

SILPA BHIRASRI
JOURNAL
OF
FINE ARTS

SILPA BHIRASRI
JOURNAL
OF
FINE ARTS

วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีที่ 8 ฉบับที่ 1-2
กันยายน 2563



SILPA BHIRASRI
JOURNAL
OF
FINE ARTS

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีที่ 8 ฉบับที่ 1-2 กันยายน 2563
Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University
Vol.8 No.1-2, September 2020
ISSN (Online) : 2697-6293

รายนามคณะบรรณาธิการวารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี Journal of Fine Arts
โดยมีวาระดำรงตำแหน่งระหว่างปี พ.ศ.2563-2565

บรรณาธิการบริหาร

รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ (ภายใน)

รองศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.เตยงาม คุปตะบุตร

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปวีณา สุธีรางกูร

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ เขียวประเสริฐ
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ (ภายนอก)
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยะรัตน์ นันทะ
อาจารย์ประจำ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์พิศประไพ สาระศาลิน
คณบดี คณะศิลปะและการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

รองศาสตราจารย์ ดร.วรลักษณ์ บุญยสุรัตน์
ผู้อำนวยการ สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรเสริญ มลิณทสูตร
ผู้อำนวยการบดีฝ่ายวิชาการ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

รองศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวัฒน์
อาจารย์ประจำ ภาควิชาศิลปกรรม
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี
ผู้ทรงคุณวุฒิสาขาทัศนศิลป์ อดีตอาจารย์ประจำภาควิชาศิลปกรรม
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ดร.เมตตา สุวรรณศรี
อาจารย์ประจำ สาขาวิชาทัศนศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Professor Katsuki Yokoyama
Joshibi University of Art and Design

Professor Kuniko Satake
Printmaking Department Tama Art University

Associate Professor Dr.Jirayu Pongvarut
Digital Expression Design Course, Tokoha University

วารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี SILPA BHIRASRI JOURNAL OF FINE ARTS จัดพิมพ์ขึ้น
เพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุน ให้คณาจารย์ นักวิชาการ นักศึกษา ศิลปินและผู้สนใจ
ศิลปะทั่วไปได้แลกเปลี่ยนผลงานวิชาการในสาขาศิลปะและการสร้างสรรค์ทุกประเภท
ทัศนะและข้อคิดเห็นใด ๆ ที่ปรากฏในวารสารวิชาการศิลป์ พีระศรี SILPA BHIRASRI
JOURNAL OF FINE ARTS นี้ ทางคณะกรรมการจัดทำวารสาร บรรณาธิการและ
กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยกับทัศนะ และข้อคิดเห็นเหล่านี้ แต่ประการใด
และไม่ถือว่าเป็นความรับผิดชอบของบรรณาธิการและกองบรรณาธิการลิขสิทธิ์บทความ
เป็นของผู้เขียนและคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ซึ่งได้รับการสงวนสิทธิ์ตาม
กฎหมาย การตีพิมพ์ซ้ำต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะจิตรกรรมประติมากรรม
และภาพพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษร

unusannarimas

วารสารศิลป์ พีระศรีเดินทางมาถึงปีที่ 8 แต่ดั้งเดิมวารสารฉบับนี้ออกปีละ 2 ฉบับ คือฉบับกันยายนและฉบับมีนาคมโดยมีฉบับ 15 กันยายน 2556 เป็นปฐมเนื่องจากเราถือฤกษ์อันเป็นมงคลของคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ อย่างไรก็ตามเมื่อสถานการณ์เปลี่ยนไป เพื่อให้วารสารสามารถออกได้ตามเกณฑ์ของ Thailand Citation Index คือฉบับต้นปี และกลางปี วารสารฉบับนี้จึงเป็นการรวบยอดสองฉบับเข้าหากันคือ ปีที่ 8 ฉบับที่ 1 และ 2 ดังนั้นวารสาร ฉบับนี้จึงจะมีบทความมากเป็นพิเศษ รวม 12 บทความด้วยกัน จากนั้นในปี 2564 เราจะปรับการออกวารสารเป็นฉบับมกราคม-มิถุนายนและกรกฎาคม-ธันวาคม

