

JOURNAL
OF
FINE ARTS

JOURNAL
OF
FINE ARTS

วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีที่ 5 ฉบับที่ 2
มีนาคม 2561



JOURNAL
OF
FINE ARTS

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 มีนาคม 2561

Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University
Vol.5 No.2, March 2018

รายนามคณะบรรณาธิการวารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี Journal of Fine Arts
โดยมีวาระดำรงตำแหน่งระหว่างปี พ.ศ.2561-2563

ที่ปรึกษาเกิตติมศักดิ์

ศาสตราจารย์เดชา วาฮุน

อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง

ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ สุภณีมิตร

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง

ผู้ทรงคุณวุฒิสาขาทัศนศิลป์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ถาวร โกอุดมวิทย์
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ
อดีตอาจารย์คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี
ผู้ทรงคุณวุฒิสาขาทัศนศิลป์ อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรม
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง

บรรณาธิการบริหาร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิ่มสุวรรณ์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการวิชาการ

รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ

อาจารย์ ดร.เตยงาม คุปตะบุตร

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร.วิญญู มุกดาบณี

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ คงวารี
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ไอลนา พูลทองดีวัฒนา
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ปวีณา สุธีรางกูร
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.ปิยะรัตน์ นันทะ
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์
อาจารย์พิเศษ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์พิศประไพ สารศาลิน
คณบดีคณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.วรลักษณ์ บุญสุรัตน์
คณบดีคณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวัฒน์
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรเสริญ มลิณทสูตร
อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

รองศาสตราจารย์ทินกร กาษรสุวรรณ
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor John Clark, FAHA, CIHA, Ph.D.

Professor of Asian Art History, Australia Research Council Professional Fellow, Australia

Professor Patrick D. Flores

*Professor of Art History, Theory and Criticism at the University of the Philippines at
Dilman, The Philippines*

Professor Katsuki Yokoyama

Joshibi University of Art and Design, Tokyo, Japan

Professor Sandra Cate

San Jose State University, United States of America

Ms.Iola Lenzi

Curator, Lecturer, and Critic of South East Asian Art based in Singapore

เลขานุการกองบรรณาธิการ
นางสาววิรัตน์ วันดี

วารสารวิชาการ JOURNAL OF FINE ARTS จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนให้คณาจารย์ นักวิชาการ นักศึกษา ศิลปินและผู้สนใจศิลปะทั่วไปได้แลกเปลี่ยนผลงานวิชาการในสาขาศิลปะและการสร้างสรรค์ทุกประเภท ทรรศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในวารสารวิชาการ JOURNAL OF FINE ARTS นี้ ทางคณะกรรมการจัดทำวารสาร บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยกับทัศนะ และข้อคิดเห็นเหล่านี้ แต่ประการใดและไม่ถือว่าเป็นความรับผิดชอบของบรรณาธิการและกองบรรณาธิการ ลิขสิทธิ์บทความของผู้เขียนและคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ซึ่งได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซ้ำต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษร

บทสรุป

วารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 เพิ่มจำนวนบทความเป็นสิบบทความซึ่งมีความหลากหลายทั้งศิลปะไทย, ศิลปะตะวันตก ไปจนกระทั่งบทความที่เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ดังนี้

กลุ่มการศึกษาศิลปะตะวันตกมีบทความเรื่อง กระดาษในภาพจิตรกรรมของเอ็ดการ์ เดอกาส์ ชูตห้องเรียนบัลเลต์ เป็นที่รู้จักกันว่าระบบการสร้างพื้นที่ว่างในจิตรกรรมตะวันตกที่สถาปนามาตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์นั้นถูกท้าทายอย่างมากในช่วงอรุณรุ่งแห่งจิตรกรรมสมัยใหม่ การท้าทายนี้เป็นไปในหลายรูปแบบและวิธีการ โดยที่หนึ่งในศิลปินที่สนใจการเล่นเกี่ยวกับพื้นที่ว่างนี้มากที่สุดคือเอ็ดการ์ เดอกาส์ ในบรรดาวิธีการที่เดอกาส์ใช้เพื่อต่อต้านวิธีแบบเก่าคือการใช้กระดาษเนื่องจากเป็นเครื่องมือที่ให้ภาพสะท้อนจากคนละด้านของมุมในจิตรกรรม เท่ากับเป็นการเสนอพื้นที่อีกชุดหนึ่งซ้อนขึ้นมาในพื้นที่จิตรกรรมปกติ บทความนี้จะวิเคราะห์ประเด็นดังกล่าว อีกบทความหนึ่งในกลุ่มนี้คือบทความชื่อ ปริมาตรเสมือนบนพื้นที่ว่างอันไร้ขอบเขต ได้ทำการย้อนกลับไปศึกษาการลงตาบนพื้นที่สามมิติโดยอาศัยเครื่องมือทั้งการสร้างองค์ประกอบสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรมฝาผนัง

กลุ่มของการศึกษาศิลปะไทยประกอบด้วยบทความ การศึกษาเปรียบเทียบบทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

สมมติฐานคือภาพทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังของไทยและทำหน้าที่หลายประการในการสร้างความหมายของภาพโดยรวม จิตรกรไทยในอดีตได้ทดลองใช้องค์ประกอบนี้จนประสบความสำเร็จ อีกบทความหนึ่งคือ พระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์ นวัตกรรมด้านศิลปะในช่วงล้านนายุคทอง ที่ศึกษา พระพุทธบาทประดับมุกลวดลายจักรวาลที่ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เชียงใหม่และชี้ให้เห็นว่ามีแนวทางการออกแบบและสร้างสรรค์ลวดลายจากหลายแง่มุมทั้งจาก เหตุการณ์ประวัติศาสตร์และจากคัมภีร์ต่างๆ รวมถึงชี้ให้เห็นความสามารถเชิงเทคนิคที่ตอบรับกับกระบวนการออกแบบที่ละเอียดด้วย

ศิลปะเป็นการแสดงออกของจิตใจเป็นคำพูดที่ติดปากกันมานานมากปี บทความชื่อ ธรรมชาติแท้จริงแห่งจิตใจสะท้อนผ่านศิลปะนามธรรม ได้ใช้แนวทฤษฎีของซิกมันด์ ฟรอยด์มาทำการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยของศิลปินทั้งตะวันตกและไทย ผลลัพธ์ของบทความคือการพิสูจน์สมมติฐานดังกล่าวอย่างเป็นรูปธรรม ในอีกทางหนึ่งที่ศิลปะเป็นการบำบัดจิตใจ นั้น บทความชื่อ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินหญิงเพื่อบำบัดสภาวะจิตที่ผิดปกติ ทำการศึกษาศิลปินผู้หญิงหลายท่านที่มีประวัติเกี่ยวกับปัญหาทางจิตและใช้การสร้างสรรค์ศิลปะเป็นกระบวนการแก้ปัญหาทำให้ได้ผลงานศิลปะที่น่าสนใจ แตกต่างกับงานสร้างสรรค์ทั่วไป

บทความเส้นใยในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม เป็นบทความที่เน้นศึกษาวัสดุหนึ่งในฐานะองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่น่าสนใจนั่นคือเส้นใยประเภทต่างๆ วัสดุนี้มีศิลปินร่วมสมัยทั้งในไทยและต่างประเทศทดลองใช้กันอย่างแพร่หลาย และได้ผลลัพธ์ที่น่าสนใจ บทความนี้จะสำรวจความเป็นไปได้ของวัสดุดังกล่าวในการสร้างสรรค์ บทความชื่อ การผลิตและเผยแพร่หนังสือ “สิดินคอมิค: การ์ตูนสิดิน” เพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับเผยแพร่ความรู้ในการสร้างบ้านดินให้กับสิดิน: เนเชอรัลครีเอทีฟสเปซ เป็นการสำรวจแนวทางการสร้างบ้านดินที่เริ่มต้นขึ้นมาในสังคมไทยในฐานะทางเลือกในกระบวนการก่อสร้างที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมและพยายามนำเสนอเป็นรูปเล่มการ์ตูนที่อ่านง่าย

บทความชื่อ ศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย เป็นการสำรวจแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่อาศัยวัสดุและกระบวนการที่ตัวงานจะคงอยู่เพียงชั่วขณะจากนั้นจะสูญสลายไป จุดเด่นของบทความอยู่ที่การชี้ให้เห็นว่าเบื้องหลังงานศิลปะเหล่านี้มีแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีปรัชญาเฉพาะตนแตกต่างจากการสร้างสรรค์งานศิลปะแบบอื่นๆ

บทความชื่อ The Ochiishi Plan - Rotting Copperplate Prints เป็นการนำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่มีพื้นฐานจากภาพพิมพ์และนำไปสู่การสร้างสถาปัตยกรรมเรือนชาที่มี

ประเพณียาวนาน การนำวัสดุใหม่ๆ เข้ามาเผยให้เห็นศักยภาพของการก้าวข้ามสาขาของ
ศิลปะต่างๆ ที่ศิลปินญี่ปุ่นนำเสนอ

สารบัญ

บทความประจําเล่ม

Degas and the Ballet Rehearsal Room: the Room with Mirrors 26
กระจกในภาพจิตรกรรมของเอ็ดการ์ เดอกาส์ชุดห้องเรียนบัลเลต์
วริยา วงศ์สุริยนันท์ Wariya Wongsuriyanan

This article aims to identify the spatial complexity of mirror use in the ballet classroom paintings by Edgar Degas, the Impressionist French artist. Studying and analyzing Degas' oil paintings, the researcher selected 3 paintings from a set of ballet classroom paintings which were dated before 1875; They include The Dancing Class (c. 1871-72), Dance Class at the Opera (1872), and The Dance Class (1874). These chosen paintings portrayed the mirror(s) and the reflection of figures and space in the scene. The result of the study showed that the ambiguity of space created by the mirror(s) in these paintings follows 3 factors: arbitrary manipulation in pictorial space, spatial association, and interests in bodies and movements. This ambiguity enhances these paintings by Degas to be more remarkably different from those by other artists before his time. It can also be another approach to the study about his influence on his contemporaries and other following artists.

Keywords Edgar Degas, Painting, Ballet, Mirror, Space

Deceptive volume in endless space

52

ปริมาตรเสมือนบนพื้นที่ว่างอันไร้ขอบเขต

ธนพร ทัศนกุล Tanaporn Dasananda

This article focuses on a relation between reality volume and deceptive volume of architectural space in paintings. The study covers the creation of deceptive volume that can be found from examples in a history of architecture. These examples reflect a relation between painting and architecture as well as concepts of expanding interior space and linking outer environment to inner enclosed space of architecture. The concepts include that of creating two-dimensional illusive images within inner enclosed architectural space, that of creating superimposed geometric forms in space, which links to reality Volume in an aspect of physics, and that of integrating the volume of three-dimension in an aspect of physics with the deceptive volume, yielding endless volume within the architecture.

These mentioned concepts show that designing the space within architecture can be considered as one of the important compositions of architecture design and interior decoration design.

Keywords Deceptive volume, Endless space, Enclose places, Painting, Architecture

Ephemeral Art in Thai Contemporary Art

66

ศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย

ปวีณา สุธีรรณกุล Paweena Suteerangkul

This qualitative research has two objectives: (1) to study the concepts, contents, materials and changes of ephemeral art in Thai contemporary art, and (2) to classify the ephemeral art in Thai contemporary art. Selected samples of this research include 16 ephemeral artworks created between 1987 and 2017. A research tool is an in-depth interview.

Research findings are:

1. The concepts, contents, materials and changes of the ephemeral art in Thai contemporary art conform harmoniously. Each individual artist would like to

reflect his/her own idea and subject matter relating to the natural law of instability. The artist express their concept and explicit content by applying the insubstantial characteristic of objects and decaying process.

2. The ephemeral art in Thai contemporary art can be classified by considering the elements of the ephemeral art, such as, directive intention, materials, inherent vice, and time. There are 3 types of the ephemeral art which are (1) the ephemeral art activated by nature, (2) the ephemeral art activated by human, and (3) the ephemeral art activated by nature and human.

Keywords Ephemeral Art, Temporary Art, Contemporary Art in Thailand

Production and publishing a book entitled “See-Din Comic” 90
used as a medium for the dissemination of See-Din Earth:
Nature and Creative Space.

การผลิตและเผยแพร่หนังสือ “สื่อดินคอมิก: การ์ตูนสื่อดิน” เพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับ
เผยแพร่ความรู้ในการสร้างบ้านดินให้กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
สุริยา ชายะเจริญ Suriya Chayacharoen

This research aims at studying the history and style of earth house by See-Din: Nature and Creative Space. in order to produce comic books, to disseminate the background and knowledge of earth house, and to create an awareness of the use of natural resources for a community without harming its environment.

Researcher uses a multidisciplinary research methodology with qualitative research in conjunction with art creative research, studying the process of producing and disseminating creative works that integrate academic services into society. The conceptual framework was developed from literature review on the concept of drawing, cartoon, semiology and the concept of community services. This conceptual framework led to the analysis and synthesis of "See-Din Comic" books distributed to the sample population in Nakhon Si Thammarat.

The research can be concluded that. (1) The "See-Din Comic" book uses cartoon code and descriptive text to tell the story in chronological order so that readers can understand the background of earth house from See-Din: Nature and Creative Space. (2) A comic book that introduces the earth house model. (3) The content

of comic books is a depiction of the alternative way of life that is self-reliant according to Sufficiency Economy philosophy. (4) It is a medium that creates a consciousness in preserving natural environment for the community. And (5) a medium that presents how to live as a strong community, that is sustainable and united.

Keywords Comic, Earth house, Sufficiency economy, Community, Environment

The true spontaneity of mind reflection through abstract art 110

ธรรมชาติแท้ที่จริงแห่งจิตใจสะท้อนผ่านศิลปะนามธรรม

วรงค์ ธนชัยชาวสอาด Varakorn Thongchaikawsaard

This article was written to analyze abstract paintings portrayed by sudden emotions through creative artistic process. This article is mainly based on Psychoanalysis theory revealing the ways of emotional conveyance on abstract arts. Art is a kind of product of subconscious mind of human beings. Human minds have numerous aspects that are very difficult. It is almost impossible to identify their true appearances, however, abstract arts could be a microscope to help us see the reality in our selves.

Keywords Abstract art, spontaneous expression, subconsciousness, Sigmund Freud

A Comparative Study of the Role and Meaning of Landscape 126

in Mural Paintings from Late Ayuthya to Early Rattanakosin Period

การศึกษาเปรียบเทียบบทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรม

ฝาผนังช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

เมณี มีบุญ Manee Meemark

This article is a comparative study on the roles and meanings of landscape in mural paintings from the late Ayutthaya period to the early Rattanakosin period. Data was collected from ten temples that altogether have 145 mural paintings, and analyzed in order to find the specific characters of landscape composition, the roles and meanings of landscape in mural paintings of each period. It is found out

that landscape paintings during the late Ayutthaya period to the early Rattanosin period can be divided into seven categories: 1. the presentation of symbolic forest in room separated by Sintao lines 2. The forest is the upper part of the mural 3. The forest scene covers the whole wall as obliged by the story 4. One building is surrounded by landscape 5. Two significant buildings are presented and landscape covers from the upper to the lower part of the wall 6. Landscape covers from the upper to the center part of the mural and surrounds the building in the upper part and 7. Buildings are in zigzag direction and landscape covers from the upper to the lower part of the mural. Seven types of landscape mainly used to present the story of Buddha's life. Moreover, painters in each period designed different landscapes. They were inspired by previous periods.

Keywords Mural Painting, Landscape Painting, Late Ayuthya Period,
Early Rattanosin Period

The Ochiishi Plan – Rotting Copperplate Prints *Toshiya TAKAHAMA*

152

The objective of this article is to demonstrate how the course of deterioration, or the process of weathering and rotting of copperplates could become materials for construction of the Japanese tea house. Each plate has been printed not on paper, but on plaster cubes (10 cm on a side) through the plaster-printing technique, a special printing technique that does not use a pressing machine. On the cubes the pictures installed in an earlier period --- about 10 years ago, the pictures are partially wearing away and some portions are being eroded by water droplets. Some cubes are chipped on the edges or cracking. While accepting those deterioration effects as such, the artists pile up new plaster cubes upon those weathering cubes next summer. Just after being made, the cubes begin rotting, and repeat the same thing over and over again. Rotting process urges the artists to further make up the cubes. That is the way of being of this copperplate print installation.

Keywords Copperplate, Rotting Process, Japanese Tea Ceremony
Room

Art creation of female artists for mental disorders healing

168

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินหญิงเพื่อบำบัดสภาวะจิตที่ผิดปกติ

จิราวรรณ เรวัตต์ *Jirawan Rewatto*

In the Renaissance period, an important science about mental illness analysis in both psychoanalysis and psychology was discovered. The discovery was important for the artist's concept communicating mental disorder developed from pressure, anxiety, frustration, conflict, body and genetic disorders. The analysis of psychoanalytic theory could provide an understanding of the creation of healing art of two artists : Georgia O'keeffe and Yayoi Kusama in terms of composition, technique, presentation, and so on. The analysis helps to clarify the causes of problematic behaviors to solve mental disorders, and to heal mental disorders subconscious mind to reach a state of conscious mind.

The artist presents mental disorders called "Depersonalization" It means change of perception of their experience in the environment. Considered as one of abnormal forms of thinking and a symptom of Obsession, an abnormality of thinking such as Obsessive thoughts. It can happen in patient's brain without a control. The patients often feel anxious. Moreover they have compulsions which come from abnormal behaviors. It's not abnormal thinking. However, the patients can not resist the symptom of obsession — compulsion and they feel obsessive — compulsive because they want to reduce the repetitive thought.

Mental disorders healing concept is useful in art therapy because it can be used for healing patients and general people and for the understanding about mental disorders. It's not an embarrassing problem.

Keywords Mental Disorder, Art Therapy, Woman Artist

Fiber in Creative work of Art

184

เส้นใยในงานสร้างสรรค์ศิลปะปณัส

ชุกเกียรติ ชุกิน *Chukiat Sutin*

Human being have created fiber for general uses for a long time from natural plant fiber, and wool. Technology develops permanent fiber production with a great help of fast manufacturing processes. However both plant fiber and polyester are for human use, there are some backgrounds of fiber. The fiber was changed

according to human life, technology development, human ideas, belief development, and needs from the past to the present.

There are fiber art groups that use plant fiber and polyester to create their new concept in work of art. Some works of art that they created from fiber can reflect impression of the simple way of life in a countryside. Some works of art show the pure love of a mother who devotes her life to her autistic child. Red fiber shows a relationship of human memories, or the impermanence of human body. These all are about fiber art that comes from the improvement from being common fiber to being creative work of art for social reflection, and attitude expression. Ting fiber can weave people in the world to join together.

Keywords Fiber Art, Rural Life, Social Reflection

The Wooden Buddha Footprint with Mother-of-Pearl Decoration 206 of Wat Phra Singh: Art Innovation in the Period of Lanna Golden Age

พระพุทธรูปไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์: นวัตกรรมด้านศิลปะในช่วงล้านนายุคทอง
ภาณุพงษ์ เล้าหลอม *Panupong Laohasom*

The Buddha footprint in wood with mother-of-pearl inlay at Wat Phra Singh temple, located in the city centre of Chiang Mai, is one of the most significant and outstanding Buddhist artworks in the first half of 21st Buddhist century which is the period that the Lan Na Kingdom was prosperous, generally called "The Golden Age of Lan Na." This article will suggest that the Buddha footprint in wood with mother-of-pearl inlay was created not only for showing reverence but the creator intended to embody perfect beauty and symbolic values in Buddhism and politics such as the presentation of the Five Buddha Families, the Greatest Emperor, Buddhist cosmology and the originality in the composition of 108 sacred pictures. Moreover, in materials and techniques, it is also the oldest gold pattern and mother-of-pearl inlay artwork. It significantly shows art and craft wisdom. It is the evidence that supports the concept of the Golden Age of Lan Na.

Keywords Buddha Footprint, Mother of Pearl, Lanna Art



บทความประจําเล่ม

- 26 Degas and the Ballet Rehearsal Room: the Room with Mirrors Wariya Wongsuriyanan 52 Deceptive Volume in Endless Space Tanaporn Dasananda 66 Ephemeral Art in Thai Contemporary Art Paweena Suteerangkul 90 Production and Publishing a Book entitled "See-Din Comic" Used as a Medium for The Dissemination of See-Din Earth: Nature and Creative Space Suriya Chayacharoen 110 The True Spontaneity of Mind Reflection through Abstract Art Varakorn Thongchaikawsaard 126 A Comparative Study on The Role and Meaning of Landscape in Mural Paintings in Late Ayuthya to Early Rattanakosin Period Manee Meemark 152 The Ochiishi Plan - Rotting Copperplate Prints Toshiya TAKAHAMA 168 Art Creation of Female Artists for Mental Disorders Healing Jirawan Rewatto 184 Fiber in Creative work of Art Chukiat Sutin 206 The Wooden Buddha Footprint with Mother-of-Pearl Decoration of Wat Phra Singh: Art Innovation in the Period of Lanna Golden Age Panupong Laahasom

กระจกในภาพจิตรกรรมของเอ็ดการ์ เดอกาส์ชุดห้องเรียนบัลเลต์

วริยา วงศ์สุริยนันท์

นักศึกษาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



คำสำคัญ เอ็ดการ์ เดอกาส์ จิตรกรรม บัลเลต์ กระจก พื้นที่

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอความซับซ้อนทางพื้นที่จากกระจกในภาพจิตรกรรมของเอ็ดการ์ เดอกาส์ ศิลปินแนวทอเรียลลิสม์ชาวฝรั่งเศส โดยการศึกษาและวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันของเดอกาส์ คัดเลือกภาพจากกลุ่มภาพชุดที่เป็นภาพห้องเรียนบัลเลต์ที่เดอกาส์วาดเสร็จก่อนปี ค.ศ. 1875 จำนวน 3 ภาพ ได้แก่ ภาพ The Dancing Class (ปี ค.ศ. 1871-72 โดยประมาณ) ภาพ Dance Class at the Opera (ปี ค.ศ. 1872) และภาพ The Dance Class (ปี ค.ศ. 1874) ซึ่งปรากฏกระจกและเงาสท้อนให้เห็นตัวบุคคลและพื้นที่จากกระจก จากการศึกษาพบว่า สภาวะกำกวมที่เกิดขึ้นจากกระจกในภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้มาจาก 3 ปัจจัย ได้แก่ การ

เข้าไปจัดการกับพื้นที่ในภาพจิตรกรรม การเชื่อมโยงพื้นที่ และความสนใจเรื่องร่างกายและการเคลื่อนไหว การเกิดสภาวะกำกวมดังกล่าวยิ่งทำให้งานจิตรกรรมของเดอกาส์ดูโดดเด่นแตกต่างไปจากที่พบในผลงานของศิลปินท่านอื่นๆ ก่อนหน้า และนำไปศึกษาถึงอิทธิพลต่อศิลปินร่วมสมัยและศิลปินยุคต่อมา

บทนำ

เอ็ดการ์ เดอกาส์ (Edgar Degas ค.ศ. 1834-1917) เป็นศิลปินฝรั่งเศสปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ผู้ร่วมยุคสมัยแห่งความเปลี่ยนแปลงผ่านจากโลกศิลปะแนวหลักวิชา (academic art) สู่มุมมองศิลปะสมัยใหม่ (modern art) ความกำกวมระหว่างการสลับของเก่าให้หลุดพ้นกับการแสวงหาและสถาปนาสิ่งใหม่รวมอยู่ในผลงานของเดอกาส์ และศิลปินแนวทางอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionism) ท่านอื่นๆ ภาพจิตรกรรมของเดอกาส์โดดเด่นด้านการจัดวางองค์ประกอบภาพ (composition) ที่ฉีกไปจากขนบเดิม โดยเฉพาะเรื่องพื้นที่ (space) และยิ่งเด่นชัดในผลงานชุดห้องเรียนบัลเลต์ พื้นที่ภายในอาคาร (interior space) ที่มีลักษณะซ้ำเดิมหรือใกล้เคียงกันพบเห็นได้ในหลายๆ ภาพ เช่น ภาพ The Dance Rehearsal ปี ค.ศ. 1873 โดยประมาณ (ภาพที่ 1) และภาพ The Rehearsal ปี ค.ศ. 1873-78 โดยประมาณ (ภาพที่ 2) หากตัดตัวบุคคล (figure) เสา และบันไดออกไป มุมมองที่ศิลปินวาดห้องทั้งสองภาพมองด้วยตาเปล่านั้นแทบจะไม่ต่างกันเลย ผลการตรวจสอบด้วยเอ็กซเรย์และรังสีอินฟราเรดในภาพ The Rehearsal (ภาพที่ 3) พบร่องรอยเก่าที่เดอกาส์วาดไว้ก่อนหน้านี้ เส้นประสีขาวแสดงผลการตรวจสอบด้วยรังสีอินฟราเรด และเส้นประสีดำแสดงผลการตรวจสอบด้วยเอ็กซเรย์ ปรากฏสาวนักบัลเลต์ 2 คน แนวเสาที่ขึ้นไว้บ้างบางส่วน และบันไดแบบเดียวกันกับในภาพ The Dance Rehearsal ก่อนที่เดอกาส์จะเปลี่ยนใจลบออก ปล่อยให้พื้นโล่งๆ แทน¹ การตัดสินใจเปลี่ยนแนวคิด และจัดการเรื่องพื้นที่กลางคืนไม่ได้เกิดขึ้นแค่ในกรณีนี้ เดอกาส์เองยังเคยเข้าไปจัดการพื้นที่ในงานจิตรกรรมของศิลปินท่านอื่นอีกด้วย จดหมายของแมรี คัสสัทท์ (Mary Cassatt ค.ศ. 1844-1926) ทำให้เราทราบว่า เดอกาส์ไม่เพียงแต่ช่วยให้คำแนะนำขณะที่เธาวาดภาพ Little Girl in a Blue Armchair (ภาพที่ 4) ซึ่งเป็นภาพจิตรกรรมแนวทางอิมเพรสชันนิสต์ชิ้นแรกของเธอ แต่เดอกาส์ยังเข้าไปช่วยแก้ส่วนพื้นหลัง (background) จากการตรวจสอบภาพด้วยรังสีอินฟราเรด (ภาพที่ 5) พบว่า แรกเริ่ม คัสสัทท์กำหนดให้เส้นขอบฟ้า (horizontal line) เป็นขอบพื้นห้องและผนังด้านหลังซึ่งแทนด้วยเส้นทึบ วงกลมเส้นประบอกตำแหน่งเดิมของสุนัขก่อนที่จะย้ายมานอนหลับอยู่บนโซฟาด้านซ้ายมือ แต่แล้วเดอกาส์ก็ปรับให้เส้นแนวนอนนั้นกลายเป็นมุมห้อง เผยให้เห็นผนังสองด้านที่มาบรรจบกันใน

แนวทแยงซึ่งแทนด้วยเส้นประ² เกิดเป็นมุมบ้านอย่างที่มีมักจะปรากฏในผลงานของเดอการัสจากทั้งสองตัวอย่างอาจกล่าวได้ถึงความถนัดในการนำเสนอทัศนียวิทยา (perspective) ของห้องภายในอาคารตามมุมมองที่ศิลปินชอบ และความอิสระในการเข้าไปแก้ไข ปรับปรุงลักษณะของพื้นที่ให้น่าเสนอเนื้อหาที่ตัวศิลปินเองต้องการนำเสนอ

นอกจากเรื่องทัศนียวิทยาและพื้นที่ในภาพจิตรกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปินแล้ว ผู้วิจัยยังมีข้อสังเกตจากการศึกษาภาพจิตรกรรมสีน้ำมันชุดห้องเรียนบัลเลต์ที่คัดเลือกมา พบภาพห้องที่มี “กระจกเงา” อยู่จำนวนหนึ่ง ซึ่งกระจกดังกล่าวเข้ามามีบทบาทในแง่พื้นที่ในภาพได้อย่างน่าสนใจ ในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ภาพจิตรกรรมชิ้นสำคัญที่ปรากฏการใช้กระจกเงาสะท้อนภาพที่สัมพันธ์กับพื้นที่ ได้แก่ กระจกกลมในภาพ Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife ของศิลปินชาวดัตช์ ยาน ฟาน ไอล์ (Jan Van Eyck ราว ค.ศ. 1385-1441) ปี ค.ศ. 1434 (ภาพที่ 6) และกระจกที่สะท้อนให้เห็นพระฉายาของพระเจ้าฟิลิปที่ 4 (King Philip IV) และพระราชินีมารีอานา (Queen Mariana) ในภาพ Las Meninas ของศิลปินชาวสเปน ดิเอโก เบลาสเกซ (Diego Velazquez ค.ศ. 1599-1660) ปี ค.ศ. 1656³ (ภาพที่ 7) กระจกเงาอย่างที่ใช้กันในปัจจุบันนั้นถือเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่พัฒนามาพร้อมกับการผลิตที่ทันสมัยจึงออกมาเป็นกระจกที่ส่องเห็นภาพตนเองชัดเจน สมัยโบราณ โลหะมันเงา อาทิ สำริด ตะกั่ว เงิน เป็นสิ่งที่พอใช้สะท้อนภาพได้ แต่ไม่มีความคมชัด จนเกิดวิหยาการในการผลิตกระจกด้วยแผ่นแก้วใสปิดด้วยแผ่นโลหะ (ตะกั่วผสมปรอท) ที่อิตาลีในศตวรรษที่ 16 กระจกทั้งปี ค.ศ. 1835 ยูสตุส ฟอน ลีบิช (Justus von Liebig ค.ศ. 1803-1873) นักเคมีชาวเยอรมัน ค้นพบกรรมวิธีการเคลือบผิวกระจกด้วยโลหะเงิน⁴ การผลิตกระจกจึงพัฒนาเรื่อยมาพร้อมกับความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีอุตสาหกรรม ทำให้กระจกผลิตง่ายขึ้น ราคาถูกลง มีการใช้งานกันอย่างแพร่หลาย ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงแวดวงชนชั้นสูงดังแต่ก่อน นอกเหนือจากผลงานของฟาน ไอล์ และเบลาสเกซ ยังมีกลุ่มศิลปินแนวทราดราภาพก่อนราฟาเอล (Pre-Raphaelite Brotherhood ก่อตั้งในปี ค.ศ. 1848) ในอังกฤษและฌอง-โอกุสต์-โดมินิก แองกรส์ (Jean-Auguste-Dominique Ingres ค.ศ. 1780-1867) ศิลปินชาวฝรั่งเศสผู้นำแนวทางนีโอคลาสสิก (Neo-classicism) ก็ชื่นชอบนำเอากระจกมาเป็นองค์ประกอบในภาพจิตรกรรม แต่ไม่บ่อยครั้งที่กระจกจะนำมาใช้เพื่อเปลี่ยนลักษณะเฉพาะของพื้นที่จนถึงขั้นทำให้พื้นที่สับสนไปเลยก็มี ภาพกลุ่มนี้ของเดอการัสจึงน่าสนใจนำมาศึกษา

1. พื้นที่ในจิตรกรรมของเดอกาล์

ภายหลังจากกระแสศิลปะแนวทางสำนึกนิยม (Realism) ทำให้คนในเมืองเห็นภาพชนบทและชีวิตของเกษตรกร ซึ่งสวนทางกับชีวิตที่เจือปนอุตสาหกรรมแบบคนเมืองมากขึ้น อาจเรียกได้ว่า ศิลปะแนวทางสำนึกนิยมคือศิลปะเพื่อชีวิตคนจน หัวข้อ (subject) ในการวาดภาพของศิลปินอิมเพรสชันนิสต์ที่เป็นกระแสต่อมา จึงเป็นศิลปะที่สะท้อนชีวิตสังคมเมืองแบบสมัยใหม่ (metropolitan) หลายๆ หัวข้อที่ศิลปินอิมเพรสชันนิสต์เลือกมานำเสนอ นอกจากชีวิตประจำวันของชนชั้นกลางที่ดูรื่นรมย์ สุขสบาย นักวิชาการบางท่านใช้คำว่า “ชายขอบ” เช่น ชานเมืองปารีสที่เห็นปล่องควันโรงงาน บริเวณชายทุ่งนอกเมืองปารีสที่มีไว้ทิ้งขยะสำหรับทำปุ๋ยคอก สถานบันเทิงยามราตรี เช่น บาร์ คาเฟ่คอนเสิร์ต (café-concert) หลังเวทีการแสดง รวมไปถึงผู้ประกอบการอาชีพชายขอบ เช่น นักร้อง นักดนตรี นักเดิน ฯลฯ⁵

โรงละครที่แสดงอุปรากร (opera) และบัลเลต์อาจเป็นสิ่งที่ชาวปารีสคุ้นเคย โดยเฉพาะในหมู่ชนชั้นสูงที่นับเป็นโอกาสได้พบปะ อวดโฉม แสดงสถานะทางเศรษฐกิจของตนต่อสังคมด้วยอารมณ์หรูหรา ในทางกลับกัน เพียงก้าวข้ามขอบเวทีไปยังโลกหลังฉากละคร กลับถูกมองเป็นสถานที่ใกล้เคียงกับแหล่งโจรที่ไม่ควรข้องแวะแม้จะอยู่ภายใต้อาคารสถานที่เดียวกัน ห้องซ้อมหรือห้องเรียนบัลเลต์เป็นสถานที่ที่คนนอกเข้าไปไม่ได้ แต่ความเคลื่อนไหว (movement) ของร่างกายที่สอดคล้องไปกับเสียงวงออร์เคสตราที่เดอกาล์ชื่นชอบเป็นทุนเดิมก็สามารถนำพาให้ศิลปินท่านนี้เข้าสู่ประตูโรงละครได้อย่างง่ายดาย

ปลายทศวรรษที่ 1860 ถึงต้นทศวรรษ 1870 เป็นช่วงเวลาที่เดอกาล์เริ่มศึกษาและจับใจในหัวข้อนักเดินบัลเลต์จากผลงานการสร้างสรรคภาพจิตรกรรมสีน้ำมันจำนวน 15 ชิ้นหรือมากกว่านั้น ภาพเหล่านี้กลายมาเป็นส่วนสำคัญของความสำเร็จในชีวิตศิลปินอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้⁶ ลักษณะเด่นของพื้นที่ภายในในจิตรกรรมของเดอกาล์ทั้งปริศนาไว้ให้ผู้ชมสงสัย โดยเฉพาะจิตรกรรมสีน้ำมันก่อนปี ค.ศ. 1875 ซึ่งเป็นปีที่โรงอุปรากรการ์นีเยร์ (Opéra Garnier)⁷ เปิดแสดงครั้งแรก เมื่อนำภาพจิตรกรรมในช่วงเวลาไม่ถึงสิบปีนี้มาเรียงเปรียบเทียบเพื่อดูรายละเอียด พบว่าห้องซ้อมบัลเลต์แต่ละห้องที่เดอกาล์เลือกมาวาดเป็นฉากหลังของภาพ แม้มุมมองและการจัดวางองค์ประกอบภาพหลายๆ ภาพจะใกล้เคียงกันมากจนชวนให้ผู้ชมสับสนว่าดูภาพเดิมซ้ำ แต่ห้องแต่ละห้องมีรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ต่างกันไป อาทิ แนวพื้นไม้ สีม่าน องค์ประกอบสถาปัตยกรรม (architectural details) และการตกแต่งภายในอาคาร อาทิ บัวผนัง ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของภาพช่วงนี้ จะเห็นความเชื่อมโยงกับพื้นที่ที่นอก

เหนือไปจากห้องซัอมที่เป็นฉากหลัก เดอกาส์มักวาดให้เห็นบรรยากาศแวดล้อมห้องดังกล่าว ไม่ว่าจะเป็นช่องประตูเปิดโล่ง ประตูที่เปิดแง้มให้เห็นห้องข้าง ๆ บันได กระຈก หรือหน้าต่าง ที่ทำให้เห็นพื้นที่ภายนอกอาคาร (exterior space) ซึ่งลักษณะการเชื่อมต่อห้องกับสิ่งภายนอก จะค่อย ๆ ชับซ้อนน้อยลงเรื่อย ๆ ในเวลาต่อมา

2. ภาพชุดห้อยเรียนบัลเลต์

บัลเลต์ (ballet) หรือระบำปลายเท้า เป็นนาฏยศิลป์ที่มีต้นกำเนิดที่อิตาลียุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Italian Renaissance) มีรากศัพท์มาจากคำว่า บัลลี (balli⁸ ในภาษาอิตาเลียน เรียกกระบำดังกล่าวว่า บัลเลตโต (balletto) ซึ่งแปลเป็นภาษาอังกฤษคือ little dance วัตถุประสงค์ของระบำขนาดย่อมนี้มีไว้เพื่อควบคุมพฤติกรรมของข้าราชการบริพารในราชสำนัก ให้ดูสง่างาม เหมาะสมต่อหน้าพระพักตร์พระมหากษัตริย์และราชวงศ์⁹ ในปี ค.ศ. 1533 เคเธอรีน เดอ เมดิชี (Catherine de Medici ค.ศ. 1519-1589) บุตรสาวของคหบดีจากเมืองฟลอเรนซ์ ได้อภิเษกกับดยุคแห่งออร์เลองส์ (Duc d'Orléans) ซึ่งต่อมาได้รับการสถาปนาเป็นพระเจ้าองรีที่ 2 (Henry II ค.ศ. 1519-1559) เคเธอรีนได้นำเอาศิลปะการร่ายรำนี้เข้ามาในฝรั่งเศส บัลเลต์เดบัตโต เฟื่องฟู และกลายเป็นส่วนหนึ่งของนาฏยกรรมประจำราชสำนักฝรั่งเศสอย่างแน่นแฟ้น เรื่อยมาจนถึงรัชสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 (Louis XIV ค.ศ. 1638-1715) หรือ “สุริยกษัตริย์” ด้วยบทที่พระองค์ทรงแสดงเป็นเทพอพอลโล (Apollo) ในบัลเลต์รัตติกาล (Le Ballet de la Nuit) และอีกหลายบทบาทในหลายๆ เรื่อง ทรงก่อตั้งราชวิทยาลัยนาฏศิลป์ (Académie Royale de Danse) รวมถึงราชวิทยาลัยดุริยางค์ (Académie Royale de Musique) ซึ่งเป็นสถาบันเดียวกันกับปารีสโอเปรา (Paris Opéra) ในปัจจุบัน

ภาพกรุงปารีสในปัจจุบันทำให้เกิดภาพจำของโรงอุปรากรการ์นิเยร์ที่วิจิตรอลังการราวพระราชวัง และเป็นท้องเรื่องของนวนิยายชื่อดังเรื่อง ปีศาจโอเปรา (Le Fantôme de l'Opéra) ของกาซตง เลอรูซ์ (Gaston Leroux ค.ศ. 1868-1927) แต่ในช่วงที่เดอกาส์เกิดเติบโตเป็นศิลปิน และเริ่มจะจับหัวข้อนักเต้นบัลเลต์มาวาดนั้นเป็นช่วงเวลาของบัลเลต์ยุคโรแมนติก (Romantic ballet) ภายใต้อาคารสถาน ณ ถนนเลอ เปเลติเยร์ (Rue le Peletier) ซึ่งรับใช้สถานการแสดงเป็นเวลากว่าครึ่งศตวรรษจนกระทั่งเกิดเหตุเพลิงไหม้ปี ค.ศ. 1873 และย้ายมาที่โรงอุปรากรการ์นิเยร์ในที่สุด ลักษณะหน้าตาสถาปัตยกรรมโรงอุปรากร เลอ

เปเลติเยร์ตั้งอยู่ในซอยแคบ แออัดไปด้วยรถม้าและมิจฉาชีพ นักวิจารณ์ไม่ค่อยชอบสถานที่นี้มากนักด้วยโรงละครมีลักษณะภายนอกที่ดูแข็งกร้าว แต่การตกแต่งภายในกลับงดงาม มีระบบเสียงที่ดีมาก จูที่นั่งได้ 1,771 ที่นั่ง¹⁰ มีเวทีใหญ่ที่ดีที่สุดในขณะนั้น ระบบไฟใช้แก๊ส และมีระบบเทคนิคฉากที่ช่วยส่งเสริมบัลเลต์ยุคโรแมนติก¹¹ เป็นที่น่าเสียดายที่หลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับโรงอุปรากรรู เลอ เปเลติเยร์เท่าที่มีการศึกษาและค้นพบนั้นหลงเหลืออยู่จำนวนไม่มาก พบเพียงภาพถ่าย แผ่นผังอาคาร ภาพลายเส้น และภาพจิตรกรรม

ภาพ Orchestra of the Opera¹² (ภาพที่ 8) และภาพ Orchestra Musicians (ภาพที่ 9) เป็นภาพแรก ๆ ที่เริ่มปรากฏนักบัลเลต์ในงานจิตรกรรมของเดอกาส์ ทั้งสองภาพวาดเสร็จในช่วงปี ค.ศ. 1870-72 โดยประมาณ สังเกตว่า ภาพ Orchestra of the Opera มีเพียงขาเหล่านักบัลเลต์โผล่มาด้านบนของภาพเท่านั้น ส่วนภาพ Orchestra Musicians แม้จะเห็นรูปร่างหน้าตาของสวณักบัลเลต์บนเวที แต่ส่วนขาของพวกเธอก็ถูกบังไปเนื่องจากมุมมองของศิลปินและสัดส่วนพื้นที่ในภาพที่เน้นไปที่นักดนตรีมากกว่า ซึ่งภาพทั้งสองภาพนี้ยังคงเป็นภาพนักบัลเลต์บนเวที (onstage) อยู่ ภาพที่แสดงให้เห็นว่าเดอกาส์เริ่มเข้ามาหลังเวทีและเข้าไปดูห้องเรียนเต้นคือ ภาพ The Dancing Class ปี ค.ศ. 1871-72 โดยประมาณ (ภาพที่ 12) และภาพ Dance Class at the Opera ปี ค.ศ. 1872 (ภาพที่ 14) นับเป็นภาพแรก ๆ ที่เดอกาส์เริ่มวาดห้องเรียนบัลเลต์¹³ และเป็นสองภาพที่จะนำมาศึกษาในครั้งนี้ด้วย

ในแง่มุมมองการสร้างสรรค์ของเดอกาส์ พื้นที่ภายในอาคารอย่างห้องซ้อมบัลเลต์เป็นพื้นที่ที่พิเศษ เพราะมีคนใช้ร่างกายทำท่าทางที่ไม่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป ถูกจำกัดกับศิลปินยุคโรแมนติกชั้นนิสต์ที่หลงใหลในแสงสีและการเคลื่อนไหว นอกจากนั้น ห้องซ้อมเต้นจำเป็นต้องมีกระจกเงา ปัจจุบันห้องโล่งกว้างที่ปูพื้นด้วยไม้ มีกระจกบานใหญ่เต็มผนังด้านใดด้านหนึ่งหรือมากกว่า เราสามารถอนุมานได้ว่าน่าจะเป็นห้องเรียนเต้น ไม่ว่าจะเป็นการเต้นประเภทใดก็ตาม กระจกเงาเป็นส่วนหนึ่งของการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ที่ขาดไม่ได้ ในห้องเรียนบัลเลต์ นักเรียนควรเห็นเส้น (line) ของตัวเองว่า ทำท่าทางถูกต้องตามครู (ballet master) หรือไม่ การพุง การยืดหรือการผ่อนกล้ามเนื้อ การถ่ายน้ำหนักและการทรงตัวควรเป็นไปตามหลักสรีระบัลเลต์ อีกประการหนึ่ง ตำแหน่งของกระจกจะเป็นตัวกำหนดที่นั่งของผู้ชมคร่าว ๆ กล่าวอีกนัยคือ กระจกทำให้นักเต้นเห็นตนเองใกล้เคียงกันกับที่ผู้ชมจะได้รับชมการแสดง แม้ทางประวัติศาสตร์จะไม่มีการบันทึกไว้แน่ชัดถึงจุดเริ่มต้นของการนำกระจกมาใช้ในการฝึกซ้อมเต้น แต่มีการคาดเดาว่าในราวศตวรรษที่ 18 เริ่มมีการนำกระจกมาไว้ในห้องเรียนบัลเลต์เพื่อให้ผู้เรียนเปรียบเทียบภาพสะท้อนของตนเองในกระจกกับมโนภาพของกระบวนท่า (step) ตามที่ครูผู้สอนบอก¹⁴

ด้านจิตรกร กระจกเงาคืออีกหนึ่งเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีเพียงสองมิติ อย่างงานจิตรกรรมให้ซับซ้อนมากขึ้น และกระจกช่วยสะท้อนให้เห็นนักเต้นในอีกมุมหนึ่ง ขณะเดียวกัน หนึ่งในท่าพื้นฐานของการเต้นบัลเลต์คือการหมุนตัว (turn) ที่จะให้ผู้ชม เห็นนักเต้นรอบด้าน การหมุนของนักเต้นเป็นหลายมุมก็ปรากฏในงานจิตรกรรมของเดอกาส์ ภาพ *Dancers in Blue* ปี ค.ศ. 1882-90 โดยประมาณ (ภาพที่ 10) ทำให้เราเห็นว่าเดอกาส์ พยายามจับช่วงเวลา (moment) ของการหมุนตัวของนักบัลเลต์ทั้งสามคนเป็นการหมุนตัว ใน 3 มุมมอง อีกภาพที่มีประเด็นการหมุนตัวบุคคล คือ ภาพ *Frieze of Dancers* ปี ค.ศ. 1895 โดยประมาณ (ภาพที่ 11) หรือชื่อเดิมในภาษาฝรั่งเศสว่า *Danseuses attachant leurs sandales* แปลว่า เหล่านักเต้นกำลังผูกريبันรองเท้า เดอกาส์วาดนักเต้นทั้ง 4 คนที่ต่าง คนต่างพร้อมใจกันผูกريبันรองเท้าในเวลาเดียวกัน สาวนักบัลเลต์นั่งหันลำตัวและก้าวออกไปคนละทิศทาง ปลายเท้าชี้ออกไปด้านข้างซึ่งเป็นกิจวัตรที่เป็นเอกลักษณ์ของนักเต้นระบำ ปลายเท้า เป็นที่สังเกตว่าทุกคนกำลังผูกريبันที่ข้อเท้าขวา ด้วยรูปร่างที่เท่าๆ กัน ชุดที่ สวมใส่และผมสีส้มแดงเกล้าเป็นมวยของทั้งสี่คนทำให้เกิดข้อสันนิษฐานว่า ทั้งหมดนี้คือ คน ๆ เดียวกัน¹⁵ ผิดไปจากชื่อภาพทั้งภาษาฝรั่งเศสและภาษาอังกฤษที่กำกับคำานามนั้น ด้วยรูปทูลพจน์ สาวผมส้มใน 4 มุมมองไล่จากซ้ายไปขวา ตัวเธอนั่งอยู่บนเก้าอี้มีพนักพิงสี ขาว หากตั้งให้ตัวบุคคลที่ 1 เป็นองศาที่ 0 หมุนตามเข็มนาฬิกาถัดไปเรื่อยๆ จนถึงตัวบุคคล ที่ 4 จะหันครบเป็นมุม 180 องศาพอดี ตัวบุคคลทั้งสี่ในภาพจึงเหมือนเป็นการสะท้อน (mirroring) กันในมุมที่ต่างกัน 4 มุม และชัดเจนมากเมื่อเทียบตัวบุคคลที่ 1 และ 4 ซึ่ง เป็นการสะท้อนภาพให้เห็นทั้งด้านหน้าและด้านหลัง

3. กระจกกับความหมายในการสื่อความของภาพเดอกาส์

ภาพจิตรกรรมชุดห้องเรียนบัลเลต์ของเดอกาส์ที่จะนำมาศึกษาครั้งนี้มีจำนวน 3 ภาพ ผู้วิจัย เลือกภาพจิตรกรรมสีน้ำมันที่วาดเสร็จก่อนปี ค.ศ. 1875 และมีการนำกระจกเงามาเป็น องค์ประกอบในภาพ อันได้แก่ ภาพ *The Dancing Class* ปี ค.ศ. 1871-72 โดยประมาณ (ภาพที่ 12) ภาพ *Dance Class at the Opera* ปี ค.ศ. 1872 (ภาพที่ 14) และภาพ *The Dance Class* ปี ค.ศ. 1874 (ภาพที่ 16) ผู้วิจัยทำภาพร่าง (ภาพที่ 13, 15 และ 17 ตาม ลำดับ) จากภาพต้นฉบับของศิลปิน เพื่อชี้ตำแหน่งกระจกเงาประกอบการวิเคราะห์ ในภาพ ร่างใช้สัญลักษณ์เป็นตัวอักษรภาษาอังกฤษ ตัวอักษร M แทนกระจกเงา และตัวอักษร D แทนประตู หากในภาพมีกระจกเงาและประตูมากกว่าหนึ่งจะมีตัวเลขกำกับไว้

3.1. ภาพ The Dancing Class ปี ค.ศ. 1871-72 โดยประมาณ

ภาพ The Dancing Class (ภาพที่ 12) เป็นภาพจิตรกรรมบนแผ่นไม้สีเหลืองผืนผ้าแนวนอน ภาพห้องเรียนบัลเลต์สีน้ำตาลอ่อนเห็นมุมห้องมุมหนึ่งเฉียงขึ้นไปทางขวามือ สัดส่วนพื้นที่ห้อง (floor) กว้างที่ภาพเกินครึ่ง กลุ่มตัวบุคคลกระจุกตัวหนาแน่นทางซ้ายมือ เมื่อเทียบกับพื้นที่ห้องโล่งกับตัวบุคคลที่กระจัดกระจายทางขวามือ ในภาพนี้ปรากฏกระจกที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือ กระจก M2 ซึ่งในภาษาอังกฤษเรียกกระจกประเภทนี้ว่า cheval glass ส่วนบนโค้งเป็นครึ่งวงกลม คล้ายกระจกที่มักพบในห้องแต่งตัว กระจก M2 อยู่ฝั่งครึ่งซ้ายของภาพ ตั้งห่างจากผนังห้องพอมีคนเดินผ่านไป-มาได้ แต่ไม่ได้อยู่กลางห้อง ขนาดไม่ใหญ่ ความสูงของกระจกสูงกว่าสาวนักบัลเลต์ที่เอาแขนซ้ายเกาะประมาณ 30 เซนติเมตร มีความเฉพาะกิจกว่า และตั้งไว้เพื่อผลเฉพาะ กระจก M2 สะท้อนให้เห็นตัวบุคคล 3 คน แต่ตัวบุคคลที่อยู่หน้ากระจกมีเพียงคนเดียว นั่นคือ ตัวบุคคลหลัก (main figure) ของภาพที่กำลังอยู่ในท่าเตรียม (preparation) หรือท่าคลาสสิก (classical pose) รอฟังจังหวะจากนักไวโอลิน ก่อนจะเริ่มต้น สาวนักบัลเลต์อีก 2 คนที่ปรากฏอยู่ในกระจกบานนี้ถูกตัดออก (Cropping) เห็นเพียงภาพสะท้อนจาง ๆ แต่ในกระจก เห็นนักเต้นเต็มตัว 1 คน อีกคนเห็นเพียงขา 1 คู่ ทั้งสองน่าจะยืนซ้อนและอยู่ในท่าเตรียม ลักษณะขาขวาเป็นแกนรับน้ำหนัก ขาซ้ายพับไว้ด้านหลังเช่นเดียวกัน ในแง่พื้นที่ที่สะท้อนในกระจกมองเห็นไม่ชัดเจนเท่าตัวบุคคล

บริเวณด้านหลังกระจก M2 ฝาผนังไม่คมชัดทำให้มองเห็นได้ 2 แบบ แบบที่หนึ่ง ผนังฝั่งที่ขนานกับกระจก M2 มีประตูเชื่อมไปได้อีก 2 ห้อง และแบบที่สองดังที่แสดงในภาพร่าง (ภาพที่ 13) คือ กระจกเงาบานใหญ่ M1 ติดอยู่บนผนังข้างประตู D1 ลักษณะกระจกเป็นสีเหลืองผืนผ้าสูงเกือบเท่าช่องประตู D1 (ไม่ทราบความสูงของเพดานห้อง แต่น่าจะสูงมากเป็นพิเศษ เทียบได้จากความสูงนักบัลเลต์ที่ยืนชิดผนัง) เมื่อพิจารณาจะเห็นความเป็นไปได้ว่าช่อง D1 เป็นช่องประตู โดยดูจากความลึกและความหนาของผนัง และ M1 มีความเป็นไปได้ที่จะเป็นกระจกมากกว่าช่องประตูด้วยลักษณะกรอบที่ดูคล้ายกรอบกระจกเงามากกว่ากรอบประตูเงาภายในของกระจก M1 นอกจากสะท้อนให้เห็นหน้าสาวนักบัลเลต์ที่ยืนสองกระจกแล้วยังเห็นบานหน้าต่างของอีกผนังหนึ่ง สันนิษฐานว่าเป็นผนังห้องฝั่งตรงข้ามเฉกเช่นเดียวกันกับเงาสะท้อนหน้า-หลังเป็นมุม 180 องศาแบบในกระจก M2 บานหน้าต่างดังกล่าวมีลักษณะสูงยาว มีผ้าม่านสีขาวบาง ๆ ปิดไว้พอให้แสงส่องเข้ามาในห้องได้ระดับหนึ่ง ล้อกับเอกลักษณ์เครื่องแต่งกายสาวนักบัลเลต์ คือ กระโปรงทูตู (tutu skirt) สีขาว โป่งบาง ปกปิดลำตัวท่อนล่างจรดหัวเข่า¹⁶ ขณะเดียวกัน หน้าต่างและม่านที่แหวกกลางก็ล่อไปกับบานประตู D2 ด้านขวามือที่แจ่มออกเล็กน้อยเช่นกัน

กระจกในภาพ The Dancing Class ทำให้เกิดความสับสนว่า ช่องไหนคือประตู ช่องไหนคือกระจกเงา และสิ่งที่กระจกทั้งสองบานสะท้อนให้ผล (effect) ทางพื้นที่ที่นอกเหนือไปจากกรอบที่ศิลปินตัดให้เห็นเฉพาะส่วน

3.2. ภาพ Dance Class at the Opera ปี ค.ศ. 1872

ภาพห้องเรียนบัลเลต์สี่เหลี่ยม-ทอง (ภาพที่ 14) เปรียบเทียบกับภาพ The Dancing Class จะพบว่า องค์ประกอบภาพของสองภาพนี้เหมือนสะท้อนกันและกัน แต่ไม่ใช่ห้องเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งของกลุ่มตัวบุคคลที่กระจุกตัวอยู่ฝั่งใดฝั่งหนึ่ง การทิ้งพื้นที่กับตัวบุคคลหลักและตัวบุคคลที่กระจายตัว และบานประตูคู่ที่เปิดหรือแง้มออกหนึ่งบาน ความกำกวมของสิ่งที่ศิลปินวาดยังคงปรากฏในภาพ Dance Class at the Opera เช่นเดียวกับภาพแรก ช่องประตูโค้งทางขวามือของภาพสร้างความสงสัยว่า เป็นพื้นที่จริงๆ ของอีกห้องหนึ่งที่ติดกัน หรือภาพเงาสะท้อนในกระจกกันแน่ ความเป็นไปได้ว่าภาพในซุ้มประตูโค้งนั้นคือห้องเรียนบัลเลต์อีกห้องที่กำลังมีการเรียนการสอนไปพร้อมๆ กับห้องที่เป็นฉากหลักก็มีน้ำหนักอยู่ไม่น้อย แต่ด้วยเส้นสีแดงที่เือกาสวาดไปตามแนวผนังห้อง และท่าทางของนักเต้นที่เือกาขาข้างขวาพาดไปบนเส้นดังกล่าว ทำให้รู้ว่าเส้นๆ นั้นคือบาร์บัลเลต์ (barre) ซึ่งปกติแล้วห้องเรียนเต้นจะต้องมีบาร์ติดตั้งถาวร ขนานไปกับผนัง ดังนั้น ภาพที่ปรากฏในช่องประตูจึงน่าจะเป็นเงาสะท้อนของกระจกมากกว่าจะเป็นอีกห้องหนึ่งที่อยู่ติดกัน (ภาพที่ 15) ลักษณะกระจกได้รับการออกแบบมาเพื่อห้องนี้โดยเฉพาะ ด้วยขนาดใหญ่และลักษณะโค้งด้านบนรับกับช่องประตูพอดี ภาพเงาที่ปรากฏมีทั้งตัวบุคคลและพื้นที่ที่อยู่นอกเหนือไปจากภาพที่เือกาสวาดให้เห็น มีสาวนักบัลเลต์ 3 คน 2 คนอยู่ในอาภักิริยาพักผ่อนและอีก 1 คนกำลังก้าวเดิน จากทิศทางการสะท้อนของกระจก ซึ่งดูได้จากเงาสะท้อนของกรอบซุ้มประตู และทิศทางของแสงที่กระทบบนตัวบุคคลให้เกิดเงาบนพื้น ช่องประตูที่สะท้อนในกระจกน่าจะอยู่ที่ผนังฝั่งตรงกันข้าม เชื่อมไปอีกห้องหนึ่งที่ไม่สามารถเห็นรายละเอียดอื่นได้นอกจากความมืด กล่าวได้ว่า ผลจากการใช้กระจกในภาพ Dance Class at the Opera ทำให้พื้นที่ในภาพเปลี่ยนไป และสร้างความสับสนวุ่นวายเป็นภาพเงาหรือภาพจริง

3.3. ภาพ The Dance Class ปี ค.ศ. 1874

ภาพ The Dance Class (ภาพที่ 16) เป็นภาพที่ปรากฏชัดเจนที่สุดว่า ช่องสี่เหลี่ยมผืนผ้าบนผนังคือกระจกเงาในบรรดาภาพทั้งหมดที่คัดเลือกมาศึกษาครั้งนี้ (ภาพที่ 17) ตำแหน่งของกระจกอยู่ครึ่งบนของภาพจิตรกรรมสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวตั้ง ใกล้เคียงกับตำแหน่งของช่อง

ประติมากรรม The Dance Class ปี ค.ศ. 1873-76 โดยประมาณ (ภาพที่ 18) กระจกเงาในกรอบไม้สีดำเทียบกับ 2 ภาพแรกมีขนาดกลางๆ สะท้อนเห็นพื้นที่ภายในและภายนอกอาคารชัดเจน โทนสีดูสว่างสดใสกว่า ไม่มีมิติเหมือนกระจกในภาพ Dance Class at the Opera และไม่มีผ้าม่านบังเหมือนในภาพ The Dancing Class ภาพสะท้อนในบานกระจก เราเห็นเงาของนักบัลเลต์ชุดสีขาวโพลกเอวสีฟ้ายืนอยู่ตรงหน้ากระจก กำลังจัดแจงเสื้อผ้าตนเองให้เรียบร้อย สิ่งที่น่าสนใจออกไปคือมุมการสะท้อนของกระจกอาจไม่ใช่การสะท้อนเป็นมุม 180 องศาอย่างในสองภาพแรก ผู้วิจัยตั้งข้อสันนิษฐานจากการจำลองห้องและตั้งกระจกเงาไว้แบบในภาพ พบว่า ด้วยมุมมองของเดอกาส์ในภาพนี้ มุมที่สะท้อนให้เห็นในกระจกจะต้องเป็นมุมที่เป็นพื้นหลังสุดของภาพที่มีกลุ่มคนอยู่บนพื้นยกชั้น ไม่ใช่ผนังฝั่งตรงกันข้ามกับกระจกอย่างที่เราพบในสองภาพแรก ส่วนที่ถูกตัดออกไปในภาพจิตรกรรมแต่มาปรากฏให้เห็นเป็นเงาในกระจกมีนักบัลเลต์ 3-4 คนยืนรวมกลุ่มบนพื้นยกชั้น ซึ่งยาวต่อมาจากพื้นยกชั้นที่เป็นพื้นหลังของภาพ และบานหน้าต่างกระจกให้เห็นหลังคาปล่องไฟอาคารใกล้เคียง กระจกหนึ่งบานจึงสะท้อนพื้นที่ 2 พื้นที่ และสร้างความซับซ้อนเรื่องของมุมที่สะท้อนให้เกิดภาพบนกระจก

เป็นไปได้ว่าปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ห้องเรียนบัลเลต์ที่โรงอุปรากรรู เลอ เปเลติเยร์ยังไม่มี การติดตั้งกระจกขนาดใหญ่เต็มผนังแบบที่พบเห็นในห้องเรียนปัจจุบัน แม้วิทยาการการผลิตกระจกจะก้าวหน้ามากขึ้นและราคาที่ไม่แพงเช่นแต่ก่อน ด้านนักเรียนบัลเลต์จำเป็นต้องตั้งใจ ฟังคำสั่งจากครูผู้สอน โดยที่อาจจะมีโอกาสน้อยมากที่จะได้มองเห็นภาพของตนเองและเพื่อนร่วมชั้นเรียนขณะเต้น ดังที่ปรากฏในภาพ The Dance Class นักบัลเลต์จะเต้นโดยไม่ โดนภาพตัวเองในกระจกดึงความสนใจไปหรือทำให้กังวล แต่เพ่งความสนใจในการเดินต่อ หน้าครูผู้สอนมากกว่า

4. ความซับซ้อนทางพื้นที่ในกระจก

จากการศึกษาและวิเคราะห์กระจกเงาในภาพจิตรกรรมของเดอกาส์ชุดห้องเรียนบัลเลต์ พบว่า สภาวะการมองเห็นที่ปรากฏบนกระจกในภาพจิตรกรรมกลุ่มนี้เกิดขึ้นจาก 3 ปัจจัย ได้แก่ การเข้าไปจัดการกับพื้นที่ในงานจิตรกรรม การเชื่อมโยงพื้นที่ และความสนใจเรื่องร่างกาย และการเคลื่อนไหว

4.1. การเข้าไปจัดการกับพื้นที่ในงานจิตรกรรม

เดอการส์ใส่ใจกับเรื่องพื้นที่และทัศนียวิทยาในงานจิตรกรรม จากที่ปรากฏในภาพที่สำเร็จแล้วจึงเป็นผลจากการดัดแปลงห้องๆ นั้นจนเป็นภาพที่น่าพอใจสำหรับตัวศิลปิน การเติมแต่งและแก้ไขของเดอการส์อาจกล่าวรวมได้ว่า เดอการส์เข้าไปเปลี่ยนแปลงพื้นที่ดังกล่าวโดยไม่ยึดติดห้องต้นแบบเลยก็ว่าได้ และการใช้องค์ประกอบอย่างกระจกเงาเข้ามาช่วยเสริมความอิสระในการสร้างสรรค์ที่ไม่ได้จำกัดอยู่แค่ภาพที่เห็นในพื้นที่ห้องๆ หนึ่ง แต่ยังมีภาพสะท้อน (reflection) ที่ศิลปินสามารถเข้าไปจัดการพื้นที่ในกระจกเพิ่มขึ้นไปอีก บานกระจกที่เดอการส์ใช้อาจมีขนาดไม่ใหญ่มากเมื่อเทียบกับสัดส่วนของภาพทั้งหมด แต่พื้นที่ส่วนเล็กๆ ในกระจกนี้เอง เปรียบเสมือนหน้าต่างอีกหนึ่งบานที่สามารถแสดงภาพอื่น หรือมุมมองที่อยู่นอกเหนือจากภาพที่ศิลปินตัดมาให้เห็น ดังเช่น กระจกโค้งในภาพ Dance Class at the Opera (ภาพที่ 19) ที่ทำหน้าที่บีบอัด (compress) พื้นที่ห้องซึ่งมีลักษณะเป็นสามมิติ ให้แสดงอยู่ในพื้นที่สองมิติอย่างภาพจิตรกรรมภาพเดียวให้ได้มากที่สุด

4.2. การเชื่อมโยงพื้นที่

การเชื่อมโยงพื้นที่มากกว่าหนึ่งพื้นที่เป็นอีกเหตุปัจจัยหนึ่ง ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ทางกายภาพ (physical space) หรือพื้นที่ทางสังคม (social space) ก็ตาม เดอการส์ทั้งรื้อร่อยการปะติดปะต่อของพื้นที่ไว้ด้วยการเปิดแง่มุมของบานประตู ช่องประตูเปิดโล่ง และหน้าต่างในหลายๆ ภาพ รวมไปถึงกระจกเงา ทั้งหมดให้ผลคล้ายเป็นช่องเปิดไปสู่อีกพื้นที่หนึ่ง ทั้งพื้นที่ชายขอบและโลกภายนอก หรือพื้นที่ห้องที่เป็นฉากหลักและบรรยากาศนอกห้อง ดังที่ปรากฏอย่างชัดเจนในภาพสะท้อนของกระจกในภาพ The Dance Class (ภาพที่ 20) เห็นได้ว่ากระจกหนึ่งบานสามารถแสดง 2 พื้นที่ที่เป็นคู่ตรงข้ามอย่างพื้นที่ภายในและพื้นที่ภายนอกให้อยู่ในผืนระนาบเดียวกันได้

4.3. ความสนใจเรื่องร่างกายและการเคลื่อนไหว

จากความเชื่อมต่อทางพื้นที่ โดยเฉพาะพื้นที่ที่นอกเหนือจากที่เราจะเห็นได้ด้วยสมรรถนะการมองเห็นปกติ อาจนำมาสู่ความสนใจเรื่องร่างกายและการเคลื่อนไหวของนักบัลเลต์ กระจกเข้ามามีบทบาทในการสะท้อนภาพร่างกายให้รอบด้านมากขึ้นกว่าเดิม ในกรณีที่ตัวบุคคลยืนอยู่หน้ากระจกตามลักษณะที่ปรากฏในภาพ The Dancing Class (ภาพที่ 21) กระจกจะช่วยผู้ชมให้เห็นอีกด้านหนึ่งของตัวบุคคลที่ไม่สามารถมองเห็นได้ ความต้องการจะนำเสนอความรอบด้านหรือมุมมองใหม่ด้วยกระจกเงาสอดคล้องกับการเคลื่อนไหวของนักเต้นที่ต้องเคลื่อนไหวให้เห็นทั้ง 360 องศา เกิดเป็นความพยายามของจิตรกรที่ตั้งใจจะบันทึกมุม

ต่าง ๆ ของนักเต้นในชั้นเบื้องต้น ก่อนที่เดอกาส์จะพัฒนาทักษะการวาดนักเต้นจากที่เคยยืนนิ่งท่า (pose) ดูนึงๆ อยู่จุดเดียวให้ดูเหมือนร่างนั้นเคลื่อนไหวผ่านพื้นที่และเวลาได้อย่างต่อเนื่องได้มากขึ้น

unasu

แม้ลักษณะในงานจิตรกรรมของเอ็ดการ์ เดอกาส์จะเป็นที่รู้จักด้านการใช้พื้นที่และการแสดงหลักทัศนียภาพที่โดดเด่น แต่เมื่อได้ศึกษาภาพบางภาพโดยละเอียดจะพบว่า พื้นที่และทัศนียภาพของเดอกาส์มีความซับซ้อนมากกว่าแค่การเปิดพื้นที่โล่ง การจัดองค์ประกอบภาพแปลกใหม่ หรือทัศนียภาพที่แสดงความลึกของพื้นที่ภายในอาคาร กลวิธีการนำกระจกเงาถือเป็นเครื่องมือสร้างมิติใหม่ในงานศิลปะแนวทงอิมเพรสชันนิสต์ กระจกเงาส่งผลต่อการรับรู้ทางสายตาทำให้พื้นที่ที่แลดูปกติไม่ปกติ ความกำกวมทางพื้นที่แบบที่เดอกาส์ใช้ในผลงานจิตรกรรมของเขา มักจะก่อให้เกิด 2 ตัวเลือกให้ผู้ชมเลือกอยู่เสมอ ผู้ชมต้องดูและเชื่อเองว่าสิ่งนั้นเป็นกระจกที่สะท้อนภาพ หรือช่องประตูที่เชื่อมไปยังห้องอื่นๆ แม้แต่ภาพที่มีกระจกอย่างที่เรามองเห็นว่าเป็นกระจกจริงๆ ก็สะท้อนภาพ 2 ตัวเลือกให้ผู้ชมเลือกที่จะสร้างพื้นที่เดิมต่อเอาเองนอกเหนือจากภาพจิตรกรรมที่ศิลปินสร้างว่าจะเป็นอย่างใด การที่ศิลปินเข้าไปจัดการกับพื้นที่โดยอิสระ การเชื่อมโยงพื้นที่ และความสนใจเรื่องความเคลื่อนไหวของร่างกาย ทำให้การวาดภาพลงบนระนาบสองมิติของเดอกาส์ไม่เป็นเพียงการสร้างภาพให้เป็นห้องสามมิติแล้วจัดวางตัวบุคคลในภาพ แต่ยังเพิ่มระดับการลงตาด้วยการใช้กระจกอย่างชาญฉลาดเพื่อให้ได้พื้นที่ในภาพที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะอย่างที่ไม่มีใครพบในกระจก ในผลงานของศิลปินท่านอื่นในยุคก่อน และมีแนวโน้มที่จะยังอิทธิพลต่อแวดวงอิมเพรสชันนิสต์ รวมถึงศิลปินยุคถัดมา

ใช้ ISSN

- 1 Jill De Vonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance* (New York: Harry N. Abrams, 2002), 83-85.
- 2 Kimberly A. Jones, *Degas Cassatt*, accessed October 19, 2017, available from <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2014/degas-cassatt-brochure.pdf>
- 3 James Earle and Christina Bozsik, *Why is this painting so captivating?* - James Earle and Christina Bozsik, accessed December 1, 2017, available from <https://ed.ted.com/lessons/why-is-this-painting-so-captivating-james-earle-and-christina-bozsik>
- 4 The Editors of Encyclopædia Britannica, *Mirror*, accessed November 17, 2017, available from <https://www.britannica.com/technology/mirror-optics>
- 5 Stephen F. Eisenman, "Manet and the Impressionists," in *Nineteenth Century Art: A Critical History* (New York: Thames and Hudson, 2002), 296-297.
- 6 Jill De Vonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance*, 29.
- 7 เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า วังการ์นิเยร์ (Palais Garnier) ด้วยขนาดอาคารอันมโหฬาร และสถาปัตยกรรมเลิศหรู ตั้งชื่อตามสถาปนิก ชาร์ลส์ การ์นิเยร์ (Charles Garnier) โรงอุปราการการ์นิเยร์จุที่นั่งคนดูมากถึง 2,156 ที่นั่ง แต่เดิมใช้เป็นสถานที่แสดงทั้งอุปราการและบัลเลต์ จนกระทั่งโรงอุปราการบาสตีย์ (Opéra Bastille) สร้างเสร็จในปี ค.ศ. 1989 การแสดงประเภทอุปราการและดนตรีจึงย้ายไปแสดงที่โรงละครใหม่ ขณะที่โรงอุปราการการ์นิเยร์จะเน้นการแสดงบัลเลต์เป็นหลัก
- 8 นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตก* (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 9.
- 9 Jennifer Tortorello and Adrienne Westwood, *The Origins of Ballet* - Jennifer Tortorello and Adrienne Westwood, accessed October 30, 2017, available from <https://ed.ted.com/lessons/the-origins-of-ballet-jennifer-tortorello-and-adrienne-westwood>
- 10 Jill De Vonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance*, 92.
- 11 นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ตะวันตก*, 38-39.
- 12 เดอกาส์รู้จักนักดนตรีที่เล่นให้ปารีสโอเปร่าเป็นการส่วนตัว นักบาชขุนตรงกลางภาพ คือ

- เดซีเร ดีโอ (Désiré Dihau) ด้านหลังคือ หลุยส์-มารี ปีเลต์ (Louis-Marie Pilet) นักเชลโล่ ลองเชียง (Lancien) และกูต์ (Gout) นักไวโอลิน See Jill DeVonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance* (New York: Harry N. Abrams, 2002), 13.
- 13 Jill DeVonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance*, 135.
- 14 Sally A. Radell, *Mirrors in the Dance Class: Help or Hindrance?*, accessed November 29, 2017, available from <https://www.iadms.org/page/400>
- 15 Earprint Productions, *ArtLens: Edgar Degas' Frieze of Dancers, c. 1895*, accessed December 5, 2017, available from <https://vimeo.com/57510939>
- 16 ความยาวของกระโปรงทูตูเป็นไปตามสมัยนิยม ซึ่งเวลาต่อมาจะสั้นขึ้นเรื่อย ๆ ในยุคก่อน ผู้ชมเพศชายส่วนใหญ่มักจะเลือกที่นั่งคนดูแถวหน้าติดเวที เพื่อถือโอกาสชมริ้วขาของสาวนักบัลเลต์ได้อย่างใกล้ชิด

USSN นุสุม

นราพงษ์ จรัสศรี. ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ฟาร์อิง, สตีเฟน. 1001 ภาพเขียนที่ต้องเห็นก่อนตาย. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลจาก 1001 Paintings You Must See Before You Die. แปลโดย วดีพร ชัยปิยะพร. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไพน์อาร์ท, 2560.

Benford, Susan. Famous Paintings: Girl Before a Mirror. Accessed November 8, 2017. Available from <http://www.themasterpiececards.com/famous-paintings-reviewed/topic/girl-before-a-mirror>

De Vonyar, Jill, and Richard Kendall. Degas and the Dance. New York: Harry N. Abrams, 2002.

Earle, James and Christina Bozsik. Why is this painting so captivating? - James Earle and Christina Bozsik. Accessed December 1, 2017. Available from <https://ed.ted.com/lessons/why-is-this-painting-so-captivating-james-earle-and-christina-bozsik>

Earprint Productions. ArtLens: Edgar Degas' Frieze of Dancers, c. 1895. Accessed December 5, 2017. Available from <https://vimeo.com/57510939>

Eisenman, Stephen F.. Nineteenth Century Art : A Critical History. New York: Thames and Hudson, 2007.

Jones, Kimberly A.. Degas Cassatt. Accessed October 19, 2017. Available from <https://www.nga.gov/content/dam/ngaweb/exhibitions/pdfs/2014/degas-cassatt-brochure.pdf>

Radell, Sally A.. Mirrors in the Dance Class: Help or Hindrance?. Accessed November 29, 2017. Available from <https://www.iadms.org/page/400>

The Editors of Encyclopaedia Britannica. Mirror. Accessed November 17, 2017. Available from <https://www.britannica.com/technology/mirror-optics>

The King Who Invented Ballet: Louis XIV and the Noble Art of Dance. BBC Four. 13 September 2015.

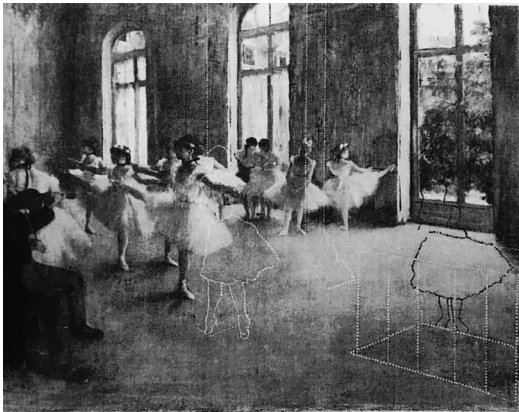
Tortorello, Jennifer and Adrienne Westwood. The Origins of Ballet - Jennifer Tortorello and Adrienne Westwood. Accessed October 30, 2017. Available from <https://ed.ted.com/lessons/the-origins-of-ballet-jennifer-tortorello-and-adrienne-westwood>



ภาพที่ 1

Edgar Degas, The Dance Rehearsal, c. 1873.

ที่มา: Experiment Station, Curtain Call: 5 More Days of Degas, accessed December 6, 2017, available from <http://blog.phillipscollection.org/2012/01/04/curtain-call-5-more-days-of-degas/>



ภาพที่ 2 (บน)

Edgar Degas, The Rehearsal, c. 1873-78.

