

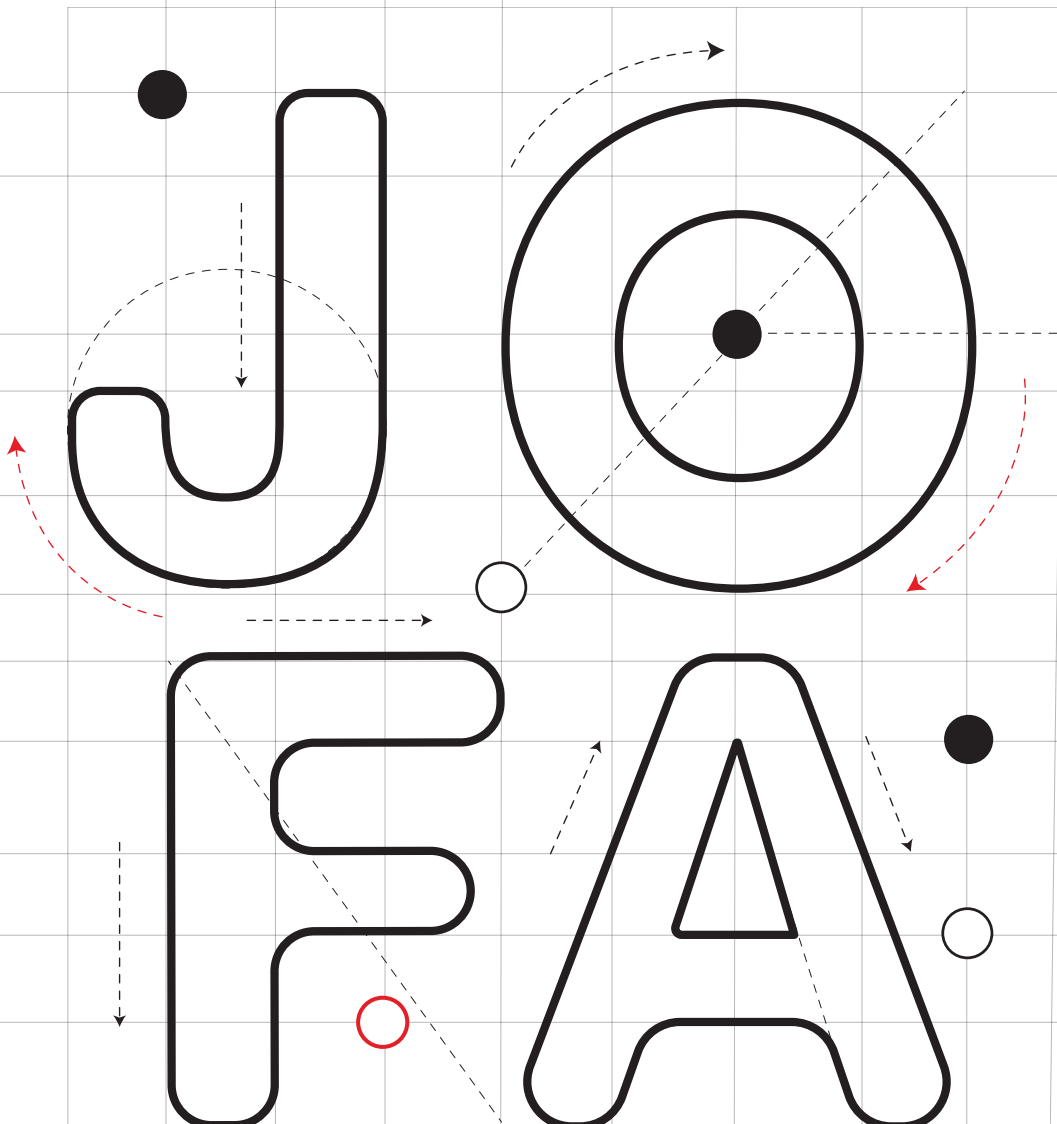


**JOURNAL OF FINE ARTS,
CHIANG MAI UNIVERSITY**

วารสารวิจิตรศิลป์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ปีที่ 16 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2568

ISSN 2985-1181 (Online)



วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานะข้อมูลของ
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI) สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
กลุ่มที่ 1



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

Volume 16, Number 2 (July - December 2025)

ปีที่ 16 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2568)

ISSN 2985-1181 (Online)

ที่ปรึกษา

Advisory Board

รองศาสตราจารย์ ดร. สุกรี เกษรเกศรา
คณบดีคณะจิตรศิลป์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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

อาจารย์ ดร. สราวุธ รูปิน
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 ใจรักษ์
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 ปิตุภูมิ นาค
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editor

Assistant Professor Khanitthep 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

นักบริหารงานวิจัย

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

นักบริหารงานทั่วไป

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

นักบริหารงานทั่วไป

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 ไม่เพียงปรากฏในรูปแบบผลงานศิลป์ แต่งานศิลปะยังปรากฏในรูปแบบของงานวิชาการซึ่งมุ่งอธิบายความคิด ความเห็น ความรู้สึก กระบวนการ และผลกระทบ แม้งานวิชาการจะไม่สามารถทดแทนตัวชี้งานและความรู้สึกรูปแบบที่งานศิลปะทำได้ แต่งานวิชาการนั้นสามารถสะท้อนให้เห็นรายละเอียด ความหลากหลาย และการเชื่อมโยงของศิลปะกับบริบทรอบข้างได้ พลวัตแห่งการสร้างสรรค์และพัฒนาในโลกศิลปะร่วมสมัย ทั้งในเชิงเทคนิค กระบวนการ และการตีความของอัตลักษณ์ใหม่ ๆ ผ่านศาสตร์แห่งศิลป์ที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรี ศิลปะสื่อผสม หรือแม้แต่แฟชั่นและศิลปะดิจิทัล

ในงานวิจัยเชิงทดลองเกี่ยวกับเทคนิคการรองรับสำหรับจิตรกรรมสีน้ำมันของ กมลวรรณ แสงพรหม เราได้เห็นความพยายามอย่างจริงจังในการเสาะแสวงหาทางเลือกใหม่ ๆ ให้ศิลปินสาขาจิตรกรรมได้เลือกปรับใช้อย่างเหมาะสมกับบริบทและความต้องการ จนค้นพบว่าเทคนิคการรองรับแบบญี่ปุ่นได้รับความพึงพอใจสูงสุดในหมู่นักศึกษากลุ่มตัวอย่างทั้งในด้านผิวสัมผัส การยึดเกาะ และความเหมาะสมสำหรับการดูแลรักษา

บทความของ พิชักษณ์ ทนชัยบุตร ได้ถ่ายทอดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกศิลปะในยุคดิจิทัล นิทรรศการศิลปะในรูปแบบออนไลน์และดิจิทัลไม่ได้เป็นเพียงทางเลือกใหม่ แต่อาจกลายเป็นเวทีหลักที่ศิลปินและผู้ชมแลกเปลี่ยนประสบการณ์ศิลปะในโลกอนาคตอย่างมีความหมาย

ประชากร ศรีสาคร ว่าด้วยกลวิธีสอดทำนองในวงมโหรี ที่นำเสนอการผสมผสานและความกลมกลืนของเสียงดนตรีไทยอย่างมีเอกลักษณ์ สะท้อนถึงภูมิปัญญาดั้งเดิมที่ยังคงร่วมสมัยและมีพื้นที่ให้ต่อยอดในบริบทของศิลปวัฒนธรรมร่วมยุค

ผลงานสร้างสรรค์ของ ปราโมทย์ ศรีปลั่ง ที่นำแรงบันดาลใจจากปรัชญาญี่ปุ่นแบบวาปี-ซาบิ มาพัฒนาเป็นศิลปะสิ่งทอ สื่อผสมและย้อมสีธรรมชาติ ช่วยขยายพรมแดนความงามจากร่องรอยและความไม่สมบูรณ์แบบ สู่ผลิตภัณฑ์ที่มีชีวิตและมีคุณค่าเชิงวัฒนธรรมสู่ชุมชน

ประเด็นด้านสัญลักษณ์และรูปสัญลักษณ์ในศิลปะ สุทธิศักดิ์ ภูธรารักษ์ ได้นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมในพุทธศาสนา ร่วมสังเคราะห์แรงบันดาลใจจากศิลปินผู้เปี่ยมวิสัยทัศน์ เพื่อสร้างผลงานที่มีความหมายลึกซึ้งและเชื่อมโยงกับรากฐานทางจิตวิญญาณ

งานวิจัยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนของ สุระเกียรติ รัตนอำนายศิริ สู่การพัฒนาผ้าไม้ย้อมและแฟชั่นยั่งยืน ต่อยอดศักยภาพของศิลปะที่สามารถตอบโจทย์สิ่งแวดล้อมและเศรษฐกิจสังคมได้อย่างสร้างสรรค์

อีกประเด็นร่วมสมัยที่มีความสำคัญยิ่งในสังคมไทยและวงการศิลปะคือ “ศิลปะกับเพศภาวะ” ซึ่งบทความของ กรินณดา คงเพชร และดุชนิพนธ์ของอุสุมา พันไพศาล ร่วมกับพิสมัย อวาระกุลพาณิชย์ ได้สะท้อนบทบาทของศิลปะในฐานะเครื่องมือขับเคลื่อนสังคม การปลดปล่อยตัวตน และเป็นเวทีถ่ายทอดประสบการณ์ของผู้มีความหลากหลายทางเพศ โดยไม่เพียงแต่สำรวจความหมายของศิลปะควียร์ในสังคมไทยและต่างประเทศเท่านั้น แต่ยังให้แง่คิดถึงพลังของศิลปะในการทลายกรอบความคาดหวังเดิม ๆ ของสังคม

ด้านวัสดุ ศิลปะ และการอนุรักษ์ ฌอนอมจิตร ชุ่มวงศ์ นำเสนอบทความ “ปูนปั้นผสมเซรามิกไร้เคลือบสำหรับงานประติมากรรม” แสดงถึงความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ควบคู่กับศิลปกรรม ที่ทั้งอนุรักษ์และต่อยอดความคิดสร้างสรรค์สู่ผลงานร่วมสมัย

ในประเด็นคุณค่าทางวัฒนธรรม งานของแทนวธุธา ไทยสันทัด และคณะ ได้ศึกษาทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ เพื่อส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่นให้เกิดศักยภาพสูงสุดในเชิงเศรษฐกิจ ขณะทำงานของกฤษกรณ์ บัวเต้า และ Jan Theo De Vleeschauwer ได้สะท้อนให้เห็นถึงความสำเร็จและศิลปะในการจัดวางที่มีคุณค่าในฐานะสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจมนุษย์ในน้ำหนึ่งใจเดียวกันกับหลักเหตุผลในสังคมปัจจุบัน

สุดท้าย บทวิเคราะห์ “THE DANCE SPECTRUM” โดย Dharakorn Chandnasaro ชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการและพลังของศิลปะการเต้นรำสมัยใหม่ในการสื่อสารข้ามวัฒนธรรม และสะท้อนสถานะความเป็นมนุษย์อย่างลึกซึ้ง เพื่อนำเสนอภาพกว้างของศิลปะแห่งการเคลื่อนไหวที่ไม่ยึดติดอยู่กับขนบเดิม

ทุกงานวิจัยและบทความในฉบับนี้ สะท้อนศักยภาพของศิลปกรรมน่านับการที่ไม่หยุดนิ่ง ทั้งความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับเพศภาวะ พัฒนาการทางเทคนิค การเชื่อมโยงวัฒนธรรมกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ตลอดจนการขบคิดคุณค่าภายในและการฟื้นคืนวัสดุท้องถิ่น วารสารจิตรศิลป์จึงพร้อมเป็นเวทีแห่งการแลกเปลี่ยน อภิปราย และเติมพลังสู่นาคต่ออย่างมั่นคงแห่งวงการศิลปะไทย

สารบัญ

-12-

การศึกษาเชิงทดลองเทคนิคการรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน

Experimental Study on The Priming Techniques for Oil Painting

กมลวรรณ แสงพรหม: Kamolwan Saengprom

-38-

นิทรรศการศิลปะในรูปแบบดิจิทัล: การเริ่มต้นสู่ความท้าทายใหม่

Digital art Exhibition: From the beginning to the new challenge

พิทักษ์ หนั่นชัยบุตร: Pichak Tananchaibutra

-57-

กลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี

Counterpoint Techniques in Mahori Ensemble

ประชากร ศรีสาคร: Prachakon Srisakon

-79-

ฝังร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ

Stained in Traces: Mixed Media Textile Art, Patchwork, and Natural Dyeing

ปราโมทย์ ศรีปลั่ง: Pramote Sriplung

-118-

การพัฒนารูปสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา

The Development Sign in Sculpture through the Study of Buddhist Principles

สุทธิศักดิ์ ภูธรารักษ์: Sutthisak Phuthararak

Table of Content

-140-

นวัตกรรมผ้าไม่ย้อมสู่การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน
ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

*Non-Dyeing Textile Innovation Towards the Creation of Sustainable Fashion Industrial
Brand Identity by Circular Economy Design Concept*
สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ: Surakiet Ratana-Amnuaysiri

-177-

ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับเพศภาวะ

The Relationship between Art and Gender
กรีนกนก คงเพชร: Krynkana Kongpetch

-201-

ปูนปั้นผสมเซรามิกรีไซเคิลสำหรับงานประติมากรรม

Recycled Ceramic Mixed Stucco for Sculpture
ธนอมจิตร ชุ่มวงศ์: Thanomchit Chumwong

-228-

การศึกษาทุนทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ เพื่อส่งเสริมการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม
*Study on Cultural Capita of Phrae Province to Promote of Value-Added Creation
of Cultural Products*

แทนวุธธา ไทยสันทัด ปริญา ปฏิพันธ์กานต์ โชคอนันต์ วาณิชย์เลิศธนาสาร และณัชวิษฐ์ ติกุล:
Tanwutta Thaisuntad, Parinya Patiphanthakan,
Chokanan Wanitlertthanasarn and Nachawit Tikul

สารบัญ

-254-

คุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านศิลปะการจัดวาง

The value and mystery of faith through the art of installation

กฤษกรณ์ บัวเต้า และ Jan Theo De Vleeschauwer:

Kisskon Buatao and Jan Theo De Vleeschauwer

-281-

ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน”

Mixed Media Art Inspired by Gender Diversity Under the Concept of “My World”

อุสุมา พันไพศาล และพิศมัย อวระกุลพาณิชย์:

Usuma Punpaisan and Pitsamai Arwakulpanich

-300-

The Dance Spectrum: Unraveling The Nuances of Modern, Postmodern,
and Contemporary Forms

Dharakorn Chandnasaro

การศึกษาเชิงทดลองเทคนิคการรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน

received 30 MAY 2023 revised 16 AUG 2023 accepted 31 AUG 2023

กมลวรรณ แสงพรหม

อาจารย์ ดร.

สาขาวิชาทัศนศิลป์ ภาควิชาจิตรกรรม

คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

บทคัดย่อ

การศึกษาเชิงทดลองสูตรรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้องเพื่อเรียนรู้เทคนิค และกระบวนการทำรองพื้นผ้าใบสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน สำหรับการศึกษาเชิงทดลองในครั้งนี้ ผู้วิจัยและนักศึกษาที่ร่วมทำการทดลอง ได้คัดเลือกเทคนิคจำนวนทั้งสิ้น 6 เทคนิค ได้แก่ 1) เทคนิคอะคริลิก 2) เทคนิคแบบญี่ปุ่น 3) เทคนิคทลัคม์ 4) เทคนิคฐานยิปซัม 5) เทคนิคข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา และ 6) เทคนิครองพื้นแบบใส โดยสรุปผลการทดลองโดยวิเคราะห์ความเปลี่ยนแปลงของสีรองพื้น และทำการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มนักศึกษาสาขาวิชาจิตรกรรมสีน้ำมัน คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เชียงใหม่ จำนวน 15 คน ผลสรุปการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันทั้ง 3 ด้าน ประกอบด้วย 1) ด้านผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น 2) ด้านการยึดเกาะของรองพื้นบนเฟรมผ้าใบ และ 3) ด้านความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ จากผลการศึกษา พบว่าจากกลุ่มนักศึกษาตัวอย่างมีความพึงพอใจในการใช้งานสีรองพื้นเทคนิคแบบญี่ปุ่นมากที่สุด ซึ่งมีความพึงพอใจในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.62 รองลงมาคือสีรองพื้นเทคนิคอะคริลิก สีรองพื้นเทคนิคผงทลัคม์ สีรองพื้นเทคนิครองพื้นแบบใส สีรองพื้นเทคนิคฐานยิปซัม และสีรองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา ตามลำดับ

คำสำคัญ: เทคนิค, รองพื้น, จิตรกรรมสีน้ำมัน

Experimental Study on The Priming Techniques for Oil Painting

Kamolwan Saengprom

Ph.D. Lecturer

Faculty of Fine Arts and Architectures,

Rajamangala University of Technology Lanna

Abstract

The objectives of this experimental research on the primer formula for oil paintings were to research and experiment with the primer formula for oil painting. This research started by studying information from relevant documents for learning techniques and priming processes for oil painting. Analyze the documents to make a primer for oil painting in 6 techniques: 1) Acrylic techniques, 2) Japanese techniques, 3) Talcum technique, 4) Gypsum base techniques, 5) Corn and Baking Soda Techniques and 6) Clear primer technique. Summarize the experimental results by analyzing the changes in the primer and assessing the satisfaction of the 15 students who study in the oil painting program in the faculty of Fine Arts and Architecture from Rajamangala University of Technology Lanna, Chiang Mai. The results of the satisfaction of the student groups with the use of the primer in all 3 aspects are as follows: 1) The texture of the surface after primed on canvas, 2) The adhesion aspect of primer on canvas and 3) the suitability to absorb oil paints of canvas. The findings illustrated that sample students were the most satisfied with is the use of Japanese techniques primer at a moderate to high level with an average of 4.62. The next satisfying primer is an acrylic technical primer, Talcum technique, Clear primer technique, Gypsum base techniques and Corn and Baking Soda Techniques, respectively.

Keywords: Techniques, Primer, Oil Painting

บทนำ

ศิลปินในปัจจุบันนิยมนวดภาพจิตรกรรมสีน้ำมันลงบนผืนผ้าใบ ซึ่งผ้าใบเป็นส่วนรองรับสำหรับวาดภาพสีน้ำมัน ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด นอกจากนี้ ยังมีส่วนรองรับแบบแข็งที่มีความทนทานมากกว่าเส้นใยผ้า เช่น แผ่นไม้ กระดาน หรือแผงอลูมิเนียม เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ศิลปินส่วนใหญ่ยังไม่นิยมใช้ส่วนรองรับแบบแข็งดังกล่าว และยังคงวาดภาพสีน้ำมันบนผ้าใบต่อไป โดยการรองพื้นผ้าใบให้มีความเหมาะสม จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการยึดเกาะสีน้ำมันที่มีประสิทธิภาพ อีกทั้งป้องกันไม่ให้เส้นใยผ้าถูกสีน้ำมันทำลายโดยตรง

การรองพื้นผ้าใบก่อนการสร้างสรรคงานจิตรกรรมเป็นพื้นฐานอันดับแรกที่สำคัญก่อนการวาดภาพ สีอะคริลิกหรือสีน้ำมัน คือสีที่ใช้ทาชั้นรองพื้นหรือชั้นเตรียมการที่เรียกว่า “ชั้นพื้น” (Ground) หรือที่นิยมเรียกว่า “ปูนปลาสเตอร์” (Gesso) โดยมีส่วนประกอบหลัก คือ 1) ไทเทเนียมไดออกไซด์ ซึ่งเป็นรงควัตถุที่ทำให้สีรองพื้นมีสีขาว 2) แคลเซียมคาร์บอเนต หรือชอล์ก (ลักษณะคล้ายเม็ดทราย) มีส่วนช่วยในการยึดเกาะของสี และ 3) อะคริลิกโพลีเมอร์ชนิดน้ำ เมื่อนำระเหย โพลีเมอร์จะจับตัวกับเม็ดสีและอนุภาคแคลเซียมคาร์บอเนต กระบวนการนี้เรียกว่าการผูกมัด เมื่อนำระเหยหมดแล้ว โพลีเมอร์จะสร้างฟิล์มขึ้นมา โดยกระบวนการนี้ทำให้สีน้ำมันยึดเกาะเส้นใยผ้าได้ดีขึ้น (Witlox, 2012)

แม้ว่าในปัจจุบันรองพื้นสำเร็จรูปสำหรับงานจิตรกรรมถูกพัฒนาให้มีคุณสมบัติที่เหมาะสมและมีตัวเลือกที่หลากหลาย แต่รองพื้นสำเร็จรูปตามท้องตลาดยังมีราคาแพงสำหรับนักศึกษาที่เริ่มต้นการวาดภาพสีน้ำมัน ส่งผลให้นักศึกษาส่วนใหญ่ผสมรองพื้นสำหรับทาพื้นผิวผ้าใบด้วยตนเอง และมักพบปัญหาภายหลังการใช้งาน ปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีผลต่อคุณภาพของงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ทั้งในด้านสีสันทันหรือแม้แต่อายุขัยของงานจิตรกรรม อาจารย์ชีวเป็นกัญโทว (Qiuben, 2018) ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคสีน้ำมันจากมหาวิทยาลัยศิลปะแห่งโตเกียว ได้กล่าวถึงวิธีการทดสอบรองพื้นผ้าใบที่มีคุณภาพในงานสัมมนาวิชาการด้านการศึกษานานาชาติของสถาบัน วิจิตรศิลป์เชียงใหม่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สาธารณรัฐประชาชนจีนว่า “รองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมมีทั้งสิ้น 2 สูตร ได้แก่ รองพื้นสูตรน้ำ และรองพื้นสูตรน้ำมัน รองพื้นสูตรน้ำเหมาะสำหรับงานจิตรกรรมสีอะคริลิก หรืองานจิตรกรรมสีน้ำมัน แต่รองพื้นสูตรน้ำมันเหมาะสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันเท่านั้น” การผสมรองพื้นจึงต้องคำนึงถึงประเภทงานที่ต้องการนำไปใช้ด้วย

อาจารย์ชีวเป็นกัญโทว (Qiuben, 2018) ได้กล่าวถึงปัญหาส่วนใหญ่เกี่ยวกับการผสมรองพื้นเพื่อใช้เอง สามารถสรุปได้ 3 ประการ ดังนี้ 1) ผ้าใบดูดซับสีน้ำมันไม่สม่ำเสมอ ส่งผลให้บางจุดของภาพมีความมันเงาไม่สม่ำเสมอ 2) ผิวสัมผัสที่ลักษณะหยาบเกินไป ส่งผลให้เนื้อสีเกาะผ้าใบไม่ทั่วถึง และ 3) เกิดเชื้อราขึ้นบนผ้าใบเมื่อระยะเวลาผ่านไป ทั้งนี้ ไม่ว่าจะเป็นรองพื้นสูตรน้ำหรือรองพื้นสูตรน้ำมัน จึงต้องมีคุณสมบัติที่ตรงกัน ดังนี้ 1) ผิวสัมผัสของรองพื้นจะต้องเรียบเนียน ปกปิดเส้นใยผ้าใบได้ดี และไม่เกิดรอยแตกของสีรองพื้น 2) สามารถดูดซับสีน้ำมันได้เพียงเล็กน้อย หากสีรองพื้นสามารถดูดซับสีน้ำมันได้ในปริมาณมาก สารยึดเกาะที่ผสมรงควัตถุจะถูกดูดซับไปหมด และทิ้งรงควัตถุไว้ด้านบน ส่งผลให้เนื้อสีไม่มันเงา ผิวหน้าสีน้ำมันแห้งและด้าน จนเป็นสาเหตุให้สีหลุดลอกได้ในเวลาต่อมา และ 3) รองพื้นที่มีความแข็งแรง จะมีการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบที่ดี รองพื้นมี

หน้าที่เป็นฟิล์มชั้นกลาง เพื่อกอปปี้กันไม่ให้สีน้ำมันซึมเข้าสู่เนื้อผ้าใบได้โดยตรง ซึ่งรองพื้นที่มีการยึดเกาะตัวกับผ้าใบได้ไม่ดีจะส่งผลให้สีน้ำมันชั้นบนสุดหลุดลอกออกมาได้ด้วย

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาองค์ความรู้เรื่องการรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน โดยศึกษาและทดลองการทำการรองพื้นเพื่องานจิตรกรรมสีน้ำมัน จำนวนทั้งสิ้น 6 เทคนิค ผู้วิจัยและนักศึกษาที่ร่วมทำการทดลองจำนวน 15 คน ได้สรุปความคิดเห็นร่วมกันและทำการคัดเลือกเทคนิคเพื่อใช้สำหรับการศึกษาเชิงทดลองจากเกณฑ์การใช้วัสดุอุปกรณ์ที่สามารถหาซื้อได้ง่าย และมีขั้นตอนการทดลองที่ไม่ซับซ้อน เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้ไปใช้ในการพัฒนารองพื้นสำหรับงานจิตรกรรม และเผยแพร่องค์ความรู้แก่ผู้ที่ต้องการศึกษาต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อค้นคว้าและทดลองสูตรรองพื้นผ้าใบสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน
2. เพื่อสังเกตความเปลี่ยนแปลงของเทคนิครองพื้นสูตรต่าง ๆ และค้นหาสูตรที่เหมาะสมสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันมากที่สุด
3. เพื่อนำผลการวิเคราะห์สีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่ได้จากการประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาไปต่อยอดในการรองพื้นงานจิตรกรรม และสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันเฉพาะตนต่อไป

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ นักศึกษาสาขาจิตรกรรม คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา จำนวน 15 คน

ขอบเขตด้านวัตถุดิบ

ผู้วิจัยได้ทดลองทำสีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน รวมทั้งสิ้น 6 เทคนิค โดยสีที่ใช้ในการทดลองทำการรองพื้นคือ สีอะคริลิกพื้นฐานยี่ห้อเซฟโก้ (Sefco) และ สีที่ใช้ทดสอบคุณภาพสีรองพื้นคือ สีน้ำมันยี่ห้อวินเซอร์นิวตัน (Winsor & Newton) ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกเทคนิคจากเกณฑ์การใช้วัสดุอุปกรณ์ที่สามารถหาซื้อได้ง่าย เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อนักศึกษาที่มีข้อจำกัดด้านงบประมาณ

ขอบเขตการทดลอง

งานวิจัยฉบับนี้ เลือกรวบรวมการทดลองผลิตสีรองพื้น โดยมีวิธีการคำนวณส่วนผสมโดยใช้ดวงส่วนผสมตามอัตราส่วนที่กำหนด โดยผู้วิจัยได้คัดเลือกเทคนิคที่มีขั้นตอนการทดลองที่มีความซับซ้อนน้อย เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อนักศึกษาอันมีข้อจำกัดด้านระยะเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ขอบเขตด้านระยะเวลา

งานวิจัยฉบับนี้ เลือกวิธีการทดลองผลิตสีรองพื้น โดยมีระยะเวลาในการตรวจสอบคุณภาพ ภายหลังจากทดลองแล้วเสร็จเป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 6 เดือน

ขั้นตอนดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาส่วนประกอบของรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1) ข้อมูลเชิงเอกสาร ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิธีการทำรองพื้นงานจิตรกรรม จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาจัดเรียงลำดับขั้นตอน วิเคราะห์และสรุปข้อมูล เพื่อใช้ในการทดลองขั้นต่อไป

2) ข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้ศึกษาเรียนรู้กระบวนการทำรองพื้นในงานจิตรกรรมสีน้ำมันแบบญี่ปุ่นโดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยโท่วจากมหาวิทยาลัยศิลปะแห่งโตเกียว โดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยโท่วได้รับเชิญเป็นวิทยากร บรรยายการทำรองพื้นในงานจิตรกรรมสีน้ำมันแบบญี่ปุ่น ณ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ สาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อวันที่ 6 มิถุนายน พ.ศ. 2564 โดยผู้วิจัยใช้เครื่องมือในการศึกษา แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และการจดบันทึก (Records)

ขั้นตอนที่ 2 ทดลองผลิตสีทำรองพื้นงานจิตรกรรมสีน้ำมันทั้งหมด 6 เทคนิค ดังนี้

เทคนิคที่ 1 เทคนิคอะคริลิก

เทคนิคที่ 2 เทคนิคแบบญี่ปุ่น

เทคนิคที่ 3 เทคนิคผงทลัคัม

เทคนิคที่ 4 เทคนิคฐานยิปซัม

เทคนิคที่ 5 เทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา

เทคนิคที่ 6 เทคนิครองพื้นแบบใส

ขั้นตอนที่ 3 ประเมินความพึงพอใจของนักศึกษาสาขาจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เชียงใหม่ จำนวน 15 คน

ผลการวิเคราะห์การศึกษาระบบการทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน

การศึกษาระบบการทำสีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลการทดลองจากเอกสารต่าง ๆ เพื่อนำไปสู่การดำเนินงานวิจัยให้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ข้างต้น ซึ่ง Thompson (1956) ได้อธิบายถึงรองพื้นในงานจิตรกรรม ในหนังสือเรื่อง “The Materials and Techniques of Medieval Painting” เกี่ยวกับสารเคลือบ ไพรมเมอร์ เกสโซ่ และวัสดุรองรับ โดยผลการวิเคราะห์การศึกษาระบบการทำสีรองพื้น

สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน พบว่ารองพื้นที่ใช้สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันเรียกว่า เกสโซ่ (Gesso) ซึ่งเป็นสีน้ำสีขาวชั้นชนิดหนึ่ง ประกอบด้วยเม็ดสีที่ได้จาก ชอล์ค ยิปซัม หรือปูนปลาสเตอร์ มีกาวหรือเจลาตินเป็นตัวกลางในการยึดเกาะ ในงานจิตรกรรมยุคแรก พบการใช้วัสดุรองรับแบบแข็งถูกเตรียมพื้นผิวด้วยกาว ซึ่งการเตรียมพื้นผิวด้วยกาวและชอล์คได้รับความนิยมมากในยุโรปตอนเหนือ ในขณะที่การรองพื้นเกสโซ่แบบดั้งเดิมถูกใช้ในตอนใต้ (การรองพื้นเกสโซ่แบบดั้งเดิมหมายถึงการใช้กาวร้อนที่ได้จากสัตว์ผสมกับยิปซัมหรือชอล์ค นำมาทาบนแผ่นไม้หลาย ๆ ชั้น ในขณะที่เกสโซ่ยังมีความอ่อนอยู่ (Caves, 2021) สำหรับผ้าใบเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้น ในช่วงปลายศตวรรษที่ 15 สีน้ำมันบนผืนผ้าใบที่เก่าแก่ที่สุดในอิตาลีจะมีชั้นรองพื้นบาง ๆ ปกคลุมอยู่ โดยผสมน้ำมันในภายหลังเพื่อลดการดูดซึม โดยรองพื้นสูตรน้ำมันได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นในช่วงทศวรรษที่ 15 และระยะต่อมาตลอดศตวรรษที่ 16 เริ่มนิยมนำรองพื้นมาผสมด้วยเจลาตินต่าง ๆ จนกลายเป็นเรื่องที่พบเห็นได้ทั่วไป (Artcons, 2021)

ในศตวรรษที่ 17 ศิลปินบางคนเริ่มใช้ระบรองพื้นสีน้ำมันแบบสองชั้น โดยชั้นล่างใช้สีเข้ม ส่วนชั้นบนใช้สีอ่อนหรือสว่างกว่าชั้นล่าง นอกจากนี้ในศตวรรษที่ 17 และ 18 ยังมีตัวอย่างการใช้แปรง กระจกเผา และระบบพื้นอื่น ๆ ร่วมด้วย จนกระทั่งในศตวรรษที่ 19 เป็นจุดกำเนิดของผืนผ้าใบที่รองพื้นด้วยเกสโซ่จากโรงงาน มักเรียกว่า “Pre-Primed” มีความหมายเช่นเดียวกับ “Pre-Gesso” (Kemp, 2011) ผืนผ้าใบที่ถูกรองพื้นด้วยเกสโซ่เริ่มใช้กันอย่างแพร่หลาย ศิลปินทำรองพื้นด้วยตนเองเป็นหลัก และในช่วงปี ค.ศ. 1950 ไททาเนียม (Titanium) และสังกะสีขาว (Zinc White) ได้เข้ามาแทนที่การใช้ตะกั่วขาว (Lead White) ในชั้นรองพื้น (Thompson, 1956)

วัสดุรองรับในงานจิตรกรรมควรสร้างพื้นผิวขั้นสุดท้ายที่เรียบ ฉะนั้นการขัดพื้นผิวก่อนการระบายรองพื้นในแต่ละชั้นจะช่วยทำให้พื้นผิวรองรับเรียบเนียนสม่ำเสมอ ทั้งนี้ ไม่ควรใช้พื้นกาวแบบดั้งเดิมกับส่วนรองรับที่ยืดหยุ่นได้ เนื่องจากมีความอ่อนไหวต่อการแตกร้าวและเกิดปัญหาอื่น ๆ ตามมา ซึ่งส่วนรองรับที่ยืดหยุ่นได้จะมีความเปราะบางสูง มีการตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงของสิ่งแวดล้อม ดังนั้นพื้นกาวแบบดั้งเดิมควรใช้เฉพาะกับส่วนรองรับที่มีความแข็งเท่านั้น (Thompson, 1956) แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันศิลปินยังคงนิยมใช้ผ้าใบเป็นส่วนรองรับมากกว่าวัสดุที่มีแข็งประเภทอื่น ๆ (Zieler, 2021)

การรองพื้นเทคนิคต่าง ๆ

รองพื้นเกสโซ่ (Gesso) ประกอบด้วยรงควัตถุสีขาว คือ ไททาเนียมไดออกไซด์ (Titanium Dioxide) แคลเซียมคาร์บอเนต (Calcium Carbonate) และ “สารยึดเกาะ” ซึ่งโดยทั่วไปแล้วจะเป็นสีอะคริลิกโพลิเมอร์ชนิดน้ำ โดยทารองพื้นในชั้นที่ยึดติดกับส่วนรองรับ (ชั้นที่ยึดติดกับส่วนรองรับส่วนใหญ่ คือพื้นผิวผ้าใบหรือแผ่นไม้) ซึ่งการทารองพื้นมีหลากหลายวิธี วิธีที่นิยมคือการใช้สีอะคริลิกในการทารองพื้น แต่อย่างไรก็ตาม การใช้สีอะคริลิกนั้นทำให้พื้นผิวมีความลื่นมากกว่า จึงส่งผลให้การยึดเกาะของสีลดน้อยลง ในขณะที่เกสโซ่มีส่วนประกอบของไททาเนียมไดออกไซด์ จึงมีการยึดเกาะระหว่างสีกับผ้าใบที่ดีกว่า การลงรองพื้นบนผ้าใบดิบหลายครั้งเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง แม้ว่าผ้าใบนั้นได้รับการรองพื้นจากโรงงานมาก่อนแล้วก็ตาม แต่จิตรกรไม่สามารถประเมินคุณภาพของเกสโซ่จากโรงงานได้ ดังนั้น จึงควรรองพื้นซ้ำอีกครั้งเพื่อให้มีผิวรองพื้นตามคุณสมบัติตามที่ต้องการ ทั้งนี้ ความหนาแน่นของรองพื้นที่แตกต่างกันย่อมส่งผลให้พื้นผิวผ้าใบมีความสม่ำเสมอแตกต่างกันด้วย หากเกสโซ่มีความข้นหนืดมากเกินไป ผู้ใช้งานสามารถเติมน้ำเพื่อเจือจางความข้นหนืดลงได้

เทคนิครองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันมีหลายเทคนิค โดยผู้วิจัยศึกษาเทคนิครองพื้น จำนวน 6 วิธี ได้แก่ 1) เทคนิคอะคริลิก 2) เทคนิคแบบญี่ปุ่นโดยอาจารย์ชิวเป็นก๊วยไท่ 3) เทคนิคผงทัลคัม 4) เทคนิคฐานยิปซัม 5) เทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา และ 6) เทคนิครองพื้นแบบใส จากการสำรวจการทารองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันของนักศึกษาภายในสถาบันศิลปะ พบว่าเทคนิคที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลาย คือ เทคนิคอะคริลิก โดยการนำสีอะคริลิกทาทับ สู้ตรทากายนอกผสมกับกาวลาเท็กซ์ในอัตราส่วน 1:1 ผสมให้เข้ากัน ปรับความข้นหนืดโดยผสมน้ำเล็กน้อย จากนั้นทาลงบนผ้าใบ ซึ่งสูตรนี้มีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อน และวัสดุอุปกรณ์สามารถหาได้ง่าย จึงเป็นที่นิยมมากในกลุ่มนักศึกษา

เทคนิคแบบญี่ปุ่น เป็นเทคนิครองพื้น โดยอาจารย์ชิวเป็นก๊วยไท่จากมหาวิทยาลัยศิลปะโตเกียวได้สาธิตเทคนิครองพื้นแบบญี่ปุ่นในงานประชุมเชิงปฏิบัติการโดยใช้ส่วนผสมของกาวหนังกระต่ายและกาวหนังวัวแช่น้ำทิ้งไว้ข้ามคืน จากนั้นนำกาวที่ได้ใส่ในภาชนะทนความร้อน เพื่อละลายกาวให้เข้ากันเป็นเนื้อเดียวและนำมาผสมกับรงควัตถุสีขาว (Titanium White) และแคลเซียมคาร์บอเนต (Calcium Carbonate) ในอัตราส่วน 1:1:1 (Qiuben, 2018)

เทคนิคผงทัลคัม เป็นอีควัตถุดิบหนึ่งที่สามารถทำรองพื้นงานจิตรกรรมได้ ซึ่งบทความของบริษัทเกสบี้ (Gadsbys) ในประเทศอังกฤษได้แนะนำวิธีการทำรองพื้นด้วยตนเองโดยใช้ส่วนผสมจากผงทัลคัม (Art Supplies, 2021) จากการศึกษาแป้งทัลคัม คือผงที่ได้จากการบดหินทาลค์ (Talc) ซึ่งเป็นแร่ประเภทไฮเดรต แมกนีเซียม และซิลิเกตที่พบได้ตามธรรมชาติ โดยหินทาลค์สามารถเกิดได้จากปฏิกิริยา Hydrothermal ของหินโดโลไมต์และหินอัคนีที่มีแมกนีเซียมและซิลิกาเป็นองค์ประกอบ มีคุณสมบัติที่สามารถดูดซับความชื้นได้ดี (Daosukho, 2016)

เทคนิคฐานยิปซัม เป็นปูนปลาสเตอร์และปูนผสมแบบดั้งเดิม ส่วนผสมประกอบด้วย ยิปซัมและกาวจากหนังสัตว์ มักใช้กาวที่ทำจากหนังกระต่ายเพราะมีความยืดหยุ่นและทำให้เกิดแรงดึงพอเหมาะเพื่อป้องกันการแตกร้าวของพื้นผิวหน้า ในศตวรรษที่ 15 ชาวอิตาลีมักใช้ปูนปลาสเตอร์ของปารีส (French Plaster of Paris) โดยใช้ปลาสเตอร์ 2 ชนิดในการทำรองพื้น คือ 1) ปูนปลาสเตอร์เนื้อหยาบ มีกระบวนการทำโดยนำกาวและปูนปลาสเตอร์ฝรั่งเศสเทลงในครก จากนั้นใช้ไม้พายคนผสมให้เข้ากันและใช้ทาฐานรองรับเพียง 1 ชั้น 2) ปูนปลาสเตอร์เนื้อละเอียด มีกระบวนการทำโดยนำปูนปลาสเตอร์ฝรั่งเศสแช่น้ำเป็นเวลา 1 เดือนโดยต้องคนส่วนผสมทุกวัน ครบ 1 เดือนจึงได้ส่วนผสมรองพื้นที่ต้องการ จากนั้นนำไปทาบนฐานรองรับ ซึ่งขั้นตอนนี้สามารถใช้ทาได้หลายชั้น เทคนิคนี้ให้ความเรียบเนียนและความขาวของฐานยิปซัมเป็นข้อได้เปรียบเมื่อใช้กับสีน้ำมันบาง ๆ หรืองานจิตรกรรมสีฝุ่น ในตลอดหลายศตวรรษที่ผ่านมา ศิลปินได้ใช้ส่วนผสมของขอล์กและกาวเพื่อทดแทนฐานยิปซัม ซึ่งฐานรองรับที่ทำจากขอล์กสามารถดูดซับได้สูง หากกระบวนการผสมไม่ถูกต้อง ขอล์กจะดูดซับน้ำมันจากสีมากเกินไปทำให้สีบาง และทำให้ฐานขอล์กเปลี่ยนเป็นสีเหลือง (Shimisi, 2018)

เทคนิคแบ่งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา สามารถใช้เป็นส่วนผสมหลักสำหรับทำรองพื้นงานจิตรกรรมเช่นกัน เป็นการทำรองพื้นอย่างง่าย โดยใช้แบ่งข้าวโพด 3 ส่วน เบกกิ้งโซดา 3 ส่วน ผสมกับกาวลาเท็กซ์ 1 ส่วน สีอะคริลิก 1 ส่วน และน้ำเปล่าประมาณ 2-3 ส่วน ผสมให้เข้ากัน เพื่อใช้ทาพื้นผิวผ้าใบ (Lucas, 2021) โดยเทคนิคแบ่งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดามีส่วนผสมคล้ายกับเทคนิครองพื้นแบบใส เพียงแต่เทคนิครองพื้นแบบไม่มีส่วนผสมของเบกกิ้งโซดาและสีอะคริลิก โดยมีอัตราส่วนคือ กาว 4 ส่วน น้ำ 2 ส่วน แบ่งข้าวโพด 1 ส่วน (Fajardo, 2021)

การผสมรองพื้นที่ดีคืองานศิลปะอย่างหนึ่งที่ยุคกลางพัฒนาขึ้นในระดับสูงโดยเฉพาะในอิตาลี โดยการผสมรองพื้นจำเป็นต้องใช้ทั้งความรู้และประสบการณ์ ตลอดจนวัสดุที่เหมาะสม (Thompson, 1956) เพื่อให้ได้ผลงานจิตรกรรมมีคุณภาพ โดยสามารถสรุปเหตุผลหลักของการทำรองพื้น (Artcons, 2021) ได้ดังนี้

1. ด้านทานการดูดซับสีที่ไม่สม่ำเสมอของวัสดุรองรับ เช่น ผ้าใบ กระดาษ หรือแผ่นไม้ เป็นต้น ซึ่งวัสดุรองรับจะดูดซับสีไว้บางส่วน เพื่อป้องกันความเงาของสีที่ไม่สม่ำเสมอ อันเป็นส่วนสำคัญต่อความงามทางด้านสุนทรียภาพ
2. ช่วยปรับโทนสี เพื่อให้การวาดภาพเกิดความสวยงามตามต้องการ
3. ช่วยให้การลงสีง่ายขึ้นและสม่ำเสมอ
4. สีรองพื้นมีส่วนช่วยในการยึดเกาะที่เหมาะสมของสีชั้นบน
5. สีรองพื้นเป็นตัวกั้นระหว่างสีชั้นบนและวัสดุรองรับ ซึ่งเป็นตัวช่วยกันผลกระทบของความชื้นที่อาจเกิดขึ้นกับวัสดุรองรับ
6. มีส่วนช่วยปิดเบี่ยงทางสายตาจากความโปร่งใสของสีที่จะเกิดมากขึ้นตามกาลเวลา

ขั้นตอนการทดลองและผลการทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรม

จากการศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนการทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรม ผู้วิจัยทำการทดลองทำรองพื้นทั้งสิ้น 6 เทคนิค ได้แก่ 1) เทคนิคอะคริลิก 2) เทคนิคแบบญี่ปุ่น 3) เทคนิคทัลคัม 4) เทคนิคฐานยิปซัม 5) เทคนิคข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา และ 6) เทคนิครองพื้นแบบใส จากนั้นวิเคราะห์ผลการทดลองด้วยวิธีทดสอบคุณภาพของรองพื้นแต่ละเทคนิค ด้วยหลักการวิเคราะห์คุณภาพผ้าใบที่ดีของอาจารย์ชีวเป็นกัญไ้ว ซึ่งขั้นตอนการทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรม สามารถสรุปได้ตามภาพดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 1 เทคนิคอะคริลิก

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 1
 ภาพที่ 1 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้นเทคนิคที่ 1 Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 1 ดังนี้ กาว 1 ส่วน : สีอะคริลิก 1 ส่วน : น้ำเปล่าเล็กน้อย 1. นำกาวและสีอะคริลิกเทลงในอ่างผสม ผสมให้เข้ากัน จากนั้นเติมน้ำเล็กน้อยให้ได้ความข้นหนืดที่ต้องการ
 ภาพที่ 2 ภาพขั้นตอนการผสมรองพื้น Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	2. ทาลงบนเฟรมผ้าใบ พักให้แห้งหมาด ๆ แล้วทารองพื้นชั้นที่ 2-3 และทิ้งไว้จนแห้งสนิท จากนั้นใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

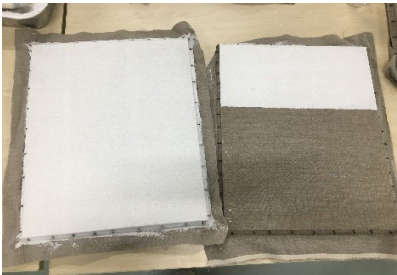
Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

ตารางที่ 2 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 2 เทคนิคญี่ปุ่น โดยอาจารย์ชีวเป็นกัญไ้ว

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 2
 ภาพที่ 3 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้น เทคนิคที่ 2 Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 2 ดังนี้ กาว 1 ส่วน : แคลเซียมคาร์บอเนต 1 ส่วน : ผงสีขาวไททาเนียม 1 ส่วน : น้ำ 2 ส่วน 1. นำส่วนผสมของกาว แคลเซียมคาร์บอเนต และผงสีขาวไททาเนียมเทลงในอ่างผสม

Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022

ตารางที่ 2 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 2 เทคนิคญี่ปุ่น โดยอาจารย์ชีวเป็นกัญโทว (ต่อ)

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทดลองเทคนิคที่ 2
 ภาพที่ 4 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้น เทคนิคที่ 2 Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022	2. นำอ่างผสมวางในกะละมังที่ใส่น้ำเย็นจัด จากนั้นจึงค่อย ๆ คนส่วนผสมให้เข้ากันและเติมน้ำลงไปทีละเล็กละน้อยจนหมด
 ภาพที่ 5 การคนผสมส่วนผสมทั้งหมด ในกะละมังที่ใส่น้ำเย็นจัด Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022	3. ใช้เครื่องผสมตีส่วนผสมทั้งหมดให้เข้ากันเป็นเนื้อเดียวกัน
 ภาพที่ 6 การตีส่วนผสมทั้งหมดให้เข้ากัน Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022	4. นำรองพื้นที่ได้ทาบบนเฟรมผ้าใบ พักให้แห้งหมาด ๆ จากนั้นทารองพื้นชั้นที่ 2 และ 3 จากนั้นทิ้งไว้จนแห้งสนิท และใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 18/02/2022

ตารางที่ 3 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 3 เทคนิคผงทัลคัม

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 3
 ภาพที่ 7 ภาพขั้นตอนการผสมรองพื้น เทคนิคที่ 3 Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 3 ดังนี้ แป้งทัลคัม (Talcum) 3 ส่วน : กาว ½ ส่วน : สีอะคริลิก ¼ ส่วน : น้ำเปล่าเล็กน้อย 1. นำแป้งทัลคัม กาว และสีอะคริลิก ผสมให้เข้ากัน 2. ผสมน้ำเล็กน้อย ให้ได้ความข้นหนืดในระดับที่ต้องการ
 ภาพที่ 8 ภาพขั้นตอนการผสมรองพื้น Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	3. ผสมให้ส่วนผสมเข้ากัน จากนั้นทาลงบนเฟรมผ้าใบ พักให้แห้งหมาด ๆ จากนั้นทารองพื้นชั้นที่ 2 และ 3 และทิ้งไว้จนแห้งสนิท แล้วใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

ตารางที่ 4 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 4 เทคนิคการใช้ฐานยิปซัม

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 4
 ภาพที่ 9 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้น เทคนิคที่ 4 Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 4 ดังนี้ ปูนปลาสเตอร์ 1 ส่วน : กาว 1 ส่วน : สีอะคริลิก 3 ส่วน : น้ำร้อน 1 ส่วน 1. นำปูนปลาสเตอร์ กาว และสีอะคริลิกเทลงในอ่างผสม จากนั้นคนให้เข้ากันจนเป็นเนื้อเดียวกัน 2. เติมน้ำร้อน 1 ส่วน โดยแบ่งผสมทีละเล็กน้อย 3. ทาลงบนเฟรมผ้าใบ พักให้แห้งหมาด ๆ จากนั้นทารองพื้นชั้นที่ 2-3 และทิ้งไว้จนแห้งสนิท และใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

ตารางที่ 5 การทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 5 เทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 5
 ภาพที่ 10 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้น เทคนิคที่ 5 Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 5 ดังนี้ แป้งข้าวโพด 3 ส่วน : เบคกิ้งโซดา 3 ส่วน : กาว 1 ส่วน : สีอะคริลิก 1 ส่วน : น้ำเปล่า 2-3 ส่วน - นำแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดาเทลงในอ่างผสม จากนั้นคนให้เข้ากันจนเป็นเนื้อเดียวกัน - ผสมกาวและสีอะคริลิกตามอัตราส่วนที่กำหนดไว้ - เติมน้ำเปล่าลงไปผสมทีละน้อย จนได้ความข้นหนืดที่ต้องการ
 ภาพที่ 11 ภาพขั้นตอนการทารองพื้นลงบนเฟรมผ้าใบ Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ทาลงบนเฟรมผ้าใบ รอจนแห้งหมาด ๆ แล้วทารองพื้นชั้นที่ 2 และ 3 และทิ้งไว้จนแห้งสนิท จากนั้นใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

ตารางที่ 6 การทดลองทำสีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 6 รองพื้นแบบใส

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทำรองพื้นเทคนิคที่ 6
 ภาพที่ 12 วัสดุและอุปกรณ์สำหรับการทำรองพื้น เทคนิคที่ 6 Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	ส่วนผสมของรองพื้นเทคนิคที่ 6 ดังนี้ แป้งข้าวโพด 1 ส่วน : กาว 4 ส่วน : น้ำ 2 ส่วน - นำแป้งข้าวโพดและน้ำให้เข้ากันตามอัตราส่วนที่กำหนดไว้ - จากนั้นเติมหกกลงไป ผสมให้เข้ากัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

ตารางที่ 6 การทดลองทำสีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน เทคนิคที่ 6 รองพื้นแบบใส (ต่อ)

รูปภาพแสดงขั้นตอนการทดลองทำรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน	ขั้นตอนการทดลองเทคนิคที่ 6
 ภาพที่ 13 ภาพขั้นตอนการทารองพื้นลงบนเฟรมผ้าใบ Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022	3. ทาลงบนเฟรมผ้าใบ รอให้แห้งหมาด ๆ แล้วทา รองพื้นชั้นที่ 2-3 และทิ้งไว้จนแห้งสนิท จากนั้น ใช้กระดาษทรายขัดผิวหน้าผ้าใบให้เรียบเสมอกัน

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

สรุปผลการทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน

เมื่อผ่านกระบวนการทำรองพื้นตามขั้นตอนที่ระบุไว้ข้างต้นแล้ว นำรองพื้นทั้ง 6 เทคนิค ทดลองทาลงบนเฟรมผ้าใบ จากนั้นทิ้งไว้จนกระทั่งรองพื้นแห้งสนิท จึงนำมาขัดด้วยกระดาษทรายให้เรียบ เพื่อใช้สำหรับทดสอบในขั้นต่อไป



ภาพที่ 14 ภาพเฟรมผ้าใบที่ผ่านการลงรองพื้น ทั้ง 6 เทคนิค
Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

สำหรับการทดสอบคุณภาพของรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรม ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การทดสอบคุณภาพรองพื้นที่เหมาะสมสำหรับงานจิตรกรรมตามหลักเกณฑ์ของอาจารย์ชีวเป็นก๊วยไท่ (Qiuben, 2018) ดังนี้

1. ทดสอบคุณภาพรองพื้น ด้านผิวสัมผัส
2. ทดสอบคุณภาพรองพื้น ด้านการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ
3. ทดสอบคุณภาพรองพื้น ด้านการดูดซับสีน้ำมัน

ผู้วิจัยแบ่งขั้นตอนการทดสอบเป็น 2 ระยะ ได้แก่

ระยะแรก เป็นช่วงระยะเวลาการทดสอบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท

ระยะหลัง เป็นช่วงระยะเวลาการทดสอบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท เป็นระยะเวลา 6 เดือน โดยทั้ง 2 ระยะ มีวิธีการทดสอบคุณภาพ ดังต่อไปนี้

1. ทดสอบลักษณะของพื้นผิวผ้าใบจากผิวสัมผัส และการดูดซับสีน้ำมัน โดยทำการทดสอบพื้นผิวผ้าใบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท จากนั้นกำหนดให้ผู้ทดลองระบายสีน้ำมันยี่ห้อวินเซอร์นิวตัน โดยใช้พู่กัน 3 แบบ คือ พู่กันกลมขนนุ่ม พู่กันแบนขนนุ่ม และพู่กันแบนขนแข็ง จากนั้นทำการระบายสีน้ำมันเฉดสีเดียวลงบนเฟรมผ้าใบ โดยไม่ผสมน้ำมันหรือสื่อผสมใด ๆ เพื่อเจือจางความเข้มข้นของสีน้ำมัน เพื่อทดสอบผิวสัมผัสของรองพื้น และการดูดซับสีน้ำมัน

2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ ทำการทดสอบพื้นผิวผ้าใบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท จากนั้นกำหนดให้ผู้ทดลองใช้ด้ามพู่กันชุบบนพื้นผิวผ้าใบที่ผ่านการรองพื้นแล้ว เพื่อทดสอบการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ

ผลการทดสอบผ้าใบ ด้านผิวสัมผัส การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ และการดูดซับสีน้ำมัน (ระยะแรก) ภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท สามารถสรุปได้ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 ตรวจสอบพื้นผิวผ้าใบ ภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท (ระยะแรก)

รองพื้น	ส่วนผสม	ลักษณะของพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 1	1. ผิวสัมผัส	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ ลื่น สม่ำเสมอ
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลืออยู่บนผิวผ้าใบเล็กน้อย

ตารางที่ 7 ตรวจสอบพื้นผิวผ้าใบ ภายหลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท (ระยะแรก) (ต่อ)

รองพื้น	ส่วนผสม	ลักษณะของพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 2	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ
	2. การยัดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยัดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลืออยู่บนพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 3	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ และมีความลื่นเล็กน้อย
	2. การยัดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยัดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบในระดับพอใช้ สีรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้บางส่วน
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลืออยู่บนพื้นผิวผ้าใบเล็กน้อย
เทคนิคที่ 4	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ และมีความลื่นเล็กน้อย
	2. การยัดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยัดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบไม่ดีมากนัก สีรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้บางส่วน
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณมาก ไม่มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลือบนพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 5	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นไม่เรียบเนียน
	2. การยัดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยัดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบไม่ดีมากนัก สีรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้บางส่วน
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณมาก ไม่มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลือบนพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 6	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ และมีความลื่นเล็กน้อย
	2. การยัดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยัดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลืออยู่บนพื้นผิวผ้าใบ

Note: From © Kamolwan Saengprom 26/02/2022

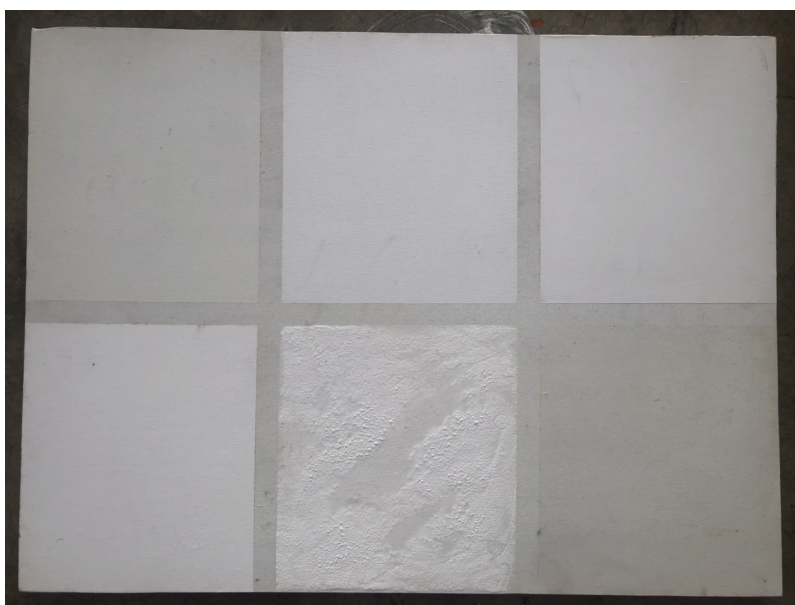
จากตารางที่ 7 แสดงผลการทดสอบพื้นผิวผ้าใบที่เกิดขึ้นภายหลังกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท (ระยะแรก) สามารถสรุปดังนี้

1. ด้านผิวสัมผัสของรองพื้น พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 และเทคนิคที่ 2 ลักษณะรองพื้นมีความเรียบลื่นสม่ำเสมอ ในขณะที่รองพื้นเทคนิคที่ 3 เทคนิคที่ 4 และเทคนิคที่ 6 มีลักษณะเรียบสม่ำเสมอ และมีความลื่นเล็กน้อย สำหรับรองพื้นสูตรที่ 5 มีลักษณะไม่เรียบเนียน ดังนั้นในด้านผิวสัมผัสของรองพื้นเทคนิคที่ 1 และ เทคนิคที่ 2 จึงมีผิวสัมผัสที่ดีที่สุด

2. ด้านการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 เทคนิคที่ 2 และเทคนิคที่ 6 มีรองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี สำหรับรองพื้นเทคนิคที่ 3 เทคนิคที่ 4 และเทคนิคที่ 5 มีรองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบในระดับพอใช้ ซึ่งรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้บางส่วน ดังนั้นในด้านการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ รองพื้นเทคนิคที่ 1 เทคนิคที่ 2 และเทคนิคที่ 6 สามารถยึดเกาะผ้าใบได้ดีที่สุด

3. ด้านการดูดซับสีน้ำมัน พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 และเทคนิคที่ 3 รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของน้ำมันหลงเหลืออยู่บนผิวผ้าใบเล็กน้อย สำหรับรองพื้นเทคนิคที่ 2 และ เทคนิคที่ 6 รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ และยังคงมีความเงาของน้ำมันหลงเหลืออยู่บนผิวผ้าใบ และรองพื้นเทคนิคที่ 4 และเทคนิคที่ 5 รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณมาก จึงทำให้ไม่มีความเงาของน้ำมันหลงเหลือบนผิวผ้าใบ ดังนั้นด้านการดูดซับสีน้ำมัน รองพื้นเทคนิคที่ 1 และเทคนิคที่ 3 มีการดูดซับน้ำมันในปริมาณที่ดีที่สุด

ความเปลี่ยนแปลงของพื้นผิวผ้าใบ โดยทิ้งไว้ในอุณหภูมิห้อง เป็นระยะเวลา 6 เดือน (ระยะหลัง) ปรากฏความเปลี่ยนแปลงของพื้นผิวผ้าใบตามภาพที่ 15 และสรุปเป็นตารางได้ ดังตารางที่ 8



ภาพที่ 15 ภาพเฟรมผ้าใบที่ผ่านการลงรองพื้น ทั้ง 6 เทคนิค และทิ้งไว้เป็นระยะเวลา 6 เดือน

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

ตารางที่ 8 ทดสอบความเปลี่ยนแปลงของพื้นผิวผ้าใบ ภายหลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้น และทิ้งไว้ใน อุณหภูมิห้อง เป็นระยะเวลา 6 เดือน (ระยะหลัง)

รองพื้น	ส่วนผสม	ลักษณะของพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 1	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ ลื่น สม่ำเสมอ
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันค่อนข้างมาก ความเงาของสีน้ำมันที่อยู่บนผิวผ้าใบลดลง
เทคนิคที่ 2	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ ลื่น สม่ำเสมอ
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลืออยู่บนผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 3	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ ความลื่นของพื้นผิวลดลง
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบในระดับพอใช้ สีรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบลดลง
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันค่อนข้างมาก ความเงาของสีน้ำมันที่อยู่บนผิวผ้าใบลดลง
เทคนิคที่ 4	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ ความลื่นของพื้นผิวลดลง
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบไม่ดี รองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้บางส่วน
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณมาก ไม่มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลือบนผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 5	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความขรุขระ ไม่เรียบเนียน
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นไม่ยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบ รองพื้นบวม ขยายตัว และหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้อย่างง่ายดาย
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณมาก ไม่มีความเงาของสีน้ำมันหลงเหลือบนผิวผ้าใบ

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

ตารางที่ 8 ทดสอบความเปลี่ยนแปลงของพื้นผิวผ้าใบ ภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้น และทิ้งไว้ใน อุณหภูมิห้อง เป็นระยะเวลา 6 เดือน (ระยะหลัง) (ต่อ)

รองพื้น	ส่วนผสม	ลักษณะของพื้นผิวผ้าใบ
เทคนิคที่ 6	1. ผิวน้ำมัน	ลักษณะของรองพื้นมีความเรียบ สม่ำเสมอ ความ ลื่นของพื้นผิวลดลง
	2. การยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ	รองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี
	3. การดูดซับสีน้ำมัน	รองพื้นดูดซับสีน้ำมันค่อนข้างมาก ความเงาของ น้ำมันที่อยู่บนผิวผ้าใบลดลง

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

จากตารางที่ 2 แสดงผลการทดสอบความเปลี่ยนแปลงของพื้นผิวผ้าใบ ภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้น และทิ้งไว้ในอุณหภูมิห้อง เป็นระยะเวลา 6 เดือน (ระยะหลัง) สามารถสรุปได้ ดังนี้

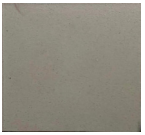
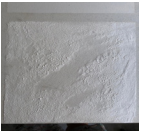
1. ด้านผิวน้ำมันของรองพื้น พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 และเทคนิคที่ 2 ไม่พบความเปลี่ยนแปลงในระยะเวลา 6 เดือน ผิวน้ำมันของรองพื้นเรียบสม่ำเสมอ สำหรับรองพื้นเทคนิคที่ 3 เทคนิคที่ 4 และเทคนิคที่ 6 พบความเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย คือลักษณะของรองพื้นมีความเรียบสม่ำเสมอ แต่ความลื่นของพื้นผิวลดลง และ รองพื้นเทคนิคที่ 5 พบความเปลี่ยนแปลงคือผิวน้ำมันมีลักษณะขรุขระและไม่เรียบเนียน ดังนั้นรองพื้นเทคนิค ที่ 1 และ เทคนิคที่ 2 พบความเปลี่ยนแปลงด้านผิวน้ำมันของรองพื้นน้อยที่สุด

2. ด้านการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 เทคนิคที่ 2 และเทคนิคที่ 6 ไม่พบความ เปลี่ยนแปลงในระยะเวลา 6 เดือน รองพื้นยึดเกาะผ้าใบค่อนข้างดี สำหรับรองพื้นเทคนิคที่ 3 พบความเปลี่ยนแปลง คือรองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบในระดับพอใช้ สีรองพื้นหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบลดลง ในขณะที่รองพื้น เทคนิคที่ 4 พบความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่อง รองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบไม่ดี รองพื้นหลุดลอกออกจากพื้น ผิวผ้าใบได้บางส่วน และรองพื้นเทคนิคที่ 5 พบความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน คือรองพื้นไม่ยึดเกาะกับพื้นผิว ผ้าใบ อีกทั้งยังพบว่ารองพื้นบวม ขยายตัว และหลุดลอกออกจากพื้นผิวผ้าใบได้อย่างง่ายดาย ดังนั้น รองพื้น สูตรที่ 1 เทคนิคที่ 2 และเทคนิคที่ 6 พบความเปลี่ยนแปลงในด้านการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบน้อยที่สุด

3. ด้านการดูดซับสีน้ำมัน พบว่า รองพื้นเทคนิคที่ 1 เทคนิคที่ 3 และเทคนิคที่ 6 พบความเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย ในระยะเวลา 6 เดือน รองพื้นดูดซับสีน้ำมันค่อนข้างมาก ความเงาของน้ำมันที่อยู่บนผิวผ้าใบลดลง รองพื้นเทคนิค ที่ 2 ไม่พบการเปลี่ยนแปลง รองพื้นดูดซับสีน้ำมันในปริมาณที่พอเหมาะ มีความเงาของน้ำมันหลงเหลืออยู่บน ผิวผ้าใบ และรองพื้นเทคนิคที่ 4 และเทคนิคที่ 5 พบความเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน รองพื้นดูดซับสีน้ำมันใน ปริมาณมาก ไม่มีความเงาของน้ำมันหลงเหลือบนผิวผ้าใบ ดังนั้น รองพื้นเทคนิคที่ 2 พบความเปลี่ยนแปลงในด้ว นการดูดซับสีน้ำมันน้อยที่สุด

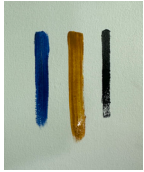
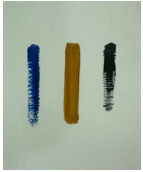
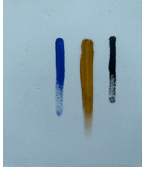
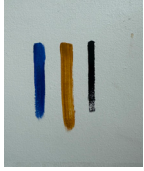
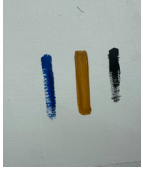
ความเปลี่ยนแปลงของร่องพื้นที่เกิดขึ้น ภายในระยะเวลา 6 เดือน ผู้วิจัยคาดว่าเกิดจากปัจจัยหลักคือ ส่วนผสมในร่องพื้นที่แต่ละสูตร เนื่องจากปัจจัยภายนอกอื่น ๆ ถูกกำหนดให้เหมือนกันทุกประการ เช่น ชนิดของผ้าใบ อุณหภูมิหรือระยะเวลาในการทดสอบร่องพื้น เป็นต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แสดงภาพผลลัพธ์ของร่องพื้นที่แต่ละเทคนิค โดยเปรียบเทียบภาพถ่ายวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565 และภาพถ่ายวันที่ 20 กันยายน พ.ศ.2565 ซึ่งมีระยะเวลาห่างกันประมาณ 6 เดือน ซึ่งสังเกตได้ว่าร่องพื้นเทคนิคที่ 5 ปรากฏความเปลี่ยนแปลงชัดเจนที่สุด

ตารางที่ 9 ตารางเปรียบเทียบความเปลี่ยนแปลงของร่องพื้น (ระยะเวลา 6 เดือน)

ชนิดของสี ร่องพื้น	เทคนิคที่ 1	เทคนิคที่ 2	เทคนิคที่ 3	เทคนิคที่ 4	เทคนิคที่ 5	เทคนิคที่ 6
วันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565						
วันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2565						

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

ตารางที่ 10 ตารางเปรียบเทียบความเปลี่ยนแปลงของสีน้ำมันที่ทดลองระบายบนร่องพื้น (ระยะเวลา 6 เดือน)

ชนิดของสี ร่องพื้น	เทคนิคที่ 1	เทคนิคที่ 2	เทคนิคที่ 3	เทคนิคที่ 4	เทคนิคที่ 5	เทคนิคที่ 6
วันที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565						
วันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2565						

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

ประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบร่องพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ทั้ง 6 เทคนิค

การประเมินความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างนักศึกษา สาขาจิตรกรรมเทคนิคสีน้ำมัน คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เชียงใหม่ จำนวน 15 คน และสรุปผลการประเมินด้วยการหาค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เข้ามาเป็นตัวชี้วัด กำหนดเกณฑ์การประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบร่องพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ดังนี้

1. ผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น
2. การยึดเกาะของร่องพื้นบนเฟรมผ้าใบ
3. ความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ

ตารางที่ 11 ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบร่องพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันของกลุ่มตัวอย่างจำนวน 15 คน

เทคนิคของสีรองพื้น	ผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น		การยึดเกาะของร่องพื้นบนเฟรมผ้าใบ		ความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ		ผลรวม	
	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.
1. เทคนิคอะคริลิก	4.06	0.59	4.46	0.51	4.20	0.56	4.24	0.55
2. เทคนิคแบบญี่ปุ่น	4.46	0.51	4.60	0.50	4.80	0.41	4.62	0.47
3. เทคนิคผงทึบดำ	4.40	0.50	4.20	0.41	3.40	0.50	4.00	0.47
4. เทคนิคฐานยิปซัม	3.66	0.61	3.06	0.45	2.40	0.50	3.04	0.52
5. เทคนิคแบ่งขาวโศดและเบคกิ้งโซดา	2.60	0.50	1.00	0.75	2.20	0.41	1.93	0.55
6. เทคนิครองพื้นแบบใส	3.13	0.35	3.53	0.51	4.06	0.59	3.57	0.48
รวม	3.72	0.51	3.47	0.52	3.51	0.49	3.57	0.51

Note: From © Kamolwan Saengprom 20/09/2022

ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ทั้ง 6 เทคนิค ด้านผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ด้านผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น พบว่ากลุ่มนักศึกษาตัวอย่างทั้ง 15 คน มีความพึงพอใจในรองพื้นเทคนิคญี่ปุ่นมากที่สุด มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.46$, S.D. = 0.51) รองลงมาคือรองพื้นเทคนิคอะคริลิก รองพื้นเทคนิคทลคัม รองพื้นเทคนิคฐานยิปซัม รองพื้นเทคนิครองพื้นแบบใส รองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา ตามลำดับ

ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ทั้ง 6 เทคนิค ด้านการยึดเกาะของรองพื้นบนเฟรมผ้าใบ

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ด้านการยึดเกาะของรองพื้นบนเฟรมผ้าใบ พบว่ากลุ่มนักศึกษาตัวอย่างทั้ง 15 คน มีความพึงพอใจในรองพื้นเทคนิคญี่ปุ่นมากที่สุด มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.6$, S.D. = 0.50) รองลงมาคือรองพื้นเทคนิคอะคริลิก รองพื้นเทคนิคทลคัม รองพื้นเทคนิครองพื้นแบบใส รองพื้นเทคนิคฐานยิปซัม รองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา ตามลำดับ

ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้น สำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ทั้ง 6 เทคนิค ด้านความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ด้านความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ พบว่ากลุ่มนักศึกษาตัวอย่างทั้ง 15 คน มีความพึงพอใจในรองพื้นเทคนิคญี่ปุ่นมากที่สุด มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.80$, S.D. = 0.41) รองลงมาคือรองพื้นเทคนิคอะคริลิก รองพื้นเทคนิครองพื้นแบบใส รองพื้นเทคนิคทลคัม รองพื้นเทคนิคฐานยิปซัม รองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา ตามลำดับ

สรุปผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันทั้ง 3 ด้าน ได้แก่ ด้านผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น ด้านการยึดเกาะของรองพื้นบนเฟรมผ้าใบ และด้านความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ พบว่า จากกลุ่มตัวอย่างนักศึกษา จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เชียงใหม่ คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ หลักสูตรทัศนศิลป์ สาขาจิตรกรรม จำนวน 15 คน มีความพึงพอใจในการใช้งานสีรองพื้นเทคนิคแบบญี่ปุ่นมากที่สุด มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.62$, S.D. = 0.47) รองลงมาคือสีรองพื้นเทคนิคอะคริลิก สีรองพื้นเทคนิคผงทลคัม สีรองพื้นเทคนิครองพื้นแบบใส สีรองพื้นเทคนิคฐานยิปซัม และสีรองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา ตามลำดับ ซึ่งผลการประเมินความพึงพอใจข้างต้นนี้ เป็นเพียงการประเมินความพึงพอใจจากนักศึกษากลุ่มตัวอย่างที่มีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมหลากหลายรูปแบบ อย่างไรก็ตามการทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันในครั้งนี้

ได้ประเมินตามหลักเกณฑ์รองพื้นที่ดีโดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยโหว ซึ่งเหมาะสมสำหรับใช้กับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน พื้นฐานทั่วไป ไม่ได้จำกัดเทคนิคการระบายสีเฉพาะส่วนบุคคล ดังนั้นผลสรุปการทดลองครั้งนี้ ยังสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในโอกาสต่อไป เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเทคนิคการระบายสีและเป้าหมายในการนำไปใช้ส่วนบุคคลมากที่สุด

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลการผลิตรองพื้นบนผ้าใบ พบว่ารองพื้นประกอบด้วยเม็ดสีที่ได้จากชอล์ค ยิปซัม หรือปูนปลาสเตอร์ มีกาวหรือเจลาตินเป็นตัวกลางในการยึดเกาะ โดยรองพื้นทำหน้าที่เป็นตัวกั้นระหว่างสีชั้นบนและวัสดุรองรับ ซึ่งเป็นตัวช่วยกันผลกระทบของความชื้นที่อาจเกิดขึ้นกับวัสดุรองรับ ทั้งนี้ รองพื้นที่ดีนั้นสามารถดูดซับสีได้อย่างสม่ำเสมอและช่วยให้การลงสีน้ำมันง่ายขึ้น นอกจากนี้ ยังช่วยให้สีน้ำมันจะสามารถยึดเกาะกับผ้าใบได้เหมาะสม ไม่หลุดลอกง่าย ซึ่งการทดลองทำสีรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ด้วยเทคนิคแบบญี่ปุ่นเป็นเทคนิครองพื้นที่มีคุณสมบัติดี เนื่องจากส่วนผสมในการทำรองพื้น ประกอบด้วย กาว แคลเซียมคาร์บอเนต ผงสีขาวไททาเนียม และน้ำ ทั้งนี้แคลเซียมคาร์บอเนต (Calcium Carbonate) มีคุณสมบัติเป็นตัวเติมเต็มหรือตัวขยายในอุตสาหกรรมสี พลาสติก ยาง กระดาษ และอื่น ๆ โดยแคลเซียมคาร์บอเนตที่มีความบริสุทธิ์สูงนั้นมีคุณสมบัติทางกายภาพ เช่น ขนาดอนุภาคเล็ก มีค่าความขาวสว่างสูง (Brightness) และไม่มีขากแข็งของสิ่งมีชีวิตหรือแร่ธาตุอื่นที่ให้ค่าความคมสูง (Abrasive) (Lertwattanapongchai & Kongkaew, 2003) เมื่อใช้เป็นตัวเติมเต็มในการทำรองพื้นจะมีคุณสมบัติ คือทำให้สีมีความต่อเนื่องและเป็นเนื้อเดียวกัน นอกจากนี้ แคลเซียมคาร์บอเนตยังใช้แทนไททาเนียมไดออกไซด์ที่มีราคาสูงกว่า เพื่อทำให้สีมีความเงามากขึ้น (Department of Primary Industries and Mines, 2010) และกาวหนังสัตว์เป็นตัวกั้นไม่ให้รองพื้นและสีน้ำมันสัมผัสเนื้อผ้าโดยตรง

สำหรับการทดลองทำรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทดลองเทคนิครองพื้น จำนวน 6 วิธี ได้แก่ 1) เทคนิคอะคริลิก 2) เทคนิคแบบญี่ปุ่นโดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยโหว 3) เทคนิคผงทลคัม 4) เทคนิคฐานยิปซัม 5) เทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา และ 6) เทคนิครองพื้นแบบใส พบว่าเทคนิคทั้ง 6 วิธีนี้ให้ผลลัพธ์ที่ต่างกัน เนื่องจากปัจจัยด้านวัตถุดิบที่ทำสีรองพื้นมีความแตกต่างกัน ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์การทดสอบคุณภาพของสีรองพื้นด้วยวิธีการเดียวกัน แบ่งการทดสอบเป็น 2 ระยะ

ระยะแรก เป็นช่วงระยะเวลาการทดสอบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท

ระยะหลัง เป็นช่วงระยะเวลาการทดสอบภายหลังเสร็จสิ้นกระบวนการทารองพื้นและทิ้งไว้จนแห้งสนิท เป็นระยะเวลา 6 เดือน

ผู้วิจัยได้ทดสอบลักษณะของพื้นผิวผ้าใบจากผิวสัมผัส และการดูดซับสีน้ำมัน ด้วยการระบายสีน้ำมันสีเดียวลงบนเฟรมผ้าใบ โดยไม่จุ่มน้ำมันหรือสีผสมใด ๆ เพื่อเจือจางสีน้ำมัน และทดสอบการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบ โดยใช้ด้ามพู่กันชุบบนพื้นผิวผ้าใบที่ผ่านการรองพื้นแล้ว เพื่อทดลองความสมบูรณ์ในการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผิวผ้าใบ พบว่าเมื่อสีน้ำมันแห้งสนิทแล้วไม่สามารถยึดเกาะได้ดีกับรองพื้นบางเทคนิค โดยเฉพาะรองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดา ปัจจัยสำคัญเกิดจากความแข็งแรงของรองพื้น เมื่อรองพื้นยึดเกาะกับพื้นผิวผ้าใบไม่ดี สีน้ำมันที่มีลักษณะเป็นตัวเคลือบด้านบนจึงไม่สามารถแทรกซึมลงไปยึดเกาะเนื้อผ้าได้ เมื่อวิเคราะห์ตามหลักเกณฑ์ทางวิทยาศาสตร์แล้วพบว่า สีไม่สามารถยึดติดกับวัสดุได้ทุกประเภท และในหลายกรณีของความสัมพันธ์ระหว่างสีกับพื้นผิวยึดเกาะที่ไม่สมบูรณ์แบบ เช่น พื้นผิวยึดและผิวดรูปเนื่องจากสภาพอากาศหรือพื้นผิวผิวดรูปจากปฏิกิริยาภายนอกเช่นโดนบีบอัด กระแทก ชูด หรือเคาะ เป็นผลให้สีลอกออกได้ ดังนั้นคุณสมบัติของรองพื้นที่ดีจึงต้องมีความเหมาะสมกับพฤติกรรมของสีนั้น ๆ (Qiuben, 2018) จากผลการทดสอบพบว่าเทคนิคแบบญี่ปุ่นโดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยไท่ มีผิวสัมผัสที่ดี มีการยึดเกาะระหว่างรองพื้นกับผ้าใบที่สมบูรณ์ไม่หลุดลอกง่าย และการดูดซับสีน้ำมันที่สม่ำเสมอ

สำหรับผลการประเมินความพึงพอใจที่มีต่อการทดสอบรองพื้นทั้ง 6 เทคนิคของนักศึกษาสาขาจิตรกรรม หลักสูตรทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เชียงใหม่ จำนวน 15 คน ได้ให้ความคิดเห็นสอดคล้องกันว่า รองพื้นเทคนิคญี่ปุ่นมีคุณลักษณะที่ดีทั้ง 3 ด้าน อันประกอบไปด้วย ด้านผิวสัมผัสของเฟรมผ้าใบที่ผ่านการรองพื้น ด้านการยึดเกาะของรองพื้นบนเฟรมผ้าใบ และด้านความเหมาะสมในการดูดซับสีน้ำมันของเฟรมผ้าใบ ซึ่งมีความเหมาะสมสำหรับทำรองพื้นผ้าใบเพื่องานจิตรกรรมสีน้ำมันมากที่สุด โดยผลการประเมินอยู่ที่ระดับดีมาก ($\bar{x} = 4.62$, S.D. = 0.47) เทคนิคที่มีคุณลักษณะที่ดีรองลงมาได้แก่ รองพื้นเทคนิคอะคริลิก เทคนิคผงทึบดำ เทคนิครองพื้นแบบใส และเทคนิคฐานยิปซัม ตามลำดับ สำหรับเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดาได้รับผลการประเมินไม่เป็นที่พึงพอใจ ($\bar{x} = 1.93$, S.D. = 0.55) ผลการประเมินดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า รองพื้นเทคนิคแป้งข้าวโพดและเบคกิ้งโซดาไม่ได้รับความสนใจจากกลุ่มตัวอย่าง อีกทั้งให้คุณลักษณะของรองพื้นมีแนวโน้มด้านคุณภาพที่ไม่เหมาะสมกับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน อย่างไรก็ตาม แม้ว่าผลการประเมินความพึงพอใจของรองพื้นเทคนิคญี่ปุ่นโดยอาจารย์ชีวเป็นก๊วยไท่จะให้คุณภาพที่ดีที่สุด แต่ยังพบข้อจำกัดบางประการด้านกระบวนการเตรียมวัสดุอุปกรณ์ที่หลากหลาย และอาศัยความพิถีพิถันในการผสมแต่ละขั้นตอนเพื่อให้ได้รองพื้นที่มีคุณภาพที่เหมาะสม ดังนั้นการนำเทคนิคดังกล่าวไปใช้ประโยชน์ ทั้งการเตรียมพื้นผิวผ้าใบก่อนสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีน้ำมัน หรือต่อยอดผลิตรองพื้นเพื่อค้าขายในเชิงพาณิชย์ ยังคงต้องศึกษาเพิ่มเติมให้ครอบคลุมด้านงบประมาณ และระยะเวลาในการผลิต เพื่อให้ได้รองพื้นที่เหมาะสมตามความต้องการของผู้ใช้

งานวิจัย “การศึกษาเชิงทดลองสูตรรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมัน” ได้ศึกษาวิธีการทำรองพื้นจากเอกสารต่าง ๆ เมื่อได้ผ่านการทดลองและทดสอบคุณภาพแล้ว พบว่าบางเทคนิคไม่เหมาะสมกับการใช้งานของนักศึกษา กลุ่มตัวอย่าง เช่น เทคนิคแป้งข้าวโพดและเบกกิ้งโซดา แม้จะสามารถหาวัสดุอุปกรณ์ได้ง่าย มีทั่วไปตามท้องตลาด และกระบวนการทำรองพื้นไม่ซับซ้อน แต่ผลลัพธ์ที่ได้กลับไม่เป็นที่พึงพอใจสำหรับนักศึกษา ทั้งนี้การนำรองพื้นไปใช้งานจำเป็นต้องคำนึงคุณสมบัติของสีน้ำมันที่ทำปฏิกิริยากับออกซิเจนในอากาศ และกระบวนการออกซิเดชัน โพลีเมอไรเซชัน ซึ่งเป็นกระบวนการบ่มและทำให้แห้ง มีลักษณะเป็นปฏิกิริยาเคมีที่ถูกกระตุ้นด้วยสภาวะภายนอก คืออุณหภูมิ อันเป็นเงื่อนไขหลักที่ต้องคำนึงถึง ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการแห้งของสีน้ำมันและส่งผลกระทบต่อปัญหาต่าง ๆ ที่ตามมา เช่น การละลายของผิวฟิล์ม หรือความชื้นของพื้นผิวจนเกิดเชื้อรา เป็นต้น (Qiuben, 2018) ดังนั้น การศึกษาเชิงทดลองสูตรรองพื้นสำหรับงานจิตรกรรมสีน้ำมันสามารถนำไปปรับใช้และพัฒนาต่อยอดงานทำรองพื้นให้เกิดความเหมาะสมกับเทคนิคการสร้างสรรค์และเป้าหมายในการนำไปใช้ส่วนบุคคลในอนาคต

References

- Artcons. (2021, August 26). *Materials Information and Technical Resource for Artists - Grounds and Prime*. University of Delaware. https://www.artcons.udel.edu/mitra/Documents/Grounds-and-Primers.pdf?fbclid=IwAR3CZfMsXHPEKHUcs_OKH05hqRwdJcg5yCdOvWLC_zPzV0nJezEkLZ4PYo.
- Art Supplies. (2021, June 22). *Gesso - buy or make?*. Gadsbys. <https://www.gadsbys.co.uk/gesso-buy-or-make>.
- Caves, J. (2021, August 23). *Acrylic Painting, Oil Painting, Studio and General Size Primer, Gesso and Ground Explained*. Jacksons. <https://www.jacksonsart.com/blog/2021/08/23/size-primer-gesso-and-ground-explained>.
- Daosukho, S. (2016). pæñgfun dek thankham læ khõ khuān Rawang [Baby powder, talcum and precautions]. *Department of Science Service Journal*, 64(201), 32-33.
- Fajardo, L. (2021). *How to Make Gesso: 6 DIY Recipes*. Love Acrylic Painting. <https://loveacrylicpainting.com/how-to-make-gesso>.
- Kār chí prayochn' cāk khælseĩym khār̃bxnet [Utilization of Calcium Carbonate]. (2010, February 15). *Department of Primary Industries and Mines*. <https://www-old.dpim.go.th/articles/article?catid=124&articleid=255>.
- Kemp, W. (2011, August 9). *How to Prime a Canvas using Gesso for Acrylic Painting*. The Will Kemp Art School. <https://willkempartschool.com/how-to-prime-a-canvas-with-gesso-for-an-acrylic-painting>.
- Lertwattanapongchai, P., & Kongkaew, A. (2003). Kammawithĩ kāñphalit khæñsām khbõñēĩ nai choēng phāñit [Process for producing calcium carbonate commercially]. *Department of Science Service Journal*, 51(161), 34.
- Lucas, L. (2021, May 31). *Make Your Own Gesso with simple ingredients*. Dabble in Color. <https://www.dabbleincolor.net/blog/blog-post-title-four-bs62s-yxzz3>.

Nine Things You Should Know About Gesso. (2021, August 8). *Zieler*. <https://www.zieler.co.uk/9-things-you-should-know-about-gesso>.

Qiuben, G. (2018). How to make oil canvas [Unpublished Presentation]. In Shanghai Academy of Fine Arts (Chair), *The Forum on Education Abroad*. Shanghai University.

Shimisi, L. (2018). *Yishùjiāshǒucè [The Artist's handbook]* (2nd ed.). Beijing Fine Art Photography Publishing House.

Thompson, V., D. (1956). *The Materials and Techniques of Medieval Painting*. New York: Dover Publications, Inc. <https://books.google.je/books?id=I1DFuGQeG10C&printsec=frontcover#v=onepage&q&f=false>.

Witlox, S., M. (2012). *Grounds, 1400-1900*. Technical Art History, Examination, Documentation and Scientific Analysis .https://www.researchgate.net/publication/292293777_Grounds_1400-1900.

นิทรรศการศิลปะในรูปแบบดิจิทัล: การเริ่มต้นสู่ความท้าทายใหม่¹

received 6 JUN 2023 revised 27 SEP 2023 accepted 5 OCT 2023

พิจักษณ์ ทนชัยบุตร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาการถ่ายภาพ ภาควิชาศิลปะศิลป์

คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการนำเสนอที่มาของการจัดนิทรรศการในรูปแบบดิจิทัล และความเป็นมาของการสร้างสรรค์และจัดแสดงงานศิลปะดิจิทัลที่เป็นรูปแบบที่ถูกใช้ในสื่อออนไลน์ในช่วงหลายปีที่ผ่านมา บทความนี้ได้อธิบายถึงการก่อตัวของแนวคิดและรูปแบบของศิลปะดิจิทัล ที่เกิดขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1960 ถึง ค.ศ. 2019 ที่การนำเสนอและจัดแสดงผลงานศิลปะในรูปแบบออนไลน์ได้เริ่มถูกนำมาใช้งานอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้น และจากสถานการณ์การระบาดของ โควิด-19 ที่พิพิธภัณฑ์และแกลเลอรีหลายแห่งได้จัดการแสดงงานในสื่อออนไลน์ ส่งผลให้การจัดแสดงในรูปแบบดิจิทัลเริ่ม เป็นสิ่งมีการจัดทำกันอย่างกว้างขวาง ซึ่งปัจจัยที่สำคัญที่จะทำให้งานศิลปะที่จัดแสดงแบบออนไลน์ ไม่ว่าตัวชิ้นงานจะเป็นในรูปแบบดั้งเดิมหรือในลักษณะของศิลปะดิจิทัล โดยการแสดงผลงานศิลปะนั้น ต้องอาศัยความสัมพันธ์ระหว่าง ศิลปิน สถาบันทางศิลปะ ผู้จัด ภัณฑารักษ์ และผู้ชม นอกจากนี้ การสร้างเนื้อหาของผลงาน กิจกรรมในการจัดแสดง รวมไปถึงการเปิดโอกาสให้ผู้ชมมีส่วนร่วมต่อการจัดแสดง ในลักษณะของการทำให้ผลงานศิลปะเข้าหาผู้ชมมากไปกว่าการที่ให้ผู้ชมเข้าหาตัวผลงานในลักษณะของการจัดแสดงแบบกายภาพ เป็นสิ่งจำเป็นต่อการนำเสนอผลงานในรูปแบบดิจิทัล

คำสำคัญ: การจัดนิทรรศการศิลปะ, นิทรรศการศิลปะดิจิทัล, นิทรรศการศิลปะออนไลน์, ศิลปะดิจิทัล, ดิจิทัล ภัณฑารักษ์

¹บทความวิชาการนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์หมอลำ เมืองขอนแก่น สู่การสร้างสรรค์ภาพถ่ายบุคคลเพื่อนำเสนอในสื่อออนไลน์ โดยได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย จากคณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ปีงบประมาณ 2565

Digital Art Exhibition: From The Beginning to The New Challenge¹

Pichak Tananchaibutra

Assistant Professor,
Photography Curriculum,
Department of Communication Arts & Design,
School of Architect Art & Design,
Kingmunkut Institute of Technology Ladkrabang

Abstract

This article presents the form and the early state of digital exhibition which use for several decades, explains the beginning of the shaping of concept and form of digital arts presentation in 1960 to 2019 which was more widely used during the Covid-19 pandemic by many galleries and museums, which exhibited their art works online. The success key factors that online and digital exhibitions which present the digital or traditional art works are the network of artist, art institutes, curators, art dealers and audiences, that all participants require the relations to each other in the exhibition, also the involved with the audience by artwork in the exhibition which the artwork bring the art experience to the audience in online space rather than the viewer visit the artwork in the physical space.

Keywords: Art Exhibition, Digital Art Exhibition, Online Art Exhibition, Digital Art, Digital Curation

¹“This academic article is part of the research project titled “A Study of Mor Lam Identity in Khon Kaen Towards the Creation of Portrait Photography for Presentation in Online Media” and received research funding from the Faculty of Architecture, Art and Design, King Mongkut’s Institute of Technology Ladkrabang, for the fiscal year 2022.”

บทนำ

การระบาดของโควิด-19 ได้ส่งผลให้การใช้สื่อออนไลน์ในกิจกรรมต่าง ๆ ของคนในสังคมได้ขยายตัวและขยายขอบเขตอย่างกว้างขวางขึ้น การเข้าถึงกิจกรรมทางศิลปะจึงได้มีการปรับเปลี่ยนไปด้วย โดยพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยและแกลเลอรีหลายแห่งได้นำเทคโนโลยีเสมือนจริง (Virtual Reality: VR) เข้ามาใช้งาน เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะ Louvre Museum ในประเทศฝรั่งเศส หอศิลป์แห่งชาติและพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ (National Gallery in London) หอศิลป์ Tate Modern ที่กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะเอกชนของ Henry Clay Frick ในนครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น โดยได้เลือกการนำเสนอเสมือนจริงโดยเฉพาะวัตถุในบางห้องจัดแสดงซึ่งสามารถปรับเปลี่ยนมุมมองการเคลื่อนที่ได้ 360 องศาในแนวระนาบทางด้านซ้ายและด้านขวาผ่านหน้าเว็บไซต์หลักของทางพิพิธภัณฑ์ เพื่อตอบสนองความต้องการรับรู้และคาดหวังจะทดแทนประสบการณ์ที่เคยได้รับการชมนิทรรศการในรูปแบบกายภาพของผู้เข้าชมทางอินเทอร์เน็ตได้

นิทรรศการออนไลน์หรือนิทรรศการอิเล็กทรอนิกส์ (Online Exhibition หรือ e-Exhibition) คือสื่อประเภทหนึ่งที่มีลักษณะเป็นสื่อผสม ใช้เนื้อหาสาระหรือความรู้ที่น่าสนใจและมีคุณค่ามานำเสนอให้ผู้ชม เพื่อเพิ่มพูนทั้งความรู้และความเพลิดเพลิน (Kulavijit, 2019) โดยจัดแสดงความรู้หรือเนื้อหาสาระในรูปแบบนิทรรศการผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เพื่อเผยแพร่เนื้อหาหรือผลงานให้กับผู้เข้าชมผ่านระบบอินเทอร์เน็ตที่สามารถเข้าถึงได้ตลอดเวลา ขณะเดียวกัน ยังพยายามมุ่งให้สาระที่น่าสนใจ มีความเหมาะสมกับธรรมชาติของนิทรรศการที่ให้เนื้อหาคุณค่าทางศิลปะและความรู้แก่ผู้ชม รวมทั้งสอดคล้องกับธรรมชาติของผู้เข้าชมนิทรรศการทางอินเทอร์เน็ตอีกด้วย

วัตถุประสงค์และวิธีการศึกษา

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอ กระบวนการก่อเกิดของการจัดการแสดงงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลในรูปแบบออนไลน์ โดยศึกษาจากการทบทวนวรรณกรรม ข้อมูลเอกสารการจัดแสดงนิทรรศการ เพื่อเป็นข้อมูลแก่ผู้สนใจและสามารถนำไปวิเคราะห์และค้นคว้าต่อไป

ในบทความนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารเป็นหลักโดยจะกล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงงาน ในระบบดิจิทัล รูปแบบของการจัดแสดงและหอศิลป์ดิจิทัลภัณฑารักษ์ (Digital Curation) ศิลปะและเทคโนโลยีเครือข่าย (Art and Networked Technologies) โดยใช้การรวบรวมเอกสารที่นำเสนอการจัดแสดงงาน ในรูปแบบดิจิทัลและแคตตาล็อก ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. 1970 จนถึงปัจจุบัน โดยมีกรอบแนวคิดเรื่องโลกของข้อมูลสารสนเทศ (Information Worlds) กับศิลปะเป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

แนวคิดเรื่องโลกของข้อมูลสารสนเทศ (Information Worlds) กับศิลปะ

Jaeger & Gary (2010) อธิบายทฤษฎีของสารสนเทศว่าเป็นความพยายามในการเสริมสร้างความเข้าใจในบทบาทของข้อมูลในสังคมโดยการวิเคราะห์ “ปฏิสัมพันธ์อันไม่ถ่วงระหว่างข้อมูล พฤติกรรมของข้อมูล และบริบททางสังคมที่มีอยู่ ผู้เขียนเสนอว่าวิธีที่บุคคลค้นหา ใช้และสร้างความหมายจากข้อมูลนั้นได้รับอิทธิพลพร้อม ๆ กันจากบริบทท้องถิ่นรวมถึงบริบททางสังคมที่ในมุมกว้าง โดยชี้ไปที่ผลกระทบของสถาบันสาธารณะ สื่อ และวาทกรรมทางการเมืองท่ามกลางปัจจัยอื่น ๆ เพื่ออธิบายว่า บริบทท้องถิ่นและบริบทที่กว้างขึ้นเหล่านี้ มีความขัดแย้ง เชื่อมโยงหรือมีอิทธิพลต่อกันและกันอย่างไร”

Jaeger และ Gary ได้กรอบแนวคิดพื้นฐานสำหรับการทำความเข้าใจโลกของข้อมูลสารสนเทศ คือบรรทัดฐานทางสังคม ประเพณีทางสังคม พฤติกรรมของข้อมูล และโลกทัศน์ แนวคิดทั้งสี่นี้ช่วยอธิบายลักษณะที่บุคคลจัดการกับความไม่แน่นอนและความคลุมเครือ ที่ซึ่งบรรทัดฐานทางสังคมหมายถึงความเหมาะสมของพฤติกรรมที่แตกต่างกันในบริบททางสังคมที่กำหนด ควบคุมสิ่งที่ก่อให้เกิดปฏิสัมพันธ์ที่ยอมรับได้หรือไม่สามารถยอมรับได้ในสังคมแห่งหนึ่ง ประเพณีทางสังคมหมายถึงบทบาทที่บุคคลต่าง ๆ ในสังคม เช่น ผู้รักษาประตูหรือผู้ตัดสิน พฤติกรรมของข้อมูลคือแนวทางการปฏิบัติที่หลากหลายที่แต่ละคนมีส่วนร่วมในการค้นหาแบ่งปันและใช้ข้อมูล ในส่วนของ คุณค่าของข้อมูลคือวิธีที่บุคคลในโลกใบเล็กประเมินและทำความเข้าใจข้อมูล เมื่อนำมารวมกันทั้งหมด เพื่อวางโครงสร้างขอบเขตของความหมายหรือชีวิตที่อยู่ในกรอบที่สัมพันธ์กับโลกใหญ่รอบตัวพวกเขาจึงได้ขยายแนวคิดของโลกใบเล็กเพื่อรวมบริบททางสังคมทุกรูปแบบ

โลกของข้อมูล เป็นกระบวนการที่บริบททางสังคมขนาดเล็กในระดับบุคคล เกิดการปฏิสัมพันธ์ของบุคคลกับข้อมูลไม่เพียงเท่านั้น ยังได้รวมถึงวิธีที่โลกเล็กๆ เหล่านี้ตัดกันและถูกฝังอยู่ภายในการรวมตัวของปัจจัยทางสังคมและผู้ดำเนินการในวงกว้างขึ้น เพื่อทำความเข้าใจบริบททางสังคมที่ใหญ่ขึ้นเหล่านี้ Jaeger และ Gary (2010) ได้หันไปใช้ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่สาธารณะและโลกแห่งชีวิตของ Habermas (Habermas&Thomas, 1981) ที่พื้นที่สาธารณะเป็นทั้งพื้นที่ทางประวัติศาสตร์และในอุดมคติของการแลกเปลี่ยนข้อมูลโดยรวม ระหว่างสมาชิกทุกคนในสังคม ในอดีตมีเทคโนโลยีและแนวทางปฏิบัติมากมายที่ทำให้สามารถแบ่งปันข้อมูลสาธารณะได้ ตั้งแต่พื้นที่สาธารณะโบราณไปจนถึงอินเทอร์เน็ต แม้ว่าทั้งหมดจะมีลักษณะเปิดเผยต่อสาธารณะที่เข้าถึงได้ แต่หลายปัจจัยก็จำกัดการเข้าถึงและจำกัดความสามารถในการมีส่วนร่วมในพื้นที่สาธารณะเหล่านี้ โดยเฉพาะสำหรับ Habermas โครงสร้างทางเศรษฐกิจแบบแบ่งชนชั้น โดยบางกลุ่มได้รับสิทธิในการควบคุมมากกว่ากลุ่มอื่น ในแนวคิดของโลกสารสนเทศที่สัมพันธ์กับโลกศิลปะ เป็นการทำความเข้าใจต่อความต้องการข้อมูลและพฤติกรรมของข้อมูลในสถานการณ์เฉพาะ เช่น ศิลปินที่ดำเนินการจัดหางานศิลปะและข้อมูลในแบบดิจิทัล โดยที่โลกศิลปะเป็นพื้นที่เล็กในระบบอันซับซ้อนของสังคมที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ข้อมูลล้วนถูกถ่ายโอนกันไปมาเสมอ สิ่งเหล่านี้ยังเป็นองค์ประกอบที่หลากหลายและเป็นพลวัตของบริบทที่กว้างขึ้นนี้ ไม่ใช่เป็นเพียงโลกศิลปะอันโดดเดี่ยว ที่ศิลปินทุกคนพบเจอในลักษณะเดียวกัน และไม่ใช่ว่าชุดของบรรทัดฐานทางสังคม ประเพณี การปฏิบัติ และค่านิยมที่กำหนดไว้แบบคงที่

จากกรอบแนวคิดจะเห็นว่าโลกของแนวคิดเรื่องโลกของข้อมูลสารสนเทศ (Information Worlds) กับศิลปะนั้นได้ฉายภาพให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและสังคมที่มีความซับซ้อนและเกิดแนวทางใหม่ ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งในรูปแบบของการสร้างงานศิลปะและการนำเสนอผลงาน ซึ่งผู้เขียนจะนำเสนอต่อไป

ศิลปะและเทคโนโลยีเครือข่าย Art and Networked Technologies

ศิลปินในหลายสาขา ไม่ว่าจะเป็น ทัศนศิลป์ วรรณกรรม และดนตรี ได้ทดลองใช้เทคโนโลยีดิจิทัลและเทคนิคอัลกอริทึม (Algorithm) มาตลอดในประวัติศาสตร์ของคอมพิวเตอร์ โดยการใช้เทคโนโลยีเหล่านี้มีผลต่อการสร้างศิลปะดิจิทัลในยุคแรกเริ่ม แต่รูปแบบของผลงานมักไม่มีความแตกต่างจากงานในรูปแบบเดิมที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีดิจิทัลเท่าไรนัก อย่างไรก็ตาม การใช้แนวทางแบบอัลกอริทึมได้ถูกนำมาทดลองใช้ในการสร้างงาน เช่น เครื่องกำเนิดข้อความกวีนิพนธ์ที่สร้างขึ้นในทศวรรษ 1950 และ 1960 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากสุนทรียภาพในการปะติดปะต่อของ Dadaist (Funkhouser, 2007) หรือ John Cage และ Jackson MacLow ทำการทดลองกับกระบวนการจัดองค์ประกอบอัลกอริทึม สร้างบทกวีที่อ้างอิงถึง Kurt Schwitters และสามารถอ่านเป็นเสียง ในปี ค.ศ. 1965 Howard Wise Gallery จัดแสดงนิทรรศการศิลปะดิจิทัลครั้งแรก โดยมีผลงานของ A. Michael Noll และ Bela Julesz เพื่อนร่วมงานและวิศวกรที่ Bell Labs (Taylor, 2014) แม้ว่างานศิลปะเหล่านี้ถูกจัดแบ่งแยกอย่างชัดเจนว่าเป็นวัตถุทางศิลปะ แต่งานศิลปะยังได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับบทบาทที่สัมพันธ์กันของมนุษย์และเครื่องจักรในกระบวนการทางศิลปะ มีการอภิปรายโต้เถียงกันถึงสิทธิในการครอบครองงาน หลังจากนั้น การพูดถึงเรื่องสิทธิได้รับการกล่าวถึงเพียงเล็กน้อยเมื่อ Noll สามารถได้ลิขสิทธิ์ภาพวาด Gaussian-Quadratic ในปี ค.ศ. 1963 ที่สร้างด้วยคอมพิวเตอร์ได้สำเร็จในปี ค.ศ. 1965

ในช่วงเวลาเริ่มแรกของศิลปะดิจิทัล มีข้อโต้แย้งและคำถามมากมายที่หยิบยกขึ้นมาจากงานแรกเริ่มนี้ ยังคงถูกนำเสนอและถกเถียงกันในประเด็นใหม่ เมื่อเทคโนโลยีได้พัฒนาขึ้นและการเคลื่อนไหวและแนวโน้มทางศิลปะใหม่ ๆ ได้เกิดขึ้น รูปแบบของศิลปะร่วมสมัยและการทับซ้อนกับการทดลองทางศิลปะด้วยคอมพิวเตอร์ในยุคแรกเริ่ม ศิลปินที่ทำงาน Conceptual Art ตั้งคำถามกับสมมติฐานที่ได้รับเกี่ยวกับวัตถุศิลปะ (Art Object) โดยพิจารณาอย่างรอบด้านว่าประกอบด้วยอะไร นำเสนอต่อผู้ชมอย่างไร และใครมีส่วนร่วมในกระบวนการผลิตงานศิลปะ การกำหนดลักษณะงานของศิลปิน รวมไปถึงคำถามต่อแนวความคิดที่มีชื่อเสียงว่า มีส่วนทำให้วัตถุทางศิลปะไม่เป็นรูปเป็นร่าง แทนที่จะเป็นภาพวาดหรือประติมากรรม งานศิลปะแนวความคิด (Conceptual Art) ในช่วงทศวรรษ 1960 และ 1970 มักใช้รูปแบบภาษาศาสตร์ ข้อความ หรือรูปแบบการให้ข้อมูล เช่น แก์อี้หนึ่งและสามตัว ของ Joseph Kosuth (1965) ที่จับคู่คำจำกัดความของ ‘แก์อี้’ ตัวจริง และรูปภาพของวัตถุ นั้น ดึงความสนใจไปที่ความแตกต่างระหว่างแนวคิดกับวัตถุและการแสดงออกที่เป็นสื่อกลาง ในขณะที่งานศิลปะแนวความคิด (Conceptual Art) จำนวนมากได้ถูกหลอมรวมเข้ากับสถาบันศิลปะและตลาดศิลปะในฐานะวัตถุที่ซื้อได้ เก็บรวบรวม และขายออกไป (รวมถึงผลงานของ Joseph Kosuth) ในกรณีอื่น ๆ อีก 34 ชิ้น งานศิลปะแนวความคิดถูกสร้างขึ้นโดยเจตนาเพื่อให้ทำซ้ำได้ง่าย ในปี ค.ศ. 1968 Seth Siegelau และ John Wendler ได้รับรวบรวมผลงานในช่วงดังกล่าวเป็นหนังสือที่ไม่มีชื่อ ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า “Xerox Book” (1968) ซึ่งประกอบด้วยงานบนกระดาษที่สร้างขึ้นด้วยเครื่องถ่ายเอกสารยี่ห้อ Xerox โดยได้รับการสนับสนุนจากศิลปินที่เป็นที่ยอมรับ

ในปัจจุบัน เช่น Kosuth หนังสือซึ่งทำเพิ่มเป็นสองเท่าของผลงานในสถานที่จัดนิทรรศการและสุจิบัตรที่รวบรวมผลงาน ได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวาง แม้กระทั่งตอนนี้ที่ยังมีการใช้งานในรูปแบบเอกสาร PDF

นอกเหนือจากศิลปะแนวความคิด (Conceptual Art) ที่กล่าวไปข้างต้น ศิลปินที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบ Minimalism หรือ Land Art รวมไปถึงการเคลื่อนไหวและแนวโน้มทางศิลปะในทศวรรษ 1960 และ 1970 ที่เกิดการสร้างสรรค์ผลงานในทำนองเดียวกัน ซึ่งขยายหรือมีความไม่ชัดเจนในแนวความคิดของรูปแบบศิลปะ เช่น ประติมากรรมโลหะซ้ำ ๆ กันตามจังหวะของศิลปินอย่าง Donald Judd ที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยเทคนิคทางอุตสาหกรรม หรือประติมากรรมดินขนาดใหญ่ของ Robert Morris ศิลปินแนว Conceptual สร้างงานกับพื้นที่กายภาพซึ่ง Burnham (1968) ให้เหตุผลว่า การปฏิบัติทางศิลปะประเภทนี้ต้องการการปรับปรุงกระบวนการทัศนทางสุนทรียศาสตร์ใหม่อย่างละเอียด โดยนำเสนอมากกว่าคุณสมบัติที่เป็นรูปแบบหรือเนื้อหา ที่เป็นเนื้อแท้ของวัตถุทางศิลปะ โดย Burnham ได้อธิบายปรากฏการณ์นี้ว่า เป็นสิ่งที่เกี่ยวกับ “สุนทรียศาสตร์ของระบบ (System Esthetics)” ที่เบื้องหน้าเครือข่ายการสื่อสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างงานศิลปะเหล่านี้ นอกจากนี้ Burnham ยังได้อธิบายชิ้นงานที่ Morris กำลังดำเนินการอยู่ว่าเกี่ยวข้องกับข้อมูลที่มีความแม่นยำสูง โดยนักสำรวจ นักออกแบบภูมิทัศน์ ผู้รับเหมาด้านวิศวกรรมโยธา และนักธรณีวิทยา ศิลปินที่ทำงานในรูปแบบนี้ขยายความรู้สึกและขอบเขตของกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการผลิตงานศิลปะ โดยใช้ปัญหาและใช้วิธีในรูปแบบเดียวกับสถาปนิก นักวางผังเมือง วิศวกรโยธา ช่างเทคนิคอิเล็กทรอนิกส์ และนักมานุษยวิทยาวัฒนธรรม แทนการเป็นสื่อทางศิลปะที่เฉพาะเจาะจง เครือข่ายการสื่อสารที่ศิลปินสร้างกลายเป็นข้อตกลงกับผู้ทำงานหลายหน้าที่ร่วมกันและศิลปินต้องรวบรวมข้อมูลเพื่อแก้ไขปัญหาทางเทคนิคที่กลายเป็นโดเมนหลักของการฝึกฝนเชิงสร้างสรรค์และการผลิตงานศิลปะ

ในขณะที่เครือข่ายการสื่อสารที่ศิลปินเหล่านี้ใช้งานและมีส่วนร่วมโดยมากเป็นระบบแอนะล็อก (Analog) ที่ใช้โทรศัพท์และเครื่องแฟกซ์ ทว่าในหลายมิติของกระบวนการผลิตงานทางศิลปะเหล่านี้คล้ายคลึงกับของศิลปินที่ทดลองใช้เทคโนโลยีการคำนวณ การเชื่อมขอบเขตหลักการทางศิลปะ วิทยาศาสตร์ และวิศวกรรม และการใช้ผู้เชี่ยวชาญมืออาชีพและแหล่งข้อมูลที่หลากหลายเพื่อแก้ไขปัญหาที่จุดตัดของมิติทางเทคนิคและความงามของงาน ในนิทรรศการซอฟต์แวร์ (Software Exhibition) ปี ค.ศ. 1970 ที่พิพิธภัณฑ์ชาวยิว (The Jewish Museum) Burnham (1970) ได้พิจารณาถึงความสัมพันธ์ระหว่างระบบการสื่อสารและการสร้างงานศิลปะ Burnham (1968) ถือว่าศิลปินในนิทรรศการนี้เป็นผู้บุกเบิกการดูแลจัดการงานศิลป์ ที่สร้างขึ้นด้วยเทคโนโลยีสารสนเทศที่หลากหลาย ทั้งแบบดิจิทัลและแบบแอนะล็อก ดังที่ Burnham (1968) ระบุไว้ในแคตตาล็อกนิทรรศการ “Information Processing Systems and Their Devices” ของพวกเขาว่าผลงานเหล่านี้คือพื้นที่ที่เติบโตเร็วที่สุดในวัฒนธรรมนี้ และนิทรรศการก็เป็นหนึ่งในความพยายามครั้งแรกที่เน้นศิลปินที่นำเสนอแนวของการเปลี่ยนแปลงต่อศิลปะและสังคมในวงกว้างมากขึ้น Burnham (1968) ได้กล่าวถึงความต้องการ “สุนทรียศาสตร์ของระบบ” (System Esthetics) เป็นครั้งแรกเพื่อตอบสนองต่อผลงานของศิลปิน เช่น Judd และ Morris ไม่เพียงเท่านั้นยังได้เปิดเผยการประยุกต์ใช้อย่างแยบยลและความลึกซึ้ง สำหรับกระบวนการทัศนด้านสุนทรียศาสตร์ของระบบในการเผชิญหน้าต่อศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเทคโนโลยีดิจิทัลและเครือข่าย ตลอดช่วงทศวรรษ 1970 และ 1980 ศิลปินได้ทดลองเทคโนโลยีโทรคมนาคมระดับโลกเช่น ดาวเทียมและคอมพิวเตอร์ในระบบเครือข่ายเพื่อค้นหาทั้งศักยภาพและขีดจำกัดของระบบ เพื่อสร้างโหมดการเชื่อมต่อและปฏิสัมพันธ์รูปแบบใหม่ที่เป็นไปได้

Rush, M. (2003) ได้อธิบายถึง เหตุการณ์ในระหว่างปี 1977 ที่ Liza Bear และ Keith Sonnier ศิลปิน Video Art ได้ใช้ระบบสื่อสารดาวเทียมแบบสองทิศทาง ที่เชื่อมต่อศิลปินในนิวยอร์กและซานฟรานซิสโกผ่านวิดีโอที่ใช้ร่วมกัน โดยมีรูปแบบการปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มศิลปินได้รับการบันทึกเป็นวิดีโอสองชิ้น ร่วมกันประกอบด้วยงานที่ชื่อว่า Send/Receive Satellite Network วิดีโอเหล่านี้มีเสียงรบกวนสัญญาณขาดหายในระหว่างการติดต่อ อย่างไรก็ตามรูปแบบของงานนี้บ่งบอกถึงความเป็นไปได้ ในเชิงสร้างสรรค์การทดลองครั้งแรกกับระบบโทรคมนาคมที่ครอบคลุมสื่อศิลปะและแนวปฏิบัติต่าง ๆ ตั้งแต่วิดีโอไปจนถึงการวาดภาพ ที่ซึ่งในการทดลองนั้นเน้นที่การแลกเปลี่ยนการสื่อสารระหว่างผู้เข้าร่วมอันเป็นกิจกรรมทางศิลปะเป็นหลัก โดยศิลปินตอบสนองต่อปัญหาทางเทคนิคและข้อจำกัดทางเทคโนโลยีของการสื่อสาร เพื่ออำนวยความสะดวกกับผู้รับข้อมูลเป็นสำคัญ

ศิลปินหลายคนใช้ประโยชน์จากความสับสนและการเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ในการทำงาน ในการแทรกแซงการปฏิบัติงานศิลปะ ผลงาน Documenta Done โดย Vuk Ćosić (1997) ได้ลอกแบบและจำลองเว็บไซต์สำหรับนิทรรศการศิลปะนานาชาติ Documenta 10 ที่จัดในประเทศเยอรมนี บนเซิร์ฟเวอร์ของตนเอง ละเมิดลิขสิทธิ์งานศิลปะในระบบออนไลน์ ที่อยู่ในงานเทศกาลจากการดูแลของสถาบันนี้ และหมิ่นเยว่งงานในสภาพแวดล้อมออนไลน์ดั้งเดิม ส่งผลให้ Olia Lialina (1998) ได้ก่อตั้ง The First Real Net Art Gallery ขึ้นเพื่อพยายามพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน กลไก และแนวปฏิบัติสำหรับการขายงานศิลปะบนเครือข่าย โดยไม่ได้ขึ้นอยู่กับสถาบันตลาดศิลปะแบบดั้งเดิม แม้ว่าเว็บไซต์นี้จะไม่มีการพาณิชย์ แต่มีการตระหนักถึงกิจกรรมเชิงพาณิชย์ของการมีส่วนร่วมทางศิลปะที่มีชีวิตอย่างต่อเนื่องกับเครือข่ายในฐานะโครงสร้างพื้นฐานด้านการสื่อสารมวลชนระดับโลก เพื่อสร้างรูปแบบที่สัมพันธ์กันระหว่างองค์ประกอบของโลกศิลปะไม่ว่าจะเป็นผู้ชม นักสะสม องค์กรทางศิลปะและศิลปิน

การใช้อินเทอร์เน็ตในการชมและสัมผัสงานศิลปะทุกประเภทมีผลกับศิลปินที่ทำงานในสื่อต่าง ๆ เช่น ศิลปินรักษาสถานะเว็บและโปรไฟล์โซเชียลมีเดียเพื่อเข้าถึงผู้ชมหรือค้นหาภาพหรือเพื่อกระตุ้นกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งผลกระทบเหล่านี้รับรู้ได้ในวงกว้าง มีการวิจารณ์งานศิลปะกับการใช้อินเทอร์เน็ตว่า การแพร่หลายของอินเทอร์เน็ตส่งผลต่อการสร้างสรรค์และประสบการณ์ทางศิลปะอย่างไร ซึ่ง Artie Vierkant (2011) ได้พัฒนาแนวคิดเหล่านี้ในการเขียนเชิงวิพากษ์วิจารณ์รวมถึงผลงานของเขาในบทความชื่อ Image Objects (2011) ว่าการนำเข้ามางานศิลปะและภาพงานศิลปะที่สมบูรณ์พร้อมและรวดเร็วทางออนไลน์ ได้ทำลายความสมบูรณ์ของการสื่อความหมายและพลังในการนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ของวัตถุทางศิลปะ (Art Object) ที่ไม่ต่อเนื่องได้อย่างไร โดย Vierkant ได้ยืนยันว่างานศิลปะอยู่ในรูปแบบของวัตถุที่พบในแกลเลอรีหรือพิพิธภัณฑ์ มีความสำคัญเท่ากับรูปภาพและการนำเสนออื่น ๆ ที่เผยแพร่ผ่านอินเทอร์เน็ตและสื่อสิ่งพิมพ์

ในช่วงต้นทศวรรษ 2000 ศิลปินและนักวิจารณ์เริ่มพูดถึง ซอฟต์แวร์อาร์ต (Software Art) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของการปฏิบัติทางศิลปะโดยเฉพาะ แนวโน้มนี้เกิดขึ้นจากการสังเกตของ Galloway (1999) โดยที่ศิลปินได้พัฒนาซอฟต์แวร์ที่ทำงานแบบเพียงลำพังเป็นงานศิลปะมากขึ้น ซึ่งอาจได้รับแรงบันดาลใจจากความโดดเด่นและประสิทธิภาพของซอฟต์แวร์ในวัฒนธรรมและสังคมในวงกว้างมากในกิจกรรมประจำวัน เช่น การเขียนเอกสารหรือการเล่นเกม ศิลปินจึงใช้ซอฟต์แวร์ว่าเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่งที่มีลักษณะเฉพาะสำหรับการแทรกแซงและการสอบสวนในการสร้างงานศิลปะ Broeckmann (2007) ชี้แจงว่าคำว่า Software Art ไม่ได้

มีจุดมุ่งหมายเพื่อการเคลื่อนไหวทางศิลปะโดยเฉพาะ เนื่องจากศิลปินที่หลากหลายได้ใช้แนวทางที่แตกต่างกันไปสำหรับงานศิลปะที่ใช้โค้ดเป็นฐาน แต่ Broeckmann (2007) มองว่าสถานะของซอฟต์แวร์ในฐานะศิลปะจำเป็นต้องมีการแสดงให้เห็นอย่างชัดเจน แม้ว่าซอฟต์แวร์นั้นถูกนำมาใช้สำหรับแอปพลิเคชันเชิงสร้างสรรค์ในหลากหลายรูปแบบ แต่ศิลปินยังสามารถสร้างผลงานที่นำเสนอประเด็นว่า ซอฟต์แวร์นั้นสร้างประสบการณ์ทางศิลปะอย่างไร รวมทั้งการแยกแยะและจินตนาการถึงคุณค่าที่เกิดจากซอฟต์แวร์ในผลงานศิลปะ Broeckmann (2007) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงความสำคัญของอินเทอร์เน็ตต่อศิลปะซอฟต์แวร์ ทั้งในฐานะวิธีการเผยแพร่ผลงานในวงกว้างและเป็นโครงสร้างพื้นฐานที่สนับสนุนการผลิตทางวัฒนธรรมแบบกระจายสู่ผู้ชมงานศิลปะในวงกว้าง

