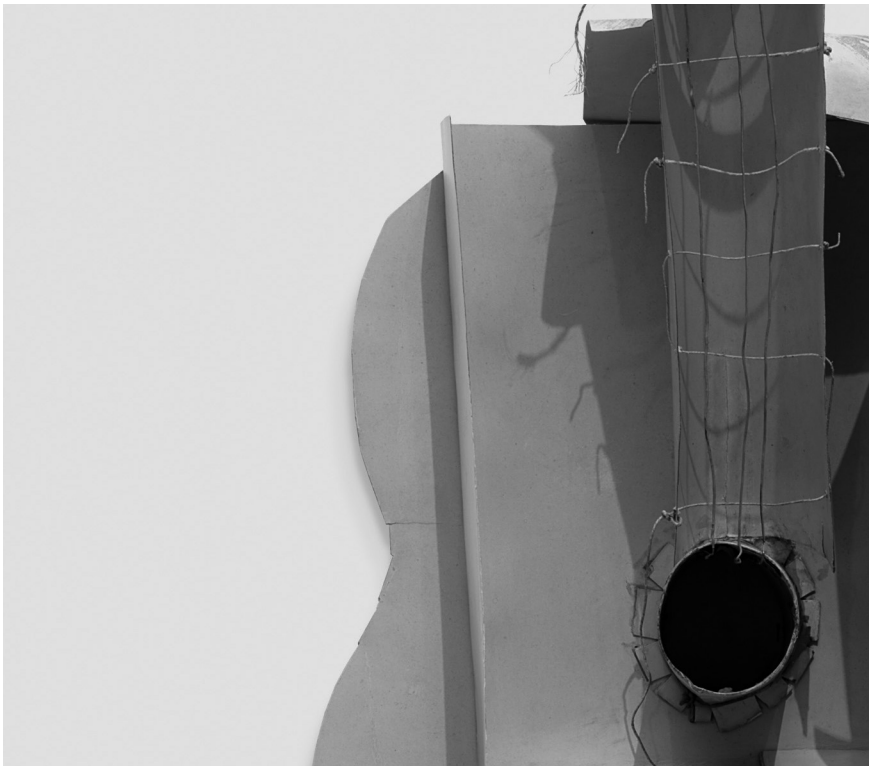
การศึกษาเปรียบเทียบ Naum Gabo and Vladimir Tatlin

ธนากร กุลสิริธน

นักศึกษาปริญญาโท ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



คำสำคัญ คอนสตรัคติวิสม์, วัตถุนิยมวิภาษวิธี, ความแปลกแยก, วลาดิมีร์ ทาทลิน, นวม กาโบ

บทคัดย่อ

หลังการปฏิวัติรัสเซียกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าได้เป็นส่วนหนึ่งของกลไกการขับเคลื่อนอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ จนเกิดการแบ่งแยกภายในกลุ่มของคอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) ในรัสเซียที่ปรับศิลปะเข้าสู่การเมือง และกลุ่มคอนสตรัคติวิสต์ (Constructivist) ในยุโรปตะวันตกที่พยายามหลีกเลี่ยงการนำการเมืองเข้ามาสู่ศิลปะ ดังจะเห็นได้ในผลงานประติมากรรมและความแปลกแยก (Alienation) ของประติมากรรมนามธรรมของสองประติมากร คือ วลาดีมีร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin) และ นวม กาโบ (Naum Gabo)

JRNL vol1(2).indd 141 2014/06/13 0:31

1. กล่าวนำ

ปัญหาสำคัญของหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกในประเทศไทยคือ มักจะพยายามเล่าถึงประวัติศาสตร์โดยรวมและมีขนาดของยุคสมัยขนาดใหญ่ เช่นหนังสือที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสมัยใหม่มักจะมีช่วงเวลาตั้งแต่ช่วงต้นไปจนถึงช่วงกลางคริสตศตวรรษที่ 20 การเล่าเรื่องประวัติศาสตร์ที่มีขนาดใหญ่นั้นทำให้เห็นภาพของประวัติศาสตร์เชิงวิวัฒนาการแต่ก็ทำให้ต้องตัดบริบทของประวัติศาสตร์ออกไป ยิ่งเมื่อเป็นยุคศิลปะสมัยใหม่บริบทความเคลื่อนไหวทางความคิดปรัชญา วิทยาศาสตร์ และการเมือง กลายเป็นสิ่งที่เป็นสาระสำคัญที่ก่อให้เกิดศิลปะสมัยใหม่ได้ขึ้นมา การพิจารณาประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่จึงต้องมีประเด็นเพื่อศึกษาศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งในที่นี้จะเป็นการศึกษาประเด็นของการมีลักษณะร่วมกันของอุดมการณ์ระหว่างศิลปะนามธรรมและการเมืองแบบคอมมิวนิสต์

การก้าวไปสู่ความเป็นสากลถือว่าเป็นเป้าหมายของทั้งศิลปะนามธรรมและคอมมิวนิสต์ โดยเป้าหมายของอุดมการณ์คอมมิวนิสต์คือการเปลี่ยนสังคมหลุดพ้นจากการเป็นปฏิปักษ์ระหว่างชนชั้นไปสู่สังคมที่มีความเท่าเทียมและแรงงานสากล ส่วนศิลปะนามธรรมนั้นก็เป็นภาษาที่ไร้เรื่องราวและยึดอยู่กับหลักทัศนธาตุที่เป็นสากล ศิลปะนามธรรมเกิดขึ้นภายใต้การพยายามสร้างความเป็นไปได้บนเส้นทางศิลปะของศิลปินยุโรปในขณะนั้น เช่นเดียวกับอุดมการณ์คอมมิวนิสต์ที่เริ่มมีอำนาจขึ้นมาในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 และที่สำคัญที่สุดทั้งสองอย่างมีความเคลื่อนไหวในพื้นที่เดียวกันนั้นก็คือประเทศรัสเซีย จากหนังสือศิลปะสมัยใหม่ของ กำจร สุนพงษ์ศรี ได้อธิบายถึงศิลปินแนวนามธรรมของรัสเซียไว้โดยเริ่มต้นที่ วาสสิลี คานดินสกี ไปจนถึงช่วงหลังการปฏิวัติรัสเซียเกิดมีกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์ในรัสเซียขึ้นมา ในหนังสือให้ความสำคัญกับศิลปินไว้สองคนคือ วลาดีมีร์ ทาทลิน และ นวม กาโบ [1] ในส่วนนี้เป็นการแปลมาจากบทแรกของหนังสือ Russian Constructivism ของ คริสตินา ลอดเดอร์ อย่างที่กล่าวไว้ตอนต้นได้มีการแปลรวบย่อให้เหลือเพียงลักษณะประวัติศาสตร์วิวัฒนาการ โดยหนังสือฉบับเต็มของ คริสตินา ลอดเดอร์ เราจะเห็นถึงพัฒนาการในกลุ่มของคอนสตรัคติวิสม์ จากการเป็นทัศนศิลป์ไปสู่การเป็นผลิตภัณฑ์ [2] ภายใต้อุดมคติแบบคอมมิวนิสต์ เราจะเห็นถึงมิติทางการเมืองปรากฏอยู่อยู่ในกลุ่มของคอนสตรัคติวิสม์ในหลายๆ ตำราและบทความ บทความที่กล่าวถึงมิติทางชนชั้นในกลุ่มงานของคอนสตรัคติวิสม์ได้ขัดเจนบทความหนึ่งก็คือ Some Use and Abuse of Russian Constructivism เขียนโดย ฮัล ฟอสเตอร์ [3] ในช่วงต้นของบทความมีการกล่าวถึงมิติของการเป็นชนชั้นกระฎุมพีในผลงานช่วงแรกของคอนสตรัคติวิสม์ ก่อนจะพัฒนาไปเป็นผลิตภัณฑ์ของชนชั้นแรงงาน และอิทธิพลของคอนสตรัคติวิสม์ ที่ขยายไปสู่ยุโรปและอเมริกา ที่น่าสนใจบทความของ ฮัล ฟอสเตอร์ได้ยกสี่เหลี่ยมสัญ

JRNL vol1(2).indd 142 2014/06/13 0:31

ศาสตร์ของ A. J. Greimas ที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิดที่แตกต่างกันในกลุ่มของคอนสรัคติวิสม์และการเป็นคู่ตรงข้ามกันระหว่างศิลปะและผลิตภัณฑ์ โดยในสี่เหลี่ยมปรากฏชื่อของ ทาทลินในส่วนของการพัฒนาศิลปะไปสู่ผลิตภัณฑ์ และ กาโบ ในจุดของแนวคิดศิลปะคอนสตรัคติวิสม์ที่พยายามคงความเป็นศิลปะไว้ จึงเป็นเรื่องน่าสนใจแม้จะอยู่ในภาวะความผันผวนทางการเมืองของรัสเซีย แต่กลับมีความเคลื่อนไหวทางศิลปะอย่างมากในรัสเซีย ทั้งศิลปินที่สนับสนุนการปฏิวัติอย่าง ทาทลิน และศิลปินที่นิ่งเฉยต่อกระแสการปฏิวัติอย่าง กาโบ ดังนั้นการศึกษาการเมืองและศิลปะในรัสเซียจึงเป็นประเด็นที่ไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ หากต้องการจะศึกษาถึงแนวคิดและอุดมการณ์ของศิลปะนามธรรมในรัสเซีย

2. แนวคิดเรื่อง Dialectic Materialism ของ มาร์กซ์และเองเกล ไปถึงการปฏิวัติในรัสเซีย

แนวคิดของมาร์กซ์และเองเกล ได้กลายเป็นแนวคิดสำคัญของยุคต้นคริสตศตวรรษที่ 20 ที่เป็นต้นคิดให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองในหลายๆ ประเทศโดยเฉพาะในรัสเซีย แม้มาร์กซ์และเองเกลจะไม่ได้ผลิตตำราที่เกี่ยวกับการเมืองโดยตรง แต่ Communist Menifesto ก็เป็นเสมือนเหมือนตำราของนักปฏิวัติในขณะนั้น ความคิดหลักใหญ่ของมาร์กซ์กลับพบเจอในหนังสือชื่อ "ว่าด้วยทุน" โดยมาร์กซ์และเองเกลได้แสดงให้เห็นถึงภาวะบีบขั้นที่ทำให้ชนชั้นกรรมาชีพต้องลุกขึ้นมาต่อสู้กับความเอารัดเอาเปรียบ โดยแนวคิดแบบมาร์กซิสต์นั้นประกอบกันด้วยสามเรื่องคือ ปรัชญาเศรษฐกิจและการปฏิวัติ [4]

พื้นฐานทางด้านปรัชญาของมาร์กซิสต์นั้นมีต้นแบบมาจากแนวคิดของเฮเกล นักปรัชญาในยุคโรแมนติค โดยเฮเกลมีความคิดเกี่ยวกับเรื่องของ จิตนิยม ที่ว่าด้วยความจริงที่นอกเหนือจากการมองเห็นของมนุษย์ เฮเกลนำเสนอวิธีการวิภาษวิธีในการเข้าใจถึงจิตนิยมสมบูรณ์ ว่าด้วยเรื่องของความขัดแย้งในจิตนิยมที่แบ่งออกเป็นสองด้านคือ บทเสนอ (Thesis) และบทต่อต้าน (Antithesis) เมื่อสองอย่างมีการปะทะกันจะกลายเป็นบทสรุป (Synthesis) และบทสรุปนี้จะกลายเป็นบทเสนอเพื่อให้มีการต่อต้านไปอีกเรื่อยๆ เพื่อนำไปสู่บทสรุปใหม่จนกว่าจะกลายเป็น จิตนิยมสมบูรณ์ [5] มาร์กซ์และเองเกลได้นำแนวคิดของวิภาษวิธีมาปรับใช้กับประวัติศาสตร์ของวัตถุนิยมและทฤษฎีทางเศรษฐศาสตร์ จนกลายเป็นแนวคิดว่าด้วย วัตถุนิยมวิภาษวิธี (Dialectic Materialism) โดยในวัตถุนิยมนิยมวิภาษวิธีได้นำเสนอเนื้อหาความปฏิปักษ์ทางเศรษฐกิจระหว่างชนชั้นในประวัติศาสตร์ ว่าด้วยความเข้าใจความเป็นปฏิปักษ์ในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างชนชั้นซึ่งมีความสัมพันธ์กันในการผลิตและทุนที่แรงงานกับนายทุนต้องพึ่งพากัน ทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างของ

JRNL vol1(2).indd 143 2014/06/13 0:31

สังคม โดยแบ่งออกได้เป็นสองโครงสร้างใหญ่ๆ คือโครงสร้างย่อย (Substructure) อันเป็นสิ่งจำเป็นขั้นต้นของสภาพความเป็นจริงทางสังคมวัตถุนิยมหรือการผลิตภายใต้ระบบเศรษฐกิจ และโครงสร้างใหญ่ (Superstructure) เป็นเรื่องของกฎหมาย ประเพณี ศาสนา วัฒนธรรม[6] ซึ่งมาร์กซ์ได้ให้ความสำคัญในการแก้ไขปัญหาความปฏิปักษ์ในโครงสร้างย่อยเป็นสาระสำคัญ เมื่อเกิดปัญหาเรื่องของทุนส่วนเกินที่ชนชั้นแรงงานควรจะได้รับรวมไปถึงการผลิตที่เกิดความแปลกแยกออกจากงานที่ทำ จึงกลายเป็นปัญหาของการขูดรีดและเอาเปรียบกันระหว่างชนชั้นนายทุนหรือกระฎุมพีที่กระทำต่อชนชั้นแรงงาน มาร์กซ์และเองเกลเสนอว่านี้เป็นยุคสุดท้ายที่จะมีความขัดแย้งกันระหว่างชนชั้นเมื่อชนชั้นกรรมาชีพสามารถทำการปฏิวัติได้ก็จะกลายเป็นสังคมคอมมิวนิสต์

จึงเข้ามาสู่เนื้อหาของการปฏิวัติโดยมีการปรับใช้ทฤษฎีของมาร์กซ์ในกลุ่มนักปฏิวัติรัสเซีย อย่าง เลนิน ทรอสกี แพลงคานอฟ เป็นต้น โดยกลุ่มนักปฏิวัตินั้นเรียกความเคลื่อนไหวในครั้งนี้ว่า เผด็จการโดยชนชั้นกรรมาชีพ (Dictatorship of Proletariat)[7] ภาพที่ชัดเจนที่สุดของการปฏิวัติชนชั้นกรรมาชีพนั้นก็เกิดขึ้นที่รัสเซีย การต่อสู้กันระหว่างชนชั้นในรัสเซียเป็นการต่อสู้กันระหว่างฝ่ายนิยมแนวคิดแบบสังคมนิยมและฝ่ายกษัตริย์นิยมที่สนับสนุนโดยกระฎุมพี ความขัดแย้งนี้มีความคุกรุ่นมาตั้งแต่สมัยการเลิกทาสในรัสเซียทำให้มีการเก็บภาษีและการเช่าที่แบบโก่งราคา ทำให้ผู้ที่ได้ประโยชน์ในการเลิกทาสก็คือ ชนชั้นกระฎุมพีและชนชั้นสูง จนเมื่อถึงสงครามโลกครั้งที่หนึ่งรัสเซียยิ่งมีเศรษฐกิจที่ตกต่ำลง ทำให้ประเด็นของการปฏิวัติยิ่งรุนแรงยิ่งขึ้นไปสู่การล้มล้างของระบอบเก่าและทำให้รัสเซียกลายเป็นประเทศคอมมิวนิสต์นับแต่นั้นมา ดังนั้นเราจะเห็นได้ว่าเศรษฐกิจนั้นกลายเป็นประเด็นหลักที่ทำให้รัสเซียต้องปฏิวัติ จึงเป็นความสอดรับต่อเนื่องกันระหว่างทฤษฎีของมาร์กซ์และเองเกลกับการปฏิวัติรัสเซีย แต่ในอีกด้านหนึ่งภายหลังการปฏิวัติรัสเซียก็ไม่ได้มีเพียงแต่การปรับแผนทางเศรษฐกิจและการเมืองเพื่อให้กลายเป็นประเทศสังคมนิยม ในภาคส่วนของศิลปะและวัฒนธรรมก็เป็นส่วนหนึ่งที่ถูกปรับให้สอดรับกับคอมมิวนิสต์ด้วย