ที่มา: FineArtAmerica, The Rehearsal 1873-1878, accessed December 6, 2017, available from <https://fineartamerica.com/featured/the-rehearsal-1873-1878-edgar-degas.html>

ภาพที่ 3 (ล่าง)

ภาพแสดงผลการตรวจสอบภาพ The Rehearsal ด้วยเอ็กซ์เรย์และรังสีอินฟราเรด

ที่มาภาพ : Jill De Vonyar and Richard Kendall, Degas and the Dance (New York: Harry N. Abrams, 2002), 82.



ภาพที่ 4 (บน)

Mary Cassatt, Little Girl in a Blue Armchair, 1878.

ที่มาภาพ : National Gallery of Art, "Little Girl in a Blue Armchair": A Closer Look, accessed November 28, 2017, available from <https://www.nga.gov/features/de-gas-cassatt/little-girl-in-a-blue-armchair.html>

ภาพที่ 5 (ล่าง)

ภาพแสดงผลการตรวจสอบภาพ Little Girl in a Blue Armchair ด้วยรังสีอินฟราเรด

ที่มาภาพ : National Gallery of Art, "Little Girl in a Blue Armchair": A Closer Look, accessed November 28, 2017, available from <https://www.nga.gov/features/de-gas-cassatt/little-girl-in-a-blue-armchair.html>



ภาพที่ 6 (ซ้าย)

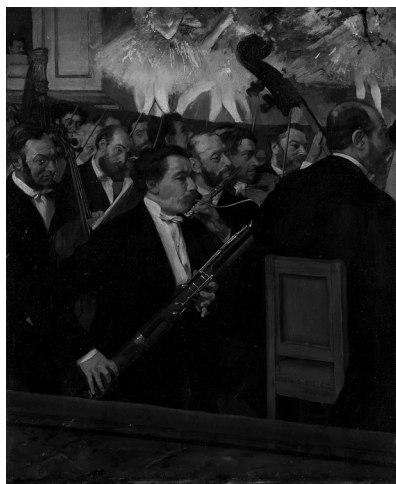
Jan Van Eyck, Portrait of Giovanni Arnolfini and His Wife, 1434.

ที่มาภาพ : Maxime Vinot, Ville, Marchands et Marchandises au Moyen-Age, accessed December 6, 2017, available from <http://www.histoire-geographie-education-civique-maxime-vinot.com/2016/03/activite-5eme-ville-marchands-et-marchandises-au-moyen-age.html>

ภาพที่ 7 (ขวา)

Diego Velasquez, Las Meninas, 1656.

ที่มาภาพ: Wikimedia Commons, Las Meninas, accessed December 6, 2017, available from [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_\(1656\),_by_Velasquez.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Las_Meninas_(1656),_by_Velasquez.jpg)



ภาพที่ 8 (ซ้าย)

Edgar Degas, The Orchestra of the Opera, c. 1870.

ที่มาภาพ : Wikimedia Commons, Edgar Degas — The Orchestra at the Opera, accessed December 9, 2017, available from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Edgar_Degas_-_The_Orchestra_at_the_Opera_-_Google_Art_Project.jpg

ภาพที่ 9 (ขวา)

Edgar Degas, Orchestra Musicians, c. 1870-71.

ที่มาภาพ: Städel Museum, Edgar Degas, Orchestra Musicians, accessed December 6, 2017, available from <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/orchestra-musicians-1872>



ภาพที่ 10 (บน)

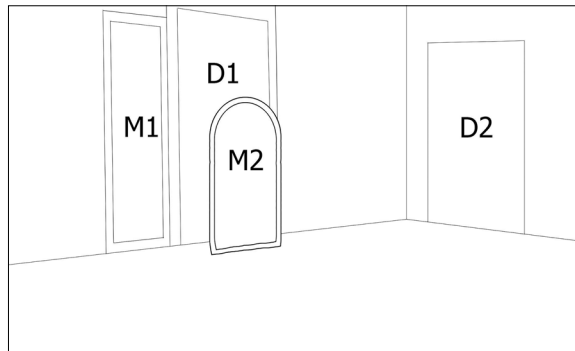
Edgar Degas, *Dancers in Blue*, c. 1882-90.

ที่มา: Jill De Vonyar and Richard Kendall, *Degas and the Dance* (New York: Harry N, Abrams, 2002), 141.

ภาพที่ 11 (ล่าง)

Edgar Degas, *Frieze of Dancers*, c. 1895.

ที่มา: The Museum of Modern Art, *Edgar Degas: A Strange New Beauty (Kids)*, accessed December 20, 2017, available from <https://www.moma.org/audio/playlist/28/496>



ภาพที่ 12 (บน)

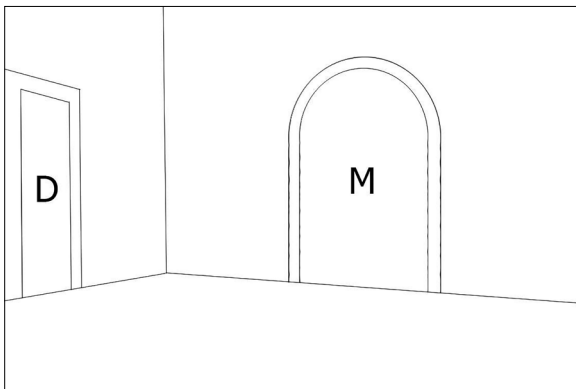
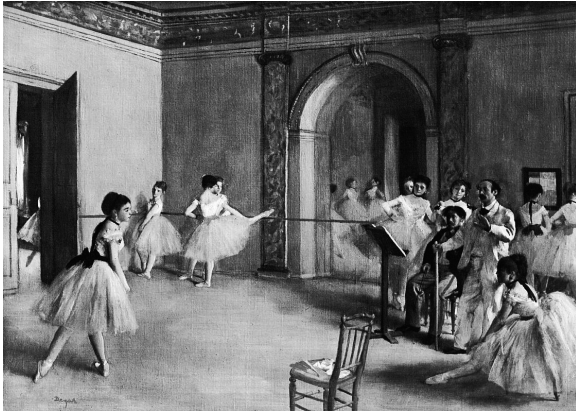
Edgar Degas, *The Dancing Class*, c. 1871-72.

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, *The Dancing Class*, accessed November 3, 2017, available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>

ภาพที่ 13 (ล่าง)

ภาพร่างแสดงตำแหน่งกระจกและประตูในภาพ *The Dancing Class*

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 14 (บน)

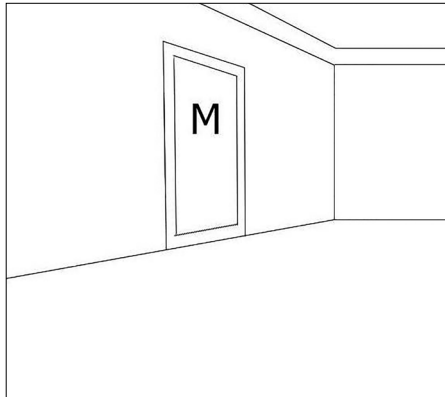
Edgar Degas, Dance Class at the Opera, 1872.

ที่มา: Wikiart, Dance Class at the Opera, accessed November 3, 2017, available from <https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/dance-class-at-the-opera-1872>

ภาพที่ 15 (ล่าง)

ภาพร่างแสดงตำแหน่งกระจกและประตูในภาพ Dance Class at the Opera

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 16 (บน)

Edgar Degas, The Dance Class, 1874.

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, The Dance Class, accessed November 3, 2017, available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438817>

ภาพที่ 17 (ล่าง)

ภาพร่างแสดงตำแหน่งกระจกในภาพ The Dance Class

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 18

Edgar Degas, The Dance Class, c. 1873-76.

ที่มา: Musée d'Orsay, La Classe de danse (The Ballet Class), accessed November 22, 2017, available from http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire/commentaire_id/the-ballet-class-3098.html



ภาพที่ 19 (ซ้าย)

ภาพรายละเอียดกระจกในภาพ Dance Class at the Opera

ที่มา: Wikiart, Dance Class at the Opera, accessed November 3, 2017, available from <https://www.wikiart.org/en/edgar-degas/dance-class-at-the-opera-1872>, นำมาดัดแปลงโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 20 (กลาง)

ภาพรายละเอียดกระจกในภาพ The Dance Class

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, The Dance Class, accessed November 3, 2017, available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438817>, นำมาดัดแปลงโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 21 (ขวา)

ภาพรายละเอียดกระจกในภาพ The Dancing Class

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, The Dancing Class, accessed November 3, 2017, available from <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436141>, นำมาดัดแปลงโดยผู้วิจัย

ปริมาตรเสมือนบนพื้นที่ว่างอันไร้ขอบเขต

รณพร ทศานนท์

สาขาวิชาออกแบบภายใน คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์



คำสำคัญ ปริมาตรเสมือน พื้นที่ว่างอันไร้ขอบเขต สภาวะปิดล้อม จิตรกรรม สถาปัตยกรรม

บทคัดย่อ

บทความนี้ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงระหว่างปริมาตรเสมือนและปริมาตรจริง ซึ่งปรากฏเหนือพื้นที่ภายในสถาปัตยกรรม จากการศึกษากระบวนการในการสร้างสรรค์ ปริมาตรเสมือนผ่าน ตัวอย่างงานสถาปัตยกรรมในประวัติศาสตร์ ซึ่งได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างงานจิตรกรรม และงานสถาปัตยกรรม ทั้งยังสะท้อนแนวคิดซึ่งตระหนักถึงความสำคัญของความสัมพันธ์ในการสรรค์สร้าง เพื่อการขยายอาณาเขตพื้นที่ว่างภายใน รวมทั้งการเชื่อมโยงสภาพแวดล้อมภายนอกสู่สภาวะปิดล้อม ภายในสถาปัตยกรรมด้วยกระบวนการต่างๆ อาทิ แนวความคิดในการสร้างมายาภาพลงตาสองมิติภายใต้ สภาวะปิดล้อมภายในสถาปัตยกรรม แนวความคิดในการสร้างรูปทรงเรขาคณิตเชิงซ้อนบนพื้นที่ว่าง ภายในงานจิตรกรรมเชื่อมโยงทับซ้อนสู่ปริมาตรจริงทางฟิลิกส์ในงาน

สถาปัตยกรรมและแนวความคิดใน การผสานปริมาตรของรูปทรงสามมิติเชิงฟิสิกส์เชื่อมโยงเข้าสู่ปริมาตรเสมือน ซึ่งได้ก่อกำเนิดปริมาตร อันไร้ขอบเขตภายในสถาปัตยกรรม

แนวความคิดต่างๆ ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่าการออกแบบพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรม เป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญของการสร้างสรรค์งานออกแบบสถาปัตยกรรมและงานออกแบบตกแต่งภายใน

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

มนุษย์เราถูกออกแบบโดยธรรมชาติให้มีความสามารถพิเศษในการรับรู้สภาพแวดล้อมเชิงมิติสัมพันธ์ ซึ่งหมายถึงการรับรู้ระยะลึกไกลของสิ่งต่างๆ ด้วยประสาทสัมผัสทางการเห็น โดยกระบวนการทางฟิสิกส์ ซึ่งเรียกว่า สเตริโอฟิส คิวส (Stereopsis Cues)¹ สัญญาณแห่งการเคลื่อนไหวจะถูกเชื่อมโยงโดยตรงกับพฤติกรรมในการสำรวจสภาพแวดล้อม สัญญาณภาพที่ปรากฏจึงเป็นมากกว่าสัญญาณขั้นพื้นฐานของมนุษย์เพราะนอกจากความสามารถในการประมวลผลมาตรวัดระยะลึกไกลนั้น การรับรู้มิติที่สามได้ปรากฏ ณ ศูนย์กลางเหนือจอประสาทตา การพัฒนาความสามารถและการรับรู้มิติที่สามของแต่ละบุคคลนั้น ต่างถูกเชื่อมโยงกับประสบการณ์การรับรู้ในอดีตที่ผ่านมาสัญญาณภาพนี้สามารถสร้างผลกระทบซึ่งทำลายอารมณ์ความรู้สึกและจิตสำนึกของมนุษย์ และนั่นเป็นเหตุผลหนึ่งซึ่งมนุษย์เรียนรู้ที่จะสร้างปฏิสัมพันธ์หรือเลือกที่จะสร้างปฏิริยาตอบโต้รูปแบบต่างๆ ต่อสิ่งเร้าภายในสภาพแวดล้อมที่ตนประสานสัมผัส ดังนั้นการออกแบบสถาปัตยกรรมและการสร้างสรรค์พื้นที่ภายในสถาปัตยกรรมจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การออกแบบ รูปทรงของพื้นที่ว่างเพื่อซ้อนทับเชื่อมโยงกับมวลปริมาตรของรูปทรงเรขาคณิตเท่านั้นการออกแบบพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรมสามารถสร้างสรรค์พลังแห่งจินตนาการกระทั่งสามารถกำหนดรูปแบบพฤติกรรมของบุคคลซึ่งดำรงอยู่ในสภาพแวดล้อมนั้นๆ ได้ เนื่องด้วยสัญญาณของมนุษย์นั้นได้สร้างให้มนุษย์เรามีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทั้งด้านชีววิทยา จิตวิทยา สังคมวิทยาและวัฒนธรรม ซึ่งหมายถึงระบบมนุษย์นิเวศ² เนื่องจากมนุษย์ไม่อาจดำรงอยู่ในรูปทรงเรขาคณิตที่ถูกตัดขาดจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ดังเราจะพบว่ามีการวนการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของบุคคลในเชิงลบที่เติบโตภายใต้สถาปัตยกรรมที่มีสภาวะปิดซึ่งถูกตัดขาดทางกายภาพจากสภาพแวดล้อมธรรมชาติ เช่น กลุ่มเด็กออทิสติก (Autistic) พื้นที่ว่างภายในงานสถาปัตยกรรมซึ่งปรากฏเป็นมิติที่สามในทางฟิสิกส์ หมายถึง พื้นที่ซึ่งสามารถ

วัดระยะความกว้าง ความยาว ความสูงที่เป็นปริมาตรผิวสัมผัส ขณะเดียวกันพื้นที่ว่างและปริมาตรภายในสถาปัตยกรรมนั้นอาจเกิดจากการสร้างสรรค์มาายภาพลวงแห่งมิติภายในสถาปัตยกรรมเพื่อเชื่อมโยงสภาพแวดล้อมจากโลกภายนอกกลับคืนสู่สภาวะปิดล้อมที่ถูกกำหนดขึ้นจากรูปทรงโครงสร้างทางวิศวกรรม สถาปัตยกรรมภายในจึงมีหน้าที่ในการประสานสิ่งสร้างสรรค์นอกเหนือขอบเขตโครงสร้างทางวิศวกรรม ทั้งยังจะต้องเชื่อมโยงพฤติกรรมมนุษย์เหนืออาณาเขตสภาพแวดล้อม ดังนั้นการพัฒนาสร้างสรรค์พื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรมจึงมีความหมายมากกว่าการออกแบบพื้นที่ ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญของการสร้างสรรค์งานออกแบบสถาปัตยกรรมภายใน และเมื่อรูปทรงในงานสถาปัตยกรรมถูกจำกัดขึ้นเนื่องด้วยเหตุผลต่างๆ เช่น ข้อจำกัดของพื้นที่อาณาเขตแวดล้อมและข้อจำกัดของกระบวนการเทคโนโลยี ในการก่อสร้างตามแต่ละช่วงเวลา ปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ได้ก่อให้เกิดข้อจำกัดในการสรรค์สร้างรูปทรง ปริมาตรและมิติพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรม ดังนั้นนักออกแบบจึงพยายามที่จะแก้ไขปัญหามาเพื่อขยายขอบเขตของพื้นที่ภายในและเพื่อเชื่อมโยงสภาพแวดล้อมภายนอกกลับสู่โลกภายในสถาปัตยกรรม ด้วยหลักการในการสร้างมาายภาพลวงแห่งมิติภายในสภาพแวดล้อมสามมิติทางฟิสิกส์ แนวคิดในการสร้างสรรค์พื้นที่ภายในสถาปัตยกรรมซึ่งได้แสดงให้เห็นว่ามนุษย์เราต่างตระหนักถึงความสัมพันธ์ของระบบมนุษย์นิเวศและพยายามค้นหากระบวนการในการสร้างสภาพแวดล้อมภายในพื้นที่ซึ่งมนุษย์เรามีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันได้ปรากฏให้เห็นตั้งแต่ศตวรรษที่ 1 การศึกษางานออกแบบตกแต่งภายในบ้านพักอาศัยในเมือง ปอมเปอี (Pompeii) ภายหลังจากการค้นพบและการบูรณะในศตวรรษที่ 18 บ้านหลังนี้ได้เป็นสถานที่ศึกษา เรื่องแนวความคิดในการออกแบบจัดวางผังและการออกแบบตกแต่งภายใน ทั้งยังเป็นต้นแบบในการศึกษารูปแบบของงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นพื้นฐานของวิวัฒนาการเกี่ยวกับลักษณะของงานจิตรกรรมแบบโรมัน กระทั่งนำไปสู่ยุคแห่งความรุ่งเรืองของงานจิตรกรรมในสมัยเรเนซองส์ บ้านเวติ (House of Vetti) (ภาพที่1) เมืองปอมเปอี ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของเมืองนาโปลีประเทศอิตาลี การออกแบบตกแต่งภายในห้องต่างๆ นั้น ประกอบไปด้วยการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเทคนิคสีเฟรสโกเป็นหลักโดยมีการคำนึงถึงเนื้อหาของภาพ ตำแหน่งของภาพ และการมองเห็นที่เชื่อมโยงกับระดับสายตา เช่น ภาพเขียนลวดลายวัสดุอย่างหินอ่อนถูกจัดวางอยู่ในตำแหน่งของพื้นที่ด้านล่างสุดของผนัง ภาพบุคคล หรือสิ่งของต่างๆ ที่อยู่ในกรอบภาพถูกจัดวางให้อยู่ในระดับสายตา คือ แนวกึ่งกลางของผนังห้องและภาพงานสถาปัตยกรรมจะถูกเชื่อมโยงมุมมองโดยใช้ลักษณะแบบกรอบหน้าต่าง ซึ่งแสดงภาพมุมมองต่องานสถาปัตยกรรมเป็นลักษณะเช่นเดียวกับการมองเห็นจากมุมมองภายในอาคาร โดยมีการเชื่อมโยงลักษณะบางประการของรูปแบบโครงสร้างในทางสถาปัตยกรรมสู่มิติในภาพเขียน

นอกจากนี้ยังมีการแสดงให้เห็น แนวคิดในการเชื่อมโยงสภาพแวดล้อมภายนอกเข้าสู่พื้นที่ว่างภายใน ด้วยการเขียนภาพพื้นหลังของงานสถาปัตยกรรมเป็นภาพทิวเขาและท้องฟ้า ภาพในลักษณะนี้จะถูกจัดวางในตำแหน่งส่วนกลางของผนัง ท้องไปจนถึงส่วนบนสุดของผนังห้อง แม้งานจิตรกรรมที่ใช้ในการตกแต่งผนังจะยังไม่สามารถขยายพื้นที่ภายในห้องออกไปได้มากนัก แต่ก็นับเป็นจุดเริ่มต้นที่ได้สะท้อนให้เห็นแนวความคิดในการพยายามสร้างสภาพแวดล้อมเปิดภายในสภาวะปิดล้อมทางสถาปัตยกรรม อีกหนึ่งตัวอย่างของงานจิตรกรรมฝาผนังที่นำมาใช้ในการตกแต่งภายในห้องนอนของ บ้านฟีฟานนุส ซินนีสตอร์ (Villa of P. Fannius Synistor) (ภาพที่2) ในเมืองปอมเปอี ห้องนอนนี้มีพื้นที่ขนาดเล็กเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าจิตรกรใช้การเขียนภาพ จิตรกรรมตกแต่งผนังโดยการแบ่งผนังออกเป็นสองส่วนหลัก คือ พื้นที่ส่วนล่างเลือกเขียนภาพเป็นรูปแบบ ลักษณะวัสดุแสดงระนาบของผนังอาคารที่ต่อเนื่องกันทั้งสองด้าน เพื่อบ่งบอกสภาวะการคงอยู่ภายในสถาปัตยกรรม ทั้งยังเชื่อมโยงกับรูปแบบสถาปัตยกรรมภายนอกโดยการเขียนภาพแบบเสาโครงสร้างบนระนาบของผนังที่เชื่อมต่อกันทั้งสองด้าน จากบริเวณแนวกรอบหน้าต่างจริงถึงระดับเพดานเขียนภาพแนวคานรับน้ำหนักโครงสร้างหลังคาเป็นส่วนเชื่อมต่อเข้าสู่โครงสร้างอาคารจริง โดยมุมมองระดับสายตา คือ ระยะเวลาสูงของบุคคลที่พฤติกรรมการนั่งบนเครื่องเรือนภายในห้องนอนทั้งยังมีพื้นหลังในระยะบนสุดของผนังเป็นภาพท้องฟ้าเพื่อเชื่อมโยงบรรยากาศภายนอกเข้าสู่สภาพแวดล้อมปิดล้อมภายใน ส่วนภาพเขียนระยะกลางของผนังห้องคือองค์ประกอบโครงสร้างเสาที่รองรับคานซึ่งได้เปลี่ยนบทบาทหน้าที่ตนเป็นพื้นที่กึ่งสาธารณะ (semi - open space) ดังนั้นผนังห้องนอนที่มีหน้าที่ในการแบ่งสัดส่วนพื้นที่ภายในอาคาร และสร้างอาณาเขตปิดล้อมได้กลายเป็นพื้นที่เชื่อมต่อบุคคลสู่โลกภายนอก การเขียนภาพสถาปัตยกรรม และสภาพแวดล้อมธรรมชาติบนผนังห้องต่าง ๆ ในบ้านพักอาศัยหลายหลังของเมืองปอมเปอีนั้น แม่มุมมองระดับสายตายังไม่ถูกต้องตามหลักการเห็นและหลักการบันทึกภาพแบบทัศนียวิทยาเชิงเส้น ซึ่งถูกค้นพบ ในช่วงศตวรรษที่ 15 แต่ภาพเขียนได้แสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมโดยการสร้างทัศนียภาพภายนอกอาคารให้ปรากฏภายในอาคารเช่นเดียวกับมุมมองลักษณะแบบช่องเปิดหน้าต่างทั้งการให้ความสำคัญต่อการสร้างสภาพแวดล้อมภายในอาคาร

เมื่อก้าวเข้าสู่ยุคสมัยแห่งความรุ่งเรืองในด้านศิลปวิทยา ความเจริญทางการศึกษาศิลปกรรมทุกแขนงได้ก่อให้เกิดมิติใหม่แห่งการค้นพบการเรียนรู้และการสร้างสรรค์ กระบวนการค้นพบหลักการ ทัศนียวิทยาเชิงเส้น (Perspective) โดย ฟิลิปโป บรูเนลเลสกิ (Filippo Brunelleschi c.1377-1446, Florence, Italy) สถาปนิกชาวฟลอเรนซ์ เป็นการค้นพบกระบวนการบันทึก

ภาพด้วยการเขียนภาพที่ สามารถเชื่อมโยงกับหลักการการมองเห็นของมนุษย์ในเชิงฟิสิกส์ ที่แท้จริงซึ่งสามารถถ่ายทอดระยะลึกไกลตามตาเห็น การค้นพบหลักการสำคัญนี้ได้ เปลี่ยนแปลงโลกแห่งการสร้างสรรค์ไม่เพียงแต่ในงานจิตรกรรม ยังรวมถึงงานออกแบบ สถาปัตยกรรมและงานออกแบบตกแต่งภายใน นักออกแบบได้ใช้กระบวนการของ หลักการทัศนวิทยาเชิงเส้นไม่เพียงแต่การแสดงผลงานออกแบบเสมือนจริง แต่รวมไปถึงการนำเทคนิค ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมาใช้ผสมผสานกับหลักการบันทึกภาพโดยการอ้างอิงเส้นแนวนอนระดับสายตา (horizontal line) เพื่อแก้ไขปัญหาในการสลายอาณาเขต พื้นที่ภายใน และเพื่อการเชื่อมโยงสภาพภายนอกสู่สภาวะปิดล้อมภายในสถาปัตยกรรม หลังจากการค้นพบและเผยแพร่หลักการดังกล่าว ได้ปรากฏการนำหลักทัศนวิทยาเชิงเส้นมาใช้ผสมผสานกับหลักการอื่นๆ เพื่อการสร้างสรรค์อาณาเขต

พื้นที่ภายในสถาปัตยกรรมในรูปแบบต่างๆ เช่น การผสมผสานเทคนิคกระบวนการเพื่อสร้างระยะมิติในงานจิตรกรรมด้วยบรรยากาศแห่งแสงและการทับซ้อนของรูปทรงเรขาคณิตร่วมกับมุมมองทัศนวิทยาเชิงเส้น เพื่อขยายขอบเขตพื้นที่ภายในสถาปัตยกรรม ซึ่งปรากฏที่โบสถ์ซานต้า มาเรีย เดลลา กราเซีย เมืองมิลานประเทศอิตาลี (Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy) ผลงานออกแบบโดย กุยลิฟอร์ติ โซลารี (Guiniforte Solari , c.1429 - 1481) หรือ โบนิฟอร์ติ (Boniforte) ประติมากร สถาปนิกและวิศวกรแห่ง เมืองมิลานเป็นการทำงานออกแบบร่วมกับ โดนาโต ดิ ฟาสกุสโซ (Donato di Pascuccio , c.1445-1514, Urbino, Italy) หรือ โดนาโต บรามันเต้ (Danato Bramante) สถาปนิกแห่งอุบิโน (Urbino) โบสถ์แห่งนี้สร้างขึ้นในปี ค.ศ. 1463 - 1497 ที่ซึ่งมีผลงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีชื่อเสียงและถูกกล่าวถึงมากที่สุดผลงานหนึ่งคือ ภาพเขียนอาหารมื้อสุดท้าย (The Last Supper) (ภาพที่ 3) โดย ลีโอนาโด ดา วินชี (Leonardo da Vinci, c.1452 - 1519, Florence, Italy) จิตรกร ประติมากร สถาปนิกและวิศวกรแห่งฟลอเรนซ์ ภาพเขียนนี้ มักถูกกล่าวถึงในแง่ของสุนทรียศาสตร์ทางความงามในงานจิตรกรรมซึ่งมีลักษณะเด่นในการสร้างมิติลงตา ในภาพด้วยเทคนิคการใช้บรรยากาศแห่งแสง ไม่เพียงแต่ความงดงามในงานจิตรกรรมมากกว่านั้น ยังได้แสดงถึงการสื่อแนวความคิดของความสัมพันธ์ระหว่างงานจิตรกรรมและงานสถาปัตยกรรม ภาพเขียนนี้ปรากฏที่ผนังปลายสุดด้านตรงข้ามทางเข้าห้องโถงรับประทานอาหารภายในโบสถ์ซานต้า มาเรีย เดลลา กราเซีย ทั้งนี้ลักษณะผังของห้องโถงมีลักษณะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า จิตรกรได้คำนึงถึงตำแหน่งของภาพเขียนและระยะมุมมองซึ่งได้ถูกเชื่อมโยงกับรูปทรงพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรม โดยมุมส่วนบนสุดของผนังที่ เป็นส่วนเชื่อมต่อกับส่วนโค้งของเพดานจิตรกรได้เขียนภาพลักษณะรูปแบบงานปูน

บันซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งในทางสถาปัตยกรรมเป็นส่วนเชื่อมต่อระนาบผนังและเพดาน ทั้งนี้ภายในภาพเขียนยังถูกแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามส่วนในแนวทางตั้งตามสัดส่วนของการแบ่งโครงเพดาน มายาภาพแห่งมิติที่สามซึ่งปรากฏ จากมุมมองภายในสถาปัตยกรรมถูกเชื่อมโยงจากมุมมองของผนังทั้งสองด้านเชื่อมต่อเข้าสู่มิติลงตาในงานจิตรกรรมซึ่งแสดงภาพผนังด้านข้างของห้องโถงที่ซึ่งพระเยซูและเหล่าสาวกประทับนั่ง นอกจากนั้นพื้นที่ตอนปลายส่วนโค้งเพดานแนวเส้นส่วนโค้งแหลมยังถูกเชื่อมโยงต่อเนื่องกับแนวผ้าเพดานในภาพเขียน โดยมีภาพบรรยากาศภายนอกอาคารคือภาพทิวเขาและท้องฟ้าเป็นระยะสุดท้าย ซึ่งปลดปล่อยสายตาออกจากปริมาตรสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งเป็นรูปทรงภายในงานสถาปัตยกรรม แนวความคิดในการใช้รูปทรงเชิงซ้อนบนที่ว่างปรากฏเป็นการใช้รูปทรงเรขาคณิต คือ รูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูซึ่งแทรกตัวอยู่ในผลงานจิตรกรรม ผลกระทบที่เกิดขึ้นเป็นการผลกระทบผนังออกไปในทันทีและเมื่อการกระเจิงของแสงในบรรยากาศซึ่งทำให้วัตถุที่อยู่ห่างไกลได้รับความเข้มของการส่องสว่างน้อยร่วมกับค่าความอึดตัวของสีลดต่ำลงจึงได้ก่อให้เกิดบรรยากาศระยะทางหมอกในภาพเขียนเป็นมิติที่สามในงานจิตรกรรมถูกเชื่อมโยงกับมิติที่สี่คือหัวเวลาในทางสถาปัตยกรรม มายาภาพลงในงานจิตรกรรมผสานกับความสัมพันธ์ของปริมาตรเชิงรูปทรงในงานสถาปัตยกรรม ผลที่ได้จึงเป็นการสร้างมิติมายาภาพซึ่งได้ขยายอาณาเขตของพื้นที่ว่างในทางสถาปัตยกรรม ที่ซึ่งเขตแดนระหว่างงานจิตรกรรมและงานสถาปัตยกรรมได้สลายกลายเป็นหนึ่งเดียว เมื่อพฤติกรรมที่เกิดขึ้นภายในพื้นที่ซึ่งมีหน้าที่เป็นห้องโถงรับประทานอาหารทำให้สามารถจินตนาการได้ถึงการเป็นส่วนร่วมในอาหารมื้อสุดท้ายครั้งนั้น

นอกจากการนำกระบวนการสร้างมิติที่สามในงานจิตรกรรม เพื่อขยายขอบเขตพื้นที่ภายในสถาปัตยกรรมดังที่กล่าวมาแล้วนั้น ยังมีกระบวนการที่น่าสนใจเป็นแนวคิดในการผสมผสานระหว่างการทับซ้อนของปริมาตรในรูปทรงสามมิติเชิงฟิสิกส์เชื่อมโยงสู่ปริมาตรเสมือนของรูปร่างสองมิติ ซึ่งเป็นพัฒนาการสร้างมายาภาพขั้นสูงโดยใช้ความสัมพันธ์ระหว่างสัญลักษณ์มุมมองและกระบวนการรับรู้อัตราปริมาตร แนวคิดดังกล่าวนี้ปรากฏที่โบสถ์ซานตา มาเรีย เพรสโซ ซานซาเตโร (Santa Maria Presso San Satiro, Milan, Italy) ผลงานออกแบบปรับปรุงทางสถาปัตยกรรมในปี ค.ศ. 1472 — 1482 โดย บรามันเต้ (Bramante) ร่วมกับ จิอวานนี แอนโทนี อมอดิโอ (Giovanni Antonio Amodeo c.1447-1522, Pavia, Lombardy) สถาปนิกและวิศวกรแห่งพาเวีย โบสถ์เล็กแห่งหนึ่งในเมืองมิลานได้กลายเป็นสถานที่แห่งแรกในโลกประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ซึ่งได้แสดงให้เห็นถึงแนวความคิดในการสร้างมายาภาพลง ด้วยเทคนิคตรงर्फเลเย (Trompe-l'oeil) คือกระบวนการในการ

ออกแบบที่มีความซับซ้อนในการสร้าง ภาพลวงตาและได้ก่อกำเนิดปริมาตรเสมือนจริง บรามันต์ได้ผสมผสานความรู้และทักษะในงานจิตรกรรม โดยใช้ความรู้และความชำนาญของศาสตร์ทั้งสองเพื่อสร้างสรรค์พื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรมนอกเหนือข้อจำกัดทางวิศวกรรมเนื่องจากผังอาณานิคมบริเวณทางสถาปัตยกรรมมีข้อจำกัดในการขยายพื้นที่ซึ่งตั้งอยู่ติดกับแนวถนนสายหลัก คือ เวียฟาโลโคนิ (Via Falcone) ด้วยลักษณะของผังบริเวณทำให้อาคารเป็นรูปทรงตัวทหรือกากบาทแบบละตินครอส (Latin Cross) ช่วงเวลาดังกล่าวผังโบสถ์นิยมใช้ผังอาคารรูปทรงกากบาทแบบกรีกครอส (Greek cross) คือ กากบาทที่มีแนวแกนทั้งสี่ทิศยาวเท่ากันซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของผังโบสถ์ในสมัยคริสต์ยุคต้น (Early Christian) ผังแบบกรีกครอสนั้นได้ก่อให้เกิดพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรม ณ ศูนย์กลางจุดตัดของผังอาคารแนวทิศเหนือไปยังทิศใต้และทิศตะวันออกไปยัง ทิศตะวันตก จากข้อจำกัดดังกล่าวแล้วนั้นทำให้ไม่สามารถขยายพื้นที่ส่วนสักการบูชาในทิศตะวันออก เพิ่มได้อีกโดยพื้นที่ในส่วนสักการบูชามีความลึกน้อยกว่า 90 เซนติเมตร บรามันต์ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในพื้นที่อันจำกัดนี้ โดยการใช้เทคนิคการสร้างภาพลวงตาเสมือนจริงร่วมกับการกำหนดมุมมอง ณ จุดสังเกตการณ์เดียวภายในพื้นที่ว่างทางสถาปัตยกรรม งานจิตรกรรมได้เชื่อมโยงมิติที่สามซึ่งเป็น โครงสร้างองค์ประกอบในงานสถาปัตยกรรม คือ แนวปูนปั้นเหนือเสาและเสาโครินเทียน (Corinthian order) ต่างถูกเชื่อมโยงเข้าสู่ที่ว่างในงานจิตรกรรมบริเวณด้านหลังแท่นสักการบูชา จากมุมมองจะเห็น การปรากฏพื้นที่ส่วนต่อเนื่องด้านหลังแท่นบูชาเพิ่มออกไปอีกสามช่วงเสา ซึ่งได้ก่อให้เกิดปริมาตรเสมือน ทั้งยังปรากฏภาพโครงสร้างเพดานโค้งครึ่งวงกลมบริเวณเหนือแท่นบูชา รวมถึงการเลือกใช้รูปทรงครึ่งวงกลม ณ จุดปลายสายตาเพื่อเปิดสภาวะปิดในงานสถาปัตยกรรม กระทั่งการออกแบบรูปทรงพื้นที่ว่างเชิงฟิสิกส์เป็นลักษณะโดมครึ่งวงกลมบริเวณเหนือพื้นที่สักการบูชาคือพื้นที่จุดบรรจบรูปตัวทในผังอาคาร ซึ่งได้ก่อให้เกิดปริมาตรจริงในทางสถาปัตยกรรมร่วมกับการสร้างสรรค์มิติมายภาพทั้งหมดได้ถูกเชื่อมโยงกับกระบวนการในการรับรู้รูปทรงเรขาคณิตของบุคคลโดยประสบการณ์ตรง ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ความทับซ้อนเหนือขอบเขตระหว่างงานจิตรกรรมกับการทับซ้อนของปริมาตรรูปทรงเหนือจริงทางสถาปัตยกรรม (ภาพที่ 4 - 6)

การนำเทคนิคตรงर्फเลสมาใช้ในงานออกแบบ เพื่อขยายจินตภาพซึ่งถูกกำหนดอาณาเขตภายใน สถาปัตยกรรมยังปรากฏขึ้นที่โรงละคร เทียร์โต โอลิมปิกโค เมืองวินเซนซ่า ประเทศอิตาลี (Teatro Olimpico, Vicenza, Italy) นับเป็นโรงละครที่มีชื่อเสียงมากที่สุดแห่งหนึ่งในเรื่องของการออกแบบ ภายในทั้งยังได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกโลก (UNESCO World Heritage Site) เมื่อปี ค.ศ. 1994 โรงละครแห่งนี้ออกแบบโดย แอนเดรีย พาเลาติโอ

(Andrea Palladio, c.1508-1580, Venice, Italy) ร่วมกับ วินเซนโซ สคามอสซี (Vincenzo Scamozzi, c. 1548-1616, Venice, Italy) ทั้งสองเป็นสถาปนิกแห่งเวนิส ซึ่งได้นำแนวคิดในการสร้างมิตินาฬิกาพลวงมาใช้สำหรับสร้างสรรคงานออกแบบฉากละครเวที สถาปนิกได้ออกแบบอาคารโดยใช้รูปแบบลักษณะเช่นเดียวกับโรงละครเครโค-โรมัน (Creco - Roman) คือมีลักษณะผังของที่นั่งชมเป็นแบบวงโค้งครึ่งวงกลมซึ่งมีระยะความสูงของแถวที่นั่งต่างระดับกัน โดยมีศูนย์กลางของวงโค้งครึ่งวงกลมเป็นแนวเดียวกันกับจุดศูนย์กลางของเวที ภาพที่ปรากฏด้านหลังฉากละครได้ขยายพื้นที่ของฉากหลังการแสดงออกไป³ ซึ่งปรากฏกลายเป็นภาพด้านหน้าของสถาปัตยกรรมแห่ง เมืองเวนิสร่วมกับบรรยากาศของถนนสายเล็กๆ ในเมืองทั้งเจ็ดสายที่ซึ่งผู้คนสามารถสัมผัสบรรยากาศจริงเหล่านี้ในวิถีชีวิตประจำวัน ประกอบด้วยการปรากฏภาพระยะปลายทางสายตาซึ่งได้ถูกปลดปล่อยออกจากรูปทรงปิดในทางสถาปัตยกรรมด้วยพื้นหลังที่เป็นโครงสร้างอากาศธาตุ ภาพทั้งหมดเกิดจากมุมมองที่ถูกกำหนดด้วยตำแหน่งพื้นที่ในการนั่งชม สถาปนิกใช้การปรับระนาบองศาพื้นด้านหลังฉากให้มีมุมเอียงขึ้น รวมกับการเขียนภาพด้านหน้าของสถาปัตยกรรมลงบนผนังไม้ซึ่งถูกจัดวางให้มีมุมแคบเข้าหากัน โดยใช้เส้นระดับสายตาและมุมมองหักเหของแสงและเงา ร่วมกับทฤษฎีการปรากฏค่าความต่างของวัตถุภาพบน เส้นขนานที่ไร้ออบเขต การคงอยู่ภายในรูปทรงสถาปัตยกรรมปิดจึงกลายเป็นเช่นการคงอยู่ภายในสภาพแวดล้อมเปิดภายนอกสถาปัตยกรรมที่ซึ่งปริมาตรของที่ว่างภายในได้สลายตัวเป็นหนึ่งเดียวกับสภาวะภายนอก ภาพที่ปรากฏแก่ผู้ชมในบริเวณที่ถูกกำหนดเปรียบเสมือนมุมมองหนึ่งของบรรยากาศสภาพแวดล้อมเมือง ซึ่งผู้คนต่างคุ้นเคยและมีประสบการณ์ร่วมในการรับรู้จึงทำให้บุคคลสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ตนเอง ร่วมกับสภาพแวดล้อมภายในของโรงละคร ประหนึ่งเช่นเหตุการณ์ต่างๆ เหล่านั้นเกิดขึ้นครั้งแล้วครั้งเล่าบนช่วงเวลาที่ผ่านมาในสถานที่แห่งความทรงจำที่ผู้คนคุ้นชิน (ภาพที่ 7 - 10)

ในช่วงศตวรรษที่ 20 การศึกษาหลายแขนงทั้งด้านปรัชญา จิตวิทยา เป็นไปเพื่อค้นหาและเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสภาวะแวดล้อม ซึ่งประกอบไปด้วยธรรมชาติแวดล้อมและวัตถุธาตุแวดล้อม การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของการเรียนรู้และความเข้าใจสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่ในธรรมชาตินั้นเป็นหนึ่งในความสามารถของมนุษย์ต่อกระบวนการเรียนรู้และความสามารถในการเชื่อมโยงรูปทรงที่ว่างสองมิติสู่ความสมบูรณ์ทางโครงสร้างแบบสามมิติซึ่ง ฟรีดริช โฟรเบล (Friedrich Froebel)⁴ ได้อธิบายถึงทฤษฎีการเรียนรู้ของแต่ละบุคคลผ่านรูปทรงต่างๆ⁵ เป็นการเรียนรู้ขั้นพื้นฐานเกี่ยวกับสรรพสิ่งรอบตน การปรากฏของรูปทรงทั้งหมดที่มีอยู่ในสภาพแวดล้อมทั้งรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงเรขาคณิต ได้ส่งผลต่อ

ความเข้าใจเชิงตรรกะ การคำนวณปริมาตรของรูปทรง ความแตกต่างของขนาดสัดส่วน รวมทั้งความสมดุลทางโครงสร้างในรูปทรง การเรียนรู้ขั้นพื้นฐานนี้ส่งผลให้แต่ละบุคคลมีความสามารถในการสร้างความเข้าใจ เชิงสุนทรีภาพความงามที่เป็นนามธรรมเชื่อมโยงไปสู่การรับรู้แบบรูปธรรม ทั้งนี้เพื่อเชื่อมโยงตัวตนกับสภาพแวดล้อมที่ปรากฏบนโลก ทั้งนี้ นักปรัชญาสายปรากฏการณ์ศาสตร์ชาวฝรั่งเศส แกสตัน บาเชลาร์ด (Gaston Bachelard, c.1884 - 1962, Paris) ได้เสนอแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับจินตนาการของบุคคล คือ จินตนาการเชิงวัตถุ (Material Imagination) และจินตนาการเชิงรูปทรง (Formal Imagination) ทฤษฎีดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการรับรู้และการสร้างสรรค์จินตนาการ ซึ่งถูกเชื่อมโยงกับการรับรู้สุนทรีภาพความงามทางศิลปะ การที่บุคคลสามารถเชื่อมโยงการรับรู้ปริมาตรของรูปทรงและสัมผัสเกี่ยวกับสุนทรีภาพในทางสถาปัตยกรรมนั้น ได้นำไปสู่การสร้างสรรค์ปริมาตรรูปทรงเชิงพื้นที่ มิติมาภาพบนระนาบสองมิติถูกผสมผสานกับปริมาตรสามมิติเชิงฟิลิกส์ที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรม ผลที่เกิดขึ้นคือ การสร้างสรรค์จินตนาการเกี่ยวกับพื้นที่ว่างของบุคคลซึ่งอาจเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากความทรงจำและจิตได้นี้

อย่างไรก็ตามจากตัวอย่างต่างๆ นั้นได้สะท้อนและเน้นย้ำถึงแนวคิดการให้ความสำคัญต่อการเชื่อมโยงที่ว่างภายในและภายนอก ทั้งกระบวนการคิดและการนำสิ่งซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติที่เป็นบริบทสำคัญของสภาพแวดล้อมบนพื้นที่ ถูกนำมาประสานเชื่อมโยงเข้ากับรูปทรงโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม การคำนึงถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นภายในอาคารจึงไม่ใช่เพียงแค่รูปทรงพื้นที่ว่างหรือหน้าที่ใช้สอยของพื้นที่ แต่เป็นการคำนึงถึงบริบทสภาพแวดล้อมของอาคารที่มักจะถูกเชื่อมโยงสู่งานออกแบบภายใน ดังนั้นการออกแบบพื้นที่ภายในสถาปัตยกรรมจึงไม่ใช่เพียงแค่การออกแบบมวลที่ว่างในงานสถาปัตยกรรม แต่เป็นการสร้างสรรค์ผลงานแห่งความเคลื่อนไหวที่ก่อเกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลสู่รูปทรงซึ่งนำไปสู่ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลสู่บุคคล โดยการสรรค์สร้างบรรยากาศแห่งการทวนระลึกที่ซึ่งก่อกำเนิดพื้นที่แห่งการเชื่อมโยงสภาวะเปิดจากโลกภายนอกเข้าสู่สภาวะปิดล้อมภายในสถาปัตยกรรมสู่ความเป็นเอกภาพ ที่ซึ่งขยายอาณาเขตพื้นที่ว่างภายในสถาปัตยกรรมกว้างไกลอย่างไร้ขอบเขต

เชิ้อSSN

- 1 สัญญาณการรับรู้ความลึกและโครงสร้างสามมิติที่ปรากฏ เป็นภาพจากการมองเห็นมนุษย์ และสัตว์แต่ละประเภทต่างมีตำแหน่งของดวงตาบนกระโหลกศีรษะที่แตกต่างกันการรับรู้ระยะลึกไกลจึงมีความเกี่ยวข้องกับตำแหน่งสัมพันธ์ในแนวนอนของวัตถุ
- 2 ระบบมนุษย์นิเวศ หมายถึง ความสัมพันธ์แบบองค์รวมของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมมีสองระบบคือ ระบบมนุษย์นิเวศเชิงกายภาพและระบบมนุษย์นิเวศเชิงสังคม
- 3 John Kurtich and Garret Eakin. *Interior Architecture*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996), 90-92.
- 4 Friedrich Fröbel (Friedrich Wilhelm August Fröbel, 21 เมษายน ค.ศ.1782 - 21 มิถุนายน ค.ศ.1852) นักการศึกษาชาวเยอรมัน ผู้ค้นพบทฤษฎีการศึกษาสมัยใหม่ซึ่งถูกนำมาใช้สร้างหลักสูตรการศึกษาระดับอนุบาลในประเทศเยอรมันและอังกฤษ
- 5 ทฤษฎีการเรียนรู้ชื่อว่า Forms of Life, of beauty and of knowledge หมายถึง Forms of Life คือ ความสัมพันธ์ของวัตถุต่างๆ ซึ่งเด็กค้นพบบนโลก Forms of beauty คือ รูปแบบนามธรรมของความงาม ความสมดุลทางธรรมชาติ Forms of knowledge คือ พื้นฐานการคำนวณและแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ จากรูปทรงเรขาคณิต

บรรณานุกรม

- Bachelard, Gaston. **Water and Dreams**. Translated from the French by Edith R. Farrell. Michigan: Braun-Brumfield, 1982.
- _____. **The Poetics of Space**. Translated from the French by Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1994.
- Bruce, Tina. **The Routledge International Handbook of Philosophies and Theories of Early Childhood Education and Care**. New York: Taylor & Francis Group, 2016.
- Hartt, Frederick. **History of Italian Renaissance Art Painting Sculpture Architecture**. New York: Harry N. Abrams, 1994.
- Heidegger, Martin. **Building, Dwelling, Thinking**. New York: Harper Colophon Books, 1971.
- Hintzen-Bohlen, Brigitte. **Art & Architecture Rome**. Mönchengladbach: Könemann & Tandem Verlag GmbH, 2005.
- Kurtich, John and Eakin, Garret. **Interior Architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold, 1996.
- Murray, Peter. **The Architecture of the Italian Renaissance**. Singapore: Thames & Hudson, 2006.



ภาพที่ 1 (บนซ้าย)

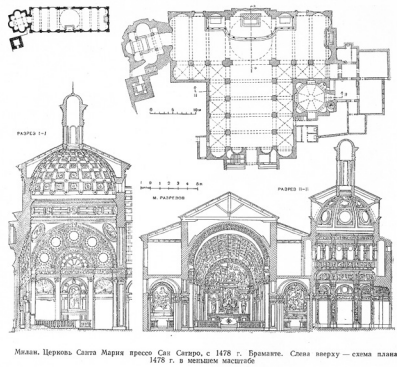
งานจิตรกรรมตกแต่งภายในบ้านเวติ เมืองปอมเปอี ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของเมืองนาโปลี ประเทศอิตาลี (House of Vetti, Pompeii, Napoli, Italy)
ที่มาภาพ : ถ่ายภาพ โดย ธนาพร ทศานนท์

ภาพที่ 2 (บนขวา)

บ้านพิฟานนุส ซินนิสเตอร์ เมืองปอมเปอี ปัจจุบันเป็นส่วนหนึ่งของเมืองนาโปลีประเทศอิตาลี (Villa of P. Fannius Synistor at Boscoreale, Pompeii, Napoli, Italy)
ที่มาภาพ : ถ่ายภาพ โดย ธนาพร ทศานนท์

ภาพที่ 3 (ล่าง)

ภาพอาหารมื้อสุดท้าย โดย ลีโอนาโด ดา วินชี โบสถ์ซานต้า มาเรีย เดลลา กราเซีย เมืองมิลาน ประเทศอิตาลี (The Last Supper, Leonardo da Vinci, Santa Maria delle Grazie, Milan, Italy)
ที่มาภาพ : www.biblicalcatholic.com



ภาพที่ 4 (บนซ้าย)

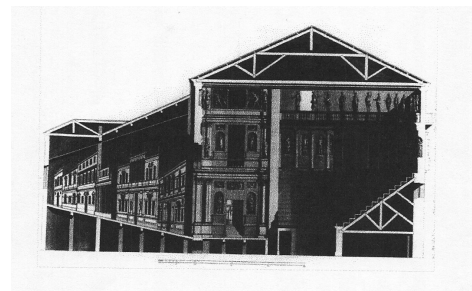
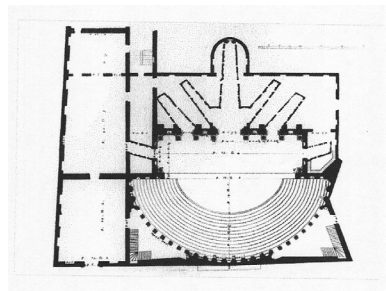
โบสถ์ซานตา มาเรีย เพรสโซ ซานซาติเร ซานซาติเร Santa Maria Presso San Satiro, Milan, Italy
ที่มาภาพ : www.veditalia.com

ภาพที่ 5 (บนขวา)

มุมมองซึ่งแสดงให้เห็นการใช้เทคนิคตรงพีเลย์ (Trompe-l'oeil)
สร้างมายาภาพลงในงานสถาปัตยกรรม
ที่มาภาพ : www.en.m.wikipedia.org

ภาพที่ 6 (ล่าง)

ผังอาคารและรูปตัดภายในโบสถ์ซานตา มาเรีย เพรสโซ ซานซาติเร (Sanza Satiro, Milan, Italy)
ที่มาภาพ : www.edatias.it



ภาพที่ 7 (บนซ้าย)

โรงละครเทียโตร โอлимпิกโค (Teatro Olimpico, Vicenza, Italy)

ที่มาภาพ : www.vicenza-unesco.com

ภาพที่ 8 (บนขวา)

มุมมองแสดงความลึกของระยั้งโรงละครเทียโตร โอлимпิกโค

(Teatro Olimpico, Vicenza, Italy)

ที่มาภาพ : www.en.m.wikipedia.org

ภาพที่ 9 (ล่างซ้าย)

ผังอาคารโรงละครเทียโตร โอлимпิกโค (Teatro Olimpico, Vicenza, Italy)

ที่มาภาพ : www.edatias.it

ภาพที่ 10 (ล่างขวา)

รูปตัดภายในโรงละครเทียโตร โอлимпิกโค (Teatro Olimpico, Vicenza, Italy)

ที่มาภาพ : www.edatias.it

ศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย

ปวีณา สุธีราภรณ์

อาจารย์คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



คำสำคัญ ศิลปะแนวไม่จริง ศิลปะแบบเฉพาะกาล ศิลปะร่วมสมัยของไทย

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาแนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย 2. จำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย โดยมีกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยเป็นผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทยที่สร้างขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2530-2560 จำนวน 16 ชิ้น และเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview)

ผลการวิจัยพบว่า

1. แนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้นมีความสอดคล้องกัน โดยศิลปินต่างต้องการสะท้อนแนวความคิด และเนื้อหาเรื่องความเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่งซึ่งเป็นวิถีแห่งจักรวาล โดยอาศัยคุณสมบัติอันเปราะบางของวัสดุและกระบวนการเสื่อมสภาพ เพื่อขบขันแนวความคิดและเนื้อหาให้ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น
2. ประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทยสามารถจำแนกโดยพิจารณาจากองค์ประกอบของผลงานศิลปะแนวไม่จริง ได้แก่ เจตจำนง (Directive intention) วัสดุ (Materials) การเสื่อมสภาพในตัวเอง (Inherent vice) และเวลา (Time) ซึ่งทำให้จำแนกผลงานศิลปะแนวไม่จริงได้ 3 ประเภท คือ 1. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติเป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง 2. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง 3. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติและมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง

1. บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

บทความหลากหลายของแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากอดีตเรื่อยมา ศิลปินและผู้เกี่ยวข้องมักพยายามสงวนรักษาสภาพศิลปวัตถุนั้นให้ยืนยาวที่สุดเท่าที่จะสามารถกระทำได้อีก แต่สำหรับที่แท้จริงไม่มีสิ่งใดดำรงอยู่ได้อย่างนิรันดร์ ด้วยเหตุนี้จึงมีศิลปินบางกลุ่มหยิบยกเอาประเด็นเรื่องความไม่ถาวรมานำเสนอในผลงานศิลปะ โดยอาศัยการสื่อสารผ่านวัสดุ และกระบวนการ ซึ่งสามารถเรียกการสร้างสรรค์แนวทางนี้ได้ว่า “ศิลปะแนวไม่จริง” (Ephemeral Art)

การใช้สื่อวัสดุไม่ถาวรในผลงานศิลปะของไทยเริ่มปรากฏตั้งแต่วรรณปี พ.ศ.2520 โดยที่ความเข้มข้นของการเลือกสรรวัสดุไม่ถาวรมันถูกนำมาใช้แสดงออกในระดับที่แตกต่างกันออกไป ทั้งนี้ผลงานศิลปะแนวไม่จริงเป็นแนวทางซึ่งเป็นที่รู้จักในวงแคบ อีกทั้งยังมิได้ถูกศึกษาถึงอย่างเป็นรูปธรรม ดังนั้นจึงก่อให้เกิดการศึกษาเพื่อเป็นการส่งเสริมความรู้ทางวิชาการด้านศิลปะของไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1. ศึกษาแนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย

1.2.2. จำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย

1.3 ขอบเขตของการศึกษา

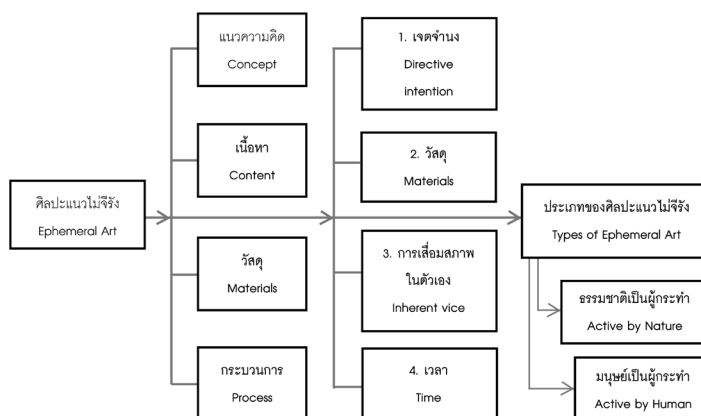
ศึกษาเฉพาะผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย ระหว่างปี พ.ศ.2530-2560

1.4 วิธีการศึกษา

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากการรวบรวมข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์เชิงลึก ด้วยวิธีการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) ประชากรที่ใช้ในการศึกษาเป็นผลงานศิลปะแนวไม่จีรังของศิลปินไทย โดยมีการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive sampling) จากผลงานศิลปะแนวไม่จีรังของศิลปินไทย 12 ท่าน จำนวนทั้งสิ้น 16 ชิ้น

1.5 กรอบแนวคิดการศึกษา

การศึกษารื่อง “ศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย” มีกรอบแนวคิดการศึกษาดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดของการศึกษาเรื่อง “ศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย”
ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 1 แสดงกรอบแนวคิดการศึกษาผลงานศิลปะแนวไม่จริงชิ้นหนึ่งๆ โดยศึกษาจากแนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการ จากนั้นทำการวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบ ได้แก่ เจตจำนง วัสดุ การเชื่อมสภาพในตัวเอง และเวลา เพื่อพิจารณาจำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จริงของไทย โดยสามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภทคือ ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติเป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง และผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง

2. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1 ความไม่จริงในหลักศาสนาพุทธ

พุทธศาสนาฝ่ายเถรวาทมีแก่นสัจธรรมสำคัญเรื่อง ไตรลักษณ์ ได้แก่ 1. อนิจจตา ความไม่เที่ยง 2. ทุกขตา ความเป็นทุกข์ 3. อนัตตา ความไม่มีตัวตนแท้จริง¹ ซึ่งองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงแสดงธรรมในรูปกฎธรรมชาติดู สะท้อนความธรรมดาที่มีการเกิดและการดับลงอย่างมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องเป็นปัจจัยแก่กันของสิ่งทั้งหลายเรียก “ปัจจุสมุปบาท”² เช่นเดียวกับพุทธนิยามเซนที่เกิดจากการผนวกเอาคำสอนทางพุทธศาสนาเข้ากับปรัชญาเต๋าของจีนที่มุ่งสอนในเรื่องความเป็นไปของสรรพสิ่งอยู่ภายใต้เจตนารมณ์ของธรรมชาติ³ ดังนั้นเซนจึงถือว่าสรรพสิ่งล้วนอยู่ภายใต้กฎธรรมชาติ คือ ความไม่เที่ยง ความเป็นทุกข์ ความไม่มีตัวตน⁴ มุ่งสอนให้อยู่กับปัจจุบัน ความตายเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติอย่างหนึ่งของชีวิต และชีวิตเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ ผลงานศิลปะแนวไม่จริงมีองค์ประกอบของความไม่ยั่งยืนแสดงนัยสัมพันธ์กับความไม่จริงในหลักศาสนาพุทธ

2.2 แนวคิดเรื่องภาวะนิรันดร์และความไม่จริงในปรัชญาตะวันตก

นักปรัชญากลุ่มจิตนิยม (idealism) เชื่อว่า จิตหรือวิญญาณของมนุษย์มีความเป็นนิรันดร์แตกต่างไปจากกายที่เสื่อมสลายได้ ส่วนนักปรัชญากลุ่มสสารนิยม (materialism) เห็นว่าความจริงต้องอยู่ในขอบเขตของการรับรู้ทางประสาทสัมผัสเท่านั้น จิตเป็นเพียงภาวธรรมที่มนุษย์สมมุติขึ้น มนุษย์เมื่อเสียชีวิตลงจะไม่มีสิ่งใดหลงเหลืออยู่ดังนั้นจึงไม่มีจิตอันเป็นนิรันดร์⁵ ด้านนักปรัชญากลุ่มธรรมชาตินิยม (Naturalism) ปฏิเสธแนวคิดแบบจิตนิยมที่ว่าจิตมีสถานะนิรันดร์ และไม่เห็นด้วยกับสสารนิยมที่มองโลกเพียงขอบเขตของประสาทสัมผัสเท่านั้น ธรรมชาตินิยมคือความประนีประนอมระหว่างจิตนิยมและสสารนิยม เชื่อว่าทั้งจิตและสสารดำรงอยู่และเปลี่ยนแปลงไปตามกฎธรรมชาติ

2.3 ความเชื่อมโยงเรื่องความไม่จริงในหลักศาสนาพุทธและปรัชญาตะวันตก

ความเชื่อมโยงระหว่างหลักไตรลักษณ์ในศาสนาพุทธกับหลักปรัชญาธรรมชาตินิยมคือ เรื่องความไม่แน่นอน พระพุทธศาสนายืนยันว่าไม่มีแก่นสารทั้งในฝ่ายจิตและฝ่ายสสาร ทุกสิ่งเกิดขึ้นโดยการอาศัยกันและกันตามหลักปฏิสมุปปาท ที่กล่าวว่าในโลกนี้ไม่มีสิ่งใดดำรงอยู่ได้ด้วยตัวลำพัง⁶ โดยที่ทั้งปรัชญาธรรมชาตินิยมและศาสนาพุทธต่างนำเสนอแง่มุมเพื่อค้นหาความจริงแท้ที่มีอยู่ในธรรมชาติเช่นเดียวกัน

ปรัชญาพุทธได้รับความนิยมนิยแพร่หลายไปสู่ตะวันตกอย่างชัดเจนในราวคริสต์ทศวรรษที่ 1960 ขณะที่ผู้คนกำลังประสบกับภาวะตื่นเครียดจากความผันผวนทางเศรษฐกิจ ความไม่สงบทางสังคม ตลอดจนความเสื่อมโทรมของสิ่งแวดล้อม อีกทั้งในยุคดังกล่าวเสรีภาพกำลังเบ่งบานในหมู่เสรีชน พุทธศาสนาจึงกลายเป็นหนึ่งในอิทธิพลสำคัญของยุค โดยเฉพาะปรัชญาเซน กิจกรรมทางศาสนาของชาวพุทธเริ่มปรากฏขึ้นในตะวันตก⁷ กล่าวได้ว่ากรอบแนวคิดเกี่ยวกับภาวะอันเป็นนิรันดร์ค่อยๆ สลายความสำคัญมาสู่การแสดงความจริง ซึ่งกลายเป็นกระแงที่สะท้อนสังขารธรรมความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย และประเด็นเรื่องความไม่จริงได้กลายเป็นหนึ่งในสาระที่ได้รับการกล่าวถึงในโลกศิลปะมากยิ่งขึ้น

2.4 ความหมาย องค์ประกอบ และประเภทของศิลปะแนวไม่จริง

2.4.1 ความหมายของศิลปะแนวไม่จริง

คำว่า “Ephemeral Art” มาจากภาษากรีกคำว่า “ephemeros” หมายถึง มีอยู่เพียงวันเดียว หรือมีชีวิตรสั้น ลักษณะของผลงานเกิดขึ้นและทำลายตัวเองในเวลาทีรวดเร็ว โดยทั่วไปผลงานมีความโดดเด่นด้วยการสร้างสถานการณ์ หรือผลลัพธ์สุดท้ายที่หลงเหลือเพียงหลักฐานเชิงเอกสารเท่านั้น⁸ ดังนั้นศิลปะแนวไม่จริงจึงถูกใช้แบบเจาะจงเพื่ออธิบายถึงผลงานศิลปะประเภทที่แสดงความชั่วคราว หรือถูกสร้างขึ้นด้วยการยอมรับว่าจะเกิดการสลายตัว⁹ ทำให้ผลงานคงอยู่ในระยะเวลาอันสั้น

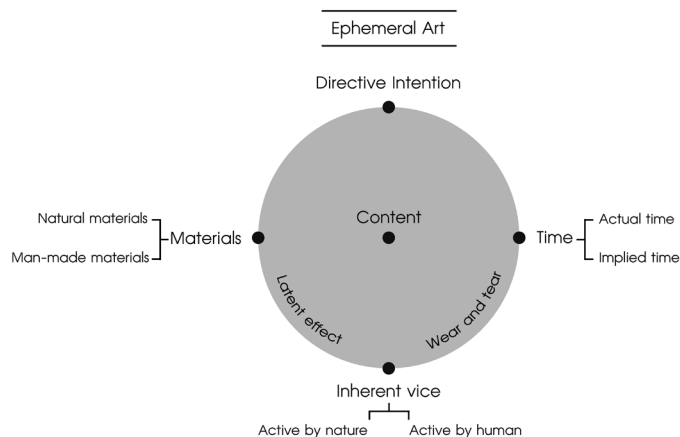
2.4.2 องค์ประกอบของศิลปะแนวไม่จริง

ผลงานที่สามารถจัดให้เป็นศิลปะแนวไม่จริงได้ต้องมีองค์ประกอบดังต่อไปนี้

1. เจตจำนง (Directive Intention) เป็นแรงขับเคลื่อนที่อยู่ภายใน คือเจตนา
2. วัสดุ (Materials) ที่ไม่ถาวร ทั้งที่เป็นวัสดุธรรมชาติ (Natural Materials) และวัสดุที่มนุษย์สร้างขึ้น (Man-Made Materials)
3. การเสื่อมสภาพในตัวเอง (Inherent vice) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ แบบ Latent effect คือผลกระทบแฝงในวัตถุไม่สามารถมองเห็นความเสื่อมสภาพได้ในทันที และแบบ

Wear and tear คือการเสื่อมสภาพของวัตถุที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจนภายในระยะเวลาอันสั้นซึ่งถือเป็นคุณลักษณะของศิลปะแนวไม่จีรัง

4. เวลา (Time) เกี่ยวข้องกับความเคลื่อนไหว สามารถกล่าวถึงเวลา 2 ลักษณะคือ เวลาที่เกิดขึ้นจริง (Actual Time) และเวลาโดยนัย (Implied time)



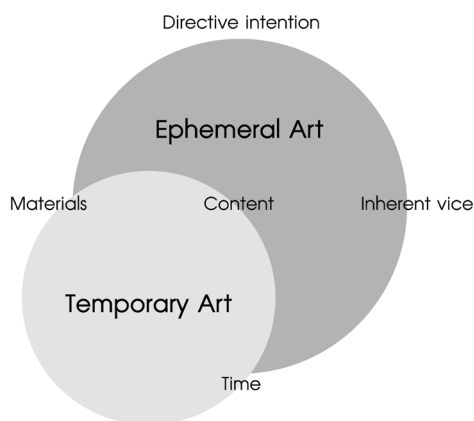
แผนภูมิที่ 2 แสดงองค์ประกอบของศิลปะแนวไม่จีรัง

ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 2 แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบของศิลปะแนวไม่จีรัง โดยมีเจตจำนงเป็นองค์ประกอบแรกที่น่าไปสู่การเลือกสรรวัสดุที่ไม่คงทนถาวร ทั้งวัสดุธรรมชาติ และวัสดุที่มนุษย์สร้างขึ้น กำหนดสร้างการเสื่อมสภาพในตัวเอง ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ แบบ Latent effect เป็นคุณลักษณะที่มีอยู่ในผลงานศิลปะทั่วไปตลอดจนศิลปะแบบเฉพาะกาล และแบบ Wear and tear ที่ความเสื่อมสภาพปรากฏให้เห็นได้ ซึ่งเป็นคุณลักษณะหลักของผลงานศิลปะแนวไม่จีรัง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ผลงานมีการแสดงเวลา ทั้งนี้ประกอบด้วยเวลาที่เกิดขึ้นจริง และเวลาโดยนัย ตลอดจนมีการคงอยู่ของผลงานในระยะเวลาอันสั้น เพื่อขับเน้นเนื้อหาให้สมบูรณ์

ศิลปะแนวไม่จีรังมีความคล้ายคลึงกับแนวทางศิลปะที่เรียกว่า “ศิลปะแบบเฉพาะกาล” (Temporary Art) โดยที่ผลงานศิลปะแนวไม่จีรังทุกชิ้นมีคุณลักษณะที่สามารถจัดให้อยู่ใน

ขอบข่ายของศิลปะแบบเฉพาะกาลได้เพราะมีความชั่วคราว หากแต่ผลงานศิลปะแบบเฉพาะกาลทุกชิ้นไม่จำเป็นต้องเป็นผลงานศิลปะแนวไม่จีรัง ทั้งนี้องค์ประกอบของศิลปะแนวไม่จีรังสามารถนำมาใช้จำแนกศิลปะทั้ง 2 ประเภทได้ ดังนี้



แผนภูมิที่ 3 แสดงการเปรียบเทียบองค์ประกอบที่เหมือนและแตกต่างระหว่างศิลปะแนวไม่จีรังกับศิลปะแบบเฉพาะกาล

ที่มา : ผู้วิจัย

แผนภูมิที่ 3 แสดงการเปรียบเทียบองค์ประกอบที่เหมือนและแตกต่างระหว่างศิลปะแนวไม่จีรังกับศิลปะแบบเฉพาะกาล ซึ่งองค์ประกอบที่แตกต่างสามารถนำมาใช้จำแนกผลงานทั้ง 2 แนวทางออกจากกันได้อย่างชัดเจน คือ เจตจำนง และการเสื่อมสภาพในตัวเองแบบ Wear and tear กล่าวคือ ศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแบบเฉพาะกาลจะไม่มีเจตจำนงในการกำหนดสร้างเงื่อนไขในองค์ประกอบอื่นๆ เพื่อเป็นเหตุและปัจจัยอันนำไปสู่การเสื่อมสภาพในตัวเองของผลงาน ดังนั้นผลงานทั้ง 2 แนวทางจึงแตกต่างกัน

2.4.3 ประเภทของผลงานศิลปะแนวไม่จีรัง

การจำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จีรังอาศัยความแตกต่างของผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. ผลงานศิลปะแนวไม่จีรังที่มีธรรมชาติเป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง

2. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง

2.5 ประวัติความเป็นมาของผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะตะวันตก

ศิลปิน มาเซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) นำเสนอผลงานโดยใช้วัสดุซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อนในการสร้างสรรค์ทางศิลปะ โดยดูชอมป์กล่าวว่า “สิ่งใด ๆ ก็สามารถเป็นศิลปะได้ หากศิลปินบอกว่าเป็น”¹⁰ หรือ “วัตถุสามัญอาจถูกยกสถานะให้เป็นงานศิลปะได้หากถูกศิลปินเลือกใช้”¹¹ แนวความคิดดังกล่าวได้หลายกรอบนิยามคำว่า “ศิลปะ” ที่เคยปรากฏภาพอย่างชัดเจนให้มีสถานะที่แผ่ขยายออกไปอย่างกว้างขวางและคลุมเครือ นำไปสู่การเกิดแนวทางศิลปะต่างๆ ในเวลาต่อมา

ปรัชญาตะวันออกโดยเฉพาะศาสนาพุทธนิกายเซน และหลักสุนทรียะความงามแบบญี่ปุ่นถูกนำไปปรับใช้ให้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ของศิลปินตะวันตกตั้งแต่ช่วงคริสต์ทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมา โดยเฉพาะในกลุ่มศิลปินฟลักซุส (Fluxus) ที่ปฏิเสธแนวทางดั้งเดิมผลงานในช่วงเวลาดังกล่าวมีความเชื่อมโยงกับแนวความคิดของพุทธศาสนาในเรื่องการมองสรรพสิ่งด้วยหลักอนิจจังและอนัตตา เปลี่ยนมิติการมองโลกแบบสถิตเสียไปสู่การมองโลกแบบไดนามิก จากการเน้นถึงภาวะการดำรงอยู่ (being) ไปสู่ภาวะการแปรเปลี่ยน (becoming) เปลี่ยนจากความสมบูรณ์แบบและความถาวรของวัตถุศิลปะไปสู่การมีส่วนร่วมและเงื่อนไขอื่นๆมากมายที่ก่อให้เกิดประสบการณ์ทางศิลปะ...¹² ซึ่งแนวคิดดังกล่าวนำมาสู่การเกิดขึ้นของผลงานศิลปะแนวไม่จริง จนกล่าวได้ว่าตั้งแต่คริสต์ทศวรรษที่ 1960 ประเด็นเรื่องความไม่จริงได้สร้างแรงบันดาลใจในทิศทางใหม่ให้แก่ศิลปินหลายท่านที่มีเจตจำนงในการสะท้อนสังคมให้เป็นหนึ่งเดียวกับการแสดงออกทางศิลปะ

2.6 ศิลปะแนวไม่จริงในประเทศไทย

ความเป็นมาของศิลปะแนวไม่จริงในประเทศไทยได้มีการนิยามหรือถูกกล่าวถึง จากการศึกษาดังกล่าวถึงวัสดุที่มีใช้สื่อจาริตในศิลปะของไทยนั้นพบว่าเริ่มปรากฏขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2520 เรื่อยมา ในผลงานประเภทสื่อประสม ซึ่งราวปี พ.ศ.2530 จึงเริ่มมีการใช้วัสดุที่หลากหลายขึ้นตามลำดับ อย่างไรก็ตามศิลปินผู้บุกเบิกการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวไม่จริงท่านแรกของไทย คือ กมล ทัศนาญชลี ในผลงานชื่อ “Mojave Desert” สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2518 ศิลปินใช้ผงสีโรยบนผืนทรายในทะเลทรายโมฮาวี รัฐแคลิฟอร์เนีย ประเทศสหรัฐอเมริกา และปล่อยให้ลมธรรมชาติเป็นผู้ขับเคลื่อน สร้างกระบวนการเปลี่ยนแปลงจนสลายหายไป ในที่สุด จากนั้นเรื่อยมาแนวทางนี้เริ่มปรากฏผลงานให้เห็นได้ ซึ่งแม้จะมีได้มีจำนวนมาก แต่ทว่าก็เป็นปรากฏการณ์ความเคลื่อนไหวทางศิลปะประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นในประเทศไทย

3. การวิเคราะห์ผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย

จากการศึกษาผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทย ระหว่างปี พ.ศ.2530-2560 ของศิลปินจำนวน 12 ท่าน ประกอบด้วย 1.ญาณวิทย์ บุญแจทอง 2.สุธี คุณาวิชยานนท์ 3.สาครินทร์ เครืออ่อน 4.ปิติวรรณ สมไทย 5.พินรี สันต์พิทักษ์ 6.สุดศิริ ปุ้ยอ็อก 7.นิพนธ์ โอพารนิเวศน์ 8.คงศักดิ์ กุลกลางดอน 9.กิตติวัฒน์ อุ๋นอารมณ 10.สนัทสน์ ประดิษฐ์ทัศนีย์ 11.วิทยา จันมา 12.ปฏิพัทธ์ ชัยวิเทศ สามารถวิเคราะห์และสรุปผลได้ดังนี้

3.1 แนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นของผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทยนั้นสามารถสรุปภาพรวมได้ว่า มีความสอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ศิลปินต่างต้องการสะท้อนแนวความคิดในเรื่องความเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง ที่เคลื่อนไปตามกาลเวลาซึ่งเป็นวิถีแห่งสังขารธรรม โดยมีเนื้อหาที่แตกต่างกันไปตามทัศนะของแต่ละบุคคล สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาส่วนตัว อาทิ การสำรวจตัวตน เช่น ในผลงานชื่อ “vessels and mounds : continued, compelled, comforted” (ภาพที่ 1) โดย พินรี สันต์พิทักษ์ และการฝึกจิตใจให้ละจากการยึดติด ในผลงานชื่อ “ชุดห่อหุ้ม” (ภาพที่ 2) โดยกิตติวัฒน์ อุ๋นอารมณ กับเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นทางสังคม เช่น ความเปลี่ยนแปลงของพื้นที่และยุคสมัยในผลงานชื่อ “ไม่มีชื่อ (ตัวเรียงพิมพ์)” (ภาพที่ 3) โดยญาณวิทย์ บุญแจทอง หรือความสั่นคลอนของสถานการณ์ทางสังคมในผลงานชื่อ “Death Data” (ภาพที่ 4) โดยวิทยา จันมา ตลอดจนเรื่องราวที่สัมพันธ์กับการเมืองในผลงานชื่อ “Ice Tower” (ภาพที่ 5) โดยนิพนธ์ โอพารนิเวศน์ หรือการสำรวจทัศนะเกี่ยวกับความเชื่อของชาวพุทธในผลงานชื่อ “Form of Belief V (Impermanence)” (ภาพที่ 6) โดยสนัทสน์ ประดิษฐ์ทัศนีย์ และปัญหาสิ่งแวดล้อมโลกในผลงานชื่อ “The Last Supper” (ภาพที่ 7) โดยคงศักดิ์ กุลกลางดอน ผลงานข้างต้นอาศัยวัสดุทั้งที่เป็นวัสดุธรรมชาติและวัสดุที่มนุษย์สร้างขึ้น นำมาออกแบบวางแผนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพด้วยวิธีการทำลายให้เสื่อมสลาย หรือแปรเปลี่ยนไปจากสภาพดั้งเดิม ทำให้ผลงานคงอยู่ภายในระยะเวลาอันสั้น ทั้งนี้ศิลปินต่างมีความคิดเห็นว่า แม้กายภาพของผลงานจะเสื่อมสภาพหรือสูญสลายหายไป แต่ทว่ากลับสามารถสร้างการสื่อสารเพื่อขบขันแนวความคิดและเนื้อหาให้ปรากฏได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