โดยในวารสารฉบับนี้เห็นแนวโน้มของการศึกษาศิลปะในหลายทิศทาง ในทิศทางแรกบทความที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศิลปะในต่างประเทศ ในฉบับนี้มีบทความที่ว่าด้วยการออกแบบโปสเตอร์สำหรับงานโอลิมปิกฤดูหนาว ที่ซัปโปโร 1972 สำหรับประเทศไทยที่รู้จักโอลิมปิกฤดูหนาวน้อยกว่าฤดูร้อน บทความนี้จะชี้ให้เห็นกระบวนการออกแบบที่วางอยู่บนพื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมของญี่ปุ่นในช่วงเวลาดังกล่าว ที่ต่อเนื่องมาจากโอลิมปิกฤดูร้อนที่โตเกียวเป็นเจ้าภาพใน ค.ศ.1964 ที่มีบทความศึกษาเกี่ยวกับการออกแบบโปสเตอร์เอาไว้แล้วในวารสารปีที่ 7 ฉบับที่ 1 ส่วนบันทึกเกี่ยวกับภาพโอโยโยะจากการสำรวจ ณ ประเทศญี่ปุ่น (พ.ศ. 2562) เป็นบทความที่ศึกษาศิลปะญี่ปุ่นเช่นกัน คือบทความที่ชี้ให้เห็นความสำคัญของแนวความคิดเกี่ยวกับนรกและสวรรค์ที่กลายเป็นศิลปะที่แพร่หลายในสังคมญี่ปุ่นช่วงก่อนสมัยใหม่ และบทความ An Overview: Visual Communication in Photography as Heal-

ing Therapy เป็นบทความในกลุ่มเดียวกันที่เป็นการศึกษาการสื่อสารในภาพถ่ายจากประเทศ มาเลเซียว่าด้วย Visual Communication in Photography

นอกจากนี้ในกลุ่มนี้ก็ยังมีการศึกษาแนวคิดหลังอาณานิคมกับวาทกรรมความรู้ในผลงาน “This is not an Apricot” ของศิลปิน มาเรีย เธเรซา อัลเวล เราลันทราบดีว่าศิลปินร่วมสมัยจาก ภูมิภาคนี้มีพื้นฐานแนวคิดในการวิพากษ์วิจารณ์สังคมและการเมืองของตนเองที่แข็งแกร่ง ใน การศึกษาที่อาศัยวิธีการแบบโครงสร้างนิยมได้ชี้ให้เห็นการใช้สัญลักษณ์และการสื่อความหมาย แฝงของศิลปินเช่นเดียวกันกับบทความประวัติศาสตร์บาดแผลในงานศิลปะร่วมสมัย กรณี ศึกษาวิธีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในงานของ อันเชล์ม คีเฟอร์ และไข่กัวอ์เฉียง ว่าด้วยประวัติศาสตร์บาดแผลในงานศิลปะร่วมสมัยที่ต้องการชี้ให้เห็นศักยภาพของศิลปะ ร่วมสมัยในการนำเสนอประเด็นทางสังคมและประวัติศาสตร์

ในทิศทางที่สอง บทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ: กรณีศึกษาชุมชนริมคลองบางหลวง เป็นการศึกษาบทบาทของศิลปะที่ไม่มีส่วนร่วมกับสังคม ภายนอกด้วยการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในการสร้างสรรค์ศิลปะที่พยายามนำศิลปะเข้ามามี ส่วนร่วมกับคนสูงวัยอันเป็นเรื่องที่สังคมไทยเองก็ต้องเผชิญหน้าในอนาคต และกระบวนการ ดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ณ โรงเรียน

เทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) จังหวัดชุมพร บทความที่ว่าด้วยค่ายศิลปศึกษาที่เป็นที่ยอมรับกันว่าค่ายศิลปะเป็นหนึ่งในกิจกรรมที่สนุกสนานที่สุดของมนุษย์ทุกคน ทุกวัย ทั้งสองบทความล้วนแล้วแต่เป็นการศึกษาที่น่าสนใจทั้งสิ้น