3. ผลงานประติมากรรมของทาทลิน ในทัศนะของวัตถุนิยมวิภาษวิธี

รัสเซียก่อนการปฏิวัตินั้นค่อนข้างจะเดินตามกระแสศิลปะที่มีฝรั่งเศสเป็นผู้นำ ไม่ว่าจะตั้งแต่ยุคโรโคโคไปจนถึงยุคสัจนิยม เมื่อมีกระแสของศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นมาได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างมากในรัสเซีย โดยภาพรวมของศิลปะสมัยใหม่ในรัสเซียที่กล่าวมายิ่งมีความคึกคักมากขึ้นในช่วงหลังการปฏิวัติให้มีสภาดูม่าในปีค.ศ. 1905 ทำให้ซาร์เริ่มจะอ่อนกำลังลง และศิลปินเกิดขึ้นในภาคของเอกชนมากขึ้น โดยศิลปินเริ่มมีการก่อตั้งกลุ่มลัทธิความคิดทางศิลปะ หลายๆ ลัทธิที่มีความแตก

JRNL vol1(2).indd 144 2014/06/13 0:31

ต่างออกไปจากกระแสหลักในยุโรปและมีลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินรัสเซียเอง จากเดิมนั้นผู้ที่สนับสนุนศิลปะอย่างซาร์เริ่มอ่อนอิทธิพลลง โดยมีกลุ่มชนชั้นกระฎุมพีที่เข้ามาเป็นผู้สนับสนุนรายใหม่ในวงการศิลปะรัสเซีย ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดของการดำเนินการศิลปะแบบเอกชนในรัสเซีย ได้แก่ คณะบัลเล่ต์รุส ที่มีศิลปินจากกลุ่ม Mir Iskusstva (World of Art) เข้าร่วมอยู่ด้วย โดยมีอาร์ตนูโว เป็นอิทธิพลหลักในกลุ่มนี้ การก่อตั้งกลุ่มคูโบ-ฟิวเจอริสม์ในรัสเซีย ที่เป็นการผสมผสานคิวบิสม์และฟิวเจอริสม์ไว้ด้วยกัน แนวคิดนามธรรมนั้นถือว่าเป็นส่วนหนึ่งที่ศิลปินรัสเซียได้พยายามคิดค้นและต่อยอดความคิดกันอย่างมากมาย โดยความคิดหลักของศิลปินนามธรรมก่อนที่จะมีลัทธิคอนสตรัคติวิสม์เราจะพบได้จากศิลปินสองคนคือ วาสลีลี คานดินสกีและคาร์ซิมีร์ มัลเลวิช โดยเริ่มจากคานดินสกี ที่พยายามแสดงภาพชุดองค์ประกอบ ในขณะที่ยังอยู่กับกลุ่มบลูไรเดอร์ ที่เขียนภาพแนวเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ในเยอรมัน คานดินสกีได้เขียนบทความชื่อ Content and Form [8] โดยระบุไว้ว่าความหมายของงานจิตรกรรมคือสี (color) และพื้นที่ว่าง (space) (ส่วนประติมากรรมคือน้ำหนัก (volume) และพื้นที่ว่าง (space) และถูกมัลเลวิชพัฒนาไปสู่นามธรรมแบบเรขาคณิต [9] ทั้งสองคนนี้จึงเป็นอิทธิพลสำคัญในการนิยามผลงานที่ไม่สนใจความเป็น representation ของงานศิลปะไปสู่การลดทอนให้เหลือเพียงทัศนธาตุทางศิลปะซึ่งเป็นรูปแบบหลักของผลงานนามธรรม

วลาดิมีร์ ทาทลิน เป็นศิลปินชาวรัสเซียคนสำคัญอีกคนหนึ่งในกระแสของศิลปินสมัยใหม่ และเป็นสมาชิกของกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์คนสำคัญแต่เดิมเขาเคยเป็นจิตรกรมาก่อน โดยจุดเปลี่ยนสำคัญที่ทำให้เขาสร้างผลงานรูปแบบคอนสตรัคติวิสม์คือการที่เขาได้ไปเยี่ยมสตูดิโอของปาโบล ปิกัสโซ่ในปารีส ค.ศ. 1913 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ปิกัสโซ่ในขณะนั้นกำลังทำผลงานคอลลาจในยุคของคิวบิสม์เชิงวิเคราะห์ [10] เป็นแรงบัลดาลใจให้ทาทลินเริ่มสร้างผลงานแบบนามธรรม โดยเริ่มจากผลงาน Bottlle Relief 1913 โดยผลงานในระยะแรกเราจะไม่เห็นความแตกต่างมากกับงานในกลุ่มคิวบิสม์ โดยเราจะเห็น representation ที่ยังคงปรากฏให้เห็น ต่อมาเขาจึงพัฒนาผลงานให้อยู่ในรูปแบบของงานนามธรรมโดยสมบูรณ์ ซึ่งทำให้ผลงานของเขามีความแตกต่างออกไปจากกลุ่มผลงานคิวบิสม์ ในชุดผลงาน Counter Relief 1914 ได้กลายเป็นงานนามธรรมอย่างเต็มตัว แนวคิดของการจัดองค์ประกอบแบบคิวบิสม์เปลี่ยนไปเป็นแนวคิดแบบโครงสร้างส่งผลให้แนวทางแบบคอนสตรัคติวิสม์เกิดขึ้นมาในช่วงนี้ ในขณะนั้นเองการเกิดขึ้นของกลุ่มฟิวเจอริสม์ในรัสเซียที่เป็นแนวหน้าของการปฏิวัติรัสเซียทำให้กลุ่มฟิวเจอริสม์ค่อนข้างมีอิทธิพลอย่างมากในช่วงตอนต้นของการปฏิวัติ แนวคิดของการขับเคลื่อนสังคมด้วยเทคโนโลยี ส่งผลทำให้แนวคิดการเลือกใช้วัสดุที่เกิดจากอุตสาหกรรมในผลงานของทาทลินสามารถเข้าไปร่วมอยู่ในกระแสปฏิวัติได้เช่นกัน นั้นจึงทำให้แนวคิดแบบโครงสร้างสามารถเข้ามาเป็นหนึ่งในขบวนการเปลี่ยนแปลงสังคมในครั้งนี้ได้ และการพยายามครั้งสำคัญของทาทลินที่เข้าร่วมกับ Plan Monument Propaganda [11] ที่จัดทำขึ้นโดย

JRNL vol1(2).indd 145 2014/06/13 0:31

พรรคคอมมิวนิสต์เพื่อสร้างอนุสาวรีย์สมัยใหม่ของโซเวียต ทาทลินจึงได้สร้างโมเดลอนุสาวรีย์สากลที่สามขึ้น นั้นทำให้แนวคิดของทาทลินก้าวเข้าสู่กระแสการปฏิวัติกรรมาชีพอย่างเต็มที่

เมื่อดูโดยรวมแล้วการพัฒนาผลงานประติมากรรมของทาทลินก็กลายเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งของวิภาษวิธี กล่าวคือผลงานของทาทลินในยุคต้นอย่าง Counter Relief นั้นถือเป็นว่าเป็นบทเสนอและงานอนุสาวรีย์สากลที่สามที่เป็นบทต่อต้าน และงานดีไซน์ในช่วงท้ายของเขาถือว่าเป็นบทสรุป โดยเราตั้งบทเสนอของทาทลินนั้นได้จากการที่ผลงานในช่วงเวลาขณะนั้นเป็นแนวคิดแบบตอบสนองกระแสของศิลปะเพื่อศิลปะ หากดูแนวคิดและที่มาของผลงานชุดนั้นเราจะพบได้ว่าไม่มีการอ้างอิงถึงแนวคิดที่เกี่ยวพันกับการเมืองใด ๆ เลย ต่างจากผลงานแบบฟิวเจอริสม์ที่โดยตัวมันเองนั้นพยายามเป็นส่วนหนึ่งของการพลักดันสังคมแบบสมัยใหม่ บทเสนอของทาทลินนั้นสนใจแต่เพียงเรื่องขององค์ประกอบและรูปทรงเช่นเดียวกับกลุ่มคิวบิสม์ อาจจะมีความแตกต่างและพัฒนาการที่เพิ่มเติมขึ้นไปบ้าง แต่ก็ยังคงไม่ปรากฏแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการเมืองแต่อย่างใด หรือกล่าวอีกอย่างหนึ่งในผลงานช่วงต้นของทาทลินนั้นยังคงเป็นศิลปะเพื่อศิลปะอยู่ก่อนที่จะมาเปลี่ยนแปลงในภายหลัง เมื่อถึงบทต่อต้าน นับตั้งแต่ทาทลินได้วางแผนและทำอนุสาวรีย์สากลที่สาม ผลงานหลักคือตัวแบบจำลองอนุสาวรีย์สากลที่สามประกอบกับบทความ The Work Ahead of Us 1920 และจดหมายที่ทาทลินเขียนถึงอนาโตลี ลูนาชาสกี ผู้ดูแลกระทรวงศึกษาธิการ ในการสนับสนุนแผนการสร้างอนุสาวรีย์ใหม่ ใน The Work Ahead of Us เป็นบทความที่เขียนขึ้นเพื่อขยายความตัวแบบจำลองที่ได้สร้างขึ้นมาแล้ว เนื้อหาหลัก ๆ ของบทความมีลักษณะคล้ายคลึงกับแถลงการณ์ทางศิลปะมีความเชื่อมโยงกับแนวคิดเดียวกันกับของลูนาชาสกี ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นทางพรรคคอมมิวนิสต์ได้ส่งเสริมให้ศิลปะนั้นสนับสนุนการปฏิวัติโดยลูนาชาสกีได้เขียนบทความชื่อว่า Revolution and Art[12] ในส่วนแรกจะกล่าวถึงความสำคัญและองค์ประกอบในงานศิลปะเพื่อการปฏิวัติ โดยในส่วนที่สองกล่าวถึงการผลิตงานศิลปะบนฐานคิดของคอมมิวนิสต์ ทาทลินจึงได้จับใจความสำคัญของการปฏิวัติคือการผสมแนวคิดของศิลปะให้เข้าสู่หลักการแบบอรรถประโยชน์ (utilitarian)[13] ได้จากงานเขียน The Work Ahead of Us ของเขา ซึ่งหมายถึงการเปลี่ยนแปลงจากแนวคิดศิลปะเพื่อศิลปะไปสู่แนวคิดศิลปะเพื่อชีวิต เพื่อให้สอดคล้องกับนโยบายของพรรคคอมมิวนิสต์ในขณะนั้นด้วย จึงทำให้บทสรุปของผลงานประติมากรรมทาทลินนั้นเปลี่ยนรูปจากผลงานศิลปะไปสู่การเป็นผลิตภัณฑ์ การเกิดในยุคของศิลปะแบบจักรกลที่ผสมผสานการสร้างศิลปะเข้ากับระบบการผลิตเชิงอุตสาหกรรมเป็นต้นมา

ผลงานที่สำคัญในยุคนี้ของทาทลินที่ถือว่าเป็นจุดหมายหลักก่อนจะไปสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์ก็คือ อนุสาวรีย์สากลที่สาม(Monument to the 3rd International) ได้กลายเป็นผลงานที่มีการถกเถียงกันภายในกลุ่มศิลปินรัสเซีย โดยมีนวม กาโบ นั้นเป็นฝ่ายวิพากษ์วิจารณ์และมีมายาคอฟสกี

JRNL vol1(2).indd 146 2014/06/13 0:31

เป็นฝ่ายสนับสนุน อนุสาวรีย์สากลที่สามให้ความสำคัญกับวัสดุที่ใช้วัสดุเป็นเหล็ก (โครงสร้างภายนอก) และกระจก (โครงสร้างห้องภายใน) ซึ่งเป็นวัสดุในกระบวนการอุตสาหกรรมและรูปทรงที่เป็นเรขาคณิต โดยความหมายหลักของอนุสาวรีย์สากลที่สามนั้นพูดถึงความเคลื่อนไหว (โครงสร้างภายในสามารถเคลื่อนไหวได้จริง) ภายใต้สังคมคอมมิวนิสต์ (การแทนค่าสัญลักษณ์ของแต่ละรูปทรง) โดยความหมายของรูปทรงทั้งสามคือ [14]

ลูกบาศก์ หมายถึง การปฏิวัติ ใช้เวลาหมุนรอบตัวเองรอบละ 1 ปี
พีระมิด หมายถึง การประชุมของพรรค ใช้เวลาหมุนรอบตัวเองรอบละ 1 เดือน
ทรงกระบอก หมายถึง แรงงานสากล ใช้เวลาหมุนรอบตัวเองรอบละ 1 วัน

ในทรรศนะของวัตถุนิยมวิภาษวิธีบนผลงานของทาทลินจึงเป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงอุดมการณ์ของศิลปะและรากฐานทางศิลปะ เมื่อดูจากประวัติศาสตร์ของผลงานนามธรรมที่เกิดขึ้นมาตั้งแต่ต้นนั้นล้วนเป็นศิลปะในแขนงของศิลปะเพื่อศิลปะ ดังนั้นการเปลี่ยนแนวคิดในผลงานเพื่อไปรับใช้กับอุดมการณ์ของพรรคคอมมิวนิสต์และการปรับรูปแบบของจากประติมากรรมไปเป็นผลิตภัณฑ์ จึงการเปลี่ยนแปลงแนวคิดจากศิลปะเพื่อศิลปะให้กลายเป็นศิลปะเพื่อชีวิต บทเสนอของทาทลินจึงเป็นเรื่องของการสร้างศิลปะเพื่อเป็นศิลปะ เมื่อถูกบทต่อต้านคือศิลปะเพื่อชีวิตที่มีแรงผลักดันทางการเมืองเป็นพลังสนับสนุนที่แข็งแรง จึงทำให้เกิดบทสรุปของผลงานเขากลายเป็นผลงานเพื่อกรรมาชีพที่มีรูปแบบจากงานนามธรรม

ตัวอย่างของการใช้วิภาษวิธีที่ชัดเจนนอกจากแนวคิดทางการเมือง ก็ยังคงปรากฏในรูปของการพัฒนารูปทรงบนงานศิลปะอีกด้วย พัฒนาการจากชุด Counter Relief ไปยังชุดผลงานที่อยู่ในกลุ่มโปรดักทิวิสม์ จากผลงานศิลปะไปเป็นผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ตามที่ทาทลินออกแบบ โดยมีจุดเริ่มต้นจากอนุสาวรีย์สากลที่สาม จะเห็นถึงการเปลี่ยนไปของรูปทรงจากแนวคิดแบบเรขาคณิตไปสู่ความเป็นรูปทรงแบบอินทรีย์ (organic form) เช่นผลงานเครื่องร่อน Letatlin ที่เป็นผลงานช่วงหลังของทาทลินนั้น รูปทรงที่ถูกหยิบยืมมาจากนิยายกรีกโบราณเป็นรูปทรงของอิคารัส (Icarus) ทาทลินให้ความหมายกับผลิตภัณฑ์ทางศิลปะขึ้นนี้ไปเป็นแนวทางที่สวนกับแนวคิดจักรกลนิยมด้วยการใช้แนวคิดมนุษยนิยม ผลงาน Letatlin ถูกออกแบบเพื่อส่งเสริมประสบการณ์ของมนุษย์ที่มีความใฝ่ฝันในการบิน [15] โดยปฏิเสธแรงจากเครื่องจักรและหันไปใช้แรงจากมนุษย์เพียงอย่างเดียว ทำให้ Letatlin ที่ควรจะเป็นเครื่องบินขนาดเล็กกลายเป็นเครื่องร่อนหรือจักรยานที่ถูกใช้บนอากาศมากกว่า