3.2 ประเภทของผลงานศิลปะแนวไม่จีรังในศิลปะร่วมสมัยของไทยสามารถพิจารณาจำแนกตามการวิเคราะห์จากองค์ประกอบของผลงานศิลปะแนวไม่จีรัง ดังนี้

เจตจำนงในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวไม่จริงถือเป็นองค์ประกอบหลักที่มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเจตจำนงเป็นสิ่งที่กำหนดให้องค์ประกอบอื่นๆ เกิดขึ้นตามมา กล่าวคือ เจตจำนงเป็นเสมือนแรงขับที่ก่อให้เกิดกระบวนการทางความคิดและพฤติกรรมจนนำไปสู่การสร้างสรรค์ เมื่อศิลปินเกิดแรงบันดาลใจ หรือเกิดแนวความคิด ตลอดจนมีความต้องการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวไม่จริง ศิลปินจะทำการเลือกสรรวัสดุที่ไม่คงทนถาวร รวมถึงออกแบบสร้างเงื่อนไขให้เกิดการเสื่อมสภาพในตัวเอง เป็นผลทำให้ผลงานคงสภาพอยู่ได้ในระยะเวลาอันสั้นเท่านั้น ดังนั้นเจตจำนงจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในลำดับแรกที่ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวไม่จริงขึ้น

วัสดุที่ปรากฏในผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย ประกอบไปด้วยวัสดุธรรมชาติ เช่น น้ำ ไข่ และพืช ฯลฯ ตลอดจนวัสดุที่มนุษย์สร้างขึ้น เช่น เทียนไข กระดาษ และขนมปัง ฯลฯ ซึ่งภายในผลงานอาจประกอบสร้างขึ้นจากวัสดุประเภทใดประเภทหนึ่ง หรือทั้ง 2 ประเภท ทั้งนี้พบว่าผลงานที่ใช้วัสดุจากธรรมชาติแบบดั้งเดิมนั้นมีจำนวนน้อยกว่า ผลงานที่เกิดจากการนำเอาวัสดุธรรมชาติมาผ่านกระบวนการแปรรูปโดยมนุษย์ อย่างไรก็ตามศิลปินที่สร้างผลงานศิลปะแนวไม่จริงจะถือเอาคุณสมบัติของวัสดุที่ไม่ถาวรหรือมีความอ่อนไหวต่อความเปลี่ยนแปลงมาสื่อสาร และทำการออกแบบหรือสร้างเงื่อนไขให้เกิดการเสื่อมสภาพในตัวเองของวัสดุ ซึ่งพบได้ว่าวัสดุที่ศิลปินเลือกนำมาสร้างผลงานนั้นอาจมีการนำเสนอด้วยวัสดุที่ไม่ถาวรทั้งหมด หรืออาจมีการนำเสนอด้วยวัสดุที่คงสภาพถาวรประกอบร่วมด้วย แต่ทว่าวัสดุที่ไม่ถาวรจะต้องโดดเด่น และมีความชัดเจนในการสื่อสารถึงแนวความคิดและเนื้อหาของผลงานเป็นหลัก

การเสื่อมสภาพในตัวเองสัมพันธ์กับการทำลาย หรือทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ แบบ Wear and tear คือ การเสื่อมสภาพของวัตถุที่ปรากฏให้เห็นได้อย่างชัดเจนภายในระยะเวลาอันสั้น เช่น อาหารที่ถูกย่อยสลายโดยเชื้อรา การละลายของก้อนน้ำแข็ง การปลิวกระจายหายไปของผงฝุ่น หรือเทียนที่ละลายจากการถูกเผาไหม้ ฯลฯ และกระบวนการเสื่อมสภาพในตัวเองแบบ Latent effect คือ ผลกระทบแฝงในวัตถุไม่สามารถมองเห็นความเสื่อมสภาพได้ในทันที จากการศึกษาพบว่าผลงานศิลปะแนวไม่จริงทั้งหมดนั้นจะต้องมีการออกแบบวางแผนเพื่อสร้างเงื่อนไขให้มีวัสดุเกิดกระบวนการเสื่อมสภาพในตัวเองแบบ Wear and tear เท่านั้น คือ ทำให้ผู้ชมได้เห็นผลของความเปลี่ยนแปลงภายในระยะเวลาอันสั้น เพื่อให้การเสื่อมสลายดังกล่าวสร้างประสบการณ์อันเข้มข้น กระตุ้นเร้าต่อภาวะทางความคิดและความรู้สึกของผู้ชมไปสู่แนวความคิดและเนื้อหาได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามในผลงาน 1 ชิ้น อาจประกอบสร้าง

จากวัสดุที่แสดงกระบวนการเสื่อมสลายในตัวเองแบบ Wear and tear เพียงแบบเดียว เช่น ผลงานชื่อ “Pumpkin Project” (ภาพที่ 8) โดย สุธศิริ ปุ้ยอ็อก นำเสนอเพียงผลพักทองที่ค่อยๆ เน่าสลายกลับคืนเป็นส่วนหนึ่งของผืนดิน หรืออาจมีวัสดุที่ไม่แสดงการเสื่อมสลายในตัวเองแบบ Latent effect ประกอบเป็นส่วนหนึ่งด้วย เช่น ผลงานชื่อ “Surgery” (ภาพที่ 9) โดย ปฏิพัทธ์ ชัยวิเทศ ที่นำเสนอดอกกลีสร่วมกับกลีบดอกไม้พลาสติก เพื่อเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่เป็นธรรมชาติและสิ่งสังเคราะห์

ในเรื่องการเสื่อมสภาพในตัวเองนั้นสามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่า วัสดุธรรมชาติมักได้รับการปล่อยวางทิ้งไว้เพื่อให้พลังธรรมชาติเป็นผู้ขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง เช่น ผลงาน “Ice Tower” (ภาพที่ 5) โดยนิพนธ์ โอพารนิเวศน์ ที่จัดวางก้อนน้ำแข็งและปล่อยให้ละลาย ส่วนวัสดุที่มนุษย์สร้างขึ้นมักถูกออกแบบสร้างเงื่อนไขให้มนุษย์เป็นผู้ขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง เช่น ผลงานในนิทรรศการชื่อ “The Beauty of Mai-Pen-Rai” (ภาพที่ 10) โดยปิติวรรณ สมไทย ที่ผู้ชมมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานผ่านการกระทำด้วยวิธีทำลาย ทั้งนี้การเสื่อมสภาพในตัวเอง แบบ Wear and tear ซึ่งเดิมได้จำแนกไว้ 2 ประเภท คือ 1.ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติเป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง 2. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง จากการศึกษพบว่าผลงานบางชิ้นได้ถูกออกแบบให้เกิดการเสื่อมสภาพในตัวเองโดยอาศัยการกระทำจากทั้งธรรมชาติและมนุษย์ร่วมกัน จึงทำให้สามารถกำหนดประเภทที่ 3 เพิ่มขึ้นอีก 1 ประเภท คือ ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติและมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง เช่น ผลงานชื่อ “ข้าวฟ้าดินสลาย” (ภาพที่ 11) โดยสุธิ์ คุณาวิชยานนท์ โรยผงฝุ่นเป็นตัวอักษรไว้ในพื้นที่ภายนอกอาคาร กลมกลืนไปกับบริเวณพื้นบันไดซึ่งสุมเสี่ยงต่อการเสื่อมสภาพโดยกระแสลมและการถูกเหยียบย่ำจากผู้ชม ดังนั้นผลงานศิลปะแนวไม่จริงต้องแสดงการเสื่อมสภาพในตัวเองโดยอาศัยการสื่อสารผ่านความแปรปรวนของทั้งปัจจัยภายในด้านวัสดุ และปัจจัยภายนอกด้านสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติตลอดจนมนุษย์ที่เข้ามากระทำจนก่อให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนแปลงขึ้น

เวลาที่เกิดขึ้นในระหว่างที่กระบวนการเสื่อมสภาพกำลังเคลื่อนผ่านไป ปรากฏในผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย 2 ลักษณะ คือ เวลาที่เกิดขึ้นจริง (Actual time) และเวลาโดยนัย (Implied time) ซึ่งเวลาที่เกิดขึ้นจริงเป็นปรากฏการณ์ที่แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของผลงานสามารถพบเห็นความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นจริงผ่านประสาทสัมผัสผัสโดยเฉพาะทางจักขุประสาท ส่วนเวลาโดยนัยนั้นเกิดขึ้นภายในมโนทัศน์

เป็นกระบวนการทางจิตซึ่งเกิดขึ้นภายหลังจากการได้พบเห็นวัสดุและปรากฏการณ์ที่กำลังดำเนินอยู่หรือสิ้นสุดลงแล้ว มีผลต่อการสำรวจเข้าไปในห้วงความคิด ถึงการรับรู้ต่อคุณสมบัติและภาพจำของวัสดุ ผลงานมีการแสดงเส้นทางของกาลเวลาทั้งอดีตที่ผ่านพ้น กับปัจจุบันขณะที่กำลังรับชม ตลอดจนอนาคตซึ่งจะกลายเป็นจุดจบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับช่วงเวลาของการยืนอยู่ของผู้ชมว่าอยู่ ณ จุดใดในเส้นเวลาชีวิตของผลงานดังกล่าว ดังนั้นผลงานจึงสัมพันธ์กับเวลาเกิดการเกิดดำเนินชีวิตเรื่อยไปจนถึงดับสูญ ดังนั้นกายภาพของผลงานจึงสามารถดำรงอยู่ได้ในระยะเวลาอันสั้นเท่านั้น เพื่อทำหน้าที่ในการขับเคลื่อนแนวความคิดเนื้อหา และสร้างผลกระทบต่อการรับรู้ของผู้ชมต่อไป

4. สรุป

จากองค์ประกอบทั้ง 4 ประการของผลงานศิลปะแนวไม่จีรัง ได้แก่ เจตจำนง วัสดุ การเสื่อมสภาพในตัวเอง และเวลา ต่างแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์เป็นเหตุและปัจจัยที่เกี่ยวข้องกันคล้ายหลักปฏิจางสมุปปาท คือ ไม่มีสิ่งใดเกิดขึ้นอย่างเป็นเอกเทศโดยที่ไม่ยึดโยงเกี่ยวพันกับปัจจัยอื่น ดังนั้นปรากฏการณ์ของผลงานที่เกิดขึ้นย่อมต้องอาศัยเหตุและปัจจัยอื่นร่วมด้วยเสมอ โดยที่เจตจำนงของการสร้างผลงานศิลปะแนวไม่จีรังเปรียบเสมือนจิตในการขับเคลื่อนให้เกิดพฤติกรรม นำไปสู่การคัดเลือกวัสดุซึ่งเปรียบเสมือนกาย โดยจิตและกายต่างอิงอาศัยกันอย่างแยกไม่ออก ทั้งนี้จิตและกายต่างอยู่ภายใต้เงื่อนไขของกฎแห่งกาลเวลาอันมีกระบวนการเปลี่ยนแปลงและการเสื่อมสภาพในตัวเองเป็นสัจธรรม

ด้วยคุณสมบัติพิเศษของผลงานศิลปะแนวไม่จีรังทำให้เกิดการขับเคลื่อนในทัศนเรื่องความเปลี่ยนแปลง เหมาะสมกับการแสดงภาพสะท้อนความจริงของชีวิตและสรรพสิ่งทั้งหลายคล้ายหลักไตรลักษณ์ในศาสนาพุทธ อย่างไรก็ตามแม้ว่าศิลปะแนวทางนี้จะแสดงนัยที่พ้องกับหลักคำสอนทางศาสนาพุทธ แต่ทว่าการนำเสนอผลงานนั้นก็ได้ถูกจำกัดกรอบไว้เพียงแนวความคิดหรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเท่านั้น หากแต่ขึ้นอยู่กับอิสระทางความคิดของศิลปิน ทั้งนี้พบว่าผลงานของศิลปินทั้งหมดได้สะท้อนความสนใจและทัศนคติที่มีต่อสัจธรรมความจริงแท้ ซึ่งผสมแนบแน่นอยู่ในวิถีการดำรงชีวิตของศิลปินซึ่งเป็นชาวพุทธ

องค์ประกอบทั้ง 4 เป็นสิ่งสำคัญที่นำมาใช้กำหนดสร้างนิยามของคำว่า “ศิลปะแนวไม่จีรัง” ให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ประกอบกับสามารถนำมาใช้จำแนกประเภทระหว่างผลงานศิลปะ

แนวไม่จริง และศิลปะแบบเฉพาะกาลได้ โดยให้พิจารณาถึงเจตจำนงเป็นลำดับแรก เนื่องจากความต้องการของศิลปินจะเป็นสิ่งกำหนดวัสดุ สร้างกระบวนการเสื่อมสภาพในตัวเอง นำไปสู่การคงอยู่ของผลงานในระยะเวลาอันสั้น อย่างไรก็ตามศิลปะแนวไม่จริงอาจมีความคล้ายคลึงแต่ต่างไปจากผลงานศิลปะแบบเฉพาะกาล โดยอธิบายได้ว่าผลงานศิลปะแนวไม่จริง และศิลปะแบบเฉพาะกาลอาจแสดงออกด้วยวัสดุที่ไม่คงทนถาวร อีกทั้งยังมีการคงอยู่ของผลงานในระยะเวลาอันสั้นเช่นเดียวกัน แต่ทว่าปัจจัยที่ทำให้ผลงานคงอยู่ในระยะเวลาอันสั้นนั้นกลับมีความแตกต่างกัน กล่าวคือ ศิลปะแนวไม่จริงเกิดจากเจตจำนงที่ชัดเจนในการกำหนดสร้างเงื่อนไขให้เกิดการเสื่อมสภาพในตัวเองและนำไปสู่จุดจบทางกายภาพของผลงานในระยะเวลาอันสั้น โดยที่การเสื่อมสภาพในตัวเองดังกล่าวต้องเป็นแบบ Wear and tear เท่านั้น คือ มีการเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของผลงานให้เห็นได้ เช่น ผลงาน “ลมหายใจของเต้าหู้” (ภาพที่ 12) โดย สาครินทร์ เครืออ่อน ที่เชื้อราเจริญเติบโตจากนั้นย่อยสลายก้อนเต้าหู้ขาวให้เน่าและยุบตัวลงในเวลาต่อมา ซึ่งความเคลื่อนไหวนี้จะไม่เกิดขึ้นในผลงานศิลปะแบบเฉพาะกาลที่จะยังคงลักษณะแข็ง หรืออาจเปลี่ยนแปลงแต่ทว่าผู้ชมมิได้รับรู้ถึงความเปลี่ยนแปลงของผลงานในแบบ Latent effect ดังเช่น ผลงาน “Ghost skin” (ภาพที่ 13) ของนิพนธ์ โอฟารนิเวศน์ ที่ระหว่างการจัดแสดงไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพใดให้เห็นได้ การไม่คงอยู่ของผลงานชิ้นนี้เกิดจากการเก็บผงแป้งออกจากพื้นที่เมื่อเสร็จสิ้นนิทรรศการ อย่างไรก็ตามผลงานทั้ง 2 แนวทางในท้ายที่สุดอาจไม่หลงเหลือกายภาพของผลงานให้เก็บสะสม หรืออาจหลงเหลือเพียงหลักฐานเชิงเอกสารเท่านั้น

ข้อสรุปของการจำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทย เกิดจากการศึกษาถึงองค์ประกอบทั้ง 4 ประการ โดยมีเจตจำนงและการเสื่อมสภาพในตัวเองเป็นองค์ประกอบหลักเพื่อใช้ในการจำแนกศิลปะแนวไม่จริงออกจากศิลปะแบบเฉพาะกาล จากนั้นการจำแนกประเภทของศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทยจะถือเอาการเสื่อมสภาพในตัวเอง แบบ Wear and tear เป็นปัจจัยหลักในการกำหนดจำแนกประเภท ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติเป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลงมักเป็นผลงานประติมากรรมและศิลปะจัดวางที่ปล่อยให้เกิดการเสื่อมสภาพไปตามปัจจัยของสิ่งแวดล้อม ผู้ชมกระทำได้เพียงแต่รับรู้ต่อสภาพความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ในลักษณะ Passive ซึ่งกระทบรู้ในความคิดเท่านั้น ไม่สามารถจับหรือสัมผัสผลงานได้

2. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง มักเป็นผลงานศิลปะเชิงปฏิสัมพันธ์ ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถร่วมกระทำการทำลายหรือก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ภายในผลงานได้ เป็นวิธีที่ไม่เพียงสร้างการรับรู้ทางสายตาเท่านั้นแต่เป็นไปในลักษณะ Active ซึ่งมีการกระทำของร่างกายเข้ามาร่วมด้วย

3. ผลงานศิลปะแนวไม่จริงที่มีธรรมชาติและมนุษย์เป็นผู้กระทำการขับเคลื่อนกระบวนการเปลี่ยนแปลง เป็นผลงานศิลปะจัดวางที่ติดตั้งภายนอกหอศิลป์ อาศัยพลังธรรมชาติและการเข้ามาของผู้ชมร่วมกันกระทำการเปลี่ยนแปลงกายภาพของผลงาน ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้ต่อความเปลี่ยนแปลงผ่านสายตา ตลอดจนเข้ามาสร้างปฏิสัมพันธ์ผ่านร่างกายเพื่อเร่งปฏิกิริยาแห่งการเสื่อมสภาพให้ปรากฏชัดเจน และรวดเร็วยิ่งขึ้น

ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่า มี ผลงาน 1 ชิ้น ที่เป็นศิลปะแบบเฉพาะกาล คือผลงาน “Ghost skin” (ภาพที่ 13) ของนิพนธ์ โอพารนิเวศน์ เนื่องจากไม่ปรากฏองค์ประกอบเรื่องการเสื่อมสภาพในตัวเองแบบ Wear and tear คือ มิได้ถูกกำหนดสร้างเงื่อนไขให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพใดให้ปรากฏ ดังนั้นผลงานชิ้นนี้จึงสามารถนำมาใช้เปรียบเทียบให้เห็นภาพความต่างระหว่างผลงานศิลปะแนวไม่จริงกับศิลปะแบบเฉพาะกาลได้อย่างกระจ่างชัดยิ่งขึ้น

ผลงานศิลปะแนวไม่จริงถูกสร้างขึ้นเพื่อท้าทายต่อศิลปินในฐานะผู้สร้างและสิ่งที่ถูกสร้าง ผู้เป็นเจ้าของและสิ่งที่ถูกครอบครอง การยึดมั่นและการปล่อยวาง ตลอดจนการรับรู้ของคนในสังคมระหว่างความสถิตนิ่งอย่างมั่นคงกับความเคลื่อนไหวอันเปราะบาง หรือคุณค่าทางวัตถุที่คงอยู่กับคุณค่าทางจิตที่อาจเลือนหาย ศิลปินต่างเห็นพ้องว่าวัสดุที่อ่อนไหวและการเสื่อมสภาพในตัวเองนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งยวด และเหมาะสมในการนำมาใช้สื่อสารถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังขารทั้งในระดับชีวิต สังคม หรือยุคสมัยที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของกาลเวลาซึ่งไม่เคยหยุดนิ่ง สิ่งเหล่านี้ส่งผลให้เจตจำนงของศิลปินได้รับการตอบสนองอย่างสมบูรณ์

อย่างไรก็ตามศิลปินร่วมสมัยของไทยที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวไม่จริงยังคงมีจำนวนน้อย เมื่อเทียบกับแนวทางอื่นที่มีความถาวรมากกว่า ซึ่งอาจเกิดจากคุณลักษณะของผลงานแนวทางนี้ที่เน้นการแสดงความคิดให้มีความสำคัญมากกว่าวัตถุศิลปะ ผลงานต้องถูกทำลายทำให้การเก็บสะสมนั้นทำได้ยากจึงเป็นที่นิยมในศิลปินบางกลุ่มเท่านั้น นอกจากนี้ยังพบข้อจำกัดบางประการคือ การเสื่อมสภาพที่สัมพันธ์กับวิธีการทำลายก่อให้เกิดปัญหา

เป็นอุปสรรคในการจัดการด้านพื้นที่ เช่น ภายในพื้นที่หอศิลป์ซึ่งเป็นสถานที่ปิด การจุดไฟ อาจเกิดกลุ่มควันหรืออันตรายอื่นๆ ได้ หรือการปล่อยอาหารให้เน่าเปื่อยอาจส่งกลิ่นรบกวน และมีสัตว์อื่นที่ไม่พึงประสงค์เกิดขึ้นตามมา ตลอดจนการออกแบบให้ผลงานเกิดเชื้อราอาจเป็นอันตรายต่อชีวิตและทรัพย์สินได้ เป็นต้น อย่างไรก็ตามข้อจำกัดดังกล่าวกลับส่งผล กระทบเพียงเล็กน้อยต่อศิลปินทั้ง 12 ท่าน ที่ต่างต้องการแสดงเจตจำนงอันมุ่งมั่นของตนให้ปรากฏ ส่วนประเด็นเรื่องการค้างงานศิลปะนั้นศิลปินต่างเห็นพ้องว่าเป็นเพียงผลพลอยได้ที่เกิดขึ้นตามมาภายหลังเท่านั้น เพราะเป็นที่ประจักษ์ในธรรมชาติของผลงานดีว่าการซื้อขายเพื่อการสะสมนั้นทำได้ยาก

การศึกษาลงงานศิลปะแนวไม่จริงในศิลปะร่วมสมัยของไทยครั้งนี้ได้ดำเนินไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยอย่างครบถ้วน จากการศึกษาได้ก่อให้เกิดความเข้าใจในแนวความคิด เนื้อหา วัสดุ และกระบวนการที่เกิดขึ้นเป็นอย่างดี อีกทั้งทำให้สามารถค้นพบทฤษฎีการกำหนดองค์ประกอบของศิลปะแนวไม่จริงจนนำไปสู่การจำแนกประเภทผลงานศิลปะแนวไม่จริง พร้อมกับสามารถนำมาใช้จำแนกเพื่อแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างผลงานศิลปะแนวไม่จริง และศิลปะแบบเฉพาะกาลได้

เว็บออสณ

- 1 พระพรหมคุณาภรณ์, พุทธธรรมฉบับปรับปรุงและขยายความ, พิมพ์ครั้งที่ 11 (กรุงเทพฯ: สหธรรมิกจำกัด, 2549), 10., 68.
- 2 พระธรรมโกศาจารย์, พระพุทธศาสนากับทฤษฎีคอนดัม: ความเหมือนที่แตกต่าง, เข้าถึงเมื่อ 22 กรกฎาคม 2560, เข้าถึงได้จาก http://www.mcu.ac.th/site/articlecontent_desc.php?article_id=686&articlegroupid=21
- 3 พิเชษฐ์ เปียกลิน, “การศึกษาเปรียบเทียบสุนทรียภาพของภาพเขียนหมึกดำรูปทิวทัศน์: กรณีศึกษาจากลัทธิเต๋าและนิกายเซนของจีนและญี่ปุ่น,” วารสารศิลป์ พีระศรี, 3, 1 (กันยายน 2558): 165.
- 4 มธุรส ศรีนวัฒน์, พุทธศาสนาฝ่ายเซน, เข้าถึงเมื่อ 5 มิถุนายน 2560, เข้าถึงได้จาก <http://www.crs.mahidol.ac.th/thai/zen00.htm>
- 5 ปรีชา ช้างขวัญยืน, ปรัชญากับวิถีชีวิต (กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2549), 19-21.
- 6 พระธรรมโกศาจารย์, พระพุทธศาสนากับทฤษฎีคอนดัม: ความเหมือนที่แตกต่าง, เข้าถึงเมื่อ 22 กรกฎาคม 2560, เข้าถึงได้จาก http://www.mcu.ac.th/site/articlecontent_desc.php?article_id=686&articlegroup_id=21
- 7 Clear-vision, Types of Buddhism and their Development in the West, accessed October 5, 2017. available from <https://www.clear-vision.org/Schools/Students/Ages-17-18/movements-philosophies/Buddhism-West.aspx>
- 8 Debra N. Mancoff, Ephemeral Art: Year In Review 2015, accessed July 8, 2017, available from <https://www.britannica.com/topic/Ephemeral-Art-2041902>
- 9 Lois Fichner-Rathus, Understanding Art, 11st ed. (Boston: Cengage learning, 2016), 197.
- 10 AZ Quotes, Marcel Duchamp Quotes, accessed November 5, 2016, available from http://www.azquotes.com/author/4160-Marcel_Duchamp
- 11 MomaLearning, Dada, accessed, November 6, 2016, available from https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade
- 12 Marcia Tucker, Buddha Mind in Contemporary Art (California: University of California Press, 2004), 78.

บรรณานุกรม

ปรีชา ช่างขวัญยืน. *ปรัชญากับวิถีชีวิต*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2549.

พระธรรมโกศาจารย์. *พระพุทธศาสนากับทฤษฎีควอนตัม: ความเหมือนที่แตกต่าง*. เข้าถึงเมื่อ 22 กรกฎาคม 2560. เข้าถึงได้จาก http://www.mcu.ac.th/site/articlecontent_desc.php?article_id=686&articlegroupid=21

พระพรหมคุณาภรณ์. *พุทธธรรมฉบับปรับปรุงและขยายความ*. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: สหธรรมิกจำกัด, 2549.

พิเชษฐ์ เปียกลั่น. "การศึกษาเปรียบเทียบสุนทรียภาพของภาพเขียนหมึกดำรูปทิวทัศน์: กรณีศึกษาจากลัทธิเต๋าและนิกายเซนของจีนและญี่ปุ่น." *วารสารศิลป์ พีระศรี* 3, 1 (กันยายน 2558): 165.

มธุรส ศรีนวลรัตน์. *พุทธศาสนาฝ่ายเซ็น*. เข้าถึงเมื่อ 5 มิถุนายน 2560. เข้าถึงได้จาก <http://www.crs.mahidol.ac.th/thai/zen00.htm>

AZ Quotes. *Marcel Duchamp Quotes*. accessed November 5, 2016. available from http://www.azquotes.com/author/4160-Marcel_Duchamp

Clear-vision. *Types of Buddhism and their Development in the West*. accessed October 5, 2017. available from <https://www.clear-vision.org/Schools/Students/Ages-17-18/movements-philosophies/Buddhism-West.aspx>

Mancoff, Debra N. *Ephemeral Art: Year In Review 2015*. accessed July 8, 2017. available from <https://www.britannica.com/topic/Ephemeral-Art-2041902>

Moma Learning. *Dada*. accessed November 6 , 2016. available from https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/dada/marcel-duchamp-and-the-readymade

Rathus, Lois Fichner. *Understanding Art*. 11st ed. Boston: Cengage learning, 2016.
Tucker, Marcia. *Buddha Mind in Contemporary Art*. California: University of California Press, 2004.



ภาพที่ 1 (บนขวา)

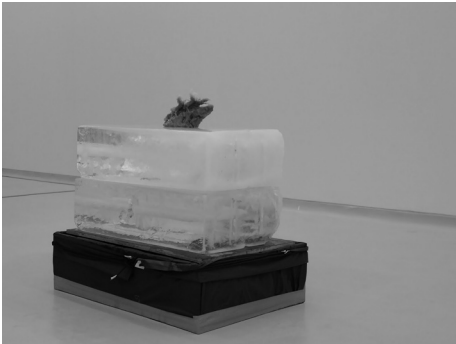
พินรี สันต์พิทักษ์, “vessels and mounds : continued, compelled, comforted”, 2543, ศิลปะจัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มาภาพ: ศิลปิน

ภาพที่ 2 (บนซ้าย)

กิตติวัฒน์ อุ๋นอารมณ์, “ห่อหุ้ม”, 2560, ศิลปะจัดวาง , ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มาภาพ: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3 (ล่าง)

ญาณวิทย์ กุญแจทอง, “ไม่มีชื่อ (ตัวเรียงพิมพ์)”, 2541, สื่อผสม, 900x2,700 ซม.
ที่มาภาพ: วิโชค มุกดามณี, 6 ทศวรรษศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547), 21.

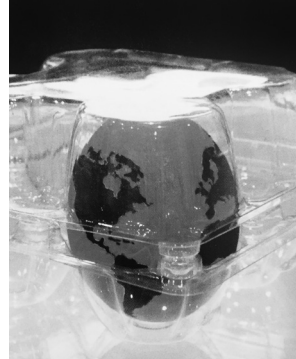


ภาพที่ 4 (บน)

วิทยา จันมา, "Death Data", 2559, Software; Arduino, vvvv, Hardware; Arduino, Step motor, Servo, Relay, Nichrome wire, Matchstick, Computer, Monitor
ที่มาภาพ: วิทยา จันมา, Death Data, เข้าถึงเมื่อ 30 พฤศจิกายน 2560, เข้าถึงได้จาก <http://www.witayajunma.com/death-data.html>

ภาพที่ 5 (ล่าง)

นิพนธ์ โอฟารนิเวศน์, "Ice Tower", 2549, น้ำแข็ง, เรซิน, ไม้, แผ่นพลาสติก, 100x140x120 ซม.
ที่มาภาพ: นิพนธ์ โอฟารนิเวศน์, เข้าถึงเมื่อ 2 ธันวาคม 2560, เข้าถึงได้จาก <http://nipan2007.blogspot.com/#!/2017/10/ice-tower-2006.html>



ภาพที่ 6 (ซ้าย)

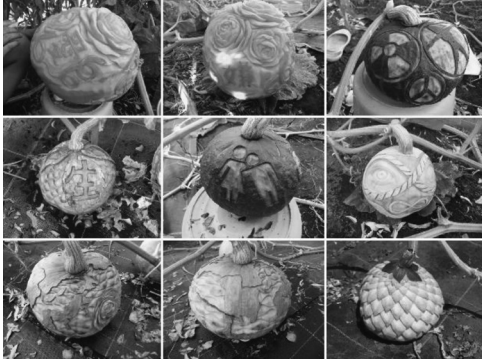
สนิทัศน์ ประดิษฐ์ทัศนีย์, "Form of Belief V (Impermanence)", 2559, ฝุ่นกระดาษและน้ำแข็ง, 300x300x410 ซม.

ที่มาภาพ: สนิทัศน์ ประดิษฐ์ทัศนีย์, Capturing the Intangible, เข้าถึงเมื่อ 5 พฤศจิกายน 2560, เข้าถึงได้จาก <http://sanitasstudio.com/project/capturing-the-intangible/>

ภาพที่ 7 (ขวา)

คงศักดิ์ กุลกลางดอน, "The Last Supper", 2551, วัสดุสำเร็จรูป: ไข่ไก่, กล่องพลาสติก, กระดาษสี, 10.8x10.6x6.3 ซม.

ที่มาภาพ: คงศักดิ์ กุลกลางดอน, "The Last Supper", 2551, ใน Made in Bangkok: Common Currency, ณ D&A Gallery, Design and Arts College of Newzealand, 23 เมษายน -16 พฤษภาคม 2551 (ม.ป.ท., 2551), ไม่ปรากฏเลขหน้า.



ภาพที่ 8 (ซ้าย)

สุดศิริ ปุยอ็อก, "Pumpkin Project", 2554", แกะสลักผลฟักทอง, ขนาดและระยะเวลาตามแต่ความเป็นไปได้

ที่มาภาพ: สุดศิริ ปุยอ็อก, Yokohama Triennale : Pumpkin Project, เข้าถึงเมื่อ 22 ธันวาคม 2560, เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/sudsiri.puiock/media_set?set=a.10150292600344366.334411.712844365&type=3

ภาพที่ 9 (ขวา)

ปฏิพัทธ์ ชัยวิเทศ, "Flower in a vase", 2560, สื่อผสม, 70x50x30 ซม.

ที่มาภาพ: ปฏิพัทธ์ ชัยวิเทศ, Surgery project, เข้าถึงเมื่อ 28 พฤศจิกายน 2560, เข้าถึงได้จาก <https://www.behance.net/patipat>

The Beauty of "Mai-Pen-Rai"

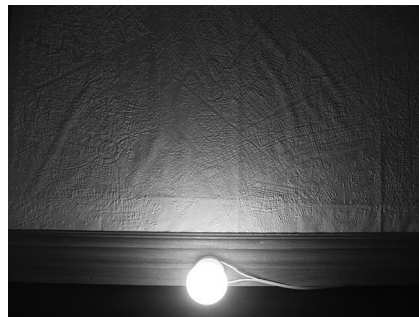
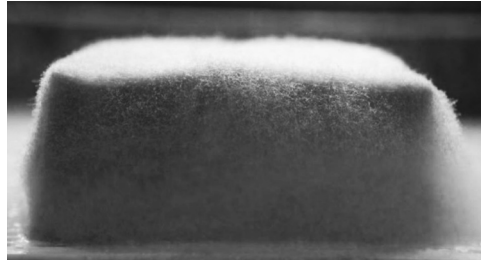


Dart, wood, drawing, acrylic sheet, dart, T-shirt, Thai silk, 240x600x220 cm., 2004

ภาพที่ 10

ปิติวรรณ สมไทย, "ลูกดอก" 2547, ไม้, ผลงานวาดเส้น, แผ่นอะคริลิค, ลูกดอก, เสื้อยืด, ผ้าไหม, 240x600x220 ซม.

ที่มาภาพ: ศิลปิน



ภาพที่ 11 (ซ้าย)

สุธี คุณาวิชยานนท์, “ข้าวฟาดดินสลาย”, 2541, ประมาณ 30 ซม., ใยฝุ่นผง
ที่มาภาพ: ศิลปิน

ภาพที่ 12 (ขวาบน)

สาครินทร์ เครืออ่อน, “ลมหายใจของเต้าหู้”, 2543, ผลงานจัดวางสื่อผสม; Time-lapse
วิดีโอความยาว 13:48 วินาที ฉายบนผ้าบนผนังกระจก, ก้อนเต้าหู้ขึ้นราในกล่องกระจก
12x12x8 นิ้วบนพื้นที่ 12 ตร.ม. โดยประมาณ
ที่มาภาพ: ศิลปิน

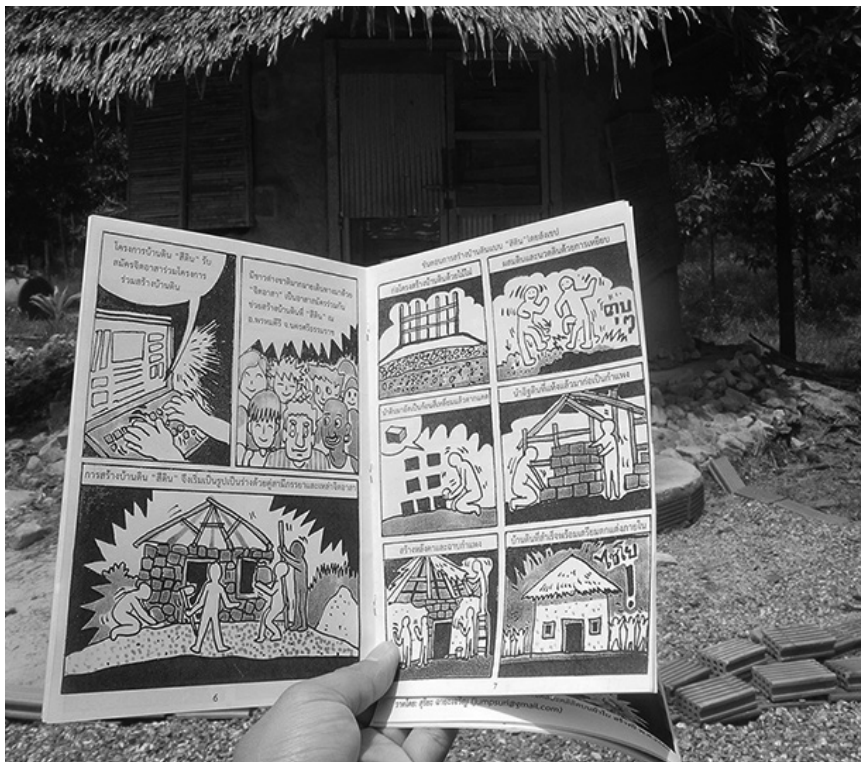
ภาพที่ 13 (ขวาล่าง)

นิพนธ์ โอพารนิเวศน์, “Ghost Skin”, 2547, แป้งเด็ก, ผ้า, โครงไม้, แผ่นที่,
ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มาภาพ: นิพนธ์ โอพารนิเวศน์, เข้าถึงเมื่อ 2 ธันวาคม 2560 , เข้าถึงได้จาก <http://nipan2007.blogspot.com/2017/10/ghost-skin-2004.html>

การผลิตและเผยแพร่หนังสือ “สื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน” เพื่อใช้เป็นสื่อสำหรับเผยแพร่ความรู้ในการสร้างบ้านดินให้กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ

สุริยะ ฉายะเจริญ

อาจารย์ประจำภาควิชาสื่อดิจิทัล คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม



คำสำคัญ หนังสือการ์ตูน บ้านดิน เศรษฐกิจพอเพียง ชุมชน สิ่งแวดล้อม

บทคัดย่อ

วิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติและรูปแบบการสร้างบ้านดินของ สื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ เพื่อนำไปผลิตหนังสือการ์ตูนในการเผยแพร่ประวัติและความรู้ในการสร้างบ้านดิน และเพื่อเป็นสื่อให้ตระหนักถึงการใช้ทรัพยากรทางธรรมชาติชุมชนให้เกิดประโยชน์โดยไม่กระทบต่อสิ่งแวดล้อม

การวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีแบบสหวิธีด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพร่วมกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ศิลปะ โดยศึกษากระบวนการผลิตและเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ที่บูรณาการบริการวิชาการ

แก่สังคม ซึ่งมีกรอบแนวคิดในการศึกษาข้อมูลแล้วทบทวนวรรณกรรมในประเด็นของแนวคิด ภาพลายเส้น แนวคิดเกี่ยวกับการ์ตูน ทฤษฎีสัญวิทยา และแนวคิดการบริหารวิชาการแก่สังคม อันนำไปสู่การวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อผลิตหนังสือการ์ตูน “สื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน” โดยนำไปเผยแพร่ให้กับกลุ่มประชากรตัวอย่างในจังหวัดนครศรีธรรมราช

ผลจากการวิจัย สรุปได้ว่า 1. หนังสือ “สื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน” ใช้รหัสการ์ตูนและตัวอักษรเพื่อสื่อความหมายเชิงพรรณนาที่เรียงลำดับการเล่าเรื่องด้วยลำดับเวลาที่ดำเนินเรื่องเพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจประวัติของการสร้างบ้านดินของสื่อดิน: เนเธอร์แลนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์ 2. เป็นหนังสือการ์ตูนที่นำเสนอรูปแบบการสร้างบ้านดินโดยสังเขป 3. เนื้อหาสาระของหนังสือการ์ตูนสื่อความหมายการเป็นภาพแทนของวิถีชีวิตแบบทางเลือกที่พึ่งพาตนเองตามปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง 4. เป็นสื่อที่สร้างจิตสำนึกในการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติให้กับชุมชน และ 5. เป็นสื่อที่นำเสนอการอยู่ร่วมกันในชุมชนอย่างเข้มแข็ง ยั่งยืน และมีเอกภาพ

บทนำ

พอเพียง มีความหมายกว้างขวางยิ่งกว่านี้อีก คือคำว่าพอ ก็พอเพียงนี้ก็พอแค่นั้นเอง คนเราถ้าพอในความต้องการก็มีความโลภน้อย เมื่อมีความโลภน้อยก็เบียดเบียนคนอื่นน้อย ถ้าประเทศใดมีความคิดอันนี้ มีความคิดว่าทำอะไรต้องพอเพียง หมายความว่าพอประมาณ ซื่อตรง ไม่โลภอย่างมาก คนเราก็อยู่เป็นสุข พอเพียงนี้อาจจะมี มีมาก อาจจะมีของหรูหราก็ได้ แต่ว่าต้องไม่ไปเบียดเบียนคนอื่น'

พระราชดำรัส พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เนื่องในโอกาสวันเฉลิมพระชนมพรรษา ณ ศาลาดุสิดาลัย วันที่ 4 ธันวาคม พ.ศ.2541

จากพระราชดำรัสที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียงหลายครั้งของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชจนนำไปสู่ปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียงเป็นปรัชญาที่ชี้ถึงแนวการดำรงอยู่และปฏิบัติตนของประชาชนในทุกระดับ ตั้งแต่ระดับครอบครัว ระดับชุมชน จนถึงระดับรัฐ ในการพัฒนาและบริหารประเทศให้ดำเนินไปในทางสายกลาง โดยเฉพาะการพัฒนาเศรษฐกิจเพื่อให้ก้าวทันต่อโลกยุคโลกาภิวัตน์ ความพอเพียง หมายถึง ความพอประมาณ ความมีเหตุผล รวมถึงความจำเป็นที่จะต้องมีระบบภูมิคุ้มกันในตัวเองที่ดีพอสมควร

การสร้างบ้านดินอันเป็นการใช้ทรัพยากรในชุมชนที่ประกอบไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติต่าง ๆ มาสร้างเป็นบ้านที่สามารถอยู่อาศัยได้และด้วยงบประมาณในการก่อสร้างที่ไม่มากนักเป็นการสร้างบ้านด้วยกลวิธีที่หลากหลายอันเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม โจน จันได ได้อธิบายว่า การกลับมาทำบ้านดินนั้นเป็นการให้เวลากับตัวเอง ซึ่งหัวใจของบ้านดิน คือการใช้สิ่งที่มีอยู่มาสร้างบ้านโดยสามารถควบคุมได้ ถ้าใช้วัสดุจากข้างนอกจะไม่สามารถควบคุมได้² วิจักขณ์ พานิช ได้เขียนถึงบ้านดินว่า บ้านดินเป็นชื่อที่ใช้เรียกลักษณะของบ้านหรือสิ่งปลูกสร้างทั้งหลายที่สร้างขึ้นมาจากดินและวัสดุธรรมชาติที่หาได้ตามชุมชนในแต่ละพื้นที่นั้นๆ แนวคิดเรื่องบ้านดินในปัจจุบันเริ่มก่อตัวกลายเป็นกระแสทางเลือกที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กับสำนึกในธรรมชาติ และความอ่อนน้อมถ่อมตนในการอยู่ร่วมกับธรรมชาติของมนุษย์³

จากแนวทางเรื่องเศรษฐกิจพอเพียง วิถีชีวิตชุมชน และแนวคิดของการสร้างบ้านดิน เป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่ทำให้วิสิทธิ์ เทพศิริโกศล และแก้วตระกูล จุลบล ที่ดำเนินธุรกิจร้านอาหารผสมผสานพื้นที่แสดงงานศิลปะนอกกระแสที่ชื่อว่า หลังแรกบาร์ เรสเตอรอง แอนด์ แกลอรี (Hlung Raak Bar Restaurant Gallery) ในกรุงเทพฯ ได้ริเริ่มโครงการใหม่ในการสร้างพื้นที่ๆ เป็นการบูรณาการระหว่างพื้นที่ทางธรรมชาติ วิถีชีวิตพื้นถิ่น และพื้นที่เพื่อการสร้างสรรค์ วิสิทธิ์และแก้วตระกูลจึงตัดสินใจยกเลิกกิจการหลังแรกบาร์ฯ ในกรุงเทพฯ และเดินทางลงไปสู่จังหวัดนครศรีธรรมราชเพื่อใช้พื้นที่ของครอบครัวที่รายรอบด้วยสวนยางพาราสร้างสรรค์เป็นพื้นที่ใหม่ อันเป็นพื้นที่ของวิถีชีวิตแบบทางเลือกที่สามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์และดำรงชีวิตแบบพอเพียงได้อย่างยั่งยืน

พื้นที่ๆ วิสิทธิ์และแก้วตระกูลให้ความสนใจคือพื้นที่ในชุมชนในตำบลพรหมโลก อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นชุมชนเกษตรกรรมที่มีอาชีพหลักคือการปลูกยางพารา โดยได้ใช้พื้นที่จากบรรพบุรุษจำนวน 2 ไร่ในการดำเนินการภายใต้โครงการ “สีดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ” (See-Din: Nature and Creative Space) ซึ่งโครงการสร้างสีดินฯ เริ่มต้นดำเนินการปรับพื้นที่และสร้างสิ่งก่อสร้างขึ้นในเดือนกันยายน พ.ศ.2558 จนถึงเดือนกรกฎาคม พ.ศ.2560 ภายใต้การดำเนินงานด้วยเงินทุนการออกแบบ และการจัดการของวิสิทธิ์และแก้วตระกูล โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างพื้นที่บูรณาการระหว่างพื้นที่ของธรรมชาติและความคิดสร้างสรรค์ นอกจากนี้ ขั้นตอนของการดำเนินการสร้างบ้านดินในบริเวณสีดินฯ ดำเนินการก่อสร้างโดยเปิดโอกาสให้กลุ่มจิตอาสาทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศมาร่วมกันเรียนรู้กระบวนการสร้างบ้านดินเพื่อแลกเปลี่ยนประสบการณ์ผ่านกิจกรรมต่างๆ (ภาพที่ 1)

ทั้งนี้ สีดินฯ มีเป้าหมายสำคัญในการพัฒนาเป็นพื้นที่สร้างสรรค์งานศิลปะและที่พักนันทนาการกลางแจ้งพาราที่ยังมีเกษตรกรทำกิจกรรมตามวิถีชีวิตปกติ นอกจากนี้ยังอุดมไปด้วยสภาพสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่สมบูรณ์ร่มรื่น โดยมีแผนในการทำให้พื้นที่เกิดกิจกรรมและโครงการต่างๆ ทั้งในด้านของงานสร้างสรรค์และวิถีชีวิตแบบพอเพียงตามธรรมชาติ โดยสีดินฯ มีแนวทางพัฒนาพื้นที่เพื่อให้เกิดผลประโยชน์ต่อการพึ่งพาตัวเองและต่อชุมชน ดังนี้ 1. สีดิน ฟาร์มสเตย์ (See-Din Farm stay) คือ การจัดการพื้นที่ของสีดินให้เป็นที่พำนักโดยใช้พื้นที่ภายในบ้านดินเป็นที่พักอาศัย 2. สีดิน อาร์ต คอมมูนิตี้ (See-Din Art Community) คือ การใช้พื้นที่ของสีดินฯ เป็นพื้นที่การเรียนรู้ในการสร้างสรรค์ศิลปะ และ 3. สีดิน สตูดิโอ (See-Din Studio) คือ สถานะของสีดินฯ ในการเป็นองค์กรเอกชนที่รับผลิตผลงานสร้างสรรค์และกิจกรรมทางด้านการสร้างสรรค์ (ภาพที่ 2)

ปัจจุบัน สีดินฯ ได้ดำเนินการสร้างเสร็จสมบูรณ์แล้ว และได้เปิดพื้นที่สู่สาธารณะด้วยกิจกรรมต่างๆ เช่น โครงการเครือข่ายศิลปินในพำนักสีดินฯ การปฏิบัติการทางศิลปะและการจัดนิทรรศการระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม 2560 โดยได้เชิญศิลปินทุกภูมิภาคมาร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในบริเวณพื้นที่ดังกล่าว และจัดเป็นนิทรรศการ “ศิลปะพอเพียง” ในวันที่ 18 สิงหาคม 2560 (ภาพที่ 3) โดยเมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ.2560 สีดินฯ ได้จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการทางการสร้างสรรค์ “สีจากดิน” ให้กับเยาวชนในชุมชน (ภาพที่ 4) วันที่ 12 กันยายน พ.ศ.2560 วิสิทธิ์และแก้วตระการได้รับเชิญไปบรรยายเรื่องเกี่ยวกับศิลปะกับการสร้างบ้านดิน ณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย วิทยาเขตนครศรีธรรมราช สไลใหญ่ และเมื่อวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ.2560 จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการทางการสร้างสรรค์ “ศิลปะกับธรรมชาติ” ให้กับนักเรียนโรงเรียนราชประชานุเคราะห์ 6 (ทุ่งสง) (ภาพที่ 5) เป็นต้น

ผู้วิจัยได้ติดตามการดำเนินการของสีดินฯ มาอย่างต่อเนื่อง และเห็นถึงปัญหาในการประชาสัมพันธ์สีดินฯ กับชุมชนและสังคมที่ยังไม่เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายและประชาชนมากนัก และด้วยสีดินฯ เป็นพื้นที่สร้างสรรค์เชิงบูรณาการที่น่าสนใจแห่งใหม่ที่ยังไม่เป็นที่รู้จักในชุมชน โดยผู้วิจัยคาดหมายว่าในอนาคตโครงการสีดินฯ จะเป็นประโยชน์ต่อชุมชนอย่างยั่งยืนในบริบทของพื้นที่การสร้างภูมิปัญญาพื้นถิ่นในการสร้างบ้านดินภูมิภาคจังหวัดนครศรีธรรมราช พื้นที่ในการสร้างสรรค์ศิลปะ พื้นที่ในการจัดกิจกรรมต่างๆ พื้นที่ของการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ และการดำเนินกิจการภายใต้ปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง ผู้วิจัยจึงมีเป้าหมายในการผลิตผลงานสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของหนังสือการ์ตูนในชื่อ “สีดินคอมมิค: การ์ตูนสีดิน” เพื่อที่ใช้เป็นสื่อเล่าเรื่องประวัติและรูปแบบการสร้างบ้านดิน

ของสิดินฯ เพื่อนำไปเผยแพร่ให้กับประชาชนในชุมชนรอบบริเวณสิดินฯ และรวมไปถึงเผยแพร่ให้กับองค์กรหรือเครือข่ายในชุมชนที่เข้ามาปฏิสัมพันธ์กับสิดินฯ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อเป็นการศึกษาประวัติและรูปแบบการสร้างบ้านดินของ สิดิน: เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์
2. เพื่อผลิตสื่อในรูปแบบของหนังสือการ์ตูนให้กับ สิดิน: เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์ ในการเผยแพร่ประวัติและความรู้ในการสร้างบ้านดินตามแนวทางเศรษฐกิจพอเพียง อันเป็นการบริการวิชาการแก่สังคมโดยเป็นประโยชน์ต่อชุมชนที่มีแนวทางพัฒนาต่อเนื่องยั่งยืน
3. เพื่อให้ชุมชนในบริเวณรอบพื้นที่ สิดิน: เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์ ตระหนักถึงคุณค่าแนวทางดำเนินชีวิตตามปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง สำนึกของการใช้ทรัพยากรทางธรรมชาติในชุมชนให้เกิดประโยชน์ต่อวิถีชีวิตโดยไม่กระทบต่อสิ่งแวดล้อมและส่งเสริมให้เป็นสถานที่เชิงบูรณาการพื้นที่สร้างสรรค์ สิ่งแวดล้อม ธรรมชาติ และวิถีชีวิตพอเพียง

ขอบเขตของการวิจัย

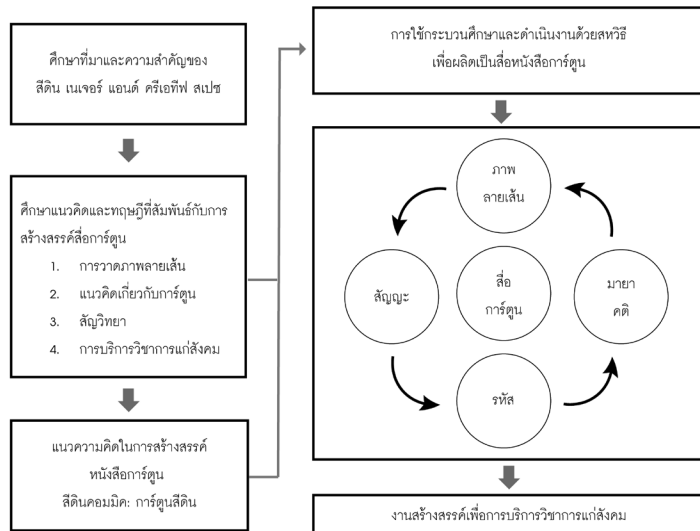
วิจัยนี้เป็นการศึกษาประวัติและรูปแบบการสร้างบ้านดินในกรณีศึกษาสิดิน: เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์ เท่านั้น และเป็นการนำผลจากการศึกษามาลผลิตสื่อในรูปแบบของหนังสือการ์ตูนให้กับสิดินฯ ในการเผยแพร่ความรู้ในการสร้างบ้านดินผ่านโครงการศิลปะกับชุมชน

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบสหวิธีด้วยการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ประเภทการวิจัยเชิงพรรณนา (Descriptive research) ประกอบการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ (Art Creative Research) ซึ่งหมายถึงการเขียนรายงานควบคู่ไปกับการผลิตผลงานสร้างสรรค์⁴ โดยเน้นไปที่การศึกษากระบวนการผลิตและการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ที่มีความเชื่อมโยงกับการบูรณาการด้านบริการวิชาการแก่สังคม แล้วจึงนำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้บทสรุปและสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อวิชาการที่เกี่ยวข้อง

กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลด้วยสทวิวิธีและสังเคราะห์ออกมาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย โดยเป็นการศึกษาข้อมูลในเชิงกรณีศึกษาที่มาของ สีดินฯ แล้วจึง ทบทวนวรรณกรรมในเรื่องของแนวคิดภาพลายเส้นของชูลูด นีม์เสมอ⁵ แนวคิดเกี่ยวกับการ์ตูนของศักดิ์ดา วิมลจันทร์⁶ และลัทธสิทธิ ทวีสุข⁷ ทฤษฎีสัญวิทยาของโซซูร์ (Ferdinand de Saussure)⁸ เพียซ (Charles Sanders Peirce)⁹ และบาร์ตส์ (Roland Barthes)¹⁰ และแนวคิดการบริการวิชาการแก่สังคม¹¹ อันนำไปสู่การสังเคราะห์เพื่อประกอบสร้างสื่อการ์ตูนที่บูรณาการระหว่างการใช้ภาพลายเส้น แนวคิดเชิงสัญลักษณ์ รหัสการ์ตูน และมายาคติ โดยผลงานสร้างสรรค์ที่ผลิตสำเร็จจากฏเป็นหนังสือการ์ตูนที่นำไปใช้เป็นสื่อประชาสัมพันธ์ให้กับ สีดินฯ ซึ่งถือเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่นำไปใช้ประโยชน์ต่อองค์กรและสังคมภายนอก (ดูแผนภาพที่ 1)



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีและขั้นตอนดำเนินการ

1. การวางแผน การเก็บข้อมูลในเชิงเอกสาร การศึกษาข้อมูล ที่มา ประวัติ และรูปแบบของสื่อดินฯ
2. ศึกษานำวิจัยในบริบทของการบริการวิชาการแก่สังคมด้วยวิธีการสร้างสื่อศิลปะเพื่อประชาสัมพันธ์สื่อดินฯ
3. การทบทวนวรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
4. การลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ณ สื่อดินฯ อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช และสัมภาษณ์ผู้ก่อตั้ง
5. เรียบเรียงและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้รับเพื่อสร้างโครงเรื่องของหนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน
6. สร้างภาพประกอบการเล่าเรื่องด้วยกลวิธีการวาดภาพลายเส้นและจัดแต่งด้วยเทคนิคกราฟิกเพื่อผลิตเป็นรูปแบบการ์ตูนเรื่องขนาดสั้น จำนวน 16 หน้า (รวมปก) และพิมพ์ 100 เล่ม
7. ลงพื้นที่นำหนังสือสื่อดินคอมมิคฯ ไปแจกชุมชนรอบสื่อดินฯ โรงเรียนในชุมชนใกล้เคียง และเครือข่ายที่เกี่ยวข้อง โดยในวันที่ 18 สิงหาคม 2560 มีผู้มาร่วมเปิดนิทรรศการ “ศิลปะพอเพียง” ที่สื่อดินฯ จำนวน 190 คน และมีการแจกหนังสือสื่อดินคอมมิคฯ เพิ่มเติม
8. จัดการเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิคฯ ในรูปแบบหนังสือการ์ตูนอิเล็กทรอนิกส์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ อันได้แก่ เฟซบุ๊ก (Facebook) ithub (Issuu) กูเกิล ไดรฟ์ (Google Drive) และไลน์ แอปพลิเคชัน (Line Application)
9. บูรณาการกับการเรียนการสอน สรุป ประเมินผล เขียนรายงาน และเผยแพร่งานวิจัย

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

รูปแบบบ้านดินของสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ

สื่อดินฯ มีแนวคิดในการสร้างบ้านดินที่เป็นการบูรณาการสร้างบ้านดินบนพื้นฐานของความเข้าใจในลักษณะของภูมิประเทศ การศึกษาปัจจัยของภูมิอากาศ แนวคิดการพึ่งพาตัวเองแบบเศรษฐกิจพอเพียง ปัจจัยของสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ ความคิดสร้างสรรค์ สำนึกเรื่องจิตอาสา และความกลมกลืนกับวิถีชีวิตชุมชน โดยบูรณาการกับวัตถุดิบทางธรรมชาติที่ปรับประยุกต์ด้วยกระบวนการวิหัตถลองเพื่อให้สร้างบ้านดินที่สามารถเก็บความเย็นได้ ขณะเดียวกัน

สามารถป้องกันความชื้นจากสภาพภูมิอากาศได้เช่นกัน ทั้งนี้จึงนำไปสู่การใช้วัสดุและเทคนิคร่วมสมัยเข้ามาร่วมกับการก่อสร้าง เช่น การเดินท่อน้ำพีวีซี การใช้ผ้าใบพลาสติก การใช้โลหะ และเครื่องมือต่างๆ เพื่อให้ผลทางด้านของความคงทนและปลอดภัย แต่ยังคงแนวคิดให้กลมกลืนกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

การออกแบบลายเส้นเพื่อประกอบสร้างเป็นภาพการ์ตูน

การวิเคราะห์รูปแบบของการออกแบบลายเส้นเพื่อใช้ในการสร้างภาพการ์ตูนสื่อดิจิตอลคอมมิคเป็นการนำแนวคิดของภาพลายเส้นมาถอดส่วนประกอบเพื่อนำไปสร้างใหม่อย่างเป็นระบบ กล่าวคือ ลายเส้นในภาพการ์ตูน มีหน้าที่สำคัญในการสร้างรูปร่างหรือขอบเขตพื้นที่ว่างเพื่อให้เกิดเป็นรูปลักษณะขึ้นมา ลายเส้นที่มีผลในด้านของระยะลวงทางทัศนียภาพ และลายเส้นที่ประกอบสร้างเพื่อผลทางด้านหน้าที่ของภาพและเพื่อผลทางด้านองค์ประกอบของภาพ

เทคนิควิธีการสร้างสรรค์

เทคนิควิธีการสร้างสรรค์ สามารถเรียงลำดับได้ดังนี้ (1) สร้างเรื่องเล่าด้วยวิธีการเล่าเรื่องตามเส้นของเวลา (2) จัดทำภาพร่าง พร้อมจัดวางบทบรรยาย (3) จัดองค์ประกอบภาพในแต่ละส่วนให้ลงตัว (4) วาดเส้นจริงด้วยหมึกดำ (5) ถ่ายภาพลายเส้นเข้าสู่กระบวนการกราฟิก (6) ใช้โปรแกรมกราฟิกตัดต่อและตกแต่งให้สมบูรณ์ (7) จัดเรียงหน้าตามลำดับ (8) พิมพ์และเข้าเล่มตามจำนวนที่ต้องการ (Print on Demand) และ (8) จัดการไฟล์ให้เป็นหนังสือการ์ตูนอิเล็กทรอนิกส์ (E-book) สำหรับอ่านแบบออนไลน์

การสื่อความหมายของการ์ตูนในหนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิจิตอล

รหัสของการ์ตูนในหนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิค เป็นการนำรูปและความหมายของสัญลักษณ์ของการ์ตูนมาประกอบสร้างขึ้นใหม่ผ่านรูปแบบของการจัดองค์ประกอบของภาพที่อยู่ในเกณฑ์ของกรอบภาพแบบหนังสือการ์ตูน (comic) ที่แบ่งเป็นแต่ละฉากสั้นๆ และเรียงร้อยวิธีการอ่านจากซ้ายไปขวา โดยเรียงลำดับตามเหตุการณ์ มีเส้นทางของการเล่าเรื่องเป็นลักษณะการบรรยายตามลำดับช่วงเวลาเพื่อนำเสนอสาระของเนื้อหา และใช้กลวิธีการบรรยายด้วยรหัสของภาษาตัวอักษรเพื่อสนับสนุนให้เกิดความสัมพันธ์ทางด้านการสื่อความหมายกับรูปสัญลักษณ์ของการ์ตูน ซึ่งจะทำให้ทั้งชุดภาพและชุดคำที่อธิบายความมีความหมายที่สัมพันธ์กันและกันในเชิงของการพรรณนา

ความหมายเชิงมายาคติหนังสือสื่อดิจิตอล: คือการประกอบสร้างความหมายบริบทของการเล่า

เรื่องที่มีสาระการเป็นตัวแทนของต้นแบบการดำเนินชีวิตแบบพึ่งพาตนเองตามปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงผ่านรูปแบบของการสร้างสรรค์พื้นที่ด้วยระบบของความสัมพันธ์กับเครือข่ายจิตอาสาทั้งชาวไทยต่างประเทศ การสร้างจิตสำนึกรักบ้านเกิดของตัวละครผู้ดำเนินเรื่องหลักที่ละทิ้งวิถีชีวิตแบบเมืองสู่ต่างจังหวัดและใช้ชีวิตโดยพึ่งพิงทรัพยากรธรรมชาติอย่างอ่อนน้อม สร้างต้นแบบของการพัฒนาบ้านเกิดในแบบวิถีทางเลือกอย่างสร้างสรรค์ นอกจากนี้ยังแสดงความหมายโดยนัยถึงการอนุรักษ์ธรรมชาติผ่านการสร้างบ้านดินที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมและไม่เบียดเบียนธรรมชาติจนเกินไปและประเด็นสุดท้ายคือการแสดงให้เห็นถึงการเป็นพื้นที่สร้างสรรค์ใหม่ซึ่งทดลองนอกระแสหลักที่ไม่มุ่งเน้นการบริหารแบบทุนนิยมแต่เน้นไปที่การพึ่งพาตัวเองและเกิดประโยชน์ในด้านต่างๆ ให้มากที่สุด (ภาพที่ 6 - ภาพที่ 7)

การเผยแพร่

1. การผลิตเป็นหนังสือเล่มด้วยการพิมพ์ตามจำนวนที่ต้องการ (Print on Demand) ซึ่งจำนวนทั้งหมด 100 เล่ม โดยแจกฟรีให้กับสตินฯ และยังแจกฟรีสำหรับผู้เป็นเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับชุมชนรอบข้าง ได้แก่ ห้องสมุดประชาชนเฉลิมราชกุมารี เขาชุมชนพนม อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช ชุมชนวัดเขาปูน ชุมชนพรหมโลก คณะอาจารย์ตัวแทนจาก คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาลัยสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา วิทยาลัยช่างศิลป์นครศรีธรรมราช โรงเรียนวัดเขาปูน และโรงเรียนบ้านชุมขลิ้ง ศิลปินท้องถิ่น ศิลปินอิสระ และผู้เข้าร่วมกิจกรรมในนิทรรศการศิลปะพอเพียง วันที่ 18 สิงหาคม 2560 ณ สตินฯ (ภาพที่ 8 - ภาพที่ 11)
2. การผลิตเป็นหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book) (ภาพที่ 12) ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ (Social Media) อันได้แก่ บล็อก เฟซบุ๊ก (Facebook) อิชู (Issuu) กูเกิลไดรฟ์ (Google Drive) และไลน์แอปพลิเคชัน (Line Application) ซึ่งเผยแพร่สู่สาธารณะโดยให้ผู้เข้าไปอ่านสามารถดาวน์โหลดไฟล์ได้โดยไม่เสียค่าใช้จ่ายใดๆ และยังสามารถแบ่งปันไปสู่สื่อสังคมอื่นๆ ได้อย่างอิสระ เพื่อเป็นการขยายการเผยแพร่ผลงานให้อยู่ในโลกไซเบอร์ (Cyber Space) และนำไปใช้ประโยชน์ในวงกว้างได้
3. การเผยแพร่ด้วยการบรรยายในชั้นเรียนนิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาสื่อดิจิทัล มหาวิทยาลัยสยาม ในรายวิชา 144-498 สัมมนาประเด็นปัจจุบันด้านสื่อดิจิทัล โดยมีนักศึกษา 23 คน และรายวิชา 144-335 พื้นฐานการตูน ภาคการศึกษาที่ 1/2560 โดยมีนักศึกษา 53 คน เพื่อเป็นการบูรณาการกับการเรียนการสอนโดยมีการประเมินผลความพึงพอใจและร่วมอภิปรายในชั้นเรียน

ประชากรกลุ่มตัวอย่างและเครื่องมือในการประเมินผล

การประเมินผลความพึงพอใจเชิงสถิติโดยใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการประเมินผล โดยมีประชากรกลุ่มตัวอย่างในการเก็บข้อมูลผลการประเมิน ประกอบไปด้วย 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่หนึ่ง คือ กลุ่มผู้รับแจกหนังสือสัปดาห์นิตยสาร คณ สัตินา ผู้รับแจกที่เป็นเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสัปดาห์นิตยสาร และชุมชนในบริเวณ อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช อันเป็นการเก็บข้อมูลประเมินภาคสนาม จำนวน 100 คน และกลุ่มที่สอง ได้แก่ นักศึกษา สาขาวิชาสื่อดิจิทัล คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม ในชั้นเรียนรายวิชาสัมมนาประเด็นปัจจุบันด้านสื่อดิจิทัลและพื้นฐานการทุน จำนวน 53 คน โดยรวมกลุ่มประชากรทั้งสองกลุ่ม มีผู้ทำแบบประเมินจำนวน 153 คน

ผลการประเมินความพึงพอใจหนังสือสัปดาห์นิตยสาร คณ สัตินา

ผลจากการประเมินความพึงพอใจของประชากรกลุ่มตัวอย่างจำนวน 153 คนที่มีต่อหนังสือสัปดาห์นิตยสาร คณ สัตินา โดยคิดค่าเฉลี่ยแบบร้อยละ และเรียงลำดับจากลำดับที่มีความถี่จำนวนมากไปจนถึงความถี่น้อย จึงได้ผลตามตารางที่ 1 ดังนี้

ลำดับ	หัวข้อ	ผลประเมินร้อยละ
1	สร้างแรงบันดาลใจเรื่องเศรษฐกิจพอเพียง	80.39
2	สร้างจิตสำนึกตระหนักในสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติ	77.12
3	ภาพและเนื้อหาของหนังสือการทุนเหมาะสมกับทุกเพศทุกวัย	75.16
4	สำนึกรักบ้านเกิดและภาคภูมิใจในชุมชน	72.55
5	เนื้อหาสื่อสารเข้าใจง่าย	64.71
6	สร้างแรงบันดาลใจและสำนึกจิตอาสา	64.05
7	รูปแบบหนังสือการทุนมีความน่าสนใจ	62.09
8	เนื้อหาของหนังสือการทุนเป็นประโยชน์ต่อองค์กรและชุมชน	61.44
9	สร้างความเข้าใจเรื่องการสร้างบ้านดินโดยสังเขป	60.13
10	ภาพการทุนมีความสวยงาม	58.17

ตารางที่ 1 สรุปผลในการประเมินความพึงพอใจโดยเรียงลำดับจากหัวข้อที่มีความพึงพอใจมากที่สุดไปจนถึงน้อยสุดโดยประเมินเป็นค่าร้อยละของผู้รับหนังสือสัปดาห์นิตยสาร คณ สัตินา และนักศึกษาสาขาวิชาสื่อดิจิทัล คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม ที่ทำแบบประเมินจำนวน 153 คน

อภิปรายผล

หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดินมีกระบวนการผลิตอย่างเป็นระบบตามระเบียบวิธี โดยหนังสือสื่อดินคอมมิคฯ เป็นหนังสือการ์ตูนที่ผลิตขึ้นด้วยการประกอบของภาพวาดลายเส้นที่เรียงร้อยตามเรื่องเล่าขึ้นใหม่จากประวัติการสร้างบ้านดิน ณ พื้นที่สิดินฯ ของตัวละครหลักที่มีตัวตนจริง โดยการผลิตมีกระบวนการในการเก็บข้อมูลและนำมาศึกษาควบคู่กับการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำไปสู่การสังเคราะห์เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีผลประโยชน์ในด้านของการเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ให้กับสิดินฯ อันเป็นพื้นที่ทางเลือกนอกกระแสแห่งใหม่ของจังหวัดนครศรีธรรมราช อันถือเป็นพื้นที่ส่วนบุคคลในภูมิภาคจังหวัดนครศรีธรรมราชที่พัฒนาจากสวนยางพาราแบบวิถีเกษตรกรรมดั้งเดิมไปสู่พื้นที่เชิงบูรณาการวิถีแบบเศรษฐกิจพอเพียงและการเป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม ประกอบกับวิถีคิดพื้นที่เชิงสร้างสรรค์ รวมถึงสำนึกในเรื่องจิตอาสาในการทำกิจกรรมต่างๆ และรวมไปถึงทำให้พื้นที่ดังกล่าวมีความกลมกลืนกับวิถีชีวิตชุมชน

โดยรูปแบบของหนังสือสื่อดินคอมมิคฯ มีลักษณะของการเน้นไปที่การใช้รหัสของการ์ตูนและตัวอักษรเพื่อสื่อความหมายเชิงพรรณนาที่เรียงลำดับการเล่าเรื่องด้วยลำดับเวลาที่ไม่ได้เจาะจงวันเดือนปี แต่เรียงลำดับตามประวัติของตัวละครหลักที่ดำเนินเรื่องเพื่อให้ผู้อ่านได้เข้าใจประวัติของการสร้างบ้านดินและพื้นที่สิดินฯ ประกอบกับการนำเสนอรูปแบบการสร้างบ้านดินโดยสังเขปเพื่อเป็นแรงบันดาลใจแก่ผู้อ่านที่สามารถทำความเข้าใจในกระบวนการสร้างบ้านดินโดยสังเขปได้ ซึ่งเนื้อหาสาระของการ์ตูนมุ่งนำเสนอความหมายของการเป็นภาพแทน (Representation) รูปแบบการดำเนินชีวิตแบบวิถีทางเลือกที่เน้นไปที่การพึ่งพาตนเองตามปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงโดยมีแนวคิดแบบสำนึกรักบ้านเกิด การรักษาและอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติอย่างสร้างสรรค์ โดยมีนัยยะของการบูรณาการบริหารจัดการพื้นที่สร้างสรรค์ ทรัพยากรธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และวิถีชีวิตพอเพียง อย่างมีเอกภาพ

ในขณะที่การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิคฯ สู่สาธารณะด้วยรูปแบบที่เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายโดยนำไปแจกให้กับกลุ่มประชากรในพื้นที่สิดินฯ และชุมชนใกล้เคียง โดยมีกลุ่มเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ให้ความสนใจในระดับดีมาก นอกจากนี้ยังนำรูปแบบของโครงการผลิตและเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิคฯ มาเป็นกรณีศึกษาให้กับนักศึกษาสาขาวิชาสื่อดิจิทัล คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม ซึ่งมีการเรียนการสอนที่เกี่ยวกับการผลิตการ์ตูนและสื่อภาพประกอบโดยได้รับความสนใจและตอบรับจากกลุ่มตัวอย่างอยู่ในระดับที่น่าพอใจอย่างสูง

ขณะที่หนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิคฯ ในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ก็มีผลตอบรับจากการ แบ่งปัน ในสื่อสังคมต่างๆ อย่างอิสระโดยไม่มีค่าใช้จ่ายผ่านช่องทางต่างๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อสื่อดิจิตอลที่สามารถนำหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ดังกล่าวนี้เป็นข้อมูลประชาสัมพันธ์แบบออนไลน์ได้อย่างอิสระและเข้าถึงผู้ใช้สื่อออนไลน์ในวงกว้างได้

และจากผลความพึงพอใจของกลุ่มประชากรกลุ่มตัวอย่างแสดงให้เห็นได้ว่า ผู้อ่านส่วนใหญ่ได้ประเมินผลว่า หนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิคฯ มีส่วนสร้างแรงบันดาลใจเรื่องเศรษฐกิจพอเพียงตามหลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียงของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 อันเป็นรากฐานของการพึ่งพาตัวเองอย่างยืดหยุ่นและปรับประยุกต์ใช้ได้อย่างกว้างขวาง โดยหนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิคฯ ยังมีส่วนที่ช่วยสร้างจิตสำนึกตระหนักในสิ่งแวดล้อมและธรรมชาติในชุมชนได้ ซึ่งเนื้อหาของหนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิคฯ ไม่แบ่งระดับชั้นของการทำความเข้าใจความหมายเหมาะสมกับทุกเพศทุกวัยโดยมีรูปแบบและเนื้อหาที่สามารถเข้าใจได้ง่าย อีกทั้งยังสร้างสำนึกรักบ้านเกิดและภาคภูมิใจในชุมชน สร้างแรงบันดาลใจและสำนึกจิตอาสาอันเป็นวาระสำคัญของสังคมในปัจจุบัน รวมไปถึงการสร้างแรงบันดาลใจและการสร้างความเข้าใจเรื่องการสร้างบ้านดินโดยสังเขปอันเป็นประโยชน์แก่ชุมชน ซึ่งทั้งหมดนี้ได้แสดงคุณค่าผ่านหนังสือสื่อดิจิตอลคอมมิคฯ ที่มีภาพประกอบที่สวยงามและมีเนื้อหาที่น่าสนใจเหมาะสมกับการเผยแพร่ในสังคมวงกว้างต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ผู้วิจัยจึงบูรณาการความรู้ทางด้านศิลปกรรมอันเป็นทักษะเฉพาะตัวกับศาสตร์และกระบวนการวิธีคิดแบบนิเทศศาสตร์ โดยมุ่งเน้นไปที่การผลิตงานสร้างสรรค์ที่เข้าถึงกลุ่มเป้าหมายงานวิจัยนี้ไม่ได้คาดหมายในเชิงศาสตร์ใดศาสตร์หนึ่ง แต่มีวัตถุประสงค์ให้กระบวนการทั้งหมดเป็นการศึกษาแบบสหศาสตร์แบบผสมผสานที่กำลังมีบทบาทในสังคมร่วมสมัยที่เป็นยุคแห่งการหลอมรวมและมีลักษณะของการเป็นพหุสื่อที่ไร้พรมแดน
2. การวิจัยนี้เป็นการวิจัยที่อยู่ในโครงการศิลปะกับชุมชนภายใต้พันธกิจบริการวิชาการแก่สังคมที่มุ่งเน้นการผลิตสื่อหนังสือการ์ตูนเพื่อประชาสัมพันธ์ให้กับสื่อดิจิตอล เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ ซึ่งถือเป็นเพียงกรณีศึกษาและในขอบเขตของพื้นที่หนึ่งเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่าผู้วิจัยท่านอื่นๆ จะนำการวิจัยนี้ไปสู่การต่อยอดและการศึกษาในศาสตร์สาขาต่างๆ

ในอนาคตได้อย่างหลากหลายมากขึ้น

3. ผู้วิจัยมีเป้าหมายในการทำโครงการวิจัยนี้ต่อเนื่องเพื่อพัฒนากระบวนการบริการวิชาการและพัฒนากระบวนการผลิตรูปแบบสื่อหนังสือการ์ตูนนี้กับสหวิทยาการและเทคโนโลยีให้มากขึ้น โดยมุ่งหมายบูรณาการงานสร้างสรรค์กับการใช้ประโยชน์ต่อชุมชน อันเป็นต้นแบบในการพัฒนาให้บริบทของงานศิลปะขยายวงสู่การผสมผสานกับวิทยาการในศาสตร์ต่างๆ และพัฒนาชุมชน สังคม ประเทศชาติให้มีความเข้มแข็งอย่างยั่งยืนมากขึ้น

ข้อมูล

- 1 มูลนิธิพัฒนา, พระราชดำรัสที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียง, เข้าถึงเมื่อ 17 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก http://chaipat.or.th/site_content/34-13/3579-2010-10-08-05-24-39.html
- 2 โจน จันโต. จากดินสู่บ้าน...สร้างบ้านด้วยดิน, เข้าถึงเมื่อ 22 ตุลาคม 2560, เข้าถึงได้จาก <https://wongsanit-ashram.org/tha/index.php/article/12-from-soil-to-home-a-home-with-earth>
- 3 วิจักขณ์ พานิช, บ้านดินกับสำนักทางวิศวกรรม, เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2560, เข้าถึงได้จาก <https://wongsanit-ashram.org/tha/index.php/article/14-home-soil-with-the-sense-of-engineering>
- 4 ปรีชา เกาทอง, “ศิลปะ...เป็นงานวิจัยได้อย่างไร” (เอกสารสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการและเสนอผลงานวิจัยสร้างสรรค์: ศิลปการวิจัย ครั้งที่ 3 “ศิลปการสร้างสรรค์สร้าง สังคมเศรษฐกิจไทยสร้างสรรค์” วันที่ 28-29 มกราคม 2553 ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ 6 รอบพระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม), 5.
- 5 ชลุด นิ่มเสมอ, องค์ประกอบของศิลปะ, พิมพ์ครั้งที่ 7 (กรุงเทพฯ:อมรินทร์, 2553), 47-58.
- 6 ศักดา วิมลจันทร์, เข้าใจการ์ตูน (กรุงเทพฯ: โครงการสื่อการ์ตูนเพื่อการพัฒนาสุขภาวะทางจิตวิญญาณ สถาบันการ์ตูนไทย มูลนิธิเด็ก, 2548), 67.
- 7 ลัทธสิทธิ์ ทวีสุข, “การสื่อสารด้วยลายเส้นและภาพฝั่งใจที่ปรากฏในลักษณะดีหรือร้ายของตัวการ์ตูนเรื่องยักษ์” (เอกสารสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 6 เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2559 ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ), 232.
- 8 อธิรุทธ บุญมี, การปฏิบัติศาสตร์ของไซซูริ เส้นทางสู่โพสต์โมเดิร์นนิส, (กรุงเทพฯ: วิชา, 2551), 64-65.
- 9 Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King, c2012), 28-29.
- 10 โรลิ่งด์ บาร์ตส์, มายาคติ, แปลจาก *Mythologies*, แปลโดย วรณพิมล อังคศิริสรพ (กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2544), 4.
- 11 คณะกรรมการประกันคุณภาพภายในระดับอุดมศึกษา, คู่มือการประกันคุณภาพการศึกษภายในระดับอุดมศึกษา พ.ศ.2557 (กรุงเทพฯ: คณะกรรมการประกันคุณภาพภายในระดับอุดมศึกษา), 137.