ในการศึกษาทิศทางที่สาม ความสำคัญของ “ชิ้นส่วน” และ “ร่องรอย” ของร่างกายสตรีในฐานะวัตถุสำหรับศิลปะร่วมสมัยเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะจากร่างกายมนุษย์ บทความที่ว่าด้วยร่างกายสตรีอันเป็นพื้นที่ที่เคยถูกละเลยในฐานะสื่อเพื่อการแสดงออกถึงประเด็นของผู้หญิง ประเด็นนี้ถูกทบทวนอีกครั้งว่าชิ้นส่วนของร่างกายในบริเวณที่เฉพาะเจาะจงถูกตีความใหม่ให้กลายเป็นศิลปะร่วมสมัยที่สื่อสารได้อย่างตรงประเด็นได้อย่างไร ในอีกทางหนึ่งร่างกายของเพศชายและทางเลือกทางเพศที่ปรากฏอยู่ในประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริบทของสังคมล้านนา ซึ่งอยู่ในบทความ บริบทที่แตกต่างกันของเกย์ในสังคมเมืองกับเกย์ล้านนาและการศึกษาภาพเกย์จากจิตรกรรมวัดภูมินทร์ โดยทั้งสองบทความล้วนแต่นำเราเข้าสู่การตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ร่างกาย” ทั้งสิ้น

ในการศึกษาทิศทางที่สี่ “วิธีการสื่อสารแนวความคิดผ่านภาพบนอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑสถานไอศกรีม” บทความที่ทำการศึกษการใช้ภาพในสื่อใหม่ที่อายุน้อยแต่กลับมีอิทธิพลอย่างมาก ต่อกระบวนการคิดของคนรุ่นใหม่ (หรือรุ่นใหญ่ด้วยก็ตาม) อย่างอินสตาแกรม จากความคิดที่ว่าด้วยการนำเสนอข้อมูลและภาพอย่างสะเปะสะปะ กลายเป็นการนำเสนอชุด

ความคิดอย่างเป็นระบบเพื่อสื่อสารประเด็นที่ต้องการ อินสตาแกรมของ The Ice Cream Museum อาจจะเป็นหนึ่งในกรณีนั้น บทความนี้จะวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ นอกจากนี้ที่ใกล้เคียงกันคือ ภาพและคำ: รูปแบบคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ บทความที่ว่าด้วยการศึกษาวิธีการเขียนคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์เรื่องชื่ออย่าง The Rijks Museum ที่อัมสเตอร์ดัม ทราบกันดีว่า ในพิพิธภัณฑ์ปัจจุบันกับแนวคิดใหม่ของการเข้าถึงบุคคลให้ตรงและชัดเจนที่สุด ข้อความบรรยายได้ (หรือข้าง ๆ) ผลงานศิลปะจึงมีบทบาทในการทำหน้าที่ช่วยให้ข้อมูลพื้นฐาน ช่วยชี้นำผู้ดูสู่ประเด็นที่น่าสนใจ รวมถึงการปรับโฟกัสผู้ดูไปยังจุดที่ต้องการสื่อสารหลัก บทความนี้จะเป็นหนึ่งในบทความแรก ๆ ที่ศึกษาประเด็นนี้อย่างเป็นรูปธรรม

ในทิศทางสุดท้าย การศึกษาเรื่องเล่า “คัทธนูมารชาดก” ในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถหรือพระวิหาร การทำความเข้าใจตัวเรื่องเล่าก็เป็นกุญแจสำคัญ การศึกษาเกี่ยวกับวรรณกรรมที่เป็นภาพเล่าเรื่องที่ได้รับการนิยมนิยามในสังคมล้านนาคือคัทธนูมารชาดกเพื่อหาข้อสรุปเกี่ยวกับวรรณกรรมและจะได้นำไปศึกษาเทียบเคียงกับจิตรกรรมฝาผนังต่อไป