ความเป็นพลวัตรในผลงานของทาทลิน จึงเป็นเรื่องที่น่าสนใจอย่างยิ่ง วิภาษวิธีบนงานของทาทลินที่เกิดขึ้น ในแง่หนึ่งมันมีความเป็นสังคมนิยมตามแนวทางของพรรคคอมมิวนิสต์ แต่ในอีกแง่ความ

JRNL vol1(2).indd 147 2014/06/13 0:31

เป็นปัจเจกศิลปินของเขาก็ถูกพัฒนาภายใต้กรอบของอุดมการณ์ทางการเมืองด้วย ซึ่งอาจเกิดความไม่ลงรอยและความไปสอดคล้องพร้อมตามกันจึงอย่างไม่สมบูรณ์ระหว่างกัน และกลายเป็นต้นตอของความแปลกแยกที่ปรากฏภายในผลงานของทาทลินในช่วงหลังอีกด้วย

4. ความแปลกแยก (Alienation) ในผลงานของทาทลินและการหาทางออกของประติมากรรมนามธรรมโดย นวม กาโบ

หนึ่งในเป้าหมายสำคัญของแนวคิดแบบคอมมิวนิสต์ก็คือการสร้างรูปแบบของแรงงานสากลขึ้นมา นั้นเพราะสาเหตุหลักของการเป็นปฏิปักษ์กันระหว่างชนชั้นคือการเกิดความแปลกแยก (Alienation) [16] ขึ้นจากการผลิตที่ไม่เหมาะสมกันเกิดมูลค่าส่วนเกินที่นายทุนได้รับผลประโยชน์จากกดขี่แรงงาน ความแปลกแยกนั้นเกิดขึ้นภายใต้การผลิตแบบทุนนิยม ทำให้ฝ่ายชนชั้นแรงงานนั้นต้องเปลี่ยนตัวเองไปเป็นเจ้าของทุนในการผลิตผ่านการปฏิวัติชนชั้น เพื่อลดความแปลกแยกระหว่างสิ่งที่เขาผลิตกับคนลง

อย่างไรก็ตามแม้ว่าประติมากรรมของทาทลินจะมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นหนึ่งเดียวกับสังคมคอมมิวนิสต์ แต่กลับปรากฏความแปลกแยกขึ้นมาจนทำให้ประติมากรรมที่เปลี่ยนรูปไปเป็นผลิตภัณฑ์ไม่สามารถเข้าไปอยู่ในชีวิตประจำวันได้ บทสรุปของทาทลินจึงเป็นเหมือนความแปลกแยกระหว่างศิลปินกับสังคม ด้วยเหตุปัจจัยหลายๆ อย่างที่ทำให้ทาทลินไม่สามารถปรับแนวคิดเขาเข้าสู่สังคมได้ ประการแรก ทาทลินนั้นไม่สามารถลดความเหลื่อมล้ำระหว่างศิลปินปัจเจกกับระบบอุตสาหกรรมและไม่สามารถส่งงานของเขาเข้าสู่ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมได้ ผลงานส่วนมากของเขาจึงยังคงเป็นเพียงต้นแบบ ทำให้เป้าหมายของกลุ่มที่พยายามจะป้อนการออกแบบผลิตภัณฑ์ไปสู่การผลิตแต่ท้ายที่สุดกลับไม่มีผลงานชิ้นใดเลยที่ถูกผลิตเข้าไปสู่ตลาดได้ [17] เมื่อไม่สามารถเข้าสู่ระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรมจึงทำให้ความคิดและต้นแบบของเขาไม่สามารถกลายไปเป็นวัตถุเพื่อกรรมาชีพได้นั้นทำให้แนวคิดของเขาแปลกแยกไปจากสังคม ประการที่สองการยอมรับจากพรรคคอมมิวนิสต์ต่อผลงานของทาทลินไม่ได้ราบรื่นมากนัก แม้ทาทลินจะปรับเปลี่ยนเป้าหมายในการทำงานเพื่อสังคมคอมมิวนิสต์แต่พรรคคอมมิวนิสต์กลับไม่เข้าใจสิ่งที่ทาทลินนำเสนอ การพบความขัดแย้งตั้งแต่ช่วงของเลนิน ที่เคยมาเยี่ยมเยือนสถาบัน Vkhutemas ในค.ศ.1921 ซึ่งเป็นสถานที่ทาทลินทำการสอน ก็ไม่ได้ประทับใจกับอนุสาวรีย์สากลที่สามมากไปกว่าอนุสาวรีย์แบบโซเชียลเรียลลิสต์ [18] ไปจนถึงสตาลินที่มีความนิยมกับโซเชียลเรียลลิสต์อย่างเห็นได้ชัดเจนถึงการไม่สามารถมีอำนาจนำ (hegemony) พอที่จะกลายเป็นกระแสศิลปะหลักของพรรคคอมมิวนิสต์ ทำให้

JRNL vol1(2).indd 148 2014/06/13 0:31

ตลอดชีวิตการทำงานของทาทลินในช่วงหลังการปฏิวัติ ผลงานของทาทลินไม่ได้มีการตอบรับจากพรรคเลยสักครั้ง นอกจากการการอุดหนุนทุนในนามของสถาบัน Vkhutemas ที่มีนโยบายสนับสนุนการศึกษาทางด้านทัศนศิลป์ (IZO Narkompos) เพียงเท่านั้น นี้จึงเป็นความแปลกแยกของทาทลินกับพรรคคอมมิวนิสต์หรืออาจกล่าวได้อีกอย่างว่าความแปลกแยกนี้เกิดขึ้นกับทั้งกลุ่มคอนสรัคติวิสม์ ประการที่สาม คือความแปลกแยกในตัวเอง ขนบที่มาของผลงานทาทลินนั้นเป็นความขัดแย้งกับเป้าหมายของเขาเอง จากการที่ประติมากรรมช่วงต้นของเขาที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ การจะเปลี่ยนให้กลายเป็นศิลปะเพื่อชีวิตนั้นไม่สามารถทำได้ง่าย โดยองค์ประกอบของการเกิดกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์ก็ไม่ได้เกิดจากการมีเป้าหมายเพื่อการเป็นศิลปะเพื่อชีวิตมาตั้งแต่เริ่ม โดยเฉพาะทาทลินเราจะเห็นความแปลกแยกภายในผลงานของเขาระหว่างรูปทรงที่เป็นบทเสนอและอุดมการณ์ทางการเมืองที่เป็นบทต่อต้าน เรื่องของรูปทรงที่เคลื่อนย้ายไปสู่อุดมการณ์การเมืองเป็นการพัฒนาอย่างไม่ถูกจุด บทต่อต้านของทาทลินจึงไม่มีพลังเพียงพอ เมื่อพิจารณาจากทั้งความแปลกแยกสองประการที่ได้กล่าวมาก่อนหน้า ยิ่งทิ้งให้ทาทลินมีความแปลกแยกภายในมากยิ่งขึ้น เนื่องจากสิ่งที่ทาทลินผลิตนั้นเป็นสินค้า (commodity) [19] ในแง่ของความเป็นปัจเจกความพอใจแบบศิลปิน ที่ไม่ได้ถูกทำให้เป็นอรรถประโยชน์อย่างแท้จริง ดังนั้นการก้าวความความคิดระหว่างปัจเจกไปสู่สังคมคอมมิวนิสต์จึงไม่เป็นผล และแนวคิดแบบโปรดักทิวิสม์ก็ไม่สามารถเกิดขึ้นได้จริงในโซเวียต ซึ่งเราจะเห็นว่าความแปลกแยกในประการนี้นั้นมีตัวอย่างสำคัญอีกบุคคลหนึ่ง ที่สามารถโต้เถียงกับทาทลินและเป็นบทแย้งในผลงานของทาทลินได้อย่างดีก็คือ นวม กาโบ

นวม กาโบ เป็นประติมากรที่อยู่ในช่วงเวลาเดียวกับทาทลิน แต่ก็ไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับทาทลินมากเท่าไหร่ หากแต่วิธีการคิดที่สวนทางกับทาทลินทำให้เขากลายเป็นคู่เปรียบเทียบที่เห็นได้อย่างชัดเจน ขนบของงานกาโบพัฒนามาจากแนวคิดของคานดินสกีที่มีบทเสนอเป็น รูปทรงและสี ถูกพัฒนาไปอยู่ในรูปแบบของประติมากรรม มีบทต่อต้านเป็นความสำคัญของพื้นที่ว่างและความเคลื่อนไหว มีประติมากรรมเป็นบทสรุป ผลงานสำคัญอย่างหนึ่งนอกเหนือจากประติมากรรม ที่แสดงถึงบทต่อต้านได้ดีที่สุดก็คือ Realistic Manifesto เป็นคำแถลงการณ์แนวคิดแบบโครงสร้างของกาโบ เนื้อหาสำคัญคือการตอบโต้แนวคิดอุดมการณ์ฝ่ายซ้ายของกลุ่มฟิวเจอริสต์และองค์ประกอบแบบเดิมของคิวบิสม์

ข้อสังเกตสำคัญคือ การที่นวม กาโบ เรียกตัวเองว่าเป็น คอนสตรัคติวิสต์ (constructivist) แต่การปฏิเสธร่วมกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์ในรัสเซีย ด้วยเหตุผลหลักที่ว่ามุมมองของกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์หันไปสนใจการสร้างวัตถุที่เป็นรูปร่างเน้นเป้าหมายให้ศิลปะกลายเป็นผลิตภัณฑ์มากกว่าจะสร้างผลงานศิลปะเพียงอย่างเดียว และการสนใจแต่ประเด็นทางศิลปะเพียงอย่างเดียวทำให้เกิดความแตกต่างไปจากทาทลินอย่างมาก [20]

JRNL vol1(2).indd 149 2014/06/13 0:31

ตัวอย่างผลงานที่จะนำมาเปรียบเทียบเช่น Head No.2 กับ Linear Construction No.1 งานประติมากรรมชิ้นแรกทำขึ้นก่อนกาโบจะเข้ามาในรัสเซียในช่วงปฏิวัติ (ก่อนปีค.ศ. 1917 กาโบอยู่ในประเทศแถบสแกนดิเนเวีย) ผลงานในชิ้นหลังทำขึ้นเมื่อกาโบ ย้ายไปที่สหรัฐอเมริกา เราจะพบว่าความเปลี่ยนแปลงในของกาโบ ไม่มีอุดมการณ์แบบคอมมิวส์นิสต์หรือเป็นผลผลิตของสังคมแบบคอมมิวนิสต์แต่อย่างใด การพัฒนาของกาโบนั้นเป็นไปตามที่เขาเขียนไว้ใน Realistic Manifesto ตามที่เขาคาดหวังในเรื่องของพื้นที่ว่างและจังหวะ ซึ่งเห็นได้ชัดเจนในผลงาน Linear Construction No.1 ที่แสดงให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวภายในผลงานประติมากรรม แตกต่างกับทาทลินที่พยายามจะหยิบยืมอุดมาการณ์ทางฝ่ายซ้ายมาใช้ในงาน กล่าวคือกาโบ ได้เกิดบทต่อต้านที่มีเอกภาพมากกว่าทาทลิน ด้วยพื้นฐานของผลงานกาโบ นั้นเป็นประติมากรรมที่มีขนบมาจากศิลปะเพื่อศิลปะ เมื่อไปถึงบทต่อต้านของกาโบจึงเป็นเพียงแค่การต้านรูปทรงแบบเดิมอย่างชัดเจน ส่วนในอุดมการณ์ทางการเมืองนั้นด้วยขนบของศิลปะเพื่อศิลปะที่ไม่ต้องการการเมืองเข้ามาสอดแทรกบทขัดแย้งในการเมืองก็จึงกลายเป็นส่วนเสริม ให้ส่วนจุดมุ่งหมายของบทขัดแย้งหลักยังอยู่ในขนบของศิลปะเพื่อศิลปะยังคงเป็นรากฐานที่ทำให้กาโบนั้นมีเป้าหมายในบทสรุปที่ต้องการรูปทรงแบบใหม่เท่านั้น ในขณะที่ทาทลินนั้นเกิดความขัดแย้งที่ไม่สามารถทำให้ลงตัวได้ ไม่ว่าจะเป็นกรณีความร่วมมือจากภายนอกและการพัฒนารูปทรงภายใน ทำให้บทคัดแย้งของกาโบจึงมีพลังมากกว่าของทาทลิน ผลงานประติมากรรมของเขาจึงเป็นผลงานที่เป็นที่พึงใจในฐานะปัจเจกศิลปิน ทำให้ความแปลกแยกของเขาไม่เกิดขึ้น ทั้งปัจจัยความแปลกแยกภายในตัวเขาและปัจจัยความแปลกแยกภายนอกของกาโบ ก็ไม่ได้ร้ายแรงเท่าทาทลิน ด้วยการที่เขาต้องอพยพนั้นแม้จะเป็นความยากลำบากในชีวิตเขา แต่ในท้ายที่สุดเขาก็สามารถเขาไปสู่สังคมที่มีการยอมรับผลงานนามธรรมมากกว่าในโซเวียต

5. สรุป

แม้ผลงานกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์จะไม่ประสบผลสำเร็จมากนักภายหลังการปฏิวัติ แต่เราก็พบการพัฒนาในศิลปะนามธรรมที่ส่งผลออกไปยังภายนอก การที่เราจะเข้าใจถึงพัฒนาการของงานนามธรรม จึงขาดเรื่องของแนวคิดทางการเมืองไปไม่ได้เลย การศึกษาอิทธิพลจากมาร์กซ์และเองเกลจะเป็นพื้นฐาน เพื่อเข้ามิติทางด้านการเมืองและอุดมการณ์ที่ผลักดันให้เกิดการผลิตงานในกลุ่มคอนสตรัคติวิสม์ในรัสเซียและเช่นเดียวกันการตอบโต้ภายในกลุ่มคอนสตรัติวิสม์ของศิลปินที่พยายามไม่เอาการเมืองเข้าไปสู่ศิลปะจนเกิดการกระจายตัวออกจากกลุ่มหลักของคอนสตรัคติวิสม์ในรัสเซียไปสู่ยุโรปตะวันตก

JRNL vol1(2).indd 150 2014/06/13 0:31

ดังนั้นประโยชน์ของการพัฒนาการที่ประกอบกับแนวคิด อุดมการณ์ การเมือง และปรัชญา เป็นการเพิ่มมิติให้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะได้อย่างดี เราจะพบถึงต้นสายปลายเหตุของผลงานที่เราศึกษาอยู่ได้ดียิ่งขึ้น และช่วยไม่ให้ประวัติศาสตร์ศิลปะนั้นเป็นความรู้ที่แปลกแยก ออกจากแนวคิดที่อยู่ในผลงานศิลปะ ซึ่งจะทำให้เรามีความรู้ ความเข้าใจ เรื่องของพัฒนาการทางศิลปะและการเมืองที่สามารถเป็นอันหนึ่งอันเดียวได้อย่างไม่ตัดขาดจากกันทั้งหมดนี้จะเห็นได้จากการศึกษาพัฒนาการของกลุ่มคอนสตรัคตวิสม์โดยเฉพาะงานของทาทลิน ที่มีอุดมการณ์ทางการเมืองเข้ามาเกี่ยวข้องโดยมีอิทธิพลต่อผลงานของเขาเป็นอย่างมาก และเราจะเห็นถึงการเอาตัวเองออกไปจากการเมืองในประติมากรรมของกาโบ

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้เป็นแนวทางที่จะตอบคำถามว่าทำไมประติมากรรมของทาทลินจึงไม่เป็นที่ยอมรับในโซเวียตและทำไมประติมากรรมของกาโบถึงกลายเป็นอิทธิพลในกระแสประติมากรรมนามธรรมได้ เราอาจจะต้องคิดถึงคำถามที่เราเคยเชื่อว่าศิลปะนามธรรมนั้นเป็นสากลจริงหรือไม่ ความเป็นสากลอยู่ในตัวเราทุกคนหรือมันกลายเป็นสิ่งแปลกแยกจากตัวเรา และมนุษย์เราสามารถมีอิทธิพลต่อรองจากสิ่งเร้าภายนอกอย่างการเมืองได้มากแค่ไหน

JRNL vol1(2).indd 151 2014/06/13 0:31

เชิงอรรถ

1 กำจร สุนพงษ์ศรี. *ศิลปะสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554. 306-315.