ซอฟต์แวร์อาร์ตอธิบายแนวปฏิบัติทางศิลปะที่มีส่วนร่วมโดยตรงกับเทคโนโลยีดิจิทัลและเครือข่ายซึ่งเป็นแกนหลักในการดำเนินงานตามแนวคิดของงานศิลปะ ที่สำคัญซอฟต์แวร์อาร์ตประกอบด้วยโค้ดในรูปแบบหรือรูปแบบบางอย่าง ในทางตรงกันข้าม ศิลปินและนักวิจารณ์ในช่วงปลายทศวรรษ 2000 และต้นทศวรรษที่ 2010 เริ่มพัฒนาแนวคิดของศิลปะหลังอินเทอร์เน็ต (Post-Internet) เพื่ออ้างถึงงานที่ไม่จำเป็นต้องใช้เทคโนโลยีดิจิทัลและเครือข่าย แต่ถูกสร้างขึ้นและมีประสบการณ์ในวัฒนธรรมเครือข่ายที่ไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ กล่าวคืองานในรูปแบบที่ไม่ใช่ดิจิทัลก็ยังต้องพึ่งพากระบวนการนำเสนอแบบเครือข่ายอยู่ แม้ว่า McHugh (2011) ทำให้คำนี้เป็นที่นิยมในการโพสต์บนบล็อก และสะท้อนให้เห็นว่าหลังอินเทอร์เน็ตและแนวคิดที่เกี่ยวข้องถูกขับเคลื่อนในหมู่ศิลปิน เช่น Marisa Olson (2008) เพื่อสรุปความรู้สึกที่ว่าอินเทอร์เน็ตไม่ได้เป็นพื้นที่พิเศษที่เต็มไปด้วยศักยภาพสำหรับชุมชนศิลปะที่เป็นอิสระอีกต่อไป แต่กลับมีอยู่แล้วในสังคมโดยปกติ อินเทอร์เน็ตกลายเป็นสถานที่ซึ่งดำเนินธุรกิจและมีค่าใช้จ่าย จึงกลายเป็นสถานที่ที่ผู้คนติดตามผลงาน ศิลปินไม่จำเป็นต้องให้คำจำกัดความตนเองว่าเป็น ‘Net Artist’ อีกต่อไป เพราะอินเทอร์เน็ตเข้าสู่แนวปฏิบัติที่สร้างสรรค์ของศิลปินทั้งหมดด้วยการปลูกฝังและส่งผลกระทบต่อชีวิตทางสังคมและวัฒนธรรมในหลายแง่มุมในชีวิตประจำวัน

ในความเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะจากการนำเสนอผ่านแกลอรีแบบกายภาพมาสู่ภาพดิจิทัลบนจอ ศิลปินต่างตอบสนองในรูปแบบที่ไปในทิศทางที่สอดคล้องกับวัฒนธรรมดิจิทัลที่ขับเคลื่อนโดยแพลตฟอร์มเว็บไซต์ช่วงก่อนหน้านี้ เช่น Flickr และ Photobucket และในช่วงปัจจุบันได้แก่ YouTube และ Instagram การเข้ามาของกล้องดิจิทัลและสมาร์ทโฟน สิ่งเหล่านี้ช่วยให้บุคคลทั่วไปสามารถสร้างและแบ่งปันภาพและวิดีโอโดยใช้เทคนิคเพียงเล็กน้อย ในช่วงกลางทศวรรษ 2000 ศิลปินเริ่มรวมตัวกันสร้างบล็อกที่ทำงานร่วมกัน เพื่อรวบรวมสื่อผลงานศิลปิน ถ่ายทอดแนวคิดที่ศิลปินสนใจ และเป็นการสร้างเครือข่ายของศิลปินและสร้างความสัมพันธ์กับสังคมอีกด้วย

ดิจิทัลอาร์ต (Digital Art) และสื่อศิลปะใหม่ (New Media Art)

ดิจิทัลอาร์ต (Digital Art) และสื่อศิลปะใหม่ (New Media Art) มีนิยามที่ไม่ชัดเจน มีรายละเอียดที่ซับซ้อน และยังมีข้อโต้แย้ง แต่อย่างไรก็ตาม “ศิลปะดิจิทัล” หมายถึงความแตกต่างจากรูปแบบศิลปะแบบดั้งเดิม เช่น ภาพวาด ประติมากรรม และสื่อผสม แต่จิตรกรร่วมสมัย ประติมากร รวมถึงศิลปินสื่อผสมยังใช้เว็บไซต์และโฆษณาทางบนเว็บไซต์ Instagram ศิลปินหลายคนก็ผลิตงานศิลปะแบบแอนาล็อก โดยใช้เทคโนโลยีดิจิทัลและซอฟต์แวร์เป็นส่วนหนึ่งของแนวปฏิบัติที่สร้างสรรค์ ในที่นี้จะใช้คำว่า “ดิจิทัล” และ “แอนาล็อก” เพื่อแยกความแตกต่างของ

ศิลปะที่ดำเนินการสร้างสรรค์ภายในสภาพของการใช้วัตถุที่มีอยู่ในรูปแบบวัสดุและวิธีการ อย่างไรก็ตาม รูปแบบของการสร้างงานศิลปะที่ความแตกต่างนี้ได้ลดความสำคัญ เมื่อเกิดแนวคิดเกี่ยวกับงานศิลปะว่ามีรูปแบบที่มีพลวัต แปรเปลี่ยน ผสมผสานกันในรูปแบบที่ต่างกันและมีหลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงการสร้างงานที่มีลักษณะฉับพลันทันที (Instantiations) โดยในปี 2015 Aleksandra Domanović, Oliver Laric, Christoph Priglinger และ Georg Schnizer ได้พัฒนา VWORK เว็บไซต์สำหรับการแบ่งปันงานศิลปะโดยศิลปินที่จัดแสดงในสถานที่ที่ยังไม่ได้เป็นที่รู้จัก หรือไม่ได้เป็นที่พูดถึงในระดับมาก และไม่ได้รับการวิจารณ์ศิลปะที่โดดเด่นและไม่ปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ (Domanović, & Oliver, 2015) แม้ว่า VWORK จะมีลักษณะที่ผสมระหว่างการนำเสนอศิลปะในรูปแบบดิจิทัล แต่ผลงานที่นำมาเสนอกลับมีทุกรูปแบบตั้งแต่งานสร้างสรรค์แบบปกติ รวมถึงการใช้ดิจิทัลในการสร้างงาน ได้มีการพัฒนาแนวคิดที่เรียกช่วงเวลาดังกล่าวว่า Post-Internet (McHugh, 2011) เพื่ออธิบายงานศิลปะที่สร้างขึ้นในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของโลกออนไลน์และออฟไลน์ มีการพูดคุยเกี่ยวกับศิลปินหลายคนทำงานในสื่อ 'ดั้งเดิม' แต่ได้รับอิทธิพลหรือตอบสนองต่อเงื่อนไขของสังคมเครือข่าย

แม้รูปแบบและแนวคิดจะมีความซับซ้อน แต่งานศิลปะดิจิทัลและสื่อใหม่ได้กลายเป็นหมวดหมู่ที่มีการเคลื่อนไหวในโลกศิลปะ ตำราประวัติศาสตร์ศิลปะอธิบายศิลปะสื่อดิจิทัลและสื่อใหม่ว่าเป็นศิลปะประเภทหนึ่งที่แตกต่างกันโดยมีลักษณะเด่นและผลงานเป็นที่ยอมรับ (Greene, 2004) ภัณฑารักษ์ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะหลายแห่งจัดนิทรรศการตามแนวคิดและหัวข้อของเทคโนโลยีดิจิทัล ซึ่งไม่เพียงแต่งานศิลปะที่สร้างขึ้นด้วยคอมพิวเตอร์เท่านั้น แต่ยังรวมถึงคอมพิวเตอร์ในฐานะวัตถุที่ออกแบบอย่างมีศิลปะ หมวดหมู่ของสื่อดิจิทัลและศิลปะสื่อใหม่ได้ให้ข้อมูลแนวทางการรวบรวมและสะสมผลงาน พิพิธภัณฑ์หลายแห่งยังได้พัฒนาการจับเก็บและจัดแสดงงาน ภายใต้แนวทางเหล่านี้ นอกจากนิตยสารและสถาบันหลายแห่งทุ่มเทให้การรวบรวม นิทรรศการและการอนุรักษ์ศิลปะสื่อดิจิทัลและสื่อใหม่โดยเฉพาะ (Graham, 2014) เช่น Rhizome (องค์กรไม่แสวงหาผลกำไรในประเทศสหรัฐอเมริกา) สถาบันวัฒนธรรม Ars Electronica ในประเทศออสเตรีย และพิพิธภัณฑ์ Zentrum für Kunst und Medien (ZKM) ในประเทศเยอรมนี

คำว่า ศิลปะดิจิทัล (Digital Art) ศิลปะที่ใช้ดิจิทัลและเครือข่ายอินเทอร์เน็ต (Net Art) และสื่อศิลปะ (Media Art) ถูกใช้เรียกศิลปะในรูปแบบที่เกี่ยวกับ เทคโนโลยีดิจิทัลและสื่อออนไลน์ในวงกว้าง แต่อย่างไรก็ตาม Stallabrass (2009) ได้ตั้งข้อสังเกตถึงปัญหาสำคัญหลายประการที่ศิลปะบนเน็ตสร้างโดยเฉพาะสำหรับโลกศิลปะ ศิลปะที่ใช้ดิจิทัลและเครือข่ายอินเทอร์เน็ตเป็นพื้นฐาน ส่งผลให้เกิดคำถามว่าอะไรคือวัตถุทางศิลปะ ซึ่งไม่เพียงท้าทายการสะสมของสถาบันและแนวปฏิบัติในการจัดนิทรรศการเท่านั้น แต่ยังรวมถึงการประมูลของตลาดศิลปะด้วย แนวโน้มของรูปแบบเฉพาะเช่น ศิลปะที่ใช้ดิจิทัลและเครือข่ายอินเทอร์เน็ต หรือสื่อศิลปะ เพื่อสร้างแนวคิดเกี่ยวกับความจำเพาะ รวบรวมว่าอินเทอร์เน็ตหรือเทคโนโลยีดิจิทัลอื่น ๆ เป็นสื่อเฉพาะตัวที่มีเนื้อหาโดยธรรมชาติบางอย่าง อันเป็นคุณสมบัติที่งานศิลปะทั้งหมดใช้เทคโนโลยีที่จำเป็นในการสร้างงาน ศิลปะบนเครือข่ายและศิลปะดิจิทัลมีลักษณะเฉพาะด้วยแนวทางปฏิบัติที่หลากหลายและแนวทางสร้างสรรค์ที่มีส่วนร่วมกับรูปแบบของเทคนิค สังคม และลำดับขั้นอันซับซ้อนของเทคโนโลยีดิจิทัลที่นำไปสู่ความท้าทายใหม่ ๆ ในการนำเสนอศิลปะในรูปแบบดิจิทัล

การจัดแสดงในระบบดิจิทัล

เทคโนโลยีดิจิทัล ได้กลายเป็นเครื่องมือใหม่ที่เปลี่ยนแปลงรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และสร้างแนวทางและความเป็นไปได้ใหม่ที่ผลงานศิลปะสามารถมีผลต่อผู้ชม การปฏิบัติของเทคโนโลยีดิจิทัลได้สร้างความเชื่อมโยงและให้โอกาสหอศิลป์ และพิพิธภัณฑ์นำเสนอผลงานศิลปะกับสังคมโลกที่หลากหลายและสะดวกรวดเร็ว นับเป็นการมุ่งสู่นาคตที่สำคัญของการจัดแสดงงานศิลปะ เป็นการเปิดพื้นที่และสร้างบทสนทนาระหว่าง ศิลปิน งานศิลปะ และผู้ชม ซึ่งการดำเนินการคัดเลือกผลงาน การจัดแสดงงานในช่วงเวลาของดิจิทัลได้นำเสนอความเป็นไปได้ใหม่ ๆ โดย Harding, Liggett และ Lochrie (2019) ได้อธิบายในบทความ ‘Digital Engagement in a Contemporary Art Gallery: Transforming Audience’ ถึงความท้าทายของการจัดแสดงงานในยุคดิจิทัล คือ

1. The Digital Shift ความเปลี่ยนแปลงของนิยามของชิ้นงานศิลปะ ที่มีความแตกต่างกันระหว่างรูปแบบของการปฏิบัติการทางศิลปะ ทักษะในการสร้างงานที่มีทั้งรูปแบบดิจิทัลและรูปแบบดั้งเดิมที่เปลี่ยนไปอย่างสุดขั้ว สิ่งเหล่านี้เป็นความท้าทายที่สำคัญขององค์กรทางศิลปะ รวมไปถึงการแสวงหารายได้ที่ต่างไปจากเดิม
2. Digital Challenges เป็นเรื่องยากต่อการนิยามและอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบของศิลปะที่ผ่านมา (Traditional Art Practices) และบริบททางสังคมที่ชิ้นงานเหล่านั้นสร้างขึ้นสู่ผู้ชมที่ความรู้และความเข้าใจทางดิจิทัลที่หลากหลาย
3. Identifying Digital Potential ศักยภาพของภัณฑารักษ์สามารถใช้ประโยชน์กับรูปแบบการจัดแสดงด้วยเทคโนโลยีดิจิทัลเพื่อเข้าถึงต่อผู้ชมงาน

ในความท้าทายที่เป็นไปได้เหล่านี้ การจัดแสดงงานในระบบดิจิทัลนับเป็นโอกาสใหม่ในการเผยแพร่ ผลงานศิลปะ และยังเป็นการสร้างรูปแบบใหม่ของการรับรู้งานศิลปะอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากเมื่อประมาณยี่สิบปีที่แล้ว นอกจากสายงานทางวิทยาศาสตร์แล้ว การใช้อินเทอร์เน็ตไม่มีการใช้งานอย่างแพร่หลายเช่นปัจจุบัน แผนกต่าง ๆ และมัลติมีเดียแบบอินเตอร์แอคทีฟกลายเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ แผ่นซีดีเป็นสิ่งแปลกใหม่ โทรศัพท์มือถือเป็นสิ่งฟุ่มเฟือยที่มีขนาดเทอะทะและไม่มีสื่อ Social Media ต่อมาการพัฒนาทางเทคโนโลยีเหล่านี้ได้เริ่มก้าวเข้ามามีบทบาทในชีวิตเกือบทุกด้าน ยุคปัจจุบันนี้ สื่อต่าง ๆ โทรศัพท์ เพลงที่บันทึก และภาพยนตร์ส่วนใหญ่มีการผลิตและจัดจำหน่ายแบบดิจิทัล สื่อเหล่านี้กำลังเริ่มมาบรรจบกับรูปแบบดิจิทัล เช่น อินเทอร์เน็ตหรือวิดีโอเกม เพื่อผลิตบางอย่าง เช่น ระบบดิจิทัลที่ไร้สาย โดยทั่วไปสภาพแวดล้อมที่ทำงานล้วนถูกรายล้อมไปด้วยเทคโนโลยี ไม่ว่าจะเป็นที่บ้าน สำนักงาน ซูเปอร์มาร์เก็ต หรือโรงงาน ซึ่งแทบทุกด้านของสังคมมีการตรวจสอบการวางแผน การออกแบบ การตลาด การผลิต และการจัดจำหน่ายหรือควบคุมด้วยระบบดิจิทัล ซึ่งหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ไม่ได้แตกต่างกันแต่อย่างใด การปรับเปลี่ยนของรูปแบบของเทคโนโลยีดิจิทัล อันเป็นความท้าทายใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาร่วมสมัยควบคู่ไปกับเทคโนโลยีดิจิทัล และสังคมออนไลน์ การจัดแสดงงานศิลปะมีความจำเป็นต้องคิดถึงการนำเสนอในรูปแบบใหม่ ที่ท้าทายกับปฏิบัติการทางศิลปะ รวมไปถึงการแปลความหมายทางศิลปะ ในปี ค.ศ. 2001 หอศิลป์ Tate Britain ที่กรุงลอนดอนได้จัดแสดงนิทรรศการ Net Art; Art and Money Online

งานนี้ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับสถานะของงานศิลปะร่วมสมัย เป็นการนำเสนอที่ทำให้งานศิลปะปรับเปลี่ยนจากรูปแบบปกติมาสู่รูปแบบออนไลน์ เป็นการแสดงให้เห็นถึงรูปแบบใหม่ของพื้นที่ทางศิลปะ หอศิลป์ได้สะท้อนสถานภาพใหม่ของงานศิลปะที่มีผลมาจากเทคโนโลยีที่อาจจะสร้างความเปลี่ยนแปลงในระดับของแนวคิดทั้งผู้สร้างสรรค์งานและผู้ชมงาน

การปรับเปลี่ยนของรูปแบบของเทคโนโลยีดิจิทัล อันเป็นความท้าทายใหม่ที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาร่วมสมัยควบคู่ไปกับเทคโนโลยีดิจิทัลและสังคมออนไลน์ การจัดแสดงงานศิลปะจำเป็นต้องคิดถึงการนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่ท้าทายกับปฏิบัติการทางศิลปะ รวมไปถึงการแปลความหมายทางศิลปะ การสร้างอรรถประโยชน์และการคัดเลือกชิ้นงาน

การจัดแสดงและหอศิลป์

ในการจัดแสดงในรูปแบบดิจิทัลและออนไลน์ ผลงานในรูปแบบของภาพยนตร์ วีดีโอ ภาพถ่าย รวมไปถึงงานในรูปแบบ Time - Base ได้รับความนิยมจัดแสดงอย่างกว้างขวาง อย่างไรก็ตามหอศิลป์ยังมีการจัดแสดงในรูปแบบปกติที่มีชิ้นผลงานตั้งแสดงอยู่กับที่เป็นหลักการที่สำคัญของการจัดแสดงงานในรูปแบบ ออนไลน์ แบ่งได้ดังนี้

1. มีลักษณะเชิงโต้ตอบ (Interactive)

ในการจัดแสดงงานรูปแบบศิลปะจะมีลักษณะที่มีการตอบสนองต่อการรับรู้ของผู้ชม โดยจะมีลักษณะของ Time - Base ที่ผู้ชมสามารถใช้เวลาในการชมและโต้ตอบกับผลงานผ่านอุปกรณ์คอมพิวเตอร์ โทรศัพท์เคลื่อนที่ หรือ Tablet ของผู้ชมเอง

2. การประมวลหรือโต้ตอบได้ทันที (Real Time)

การจัดแสดงจะมีลักษณะที่เป็นเวลาปัจจุบันของการจัดแสดงตลอดเวลา การแสดงในรูปแบบออนไลน์ไม่มีการเปิดปิด การกำหนดการเข้าชม หรือมีส่วนร่วมกับการงานเป็นสิ่งที่ผู้ชมกำหนดเอง ในส่วนของการจัดแสดงงาน เมื่อผู้ชมสามารถกำหนดการเข้าชมหรือมีส่วนร่วมต่องานได้เอง จึงเป็นความท้าทายของการคัดเลือกและออกแบบรูปแบบของนิทรรศการที่สามารถกำกับให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมกับการจัดแสดงโดยที่ไม่ยุติการมีส่วนร่วม ก่อนที่นิทรรศการจะเริ่มหรือจบลง

3. Smart

การจัดแสดงในรูปแบบออนไลน์ต้องมีลักษณะที่ดึงดูดใจ มีความสร้างสรรค์ และมีความฉลาดในการกำหนดการสร้างรูปแบบการโต้ตอบและการกำกับเวลาในการแสดงที่เหมาะสมกับผู้เข้าชม เพื่อสร้างความเข้าใจและกระตุ้นให้เกิดการคิดโต้ตอบกับปฏิบัติการทางศิลปะที่ถูกนำเสนอในการจัดแสดงรูปแบบดิจิทัล

ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของการจัดแสดงงานในรูปแบบดิจิทัล

ที่ผ่านมาองค์กรทางศิลปะหลายแห่งมองว่า เทคโนโลยีและดิจิทัลเป็นสิ่งที่แยกออกจากเป้าหมายทางศิลปะของตน แต่ในปัจจุบัน เทคโนโลยีทางดิจิทัลหรือสื่อสังคมออนไลน์ เป็นสิ่งที่แกลเลอรีและพิพิธภัณฑ์ต้องปรับตัวเข้าหา ซึ่งองค์กรเหล่านี้ล้วนทำทุกวิถีทางเพื่อไม่ต้องกลายเป็นผู้ที่ไล่ตามยุคสมัยไม่ทัน องค์กรทางศิลปะต่างปรับตัวโดย มองความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม ผลงานศิลปะ และหอศิลป์ ซึ่งแต่ละส่วนล้วนต้องดำเนินการตามหน้าที่ที่สัมพันธ์ กับรูปแบบของตัวเอง (Golant Media Ventures, 2018) โดยสามารถอธิบายรายละเอียดได้ ดังนี้

ผู้ชม เป็นกลุ่มที่การจัดการแสดงงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลต้องคำนึงถึงในเรื่องต่อไปนี้

1. เพิ่มการเข้าถึงและการมีส่วนร่วมของผู้ชม
2. รับข้อมูลของผู้ชมทำความเข้าใจผู้ชมและพฤติกรรมของพวกเขา
3. สร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและหอศิลป์
4. ทำการตลาดและสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น
5. มีการสร้างเครือข่ายเพื่อการระดมทุนสร้างผลตอบรับ
6. สร้างประสบการณ์และเนื้อหาใหม่สำหรับผู้ชม

ผลงานศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นงานในรูปแบบดิจิทัลหรือแบบดั้งเดิมล้วนต้องปรับและสร้างรูปแบบการนำเสนอ ต่อไปนี้

1. สร้างรูปแบบใหม่ของการสร้างสรรค์ รวมไปถึงการกำหนดประเภทของปฏิบัติการทางศิลปะที่หลากหลาย
2. สร้างเครือข่ายศิลปะให้เกิดความเชื่อมโยงกันระหว่างผู้สร้างสรรค์งาน
3. ใช้เทคโนโลยีด้านข้อมูลดิจิทัลในการสร้างผลงาน
4. ใช้เทคโนโลยีดิจิทัลเป็นกระบวนการในการปฏิบัติการทางศิลปะ

องค์กรทางศิลปะ ทั้งพิพิธภัณฑ์ หอศิลป์ หรือสถาบันทางศิลปะจำเป็นต้องสร้างความสัมพันธ์และคำนึงถึงปัจจัย ที่เพิ่มขึ้น ได้แก่

1. สร้างรูปแบบทางธุรกิจศิลปะ
2. สร้างกระแสรายได้ใหม่
3. ลดต้นทุนองค์กรและเพิ่มประสิทธิภาพ
4. ส่งเสริมความร่วมมือระหว่างองค์กร
5. ปรับปรุงการรายงานภายในและภายนอกเกี่ยวกับประสิทธิภาพและผลกระทบที่มีต่อองค์กร

ดิจิทัลภัณฑารักษ์ (Digital Curation)

การคัดเลือกงานศิลปะสื่อดิจิทัลและสื่อใหม่ ทั้งในด้านการดูแลดิจิทัลและการอนุรักษ์ด้วยดิจิทัล โดยคัดเลือกงานในระบบดิจิทัล Digital Curation หมายถึงแนวทางแบบองค์รวมในการดูแลผลงาน ดิจิทัลที่เกี่ยวข้องกับการทำงานอย่างมีประสิทธิภาพ (Post, 2017) และเพิ่มมูลค่าให้กับสื่อดิจิทัลเหล่านี้ตลอดวงจรชีวิตและมีส่วนร่วมโดยตรงกับผู้มีส่วนได้ส่วนเสียต่าง ๆ สำหรับเนื้อหาเหล่านี้ในช่วงวงจรชีวิตต่าง ๆ ตามการดำเนินการ โดยผู้สร้างผู้ใช้ และภัณฑารักษ์ทั้งในและนอกบริบทของสถาบัน ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียเหล่านี้อาจรวมถึงผู้สร้างสื่อดิจิทัล ผู้ทำงานร่วมกัน หรือบุคคลอื่น ๆ ที่ใช้สื่อดิจิทัลหลังจากจุดเริ่มสร้างไม่นาน ผู้เชี่ยวชาญด้านมรดกทางวัฒนธรรมที่สนใจในการเก็บรักษาวัสดุเหล่านี้ในระยะยาว และผู้ใช้ร่องโนโดเมนที่เกี่ยวข้องและแตกต่างไปจากบริบทเดิม โดย Wallis et al. (2008) ได้อธิบายความพยายามในการดูแลระบบดิจิทัลกับภัณฑารักษ์ที่มุ่งที่บูรณาการการวางแผนทางนิเวศวิทยาในจดหมายเหตุ สู่ข้อมูลการตรวจวัดทางนิเวศวิทยาในกิจกรรมการวิจัย เช่น การออกแบบการทดลอง การเก็บข้อมูล และคำอธิบายเมตาเดต้า (Meta Data) เพื่ออำนวยความสะดวกในการใช้งานในระยะยาวและการเก็บรักษาชุดข้อมูลเหล่านี้

การดูแลระบบและจัดการคัดเลือกด้วยระบบดิจิทัลซึ่งจะเรียกว่าภัณฑารักษ์ดิจิทัล (Digital Curation) (Beagrie, 2006) ได้เกิดขึ้นและพัฒนาในช่วงทศวรรษ 2000 จากการพัฒนาระหว่างระหว่างแนวคิดทางวิทยาศาสตร์และห้องสมุดดิจิทัลและข้อมูลของชุมชนเพื่อการจัดเก็บ ตลอดจนแนวทางใหม่ที่บูรณาการการดูแลข้อมูลเชิงรุกในขั้นตอนของการสร้างข้อมูล การใช้งาน การแบ่งปัน การเก็บรักษาและการเข้าถึงในระยะยาวเพื่อนำความเชี่ยวชาญและเป้าหมายของชุมชนต่าง ๆ เหล่านี้มาสู่การสร้างสรรค์ กิจกรรมการดูแลระบบดิจิทัลมีเป้าหมายเพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับสื่อดิจิทัลสำหรับผู้ใช้งานทั้งในปัจจุบันและอนาคต ตามความหมายของคำนี้ ภัณฑารักษ์ดิจิทัล (Digital Curation) คือชุดของการดูแลรักษาสถาปัตยกรรมศิลปะและข้อมูลดิจิทัล ซึ่งรวมถึงกิจกรรมทั้งหมดที่ประกอบขึ้นเป็นการอนุรักษ์และจัดการในรูปแบบดิจิทัล ตลอดจนกิจกรรมเพิ่มเติม เช่น การทำงานกับผู้สร้างเนื้อหา ในช่วงแรกของวงจรของสื่อดิจิทัล ทักษะและความสามารถที่จำเป็นสำหรับงานการดูแลระบบดิจิทัลนั้น ต้องมีความสอดคล้องกับทักษะและความสามารถที่จำเป็นสำหรับวิชาชีพเกี่ยวกับการจัดเก็บเอกสารและรักษาข้อมูล โดยที่หลักสูตรการศึกษาระดับปริญญาจำนวนมากในขณะนี้เสนอความเชี่ยวชาญเฉพาะทาง ในการดูแลระบบดิจิทัลและสถาบันข้อมูลทุกประเภทโพสต์ตำแหน่งงานสำหรับ 'ภัณฑารักษ์ดิจิทัล' โดยระบุว่าที่สำเร็จการศึกษา มีทักษะและความรู้ที่คล้ายกับคำอธิบายงานสำหรับ 'ผู้จัดเก็บเอกสารดิจิทัล' หรือ 'บันทึกดิจิทัลโดยผู้จัดการข้อมูลระบบดิจิทัล' (Lee & Helen, 2011)

การภัณฑารักษ์ดิจิทัล ในฐานะการดูแลวัตถุดิจิทัลแบบองค์รวมเป็นสิ่งที่จำเป็นและแยกออกไม่ได้จากการดูแลจัดการงานศิลปะบนทางเลือกเครือข่าย รวมไปถึงการดูแลงานศิลปะดิจิทัลและสื่อใหม่โดยทั่วไปอย่างแท้จริง แกลเลอรีและแพลตฟอร์มออนไลน์ที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับภัณฑารักษ์ในรูปแบบดิจิทัล เนื่องจากเป็นกิจกรรมที่เพิ่มเข้ามาในพิพิธภัณฑสถานและแกลเลอรีเชิงพาณิชย์ เป็นรูปแบบใหม่ที่ช่วยให้ศิลปินได้ทดลองใช้เทคโนโลยีดิจิทัลและเครือข่าย และสร้างชุมชนรอบศิลปะสื่อดิจิทัลและคนกลุ่มใหม่ที่ทำงานนอกสถาบันศิลปะทั่วไปและก้าวข้ามข้อจำกัดของตลาด การมีระบบภัณฑารักษ์ดิจิทัลได้ส่งผลให้ศิลปินและภัณฑารักษ์ต้องรับมือ

กับปัญหาทางเทคนิคในการย้ายงานข้ามรูปแบบและความแตกต่างซอฟต์แวร์ การจัดระเบียบข้อมูลจำนวนมาก และการปรับงานศิลปะที่ซับซ้อนให้เข้ากับข้อกำหนดเฉพาะของฮาร์ดแวร์บางชิ้น แต่การถ่วงดุลภัยคุกคามเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของการผลิตงานศิลปะ เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นจริงในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่หลากหลาย และการดูแลจัดการคัดเลือกงานศิลปะบนเครือข่ายดิจิทัล

สรุป

กระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะด้วยเทคโนโลยีดิจิทัลและการจัดแสดงงาน รวมไปถึงการคัดเลือก ดูแลงานศิลปะ หรือในที่นี้เรียกว่าภัณฑารักษ์ดิจิทัล (Digital Curation) เป็นกระบวนการที่พัฒนามาจากการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ใช้แนวคิดอัลกอริทึม (Algorithm) ของกลุ่มดาตาในช่วงทศวรรษที่ 1920 ที่ไม่ได้หมายถึงอัลกอริทึมในเชิงคณิตศาสตร์ แต่หมายถึง ชุดของกฎเกณฑ์หรือวิธีการสุ่ม (Rules of Chance/Randomness) ที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อทำลายตรรกะ เหตุผล และแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับ “ศิลปะ” และ “ความงาม” แต่มีเป้าหมายเพื่อสถาปนาความบังเอิญและความไร้สาระ (Lomas, 2013) เข้ามาแทนที่การควบคุมของศิลปิน ซึ่งเป็นแกนหลักของการปฏิบัติศิลปะของกลุ่มดาตา ในช่วงก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง และพัฒนาสอดคล้องไปกับเทคโนโลยีดิจิทัลและสื่อออนไลน์ในการสร้างสรรค์ ศิลปินหลายกลุ่มเริ่มทดลองที่จะใช้ดิจิทัลในการสร้างผลงานในช่วงทศวรรษที่ 1980 และการเกิดขึ้นของสื่อออนไลน์ แนวคิดเรื่องศิลปะที่ใช้ดิจิทัลและเครือข่ายอินเทอร์เน็ต (Net Arts) ส่งผลให้การสร้างงานมีแนวคิดและรูปแบบที่สอดคล้องกับดิจิทัลเทคโนโลยีมากขึ้น ในขณะที่หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ศิลปะใช้เทคโนโลยีดิจิทัลในการจัดเก็บข้อมูล ผลงาน และแนวคิด ทั้งยังใช้เป็นช่องทางการนำเสนอผลงานสะสม นิทรรศการ ไม่ว่างานนั้นจะถูกสร้างในรูปแบบดั้งเดิมหรือในรูปแบบดิจิทัลก็ตาม

สิ่งที่น่าสนใจในเบื้องต้น คือสิ่งที่เคยเป็นอุปกรณ์หรือเครื่องมือพิเศษ เช่น การสื่อสารไร้สาย โซเซียลมีเดีย และเทคโนโลยีดิจิทัลต่าง ๆ เช่น VR และ AR กลายเป็นสิ่งที่ปกติในชีวิตประจำวันของทุกคน การเข้าถึงผลงานศิลปะสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น พิพิธภัณฑ์และแกลเลอรีหลายแห่งใช้เครือข่ายโซเซียลมีเดียในการนำเสนอและแจ้งข่าวสารเกี่ยวกับผลงาน บางแห่งเริ่มใช้การนำเสนอผลงานศิลปะทั้งแบบดั้งเดิมนำเสนอผ่านเทคโนโลยีดิจิทัลและศิลปะดิจิทัลเพื่อสร้างประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชม ในบทความของ The Arts Council of Wales and Innovate UK Digital Engagement in a Contemporary Art Gallery: Transforming Audiences (Harding, Liggett & Lochrie, 2019) ได้กล่าวถึงแนวทางภัณฑารักษ์สำหรับศิลปะดิจิทัลในประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะดิจิทัลกับศิลปะดั้งเดิมอื่น ๆ โดยได้พิจารณาถึงบางประเด็นที่เกิดขึ้นเมื่อเนื้อหาดิจิทัลถูกนำเสนอในแกลเลอรีสาธารณะ ความรู้ของผู้เชี่ยวชาญและความคาดหวังของผู้ชมเป็นอย่างไรรวมถึงผลกระทบของเงินทุนต่อการจัดแสดงในปัจจุบัน โดยศึกษาจากภัณฑารักษ์ที่หอศิลป์ร่วมสมัย MOSTYN และศูนย์ทัศนศิลป์ของ Llandudno ในเมือง North Wales ประเทศอังกฤษ มีการนำกระบวนการออกแบบที่เน้นผู้ชมเป็นศูนย์กลางและการวิเคราะห์ระบบกิจกรรม โดยกลุ่มตัวอย่างคือคนในชุมชนและผู้เยี่ยมชมแกลเลอรี เพื่อสำรวจความเป็นไปได้ของการบูรณาการเทคโนโลยีดิจิทัลต่าง ๆ ภายในโปรแกรมที่ต้องจัดการด้วยกระบวนการภัณฑารักษ์และปฏิบัติงานให้ทันต่อการเปลี่ยนแปลง ผู้เขียนบทความได้จัดการนำเสนองานในรูปแบบของดิจิทัลแกลเลอรีแบบองค์รวมตามโปรแกรม นิทรรศการและตามแนวทางการปฏิบัติการทางศิลปะร่วมสมัยแห่งศตวรรษที่ 21 ที่การจัดการระบบดิจิทัลเป็น

หัวใจสำคัญซึ่ง มีความจำเป็นต้องสร้างรูปแบบของการภัณฑารักษ์ในรูปแบบดิจิทัล (Digital Curating) ซึ่งให้ข้อมูลเชิงลึกของผู้ชมรุ่นใหม่และผู้ชมที่มีอยู่เดิมเกี่ยวกับความสำคัญของดิจิทัลอาร์ตในแนวทางการปฏิบัติการทางศิลปะร่วมสมัย แต่ไม่ใช่ทุกงานที่ได้รับการตอบสนองจากผู้ชมที่ดีเสมอไป โดย Mataram & Ardianto (2018) นำเสนอบทความเรื่อง Digital Comic Platform Mapping In Improving The Creative Industry Potential ในการประชุม 3rd International Conference on Creative Media, Design and Technology ได้นำเสนอว่าแม้จะมีการใช้ดิจิทัลแพลตฟอร์มอย่างแพร่หลายในการนำเสนองาน แต่ในบางกรณีก็ไม่ประสบความสำเร็จเสมอไปโดยเฉพาะในเรื่องของของขบถยากในการใช้แอปพลิเคชัน และเรื่องค่าใช้จ่าย รวมไปถึงประสิทธิภาพของเครือข่ายออนไลน์และผู้ให้บริการสัญญาณ ดังนั้น หากการจัดการแสดงงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลจะประสบความสำเร็จก็อาจจะกล่าวโดยสรุปถึงข้อเสนอแนะต่อการจัดแสดงผลงาน แบ่งได้เป็นสองประเด็น ได้แก่

1. การจัดแสดงผลงานศิลปะในรูปแบบของภาพยนตร์ วีดีโอ ภาพถ่าย รวมไปถึงงานแบบ Time - Base ในรูปแบบดิจิทัลและออนไลน์ ควรจะมีลักษณะโต้ตอบ (Interactive) ที่ผู้ชมสามารถมีส่วนร่วมต่อการจัดแสดงได้ การจัดแสดงจะต้องมีการแสดงที่เป็นเวลาที่ตอบสนองต่อผู้เข้าร่วมหรือผู้ชมได้ในลักษณะของเวลาปัจจุบันทันทีที่ผู้เข้าชมรู้สึกว่าได้เข้าชมในลักษณะของการจัดเก็บย้อนหลัง (Real Time) เนื่องจากการจัดแสดงงานไม่ได้มีเวลาเปิด-ปิด นอกจากนี้ในนิทรรศการมีความจำเป็นต้องดึงดูดใจ มีความสร้างสรรค์ และมีความฉลาดในการกำหนดสร้างการโต้ตอบและการกำกับเวลาในการแสดงที่เหมาะสมกับผู้เข้าชม (Smart) เพื่อสร้างการกระตุ้นให้เกิดการคิดโต้ตอบกับการจัดแสดงที่ถูกนำเสนอในการจัดแสดงในรูปแบบดิจิทัล

2. การกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของการจัดแสดงงานในรูปแบบดิจิทัล การจัดแสดงต้องสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม ผลงานศิลปะ และหอศิลป์หรือองค์กรทางศิลปะเอง โดยผู้ชมเป็นกลุ่มที่การจัดการแสดงงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลต้องคำนึงถึงในเรื่องเข้าถึงและการมีส่วนร่วม การรับข้อมูลของผู้ชม ดังนั้น การทำความเข้าใจพฤติกรรมและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและหอศิลป์จึงเป็นสิ่งจำเป็น ความสัมพันธ์นี้จะนำไปสู่การสร้างเครือข่ายเพื่อการระดมทุน เพื่อสร้างผลตอบแทนต่อการจัดแสดงและเป็นผลประโยชน์ต่อผู้จัดนิทรรศการ จึงต้องทำการตลาดและสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ เพื่อสร้างประสบการณ์และเนื้อหาใหม่สำหรับผู้ชม โดยนำเสนอผลงานศิลปะที่มีการสร้างรูปแบบใหม่ของการสร้างสรรค์ มีปฏิบัติการทางศิลปะที่หลากหลาย รวมไปถึงการใช้เทคโนโลยีด้านข้อมูลดิจิทัลในการสร้างผลงานและปฏิบัติการทางศิลปะ การสร้างเครือข่ายศิลปะให้เกิดความเชื่อมโยงกันระหว่างผู้สร้างสรรค์งานที่หลากหลายนั้นส่งผลให้ผู้ชมสามารถเข้าถึงผลงานหรือปฏิบัติการทางศิลปะได้หลากหลายมากขึ้น ซึ่งในส่วนนี้ องค์กรทางศิลปะจำเป็นต้องสร้างรูปแบบทางธุรกิจศิลปะที่สอดคล้องกับเทคโนโลยีดิจิทัลเพื่อเพิ่มรายได้ ส่งเสริมความร่วมมือระหว่างองค์กร จัดการการบริหารงานภายใน และตรวจสอบประสิทธิภาพและผลกระทบที่มีต่อองค์กรเพื่อให้สามารถจัดแสดงผลงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลได้อย่างมีประสิทธิภาพ

จากทั้งสองประเด็น จะพบว่าการจัดแสดงงานในรูปแบบดิจิทัลนั้นมียุคที่ประกอบที่สัมพันธ์กันได้แก่ ผลงานศิลปะ และรูปแบบของการจัดแสดง โดยต้องคำนึงถึงการโต้ตอบลักษณะที่เป็นปัจจุบันทันทีในการเข้าชมและมีความพิเศษที่สามารถสร้างประสบการณ์ใหม่ให้กับผู้ชมงานได้ โดยทั้งหมดจะต้องคำนึงถึง ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม ผลงานศิลปะและองค์กรทางศิลปะที่ต่างเกี่ยวพันกันและกันในการสร้างการจัดแสดงผลงานศิลปะในรูปแบบดิจิทัลที่บรรลุเป้าหมายของการแสดงผลงานนั้น ๆ

ดังนั้น การนำเสนอผลงานศิลปะในรูปแบบของดิจิทัล จำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือของทุกส่วนในโลกของศิลปะ ตั้งแต่สถาบันทางศิลปะ ศิลปิน ไปจนถึงผู้ชมงานศิลปะ หมายถึงการจัดแสดงผลงานศิลปะไม่ว่าในรูปแบบดั้งเดิมหรือดิจิทัล มีความจำเป็นต้องขยายขอบเขตออกจากพื้นที่ของศิลปะหรือโลกศิลปะมาสู่พื้นที่ทางสังคมอื่น ๆ มากขึ้น เช่น การสนับสนุนให้ผู้ชมงานมีส่วนร่วมกับงานในลักษณะโต้ตอบ (Interactive) การมีส่วนในการจัดการแสดงผลงานในพื้นที่ออนไลน์ของผู้ชมเอง เป็นต้น ไม่เช่นนั้น การนำเสนอผลงานศิลปะที่แม้จะใช้รูปแบบที่ทันสมัย จะไม่มีความแตกต่างจากกิจกรรมทางศิลปะแบบเดิม ๆ ที่จัดแสดงในพื้นที่ของตัวเอง และไม่สามารถขยายขอบเขตของการรับรู้ของผู้ชมที่หลากหลายและสังคมแปรเปลี่ยนอย่างรวดเร็วได้

References

- Beagrie, N. (2006). Digital Curation for Science, Digital Libraries, and Individuals. *International Journal of Digital Curation*. 1, 3–16.
- Broeckmann, A. (2007). Software Art Aesthetics. In Pereira, F. J. & Leal, M. (Eds), *Monodisperso [Mono #1]*. Oporto: i2ADS ResearchGroup in Art and Intermedia.
- Burnham, J. (1968, July). *Systems Esthetics*. Artforum. <https://www.artforum.com/print/196807/systems-esthetics-32466>.
- (1970, September 16). *Software: Information Technology: Its New Meaning for Art*. Monoskop. https://monoskop.org/images/7/70/From_Software_exhibition_1970.pdf.
- Ćosić, V. (1997). *Documenta Done*. Net.art. <http://www.videodokument.org/cosic/cosic.html>.
- Domanović, A., & Oliver, L. (2015). *In Mass Effect: Art and the Internet in the Twenty-First Century*. Cambridge: The MIT Press.
- Funkhouser, C. T. (2007). *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*. Chicago: University of Alabama Press.
- Galloway, A. (1999). net.art Year in Review: State of net.art 99. *Switch*. 5(3).
- Golant Media Ventures. (2018). *The Adoption of Digital Technology in the Arts*. Digital Innovation Fund for The Arts in Wales. https://media.nesta.org.uk/documents/difaw_gmv_e.pdf.
- Graham, B. (2014). *New Collecting: Exhibiting and Audiences after New Media Art*. London: Routledge.
- Greene, R. (2004). *Internet Art*. London: Thames & Hudson.
- Habermas, J., & Thomas Mc. (1981). *The Theory of Communicative Action*. (Volume 2). Boston: Beacon Press.
- Harding, C. Liggett, S., & Lochrie, M. (2019). Digital Engagement in A Contemporary Art Gallery: Transforming Audiences. *Art*. 8(3), 90.

- Jaeger, P. T., & Gary, B. (2010). *Information Worlds: Social Context, Technology, and Information Behavior in the Age of the Internet*. New York: Routledge.
- Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs* [Wood folding chair, mounted photograph of a chair and mounted photographic enlargement of the dictionary definition of “chair”]. The Museum of Modern Art, New York, United States. <https://www.moma.org/collection/works/81435>.
- Kulavijit, B. (2019). Exhibitions in the museum’s digital age. *Journal of the faculty of Arts, Silpakorn University*. 41(2), 303-317.
- Lee, C. & Helen, T. (2011). Where’s the Archivist in Digital Curation? Exploring the Possibilities through a Matrix of Knowledge and Skills. *Archivaria*. 72, 123–168.
- Lialina, O. (1998). *The First Real Net Art Gallery*. Net.art. <http://art.teleportacia.org>.
- Lomas, D. (2013). *The practice of Dada: The art of chance*. Connecticut: Yale University Press.
- Mataram, S., & Ardianto, D. T. (2018). *Digital Comic Platform Mapping In Improving The Creative Industry Potential*. In Proceedings of the 3rd International Conference on Creative Media, Design and Technology (REKA 2018). Dordrecht: Atlantis Press.
- McHugh, G. (2011). *Post Internet Notes on the Internet and Art 12.29.09> 09.05.10*. California: LINK Editions, Brescia 2011.
- Olson, M. (2008). POSTINTERNET: Art After the Internet. *Art Papers*, 32(4), 16–19.
- Post, C. (2017). Preservation Practices of New Media Artists: Challenges, Strategies, and Attitudes in the Personal Management of Artworks. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*. 73(4), 716–732.
- Rush, M. (2003). *The Early Explorers*. In *Video Art: A History*. London: Thames & Hudson.
- Siegelaub, S., & Wendler, J. (1968). *The Xerox Book*. Siegelaub/Wendler.
- Stallabrass, J. (2009). ‘Can Art History Digest Net Art?’. In D. Daniels, & G. Reisinger (Eds.), *Netpioneers 1.0 - Contextualising Early Net-based Art*. London: Sternberg Press.

- Taylor, G. T. (2014). *When the Machine Made Art: The Troubled History of Computer Art*. New York: Bloomsbury Academic.
- Vierkant, A. (2011). The Image Object Post-Internet. *READ/WRITE*. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_us.pdf.
- Wallis, J. C., Christine, L. B., Borgman, M. S., & Alberto, P. (2008). Moving Archival Practices Upstream: An Exploration of the Life Cycle of Ecological Sensing Data in Collaborative Field Research. *International Journal of Digital Curation*. 3(1), 114–126.

กลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี¹

received 5 MAY 2023 revised 25 SEP 2023 accepted 10 OCT 2023

ประชากร ศรีสคร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย

ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์

มหาวิทยาลัยนเรศวร

บทคัดย่อ

รายงานวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอหลักการสอดทำนองในวงมโหรี และการสอดทำนองในเพลงทางพื้น ได้แก่ ตับนางนาค สองชั้น และเพลงทางกรอ ได้แก่ เพลงลาวดำเนินทราย อันนำไปสู่การบรรเลงมโหรีเพื่อการขับกล่อมกันอย่างกลมกลืน

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ค้นคว้างานวิชาการต่าง ๆ และสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผลการวิจัยหลักการสอดทำนองในวงมโหรี พบว่า 1) ทางจะเข้ต้องมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 2) ทางระนาดเอกมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วง และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 3) ทางระนาดทุ้มมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซออู้ และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 4) ทางขลุ่ยเพียงออ และซอสามสายมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี 5) ทางของทุกเครื่องสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน และ 6) รักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปตามทางฆ้องมโหรี และผลการวิจัยการสอดทำนองในเพลงทางพื้น พบว่า 1) เพลงนางนาค ใช้ทางเสียงเพียงออล่าง และเพลงพัดชา ลีลากระทุ้ม กราวรำมอญ และประพาสเกตราให้ทางเสียงเพียงออบน และ 2) ปรับทางฆ้องครึ่งจังหวะแรกในเพลงพัดชาให้เป็นสำนวนเท่าเสียงโดเพื่อความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลง และเพลงทางกรอ เพลงลาวดำเนินทราย พบว่า มีการตกแต่งทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรีในบางช่วงทำนองตามบริบทโดยมิให้เสียอัตลักษณ์เพลง ทั้งนี้สำนวนกลอนในการบรรเลงมโหรีเพื่อให้เกิดความงามในมิติแห่งสุนทรียศาสตร์อาจมีการแปรผันไปตามประสบการณ์และรสนิยมของผู้บรรเลง

คำสำคัญ: สอดทำนอง, มโหรี, สำนวนกลอน

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัยเรื่อง “กลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัย และงานวิจัยสร้างสรรค์ งบประมาณรายได้ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ปีงบประมาณ 2566

Counterpoint Techniques in Mahori Ensemble¹

Prachakon Srisakon

Assistant Professor

Thai Classic Music Program,

Department of Musi, Faculty of Humanities,

Naresuan University

Abstract

The objectives of this research were to present the counterpoint technique in Mahori Ensemble and the counterpoint in Thang Phuen music such as Tab Nang Nak Song Chan (Moderato) and Thang Krau music e.g. Lao Damnoen Sai that leads to the harmony of the Mahori Ensemble.

This research was conducted by the qualitative methodology with the participatory observation including the document research and the interview of the experts. The findings of the counterpoint technique in Mahori Ensemble were 1) the style of Chakhe must be harmonized with orchestral Gong Mahori 2) Ranad Ek Mahori must be concorded with Saw Duang style and harmonized with orchestral Gong Mahori style. 3) Ranad Thum Mahori style must be concorded with Saw-U and harmonized with Gong Mahori style. 4) The melody of Kluy Phiang-Or and Saw Sam Say must be harmonized with Gong Mahori. 5) The melody of all instruments must be smoothly harmonized, and 6) the movement of the music must be controlled according to the Gong Mahori melody. Moreover, the findings of the counterpoint in Thang Phuen music were 1) Nang Nak song applied with the sound of the lower Phiang-Or scale and Phad Cha song, Leela Krathum, Kraw Ram Mon, and Praphat Phetra applied with the sound of the upper Phiang-Or scale. 2) Adjust the style of Gong Mahori at the first half rhythm in the Phad Cha song is Stand still (Do) melodic for the harmony of the transition of the song.

¹This research article is part of the project “Counterpoint Techniques in Mahori Ensemble”. Fund by Research grants and Creative research Faculty of Humanities, Naresuan University’s revenue budget fiscal year 2023.

Thang Krau song and Lao Damnoen Sai were found that decorated the melody for the harmony of orchestral Gong Mahori in some phrase of the melody according to the context notwithstanding the loss of music characteristics. In addition, the melodic motives of the orchestra performance for aesthetic aspect can be adjusted according to the experience and preference of the performers.

Keywords: Counterpoint, Mahori, Melodic Motive

บทนำ

“ดนตรีไทยนั้นสำคัญปานใดจึงต้องมาห่วยใยพัฒนากันไม่รู้เลิกรู้แล้วอยู่ขณะนี้” ครั้นพิจารณาความดังกล่าวว่ามีอะไรให้พัฒนาในศาสตร์แห่งดนตรีไทย ถ้าว่าโดยเนื้อหาของดนตรีไทยในแง่องค์ประกอบคีตวรรณกรรมแล้วพบว่าไม่มี เหตุที่เป็นเช่นนี้เพราะดนตรีไทยได้จำเริญวิวัฒนาการมาจนถึงระดับสูงสุดของศิลปะคีต (Classic Art) และโบราณจารย์ได้สำแดงภูมิปัญญาไว้อย่างประทับใจสมบูรณ์พร้อม “คำว่า “คีต” นี้ ข้าพเจ้าใช้ตามศาสตราจารย์ กิริติ บุญเจือ ราชบัณฑิตสาขาปรัชญาสุนทรียศาสตร์เพื่อเทียบกับคำว่า (Classic) ของฝรั่ง” (Chaisare, 2014) ในศาสตร์แห่งดนตรีไทยพลวัตจนมีรูปแบบที่ชัดเจน เช่น ระบบเสียง เครื่องดนตรี การประสมวง บทเพลง การดำเนินทำนอง ฯลฯ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้สร้างความรู้เรื่องและสร้างค่านิยมในการบรรเลงของชาวบ้านสมัยหนึ่ง การร้องเล่นดนตรีในสมัยนั้นเป็นไปอย่างเอิกเกริกเกินความพอดี จนกระทั่งมีการออกกฎหมายเพียบปรามเป็นข้อห้ามว่า “ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดิดกระຈប់ ดิดจะเข้ ดีโหนดับในเขตพระราชฐาน”

ความปรารถนาแห่งเสียงดนตรีไม่ว่าชาติใดย่อมหมายถึงผู้เสพเข้าถึงสุนทรียะด้วยกันทั้งสิ้น การบรรเลงดนตรีเพื่อให้สำเร็จอารมณ์ในสุนทรียะ จึงเกิดขึ้นจากการดำเนินทำนอง โดยวงดนตรีแต่ละประเภทจะมีการบรรเลงรวมวงด้วยทางของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ร้อยเรียงสอดทำนองกันอย่างกลมกลืนไปตามบริบท และในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยได้จำแนกประเภทวงดนตรีไทยออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย และวงมโหรี ซึ่งในแต่ละวงดนตรีมีปรัชญาจุดมุ่งหมายอย่างชัดเจนตามลักษณะในการนำไปใช้ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงปรัชญาของวงดนตรีไทย ความว่า “เพลงมโหรีต้องดีหลับ เพลงเสภาต้องตื่น เพลงหน้าพาทย์ต้องดีให้กลัว เพลงโขนต้องดีให้เต้น” (Chaisare, August 12, 2022)

ประการหนึ่งที่สำคัญของการนำไปสู่การบรรเลงดนตรีให้เป็นไปตามปรัชญาแห่งภูมิปัญญา คือการผูกสำนวนกลอนเพื่อการค้าดำเนินทำนองเป็นทางเครื่องดนตรีต่าง ๆ ให้เป็นตามบริบทของวงดนตรี ทั้งนี้ ทางเพลงที่ปรากฏในวงดนตรีต้องมีการสอดทำนอง (Counterpoint) กันอย่างกลมกลืน “เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน” (Srisakon, 2021) การสอดทำนองในดนตรีไทยจึงเป็นส่วนหนึ่งของการประสานเสียงในลักษณะการประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี กล่าวถึงการประสานเสียง ไว้ในหนังสือสังคีตลักษณะวิเคราะห์ (Chaisare, 2016) ความว่า

“แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีลักษณะการประสานเสียงในแบบแนวดิ่ง แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้นแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดทำนองประสานกับเครื่องมืออื่น ๆ จนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือการค้าดำเนินทำนองที่มีได้เป็นแนวดิ่งลักษณะ Triads หรือ Chords ต่าง ๆ ของดนตรีตะวันตก”

เมื่อเป็นเช่นนี้ การสอดทำนองจึงเป็นด้านสำคัญประการแรกของการนำเสียงทั้ง 7 มาร้อยเรียงสอดทำนองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนอย่างขนบดนตรีไทย การแปรทำนอง (Variation) จึงถือเป็นการแสดงความอิสระของเหล่าศิลปินทั้งหลายเพื่อสำแดงพลังฝีมือทางภูมิปัญญาอีกด้วย “ความรักอิสระได้เป็นส่วนหนึ่งในการดำรงชีวิตอย่างวิถีไทย สะท้อนผ่านวัฒนธรรมอันดีงาม อันว่าด้วยเรื่องการแปรทำนอง โดยการแปรทำนองนี้เป็นการแปรทำนองอย่างอิสระเสรีโดยอยู่บนฐานแห่งความงามความพอดีในหลักแห่งสุนทรียศาสตร์ (Srisakon, 2021) หากการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องมือรับรู้บทบาทหน้าที่ของตน และสอดทำนองกันอย่างไม่เบียดเบียน ช่วยเหลือและส่งเสริมซึ่งกันและกันเพื่อนำไปสู่ความงามเชิงสุนทรียะด้วยหลักแห่งความกลมกลืนและพอดี

จากการแบ่งประเภทของวงดนตรีไทย “วงมโหรี” ถือเป็นวงดนตรีไทยที่พลวัตมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมทีเรียกว่า “วงมโหรีโบราณ” ซึ่งประกอบด้วย ผู้ขับร้อง ซอสามสาย กระจำปี โทนรำมะนา ฉิ่ง และกรับพวง ใช้บรรเลงในราชสำนักเพื่อการขับกล่อม กระทั่งในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์วงมโหรีพัฒนาขึ้นถึงจนถึงระดับคีภยิต รูปแบบการประสมวงจึงมีการเปลี่ยนไปจากเดิม กล่าวคือ มีประเภทของเครื่องดนตรีครบทั้ง 4 ประเภท ได้แก่ 1) เครื่องตี 2) เครื่องเป่า 3) เครื่องดีด และ 4) เครื่องสี และมีการย่อส่วนเครื่องเป่าพาทย์ให้มีขนาดเล็กลงกว่าเดิม เรียกว่า ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซ้องมโหรี อีกทั้งยังใช้ผู้หญิงเป็นผู้บรรเลงด้วยกันทั้งสิ้น “พอเครื่องเป่าพาทย์เล็กลง เสียงก็เล็กลงไปด้วยตามส่วน การขึ้นเสียงของลูกทวนในซ้อง ระนาดเอกและระนาดทุ้มก็ต้องเปลี่ยนไป มีการเลือกใช้ทางเสียงให้เหมาะสมกับวง และที่สำคัญวงมโหรีต้องมีซอสามสาย” (Chuppunnarat, August 13, 2022)



ภาพที่ 1 วงมโหรีเครื่องเดี่ยว หรือ วงมโหรีวงเล็ก

Note: From © Prachakon Srisakon 12/07/2021

วงมโหรีเครื่องเดียวที่ปรากฏ จึงได้ทราบว่างมโหรีมีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องด้นทำนอง 8 เครื่อง ได้แก่ 1) ซอสามสาย 2) ซอด้วง 3) ซออู้ 4) จะเข้ 5) ระนาดเอกมโหรี 6) ระนาดทุ้มมโหรี 7) ข้องมโหรี และ 8) ขลุ่ยเพียงออ เมื่อเครื่องดนตรีประเภทด้นทำนองมีมากเท่าไร ความสลับซับซ้อนในการสอดทำนองระหว่างทางเครื่องดนตรีแต่ละประเภทย่อมมีความประณีตขึ้นเท่านั้น หากผู้บรรเลงมีประสบการณ์น้อย ไม่ได้เข้าใจถึงกลวิธีการสร้างความกลมกลืนในวงมโหรี วงมโหรีย่อมเสียความเป็นสุนทรียะไปในที่สุด ในอดีตวงมโหรีมีความรุ่งเรืองจนสามารถเรียกได้ว่าเป็นยุคทองสมัยหนึ่ง อย่างไรก็ตาม สัจธรรมแห่งความจริงของสรรพสิ่งทั้งหลาย คือ การตั้งอยู่และดับไปในที่สุด ซึ่งศิลปะประจำชาติว่าด้วยเรื่องการสอดทำนองในมโหรีย่อมเป็นเช่นนั้น สิ่งเดียวที่สามารถประคองให้อยู่รอด ควรได้รับการสนับสนุนด้วยวิธีใดวิธีหนึ่ง ผู้วิจัยเชื่อว่า เหล่าศิลปินส่วนมากคงเห็นพ้องต้องกัน คือการได้รับพระกรุณาธิคุณในการอุปถัมภ์การดนตรีจากราชสำนัก

สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชปราชญ์รับสั่ง (Department of Children and Youth & Bangkok Bank, 2018) ความว่า

“ปัจจุบันประชาชนชาวไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเยาวชนมีความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรีไทยประเภทมโหรีค่อนข้างน้อยมาก เรื่องนี้จำเป็นที่จะต้องมีการส่งเสริมให้เยาวชนไทยรวมทั้งครูที่สอนดนตรีไทย ได้มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องมโหรีที่ถูกต้อง ทั้งด้านมาตรฐานเสียง ประเภทของเพลงที่ใช้กับวงมโหรี ตลอดจนระเบียบแบบแผนในการใช้มือปฏิบัติต่อเครื่องดนตรี เพื่อจะได้ความรู้ และสามารถปฏิบัติอย่างถูกต้องได้ต่อไปในอนาคต รวมทั้งสามารถถ่ายทอดความรู้ เรื่องมโหรีให้แก่ผู้อื่นสืบทอดต่อไปอีกด้วย...”

จากปัญหาดังกล่าว สะท้อนให้เห็นว่ายังมีศิลปินทั้งหลายที่ยังขาดความรู้ความเข้าใจในเรื่องมโหรีที่ถูกต้องจึงทำห้ศาสตร์การสอดทำนองในวงมโหรีจึงเป็นองค์ความรู้สำคัญที่นำไปสู่ความเป็นสุนทรียะอย่างชวน ซึ่งอนุชนพึงสืบทอด และศึกษาจับต้องให้ถ่องแท้มิให้ผิดเพี้ยนไปจากกรอบแห่งภูมิปัญญาโบราณ เมื่อผู้วิจัยเกิดความตระหนักถึงปัญหาที่กำลังเกิดขึ้นและอาจจะบานปลายในอนาคต จึงระลึกถึงประโยชน์ของเตือนใจของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ได้กล่าวไว้ในบทความ ‘พุ่มนี้ก็ชำเสียแล้ว’ ความว่า “สิ่งงาม ๆ มากมายของเราขาดความเข้าใจซาบซึ้งขาดการเอาใจใส่ทำนุบำรุง ทำให้ไม่เห็นคุณค่าและเสียดวงมณีอันมีค่าแห่งวัฒนธรรมของเราไป ขอให้เราปลูกประสาทอินทรีย์ที่เป็นสุนทรียะของเราให้ตื่นเถิด แล้วมุ่งหน้าเดินไปตามวิถีที่บรรพบุรุษเราได้เดินมาแล้ว” (Bhirasri, 1957)

จากประโยคทองเตือนใจ ผู้วิจัยคิดว่ายังไม่สายเกินไปที่จะให้การสนับสนุนแล้วมุ่งหน้าเดินทางตามวิถีการบรรเลงวงมโหรี อันว่าด้วยหลักของการสอดทำนองในวงมโหรีอันพึงปฏิบัติอย่างชวนโบราณมิให้ผิดเพี้ยน

ประเด็นที่ได้กล่าวมาข้างต้น วงมโหรีกำลังเผชิญอยู่กับภาวะของการเสื่อมความนิยม เพราะฉะนั้นจึงเป็นประเด็นมูลเหตุพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ผู้วิจัยคาดหวัง และมุ่งมั่นในการตัดสินใจศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาแห่งศาสตร์การสวดทำนองในวงมโหรี เพื่อประโยชน์แห่งการรวบรวม เรียบเรียง สังเคราะห์ และวิเคราะห์ข้อมูล อันเป็นแนวทางสำคัญไปสู่ความเข้าใจในภูมิปัญญาปฏิภาณของศิลปินทั้งหลายในมิติของการสวดทำนองในวงมโหรีเพื่อให้เกิดความเป็นสุนทรียะตามปรัชญาแห่งวงมโหรี ซึ่งถือเป็นสมบัติชาติที่สมควรเพิกเฉย และอย่าได้ค่อย “ตั้งหน้าแต่จะแหวกลายครามโดยไม่สนใจชนบเสียทีเดียว ซึ่งถือเป็นความตกต่ำของศิลปะโดยแท้” (Chaisare, 2016) องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษานี้ จะนำไปสู่การปรับใช้และประสานประโยชน์ต่อยอดองค์ความรู้ในการเรียนการสอนของหลักสูตรทางดนตรีในระดับอุดมศึกษา เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการบรรเลงมโหรีได้อย่างถูกต้อง และทำให้ศิลปะแขนงนี้เข้าถึงและจับต้องได้อย่างถ่องแท้ เพื่อตอบสนองพระราชปณิธานรับสั่งในสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ตระหนักถึงการบรรเลงมโหรีได้อย่างถูกต้องตามชนบ และยังถือเป็นการทำนุบำรุงศิลปะประจำชาติแขนงนี้ไว้ให้คงอยู่เป็นสมบัติชาติต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาหลักการสวดทำนองในวงมโหรี
2. เพื่อศึกษาทวิวิธีการสวดทำนองในเพลงประเภททางพื้น และทางกรอ

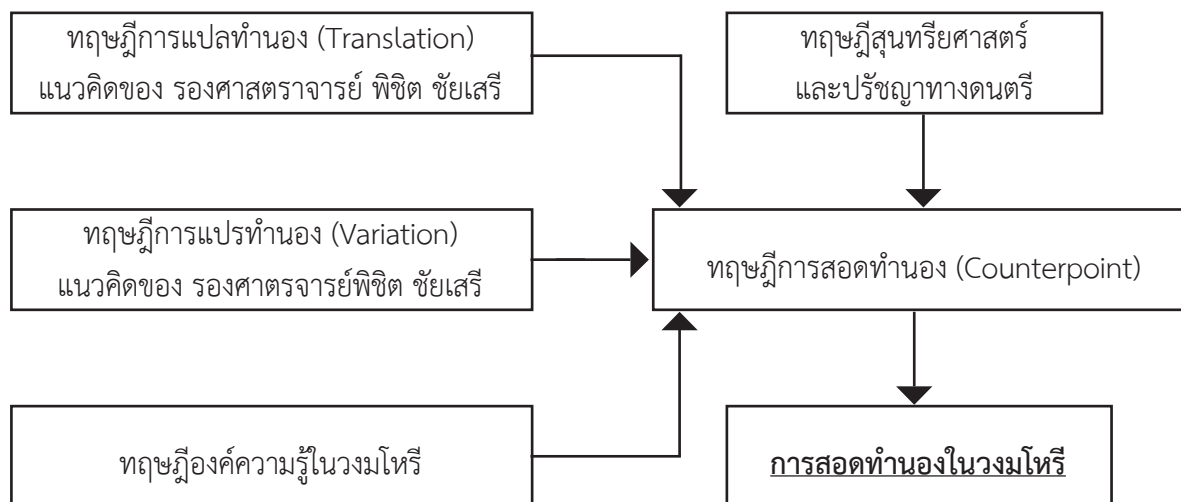
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. บูรณาการองค์ความรู้เข้ากับรายวิชาในหลักสูตรดนตรีระดับอุดมศึกษา
2. การบรรเลงมโหรีเพื่อการประกวดดนตรีไทยมีความถูกต้อง
3. อนุรักษ์ ส่งเสริม และส่งต่อวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาศาสตร์การสวดทำนองของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซอด้วง ซออู้ จะเข้ ขลุ่ยเพียงออ และซอสามสาย โดยใช้เพลงประเภททางพื้นเป็นกรณีศึกษา ได้แก่ ตับนางนาค สองชั้น ประกอบด้วย เพลงนางนาค พัดชา ลีลากระทุ้ม กราวรำมอญ และประพาสเกศรา และใช้เพลงทางกรอเป็นกรณีศึกษา ได้แก่ เพลงลาวดำเนินทราย สองชั้น ทางซอด้วงมโหรีสำหรับใช้ในการศึกษายึดตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2544 โดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย (Office of Higher Education Standards, 2001)

กรอบแนวคิดในการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิทยาการวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ตามแนวคิดการวิจัยของศาสตราจารย์ ดร. สุภางค์ จันทวานิช (Chantavavich, 2008) โดยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม รวบรวมและเรียบเรียงเอกสารทางวิชาการ และสัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ จำนวน 3 ท่าน ได้แก่ 1) รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี 2) รองศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง 3) รองศาสตราจารย์ ดร. ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ เมื่อผู้วิจัยได้รวบรวมและเรียบเรียงข้อมูลอย่างเป็น หมดหม่อมครบทุกประเด็น จึงเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูลด้วยหลักวิชาการทางดุริยางค์ ไทย เพื่อให้ทราบกลวิธีการสอดทำนองในวงมโหรี ทั้งเพลงประเภททางพื้นและทางกรอ และสรุปผลการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

ปรัชญาการบรรเลงมโหรีเกิดขึ้นเพื่อการขับกล่อมหรือเพื่อความบันเทิงในการฟัง มิได้ประสงค์เพื่อกาลเทศะวิภาค (Demarcation) เฉกเช่นการบรรเลงของวงปี่พาทย์ไม่แข่งประกอบพิธีกรรม การบรรเลงมโหรีจึงนิยมบรรเลงเพลง จำพวกเพลงตับ เพลงเกร็ด และเพลงเถา เป็นต้น และมีการใช้ทางเสียงเพียงสองทาง ซึ่งเป็นทางเสียงที่ถูกกำหนด ไว้สำหรับวงมโหรี แต่มีบางกรณีที่บรรเลงจำพวกเพลงสำเนียง เช่น เพลงเขมรไทรโยค การบรรเลงมโหรีต้องใช้ ทางเสียงขวาเพื่อให้เกิดสุนทรียะตามสำเนียงเพลง อย่างไรก็ตามความสำคัญด้านแรกของการบรรเลงมโหรี คือ การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกัน เช่น ทางระนาดเอกมโหรีมีความสัมพันธ์ กับทางซอด้วง หรือ ทางระนาดทุ้มมโหรีมีความสัมพันธ์กับทางซออู้ เป็นต้น และจากสำนวนกลอนทาง เครื่องต่าง ๆ ในวงมโหรีจะนำไปสู่การสอดทำนองเพื่อการบรรเลงรวมวงให้เกิดสุนทรียะแห่งความพอดีและ ความกลมกลืนตามแบบฉบับมโหรีอันพึงปฏิบัติ ซึ่งกลวิธีการสอดทำนองนั้น ผู้วิจัยได้สรุปตามวัตถุประสงค์ แบ่งออกเป็น 2 ประเด็น ดังนี้

เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงนิยามศัพท์เฉพาะสำหรับการอธิบายในส่วนสรุปผลการวิจัย (Srisakon, 2021) ดังนี้

1. แพลทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนอง ซึ่งลักษณะของสำนวนกลอนต้องเป็นสำนวนทางกลาง ๆ ไม่สลับซับซ้อน
2. แปรทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนอง มีความหมายคล้ายกับคำว่าแพลทำนอง แต่มีการแปรผันของทำนองที่แพลทำนองมาจากทางซ้องที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น อีกทั้งลักษณะของสำนวนกลอนยังแสดงลีลาลักษณะเฉพาะตนอีกด้วย
3. ดำเนินทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้โน้ตทั้ง 7 เสียง (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนอง ซึ่งการดำเนินทำนองนี้อาจหมายถึงการแพลทำนองหรือแปรทำนองก็ได้
4. ผูกสำนวนกลอน เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่ง โดยใช้เสียงทั้ง 7 (โด เร มี ฟา ซอล ลา ที) มาร้อยเรียงกันให้เป็นทำนองให้มีการสัมผัสของทำนองในลักษณะสัมผัสนอก/สัมผัสใน/สัมผัสภายในวรรค (ความหมายคล้ายคลึงกับข้อที่ 1, 2 และ 3)
5. สอดทำนอง เป็นการดำเนินทำนองอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่น จะเข้ ซออู้ ซอด้วง เป็นต้น เพื่อร่วมบรรเลงในลักษณะการประสานเสียงไปพร้อมกันอย่างกลมกลืน
6. ทางซ้อง คือการใช้เสียงของตัวโน้ตผู้ร้อยเรียงเป็นทำนองที่ใช้สำหรับซ้องวงใหญ่/ซ้องมโหรี ซึ่งทั้ง 2 คำนี้มีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน กล่าวคือ ทางซ้องสามารถปรับเปลี่ยนเป็นสำนวนอื่นได้ แต่โครงสร้างของทำนองสารัตถะยังคงเดิม
7. ทำนองหลัก/ทำนอง เป็นทำนองแก่นโครงสร้างของกลุ่มเสียงที่เรียงร้อยเป็นท่วงทำนองต่างกัน (Chaisare, 2016)

ประเด็นที่ 1 ว่าด้วยศึกษาหลักการสอดทำนองในวงมโหรี

การสอดทำนอง (Counterpoint) ในวัฒนธรรมดนตรีไทยถือเป็นการประสานแนวนอน (Horizontal Harmony) กล่าวคือ เป็นกลวิธีการดำเนินทำนองเพื่อบรรเลงรวมวงอย่างหนึ่ง เช่น ทางซอด้วง ทางซออู้ ทางจะเข้ ร้อยเรียงสอดทำนองประสานเสียงบรรเลงไปพร้อมกันจนถึง ณ จุดหนึ่งในส่วนทำนองจบเพลง และสำนวนกลอนที่ปรากฏต้องแสดงลีลาเฉพาะเครื่องอย่างเหมาะสมตามหน้าที่ของตน หลักการในการสอดทำนองนี้ ผู้วิจัยแบ่งกลุ่มการสอดทำนองตามหน้าที่ในการบรรเลง โดยใช้แนวคิดของक्रमन्त्री ตราโมท ซึ่งรองศาสตราจารย์ ดร.จตุพร สิม่วง ได้กล่าวถึงแนวคิดการสอดทำนองตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีในการบรรเลง ความว่า “ครั้งหนึ่งक्रमन्त्री ตราโมท กล่าวเรื่องนี้ในงานการประกวดดนตรีไทยที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ การผูกสำนวนกลอนให้แบ่งกลุ่มตามหน้าที่ เช่น จะเข้ทำหน้าที่เหมือนซ้อง ก็ต้องผูกสำนวนออกให้เป็นหลักของวง ระนาดเอกมโหรีกับซอด้วงเป็นเครื่องนำในกลุ่มเสียงแหลมต้องผูกสำนวนกลอนให้สัมพันธ์กัน” (Seemuang, June 28, 2023)

เมื่อเป็นเช่นนี้การแบ่งกลุ่มของการผูกสำนวนกลอนเพื่อให้การสวดทำนองนั้นมีความกลมกลืนไปกับทางฆ้องมโหรีจึงแบ่งได้ดังนี้

1. ทางจะเข้ต้องมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี การดำเนินทำนองของทางจะเข้เป็นสำนวนที่ร้อยเรียงขึ้นโดยการแปลทำนอง (Translation) ซึ่งเป็นทำนองตรง ๆ เรียบ ๆ ไม่ซับซ้อน เพื่อร่วมทำหน้าที่เป็นหลักในการบรรเลงมโหรีเพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี

ตัวอย่าง เพลงนางนาค ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 2

ฆ้องมโหรี	- ด - ร	ม ร - -	- - ล ท	- - ด ร	- ซ - ม	- ร - -	ด ด - -	ร ร - ม
	- ซ - -	- - ด ท	ล ซ - -	ล ท - -	- ซ - ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม
จะเข้	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ด	ซ ด ร ม
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - -	- - - -
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด - -	- - - -

ทางจะเข้ที่ปรากฏ พบว่า ในสำนวนทำเป็นสำนวนที่บรรเลงเหมือนกับทางฆ้องมโหรีทุกประการ เนื่องด้วยสำนวนทางฆ้องมโหรีในท่อนที่ 2-4 เป็นสำนวนเก็บบังคับมือ เมื่อจะเข้ต้องแสดงหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพื่อร่วมเป็นหลักให้กับฆ้องมโหรี จึงเป็นเหตุให้สำนวนกลอนจะเข้ขึ้นเหมือนกับทางฆ้องมโหรี แล้วเมื่อพิจารณาในสำนวนรับพบว่ากระสวนทำนองทางฆ้องมโหรี เป็นสำนวนอิสระ จึงเอื้อต่อการผูกสำนวนกลอนเป็นทางจะเข้ได้เป็นอย่างดี แต่ในกรณีนี้จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของเสียงในทางฆ้องมโหรีมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปในแนววิถึขึ้น แต่ทางจะเข้มีการเปลี่ยนแนววิถึของเสียงในการดำเนินทำนองสวนกับทางฆ้องมโหรี เพื่อต้องการแสดงอัตลักษณ์ในการบรรเลงจะเข้โดยการติดพร้อมกันทั้งสามสายที่เสียงโด (สายเอก สายทุ้ม และสายลวด) จากทำนองดังกล่าวถือเป็นทำนองอัตลักษณ์ของทางจะเข้ เพราะเป็นสำนวนที่ปรากฏเฉพาะจะเข้เท่านั้น แม้ว่าทางจะเข้ในจังหวะนี้จะเป็นสำนวนเรียบ ๆ ตรงไปตรงมาเพื่อแสดงหน้าที่เป็นหลักของวงร่วมกับฆ้องมโหรีก็ตาม แต่จะเห็นได้ว่าในสำนวนรับสำนวนกลอนที่ปรากฏได้แสดงความเป็นตัวตนของทางจะเข้ไว้อย่างสมบูรณ์

2. ทางระนาดเอกมโหรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วง และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่าขั้นตอนนี้ผู้วิจัยได้เลือกผูกสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในกลุ่มเครื่องนำจำพวกเสียงแหลม ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี และซอด้วง ซึ่งสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีทั้งสองต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างสนิทหรืออาจกล่าวได้ว่ามีความละม้ายคล้ายกันให้มากที่สุด “ทางซอด้วงกับระนาดเอกมโหรีแทบจะเหมือนกัน สีเกาะให้เหมือนกับระนาดเอกไว้อ่อน แล้วกลอนระนาดกับกลอนซอด้วงก็หยาบยืมนั่นได้ ถ้าเล่นแล้วมันสัมพันธ์ไปด้วยกันดี” (Chuppunnarat, March 5, 2023) “สำนวนกลอนที่ใช้ดี ควรสวดคล้อง และเป็นไปในทางเดียวกับซอด้วง” (Fachamroom, 2017) นอกจากทางระนาดเอกมโหรีที่ต้องมีความสัมพันธ์กับทางซอด้วงแล้วนั้น การสวดทำนองของเครื่องดนตรีทั้งสองต้องมีความกลมกลืนไปกับทางฆ้องมโหรีที่กำหนด

ตัวอย่าง เพลงนางนาค ตอนที่ 1 จังหวะที่ 3

ห้องมโหรี	----	- มี่ - มี่	- - ดี่ ดี่	- รี่ - มี่	- ซี่ - ลี่	- ซี่ - -	มี่ มี่ - -	รี่ยี่ - ท
	--- ม	----	- ด - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	--- ร	--- ฟ
รณ.มโหรี	ท ซ ล ท	ดี่ ล ท ดี่	รี่ยี่ ท ดี่ รี่	มี่ ดี่ รี่ มี่	รี่ยี่ มี่ ซี่ ลี่	มี่ ซี่ รี่ยี่ มี่	ลี่ยี่ ซี่ มี่ รี่ยี่	ซี่ยี่ มี่ รี่ยี่ ท
ซอด้วง	ม ร ม ม	ม ซี่ ม ม	ซี่ยี่ มี่ รี่ยี่ ดี่	ซ ด ร ม	ร มี่ ซี่ ลี่	ม ซี่ ร ม	ลี่ยี่ ซี่ยี่ ม ร	ซี่ยี่ ม ร ท

จากสำนวนที่ปรากฏ หากพิจารณาทางระนาดเอกในสำนวนทำ พบว่าเป็นการดำเนินทำนองไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงอย่างเป็นระบบ ซึ่งทางเค้าโครงของระนาดเอกมโหรีนี้มีความเหมาะสมกับทางห้องมโหรีดังต่อไปนี้มากกว่า

ห้องมโหรี	- ล - -	ซ ซ - -	ดี่ ดี่ -	รี่ยี่ รี่ยี่ - มี่
	- ม - ร	--- ด	--- ร	--- ม
รณ.มโหรี	ท ซ ล ท	ดี่ ล ท ดี่	รี่ยี่ ท ดี่ รี่ยี่	มี่ ดี่ รี่ยี่ มี่

หากพิจารณาเนื้อแท้ของทางห้องมโหรีในสำนวนทำ พบว่าเป็นสำนวนเท่าเสียงมี สามารถแปลทำนองสำนวนนี้ให้มีความตรงไปตรงมาได้ โดยการบรรเลงให้เหมือนกับทางซอด้วงดังตัวอย่างข้างต้น สำหรับแนวคิดในการผูกสำนวนกลอนของทั้งสองทางนี้ เป็นการแสดงภูมิปัญญาการแปรทางระนาดเอกเพื่อให้เกิดความต่างไปจากทางห้องมโหรี โดยให้ซอด้วงทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองให้มีความกลมกลืนไปกับทางห้องมโหรีอย่างเคร่งครัด แนวคิดอีกประการหนึ่งของการเดินกลอนระนาดเอกมโหรีแบบไล่เสียงขึ้นไปทีละเสียงคือ เป็นการเลี่ยงการตีเสียงซ้ำ ซึ่งนักระนาดเอกบางท่านมีความรู้สึกรู้ว่าการละเว้นการตีซ้ำลูกซ้ำเสียงได้ ถือเป็นการแสดงภูมิปัญญาของระนาดเอก ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับการเลือกใช้ให้เหมาะสมตามบริบท และการผูกสำนวนกลอนแบบแปรเปลี่ยนทำนองไปจากทางห้องที่กำหนด ควรเลือกทำเพียงเครื่องเดียวหรือสองเครื่องภายในกลุ่มหน้าที่ของเครื่องดนตรี เช่น ระนาดเอกมโหรีและซอด้วง เป็นต้น แต่ในกรณีนี้ ผู้วิจัยต้องการให้สำนวนกลอนระนาดเอกมโหรีลอยเด่นออกมาเพียงเครื่องเดียว และให้เครื่องดนตรีอื่น ๆ เป็นฝ่ายสนับสนุนการยืนเสียงของสำนวนเท่าไว้

ในสำนวนรับ พบว่า การผูกสำนวนกลอนของทางระนาดเอกมโหรีและทางซอด้วงเป็นสำนวนเดียวกันทั้งหมด โดยทั้งสองทางนี้เป็นสำนวนที่ผูกขึ้นเพื่อให้มีความกลมกลืนกับทางห้องมโหรีอย่างสมบูรณ์ ซึ่งเมื่อพิจารณาการสอดทำนองในประโยคนี้ พบว่าทางระนาดเอกและทางซอด้วง เป็นสำนวนกลอนที่มีแปลทำนองอย่างเรียบ ๆ มีความตรงไปตรงมาและสะอาดเรียบร้อย เป็นหลักเป็นฐานที่แสดงความเป็นผู้นำโดยหน้าที่ของเครื่องดนตรีได้อย่างสมบูรณ์ และมีการใช้ขอบเขตของช่วงเสียงได้อย่างเหมาะสมกับทางห้องมโหรี ซึ่งนำไปสู่ความกลมกลืน

3. ทางระนาดทุ้มโหมรีต้องมีความสัมพันธ์กับทางซออู้ และมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี

ตัวอย่าง เพลงพัดชา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 2

ฆ้องมโหรี	----	- มี่ - มี่	-- ดี่ ดี่	- รี่ - มี่	- ดี่ --	รี่ มี่ - ซี่	- ลี่ - ซี่	- มี่ - รี่
	--- ม	----	- ด --	- ร - ม	- ด --	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร
ระนาดโท	-- มม -	- มี่ --	ซ ม --	มม - ซซ	-- ร ม	ฟ ซ --	ร ม ฟ ซ	- ม --
มโหรี	--- ม	- ม - ม	-- ร ด	- ร - ม	- ด --	--- ด	----	ด -- ร
ซออู้	--- ม	- ม ม ม	ซ ม ร ด	ม ร ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ดี่ ฟ ลี่	ซ ฟ ม ร

ทางฆ้องมโหรีประโยคนี้มีลักษณะเป็นทางฆ้องอิสระเหมาะแก่การผูกสำนวนกลอน การสอดทำนองระหว่างทางระนาดทุ้มโหมรีกับทางซออู้ในสำนวนทำ เมื่อพิจารณาแล้ว พบว่าห้องที่ 1 และ 2 เป็นการผูกสำนวนอย่างเรียบง่ายในลักษณะสำนวนเท่าเสียงมี จากนั้นในห้องที่ 3 และ 4 เริ่มมีการผูกสำนวนกลอน ซึ่งทางที่ปรากฏระหว่างทางระนาดทุ้มโหมรีและทางซอด้วงถูกกำหนดให้เป็นสำนวนเดียวกัน แต่ในการบรรเลงสำนวนนี้ในทางระนาดทุ้มมีความจำเป็นต้องสะเดาะเพื่อให้เกิดรสอย่างระนาดทุ้ม และในสำนวนรับพบว่า ทางระนาดทุ้มมีการใช้สำนวนซ้ำในห้องที่ 5-7 คือ ด, ร, ม, ฟ และ ซ และในห้องที่ 8 เป็นสำนวนปิดท้าย คือ /ด ม - ร/ ทางระนาดทุ้มโหมรีในสำนวนรับนี้เป็นสำนวนที่ต้องใช้เม็ดพรายการดูเสียงเพื่อส่งเสริมให้สำนวนนี้เกิดอรรถรสมากขึ้น และที่สำคัญสำนวนนี้มีความเป็นอัตลักษณ์ที่แสดงตัวตนของระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน

เมื่อพิจารณาทางซออู้ในสำนวนรับต่อไป พบว่าทางระนาดทุ้มโหมรีมีการร้อยเรียงขึ้นไว้อย่างน่าสนใจและเป็นอัตลักษณ์ จึงทำให้ทางซออู้ต้องแนวคิดในการสอดทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางระนาดทุ้มโหมรี ทางซออู้ในสำนวนรับจึงต้องแสดงอัตลักษณ์ลีลาของสำนวนไว้อย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าทางระนาดทุ้มโหมรี และทางซออู้มีการสร้างสำนวนที่เป็นอัตลักษณ์ทั้งคู่ แม้ว่าจะแสดงตัวตนที่ชัดเจนแต่สำนวนของทั้งสองมีการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน และที่สำคัญสำนวนของทั้งสองเครื่องยังมีกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรีที่กำหนด

4. ทางขลุ่ยเพียงออและซอสามสายมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี เครื่องดนตรีทั้งสองนี้ ทำหน้าที่ในการตกแต่งทำนองในลักษณะการเชื่อมประสานรอยต่าง ๆ ของทำนองให้มีความเรียบสนิท การดำเนินทำนองของขลุ่ยเพียงออเป็นลักษณะเก็บ โหยหวนบ้าง โดยใช้กลวิธีของเครื่องเป่าไทย คือ การใช้เสียงและการใช้ลม ทำนองที่ปรากฏต้องมีความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี และการดำเนินทำนองของซอสามสายสามารถทำทางขอให้เก็บบ้าง โหยหวนบ้าง เป็นทำนองห่าง ๆ ให้มีความไถ่กับทางฆ้องเพื่อความกลมกลืนกับทางฆ้องมโหรี

พิชิต ชัยเสรี ได้ให้สัมภาษณ์ ประชากร ศรีสาคกร ว่าด้วยเรื่องการบรรเลงซอสามสายในบทความเรื่อง ‘หลักการบรรเลงซอสามสายตามแนวทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน’ (Srisakon, 2018) ความว่า

“ในความเข้าใจของฉันที่ได้เรียนกับซอสามสายกับอาจารย์เจริญใจ คือ ต้องสีทางซ้องเข้าไว้ อย่าไปสีเก็บ เพราะซอสามสายสีเก็บเมื่อไหร่จะถูกกลืนหมดไม่เหลือเลย ต้องสีเป็นทางซ้องเข้าไว้ ต้องสีจาว ๆ เสียงมันถึงจะออก หากถ้าสีอย่างนี้ได้มันจะแสดงตัวตนในวงมโหรีมาได้ทีเดียว ถ้าสีเก็บบิ๊บ ๆ ต่อให้เอาไมโครโฟนจ่อก็ถูกกลบ เพราะสู้เสียงซอไม่ได้ เสียงก็จ๋าไม่เท่ากับซอด้วง อยู่ตรงไหนก็ไม่รู้”

ตัวอย่าง เพลงลีลากระทุ้ม ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 4

ซ้องมโหรี	- - รี่ มี่	- ซี่ - ลี่	- ลี่ - ลี่	- ซี่ - มี่	- ลี่ - -	ซี่ มี่ - -	- - - ดี่	รี่ รี่ - ท
	- - ดี่ -	- ซ - ล	- ดี่ - ล	- ซ - ม	- - ซี่ มี่	- - รี่ ดี่	- ซ - -	- - - ฟ
ขลุ่ยเพียงออ	ม ด ร ม	ร ม ซ ล	ดี่ รี่ ดี่ -	ล - ซ ม	- ล ซ ม	- ร - ด	- - - ร	มรด - ร่ม
ซอสามสาย	- ด ร ม	- ซ - ล	- ดี่ - ล	ซลัซ - ล	ซม - ซม	- ร - ด	ท ล ร ล	ท ด ร ม

จากสำนวนทางซ้องมโหรีในประโยคนี้นี้ พบว่าเป็นทางซ้องอิสระเป็นส่วนใหญ่ จึงทำให้การผูกสำนวนกลอนของทางขลุ่ยเพียงออในสำนวนทำนองที่ 1 และ 2 มีการบรรเลงเก็บเต็มพยางค์ ซึ่งเป็นการแปลทำนองอย่างตรง ๆ และห้องที่ 3 และ 4 มีการสร้างทำนองอิหลักอิเหลื่อเพื่อเป็นการตกแต่งลีลาของทำนองให้มีความน่าสนใจ และในสำนวนรับพบว่า ทางซ้องในห้อง 5 และ 6 เป็นสำนวนเก็บบังคับมือ แต่ทางขลุ่ยเพียงออที่ร้อยเรียงขึ้นมีความตั้งใจให้ทำนองในสำนวนรับทั้ง 4 ห้อง เป็นทำนองครวญ โดยแทรกเม็ดพรายการสะบัดเพื่อให้เสียงในลักษณะการเอื้อน อีกทั้งสำนวนนี้ถือเป็นการคลี่คลายของทำนองให้จาวออกเพื่อแสดงการใช้ทักษะลม ซึ่งทำนองในลักษณะนี้เป็นการครวญทำนองโดยใช้ลมให้มีความต่อเนื่อง เพื่อเป็นการประสานรอยต่อของทำนองให้สนิทขึ้น

ทางซอสามสาย มีการผูกสำนวนโดยใช้สายครบทั้ง 3 สาย จากสายเอก สายกลาง และสายทุ้ม โลงลงมาตามลำดับสำนวนของทางซอสามสายนี้บรรเลงเป็นทำนองครวญ โดยการแทรกเม็ดพรายการพรม การสะบัด เพื่อให้ทำนองในส่วนนี้เกิดลีล่าน่าฟัง นอกจากนี้ในห้องที่ 7 และ 8 เป็นการผูกสำนวนกลอนในลักษณะเก็บเต็มพยางค์ของสายทุ้ม เพื่อการแก้ไขปัญหาเรื่องของขอบเขตเสียงที่ไม่เพียงพอต่อการดำเนินทำนอง จึงต้องมีการร้องเรียงทำนองตามทางที่ปรากฏข้างต้น เพื่อมิให้เกิดสำนวนกลอนฟาด

5. ทางของทุกเครื่องสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน การดำเนินทำนองของทุกเครื่องมือในวงมโหรี เป็นทางที่แสดงความเป็นอิสระในการแปลทำนอง/แปรทำนอง โดยเครื่องดนตรีแต่ละชนิดต้องแสดงความเป็นอัตลักษณ์แห่งตนในบริบทที่เหมาะสม หัวใจของการสอดทำนองเพื่อให้เกิดความกลมกลืนในวงมโหรีนั้น มีความเชื่อมโยงแนวคิด 3 ประการ ได้แก่ การประสานประโยชน์ ปราศจากวิหิงสา และความมีอิสระ “สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ ประทานอธิบายไว้ในเรื่องลักษณะการปกครองสยามประเทศแต่โบราณ คุณธรรมสามประการของชาติซึ่งใช้เป็นวิธปฏิบัติเพื่อเป้าหมายสำคัญ” ซึ่งคุณธรรมทั้ง 3 ประการ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaisare, 1997) เรียกว่า “วิถีไทย” ดังนี้

5.1 การประสานประโยชน์ การบรรเลงรวมวงจะต้องมีการสอดทำนองกันอย่างกลมกลืนภายในระหว่างเครื่องดนตรี และการบรรเลงนี้จะไม่มีการเจ็ดจำหรือโดดเด่นไปกว่าใคร หรือในช่วงทำนองอาจมีการตกแต่งทำนองให้ทำนองในช่วงนั้นเกิดความพิเศษล้นเหลือเหนือกว่าการบรรเลงทั่วไป เครื่องดนตรีอื่น ๆ จะต้องฟังซึ่งกันและกัน และช่วยสนับสนุนให้เครื่องที่กำลังทำหน้าที่การตกแต่งทำนองได้แสดงศักยภาพออกมาอย่างเต็มที่

5.2 ปราศจากวิหิงสา การบรรเลงย่อมต้องการช่วยเหลือซึ่งกันและกัน หากผู้ใดหลงเพลงบรรเลงผิด เครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็จะช่วยการแปรทำนองและเปลี่ยนท่วงทำนองกลับมาบรรเลงให้ใกล้ทางซ้องมากที่สุด เพื่อช่วยให้ผู้นั้นกลับเข้าเพลงได้อย่างปกติ จะเห็นได้ว่าที่กล่าวมาเป็นการแสดงลักษณะการบรรเลงที่ไม่เบียดเบียน หากแต่มีการช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกันเป็นสำคัญ

5.3 ความมีอิสระ วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยให้เสรีภาพไว้ในการบรรเลงตามบริบทและหน้าที่ ซึ่งในกรณีนี้มีเพียงซ้องมโหรีที่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างให้กับผู้บรรเลงทั้งหลายได้ดำเนินทำนอง ตกแต่ง สร้างสรรค์และแปรเปลี่ยนทำนองให้เป็นไปตามปรัชญาของการบรรเลงมโหรี คือการบรรเลงเพื่อการขับกล่อม แต่ในความอิสระนี้จะต้องเป็นไปโดยหลักวิชาการว่าด้วยเรื่องการบรรเลงมโหรี

6. รักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปตามทางซ้องมโหรี การเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 3 แนววิถี คือ แนววิถีขึ้น (Way Up) แนววิถีลง (Way Down) และแนววิถีคงที่ (Stand Still) ซึ่งแต่ละวรรคของทางซ้องจะแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิถีต่าง ๆ และเครื่องดนตรีที่ขอบเขตของเสียงกว้างหรือสามารถบรรเลงให้ทิศทางของเสียงเป็นไปตามอย่างทางซ้องได้ เครื่องดนตรีนั้น ๆ ควรรักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปอย่างทางซ้อง เพื่อแสดงทิศทางของการเคลื่อนที่ของเสียงอย่างเป็นหมู่คณะ

ตัวอย่าง เพลงลีลากระทุ่ม ท่อนที่ 2 จังหวะที่ 1

ฆ้องมโหรี	--- ร	-- ม ม	--- ซ	-- ม ม	--- ล	- ซ - -	- ม - ม	--- ร
	--- ร	- ม - -	--- ซ	- ม - -	--- ม	- ร - ม	---	--- ร
จะเข้	-- มม -	- ม - -	ซ ม - -		-- ร ม	ฟ ซ - -	ร ม ฟ ซ	- ม - -
	--- ม	- ม - ม	-- ร ด		- ด - -	--- ด	---	ด - - ร
	--- ม	- ม ม ม	ซ ม ร ด	ม ร ซ ม	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ด ฟ ล	ซ ฟ ม ร
ระนาดเอก มโหรี	--- ร	ม ม ม ม	--- ซ	ม ม ม ม	- ร ด ล	- ซ - ม	ร ม ซ ม	ร ด - ร
ซอด้วง	--- ร	ม ม ม ม	--- ซ	ม ม ม ม	- ร ด ล	- ซ - ม	ร ม ซ ม	ร ด - ร
ระนาดโท มโหรี	--- ร	-- ม ม	--- ซ	-- ม ม	- ร ด ล	- ซ - -	ซ - ม ร	- ม - ร
	--- ร	- ม - -	--- ซ	- ม - -	- ร ด ม	- ร - ม	---	ด - - ร
ซออู้	--- ร	ม ม ม ม	--- ซ	ม ม ม ม	- ร ด ล	- ซ - ม	ร ม ซ ม	ร ด - ร
ขลุ่ยเพียงออ	--- ร	- ม ม ม	--- ซ	- ม ม ม	- ร ด ล	- ซ - ม	ร ม ซ ม	ร ด - ร
ซอ สามสาย	---	---	--- ซ	---	- ร ด ล	- ซ - ม	---	---
	--- ร	- ม ม ม	---	- ม ม ม	---	---	ร ม ซ ม	ร - - ร
	---	---	---	---	---	---	---	- ด - -

จะเห็นว่าทางฆ้องมโหรีในสำนวนทำการเคลื่อนที่ของเสียงในแนววิคตที่ กล่าวคือ เป็นการย่นเสียงสำนวนเท่าเสียงมีสูง เมื่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ เริ่มการดำเนินทำนอง พบว่า ทำนองของเครื่องดนตรี ได้แก่ จะเข้ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซอด้วง และขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตของเสียงที่สามารถบรรเลงสำนวนเท่าเสียงมีสูงได้ ยกเว้นทางซอสามสายเพียงเครื่องเดียว เนื่องจากซอสามสายไม่มีเสียงมีสูงในระบบการวางนิ้วปกติ จึงทำให้ซอสามสายต้องบรรเลงเท่าเสียงมีด้วยระดับเสียงที่สายกลาง

ทางฆ้องมโหรีในสำนวนรับ จะเห็นว่าสำนวนในห้องที่ 6 มีการผันเสียงจากเสียงซอลขึ้นไปหาเสียงมีสูง (คู่ 6) ซึ่งพิจารณาแล้วสำนวนนี้ถือเป็นสำนวนบังคับที่ผู้บรรเลงควรรักษาการผันเสียงคู่ 6 นี้ไว้ให้ถูกต้อง เป็นเหตุให้ทางของทุกเครื่องมือในวงมโหรีนี้มีการผันเสียงสูงขึ้นไปเป็นคู่ 6 ที่เสียงมีสูงเหมือนกัน (ยกเว้นซอสามสาย) ด้วยเพราะว่าซอสามสายไม่มีเสียงมีสูง จึงเป็นเหตุให้ซอสามสายต้องเปลี่ยนทิศทางการบรรเลงลงมาที่เสียงมีต่ำ อย่างไรก็ตาม มวลเสียงที่มีจำนวนมากกว่าของเครื่องอื่น ๆ จะสามารถช่วยกันรักษาการเคลื่อนที่ของเสียงให้เป็นไปในแนววิถีเดียวกับทางฆ้องมโหรีได้อย่างกลมกลืน

ประเด็นที่ 2 ว่าด้วยกลวิธีการสอดทำนองในเพลงประเภททางพื้น และทางกรอ

1. เพลงนางนาค ใช้ทางเสียงเพียงออล่าง และเพลงพัตซา ลีลากระทุ่ม กราวรำมอญ และประพาสเกตราให้ทางเสียงเพียงอบบน ซึ่งทั้ง 5 เพลงนี้ ผู้วิจัยใช้ทางเสียงตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พ.ศ. 2545 (Office of Higher Education Standards, 2001) โดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัยเป็นหลัก หากพิจารณาถึงการใช้ระดับเสียงของเพลงนางนาคแล้ว ถือว่ามีความแตกต่างจากแนวคิดเรื่องการใช้ทางเสียงในวงมโหรี ซึ่งโบราณจารย์ได้กำหนดทางเสียงเพียงอบบนสำหรับวงมโหรี/เครื่องสาย แต่ในกรณีนี้ถ้ามองเรื่องแปลกแต่อย่างใด เนื่องจากในวงการดนตรีไทยมีการบรรเลงเพลงนางนาคด้วยวงมโหรี/เครื่องสาย อยู่ด้วยกันทั้งหมด 3 ทางเสียง ได้แก่ ทางเพียงอบบน ทางเพียงออล่าง และทางขวา “เสียงขวาที่พวกเราศิลปินกรมฯ จุฬา เรียนกันเรื่องนี้เราเคยมาประชุมกันแล้ว แม่ท่วมเป็นคนบอกเองว่าเสียงนี้แหละ (เสียงขวา) ซึ่งอาจารย์เจริญใจท่านก็เห็นด้วย” (Chaisare, August 12, 2022) อย่างไรก็ตาม การบรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่างนั้นถือว่าอยู่ในกลุ่มเสียง (เพียงออ) เช่นกัน และการดำเนินทำนองทางของทุกเครื่องมือก็สามารถบรรเลงได้อย่างสะดวกและเกิดความปลั่งจำเพาะอย่างวงมโหรีไม่แพ้การบรรเลงด้วยทางเสียงเพียงอบบน

2. ปรับทางฆ้องครึ่งจังหวะแรกในเพลงพัตซาให้เป็นสำนวนเท่าเสียงโด เพื่อความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลง ตับนางนาค สองชั้น ถือว่าเป็นเพลงดับ ประเภทดับเพลง ซึ่งหัวใจสำคัญของดับเพลง คือ นำเพลงที่มีทำนองลีลาในลักษณะเดียวกันมาร้อยเรียงต่อกันให้ถูกต้องตามแบบแผนการบรรเลงเพลงดับ โดยคำร้องจะติดต่อกันเป็นเรื่องเดียวกันหรือไม่คำนึงถึง เมื่อเป็นเช่นนี้ จะพบว่าเพลงแรกที่บรรเลงคือเพลงนางนาค สองชั้น แล้วจะออกด้วยเพลงพัตซา สองชั้น ซึ่งทั้งสองเพลงนี้บรรเลงทางเสียงต่างกัน กล่าวคือ เพลงนางนาค บรรเลงทางเพียงออล่าง และเพลงพัตซา บรรเลงทางเพียงอบบน จึงเป็นเหตุให้ต้องมีการเปลี่ยนสำนวนทางฆ้องในสำนวนทำนองเพลงพัตซาให้เป็นสำนวนเท่าแท้ ๆ เพื่อสร้างความกลมกลืนระหว่างรอยต่อของเพลงให้มีความสนิทมากที่สุด

ตัวอย่าง เพลงพัตซา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 1 (ทางฆ้องเดิม)

ฆ้องมโหรี	- ซ - ดั	- - รี่ มั	- ซั - มั	- รี่ - ดั	- รี่ ดั ล	- ซ - -	ดั ดั - -	รี่ยี่ - มั
	- ร - ด	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

ตัวอย่าง เพลงพัตซา ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 1 (ปรับทางฆ้องใหม่)

ฆ้องมโหรี	- - - ล	- - ดั ดั	- - - รี่	- - ดั ดั	- รี่ ดั ล	- ซ - -	ดั ดั - -	รี่ยี่ - มั
	- - - ม	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ร ด ม	- ร - ด	- - - ร	- - - ม

เมื่อพิจารณาให้ดี จึงพบว่าทางซ้องเดิมเป็นสำนวนเท่าซ่อนเงื่อน ที่แสดงถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ไว้อย่างดี เหตุที่กล่าวว่าสำนวนเท่า ให้พิจารณาที่ทางร้องเป็นสำคัญ โดยเฉพาะเพลงที่เป็นสำเนียงไทย การร้องจะไม่นิยมร้องสำนวนเท่า และมักจะเข้าที่เนื้อร้องเลย เช่น เพลงกล่อมনারี ลีลากระทุ่ม เป็นต้น และเมื่อมีการปรับทางซ้องให้เป็นเท่าเสียงโด จะเห็นว่าความกลมกลืนของรอยต่อระหว่างเพลงมีความสนิทเป็นอย่างดี ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของประเภทดับเพลงที่ควรให้ความสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม หากบรรเลงรอยต่อของเพลงอย่างทางซ้องเดิมนั้นไม่ได้ผิดแต่อย่างใด การปรับทางซ้องในครั้งจังหวะแรกถือเป็นการแสดงภูมิรู้ในการบรรเลงมโหรี เพลงดับนี้ที่บรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่าง และออกเพลงพัชชาด้วยทางเสียงเพียงออบบนเท่านั้น

ตัวอย่าง เพลงนางนาค สองชั้น ท่อน 2 ออกเพลงพัชชา สองชั้น ท่อน 1

เพลงนางนาค สองชั้น ท่อน 2 จังหวะที่ 4

ซ้องมโหรี	----	- รี้ - รี้	- มี้ - รี้	- ท - ล	- ท รี้ -	ท ล - -	----	ล ซ - ล
	--- ร	----	- ม - ร	- พ - ม	--- ล	- - ซ ม	- ร - ม	- ร - ม

เพลงพัชชา สองชั้น ท่อน 1 จังหวะที่ 1

ซ้องมโหรี	--- ล	- - ดี้ ดี้	--- รี้	- - ดี้ ดี้	- รี้ ดี้ ล	- ซ - -	ดี้ ดี้ - -	รี้ รี้ - มี้
	--- ม	- ด - -	--- ร	- ด - -	- ร ด ม	- ร - ด	--- ร	--- ม

จะเห็นว่าเสียงสุดท้ายของเพลงนางนาคก่อนที่จะออกเพลงพัชชาลูกตกท้ายจังหวะ คือ เสียงลา และถ้าหากเปลี่ยนทางซ้องเพลงพัชชาเป็นสำนวนเท่าเสียงโดแล้ว การเริ่มเสียงแรกของในสำนวนเท่าเสียงโดนี้ คือ เสียงลา / - - - ล / - ดี้ ดี้ / ถือได้ว่าการย้ำเสียงลาคือเป็นเสียงที่สำคัญมาก เนื่องจากการย้ำเสียงเพื่อสร้างรอยต่อที่มีความกลมกลืนและกลมกลื่นเพื่อให้ทำนองทั้งสองเพลงเกิดความสนิทมากขึ้น ฉะนั้นการเปลี่ยนทางซ้องในเพลงพัชชา จึงเหมาะสำหรับการบรรเลงดับนางนาค ที่บรรเลงเพลงนางนาคด้วยทางเสียงเพียงออล่าง และต้องการออกเพลงพัชชาด้วยทางเสียงเพียงออบบน

การสอดทำนองในเพลงทางกรอ เพลงลาวดำเนินทราย ด้วยลักษณะของเพลงทางกรอเป็นทำนองค่อนข้างบังคับ ทางในลักษณะที่มีการลากเสียงนั้น ๆ ให้ยาวออกไป ซึ่งมีความแตกต่างกับเพลงทางพื้นอย่างเห็นได้ชัด การสอดทำนองในเพลงลาวดำเนินทรายนี้ จึงต้องใช้ภูมิปัญญาในการตกแต่งทำนองในบางบริบทให้ลอยตัวสูงกว่าการบรรเลงเหมือนทางซ้อง กล่าวคือ แม้ว่าจะเป็นเพลงทางกรอ แต่ยังสามารถสอดแทรกลีลาตามหน้าที่ของเครื่องดนตรีได้ตามสมควรโดยมิให้เสียรูปเพลง และในส่วนผลการวิจัยการสอดทำนองในเพลงลาวดำเนินทรายพบว่า มีการตกแต่งทำนองให้มีความกลมกลืนกับทางซ้องมโหรีในบางช่วงทำนองตามบริบทโดยมิให้เสีย

อัตลักษณ์เพลง หากการบรรเลงเพลงทางกรอในวงมโหรีบรรเลงเหมือนทางซ้องกันเสียหมด เพียงเพราะยึดหลักว่าเป็นเพลงทางกรอ จะทำให้การบรรเลงนี้ราบเรียบและจืดชืด ประการสำคัญของการสอดทำนองในเพลงประเภทนี้คือ การใช้เม็ดพรายในการคิดประดิษฐ์ตกแต่งทำนองในบางช่วงบริบทของเพลงให้มีลีลาที่น่าสนใจ ซึ่งเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่ในการตกแต่งทำนองเป็นหลักในวงมโหรีนั้น คือ ระนาดทุ้มมโหรี และซออู้ ซึ่งเครื่องดนตรีทั้งสองนี้จัดอยู่ในกลุ่มการบรรเลงด้วยหน้าที่เดียวกัน

ตัวอย่าง เพลงลาวดำเนินทราย ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 6 และ 7

ซ้องมโหรี	จังหวะที่ 5	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ
		----	ร ม --	ซ ล --	- ซ - -
ระนาดโทมโหรี	จังหวะที่ 5	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ
		----	ร ม --	ซ ล --	- ซ - -
ซออู้	จังหวะที่ 5	----	ร ม ซ ล	ซ ล ดั ล	- ซ ซ ซ

ตัวอย่าง เพลงลาวดำเนินทราย ท่อนที่ 1 จังหวะที่ 8

ซ้องมโหรี	----	-- ซ ล	-- ดั ล	-- ซ ซ	จังหวะที่ 8
	----	ร ม --	ซ ล --	- ซ - -	
ระนาดโทมโหรี	มม - ซ ม	-- ซ ล	--- ดั	--- ซ	จังหวะที่ 8
	ม - - -	ร ม --	ซ ม --	ล ซ - ร	
ซออู้	ดรัม ซ ม	ดั ม ซ -	ล - ดั ม	ด ดั ล -	ซ จังหวะที่ 8

จากทางซ้องมโหรีแสดงให้เห็นว่า ส่วนนทางซ้องทั้งสองวรรคเป็นส่วนเดียวกัน และเป็นส่วนบังคับ ผู้บรรเลงจึงวางแบบแผนการตกแต่งทำนองทั้งสอง โดยให้เที่ยวแรกบรรเลงทำนองตามอย่างทางซ้องมโหรี เพื่อแสดงให้เห็นถึงทำนองต้นรากของผู้ประพันธ์ ซึ่งทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะบรรเลงเหมือนกับทางซ้องมโหรีทั้งหมด เพื่อให้เกิดมวลเสียงพวงมากที่ต้องการรักษาการสอดทำนองให้เป็นไปอย่างทางซ้องที่กำหนด แต่ยกเว้นระนาดทุ้มมโหรีกับซออู้ ซึ่งถือเป็นเครื่องดนตรีที่มีสิทธิ์ในการตกแต่งทำนองตามสมควร เพื่อให้ทำนองในส่วนนั้นเกิดการลอยตัวเด่นกว่าเครื่องอื่น ๆ จึงมีการตกแต่งทำนองเฉพาะในจังหวะที่ 7 ซึ่งทางที่ปรากฏนี้ พบว่าทางระนาดทุ้มมโหรีมีการตกแต่งทำนองเฉพาะห้องที่ 1, 3 และ 4 ส่วนในห้องที่ 2 เป็นการรักษาทำนองเดิมอย่างทางซ้องมโหรีเพื่อมิให้เสียรูปเพลง และจะเห็นว่าทางซ้องมโหรีแท้จริงแล้วในห้องที่ 1 เป็นทำนองว่างเปล่า แต่ระนาดทุ้มมโหรีได้มีการตกแต่งทำนองในส่วนนี้โดยการผูกกลอนแทรกขึ้นมาด้วยการสับตเสียงมี และย่ำที่เสียงมีอีกครั้งในพยางค์ที่ 4 ส่วนทางซออู้นั้นมีความตั้งใจที่จะเป็นส่วนสนับสนุนโดยการผูกสำนวนกลอนในห้องที่ 1 ให้มีความละม้ายคล้ายกับทางระนาดทุ้มมโหรี ด้วยการสับตขึ้น 3 เสียง แล้วย่ำเสียงมีที่พยางค์ที่ 4 ให้เหมือนกับทางระนาดทุ้มมโหรี และหลังจากนั้นในห้องที่ 2-5 ซออู้ได้ใช้เม็ดพรายลีลาทำนองลำหลัง และมีการผันเสียงเป็นคู่ 8 จากเสียงโดต่ำขึ้นไปเสียงโดสูง และใช้ทำนองลำหลังไปตกในห้องถัดไปที่เสียงซอล

อภิปรายผล

การบรรเลงมโหรีให้มีความพอดีและความกลมกลืนนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจในรสแห่งสุนทรียศาสตร์ และมีความเข้าใจปรัชญาการบรรเลงมโหรี กล่าวคือ การบรรเลงเพื่อขับกล่อม และต้องมีความรู้ความเข้าใจในเพลงที่เหมาะสมแก่การบรรเลงมโหรี วงมโหรีเป็นวงดนตรีที่ใหญ่ประเภทหนึ่ง มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองทั้งหมด 8 ชนิด ได้แก่ ระนาดเอกมโหรี ระนาดทุ้มมโหรี ซ้องมโหรี จะเข้ ซอด้วง ซออู้ ซอสามสาย และขลุ่ยเพียงออ และทุก ๆ เครื่องดนตรีย่อมมีลักษณะเฉพาะแห่งตนในการดำเนินทำนอง อันนำไปสู่การสอดทำนองกันอย่างกลมกลืน หากพิจารณาอย่างตรงไปตรงมา เป็นที่แน่ชัดว่าการบรรเลงรวมวง หากมีเครื่องจำนวนมากย่อมตามมาด้วยการ “มากความ” เพราะฉะนั้นการแก้ปัญหาการมากความที่จะเกิดขึ้นในการสอดทำนองเพื่อการบรรเลงรวมวง จึงต้องมีการจัดรูปแบบการบรรเลงโดยการผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ไปตามหน้าที่ของเครื่องดนตรี และที่สำคัญภาพรวมของการบรรเลงต้องมีแสดงถึงความพอดี และความกลมกลืนในการบรรเลงมโหรี จากหลักการที่กล่าวมานี้มีความสอดคล้องกับ “หน้าที่ของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงมโหรี” ที่ ดร. สิริชัยชาญ พักจำรูญ (Fachamroom, 2017) กล่าวว่า ขลุ่ยเพียงออและซอสามสายบรรเลงเก็บข้าง โหยหวานบ้าง ระนาดเอกมโหรีให้มีความสอดคล้องกับทางซอด้วง ระนาดทุ้มมโหรีและซออู้ ดำเนินทำนองหยอกล้อไปกับเครื่องดำเนินทำนองด้วยกัน จะเข้บรรเลงให้สอดคล้องกับทำนองหลักของเพลง ซ้องมโหรีทำหน้าที่บรรเลงเป็นหลักให้กับวงมโหรี นอกจากนี้การผูกสำนวนกลอนเป็นทางเครื่องต่าง ๆ ได้มีการจัดกลุ่มการสอดทำนองให้เป็นไปตามหน้าที่ในการบรรเลง ซึ่งแนวคิดนี้มีความสอดคล้องกับแนวคิดของครูมนตรี ตราโมท ตามที่รองศาสตราจารย์ ดร. จตุพร สีม่วง ได้กล่าวไว้ และสิ่งสำคัญอีกประการคือภาพรวมในการสอดทำนอง ซึ่งเครื่องดนตรีทุกชิ้นในวงมโหรี มีความสำคัญและต้องปฏิบัติให้ตรงกับหน้าที่ไม่ก้าวท้าวกัน อันจะทำให้การบรรเลงเพลงนั้น ๆ ไพเราะ สามารถโน้มน้าวจิตใจให้ผู้ฟังเข้าถึงสุนทรียรสได้ และภาพรวมของการบรรเลงรวมวงว่าด้วยการสอดทำนองยังมีความสอดคล้องกับแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (Chaisare, 1997) ที่ว่าด้วยวิถีไทย 3 ประการ ได้แก่ 1) การประสานประโยชน์ เป็นการบรรเลงดนตรีไทยนั้นจะต้องสอดคล้องประสานกลมกลืนกันไปทุกเครื่องมือ จะมีใครเจตจำพิเศษกว่าผู้อื่นหาได้ไม่ 2) ปราศจากวิหิงสา ในการบรรเลงย่อมต้องคอยช่วยเหลือกัน ถ้าผู้ใดเกิดหลงลืมผิดพลาดประการใด ผู้อื่นจะหยุดการตบแต่งแปรเปลี่ยนท่วงทำนองหันกลับมาบรรเลงด้วยทำนองหลักอันเป็นลักษณะของซ้องวงใหญ่ และ 3) ความมีอิสระ ดนตรีไทยมีเสรีเต็มที่ในการปฏิบัติบรรเลง ทำนองหลักจากซ้องวงใหญ่เป็นเพียงโครงสร้างให้นักดนตรีทั้งปวงอาศัยเป็นแนวทางเพื่อตบแต่ง สร้างสรรค์ แปรเปลี่ยน และดำเนินปฏิภาณกิจ

จะเห็นได้ว่าการสอดทำนองในวงมโหรี เป็นเพียงหลักการที่ต้องใช้องค์ความรู้ผนวกกับประสบการณ์ตรงทางดนตรีไทยที่มีความเกี่ยวข้องกับวงมโหรี อีกทั้งยังต้องมีความเข้าใจถึงหลักความงามทางสุนทรียศาสตร์ ว่าด้วยความพอดี และความกลมกลืน เพื่อนำองค์ความรู้ไปปรับใช้และประสานประโยชน์ต่อไป จากที่ได้กล่าวมาทั้งสิ้น ผู้วิจัยเชื่อว่า จะแก้ข้อติดขัดของการสอดทำนองให้มีความกลมกลืนและถูกต้องตามแบบฉบับการบรรเลงมโหรีมากขึ้น อย่างไรก็ตาม หลักการต่าง ๆ ที่สรุปออกมาเป็นประเด็นนั้น เป็นเพียงหลักแนวคิดและการแสดงตัวอย่างตามประสบการณ์และรสนิยมของผู้วิจัยเท่านั้น ซึ่งการร้อยเรียงทำนองจนนำไปสู่การสอดทำนองในวงมโหรีสามารถนำไปปรับใช้ให้เกิดความพอดีและกลมกลืนอย่างเหมาะสมตามบริบท

ข้อเสนอแนะ

การผูกสำนวนกลอนอันนำไปสู่การสอดทำนองทั้งดงามตามประเพณีทงดนตรีไทย เป็นเรื่องยากต่อการอธิบาย หากต้องพาตนเองเข้าไปอยู่ในประสบการณ์ตรง ณ ที่ตรงนั้น แล้วสังเกตอย่างมีส่วนร่วม อาจทั้งเป็นผู้ร่วมบรรเลงในวง หรืออาจเป็นผู้ถูกครูปรับวง และควรรู้ ถาม จดจำ และพินิจพิจารณาด้วยหลักการและเหตุผลตามวิชาการดนตรีไทย การสอดทำนองในวงมโหรีเป็นเพียงส่วนหนึ่งของการดำเนินทำนองในวงดนตรีไทย ซึ่งหากสืบค้นไปถึงงานวิจัยอื่นแล้ว ทำให้ทราบหลักการหรือการบรรเลงในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ บางประเภทยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาเชิงลึกอย่างแท้จริง เช่น หลักการบรรเลงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น จากปรากฏการณ์นี้ จึงเห็นควรที่ต้องรีบทำการศึกษาศาสตร์ดังกล่าวอย่างถ่องแท้ให้เข้าถึงอย่างจับต้องได้ง่ายที่สุด เพื่อรวบรวม เรียบเรียง และส่งต่อองค์ความรู้อันดีงามของชาติ หรืออาจนำองค์ความรู้มาสร้างสรรค์และบูรณาการต่อยอดองค์ความรู้ต่อไป

- Bhirasri, S. (1957). *Phrunḡnīkḡchāsīlǎēō [Tomorrow is too late]*. Bangkok: Fine Arts Department.
- Chaisare, P. Associate Professor of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. (2022, August 12). Interview.
- _____. (2016). *Sangkhītluxwikhrḡ [The Music Analysis]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- _____. (2014). *Kānprapanphlēḡthai [The composing Thai Classical Music]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- _____. (1997). *Phuthḡḡ ḡhrm nī dntrī ḡhiy [Buddhist Principles in Thai Classical Music]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chantavavich, S. (2008). *Withīkānwiḡchaichoēḡkhunnaphāp [The Qualitative research methods]*. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Chuppunnarat, Y. Associate Professor of Music Education, Chulalongkorn University. (2023, March 5). Interview.
- _____. Associate Professor of Music Education, Chulalongkorn University. (2022, August 13). Interview.
- Department of Children and Youth & Bangkok Bank. (2018). *Pralongphlēḡ Pralengmahōīḡ [Mahori Ensemble Competition]*. Bangkok: Ruenkaew Printing.
- Fachamroom, S. (2017). *Kār prachum cheing pḡḡḡḡḡ kār sērim teim tēm kār prakwd “pralxḡḡprale ngm hōīḡ” [The role of musical instruments in Mahori Ensemble (Enhance Knowledge Ma-hori Ensemble Competition)]*. Bangkok: Musical Art Center Bangkok Bank.
- Office of Higher Education Standards. (2001). *Gāēyn māāt-dtrà-tāān don-dtreē tai lāe gāēyn gāān bprà meērḡ [Thai Classical Music Standards and Evaluation Criteria]*. Bangkok: Pappim Press.