อุสสนานุกรม

คณะกรรมการประกันคุณภาพภายในระดับอุดมศึกษา. คู่มือการประกันคุณภาพการศึกษาภายในระดับอุดมศึกษา พ.ศ.2557. กรุงเทพฯ: คณะกรรมการประกันคุณภาพภายในระดับอุดมศึกษา, 2557.

ขลุ่ย นิมลเมธ. องค์ประกอบของศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ:อมรินทร์, 2553.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. สัมมนา โครงสร้างนิยม หลังโครงสร้างนิยม กับการศึกษา รัฐศาสตร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: วิชาษา, 2555.

ธีรยุทธ บุญมี. การปฏิวัติศาสตร์ของไซเบอร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดิร์นนิสึม. กรุงเทพฯ: วิชาษา, 2551.

ปรีชา เกาทอง. “ศิลปะ...เป็นงานวิจัยได้อย่างไร.” เอกสารสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการและแสดงผลงานวิจัยสร้างสรรค์ : ศิลปการวิจัย ครั้งที่ 3 “ศิลปการสร้างสรรค์ สร้าง สังคม เศรษฐกิจไทยสร้างสรรค์” วันที่ 28-29 มกราคม 2553 ณ ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ 6 รอบพระชนมพรรษา มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม.

บาร์ตส์, โรลิ่งด์. มายาคติ. แปลโดย วรณพิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพฯ: คบไฟ, 2544.

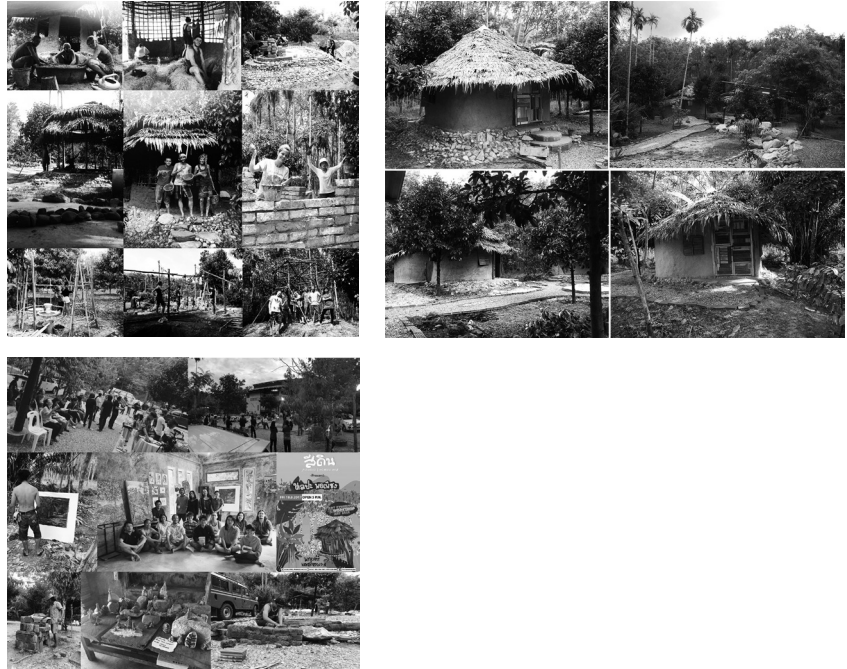
ลัทธสิทธ์ ทิวสุข. “การสื่อสารด้วยลายเส้นและภาพผังใจที่ปรากฏในลักษณะดีหรือร้ายของตัวการ์ตูนเรื่องยักษ์.” เอกสารสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ ครั้งที่ 6 เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2559 ณ มหาวิทยาลัยสยาม กรุงเทพฯ. ศักดา วิมลจันทร์. เข้าใจการ์ตูน. กรุงเทพฯ: โครงการสื่อการ์ตูนเพื่อการพัฒนาสุขภาวะทางจิตวิญญาณ สถาบันการ์ตูนไทย มูลนิธิเด็ก, 2548.

โจน จันโต. จากดินสู่บ้าน...สร้างบ้านด้วยดิน. เข้าถึงเมื่อ 22 ตุลาคม 2560. เข้าถึงได้จาก <https://wongsanit-ashram.org/tha/index.php/article/12-from-soil-to-home-a-home-with-earth>

มูลนิธิชัยพัฒนา. พระราชดำรัสที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจพอเพียง. เข้าถึงเมื่อ เข้าถึงเมื่อ 17 ตุลาคม 2560. เข้าถึงได้จาก http://chaipat.or.th/site_content/34-13/3579-2010-10-08-05-24-39.html

วิจักขณ์ พานิช. บ้านดินกับสำนักทางวิศวกรรม. เข้าถึงเมื่อ 1 พฤศจิกายน 2560. เข้าถึงได้จาก <https://wongsanit-ashram.org/tha/index.php/article/14-home-soil-with-the-sense-of-engineering>

Anne D'Alleva. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King, c2012.



ภาพที่ 1 (บนซ้าย)

กลุ่มจิตอาสาทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศมาร่วมกันเรียนรู้กระบวนการสร้างบ้านดิน
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากคุณแก้วตระกูล จุลบล ระหว่างปี พ.ศ.2559-2560

ภาพที่ 2 (บนขวา)

บ้านดินของ สีดิน: เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ สีดิน: เนเซอร์ล แอนด์
ครีเอทีฟ สเปซ อำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ 3 (ล่าง)

โครงการเครือข่ายศิลปินในพื้นที่บ้านสีดินฯ ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม 2560 ณ สีดิน:
เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ สีดิน:
เนเซอร์ล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ



SEE-DIN COMIC



ภาพที่ 4 (บนซ้าย)

เมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ.2560 จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการทางสร้างสรรค์ “สี่จากดิน” ให้กับเยาวชนในชุมชน ณ สีดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากคุณแก้วตระการ จุลบล เมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ.2560

ภาพที่ 5 (บนขวา)

เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ.2560 จัดการอบรมเชิงปฏิบัติการทางสร้างสรรค์ “ศิลปะกับธรรมชาติ” ให้กับนักเรียนโรงเรียนราชประชานุเคราะห์ 6 (ทุ่งสง) ณ สีดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากคุณแก้วตระการ จุลบล เมื่อวันที่ 7 ตุลาคม พ.ศ.2560

ภาพที่ 6 (ล่าง)

หน้าปกหนังสือสี่ดินคอมมิค: การ์ตูนสดิน
ที่มาภาพ : ภาพหน้าปกหนังสือสี่ดินคอมมิค: การ์ตูนสดิน สร้างสรรค์โดยผู้วิจัย



ภาพที่ 7

ภาพเนื้อหาในหนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน

ที่มาภาพ : ภาพในหนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน สร้างสรรค์โดยผู้วิจัย



ภาพที่ 8 (บนซ้าย)

การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน ให้กับชุมชนเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากคุณแก้วดระการ จุลบล ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ ชุมชนในอำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ 9 (บนขวา)

การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน ให้กับชุมชนเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ ชุมชนในอำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพที่ 10 (ล่าง)

การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน ให้กับชุมชนเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปซ
ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ ชุมชนในอำเภอพรหมคีรี จังหวัดนครศรีธรรมราช



ภาพที่ 11 (ซ้าย)

การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน ให้กับชุมชนเครือข่ายภาคส่วนต่างๆ ที่สัมพันธ์กับสื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์

ที่มาภาพ: ภาพถ่ายจากคุณแก้วตระการ จุลบล เมื่อวันที่ 18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ ระหว่างวันที่ 15-18 สิงหาคม พ.ศ. 2560 ณ สื่อดิน: เนเชอรัล แอนด์ ครีเอทีฟ สเปนซ์

ภาพที่ 12 (ขวา)

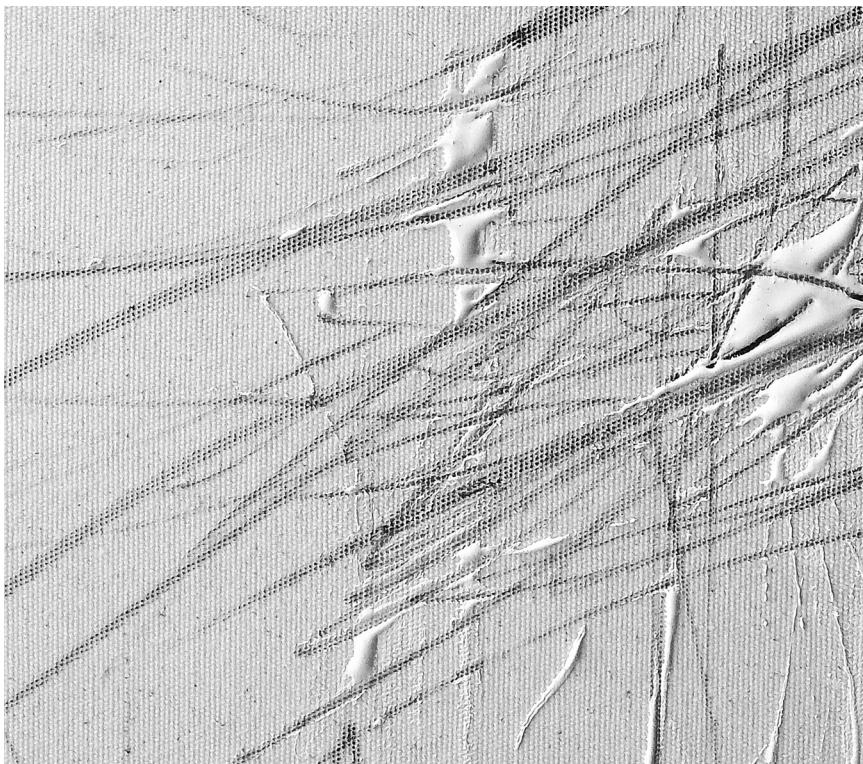
การเผยแพร่หนังสือสื่อดินคอมมิค: การ์ตูนสื่อดิน ในรูปแบบหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ (E-Book)

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัยจากหน้าคอมพิวเตอร์

ธรรมชาติแท้จริงแห่งจิตใจสะท้อนผ่านศิลปะนามธรรม

วรส รัชชัชวาล

นักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร



คำสำคัญ ศิลปะนามธรรม การแสดงออกอย่างฉับพลัน จิตใต้สำนึก ชิกมันด์ ฟรอยด์

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมรูปแบบนามธรรมที่มีลักษณะการใช้
อารมณ์อย่างฉับพลันผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยนำบททฤษฎีจิตวิเคราะห์
มาอ้างอิงวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านผลงานศิลปะดังกล่าวเพื่อแสดงให้เห็นถึงผลลัพธ์อันมา
จากจิตใต้สำนึกขณะทำงานเป็นสำคัญ

สภาวะจิตใจของมนุษย์มีหลากหลายมิติซึ่งทำให้ยากต่อการมองเห็นความเป็นจริงของตัว
ตนว่าแท้จริงแล้วรูปร่างหน้าตาของจิตเรานั้นมีสภาพเป็นอย่างไร อย่างไรก็ตามการแสดงออก
ศิลปะด้วยลักษณะนามธรรมเป็นดังกล้องส่องขยายให้เห็นความจริงในธรรมชาติของตน

บทนำ

ธรรมชาติแท้จริงในบทความนี้ไม่ใช่ธรรมชาติ ที่หมายถึง ต้นไม้ สายน้ำ และภูเขา หากแต่หมายถึงธรรมชาติของมนุษย์สิ่งที่มีอยู่เป็นธรรมชาติของบุคคลตามความเป็นจริงแห่งตน ธรรมชาติของพฤติกรรมกระทำอันแสดงความเป็นปัจเจกของบุคคลนั้นๆ ซึ่งธรรมชาติของแต่ละบุคคลไม่อาจประเมินได้ด้วยภาพลักษณ์ภายนอก ต้องอาศัยสิ่งสื่อสารเพื่อพิสูจน์ ธรรมชาติอันแท้จริงภายใน ธรรมชาติที่แท้นั้นคือจิตใจนี้เอง จิตคือต้นกำเนิดอารมณ์และความรู้สึกทุกอย่างของมนุษย์ ภาวะทางจิตสามารถทำให้เกิดปรากฏการณ์เป็นอกัมปิริยาได้หลากหลายชนิด ประเภทหนึ่งของการแสดงออกจากธรรมชาติแห่งจิตภายใน คือการแสดงทางศิลปะและโดยมากมักจะเป็นศิลปะในลักษณะนามธรรมที่มีรูปทรง เส้น ภาษา สัญลักษณ์ศิลปะที่บ่งบอกคุณลักษณะเฉพาะของศิลปินอย่างชัดเจน

บทความฉบับนี้จะนำเข้าสู่ความเข้าใจกระบวนการสร้างสรรค์จิตรกรรมด้วยพลังแห่งจิตได้สำนึกอิทธิพลจากทฤษฎีของนักปรัชญาเชื่อมโยงปฏิสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ โดยนำเสนอตัวอย่างศิลปินที่ใช้พลังจิตได้สำนึกในการสร้างสรรค์ที่มีผลงานรูปแบบนามธรรม มีบทพิสูจน์กระบวนการสร้างสรรค์การทำงานศิลปะด้วยนักจิตวิเคราะห์ เป็นที่ประจักษ์ชัดถึงแรงขับเคลื่อนจิตได้สำนึกที่ทำให้เกิดคุณลักษณะแสดงออกมาเป็นอัตลักษณ์ ที่งดงามในผลงานศิลปะ อันเป็นธรรมชาติแห่งจิตใจของตัวตนอย่างแท้จริง

นักปรัชญาจิตทั่วทุกขั้ว

อาเทอร์ โชเพนเฮาเออร์ (Arthur Schopenhauer 1788-1860) เป็นนักปรัชญาที่นำเอาความคิดการมองโลกในแง่ร้ายรุนแรงมาเป็นต้นเหตุของทัศนะ โลกและมนุษย์กับทุกสรรพสิ่งนั้นเต็มไปด้วยความทุกข์ ทุกสรรพสิ่งเป็นสิ่งที่ถูกรับรู้เป็นมโนภาพและอยู่อย่างสัมพันธ์กันด้วยเหตุผล เขาได้ให้ความสำคัญกับโลกในฐานะเจตจำนง มโนภาพและมโนคติ เจตจำนงนี้เป็นหลักสำคัญของโชเพนเฮาเออร์ เขาเชื่อว่ามนุษย์มีเจตจำนงอย่างไม่จบสิ้น ความต้องการปรารถนาของมนุษย์ที่ต่างก็ไขว่คว้าเพื่อมาตอบสนองให้กับตน และมีพลังอำนาจส่งความรู้สึกมาทางร่างกายมีการเคลื่อนไหวที่รุนแรงไปตามกำลังของเจตจำนง อำนาจของเจตจำนงนั้นก็พร้อมที่จะสำแดงออกมาเป็นปรากฏการณ์ด้วยวิธีรูปแบบต่างๆ อย่างเสรีภาพ

เจตจำนง ตามความคิดของโฆเพนเฮาเออร์นั้นเป็นพลังแห่งการตื่นรู้รุนแรง และทำงานอย่างสม่ำเสมอ เป็นการกระทำที่ถูกกระตุ้นด้วยสัญชาตญาณโดยมนุษย์มักไม่ได้ตระหนักเห็นถึงผลของมัน ลักษณะนิสัยของมนุษย์อยู่ที่เจตจำนงไม่ใช่ปัญญา การทำงานของเจตจำนงมีผลไปสู่ร่างกาย โดยการรับรู้ผ่านประสาทสัมผัส และแสดงออกมามีลักษณะตื่นรู้ด้วยอาการหลากหลายขึ้นอยู่กับตัวตนของแต่ละบุคคล ผู้สร้างสรรค์ได้ทำความเข้าใจและตีความหมายเจตจำนงของโฆเพนเฮาเออร์ได้ว่า เจตจำนง คือ ความต้องการที่มากเกินไปจนความพอดีนำมาซึ่งความทุกข์ยาก เนื่องจากความไม่รู้จักพอจึงเกิดสภาวะที่ตื่นรู้ไขว่คว้า กระทำทุกวิถีทางเพื่อให้ได้มาต้องสนองเจตจำนงของตน อาจแสดงพฤติกรรมที่สร้างความเดือดร้อนให้ตนเองรวมไปถึงส่งผลกระทบต่อสังคม ผู้สร้างสรรค์เชื่อว่าเจตจำนงในมนุษย์อยู่ในจิตใต้สำนึกของทุกคนและมีอำนาจมากที่ทำให้พลังงานของเจตจำนงอยู่เหนือสติการควบคุม

sssสมาชิกของทุกข์

ทุกข์ ตามความเข้าใจหมายถึง ความไม่สบายกายไม่สบายใจ ความยากลำบาก ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันดี ในภาษาสากลเป็นที่รู้จักทั่วกันคำว่า Suffering ให้ความรู้สึกไปในทางลบ ทางศาสนาพุทธโดยองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้อธิบายถึงความหมายแห่งทุกข์ที่อยู่ในบทหนึ่งของหลักคำสอนที่เรียกว่า อริยสัจ 4 ทุกข์ คือ สภาพที่ทนได้ยาก ภาวะที่ทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ สภาพที่บีบคั้น ได้แก่ ชาติ (การเกิด) ชรา (การแก่ การเก่า) มรณะ (การตาย การสลายไป การสูญสิ้น) การประสบกับสิ่งอื่นไม่เป็นที่รัก การพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก การปรารถนาสิ่งใดแล้วไม่สมหวังในสิ่งนั้น ทุกข์ในความหมายในทางหนึ่งทางใดก็ดี เมื่อแปลออกมาแล้วให้ความหมายไปทางเดียวเป็นอันเข้าใจโดยรู้กันทั่วไปว่า ทุกข์นั้นคือ ความรู้สึกนึกคิดที่ทำให้เกิดความไม่สบายทั้งใจและกาย เป็นไปในด้านลบของชีวิตไม่พึงประสงค์ปรารถนา

ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำเอาสภาวะอารมณ์ความทุกข์มาใช้ในการแสดงออกเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกผ่านกระบวนการสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะ ทุกข์ที่ผู้สร้างสรรค์เผชิญอยู่นั้นคืออาการเจ็บป่วยด้วยระบบทางเดินหายใจ เนื่องจากเป็นอาการเรื้อรังต้องรักษาอย่างต่อเนื่องยาวนาน กายสังขารเป็นสิ่งไม่เที่ยงดังคำสอนของปรัชญาพุทธ ที่ว่าด้วยทุกข์ในอริยสัจ 4 ภาวะที่ทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ ความเสื่อมไปของสังขาร การเกิด แก่ เจ็บ และตาย เป็นทุกข์ที่เกิดขึ้นในมนุษย์ทุกคน ไม่อาจหลีกเลี่ยงหนีความเสื่อมสลายไปได้ ความทุกข์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้

สร้างสรรค์เกิดจาก ความเจ็บป่วยที่เกิดขึ้นก่อนวัยชรา ด้วยภารกิจหน้าที่อีกหลากหลายที่ต้องดำเนินกระทำให้สำเร็จเพื่อการดำรงชีพ ความป่วยไข้ที่เกิดขึ้นรวดเร็วจนจึงกลายเป็นความยากลำบากและเป็นอุปสรรคใหญ่ของชีวิต ทำให้การดำเนินชีวิตผิดปกติไม่เป็นไปตามเจตจำนงหรือตามเป้าหมาย ซึ่งเป็นสภาวะทุกข์ที่ทรมานบีบคั้น อึดอัดอยู่ภายในใจ

ปรัชญาแห่งทุกข์ว่าด้วยเรื่องเจตจำนงของโชเพนเฮาเออร์นี่ เป็นอิทธิพลความคิดต่อการสร้างงานศิลปะ เพราะผู้สร้างสรรค์เชื้ออย่างของโชเพนเฮาเออร์ว่า โลกมนุษย์แท้จริงเต็มไปด้วยความทุกข์ และเหตุนี้มันมาจากเจตจำนง เมื่อไม่ได้สิ่งที่ตรงตามความต้องการจึงทำให้เกิดความทุกข์ อารมณ์ของความทุกข์นั้นอดทนได้ยากยิ่ง ตามความรู้สึกความสุขมักจะหายไปจากจิตใจอย่างรวดเร็ว แต่ความทุกข์นั้นยังคงสภาพอยู่ อีกทั้งยังสามารถปรากฏขึ้นในใจได้อย่างไร้การควบคุม โชเพนเฮาเออร์ยังกล่าวความสำคัญว่า มนุษย์เมื่อรับรู้แล้วจะนึกคิดเป็นมโนภาพ เช่นเดียวกับผู้สร้างสรรค์เมื่อความทุกข์ยังคงสภาพอยู่และปรากฏขึ้นไร้การควบคุม ทำให้สภาพความทุกข์นั้นขยายตัวใหญ่ขึ้น ยิ่งเพิ่มมโนภาพให้กลายเป็นความกังวลที่ไม่รู้จักกาลเวลา ไม่รู้จุดสิ้นสุด จึงได้นำเอามโนภาพแห่งทุกข์ภายในจิตใจออกมาถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปะ นำเอาความรู้สึกอารมณ์ที่ไม่สมปรารถนา ความรู้สึกทุกข์ทรมานกับความป่วยไข้อุปสรรคแห่งชีวิตที่สร้างเป็นปมปัญหาอึดอัดภายในใจ ทุกสิ่งตามปกติที่เคยกระทำได้เพื่อการดำรงชีพกลับกระทำไม่สำเร็จไม่เป็นไปตามเจตนาธรรมณ์ เจตจำนงที่ตนต้องการหลายสิ่งหลายอย่างไม่สมหวัง ร่างกายไม่อำนวยความสะดวกแบบที่เป็นมาตามปกติ เป็นความรู้สึกที่อึดอัด กดดันอยู่ภายในใจ ระยะความเจ็บป่วยที่เรื้อรังยาวนานทำให้ต้องเก็บสะสมความทุกข์เอาไว้จนเต็มพื้นที่ของจิตใจ จึงนำมาสู่การสร้างสรรค์ศิลปะขบวนการนำความทุกข์ให้มียี่ที่อยู่ โดยอัตลักษณ์การกระทำศิลปะที่ได้ออกมานั้น เป็นอำนาจของเจตจำนงที่อยู่ในใจได้สำนึกทั้งสิ้น

ระบบการรับรู้ของจิตมนุษย์

ก่อนที่จะเกิดกระบวนการสร้างสรรค์ในทุกประเภะนั้น รวมถึงการแสดงออกรูปแบบศิลปะนามธรรม ต้องอาศัยร่างกายกับจิตวิญญาณภายในตนประกอบกับปัจจัยจากสิ่งแวดล้อมสรรพสิ่งรอบข้าง เพื่อการรับรู้จากระบบประสาทสัมผัสทางกายภาพดังเช่น รับรู้ได้ทางตาการมองเห็น รับรู้ได้ทางหูการได้ยินหรือได้รับฟังเสียง การรับรู้ทางจมูกจากกลิ่นที่หลากหลาย การรับรู้ด้วยลิ้นจากรสชาติอาหาร การรับรู้ด้วยการสัมผัสอุณหภูมิในบรรยากาศหรือแม้แต่การสัมผัสร่างกายเพียงแค่ผ่านผิวหนังก็สามารถรับรู้ถึงอุณหภูมิให้ความรู้สึกได้เช่นกัน

การถูกรับรู้จากระบบประสาททุกทางที่กล่าวมานี้ นำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่น่าพึงพอใจและไม่พึงพอใจ ผ่านเป็นความนึกคิดมโนภาพขึ้น แต่ทว่าส่วนที่สำคัญที่สุดเป็นอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตนั้นคือ การถูกรับรู้ทางใจ ไม่ว่าจะเป็นการถูกรับรู้ของมนุษย์นั้นมากจากทิศทางใดก็ตาม ทั้งหมดจะได้รับการประมวลมาสู่จิตใจที่ทำให้เกิดเป็นความรู้สึกขึ้น ดังเช่น การรับรู้ด้วยการได้ยิน เสียงที่มาระทบจะเข้าไปสัมผัสกับกระบวนการจิตใจ จิตของเราจะตัดสินใจได้ว่าเสียงที่เข้ามาให้รับรู้นี้ให้ความรู้สึกที่ดีหรือไม่ หากเป็นเสียงที่ได้รับฟังแล้วน่ายินดีพอใจ แม้จะเป็นเสียงที่บางเบาก็ยังคงเป็นความสุขที่ส่งผลดีกับจิตใจ จิตจะทำหน้าที่บันทึกจดจำความรู้สึกที่ดีกับเสียงนั้นได้ ในทางกลับกันเสียงที่ให้ความรู้สึกเจ็บปวด จิตก็สามารถบันทึกจดจำเสียงนั้น และเมื่อได้ยินเสียงที่ไม่น่าพอใจเสียงนั้นทำหน้าที่ราวกับมีดที่บาดลึกในจิตใจได้เช่นกัน

จิต เป็นระบบการรับรู้ที่ไม่มีสภาพอยู่ ไม่สามารถมองเห็นและไม่สามารถจับต้องได้ แต่เป็นระบบการรับรู้ของมนุษย์ที่เป็นอิทธิพลหลักสำคัญในการดำเนินชีวิต ความรู้สึกที่จิตใจรับรู้ที่ว่าพึงพอใจกับไม่พึงพอใจหรือที่เรียกกันว่า ความสุขกับความทุกข์ สองความรู้สึกนี้เป็นความรู้สึกโดยภาพรวมในขณะที่ถูกรับรู้เราก็สามารถแยกแยะได้โดยรวมว่าเป็นสุขหรือเป็นทุกข์กับการได้สัมผัสสิ่งที่ถูกรับรู้นั้น การรับรู้ของมนุษย์ดังกล่าวมานี้เป็นจุดเริ่มต้นของการทำให้เกิดแรงขับเคลื่อนที่ต้องการแสดงเจตนารมณ์ ตามสัญชาตญาณของแต่ละบุคคล เพื่อปลดปล่อยหรือแสดงความปรารถนาในบางสิ่งบางอย่างที่ไม่สามารถสื่อสารได้ผ่านเป็นคำพูด ดังเช่น ผู้สร้างสรรค์ได้นำเอาจิตที่ถูกรับรู้เป็นการเริ่มต้นสู่การสร้างสรรค์งานศิลปะ การถูกรับรู้ทางประสาทสัมผัส ทั้ง รูป รส กลิ่น เสียง นำมาปฏิสัมพันธ์ขึ้นในใจแล้วจึงเป็นความรู้สึก ทำให้ก่อเป็นมโนภาพสะท้อนผ่านเป็นการกระทำด้วยศิลปะ

ทฤษฎีจิตวิเคราะห์สู่การสร้างสรรค

โครงสร้างของจิตมนุษย์ประกอบด้วยจิตอยู่ 3 ส่วน นั่นคือ อิด (id) แปลว่า สิ่งนั้น อีโก้ (Ego) แปลว่า ฉัน และซูเปอร์อีโก้ (Super ego) แปลว่า เหนือฉัน ฟรอยด์ได้ค้นพบการเปรียบเทียบให้เห็นภาพกันอย่างชัดเจน (ภาพที่ 1)

จากภาพที่ 1 การเปรียบเทียบจิตมนุษย์เป็นภูเขาน้ำแข็ง จะเห็นว่ามีแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ส่วนสีขาวที่โผล่เหนือน้ำคือ ส่วนของจิตสำนึก (Conscious) ฟรอยด์ได้อธิบายไว้ว่า เกือบ 90% ของจิตมนุษย์ล้วนเป็นจิตใต้สำนึก (Unconscious) ทั้งสิ้น หากถามว่าเกือบทั้ง 3 ส่วน

ที่เป็นจิตได้สำนึกกับกึ่งสำนึกจมอยู่ใต้น้ำ นั่นก็ไม่ได้หมายความว่ามนุษย์จะใช้ชีวิตแบบไม่มีจิตที่สำนึก แต่มันมีสิ่งที่เรียกว่า ไดนามิก (Dynamic) ระบบการทำงานของจิตที่ทำงานร่วมกันประสานสัมพันธ์กันอยู่อย่างกลมเกลียว รวมถึงพลังงานของจิตที่ขับเคลื่อนในร่างกายสามารถเปลี่ยนรูปแบบจากพลังงานหนึ่งมาเป็นอีกรูปแบบพลังงานหนึ่งได้ ทำให้จิตมนุษย์ดำรงชีพอยู่ได้อย่างปกติ แต่ถ้าระบบมันเกิดการผิดปกติขึ้น นั้นเรียกว่า โรคระบบประสาท ต้องทำการรักษานั่นเอง

บทความที่มอดังกล่าวในข้างต้น ทั้งปรัชญาแห่งทุกข์และทฤษฎีจิตวิเคราะห์ เป็นองค์ประกอบที่ต้องการนำเสนอเพื่อขยายความเข้าใจถึงที่มาแห่งจิตมนุษย์ที่สามารถแสดงออกเป็นการกระทำปฏิบัติการสร้างสรรค์ด้วยศิลปะได้ โดยอาศัยปัจจัยประสบการณ์ผ่านเป็นอารมณ์ มีภาพความนึกคิดตามแต่ละบุคคลจะเสกสรรค์ เป็นพลังบันดาลให้ศิลปะเกิดขึ้น ต่างบุคคลก็ต่างมีการอ่านาจำแนกอาการของเจตจำนงที่แสดงปรากฏการณ์ออกมาด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตนไม่ซ้ำกัน

การแสดงออกทางศิลปะอย่างอัตโนวัติ ความสับสนย้อนโยงกับจิต

ปฏิเสธไม่ได้ว่าจิตไม่สามารถส่งพลังงานมาที่ร่างกายทำให้ร่างกายนั้นเป็นสื่อในการแสดงออกด้วยศิลปะ พรอยด์ได้ใช้ศิลปะมาทำการวิเคราะห์สำรวจหาความจริงในการทำงานของจิต เพื่อไขปมปริศนาให้กับมนุษย์ ดังนั้นการแสดงออกทางศิลปะโดยเฉพาะงานจิตรกรรมจึงมีความเชื่อมโยงกับจิตใจโดยตรง ซึ่งต่างจากผลงานศิลปะประเภทอื่น ยกตัวอย่างงานศิลปะประเภทวรรณกรรม พรอยด์กล่าวว่ากระบวนการถ่ายทอดทางวรรณกรรมเป็นจินตนาการคล้ายกับการเพ้อฝันไม่ใช่ประสบการณ์ปัจจุบันของศิลปิน บริบทปัจจุบันเป็นเพียงปัจจัยเอื้อให้ศิลปินมีความปรารถนา ความปรารถนาคือเป็นหัวใจสำคัญของการสร้างสรรค์ แต่ความปรารถนามีแหล่งที่มาสืบย้อนไปถึงวัยเด็ก เพราะฉะนั้นศิลปะรูปแบบจิตรกรรมที่นำเสนอมีความน่าสนใจตรงที่ว่า การถ่ายทอดเป็นการแสดงออกของจิตได้สำนึกอย่างอัตโนวัติ จับพลันทันทีทันใด เป็นส่วนของพลังงานมีอำนาจมากที่สุด โดยผลลัพธ์ในผลงานที่ได้ออกมาส่วนใหญ่นั้นแล้วเป็นการแสดงออกให้ลักษณะจิตรกรรมนามธรรม อันเนื่องจากความรวดเร็วของอารมณ์ต้องการจะแสดงออกให้จับพลันทันทีทันใดนั้น จึงไม่สามารถกำหนดรูปร่างหรือทิศทางได้อย่างตายตัว เป็นความงามที่ไม่มีการตกแต่งประดับประดา ความงามอยู่ตรงที่การแสดงออกอย่างบริสุทธิ์ไม่มีการพิจารณาไตร่ตรองไว้ก่อน ผลงานที่ได้ออกมา

เป็นไปตามความเป็นจริง ที่จิตใจนั้นกำลังเผชิญอยู่ ปราศจากการบังคับควบคุม ดัง 2 ศิลปินต่อไปนี้เป็นกรยกตัวอย่างกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อันเกิดจากกระบวนการทำงานของจิตใต้สำนึก ซึ่งมีกระบวนการในการสร้างสรรค์ที่มีความต่างกันไป รูปทรงที่ได้มาจากการขับเคลื่อนพลังงานของจิตนั้นแสดงออกมาให้ประจักษ์เห็นรูปร่างธรรมชาติแท้จริงของตัวตนอย่างชัดเจน

Jackson Pollock

แจ๊คสัน พอลล็อก (ค.ศ.1907- ค.ศ.1956) ศิลปินอเมริกาแนวหน้าคนหนึ่งในกลุ่มลัทธิ Abstract Expressionism รูปแบบการสร้างงานของพอลล็อก กระบวนการสร้างสรรค์ของเขานั้น ได้ปล่อยให้พลังจิตใต้สำนึกแสดงผลงานสร้างสรรค์ออกมา กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยวิธีการหยดสีของงานพอลล็อกนี้ เป็นวิวัฒนาการใหม่ที่เขาคิดค้นขึ้น เขาเล็งเห็นความสำคัญของกระบวนการสร้างสรรค์ ตำแหน่งการวาดภาพลงไปในพื้นราบไม่ได้ผิดแปลกอะไร เป็นผลดีที่ทำให้เกิดความอิสระในการเคลื่อนไหว ปล่อยให้ธรรมชาติความต้องการแห่งจิตใต้สำนึกภายในแสดงปรากฏออกมาผ่านทางศิลปะ เขาคิดว่าเป็นวิธีเดียวที่จะหนีออกจากเทคนิคศิลปะแบบเดิม และประกอบกับกระบวนการสร้างผลงาน อันเกิดจากความประทับใจในเทคนิคของชาวอินเดียแดง ที่วางงานศิลปะบนพื้นทราย ทั้งแนวความคิดการให้จิตใต้สำนึกแสดงออกผสมผสานกับเทคนิคการสร้างผลงานแบบชาวอินเดียแดง สองทางนี้เขาได้นำมาใช้กับการสร้างสรรค์ของตน พอลล็อกได้นำเอาผืนผ้าใบขนาดใหญ่วางลงกับพื้น แล้วใช้แปรงจุ่มสี ปล่อยให้สีไหลหยดไปตามมือที่กวัดแกว่ง อาการสะบัดเคลื่อนไหวไปอย่างอิสระ รวบรวมมาให้จิตประสานแนบแน่นเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับแปรงที่หยดสีอยู่นั้น ภาพจิตรกรรมของพอลล็อกให้ความรู้สึกเสรีมีอิสระ ไม่เห็นจุดเริ่มต้นและเหมือนกับว่าไม่มีจุดจบ ไม่มีทิศทาง

ภาพที่ 2 นับว่าเป็นการการค้นพบเทคนิคการหยดสีของพอลล็อกที่ประสบความสำเร็จ หากถามว่ามีศิลปินคนอื่นหรือใครจะสามารถหยดสีลงไปวนมาได้แบบเขาหรือไม่ นั้นยังไม่ปรากฏหลักฐานที่แน่ชัดว่าใครทำได้ แม้แต่เพื่อนศิลปินในยุคสมัยเดียวกับเขาเองก็ทดลองเทคนิคหยดสีตามที่เขาทำ แต่ผลลัพธ์ที่ได้ออกมานั้นก็ไม่เหมือนกับที่พอลล็อกสร้างขึ้น ไม่ใช่แต่เพียงเพื่อนศิลปินที่ทดลองหยดสีแบบพอลล็อกเท่านั้น ในช่วงปีค.ศ.1997 นักฟิสิกส์ ริชาร์ด เทย์เลอร์ (Richard Taylor) ได้สร้างลูกตุ้ม ที่เรียกว่า

Pollockizer ขึ้นเพื่อทำการทดลอง ส่วนประกอบของเครื่องนี้มีลักษณะเป็นลูกตุ้มใส่สีที่เคลื่อนไหวด้วยลวดไฟฟ้า โดยอาศัยแรงลมเป็นแรงเหวี่ยง มีผ้าใบรองรับสีที่หยดลงมาอยู่ใต้ฐานลูกตุ้มนั้น การทดลองนี้เทเลอร์ต้องการหาความทับซ้อนภายใต้การหยุด เทสีในผลงานของพอลล็อก เพื่อเปรียบเทียบกับ การทับซ้อนที่เกิดขึ้นทางธรรมชาติ ตามหลักสรีรภูมิศาสตร์ที่เรียกว่า แฟร็กทัล (Fractals) หมายถึง รูปทรงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ กระบวนการตรวจสอบทางฟิสิกส์นี้เป็นการตรวจหาความสมมาตรในรูปทรงทางเรขาคณิตที่ดูซ้ำๆ คล้ายกันไปหมด แต่มีโครงสร้างปลีกย่อยที่เราไม่สามารถมองเห็นด้วยการมองธรรมดา ซึ่งนั่นคือมีการทับซ้อนกันอยู่มาหลายชั้น ดังเช่นการทดลองด้วยลูกตุ้ม ผลการทดลองการหยุด เทสี ด้วยแรงลมจากธรรมชาติการทับซ้อนที่เกิดขึ้นมีมิติความสมมาตรของชั้นสีคล้ายกับงานของพอลล็อก กล่าวคือในรูปทรงหนึ่งมีการทับซ้อนของการหยุดสีมากมายเข้าไปมาอยู่หลายครั้งกระจายอยู่จนเต็มไปทั้งผืนผ้าใบ ผลการทดลองดังกล่าวทำให้วิเคราะห์ได้ว่ามนุษย์เองไม่มีใครสามารถผลิตสร้างศิลปะในลักษณะแบบที่พอลล็อกทำได้ หรือแม้แต่เครื่องมือเทคโนโลยีที่มาช่วยวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ของพอลล็อกก็ยังไม่สามารถสร้างความงามในแบบที่พอลล็อกทำได้ นอกจากปรากฏการณ์จากธรรมชาติแห่งจิตใต้สำนึกที่มีในตัวตนพอลล็อกเอง ผลงานของเขากลายเป็นความอัศจรรย์ที่สร้างความประหลาดใจเฉพาะตน หากไม่มีการทดลองยืนยันก็ไม่อาจทราบได้ถึงผลงานแห่งจิตใต้สำนึกที่น่ามหัศจรรย์ ที่เพิ่มความพิเศษอันมีมูลค่ามากขึ้นกว่าเดิม

Tony Orrico

โทนี่ ออริโค (ค.ศ.1979-ปัจจุบัน) ศิลปินอเมริกัน ผลงานการแสดงศิลปะของออริโคเป็นรูปแบบการแสดงสดประกอบกับการใช้ดินสอวาดภาพในขณะการแสดง แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบของเขานี้ได้มาจากคู่รักของตนที่เป็นนักเต้น (Dancer) ส่วนทางบิดาเป็นศิลปินทัศนศิลป์ ความสนใจจากสองทางนี้ ทำให้ออริโคเริ่มต้นจากการเต้น โดยที่เขาคิดว่าจะทำอย่างไรให้การเต้นนั้นมีความพิเศษไม่เหมือนการเต้นประกอบจังหวะทั่วไป ความชอบวาดภาพเป็นทุนเดิมนี้จึงได้หยิบดินสอ มาขีดเขียนผสมกับการเต้นด้วย และในขณะที่เต้นไม่ได้ใช้เสียงเพลง แต่ใช้ความรู้สึกที่มาจากจิตข้างในให้จิตถ่ายทอดความรู้สึกมาที่แขนกับปลายนิ้วมือและให้สัมพันธ์กับร่างกายเขากล่าวว่านี่เป็นการ Spontaneous painting

ภาพที่ 3 คือ การแสดงออกทางธรรมชาติจากจิตใจอย่างแท้จริง ไม่ใช่เป็นการแสดงที่จัดเตรียมท่าเต้นไว้ล่วงหน้าหรือขีดเขียนที่กำหนดรูปร่างเอาไว้ก่อน ให้ความสำคัญกับความรู้สึกของตนเอง ต้องการให้เส้นที่ถ่ายทอดออกมาเป็นความรู้สึกจริงที่ขับเคลื่อนแสดงออกมาให้เห็น เมื่อการแสดงจบลงภาพการขีดด้วยดินสอปรากฏเป็นลักษณะนามธรรม กลายเป็นความสมมาตรที่ลงตัว

การแสดงของออริโคเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ชี้ให้เห็นถึงการทำงานของจิตใจที่สัมพันธ์กับร่างกายโดยตรง วิธีการที่ปฏิบัติสร้างสรรค์นั้น เขาได้อนรนไปกับกระต่ายที่วางบนพื้นแนวร่างกายไปกับผลงานตนเอง ปลอ่ยให้จิตส่งสัญญาณไปที่อวัยวะ ไหลไปสู่แขนกับนิ้วมือนคล้ายกับว่าเป็นการปลอ่ยคลื่นของจิตเพื่อเป็นกำลังขับเคลื่อนให้นิ้วมือขยับขีดเส้นไปตามกระแสจิตความรู้สึกภายในของตน อาทิปฏิกิริยาที่แสดงออกด้วยรูปแบบการขีดดินสอในลักษณะซ้ำไปวนานี้ จากนั้นนักความเข้มระยะแรกที่เห็นเพียงเส้นเบาบางจนเส้นมีน้ำหนักเข้มทึบเห็นรูปทรงที่ชัดเจน บ่งชี้ถึงพลังงานจิตที่ขับเคลื่อนด้วยการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ ศิลปะอย่างงดงาม

กระบวนการสร้างศิลปะของผู้สร้างสรรคและการวิเคราะห์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของผู้สร้างสรรคครั้งนี้เป็นการนำเสนอเรื่องราวของจิตใต้สำนึกของผู้สร้างสรรค อารมณ์ความรู้สึกที่เก็บความทุกข์อยู่ภายในจิตใจ ความทุกข์ทางร่างกายจากความป่วยไข้ที่ทำให้เกิดผลกระทบทางใจ มนุษย์ต้องอาศัยร่างกายเพื่อกระทำการกิจกรรมต่างๆ เพื่อดำรงชีวิตให้สำเร็จบรรลุตามเป้าหมาย หากร่างกายเกิดการบกพร่อง การบรรลุเป้าหมายจะไม่สามารถสำเร็จได้จึงก่อให้เกิดเป็นปัญหาชีวิต ความบกพร่องดังกล่าวเป็นความเจ็บป่วยที่เรื้อรังมายาวนานของระบบทางเดินหายใจ อันเป็นระบบสำคัญที่ต้องใช้ดำรงชีวิตตลอดเวลา ร่างกายไม่สามารถทำการกิจกรรมต่างๆ ได้อย่างปกติ เป็นอุปสรรคที่ทำให้เป้าหมายหลายประการไม่อาจสำเร็จลุล่วงไปได้ เมื่อสังขารไม่เอื้ออำนวยความสะดวกจึงกลายเป็นภาระปัญหาหนักของชีวิต การตระหนักถึงปัญหาร้าวความหวนวิตก สภาวะทุกข์เข้าครอบงำสะสมในจิตใจจนกลายเป็นความกดดันที่ไม่สามารถทนทานได้จึงถูกนำมาถ่ายทอดออกเป็นอาการทางศิลปะ

จากแนวความคิดที่มาด้วยการนำเอาความทุกข์ภายในจิตใจส่วนตัว นำมาสะท้อนถ่ายทอด แสดงความรู้สึกที่มีตนออกมา ด้วยรูปแบบการแสดงออกอย่างฉับพลัน โดยการวิธีการ ขูด กัดเซาะ กรีด ทำให้เป็นร่องลึก ด้วยดินสอ สีอะคริลิค และเครื่องมือไฟฟ้า ลงบนวัสดุ 2 ชนิด ได้แก่ ฝืนผ้าใบกับแผ่นอะคริลิค ลักษณะการสร้างสรรค์ จะมีลำดับขั้นที่ทับซ้อนกัน ไปมาหลายชั้นด้วยดินสอที่ให้น้ำหนักความเข้มหลากหลาย ส่วนการกัดเซาะ กรีดให้เป็นร่อง รอยถูกสร้างขึ้นด้วยเครื่องมือไฟฟ้า ลักษณะของการขูดขีดหรือกรีดที่ปรากฏในผลงานนี้ จะมีความเข้มให้น้ำหนักแบ่งออกให้เห็น 3 ลักษณะเด่น ที่บ่งชี้ให้เห็นความรู้สึกที่แสดงออก เป็นอาการขับเคลื่อนด้วยจิตได้สำนึก

ต่อไปนี้จะเป็นการนำเสนอภาพภูเขาน้ำแข็งที่ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างขึ้นใหม่ประยุกต์จากภาพ โครงสร้างจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์ (ภาพที่ 1)

ตัวอย่างรูปภาพภูเขาน้ำแข็ง (ภาพที่ 4) ในแบบของผู้สร้างสรรค์นี้ ได้เปรียบเทียบกับภาพ ภูเขาน้ำแข็งในรูปแบบของฟรอยด์ ตามหลักทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของฟรอยด์นั้นได้คิดค้นภาพ ภูเขาน้ำแข็งขึ้นเพื่อเปรียบเทียบให้เห็นภาพโครงสร้างการทำงานของจิตมนุษย์ว่าแต่ละระดับ ขึ้นของจิตมีขบวนการทำงานอย่างไร ผู้สร้างสรรค์จึงได้สำรวจสภาวะจิตของตนเองหลังจาก การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสิ้นสุดลง ได้ทำการทบทวนสังเกตลักษณะของเส้นที่ปรากฏ อัน เป็นผลลัพธ์มาจากการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ถ่ายทอดแสดงออก ซึ่งพบว่าสภาวะ อารมณ์ของจิตความรู้สึกที่ถูกถ่ายทอดออกมานั้นสามารถแยกได้เป็นสามลักษณะที่มีความ ต่างอย่างเด่นชัด และในสามลักษณะนี้ สามารถนำมาแบ่งชี้แยกแยะได้ถึงคุณลักษณะแต่ละ เส้นในผลงานศิลปะว่าอยู่ในระดับใดตามโครงสร้างทฤษฎีจิตวิเคราะห์ โดยผู้สร้างสรรค์ได้ สร้างภาพภูเขาน้ำแข็งขึ้นมาใหม่ปรับให้เหมาะสมกับตน ในแต่ละชั้นของภูเขามีลักษณะของ เส้นแทรกอยู่และแต่ละชั้นนั้น เส้นจะมีความแตกต่างกัน ภาพภูเขาน้ำแข็งดังกล่าวใช้ประกอบการอธิบายเพื่อให้ขยายภาพความเข้าใจได้มากขึ้น ดังนี้

ภาพที่ 5 , 6 และ 7 รูปทรงของเส้นที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ด้วยโครงสร้างจิตทั้ง 3 ระดับลำดับขั้น Id อาการที่แสดงออกคือ ความครุ่นคิดกังวล กระสับกระส่าย มโนภาพ ความรู้สึกทุกขในจินตนาการเป็นลักษณะการจัดกระจายเปรียบได้ว่าการเริ่มคิดหวนวิตก มีความผ่อนคลายกับการกดน้ำหนักเล็กน้อย ลักษณะการขีดที่ช้าไปมา ไม่ตายตัวว่าจะ ต้องเริ่มสร้างสรรค์ด้วยการขีดให้ได้น้ำหนักความเข้มในลักษณะนี้ การขีดเส้นลักษณะนี้ สามารถวนกลับมาขีดขึ้นใหม่

ลำดับชั้น Ego อากาที่แสดงออกคือ ความเพิ่มขึ้นของอารมณ์ที่รุนแรง ต่อเนื่องจากการขีดเส้นในลำดับแรก ในขณะที่ขีดเส้นไปเรื่อยๆ ทำให้มโนภาพความรู้สึกทุกขั้วชัดเจน ความทรงจำที่ได้รับจากความเจ็บป่วย เมื่อภาพความทุกขั้วชัดเจนในใจ เส้นที่ขีดจะกดหนักขึ้นเป็นระยะๆ ตามลำดับ

ลำดับชั้น Superego เป็นลำดับที่ต่างไปจาก 2 ลำดับแรก เนื่องจากวัสดุที่ใช้เป็นแผ่นอะคริลิก และชุดด้วยเครื่องมือไฟฟ้า อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงออกแตกต่างกันไป ก่อนจะเริ่มถ่ายทอดอารมณ์ในลำดับที่ 3 นี้ ได้มีการไตร่ตรองพิจารณาถึงองค์ประกอบการจัดวางทับซ้อนกันระหว่างแผ่นอะคริลิกสีที่กำลังจะใส่ร่องรอยสีดำวางทับลงไปบนภาพรูปร่างเส้นที่ถูกสร้างจาก 2 ลำดับไว้ก่อนแล้ว ขณะที่กำลังถ่ายทอดเส้นลำดับที่ 3 ขึ้น เป็นห้วงอารมณ์รุนแรงที่สุด ทั้งเครื่องมือไฟฟ้าที่กรีดลงไปบนแผ่นอะคริลิกผสมผสานด้วยพลังอารมณ์ทำให้แรงเหวี่ยงกดลงไปเป็นร่องลึก เส้นที่ขีดเครื่องมือไฟฟ้านี้จะกระตุ้นความรู้สึกที่อัดแน่นภายในใจให้พุ่งพล่อออกมา ปลดปล่อยความทุกขั้วได้ตามเจตจำนงเสมือนได้ทิ้งของหนักออกไป

ภาพผลงานของวรกร ธงชัยชาวสอาด (ภาพที่ 8) นี้ เป็นภาพที่เสร็จสมบูรณ์จากการแสดงออกด้วยจิตทั้ง 3 ระดับ ตามโครงสร้างทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ในลำดับชั้น Id กับ ลำดับชั้น Ego เป็นลำดับชั้นที่นำมาใช้แสดงออกมากกว่าลำดับชั้น Superego สำหรับในขั้นที่ 3 นี้ได้เว้นระยะการปฏิบัติ เนื่องจากได้กระทำการพิจารณาถึงการจัดวางตำแหน่ง จิตในขณะสร้างเส้นระดับนี้จึงเป็นกึ่งการใช้ความคิด ผลลัพธ์ของรูปทรงเส้นที่จะได้ออกมา แต่ในขณะที่เครื่องมือไฟฟ้าได้เหวี่ยงกดลงไปนั้น จิตได้ดำดิ่งไปสู่ห้วงอารมณ์ความทุกขั้วอยู่ภายใน ดังนั้นลำดับชั้นที่ 3 จึงเป็นกึ่งที่ใช้การไตร่ตรองด้วยสัมปชัญญะ วางแผนการประกอบสร้างไว้ก่อนล่วงหน้า เหมือนกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ فروยด์ และรูปภูเขาน้ำแข็งที่ผู้สร้างสรรคคิดขึ้นได้แยกลำดับชั้นที่ 3 นี้ไว้โผล่จากผิวน้ำ แสดงให้เห็นกระบวนการทำงานของจิตในแต่ละลำดับชั้นที่แยกแยะออกมาให้เห็นการทำงานของจิตโดยผ่านเป็นงานศิลปะอย่างเป็นระบบ

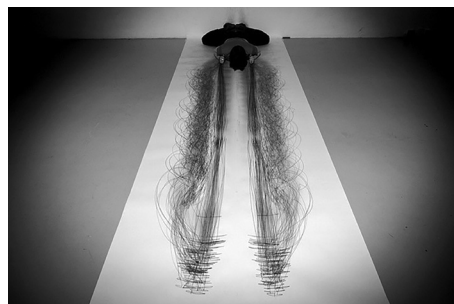
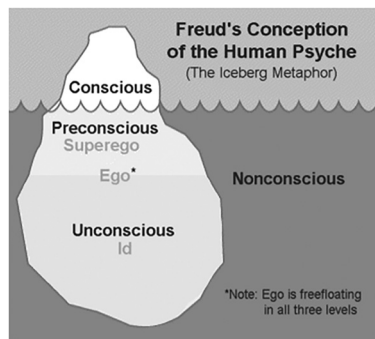
สีดำ ความหมายของสีที่ใช้ในกระบวนการทำงานของผู้สร้างสรรคนี้ ภายในผลงานจะเห็นสีดำเป็นสีที่ปรากฏเด่นชัดจนเห็นที่สุด สีดำหมายถึงความมืดมิดภายในจิตใจ ความอับแสง ความเข้มของสีดำได้สนับสนุนทุกขั้วในมโนภาพให้มีอำนาจปลุกเร้าความรู้สึกอารมณ์ที่เก็บกดไว้ภายในให้สำแดงออกมา และสนับสนุนให้รูปทรงเส้นที่มีลักษณะยุ่งเหยิง จืดเจียวนคมลึกชัดเจนขึ้น เพิ่มความโดดเด่นให้สีดำได้ทำงานปฏิสัมพันธ์กับจิตใจ เส้นสีดำแต่ละเส้นราวกับว่าเป็นความทุกขั้วที่กรีดลึกลงไปจิตใจ

สรุปผล

การศึกษาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ศิลปะ ทำให้เข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะรูปแบบนามธรรมที่มีความสัมพันธ์กับการทำงานของจิตใจโดยตรง เห็นถึงความงดงามของอัตลักษณ์ในผลงานจิตรกรรม ศิลปะในลักษณะรูปแบบนามธรรมนั้นเปรียบเหมือนกุญแจดอกสำคัญที่จะไขความลับสภาวะรูปร่างอันแท้จริงของจิตใจออกมา การวิเคราะห์สันนิษฐานเชิงจิตวิทยา ทำให้ความหลากหลายมิติที่ซ่อนนัยยะเป็นอัตลักษณ์อยู่ในภาพผลงานจิตรกรรมเผยออก ชุมพลังงานแห่งอารมณ์มีทั้งสุขุมสงบนิ่งไปจนถึงความรุ่มร้อนสามารถเป็นอำนาจที่รุนแรงผลักดันให้เกิดการผลิตสร้างผลงานศิลปะได้อย่างน่าอัศจรรย์

บรรณานุกรม

- นพพร ประชากุล, ย่ออักษร ย้อนความคิด เล่ม 2.กรุงเทพฯ:วิภาษา,2552.
- แคลวิน เอส ฮอลล์, จิตวิเคราะห์, แปลโดย กิติกร มีทรัพย์.กรุงเทพฯ:นพรัตน์, 2523.
- พิริยะดิศ มานิตย์, ปรอยด์กับศิลปะ. กรุงเทพฯ:จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2557.
- พรทิพย์ ชูศักดิ์, วิเคราะห์ความคิดเรื่องความทุกข์ของโซเป็นฮาวเออร์, วิทยานิพนธ์อักษร ศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2524.
- Orrico, Tony. Accessed October 3, 2017. Available from <https://www.youtube.com/watch?v=VpipMrdDPI>
- Designboom. Tony Orrico: performance drawings. Accessed October 3, 2017. Available from <https://www.designboom.com/art/tony-orrigo-performance-drawings/>
- Caamano, Maria. Jackson Pollock: An Interview. Accessed December 1, 2017. <http://homepages.neiu.edu/~wbsieger/Art201/201Read/201-Pollock.pdf>
- Taylor, Richard P.Order in Pollock's Chaos.Accessed December 15, 2017.Available from <http://authenticationinart.org/pdf/literature/Richard-P.-TaylorOrder-in-Pollocks-Chaos.pdf>



ภาพที่ 1 (บนซ้าย)

Freud's conception of the human psyche

ที่มาภาพ : http://www.psychic.com/psychic/cube/cube_psychic.html

ภาพที่ 2 (บนขวา)

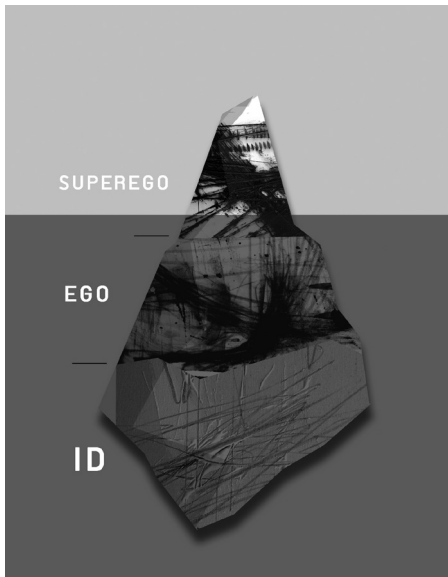
ภายในห้องทำงานศิลปะของพอลล็อกแสดงให้เห็นกระบวนการสร้างสรรค์

ที่มาภาพ : <http://www.literaryramblings.com/why-do-we-hang-jackson-pollocks-paintings>

ภาพที่ 3 (ขวาล่าง)

Tony Orrico, Project, recoil, 60 x 180 inches, performancegraphite on paper, 90 min, 2011

ที่มาภาพ : <http://tonyorrico.com/biography/>



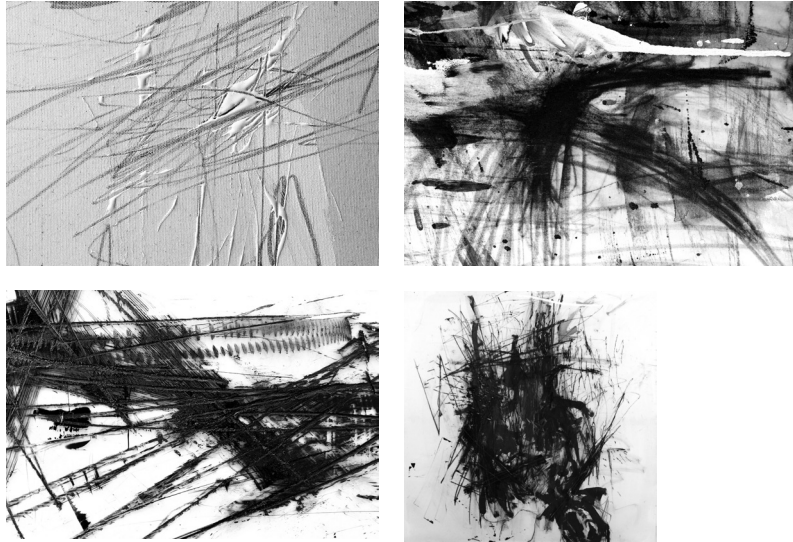
ภาพที่ 4

รูปภาพจำลองภูเขาน้ำแข็งในแบบของผู้สร้างสรรค์

เทคนิค : Design Media

ขนาด : 6x4 inches

ที่มาภาพ : วรกร ธงชัยขาวสะอาด.



ภาพที่ 5 (บนซ้าย) ID

เทคนิค : Pencil , Acrylic , ink on canvas and Acrylic sheet

ที่มาภาพ : วรกร ชงชัยชาวสอาด.

ภาพที่ 6 (บนขวา) EGO

เทคนิค : Pencil , Acrylic , ink on canvas and Acrylic sheet

ที่มาภาพ : วรกร ชงชัยชาวสอาด.

ภาพที่ 7 (ล่างซ้าย) SUPER EGO

เทคนิค : Pencil , Acrylic , ink on canvas and Acrylic sheet

ที่มาภาพ : วรกร ชงชัยชาวสอาด.

ภาพที่ 8 (ล่างขวา) ผลงานที่ได้ออกมา จากเส้นทั้ง 3 ระดับ

เทคนิค : Pencil , Acrylic , ink on canvas and Acrylic sheet, ขนาด : 125x125 cm.

ที่มาภาพ : วรกร ชงชัยชาวสอาด. (2560). wandering60#1 แสดง 5-11 พฤษภาคม 2560

หอศิลป์ศุภโชค ดี อาร์ต เซ็นเตอร์

การศึกษาเปรียบเทียบบทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังช่วงสมัย
อยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์

มณี มีมาก

ผศ.ดร.คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ



คำสำคัญ ภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนัง บทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์ จิตรกรรม
ฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาเปรียบเทียบบทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนัง
ช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์โดยเก็บข้อมูลจากจิตรกรรมฝาผนังของวัดต่างๆ
จำนวนทั้งสิ้น 10 วัด รวม 145 ผนัง จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์เพื่อหาลักษณะเฉพาะของ
การจัดวางองค์ประกอบของพื้นที่ทิวทัศน์ รวมทั้งบทบาทและความหมายของภาพทิวทัศน์
ในจิตรกรรมฝาผนังแต่ละยุคสมัย ผลการศึกษาพบว่าลักษณะของทิวทัศน์สมัยอยุธยาตอน
ปลายถึงต้นรัตนโกสินทร์แบ่งเป็น 7 ประเภทได้แก่ 1. ลักษณะเป็นตัวแทนของป่าแบบ

สัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแบ่งช่องด้วยเส้นสีเทา 2. ลักษณะมีพื้นที่ป่าเป็นส่วนบนของภาพ 3. ลักษณะเนื้อเรื่องบังคับฉากป่าทั้งผืน 4. ลักษณะอาคารจุดเดียวมีทิวทัศน์ล้อมรอบ 5. ลักษณะอาคารเป็นสองจุดเด่นมีทิวทัศน์มาถึงส่วนล่างของผืน 6. ลักษณะทิวทัศน์ที่กินพื้นที่ถึงส่วนกลางภาพล้อมตัวอาคารด้านบน และ 7. ลักษณะอาคารเป็นแบบสลับฟันปลา พื้นที่ทิวทัศน์กินพื้นที่มาถึงด้านล่างของผืน ซึ่งลักษณะภาพทิวทัศน์ทั้ง 7 ลักษณะดังกล่าวข้างต้นจะมีอิทธิพลต่อการแสดงความหมายของเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติเป็นหลัก นอกจากนี้แล้วพบว่า ช่างเขียนแต่ละยุคสมัยยังออกแบบภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะแตกต่างกัน และได้รับอิทธิพลข้ามยุคสมัยและสืบเนื่องต่อกัน

บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังเป็นส่วนสำคัญในการบอกเล่าเรื่องด้วยภาพเพื่อให้เข้าถึงพุทธปรัชญาหรือคติความคิดต่างๆ ผ่านช่างเขียนของแต่ละยุคสมัย ที่ผ่านมานั้นมีผู้สนใจศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไว้มากมาย เช่น ประยูร อุลุชาฎะ (น. ณ ปากน้ำ) ศึกษาเรื่องจิตรกรรมอยุธยา วรณิกา ณ สงขลา ศึกษาเรื่องจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 สน ศรีมาตรัง ศึกษาเรื่องจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์ ลันติ เล็กสุขุม ศึกษาเรื่องจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 และอภิวันท์ อดุลย์ภิเษกู ศึกษาเรื่องจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งผลงานดังกล่าวข้างต้นมักจะมุ่งเน้นการศึกษารูปแบบ เทคนิค วิธีการในการเขียนต่างๆ หรือความเป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละวัด และส่วนใหญ่เป็นการศึกษาการวาดฉากของอาคาร ตัวละครและเรื่องราวที่ใช้ในการเขียนรวมทั้งการศึกษาเพื่อแบ่งแยกลักษณะเด่นของจิตรกรรมฝาผนังแต่ละยุคสมัย เป็นส่วนสำคัญ

ฉากทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่มีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นฉากที่ไม่มีข้อกำหนดชัดเจนเมื่อเปรียบเทียบกับฉากปราสาทหรือการวาดรูปบุคคลโดยเฉพาะอย่างยิ่งบุคคลสำคัญหรือตัวพระ-ตัวนางจะมีรูปทรงรูปร่างใกล้เคียงกันแตกต่างกันเพียงเครื่องแต่งกาย สำหรับฉากทิวทัศน์มีอิสระมากกว่า เราจะเห็นการสร้างสรรค์ที่แปลกตาน่าสนใจอยู่เสมอ เช่นวิธีการใช้พื้นที่ขนาดใหญ่วาดรูปภูเขาแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิคกับรูปทรงหรือวิธีการเขียนและการแสดงลักษณะของต้นไม้ ใบไม้ จะไม่มีด้านเฉียงแสดงความลึกตามที่ควรจะเป็น แต่เป็นการทับซ้อนรูปทรงของใบแบบปะติด จนเกิดเป็นทรงพุ่มหนาอย่างเป็นระเบียบ ซึ่งวิธีการดังกล่าวเมื่อนำมารวมเข้าด้วยกันหลายๆ ครั้ง ด้วยการซ้ำของจังหวะของพุ่มกันก็จะเกิดเป็นพุ่มไม้ตามที่เข้าใจในธรรมชาติ ทำให้ภาพต้นไม้จาก 2 มิติ กลับ

กลายมาเป็น 3 มิติตามความรู้สึกแทน รวมทั้งเรื่องราวที่ประกอบกันหลายๆ อย่าง ก็ทำให้คนดูรู้สึกถึงพื้นที่จริงในธรรมชาติ ตลอดจนพืชพันธุ์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละวัดที่มีความแตกต่างกัน นอกจากนี้แล้วบทบาทและหน้าที่ของทิวทัศน์ก็ยังมีประเด็นที่น่าสนใจศึกษา คือ ฉากทิวทัศน์ทำหน้าที่เป็นตัวจบส่วนบนของฝาผนัง ซึ่งเป็นการแก้ปัญหาของการวาดลำดับความลึกแบบซ้อนชั้นขึ้นไป

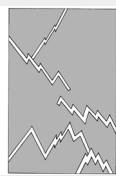
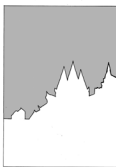
การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มีสมมติฐานว่า ฉากทิวทัศน์เป็นส่วนสำคัญในการออกแบบของแต่ละผนัง และช่างเขียนแต่ละยุคสมัยต่างก็ใช้ฉากส่วนที่เป็นทิวทัศน์เป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการเล่าเรื่องทั้งพุทธชาดกหรือพุทธประวัติในเชิงเรื่องเล่าที่ขาดไม่ได้และในเชิงการออกแบบที่ฉากทิวทัศน์จะทำหน้าที่สำคัญในการกำหนดพื้นที่และส่งเสริมให้เรื่องเล่ามีความสมบูรณ์

วิธีการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้มุ่งเน้นจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ เฉพาะบริเวณฝาผนังระหว่างช่องประตูและหน้าต่างเนื่องจากส่วนนี้จะเป็นส่วนสำคัญที่มีการวาดทิวทัศน์ประกอบอยู่มาก โดยศึกษาจากวัดตัวอย่าง จำนวน 10 วัด รวมทั้งสิ้นจำนวน 145 ผนัง ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์แยกแยะการจัดลักษณะองค์ประกอบ เพื่อให้เห็นถึงการออกแบบพื้นที่ของตัวสถาปัตยกรรมและส่วนของตัวทิวทัศน์ในภาพรวมทั้งผนัง แล้วนำมาวิเคราะห์เทียบเคียงกับเนื้อเรื่องเพื่อให้เห็นบทบาทและความหมายของทิวทัศน์ในเบื้องต้นได้ จากนั้นจึงพิจารณารูปแบบจากการจัดวางพื้นที่ของทิวทัศน์และองค์ประกอบภายในของภาพออกมาเป็น 7 ลักษณะต่างๆ แล้วนำมาศึกษาเปรียบเทียบแต่ละยุคสมัย โดยเลือกลักษณะที่โดดเด่นในแต่ละแบบแล้วนำมาวิเคราะห์ ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ สมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยรัชกาลที่ 1 และ สมัยรัชกาลที่ 3

ผลการศึกษาพบว่าภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสามารถแบ่งแยกลักษณะในการจัดแบ่งพื้นที่ขององค์ประกอบภาพที่มีการเขียนภาพทิวทัศน์ รวมแล้ว 7 ลักษณะ ได้แก่ 1.ลักษณะเป็นตัวแทนของป่าแบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแบ่งช่องด้วยเส้นลื่นเทา 2.ลักษณะมีพื้นที่ป่าเป็นส่วนบนของภาพ 3. ลักษณะเนื้อเรื่องบังคับฉากป่าทั้งผนัง 4. ลักษณะอาคารจุดเดียวมีทิวทัศน์ล้อมรอบ 5. ลักษณะอาคารสองจุดเด่นมีทิวทัศน์มาถึงส่วนล่างของผนัง 6. ลักษณะทิวทัศน์ที่กินพื้นที่มาถึงส่วนกลางภาพล้อมตัวอาคารด้านบน และ 7. ลักษณะอาคารเป็นแบบสลับพื้นปลาพื้นที่ทิวทัศน์กินพื้นที่มาถึงด้านล่างของผนัง

จากการศึกษาในสมัยอยุธยาตอนปลายปรากฏลักษณะภาพทิวทัศน์ 4 ลักษณะ สมัยรัชกาล

ที่ 1 และสมัยรัชกาลที่ 3 ปรากฏลักษณะภาพทิวทัศน์ 7 ลักษณะดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ลักษณะของทิวทัศน์	ภาพทิวทัศน์	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรัชกาลที่ 1	สมัยรัชกาลที่ 3
1. ลักษณะเป็นตัวแทนของป่าแบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแบ่งช่องด้วยเส้นลื่นเทา		-วัดช่องนนทรี (3 ผนัง)	-วัดไชยทิศ (1 ผนัง) -พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (5 ผนัง) -วัดดุสิตาราม (2 ผนัง) -วัดราชสิทธิ (8 ผนัง)	-วัดสุวรรณารามฯ (2 ผนัง)
2. ลักษณะมีพื้นที่ป่าเป็นส่วนบนของภาพ			-วัดไชยทิศ (4 ผนัง) -พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (11 ผนัง) -วัดดุสิตาราม (4 ผนัง)	-วัดสุวรรณารามฯ (3 ผนัง) -วัดสุทัศน์เทพวรารามฯ (15 ผนัง) -วัดพระเชตุพนฯ (4 ผนัง) -วัดคงคาราม (4 ผนัง)
3. ลักษณะเนื้อเรื่องบังคับจากป่าทั้งผนัง		-วัดพุทไธสวรรย์ (ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์) (4 ผนัง)	-วัดไชยทิศ (1 ผนัง) -พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (1 ผนัง) -วัดดุสิตารามฯ (7 ผนัง)	-วัดสุวรรณารามฯ (3 ผนัง) -วัดสุทัศน์เทพวรารามฯ (1 ผนัง)
4. ลักษณะอาคารจุดเดียวมีทิวทัศน์ล้อมรอบ			-วัดไชยทิศ (1 ผนัง) -พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (4 ผนัง) -วัดดุสิตารามฯ (2 ผนัง) -วัดราชสิทธิ (3 ผนัง)	-วัดสุวรรณารามฯ (9 ผนัง) -วัดสุทัศน์เทพวรารามฯ (1 ผนัง) -วัดคงคาราม (3 ผนัง)
5. ลักษณะอาคารเป็นสอง จุดเด่นมีทิวทัศน์มาถึงส่วนล่างของผนัง			-วัดไชยทิศ (1 ผนัง) -พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (4 ผนัง)	-วัดพระเชตุพนฯ (3 ผนัง) -วัดคงคาราม (2 ผนัง)

ลักษณะของทิวทัศน์	ภาพทิวทัศน์	สมัยอยุธยาตอนปลาย	สมัยรัชกาลที่ 1	สมัยรัชกาลที่ 3
6. ลักษณะทิวทัศน์ที่กินพื้นที่ถึงส่วนกลางภาพ ล้อมตัวอาคารด้านบน			-พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (2 ผนัง)	-วัดสุทัศนเทพวรารามฯ (8 ผนัง) -วัดพระเชตุพนฯ (4 ผนัง)
7. ลักษณะอาคารเป็นแบบสลัปพื้นปลาที่มีพื้นที่ทิวทัศน์กินพื้นที่มาถึงด้านล่างของผนัง			-พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (1 ผนัง)	-วัดสุทัศนเทพวรารามฯ (2 ผนัง) -วัดพระเชตุพนฯ (12 ผนัง)

จากข้อมูลลักษณะภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏในตารางดังกล่าวข้างต้นสามารถอธิบายได้ดังนี้