2 Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983.

3 Foster, Hal. *Some Uses and Abuses of Russian Constructivisim; Art into Life; Russian Constructivisim 1914-1932.* New York: Rizzoli, c1990. 241-253.

4 วู้ดฟิน, รูเพิร์ต. *รู้รากมาร์กซิสม์.* กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก, 2555. 14.

5 Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Ab - Encyclopedia of Marxism. เข้าถึงได้จาก https://www.marxists.org/glossary/terms/a/b.htm#absolute-idea. สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

6 อรทัย ปิ่นเกตุมณี. รากฐานเศรษฐกิจ และ โครงสร้างชั้นบน. เข้าถึงได้จาก http://firelamtung.com/index.php?option=com_content&view=article&id=67:--&catid=1&Itemid=19. สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

7 Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Di - Encyclopedia of Marxism. เข้าถึงได้จาก https://www.marxists.org/glossary/terms/d/i.htm#dictatorship-proletariat สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

8 Kandinsky, Vasili. *Content and Form 1910, Russian art of the avant-garde : theory and criticism 1902-1934.* edited and translated by John E. Bowlt, London: Thames and Hudson, 1976.

9 กำจร สุนพงษ์ศรี. *ศิลปะสมัยใหม่.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554. 304.

10 Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983. 9.

11 ทาทลิน พยายามสร้างอนุสาวรีย์ทางเลือกด้วยแนวคิดแบบอุตสาหกรรมให้กับทางพรรค ซึ่งในขณะนั้นนิยมสร้างอนุสาวรีย์ในแนวเรียลลิสติก Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983. 55.

12 Lunacharsky, Anatolii. *Revolution and Art 1920-1922, Russian art of the avant-garde : theory and criticism 1902-1934.* edited and translated by John E. Bowlt, London: Thames and Hudson, 1976.

13 คำนี้ถูกเขียนไว้ในผลงาน The Work Ahead of Us ดูความหมายเพิ่มเติมได้ที่ Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Ut - Encyclopedia of Marxism. เข้าถึงได้จาก : https://www.marxists.org/glossary/terms/u/t.htm#utilitarianism สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

14 ถูกอธิบายโดย นิโคลไล ปูนิน Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983. 61.

15 Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983. หน้า 213.

16 มาร์กซ์ใช้คำนี้ในผลงานยุคแรก ในบทความนี้ได้หยิบยืมมาใช้อธิบายในมุมมองของผู้ผลิตที่เป็นศิลปิน ดูความหมายเพิ่มเติมได้ที่ Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Al - Encyclopedia of Marxism. เข้าถึงได้จาก https://www.marxists.org/glossary/terms/a/l.htm#alienation สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

17 Foster, Hal. *Some Uses and Abuses of Russian Constructivisim; Art into Life; Russian Constructivisim 1914-1932.* New York: Rizzoli, 1990. 244.

18 เลนินได้กล่าวว่า "Well, tastes differ" และ "I am an old man" Susan Buck-Morss. *Dreamworld and Catastrophe: The Passing of Mass Utopia in East and West.* MIT Press, 2002. 301.

19 Marxists Internet Archive (marxists.org), 1999-2008. Co - Encyclopedia of Marxism. เข้าถึงได้จาก https://www.marxists.org/glossary/terms/c/o.htm#commodity สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

20 Lodder, Christina. *Russian Constructivism.* New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983. 39.

JRNL vol1(2).indd 152 2014/06/13 0:31

บรรณานุกรม

Lunacharsky, Anatolii. **Revolution and Art 1920-1922, Russian art of the avant-garde : theory and criticism 1902-1934.** edited and translated by John E. Bowlt, London: Thames and Hudson, 1976.

FOSTER, Hal, **Some Uses and Abuses of Russian Constructivisim; Art into Life; Russian Constructivisim 1914-1932.** New York: Rizzoli, 1990.

Lodder, Christina. **Russian constructivism.** New Haven, Conn. : Yale University Press, 1983.

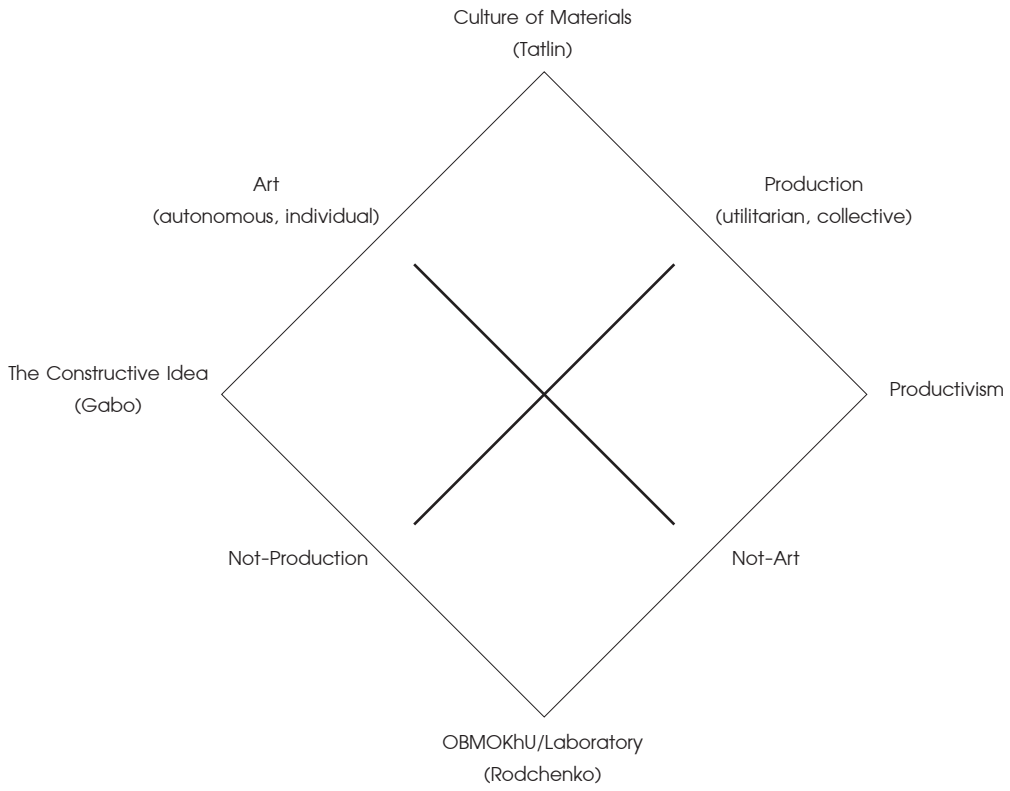
กำจร สุนพงษ์ศรี. **ศิลปะสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

วู้ดฟิน, รูเพิร์ต. **รู้รากมาร์กซิสม์.** กรุงเทพฯ : มูลนิธิเด็ก, 2555.

V. I. Lenin. The Dictatorship Of The Proletariat. เข้าถึงได้จาก https://www.marxists.org/archive/lenin/works/1919/sep/x02.htm สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

Russian Avant-garde Gallery. เข้าถึงได้จาก http://www.russianavantgard.com/ สืบค้น 3 พฤษภาคม 2556.

JRNL vol1(2).indd 153 2014/06/13 0:31



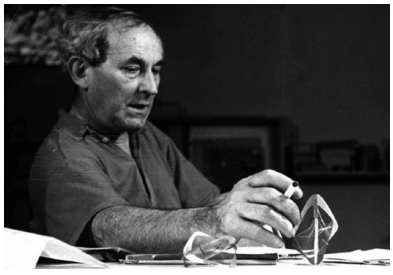
ภาพที่ 1

สี่เหลี่ยมสัญญศาสตร์ของ Hal Fosters

JRNL vol1(2).indd 154 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 2

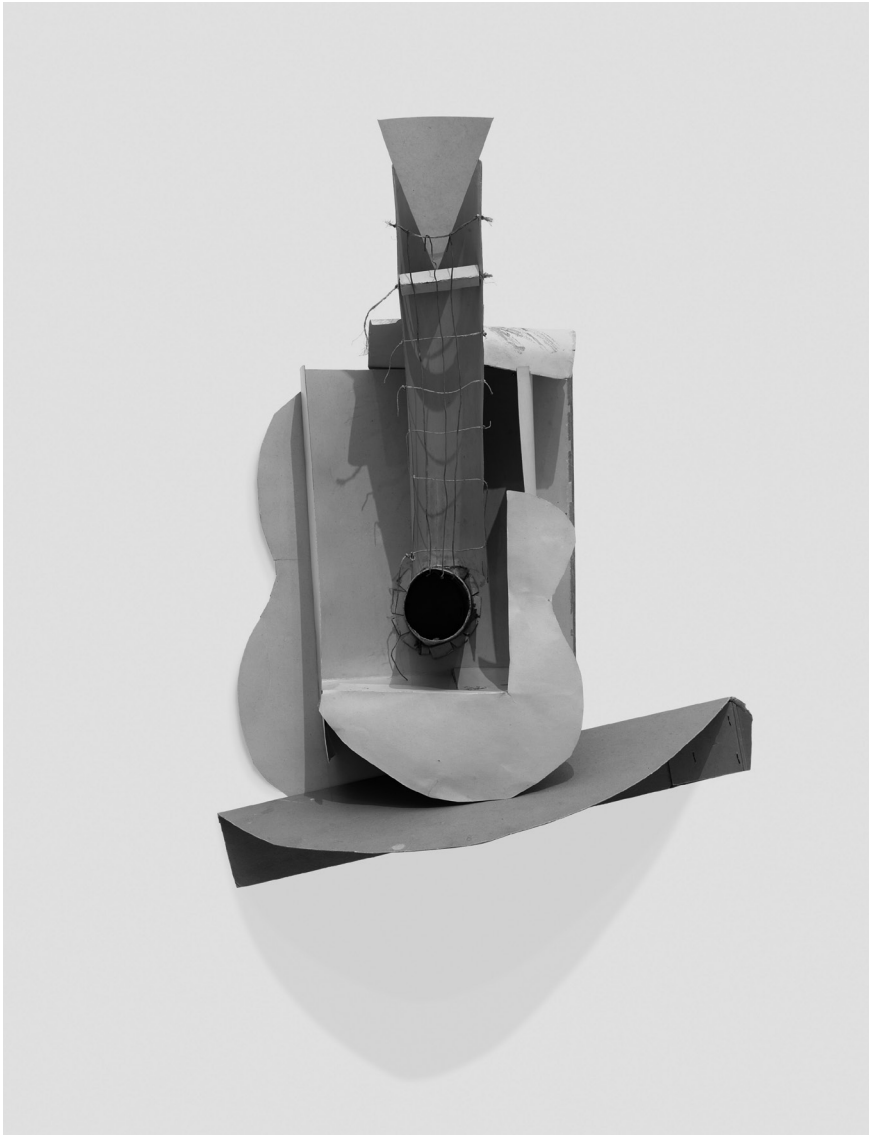
วลาดีมีร์ ทาทลิน (Vladimir Tatlin 1885-1953)



ภาพที่ 3

นวม กาโบ (Naum Gabo 1890-1977)

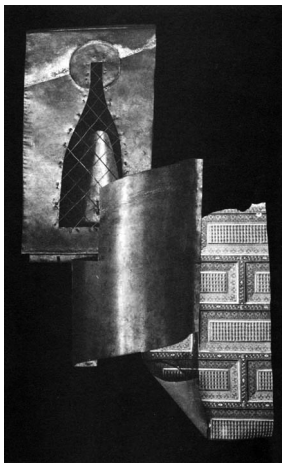
JRNL vol1(2).indd 155 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 4

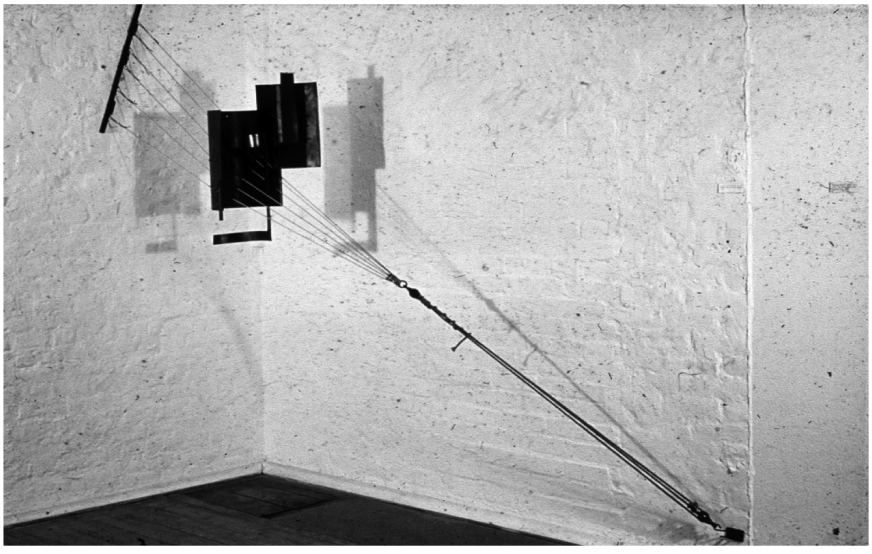
ปาโบล ปิกัสโซ
Guitar
1912

JRNL vol1(2).indd 156 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 5

วลาดีมีร์ ทาทลิน
Bottle relief
1913



ภาพที่ 6

วลาดีมีร์ ทาทลิน
Corner Counter-Relief
1914

JRNL vol1(2).indd 157 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 7

วลาดีมีร์ ทาทลิน
Monument to the 3rd International, model exhibited in 1920

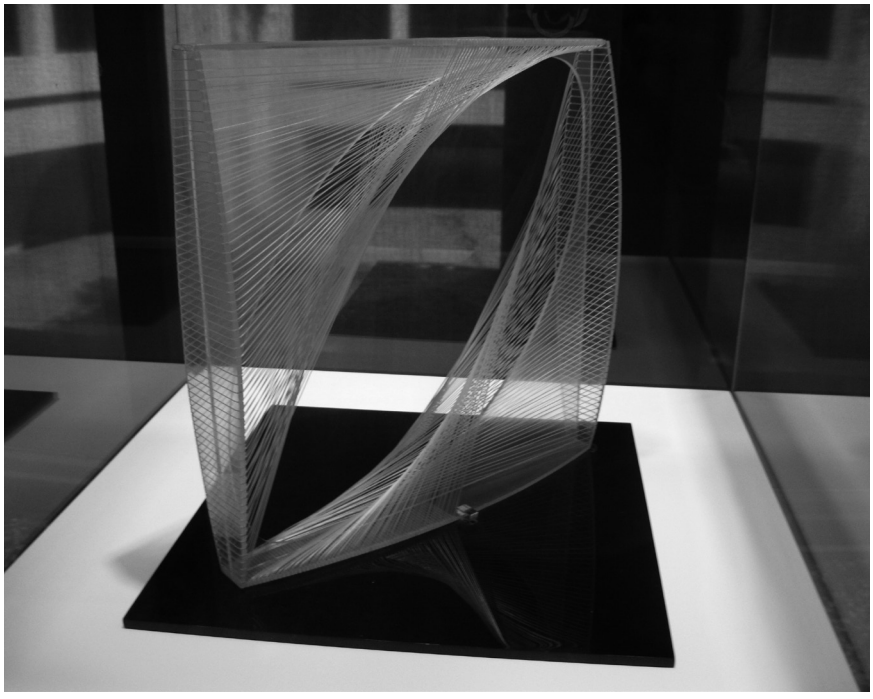
JRNL vol1(2).indd 158 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 8