Seemuang, J. Assistant Professor of Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University.
(2023, June 28). Interview.

Srisakon, P. (2018). Hlāk kār brrleng sx sām s̄āy tām næwthāng k̄hxng xācāry ceriyı sūnthr with-
in [Sawsamsai Performing Skill according to Charernjai Sundaravadin's Method]. *Journal
of Humanities, Naresuan University*, 15(3), 89-106.

_____. (2021). *Thamnoṇgsō'ū* [Motivic movement in Saw-U style]. Phitsanulok:
Naresuan University Publisher.

ฝิ่งในร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ

received 26 MAY 2023 revised 17 NOV 2023 accepted 21 NOV 2023

ปราโมทย์ ศรีปลั่ง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาศิลปศึกษา

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา

บทคัดย่อ

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ มีแรงบันดาลใจจากแนวคิดของปรัชญาญี่ปุ่น “วาบิ-ซาบิ” (Wabi-Sabi) ที่สะท้อนความงามของความเรียบง่าย คราบสนิม ร่องรอยหรือตำหนิต่าง ๆ และการยอมรับในความงามที่ไม่สมบูรณ์แบบของสิ่งที่เกิดขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุด ฝิ่งในร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ 2) เพื่อการนำชุดผลงานที่สร้างสรรค์ ไปเป็นต้นแบบทางเทคนิคในการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านปือเน ตำบลปฐู อำเภอมือ จังหวัดยะลา ในเชิงพาณิชย์ 3) เพื่อบูรณาการงานสร้างสรรค์กับกระบวนการเรียนการสอน การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และการบริการวิชาการแก่ชุมชน และ 4) เพื่อนำเสนอและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ และบทความวิจัยสร้างสรรค์ในการตีพิมพ์สู่สาธารณะ

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ มีกระบวนการสร้างสรรค์จากการตัดเย็บต่อผ้า ที่ผ่านการพิมพ์ด้วยสีย้อมสีธรรมชาติ การพิมพ์ไปไม้บนพื้นสนิมเหล็ก การมัดย้อม การย้อม และการระบายสีจากสีสกัดธรรมชาติในท้องถิ่น เพื่อสร้างลวดลายและพื้นผิวบนผ้าในลักษณะต่าง ๆ นำมาจัดวางองค์ประกอบศิลป์ผสมกับเทคนิคการตัดเย็บต่อผ้า และการเย็บปักถักร้อยผสมวัสดุร่วมกันในผืนผ้านั้น เพื่อสร้างความน่าสนใจที่แตกต่าง ในร่องรอยจากคราบต่าง ๆ การขูดขีด การฉีกขาด การปะติดเย็บต่อ และหรือรอยตำหนิต่าง ๆ เป็นชุดผลงานสร้างสรรค์ “ฝิ่งในร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ” จำนวน 3 ชิ้น แยกเป็นขนาด ได้แก่ 1) 100 x 200 ซม. 2) 100 x 260 ซม. และ 3) 100 x 280 ซม. จัดแสดงโดยการห้อยแขวนโชว์ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำผ้าและเศษผ้าจากการสร้างสรรค์เทคนิคดังกล่าว มาจัดสรรความงามและพัฒนาแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ เช่น กระเป๋าสะพาย และเสื้อแขนยาวที่ต่างรูปแบบกัน เพื่อเป็นต้นแบบตัวอย่างผลงานทางเทคนิค ที่สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนา และยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านปือเนในเชิงพาณิชย์ต่อไป

คำสำคัญ: ศิลปะสิ่งทอ, สื่อผสม, การปะเย็บต่อผ้า, ย้อมสีธรรมชาติ, วาบิ-ซาบิ

Experimental Study on The Priming Techniques for Oil Painting

Pramote Sriplung

Assistant Professor

Art Education Program,

Faculty of Humanities and Social Sciences,

Yala Rajabhat University

Abstract

This creative research is rooted in the principles of ‘Wabi-Sabi,’ a revered Japanese philosophy. The beauty of simplicity, rust stains, or other traces, and embracing imperfections is reflected in the Wabi-Sabi philosophy. This study aims to 1) create a series of works stained in traces, including mixed media textile art, patchwork, and natural dyeing; 2) bring a set of creative works to be a technical model, serving as a prototype example for the development and innovation of community batik products, specifically for the Ban Bue Nae Batik Group in Budi Subdistrict, Mueang District, Yala Province; 3) integrate creative work with the teaching and learning process, preserving arts and culture, and contributing to academic community services; and 4) present and disseminate creative works and research articles to be published for the public.

The results of this creative research involve a process of sewing patchwork fabric. The creator employs various techniques, including printing fabric with rusted iron scraps, leaf printing on a rusted background, tie-dyeing, dyeing, and painting using local natural extracts. These techniques are applied to create diverse patterns and textures on the fabric. The incorporation of sewing and embroidery techniques, along with the use of different materials, adds interest to stains, scratches, tears, and patches. This current creative work consists of three pieces, available in sizes of 1) 100 x 200 cm., 2) 100 x 260 cm. and 3) 100 x 280 cm. respectively. They are displayed by hanging. Additionally, the creator utilizes fabric scraps generated during the process, appreciating the value of these remnants and sharing their new beauty.

Furthermore, this creative work has the potential to inspire the development of products such as shoulder bags and various long-sleeved shirts, serving as a prototype for innovation in community batik products for the Ban Bue Nae Batik Group in Budi Subdistrict, Mueang District, Yala Province in future commercial endeavors.

Keywords: Textile art, Mixed media, Patchwork, Natural Dyeing, Wabi-Sabi

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

วาบิ-ซาบิ (Wabi-Sabi) คือปรัชญาของญี่ปุ่นที่สะท้อนถึงความงามและการเห็นคุณค่าของความเรียบง่าย ท่ามกลางสิ่งที่แสนธรรมดา ตลอดจนการยอมรับในความไม่สมบูรณ์แบบของสิ่งที่เกิดขึ้น นอกจากนี้ยังมีความหมายโดยนัยในปัจจุบันว่าคราบสนิม หรือคราบที่เกิดขึ้นบนเครื่องใช้อีกด้วย “วาบิ-ซาบิ” จึงเป็นการมองว่าสรรพสิ่งนั้นไม่สมบูรณ์แบบ และต่างมีวัฏจักรของธรรมชาติที่ไม่คงทนถาวร ความงามที่เกิดขึ้นจึงเป็นความงามที่ไม่ต้องการรูปแบบแห่งความสมบูรณ์ หรือหลุดจากความสมบูรณ์แล้ว (Nice to Fit, 2019)

จากแนวคิดดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์ได้เกิดจินตนาการ และมองเห็นความงามจากร่องรอยของคราบต่าง ๆ การขูดขีด การฉีกขาด การปะติดเย็บต่อ และหรือรอยตำหนิต่าง ๆ ที่ขาดความสมบูรณ์แบบว่ามีเสน่ห์และมีคุณค่าในตัวของมันเอง ซึ่งสามารถนำไปเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสิ่งทอ (Textile Art) เทคนิคสื่อผสม โดยการปะเย็บต่อผ้า (Patchwork) ที่ผ่านการพิมพ์ผ้าด้วยสีย้อมพิเศษเหล็ก การพิมพ์ไปไม้บนพื้นสนิมเหล็ก การมัดย้อม การย้อม และการระบายสี จากสีสกัดจากธรรมชาติ ซึ่งเป็นการลดการใช้สารเคมีอันตรายและตกค้างเป็นมลพิษให้กับโลก ผสมกับเทคนิคการตัดเย็บถักทอต่อผ้าร่วมกันในผืนผ้านั้น เพื่อสร้างร่องรอยในพื้นที่ผิวผ้าให้น่าสนใจมากขึ้น นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังต้องการให้เกิดมุมมองของการใช้เศษวัสดุผ้าที่เหลือจากการสร้างสรรค์มาสร้างคุณค่าประโยชน์ และจัดสรรความงามเข้าไปใหม่ เพื่อทำเป็นตัวอย่างผลงานต้นแบบ ที่สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านป้อแ่น ตำบลบุติ อำเภอมือง จังหวัดยะลา ซึ่งเป็นกลุ่มที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการพัฒนาการออกแบบลวดลาย และการย้อมสีธรรมชาติเบื้องต้นในช่วงเวลาที่ผ่านมา

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุด ผีเสื้อในร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ
2. เพื่อนำชุดผลงานที่สร้างสรรค์ ไปเป็นต้นแบบเพื่อการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านป้อแ่น ตำบลบุติ อำเภอมือง จังหวัดยะลา ในเชิงพาณิชย์ต่อไป
3. เพื่อบูรณาการงานสร้างสรรค์กับกระบวนการเรียนการสอน การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และการบริการวิชาการแก่ชุมชน
4. เพื่อนำเสนอและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ และบทความวิจัยสร้างสรรค์ในการตีพิมพ์สู่สาธารณะ

ขอบเขตของการสร้างสรรค์

การศึกษาสร้างสรรค์จากแนวคิด “วาปี-ซาบิ” (Wabi-Sabi) คือแนวคิดความงามจากความไม่สมบูรณ์แบบที่เกิดจากความประทับใจในความงามจากร่องรอยในคราบต่าง ๆ การขูดขีด การฉีกขาด การปะติดเย็บต่อ และหรือรอยตำหนิต่าง ๆ เพื่อสร้างสรรค์ผลงาน ชุด ผังในร่องรอย: ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ ขนาดไม่ต่ำกว่า 100 x 200 เซนติเมตร จำนวน 3 ชิ้น เพื่อเป็นต้นแบบในการพัฒนา และยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านปือเน ตำบลบุติ อำเภอเมือง จังหวัดยะลา ในเชิงพาณิชย์ต่อไป

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดเกี่ยวกับความงาม และการรับรู้ความงามทางศิลปะ

ความงามเป็นเรื่องของคุณค่า (Value) ที่เป็นคุณค่าทางสุนทรีย์ เกิดขึ้นด้วยอารมณ์มากกว่าเหตุผล หรือข้อเท็จจริง ความงามมีความเป็นนามธรรมที่ไม่ได้จำกัดขอบเขตอยู่เพียงแค่สิ่งที่ตาเห็น หูได้ยิน ลิ้นสัมผัส แต่แฝงด้วยความคิด จินตนาการ และความรู้สึก ซึ่งอาจรับรู้ต่อเนื่องจากสิ่งที่กายสัมผัส หรือนึกคิดขึ้นมาเอง และไม่มีสิ่งใดมาวัดได้ว่าของใครสวยงามกว่าใคร เนื่องจากไม่มีใครเข้าไปล่วงรู้จินตนาการที่แท้จริงของใครได้

ศิลปะคือศาสตร์ที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับความงามโดยตรง ศิลปะทำให้เข้าใจว่า ชีวิตที่มีความงาม ธรรมชาติที่งดงาม และความงดงามของสิ่งต่าง ๆ เป็นอย่างไร การรับรู้ความงามทางศิลปะเป็นประสบการณ์ทางสุนทรีย์ที่ลึกซึ้งกว่ากระบวนการใช้สายตาตามปกติธรรมดา รูปทรงที่มองเห็นคือภาพของผลงานศิลปกรรม อันเป็นผลที่ได้จากการจัดองค์ประกอบของสิ่งต่าง ๆ ที่มองเห็น จัดรวมเข้าด้วยกันอย่างเหมาะสมและลงตัว จนเกิดคุณค่าทางความงามเฉพาะตัว หรืออาจจะกล่าวได้ว่าเป็นการสื่อสารทางความงาม ผ่านภาษาทางศิลปะในการรับรู้ กล่าวคือเป็นการสร้างความเข้าใจในการสื่อสารจากเนื้อหา อารมณ์และความรู้สึกในงานศิลปะ ผ่านทัศนธาตุหรือองค์ประกอบของศิลปะ (Element of Art) ซึ่งประกอบด้วยจุด เส้น รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว พื้นที่ว่าง ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ และสี และการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะ เพื่อการแสดงออกซึ่งความงามของศิลปินผู้สร้างสรรค์ในการสื่อสารระหว่างตัวผลงานศิลปะกับคนดู เช่น ภาพที่แสดงลายเส้นที่คดโค้งไปมาชัดเจนย่อมมีพลังเคลื่อนไหวมากกว่าภาพที่ไม่แสดงลายเส้น หรือภาพที่มีสีสันทัดใสม่เยือกดูตามากกว่าภาพสีเรียบ ๆ เป็นต้น

ความงามจากความไม่สมบูรณ์แบบ “วาปี-ซาบิ” (Wabi-Sabi)

วาปี-ซาบิ คือปรัชญาของญี่ปุ่นที่สะท้อนถึงความงามอีกมุมมองหนึ่งที่ไม่ใช่บรรทัดฐานความงามตามแบบที่คนส่วนใหญ่เข้าใจ แต่คือความงามจากการเห็นคุณค่าของความเรียบง่าย ธรรมดา คราบสนิม ร่องรอยหรือตำหนิต่าง ๆ และการยอมรับในความงามที่ไม่สมบูรณ์แบบของสิ่งที่เกิดขึ้น ความหมายของ Wabi-Sabi เกิดจากคำสองคำรวมกัน คำแรกคือ Wabi เป็นความเรียบง่าย นอบน้อม ชีวิตที่ปรับให้สอดคล้องตามธรรมชาติ คนที่มีน้อยแต่พอใจมาก ส่วน Sabi คือความพอใจในความไม่สมบูรณ์แบบ เรียนรู้ที่จะยอมรับวัฏจักรของธรรมชาติที่มีการเริ่มต้น เติบโตและสิ้นสุด ยอมรับในความไม่สมบูรณ์แบบที่เกิดขึ้นในระหว่างนั้น Wabi-Sabi รวมกันจึงเป็น

คำที่ทำให้รู้สึกถึงความสอดคล้อง และสันติสุขที่เกิดขึ้นในความเรียบง่าย เป็นการค้นหาความงามของความไม่สมบูรณ์แบบและความไม่สมมาตร ความหยาบ ความเรียบง่าย ทำให้ประหยัด ไม่ฟุ่มเฟือย รู้จักพอประมาณ ซึ่งการน้อมรับเอาวิถี Wabi-Sabi ทำได้โดยการเข้าใจและยอมรับตัวเอง ยอมรับว่ามันไม่สมบูรณ์แบบโดยการรักตัวเอง เริ่มต้นจากจุดที่ตัวเองอยู่ สร้างตัวจากสิ่งที่มีอยู่ พอใจในสิ่งที่มี ยินดีในสิ่งที่ได้ Wabi-Sabi ทำให้เห็นคุณค่าของความจริง ยอมรับในความซับซ้อนของชีวิต และในขณะเดียวกันก็ให้ความสำคัญกับคุณค่าของความเรียบง่าย ไม่มีอะไรคงอยู่และยืนยาว ไม่มีอะไรเสร็จสิ้น และไม่มีอะไรสมบูรณ์แบบ (Nice to Fit, 2019)

ศิลปะนามธรรม (Abstract Art)

ศิลปะนามธรรม เป็นการถ่ายทอดผลงานที่ศิลปินผู้สร้าง ได้มองข้ามความเป็นจริงตามที่ตาเห็น แต่ให้ความสำคัญกับอารมณ์และความรู้สึก ได้รับรู้จากสิ่งที่เห็น ส่งผ่านรูปทรงที่สร้างขึ้นใหม่ จากการลดสีกัด ตัดทอน และปรับเปลี่ยนสภาพออกจากความเป็นจริง เหลือไว้เพียงแค่ความสำคัญของทัศนธาตุทางศิลปะ เช่น เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว และแสงเงา ที่เป็นสื่อแสดงความรู้สึกออกมาในภาพ แทนความเป็นจริงที่ตาเห็น ผลงานในรูปแบบนี้จึงมองดูแล้วไม่แสดงเนื้อหาของภาพ ว่าเป็นรูปอะไร และหมายถึงอะไร ซึ่งโดยทั่วไปที่คนส่วนใหญ่รับรู้ นั่นคือภาพหรือผลงานศิลปะที่ดูไม่รู้เรื่องนั่นเอง

ผู้ริเริ่มรูปแบบของศิลปะนามธรรมคือ วาสซิลี แคนดินสกี (Wassily Kandinsky, 1866-1944) ชาวรัสเซีย แคนดินสกีคำนึงถึงหลัก 2 ประการ คือ ความรู้สึกภายนอกและความรู้สึกภายใน (The Inner and The Outer) ความรู้สึกภายนอก คือ รูปทรง และเมื่อรู้สึกต่อการเห็นรูปทรงดังกล่าวแล้ว ก็จะเกิดความรู้สึกภายในสำหรับคุณค่าของรูปทรงนั้น ซึ่งเป็นการสร้างความกลมกลืนให้เกิดขึ้น ด้วยการใช้ทัศนธาตุต่าง ๆ การเคลื่อนไหว ลีลา จังหวะ สัดส่วน และความเด่นชัดของภาพ มีการใช้ภาษาภาพในการสื่อความหมายด้วยรูปทรง สี และลายเส้น เพื่อสร้างสัดส่วนในระดับความเป็นนามธรรมที่แตกต่างกันไป (Sunphongsri, 2011, p. 291-299)

ภาพเขียนนามธรรมได้กลายเป็นภาษาใหม่ทางศิลปะ ของกลุ่มศิลปินหัวล้ำสมัย อะวองท์ การ์ด (Avant-Garde) ไม่เพียงแต่จะเป็นการปลดแอกศิลปะให้หลุดพ้น จากการทำหน้าที่ในการเล่าเรื่อง หากแต่รวมถึงการปลีกตัวออกจากศาสตร์อื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม ศาสนาและปรัชญา อันเป็นลักษณะของศิลปะในยุคก่อนสมัยใหม่ ศิลปะที่อัดแน่นไปด้วยเนื้อหา แปรเปลี่ยนเหลือเพียงรูปทรงที่ใช้ในการแสดงออก ถึงอารมณ์ความรู้สึกและจิตวิญญาณ ถึงแม้ว่าจิตรกรรมนามธรรมจะได้รับความนิยมและประสบความสำเร็จ แต่ปัญหาใหญ่ได้เกิดตามมาคือ เกิดคำถามขึ้นว่า อะไรคือมาตรฐานที่ใช้วัด “ความสำเร็จ” ของภาพนามธรรม ใครคือผู้ตัดสินว่าการจัดวางองค์ประกอบของภาพ “เหมาะสมลงตัว” หรือ “สมบูรณ์แบบสุนทรียศาสตร์” แล้วหรือยัง คำตัดสินตั้งอยู่บนหลักเกณฑ์เดียวกันได้หรือไม่ หรือขึ้นอยู่กับความรู้สึกของศิลปิน หรือนักวิจารณ์ศิลปะแต่ละคน ที่จะบอกว่าภาพไหนสวยหรือไม่สวยเท่านั้น (Daniel, 2009, p. 10)

สำหรับประเด็นของการรับรู้งานศิลปะนามธรรมนั้น อาจทำความเข้าใจได้จากแนวคิดสุนทรียแห่งการไม่ปรากฏ ซึ่งชูลูด นิมเสมอ ได้กล่าวไว้ว่า “ส่วนที่ไม่ปรากฏในศิลปะนั้น สำคัญกว่าส่วนที่ปรากฏเสียอีก” ซึ่งส่วนที่ไม่ปรากฏในที่นี้ คือส่วนที่มองไม่เห็นได้ด้วยตา แต่ต้องสัมผัสด้วยความรู้สึก จิตและปัญญา เทียบได้กับกว้างค์ของความจดจ่อ ฟังดนตรีคลาสสิก ที่ไม่มีเนื้อความให้รับรู้ความหมาย ซึ่งกล่าวได้ว่าการสร้างงานศิลปะคือการสร้างสัมพันธ์ภาพระหว่างส่วนนามธรรมกับรูปธรรมที่ต่างเข้าร่วมกันกำหนดความคิดเรื่องรูปวัตถุ ความรู้สึกทำให้จัดการกับรูปลักษณ์ รายละเอียดและทิศทาง ท่วงทีของงาน การปรากฏสนองความคิดและความรู้สึกที่เป็นส่วนซึ่งมองไม่เห็น อุปมาารวกับการดวลกันอยู่ตลอดเวลา ระหว่างรูปกับนาม คิดกับรู้สึก เหตุผลกับอารมณ์ มวลรวมกับรายละเอียด ส่วนตัวกับสาธารณะ การปรุงแต่งกับความจริง หรือพอกกับไม่พอ เป็นต้น (Ratjumroensuk, 2009, p. 90)

ศิลปะสื่อผสม

“สื่อผสม” หรือ Mixed Media ในพจนานุกรมภาษาอังกฤษ ได้ให้คำจำกัดความในแง่ของศิลปะ ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็นสองความหมาย คือ วัสดุที่ใช้เป็นสื่อในการแสดงออกในงานศิลปะ และกรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ ดังนั้นความหมายของคำว่า “สื่อผสม” (Mixed Media) ในงานศิลปะนั้น คือการใช้วัสดุหลากหลายชนิดผสมกัน หรือการใช้กรรมวิธีหรือวิธีการในการสร้างสรรค์ในลักษณะผสมกัน เช่น กรรมวิธีของจิตรกรรมผสมผสานกับกรรมวิธีทางประติมากรรม เป็นต้น (Rodboon, 2013)

คำว่า “สื่อผสม” ไม่ใช่ลัทธิ หรือแนวคิดปรัชญาทางศิลปะใด ๆ เป็นเพียงการระบุถึงศิลปะ ที่มีการผสมผสานสื่อทางศิลปะที่มีลักษณะแตกต่างกัน เช่น การผสมกันระหว่างงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ หรือภาพเคลื่อนไหว ได้แก่ ภาพจากโทรทัศน์ วิดีโอ เสียง กลิ่น หรือการสัมผัสทางกายภาพ ซึ่งศิลปะที่เข้าข่ายสื่อผสมนั้น ควรต้องมีการผสมสื่อที่แตกต่างกันอย่างน้อย 2 สื่อขึ้นไป แต่หากเป็นการผสมกันระหว่างเทคนิคในสื่อเดียวกัน เช่น จิตรกรรมที่มีการใช้เทคนิคสีน้ำ ผสมกับการเขียนภาพในบางส่วนด้วยสีน้ำมันและสีฝุ่น ควรจะถือว่าเป็น “เทคนิคผสม” มากกว่า “สื่อผสม” ซึ่งโดยพื้นฐานของงานสื่อผสมที่มีการผสมผสานสื่อที่แตกต่างกันนั้น ไม่ใช่สิ่งที่ประดิษฐ์ที่คิดค้นขึ้นมาใหม่แต่อย่างใด เนื่องจากผลงานศิลปะและงานหัตถกรรมในวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั่วโลก ที่ทำสืบทอดกันมาหลายศตวรรษ ต่างมีลักษณะผสมสื่อที่ต่างกันอยู่ค่อนข้างมาก เช่น งานประติมากรรมของชนเผ่าในทวีปแอฟริกา ที่มีการแกะสลักไม้ให้เป็น 3 มิติ ผสมกับการแกะลายเบา ติดปะด้วยวัสดุธรรมชาติ เช่น เปลือกหอย และยังมีกระบายสีต่าง ๆ ผสมเข้าไปด้วย (Kunavichayanon, 2002, p. 108-109)

ปัจจุบันคำว่า “สื่อประสม” หรือ “สื่อผสม” ในวงการศิลปกรรมไทยมีความหมายที่กล่าวถึง การผสมผสานวัสดุต่าง ๆ ทั้ง 2 มิติและ 3 มิติ รวมทั้งการใช้สื่อเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ (Mukdamanee, 2002, p.18) และมีการใช้คำภาษาอังกฤษว่า “Mixed Media” ซึ่งสรุปได้ว่า เป็นการใช้อนุสื่อประเภทต่าง ๆ ทั้ง 2 มิติและ 3 มิติ รวมถึงสื่อในการสร้างสรรค์ในเทคนิคหรือกรรมวิธีต่าง ๆ ผสมผสานมากกว่า 2 เทคนิคสื่อขึ้นไป เช่น เทคนิคสื่อทางจิตรกรรมผสมกับทางประติมากรรม หรือภาพพิมพ์ หรือภาพถ่าย หรือมีการผสมการใช้เสียง หรือสื่อทางเทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสร้างสรรค์ โดยไม่ได้มีข้อกำหนดที่ตายตัวในการใช้สื่อสำหรับการแสดงออกของศิลปินแต่ละคน

ศิลปะสิ่งทอ

เมื่อโลกศิลปะได้ก้าวเข้าสู่ยุคศิลปะร่วมสมัยในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 21 การสร้างสรรค์ผลงานด้วยการใช้วัสดุผ้า เส้นใย หรือส่วนผสมของสิ่งทอเหล่านี้ ได้พัฒนาเทคนิควิธีการขึ้นมาพร้อมกับเทคโนโลยีทันสมัยที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์ของศิลปิน ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ผ่านมาเทคโนโลยีทันสมัยเหล่านี้ได้ถูกนำไปใช้ในการทอ การเย็บปักถักร้อย การออกแบบพรม หรือแม้กระทั่งการสร้างผลงานศิลปะจากเส้นใย ซึ่งนับตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1980 ศิลปะจากเส้นใยได้รับการพัฒนาในรูปแบบใหม่ โดยได้รับอิทธิพลความคิดหลังสมัยใหม่ ทั้งรูปแบบการทำงาน และเทคนิควัสดุ ศิลปะเย็บปักถักร้อย การทอผ้าควิลท์ โครเชต์และอื่น ๆ (Srikula, 2016, p. 29)

ศิลปะจากเส้นใย ศิลปะผ้าหรือศิลปะสิ่งทอ ล้วนนำเอาภาพลักษณ์และเทคนิคมาจากการงานฝีมือ ซึ่งเป็นสิ่งเก่าที่มีอยู่เดิมแล้ว เป็นการฉกฉวยเอาสัญลักษณ์ต่าง ๆ มานำเสนอใหม่ในวิธีการที่เรียกว่า หยิบยืมมาใช้ (Appropriation) ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของรูปแบบงานศิลปะในยุคร่วมสมัยปัจจุบัน และในผลงานศิลปะจากเส้นใยในยุคร่วมสมัย จะเห็นได้ว่า ไม่ได้สร้างสรรค์เพื่อจำกัดให้อยู่แค่ภายในห้องแสดงเท่านั้น แต่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่หรือสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้และนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งเป็นศิลปะจัดวาง ศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์ หรือศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งในอนาคตอาจมีความเป็นไปได้ว่า ศิลปะจากเส้นใยต้องมีการพัฒนา เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย และความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยี และคาดว่าจะอาจจะมีการกำหนดชื่อเรียกใหม่ ตามกาลเวลาของยุคสมัยที่มีการพัฒนา และคิดค้นทำสิ่งใหม่ของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งในปัจจุบันศิลปะจากเส้นใยได้รับความนิยมอย่างมาก ในวงการศิลปะร่วมสมัย และมีแนวโน้มที่จะพัฒนาวิธีการสร้างสรรค์เพิ่มขึ้น (Srikula, 2016, p. 29)

ศิลปะการปะต่อเย็บปักผ้า

คำว่า แพตช์เวิร์ค (Patchwork) และ ควิลท์ (Quilt) มักใช้เรียกสิ่งเดียวกัน ซึ่งก็คือ งานฝีมือที่ใช้ผ้ามาปะติดปะต่อเข้าด้วยกันและทำให้เกิดเป็นลวดลาย ซึ่งทางยุโรปและอังกฤษ นิยมเรียกว่า แพตช์เวิร์ค (Patchwork) ส่วนในประเทศสหรัฐอเมริกาเรียกกันว่า ควิลท์ (Quilt) งานต่อผ้า (Quilting) หรืองานควิลท์เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของคนสมัยก่อน โดยนำเศษผ้าหลากหลายสีมาเย็บต่อกันจนเป็นลวดลายที่สวยงามและเกิดขึ้นงานขึ้นมา งานควิลท์มีประวัติมาช้านานทั้งในแถบเอเชีย ยุโรป และออสเตรเลีย ส่วนงานควิลท์มีต้นกำเนิดมาจากนักบวชอียิปต์โบราณที่ก่อนออกรบจะใส่เสื้อเกราะที่เป็นเหล็กและแข็ง จึงมีการสวมเสื้ออีกชั้นหนึ่งไว้ข้างใน เพื่อให้เกิดความนุ่มและป้องกันผิวที่ต้องเสียดสีกับเสื้อเกราะ และที่สำคัญคือเพื่อให้ความอบอุ่นและความมั่นใจในการออกรบสู้รบกับศัตรู เนื่องจากเสื้อที่มีหนานุ่มยอมแสดงถึงความรักความอบอุ่นที่ภรรยาได้ถักทอเย็บปะต่อผ้า จนกลายเป็นของขวัญเสื้อที่แทนใจให้กับสามีในยามออกรบ (Phuphat & Ritnim, 2012, p. 3-4)

การปักทอและเย็บงานแพตช์เวิร์คที่มีความสวยงามเกิดขึ้นในประเทศอังกฤษ โดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 19 ช่วงยุควิคตอเรียนมีการกล่าวกันอย่างไม่เป็นทางการว่าเป็นยุคทองของงานแพตช์เวิร์ค แต่หลังจากนั้น งานแพตช์เวิร์คในประเทศอังกฤษได้เริ่มลดความนิยมลงอย่างต่อเนื่อง ในขณะที่ฝั่งประเทศสหรัฐอเมริกากลับได้รับความนิยมอย่างมาก และนับเป็นจุดเริ่มต้นของการถ่ายทอดภูมิปัญญาของศิลปะแขนงนี้ จากยุโรปมาสู่ประเทศสหรัฐอเมริกา

และสืบเนื่องมาจนทุกวันนี้ สำหรับประเทศไทย งานแพตช์เวิร์คและงานควิลท์ เป็นที่นิยมกันมากในจังหวัดทางภาคเหนือ โดยเฉพาะในกลุ่มชาวไทยภูเขา ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้จากมิชชันนารีและแพร่หลายสู่สังคมพื้นบ้านมากขึ้น จุดสังเกตคือสินค้างานแพตช์เวิร์คและควิลท์ฝีมือดีนั้น มีที่มาจากทางภาคเหนือทั้งสิ้น (Phuphat & Ritnim, 2012, p. 5)

ควิลท์แต่ละผืนประกอบด้วยคำสำคัญ 3 คำ ดังนี้

1. การต่อผ้า หรือ แพตช์เวิร์ค (Patchwork or Pieced Quilt) คือ การนำผ้าที่ตัดเป็นชิ้น ๆ รูปทรงเรขาคณิตต่าง ๆ มาเย็บต่อกันเป็นผืนใหญ่ให้เกิดลวดลายซึ่งมีชื่อเรียกแต่ละลายแตกต่างกันไป โดยแพทเทิร์นที่ใช้และเป็นที่ยอมรับมานาน ได้แก่ สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยมจัตุรัส สี่เหลี่ยมผืนผ้า และหกเหลี่ยม
2. การปะผ้า หรือ แอปพลิเค (Applique Quilt) คือ ผ้าควิลท์ที่ชั้นบน (Top) ทำลวดลายด้วยการตัดผ้าเป็นรูปร่างต่าง ๆ ตามจินตนาการโดยไม่จำกัดรูปทรง เช่น ลายดอกไม้ หรือลายสัตว์ต่าง ๆ รวมทั้งภาพเหมือนจริง โดยนำผ้าเย็บสอยปะลงบนผ้าอีกชั้นหนึ่ง เพื่อนำเสนอเรื่องราวที่ต้องการถ่ายทอดตามจินตนาการนั้น ๆ
3. การเย็บบุ หรือ ควิลท์ติง (Quilting) คือ ผ้าควิลท์ติงที่ทำให้เกิดลวดลายทั้งผืนด้วยวิธีควิลท์ (Quilt) หรือ ดันด้วยมือ ซึ่งนิยมทำกันบนผ้าสีขาวหรือสีต่าง ๆ การเกิดลวดลายบุมาจากการนำผ้าวางซ้อนกัน 3 ชั้น ผ้าชั้นบน (Quilt Top) มักเป็นผ้าฝ้าย เป็นชั้นที่ตกแต่งให้เกิดความสวยงามอย่างมีศิลปะ เช่น งานแพตช์เวิร์ค หรือ งานแอปพลิเค ผ้าชั้นใน (Batting) เป็นชั้นที่ให้ความนุ่มและความอบอุ่น ทำด้วยใยโพลีเอสเตอร์ แบบอัดแน่น หรือแบบฟู และผ้านรองด้านหลัง (Backing) มักทำด้วยผ้าฝ้ายเช่นเดียวกับผ้าชั้นบน นำผ้าทั้ง 3 ชั้นมาเย็บบุด้วยลวดลายต่าง ๆ ให้ติดกัน โดยวิธีควิลท์ติง สติช (Quilting stitch) หรือดันมือ เย็บให้เกิดเป็นลายนูนขึ้นมา (Phuphat & Ritnim, 2012, p. 6-7)

ซาซิกโกะ (Sashiko) การปักผ้าแบบญี่ปุ่น

ซาซิกโกะเป็นรูปแบบการเย็บด้วยมือของญี่ปุ่นโบราณ ซึ่งใช้วิธีเย็บอย่างง่าย โดยการเดินตะลุ่ย (Running Stitch) ให้เกิดเป็นลวดลายซ้ำ ๆ หรือสานกันเป็นลวดลายต่าง ๆ คล้ายงานปักคันของชาวไทยภูเขา ซึ่งสันนิษฐานกันว่า มีที่มาจากการเย็บผ้าหลายชั้นให้ติดกัน เพื่อให้ใช้งานได้ทนทานและป้องกันความหนาวเย็น เนื่องจากเนื้อผ้าที่ทอใช้ในครัวเรือนแบบดั้งเดิมไม่แข็งแรงและทนทานเหมือนในปัจจุบัน ต่อมาจึงได้พัฒนาลวดลายออกมามากมาย จนกลายเป็นงานเย็บปักที่แพร่หลายทั่วไป โดยเฉพาะในหมู่สตรีที่ตามชนบทและผู้ใช้แรงงานที่ได้นำเอางานปักซาซิกโกะมาใช้ซ่อมแซมเสื้อผ้าและของใช้ เช่น พูก หมอน ผ้ากันเปื้อน เสื้อคลุม หรือผ้าชีวรี่ ซึ่งใช้การปะผ้าที่มีรอยขาดบนเสื้อผ้าเข้าไปซ้ำมาหลายครั้ง คนส่วนใหญ่จึงคุ้นเคยกับงานปักซาซิกโกะที่ปักด้วยด้ายสีขาวบนผ้าพื้นสีน้ำเงินเข้ม เป็นลักษณะเสื้อผ้าที่ชาวไร่ชาวนาและคนใช้แรงงานสวมใส่กัน เนื่องจากในสมัยเอโดะ (ช่วงปี ค.ศ. 1628) ได้มีการห้ามชนชั้นใช้แรงงานสวมเสื้อผ้าสีสดใส ส่วนคนในชนบทจึงนิยมย้อมผ้าเป็นสีน้ำเงินเข้มเนื่องจากมีความทนทานและเชื่อว่าสามารถไล่แมลงต่าง ๆ ได้ ลายปักซาซิกโกะส่วนใหญ่มักมีรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งใช้วิธีเดินตะลุ่ยได้ง่าย ลายมีทั้งที่ดัดแปลงจากลายปักของจีน และได้แรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติรอบตัว เช่น ลายคลื่น ลายภูเขา ลายต้นสน ลายเมลิ็ดข้าว ฯลฯ (Kyoko, 2013)

การย้อมสีธรรมชาติ

สีธรรมชาติเป็นสีที่ได้จากพืช สัตว์ และแร่ธาตุต่าง ๆ สามารถนำมาย้อมได้ทั้งแบบย้อมร้อนและแบบย้อมเย็น สีธรรมชาติเป็นสีที่ต้องอาศัยสารช่วยในการกระตุ้นช่วยให้สีออกเร็ว และให้สีติดแน่นกับเส้นไหม หรือเส้นใยผ้า ส่งผลให้ซักแล้วสีไม่ตก โดยมีข้อดีและข้อจำกัด (Hasin & Chailor, 2016) ดังนี้

ข้อดีของสีธรรมชาติ

- ไม่เป็นอันตรายต่อสุขภาพของผู้ผลิตและผู้บริโภค
- น้ำทิ้งจากกระบวนการผลิต ไม่เป็นอันตรายต่อสิ่งแวดล้อม
- วัตถุดิบหาได้ง่ายในชุมชน ไม่ต้องใช้สีเคมีที่มีนำเข้าจากต่างประเทศ
- การย้อมสีธรรมชาติสามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง เป็นความรู้ที่เพิ่มพูนขึ้นตามประสบการณ์ สามารถถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นหลัง เป็นภูมิปัญญาของท้องถิ่น
- การย้อมสีธรรมชาติมีความหลากหลายตามชนิด อายุและส่วนของพืชที่ใช้ ตลอดจนชนิดของสารกระตุ้น หรือขั้นตอนการย้อม
- การย้อมสีธรรมชาติทำให้เห็นคุณค่า และรู้จักใช้ประโยชน์ของทรัพยากรธรรมชาติ

ข้อจำกัดของสีธรรมชาติ

- ปริมาณรงควัตถุหรือเม็ดสี (Pigment) ในวัตถุดิบย้อมสีมีจำนวนน้อย ทำให้ย้อมได้สีอ่อน ๆ หรือต้องใช้ปริมาณมากเพื่อย้อมผ้าให้ได้สีเข้ม
- ไม่สามารถผลิตได้ในปริมาณมาก และไม่สามารถผลิตสีตามที่ต้องการได้อย่างแม่นยำ
- สีซีดจางเร็วและมีความคงทนต่อแสงต่ำ
- คุณภาพการย้อมสีธรรมชาติขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการและควบคุมได้ยาก การย้อมผ้าให้สีออกมาเหมือนเดิมจึงทำได้ยาก
- ในการย้อมสีธรรมชาติ หากไม่มีวิธีการย้อมผ้าที่เหมาะสมและจิตสำนึกในการใช้ทรัพยากรอย่างยั่งยืน ย่อมกลายเป็นการทำลายสิ่งแวดล้อม

การสกัดสีธรรมชาติ

การสกัดสีธรรมชาติ มี 2 วิธีคือ 1) การสกัดสีโดยการต้ม หรือการสกัดสีแบบร้อน โดยใช้ความร้อนในการละลายสีและสารประกอบอื่น ๆ เพื่อสกัดสี 2) การสกัดสีโดยการหมัก หรือการสกัดสีแบบเย็น โดยการหมักพืชที่ให้สีเพื่อให้สารถสารให้สีละลายน้ำ นิยมใช้กับการย้อมคราม วัสดุการให้สีธรรมชาติส่วนใหญ่จะได้จากพรรณไม้มานานาชนิด ซึ่งได้จากส่วนต่าง ๆ ของพืช (Hasin & Chailor, 2016)

ตารางที่ 1 การจำแนกโทนสีธรรมชาติชนิดต่าง ๆ

โทนสี	แหล่งที่มาของสี
สีแดง	เมล็ดคำแสด แก่นฝาง เปลือกสมอ เปลือกสะเดา ดอกมะลิวัลย์ แก่นกะหล่ำ แก่นประดู่ รากยอป่า ดอกกระเจียว เปลือกส้มเสี้ยว
สีเหลือง	หัวขมิ้นชัน ขมิ้นอ้อย หัวไพล แก่นไม้พุด ดอกกรรณิการ รากฝาง ใบมะขาม ผลดิบมะตูม ดอกพกากรอง ดอกคำฝอย ดอกดาวเรือง เปลือกประโหด แก่นเข ใบเสนียด แก่นแค แก่นฝรั่ง ใบขี้เหล็ก แก่นขนุน ต้นสะตือ ใบเทียนกิ่ง
สีน้ำเงิน	ใบบวบ ใบหูกวาง เปลือกเพกา เปลือกต้นมะริด เปลือกสมอ เปลือกกระทู ใบเลี่ยน เปลือกสมอพิเภก ใบตะขบ ดอกอัญชัน ต้นคราม
สีม่วง	ผลลูกหว่า เปลือกผลมังคุด ผลหม่อน
สีเขียว	เปลือกต้นเพกา เปลือกสมอ ใบเตย ใบกระเพรา
สีชมพู	ต้นมหาภาพ ต้นฝาง แก่นหางนกยูง
สีน้ำตาล	เปลือกไม้โกงกาง เปลือกสีเสียด เปลือกพะยอม เปลือกผลทับทิม เปลือกคาง เปลือกขาว เปลือกสนทะเล เปลือกแสมดำ เปลือกนนทรี เปลือกมะหาด แก่นคูณ เปลือกแค
สีดำ	ใบกระเม็ง ผลมะเกลือ เปลือกกรรพ้า ผลตับเต่า บัวสาย

Note: From © Hasin & Chailor, 2016

สารช่วยย้อม (Mordant)

สารช่วยย้อมหรือสารกระตุ้นสี มีทั้งสารเคมีและสารธรรมชาติ สารช่วยย้อมเคมี คือ วัตถุธาตุที่ใช้ผสมสีเพื่อให้สีติดแน่นกับผ้าที่ย้อม เป็นเกลือกับโลหะพวกอลูมิเนียม เหล็ก ทองแดง ดีบุก และโครเมียม ซึ่งมีราคาถูก คุณภาพเหมาะสมกับลักษณะงาน สารช่วยย้อมธรรมชาติ คือ สารประกอบน้ำหมักธรรมชาติ ที่ช่วยในการย้อมสี และบางครั้งทำให้เฉดสีเปลี่ยน (Hasin & Chailor, 2016)

ตารางที่ 2 สารช่วยย้อมประเภทเคมีและธรรมชาติ

สารช่วยย้อมเคมี	คุณสมบัติและแหล่งที่มาของสี
สารส้ม (อลูมิเนียม)	ช่วยย้อมติดกับเส้นด้ายให้สีสด สว่างขึ้นใช้กับการย้อมสี น้ำตาล-เหลือง-เขียว
จุนสี (ทองแดง)	ช่วยให้สีติดและเข้มข้น ใช้กับการย้อมสีเขียว-น้ำตาล
เกลือ (Salts)	ช่วยเปิดเส้นใยให้บานออก สีซึมสู่ใยผ้าติดทนได้ดีและมีสีสม่ำเสมอ
กรด (Acid)	ได้จากพืชที่มีรสเปรี้ยว เช่น น้ำมะนาว น้ำมะขามเปียก น้ำใบและฝักส้มป่อย

Note: From © Hasin & Chailor, 2016

ตารางที่ 2 สารช่วยย้อมประเภทเคมีและธรรมชาติ (ต่อ)

สารช่วยย้อมเคมี	คุณสมบัติและแหล่งที่มาของสี
ด่าง (Base)	น้ำด่าง หรือน้ำขี้เถ้า ได้จากขี้เถ้าพืช เช่น ส่วนต่างๆ ของกล้วย เปลือกของผลไม้ กากมะพร้าว เป็นต้น
เฟอร์รัสซัลเฟต (เหล็ก หรือ Iron)	ช่วยให้สีติดเส้นใยและเปลี่ยนเฉดสีธรรมชาติจากพืช เป็นสีโทนเทา-ดำ

Note: From © Hasin & Chailor, 2016

การใช้สารช่วยย้อมในการย้อมผ้ามี 3 วิธี (Hasin & Chailor, 2016) คือ

1. การใช้ก่อนการย้อมสี ซึ่งต้องนำเส้นด้ายไปชุบสารช่วยย้อมก่อนนำไปย้อมสีธรรมชาติ
2. การใช้พร้อมกับการย้อมสี เป็นการใส่สารช่วยย้อมไปในน้ำสีแล้วจึงนำเส้นด้ายลงย้อม
3. การใช้หลังย้อมสี นำเส้นด้ายไปย้อมสีก่อนแล้วจึงนำไปย้อมกับสารช่วยย้อมภายหลัง

กระบวนการในการสร้างสรรค์

กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานมีขั้นตอนการดำเนินงานดังนี้

1. ขั้นตอนการพัฒนาข้อมูลสู่การสร้างสรรค์

1.1 ทำความเข้าใจแนวความคิด อารมณ์ และความรู้สึกของตนเองที่เกิดขึ้น เพื่อถ่ายทอดรูปแบบในงานสร้างสรรค์ ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การย้อมสีธรรมชาติ และการปะติดต่อกันในลักษณะเฉพาะตัว

1.2 ศึกษาข้อมูล เนื้อหา และรูปแบบของการพิมพ์และย้อมสีจากสนิมเหล็ก และสีจากธรรมชาติ ผลงานศิลปะของศิลปินที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลอื่น ๆ ที่สอดคล้องกัน ตลอดจนเทคนิคต่าง ๆ ของการสร้างสรรค์ในงานศิลปะ สิ่งทอสื่อผสมที่มีความน่าสนใจในมุมมองของตนเอง เพื่อเชื่อมโยงแนวคิด เนื้อหา และวิธีการสร้างสรรค์ที่เหมาะสมกับการแสดงออก

1.3 ทดลองการพิมพ์และย้อมผ้าจากสนิมเหล็ก และสีจากธรรมชาติ ในผ้าชิ้นเล็กด้วยเทคนิคต่าง ๆ

2. การเตรียมวัสดุและอุปกรณ์ในการทำงาน

2.1 ผ้าจากเส้นใยธรรมชาติทั้งแบบหนาและแบบธรรมดาปกติทั่วไปในความยาวหลายขนาด และจำนวนหลายชิ้น เพื่อการสร้างสรรค์สำหรับนำไปประกอบการปะติดต่อกัน และการแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบ

2.2 แผ่นเหล็ก และเศษเหล็กในลักษณะต่าง ๆ และวัสดุอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องสำหรับการทำแม่พิมพ์ เพื่อสร้างพื้นผิวและลวดลายต่าง ๆ บนผ้า

2.3 กระดาษ และถังน้ำสำหรับใส่น้ำซักล้างผ้า และการย้อมสี

2.4 ผงซักฟอก เพื่อทำความสะอาดผ้า น้ำสมสายชู น้ำเปล่า และแปรงทาสีเบอร์ใหญ่ สำหรับจุ่มสับัด และระบายลงบนผ้า เพื่อเร่งสนิมให้เกิดมากและเร็วขึ้น

2.5 มอร์แดนท์หรือสารผสมช่วยย้อมเพื่อการติดสี หรือสารกระตุ้นสีที่เปลี่ยนค่าเฉดสีในการย้อม เช่น สารส้ม จุนสี สนิมเหล็ก และน้ำปูนใส

2.6 วัตถุดิบทางธรรมชาติในการย้อมสี เช่น ดินลูกรัง ใบไม้ เปลือกลำตัน ฝัก ลูก เปลือกผลไม้ เป็นต้น

2.7 เต้าพิน หรือเต้าแก๊ส ตามสะดวกสำหรับการต้มสีและการย้อมผ้า

2.8 ถังมือสำหรับการย้อมสีผ้า และอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องในการต้มสีและย้อมผ้า

2.9 จักรเย็บผ้า เข็ม และด้ายสีลักษณะต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

2.10 ไม้ท่อนยาวถึงกลมขนาด 1 นิ้ว ยาว 120 ซม. พร้อมหัวไม้ถึงปิดหัว-ท้ายไม้ จำนวน 6 ชุด สำหรับสอดใส่ผลงาน 3 ชิ้น ในการติดตั้งห้อยแขวนโชว์จัดแสดง

3. การสร้างสรรค์ผลงาน

3.1 ทำความสะอาดผ้าก่อนที่ใช้พิมพ์และย้อมสี เตรียมพื้นที่และวัสดุที่เกี่ยวข้องสำหรับการสร้างสรรค์



ภาพที่ 1 การทำความสะอาดผ้าโดยการซักล้าง

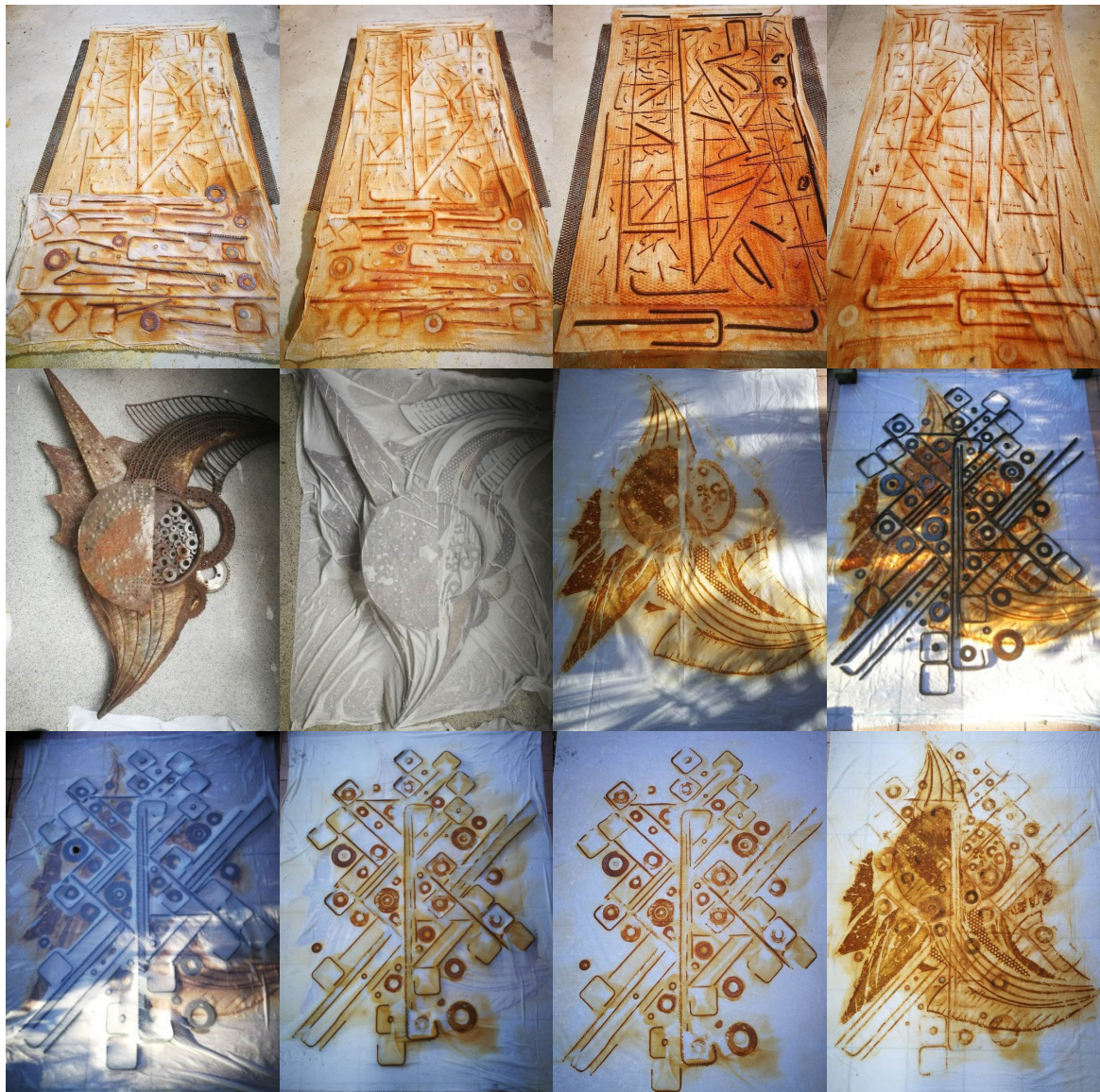
Note: From © Pramote Sriplung 10/05/2021

3.2 พิมพ์และย้อมผ้าจากวัสดุเศษเหล็กต่าง ๆ และจากใบไม้จัดวางบนพื้นแผ่นเหล็ก ใช้น้ำส้มสายชูผสมน้ำ สะบัดหรือระบายให้เปียกชุ่มทั่วทั้งผืนเพื่อเป็นการเร่งสนิมให้เกิดเร็วและมากขึ้น ซึ่งหากทิ้งไว้ข้ามคืน น้ำค้างและความชื้นจะช่วยให้สนิมเกิดเร็วขึ้นด้วยเช่นกันโดยไม่ต้องใช้ระยะเวลานาน เนื่องจากไม่ต้องเติมความชื้นบ่อยเหมือนช่วงกลางวันที่อากาศร้อนและความชื้นน้อย โดยทำแบบนี้ในหลายรูปแบบลักษณะ เพื่อสร้างจังหวะลวดลาย และพื้นผิวในแบบต่าง ๆ จากผ้าหลายผืน



ภาพที่ 2 ชุดภาพแสดงขั้นตอนการทำ และพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไปพิมพ์สนิม จากแผ่นเหล็กและเศษเหล็ก (1)

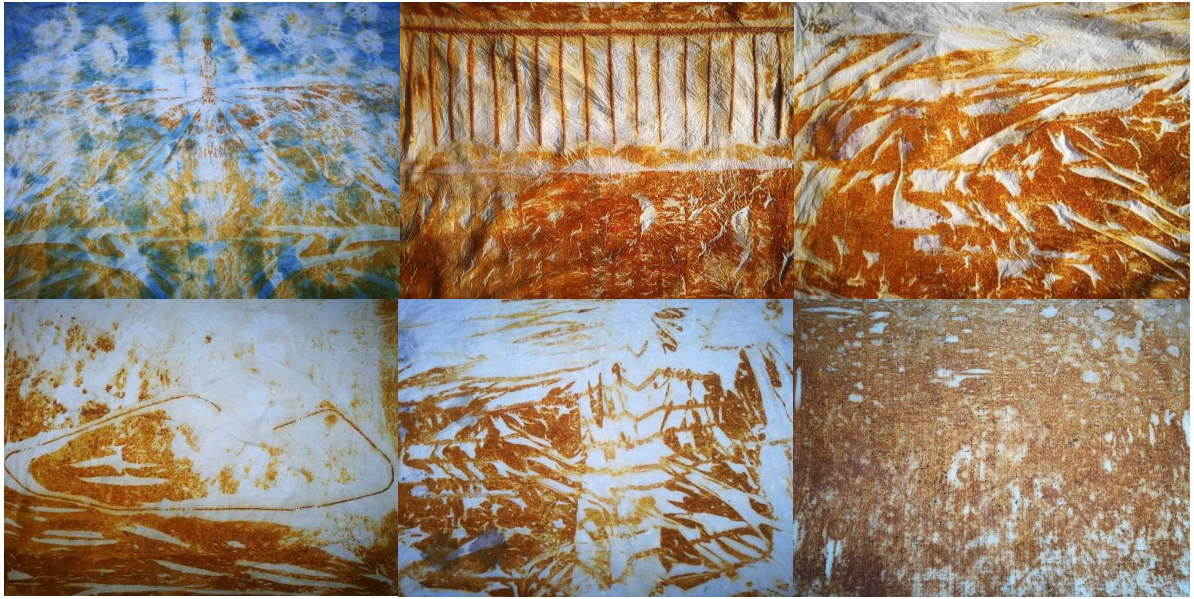
Note: From © Pramote Sriplung 25/05/2021



ภาพที่ 3 ชุดภาพแสดงขั้นตอนการทำ และพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไปพิมพ์สกินจากแผ่นเหล็กและเศษเหล็ก (2)

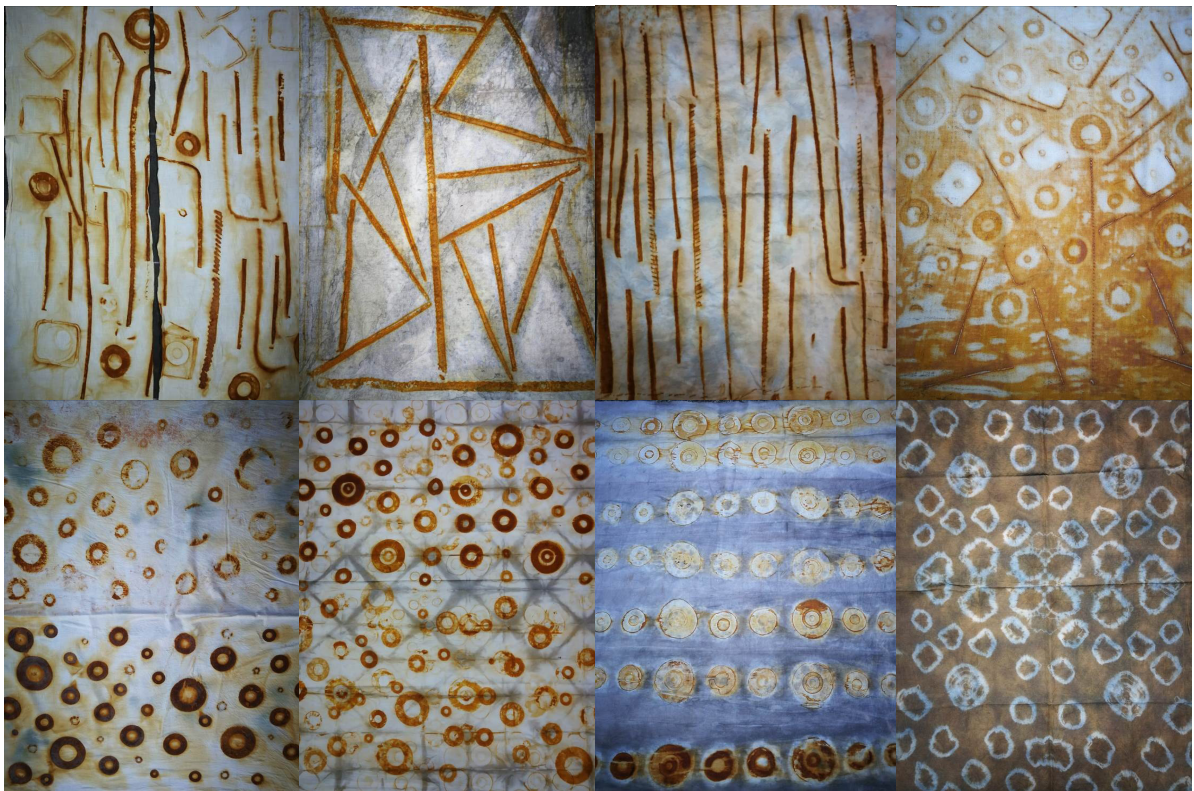
Note: From © Pramote Sriplung 25/05/2021

3.3 เตรียมวัตถุดิบตัวเลือกที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ด้วยเทคนิคของการย้อมสีพื้นแบบเรียบ และแบบสร้างพื้นผิว ลวดลาย โดยเทคนิคการวาดเส้น สบัดสี และการมัดย้อมจากสีธรรมชาติ เช่นสีจากดินลูกรัง ใบไม้ กิ่งก้าน เปลือกไม้ ฝักและผลจากพืชพันธุ์ในท้องถิ่น ผ่านการใช้มอร์แดนต์หรือสารผสมช่วยย้อมเพื่อการติดสี หรือ สารกระตุ้นสีที่เปลี่ยนค่าเฉดสีในการย้อม เช่น สารส้ม จุนสี สนิมเหล็ก และน้ำปูนใส เพื่อให้ได้สีในแบบต่าง ๆ เช่น การใช้สารส้มจะช่วยจับย้อมสีกับเส้นด้าย ช่วยให้สีสดสว่างขึ้น จุนสีช่วยให้สีติดและเข้มขึ้น ซึ่งจากการทดลอง สามารถเปลี่ยนค่าเฉดสี จากสีย้อมน้ำตาลเป็นสีเขียวได้ในใบพืชสมุนไพรที่ใช้อย้อม และสนิมเหล็กจะช่วยเปลี่ยน เฉดสีธรรมชาติเดิมให้เป็นสีโทนเทา-ดำ เป็นต้น



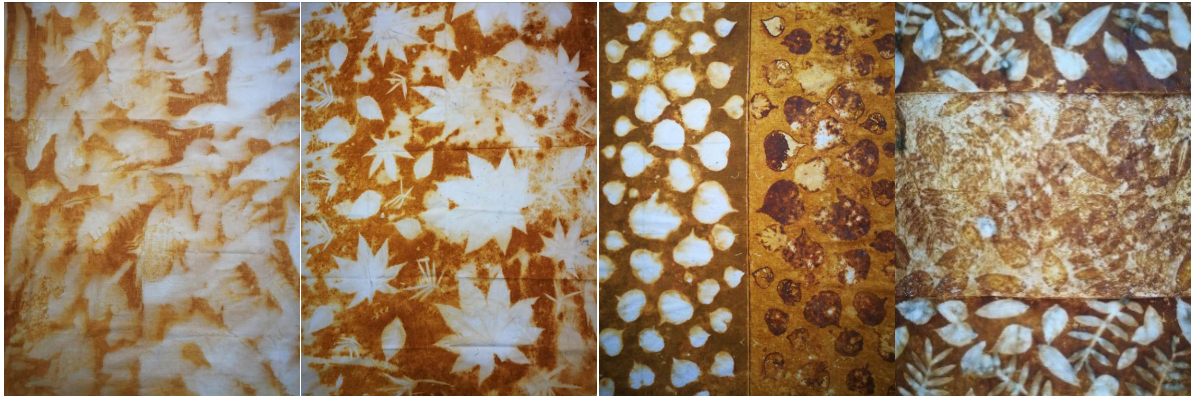
ภาพที่ 4 ชุดภาพแสดงขั้นตอนการทำ และพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไปพิมพ์สนิมจากแผ่นเหล็กและเศษเหล็ก (1)

Note: From © Pramote Sriplung 25/05/2021



ภาพที่ 5 ชุดภาพแสดงขั้นตอนการทำ และพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไปพิมพ์สนิม จากแผ่นเหล็กและเศษเหล็ก (2)

Note: From © Pramote Sriplung 25/05/2021



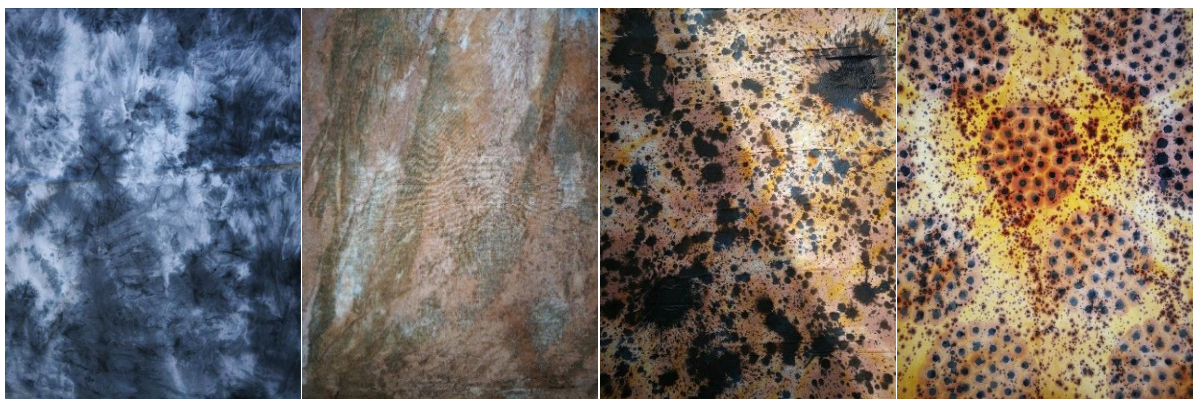
ภาพที่ 6 ชุดภาพแสดงพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไประบายสีธรรมชาติด้วยเทคนิคที่ต่างกัน (1)

Note: From © Pramote Sriplung 30/05/2021



ภาพที่ 7 ชุดภาพแสดงพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไประบายสีธรรมชาติด้วยเทคนิคที่ต่างกัน (2)

Note: From © Pramote Sriplung 30/05/2021



ภาพที่ 8 ชุดภาพแสดงพื้นผิว ร่องรอย ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ
โดยการนำผ้าไประบายสีธรรมชาติ ด้วยเทคนิคที่ต่างกัน (3)

Note: From © Pramote Sriplung 30/05/2021

3.4 ซักล้างผ้าที่พิมพ์-ย้อม จากสนิมเหล็กจริง และจากสีธรรมชาติ ล้างน้ำจนผ้าสะอาดสีไม่ตก นำไปตากให้แห้ง เพื่อเตรียมนำไปตัดเย็บต่อประกอบสร้างสรรค์เป็นผลงานจริง



ภาพที่ 9 การนำผ้าไปล้างน้ำทำความสะอาดจนสีที่ตกค้างออกให้หมด และนำผ้าไปตากให้แห้ง

Note: From © Pramote Sriplung 30/05/2021

3.5 นำผ้าทั้งหมดที่ได้ทำเตรียมไว้ มาพิจารณารูปแบบการจัดวางเป็นผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ชั้น เป็นแนวยาวลงมาจากส่วนบนลงด้านล่าง โดยขนาดกว้างประมาณ 100-120 ซม. และยาวประมาณ 200-290 ซม. ซึ่งทั้ง 3 ชั้นมีความยาวไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจังหวะการจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะของลวดลายผ้าในแต่ละผืนที่มีความลงตัวในรูปแบบที่แตกต่างกัน ด้วยวัตถุดิบผ้าที่เตรียมไว้มีลวดลายและพื้นผิวที่เป็นผืนใหญ่ จำเป็นต้องฉีกและตัดออกเป็นส่วน ๆ ในแต่ละผืน เพื่อนำส่วนย่อยที่ปรากฏร่องรอย และลวดลายต่าง ๆ ตามที่ได้คัดเลือก นำมาจัดวางต่อเรียบเรียง สอดประสาน ซ้อนทับและเชื่อมต่อกันอย่างเป็นเอกภาพ กล่าวคือมีทั้งความกลมกลืน และความขัดแย้งทางทัศนธาตุที่แทรกเข้าไป ผ่านการการจัดวางทางองค์ประกอบศิลป์ที่สร้างความสมดุล และมีจุดเด่นที่น่าสนใจ ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาทางความงามในเบื้องต้น ขณะปฏิบัติงานสร้างสรรค์ที่ไม่จำเป็นต้องมีภาพร่างต้นแบบที่เตรียมไว้ แต่ใช้ภาพทางความคิดรวบยอดทางสมอง และประสบการณ์ทางสุนทรียภาพจากการสอนศิลปะ และทำงานสร้างสรรค์ศิลปะมาอย่างต่อเนื่องหลายสิบปี จึงเป็นการทำงานที่สร้างความสดใหม่ทางความคิด และฝึกการแก้ปัญหาทางความงามให้กับผู้สร้างสรรค์ที่ได้ผลลัพธ์อย่างน่าสนใจ

3.6 หลังจากจัดวางองค์ประกอบผ้าได้ลงตัวตามที่ต้องการแล้ว จึงทำการยึดติดชิ้นผ้าทั้งหมดที่วางต่อกันด้วยเข็มหมุดกลัดผ้า หรือใช้กาวทาบาง ๆ ตามรอยต่อของผ้าแต่ละชิ้นทั้งหมด ให้ติดกันเป็นผืนยาวทั้ง 3 ผืน

3.7 นำผ้าผืนยาวที่ติดยึดไว้ด้วยเข็มหมุดหรือกาว ไปเย็บต่อกันในลักษณะต่าง ๆ ให้ยึดแน่น สวยงาม และตกแต่งเสริมด้วยด้ายสีอื่น ๆ เย็บ ปัก ทับ เพื่อสร้างร่องรอย พื้นผิวของผ้า เสริมจุดเด่นให้น่าสนใจมากขึ้น

3.8 เย็บเปิดช่องว่างช่วงด้านบน และล่างของชิ้นงานเพื่อใส่ท่อนไม้กลึงกลมยาว ปิดหัวท้ายไม้ด้วยหัวกลึงไม้อีกครั้งทั้งข้างบนและล่างของผลงานทั้ง 3 ชิ้น พร้อมติดตั้งห้อยแขวนโชว์จัดแสดง

กระบวนการย้อมสีจากธรรมชาติ

ในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการทำงาน ทั้งในส่วนที่ได้ลงมือปฏิบัติเอง และในส่วนที่ได้เข้าไปมีส่วนร่วมในทีมชุดทำงานของมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา ในโครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าและสิ่งทอด้วยสีธรรมชาติ พื้นที่จังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ในการลงพื้นที่เพื่อการบริการวิชาการสู่ท้องถิ่น ซึ่งได้มีส่วนในการบูรณาการจากวัตถุประสงค์ของการทำงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ด้วย โดยมีข้อมูลรูปภาพกระบวนการย้อมสีจากธรรมชาติพอเป็นสังเขปดังนี้

1. การย้อมสีจากดินลูกรัง



ภาพที่ 10 กระบวนการย้อมสีจากดินลูกรังกับผ้าที่ใช้เทคนิคการมัดย้อม

Note: From © Pramote Sriplung 3/06/2021

2. การย้อมสีจากพืชพันธุ์ธรรมชาติในท้องถิ่น

2.1 การใช้ส่วนต่าง ๆ ของพืช เช่น ใบจากสบู่เลือด ใบหูกวาง ส่วนของลำต้น รากเง้า เช่น กล้วยป่า กล้วยเถื่อน แก่นไม้ขนุน จากส่วนเปลือกไม้ เช่น เปลือกต้นประดู่ เสม็ดแดง จากเปลือกลูกมะพร้าว หรือจากฝักราชพฤกษ์ เป็นต้น นำมาสับแช่น้ำต้มสกัดสีเพื่อใช้ในการย้อมเส้นใยผ้าธรรมชาติ



ภาพที่ 11 การใช้ส่วนต่าง ๆ ของพืช เช่นจากใบ ลำต้น รากเง้า เปลือกต้น ฝัก ผล มาต้มสกัดสี

Note: From © Pramote Sriplung 10/06/2021

2.2 การกรองน้ำสีสำหรับการนำไปย้อมผ้า หรือเส้นใยธรรมชาติ โดยการนำผ้าแช่ในน้ำสี และนวดบีบผ้าหรือเส้นใยที่ย้อม เพื่อให้สีได้ซึมเข้าในเนื้อผ้าอย่างทั่วถึง และต่อเนื่องสม่ำเสมอตลอดทั้งหมด โดยแช่ทิ้งไว้สักประมาณ 1-2 ชั่วโมง หรือตามความเหมาะสมในการติดสีของพืชแต่ละชนิด และตามเฉดสีที่ต้องการ



ภาพที่ 12 การกรองน้ำสี และการย้อมสีต่าง ๆ โดยการแช่หมักผ้า หรือเส้นใยผ้าธรรมชาติลงในน้ำสี

Note: From © Pramote Sriplung 10/06/2021

2.3 การใช้มอร์แดนต์หรือสารผสมช่วยย้อมเพื่อการติดสี หรือสารกระตุ้นสีที่เปลี่ยนค่าเฉดสีในการย้อม เช่น สารส้ม จุนสี สนิมเหล็ก และน้ำปูนใส ละลายน้ำเพื่อการย้อมทับซ้ำ หรือผสมไปในน้ำสีเพื่อให้ได้เฉดสีในแบบต่าง ๆ เช่น การใช้สารส้มเพื่อช่วยจับย้อมติดกับเส้นด้ายและสีสดสว่างขึ้น จุนสีช่วยให้สีติดและเข้มขึ้น ซึ่งจากการทดลองสามารถเปลี่ยนค่าเฉดสี จากสีย้อมน้ำตาลเป็นสีเขียวได้ในใบพืชสมุนไพรที่ใช้อย้อม และสนิมเหล็กจะช่วยเปลี่ยนเฉดสีธรรมชาติเดิมให้เป็นสีโทนเทา-ดำ เป็นต้น



ภาพที่ 13 การใช้มอร์แดนต์เพื่อการติดสี หรือสารกระตุ้นสีที่เปลี่ยนค่าเฉดสีในการย้อม

Note: From © Pramote Sriplung 10/06/2021



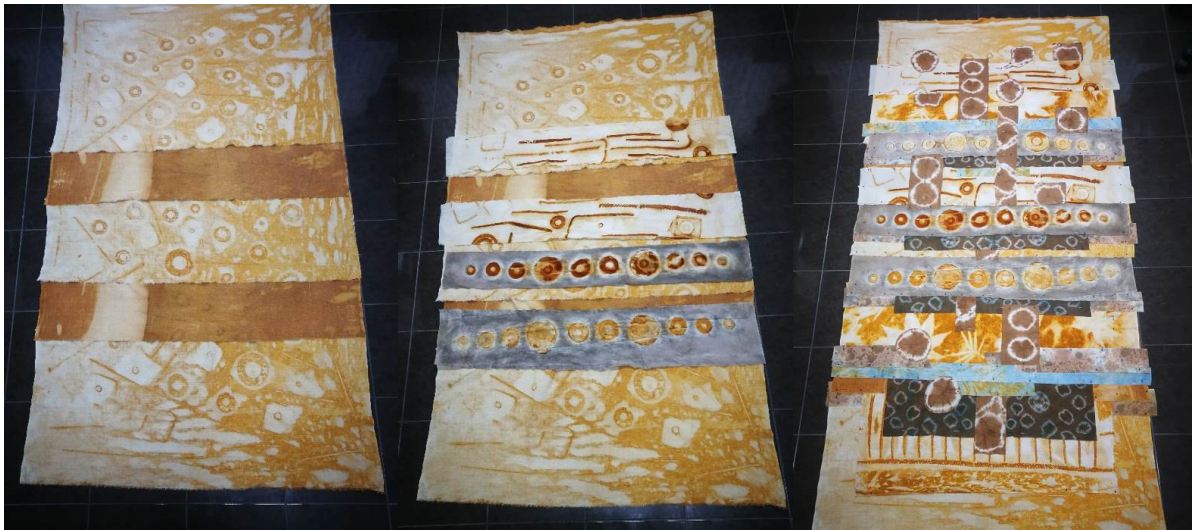
ภาพที่ 14 ผ้าที่พิมพ์สนิมและย้อมสีจากธรรมชาติทั้งหมด เพื่อเป็นตัวเลือกในการสร้างสรรค์

Note: From © Pramote Sriplung 15/06/2021

ขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจริง

กระบวนการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ ของลวดลายผ้าและการตกแต่งชิ้นงานสร้างสรรค์ ขั้นที่ 1

1. นำผ้าตัวเลือกมาตัด ฉีก จัดวางเชื่อมต่อ และจัดองค์ประกอบทางศิลปะตามแนวทางสร้างสรรค์



ภาพที่ 15 การนำชิ้นส่วนผ้าตัวเลือก มาจัดองค์ประกอบทางศิลปะเป็นชิ้นงานสร้างสรรค์

Note: From © Pramote Sriplung 15/06/2021

2. การนำผ้าที่ตัดต่อจัดวางและจัดองค์ประกอบที่สมบูรณ์แล้ว มากลัดติดด้วยด้ายเข็มหมุด เพื่อยึดผ้าติดกันทั้งผืน สำหรับเตรียมนำไปเย็บติดประกอบการตกแต่งให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์



ภาพที่ 16 ผ้าที่จัดวางองค์ประกอบสมบูรณ์แล้ว ถูกกลัดติดด้วยด้ายเข็มหมุดตลอดทั้งผืน

Note: From © Pramote Sriplung 15/06/2021

3. การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์



ภาพที่ 17 การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์

Note: From © Pramote Sriplung 20/06/2021

4. ผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมการจัดแสดงติดตั้งห้อยแขวนโชว์

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 “ฝังในร่องรอย” No.1



ภาพที่ 18 งานสำเร็จชิ้นที่ 1. ผลงานสร้างสรรค์ “ฝังในร่องรอย” No. 1
เทคนิค ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ ขนาด 100 x 200 ซม.

Note: From © Pramote Sriplung 30/06/2021

กระบวนการจัดองค์ประกอบทางศิลปะของลวดลายผ้าและการตกแต่งชิ้นงานสร้างสรรค์ ขั้นที่ 2

1. การนำชิ้นส่วนผ้าตัวเลือกว่าจัดวางเชื่อมต่อ และจัดองค์ประกอบทางศิลปะ โดยชิ้นนี้จะใช้การปะติดรอยต่อของชิ้นส่วนต่าง ๆ ของผ้าตลอดทั้งผืนแทนการใช้เข็มหมุดกลัดเย็บ



ภาพที่ 19 ผ้าที่ถูกจัดวางด้วยองค์ประกอบทางศิลปะ และใช้การปะติดรอยต่อของชิ้นส่วนต่าง ๆ ของผ้าทั้งผืน

Note: From © Pramote Sriplung 16/06/2021

2. การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่างๆ ให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์



ภาพที่ 20 การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ในงานที่เสร็จสมบูรณ์

Note: From © Pramote Sriplung 21/06/2021

3. ผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมการจัดแสดงติดตั้งห้องยวณโซว

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2. “ฝงในร่งรอย” No.2



ภาพที่ 21 งานสำเร็จชิ้นที่ 2 ผลงานสร้างสรรค์ “ฝงในร่งรอย” No. 2
เทคนิค ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ ขนาด 100 x 260 ซม.

Note: From © Pramote Sriplung 30/06/2021

กระบวนการจัดองค์ประกอบทางศิลปะ ของลวดลายผ้าและการตกแต่งชิ้นงานสร้างสรรค์ ชั้นที่ 3

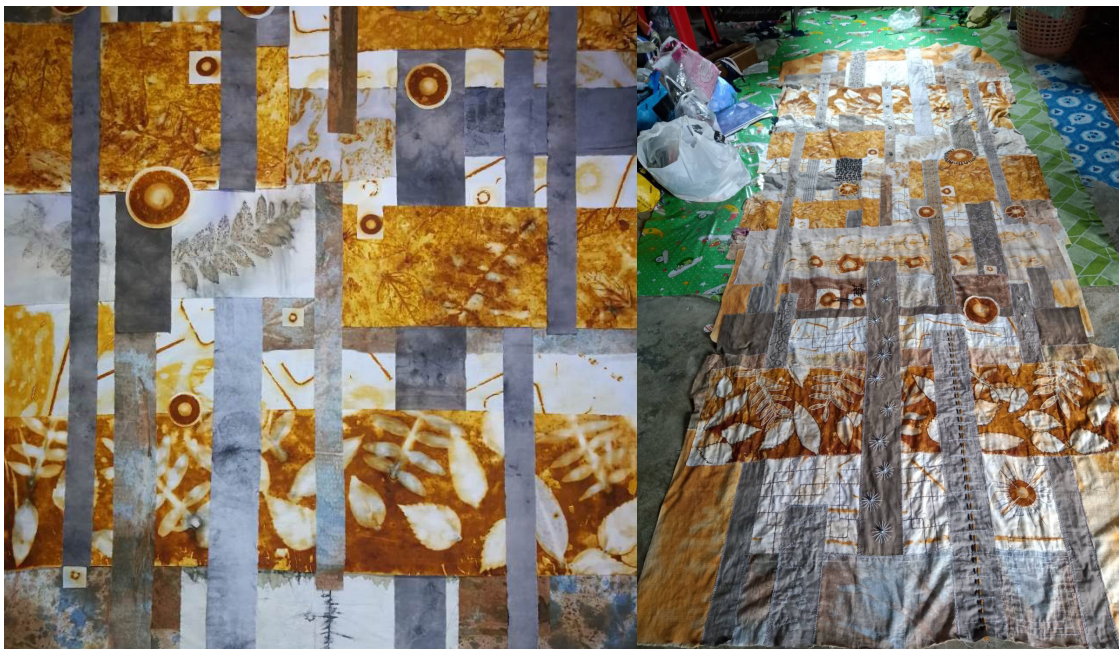
1. การนำชิ้นผ้าตัวเลือกที่ตัด ฉีก มาจัดวางเชื่อมต่อ และจัดองค์ประกอบทางศิลปะตามแนวทางสร้างสรรค์ โดยจัดวางเชื่อมต่อ และจัดองค์ประกอบทางศิลปะตามแนวทางสร้างสรรค์ และใช้กาวยะตีดรอยต่อของชิ้นส่วนต่าง ๆ ของผ้าตลอดทั้งผืนและเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์



ภาพที่ 22 การจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะ จากชิ้นส่วนผ้ารูปแบบต่าง ๆ เป็นผลงานสร้างสรรค์

Note: From © Pramote Sriplung 17/06/2021

2. การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ให้สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์



ภาพที่ 23 การเย็บติดประกอบการตกแต่งผ้าในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ที่สำเร็จเป็นงานสมบูรณ์

Note: From © Pramote Sriplung 23/06/2021

3. ผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมการจัดแสดงติดตั้งห้อยแขวนโชว์

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 “ฝังในร่องรอย” No. 3



ภาพที่ 24 งานสำเร็จชิ้นที่ 3. ผลงานสร้างสรรค์ “ฝังในร่องรอย” No. 3
เทคนิค ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ ขนาด 100 x 280 ซม.

Note: From © Pramote Sriplung 30/06/2021

สรุปผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมการจัดแสดงติดตั้งห้อยแขวนโชว์

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 ชิ้นที่ 2 และ ชิ้นที่ 3 “ฝิ่งในร่องรอย” No.1, No. 2 และ No. 3



ภาพที่ 25 ชุดผลงานสร้างสรรค์ “ฝิ่งในร่องรอย” No. 1 (ซ้าย) No. 2 (กลาง) และ No. 3 (ขวา)

เทคนิค ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ

ขนาด 100 x 200 ซม., 100 x 260 ซม. และ 100 x 280 ซม. ตามลำดับ

Note: From © Pramote Sriplung 30/06/2021

การวิเคราะห์ผลงาน

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ได้ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะสิ่งทอสื่อผสม การปะเย็บต่อผ้าและย้อมสีธรรมชาติ ซึ่งเป็นผลงานชิ้นสำเร็จที่มีความกว้าง 100 ซม. และยาว 200 ซม. 260 ซม. และ 280 ซม. ตามลำดับชิ้นงาน แต่ละชิ้นงานมีความยาวแตกต่างกัน เนื่องจากการจัดวางองค์ประกอบของชิ้นส่วนของผ้าแต่ละชิ้นที่มีทัศนธาตุทางศิลปะของผ้าที่หลากหลาย เมื่อนำมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ที่สวยงามและลงตัว ย่อมมีระยะสิ้นสุดของความยาวของผ้าในการสรุปลดทอนชิ้นงานแต่ละชิ้นไม่เท่ากันและจากรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ที่มีความยาวมาก ผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบการจัดแสดงผลงานโดยการห้อยแขวนในการจัดแสดง โดยการเย็บให้เกิดช่องว่างภายในของผ้าส่วนบน และส่วนล่างของชิ้นงาน เพื่อนำไม้กลึงกลมยาวขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 นิ้ว ยาว 120 ซม. สอดใส่ในช่องที่เตรียมไว้ทั้งสองด้าน พร้อมปิดหัว-ท้ายไม้ ด้วยไม้กลึงกลมหัวแหลม เพื่อความสมบูรณ์และสวยงามในการนำเสนอผลงาน

สำหรับประเด็นในการเตรียมผ้าเพื่อเป็นวัสดุตัวเลือกในการสร้างสรรค์ผลงานจริงทั้ง 3 ชั้นนั้น ได้ใช้ผ้าจำนวนหลากหลายชิ้น ซึ่งผู้สร้างสรรค์ต้องนำไปพิมพ์และย้อมด้วยสีย้อมหลัก และการย้อมจากสีธรรมชาติ ด้วยเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้ได้จังหวะของลวดลายและพื้นผิว ในรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ที่น่าพึงพอใจ เพื่อนำมาใช้ในการตัดแยกเป็นชิ้นส่วนต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับการถูกเลือกไปจัดวางองค์ประกอบในชิ้นงานแต่ละชิ้น ซึ่งขั้นตอนนี้ต้องใช้ระยะเวลาและใช้ความคิดสร้างสรรค์ค่อนข้างมากในการสร้างผลงานที่หลากหลายเพื่อเป็นตัวเลือก และการนำผ้าที่เลือกมาตัดแยกส่วน แล้วนำแต่ละส่วนจากหลาย ๆ ส่วนของผ้าแต่ละผืน มาตัดต่อจัดวางเพื่อสร้างสรรค์องค์ประกอบใหม่ เพื่อให้เป็นชิ้นงานสำเร็จที่สมบูรณ์ตามแนวความคิดที่ตั้งเป้าหมายไว้

ในส่วนของลักษณะรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน เป็นการต่อผ้าแต่ละส่วนจากพื้นผิวบนผ้าในลักษณะต่าง ๆ ที่นำมาจัดวางอย่างกลมกลืน มีชั้นเชิงทางความงาม ลึกซึ้ง สวยงาม และน่าสนใจตลอดทั้งผืนผ้าอย่างเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยสัมพันธ์กับเนื้อหาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ คือการนำเสนอความงามจากคราบสีย้อม และร่องรอยการฉีกขาด การเย็บต่าง ๆ ที่ไม่เรียบร้อยหรือสมบูรณ์แบบ ซึ่งเป็นความงามจากความไม่สมบูรณ์แบบจากแนวคิดดังกล่าวได้เชื่อมโยงไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์ โดยนำผ้าที่พิมพ์สีย้อมหลัก และการย้อมสีธรรมชาติ ด้วยเทคนิคต่าง ๆ ที่สร้างรอยคราบ ลวดลาย และพื้นผิวต่าง ๆ นำมาตัดแยกส่วน จัดวางแบบปะติดปะต่อ โดยมีหลักการจัดการทางความงามจากการจัดองค์ประกอบทางทัศนธาตุต่าง ๆ ที่มีลักษณะใกล้เคียงกับลักษณะที่แตกต่างกันหรือมีความขัดแย้งเข้าร่วมระหว่างกัน โดยใช้หลักการประสานในความขัดแย้ง สร้างความเกี่ยวเนื่องที่มีเข้าด้วยกัน ด้วยการจัดวางซ้ำในรูปร่าง รูปทรง ลวดลาย และพื้นผิวต่าง ๆ ที่ทับซ้อนกันไปมา ส่งผลให้เกิดการเชื่อมโยงในลักษณะรูปทรงเปิดและปิด ที่มีค่าน้ำหนักสีเข้ม-อ่อน สลับกัน แต่ยังคงไว้ซึ่งบรรยากาศของโทนสีเดียวกันแบบสีเอกรงค์ เกิดมิติลึก-ตื้นบนระนาบในการรับรู้ และเชื่อมโยงการประสานทั้งหมดด้วยการปักเย็บสร้างจังหวะลายเส้น ลวดลาย และพื้นผิวใหม่ที่ซ้อนทับและเชื่อมโยง บนผิวระนาบเดิมตลอดทั้งผืนผ้าในชิ้นงาน จนเกิดภาวะความกลมกลืนที่มีความเป็นเอกภาพ ทั้งในส่วนของเนื้อหา รูปทรง และวิธีการสร้างสรรค์ที่มีความสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันอย่างน่าสนใจ

นอกจากความเป็นเอกภาพที่เป็นบทสรุปความงามของชิ้นงานแล้ว ยังมีประเด็นที่ผู้สร้างสรรค์ได้ใส่แนวคิดเสริมในเรื่องการจัดวางเนื้อหาทางธรรมชาติ ผสมผสานกับสภาวะแวดล้อมทางสังคมเมืองผ่านยุคสมัย ซึ่งได้แสดงผ่านผลงานที่มีการใช้ลวดลายจากการพิมพ์ไปไม้กับสีย้อมหลัก ผสมผสานการจัดวางกับลวดลายจากชิ้นส่วนเศษเหลือรูปแบบลักษณะต่าง ๆ ที่สร้างความกลมกลืนผสมความขัดแย้งในการรับรู้ ถึงสภาวะการณ์โลกปัจจุบันที่ทุกคนต้องตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของธรรมชาติว่า ทำอย่างไรมนุษย์กับธรรมชาติที่จะอยู่ร่วมกันแบบพึ่งพาอาศัย โดยที่ไม่ทำลายธรรมชาติไปมากกว่านี้

สุดท้ายจากการสร้างสรรค์ยังเกิดเศษวัสดุผ้าที่เหลือ ซึ่งผู้สร้างสรรค์พบว่าสามารถนำไปใช้พัฒนาต่อยอด แปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์เสื้อผ้า กระเป๋า หรือของที่ระลึกอื่น ๆ ที่สร้างความสวยงาม แตกต่าง และมีลักษณะเฉพาะ ที่สร้างมูลค่า และคุณค่าความต้องการ สำหรับการเป็นเจ้าของชิ้นงานได้ ซึ่งถือว่าเป็นมุมมองของการใช้วัสดุที่เหลือมาจัดสรรความงามเข้าไปใหม่อย่างรู้คุณค่าในชิ้นผลงานสร้างสรรค์

การบูรณาการงานวิจัยสร้างสรรค์กับการบริการทางวิชาการ เพื่อการพัฒนาต่อยอดเป็นแนวทางในการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน

ผู้สร้างสรรค์ได้นำผลงานต้นแบบในการใช้เทคนิคของการสร้างพื้นผิวบนผืนผ้าจากคราบสนิม และร่องรอยการฉีกขาด การเย็บต่าง ๆ ซึ่งเป็นความงามจากความไม่สมบูรณ์แบบ ตามแนวคิด “วาปี-ซาบิ” ที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ รวมถึงการแนะนำการใช้เศษวัสดุผ้าที่เหลือมาสร้างคุณค่าเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบ ที่สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านป้อแน ตำบลบุตุ่ อำเภอมือง จังหวัดยะลา ได้นำไปปรับเสริมใช้พัฒนาเทคนิควิธีในการทำงาน เพื่อให้ได้รูปแบบผลงานที่หลากหลาย สำหรับเป็นทางเลือกให้กับลูกค้าของกลุ่มมากขึ้น



ภาพที่ 26 ผู้สร้างสรรค์ได้นำตัวอย่างผลงานที่ทำไปแนะนำเทคนิค รูปแบบ และแนวทางการสร้างสรรค์ให้กับหัวหน้ากลุ่มบาติกบ้านป้อแน

Note: From © Pramote Sriplung 07/07/2021

การจัดแสดงตัวอย่างผลงานที่ได้สร้างสรรค์ สำหรับเป็นสื่อเผยแพร่องค์ความรู้ เพื่อเป็นตัวอย่างผลงานต้นแบบที่สามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาและยกระดับผลิตภัณฑ์ผ้าบาติกชุมชน กลุ่มบาติกบ้านป้อน ตำบลบุดี อำเภอเมือง จังหวัดยะลา



ภาพที่ 27 การจัดแสดงตัวอย่างผลงานที่ได้สร้างสรรค์ สำหรับเป็นสื่อเผยแพร่องค์ความรู้ให้กลุ่มบาติกบ้านป้อน ตำบลบุดี อำเภอเมือง จังหวัดยะลา

Note: From © Pramote Sriplung 07/07/2021

การเผยแพร่ผลงานของกลุ่มป๊อแนบติก ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เข้าไปบริการวิชาการ ผ่านสื่อสังคมออนไลน์



ภาพที่ 28 ชุดภาพแสดงการเผยแพร่ผลงานผ้าของกลุ่มป๊อแนบติก
ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เข้าไปบริการวิชาการ ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (1)

Note: From : facebook @ Prinya Yaran, 2021



ภาพที่ 29 ชุดภาพแสดงการเผยแพร่ผลงานผ้าของกลุ่มป๊อแนบาคิก
ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เข้าไปบริการวิชาการผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (2)

Note: From : facebook @ Prinya Yaran, 2021

การเผยแพร่ผลงานการพัฒนาและต่อยอดจากผลงานสร้างสรรค์ เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเสื้อแขนยาว ผ่านสื่อสังคมออนไลน์



ภาพที่ 30 การเผยแพร่ผลงานผลิตภัณฑ์ต้นแบบเสื้อแขนยาว ผ่านสื่อสังคมออนไลน์

Note: From facebook @ Pramote Sriplung 20/09/2021

การพัฒนาและต่อยอดจากผลงานสร้างสรรค์ เพื่อสร้างตัวอย่างผลิตภัณฑ์ต้นแบบกระเป๋าผ้า เพื่อการใช้งานจริง และในเชิงพาณิชย์



ภาพที่ 31 การนำเสนอผ้าจากการเย็บต่อประกอบลวดลาย
จากการพิมพ์-ย้อมสีย้อมเหล็ก และสีธรรมชาติ
ที่นำมาสร้างเป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบกระเป๋าผ้าเพื่อการใช้งานจริง

Note: From © Pramote Sriplung 07/07/2021

การพัฒนาและต่อยอดจากผลงานสร้างสรรค์ เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเสื้อผ้าเพื่อการสวมใส่ใช้งานจริง และในเชิงพาณิชย์



ภาพที่ 32 ชุดภาพแสดงรูปทรงเสื้อและลวดลายการจัดวาง
จากการพิมพ์-ย้อมสกินเหล็ก และสีจากธรรมชาติ
ที่พัฒนาและต่อยอดจากผลงานสร้างสรรค์
เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเสื้อผ้าเพื่อการสวมใส่
Note: From © Pramote Sriplung 07/07/2021



ภาพที่ 33 ชุดภาพแสดงรูปทรงเสื้อและลวดลายการจัดวาง จากการพิมพ์-ย้อมสีย้อมหลัก
และสีจากธรรมชาติ ที่พัฒนาและต่อยอดจากผลงานสร้างสรรค์
เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ต้นแบบเสื้อผ้าเพื่อการสวมใส่

Note: From © Pramote Sriplung 07/07/2021

สรุป

จากแนวคิด “วาปี-ซาปี” สู่การสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจากร่องรอยของรูปร่าง ลวดลาย และคราบตำหนิต่าง ๆ จากการพิมพ์ผ้าด้วยสีย้อมเศษเหล็ก การชุบสี การฉีกขาด การปะติดเย็บต่อผ้า ผสมเข้ากับ การถักร้อยวัสดุร่วมกันผ่านการจัดวางองค์ประกอบศิลปะอย่างพิจารณา ตามแนวทางสร้างสรรค์ความงาม จากความไม่สมบูรณ์แบบที่เรียบง่ายแต่น่าสนใจในผลงานสร้างสรรค์ศิลปะสิ่งทอ เทคนิคสื่อผสมในผืนผ้าทั้ง 3 ชิ้น รวมถึงตัวอย่างงานผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่ได้พัฒนาด้วยนั้น ถือเป็นการพัฒนาและสร้างคุณค่าความงามทางศิลปะที่น่าพึงพอใจให้กับตนเองในเบื้องต้น และเป้าหมายถัดไปคือการได้นำความรู้ และความเข้าใจในการสร้างสรรค์ไปบูรณาการกับกระบวนการเรียนการสอน การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม และการบริการวิชาการ แก่ชุมชนในพื้นที่ ให้ก่อเกิดประโยชน์ สร้างมูลค่า และคุณค่าอย่างแท้จริงต่อไป

References

- Daniel, M. (2009). *Khoṇ sep chawa lō 'aṭ [Conceptual Art]*. Bangkok: De Great Fine Art Co., Ltd.
- Hasin, N., & Chailor, C. (2016). *Kān suksākrabuān kān sakat sīthammachāt čhaḵ phuṭ phuā ngān mat yoṃ [The study of the extraction process of natural dyes from plants for tie-dye work]. The 3rd Northern College Academy Conference of NTC.* (p. 513-516). Northern College.
- Kunavichayanon, S. (2002). *Čhaḵ Sayām kao sūThai mai: wāduāi khwām phlik phan khoṅ sinlapa čhaḵ prapheṇī sūsamai mai læ rūamsamai [From Old Siam to New Thailand: On the Reversal of Art from Tradition to Modern and Contemporary]*. Bangkok: Silpakorn University Art Gallery.
- Kyoko, K. (2013). *SaṭShi Ko Ngān pak phaḇbæp Yīpun bon khruāng chai nai chīwit pračham wan [Sashiko: Japanese embroidery on everyday appliances]*. Bangkok: Baan lae Suan.
- Mukdamanee, W. (2002). *Sūprasom læ sinlapa næō čhat wāng nai prathet Thai [Mixed Media and Installation Art in Thailand]*. Bangkok: Amarin Printing and Publishing Public Company Limited.
- Phuphat, O., & Ritnim, M. (2012). *Sinlapa ngān tōphaḇlæ kān pak toktæṅg lūatlaī sūkānphat-thanaḇphalittaphan sūaphaḇ [The Art of Patchwork and Embroidery: Development and Creativity for Clothing] [Research]*. Rajamangala University of Technology Thanyaburi. http://www.repository.rmutt.ac.th/dspace/bitstream/1234_56789/2115/1/140417.pdf.
- Ratjumroensuk, A. (2009). *Praden Thatsanasin [Visual Arts Issues]*. Bangkok: Khamsamai Printing.
- Rodboon, S. (2013). *'Annuāng māčhaḵ sinlapa sū prasom [Mixed Media Art]*. Blosspot. <https://53010610036nilraya.blogspot.com/2013/07/mixed-media-50010-mixed-media-mixed.html>.
- Srikula, P. (2016). *Sinlapa čhaḵ seṇyai khoṅ čhakkaḇ Siribut [Art from the Fibers of Jakkai Siributr]* [Thesis]. Silpakorn University.

Sunphongsri, K. (2011). *Sinlapa samai mai [Modern art]*. Bangkok: Chulalongkorn University.

Wā bi- sā bi khwām ngānai khwām mai sombuḃæp [Wabi-Sabi Beauty in Imperfection]. (2019).
Nice to Fit. <https://www.nicetofit.com/Wabi-Sabi>.

การพัฒนา रूपสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา¹

received 7 AUG 2023 revised 20 NOV 2023 accepted 4 DEC 2023

สุทธิศักดิ์ ภูธรารักษ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาประติมากรรม ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ปรัชญาพุทธศาสนาแก่นธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า และหลักธรรมคำสอนจากพระอริยสงฆ์จำนวน 3 รูป ดังนี้ 1. สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต) 2. พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) และ 3. พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) และ 2) เพื่อศึกษาปรีชาธรรมจากผลงานศิลปกรรมของศิลปินไทยจำนวน 8 คน ดังนี้ 1. ศาสตราจารย์ชูลัด นิมเสมอ 2. ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง 3. ศาสตรเมธีฉันทวิมล จันทะผะลิน 4. ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ 5. ศาสตราจารย์เข้มรัตน์ กองสุข 6. อาจารย์มณฑิร บุญมา 7. อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ 8. อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐกุล โดยการวิเคราะห์รูปสัญลักษณ์ในผลงานเก็บเป็นแรงบันดาลใจและนำมาประยุกต์สร้างสรรค์ใช้กับผลงานประติมากรรม

จากการวิจัยพบว่าหลักธรรมคำสอนผ่านพระอริยสงฆ์จำนวน 3 รูป มีความน่าสนใจและมีแบบฉบับเด่นแตกต่างกัน ส่วนการศึกษาผลงานของศิลปินจำนวน 8 คน พบว่า มีลักษณะเป็น 2 แนวทาง ดังนี้ 1) แนวทางที่ 1 ได้แก่ 1. ศาสตราจารย์ชูลัด นิมเสมอ 2. ศาสตรเมธีฉันทวิมล จันทะผะลิน 3. ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ และ 4. ศาสตราจารย์เข้มรัตน์ กองสุข มีแนวทางเน้นการใช้รูปทรงเป็นสื่อความคิด ให้นึกหาที่อยู่ภายในส่งผ่านพลังของรูปทรงที่เกี่ยวกับหลักพุทธธรรม และ 2) แนวทางที่ 2 ได้แก่ 1. ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง 2. อาจารย์มณฑิร บุญมา 3. อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ 4. อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐ ได้เน้นรูปแบบการนำเสนอแนวคิดโดยรูปทรงจะเป็นรูปสัญลักษณ์ที่บอกเนื้อหาเรื่องราวทางพุทธธรรมส่วนรูปสัญลักษณ์ในโครงการวิจัยชุดนี้ได้พัฒนารูปแบบจากหลักธรรมและผลงานศิลปินที่เป็นแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานประติมากรรมจำนวน 1 ชุด

คำสำคัญ: ประติมากรรมแกะสลักไม้, รูปสัญลักษณ์

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง “การพัฒนา रूपสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา” โดยได้รับทุนวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้ คณะจิตรศิลป์ ปีงบประมาณ 2021 แล้วเสร็จปี 2022

The Development Sign in Sculpture through the Study of Buddhist Principles¹

Sutthisak Phuthararak

Assistant Professor

Program in Sculpture, Department of Visual Arts,
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

This research aims to 1) study the history of Buddhist philosophy the essence of the Buddha's teachings Dharma teachings from 3 noble Sanghas, namely 1. Somdet Phra Phutthakhosachan (Por Payutto), 2. Phra Phothiyan Thera (Cha Suphatto) and 3. Phra Thammakosajarn (Buddhatas Bhikkhu) and 2) to study the riddles from works of art by 8 Thai artists, namely 1. Chalood Nimsamer, 2. Preecha Thaowthong, 3. Nonthiwat Chandhanaphalin, 4. Wichai Sittirat, 5. Khemrat Kongsuk, 6. Montien Bunma, 7. Prasong Luemuang and 8. Kamin Lertchaiprasertkul. Analyze the symbols in the works, collect them as inspiration and apply them creatively to the sculptures.

From the research, it was found that the teachings through the 3 noble Sanghas were interesting and had different distinctive designs. As for the study of the works of 8 artists, it was found that there were two approaches, namely 1. Chalood Nimsamer, 2. Nonthiwat Chanthanapalin, 3. Wichai Sitthirat and 4. Khemrat Kongsuk, whose approach focused on the use of shapes as a media of thought. Let the content convey the power of the forms associated with Buddhadharma. The second approach is 1. Preecha Thaowthong, 2. Montien Boonma, 3. Prasong Luemuang and 4. Kamin Lertchaiprasert. Emphasizes on the form of presenting concepts in which the shapes are symbols that tell the content of the Buddha Dharma. The symbols in this research project have developed a form from the principles and works of artists who have inspired creation into one set of sculptures.

Keywords: Wood carving sculpture, Sign in sculpture

¹This is research part of the research project titled "The Development Sign in Sculpture through the Study of Buddhist Principles". Fund for Research and Creation Projects, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University fiscal year 2022.