สมัยอยุธยาตอนปลาย

การศึกษาการเขียนทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนัง ช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายโดยอาศัยการศึกษาจากกลุ่มวัดตัวอย่าง 2 วัด คือ วัดช่องนนทรีจำนวน 3 ผนัง วัดพุทไธสวรรย์ (ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์) โดยศึกษาภาพโดยรวมที่ปรากฏเหลืออยู่ในแต่ละส่วนของผนังทั้ง 4 ด้าน ผลการศึกษาข้อมูลภาพทิวทัศน์จากตัวอย่างวัดดังกล่าวข้างต้น พบว่า มีวิธีการจัดองค์ประกอบการวางตำแหน่งของพื้นที่ทิวทัศน์ที่โดดเด่นในส่วนของพื้นที่ระหว่างช่องหน้าต่าง คือ ลักษณะที่ 1 เป็นตัวแทนของป่าแบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแบ่งช่องด้วยเส้นเส้นเทาซึ่งปรากฏชัดเจนจากวัดช่องนนทรี และ ลักษณะที่ 2 คือการเล่าเรื่องฉากทิวทัศน์โดยรวม จากตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์

ในส่วนนี้มีจิตรกรรมบางส่วนถูกทำลายไปมากและมีบางผนังที่ไม่มีการเขียนทิวทัศน์เป็นตัวประกอบฉาก เช่น ฉากमारผจญ ดังนั้นจำนวนจิตรกรรมฝาผนังที่นำมาศึกษาจึงน้อยกว่าจำนวนผนังที่มีอยู่จริง ซึ่งจากแหล่งข้อมูลที่ยังคงเหลืออยู่มากจะเขียนภาพทิวทัศน์ในรูปแบบอุดมคติ เช่น ลักษณะการเขียนต้นไม้มีความคดเคี้ยวพร้อมทั้งมีการตัดเส้นรอบนอก และการเขียนรายละเอียดที่ชัดเจน ตลอดจนการให้สีอ่อนก่อนแล้วตัดเส้นด้วยสีเข้ม และสะท้อนภาพการรับอิทธิพลจากศิลปะจีนเข้ามา¹ ซึ่งเราสามารถสังเกตได้จากการเขียนขีดหินและ

การเขียนรื้อน้ำต่างๆ เป็นต้น และอาศัยการใช้เส้นเส้นเทาทำหน้าที่กันเพื่อแยกพื้นที่และเวลาของแต่ละฉากที่อยู่ร่วมกันในผนังเดียว ดังนั้นในการเล่าเรื่องด้วยภาพของจิตรกรรมฝาผนังจึงเปรียบเสมือนการอ่านหนังสือที่แต่ละหน้ามาแผ่ให้เห็นเป็นแผ่นๆ พร้อมกันในพื้นที่เดียวกัน ส่วนใหญ่อาศัยการจัดวางลำดับเรื่องจากส่วนด้านล่างแล้วค่อยไล่ไปด้านบน

การใช้เส้นเส้นเทาเพื่อแบ่งขอบเขตของพื้นที่ เวลา และเรื่องราวเป็นฉากๆ ออกจากกันชัดเจน มีลักษณะคล้ายกับภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องเช่นภาพในคริสต์ศาสนายุคคลงหรือการเขียนการ์ตูนช่องแต่ไม่ได้จัดวางเรื่องราวที่มีความต่อเนื่องกันอย่างชัดเจนจากซ้ายไปขวาหรือเป็นระบบจนอ่านเรื่องได้ชัดเจนเท่า เพราะช่างคำนึงถึงการจัดองค์ประกอบโดยรวมของทั้งฝาผนังซึ่งมีพื้นที่จำกัดจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่มีการจัดวางโดยเรื่องราวทั้งหมดมีการผูกเรื่องกันอยู่ และแต่ละส่วนจะเป็นฉากที่จบในตัวเอง เช่น ตัวอย่างจากวัดช่องนนทรี ตอนเวสสันดรชาดก ในส่วนของพวานเจตบุตรกำลังโง่งหน้าไม้ไปที่ซุงขกที่ป็นต้นไม้ จะเห็นว่าภาพภายในมีฉากทิวทัศน์ประกอบ โดยให้ความหมายในแง่ของการแสดงสถานที่ประกอบฉากเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นเกี่ยวข้องกับป่า นอกจากนี้แล้วทิวทัศน์ภายในมีการใช้ประดับตกแต่งส่วนของอาคารเพื่อลดความแข็งกระด้างของรูปทรง เช่น การเขียนก้อนหินและต้นไม้แทรกระหว่างตัวอาคารแต่ไม่ได้บอกเล่าความสำคัญของทิวทัศน์ โดยใช้เทคนิคในการเขียนเป็นแบบสองมิติ มีการเน้นลดหลาดยจากการใช้เส้น การจัดลำดับของรูปทรงเน้นระยะหน้าอยู่ด้านล่าง ระยะหลังจะอยู่ด้านบน ซึ่งเป็นลักษณะเหมือนการตัดมาเป็นส่วนๆ แล้วนำมาต่อกันจะเห็นได้ชัดจากการตัดตกในส่วนของทรงพุ่มต้นไม้คล้ายการไปตัดฉากมาเฉพาะบริเวณพื้นที่ที่ต้องการมาวาง ดังนั้นฉากทิวทัศน์เหล่านี้ ได้ทำหน้าที่แสดงพื้นที่ตามท้องเรื่องและจะปรากฏขึ้นเฉพาะตามการแบ่งช่องของช่างเขียน โดยจำนวนช่องขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่องว่ามีส่วนใดที่สัมพันธ์กับป่าหรือฉากการเดินทางเป็นสำคัญ

จากตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังในตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทธโสธรวรรัย อยุธยา (ภาพที่ 1 , 2 , 3 และ 4) ซึ่งมีภาพประกอบทิวทัศน์ที่ประกอบด้วยเรื่องเล่าหลายตอน เช่น เรื่องพระพุทธโฆษาจารย์ จีเรือสำเภาข้ามสมุทรไปแปลคัมภีร์พุทธศาสนายังเกาะลังกา และภาพพระพุทธรูปที่ประดิษฐานตามสถานที่ต่างๆ รวมไปถึงเรื่องทศชาติชาดก เป็นต้น ซึ่งฉากเหล่านี้ประกอบไปด้วยทิวทัศน์ทั้งส่วนที่เป็นทิวทัศน์บกและทิวทัศน์น้ำ ส่วนของเทคนิคที่ใช้ในการเขียนยังคงเป็นแบบสัญลักษณ์ทั้งในเรื่องการจัดลำดับของภาพที่นำมาเชื่อมต่อกันของทิวทัศน์และลักษณะการเขียนรูปทรงต่างๆ เช่น การเขียนรื้อน้ำเพื่อแสดงคลื่น การเขียนสัตว์ที่ไม่มีจริง และที่น่าสนใจคือในส่วนของด้านบนผนังขอบประตูหน้าต่างหรือช่วงขอบบน

ของผนัง ได้มีการเขียนภาพทิวทัศน์เพื่อเป็นตัวจบของการเล่าเรื่อง ด้วยการเขียนภาพแนวภูเขา ต้นไม้ ที่ซ้อนกันขึ้นไปโดยไม่ได้แสดงพื้นที่ของท้องฟ้า และจะเห็นได้ว่าพื้นที่ด้านบนดังกล่าวนั้นช่างเขียนไม่ได้จัดวางพื้นที่ในการเขียนไว้ล่วงหน้า ดังจะเห็นได้จากภาพต้นไม้บางต้นที่เขียนทรงพุ่มได้แค่ครึ่งเดียว ดังนั้นทิวทัศน์ที่นำมาเขียนในส่วนด้านบนนี้คือ การจำกัดขอบเขตของเรื่องให้จบลงภายในผนังและใช้ประดับตกแต่งในเรื่องของการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อลดปัญหาพื้นที่ว่างด้านบน

ในรูปแบบการเขียนภาพทิวทัศน์จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายดังกล่าวข้างต้นนี้ ลักษณะของทิวทัศน์จะเป็นแบบสัญลักษณ์โดยไม่มีระยะความลึก วิธีการเขียนภาพทิวทัศน์จะอาศัยรูปแบบการแสดงออกของลักษณะการตัดทอนค่าน้ำและรูปทรง ด้วยการใช้เส้นมาเป็นหลักสำคัญในการสร้างรูปทรงเพื่ออธิบายเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่างๆ ให้ผู้ชมรู้สึกถึงความจริงตามธรรมชาติ โดยการถ่ายทอดรูปทรงจากลายเส้นง่ายๆ ที่ต้องการดึงเอาลักษณะที่เป็นจุดเด่นของวัตถุ หรือต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้ ก้อนหิน และ พื้นดิน เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับธรรมชาติของสิ่งนั้นๆ ได้อย่างปกติ

สมัยรัชกาลที่ 1

การศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์จิตรกรรมฝาผนัง ช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 โดยอาศัยการศึกษาจากกลุ่มวัดตัวอย่าง 4 วัด คือ วัดไชยทิศ วัดดุสิตาราม วัดราชสิทธิาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ รวมทั้งสิ้นจำนวน 62 ผนัง สามารถแบ่งออกเป็น 7 ลักษณะ ซึ่งจะสังเกตได้ว่า จิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์จะมีการใช้รูปแบบในการแบ่งพื้นที่ที่มีความหลากหลาย อาจเนื่องจากเพราะเป็นช่วงต่อของยุคสมัย ดังนั้นช่างจึงมีการผสมผสานระหว่างวิธีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังแบบสมัยอยุธยาและวิธีการที่สร้างขึ้นใหม่ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ดังนั้นวิธีการเขียนภาพทิวทัศน์ที่ปรากฏในช่วงนี้จะมีความหลากหลายตามไปด้วยซึ่งได้รับการยอมรับว่าเป็นแบบอย่างที่สำคัญของจิตรกรรมในยุครัตนโกสินทร์ตอนต้นและถือได้ว่าเป็นยุคคลาสสิก ซึ่งมีการรวบรวมช่างในช่วงของอยุธยาและรวบรวมเอาช่างสกุลไทยอื่นๆ มาไว้ด้วยกัน²

จากการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังของวัดต่างๆ จำนวน 4 วัดดังกล่าวข้างต้น พบว่า ลักษณะภาพทิวทัศน์ที่โดดเด่นและได้รับความนิยมในการวาดภาพของช่างในสมัยรัชกาลที่ 1 ดังนี้

3.1. ลักษณะภาพทิวทัศน์เป็นตัวแทนของป่าแบบสัญลักษณ์ที่ปรากฏในการแบ่งช่องด้วยเส้น
ลันทา ลักษณะดังกล่าวปรากฏในวัด ทั้ง 4 วัด จำนวน 16 ผนัง การจัดแบ่งพื้นที่ด้วยเส้น
ลันทานี้คล้ายคลึงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลายแต่สมัยรัชกาลที่ 1 มี
พัฒนาการของรูปแบบซึ่งมีทั้งแบบหยักฟันปลาและแบบเรียบขึ้นเพิ่มขึ้นเล็กน้อย ซึ่งลักษณะ
รูปแบบเหล่านี้ยังคงมีบทบาทสำคัญในการใช้แบ่งพื้นที่ของเนื้อเรื่อง

ทิวทัศน์ที่ปรากฏบนผนังในลักษณะนี้ เริ่มมีความแตกต่างจากในสมัยอยุธยาตอนปลาย คือ
ในส่วนของการเขียนต้นไม้เริ่มมีการคลี่คลายลักษณะที่เป็นอุดมคติลง โดยการเขียนลักษณะ
ของทรงพุ่ม และลำต้นเป็นกลุ่มก้อนและการให้ค่าน้ำหนักสีมากขึ้น ความเป็นลวดลายโดย
การใช้เส้นลดน้อยลง สามารถแสดงความเป็นป่า เขา ได้ชัดเจนขึ้น และเริ่มมีการเขียน
ทิวทัศน์ทำหน้าที่เชื่อมโยงทางองค์ประกอบภาพมากขึ้น เช่น การใช้รูปทรงของต้นไม้ที่เหมือน
กันนำมาเชื่อมต่อบางส่วนเพื่อลดความกระด้างของเส้นลันทา นอกจากนี้แล้วยังมีการเชื่อม
โยงโครงสร้างของทิวทัศน์ให้มีพื้นที่เพิ่มขึ้นดังจะเห็นได้จากตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่วัด
ราชสิทธิารามและพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

3.2. ลักษณะภาพทิวทัศน์มีพื้นที่ป่าเป็นส่วนบนของภาพ คือ พื้นที่ทิวทัศน์ที่แยกจากตัว
สถาปัตยกรรมออกเป็น 2 ส่วนชัดเจน คือส่วนที่เป็นทิวทัศน์ด้านบนและจัดวางพื้นที่ของ
สถาปัตยกรรมไว้ด้านล่างของผนัง ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏมากในงานจิตรกรรมใน
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งมี 11 ผนังจากจำนวนทั้งหมด 28 ผนัง และวัดไชยทิศ จำนวน 5
ผนังในทั้งหมด 13 ผนัง และปรากฏในวัดดุสิต 4 ผนัง รวม 20 ผนัง จากการจัดวางภาพ
ดังกล่าวจะเห็นว่า การแบ่งแยกพื้นที่สถาปัตยกรรมกับส่วนที่เป็นทิวทัศน์ธรรมชาติโดยไม่ได้
อาศัยเส้นลันทา สามารถแยกออกจากกันด้วยขอบเขตของตัวสถาปัตยกรรมแต่มีบางฉากที่
มีเส้นลันทาลงสีเข้มลัดไปกับส่วนยอดของปราสาทหรือรูปทรงสถาปัตยกรรมซึ่งปรากฏใน
บางส่วนนี้แต่ไม่ได้ทำหน้าที่แยกพื้นที่เหมือนลักษณะของเส้นลันทาในช่วงสมัยอยุธยาเป็น
หลักแต่ทำหน้าที่ช่วยเสริมรูปทรงปราสาทให้เด่นขึ้น โดยวิธีเรียงลำดับเรื่องที่เกิดขึ้นใน
การแบ่งพื้นที่ทิวทัศน์ในลักษณะนี้ คือ วางส่วนของปราสาทราชวังต่าง ๆ ไว้ด้านล่างของภาพ
ก่อน เช่น ตอน เจ้าชายสิทธัตถะออกผนวช (มหาภิเนษกรมณ์) เรื่องราวแสดงเหตุการณ์
ตอนที่เกิดขึ้นในพระราชวังแล้วจึงดำเนินเรื่องไปสู่พื้นที่ทิวทัศน์ด้านบน โดยแบ่งพื้นที่สำหรับ
เนื้อเรื่องออกเป็นส่วนใหญ่ๆ ด้วยการใช้นิ้วของต้นไม้ แม่น้ำ หรือ ก้อนหิน เพื่อรองรับเรื่อง
ที่ต้องการบอกเล่า เช่น ตอนเดินทาง ตอนตัดพระโมฬี และตอนที่พญามารมาห้ามไม่ให้เจ้า
ชายสิทธัตถะออกผนวช

นอกจากนี้ จะเห็นว่าสาระสำคัญของการแบ่งพื้นที่ออกเป็น ส่วน คือ ต้องการเน้นสถานที่ที่มีความพอดีกับเหตุการณ์ตามท้องเรื่องที่ข้างคิดไว้ล่วงหน้าว่าจำนวนจุดสำคัญที่จะปรากฏในส่วนของทิวทัศน์นั้นมีความมากน้อยเพียงไรเพื่อส่งผลให้เข้าใจความหมายของเรื่องราวมากยิ่งขึ้นดังจะแสดงให้เห็นในภาพที่ 10 , 11 , 12 และ 13

3.3. ลักษณะภาพทิวทัศน์ที่มีเนื้อเรื่องบังคับฉากป่าเต็มทั้งผืน มีทั้งสิ้น 9 ผืน ลักษณะของพื้นที่เป็นภาพทิวทัศน์โดยรวมทั่วทั้งภาพแล้วค่อยเน้นจุดเด่นของภาพเป็นแต่ละจุด เช่น การเขียนภาพทิวทัศน์ทั่วทั้งผืนแล้วจึงวางตัวละครตามเนื้อเรื่องที่สอดคล้องกัน ภาพดังกล่าวทำหน้าที่เหมือนฉากเล่าเรื่องตามท้องเรื่องโดยเฉพาะเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับป่าเป็นสำคัญ เช่น ตอนสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุข ที่ผาผืนวัดดุสิตาราม การวางจุดเด่นของภาพเพื่อเป็นตัวลำดับเนื้อเรื่องโดยอาศัยทิวทัศน์เป็นตัวสนับสนุนท้องเรื่องเป็นฉากให้กับตัวละครที่ปรากฏ ดังนั้นในแบบนี้ทิวทัศน์จะเป็นพื้นที่เต็มผืนของ เรื่องราวรวมอยู่ภายในซึ่งในลักษณะดังกล่าวมีปรากฏในวัดดุสิต จำนวน 7 ผืน ใน 22 ผืน ผืนที่ 7 เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ผืนที่ 8 ทรมานทูลกระยา ผืนที่ 13 พระพุทธองค์ทรงแสดงธรรม ผืนที่ 14 พระพุทธองค์เสวยวิมุตติสุข ผืนที่ 15 วาณิชสองพี่น้องถวายข้าวสตู ท้าวจตุรบาลถวายบาตร ผืนที่ 16 ท้าวสหมันตีพรหมทูลอาราธนาธรรม และผืนที่ 17 พระพุทธเจ้าแสดงปฐมเทศนาแก่ ปัญจวัคคีย์ จะเห็นว่าเรื่องต่างๆ เหล่านี้ทั้ง 7 ผืน ตามท้องเรื่องล้วนเกิดขึ้นในป่าทั้งสิ้น ดังนั้นอาจสรุปได้ว่า ทิวทัศน์มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการใช้ประกอบการเล่าเรื่องที่ข้างเขียนใช้ในการออกแบบฉากจิตรกรรมผาผืน

จากผลการศึกษาดังกล่าวข้างต้น มีความสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าในจิตรกรรมไทยมักใช้จุดเด่นกินพื้นที่กว้างและจุดรองก็จะเล็กลงตามลำดับ ทำให้เห็นว่าข้างต้องการบอกเล่าเรื่องเกี่ยวกับธรรมชาติเป็นหลักแล้วจึงวางตำแหน่งของตัวละครเพื่อนำไปสู่ท้องเรื่องเป็นต่างๆไปในขณะเดียวกันข้างเขียนก็มีเจตนาเพื่อให้เห็นการเดินทางจากพื้นที่หนึ่งไปสู่อีกพื้นที่หนึ่งหรืออีกกิจกรรมหนึ่ง

3.4. ลักษณะภาพทิวทัศน์ที่มีอาคารเป็น 2 จุดหลัก ซึ่งปรากฏน้อยถ้าเทียบการจัดวางพื้นที่ทิวทัศน์ในลักษณะอื่น จากการศึกษาปรากฏ 5 ผืน จากวัด ไชยทิศ 1 ผืน และพระที่นั่งพุทธโฆสวรรัย จำนวน 4 ผืน หมายถึง การวางสถาปัตยกรรมไว้ 2 ด้านและปล่อยให้พื้นที่ของทิวทัศน์ไหลลงสู่ด้านล่าง ลักษณะนี้เป็นการเขียนทิวทัศน์ที่กินพื้นที่มาถึงด้านล่างตามท้องเรื่องจะเน้นระหว่างเมืองหรือเหตุการณ์ที่มีการเกิดขึ้นในป่าหรือมีส่วนที่เป็นทิวทัศน์ร่วม

กันอยู่เช่น ตอน เทศนาโปรดขวิฑูรย์ผู้น้องและเสด็จกรุงลงกา การเล่าเรื่องเกี่ยวกับพื้นที่ของ ริมฝั่งแม่น้ำซึ่งจะเห็นว่าช่างเขียนมีการจัดฉากของตัวแม่น้ำไว้ตรงกลางภาพ เนื่องจาก ตำแหน่งของเรื่องหลักเกิดขึ้นริมแม่น้ำช่างเขียนจึงแสดงภาพทิวทัศน์บริเวณโดยรอบเพื่อบอก เล่าเรื่องราว จะเห็นได้ว่าการจัดเขียนทิวทัศน์ในลักษณะ เพื่อรองรับเหตุการณ์ของตัวเรื่อง ที่จะดำเนินไปโดยมีส่วนของทิวทัศน์ยังคงมีบทบาทสำคัญ แต่หากเปรียบเทียบกับกรแบ่ง พื้นที่ที่ทิวทัศน์ ในลักษณะเนื้อเรื่องบังคับฉากป่าทั้งผืน และลักษณะอาคารจุดเดียวมีทิวทัศน์ ล้อมรอบ จะเห็นว่าในลักษณะการแบ่งพื้นที่ในแบบอาคารเป็น 2 จุดนี้ ตัวทิวทัศน์จะมีความ สำคัญน้อยกว่า 2 ลักษณะดังกล่าว

3.5 ลักษณะทิวทัศน์ที่ไหลมาถึงส่วนกลางภาพล้อมตัวอาคารด้านบน หมายถึงการแบ่งพื้นที่ โดยมีการวางสถาปัตยกรรมในลักษณะทางด้านล่างและด้านบนข้างใดข้างหนึ่ง โดยตัว ทิวทัศน์กินพื้นที่ลงมาถึงกลางผืนแต่ไม่ไหลมาถึงด้านล่างของผืน จะสังเกตว่าตัวเนื้อเรื่อง จะให้ความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับสถานที่ในส่วนที่เป็นชุมชนเมือง ในส่วนของทิวทัศน์เป็นส่วน ย่อยไม่ได้เป็นเรื่องหลัก เช่น ตอนทรมานช่างนาฟ้าศิริและเทศนาโปรดองค์ลีมาล จะเห็นว่า จากท้องเรื่อง ฉากทรมานช่างมีการเล่าเรื่องให้เป็นจุดเด่นที่มีเรื่องราวมากกว่า 1 เหตุการณ์ แต่การเทศนาโปรดองค์ลีมาลเป็นฉากที่บอกเล่าได้ชัดภายในภาพเดียวซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกิด ขึ้นระหว่างทาง ดังนั้นช่างจึงใช้พื้นที่ของทิวทัศน์เพื่อบอกตามท้องเรื่องซึ่งมีการเขียนภาพ ประกอบเส้นทางที่กินพื้นที่ไม่มาก ส่วนเรื่องที่ต้องการเด่นอยู่ด้านหน้าและเพิ่มเนื้อเรื่องที่มี ความเชื่อมโยงกับเรื่องหลักไว้เป็นเรื่องราวรองด้านบนภาพ จะเห็นว่าทิวทัศน์บางส่วนที่ขึ้น ระหว่างตัวอาคารและห้อมล้อมอาคารเป็นตัวเสริมให้ตัวสถาปัตยกรรมโดดเด่นและทำหน้าที่ แยกพื้นที่ของเรื่องไปด้วยพร้อมกัน

จากผลการศึกษาข้างต้นจะเห็นว่าช่างเขียนจะใช้ทิวทัศน์ขึ้นอยู่กับสถานที่ของเรื่องที่เกิดขึ้น และจำนวนเหตุการณ์ที่รองรับเรื่องราวนั้น ๆ ว่ามีจำนวนมากน้อยเพียงไรแล้วมาจัดลำดับ เหตุการณ์ให้ความสำคัญกับการจัดการพื้นที่ของผืนให้สอดคล้องกัน ซึ่งแสดงให้เห็นอย่าง ชัดเจนดังภาพที่ 19, 20 และ 21

สมัยรัชกาลที่ 3

การศึกษาการเขียนภาพทิวทัศน์จิตรกรรมฝาผนัง ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 โดยอาศัยการศึกษา

จากกลุ่มวัดตัวอย่าง 4 วัด คือ วัดคงคาราม วัดพระเชตุพนฯ วัดสุทัศนเทพวรารามฯ และ วัดสุวรรณารามฯ รวมทั้งสิ้นจำนวน 76 ผั้่ง สามารถแบ่งออกเป็น 7 ลักษณะ ซึ่งสามารถสรุปลักษณะภาพทิวทัศน์ที่มีลักษณะที่โดดเด่นต่างจากอยุธยาตอนปลายและในสมัยรัชกาลที่ 1 ที่โดดเด่นมี 2 ลักษณะ

4.1. ลักษณะภาพที่มีอาคารจุดเดียวและมีทิวทัศน์ล้อมรอบ จำนวน 10 ผั้่ง คือ พื้นที่ทิวทัศน์ที่แยกส่วนของตัวสถาปัตยกรรมออกมาเป็นส่วนแต่ภาพยังคงให้เห็นเป็นทิวทัศน์โดยรวม ซึ่งในลักษณะดังกล่าวตำแหน่งของตัวสถาปัตยกรรมยังคงเชื่อมโยงกับสิ่งแวดล้อมโดยตรงซึ่งปรากฏมากในจิตรกรรมฝาผนังวัดสุวรรณารามฯ ถึง 9 ผั้่ง (ผั้่งที่ 2, 3, 5, 6, 12, 10, 13, 16 และ 18) เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพระเวสสันดรชาดก ตอน กัณฑ์ฉกษัตริย์กัณฑ์จุลพน มหาพน ภูริททัชชาดก ซึ่งการใช้ทิวทัศน์ในลักษณะนี้คือภาพรวมจะดูเป็นทิวทัศน์ห้อมล้อมตัวอาคารและทิวทัศน์ยังคงไหลลงมาถึงส่วนล่างสุดของผั้่ง โดยมีอาคารหรือสถาปัตยกรรม ที่มีลักษณะเป็นจุดเด่นเพื่อแสดงเนื้อเรื่องหรือเหตุการณ์ของท้องเรื่องในส่วนที่เกี่ยวข้องกับที่อยู่อาศัย อาจเป็นอาคาร บ้านเรือน หรือแสดงความเป็นเมือง จะเห็นว่าการแบ่งลักษณะภาพทิวทัศน์ดังกล่าวนี้ ในส่วนของสถาปัตยกรรมจะเป็นตัวบอกสถานที่ย่อยของภาพรวม ดังนั้นตัวทิวทัศน์จึงทำหน้าที่เหมือนแผนที่แยกตำแหน่งส่วนของเหตุการณ์ ที่ตั้งของเรื่องราวและแสดงเหตุการณ์ตามท้องเรื่องที่เกิดขึ้นในส่วนที่เป็นทิวทัศน์พร้อมกันไปด้วย

นอกจากนี้แล้ว ฉากที่มีการจัดองค์ประกอบในลักษณะเช่นนี้ยังอธิบายถึงความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติโดยการเขียนทับซ้อนของต้นไม้หลากหลายพันธุ์ มีดอกผล ใบดกหรือสัตว์ที่อาศัยอยู่ในบริเวณดังกล่าว ซึ่งใช้จำนวนไม่มากแต่สามารถอธิบายถึงพื้นที่ตามความกว้างใหญ่ของผั้่งป่าหรือความอุดมสมบูรณ์โดยอาศัยการจัดวางให้ต่อเนื่องภายในทิวทัศน์เดียว

4.2. ลักษณะภาพทิวทัศน์ที่มีอาคารเป็นแบบสลับฟันปลาและพื้นที่ทิวทัศน์กินพื้นที่ลงมาถึงด้านล่าง คือการวางตำแหน่งของตัวอาคารไว้ด้านข้างทั้งสองด้าน และแบ่งพื้นที่ทิวทัศน์ให้อยู่ด้านบน ตรงกลาง แล้วไหลมาสู่ด้านล่าง ซึ่งพบลักษณะภาพทิวทัศน์ดังกล่าวทั้งหมด 14 ผั้่ง ประกอบด้วยวัดพระเชตุพนฯ 12 ผั้่ง และวัดสุทัศนเทพวรารามฯ 2 ผั้่ง ซึ่งการจัดวางพื้นที่ทิวทัศน์ในลักษณะนี้ไม่ค่อยปรากฏในสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัชกาลที่ 1

พื้นที่ทิวทัศน์ในลักษณะนี้มีการวางทิวทัศน์ไว้บริเวณด้านบนและบริเวณส่วนกลางของภาพระหว่างส่วนที่เป็นอาคาร เพื่อต้องการแยกส่วนประกอบของภาพอย่างชัดเจน และการจัดการ

พื้นที่ทิวทัศน์ให้มีความสัมพันธ์กับเรื่องราวมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้แล้วจะสังเกตได้ว่าพื้นที่ของตัวผนังก็มีบทบาทสำคัญในการวางเรื่องและองค์ประกอบของตัวทิวทัศน์ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3 ผนังด้านกว้างจะสูงและด้านยาวจะแคบเป็นลักษณะแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่สูงขึ้นดังนั้นการจัดวางภาพทิวทัศน์และการแก้ปัญหาด้านบนของภาพโดยการเขียนภาพตัวอาคารให้มีมากขึ้นประกอบกับรูปแบบผนังสูงและแคบดังกล่าว จึงมีการวางตัวอาคารแบบสลับฟันปลาแล้วจึงใช้ทิวทัศน์มาวางกันกลางตัวอาคารเพื่อแบ่งพื้นที่และเชื่อมโยงทางองค์ประกอบให้เกิดความงามมากยิ่งขึ้น ดังนั้นจะเห็นว่าการเล่าเรื่องที่ปรากฏบนผนังจะมีเรื่องราวหลายตอนอยู่ในผนังเดียวกัน

นอกจากนี้ในส่วนของด้านบนภาพมีการแสดงระยะความลึกโดยการลดขนาดต้นไม้ที่อยู่ไกลออกไปให้มีขนาดเล็กลงและการให้น้ำหนักของรูปทรงทำให้ดูเป็นปริมาตรมากขึ้น มีลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น เช่น รูปทรงก้อนหินและ พุ่มของต้นไม้ ดังปรากฏจากภาพที่ 26, 27 และ 28

จากทิวทัศน์ด้านบนของภาพจิตรกรรมฝาผนัง

จากการศึกษาภาพทิวทัศน์ทั้ง 3 สมัย ผู้วิจัยพบว่าลักษณะเด่นของการจัดวางทิวทัศน์อยู่ที่ตำแหน่งด้านบนของภาพ ซึ่งภาพทิวทัศน์ต่าง ๆ เหล่านี้สามารถอธิบายให้เห็นได้ 4 ลักษณะดังต่อไปนี้

5.1. ฉากทิวทัศน์ด้านบนของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะการวางซ้อนกันขึ้นไปของตัวทิวทัศน์ซึ่งมีลักษณะการตัดทอนขอบด้านบนแสดงเป็นต้นไม้โดยไม่ปรากฏความลึกหรือระยะของรูปทรงต้นไม้ ท้องฟ้า แต่จะเว้นที่ว่างไว้บางส่วนเพื่อแสดงพื้นหลัง ซึ่งทิวทัศน์เหล่านี้ส่วนใหญ่ทำหน้าที่เสริมจุดเด่น โดยเฉพาะตัวปราสาทจะมีการเขียนต้นไม้เพื่อผลักจุดเด่นขึ้นมาและก็เห็นว่าในส่วนของปราสาทหรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญในแต่ละตอนจะมีการเขียนต้นไม้ที่มีรายละเอียดสวยงาม เพราะโดยรวมวิธีการเขียนของภาพข้างจะเอาสถาปัตยกรรมมาจัดวางขึ้นก่อน ซึ่งจะเห็นจากวิธีการเขียนโครงสร้างในผนังขึ้นมาก่อนและตัวบุคคลจะเข้าไปจัดวางให้พอดีกับตัวสถาปัตยกรรมเพื่อการจัดการพื้นที่ว่างให้เหมาะสม

5.2. ฉากทิวทัศน์ด้านบนของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะการทำหน้าที่แบ่งแยกส่วนที่

เป็นท้องฟ้ากับพื้นดินโดยใช้ต้นไม้เป็นตัวบ่งบอกและขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่เชื่อมต่อพื้นดินกับท้องฟ้า เพื่อแยกระยะหน้า-หลัง ทำให้เกิดความรู้สึกลึกลงด้วยวิธีการใช้สีของพื้นที่ค่อยๆ เลื่อนหายไปกับอากาศ ซึ่งเป็นลักษณะการใช้ความลึกที่ไม่ได้เป็นจริงจากธรรมชาติ เนื่องจากใช้รูปทรงตัดขาดของรูปทรงต้นไม้โดยการใช้สีน้ำหมักเข้มและอ่อนตัดกัน

5.3. ฉากทิวทัศน์ด้านบนของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะการเขียนให้เห็นความลึกและพื้นที่กว้างไกล โดยมีเส้นระดับสายตาเป็นตัวแบ่งท้องฟ้าและพื้นดิน เพื่อพยายามแสดงความสมจริง มีการใช้ลักษณะทางทัศนียวิทยาที่มีความใกล้เคียงตามจากธรรมชาติแต่ยังไม่ถูกต้องทั้งหมดเนื่องจากการบิดเบี้ยวของรูปทรงและทิศทางซึ่งเมื่อเรานำหลักการของการวางจุดรวมสายตาตามเส้นบอกมิติ ระยะ และความลึก ก็จะมีการคลาดเคลื่อนในบางจุดซึ่งอาจเป็นเพราะความรู้ดังกล่าวเป็นสิ่งใหม่สำหรับช่างในยุคสมัยนั้น

5.4. ฉากทิวทัศน์ด้านบนของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะการวางพื้นที่ด้านบนต่อเนื่องจากท้องฟ้ามาสู่พื้นดินโดยไม่ปรากฏเส้นระดับสายตา เช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณนารามฯ ผนังที่ 12 และ 19 วัดพระเชตุพนฯ ผนัง ที่ 19 - 23 ซึ่งผนังเหล่านี้ที่กล่าวมาล้วนมีแม่น้ำเป็นตัวเชื่อม ระหว่างท้องฟ้าและพื้นดินแต่ลักษณะนี้ทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความลึกได้ เพราะเราจะมองจากด้านล่างสู่ด้านบน เพราะการวางเรื่องที่สำคัญจากด้านล่างและค่อยๆ ลำดับไปที่ด้านบนจนถึงขอบผนัง เพื่อแสดงถึงพื้นที่ระยะไกลมากจนอาจเชื่อมต่อกับพื้นที่ที่เป็น อดุดมคติบนสวรรค์หรืออาจจะสอดคล้องกับการมองพื้นน้ำในความเป็นจริงตามธรรมชาติที่ช่างจะมองเห็นเส้นแบ่งระหว่างน้ำกับท้องฟ้าไม่ชัดเจน

สรุป

จากการศึกษาภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 3 สมัย คือ สมัยอยุธยาตอนปลาย สมัยรัชกาลที่ 1 และสมัยรัชกาลที่ 3 รวมทั้งสิ้น 10 วัด จำนวน 145 ผนัง พบว่ามีภาพทิวทัศน์อยู่ 7 ลักษณะซึ่งบางลักษณะก็จะปรากฏเฉพาะสมัยแต่บางลักษณะจะปรากฏร่วมสมัยกัน และจากการวิเคราะห์รูปแบบการออกแบบจากทั้ง 7 ลักษณะสามารถสรุปบทบาทและหน้าที่ของทิวทัศน์ ได้ดังนี้คือ 1.ใช้เป็นจุดเด่นบ่งบอกถึงภูมิทัศน์ของพื้นที่เพื่อแสดงความหมายสำคัญของพื้นที่ที่ทิวทัศน์ตามเนื้อเรื่องโดยตรงทำให้ผู้ชมสามารถตีความได้ง่าย 2.ใช้เชื่อมต่อระหว่างเรื่องราวที่มีมากกว่าหนึ่งเรื่องให้ต่อเนื่องภายในผนังเดียวกัน 3.ใช้

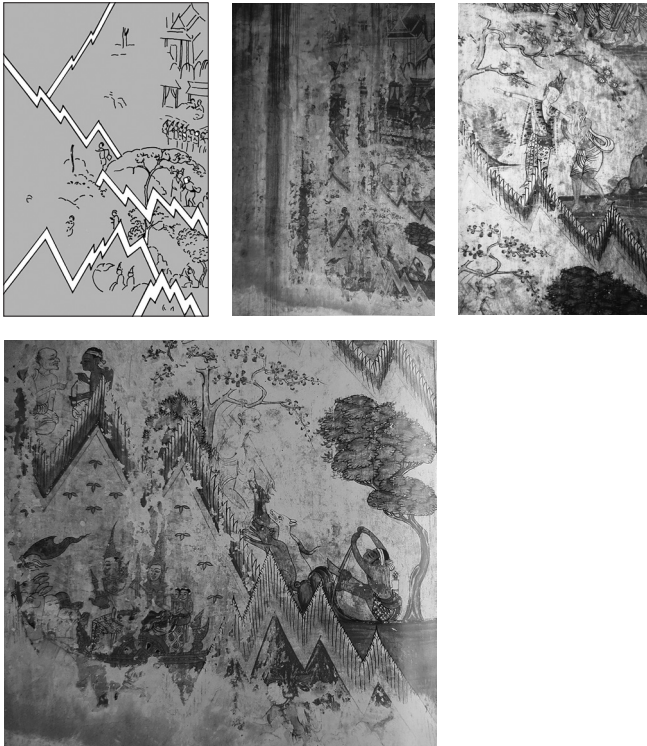
ระดับฉากอาคารเพื่อการแก้ปัญหาพื้นที่ว่างในหลัองค์ประกอบของผนังให้เกิดเป็นเอกภาพ 4. ให้ออกขอบเขตของพื้นที่ 5. ให้เป็นตัวจบของผนังด้านบนเพื่อเชื่อมต่อพื้นที่ให้รู้สึกกว้างไกล ไปสู่พื้นที่ที่เป็นอุดมคติ เช่น ส่วนของท้องฟ้าเป็นต้น ซึ่งบทบาทและหน้าที่ของทิวทัศน์ที่ปรากฏตั้งแต่ยุคสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ซึ่งล้วนมีความสัมพันธ์กับเรื่องราวที่ช่างเขียนพยายามถ่ายทอด ในภาพรวมแล้วภาพทิวทัศน์มีลักษณะความแตกต่างกันในเรื่องของเทคนิควิธีการเขียนและการแสดงความหมายที่ทำหน้าที่ในการอธิบายเรื่องได้ดีขึ้น สืบเนื่องมาจากเหตุผล 3 ประเด็นหลัก คือ 1. เทคนิคการเขียนของช่าง มีการพัฒนาวิธีการเขียนทิวทัศน์ในลักษณะของความเป็นจริงมากยิ่งขึ้น 2. ลักษณะของพื้นที่ผนังที่มีผลมาจากโครงสร้างของอาคารที่มีขนาดความกว้างยาวและสูงแตกต่างกันดังนั้นการจัดการพื้นที่จึงมีความแตกต่างไปด้วย 3. ลักษณะของการตีความเรื่องราวกับการออกแบบฉากที่ต้องการนำเสนอให้มีความแตกต่างกันแต่ยังคงเนื้อเรื่องเดิม เช่น ตอนห้ามพระญาติแย่งน้ำจากวัดพระเชตุพนฯในสมัย รัชกาลที่ 3 และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์สมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งนำเสนอเรื่องเดียวกันแต่มีการออกแบบฉากทิวทัศน์ออกมาไม่เหมือนกัน เช่น ในส่วนของวัดพุทไธสวรรย์ การใช้ทิวทัศน์ในเชิงสัญลักษณ์มีการวางตำแหน่งของแม่น้ำไว้ด้านบนของภาพแล้วจัดลำดับตัวดำเนินเรื่องไว้ด้านล่าง จึงทำให้ลักษณะของภาพดูเป็นเหมือนสัญลักษณ์ที่แยกส่วนกับตัวดำเนินเรื่อง ส่วนวัดพระเชตุพนฯ มีการจัดแบ่งพื้นที่ในลักษณะการใช้แม่น้ำอยู่ตำแหน่งกลางภาพและพระญาติอยู่คนละฝั่งแม่น้ำและตำแหน่งของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าวางไว้กลางแม่น้ำทำให้การตีความของผู้ชมเข้าใจง่ายสะท้อนเรื่องได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ดังนั้นจะเห็นได้ว่าช่างเขียนมีการจัดวางพื้นที่ทิวทัศน์ให้เหมาะกับเรื่องมากขึ้นทำให้บทบาทและหน้าที่ของทิวทัศน์สามารถแสดงความหมายได้ชัดเจนตามไปด้วย

ใช้อรรถ

- 1 น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง), จิตรกรรมอยุธยา (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543), 69.
- 2 กรมศิลปากร, วรรณกรรมแห่งจิตรกรรมฝาผนังไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520), 19.

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. วรรณนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2520.
- _____. วัดคงคาราม. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2521.
- น. ณ ปากน้ำ (นามแฝง). จิตรกรรมอยุธยา. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2543.
- _____. ขุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. วัดสุวรรณาราม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2540.
- _____. ขุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. วัดไชยทิศ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2540.
- _____. ขุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. วัดสุทัศนเทพวราราม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2539.
- _____. ขุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. วัดใหม่เทพนิมิตร. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.
- พระศรีวิสุทธิวงศ์ และพันศักดิ์ จักกะพากบรจวบไมตรีจิต. โบสถ์วัดโพธิ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.
- ภาณุพงษ์ เลาสสม และ ชัยยศ อธิวัชรพันธ์. เปลี่ยนพื้นแปลงภาพปรับปรุง ปรุกลาย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2549.
- สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, หม่อมหลวง. ขุดจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. วัดราชสิทธิาราม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.
- เมืองโบราณ. วัดช่องนนทรี. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2525.
- วรรณิกา ณ สงขลา. จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัท ประชาชน จำกัด, 2537.
- สน สีมাত্রัง. จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์, 2522.
- สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกเปลี่ยนแปลงตาม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.
- แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. วัดดุสิตาราม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526.
- อภิวัฒน์ อดุลยพิเชษฐ์. จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2555.
- _____. จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิตาราม. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556.



ภาพที่ 1 (บนซ้าย)

ภาพแสดงการแบ่งองค์ประกอบการจัดพื้นที่ที่วิวทัศน์ด้วยเส้นสีเทา

ภาพที่ 2 (บนกลาง)

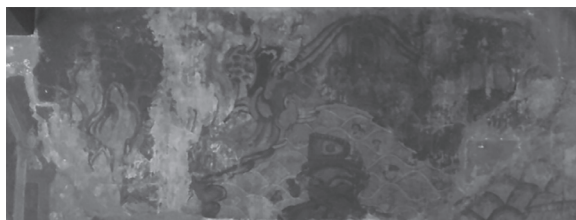
ภาพผนังเต็ม เรื่องพระเวสสันดรชาดก วัดช่องนนทรี

ภาพที่ 3 (บนขวา)

ภาพรายละเอียด อัจจุตฤยชี้นำทางให้กับชุมชน

ภาพที่ 4 (ล่าง)

ภาพรายละเอียด พรานเจตบุตรกำลังโก่งหน้าไม้ไปที่งูชกที่เป็นต้นไม้

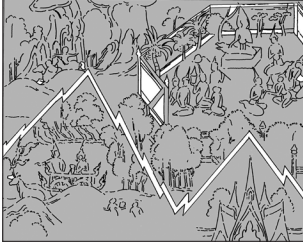


ภาพที่ 5 (บน)

จิตรกรรมด้านบนของฝาผนัง ใน ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทธโสธรวรย์

ภาพที่ 6 (ล่าง)

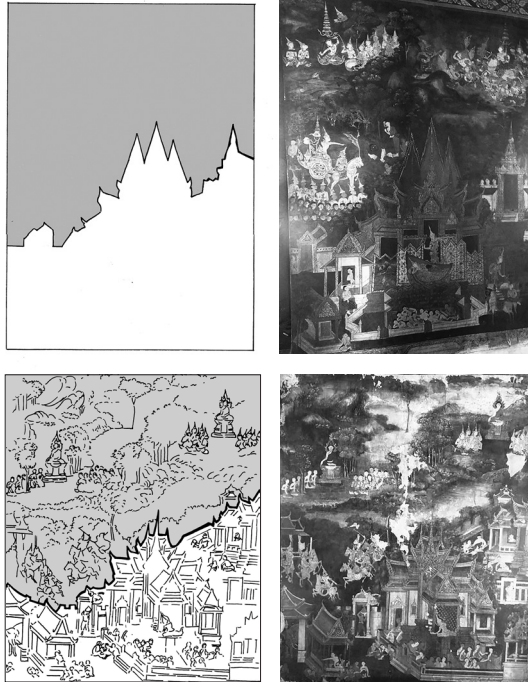
ภาพแสดงลายเส้นของจิตรกรรมด้านบนฝาผนัง ของ ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทธโสธรวรย์



ภาพที่ 7 (บนซ้าย)
ภาพแสดงโครงสร้างของภาพ

ภาพที่ 8 (บนขวา)
วัดราชสิทธาราม

ภาพที่ 9 (ล่าง)
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 10 (บนซ้าย)

ลักษณะการแบ่งภาพมีพื้นที่ป่าเป็นส่วนบนของภาพ

ภาพที่ 11 (บนขวา)

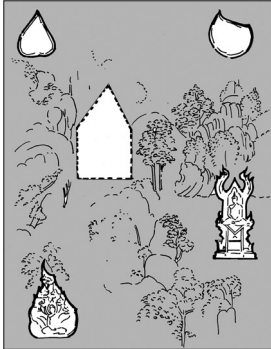
ภาพผนังเดิม ตอน เสด็จออกมหาภิเนษกรรม ณ ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 12 (ล่างซ้าย)

แสดงการแบ่งพื้นที่วิวทัศนออกเป็น 3 ส่วนโดยการใช้แยกส่วนด้วยพื้นน้ำและแนวของต้นไม้

ภาพที่ 13 (ล่างขวา)

ภาพผนังเดิม ตอน เทศนาโปรด ยศกุลบุตรและประทานบรรพชาแก่เจ้าชายแคว้นโกศล ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 14 (บนซ้าย)

ลักษณะเนื้อเรื่องบังคับจากป่าทั้งผืน

ภาพที่ 15 (บนกลาง)

ภาพผนังเต็ม ตอนเสวยวิมุตติสุข วัดดุสิตารามฯ

ภาพที่ 16 (บนขวา)

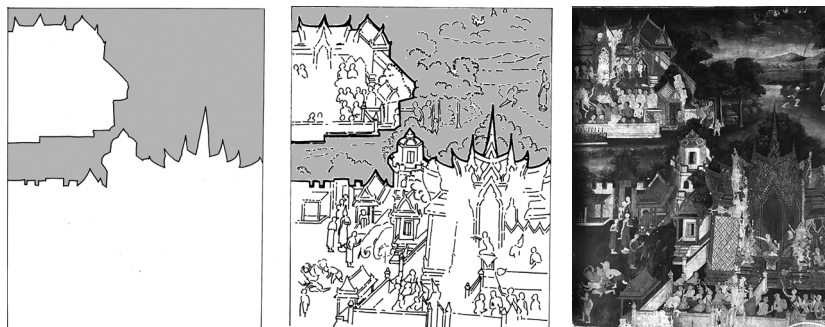
ภาพผนังเต็ม ตอนเสวยวิมุตติสุข พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 17 (ล่างซ้าย)

ลักษณะอาคารเป็น 2 จุดเด่นมีทิวทัศน์มาถึงส่วนล่างของผนัง

ภาพที่ 18 (ล่างขวา)

ภาพผนังเต็ม ตอนเทศนาโปรดขฤิฑาปญ์น้องและเสด็จกรุงลงกา ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 19 (ซ้าย)
แสดงพื้นที่วิวทัศนด้านบน

ภาพที่ 20 (กลาง)
ลักษณะวิวทัศนที่ไหลมาถึงส่วนกลางภาพล้อมตัวอาคารด้านบน

ภาพที่ 21 (ขวา)
ภาพผนังเดิม ตอน ทรมานช้างนาฬาคีรีและเทศนาโปรดองค์ลีลาม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์



ภาพที่ 22 (บนซ้าย)

ภาพแสดงลักษณะอาคารจุดเดียวมีทิวทัศน์ล้อมรอบ

ภาพที่ 23 (บนขวา)

ภาพแสดงการจัดวางตัวเล่าเรื่องในส่วนของทิวทัศน์

ภาพที่ 24 (ล่างซ้าย)

ภาพนั้งเต็ม ตอน พระเวสสันดรชาดก (กัณฑ์ฉกษัตริย์, วัดสุรรณารามฯ)

ภาพที่ 25 (ล่างขวา)

ภาพผนังเต็ม ตอน พระเวสสันดรชาด (กัณฑ์กุมาร กัณฑ์มัทรีและกัณฑ์สักกบรรพ
วัดสุพรรณาราม)



ภาพที่ 26 (ซ้าย)

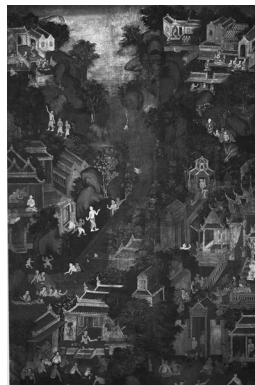
ภาพแสดง ลักษณะอาคารเป็นแบบสลับฟันปลาพื้นที่ทั่วทิศกันพื้นที่มาถึงด้านล่าง

ภาพที่ 27 (กลาง)

ภาพผนังเต็ม ตอนปูนปั้นตานีปุตตะเรวัตถุ (วัดพระเชตุพนฯ)

ภาพที่ 28 (ขวา)

ภาพผนังเต็ม ห้องที่ 6



ภาพที่ 29 (บนซ้าย)

ภาพผนังเต็ม ตอน ทรงทรมานพระยามหาชมพู , พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 30 (บนขวา)

ภาพผนังเต็ม ตอน เจ้าชายสิทธัตถะประสูติ , วัดไชยทิศ

ภาพที่ 31 (ล่างซ้าย)

ภาพผนังเต็ม ตอน ทรมานช้างนาฬาคีรี และเทศนาโปรดคงคูลีมาล , พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 32 (ล่างขวา)

ภาพผนังเต็ม ตอน โสภิตเถรวัตถุและอุบาลีเถรวัตถุ, วัดพระเชตุพนฯ

The Ochiishi Plan : Rotting Copperplate Prints

Toshiya TAKAHAMA

Professor of Musashino Art University, Artist



Keywords Copperplate Rotting Process Japanese Tea Ceremony Room

Way of being of copperplate print works

Generally, copperplate work is printed on paper and framed, and then displayed on a wall in a museum, gallery, or house, in such a careful way as to be protected from any deterioration, such as yellowing, tearing, or molding. This is the ordinary way of being of copperplate prints. The copperplate print works shown in the present article have been made for being in the exact opposite way, in which the course of deterioration, or the process of weathering and rotting, as such consists of a part of being of the work. Each work has been exhibited as an

installation art work encompassing the phase of rotting. They have been printed not on paper, but on plaster cubes (10 cm on a side) through the plaster-printing technique, a special printing technique that does not use a pressing machine. The work is still in progress, and once completed, 5,000 plaster cubes with copperplate prints will constitute an installation art work. Before completion, some cubes have shown a sign of deterioration. On the cubes the pictures installed in an earlier period about 10 years ago, the pictures are partially wearing away and some portions are being eroded by water droplets. Some cubes are chipped on the edges or cracking. While accepting those deterioration effects as such, the artists pile up new plaster cubes upon those weathering cubes next summer. Just after being made, the cubes begin rotting, and repeat the same thing over and over again. No one knows when the installation work is completed. Perhaps, there may not be a process or phase of completion. Rotting urges the artists to further make up the cubes. That is the way of being of this copperplate print installation.

The authors of the rotting copperplate print works

Sotaro IDE & Toshiya TAKAHAMA, who produced the installation works described above, constitute an artist unit focusing on creation of copperplate print arts. Usually the two artists are working solo. Ide has instilled his imagery in buildings, for example ¹, by mounting his own copperplate print works onto sliding doors, “fusuma”, in traditional Japanese houses, such as those in Gokayama Ainokura colony, Toyama, for a limited-time exhibition. On the other hand, Takahama implements his architecture projects ², workshops, or installations in different localities or venues, and makes series of copperplate print works under the theme of own imaginary sceneries inspired by the communications or episodes he experienced there. Basically, as a solo artist of copperplate printing, both of the two artists usually use a pressing machine to make proofs of their works in their own print studios, and have them at exhibitions. Apart from their solo works, the two artists hold a number of site-specific art projects jointly. As an artist unit, they

have their activities not in neutral spaces reserved for exhibition of their art works, such as white cubes, but in site-specific fields in the midst of real-life communities. Most of such fields are such abandoned desolate places as to be totally alien to delicate way of being of an art work (for example, a framed painting). Activities of Artist Unit are originally triggered by the repair work at Ide's house site in Fujisawa-city ³, Kanagawa, about 15 years ago. Takahama, involved as a carpenter in the woodworking for repairing, and Ide, as the client, sought to jointly make an installation of copperplate prints. That was the first work, in which the artist unit linked an event of repair work taking place in a real-life community to its art work. This on-site joint working style led to development of the abandoned house project of the House in Koide ⁴, exhibited at the Echigo-Tsumari Art Triennale, and then to the Ochiishi Plan under way.

What is the Ochiishi Plan?

The Ochiishi Plan is a series of art projects in progress, under which Sotaro Ide & Toshiya Takahama have been working on the Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints ⁵, an installation work of unique copperplate print works at Cape Ochiishi, Nemuro, Hokkaido, for more than 10 years. It is still at work. Its site is at the abandoned facilities under renovation of the former Ochiishi Radio Station ⁶, which stands in obscurity, like a fortress, in the grass of Cape Ochiishi, in the Pacific side of the Nemuro Peninsula.⁷ Launched as a radio telegraph station under the former Ministry of Communications in 1908, it was damaged by fire or war several times, and then reconstructed as what it is in 1925. To be clear, it was a kind of military facilities, which is deeply related to Charles A. Lindberg, who achieved the nonstop flight across the Pacific Ocean, and a German airship, Zeppelin. Since 2008, the artist unit of Sotaro Ide & Toshiya Takahama has been visiting the site every summer as part of the Ochiishi Plan, and working on the unique copperplate prints for the installation, or the Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints. Both of them have no accomplishment or discipline of tea ceremony. For two Artists, the Tea Ceremony Room symbolizes an

opportunity of communication between persons, and the motivation of two Artists is to create a space for copperplate print works of two Artists to exist continuously.⁸ Naturally, the relationship of two Artists with Ryoji Ikeda, a copperplate print artist from Nemuro who owns the building at the site also was a catalyst to start the project. Now in their 10th year of launching, the project is still under way. Every August, they stay with a number of younger artists at Cape Ochiishi for some 10 days, to work jointly on the project. In addition, they organize workshops or gallery talks, in cooperation with the local people, on the themes along the lines of the Ochiishi Plan and on the initiative of those young artists. These on-site activities that have been going for more than 10 years are called "Ochiishi Plan".

Rotting copperplate prints : the Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate

The core component of the Ochiishi Plan is the installation work that the two artists are jointly working on⁹, the Rotting Copperplate Prints --- the Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints. The whole installation as the Japanese tea ceremony room with copperplate prints forms a cube 3 meters on a side. Its fabric is built with wood panels, and the cubes 10 cm on a side, decorated with the copperplate prints made by the plaster-printing technique, are built up along the exterior wall surfaces. The copperplate prints were taken from the original copperplates made by each of the two artists. On each wall surfaces, the pictures made by the two artists are intertangled and involved with each other in mosaic patterns, creating a novel image of installation by an artist unit. So far, nearly 3,000 pieces of plaster cube have been built up, and the finished work will comprise nearly 5,000 pieces. Not sure how long period it will take to be completed, perhaps a couple years? That's not certain. On the other hand, the surfaces of interior wall, ceiling, and floor are decorated with the original plates of the abandoned copperplate prints (the fusuma pictures) made by Ide. The interior surfaces with copperplates provides the visitors with the function of tea ceremony room where

they stay and communicate with each other.

The exterior is copperplate prints and the interior the copperplates. The principle of printing, negative vs. positive, gives a foundation of the design of the installation. Taking in the light thrown into the darkish building of the former Ochiishi Radio Station, the installation is continually reflecting dull red-colored lights peculiar to copper with slight alternations every minute. As well as appreciating it as an art work, the audience can actually step in the work off the shoes to experience and enjoy the universe of the art. You look into your own silhouette under the dull red colored light. You can feel the cold texture and smell of copper, listen to the sea roar from a long distance and the voice of noise in the moist air. You can enjoy copperplate prints with your five senses.

Why do we work there?

The venue of the Ochiishi Plan, the former Ochiishi Radio Station, is located in the midst of the Cape facing the sea, where the weather conditions are quite different from the urban area in Nemuro. The weather is very changeable, and often severe to people.¹⁰ Dull gray-colored clouds come to hang just a couple of minutes after clear weather. In particular, you can never get away from the dense fog with the moist air rising from the sea. The artists are seeking to expose the copperplate prints to the environment of Ochiishi, including such severe weather conditions, show the process of rotting the print works naturally, and further build up more pieces of plaster cube on the rotting cubes. They are willing to visit the venue continually to work on copperplate prints as they can for years to come. This is the heart of the Ochiishi Plan.

Everything will be rotting away. Exposed to the severe weather conditions at Cape Ochiishi, those copperplate print works (plaster cubes) begin rotting and weathering just after being made. Just after being made, the cubes begin rotting, and repeat the same thing over and over again. Just like the process of making

copperplate prints, in which a copperplate is forced to decay in a short time thorough immersion in the strongly acidic etching solution, everything will be rotting quickly here in the dense fog with salt content. The essence of working on copperplate print is to decay copper material, at the rate of rotting or weathering far more accelerated than the rate under the conditions of our usual daily living. This unusual pace of weathering gives a feeling similar to the feeling of etching on copperplate. Based on that feeling, the artists have a desire to make the way of being of a copperplate print as such be a part of art work. In other words, they chose the place of Ochiishi, to intentionally have their own copperplate print works rot.

The future of the Ochiishi Plan

While accepting a variety of realities, the artists will go on patiently building up the plater cubes. The reality that everything will be eventually rotting away. Copperplate print artists, realize such a matter of course with feeling. Hundreds of years after, probably, our own installation work, “the Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints”, will be rotting away into almost nothing. The only thing we are sure is that no one of still-living persons will exist at that time; maybe just some fractions of copper will survive. I know our works will amount to nothing. But yet the unit of two artists will be urged by rotting of our own art work to go on building up new copperplate prints every summer. The period of time for which they are alive, and during which the copperplate prints are rotting away. During the course of living our lives, each one’s time, like nesting itself, goes by along a loop

About Ochiishi Radio Station (Ochiishi Telegraph Office)

Former Ochiishi Radio Station 244-4, Ochiishinishi, Nemuro, Hokkaido

On the Pacific Ocean side of the Southern Nemuro Peninsula in Hokkaido, this

thick reinforced-concrete structure stands, appearing like a fortress in the fields where wild azalea grows. Originally opened in 1908 as the Ochiishi Radio Station, the building was part of the now-defunct Communication Department of Japanese Government. It was later rebuilt in 1925, after several fires and war-damages. Today, the Ochiishi building is an important living witness to many historical events, having served a strategic function in presiding over the North American Ocean Route in Nemuro, Hokkaido. A few of the Telegraph Office's notable moments include successful air telecommunication with German-made Zeppelin NT airship in 1929, as well as supporting the achievement of Charles Lindbergh's legendary nonstop flight across the Atlantic in 1939 as a 'behind the scenes' telecommunication guide.

Beginning in 1985, printmaking Professor Ryoji Ikeda (Musashino Art University, b.1947 in Nemuro) started a project to renovate the Ochiishi building in order to transform it into a printmaking studio. The renovation still continues today as the building is slowly and carefully transitioned from its abandoned condition.

Ochiishi has been a point of communication for millions of ships, aircrafts, and physical places over its long history— a history which speaks well to the building's continued significance in being reborn as a practice-specific public open space for creating inner dialogue with outer world.

History of Ochiishi Radio Station (Ochiishi Telegraph Office)

- 1908, 26 Dec— Ochiishi Radio Station (Ochiishi Telegraph Office) is opened at Ochiishi cape in Wada village, Nemuro, Hokkaido
- 1915, 15 Jun — First Japanese international telecommunication with Petropavlovsk telegraph office at southern edge of Kamchatka peninsula
- 1916, 10 Jan — Successful test telecommunication with Kahuku telegraph office in Hawaii by use of 30kW transmitter and crystal receiver

- 1923, 1 Sep — The Great Kanto Earthquake strikes Tokyo (M7.9-8.2)
- 1923, 21 Dec — Dual Telecommunication System begins operation with the opening of transmitting office in Wada village and receiving office at Katsuragi in Nemuro town
- 1925, 16 Aug — Transmitting office burned down by fire
- 1929, 17 Aug — Successful air telecommunication with German-made Zeppelin NT airship
- 1930, 1 Nov — First In-country telecommunication with Shana telegraph office in Etorofu island
- 1931, 16 Aug — Telecommunication support is provided for an American pilot Charles Lindbergh's nonstop flight across the Atlantic
- 1939, 31 Aug — Successful support of the Nippon-Go, trans Atlantic aircraft from Tokyo University Aeronautical Laboratory, for telecommunication during its trip from Sabishiro to Anchorage
- 1946, 5 May — Restoration of transmitting office building from its destruction in war
- 1952, 4 Mar — Support for the rescue operation for Off-Tokachi Earthquake at Kiritappu hamlet, Hamanaka village, Akkeshi, Hokkaido
- 1959, 13 Jun — Relocation of transmitting office and receiving office to a single campus and removal of long wave system

Bibliography References

- 1 Tatsuo Matsuyama, *Print as Art of Between*, Abe Publishing , 2017, 284.
- 2 Toshiya Takahama, “ Landscape and Climate”, Gallery Natsuka, 2014, 2-4.
- 3 Toshiya TAKAHAMA, “ Migrating Project” , Gallery Natsuka, 2005, 8-10.
- 4 ECHIGO-TSUMARI ART TRIENNIAL Executive Committee, “ECHIGO-TSUMARI ART TRIENNIAL 2006 ”, Gendaikikakushitsu Publishers, 2006, 130,200.
- 5 Hokkaido Prefecture Executive Committee of Art, “HOKKAIDO ART MAP”, Hokkaido Prefecture, 2013.
- 6 Ryoji Ikeda, “Ryoji Ikeda-The Musing and the Breathing of Immanence”, Museum of Musashino Art University, 2015 , 12-20.
- 7 Sotaro IDE Toshiya TAKAHAMA, “Catalog of the 6th Stage, Ochiishi Plan, -About a Boundary / Scenery and Climate”, Ochiishi Plan Executive Committee , 2013, 5-6.
- 8 Ryoji IKEDA, “ Ryoji IKEDA Works 1975-2000”, ABE Publishing LTD, 2001, 15-25.
- 9 Sotaro IDE + Toshiya TAKAHAMA, “Catalog of the 3rd Stage, Ochiishi Plan - Print / Space of Dialogue ”, Ochiishi Plan Executive Committee , 2011
- 10 Toshiya TAKAHAMA, “ OCHIISHI PLAN - Why did it start?”, Kushiro Shinbunsha, November 8-23, 2013

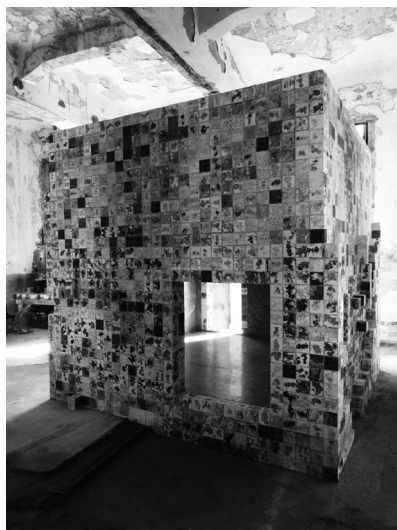


Figure 1 (Left)

Ochiishi plan / Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints

Figure 2 (Right Above)

Plaster cube (decorated with the copperplate prints made by the plaster-printing technique)

Figure 3 (Right Below)

Plaster cube (decorated with the copperplate prints made by the plaster-printing technique)

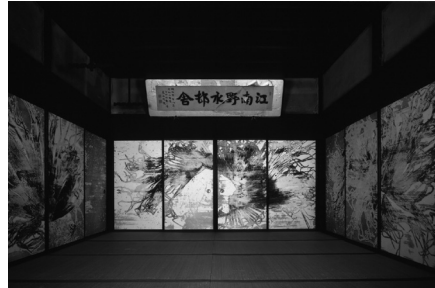


Figure 4 (Left)

Plaster cube (decorated with the copperplate prints made by the plaster-printing technique)

Figure 5 (Right Above)

Work of Sotaro IDE, Installation View of Watabe House, Matsuyama, Ehime

Figure 6 (Right Below)

Work of Toshiya TAKAHAMA, Installation View of Gallery Natsuka, Tokyo

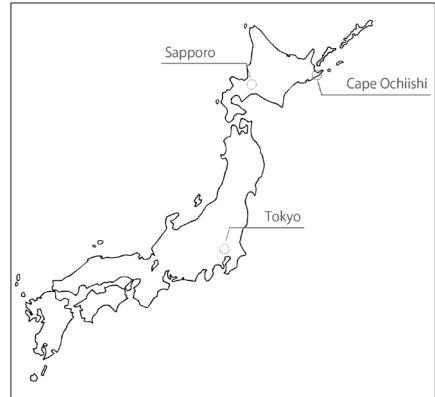


Figure 7 (Left Above)

Workshop with local children in 2013

Figure 8 (Left Below)

"Cape Ochiishi" Nemuro city, Hokkaido, Japan (Former Ochiishi Radio Station is located in the center of the cape.)

Figure 9 (Right)

Cape Ochiishi is located on the Pacific Ocean side of the Southern Nemuro Peninsula in Hokkaido.