วลาดีมีร์ ทาทลิน
Letatlin
1930-32

JRNL vol1(2).indd 159 2014/06/13 0:31

JRNL vol1(2).indd 160 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 9 ซ้าย

นวม กาโบ
Head No.2
1916

ภาพที่ 10 บน

นวม กาโบ
Linear Construction No. 1
1942-3

JRNL vol1(2).indd 161 2014/06/13 0:31

JRNL vol1(2).indd 162 2014/06/13 0:31

ศาสนสถานแบบเปอร์เซียของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี : สายสัมพันธ์ไทย-อิหร่านในงานสถาปัตยกรรม

วสมน สาณะเสน

นักศึกษาปริญญาโท ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คำสำคัญ แขกเจ้าเซ็น สถาปัตยกรรมเปอร์เซีย มัสยิด ศิลปะอิสลาม อิหร่าน

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้มุ่งศึกษารูปแบบทางสถาปัตยกรรมแบบเปอร์เซียที่ปรากฏในศาสนสถานของ "แขกเจ้าเซ็น" ซึ่งเป็นมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในย่านฝั่งธนบุรี โดยเลือกศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็น 5 แห่ง ซึ่งมีลักษณะของเปอร์เซียชัดเจนมาเป็นกลุ่มตัวอย่างและสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ผลการวิจัยพบว่าศาสนสถานแบบเปอร์เซียของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีเกิดจากความต้องการดำรงอัตลักษณ์ทางความเชื่อของตนและเพื่อแสดงสายสัมพันธ์ของตนกับชาวอิหร่าน แขกเจ้าเซ็นได้เลือกองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของเปอร์เซียมาใช้และนำสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกาย ชีอะฮ์มาตกแต่งศาสนสถานของตนโดยประยุกต์เข้ากับลักษณะท้องถิ่นของชุมชน ก่อให้เกิดความงามรูปแบบใหม่ที่ควรค่าแก่การศึกษาและอนุรักษ์สืบไป

JRNL vol1(2).indd 163 2014/06/13 0:31

"แขกเจ้าเซ็น" คือกลุ่มชาวไทยมุสลิมนิกายชีอะฮ์สาขาอิษนาอัชชะรียะฮ์หรืออนิกายอิหม่าม 12 องค์ ที่สืบเชื้อสายมาจากขุนนางชาวเปอร์เซียและมุสลิมเชื้อสายอินโด-อิหร่านในสมัยกรุงศรีอยุธยา ศูนย์กลางของมุสลิมกลุ่มนี้อยู่ที่ฝั่งธนบุรี ศาสนสถานของพวกเขาทั้งห้าแห่งอันได้แก่มัสยิดกุฎีหลวง กุฎีเจริญพาศน์ มัสยิดดิลฟัลลาห์ มัสยิดผดุงธรรมอิสลาม และมัสยิดอัลฮุดา ล้วนผ่านการบูรณะจนเปลี่ยนรูปแบบไปหลายครั้งแต่มิได้เปลี่ยนเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียอย่างชัดเจน กระทั่งเมื่อแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีกลุ่มหนึ่งเดินทางกลับมาจากการศึกษาต่อที่อิหร่านพร้อมกับนำความงามของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียมาสร้างศาสนสถานในชุมชนของตนเพื่อแสดงว่าเป็นชุมชนที่สืบเชื้อสายมาจากชาวอิหร่านและมีความเชื่อในศาสนาร่วมกับอิหร่าน "ศาสนสถานแบบเปอร์เซีย" จึงถือกำเนิดขึ้นในชุมชนแขกเจ้าเซ็นที่ฝั่งธนบุรี แม้จะมิได้มีรูปลักษณ์อย่างสถาปัตยกรรมเปอร์เซียทุกประการด้วยข้อจำกัดและลักษณะท้องถิ่นของชุมชน แต่แขกเจ้าเซ็นได้เลือกองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางอย่างที่เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียมาใช้และนำสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์มาตกแต่ง โดยประยุกต์เข้ากับลักษณะท้องถิ่นของชุมชนแล้วรังสรรค์ให้ใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมเปอร์เซียของอิหร่าน

ความเป็นเปอร์เซียเริ่มตั้งแต่รูปแบบภายนอกของอาคาร ตามด้วยองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย ได้แก่ โดม พิชตาค ช่องโค้งยอดแหลม มิหร็อบ และการตกแต่งด้วยกระเบื้องสีน้ำเงินลายพรรณพฤกษากับอักษรประดิษฐ์ ซึ่งสิ่งที่แสดงความเป็นเปอร์เซียชัดเจนที่สุดคือพิชตาคที่สูงสง่า ประดับกระเบื้องสีน้ำเงินอย่างงดงาม ช่วยฉายความเป็นเปอร์เซียให้เห็นตั้งแต่ด้านหน้าอาคาร ส่วนสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ ที่ปรากฏในศาสนสถาน ได้แก่ ปัญจตัน นะบูวัต คานพักเครื่องแห่ ขั้นชะดัต การตกแต่งศาสนสถานช่วงพิธีมะหะหร่ำ และโรงโต้ระบัต สัญลักษณ์เหล่านี้มิได้แสดงความเป็นเปอร์เซียด้วยการจัดวางให้เหมือนอย่างมัสยิดที่อิหร่าน หากแต่แสดงความเป็นเปอร์เซียในด้านความเชื่อทางศาสนาที่มีร่วมกับอิหร่าน เพื่อเตือนใจให้ระลึกถึงพระเจ้าและวิถีทางของอิสลามที่ถูกต้องตามความเชื่อของมุสลิมนิกายชีอะฮ์

จึงกล่าวได้ว่าศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีเป็น "ศาสนสถานแบบเปอร์เซีย" ที่หล่อหลอมขึ้นจากความประทับใจของแขกเจ้าเซ็นที่มีต่อสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย ผสานเข้ากับลักษณะท้องถิ่นของชุมชนจนก่อเกิดเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียที่สวยงามในอีกรูปแบบหนึ่ง ทั้งนี้ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีมิได้มีเพียงคุณค่าทางความงามเท่านั้น หากแต่ยังมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมด้วยการเล่าขานเรื่องราวของชุมชนแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ความเชื่อในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ และสายสัมพันธ์ระหว่างแขกเจ้าเซ็นกับชาวอิหร่านผ่านรูปแบบสถาปัตยกรรมและสัญลักษณ์ต่างๆ ที่ปรากฏในศานสถานของพวกเขา นับเป็นสถาปัตยกรรมที่ควรค่าแก่การศึกษาและอนุรักษ์สืบไป

JRNL vol1(2).indd 164 2014/06/13 0:31

"แขกเจ้าเซ็น" คือกลุ่มชาวไทยมุสลิมนิกายชีอะฮ์สาขาอิษนาอัชชะรียะฮ์หรืออนิกายอิหม่าม 12 องค์ [1] ที่สืบเชื้อสายมาจากบรรพชนของมุสลิมอินโด-อิหร่านที่มีผู้นำคนสำคัญคือขุนนางชาวเปอร์เซียในสมัยกรุงศรีอยุธยานามว่า "เฉกอะหมัด" นายวานิชชาวอิหร่านที่เดินทางเข้ามาทำการค้าขายในกรุงศรีอยุธยาในสมัยปลายแผ่นดินพระนเรศวรมหาราช (ครองราชย์ พ.ศ.2133-2148) จนกลายเป็นผู้มั่งมีคนหนึ่งในกรุงศรีอยุธยา ต่อมาท่านได้เข้ารับราชการในสมัยพระเจ้าทรงธรรม (ครองราชย์ พ.ศ. 2145-2170) ด้วยความชำนาญในการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศจึงได้ดำรงตำแหน่งเป็น "พระยาเฉกอะหมัดรัตนราชเศรษฐี" ว่าที่กรมท่าขวาและจุฬาราชมนตรีผู้นำประชาคมมุสลิม [2] เฉกอะหมัดและชาวอิหร่านจึงตั้งถิ่นฐานอยู่ในกรุงศรีอยุธยาได้อย่างมั่นคง ท่านได้สมรสกับสตรีสยามและมีทายาทเข้ารับราชการในราชสำนักหลายคน

ขุนนางสายตระกูลเฉกอะหมัดประสบความสำเร็จในการเล่นการเมืองด้วยการสนับสนุนกลุ่มอำนาจต่าง ๆ จนสามารถก้าวขึ้นมามีบทบาทสูงในกรมท่าขวาและหน่วยงานสำคัญอื่น ๆ [3] จนกระทั่งกรุงศรีอยุธยาล่มสลายลงเมื่อ พ.ศ. 2310 แขกเจ้าเซ็นกลุ่มหนึ่งได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานใหม่ ณ ฝั่งธนบุรี บริเวณริมคลองบางหลวง (คลองบางกอกใหญ่) โดยอาศัยมัสยิดของมุสลิมนิกายชุนนีที่อาศัยอยู่ก่อนสำหรับประกอบศาสนกิจ เมื่อเข้าสู่ต้นแผ่นดินรัตนโกสินทร์ พระยาจุฬาราชมนตรี (ก้อนแก้ว) ก็ได้รับพระราชทานที่ดินสำหรับสร้างศาสนสถาน [4] แห่งแรกของของชุมชนแขกเจ้าเซ็นขึ้นในฝั่งธนบุรี คือมัสยิดกุฎีหลวง ต่อมามีการสร้างเพิ่มเติมตามการขยายตัวของชุมชนคือกุฎีเจริญพาศน์ มัสยิดดิลฟัลลาห์ มัสยิดผดุงธรรมอิสลาม และมัสยิดอัลฮุดา [5] ฝั่งธนบุรีจึงกลายเป็นศูนย์กลางของชุมชนแขกเจ้าเซ็นในประเทศไทย แม้ภายหลังศาสนสถานบางแห่งจะถูกย้ายไปตั้งที่ใหม่ [6] แต่ก็ยังคงอยู่ในอาณาบริเวณฝั่งธนบุรี

ตลอดเวลาเกือบ 200 ปีนับแต่สถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เมื่อ พ.ศ. 2325 จนถึงทศวรรษแรกของ พ.ศ. 2500 นั้น ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีทั้งสี่แห่งได้ถูกบูรณะ ต่อเติมและเปลี่ยนรูปแบบหลายครั้งไปตามยุคสมัยและความเหมาะสม ส่วนใหญ่ปรับเปลี่ยนเป็นสถาปัตยกรรมท้องถิ่นของไทยผสมกับองค์ประกอบบางอย่างของสถาปัตยกรรมอิสลาม [7] ยังมิได้มีรูปแบบเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียอย่างชัดเจน จนกระทั่งต่อมาได้เกิดเหตุการณ์สำคัญที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีนั่นคือการปฏิวัติอิสลามในประเทศอิหร่านเมื่อ พ.ศ. 2522 อิหร่านเปลี่ยนการปกครองจากระบอบกษัตริย์มาเป็นสาธารณรัฐอิสลาม รัฐบาลอิหร่านมีนโยบายสนับสนุนการศึกษาศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์แก่เยาวชนมุสลิมในนานาประเทศรวมถึงประเทศไทย แขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีกลุ่มหนึ่งจึงได้รับทุนให้เดินทางไปศึกษาต่อในประเทศอิหร่าน ระหว่างที่ใช้ชีวิตที่นั่นพวกเขาเกิดความประทับใจในความงามของสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย ดังนั้นเมื่อกลับมาสู่มาตุภูมิจึงได้บูรณะและต่อเติมศาสนสถานของตนเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย

JRNL vol1(2).indd 165 2014/06/13 0:31

เพื่อแสดงตนว่าเป็นชุมชนที่สืบเชื้อสายมาจากชาวเปอร์เซียและมีความผูกพันกับอิหร่านอย่างแนบแน่น [8] ผ่านทางรูปแบบสถาปัตยกรรมและสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ที่ตกแต่งในศาสนสถาน โดยผสานเข้ากับลักษณะท้องถิ่นของชุมชน ดังรายละเอียดที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้ อนึ่งบทความนี้กล่าวถึงศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นเฉพาะรูปแบบปัจจุบันเท่านั้น [9] ไม่รวมรูปแบบเดิมในอดีต

ความเป็นเปอร์เซียในศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี

1. รูปแบบสถาปัตยกรรม

แม้ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีมิได้เหมือนกับสถาปัตยกรรมเปอร์เซียทุกประการด้วยข้อจำกัดและลักษณะท้องถิ่นของชุมชน แต่การที่แขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีรู้จักเลือกองค์ประกอบประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียมาใช้ ศาสนสถานของพวกเขาจึงกลายเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียในอีกรูปแบบหนึ่งในที่สุด เพื่อให้เห็นภาพของ "ความเป็นเปอร์เซีย" ที่ปรากฏในศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีได้อย่างชัดเจน จึงขออธิบายจากภาพรวมสู่ภาพย่อยพร้อมกับเทียบเคียงกับสถาปัตยกรรมเปอร์เซียอันเป็นต้นแบบของศาสนสถาน ดังนี้

1.1 รูปแบบอาคาร มัสยิดผดุงธรรมอิสลามกับมัสยิดอัลฮุดาเป็นอาคารชั้นเดียวที่แสดงความเป็นเปอร์เซียไว้ด้านหน้าด้วยพิชตาค (ประตูใหญ่ด้านหน้า) ที่ประดับด้วยกระเบื้องเขียนลายพรรณพฤกษา และการใช้ช่องโค้งยอดแหลมเช่นเดียวกับมัสยิดในอิหร่าน ส่วนมัสยิดกุฎีหลวงเป็นอาคารชั้นเดียวแต่ก่อด้านหน้าให้สูงเพื่อให้มองดูเหมือนอาคารสองชั้น แบบมัสยิดในอิหร่าน ด้านล่างทำเป็นช่องโค้งยอดแหลมเรียงต่อกันเป็นโถงทางเดินแบบมัสยิดในอิหร่าน

ส่วนกุฎีเจริญพาศน์มีรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ต่างไปจากศาสนสถานสามแห่งที่กล่าวมา คือเป็นอาคารชั้นเดียวทรงปั้นหยาคล้ายบ้านเรือนของไทยมาตั้งแต่แรกสร้าง (เดิมเป็นอาคารไม้) เนื่องจากสัปบุรุษของกุฎีเจริญพาศน์ต้องการรักษารูปทรงเดิมของที่นี่ไว้ คาดว่ากุฎีเจริญพาศน์ถ่ายแบบมาจาก "กุฎีทอง" ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งมีต้นแบบมาจากสถาปัตยกรรมเปอร์เซียบริเวณริมทะเลสาบแคสเปียนอีกทอดหนึ่ง ทั้งนี้เกิดจากข้อสันนิษฐานที่ว่าเฉกอะหมัดเป็นชาวเมืองแถบทะเลสาบแคสเปียน ที่มีภูมิอากาศเป็นแบบอบอุ่นและฝนตกชุกใกล้เคียงกับภูมิอากาศในกรุงศรีอยุธยา สถาปัตยกรรมเปอร์เซียริมทะเลสาบแคสเปียนจึงเป็นอาคารทรงปั้นหยาที่มีหลังคาลาดเอียงเพื่อระบายน้ำฝนเหมือนกับหลังคาบ้านเรือนของไทย [10] และได้