สารบัญ

Graphic Design of Poster for Olympic Winter Games, Sapporo 1972 กราฟดีไซน์ของโปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972 จिरายู พงศ์วรุตม์ <i>Jirayu Pongvarut</i>	21
Paintings and Words: Forms of Storytelling in Art Museum Exhibit Labels ภาพและคำ: รูปแบบคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ ญาณิศา ประภักโณดม <i>Yanisa Parakkamodom</i>	68
Postcolonialism and Discourse of Knowledge in “This is not an Apricot” by Maria Thereza Alves แนวคิดหลังอาณานิคมกับวาทกรรมความรู้ในผลงาน “This is not an Apricot” ของศิลปิน มาเรีย เธเรซา อัลเวส วิรัชชัย ชื่นจันน์แดง <i>Wirachai Chunjandang</i>	113

The Different Contexts of Gay in Urban and Societies and the Representation of Gay Phumintara Temple บริบทที่แตกต่างกันของเกย์ในสังคมเมืองกับเกย์ล้านนาและ การศึกษาภาพเกย์จากจิตรกรรมวัดภูมินทร์ <i>กฤษฎาวงค์ อินทะสอน Krissadank Intasorn</i>	138	Lanna in the Paintings in
The Importance of Female “Fragmented Body” and “Body Traces” as Objects for Contemporary Art ความสำคัญขอ “ชิ้นส่วน” และ “ร่องรอย” ของร่างกายสตรี ในฐานะวัตถุสำหรับศิลปะร่วมสมัย <i>อมสิรี พนมดำรงค์ Omsiree Pandamrong</i>	158	
Communicating Method of the Museum of Ice Cream’s Concept through Social Photo Sharing on Instagram วิธีการสื่อสารแนวความคิดผ่านภาพทวิตเตอร์และแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม <i>ลักษณณ กมพลรัตน์ Luksamon Kamolpluem</i>	182	
A Study of “Khat-ta-na-ku-marn” : the Narrative in the Murals of Phumin Temple, Nan Province การศึกษาเรื่องเล่า “คัทรณกุมารชาดก” ในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์จังหวัดน่าน <i>สุชาติ อัมสำราญ และ โสมฉาย บุญญานันต์</i> <i>Suchart Imsamraan and Soamshine Boonyananta</i>	224	
A Note on Oujouyoushuu Paintings from a Research Trip in Japan (2019) บันทึกเกี่ยวกับภาพโอโจโยชูวจากการสำรวจ ณ ประเทศญี่ปุ่น (พ.ศ. 2562) <i>น้ำใส ตันติสุข Namsai Tantisuk</i>	244	

Process for Implementing the Project "Art education camp to the Community to Develop Skills and Experience in Learning Art for Youth to Expand the Contest and Career Promotion Path" at Municipal 1 School (Ban Tha Taphao), Chumphon. กระบวนการดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ณ โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) จังหวัดชุมพร พิสิฐ ตังพรประเสริฐ และ สุริยะ ฉายะเจริญ <i>Pisit Tangpondparsert and Suriya Chayacharoen</i>	268
A Trauma of History in Contemporary Art: Case Study of Anselm Kiefer and Cai Guo-Qiang ประวัติศาสตร์บาดแผลในงานศิลปะร่วมสมัย กรณีศึกษาวิธีการใช้วัตถุสำริดรูปและวัสดุเก็บตกในงานของ อันเซล์ม คีเฟอร์ และ ไช่กั๋วอ๋อเจียง ปรัชญ์ พิมานแมน <i>Prach Pimarnman</i>	285
An Overview: Visual Communication in Photography as Healing Therapy <i>Ellyana.M.M.Tan, Ruslan A.Rahim and Mastura M.Jarit</i>	302
The Role and Participation of The Elders in Community on Art Process: The Study of Klong Bang Luang Community บทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ: กรณีศึกษาชุมชนริมคลองบางหลวง กิตต์นิธิ เกตุแก้ว <i>Kitnithi Katkaew</i>	355