Figure 10 - 15

Former Ochiishi Radio Station



Figure 16 - 19

The Japanese Tea Ceremony Room Using Copperplate Prints by Sotaro IDE & Toshiya TAKAHAMA



Figure 20 (Above)

putting an internal copperplate

Figure 21 (Below)

building up new copperplate prints (plaster cube) every summer

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินหญิงเพื่อบำบัดสภาวะจิตที่ผิดปกติ

จิราวรรณ เรวัตโต

นักศึกษาคณะศิลปกรรมศึกษาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



คำสำคัญ สภาวะจิตผิดปกติ ศิลปะบำบัด การรับมือ ศิลปินหญิง

บทคัดย่อ

ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance Art) ได้มีการพบกับศาสตร์สำคัญเกี่ยวกับการวิเคราะห์อาการป่วยทางจิตทั้งด้านจิตวิเคราะห์และจิตวิทยา ที่มีความสำคัญต่อแนวความคิดในการสื่อสารของศิลปินจิตผิดปกติอันเกิดจากความกดดัน วิตกกังวล คับข้องใจ การขัดแย้ง ความผิดปกติทางด้านร่างกาย และพันธุกรรม การวิเคราะห์ด้วยทฤษฎีจิตวิเคราะห์เพื่ออธิบายให้เกิดความเข้าใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะกรรมที่บำบัดสภาวะจิตผิดปกติ ของศิลปินหญิง 2 คน คือ จอร์เจีย โอคีฟ (Georgia O'Keeffe) ยะโยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) ด้านแนวความคิด องค์ประกอบ เทคนิค วิธีการนำเสนอ รายละเอียดทั้งหมด จึงมีส่วนช่วยเปิด

เผยสาเหตุของพฤติกรรมที่เป็นปัญหา ให้หาวิธีการรับมือกับสภาวะจิตผิดปกติออกจากระดับจิตได้สำนึกไปสู่จิตรู้สำนึก

ศิลปินแสดงให้เห็นสภาวะความผิดปกติทางจิตที่เรียกว่า “Depersonalization” หมายถึงการเปลี่ยนแปลงของการรับรู้ประสบการณ์ของตนเองที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม เป็นหนึ่งในความผิดปกติของรูปแบบความคิด และอาการ obsessions ความผิดปกติในเนื้อหาของความคิด การหมกมุ่นครุ่นคิดที่ไม่มีเหตุผลที่จู่ๆก็เกิดขึ้นมาในหัวสมองของผู้ป่วยโดยไม่สามารถห้ามได้ มักมีอาการวิตกกังวลไม่สบายใจร่วมด้วย นอกจากอาการ obsessions แล้วมักจะสัมพันธ์กับอาการ compulsions เป็นความผิดปกติของพฤติกรรมไม่ใช่ความคิด แต่เกิดจากการย่ำคิดที่ทำให้เกิดการกระทำซ้ำๆ ที่ผู้ป่วยฝืนไม่ได้ การย่ำทำนั้นทำเพื่อช่วยลดความไม่สบายใจที่เกิดจากการย่ำคิดอีกทั้งยังก่อให้เกิดประโยชน์กับแนวทางศิลปะบำบัด (Art therapy) เพราะสามารถนำมาใช้ในการพัฒนาศักยภาพของผู้ป่วยและบุคคลในสังคม เสริมสร้างความเข้าใจในสภาวะความผิดปกติทางจิตว่าไม่ใช่เรื่องน่ากลัวหรือน่าอับอายแต่อย่างใด

บทนำ

ประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบันโลกได้มีการเปลี่ยนแปลงสู่แนวคิดและอารยธรรมใหม่ๆ ผ่านการปฏิวัติทั้งทางด้านการเมือง เศรษฐกิจของสังคม ความก้าวหน้านำมาซึ่งแนวความคิดตามหลักเหตุและผล ก่อให้เกิดความกระตือรือร้นในการค้นหาความรู้ทางวิทยาศาสตร์และวิทยาการแขนงต่างๆ มีการพิสูจน์และค้นหาทฤษฎีใหม่ นำไปสู่ทัศนคติทางความคิดที่เปิดรับความแปลกใหม่และความแตกต่าง อันนำมาซึ่งการล้มล้างระบบความเชื่อแบบเดิม หลักฐานที่แสดงออกถึงการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนคือรูปแบบทางศิลปะในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance Art) คือการเกิดใหม่ ไม่ใช่การลอกเลียนแบบจากอดีต แต่เป็นการเน้นความสำคัญของลักษณะเฉพาะ ที่ให้ความสำคัญกับลักษณะเฉพาะบุคคล โดยมีวิธีการนำเสนอตามกรอบที่ได้วางไว้ นั่นคือการผสมผสานศาสตร์ความรู้ใหม่ ทำให้ส่งผลต่อแนวคิดในการสื่อสารของศิลปินจนก่อเกิดเป็นรูปแบบเฉพาะตัว แดกเจกชนกลายเป็นลัทธิต่างๆทางศิลปะ

นอกเหนือไปจากการเกิดขึ้นของแนวทางศิลปะที่หลากหลาย โลกได้พบกับศาสตร์สำคัญเกี่ยวกับการวิเคราะห์อาการป่วยทางจิตทั้งด้านจิตวิเคราะห์และจิตวิทยา ซึ่งสามารถวิเคราะห์

อธิบายให้เกิดความเข้าใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่สามารถบำบัดศิลปินหญิงที่มีสภาวะจิตผิดปกติได้ เช่น จอร์เจีย โอคีฟ และ ยะโยะอิ คุสะมะ

สภาวะความผิดปกติทางจิตที่เรียกว่า “depersonalization” หมายถึงการเปลี่ยนแปลงของการรับรู้ประสบการณ์ของตนเองที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม เป็นหนึ่งในความผิดปกติของรูปแบบความคิด โดยบุคคลนั้นมีความรู้สึกว่าตนเองอยู่ข้างนอกร่างของตนและกำลังดูตนเองอยู่ แต่ไม่สามารถควบคุมการกระทำเหล่านั้นได้ คล้ายกับอยู่ในความฝัน ลักษณะอาการโดยรวมจะรู้สึกว่าร่างกายบิดเบี้ยว มีขนาดหรือรูปร่างที่เปลี่ยนไปราวกับว่าตนยืนห่างไกลออกไปเรื่อยๆ ซึ่งภาวะเช่นนี้อาจเกิดขึ้นชั่วคราวหรือเรื้อรังจนอาจนำไปสู่ปัญหาการทำงานในชีวิตประจำวันที่มีอาการ obsessions ร่วมด้วยในรูปแบบอาการ obsessions หมายถึงลักษณะอาการความผิดปกติในเนื้อหาของความคิดการหมกมุ่นครุ่นคิดที่ไม่มีเหตุผลที่จู่ๆก็เกิดขึ้นมาในหัวสมองของผู้ป่วยโดยไม่สามารถห้ามได้ มักมีอาการวิตกกังวลไม่สบายใจร่วมด้วย นอกจากอาการ obsessions แล้วมักจะสัมพันธ์กับอาการ compulsions เป็นความผิดปกติของพฤติกรรมไม่ใช่ความคิด แต่เกิดจากการย้ำคิดที่ทำให้เกิดการกระทำซ้ำๆ ที่ผู้ป่วยฝืนไม่ได้ การย้ำทำนั้นทำเพื่อช่วยลดความไม่สบายใจที่เกิดจากการย้ำคิด¹

สาเหตุที่ส่งผลกระทบให้เกิดสภาวะจิตผิดปกติคือ พันธุกรรมหรือยีนโครโมโซมคู่ที่ 17 ทำหน้าที่กระตุ้นสารซีโรโทนินในสมองให้ทำงานเป็นปกติ หากใครที่มียีนผิดปกติก็จะไม่ยอมกระตุ้นสารซีโรโทนินให้ทำงาน ส่งผลให้เกิดภาวะความเครียด วิตกกังวลได้ง่าย ทำให้สภาวะจิตผิดปกติได้ ความผิดปกติทางชีวเคมี ที่เกิดจากการได้รับสารเคมีหรือสารเสพติด บังคับทางด้านสังคม อันเกิดจากเหตุการณ์ที่ส่งผลกระทบต่อจิตใจ รวมไปถึงภาวะแรงกดดันทางสังคมจากการใช้ชีวิต อาทิ การประสบอุบัติเหตุ การสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก การถูกปฏิเสธจากสังคม หรือถูกซ้ำเติมในปมด้อยของตนจากสังคม บังคับทางด้านปัญญา และจิตใจ ที่เกิดจากการขาดวิจรรณญาณในการรับฟัง การพูด การกระทำ และการตัดสินใจต่อการแก้ไขปัญหาต่างๆ อย่างไม่ถูกต้อง รวมถึงภาวะทางจิตใจที่ขาดความเข้มแข็ง แน่วแน่ และอ่อนไหวง่าย สิ่งเหล่านี้มีส่วนนำมาซึ่งกระบวนการทางจิตที่ผิดปกติได้ง่าย

จากสาเหตุทำให้มีการรับมือกับสภาวะความผิดปกติทางจิตดังกล่าว ตามแนวคิดของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ที่ได้อธิบายว่า มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงความวิตกกังวลได้ เพราะในชีวิตจริงมนุษย์จะไม่ได้รับการตอบสนองความต้องการได้ตลอดเวลา มนุษย์มีความคับข้องใจ ความขัดแย้ง มนุษย์จึงต้องพยายามหาทางผ่อนคลาย แสวงหาวิธีลดภาวะไม่พึงปรารถนา

โดยวิธีการที่เรียกว่า กลไกการป้องกันทางจิต (defense mechanism) ซึ่งเป็นการปฏิเสธหรือปิดบังความจริง อันเป็นกลไกที่อยู่ในจิตใต้สำนึกมากกว่าทางจิตสำนึก มีหลายรูปแบบ เป้าหมายของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ คือ การช่วยให้บุคคลออกจากกระดบังจิตใต้สำนึกไปสู่จิตสำนึก เพื่อให้บุคคลสามารถเข้าใจพฤติกรรมที่เกิดขึ้นทั้งอดีตและปัจจุบันด้วยการลดพฤติกรรมเก็บกด ช่วยสำรวจความคิดความรู้สึก วิเคราะห์ประสบการณ์ในวัยเด็ก เปิดเผยสาเหตุของพฤติกรรมที่เป็นปัญหาในปัจจุบันอันนำไปสู่ความเข้าใจ ตระหนัก และยอมรับการ รู้จักตนเอง (insight)² ซึ่งกลไกดังกล่าวจะช่วยให้เกิดความรู้สึกยอมรับนับถือตนเองในรูปแบบศิลปะบำบัด (art therapy)

ศิลปะบำบัด คือ การใช้กิจกรรมทางศิลปะในแบบต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการวาด การปั้น การระบายสี เป็นต้น เพื่อใช้วินิจฉัยหาข้อบกพร่อง ความผิดปกติบางประการของกระบวนการทางจิตใจกับผู้ที่ไม่สามารถบอกเล่าความรู้สึกนึกคิดออกมาเป็นคำพูดได้ หรือในผู้ที่มีปัญหาเรื่องความสัมพันธ์กับผู้อื่น โดยงานศิลปะจะช่วยให้พวกเขาได้แสดงความรู้สึกนึกคิดที่ถูกเก็บกดเอาไว้ออกมา นอกจากนี้เรายังสามารถนำศิลปะมาใช้ตรวจวิเคราะห์อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิดของคนไข้ได้ด้วย ซึ่งจะวิเคราะห์อาการจากผลงานหรือการแสดงออกทางผลงานศิลปะนั่นเอง แนวคิดของศิลปะบำบัด ความน่าสนใจของศิลปะบำบัดอยู่ที่กระบวนการระหว่างการทำงานที่ไม่จำเป็นต้องสนใจว่า ผลงานที่ได้สุดท้ายจะสวยหรือไม่สวย แต่สิ่งสำคัญคือการได้รู้ว่าการกังวลวาดรูปอะไร ทำอะไร คิดอะไร และมีสมาธิกับสิ่งที่กำลังทำอยู่ตรงหน้ามากกว่า เป็นการใช้กิจกรรมทางศิลปะเพื่อช่วยให้ร่างกายและอารมณ์ดีขึ้น หรืออาจกล่าวได้ว่าหัวใจของศิลปะบำบัดคือการปลดปล่อย ได้มีการพัฒนาทางอารมณ์ ทำให้ใจเย็น จะทำอะไรก็มีสมาธิมากขึ้น

ศิลปินหญิงที่มีสภาวะจิตผิดปกติ

จอร์เจีย โอคีฟ (Georgia O'Keeffe)

จอร์เจีย โอคีฟศิลปินชาวอเมริกันหัวก้าวหน้าและเป็นบุคคลสำคัญในวงการศิลปะสมัยใหม่ของสหรัฐอเมริกา มีผลงานอย่างต่อเนื่องและมีอายุยืนยาวเกือบ 100 ปี เธอได้สร้างสรรค์และโดดเด่นในวงการศิลปะสมัยใหม่ของสหรัฐอเมริกาเป็นเวลากว่า 5 ทศวรรษ ผลงานศิลปะของเธอดึงดูดความสนใจทั้งในกระบวนการ แรงบันดาลใจ และการตีความที่แตกต่างหลากหลาย

หลาย ในการสร้างสรรค์ผลงาน เริ่มแรกเธอใช้เทคนิคการวาดเส้นด้วยถ่านชาร์โคล สีน้ำ ในการทดลอง แล้วจึงเปลี่ยนเป็นการวาดภาพด้วยเทคนิคสีน้ำมัน ในนิทรรศการครั้งแรกของเธอ จัดขึ้นที่ แอนเดอร์สัน แกลเลอรี (Anderson Gallery) ในปีค.ศ. 1923 ได้จัดแสดงผลงาน ของเธอเป็นจำนวนมาก แต่ผู้คนกลับรู้จักเธอในฐานะศิลปินหญิงผู้วาดภาพดอกไม้ เนื่องจาก ผลงานจิตรกรรมชุดดอกไม้ของเธอ มีการตีความอย่างกว้างขวางจากนักวิจารณ์ผลงานศิลปะ ว่าเป็นผลงานที่ถูกกล่าวถึงมากที่สุดว่าเป็นสัญลักษณ์เรื่องเพศหญิง

ผลงานชุดดอกไม้ที่สร้างขึ้นช่วงปีค.ศ. 1910 — 1930 เป็นผลงานที่ใช้มุมมองการวาด ภาพลักษณะเดียวกับเทคนิคการถ่ายภาพระยะใกล้ (close up) ที่ช่างภาพนิยมเลือกเฉพาะ บางส่วน เพื่อให้มองเห็นรายละเอียดต่างๆของดอกไม้ชัดเจน องค์ประกอบของผลงาน จิตรกรรมชุด แจ็ค อิน เดอะ พัลพิต (Jack-in-The-Pulpit) ได้มีความดึงดูดสายตาผู้ชมให้ เข้าไปสู่รายละเอียดของรูปทรง ลักษณะโค้งเว้า สี ของดอกไม้ที่มีลักษณะในแต่ละชนิดที่ต่าง กัน และเทคนิคการสร้างน้ำหนักให้ดูลึกเป็นช่อง โพร่ง ด้วยวิธีการเกลี่ย

จอร์เจีย โอคิฟ ได้สร้างสัญลักษณ์ส่วนตัวด้วยรูปทรงนามธรรมของธรรมชาติ Black Iris III, 1926 (ภาพที่ 1) เป็นหนึ่งในผลงานชุดดอกไม้ แจ็ค อิน เดอะ พัลพิต (Jack-in-The-Pulpit) ของ เธอที่ถูกกล่าวถึงโดยนักวิจารณ์เป็นจำนวนมากและถูกตีความว่าเป็นผลงานที่แสดงความเป็น สัญลักษณ์เรื่องเพศหญิง ลิซ่า มินซ์ เมซซิงเงอร์ (Lisa Mintz Messinger) ภัณฑารักษ์ นัก วิจารณ์และนักเขียนชาวอเมริกัน ได้วิจารณ์ผลงานชิ้นนี้ว่า “กลีบดอกไม้ที่ทับซ้อนกัน ซึ่งเป็น กลีบสีขาวเหล่านั้นทำให้มีความรู้สึกที่อ่อนนุ่มและกระตุ้นความรู้สึกอย่างมากมาย”³

ผลงานจิตรกรรม Black Iris, 1926 (ภาพที่1) ของจอร์เจีย โอคิฟ ชิ้นนี้เป็นผลงานที่มีลักษณะ แบบกึ่งนามธรรม โดยมีการขยายกลีบของดอกไม้ที่ใหญ่กว่าสัดส่วนจริงตามธรรมชาติที่เรา พบเห็น และใช้มุมมองการวาดภาพลักษณะเดียวกับเทคนิคการถ่ายภาพระยะใกล้ ที่ช่างภาพ นิยมเลือกเฉพาะบางส่วน เพื่อให้มองเห็นรายละเอียดต่างๆของดอกไม้ชัดเจนเพื่อทำให้ผู้ชม มองเห็นรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ของดอกไม้ที่ในบางครั้งคนเราอาจมองข้ามและไม่เห็นได้ ลักษณะรูปทรงทางกายภาพของดอกไม้ในผลงานชิ้นนี้มีลักษณะคล้ายกับดอกกล้วยไม้ เนื่องจากมีกลีบปากหรือกระเปาะ กึ่งกลางดอกมีเกสร (staminal column) ซึ่งเป็นที่รวมของ เกสรเพศผู้และเพศเมีย และมีการใส่สีตรงกลางดอกให้มน้ำหนักเข้มสุดทำให้รู้สึกเป็นช่อง โพล่งเหมือนอวัยวะเพศหญิง

ผลงานจิตรกรรม Jack-in-The-Pulpit — No.2, 1930 (ภาพที่2) ของจอร์เจีย โอคิฟเป็นหนึ่งในผลงานชุด แจ็ค อิน เดอะ พัลพิต ที่ทำให้เธอมีชื่อเสียง จอร์เจีย โอคิฟ มีความสนใจรูปทรงทางกายภาพของพืชที่มีลักษณะแปลกตาคล้ายกับต้นหม้อข้าวหม้อแกงลิง เนื่องจากมีสีสันทรงอ่อนช้อย ลวดลายของดอกไม้ ผสมผสานความพลิ้วไหวของเถาวัลย์พืชพันธุ์ไม้เลื้อยต่างๆ ที่ได้พบเห็น โดยมีลักษณะเฉพาะ ด้วยการใช้ภาพลักษณ์ที่มีการเน้นเส้นคดเคี้ยวแสดงความโค้งบิดงอของพืชเถาไม้เลื้อย มีการหยิบยกรูปทรงจากธรรมชาติมานำเสนอ เป็นรูปของสิ่งที่มีชีวิต หรือ คล้ายกับสิ่งมีชีวิต ที่สามารถ เจริญเติบโต เคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงรูปได้ ผลงานชุดนี้จึงเริ่มสร้างสรรค์จากการนำเสนอดอกไม้อย่างเป็นรูปธรรม แล้วค่อยๆ คลี่คลายรูปทรงและสีสันทที่สามารถมองเห็นได้ตามความเป็นจริง จนนำไปสู่จินตนาการรูปทรงที่มีในความคิดของศิลปิน

ผลงานจิตรกรรม Jack-in-The-Pulpit Abstraction — No.5, 1930 (ภาพที่3) จอร์เจีย โอคิฟชิ้นนี้เป็นผลงานที่คลี่คลายรูปทรงดอกไม้ให้เป็นรูปแบบนามธรรมมากยิ่งขึ้นจนแทบไม่เหลือเค้าโครงของดอกไม้ที่นำมาเป็นต้นแบบ แต่ก็ยังน้อยกว่าผลงาน Jack-in-The-Pulpit no.VI, 1930 (ภาพที่ 4) สีสันทไม่สดใสเหมือนอย่างกลับผลงานชิ้นอื่นที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ก่อนหน้านี้ มีการใช้สีเป็นวรรณะร้อนโดยใช้สีแดงหม่น แทรกวรรณะเย็นด้วยน้ำเงินผสมเขียว ไล่น้ำหนักระหว่างน้ำหนักอ่อนไปสู่น้ำหนักแก่มีการเจือสีคู่ตรงข้ามเพื่อลดความสดท่า มีการใช้สีเข้มเป็นระยะหน้าทับกับระยะหลังที่เป็นสีอ่อนด้วยการเจือสีขาว ให้ความรู้สึกถึงแสงสว่างจากภายนอก การจัดวางองค์ประกอบเป็นแบบสมมาตรมีการใช้เส้นตรงวางไว้ตรงกึ่งกลางผืนผ้าใบ เลือกใช้สีเหลืองผสมขาวทำให้ภาพบรรยากาศภายหลังของเส้นโค้งมีความสว่าง การทับซ้อนของน้ำหนักสีทำให้รู้สึกถึงความลึก เป็นช่อง โฟลง และดึงดูดสายตาผู้ชมให้เข้าไปสู่รายละเอียดเหมือนกับอวัยวะเพศหญิงที่นักวิจารณ์ได้กล่าวไว้

ผลงาน Jack-in-The-Pulpit no.VI, 1930 (ภาพที่ 4) เป็นผลงานที่มีความเป็นนามธรรมที่สุดในผลงานจิตรกรรมชุด แจ็ค อิน เดอะ พัลพิต (Jack-in-The-Pulpit) โอคิฟจัดวางองค์ประกอบแบบสมมาตร โดยจัดวางประธานของภาพไว้กึ่งกลางของผืนผ้าใบ รูปทรงที่ปรากฏมีลักษณะคล้ายตะขอ ช่อง โฟลง สีสันทเป็นวรรณะร้อนคล้ายกับผลงาน Jack-in-The-Pulpit Abstraction — No.5 (ภาพ3) โดยใช้สีแดงหม่น แทรกวรรณะเย็นด้วยสีน้ำเงิน ไล่น้ำหนักระหว่างน้ำหนักอ่อนไปสู่น้ำหนักแก่เกิดเป็นมวลที่ดูนูนและลึกเข้าไป เป็นมุมมองที่ศิลปินอยากผ่ากึ่งกลางของดอกไม้เพื่อให้เห็นบางสิ่งข้างในของดอกไม้และนี่อาจจะเป็นเกสรของดอกไม้ มีการเลือกใช้เฟรมผ้าใบขนาด (36 x 18 นิ้ว) เพื่อจะยังทำให้เกิดความรู้สึกแคบ และอัดอัด

ศิลปินผู้หนึ่งที่ปรากฏในวงการศิลปะมีจำนวนไม่มากนักที่มีความโดดเด่น และมีผลงานน่าจดจำจนได้รับการยอมรับจากสังคม แต่จอร์เจีย โอคีฟ ได้เป็นศิลปินหญิงคนหนึ่งถูกจับตามองจากสังคม เนื่องมาจากผลงานจิตรกรรมชุด แจ็ค อิน เดอะ ฟลัป ได้ได้รับการวิจารณ์ว่าเป็นดอกไม้ที่มีกระตุนอารมณ์ทางเพศ เพราะหากมองผลงานเพียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งในชุดนี้ ก็สามารถทำให้จินตนาการถึงอวัยวะเพศหญิงได้ เนื่องจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่จุดกึ่งกลางของภาพถูกสร้างให้มีลักษณะคล้ายช่องหรือโพรงลึก ซึ่งอาจจะเป็นสภาวะความผิดปกติทางจิตที่เรียกว่า “depersonalization” หมายถึงการเปลี่ยนแปลงของการรับรู้ประสบการณ์ของตนเองที่เกี่ยวข้องกับสิ่งแวดล้อม บ้างก็มาจากการเครียดที่ก่อให้เกิดความวิตกกังวลและความหวาดกลัวความทุกข์หรือภาวะซึมเศร้า ทำให้เกิดกลไกการป้องกันการสะท้อนของจิตใจที่ทำให้บุคคลซ่อนตัวจากผลกระทบของภัยคุกคามภายนอกและภายใน⁴ ได้กล่าวไว้ว่า ผลงานชุดนี้มีความแปลกใหม่ สะท้อนกระบวนการสร้างสรรค์ที่ทำทลายและไร้ความกังวล มีรูปทรงและสีที่ล้ำลึกกว่าผลงานในกลุ่มศิลปะร่วมสมัยในขณะนั้น ทั้งยังแสดงให้เห็นการคัดเลือกรูปทรงในธรรมชาติและลดทอนจนเหลือเพียงส่วนสำคัญเท่านั้น แม้จะพิจารณาในยุคสมัยปัจจุบันก็ยังเห็นได้ว่าศิลปินมีความกล้าหาญในการเลือกใช้สีและกล้าที่จะแตกต่างเพื่อนำเสนอความสดใหม่สู่สายตาผู้ชม

ยะโยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama)

ศิลปินชาวญี่ปุ่นที่มีความผิดปกติทางจิต จากการวินิจฉัยของแพทย์และยังคงมีชีวิตสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอยู่ในปัจจุบัน ความผิดปกติทางจิตของคุสะมะจัดอยู่ในกลุ่มอาการโรคประสาทที่เรียกว่า “depersonalization” ที่มีลักษณะของความผิดปกติอันเกี่ยวกับการรับรู้และเข้าใจ ซึ่งผู้ป่วยรู้สึกว้าวุ่นของภายนอกหรือส่วนต่างๆในร่างกายของผู้ป่วยมีคุณภาพเปลี่ยนไปไม่เป็นของจริง เป็นของแปลกและไม่รู้สึกว่ามีหรือคุ้นเคย ยะโยะอิ คุสะมะ เกิดเมื่อวันที่ 22 มีนาคม ค.ศ. 1929 มีอาการเจ็บป่วยทางจิตตั้งแต่ยังเป็นเด็กซึ่งสาเหตุส่วนหนึ่งมาจากการทะเลาะกับบิดามารดา ขณะอายุ 10 ปี ก่อให้เกิดเป็นภาพในความทรงจำที่ไม่อาจลืมเลือนคือการมองเห็นลวดลายของดอกไม้ที่มีลักษณะคล้ายกับรูปทรงกลมกระจายอยู่รอบๆ ตัว จากอาการดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงความผิดปกติของศิลปินที่สื่อออกมาในผลงานที่เริ่มมีมากขึ้น ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1952 จากรูปแบบการวาดภาพแนวประเพณีญี่ปุ่น ได้เปลี่ยนเป็นภาพความทรงจำในวัยเด็กที่สื่อผ่านรูปทรงกลมหรือจุด โดยเธอได้ให้ความหมายว่า วงกลมมีรูปทรงเช่นเดียวกันกับดวงอาทิตย์ อันเป็นสัญลักษณ์แห่งพลังของโลกและการดำรงอยู่ของชีวิต ส่วนรูปทรงเหมือนดวงจันทร์นั้นให้ความสงบ

ในปี ค.ศ.1957 คุณสมะได้ย้ายไปอยู่นิวยอร์กและสร้างสรรค์ผลงาน โดยนำเอกลักษณ์ประจำตัวคือลักษณะการทำซ้ำ มาผสมผสานเข้ากับความเรียบง่ายของรูปทรงและเส้นสี จนนำไปสู่การพัฒนาเป็นเทคนิค เช่นการใช้กระจกเงาเพื่อทำให้เกิดการลวงตา ปิดเบี่ยง และมีจำนวนมากขึ้นเกิดสภาวะที่แปลกในสายตาผู้ชมแตกต่างไปจากงานชุดเก่า มีความรู้สึกว่าได้หลุดออกไปอีกโลกหนึ่งที่ไม่เคยพบเห็น จนกระทั่งในปี ค.ศ.1977 ศิลปินได้เข้ารับการรักษที่โรงพยาบาลจิตเวชเซอิวะ (Seiwa Hospital) ในกรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งเป็นสถานที่ที่ศิลปินอาศัยอยู่จนถึงปัจจุบันและได้สร้างสตูดิโอไว้ทำงานศิลปะใกล้ๆกับโรงพยาบาลอีกด้วย เพื่อช่วยต่อการสร้างสรรค์ผลงาน⁵

ผลงานจิตรกรรม "Accumulation of Corpses" (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization) (ภาพที่5) เทคนิคการใช้สีน้ำ แสดงถึงเรื่องราว การบันทึกภาพฝัน สะท้อนจินตนาการที่มาจากความทรงจำ ความกลัว เรื่องราวเนื้อหาได้เกี่ยวข้องกับช่วงเวลาหลังสงครามที่เต็มไปด้วยร่างอันไร้วิญญาณจากการทำสงครามที่ยาวนานสืบเนื่องมาจนถึงปี ค.ศ. 1950 ก่อให้เกิดความน่ากลัว โดยมีสิ่งที่หลงเหลือจากสถานการณ์ความวุ่นวายครั้งนี้ คือ ภูมิทัศน์ที่แม้แต่พืชยังต้องดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด สังเกตได้จากพื้นที่รูปทรงกลมตรงกลางภาพ ล้อมรอบด้วยเกลียวขนาดใหญ่มีลักษณะเหมือนถูกดูดเข้าไป ทำให้เกิดความรู้สึกรวมเป็นหนึ่งเดียวกัน ที่มีความวิตกกังวล และมีการเว้นบริเวณตรงกลางของภาพให้เป็นรูปวงกลม ภายในวงกลมคล้ายกับมีต้นไม้เล็กๆ 2 ต้น ทำให้เป็นจุดศูนย์รวมของสายตา

ผลงาน "Infinity Nets" (ภาพที่6) สร้างขึ้นในปี ค.ศ.1959 เป็นผลงานจิตรกรรมขนาดใหญ่ ใช้เทคนิคสีน้ำมัน ขนาด 210x414 ซม. มีรูปแบบการทำซ้ำไปซ้ำมาก่อให้เกิดการมองเห็นอย่างไม่รู้จบ ผลงานการ "จุด" ที่ไม่สิ้นสุดนี้ได้กลายเป็นเอกลักษณ์ประจำตัวของการเปลี่ยนแปลงและถ่ายทอดสู่ผลงานชิ้นอื่น ลักษณะการเพิ่มจำนวนของจุดทรงกลมที่ไม่รู้จบ ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดจากการทำซ้ำ กระจายตัวของจุดนับพันๆ บนผืนผ้าใบ กลายเป็นวิธีการเพิ่มจำนวนของวงกลมที่เป็นทวีคูณ เป็นการเปิดทางให้กับผู้ชมได้สัมผัสกับการรับรู้ที่ปราศจากขอบเขต นอกจากนี้ยังสื่อถึงแนวคิดจินตนาการของศิลปิน ความสงสัยในเรื่องจุดสิ้นสุดของจักรวาลว่ามีอยู่หรือไม่ และกว้างใหญ่เพียงใด โดยเปรียบเทียบทุกสิ่งทุกอย่างบนโลก รวมทั้งชีวิตตัวเองเป็นดังจุดที่เชื่อมต่อกัน นอกจากนั้นองค์ประกอบยังไม่มีความกลมกลืนและความขัดแย้งที่รวมตัวกันอยู่ ทำให้ผลงานชิ้นนี้ของ ยะโยะอิ คุณสมะ มีความน่าสนใจ โดยศิลปินสร้างความกลมกลืนด้วยเทคนิคสีน้ำมัน ที่มีรูปร่างกลมและเป็นจุด ด้วยวิธีการทำซ้ำๆ จนทำให้เกิดการทับซ้อนกันของรูปทรงและให้ความรู้สึกเหมือนมีความเคลื่อนไหว ผลงานชุด

"Driving Image Show" (ภาพที่7) เป็นผลงานรูปแบบประติมากรรม จัดแสดงในปี ค.ศ.1964 ที่แกลเลอรี เดอะ แคลสเทลแลนด์ (The Castellane) ณ เมืองนิวยอร์ก ภายในนิทรรศการได้นำเสนอผลงานในรูปแบบการจัดวาง การติดตั้งผลงานนี้มีการจำลองฉากห้องนั่งเล่น ซึ่งประกอบไปด้วย วัสดุ สิ่งของเครื่องใช้ เสื้อคลุม กระเป๋าเดินทาง รองเท้าส้นสูง และอื่นๆ ครอบคลุมด้วยวัสดุรูปทรงที่คล้ายกับอวัยวะเพศชาย โดยมีการผสมผสานรูปแบบศิลปะจัดวางให้มีความสัมพันธ์กับขนาดของพื้นที่ ซึ่งภายในห้องเต็มไปด้วยผลงานประติมากรรมที่มีลักษณะนุ่ม อัดแน่นด้วยรูปทรงแปลกประหลาด และมีการจัดองค์ประกอบที่มากกว่าปกติ ทำให้ดูแปลกตา และมีความน่าสนใจ จุดประสงค์เพื่อสร้างสภาพแวดล้อมของพื้นที่ให้ผู้ชมผลงานได้สัมผัสถึงความรู้สึกอึดอัดภายใต้สภาวะดังกล่าวที่ได้พบเห็น จึงเปรียบได้กับการสร้างโลกคู่ขนานที่ศิลปินได้สัมผัส ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะบางประการในผลงานของผู้ป่วยทางจิตที่มักจะสื่อถึงความรู้สึกอึดอัด สับสน และวุ่นวาย

เยะโยะอิ คุสะมะ เป็นศิลปินหญิงที่ทรงอิทธิพลที่สุดคนหนึ่งของโลก งานของเธอแฝงความหวาดกลัวเรื่องเซ็กซ์ และความน้อยเนื้อต่ำใจของผู้หญิงที่ชายเป็นใหญ่ ในนิวยอร์ก เธอได้ผสมผสานศิลปะเพื่อเรียกร้องเสรีภาพทางเพศ ต่อต้านสงคราม ทำให้เธอเป็นศิลปินอาว็อง-การ์ด (Avant-garde) และการสร้างสรรค์ศิลปะของเยะโยะอิ คุสะมะ เป็นไปเพื่อการบำบัดตนเอง จากสภาวะความผิดปกติทางจิตและเป็นแรงผลักดันสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานด้วยวิธีการจุดซ้ำๆ เทคนิคดังกล่าวเชื่อมโยงกับศาสตร์ทางจิตวิเคราะห์ที่แสดงให้เห็นกระบวนการทางจิต และพฤติกรรมของศิลปินในรูปแบบอาการย้ำคิด (obsessions) ที่สัมพันธ์กับอาการย้ำทำ (compulsions) ด้วยวิธีการจุดซ้ำๆที่สามารถช่วยลดความคับข้องใจ ดังเช่นที่ปรากฏชัดเจนในผลงาน "Infinity Nets" โดยรูปแบบเนื้อหาและสัญลักษณ์สะท้อนให้เห็นปมปัญหาภายในจิตใจ ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะในแนวทางใหม่ อีกทั้งยังก่อให้เกิดประโยชน์กับแนวทางศิลปกรรมบำบัด (art therapy) ที่ประยุกต์ใช้กิจกรรมทางศิลปะเพื่อค้นหาข้อบกพร่อง ความผิดปกติบางประการของกระบวนการทางจิตใจ โดยใช้ความรู้เกี่ยวกับการประเมินทางจิตวิทยา เพื่อเปิดประตูเข้าสู่จิตใจในระดับจิตไร้สำนึกหนทางแห่งการปลดปล่อย อารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ตามความต้องการของแต่ละคน และฟื้นฟูสมรรถภาพให้ดีขึ้น⁶

สรุป

จากการศึกษาและวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินหญิงจอร์เจียโอคีฟและ เยะโยะอิ คุสะมะ พบว่าจุดประสงค์หลักในการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นไปเพื่อการบำบัดตนเองจากสภาวะ

ความผิดปกติทางจิต สอดคล้องกับศิลปะสมัยใหม่ที่พบศาสตร์สำคัญทางจิตวิเคราะห์และจิตวิทยา มีวิธีการรับมือกับสภาวะจิตผิดปกติออกจากระดับจิตใต้สำนึกไปสู่จิตสำนึก กลไกทางจิตของซิกมันด์ ฟรอยด์ กล่าวว่าไว้ว่า ทั้งศิลปิน และผู้ป่วย ต่างมีจุดหมายปลายทางที่เป็นลักษณะเฉพาะของตน คือประสบการณ์ที่ไม่มีอะไรเสมอเหมือนของการดิ้นรนเพื่อที่จะทำให้ชีวิตมีความหมาย ทั้งการวาดภาพและงานศิลปะอื่นๆ ต่างมีลักษณะเกี่ยวข้องกับเรื่องส่วนตัวของแต่ละคนแสดงออกถึงความหมายของสิ่งที่อยู่ในระดับจิตสำนึก และจิตไร้สำนึก และยังเป็นแรงผลักดันสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในรูปแบบสัญลักษณ์สิ่งแทนความจำที่ลึ้มเลื่อนไปแล้ว บางส่วนอาจเกี่ยวข้องกับสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจ (intrapsychic stress) การวาดภาพคือการทำงานประสานกันด้านการเคลื่อนไหว ปัญหาด้านการรับรู้และความผิดปกติด้านความคิด ซึ่งเป็นหลักในการสังเกตถึงความผิดปกติ ในกรณีของศิลปินคือการตอบสนองต่อกลไกทางจิตในรูปแบบของการเก็บกด (repression) เป็นกลวิธีแก้ทุกข์โดยการลึ้มสิ่งที่ไม่อยากจะทำ ที่สร้างความเจ็บปวดอันเป็นประสบการณ์เดิมที่ได้พบเจออยู่ภายในจิตใต้สำนึก ดังผลงานชุดดอกไม้ของ จอร์เจีย โอคีฟ ที่มีการตีความของนักวิจารณ์ศิลปะว่าเป็นผลงานที่แสดงความเป็นสัญลักษณ์เรื่องเพศหญิง จากการจัด องค์ประกอบที่อยู่จุดกึ่งกลางของภาพถูกสร้างให้มีลักษณะคล้ายช่องหรือโพรงลึก และยะยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) สร้างสรรค์ผลงานการสร้างสรรค์ผลงานด้วยวิธีการจุดซ้ำๆ เทคนิคดังกล่าวเชื่อมโยงกับศาสตร์ทางจิตวิเคราะห์ที่แสดงให้เห็นกระบวนการทางจิตและ พฤติกรรมของศิลปินในรูปแบบอาการย้ำคิด (obsessions) ที่สัมพันธ์กับอาการย้ำทำ (compulsions)

ใช้ ISSN

- 1 วัชรโรบล ภูวนาถ, "การศึกษาผลงานของโยะโยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) ที่แสดงออกถึงสภาวะความผิดปกติทางจิต ในช่วงปี ค.ศ.1948-2000." Veridian E-Journal. 8,3 1265-1267.
- 2 เมตตา สุวรรณศร. (2560). ภาวะความโหยหาอดีตในจิตรกรรมร่วมสมัยของ 5 ศิลปินไทย. บทความวิชาการ. 6.
- 3 วัชรโรบล ภูวนาถ. (2558). การศึกษาผลงานของโยะโยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) ที่แสดงออกถึงสภาวะความผิดปกติทางจิต ในช่วงปี ค.ศ.1948-2000. Veridian E-Journal, Silpakorn University. 8(3), 1787.
- 4 ศรัณยา พิษรณันท์. (2559). สัญลักษณ์ทางเพศในผลงานจิตรกรรมของ จอร์เจีย โอคีฟ. Veridian E-Journal, Silpakorn University , 9(3), 1799.
- 5 วัชรโรบล ภูวนาถ. (2558). การศึกษาผลงานของโยะโยะอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) ที่แสดงออกถึงสภาวะความผิดปกติทางจิต ในช่วงปี ค.ศ.1948-2000. Veridian E-Journal, Silpakorn University. 8(3), 1259-1260.

บรรณานุกรม

- นราพงษ์ จรัสศรี. ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.
- ฟาร์อิง, สตีเฟน. 1001 ภาพเขียนที่ต้องเห็นก่อนตาย. พิมพ์ครั้งที่ 2. แปลจาก 1001 Paintings You Must See Before You Die. แปลโดย รติพร ชัยปิยะพร. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไพนธ์อาร์ท, 2560.
- ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด. เข้าถึงเมื่อ 28 มกราคม 2561. เข้าถึงจาก <https://www.dek-d.com/board/view/1402616/>
- เมตตา สุวรรณศร. (2560). ภาวะความโหยหาอดีตในจิตรกรรมร่วมสมัยของ 5 ศิลปินไทย. บทความวิชาการ.
- วัชรโรบล ภูวนาถ. (2558). การศึกษาผลงานของยะโยอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) ที่แสดงออกถึงสภาวะความผิดปกติทางจิต ในช่วงปี ค.ศ.1948-2000. Veridian E-Journal, Silpakorn University. 8(3).
- ยะโยอิ คุสะมะ (Yayoi Kusama) เว็บ.(ออนไลน์). เข้าถึงเมื่อ 23 มกราคม 2561.เข้าถึงจาก <https://themomentum.co/yayoi-kusama-bio/>.
- ศรัณยา พิษานันท์. (2559). สัญลักษณ์ทางเพศในผลงานจิตรกรรมของ จอร์เจีย โอคิฟ. Veridian E-Journal, Silpakorn University , 9(3).
- ศิลปะบำบัดเว็บ.(ออนไลน์). เข้าถึงเมื่อ 23 มกราคม 2561. เข้าถึงจาก <http://sukkaphap-d.com/%E0%B8%A8%E0%B8%B4%E0%B8%A5%E0>
- ศิลปินจอร์เจีย โอคิฟเว็บ.(ออนไลน์). เข้าถึงเมื่อ 23 มกราคม 2561. เข้าถึงจาก <https://pantip.com/topic/34445563>
- อีดิธ เครเมอร์ ; เลิศศิริ บวรกิตติ แปลและเรียบเรียง. ศิลปะเพื่อการบำบัด (Art as therapy: collected papers). กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯเวชสาร, 2552.



ภาพที่ 1 (ซ้าย)

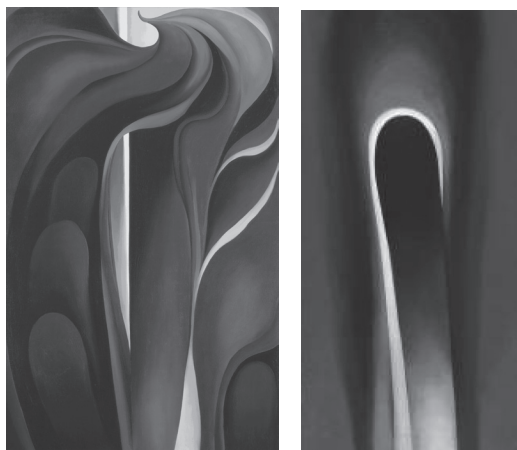
Georgia O'Keeffe, Black Iris, 1926, Oil on canvas, 36 x 29 7/8 inches, The Metropolitan Museum Of Art, New York

ที่มา: The Collection Online, accessed January 8, 2018, available from <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/69.278.1>

ภาพที่ 2 (ซ้าย)

Georgia O'Keeffe, Jack-in-The-Pulpit — No.2, 1930, Oil on canvas, 40 x 30 inches, National Gallery of Art, Washington, D.C.

ที่มา: Georgia O'Keeffe: Abstraction, accessed January 8, 2018, available from <https://nmwa.org/blog/2012/02/16/georgia-okeeffes-jack-in-pulpit-no-2-on-view-now-at-nmwa/>



ภาพที่ 3 (ขวา)

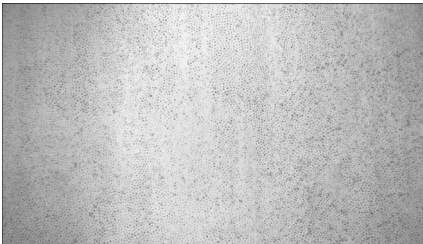
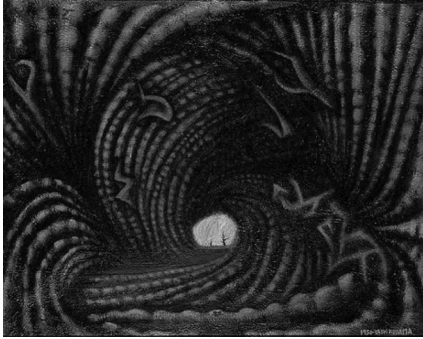
Georgia O'Keeffe, Jack-in-The-Pulpit Abstraction — No.5, 1930, Oil on canvas, 48 x 30 inches, National Gallery of Art, Washington, D.C.

ที่มา: Georgia O'Keeffe: Abstraction, accessed January 8, 2018, available from <http://www.pbase.com/image/115809664>

ภาพที่ 4

Georgia O'Keeffe, Jack-in-The-Pulpit no.VI, 1930, Oil on canvas, 36 x 18 inches, National Gallery of Art, Washington, D.C.

ที่มา: Georgia O'Keeffe: Abstraction, accessed January 8, 2018, available from <https://www.artsy.net/artwork/georgia-okeeffe-jack-in-pulpit-abstraction-no-dot-5>



ภาพที่ 5 (ซ้ายบน)

Yayoi Kusama " Accumulation of Corpses (Prisoner Surrounded by the Curtain of Depersonalization)", 1950, 72.5x 91.5 cm.

ที่มา: Accumulation of Corpses, accessed January 15, 2018, available from <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/kusama-and-anti-war-activism-view-now-at-nmwa/>

ภาพที่ 6 (ซ้ายล่าง)

Yayoi Kusama " Infinity Nets", 1961, Oil on canvas, 210 x 414 cm.

ที่มา: Infinity Nets, accessed January 15, 2018, available from <https://abstractcritical.com/note/yayoi-kusama-white-infinity-nets/index.html>

ภาพที่ 7 (ขวา)

Yayoi Kusama "Compulsion Furniture (Accumulation)", 1964 Mixed media sculpture

ที่มา: The Driving Image Show, accessed January 15, 2018, available from <https://www.gagosian.com/artists/yayoi-kusama>

เส้นใยในงานสร้างสรรค์ศิลปกรรม

ซูเกียสตี สุกิน

นักศึกษาลัทธิศิลปมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์



คำสำคัญ เส้นใย วิถีชีวิตชนบท สะท้อนสังคม

บทคัดย่อ

มนุษย์สร้างเส้นใยเพื่อการใช้งานสอยมาแต่โบราณ โดยการใช้เส้นใยธรรมชาติจากพืชพันธุ์
ชนสัตว์ จนเกิดความก้าวหน้าของเทคโนโลยีจึงได้ผลิตเส้นใยสังเคราะห์ที่มีความทนทานและ
มีกระบวนการผลิตที่รวดเร็วขึ้น แต่ไม่ว่าเป็นเส้นใยของพืชพันธุ์หรือเส้นใยสังเคราะห์ก็ล้วนมี
จุดประสงค์เดียวกันคือเพื่อตอบสนองการใช้งานของมนุษย์น่านี้นการ ดังนั้นเส้นใยจึงมีความ
เป็นมา มีการปรับเปลี่ยนไปตามความเป็นอยู่ ความเจริญรุ่งเรืองทางเทคโนโลยี และพัฒนา
ไปตามสภาพความคิด ความเชื่อ สภาพความต้องการของสังคมมนุษย์จากอดีตจวบปัจจุบัน

จากที่กล่าวมาได้มีกลุ่มไฟเบอร์ อาร์ต (Fiber Art) ได้นำเส้นใยจากธรรมชาติและใยสังเคราะห์ อาศัยกระบวนการแบบงานช่างฝีมือธรรมดา มาเปลี่ยนมุมมองการแสดงออก ปรับวิธีคิด และแสดงความรักด้วยการถักทออย่างมีพลัง ซึ่งศิลปินแต่ละคนมีการนำเส้นใยมาสร้างสรรค์ ตามมโนคติเฉพาะตน เช่นสะท้อนความประทับใจในวิถีชีวิตอันสุขสงบของชนบท บางสื่อแสดง ถึงความรักอันบริสุทธิ์ของแม่เพื่ออุทิศชีวิตแก่ลูกที่เป็นออทิสติก และเส้นใยสีแดงเพื่อแสดง สายใยแห่งความทรงจำของมวลมนุษยชาติ หรือแสดงสภาวะแห่งสังขารที่เป็นอนิจจัง เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดล้วนนำเส้นใยธรรมดาตามยถากรรมมายกระดับให้เป็นงานสร้างสรรค์ชั้นสูงเพื่อมุ่งหวังสะท้อน สังคม แสดงทัศนคติเพื่อสร้างสรรค์โลกให้งดงาม เจกเช่นเส้นใยเล็กๆ แห่งพลโลกที่ถักทอ สร้างให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันนั่นเอง

บทนำ

เส้นใยมีความเกี่ยวพันกับมนุษย์มาเป็นเวลานานนับพันปี ไม่ว่าจะเป็นเส้นใยจากธรรมชาติ หรือ เส้นใยสังเคราะห์ แต่โบราณมาการผลิตเส้นใยธรรมชาติจากฝ้าย ลินิน ป่าน เป็นต้น มีความผูกพันกับการใช้สอยในชีวิตประจำวัน ก็เพื่อตอบสนองการใช้สอย การนุ่งห่ม ประดับตกแต่ง จนมีการเพิ่มลวดลายที่วิจิตร ประณีตเป็นงานหัตถศิลป์ชั้นสูง และมีความงดงามแตกต่างไป ตามวัสดุ หรือลักษณะเฉพาะในแต่ละท้องถิ่น และใช้แสดงสถานะความแตกต่างทางสังคม เส้นใยที่ถูกพบว่าเก่าแก่ที่สุดเมื่อประมาณ 7000 ปี เส้นด้ายที่ทำจากฝ้ายและใช้ผลิตผ้า เกิด ขึ้นอย่างน้อย 7000 ปี และได้ถูกค้นพบครั้งแรกที่ประเทศอียิปต์ ส่วนหลักฐานของผ้าฝ้ายได้ พบชิ้นส่วนของใยฝ้าย โดยนักโบราณคดีที่ประเทศเม็กซิโก และมีอายุตั้งแต่ 3500 B.C. ก่อนคริสตกาล และที่พบในประเทศอินเดีย มีอายุ 3000 B.C. ก่อนคริสตกาล รวมถึงใยฝ้าย ที่ถูกค้นพบในประเทศเปรู มีอายุ 2500 B.C. ก่อนคริสตกาล และในทางตะวันตกเฉียงใต้ของ สหรัฐอเมริกาใยฝ้ายที่ถูกค้นพบมีอายุ 500 B.C. ก่อนคริสตกาล ฝ้ายไม่ได้รับความนิยมในเชิง พาณิชย์ที่ยุโรปจนกระทั่งหลังจากการล่าอาณานิคมของโลกใหม่ เส้นใยที่ได้จากไหมถูกค้นพบ ที่ประเทศจีน มีอายุอยู่ในปี 2600 B.C. ก่อนคริสตกาล¹ จนสมัยต่อมานักวิทยาศาสตร์ได้คิดค้น ผลิตเส้นใยสังเคราะห์เพื่อทดแทนเส้นใยธรรมชาติ ซึ่งคุณสมบัติของเส้นใยสังเคราะห์ดีกว่า เส้นใยธรรมชาติ ไม่ว่าจะเป็นด้านความทนทาน และความยืดหยุ่น อีกทั้งยังสามารถดัดแปลง ให้มีคุณสมบัติอื่นๆ เช่นเส้นใยพอลิเอสเตอร์ เส้นใยพอลิเอไมด์ เป็นต้น ซึ่งสารสังเคราะห์ เหล่านี้ทำให้สามารถผลิตเส้นใยผ้า เชือก ด้าย แห อวน ที่ทนต่อแรงดึง มากมายหลายชนิด และการเติบโตทางด้านสิ่งทอที่ทำให้วงการสร้างเส้นใยนั่นต้องพัฒนาต่อยอดเพื่อหาความ

แปลกใหม่ เพื่อใช้ในการผลิตในรูปแบบอุตสาหกรรม ที่ต้องการทั้งปริมาณและคุณภาพที่แตกต่างจากในอดีต

ความเป็นมาของการถักทอ

การผลิตเส้นใย ต้องเข้าใจลักษณะของพืชพันธุ์พื้นถิ่น ต้องรู้ว่าใช้เปลือก ใบ หรือรากของต้นไม้ชนิดใดในการสร้างเส้นใย และสืบทอดต่อยอดทางภูมิปัญญาจนเกิดเป็นเส้นใย หลายประเภท เมื่อได้เส้นใยที่เหมาะสมกับการใช้งานในประเภทต่างๆ จึงเริ่มมีการเล็งเห็นถึงความงามจากการย้อมสีเส้นใยเพื่อตอบสนองความคิดด้านความงามเพื่อใช้ในการตกแต่ง ประดับประดา สร้างลวดลายอย่างประณีต บรรจง การถักทอช่วงแรกนั้นเส้นใยที่ได้มักนำมาจากพืช เป็นเส้นใยธรรมชาติที่ไม่คงทนแข็งแรงมากนัก ทำให้มีความต้องการผลิตเส้นใยที่มีความแข็งแรงคงทนถาวรมากยิ่งขึ้น จึงเกิดการทดลองและพัฒนา กลุ่มเส้นใยชนิดพิเศษ คือโพลิเมอร์ เพื่อใช้งานอุตสาหกรรม นับได้ว่าเส้นใยมีความสำคัญต่อวิถีชีวิต ในหลายรูปแบบ จนทำให้เกิดกลุ่มศิลปินที่เห็นคุณค่าและความสำคัญของการถักทอ นำขบวนการถักทอเส้นใยมาเป็นแรงบันดาลใจในการ สร้างสรรค์ ให้ตรงกับแนวคิดของศิลปิน เมื่อวันเวลาผ่านไป ทำให้การสร้างสรรค์ผลงานเริ่มมีขนาดใหญ่มากขึ้น เพื่อตอบสนองตามแนวคิดของศิลปินผู้สร้างสรรค์ จนอาจคล้ายกับงานสถาปัตยกรรม ยึดโยง เกาะเกี่ยว ประกอบ

เส้นใยในวนศิลป์

จากเส้นใยที่กล่าวมา ได้มีการคิดค้น ทดลองนำวัสดุเส้นใยหลายประเภทที่แตกต่างกัน นำมาสร้างสรรค์เกิดเป็นผลงานศิลปกรรมที่แสดงเรื่องราว สะท้อนแนวคิดที่แสดงออก บ่งบอกความเป็นอัตลักษณ์ของศิลปิน สิ่งที่กล่าวมามีความสำคัญยิ่งในการสร้างสรรคงานมีการเรียกขานศิลปินกลุ่มนี้ที่ใช้เส้นใยว่า กลุ่มไฟเบอร์ อาร์ต (Fiber Art) คำว่าไฟเบอร์อาร์ตเข้ามาใช้โดยภัณฑารักษ์และนักประวัติศาสตร์ศิลป์เพื่ออธิบายการทำงานของศิลปิน ในยุค 80 ตัวอย่างเช่น หลอดด้ายหลากสีถูกศิลปินชาวอเมริกัน เดโวราห์ สเพอร์เบอร์ (Devorah Sperber) เปลี่ยนหน้าที่การใช้อยู่ใหม่ มิให้เป็นเพียงวัสดุที่บอกถึงงานของสตรีซึ่งใช้เย็บปักหรือยึดโยงผ้าเข้าด้วยกันเท่านั้นแต่ทว่าสามารถเป็นดังจุดสีที่ก่อตัวขึ้นเป็นผลงานศิลปะชั้นสูงได้อย่างน่าสนใจ² และการทำงานที่ใช้เส้นใยได้พัฒนาแนวคิดที่มากขึ้นเรื่อยๆ โดยได้รับอิทธิพลจากแนวคิดแบบโพสต์โมเดิร์น (ศิลปะร่วมสมัย) ที่มีลักษณะการสร้างงานที่ใช้เส้นใยที่ได้จากวัสดุธรรมชาติ

และวัสดุสังเคราะห์ ที่คุณลักษณะหรือภาพลักษณ์เป็นงานช่างฝีมือ หรือเป็นวัสดุสำหรับงาน ประยุกต์หรืองานหัตถกรรม เพียงแต่ผู้สร้างสรรค์งานกลุ่มนี้ได้ใช้วัสดุ ที่เป็นเส้นใยผ้า ด้าย หรือเชือก ลักษณะของผิวที่อ่อนนุ่ม ผ่านกระบวนการที่อาศัยความเพียรของการทอ ถัก หรือนำตาข่ายของเส้นใยมาขยายเพิ่มปริมาณสร้างความตื่นตาตื่นใจให้ผู้ชม หรือเพื่อสื่อถ่ายทอด แนวคิดทางเพศ ทางความรัก ความเชื่อหรือการอนุรักษ์อย่างมีพลาณภาพ

ศิลปะไฟเบอร์อาร์ต (Fiber Art) ความมาจากเส้นใย

ในโลกปัจจุบัน วงการศิลปะนั้นมีความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง ศิลปินมุ่งค้นหา เทคนิคใหม่ๆ มานำเสนอ เพื่อถ่ายทอดถึงมุมมอง วิธีคิด และทัศนคติที่มีต่อโลกในแง่ มุมต่างๆ กัน ดังเช่น การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในกลุ่ม ไฟเบอร์อาร์ต (Fiber Art) ที่ มุ่งนำเสนอถึงความรักและความสนใจที่ศิลปินมีต่อเส้นใย เส้นใยที่ได้จากวัสดุธรรมชาติและ วัสดุสังเคราะห์ ทั้งที่อ่อนนุ่ม แข็งกระด้าง มันวาว หรือเส้นใยที่บอบบาง เปราะแตกได้ โดยการสร้างสรรค์ผลงานในเทคนิคการถัก ผูก ปัก ดุน ทอ ตามแต่ที่ศิลปินจะเลือกสรร เส้นใยนำมาถ่ายทอดให้เกิดเป็นผลงานที่แสดงออกถึงแนวคิดตามความรู้สึก ซึ่งในอดีตที่ ผ่านนั้น เส้นใยถูกนำมาใช้เพื่อสร้างเป็นผลงานหัตถกรรมเพื่อใช้ในครัวเรือน ตอบสนองต่อ ความต้องการขั้นพื้นฐานของมนุษย์ เช่น การใช้เส้นใยธรรมชาตินำมาถักทอเป็นผืนผ้า เสื้อ กางเกง ถุงมือ ถุงเท้า และเครื่องใช้อื่นๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน

การสร้างสรรค์ศิลปะไฟเบอร์อาร์ตนี้ ศิลปินเล็งเห็นถึงคุณค่าและความงามของเทคนิคงาน ถักเหล่านี้ จึงได้คิดใช้เส้นใยชนิดต่างๆ มาสร้างสรรค์งานถักให้กลายเป็นสิ่งอื่น ศิลปินเพียง เลือกใช้เทคนิคการถักทอแบบเก่าที่มีมาจากในอดีต มาปรับเปลี่ยนวิธีคิดและการนำเสนอ เพื่อเปลี่ยนความหมายของวัสดุเส้นใย แทนค่าความรู้สึกที่เกิดจากตัวผลงานรวมถึง บรรยากาศที่รายล้อมตัวผู้ชม นับเป็นความสำเร็จอย่างสูงที่ ศิลปินสามารถยกระดับผลงาน หัตถกรรม งานช่าง ที่ผู้คนคุ้นเคย มาสร้างสรรค์จนเกิดเป็นผลงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น และเป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลก

ผลงานของศิลปินกลุ่มไฟเบอร์อาร์ต ทำให้ผู้สร้างสรรค์เห็นถึงพลังที่ศิลปินสร้างสรรค์ผลงาน ที่ต้องใช้ทั้งความคิด ความพยายาม ความอดทน ความตั้งใจ มุมานะรวมทั้งมีการวางแผน การทำงานอย่างมีระบบ ขั้นตอน ที่ต้องการนำเสนอเทคนิคการถักให้เข้ากับความคิด

สร้างสรรค์ ที่เกิดจากประสบการณ์ของตัวศิลปินเอง และศิลปินมีการนำเสนอในแง่มุมที่น่าสนใจ โดยใช้คุณลักษณะของเทคนิคต่างๆ ดังนี้

งานถักนิตตั้ง เป็นการถักเส้นไหมด้วยอุปกรณ์ที่เป็นไม้ตรงยาว เรียกว่า ไม้นิต ปลายด้านหนึ่งแหลม ปลายอีกด้านเป็นตุ้มกลมเพื่อป้องกันห้วงหลุด เวลาถักจะใช้ไม้นิต 2 อันเกี่ยวไหมไปมา ปัจจุบันมีไม้นิตวงกลม เป็นไม้นิตปลายแหลม 2 อัน ขนาดสั้นกว่า และมีเส้นเอ็นเชื่อมระหว่างปลายไม้นิตทั้งสองเข้าด้วยกัน สามารถถักรอบวงได้ ผลงานนิตตั้งจะให้ผืนผ้าที่มีความอ่อนนุ่ม ยืดหยุ่นได้ดี ศิลปินหลายท่านจึงมักเลือกใช้เทคนิคนี้ตั้งมาสร้างสรรค์ผลงานเช่น ผลงานกลุ่ม Yarn Boming หรือที่เรียกกันว่า กราฟิตีนิตตั้ง เป็นการทำงานเป็นกลุ่มแม่บ้าน ที่ช่วยกันถักนำมาเชื่อมต่อกัน มีสีสันสดใส มักถักห่มคลุมสาธารณะสมบัติต่างๆ ตั้งแต่เก้าอี้ ไปจนถึงตู้โทรศัพท์ ขึ้นอยู่กับความต้องการของกลุ่มว่าอยากจะถักห่มคลุมสิ่งใด

งานถักอัฟกัณนิตตั้ง เป็นการถักด้วยอุปกรณ์ที่เป็นด้ามยาวเท่าไม้นิต ปลายด้านหนึ่งเป็นเข็มโครเชต์ ปลายอีกด้านเป็นตุ้ม เรียกว่า ไม้อัฟกัณ เป็นการถักที่ผสมผสานระหว่างการถักนิตตั้ง และการถักโครเชต์ มีลักษณะพิเศษคือเมื่อถักจบแถวไม่จำเป็นต้องพลิกกลับชิ้นงาน สามารถถักถอยหลังขึ้นแถวต่อไปได้ ระยะความสูงของแถวขึ้นอยู่กับไม้ที่ใช้ถัก

งานถักแฮร์핀 ซึ่งเป็นการถักด้วยอุปกรณ์ 2 ชิ้น ชิ้นหนึ่งเป็นเหล็กรูปร่างเหมือนตัว U หรือหลักคู่ ใช้เข็มโครเชต์ถักเส้นไหมบนหลักคู่ ขนาดความสูงของแถวขึ้นอยู่กับความห่างของหลัก งานถักที่ได้จะเป็นแถบเส้นตรง แล้วจึงนำมาต่อกันเป็นชิ้นงานที่ต้องการ

งานถักโครเชต์ เป็นการถักด้วยอุปกรณ์ที่ด้านหนึ่งเป็นเข็มที่มีหัวเป็นตะขอ เรียกว่า เข็มโครเชต์ ปัจจุบันทำจากวัสดุหลายชนิด เช่น โลหะ พลาสติก ไม้ การถักเริ่มจากการคล้องด้ายเข้ากับมือข้างหนึ่ง แล้วใช้มืออีกข้างหนึ่งถักด้ายเป็นลวดลาย ความสูงของลายขึ้นอยู่กับจำนวนโซ่ที่เริ่มต้น เมื่อถักเสร็จแต่ละแถวต้องพลิกกลับ งานถักมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างไปจากกลุ่มงานถักชนิดอื่นๆ เนื่องจากโครเชต์เป็นเทคนิคการถักซึ่งแสดงการเกี่ยวเส้นใยจากห่วงเล็กๆ และปมที่ยึดเกี่ยวกันไปมาจนปรากฏเป็นลวดลายมีความละเอียดประณีต และสามารถสร้างรูปทรงที่ไร้รอยต่อได้ตามความต้องการและยังมีความความคงทนแข็งแรงทนต่อแรงดึงได้ดี ดังนั้นจึงมีศิลปินนำมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์อยู่จำนวนไม่น้อย³

งานถักอิสระ เป็นกลุ่มงานถักที่ศิลปินได้ใช้เทคนิคงานถักมาตรฐานนำมาดัดแปลง ให้เกิดเป็นลวดลายถักที่แปลกแตกต่างออกไปตามแต่จินตนาการที่ศิลปินต้องการแสดงออก ทั้งการผสมผสานเทคนิคการถักในแบบต่างๆเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง หรือเป็นการถักในลอนเป็นอวนแบบต่างๆ หรือแห ด้วยเครื่องมือที่เรียกว่าซุน ซึ่งมีทั้งขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ตามขนาดของเส้นเชือกในลอน เพื่อความสอดคล้องกับการใช้สอยในการสร้างเครื่องมือของชาวเล⁴

จากที่กล่าวมา ผลงานของศิลปินกลุ่มไฟเบอร์ อาร์ต (Fiber Art) ทำให้ผู้สร้างสรรค์เห็นถึงพลังที่ศิลปินสร้างสรรค์ผลงาน ที่ต้องใช้ทั้งความคิด ความพยายาม ความอดทน ความตั้งใจ มุมานะ รวมทั้งมีการวางแผนทำงานอย่างมีระบบ ขั้นตอน ให้เข้ากับความคิดสร้างสรรค์ และมีการนำเสนอในแง่มุมที่น่าสนใจ คุณลักษณะของงานถักหลายประเภท ที่อาศัยความเพียรจากการถักเส้นใยเล็กๆ ด้วยปลายเข็มถักขนาดเล็ก เช่นเดียวกับงานถักประเภทอื่นๆ ที่มีความละเอียด และสามารถสร้างรูปทรงที่ไร้รอยต่อได้ตามความต้องการและยังมีความความคงทนแข็งแรง มาถ่ายทอดแสดงออกถึงสภาวะความเปลี่ยนแปลงของสังคมดังกล่าวได้อย่างทรงพลัง

ศิลปินที่สร้างผลงานโดยเส้นใย

เส้นใยในแต่ละชนิด แต่ละประเภทมีการสร้างขึ้นเพื่อตอบสนองการใช้สอยเป็นหลักสำคัญ ทั้งเส้นใยธรรมชาติ เส้นใยสังเคราะห์ ล้วนสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อการใช้งานปัจจัยสี่ของชีวิตมนุษย์ นับมาแต่โบราณทั่วโลก ซึ่งเส้นใยที่มีความผูกพันรับใช้ความต้องการนั้นก่อให้เกิดคุณค่าทางความรู้สึก ผูกพัน เกิดการปรุงแต่งทางความรู้สึกที่แตกต่างกัน เส้นใยอ่อนนุ่มอาจสะท้อนความรู้สึกของเพศหญิง เส้นใยธรรมชาติผนวกกับวิธีการหรืออุปกรณ์การถักทอที่เก่าแก่อาจสื่อแสดงถึงความอนุรักษ์นิยมสำนึกหวนสู่การห่วงหาพันความสงบงามแห่งอดีต ขณะเดียวกันเส้นใยของพืชและสัตว์ก็อาจทำให้ศิลปินบางคนสะท้อนการเหยียดเชื้อชาติพันธุ์ หรือเศษวัสดุเส้นใยที่ถูกทิ้งหลังผ่านการใช้ผ่านกาลเวลา ฤดูกาลก็สร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานได้ และงานสร้างสรรค์นั้นจึงเป็นงานต้นแบบ มีลักษณะเฉพาะตัวหรือแสดงบุคลิกภาพของศิลปิน ไม่ซ้ำแบบของใคร ไม่ซ้ำแบบของธรรมชาติ ไม่ซ้ำแม้แต่แบบของตัวเอง เป็นงานที่มีลักษณะเฉพาะตัวหรือแสดงบุคลิกภาพของศิลปิน⁵ ซึ่งจากการศึกษาศิลปินที่สร้างสรรค์ผลงานโดยใช้เส้นใยดังต่อไปนี้

3.1 ชลูด นิ่มเสมอ

เกิดเมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ. 2472 ที่จังหวัดธนบุรี ท่านเป็นหนึ่งในศิษย์รุ่นแรก ๆ ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี จบการศึกษาทางศิลปะจากวิทยาลัยเพาะช่างและได้เข้าศึกษาต่อที่คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จากนั้นได้มีโอกาสไปศึกษาต่อที่ประเทศอิตาลีจนได้รับประกาศนียบัตร Diploma of Fine Arts จากสถาบันศิลปะ Accademia di Belle Arti แห่งกรุงโรมประเทศอิตาลี

ดังคำกล่าวของท่านที่ว่า ศิลปินมีหน้าที่สร้างงานที่มีแนวคิดและรูปแบบแปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา ทฤษฎีศิลปะสมัยหนึ่งอาจขัดแย้งกับอีกสมัยหนึ่งอย่างตรงกันข้าม และทฤษฎีเหล่านั้นล้วนเกิดขึ้นภายหลังผลงานสร้างสรรค์ที่เปลี่ยนแปลงและก้าวล้ำไปก่อนแล้วทั้งสิ้น^๑ ชลูด นิ่มเสมอ ท่านทำงานจึงทำศิลปะที่หลากหลายมีผลงานทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และสื่อผสม ท่านทำงานศิลปกรรมที่มีแนวคิดและสร้างสรรค์ที่ให้แนวทางแก่วงการศิลปะร่วมสมัยของประเทศเสมอ และมีรูปแบบงานบางชุดที่ใช้เส้นใยจำพวกเชือกเข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์งานอย่างเด่นชัดคือ รูปแบบชุดบันทึกระจำวัน (ภาพที่ 1) พ.ศ. 2522-2527 เป็นงานประเภทประติมากรรมสื่อผสม ที่ใช้เส้นเชือกในล่อนสีสนิมสอดใส่มาผูกมัดวัสดุสำเร็จรูปที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันเช่น จดหมาย หนังสือราชการ ภาพถ่าย ภาพร่างวาดเส้น งานจิตรกรรมชิ้นเล็กๆ เป็นต้น มาห้อยแขวนสอยร้อยผ่านแผ่นทองเหลืองรูปทรงกลม เป็นลักษณะคล้ายการบันทึกเหตุการณ์ประจำวัน ใช้สีสนิมที่เด่นสดใสของเชือกเส้นใยที่ผู้ร้อยทำให้งานมีเสน่ห์ ที่แสดงถึงความเป็นชาวบ้านแบบธรรมดาเข้าถึงได้ง่าย และการผูกมัดวัสดุสำเร็จรูปด้วยการจัดวางอย่างตั้งใจแต่ให้ความดูเหมือนการผูกข้อแบบง่ายๆ สบายๆ และเนื้อหาสาระในผลงานจึงสามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา แสดงถึงการครุ่นคิดถึงการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมอยู่ทุกขณะจิต

ประสบการณ์ที่ได้จากการทำงานและการสอนศิลปะในช่วงเวลาหนึ่งทำให้ท่านขยายขอบเขตความคิดด้านศิลปะจากการค้นหาความจริงภายในไปสู่การผสมผสานกับความจริงภายนอก ผลงานชุด ประติมากรรมขนบท พ.ศ. 2525-2527 มีแนวความคิดแสดงถึงความเรียบง่าย สุขสงบของวิถีชีวิตขนบท เป็นผลงานประเภทประติมากรรมติดตั้งอยู่กับที่และประติมากรรมสื่อผสม ผลงาน “ประติมากรรมขนบท-กระเทียม”(ภาพที่ 2) สร้างสรรค์ในปี พ.ศ.2527 มีการใช้เส้นใยในการนำเชือกในล่อนหลากสีมาสร้างสรรค์ตามประโยชน์ใช้สอยคือการผูกมัดวัสดุเช่นมัดกระเทียมแล้วผูกห้อยแขวนเชือกกับไม้คานด้านบนให้เกิดจังหวะและมิติการซ้ำ

ให้ความรู้สึกถึงความเรียบง่าย เป็นปกติสามัญ ขณะเดียวกันเชือกในล่อนหลากสีก็สร้าง
จังหวะของสีสั้น รายละเอียดจากกรรมวิธีผูกมัด ปล่อย่อยอย่างอิสระเป็นธรรมชาติ (ภาพ
ที่ 2) และผลงาน “แนวเรื่องและการเปลี่ยนแปลง”(ภาพที่ 3) สร้างสรรค์ในปี พ.ศ. 2528 ใช้
เส้นใยเชือกในล่อนสำหรับยึดโยงกิ่งไม้ที่สลักจังหวะการบา ทั้งดิ่งลงมาโดยใช้รูปทรงที่
กระจายเล็กน้อย ซึ่งใช้เชือกสีดำและสีแดงผูกมัดกระจายสร้างเส้นที่โดยวิธีมัด การวางจังหวะ
สี ให้ความงามความรู้สึกที่เรียบง่าย สื่อแสดงถึงอัตลักษณ์วัสดุ ความเป็นอยู่ วิถีชีวิต ราก
วัฒนธรรมของพื้นถิ่น จิตวิญญาณชนบทได้อย่างลึกซึ้ง

3.2 เมตตา สุวรรณศร

อาจารย์ประจำวิทยาลัยช่างศิลป์ และศิลปินหญิงที่ได้รับรางวัลระดับชาติและนานาชาติมากมาย
ลักษณะงานสร้างสรรค์ใช้เส้นใยผ่านการสร้างสรรค์ลักษณะผลงานประติมากรรมประเภทซอฟต์แวร์
เจอร์ (soft sculpture) ในรูปแบบศิลปะอินสตอลเลชัน (installation Art) ที่ใช้เทคนิคการถักโครเชต์
(crochet) ร่วมกับลายเส้นของลูกข่ายออทิสติก(autism) ที่ได้มาจากการทำศิลปะบำบัด และสร้างสรรค์
ผลงานที่สะท้อนความรักและความผูกพันของแม่กับลูกที่เป็นเด็กออทิสติกและการตระหนักถึงคุณค่า
ความเป็นเพศแม่ในงานศิลปะรวมทั้งเผยแพร่จินตนาการทางรูปทรงและลายเส้นของลูกข่ายออทิสติกโดย
ใช้กระบวนการถักด้วยเทคนิคโครเชต์

ศิลปินใช้ภาพวาดของลูกข่ายที่เป็นออทิสติก นำมาสร้างรูปทรงประกอบเป็นเรื่องราว ใช้เส้นใย
ฝ้ายสีขาวนวลที่สื่อถึงความรักบริสุทธิ์ของแม่ ถักทอด้วยเทคนิคโครเชต์เพื่อก่อรูปร่างจากเส้น
ด้ายที่อ่อนนุ่มเส้นเล็กๆ ที่เป๋นดังสายใยรักของแม่ที่ผูกพัน ด้วยความเพียรพยายามทั้งชีวิตเพื่อ
ดูแลลูก และเชื่อมโยงกับลูกในสายเลือดอย่างแยกไม่ออกโดยเน้นการสร้างสรรค์ โดยต้องการ
ปลูกจิตสำนึกให้ผู้ชมตระหนักถึงคุณค่าของ “สายใยรัก” และ “ความผูกพัน” ภายในครอบครัว
ที่เป็นพื้นฐานอันสำคัญของชีวิตมนุษย์เปรียบดังการถักทอลูกขึ้นมาด้วยสองมือของแม่ จนทำให้
เกิดความงามจากความไม่สมบูรณ์ รวมถึงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น (ภาพที่ 4) ศิลปิน
ใช้เทคนิคการถักโครเชต์ด้วยเส้นใยสีขาวนวล ถักห่มคลุมโครงสร้างรูปทรงเครื่องใช้ที่คุ้นเคย
ซึ่งถอดแบบมาจากภาพเขียนของลูกที่เป็นออทิสติก มีลักษณะสามมิติที่ไม่มั่นคงแข็งแรงแต่
คงสภาพไว้ได้ด้วยสายใยที่ถักทอเป็นลวดลายหลายรูปแบบ (ภาพที่ 5) ที่ผูกพันด้วยความรัก
อันบริสุทธิ์ของมารดาที่เปี่ยมไปด้วยความรักที่ถักทอสายใยไปปกป้องคุ้มครอง ให้ความอบอุ่น
ปกป้องจากสิ่งภายนอกทั้งมวล และการจัดวางลักษณะงานแบบศิลปะอินสตอลเลชัน ให้ความ
รู้สึกถึงความเป็นพื้นที่เฉพาะ เป็นโลกแห่งความอิสระที่ไม่มีความสมบูรณ์ เป็นช่วงเวลาที่ดี
เดียวของความรักผูกพันของแม่และลูกโดยแท้

3.3 จิฮะรุ ชิโอะตะ (Chiharu Shiota)

เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2515 ในเมืองโอซาก้าในญี่ปุ่นและเคยอาศัยอยู่และทำงานที่เบอร์ลินมาตั้งแต่ปีพ.ศ.2540 จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยแห่งเบอร์ลิน และวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยฮัมบวร์ก ศิลปินหลงใหลในสิ่งที่เธอเรียกว่า "ความรู้สึกของความทรงจำ" และมักจะเลือกใช้เส้นใยในการสร้างสรรค์ผลงานหลังจากจบมหาวิทยาลัยแล้วและศิลปินเริ่มรู้สึกว่าภาพวาดบนพื้นผิวสองมิติไม่เพียงพอ และรู้สึกว่าเส้นใยช่วยให้สามารถสำรวจความกว้างและพื้นที่มากกว่าภาพวาด ผลงาน "The Key in the Hand" (ภาพที่ 7, 8 และ 9) ที่ได้รับการคัดเลือกจากมูลนิธิญี่ปุ่นเพื่อเป็นตัวแทนประเทศญี่ปุ่นในงาน Biennale Venice ครั้งที่ 56 โดยศิลปินมีแนวคิดขอรับบริจาคลูกกุญแจ โดยการตั้งกล่องรับบริจาคไว้ตามพิพิธภัณฑ์ทั่วโลกและการขอรับบริจาคจากทางอินเทอร์เน็ต ศิลปินใช้กุญแจเหล่านี้ในการสร้างสรรค์งานจำนวน 5 หมื่นดอก (จากที่ได้บริจาคมหาศาลจำนวนถึง 180,000 ดอก) ลูกกุญแจเหล่านี้ศิลปินมีความคิดว่าได้สัมผัสถึงความเชื่อใจที่ให้กับรักษาความทรงจำของคนเหล่านั้น เพื่อมาเชื่อมสายใยความทรงจำแห่งวัยเยาว์ของศิลปินเอง ซึ่งนำมาติดตั้งจัดวาง ห้อยแขวน ร่วมกับเส้นใยสีแดงความยาว 400 กิโลเมตร เชื่อมประสานกับตัวลำเรือไม้สองลำ มีจุดเด่นเป็นคลิปวิดีโอที่เด็กพูดถึงความทรงจำอันเป็นจุดสำคัญของงาน

ในผลงานชิ้นนี้ศิลปินใช้เส้นใยสีแดงแสดงให้เห็นถึงพลังอันยิ่งใหญ่ของเส้นใยที่ศิลปินเลือกสร้างสรรค์ ให้ความรู้สึกเหมือนจักรวาล ท้องฟ้าหรือเป็นหมอกเมฆสีแดงผูกโยงทับซ้อนไปซ้อนมาอย่างมีมิติ สร้างห้วงมิติที่พิเศษพิสดาร ห้อยผูกลูกกุญแจกระจายทั่วผลงาน รู้สึกประหนึ่งสายใยแห่งมนุษยชาติหรืออารยธรรมเดียวกัน สายเลือดอันเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีความทรงจำอันเจ็บปวด สุขทุกข์ ด้วยสัญญาะผ่านดอกกุญแจจำนวน 180,000 ดอกที่ผู้คนบริจาคให้ศิลปินเป็นประหนึ่งได้ร่วมมอบความทรงจำที่ทรวงแห่งตน หรือความลับแห่งชีวิตที่เป็นเรื่องเฉพาะของตน ผูกเชื่อมโยงด้วยเส้นเชือกสีแดงประหนึ่งเส้นโลหิตเดียวกันที่มีความยาวถึง 400 กิโลเมตร เพื่อล่องลอยด้วยเรือสองลำผ่านวิกฤตแห่งห้วงสมัยกันเพื่อก้าวผ่านความทรงจำไปสู่อนาคตเดียวกัน หรือสู่โลกแห่งอุดมคติเดียวกันนั่นเอง

3.4 เนนน่า โอโคเร่ (Nnenna Okore)

เป็นศาสตราจารย์ด้านศิลปะที่ North Park University ได้รับปริญญาตรีสาขาจิตรกรรม จากมหาวิทยาลัยไนจีเรีย (เกียรตินิยมอันดับ 1) ในปี พ.ศ. 2542 และปริญญาโทสาขาประติมากรรมจาก มหาวิทยาลัยไอโอวาในปี พ.ศ. 2547 และ ในปี พ.ศ. 2548 เธอได้รับรางวัลระดับประเทศ

และระดับนานาชาติหลายรางวัล Nnenna Okore ได้กลายเป็นหนึ่งในศิลปินชั้นนำในยุคของเธอ การทำงานในระดับสากลผลงานที่เป็นนามธรรมส่วนใหญ่ของเธอได้รับแรงบันดาลใจจากพื้นผิวสีและภูมิทัศน์ของสภาพแวดล้อมในท้องถิ่น มีแนวความคิดในการใช้เส้นใยวัสดุที่พบในชีวิตประจำวันซึ่งเปลี่ยนใหม่ให้เป็นประติมากรรมที่ซับซ้อนโดยใช้เทคนิคการซ้ำ และใช้การทอผ้าการบิดเบี้ยว การย้อมสีการเคลือบ ผลงานของเธอได้สำรวจคุณสมบัติที่ยืดหยุ่น สร้างพื้นผิวที่มีรายละเอียดและสมบูรณ์อย่างน่าทึ่ง การก่อตัวของเส้นใยที่มัดก่อก่อตัวใหม่⁸

ซึ่งผลงาน “Lifeforce. Burlap” (ภาพที่ 10) มีแนวความคิดต้องการแสดงความเสื่อมสลายของกายภาพและจิตใจ โดยใช้เส้นใยเป็นตัววัสดุที่แสดงสาระสำคัญโดดเด่นด้วยสีแดงสด ห้อยแขวนระโยงระยาง มัดห้อยแขวนจากเพดาน กินเนื้อที่ในอากาศไปทั่วห้อง ให้เส้นใยคล้ายเส้นใยผ้าทั้งตัวลงหย่อนย้วย หรือดึงให้ตึง และกองลงระพุ่ม ให้เป็นไปตามธรรมชาติของเส้นใย และสร้างสีสันที่สด หรือน้ำหนักเข้มโดยการใช้แสงไฟ ซึ่งงานให้ความรู้สึกถึงความเป็นธรรมชาติของความเสื่อมสลาย หากเปรียบกับความคิดทางพุทธก็คือความไม่เที่ยงของสังขารความธรรมดาของการสีกหรือทางกายภาพ ร่วงโรย ทั้งทางกายภาพและทางจิตใจ แม้ว่าศิลปินใช้เส้นใยสีแดงสดใสให้ความรู้สึกถึงชีวิต แต่ศิลปินเลือกใช้เส้นใยที่ไม่สมบูรณ์เหมือนถูกฉีกขาดหรือเสื่อมสลายเปื่อยบางไปตามกาลเวลา ผนวกกับการห้อยแขวนที่ไม่เป็นระเบียบรู้สึกไม่มั่นคง หลุดร่วงระเกะระกะ กระจายตามผนัง กองกับพื้น ล้วนแสดงความรู้สึกถึงความเสื่อมสลายผ่านความงามทางสุนทรีย์ด้วยเส้นใยของศิลปินนั่นเอง

3.5 ผลงานสร้างสรรค์ “จิตวิญญาณแห่งวิถีชีวิตชาวเล” ของ ชูเกียรติ สุทิน

ผู้สร้างสรรค์สร้างสรรค์งานสื่อผสม โดยทดลองใช้เส้นใยจำพวกเชือก อวนไนลอนที่เป็นเครื่องมือประมงของชาวเล ขนาดต่างๆ ทั้งที่ผ่านการใช้แล้วนำมาประกอบจัดวางผสมผสานกับการใช้เยื่อกระดาษเพื่อต้องการสะท้อนให้เห็นถึงความประทับใจในวัยเยาว์ที่เติบโตมาในหมู่บ้านชาวเล มีครอบครัวเป็นชาวเลที่ประกอบเครื่องมือขึ้นใช้เอง มีความเรียบง่าย สุขสงบใช้ชีวิตผูกพันกับธรรมชาติและสัมพันธ์สอดคล้องกับฤดูกาล แตกต่างกับปัจจุบัน ด้วยความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการประมง การส่งเสริมสร้างค่านิยมทางเศรษฐกิจ กระตุ้นทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทั้งระบบวิถีชีวิตชาวเล ซึ่งผู้สร้างสรรค์สะท้อนให้สังคมเกิดความคิดเห็นคุณค่าแห่งวิถีชีวิตแบบพอเพียง ตามพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ซึ่งเคยเป็นวิถีดั้งเดิมแต่อดีตของวิถีชีวิตไทยมาแต่ก่อน

ผลงาน “ตากแหวน: ความทรงจำ 1” และ “ตากแหวน: ความทรงจำ 2” สร้างสรรค์ ปี 2560 ผู้สร้างสรรค์ใช้วอนที่ผ่านการใช้แล้วทั้งวอนที่เป็นตาข่ายขนาดเล็กและขนาดใหญ่ มีสีเขียวแดง น้ำเงิน เทา มาจัดประกอบเป็นแผ่นผืนสร้างเรื่องราวทางความรู้สึกประทับใจผ่านสีเส้นที่ผสมกับเยื่อกระดาษสลัด ป้ายแปะ กดทับลงไปบนผิววอน บางจังหวะเว้นที่ว่างให้วอนที่ทับซ้อนแสดงชีวิต ความรู้สึกทำให้เกิดความโปร่งมีผลกับแสงเงาเมื่อนำไปห้อยแขวน หรือวางพาดลงบนโครงไม้ที่คลี่คลายมาจากราวตากวอนของชาวเล ซึ่งวัสดุวอนที่ผ่านการใช้บรรจุเรื่องราวแห่งวิถีชีวิตชาวเล ที่ผ่านแสงแดดร้อน คาวโคลนจากท้องทะเล คราบคาวปลาทำให้สีเส้นของเนื้อวอนดูเก่าคร่ำ สร้างความรู้สึกถึงความทรงจำความประทับใจผนวกกับการใช้สีเส้นบันทึกถึงฤดูกาลที่อุดมสมบูรณ์ (ภาพที่ 11 และ 12)