JRNL vol1(2).indd 166 2014/06/13 0:31

สืบทอดต่อมายังกุฎีเจริญพาศน์ตราบจนปัจจุบัน

อนึ่ง ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีจะมีลานด้านหน้าอาคารเสมอเพื่อใช้เป็นพื้นที่สำหรับขบวนแห่ในพิธีมะหะหร่ำ [11] เว้นแต่มัสยิดอัลฮุดาเนื่องจากมีพื้นที่จำกัด

1.2 โดมเป็นสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมอิสลามมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 8 [12] ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีที่มีโดมมีเพียงสองแห่งคือมัสยิดกุฎีหลวงและมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม แม้จะมีขนาดเล็กกว่าโดมของเปอร์เซียอยู่มากด้วยข้อจำกัดทางโครงสร้างและทุนทรัพย์ แต่ก็ออกแบบโดมให้ตวัดปลายเล็กน้อยและก่อฐานโดมให้สูงตามลักษณะโดมของมัสยิดในอิหร่าน นอกจากนี้โดมที่ทาสีทองยังดูคล้ายโดมบนสถานฝังศพของอิหม่ามริฎอ [13] ที่เมืองมาชาดและบนสถานฝังศพของท่านหญิงฟาฏิมะฮ์มะซูมะฮ์ [14] ที่เมืองกุม สถานที่แสวงบุญสำคัญของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ด้วย ยอดโดมทั้งสองของมัสยิดผดุงธรรมอิสลามยังประดับด้วยแผ่นโลหะฉลุลายเรียกว่า "ชะด่า" [15] สัญลักษณ์ของผู้พลีชีพเพื่อศาสนา รูปทรงของชะด่านี้ลดทอนมาจากดาบของอิหม่ามอะลีเรียกว่า "ซุลฟิกอร์" (zulfiqar) พบเห็นตามเครื่องแห่ในพิธีมะหะหร่ำของชาวอิหร่าน [16] ซุลฟิกอร์เป็นดาบของศาสดามุฮัมมัดที่มอบให้อิหม่ามอะลี จากอิหม่ามอะลีให้แก่อิหม่ามฮะซัน และจากอิหม่ามฮะซันให้แก่อิหม่ามฮุสเซน [17] มีลักษณะเป็นดาบสองปลาย สำหรับมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในปัจจุบันดาบเล่มนี้เป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้เพื่อผดุงความยุติธรรม [18]

1.3 พิชตาค (pishtaq) หรือที่แขกเจ้าเซ็นเรียกว่า "หน้าหล้า" หมายถึงประตูใหญ่ด้านหน้าอาคารใช้อย่างแพร่หลายในมัสยิดที่อิหร่าน ตุรกีและอินเดียสมัยราชวงศ์โมกุล โดยได้รับอิทธิพลมาจาก "ไอวาน" (iwan) ซึ่งเป็นประตูทางเข้าของวิหารบูชาไฟในลัทธิโซโรแอสเตอร์ ศาสนาเดิมของอิหร่าน พิชตาคเป็นประตูรูปสี่เหลี่ยมมุมฉากเจาะทางเข้าเป็นรูปช่องโค้งยอดแหลม ประดับลวดลายอย่างวิจิตรงดงาม [19] มีความสูงพ้นตัวอาคาร เพื่อช่วยให้มัสยิดดูสูงใหญ่และงามสง่าสมกับเป็นสถานที่สำหรับนมัสการพระเจ้า อันเป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความประทับใจให้แก่แขกเจ้าเซ็น จากการสัมภาษณ์ผู้คนในชุมชนและลักษณะของศาสนสถาน สามารถวิเคราะห์ได้ว่าในทัศนะของแขกเจ้าเซ็นนั้น พิชตาคคือเอกลักษณ์ที่ชัดเจนที่สุดของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียและเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ช่างสามารถสร้างให้ใกล้เคียงกับพิชตาคของเปอร์เซียได้มากที่สุด ความสูงเด่นของพิชตาคทำให้ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นแสดงความเป็นเปอร์เซียอย่างชัดเจนตั้งแต่แรกเห็น ทั้งยังช่วยขับให้ศาสนสถานดูยิ่งใหญ่และเป็นสถานที่ที่พึงสำรวมสมกับที่เป็นสถานที่ก้มกราบนมัสการพระเจ้า พิชตาคแบบเปอร์เซียที่ชัดเจนที่สุดคือพิชตาคของมัสยิดผดุงธรรมอิสลามและมัสยิดอัลฮุดา

1.4 ช่องโค้งยอดแหลมลดทอนมาจากซุ้มโค้งแบบจตุรศูนย์ (Four-Center Arch) ซึ่งเป็นโครงสร้างรับน้ำหนักอาคารของสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย มัสยิดในอิหร่านนิยมใช้ช่องโค้งยอดแหลมตกแต่ง

JRNL vol1(2).indd 167 2014/06/13 0:31

พื้นผิวอาคาร ศาสนสถานของอิหร่านจึงนำช่องโค้งยอดแหลมมาประดับพื้นผิวอาคาร รวมถึงทำกรอบประตูและหน้าต่างเป็นรูปช่องโค้งยอดแหลมเช่นกัน นอกจากนี้กรอบประตูของมัสยิดกุฎีหลวงและของมัสยิดผดุงธรรมอิสลามยังทำเป็นเกลียวแบบกรอบประตูของมัสยิดอิหม่ามที่เมืองอิสฟาฮานด้วย

1.5 มิหร็อบเป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่ขาดไม่ได้ในมัสยิด เพราะมิหร็อบคือประชุมทิศในการประกอบศาสนกิจ เป็นสัญลักษณ์ระบุทิศทางสู่วิหารกะอ์บะฮ์ ที่กรุงมักกะฮ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย ส่วนใหญ่เป็นช่องเว้าเข้าไปในผนังเพื่อให้อิหม่ามเข้าไปนำประกอบพิธีกรรม ด้วยความสำคัญดังกล่าวจึงทำให้มิหร็อบเป็นพื้นที่ที่ได้รับการตกแต่งอย่างวิจิตรบรรจงที่สุดในมัสยิด[20] มิหร็อบแบบเปอร์เซียจะมีลักษณะสอดคล้องกับพิชตาคคือเป็นซุ้มโค้งยอดแหลมเว้าเข้าไปในกรอบผนังรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและประดับด้วยกระเบื้องเขียนลายอักษรประดิษฐ์กับลายพรรณพฤกษา ดังเช่นมิหร็อบของมัสยิดผดุงธรรมอิสลามกับที่มัสยิดอัลฮุดา

1.6 กระเบื้องสีน้ำเงินลายพรรณพฤกษาและอักษรประดิษฐ์ แม้ศาสนาอิสลามจะไม่มีรูปเคารพหรือรูปสิ่งมีชีวิตเนื่องจากถือเป็นการเทียบเคียงอำนาจของพระเจ้า แต่ศาสนาอิสลามมิได้ปฏิเสธงานศิลปะและความสวยงามตราบใดที่สิ่งนั้นไม่ขัดกับหลักศาสนา ตลอดจนเป็นเครื่องเตือนใจบรรดามุสลิมให้ระลึกถึงพระเจ้าอยู่เสมอ ศิลปินมุสลิมจึงนำธรรมชาติมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบลายพรรณพฤกษาเพื่อสื่อถึงสรวงสวรรค์และอำนาจของพระเจ้าในการสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ และนำพระดำรัสของพระองค์ในคัมภีร์อัลกุรอานมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบลายอักษรประดิษฐ์ เราจะพบว่ามัสยิดในอิหร่านนิยมประดับด้วยกระเบื้องสีน้ำเงิน [21] เป็นลายพรรณพฤกษาและลายอักษรประดิษฐ์ทั่วพื้นผิวของอาคาร ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีก็ประดับตกแต่งในลักษณะเดียวกันโดยสั่งทำกระเบื้องจากอิหร่าน ดังที่ปรากฏบนกำแพงกิบลัต [22] มิหร็อบและเสาภายในกุฎีเจริญพาศน์ พิชตาคและมิหร็อบของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม และพิชตาคของมัสยิดอัลฮุดา

ตำแหน่งของกระเบื้องยังแสดงถึงความสำคัญของบริเวณที่กระเบื้องประดับอยู่อีกด้วย การประดับกระเบื้องบนพิชตาคก็เพื่อสร้างความโดดเด่นของอาคารและแสดงความเป็นเปอร์เซียให้เห็นชัดเจนตั้งแต่หน้าอาคาร ในขณะที่การประดับกระเบื้องบนมิหร็อบเป็นเพราะมิหร็อบมีความสำคัญในฐานะที่เป็นประชุมทิศระบุทิศทางสู่วิหารกะอ์บะฮ์ ที่กรุงมักกะฮ์

JRNL vol1(2).indd 168 2014/06/13 0:31

2. สัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์

นอกจากนับถือพระเจ้าและศาสดามุฮัมมัดแล้ว มุสลิมนิกายชีอะฮ์ยังนับถือผู้สืบทอดที่ถูกต้องของท่านศาสดาคืออิหม่ามอะลี รวมถึงอิหม่ามที่เป็นทายาทสายตรงสืบทอดจากอิหม่ามอะลีรวม 12 องค์ ดังนั้นเพื่อแสดงความเชื่อของตนท่ามกลางสังคมกรุงเทพฯ ที่เป็นสังคมพหุลักษณ์ ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นจึงปรากฏสัญลักษณ์บางอย่างที่แตกต่างไปจากที่พบในมัสยิดของมุสลิมนิกายซุนนี สัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ หมายถึงเครื่องหมาย สิ่งของ หรือองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่แสดงถึงความเชื่อในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ ปรากฏอยู่ทั่วไปในศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี สิ่งที่สำคัญคือสัญลักษณ์เหล่านี้มิได้แสดงความเป็นเปอร์เซียด้วยการจัดวางให้เหมือนอย่างที่พบในมัสยิดที่อิหร่าน หากแต่แสดงความเป็นเปอร์เซียในด้านความเชื่อทางศาสนาที่มีร่วมกับอิหร่าน การประดับสัญลักษณ์ไว้ในศาสนสถานก็เพื่อเตือนใจให้ระลึกถึงพระเจ้าและการพลีชีพเพื่อผดุงคุณธรรมของอิหม่ามตามความเชื่อของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ ดังนั้นจึงควรทำความเข้าใจหลักความเชื่อของศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์อันเป็นที่มาของสัญลักษณ์ควบคู่ไปกับลักษณะของสัญลักษณ์ ดังนี้

2.1 ปัญจตันคือกลุ่ม "ผู้บริสุทธิ์ทั้งห้า" ได้แก่ ศาสดามุฮัมมัดและบุคคลในครอบครัวอีก 4 ท่านคือ อะลี (บุตรบุญธรรมและบุตรเขยของศาสดามุฮัมมัด) นางฟาฏิมะฮ์ (ธิดาของศาสดามุฮัมมัด) ฮะซันและฮูเซน (บุตรสองคนของอะลีกับนางฟาฏิมะฮ์) ในทัศนะของมุสลิมชีอะฮ์บุคคลในครอบครัวของศาสดามุฮัมมัดเป็นผู้มีสิทธิสืบทอดตำแหน่งผู้นำประชาคมมุสลิมต่อจากท่านและยอมพลีชีพเพื่อธำรงไว้ซึ่งหนทางอันถูกต้องของศาสนาอิสลามที่ท่านศาสดานำมาเผยแผ่ แขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีประดับปัญจตันไว้ที่มิหร็อบเพื่อให้เห็นชัดเจนขณะประกอบศาสนกิจ โดยอยู่ต่อลงมาจากพระนามของพระเจ้า ดังเห็นได้จากมิหร็อบของกุฎีเจริญพาศน์และมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม พระนามของแต่ละท่านยังพบในบริเวณอื่นของศาสนสถาน เช่น พระนามของอิหม่ามฮูเซนที่ใต้โดมมินาเรตของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม เป็นต้น

2.2 นะบูวัตเป็นสัญลักษณ์รูปแผ่นกลมที่บรรจุสามพระนามสำคัญ อันได้แก่พระนามของพระเจ้า ศาสดามุฮัมมัดและอะลี ความหมายของนะบูวัตคือรูปย่อของข้อความเชื่อสำคัญของมุลิมนิกายชีอะฮ์ที่กล่าวว่า "ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากอัลลอฮ์ มุฮัมมัดคือศาสนทูตของพระองค์และอะลีคือผู้สืบทอดของมุฮัมมัดและคือบ่าวของพระเจ้า" [23] นะบูวัตนี้พบที่มิหร็อบของกุฎีเจริญพาศน์แห่งเดียว

2.3 คานพักเครื่องแห่มีไว้เพื่อวางพัก "ไม้เชิญ" [24] เครื่องแห่สำคัญในพิธีมะหะหร่ำ ศาสนสถาน

JRNL vol1(2).indd 169 2014/06/13 0:31

ของแขกเจ้าเซ็นทุกแห่งมีคานพักเครื่องแห่ยกเว้นมัสยิดอัลฮุดาซึ่งเป็นแห่งเดียวที่ประกอบพิธีมะหะหร่ำแตกต่างจากพิธีมะหะหร่ำของแขกเจ้าเซ็นกลุ่มเดิมเนื่องจากสัปบุรุษของมัสยิดอัลฮุดาเป็นมุสลิมนิกายชีอะฮ์กลุ่มใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากอิหร่านโดยตรง

2.4 ขั้นชะดัตเป็นแท่นสูงที่อยู่หน้ามิหร็อบ เป็นสัญลักษณ์แทนตำแหน่งที่อิหม่ามอะลีถูกสังหารในมัสยิดเมืองกูฟะฮ์ขณะกำลังนมาซ [25] มีไว้เพื่อเป็นการรำลึกถึงและให้เกียรติต่ออิหม่ามอะลีผู้เป็นต้นทางของนิกายชีอะฮ์และเป็นอิหม่ามองค์แรกในบรรดาอิหม่าม 12 องค์ ของแขกเจ้าเซ็น

2.5 การตกแต่งศาสนสถานในช่วงพิธีมะหะหร่ำ พิธีมะหะหร่ำ คือพิธีรำลึกถึงโศกนาฏกรรมการพลีชีพของอิหม่ามฮูเซนและผู้ติดตาม 72 คน เพื่อผดุงความยุติธรรม ณ ทุ่งกัรบะลา ในประเทศอิรักปัจจุบัน แขกเจ้าเซ็นจะจัดพิธีนี้ในเดือนแรกของปฏิทินอิสลามคือเดือนมุฮัรรอม จึงเป็นที่มาของชื่อพิธีมะหะหร่ำ โดยจัดต่อเนื่อง 10 วัน พิธีในแต่ละวันประกอบด้วยการเล่าย้อนอดีตเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับอิหม่ามฮูเซน สลับกับการตีอกชกตัวเพื่อแสดงความเสียใจอย่างสุดซึ้งต่อการพลีชีพของอิหม่าม ตลอดสิบวันของพิธีมะหะหร่ำจะเป็นช่วงที่ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นเต็มไปด้วยการประดับสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเชื่อของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ สำหรับแขกเจ้าเซ็น ศาสนสถานจึงมิใช่เพียงสถานที่สำหรับนมัสการพระเจ้า หากแต่เป็นสถานที่จำลองโศกนาฏกรรมที่กัรบะลาด้วย พื้นที่ของศาสนสถานจึงเปลี่ยนบทบาทไปตามเหตุการณ์ในพิธีกรรม เช่น คัยมาร์ ทุ่งกัรบะลา ฯลฯ [26] ดังนั้นเมื่อเข้าสู่ช่วงเตรียมพิธีมะหะหร่ำ แขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีจะนำผ้าสีดำมาตกแต่งภายในมัสยิด เช่นพันไว้ที่เสาหรือห้อยแขวนตามจุดต่างๆ ของอาคาร เพื่อสร้างบรรยากาศของความตายและความทุกข์โศกที่กัรบะลาตลอดจนเพื่อไว้อาลัยให้กับการเสียชีวิตของอิหม่ามฮูเซนกับผู้ติดตาม นอกจากตกแต่งด้วยผ้าสีดำแล้วยังตกแต่งด้วยผ้าที่เขียนภาพหรือข้อความเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่กัรบะลาด้วย