บทความประจําเล่ม

21	Graphic Design of Poster for Olympic Winter Games, Sapporo 1972	Jirayu Pongvarut	68	Paintings and Words: Forms of Storytelling in Art Museum Exhibit Labels	Yanisa Parakkamodom
113	Postcolonialism and discourse of knowledge in "This is not an Apricot" by Maria Thereza Alves	Wirachai Chunjangdang	138	The Different Contexts of Gay in Urban and Lanna Societies and the Representation of Gay in the Paintings in Phumintara Temple	Krissadank Intasorn
158	The Importance of Female "Fragmented Body" and "Body Traces" as Objects for Contemporary Art	Omsiree Pandam-rong	182	Communicating method of the Museum of Ice Cream's Concept through Social Photo Sharing on Instagram	Luksamon Kamolpluem
224	A Study of "Khat-ta-na-ku-mam": the Narrative in the Murals of Phumin Temple, Nan Province	Suchart Imsamraan and Soamshine Boonyananta		A Note on Oujouyoushuu Paintings from a Research Trip in Japan (2019)	Namsai Tantisuk
268	Process for Implementing the Project "Art education Camp to the Community to Develop Skills and Experience in Learning Art for youth to Expand the Contest and Career Promotion Path" at Municipal 1 School (Ban Tha Taphao), Chumphon	Pisit Tangpondprasert and Suriya Chayacharoen	285	A Trauma of History in Contemporary Art: Case Study of Anselm Kiefer and Cai Guo-Qiang	Prach Pimaimman
302	An Overview: Visual Communication in Photography as Healing Therapy	Ellyana.M.M.Tan, Ruslan A.Rahim and Mastura M.Jariff	355	The Role and Participation of The Elders in Community on Art Process: The Study of Klong Bang Luang Community	Kitnithi Katkaew

กราฟิกดีไซน์ของโปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972

Graphic Design of Poster for Olympic Winter Games, Sapporo 1972

จิรายุ พงษ์วัฒน์ Jirayu Pongvarut

Digital Expression Design Course, Faculty of Art and Design, Tokoha University



Received : October 13, 2020 Revised : October 25, 2020 Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดมุ่งหมายจะทำความเข้าใจผลงานออกแบบโปสเตอร์สำหรับงานโอลิมปิกฤดูหนาว ในค.ศ. 1972 ที่จัดขึ้นที่เมืองซัปโปโร บนเกาะฮอกไกโด ญี่ปุ่นซึ่งเป็นเจ้าภาพงานระดับโลกต่อเนื่องกันสองงานคือ โอลิมปิก ฤดูร้อนที่โตเกียว ค.ศ. 1964 และงานเวิลด์เอ็กซ์โปที่โอซาก้า ค.ศ. 1970 เมื่อผนวกกับข้อเท็จจริงที่ว่าโอลิมปิก ฤดูหนาวนั้นมีขนาดเล็กเพราะมีประเทศที่เข้าร่วมไม่มาก เหตุผลก็เพราะเป็นกีฬาสำหรับประเทศที่มีอากาศหนาว เช่น สกีสกิลหรือสเกต ทำให้งานนี้ดูไม่คึกคักเท่าที่ควร อย่างไรก็ตามในแง่ของการออกแบบโปสเตอร์

งานนี้ นับว่ามีความก้าวหน้าที่น่าสนใจ การศึกษานี้ใช้วิธีการสำรวจความสามารถเชิงเทคโนโลยี การสร้างสรรค์และการพิมพ์ ผลการศึกษาพบว่า โปสเตอร์ที่เน้นประเด็นการสื่อสารที่ “ความเคลื่อนไหว” อาศัยเทคนิคในการถ่ายภาพขั้นสูงและการพิมพ์ที่ยอดเยี่ยมรวมไปถึงกระบวนการออกแบบและกำกับศิลป์ที่ชาญฉลาด

คำสำคัญ โอลิมปิก 1972 / งานออกแบบกราฟิก / คะเมะคุระ ยูสะคุ / เทคนิคการถ่ายภาพ / เทคนิคการพิมพ์

Abstract

This article aimed to study Winter Olympic poster 1972 held in Sapporo, Hokkaido. Before this, Japan has just hosted 2 International events; The Olympic 1964 (Tokyo) and The Expo 1970 (Osaka). Comparing to summer Olympic, the winter Olympic is a smaller event participated only a small number of countries from the cold weather zone with main competitions are ski or skate. This event was thus not a main event in the full meaning but in term of graphic design the Japanese designers did their best to delivered one of the best poster design in the Olympic history. This study surveyed photography methods and printing capability which supported the creative process and production of 4 posters used in this event. The result of the study is that in the design process, designers captured ‘movement’ which is the key idea by means of photography methods, refine printing technic and smart art direction.