บทนำ

โครงการวิจัย “การพัฒนารูปสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา” นี้
แยกดำเนินโครงการ 2 ช่วง ดังนี้

ช่วงแรก เป็นการเก็บข้อมูลการศึกษาจากปรัชญาพุทธศาสนา หลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า คำสอนของ
พระอริยสงฆ์จำนวน 3 รูป ได้แก่ 1) สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต) 2) พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท)
3) พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) และปริศนาธรรมจากผลงานศิลปกรรมของศิลปินไทยร่วมสมัย 8 ศิลปิน
คือ 1) ศาสตราจารย์ชูลูด นิ่มเสมอ 2) ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง 3) ศาสตรเมธีนนทิวรรณ จันทนะพะลิน
4) ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ 5) ศาสตราจารย์เข้มรัตน์ กองสุข 6) อาจารย์มณฑิยา บุญมา 7) อาจารย์ประสงค์
ลือเมือง และ 8) อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐกุล เพื่อรวบรวมและวิเคราะห์ หาแรงบันดาลใจ รูปแบบ และ
ความสำเร็จของเนื้อหาที่สอดแทรกอยู่กับหลักคำสอนและการแสดงออกทางรูปทรง

ช่วงที่สอง สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจากผลการศึกษาและวิเคราะห์จากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาและ
แรงบันดาลใจจากผลงานศิลปิน 8 ท่าน ด้วยการพัฒนาสร้างสรรค์รูปสัญลักษณ์ ตามกระบวนการและขั้นตอนการ
สร้างสรรค์ประติมากรรมด้วยเทคนิควัสดุจากธรรมชาติและจากวัสดุสังเคราะห์ เพื่อการแสดงออกทางสุนทรียภาพ
ที่มีเอกภาพทั้งความคิดและรูปทรงที่แทนค่า ความสุข ความสงบ และการมีสติปัญญาตามหลักธรรมคำสอนของ
พระพุทธศาสนา

การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานประติมากรรมชุดนี้ ต้องการนำเสนอเนื้อหา เรื่องราว รูปสัญลักษณ์ที่มีความเรียบ
ง่าย และความสงบในจิตใจจากหลักคำสอนของพุทธศาสนา โดยมีเป้าหมายเพื่อค้นหาแนวทางการสร้างสรรค์ที่
มีเอกภาพของความคิดและเนื้อหาผ่านรูปทรง โดยมีทัศนธาตุ คือ เส้น สี พื้นผิว ค่าน้ำหนัก-แสงเงา และที่ว่าง
เป็นเครื่องมือในการพัฒนารูปสัญลักษณ์ แทนคุณค่าความสงบในจิตใจจากสภาวะธรรมขณะปัจจุบัน โดยมีความ
คาดหวังถึงการพบองค์ความรู้ใหม่จากการสร้างสรรค์บนพื้นฐานของความเรียบง่าย ด้วยการใช้วัสดุจากธรรมชาติ
และวัสดุสังเคราะห์ผ่านกระบวนการทางประติมากรรม

วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

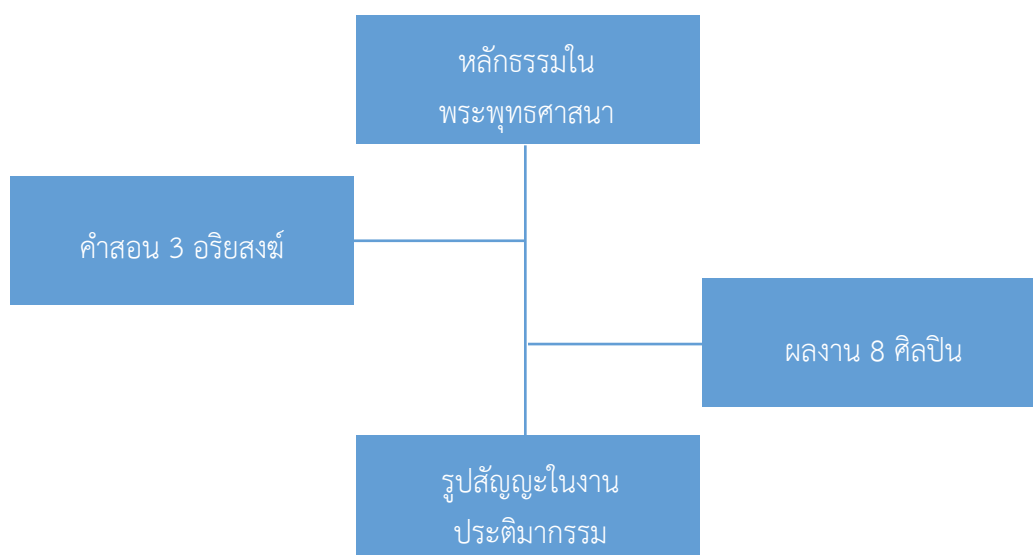
1. เพื่อศึกษาหลักธรรมคำสอนจากพระอริยสงฆ์จำนวน 3 รูป ได้แก่ 1) สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต)
2) พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) และ 3) พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) เพื่อนำไปวิเคราะห์หารูปสัญลักษณ์
นำมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ
2. เพื่อศึกษารูปแบบจากผลงานศิลปกรรมจากศิลปินไทยจำนวน 8 คน คือ 1) ศาสตราจารย์ชูลูด นิ่มเสมอ
2) ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง 3) ศาสตรเมธีนนทิวรรณ จันทนะพะลิน 4) ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์

5) ศาสตราจารย์เข้มรัตน์ กองสุข 6) อาจารย์มณฑิยา บุญมา 7) อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ 8) อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐกุล เพื่อวิเคราะห์รูปสัญลักษณ์ในผลงานและนำมาประยุกต์สร้างสรรค์ใช้กับผลงานประติมากรรม 1 ชุด

วิธีการดำเนินการวิจัยและขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลด้านเอกสารจากหนังสือและหลักคำสอนของพระอริยสงฆ์ 3 รูป คือ 1) สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต) 2) พระโพธิญาณเถร (ชา สุภทฺโท) และ 3) พระธรรมโกศาจารย์ (พุทธทาสภิกขุ) นำหลักธรรมคำสอนที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ เพื่อเป็นหลักในการศึกษาตรวจสอบความคิดโดยเฉพาะหลักพุทธศาสนมูลฐาน “สิ่งทั้งปวงไม่ควรยึดมั่นถือมั่น”
2. ศึกษาวิเคราะห์จากผลงานศิลปินที่นำเสนอแนวทางสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ที่แสดงออกเชิงปรัชญาพุทธศาสนา จำนวน 8 คน คือ 1) ศาสตราจารย์ชูลุด นิ่มเสมอ 2) ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง 3) ศาสตรเมธีนนทิวรรณ จันทะพะลิน 4) ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ 5) ศาสตราจารย์เข้มรัตน์ กองสุข 6) อาจารย์มณฑิยา บุญมา 7) อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ 8) อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐกุล
3. วิเคราะห์เนื้อหาและรูปสัญลักษณ์และสร้างภาพร่างวาดเส้นและสร้างแบบจำลอง 3 มิติ (Model) จากนั้นขยายภาพร่างจากโมเดลและเทียบสัดส่วนเตรียมการขึ้นรูปผลงานประติมากรรมจำนวน 1 ชุด

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการศึกษาวิจัย หลักธรรมคำสอน สรุปลำสอนของพระอริยสงฆ์จำนวน 3 รูป และผลงานศิลปินจำนวน 8 คน วิเคราะห์จัดแยกกลุ่มตามแนวเรื่องที่ศิลปินนำเสนอ ประมวลความคิดและออกแบบรูปสัญลักษณ์ที่มีความหมายทางพุทธธรรม

Note: From © Sutthisak Phutharak 15/12/2022

ทบทวนวรรณกรรม ทฤษฎีและศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

วิธีคิดตามหลักธรรมในพระพุทธศาสนา อธิบายว่าธรรมชาติเป็นผลของเหตุปัจจัยที่ประกอบกันขึ้นเป็นสรรพสิ่ง มีกระบวนการทางจิตทำให้เห็นหรือเข้าใจสิ่งต่าง ๆ ตามการปรุงแต่งของจิต สิ่งต่าง ๆ ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ด้วยเหตุปัจจัยทั้งในรูป - นาม (วัตถุ - จิต) การเข้าถึงชีวิตที่ดีจะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อขจัดความอยากและความไม่รู้การหลุดพ้นจากการยึดมั่นถือมั่นสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์ไม่ยอมให้เปลี่ยน แต่โลกแห่งความเป็นจริงนั้นเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เนื่องจากสรรพสิ่งและปรากฏการณ์ดำเนินไปตามธรรมชาติ ความทุกข์เกิดขึ้นเพราะวิธีคิดมนุษย์ขัดกับธรรมชาติ พุทธธรรมแสดงหลักการดำเนินชีวิตที่ถูกต้อง จะต้องมีการฝึกฝนพัฒนาตน ซึ่งได้แก่กระบวนการศึกษา “มรรค” เกิดขึ้นด้วย “สิกขา” คือการคิดถูกต้องรู้จักคิด (Payutto, 2016, p. 36)

1. ปรัชญาเถรวาท ทฤษฎีแนวคิดพุทธศาสนาและสุนทรียศาสตร์

สมิคร บुरาวาส (Burawas, 1994, p. 173) ได้กล่าวไว้ว่าผัสสะเป็นเครื่องกำเนิดสิ่งสุนทรและเป็นต้นกำเนิดของศิลปะ ฉะนั้นศิลปะจึงมิได้เกิดขึ้นเอง ไม่ใช่สิ่งที่ถูกผลิตจากความคิด นี่คือมิตตามแนวทางของปรัชญาเถรวาท โดยจะเห็นได้ในคำสอนในสุนทรียศาสตร์นั้นย่อมตามหลังทฤษฎีทางภววิทยาเสมอ เมื่อภววิทยาสอนว่า ผัสสะเป็นต้นกำเนิดแห่งโนภาพทั้งปวง ตามความเป็นจริงแล้วในจิตของคนเรามีแต่มนภาพของ “สิ่งที่มี” อันเคยได้ประสบมาแล้วทั้งสิ้น จากมนภาพของจริงเช่นนี้ คนบางคนได้ลบสิ่งที่ไม่ถูกใจออกไป ทิ้งไว้แต่สิ่งถูกใจหรือเลือกแต่มนภาพที่ถูกใจไว้นั้นคือศิลปินนั่นเอง ศิลปกรรมจึงเกิดจากการเสาะเลือกสิ่งสุนทรจากบรรดา “สิ่งที่มี” แต่อะไรคือหลักในการเสาะเลือกเช่นนั้น ภาพงามเนื่องจากอะไร เสียงไพเราะเนื่องจากอะไร รสดีและกลิ่นดีเนื่องจากอะไร คำตอบก็คือเมื่อมนุษย์รู้สิ่งสุนทรได้ทางผัสสะ สิ่งสุนทรย่อมต้องมีต้นเหตุทางผัสสะ

ผัสสะเริ่มแรกของชีวิตทั้งปวง คือกายสัมผัส กายสัมผัสที่นุ่มนวลเกิดจากการกระทบกับพื้น ๆ ราบเรียบซึ่งส่งผลให้ความรู้สึกปลอดภัยต่อชีวิต กายก็เลิกละซึ่งนำไปยังความพอใจอย่างสุดขีดมีข้อเกี่ยวพันกับความนุ่มนวลของพื้นที่ไค้กราบเรียบ ฉะนั้นจักขุสัมผัสที่เห็นพื้นราบเรียบหรือพื้นไค้จิงชวนให้ระลึกถึงความพอใจอย่างนั้น เสียงไพเราะคือเสียงซึ่งประกอบด้วยการแบ่งเวลาที่ไค้จิงหะและประกอบด้วยโน้ตอันสั้นสะเทือนที่ละมุนละไม กล่าวคือเป็นการทำให้การสัมผัสอันสุนทรที่เยื่อหุ้มตนเอง รสดีคือการได้สัมผัสกับสารอันจำเป็นต่อชีวิตที่ลิ้นกลิ่นดีคือกลิ่นสารที่มีรสดี แต่กลิ่นเหม็นเป็นเรื่องของการสุดตมสารอันเป็นอันตรายต่อสุขภาพ กลิ่นหอมเป็นเรื่องของการหายใจเข้านำออกซิเจนมากขึ้นทำให้เรากระปรี้กระเปร่าขึ้น ศิลปกรรมคือประมวลแห่งสิ่งสุนทร และเป็นสิ่งซับซ้อน นอกจากมันจะรวมไว้ซึ่งสิ่งสุนทรขึ้นรากฐานที่ผัสสะกำหนดไว้ ยังรวมเอาไว้ซึ่งลักษณะอื่น ๆ ที่มนุษย์พอใจ ที่สำคัญที่สุดคือประโยชน์ที่พึงได้จากชวนจิตใจให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ

แนวคิดพุทธปรัชญาเถรวาท คือ โลกเกิดขึ้นเนื่องจากอาศัยการประชุมแห่งเหตุปัจจัย การเกิดขึ้นแห่งเหตุปัจจัยไม่ได้เกิดขึ้นโดยบังเอิญ แต่ดำเนินไปตามหลักอิทัปปิจจยตาอันหมายถึง ความเป็นไปตามความสัมพันธ์แห่งเหตุปัจจัย กฎนี้มีอยู่เองไม่มีใครสร้างหรือบัญญัติพระพุทธเจ้าเพียงแต่ค้นพบและประกาศแก่ชาวโลกเท่านั้น หลักอิทัปปิจจยตาเป็นหลักธรรมที่แสดงให้เห็นถึงกระบวนการเกิด การดำเนินไปและการดับไปของชีวิต รวมถึงการเกิดการดับแห่งทุกข์ด้วย หรือที่เราเข้าใจได้คือ “เกิดขึ้น ตั้งอยู่ ดับไป” เสมือนมีความสัมพันธ์กันเป็นห่วงโซ่เป็นเหตุปัจจัยแก่กันในรูปแบบของวงจรชีวิต

หลักคำสอนของพระพุทธศาสนาอธิบายความว่า ธรรมชาติเป็นผลของเหตุปัจจัยที่ประกอบขึ้นเป็นสรรพสิ่ง มีกระบวนการทางจิตทำให้เห็นหรือเข้าใจสิ่งต่างๆ ตามการปรุงแต่งของจิต สิ่งต่าง ๆ ดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ด้วยเหตุปัจจัยที่เป็นรูป (วัตถุ) และนาม (จิต) การหลุดพ้นจากการยึดมั่นถือมั่นสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์ไม่ต้องการให้เปลี่ยนแปลง แต่โลกแห่งความจริงนั้นเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา เนื่องจากสรรพสิ่งและทุก ๆ ปรากฏการณ์ดำเนินไปตามกฎของธรรมชาติ (Peerklin, 2015, p. 9)

2. พระอริยสงฆ์ แนวคิดและหลักธรรมคำสอน

2.1 พุทธทาส อินทปัญโญ (ท่านพุทธทาสภิกขุ)

ท่านพุทธทาสอธิบายถึง อริยสัจ 4 “เรื่องทุกข์ เหตุให้เกิดทุกข์ ความดับทุกข์ มันอยู่ในข้างในร่างกายที่ยาวเพียงวาหนึ่งนี่” ตัวกู – ของกู “เมื่อมี ความอยาก (ตัณหา) ไม่ว่าชนิดไหน ย่อมมีความรู้สึกที่เป็น “ตัวผู้อยาก” นั่นแหละจะเป็น “ตัวกู” ในที่นี้มันรู้สึกอยากในสิ่งใดแล้วสิ่งนั้นแหละจะเป็น “ของกู” ขึ้นมา ความรู้สึกทั้งสองชนิดนี้เรียกว่า “ความยึดถือ” หรือ “อุปาทาน” คือ ยึดถือว่า “ตัวกู” ยึดถือว่า “ของกู” “ตัวกู ของกู หรือ อัตตากับอนัตตา” (Phuddhadasa, 2012, p. 156)

2.2 พระโพธิญาณเถร (หลวงปู่ชา สุภัทโท)

“ทุกข์มีเนื่องจากยึด ทุกข์ยึดเนื่องจากอยาก ทุกข์มากเนื่องจากพลอย ทุกข์น้อยเนื่องจากหยุด ทุกข์หลุดเนื่องจากปล่อย” ร้อนกับเย็น “ไฟมันลุกตรงไหน มันร้อนตรงไหน มันก็ดับตรงนั้น มันร้อนที่ไหน ก็ให้มันเย็นตรงนั้น ก็เหมือนกับนิพพาน ก็อยู่กับวิญญูสงสาร วิญญูสงสารก็อยู่กับนิพพาน เหมือนกับความร้อนและความเย็น มันก็อยู่ที่เดียวกัน ความเย็นก็อยู่ที่มันร้อนเมื่อมันร้อนขึ้นมันก็หมดเย็น เมื่อมันหมดเย็น มันก็ร้อน” (Suphattho, 2022, p. 35)

“การทำจิตให้สงบ คือการวางใจให้พอดี ตั้งใจเกินไปมากมันก็เลยไป ธรรมดาจิตเป็นของไม่อยู่นิ่ง เป็นของมีกิริยาไหวตัวอยู่เรื่อย ฉะนั้นจิตใจของเราจึงไม่มีกำลัง การทำจิตใจของเราให้มีกำลัง กับการทำกายของเราให้มีกำลัง มันต่างกัน การทำกายให้มีกำลังก็คือ การออกกำลังกาย ทำกายบริหาร มีการกระโดด การวิ่ง นี่คือการออกกำลังกายให้มีกำลัง การทำจิตให้มีกำลังก็คือ ทำให้สงบ ไม่ใช่ทำจิตให้คิดนี้ไปต่าง ๆ ให้อยู่ในขอบเขตของมัน เนื่องจากว่าจิตของเรานั้นไม่เคยได้สงบ ไม่เคยมีกำลัง มันจึงไม่มีกำลังด้านสมาธิภายใน”

คำสอนของหลวงปู่ชาข้างต้นที่ยกตัวอย่างมานี้ มีลักษณะพิเศษคือใช้คำบรรยายที่เข้าใจง่าย ๆ คนทั่วไปเข้าถึงหลักธรรมคำสอนและวิธีปฏิบัติธรรมได้รวดเร็วและมีพลัง มนุษย์เราทั้งหลายไม่ต้องการทุกข์ ต้องการแต่ความสุข ความจริงสุขนั้นก็คือทุกข์อย่างละเอียดนั่นเอง หลวงปู่ชาอธิบายส่วนทุกข์ว่าคือ ทุกข์อย่างหยาบ อธิบายอย่างง่ายคือ สุขและทุกข์นี้เปรียบเสมือนงูตัวหนึ่ง ทางหัวคือทุกข์ ทางหางคือสุข หากจับหัวย่อมถูกกัด จับหางย่อมดูเหมือนเป็นสุข แต่หากจับไม่ปล่อยวาง งูจะหันมากัดได้เช่นกัน เนื่องจากทั้งหัวงูและหางงู มีอยู่ในงูตัวเดียวกัน คือ ตัณหาและความลุ่มหลงนั่นเอง

2.3 สมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ (ป.อ. ปยุตโต)

เรื่องของอินทรีสังวร คือ การใช้ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ นั้นไม่เฉพาะพระเท่านั้นที่จะต้องฝึก ญาติโยม ประชาชน โดยเฉพาะเด็กเล็กก็ต้องฝึก ถ้าปฏิบัติตามหลักการนี้ ก็จะมีคามภูมิใจและมั่นใจในตนเอง เนื่องจากการปฏิบัติที่เกิดจากปัญญาในตนเอง เนื่องจากการปฏิบัติที่เกิดจากปัญญา คนที่มีปัญญาคำด้วยความรู้ เมื่อทำอะไรด้วยความรู้ก็จะมีคามมั่นใจในตัวเองอย่างจริงจัง ไม่ใช่มั่นใจตามเสียงเขาว่า (Payutto, 2016, p. 62) ดังนั้นในงานวิจัยชุดนี้ได้นำคำสอนของพระอริยสงฆ์ 3 รูป นี้ไปเขียนบันทึกลงบนชิ้นงาน เพื่อให้เกิดร่องรอยปรากฏอยู่บนผิวชิ้นงานให้เห็นพื้นผิวในลักษณะที่เป็นเส้นร่องลึก โดยต้องการให้เห็นตัวอักษรหากมองในระยะไกลก็จะปรากฏเป็นลักษณะผิว หากมองในระยะใกล้ก็จะปรากฏเป็นหลักธรรมคำสอน

3. ทฤษฎีรูปทรง (Art as form)

ทฤษฎีรูปทรงของคลีฟ เบลล์ (Clive Bell, 1881-1964) โดยเบลล์ได้เสนอทฤษฎี “ความสัมพันธ์ของรูปแบบ” (Significant Form) ที่มีอิทธิพลในช่วงศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ต้นศตวรรษที่ 20 เบลล์เชื่อว่าศิลปะทุกสาขาล้วนมี Significant Form หรือแบบแห่งมโนภาพที่สำคัญอย่างยิ่งกำหนดอยู่ในประวัติศาสตร์ศิลป์ สามารถพบได้ตั้งแต่ผลงานศิลปะในอดีต เช่น ประติมากรรมของพวกซูเมอร์ กรีก และต่อเนื่องมาจนถึงจอตโต (Giotto) ฟาน กอรัค และเซซาน ล้วนต่างมีแม่แบบแห่งมโนภาพอันสำคัญที่ปรากฏอยู่ (Sunpongsri, 2011, p. 117-118)

แนวคิด “ความสัมพันธ์ของรูปแบบ” (Significant Form) ของเบลล์กับ “รูปทรงมีนัยสำคัญ” เป็นชุดของความสัมพันธ์ของส่วนประกอบต่าง ๆ เช่น เส้น แสง สี เสียง ที่ว่าง หรือสิ่งใดก็ตามที่ประกอบขึ้นเป็นงานศิลปะนั้น สามารถกระตุ้นหรือทำให้เกิดอารมณ์สุนทรียะขึ้นแก่ผู้ชมได้ โดย “ความสัมพันธ์ของรูปแบบ” (Significant Form) หมายถึง ในภาพวาดหนึ่งภาพสามารถจะมีชุดของความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่างๆ เช่น เส้น สี แสง ในรูปแบบต่างๆ ได้มากมายหลายแบบ แต่มันจะมีชุดความสัมพันธ์ขององค์ประกอบอยู่ชุดหนึ่งเท่านั้นที่ปรากฏในลักษณะที่ดีที่สุด หรือ “ความสัมพันธ์ของรูปแบบ”

เบลล์ให้ความคิดเห็นว่า ความรู้สึกหรือประสบการณ์ทางสุนทรียะที่ได้รับจากงานศิลปะนั้นจะเป็นประสบการณ์ในทำนองเดียวกับกลุ่มที่มีประสบการณ์ทางศาสนา เป็นประสบการณ์เชิงรหัสยะที่ไม่สามารถอธิบายได้ (Mystical Experience) แต่มีส่วนที่ต่างกันตรงที่ประสบการณ์ทางศาสนานั้นเป็นสิ่งที่เข้าถึงได้โดยตรงไม่ต้องอาศัยประสาทสัมผัส ในขณะที่การเข้าถึงประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นเป็นการเข้าถึงโดยทางอ้อม เนื่องจากยังต้องใช้ประสาทสัมผัส เช่น ตา หู เป็นสื่อ (Medium) ในทางศาสนา เมื่อมีการเข้าถึงความจริงแล้ว จะเป็นการเข้าถึงที่ถาวรคือสามารถอยู่กับความจริงได้ตลอดไป แต่ในประสบการณ์สุนทรียะการเข้าถึงความจริงนั้นเป็นเพียงชั่วขณะเท่านั้น แต่ในประสบการณ์สุนทรียะในแง่หนึ่งจึงเป็นทั้งสิ่งที่น่าพอใจคือทำให้สามารถเห็นความจริงสูงสุดได้ ถึงแม้จะเห็นเพียงชั่วระยะสั้นศิลปินไม่สามารถที่อยู่กับความจริงนั้นได้ตลอดไป

ฟอร์มอลลิสม์ (Formalism) มาจากคำว่า “Form” ที่แปลว่า “รูปทรง” เป็นปัจจัยทางวัตถุต่าง ๆ ในงานทัศนศิลป์ เช่น เส้น สี รูปร่าง และโครงสร้างความคิดแบบ ฟอร์มอลลิสม์มักจะมีความเชื่อในการตีความที่เน้น “รูป” มากกว่า “เนื้อหา” แม้ว่าแนวคิดและข้อถกเถียงเกี่ยวกับ “รูป” ในเชิงปรัชญาจะมีมาตั้งแต่ยุคกรีกโบราณก็ตาม แต่ฟอร์มอลลิสม์มักจะโยงกับศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ซึ่งมีนักคิดและนักทฤษฎีคนสำคัญ 3 คน ได้แก่ 1) คลิฟ เบลล์ (Clive Bell, 1881 – 1964) 2) โรเจอร์ ฟราย (Roger Fry, 1886 – 1934) และ 3) คลีเมนต์ กรีนเบิร์ก (Clement Greenberg, 1909 – 1994) ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ศิลปินดังกล่าวได้คิดค้นระบบที่มีลักษณะการวิเคราะห์ที่ออกไปในแนวทฤษฎีวิทยาศาสตร์ ที่ให้ความสำคัญกับการวิเคราะห์คุณภาพทางทัศนธาตุอย่างเข้มงวด มากกว่าการให้ความสำคัญความตั้งใจของศิลปินผู้ทำ หรือมากกว่าบทบาทหน้าที่ของศิลปะชิ้นนั้น ๆ ในสังคม (Kunavichayanon, 2002, p. 133)

4. สัญศาสตร์และภาพตัวแทนในทัศนศิลป์

สัญศาสตร์ (Semiotics) เป็นการศึกษาว่าด้วย “สิ่งแทนความหมาย” (Representation) การวิเคราะห์สัญศาสตร์ช่วยให้ตระหนักถึงความสัมพันธ์อันหลากหลาย ระหว่างตัวบุคคลกับ “สิ่งแทนความ” (Object) เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure, 1857–1913) ได้นิยาม “สัญญาณ” (Sign) ว่าเป็นความสัมพันธ์ระหว่างสองปัจจัย ได้แก่ สัญญาณ หรือ The Signifier คือสิ่งที่มีความหมายหรือก่อให้เกิดความหมายกับสัญญาณ หรือ The Signified คือ การหมายรู้ต่อมาชาร์ลส แซนเดอร์ส เพียร์ส (Charles Sanders Peirce 1839–1914) ได้นำแนวคิดของโซซูร์ไปต่อยอดซับซ้อนยิ่งขึ้น ในแบบจำลองของเพียร์สการสร้างความหมาย (Semiosis) เกิดขึ้นจากสามปัจจัยประกอบด้วย 1) สัญญาณ (Sign) 2) การแปลความ (Interpretant) ซึ่งเพียร์ส หมายถึง การแปลความหรือภาพในใจที่คนสร้างขึ้นจากปฏิสัมพันธ์กับสัญญาณ และ 3) วัตถุ (Object) หรือ Referent สิ่งที่มีสัญญาณอ้างอิงโดยภาพตัวแทน (Representation) นั้นมีองค์ประกอบสำคัญคือ ความคล้ายคลึง (Resemblance) และกรอบจำกัด (Limitation) เรามักคิดกันว่าภาพสามารถสื่อสารได้โดยตรงมากกว่าภาษาพูดหรือเขียน ซึ่งมักแปรปรวนไปตามแต่ละวัฒนธรรม การที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงออก (Expression) คนทั่วไปมักคิดว่าทัศนศิลป์เป็นผลของการใช้สัญชาตญาณ (Intuitive) และจิตไร้สำนึก (Unconscious) กว่าภาษาพูดและเขียน ด้วยเหตุนี้คนทั่วไปจึงคิดว่าทัศนศิลป์ไม่อาจถูกจำกัดด้วยบริบททางวัฒนธรรมใด ๆ ซึ่งข้อความนี้ไม่เป็นความจริง จากมุมมองนี้ น่าจะมีประโยชน์ที่จะคิดถึงภาพ ในลักษณะคล้ายกับข้อความ (Text) มากกว่า (Charoensinoran, 2012, p. 34)

แม้ว่าหลักการสร้างสรรค์งานศิลปะในยุคสมัยใหม่ของศิลปินตะวันตกและทัศนคติที่คนตะวันตกมีต่อศิลปะและสุนทรียศาสตร์ในยุคสมัยใหม่มีฐานคิดมาจากศาสนา โดยคนตะวันตกให้ความสำคัญกับจินตนาการ (Imagination) และการเข้าถึงความจริงแท้ (Truth) ในมุมมองชาวตะวันตกของคริสต์ศาสนา พระเจ้าสร้างทุกสิ่งทุกอย่างในโลกนี้ เมื่อมนุษย์เข้าถึงพระเจ้าไม่ได้ มนุษย์ย่อมต้องเข้าถึงสิ่งที่ใกล้เคียงกับพระผู้เป็นเจ้าให้ได้มากที่สุด การเข้าถึงสรรพสิ่งความจริงมนุษย์ก็ต้องหาเครื่องมือที่จะทำให้เข้าใจสิ่งพวกนี้ให้ได้มากที่สุด นั่นคือ มนุษย์ต้องเข้าใจธรรมชาติ เนื่องจากการเข้าใจธรรมชาติดึงเข้าใจกฎเกณฑ์ของพระผู้เป็นเจ้า แต่ในความเป็นจริงนั้น มนุษย์เข้าถึงความจริงอันแท้จริงไม่ได้ มนุษย์จึงต้องเข้าสู่ฐานแนวคิดของการเสนอภาพตัวแทน (Representation) ซึ่งแนวคิด (Concept)

ของการเสนอภาพตัวแทนเป็นแนวคิดรากฐานของศิลปะตะวันตก ตั้งแต่กรีกโบราณใช้คำว่า Mimesis (มาจากคำว่า Imitate หมายถึงเลียนแบบ) ต่อมาในยุคสมัยเรอเนซองส์เมื่อเกิดการฟื้นฟูศิลปวิทยาการของกรีกและโรมันโบราณขึ้นมาใหม่ ศิลปะซึ่งเป็นการจำลองโลกเพื่อเข้าถึงความจริงนี้ใช้คำว่าจำลองแบบและการนำเสนอภาพตัวแทนที่หมายถึง แทนคำพูดแสดงความคิด แสดงให้เห็นเป็นตัวอย่างมักใช้กับงานทัศนศิลป์

5. แอ็พโพรปริเอชันอาร์ต (Appropriation Art)

แอ็พโพรปริเอชันมีการอธิบายและมักอ้างถึงสิ่งต่าง ๆ ที่ถูกหยิบยืมมาสร้างสรรค์ชิ้นใหม่ สิ่งที่ถูกหยิบยืมมาอาจรวมถึงรูปทรงหรือภาพจากประวัติศาสตร์ศิลปะหรือวัสดุ-เทคนิคจากสิ่งที่ไม่เป็นศิลปะ เมื่อเข้าสู่ช่วงทศวรรษที่ 1980 คำศัพท์นี้ใช้กันมากขึ้นด้วยการเรียกลักษณะพิเศษเฉพาะ ที่ศิลปินนำเอาผลงานของศิลปินอื่นมาสร้างสรรค์เป็นผลงานชิ้นใหม่ขึ้น ซึ่งงานชิ้นใหม่นี้อาจมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่เปลี่ยนแปลงจากผลงานต้นแบบ เช่น ในช่วงปี ค.ศ. 1912-1913 ศิลปินคู่แรกคือ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) และ จอร์ช บรัก (Georges Braque) ได้หยิบยืมหรือนำสิ่งที่พบเห็นทั่วไป เช่น กระดาษหนังสือพิมพ์ ขวด และเศษผ้า มาทำการคอลลาจ (Collage) หรือปะติดอยู่ในงานจิตรกรรมของพวกเขา ต่อมาในปี ค.ศ. 1917 มาร์เซล ดูชอง (Marcel Duchamp) ได้นำเสนอความคิดเกี่ยวกับวัสดุสำเร็จรูป (Readymade) โดยการเริ่มที่โถปัสสาวะในชื่องาน “น้ำพุ” (Fountain) และในปี ค.ศ. 1919 ผลงานที่ใช้ชื่อว่า L.H.O.O.Q. ดูชองหยิบยืมหรือนำรูปคัตลอกโมนาลิซ่าเข้ามาสู่ผลงานของตนเอง โดยการเพิ่มริ้วหนวดบนริมฝีปากและเคราแพะตรงคางรูปโมนาลิซ่า พร้อมทั้งเขียนอักษร L.H.O.O.Q. ไว้ใต้ภาพ (Garst, 2015, p. 58)

รสนัน กาสต์ กล่าวว่าโดยปกติแล้วการลอกเลียนหรือทำซ้ำใหม่นั้นไม่ได้รับการพิจารณาอมรับว่าเป็นผลงานศิลปะที่ดี จนกระทั่งดูชองได้เปลี่ยนความคิดนี้ด้วยการสร้างผลงานศิลปะจากวัสดุสำเร็จรูปดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยดูชองให้เหตุผลในงานของเขาเป็นตัวเรียกร้องยืนยันกันว่า คุณค่าของงานศิลปะไม่ได้ขึ้นอยู่กับการสร้างสรรคตามจารีตนิยม แต่ขึ้นอยู่กับความคิดทั้งหลายที่ยืนหยัดอยู่เบื้องหลังผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับคำจอร์จ สุนพงษ์ศรี (Sunpong Sri, 2011, p. 47) ได้กล่าวไว้เช่นกันว่า การนำผลงานศิลปะในอดีตที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกัน และนำผลงานที่ไม่มีใครรู้จักมาต่อยอดจึงทำให้คิดต่อไปว่า นำมาสร้างด้วยความเคารพนับถืออย่างจริงจัง เช่น ปิกัสโซ นำ Las Meninas ของ เวนัสเกวซ มาดัดแปลงเนื่องจากเขากล่าวว่า ภาพนี้ประทับใจอย่างไม่รู้เลือนตั้งแต่เด็ก หรือศิลปินบางคนนำงานชิ้นเอกมาล้อเลียนเย้ยเสียดสี หรือนำมาเพื่อจุดประสงค์สร้างแนวคิดใหม่ หรือนำมาเพื่อให้ตนเองมีชื่อเสียงได้ง่ายขึ้น เป็นต้น ซึ่งแนวคิดเหล่านี้ได้สะท้อนจากศิลปะแอ็พโพรปริเอชันอาร์ต (Garst, 2015, p. 58)

6. สรุปการทบทวนวรรณกรรมและผลงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรคผลงานประติมากรรมชุด การพัฒนารูปสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา พบว่ารูปสัญลักษณ์ยังคงเป็นฐานคิดแห่งการสร้างสรรคผลงานศิลปะของศิลปิน การเข้าถึงพุทธธรรมและการปฏิบัติทางจิตวิญญาณเกี่ยวกับการแสวงหาความจริงของชีวิต การสร้างสรรคศิลปะซึ่งเป็นสิ่งที่มีความหมายต่อชีวิตและจิตวิญญาณ ทำให้รู้ถึงความสัมพันธ์ที่มีต่อสิ่งต่างๆ สามารถเรียนรู้และพัฒนาในการฝึกฝนตนเองได้ผ่านแนวคิดการสร้างสรรค รวมไปถึงพัฒนาผลงานไปสู่เป้าหมายของการสร้างสรรคต่อไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

การศึกษาวิเคราะห์จากเอกสาร หนังสือ บทความ ตำรา งานวิจัยและผลงานของศิลปินผู้บุกเบิกแนวทางไว้ก่อนนั้น เป็นการแสดงถึงทฤษฎีและการปฏิบัติที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง แต่การพัฒนาความคิดซึ่งเปรียบเสมือนแผนที่นำทาง ซึ่งก่อให้เกิดการตระหนักรู้ว่า รูปสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่จะแสดงหรือปรากฏอยู่ในผลงานเป็นเรื่องที่ยากลำบาก แต่เมื่อได้ทำการศึกษาวิจัยในโครงการนี้ทำให้สามารถ นำเสนอแนวทางในการพัฒนารูปสัญลักษณ์ในงานประติมากรรมได้อย่างน่าสนใจ โดยเฉพาะผลงานศิลปินทั้ง 8 คน ซึ่งมีแนวทางในการแสดงออกในเนื้อหาพุทธธรรมหรือส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาทางธรรมซึ่งแยกวิเคราะห์ได้เป็น 2 แนวทางดังนี้

1) แนวทางที่ใช้รูปทรงที่เรียบง่าย มีความละมุนละไม สร้างปรากฏการณ์ในการมองแบบสบายตา สุกภาพอบอุ่น และมีความงามจากภายในออกสู่ภายนอกจากรูปทรงที่มีปริมาตรอ้อมเอิบ พื้นผิวที่เรียบเนียนสะอาดตา ได้แก่

1. ศาสตราจารย์ชุต นิมเสมอ
2. ศาสตรเมธีนทิวรรณ จันทนะพะลิน
3. ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ และ
4. ศาสตราจารย์เข็มรัตน์ กองสุข

2) แนวทางที่เน้นแนวคิด โดยมีเนื้อหาของรูปทรงที่มีจำนวนหลายรูปทรงที่แตกต่างจากแนวทางแรก ความน่าสนใจของแนวทางนี้คือลักษณะการใช้จังหวะในการซ้ำของรูปทรง เพื่อให้รูปทรงแสดงความหมายตามความคิดของศิลปิน รวมทั้งผลงานของศิลปินบางคนยังใช้ส่วนย่อยเพื่อแสดงแก่นภายในของความคิดทางธรรม ได้แก่

1. ศาสตราจารย์ปรีชา เกาทอง
2. อาจารย์มณฑิยา บุญมา
3. อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ
4. อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐ

กระบวนการสร้างประติมากรรม

1. ผลงานชิ้นที่ 1 ชื่อผลงาน “อานาปานสติ” เทคนิคหล่อปูนปลาสเตอร์ ขนาด 175 x 42 x 28 cm พ.ศ. 2565

- 1.1 ร่างภาพความคิดและเนื้อหาเพื่อค้นหารูปทรงจากการวิเคราะห์ที่ผ่านมา
- 1.2 ปั้นรูปจำลอง 3 มิติ เพื่อจำลองรูปแบบของงาน และตรวจสอบความคิดที่รูปทรงปรากฏ
- 1.3 เริ่มพอกดินชิ้นที่ 1 จากแกนในโคลนหรือปรับแก้ไขโครงสร้างปรับรูปทรงตามตำแหน่งความถูกต้อง
- 1.4 สำรองเพื่อปรับรายละเอียดของชิ้นงาน โดยขั้นตอนนี้ใช้ระยะเวลาค่อนข้างนาน
- 1.5 ตรวจสอบเส้นรอบนอก รูปทรง ปริมาตร พื้นที่ว่างและพื้นผิว
- 1.6 ตรวจสอบภาพรวมของผลงานที่เก็บรายละเอียดและเขียนอักษรคำสอนพุทธธรรม
- 1.7 การแบ่งพิมพ์ชั้นย่อยจะแบ่งในส่วนด้านหลังรูปทรง เพื่อรักษาพื้นผิวงานให้มีตำหนิน้อยที่สุด
- 1.8 ทำแม่พิมพ์ชั้นแรกลงปูนชั้นแรกเพื่อเก็บรายละเอียดของต้นแบบ
- 1.9 พอกปูนชิ้นที่ 2 เตรียมขั้นตอนต่อไป
- 1.10 เสริมความแข็งแรงของแม่พิมพ์ด้วยการใช้เหล็กเส้นและไม่ป้องกันแม่พิมพ์แตกเสียหาย
- 1.11 แกะแม่พิมพ์ออกจากชิ้นงานต้นแบบ
- 1.12 ล้างทำความสะอาดแม่พิมพ์ก่อนขั้นตอนการหล่อปูนปลาสเตอร์
- 1.13 ทาน้ำมันกันปูนติดพื้นผิวเรียบร้อยแล้วจึงรอการหล่อชิ้นต่อไป

- 1.14 หล่อชิ้นงานชั้นที่ 1 โดยใช้ปูนปลาสเตอร์เหลว
- 1.15 เพิ่มปูนชั้นที่ 2 จากนั้นใช้กระสอบพริกผสมปูนเพิ่มขึ้นความแข็งแรงของชิ้นงาน
- 1.16 ประกอบชิ้นงานทุกชิ้นยึดติดภายในให้แข็งแรง
- 1.17 ทูบแม่พิมพ์ เมื่อปูนแห้งสนิทจึงขัดแต่งด้วยกระดาษทรายเป็นขั้นตอนสุดท้าย



ภาพที่ 2 กระบวนการสร้างสรรค์และกรรมวิธีในการสร้างผลงาน “อานาปานสติ” (1)

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022



ภาพที่ 3 กระบวนการสร้างสรรค์และกรรมวิธีในการสร้างผลงาน “อานาปานสติ” (2)

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022



ภาพที่ 4 กระบวนการสร้างสรรค์และกรรมวิธีในการสร้างผลงาน “อานาปานสติ” (3)

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022

2. ผลงานชิ้นที่ 2 ชื่อผลงาน “สมาธิ” เทคนิคแกะสลักไม้ ขนาด 103 x 29 x 23 cm. พ.ศ. 2566

- 2.1 เตรียมขยายผลงานแกะสลักไม้
- 2.2 ร่างภาพภาพ 2 มิติและ 3 มิติ
- 2.3 กำหนดขนาดและเตรียมขยายชิ้นงาน
- 2.4 กำหนดขนาดไม้และปรับรูปทรงท่อนไม้ให้เรียบ
- 2.5 ร่างภาพและขยายชิ้นงานลงบนไม้
- 2.6 ตัดแต่งขึ้นรูปด้วยเลื่อยยนต์และเลื่อยมือ
- 2.7 เก็บรายละเอียดรูปทรงขัดกระดาษทรายผิวเรียบ
- 2.8 ทาเคลือบผิวรักษาเนื้อไม้ด้วยไขเคลือบเงาเป็นขั้นตอนสุดท้าย



ภาพที่ 5 รายละเอียดขั้นตอนการแกะสลักไม้ผลงาน “สมาธิ”

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022

3. ผลงานชิ้นที่ 3 ชื่อผลงาน “Mind and Geometry Form” เทคนิค ประกอบไม้ ขนาด 147 x 24 x 18 cm.
พ.ศ. 2565

- 3.1 เตรียมขยายชิ้นงานตามแบบร่าง 2 มิติ
- 3.2 ปรับผิวไม้ด้วยกบไฟฟ้า
- 3.3 ขยายชิ้นงานวัดขนาดลงบนไม้แปรรูปที่เตรียมไว้
- 3.4 ประกอบรูปทรงด้วยการฉีกเข้าด้วยกรรมวิธีประกอบไม้
- 3.5 ขัดแต่งผิวและรายละเอียดตามต้องการ
- 3.6 เคลือบผิวงานไม้ด้วยไขรักษาเนื้อไม้เป็นขั้นตอนสุดท้าย



ภาพที่ 6 ขั้นตอนกรรมวิธีการแกะสลักไม้ผลงาน “Mind and Geometry Form”

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022

แนวคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรค์

การพัฒนารูปสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักกรรมทางพุทธศาสนา ได้ค้นคว้าทดลองพัฒนารูปสัญลักษณ์จากหลักธรรมคำสอนและการศึกษาแนวทางสร้างสรรค์จากศิลปิน โดยนำหลักพุทธธรรม สติ อานาปานสติ สมณะสมาธิ มรรควิธี จิตและปัญญา เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรม ส่วนรูปแบบชิ้นงานนั้นได้จากการศึกษาวิเคราะห์จากศิลปินจำนวน 8 คน ซึ่งจากการศึกษาและวิเคราะห์สามารถแยกรูปแบบออกเป็น 2 แนวทาง ดังนี้

1. เน้นการแสดงออกทางด้านรูปทรง ซึ่งมีพลังและความสะเทือนใจเมื่อเห็นรูปทรงที่ปรากฏอยู่ต่อหน้า สามารถรับรู้ได้ถึงความสงบ สมาธิ สำนวน และอบอุ่นเหมือนได้ก้าวเข้าไปในเขตแดนของเนื้อหาของพุทธธรรม ได้แก่
 - 1) ศาสตราจารย์ชูลูด นิ่มเสมอ
 - 2) ศาสตราจารย์นันทวรรณ จันทนะพะลีน
 - 3) ศาสตราจารย์วิชัย สิทธิรัตน์ และ
 - 4) ศาสตราจารย์เข็มรัตน์ กองสุข
2. เป็นการสร้างรูปทรงที่ใช้แนวคิดและรูปทรงหลายรูปทรงประกอบสร้างเข้าด้วยกัน ได้แก่
 - 1) ศาสตราจารย์ปรีชา เถาทอง
 - 2) อาจารย์มณฑียร บุญมา
 - 3) อาจารย์ประสงค์ ลือเมือง และ
 - 4) อาจารย์คามิน เลิศชัยประเสริฐ

แนวคิดในการพัฒนารูปสัญลักษณ์ในงานประติมากรรมที่ผ่านการศึกษาพุทธธรรม มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันในเรื่องจิตที่มีความสงบ มีสมาธิ ส่วนเนื้อหา เรื่องราวรูปสัญลักษณ์ที่แสดงออกจะบอกถึงความเรียบง่าย ความสงบ มีสมาธิ จิตสงบ โดยการถ่ายทอดผ่านรูปทรงที่มีเอกภาพโดยมีทัศนธาตุ คือ เส้น สี พื้นผิว ค่าน้ำหนัก-แสงเงา และที่ว่าง ในการสร้างสรรค์พัฒนารูปสัญลักษณ์ในงานประติมากรรมที่มีคุณค่าแทนทางจิตใจ แทนความสงบ มีสมาธิและจิตใจงดงามจากสภาวะธรรมปัจจุบันขณะ

หลักการวิเคราะห์ผลงาน

แบ่งการวิเคราะห์ผลงานออกเป็น 3 ส่วนคือ วิเคราะห์ทางด้านรูปทรง (Form) เนื้อหา (Content) และรูปสัญลักษณ์ ดังนี้ 1) รูปทรงคือ สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างขึ้นด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ ได้แก่ เส้น ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของขาว-ดำ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว 2) ส่วนเนื้อหา คือ องค์ประกอบที่เป็นนามธรรม หรือโครงสร้างทางจิต ตรงกันข้ามกับส่วนที่เป็นรูปทรง หมายถึง ผลที่ได้รับจากงานศิลปะ ส่วนที่เป็นนามธรรมนี้ต่างมีความเชื่อมโยงและซ้อนทับกันอยู่ เรื่องกับเนื้อหาในงานบางประเภทเกือบแยกจากกันไม่ออก แนวเรื่อง คือ แนวทางของเรื่อง และต้นทางของเรื่องที่จะนำไปสู่เนื้อหาซึ่งเป็นผลสุดท้าย (Nimsamer, 2001, p. 30)

1. การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 1 “อานาปานสติ”

1.1 การวิเคราะห์ด้านรูปทรง ผลงาน “อานาปานสติ” ใช้รูปแบบด้วยการหยิบยืมจากรูปแบบผลงานของ ศาสตรเมธีนนทิวรรณ จันทนะพะลิน จากการศึกษาแบบตามที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว จึงได้ออกแบบลักษณะ รูปทรงที่พัฒนามาจากคนในทำยืนตรงสำรวม มือทั้งสองข้างประสานในลักษณะปลายหัวแม่มือชนกันเพื่อทำสมาธิ โดยมีอวางในตำแหน่งที่ต่ำให้ความรู้สึกอ่อนน้อมถ่อมตน มีลักษณะผิวที่เรียบเนียนและมีตัวอักษรภาษาไทยเขียน เป็นร่องลึกลงบนชิ้นงาน เมื่อมองดูจากระยะไกล มีลักษณะเหมือนเป็นอักษรภาพประติมากรรมร่องลึก คล้ายกับ งานประติมากรรมในยุคอียิปต์ รูปทรงมีเส้นโครงสร้างเป็นเส้นตรงตั้งฉากกับพื้น และเส้นรอบนอกรูปทรงที่ปรากฏ มีความโค้งเว้าไปตามสัดส่วนของรูปทรงคนที่ยืนสงบนิ่ง ส่งผลให้เมื่อมองแล้วมีความเคลื่อนไหวเล็กน้อย

1.2 การวิเคราะห์ด้านเนื้อหา ผลงาน “อานาปานสติ” มีการนำหลักคำสอนตามหลักพุทธธรรม เรื่อง อานาปานสติ คือสติที่กำหนดอยู่ที่สิ่งใดสิ่งหนึ่งตลอดเวลาทุกครั้งที่ย้ายใจเข้าออก หรือตั้งสติกำหนดลมหายใจเข้าออก โดย พุทธศาสนาสอนให้การเข้าใจกฎธรรมชาติและสรรพสิ่งตามเหตุปัจจัยอันมีกระบวนการทางจิตที่ทำให้เห็นและ เข้าใจธรรมชาติ ไม่ควรยึดมั่นถือมั่น อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา

1.3 การวิเคราะห์รูปสัญลักษณ์ พบว่า ผลงาน “อานาปานสติ” ได้เลือกใช้รูปสัญลักษณ์ในท่าทางที่สำรวมประสาน มือยืนสมาธิ รูปสัญลักษณ์จึงสะท้อนนัยความอยู่ตรงกลางระหว่างมนุษย์และอมมนุษย์ หากจินตนาการว่า งานชิ้นนี้ปล่อยมือสองข้างไว้ข้างลำตัว แทนการประสานมือทำสมาธิ งานชิ้นนี้จะมีความใกล้เคียงกับความเป็น หุ่นมากกว่า แต่เมื่อหุ่นคนอยู่ในท่าทางการทำสมาธิ จึงแทนรูปสัญลักษณ์ถึงความก้าวไปสู่เขตแดนของศาสนาอันเป็น เขตแดนที่มีไว้เพื่อมนุษย์ เมื่อนั้นชิ้นงานจึงมีชีวิตของความเป็นมนุษย์มากขึ้น นอกจากนี้ บนรูปทรงคนยังมีการเขียนข้อความหลักธรรมคำสอน ใช้วิธีการเรียนรู้และประทับหลักคำสอนผ่านร่างกายและสมาธิ ณ ขณะที่ จารึกคำสอนลงบนพื้นผิวของรูปทรงคน คำสอนได้จารึกอยู่ในสมาธิและความคิดของผู้วิญญู การจารึกอักษรจึง เป็นกระบวนการเรียนรู้ผ่านร่างกาย จารึกลงไปในร่างกาย รวมถึงเป็นกระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์ใหม่ระหว่าง ชิ้นงานศิลปะและผู้วิญญู โดยอาศัยโลกของศาสนาเป็นพื้นที่อำนวยความสะดวกกระบวนการรับรู้โลกหลักธรรมคำสอน

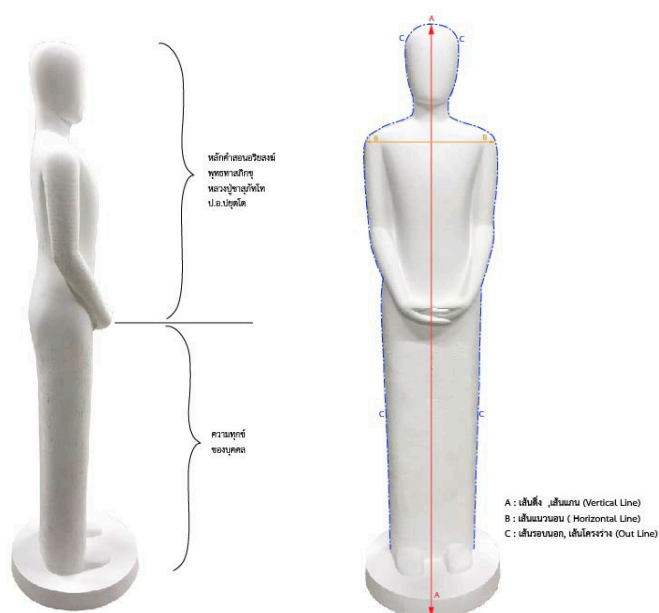
ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 1 “อานาปานสติ”

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
ค่าน้ำหนัก อ่อน-แก่ (Value)	ค่าน้ำหนัก อ่อน-แก่ ของบริเวณที่ถูกแสงกับบริเวณที่เป็นเงาของรูปทรง ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวน่าสายตาให้ผู้ดูให้เห็นปริมาตร ความกลมกลืน สม่ำเสมอและความอวบอ้วน และความสุขภาพของรูปทรง
พื้นผิว (Texture)	ชิ้นงานมีความละเอียดเรียบง่าย สลับกับพื้นผิวที่ปรากฏขึ้นเป็นร่องลึก ของตัวอักษรที่จารหรือเขียนทำให้มีความรู้สึกขึงขังเอาจริงเอาจัง
สี (Color)	สีปูนปลาสเตอร์สีขาว สบายตา บริสุทธิ์ สุภาพ นอบน้อมและสะอาด

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 1 “อานาปานสติ” (ต่อ)

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
ที่ว่าง (Space)	ที่ว่างทางกายภาพรอบ ๆ รูปทรงให้ความรู้สึกผ่อนคลาย นุ่มนวล สุขภาพสงบนิ่ง ไม่กังวลและมีสมาธิ
เส้น (Line)	เส้นในงานชิ้นนี้ มี 2 ลักษณะคือ 1) โครงสร้างที่มองไม่เห็นด้วยตา เป็นเส้นที่อยู่ในจินตนาการเชื่อมโยงจากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง กล่าวคือ เส้นแกนให้ความรู้สึกตั้งตรง สมดุล แข็งแรง สงบ เป็นสัญลักษณ์ของความตั้งมั่น มีความสมบูรณ์ในตัว สง่าและรุ่งเรือง 2) เส้นรอบนอกที่เป็นขอบเขตของรูปทรงมีลักษณะโค้งมนผสมกับเส้นตรงสลับเป็นจังหวะตามรูปทรงของคน ให้ความรู้สึกกลมเมียดละไม สุขภาพ อ่อนนุ่มและสมถะ

Note: From © Sutthisak Phutharak 15/12/2022



ภาพที่ 7 วิเคราะห์เส้นโครงสร้างและเส้นรอบนอกของรูปทรงผลงาน “อานาปานสติ”

Note: From © Sutthisak Phutharak 15/12/2022

2. การวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 2 ผลงาน “สมาธิ”

2.1 การวิเคราะห์ด้านรูปทรง พบว่าผลงาน “สมาธิ” มีลักษณะรูปทรงพัฒนามาจากคนในท่านั่งสมาธิและจัดวางองค์ประกอบแบบดุลยภาพแบบสมมาตร ทำให้รูปทรงดูนิ่ง สงบ มั่นคง มือทั้งสองข้างวางอยู่บนตัก มือประสานในลักษณะปลายหัวแม่มือชนกันคล้ายกับคนกำลังทำสมาธิ รูปทรงสร้างขึ้นจากวัสดุไม้จึงมีลวดลายของไม้สักปรากฏชัดเจน มีลักษณะผิวที่เรียบเนียน เส้นโครงสร้างเป็นเส้นตรงตั้งฉากกับพื้น เส้นรอบนอกของรูปทรงที่ปรากฏมีความโค้งเว้าไปตามสัดส่วนของรูปทรงคนนั่งสมาธิสงบนิ่ง

2.2 วิเคราะห์เนื้อหา ผลงาน “สมาธิ” มีเนื้อหาภายในเกิดจากการประสานกันของเส้น ปริมาตร และที่ว่าง เป็นความรู้สึกเคลื่อนไหวที่เป็นระเบียบ ความลอยตัว และความกลมกลืน ผู้ชมสามารถรู้สึกเข้าถึงได้ง่าย เนื้อหาภายในมีผลต่อผู้ชมในทันทีที่ได้รับสัมผัสรูปทรง ช่วยสื่อความหมายของแนวเรื่องออกมาเป็นเนื้อหาภายนอกอีกทอดหนึ่ง อารมณ์ความรู้สึกที่ได้จากภายนอกจะเป็นไปในลักษณะความสมบูรณ์ ความลอยตัวของจิตวิญญาณ เป็นอิสระจากโลกภายนอก มีความว่างเปล่า

2.3 วิเคราะห์รูปสัญลักษณ์ ผลงาน “สมาธิ” ได้เลือกใช้รูปสัญลักษณ์คนในท่าทางนั่งสมาธิ ที่มีสำรวมมือสอดประสานคล้ายคนนั่งทำสมาธิ รูปสัญลักษณ์จึงสะท้อนนัยถึงการก้าวไปสู่เขตแดนของศาสนาอันเป็นเขตแดนที่สงบ มีไว้เพื่อเรียนรู้และขัดเกลาจิตใจให้บริสุทธิ์อยู่ในสภาวะธรรม ซึ่งเป็นกระบวนการ ณ ขณะของการก้าวไปสู่ความเป็นมนุษย์โดยอาศัยแนวทางของศาสนา

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 2 “สมาธิ”

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
ค่าน้ำหนัก อ่อน-แก่ (Value)	น้ำหนักอ่อนแก่ของแสงและเงา (Tone) ของรูปทรงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว นำสายตาให้ผู้ดูให้เห็นปริมาตร ความกลมกลืนสม่ำเสมอ ความอบอุ่นและความสุภาพของรูปทรง
พื้นผิว (Texture)	ชิ้นงานมีความละเอียดเรียบเนียน สลับกับพื้นผิวลายของไม้สักที่ปรากฏอยู่บนรูปทรงเหมือนลายน้ำไหล ส่งผลให้รู้สึกสงบนิ่งผ่อนคลาย และล่องลอยอย่างเบาบางเหมือนอยู่ในภวังค์แห่งความสงบ
สี (Color)	ชิ้นงานแกะจากไม้สักมีสีเหลืองทอง (ไม้สักทอง) เมื่อมองแล้วทำให้รู้สึกอบอุ่น สบายตา สุภาพ นุ่มนวล นอบน้อม และสะอาด
ที่ว่าง (Space)	ที่ว่างรอบ ๆ รูปทรงจะสอดคล้องกับเส้นรอบนอกของรูปทรง ให้ความรู้สึกนิ่ง สงบ มีความตั้งมั่น สง่า และนุ่มนวล

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 2 “สมาธิ” (ต่อ)

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
เส้น (Line)	เส้นในงานชิ้นนี้ มี 2 ลักษณะคือ 1) เส้นแกนแนวตั้งให้ความรู้สึก สมดุล มีความสมมาตร แข็งแรง เจียบขรึม เป็นสัญลักษณ์ของความตั้งมั่น มีความสมบูรณ์ในตัว สงบ 2) เส้นรอบนอกจะมีลักษณะโค้งมนผสมกับเส้นตรงสลับเป็นจังหวะตามรูปทรงของคนให้ความรู้สึกละเมียดสุภาพอ่อนน้อม

Note: From © Sutthisak Phutharak 15/12/2022



ภาพที่ 8 วิเคราะห์เส้นโครงสร้างและเส้นรอบนอกของรูปทรงผลงาน “สมาธิ”

Note: From © Sutthisak Phutharak 15/12/2022

3. วิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นที่ 3 ผลงาน “Mind and Geometry Form”

3.1 วิเคราะห์รูปทรง ผลงาน “Mind and Geometry Form” พบว่ารูปแบบและโครงสร้างของผลงานชิ้นนี้ใช้รูปทรงคล้ายหัวคนและรูปทรงเรขาคณิต โดยปกติแล้วเรขาคณิตมักเป็นเรื่องของการรับรู้รูปทรงพื้นฐานก่อนไปสู่การรับรู้รูปทรงที่ซับซ้อนยิ่งขึ้น นอกจากนี้เรขาคณิตยังสื่อถึงความเป็นสิ่งของและกระบวนการลดทอนอีกด้วย รูปแบบในผลงานได้มีการออกแบบวางองค์ประกอบแบบดุลภาพสมมาตร ทำให้รูปทรงดูนิ่งและสงบ รูปทรงสร้างขึ้นจากวัสดุไม้จึงมีลวดลายของไม้สักปรากฏชัดเจนสวยงาม มีลักษณะผิวที่เรียบเนียน ส่วนโครงสร้างใช้เส้นตรงแนวตั้งและเส้นแนวนอนตั้งฉากกับพื้น เส้นรอบนอกรูปทรงที่ปรากฏมีความแข็งแรงแบบรูปทรงเรขาคณิต

3.2 วิเคราะห์เนื้อหา ผลงาน “Mind and Geometry Form” มีเนื้อหาภายนอกเกิดจากการประสานกันของเส้น ปริมาตร และที่ว่าง เป็นความรู้สึกเคลื่อนไหวที่เป็นระเบียบแบบแผนและจริงจัง ผู้ชมสามารถเข้าถึงความรู้สึกสงบนิ่งมีระเบียบแบบแผนได้เนื่องจากโครงสร้างส่วนใหญ่เป็นรูปทรงเรขาคณิต สิ่งที่ต้องเน้นย้ำคือสิ่งต่าง ๆ เมื่อถูกลดทอน ไม่ได้เป็นการลดทอนเพื่อกลับคืนสู่ความเรียบง่าย ในทางตรงข้าม ยิ่งถูกลดทอนเป็นชิ้นส่วนที่เรียบง่ายเท่าไร ยิ่งถูกนำมาประกอบรวมใหม่ได้หลากหลายและซับซ้อนยิ่งขึ้นเท่านั้น

3.3 วิเคราะห์รูปสัญลักษณ์ ผลงาน “Mind and Geometry Form” มีรูปสัญลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุดในงานชิ้นนี้คือส่วนของส่วนหัวที่คล้ายกับขลุ่ยหรือมวนขนาดใหญ่ แต่เมื่อเครื่องส่วนหัวถูกลดทอนสู่เรขาคณิตกลับให้รูปสัญลักษณ์ของขลุ่ย ซึ่งเป็นขลุ่ยที่เกิดจากจิตและปัญญา ดังนั้นจึงสามารถตีความได้ว่า เมื่อลดทอนรูปทรงให้กลับสู่ความเรียบง่าย รูปทรงนั้นได้ให้รูปสัญลักษณ์ใหม่เป็นการประกอบขึ้นของปัญญาในศาสนาพุทธ

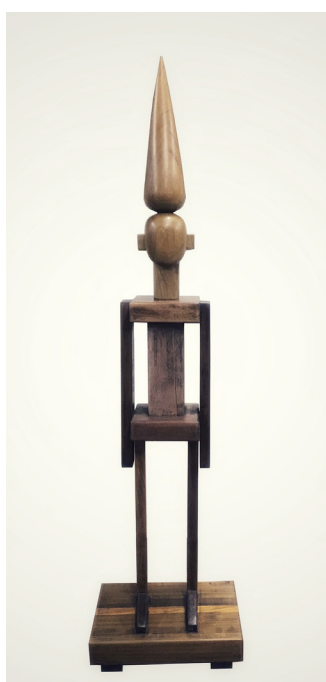
ตารางที่ 3 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 3 “Mind and Geometry Form”

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
ค่าน้ำหนัก อ่อน-แก่ (Value)	ค่าน้ำหนัก อ่อน-แก่ ของบริเวณที่ถูกแสงกับบริเวณที่เป็นเงาของรูปทรงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวน่าสายตาให้ผู้ดูได้เห็นปริมาตรความแข็งแรงของรูปทรง
พื้นผิว (Texture)	ชิ้นงานมีความละเอียดเรียบเนียน สลับกับพื้นผิวลายของไม้ที่ปรากฏอยู่บนรูปทรงต่างๆ ที่ประกอบสร้างขึ้น ส่งผลให้อารมณ์ความรู้สึกสงบนิ่งตั้งมั่น จริงจัง
สี (Color)	ชิ้นงานมีสีไม้โทนน้ำตาลให้ความรู้สึกอบอุ่นมีชีวิต
ที่ว่าง (Space)	ที่ว่างทางกายภาพรอบ ๆ รูปทรง จะเปิดพื้นที่ให้ที่ว่างเข้ามาแทรกอยู่ในรูปทรงเพื่อต้องการให้มีความโปร่งเบาแต่ยังคงแข็งแรงด้วยเส้นและระนาบในแบบเรขาคณิต

ตารางที่ 3 การวิเคราะห์ด้านทัศนธาตุผลงานชิ้นที่ 3 “Mind and Geometry Form” (ต่อ)

ทัศนธาตุ	การวิเคราะห์
เส้น (Line)	เส้นรอบนอกมีลักษณะแข็งแรงตามแบบฉบับของรูปทรงเรขาคณิต มีความสมมาตรแข็งแรง เจียบขรึม เป็นสัญลักษณ์ของความตั้งมั่น และมีความสมบูรณ์ในตัว สงบร่มเย็น

Note: From © Sutthisak Phuthararak 15/12/2022



ภาพที่ 9 ผลงาน “Mind and Geometry Form”
Note: From © Sutthisak Phuthararak 13/12/2022

สรุปผล

การพัฒนา रूपสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา พบว่ารูปทรงและเนื้อหาจากผลงาน 3 ชิ้น มีทัศนคติเชิงบวกที่ถ่ายทอดผ่านรูปทรง เนื้อหา และการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกที่เรียบง่าย สุกภาพและสงบ โดยใช้หลักการความสัมพันธ์ของรูปแบบ (Significant Form) กับ รูปทรงมีนัยสำคัญ เช่น เส้น แสง สี เสียง ที่ว่าง และทฤษฎีรูปทรง (Art as form) ร่วมกับทฤษฎีฟอมอลลิสซึม ผลที่ได้รับจากการเรียนรู้คือ ผลงานมีแก่นความคิดจากเนื้อหาจากหลักธรรมคำสอน หลังจากได้ศึกษาเรียนรู้และพบข้อเท็จจริงหลายด้าน โดยเฉพาะรูปทรงที่ปรากฏจากการหยิบยืมตามหลักการของแอ็ปโพรปริเอชันอาร์ต (Appropriation Art) ทำให้มีความเข้าใจในเนื้อหาเรื่องราวที่ศิลปินต้นแบบได้สร้างสรรค์ไว้และพบข้อผิดพลาดต่าง ๆ ในกระบวนการสร้างสรรค์ซึ่งก่อนศึกษายังไม่เข้าใจหลักธรรมคำสอนเท่าที่ควร ส่วนผลลัพธ์ที่ผู้รับชมผลงานประติมากรรมชุด “การพัฒนา रूपสัญลักษณ์ในผลงานประติมากรรมผ่านการศึกษาหลักธรรมทางพุทธศาสนา” นี้ จะสามารถกระตุ้นความคิด อารมณ์ ความรู้สึก ให้เกิดคำถามในจิตใจถึงการยึดมั่นถือมั่นในตัวตน การมีสติ การหาความสงบให้กับจิตใจในขณะนี้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะด้านวิธีการรับรู้จากผลงานประติมากรรมทั้ง 3 ชิ้น ควรศึกษาเรื่องพุทธศาสนาเพิ่มเติมเพื่อสร้างความเข้าใจในรูปประติมากรรมทั้ง 3 ชิ้น โดยเฉพาะเนื้อหาจากแก่นของพุทธธรรม
2. ข้อเสนอแนะอื่น ๆ คือด้านการออกแบบรูปทรงให้มีความกลมกลืนกันอย่างมีเอกภาพ ความหมายและภาพตัวแทนของรูปสัญลักษณ์ อารมณ์และความรู้สึก โดยการกำหนดสัดส่วนต่าง ๆ การลดทอนรูปทรงมนุษย์ ไม่ได้เคร่งครัดและยึดตามแบบอย่างภาพเหมือนจริง โดยคำนึงถึงทฤษฎีแห่งรูปทรง แต่หากคำนึงอย่างเคร่งครัดตามระเบียบวิธีรูปทรงเหมือนจริง อาจไม่ปรากฏอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการในรูปสัญลักษณ์ ดังนั้นจึงต้องแก้ปัญหาด้วยการปฏิบัติและปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสมด้วยการยึดถือทางสายกลางระหว่างการสร้างชิ้นงาน

References

- Burawas, S. (1994). *Phutpradchaya Mōṅgchaḥ tassana thaṅg witthayāsāt [Buddhist philosophy from a scientific point of view]*. Bangkok: Sayam Publishing House.
- Charoensinoran, C. (2012). *san witthayaḥkhrōṅsaṅg niyom lang khrōṅsaṅg niyom kap kārat-thasaḥ [Structural Histology after structuralism with the study of political science]*. Bangkok: Kledthai.
- Garst, R. (2015). 'æphō phōrop ri 'eḥchan 'aḥ: Ṣṭlpa hāṅg kā h̄yib yū [Appropriation art: The Art of Borrowing]. Bangkok: Chulalongkorn University Press.
- Kunavichayanon, S. (2002). *chaḥ Sayaṁ kao sū Thai mai: wādūai khwaṁ phlik phan khōṅg sinlapa chaḥ prapheṇī sū samai mai læ rūamsamai [From Old Siam to New Thailand: On the Reversal of Art from Tradition to Modern and Contemporary]*. Bangkok: Silpakorn University Art Gallery.
- Nimsamer, C. (2001). 'Oṅprakōp khōṅg sinlapa [Composition of Art]. Bangkok: Thai Wattana Panich.
- P. A. Payutto. (2016). *Photḥanaṇukrom phutsaṇā Chabap pramuānsap [Buddhist Dictionary. Vocabulary edition]*. Bangkok: Mahachulalongkornrajavidyalaya University.
- Peerklin, P. (2015). *Kaṇ doeṇthaṅg sū wihaṇ hāṅg čhit [Way to Vihara of Mind]* [Doctoral dissertation]. Silpakorn University.
- Phuddhadasa, P. (2012). *Khūmuṇanut. [Khumuemanut]*. Krungthep: Satapornbooks.
- Sunpongsri, K. (2011). *Sinlapa samai Mai [Modern art]*. Bangkok: Chulalongkorn University Book Center.
- Suphattho, C. (2022). *Fukplōiwaṅg [Practicing Letting Go]*. Bangkok: Benjapol Printing.

นวัตกรรมผ้าไม่ย้อม สู่การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน¹

received 26 SEP 2023 revised 8 DEC 2023 accepted 18 DEC 2023

สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

อาจารย์

สาขาวิชามีเดียอาตส์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และการออกแบบ

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา ร่วมกับการสร้างสรรค์นวัตกรรมสิ่งทอ และผลงานทางศิลปกรรม โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อ 1) สร้างแนวทางนวัตกรรมสิ่งทอที่ไม่ผ่านกระบวนการย้อมสีเชิงอุตสาหกรรมด้วยเทคโนโลยี Ring Spinning ผ่านแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน และ 2) สร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าและผลิตภัณฑ์แฟชั่นต้นแบบเชิงอุตสาหกรรม ผ่านแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน โดยวิธีดังนี้ 1) การเก็บข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลหลักและสัมภาษณ์เชิงลึกแบบมีโครงสร้างกับผู้ประกอบการธุรกิจแฟชั่นและสิ่งทอแบบบริษัทจำกัด ขนาดกลาง-ใหญ่ ประกอบธุรกิจ 20 ปี ขึ้นไป จำนวน 2 บริษัทด้วยการเลือกแบบเจาะจง 2) การเก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ จำนวน 2 กลุ่ม โดยเลือกแบบเฉพาะเจาะจง ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกแบบมีโครงสร้าง ได้แก่ 2.1) ผู้เชี่ยวชาญการออกแบบ อัตลักษณ์ตราสินค้า จำนวน 3 คน และ 2.2) ผู้เชี่ยวชาญการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม จำนวน 3 คน 3) การเก็บข้อมูลกลุ่มประชากรตัวอย่าง คือ กลุ่มคนเมืองอายุระหว่าง 18-45 ปี ที่อาศัยบริเวณกรุงเทพฯ ที่ตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม จำนวน 30 คน โดยการสัมภาษณ์ร่วมกับการทดลองมีประสบการณ์ร่วม กับผลิตภัณฑ์สิ่งทอต้นแบบ 4) วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสร้างกลยุทธ์ทางการออกแบบ 5) สร้างสรรค์ผลงานต้นแบบ และ 6) ตรวจสอบข้อมูลความพึงพอใจ

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัยเรื่อง “การวิจัยและพัฒนา นวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนสู่การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน เพื่อส่งเสริมแนวทางการพัฒนาอย่างยั่งยืน” โดยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปี 2023 ดำเนินการวิจัยแล้วเสร็จปี 2024

จากการศึกษาและสรุปข้อมูล พบว่า 1) การพัฒนาสิ่งทอที่ไม่ผ่านการย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่ 1.1) ปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิต ได้แก่ ปริมาณของวัสดุไร้ค่าสำหรับการผลิตสิ่งทอ การตลาด ต้นทุน ปริมาณการผลิต ระยะเวลาการผลิต คุณสมบัติของสิ่งทอ ส่วนผสมของการผลิตสิ่งทอ และ ด้านการสูญเสียสิ่งทอในกระบวนการผลิต และขั้นตอนกระบวนการผลิตสิ่งทอเชิงอุตสาหกรรม ด้วยเทคโนโลยี Ring Spinning ได้แก่ การรวบรวมเศษวัสดุสิ่งทอ คัดแยกวัสดุสิ่งทอและที่ไม่ใช่สิ่งทอ การแบ่งกลุ่มสี การย่อย การผสม การสาง การรีดปูย การหวี การโรฟวิ่ง และการกรอด้วย และ 2) ความพึงพอใจต่อนวัตกรรมสิ่งทอ และการสร้างสรรค์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืนจากงานวิจัย พบว่า 2.1) แนวทางการพัฒนาตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน อยู่ในระดับมากที่สุด 2.2) แนวคิดนวัตกรรมผ้าไม่ย้อม อยู่ในระดับมากที่สุด 2.3) สีส้นจากสิ่งทอในงานวิจัย อยู่ในระดับมากที่สุด 2.4) บุคลิกภาพของแบรนด์แบบลักษณะชื่อสัตย์และจริงใจอยู่ในระดับมากที่สุด 2.5) การสร้างสรรค์อัตลักษณ์องค์กร ผลิตภัณฑ์แฟชั่น ลวดลายบนผลิตภัณฑ์ และสื่อเพื่อการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน อยู่ในระดับมากที่สุด

คำสำคัญ: เศรษฐกิจหมุนเวียน, นวัตกรรมสิ่งทอ, การออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าอย่างยั่งยืน, การออกแบบกราฟิกอย่างยั่งยืน, การออกแบบแฟชั่นอย่างยั่งยืน

Non-Dyeing Textile Innovation Towards the Creation of Sustainable Fashion Industrial Brand Identity by Circular Economy Design Concept¹

Surakiet Ratana-Amnuaysiri

Lecturer

Media Arts Program,

Department of Media Arts & Technology,

School of Architecture and Design,

King Mongkut's University of Technology Thonburi

Abstract

The following purposes of research and development, as well as creating textile innovation and artistic accomplishment, are: 1) Guidance in the creation of non-dyeing industrial textile innovation with ring spinning system technology by circular economic concept; and 2) creation of brand identity and prototype industrial fashionable products with circular economic concept. The methods are described as follows: 1) Data storage by purposive selection received from the data provider through an in-depth interview along with a structured interview. We cooperated with two fashion and textile enterprises in corporation both medium-scale and large-scale which have been established over 20 years. 2) Data collection done by experts in design, two groups, including 2.1) Three corporate identity experts. 2.2) Three experts in designing industrial fashionable products by using purposive selection through in-depth interviews and structured interviews. 3) Data collection of demographic sampling group: city groups aged between 18 and 45 years old have been living in Bangkok Districts, and they, 30 people, realize environmental issues. These people, who have experience with the prototype textile product, are interviewed and tested. 4) Data analysis to build a design strategy. 5) Prototype product creation, and 6) Verify data satisfaction.

¹This research article is part of the project "The Research and Deverlopment of Non-Dyeing Textile Innovation in Fashion Industrial by Circular Economy Concept Towards The Creation of Sustainable Fashion Brand Identity to Support Sustainable Development," funded by the National Research Council of Thailand (NRCT) in 2023, with research completed in 2024.

From studying and summarizing, which found 1) The development of textiles without industrial non-dyeing methods with a circular economy concept consisted of two parts, such as factors that affect production waste material for textile production, marketing, costs, production volumes, production duration, textile properties, ingredients of textile production, and loss of textile during production. 1) Production methods of industrial textiles with ring spinning, such as textile material accumulation, sorting process of textile and non-textile materials, color classification, component classification, blowroom, carding, drawing, combing, roving and winding. And 2) Satisfaction toward textile innovation. Moreover, the creation of sustainable fashionable brands found the following result in the research: 2.1) The sustainable development concepts of fashion with circular economic concepts are at the highest level. 2.2) The concept of non-dyeing textiles at the highest level. 2.3) The color of textiles in the research showed the highest level. 2.4) The brand personality is honest, and sincerity showed the highest level. 2.5) The creation of corporate identity, fashionable products, graphics printed on clothing, and media that meet environmental friendliness with the circular economy concept at the highest level.

Keywords: Circular Economy, Textile Innovation, Sustainable Brand Identity Design, Sustainable Graphic Design, Sustainable Fashion Design

บทนำ

สืบเนื่องจากยุทธศาสตร์การพัฒนาประเทศไทยมุ่งเน้นการปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางเศรษฐกิจเข้าสู่ระบบเศรษฐกิจที่เน้นการสร้างมูลค่า (Value-Based Economy) ที่ขับเคลื่อนเศรษฐกิจด้วยนวัตกรรม เทคโนโลยี และความคิดสร้างสรรค์ พัฒนาสินค้าโภคภัณฑ์สู่สินค้าเชิงนวัตกรรม (Economic News Team, 2016) ประกอบกับแนวทางการพัฒนาเศรษฐกิจแบบ BCG Model ด้วยกลไกของโมเดลเศรษฐกิจหมุนเวียน (Circular Economy) ที่คำนึงถึงการนำวัสดุต่าง ๆ กลับมาใช้ประโยชน์ให้มากที่สุด (National Science and Technology Development Agency, 2020) ส่งเสริมเพื่อให้เกิดการบรรลุแผนเป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืน (Sustainable Development Goals ; SDGs)

อุตสาหกรรมแฟชั่นและผลกระทบด้านสิ่งแวดล้อม

อัตราการจำหน่ายผลิตภัณฑ์แฟชั่น ระหว่างปี ค.ศ. 2000-2015 มีแนวโน้มสูงขึ้นเป็นสองเท่า (Ellen Macarthur Foundation, 2022) ส่งผลต่อแนวโน้มความต้องการสินค้าแฟชั่นที่สูงขึ้น สะท้อนแนวโน้มของความต้องการเส้นด้าย (Yarn) เพื่อใช้เป็นวัตถุดิบหลัก สำหรับการผลิตสินค้าแฟชั่นที่สูงขึ้น ส่งผลถึงการใช้สารเคมีอย่างมหาศาลสำหรับการย้อมสีเส้นด้ายซึ่งส่งผลกระทบต่อที่เป็นอันตรายต่อสิ่งแวดล้อม (Pereira et al., 2021) ร่องรอยวอเตอร์ฟุตพริ้นต์ (Water Footprint) ของผลิตภัณฑ์แฟชั่นตลอดวัฏจักรของผลิตภัณฑ์ (Product Life-Cycle) สะท้อนถึงผลกระทบต่อทรัพยากรน้ำจืด (Fresh Water) อันเป็นทรัพยากรที่สำคัญต่อมนุษย์ โดยองค์การสหประชาชาติจัดลำดับให้อุตสาหกรรมแฟชั่น เป็นอุตสาหกรรมที่ก่อมลพิษมากเป็นอันดับสอง สร้างน้ำเสียร้อยละ 20 ทั่วโลก (Bailey et al., 2022) อีกทั้งวัตถุดิบ (Raw Material) สำหรับการผลิตสิ่งทอก่อให้เกิดผลกระทบเชิงลบด้านสิ่งแวดล้อมที่ต่างกัน เช่น สิ่งทอที่ผลิตจากฝ้ายส่งผลกระทบด้านการใช้ทรัพยากรน้ำเป็นจำนวนมาก และสิ่งทอสังเคราะห์ที่ผลิตจากปิโตรเลียมที่ไม่สามารถย่อยสลายได้ทางชีวภาพ นำมาซึ่งโอกาสปล่อยไมโครพลาสติกลงสู่มหาสมุทร ทั้งนี้การปล่อยไมโครไฟเบอร์ได้รับการยืนยันมากขึ้นว่า เป็นภัยคุกคามต่อความหลากหลายทางชีวภาพ (Cornell, Häyhä & Palm, 2021) เป็นต้น กระบวนการย้อมสิ่งทอจากวัตถุดิบทั้งสองประเภท ก่อให้เกิดผลกระทบเชิงลบต่อทรัพยากรน้ำ (ค่า Bod ปริมาณ Cod สารพิษ โลหะ และ VOCs) การย้อมที่ต้องการสีที่มีความเข้มเพื่อกำจัดสีขาว จะต้องใช้ปริมาณสีที่มีความเข้มข้นสูง นำมาซึ่งการทำความสะอาดที่สูงขึ้น อีกทั้งความต้องการใช้ทรัพยากรน้ำสำหรับการผลิตสิ่งทอที่แท้จริงนั้น พบว่ามีการใช้ในปริมาณที่มีความแตกต่าง (Ren, 2000)

การพัฒนาธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่น ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (Circular Economy)

แนวทางการพัฒนาธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่น เพื่อช่วยลดผลกระทบเชิงลบด้านสิ่งแวดล้อม สู่การมุ่งเป้าหมายอย่างยั่งยืน ยังคงมีความท้าทายหลักและการเสนอราคาที่ต้องได้ (Luxiders Magazine, 2023) เนื่องจากผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างยั่งยืนมีราคาที่สูงกว่าเมื่อเทียบกับสินค้าปกติ โดยจากการศึกษาการเปลี่ยนแปลงด้านราคาของสินค้าขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้บริโภคตามหลักปัจจัยของหลักอุปสงค์ (Demand) อีกทั้งนวัตกรรมใหม่ที่กลายเป็นกระแสหลักจากพลังของผู้บริโภค ก็จะสามารถทำให้ราคาลดลงได้ (Chan, 2020)

การพัฒนาตราสินค้าแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรมด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (Circular Economy) สามารถสร้างการมีส่วนช่วยให้ผู้บริโภคเข้าใจบทบาทของแฟชั่นยั่งยืนได้สูงขึ้น สร้างให้ผู้บริโภคเกิดการรับรู้เกี่ยวกับความยั่งยืนที่สูงขึ้น เนื่องจากมีศักยภาพในการโน้มน้าวมุมมองของผู้บริโภค และส่งผลต่อการตัดสินใจซื้อ (Pereira et al., 2021) โดยผู้บริโภคได้รับการระบุว่าเป็นผู้มีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจ สำหรับการผลักดันกระบวนการเปลี่ยนผ่านไปสู่แนวทางเศรษฐกิจหมุนเวียน เนื่องจากผู้บริโภคสามารถสนับสนุน หรือขัดขวางการยอมรับแฟชั่นหมุนเวียนผ่านทางเลือกในการซื้อ การใช้ และการกำจัด จากการศึกษาข้อมูลของ Musova et al. (2021) พบว่า ผู้บริโภคส่วนใหญ่เริ่มแสดงความรับผิดชอบต่อสิ่งแวดล้อมสูงขึ้น สะท้อนผ่านการตัดสินใจซื้อ ผู้บริโภคพร้อมสนับสนุนแนวทางธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่นหมุนเวียน ผู้บริโภคมีทัศนคติเชิงบวกกับการซื้อผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่ทำจากขยะ หรือวัสดุรีไซเคิล อีกทั้งยอมจ่ายเงินสูงกว่าในกลุ่มผู้บริโภคที่มีอายุน้อย ทั้งนี้ยังพบความสนใจต่อแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนที่เพิ่มขึ้นของคนรุ่นใหม่ (Generation Y และ Z) (Musova et al., 2021)

เศรษฐกิจหมุนเวียน (Circular Economy) แนวคิดเชิงระบบของการดำเนินธุรกิจที่มุ่งเน้นการใช้ทรัพยากรให้คุ้มค่าและยาวนานที่สุด แนวทางการพัฒนาเศรษฐกิจด้วยโครงสร้าง Circular Economy Design (1 ใน 4 โครงสร้างหลักของแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน) (Ellen Macarthur Foundation, 2022) กล่าวคือ การออกแบบผลิตภัณฑ์และระบบที่มีความแตกต่างจากดั้งเดิม เพื่อให้สามารถสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ที่สามารถนำกลับมาใช้ใหม่ (Recycling) หรือการใช้ใหม่ตามสภาพ (Cascading) (ของเสียจากกระบวนการหนึ่งกลายเป็นปัจจัยการผลิตสำหรับอีกกระบวนการหนึ่ง) รวมไปถึงข้อมูลความสามารถของทักษะ กระบวนการเลือกวัสดุ และส่วนประกอบ การออกแบบมุ่งเน้นด้านความทนทาน การใช้งานซ้ำ (Easy End-Of-Life Reuse) การคัดแยก หรือแยกผลิตภัณฑ์และวัสดุ และการจัดการของเสียให้เกิดประโยชน์สูงสุด การมุ่งสู่แนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนจำเป็นต้องคิดว่าขยะ (Waste) เป็นทรัพยากร (Resources) อีกด้วย (Cornell, Häyhä & Palm, 2021)

การสร้างสรรคตราสินค้าในปัจจุบันเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรม 4.0 ที่มีการผสมผสานเทคโนโลยีสารสนเทศ ช่วยเชื่อมต่อทางดิจิทัลได้อย่างสมบูรณ์ การเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรม 4.0 สำหรับอุตสาหกรรมแฟชั่นยังคงได้รับความนิยมนำขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านการพัฒนาเกี่ยวกับความยั่งยืน (Oliveira et al., 2022) แนวทางการสร้างสรรคตราสินค้ายังคงกลยุทธ์การตลาด 4.0 ที่เน้นการผสมผสานระหว่างประสบการณ์แบบเดิมที่จับต้องได้เข้ากับประสบการณ์โลกออนไลน์ (Promsiri, 2022) ซึ่งมีความสอดคล้องกับบริบทของประเทศไทยปัจจุบัน การสร้างตราสินค้าเป็นบุคคล โดยมีบทบาทในการขับเคลื่อนร่วมกัน องค์ประกอบหลักของการสร้างสรรคตราสินค้า 4.0 ประกอบด้วย องค์ประกอบหลัก 6 ส่วน ได้แก่ 1) แก่นแท้ของตราสินค้า (Brand Essences) 2) บุคลิกภาพของตราสินค้า (Brand Personality) 3) ระบบอัตลักษณ์ของตราสินค้า (Brand Identity System) 4) การรับรู้ตราสินค้าที่คาดหวัง (Brand Expected Perception) 5) การกระทำของตราสินค้า (Brand Action) และ 6) การถ่ายทอดเรื่องราวของตราสินค้า (Brand Storytelling)

หลักการออกแบบหมุนเวียน (The Principles Of Circular Design) (Publishing, E. M. A. F. & Foundation, 2022; Ellen Macarthur, 2022) 3 ประการ ได้แก่ 1) การกำจัดของเสีย และมลพิษ (Eliminate) 2) การหมุนเวียนวัสดุ และผลิตภัณฑ์ (Circulate) และ 3) การฟื้นฟูธรรมชาติ (Regenerate) ทั้งสามหลักการสามารถประเมินได้ว่าการพัฒนามุ่งเป้าหมายไปสู่แนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน หลักการที่ทำหน้าที่สำหรับการอ้างอิงเพื่อใช้ตรวจสอบกลยุทธ์การออกแบบ ที่พิจารณาทุกขั้นตอนของวงจรชีวิตของผลิตภัณฑ์ (Product Lifecycle) ตั้งแต่การผลิตไปจนถึงการกำจัด (The Interaction Design Foundation, 2023) แนวทางการสร้างสรรค์แฟชั่นอย่างยั่งยืน ประกอบด้วย 5 มิติ (Rattanaamnaysiri, 2021; Kozlowski, Bardecki, & Searcy, 2019) ได้แก่ 1) มิติด้านสิ่งแวดล้อม (Environmental) 2) มิติด้านสังคม (Social) 3) มิติด้านเศรษฐกิจ (Economic) 4) มิติด้านสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) และ 5) มิติด้านวัฒนธรรม (Cultural) รวมห้ามิติที่ประกอบสอดคล้องกันที่ส่งผลถึงกระบวนการผลิต คุณภาพ และคุณค่าที่แท้จริงที่อยู่ในผลิตภัณฑ์ โดยกลยุทธ์การออกแบบหมุนเวียน สำหรับการประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ตราสินค้าและผลิตภัณฑ์แฟชั่น เช่น การนำกลับมาใช้ใหม่ (Recycle) การลดการใช้งาน (Reduce) การใช้ซ้ำ (Reuse) การซ่อมแซม (Repair) การใช้วัสดุจากผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ที่ถูกใช้งานแล้ว เพื่อสร้างสิ่งใหม่ (Upcycle) การฟื้นฟู (Reconstruction) ของเสียเป็นศูนย์ (Zero-Waste) การออกแบบเพื่อแยกชิ้นส่วน (Design For Disassembly) การออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่ผลิตจากวัสดุชนิดเดียวกันทั้งชิ้น (Mono-Material Design) และการออกแบบคุณภาพที่ทำให้อายุยืนยาว (Design For Longevity) เป็นต้น

แนวทางการสร้างกลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ที่มองเห็นได้ (Graphical Identity) สำหรับตราสินค้าด้วยการออกแบบกราฟิกอย่างยั่งยืน (Sustainable Graphic Design) เป็นแนวทางการออกแบบที่สามารถสร้างโอกาสสำหรับตราสินค้า เพื่อเข้าสู่ระบบของเศรษฐกิจแบบตลาดกำลังพัฒนา (Emerging Market) ร่วมกับผู้บริโภคกลุ่มใหม่ที่มีความสนใจด้านความยั่งยืน (Evans et al., 2013) และช่วยลดผลกระทบเชิงลบด้านสิ่งแวดล้อมแก่ตราสินค้า ด้วยการออกแบบสื่อสิ่งพิมพ์ที่ตัดต่อสิ่งแวดล้อมที่ไม่ได้ต้องการเปลี่ยนแปลงกระบวนการออกแบบทั้งหมดเป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบการสื่อสารที่มีความรับผิดชอบต่อสิ่งแวดล้อม ปัจจุบันแนวทางการออกแบบกราฟิกด้วยกลยุทธ์ที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม เช่น Green Design, Ecofriendly และ Eco Design เป็นต้น จำเป็นต้องพิจารณาตั้งแต่ส่วนต้นของการออกแบบ (ขั้นตอนการออกแบบ การส่งเสริมแนวคิด และการบริการสอดคล้องตามแผนกลยุทธ์ทางการตลาด) และ การพิจารณาส่วนปลาย (การเลือกวัสดุ กระบวนการผลิต และการกระจายสินค้าและการกำจัด) ด้วยกรอบแนวคิดของความยั่งยืน (Assibey et al., 2017) แนวทางการออกแบบกราฟิกด้วยการออกแบบเพื่อความยั่งยืน (Sustainable Design Thinking) (Evans et al., 2013) ประกอบด้วย 1) การเลือกใช้แนวทางเพื่อความยั่งยืนภายในองค์กร (Definition) 2) การประเมินและวิเคราะห์แนวทางการออกแบบ (Evaluation) 3) การหาทางเลือกที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม (Solution) และ 4) การดำเนินการผลิตเพื่อความยั่งยืน (Action) ร่วมกับการเลือกใช้วัสดุ และการผลิตที่ยั่งยืนสำหรับการออกแบบสิ่งพิมพ์ (Green Production) เช่น การระบุกระบวนการพิมพ์ การเลือกวัสดุที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม (กระดาษสำนักงานที่ได้ รับการรับรองจาก Forest Stewardship Council; FSC) เป็นต้น โดยผู้สร้างสรรค์ดำเนินการใช้ตราสัญลักษณ์ (Logo) หรือเครื่องหมาย (Visual Mark) เพื่อการสื่อสารแก่ผู้บริโภคให้รับรู้ถึงแนวทางการผลิตอย่างยั่งยืนของผลิตภัณฑ์

การวิจัยและพัฒนานวัตกรรมผ้าไม้ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ภายใต้แนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (Circular Economy) สู่การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม แนวทางการพัฒนาที่มุ่งเน้นการสร้างความร่วมมือเพื่อเปลี่ยนแปลงเป้าหมายสู่ความยั่งยืน ด้วยกระบวนการออกแบบนวัตกรรมสิ่งทอ จากเศษของสิ่งทอที่เหลือจากการผลิตรวมไปถึงสินค้าค้างสต็อก (Dead Stock) เข้าสู่กระบวนการผลิตเส้นด้ายที่มีสีสั่น แบบที่ไม่ผ่านกระบวนการย้อมสี ด้วยเทคโนโลยีการปั่นด้ายระบบวงแหวน (Ring-Spinning) เป็นระบบการผลิตด้วยเครื่องจักรที่มีระบบที่ทันสมัยเชิงอุตสาหกรรม สามารถผลิตเส้นด้ายที่มีขนาดเล็ก (The Office of SMEs Promotion, 2023) เหมาะสมกับการผลิตเป็นสินค้าเครื่องแต่งกาย สู่การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม เป็นแนวทางการใช้ทรัพยากรใช้อย่างมีคุณค่าสูงสุด และเพิ่มประสิทธิผลของการลดการใช้ทรัพยากรน้ำและลดการปล่อยสารเคมีจากการย้อม

วัตถุประสงค์

- 1) เพื่อสร้างแนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม้ย้อมเชิงอุตสาหกรรมผ่านแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ด้วยเทคโนโลยี Ring Spinning เพื่อให้ได้เส้นด้ายโดยไม่ผ่านกระบวนการย้อมสี
- 2) เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม และสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นต้นแบบ จากนวัตกรรมในงานวิจัยฯ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

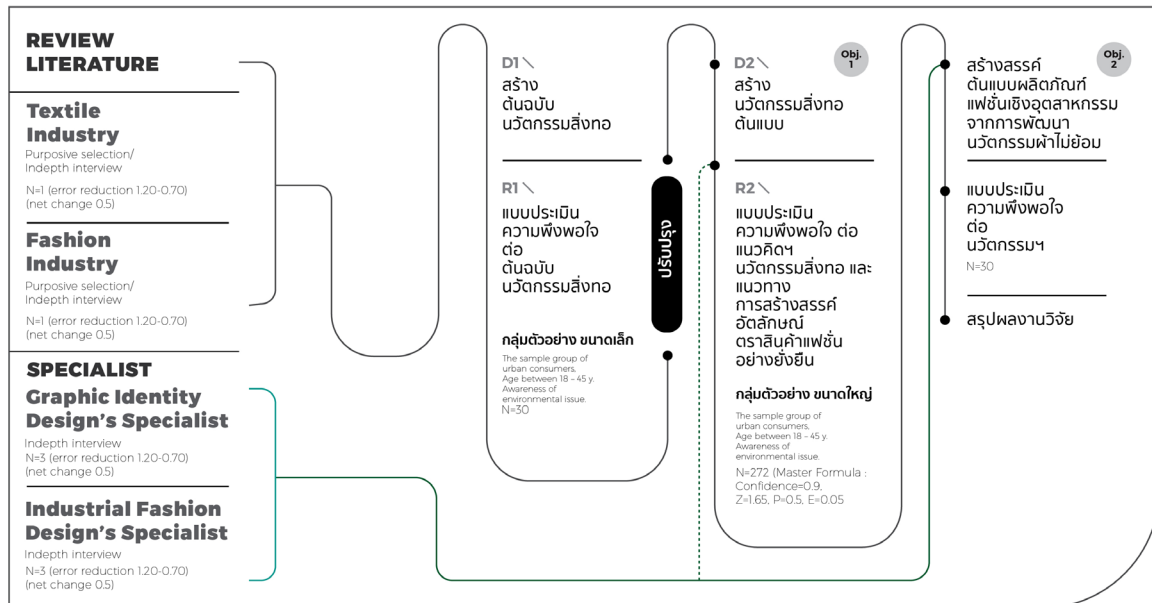
- 1) ได้องค์ความรู้สำหรับการพัฒนาอัตลักษณ์ตราสินค้าผลิตภัณฑ์แฟชั่น และสิ่งทออย่างยั่งยืนเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน
- 2) ได้แบบจำลองแนวทางการพัฒนาสิ่งทอด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน
- 3) ได้แนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น และผลิตภัณฑ์จากนวัตกรรมผ้าไม้ย้อมสี ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน เพื่อพัฒนาประเทศสู่ความยั่งยืน

ขอบเขตงานวิจัย

- 1) ขอบเขตของนวัตกรรม พัฒนานวัตกรรมจากเศษของสิ่งทอที่เหลือใช้จากกระบวนการผลิต รวมไปถึงสินค้าค้างสต็อก (Dead Stock) ด้วยกระบวนการผลิตแบบการปั่นแบบวงแหวน (Ring Spinning)
- 2) ขอบเขตด้านพื้นที่ เขตพื้นที่ศึกษาและดำเนินงานวิจัย บริเวณกรุงเทพมหานคร และปริมณฑล
- 3) ขอบเขตด้านประชากร ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้บริโภค (กลุ่มประชากรตัวอย่าง) กลุ่มคนเมืองที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ อายุระหว่าง 18 – 45 ปี ที่ตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม

กรอบแนวคิดงานวิจัย

CONCEPTUAL FRAMEWORK



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดงานวิจัย

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนา ควบคู่กับการพัฒนานวัตกรรม และสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรมศาสตร์ ภายใต้กรอบแนวคิดการเศรษฐกิจหมุนเวียน โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. การทบทวนวรรณกรรม, เก็บรวบรวมข้อมูลแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
2. การเก็บข้อมูลขั้นต้น (Primary Data) จากการสัมภาษณ์ โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) จากผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key-Informants) ได้แก่
 - 2.1 ผู้ประกอบการธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่นและสิ่งทอเชิงอุตสาหกรรม แบ่งเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ 1) ผู้ประกอบการแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรมกลุ่มต้นน้ำ จำนวน 1 บริษัท และ 2.) ผู้ประกอบการแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรมกลุ่มกลางน้ำและปลายน้ำ จำนวน 1 บริษัท โดยมีคุณสมบัติ คือ มีรูปแบบธุรกิจแบบบริษัทจำกัด (Corporation) ขนาดกลาง-ใหญ่ มีอายุการประกอบธุรกิจ 20 ปีขึ้นไป วิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Selection) ดำเนินการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview)

2.2 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ แบ่งเป็น 2 กลุ่มได้แก่ 1) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบอัตลักษณ์ จำนวน 3 ท่าน และ 2) กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงอุตสาหกรรมจำนวน 3 ท่าน ซึ่งการกำหนดกลุ่มผู้เชี่ยวชาญที่ 3 ท่าน พบว่า การลดลงของความคลาดเคลื่อน อยู่ที่ 1.20-0.70 และความคลาดเคลื่อนที่ลดลง 0.5 (Jensantikul, 2017) โดยคุณสมบัติคือ 1) เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงอุตสาหกรรมไม่ต่ำกว่า 10 ปีขึ้นไป และ 2) มีผลงานสร้างสรรค์ในเรื่องดังกล่าวสู่สาธารณชนจนถึงปัจจุบัน (ปี พ.ศ. 2566) ด้วยวิธีการเลือกแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Selection) โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-Depth Interview) แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) ด้วยแบบสอบถามปลายปิด (Close Ended Question)

3. การเก็บข้อมูลกลุ่มผู้บริโภค (กลุ่มประชากรตัวอย่าง) ด้วยวิธีการสุ่ม (Sampling) สอบถามด้วยเครื่องมือแบบสอบถามออนไลน์ปลายปิด ดำเนินการหาค่าความเที่ยงตรงของแบบสอบถาม (Index Of Item Objective Congruence) ตรวจสอบเนื้อหาตรงตามประเด็นวัตถุประสงค์ เก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มประชากรตัวอย่าง คือ กลุ่มคนเมืองที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ อายุระหว่าง 18-45 ปี (ช่วงอายุของกลุ่มเป้าหมายนี้จัดอยู่ในกลุ่ม Generation Y เป็นกลุ่มประชากรที่อยู่ในวัยสำคัญต่อการพัฒนาประเทศ เป็นกลุ่มประชากรส่วนใหญ่ของโลก มีกำลังซื้อมหาศาล (Rattanaamnaysiri, 2021) ที่มีความตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อมจากธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่น จำนวน 30 คน เก็บข้อมูลกับอาสาสมัครทดลองสัมผัสนวัตกรรมจากเศษของสิ่งทอดันฉบับในงานวิจัยฯ และเก็บข้อมูลด้วยเครื่องมือแบบสอบถามออนไลน์ปลายปิด

4. การวิเคราะห์ข้อมูล ด้วยการกำหนดเกณฑ์การวิเคราะห์ โดยใช้ค่าเฉลี่ยเลขคณิต และใช้เกณฑ์ 5 ระดับ โดยค่าเฉลี่ย 4.21-5.00 หมายถึง ระดับมากที่สุด 3.41-4.20 หมายถึง ระดับมาก 2.61-3.40 หมายถึง ระดับปานกลาง 2.60-1.81 หมายถึง ระดับน้อย และ 1-1.80 หมายถึง ระดับน้อยที่สุด และ เกณฑ์การแปลความหมายเพื่อจัดระดับคะแนนเฉลี่ยในช่วงคะแนนต่าง ๆ โดยมีสมการคำนวณอันตรภาคชั้นของค่าเฉลี่ยมีค่าเท่ากับ 0.8 โดยใช้สมการดังนี้

$$\text{ความกว้างของอันตรภาคชั้น} = \frac{(\text{คะแนนสูงสุด} - \text{คะแนนต่ำสุด})}{\text{จำนวนชั้น}}$$

5. สร้างกลยุทธ์ทางการออกแบบ และสร้างสรรค์ต้นแบบจากนวัตกรรมในงานวิจัยฯ

6. การเก็บข้อมูลความพึงพอใจด้วยแบบสอบถามออนไลน์ปลายปิด เพื่อตรวจสอบความพึงพอใจ โดยผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ประเมินความพึงพอใจ คือ กลุ่มคนเมืองที่อาศัยอยู่ในกรุงเทพฯ อายุระหว่าง 18 – 45 ปี ที่มีการตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม จำนวน 30 คน

7. การสรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะในการทำวิจัยต่อไป

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์แนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน จากการศึกษาข้อมูลในเบื้องต้น ร่วมกับการสัมภาษณ์ พนักงานชำนาญการด้านการผลิตสิ่งทอ (Textile Entrepreneurs, 2023) เพื่อวิเคราะห์ข้อมูล เกี่ยวกับแนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม จากเศษของสิ่งทอที่เหลือใช้จากกระบวนการผลิตรวมไปถึงสินค้าค้างสต็อก (Dead Stock) พบว่า ผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายนิยมผลิตเส้นด้ายจากฝ้ายซึ่งเป็นเส้นใยสั้น (Spun Yarn) จึงนิยมใช้กระบวนการผลิตจากระบบปั่นด้ายอุตสาหกรรมด้วยระบบวงแหวน (Ring-Spinning) จะให้เส้นด้ายที่เหมาะสมกับการผลิตเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกาย

2. การวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผลิตผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน จากการสัมภาษณ์พนักงานชำนาญการด้านการผลิตสิ่งทอ (Textile Entrepreneurs, 2023) พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรมด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน เพื่อการพัฒนานวัตกรรมแฟชั่น ได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผลิตผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

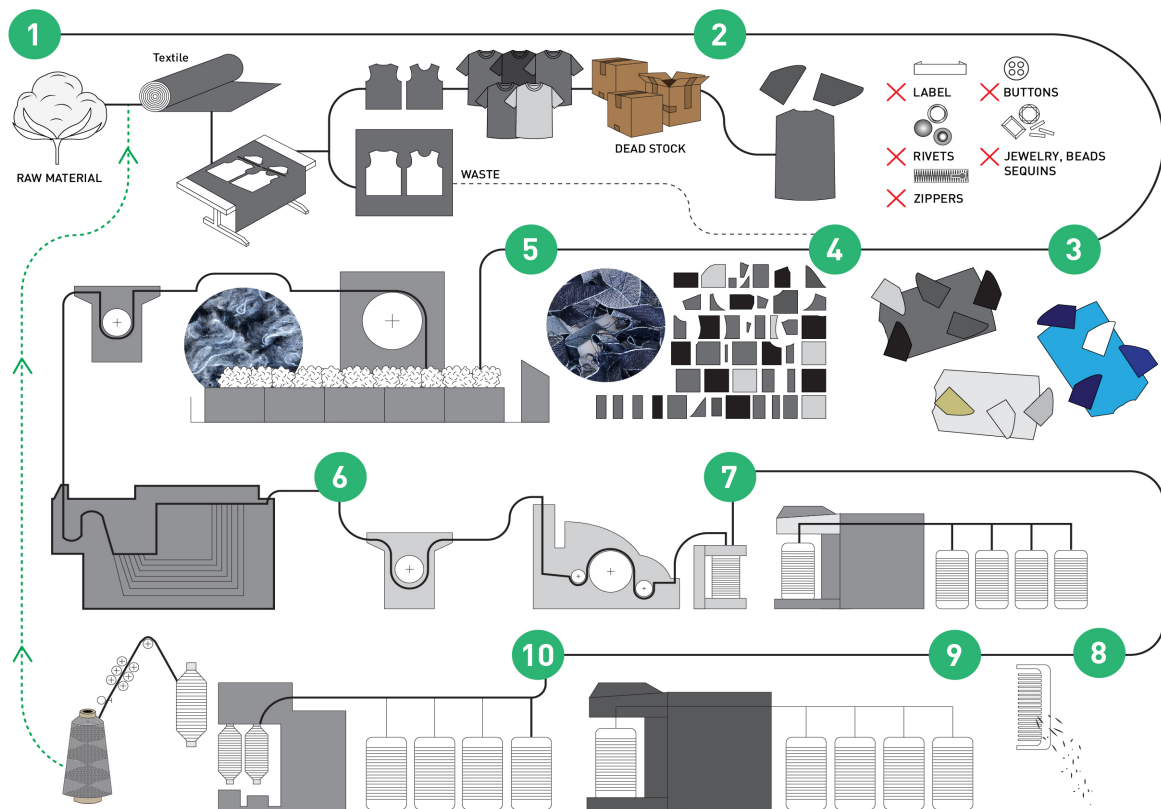
ลำดับ	ปัจจัย	รายละเอียด
1	ด้านการตลาด	การตั้งเป้าหมายการผลิต การตั้งเป้าหมายการขาย
2	ด้านต้นทุนการผลิต	เนื่องจากมีอัตราส่วนผสมของวัสดุตั้งต้น (Raw Material) ทั้งนี้ การกำหนดส่วนผสมในการผลิตสิ่งทอมีผลต่อปัจจัยด้านต้นทุนการผลิต
3	ด้านเวลา	การผลิตมีระยะเวลาที่แตกต่างกัน (ระยะเวลาการผลิตประมาณ 60 วัน) ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับกำเนินการในแต่ละขั้นตอนที่มีความแตกต่างกัน
4	ด้านปริมาณของเศษสิ่งทอสำหรับการผลิตฯ	การตรวจสอบปริมาณของเศษของสิ่งทอที่เหลือใช้ ที่มีอยู่หรือที่กำลังจะเกิดขึ้น ทั้งในด้านของสี ปริมาณ และคุณสมบัติของวัสดุ โดยการประมาณการข้อมูลทั้งหมดเพื่อสรุปข้อมูลเบื้องต้น สามารถเป็นเครื่องมือที่เป็นส่วนช่วยส่งเสริมด้านการตลาด และช่วยสำหรับนักออกแบบเพื่อการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่น
5	ด้านการประมาณการของปริมาณวัสดุสิ่งทอ	เนื่องด้วยระบบการผลิตเป็นระบบเชิงอุตสาหกรรม มีข้อจำกัดทางด้านการผลิตที่จำเป็นต้องผลิตในปริมาณมาก (ปัจจุบัน ปี พ.ศ. 2566 การประมาณของน้ำหนักชิ้นต่ำเฉลี่ย 200-300 กิโลกรัม ต่อ 1 สี)

ตารางที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผลิตผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (ต่อ)

ลำดับ	ปัจจัย	รายละเอียด
6	ด้านคุณสมบัติของสิ่งทอ	การตั้งเป้าหมายด้านคุณสมบัติของสิ่งทอ ช่วยส่งผลต่อการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่น อีกทั้งช่วยส่งเสริมความสามารถด้านการตลาดได้
7	ด้านการสูญเสียวัสดุสิ่งทอในกระบวนการผลิต	ขั้นตอนกระบวนการผลิตจะส่งผลให้เกิดการสูญเสียวัสดุสิ่งทอ อันเนื่องมาจากความไม่สมบูรณ์ของเศษสิ่งทอ (เฉลี่ยประมาณร้อยละ 30 ของกระบวนการผลิตทั้งหมด)
8	ด้านส่วนผสมการผลิตสิ่งทอ	การผลิตสิ่งทอ จากเศษของสิ่งทอที่เหลือใช้ เพื่อให้มีศักยภาพด้านการใช้งาน และเชิงพาณิชย์ จำเป็นต้องมีอัตราส่วนการผสมระหว่าง 1) เศษวัสดุสิ่งทอ (Recycled Materials) และ 2) วัสดุตั้งต้น (Raw Material) เพื่อความเหมาะสมต่อการใช้งาน ทั้งนี้ ควรเลือกวัสดุตั้งต้นที่มีคุณสมบัติเชิงบวกทั้งเชิงพาณิชย์และสิ่งแวดล้อม

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

3. การวิเคราะห์กระบวนการผลิตนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน กระบวนการผลิตนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรมระบบ Ring Spinning System (อัตราส่วนการผสมระหว่างเศษวัสดุสิ่งทอ (Recycled Materials) และวัสดุตั้งต้น (Raw Material) ในงานวิจัยนี้ใช้ผ้าถัก (Knit) ด้วยโครงสร้างซิงเกิ้ลเจอร์ซี (Single Jersey) เบอร์ 20/1 อัตราส่วน 30:70 เพื่อเป็นการเพิ่มคุณสมบัติของสิ่งทอให้มีความเหมาะสมต่อการใช้งาน มีกระบวนการขั้นตอนดังนี้



THE PROCESS OF NON-DYEING TEXTILE INNOVATION WITH
RING SPINNING SYSTEM TECHNOLOGY BY CIRCULAR ECONOMIC CONCEPT

ภาพที่ 2 กระบวนการผลิตนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม
ระบบการปั่นแบบวงแหวน (Ring Spinning System) ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน
Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

ขั้นตอนที่ 1 การรวบรวมเศษวัสดุสิ่งทอจากเศษของสิ่งทอที่เหลือใช้จากกระบวนการผลิต รวมไปถึงสินค้าค้างสต็อก (Dead Stock) ทั้งนี้หากสามารถระบุวัสดุสิ่งทอที่ได้มาจากประกอบใดบ้าง เช่น เส้นใยธรรมชาติ เส้นใยประดิษฐ์ หรือเส้นใยผสม เป็นต้น จะช่วยส่งผลต่อระบบการผลิตด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

ขั้นตอนที่ 2 ดำเนินการคัดแยกวัสดุที่ไม่ใช่สิ่งทอและอะไหล่ตกแต่ง เช่น ป้ายลาเบล กระดุม ซิป โลหะตกแต่ง จิวเวลรี่ เลื่อม ทริม หรือโซ่ เป็นต้น เพื่อให้เหลือเพียงแต่วัสดุสิ่งทอ

ขั้นตอนที่ 3 คัดแยกวัสดุสิ่งทอด้วยการแบ่งกลุ่มสีที่มีเฉดสีเดียวกันให้อยู่ด้วยกัน เช่น สิ่งทอกลุ่มสีเดียวกับที่มี การเพิ่มความสว่าง การเพิ่มความมืด หรือการเพิ่มความคล้ำ เป็นต้น เพื่อให้ได้สีของสิ่งทอที่มีเฉดสีในทิศทางเดียวกัน

ขั้นตอนที่ 4 ภายหลังจากการแบ่งวัสดุสิ่งทอด้วยเฉดสีแล้ว นำเศษวัสดุสิ่งทอเข้าสู่กระบวนการย่อย จากผืนผ้าที่มีขนาดใหญ่ ให้มีขนาดเล็กลง เพื่อเข้าสู่กระบวนการผสมในลำดับถัดไป

ขั้นตอนที่ 5 จากนั้นนำเข้าสู่ระบบการผสม และทำความสะอาดเส้นใยในโบลรูม (Blowroom) เพื่อเป็นการผสมเส้นใย (หากมีเส้นใยที่ได้มาจากหลายแหล่งที่มา) โดยจะผสมเศษวัสดุสิ่งทอ (Recycled Materials) และวัสดุตั้งต้น (Raw Material) ในขั้นตอนนี้ โดยเครื่องจักรจะทำการกำจัดสิ่งแปลกปลอมบางส่วนออกจากเส้นใย และผสมเส้นใยที่มีสีที่แตกต่างกันจนกระทั่งเกิดความสม่ำเสมอ

ขั้นตอนที่ 6 กระบวนการสาวใย หรือกระบวนการคาร์ดดิ้ง (Carding) ทำให้กลุ่มเส้นใยกระจายตัวออก และเรียงตัวมากขึ้น อีกทั้งยังมีส่วนช่วยให้กำจัดสิ่งแปลกปลอมออกจากเส้นใยอีกด้วย จากนั้น เมื่อผ่านกระบวนการนี้วัสดุที่ได้จะถูกเรียกว่า เส้นสไลเวอร์ (Sliver)

ขั้นตอนที่ 7 กระบวนการรีดปูย หรือกระบวนการดรอว์อิง (Drawing) นำเส้นสไลเวอร์ (Sliver) เข้าสู่กระบวนการรีดปูยทำให้เส้นเรียงตัวสม่ำเสมอ มีขนาดที่สม่ำเสมอ และมีความยาว และมีน้ำหนักตามที่ต้องการ (ในขั้นตอนนี้ หากเป็นระบบ O.E. จะปั่นเป็นเส้นด้าย แต่เส้นด้ายที่ได้จะมีความหยาบ ไม่เหมาะสมกับการนำไปสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย) จากนั้นเข้าสู่การปั่นระบบวงแหวน (Ring Spinning) ลำดับต่อไป

ขั้นตอนที่ 8 กระบวนการหรี หรือ กระบวนการคอมพ์บิง (Combing) เป็นกระบวนการกำจัดเส้นใยสั้น (Noil) และกำจัดจุดไขปลา (Neps) ออกจากเส้นสไลเวอร์ เพื่อให้เหลือแต่เส้นใยที่เรียงตัวขนาน ผสมผสานกลมกลืน และสม่ำเสมอมากขึ้น

ขั้นตอนที่ 9 กระบวนการโรฟวิ้ง (Roving) เป็นกระบวนการที่ทำให้เส้นสไลเวอร์มีขนาดเล็กลง ขั้นตอนนี้เรียกว่า เส้นโรฟวิ้ง มีการปั่น การตีเกลียวเพื่อให้เส้นใยจับตัวกันได้ดีและไม่ขาดง่าย จากนั้นวางเส้นโรฟวิ้งพันลงบนหลอดบ็อบบิ้น (Bobbins)

ขั้นตอนที่ 10 กระบวนการกรอด้วย หรือกระบวนการวินดิง (Winding) จากเส้นโรฟวิ้งที่ถูกลดขนาดให้เป็นเส้นด้าย มีการตีเกลียวเข้าไปในจำนวนที่เหมาะสม และพันลงบนหลอดบ็อบบิ้น (Bobbins) เส้นด้ายที่พันอยู่ในแต่ละหลอดด้าย นำเข้าสู่กระบวนการกรอด้วย (Winding) ทำให้เส้นด้ายมีความยาวมากขึ้น พร้อมจะนำไปใช้งานหรือเข้าสู่การทอในขั้นตอนต่อไป



ภาพที่ 3 สิ่งทอต้นแบบจากงานวิจัยฯ

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

4. การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ

ลำดับ	รายการ	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับ
4.1	การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบอัตลักษณ์			
4.1.1	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านบุคลิกภาพตราสินค้า (Brand Personality) โดยกรอบแนวคิดมาตรฐานบุคลิกภาพตราสินค้าของ Aaker (Amatyakul & Polyorat, 2016; Aaker, 1997)			
	1. ซื่อสัตย์ (Honest) จริงใจ (Sincere)	4.80	0.40	มากที่สุด
	2. มีประโยชน์ (Wholesome) ดั้งเดิม (Original)	4.60	0.49	มากที่สุด
	3. มีความเป็นคนรุ่นใหม่ (Young)	3.80	0.4	มาก
	4. มีเสน่ห์ (Charming)	3.80	0.75	มาก
	5. มีเอกลักษณ์ของตนเอง (Unique)	3.60	0.8	มาก
	6. ทันสมัย (Up-to-Date)	3.40	0.49	ปานกลาง
	7. ฉลาด (Intelligent)	3.40	1.02	ปานกลาง
	8. ผู้นำ (Leader)	3.40	1.02	ปานกลาง
	9. น่าเชื่อถือ (Reliable)	3.20	1.17	ปานกลาง
	10. ติดดิน (Down-to-Earth)	2.80	1.33	ปานกลาง
	11. สนุกสนานร่าเริง (Cheerful)	2.80	1.17	ปานกลาง
	12. กล้าทำทนาย (Daring)	2.40	1.02	น้อย
	13. มีระดับ (Upper Class)	1.80	0.40	น้อยที่สุด
	14. ดุสมบุกสมบัน (Western)	1.80	0.40	น้อยที่สุด
	15. ดุดัน (Rugged)	1.80	0.40	น้อยที่สุด
4.1.2	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านลักษณะรูปแบบของตราสัญลักษณ์ที่เหมาะสม			
	1. ลักษณะ Monogram	3.40	1.30	ปานกลาง
	2. ลักษณะ Pictorial mark	3.20	1.47	ปานกลาง
	3. ลักษณะ Combination Mark	3.00	1.11	ปานกลาง
	4. ลักษณะ Abstract logo Mark	3.00	1.47	ปานกลาง
	5. ลักษณะ Wordmark	2.80	1.47	ปานกลาง
	6. ลักษณะ Mascot	1.80	0.75	น้อยที่สุด

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ (ต่อ)

ลำดับ	รายการ	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับ
4.1	การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบอัตลักษณ์ (ต่อ)			
4.1.3	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปแบบอักษรภาษาอังกฤษ			
	1. รูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบไม่มีเชิง (Sans Serif)	4.60	0.49	มากที่สุด
	2. รูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบตัวเขียน (Script)	2.00	0.89	น้อย
	3. รูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบประดิษฐ์ (Display Type)	1.60	0.80	น้อย
	4. รูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบมีเชิง (Serif)	2.00	0.63	น้อย
4.1.4	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปแบบอักษรภาษาไทย			
	1. รูปแบบอักษรภาษาไทยแบบไม่มีหัวกลม	4.20	0.75	มาก
	2. รูปแบบอักษรภาษาไทยประดิษฐ์	2.80	1.33	ปานกลาง
	3. รูปแบบอักษรภาษาไทยแบบมีหัวกลม	1.60	0.80	น้อยที่สุด
	4. รูปแบบอักษรภาษาไทยแบบตัวเขียน (Script)	1.40	0.49	น้อยที่สุด
	5. รูปแบบอักษรภาษาไทยแบบตัวอาลักษณ์	1.20	0.40	น้อยที่สุด
4.1.5	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านการสื่อสารสำหรับสินค้าเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม			
	1. การใช้สื่อสำหรับการสื่อสารเกี่ยวกับความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมที่ผลิตภัณฑ์ หรือจุดขาย สามารถสื่อสารกับผู้บริโภคเกี่ยวกับความเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม	4.60	0.49	มากที่สุด
4.2	การเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม			
4.2.1	การวิเคราะห์ข้อมูลด้านโอกาสการใช้งานผลิตภัณฑ์แฟชั่น			
	1. ประเภทลำลอง (Casual Wear)	5.00	0	มากที่สุด
	2. ประเภทชุดทำงาน (Business Wear)	3.67	0.47	มาก
	3. ประเภทสังสรรค์ (Party Wear)	2.67	0.47	ปานกลาง

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ (ต่อ)

ลำดับ	รายการ	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับ
4.2	การเก็บข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม (ต่อ)			
4.2.2	การวิเคราะห์ข้อมูลรูปแบบสินค้าที่เหมาะสม สำหรับผลิตภัณฑ์สิ่งทอจากนวัตกรรมงานวิจัยฯ			
	1. Urban	5.00	0	มากที่สุด
	2. Mix and Match	5.00	0	มากที่สุด
	3. Timeless	5.00	0	มากที่สุด
	4. Minimal	5.00	0	มากที่สุด
	5. Basically	4.33	0.94	มาก
	6. Celebrity	4.00	0.82	มาก
	7. Trendy	3.67	1.25	มาก
	8. Extremely	3.00	0.82	ปานกลาง
	9. Asymmetric	2.67	1.25	ปานกลาง
4.2.3	การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทสินค้าแฟชั่น สำหรับผลิตภัณฑ์สิ่งทอจากนวัตกรรมงานวิจัยฯ เกณฑ์พิจารณาจากการผลิตและการจำหน่ายที่ต่อเนื่องภายในระยะ 3-5 ปี (การพิจารณาดังกล่าวไม่ได้พิจารณาจากยอดขาย)			
4.2.3.1	ประเภทกลุ่มสินค้าแฟชั่นสตรี (Women's Wear)			
	1. T-Shirt	5.00	0	มากที่สุด
	2. Crop T-Shirt	5.00	0	มากที่สุด
	3. Polo Shirt	5.00	0	มากที่สุด
	4. Sleeveless T-Shirt	4.67	0.47	มากที่สุด
	5. Tank Top	4.67	0.47	มากที่สุด
	6. Long Sleeve T-Shirt	4.67	0.47	มากที่สุด
	7. Shirt	4.67	0.47	มากที่สุด
	8. Jogger Pants	4.67	0.47	มากที่สุด
	9. Jacket	4.33	0.47	มากที่สุด
	10. Dress Shirt	4.33	0.47	มากที่สุด
	11. Cardigan	4.00	0	มาก
	12. Short Pants	4.00	0.82	มาก

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaesiri 20/10/2023

ตารางที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ (ต่อ)

ลำดับ	รายการ	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับ
4.2.3	การวิเคราะห์ข้อมูลประเภทสินค้าแฟชั่น สำหรับผลิตภัณฑ์สิ่งทอจากนวัตกรรมงานวิจัยฯ เถณฑ์พิจารณาจากการผลิตและการจำหน่ายที่ต่อเนื่องภายในระยะ 3-5 ปี (การพิจารณาดังกล่าวไม่ได้พิจารณาจากยอดขาย) (ต่อ)			
4.2.3.1	ประเภทกลุ่มสินค้าแฟชั่นสตรี (Women's Wear) (ต่อ)			
	13. Jumpsuit	4.00	0.82	มาก
	14. Long Skirt	4.00	0.82	มาก
	15. Short Skirt	3.67	0.94	มาก
	16. Pants	3.67	0.47	มาก
	17. Coat Jacket	3.00	0	ปานกลาง
4.2.3.2	ประเภทกลุ่มสินค้าแฟชั่นบุรุษ (Men's Wear)			
	1. Short sleeve Shirt	5	0	มากที่สุด
	2. T-Shirt	5	0	มากที่สุด
	3. Long Sleeve T-Shirt	4.67	0.47	มากที่สุด
	4. Polo Shirt	4.67	0.47	มากที่สุด
	5. Jacket	4.67	0.47	มากที่สุด
	6. Short Pants	4.67	0.47	มากที่สุด
	7. Jogger Pants	4.67	0.47	มากที่สุด
	8. Short Jogger Pants	4.67	0.47	มากที่สุด
	9. Long Sleeve Shirt	4.33	0.47	มาก
	10. Hoodie	4.33	0.47	มาก
	11. Pants	4.33	0.47	มาก
	12. Sweatshirt	4.00	0	มาก
	13. Suit	3.67	0.94	มาก
	14. Bomber Jacket	3.67	0.47	มาก
	15. Tank Top	3.33	0.47	ปานกลาง
	16. Coat Jacket	3.33	0.47	ปานกลาง

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อเป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากนวัตกรรมของงานวิจัยฯ โดยผู้วิจัยคัดเลือกข้อมูลที่มีเกณฑ์ค่าเฉลี่ย 4.21 - 5.00 อยู่ในระดับมากที่สุด เพื่อนำมาใช้สำหรับการสร้างกลยุทธ์ทางการออกแบบในลำดับต่อไป

5 การวิเคราะห์ข้อมูลสิ่งทอต้นฉบับจากกลุ่มประชากรตัวอย่าง

จากการเก็บข้อมูลสิ่งทอต้นฉบับจากกลุ่มประชากรตัวอย่าง เพื่อหาแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอ พบว่า

5.1) ด้านข้อมูลทั่วไป

5.1.1) อายุระหว่าง 18-45 ปี อาศัยบริเวณกรุงเทพมหานครฯ ที่มีการตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม ร้อยละ 100
5.1.2) อาชีพ ประกอบอาชีพข้าราชการ คิดเป็นร้อยละ 33.3 อาชีพอิสระ คิดเป็นร้อยละ 33.3 อาชีพพนักงานบริษัทคิดเป็นร้อยละ 20 อาชีพนิสิต-นักศึกษา คิดเป็นร้อยละ 13.3 5.1.3) ระดับการศึกษา ปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 70 ระดับสูงกว่าปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 30 5.1.4) รายได้ เฉลี่ย 15,000-25,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 56.7 รายได้ 25,001-35,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 16.7 รายได้ 35,001-45,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 13.3 รายได้ต่ำกว่า 15,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 10 และรายได้ 55,001 บาทขึ้นไป คิดเป็นร้อยละ 3.3

5.2) ด้านความพึงพอใจต่อนวัตกรรมสิ่งทอต้นฉบับในงานวิจัยฯ อยู่ในระดับมากที่สุด ดังนี้

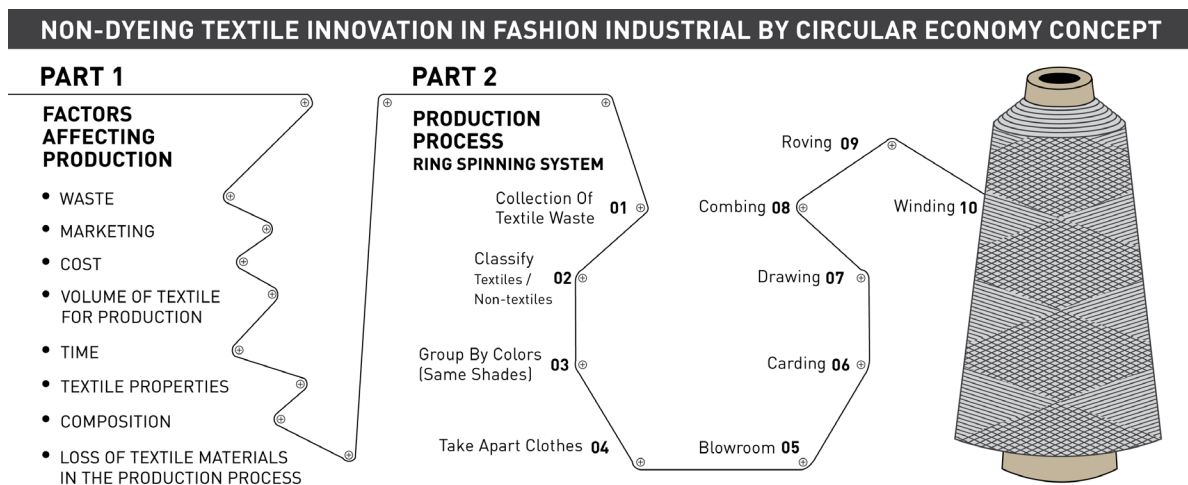
5.2.1) แนวคิดของนวัตกรรมสิ่งทอฯ ($\bar{x} = 4.20$) 5.2.2) แนวคิดการลดทรัพยากรน้ำและการปล่อยสารเคมีลงสู่แหล่งน้ำ ($\bar{x} = 4.17$) 5.2.3) แนวคิดตราสินค้าแฟชั่นจากแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนจากงานวิจัยฯ แบบบุคคลิกภาพตรงไปตรงมาและจริงใจ ($\bar{x} = 4.17$) 5.2.4) ภาพรวม “สิ่งทอต้นฉบับ” ($\bar{x} = 4.17$) และ 5.2.5) ภาพรวม “สีเส้น” จากสิ่งทอต้นฉบับ ($\bar{x} = 3.87$)

การสรุปผลและกระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบ

ผู้วิจัยสรุปผลของข้อมูลเพื่อใช้สำหรับการสร้างกลยุทธ์ทางการออกแบบ โดยแบ่งประเด็นดังนี้

1. การสรุปแนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

แนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผลิตผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน และส่วนที่ 2 กระบวนการผลิตนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

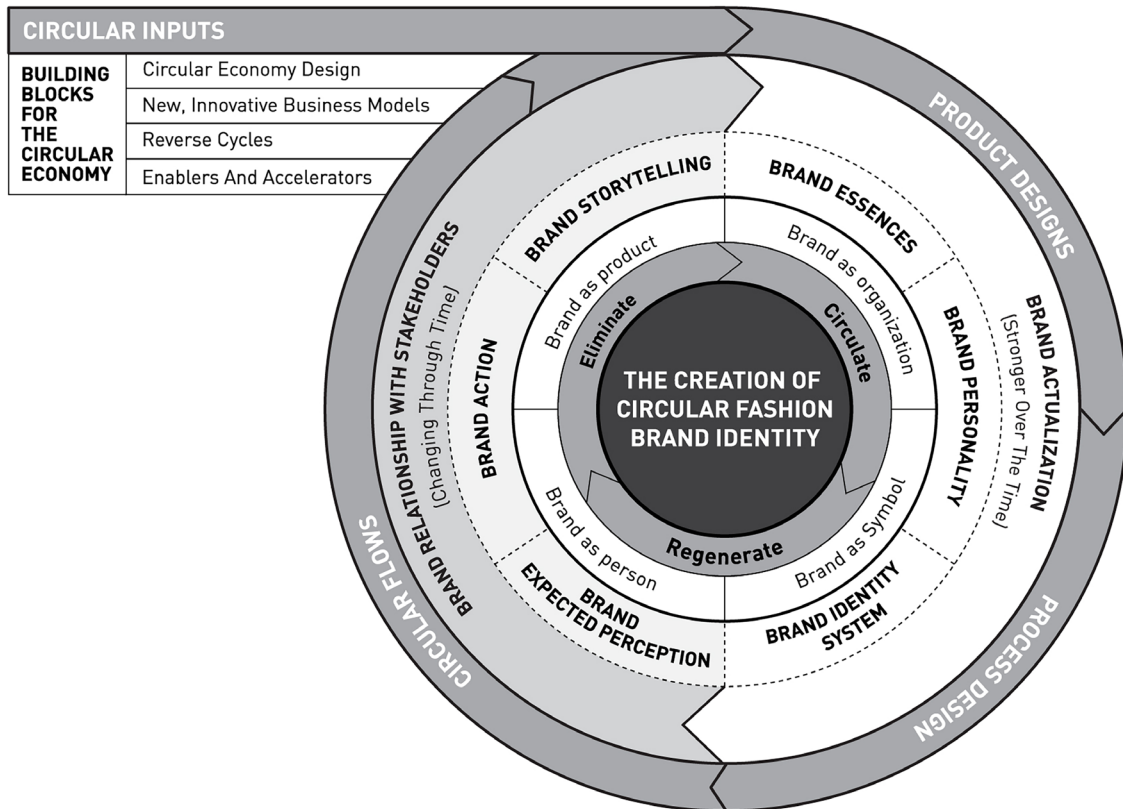


ภาพที่ 4 แบบจำลองแนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรมด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน
Note: From © Suraket Rattanaamnaysiri 20/10/2023

แนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ประกอบด้วย 2 ส่วน ได้แก่ 1) ปัจจัยที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์นวัตกรรมผลิตผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ต้องคำนึงถึงปัจจัย ได้แก่ 1.1) ด้านการประมาณเศษของสิ่งทอสำหรับการผลิตฯ 1.2) ด้านการตลาด 1.3) ด้านต้นทุนการผลิต 1.4) ด้านการประมาณการของปริมาณวัสดุสิ่งทอ 1.5) ด้านเวลาการผลิต 1.6) ด้านคุณสมบัติของสิ่งทอ 1.7) ด้านส่วนผสมของการผลิตสิ่งทอ และ 1.8) ด้านการสูญเสียวัสดุสิ่งทอในกระบวนการผลิต และ 2) กระบวนการผลิตนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน 2.1) การรวบรวมเศษวัสดุสิ่งทอ 2.2) คัดแยกวัสดุสิ่งทอและที่ไม่ใช่สิ่งทอ 2.3) คัดแยกวัสดุสิ่งทอด้วยการแบ่งกลุ่มสี 2.4) กระบวนการย่อย 2.5) การผสม (Blowroom) 2.6) การสาว (Carding) 2.7) การรีดปุย (Drawing) 2.8) การหวี (Combing) 2.9) โรฟวิ่ง (Roving) 2.10) กรอด้วย (Winding)

2. การสรุปแนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

แนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน จากการศึกษาข้อมูลสามารถสรุปข้อมูลได้ดังนี้



ภาพที่ 5 แบบจำลองแนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นและสิ่งทอเชิงอุตสาหกรรมอย่างยั่งยืน
จากแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

แนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นและสิ่งทอเชิงอุตสาหกรรมอย่างยั่งยืน จากแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน คือ การสร้างสรรค์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืนด้วยการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างของระบบภายในตราสินค้า ตลอดจนแนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ เริ่มตั้งแต่กระบวนการขั้นตอน การผลิต จนกระทั่งการกำจัดและหวนคืนสู่ธรรมชาติ โดยโครงสร้างหลัก (Publishing, E.M.A.F. & Foundation, Ellen Macarthur, 2022) ของแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ได้แก่ 1) Circular Economy Design 2) New and Innovative Business Models 3) Reverse Cycles และ 4) Enablers And Accelerators (Enablers And Favorable System Conditions) มีหลักการออกแบบหมุนเวียน (The Principles Of Circular Design) 3 ประการ (Publishing & Foundation, 2022) ได้แก่ 1) การกำจัดของเสียและมลพิษ (Eliminate) 2) การหมุนเวียนวัสดุและผลิตภัณฑ์ (Circulate) และ 3) การฟื้นฟูธรรมชาติ (Regenerate) โดยมีกลยุทธ์การออกแบบหมุนเวียน (Circular Design) ที่หลากหลาย และสามารถใช้ร่วมกัน เช่น การนำกลับมาใช้ใหม่ (Recycle) การลดการใช้งาน (Reduce) การใช้ซ้ำ (Reuse) การซ่อมแซม (Repair) การใช้วัสดุจากผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ที่ถูกใช้งานแล้ว เพื่อสร้างสิ่งใหม่ (Upcycle) การฟื้นฟู (Reconstruction) ของเสียเป็นศูนย์ (Zero-Waste) การออกแบบเพื่อแยกชิ้นส่วน (Design For Disassembly) การออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่ผลิตจากวัสดุชนิดเดียวกันทั้งชิ้น (Mono-Material Design) และ การออกแบบสุขภาพที่ทำให้อายุยืนยาว (Design For Longevity) แนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืนสำหรับ

ผู้บริโภคที่มีรูปแบบการดำเนินชีวิตแบบผสมผสาน (Hybrid Consumer's Journey) ทั้งการใช้ชีวิตอยู่ในโลกออฟไลน์ร่วมกับโลกออนไลน์ โดยไม่สามารถแยกทั้งสองโลกนี้ออกจากกันอย่างเด็ดขาด (Isarabhakdee, 2016 p. 106) แนวทางการสร้างสรรค์ตราสินค้าที่สอดคล้องกับรูปแบบการดำเนินชีวิตในปัจจุบัน มีองค์ประกอบหลักของการสร้างสรรค์ตราสินค้า 6 องค์ประกอบ ได้แก่ 1) แก่นแท้ของสินค้า (Brand Essences) 2) บุคลิกภาพของตราสินค้า (Brand Personality) 3) ระบบอัตลักษณ์ของตราสินค้า (Brand Identity System) 4) การรับรู้ตราสินค้าที่คาดหวัง (Brand Expected Perception) 5) การกระทำของตราสินค้า (Brand Action) และ 6) การถ่ายทอดเรื่องราวของตราสินค้า (Brand Storytelling)

3. การสรุปข้อมูลจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ สำหรับใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าต้นแบบ และผลิตภัณฑ์ต้นแบบในงานวิจัยฯ

ผู้วิจัยสรุปและคัดเลือกข้อมูล เพื่อใช้เป็นแนวทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าในงานวิจัยฯ ผู้วิจัยสามารถสรุปข้อมูลจากจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ และคัดเลือกข้อมูลที่อยู่ในเกณฑ์ระดับมากที่สุด และระดับมาก และ/หรือมีคะแนนอันดับสูงสุด 3 ลำดับ เพื่อใช้ในการกำหนดกลยุทธ์การออกแบบอัตลักษณ์ที่มองเห็นได้ (Graphical Identity) ได้ดังนี้ 3.1) ด้านบุคลิกภาพตราสินค้า (Brand Personality) ได้แก่ ซื่อสัตย์ (Honest) จริงใจ (Sincere) 3.2) ลักษณะรูปแบบของตราสัญลักษณ์ ได้แก่ ลักษณะ Monogram ลักษณะ Pictorial Mark และลักษณะ Combination Mark 3.3) รูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบไม่มีเชิง (Sans Serif) 3.4) รูปแบบอักษรภาษาไทยแบบไม่มีหัวกลม 3.5) การใช้สีที่ใช้สื่อสารเกี่ยวกับความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม 3.6) ด้านรูปแบบผลิตภัณฑ์ ได้แก่ Urban, Mix And Match, Timeless และ Minimal 3.7) ด้านโอกาสการใช้งานของผลิตภัณฑ์ ได้แก่ เครื่องแต่งกายประเภทลำลอง (Casual Wear) และ เครื่องแต่งกายประเภทชุดทำงาน (Business Wear) 3.8) ประเภทสินค้า ได้แก่ 3.8.1) ผลิตภัณฑ์กลุ่มสินค้าสตรี ได้แก่ T-Shirt, Long Sleeve T-Shirt, Jogger Pants และ Dress เป็นต้น 3.8.2) ผลิตภัณฑ์กลุ่มสินค้าบุรุษ ได้แก่ T-Shirt, Long Sleeve T-Shirt, Short Pants, Jogger Pants และ Hoodie เป็นต้น

4. การสรุปการเก็บข้อมูลจากกลุ่มประชากรตัวอย่าง

การสรุปข้อมูลจากกลุ่มประชากรตัวอย่าง ด้านข้อมูลทั่วไป พบว่า 1) กลุ่มเป้าหมายมีอายุระหว่าง 18-45 ปี อาศัยบริเวณกรุงเทพฯ มีการตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม ร้อยละ 100 2) ประกอบอาชีพข้าราชการ อาชีพอิสระ และพนักงานบริษัท 3) มีระดับการศึกษาปริญญาตรีและต่ำกว่าปริญญาตรี 4) มีรายได้เฉลี่ย 15,000-25,000 บาท และ 25,001-35,000 และในด้านความพึงพอใจ พบว่าความพึงพอใจต่อนวัตกรรมในงานวิจัยฯ อยู่ในระดับมากที่สุด ดังนี้ 1) กลุ่มเป้าหมายพึงพอใจต่อแนวคิดของนวัตกรรมสิ่งทอฯ 2) แนวคิดการลดทรัพยากรน้ำและการปล่อยสารเคมีลงสู่แหล่งน้ำ 3) แนวคิดตราสินค้าแฟชั่นจากแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนจากงานวิจัยฯ แบบบุคลิกภาพตรงไปตรงมาและจริงใจ 4) ภาพรวมพอใจกับสิ่งทอต้นฉบับ และ 5) ภาพรวมของสีสันทาสีสิ่งทอต้นฉบับ

การออกแบบสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบ

1. การกำหนดกลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นเชิงอุตสาหกรรม จากนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ได้ดังนี้

ตารางที่ 3 การกำหนดกลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น และผลิตภัณฑ์แฟชั่นในงานวิจัยฯ

กลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น จากนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน	
รายการ	รายละเอียด
ตราสินค้า	Cyc (ไซซ์)
แก่นของตราสินค้า	Less bad, More good (แย่น้อยลง ดีมากขึ้น) การสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น จากแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ที่ส่งผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมน้อยลง แต่สร้างคุณค่าที่สูงขึ้น
บุคลิภาพของตราสินค้า	Honest & Sincere
กลุ่มเป้าหมาย และลักษณะทางกายภาพ	อายุระหว่าง 18-45 ปี อาศัยบริเวณกรุงเทพมหานครฯ ที่มีการตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม การศึกษาระดับปริญญาตรี และสูงกว่าปริญญาตรี รายได้ 15,000-25,000 บาท ต่อเดือน
ลักษณะทางจิตภาพ	รูปแบบการดำเนินชีวิตแบบคนเมือง วิถีชีวิตแบบสภาวะปกติรูปแบบใหม่ (New Normal) ซื่อสัตย์ (Honest) จริ่งใจ (Sincere)
Concept & inspiration	ไควเอท เซอร์คูล่า (Quiet Circular) การความสำคัญกับความเรียบง่าย และความยั่งยืน
เหตุผลสนับสนุน	การสื่อความหมายของ Circular Economy จากความหมายของคำว่า Circular หมายถึง วงกลม ด้วยการออกแบบจากสัญลักษณ์ (Symbol) จากวงกลม (Cycle) ด้วยรูปร่าง (Shape) ของวงกลม เส้น (Line) จากโค้งของวงกลม และนำมาใช้ในการออกแบบการจัดวาง (Layout) เพื่อสื่อสารถึงความหมุนเวียน กลมกลืนเรียบง่าย ร่วมกับกลยุทธ์การออกแบบอย่างยั่งยืน และกลยุทธ์โมโน-แมทเทียเรียล (Mono-Material Design) เพื่อเหมาะสมกับคนเมือง
เทคนิคการผลิตสิ่งพิมพ์	การผลิตที่ยั่งยืนสำหรับการออกแบบสิ่งพิมพ์ ได้แก่ เทคนิคการซิลค์สกรีนแบบสีใช้น้ำ และการเลือกใช้วัสดุที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม (กระดาษสำนักงานที่ได้ รับการรับรองจาก FSC) เป็นต้น การใช้เครื่องหมาย (Visual Mark) เพื่อการสื่อสารด้านความเป็นมิตรสิ่งแวดล้อม

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 3 การกำหนดกลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น และผลิตภัณฑ์แฟชั่นในงานวิจัยฯ (ต่อ)

กลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น จากนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน	
รายการ	รายละเอียด
อารมณ์ความรู้สึก	Honest & Sincere, Urban, Timeless และ Minimal
สื่อ	อัตลักษณ์ตราสินค้า ผลิตภัณฑ์แฟชั่นประเภทลำลอง ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น สื่อสำหรับการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมแก่ผลิตภัณฑ์
ผลที่คาดว่าจะได้รับ	การออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้า ผลิตภัณฑ์และลวดลายผลิตภัณฑ์ ที่เหมาะสมกับตราสินค้าในงานวิจัยฯ และกลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจ และสื่อสารอัตลักษณ์ที่แสดงถึงคุณค่าด้านสิ่งแวดล้อมให้แก่กลุ่มเป้าหมายได้
การออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่น	การออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นสไตล์ลำลอง (Casual Wear) ร่วมกับแนวโน้มกระแสนิยม ฤดูกาลสปริง-ซัมเมอร์ 2024 ชิม Protect & Connect (WGSN, 2023) ที่กล่าวถึงความรู้สึกปลอดภัย สบาย โครงสร้างเครื่องแต่งกายที่ผ่อนคลายและมั่นใจ พื้นผิวที่สื่ออารมณ์เรียบง่ายสงบ ให้ความรู้สึกเหนือกาลเวลา และกลยุทธ์โมโน-แมทเทียเรียล (Mono-Material Design)
โครงร่างเงา (Silhouette)	Oversize Fit
สี (Color)	สีเซอร์คูล่าแกรย์ (Circular Gray) (WGSN, 2023)
รายละเอียด (Details)	การซิกซ์สกรีน แบบสีเชื่อน้ำ และการตัดแบบ C-Curve Cut
วัสดุ (Material)	ผ้าถัก (Knit) จากนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ด้วยโครงสร้างซิงเกิ้ลเจอร์ซี (Single Jersey) ซึ่งมีลักษณะถักแบบวนไปมาไม่มีสิ้นสุด

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

2. การสร้าง Moodboard จากกลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น และผลิตภัณฑ์แฟชั่นในงานวิจัยฯ



ภาพที่ 6 Moodboard กลยุทธ์ทางการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่น และผลิตภัณฑ์แฟชั่นในงานวิจัยฯ
Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

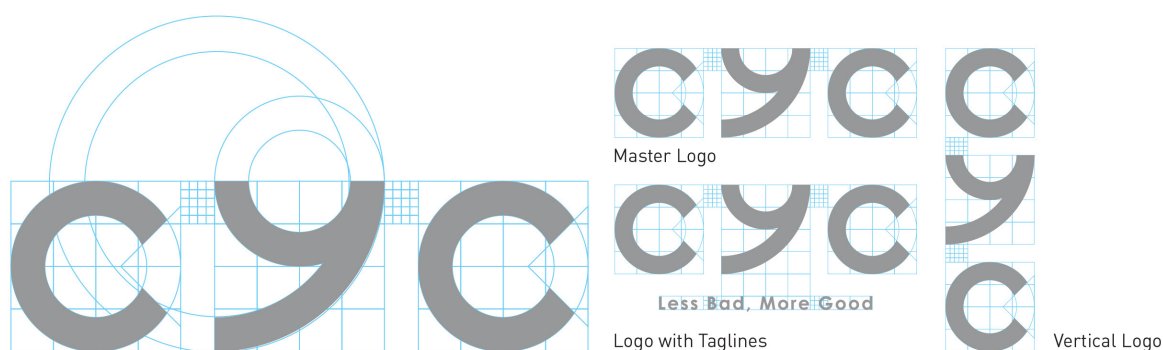
3. แนวทางการสร้างสรรค์แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบ (Concept & Inspiration) ผลงานไควเอทเซอร์คูล่า (Quiet Circular) : การความสำคัญกับความเรียบง่าย และความยั่งยืน ด้วยแนวคิดทฤษฎีสัญญะวิทยา (Semiology) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับหลักการสื่อสารความหมาย (Keawtep, 2009) โดยการสื่อความหมายของ Circular Economy จากความหมายของคำว่า Circular ด้วยการออกแบบจากสัญลักษณ์ (Symbol) จากวงกลม (Cycle) ด้วยรูปร่าง (Shape) ของวงกลม เส้น (Line) โค้งจากวงกลม และนำมาใช้ในเป็นทิศทางของการออกแบบการจัดวาง (Layout) เพื่อสื่อสารถึงความหมุนเวียน กลมกลืน และเรียบง่าย สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายคนเมือง

SIGN →	SIGNIFIER	REDUCTION		
	Symbol	Design		
CIRCULAR ECONOMY →		Reduction →		
	Cycle	Ex. : Shape	Ex. : Line	Ex. Layout

ภาพที่ 7 การวิเคราะห์แนวคิดและแรงบันดาลใจในการออกแบบ
Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

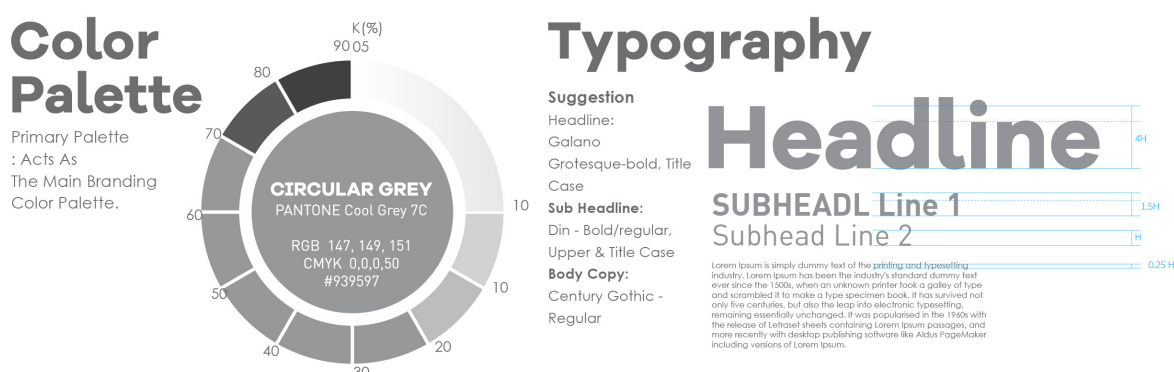
4. การออกแบบอัตลักษณ์องค์กรตราสินค้าจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

การออกแบบตราสัญลักษณ์องค์กรตราสินค้าจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน จากชื่อตราสินค้า Cyc (ไซซ์) จากความหมายของการหมุนเวียน (Circular) ใช้หลักการลดทอนสะท้อนผ่านสัญลักษณ์วงกลม (Cycle) ออกแบบตราสัญลักษณ์ในลักษณะ Monogram ด้วยรูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบไม่มีเชิง (Sans Serif) สื่อสารถึงลักษณะความกลมกลืน เรียบง่าย ตรงไปตรงมา และคงลักษณะที่ให้ความรู้สึกคนเมือง



ภาพที่ 8 การออกแบบตราสัญลักษณ์องค์กรตราสินค้าจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน
Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

การออกแบบอัตลักษณ์ สีและลักษณะตัวอักษรของตราสินค้าจากงานวิจัยฯ 1) สีในการสื่อสารอัตลักษณ์ผ้าไม่ย้อมในงานวิจัยด้วยสี Circular Gray กำหนดค่าสีเทาเพื่อใช้สำหรับการสร้างสรรค์ และ 2) การออกแบบลักษณะตัวอักษร Headline ที่มีลักษณะโค้งมนคล้ายวงกลม และรูปแบบอักษรภาษาอังกฤษแบบไม่มีเชิง (Sans Serif)



ภาพที่ 9 การออกแบบอัตลักษณ์ด้านสี และลักษณะตัวอักษรของตราสินค้าจากงานวิจัยฯ
Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

5. การออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นต้นแบบจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

การออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นคอลเลกชัน ไควเอท เซอร์คูล่า (Quiet Circular) : การให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย และความยั่งยืน สื่่ออารมณ์เรียบง่ายสงบ, ให้ความรู้สึกเห็นอกเห็นใจเวลา ด้วยกลยุทธ์การออกแบบให้มีอายุการใช้งานยืนยาว (Design For Longevity) (ที่มาข้อมูลการผลิตและการจำหน่ายต่อเนื่องภายในระยะ 3-5 ปี) เช่น T-Shirt, Long Sleeve T-Shirt, Jogger Pants, Dress หรือ Hoodie เป็นต้น และการใช้กลยุทธ์การโมโน-แมทเทียเรียล (Mono-Material Design) เป็นการใช้วัสดุเดียวในการออกแบบทั้งหมด ร่วมกับแนวโน้มกระแสนิยม ฤดูกาลสปริง-ซัมเมอร์ 2024 ชิม Protect & Connect ออกแบบเครื่องแต่งกายประเภทลำลอง (Casual Wear) และเครื่องแต่งกายประเภทชุดทำงาน (Business Wear) โดยวิเคราะห์การออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นสตรีและบุรุษ ได้แก่ 1) แนวคิดหรือสไตล์ (Concept/Style) ได้แก่ Urban, Mix And Match, Timeless และ Minimal 2) โครงร่างเงา (Silhouette) ได้แก่ Oversize Fit และ Basic 3) ด้านสี (Color) ได้แก่ สีเซอร์คูล่าเกรย์ (Circular Gray) 4) ด้านรายละเอียดตกแต่ง (Detail) ได้แก่ การตัดแบบ C-Curve Cut และ การออกแบบกราฟิกตกแต่งลดทอน การซิลค์สกรีน แบบสีเชื่อน้ำ และ 5) ด้านวัสดุและพื้นผิว (Material) ผ้าถัก (Knit) จากนวัตกรรมผ้าไม่ย้วยด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ด้วยโครงสร้างซิงเกิ้ลเจอร์ซี่ (Single jersey) โดยการสร้างสรรค์สิ่งทอด้วยการถัก เป็นการใช่วัตถุดิบชนิดเดียวในการผลิตด้วยการถักต่อเนื่องคล้ายกับการซ้ำ (Loop)



ภาพที่ 10 ภาพการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นสตรี จากนวัตกรรมสิ่งทอจากงานวิจัยฯ
ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023



ภาพที่ 11 ภาพการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นบุรุษ จากนวัตกรรมสิ่งทอจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

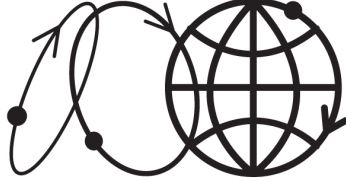
6. การสร้างสรรค์ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน



ภาพที่ 12 ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

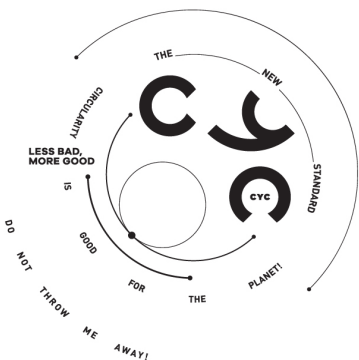
Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 4 การออกแบบลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

แนวคิดการออกแบบลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน			
ลวดลาย	ลักษณะ	แนวคิด	เทคนิค
 ภาพที่ 13 ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023	Logo placement	สัญลักษณ์วงกลม (Circle)	หลักการ Regenerate คือ การฟื้นฟูธรรมชาติ ด้วยการซึ่ดสารเคมีในน้ำ (เทคนิคนี้ลดการใช้สารเคมีในการทำความสะดวก เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม ไม่จำเป็นต้องใช้ความร้อนเพื่อที่จะทำให้สีแห้ง) (Limpanitvat, 2020)
 ภาพที่ 14 ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023	Logo placement	สัญลักษณ์วงกลม (Circle) ผสมกับลูกศร และกราฟิกรูปโลก	
 ภาพที่ 15 ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023	Placement	สัญลักษณ์วงกลม (Circle) ผสมกับลูกศร โลก เส้นคลื่นน้ำ และวลีที่สื่อสารเพื่อความยั่งยืน	

Note: From © Surakiet Rattanaamnaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 4 การออกแบบลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (ต่อ)

แนวคิดการออกแบบลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากงานวิจัยฯ ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน			
ลวดลาย	ลักษณะ	แนวคิด	เทคนิค
 ภาพที่ 16 ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023	Placement	สัญลักษณ์วงกลม (Circle) และ วลีที่สื่อสารเพื่อความยั่งยืน	หลักการ Regenerate คือ การฟื้นฟูธรรมชาติ ด้วยการชิลค์สกรีน แบบสีเขื่อน้ำ (เทคนิคนี้ลดการใช้สารเคมีในการทำผาสะอาด เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม ไม่จำเป็นต้องใช้ความร้อนเพื่อที่จะทำให้สีแห้ง) (Limpanitvat, 2020)

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

7. การสร้างสรรค์สื่อสำหรับตราสินค้าในงานวิจัยฯ เพื่อการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม

ตารางที่ 5 การออกแบบสื่อสำหรับตราสินค้าในงานวิจัยฯ เพื่อการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม

การออกแบบสื่อสำหรับการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมแก่ผลิตภัณฑ์		
สื่อ	แนวคิด	เทคนิค
 ภาพที่ 17 การออกแบบ Label (ฉลากติดเสื้อ) Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023	กลยุทธ์โมโน-แมทเทียเรียล (Mono-Material Design)	- ฉลากติดเสื้อ (Label) ทอด้วยวัตถุดิบชนิดเดียว - ฉลากบอกรายละเอียดสินค้า (Hang-Tag) ใช้เทคนิคการปั๊มูน (Embossing) ที่ตราสัญลักษณ์ เพื่อลดการใช้สารเคมีสูงสุด - การซิลค์สกรีน แบบสีเชื่อน้ำ - การใช้เครื่องหมาย (Visual Mark) เพื่อการสื่อสารด้านความเป็นมิตรสิ่งแวดล้อม การเลือกใช้กระดาษที่มาจาก การปลูกป่าเชิงพาณิชย์ที่มีการบริหารจัดการอย่างมีความรับผิดชอบต่อที่รับรองด้วย Forest Stewardship Council (FSC) (Ricco, 2023)
 ภาพที่ 18 Hangtag (ฉลากบอก รายละเอียดสินค้า) Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023		

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

ตารางที่ 5 การออกแบบสื่อสำหรับการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม (ต่อ)

การออกแบบสื่อสำหรับการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมแก่ผลิตภัณฑ์		
สื่อ	แนวคิด	เทคนิค
 ภาพที่ 19 การออกแบบ Label (ฉลากติดเสื้อ) Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023	กลยุทธ์โมโน-แมทเทียเรียล (Mono-Material Design)	- ฉลากติดเสื้อ (Label) ทอด้วยวัสดุดิบชนิดเดียว - ฉลากบอกรายละเอียดสินค้า (Hang-Tag) ใช้เทคนิคการปั๊มูน (Embossing) ที่ตราสัญลักษณ์ เพื่อลดการใช้สารเคมีสูงสุด - การซิลค์สกรีน แบบสีเชื่อน้ำ - การใช้เครื่องหมาย (Visual Mark) เพื่อการสื่อสารด้านความเป็นมิตรสิ่งแวดล้อม การเลือกใช้กระดาษที่มาจาก การปลูกป่าเชิงพาณิชย์ที่มีการบริหารจัดการอย่างมีความรับผิดชอบต่อที่รับรองด้วย Forest Stewardship Council (FSC) (Ricco, 2023)

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

8. การสรุปข้อมูลความพึงพอใจการสร้างสรรค์อัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน และนวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน

8.1 ด้านข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม พบว่า 1) กลุ่มเป้าหมายมีอายุระหว่าง 18-45 ปี อาศัยบริเวณกรุงเทพฯ มีการตระหนักถึงปัญหาสิ่งแวดล้อม ร้อยละ 100 2) กลุ่มเป้าหมายเป็นเพศหญิง คิดเป็นร้อยละ 50 และเพศชาย คิดเป็นร้อยละ 50 3) กลุ่มเป้าหมายมีการประกอบอาชีพอิสระ คิดเป็นร้อยละ 30 พนักงานบริษัท คิดเป็นร้อยละ 27 ข้าราชการ คิดเป็นร้อยละ 13 เจ้าของธุรกิจส่วนตัว คิดเป็นร้อยละ 13 นิสิต-นักศึกษา คิดเป็นร้อยละ 7 และอื่น ๆ คิดเป็นร้อยละ 10 3) กลุ่มเป้าหมายมีระดับการศึกษาปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 63 และปริญญาโท และสูงกว่าปริญญาโท คิดเป็นร้อยละ 37 4) กลุ่มเป้าหมายมีรายได้เฉลี่ย 4.1) 35,001 - 45,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 43 4.2) 45,001 - 55,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 27 4.3) 15,001 - 25,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 10 4.4) 55,001 ขึ้นไป คิดเป็นร้อยละ 10 4.5) 25,001 - 35,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 7 และ 4.6) ต่ำกว่า 15,000 บาท คิดเป็นร้อยละ 3 ตามลำดับ

8.2 ความพึงพอใจต่อนวัตกรรมในงานวิจัยฯ

ตารางที่ 6 ความพึงพอใจต่อนวัตกรรมในงานวิจัยฯ

ความพึงพอใจต่อนวัตกรรมในงานวิจัยฯ				
ลำดับ	รายการ	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ระดับ
8.2.1	ภาพรวมของแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียนต่อการสร้างสรรค์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน	4.77	0.50	มากที่สุด
8.2.2	ภาพรวมของแนวคิดของนวัตกรรม “ผ้าไม่ย้อม” ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน	4.57	0.62	มากที่สุด
8.2.3	ภาพรวมด้านสีสันทันจากนวัตกรรม “นวัตกรรมผ้าไม่ย้อม”	4.73	0.51	มากที่สุด
8.2.4	ภาพรวมของบุคลิกภาพของแบรนด์ (Brand Personality): ซื่อสัตย์ และจริงใจ	4.73	0.51	มากที่สุด
8.2.5	ภาพรวมการสร้างสรรค์อัตลักษณ์องค์กร	4.70	0.53	มากที่สุด
8.2.6	ภาพรวมการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่น	4.53	0.67	มากที่สุด
8.2.7	ภาพรวมการสร้างสรรค์ลวดลายกราฟิกบนผลิตภัณฑ์แฟชั่น	4.80	0.40	มากที่สุด
8.2.8	ภาพรวมการออกแบบสื่อสำหรับตราสินค้าในงานวิจัยฯ เพื่อการสื่อสารความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม	4.57	0.67	มากที่สุด

Note: From © Surakiet Rattanaamnuaysiri 20/10/2023

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

1. แนวทางการพัฒนานวัตกรรมสำหรับการสร้างสรรค์ตราสินค้าและผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน จำเป็นต้องเริ่มต้นจากแนวคิดการคิดเชิงระบบ (System Thinking) ของการดำเนินธุรกิจ โดยการคิดเชิงระบบมีส่วนช่วยแก้ไขปัญหาที่ซับซ้อน แก้ไขปัญหาด้านศักยภาพที่แท้จริงของอุตสาหกรรมแฟชั่น กับแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน (Publishing, E. M. A. F. & Foundation, 2022; Ellen Macarthur, 2022) การเข้าใจบริบทของสถานะความสัมพันธ์ระหว่างผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (Stakeholders) ด้านผลกระทบเชิงลบต่อสิ่งแวดล้อมตลอดวัฏจักรของผลิตภัณฑ์ (Product Life-Cycle) เพื่อดำเนินการแก้ไขผลกระทบด้านสิ่งแวดล้อมต่อการดำเนินธุรกิจ โดยจากงานวิจัย ยังพบว่า ธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่นยังสามารถนำการแก้ไขผลกระทบเชิงลบต่อสิ่งแวดล้อม ที่สามารถสร้างการสื่อสารผ่านไปยังผู้บริโภค ผ่านการเล่าเรื่องราวของอัตลักษณ์ตราสินค้า เพื่อให้ผู้บริโภครับรู้ถึงการแก้ไขปัญหาของตราสินค้า สร้างความตระหนักรู้ด้านปัญหาสิ่งแวดล้อมแก่ผู้บริโภค และการผลักดันตราสินค้าสู่เป้าหมายความยั่งยืน

2. การกำจัดสิ่งไร้ค่าด้วยการเพิ่มมูลค่าของสิ่งของที่ไร้มูลค่า ที่มาจากการดำเนินธุรกิจอุตสาหกรรมแฟชั่น เช่น เศษของสิ่งทอเหลือใช้จากการผลิต รวมไปถึงสินค้าค้างสต็อก (Dead Stock) ที่ไม่สามารถจำหน่ายได้ เป็นต้น โดยสิ่งทอไร้มูลค่างกล่าว ซึ่งถือได้ว่าเป็นต้นทุนอย่างหนึ่ง การกำจัดสิ่งไร้ค่าด้วยวิธีการเพิ่มมูลค่าจากนวัตกรรม ควรพิจารณาถึงคุณค่าที่สะท้อนถึงผลเชิงบวกต่อสังคม เศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อม เพื่อส่งต่ออนาคตแก่คนรุ่นหลัง อย่างยั่งยืน

3. แนวทางการพัฒนานวัตกรรมผ้าไม่ย้อมเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน เป็นแนวทางของการสร้างสรรค์วัตถุดิบ (เส้นด้าย) สิ่งทอรีไซเคิล (Recycle) เชิงอุตสาหกรรมที่ไม่ต้องผ่านกระบวนการย้อมลดการใช้ทรัพยากรน้ำจืด ลดการใช้สารเคมี และการปล่อยสารเคมีสู่ธรรมชาติ กระบวนการดังกล่าวนำมาซึ่งสิ่งทอรีไซเคิลที่เป็นวัตถุดิบขั้นต้น (Raw Material) ที่มีสีในตัวเอง โดยอาจมีข้อจำกัดทางด้านความงามของเนื้อสี และปริมาณของสิ่งทอ ที่ผู้ประกอบการต้องพิจารณาประกอบปัจจัยการผลิต และการวางแผนดำเนินงานที่เหมาะสม เพื่อให้เหมาะสมต่อการดำเนินธุรกิจ หรือการสร้างสรรค์ธุรกิจอย่างยั่งยืนในอนาคต

4. แนวทางการพัฒนาการออกแบบอัตลักษณ์ตราสินค้าแฟชั่นอย่างยั่งยืน และผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างยั่งยืน ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน ควรใช้กลยุทธ์ทางการออกแบบที่หลากหลายผสมผสานกันเพื่อความยั่งยืนสูงสุด อีกทั้งแนวทางการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ และผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างยั่งยืนในการวิจัยครั้งต่อไป อาจมีแนวทางการดำเนินการวิจัย เพื่อหาแนวทางการออกแบบที่สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายที่แตกต่างออกไป และการสร้างสรรค์เครื่องหมาย (Visual Mark) เพื่อการสื่อสารด้านความเป็นมิตรสิ่งแวดล้อมแก่ผู้บริโภค ซึ่งจะสามารถเพิ่มแนวทางการพัฒนาการรับรู้แก่ผู้บริโภคด้านสิ่งแวดล้อม และการพัฒนาอุตสาหกรรมแฟชั่นอย่างยั่งยืนต่อไป

5. สืบเนื่องจากแนวทางของการพัฒนาเชิงอุตสาหกรรม ด้วยแนวคิดเศรษฐกิจหมุนเวียน เพื่อการส่งต่อความยั่งยืนสู่อนาคต การสนับสนุนด้วยการผลักดันเป็นนโยบายระดับชาติ หรือนโยบายระดับองค์กร เช่น การสนับสนุนจากนโยบายภาครัฐด้วยการให้ความสำคัญ และบ่มเพาะองค์ความรู้ด้านการดำเนินธุรกิจอย่างยั่งยืน เป็นต้น เพื่อส่งเสริมให้เกิดแนวทางการพัฒนาระดับมหภาค และระดับจุลภาค เพื่อส่งเสริมการปฏิบัติกิจการของภาคอุตสาหกรรม และนักออกแบบที่เกี่ยวข้อง เพื่อสร้างความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับการดำเนินธุรกิจแฟชั่นอย่างยั่งยืนที่ประกอบด้วย 5 มิติ (Rattanaamnuaysiri, 2021) ได้แก่ 1) มิติด้านสิ่งแวดล้อม (Environmental) 2) มิติด้านสังคม (Social) 3) มิติด้านเศรษฐกิจ (Economic) 4) มิติด้านสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) และ 5) มิติด้านวัฒนธรรม (Cultural) แนวทางการออกแบบที่มากกว่าผลลัพธ์ด้านความงาม หรือด้านการใช้งาน เพื่อให้สามารถประยุกต์ใช้กลยุทธ์ทางการออกแบบสำหรับพัฒนาองค์กรที่ช่วยลดผลกระทบเชิงลบต่อสิ่งแวดล้อมของการดำเนินธุรกิจ อีกทั้งเป็นการสื่อสารแก่ผู้บริโภค เพื่อสร้างความตระหนักรู้ และสร้างแนวทางเลือกให้แก่ผู้บริโภค เพื่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมสู่ความยั่งยืน เพื่อการผลักดันอย่างเป็นรูปธรรมเชิงอุตสาหกรรมอย่างยั่งยืน

References

- Aaker, J. L. (1997). Dimensions of brand personality. *Journal of Marketing Research*, 34(3), 347–356. <https://doi.org/10.1177/002224379703400304>.
- Amatyakul, S., & Polyorat, K. (2016). Bukhlikphāph trāsīn kḥā [Brand Personality]. *Executive Journal*, 36(2). 89-101.
- Assibey, G. B., Appiah, E., & Chisin, A. (2017). Graphic design's journey in sustainability a discursive formation. *Conference: 4th Network of Afrika Designers – Kumasi International Design Conference (NAD-KIDeC)*, 178-186. https://www.researchgate.net/publication/343850580_Graphic_design's_journey_in_sustainability_A_discursive_formation.
- Bailey, K., Basu, A., & Sharma, S. (2022). The environmental impacts of fast fashion on water quality: A systematic review. *Water*, 14(7), 1073.
- Building Blocks. (2023, May 26). *Ellen Macarthur Foundation*. <https://ellenmacarthurfoundation.org/circular-neighbourhoods/building-blocks>.
- Chan, E. (2020, August 1). *Why isn't sustainable fashion more affordable?*. British Vogue. <https://www.vogue.co.uk/fashion/article/sustainable-fashion-affordable>.
- Circular Design for Fashion. (2022, June 22). *Publishing, E.M.A.F. & Ellen Macarthur Foundation*. <https://www.ellenmacarthurfoundation.org/news/circular-design-for-fashion-an-award-winning-book>.
- Cornell, S., Häyhä T., & Palm, C. (2021). *A sustainable and resilient circular textiles and fashion industry: Towards a circular economy that respects and responds to planetary priorities* [Research report]. Stockholm University.
- Economic News Team. (2016, May 2). *khai rahat pratheṭ Thai 4.0 sāṅg seṭthakit mai kāō khaṭ bōdak raīdai pāṅklaṅg* [Crack the code for Thailand 4.0, Creating a new economy overcoming the middle income]. Thairath. <https://www.thairath.co.th/money/613903>.
- Evans, P., Sherin, A., & Lee, I. (2013). *The graphic design reference & specification book: everything Graphic designers need to know every day*. Gloucester: Rockport Publishers.

- Isarabhakdee, P. (2016). *Branding 4.0 From Human Spirit to Your Spirit*. Bangkok: Amarin How-To Printing.
- Jensantikul, N. (2017). Kānnam theknik dē faī pai chai samrap kān wičajai [Using the Delphi technique for research]. *Kasetsart University Political Science Review Journal (KUPSRJ)*, 4(2), 47-64.
- Keawtep, K. (2009). *Kaīwikherāh^๕ sūx: Næwkhid læa thekhnikh [Media Analysis: Concept and Technic]*. Bangkok: Picture Prints.
- Kozłowski, A., Bardecki, M., & Searcy, C. (2019). Tools for sustainable fashion design: An analysis of their fitness for purpose. *Sustainability*, 11(13), 3581. <https://doi.org/10.3390/su11133581>.
- Limpanitvat, C. (2020, May 5). *Prapheṭ khōng sī nai ngān sin sa krī [Types of colors in silkscreen]*. Viczo. <https://www.viczo.com/blogs/learn-to-print/ประเภทของสีในงานซิลค์สกรีน>.
- Luxiders. (2023, May 23). *The cost of sustainability in fashion*. Luxiders Magazine. <https://luxiders.com/the-cost-of-sustainability-in-fashion>.
- Musova, Z., Musa, H., Drugdova, J., Lazaroιu, G., & Alayasa, J. (2021). Consumer attitudes towards New circular models in the fashion industry. *Journal of competitiveness*, 13(3), 111–128.
- National Science and Technology Development Agency. (2020, December 11). *Mō dē lō = sēṭṭhakīṭ mai bcg [BCG new economic model]*. Corporate Communications and Image Department of National Science and Technology Development Agency (NSTDA). https://www.nstda.or.th/home/knowledge_post/bcg-by-nstda.
- NYFW Womenswear forecast S/S 24: Protect & connect. (2023, February 17). *WGSN*. <https://www.wgsn.com/en/blogs/nyfw-ss-24-trends>.
- Oliveira, R. C., Nāas, I, De A., & Garcia, S. (2022). Fashion Industry 4.0: A Bibliometric Review in the Fashion Industry. *Research, society and development*, 11(12).
- Pereira, L., Carvalho, R., Dias, Á., Costa, R., & António, N. (2021). How does Sustainability affect consumer choices in the fashion industry?. *Resources*, 10(4), 38.

- Phāp rūām ‘utsāhakam sing thō læ khruāng nunghom [Overview of the textile industry and clothing]. (2023, July 6). *The Office of SMEs Promotion*. https://old.sme.go.th/upload/mod_download/อุตสาหกรรมสิ่งทอและเครื่องนุ่งห่ม.pdf.
- Promsiri, T. (2022, April 21). *Marketing 5.0 theknołōyī čha chuāi phœm khwaāmpen manut haikān talať di čhi than dai yāngrai? [Marketing 5.0 How can technology help humanize digital marketing?]*. Neo Academy New Education for Opportunity. <https://www.neoby-cmmu.com/post/marketing-5-0>.
- Rattanaamnaysiri, S. (2021). *Nwatkrm kār pheim mūlkha-thāng šērs’thkic cāk sīng rī mūlkha-thāngkā keś’tr sū kār sāāngsīrkh’xat laks’rī phlitphat’th’fæchān līf sīlī dīwy næwkhid kār xxkbæb kīāim wāt’hnthrm [The innovation in economic value-added from agricultural Leftovers to creation of lifestyle fashion product brand identity using cross cultural design concept]* [Doctoral dissertation]. Chulalongkorn University.
- Ren, X. (2000). Development of environmental performance indicators for textile process and Product. *Journal of cleaner production*, 8(6), 473-481.
- Ricco. (2021, September 30). *FSC khūr ‘arai? thammai lūkkhā-thung lūāk chai kra dať thī phān kān rap rōng FSC? [What is Fsc? Why do customers choose FSC certified paper?]*. Ricco Co., Ltd. <https://riccoprint.com/fsc-forest-stewardship-council>.
- Textile Entrepreneurs. Bangkok. (2023, June 12). Interview.
- What is Circular Design?. (2023, July 6). *The Interaction Design Foundation*. <https://www.interaction-design.org/literature/topics/circular-design>.

ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับเพศภาวะ¹

received 30 SEP 2023 revised 29 DEC 2023 accepted 3 JAN 2024

กรีนกมล คงเพชร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.

สาขาวิชาประติมากรรม ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความนี้ประกอบขึ้นจาก 3 ส่วน เริ่มต้นด้วยการกล่าวถึงบริบทของสังคมที่มีอิทธิพลต่อบทบาททางเพศและการดำรงอยู่ของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศโดยเน้นที่สังคมไทยซึ่งมีการดำเนินไปอย่างสอดคล้องกับสังคมยุโรป และอเมริกาผ่านหัวข้อบทบาททางเพศ และความหลากหลายทางเพศในสังคมไทยโดยสังเขป ส่วนที่สองเป็นการอธิบายความหมายของคำว่าศิลปะควีร์หรือศิลปะที่มีประเด็นเกี่ยวข้องกับความหลากหลายทางเพศและประเด็นต่าง ๆ ในผลงานสร้างสรรค์ที่มีการเคลื่อนไหวและปฏิบัติการแปรผันตามจุดเปลี่ยนทางการเมืองและวัฒนธรรมที่กระทบกับความเป็นอยู่ของผู้มีความหลากหลายทางเพศผ่านหัวข้อ ศิลปะกับความหลากหลายทางเพศ และส่วนที่สามเป็นการยกตัวอย่างผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับความหลากหลายทางเพศจากศิลปินไทยและนานาชาติผ่านหัวข้อ ตัวอย่างผลงานศิลปะควีร์

คำสำคัญ: ศิลปะควีร์, ความหลากหลายทางเพศ, ศิลปะกับความหลากหลายทางเพศ

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของผลผลิตจาก โครงการผลงานสร้างสรรค์เกี่ยวกับการสอนในประเด็นของศิลปะร่วมสมัย: การผสมผสานระหว่างการบรรยายวิชาการร่วมกับศิลปะแสดงสดและวิดีโอเพื่อเผยแพร่ออนไลน์ ได้รับงบประมาณสนับสนุนจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์วิจัยและนวัตกรรม โดยหน่วยบริหารและจัดการทุนด้านการพัฒนากำลังคน และทุนด้านการพัฒนาสถาบันอุดมศึกษาการวิจัยและการสร้างนวัตกรรม

The Relationship between Art and Gender¹

Krynkana Kongpetch

Assistance Professor, Ph.D.

Sculpture Division, Department of Visual Arts

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

This article is composed of three parts. It starts by discussing the societal context that influences gender roles and the existence of diverse sexual orientations. It places a particular emphasis on Thai society, which aligns with European and American societies, through the section titled Gender Roles and Gender Diversity in Thai Society, in Brief. The second section explains the meaning of the term ‘queer art’ or art that addresses various gender-related issues and different themes within creative works that adapt to shifts in politics and culture, affecting the lives of people with diverse sexual orientations, all under the section titled Art and Gender Diversity. The third section consists of examples of artworks with content related to gender diversity from both Thai and international artists, presented under the section titled *Examples of Queer Art*.

Keywords: Queer art, Gender diversity, Art and Gender Diversity

¹This article is part of research project titled Making Artworks through and as Teaching of Themes in Contemporary Art: A combination of Academic Lectures, Performance and Video for Online Media Distribution. This research has received funding support from the NSRF via the Program Management Unit for Human Resources & Institutional Development, Research and Innovation.

บทนำ

หากให้ผู้อ่านนึกถึงศิลปินสายทัศนศิลป์ที่เป็นที่รู้จักและยกย่องในวงกว้างจำนวน 10 คน คุณนึกถึงใครบ้าง และหากลองใช้คำถามเดียวกันนี้ในวงวิชาชีพอื่นในตำแหน่งผู้นำองค์กร คุณอาจพบว่าสัดส่วนของคำตอบนั้นมีผู้ชายอยู่เป็นสัดส่วนที่มากกว่าและมีผู้หญิงเป็นส่วนน้อย และเมื่อเป็นผู้แสดงออกในอัตลักษณ์ที่ชัดเจนถึงความหลากหลายทางเพศก็จะมีสัดส่วนที่น้อยเป็นพิเศษ เรื่องนี้เป็นความบังเอิญหรือไม่ หากไม่ใช่ความบังเอิญจะสามารถกล่าวได้หรือไม่ว่าเรื่องนี้เป็นผลพวงที่แผ่ร่นจากโครงสร้างของโลกแบบชายเป็นใหญ่ตั้งแต่ในอดีตที่ยังคงส่งผลมาถึงปัจจุบัน บทความนี้จะกล่าวถึงบริบทของสังคมที่มีอิทธิพลต่อบทบาททางเพศและการดำรงอยู่ของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศโดยเน้นที่สังคมไทย ซึ่งมีการดำเนินไปอย่างสอดคล้องกับสังคมยุโรป และอเมริกาผ่านหัวข้อ บทบาททางเพศ และความหลากหลายทางเพศในสังคมไทยโดยสังเขป อธิบายความหมายของคำว่าศิลปะควีเรียหรือศิลปะที่มีประเด็นเกี่ยวข้องกับ ความหลากหลายทางเพศในประเด็นต่าง ๆ ในผลงานสร้างสรรค์ที่มีการเคลื่อนไหวและปฏิบัติการแปรผันตามจุดเปลี่ยนในทางการเมืองและวัฒนธรรมที่กระทบกับความเป็นอยู่ของผู้มีความหลากหลายทางเพศผ่านหัวข้อ ศิลปะกับความหลากหลายทางเพศ แล้วจึงยกตัวอย่างผลงานศิลปะที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับ ความหลากหลายทางเพศจากศิลปินไทยและนานาชาติผ่านหัวข้อ ศิลปะกับความหลากหลายทางเพศ

บทบาททางเพศ และความหลากหลายทางเพศในสังคมไทยโดยสังเขป

คำว่า “Sex” และ “Gender” แปลว่า “เพศ” ในภาษาไทย ซึ่งคำว่าเพศในภาษาไทยถูกใช้ในหลายความหมาย และถูกนำไปผสมกับคำอื่นเพื่อสร้างคำที่มีความหมายเฉพาะ ในที่นี้จะเริ่มต้นด้วยการอธิบายคำจำกัดความของคำที่เกี่ยวข้องกับคำว่าเพศในบริบทของบทความนี้ พจนานุกรม A Dictionary of Gender Studies นิยามคำว่า “Sex” (เพศสรีระ/เพศโดยกำเนิด) ว่าหมายถึงการแบ่งแยกสิ่งมีชีวิต (มนุษย์ สัตว์ พืช ฯลฯ) ออกเป็นเพศชายและเพศหญิง นักวิชาการหลายท่านให้ความเห็นว่าความเป็น “Gender” (เพศสภาพ/เพศภาวะ/เพศสภาวะ) นั้นถูกกำหนดและประกอบสร้างขึ้นจากขนบธรรมเนียม ประเพณี โครงสร้างอำนาจ และกลไกทางสังคมต่าง ๆ (Griffin, 2017, p.173) คำว่า “อัตลักษณ์ทางเพศ” (Gender Identity) หมายถึงความรู้สึกภายในที่ลึกซึ้งและต่อเนื่องของบุคคลเกี่ยวกับเพศของตนเอง ซึ่งอาจสอดคล้องหรือไม่สอดคล้องกับเพศโดยกำเนิด และอาจอยู่นอกเหนือระบบเพศแบบชาย/หญิง อัตลักษณ์ทางเพศเป็นเรื่องของการรับรู้ตนเอง (Self-Perception) มากกว่าการกำหนดโดยชีววิทยา มีความเชื่อมโยงกับความหลากหลายทางวัฒนธรรมและสังคม งานวิจัยในช่วงยี่สิบปีที่ผ่านมาแสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์ทางเพศและการแสดงออกทางเพศไม่ได้มีเพียงสองรูปแบบ (ชายหรือหญิง) แต่มีความหลากหลายต่อเนื่องอยู่ในมิติของความหลากหลายทางเพศ (Spectrum) ซึ่งแต่ละบุคคลอาจอยู่ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่ง หรือเคลื่อนที่ไปมาได้ตามประสบการณ์ของชีวิต (American Psychological Association, 2015) คำว่า “เพศวิถี” (Sexuality) หมายถึงลักษณะทางร่างกาย อารมณ์ สังคม วัฒนธรรม และสติปัญญาของบุคคลซึ่งส่งผลกระทบต่อการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางเพศ และบุคคลหรือสิ่งที่บุคคลปรารถนาในฐานะคู่ครองทางเพศ ในบางมุมมองว่าเพศวิถีเป็นสิ่งที่มาแต่กำเนิดในขณะที่อีกมุมมองหนึ่งมองว่าเพศวิถีเป็นสิ่งที่เปลี่ยนแปลงได้และถูกกำหนดโดยวัฒนธรรม เพศวิถีครอบคลุมหลายรูปแบบรวมถึงภาวะไร้เพศ (Asexuality) ในหลายวัฒนธรรม

และสังคมเพศวิถีเป็นเรื่องที่ถูกควบคุมอย่างเข้มงวดและการแสดงออกทางเพศหลายรูปแบบถือเป็นเรื่องต้องห้ามหรือผิดกฎหมาย (Griffin, 2017, p. 176) “บรรทัดฐานทางเพศ” (Gender Norm) หมายถึง ข้อกำหนดทางสังคมและวัฒนธรรมเกี่ยวกับวิธีที่ผู้คนควรปฏิบัติและประพฤติตนให้สอดคล้องกับเพศสภาพของตน บรรทัดฐานเหล่านี้อาจถูกมองเป็นสิ่งปกติธรรมดาฝังลึกจนผู้คนไม่ตระหนักถึง เช่น แนวคิดที่ว่าผู้หญิงควรพุดจานุ่มนวลแผ่วเบา ผู้หญิงควรมีความเอาใจใส่มากกว่าผู้ชายโดยธรรมชาติ หรือโดยตามธรรมชาติแล้วผู้ชายมีความก้าวร้าวมากกว่าผู้หญิงและมีความต้องการทางเพศที่ไม่อาจระงับได้ จึงเป็นหน้าที่ของผู้หญิงที่ต้องตอบสนอง เป็นต้น บรรทัดฐานทางเพศแตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม และถูกสร้างขึ้นโดยการนำบรรทัดฐานเหล่านั้นไปผูกโยงกับศาสนา หรือเป็นภาระผูกพันทางชีววิทยา การละเมิดบรรทัดฐานเหล่านี้อาจนำไปสู่การลงโทษอย่างไรก็ตามบรรทัดฐานเป็นสิ่งที่สังคมและวัฒนธรรมสร้างขึ้นจึงสามารถเปลี่ยนแปลงได้ (Griffin, 2017, p.96) คำว่า “บทบาททางเพศ” (Gender Role) หมายถึง บรรทัดฐานพฤติกรรมและทัศนคติในวัฒนธรรมหนึ่งที่ถูกกำหนดให้กับบุคคลโดยพิจารณาจากเพศสภาพที่บุคคลนั้นต้องปฏิบัติตามแม้ว่าหลายวัฒนธรรมและบริบทมีการมองบทบาททางเพศเป็นสองขั้วโดยหวังให้ผู้หญิงและผู้ชายประพฤติตามข้อกำหนดทางสังคมที่สังคมสร้างขึ้นซึ่งแบ่งแยกพวกเขาออกจากกัน แต่บทบาททางเพศก็เปลี่ยนแปลงไปตามเวลาเช่นกัน เป็นต้นว่า ‘เป็นเด็กผู้ชายอย่าร้องไห้’ นั้นถือว่าไม่เหมาะสมอีกต่อไปในหลายวัฒนธรรม และในบางสังคมยอมรับบทบาทของความเป็นเพศหลากหลาย (Griffin, 2017, p. 97)

สื่อจำนวนไม่น้อยในปัจจุบันยังคงสร้างและผลิตซ้ำให้ผู้อ่านคุ้นเคยและซึมซับกับภาพลักษณ์ของผู้มีความหลากหลายทางเพศให้วิปริต เจ้าเล่ห์ ตลกขบขัน หมกมุ่นเรื่องเพศ คลั่งรักรุนแรง หรือเป็นบุคคลอันตราย โดยภาพเหล่านี้ไม่ได้มีเฉพาะแต่ในละครเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงโฆษณาและการพาดหัวข่าวที่ผูกโยงอัตลักษณ์ทางเพศเข้ากับอาชญากรรม โศกนาฏกรรม อุบัติเหตุ หรือแม้กระทั่งการถูกสลากรังแกแบ่งรัฐบาล เมื่อเปรียบเทียบกับอดีตที่ผู้เขียนได้เติบโตขึ้นมา สามารถนับว่าปัจจุบันพฤติกรรมของสื่อกระแสหลักได้เปลี่ยนไปในทางที่ดีขึ้นมาระดับหนึ่ง ในด้านการนำเสนอความหลากหลายทางเพศในมุมที่หลากหลายขึ้น แต่หากมองภาพที่กว้างออกไปโดยไม่เจาะจงที่เพศภาวะ จะพบว่าตัวละครที่มีลักษณะของความเป็นชายขอบของสังคมเมืองใหญ่มักถูกนำเสนอด้วยภาพลักษณ์ที่ด้อยกว่าด้วยนานาประการคล้ายกับภาพลักษณ์ของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ การตีกรอบเหล่านี้เป็นการเหยียดและตีตรากลุ่มคนที่ถูกทำให้เป็นคนนอกหรือคนอื่นผ่านวัฒนธรรมไทยกระแสหลัก

หากนับว่าพุทธศาสนานิกายเถรวาทในประเทศไทยเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมกระแสหลัก การอธิบายความหลากหลายทางเพศด้วยกฎแห่งกรรมย่อมเท่ากับการตีตราว่าผู้มีความหลากหลายทางเพศเกิดมาด้วยผลจากความบกพร่องทางศีลธรรมในอดีตชาติ เพื่อชดใช้กรรม แนวคิดดังกล่าวกลายเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมกระแสหลักที่มีอิทธิพลในการหล่อหลอมทัศนคติของสังคม และส่งต่ออคติทางเพศจากรุ่นสู่รุ่น

แม้ตามหลักคำสอนของเถรวาทจะยืนยันความเสมอภาคทางจิตวิญญาณว่าทุกคนไม่จำกัดเพศสามารถบรรลุธรรมได้ แต่ในทางปฏิบัติยังปรากฏอคติทางเพศในโครงสร้างศาสนา เช่น ข้อบัญญัติที่กำหนดให้ภิกษุณีต้องไม่ละเมิดคุณธรรมอันมี 8 ประการที่กำหนดให้นักบวชหญิงเป็นรองนักบวชชาย เช่น ภิกษุณีต้องเคารพภิกษุแม้ภิกษุนั้นเพิ่งบวชหนึ่งวัน ภิกษุณีไม่อาจตัดเตือนภิกษุได้ และต้องฟังคำสอนจากภิกษุ อีกทั้งผู้ที่ถูกจัดว่าเป็น “บัณเฑาะก์” (กะเทย) ไม่สามารถบวชได้ หากบวชแล้วต้องสึก

ผู้เขียนเห็นว่าเงื่อนไขดังกล่าวเป็นผลจากโครงสร้างสังคมในอดีตที่มีเพศชายเป็นศูนย์กลาง และการเปลี่ยนแปลงบัญญัติในเกรวาทเป็นเรื่องยาก เนื่องจากธรรมเนียมการรักษาวินัยตามที่พระเถระกำหนดไว้ตั้งแต่การทำสังคายนาครั้งแรก อย่างไรก็ตาม เมื่อสังคมร่วมสมัยเปลี่ยนไป คำถามเรื่องความเสมอภาคทางเพศจึงควรถูกนำกลับมาทบทวนใหม่ในบริบทของศาสนา เหมือนกับกรณีของคริสต์ศาสนานิกายโรมันคาทอลิกที่ยังคงไม่อนุญาตให้สตรีบวชเป็นพระ ซึ่งสะท้อนรูปแบบของโครงสร้างชายเป็นศูนย์กลางที่ดำรงอยู่ในหลายศาสนา

อาจกล่าวได้ว่าประเทศไทยตั้งแต่แรกได้รับวัฒนธรรมตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 - 6 ล่วงเลยมาถึงการเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยคณะราษฎรเป็นช่วงเวลาประเทศไทยใช้อำนาจในการจัดระเบียบบทบาททางเพศให้แยกชัดเจนระหว่างหญิงกับชาย ตั้งแต่การแต่งตัวโดยเริ่มให้ผู้หญิงใส่เสื้อปกปิดท่อนบน (สมัยรัชกาลที่ 5) ใช้ชื่อให้เหมาะสมกับเพศ และการทำหน้าที่ต่าง ๆ มากกว่าที่จะควบคุมปรับเปลี่ยนพฤติกรรมทางเพศของประชาชนโดยตรง ในฝั่งของประชาชนจึงต้องเปลี่ยนแปลงอัตลักษณ์ทางเพศตามอำนาจรัฐกำหนดแต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางเพศ การแบ่งบทบาททางเพศเช่นนี้เป็นความคิดที่รับต่อมาจากประเทศอังกฤษยุควิกตอเรีย² เพื่อแสดงให้เห็นว่าประเทศไทยมีอารยะทัดเทียมกับชาติตะวันตก (Jackson, 2004, pp. 58-59) ผู้เขียนเห็นว่า การแบ่งแยกเช่นนี้มีได้เพียงสร้างความต่างทางเพศ แต่เป็นกลไกทางอำนาจที่รัฐใช้ในการสร้าง “พลเมืองที่เหมาะสม” ภายใต้โครงสร้างอุดมการณ์ชาตินิยมแบบใหม่

หากมองย้อนกลับไปในอดีต หลักฐานทางประวัติศาสตร์หลายชิ้นชี้ให้เห็นว่าอัตลักษณ์ทางเพศและเพศวิถีในสังคมไทยก่อนการเข้ามาของชาติตะวันตกมีความยืดหยุ่นต่อผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศอยู่บ้าง นั่นคือในสมัยที่ยังใช้กฎหมายตราสามดวงมีการยอมรับทางด้านพฤติกรรมในระดับหนึ่ง แต่ถูกมองว่าเป็นเรื่องที่ไม่เหมาะสมจนถึงขั้นถูกจัดให้เป็นคนที่ไม่สามารถเชื่อถือได้ของสังคม เช่น การไม่สามารถให้การในศาลได้ แต่ทั้งนี้ ยังไม่ถือว่าการแสดงออกที่ไม่ตรงกับเพศโดยกำเนิดและพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นอาชญากรรมที่มีโทษถึงชีวิตเหมือนดังทางตะวันตกและในอีกบางวัฒนธรรม (Romjumpa, 2002, p. 13) ส่งผลให้ผู้เขียนพบว่า ไม่แปลกที่ได้พบเห็นตัวกากในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในวัดและในโบสถ์จะแสดงอภินิหาร “เล่นเพื่อน” หรือ “เล่นสาวท” กันอย่างทะลึ่งทะเล้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยไม่ถูกسابแ่งจากสาธุชน อาจเป็นไปได้ว่าคนไทยในอดีตเห็นว่าสิ่งเหล่านี้คือเรื่องปกติทางโลก ต่อมาในรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2396 - 2453) ได้มีการปฏิรูปกฎหมายให้ชาติตะวันตกเห็นว่าระบบกฎหมายของสยามมีมาตรฐานทัดเทียมกับระบบกฎหมายของชาติตะวันตกเพื่อรักษาสีบทิศทางการศาลในยุคล่าอาณานิคม ปรากฏว่ามีมาตราหนึ่งที่อาจตีความได้ว่าพฤติกรรมรักร่วมเพศเป็นความผิดทางอาญา หากเข้าข่ายดังการตีความดังกล่าวก็เชื่อได้ว่าฐานความผิดนี้ได้รับอิทธิพลทางความคิดจากความเชื่อของคริสต์ศาสนา (Romjumpa, 2002, pp. 26, 29) มาตรานี้ได้ถูกยกเลิกไปเมื่อ พ.ศ. 2499 และไม่พบบันทึกเกี่ยวกับการทำผิดในข้อหานี้ อย่างไรก็ตามพบว่าการลงโทษการมีเพศสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงกับผู้หญิงในหนังสือเรื่อง โครงกระดูกในตู้ โดย ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช เขียนไว้ว่าในพระบรมมหาราชวังมีปรากฏเป็นกรณีการ “เล่นเพื่อน” แล้วเป็นความขึ้นมา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงโปรดฯ ให้สืบสวนหาข้อเท็จจริงแล้วจึงโปรดฯ ให้ลงอาญาด้วยการประจานรอบวัง สักหน้าเป็นจุดสามจุดกลางหน้าผากแล้วห้ามเข้าในเขตพระราชวังอีก (Pramoj, 1971, pp. 117-118)

²ยุควิกตอเรียน หมายถึง การปกครองประเทศอังกฤษโดยพระนางวิกตอเรีย (ค.ศ. 1837-ค.ศ. 1901/พ.ศ. 2444-พ.ศ. 2380 หรือประมาณสมัยปลายรัชกาลที่ 3 ถึงเกือบปลายรัชสมัยของรัชกาลที่ 5)

ในสมัยรัชสมัยของรัชกาลที่ 6 (พ.ศ. 2453 – 2468) ปราบฎพระราชานิพนธ์สุภาพิชิตสอนหญิงอันเป็นการตอกย้ำบทบาทหน้าที่ของผู้หญิงที่มีมาแต่โบราณ หากแต่มีสิ่งที่เป็นคุณสมบัติที่ดีและงามอย่างใหม่ซึ่งแตกต่างกับคติโบราณคือยกย่องความรู้การศึกษาเป็นสุดยอดความงามของผู้หญิง และส่งเสริมให้ผู้หญิงมีบทบาทในการทำงานนอกบ้านให้มีความสามารถทางหัตถกรรม การค้าขาย การพยาบาล และสุนิหาริแพทย์ หากแต่ทรงพระนิพนธ์กล่าวถึง ‘กะเทย’ ในลักษณะเชิงเสียดสีล้อเลียนให้ขบขันลงในหนังสือพิมพ์ ดุสิตสมิต (Sittipan, 1956, p. 337, อ้างถึงใน Romjumba, 2002, p. 34) ดังนี้

ถาม: คนชนิดใดชอบรู้มากในทางผัว ๆ เมีย ๆ ?

ตอบ: กะเทย

ถาม: ทำไมกะเทยจึงรู้มากในทางผัว ๆ เมีย ๆ

ตอบ: เพราะตัวเป็นไม่ได้ทั้งผัวทั้งเมีย จึงต้องพูดเพื่อตบตาคนอื่น

ยุคเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยคณะราษฎรในสมัยของจอมพล ป. พิบูลสงคราม (พ.ศ. 2481 - 2487) บทบาททางเพศนั้นแจ่มชัดในประกาศรฐนิยมโดยแบ่งหน้าที่ระหว่างชายหญิงอย่างชัดเจนนั่นคือผู้ชายทำหน้าที่ในอาชีพการงานอย่างขยันขันแข็งและเป็น “รั้วของชาติ” ผู้หญิงทำหน้าที่ในบ้านเป็นภรรยา แม่ และเป็นผู้ดูแลปกครองบ้านเรือนรวมถึงต้องแต่งกายให้งดงามสดชื่นสมเป็น “ดอกไม้ของชาติ” รวมถึงการตั้งชื่อก็ต้องบ่งบอกชัดเจนถึงความเป็นชายที่กล้าหาญ เช่นเดียวกับชื่อของผู้หญิงก็ต้องนุ่มนวลอ่อนหวานสมเป็นดอกไม้ของชาติ เช่น เกรียงศักดิ์ และสายหยุด เป็นต้น (Tanaprasitpatana, 1999, pp. 97 - 98) ในช่วงนี้มีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมครั้งใหญ่ อันส่งผลถึงการบังคับใช้การแต่งกายให้ถูกต้องตามเพศโดยกำเนิดและสถานะทางสังคม รวมถึงยังมีการใช้คำพูดที่แยกเป็นคำพูดของผู้ชายและคำพูดของผู้หญิง ผู้ชายต้องแทนตนว่า “ผม” และลงท้ายประโยคด้วย “ครับ” ผู้หญิงแทนตนว่า “ฉัน” และลงท้ายประโยคด้วย “ค่ะ” นโยบายสมัยจอมพล ป. เด่นชัดในการยกฐานะของผู้หญิงไทยให้ทัดเทียมอารยประเทศและสนับสนุนให้ผู้หญิงไทยมีบทบาทในสังคม เศรษฐกิจ การป้องกันประเทศ และให้สังคมยอมรับสถานภาพของผู้หญิงซึ่งก้าวหน้ากว่าในอดีตที่ผู้หญิงมีสถานะต่ำด้อยกว่าผู้ชายมาก ผู้เขียนเห็นว่าแม้จะไม่มีบทลงโทษผู้ที่มีพฤติกรรมไม่ตรงกับเพศโดยกำเนิดและรักร่วมเพศ และไม่ได้มองว่าสิ่งเหล่านี้เป็นปัญหาสังคม แต่การกำหนดบทบาททางเพศแบบแบ่งชัดเจนนี้อาจมองในมุมหนึ่งได้ว่าเป็นการสร้างความเป็นอื่นให้กับผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศเนื่องจากมีภาพลักษณ์ที่ไม่ตรงต่ออุดมคติของรัฐ

ก่อนปี ค.ศ. 1956 (พ.ศ. 2499) ในทางจิตเวชศาสตร์ผู้ที่มีอัตลักษณ์ทางเพศไม่ตรงกับเพศโดยกำเนิดและพฤติกรรมรักร่วมเพศไม่ถือว่าเป็นโรคหรือมีความผิดปกติทางการแพทย์ในสังคมไทย กระทั่งในช่วงต้นพุทธศตวรรษ 2500 นักศึกษาแพทย์สาขาจิตเวชศาสตร์รุ่นบุกเบิกได้จบการศึกษาจากประเทศสหรัฐอเมริกาอันเป็นผลจากการที่ประเทศไทยประกาศตัวอยู่ฝั่งโลกเสรีนิยมประชาธิปไตยจึงมีการช่วยเหลือและสนับสนุนในทุกทางทั้งศิลปวัฒนธรรม รวมถึงการแพทย์จากสหรัฐฯ ในยุคนี้นักการแพทย์ได้ระบุให้คำว่า “กะเทย” หมายถึงความผิดปกติที่เกิดกับอวัยวะเพศที่มีลักษณะไม่ชัดเจนระหว่างชายกับหญิง และควรใช้คำว่า “กะเทย” กับความผิดปกติทางร่างกาย ซึ่งแตกต่างจากความหมายในอดีตที่หมายถึงบุคคลที่มีพฤติกรรมทางสังคมตรงข้ามกับเพศของตน³ และเสนอให้ใช้คำว่า “ลักเพศ” แทนพฤติกรรมการแสดงออกที่ไม่ตรงกับเพศโดยกำเนิด ในปี ค.ศ. 1961 (พ.ศ. 2504)

³นับจากอดีตจนถึงช่วงเวลานั้นคำว่า “กะเทย” หมายความว่าทั้งชายและหญิงที่แสดงออกไปในทางตรงข้ามกับเพศโดยกำเนิดในปัจจุบันคำว่า “กะเทย” ถูกหมายถึงเพศชายโดยกำเนิดที่แสดงออกเหมือนเพศหญิงเท่านั้น

แพทย์ได้ลงความเห็นว่ ลักเพศคือความป่วยด้วยอาการผิดปกติทางจิตมากกว่าทางกาย (Romjumpa, 2002, pp. 42 - 44) ในประเทศไทยความเห็นทางการแพทย์เช่นนี้ส่งผลต่องานเขียนที่ไม่ใช่แค่งานวิชาการ แต่รวมถึงนวนิยายที่แสดงให้เห็นมุมมองในด้านลบที่มีต่อความหลากหลายทางเพศ (Romjumpa, 2002, p. 52) หลังปี พ.ศ. 2505 พบว่ามีการเชื่อมโยงพฤติกรรมรักร่วมเพศเข้ากับปัญหาสังคม และสาเหตุการแพร่ระบาดของโรคเอดส์ (Suesat & Sirasoonthorn, 2015, p. 116) อาจกล่าวได้ว่านี่คือช่วงเวลาที “กะเทยทางสังคม” ถูกทำให้กลายเป็น “จำเลยทางสังคม” ภายใต้วาทกรรมทางการแพทย์แบบตะวันตก ซึ่งได้ตีความเพศและความปรารถนาในกรอบของความผิดปกติทางจิต ทำให้พฤติกรรมรักร่วมเพศซึ่งเคยปรากฏอยู่ในหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาหลายร้อยปี ตั้งแต่กฎหมายฉบับแรกของกรุงรัตนโกสินทร์สืบบย้อนไปจนถึงพระไตรปิฎก ได้ถูกมองใหม่ในฐานะเรื่องผิดปกติและกลายเป็นสิ่งแปลกปลอมของสังคมสมัยใหม่

แม้ว่าสมาคมจิตแพทย์อเมริกันจะถอด “รักร่วมเพศ” ออกจากบัญชีความผิดปกติทางเพศในปี ค.ศ. 1974 (พ.ศ. 2517) (Romjumpa, 2002, p. 51) แต่ทัศนคติของสังคมที่หยั่งรากลึกลามไม่อาจเปลี่ยนแปลงได้ในชั่วข้ามคืน โดยในประเทศไทย การต่อสู้เพื่อความเสมอภาคทางเพศของกลุ่มความหลากหลายทางเพศได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ตัวอย่างของความสำเร็ในระดับหนึ่ง คือ การเปลี่ยนแปลงถ้อยคำในเอกสารยกเว้นการเกณฑ์ทหารสำหรับผู้หญิงข้ามเพศ ซึ่งเดิมระบุว่า “จิตผิดปกติอย่างถาวร” ได้รับการแก้ไขเป็น “ภาวะเพศสภาพไม่ตรงกับเพศกำเนิด (Gender Identity Disorder)” ในปี พ.ศ. 2555 อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนยังไม่เห็นด้วยกับคำว่า “Disorder” เนื่องจากยังสะท้อนกรอบคิดทางการแพทย์แบบเดิมที่มองความหลากหลายทางเพศเป็น “ความผิดปกติ” หรือ “อาการป่วย” ซึ่งนำไปสู่การตีตราทางสังคมและความสับสนในการรับรู้เพศของตนเอง ต่อมาในปี พ.ศ. 2558 มีการประกาศใช้ พระราชบัญญัติความเท่าเทียมระหว่างเพศ ซึ่งเป็นกฎหมายฉบับแรกของไทยที่มุ่งคุ้มครองสิทธิของกลุ่มความหลากหลายทางเพศ แม้จะเป็นก้าวสำคัญ แต่กฎหมายฉบับนี้ยังมีช่องโหว่ที่เปิดโอกาสให้มีการละเมิดสิทธิด้วยเหตุแห่งศาสนาและความมั่นคงของรัฐได้ ผู้เขียนจึงตั้งข้อสังเกตว่า การมีกฎหมายเฉพาะเพื่อคุ้มครองบุคคลหลากหลายทางเพศนั้น เป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความเท่าเทียมจริงหรือไม่ เหตุใดรัฐจึงไม่สามารถคุ้มครองสิทธิของทุกคนภายใต้คำว่า “บุคคล” เดียวกันได้ แต่กลับผลิตกติกาอีกชุดหนึ่งขึ้นมาเพื่อแยกกลุ่มคนออกจากกัน และยิ่งไปกว่านั้นยังเปิดช่องให้การเลือกปฏิบัติสามารถกระทำได้อย่างถูกต้องตามกฎหมาย การเกิดขึ้นของพระราชบัญญัตินี้จึงอาจสะท้อนว่า สังคมไทยยังคงมีระบบคิดที่แบ่งแยกและจัดลำดับทางเพศอยู่เช่นเดิม เช่นเดียวกับกรณีทีรัฐกำหนดให้บุคคลข้ามเพศต้องใช้คำนำหน้าชื่อตามเพศโดยกำเนิด

ประเด็นเหล่านี้ล้วนสะท้อนให้เห็นว่า สิทธิพื้นฐานของความเป็นมนุษย์ยังคงถูกกำหนดด้วยบรรทัดฐานทางสังคมและศีลธรรม จึงเกิดการเคลื่อนไหว เรียกร้อง และการอธิบายอย่างต่อเนื่องเพื่อให้สังคมตระหนักถึงความสำคัญของความเท่าเทียมทางเพศ ภายใต้บริบทเช่นนี้ ศิลปะจึงทำหน้าที่เป็นพื้นที่แห่งการแสดงออกและการต่อรองใช้กลยุทธ์ทางสุนทรียะเพื่อขับเคลื่อนให้เกิดความเข้าใจและความเท่าเทียมทางเพศในสังคม ดังที่จะกล่าวถึงในตัวอย่างต่อไปนี้

ศิลปะกับความหลากหลายทางเพศ

ศิลปะที่สะท้อนภาพ ประสบการณ์ ประเด็น และมุมมองของผู้มีความหลากหลายทางเพศสามารถเรียกได้ว่า “ควีร์อาร์ต” (Queer Art) หรือ “ศิลปะควีร์”⁴ ซึ่งครอบคลุมประเด็นได้อย่างหลากหลาย ทั้งการสำรวจ การเฉลิมฉลอง และการวิพากษ์แ่งมุมของเพศภาวะ เพศ และอัตลักษณ์ทางเพศ ศิลปะควีร์ท้าทายบรรทัดฐานทางสังคมที่ครอบงำและสร้างภาพแทนของผู้มีความหลากหลายทางเพศ พร้อมทั้งส่งเสริมการมองเห็น การยอมรับ และการให้พื้นที่เสียงแก่ผู้ที่มักถูกมองข้ามในสังคม ผลงานศิลปะเหล่านี้ทำหน้าที่เป็นตัวแทนในการบอกเล่าความรู้สึกและประสบการณ์ของผู้มีความหลากหลายทางเพศ แสดงออกถึงการยอมรับตัวตน ความสัมพันธ์ระหว่างร่างกายกับเพศ รวมถึงการถูกแบ่งแยกและกีดกัน ทั้งยังมุ่งสลายกรอบเรื่องเพศแบบคู่ตรงข้าม (Binary) ที่จำกัดอยู่เพียงหญิงและชายซึ่งหมายรวมถึงบทบาททางเพศที่อ้างอิงกับเพศภาวะ เช่น “ทอม-ดี้” หรือ “คิง-ควีน” เป็นต้น

ศิลปะควีร์และทฤษฎีควีร์ (Queer Theory) มีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันโดยทั้งสองสำรวจและท้าทายบรรทัดฐานดั้งเดิมรวมถึงโครงสร้างอำนาจที่เกี่ยวข้องกับเพศภาวะและเพศ ทฤษฎีควีร์เริ่มพัฒนาเป็นสาขาการศึกษาในช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 ถึงคริสต์ทศวรรษ 1990 (ประมาณปี พ.ศ. 2528–2535) โดยนักวิชาการและนักเคลื่อนไหวมุ่งทำความเข้าใจและวิพากษ์ความคาดหวังทางสังคมเกี่ยวกับเพศและอัตลักษณ์ที่หล่อหลอมประสบการณ์ของปัจเจกบุคคล ทฤษฎีนี้ตั้งคำถามต่อความเข้าใจแบบคู่ตรงข้ามของเพศภาวะและเรื่องเพศ โดยเสนอว่าเพศเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นทางสังคม ผ่านประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และอำนาจของสถาบันต่าง ๆ

ผู้เขียนเห็นว่า บทบาทของศิลปะที่นำเสนอประเด็นความหลากหลายทางเพศนั้นล้วนมีจุดมุ่งหมายร่วมกันคือการสร้างความเท่าเทียมผ่านการทำให้เรื่องเพศหลากหลายกลายเป็นเรื่องปกติในพื้นที่สาธารณะ ศิลปะจึงไม่เพียงเรียกร้องการยอมรับ แต่ยังยืนยันสิทธิของการมีอยู่อย่างเท่าเทียมในฐานะคนที่เท่ากัน ศิลปินมีบทบาทในการนำเสนอที่แตกต่างกันออกไป เป็นต้นว่า เสียดสีประชดประชัน ขบถ ตีแสบหน้า หือหวากำกัณ งดงาม ขบขัน ตั้งคำถามเล่าเรื่อง ใช้สัญลักษณ์ และถ่ายทอดความรู้สึกออกมาในรูปแบบนามธรรม อาจมีการขยายประเด็นไปถึงบริบททางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจที่ใช้อัตลักษณ์ทางเพศเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องและทำให้เกิดการตีความจากผู้รับชม

แม้จะปรากฏภาพหลักฐานว่าความสัมพันธ์ระหว่างเพศเดียวกันนั้นเป็นเรื่องที่มีมานานหลายพันปีนับแต่วัฒนธรรมโบราณ แต่การแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางเพศที่ไม่ตรงกับเพศกำเนิดอย่างเปิดเผยนั้นเป็นเรื่องของโลกสมัยใหม่ที่ใช้เวลาหลายศตวรรษกว่าจะเป็นที่ยอมรับในสิทธิการเป็นตัวของตัวเองในระดับหนึ่งเช่นในปัจจุบัน อันเป็นผลมาจากสังคมแบบชายเป็นใหญ่ ข้อห้ามทางศาสนา และกฎหมายในอดีต แม้ว่าในปัจจุบันจะมีความอิสระมากขึ้น แต่การแสดงออกอย่างเต็มตัวก็ยังไม่ปรากฏให้เห็นในทุกที่ทั่วโลกหรือแม้กระทั่งได้มาซึ่งสิทธิความเท่าเทียมอย่างทั่วถ้วน การเปิดเผยตัวตนตามใจต้องการจึงเป็นการแสดงออกตามสิทธิของความเป็นคนอย่างกล้าหาญตั้งแต่ในอดีตจนกระทั่งในปัจจุบัน จุดเปลี่ยนในทางการเมืองและวัฒนธรรมควีร์ที่สำคัญ ได้แก่ 1) Stonewall Riots

⁴ควีร์ (Queer) เป็นคำที่ใช้เรียกบุคคลผู้มีความหลากหลายทางเพศ เดิมมีความหมายว่าแปลกหรือแปลกประหลาด ถูกนำมาใช้ในเชิงดูถูกเหยียดหยามกับผู้ที่มีความปรารถนาหรือความสัมพันธ์ระหว่างเพศเดียวกันในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 กระทั่งช่วงปลายคริสต์ทศวรรษ 1980 นักเคลื่อนไหวที่มีความหลากหลายทางเพศเริ่มใช้คำนี้ในกิจกรรมการเคลื่อนไหวซึ่งทำให้ความหมายนั้นต่างไปจากเดิมอย่างสิ้นเชิงคือใช้เรียกแทนผู้มีความหลากหลายทางเพศโดยไม่แบ่งแยกหมวดหมู่ เช่น “เลสเบียน” “เกย์” “ไบเซ็กชวล” “LGBTQIA+” ฯลฯ

(การจลาจลที่สโตนวอลล์) ในปี ค.ศ. 1969 (ปี พ.ศ. 2512) ที่นครนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา บาร์เกย์เป็นสถานที่หลบภัยที่ผู้มีความหลากหลายทางเพศสามารถเข้าสังคมได้อย่างปลอดภัยจากการคุกคามในที่สาธารณะ อย่างไรก็ตาม บาร์เหล่านั้นถูกเจ้าหน้าที่ตำรวจบุกค้นบุกจับเป็นประจำ กระทั่งถึงจุดหนึ่งที่ผู้ถูกกระทำทนไม่ไหว จึงมีการประท้วงต่อสู้กลับ ถือเป็นจุดกำเนิดของขบวนการสิทธิของผู้มีความหลากหลายทางเพศ และดำเนินกิจกรรม ขบวนพาเหรด ‘Pride Parade’ (ขบวนพาเหรดแห่งความภูมิใจ) ขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศสหรัฐ ฯ เพื่อระลึกถึงเหตุการณ์การต่อสู้กับที่สโตนวอลล์ ในปัจจุบันพาเหรดลักษณะนี้ได้ถูกจัดขึ้นในหลายประเทศทั่วโลกเพื่อสร้างชุมชนและให้เกียรติประวัติศาสตร์ของการเคลื่อนไหว 2) วิกฤตการณ์เชื้อเอชไอวีและโรคเอดส์ (HIV/AIDS) (คริสต์ทศวรรษ 1980-1990/ประมาณพุทธศตวรรษ 2520-2530) ซึ่งได้กล่าวไว้ในตอนต้นของบทความแล้วว่า กลุ่มคนรักเพศเดียวกันโดยเฉพาะเกย์นั้นตกเป็นจำเลยทางสังคมในการทำให้โรคนั้นแพร่ระบาดออกไป 3) การสมรสเท่าเทียม ในโลกร่วมสมัยตามสิทธิทางกฎหมายเริ่มต้นที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ในปี ค.ศ. 2001 (ปี พ.ศ. 2544) จากนั้นตามมาด้วยอีกหลายประเทศ เช่น สหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย และไต้หวัน ส่วนในประเทศไทย ได้มีการบังคับใช้ พ.ร.บ. สมรสเท่าเทียมในวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2568 (Office of Judicial and Legal Affairs, 2024) และ 4) สิทธิของคนข้ามเพศ (Transgender) เริ่มได้รับการผลักดันอย่างจริงจังในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 (ราว พ.ศ. 2523–2543) และขยายตัวต่อเนื่องถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 21 (ประมาณปี พ.ศ. 2544 – 2563) สิทธิของคนข้ามเพศจึงกลายเป็นประเด็นที่ถูกพูดถึงอย่างกว้างขวาง ไม่ว่าจะเป็นสิทธิในการใช้ห้องน้ำที่ตรงกับอัตลักษณ์ทางเพศ สิทธิในการแต่งกายให้สอดคล้องกับเพศภาวะ หรือการรับรองเพศสภาพตามกฎหมาย

ในโลกศิลปะสมัยใหม่และร่วมสมัย ได้ปรากฏศิลปินจำนวนมากที่แสดงตัวตนในฐานะผู้บุกเบิกศิลปะควีร์ และได้รับการกล่าวถึงอย่างกว้างขวาง ประเด็นที่ศิลปินเหล่านี้นำเสนอสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับจุดเปลี่ยนทางการเมืองและวัฒนธรรมที่ส่งผลต่อชีวิตของผู้มีความหลากหลายทางเพศ โดยเฉพาะเรื่องอัตลักษณ์ทางเพศและการเปิดเผยตัวตน หลายคนเลือกใช้ศิลปะเป็นพื้นที่สำรวจตัวตน กระบวนการเปิดเผยตนเอง และการต่อสู้กับความโดดเดี่ยวที่เกิดจากการถูกตีตราทางเพศ ผลงานเหล่านี้จึงทำหน้าที่สร้างความรู้สึกร่วมในกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ และเปิดพื้นที่ให้สังคมตระหนักถึงการยอมรับและความเท่าเทียมของผู้คนที่มักถูกผลักให้กลายเป็นชายขอบ

ผลงานศิลปะที่ปรากฏต่อสาธารณะมักแสดงออกถึงความรัก ความปรารถนา และเรื่องราวความสัมพันธ์ของผู้มีความหลากหลายทางเพศผ่านอารมณ์และรูปแบบทางสุนทรียะที่หลากหลาย ซึ่งเป็นประเด็นร่วมสากลของคนทุกเพศ บางผลงานท้าทายบรรทัดฐานทางศีลธรรมและขนบของสังคมผ่านการตั้งคำถามต่อเส้นแบ่งระหว่างศิลปะกับอนาจาร ระหว่างข้อจำกัดกับเสรีภาพในการแสดงออก อันเป็นประเด็นที่นำไปสู่การถกเถียงอย่างไม่รู้จบและมีคำตอบแตกต่างกันไปตามวัฒนธรรม ประเด็นเรื่องอัตลักษณ์จึงเป็นเรื่องซับซ้อน แยกย่อย และละเอียดอ่อน ซึ่งขึ้นอยู่กับระดับความเปิดกว้างของสังคม โดยเฉพาะหลังคริสต์ทศวรรษ 1990 ที่ภาพแทนของผู้มีความหลากหลายทางเพศเริ่มกลายเป็นเรื่องปัจเจกและหักล้างกรอบอัตลักษณ์ที่สังคมเคยกำหนดไว้

การแพร่ระบาดของเชื้อเอชไอวี/เอดส์ (HIV/AIDS) ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1980–1990 นับเป็นตัวเร่งสำคัญของการเคลื่อนไหวทางสังคมของกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ ความเข้าใจผิดเกี่ยวกับการติดต่อของเชื้อทำให้ผู้ติดเชื้อมักถูกปฏิบัติอย่างหวาดกลัว ระวัง หรือรังเกียจ ซึ่งสะท้อนอคติทางสังคมที่ยังคงมีอยู่ในปัจจุบัน เช่น การที่บางองค์กรในประเทศไทยยังคงบังคับตรวจเชื้อเอชไอวีก่อนเข้าทำงาน ซึ่งเป็นการละเมิดสิทธิมนุษยชน ผู้ติดเชื้อก็ต้องปกปิดสถานะของตนไม่เพียงเพราะเป็นเรื่องส่วนตัว แต่เพื่อป้องกันการถูกเลือกปฏิบัติ

ศิลปินจำนวนมากได้ตอบสนองต่อวิกฤตครั้งนี้ด้วยการสร้างผลงานที่สำรวจผลกระทบของโรคระบาดต่อชุมชนหลากหลายทางเพศ รวมถึงการสูญเสีย ความเศร้าโศก และการไว้อาลัย บางการเคลื่อนไหวเน้นให้ความรู้กับสังคม เรียกร้องให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเพื่อต่อต้านการกีดกันและความรุนแรงทางเพศ สำหรับในประเทศไทยผู้เขียนยังไม่พบศิลปินสายทัศนศิลป์ที่สร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับประเด็นนี้อย่างต่อเนื่อง แต่พบตัวอย่างในสื่อภาพยนตร์ที่สะท้อนทัศนคติของสังคมไทยต่อผู้ติดเชื้อ เช่น เร็วกว่าใจ โกลเกินฝัน (พ.ศ. 2536/ค.ศ. 1993) และ เสียตาย 2 (พ.ศ. 2539/ค.ศ. 1996)

ในด้านการเคลื่อนไหวทางการเมือง ศิลปินร่วมสมัยจำนวนมากพยายามผลักดันประเด็นความเท่าเทียมทางเพศ เรียกร้องสิทธิและการมองเห็นในพื้นที่สาธารณะ เช่น การสมรสเท่าเทียมซึ่งมีผลบังคับใช้ในวันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2568 สิทธิของคนข้ามเพศ และการต่อต้านอาชญากรรมจากความเกลียดชังต่อกลุ่มหลากหลายทางเพศ นอกจากนี้ยังมีศิลปินอีกจำนวนไม่น้อยที่มุ่งสร้างสรรค์งานในประเด็นสากลของมนุษย์ เช่น ความรัก ความสัมพันธ์ และการใช้ร่างกายเป็นสื่อทางศิลปะ ซึ่งแม้จะเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศ แต่ก็ยังสะท้อนถึงการยอมรับ การมองเห็นคุณค่า และการเฉลิมฉลองความแตกต่างของเรื่อในร่างกายของคนเท่าเทียมกัน

ตัวอย่างผลงานศิลปะเควีย์ร์

คลอด คาฮาน (Claude Cahun, ค.ศ. 1894–1954/พ.ศ. 2437–2497) และ มาร์เซล มัวร์ (Marcel Moore, ค.ศ. 1892–1972/พ.ศ. 2453–2515) ศิลปินและคู่รักที่ทำงานร่วมกันมากกว่า 40 ปี ผู้มีเพศกำเนิดเป็นหญิงแต่ทำงานในทัศนคติที่มีความเป็นกลางทางเพศ ทั้งสองต่อต้านแบบแผนและภาพลักษณ์ของบทบาททางเพศอันเป็นบรรทัดฐานของสังคมด้วยการท้าทายแนวคิดเรื่องเพศ ความงาม และตรรกะของสาธารณชน ผลงานของคาฮานและมัวร์เป็นไปในลักษณะของการแสดงละครในบทบาทที่หลากหลายผ่านภาพถ่าย บทบาทในภาพถ่ายโดยมากจะถูกแสดงโดยคาฮานในบุคลิกที่ทั้งแต่งตัวเป็นผู้ชาย พรากอัตลักษณ์ทางเพศด้วยการโกนศีรษะ บางครั้งเป็นบุคคลที่ไม่สามารถบอกเพศได้อย่างชัดเจนอันเป็นการท้าทายแนวคิดเรื่องบทบาททางเพศที่เป็นลักษณะคู่ตรงข้าม และบางโอกาสเป็นตัวละครหญิงในหลายบทบาท ความคิดและผลงานของทั้งคู่อาจเรียกได้ว่าเป็นผู้มาก่อนกาลเรื่องการท้าทายภาพแทนของผู้หญิงตามอุดมคติในยุคนั้นและเป็นการท้าทายการสร้างนิยามใหม่ของตัวตนในฐานะสิ่งลึกลับและไม่อาจจำกัดได้โดยเพศโดยกำเนิด เนื่องจากคริสต์ทศวรรษ 1920–1940 (ประมาณพุทธทศวรรษ 2460–2480) ที่ปรากฏผลงานนั้นยังไม่มี การพูดถึงประเด็นการลึกลับทางเพศหรือการสลายกรอบเรื่องเพศแบบคู่ตรงข้ามในกระแสสังคม หรือทฤษฎีเควีย์ร์



ภาพที่ 1 Untitled [Hélène Duthé and Claude Cahun in Banlieue (Suburb)]

Note: From San Francisco Museum of Modern Art, 1929

แจ็ก สมิธ (Jack Smith, ค.ศ. 1932–1989/พ.ศ. 2475–2532) ศิลปินทัศนศิลป์และผู้สร้างภาพยนตร์บางครั้งผลิตผลงานโดยการผสมผสานระหว่างศิลปะแสดงสด ภาพยนตร์ และแดร็ก (Drag)⁴ ผลงานภาพยนตร์มีลักษณะของการทดลองที่มีความยั่วเย้าท้าทายทั้งในเรื่องภาพที่ขัดต่อกฎหมายและขนบของทฤษฎีศิลป์ในขณะนั้น มีการลำดับเนื้อหาที่ไม่ได้เป็นการเล่าเรื่องเรียงลำดับเหตุการณ์แบบเส้นตรง ภาพยนตร์เรื่อง *Flaming Creatures* (สิ่งมีชีวิตที่เร้าร้อน) ในค.ศ. 1963 (พ.ศ. 2506) เป็นผลงานชิ้นสำคัญที่ถูกสั่งห้ามฉายหลังจากทำการฉายรอบแรกในทั้งหมด 22 รัฐของสหรัฐฯ และยังถูกห้ามฉายในบางประเทศเนื่องจากมีภาพเปลือย มีเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเพศ และแสดงให้เห็นความคลุมเครือและสับสนไหลทางเพศอันเป็นสิ่งที่ผิดในช่วงเวลานั้น ภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการเสียดสีภาพยนตร์ทุนต่ำ (หนังเกรด B) ของฮอลลีวูดจึงออกมาในสุนทรียะรูปแบบแคมป์ (Camp) อันหมายถึงแนวทางของศิลปะและวัฒนธรรมที่เน้นการโอ้อวดทำให้เกินจริง การประชดประชัน อารมณ์ขัน และมีลักษณะคล้ายการแกล้งแสดงละคร มักจะเกี่ยวข้องกับการหยิบยืมภาพลักษณ์ของค่านิยมในวัฒนธรรมกระแสหลักมาเพื่อการล้อเลียนภาพลักษณ์ คุณค่า และค่านิยมของวัฒนธรรมกระแสหลักเอง พร้อมกันนั้นก็เฉลิมฉลองความเป็นชายขอบและความแหกคอกนอกกรอบอันเป็นสุนทรียะที่มักพบได้ในศิลปะและวัฒนธรรมควิเยร์ แคมป์เป็นหนึ่งในรูปแบบการแสดงออกเพื่อสร้างรูปแบบทางเลือกให้กับความงาม และสร้างทางเลือกให้กับความหมายในสังคมที่กลุ่มของผู้มีความหลากหลายทางเพศและกลุ่มวัฒนธรรมกระแสรองถูกกีดกันหรือทำให้ด้อยค่าลง ตัวละครส่วนใหญ่ของภาพยนตร์เรื่อง *Flaming Creatures* และอีกหลายเรื่องของสมิธแสดงให้เห็นความคลุมเครือในทางเพศ การแต่งกายข้ามเพศ และแดร็ก นอกจากนี้ผลงานของสมิธยังใช้อัตลักษณ์ทางเพศและความโป๊เปลือยเพื่อพูดถึงการเมืองอีกด้วย เช่น ภาพยนตร์เรื่อง *No President* (ไม่เอาประธานาธิบดี) เป็นภาพยนตร์ทดลองในปี ค.ศ. 1967 (พ.ศ. 2510) เนื้อเรื่องของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการจินตนาการถึงชีวิตของเวนเดล วิลคี้ (Wendell Willkie) ผู้ได้รับการเสนอชื่อชิงตำแหน่งประธานาธิบดีสหรัฐฯ ในปี ค.ศ. 1940 (พ.ศ. 2483) จากพรรครีพับลิกันว่าจะเกิดอะไรขึ้นหากเขาถูกลักพาตัวไปโดยโจรสลัดตั้งแต่ยังเป็นทารกและถูกขายเข้าสู่การค้าทาส ภาพยนตร์เรื่องนี้ใช้การปะติดของฟิล์มภาพยนตร์ (ฟุตเทจ) ที่ถ่ายทำเองและฟุตเทจจากของบุคคลอื่นเข้าด้วยกัน เช่น บ้านทึบ

⁴ศิลปะแขนงหนึ่งที่ใช้ศาสตร์ของการแต่งหน้า แฟชั่น และการแสดงมารวมกัน มีลักษณะเด่นคือการแสดงออกถึงความเป็นเพศหญิง ความเป็นเพศชาย หรือเพศอื่นแบบเกินจริง

การเดินทางของโลเวล โทมัสในเกาะสุมาตรา (Lowell Thomas travelogue of Sumatra) ภาพการร้องเพลง A Sunday Kind of Love (ความรักในแบบของวันอาทิตย์) โดยไดนา ชอร์ (Dinah Shore) นักร้องนักแสดงอเมริกันกับชายคนหนึ่ง และภาพข่าวการแถลงถึงอนาคตของเกษตรกรอเมริกันโดยวิลคี (Hoberman, 1997, p. 50) การตัดต่อใช้วิธีตัดสลับซ้อนทับภาพและเสียงแบบที่ผู้ดูไม่สามารถคาดเดาได้ประหนึ่งภาพฝัน แม้ภาพยนตร์เรื่องนี้อ้างอิงบุคคลและภาพข่าวจริงแต่ไม่ได้ถูกห้ามฉายเนื่องจากเหตุผลดังกล่าว แต่ถูกห้ามฉายจากเหตุผลของการแสดงให้เห็นความเป็นรักร่วมเพศและสื่ออนาจาร



ภาพที่ 2 No President

Note: From Light Cone: Distribution, Exhibition and Conservation of Experimental, 1967–1970

การแสดงความเห็นทางสังคมและการเมืองผ่านอัตลักษณ์ทางเพศนั้นปรากฏในงานภาพยนตร์ร่วมสมัยของไทยเช่นกัน เช่น ภาพยนตร์สารคดีทดลองของธัญสกล พันสีหิธรกุล (พ.ศ. 2516/ค.ศ. 1973) ถ่ายทอดเรื่องเกี่ยวกับสังคมและการเมืองควบคู่ไปกับเรื่องเพศความสัมพันธ์แบบโรแมนติคของเกย์ ซึ่งเป็นการใช้เรื่องเพศสะท้อนการเมืองในมุมที่คนในวัฒนธรรมกระแสหลักอาจไม่เคยมองหรือรับรู้ในประเด็นนั้นมาก่อน เช่น เรื่อง บริเวณนี้อยู่ภายใต้การกักกัน (This Area Is Under Quarantine) (พ.ศ.2552/ค.ศ.2009) ที่เชื่อมโยงเรื่องเพศกับการเมืองในสามจังหวัดชายแดนใต้โดยเฉพาะเหตุการณ์กรณีสังหารหมู่ที่อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส ในปี พ.ศ. 2547 ธัญสกลใช้ภาพเปลือยของชายรักชายสลับกับภาพเหตุการณ์และพื้นที่ในจังหวัดชายแดนใต้เพื่อตั้งคำถามเรื่องการควบคุมร่างกายและศีลธรรมของรัฐว่าการกดขี่ทางเพศและการเมืองมีโครงสร้างอำนาจร่วมกัน และเรื่อง สันติคีรีโซนาตา (Santikhiri Sonata) (พ.ศ. 2562/ค.ศ. 2019) ถ่ายทำที่หมู่บ้านสันติคีรีที่เดิมชื่อบ้านแม่สลอนนอก อำเภอมะป้าหลวง จังหวัดเชียงราย นำเสนอภาพของพื้นที่ที่ถูกประกาศให้เป็นพื้นที่ของสันติภาพภายใต้การปกครองของรัฐบาลทหารไทยในทศวรรษ 1980 (พ.ศ. 2523–2532) โดยมีนโยบายปราบปรามยาเสพติด คอมมิวนิสต์ การค้ามนุษย์ และคนไร้สัญชาติ เพื่อสร้างความสงบเรียบร้อยในพื้นที่นี้ ภาพยนตร์ตั้งคำถามว่าสันติภาพที่ถูกสร้างให้อยู่บนพื้นฐานของการปราบปรามนั้นมีจริงหรือ และถามว่าอดีตของพื้นที่ (ยาเสพติด การเคลื่อนไหวของคนไร้สัญชาติ ฯลฯ) ยังคงส่งผลกระทบต่อปัจจุบันอย่างไร เป็นต้น เช่นเดียวกับอนูวัฒน์ อภิมุขมงคล (พ.ศ.2538/ค.ศ. 1995) นำอัตลักษณ์และเพศภาวะของ บังลิ ผู้มีตัวตนอยู่จริง และสัญลักษณ์ของความเป็นไทย มาเป็นเครื่องมือในการตั้งคำถาม วิพากษ์สังคม การเมือง และมายาคติเรื่องชาตินิยมในสังคมไทย เพศไปจนถึงการต่อสู้ทางการเมือง

พร้อมกัน ผู้เขียนเห็นว่าในผลงานหลายชิ้นเปลี่ยนให้ร่างกายของบังลิที่เป็นร่างกายของชายชายชอบกลับเข้ามาอยู่ในศูนย์กลางความสนใจและกลายเป็นผู้จ้องมองกลับไปใช้อำนาจรัฐและมายาคติเรื่องชาติ ศาสนา และเพศในสังคมไทย



ภาพที่ 3 She 3

Note: From Patani Art Space, 2015

การทำทลายเส้นแบ่งระหว่างศิลปะและอนาจารเป็นประเด็นถกเถียงในโลกของศิลปะมาหลายสิบปีและยังไม่มีวิวัฒนาการที่จะมีจุดสิ้นสุดลง เนื่องจากเป็นประเด็นที่สามารถมองได้จากมุมของสังคม วัฒนธรรม ศีลธรรมจรรยา และกฎหมาย ซึ่งแม้แต่วาทกรรมกฎหมายจะเขียนไว้อย่างดีแล้วก็ต้องอาศัยการตีความและวิจารณ์ของศาลอยู่ดี ภาพถ่ายของโรเบิร์ต แมพเพิลธอร์พ (Robert Mapplethorpe, ค.ศ. 1946-1989 / พ.ศ. 2489-2532) เป็นหัวข้อถกเถียงและมีข้อโต้แย้งมากมายว่างานของเขาควรได้รับการพิจารณาว่าเป็นศิลปะหรือภาพอนาจาร ภาพถ่ายของแมพเพิลธอร์พมักจะมีคำแนะนำเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องเกย์ เพศ และรสนิยม BDSM⁵ อย่างโจ่งแจ้ง ส่งผลให้บางคนมองว่างานของเขาเป็นภาพอนาจาร และบ้างมีข้อโต้แย้งว่าภาพถ่ายของแมพเพิลธอร์พนั้นไม่ได้หมายถึงการยั่วยวนหรือมีจุดประสงค์เพื่อกระตุ้นอารมณ์ทางเพศเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการสำรวจประเด็นที่ซับซ้อนเกี่ยวกับตัวตนและการแสดงออกถึงบทบาททางเพศ การเปลี่ยนแปลงของอำนาจ และรูปร่างของมนุษย์ ผู้เขียนมองว่าผลงานที่แสดงออกถึงเรื่องดังกล่าวเป็นการผลักดันเสรีภาพในการแสดงออกถึงรสนิยมทางเพศให้เป็นเรื่องปกติและเป็นเรื่องของความงามที่ทำทลายบรรทัดฐานของสังคมและจารีตประเพณี อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนเสนอว่าในการจัดแสดงผลงานที่มีเนื้อหาและภาพที่พิจารณาแล้วว่ามีการทำทลายบรรทัดฐานและนำเสนอเรื่องทางเพศอย่างโจ่งแจ้ง รวมถึงความรุนแรงทุกแบบออกสู่สาธารณะเป็นสิ่งที่ทำได้ แต่ต้องคำนึงถึงการเข้าถึงของเยาวชนและผู้ที่ไม่ประสงค์จะเข้าถึงภาพหรือเนื้อหาเหล่านี้ด้วย เช่น การจัดแสดงควรมีป้ายข้อความแจ้งให้ทราบก่อนเข้า

⁵BDSM รสนิยมทางเพศในการสวมบทบาทในระหว่างการทำกิจกรรมทางเพศ โดยตัวย่อมีที่มาจากคำว่า Bondage (พันธนาการ) Discipline (การลงโทษ) Dominance (การควบคุม การแสดงอำนาจเหนือกว่า) Submission (การยอมจำนน) Sadism (ความสุขจากการทำความรุนแรงกับผู้อื่น) Masochism (ความสุขจากการได้รับความรุนแรง)

นิทรรศการถึงเนื้อหาและสิ่งที่จัดแสดง อาจกำหนดอายุผู้เข้าชมหากจำเป็น หรือเยาวชนอาจต้องได้รับความยินยอมจากผู้ปกครองด้วยการลงลายมือชื่อในเอกสารที่มีการอธิบายวัตถุประสงค์และภาพที่จัดแสดงภายในนิทรรศการ หรือมีผู้นำชมนิทรรศการสำหรับเยาวชน เป็นต้น ทั้งนี้การสร้างกฎกติกาต้องอยู่บนพื้นฐานของความเคารพในการแสดงออกทางศิลปะของศิลปินด้วย



ภาพที่ 4 Self Portrait

Note: From Whitney Museum of American Art, 1978

ศิลปินสาขาภาพถ่าย ปีแอร์ คอมมัว (Pierre Commoy, ค.ศ. 1950 / พ.ศ. 2493) และจิตรกร จิลส์ บลองชาร์ด (Gilles Blanchard, ค.ศ. 1953 / พ.ศ. 2496) เป็นที่รู้จักในนามปีแอร์และจิลส์ (Pierre et Gilles) ทั้งคู่เป็นทั้งคู่ชีวิตและเป็นศิลปินผู้ทำงานร่วมกันโดยผสมผสานทั้งสองเทคนิคเข้าด้วยกันโดยการพิมพ์ภาพลงบนผืนผ้าใบ แล้วลงสีเพิ่มเติม ผลงานของทั้งคู่สามารถวิเคราะห์ได้จากหลายมุมมองและประเด็นหัวข้อ ประเด็นที่เกิดขึ้นซ้ำ ๆ อย่างเห็นได้ชัดคือการเฉลิมฉลองความปรารถนาและเรื่องเพศ และการสำรวจค้นหาความสัมพันธ์ระหว่างศาสนา กับเรื่องเพศ ซึ่งเป็นอำนาจที่เข้ามามีอิทธิพลต่อกฎหมายอันกระทบต่อวิถีชีวิตของผู้มีความหลากหลายทางเพศ มาหลายศตวรรษ จึงอาจทำให้พบว่าบ่อยครั้งที่ผลงานของศิลปินทั้งคู่เป็นเหมือนจุดบรรจบของความปรารถนา และอำนาจที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่สมมุติ ในทางสุนทรียะเห็นได้อย่างชัดเจนว่างานของทั้งคู่ได้รับอิทธิพลจาก ภาพสัญลักษณ์ทางศาสนา วัฒนธรรมป๊อป และรูปแบบคิซ (Kitsch)⁶ ตัวอย่างใน ภาพที่ 5 Saint Mary MacKillop (Kylie Minogue) ค.ศ. 1995 (พ.ศ. 2538) เป็นการตั้งชื่อภาพตามชื่อของบุคคลสำคัญในคริสต์ศาสนา นักบุญ แมรี แมคคิลลิป (Saint Mary MacKillop) ชาวออสเตรเลียคนแรกที่ได้รับการประกาศยกย่องให้เป็นนักบุญ หรือเซนต์ในปี ค.ศ. 2010 (พ.ศ. 2553) มีผู้เป็นแบบในภาพคือไคลี มินอก (Kylie Minogue) นักร้องผู้มีชื่อเสียง ชาวออสเตรเลีย แต่งกายด้วยชุดที่ได้รับแรงบันดาลใจจากแมชีในศาสนาคริสต์และแวดล้อมไปด้วยสัญลักษณ์ทาง ศาสนา ตัวแบบมีรายละเอียดการแต่งกายที่มีความดึงดูดทางเพศ (Sexy) เล็กน้อย เผยให้เห็นเนื้อหนังเล็กน้อย

⁶ศิลปะ วัตถุ หรือการออกแบบที่ถูกมองว่ามีรสนิยมต่ำเนื่องจากสิ่งนั้นแสดงให้เห็นความพยายามที่จะประดับประดา ตกแต่งให้ดูหรูหราจนมากเกินไปจนเป็นความฉิวเผินทางความรู้สึก หรือเป็นสิ่งที่พยายามเลียนแบบศิลปะชั้นสูงแต่มีความประณีตไม่เท่า แต่บางครั้งก็ถูกใช้อย่างสร้างสรรค์เพื่อประชดประชันวัฒนธรรมกระแสหลัก ศิลปะและสังคมที่ถูกมองว่าชั้นสูง

บนต้นขาที่สวมถุงน่องแบบบางแนบเนื้อสีดำ ชวนให้คิดในเรื่องความเหมาะสมและไม่เหมาะสมในมุมนามศาสนา ส่งผลให้งานของปีแอร์และจิลล์ได้รับคำวิพากษ์วิจารณ์ในทั้งทางลบและทางบวกเป็นอย่างมาก สำหรับผู้เขียนแล้ว ภาพนี้อาจมองได้ว่าเป็นการตั้งคำถามถึงอารมณ์และความปรารถนาในเรื่องต่าง ๆ อันเป็นธรรมชาติของมนุษย์ หากแต่อยู่ในวิถีของนักบวช หรืออาจมองอีกมุมได้ว่าเป็นการส่งต่อข้อความว่าไม่ว่าคนนั้นจะมีสเน่ห์เรื่องส่วนตัวที่แย้งกับจารีตศาสนาอย่างไรก็สามารถเป็นนักบุญผู้ช่วยเหลือผู้อื่นได้ การตั้งคำถามและวิจารณ์ค่านิยมทางศาสนา แบบอนุรักษนิยมนี้มักถูกใช้เพื่อโต้กลับการสร้างภาพความชอบธรรมในการเลือกปฏิบัติต่อกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศในโลกของศาสนา ในประเทศไทยตั้งแต่คริสต์ทศวรรษ 1990 ไมเคิล เซาวนาตย์ (ค.ศ. 1964/พ.ศ. 2507) ศิลปิน นักแสดง และผู้กำกับภาพยนตร์ ทำทนายชนบและบรรทัดฐานของสังคมที่มีต่อวัฒนธรรม การเมือง และศาสนา ไม่ว่าจะเป็นข้อจำกัดในการเข้าถึงศาสนา การประกอบอาชีพในสังคม และบทบาทและอัตลักษณ์ทางเพศ ด้วยการจำลองแปลงกายสวมบทเป็นบุคคลในบทบาท หน้าตา และสถานการณ์ต่าง ๆ ที่สังคมคุ้นชิน เช่น ภาพที่ 6 Portrait of a Man in Habit 1 (ภาพของชายในชุดเครื่องแต่งกายทางศาสนา) (ค.ศ. 2000/พ.ศ. 2543) ไมเคิล แต่งกายเลียนแบบสงฆ์ แต่งหน้า ในมือถือผ้าสีชมพูลายการ์ตูนอยู่ในท่าสำรวมที่บิดตัวเล็กน้อย ภาพนี้เป็น การซ้อนทับกันระหว่างศาสนาและข้อห้ามทางศาสนาที่เกี่ยวข้องกับบทบาทและบรรทัดฐานทางเพศ ซึ่งอาจ เป็นการตั้งคำถามหรือวิจารณ์ความเชื่อเรื่องความบริสุทธิ์ดั้งเดิมในศาสนาที่ต้องขึ้นอยู่กับเพศ อาจตีความว่าเป็น การสะท้อนสังคมอย่างตรงไปตรงมา หรืออาจถูกมองได้ว่าเป็นการลบหลู่ศาสนาก็เป็นได้ หากมองในบริบทของ โลกศิลปะ อาจพบว่าศาสนาเป็นหัวข้อที่ถูกหยิบยกขึ้นมาพูดถึงและวิจารณ์ในงานศิลปะเคียร์อยู่บ่อยครั้ง เนื่องจาก ประเพณีทางศาสนาจำนวนไม่น้อยเป็นปฏิบัติต่ออัตลักษณ์และประสบการณ์ของผู้มีความหลากหลายทางเพศ ในอดีต ความเป็นปรัปักษ์นี้มีหลายรูปแบบ รวมถึงกฎหมาย และคำสอนที่ประณามการรักร่วมเพศว่าเป็นบาป หรือผิดศีลธรรม เช่นเดียวกับการเลือกปฏิบัติและการใช้ความรุนแรงต่อบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศโดย ศาสนาและผู้ศรัทธา เป็นผลให้ศิลปะเคียร์จำนวนไม่น้อยทำทนายและล้มล้างคำสอนทางศาสนาแบบดั้งเดิมที่เป็น ศัตรูกับผู้มีความหลากหลายทางเพศ โดยอาจใช้วิธีตีความภาพสัญลักษณ์ทางศาสนาและเรื่องราวทางศาสนาผ่าน มุมมองที่แปลกใหม่โดยวิจารณ์วิธีการที่ศาสนาถูกใช้เพื่อกดขี่คนที่ความหลากหลายทางเพศ หรือโดยการสร้าง เรื่องเล่าที่เกี่ยวข้องกับศาสนาขึ้นมาใหม่ดังเช่นปีแอร์และจิลล์ ศิลปินบางคนวิจารณ์ศาสนาในฐานะที่เป็นสถาบัน ทางสังคมและการเมืองในภาพกว้าง โดยชี้ให้เห็นถึงวิธีการที่ศาสนาถูกใช้เพื่อสร้างความชอบธรรมให้กับการกดขี่ กีดกัน และการกระทำรุนแรงต่อกลุ่มคนชายขอบนอกเหนือจากชุมชนผู้มีความหลากหลายทางเพศด้วย ในบางผลงานอาจเน้นที่ความขัดแย้งกันระหว่างคำสอนและการปฏิบัติทางศาสนา เช่น หากสมณะเพศใน พุทธศาสนามีข้อห้ามในการเสพเมถุนแล้วเหตุใดจึงต้องกำหนดเพศในการบวชเป็นภิกษุดังที่ปรากฏเป็นคำถาม ในงาน Portrait of a Man in Habit ของไมเคิล



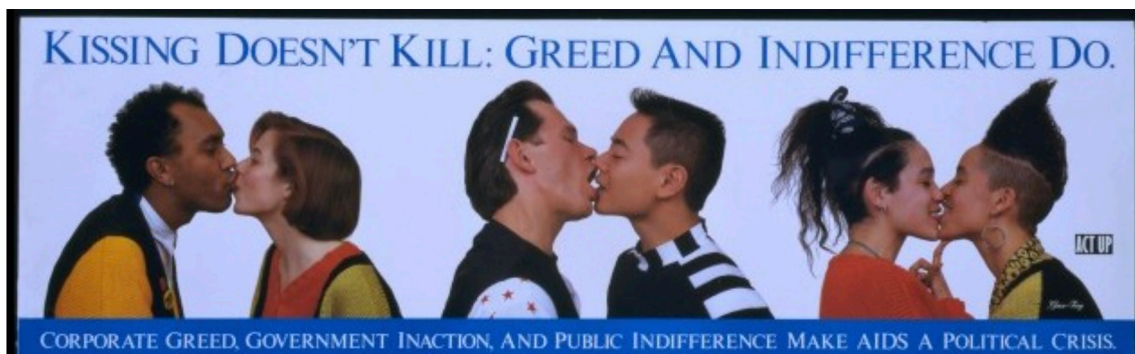
ภาพที่ 5 (ซ้าย) Saint Mary MacKillop (Kylie Minogue)

Note: From Photolux Magazine, 2019

ภาพที่ 6 (ขวา) Portrait of a Man in Habit 1

Note: From Artsy, 2000

นอกจากงานที่ทำหายบรรทัดฐานและจารีตในการแสดงออกซึ่งตัวตนแล้ว ยังมีงานศิลปะและการออกแบบที่มุ่งให้ความรู้และเรียกร้องการอยู่ร่วมกันในสังคมอย่างปกติและเท่าเทียมอีกด้วย งานของแกรน ฟูรี (Gran Fury) กลุ่มศิลปินและนักออกแบบที่ทำงานเพื่อส่งเสริมการรับรู้เรื่อง HIV/AIDS ได้ผลิตโปสเตอร์ที่กระตุ้นความคิดมากมายพร้อมทั้งเผยแพร่โปสเตอร์เหล่านั้นในที่สาธารณะ หนึ่งในนั้นคือนำเสนอภาพการแสดงความรักของเพศเดียวกันและเพศตรงข้ามดังใน ภาพที่ 7 งานชิ้นนี้คือป้ายโฆษณาในปี ค.ศ 1989 (พ.ศ. 2532) ออกแบบมาเพื่อจัดแสดงบนรถขนส่งสาธารณะในนิวยอร์กและซานฟรานซิสโก มีข้อความในส่วนบนของป้ายเขียนว่า “Kissing Doesn’t Kill: Greed and Indifference Do.” แปลว่า จูบไม่ได้ทำให้ตาย แต่ความโลภและความเฉยเมยทำ ส่วนล่างของป้ายมีข้อความ “CORPORATE GREED, GOVERNMENT INACTION, AND PUBLIC IDIFFERENCE MAKE AIDS A POLITICAL CRISIS.” แปลว่า ความโลภขององค์กร การเพิกเฉยของรัฐบาล และการเพิกเฉยของสาธารณชนทำให้โรคเอดส์กลายเป็นวิกฤตการณ์ทางการเมือง โดยป้ายนี้เป็นการประชาสัมพันธ์ความรู้เรื่องโรคเอดส์พร้อมกับการเสียดสีและย้าเตือนเจ้าหน้าที่ถึงความรับผิดชอบในการต่อสู้กับโรคเอดส์



ภาพที่ 7 Kissing Doesn't Kill: Greed and Indifference Do.