2.6 โรงเก็บโต้ระบัตเป็นสถานที่สำหรับเก็บโต้ระบัต [27] หรือโลงศพจำลองของอิหม่ามฮูเซนและผู้ติดตาม ถือเป็นเครื่องแห่ชิ้นสำคัญในพิธีมะหะหร่ำ โดยตั้งอยู่ด้านหลังศาสนสถานและถูกปิดไว้เสมอจนกว่าจะถึงพิธีมะหะหร่ำโรงโต้ระบัตจึงจะถูกเปิดขึ้นอีกครั้ง โรงโต้ระบัตยังเป็นสถานที่จำลองทุ่งกัรบะลา ค่ายทหารหรือกระโจม ในพิธีมะหะหร่ำด้วย

นอกจากสัญลักษณ์ต่างๆ ที่กล่าวมา ยังมีสัญลักษณ์อื่นๆ อีกที่สื่อถึงความเชื่อของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ที่ปรากฏในศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็น โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพและข้อความบนป้ายผ้าที่แขวนอยู่ในศาสนสถาน เช่น รูป "ซุลฟิกอร์" ดาบสองปลายที่ศาสดามุฮัมมัดมอบให้อะลีและส่งต่อมายังอิหม่ามฮูเซน เป็นสัญลักษณ์ของการต่อสู้ของอิหม่ามฮูเซนเพื่อผดุงความยุติธรรม ชื่อของบุคคลสำคัญในโศกนาฏกรรมที่กัรบะลา ฯลฯ เหล่านี้เป็นรายละเอียดปลีกย่อยที่ควรได้รับ

JRNL vol1(2).indd 170 2014/06/13 0:31

การศึกษาวิจัยอย่างลึกซึ้งต่อไปโดยอาศัยความเข้าใจในหลักการของศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์เป็นสำคัญ

สรุปและอภิปรายผล

ศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีเป็น "ศาสนสถานแบบเปอร์เซีย" ที่มิได้มีรูปลักษณ์อย่างสถาปัตยกรรมเปอร์เซียทุกประการด้วยข้อจำกัดและลักษณะท้องถิ่นของชุมชน แต่แขกเจ้าเซ็นเลือกองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางอย่างที่เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียมาสร้างศาสนสถาน และนำสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ที่สะท้อนความเชื่อในศาสนาร่วมกับอิหร่านมาตกแต่ง โดยประยุกต์เข้ากับลักษณะท้องถิ่นของชุมชนแล้วรังสรรค์ให้ใกล้เคียงกับสถาปัตยกรรมเปอร์เซียของอิหร่าน

ความเป็นเปอร์เซียเริ่มตั้งแต่รูปแบบอาคาร ตามด้วยองค์ประกอบที่เป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย ได้แก่ โดมแบบตวัดปลายยอดที่ตั้งบนฐานสูง พิชตาคที่สูงสง่า ช่องโค้งยอดแหลมที่ลดทอนมาจากซุ้มโค้งของเปอร์เซีย มิหร็อบที่ประดับลวดลาย และการตกแต่งด้วยกระเบื้องสีน้ำเงินลายพรรณพฤกษากับอักษรประดิษฐ์ อย่างไรก็ตามองค์ประกอบที่แสดงความเป็นเปอร์เซียชัดเจนที่สุดและสามารถสร้างให้ใกล้เคียงกับอิหร่านที่สุดคือพิชตาค ซึ่งสูงเด่นเป็นสง่าทั้งยังประดับกระเบื้องอย่างสวยงามจนทำให้ศาสนสถานแต่ละแห่งฉายความเป็นเปอร์เซียตั้งแต่แรกเห็น

ส่วนสัญลักษณ์เนื่องในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ ที่ปรากฏอยู่ทั่วไปในศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี เป็นทั้งเครื่องหมาย สิ่งของ รวมถึงองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม ได้แก่ ปัญจตัน (พระนามของผู้บริสุทธิ์ทั้งห้า) นะบูวัต (ข้อความเชื่อของมุสลิมชีอะฮ์) คานพักเครื่องแห่ (คานรับเครื่องแห่ในพิธีมะหะหร่ำ) ขั้นขะดัต (แท่นแทนตำแหน่งที่อิหม่ามอะลีถูกสังหาร) การตกแต่งศาสนสถานช่วงพิธีมะหะหร่ำ และโรงโต้ระบัต (โรงเก็บโลงพระศพจำลอง) สัญลักษณ์เหล่านี้มิได้แสดงความเป็นเปอร์เซียด้วยการจัดวางให้เหมือนอย่างมัสยิดที่อิหร่าน หากแต่แสดงความเป็นเปอร์เซียในด้านความเชื่อทางศาสนาที่มีร่วมกับอิหร่าน และมีจุดประสงค์เพื่อเพื่อเตือนใจให้ระลึกถึงพระเจ้าและวิถีทางของอิสลามที่ถูกต้องตามความเชื่อของมุสลิมนิกายชีอะฮ์

เห็นได้ว่าศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีเป็น "ศาสนสถานแบบเปอร์เซีย" ที่หล่อหลอมขึ้นจากความประทับใจของแขกเจ้าเซ็นที่มีต่อสถาปัตยกรรมเปอร์เซีย ผสานเข้ากับลักษณะท้องถิ่น

JRNL vol1(2).indd 171 2014/06/13 0:31

ของชุมชนจนก่อเกิดเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียที่สวยงามในอีกรูปแบบหนึ่ง ทั้งนี้ศาสนสถานแบบเปอร์เซียของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีมิได้มีคุณค่าทางความงามเท่านั้น หากแต่ยังมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมด้วยการเล่าขานเรื่องราวของชุมชนแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรี อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ความเชื่อในศาสนาอิสลามนิกายชีอะฮ์ และสายสัมพันธ์ระหว่างแขกเจ้าเซ็นกับชาวอิหร่านผ่านรูปแบบสถาปัตยกรรมและสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในศานสถานของพวกเขานั่นเอง ศาสนสถานแบบเปอร์เซียของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีจึงเป็นสถาปัตยกรรมที่ควรค่าแก่การศึกษาและอนุรักษ์สืบไป

JRNL vol1(2).indd 172 2014/06/13 0:31

JRNL vol1(2).indd 173 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 1

ภาพขุนนางแขกเจ้าเซ็นในจิตรกรรม
วัดสุวรรณาราม
ธนภัทร์ ลิ้มหัสนัยกุล

JRNL vol1(2).indd 174 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 2

ภาพพิธีมะหะหร่ำของแขกเจ้าเซ็น
วัดโพธิ์ปฐมาวาส จ.สงขลา
มนัสสวาส กุลวงศ์

JRNL vol1(2).indd 175 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 3 **มัสยิดกุฎีหลวง**

ภาพที่ 4 **กุฎีเจริญพาศน์**

JRNL vol1(2).indd 176 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 5 **มัสยิดผดุงธรรมอิสลาม**

ภาพที่ 6 **มัสยิดอัลฮุดา**

JRNL vol1(2).indd 177 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 7

ภาพเปรียบเทียบรูปแบบอาคารของมัสยิด
ผดุงธรรมอิสลาม
มัสยิดอัลฮุดา กับมัสยิดในอิหร่าน

ภาพที่ 8

ภาพเปรียบเทียบหลังคาของกุฎีเจริญพาศน์กับ
หลังคาของสถานฝังศพที่เมืองกิลาน
บริเวณทะเลสาบแคสเปียนในอิหร่าน

JRNL vol1(2).indd 178 2014/06/13 0:31

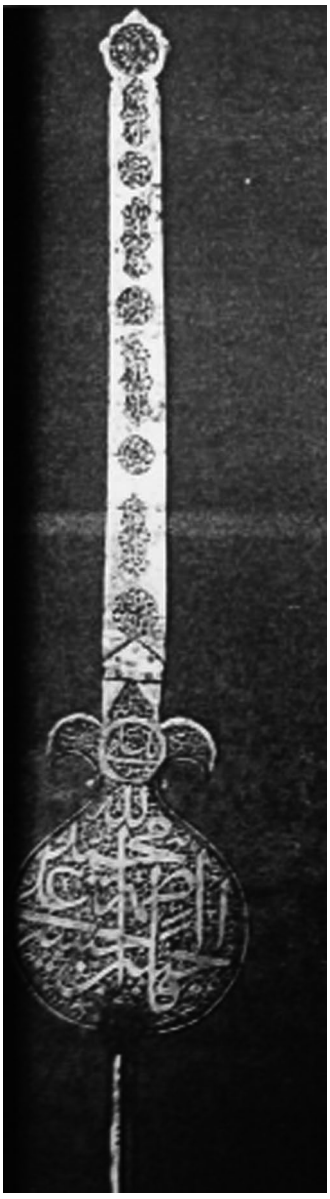
ภาพที่ 9

**ภาพเปรียบเทียบโดมของมัสยิดกุฎีหลวง
มัสยิดผดุงธรรมอิสลามกับโดมของมัสยิดในอิหร่าน**

ภาพที่ 10

ชะด่าบนยอดโดมมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม

JRNL vol1(2).indd 179 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 11

ชะด่าบนเครื่องแห่ในพิธีมะหะหร่ำของชาวอิหร่าน
Canby, Sheila R. (2005). Islamic Art in Detail. China: C&C Offset Printing.

JRNL vol1(2).indd 180 2014/06/13 0:31

ภาพที่ 12 สถานฝังศพของอิหม่ามริฎอ เมืองมาชาด

ภาพที่ 13 สถานฝังศพของท่านหญิงฟาฏิมะฮ์มะซูมะฮ์ เมืองกุม

JRNL vol1(2).indd 181 2014/06/13 0:31

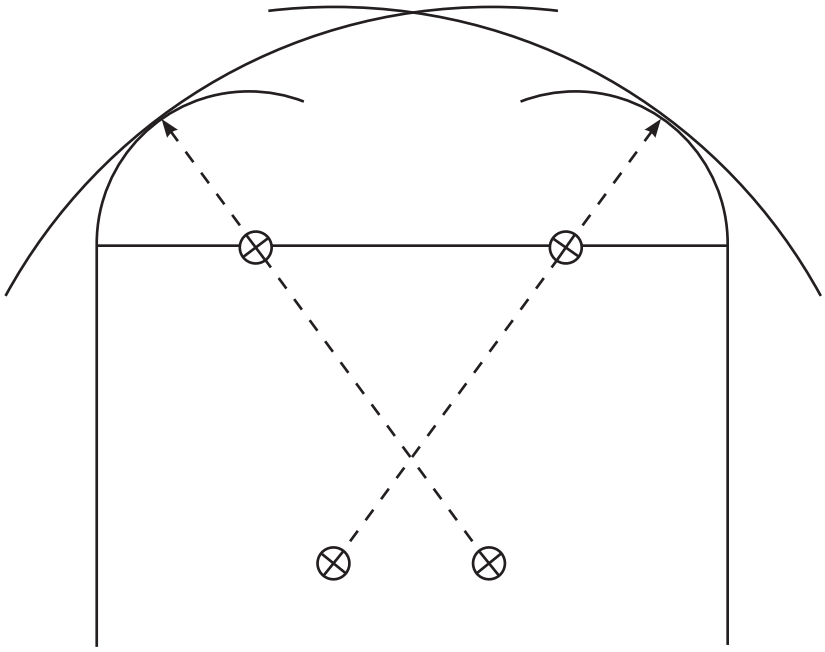
ภาพที่ 14

ภาพเปรียบเทียบพิชตาคของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม
มัสยิดอัลฮุดากับพิชตาคของมัสยิดในอิหร่าน

ภาพที่ 15

ภาพเปรียบเทียบการใช้ช่องโค้งยอดแหลมตกแต่งผิวอาคาร
มัสยิดกุฎีหลวงกับมัสยิดในอิหร่าน

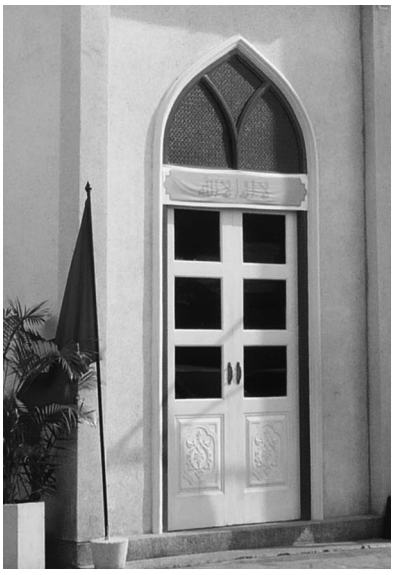
JRNL vol1(2).indd 182 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 16

ซุ้มโค้งแบจตุรศูนย์

JRNL vol1(2).indd 183 2014/06/13 0:31



ภาพที่ 17 **ประตูรูปช่องโค้งยอดแหลมของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม**

ภาพที่ 18 **ประตูรูปช่องโค้งยอดแหลมของมัสยิดอัลฮุดา**

JRNL vol1(2).indd 184 2014/06/13 0:32

ภาพที่ 19

ภาพเปรียบเทียบกรอบประตูลายเกลียวของ
มัสยิดกุฎีหลวงกับมัสยิดอิหม่าม เมืองอิสฟาฮาน

ภาพที่ 20

ภาพเปรียบเทียบมิหร็อบของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม
และมัสยิดอัลฮุดา กับมัสยิดในอิหร่าน

JRNL vol1(2).indd 185 2014/06/13 0:32

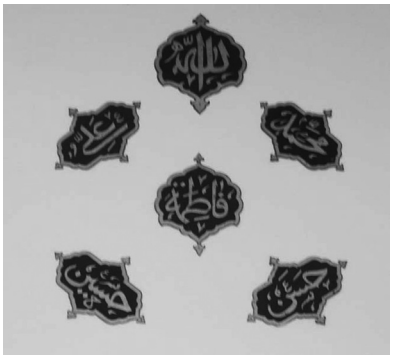
ภาพที่ 21

ภาพเปรียบเทียบการประดับกระเบื้องที่กุฎีเจริญพาศน์ มัสยิดผดุงธรรมอิสลามและมัสยิดอัลฮุดา กับมัสยิดในอิหร่าน