ผลงาน “ความทรงจำแห่งจิตวิญญาณ” ขนาด 260 x 160 cm ผู้สร้างสรรค์ทำพื้นด้านหลังโดยใช้วอนในลอน หลากหลายขนาด วางโครงสร้างรูปทรงภายนอกคล้ายการตากวอน ตากแหของชาวเล ใช้เยื่อกระดาษกระจายทั่วพื้นที่บางจังหวะเว้นเพื่อแสดงชีวิต ความอิสระของเชือกและวอน ระบายหน้าใช้เชือกในลอนที่ผ่านการใช้แล้วหลากหลายขนาด ผูกมัดวัสดุสำเร็จรูปของชาวเล ซึ่งผู้สร้างสรรค์เลือกเก็บมาจากชายฝั่งทะเล โดยเน้นสีน้ำเงินคราม ที่ให้ความรู้สึกถึงความสงบ สีเส้นแห่งท้องทะเลที่งดงาม และรู้สึกถึงวิถีการใช้ชีวิตที่เป็นอัตลักษณ์อย่างเรียบง่าย สุขสงบของชาวเล (ภาพที่ 13)

จากการสร้างสรรค์โดยใช้เส้นใยเป็นองค์ประกอบหลักของศิลปินและผู้สร้างสรรค์ซึ่งมีเทคนิควิธีการและการสร้างรูปแบบในการนำเสนอซึ่งสรุปได้ตามตารางดังต่อไปนี้

ศิลปินและผลงาน	แนวความคิด	เทคนิคในการนำเส้นใยไปใช้สร้างงาน	รูปแบบการนำเสนอผลงาน
1. ชลุด นิมเสมอ ภาพที่ 3 ชื่อภาพ แนวเรื่องและการเปลี่ยนแปลง, 2528	แสดงความงามของวัสดุวิถีชีวิตสงบสุขของชนบทไทย	ใช้เชือกในการถักทอการผูกมัดห้อยแขวนรูปทรงลงมาเบื้องล่างและใช้เส้นใยผูกมัดโยงมาสร้างรายละเอียดในผลงาน	ใช้เส้นใยที่เป็นเชือกถักทอผูกมัด ยึดโยงวัสดุห้อยแขวนคล้ายผลงานประติมากรรมมาประกอบสร้างเรื่องราวทัศนธาตุในผลงาน

ศิลปินและผลงาน	แนวความคิด	เทคนิคในการนำเส้นใยไปใช้สร้างงาน	รูปแบบการนำเสนอผลงาน
2. เมตตา สุวรรณศร ภาพที่ 4 ชื่อภาพ เส้นใยแห่งความรักของแม่	สะท้อนความรัก ความเสียสละที่ยิ่งใหญ่ของแม่ต่อลูกที่เป็นออทิสติก	ใช้วิธีการดักโครเชต์ที่เป็นแบบเฉพาะดักทอดลอบคลุมรูปทรงที่สร้างมาจากลายเส้นของลูกที่เป็นออทิสติก ใช้เส้นใยสีขาวนวลในการสร้างสีส่วนรวมของผลงาน	จัดวางแบบอินสตอลเลชั่นสร้างพื้นที่เฉพาะในการนำเสนอผลงาน เพื่อแสดงในเรื่องความเป็นปัจเจกเพื่อสะท้อนถึงภาวะปัญหาลังคม
3. จิยะรุ ชิโอะตะ (Chiharu Shiota) ภาพที่ 7 ชื่องาน "The Key in the Hand"	ต้องการสะท้อนสายใยแห่งความทรงจำร่วมกันของมวลมนุษยชาติเพื่อผ่านพ้นไปสู่ความดีงาม	ใช้เส้นเชือกสีแดงเป็นโครงสร้างหลัก และสีส่วนรวมของผลงานใช้เส้นใยสีม่วงพื้นที่เฉพาะในการสร้างผลงาน	นำเสนอแบบอินสตอลเลชั่นใช้เส้นใยดักทอดจำนวนมหาศาล และการเลือกใช้สัญลักษณ์ดอกกุหลาบ และเรือมาประกอบในผลงานและการใช้เส้นใยมาสร้างบรรยากาศมิติที่เว้งว้างคล้ายเมฆหมอกบนท้องฟ้า
4. เนนน่า โอโคเร่ (Nnenna Okore) ภาพที่ 10 ชื่องาน Lifeforce. Burlap	แสดงความเสื่อมสลายทางกายภาพและทางจิต	ใช้เส้นใยในการแสดงออกโดยรวมของผลงาน มีการห้อยแขวน และใช้แสงเงาสร้างพื้นที่เฉพาะในผลงาน	นำแบบศิลปะจัดวาง ใช้เส้นใยของพื้นที่ผ่านการดักทอด แสดงด้วยสาระของวัสดุเองมาจัดวางอย่างอิสระและกระจาย
5. ชูเกียริติ สุกิน ภาพที่ 13 ชื่องาน ความทรงจำแห่งจิตวิญญาณ	ความสุขสงบ ความเรียบง่าย วิถีสงบสุขแห่งชาวเล	ใช้เชือกในการผูกมัดห้อยแขวนรูปทรงลงมาเบื้องล่าง และใช้เส้นใยผูกยึดโยงวัสดุของชาวเลเพื่อสร้างรายละเอียดในผลงาน	นำเสนอโดยใช้เส้นใยอวนเชือก วัสดุที่ใช้แล้วของชาวเล มาประกอบกับเยื่อกระดาษที่ย้อมสีสั่นเป็นงานสื่อผสม เพื่อแสดงความรู้สึกประทับใจ ในวิถีชีวิตที่เรียบง่าย สุขสงบของชาวเล

ซึ่งจากศิลปินที่ได้นำผลงานที่สร้างสรรค์โดยการใช้เส้นใยมาวิเคราะห์เทคนิควิธีการและรูปแบบในการนำเสนอซึ่งพอสรุปได้คือ 1. ศาสตราจารย์เกียรติกุลคุณชูลุด นิ่มเสมอ มีลักษณะ

เฉพาะในการใช้เชือกเพื่อแสดงถึงความเรียบง่ายของชีวิตชนบทที่ผูกพันมาสร้างสรรค์ผลงาน มีความงามความลงตัวในการใช้เส้นเชือกผูกมัดวัสดุธรรมชาติ บ้านที่กวีธิสามัญท่ามกลาง การเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย 2. เมตตา สุวรรณศรี มีความพิเศษคือความเพียรพยายามและความมุ่งมั่นของศิลปินที่เลือกใช้วิธีการดักโครเชต์ และใช้โครงสร้างลายเส้นของลูกที่เป็นอทิสติกที่บริสุทธิ์มาสร้างโครงสร้างของผลงาน เป็นงานศิลปะที่เชื่อมประสานด้วยความรักระหว่างแม่กับลูก เพื่อแสดงในเรื่องความเป็นปัจเจกเพื่อสะท้อนถึงภาวะปัญหาสังคม 3. จิระรุ ชิโอะตะ โดดเด่นในการเลือกใช้สัญลักษณ์ดอกกุญแจ วิดีโอ และเรือมาประกอบในผลงาน และการใช้มวลปริมาณมหาศาลของเส้นใยมาสร้างบรรยากาศมิติที่เว้งว่างคล้ายเมฆหมอกบนท้องฟ้า หรืออวกาศ และด้วยสายใยที่มีพลังยึดโยงนำนาวาหรือเรือผ่านพ้นไปสู่โลกแห่งความตึงาม หรือความหวัง 4. เนนน่า โอโคเร่ มีความพิเศษในการใช้เส้นใยที่ผ่านการดักทอ แสดงด้วยสาระของวัสดุเองโดยแท้คือการเปื่อยยุ ความเสื่อมสลายไปตามกาลเวลาของเส้นใยเพื่อแสดงสภาวะความเสื่อมอันเป็นธรรมดาทางกายภาพและทางจิต 5. ชูเกียรติ สุทิน มีลักษณะใช้เส้นใยวนเชือก วัสดุที่ใช้แล้วของชาวเล อันผ่านแสงแดด สายลม สายฝน พายุ กลิ่นโคลนความเค็มมาประกอบกับเยื่อกระดาษที่ย้อมสีส้นเพื่อแสดงความประทับใจ ในวิถีชีวิตที่เรียบง่าย สุขสงบของชาวเล

สรุป

เส้นใยต่างๆ ที่มีการดักทอขึ้นมานับเป็นเวลากว่าพันปี พัฒนาสืบเนื่องมาจนปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นเส้นใยจากธรรมชาติที่ทำมาจากต้นฝ้าย ลินิน ป่าน ฯลฯ จนพัฒนาเป็นอุตสาหกรรมเส้นใยสังเคราะห์ เช่น เส้นใยพอลิเอสเตอร์ เส้นใยพอลิเอไมด์ ที่มีความคงทนสอดคล้องกับการใช้สอยที่รวดเร็วและการผลิตจำนวนมากๆ ส่งผลต่อการเจริญเติบโตทางด้านเศรษฐกิจ ซึ่งกระบวนการผลิตเส้นใยทั้งหมดนั้นก็เพื่อประโยชน์ใช้สอย ใช้เป็นเครื่องนุ่งห่ม ประดับตกแต่งเป็นสำคัญ

จนสมัยหนึ่ง ได้กำเนิดศิลปินกลุ่มการสร้างสรรค์ศิลปะไฟเบอร์อาร์ต (Fiber Art) ขึ้น ศิลปินกลุ่มนี้เล็งเห็นถึงคุณค่าและความงามของเส้นใยจากธรรมชาติและจากใยสังเคราะห์ จึงได้คิดใช้เส้นใยชนิดต่างๆ มาสร้างสรรค์งานดักให้กลายเป็นสิ่งอื่น เลือกใช้เทคนิคการดักทอแบบเก่าที่มีมาจากในอดีต มาปรับเปลี่ยนวิธีคิดและการนำเสนอ เพื่อเปลี่ยนความหมายของวัสดุเส้นใย แทนค่าความรู้สึกที่เกิดจากตัวผลงานรวมถึงบรรยากาศที่รายล้อมตัวผู้ชม นับเป็นความสำเร็จอย่างสูงที่ศิลปินสามารถยกระดับผลงานหัตถกรรม งานช่าง ที่ผู้คนคุ้นเคย

มาสร้างสรรค์จนเกิดเป็นผลงานศิลปะที่มีเอกลักษณ์โดดเด่น และเป็นที่ยอมรับของคนทั่วโลก

ในปัจจุบันการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมจากการถักทอของเส้นใยที่ประสบความสำเร็จมีมากขึ้น ด้วยการได้รับแรงบันดาลใจจากเส้นใยเหมือนกันเพียงแตกต่างทางแนวคิด วิธีการแสดงออก ได้ให้อิทธิพลกับคนทำงานศิลปะรุ่นใหม่ ๆ ทั่วโลกและจากความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของการผลิตเส้นใย หรือความก้าวหน้าในการสนับสนุนการสร้างงานที่ยิ่งใหญ่และแปลกใหม่ขึ้น ดังนั้นอนาคตข้างหน้าการใช้เส้นใยในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมย่อมเป็นสิ่งที่ท้าทายและน่าติดตามเป็นอย่างยิ่ง

ชีวประวัติ

- 1 เมตตา สุวรรณศรี, “เส้นใยแห่งความรักของแม่”(วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 160.
- 2 รสลิน กาสต์.แอฟโฟรโพริเชียนอาร์ต:ศิลปะแห่งการทอใย. กรุงเทพฯ:จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.2558. 260
- 3 เมตตา สุวรรณศรี.“วิทยานิพนธ์สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยเพาะช่าง,”(2558), 10-18.
- 4 สัมภาษณ์ ไมตรี สุทิน, พ่อชาวเลผู้ชำนาญการทำประมง, 27 ธันวาคม 2560.
- 5 ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบทางศิลปะ. (กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช 2531), 274.
- 6 ศิลปินบนเวิร์ลด์ไวด์เว็บ,ชลูด นิ่มเสมอ,เข้าถึงเมื่อ 12 มกราคม 2561. เข้าถึงได้จาก <http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend.html>
- 7 Chiharu Shiota, Direction, accessed january. 10, 2018. available from <http://kodebergen.no/en/exhibitions/chiharu-shiota>
- 8 Wikipedia, Nnenna Okore, accessed january. 10, 2018. available from https://en.wikipedia.org/wiki/Nnenna_Okore

บรรณานุกรม

ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบทางศิลปะ. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2531
เมตตา สุวรรณศร. "เส้นใยแห่งความรักของแม่" วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขา
ทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

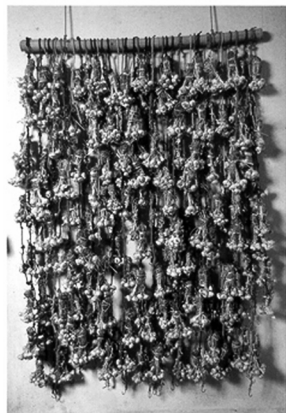
เมตตา สุวรรณศร. หนังสือแสดงงานวิทยานิพนธ์สถาบันเทคโนโลยีรัตนโกสินทร. 2558.
รสลิน กาสต์. แอ็พโพพริเอชันอาร์ต: ศิลปะแห่งการหยิบยืม. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, 2558.

ไมตรี สุทิน. พ่อชาวเลผู้ชำนาญการทำประมง. สัมภาษณ์, 27 ธันวาคม 2560

ศิลปินบนเวิร์ลด์ไวด์เว็บ, ชลูด นิ่มเสมอ, เข้าถึงเมื่อ 12 มกราคม 2561. เข้าถึงได้จาก
<http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend.html>

Chiharu Shiota. Direction. accessed january. 10, 2018. available from <http://koderbergen.no/en/exhibitions/chiharu-shiota>

Wikipedia. Nnenna Okore. accessed january. 10, 2018. available from https://en.wikipedia.org/wiki/Nnenna_Okore



ภาพที่ 1 (ซ้าย)

บันทึกประจำวัน, 2523-2527

ที่มาภาพ : <http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend>.

ภาพที่ 2 (กลาง)

ประติมากรรมชนบท-กระเทียม, 2527

ที่มาภาพ : <http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend>.

ภาพที่ 3 (ขวา)

แนวเรื่องและการเปลี่ยนแปลง, 2528

ที่มาภาพ : <http://www.era.su.ac.th/Artists/thai/chalood/tend>.



ภาพที่ 4 (บนซ้าย)

เส้นใยแห่งความรักของแม่

จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์แห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากศิลปิน

ภาพที่ 5 (บนขวา)

ภาพ เมตตา สุวรรณศรี กับผลงาน เส้นใยแห่งความรักของแม่

จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์แห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากศิลปิน

ภาพที่ 6 (ล่าง)

ภาพรายละเอียดผลงาน เส้นใยแห่งความรักของแม่

จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์แห่งชาติหอศิลป์เจ้าฟ้า

ที่มาภาพ : ภาพถ่ายจากศิลปิน



ภาพที่ 7 (บนซ้าย)

“The Key in the Hand”

ที่มาภาพ : <https://www.kooness.com/posts/chiharu-shiota-the-sensation-of-memory>

ภาพที่ 8 และ 9 (ขวาบน และขวาล่าง)

รายละเอียดผลงาน “The Key in the Hand”

ที่มาภาพ : <https://www.kooness.com/posts/chiharu-shiota-the-sensation-of-memory>



ภาพที่ 10

“Lifeforce”. Burlap, paper, dye, latex paint and acrylic. Varieddimension. 2011

ที่มาภาพ : https://en.wikipedia.org/wiki/Nnenna_Okore



ภาพที่ 11 (บนซ้าย)

ชูเกียรติ สุทิน

ตากแวน 1

สร้างสรรค์ปี 2560

ภาพที่ 12 (ล่างซ้าย)

ชูเกียรติ สุทิน

ตากแวน 2

สร้างสรรค์ปี 2560

ภาพที่ 13 (บนขวา)

ความทรงจำแห่งจิตวิญญาณ" ขนาด 260 x 160 cm

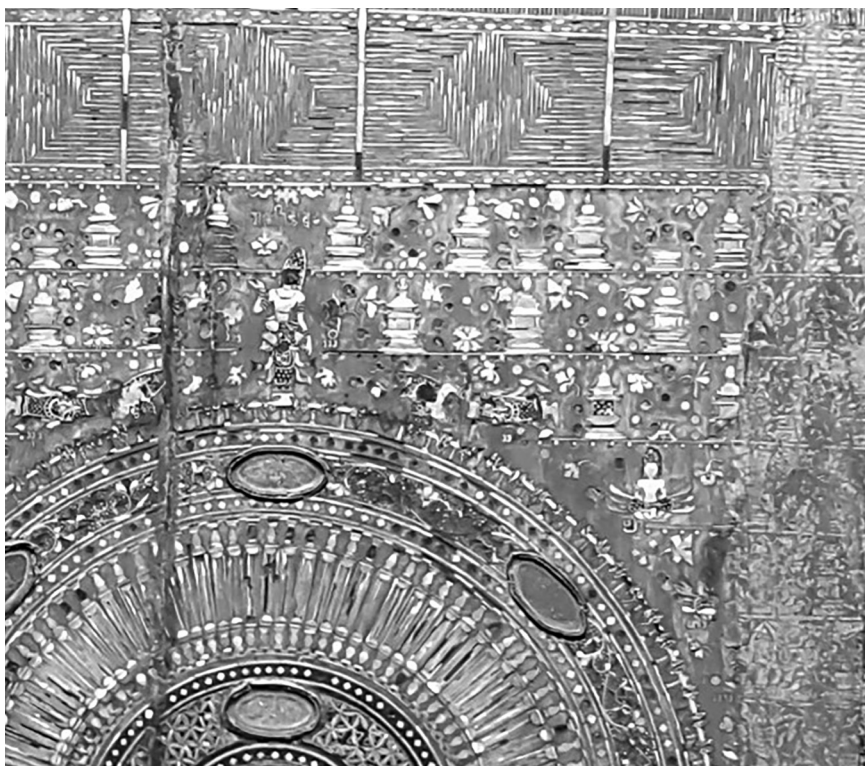
สร้างสรรค์ปี 2561

ที่มา : ข้อมูลจากผู้สร้างสรรค์

พระพุทธรูปประทับนั่งพระสิริห์: นวัตกรรมด้านศิลปะในช่วงล้านนายุคทอง¹

ภาณุพงษ์ เลาสุม²

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่



คำสำคัญ พระพุทธรูปประทับนั่ง ศิลปะล้านนา ไตรภูมิ

บทคัดย่อ

พระพุทธรูปประทับนั่งพระสิริห์กลางเมืองเชียงใหม่ นับเป็นหนึ่งในงานพุทธศิลป์ที่สำคัญและโดดเด่นที่สุดในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 21 ซึ่งเป็นระยะเวลาที่อาณาจักรล้านนารุ่งเรืองมากหรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “ล้านนาคู่ทอง” บทความนี้ต้องการเสนอมุมมองด้านศิลปะ เพราะเห็นว่าพระพุทธรูปปางนี้ไม่ได้มีไว้เพื่อสักการะเท่านั้น แต่ผู้สร้างมีเจตนาจะให้ป็นงานจิตรกรรมที่สมบูรณ์แบบด้านความงามและการสื่อความหมายหลายนัยยะ ทั้งพุทธศาสนาและการเมือง เช่น เรื่องพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ พระเจ้าจักรพรรดิราชจักรวาลวิทยา ตลอดจนความเป็นต้นแบบในการจัดรูปมงคล 108 ด้านวัสดุและเทคนิคก็พบ

ว่าเป็นลายทองและงานประดับมุกที่เก่าที่สุด เป็นต้น สิ่งเหล่านี้มีความสำคัญในแง่ที่เป็น ภูมิปัญญาทางศิลปะและงานช่าง สามารถนำมาสนับสนุนแนวคิดเรื่องยุคทองของล้านนาได้ เป็นอย่างดี

บทนำ

มีพระพุทธรูปไม้ประดับมุกของล้านนาองค์หนึ่ง ที่มีความพิเศษและโดดเด่นมากที่สุดชิ้นหนึ่งของประเทศไทย มีความแตกต่างจากพระพุทธรูปอื่นในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นด้านวัสดุและเทคนิค ฝีมือช่างชั้นเยี่ยม รูปแบบศิลปะที่แสดงความเป็นล้านนาอย่างชัดเจน และแบบอย่างของรูปมงคล 108 ก็ไม่เหมือนใคร แม้กระทั่งการติดตั้งหรือการประดิษฐานที่ตั้งขึ้น ไม่ได้วาง หายบนพื้นแบบพระพุทธรูปทองคำอื่นๆ ทำให้สามารถมองเห็นพระพุทธรูปทั้งสององค์ได้ใน มุมตรง เหมือนกับการดูงานจิตรกรรมโดยทั่วไป พระพุทธรูปไม้ประดับมุกองค์นี้ เดิมอยู่ที่ วัดพระสิงห์ กลางเมืองเชียงใหม่ ปัจจุบันนำไปจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ (ภาพที่ 1)

พระพุทธรูปองค์นี้เป็นพระบาททำด้วยไม้กระดาน สูงประมาณ 2 เมตร กว้างประมาณ 90 เซนติเมตร มีฐานไม้ให้พระบาทเสียบฝังอยู่มีลายบัวปิดทอง ด้านหน้าบนฝ่าพระบาททั้งหมด เป็นงานประดับมุกบนพื้นรักทาชาด มีการเน้นส่วนของธรรมจักรด้วยกรอบช่องกระจก พระบาท มีขอบลายโดยรอบทั้งสี่ด้านเป็นงานลงรักปิดทองเทคนิคลายรดน้ำ ด้านหลังลงชาดทั้งผืนทับ ภาพลายรดน้ำเดิม มีเหลือเฉพาะช่วงล่างเป็นรูปภูเขา และมีลายเมฆเหลืออยู่เล็กน้อย (ภาพที่ 2)

ช่วงบนมีจารึกตัวเขียนทอง อักษรธรรมล้านนา บันทึกเมื่อปี พ.ศ. 2347 ข้อความกล่าวว่าเมื่อ พ.ศ. 2337 พระคัมภีระเจ้าอาวาสวัดพระสิงห์ และพระปัญญาธิราชจากบ้านหนองควายได้นำ รอยพระพุทธรูปที่ชำรุดไปให้พระเจ้ากาวิละทอดพระเนตร เพื่อขอให้ช่วยบูรณะปฏิสังขรณ์ พระเจ้ากาวิละ พระชนิษฐา 2 พระองค์ และราชวงศ์ พร้อมทั้งประชาชนทั่วไป มาสักการบูชา รอยพระพุทธรูป แล้วจึงโปรดให้ช่างมาซ่อม³

รอยพระพุทธรูปองค์นี้มีสี่รอยซ้อนกัน เป็นรอยพระบาทของพระกฤษณะ พระโกนาคมนะ พระกัณฐกะ และพระโคตมะ รอยพระบาทของพระโคตมะเป็นรอยสุดท้ายอยู่เหนือรอยพระพุท

อีกสามรอย โดยทำจารึกแสดงพระนามของพระพุทธเจ้าสามพระองค์บนพื้นที่ที่เหลื่อมซ้อนอยู่ ได้สันผ่าพระบาท พระพุทธบาทองค์นี้ว่าหัวแม่เท้าอยู่ทางขวา ดังนั้นจึงเป็นรอยพระบาทซ้าย ภายในรอยพระบาทตรงกลางมีรูปจักรขนาดใหญ่และรูปมงคล 108 ประการอยู่เต็มพื้นที่ ซึ่งทำเป็นองค์ประกอบภาพจักรวาลรูปด้านตั้งในลักษณะเดียวกับภาพจิตรกรรม ตอนบนเป็นพรหมโลกหรือรูปภูมิ 16 ถัดลงมาเป็นเทวโลกหรือสวรรค์ 6 ชั้นในกามภูมิ ต่อเนื่องกับช่วงล่างที่เป็นภาพเขาพระสุเมรุและสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อยู่ตรงกลางและแวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ สัตันดร มหาสมุทร ทวิปทั้งสี่ หิมพานต์ พระอาทิตย์ พระจันทร์ และกำแพงจักรวาลอยู่ขอบนอกสุด

รอยพระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์องค์นี้ มีการกำหนดอายุจากลักษณะของรูปเทวดาลวดลายประดับ และแบบตัวหนังสือว่าน่าจะมีอายุราวสมัยพระเจ้าติโลกราชคือปลายพุทธศตวรรษที่ 20⁴ สอดคล้องกับฮันส์ เพนธ์ ที่ศึกษาตัวอักษรธรรมล้านนาที่อยู่ในจารึกอย่างละเอียดและเห็นว่ารอยพระพุทธบาทนี้ คงไม่ได้ทำในสมัยหลังเพราะตัวอักษรมีลักษณะเก่าทุกตัว ถ้าสร้างขึ้นในสมัยหลังแต่เขียนเลียนแบบอักษรโบราณ น่าจะมีการเขียนพลาดจุดใดจุดหนึ่งบ้าง⁵ จึงเห็นว่าน่าจะสร้างขึ้นในยุคทองของล้านนาหรือหลังจากนั้นไม่นาน ระหว่าง พ.ศ. 1950-2100 โดยช่างได้นำศิลปะบางอย่างของจีนยูนนานมาใช้ อย่างไรก็ตามมีการกำหนดอายุที่ต่างออกไป จากรูปลักษณะของปราสาท และรัศมีที่เปล่งจากพระเศียรของเทวดามีลักษณะเดียวกันกับที่พบในรอยพระพุทธบาทข้างซ้ายที่อำเภอไพศาลี จังหวัดนครสวรรค์ ซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ดังนั้นรอยพระพุทธบาทไม้วัดพระสิงห์จึงควรมีอายุอยู่ในสมัยของสมเด็จพระนารายณ์เช่นกัน คือราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23⁶ ทั้งนี้โดยมิได้มีการอธิบายเพื่อหักล้างหรือโต้แย้งเหตุผลของนักวิชาการกลุ่มแรกแต่อย่างใด

ล้านนาอยู่ภายใต้การปกครองของพม่าตั้งแต่ พ.ศ.2101 มีหลายครั้งที่พยายามกู้อิสรภาพและได้อธิปไตยคืนในช่วงสั้นๆ ความไม่สงบที่ต่อเนื่องถึง 200 ปี ทำให้ล้านนาที่เคยรุ่งเรืองต้องอ่อนแอ มีการอพยพย้ายถิ่นที่อยู่ จนหลายเมืองมีสภาพเป็นเมืองร้าง⁷ สภาพดังกล่าวไม่น่าเอื้อให้เจียงใหม่สร้างผลงานขึ้นเยี่ยมได้ โดยเฉพาะการไม่มีกษัตริย์ปกครอง ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้จึงเห็นด้วยกับนักวิชาการกลุ่มแรกที่เห็นว่าพระพุทธบาทไม้วัดพระสิงห์สร้างขึ้นในยุคล้านนา รุ่งเรืองที่เรียกว่ายุคทองในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 21

ลายชอกับจุดมุ่งหมายการสร้าง

พระพุทธรูปไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์องค์นี้ มีการทำขอบเป็นลวดลายลงรักปิดทองอยู่โดยรอบทั้งสี่ด้าน รูปแบบของลายมีส่วนประกอบอยู่ 3 ประเภทคือ

ลายภูเขา ทำเป็นรูปโขดหินหักโค้งสามวงคือส่วนยอดและด้านข้างซ้าย-ขวา คล้ายลายกลีบบัวเรียงต่อเนื่องตามแนวนอนและซ้อนกันแบบเกล็ดปลาในบางจุด ลายแบบนี้จะใช้กับพื้นที่ที่เป็นภูเขาในลายประดับมุกด้วย ได้แก่ ภูเขาพระสุเมรุและเขากำแพงจักรวาล

ลายรูปต้นไม้และนก ในลักษณะแบบเหมือนจริง เขียนแทรกอยู่กับลายภูเขา บางพื้นที่ทำเป็นลายพันธุ์พฤกษา ดอกไม้ ใบไม้

ลายเมฆแบบศิลปะจีน มีหลายขนาดและรูปลักษณะ แต่จุดเด่นน่าจะอยู่ที่ส่วนปลายลายที่มีลักษณะคล้ายกับยอดกระหนกของไทย (ภาพที่ 3)

ที่น่าสนใจและสำคัญก็คือระเบียบลายที่จัดให้ลายภูเขาอยู่แถวนอกสุดขีดขอบโดยหันส่วนยอดเข้าด้านในตลอดทั้งสี่ด้าน ถัดมาแนวตอนกลางเป็นรูปต้นไม้หันยอดเข้าด้านในเช่นกัน และมีนกเกาะอยู่เหนือภูเขาและต้นไม้ ด้วยรูปแบบที่เหมือนจริงและมีชีวิตทำให้รู้สึกได้ถึงความเป็นภูมิประเทศป่าเขา จากนั้นพื้นที่ในสุดที่ชิดกับพระบาทเป็นลายเมฆแบบจีนอยู่โดยรอบ ยกเว้นด้านบนซึ่งมีพื้นที่มากจึงทำลายพันธุ์พฤกษาค้นอีกชั้นหนึ่ง การจัดความสัมพันธ์ของลายขอบดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าต้องการสื่อความถึงสถานที่ตั้งของรอยพระพุทธรูปว่า ประดิษฐานอยู่บนยอดภูเขาสูง (เทียมนเมฆ) ซึ่งเป็นมุมมองจากด้านบน ภาพที่เห็นจึงคล้ายกับกำลังดูแผนผังและเมื่อนำข้อมูลนี้ไปเชื่อมกับภาพลายทองที่อยู่ด้านหลังแล้ว จะทำให้ทราบว่าภูเขาอันเป็นที่ตั้งของรอยพระพุทธรูปคือที่ไหน ภาพลายทองด้านหลังที่เหลืออยู่เฉพาะส่วนล่างเป็นภาพภูเขาสูงและท้องฟ้าด้านบนก็มีลายเมฆแบบจีน ส่วนล่างสุดเป็นทะเลที่มีเรือสำเภา ถัดขึ้นมาบริเวณภูเขาทำเป็นรูปโขดหินเรียงซ้อนกันแบบเดียวกับลายภูเขาที่ด้านหน้า (ภาพที่ 4) มีแม่น้ำหลายสายไหลลงมา สภาพโดยรวมเป็นป่า มีภาพสัตว์โดยเฉพาะนกชนิดต่างๆ อยู่มากไป และที่สำคัญที่สุดซึ่งเป็นจุดเด่นก็คือส่วนยอดของภูเขาด้านซ้ายมีบันไดโซ่เหลืออยู่บางส่วน (ภาพที่ 5)

ซึ่งทำให้ทราบได้ทันทีว่า ภาพนี้คือเขาสุมณภูที่เกาะลังกา บนยอดเป็นที่ประดิษฐานรอยพระพุทธรูปที่เชื่อกันว่าเป็นรอยที่พระพุทธเจ้าได้เสด็จมาประทับไว้จริงจากการทูลเชิญของพญานาคนับเป็นปริศนาเจดีย์ที่ศักดิ์สิทธิ์และมีชื่อเสียงมากของศรีลังกา

พระสงฆ์ไทยได้เดินทางไปนมัสการรอยพระพุทธรูปที่เขาสุมนภูตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20 ต่อเนื่องถึงพุทธศตวรรษที่ 24 มีบันทึกในต้นกรุงรัตนโกสินทร์กล่าวถึงความยากลำบากของการเดินทางขึ้นเขาสุมนภู ดังนี้ "...ทางขึ้นเขาเป็นทางกันดารนัก แต่ลื่นจะร้อนแฉะแถมเป็นเหลี่ยม ลื่นเป็นโคลตตะใคร่น้ำจับเป็นชอกเขา อนึ่งน้ำในชอกเขาแลห้วยเขานั้น เขามีอุ้มลงไปเย็นเสียดังกระดูกจะแตก ถ้าวันปากก็ปวดดังฟันจะหลุด ถ้าลื่นกินตกไปถึงไหนก็รู้ไปถึงนั้น ครั้นถึงเชิงเขาแล้วขึ้นไปอีก 100 เส้นจึงถึงมณฑปพระพุทธรูป เข้ากันเป็นทาง 400 เส้น แลขึ้นไปนั้นที่เป็นหน้าผาชันมิได้จึงต้องเหนี่ยวสายโซ่ขึ้นไป มีอยู่ 3 แห่ง แต่ละแห่งๆ นั้นสูง 3 วา 4 วาบ้าง คุ่นากล้นนัก ด้วยสูงเหลือสูง และจะได้มีต้นไม้ยึดเหนี่ยวขึ้นไปหามิได้ อาศัยได้แต่โซ่นั้นสิ่งเดียว..."⁸

สายโซ่กับหน้าผาสูงชันเป็นด่านสำคัญที่ต้องผ่านตามคำบอกเล่าของผู้ที่เคยไปนมัสการรอยพระพุทธรูปบนยอดเขาสุมนภูมาก่อน น่าจะเป็นข้อมูลให้กับช่างในการสร้างงาน ดังปรากฏหลักฐานอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังตำหนักพระพุทธรูปอาจารย์ วัดพุทธไสยาสน์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และภาพปูนปั้นวัดไผ่ล้อม จังหวัดเพชรบุรี รวบรวมพุทธศตวรรษที่ 23 เป็นภาพการเดินทางไปนมัสการรอยพระพุทธรูปบนยอดเขาสุมนภู ซึ่งมีบันไดโซ่ (ที่พระภิกษูกำลังปีนขึ้นไป) เช่นเดียวกับภาพที่อยู่ด้านหลังพระพุทธรูปไม้ประดับมุก ด้วยเหตุนี้การทำรูปเขาสุมนภูที่ด้านหลัง ขณะเดียวกันด้านหน้าก็มีลายขอบที่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปตั้งอยู่บนยอดเขาสูง จึงมีความเป็นไปได้ที่ข้อมูลดังกล่าวจะเป็นเครื่องชี้ให้เห็นเจตนาของผู้สร้างว่า พระพุทธรูปไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์องค์นี้ คือภาพจำลองของรอยพระพุทธรูปที่เขาสุมนภู ประเทศศรีลังกา ทั้งนี้เพื่อจุดมุ่งหมายที่ต้องการให้มีบริโศกเจดีย์โดยสมมติประดิษฐานอยู่ในเมืองเชียงใหม่ ทำนองเดียวกับที่พญาสิทธิไธได้ส่งคณะทูตไปจำลองรอยพระพุทธรูปที่เขาสุมนภูลังกาทวีป เพื่อกลับมาสร้างและประดิษฐานยังเมืองต่างๆ ในอาณาจักรสุโขทัย 4 แห่ง โดยเฉพาะจารึกพบที่เขารอยพระบาทใหญ่นอกเมืองสุโขทัย ระบุถึงการตั้งชื่อภูเขาให้ใหม่ว่าสุมนภูบรรพต ดังนี้ "...เขานี้ชื่อสุมนภูบรรพต...เรียกชื่อดังอันเพื่อไปพิมพ์เอารอยดินพระพุทธรูปเจ้าเราอันเหยียบเหนือจอมเขาสุมนภูบรรพต...ในลังกาทวีปพูนมาประดิษฐานไว้เหนือจอมเขาอันนี้แล้วให้คนทั้งหลายได้เห็นรอยฝ่าตีนพระพุทธรูปเป็นเจ้าเราอันนี้ มีลายอันได้รอยแปดสีสอง ให้ผู้สังเกตและ...ทั้งหลายได้ให้วันบำเพ็ญ..."⁹

ธรรมาจักรหรือจักรวาล

จักรบนรอยพระพุทธรูปมีความสำคัญ สืบเนื่องจากเป็นสิ่งเดียวในพระบาทที่ระบุอยู่ในรายการมหาปฐกษณ 32 ประการ ลำดับที่ 2 ความว่า “พื้นพระบาททั้งสองมีจักรเกิดขึ้น จักรเหล่านี้มีซี่กงและดุม เกิดจากอานิสสที่..เหตุราปาตเลสุ จุกานี ขาดานี ลายพื้นพระบาทเป็นจักร”¹⁰ ด้วยเหตุนี้ นับแต่อดีตเป็นต้นมาอย่างน้อยต้องมีรูปจักรอยู่กลางฝ่าพระบาท ส่วนเครื่องหมายมงคลอื่นเป็นสิ่งที่เพิ่มเข้ามาภายหลังและมีมากขึ้นโดยวางอยู่บนที่ว่างรอบจักร เช่น พระพุทธรูปที่แคว้นอานธระ เมืองอมราวดี ประเทศอินเดีย ราวพุทธศตวรรษที่ 7 ต่อมาเมื่อมีการพัฒนาเป็นมณฑล 108 จักรก็ยังปรากฏอยู่ตรงกลาง มีขนาดเล็กลง ที่สำคัญคือแยกออกจากลายมงคลอื่นทั้งหมด ดังตัวอย่างที่พบในเมืองพุกาม ประเทศพม่า ราวพุทธศตวรรษที่ 17 จักรแม้จะสำคัญแต่ที่ผ่านมาก็ค่อยถูกกล่าวถึงมากขึ้น ส่วนใหญ่จะให้ความสนใจกับมณฑล 108 มากกว่า อย่างไรก็ตาม จักรบนพระบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์ (ภาพที่ 6) พบว่ามีความโดดเด่นเป็นพิเศษ เพราะเป็นสิ่งที่ดึงดูดสายตาเมื่อแรกเห็น ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ามณฑล 108 ส่วนที่ทำเป็นรูปฉัตรจักรวาลที่อยู่ถัดลงมา จนตัดสินได้ยากว่าอะไรเด่นกว่ากัน

และทำให้รู้สึกว่าเป็นไปได้หรือไม่ที่ผู้สร้างมีเจตนานำเสนอสองส่วนนี้ ในลักษณะขัดแย้งหรือประชันกัน แต่ความขัดกันนี้ถูกทำให้สามารถอยู่ร่วมหรือไปด้วยกันได้ ด้วยการออกแบบจักรให้มีรูปลักษณะเหมือนผังจักรวาล กล่าวคือ นอกจากจะมีรูปทรงกลมเหมือนกับสัณฐานของจักรวาลแล้ว จุดเน้นที่จงใจทำเพิ่มเข้ามาก็คือกรอบของกระจกล้อมรอบอยู่ศูนย์กลาง กรอบรูปวงรีหรือลูกฟักในตำแหน่งสี่ทิศที่วางรอบในหรือดุมล้อ และที่วางรอบนอกหรือวงล้อมีการเพิ่มตำแหน่งทิศเฉียงอีกสี่กรอบเป็นแปดจุดโดยรอบ ทั้งสองส่วนจึงมีความสอดคล้องกันในลักษณะที่เป็นแผนผังกับรูปด้านตั้งของจักรวาลเดียวกัน

อย่างไรก็ดี การตีความหมายรูปจักรในที่นี้อาจพิจารณาได้ 2 ระดับ คือระดับโลกุตระภูมิ และโลกียะหรือไตรภูมิ ระดับแรก การที่จักรถูกเน้นให้มีขนาดใหญ่เกือบเต็มพื้นที่ส่วนกว้างของพระบาทจนเท่ากับฉัตรจักรวาลเบื้องล่าง ในตำแหน่งที่สูงกว่า เหนือกว่า เป็นรูปทรงกลมที่สมบูรณ์และมีลักษณะเชิงนามธรรม แสดงให้เห็นว่าแผนผังจักรวาลของจักรเป็นเพียงลักษณะภายนอก ความหมายที่แท้จริงก็คือ “พุทธะ”¹¹ จักรบนพระพุทธรูปไม้ประดับมุกก็คือธรรมจักรสัญลักษณ์เก่าแก่ที่ใช้แทนองค์พระพุทธรูปหรือธรรมะของพระองค์ เป็นความหมายดั้งเดิมของจักรรูปวงล้อที่เคยปรากฏอย่างโดดเด่นในศิลปะอินเดียโบราณทั้งที่การทูลและสาธุจิต เป็นยุค

ที่ยังไม่มีการทำรูปพระพุทธรูปเจ้าในร่างมนุษย์ แต่จะใช้สัญลักษณ์แทน อาทิ พระบาท โปธิบัลลังก์จักร และสกล เป็นต้น ซึ่งพบว่ามียักษ์จักรเท่านั้นที่อยู่บนพระบาท เช่นเดียวกับ เสาศรรณจักรที่หมายถึงแสงแห่งพระธรรมได้แผ่ไปทั่วทุกสารทิศในจักรวาล แม้ในสมัยคันธาระ ที่นิยมสร้างพระพุทธรูปแล้วก็ยังพบธรรมจักรแทนพุทธะอยู่ด้วย (ภาพที่ 7)

ระดับที่สอง น่าจะอยู่ในฐานะความหมายแฝง หรือนัยยะทางสังคมวัฒนธรรม ที่มองมายังผู้อุปถัมภ์การสร้าง ซึ่งในวัฒนธรรมหลวงก็คือกษัตริย์ เพราะโดยทั่วไปการสร้างผลงานชิ้นสำคัญ หมายถึงการสร้างบุญกุศลที่ยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ เพื่อเป็นสิริมงคลของบ้านเมือง ความรุ่งเรืองของอาณาจักร และในกรณีนี้อาจรวมถึงความศักดิ์สิทธิ์ของพระนคร นอกจากนี้แล้วโดยปกติเป็นย่อมมุ่งหมายให้การกระทำดังกล่าวส่งผลให้พระองค์อยู่ในสถานะอันสูงส่งด้วยบุญบารมีและอำนาจ โดยเฉพาะในบริบทของประวัติศาสตร์และการเมืองของดินแดนแถบนี้ที่มีการทำสงครามระหว่างเมืองและอาณาจักรมาตลอด มักถูกมองโดยอ้างแนวคิดเรื่องพระราชาในอุดมคติของพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ ซึ่งมีอยู่ในคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่าง ๆ ก็คือแนวคิดเรื่อง พระจักรพรรดิ ซึ่งกำเนิดขึ้นในชมพูทวีปช่วงระหว่างที่จักรวาลไม่มีพระพุทธรูป โดยความหมายดั้งเดิมของศัพท์คำว่า จักรพรรดิ ก็คือราชาที่อยู่เหนือราชา อยู่เหนืออาณาจักรของพระราชาด้วยอำนาจหรือผู้ที่ทำให้จักรพรรดิไปตลอดดินแดนด้วยอำนาจ¹² ดังนั้น การที่พระพุทธรูปไม่ประดับมุกถูกสร้างขึ้นอย่างวิจิตร และมีการเน้นสัญลักษณ์รูปจักรเป็นพิเศษจึงเป็นไปได้ว่าจักรที่ถูกออกแบบให้มีลักษณะเป็นแผ่นผืนจักรวาล ก็คือจักรของพระจักรพรรดิ ตามนัยยะที่ได้กล่าวมา ซึ่งก็สอดคล้องกับรูปพระจักรพรรดิประดับมุกที่โดดเด่นอยู่ตรงกลางของชมพูทวีป แวดล้อมด้วยรัตนเจ็ด และปัญจมหานทีที่ไหลลงมาจากหิมพานต์เหมือนกรอบบริบดินแล้วไปออกมหาสมุทร นอกจากนี้ ยังปรากฏรูปฉัตรขนาดเล็กจำนวนมากตั้งเรียงบนขอบรอบธรรมจักร อย่างไรก็ตาม ฉัตรดังกล่าวอาจหมายถึงเศวตฉัตรที่เป็นหนึ่งในมงคล 108 ประเภทเครื่องประกอบบารมีกษัตริย์ แต่อีกด้านหนึ่งก็อย่าลืมว่า ฉัตรก็เป็นเครื่องสูงและเครื่องสักการะสำหรับพระพุทธรูปด้วย

ระเบียบภาพใหม่ของมงคล 108

พัฒนาการสำคัญของการสร้างรอยพระพุทธรูปในพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ก็คือ การสร้างเครื่องหมายมงคล 108 บนฝ่าพระบาท ตามคำบรรยายลักษณะพระบาทที่พบในคัมภีร์อรรถกถาบาลีในมหาปธานสูตร ใน ทิมนิกาย (ยังไม่สมบูรณ์) และเครื่องหมายมงคล 108 ที่

สมบูรณของพระบาทพระอาริยมตไตรย พระอนาคตพุทธเจ้าในสมันตภัททิยะ อรรถกถา
อนาคตวงศ์ ซึ่งน่าจะรจนาขึ้นในศรีลังกา โดยพระอุปติสสะ ราวพุทธศตวรรษที่ 16 ต่อมาในพ.ศ.
1699 พระพุทธรักขิตตะ ได้รจนา ขิณาลังการฎีกา เป็นภาษาบาลี ซึ่งกล่าวถึงมหาบุริสลักษณะ
32 ประการ และเครื่องหมายมงคล 108 บนฝ่าพระบาทของพระพุทธเจ้าที่สมบูรณ¹³ เครื่องหมาย
มงคล 108 นี้ประกอบขึ้นด้วย 1) มงคลประเภทที่เป็นสัญลักษณ์แห่งโชคลาภ ความเจริญ และ
ความอุดมสมบูรณ์ 2) ประเภทที่เป็นเครื่องประกอบบารมีของกษัตริย์และพระเจ้าจักรพรรดิ
และ 3) ประเภทที่เป็นส่วนประกอบทางรูปธรรมและนามธรรมของสุคติภพในจักรวาล เมื่อรวม
กันแล้วมงคลทั้ง 108 นี้ แสดงออกถึงความมีสภาวะครอบจักรวาลของพระพุทธเจ้าและบารมี
อันคุ้มครองและให้สิริมงคลต่อผู้ที่ได้ยึดถือพระองค์เป็นที่พึ่ง¹⁴

อย่างไรก็ตาม ที่ผ่านมามีพบหลักฐานรอยพระพุทธรูปแบบที่มีเครื่องหมายมงคล 108 ใน
ศรีลังกาเลย แม้แต่รอยพระพุทธรูปบนยอดเขาสุมนกฎที่มีชื่อเสียงและเป็นต้นแบบของการ
จำลอง ก็ทราบกันดีว่าเป็นเพียงรอยเว้าในพื้นหิน ลึกประมาณ 1-2 นิ้ว รูปร่างยาวมน มีการ
เสริมด้วยซีเมนต์จนมีรูปร่างคล้ายรอยเท้าคน ความยาว 5 ฟุต 5 นิ้ว ส่วนกว้างสุด 2 ฟุต 7
นิ้ว ดูไม่ออกว่าเป็นรอยเท้าขวาหรือซ้าย¹⁵ ดังนั้น การสร้างรอยพระพุทธรูปแบบที่มี
เครื่องหมายมงคล 108 จึงเป็นผลงานที่เกิดขึ้นในประเทศพม่า ไทย และกัมพูชา หลักฐานเก่า
ที่สุดก็คือรอยพระพุทธรูปสลักหินพบที่สถูปโลกะนันทะและเขวเชิกอน ราวพุทธศตวรรษที่ 17
(ภาพที่ 8)

รอยพระพุทธรูปที่พุกามเหล่านี้จึงเป็นต้นแบบแรกสุดของการจัดระเบียบเครื่องหมายมงคล
108 ในแบบตาราง ซึ่งเป็นแบบที่นิยมและให้อิทธิพลกับไทยทั้งที่สุโขทัย อยุธยา และ
รัตนโกสินทร์

รอยพระพุทธรูปของพระพุทธเจ้าตั้งแต่มีเครื่องหมายมงคลน้อยและเพิ่มมากขึ้นในอินเดีย จน
เป็นมงคล 108 ในอรรถกถาและฎีกาของศรีลังกา มาสู่การสร้างจริงในพม่า ไทย และกัมพูชา
นั้น พบว่ามีเพียงจักรูปวงล้อเท่านั้นที่มีแนวปฏิบัติแน่นอนว่าต้องอยู่กึ่งกลางฝ่าพระบาท ส่วน
เครื่องหมายมงคลอื่นที่อยู่รายรอบ มีระเบียบการจัดวางหลากหลายทั้งคล้ายคลึงและแตกต่างกัน
ในแต่ละพื้นที่และยุคสมัย แสดงให้เห็นว่าคัมภีร์แสดงเฉพาะรายการเครื่องหมายมงคล
แต่ไม่มีการกำหนดรูปแบบ วิธีการจัดระเบียบเครื่องหมายมงคลในรอยพระบาท แน่แน่นอนว่า
ปัจจัยข้อนี้ส่งผลให้มีรอยพระพุทธรูปรูปแบบต่าง ๆ อย่างไรก็ตามงานแบบประเพณีนิยมย่อม
เน้นการผลิตซ้ำหรือสืบทอดของเดิมเป็นหลัก การสร้างแบบแผนใหม่จึงเป็นสถานการณ์พิเศษ

และสำคัญ ซึ่งในกรณีรอยพระพุทธรูปของไทยพบว่ามีโครงสร้างแบบหรือระบบการจัดวางเครื่องหมายมงคล 108 ใหม่ในเวลาใกล้เคียงกันถึงสองรูปแบบ เมื่อรวมกับของพุทธรูปที่เข้ามา ก่อน จึงมีแบบแผนการจัดเครื่องหมายมงคล 108 อย่างน้อยสามรูปแบบ ดังนี้

แบบตาราง

มีที่มาจากเมืองพุทธรูป ประเทศพม่า นับเป็นต้นแบบแรกสุดของการจัดระเบียบเครื่องหมายมงคล 108 มีโครงสร้างพื้นที่แบบเรขาคณิต คือเป็นช่องตารางสี่เหลี่ยมเต็มผืนผ้า โดยเว้นพื้นที่ตรงกลางไว้สำหรับจักรูปวงล้อ (บางครั้งทำเป็นบัว) การลำดับเครื่องหมายมงคล เริ่มต้นที่ช่องแรกได้หัวแม่เท้า เรียงตามแนวนอนไปจนสุดส่วนกว้างของพระบาท วนลงสู่แนวสันเท้า แล้วย้อนตัววงแคบเข้าจนจบลงที่ตรงกลางรอบจักร ตัวอย่างการจัดแบบนี้ เช่น รอยพระพุทธรูปที่วัดตระพังทอง วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย รวมถึงรอยพระพุทธรูปที่สร้างคราวเดียวกันที่เขานางทอง จังหวัดกำแพงเพชร (ภาพที่ 9) เป็นต้น

แบบวงกลม

เป็นต้นแบบที่เกิดขึ้นในสุโขทัยเป็นครั้งแรก ช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 20 ต้นแบบเป็นพระบาทคู่ สลักหิน แสดงรอยพระยุคลบาท¹⁶ ปัจจุบันอยู่ที่วัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 10)

โครงสร้างพื้นที่ใหม่รูปวงกลม เกิดจากการขยายจักรให้มีความใหญ่ เพื่อรองรับเครื่องหมายมงคล 108 ด้วยการแบ่งช่องตารางในวงกลมที่ซ้อนเป็นชั้นๆ การลำดับและระเบียบภาพเปลี่ยนไป โดยให้พรหมโลกและเทวโลก อันเป็นภูมิชั้นสูงอยู่รอบในหรือศูนย์กลาง ถัดออกมาช่วงกลางเป็นรัศมีของพระเจ้าจักรพรรดิ เครื่องประกอบบารมีและเครื่องสูง สำหรับรอบนอกเป็นมงคลอื่นๆที่เป็นส่วนประกอบของโลกภูมิ การจัดระเบียบเครื่องหมายมงคลในโครงสร้างรูปวงกลมของรอยพระบาทวัดเสด็จ จังหวัดกำแพงเพชรปรับเปลี่ยนจากช่องตารางมาเป็นแบบแผนผังจักรวาล ที่มีการสลับตำแหน่งกับแบบแรก ศูนย์กลางคือเขาพระสุเมรุ ถัดออกมาเขาสัตตบริภัณฑ์ ทะเลสี่พันดร พระอาทิตย์ พระจันทร์ ต่อด้วยหิมพานต์ เครื่องสูง รัศมีของพระเจ้าจักรพรรดิ วงนอกสุดเป็นเทวโลกและพรหมโลก

แบบระบบภาพ

เป็นต้นแบบการจัดระเบียบเครื่องหมายมงคล 108 รูปแบบใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นที่เชียงใหม่ราวพุทธศตวรรษที่ 21 โดยพื้นฐานแล้วมีความแตกต่างจากสองแบบแรกมาก เพราะแบบตารางกับแบบวงกลมจะมีกรอบโครงแบบเรขาคณิต เครื่องหมายมงคลทั้งหมดจึงถูกแยกและถูก

จำกัด แม้จะมีระเบียบและความเชื่อมโยงอยู่บ้างในการจัดลำดับก่อน-หลัง บน-ล่าง หรือ ล้อมศูนย์กลางเป็นชั้นๆ ก็ตาม แต่การมีกรอบพื้นที่ที่ชัดเจนตายตัว ส่งผลให้ทางกายภาพ แต่ละรูปมงคลจะถูกแยกออกจากกัน สัมพันธ์กันแบบลวดลาย คือมีขนาดเท่าๆกัน ซึ่งขัดกับประสบการณ์ของเรา เกี่ยวกับสิ่งที่ป็นรูปธรรมทั้งหลายที่ต่างก็มีรูปลักษณ์และขนาดที่แตกต่างกัน จึงเป็นเครื่องหมายที่ไม่มีชีวิตหรือความสมจริงเชิงประจักษ์ ซึ่งจะต่างกับระเบียบภาพใหม่ของเครื่องหมายมงคล 108 ในพระพุทธรูปที่ไม่ประดับมุกวัดพระสิงห์ ที่อาศัยเนื้อหาของรูปมงคลเชื่อมโยงกับความหมายในโครงเรื่องหลักที่รู้จักดีอยู่แล้วก็คือไตรภูมิ โดยเฉพาะจากจักรวาลรูปด้านตั้งที่มีพรหมโลก 16 ชั้นอยู่ช่วงบน ถัดลงมาคือเทวโลก 6 ชั้น แล้วจึงเป็นโลกหรือมนุษย์ภูมิ ซึ่งเป็นที่ตั้งของจากจักรวาลอันมีเขาพระสุเมรุอยู่ศูนย์กลาง มีเขาสัตตบริภัณฑ์ล้อมรอบ คั่นด้วยทะเลสี่พันดร ถัดมาจึงเป็นมหาสมุทรใหญ่กับทวีปทั้งสี่ แล้วปิดด้วยเขากำแพงจักรวาล สำหรับเครื่องหมายมงคลอื่นๆ เรียงรายอยู่บนพื้นที่ว่างของท้องฟ้า ผืนน้ำ และชมพูทวีปที่มีป่าหิมพานต์กับพระเจ้าจักรพรรดิราช ทั้งหมดอยู่ภายใต้โครงสร้างขององค์ประกอบภาพขนาดใหญ่ ทำให้เครื่องหมายมงคล 108 มีรูปลักษณ์ ขนาด และตำแหน่งของตัวเอง ที่รูปมงคลหนึ่งอาจซ้อนอยู่ในอีกรูปมงคลหนึ่ง โดยมีพื้นที่ว่างเป็นตัวประสานให้สัมพันธ์กลมกลืนกันอย่างสวยงามและยิ่งใหญ่อลังการ นับเป็นรอยพระพุทธรูปที่มีพื้นฐานของงานจิตรกรรมอย่างแท้จริง (ภาพที่ 11)

จากจักรวาลในฐานะนวัตกรรมด้านศิลปะ

ตามที่ได้กล่าวมาแล้วว่าการจัดเครื่องหมายมงคลรูปแบบใหม่ หรือ“ระบบภาพ”ก็คือการสร้างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมรูปจากจักรวาลที่สมบูรณ์แบบมากที่สุด ตั้งแต่กระแสดความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาลวิทยาของเถรวาทลังกาวงศ์ได้แพร่หลายในงานวรรณกรรมและศิลปกรรม นับเป็นนวัตกรรมด้านศิลปะอย่างแท้จริง เกี่ยวกับที่มาของการประกอบสร้างจากจักรวาลดังกล่าว มีปัจจัยสำคัญอย่างน้อย 3 เรื่อง ได้แก่ เครื่องหมายมงคล 108 ประการ จิตรกรรมฝาผนังเมืองพุกาม และคัมภีร์โลกศาสตร์

เครื่องหมายมงคล 108 ประการ

ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17 การสร้างรอยพระพุทธรูปมีแนวปฏิบัติที่นิยมทำกันทั่วไปคือการบรรจุมงคล 108 ลงบนฝ่าพระบาทโดยมีจักรอยู่ตรงกลาง รูปมงคลที่เพิ่มขึ้นนี้ พบว่าส่วนที่เป็นองค์ประกอบของจักรวาลคติมีจำนวนมากที่สุด ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่ามงคล 108 ใน

รอยพระพุทธรูปคือช่องทางในการถ่ายทอดแนวคิดเรื่องจักรวาลและไตรภูมิสู่สังคม ดังนั้นรายการเครื่องหมายมงคล 108 ประการ จึงเป็นข้อกำหนดที่อยู่เบื้องหลังการสร้างฉากจักรวาลในรอยพระพุทธรูป เครื่องหมายมงคลแต่ละคัมภีร์มีรายละเอียดแตกต่างกันบ้างทั้งรูปศัพท์และสิ่งของ แต่ในภาพรวมแล้วเหมือนกันเกือบทั้งหมด

ลำดับ	ชื่อ	คำแปล
1	สตติ	หอก
2	สิริวจุ	ที่อยู่ของพระศรี(พระลักษมี)
3	นันทียวด	ดอกพุด
4	โลวตติก	เครื่องหมายสวัสดิกะ
5	วฏัส	พวงมาลัย ต่างหู เครื่องประดับ
6	วทุรมาณ	ภาชนะชนิดหนึ่ง
7	ภทพิรุ	พระแท่น
8	องกุส	ขอช้าง
9	ปาสาท	ปราสาท
10	โตรณ	ซุ้มประตู
11	เสตจตุต	เศวตฉัตร
12	ขคค	พระขรรค์
13	ตาลวณ	พัดใบตาล
14	มยุรหตุ	หางนกยูงขนาดหนึ่งกำมือ
15	จามร	แล้ทำจากหางจามร
16	อุณทิส	มงกุฏ
17	มณิ	แก้วมณี
18	ปตุต	บาตร
19	สุมนทาม	พวงมาลัย
20	นีลุปปล	ดอกบัวเผื่อนสีน้ำเงิน
21	รตุตุปปล	ดอกบัวกินสายสีแดง
22	รตุตปทุม	ดอกบัวหลวงสีแดง
23	เสตปทุม	ดอกบัวหลวงสีขาว
24	ปุณทริก	ดอกบัวหลวงพันธุ์หนึ่ง
25	ปุณณกลล	หม้อที่มีน้ำเต็ม

ลำดับ	ชื่อ	คำแปล
26	ปฏนปตต	ถ้วยที่มีของบรรจุอยู่เต็ม
27	สมุทท	มหาสมุทร
28	จกกวาฬปพพต	ภูเขาที่ล้อมรอบจักรวาล
29	หิมวนตปพพต	เขาคิมพานต์
30	เมรุพพต	เขาพระสุเมรุ
31	สุริยมณฑล	ดวงอาทิตย์
32	จันทนล	ดวงจันทร์
33	นภขตต	กลุ่มดาวที่ดวงจันทร์โคจรผ่าน
34 - 37	สปรวารจตุมาทป	ทวีปใหญ่ทั้งสี่มีเกาะบริวารสองพัน
38	สปรวารสตรตตตต สมังคจกกวตติ	พระเจ้าจักรพรรดิราชพร้อมด้วยรัตนะทั้งเจ็ด
39	ทกขินาวตตลข	สิ่งของที่เส้นจากกันเวียนขวา
40	สุวณณมจยคค	ปลาทองคำหนึ่ง
41	จกการุธ	จักรที่ใช้เป็นอาวุธ
42 - 48	สตรตมหาคงคา	สระใหญ่ 7 สระ
49 - 55	สตรตกุลปพพต	เทือกเขาสำคัญ 7 เทือก
56 - 62	สตรตสิทนต์สาคร	ทะเลสีทันดร 7 ห้วง
63	สุวณณสุปณนราชา	พระยาครุฑทอง
64	สัสมาร	จระเข้
65	ธขปาดาก	ธงรูปสามเหลี่ยมและธงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า
66	สุวณณสิวิกา	เสลี่ยงทอง
67	สุวณณวาฬวิชนี	พัดทองทำด้วยทองจามร
68	เกลาสปพพต	เขาไกลาส
69	สิหราช	พระยาลิงห์
70	พยุคฆราช	พระยาเสือโคร่ง
71	วลาทกอสสุราช	พระยามี้วลาทก
72	อุโปสถทนต์ราช	พระยาช้างเผือกชื่ออุโปสถ
73	วาลุกินาครราช	พระยานาควาลูกี
74	หัสราช	พระยาหงส์
75	อุสภราช	พระยาโคตรผู้
76	เอราวณทนต์ราช	พระยาช้างเอราวัณ
77	สุวณณมกร	พระยามกรทอง

ลำดับ	ชื่อ	คำแปล
78	จตุมนานาวารชา	เรือใหญ่ที่มีสี่มุข
79	สวจุกเณรุ	แม่โคพร้อมกับลูก
80	กิปุริส	กีนร
81	กีนุรี	กีนรี
82	กรวิก	นกการเวก
83	มยุรราชา	พระยานกยูง
84	โกณจรรยา	พระยานกกระเรียน
85	จกุกวากราชา	พระยานกจักรวากะ
86	ชีวชีวกราชา	พระยานกชีวะ(ไก่ฟ้า)
87 - 92	ฉเทวโลก	เทวโลก 6 ชั้น
93 - 108	โสฬสพรหมโลก	พรหมโลก 16 ชั้น ¹⁷

การตรวจสอบรูปมงคลในพระพุทธรูปไม่พบว่ามีภาพส่วนใหญ่เชื่อมโยงกับรายการเครื่องหมายมงคลข้างต้นเกือบทั้งหมด ที่ไม่ตรงหรือไม่สามารถระบุได้มีไม่มาก ส่วนหนึ่งเพราะมีขนาดเล็กและชำรุดสึกกร่อน สิ่งที่เห็นแม้จะเป็นรูปมงคลเกือบทั้งหมด แต่การรับรู้รูปลักษณะใหม่แตกต่างจากสองแบบเดิมมาก กล่าวคือไม่ตระหนักว่าเป็นรูปมงคลเพราะส่วนต่างๆ สัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทำให้เกิดการซึมซับทั้งความงามและเนื้อหาของภาพไปพร้อมๆ กัน ในแง่นี้วิธีจัดรูปมงคลแบบใหม่คือ “ระบบภาพ” สามารถสื่อความหมายเกี่ยวกับจักรวาลคติได้ผลดีกว่า ความเป็นรูปมงคล 108 เหมือนจะถูกซ่อนหรือพรางอยู่ภายใต้ความอลังการขององค์ประกอบภาพขนาดใหญ่ ที่มีรายละเอียดซับซ้อน จึงพบว่ามี การนำตัวอักษรชื่อรูปมงคลมาวางกำกับภาพอยู่ทั่วไปตลอดผืน ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่เคยปฏิบัติมาก่อน รูปมงคลโดยรวมจึงมีอยู่ 2 ประเภทคือแบบที่มีตัวอักษรกำกับและแบบที่ไม่มีตัวอักษรกำกับ ดังนี้

1. รูปมงคลที่มีตัวอักษรกำกับ จำนวน 67 รูป จำแนกเป็น

- พรหมโลก (16) เทวโลก (6)
- องค์ประกอบจากจักรวาล (24) ได้แก่ เขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ (7) ทะเลสี่ท้นดร (7) มหาสมุทร ทวีปทั้งสี่ (4) กำแพงจักรวาล พระอาทิตย์ พระจันทร์ และหมู่ดาว
- รูปมงคลอื่นๆ (19) ได้แก่ ปราสาท ชุ่มประตุ เพชรพลอย พวงมาลัย ดอกบัวเผื่อน สีน้าเงิน ดอกบัวสายสีแดง ดอกบัวหลวงสีแดง ดอกบัวหลวงสีขาว หอยสังข์ ปลาคู่ พระยา

ครุฑ พระยานาคควาสุกี้ ข้างเฮอร์วณ มังกรทอง จระเข้ กิณนรี กิณนรี และนกการเวก

- รูปมงคลที่ตัวอักษรไม่ตรงตัวบทหรือระบุไม่ได้ (2)

2. รูปมงคลที่ไม่มีตัวอักษรกำกับ จำนวน 41 รูป มีทั้งแบบที่เห็นได้ชัดและที่แทรกร่วมอยู่ในภาพส่วนต่างๆ พบมากบริเวณชมพูทวีป ด้านล่างมีรูปพระจักรพรรดิราชพร้อมด้วยรัตนทั้งเจ็ด และมีเศวตฉัตร บัลลังก์ มงกุฎ พระขรรค์ พัดใบตาล ฯลฯ ด้านบนมีเขาหิมาพานต์ สระใหญ่ทั้งเจ็ด มือโนดาตอยู่ตรงกลาง (ต้นกำเนิดแม่น้ำ 5 สาย) อีก 6 สระอยู่ใต้รูปสัตว์ตั้งเรียงกัน มีพระยาสิงห์ พระยาเสือโคร่ง พระยาโค พระยาช้างอุโบสถ พระยาม้าลายหอก และแมโคกับลูก ถัดขึ้นไปมีพระยานกยูง นกกระเรียน ห่านป่าสีแดง และไก่ฟ้า เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังเมืองพุกาม

ล้านนาได้รับแรงบันดาลใจและอิทธิพลทางศิลปะจากพุกาม ประเทศพม่า ตั้งแต่ยุคแรกสร้างอาณาจักรในพุทธศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องถึงพุทธศตวรรษที่ 20 โดยเฉพาะรูปแบบพระเจดีย์¹⁸ กรณีพระพุทธรูปไม่ประดับมุกก็ได้รับแบบอย่างทางศิลปะจากพุกาม รวุดันพุทธศตวรรษที่ 21 สันนิษฐานว่าเป็นการหยิบยืมรูปแบบฉากรวาลในจิตรกรรมฝาผนังวิหารโลกะเตกพันมาปรับใช้

วิหารโลกะเตกพัน (Lokahteikpan) ตั้งอยู่หน้าเมืองเก่าใกล้กับพระเจดีย์เวสิธอร์ แม้จะเป็นวิหารค่อนข้างเล็ก แต่มีความสำคัญเพราะสร้างโดยราชกุมาร พระภิกษุเชื้อพระวงศ์ที่เพิ่งเดินทางกลับจากลังกา จิตรกรรมฝาผนังภายในเป็นงานที่โดดเด่นของพุกาม แบบศิลปะอิทธิพลปาละ ส่วนเนื้อหาเป็นสายเถรวัถหลังกาวศ์ อาทิ มีการเขียนพระพุทธรูปคู่ที่มีรูปมงคล 108 แบบตารางบนเพดานมุขหน้า¹⁹ ภาพอดีตพุทธ 28 พระองค์ นิบาตชาดกที่เน้นทศชาติพุทธประวัติเป็นชุดเหตุการณ์สำคัญ โดยเฉพาะตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ที่ผั่งด้านข้างทิศตะวันออก เป็นภาพแสดงความยิ่งใหญ่ของเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าแสดงเทศนาแก่เหล่าเทวดาและพระพรหมจากหิมันจักรวาล สิ่งที่น่าสนใจอย่างมากก็คือ ฉากรวาลที่มีเขาพระสุเมรุเป็นแท่งแกนขนาดใหญ่อยู่ตรงกลางและเขาตัดบริภัณฑ์รูปแท่งเสาสูงลดหลั่นกัน เรียงขนานเขาพระสุเมรุข้างละเจ็ด มีพระอาทิตย์ พระจันทร์ ส่วนด้านล่างเป็นทะเลมีปลาใหญ่แหวกว่ายอยู่ (ภาพที่ 12)

“ฉากจักรวาล” ในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้จะเป็นงานต้นแบบที่เกิดขึ้นครั้งแรกที่นี่ มีลักษณะเฉพาะเป็นกลุ่มแท่งเสาในโครงสร้างรูปสามเหลี่ยม กล่าวคือใช้เสาเป็นภาพตัวแทนเขาวงแหวนในตัวบท²⁰ แต่นักวิชาการยอมรับและเห็นพ้องกันทั่วไปว่า แท่งเสาช้างละเจ็ดสิบเนื่องจากการนำเสนอในลักษณะ “ภาพตัดขวาง” (Section) ในงาน 2 มิติ²¹ อย่างไรก็ตามโดยพื้นฐานแล้วฉากจักรวาลมีลักษณะเป็น “ตัวแบบ” หรือ “รูปสัญลักษณ์” ที่สามารถถูกผลิตซ้ำหรือหยิบยืมไปใช้ในงานประเภทต่างๆ หรือสถานการณ์อื่นได้อย่างหลากหลาย

คัมภีร์โลกศาสตร์

จิตรกรรมฝาผนังพุทธมได้ให้ตัวแบบฉากจักรวาลแก่เชียงใหม่ซึ่งมีความสำคัญ แต่ในกรณีพระพุทธบาท ข้อกำหนดของเครื่องหมายมงคล 108 มีสิ่งต่างๆเพิ่มขึ้นอีกหลายอย่าง ได้แก่ ทวีปทั้งสี่ หิมพานต์ กำแพงจักรวาล รวมถึงสวรรค์ 6 ชั้น และพรหมโลก 16 ชั้น เป็นการสร้างองค์ประกอบภาพจักรวาลที่สมบูรณ์แบบ หรือสื่อความหมายเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาและไตรภูมิโดยตรง ไม่ใช่แค่ฉากหลังของท้องเรื่องพุทธประวัติ ขณะที่รายการมงคล 108 เป็นเพียงชื่อมงคลเท่านั้น ไม่มีคำอธิบายรายละเอียด รวมถึงความสัมพันธ์เชิงภูมิศาสตร์ใดๆ ด้วยเหตุนี้ คัมภีร์โลกศาสตร์จึงเป็นแหล่งข้อมูลหรือคู่มือในการประกอบสร้างฉากจักรวาลได้อย่างดีเยี่ยม ซึ่งคัมภีร์ที่น่าจะรู้จักในเวลานั้น อย่างน้อย 2 ฉบับ ได้แก่ ไตรภูมิภคของพญาลิไทและโลกที่ปกสารโดยพระสังฆราชเมธังกร ขณะที่จักรวาลทิปนีของพระสิริมังคลาจารย์น่าจะยังไม่ได้รจนาขึ้น จึงควรดูว่ามีความสอดคล้องกันอย่างไร หรือไม่ ระหว่างคัมภีร์โลกศาสตร์กับภาพประดับมุกบนพระพุทธบาทไม้วัดพระสิงห์ พอเป็นตัวอย่าง ดังนี้

สัญญาณของจักรวาลกลมเหมือนล้อรถ เป็นแอ่งลุ่มลึก... เขาจักรวาลเหมือนขอบปากของขันสำริด ซึ่งช่างได้ใช้ประโยชน์จากรูปทรงของสันพระบาทที่คล้ายขันเป็นกำแพงจักรวาล ขณะที่เขาพระสุเมรุสูงกว่าเขากำแพงจักรวาลเล็กน้อย กล่าวคือ เขาพระสุเมรุสูง 84,000 โยชน์ กำแพงจักรวาลสูง 82,000 โยชน์²² ก็ใกล้เคียงกับที่ปรากฏในรอยพระบาท (ภาพที่ 13)

เขาพระสุเมรุมีขนาดใหญ่กว่าเขาสัตตบริภัณฑ์มากและมีฐานตะโพน คือลักษณะรูปทรงกระบอกที่ส่วนกลางใหญ่หรืออ้วนกว่าส่วนหัว-ท้าย พบว่าสอดคล้องกับภาพเขาพระสุเมรุในพระบาท ถ้าเรามองรวมทั้งส่วนที่อยู่บนน้ำและส่วนที่อยู่ใต้น้ำ จะเห็นได้ชัดว่าส่วนฐานและยอดสอบ

เขาสัตตบริภัณฑ์รูปแท่งเสาเรียงลดหลั่นกัน เป็นเช่นเดียวกันทั้งส่วนที่พื้นน้ำและส่วนที่จมอยู่ใต้น้ำ ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเดินตามคัมภีร์ ส่งผลให้ฉากจักรวาลในพระพุทธรูปบัววัดพระสิงห์ซึ่งมีเขา สัตตบริภัณฑ์ส่วนที่อยู่ใต้น้ำด้วย กลายเป็นฉากจักรวาลที่มีลักษณะเฉพาะต่างจากฉากเดียวกันทั้งของพม่าและไทยภาคกลาง

มหาสมุทรหรือทะเลน้ำเค็ม คัมภีร์บรรยายไว้ว่า แต่ละทิศจะมีสีต่างกัน เป็นไปตามรัศมีของเขาพระสุเมรุที่เปล่งออกมา ด้านตะวันออกเป็นเงิน รัศมีแผ่ออกมาทำให้ทะเลทิศเหนือมีสีเงินเหมือนนมสด เรียกว่านิลสาคร (ทะเลน้ำนม) ด้านทิศใต้เป็นแก้วอินทิล รัศมีแผ่ออกมาทำให้ทะเลทิศใต้มีสีเขียว เรียกว่านิลสาคร (ทะเลน้ำเขียว) ด้านทิศตะวันตกเป็นแก้วพลี รัศมีแผ่ออกมาทำให้ทะเลทิศตะวันตกสีแก้วพลี เรียกว่าพลีสาคร (ทะเลแก้วพลี) ด้านทิศเหนือเป็นทองคำ รัศมีแผ่ออกมาทำให้ทะเลทิศเหนือมีสีเหลือง เรียกว่าปิตสาคร (ทะเลเหลือง) ²³ การสื่อความหมายว่าน้ำในมหาสมุทรแต่ละด้านมีสีแตกต่างกัน ช่างได้ออกแบบโดยใช้เม็ดน้ำที่มีรูปทรงต่างกันตามรูปทรงของทวีปในแต่ละทิศ เม็ดน้ำรูปสี่เหลี่ยมจตุรัส อยู่บนผืนน้ำด้านทิศเหนือบริเวณอูตรกฐทวีป เม็ดน้ำรูปไข่หรือวงรี คือทะเลด้านทิศใต้มีอยู่เต็มพื้นที่รอบบริเวณขมพูทวีป ส่วนเม็ดน้ำของทะเลด้านตะวันออกและด้านตะวันตกใช้รูปทรงกลมขนาดเล็กเหมือนกัน ติดเรียงถี่ๆ เพราะอยู่ในตำแหน่งที่ไกลกว่า คือที่ริมด้านซ้ายและขวาของพระบาท