Note: From Victoria and Albert Museum, 2003

ฟิสิกซ์ กอนซาเลซ-ทอร์เรส (Felix Gonzalez-Torres, ค.ศ. 1957–1996/พ.ศ. 2500–2539) ศิลปินผู้สร้างงานในประเด็นทางสังคมและการเมืองในฐานะเกย์อย่างเปิดเผย ผลงานของกอนซาเลซ-ทอร์เรสมักแสดงถึงการทับซ้อนกันระหว่างเรื่องชีวิตส่วนตัวและชีวิตสาธารณะ สุนทรียะในงานของเขาเปลี่ยนผู้ดูจากผู้รับสารไปสู่ผู้สังเกตการณ์ที่มีส่วนร่วม ใช้วัสดุที่เรียบง่ายในชีวิตประจำวัน เช่น กองกระดาษ ตัวต่อจิกซอว์ ลูกอม สายไฟ และลูกปัด เพื่อนำเสนอประเด็น เช่น ความรักและการสูญเสีย การมีอยู่และการหายไป ความเจ็บป่วยและการฟื้นฟูเพศภาวะและเรื่องเพศ เช่น ในปีค.ศ. 1991 (พ.ศ. 2534) งาน Untitled (ไม่มีชื่อ) ในภาพที่ 8 เป็นภาพถ่ายขาวดำของเตียงว่างเปล่ามีร่องรอยของการนอนเคียงคู่ ภาพนี้ถูกติดตั้งบนป้ายโฆษณาจำนวน 24 ป้ายทั่วเมืองนิวยอร์ก ภาพปริศนานี้เป็นทั้งการเฉลิมฉลองการมีคู่และการระลึกถึงคนรักของศิลปินที่เพิ่งเสียชีวิตด้วยโรคเอดส์ ในอีกมุมหนึ่งการติดตั้งผลงานที่มีขนาดใหญ่และเด่นชัดในเมืองเป็นการตั้งคำถามต่อพฤติกรรมที่น่าหดหู่ของสังคมที่ขบถต่อตรวจสอบเรื่องส่วนตัว (The Solomon R. Guggenheim Museum, 1996) ผลงานนี้ส่งผลให้ผู้เขียนนึกถึงการสลับของศิลปินในยุคถัดมา ปิยะรัศมี ปิยะพงศ์วิวัฒน์ ผลงานภาพถ่ายชุด Queerness (ความแปลก) ในปี พ.ศ. 2555 (ค.ศ. 2012) เป็นภาพของคู่รักเพศเดียวกันในพื้นที่ส่วนตัว ทุกคู่โพสท่าคล้ายภาพถ่ายจากกล้องยุคเก่าที่ต้องให้แบบอยู่นิ่งเป็นเวลานาน ทุกคู่หันมองมาที่กล้องด้วยใบหน้าที่ยิ้มแย้มผู้เขียนมองว่าภาพชุดนี้เปลี่ยนมุมมองของภาพถ่ายจากที่มีกิมมิกตัวแบบเป็นผู้ถูกจับจ้องจากผู้รับชม และออกแบบให้ผู้รับชมพิจารณาภาพ ประหนึ่งกำลังขยับเข้าไปใกล้ตัวแบบขึ้นเรื่อย ๆ มาเป็นการที่ตัวแบบนั้นตระหนักรู้ถึงการถูกจ้องมองจากผู้รับชมแล้วจึงจ้องกลับมาที่ผู้รับชมดัง ภาพที่ 9 การถูกมองกลับมาทำให้รู้สึกราวกับว่าผู้เป็นแบบนั้นได้ขีดเส้นกำหนดระยะห่างขึ้นระหว่างผู้เป็นแบบกับผู้ดู ทำให้ผู้ดูกลายเป็นคนนอก ผู้เขียนเองเป็นผู้ชมเมื่อได้สบตากับบุคคลในภาพถ่ายยังเกิดความเกรงใจจนต้องหลบตาจากผู้เป็นแบบที่จ้องกลับมา เนื่องจากตระหนักได้ว่า ผู้เขียนกำลังจ้องมองและรุกร้าเข้าไปในพื้นที่ส่วนตัวของผู้เป็นแบบอยู่นั่นเอง



ภาพที่ 8 Untitled (ไม่มีชื่อ)

Note: From Martin Schulze, 2020



ภาพที่ 9 Kik & Tui

Note: From Piyyarat Piyyapongwiwat, 2012

อีวาและอเดล (EVA & ADELE) ศิลปินและคู่ชีวิตชาวเยอรมันที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมกันมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1991 (พ.ศ. 2534) ศิลปินทั้ง 2 คนได้ปิดบังชื่อจริง อายุ และบ้านเกิด เป็นที่รู้จักจากการปรากฏตัวในรูปลักษณะที่เหมือนกันทั้งการโกนผม การสวมใส่เสื้อผ้า การแต่งหน้า และแม้กระทั่งการทานอาหาร ศิลปินได้แสดงอัตลักษณ์ให้เป็นหนึ่งเดียวกันและผูกโยงการใช้ชีวิตเข้ากับงานศิลปะอย่างสมบูรณ์แบบด้วยการทำศิลปะแสดงสดตลอดเวลาที่พวกเขาปรากฏตัวต่อบุคคลอื่น แนวคิดทางศิลปะของอีวาและอเดลนั้นเกี่ยวกับการสำรวจประเด็นเรื่องเพศ อัตลักษณ์ และความเป็นปัจเจกบุคคล การแสดงสดและศิลปะจัดวางของพวกเขาท้าทายแนวคิดดั้งเดิมเกี่ยวกับความงามและบรรทัดฐานทางเพศด้วยการพยายามสร้างรูปแบบใหม่ของอัตลักษณ์ที่อยู่เหนือบรรทัดฐานทางเพศขึ้นมา โดยปกติแล้วเพศโดยกำเนิดของอีวาเป็นชายและอเดลเป็นหญิงทั้งสองจึงสามารถแต่งงานกันได้ตามกฎหมายในฐานะชายและหญิง แต่กลับมีการต่อสู้ในชั้นศาลให้มีการแก้ไขเพศในใบเกิดตามกฎหมายของอีวาให้เป็นเพศหญิงเพื่อจะได้แต่งงานกันในฐานะผู้หญิงกับผู้หญิงโดยที่อีวาไม่ต้องเข้ารับการผ่าตัดแปลงเพศ ทั้งคู่ทำสำเร็จเนื่องด้วยศาลพิจารณาจากหลักฐานและรายงานทางจิตเวชศาสตร์ แต่อย่างไรก็ตาม ทั้งคู่กล่าวว่าอีวาและอเดลไม่ใช่ทั้งผู้ชายและไม่ใช่ทั้งผู้หญิง พวกเขาสร้างเพศของตนเอง (Pidd, 2011)



ภาพที่ 10 MEDIAPLASTIC [EVA (ขวา) และ ADELE (ซ้าย)]

Note: From EVA & ADELE, 2003

หากกล่าวถึงศิลปะการแต่งร่างกายที่วาดด้วยการต่อต้านระบบคิดแบบชายเป็นใหญ่ การตีตราอัตลักษณ์ทางเพศและบรรทัดฐานทางเพศแบบเพศคู่ตรงข้ามชายหญิง การแสดงแดร์ก็อาจเป็นภาพที่ปรากฏขึ้นมาในความคิดของผู้อ่านหลายคน แม้การแสดงแดร์ก็ไม่มีข้อกำหนดที่ชัดเจน แต่ก็มักจะเป็นที่คุ้นชินในการรับรู้ของคนในอดีตเมื่อประมาณ 20–30 ปีที่แล้วว่า นักแสดงจะแต่งตัวไปในทิศทางตรงกันข้ามกับเพศโดยกำเนิดและเพศสรีระแบบเกินจริงคือชายแต่งหญิง (แดร์ก็ควีน) และการแสดงแดร์ก็เป็นเรื่องของเกย์ นักแสดงผู้หญิงข้ามเพศหรือผู้หญิงหากแสดงเป็นแดร์ก็มักจะถูกมองว่าเป็นรองและเป็นการแสดงออกที่ไม่แรงพอ แต่ในปัจจุบันมีกระแสความคิดที่มองว่าการแสดงแดร์ควรเป็นของทุกเพศและเป็นการแสดงที่เปิดเผยตัวตนภายในหรือถ่ายทอดประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเพศภาวะออกมา การจำกัดการแสดงแดร์ไว้แต่เพียงเพศใดเพศหนึ่งนั้นไม่ต่างกับการกีดกันทางเพศซึ่งมองได้ว่าเป็นหนึ่งในชุดความคิดแบบอนุรักษ์นิยมและยังเป็นมรดกตกทอดมาจากวัฒนธรรม

ชายเป็นใหญ่ การกีดกันทางเพศในพื้นที่เฉพาะของผู้มีความหลากหลายทางเพศระหว่างผู้มีความหลากหลายด้วยกันและการชิงเพศหญิงนั้นสร้างประสบการณ์ทางลบให้คนหลายคนรวมถึง ซิน ไว คิน (Sin Wai Kin, ค.ศ. 1991 / พ.ศ. 2534) หรือชื่อก่อนหน้านี้คือวิกตอเรีย ซิน (Victoria Sin) ศิลปินแคนาดาเชื้อสายจีนผู้ปฏิเสธการแบ่งอัตลักษณ์หรือสำนักทางเพศ (Non-Binary) ของตนเอง ซินมีเพศกำเนิดและสรีระเป็นหญิง ผลงานของซินเป็นที่รู้จักผ่านการใช้การแสดงแดริกผสมผสานกับจินตนิยายออกมาในรูปแบบภาพเคลื่อนไหว ซินใช้งานศิลปะเพื่อคิดและสำรวจในประเด็นการระบุอัตลักษณ์ของเพศและชาติพันธุ์ รูปแบบวิธีการที่สังคมใช้ระบุเพศและเชื้อชาติโดยตัดสินจากร่างกาย และแสดงออกถึงเรื่องความปรารถนาต่าง ๆ นอกจากนี้เนื้อหาในผลงานศิลปะแล้วการหยิบนำการแสดงแดริกมาใช้ ยังเป็นการแสดงจุดยืนเรื่องสิทธิเสรีภาพและความเท่าเทียมพร้อมทั้งเป็นการโต้กลับไปยังการกีดกันทางเพศและวัฒนธรรมในสังคมของผู้มีความหลากหลายทางเพศอีกด้วย



ภาพที่ 11 The Construct
Note: From Katie White, 2024

ในประเทศไทยศิลปินร่วมสมัยได้บุกเบิกศิลปะควีรี่ควบคู่กันมากับนานาชาติอย่างต่อเนื่อง หอศิลป์และพิพิธภัณฑ์ให้การสนับสนุนและเปิดพื้นที่ให้กับศิลปะควีรี่ วงการบันเทิงและแฟชั่น สังคมในชีวิตประจำวันเต็มไปด้วยการแสดงถึงความหลากหลายทางเพศอย่างเปิดเผย ทั้งยังมีการจัดกิจกรรมรณรงค์เรื่องสิทธิของบุคคลหลากหลายทางเพศเกิดขึ้นอย่างค่อนข้างอิสระในประเทศไทย แต่หากคุณผู้อ่านลองถามเพื่อนหรือบุคคลใกล้ชิดที่มีความหลากหลายทางเพศว่า เคยถูกล้อเลียนล้อเล่นในเชิงเหยียดเพศหรือไม่ คำตอบที่ได้คงไม่เกินกว่าความคาดหมายว่าเคยถูกล้อเลียน และเมื่อย้อนเวลากลับไปเมื่อประมาณ 10 กว่าปีที่ผ่านมา ณ จังหวัดเชียงใหม่ ปรากฏรายงานข่าวเหตุการณ์วันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2552 (ค.ศ. 2009) หรือ เสาร์ชาวเอ็ด (เสาร์ที่ 21) เป็นเหตุการณ์ที่กลุ่มเคลื่อนไหวทางสังคมรวมตัวกันใช้ความรุนแรงทั้งต่อร่างกายและจิตใจในการต่อต้านผู้จัดกิจกรรมขบวนพาเหรด “เกย์ไพรด์” พร้อมด้วยการดูดาของเจ้าหน้าที่ตำรวจ เหตุการณ์นี้เป็นเครื่องพิสูจน์ว่าการยอมรับในอัตลักษณ์ทางเพศ และเพศภาวะที่ไม่ตรงกับเพศกำเนิดยังคงมีอยู่อย่างฝักรากอย่างลึกในสังคมไทยและเป็นปัญหาที่ผู้มีความหลากหลายทางเพศที่ไม่ได้ก่อแต่เป็นผู้ถูกกระทำ แม้ว่า Chiang Mai Pride กลับมาจัดขบวนอีกครั้งในวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 (ปี ค.ศ. 2019) ซึ่งตรงกับวาระครบ 10 ปีของเหตุการณ์ เสาร์ชาวเอ็ด

จะผ่านไปได้ดีและยังคงมีการจัดงานอย่างต่อเนื่องจนปัจจุบันในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้แล้วก็ตาม การเป็นกระบอกเสียงให้ผู้มีความหลากหลายทางเพศ การเรียกร้องสิทธิทางวัฒนธรรมให้กับทุกความแตกต่าง และการทำให้พื้นที่สาธารณะเป็นพื้นที่ของทุกคนยังคงเป็นเรื่องที่สำคัญและจำเป็นจนกว่าจะสร้างความเปลี่ยนแปลงทางกฎหมายและจิตสำนึกของความเท่าเทียมได้ ดังจะเห็นได้จากภาพถ่ายของโสภียรรัตน์ ม่วงคำ ชื่อ Nothing Lasts Forever ในปี พ.ศ. 2561 (ปี ค.ศ. 2018) ดังภาพที่ 12 โสภียรรัตน์ได้พูดคุยกับผู้เป็นแบบที่มีความหลากหลายทางเพศและถ่ายทอดประสบการณ์ของผู้เป็นแบบออกมาให้สังคมได้เห็นถึงเรื่องราวในชีวิตที่ถูกผูกมัดกับความไม่เป็นเพศอย่างน่าฉงนและไม่สามารถข้ามกรอบคำว่ากะเทยออกไปได้ เช่น ความสำเร็จในด้านการศึกษากับเพศภาวะ คุณธรรมกับเพศภาวะ และอาชีพกับเพศภาวะ เป็นต้น กระบวนการสัมภาษณ์เพื่อสร้างสรรค์งานภาพถ่ายของโสภียรรัตน์ชุดนี้แสดงให้เห็นความเป็นจริงที่ว่าอคติที่ยึดโยงอยู่กับความเป็นเพศนั้นยังคงเป็นอุปสรรคที่ผู้มีความหลากหลายทางเพศยังต้องฝ่าฟัน

แม้การได้รับการปฏิบัติอย่างเท่าเทียมในสังคมจะเป็นเรื่องที่สำคัญ แต่สิ่งที่สำคัญที่สุดคือการได้รับการรับรองสิทธิโดยรัฐในฐานะบุคคลคนหนึ่งผู้เท่าเทียม เช่น การรับรองการแปลงเพศทางกฎหมาย การรับบริจาคเลือดจากกลุ่มผู้ชายรักร่วมเพศ และการสวมใส่เครื่องแบบเครื่องแต่งกายตามเพศสภาพ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นสิทธิที่ไม่ปรากฏในประเทศไทยและในหลายประเทศ ศิลปะในฐานะกระบวนการทางวัฒนธรรมเพื่อเรียกร้องสิทธิและความเท่าเทียมจึงยังคงต้องดำเนินต่อไปเพราะในขณะนี้ความเท่าเทียมด้วยสิทธิทางกฎหมายในหลายด้านยังคงไม่อนุญาตให้คนมีความเท่าเทียมกัน



ภาพที่ 12 Nothing Lasts Forever
Note: From Sophirat Photography, 2018

References

- American Psychological Association. (2015). Guidelines for Psychological Practice with Transgender and Gender Nonconforming People. *American Psychologist*, 70(9), 832-864. <https://www.apa.org/practice/guidelines/transgender.pdf>.
- Apimukmongkon, A. (2015). *She 3* [Paint]. Patani Art Space. <https://w52937524.readyplanet.site/17430002/anuwat-apimukmongkon>.
- Cahun, C., & Moore, M. (1929). *Untitled [Hélène Duthé and Claude Cahun in Banlieue (Suburb)]* [Photograph]. San Francisco Museum of Modern Art. <https://www.sfmoma.org/artwork/2003.149>.
- Eva & Adele. (2003). *MEDIAPLASTIC* [Photograph]. EVA & ADELE. <http://www.evaadele.com/views.html>
- Fury, G. (1989). *Kissing Doesn't Kill. Greed and Indifference Do* [Poster]. Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O76239/%20kissing-doesnt-kill-greed-and-poster-gran-fury/kissing-doesnt-kill-greed-and-poster-gran-fury>.
- Gonzalez-Torres, F. (1991). *Untitled* [Photograph]. Public Delivery. <https://publicdelivery.org/gonzalez-torres-beds/>
- Griffin, G. (Ed.). (2017). *A Dictionary of Gender Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Hoberman, J. (1997). *Jack Smith and His Secret Flix: Program Notes by J. Hoberman*. New York: American Museum of Moving Image.
- Jackson, P. A., (2004). Pheṣ wāth krm phūn meṁxng kḥxng thiy thāmī tḥng prābprung thvs'ḍī Foucault nī kāṛ ṣḥks'ā wāt'hnṭhrrm thiy [Phet: An Indigenous Thai Discourse, Why Foucault's Theory of Sexuality Must be Adapted in Studying Thai Culture]. *Journal of Language and Culture*, 23(1), 57-66.
- Mapplethorpe, R. (1978). *Self Portrait* [Photograph]. Whitney Museum of American Art. <https://whitney.org/collection/works/11519>.

- Muangkum, S. (2018). *Nothing Lasts Forever* [Photograph]. Sophirat Photography. <https://sophiratm.wixsite.com/sophiratphotography/project2018>.
- Office of Judicial and Legal Affairs. (2024, December 27). *duān thīsut thīsaya siphok /wō nung-phansaṃr̥ihaṣip rūāng khō phičhāranā kīeokap phrarat̥chabanyat kækhai phæmtæm pramuān kotmaī phæñg læ phañit (chabap thī yīsipsī) Phō. Sō. sōngphanhāṛiḥoksip-čhet (somrot thaothām) [Urgent, No. Sor. 016/Wor. 1350, Subject: Consideration of the Civil and Commercial Code Amendment Act (No. 24) B.E. 2567 (Marriage Equality)]*. Court of Justice, Thailand. <https://jla.coj.go.th/th/content/category/detail/id/1602/iid/460993>.
- Pierre et Gilles. (2019). *Sainte Mary MacKillop (Kylie Minogue)* [Photograph]. Photolux Magazine <http://magazine.photoluxfestival.it/en/event/pierre-et-gilles-factory-of-idols/>.
- Pidd, H. (2011, November 1). *EVA & ADELE: 'We invented our own sex'*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/nov/01/eva-and-adele-interview>.
- Piyapongwiwat, P. (2012). *Kik & Tui* [Photograph]. Piyaat Piyapongwiwat. <http://www.piyaratpiyapongwiwat.com/queerness>.
- Pramoj, K., M.R. (1971). *Khrōng kraduḥ nai tū [Skeleton in the closet]*. Bangkok: Chaiyurit.
- Romjampa, T. (2002). *Waṭkam Kīaokap Keṅ Nai Sangkhomthai Phutthasakraṭ Sōngphanhāṛipæṭ-sōngphanhāṛiṣīpsōng [Discourse about "Gays" in Thai society, 1965-1999]* [Master's Thesis]. Chulalongkorn University. <https://digiverse.chula.ac.th/Info/item/dc:55943>.
- Shaowanasai, M. (2000). *Portrait of a Man in Habit 1* [Photograph]. Artsy. <https://www.artsy.net/artwork/michael-shaowanasai-portrait-of-a-man-in-habits-1>.
- Sin, W. (2023). *The Construct* [Film Still]. Artnet. <https://news.artnet.com/art-world/sin-wai-kin-2417365>.
- Sittipan, P. (1957). *Rat̥chasamnak Phramongkutkeḡlao [Royal Court of King Mongkut Klao]*. Bangkok: Thammasevi.
- Smith, J. (1967). *No President* [Film still]. Light Cone: Distribution, Exhibition and Conservation of Experimental Film. <https://lightcone.org/en/film-1700-no-president>.

- Suesat, W., & Sirisoontorn, P. (2015). Wātkamthāṅkāṅphāet Kīaokap Krathēyō Nai Sangkhomthai [Medical Discourse about Ladyboys in Thai society]. *The 34th National Graduate Research Conference*, 115-126. <https://gsbooks.gs.kku.ac.th/58/the34th/pdf/HDO2.pdf>.
- Tanaprasitpatana, S. (1999). *Kāntāṅgōkāisattrī Kap Hatthakamthōphā Nai Sangkhomthai Samai Rattanakōsin* [Women's dress and weaving handicrafts in Thai society during the Rattanakosin period]. Bangkok: Chulalongkorn University Printing.
- The Solomon R. Guggenheim Museum. (1996). *Felix Gonzalez-Torres*. Guggenheim. <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/felix-gonzalez-torres>.

ปูนปั้นผสมเซรามิกรีไซเคิลสำหรับงานประติมากรรม¹

received 3 OCT 2023 revised 11 JAN 2024 accepted 24 JAN 2024

ธนอมจิตร ชุ่มวงศ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

ภาควิชาประติมากรรม

คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

บทความนี้จะกล่าวถึงการทดลองวัสดุปูนปั้นผสมเศษผงเซรามิก การกำหนดสมมติฐานพัฒนาวัสดุปูนปั้น และวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมการสร้างประติมากรรมในรูปแบบต่าง ๆ และสมบัติเพื่อการอนุรักษ์ศิลปกรรม โดยกระบวนการวิจัยแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือ การวิเคราะห์วัสดุ รูปแบบ และขนาดของประติมากรรมปูนปั้น และปูนปลาสเตอร์ที่มีความสำคัญในประวัติศาสตร์ จากการสำรวจเก็บข้อมูลประติมากรรมปูนปั้นโบราณวัตถุ และศิลปวัตถุ ขั้นตอนที่ 2 การทดลองผสมวัสดุปูนปั้นกับเศษผงเซรามิกทดแทนทรายบางส่วนตามสัดส่วนปูนปั้นโบราณ รวม 8 สูตร จากนั้นทำการทดสอบทางกล การหดตัว ความแข็งของพื้นผิว และทดสอบทางรูปทรง และขั้นตอนที่ 3 ทำการทดสอบผลการทดลอง หรือทดสอบสมมติฐานโดยการนำปูนปั้นจากผลการทดลองมาใช้สร้างงานประติมากรรมแบบไทยดั้งเดิม และแบบร่วมสมัย โดยใช้เทคนิคการขึ้นรูปด้วยมือ และการหล่อโดยแม่พิมพ์ยาง

คำสำคัญ: ประติมากรรม, วัสดุศิลปะรีไซเคิล, ปูนปั้น

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของรายงานวิจัย เรื่อง “การอนุรักษ์และพัฒนา สร้างศิลปกรรมจากองค์ความรู้พื้นฐานช่างไทยโบราณ วัสดุทรัพยากรธรรมชาติท้องถิ่น และเศษวัสดุเหลือใช้ ดันทุนวัฒนธรรมเมืองราชบุรี เพื่อความเข้มแข็งในชุมชน” ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) กองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) ประจำปีงบประมาณ ค.ศ. 2022 ดำเนินการเสร็จในปี ค.ศ. 2023

Recycled Ceramic Mixed Stucco for Sculpture¹

Thanomchit Chumwong

Assistant Professor

Department of Sculpture,

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Art,

Silpakorn University

Abstract

This article describes an experiment with stucco materials mixed with ceramic powder. Formulating hypotheses for developing stucco materials and the purpose of efficiency in creating sculptures in various forms and treasures for art conservation the research process is divided into 3 steps: analyzing the materials, forms, and sizes of stucco and plaster sculptures that are important in history, from surveys, collecting data on stucco sculptures, antiques, and art objects. Step 2: Experimenting with mixing stucco materials with ceramic powder waste in partial replacement of sand in proportion to ancient stucco, totaling 8 formulas. Then mechanical tests, shrinkage, and surface hardness were tested. and test the shape and step 3, test the experimental results or test the hypothesis by using stucco from the experimental results to create traditional Thai sculptures. and contemporary Using hand-forming techniques and casting by rubber molds.

Keywords: Sculpture, Recycled art objects, Stucco

¹This research article is part of a research report. Subject: "Conservation and development Create art from basic knowledge of ancient Thai craftsmanship. local natural resource materials and leftover materials Cost of culture in Ratchaburi For strength in the community" received a research grant from the Office of the Science Promotion Board. Research and Innovation (NRCT), Science Promotion Fund Research and Innovation (NRCT), fiscal year 2022, year of completion 2023

บทนำ

วัสดุส่วนผสมหลักของปูนปั้น (Stucco) มาจากหินปูน (Limestone) หรือปูนขาว (Lime) หรือปูนปลาสเตอร์ (Plaster) มีส่วนผสมของทราย (Sand) ซิลิกา (Silica) เพื่อต้องการให้เกิดความแข็งแรงทนทาน แต่หากนำเซรามิกพอร์ซเลน (Ceramic Porcelain) ที่เป็นวัสดุที่มีสมบัติแข็งแรงทนทาน ไม่มีการหดตัวทอนอุณหภูมิสูง (Carbajal et al., 2007) มาเป็นส่วนผสมของปูนปั้น เพื่อต้องการให้ปูนปั้นมีความแข็งแรง ทนทาน และมีการหดตัวลดน้อยลง เป็นแนวคิดที่คาดหวังความเป็นไปได้ของการวิจัยการพัฒนาปูนปั้นเพื่อสร้างประติมากรรมในรูปแบบของศิลปกรรมไทยประเพณี และร่วมสมัย

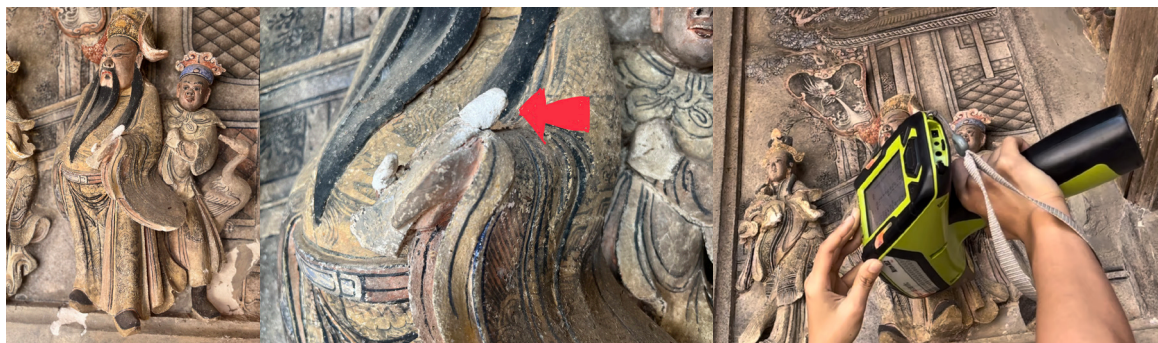
วิเคราะห์จากข้อมูลศิลปะวัตถุสมัยทวารวดี การทบทวนบทความวิเคราะห์องค์ประกอบทางเทคนิคการปั้น พระเศียรพระพุทธรูปคันธาระ และการวิเคราะห์รูปแบบผ่านทางทัศนธาตุ (Visual Elements) ที่สร้างความเข้าใจ และสามารถแยกแยะรูปแบบ การใช้อุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์พื้นฐาน เช่น แวนชยาย เครื่องวัดความแข็งแรงแบบดิจิตอล Durometer Shore D (Corp, 2023) และเครื่องมือ DIGITAL CALIPER ใช้กำหนดขนาดของปูนปั้นตัวอย่าง ทดลองเพื่อหาขนาดความยาวที่เปลี่ยนแปลง ก่อนและภายหลังที่เนื้อปูนแห้งหรือแข็งตัว (Gage, 2007) เป็นเครื่องมือที่ช่วยพิสูจน์ให้เกิดความชัดเจนของสาเหตุ เพื่อการพัฒนาการสร้างสรรค์ศิลปกรรม โดยมุ่งเน้นเพื่อการพัฒนาส่วนผสมของวัสดุปูนปั้น ที่มีส่วนผสมหลักจากปูนขาวจากหินปูน เซรามิกและพอร์ซเลน

ในบทความของ Webb (2016) เรื่อง “Lime: A Civilized Plaster” ได้อธิบายว่าปูนขาวเป็นวัสดุที่มีคุณสมบัติเด่นในด้านความยืดหยุ่น (Flexibility) และการหายใจได้ของเนื้อปูน (Breathability) ซึ่งช่วยให้การระเหยความชื้นเป็นไปอย่างสมดุล จึงลดโอกาสการแตกร้าวและการเสื่อมสภาพของผิวงานในระยะยาว วัสดุปูนขาวยังมีเนื้อเนียนละเอียด สามารถขัดแต่งและขึ้นรูปได้ง่าย เหมาะกับการสร้างพื้นผิวที่ต้องการความเรียบหรือรายละเอียดเชิงศิลปะสูง นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติการยึดเกาะที่ดีเยี่ยมกับวัสดุธรรมชาติ เช่น อิฐ หิน และไม้ จึงนิยมใช้ในงานสถาปัตยกรรมดั้งเดิมและงานอนุรักษ์ รวมถึงการสร้างผลงานประติมากรรมที่ต้องการผิวสัมผัสละเอียดและคงทนต่อสภาพแวดล้อม ปูนขาวยังเป็นวัสดุที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม สามารถนำกลับมาใช้ใหม่ได้ผ่านกระบวนการคาร์บอนแซด ทำให้เป็นวัสดุที่ทั้งงดงามและยั่งยืนในงานศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม

ผลงานประติมากรรมจากโบราณสถาน

ประติมากรรมปูนปั้นในยุคสมัยทวารวดี เขตจังหวัดราชบุรี เป็นวัตถุสำคัญที่แสดงวิวัฒนาการของประเทศไทยมาแต่โบราณ ปัจจุบันที่ยังคงหลงเหลือให้เห็นภายในถ้ำในบริเวณอุทยานหินเขางู ภาพพระพุทธรูปปูนปั้นที่มีความสวยงามคงทนแข็งแรง หากจะมีบางส่วนที่แสดงให้เห็นว่ามีการปั้นทับองค์เดิมอาจจะในสมัยอยุธยา โดยเฉพาะในผนังถ้ำจัน ด้านทิศใต้และผนังด้านทิศตะวันออกเป็นภาพปูนปั้นรูปบุคคลขี่ซ้อนกันและผนังทิศตะวันตกเป็นภาพพระพุทธรูปปางไสยาสน์ ด้านหลังเป็นลวดลายปูนปั้นรูปต้นสาละ และถ้ำฝ่าโงเป็นภาพเทพชุมนุม ภาพต้นไม้ และอีกหลายผนังจะคงหลงเหลือเพียงร่องรอย และประติมากรรมปูนปั้นอีกจำนวนมากที่จัดเก็บแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดราชบุรี จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และกรุงเทพมหานคร (Office of

Archaeology and National Museums No. 1, Ratchaburi Office of Archaeology and National Museums, 2001) และที่น่าสนใจประติมากรรมเศียรพระพุทธรูปของสมัยมอญ-ทวารวดี คือ เนื้อปูนปั้นมีสภาพที่สมบูรณ์และประณีต มีรูปทรงเส้นรอบนอกเคลื่อนไหวสวยงาม และพื้นผิวละเอียดอ่อนของระนาบที่ประกอบเป็นใบหน้าเป็นลักษณะเฉพาะรูปแบบศิลปะทวารวดี และด้วยวัสดุปูนปั้นนี้ได้บ่งบอกว่าเดิมที่เป็นส่วนหนึ่งของการตกแต่งโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมโบราณ (Themet, 2000)



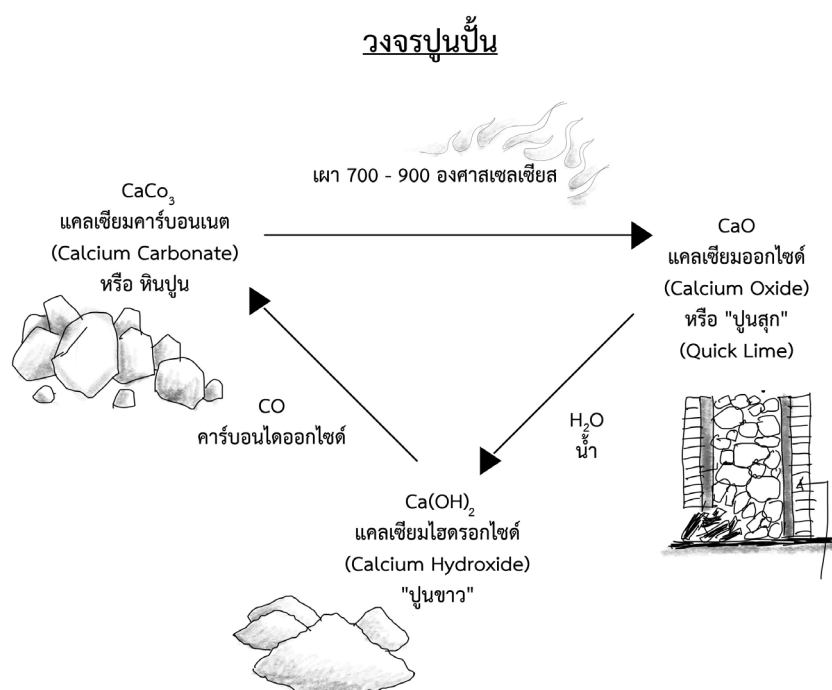
ภาพที่ 1 ประติมากรรมประติมากรรม มีความละเอียดพื้นผิว (ซ้าย)
ความแตกต่างปูนปั้นระหว่างของเดิม และส่วนซ่อมแซม (กลาง)
ประติมากรรมปูนปั้นส่วนประกอบด้านขวาของซุ้มประตู (ขวา)
Note: From © Thanomchit Chumwong 05/01/2022

ประติมากรรมปูนปั้นเป็นส่วนประกอบของซุ้มประตูรูปแบบศิลปกรรมจีน มีการเขียนสีทับบนลวดลาย ลักษณะภาพเป็นรูปบุคคลสวมชุดและเครื่องประดับที่เป็นองค์ประกอบทางศิลปกรรมที่ละเอียดอ่อน จุดเด่นสำคัญคือพื้นผิวมีความเรียบเนียน ให้อารมณ์ละเอียดของรูปทรงครบถ้วนชัดเจนจากการสังเกตด้วยตาเปล่า โดยเฉพาะส่วนใบหน้าที่มีอวัยวะครบถ้วน แสดงถึงคุณภาพของวัสดุและความประณีตของกระบวนการขึ้นรูปซึ่งสะท้อนทักษะเชิงช่างได้อย่างชัดเจน วัสดุปูนปั้นดังกล่าวมีคุณสมบัติในการสร้างรูปทรงขนาดเล็กได้ดี อย่างไรก็ตาม จากการตรวจสอบด้วยสายตาพบว่ามีส่วนได้รับการซ่อมแซมเพิ่มเติม ซึ่งลักษณะพื้นผิวของปูนปั้นใหม่ (ส่วนซ่อมแซม) ไม่สอดคล้องกับพื้นผิวเดิมของประติมากรรมอย่างสมบูรณ์ (ภาพที่ 1 (กลาง))

เพื่อยืนยันข้อสังเกตเบื้องต้นและศึกษาความแตกต่างของวัสดุระหว่างส่วนเดิมและส่วนซ่อมแซม จึงได้วิเคราะห์องค์ประกอบของธาตุในเนื้อปูนปั้นด้วยเครื่องมือ X-ray Fluorescence Spectrometer (XRF) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์เชิงไม่รุกราน (Non-Invasive Analysis) ที่ช่วยระบุองค์ประกอบของสารเคมีและธาตุแร่ในวัสดุศิลปกรรมได้โดยไม่ต้องเก็บตัวอย่างจากชิ้นงาน (ภาพที่ 1) ผลการวิเคราะห์ด้วยเครื่อง X-ray Fluorescence (XRF) พบพิพจน์หลักของ Ca, Si และ S ซึ่งบ่งชี้ว่าปูนปั้นมีองค์ประกอบหลักเป็นปูนขาว (CaCO_3) ผสมทราย (SiO_2) และยิปซัม ($\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$) สอดคล้องกับสูตรปูนปั้นเมืองเพชรบุรีที่ใช้ปูนขาวและทรายละเอียดเป็นวัสดุหลัก (Srapphoem, 2016)

บทความงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เทคนิคการวิเคราะห์แบบไม่รุกราน (Non-Invasive Methods) โดยเฉพาะเครื่องมือ X-ray Fluorescence (XRF) เป็นเทคโนโลยีสำคัญในงานอนุรักษ์ศิลปกรรม เนื่องจากสามารถตรวจสอบองค์ประกอบทางเคมีของวัสดุได้โดยไม่ต้องเก็บตัวอย่างหรือทำลายพื้นผิว (Spoto et al., 2022) การใช้ XRF กับงานปูนปั้นช่วยระบุธาตุหลัก เช่น Ca, Si และ S ซึ่งสะท้อนสูตรส่วนผสมและการซ่อมแซมภายหลังได้อย่างแม่นยำ ทั้งนี้ Giovanni Verri ได้นำเทคนิคดังกล่าวร่วมกับการถ่ายภาพรังสีมาใช้ตรวจสอบ เศียรพระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะคันธาระ ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติและอัลเบิร์ต พบส่วนผสมของปูนขาวและยิปซัมในโครงสร้าง และร่องรอยเม็ดสีแดงสดที่ใช้ตกแต่งพื้นผิวดั้งเดิมของผลงาน (Verri, 2019)



ภาพที่ 2 วงจรของปูนปั้น จากหินปูน ปูนสุก ไปสู่ปูนขาว
Note: From © Thanomchit Chumwong 02/02/2022

จากภาพที่ 2 ได้แสดงวงจรของปูนขาวซึ่งเป็นวัสดุหลักสำหรับการปั้นประติมากรรมปูนปั้น (Stucco) ดังที่มีให้เห็นในผลงานประติมากรรมประดับอาคารและวัสดุสร้างสถาปัตยกรรมโบราณ และจากแผนภาพข้างต้นแสดงให้เห็นวงจรของวัสดุที่มีการเปลี่ยนแปลงด้วยอิทธิพลการเกิดปฏิกิริยากับสิ่งรอบข้างทำให้โครงสร้างทางกายภาพเปลี่ยนแปลงทางกลจากการจัดการ “ปูนปั้น” ของช่างปั้น

ผลงานประติมากรรมของ Henry Moore ศิลปกรรมในยุคหลังสงครามโลกที่ 2 ถูกสร้างขึ้นด้วยวัสดุปูนปลาสเตอร์ ซึ่งเป็นวัสดุสะดวกสำหรับการสร้างประติมากรรม และเป็นวัสดุที่ใช้บันทึกแต่งสถาปัตยกรรมในยุคนั้น ด้วยคุณสมบัติ ปลาสเตอร์เผยให้เห็นความเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการทำงานของศิลปินมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้สื่อนี้เพื่อแปลง วัตถุที่ศิลปินพบเห็น (Transform Found Objects) ได้แก่ กระดูกโครงสร้างของมนุษย์ให้เป็นรูปเป็นร่างโดยตรง (Feldman, 2015)

มีงานวิจัยที่ศึกษาการใช้ยิปซัมในงานศิลปะปูนปั้นของช่างชาวติซิโน (Ticinese) ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16–17 พบว่า ปริมาณการใช้ยิปซัมมีความแตกต่างกันอย่างมาก ขึ้นอยู่กับเทคนิคและความต้องการของช่างปูนแต่ละคน โดยยิปซัมมักถูกใช้เป็น ส่วนผสมในชั้นฐานแรก (Base Layer) เพื่อให้ได้คุณสมบัติของพื้นผิวและรูปแบบการ ขึ้นรูปที่สอดคล้องกับผลลัพธ์ทางศิลปะที่ศิลปินต้องการ (Caroselli et al., 2019)

การนำหินดินดานดินเผาของเช็ก (Burnt Czech Clay Shale) ที่เผาไหม้ซึ่งมีความละเอียดของเกรน (Grain) ถูกนำมาใช้เป็นพอกโซลานใหม่ที่เติมลงในปูนขาว ผลการทดลองแสดงให้เห็นว่าปูนขาว-พอกโซลานมอร์ตาร์ใหม่ มีคุณสมบัติทางกลที่ดีขึ้นอย่างมีนัยสำคัญและต้านทานการเย็นแข็งตัวได้ดีกว่า คุณสมบัติทางกล การแตกหัก ความชื้น และความร้อนจะเทียบเท่าหรือดีกว่า ดังนั้นหินดินดานจากดินเผาของเช็กที่เผาแล้วมีศักยภาพที่ดีที่จะ นำไปใช้ในปูนขาว-พอกโซลานเพื่อปรับปรุงหรือซ่อมแซมอาคารประวัติศาสตร์ (Vejmelková et al., 2012)

นิยามของคำศัพท์ในงานวิจัย

1. เซรามิกและพอร์ซเลน ทั้งสองอย่างทำมาจากดินเหนียว แต่กระเบื้องเซรามิกมีทรายผสมอยู่ด้วย กระเบื้อง พอร์ซเลนมักจะทำด้วยดินเหนียวที่มีความหนาแน่นมากกว่าเซรามิก กระบวนการเผาด้วยความร้อนเป็นเวลานาน จึงทำให้มีความแข็งแรงและเปราะบางมากกว่าเซรามิก และทั้งสองชนิดอยู่ในลักษณะของใช้ในครัวเรือนทั่วไป เช่น ของตกแต่งบ้าน แจกัน ชุดจานชาม และโถสุขภัณฑ์ (Bennett, 2015) ลักษณะสำคัญของพอร์ซเลนและเซรามิก ทนไฟจากอุณหภูมิการเผาสูง และมีผลความหนาแน่นและความแข็งแรงสูงกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับเซรามิกที่ถูก เผาที่อุณหภูมิต่ำ

2. คำว่า ปูนปลาสเตอร์ ปูนฉาบ และปูนปั้น (Plaster, Stucco and Stuccoes) เป็นคำศัพท์ทางเทคนิคที่ใช้เพื่อ สื่อความหมายเฉพาะเมื่อกล่าวถึงงานฉาบและตกแต่งพื้นผิวในประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม โดยทั่วไป “ปูนปลาสเตอร์” หมายถึงวัสดุที่ใช้สำหรับการฉาบตกแต่งพื้นผิว แต่ในทางอนุรักษ์จำเป็นต้องระบุคุณสมบัติให้ ชัดเจนว่าเป็น ปูนขาว (lime plaster) หรือ ปูนยิปซัม (gypsum plaster) ซึ่งมีคุณสมบัติและจุดประสงค์การใช้ งานแตกต่างกัน ส่วนคำว่า ปูนปั้น (Stucco) มักใช้หมายถึงวัสดุผสมที่นำปูนปลาสเตอร์มาดัดแปลงเพื่อสร้าง ลวดลายหรืองานตกแต่งแบบนูนต่ำและนูนสูง ในแต่ละประเทศและยุคสมัย คำเหล่านี้ถูกใช้ในบริบทต่างกัน ทำให้ การแปลความหมายหรือการกำหนดขอบเขตวัสดุในทางเทคนิคมักเกิดความคลาดเคลื่อน

บทความของ Gapper and Orton (2011) ได้อธิบายว่าความกำกวมนี้เป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ทั้งช่างอนุรักษ์และนักประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมประสบปัญหาในการใช้คำศัพท์ให้สื่อความหมายตรงกัน เนื่องจากคำว่า “ปูนปลาสเตอร์” ในบางกรณีหมายถึงวัสดุปูนขาว ในขณะที่คำว่า “ปูนปั้น” อาจใช้แทนงานฉาบตกแต่งทุกชนิด ทั้งแบบนูนต่ำ นูนสูง หรือแม้แต่งานปูนฉาบภายในและภายนอกอาคาร ดังนั้น การทำความเข้าใจวิวัฒนาการของคำศัพท์เหล่านี้จึงมีความสำคัญ เพื่อให้การบันทึกข้อมูลและการอนุรักษ์วัสดุปูนในสถาปัตยกรรมโบราณเป็นไปอย่างถูกต้องและสอดคล้องกับบริบททางประวัติศาสตร์

3. การรีไซเคิลวัสดุเซรามิกเป็นแนวทางสำคัญในการจัดการของเสียและอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม โดยมีการนำเศษวัสดุเซรามิกกลับมาใช้ใหม่เพื่อลดการฝังกลบและลดการใช้ทรัพยากรธรรมชาติ วัสดุเซรามิกมีคุณสมบัติทนทาน แข็งแรง และเหมาะสมต่อการใช้ซ้ำในงานก่อสร้างหรือผลิตภัณฑ์ใหม่ งานของ Arias Ocampo and González (2023) เสนอทางเลือกในการใช้เศษเซรามิกเป็นวัสดุทดแทนเพื่อเพิ่มคุณค่าของของเสีย ขณะที่ Elemam et al. (2023) แสดงให้เห็นว่าการใช้เศษเซรามิกแทนทรายหรือซีเมนต์ในคอนกรีตสามารถลดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมและเพิ่มความยั่งยืนของวัสดุได้อย่างมีประสิทธิภาพ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค ประติมากรรมปูนปั้นโบราณ
2. เพื่อพัฒนาวัสดุปูนปั้น สร้างประติมากรรมร่วมสมัย และการอนุรักษ์ประติมากรรมปูนปั้น
3. เพื่อนำเซรามิกขยะที่เป็นส่วนผสมของปูนปั้นมาเพิ่มสมบัติที่เหมาะสมกับการสร้างประติมากรรม

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ รูปแบบ เทคนิควิธีการ และวัสดุในผลงานประติมากรรมปูนปั้นโบราณสมัยทวารวดี และร่วมสมัยเพื่อเปรียบเทียบความแตกต่าง และนำผลการวิเคราะห์มาเป็นแนวทางในการพัฒนาด้วยวิธีการทดลองเชิงวิทยาศาสตร์ และทดสอบการสร้างศิลปกรรมเป็นต้นแบบ (Prototype) จากวัสดุประติมากรรมที่มีส่วนผสมเศษวัสดุเซรามิก “รีไซเคิล” ที่เหมาะสมกับการนำไปปั้นเป็นรูปทรงทางศิลปกรรมรูปแบบไทยประเพณี และรูปแบบร่วมสมัย โดยคำนึงคุณสมบัติวัสดุปูนปั้นที่สอดคล้องกับวิธีการสร้างหรือการปั้นขึ้นรูปตามลักษณะของรูปทรงประติมากรรม เช่น ลักษณะรูปทรงเหลี่ยม รูปทรงอิสระ เป็นต้น

วัสดุและการทดลอง

ปูนขาว (Lime) หรือแคลเซียมไฮดรอกไซด์ เป็นวัสดุหลักในปริมาณส่วนผสมร้อยละ 50 ของสัดส่วนปูนปั้น วัสดุชนิดที่ 2 คือทรายละเอียด โดยเป็นส่วนประกอบที่สร้างความแข็งแรงและลดการหดตัวของปูนขาว และวัสดุชนิดที่ 3 สำหรับสร้างกาว ได้แก่ หนังกุ้ง น้ำตาลแดง น้ำตาลโตนด รวมวัสดุใยพืช และวัสดุรีไซเคิล ได้แก่ เศษผงขยะเซรามิก ผลิตภัณฑ์สโตนแวร์ (Stoneware) พอร์ซเลน (Porcelain) โดยมีรายละเอียดการเตรียมการดังนี้

1. การเตรียมวัสดุส่วนผสมของปูนปั้น จำนวน 5 รายการ โดยมีรายละเอียดขั้นตอน ดังนี้

1.1 การเตรียมปูนขาว แช่น้ำเป็นระยะเวลา 1 เดือน เปลี่ยนน้ำทุกสัปดาห์ แล้วตากแดดให้แห้ง บดด้วยครกหิน และร่อนตะแกรงความละเอียด 60 mesh ดังตารางที่ 1 (4.1.1 A, B และ C)

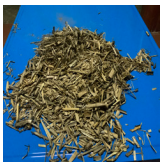
1.2 การเตรียมทรายละเอียดด้วยการล้างให้สะอาด ตากแดดให้แห้ง และร่อนตะแกรงความละเอียด 60 mesh ดังตารางที่ 1 (4.1.2 A, B และ C)

1.3 การเตรียมผงเซรามิก โดยตำด้วยครกหินแล้วร่อนตะแกรงความละเอียด 250 mesh ดังตารางที่ 1 (4.1.3 A, B และ C)

1.4 การเตรียมใยพืช นำใบกล้วยแห้งหั่นความยาว 1 เซนติเมตร แช่น้ำสะอาดเป็นระยะเวลาไม่ต่ำกว่า 24 ชั่วโมง ตำและบดให้ละเอียด แล้วตากให้แห้ง ดังตารางที่ 1 (4.1.4 A, B และ C)

1.5 การเตรียมกาว นำส่วนผสมประกอบด้วย หนังสัตว์ น้ำอ้อย และน้ำตาลโตนด ชั่งตามสัดส่วน 3:1:1 แล้วทำการเคี่ยวด้วยไฟอ่อน ให้ละลายเป็นเนื้อเดียวกัน ดังตารางที่ 1 (4.1.5 A, B และ C)

ตารางที่ 1 ขั้นตอนการเตรียมวัสดุส่วนผสมปูนปั้น

	4.1.1 ปูนขาว	4.1.2 ทรายละเอียด	4.1.3 ผงเซรามิก	4.1.4 ใยพืช	4.1.5 กาว
1	 (4.1.1 A)	 (4.1.2 A)	 (4.1.3 A)	 (4.1.4 A)	 (4.1.5 A)
2	 (4.1.1 B)	 (4.1.2 B)	 (4.1.3 B)	 (4.1.4 B)	 (4.1.5 B)
3	 (4.1.1 C)	 (4.1.2 C)	 (4.1.3 C)	 (4.1.4 C)	 (4.1.5 C)

Note: From © Thanomchit Chumwong 20/03/2022

2. ขั้นตอนการตำปูนปั้น โดยทุกสูตรมีขั้นตอนเช่นเดียวกับปูนปั้น ดังนี้

2.1. ชั่งน้ำหนักวัสดุส่วนผสม ปูนขาว ทราย เศษผงเซรามิก ไยวัชพืช และกาบ โดยชั่งส่วนผสมตามปริมาณสัดส่วนของแต่ละสูตรที่กำหนด

2.2 นำส่วนผสม ปูนขาว ทราย ผงเซรามิก และไยวัชพืช ลงในครกและทำการคนให้ทั่วเสมอกัน

2.3 เทกาบ (สารยึดเกาะ) เทให้ทั่วถึงเนื้อผงปูนปั้น ทำการคนคลุกเคล้าก่อนทำการตำ

2.4 การตำปูนให้ทั่วเสมอกัน โดยทำการพลิกกลับด้านในขณะตำ เหมือนการบด

2.5 ทำการทดสอบความเป็นเนื้อเดียวกันของปูนปั้น ด้วยการปั้นเป็นก้อน หากปูนยังคงมีลักษณะร่วนซุย ให้เติมน้ำเปล่าพอให้ชุ่มเสมอแล้วตำบด พลิกกลับด้านและนำขึ้นนวดทดสอบ ทำซ้ำ ๆ จนมีความเหนียวของปูนปั้นที่สามารถปั้นเป็นก้อน

2.6 การจัดเก็บปูนปั้นที่ได้ด้วยบรรจุในถุงพลาสติกแล้วนำเก็บในถัง เพื่อไม่ทำให้ปูนแข็งตัวเร็ว



ภาพที่ 3 ขั้นตอนการตำปูนปั้น

Note: From © Thanomchit Chumwong 21/11/2022

3. การกำหนดสัดส่วนปูนปั้น

การกำหนดสัดส่วนของวัสดุส่วนผสมโดยเทียบเคียงจากสูตรช่างไทยโบราณ คิดเป็นสัดส่วนอัตราร้อยละ ซึ่งประกอบด้วย ปูนขาวร้อยละ 50 ทรายร้อยละ 25 ใยร้อยละ 5 และกาวร้อยละ 20 (Sammawutthi, 2002) และในการทดลองได้ปรับเป็นอัตราส่วนร้อยละ 50:26:4:20 ด้วยการเพิ่มสัดส่วนของทรายเป็นอัตราร้อยละ 26 เพื่อการปรุงแต่ง (Customization) ส่วนผสมจากผงเซรามิกทดแทนสัดส่วนของทราย เริ่มจากอัตราร้อยละ 24 และเพิ่มหรือลดแต่ละสูตรร้อยละ 8 หรือเทียบสัดส่วนต่อปูนขาวเริ่มจากร้อยละ 12 และเพิ่มครั้งละ 4 ตามลำดับ จากนั้นปรับใยวัชพืชลดลงคงเหลือร้อยละ 4 และส่วนผสมของกาวอัตราร้อยละ 20 ดังแสดงรายละเอียดสัดส่วนผสมที่แตกต่างกันในจำนวน 8 สูตร (ตารางที่ 2) และเลือกสูตร 3 และ 6 เพื่อทำการทดสอบสร้างประติมากรรม

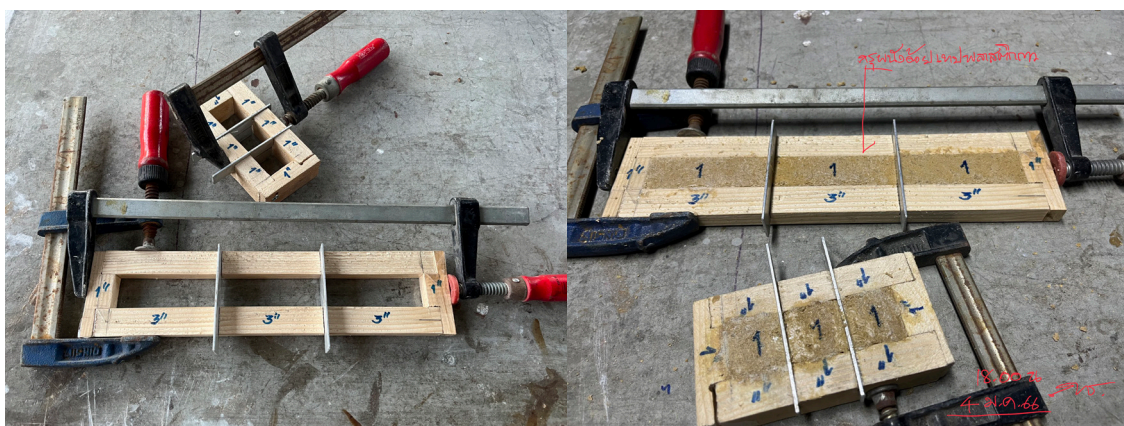
ตารางที่ 2 แสดงอัตราส่วนผสมผงเซรามิกบดละเอียดตัวอย่างการวิจัย

สูตรที่	ปูนขาว (กรัม)	ทราย ละเอียด ตะแกรง No.60 (กรัม)	เศษผง เซรามิก ตะแกรง No.200 (กรัม)	ใยวัชพืช (กรัม)	กาว หนังสัตว์ + น้ำตาล โตนด + น้ำตาล แดง (กรัม)	ทราย ละเอียด ต่อปูน ขาว (ร้อยละ)	เศษผง เซรามิก ต่อทราย ละเอียด (ร้อยละ)	เศษผง เซรามิก ต่อปูน ขาว (ร้อยละ)
สูตร โบราณ	500	250	-	50	200	50	-	-
1	500	200	60	40	200	40	24	12
2	500	180	80	40	200	36	32	16
3*	500	160	100	40	200	32	40	20
4	500	140	120	50	200	28	48	24
5	500	120	140	50	200	24	56	28
6*	500	100	160	50	200	20	64	32
7	500	80	180	50	200	16	72	36
8	500	60	200	50	200	12	80	40

Note: From © Thanomchit Chumwong 15/03/2022

การทดสอบสมบัติ

การทดสอบสมบัติโดยการนำปูนปั้นแต่ละสูตร สร้างเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม 2 ลักษณะ คือลูกบาศก์นิ้ว และแผ่นผ้า ขนาด $1 \times 3 \times \frac{1}{2}$ นิ้ว ด้วยวิธีปั้นขึ้นรูปแล้วนำอัดลงแม่พิมพ์ไม้ตามขนาดที่กำหนด (ภาพที่ 4)



ภาพที่ 4 ปั้นขึ้นรูปเหลี่ยมลูกบาศก์นิ้ว และแผ่นผ้า 1×3 หนา $\frac{1}{2}$ นิ้ว ตัวอย่างทดสอบสมบัติ

Note: From © Thanomchit Chumwong 04/01/2023

ตัวอย่างปูนปั้นจำนวน 8 สูตร แสดงการขึ้นรูปในสองลักษณะ ได้แก่ รูปทรงสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ ขนาด $1 \times 1 \times 1$ นิ้ว และรูปทรงแผ่นผ้า ขนาด $1 \times 3 \times \frac{1}{2}$ นิ้ว เพื่อใช้ในการทดสอบสมบัติทางกายภาพของวัสดุปูนปั้น โดยเฉพาะ การหดตัวและความแข็งแรงของพื้นผิว ซึ่งรูปทรงทั้งสองมีลักษณะและขนาดแตกต่างกัน เพื่อเปรียบเทียบพฤติกรรมของการหดตัวในมิติและปริมาตรที่ต่างกันหลังการอบแห้ง ทั้งนี้ ตัวอย่างในแต่ละสูตรถูกเตรียมขึ้นภายใต้สัดส่วนผสมที่แตกต่างกันเพื่อศึกษาผลขององค์ประกอบ เช่น ปูนขาว หินยละเอียด และผงเซรามิกบดละเอียดที่มีต่อสมบัติเชิงกลของวัสดุ (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5 ตัวอย่างปูนปั้น จำนวน 8 สูตร

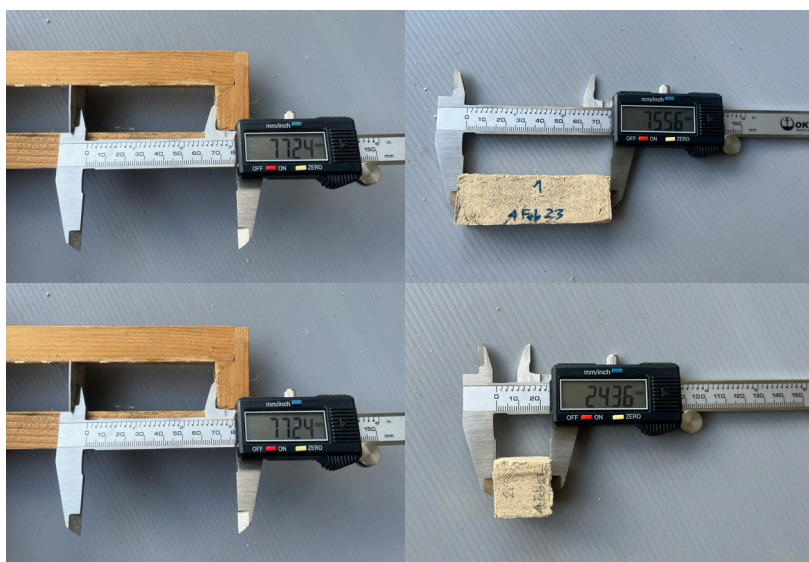
รูปทรงสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ $1 \times 1 \times 1$ นิ้ว และแผ่นผ้า $1 \times 3 \times \frac{1}{2}$ นิ้ว จำนวน 8 สูตร

Note: From © Thanomchit Chumwong 20/03/2023

การสร้างตัวอย่างด้วยวิธีการปั้นปูนรูปทรงเหลี่ยมด้วยนำปูนที่ตำของแต่ละสูตรที่กำหนดจาก 8 สูตร โดยแต่ละสูตรได้ทดลองสร้างชิ้นงานตัวอย่างจำนวน 3 ชิ้น หลังจากระยะเวลาประมาณ 3-5 วัน จึงแกะชิ้นงานตัวอย่าง และหลังจากระยะเวลาประมาณ 45 วันทำการทดสอบสมบัติ ซึ่งประกอบด้วย 2 สมบัติ ได้แก่ 1) การหดแหว่ง และ 2) ความแข็งพื้นผิวเรียบเนียน โดยมีขั้นตอนและวิธีการทดสอบ ตามรายการ ดังนี้

1. การหดตัว (รอยแยก) ด้วยเครื่องวัดทดสอบขนาดความยาว DIGITAL CALIPER (ภาพที่ 6) และกำหนด การทดสอบผลต่างค่าการหดตัวร้อยละ คือ

$$\frac{\text{ผลต่างความยาวหลัง (ระยะเวลาประมาณ 15 วัน)} \times 100}{\text{ความยาวจากการอัดลงแม่พิมพ์}}$$



ภาพที่ 6 การตรวจวัดความยาว หนาของปูนปั้น ก่อนและหลังระยะเวลา 45 วัน ด้วย DIGITAL CALIPER
Note: From © Thanomchit Chumwong 02/03/2023

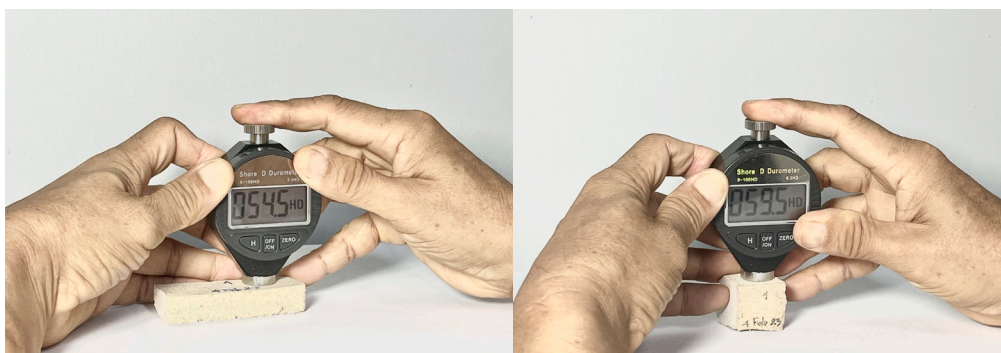
ผลที่ได้จากการทดสอบสมบัติมีค่าการหดตัวคิดเป็นร้อยละลดลงตามลำดับของแต่ละสูตรที่เพิ่มปริมาณผงเซรามิก จากสูตรโบราณมีการหดตัวจากความยาว 76.34 ลดลง 75.45 มิลลิเมตร คิดเป็นร้อยละ -1.17 ซึ่งมีความต่าง จากสูตร 1 ลดลง 75.89 มิลลิเมตร คิดเป็นร้อยละ -0.59 และสูตรอื่น ๆ มีความต่างโดยประมาณของการหดตัว 0.04-0.08 (ตารางที่ 3)

ตารางที่ 3 เปรียบเทียบความแตกต่างการหดตัวของปูนปั้นแต่ละสูตรจากแม่พิมพ์ขนาด 1x3x1½ นิ้ว

สูตรที่	การหดตัว (ร้อยละ)	พื้นผิวแข็งในระดับ HD
สูตรโบราณ	-1.17	75.45
สูตร 1	-0.59	75.89
สูตร 2	-0.51	75.95
สูตร 3	-0.45	76.00
สูตร 4	-0.38	76.05
สูตร 5	-0.29	76.12
สูตร 6	-0.25	76.15
สูตร 7	-0.18	76.20
สูตร 8	-0.12	76.25
เฉลี่ย		76.34

Note: From © Thanomchit Chumwong 20/03/2023

5.2 ความแข็งพื้นผิว (ความหนาแน่น) ด้วย Shore hardness testers แบบ Shore D (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 7 การตรวจวัดความแข็งพื้นผิวของปูนปั้นอัดขึ้นรูป
ภายหลังระยะเวลา 45 วันด้วย Shore D Hardness Test

Note: From © Thanomchit Chumwong 02/03/2023

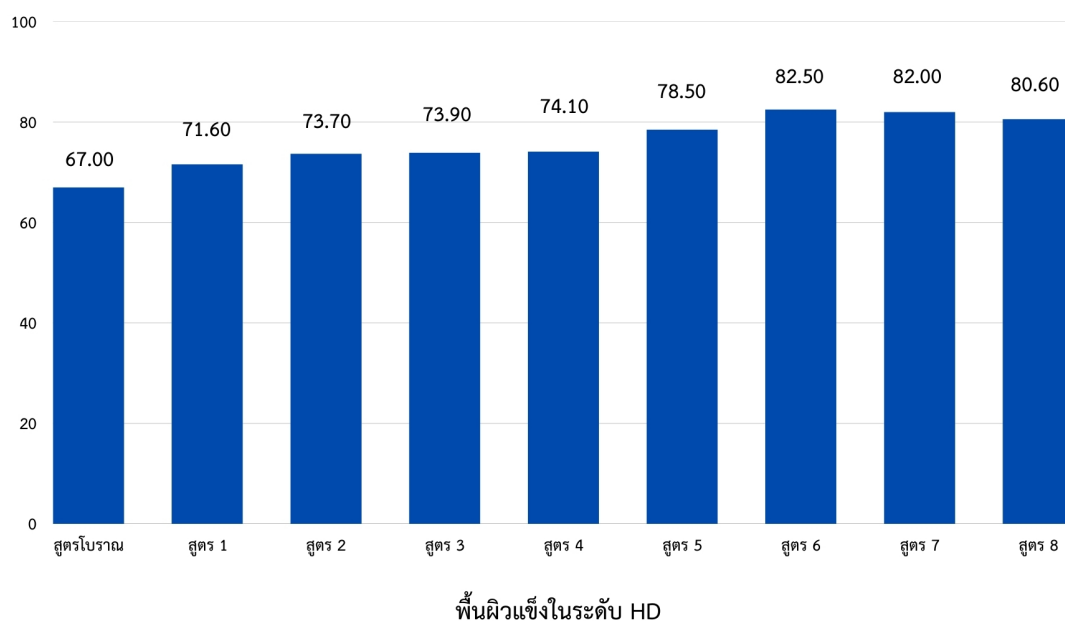
การทดสอบความแข็งพื้นผิว หรือความหนาแน่นชิ้นงานตัวอย่างทั้ง 2 รูปทรง ทดสอบภายหลังจากปั้นขึ้นรูปผ่านระยะเวลา 45 วัน ด้วยเครื่องมือ Shore D เข็มปลายแหลมกดสัมผัสช่วงระยยาน 5 วินาทีต่อครั้ง จำนวน 5 ครั้ง (ภาพที่ 6) ของแต่ละชิ้นตัวอย่าง หลังจากนั้นหาค่าเฉลี่ยความแข็งของแต่ละสูตร ดังแสดงในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ค่าเฉลี่ยของการตรวจวัดความแข็งพื้นผิวปูนปอร์ต

สูตรที่	การทดสอบความแข็งพื้นผิว หรือความหนาแน่นชิ้นงานตัวอย่างทั้ง 2 รูปทรง					
	ครั้งที่ 1	ครั้งที่ 2	ครั้งที่ 3	ครั้งที่ 4	ครั้งที่ 5	เฉลี่ย
สูตรโบราณ	72.00	72.00	74.00	73.00	66.00	71.40
สูตร 1	70.00	72.00	71.00	71.50	73.50	71.60
สูตร 2	74.50	70.00	75.00	75.00	74.00	73.50
สูตร 3	71.50	76.50	74.50	73.50	73.50	73.90
สูตร 4	73.00	75.00	75.00	73.50	74.00	74.10
สูตร 5	76.50	77.00	80.00	81.00	78.00	78.50
สูตร 6	83.00	82.00	82.50	83.00	82.00	82.50
สูตร 7	82.00	85.00	81.00	80.5	81.50	82
สูตร 8	81.50	80.50	80.00	80.00	81.00	80.60

จากตารางที่ 4 แสดงผลการทดสอบความแข็งพื้นผิวตามตารางที่ 4 พบแนวโน้มว่า สูตรที่ 6-8 มีค่าความแข็งเฉลี่ยสูงกว่า 80 Shore D ซึ่งแสดงถึงความหนาแน่นของเนื้อปูนที่ดีและการยึดเกาะระหว่างอนุภาคภายในมีประสิทธิภาพมากขึ้น วัสดุในกลุ่มนี้มักประกอบด้วย ปูนขาว (CaCO_3) ผสมผงเซรามิก ในอัตราส่วนที่เหมาะสม ผสมเซรามิกมีคุณสมบัติช่วยเร่งการเซตตัวในช่วงแรกและเพิ่มความแข็งพื้นผิว ขณะที่ปูนขาวช่วยให้เนื้อปูนมีความเหนียวแน่นและลดการแตกร้าวภายหลังการอบแห้ง

แผนภาพที่ 1 เปรียบเทียบความแตกต่างและค่าเฉลี่ยความแข็งของพื้นผิวปูนปั้นหลังจากการตำและปั้นขึ้นรูปหลัง 45 วัน



Note: From © Thanomchit Chumwong 10/03/2023

เมื่อพิจารณาความสัมพันธ์ระหว่าง “ค่าความแข็ง” และ “ความหนาแน่นของเนื้อปูน” พบว่าค่าความแข็งที่สูง สอดคล้องกับการลดช่องว่างอากาศในเนื้อวัสดุ ทำให้เกิดโครงสร้างเนื้อปูนที่ละเอียดและผิวสัมผัสเรียบ คุณสมบัติเหล่านี้เอื้อต่อการนำวัสดุไปใช้ในงานศิลปกรรมที่ต้องการความละเอียด เช่น งานประติมากรรมขนาดเล็ก หรือ งานฉาบตกแต่งที่ต้องการพื้นผิวเรียบและมันวาว

อย่างไรก็ตาม สูตรที่ 7 และ 8 แม้จะแสดงค่าความแข็งสูงสุด แต่มีข้อจำกัดคือช่วงเวลาการแข็งตัวของเนื้อปูน ยาวนานขึ้น และเกิดรอยแตกร้าวขนาดเล็กจำนวนมากบริเวณที่มีความหนา (ขนาดของรอยแตกเล็กกว่า 2 มิลลิเมตร) สาเหตุอาจมาจากการระเหยน้ำที่รวดเร็วและอัตราการหดตัวภายในสูง จึงควรควบคุมสภาพการอบแห้งและความหนาในระหว่างกระบวนการขึ้นรูปเพื่อป้องกันการแตกร้าว

โดยสรุป การทดสอบนี้แสดงให้เห็นว่าสูตรปูนที่ผสมปูนขาวและยิปซัมในสัดส่วนที่เหมาะสมสามารถเพิ่มความแข็งและความหนาแน่นของวัสดุได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญสำหรับการประยุกต์ใช้ในงานศิลปกรรมและการอนุรักษ์ (ซ่อมแซม) วัสดุนี้อาจใช้เลือกใช้ลักษณะและคุณภาพเนื้อปูนที่ได้ ดังแสดงตารางที่ 5

ตารางที่ 5 แสดงสมบัติและลักษณะพื้นผิว ภายหลังจากการตำและบั่นขึ้นรูปผ่านไประยะเวลา 45 วันด้วย การบั่นขึ้นรูปทรงลูกบาศก์นี้ หรือ 1x1x1 นิ้ว และแท่งผืนผ้าขนาด 1x3 นิ้ว ความหนา 1/2 นิ้ว

ลำดับ สูตร	สมบัติโครงสร้าง	ลักษณะพื้นผิว	คุณภาพเนื้อปูนปั้นสำหรับสร้าง ประติมากรรม
สูตร 1	- การหดตัวสูงมากที่สุด (-0.59%) - การแข็งตัวใช้เวลาสั้นมากที่สุด - พื้นผิวแข็งในระดับ 71.6HD	พื้นผิวหยาบมากที่สุด มีช่องว่างระหว่าง เม็ดทราย	เหมาะสมกับงานปั้นรูปทรงโครง สร้างที่มีขนาดใหญ่ ไม่เน้นความ ละเอียดพื้นผิว
สูตร 2	- การหดตัวสูงมาก (-0.51%) - การแข็งตัวใช้เวลาสั้นปานกลาง - พื้นผิวแข็งในระดับ 73.7HD	พื้นผิวหยาบมาก มีช่อง ว่างระหว่างเม็ดทราย	เหมาะสมกับงานปั้นขึ้นรูป โครงสร้างของรูปทรงขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก ไม่เน้นความละเอียด พื้นผิว
สูตร 3	- การหดตัวสูงปานกลาง (-.45%) - การแข็งตัวใช้เวลาสั้น - พื้นผิวแข็งในระดับ 73.9HD	พื้นผิวหยาบ มีช่องว่าง ระหว่างเม็ดทรายที่เล็ก ชิดกัน	เหมาะสมกับงานปั้นขึ้นรูป โครงสร้างของรูปทรงขนาดเล็ก หรือลดทอนขนาดเล็ก
สูตร 4	- การหดตัวสูง (-0.38%) - การแข็งตัวใช้เวลาค่อนข้างนาน - พื้นผิวแข็งในระดับ 74.1HD	พื้นผิวค่อนข้างเรียบ เนียน	เหมาะสมกับงานปั้นรูปทรง ลดทอน และใช้ซ่อมแซมส่วน แตกร้าว
สูตร 5	- การหดตัวค่อนข้างต่ำ (-0.29%) - การแข็งตัวใช้เวลาปานกลาง - พื้นผิวแข็งในระดับ 78.5HD	พื้นผิวเรียบเนียน	เหมาะสมกับงานปั้นเสริม รูปทรง ลดทอนขนาดเล็ก และใช้ซ่อมแซม ร่องแตกร้าว
สูตร 6	- การหดตัวต่ำ (-0.25%) - การแข็งตัวใช้เวลาปานกลาง - พื้นผิวแข็งในระดับ 82.5HD	พื้นผิวเรียบเนียน ละเอียด	เหมาะสมกับงานปั้นเสริม ลดทอน ตกแต่งรายละเอียดของรูปทรง ขนาดเล็ก และใช้ซ่อมแซมร่อง แตกร้าว
สูตร 7	- การหดตัวต่ำมาก (-0.18%) - การแข็งตัวใช้เวลาปานกลางมาก - พื้นผิวแข็งในระดับ 82HD	พื้นผิวเรียบเนียน ละเอียดและพื้นผิว ค่อนข้างมันวาว	เหมาะสมกับงานปั้นลดทอนของ รูปทรงขนาดเล็ก ใช้ซ่อมแซมร่อง แตกร้าว และเพิ่มพื้นผิวให้มันวาว
สูตร 8	- การหดตัวต่ำมากที่สุด (-0.12%) - การแข็งตัวใช้เวลาปานกลางมากที่สุด - พื้นผิวแข็งในระดับ 80.6HD	พื้นผิวเรียบเนียน ละเอียดและพื้นผิว มันวาวมาก	เหมาะสมกับงานอุดรอยต่อหรือ รอยแตกแยก ฉาบพื้นผิวเรียบเนียน และมันวาว

Note: From © Thanomchit Chumwong 23/03/2023

ผลการวิจัยและวิจารณ์

จากผลการวิจัยจากการผสมผงเซรามิกทดแทนสัดส่วนของทรายในส่วนที่สมบัติโครงสร้าง พบว่ามีลักษณะพื้นผิว และคุณภาพเนื้อปูนปั้นที่แตกต่างกัน ทดสอบด้วยการเลือกเฉพาะสูตรที่ 3 และ 6 แล้วประเมินผลที่เกิดขึ้นภายหลังเป็นระยะเวลา 15 วัน โดยกำหนดรูปแบบ 2 รูปแบบ คือ รูปทรงกลมรีแบน แผ่นระนาบลายร่องลึก และ 2 เทคนิค คือ ปั้นขึ้นรูป และหล่อด้วยแม่พิมพ์ จำนวน 3 ตัวอย่าง



EMS. (1)

EMS. (2)

EMS. (3)

ภาพที่ 8 ต้นแบบโครงสร้างรูปทรง ทรงกลมรี (ESM.) ตัวอย่างที่ 1

Note: From © Thanomchit Chumwong 30/03/2023

ตัวอย่างที่ 1 (ภาพที่ 8) ต้นแบบโครงสร้างรูปทรง (ESM.)² ลักษณะโครงสร้างพื้นฐานของประติมากรรม โดยกำหนดทรงกลมรี ขนาด 15x30 เซนติเมตร หนา 1.5 เซนติเมตร พบว่า เกิดรอยแตกร้าวขนาดใหญ่รอบด้าน (ภาพ ESM.2 และภาพ ESM.3)



ECM. (1)

ECM. (2)

ECM. (3)

ECM. (4)

ภาพที่ 9 ต้นแบบรูปทรงเส้นโครงสร้าง โครงสร้างลายไทย (ECM.) ตัวอย่างที่ 2

Note: From © Thanomchit Chumwong 30/03/2023

²ESM. ย่อมาจาก Example of a Structural Model

ตัวอย่างที่ 2 (ภาพที่ 9) ต้นแบบรูปทรงเส้นโครงสร้าง โครงสร้างลายไทย (ECM.)³ รูปทรงลวดลายกระหนกไทย ลักษณะภาพปูนแผ่นนาร่องลึก ขนาด 9.5 x 15 หนา 1-2 เซนติเมตร พบว่า เกิดรอยร้าวบนก้อนเดียวกันจากปูนปั้นสูตรที่ 3 (ECM.3) ส่วนปูนปั้นสูตรที่ 6 เป็นรอยแยกที่เกิดจากการชนต่อของลวดลายหรือระหว่างแต่ละก้อนที่ทับซ้อนกัน (ECM.4) แต่ไม่เกิดรอยร้าวบนลวดลายก้อนเดียวกัน



ECT. (1)

ECT. (2)



ECT. (3)

ECT. (4)

ภาพที่ 10 ต้นแบบรูปทรงเทคนิคการหล่อ (ECT.) ตัวอย่างที่ 3

Note: From © Thanomchit Chumwong 30/03/2023

ตัวอย่างที่ 3 (ภาพที่ 10) ต้นแบบรูปทรงจากเทคนิคการหล่อ (ECT.)⁴ ด้วยแม่พิมพ์ยาง (Flexible Mold) (ภาพ ECT.1) โดยกำหนดความหนาเปลือกผิว 1-2 เซนติเมตร ผลสภาพภายหลังระยะเวลา 2 วัน จากปูนสูตรที่ 6 พบว่าเนื้อปูนมีลักษณะนิ่มร่วน ยังไม่แข็งตัว (ภาพ ECT.4) และบางส่วนหลุดลอกติดแม่พิมพ์ จึงทำให้พื้นผิวชิ้นงานที่หล่อไม่สมบูรณ์ โดยเฉพาะบริเวณชิ้นส่วนขนาดเล็ก และหลังจากระยะเวลา 15 วันเกิดรอยร้าวร่องลึกบริเวณเนื้อปูนปั้นสูตรที่ 3 ด้านหลัง และเมื่อระยะเวลาผ่านไป 60 วัน เกิดรอยร้าวร่องตื้นบริเวณเนื้อปูนปั้นสูตรที่ 6 (ภาพ ECT.4)

สรุปการทดลองจากปูนปั้นทั้ง 2 สูตร พบว่า มีการเกิดรอยร้าวทั้ง 2 สูตร ทั้งนี้ลักษณะของรอยร้าวมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด คือ สูตรที่ 3 จะเกิดรอยร้าวขนาดใหญ่ในบริเวณกว้าง และการหดตัวจะเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องยาวนานกว่า ซึ่งแตกต่างจากสูตรที่ 6 มีรอยร้าวร่องเล็กและทั่วบริเวณพื้นที่ที่แบนกว้าง ซึ่งการเกิดรอยร้าวทั้ง 2 สูตรจะเกิดบนรูปทรงเทคนิคการหล่อจากแม่พิมพ์ ตัวอย่างที่ 3 เนื่องด้วยเทคนิคการหล่อขั้นที่ 2 หุ้มทับ

³ECM ย่อมาจาก Example of a Constructivism Model

⁴ECT. ย่อมาจาก Example from the casting technique

ปูนปั้นสูตรที่ 3 (ชั้นแรก) เกิดการแตกร้าวพร้อมกับสูตรที่ 6 ที่ยึดติดกันตั้งแต่แรกของการหล่อซึ่งอาจจะเกิดจากขั้นตอนการหล่อที่ผิดพลาด ทั้งนี้หากเปรียบเทียบกับตัวอย่างที่ 2 CEM. ของปูนปั้นสูตรที่ 6 รูปทรงลายกระหนก (ECM.3) จะไม่มีร้าวร้าวบนพื้นผิวชิ้นงาน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า การเพิ่มจำนวนของผงเซรามิกในปริมาณที่มากขึ้น จะเกิดรอยร้าวลดลงและมีขนาดเล็ก และเหตุผลที่สำคัญของการเกิดรอยแตกร้าวคือ ความหนาของแต่ละชั้นไม่ควรต่ำกว่า 1 เซนติเมตร

ทดสอบด้วยการสร้างประติมากรรมปูนปั้นรูปแบบร่วมสมัย

ลำดับการสร้างประติมากรรมจากการเลือกสูตรปูนปั้นจำนวน 2 สูตร ผลการพิสูจน์ปูนปั้นจากสูตรที่ 3 และ 6 ที่มีคุณสมบัติเหมาะสมและจะให้ผลลัพธ์ตามความคาดหวังสูงสุด ทั้งนี้ได้ทำการสร้างเป็นผลงานประติมากรรมโดยกำหนดวิธีการสร้าง 2 วิธีคือ การปั้นขึ้นรูปด้วยมือ และการหล่อด้วยแม่พิมพ์ จากจำนวนผลงานทั้งหมด 8 ชิ้น แต่ละชิ้นจะมีลักษณะรูปแบบและวิธีการที่ต่างกัน ซึ่งผลลัพธ์ในแต่ละชิ้นจะมีทั้งสภาพพื้นผิวที่ดี และมีข้อเสีย หากแต่จะเลือกใช้ขั้นตอน และวิธีการที่คำนึงถึงสมบัติของวัสดุ ดังแสดงในรายการผลงานศิลปกรรมในแต่ละชิ้น ตามรายการต่อไปนี้

1. เทคนิคการปั้นรูปแบบศิลปกรรมไทย ชื่อผลงาน “Singha” ขนาดกว้าง 18x35x35 เซนติเมตร โดยขั้นตอนเริ่มต้นด้วยการสร้างโครงสร้างเส้นลวดเหล็กและลวดม้วนเป็นแกนของรูปทรงทุกส่วน ขั้นตอนที่ 2 ปอกหุ้มทับลวด (ชั้นใน) ด้วยปูนดำสูตรโบราณ (กรณีรูปทรงที่ปั้นให้เพิ่มเป็นชั้นๆ รอให้แข็งตัวก่อนทุกชั้น) ให้มีความหนาใกล้เคียงรูปทรงที่ต้องการ (ตามแบบร่างลายเส้นดินสอ) ปลอ่ยให้ชิ้นงานแห้งเพื่อให้เนื้อปูนปั้นชั้นแรกแข็งตัวประมาณ 2-5 วัน หลังจากนั้นให้ปั้นหุ้มด้วยปูนปั้นสูตรที่ 3 ให้ทั่วบริเวณโดยมีความหนาไม่เกิน 1 เซนติเมตรให้ทั่วบริเวณพื้นผิวทั้งหมด ในขั้นตอนนี้สามารถเสริมโครงสร้างลวดภายในรูปทรงที่ยื่นลักษณะท่อนหรือเส้นเมื่อแล้วเสร็จจึงปลอ่ยให้แข็งตัวเป็นระยะเวลาประมาณ 2-3 วัน ขั้นตอนสุดท้ายคือทำการปั้นหุ้มรายละเอียดพื้นผิว และลวดลายที่มีขนาดเล็กด้วยปูนปั้นสูตรที่ 6



S. (1)



S. (2)

ภาพที่ 11 ขั้นตอนการปั้นขึ้นรูปจากภายใน และการปั้นลวดลาย ด้วยปูนปั้นสูตรที่ 6 (1)

Note: From © Thanomchit Chumwong 05/04/2023



S. (3)

S. (4)

ภาพที่ 12 ขั้นตอนการปั้นขึ้นรูปจากภายใน และการปั้นลวดลาย ด้วยปูนปั้นสูตรที่ 6 (2)

Note: From © Thanomchit Chumwong 05/04/2023

จากภาพที่ 11 แสดงขั้นตอนการปั้นปูน จากสูตรแตกต่างกัน 3 สูตร โดยชั้นในจะใช้สูตรทรายที่มีขนาดของเม็ดทราย 60 mesh (ตะแกรงร่อนทรายงานก่อสร้าง) ไม่มีส่วนผสมของผงเซรามิก โดยการเพิ่มเป็นชั้น ๆ และปล่อยให้แต่ละชั้นให้แข็งตัว การเพิ่มในแต่ละชั้นความหนาไม่เกิน 1 เซนติเมตร จนกว่าจะได้รูปทรงที่ต้องการ (ภาพ S.2) และการปั้นจากสูตรที่ 3 และ 6 จะใช้ปั้นตกแต่งพื้นผิว และลวดลายที่มีขนาดเล็ก เท่านั้น (ภาพ S.3 และ S.4) ภาพผลงานที่สำเร็จดังภาพที่ 13



ภาพที่ 13 ประติมากรรม “Singh”

Note: From © Thanomchit Chumwong 07/04/2023

2. เทคนิคการหล่อในรูปแบบศิลปกรรมไทย ผลงาน “ทวารวดี 2023” มีขนาด 22×25×50 เซนติเมตร เป็นผลงานประติมากรรมเศียรพระพุทธรูปขนาดเท่าคนจริง กระบวนการสร้างเริ่มจากขั้นตอนที่ 1 โดยใช้ปูนปั้นสูตรที่ 6 เคลือบพื้นผิวแม่พิมพ์ให้ทั่วในชั้นแรก โดยมีความหนาไม่เกิน 1 เซนติเมตร (ภาพ M.2) จากนั้นปล่อยให้ปูนแข็งตัวในระยะเวลาประมาณ 2-3 วัน ก่อนปูทับด้วยลวดตะแกรงเหล็กขนาดเล็ก (Wire Mesh) ที่แนบตามลักษณะพื้นผิวโค้งเว้า แล้วพอกทับด้วยปูนปั้นสูตรที่ 3 ให้ทั่วพื้นผิว (ภาพ M.3) โดยคงความหนาไม่เกิน 2 เซนติเมตร เมื่อปูนแข็งตัวดีแล้วจึงประกอบ แม่พิมพ์ส่วนอีกด้านเข้าครอบทับ (ภาพ M.4 และ M.5) และเชื่อมต่อแนวรอยต่อด้วยปูนปั้นสูตรที่ 3 เช่นเดียวกัน

ในขั้นตอนสุดท้าย เคลือบพื้นผิวชั้นนอกด้วยปูนปั้นสูตรโบราณ (ภาพ M.6) โดยให้ความหนาไม่เกิน 1 เซนติเมตร ซึ่งจากการสังเกตพบว่า การหุ้มพื้นผิวด้วยชั้นปูนหนามีแนวโน้มทำให้เกิดรอยแตกร้าวบริเวณผิวภายนอกของชิ้นงาน เนื่องจากการหดตัวของเนื้อปูนสูตรที่ 3 และสูตรโบราณในระหว่างกระบวนการแข็งตัว ส่งผลให้เกิดแรงดึงภายในของเปลือกวัสดุที่มีความหนา (ภาพที่ 14) ภาพที่ 15 เป็นผลงานที่สำเร็จ



M. (1)

M. (2)

M. (3)



M. (4)

M. (5)

M. (6)

ภาพที่ 14 ขั้นตอนการหล่อขึ้นรูปด้วยแม่พิมพ์ยาง ตามลำดับ

Note: From © Thanomchit Chumwong 18/05/2023



ภาพที่ 15 ภาพประติมากรรม “ทวารวดี 2023”

Note: From © Thanomchit Chumwong 20/05/2023

3. เทคนิคการสร้างสรรครูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัยในผลงานชื่อ “พ่อพลาย” มีขนาด 18×28×33 เซนติเมตร ดำเนินการโดยเริ่มจากการสร้าง โครงสร้างภายในด้วยท่อพีวีซี (PVC) ขนาด 1/2 นิ้ว เพื่อเป็นแกนยึดรูปทรงหลักของประติมากรรม จากนั้นพอกหุ้มชั้นแรกด้วย ปูนปั้นสูตรโบราณ เพื่อสร้างฐานเนื้อวัสดุให้มีความเหนียวแน่น ก่อนจะทับด้วย ปูนปั้นสูตรที่ 3 และสูตรที่ 6 ตามลำดับ โดยเว้นระยะเวลาให้แต่ละชั้นแข็งตัวประมาณ 2-3 วัน เพื่อให้การยึดเกาะของวัสดุในแต่ละชั้นมีความมั่นคง และช่วยลดการหดตัวหรือการแตกร้าวบริเวณพื้นผิวภายนอกของผลงาน (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16 ภาพประติมากรรม “พ่อพลาย”

Note: From © Thanomchit Chumwong 02/06/2023

4. เทคนิคการสร้างสรรค์ผลงานปั้นปูนร่วมกับวัสดุไม้ในรูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัย เรื่อง “เพทปัญญา” มีขนาด $20 \times 23 \times 50$ เซนติเมตร โดยเริ่มจากการสร้าง โครงสร้างหลักด้วยไม้สัก ผ่านการประกอบซ้อนทับแต่ละท่อน ให้เกิดรูปทรงเหลี่ยมตามแบบที่กำหนด จากนั้นขึ้นรูปส่วนใบหน้าพระ (ลักษณะเหมือนหน้ากาก) ด้วยปูนปั้น สูตรโบราณเป็นชั้นแรกเพื่อสร้างฐานเนื้อวัสดุ จากนั้นพอกทับด้วยปูนปั้นสูตรที่ 3 และสูตรที่ 6 ตามลำดับ โดยเว้นระยะเวลาให้แต่ละชั้นแข็งตัวประมาณ 2-3 วัน เพื่อให้การยึดเกาะระหว่างชั้นมีความมั่นคง ก่อนเชื่อมส่วนหน้าที่แข็งตัวแล้วเข้ากับส่วนบนของโครงสร้างไม้ที่เตรียมไว้ การเลือกใช้ไม้เป็นส่วนหนึ่งของชิ้นงานมีวัตถุประสงค์เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพการยึดเกาะระหว่างปูนปั้นและวัสดุไม้ ลดการหดตัวและรอยแตกร้าวที่อาจเกิดขึ้นบริเวณแนวต่อของวัสดุเมื่อเวลาผ่านไป (ภาพที่ 17)



ภาพที่ 17 ประติมากรรม “เพทปัญญา”

Note: From © Thanomchit Chumwong 08/06/2022

5. เทคนิคการปั้นปูนและเครื่องจักสานไม้ไผ่รูปแบบศิลปกรรมร่วมสมัย ชื่อผลงาน “ชะลอม” ขนาดกว้าง $10 \times 10 \times 30$ เซนติเมตร วัสดุไม้ไผ่สาน ลักษณะของชะลอมมีการใช้ปูนปั้นหุ้มทับส่วนปลายขอบเพื่อยึดปลายไม้ให้แข็งแรงเป็นชิ้นเดียวกันด้วยปูนปั้นสูตรโบราณ และทับด้วยสูตร 3 และ 6 โดยปล่อยให้แข็งตัวเป็นระยะเวลาประมาณ 2-3 วัน ให้การแข็งตัวของแต่ละชั้นก่อนที่จะทับชั้น ผลงานชิ้นนี้นอกจากสุนทรียศิลป์แล้วต้องการแสดงให้เห็นการอยู่ร่วมกันของวัสดุ 2 ชนิดในแง่ของรูปทรงโครงสร้าง (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 18 ประติมากรรม “ชะลอม”

Note: From © Thanomchit Chumwong 10/06/2023

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการวิเคราะห์และประเมินประติมากรรมโบราณเปรียบเทียบกับประติมากรรมร่วมสมัย ทำให้ทราบถึงความแตกต่างด้านรูปแบบ ขนาด เทคนิคการสร้างสรรค์ และวัสดุที่ใช้ ซึ่งส่งผลต่อคุณภาพและความคงทนของผลงานประติมากรรม โดยกรอบแนวคิดของการวิจัยฉบับนี้มุ่งเน้นการอนุรักษ์และพัฒนาคุณสมบัติของวัสดุปูนปั้นให้เหมาะสมกับกระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมในปัจจุบัน เพื่อให้วัสดุปูนปั้นมีความแข็งแรง ไม่แตกร้าว และมีการหดตัวน้อยที่สุด รวมทั้งสามารถขึ้นรูปในลักษณะประติมากรรมขนาดเล็กที่มีความละเอียดสูง ทั้งนี้จากการดำเนินการวิจัยได้พัฒนาสูตรปูนปั้นจำนวน 8 สูตร โดยเพิ่มปริมาณส่วนผสมของ เศษผงเซรามิกบดละเอียดทดแทนทรายละเอียด เพื่อศึกษาผลต่อสมบัติทางกายภาพของวัสดุ ผลการทดลองแสดงให้เห็นว่าการเพิ่มสัดส่วนผงเซรามิกมีผลให้ความหนาแน่นและความแข็งแรงของวัสดุเพิ่มขึ้นตามลำดับ จากนั้นจึงนำสูตรที่ผ่านการวิเคราะห์เชิงวิทยาศาสตร์ไปใช้สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมจริง เพื่อทดสอบคุณสมบัติของวัสดุในสถานการณ์ใช้งานจริง โดยช่างปั้น ศิลปิน และผู้เชี่ยวชาญด้านประติมากรรมร่วมกันประเมินผลทั้งในขั้นตอนการปั้น การหล่อ และหลังจากการแข็งตัวครบระยะเวลา 45 วัน

ผลการประเมินพบว่า วัสดุปูนปั้นสูตรใหม่สามารถลดการแตกร้าวได้อย่างมีนัยสำคัญ พื้นผิวมีความแข็งแรง เรียบเนียน และมันวาวมากขึ้น อีกทั้งสามารถนำไปสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมได้หลากหลายรูปแบบ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้จัดทำประติมากรรมต้นแบบ (Prototype) จำนวน 5 ชิ้น ซึ่งเป็นผลจากการพัฒนาสูตรปูนปั้นที่ใช้เศษผงเซรามิกบดละเอียดทดแทนทรายละเอียดในสูตรปูนปั้นโบราณ

ข้อเสนอแนะ

การเลือกใช้วัสดุจากเศษผลิตภัณฑ์เซรามิกซึ่งมีคุณสมบัติด้านความทนทานต่อการผุกร่อนและสามารถหาได้ทั่วไปในครัวเรือน เป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนาวัสดุปูนปั้นให้มีคุณภาพสูงขึ้น โดยการบดเศษวัสดุเซรามิกให้ละเอียดและนำกลับมาใช้เป็นส่วนผสมในเนื้อปูน ช่วยเพิ่มความแข็งแรง ความหนาแน่น และความคงทนของวัสดุ ส่งผลให้เหมาะสมต่อการสร้างสรรค์งานประติมากรรมที่ต้องการทั้งความสวยงามและความทนทานในระยะยาว นอกจากนี้ วัสดุเซรามิกบดละเอียดยังมีความยืดหยุ่นในการปรับสูตรผสมให้เหมาะกับลักษณะการใช้งานที่หลากหลาย เช่น เป็นวัสดุสำหรับยึดเกาะตกแต่งพื้นผิว หรือใช้ในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ภายในครัวเรือน ทั้งนี้ การใช้วัสดุพื้นถิ่นและเศษวัสดุเหลือใช้ไม่เพียงช่วยลดต้นทุนการผลิต แต่ยังเป็นแนวทางสำคัญในการลดปริมาณของเสียและส่งเสริมแนวคิดด้านสิ่งแวดล้อมอย่างยั่งยืน อีกทั้งการรีไซเคิลวัสดุประเภทอื่น ๆ ยังสามารถนำมาประยุกต์เป็นส่วนผสมของวัสดุสร้างสรรค์ได้ ขึ้นอยู่กับรูปแบบ ขนาด และวัตถุประสงค์ของผลงานประติมากรรมแต่ละชิ้น

References

- Bennett, S. (2015). *How to Recycle Ceramic and Porcelain Tiles*. Recycle Nation. <https://recyclenation.com/2015/02/how-to-recycle-ceramic-and-porcelain-tiles>.
- Carbajal, L., Rubio-Marcos, F., Bengochea, M., & Fernandez, J. (2007). Properties related phase evolution in porcelain ceramics. *Journal of the European Ceramic Society*, 27(13-15), 4065-4069. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0955221907001409>.
- Caroselli, M., Cavallo, G., Felici, A., Luppichini, S., Nicoli, G., Aliverti, L., & Jean, G. (2019). Gypsum in Ticinese stucco artworks of the 16–17th century: Use, characterization, provenance and induced decay phenomena. *Journal of Archaeological Science: Reports*, 24, 208-219.
- Corp., H. g. (2023). *Shore D Durometer Hardness Tester Shore*. HUATEC. <https://www.huategroup.com/sale-178558-shore-d-durometer-hardness-tester-shore-durometer-hardness-tester-ht-6600d.html>.
- Elemam, W. E., Agwa, I. S., & Tahwia, A. M. (2023). Reusing ceramic waste as a fine aggregate and supplemental cementitious material in the manufacture of sustainable concrete. *Buildings*, 13(11), 2726. <https://www.mdpi.com/2075-5309/13/11/2726>.
- Feldman, A. (2015). *Henry Moore: The Plasters*. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/henry-moore/anita-feldman-henry-moore-the-plasters-r1151309>.
- Gage, M.-V. (2007). *Digital Calipe*. MSI-Viking. http://www.msi-viking.com/digital_caliper.
- Gapper, C., & Orton, J. (2011). Plaster, Stucco and Stuccoes. *Journal of Architectural Conservation*, 17(3), 7-22. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13556207.2011.10785094>.
- Giovanni Verri, C. L., Victor Borges, Nick Barnard and John Clarke. (2019). Investigations of a Gandharan stucco head of the Buddha at the Victoria and Albert Museum (IM.3-1931). *Journals Openedition*. <https://journals.openedition.org/techne/2792>.
- Ocampo, M. A. A., & González, A. F. R. (2023). Ceramic waste reuse and valorization alternatives: A review. *Revista EIA*, 20(40), 4011-4019. <https://revistas.eia.edu.co/index.php/reveia/article/view/1680>.

Office of Archaeology and National Museums No. 1, Ratchaburi Office of Archaeology and National Museums. (2001). *Ratchaburi National Museum and Ratchaburi Province*. Bangkok: National Library of Thailand.

Sammawutthi, A. (2002). *khwaṁruṁthuāpai nai ngān chāng sin Thai [General knowledge in Thai craftsmanship]*. Bangkok: Fine Arts Department.

Spoto, S. E., Paladini, G., Caridi, F., Crupi, V., D'Amico, S., Majolino, D., & Venuti, V. (2022). Multi-Technique Diagnostic Analysis of Plasters and Mortars from the Church of the Annunciation (Tortorici, Sicily). *Materials (Basel)*, 15(3). <https://doi.org/10.3390/ma15030958>.

Srapphoem, S. (2016). A Study of the Properties of Traditional Phetchaburi Stucco Containing Silica Powder. *Industrial Technology Lampang Rajabhat University Journal*, 9. <https://li01.tci-thaijo.org/index.php/Itech/article/view/72671>.

The Met. (2000). *Head of BuddhaThailand (Ratchaburi Province)*. Metmuseum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38168>.

Vejmelková, E., Keppert, M., Rovnaníková, P., Keršner, Z., & Černý, R. (2012). Application of burnt clay shale as pozzolan addition to lime mortar. *Cement and Concrete Composites*, 34(4), 486-492.

Webb, P. (2016). *Lime: A Civilized Plaster*. Traditional Building Magazine Online. <https://www.traditionalbuilding.com/opinions/lime-civilized-plaster>.

การศึกษาทุนทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ เพื่อส่งเสริมการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม

received 24 NOV 2023 revised 18 JAN 2024 accepted 25 JAN 2024

แทนวรุธา ไทยสันทัด

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

และการออกแบบสิ่งแวดล้อม

มหาวิทยาลัยแม่โจ้

โชคอนันต์ วาณิชย์เลิศรนาสาร

อาจารย์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

และการออกแบบสิ่งแวดล้อม

มหาวิทยาลัยแม่โจ้

ปริญญญา ปฏิพันธ์กานต์

อาจารย์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

และการออกแบบสิ่งแวดล้อม

มหาวิทยาลัยแม่โจ้

ณัชวิชญ์ ติกุล

รองศาสตราจารย์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

และการออกแบบสิ่งแวดล้อม

มหาวิทยาลัยแม่โจ้

บทคัดย่อ

บทความนี้การวิจัยเชิงสำรวจเกี่ยวกับทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ โดยเสนอการศึกษาด้านอัตลักษณ์ของท้องถิ่นผ่านพันธุทางวัฒนธรรม (Cultural DNA) เพื่อต่อยอดให้เกิดมูลค่าเพิ่ม สร้างเกณฑ์การคัดกรองผลิตภัณฑ์ปัจจุบันเพื่อจัดลำดับฐานข้อมูลพร้อมใช้ โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) เพื่อศึกษารูปแบบทุนทางวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ 2) เพื่อประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ และ 3) เพื่อเสนอแนวทางการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมในจังหวัดแพร่ พื้นที่ศึกษาประกอบด้วยพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอหนองม่วงไข่ อำเภอลอง อำเภอร้องกวาง อำเภอสูงเม่น อำเภอเด่นชัย และอำเภอวังชิ้น ด้วยวิธีสำรวจและสร้างเกณฑ์เพื่อประเมินกลุ่มวิสาหกิจชุมชนจังหวัดแพร่ 38 กลุ่ม จากจำนวน 236 ผลิตภัณฑ์ เฉพาะในเขตอำเภอเมืองพบ 8 กลุ่มวิสาหกิจจาก 131 ผลิตภัณฑ์ โดยทั้งหมดอ้างอิงจากบัญชีรายชื่อผู้ขึ้นทะเบียนวิสาหกิจ การสำรวจ และผู้ประกอบการหน้าใหม่

ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ ได้แก่ 1) งานวิจัยนี้ได้สร้างเครื่องมือเพื่อวัดผลและต่อยอดด้วยการประเมิน พันธุ์วัฒนธรรม DNA (OEM/ODM/OBM x S/M/L) 3 ระดับ (DNA1-2-3) เพื่อการพัฒนา พบว่า DNA ของ จังหวัดแพร่ คือ ไม้ ผ้า และงานหัตถกรรม 2) งานวิจัยนี้ได้ทำการประเมินวิสาหกิจตามที่ได้ขึ้นทะเบียน พบว่า งานหัตถกรรมและงานไม้ได้คะแนนรวมสูงสุดและงานผ้าได้คะแนนในระดับที่รองลงมา และ 3) เสนอให้พัฒนา ผลิตภัณฑ์จากค่าคะแนน (DNA1-2-3) ที่มีศักยภาพสูงสุด 3 กลุ่มได้แก่ กลุ่มงานผ้า (DNA 2) คือการส่งเสริมให้เกิดการสร้างแบรนด์เป็นของตัวเองภายใต้ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ กลุ่มงานหัตถกรรมและกลุ่มงานไม้ (DNA3) มีศักยภาพสูงสุด มีการสร้างแบรนด์เป็นของตนเองแล้ว ควรเพิ่มเอกลักษณ์เฉพาะตัวสู่ Digital Platform มากขึ้น

คำสำคัญ: พันธุ์วัฒนธรรม, ทุนทางวัฒนธรรม, ผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม

Study on Cultural Capita of Phrae Province to Promote of Value-Added Creation of Cultural Products

Tanwutta Thaisuntad

Assistant Professor,
Faculty of Architecture and
Environmental Design,
Mae Jo University

Chokanan Wanitlerthanasarn

Lecturer,
Faculty of Architecture and
Environmental Design,
Mae Jo University

Parinya Patiphanthakan

Lecturer,
Faculty of Architecture and
Environmental Design,
Mae Jo University

Nachawit Tikul

Associate Professor,
Faculty of Architecture and
Environmental Design,
Mae Jo University

Abstract

This article studies the cultural capital of Phrae Province. It contributes to the study of local identity through cultural genetics (Cultural DNA) creating criteria to rank ready-to-use databases and additional value to local products. The objectives are as follows: 1) Study the form of cultural capital of Phrae Province. 2) Evaluate the form of cultural capital of Phrae Province. 3) Propose guidelines for adding value to cultural products in Phrae Province. The study area includes the areas of Mueang District, Nong Muang Khai District, Long District, Rong Kwang District, Sung Men District, Den Chai District, and Wang Chin District using survey methods and creating criteria to evaluate urban community enterprise groups. In Phrae Province, there are 38 groups of 236 products, only in Mueang District found 8 enterprise groups out of 131 products, all based on lists of registered enterprises, surveys, and new entrepreneurs.

The results of the research according to the objectives are 1) this research has created a tool to measure and expand with the evaluation of DNA genetic culture (OEM/ODM/OBM x S/M/L) at 3 levels (DNA1-2-3) for development, it found that Phrae's DNA is wood, cloth, and handicrafts. 2) This research evaluated registered enterprises. It was found that handicrafts and wood product received the highest overall score and cloth product received the lower score. 3) Propose to develop products from the 3 highest potential scores (DNA1-2-3), including the fabric group (DNA 2), which is to encourage the creation of its own brand under the cultural capital of Phrae Province. The handicraft group and the wood product group (DNA3) have the highest potential. It has created its own brand and should add more uniqueness to the digital platform market.

Keywords: Cultural DNA, Cultural capital, Cultural products

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

จังหวัดแพร่ เป็นจังหวัดที่มีภูมิศาสตร์และที่ตั้งเมืองที่มีทุนทางด้านทรัพยากรธรรมชาติที่มีความอุดมสมบูรณ์ ทั้งด้านป่าไม้และแร่ธาตุ จึงเป็นสาเหตุให้เกิดการพัฒนาทุนทางทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่ในการสร้างเครื่องอำนวยความสะดวกในชีวิตประจำวันจนเกิดเป็นภูมิปัญญาพื้นถิ่นที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตน ทั้งในส่วนที่อยู่ในรูปแบบที่มีรูปลักษณ์ (Tangible) ได้แก่ ภูมิปัญญาช่างไม้จากแหล่งทรัพยากรธรรมชาติด้านป่าไม้สักอันอุดมสมบูรณ์ ภูมิปัญญาผ้ามัดย้อม ผ้าหม้อฮ่อมจากภูมิปัญญาการย้อมสีจากธรรมชาติและปูนผสมเนื้อสีย้อมผ้า รวมถึงภูมิปัญญาช่างงานเหล็กจากทรัพยากรบ่อเหล็กเมืองลอง และในส่วนรูปแบบที่ไม่มีรูปลักษณ์ (Intangible) ได้แก่ ภาษาล้าน ประเพณีความเชื่อ ตลอดจนทัศนคติในการดำเนินชีวิตต่าง ๆ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นเหตุผลที่สำคัญต่อการพัฒนาไปสู่ชุมชนที่สามารถสร้างภูมิปัญญาพื้นถิ่นที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว จนสามารถพัฒนาต่อยอดไปสู่การสร้างอาชีพและรายได้มาจนถึงปัจจุบัน มีการรวมกลุ่มวิสาหกิจชุมชนเพื่อช่วยในการขับเคลื่อนและสนับสนุนกลุ่มวิสาหกิจทางด้านวัฒนธรรมให้มีศักยภาพด้านการตลาดที่แข่งขันได้หลายกลุ่ม เช่น กลุ่มผ้าทอและกลุ่มช่างไม้สักทำเฟอร์นิเจอร์ เป็นต้น เนื่องด้วยจังหวัดแพร่เป็นจังหวัดเมืองรอง ประกอบกับสถานการณ์ทางเศรษฐกิจของโลกที่มีความผันผวนสูงเช่นในปัจจุบัน รวมถึงสถานการณ์โควิด-19 ที่สร้างผลกระทบต่อสภาพเศรษฐกิจของโลก ทำให้กลุ่มวิสาหกิจในจังหวัดแพร่ได้รับผลกระทบจากสถานการณ์ดังกล่าว ดังนั้น การพัฒนาศักยภาพการผลิตจึงต้องการการสนับสนุนจากภาคส่วนต่าง ๆ ในการสร้างแนวทางให้สามารถแข่งขันได้ให้สอดคล้องกับสถานการณ์ปัจจุบัน

จากการศึกษาพบว่า กลุ่มวิสาหกิจชุมชนดังกล่าวยังคงประสบปัญหาด้านการพัฒนาคุณภาพผลิตภัณฑ์ให้มีความทันสมัย การขาดอัตลักษณ์และการบูรณาการทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ การรวมกลุ่มวิสาหกิจผู้ประกอบการทางวัฒนธรรม อีกทั้งยังขาดการให้ความสำคัญกับการพัฒนาแนวทางการออกแบบเพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์ สินค้าและบริการด้วยแนวคิดนวัตกรรม ตลอดจนการพัฒนาศักยภาพด้านการจัดการและการตลาดอย่างเป็นรูปธรรมจากหน่วยงานภายนอกและภาคีเครือข่ายสู่การแข่งขันของผู้ประกอบการวิสาหกิจทางวัฒนธรรม

แนวความคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้แก่การใช้ทุนทางปัญญาหรือองค์ความรู้ร่วมกับทักษะการประยุกต์นำความคิดสร้างสรรค์ (หรือองค์ความรู้) เพื่อเกิดประโยชน์สูงสุดเชิงพาณิชย์ ถูกนำมาใช้ในการขับเคลื่อนและแก้ปัญหาเศรษฐกิจในระดับพื้นที่มาหลายปี โดยทั่วไปแล้วสามารถแบ่งกลุ่มได้เป็น 4 กลุ่มอุตสาหกรรมหลัก (Phonphirun, 2013) ได้แก่ 1) กลุ่มมรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) ได้แก่ งานฝีมือและหัตถกรรม การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและความหลากหลายทางชีวภาพ การแพทย์ แผนไทย และอาหารไทย 2) กลุ่มงานศิลปะ (Arts) ได้แก่ ศิลปะการแสดง และ ทัศนศิลป์ 3) กลุ่มสื่อสมัยใหม่ (Media) ได้แก่ ภาพยนตร์และวีดิทัศน์ การพิมพ์ ดนตรี และการกระจายเสียง และ 4) กลุ่มงานสร้างสรรค์และออกแบบ (Functional Creation) ได้แก่ การออกแบบ แฟชั่น สถาปัตยกรรม การโฆษณา และซอฟต์แวร์

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

อัตลักษณ์และความเดิมแท้จังหวัดแพร่

อัตลักษณ์ (Identity) เป็นสิ่งสำคัญในการวางแผนพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางด้านวัฒนธรรมที่มีต้นทุนเดิมอยู่แล้ว แม้แต่การประกอบธุรกิจในปัจจุบันจะมีการคำนึงถึงอัตลักษณ์ต่อสาธารณะเช่นกัน อัตลักษณ์หมายถึง “ผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจดจำได้ สังคมแต่ละสังคมมีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเอง” (Royal Society of Thailand, 2007) การค้นหาความเป็นแพร่จึงเป็นภารกิจแรกในการพัฒนา เนื่องจากความเป็นเมืองนั้นมีความซับซ้อน เต็มไปด้วยประวัติศาสตร์และชาติพันธุ์ที่หลากหลาย อัตลักษณ์นั้นเปลี่ยนแปลงได้ เป็นพลวัตและลึกซึ้ง เหมาะแก่การทำงานทางด้านวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ที่มีความซับซ้อนกว่าเมืองรองอื่น ๆ อีกทั้งมีผลิตภัณฑ์ที่ขึ้นชื่อมาแต่เดิมอยู่แล้วอย่างเด่นชัด

ความเดิมแท้ (Authenticity) เป็นประเด็นในการถกเถียงมาอย่างยาวนาน เนื่องจากเป็นสิ่งจำเป็นในการอนุรักษ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางสถาปัตยกรรมที่มีการต่อเติมมาอย่างยาวนานรวมถึงเมืองเก่าทั้งเมืองที่มีความสลับซับซ้อน บรรยากาศโดยรวมจึงเป็นสิ่งที่ควรคำนึงถึงว่าจะกำหนดทิศทางอย่างไรในการสงวนรักษาและต่อยอดสำหรับการใช้สอยในปัจจุบันมิให้เกิดการทิ้งร้างขึ้น กฎบัตรแห่งเมืองนาราจึงกำเนิดขึ้นจากการประชุมและสรุปแนวคิดเกี่ยวกับความเดิมแท้ให้เกิดขึ้นเป็นรูปธรรมและนำมาประยุกต์ใช้ได้ง่ายขึ้น (Nara Document, 1994) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของตะวันออกการนำมาปรับใช้กับการพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่จึงควรพิจารณาว่า สิ่งใดแท้และสิ่งใดเกิดขึ้นใหม่ตามระดับค่าคะแนนในการบริหารจัดการ

DNA ทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ เป็นการหยิบยืมคำว่า DNA ทางวิทยาศาสตร์ในนิยามของคำสั่งทางพันธุกรรม ในพัฒนาการสิ่งมีชีวิต อุปมาข้ามศาสตร์สู่พัฒนาการของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่แสดงออกเชิงประจักษ์ในผลิตภัณฑ์ท้องถิ่น เป้าหมายมุ่งให้เกิดผลที่ต่างออกไปจากงานวิจัยอื่น ๆ ที่เคยมีมา และได้สร้างเกณฑ์การคัดกรองผลิตภัณฑ์ในปัจจุบันเพื่อจัดลำดับฐานข้อมูลพร้อมใช้ กระตุ้นให้เกิดการศึกษาเชิงประยุกต์ให้กว้างขวางยิ่งขึ้น อาจพิจารณาได้ตามลำดับตั้งแต่นิยามความเป็นมรดกโลกของยูเนสโก กฎบัตรเรื่องความเดิมแท้สากลที่เหมาะสมและนิยามของหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของไทย

แนวคิดเกี่ยวกับเกณฑ์ในการพิจารณาพันธุ์วัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่

เนื่องจากผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมแต่ละถิ่นที่มีจำนวนมากและหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีรูปลักษณะ (Tangible Product) และไม่มีรูปลักษณะ (Intangible Product) ในส่วนที่มีรูปลักษณะมีรากฐานวัฒนธรรมเดิมจึงมีความสัมพันธ์กับชีวิตประจำวันและประเพณีความเชื่อตามฤดูกาลและศาสนาอย่างใกล้ชิด อาทิเช่น เครื่องมือเครื่องใช้และเครื่องประกอบทางพิธีกรรมต่าง ๆ ตั้งแต่เกิดจนสิ้นชีวิตลง การผสมผสานทางชาติพันธุ์ที่สัมพันธ์กับภูมิศาสตร์จึงมีส่วนให้เกิดอัตลักษณ์ของจังหวัดแพร่ขึ้น พันธุ์วัฒนธรรม (DNA) จึงเป็นการหล่อหลอมเข้าด้วยกันของระหว่างผู้คนกับสิ่งแวดล้อมกลายเป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมในปัจจุบัน การพิจารณาว่า ผลิตภัณฑ์ใดสะท้อน

ความเป็นจังหวัดแพร่อย่างแท้จริง จึงจำเป็นต้องอ้างอิงเกณฑ์สากลเพื่อกลั่นกรองให้ผลิตภัณฑ์เหลือจำนวนน้อยลง จัดระดับค่าคะแนนเพื่อการพัฒนาต่อยอดในเชิงคุณภาพ พัฒนาการสู่การผลิตในรูปแบบสินค้า การออกแบบ ผลิตภัณฑ์ การเชื่อมโยงตลาด เพื่อยกระดับในลักษณะผู้ประกอบการจังหวัดแพร่ที่แท้จริงสู่ระดับสากลต่อไป

ตารางที่ 1 แสดงเกณฑ์การพิจารณาพันธวัณธรรมจังหวัดแพร่

เกณฑ์ที่ 1			เกณฑ์ที่ 2			เกณฑ์ที่ 3		
OEM รับจ้างทำ เท่านั้น	ODM รับจ้างทำ และ ออกแบบ	OBM มีแบรนด์ ของตัวเอง	L ศักยภาพ ต่ำ	M ศักยภาพ ปานกลาง	H ศักยภาพ สูง	DNA 1 1-7	DNA 2 7-14	DNA 3 15-20
1	2	3	1	2	3	1	2	3

Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

การพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ สามารถพิจารณา 3 หัวข้อ โดยแต่ละหัวข้อมี 3 ระดับเพื่อการจัดระดับในการพัฒนาได้จากน้อยไปหามากได้ดังต่อไปนี้

1. ประเภทของผู้ผลิต ประกอบด้วย 3 ระดับ ได้แก่

- OEM หมายถึง ผู้รับจ้างผลิตสินค้า (Original Equipment Manufacturer) เป็นผู้ผลิตระดับแรกที่เราพบได้มากที่สุด เน้นปริมาณและทักษะฝีมือต่ำ มีลักษณะไม่ซับซ้อนไม่แสดงอัตลักษณ์ มักเป็นของใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป มีผู้ว่าจ้างผลิตหรือผลิตแบบขายส่งเพื่อสนับสนุนตราสัญลักษณ์อื่น เช่น ของที่ระลึก เครื่องจักสาน เครื่องมือเกษตร เกษตรกลไก รวมถึงวัตถุดิบเพื่อประกอบชิ้นงานในระดับที่ 2 ที่ถูกจ้าง

- ODM หมายถึง ผู้รับจ้างที่ออกแบบและผลิตสินค้า (Original Design Manufacture) เป็นผู้ผลิตที่พัฒนาสู่ระดับที่ 2 เพิ่มทักษะการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ ทำให้สินค้ามีมูลค่าที่สูงขึ้น โดยอาจผลิตเองหรือนำสินค้าในระดับที่ 1 มาพัฒนาได้ แต่ยังไม่สร้างตราสินค้าของตัวเอง ให้บริการสร้างผลิตภัณฑ์ตามความต้องการเฉพาะของผู้ว่าจ้าง โดยอาจจัดตั้งเป็นโรงงานที่มีเครื่องมือเฉพาะทางเพื่อการผลิตจำนวนมากได้ เช่น เสื้อผ้าสำเร็จรูป เครื่องมือเกษตรที่ซับซ้อนขึ้น การย้อมผ้าหม้อฮ่อมสำเร็จรูป ผ้าบาติก เฟอร์นิเจอร์ตามสั่ง และบรรจุภัณฑ์อาหารแห้ง เป็นต้น

- OBM หมายถึง การผลิตภายใต้รูปแบบและตราสินค้าของตนเอง (Original Brand Manufacturer) เป็นเป้าหมายระดับสูงสุดของผู้ผลิตสินค้าทางวัฒนธรรมที่กลายเป็นผู้ประกอบการภายใต้แบรนด์ของตน มีการเรียนรู้เรื่องการตลาด อุปสงค์ อุปทาน การใช้เทคโนโลยี การสื่อสารประชาสัมพันธ์ การออกแบบบรรจุภัณฑ์

การบริหารธุรกิจ และการส่งออก ผู้ผลิตในระดับที่ 3 อาจเป็นผู้ผลิตเองตั้งแต่ต้นแบบครบวงจรหรือเป็นผู้ว่าจ้างผลิตให้กับระดับที่ 1 และ 2 ได้โดยไม่จำเป็นต้องมีโรงงานเอง ทักษะผู้ประกอบการเช่นนี้มีส่วนพัฒนาผลิตภัณฑ์อย่างต่อเนื่องและเผยแพร่เอกลักษณ์จังหวัดแพร่ที่เป็นจุดแข็งของผลิตภัณฑ์ออกไปในวงกว้างได้เป็นอย่างดี เช่น ผลิตภัณฑ์ผ้าหม้อฮ่อมที่มีชื่อตราสินค้าของตน มีการพัฒนาสินค้าเพื่อสร้างความแตกต่าง มีการทำการตลาดเพื่อส่งขายออกไปยังนอกพื้นที่ ผลิตภัณฑ์เฟอร์นิเจอร์ที่มีตราสินค้าของตนเองที่มีการออกแบบเพิ่มอย่างต่อเนื่อง จนไปถึงงานหัตถกรรมเฉพาะของรายย่อยที่เน้นคุณค่าของงานช่างก่อนการผลิตเชิงปริมาณ ผู้ประกอบการกลุ่มนี้จึงสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มในผลงานที่ต่อยอดจากแบบดั้งเดิมได้สูงสุดและพัฒนาสู่ความร่วมมือได้อย่างต่อเนื่อง

2. ศักยภาพในการพัฒนา ประกอบด้วย 3 ระดับ ได้แก่

- L หมายถึงมีศักยภาพต่ำในการพัฒนา จัดเป็นระดับเดียวกับ OEM โดยพิจารณาจากทัศนคติ ทุน ทำเลและทักษะการสร้างสรรค์ เป็นผู้ผลิตกลุ่มต้นน้ำที่มักปฏิบัติตามทักษะพื้นฐานที่สืบทอดมาในชีวิตประจำวัน มักมีแหล่งผลิตใกล้วัตถุดิบนั้น ๆ มีลักษณะเช่นเดียวกับที่פקอาศัยปกติหรืออาจเป็นอาชีพเสริมช่วงนอกฤดูเก็บเกี่ยว มักเป็นครัวเรือนโดยทั่วไปที่ใช้ทักษะและผลิตงานออกมาช้า ๆ ตามที่เคยทำกันมา ผู้ผลิตมองว่าเป็นอาชีพเสริม และต้องการการเปลี่ยนแปลงน้อยเนื่องจากขาดวิสัยทัศน์การเป็นผู้ประกอบการ จึงมีการพัฒนาผลงานและทุนน้อย มีรากฐานจากเกษตรกรในพื้นที่โดยทั่วไป ตัวอย่างผลิตภัณฑ์ได้แก่ เครื่องจักสานที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เป็นต้น

- M หมายถึงมีศักยภาพปานกลางในการพัฒนา จัดเป็นระดับเดียวกับ ODM มีการพัฒนาทักษะเพิ่มขึ้นทางการออกแบบและเครื่องมือ พัฒนาเป็นวิสาหกิจชุมชนหรือโรงงานที่รับจ้างผลิตที่มีเครื่องมือเฉพาะทาง จำเป็นต้องผลิตจำนวนมากจึงจะคุ้มค่า มักเป็นลูกหลานเกษตรกรที่ได้รับการศึกษาในระดับสูงขึ้นไปและเข้ามาพัฒนาต่อยอดผลิตภัณฑ์เดิมเป็นลำดับ มีวิสัยทัศน์ผู้ประกอบการมากขึ้นในลักษณะการตั้งโรงงาน เพิ่มทุนจากคนนอกพื้นที่และธนาคาร หากเป็นวิสาหกิจจะเกิดจากการสนับสนุนของภาครัฐ ส่วนการตั้งเป็นโรงงานมักเกิดจากเอกชนที่ลงทุนร่วมกับคนในพื้นที่ มีการใช้เครื่องจักรจึงเน้นการผลิตจำนวนมากและต่อเนื่อง จัดเป็นผู้ผลิตกลางน้ำที่ช่วยกระจายรายได้ให้ผู้ผลิตต้นน้ำในการสนับสนุนวัตถุดิบ อีกทั้งช่วยผู้ผลิตปลายน้ำในระดับที่สูงขึ้นเพื่อติดตลาดสินค้าของตนโดยไม่จำเป็นต้องตั้งโรงงานเอง โดยตัวอย่างผลิตภัณฑ์ได้แก่ การพัฒนาเครื่องจักสานให้เป็นส่วนหนึ่งของเฟอร์นิเจอร์ไม้ และกระเป๋าจักสาน เป็นต้น

- H หมายถึงมีศักยภาพสูงในการพัฒนา จัดเป็นระดับเดียวกับ OBM เป็นระดับผู้ประกอบการอย่างเต็มที่เต็มไปด้วยวิสัยทัศน์ที่เชื่อมั่นในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ภายใต้ฉลากสินค้าของตนเอง มีทักษะเรื่องการสร้าง

แบรนด์ การตลาด และภาพลักษณ์ของสินค้า ผู้กำหนดความเป็นจังหวัดแพร่ เป็นจุดแข็งที่สร้างความแตกต่างจากสินค้าจากแหล่งอื่น การตีความและต่อยอดผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นสู่การใช้งานร่วมสมัยแบบสากล จึงมีความสำคัญควบคู่ไปกับคุณค่าเชิงช่างที่แสดงลักษณะเฉพาะของถิ่นที่