ภาพที่ 22

ปัญจตันในมิหร็อบของกุฎีเจริญพาศน์

JRNL vol1(2).indd 186 2014/06/13 0:32



ภาพที่ 23

ปัญจตันเหนือมิหร็อบของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม

ภาพที่ 24

พระนามของอิหม่ามฮูเซนที่ใต้โดมมินาเรตมัสยิด
ผดุงธรรมอิสลาม

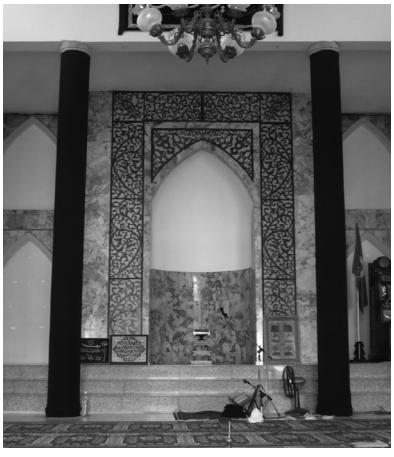
ภาพที่ 25

นะบูวัตในมิหร็อบของกุฎีเจริญพาศน์

JRNL vol1(2).indd 187 2014/06/13 0:32

ภาพที่ 26

คานพักเครื่องแห่ของมัสยิดกุฎีหลวง
กุฎีเจริญพาศน์และมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม



ภาพที่ 27

ขั้นชะดัต (บันได) ของมัสยิดกุฎีหลวง

JRNL vol1(2).indd 188 2014/06/13 0:32

ภาพที่ 28

ชั้นชะดัต (บริเวณพรมสีแดง) ของมัสยิดผดุงธรรมอิสลาม

JRNL vol1(2).indd 189 2014/06/13 0:32

ภาพที่ 29

การตกแต่งในช่วงพิธีมะหะหร่ำที่มัสยิดกุฎีหลวง และกุฎีเจริญพาศน์

ภาพที่ 30

รงโต้ระบัตของมัสยิดกุฎีหลวงและกุฎีเจริญพาศน์

JRNL vol1(2).indd 190 2014/06/13 0:32

เชิงอรรถ

1 เป็นศาสนาประจำชาติของอิหร่านตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 16 สาขาอิหม่าม 12 องค์เป็นสาขาที่มีผู้นับถือมากที่สุดในบรรดาสาขาต่างๆ ของนิกายชีอะฮ์ มุสลิมกลุ่มนี้นอกจากนับถือพระเจ้าและศาสดามุฮัมมัดแล้ว ยังนับถือผู้สืบทอดที่ถูกต้องของท่านศาสดาคืออิหม่ามอะลี รวมถึงอิหม่ามที่เป็นทายาทสายตรงสืบทอดจากอิหม่ามอะลีรวม 12 องค์ "อิษนาอัชชะรียะฮ์" เป็นภาษาอาหรับแปลว่าสิบสอง. ดู จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. *กุฎีเจ้าเซ็น: ศาสนสถานมุสลิมชีอะฮ์ในสมัยรัตนโกสินทร์.* วารสารไทยศึกษา 5, 1 กุมภาพันธ์-กรกฎาคม 2552. 148.

2 ประยูรศักดิ์ ชลายนเดชะ. *มุสลิมในประเทศไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ: หอสมุดกลาง สายสกุลสุลต่าน สุลัยมาน, 2539. 26.

3 จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. *ขุนนางกรมท่าขวา การศึกษาบทบาทและหน้าที่ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2153-2435.* กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546. 359.

4 แขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีเรียกศาสนสถานของตนว่า "กะดี" หรือ "กุฎี" ซึ่งมีความหมายเกินกว่าคำว่า "มัสยิด" กล่าวคือกะดีกับมัสยิดหมายถึงสถานที่สำหรับบนมัสการพระเจ้าเหมือนกัน แต่กะดียังหมายถึงสถานที่รำลึกถึงการพลีชีพของอิหม่ามฮูเซนและเป็นสถานที่สำหรับประกอบพิธีอาชูรอด้วย แม้ภายหลังศาสนสถานของแขกเจ้าเซ็นในฝั่งธนบุรีจะถูกเปลี่ยนชื่อเป็นมัสยิดตามพระราชบัญญัติมัสยิดอิสลามแต่แขกเจ้าเซ็นยังคงใช้คำว่ากะดีอยู่ งานวิจัยชิ้นนี้จึงใช้คำว่า "ศาสนสถาน" เพื่อให้มีความหมายเป็นสากล

5 มัสยิดอัลฮุดาตั้งอยู่ที่เขตตลิ่งชัน ซึ่งอยู่นอกพื้นที่ของชุมชนแขกเจ้าเซ็นที่ริมคลองบางหลวง แต่นับรวมว่าเป็นศาสนสถานแบบเปอร์เซียเนื่องจากมัสยิดอัลฮุดาก่อตั้งโดยแขกเจ้าเซ็นกลุ่มหนึ่งที่แยกตัวออกไปตั้งชุมชนและศาสนสถานแห่งใหม่ และศาสนสถานก็มีองค์ประกอบของสถาปัตยกรรมเปอร์เซียที่ชัดเจน

6 ได้แก่มัสยิดกุฎีหลวงที่เดิมตั้งอยู่ที่ปากคลองมอญ แต่เมื่อรัฐบาลต้องการเวนคืนที่ดินใน พ.ศ. 2486 จึงย้ายไปอยู่ที่ถนนพรานนก เขตบางกอกน้อยตราบจนปัจจุบัน

7 เช่น มัสยิดกุฎีหลวงหลังเดิมมีหน้ามุขเป็นซุ้มไม้ฉลุลายอย่างเรือนไม้แบบขนมปังขิง หรือมัสยิดผดุงธรรมอิสลามหลังเดิมที่เป็นอาคารไม้หลังคาจตุรมุขมีโดมตรงกลาง เป็นต้น

8 สัมภาษณ์ วิษณุ ปุยสำลี. อิหม่ามประจำมัสยิดอัลฮุดา. ตุลาคม 2555.

9 ไม่กล่าวถึงมัสยิดดิลฟัลลาห์ เนื่องจากมิได้มีรูปแบบเป็นสถาปัตยกรรมเปอร์เซียชัดเจนเท่ากับศาสนสถานสี่แห่งที่เหลือ

10 จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. *กุฎีเจ้าเซ็น: ศาสนสถานมุสลิมชีอะฮ์ในสมัยรัตนโกสินทร์.* วารสารไทยศึกษา 5, 1 กุมภาพันธ์-กรกฎาคม 2552. 179-180.

11 เป็นพิธีรำลึกถึงการพลีชีพของอิหม่ามฮูเซนและผู้ติดตามจำนวน 72 คน ณ ทุ่งกัรบะลา ประเทศอิรัก เมื่อ ฮ.ศ.61 (ค.ศ. 680) ปัจจุบันพิธีมะหะหร่ำจัดขึ้นในเดือนแรกของปฏิทินอิสลาม คือเดือนมุฮัรรอมของทุกปี จึงเป็นที่มาของชื่อพิธี "มะหะหร่ำ" ซึ่งจัดต่อเนื่อง 10 วัน พิธีในแต่ละวันประกอบด้วยการเล่าย้อนอดีตเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับอิหม่ามฮูเซน สลับกับการตีอกชกตัวเพื่อแสดงความเสียใจอย่างสุดซึ้งต่อการพลีชีพของอิหม่าม ความเข้มข้นของเหตุการณ์จะทวีขึ้นเป็นลำดับจนกระทั่งถึงวันสุดท้าย คือวันอาชูรอ ซึ่งเป็นวันที่อิหม่ามฮูเซนเสียชีวิต พิธีมะหะหร่ำจึงผู้เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "พิธีอาชูรอ" (อาชูรอ ภาษาอาหรับแปลว่า สิบ) ดู. ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. *พิธีเจ้าเซ็น (อาชูรอ): อัตลักษณ์และการดำรงชาติพันธุ์ของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในสังคมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

12 จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดมถูกนำมาใช้ในสถาปัตยกรรมอิสลามครั้งแรกที่มัสยิดหลวงแห่งเมืองดามัสกัสโดยชาวอาหรับราชวงศ์อูมัยยัด (เรืองอำนาจช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 7-8) โดยนำเทคนิคการสร้างมาจากสถาปัตยกรรมไบแซนไทน์ โดยสร้างคลุมเหนือตำแหน่งของมิหร็อบเพื่อแสดงอำนาจของผู้นำที่มีทั้งอำนาจทางการเมืองและทางศาสนา มัสยิดในยุคต่อมาจึงสร้างโดมตามแบบมัสยิดหลวงแห่งนี้จนทำให้โดมกลายเป็นสัญลักษณ์ของสถาปัตยกรรมอิสลามไปในที่สุด ส่วนโดมของชาวเปอร์เซียพัฒนามาจากหลังคาโค้งของพระราชวังในสมัยราชวงศ์ซัสซานียน (เรืองอำนาจช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 3-7) ราชวงศ์ของชาวเปอร์เซียสมัยก่อนเข้ารับศาสนาอิสลาม

13 อิหม่ามอะลี อัล ริฎอ เป็นอิหม่ามลำดับที่ 8 ในบรรดาอิหม่าม 12 องค์ ท่านเสียชีวิตที่เมืองมาชาด ประเทศอิหร่าน

14 น้องสาวของอิหม่ามริฎอ ท่านเสียชีวิตที่เมืองกุมระหว่างการเดินทางไปเยี่ยมพี่ชาย

15 กร่อนเสียงมาจากคำภาษาอาหรับคือคำว่า "ขุฮะดา" อันเป็นพหูพจน์ของคำว่า "ชะฮีด" แปลว่าผู้ที่พลีชีพเพื่อวิถีทางของอิสลาม. ดู ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. *พิธีเจ้าเซ็น (อาชูรอ): อัตลักษณ์และการดำรงชาติพันธุ์ของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในสังคมไทย.*

JRNL vol1(2).indd 191 2014/06/13 0:32

วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551. 268.

16 สัมภาษณ์ ทำเนียบ แสงเงิน. นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรี. มีนาคม 2556.

17 ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. *พิธีเจ้าเซ็น (อาชูรอ): อัตลักษณ์และการดำรงชาติพันธุ์ของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในสังคมไทย.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551. 269.

18 Gauding, Madonna. *The Signs and Symbols Bible.* China: Octopus Publishing Group, 2009. 105.

19 Petersen, Andrew. *Dictionary of Islamic Architecture.* London: Routledge, 1996. 221.

20 Frishman, Martin, Editor. *The Mosque: History, Architectural Development and Regional Diversity.* New York: Thames and Hudson, 1994. 35.

21 เป็นสีที่ได้จากโคบอลต์หรือหินเทอควอยซ์นำมาบดเป็นผงละเอียดแล้วนำไปเผาพร้อมกับกระเบื้องเพื่อให้ผงสีละลายเคลือบผิวกระเบื้อง เทอควอยซ์เป็นรัตนชาติที่มีมากในอิหร่าน

22 คือกำแพงด้านหนึ่งในมัสยิดที่หันไปสู่วิหารกะอ์บะฮ์ที่กรุงมักกะฮ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย เป็นที่ตั้งของมิหร็อบ คำว่า "กิบลัต" ในภาษาอาหรับแปลว่าทิศ ในที่นี้หมายถึงทิศที่หันไปสู่วิหารกะอ์บะฮ์

23 มุสลิมนิกายซุนนี จะกล่าวเพียงสองประโยคแรกคือ "ไม่มีพระเจ้าอื่นใดนอกจากพระเจ้า และมุฮัมมัดคือศาสนทูตของพระเจ้า"

24 เป็นสัญลักษณ์แทนอิหม่ามฮูเซนและกองทัพ การวางไม้เขิญพักไว้บนคานพักเครื่องแห่หมายถึงท่านและกองทัพได้เดินทางมาถึงที่หมายแล้ว. สัมภาษณ์ ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรี. มกราคม 2556.

25 เป็นภาษาฟาร์ซี (ภาษาราชการของอิหร่าน) หมายถึงการละหมาด

26 สัมภาษณ์ จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ธันวาคม 2555.

27 กร่อนเสียงมาจากภาษาฟาร์ซีคือคำว่า "เตาบูร" ซึ่งแปลว่าโลงศพ

JRNL vol1(2).indd 192 2014/06/13 0:32

บรรณานุกรม

เอกสารภาษาไทย

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. **กุฎีเจ้าเซ็น: ศาสนสถานมุสลิมชีอะฮ์ในสมัยรัตนโกสินทร์**. วารสารไทยคดีศึกษา, 2552. 5(1), 142-185.

_____. **กุหลาบเปอร์เซียในราชอุทยานกรุงสยาม: รูปรอยวัฒนธรรมอินโด-อิหร่านในศิลปกรรมไทยสมัยอยุธยา**. ศิลปวัฒนธรรม, 2548. 26(11), 78-99.

_____. **อิหร่านศึกษาในประเทศไทย**. สถาบันเอเชียแปซิฟิก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

จักรพันธุ์ กังวาฬ และคนอื่นๆ. **กรุ่นกลิ่นอารยธรรมเปอร์เซียในเมืองสยาม**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2552.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. **สถาปัตยกรรมอิหร่านและเอเชียกลาง**. เอกสารประกอบการสอนวิชาศิลปะอิสลาม คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. **พิธีเจ้าเซ็น(มะหะหร่ำ): อัตลักษณ์และการธำรงชาติพันธุ์ของมุสลิมนิกายชีอะฮ์ในสังคมไทย**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

ประยูรศักดิ์ ชลายนเดชะ. **มุสลิมในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: หอสมุดกลาง สายสกุลสุลต่าน สุลัยมาน, 2539.

มาริสา พิบูลศิริ. **การจัดการการสื่อสารสัญญะผ่านพิธี "มุฮัรรอม" เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของมุสลิมนิกายชีอะห์**. วิทยานิพนธ์วารสารศาตรมหาบัณฑิต คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2548.

วสมน สาณะเสน. **มิหร็อบ: ศูนย์รวมศรัทธาและหัวใจของมัสยิด**. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2555. 14(1), 69-76.

สถาบันดารุ อหฺลิลบัยตฺ(อ.). **เขียนไว้ก่อนจะกลายเป็นอดีต**. วารสารสายธาร, 2541. 6(36).

อาดิศร์ รักษมณี. **แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมมัสยิดในกรุงเทพฯ**. วิทยาพิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

อัล ฮัจย์ มุล วี มิรซา กุลาม อับบาส อะลี ซาฮิบ, แปลโดย เทวการานี. **ฮูเซน วีรชนแห่งอิสลาม**. กรุงเทพฯ: สถาบันส่งเสริมการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับอิสลาม, 2546.

เอกสารภาษาอังกฤษ

Canby, Sheila R.. **Islamic Art in Detail**. China: C&C Offset Printing, 2005.

Carey, Moya. **The Illustrated Encyclopedia of Islamic Art and Architecture**. New York: Lorenz Books, 2010.

Curatola, Giovanni. **The art and architecture of Persia**. New York: Abbeville, 2007.

Gauding, Madonna. **The Signs and Symbols Bible**. London: Godsfield Press, 2009.

Hillenbrand, Robert. **Islamic Architecture:form, function and meaning**. New York: Edinburg University Press, 1994.

Petersen, Andrew. **Dictionary of Islamic Architecture**. London: Routledge, 1996.

สัมภาษณ์

กิตติศักดิ์ บูรณสมภพ. ผู้อาวุโสที่มัสยิดผดุงธรรมอิสลาม. สัมภาษณ์. มกราคม 2556.

จุฬิศพงศ์ จุฬารัตน์. อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. ธันวาคม 2555.

ทำเนียบ แสงเงิน. นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรี. สัมภาษณ์. มีนาคม 2556.

ธีรนันท์ ช่วงพิชิต. นักวิชาการศูนย์ข้อมูลประวัติศาสตร์ชุมชนธนบุรี. สัมภาษณ์. มกราคม 2556.

วิษณุ ปุยสำลี (เชคกุลามอะลี). อิหม่ามประจำมัสยิดอัล-ฮุดา. สัมภาษณ์. ตุลาคม 2555.

JRNL vol1(2).indd 193 2014/06/13 0:32