พิภพอสุร “บุรีของพวกอสุร... ซึ่งอยู่ในท่ามกลางผาสามเส้า เบื้องล่างเขาสินธุ...” ²⁴ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าช่องว่างระหว่างก้อนหินสองก้อน (ตริภุฏ) ที่รองรับเขาพระสุเมรุ และมีรูปบุคคล ต้นไม้ อาคาร อยู่ภายในก็คือพิภพอสุร (ภาพที่ 14) ตามที่ระบุอยู่ในคัมภีร์ แต่พิภพอสุรไม่ได้อยู่ในรายการมณฑล 108 ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าคัมภีร์โลกศาสตร์ไม่ได้มีบทบาทแค่ช่วยเปลี่ยนจากชื่อเครื่องหมายมณฑลให้มาเป็นภาพเท่านั้น แต่ยังมียุทธศิลป์ต่อการสร้างภาพในฐานะที่ตัวเองก็เป็นเจ้าของแนวความคิดหลักกระแสนั้น ดังนั้นเมื่อพื้นที่เปิดก็อาจมีการสอดแทรกภาพชุดความหมายที่ 2 เข้ามา ซึ่งปกติก็มีการซ้อนทับของสองความหมายบนภาพเดียวกันอยู่แล้ว เช่น ภาพ 2000 เกาะที่ปูเต็มผืนน้ำเป็นทั้งรูปมณฑล 108 และเนื้อหาจักรวาลคติ แต่ถ้าตีความเปลี่ยนจากเกาะมาเป็น “เม็ดน้ำ” ว่าหมายถึง “สี” ของมหาสมุทรที่แตกต่างกันในแต่ละด้านตามอิทธิพลของเขาพระสุเมรุก็เท่ากับเป็นการละทิ้งชุดความหมายหลักคือมณฑล 108 มาเป็นชุดความหมายที่ 2 คือเนื้อหาจักรวาลคติ ซึ่งน่าสนใจว่าเพราะเห็นจินตนาการของช่าง ที่ต้องการถ่ายทอดเรื่อง “สี” บนข้อจำกัดด้านวัสดุและเทคนิค โดยกำหนดให้เม็ดน้ำมีรูปทรงเหมือนทวีปในแต่ละทิศเพื่อเป็นสื่อถึงสีที่แตกต่างกัน

อีกหนึ่งกรณีกลางชมพู่ทวิปเหนือภาพพระจักรพรรดิราช มีแท่นวางเปล้าหน้าโชดหิน เบื้องต้นระบุ เป็นรูปมงคลเขาหิมพานต์ มีรูปสัตว์ด้านละสาม ได้ฐานมีกอบัวหมายถึงรูปมงคล 7 สะตรงกลางคือสระอินดาต เพราะมีแม่น้ำแตกแขนงลงมา 4 สาย แล้วไหลไปออกมหาสมุทร เขาหิมพานต์มีฉากหลังเป็นต้นไม้แตกกิ่งก้านสวยงาม พร้อมด้วยรูปมงคลนกหลายชนิด ได้แก่ นกยูง หงส์ นกกระเรียน และห่านป่า ภาพดังกล่าว หากพิจารณาตามเนื้อหาจักรวาลคติน่าจะเป็นการเสนอภาพมหาโพธิ์บลัลังก์อันเป็นสถานที่ในโลกที่ย่อมพิณาศที่หลังในตอนโลกพิณาศ ย่อมก่อตัวก่อนในตอนโลกตั้งขึ้นใหม่²⁵ เพราะมีความสำคัญและงดงามไม่น้อยไปกว่าภาพพระจักรพรรดิราช เขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ภาพที่ 15)

อภิปรายผล

อภิปรายประเด็นที่สนใจ สำคัญ และที่ยังไม่ได้พิจารณาให้ข้อมูลทั้งในด้านรูปแบบและเนื้อหา ดังนี้

รูปแบบศิลปะ

เป็นความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลป์ที่มีพัฒนาการมาระดับหนึ่งแล้ว ซึ่งพระพุทธรูปไม้ประดับมุกมี 3 กลุ่มภาพที่รูปแบบมีลักษณะเฉพาะของล้านนาอย่างชัดเจนก็คือ ลวดลาย ภาพสถาปัตยกรรม และรูปเทวดา

ในด้านลวดลายพบทั่วไปทั้งพันธุ์พฤกษาและแบบอื่นๆ ลายดอกไม้ใบไม้ดังกล่าวเป็นแบบอิทธิพลศิลปะจีนที่เรียกว่า “ลายเครือล้านนา” ²⁶ นิยมแพร่หลายตั้งแต่สมัยพระเจ้าติโลกราชถึงพระเจ้าเมกุแก้ว ซึ่งเป็นช่วงยุคทองของล้านนาและยังคงทำต่อมาในยุคหลัง ในพระพุทธรูปไม้พบลายประเภทนี้ร่วมกับภาพนกและลายเมฆแบบจีนทั้งในลายทองและประดับมุก ส่วนภาพสถาปัตยกรรมก็คือรูปมณฑปและปราสาทพบร่วมกับภาพเทวดาเพื่อสื่อถึงภพภูมิและสถานที่ (ภาพที่ 16) ได้แก่ สวรรค์ 6 ชั้น พรหมโลก และฉาจักรวาล เช่น เขาสัตตบริภัณฑ์ รูปปราสาทบนยอดเสาเรียงลดหลั่นกัน โดยมีรูปแบบเดียวกับที่พบในงานประเภทอื่นด้วย อาทิ พระเจดีย์ทรงปราสาท มณฑป กุฏิหรือโขงพระเจ้า ธรรมมาสน์ อาคารจำลองและโคมสำริดที่วัดพระธาตุดุริฎฐชัย เป็นต้น

สำหรับรูปเทวดาเป็นภาพที่มีความโดดเด่นไม่น้อยกว่าส่วนอื่น เพราะมีรูปแบบคล้ายกับเทวดา

ปูนปั้นวัดเจ็ดยอด ซึ่งไม่ได้เหมือนในทางกายภาพเท่านั้น แต่แนวทางการออกแบบก็ไม่ต่างกัน คือใช้เทวดาจำนวนมากมาสร้างองค์ประกอบหลักของงาน ต่างก็มีวิธีการออกแบบที่เน้นความ มีระเบียบสม่ำเสมอ วัดเจ็ดยอดมีผนังอาคารรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเป็นกรอบ มีแนวเสาอิงสร้างรูป พื้นที่แบบตาราง แต่ละช่องบรรจุภาพเทวดาประทับนั่ง ส่วนย่อมุมเป็นพื้นที่แนวดังก็ใช้เทวดา ยืน ขณะที่พระพุทธรูปไม่ประดับมุก เทวดาจะอยู่ในพื้นที่ 2 ใน 3 ด้านบนโดยมีเนื้อหาของ ไตรภูมิกำหนดระเบียบภาพแนวดัง มีเส้นแบ่งระดับรองรับภาพเทวดาและปราสาทเรียงซ้อน กันเป็นชั้นๆ อย่างมีระเบียบ ขณะเดียวกันก็มีรูปจักรขนาดใหญ่ตรงกลางทำให้พื้นที่ด้านข้าง มีจำกัดและมีขอบโค้งกำหนดรูปพื้นที่ ภาพแนวดังของเทวดาจึงเรียงกันเป็นวงโค้งรับกับเส้น รูปนอกของธรรมจักร (ภาพที่ 17) และเน้นจุดบรรจบตรงกลางด้านบนด้วยภาพเทวดายืน ขนาบด้วยเทวดาท่านอน ชายและขวาเชื่อมเป็นรูปวงกลมเดียวกัน

ภาพเทวดาและปราสาทตั้งแต่สวรรค์ชั้นที่ 3 คือ ยามา ขึ้นไปจนสุดขอบพระบาทเป็นองค์ ประกอบภาพชั้นฟ้าต่างๆ ที่เน้นความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่แยกความต่างของภูมิย่อย แม้แต่ภาพรวมของเทวโลกกับพรหมโลก ก็ใช้ตัวภาพแบบเดียวกัน การแยกแยะด้านเนื้อหา หรือการระบุแต่ละชั้นภูมิ จะใช้ตัวอักษรเป็นคำในภาษาล้านนามากำหนดตำแหน่งภูมิ ซึ่งพบว่ามีการลำดับอย่างถูกต้องตามเนื้อหาไตรภูมิหรือคัมภีร์โลกศาสตร์ เช่น พรหมโลก 16 ชั้น จะกำหนดเป็นกลุ่มที่มีระดับจิตอยู่ชั้นเดียวกัน คือ เริ่มจากปฐมฉานภูมิ 3 มี 3 ชื่อในแถว เดียวกัน ถัดขึ้นไปเป็นกลุ่มทุติยฉานภูมิ 3 มี 3 ชื่อในแถวเดียวกันถัดขึ้นไปเป็นกลุ่ม ตติยฉานภูมิ 3 มี 3 ชื่อในแถวเดียวกัน จากนั้นเป็นจุตฉานภูมิ 7 แบ่งเป็นกลุ่มแรกมี 2 ชื่อ ที่คัมภีร์บอกว่าอยู่ระดับเดียวกัน ส่วนที่เหลืออีก 5 ชื่อคือชั้นพรหมที่อยู่ในความสูงต่างระดับ กันจึงแยกออกเป็น 5 แถวๆ ละ 1 ชื่อ โดยชั้นบนสุดคือพรหมโลกชั้นที่ 16 ชื่อ “อกนิฐาพรหม” มีการเปลี่ยนไปใช้ตัวอักษรเบงกาลีโบราณ²⁷ โดยแต่ละชั้นหรือแถวมีการแบ่งคำออกเป็นสอง ส่วนเพื่อวางแยกกันที่ด้านซ้ายและด้านขวาของสิ่งที่อยู่ตรงกลาง คือ รูปเทวดายืนและธรรมจักร รวมถึงสวรรค์ชั้นแรก คำว่าจาตุมหาราชิกาก็ถูกแยกออกเป็น 2 ส่วนอยู่ริมเขาพระสุเมรุด้าน ซ้ายและขวา โดยรวมแล้วจึงมีลักษณะเป็น “รูปแบบนิยม” ค่อนข้างมาก คือมุ่งสื่อถึงความ งาม ความสมบูรณ์แบบของภาพ หรือผลในด้านการเห็นเป็นสำคัญ แม้แต่ตัวอักษรก็มีการ ทำให้มีรูปลักษณ์ที่สวยงาม คล้ายกับการออกแบบตัวอักษรเพราะต้องถูกเห็นร่วมกับภาพ

สำหรับภาพเทวดาที่แสดงลักษณะเฉพาะของลัทธิคฤศณะอย่างชัดเจน ทั้งแบบประทับนั่ง และยืน ซึ่งพบว่ามีความคล้ายคลึงกันทั้งโครงสร้างรูปทรงและรายละเอียดกับเครื่องทรง ใน ส่วนของเทวดานั่งมีเป็นจำนวนมาก แต่ละองค์จะมีชายผ้าปลิวหรือฟุ้งออกมาไม่ซ้ำกัน สำหรับ

องค์ที่ประทับยืนพบว่ามีความโดดเด่นอยู่ตรงกลางด้านบนสุด ตลอดองค์แสดงความงามของรูปทรงบุคคลที่มีสัดส่วน ท่วงท่าการยืนที่งดงาม คือมุมเฉียง เครื่องทรงเป็นแบบแผนที่มีการผสมผสานจากอิทธิพลศิลปะสุโขทัย ลังกา และมีการแสดงออกของตนเองอย่างชัดเจน (ภาพที่ 18) ซึ่งมีลักษณะโดยรวมเหมือนกับเทวดาปูนปั้นวัดเจ็ดยอด (ภาพที่ 19) ซึ่งมีการสืบทอดลักษณะเด่นของผ้าทรงแบบสุโขทัยคือยาวจรดข้อพระบาท ช้อนขึ้น ลายยกดอก มีชายผ้าทอดออกมาด้านข้างหลายชาย ส่วนที่เป็นเอกลักษณ์ซึ่งเพิ่มขึ้นโดยช่างเชียงใหม่ก็คือการประดับชายพกขนาดใหญ่เป็นริ้ว²⁸ ขณะเดียวกันก็พบว่าเครื่องทรงเครื่องประดับบางส่วนแสดงอิทธิพลลังกาชัดเจน เช่น มงกุฎทรงสูงมีเส้นแบบเป็นชั้นๆ ผ่านงูมีสายรัดและมีชายผ้าออกมา รวมถึงลำพระองค์มีสายอุทรพั้นระ²⁹

วัสดุและเทคนิค

พระพุทธรูปไม้ประดับมุกมีลักษณะเฉพาะและโดดเด่น ที่สืบเนื่องจากพื้นฐานด้านวัสดุและเทคนิค 2 ประเภท คือลายทองและประดับมุก แสดงว่าผู้สร้างต้องการผลงานที่มีความพิเศษแตกต่างจากที่อื่น การกำหนดศักดิ์ของวัสดุ-เทคนิคที่กำหนดให้ลายทองเป็นส่วนรอง ประดับมุกเป็นเทคนิคหลัก สืบเนื่องจากวัสดุที่หายาก มีค่าและราคาแพง เป็นเทคนิคที่ผลิตยาก ต้องอาศัยฝีมือแรงงานและเวลามาก ซึ่งสะท้อนว่าน่าจะเป็นงานที่สร้างขึ้นในยุคที่ผู้ปกครองเป็นกษัตริย์เข้มแข็ง มีบุญบารมี พุทธศาสนารุ่งเรือง เศรษฐกิจการค้า การติดต่อกับภายนอกคึกคัก โดยเฉพาะกับจีน เพราะสันนิษฐานว่าเป็นเทคนิคที่เชียงใหม่ได้รับจากจีนโดยตรง เพราะจีนมีการสร้างงานประเภทนี้มานานอย่างน้อยตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง มาถึงสมัยราชวงศ์หยวนและหมิง ก็มีพัฒนาการเป็นงานชั้นสูง ส่งอิทธิพลให้ทั้งเกาหลีและญี่ปุ่น³⁰ และมีหลักฐานสนับสนุนในด้านรูปแบบที่คล้ายกับที่พบในพระพุทธรูปไม้ประดับมุกด้วย คือลายช่องกระจกกับแถบลายเรขาคณิต ประเภทลายกระจกหรือเหลี่ยมเพชร อยู่บริเวณดุมล้อของธรรมจักร (ภาพที่ 20) และที่ขอบสันพระบาทภายในกรอบช่องกระจก ระบุพระนามของอดีตพระพุทธเจ้า 3 พระองค์ (ภาพที่ 21) ซึ่งเป็นแบบอย่างที่สามารถพบได้ในศิลปะเครื่องรักประดับมุกของจีน ช่วงเวลาใกล้เคียงกันในการตกแต่งภาชนะหลายประเภท มีการใช้กรอบช่องกระจกบนลายกระจกเพชรแบบต่างๆ (ภาพที่ 22) มาบรรจุภาพธรรมชาติแบบจีน รวมถึงฉากเหตุการณ์ภาพบุคคลในทิวทัศน์ (ภาพที่ 23) ซึ่งมีเทคนิคในการประกอบชิ้นมุกขนาดเล็กเป็นภาพบุคคล สัตว์ ดอกไม้ ใบไม้ สถาปัตยกรรม และลวดลายต่างๆ ในลักษณะที่คล้ายคลึงกับภาพประดับมุกในพระพุทธรูป จะมีข้อแตกต่างอันเป็นลักษณะเฉพาะของเรา คือการลงพื้นที่สีแดงเป็นฉากหลังของภาพทั้งหมด ยกเว้นบางจุดที่ต้องการเน้น ได้แก่ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และจตุรมุขาราชิกา

ที่เว้นพื้นที่ดำไว้เป็นฉากหลัง ไม่ว่าพื้นหลังจะสีดำหรือสีแดง ก็มีความหมายเป็นอากาศหรือท้องฟ้าเหมือนกัน ภาพบุคคล สัตว์ หรือสถาปัตยกรรมส่งผลให้พื้นหลังสีแดงเรียบๆ ไม่มีมิติ ความลึกของอากาศ (ภาพที่ 24) พื้นหลังสีแดงที่เป็นท้องฟ้าดังกล่าวยังพบในจิตรกรรมข่งร่วมสมัยแห่งอื่นในเชียงใหม่ด้วย อาทิ พระพุทธรูปจากเจดีย์วัดดอกเงินและวัดเจดีย์สูง อำเภอฮอด และจิตรกรรมฝาผนังวัดอุโมงค์ที่เขียนลายเครือดอกใบต้นกับภาพนกและเมฆแบบจีนด้วย³¹

วัสดุและเทคนิคที่แตกต่างจากพระบาทอื่น ยังสามารถสร้างลักษณะเฉพาะด้านรูปแบบที่แปลกตาแบบศิลปะนามธรรม คือลายและรูปทรงเรขาคณิต เช่น ลายรูปสามเหลี่ยมที่เส้นพระบาท ริวเส้นตรงและวงกันหอยที่นิ้วพระบาทหรือลายเกราะเพชรกับช่องกระจกที่ตุ้มล้อธรรมจักร เป็นต้น ทั้งหมดเมื่อดูร่วมกับมณฑล 108 รูปฉากจักรวาลแล้ว จะเห็นความขัดแย้งที่ไปด้วยกันได้อย่างสวยงามกลมกลืนของพื้นผิวภาพ 2 แบบคือแบบ 2 มิติหรือคุณภาพแบบลวดลาย (Graphic quality) กับคุณภาพแบบบรรยากาศหรือทิวทัศน์ (Pictorial quality)

ความหมายเชิงสัญลักษณ์

ในที่นี้ก็คือความหมายที่แฝงอยู่กับภาพและเนื้อหาหลัก มีลักษณะเป็นแนวคิด ค่านิยม และอุดมการณ์ของสังคมหรือรัฐ สำหรับพระพุทธรูปที่ไม่ประดับมุก มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่ชัดเจนและสำคัญอยู่ 2 กลุ่มภาพ คือ ฉากจักรวาลและธรรมจักร

คติจักรวาล เริ่มจากตัวบทหรือคัมภีร์ก่อน จากนั้นจึงปรากฏในสถาปัตยกรรมและศิลปกรรม คัมภีร์โลกศาสตร์เก่าที่สุดในสายเถรวาทลังกาวงศ์คือโลกบัญญัติแปลจากคัมภีร์ภาษาสันสกฤตในพม่าราวพุทธศตวรรษที่ 17 มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระจักรพรรดิราช แล้วแทรกเรื่องพระเจ้าอโศกเข้ามาด้วย³² ซึ่งในคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับต่อๆ มา อาทิ โลกที่ปกสรว และไตรภูมิภิกษา พบเรื่องดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งตลอด ส่วนเครื่องหมายมณฑลในรอยพระพุทธรูปที่พัฒนาเพิ่มมากขึ้นเป็น 108 ประการ โดยแต่งขึ้นในศรีลังกา ราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 นั้น สิ่งที่ระบุว่าเป็นมณฑล 108 มากกว่าครึ่งคือรายละเอียดส่วนต่างๆ ของจักรวาล แต่การสร้างรอยพระพุทธรูปจริง ที่มีรูปมณฑล 108 มาเกิดขึ้นในพุกาม ทั้งสลักหินและจิตรกรรมฝาผนัง

คติบูชาพระธาตุและการสร้างพระธาตุเจดีย์ในลังกา เมื่อแพร่เข้ามาในไทยได้เกิดคติวัดมหาธาตุขึ้น ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา พบว่ามีความนิยมสร้างพระธาตุเจดีย์ขึ้นกลางเมือง มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ว่าเป็นเขาพระสุเมรุศูนย์กลางจักรวาล³³ ซึ่งพบทั่วไป

ทั้งเมืองหลวงและเมืองระดับรอง แต่ในกรณีเมืองเชียงใหม่ อาจกล่าวได้ว่ายังไม่มีวัดมหาธาตุ
กลางเมืองจริงๆ ดังนั้น จึงเป็นไปได้หรือไม่ว่า ฉากจักรวาลที่สมบูรณ์แบบในพระพุทธรูปไม้
ประดับมุก วัดพระสิงห์ ก็คือความพยายามสร้างสัญลักษณ์เขาพระสุเมรุกลางเมืองเชียงใหม่
ทดแทนการไม่มีวัดมหาธาตุดังกล่าว

คติพระจักรพรรดิราช คือแนวคิดเก่าแก่ที่เน้นความเป็นพระราชาที่ยิ่งใหญ่เหนือราชาทั้งปวง
เป็นยอดปรารถนาของพระราชาทั้งหลาย มีความสำคัญเสมอด้วยพระบรมศาสดา เพราะต่าง
ก็มีมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการเช่นเดียวกัน ยุคสมัยใดถ้าไม่มีพระพุทธรูปเจ้ามาเกิดในโลก ก็
จะมีพระจักรพรรดิราชมาเกิดแทน ในพุทธประวัติพระพุทธรูปเจ้าก็ทรงใช้ความเชื่อเรื่องนี้ช่วยใน
การประกาศศาสนา โดยแสดงให้เห็นว่าพระองค์ทรงเป็นพระมหาจักรพรรดิราชองค์หนึ่ง แต่
พระองค์ไม่ต้องย่ำตราทัพไปปราบแว่นแคว้นต่าง ๆ พระองค์ทรงมีชัยในโลกด้วย “ธรรมจักร”
ด้วยการหมุนวงล้อแห่งธรรม³⁴

พระจักรพรรดิราชตามที่ปรากฏในคัมภีร์บอกว่า พระองค์ทรงสถิตรัตนะ คือ จักรรัตนะ หัตถิ
รัตนะ อัศวรัตนะ มณีรัตนะ อิตถิรัตนะ คหปติรัตนะ และปริณายกรัตนะ มีข้อสังเกตว่าใน
บรรดาร์รัตนะทั้งเจ็ดนี้ ไตรภูมิภพพรณนาเรื่องกงจักรแก้วละเอียดที่สุด เป็นไปได้ว่าในคัมภีร์
ต้นฉบับ มีเรื่องกงจักรแก้วมากที่สุด และกงจักรแก้วเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุดของพระ
จักรพรรดิราช ในไตรภูมิภพพรณนากงจักรแก้วไว้งดงามพิสดารมากกล่าวคือ ทำด้วยแก้ว
7 ประการ มีก้านหนึ่ง รอบค้อมซึ่งทำด้วยแก้วอินทนิล ลองที่ฝังอยู่ในค้อมทำด้วยเงินแลทอง
ทำให้ค้อมนั้นงามเหมือนแยมโษษฐีรอดพันขาว ปากค้อมหุ้มด้วยแผ่นเงิน งามเหมือนจันทร์เพ็ญ
ก้านหนึ่งนั้นประดับด้วยแก้ว 7 ประการ ประดับลวดลายใหญ่น้อย มีรัศมีงามเหมือน
พระอาทิตย์เพิ่งขึ้น ทำให้มีรัศมีฉาดเจียวนไปมา ดังพระวิษณุกรรมผู้เป็นช่างของเทวดาสร้าง
ไว้ กงนั้นทำด้วยแก้วประพาฬมีรัศมีเหมือนพระอาทิตย์เมื่อแรกขึ้น กงนี้กลมเต็มงาม ไม่มี
ตำหนิ...มีกลดขาวอยู่ร้อยหนึ่ง....³⁵

หากพระพุทธรูปไม้ประดับมุกที่สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในสมัยพระเจ้าติโลกราช มีความเป็น
ไปได้ ก็มีเหตุผลพอที่จะตีความว่าผู้สร้างมีความตั้งใจให้ธรรมจักรมีความหมายเชิงสัญลักษณ์
เป็น “จักรรัตนะ” ของพระจักรพรรดิราช ซ่อนอยู่อีกความหมายหนึ่ง เนื่องจากรูปจักรกลาง
ฝ่าพระบาทถูกเน้นความสำคัญเป็นพิเศษจากขนาดที่ใหญ่ มีรูปลักษณะเป็นแผ่นผั่งจักรวาล
ประดับด้วยกลดหรือฉัตรขาวโดยรอบ มีการประดับตกแต่งอย่างวิจิตรอลังการ ด้วยลวดลาย
และวัสดุมีค่า ตลอดจนงานช่างศิลป์ชั้นสูง ซึ่งมีนัยยะโน้มนำไปในทางโลกย์อย่างชัดเจน

สอดคล้องกับบริบททางการเมืองที่กษัตริย์ผู้ปกครองมีบุญบารมีและเข้มแข็ง สามารถแผ่ขยายอำนาจออกไปครอบครองเมืองต่างๆโดยรอบ จนทำให้เชียงใหม่กลายเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนาที่ยิ่งใหญ่ ขณะเดียวกันก็เป็นเมืองที่ประดิษฐานรัถณะที่สำคัญที่สุดของพระจักรพรรดิราชพร้อมกันถึง 2 ประการ คือ “จักรรัถณะ” ในพระพุทธรูปไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ และพระแก้วมรกตในฐานะที่มีความหมายเป็น “แก้วมณีโชติ” ³⁶ ที่พระเจ้าติโลกราชอัญเชิญมาเพื่อประดิษฐานบนฐานด้านทิศตะวันออกของพระเจดีย์หลวง ที่พระองค์โปรดให้บูรณะและขยายให้มีขนาดใหญ่ขึ้นในปีพ.ศ.2022

พื้นที่จิตรกรรม เป็นการพิจารณาเกี่ยวกับตัวสื่อ คือความเป็นจิตรกรรมในตัวเองและที่สัมพันธ์กับส่วนอื่น โดยเฉพาะในแง่จิตรกรรมกับที่ตั้ง (ตำแหน่งและสถานที่) ก็คือพระพุทธรูปไม้ ณ ที่ตั้งเดิม ตามประวัติและจากภาพถ่ายเก่าเมื่อ 80 ปีก่อนเคยประดิษฐานอยู่ในวิหารลายคำ (ภาพที่ 25) บนแท่นแก้วร่วมกับพระพุทธรูป โดยมีประเด็นการพิจารณา ดังนี้

1. พระพุทธรูปไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์ทองคันนี้ สร้างขึ้นโดยมีการนำเสนอเครื่องหมายมงคล 108 ให้เป็นองค์ประกอบภาพ “ฉากจักรวาล” ดังนั้น จึงถือว่าพระพุทธรูปองค์นี้เป็นตัวอย่างของงานจิตรกรรมอีกประเภทหนึ่ง มีลักษณะเบื้องต้นเป็นรูปเคารพเช่นเดียวกับพระพุทธรูปทั่วไป
2. งานจิตรกรรมที่เป็นพระพุทธรูปองค์นี้ มีลักษณะพื้นฐานร่วมกับจิตรกรรมประเภทอื่นตรงที่เป็น “ภาพ 2 มิติ” แต่ก็มีลักษณะเฉพาะต่างหากคือเป็นแผ่นไม้กระดานลงพื้นรักและประกอบสร้างภาพด้วยเทคนิคลายทองและฝังประดับมุก ถมพื้นสีแดง คือมี 2 เทคนิคอยู่ในงานชิ้นเดียวกัน ตัวงานติดตั้งลอยตัวบนฐาน มีภาพทั้งสองด้าน แต่ด้านหลังไม่สามารถเห็นได้ขณะที่ประดิษฐาน
3. พระพุทธรูปไม้ประดับมุกกับพระพุทธรูปบนแท่นแก้ว ต่างก็เป็นพุทธเจดีย์ พระพุทธรูปเป็น อุเทสิกเจดีย์ ขณะที่พระพุทธรูปองค์นี้เป็นบริโศกเจดีย์โดยสมมติ และต่างก็นำเสนอหรือเป็นภาพแทนความเชื่อเดียวกันคือพระพุทธรูปเจ้า 4 พระองค์ในภัทรกัลป์เพราะเป็นพระพุทธรูป 4 รอยซ้อนกัน ส่วนพระพุทธรูปตั้งอยู่บนแท่นแก้ว 3 องค์ คือ พระอดีตพุทธเจ้า กุศลันธะ โจนาคมนะ และกัสสปะ ส่วนปัจจุบันพุทธหรือพระศรีศากยมุนี ซึ่งน่าจะเป็นพระพุทธรูปองค์ที่ประดิษฐานอยู่ในกุฏิทรงปราสาท 5 ยอดท้ายวิหารลายคำ โดยเปิดประตูซุ้มทิศตะวันออกด้านเดียว คือจากภายในวิหารลายคำ
4. ภาพลายทองหรือลายคำรูปปราสาทบนผนังด้านหลัง ก็คือภาพตัวแทนกุฏิหรือมณฑปของจริงที่อยู่ข้างนอก เราจึงสามารถเห็นพระพุทธรูปเพียงบางส่วนผ่านช่องประตูปราสาทลายทองบนผนังที่มีพื้นหลังสีแดง มีภาพลายทองรูปมังกร หงส์ ลายเมฆและไข่มุกไฟ ศิลปะแบบ

จีนยุคหลังประมาณ 100 ปีที่ผ่านมา แต่แบบอย่างและเทคนิคมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับภาพในพระพุทธรูปที่มีพื้นหลังเป็นสีแดงทั้งหมด มีขอบเป็นลายทองแบบอิทธิพลจีนเช่นเดียวกัน

5. พระวิหารลายคำ แม้ไม่ทราบอายุการสร้างที่แท้จริง แต่ประเด็นของพระพุทธรูปที่น่าจะอยู่ที่การประดิษฐานในสถานที่เดียวกันกับพระพุทธรูปหิมาลัย ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ในแง่ที่มา เพราะตามประวัติกำหนดให้ทั้งสองมาจากที่เดียวกันคือลังกา ต่างก็เป็นตัวแทนลังกา ด้วยเหตุนี้พระพุทธรูปไม้อ่อนนี้ก็น่าจะสร้างขึ้นโดยคณะสงฆ์สายวัดสวนดอก แต่ก็เป็นที่ทราบกันดีว่าแบบศิลปะที่ปรากฏอยู่บนพระพุทธรูปเป็นแบบเดียวกับวัดเจ็ดยอด ซึ่งเป็นวัดสายสำนักป่าแดง จึงเป็นไปได้หรือไม่ว่า แบบศิลปะดังกล่าวก็คือแบบมาตรฐานของราชสำนัก และต่างก็ใช้แบบฉบับหลวงที่มีกษัตริย์เป็นผู้อุปถัมภ์เช่นเดียวกัน

6. ในกรณีที่จักรในพระพุทธรูปถูกตีความให้เป็น “จักรรัตน” คู่กับ “แก้วมณีโชติ” ที่เป็นพระแก้วมรกต และรัตนทั้งสองต่างก็เป็นตัวแทนของคณะสงฆ์คนละกลุ่มที่เป็นอริกัน จึงดูเหมือนว่าพระเจ้าติโลกราชจะทรงอยู่เหนือความขัดแย้งและใช้ประโยชน์จากภูมิปัญญาทั้งสองฝ่ายเพื่อสร้างความรุ่งเรืองให้อาณาจักรและพระองค์เอง

7. สุดท้ายเราคงเห็นความชัดเจนเป็นรูปธรรมของฉากจักรวาลที่สมบูรณ์แบบในพระพุทธรูปไม้ประดับมุก เมื่อมองว่าเป็นภาพที่ประทับอยู่บนแผ่นไม้ลอยองค์อยู่ภายในพระวิหาร วัดพระสิงห์ วัดสำคัญซึ่งตั้งอยู่ในแนวแกนประธานของเมืองเชียงใหม่ ก็ยากที่จะปฏิเสธว่าผู้สร้างมีเจตนารมณ์ที่จะให้องค์พระพุทธรูปเป็นสัญลักษณ์หรือภาพตัวแทนของเขาพระสุเมรุศูนย์กลางจักรวาลเพื่อทดแทนในกรณีที่เมืองเชียงใหม่ไม่มีเขาพระสุเมรุหรือจักรวาลจำลองในรูปวัดมหาธาตุตามคตินิยมของสายลังกาวงศ์ เช่นที่มีในเมืองหรืออาณาจักรอื่นๆ

สรุป

การศึกษาพระพุทธรูปไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์ครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์จากมุมมองด้านศิลปะ ที่เบื้องต้นต้องการเสนอว่าพระพุทธรูปองค์นี้ถูกสร้างขึ้นด้วยเจตนาจะให้เป็นงานจิตรกรรม เป็นภาพที่สวยงาม สามารถสื่อความหมายทางพุทธศาสนาว่าเป็นรอยพระพุทธรูปบนยอดเขาสุเมรุจำลอง หรือบริโศกเจดีย์โดยสมมติ ที่มีการนำเสนอเครื่องหมายมงคล 108 รูปแบบใหม่ เป็นฉากจักรวาลที่สมบูรณ์แบบ ตามคตินิยมเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ที่เริ่มมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17 จากลังกาและพุกาม ผ่านคัมภีร์โลกศาสตร์ ซึ่งมีแนวคิดเกี่ยวกับพระราชอำนาจมคดิเพิ่มเข้ามา เพื่อเป็นอุดมการณ์รัฐในการปกครองและขยายขอบเขตอาณาจักร ในแง่นี้ธรรมจักรก็สามารถถูกตีความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้เป็น

“จักรรัตนะ” ซึ่งกษัตริย์ผู้ครอบครองมีสถานะเป็นพระเจ้าจักรพรรดิราช และผู้สร้างพระพุทธรูปปางนี้ หลังจากการสร้างรัฐล้านนาให้ยิ่งใหญ่ก็ได้รับการสถาปนาเป็น “พระเจ้าสิริธรรมจักรพรรดิติลกราชาธิราช”³⁷ ทำให้เชียงใหม่ในฐานะราชธานีมีอำนาจเป็นเสมือนศูนย์กลางจักรวาล ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดฮินดู-พุทธดั้งเดิมที่กษัตริย์เมื่อขึ้นครองราชย์แล้วก็ต้องสร้างปราสาทหรือพระมหาธาตุที่เป็นเขาพระสุเมรุของพระองค์ขึ้น³⁸ และในกรณีนี้จึงมีความเป็นไปได้ที่พระพุทธรูปปางนี้จะมีสถานะเหมือนเขาพระสุเมรุศูนย์กลางจักรวาลของเมืองเชียงใหม่ช่วงเวลานั้น

พระพุทธรูปองค์นี้จึงไม่ได้มีไว้เพื่อสักการะเท่านั้น แต่ยังมีหน้าที่สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ให้เป็นที่ประจักษ์อีกด้วย พระพุทธรูปปางนี้ประดับมุกวัดพระสิงห์จึงเป็นผลงานที่ทรงคุณค่าและยังมีความสำคัญในแง่ที่เป็นภูมิปัญญาทางศิลปะและงานช่าง สามารถนำมาสนับสนุนแนวคิดเรื่องยุคทองของล้านนาได้เป็นอย่างดี

ใช้องสน

- 1 บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “สัญลักษณ์คติไตรภูมิในจิตรกรรมล้านนา และอยุธยา ระหว่าง พ.ศ. 2000-2300” เป็นผลงานหนึ่งในโครงการเมธีวิจัยอาวุโส ศาสตราจารย์ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์ เรื่อง “พุทธศาสนากับศิลปะไทย ระหว่าง พ.ศ. 2000-2400 (ราวค.ศ. 1450-1850) สนับสนุน โดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) มีนาคม 2557.
- 2 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาขาวิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
- 3 อันส์ เพนธ์ และคณะ. **จารึกพระเจ้ากาวิละ พ.ศ.2334-2357**. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541. 46.
- 4 นันทนา ชุตินวงศ์, **รอยพระพุทธรูปในศิลปะเอเชียใต้และเอเชียอาคเนย์**. (กรุงเทพฯ: ด้านสุภากรพิมพ์, 2533), 43.
- 5 อันส์ เพนธ์ และคณะ. เรื่องเดียวกัน. 266.
- 6 Di Crocco, Virginia McKeen. **รอยพระบาท พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ ในภัททกัปปี** นี้ ตามกรอบคิด แบบ สิงหล-สยาม, แปลโดย สมหวัง แก้วสุพงษ์ (มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2555), 112.
- 7 อันส์ เพนธ์, **ประวัติศาสตร์ล้านนาฉบับย่อ** (เชียงใหม่: หอศิลปวัฒนธรรมเมือง เชียงใหม่, 2547), 184.
- 8 ศรัณย์ ทองปาน, “พระบาทลังกา,” **เมืองโบราณ**. 23, 4. (ตุลาคม-ธันวาคม 2540): 49.
- 9 กรมศิลปากร, **จารึกสมัยสุโขทัย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2527), 84.
- 10 ปยุตโต, **พระธรรมปิฎก ป.อ. พจนานุกรมพุทธศาสนา ฉบับประมวลศัพท์**. (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2543), 219.
- 11 Ananda K. Coomaraswamy, **Elements of Buddhist Iconography**. (New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1997), 25.
- 12 รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. “จักรพรรดิ : ราชานือราชาในอุดมคติ” **เมืองโบราณ**. 38, 1 (มกราคม-มีนาคม 2555): 81.
- 13 Di Crocco, เรื่องเดียวกัน, 30-31, 52.
- 14 นันทนา ชุตินวงศ์, เรื่องเดียวกัน, 33-34.
- 15 เรื่องเดียวกัน, 22,
- 16 หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, .ม.ล.และ อันส์ เพนธ์. **พุทธศิลปะในนิภายสีหพิภพ** พ.ศ.1900-2100 (เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550), 90.

- 17 กรมศิลปากร. มงคล 108 ในรอยพระพุทธรูป (อรรถกถา พุทธปาทละกฤษณ) พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพพระเทพวัชรธรรมมาภรณ์ (สุรพงษ์ ฐานวโร) ป.ศ.5. หอสมุดแห่งชาติ. กรมศิลปากร, 2540. 75-134.
- 18 ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ศิลปะล้านนา. (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), 66-99.
- 19 เสมอชัย พูลสุวรรณ “สัญลักษณ์ รอยพระพุทธรูปและดอกบัวบานในจิตรกรรมสมัยพุทธาม” ด้วยรัก เล่มที่ 8 : ศาสนาและความเชื่อกับสังคม. (กรุงเทพฯ:สร้างสรรค์, 2556), 214-242.
- 20 Panupong Laohasom. “The Scene of Cosmic Pillar Mountain in the Mural Painting of the Lokahteikpan Temple, Pagan.” (Syneretism in South and Southeast Asia Adoption and Adaptation. May 24-27, 2007. Mahidol University, Nakhon Pathom, Thailand).
- 21 สน สีมাত্রัง, คติความเชื่อไตรภูมิและจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังไทย. (โครงการตำราและหนังสือ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 15.
- 22 เมธีกร, พระสังฆราช. โลกที่ปกสาร. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529), 172.
- 23 เรื่องเดียวกัน, 173.
- 24 สิริมงคลจารย์, พระ. จักรวาลที่ป็น. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2523), 150.
- 25 เมธีกร. เรื่องเดิม, 160.
- 26 มารุต อัมรานนท์. “อิทธิพลศิลปะจีนที่มีต่อลวดลายล้านนา” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร. 3, 1 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2522): 122.
- 27 ฮันส์ เพนธ์ “พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เชียงใหม่” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร. 18, 5 มกราคม 2518. 49.
- 28 วราลักษณ์ ชะอุ่มงาม. “การวิเคราะห์ผ้าทรงในศิลปะสุโขทัยและล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 19-21”. (ปริญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 73.
- 29 ศักดิ์ชัย สายสิงห์, 301.
- 30 James Watt and Barbara Ford. East Asian Lacquer from the Florence and Herbert Irving Collection. (New York : The Metropolitan Museum of Art, 1991) , 20-36.
- 31 สุรัชย์ จงจิตงาม “จิตรกรรมฝาผนังวัดอุโมงค์ : การศึกษาศิลปกรรมล้านนาในเชิงบูรณาการ” ด้วยรัก เล่มที่ 8 : ศาสนาและความเชื่อกับสังคม. กรุงเทพฯ:สร้างสรรค์, 2556. 203-205.

- 32 วิมุตตติยา, แม่ชี(สุภาพรรณ ณ บางช้าง), จักรวาทิปปนิ : ลักษณะเด่น ภูมิปัญญาและคุณค่า. (กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2554), 293.
- 33 อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. "คติจักรวาล พุทธศาสนาเถรวาทหลังทางช้างที่มีอิทธิพลต่อแบบเมืองและสถาปัตยกรรมในประเทศไทย" อักษรศาสตร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร 6,1-2 (มิถุนายน, 2526): 321-351.
- 34 มณีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. "พระมหาจักรพรรดิราช" วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร 8, 1-2. (2530): 9-16.
- 35 เรื่องเดียวกัน, 11.
- 36 สายชล สัตยานุรักษ์, "พระแก้วมรกต : จากล้านนาสู่ล้านช้างถึงกรุงธนบุรี-กรุงเทพฯ" ศิลปวัฒนธรรม. 25, 6 (เมษายน, 2547) 163-169.
- 37 สรวิดี อ่องสกุล, ประวัติศาสตร์ล้านนา, พิมพ์ครั้งที่ 8. (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2554)
- 38 อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. ปราสาทเมืองต่ำ การศึกษาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม. คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2541. 4-5.

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. **จารึกสมัยสุโขทัย**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากรจัดพิมพ์, 2527.
- กรมศิลปากร. “มงคล 108 ในรอยพระพุทธรูป” (อรรถกถา พุทธปาถกถน) (พิมพ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพพระเทพวชิรธรรมาภรณ์ (สุรพงษ์ ฐานวโร) ป.ธ.5. หอสมุดแห่งชาติ. กรมศิลปากร, 2540), 75-134.
- ริอด, โจเซฟ. “รายงานพิเศษจากอดีต 1922” *National Geographic*. ฉบับภาษาไทย. (ตุลาคม 2545), 30-42.
- นันทนา ชูติวงศ์. **รอยพระพุทธรูปในศิลปะเอเชียใต้และเอเชียอาคเนย์**. กรุงเทพฯ: ด้านสุทธาการพิมพ์, 2533.
- มนีปิ่น พรหมสุทธิรักษ์. “พระมหาจักรพรรดิราช” *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร* 8, 1-2. (2530): 9-16.
- พระสังฆราช, เมธีกร. **โลกที่ปกสาร**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2529.
- รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. “จักรพรรดิ: ราชานเือนราชานในอุดมคติ” *เมืองโบราณ* 38, 1 (มกราคม-มีนาคม 2555):
- วรลักษณ์ ชะอุ่มงาม. “การวิเคราะห์ผ้าทรงในศิลปะสุโขทัยและล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 19-21” *ปริญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร*, 2557.
- แม้น, วิมุตตติยา. (สุภาพรณ ณ บางช้าง). **จักรวาทที่ปนี: ลักษณะเด่น ภูมิปัญญาและคุณค่า**. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2554.
- ศรัณย์ ทองปาน. “พระบาทลักรา” *เมืองโบราณ* 23, 4 (ตุลาคม-ธันวาคม 2540): 43-53.
- ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **ศิลปะล้านนา**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2556.
- สน สีมารัตน์. **คติความเชื่อไตรภูมิและจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมฝาผนังไทย**. โครงการตำราและหนังสือ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.
- สรสวดี อ่องสกุล. **ประวัติศาสตร์ล้านนา**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ : อมรินทร์. 2554.
- สายชล สัตยานุรักษ์. “พระแก้วมรกต : จากล้านนาสู่ล้านช้างถึงกรุงธนบุรี-กรุงเทพฯ” *ศิลปวัฒนธรรม* 25, 6 (เมษายน. 2547): 163-169.
- สุรัชย์ จงจิตงาม. “จิตรกรรมฝาผนังวัดอุโมงค์ : การศึกษาศิลปกรรมล้านนาในเชิงบูรณาการด้วยรัก” เล่มที่ 8 : ศาสนาและความเชื่อกับสังคม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์. 2556. 177-211.
- หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ และ ฮันส์ เพนธ์, “พุทธศิลปะในนิยายสี่ทศวรรษ พ.ศ.1900-

2100 ศึกษาจากพระพุทธรูปหิมาลัยและพระพุทธรูปที่มีจารึกในประเทศไทย(เน้นล้านนา)“.

เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2550.

พระสิริมงคลจารย์. จักรวาทพิณ. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร. 2523.

เสมอชัย พูลสุวรรณ “สัญลักษณ์ รอยพระพุทธรูปและดอกบัวบานในจิตรกรรมสมัยพุทธกาล”

ด้วยรัก เล่มที่ 8 : ศาสนาและความเชื่อกับสังคม. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สร้างสรรค์, 2556.

214-242.

อนุวิทย์ เจริญศุภกุล. “คติจักรวาล พุทธศาสนาเถรวาทหลังการวงศ์ที่มีอิทธิพลต่อแบบเมืองและ

สถาปัตยกรรมในประเทศไทย” อักษรศาสตร์. มหาวิทยาลัยศิลปากร 6, 1-2 (มิถุนายน

2526): 321-351.

_____. ปราสาทเมืองต่ำ การศึกษาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม.

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2541.

ฮันส์ เพนธ์. “พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่” วารสารศิลปากร. 18, 5

(มกราคม 2518): 49-55.

_____. ประวัติศาสตร์ล้านนาฉบับย่อ. เชียงใหม่ : หอศิลปวัฒนธรรมเมืองเชียงใหม่, 2547.

ฮันส์ เพนธ์ และคณะ. จารึกพระเจ้ากาวิละ พ.ศ.2334-2357. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541.

Coomaraswamy, Ananda K. Elements of Buddhist Iconography. New Delhi:

Munshiram Manoharlal, 1997

Crocco, Di and Virginia McKeen. รอยพระบาทพระพุทธรูป 5 พระองค์ ในภัณฑกัมปนี

ตามกรอบคิดแบบสิงหล-สยาม. แปลโดย สมหวัง แก้วสุพอง. มูลินีอิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2555.

Watt, James C.Y. and Barbara Brennan Ford. East Asian Lacquer from the Florence

and Herbert Irving Collection. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

Panupong Laohasom. “The Scene of Cosmic Pillar Mountain in the Mural Painting

of the Lokahteikpan Temple, Pagan.” Syneretism in South and Southeast Asia

Adoption and Adaptation. May 24-27, 2007. Mahidol University, Nakhon Pathom,

Thailand.

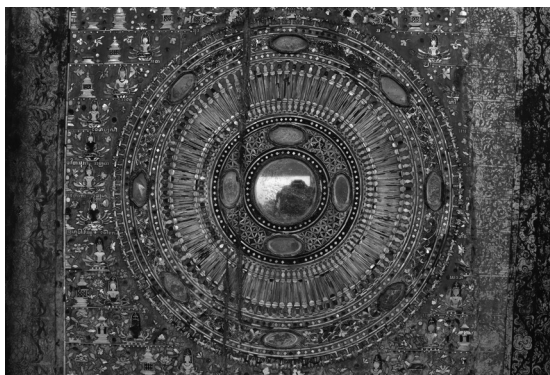


ภาพที่ 1 (บนซ้าย)
พระพุทธรูปไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์
พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เชียงใหม่

ภาพที่ 2 (บนขวา)
พระพุทธรูปไม้ประดับมุก ด้านหลัง
พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เชียงใหม่

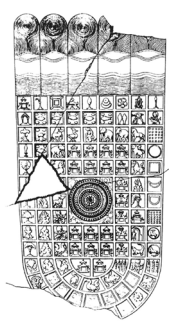
ภาพที่ 3 (ล่างซ้าย)
ลายทองขอบพระพุทธรูป

ภาพที่ 4 (ล่างขวา)
เขาสุมณภู เกาะลังกา



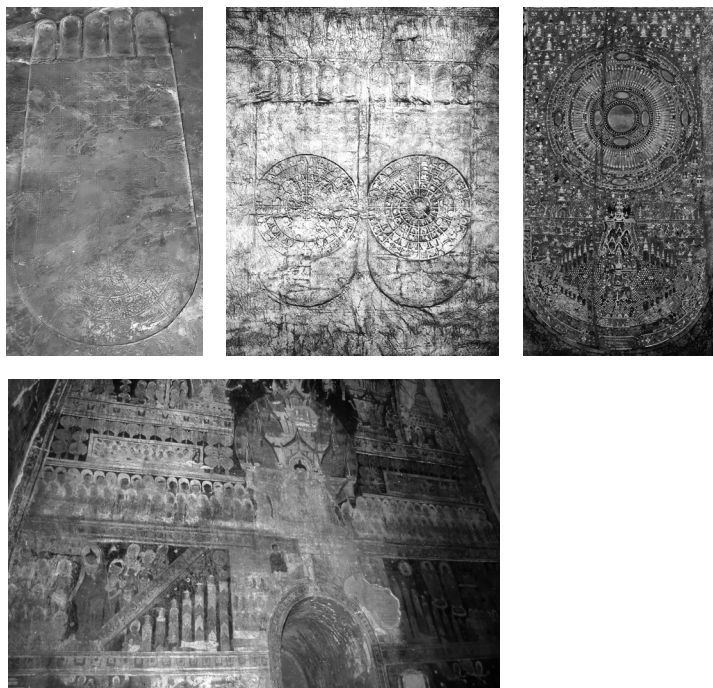
ภาพที่ 5 (ซ้าย)
บันไดโขยอดเขาสุมนกูฏ

ภาพที่ 6 (ขวา)
ธรรมจักรกลางพระพุทธรูปท่าไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์



ภาพที่ 7 (ซ้าย)
ธรรมจักรในภาพพุทธประวัติ ตอนปฐมเทศนา ศิลปะอินเดีย สมัยคันธาระ

ภาพที่ 8 (ขวา)
ลายเส้นรอยพระพุทธรูปสลักหิน ที่เจดีย์โลกะนันทะ เมืองพุกาม
ที่มาภาพ : นันทนา ชูติวงศ์. 2533, 31.



ภาพที่ 9 (บนซ้าย)

รอยพระพุทธรูปทาส้มสุโขทัย รวบรวมพุทธศตวรรษที่ 20
พบที่วัดเขานางทอง อำเภอพรานกระต่าย จังหวัดกำแพงเพชร
หินชนวนขนาด 173 x 113 เซนติเมตร พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 10 (บนขวา)

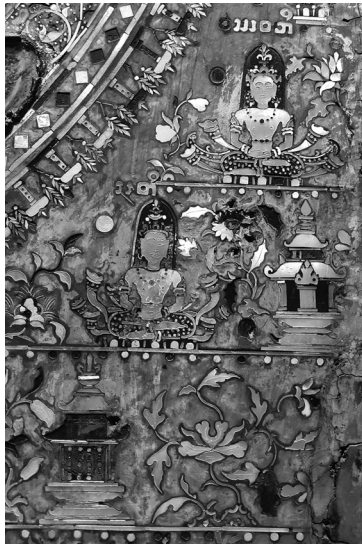
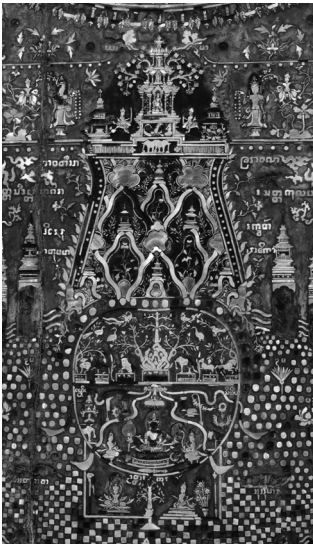
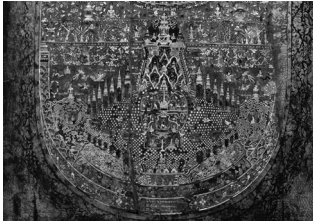
รอยพระพุทธรูปทาส้มสุโขทัย มีจารึกสร้างขึ้น พ.ศ. 1969
ปัจจุบันอยู่ที่วัดบวรนิเวศน์ กรุงเทพฯ
ที่มา. Virginia Mckeen Di Crocco. 2555, 79.

ภาพที่ 11 (บนขวา)

มงคล 108 รูปแบบใหม่ "ระบบภาพ" ในพระพุทธรูปไม้ประดับมุก วัดพระสิงห์

ภาพที่ 12 (ล่าง)

ฉากจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังวิหารโลกะเตกบัน เมืองพุกาม
ครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 17



ภาพที่ 13 (บนซ้าย)

ฉากจักรวาลในพระพุทธรูปประทับพระศอก วัดพระสิงห์

ภาพที่ 14 (บนขวา)

พิภพอสุไรใต้เขาพระสุเมรุ

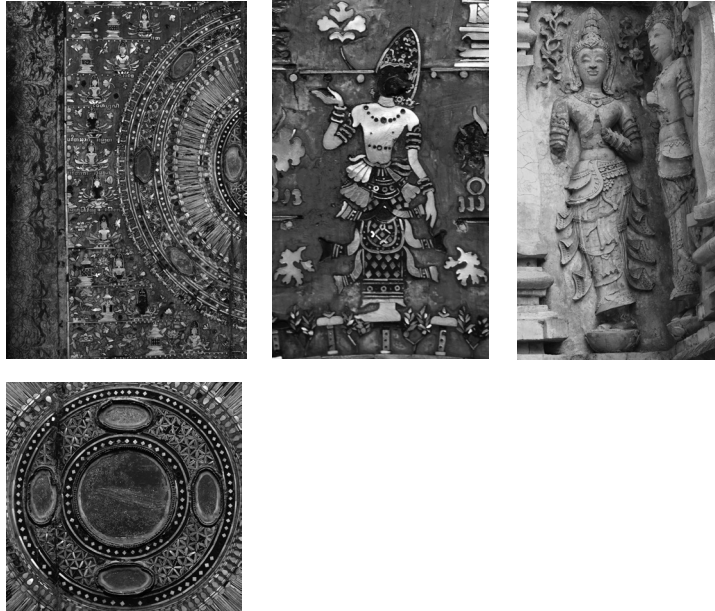
ภาพที่ 15 (ล่างซ้าย)

ชมพูทวีป เขาพระสุเมรุ และสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

ภาพที่ 16 (ล่างขวา)

ภาพสถาปัตยกรรม เทวดา และลวดลาย

แบบศิลปะล้านนายุคทอง



ภาพที่ 17 (บนซ้าย)
 เทวดาประทับนั่งเป็นแนวโค้งรอบธรรมจักร

ภาพที่ 18 (บนกลาง)
 เทวดายืนด้านบนส่วนที่เป็นพรหมโลก
 ที่มาภาพ : สากล สุทธิมัลย์

ภาพที่ 19 (บนขวา)
 เทวดาปูนปั้นวัดเจ็ดยอด
 ศิลปะล้านนายุคทอง ต้นพุทธศตวรรษที่ 21
 ที่มาภาพ : สากล สุทธิมัลย์

ภาพที่ 20 (ล่าง)
 กรอบช่องกระจก บนแถบลายเกราะหรือเหลื่อมเพชร ที่คูมัลฉัตรธรรมจักร



ภาพที่ 21 (บนซ้าย)

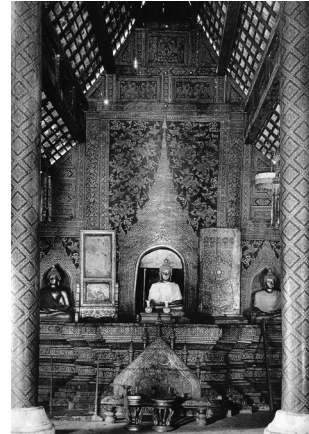
กรอบช่องกระจก ระบุว่าเป็นพระบาทของพระพุทธเจ้ากกุสันธะ
โกนาคมณะ และกัลลปะ อักษรธรรมล้านนา

ภาพที่ 22 (บนขวา)

กล่องภาชนะทรงสูง เครื่องรักประดับมุก
ลายช่องกระจกบรรจุภาพพุทธธรรมชาติ
รูปนกกับต้นไม้ ดอกไม้ และปิ้งบัว
ศิลปะจีน สมัยปลายหยวนต้นหมิง ราวพุทธศตวรรษที่ 20

ภาพที่ 23 (ล่างซ้าย)

ส่วนขยายภาพบุคคลในฉากธรรมชาติ บนจานเครื่องรักประดับมุก
ศิลปะจีน สมัยหมิง ราวพุทธศตวรรษที่ 21
ที่มาภาพ : East Asian Lacquer. 1991, 135.



ภาพที่ 24 (ขวา)

เครื่องหมายมงคล 108 รูปเขาสัตตบริภัณฑ์ ทะเลสีทันดร พระอาทิตย์ ดวงดาว
เขากำแพงจักรวาล ท้าวมหาพรหม พระยาครุฑ กิณนร นกการเวก มังกรทอง
พระยานกยูง ปราสาท มณี(สร้อย)

ภาพที่ 25 (ซ้าย)

พระพุทธรูปไม้ประดับมุก ประดิษฐานบนแท่นแก้วท้ายวิหารลายคำ
วัดพระสิงห์ กลางเมืองเชียงใหม่

ที่มา. โจเซฟ ร็อด, NATIONAL GEOGRAPHIC. ฉบับภาษาไทย. ตุลาคม 2545, 30.





เรื่อง แต่งตั้งที่ปรึกษากองบรรณาธิการและกรรมการดำเนินงานฝ่ายต่างๆ ตามโครงการ
“วารสารศิลป์ พีระศรี” คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำโครงการ “วารสารศิลป์ พีระศรี” คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย จึงแต่งตั้งคณะกรรมการผู้อำนวยการ กองบรรณาธิการ
วารสาร และคณะกรรมการฝ่ายต่างๆ ประกอบด้วยผู้มีตำแหน่งและรายนามดังต่อไปนี้

คณะกรรมการอำนวยการ

1. คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์	ประธานกรรมการ
2. รองคณบดีฝ่ายบริหาร	กรรมการ
3. รองคณบดีฝ่ายวิชาการและประกันคุณภาพการศึกษา	กรรมการ
4. รองคณบดีฝ่ายกิจการนักศึกษา	กรรมการ
5. รองคณบดีฝ่ายกิจการพิเศษและวิเทศสัมพันธ์	กรรมการ
6. ผู้ช่วยคณบดี	กรรมการ
7. หัวหน้าภาควิชาจิตรกรรม	กรรมการ
8. หัวหน้าภาควิชาประติมากรรม	กรรมการ
9. หัวหน้าภาควิชาภาพพิมพ์	กรรมการ
10. หัวหน้าภาควิชาศิลปไทย	กรรมการ
11. หัวหน้าภาควิชาทฤษฎีศิลป์	กรรมการ
12. หัวหน้าโครงการจัดตั้งภาควิชาสื่อผสม	กรรมการ
13. หัวหน้าโครงการจัดตั้งภาควิชาแกนทัศน์ศิลป์	กรรมการ
14. เลขานุการคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์	เลขานุการ
15. นางสาววิรัตน์ วันดี	ผู้ช่วยเลขานุการ
16. นางสาวจรัสรัตน์ คนทน	ผู้ช่วยเลขานุการ

หน้าที่ความรับผิดชอบ ให้คำปรึกษาและคำแนะนำแก่กองบรรณาธิการและบริหารจัดการวารสารให้ดำเนิน
ไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้

คณะกองบรรณาธิการวารสาร

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์	บรรณาธิการ
2. รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์	รองบรรณาธิการ
3. อาจารย์ดร.เตยงาม คุปตะบุตร	รองบรรณาธิการ
4. อาจารย์ดร.วิษณุ มุกตมณี	กองบรรณาธิการ
5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนาจ คงวารี	กองบรรณาธิการ
6. อาจารย์ไอลินา พูลทองดีวัฒนา	กองบรรณาธิการ
7. อาจารย์ปวีณา สุธีรางกูร	กองบรรณาธิการ
8. ดร.พิยะรัตน์ นันทะ	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
9. ศาสตราจารย์เดชา วรารุณ	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
10. รศ.ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
11. รองศาสตราจารย์สรนรงค์ สิงห์เสนี	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
12. รองศาสตราจารย์พิศประไพ สาระศาลิน	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

- | | |
|--|-------------------------------------|
| 13. รองศาสตราจารย์ ดร.วรัญจน์ บุญยสุรัตน์ | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 14. รองศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 15. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 16. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรเสริญ มลิณทสูตร | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 17. Professor John Clark, FAHA, CIHA, Ph.D | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 18. Professor Patricki D. Flores | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 19. Professor Katsuki Yokoyama | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 20. Professor Sandra Cate | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 21. Ms.lola Lenzi | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก) |
| 22. ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน) |
| 23. ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ ศุภนิมิตร | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน) |
| 24. ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน) |
| 25. รองศาสตราจารย์ทินกร กาสรสุวรรณ | กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน) |
| 26. นางสาววีรัตน์ วันดี | เลขานุการกองบรรณาธิการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ ในการควบคุมและพัฒนาคุณภาพวารสารให้ได้มาตรฐานและมีคุณภาพและให้คำปรึกษาและคำแนะนำ แก่คณะกรรมการดำเนินการจัดทำวารสารเพื่อให้การจัดทำวารสารแต่ละฉบับดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยและบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้

คณะกรรมการฝ่ายจัดหาทุน

- | | |
|---|---------------------|
| 1. ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ ศุภนิมิตร | ประธานกรรมการ |
| 2. อาจารย์ธณณ วัฒนกุล | กรรมการ |
| 3. ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง | กรรมการ |
| 4. ศาสตราจารย์ถาวร โกอุดมวิทย์ | กรรมการ |
| 5. อาจารย์จักรพันธ์ วิลานินกุล | กรรมการ |
| 6. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์ | กรรมการและเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ ในการช่วยจัดหาทุนและแหล่งทุนเพื่อให้วารสารดำเนินการจัดทำโครงการ "วารสารศิลป์ พีระศรี"

คณะกรรมการฝ่ายประเมินผล

- | | |
|------------------------------------|----------------------------|
| 1. อาจารย์ ดร.สุธา ลินะวัต | ประธานกรรมการ |
| 2. อาจารย์ทรงไชย บัวชุม | กรรมการ |
| 3. อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลขยานนท์ | กรรมการ |
| 4. อาจารย์พงษ์พันธ์ จันทน์มฤฐะ | กรรมการ |
| 5. อาจารย์ลลิตธร เพ็ญเจริญ | กรรมการ |
| 6. นางสาวฉัตรระพี แยมเกษร | กรรมการและเลขานุการ |
| 7. นางจินตภาณี เอี่ยมท่า | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ จัดทำแบบประเมินผล สรุปผลการประเมิน จัดส่งและเก็บเอกสารประเมินผล จัดทำรายงานประเมินผลโครงการฯ ปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย

คณะกรรมการฝ่ายการเงิน

- | | |
|--------------------------|---------------------|
| 1. รองคณบดีฝ่ายบริหาร | ประธานกรรมการ |
| 2. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์ | กรรมการและเลขานุการ |

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| 3. นางจันทร์เพ็ญ ศรีช่วย | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |
| 4. นายประเสริฐ อานนท์ | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |
| 5. นายอนันต์ ใจทัน | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ ประสานงานในเรื่องการเบิกจ่ายค่าใช้จ่าย การให้ข้อเสนอแนะให้คำปรึกษาในเรื่องการเบิกจ่ายเงินงบประมาณด้านต่างๆ ติดตามและรวบรวมใบสำคัญรับเงิน จัดทำสรุปค่าใช้จ่ายตลอดโครงการฯ และปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย

คณะกรรมการฝ่ายเลขานุการฯ

- | | |
|-----------------------------|----------------------------|
| 1. นางนภัสนันท์ อินทโรโพธิ์ | ประธานกรรมการ |
| 2. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์ | กรรมการ |
| 3. นางจันทร์เพ็ญ ศรีช่วย | กรรมการ |
| 4. นายประเสริฐ อานนท์ | กรรมการ |
| 5. นายอนันต์ ใจทัน | กรรมการ |
| 6. นายอุเทน ศรีกรด | กรรมการ |
| 7. นายปฏิพัตร พรหมนัส | กรรมการ |
| 8. นางเยาวพา แจะจันทร์ | กรรมการ |
| 9. นางณิชาภัทร แจะจันทร์ | กรรมการ |
| 10. นายสุไลมาน มะมา | กรรมการ |
| 11. นายธนภัทร แก้ววิไล | กรรมการ |
| 12. นางพิมพ์ขวัญา สมมาก | กรรมการ |
| 13. นางอารยา เลิศกิจอนันต์ | กรรมการ |
| 14. นายสุชาติ เจริญทิพย์ | กรรมการ |
| 15. นางสาวฉัตรระพี แยมเกษร | กรรมการ |
| 16. นางสาวมลฤดี ประชุม | กรรมการ |
| 17. นางสาวเกวลี แผงต่าย | กรรมการ |
| 18. นางจินต์ภาณี เอี่ยมท่า | กรรมการ |
| 19. นางสาวมณฑนา ศรีเทพ | กรรมการ |
| 20. นางชนรส เตชะประทีป | กรรมการ |
| 21. นายรัชภูมิ ทรงสำราญ | กรรมการ |
| 22. นางสาววริรัตน์ วันดี | กรรมการและเลขานุการ |
| 23. นางสาวจุรารัตน์ คนทน | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ ประสานงานกับคณะกรรมการฝ่ายต่างๆ ในการจัดทำโครงการฯ ติดต่อประสานงานกับหน่วยงานภายในและภายนอก ปฏิบัติงานตามที่ได้รับมอบหมาย

ทั้งนี้ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป
 สัปดาห์ที่ กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วันชัย สุทธะนันท์)
 อธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ

ศาสตราจารย์พงศ์เดช ไชยคุตร
คณะวิศวกรรมศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์กันจนา คำโสภี
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์พิเชษฐ์ เปียร์กลีน
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

รองศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.พิยะรัตน์ นันทะ
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.สุวัฒน์ แสนขัติยรัตน์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

รองศาสตราจารย์ปิติวรรณ สมไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ศาสตราจารย์ญาณวิทย์ ฤกษ์เจทอง
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.จิรายุ พงษ์วรุตม์
Digital Expression Design Course, Faculty of Art and Design, Tokoha University

รองศาสตราจารย์พิศประไพ สาระศาลิน
คณบดีคณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎฐ์วรพันธุ์
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี
ผู้ทรงคุณวุฒิสาขาทัศนศิลป์ อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรม
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

อาจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศรี
อาจารย์ประจำ วิทยาลัยช่างศิลป์

อาจารย์ ดร.พงศ์ศิริ คิตติ
อาจารย์ประจำ คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ศาสตราจารย์ปริญญา ตันติสุข

อาจารย์พิเศษ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปริญญา ดวงรัตน์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิมลมาลย์ ชันชะวนะ

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วัชรพร อยู่ดี

อาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

JOURNAL OF FINE ARTS

วารสารศิลป์ พีระศรี (Journal of Fine Arts) เป็นวารสารวิชาการ กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ (มีนาคมถึงสิงหาคม และ กันยายนถึงกุมภาพันธ์) ควบคุมคุณภาพบทความโดยการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ ผลงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

วัตถุประสงค์

เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ ผลงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

เกณฑ์การส่งบทความ

1. กำหนดออก

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ ทุก ๆ 6 เดือน (มีนาคมถึงสิงหาคม และ กันยายนถึงกุมภาพันธ์)

2. การพิจารณาบทความ

2.1 ผลงานที่รับพิจารณาลงพิมพ์เป็นงานวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ ผลงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง

2.2 ผลงานจะต้องแสดงคุณค่าทางวิชาการ มีความสมบูรณ์ชัดเจน ถูกต้อง ตลอดจนมีการอ้างอิงและมีบรรณานุกรมที่ถูกต้อง ผลงานต้องปราศจากการคัดลอกวรรณกรรม รวมไปถึงหลีกเลี่ยงการละเมิดจริยธรรมการวิจัย

2.3 หากมีการทบทวนวรรณกรรม หรือหากมีประเด็นทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาในบทความของวารสารศิลป์พีระศรีฉบับย้อนหลังควรอ้างอิงบทความเหล่านั้นด้วย

2.4 ผลงานต้องไม่ถูกตีพิมพ์หรือเผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน ยกเว้นเป็นผลงานที่แปลมาจากภาษาอื่นๆ

- 2.5 การพิจารณาถ่วงน้ำหนักและประเมินคุณภาพแต่ละบทความจะผ่านดุลยพินิจของผู้ทรงคุณวุฒิ 2 ท่าน ซึ่งใช้ระบบการประเมินบทความแบบสองทาง (Double-Blind Review) กล่าวคือ จะไม่เปิดเผยชื่อของผู้ทรงคุณวุฒิให้ผู้ยื่นพิจารณา และไม่เปิดเผยชื่อผู้พิจารณาให้ผู้ทรงคุณวุฒิทราบ
- 2.6 รูปแบบของบทความขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของกองบรรณาธิการ
- 2.7 เนื้อหาของผลงาน ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้ประเมิน โดยพิจารณาจากความถูกต้องด้านการใช้ภาษา การนำเสนอเนื้อหาวิชาการ

ข้อเสนอแนะสำหรับผู้เขียน

บทความ

1. เนื้อหาของบทความใช้โปรแกรม Microsoft Word for Windows หรือซอฟต์แวร์สำหรับการพิมพ์เอกสารอื่นที่ใกล้เคียงกัน
2. บทความควรมีความยาวระหว่าง 5-20 หน้ากระดาษ A4 (ไม่รวมภาพประกอบ) พิมพ์หน้าเดียว แบบ 1 คอลัมน์ ใช้รูปแบบพจนานุกรมภาษาไทย และภาษาอังกฤษเป็น TH Sarabun PSK ขนาด 16 พอยต์ หรือตัวอักษรอื่นที่มีขนาดใกล้เคียงกัน
3. บทความย่อภาษาไทย และบทความย่อภาษาอังกฤษ (Abstract) จำนวนอย่างละ 1 ย่อหน้า โดยภาษาไทยมีความยาวประมาณครึ่งหน้ากระดาษ A4 และภาษาอังกฤษมีความยาวประมาณ 250 คำ
4. ระบุคำสำคัญต่อท้าย (Keywords,Tags) จำนวนไม่เกิน 5 คำ
5. ในส่วนบทนำ ใส่ชื่อ - นามสกุล ของผู้เขียนบทความ หรือผู้เขียนร่วม หากมีตำแหน่งทางวิชาการให้ใส่ในเชิงอรรถท้ายหน้า
6. รูปแบบของการอ้างอิงให้ใช้แบบเชิงอรรถต่อท้าย
(สามารถดาวน์โหลดได้ที่ <http://psgjournaloffinearts.com/author-guidelines>)

ภาพประกอบ ตาราง และคำบรรยาย

กรณีที่มีภาพประกอบ ตารางให้สร้างแยกจากเนื้อหาของบทความ กล่าวคือ ให้ผู้เขียนสร้างไฟล์ .Doc ขึ้นใหม่ เพื่อใส่ภาพประกอบ ตาราง พร้อมคำบรรยายต่างหาก รวมทั้งระบุที่มาของภาพประกอบ ตารางให้ชัดเจน โดยจะต้องระบุหมายเลขของภาพประกอบ ตารางและคำบรรยาย ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ

ส่วนต้นฉบับไฟล์ภาพประกอบ เช่น .JPEG, .PNG ให้สร้าง Folder ของภาพประกอบนั้นขึ้นใหม่ โดยต้องระบุชื่อไฟล์ภาพ ซึ่งสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ

****ไฟล์ภาพประกอบ Resolution ไม่ต่ำกว่า 300 dpi/inch หรือ ไม่ต่ำกว่า 2 MB ต่อภาพ**

แผ่นซีดี

แผ่นซีดีซึ่งบันทึกข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทความ ประกอบด้วย

1. ไฟล์เนื้อหาบทความ (ไฟล์ .doc)
2. ไฟล์ภาพประกอบ ตาราง และคำบรรยาย (ไฟล์ .doc)
3. ต้นฉบับไฟล์ภาพประกอบ

การส่งบทความ

การส่งบทความสามารถส่งได้ 2 วิธี

1. การส่งบทความทางไปรษณีย์
 - 1.1 “แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ พีระศรี”
 - 1.2 ต้นฉบับบทความ บทความย่อภาษาไทย ภาษาอังกฤษ ภาพประกอบ ตาราง และคำบรรยาย ที่พิมพ์แล้วจำนวน 2 ชุด
 - 1.3 แผ่นซีดีซึ่งบันทึกไฟล์ที่เกี่ยวข้องกับบทความจำนวน 1 แผ่น

ส่งถึง บรรณาธิการวารสารศิลป์ พีระศรี สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม เลขที่ 6 ถนนราชมรรคาใน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม 73000

****ต้นฉบับทั้งหมด รวมทั้งข้อมูลไฟล์ดิจิทัล กองบรรณาธิการจะไม่ส่งคืนไม่ว่ากรณีใดทั้งสิ้น**

2. การส่งบทความผ่านระบบการจัดการวารสารออนไลน์ Thai Journals Online (ThaiJO)

ขั้นตอนการดำเนินงาน

1. ผู้เขียนส่งบทความพร้อมทั้งบทคัดย่อเสนอต่อกองบรรณาธิการ เพื่อรับการพิจารณาเบื้องต้น (1 เดือน)
2. กองบรรณาธิการส่งบทความให้ผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อพิจารณา (2 เดือน)
3. กองบรรณาธิการ พิจารณามลการประเมินบทความจากผู้ทรงคุณวุฒิ พร้อมออกแบบตอบรับการตีพิมพ์ให้ผู้เขียน (1 เดือน)
4. ผู้เขียนจะต้องแก้ไขบทความตามที่คุณวุฒิได้แสดงความเห็นและข้อเสนอแนะ และส่งกลับมาให้กองบรรณาธิการพิจารณา (1 เดือน)
5. กองบรรณาธิการดำเนินการในขั้นตอนการตีพิมพ์วารสาร แต่หากมีข้อแก้ไขกองบรรณาธิการจะติดต่อผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการแก้ไขจนกว่าจะสมบูรณ์ (1 เดือน)

****หมายเหตุ กระบวนการตั้งแต่ส่งบทความเข้ามายังกองบรรณาธิการ เพื่อขอรับการพิจารณาจนถึงการตีพิมพ์ จะใช้เวลาไม่น้อยกว่า 6 เดือน หรือนานกว่านั้นขึ้นอยู่กับคุณภาพของบทความและการพิจารณาของกองบรรณาธิการ ผู้ทรงคุณวุฒิผู้กลั่นกรองบทความ**

ติดต่อสอบถาม

ที่อยู่ บรรณาธิการวารสารศิลป์ พีระศรี (Journal of Fine Arts) สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม เลขที่ 6 ถนนราชมรรคาใน ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม 73000

โทร. 034-271-379 โทรสาร 034-271-379 ติดต่อคุณวริรัตน์ วันดี

Facebook <http://www.facebook.com/psgjournalloffinearts/>

E-Mail psgjournalloffinearts@gmail.com

แบบเสนอขอส่วนบทความเพื่อรับการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วันที่ เดือน พ.ศ.

เรียน ประธานกองบรรณาธิการวารสาร

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว) (ไทย)

..... (อังกฤษ)

สถานภาพ ☐ อาจารย์ประจำ (ระบุต้นสังกัด)

ตำแหน่ง

วุฒิการศึกษา

☐ นักศึกษาระดับปริญญาตรีบัณฑิต

☐ นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต

☐ นักศึกษาระดับปริญญาบัณฑิต

☐ นักวิชาการ / บุคคลทั่วไป

ขอส่ง ☐ บทความวิจัย

☐ บทความวิจัยจากวิทยานิพนธ์

☐ บทความวิชาการ จำนวน 1 ฉบับ

ข้อบทความ (ภาษาไทย)

.....
.....
.....

ข้อบทความ (ภาษาอังกฤษ)

.....
.....
.....

สถานที่ติดต่อ ☐ ที่ทำงาน / หรือสถาบันการศึกษา

☐ บ้าน

บ้านเลขที่ หมู่ที่ ตรอก / ซอย ถนน

แขวง/ตำบล เขต / อำเภอ จังหวัด

รหัสไปรษณีย์ โทรศัพท์ โทรศัพท์เคลื่อนที่

E-mail

ชื่อผู้เขียนร่วม (ถ้ามีโปรดระบุตำแหน่ง ต้นสังกัด และเบอร์โทรศัพท์)

.....
.....
.....
.....
.....
.....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความฉบับนี้

☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าแต่เพียงผู้เดียว

☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ร่วมงานตามที่ระบุในบทความจริง

และเป็นผลงานที่ไม่เคยตีพิมพ์ลงในวารสารใดมาก่อน ตลอดจนจะไม่นำส่งเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่นอีกนับจากวันที่ข้าพเจ้าได้ส่งบทความฉบับนี้มายังกองบรรณาธิการวารสาร

ลงชื่อ

(.....)

ผู้เขียน