ในขณะที่กลุ่มงานหัตถกรรมที่ออกแบบและสร้างผลงานด้วยตัวเองโดยเน้นความเป็นช่างฝีมือ สร้างตลาดใหม่และมีตราสัญลักษณ์เป็นของตนเองก็จัดเป็นผู้ประกอบการรายย่อยรูปแบบหนึ่ง ตัวอย่างผลิตภัณฑ์ได้แก่ การใช้เครื่องจักสานในการออกแบบเป็นโคมไฟ ส่วนประดับในห้องของโรงแรมขนาดใหญ่ รวมไปถึงเป็นส่วนประดับเฟอร์นิเจอร์เพื่อการส่งออก เป็นต้น

3. ความเข้มข้นของ DNA (พันธุวัฒนธรรม) ประกอบด้วย 3 ระดับเพื่อประเมินศักยภาพสู่การพัฒนา ได้แก่

- DNA 1 (เข้าเกณฑ์ 1-7) จัดเป็นความเข้มข้นน้อย ให้พัฒนาเพิ่มเติมสู่ระดับที่ 2
- DNA 2 (เข้าเกณฑ์ 7-14) จัดเป็นความเข้มข้นปานกลาง ให้พัฒนาเพิ่มเติมสู่ระดับที่ 3
- DNA 3 (เข้าเกณฑ์ 15-20) จัดเป็นความเข้มข้นมาก ให้พัฒนาสู่ความร่วมมือและตลาดสากล ควรใช้ผลิตภัณฑ์กลุ่มนี้นำร่องพัฒนาเป็นต้นแบบเนื่องจากมีศักยภาพสูงสุดและต่อยอดได้ทันที

รายละเอียดการพิจารณาและที่มาของเกณฑ์แต่ละข้อ (ทั้งหมด 20 ข้อ) อธิบายได้ดังต่อไปนี้

การที่จะได้รับการประเมินคุณค่าให้เป็นแหล่งมรดกโลกทางวัฒนธรรม จะต้องมีความสมบัติข้อใดข้อหนึ่งหรือหลายข้อตามหลักเกณฑ์มาตรฐาน (World Heritage Cultural Criteria) ของอนุสัญญาว่าด้วยการคุ้มครองมรดกโลกทางวัฒนธรรมและทางธรรมชาติ พ.ศ. 2515 (World Heritage Information Center, 2022) ดังนี้

- 1) เป็นตัวแทนในการแสดงผลงานชิ้นเอกที่จัดทำขึ้นด้วยการสร้างสรรค์อันชาญฉลาดของมนุษย์
- 2) เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลผลักดันให้เกิดการพัฒนาสืบต่อมาในด้านการออกแบบ สถาปัตยกรรม อนุสรณ์สถาน ประติมากรรม สวน และภูมิทัศน์ ตลอดจนการพัฒนาศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ ซึ่งได้เกิดขึ้นในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งหรือบนพื้นที่ใด ๆ ของโลกซึ่งทรงไว้ซึ่งวัฒนธรรม
- 3) เป็นสิ่งที่ยืนยันถึงหลักฐานของวัฒนธรรมหรืออารยธรรมที่ปรากฏให้เห็นในปัจจุบันหรือว่าสาบสูญไปแล้ว
- 4) เป็นตัวอย่างอันโดดเด่นของประเภทสิ่งก่อสร้างอันเป็นตัวแทนของการพัฒนาด้านวัฒนธรรม สังคม ศิลปกรรม วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี อุตสาหกรรมในประวัติศาสตร์ของมนุษยชาติ
- 5) เป็นตัวอย่างอันโดดเด่นของวัฒนธรรมมนุษย์ ขนบธรรมเนียมประเพณีแห่งสถาปัตยกรรม วิธีการก่อสร้าง หรือการตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ซึ่งเสื่อมสลายได้ง่ายจากผลกระทบจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมตามกาลเวลา
- 6) มีความคิดหรือความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์หรือมีความโดดเด่นยิ่งในประวัติศาสตร์

กฎบัตรสากลว่าด้วยความเดิมแท้ (Authenticity)

ตารางที่ 2 กฎบัตรสากลว่าด้วยความเดิมแท้ (Authenticity)

World Heritage Operation Guidelines (1977)	- การออกแบบ (Design) - วัสดุ (Materials) - ฝีมือช่าง (Workmanship) - ตำแหน่ง (Setting)
Nara Document (1994)	- รูปแบบและการออกแบบ (Form and Design) - วัสดุและเนื้อหา (Materials and Substance) - ประเพณี วิธีการต่าง ๆ และฝีมือช่าง (Tradition, Technique and Workmanship) - หน้าที่และการใช้สอย (Use and Function) - ตำแหน่งและสถานที่ (Location and Setting) - จิตวิญญาณและความรู้สึก (Spirit and Feeling)
World Heritage Operation Guidelines (2005)	- รูปแบบและการออกแบบ (Form and Design) - วัสดุและเนื้อหา (Materials and Substance) - หน้าที่และการใช้สอย (Use and Function) - ประเพณี วิธีการต่าง ๆ และระบบการจัดการ (Tradition, Technique and Management System) - ตำแหน่งและสถานที่ (Location and Setting) - ภาษาและรูปแบบมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้อื่น ๆ (Language and The Other Form of Intangible Heritage) - จิตวิญญาณและความรู้สึก (Spirit and Feeling) - ปัจจัยภายในและปัจจัยภายนอกอื่น ๆ (Other Internal and External Factors)
Hoi An Protocols (2009)	- ตำแหน่งและสถานที่ (Location and Setting) - รูปแบบและการออกแบบ (Form and Design) - หน้าที่และการใช้สอย (Use and Function) - คุณสมบัติทางนามธรรม (Immaterial Qualities)

Note: From Kriengkrai Watanasawad, 2012

โดยคัดเลือกหัวข้อที่เกี่ยวข้องเพื่อการประยุกต์ใช้ ผ่าน 4 คู่มือและกฎบัตรสากล ได้แก่ World Heritage Operation, Guidelines (1977), Nara Document (1994), World Heritage Operational Guidelines (2005) และ Hoi An Protocols (2009)

(7) รูปแบบและการออกแบบ

(8) วัสดุและเนื้อหา

(9) หน้าที่ใช้สอย

(10) ประเพณี วิธี และการจัดการเชิงช่าง

(11) ตำแหน่งและสถานที่

(12) จิตวิญญาณและความรู้สึก

(13) ภาษาและรูปแบบมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้อื่น ๆ

(14) ปัจจัยภายในและภายนอกอื่น ๆ

(15) คุณสมบัติทางนามธรรม

3. นิยามของหน่วยงานที่เกี่ยวข้องของไทย โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรมร่วมกับสถาบันวิจัยกฎหมายได้กำหนดลักษณะขององค์ประกอบที่จะเป็นลักษณะมรดกทางวัฒนธรรม (Department of Culture Promotion, Ministry of Culture, 2016) ดังนี้

(16) ให้คุณค่าทางประวัติศาสตร์วิชาการหรือศิลปะ

(17) แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของวิถีชีวิตของกลุ่มชนและสังคมที่ได้มีการสืบทอดกันมา

(18) มีรูปแบบดั้งเดิมสามารถสืบค้นที่มาในอดีตได้

(19) มีลักษณะบ่งบอกถึงความเป็นชุมชนหรือท้องถิ่น

(20) หากไม่มีการอนุรักษ์ไว้จะสูญหายไปในที่สุด

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารูปแบบทุนทางวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่
2. เพื่อประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ ในการพัฒนาสู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม และพื้นที่วัฒนธรรมสร้างสรรค์
3. เพื่อนำเสนอแนวทางการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่

วิธีการวิจัย

ขั้นตอนการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินการวิจัยครั้งนี้เป็นการบูรณาการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพ และการวิจัยเชิงปริมาณ ซึ่งมีทั้งการวิจัยภาคสนามและการวิจัยจากเอกสาร ดังนั้นเพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์และขอบเขตการศึกษาจึงแยกวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาข้อมูลพื้นฐาน บริบทพื้นที่ สำนวณสภาพทางกายภาพ ทุนทางวัฒนธรรมและทุนทางสังคมในพื้นที่

ขั้นตอนที่ 2 การวิเคราะห์และประเมินทุนทางวัฒนธรรมในพื้นที่ และจัดทำแผนที่ทุนทางวัฒนธรรม (Cultural Mapping)

ขั้นตอนที่ 3 การวิเคราะห์สถานการณ์ ปัญหา ค้นหาอัตลักษณ์ผ่านการให้คำคะแนน DNA

ขั้นตอนที่ 4 ศึกษาแบบของการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม

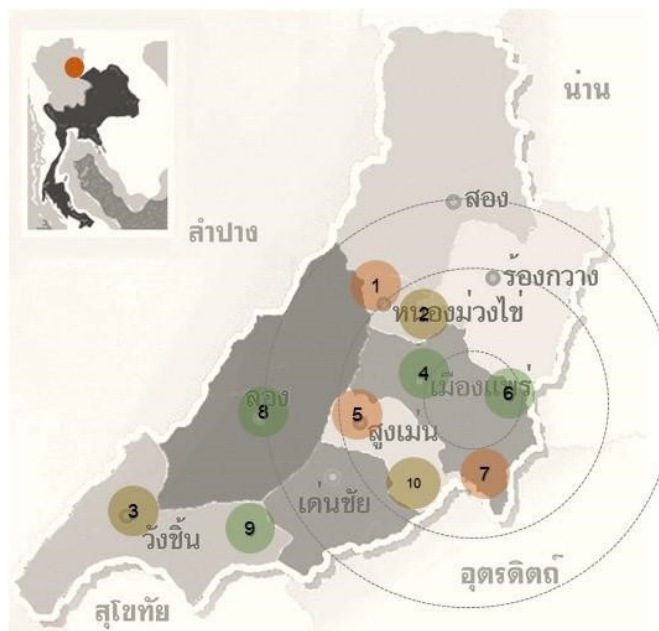
ขั้นตอนที่ 5 การศึกษาปัจจัยที่มีผลต่อการพัฒนาพื้นที่สร้างสรรค์ทางวัฒนธรรม

ขั้นตอนที่ 6 จัดทำข้อเสนอแนะรูปแบบการพัฒนาทุนทางวัฒนธรรม และแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์เชิงวัฒนธรรม และกลไกการขับเคลื่อนผ่านกระบวนการแบบมีส่วนร่วมจากการจัดประชุมเวทีชุมชน การระดมสมอง (Brain Storming) ผู้ประกอบการ ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งภาครัฐและเอกชน

ขั้นตอนที่ 7 การสรุปและประเมินกิจกรรม

พื้นที่ศึกษา

ผลการสำรวจและเก็บข้อมูลพื้นที่ศึกษาเขตเมืองแพร่



พบ 10 พื้นที่ รวม 16 ผลิตภัณฑ์

1. ตำบลน้ำริด อำเภอหนองม่วงไข่
2. ตำบลวังหลวง อำเภอหนองม่วงไข่
3. ตำบลสรอย อำเภอวังชิ้น
4. ตำบลบ้านถิ่น อำเภอเมือง
5. ตำบลคอนมูล อำเภอสูงเม่น
6. หมู่บ้านหู่ไธสง ตำบลหู่ไธสง อำเภอเมือง
7. หมู่บ้านร่องฟอง ต.ร่องฟอง อำเภอเมือง
8. อำเภอลอง จังหวัดแพร่
9. บ้านแม่หู่ อำเภอวังชิ้น
10. ตำบลร่องกาศ อำเภอสูงเม่น

ภาพที่ 1 พื้นที่ศึกษาเขตเมืองแพร่

Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้คณะผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทางด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ ของจังหวัดแพร่ วิเคราะห์ผลิตภัณฑ์จากพื้นที่อำเภอเมือง อำเภอหนองม่วงไข่ อำเภอลอง อำเภอวังชิ้น อำเภอสูงเม่น อำเภอเด่นชัย และอำเภอวังชิ้นโดยให้ความสำคัญกับพื้นที่ในเขตเมืองเก่าแพร่เป็นหลัก รวมไปถึงพื้นที่โดยรอบที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องทางประวัติศาสตร์และวิถีชุมชน อันสะท้อนให้เห็นถึงแหล่งทุนทางวัฒนธรรมในพื้นที่ โดยทำการสำรวจพื้นที่ศึกษา ซึ่งประกอบไปด้วยกลุ่มวิสาหกิจชุมชนจังหวัดแพร่ 38 กลุ่ม จากจำนวน 236 ผลิตภัณฑ์ เฉพาะในเขตอำเภอเมืองพบ 8 กลุ่มวิสาหกิจจาก 131 ผลิตภัณฑ์ โดยทั้งหมดอ้างอิงจากบัญชีรายชื่อผู้ขึ้นทะเบียนวิสาหกิจ การสำรวจ และผู้ประกอบการหน้าใหม่

โดยจะมุ่งเน้นการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เฉพาะพื้นที่ที่มีทุนทางวัฒนธรรมที่มีศักยภาพในการพัฒนา เพื่อส่งเสริมการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม จากผู้ประกอบการที่เป็นผู้ผลิตและวิสาหกิจชุมชนด้านหัตถกรรมในจังหวัดแพร่ จำนวน 3 กลุ่มที่สำคัญที่เป็นอัตลักษณ์ของจังหวัดแพร่ ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 ประเภทของกลุ่มงานผู้ประกอบการ

ผู้ประกอบการ	จังหวัด	อำเภอเมือง	รวม (ผลิตภัณฑ์)
กลุ่มงานผ้า	147	79	226
กลุ่มงานหัตถกรรม	55	28	83
กลุ่มงานไม้	34	8	42
อาหาร	-	14	14
ดนตรีพื้นเมือง	-	2	2
รวม	236	131	236

หมายเหตุ ผู้ประกอบการบางแหล่งสร้างผลิตภัณฑ์มากกว่า 1 ประเภท

Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ข้อมูลสำคัญ แบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่โดยอ้างอิงจากฐานข้อมูลรายชื่อวิสาหกิจชุมชนจำแนกตามพื้นที่จากระบบสารสนเทศวิสาหกิจชุมชน กองส่งเสริมวิสาหกิจชุมชน กรมส่งเสริมการเกษตร (Department of Agriculture Extension, 2022) รวมถึงการวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์จากการศึกษาของพระครูสังวรรักษ์บุญเสริมและคณะ (Phrakhrūsangkharak Kittivanno et al., 2019) ได้แก่

1.ข้อมูลผู้ประกอบการในพื้นที่ ได้แก่ ผู้ประกอบการทางวัฒนธรรมในพื้นที่ ปราชญ์ด้านภูมิปัญญาท้องถิ่นและวัฒนธรรม กลุ่มเยาวชนลูกหลานจังหวัดแพร่ กลุ่มเครือข่ายศิลปินจังหวัดแพร่ สภาองค์กรชุมชน ผู้นำทางศาสนา ผู้ประกอบการทำห้อม และผู้ประกอบการงานหัตถศิลป์แพร่ เป็นต้น

2.ข้อมูลหน่วยงานภาครัฐที่เกี่ยวข้องด้านวัฒนธรรมในพื้นที่ ได้แก่ สำนักงานทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม วัฒนธรรมจังหวัด สำนักงานโยธาธิการและผังเมืองจังหวัดแพร่ องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นในพื้นที่ พัฒนาชุมชนจังหวัด

ส่วนการรวบรวมข้อมูล จะมุ่งเน้นการคัดเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จากผู้ประกอบการที่เป็นผู้ผลิตและวิสาหกิจชุมชนด้านหัตถกรรมในจังหวัดแพร่ โดยกำหนดเฉพาะฐานข้อมูลผู้ประกอบการและวิสาหกิจที่ขึ้นทะเบียนกับหน่วยงานราชการเป็นหลัก เนื่องจากมีเจตนาที่จะประกอบกิจการในระยะยาว สามารถวางแผนงานได้อย่างรัดกุมยิ่งขึ้น

ทั้งนี้จากรายการวิสาหกิจและผู้ประกอบการโดยรวม ทั้งจากเอกสารราชการและการสำรวจเพิ่มเติม ผู้ประกอบการใหม่ รวมทั้งสิ้น 236 ผลิตภัณฑ์ ดำเนินการคัดกรองโดยกระบวนการคัดสรรค่าคะแนน DNA โดยทีมนักวิจัยภาคสนามและผู้ช่วยวิจัยท้องถิ่น ตามขั้นตอนดังนี้

1. ดูผลการประเมินจาก 236 ผลิตภัณฑ์ ว่ามีลักษณะคะแนนช่วงชั้นเป็นอย่างไร จัดแบ่งเป็นช่วงคะแนนระบบเต็ม 9 คะแนน จัดแบ่งเกรด 3 เกรดได้แก่ A (1 - 3 คะแนน) B (4 - 6 คะแนน) และ C (7 - 9 คะแนน)

2. คัดเลือกผลิตภัณฑ์เกรด A B C และ D เข้ากลุ่ม 3 ผลิตภัณฑ์ที่ได้คะแนนสูงสุด ได้แก่

- กลุ่มงานผ้า ประกอบด้วยผลิตภัณฑ์ มีเกรดใดถูกมีจำนวนมากที่สุด
- กลุ่มงานหัตถกรรม ประกอบด้วยผลิตภัณฑ์ มีเกรดใดถูกมีจำนวนมากที่สุด
- กลุ่มงานไม้ ประกอบด้วยผลิตภัณฑ์ มีเกรดใดถูกมีจำนวนมากที่สุด

3. วิเคราะห์จำนวนเกรดที่มีการมีจำนวนมากที่สุดของแต่ละกลุ่มงาน เลือกผลิตภัณฑ์ที่มีคะแนนสูงสุดของเกรดที่มีการมีจำนวนมากที่สุดของกลุ่มงาน มาเป็นตัวแทนในการเสนอแนะการพัฒนา เช่น กลุ่มงานผ้ามีการมีจำนวนมากที่สุดจะถูกใช้เป็นตัวแทนมาพัฒนาต่อ เป็นต้น

กรอบการวิจัย

การศึกษารูปแบบวิสาหกิจของชุมชนที่มีทุนทางวัฒนธรรมต่างๆ ในเขตเมืองเก่าแพร่

- อ้างอิงจากข้อมูลการจดทะเบียนวิสาหกิจของหน่วยงานท้องถิ่น การสำรวจ และจากข้อมูลวิจัยที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากอยู่ช่วงการแพร่ระบาดของโควิด-19 อ้างอิงจากข้อมูลการจดทะเบียนเป็นหลักเนื่องจากทำการผลิตมาอย่างต่อเนื่อง

- สร้างฐานข้อมูลผลิตภัณฑ์ของจังหวัดแพร่ รวม 236 ผลิตภัณฑ์ อยู่ในเขตอำเภอเมืองจำนวน 131 ผลิตภัณฑ์ เพื่อจำแนกออกมาเป็นประเภท แหล่งผลิต และผู้ประกอบการ นำมาวิเคราะห์ว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร สอดคล้องกับแหล่งวัตถุดิบ การขนส่ง และสามารถพัฒนาเป็นเส้นทางการท่องเที่ยวจากศูนย์กลางเมืองเก่าได้หรือไม่ อีกทั้งพิจารณาลักษณะผู้ประกอบการว่ามีกี่ประเภทในภาพรวมของจังหวัดและสรุปข้อมูลเน้นที่เขตอำเภอเมืองต่อไป เช่น ผู้ประกอบการเป็นลักษณะกลุ่มชุมชน เป็นเอกชนเพื่อการพาณิชย์ หรือเป็นลักษณะงานหัตถกรรม เป็นต้น

จุดอ่อนในแต่ละหัวข้อจึงสามารถนำมาพิจารณาวางแผนพัฒนาได้ตรงจุดขึ้น โดยในขั้นตอนนี้จะคัดเลือกเฉพาะวิสาหกิจชุมชนที่ได้ขึ้นทะเบียนไว้อย่างเป็นทางการเท่านั้น ข้อมูลผู้ประกอบการและผลิตภัณฑ์อื่นจะเป็นตัวอธิบายแนวโน้มการสร้างทุนทางวัฒนธรรมเพื่อประกอบการพิจารณา

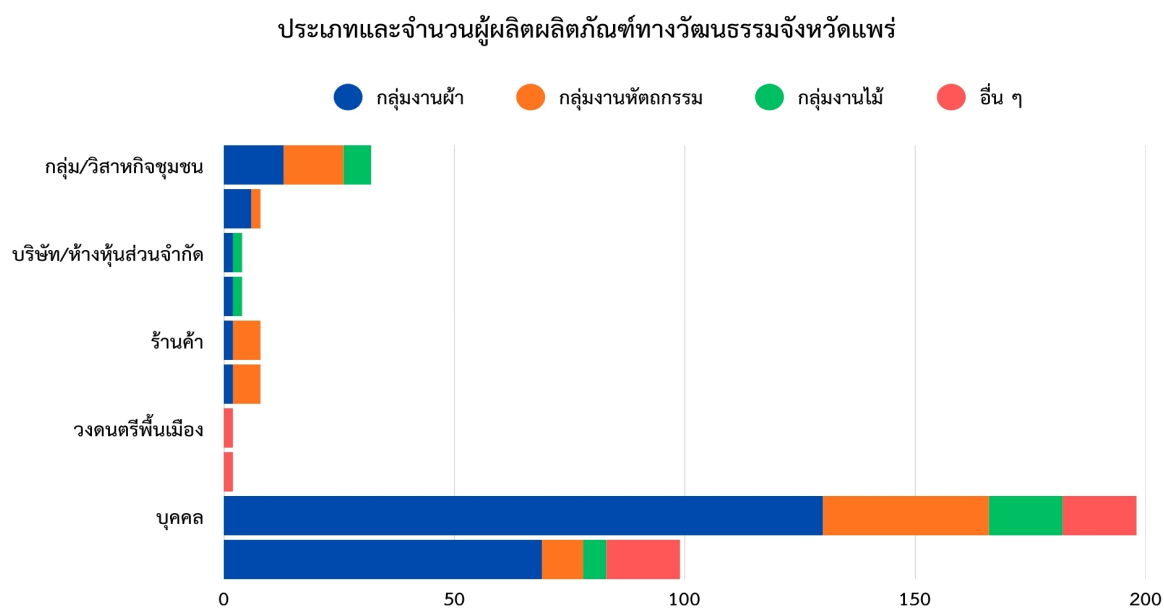
ผลการวิจัย

ตารางที่ 4 ประเภทผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมในเขตอำเภอจังหวัดแพร่

ผู้ประกอบการ	ประเภทผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมในเขตอำเภอจังหวัดแพร่									
	กลุ่ม/วิสาหกิจชุมชน		บริษัท/ห้างหุ้นส่วนจำกัด		ร้านค้า		วงดนตรีพื้นเมือง		บุคคล	
	จังหวัด	อำเภอเมือง	จังหวัด	อำเภอเมือง	จังหวัด	อำเภอเมือง	จังหวัด	อำเภอเมือง	จังหวัด	อำเภอเมือง
กลุ่มงานผ้า	13	6	2	2	2	2	-	-	130	69
กลุ่มงานหัตถกรรม	13	2	-	-	6	6	-	-	36	9
กลุ่มงานไม้	6	-	2	2	-	-	-	-	16	5
อื่น ๆ	-	-	-	-	-	-	2	2	16	16
รวม	32	8	4	4	8	8	2	2	198	99

Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

แผนภูมิที่ 1 ประเภทและจำนวนผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมจังหวัดแพร่



Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

ผลการศึกษาแบบทุนทางวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่

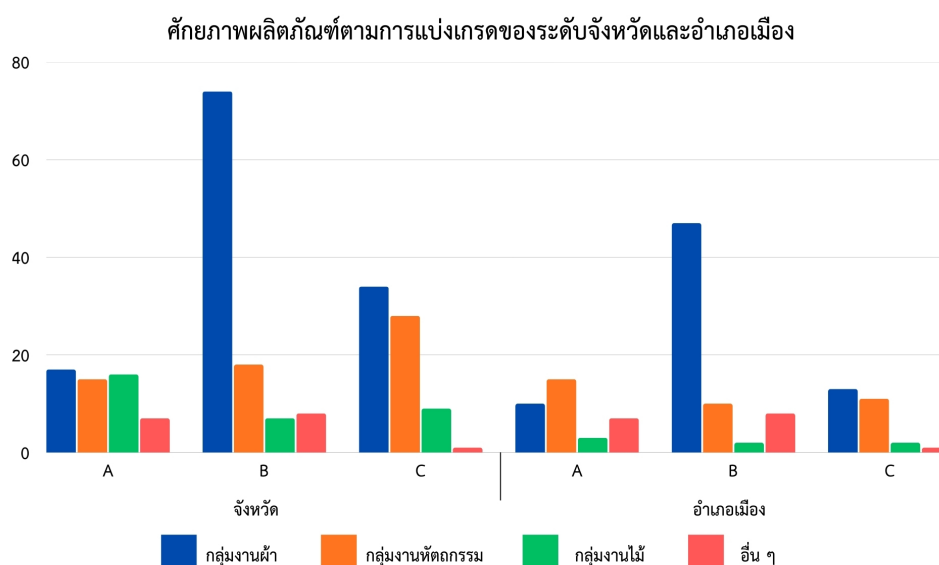
1) วัตถุประสงค์ข้อที่ 1 เพื่อศึกษารูปแบบทุนทางวัฒนธรรม โดยการประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ ในการพัฒนาสู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมและพื้นที่วัฒนธรรมสร้างสรรค์ สามารถเสนอแนวทางการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนในเขตเมืองเก่าแพร่ได้ แต่เนื่องจากการสำรวจได้พบว่าเฉพาะในเขตเมืองเก่ามีขนาดเล็กและสามารถเก็บข้อมูลของวิสาหกิจผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมเป็นจำนวนน้อยเกินไป คณะวิจัยจึงขยายพื้นที่จนครอบคลุมทั้งอำเภอเมืองซึ่งมีหมู่บ้านและตำบลโดยรอบเติมไปด้วยวิสาหกิจคุณภาพมากกว่ารวมเป็น 131 ผลิตภัณฑ์จาก 236 ผลิตภัณฑ์ของทั้งจังหวัด พบว่ามีความสอดคล้องกับผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดด้วยเช่นกัน ได้แก่

ตารางที่ 5 ผลค่าคะแนนผลิตภัณฑ์ตามการแบ่งเกรดของระดับจังหวัดและอำเภอเมือง

ผู้ประกอบการ	จังหวัด			อำเภอเมือง		
เกรด	A	B	C	A	B	C
กลุ่มงานผ้า	17	74	34	10	47	13
กลุ่มงานหัตถกรรม	15	18	28	15	10	11
กลุ่มงานไม้	16	7	9	3	2	2
อื่น ๆ	7	8	1	7	8	1
รวม	55	107	72	35	67	27

Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

แผนภูมิที่ 2 ศักยภาพผลิตภัณฑ์ตามการแบ่งเกรดของระดับจังหวัดและอำเภอเมือง



Note: From © Parinya Patiphanthakan 23/03/2023

- กลุ่มงานผ้า ประกอบด้วย 70 ผลิตภัณฑ์ มีเกรด B มีจำนวนมากที่สุด 47 ผลิตภัณฑ์
- กลุ่มงานหัตถกรรม ประกอบด้วย 36 ผลิตภัณฑ์ มีเกรด A มีจำนวนมากที่สุด 15 ผลิตภัณฑ์
- กลุ่มงานไม้ ประกอบด้วย 7 ผลิตภัณฑ์มีเกรด A มีจำนวนมากที่สุด 3 ผลิตภัณฑ์

2) วัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เพื่อประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ ในการพัฒนาสู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม และพื้นที่วัฒนธรรมสร้างสรรค์ โดยผลการประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของผลิตภัณฑ์ในจังหวัดแพร่ สู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมและพื้นที่วัฒนธรรมสร้างสรรค์มีการรูปแบบประเมิน ดังนี้

2.1 การประเมินรูปแบบทุนวัฒนธรรมของชุมชนในจังหวัดแพร่

อ้างอิงจากการศึกษาเรื่องความสำเร็จและล้มเหลวของวิสาหกิจชุมชน ประกอบด้วยปัจจัย 4 ปัจจัย (In Na Wong, 2022) โดยคณะวิจัยได้นำมาศึกษาผลิตภัณฑ์ของจังหวัดแพร่ซึ่งได้ผลและข้อเสนอแนะ ดังนี้

2.1.1 ผู้ประกอบการไม่รู้ว่าสินค้าที่ทำนั้นมีคุณค่าหรือไม่

- จากการศึกษพบว่าส่วนใหญ่ผู้ผลิตและวิสาหกิจจัดอยู่ในกลุ่ม ODM คือรับจ้างทำและมีการออกแบบเพิ่มเติมตามความนิยม แต่ยังไม่สร้างแบรนด์เป็นของตัวเอง เป็นการสร้างงานจากเวลาว่างจากการเกษตรหรือความเชี่ยวชาญที่ส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น โดยอิงจากความนิยมและตลาดแต่ไม่ได้เน้นการพัฒนาผลิตภัณฑ์อย่างมีกลยุทธ์

2.1.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการพัฒนา

- จัดลำดับคุณค่าความเป็นแพร่ที่ชัดเจนและโดดเด่น โดยใช้ผลจากการประเมิน DNA
- ทำการคัดสรรแบ่งเกรดคุณค่าผลิตภัณฑ์ เปรียบเทียบคุณค่าประเภทต่าง ๆ ของผลิตภัณฑ์ว่าจัดอยู่ในด้านใด และระดับใดเพื่อพัฒนาตามลำดับ
- เปรียบเทียบผลิตภัณฑ์กับแหล่งอื่นในมิติต่างๆที่ประสบความสำเร็จ
- พัฒนาผลิตภัณฑ์สู่ OBM มีแบรนด์ของตนเอง เป็นการพัฒนาทักษะผู้ประกอบการให้กับวิสาหกิจ มีการออกแบบพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

2.2.1 ผู้ประกอบการไม่รู้กระบวนการผลิตสินค้า

- จากการศึกษาพบว่าวิสาหกิจตามที่ขึ้นทะเบียนยังคงดำเนินการแบบเอื้อเฟื้อของชุมชน เกิดสังคมและการเรียนรู้ในชุมชน แต่ยังไม่เกิดทักษะผู้ประกอบการและการแข่งขันเท่าที่ควร มีลักษณะเป็นอาชีพเสริมและการพัฒนากระบวนการอย่างช้า ๆ เท่าที่จำเป็น

2.2.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการพัฒนา

- เสริมสร้างทักษะผู้ประกอบการ ผ่านการอบรมและศึกษาดูงานวิสาหกิจที่ประสบความสำเร็จและมีรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน
- สร้างและประยุกต์กระบวนการที่เหมาะสมกับแต่ละถิ่นที่ของวิสาหกิจที่เป็นของตัวเอง

2.3.1 ปัญหาการจัดการเงิน/ต้นทุน

- จากการศึกษาพบว่าวิสาหกิจส่วนใหญ่มีใช้แต่จังหวัดแพร่ มักดำเนินงานด้วยความไว้วางใจและสมาชิกชุมชนที่รู้จักกันเป็นอย่างดีมาอย่างยาวนาน เต็มไปด้วยความไว้นื้อเชื่อใจต่อกัน จึงดำเนินงานในลักษณะกิจกรรมชุมชนมากกว่าที่เน้นผลกำไรเป็นตัวขับเคลื่อนหลัก การจัดการเรื่องเงินหมุนเวียนและทุนส่วนตัวจึงมักปะปนกัน ส่งผลให้เกิดกำไรน้อยกว่าที่ควรและไม่สามารถขับเคลื่อนได้มากนัก อีกทั้งแปรผันตามผู้นำและสภาพอากาศ ทำให้มีการยึดถือต่อตัวบุคคลมากกว่าระบบ เกิดความผิดพลาดได้ง่าย

2.3.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการพัฒนา

- เสริมสร้างทักษะผู้ประกอบการ ผ่านการอบรมและศึกษาดูงานวิสาหกิจที่ประสบความสำเร็จและมีรูปแบบที่ใกล้เคียงกัน
- สร้างและประยุกต์กระบวนการที่เหมาะสมกับแต่ละถิ่นที่ของวิสาหกิจที่เป็นของตัวเอง
- สร้างกระบวนการเพิ่มทุนหมุนเวียนหรือขอรับการสนับสนุนจากแหล่งทุนภายนอก พร้อมมีที่ปรึกษาที่เป็นมืออาชีพช่วยอบรมและประกอบการตัดสินใจ
- เพิ่มความร่วมมือของสมาชิกชุมชนรุ่นใหม่ เข้ามามีส่วนร่วมด้วยวิธีการสมัยใหม่ เช่น ดิจิทัลแพลตฟอร์ม หรือการเชื่อมโยงตลาดออนไลน์ เป็นต้น

2.4.1 ไม่มีตลาด

- จากการศึกษาพบว่าวิสาหกิจส่วนใหญ่ดำเนินงานแบบตั้งรับ โดยรับและส่งงานให้กับผู้ว่าจ้างรายเดิมที่ไว้วางใจกัน ส่วนที่ดำเนินการเอง แบบ ODM ซึ่งเป็นส่วนใหญ่นั้น ได้พยายามพึ่งตลาดและปรับแก้ตามตลาดต้องการอย่างต่อเนื่อง เช่น สีและวัสดุ มีการทำการตลาดออนไลน์รับคำสั่งการผลิต สร้างมูลค่าให้กับชุมชนและผู้ประกอบการได้ดี แต่ยังไม่มียุทธศาสตร์ที่โดดเด่นสะท้อนความเป็นแพร่และแบรนด์ของตนที่จดจำได้ในวงกว้าง อาทิเช่น เสื้อม่อฮ่อม มีการผลิตในจังหวัดแพร่ที่ลูกค้าเชื่อว่าดีที่สุดในพื้นที่ แต่ก็มีผลิตในแหล่งอื่นด้วยแต่รูปแบบไม่ต่างกัน มีการตัดราคาด้วยส่วนผลของผ้าเพื่อให้ได้ราคาที่ถูกลงและตลาดกลุ่มส่วนใหญ่สามารถซื้อได้ในวงกว้างมากกว่า จึงเป็นการแย่งชิงตลาดใหญ่แบบตัดราคา (Red Ocean) ที่เต็มไปด้วยสินค้าและผู้ซื้อแบบเดียวกันมากเกินไป

2.4.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการพัฒนา

- รักษาตลาดท้องถิ่นเชื่อมโยงตลาดใหม่ภายนอกอย่างต่อเนื่อง ตลาดท้องถิ่นที่มีผู้ซื้อเดิมและคู่ค้าประจำให้รักษาไว้และมองหาโอกาสในการขยายตลาดออกไปในวงกว้างมากขึ้น จากเดิมที่รอคำสั่งซื้อและผู้ซื้อ มุ่งสู่กลยุทธ์เชิงรุกเพื่อขยายแหล่งอื่นที่มีความต้องการสินค้าชนิดเดียวกันนี้

- เชื่อมต่อตลาดออนไลน์ ปัจจุบันตลาดทางกายภาพได้เชื่อมโยงเข้ากับตลาดออนไลน์ด้วยเช่นกัน มีตั้งแต่สร้างแหล่งขายเองและใช้ตัวกลางในการดำเนินงาน รวมถึงครอบคลุมภายในหรือภายนอกประเทศด้วย ผลลัพธ์ที่ท้องถิ่นซึ่งมีจุดแข็งที่ไม่เหมือนใครของอัตลักษณ์อยู่แล้ว หากถูกขับเคลื่อนให้เข้มข้นขึ้นผ่านทางการออกแบบพัฒนา รวมถึงบรรจุภัณฑ์และการสื่อความหมาย จะช่วยให้กระจายสินค้าสู่วงกว้างได้มากขึ้น โดยจะต้องปรับให้เข้ากับรายละเอียดทางการจัดส่งและความสนใจของผู้ซื้อใหม่ด้วยเช่นกัน

- เริ่มปรับเปลี่ยนสู่ตลาดแบบสร้างความต้องการใหม่ (Blue Ocean) เนื่องจากตลาดเดิมเต็มไปด้วยการแข่งขันสูงทั้งด้านราคาและปริมาณ ทำให้คุณภาพโดยรวมของผลิตภัณฑ์จำเป็นต้องลดต้นทุนและคุณภาพต่ำลงไปด้วยตามลำดับ การสร้างตลาดแบบใหม่จึงเป็นอีกทางเลือกหนึ่งเพื่อการพัฒนาผลิตภัณฑ์และมีพัฒนาการของผู้ประกอบการในวิสาหกิจมากขึ้น ได้แก่ การหาช่องว่างที่เรายังสร้างไปตอบสนองไม่ได้ (Pain Point) และทำสิ่งนั้นก่อนคู่แข่ง อาทิเช่น ผ้ามัดย้อม มักผลิตเป็นผ้าที่เนื้อสัมผัสอ่อนนุ่มและลักษณะบาง มีอายุการใช้งานสั้น เย็บเป็นกระเป๋าทรงเป็ดได้ไม่ทนทาน หากคิดวิธีย้อมให้กับวัสดุที่ทนทานและติดแน่น เช่น หนังเทียมหรือผ้าใบ ย้อมทำให้เกิดความต้องการใหม่เพิ่มขึ้นโดยไม่ต้องแข่งขันมากนัก เป็นต้น

- เสริมสร้างตลาดแบบ Online-To-Offline (O2O) จากการสำรวจพบแล้วทั้งสองแบบแต่ยังแยกส่วนออกจากกัน การใช้ตลาดออนไลน์ผ่านแพลตฟอร์มถูกมองว่าเป็นเครื่องมือมากกว่าการเชื่อมโยงสู่ตลาดจริงของแหล่งผลิตหรือแหล่งท่องเที่ยวในเมืองเก่าแพร่ การเชื่อมโยงเข้าหากันสามารถทำได้เพิ่มเติมจากการเชื่อมโยงกับกิจกรรมประจำปีของเมืองเก่า ฤดูกาล บุคคลสำคัญ เหตุการณ์สำคัญ หรือแม้กระทั่งชีวิตส่วนตัวของผู้ผลิตเองที่กลายเป็นแบรนด์โปรโมทสินค้า การทำการตลาดแบบนี้จึงเชื่อมโยงกับตลาดคนรุ่นใหม่และวงกว้างได้มากขึ้น มีการพัฒนา

ผลิตภัณฑ์อย่างต่อเนื่องรับการเปลี่ยนแปลง เช่น งานหัตถกรรมของจังหวัดแพร่ในแต่ละปีที่มีความหลากหลายสาขาและสร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดแพร่ ควรทำสินค้าเป็นที่ระลึกพิเศษ ผ่านการออกแบบ เป็นต้น ทำให้พัฒนาต่อเนื่องและผลิตภัณฑ์ถูกมองว่ามีชีวิตชีวาไปพร้อมกับเมืองเก่าและผู้คนที่สลับเปลี่ยนกันเข้ามาในฐานะนักท่องเที่ยวด้วย

3) วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เพื่อนำเสนอแนวทางการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ โดยผลการนำเสนอแนวทางการสร้างมูลค่าเพิ่มของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมในจังหวัดแพร่ได้แบ่งออกเป็น 3 กลุ่มงาน ดังนี้

3.1 กลุ่มงานผ้า ประกอบด้วย 70 ผลิตภัณฑ์ โดยเกรด B มีจำนวนกลุ่มมากที่สุด 47 ผลิตภัณฑ์ แสดงให้เห็นว่าผลิตภัณฑ์โดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง ให้พัฒนาสู่ระดับ A ต่อไป ได้แก่ ปรับจาก ODM สู่ OBM และเพิ่ม DNA 2 สู่ DNA 3 สู่การสร้างแบรนด์เป็นของตัวเองและเพิ่มความเข้มข้นของความเป็นแพร่ให้มากขึ้น

3.2 กลุ่มงานหัตถกรรม ประกอบด้วย 36 ผลิตภัณฑ์ โดยเกรด A มีจำนวนมากที่สุด 15 ผลิตภัณฑ์ ซึ่งต่างจากข้อมูลจังหวัด เนื่องจากงานหัตถกรรมตามประเพณีมักตั้งอยู่ในเขตอำเภอเมือง แสดงให้เห็นว่าผลิตภัณฑ์โดยรวมอยู่ในระดับดีที่สุดของกลุ่มแล้ว มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการเป็นเจ้าของแบรนด์ DNA ของผลิตภัณฑ์ กลุ่มนี้มักอยู่ในระดับสูงสุด คือสะท้อนอัตลักษณ์จังหวัดแพร่ได้ดีที่สุด การพัฒนาในขั้นต่อไปจึงควรก้าวเข้าสู่ดิจิทัลแพลตฟอร์ม (Digital Platform) พัฒนาบรรจุภัณฑ์ให้ใช้ในระดับสูงได้ และก้าวเข้าสู่การส่งออกเชื่อมโยงกับการตลาดสากลต่อไป

3.3 กลุ่มงานไม้ ประกอบด้วย 7 ผลิตภัณฑ์ โดยเกรด A มีจำนวนมากที่สุด 3 ผลิตภัณฑ์ แสดงให้เห็นผลิตภัณฑ์โดยรวมอยู่ในระดับดีที่สุดของกลุ่มและมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องจากการเป็นเจ้าของแบรนด์กลุ่มนี้ DNA มักอยู่ในระดับสูงสุด คือสะท้อนอัตลักษณ์จังหวัดแพร่ได้ดีที่สุด การพัฒนาในขั้นต่อไปจึงควรก้าวเข้าสู่ดิจิทัลแพลตฟอร์ม (Digital Platform) พัฒนาบรรจุภัณฑ์ให้ใช้ในระดับสูงได้ และก้าวเข้าสู่การส่งออกเชื่อมโยงกับการตลาดต่างประเทศต่อไป

จากข้อมูลข้างต้น จะเห็นได้ว่าในเขตอำเภอเมืองมีจำนวนกลุ่มงานหัตถกรรมต่างไปจากข้อมูลของจังหวัด อีกทั้งมีจำนวนผลิตภัณฑ์เกรด A มากที่สุดด้วย แสดงให้เห็นว่าในอำเภอนั้นมีกิจกรรมทางประเพณีบ่อยครั้ง งานหัตถกรรมและจักสานจึงมีการตอบสนองในแง่การใช้งานอย่างเป็นรูปธรรม เช่น โคมจักสานและเครื่องประกอบพิธีต่าง ๆ เป็นต้น

อภิปรายผลการวิจัย

สำหรับพื้นที่ภายในเขตเมืองเก่าแพร่พบว่ามีการผลิตกันของวิสาหกิจที่เป็นพันธมิตรจังหวัดแพร่และมีศักยภาพในการพัฒนา 3 กลุ่มได้แก่ กลุ่มงานผ้า จัดเป็นกลุ่มผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมที่มีศักยภาพอยู่ในระดับปานกลาง (DNA 2) แนวทางการพัฒนา คือ การส่งเสริมให้เกิดการสร้างแบรนด์เป็นของตนเองและพัฒนาในรูปแบบให้มีเอกลักษณ์ภายใต้ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ กลุ่มงานหัตถกรรมและกลุ่มงานไม้ จัดว่าเป็นกลุ่มผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมที่มีศักยภาพอยู่ในระดับสูง (DNA 3) เนื่องจากเป็นกลุ่มที่มีการสร้างแบรนด์เป็นของตนเอง และสามารถพัฒนาในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว แนวทางการพัฒนาขั้นต่อไป คือ การนำธุรกิจก้าวเข้าสู่ดิจิทัลแพลตฟอร์ม (Digital Platform) พัฒนาบรรจุภัณฑ์และก้าวเข้าสู่ตลาดต่างประเทศ

ดังนั้น การสร้างมูลค่าเพิ่มและมูลค่าใหม่ของผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมภายในพื้นที่วัฒนธรรม จึงควรพัฒนาผลิตภัณฑ์และผู้ประกอบการทั้ง 3 กลุ่มนี้ ทั้งในด้านการออกแบบเพื่อพัฒนาสินค้า การบริการและทางด้านคุณภาพเพื่อให้มีคุณภาพมาตรฐานสอดคล้องกับความต้องการของตลาด กลุ่มผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมทั้ง 3 กลุ่มดังกล่าว นอกจากจะสามารถพัฒนาเป็นแบรนด์ของตนเองได้แล้ว ยังมีความศักยภาพเชื่อมโยงกับกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมและกิจกรรมด้านงานช่างฝีมือของจังหวัดแพร่ได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งถนนคนเดินกาตองเก่า และกิจกรรมย่านถนนเจริญเมืองในแต่ละสัปดาห์และช่วงเทศกาลต่าง ๆ ที่นักท่องเที่ยวนิยมเข้ามาเยี่ยมชมจังหวัดแพร่

สรุป

ผลการศึกษาจากวัตถุประสงค์โครงการ มีดังนี้

DNA ของจังหวัดแพร่ ได้แก่

- งานช่างฝีมือเดิมที่เกิดจากทรัพยากรในพื้นที่เดิมตามสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์ (Geographical Indicators: GI) ได้แก่ ไม้ ผ้า และหัตถกรรม
- งานช่างฝีมือที่โดดเด่นจากแต่ละชาติพันธุ์ อาทิเช่น ผ้าม่อฮ่อมที่เป็นผ้าพื้นเมืองลายเอกลักษณ์จังหวัดแพร่ ผ้ายีนจกจากอำเภอลองที่เป็นเอกลักษณ์และไม่เหมือนกับไทยองแห่งอื่น เป็นต้น
- ผลค่าคะแนนตามลำดับการประเมิน DNA (OEM/ODM/OBM x S/M/L) จากประเภทงานผลิตภัณฑ์วิสาหกิจที่ขึ้นทะเบียน ได้แก่ งานหัตถกรรมและงานไม้ที่ได้คะแนนสูงสุดเท่ากัน และงานผ้าในระดับรองลงมา

ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดแพร่ ได้แก่

- ทรัพยากรธรรมชาติเดิม การเป็นแหล่งไม้สักและโลหะ
- ชาติพันธุ์ที่หลากหลาย ไทลื้อ ไทยอง ปกาเกยอ และชาวไทยภูเขา
- การเข้าถึงยากจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ อีกทั้งห่างไกลจากเชียงใหม่และกรุงเทพฯ แต่กลับใกล้ชิดกับบ้านและหลวงพระบางมากกว่า ทำให้บ่มเพาะและรักษาความเป็นแพร่ได้นานและเข้มข้นขึ้น มีอิสระในการปกครองตัวเอง
- การรับวัฒนธรรมตะวันตกจากอุตสาหกรรมป่าไม้และเส้นทางรถไฟ ทำให้มีความหลากหลายทางแนวคิดเชิงก้าวหน้ามากกว่าจังหวัดอื่น ๆ
- ความเข้มข้นทางอัตลักษณ์ โดยในสมัยเทศบาล เมืองน่านเป็นเมืองในล้านนาที่ไม่ยอมรับการปกครองจากส่วนกลางชัดเจนที่สุด

จากเหตุผลดังกล่าว สามารถนำมาใช้เป็นจุดแข็งในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมให้เข้มข้นโดดเด่น เช่น การชูประเด็น DNA การไม่สยบยอมนี้สู่คนรุ่นใหม่ในการสร้างผลิตภัณฑ์งานหัตถกรรมได้อย่างน่าสนใจ ต่อยอดออกไปได้อย่างไม่มีขีดจำกัด จากอัตลักษณ์ DNA ผลิตภัณฑ์วิสาหกิจเดิม ได้แก่ งานหัตถกรรมและงานไม้ที่มีค่าคะแนนสูงที่สุด รวมถึงงานผ้าที่เป็นลำดับรองลงมา โดยมีลักษณะตามจารีตมุ่งสู่การออกแบบพัฒนาให้สามารถใช้งานได้ในทุกวันของคนรุ่นใหม่ที่กำลังซื้อในระดับสากล เช่น สิ่งของเครื่องใช้โรงแรมระดับสูงที่ใช้ไม้น้อยลง การทำกระเป๋าใส่แท็บเล็ต และการเชื่อมโยงสู่อาหารแบบฟิวชัน (Fusion Food Menu) ที่เป็นรสชาติหนึ่งเดียวของแพร่สู่การท่องเที่ยวเชิงคุณภาพของผู้มีกำลังซื้อสูงในธุรกิจสปา เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

การพัฒนาศักยภาพสู่การเป็นผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรม

- งานวิจัยนี้ได้สร้างเครื่องมือเพื่อวัดผลและต่อยอดผลิตภัณฑ์โดยการประเมิน DNA (OEM/ODM/OBM x S/M/L) ด้วยระดับค่าคะแนน ทำให้มีระดับและวิธีการพัฒนาตามลำดับ ดังนี้

- 1) รับจ้างผลิต OEM (Original Equipment Manufacturer)
- 2) รับจ้างผลิตและออกแบบ ODM (Original Design Manufacturer)
- 3) การผลิตภายใต้ตราสินค้าของตนเอง OBM (Original Brand Manufacturer)

ผลิตภัณฑ์ที่คณะวิจัยได้กล่าวไปข้างต้น นำไปสู่ความภาคภูมิใจที่ตั้งอยู่บนอัตลักษณ์ดั้งเดิมและพัฒนาเติบโตอย่างต่อเนื่องสู่วงนอกแบบระดับสากลและเป็นที่รู้จักในวงกว้างบนฐานข้อมูลออนไลน์ได้ ทั้งนี้การพัฒนาในแต่ละระดับสามารถเรียนรู้ได้จากกรณีศึกษาการพัฒนาผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นของประเทศญี่ปุ่นสู่คนรุ่นใหม่และนักท่องเที่ยวได้เป็นอย่างดี มีการการสร้างสรรค์ต่อยอดในแต่ละจังหวัดและตำบลที่ไม่ซ้ำและได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานท้องถิ่น แปลงอัตลักษณ์ท้องถิ่นเป็นทุนเพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ใหม่ เน้นการแข่งขันและเชิดชู DNA ท้องถิ่นให้เข้มข้น ส่งเสริมความหลากหลายซึ่งกันและกันในลักษณะของสะสมจากผลิตภัณฑ์แต่ละตำบลและข้ามสื่อผลิตภัณฑ์ได้อย่างไร้ขีดจำกัด เช่น ผ้าหม้อฮ่อมเชื่อมโยงกับขนมจีนน้ำย้อย หรือการพัฒนาขนมท้องถิ่นให้มีกลิ่นอายของไม้สักจังหวัดแพร่ เป็นต้น

References

- Community Enterprise Information System. (2022, September 1). *Rī chuṃwisaḥakit chumchon yæḱ taṃ phuṃthī ḱhangwaḱ* [List of Community Enterprises Separated by Area in Phrae Province]. Community Enterprise Promotion Division, Department of Agricultural Extension. <https://smce.doae.go.th/outstanding>.
- Department of Culture Promotion, Ministry of Culture. (2016). *phraraṭṭhabanyat songsoēm læ raksaṃ mōradok phuṃpanyaṭṭhaṅ watthanatham Phō. Sō. sōṅphanhaṭṭhiḥāsipkaō læ ‘anusanyaṭṭwāduāi kaṃ sanguān raksaṃ mōradok watthanatham thī ḱhap tō ‘ong mai dai khō. sō. sōṅphanasām* [The Act on the Promotion and Preservation of Intangible Cultural Heritage, B.E. 2559 (2016), and the Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, 2003.]. Bangkok: Office of Printing Affairs, War Veterans Organization. <https://book.culture.go.th/newbook/ich/ich2559.pdf>.
- In Na wong, B. (2022, September 1). *thammai wisaḱchumchon thung maikhōi prasop khwaṃsamret. thammai thurakit chumchon thung mai rūai pœṭ ḱhut ‘ōn phrēm withī kæṭ bæp yangyūn khōmuḱḱ ḱḱḱ khroṅg ngōkaṃ* Local Enterprises [Why Community Enterprises Remain Struggling: Key Weaknesses and Sustainable Solutions – Insights from the Local Enterprises Project]. SME Thailand Club. <https://www.smethailandclub.com/entrepreneur/8428.html>.
- Patiphanthakan et al. (2023). *kaṃsuksaṭṭhun ṭhaṅ watthanatham chumchon nai kheṭ muāng kao phræṭ phuā songsoēm kaṃsaṅg muṃlakhaṭṭ phœṭ khōṅ phalittaphan ṭhaṅ watthanatham (khroṅgaṃ yōi thī 1)*. Research supported by the Program Management Unit on Area Based Development (PMU A).
- Phonphirun, P. (2013). Seṭṭhakit Sāṅsan kap Kānphatthanaṭṭ Prathēṭ Thai [Creative Economy and Development Issues in Thailand]. *NIDA Economic Review*. 7(1), 1-69.
- Phrakhrūsangkhak Kittivanno, B., Woowong, O., Charoenkusol, T., & Damjutti, K. (2019). wisaḥakit chumchon ḱhangwat phræṭ: ‘ongkhwaṃrū læ kaṃḱatkaṃ choēṅ khruākhāi phuā kaṃphatthanaṭṭ thī yangyūn [Phrae Provincial’s Community Enterprises: Knowledge and Network’s Management for Sustainable Development]. *Dhammathas Academic Journal*. 19(1), 33-44.

Royal Society of Thailand (2007). *Raīṅgān pračham pī Office of the Royal Society [Annual Report 2007, Royal Institute]*. Bangkok: Arun Printing.

Watanasawad, K. (2012). *khwaīm čhing thǣnai kānčhatkān kānthōṅthīeo chœṅg hoīhā ‘adī: kṛānī suksā chumchon talaī sām chu kṛn ‘aya pī čhangwat Suphan Burī* [Authenticity under a management of nostalgic tourism: a case study of 100-year-old Samchuk market community, Suphanburi province] [Unpublish master’s thesis]. Silpakorn University.

World Heritage Information Center. (2022, April 27). *Hlāk kenṭh‘kār phicāṇā mrdk lok* [Criteria for Considering World Heritage]. Ministry of Culture. <http://164.115.22.96/convention.aspx>.

คุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านศิลปะการจัดวาง

received 5 OCT 2023 revised 19 JAN 2024 accepted 25 JAN 2024

กฤษฎกรณ์ บัวเต้า

นักศึกษาระดับปริญญาตรีบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Jan Theo De Vleeschauwer

รองศาสตราจารย์

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง คุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านศิลปะการจัดวาง มีวัตถุประสงค์ ดังนี้ 1) เพื่อสะท้อนเรื่องราวเชิงบวกในสิ่งลึกลับทางความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าที่สามารถยึดเหนี่ยวจิตใจพร้อมทั้งเป็นส่วนหนึ่งที่ได้เติมเต็มทางด้านจิตใจ และ 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นว่ากำลังใจและการมีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจเป็นสิ่งสำคัญต่อชีวิตของมนุษย์ในยุคปัจจุบัน โดยผู้เขียนเริ่มการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับความเป็นมาความเชื่อของศาสนาพุทธในประเทศไทย และวิถีทางความเชื่อไทยรวมถึงเรื่องราวความลึกลับที่สามารถสร้างกำลังใจเชิงบวกต่อผู้ที่ศรัทธาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน จากผลกระทบในยุคปัจจุบันดำเนินไปตามหลักของวิทยาศาสตร์ เหตุผลมีบทบาทอย่างมากในการดำเนินชีวิต ทำให้ความเชื่อความศรัทธากลายเป็นเรื่องมลาย และอาจมองข้ามเรื่องของคุณค่าของความเชื่อ ความศรัทธาที่เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ ในบางครั้งเรื่องของเหตุผลก็ไม่สามารถเติมเต็มทางด้านจิตใจได้ทั้งหมด เพราะจากปัญหาล้อมรอบด้านที่มนุษย์รู้สึกว่าจะไม่สามารถที่จะควบคุมชะตาชีวิตตนเองได้ จึงจำเป็นต้องพึ่งพาความเชื่อ เพื่อหวังว่าจะเป็นกำลังใจในการดำเนินชีวิต จากข้อมูลทั้งหมดผู้เขียนจะนำมาวิเคราะห์เป็นแนวคิด วิธีและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวาง เกิดเป็นองค์ความรู้ทางด้านศิลปะ ในประเด็นคุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านผลงานศิลปะจัดวาง โดยผู้เขียนหวังว่าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจด้านศิลปะและความเชื่อต่อไป

คำสำคัญ: ความเชื่อในสิ่งลึกลับ, คุณค่าของความศรัทธา, ศิลปะจัดวาง

The Value and Mystery of Faith Through The Art of Installation

Kisskon Buatao

Doctoral Degree Student

Program in Art and Design,

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Jan Theo De Vleeschauwer

Associate Professor

Program in Art and Design

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

The research work on The Value and Mystery of Faith Through The Art of Installation has the following objectives: 1) to reflect positive issues concerning mystical beliefs, to see their value and ability to bring mental stability and fulfillment. and 2) to create a art that shows the importance of encouragement and mental fulfillment for people living in the present era. The author began his research by studying the beliefs and religions of Thailand, holy objects, as well as mysterious stories that have encouraged believers positively since the past until the present. Modern times that proceed according to the principles of science and reason have a huge impact on how people live their lives, resulting in the fact that the value of beliefs and faith as a means of mental fulfillment becomes easily overlooked and is increasingly seen as superstitious. Sometimes alone cannot completely fulfill people's emotional state. Because of the problems around us, humans feel unable to control their own destiny. That is why they feel the need to rely on beliefs in the hope that it will serve them as an encouragement in their lives. All this information will be analyzed by the author to develop a conceptual framework. The means and process of installation art creation result in a body of knowledge on the issue of the value and mystery of faith through the art of installation. The author hopes that this research will be beneficial to those interested in issues concerning art and beliefs.

Keywords: Mystical Belief, Value of Faith, Installation Art

ที่มาและความสำคัญ

วิถีทางความเชื่อเป็นสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจและได้สร้างศรัทธาต่อผู้คนมาอย่างยาวนาน ไม่ว่าโลกจะพัฒนาก้าวหน้าไปอย่างรวดเร็วเพียงใด แต่ความเชื่อในเรื่องสิ่งลึกลับในวิถีทางความเชื่อนั้นไม่เคยหายไปจากการดำเนินวิถีชีวิตของผู้คน ถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบให้เข้ากับยุคสมัย แต่กลับไม่ได้ส่งผลให้ความศรัทธาของผู้คนลดน้อยลง ผู้เขียนจึงได้ตั้งคำถามกับตนเองว่า เพราะเหตุใดในโลกที่มีการขับเคลื่อนตามหลักของวิทยาศาสตร์ที่พยายามอธิบายเหตุผลต่าง ๆ เกี่ยวกับความเชื่อให้ชัดเจนมากขึ้น แต่ไม่สามารถทำให้ผู้คนที่มีความศรัทธาต่อวิถีทางความเชื่อลดน้อยลง ในมุมมองของผู้เขียน ถึงแม้ว่าวิทยาศาสตร์เข้ามามีบทบาทสำคัญต่อส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตอย่างมีเหตุผล แต่ก็ยังไม่เพียงพอที่จะเติมเต็มทางด้านจิตใจ เนื่องจากบางสิ่งบางอย่างนั้นไม่สามารถเติมเต็มทางด้านจิตใจด้วยเหตุผลได้ ซึ่งจากปัญหาด้านการดำเนินวิถีชีวิต ผู้คนบางส่วนจึงมีความเชื่อว่าคนทั่วไปไม่สามารถควบคุมชีวิตหรือโชคชะตาของตนเองได้ จึงจำเป็นต้องหาสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจจากสิ่งลึกลับหรือวิถีทางความเชื่อเพื่อปกป้องตนเองให้หลุดพ้นจากความกลัวที่ไม่สามารถควบคุมชีวิตหรือโชคชะตาของตนเองได้ จากความเชื่อของมนุษย์ที่ศรัทธาต่อสิ่งลึกลับหรือวิถีทางความเชื่อนี้ ได้ส่งผลให้ผู้ที่มีความเชื่อในด้านนี้มีความหวังและได้สร้างศรัทธาในการใช้ชีวิตประจำวัน โดยมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญของสิ่งลึกลับหรือวิถีทางความเชื่อคือ การสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ผู้ถือครองที่ต้องการประสบความสำเร็จตามปรารถนา โดยสิ่งลึกลับจากวิถีทางความเชื่อจะอยู่ในรูปแบบสัญลักษณ์วัตถุสิ่งของทางความเชื่อที่มีพลังอำนาจลึกลับที่ต่างกันไป เพื่อให้เหมาะสมกับความต้องการของผู้คนที่มีความทุกข์หรือความกลัวตามประสบการณ์ที่ได้พบเจอ วิถีชีวิตที่หลากหลาย รวมไปถึงประเพณี วัฒนธรรม และพิธีกรรมที่ต่างกันในแต่ละพื้นที่ ซึ่งวิถีทางความเชื่อสามารถสร้างจินตนาการแก่ผู้คนด้านความเชื่อที่ทำให้ระลึกถึงสิ่งลึกลับในความหมายของความเชื่อตามประสบการณ์ของแต่ละคนที่หวังให้วัตถุเหล่านั้นปกป้องภัยอันตราย สร้างความเชื่อมั่น ทำให้ประสบความสำเร็จดังใจหวังและก่อให้เกิดความผาสุก โดยสรุปแล้วจากมุมมองคุณค่าของสิ่งลึกลับวิถีทางความเชื่อที่มีประโยชน์ต่อผู้คนในด้านการเติมเต็มทางจิตใจ จึงทำให้ผู้เขียนเกิดแรงบันดาลใจในการนำเสนอคุณค่าของสิ่งลึกลับวิถีทางความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสะท้อนเรื่องราวเชิงบวกในสิ่งลึกลับทางความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าที่สามารถยึดเหนี่ยวจิตใจพร้อมทั้งเป็นส่วนหนึ่งที่เติมเต็มทางด้านจิตใจ
2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแสดงที่ให้เห็นว่ากำลังใจและการมีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจเป็นสิ่งสำคัญต่อชีวิตของมนุษย์ในยุคปัจจุบัน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องและมีความสำคัญเพื่อที่จะเป็นข้อมูลในการนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ จัดว่า ดังนี้ 1) บทความที่เกี่ยวข้อง 2) ศิลปินที่เป็นแรงบันดาลใจ 3) อิทธิพลกับการสร้างสรรค์ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง 4) เรื่องของความลึกลับและคุณค่าของความศรัทธา และ 5) ข้อมูลอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องเพื่อนำมาศึกษาเพื่อสนับสนุนส่งเสริมการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับผลงาน

ความเชื่อมีรากฐานมาจากความกลัวและความไม่รู้เกี่ยวกับภาวะธรรมชาติบางปรากฏการณ์ เช่น พายุ น้ำท่วม หรือแผ่นดินถล่ม เป็นต้น ส่งผลให้มนุษย์จินตนาการและสร้างสรรค์เทพเจ้า วิญญาณ หรือผีเพื่ออธิบายปรากฏการณ์เหล่านั้น และจัดทำพิธีกรรมเพื่อบูชาและผ่อนคลายความกลัว และเชื่อว่าการกระทำที่ดีนั้นย่อมนำไปสู่ความสุข ในภพใหม่ ส่วนการกระทำชั่วจะมีผลให้เกิดทุกข์ทรมานในภพต่อไป ความเชื่อเหล่านี้กลายเป็นธรรมเนียมและวัฒนธรรมทางศาสนา พร้อมกับระบุเป็นคัมภีร์และคำสอนเกี่ยวกับบุญและบาปที่เชื่อว่าการทำดีนำไปสู่ความสุขและสวรรค์ ในขณะที่การกระทำชั่วจะเส้นทางสู่ทุกข์ทรมานและนรกในภพถัดไป โดยอดีตถึงปัจจุบัน ผลงานศิลปะสร้างสรรค์หลายชิ้นได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อทางศาสนา ผลงานเหล่านี้อาจใช้แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องศาสนาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน หรือใช้ความเชื่อเรื่องศาสนาเป็นเนื้อหาหรือองค์ประกอบของผลงาน โดยมีหลากหลายรูปแบบงานศิลปะที่หลากหลายที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องศาสนา เช่น ภาพวาด ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม เป็นต้น งานศิลปะเหล่านี้อาจแสดงถึงเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือพิธีกรรมทางศาสนาที่ผู้สร้างผลงานเหล่านั้นเชื่อถือ (Phrom-in, 2019)

ความเป็นมาของความเชื่อในวิถีไทย

ศาสนาดั้งเดิมของประเทศไทยเป็นศาสนาผีที่เก่าแก่ที่สุดในโลก และสาเหตุที่เรียกว่าศาสนาผี เนื่องจากคำว่า “ผี” หมายถึงอำนาจที่เหนือธรรมชาติ ในทำนองเดียวกันกับคำว่า “เทวดา” ที่ใช้ในภาษาสันสกฤต ศาสนาผีและศาสนาพราหมณ์มีหลักการที่คล้ายคลึงกัน แต่ใช้ภาษาต่างกัน ซึ่งคำว่าเทวดาในภาษาสันสกฤตแปลว่า “อำนาจเหนือธรรมชาติ” ในขณะที่คำว่าผีในภาษาลาวแปลว่า “อำนาจเหนือธรรมชาติ” จึงทำให้เกิดศาสนาเช่นเดียวกัน นอกจากนี้ ศาสนาไทยไม่ใช่ศาสนาพุทธเท่านั้น แต่เป็นศาสนาผสมระหว่างศาสนาพราหมณ์และศาสนาผีเป็นศาสนาที่คนไทยนับถือในชีวิตประจำวัน สังเกตได้จากบ้านที่อยู่อาศัยของคนไทยมีศาลพระภูมิที่เป็นการผสมศาสนผีกับศาสนาพราหมณ์ที่เป็นศาสนาผสมของประเทศไทยเพราะที่ประเทศอินเดียไม่มีศาลพระภูมิ และในวัดไทยยังมีศาลเจ้าพ่อ เจ้าแม่ หลวงปู่ฤๅษี ไม้ตะเคียน และอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผี ซึ่งคนไทยส่วนใหญ่นับถือผีแบบผสมศาสนามาตั้งแต่อดีต โดยความเชื่อเรื่องลี้ลับเหนือธรรมชาตินี้ถูกนับว่าเป็นเรื่องปกติสามัญสำนึกของมนุษย์ที่ถูกนำมาใช้เพื่อผ่อนคลายความกลัวและสร้างกำลังใจเชิงบวก (Teeranet, 2021)

ศาสนาผี คือการนับถืออำนาจเหนือธรรมชาติที่สร้างปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่มีทั้งด้านดีและด้านร้าย ผู้ที่นับถือศาสนาผีเชื่อว่าสามารถสื่อสารกับผีได้ผ่านร่างทรง และเชื่อว่ามีผีต่าง ๆ เช่น ผีฟ้าหรือผีบรรพชน เป็นผีที่มีอำนาจสูงสุดคือ ผีฟ้าหรือพญาแถนที่เป็นศาสดาของศาสนาผี และมีความเชื่อว่าผู้ที่เสียชีวิตแล้ว ขวัญของผู้เสียชีวิตย่อมไปรวมพลังกับผีฟ้าเพื่อปกป้องคนที่ยังมีชีวิต อีกทั้งยังเชื่อว่า หากเรียกขวัญกลับมา คนจะฟื้นขึ้น โดยขวัญสามารถล่องลอยไปกับสิ่งต่าง ๆ ได้ ซึ่งทั้งหมดนี้เกี่ยวข้องกับขวัญความเชื่อของคนไทยตั้งแต่อดีตที่เชื่อว่า หากไม่มีขวัญแล้ว คนย่อมเสียชีวิตลง จึงต้องมีพิธีกรรมและสัญลักษณ์ต่าง ๆ เพื่อเรียกขวัญให้กลับเข้าร่าง (Wongthet, 2017)



ภาพที่ 1 ขดทองสำริดเป็นรูปขวัญบนกะโหลกคน

Note: From Matichon, 2021

ความเชื่อแบบผสมศาสนาของประเทศไทยนั้นมีจุดเชื่อมโยงกัน คือการสร้างความสุขและความรู้สึกปลอดภัยให้กับผู้ที่เชื่อถือในการสร้างกำลังใจ ในการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความเชื่อวิถีไทยได้พบมุมมองเรื่องราวความเชื่อจากรอบตัว เช่น สถานที่พักอาศัยที่เป็นสัญลักษณ์ หรือวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทยส่วนมากที่ผูกพันกับความเชื่อ เป็นต้น ผู้เขียนจึงเริ่มสังเกตจากภายในที่อยู่อาศัยและสภาพแวดล้อมรอบบริเวณบ้าน จึงพบกับความเชื่อที่หลากหลายที่ผสมกันอยู่ เช่น ความเชื่อเรื่องผีบ้านผีเรือน ศาลพระภูมิ วัดถุมงคล ของเช่นไหว้ในพิธีกรรม รวมไปถึงวัดที่เป็นสถานที่รวมจิตใจผู้คน ที่นำข้อมูลมาเป็นแรงบันดาลใจสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางจากความเชื่อ

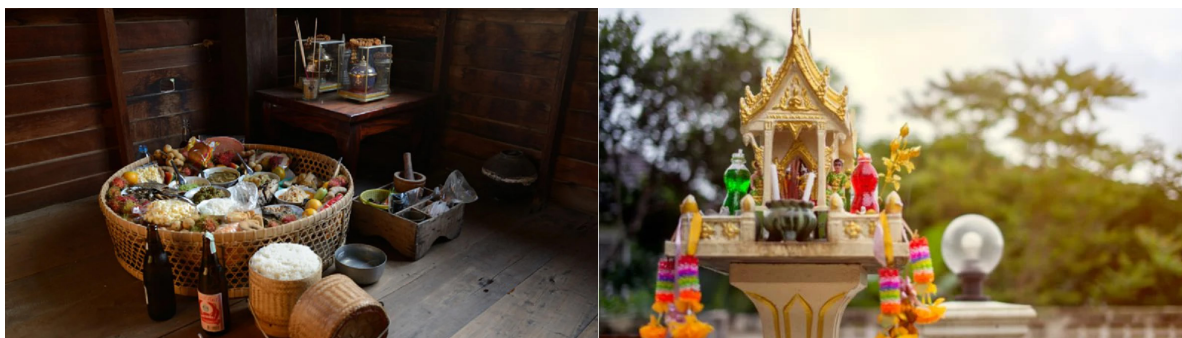
ความเชื่อผีบ้านผีเรือน

ความเชื่อผีบ้านผีเรือนนับเป็นความเชื่อที่สร้างระบบครอบครัวมีความผูกพันกันอย่างเหนียวแน่น มีการนับถือสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ด้วยความเชื่อว่ามีปฏิบัติแล้ว ย่อมส่งผลให้สังคมหรือบุคคลในครอบครัวเกิดความผาสุกและเป็นวัฒนธรรมส่วนหนึ่งของชาวไทย โดยชาวไทยยึดถือผีบ้านผีเรือนว่าเป็นผีบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วที่คอยเฝ้าคุ้มครองลูกหลาน มีลักษณะอยู่ในรูปของวิญญาณศักดิ์สิทธิ์ที่เจ้าบ้านเคารพกราบไหว้ จะคอยคุ้มครองผู้อยู่อาศัยในบ้าน หากมีคนป่วยหรือมีความทุกข์ต้องการให้ผีเรือนมาช่วย จึงจะเช่นไหว้หรือแก้บนตามที่บอกกล่าวผีบ้านผีเรือนไว้ เพื่อให้หายทุกข์หรือหายป่วยตามความเชื่อ (Vongmonta, 2022)

ศาลพระภูมิ

ศาลพระภูมิเป็นสัญลักษณ์ที่พบเห็นได้ทั่วไปในประเทศไทย มีความเชื่อเรื่องการปกป้องพื้นที่บริเวณบ้านเรือน โดยมีพิธีกรรมที่เป็นการแสดงออกต่อการนับถือเทวดา ในความเชื่อเรื่องศาลพระภูมิ ถือว่าต้องบวงสรวงเทวดาที่มีหน้าที่ดูแลพื้นที่บนโลกและส่งพระภูมิเทวมาอยู่ที่ศาลพระภูมิ ซึ่งเทวดาทำหน้าที่คุ้มครองดูแลผู้พักอาศัยภายในบ้าน ศาลพระภูมิเป็นแท่นบูชาอย่างหนึ่ง สำหรับให้เทวดาได้อยู่อาศัย มีลักษณะเป็นบ้านหรือวิหารหลังเล็กตั้งอยู่บนเสาเดียว ส่วนมากพราหมณ์เป็นผู้กำหนดทิศทางการติดตั้งศาลตามจุดที่เป็นมงคลตามความเชื่อก่อนที่การสร้างบ้าน (Amphanwong, 1995)

ในปัจจุบัน ส่วนมากนิยมการบูชาโดยการถวายน้ำแดงเพื่อให้สิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือศาลพระภูมิเจ้าที่ น้ำแดงมีความเชื่อว่าเป็นตัวแทนของเลือดที่เป็นความเชื่อทางไสยศาสตร์ในอดีต คนสมัยก่อนแสดงความเคารพอย่างจริงใจต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยการบูชาเลือดสัตว์หรือเลือดตนเองที่คล้ายพิธีการเช่นสังเวย แต่ได้มีการปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย เนื่องจากการใช้เลือดสัตว์หรือเลือดตนเองนั้นโหดร้ายเกินไป จึงได้เปลี่ยนไปใช้น้ำแดงทดแทนการใช้เลือดสัตว์เพื่อความสะดวกกว่า และเชื่อว่า สีแดงนั้นสื่อถึงพลังอำนาจและความแข็งแกร่งที่ส่งผลให้รู้สึกอีกheim และสร้างขวัญกำลังใจ



ภาพที่ 2 (ซ้าย) พิธีกรรมการไหว้ผีบ้านผีเรือน

Note: From Tnews, 2018

ภาพที่ 3 (ขวา) ศาลพระภูมิและการบูชาด้วยน้ำแดง

Note: From PMG Corporation Co., Ltd, 2019

ความหมายของวัตถุมงคล

คนไทยจำนวนมากบูชาวัตถุมงคลต่าง ๆ เช่น พระเครื่อง พระพุทธรูป ผ้ายันต์ ตะกรุด ฯลฯ เพื่อเสริมสิริมงคลและสร้างความมั่นใจ รวมไปถึงการเรียกทรัพย์ โชคลาภ ซึ่งเป็นการนำเอาสิ่งที่เป็นพุทธคุณเข้าผสมผสานกับความเชื่อที่เป็นไสยเวทย์ขาว โดยมีนิยามความหมายดังนี้

- พระเครื่อง หมายถึง พระพุทธรูปองค์ขนาดเล็กสร้างขึ้นเพื่อเป็นของที่ระลึกถึงพระพุทธเจ้า และพระเกจิอาจารย์ (Phra Phothisad, & Phakeaw, 2023)

- ของขลัง หมายถึง เป็นวัตถุที่มีพลังอำนาจศักดิ์สิทธิ์ในตัวไม่ต้องปลุกเสก เช่น วาน แร เหล็กไหล

- เครื่องราง หมายถึง สิ่งของที่ถูกสร้างขึ้น เชื่อว่ามีปฏิกิริยาต่อบันดาลให้เกิดสิ่งที่ต้องการได้ ป้องกันอันตราย (Wongphuttha, Sungsumal & Chaiwanitchaya, 2016) เครื่องรางที่พบในบ้านเรือนและผู้อยู่อาศัยพกติดตัวเพื่อใช้ปกป้องตนเอง เสริมความมั่นใจเรียกโชค ทำมาค้าขายขึ้นอยู่ในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ตะกรุด เชื่อว่าเมื่อพกติดตัวแล้วทำให้แคล้วคลาด หรือผ้ายันต์ที่เชื่อว่าช่วยให้ปกป้องอยู่ยงคงกระพัน

การกราบไหว้บูชาวัตถุมงคลหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์โดยทั่วไปมักประกอบไปด้วย ดอกไม้ ธูป และเทียนที่ทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเคารพบูชาพิธีกรรม แต่ส่วนที่เป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสิ่งลี้ลับคือธูป ศาสนาพุทธเชื่อว่าการจุดธูป หมายถึงการไหว้พระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ การจุดเทียน คือตัวแทนของแสงสว่างชีวิต และดอกไม้หอมคือตัวแทนคุณงามความดี (Udon News Home Cable News, 2017) โดยทางภาคเหนือมักใช้ดอกไม้ธูปเทียนรวมไว้ในสวดยดอกหรือกรวยดอกไม้ เพื่อสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่คุ้มครองป้องกันและถูกปรับใช้ในพิธีกรรมหลากหลายทางภาคเหนือของประเทศไทย รวมถึงใช้ไหว้พระ ไหว้ผี ไหว้ครู และใช้งานมงคลและพิธีกรรมต่าง ๆ ที่หลากหลายความเชื่อทางล้านนา (Lanna House Museum, 2022) ผู้เขียนมองว่าสวดยดอกเป็นเครื่องสักการะบูชาที่สามารถปรับใช้ได้หลากหลายตามความเชื่อของทางล้านนาสามารถสร้างความหมายที่สนับสนุนความเชื่อและพิธีกรรมต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี จึงสนใจนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางรวมกับการใช้เครื่องรางของขลังดังที่กล่าวมาข้างต้น



ภาพที่ 4 (ซ้าย) สวดยดอกจากวัด

Note: From © Kisskon Buatao 14/06/2022

ภาพที่ 5 (ขวา) ผ้ายันต์หลวงพ่อสร้อย วัดเลียบ

Note: From Uamulet, 2016



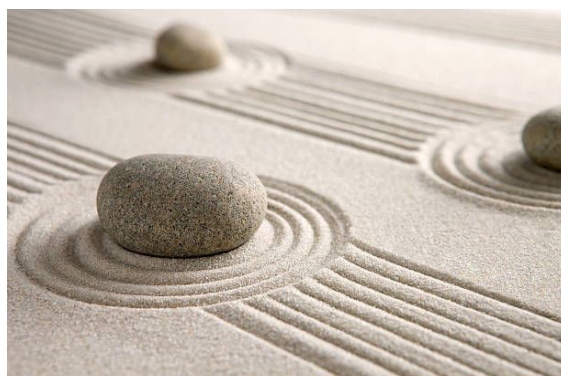
ภาพที่ 6 (ซ้าย) พระเครื่องไทย

ภาพที่ 7 (ขวา) เครื่องรางต่าง ๆ

Note: From Song-Pra, 2021

ความเชื่อของศาสนาต่าง ๆ ที่ถูกนำมาผสมผสานกัน เช่น ศาสนาผี ศาสนาพุทธและศาสนาพราหมณ์ได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้เขียน ด้วยการนำข้อมูลของประเด็นเกี่ยวข้องกับความเชื่อ สัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องนำมาถ่ายทอดผ่านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางด้วยการสร้างให้เกิดความหมายที่สอดคล้องกับแนวคิดที่กำหนด โดยให้ความสนใจไปยังสิ่งของวัสดุและอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการพิธีกรรมความเชื่อในศาสนามาใช้ประกอบการสร้างผลงาน เช่น ประติมากรรมต่างชิ้นส่วนจากบ้านไม้ที่ใช้แทนเรื่องของความเชื่อเรื่องผีบ้านผีเรือน ศาลพระภูมิ สัญลักษณ์ของขวัญ ดอกไม้ รูปเทียน สิ่งของสักการะบูชาน้ำแดง รวมไปถึงความเป็นมาของการผสมผสานของศาสนาต่าง ๆ ที่ถูกหยิบเข้ามาใช้ร่วมกันอย่างกลมกลืนในวิถีชีวิตของสังคมไทยที่มีความซับซ้อนและหลากหลายมิติหลอมรวมจนเป็นเอกลักษณ์ของไทย โดยมีแนวคิดการนำเสนอวัตถุที่มีความเชื่อว่าจะสามารถสร้างความสงบสุข ปกป้องภัยอันตราย และสร้างความปลอดภัยให้กับผู้สวมใส่หรือบูชา ซึ่งถือเป็นคุณค่าทางด้านจิตใจและเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่แสดงให้เห็นว่า กำลังใจและการมีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจนั้นเป็นสิ่งสำคัญต่อชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน

นอกจากนี้ ผู้เขียนได้ทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้านจิตวิทยาของรูปทรงเพิ่มเติม พบว่ารูปทรงวงกลมส่งผลให้ผู้รับชมเกิดความรู้สึกสบายใจไร้ความกังวลและมีความสุข รวมถึงพื้นที่วงกลมสามารถสร้างความรู้สึกราบเรียบไม่ติดขัดและเกิดความลื่นไหลในการมองเห็น (Ayutthaya, 2021)



ภาพที่ 8 รูปร่างและรูปทรงที่ใช้ในการสื่อสารในภาพถ่ายในแง่จิตวิทยา

Note: From Samarom, 2020

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น มีความสอดคล้องและส่งเสริมกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของผู้เขียน ที่ต้องการนำเสนอการจัดวางพื้นที่ในงานศิลปะที่ต้องการสร้างความรู้สึกรู้สึกถึงความกังวล ความสบายใจและมีความสุข เป็นการเสริมสร้างกำลังใจเชิงบวกได้อีกแนวทางในการนำเสนอและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชุดนี้

ศิลปินและผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง

1. มณฑิร บุญมา

ศิลปินผู้มีบทบาทในการสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่ และเป็นผู้บุกเบิกการสร้างสรรค์งานสื่อผสม รวมถึงรูปแบบศิลปะจัดวางที่มีเนื้อหาทั้งแบบไทยชนบทและแบบพุทธปรัชญา ส่งผลให้เกิดแนวคิดศิลปะสื่อผสมร่วมสมัยที่มีทั้งความเป็นไทยและความเป็นสากล (Wongklang, 2013)



ภาพที่ 9 House of Hope

Note: From Montien Boonma, 2021

ผลงาน House Of Hope เป็นผลงานที่มีความน่าสนใจในด้านการจัดวางลูกประคำที่ทำจากยาลูกกลอนสมุนไพร โดยนำมาห้อยเป็นรูปทรงของบ้านที่มีกลิ่นสมุนไพร ซึ่งกลิ่นเป็นเรื่องนามธรรมที่ส่งผลให้ผู้รับชมผลงานได้จินตนาการว่า พระเจ้านั้นมีอยู่จริง แม้ไม่เคยปรากฏให้เห็นแต่เป็นเรื่องของความหวังที่จะได้พบกับพระเจ้า เป็นแง่มุมที่มีความน่าสนใจในเรื่องความเชื่อและความศรัทธาต่อพระเจ้าและเทพเจ้าที่เป็นเรื่องลึกลับ ผลงาน House Of Hope มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเชื่อและการจัดวางที่สมบูรณ์ อีกทั้งยังมีการใช้เรื่องของกลิ่นสมุนไพรเข้ามาเปรียบความหมายกับพระเจ้าซึ่งเป็นสิ่งลึกลับทางความเชื่อที่รับรู้ได้ผ่านกลิ่น และการสวดมนต์ขอพร สร้างความรู้สึกชวนให้เกิดจินตนาการถึงพระเจ้า (World in Exhibits, 2025) การสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้สมุนไพรที่มีกลิ่นดังกล่าวได้สร้างแรงบันดาลใจและส่งเสริมแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในการศึกษาค้นหาข้อมูลเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้แก่ผู้เขียน โดยมีมุมมองและความคิดเห็นว่ากลิ่นและการสวดมนต์ขอพร เปรียบเสมือนเครื่องมือที่ใช้สื่อสารกับศักดิ์สิทธิ์หรือสิ่งลึกลับทางความเชื่อได้อีกทางหนึ่ง อีกทั้งยังสามารถสร้างความศรัทธาที่

ช่วยเสริมสร้างกำลังใจเชิงบวกต่อผู้ที่พบเห็นได้ ส่งผลให้ผู้เขียนมีความสนใจและเกิดเป็นแรงบันดาลใจที่ต้องการนำเสนอเรื่องของกลิ่นรูปและการสวดมนต์ขอพรมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากกลิ่นของธูป รวมถึงสิ่งของเกี่ยวกับการใช้สวดมนต์ขอพร ได้แก่ ดอกไม้ ธูป และเทียนมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางชุดนี้

2. สมบูรณ์ หอมเทียนทอง

จากแรงบันดาลใจของสมบูรณ์ หอมเทียนทองที่ตระหนักถึงความงดงามที่มีทั้งรอบตัว จึงได้สร้างนิทรรศการที่มีความหมายชื่อ “Die Schöne Heimat” ในภาษาเยอรมัน มีความหมายว่า “บ้านที่งดงาม” ส่งผลให้ผู้รับชมมองเห็นความงดงามในสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ผลงานนี้ถูกออกแบบให้มีความหมายและทรงความน่าสนใจ โดยเน้นไปที่ความทรงจำและการรำลึกถึงชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งสมบูรณ์ หอมเทียนทองได้นำเสนอผลงานที่ผสมความเป็นนักแสดงของเก่าด้วยแนวคิดดังกล่าวเพื่อให้เกิดงานศิลปะที่น่าสนใจ เช่น การจัดวางตู้ไม้เก่าในห้องที่มีการติดตั้งร่วมกับงานจิตรกรรม 2 มิติ ผลงานนี้นำเสนอเรื่องราวและมุ่งหวังให้เกิดการกระตุ้นความคิดและจินตนาการของผู้รับชมผลงานให้สามารถมองเห็นมิติต่าง ๆ ของชีวิต และพบความหมายที่ลึกซึ้ง ศิลปินตั้งใจจัดวางผลงานเพื่อให้ผู้ชมสามารถมองย้อนเข้าไปภายในใจของตนเอง เพื่อค้นหาแรงบันดาลใจหรือภาพสะท้อนที่สำคัญในชีวิต โดยเชื่อในความเป็นไปได้ที่ทุกคนมี “บ้านที่งดงาม” (Die Schöne Heimat) เป็นของตนเอง (Saipolkhang, 2021)



ภาพที่ 10 Die Schöne Heimat

Note: From TNN Entertainment, 2020

ผู้เขียนมองว่าผลงานนี้เป็นแรงบันดาลใจที่สร้างขึ้นจากการจัดวางตู้ไม้เก่าในห้องที่มีการติดตั้งร่วมกับงานจิตรกรรม 2 มิติ ทำให้เกิดความลงตัวของงานศิลปะรูปแบบ 2 มิติ และ 3 มิติ รวมทั้งใช้วัสดุที่มีความสัมพันธ์กับบ้านและการจัดวางที่เป็นระเบียบเรียบร้อย ผลงานนี้สร้างความหมายที่ลึกซึ้งและเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้สร้างจินตนาการจากประสบการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำนั้น ๆ โดยผลงานของ สมบูรณ์ หอมเทียนทอง ได้ให้แรงบันดาลใจในด้านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะครั้งนี้ ในเรื่องของการใช้วัสดุของเก่าที่มีความหมายจากประสบการณ์ที่ทำให้

เกิดเป็นแรงบันดาลใจต่อผู้เขียน ที่คาดว่าจะนำชิ้นส่วนประตู หน้าต่างไม้บานเก่าที่สร้างความรู้สึกลึกลับถึงความเชื่อ เรื่องผีบ้านผีเรือน มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่ให้สอดคล้องสนใจทั้งผลงานศิลปะรูปแบบ 2 มิติ และ 3 มิติ เพื่อร่วมกันสร้างความหมายภายในผลงานศิลปะจัดวางชุดนี้

3. เจปเป เฮน (Jeppe Hein)

ผลงาน 3-Dimensional Mirror Labyrinth ของเจปเป เฮน (2005) สร้างด้วยเสาเสตลเลสจำนวน 100 เสา เพื่อนำเสนอเขาวงกตที่เป็นสัญลักษณ์เส้นทางของผู้แสวงบุญไปยังสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาคริสต์ผสมผสานกับวัฒนธรรมอันยาวนานของพุทธศาสนา เสากระจกหมายถึง ทุกข์ 108 ชนิดที่นำผู้รับชมผลงานเข้าสู่ใจกลางเขาวงกตขณะที่สะท้อนแสงซึ่งกันและกันไปตามทางเดินระหว่างเสากระจก การมีอยู่จริงของเสาจึงหายไปและเกิดเป็นฉากต่าง ๆ ที่ผสมผสานสภาพแวดล้อมโดยรอบเข้ากับภาพในกระจกที่เผยออกมา ภายในปรากฏการณ์ดังกล่าว ผู้รับชมผลงานคือผู้สังเกตและวัตถุแห่งการสังเกตไปพร้อมกับค้นพบว่า ความหมายของขอบเขตที่แบ่งภายในและภายนอกศิลปะนั้นสูญหายไป ศิลปินพยายามท้าทายการรับรู้ของผู้รับชมผลงานที่มีต่อตนเองและพื้นที่ โดยการแสดงสภาพที่ไม่คุ้นเคยของวัตถุให้แก่ผู้รับชมโดยใช้เขาวงกตเงาสะท้อนจากเสาเสตลเลส (Anyang Public Art Project, 2005)



ภาพที่ 11 3-Dimensional Mirror Labyrinth

Note: From Ellen Mueller, 2022

ผลงานของเจปเป เฮน (Hein, 2024) มีอิทธิพลต่อผู้เขียนในด้านรูปแบบการจัดวาง เป็นผลงานที่ใช้แท่งเสาเสตลเลส จัดวางเหมือนเขาวงกตที่สร้างแสงสะท้อนและลอดผ่านอย่างสวยงาม ผลงานนี้เป็นแรงบันดาลใจที่ส่งผลให้ผู้เขียนตระหนักถึงรูปแบบการจัดวางและนำเสนอเรื่องราวทางศาสนาที่เกิดขึ้นแรงงูใจในการกำหนดรูปแบบการจัดวาง ในเรื่องของจำนวนตัวเลขมงคลในความเชื่อในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และการจัดวางงานศิลปะมีการใช้แท่งเสานำมาจัดวางล้อมรอบในพื้นที่เป็นวงกลมที่เกิดความรู้สึกที่เรียบง่ายแต่ทรงพลัง อีกทั้งวงกลมยังส่งผลให้เกิดความรู้สึกความสบายใจไร้ความกังวล และสื่อถึงความสุข สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะจัดวางผลงานชุดนี้ที่ต้องการนำเสนอสร้างงานศิลปะจัดวางให้เกิดเป็นพื้นที่ที่ท้าทายใจเชิงบวกจากความลึกลับ

แนวคิดในการสร้างสรรค์

ผู้เขียนต้องการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางที่สามารถสร้างกำลังใจเชิงบวก มีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจในเรื่องราวของสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และสิ่งลี้ลับทางความเชื่อโดยใช้วัสดุที่มีความสัมพันธ์กันกับความเชื่อด้านการปกป้องคุ้มครอง ด้านความเชื่อแบบผสมของคนไทย อีกทั้งยังใช้วัตถุมงคลที่มีความเกี่ยวข้องกับการสวดมนต์ ขอปพร รวมถึงพิธีกรรม การกราบไหว้บูชา สร้างสรรค์และนำเสนอผ่านผลงานศิลปะจัดวางเพื่อให้เกิดพื้นที่ที่สะท้อนคุณค่าความศรัทธาของสิ่งศักดิ์สิทธิ์และสิ่งลี้ลับทางความเชื่อ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

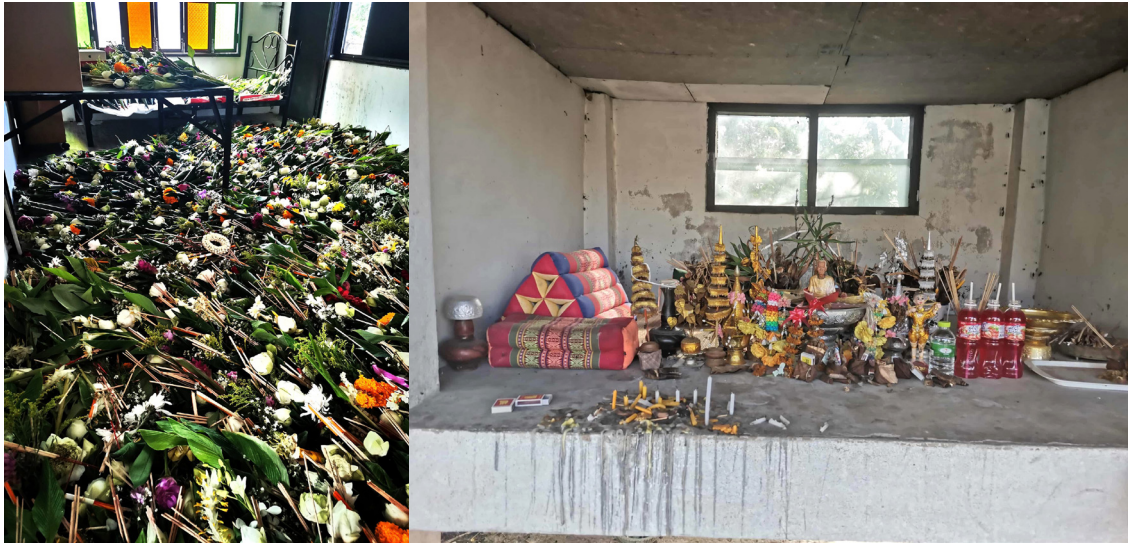
จากการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องราวนี้อาหาในสิ่งลี้ลับและประเด็นที่สนใจจากข้อมูลทีกล่าวมาข้างต้น รวมถึงมีการลงพื้นที่ที่มีความเกี่ยวข้องกัพิธีกรรม เพื่อสร้างแรงบันดาลใจและรวบรวมข้อมูลมาเปลี่ยนเป็นสัญลักษณ์ และนำมาสร้างสรรค์ผลงาน รวมไปถึงการรวบรวมวัสดุที่เกี่ยวข้อง โดยมีวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ดังนี้

- 1) เพื่อสร้างพื้นที่สร้างกำลังใจเชิงบวกจากสิ่งลี้ลับต่าง ๆ ที่มีจุดมุ่งหมายเกี่ยวกับการปกป้องและยึดเหนี่ยวจิตใจ
- 2) เพื่อแสดงพื้นที่สร้างกำลังใจเชิงบวก ซึ่งได้รวบรวมวัสดุ และเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อสิ่งลี้ลับไทยจากวัด ตลอดจนความเชื่อวิถีชาวบ้านที่จะนำไปสู่แนวคิดการร่างภาพ และ 3) เพื่อสื่อความหมายในผลงานศิลปะ



ภาพที่ 12 (ซ้าย) ผู้วิจัยเก็บรวบรวมเศษกานธูปที่วัดดอยคำ จังหวัดเชียงใหม่
ภาพที่ 13 (ขวา) ผู้วิจัยเก็บรวบรวมสวดดอกที่วัดเจดีย์หลวง จังหวัดเชียงใหม่

Note: From © Kisskon Buatao 14/06/2022



ภาพที่ 14 (ซ้าย) สวยดอกไม้มาจากการเก็บรวบรวม
ภาพที่ 15 (ขวา) น้ำแดงเซ่นไหว้จากศาลที่มาจากการเก็บรวบรวม
Note: From © Kisskon Buatao 14/06/2022

การกำหนดภาพร่างและการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้เขียนทำการค้นหาเกี่ยวกับสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับความศรัทธาที่อยู่นอกเหนือจากวัตถุมงคล โดยให้ความสนใจกับ “สวยดอกไม้” สื่อกลางทางความเชื่อที่ผู้คนใช้ในการขอพรกราบไหว้สิ่งลี้ลับ หรือที่เรียกว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเป็นสิ่งรวมใจผู้คนและสร้างความหวังในการดำเนินชีวิต โดยผู้เขียนได้นำมาใช้ในผลงานโดยจัดวางเป็นกองและพนีสีทองที่สื่อถึงคุณค่าความศรัทธา และมีไฟ LED สี่รูพุ่งออกมาเป็นแสงแห่งความหวังที่อยู่ภายในของกองสวยดอกไม้เปรียบดังความหวังและความศรัทธาจากภายในใจของผู้คนที่มียู่มากมาย



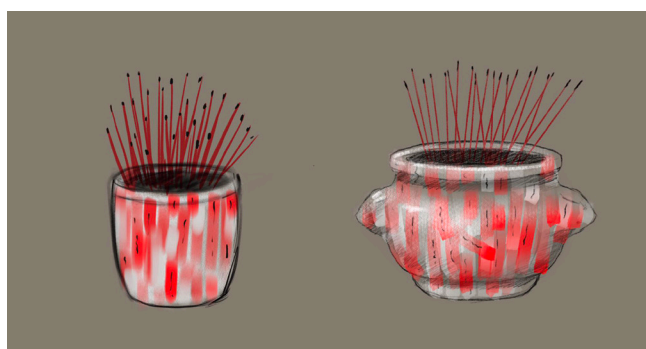
ภาพที่ 16 (ซ้าย) ภาพร่างสวยดอกไม้
ภาพที่ 17 (ขวา) ภาพร่างสวยดอกไม้และการติดตั้งไฟ
Note: From © Kisskon Buatao 20/05/2022

นอกจากนี้ ผู้เขียนยังทำการศึกษาค้นหาเพิ่มเติมเกี่ยวกับ “ขวดน้ำแดง” และ “ของเซ่นไหว้” ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่มีความเกี่ยวข้องเพื่อนำมาสร้างสรรค์และใช้ในการจัดวางร่วมกัน โดยได้ให้ความสนใจกับบางส่วนมานำเสนอและได้ตีความเกี่ยวกับขวดน้ำแดงว่าเป็นของเซ่นไหว้ เพื่อจะใช้เป็นสื่อในการขอให้สิ่งลี้ลับ ดลบันดาลหรือมอบพลังอำนาจปกป้องผู้คน รวมถึงการนำผ้ายันต์ทั้งสีขาวและสีแดงมาสร้างเป็นรูปทรงของขวดน้ำ เพื่อสื่อถึงของเซ่นไหว้ที่มีพลังในการปกป้อง รวมถึงสิ่งของต่าง ๆ ที่จะประกอบสร้างรูปทรงขึ้นจากผ้ายันต์ เช่น กระจกธูปเป็นวัตถุหนึ่งที่ใช้วางรูปที่เชื่อว่าเป็นการสื่อสารกับสิ่งลี้ลับหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยได้ทำการร่างภาพให้สื่อความหมาย เรื่องราวและแนวคิดที่ต้องการนำเสนอการสร้างพื้นผลงานศิลปะจัดวางที่สร้างกำลังใจเชิงบวกจากความเชื่อในสิ่งลี้ลับ



ภาพที่ 18 ภาพร่างน้ำแดงเซ่นไหว้

Note: From © Kisskon Buatao 25/05/2022



ภาพที่ 19 ภาพร่าง กระจกธูปแผ่นยันต์

Note: From © Kisskon Buatao 20/05/2022

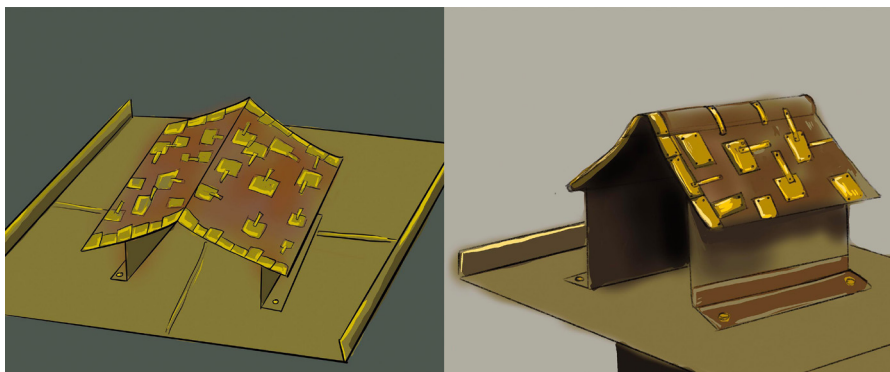
ภาพร่างประติมากรรมและหน้าต่างได้แรงบันดาลใจมาจากความเชื่อเกี่ยวกับเรื่องผีบ้านผีเรือน โดยผู้เขียนแทนความหมายเกี่ยวกับเรื่อง “ศาสนาผี” ที่มีการแปะติดแผ่นยันต์และตะกรุด ซึ่งใช้ตะปูหมุดสีทองยึดติดกัน โดยความเชื่อว่ามีพลังลี้ลับด้านการปกป้อง และมีการใช้พระเครื่องรูปทรงต่าง ๆ ซึ่งทำจากเทียนที่หลอมรวมกัน โดยสัญลักษณ์ของพระเครื่องจากเทียนที่ผู้เขียนให้ความหมายตามปรัชญาของศาสนาพุทธคือ ความไม่จีรัง เพื่อระลึกถึงคำสอนของศาสนาพุทธและการหลอมรวมของศาสนาไทย ระหว่างศาสนาผีและศาสนาพุทธที่มีจุดเชื่อมโยงหลอมรวมและทับซ้อนในเรื่องราวยึดเหนี่ยวจิตใจ รวมไปถึงคุณค่าทางจิตใจ ผู้เขียนได้ทดลองจัดองค์ประกอบที่หลากหลาย

ในการสร้างสรรค์ ซึ่งมีลวดลายซ้ำ ๆ กันเปรียบถึงการสวดมนต์ขอพรที่ทำกันซ้ำ ๆ เป็นประจำและบ่อยครั้ง โดยใช้วัสดุทางความเชื่อที่มีหลากหลายสัญลักษณ์ โดยต้องการสื่อความหมายที่ทับซ้อนและหลอมรวมความเชื่อของศาสนาไทย คือ ศาสนาผสมที่มีจุดประสงค์เดียวกันคือ การยึดเหนี่ยวจิตใจ โดยนำมาล้อมเป็นวงกลมในพื้นที่จัดแสดง เพื่อทำหน้าที่สื่อความหมายของกำแพงความเชื่อที่เชื่อว่าจะปกป้องและเสริมสิริมงคลต่อผู้คน



ภาพที่ 20 (ซ้าย) ภาพร่างประติมากรรมยันต์
ภาพที่ 21 (ขวา) ภาพร่างทดลองจัดวางประติมากรรมยันต์
Note: From © Kisskon Buatao 5/05/2022

ศาลพระภูมิหรือศาลผีเป็นความเชื่อแบบไทย ซึ่งที่อินเดียและศรีลังกาไม่มีศาลพระภูมิ แต่เป็นการผสมความเชื่อการจัดวางแบบศาสนาพราหมณ์-ฮินดูกับรูปแบบเชิงสัญลักษณ์แบบไทยที่มีรูปทรงคล้ายบ้านขนาดเล็กทางความเชื่อของศาสนาผีไทย ซึ่งความจริงแล้วศาลพระภูมิคือศาลผี แต่เราเรียกว่าศาลเทวดา ซึ่งผีกับเทวดาคือคำเดียวกัน ซึ่งแปลว่าอำนาจเหนือธรรมชาติเหมือนกัน แต่ใช้ภาษาต่างกัน เทวดาเป็นภาษาสันสกฤต ส่วนผีเป็นภาษาลาว โดยผู้เขียนต้องการแสดงความหมายที่แท้จริงของศาลพระภูมิคือส่วนหนึ่งของศาสนาผสมในไทย นอกจากนี้ ผู้เขียนได้ร่างภาพศาลพระภูมิที่ได้รูปแบบศาลพระภูมิถึงปืบจากวิถีชาวบ้านมาออกแบบใหม่ และได้สัญลักษณ์เกี่ยวกับการปกป้องโดยใช้แผ่นยันต์ทองมาติด โดยต้องการสื่อสารเรื่องราวเกี่ยวกับการปกป้องพื้นที่และใช้เสาบ้านมาเป็นฐานสำหรับการติดตั้ง รวมถึงมีการร่างภาพด้านในศาลที่ได้ใช้สัญลักษณ์หวักะโหลกที่ทำจากฝ้ายันต์และยันต์แผ่นทองที่ม้วนเป็นสัญลักษณ์ของขวัญในศาสนาผี โดยได้แรงบันดาลใจมาจากหวักะโหลกขุดทองสำริดเป็นรูปขวัญบนกะโหลกคน เพื่อสื่อถึงศาลพระภูมิ ศาลผีและผีเหล่านี้คอยปกป้องผู้คนจากภัยอันตรายต่าง ๆ ตามความเชื่อ และนำมาจัดเรียงจำนวน 9 ศาล ซึ่งเลข 9 หมายถึงเลขมงคลและความก้าวหน้า



ภาพที่ 22 ภาพร่างศาลผีแผ่นยันต์

Note: From © Kisskon Buatao 5/05/2022



ภาพที่ 23 ภาพร่างหัวกะโหลกแผ่นยันต์

ภาพที่ 24 ภาพร่างหัวกะโหลกแผ่นยันต์ติดตั้งไฟ

Note: From © Kisskon Buatao 5/05/2022



ภาพที่ 25 (ซ้าย) ภาพร่างผลงานศาลผี

ภาพที่ 26 (ขวา) ภาพร่างผลงานศาลผีแบบจัดแสงไฟ

Note: From © Kisskon Buatao 5/05/2022

รูปแบบ และวิธีการนำเสนอ

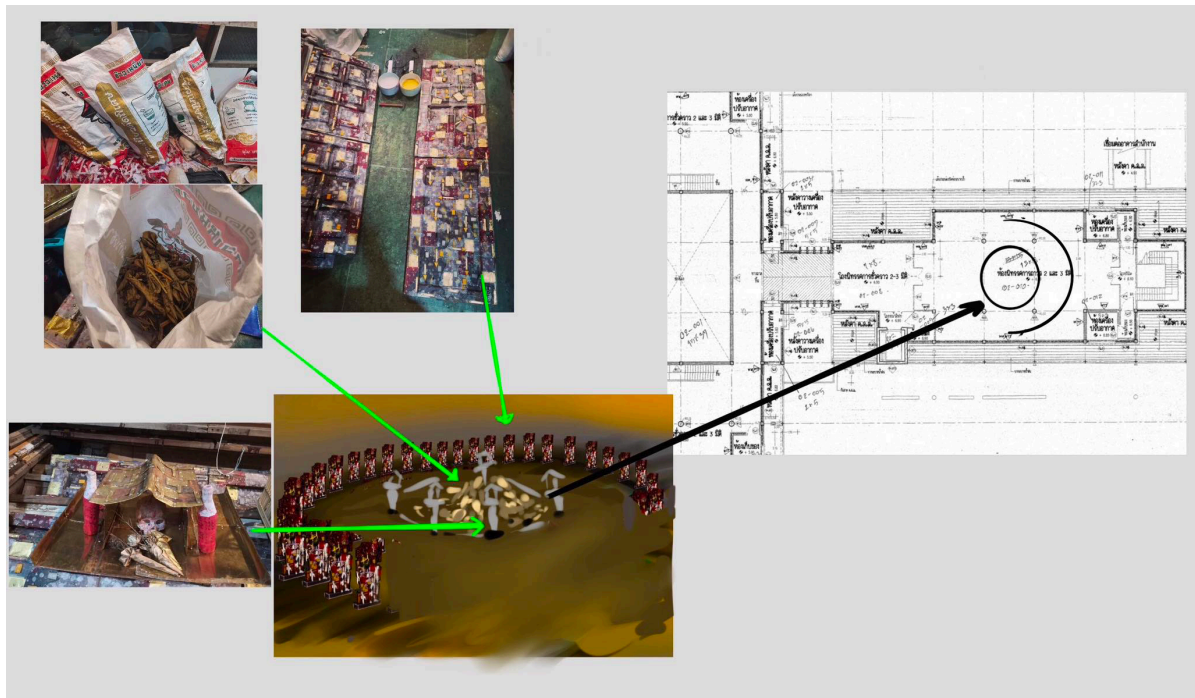
ภาพร่างโดยรวมของผลงาน



ภาพที่ 27 ภาพร่างผลงานการจัดวางโดยรวม

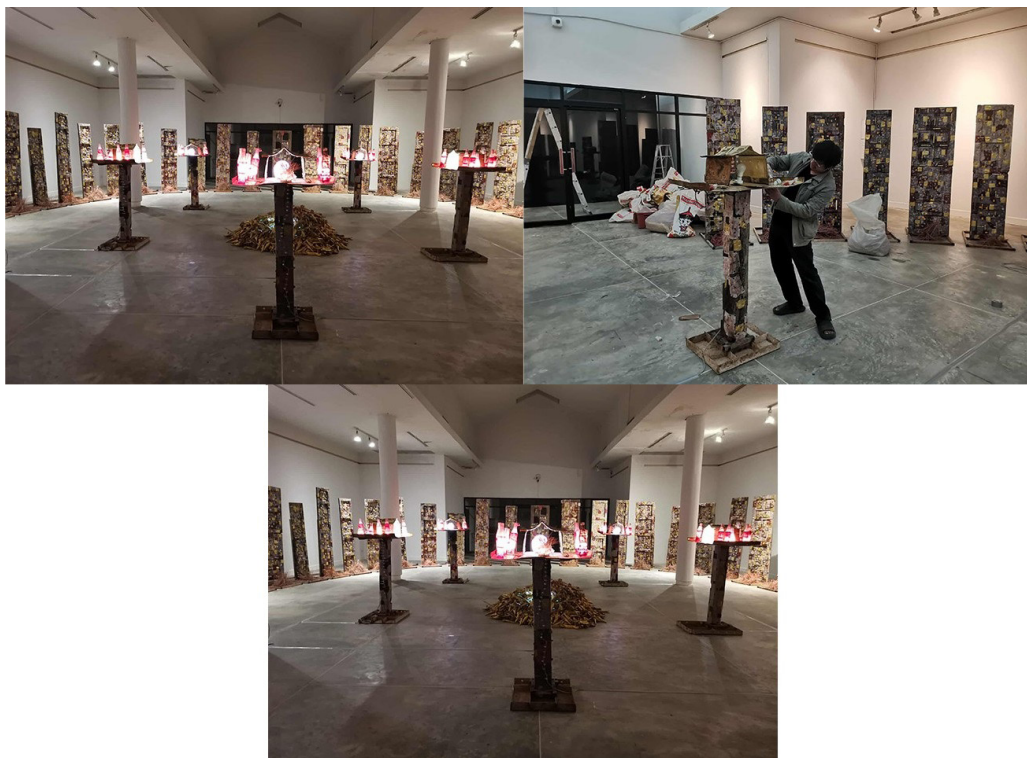
Note: From © Kisskon Buatao 5/05/2022

ภาพร่างโดยรวมของผลงานสร้างสรรค์เกี่ยวกับเรื่องราวทางความเชื่อในสิ่งลี้ลับ โดยใช้ข้อมูลที่ค้นคว้ามาให้แปลเป็นสัญลักษณ์ มีการจัดวางผลงานศิลปะให้เป็นรูปทรงของวงกลมอย่างเป็นระเบียบ โดยอ้างอิงจากความหมายของเป็นสัญลักษณ์ให้ความรู้สึกสงบสุข โดยใช้สัญลักษณ์ประตูหน้าต่างไม้ที่ทำจากไม้เก่าและจากชิ้นส่วนของบ้านไม้ที่สื่อถึงความเชื่อผีบ้านผีเรือนที่ปกป้องผู้ที่อยู่อาศัยและนำผ้ายันต์ แผ่นโลหะและเชื่อมบางส่วนด้วยตะปูของน้ำตาเทียนหรือขี้ผึ้งกับวัตถุทางความเชื่อให้เป็นแผ่นเดียวกัน แล้วนำมาเรียงต่อกันเป็นกำแพงที่เป็นสัญลักษณ์การปกป้องที่การจัดวางเรียงกันเป็นรูปทรงวงกลม โดยสร้างจำนวน 108 ชั้น ซึ่งหมายถึงมหามงคล 108 ตามความเชื่อ และนำสิ่งของเช่นไหในพิธีกรรมจัดวางรวมไปถึงศาลพระภูมิหรือศาลผีที่มีความหมายเกี่ยวกับการปกป้องพื้นที่ล้อมรอบสวยดอกสีทองที่เป็นสัญลักษณ์ความศรัทธาของผู้คนที่มีการขอพรจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของชาวไทยโดยนำมาประกอบรวมกันในพื้นที่เพื่อสื่อความหมายคุณค่าของความศรัทธา



ภาพที่ 28 ภาพร่างผลงานการจัดวางโดยรวม (แผนการจัดวาง)

Note: From © Kisskon Buatao 10/01/2023



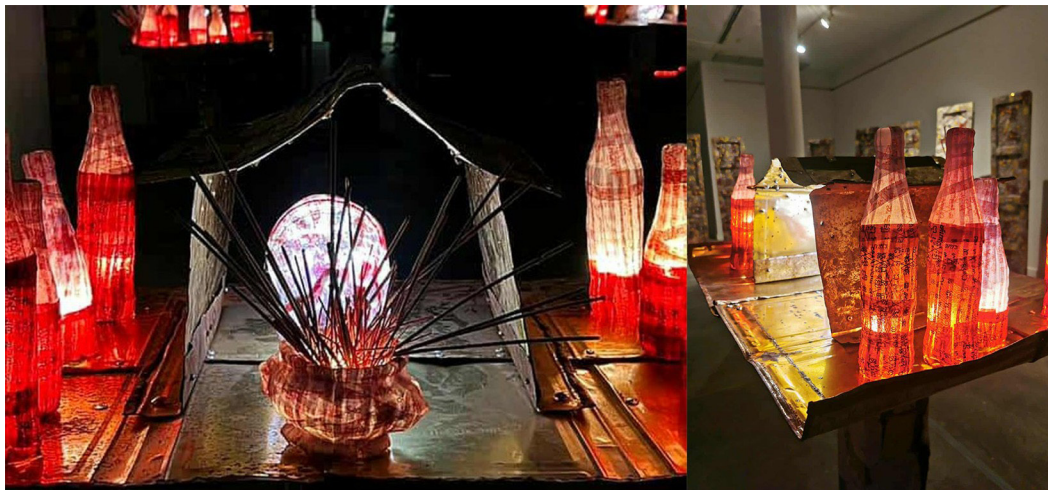
ภาพที่ 29 ผลงานการติดตั้งจัดวางโดยรวมและผลงานที่ติดตั้งสำเร็จ

Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023

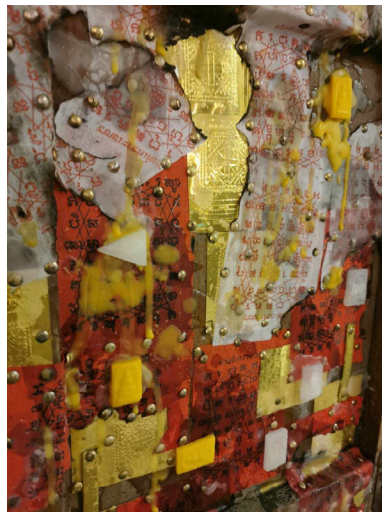
ผลงานสร้างสรรค์



ภาพที่ 30 ผลงานสวดดอกสีทอง
Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 31 ผลงานกระถางรูปและขวดน้ำแดงแผ่นยันต์
Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 32 รายละเอียดประติมากรรมแผ่นยันต์

Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 33 (ซ้าย) ประติมากรรมแผ่นยันต์

ภาพที่ 34 (ขวา) ผลงานหัวกะโหลกแผ่นยันต์

Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 35 ผลงานศาลผี

Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 36 รายละเอียดผลงานในศาลผี
Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 37 บรรยากาศในนิทรรศการ
Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023



ภาพที่ 38 บรรยากาศในนิทรรศการ (ต่อ)

Note: From © Kisskon Buatao 19/01/2023

บทวิเคราะห์

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเนื้อหาทางด้านความเชื่อของคนไทย พบว่าคนไทยนับถือด้านศาสนาผสมระหว่างศาสนาผีและศาสนาพุทธ ควบคู่การทดลองผลงานได้ให้มุมมองและเทคนิคใหม่ที่จะเสริมแนวคิดและวิธีการจัดวางผลงานศิลปะเกี่ยวกับความเชื่อที่มีประโยชน์อย่างมากในการสร้างสรรค์บรรยากาศของการจัดวางผลงานศิลปะเป็นอย่างมาก การนำเสนอเกี่ยวกับเรื่องราวของความเชื่อในสิ่งลึกลับที่สร้างบรรยากาศและกำลังใจเชิงบวกผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะการจัดวาง ซึ่งมีกระบวนการสร้างสรรค์โดยการจัดไฟในโทนสีเหลืองนวลซึ่งได้แนวคิดมาจากแสงไฟจากโคมธูปที่ดูอบอุ่นและมีแสงน้อย เพื่อให้เกิดเงาจากวัตถุที่จัดวางสร้างความลึกกลับ โดยมี การจัดวางผลงานศิลปะทั้งแบบ 2 มิติ และ 3 มิติ ที่มีความหมายร่วมกันด้านการสร้างกำลังใจเชิงบวกและปกป้องคุ้มครองตามความเชื่อ รวมถึงคุณค่าของความเชื่อในสิ่งลึกลับที่เป็นเหมือนประเพณีวัฒนธรรมของไทยที่มีมาอย่างยาวนาน มีการสืบทอดผ่านสัญลักษณ์และวัตถุทางความเชื่อที่เป็นที่พึ่งทางใจถึงแม้โลกได้พัฒนาไปมากเพียงใด แต่คุณค่าของสิ่งลึกลับทางความเชื่อนั้นไม่เคยจางหายไป แต่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้างเพื่อให้เข้ากับยุคสมัย แต่จุดประสงค์ยังมีความชัดเจนคือ การเยียวยาและยึดเหนี่ยวจิตใจ และปกป้องคุ้มครองตามความเชื่อ อีกทั้งยังสามารถสานความสัมพันธ์ระหว่างคนในครอบครัวและสังคมให้ตั้งอยู่ในศีลในธรรมอันดีงามผ่านความเชื่อของศาสนาผสมของคนไทย

สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การสรุปผล

ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางชุดนี้ ผู้เขียนได้ใช้วัสดุที่มีความหมายเกี่ยวกับความเชื่อที่ด้านเรื่องลี้ลับผ่านวัสดุที่เกี่ยวข้องด้วยเครื่องมือที่เป็นกลางการถ่ายทอดความเชื่อและพบเห็นได้โดยง่าย เช่น ศาลพระภูมิ พระเครื่อง หรือผ้ายันต์ เป็นต้น และเลือกวัสดุที่สามารถสื่อความหมายได้ตรงกับแนวความคิดที่ต้องการนำเสนอเกี่ยวกับการสร้างพื้นที่ที่ต้องการสร้างกำลังใจเชิงบวกจากความเชื่อในสิ่งลี้ลับ อีกทั้งยังได้ศึกษารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเชื่อของคนไทยที่มีการผสมระหว่างศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์และศาสนาผี ประกอบเป็นความเชื่อที่คนไทยนับถืออยู่ทุกวันในชีวิตประจำวัน ซึ่งมีจุดเชื่อมโยงกันในเรื่องการยึดเหนี่ยวจิตใจ ผู้เขียนได้ทำการทดลองและค้นหาสัญลักษณ์เพื่อนำมาถ่ายทอดและสร้างกำลังใจเชิงบวกจากความเชื่อในสิ่งลี้ลับ และนำเสนอมุมมองด้านบวกต่อสิ่งลี้ลับที่ถูกมองว่าเป็นสิ่งมกมาย ทั้งที่เครื่องรางของขลังถูกสร้างขึ้นมาเพื่อเสริมสิริมงคลและปกป้องคุ้มครองผู้คน แต่กลับถูกเชื่อมโยงกับในความคิดเห็นเชิงลบ ซึ่งสิ่งลี้ลับเหล่านี้มีคุณค่าทางจิตใจต่อผู้ที่ศรัทธาไม่ว่าโลกจะเจริญก้าวหน้าเพียงใด และมองว่าขึ้นอยู่กับความศรัทธาของแต่ละบุคคลที่ศรัทธาเกี่ยวกับเรื่องใดหรือในมุมมองไหน อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญคือความศรัทธานั้นเปลี่ยนเป็นพลังแห่งความหวังในการขับเคลื่อนดำเนินชีวิตเพื่อเป้าหมายที่ต้องการ โดยต้องตั้งอยู่บนพื้นฐานของความมีสติ และเพื่อสะท้อนเรื่องราวเชิงบวกในสิ่งลี้ลับทางความเชื่อว่าเป็นสิ่งที่มีคุณค่าและสามารถยึดเหนี่ยวจิตใจ พร้อมทั้งเป็นส่วนหนึ่งที่เติมเต็มทางด้านจิตใจผ่านผลงานศิลปะจัดวางชุดนี้

ข้อเสนอแนะ

การแสดงผลนิทรรศการศิลปะครั้งนี้ได้เผยแพร่ผลงานที่หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ณ วันที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2566 โดยก่อนจัดแสดงผลงานสู่สาธารณชน ผู้เขียนได้ร่างภาพและวางตำแหน่งผลงานตามความเหมาะสมของพื้นที่ เพื่อให้ความหมายในผลงานสามารถสื่อความหมายของแนวความคิดได้มากขึ้น สำหรับปัญหาของขั้นตอนการสร้างสรรค์และจัดวางผลงาน คือตำแหน่งของเสาภายในห้องนิทรรศการของหอศิลป์ที่บังผลงาน ผู้เขียนจึงจำเป็นต้องทำการจัดวางเพื่อหลีกเลี่ยงการบังของเสาให้มากที่สุด เพื่อให้ผลงานได้แสดงความหมายและตอบโต้กับผู้ชมได้อย่างชัดเจน รวมถึงการจัดไฟให้ส่องสว่างทั่วผลงานที่ให้ความรู้สึกที่มีความสว่างมากเกินไป ส่งผลให้ผู้รับชมผลงานรู้สึกถึงบรรยากาศที่ผู้เขียนต้องการสื่อลดน้อยลง โดยการติดตั้งเครื่องควบคุมไฟ เพื่อควบคุมความสว่างให้ได้ตามความต้องการและผลงานสามารถสื่ออารมณ์ได้มากขึ้น และสายไฟที่ติดตั้งที่พื้นบริเวณจัดแสดงงาน ส่งผลให้ผู้รับชมกวาดสายตาเล็กน้อย หากมีโอกาสนำเสนอผลงานอีกครั้งในอนาคต อาจมีการติดตั้งแบตเตอรี่ในผลงานแต่ละชิ้นแทนการใช้สายไฟในผลงาน ซึ่งข้อเสนอแนะและปัญหาต่าง ๆ ผู้เขียนจะนำมาคิดวิเคราะห์เพื่อปรับแก้ไขผลงานในอนาคตต่อไป

สัมฤทธิ์ผลการสร้างสรรค์โครงการศิลปะ

คุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านศิลปะการจัดวาง ผลสัมฤทธิ์ของผลงานชิ้นนี้คือการนำเสนอแง่มุมเกี่ยวกับคุณค่าของสิ่งลึกลับ นอกจากสามารถตอบโจทย์แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในส่วนของวัสดุที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อด้านการปกป้องคุ้มครองในความเชื่อของศาสนาผสมของคนไทย และใช้วัตถุมงคลที่มีความเกี่ยวข้องกับการสวดมนต์ขอพรแล้ว ยังรวมถึงพิธีกรรมการกราบไหว้บูชาที่นำมาสร้างสรรค์งานผ่านศิลปะจัดวางให้เกิดเป็นพื้นที่ที่สะท้อนคุณค่าความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และสิ่งลึกลับทางความเชื่อที่สามารถวิเคราะห์จากการพูดคุยกับผู้รับชมผลงานอีกด้วย จากการพูดคุยกับผู้รับชมผลงานนั้นพบว่า วัสดุที่นำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางนั้นสามารถสร้างจินตนาการให้คล้อยตามได้ ความรู้สึกของผู้รับชมส่วนใหญ่มีประสบการณ์เกี่ยวกับความเชื่อด้านเสริมสิริมงคลด้านบวกต่อตัวเอง ส่งผลให้ตระหนักได้ถึงคุณค่า ความศรัทธาต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และสิ่งลึกลับทางความเชื่อได้ดี

ผลงานศิลปะการจัดวางชิ้นนี้ยังสามารถตอบวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ในการนำเสนอกำลังใจและการมีหลักยึดเหนี่ยวจิตใจที่เป็นเรื่องสำคัญต่อชีวิตของมนุษย์ในยุคปัจจุบัน ประเด็นนี้ก่อให้เกิดการพูดคุยเกี่ยวกับผลงานศิลปะชิ้นนี้ โดยมีผู้รับชมผลงานที่รู้สึกได้ถึงพลังงานลึกลับบางอย่างที่ปรากฏขึ้นในพื้นที่ รับรู้สัญลักษณ์ของวัตถุทางความเชื่อในศาสนาผสมของคนไทย อีกทั้งกลิ่นรูปในบริเวณจัดแสดงผลงานยังสร้างความรู้สึกที่ชวนนึกถึงสิ่งลึกลับที่ตนเองเชื่อถือ จึงเกิดการแลกเปลี่ยนประสบการณ์ความเชื่อในสิ่งลึกลับของแต่ละบุคคล เช่น เรื่องราวอภินิหารต่าง ๆ เรื่องเครื่องรางของขลังที่ตนเองบูชาหรือเคยพบเห็น เรื่องโชคลาภที่ตนเองได้พบเจอ หรือเรื่องลึกลับที่เกี่ยวข้องผีसानางไม้ เป็นต้น จึงได้เกิดเป็นการระลึกถึงความเชื่อในสิ่งลึกลับหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามประสบการณ์ของผู้รับชมผลงานที่ได้ยึดถือและช่วยเหลือตามความเชื่อ ในการพูดคุยแลกเปลี่ยนเรื่องราวคุณค่าของความเชื่อในสิ่งลึกลับซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตทำให้รู้สึกปลอดภัย อุ่นใจและมีความเชื่อมั่นมากขึ้นจากความเชื่อ เกิดเป็นกำลังใจเชิงบวกต่อผู้รับชมผลงานศิลปะ โดยผู้รับชมบางท่านที่ผู้เขียนได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นด้วยท่านหนึ่งได้กล่าวว่า ในยุคปัจจุบัน เวลาที่พูดคุยในเรื่องความเชื่อนั้นมักถูกมองว่างมงาย หากก้าวเข้ามาอยู่ในพื้นที่ของผลงานชุดนี้ก็กลับมีความรู้สึกกล้าคุยแลกเปลี่ยนในหัวข้อประเด็นความลึกลับได้อย่างอิสระ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ได้เปิดพื้นที่เพื่อแลกเปลี่ยนทัศนคติเกี่ยวกับสิ่งลึกลับ และสร้างความกล้าแบ่งปันประสบการณ์ที่ก่อให้เกิดกำลังใจเชิงบวกมากให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น การดำเนินการโครงการผลงานศิลปะการจัดวางชิ้นนี้ได้ส่งผลต่อผู้เขียนในด้านการสร้างสรรค์และวิคิด รวมไปถึงการนำเสนอผลงานและนำไปสู่การพัฒนาผลงานให้ดียิ่งขึ้น อีกทั้งยังเป็นองค์ความรู้ต่อผู้ที่สนใจการศึกษาในประเด็นเกี่ยวกับคุณค่าและความลึกลับของความศรัทธาผ่านศิลปะการจัดวาง โดยหวังว่าจะมีประโยชน์ไม่มากนักน้อยต่อผู้ที่สนใจในประเด็นนี้

References

- 3-Dimensional Mirror Labyrinth. (2005). *Anyang Public Art Project*. https://www.apap.or.kr:446/eng/m4/sub5_view.asp?sn=122&gubun=02.
- Amphanwong, S. (1995). *Phraphūmi cēā thī [Guardian Spirit]*. Bangkok: Thai Teachers' Council of Thailand.
- Ayutthaya, S. (2021). *Čhittawitthaya Khōng Rūpsong Nai Kān 'ōkbæp: Rūpraṅg Thī Tæktāng Kan Song Phon Tō Phruttikam Khōng Phuḥkhon Yaṅgrai [The Psychology of Shape in Design: How Different Shapes Affect Human Behavior]*. ICHI PRO. <https://ichi.pro/th/citwithya-khxng-rup-thrng-ni-kar-xxkbaeb-rup-rang-thi-taek-tang-kan-sng-phl-tx-phvtikrrm-khn-xy-angri-21761760742942>.
- Boonma, M. (2021). *House of Hope* [Picture]. Artnet. <http://www.artnet.com/magazine/news/ntm3/ntm2-1-9.asp>.
- Jeppe Hein. (2024, July 12). *Galeria RGR*. <https://www.rgrart.com/artists/jeppe-hein>.
- _____. (2022, April 3). *3-Dimensional Mirror Labyrinth* [Photo]. Ellen Mueller. <https://teaching.ellenmueller.com/walking/2022/04/03/jeppe-hein-3-dimensional-mirror-labyrinth-2005>.
- Lanna House Museum. (2022). *Sṃy dxk [Lanna Banana Leaf Craft]*. Lanna Magazine on Cloud. <https://accl.cmu.ac.th/Knowledge/details/2683>.
- Phra Phothisad, W., & Phakeaw, S. (2023). Khwīm cheṃx reṃxng phra kherṃxng nī sṅgkhm thiy [Belief in Amulets in Thai Society]. *Journal of Graduate School Chaiyaphum Review*. 1(1), 41-50.
- Phrom-in, Y. (2019). *Textbook of traditional Thai painting*. Songkla: Thaksin University.
- PMG Corporation Co., Ltd. (2019, August 7). *Sāl phraphūmi læa būchā thā dæng [Spirit house and red altar]* [Picture]. <https://cheechongruay.smartsme.co.th/content/24609>.

Saipolkrang, S. (2021). *Thxdrāp khwaīm thrng cá [Memorable Translation]* [Unpublish master's thesis]. Silpakorn University.

Samarom, Y. (2020, October 20). *Cэд Ruṗraṅg Læ Ruṗsong ThīChai Nai Kaṅsuṣāṅ Nai PhaṗthaNai NgæĀ ČhittawitthayaPhuā Hai Thaī Phaṗ Læ Suṣāṅ Ruāngrāo Hai Maĳ Khun [Seven Shapes and Forms Used to Communicate in Photography from a Psychological Perspective to Make Photographs and Communicate More Stories]* [Picture]. Photo school Thailand. <https://www.photoschoolthailand.com/7-science-shapes-learn-psychology-behind-basic-forms-figures-photography>.

Song-Pra. (2021, June 5). *Kherṽṅgrāṅg kḥxng kḥlāṅg [Amulets]* [Picture]. <https://song-pra.com/amulet-2>.

_____. (2021, May 27). *Xarĳ khṽṅ phra kherṽṅg? [What is an Amulets?]* [Picture]. <https://song-pra.com/amulet-type/>.

Teeranet, P. (2021, October 25). *Khan Chai - Su Čhit Poēt Suĳ Khai Wō Mi Khwaīm Chuā Phasaṅ Phithĳkam PhīPhraṁ Phut SuĳSaṭsanaThai [Khonchai-Sujit reveals a crossover formula, mixing beliefs, merging rituals, ghosts, Brahminism, and Buddhism into a 'Thai religion']*. Matichon. https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_3007797.

TNN Entertainment. (2020). *Die Schöne Heimat* [Picture]. Facebook. https://www.facebook.com/1029501160401703/posts/3194218573929940/?locale=th_TH.

Tnews. *Khwaīm Chuā Kaṅ Wai PhīBaṅ Phīruān [Belief in Worshipping House Spirits]* [Picture]. <https://www.tnews.co.th/variety/420032>.

Uamulet. (2016). *Phaĳyan luāṅgphō sōi wat līāp [Cloth amulet of Luang Pho Soi, Wat Lieb]* [Picture]. <http://uauction4.uamulet.com/AuctionDetail.aspx?bid=313&qid=54624>.

Udon News Home Cable News, (2017). *Čhut Thuṗ KīDōk Bōk 'arai? [What does the number of incense sticks tell you?]*. Facebook. <https://www.facebook.com/share/1K3KH7f3Wp>.

- Vongmonta, A. (2022). *Kār ṣṭṛkṣā perīyb theīyb khwām cheṭṭ pḥī pū ā phākh xīsañ læa khwām cheṭṭ pāhī tā yāy phākh tī* [A comparative study of the beliefs of forest spirits in the Northeast. and beliefs about southern grandparents' ghosts]. *RUSAMILAE JOURNAL*, 43(2), 128–132.
- Wongklang, J. (2013, September 17). *Monthian Bunma*. Blogger. http://servayp.blogspot.com/2013/09/blog-post_17.html.
- Wongphuttha, T., Sungsumal, N., & Chaiwanitchaya, S. (2016). Khwām cheṭṭ iwm reṭṭng kherṭṭ-ngrāng khng khlang nī meṭṭng chāydaen thiy-lāw-kamphūchā [Shared Beliefs on Amulets in the Borderlands of Thailand, Laos and Cambodia]. *Journal of Liberal Art, Ubon Ratchathani University*, 12(1), 307-331.
- Wongthet, S. (2021). *Kḥd thng ṣā rid pēn rūp kḥwṭ bn kahōlk khn* [A bronze coil in the shape of a spirit on a human skull] [Picture]. Matichon. https://www.matichon.co.th/weekly/history-culture/sujit/article_471189.
- _____. (2017). *Kḥwṭ xēy kḥwṭ mā cāk hīn?* [Morale. Where does morale come from?]. Bangkok: Natahak Publishing House.
- World in Exhibits. (2025). *House of Hope (1996-1997)* [Photo]. Facebook. <https://www.facebook.com/worldexhibits/posts/pfbid0tQ6hZPx8aUT695PWNxqn8YaWmAfXc3SszHKra5nZK-cWd6ZEqioe9vLYb8YfHT2Bjl>.

ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศ ภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน”¹

received 15 NOV 2023 revised 8 FEB 2024 accepted 15 FEB 2024

อุสุม่า พันไพศาล

นักศึกษาหลักสูตรปริญญาตรีบัณฑิต

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

พิศมัย อวาทกุลพาณิชย์

รองศาสตราจารย์

ภาควิชาศิลปะไทย สาขาวิชาการออกแบบ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

หัวข้อวิทยานิพนธ์ “ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน”” เป็นผลงานสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการปลดปล่อยตนเองจากพันธนาการทางความรู้สึกอัดอั้นจากสรีระร่างกายภายนอก ซึ่งได้สะท้อนและถ่ายทอดความรู้สึกและทัศนคติเชิงลบของตนในฐานะผู้มีความหลากหลายทางเพศ ดำเนินการวิจัยด้วยการรวบรวมวัสดุที่สามารถนำมาเชื่อมโยงการสร้างสรรคงานศิลปะและออกแบบร่างและทดลองสร้างผลงาน ในขณะเดียวกันได้ใช้เทคนิค รูปแบบ รวมถึงวิธีการสร้างประกอบขึ้นเป็นประติมากรรมรูปคนครึ่งตัวจากโครงเหล็กและผ้าแคนวาส นำเสนอความรู้สึกและความปรารถนาต่อการเป็นเพศชายที่ถูกกักขังอยู่ในใจ ผ่านท่าทางและอากัปกิริยาการนั่ง รวมถึงการถูกมัดด้วยเชือกแบบ “ชิบารี” ที่ให้ความรู้สึกต้องปกปิดการสื่อสารอย่างมีพลัง

ผลการแสดงนิทรรศการ “โลกของฉัน” ผ่านผลงาน “ไอ้เปียร์” พบว่า จากการเฝ้าสังเกตพฤติกรรม แลกเปลี่ยนความคิดเห็น รวมถึงการสะท้อนกลับของผู้เข้าชมที่แสดงออกด้วยมานั้น สนับสนุนแนวคิดตามวัตถุประสงค์ ผู้ชมรับรู้ความรู้สึกและทัศนคติเชิงลบด้วยสีหน้าเศร้าสร้อยและมีน้ำตา บางท่านเดินเข้ามาสนทนาด้วยคำพูดที่ทำให้กำลังใจที่ผ่านเรื่องราวสะท้อนใจแบบนี้ บางท่านเอามือลูบแขนตนเอง บางท่านนั่งกอดเข้าด้วยแวนดาที่โศกเศร้า นอกจากนี้ ผู้เข้าชมบางท่านยังนึกไปถึงผลงานเป็นเวลานานประหนึ่งเป็นเนื้อเดียวกับผลงาน แวนดาที่แสดงออกมานั้นค่อนข้างดูครุ่นคิด โศกเศร้า และแสดงออกด้วยสีหน้าด้วยความรู้สึกทศทางเดียวกันกับผลงาน บางท่านให้ความสนใจในการถ่ายภาพที่มีภาพเคลื่อนไหวฉายลงไปเสมือนเป็นการเฝ้าดูบันทึกความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นที่ต้องการนำเสนอ

คำสำคัญ: ศิลปะสื่อผสม, ความหลากหลายทางเพศ, โลกของฉัน

¹บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน”

Mixed Media Art Inspired by Gender Diversity under The Concept of “My World”¹

Usuma Punpaisan

Doctoral Degree Student

Program in Art and Design,

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Pitsamai Arwakulpanich

Associate Professor

Department of Thai Arts,

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

Dissertation topics “Mixed Media Art Inspired by Gender Diversity under The Concept of “My World” is a creative work. The objective is to free oneself from the bondage of feelings that create discomfort from the external body. which reflects their negative feelings and attitudes as a person of diverse sexualities Conduct research by collecting materials that can be linked to create works of art. Then design a sketch and try creating the work. At the same time, techniques, styles, and construction methods were used to create a half-body sculpture from a steel frame and canvas fabric. Presenting the feelings and desires of being a male that are hidden inside through postures and sitting postures. Including being tied with rope in the “Shibari” style, the feeling of having to conceal is communicated in a powerful way.

The results of the exhibition “My World” through the work “Ai Beer” found that from observing behavior and exchanging ideas, including the reflections of the visitors who expressed it. Support ideas according to their objectives. Viewers recognize negative feelings and attitudes with sad and tearful facial expressions. Some people walked up and talked with words of encouragement, having gone through such a heartbreaking story. Some people rubbed their hands on their own arms. Some sat and hugged their knees with sad looks in their eyes.

¹This research article is part of the dissertation entitled Mixed Media Art Inspired by Gender Diversity Under the Concept of “My World”

Moreover, some visitors stood motionless for a long time, as if they were one with the work. The expression in his eyes is rather pensive, sad, and his facial expression has the same feeling as the work. Some people are interested in photography that has moving images projected onto it, as if they are watching a recording of the pain that has occurred that they want to present.

Keywords: Mystical Belief, Value of Faith, Installation Art

บทนำ

ข้าพเจ้าเป็นบุคคลหนึ่งที่อยู่ในกลุ่มผู้มีความหลากหลายทางเพศ (LGBTQ+) และไม่พึงพอใจและไม่ปรารถนาในสรีระเพศหญิงของตนเอง ตลอดเวลาข้าพเจ้าได้พยายามเปลี่ยนแปลงสรีระในภายนอกโดยเฉพาะร่างกายตนเองเพื่อให้เป็นเพศชาย แต่กลับขัดต่อความรู้สึกของครอบครัวข้าพเจ้าที่ได้แสดงความรู้สึกออกมาว่า ‘ไม่เห็นด้วย’ เฉกเช่นเดียวกับปัญหาของผู้มีความหลากหลายทางเพศมักพบเจอในสังคมไทย นั่นคือการยอมรับจากคนในครอบครัว การเคารพในความต้องการของพ่อแม่ และการรักษาชื่อเสียงของวงศ์ตระกูล ซึ่งถูกยึดโยงว่าเป็นรากฐานในการดำรงชีวิตของสังคมไทย ยิ่งไปกว่านั้น ผู้มีความหลากหลายทางเพศยังได้รับแรงกดดันจากครอบครัวให้แต่งงานกับเพศตรงข้าม เนื่องจากค่านิยมในสังคมยังคงเป็นบรรทัดฐานทางวัฒนธรรมที่ได้รับการยอมรับทั้งทางสังคมและทางกฎหมาย ส่งผลให้ผู้มีความหลากหลายทางเพศร้อยละ 92.9 ไม่กล้าเปิดเผยตัวตนต่อครอบครัวแต่เลือกการเปิดเผยกับผู้อื่นมากกว่า (United Nations Development Programme, 2021) ซึ่งประสบการณ์ดังกล่าวได้สร้างความรู้สึกเจ็บปวด และความรู้สึกอึดอัดที่ต้องอดทนกับการไม่ยอมรับของครอบครัว และต้องหาทางออกด้วยการทำร้ายร่างกายตนเอง จนนำไปสู่ความไม่ปรารถนาจะมีชีวิตอยู่อีกต่อไป ทุกครั้งที่มีการสนทนากับครอบครัวเรื่องความต้องการให้ข้าพเจ้าแสดงออกทางตามเพศภาพดั้งเดิมนั้นได้สร้างความรู้สึก “แปลกปลอม” ซึ่งสวนทางกับความรู้สึกภายในจิตใจของข้าพเจ้าที่เต็มไปด้วยความรู้สึกที่ต้องการ “ปกปิด” ตัวตนที่มีลักษณะเพศชายซึ่งมีอยู่อย่างเต็มเปี่ยมตลอดมา ข้าพเจ้าพยายามแสดงออกถึงตัวตนของข้าพเจ้าให้ครอบครัวยอมรับ แต่ความคิดความปรารถนาของครอบครัวที่ข้าพเจ้าได้รับกลับตรงกันข้าม จึงทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกว่าตนเองเป็นสิ่ง “แปลกปลอม” ที่ไม่ควรมีชีวิต เมื่อระยะเวลาผ่านไปนานวันขึ้นยิ่งสร้างความรู้สึกอึดอัดมากเป็นทวีคูณ และความรู้สึกของความปรารถนาที่จะเป็นชายนั้นได้แสดงออกชัดเจนมากยิ่งขึ้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นถึงประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องและรู้สึกกับเพศสรีระของตนเอง รวมถึงการนิยามชีวิตของตนเองในแต่ละช่วงเวลา “แปลกปลอม-ปกปิด” ความปรารถนาในความเป็นตัวตนที่ส่งสมมาตลอดชีวิตในการแสดงออกในอัตลักษณ์ของเพศชายที่ชัดเจน รวมถึงความรู้สึกเชิงลบที่มีในจิตใจ ความอึดอัดที่มีต่อครอบครัวผสมผสานและร่วมกันกำหนดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ศิลปะสื่อผสมที่สะท้อนความรู้สึกและทัศนคติเชิงลบของตนในฐานะที่เป็นผู้มีความหลากหลายทางเพศ เพื่อสร้างการรับรู้และสะท้อนความเป็นตัวตนของข้าพเจ้า ผ่านงานศิลปะสื่อผสมดังกล่าวข้างต้น ภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน” ต่อสาธารณะ

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสื่อผสมที่สะท้อนความรู้สึกและทัศนคติเชิงลบของตนในฐานะที่เป็นผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศ ผ่านประสบการณ์ชีวิตของตนเองสู่สาธารณะ

การสร้างสรรคผลงาน

ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน” เป็นผลงานสร้างสรรค์นำเสนอเรื่องราวความรู้สึกสื่อถึงอัตลักษณ์ทางเพศที่ข้าพเจ้านำเสนอจากประสบการณ์ของความรู้สึก “แปลกปลอม” ในเพศสรีระเพศหญิงของตนเองที่ติดตัวมาแต่กำเนิด และต้อง “ปกปิด” ความเป็นเพศชาย โดยนำทั้งสองความรู้สึกร่วมกันกำหนดแนวคิดและการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบผลงานศิลปะสื่อผสมบูรณาการรูปแบบของศาสตร์และสื่อทางศิลปะต่าง ๆ ที่นำมาใช้ร่วมกันเพื่อสร้างความหมายที่สอดคล้องและสนับสนุนซึ่งกันและกัน

สิ่งตกใจและบริบทที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน

“แปลกปลอม” คือความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับข้าพเจ้า เป็นความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับความเป็นเพศชายที่อยู่ในร่างกายของเพศหญิงที่มีโดยกำเนิด ความ “แปลกปลอม” ที่มีต่อสรีระร่างกายได้เชื่อมโยงเรื่องราวและประสบการณ์ที่ปรารถนาการเปลี่ยนแปลงทางภายนอก แต่ไม่สามารถเปิดเผยหรือแสดงตัวตนได้ จนนำมาซึ่งความรู้สึกของการต้อง “ปกปิด”

“ปกปิด” เป็นความปรารถนาในใจของข้าพเจ้า ความต้องการเป็นเพศชายได้ถูก “ปกปิด” ไว้ภายใต้เพศสรีระหญิงอย่างอึดอัดมาเนิ่นนาน ก่อให้เกิดความรู้สึกร้าวกับการผูกมัด พันธนาการและยึดรั้งไว้ โดยการพันธนาการนั้นทำให้ต้องยอมจำนนต่อครอบครัวย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ จึงนำความรู้สึกเชิงลบดังกล่าวเชื่อมโยงกับศิลปะการมัดเชือก “ชิบารี” (Shibari) ที่แสดงถึงความเป็นเชลยผู้ถูกมัด แต่อีกนัยหนึ่งเป็นการแสดงอำนาจที่เหนือกว่าของผู้สั่งมัด (Unlockmen, 2019) นอกจากนี้ ผลงานสร้างสรรค์ของฟาบีโอ เดมอทธา (Fabio DaMotta) ศิลปินชาวบราซิลที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะผ่านภาพถ่าย ได้นำเสนอเรือนร่างเปลือยเปล่าที่ถูกมัดตรึงแขนไขว้หลังอย่างแน่นหนาและมีดอกไม้ประดับบนร่างกายเพื่อนำเสนอความอึดอัด แต่ในขณะเดียวกันความรู้สึกเหล่านั้นได้ถูกลดทอนลงด้วยความงามและความบอบบางของดอกไม้ (Chiewpimolporn, 2021) สอดคล้องกับศิลปินชาวสิงคโปร์ จิมมี ออง (Jimmy Ong) ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยการนำเชือกมารัดรั้งสร้างพันธนาการบนร่างประติมากรรมคน ซึ่งจัดแสดงขึ้นที่หอศิลป์แห่งชาติสิงคโปร์ (National Gallery Singapore) นำเสนอความรู้สึกที่อึดอัดของเชลยที่ถูกจองจำและไร้ซึ่งอิสรภาพ รวมถึงลักษณะและรูปแบบของการมัดเชือกอันเปรียบเสมือนความ “แปลกปลอม” ที่พันธนาการร่างกายไว้ ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 การใช้ชีบาชิในเชลยของญี่ปุ่น และผลงานศิลปะที่มีความเกี่ยวข้อง

Note: From © Usuma Punpaisan 15/01/2023

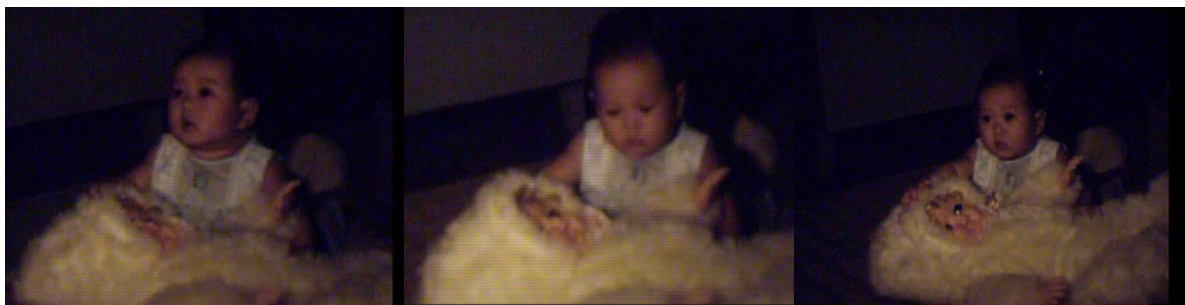
การ “ปกปิด” ที่ต้องยอมจำนนต่อความต้องการของครอบครัวได้ก่อให้เกิดความรู้สึกอึดอัดสะสมยาวนานโดยเฉพาะช่วงวัยรุ่น หลายครั้งที่ข้าพเจ้ามีปัญหาเกี่ยวกับครอบครัว เนื่องจากเกิดความรู้สึกอึดอัดและไม่สามารถระบายถ่ายทอดออกมาให้ใครฟังได้ การเขียน “บันทึกประจำวัน” จึงเป็นเพียงสิ่งเดียวที่ข้าพเจ้าใช้ระบายความรู้สึกที่ต้องอดทนต่อความอึดอัดและความเจ็บปวดในจิตใจที่ครอบครัวไม่ยอมรับในตัวตนของข้าพเจ้าโดยไม่สามารถบอกเล่าหรือถ่ายทอดระบายออกกับผู้อื่นได้ บันทึกประจำวันจึงเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ข้าพเจ้าได้บรรเทา ผ่อนคลาย และระบายความทุกข์ผ่านร่องรอยผ่านตัวหนังสือ และลายเส้นของการปลดปล่อยความรู้สึกที่ขีดเขียนระบายความรู้สึกต่าง ๆ ของข้าพเจ้าที่เกิดขึ้นต่อครอบครัว ดังภาพที่ 2



ภาพที่ 2 ตัวอย่างบันทึกประจำวันของข้าพเจ้าในช่วงวัยรุ่น

Note: From © Usuma Punpaisan 26/08/2023

นอกจากการนำข้อมูลจากบันทึกประจำวันส่วนตัวข้างต้นมาประกอบสร้างผลงานศิลปะสื่อผสมชุดนี้แล้ว ข้าพเจ้ายังมีความสนใจที่จะนำภาพเคลื่อนไหวของตนเองขณะที่อยู่ในวัยทารก ซึ่งคุณพ่อเป็นผู้ถ่ายไว้มาร่วมใช้ในผลงานชุดนี้เพื่อร่วมกันทำงานและสร้างความหมายต่อไป ดังภาพที่ 3



ภาพที่ 3 ภาพเคลื่อนไหวในวัยเด็กของข้าพเจ้า

Note: From © Usuma Punpaisan 26/08/2023

การสร้างสรรคผลงานศิลปะในชุดนี้ จำเป็นต้องใช้ข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับประสบการณ์ของตนเอง นำมากำหนดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ การสร้างภาพร่าง และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

แนวความคิดในการสร้างสรรค์

ข้าพเจ้าต้องการถ่ายทอดเรื่องราวและประสบการณ์ของตนเองผ่านผลงานศิลปะสื่อผสมสร้างสรรค์ขึ้นภายใต้แนวคิดเรื่องความหลากหลายทางเพศกับการยอมรับของคนในครอบครัว สะท้อนความรู้สึกเชิงลบที่เกิดขึ้นและสะสมภายในจิตใจของตนเองตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบันออกสู่สาธารณะ

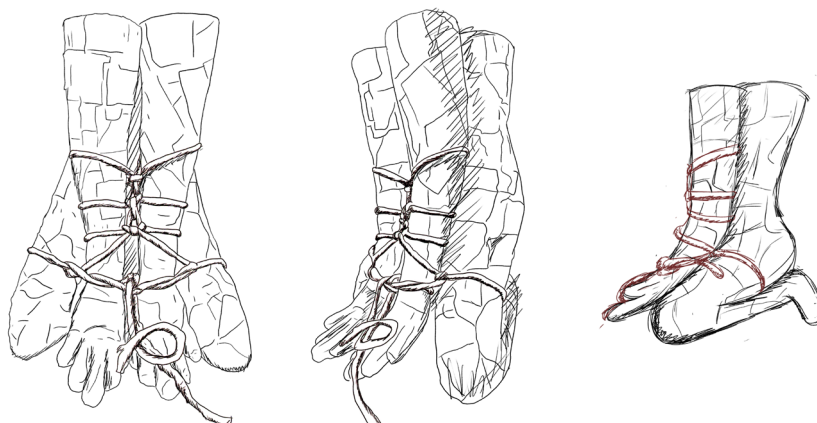
การสร้างภาพร่าง

เริ่มจากการนำแนวความคิดมาถ่ายทอดเป็นภาพร่าง โดยมีทั้งภาพร่างในเบื้องต้นและพัฒนาไปสู่ผลงานที่จะผลิตสร้างสรรค์ทั้งภาพร่างด้วยมือ (Free Hand) และการจัดทำภาพร่างด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ภาพร่างของผลงานศิลปะสื่อผสมชุดนี้ กำหนดให้มีลักษณะที่แสดงถึงท่วงท่าและอากัปกริยาของการนั่งคุกเข่า โดยมีถูกมัดตรึงในลักษณะถูกจองจำ ยอมจำนนและหมดอิสรภาพ ซึ่งได้รับอิทธิพลจาก “ชิบาริ” ซึ่งเป็นรูปแบบของการพันธนาการนักโทษที่กระทำผิดในสมัยเอโดะ ดังภาพที่ 4 และภาพที่ 5



ภาพที่ 4 ภาพนักโทษถูกมัดด้วยเชือก

Note: From Jitpornsawan, 2022



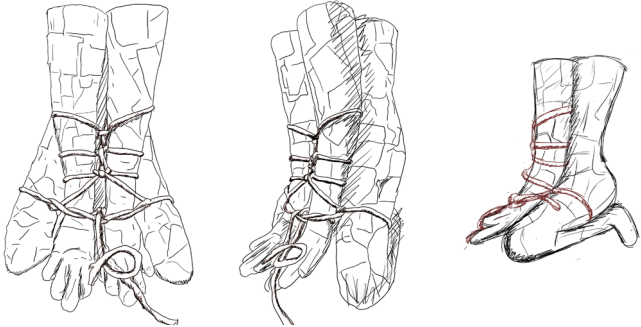
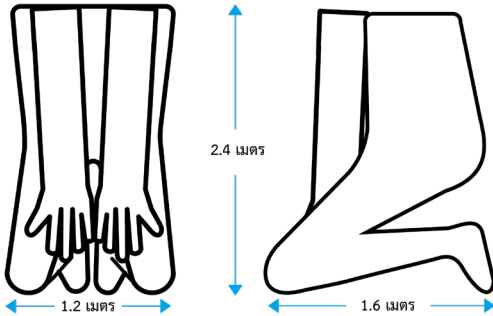
ภาพที่ 5 ภาพร่างของประติมากรรมร่างคนคุกเข่า

Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

การสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานตามนิยามของแนวคิดได้ร่วมกำหนดความหมายเพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ของตนเองดังที่ได้กล่าวข้างต้น ประกอบสร้างขึ้นเป็นผลงานศิลปะสื่อผสมชื่อ “ไอ้เปียร์” ประกอบขึ้นเป็นประติมากรรมรูปร่างคนจากผ้าแคนวาส เชือก ลวด เส้นด้าย และสีอะคริลิค ร่วมกับการนำภาพเคลื่อนไหวเข้ามาปรากฏลงบนชิ้นงานเพื่อสร้างสรรค์ และสนับสนุนแนวความคิดดังกล่าว ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

รายละเอียดการสร้างสรรค์ผลงาน	
1. การกำหนดภาพร่างผลงาน	 ภาพที่ 6 รายละเอียดขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (1) Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023
2. ภาพร่างเพื่อขึ้นโครงลวดกำหนดสัดส่วน 12 x 16 x 2.4 เมตร	 ภาพที่ 7 รายละเอียดขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (2) Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023
3. โครงประติมากรรมคนจากลวด	 ภาพที่ 8 รายละเอียดขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (3) Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

ตารางที่ 1 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (ต่อ)

รายละเอียดการสร้างสรรค์ผลงาน	
4. หุ้มโครงด้วยโฟมแบบบาง	 ภาพที่ 9 รายละเอียดขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (4) Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023
5. การเก็บรายละเอียดของโครงประติมากรรมคน	 ภาพที่ 10 รายละเอียดขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน (5) Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

ผลงาน “ไอ้เปียร์”

ผลงาน “ไอ้เปียร์” เป็นการนำเสนอความรู้สึกของข้าพเจ้าที่นำเสนอผ่านผลงานประติมากรรมรูปคนนั่งคุกเข่าแบบมือและตริ่งแขนด้วยเชือกไว้หว่างขาโดยสร้างจากโครงเหล็กและผ้า ซึ่งตัวหุ่นประกอบขึ้นจากหลอดขนาดต่าง ๆ ที่ห่อหุ้มผิวภายนอกด้วยผ้าแคนวาสที่เย็บปะและประกอบต่อกันทีละผืน ทั้งร่องรอยของการเย็บที่ขรุขระไม่เรียบเนียน สื่อถึงความไม่สมบูรณ์แบบในตัวตนของข้าพเจ้า ผลงานชุดนี้นำเสนอความเป็นชายที่ถูก “ปกปิด” ผ่านความรู้สึกที่อัดอั้นและต้องยอมจำนนจนหาคำอธิบายเปรียบเปรยไม่ได้ ชิ้นงานประติมากรรมมีขนาดที่ใหญ่กว่าตัวข้าพเจ้าค่อนข้างมาก ซึ่งแทนความรู้สึกอัดอั้นและบีบคั้นอย่างมากมายที่สะสมไว้ในร่างกายของข้าพเจ้า โดยประติมากรรมมีลักษณะอยู่ในท่ายนั่งคุกเข่าแบบมือเป็นท่วงท่าที่แสดงออกของการจำนนยอมแพ้ และตริ่งแขนด้วยเชือกไว้หว่างขา ด้วยการมัดเชือกแบบ “ชิบาริ” ที่เป็นการมัดในรูปแบบของพันธนาการ ก่อให้เกิดความรู้สึกที่อัดอั้นเหมือนเชลยที่ถูกจองจำไร้อิสระภาพและขาดเสรีภาพ การใช้ผ้าดิบพันเป็นเกลียวเชือกมัดตริ่งประติมากรรม

รูปคน แทนความรู้สึกแปลกปลอมต่อเพศสรีระของตนเองถูกถ่ายทอดผ่านเส้นเชือกที่อยู่บนประติมากรรมนี้ เหมือนบันทึกประจำวันที่ถ่ายทอดเรื่องราวในชีวิตของข้าพเจ้าผ่านภาพเคลื่อนไหวและข้อความที่ถูกบันทึกความรู้สึกไว้ด้วยการนำภาพเคลื่อนไหวในวัยเด็กของข้าพเจ้าที่ครอบครัวบันทึกเอาไว้ ร่วมกับข้อความที่บันทึกด้วยความรู้สึกอัดอัดและเจ็บปวดที่ต้องอดทนในช่วงเวลานั้น โดยนำมาร้อยเรียงต่อกันและฉายลงบนประติมากรรมรูปคนเพื่อต่อยอดความรู้สึกที่ต้องยอมจำนนต่อความเป็นเพศหญิงของตนผ่านผลงาน “ไอ้เปียร์” ดังภาพที่ 11



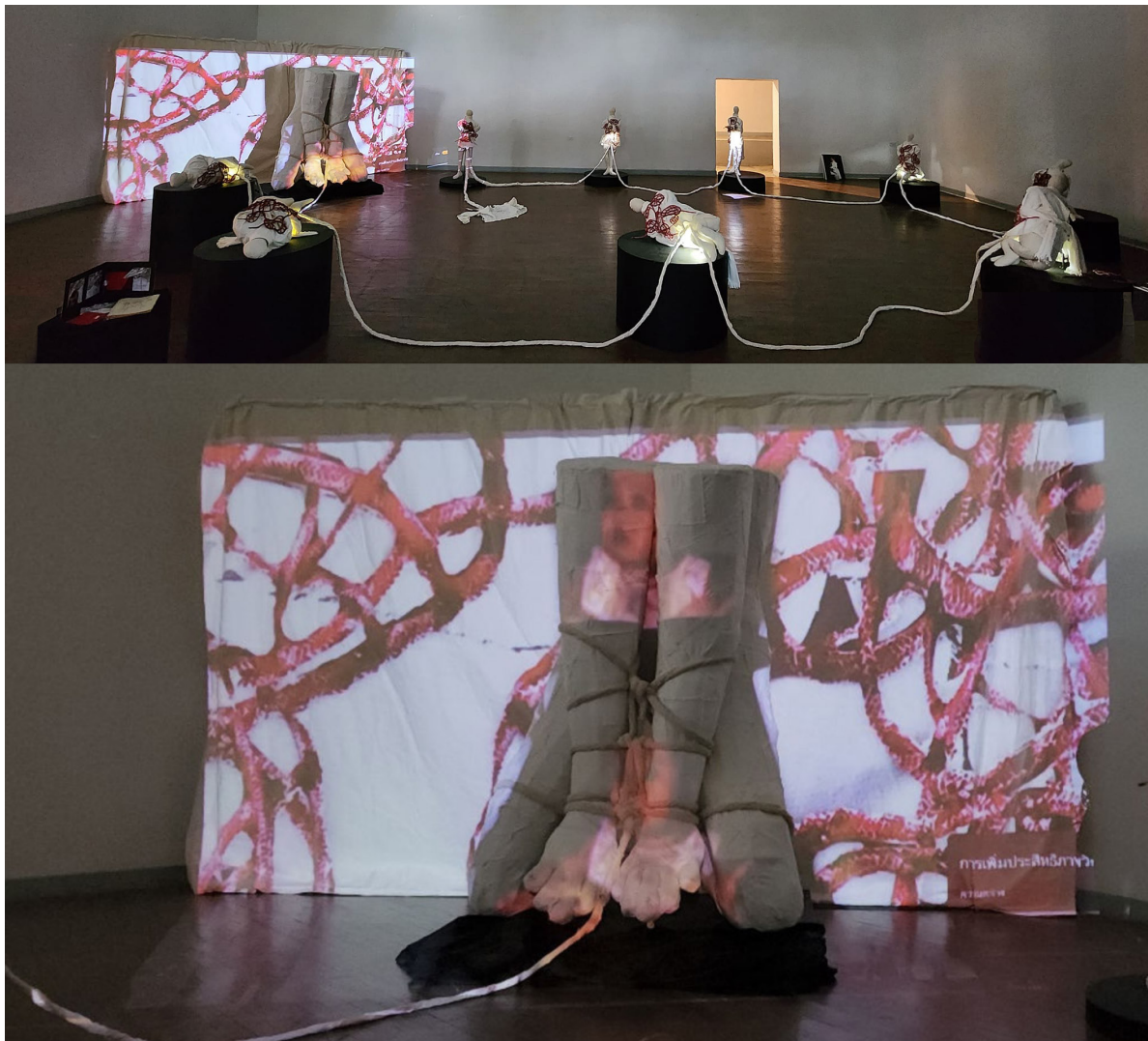
ภาพที่ 11 ประติมากรรมรูปคนครึ่งตัวที่สร้างจากโครงเหล็กและผ้าแคนวาส “ไอ้เปียร์”

Note: From © Usuma Punpaisan 27/01/2023

ความเป็นเพศชายถูกพันธนาการไว้ในร่างที่เป็นหญิงของตนนั่น เป็นความรู้สึกที่ถูกพันธนาการตัวตนไว้ในร่างกายที่มีเพศสรีระที่ไม่พึงปรารถนา ทำให้ข้าพเจ้ารู้สึกอัดอัดที่ต้องเก็บความต้องการไว้ภายใน และต้องยอมจำนนด้วยท่าทางที่คุกเข่าแบมือเหมือนเชลยที่ถูกพันธนาการจากการมัดเชือกแบบชิบารีที่ต้องการสื่อความหมายถึงการยอมรับความเจ็บปวดและอัดอัด ด้วยผลงานของข้าพเจ้าเปรียบตัวเองเป็นเชลยที่ถูกมัดด้วยต้องการของครอบครัวสุดท้ายการถูกพันธนาการนี้ได้เปลี่ยนไปจากอดีตจนถึงปัจจุบันจึงกลายเป็นความรู้สึกที่อัดอัดร่วมกับความรู้สึกเก็บกดทวีขึ้น ก่อตัวเป็นรูปทรงที่ยิ่งใหญ่ ผ่านผลงานประติมากรรมรูปทรงคนที่ห่อหุ้มด้วยผ้าแคนวาสที่ให้ความรู้สึกอัดอัด นอกจากนี้ ฝีเข็มและรอยเย็บที่ปรากฏบนประติมากรรมรูปคนครึ่งตัวคือการสื่อถึงความรู้สึกที่เสมือนการทิ่มแทงสร้างรอยแผลขนาดใหญ่ภายในจิตใจของข้าพเจ้า รวมถึงการใช้ชีวิตที่ศรัทธาที่มีแสงสีแดงฉายลงบนเชือกเนื่องจากสามารถสร้างอำนาจดึงดูดความสนใจมากที่สุด และสีแดงที่แสดงออกถึงความก้าวร้าว ความตื่นเต้นเร้าใจ รวมถึงเป็นสัญลักษณ์ของความรัก การกระทำ และสื่อถึงภัยอันตรายอีกด้วย (Jeh-arong, 2003)

ผลสัมฤทธิ์ของงาน

การนำเสนอผลงานในรูปแบบนิทรรศการ “ศิลปะสื่อผสมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความหลากหลายทางเพศภายใต้แนวคิด “โลกของฉัน” ได้นำไปจัดแสดงที่ห้องนิทรรศการ ณ หอศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ดังภาพที่ 12



ภาพที่ 12 พื้นที่และบรรยากาศในช่วงจัดแสดงงาน
Note: From © Usuma Punpaisan 27/07/2023

ในช่วงเวลาที่จัดแสดงงานข้าพเจ้าได้ผลสัมฤทธิ์ของการจัดนิทรรศการประติมากรรมรูปคนครึ่งตัวจากโครงเหล็กและผ้า โดยนำเสนอและติดตั้งผลงานให้ครอบครัวและผู้เข้าชมได้รับรู้ถึงความรู้สึกและความปรารถนาต่อความต้องการเป็นเพศชายที่ถูกกักปิดอยู่ภายในใจ ผ่านท่าทางนั่งคุกเข่าแบมือและตริ่งแขนด้วยเชือกไว้หว่างขา ทำให้ความรู้สึกของการต้องกักปิดไว้ได้สื่อสารออกมาอย่างมีพลัง และรูปแบบของการมัดเชือก “จิบาชิ” ได้ตอกย้ำถึงการยอมจำนนมีต่อครอบครัวได้แรงกล้ามากขึ้น

ขณะแสดงนิทรรศการดังกล่าว ข้าพเจ้าได้เฝ้าสังเกตพฤติกรรม และมีการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น รวมถึงการสะท้อนกลับของผู้เข้าชมที่แสดงออกด้วยมานั้น สนับสนุนแนวความคิดที่ข้าพเจ้าได้แสดงออกผ่านงานศิลปะชิ้นนี้ ผู้ชมรับรู้ถึงความรู้สึกและทัศนคติเชิงลบด้วยสีหน้าเศร้าหมอง บางท่านมีน้ำตา บางท่านเดินเข้ามาสนทนากับข้าพเจ้าด้วยคำพูดเชิงให้กำลังใจ กล่าวว่าข้าพเจ้าเก่งมากที่สามารถก้าวข้ามผ่านเรื่องราวสะเทือนใจได้ บางท่านเอามือลูบแขนตนเอง บางท่านนั่งกอดเข้าด้วยแววตาที่หม่นหมอง

นอกจากนี้ ผู้เข้าชมบางท่านยืนนิ่งไปกับผลงานเป็นเวลานานโดยมีแววตาที่แสดงให้ผู้เข้าชมผลงานได้แสดงออกมานั้นค่อนข้างดูโศกเศร้าและครุ่นคิด รวมแสดงออกด้วยสีหน้าด้วยความรู้สึกร่วมกับผลงาน บางท่านให้ความสนใจในการถ่ายภาพที่มีภาพเคลื่อนไหวฉายลงบนประติมากรรมที่เป็นการเฝ้าดูบันทึกความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นของข้าพเจ้าอย่างตั้งใจ ดังภาพที่ 13



ภาพที่ 13 ปฏิกริยาจากผู้ร่วมงาน
Note: From © Usuma Punpaisan 27/07/2023

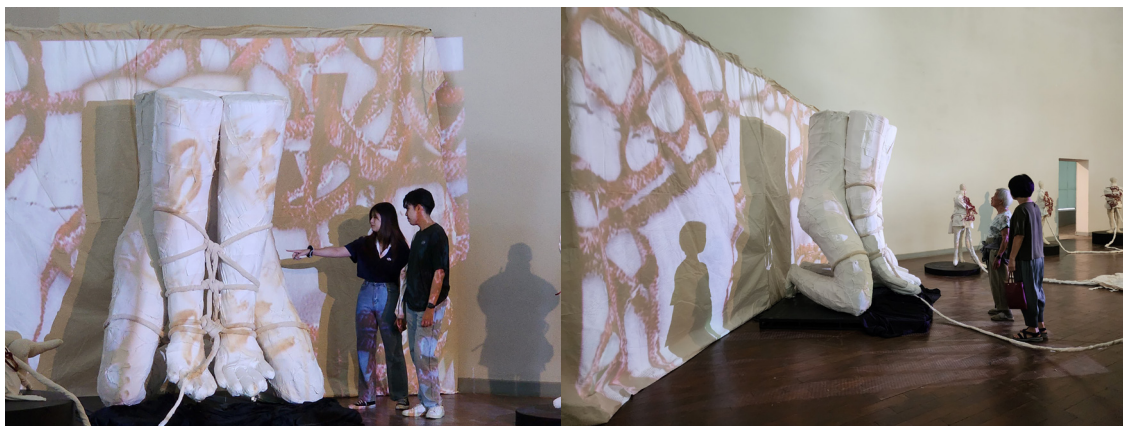
นอกจากนี้ ผู้ชมหลายท่านได้เลือกนั่งข้างผลงานประติมากรรม เพื่อสร้างการรับรู้และทำความเข้าใจความรู้สึก เป็นการแสดงออกเชิงการให้กำลังใจข้าพเจ้าที่มีความเจ็บปวดและต้องอดทนอย่างมากของการใช้ชีวิตในฐานะผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศ โดยเฉพาะผู้ที่ครอบครัวไม่ยอมรับในสิ่งที่ต้องการแสดงออก บางท่านแสดงออกโดยการนั่งกอดเข้าเพื่อสร้างการรับรู้ถึงความทุกข์ความเจ็บปวดที่เกิดขึ้น มีบางท่านนั่งอ่านหนังสือหน้าผลงานประติมากรรม เพื่อให้สร้างกำลังใจอีกทางหนึ่ง และผู้เข้าชมผลงานวัยเด็กท่านหนึ่งได้นอนตะแคงตัวแนบผลงานมือหนึ่งรองศีรษะไว้ คล้ายกับกำลังฟังเสียงการเต้นของหัวใจที่ผลงานของข้าพเจ้าอย่างสงบนิ่ง หรืออีกนัยหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า ผู้เข้าชมผลงานท่านนั้นกำลังสร้างพื้นที่ปลอดภัยและช่วยคลายความทุกข์ให้กับผลงานของข้าพเจ้าที่มีความเจ็บปวดทรมาน ดังภาพที่ 14



ภาพที่ 14 การรับรู้ของผู้ชมผลงาน

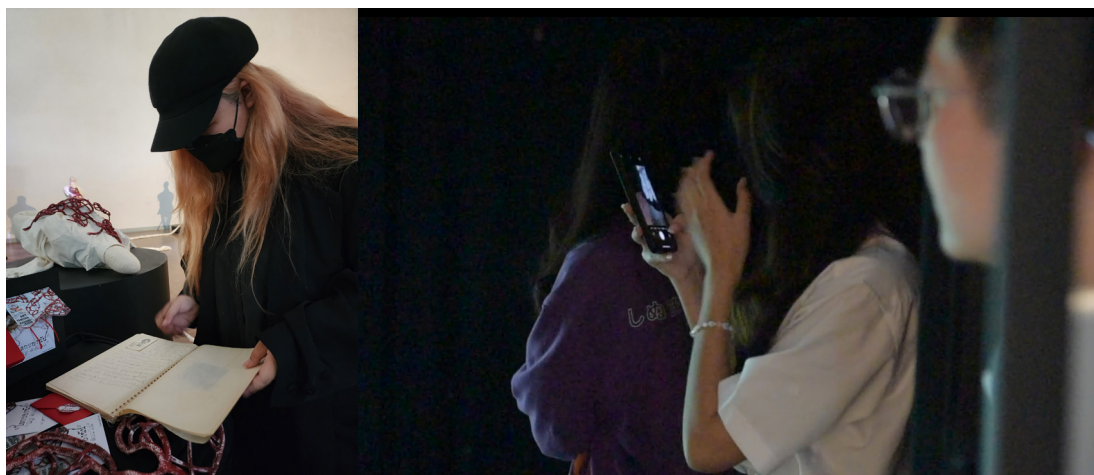
Note: From © Usuma Punpaisan 20/07/2023

ผู้เข้าชมผลงานบางส่วนมาเป็นคู่ ต่างยืนพิจารณาผลงานชุดนี้ด้วยท่าทางที่สนใจเรื่องราวอาจเป็นการสนทนา เพื่อวิเคราะห์ความหมายของผลงาน ดังภาพที่ 15



ภาพที่ 15 การสังเกตผู้ชมผลงาน
Note: From © Usuma Punpaisan 21/07/2023

ในการแสดงผลงาน ข้าพเจ้าได้ทำการสังเกตการณ์เพื่อบันทึกผลสัมฤทธิ์ของดัชนีพันธสัญญาและพบว่า ผู้ชมผลงานบางท่านร้องไห้ขณะชมผลงานประติมากรรมชิ้นนี้ ข้าพเจ้าเห็นน้ำตาของผู้เข้าชมเมื่อชมผลงานและได้อ่านบันทึกที่เป็นเรื่องราวที่เป็นต้นกำเนิดแนวคิดของการสร้างภาพเคลื่อนไหวที่ฉายบนผลงาน “ไอ้เปียร์” ผู้ชมบางท่านเอามือปาดน้ำตาที่ไหลออกมาขณะชมภาพเคลื่อนไหวที่ฉายเข้าไปมา เป็นการอันสะท้อนถึงการรับรู้ความรู้สึกเชิงลบของข้าพเจ้าที่ต้องการสื่อสารถึงผู้ชม ดังภาพที่ 16



ภาพที่ 16 ภาพสะท้อนความรู้สึกเข้าถึงความเจ็บปวดของผู้ชมผลงาน
Note: From © Usuma Punpaisan 23/07/2023

ระหว่างการจัดแสดงศิลปะนิพนธ์ชุดนี้ ข้าพเจ้าได้เข้าร่วมสนทนากับผู้ชมผลงาน มีการอธิบายแนวคิดของข้าพเจ้า ในการสร้างสรรค์ประติมากรรมชิ้นนี้ และการรับฟังความคิดเห็นจากผู้เข้าชมผลงาน โดยบางท่านให้กำลังใจและ สอบถามกับข้าพเจ้าว่า “ทำได้อย่างไรถึงผ่านสิ่งเหล่านี้ได้” และระหว่างการสนทนา ผู้ชมทุกท่านตั้งใจให้กำลังใจข้าพเจ้า และข้าพเจ้ารับรู้ได้ความรู้สึกของผู้เข้าชมผลงานทุกท่านจากหัวใจ นอกจากนี้ การที่ครอบครัวของ ข้าพเจ้าได้มารับชมผลงานโดยไม่ได้แสดงความคิดเห็นใด ๆ แต่ทั้งสองท่านได้ร่วมถ่ายภาพในผลงานครั้งนี้ ซึ่ง สำหรับข้าพเจ้า นับว่าเป็นผลสำเร็จของผลงานอย่างแท้จริง ดังภาพที่ 17



ภาพที่ 17 การร่วมแลกเปลี่ยนกับผู้ชมผลงานและภาพถ่ายครอบครัวของข้าพเจ้า

Note: From © Usuma Punpaisan 20/07/2023

สาระจากการสร้างสรรค์ผลงาน

ศิลปะสื่อผสมชุดนี้สะท้อนถึงประสบการณ์ของข้าพเจ้า เป็นงานศิลปะสื่อผสมแบบกึ่งนามธรรม (Semi Abstract) ที่ตัดทอนรูปทรงของคนออกไปครึ่งตัวออกไป (Thotong, 1989, pp. 94) และเป็นการสร้างกรรมวิธีทางประติมากรรม เทคนิคผสม ซึ่งวิธีการสร้างรูปทรงโดยใช้วัสดุต่าง ๆ หรือวัตถุสำเร็จรูปมาประกอบให้เกิดรูปทรงตามที่ต้องการ (Mosikarat, 2005, pp. 141) วัสดุที่นำมาใช้ได้แก่ ผ้าแคนวาส เชือก เส้นด้าย และสีอะคริลิก

การสร้างสรรค์ผลงาน “ไอ้เปียร์” จำเป็นต้องใช้ความเกี่ยวข้องกับความรู้สึกที่อยู่ภายในจิตใจ สร้างความหมายของการยอมจำนนต่อความต้องการของครอบครัวที่ปรารถนาให้ข้าพเจ้าเป็นหญิงดังเพศกำเนิด แต่ในความเป็นจริง ตัวตนของข้าพเจ้ามีความปรารถนาเป็นเพศชายที่ต้องยอมจำนนด้วยท่าทางนั่งคุกเข่าแบมือและตรึงแขนด้วยเชือกไว้หว่างขา โดยประติมากรรมนี้ถูกพันหนาการด้วยเชือกที่ทำจากผ้าดิบที่เชื่อมโยงถึงการกำเนิดในตัวตนของตนเองแต่ยังคงอยู่ในร่างกายของเพศหญิงซึ่งได้แนวจากผลงานศิลปะของฟาบีโอ เดมอทธา (Fabio DaMotta) ซึ่งศิลปินได้ถ่ายทอดความงามของศิลปะการมัดเชือกแบบญี่ปุ่น “ชิบาริ” โดยเป็นการ “พันหนาการ” บนตัวแบบ (Chiewpimolporn, 2021) แต่ในผลงานชุดนิพนธ์ของข้าพเจ้าเป็นการนำการมัดเชือกโดยใช้ผ้าดิบปั่น

เป็นเกลียวและเย็บเก็บด้วยด้ายจนเกิดเป็นเส้นเชือกขนาดใหญ่ สร้างความรู้สึกให้ชั้นงานมีพลังในการสื่อสาร การมัดเชือกบนผลงานประติมากรรมที่มีขนาดใหญ่สามารถทำให้ผู้ชมได้สัมผัสกับผลงานได้อย่างใกล้ชิดและมองเห็นการถูกผูกมัดในชั้นงาน ทำให้ผู้ชมได้มารู้ในตัวชั้นงานและพิจารณาชั้นงานได้อย่างใกล้ชิดและสัมผัสตัวชั้นงานได้โดยง่าย

ผลงาน “ไอ้เปียร์” ได้สร้างการเข้าถึงผู้ชมได้ เนื่องจากมีการมัดอยู่ในระดับสายตาและมือ สามารถจับต้องชิ้นงานได้ รวมถึงการผิวสัมผัสของผลงานมีลักษณะขรุขระที่เป็นจุดสังเกตให้ผู้ชมได้ตั้งคำถามในการรับชมผลงาน รวมถึงการใช้แสงสีแดงฉายลงบนประติมากรรม โดยสอดคล้องกับงานของผลงาน ปิยะดา ณ พัทลุง ในงานศิลปะ เรื่อง “สื่อศิลปะ เพศสภาพและความเท่าเทียม” (Na Badalung, 2021) ซึ่งได้สรุปผลงานศิลปะไว้ว่า ในยุคสมัยที่แปรเปลี่ยนไป กลุ่มเพศทางเลือก (LGBTQ+) ได้มีบทบาทมากขึ้น และสามารถเปิดเผยตัวตนได้อย่างเสรีในสังคมไทย แต่ยังมีอีกมุมมองหนึ่งของสังคมที่กลับมีการปิดกั้นและไม่ได้ยอมรับตัวตนของกลุ่มเพศทางเลือกอย่างเต็มที่ โดยผลงานของปิยะดาเป็นหนึ่งในกลุ่มเพศทางเลือก (LGBTQ+) ที่ประสบกับปัญหาของการไม่ถูกยอมรับในตัวตนของตนเอง จึงทำให้ตกอยู่ในสภาวะรู้สึกที่อึดอัดและไม่มีความเป็นตัวของตัวเอง อารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้จึงกลายเป็นแรงบันดาลใจที่ถ่ายทอดออกมา ให้เกิดเป็นผลงานศิลปะเพื่อบอกเล่าความรู้สึกที่ต้องใช้ชีวิตอยู่ภายในสภาพแวดล้อมที่ไม่ได้รับการยอมรับในตัวตนของกลุ่มเพศทางเลือก (LGBTQ+) เป็นการบันทึกช่วงเวลาที่สำคัญในช่วงชีวิตที่ผ่านการทำงานสร้างสรรค์ เรื่องราวของศิลปินที่ใช้ความเป็นสัญลักษณ์เพื่อปลดปล่อยอารมณ์ความรู้สึกมานำเสนอเป็นผลงาน ซึ่งเป็นหนึ่งในแนวความคิดการทำงานของข้าพเจ้าที่เป็นผู้มีความหลากหลายทางเพศแต่ไม่ได้รับการยอมรับจากครอบครัวเช่นกัน

ผลงานทั้งหมดประกอบกันเป็นบันทึกเรื่องราวของชีวิตที่ข้าพเจ้าได้ประสบพบเจอ โดยใช้การนำเสนอและการเชื่อมโยงมาเป็นแนวคิดซึ่งมีความเกี่ยวข้องตามแนวคิดในผลงานชื่อ “ไอ้เปียร์” ด้วยการใช้ภาพภาพเคลื่อนไหวในวัยเด็กของข้าพเจ้ารวมถึงบันทึกช่วงเวลาที่เจ็บปวด นำมาประกอบสร้างเป็นสื่อวิทัศน์ฉายลงบนประติมากรรมรูปคนครึ่งตัวขนาดใหญ่ ซึ่งสร้างแรงขับของการส่งความหมายในชั้นงานให้ผู้ชมได้รับรู้ความเจ็บปวดที่ถูกครอบครัวกดดันในช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับ ปุณณรัตน์ พิชญ์ไพบูลย์ (Pichayapaiboon, 2016) ที่กล่าวถึงระดับการรับรู้ของสุนทรียธาตุที่มีผลต่อจิตใจว่าเป็นระดับขั้นที่ 2 ซึ่งผู้ชมผลงานมีความรู้สึกความแปลกหูแปลกตา ความตราตรึงใจ ผลที่ได้จากขั้นนี้คือทำให้จดจำและมีส่วนร่วมในส่วนที่ทำให้จดจำ มีผลต่อจิตใจ ส่งผลให้ผู้ชมผลงานรู้สึกสนใจ แปลกใจ สงสัย และตีความออกมาเป็นการแสดงออกทางร่างกายคือ ท่าทางประหลาดใจ ท่าทางสงสัย และท่าทางไม่พอใจในส่วนที่ทำให้เกิดอารมณ์ร่วมและส่วนที่มีผลต่อจิตใจได้เกิดความประทับใจและความซาบซึ้ง ซึ่งได้ตีความออกมาเป็นการแสดงออกทางร่างกายคือ การมีน้ำตาขณะรับชมผลงาน ทั้งนี้ เป็นการแสดงออกที่ผู้ชมได้แสดงออกมาหลังจากที่ชมดูซิโนโฟนที่จัดแสดงผลงาน “ไอ้เปียร์” ของข้าพเจ้า

References

- Chiewpimolporn, K. (2021, February 22). *mūāying phuḁmat kḁ ying bæḁ bañ chuāk - rāṅkaī - dḁkmai - chi bā ri Damotta Fabio sinlapin keḁ chaḁ brā si lḁ phuḁchai saḁ khḁṅg phāḁthāi nam sanæḁkhwaīm luksung thung khwaīmruḁ suk thī dai plotplḁi phāitai phan-thanaḁkāñ* [‘The more you tie, the more you blossom’ Rope-Body-Flowers-Shibari Damotta Fabio – Brazilian gay artist uses the art of photography to present the depth of the feeling of release under bondage]. SPECTRUM. <https://spectrumth.com/เมื่อยิ่งผูกมัด-ก็ยิ่ง>.
- Jeh-arong, S. (2003). *kāñ chuām yoṅg sīḁkap saphāwa ‘āḁom khḁṅg wairun tḁn plaī læ phuḁyai tḁn ton* [Association of Colors and Mood-Toon of Late Adolescents and Early Adults] [Unpublished thesis]. Chulalongkorn University.
- Jitpornsawan, S. (2022, April 25). *Maḁrūḁḁk “chi bā ri” ṣāṣīḁ’kar mḁd cheḁḁk thīmaḁkk wā khā wā Sex* [Let’s get to know “Shibari”, the art of rope tying that is more than just sex]. Beauty Hunter. <https://www.beautyhunter.co.th/มารู้จัก-ชิบาริ>.
- Mosikarat, P. (2005). *khwaīmruḁ kīeokap pratimaḁkam pramuān sāra chut wichaḁ sinlapa kap sangkhom Thai sākhā wichaḁ sinlapasāḁ Mahāwittthayaḁlai thiraḁ chabap prapprung nuāi thī 1-5* [“Knowledge about Sculpture,” a collection of contents for the Art and Thai Society course Liberal Arts major Sukhothai Thammathirat Open University, revised edition, Units 1-5]. Nontaburi. The Office of the University Press Sukhothai Thammathirat Open University.
- Na Badalung, P. (2021). *Sū sinlapa pheḁ saphāḁ læ khwaīm thaothāḁ* [Art Gender and Equality]. [Unpublished master’s thesis]. Silpakorn University.
- Pichayapaiboon, P. (2016). *‘Ekkasāñ prakḁp kāṅsḁñ wichaḁ sunthariḁyasāḁ nai sinlapasukṣā sākhā wichaḁ sinlapasukṣā phaḁk wichaḁ sinlapa dontri læ naḁttasin suksā* [Teaching publications of Aesthetics in Art Education, Field of study: Art Education, Department of Art, Music, and Dance Studies]. Silpakorn University.
- Thotong, S. (1989). *Sinlapa Kap Manut* [Art and Humans]. Bangkok: Odeon Store.

United Nations Development Programme. (2021). *raīngān phon kānsamruāt phuā sōpthāīm prasopkān kān thuḥ tī trā lǎe luāk patibat khō ‘ong phu mī khwāmlāklaī thāng pheṭ nai prathet Thai* [Report on the results of a survey to inquire about experiences of stigma and discrimination among LGBTQ people in Thailand]. <https://www.undp.org/sites/g/files/zskgke326/files/publications/UNDP-TH-2019-LGBT-Tolerance-but-not-Inclusion-Fact-Sheet-TH.pdf>.

Unlockmen. (2019, September 5). *NIHON STORIES: SHIBARI Kan Rat Rueang Thi Kao Phan Rueang Phet Su Sat Lae Sinlapa Haeng Kan Bambat Chit Chai* [NIHON STORIES: Shibari — From Sexual Practice to the Art and Science of Psychological Healing]. <https://www.unlockmen.com/nihon-stories-hojojutsu-kinbaku-and-shibari>.

The Dance Spectrum: Unraveling The Nuances of Modern, Postmodern, and Contemporary Forms

received 28 NOV 2023 revised 11 FEB 2024 accepted 15 FEB 2024

Dharakorn Chandnasaro

Assistant Professor

Department of Dance

Faculty of Fine Arts

Srinakharinwirot University

Abstract

This scholarly treatise conducts an in-depth analysis of the evolution and salient features of modern, postmodern, and contemporary dance, articulating their seminal role in the advancement of dance as a diverse artistic expression. Beginning with modern dance, the study traces its roots as an avant-garde counterpoint to classical ballet, illuminating its dedication to emotional depth and individualism, championed by visionaries such as Martha Graham and Merce Cunningham. The focus then shifts to postmodern dance, capturing its break with narrative form and its embrace of abstraction and chance, which recalibrated dance's aesthetic landscape. The narrative culminates with contemporary dance, an integrative genre that interweaves the emotive potency of modern dance and the innovative spirit of postmodernism, while also assimilating a broad spectrum of global influences.

The critical assessment within this research considers the interactivity between these dance forms and their respective cultural milieus, examining the influence of divergent Western and Eastern perspectives on their artistic execution. The aim is to enhance understanding of each style's unique contribution to dance's overarching narrative, highlighting its ability to bridge cultural divides and reflect the universal aspects of the human saga. This investigation enriches scholarly dialogues on dance, providing new perspectives on its dynamic nature as a transformative artistic medium that both mirrors and molds the human condition through a tapestry of cultures and eras.

Keywords: Dance Evolution, Choreographic Innovation, Cross-Cultural Discourse, Expressive Modalities, Contemporary Dance Synthesis

Introduction

This scholarly examination ventures into the dynamic realm of dance, an art form delineated by its intricate mosaic of movement, pioneering aesthetic innovations, and nuanced execution. It critically assesses the essential skills required by dancers within the broad spectrum of contemporary dance, a necessity that broadens their artistic scope and sharpens interpretative prowess, as substantiated by recent academic discourse (Gilbert, 2018; McCarthy-Brown, 2017; Schupp, 2014). Furthermore, the analysis thoughtfully considers the persistent influence of ballet on contemporary dance, reflecting upon the transition from classical ballet's rigorous conventions to the emergence of pioneering approaches (Fisher, 2018; Harris, 2017).

The document traces the developmental arc of dance, dissecting modern, postmodern, and contemporary styles to illuminate their nuanced complexities and inherent dualities (Burgess, 2022; Burt, 2005). Understanding the fusion of these dance forms is crucial within the larger framework of artistic expression. Dance, transcending cultural and linguistic barriers, emerges as an impetus for innovation across a multitude of creative domains (Koff, 2021). Engagement with diverse dance styles, from the disciplined elegance of ballet to the vibrant impulses of contemporary dance, endows artists with a repertoire of innovative concepts and emotional profundity (George-Graves, 2015; Evans & Evans, 2003).

In the realm of contemporary dance, foundational ballet training is identified as a significant asset. The exacting discipline and precision central to ballet provide dancers with a fundamental framework, invaluable for navigating the eclectic expressions of contemporary dance (Nadel & Strauss, 2012). Ballet-trained dancers possess an in-depth understanding of body mechanics and balance, elements crucial for the interpretation and execution of contemporary choreographies (Clarke, 2020; Butterworth, 2011). This grounding augments both the precision and the emotive quality of their movements, enhancing adaptability in a dynamic and evolving artistic landscape.

Contemporary dance embodies a shift away from the traditional doctrines of ballet, indicating a trend towards artistic emancipation and conceptual renewal. This shift reflects a collective desire to challenge the limitations of classical ballet, aspiring to a repertoire that boldly reimagines and extends the traditional boundaries of dance (Anderson, 2018; Van Dyke, 1992).

The transition from classical ballet to modern, and then to postmodern and contemporary dance, illustrates the historical evolution of the form. Modern dance emerged as a rebellion against the constraints of ballet, privileging personal expression and emotional depth. Postmodern dance built upon this, incorporating experimental and chance-based elements that expanded the expressive potential of dance (Banes, 1980; Klein, 2011; Rossen, 2014).

Contemporary dance, as the latest iteration, synthesizes elements from its predecessors while integrating a variety of influences, such as ballet, jazz, and hip-hop. Noted for its collaborative nature and propensity for innovation, contemporary dance is an embodiment of adaptability and artistic fluidity (Butterworth & Sanders, 2020; Nadel & Strauss, 2012).

Despite their distinct historical and stylistic roots, modern, postmodern, and contemporary dances often intersect, creating multifaceted interactions that resist simplistic classification. This necessitates detailed examination of the unique characteristics and historical importance of each style, equipping dancers with the knowledge to innovate within the contemporary dance landscape with informed creativity (Banes, 1980; Mazo, 2000; Van Dyke, 1992).

In summation, the richly diverse world of dance presents artists with a spectrum of challenges and opportunities for growth. A comprehensive understanding of the various dance forms, an acknowledgment of ballet's foundational influence, and an appreciation for the evolution from classical to contemporary dance are essential for a complete grasp of this vibrant art form. This article aims to demystify the complexities of modern, postmodern, and contemporary dance, equipping artists with the insights necessary to participate actively in and shape the continuously changing tapestry of dance.

Articulating the dance continuum: Modern, postmodern, and contemporary syntheses

Dance personifies the essence of perpetual transformation, reflecting the cultural and artistic ethos that define each era. The rise and maturation of modern, postmodern, and contemporary dance genres signify pivotal shifts in the annals of dance history. These movements have imparted unique narratives and conceptual edifices to the discourse of kinesthetic studies, each grounded in its distinctive aesthetic and philosophical tenets (Halprin & Kaplan, 2019; Van Dyke, 1992). This academic exposition articulates the subtle differentiations among these forms, dissecting their historical emergence, principal advocates, and the discourses they provoke within the modern artistic tapestry.

1. Evolutionary Origins and Developments

This segment delivers an in-depth analysis of the origins and progression of dance, charting its journey from conventional to groundbreaking modes of expression. It probes the historical and societal undercurrents that have spurred the diversification of dance genres, particularly through the transformative dynamism of the 20th century. The goal is to illuminate the interplay of technical, stylistic, and cultural forces that have shaped dance's evolution, syncing its metamorphosis with the larger saga of human ingenuity and articulation.

1.1 Modern Dance

In the early 20th century, modern dance burgeoned as a vanguard of emotive innovation, transcending the prescriptive formalities of classical ballet. Visionaries such as Isadora Duncan, Loie Fuller, and Ruth St. Denis repudiated the conventional balletic lexicon, advocating for a form of dance suffused with emotional depth and individualistic articulation. This revolutionary shift birthed a genre that foregrounded the dancer's emotive journey, paving the path for later exploratory liberty in dance artistry (Brown, Mindlin, & Woodford, 1998; Mazo, 2000; Penrod & Plastino, 2004).

1.2 Postmodern Dance

The mid-20th century heralded the inception of postmodern dance, marked by its departure from modernist narratives and an embrace of conceptual and corporeal abstraction. Innovators such as Merce Cunningham, Yvonne Rainer, and Trisha Brown steered this genre to prominence, promoting a reimagining of dance as an independent performative medium, liberated from narrative constraints and traditional theatrical contexts (Franklin & Graham, 2015; Lihs, 2018; Rossen, 2014).

1.3 Contemporary Dance

As the progeny of its modern and postmodern antecedents, contemporary dance is characterized by its versatility and eclectic synthesis. It integrates a diverse array of movement philosophies, mirroring the multifaceted and intricate fabric of present-day society. Contemporary dance perpetually reconfigures the frontiers of choreographic art, epitomizing a dynamic and inclusive form that is attuned to the fluid narrative of social and cultural evolution (Butterworth & Wildschut, 2017; Ehrenberg, 2021; Lepecki, 2012).

2. Luminaries and Vanguard Artists

This segment meticulously dissects the seminal contributions of pivotal figures in dance, whose innovative endeavors have profoundly influenced the trajectory of dance history. It scrutinizes a spectrum of choreographers and dancers whose foundational work across the realms of modern, postmodern, and contemporary dance has etched a permanent mark. The objective is to elucidate the philosophical and creative currents underpinning their enduring legacies, highlighting the transformative impact these trailblazers have had on the evolution of dance as a dynamic art form. These pioneers have introduced groundbreaking techniques, conceptual frameworks, and philosophical tenets that have redefined performance paradigms and enriched the dance discourse, ensuring their contributions resonate with ongoing relevance and continue to energize successive generations within the dance community.

Martha Graham, often heralded as the progenitor of modern dance, unveiled the concept of contraction and release, a paradigm-shifting technique that accentuated the emotional capacity of the human form (Brown, Mindlin, & Woodford, 1998; Penrod & Plastino, 2004). Her innovative approach illustrated the potential of dance to articulate deep-seated psychological and emotional narratives, thereby recalibrating the modern dance landscape and establishing a new benchmark for choreographic articulation.

In the domain of postmodern dance, Merce Cunningham introduced chance operations into the choreographic process, challenging traditional perceptions of dance as a medium for narrative or expressive content and redefining it as an abstract art form (Franklin & Graham, 2015; Rossen, 2014). His methodology diminished the primacy of music in dictating movement, fundamentally transforming the dance-music relationship within the choreographic context.

Within the contemporary dance arena, Pina Bausch's integration of theatrical elements, spoken word, and movement obliterated traditional boundaries between disparate art forms, broadening the performative spectrum of dance (Butterworth & Wildschut, 2017; Lepecki, 2012). Her pioneering work in Tanztheater has indelibly influenced contemporary dance (Ehrenberg, 2021), catalyzing a shift towards more narrative and theatrical explorations in the medium.

By profiling these icons, the discussion promotes a thorough comprehension of the transformative energies that have propelled dance into the forefront of artistic expression. These pioneers, with their relentless creativity and avant-garde approach, have not only reshaped the landscape of dance but also instigated a significant shift in the perception and execution of performance art.

Their stories and lasting influences chart the progressive narrative of dance, offering insight into the creativity and pioneering determination that have pushed the art form's boundaries. Therefore, this section stands as a tribute to the indelible impact of these artists, whose innovative works have redefined the narrative of dance and continue to inspire forthcoming generations of performers.

2.1 Modern Dance Pioneers

Icons like Isadora Duncan and Martha Graham are venerated for epitomizing the foundational principles of modern dance. They advocated for a form of dance that encapsulated the visceral expressiveness of the human spirit, with Graham's dramatic and codified technique leaving a lasting imprint on the modern dance canon. Their philosophies and techniques persist in contemporary dance education and performance, influencing ongoing artistic practices. (Anderson, 2018; Penrod & Plastino, 2004; Van Dyke, 1992)

2.2 Postmodern Dance Innovators

The architects of postmodern dance, including Merce Cunningham, Yvonne Rainer, and Trisha Brown, ushered in groundbreaking choreographic and performance concepts. Cunningham's incorporation of aleatory methods and Rainer's minimalism represented a stark divergence from established dance constructs, while Brown's inclusion of everyday movements broadened the expressive capacity of the genre, challenging audience expectations and conceptions of dance (Burt, 2005; Nadel & Strauss, 2012; Vangelina, 2020).

2.3 Contemporary Dance Visionaries

The heterogeneity of contemporary dance is reflected in the divergent methodologies of its advocates. Choreographers such as Pina Bausch, William Forsythe, and Ohad Naharin have reimaged the confines of dance, fusing movement with story-telling and visual artistry, thereby augmenting the contemporary dance fabric with their diverse and groundbreaking contributions (Chatterjea, 2021; Dils & Albright, 2001; Weir, 2019).

3. Defining Attributes and Core Principles

This segment undertakes a discerning exploration of the distinctive characteristics and foundational precepts that constitute the essence of modern, postmodern, and contemporary dance. It endeavors to distill the quintessential elements and philosophical doctrines that animate the practice and appreciation of these disparate dance forms. Through this analytical lens, the text seeks to decipher the singular components that define each style, offering a granular understanding of their artistic, technical, and conceptual infrastructures.

The analysis within this section reveals not only the unique essence of each modality but also the broad thematic and emotive spectrum they collectively embrace. By examining the inherent attributes that demarcate these genres, the narrative enriches the scholarly grasp of their artistic nuances and the breadth of expression they encapsulate.

3.1 Modern Dance Characteristics

Modern dance is hallmarked by its commitment to the expression of sentiment through the medium of the body. It emphasizes the significance of breath, the dynamics of tension and release, and the undulating movements of the spine as central to its practice, reflecting the performer's internal emotive state (Butterworth, 2011; Cheney, 1989).

3.2 Postmodern Dance Features

Postmodern dance is renowned for its deviation from narrative-driven and representational choreography, celebrating the aesthetics of the everyday and advocating for movement as an independent art form. It valorizes unpredictability and non-linear structures, embracing improvisation and task-based choreography as vehicles for challenging established dance paradigms (Rossen, 2014; Strauss & Nadel, 2012).

3.3 Contemporary Dance Synthesis

Contemporary dance represents a rich tapestry woven from varied dance heritages, marrying the precision of ballet, the improvisational spirit of jazz, and the visceral energy of hip-hop. This synthesis highlights contemporary dance's devotion to cross-disciplinary exploration, perpetual innovation, and the crafting of emergent kinetic languages (Chatterjea, 2021; Ehrenberg, 2021; Lihs, 2018).

4. Interpretive and Perceptual Paradigms in Contemporary Artistic Practice

This section ventures into an incisive inquiry into the interpretative and perceptual frameworks that form the foundation of contemporary artistic praxis in dance. Its objective is to unravel the intricate processes through which dancers and choreographers ideate and articulate thematic content, and how such creations reciprocally shape audience interpretation and broader artistic discourse.

Here, the analysis sheds light on the mutual interplay among the creator, the creation, and the observer within the domains of modern, postmodern, and contemporary dance. It advocates for contemporary dance as a potent medium for expression and interaction, extending beyond the corporeal to incite and partake in deep-seated experiential dialogue with audiences. This examination enriches the academic understanding of contemporary dance's ability to manifest and relay multifaceted ideas, emotions, and narratives, thereby reinforcing its stature within the gamut of contemporary arts.

4.1 Modern Dance Interpretations: Societal Reflections through Movement

Modern dance emerges as a profound reflective medium, enabling choreographers and performers to engage deeply with the societal zeitgeist through the expressive power of movement. This genre allows artists to explore and articulate themes of identity, inclusivity, and the complexities of social relationships, thereby transforming the stage into a dynamic platform for societal commentary. The choreographic endeavors of Alvin Ailey and Martha Graham stand out for their ability to intertwine technical mastery with critical issues such as racial discrimination, gender dynamics, and human rights, leveraging the medium of dance to provoke contemplation and dialogue among a diverse audience base (Mazo, 2000; Rossen, 2014). These works exemplify how modern dance transcends aesthetic boundaries, serving as a catalyst for critical thought and societal engagement.

4.2 Postmodern Dance Perspectives: Reconceiving Movement and Space

Postmodern dance, characterized by its critical examination and deconstruction of established norms, ushers audiences into a realm of introspection and critique. This genre's distinct focus on movement for its own sake, along with the incorporation of mundane gestures and the innovative use of non-traditional performance spaces, compels viewers to challenge

their preconceptions of dance. The choreographic innovations of Trisha Brown and Yvonne Rainer, among others, not only subvert traditional aesthetic norms but also foster intellectual exploration, reinforcing postmodern dance's role in stimulating a reevaluation of societal and cultural norms (Banes, 1980; Franklin & Graham, 2015; Rossen, 2014).

4.3 Contemporary Dance Dynamics: Fostering Global Connectivity

Contemporary dance, renowned for its dynamic adaptability and openness to global influences, stands as a testament to the genre's ongoing evolution and its capacity to mirror the complexities of a globally interconnected society. This field is marked by choreographers and performers who adeptly weave socio-cultural narratives, technological advancements, and cross-cultural exchanges into their work, thus creating performances that resonate on a global scale. The oeuvre of Akram Khan serves as a quintessential example of contemporary dance's prowess in amalgamating diverse artistic traditions, thereby engendering a profound dialogue that surpasses geographical and cultural boundaries (Burgess, 2022; Clarke, 2020; Lepecki, 2012). Moreover, this exploration elucidates the connection to the dynamics of contemporary dance and its significant influence on the discipline, encompassing socio-cultural, technological, and international vectors, delineated into two principal categories:

1) Global Influences and Technological Integration in Contemporary Dance

Contemporary dance's global tapestry is vividly illustrated in the work of Akram Khan, who blends classical Indian Kathak with contemporary dance to address themes of migration, identity, and cultural fusion. His piece "Desh" intricately navigates personal narratives of heritage and belonging while engaging with universal themes of displacement and identity. (Burgess, 2022; Clarke, 2020; Lepecki, 2012) Moreover, the integration of technological advancements, as seen in Wayne McGregor's "Atomos," employs 3D imaging and digital scenography to redefine the audience's engagement with dance, expanding choreographic expression into multidimensional experiences (Jennings, 2013; Morgan, 2017).

2) Cross-Cultural Collaborations: Expanding Expressive Boundaries

The genre's embrace of cross-cultural collaborations is highlighted in works such as Crystal Pite and Jonathon Young's "Betroffenheit," which merges dance, theater, and spoken word to explore profound themes of trauma, loss, and existential search (Lederman, 2019; Mackrell,

2016). This interdisciplinary approach not only widens the expressive scope of contemporary dance but also exemplifies how artistic collaborations can bridge linguistic and cultural divides, opening new avenues for emotional and intellectual resonance.

Through these nuanced examples, the adaptability of contemporary dance to socio-cultural shifts, technological progress, and global artistic exchanges is compellingly showcased. The genre's openness to diverse traditions and its innovative engagement with technology not only enrich its choreographic landscape but also affirm contemporary dance's significance as a medium for reflection and connection in our multifaceted global society.

In conclusion, the confluence of modern, postmodern, and contemporary dance forms an intricate mosaic within the historical and cultural narrative of dance. Each genre, with its distinct origins, pioneering figures, and characteristic features, contributes to the broad comprehension of dance's function as both an artistic medium and a societal interlocutor. Collectively, they continue to sculpt the continuum of dance, mirroring and engaging with the evolving canvas of contemporary artistic and cultural discourse.

Characteristics of body movement in dance process design, including specific techniques indispensable to modern dance, postmodern dance, and contemporary dance

The examination of dance as a kinetic art form requires an astute understanding of the unique characteristics that distinguish and define the various styles within this domain. An in-depth comprehension of these qualities is fundamental to designing dance processes and is particularly critical when integrating techniques integral to modern, postmodern, and contemporary dance. This section delineates these distinct attributes, thereby contributing to a nuanced taxonomy of the dance medium.

1. Distinctive Characteristics of Each Dance Movement

This segment commences a rigorous scholarly inquiry into the unique characteristics that define each dance movement within the realms of modern, postmodern, and contemporary genres. It aims to conduct a comprehensive analysis of the salient features and movements that set these styles apart. The intent is to methodically reveal and articulate the specific technical, expressive, and thematic components intrinsic to each genre, providing a lucid and thorough understanding of their respective movement vocabularies and artistic intricacies.

This discussion offers a critical perspective on the distinctive qualities of these dance forms, highlighting the idiosyncratic features that not only characterize but also distinctly differentiate these genres. It is poised to shed light on the individual contributions of each dance form to the broader field, enhancing academic discourse with detailed insights into their movement languages and the creative ethos they uphold. Hence, this exploration is crucial in advancing our understanding of these dance forms and their unique trajectories within the dynamic landscape of dance.

1.1 Modern Dance

1) Natural and Fluid Gestures: Modern dance is characterized by its emphasis on naturalistic and fluid movements, with inspiration often drawn from everyday life to create a medium of expressive authenticity. Martha Graham's assertion that "The body says what words cannot" encapsulates this philosophy, where the dancer's body becomes a vehicle for authentic self-expression, and each movement tells a distinctive story (Graham, 1991).

2) Emotional Expression: The ability of modern dance to communicate profound emotional narratives through physical motion is one of its defining features. Alvin Ailey's "Revelations" leverages the body's movement to evoke spiritual and human resilience, establishing a deep connection with the audience that lingers beyond the performance (Ailey & Bailey, 1995).

3) Individualism and Creativity: The essence of modern dance lies in the celebration of individualism and creativity, with dancers encouraged to diverge from set norms in favor of personal choreographic innovation. This principle has cultivated a diverse choreographic range within modern dance, as exemplified by Merce Cunningham's works that integrate elements of chance, thus redefining traditional dance narratives (Cunningham, 1985).

1.2 Postmodern Dance

1) Rejection of Traditional Narratives: Postmodern dance is known for eschewing the narrative-centric choreography of classical ballet and some modern dance forms. Choreographers like Pina Bausch utilized repetitive movements and interactions to create performances imbued with ambiguity and abstract narratives, prompting the audience to extract personal meaning (Bausch, 1992; Meyer & Black, 2018).

2) Pedestrian Movements: A distinctive hallmark of postmodern dance is its blending of dance with daily life routines, often using pedestrian movements to challenge and redefine the traditional boundaries of dance. Yvonne Rainer's "Trio A" serves as a key example, incorporating mundane motions to encourage audiences to reconsider the essence of dance (Rainer, 2013).

3) Minimalism and Simplicity: Minimalism is a significant theme in postmodern dance, with performances frequently set against stark backdrops that highlight the movement's purity. This simplicity emphasizes the choreography's complexity, demonstrated in Trisha Brown's "Water Motor," which features a solo performance characterized by meticulous precision and repetition (Brown, 1998).

1.3 Contemporary Dance

1) Eclecticism and Fusion: Contemporary dance is noted for its eclectic fusion of various dance styles, from ballet to hip-hop. Crystal Pite's "Emergence" exemplifies this blend, merging contemporary ballet with intricate ensemble formations to create a deeply resonant experience (Pite, 2013).

2) Innovation and Experimentation: Contemporary dance is synonymous with continuous innovation and experimental choreography. Wayne McGregor is celebrated for his intricate and physically challenging choreography that extends dancers' capabilities, often integrating advanced technologies to craft immersive performances (McGregor, 2014; Sulcas, 2018).

3) Interdisciplinary Collaboration: Contemporary dance is distinguished by its inclination towards interdisciplinary collaboration, merging dance with other artistic forms. Hofesh Shechter's "Political Mother" is indicative of this trend, combining live music and vocals with dance to create a comprehensive performance that transcends traditional boundaries (Shechter, 2010).

In summary, modern, postmodern, and contemporary dances each possess distinctive characteristics that not only define their essence but also contribute to the evolving landscape of dance. Modern dance is marked by its focus on genuine emotional expression and narrative, postmodern dance by its innovative use of everyday movements and deconstruction of narratives, and contemporary dance by its embrace of eclectic influences and interdisciplinary collaborations. Together, they encapsulate the spirit of dance as an ever-evolving medium of movement-based expression and storytelling.

2. Designing Dance Postures: A Comparative Study across Modern, Postmodern, and Contemporary Dance

This section presents a comparative academic investigation into the design and conceptualization of dance postures within modern, postmodern, and contemporary dance. This inquiry critically dissects the unique methodologies employed by each genre in creating and performing dance postures, aiming to delineate the artistic intentions and movement designs that underpin these styles. Through comparative analysis, this study uncovers the choreographic nuances and complexities, elucidating how each dance genre distinctively conveys its aesthetic language through bodily expression.

The purpose of this analysis is to deepen scholarly comprehension of the intricate artistry involved in developing dance postures, offering insights into the diverse choreographic landscapes that define these influential dance styles. It endeavors to contribute a refined perspective to the academic dialogue on dance, accentuating the interplay between technical proficiency, creative expression, and conceptual depth in the creation of dance postures across these genres.

2.1 Modern Dance: A Canvas for Emotional Landscapes

Rooted in the fertile ground of emotive exploration, modern dance leverages posture design as a medium to navigate thematic realms, translating abstract emotional narratives into palpable physical embodiments. Martha Graham's choreographic oeuvre, notably in "Errand into the Maze," epitomizes the genre's capacity to embody emotional narratives, utilizing the dancer's physique as a medium to externalize internal conflicts and psychological profundity (Anderson, 2018; Brown, Mindlin, & Woodford, 1998; Dils & Albright, 2001; Harris, 2017). Characterized by its rich emphasis on expressivity, spatial dynamism, and the strategic use of costume to enhance emotional resonance, modern dance's approach to posture is further enriched by improvisational methodologies and collaborative ventures, fostering a narrative expression that is both authentic and evocative.

2.2 Postmodern Dance: Redefining Conceptual Frontiers

As the choreographic lens pivots to postmodern dance, there emerges a critical examination of dance's foundational constructs and its capacity for communication. This genre's engagement with posture design is reflective of its broader conceptual explorations, as exemplified by Trisha Brown's innovative works. Brown's choreography, which elevates quotidian movements to the realm of artistry, contests conventional notions of dance, expanding the parameters of performance aesthetics (Banes, 1980; Burgess, 2022; Franklin & Graham, 2015). Postmodern dance's posture design, rooted in deconstructive processes, seeks to distill movement to its expressive essence, redefining dance's communicative potential and inviting audiences to a more profound engagement with the performance, thus blurring the boundaries between dance and other artistic modalities.

2.3 Contemporary Dance: A Fusion of Diverse Inspirations

Within contemporary dance, a genre marked by its eclectic synthesis of influences and dedication to innovative exploration, the design of postures reflects its overarching creative ethos. This genre melds varied dance traditions and movement practices to create dynamic and expressive physical configurations, as seen in Pina Bausch's "Café Müller" — a piece that challenges aesthetic conventions and elicits contemplation on intricate societal issues (Bolwell, 2016; Halprin & Kaplan, 2019). The focus on collaborative creativity and the amalgamation of stylistic elements culminates in postures that encapsulate both a shared artistic vision and the distinct voices of individual contributors.

Through this analytical comparison, it is evident that the choreographic design of dance postures in modern, postmodern, and contemporary dance transcends mere technicality, embodying a rich confluence of creative expression, conceptual depth, and artistic ingenuity. Each genre's unique approach to choreography and posture design distinctly enriches the tapestry of dance, underscoring its perpetual evolution and its profound ability to articulate deep-seated narratives and emotions.

The comparative analysis reveals that each dance style is shaped by its distinct philosophical and creative mandates. Modern dance emphasizes the physical portrayal of emotions, postmodern dance focuses on the intellectual exploration of movement, and contemporary dance values the creative fusion of diverse styles. The resulting postures are thus reflective of the rich significances inherent in each dance tradition, contributing to the continuous development of dance as a medium of reflective and evocative artistic expression.

3. Indispensable Movement Techniques in Dance Genres

This segment conducts an in-depth scholarly analysis of the essential movement techniques that are fundamental to the disciplines of modern, postmodern, and contemporary dance. It aims to dissect and critically assess the specific methods that are emblematic and intrinsic to each genre's artistic expression and performance. This detailed study illuminates the distinct movement qualities and technical skills that distinguish these dance forms, enriching our understanding of their choreographic identities.

Through this examination, we aim to elevate the academic appreciation of the subtle complexities and technical mastery embedded in each dance genre, emphasizing their contribution to the rich tapestry of choreographic artistry. This dissection of techniques serves to deepen the discourse on dance, highlighting the intricate fusion of skill, innovation, and expressive depth that characterizes the movement design in each style.

3.1 Modern Dance Techniques: A Narrative of Emotional Resonance

Modern dance, distinguished by its emphasis on emotional articulation, utilizes the dynamic interplay of contractions and releases to vividly depict internal tensions and emotional landscapes. This genre's innovative engagement with floor work, where dancers interact intimately with gravity, serves not only as a physical manifestation of struggle and emancipation but also as a metaphorical landscape for delving into profound spiritual and existential themes. Alvin Ailey's seminal work, "Revelations," exemplifies this approach, where the dancers' ground interactions transcend mere movement to embody deeper spiritual narratives (Cheney, 1989; Graham, 1991; Lihs, 2018). Furthermore, the integral role of improvisation in modern dance facilitates a nuanced exploration of emotion, allowing dancers to dynamically express personal sentiments within the confines of collective choreography—a technique Martha Graham pioneered, thus enriching the choreographic fabric with layers of individual emotional depth.

3.2 Postmodern Dance Techniques: Deconstruction and Perception

Postmodern dance, with its radical choreographic strategies, redefines the essence of movement and perception through the incorporation of everyday gestures and the application of chance operations. This genre's approach fundamentally subverts traditional dance narratives, valorizing the mundane and quotidian as subjects worthy of artistic inquiry. Trisha Brown's choreography stands as a testament to this philosophy, transforming simple daily movements into compelling performative acts, compelling audiences to reconceptualize their understanding of dance (Brown, 1998; Burgess, 2022; Rossen, 2014). Through such innovative manipulation of common movements, postmodern dance imbues them with renewed performative value, challenging entrenched notions of what constitutes dance as a form of art.

3.3 Contemporary Dance Techniques: Eclecticism and Emotional Connectivity

Contemporary dance emerges as a melting pot of varied dance techniques, synthesizing elements from ballet, jazz, and hip-hop to forge a multifaceted and innovative choreographic language. This genre adeptly blends balletic finesse, as seen in turnout and arabesque, with the rhythmic isolations characteristic of jazz, and the vigorous energy intrinsic to hip-hop's popping and locking, showcasing its inherently eclectic nature. Additionally, the practice of contact improvisation within contemporary dance underscores its emphasis on emotional resonance and collective creativity, as demonstrated in Crystal Pite and Jonathon Young's "Betroffenheit" (Burgess, 2022; Strauss & Nadle, 2012). This technique fosters a tangible and emotional interplay among dancers, delving into the intricacies of human interaction and connectivity through the medium of movement.

Each dance genre's unique movement techniques contribute to their distinctive choreographic narratives, reflecting the evolution of dance as a performative art form. Modern dance harnesses emotive expression through movement, postmodern dance reinterprets the ordinary into art, and contemporary dance fuses diverse styles to push choreographic boundaries. Collectively, these techniques form the choreographic syntax that allows dancers to articulate profound narratives, resonating with the human experience.

In summary, the exploration of movement techniques across modern, postmodern, and contemporary dance reveals the distinctive choreographic language of each form. The emotive contractions of modern dance, the conceptual abstraction of postmodern techniques,

and the stylistic hybridity of contemporary movements all contribute to the multifaceted nature of dance choreography. This rich diversity allows for a continuum of innovation and expression within the performing arts, reflecting the ever-evolving human experience through the medium of dance.

The significance and artistic perspectives of modern dance, postmodern dance, and contemporary dance

This section presents a scholarly examination of the critical significance and the multiplicity of artistic perspectives that underpin modern, postmodern, and contemporary dance. It aims to dissect the core ideologies, cultural influences, and aesthetic principles that uniquely distinguish these pivotal dance genres. The analysis endeavors to unveil the distinct artistic narratives and varied cultural contexts that have been central to the development and societal reception of these dance forms.

Through rigorous exploration, this inquiry develops an in-depth understanding of the interplay between artistic innovation, historical evolution, and cultural perception as they relate to these genres. The investigation seeks to broaden scholarly appreciation of how these dance forms have contributed to and shaped the expansive field of performing arts. Emphasizing their nuanced complexities and transformative influence, the analysis provides critical insights into their enduring impact and legacy within the realm of artistic expression and cultural dialogue. This section aspires to enrich academic discourse, offering a comprehensive view of the significance and artistic progression of modern, postmodern, and contemporary dance.

1. Perspectives of Western and Eastern Artists on Dance Forms

Dance, as a vibrant form of human expression, transcends cultural and geographical divisions, evolving distinct styles with unique artistic and cultural imprints (Butterworth & Wildschut, 2017; Schupp, 2014). The evolution of modern, postmodern, and contemporary dance has seen varying receptions and interpretations between Western and Eastern artists, illustrating the diverse interplay of culture, tradition, and innovation (Franklin & Graham, 2015; Van Dyke, 1992). This section critically explores the artistic significance and varying viewpoints of these dance forms through the perspectives of artists from both hemispheres, offering a rich exploration of their multifaceted natures.

1.1 Modern Dance: A Western Inception, An Eastern Interpretation

The genesis of modern dance signified a departure from the codified realm of classical ballet, emphasizing a novel emphasis on individual expression and emotive depth (Burgess, 2022; Clarke, 2020). In the West, modern dance became synonymous with artistic freedom, shaped by pioneers like Isadora Duncan and Martha Graham, who sought to explore the human experience through movement (George-Graves, 2015; Lihs, 2018). Meanwhile, Eastern artists grappled with integrating the modernist movement within long-standing dance traditions. Artists like Uday Shankar creatively bridged this gap, blending classical Indian dance with modern dance principles, thus pioneering a genre that honored tradition while innovating expressive possibilities (Banerjee, 2010; Katrak, 2011).

1.2 Postmodern Dance: Western Disruption, Eastern Assimilation

Postmodern dance emerged as a challenge to modern dance's emergent formalism, introducing abstraction and questioning the essence of dance itself (Dils & Albright, 2001; Franklin & Graham, 2015). Western artists like Merce Cunningham and Yvonne Rainer were at the forefront of this exploration, reshaping the choreographic narrative (Banes, 1980; Rossen, 2014). In contrast, Eastern artists approached postmodern dance with caution, interpreting it through a cultural lens that balanced reverence for narrative dance traditions with a curiosity for contemporary expression (Klein, 2011; Halprin & Kaplan, 2019).

1.3 Contemporary Dance: A Convergence of Traditions

Contemporary dance in Western contexts is celebrated for its versatility and adaptive nature, with choreographers such as Pina Bausch and William Forsythe pioneering novel integration of multimedia and interdisciplinary techniques (Gilbert, 2018). Eastern perspectives, however, approach contemporary dance as an extension of their cultural heritage, infusing traditional narratives with contemporary flair (Burridge, 2020; Dils & Albright, 2001). This genre has flourished in regions like South Korea and Taiwan, where dance practitioners blend indigenous stories with modern aesthetics, creating performances that resonate on a global scale (Jun, 2015; Wong, 2016).

In synthesis, contemporary dance stands as a testament to the dialogue between Western innovation and Eastern traditionalism. The perspectives of artists from both spectrums, despite their divergent origins, underscore the transformative power of dance, capable of transcending cultural boundaries and fostering a collective embrace of diverse narratives and techniques.

2. Perceptions and Understanding of Dance by Generations Y and Z

The engagement of Generations Y and Z with the art of dance marks a paradigm shift in cultural interaction, underscored by their distinct social frameworks and digital literacy. This examination delves into the intricate perspectives and comprehensions these younger generations hold towards modern, postmodern, and contemporary dance, revealing how these styles resonate with their experiences and aspirations. It unpacks the ways in which these cohorts navigate the complex terrains of these dance forms, shedding light on the present-day relevance and the progressive artistic visions that continue to redefine the genres. Through this lens, we gain insight into how generational identity molds the interpretation of artistic expression, reflecting broader societal trends and the transformative power of dance as an evolving medium of storytelling and cultural reflection.

2.1 Modern Dance Through the Lens of Generations Y and Z

Modern dance's focus on emotional expression and movement freedom garners mixed reactions from Generations Y and Z. Some regard modern dance as an emblem of individualism and artistic innovation, resonating with its emotive richness and authenticity (Butterworth, 2011; Emery, 2011; Franklin & Graham, 2015). This aligns with their preference for personal storytelling and expressive authenticity in artistic representations. However, for others, modern dance's divergence from conventional narratives may seem obscure, reflecting a broader trend among these generations towards more accessible and structured forms of art and media.

2.2 Postmodern Dance and Its Reception by Younger Generations

Postmodern dance, characterized by its experimental nature and challenge to traditional dance forms, elicits varied interpretations from younger audiences. Some within these generations admire the genre's non-conformity and randomness, viewing it as a mirror to the contemporary world's unpredictability (Franklin & Graham, 2015; Klein, 2011). In contrast, others may find the non-narrative approach and abstraction of postmodern dance less engaging, given their upbringing in a digital era marked by immediate clarity and rapid content delivery (Manning & Schneider, 2020; Rossen, 2014; Van Dyke, 1992).

2.3 Contemporary Dance's Appeal to Generations Y and Z

Contemporary dance's eclectic fusion and innovative spirit often strike a chord with Generations Y and Z. Its diversity and collaborative nature align with these generations' values of inclusivity and their penchant for interdisciplinary and multimedia experiences. The incorporation of various dance styles and the use of technology in contemporary dance performances are particularly appealing, reflecting the digital and global context of their lives (Butterworth, 2011; Manning & Schneider, 2020; Strauss & Nadle, 2012).

In conclusion, Generations Y and Z bring diverse perspectives to the appreciation and interpretation of modern, postmodern, and contemporary dance. Their responses to these genres—from appreciation for the emotive depth of modern dance to mixed receptions of postmodern dance's abstraction, and enthusiasm for contemporary dance's innovation—underscore the dynamic interplay between tradition and modernity in the arts. These generational insights contribute to the rich tapestry of dance, highlighting its evolving relevance and potential for continual reinvention in the cultural narrative.

3. Anticipated Future Trends and Artistic Directions for Each Dance Genre

The evolution of modern, postmodern, and contemporary dance is intrinsically linked not only to their historic roots but also to their potential trajectories, which may significantly shape their future development. This section explores the projected artistic directions and trends that could define the landscape of these dynamic dance genres.

3.1 Modern Dance: Technological Integration and Cross-Disciplinary Synergies

Modern dance, with its foundational emphasis on emotional resonance and creative autonomy, is likely to increasingly incorporate technological innovations. The advent of augmented and virtual reality presents novel avenues for expanding narrative depth and audience immersion (Anderson, 2018; Brown, Mindlin & Woodford, 1998; Butterworth, 2011). Furthermore, modern dance is anticipated to forge more profound cross-disciplinary collaborations, drawing upon the visual arts, music, and theater to craft performances that transcend traditional artistic boundaries, offering audiences a multifaceted aesthetic experience.

3.2 Postmodern Dance: Radical Experimentation and Inclusive Practices

Postmodern dance's trajectory is expected to veer towards an even more pronounced experimentation with the deconstruction of dance norms. Upcoming trends may witness a surge in choreographic randomness and a break from established movement patterns, challenging audiences to rethink their conceptualization of dance (Lihs, 2018; Rossen, 2014). Additionally, there is a potential rise in community-centric performances, democratizing the creative process by involving non-traditional dancers and emphasizing inclusivity (Koff, 2021; Schupp, 2014).

3.3 Contemporary Dance: Cultural Hybridization and Technological Frontiers

Contemporary dance, known for its hybridity and adaptability, will likely continue to innovate by embracing an even broader spectrum of cultural influences. This genre is poised to expand its movement lexicon, incorporating global dance forms and narratives to enrich its expressive capacity (Chatterjea, 2021; McCarthy-Brown, 2017; Tan & Rajendran, 2020). The intersection of dance and cutting-edge technology, including augmented reality and artificial intelligence, is also projected to become more pronounced, reshaping the choreographic process and audience interaction (Ehrenberg, 2021; Franklin & Graham, 2015; Wong, 2016).

4. The Transformative Impact of Ballet on Contemporary Dance

The amalgamation of ballet and contemporary dance signifies a critical juncture in the evolutionary trajectory of dance, marrying the meticulous precision of classical ballet with the expressive fluidity characteristic of contemporary styles. This confluence has indelibly shaped contemporary dance, endowing it with a refined elegance and control inherited from ballet's disciplined regimen, while concurrently embracing the innovative and expansive qualities emblematic of contemporary modes of expression. Ballet's foundational techniques—such as turnout, pointe work, and an extensive lexicon of movement—have been seamlessly integrated into the training of contemporary dancers, thereby augmenting their capacity for executing choreographies with unparalleled grace and agility.

The pioneering compositions of choreographers like William Forsythe (Butterworth & Sanders, 2020; Clarke, 2020) illustrate the transformative influence of ballet on contemporary dance. Forsythe's work, in particular, reimagines balletic conventions within contemporary narratives

and spatial configurations, engendering a fertile dialogue between traditional and avant-garde dance forms. Furthermore, the aesthetic and technical elements distinctive of ballet—ranging from the elegance of arm movements and line extensions to the meticulousness of leaps and turns—are intricately interwoven into contemporary dance performances, thereby enriching their visual allure and kinetic complexity.

Choreographers transitioning from a balletic background, such as Crystal Pite, employ ballet's exacting techniques to heighten the emotional resonance and narrative depth of their contemporary creations (Burgess, 2022; Pite, 2013). The discipline and resilience fostered by balletic training imbue dancers with the robustness necessary for the dynamic and emotionally intensive domain of contemporary dance. Ballet-trained artists like Misty Copeland exemplify this versatility and strength, adeptly bridging the gamut of contemporary choreographic landscapes and affirming the integral contribution of classical training to the evolution of contemporary dance.

In essence, the synthesis of ballet within the contemporary dance paradigm not only endows the genre with a refined technical and aesthetic sophistication but also opens avenues for inventive choreographic inquiries and the profound conveyance of human narratives and sentiments. This fusion extends the expressive potential of dancers and broadens the horizons of dance as an art form, heralding its ongoing evolution and its profound capacity to engage deeply with audiences across the full spectrum of human experiences. The lasting legacy of ballet on contemporary dance highlights the art form's remarkable adaptability and its pivotal role as a dynamic conduit for artistic expression and cultural discourse.

The prospective trends for modern, postmodern, and contemporary dance genres suggest an ongoing evolution, driven by cultural, technological, and social dynamics. Modern dance is set to enrich its expressive capabilities with digital technologies, while postmodern dance may foster greater inclusivity through community engagement and experimental forms. Contemporary dance is expected to continue its trajectory of innovation, exploring new cultural dialogues and technological possibilities.

These projections not only affirm the enduring relevance of these dance genres but also highlight their capacity for adaptation and reinvention. As they navigate the changing currents of the performing arts, they offer new creative horizons, ensuring their pivotal role in inspiring future generations of dancers and choreographers.

In conclusion, the discourse presented herein has intricately examined the complex tapestry of modern, postmodern, and contemporary dance, shedding light on their distinct historical evolutions, artistic nuances, and projected trajectories. Each genre, with its unique set of practices and philosophical underpinnings, makes a vital contribution to the dynamic continuum of dance. As these forms engage with the rapid advancements in culture, technology, and society, they not only resonate with a diverse audience but also act as a catalyst for creative evolution within the dance community. This ensures their perpetual relevance and cements their role as cornerstones in the ever-expansive domain of the performing arts. The ongoing dialogue between these dance genres and the broader cultural landscape continues to inspire both practitioners and aficionados, promising a future rich with artistic innovation and interpretative breadth.

Conclusion

This scholarly exploration into the realms of modern, postmodern, and contemporary dance has uncovered a vibrant panorama of artistic progression. Each form contributes distinctly to the grand narrative of dance as a potent medium of human expression. Modern dance, with its rich emotional expressiveness, has been masterfully employed by pioneers like Martha Graham and Merce Cunningham, who utilized the language of the body to narrate the profound emotional landscapes innate to human experience, facilitating a universal resonance through its embodiment of deep-seated narratives (Butterworth, 2011; Nadel & Strauss, 2012).

In the domain of postmodern dance, we witness an intentional shift away from the emotive clarity that defines modern dance, venturing instead into a realm of philosophical inquiry that challenges the very definition of dance. The deliberate use of pedestrian movements and the randomness of chance disrupt traditional choreographic expectations, inviting audiences to engage actively with the performance, thus democratizing the artistic encounter.

Contemporary dance emerges as a convergence of its historical antecedents, exemplifying the adaptability and vibrancy of the art form. It harmonizes the emotional depth of modern dance with the conceptual boldness of postmodern dance, all while embracing a diverse array of global influences. Today's choreographers and dancers, informed by this eclectic heritage, craft a dance language that reflects and molds the contemporary social and cultural zeitgeist.

The interplay among these dance forms catalyzes a fusion of historical tradition and contemporary innovation, narrowing the gap between the artist's vision and the audience's perception. By transcending linguistic confines, dance offers an engrossing and cathartic experience, adept at articulating the ineffable and provoking deep reflection. As a dynamic and evolving canvas of the arts, dance persistently seeks new avenues for expression and emotional exploration, affirming its place as a multifaceted prism through which the rich tapestry of human experience is both observed and profoundly interpreted.

References

- Anderson, J. (2018). *Ballet & Modern Dance: A Concise History*. Chicago: Princeton Book Company.
- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-modern Dance*. Massachusetts: Houghton Mifflin.
- Bolwell, J. (2016, Mar 21). *Café Müller/The Rite of Spring Review*. DANZ. <https://danz.org.nz/cafe%20m%C3%BCller%20the%20rite%20of%20spring%20review>
- Brown, J. M., Mindlin, N., & Woodford, C. H. (Eds.). (1998). *The Vision of Modern Dance: In the Words of Its Creators*. Chicago: Princeton Book Company.
- Burgess, D. T. S. (Ed.). (2022). *Milestones in Dance History*. New York: Routledge.
- Burt, R. (2005). Against Expectations: Trisha Brown and the Avant-Garde. *Dance Research Journal*, 37(1), 11–36. <http://www.jstor.org/stable/20444617>
- Butterworth, J. (2011). *Dance Studies: The Basics*. New York: Routledge.
- Butterworth, J., & Sanders, L. (Eds.). (2020). *Fifty Contemporary Choreographers*. New York: Routledge.
- Butterworth, J., & Wildschut, L. (Eds.). (2017). *Contemporary choreography (2nd ed.)*. New York: Routledge.
- Chatterjea, A. (2021). *Heat and Alterity in Contemporary Dance: South-South Choreographies*. London: Palgrave Macmillan.
- Cheney, G. (1989). *Basic Concepts in Modern Dance: A Creative Approach*. Chicago: Princeton Book Company.
- Clarke, M. (2020). *The Essential Guide to Contemporary Dance Techniques*. Wiltshire: The Crowood Press Ltd.
- Cunningham, M. (1985). *The Dancer and the Dance*. London: Marion Boyars.

- Dils, A., & Albright, A. C. (Eds.). (2001). *Moving History/Dancing Cultures: A Dance History Reader*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Editors of Dance Horizons & Lihs, H. (2018). *Appreciating Dance: A Guide to the World's Liveliest Art*. Chicago: Princeton Book Company.
- Emery, B. (2011). *Emotional Storytelling Choreography—A Look Into The Work of Mia Michaels* [Master's thesis]. Virginia Commonwealth University. <https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3533&context=etd>.
- Ehrenberg, S. (2021). *Kinaesthesia and Visual Self-Reflection in Contemporary Dance (Cognitive Studies in Literature and Performance)*. London: Palgrave Macmillan.
- Evans, B., & Evans, M. G. (2003). *Native American Dance Steps*. New York: Dover Publications.
- Fisher, J. (2018). *Ballet Matters: A Cultural Memoir of Dance Dreams and Empowering Realities*. North Carolina: McFarland & Company.
- Franklin, T. M., & Graham, J. (2015). *Dance Collage: A History of Modern, Post-Modern, & Contemporary Dance*. South Carolina: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- George-Graves, N. (Ed). (2015). *The Oxford Handbook of Dance and Theater*. Oxford: Oxford University Press.
- Gilbert, A. G. (2018). *Brain-Compatible Dance Education*. Illinois: Human Kinetics.
- Graham, M. (1991). *Blood Memory: An Autobiography*. New York: Doubleday.
- Halprin, A., & Kaplan, R. (2019). *Making Dances That Matter: Resources for Community Creativity*. Connecticut: Wesleyan University Press.
- Harris, A. (2017). *Making Ballet American: Modernism Before and Beyond Balanchine*. Oxford: Oxford University Press.
- Jennings, L. (2013, October 13). *Wayne McGregor/Random Dance: Atomos*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2013/oct/13/wayne-mcgregor-atomos-random-review>.

- Jun, S. (2015). *Relations between Contemporary Dance and Korean New Traditional Dance*. Munich: GRIN Verlag.
- Katrak, K. H. (2011). *Contemporary Indian Dance: New Creative Choreography in India and the Diaspora (Studies in International Performance)*. London: Palgrave Macmillan.
- Klein, S. B. (2011). *Ankoku Buto: The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness (Cornell East Asia Series, 49)*. New York: Cornell East Asia Series.
- Koff, S. R. (2021). *Dance Education: A Redefinition*. London: Methuen Drama.
- Lederman, M. (2019, February 13). *One of the most anticipated arts events of the season: Crystal Pite and Jonathon Young return to the stage with Revisor*. The Globe and Mail: <https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/article-beyond-betroffenheit-what-dynamic-stage-duo-crystal-pite-and-jonathon>.
- Lepecki, A. (Ed.). (2012). *Dance (Whitechapel: Documents of Contemporary Art)*. Massachusetts: The MIT Press.
- Lihs, H. (2018). *Appreciating dance: A guide to the world's liveliest art (5th ed.)*. New Jersey: Princeton Book Company.
- Mackrell, J. (2016, June 1). *Betroffenheit review – human suffering transformed into heroic brilliance*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/01/betroffenheit-review-human-suffering-transformed-into-heroic-brilliance>.
- Manning, S., Ross, J., & Schneider, R. (2020). *Futures of Dance Studies (Studies in Dance History)*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Mazo, J. H. (2000). *Prime Movers: The Makers of Modern Dance in America*. Chicago: Princeton Book Company.
- McCarthy-Brown, N. (2017). *Dance Pedagogy for a Diverse World: Culturally Relevant Teaching in Theory, Research and Practice*. North Carolina: McFarland & Company.
- McGregor, W. (2014). *Wayne McGregor: Random Dance*. Lombardia: Silvana.

- Morgan, C. (2017, January 28). *Company Wayne McGregor's Atomos*. Critical Dance. <https://criticaldance.org/company-wayne-mcgregors-atomos>.
- Nadel, M., & Strauss, M. (2012). *Looking at contemporary dance: A guide for the internet age*. New Jersey: Princeton Book Company.
- Penrod, J., & Plastino, J. G. (2004). *The Dancer Prepares: Modern Dance for Beginners*. New York: McGraw-Hill Education.
- Pite, C. (2013). Emergence (Program Notes). *Pacific Northwest Ballet*. Pacific Northwest Ballet. <https://www.pnb.org/repertory/emergence>.
- Rainer, Y. (2013). *Feelings Are Facts: A Life*. Massachusetts: The MIT Press.
- Rossen, R. (2014). *Dancing Jewish: Jewish Identity in American Modern and Postmodern Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Schupp, K. (2014). *Studying Dance: A Guide for Campus and Beyond*. Illinois: Human Kinetics.
- Sulcas, R. (2018, May 18). *Can You Rotate That? A Hyperkinetic Spin on 'Rite of Spring'*. The New York Times. <https://www.nytimes.com/2018/05/18/arts/dance/wayne-mcgregor-afterite-american-ballet-theater.html>.
- Tan, M. C. C., & Rajendran, C. (2020). *Performing Southeast Asia: Performance, Politics, and the Contemporary (Contemporary Performance InterActions)*. New York: Springer.
- Van Dyke, J. (1992). *Modern Dance in a Postmodern World: An Analysis of Federal Arts Funding and Its Impact on the Field of Modern Dance*. Virginia: American Alliance for Health Physical.
- Vangelina. (2020). *Butoh: Cradling Empty Space*. New York: Vangelina Theater/New York Butoh Institute.
- Weir, L. (2019). *Pina Bausch's Dance Theatre: Tracing the Evolution of Tanztheater (Edinburgh Critical Studies in Modernism, Drama and Performance)*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Wong, Y. (2016). *Contemporary Directions in Asian American Dance (Studies in Dance History)*.
Wisconsin: University of Wisconsin Press.