Keywords Olympic 1972 / Graphic Design / Yusaku Kamekura / Photography Technique / Printing Technique

1 ญ่ปุ่่นหลัโอลิมปิก 1964

ในตอนหนึ่งของมังงะขนาด 4 เล่มหนาที่มีชื่อว่า “Showa” นักเขียนมังงะรุ่นเก่ามีซึคิ ชิเงะรุ (Mizuki Shigeru 水木しげる) รายงานว่า หลังจากความสำเร็จอันหอมหวานของโอลิมปิก 1964

โตเกียวที่แท้จริงนั้นมีสภาพที่ “เต็มไปด้วยฝุ่น” และอาหารการกินก็ยังคับแคบยากลำบากกว่าจะหากลิ้นยหอมได้สักใบก็แสนยาก อย่างไรก็ตาม การจัดโอลิมปิกครั้งนี้ก็ทำให้ญี่ปุ่นได้กลับเข้าสู่โลกนานาชาติหลังจากที่มีปัญหากับชาติอื่น ๆ อย่างหนักในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2

แม้โดยรวม ๆ ญี่ปุ่นจะหลุดออกจากสภาพหลังสงครามเรียบร้อยแล้ว แต่เหตุการณ์หลายอย่างที่ตามมาทำให้สังคมญี่ปุ่นมีเรื่องต้องขบคิดหลายด้าน การบุกไปยังที่ทำการของกองกำลังป้องกันตนเองโดยมิซึมะ ยูคิโอะ (Yukio Mishima 三島由紀夫) ในเดือนพฤศจิกายน 1970 และการฆ่าตัวตายด้วยการควั่นท้องแบบประเพณีที่ค่อนข้างนองเลือด ในขณะที่อีกสองเหตุการณ์ที่ตามมาคือการกลับญี่ปุ่นของสองทหารที่ติดค้างอยู่นอกประเทศ คนแรกกลับมาใน ค.ศ. 1972 จากกวม คนที่สองใน ค.ศ. 1974 จากฟิลิปปินส์ ทศนคติของทั้งสองคนที่ยึดถือในประเพณีทหารหาญแบบช่วงสงครามโลกครั้งที่สองทำให้สังคมญี่ปุ่นตกใจและเกิดความหวุ่นใจว่ากระแสชาตินิยมจะหวนกลับมา

ปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อมดังที่กล่าวข้างต้นน่าจะเป็นปัญหาสำคัญที่สุดที่ญี่ปุ่นเผชิญ ช่วงทศวรรษที่ 1970 มีรายงานว่าควันจากโรงงานอุตสาหกรรมนั้นมีอยู่ทั่วไป รวมถึงคนที่จุดไฟเผาขยะหรือสิ่งของต่าง ๆ ตามริมถนน การทิ้งของเสียลงในแม่น้ำลำคลองเป็นเรื่องปกติ เพื่อผลักดันอุตสาหกรรมและการแข่งขันในตลาดนานาชาติ ญี่ปุ่นจำเป็นต้องหันมาข้างหนึ่งในเรื่องสิ่งแวดล้อม ผลลัพธ์ที่เด่นชัดจนกลายเป็นปัญหาใหญ่และแก้ไขไม่เรียบร้อยแล้วจนปัจจุบันก็คือการเกิดของโรคมินะมะตะ โรคนี้เกิดจากการที่โรงงานทิ้งสารเคมีลงไปในแม่น้ำที่ไหลออกทะเล ปลากินสารเคมีเหล่านี้เข้าไปจากนั้นคนและสัตว์ที่กินปลาที่ทยอยป่วย กว่ารัฐบาลจะหาสาเหตุจนหาข้อสรุปได้ก็เข้าไปช่วงปลายทศวรรษและมีการทยอยออกกฎหมายตามมา

ในด้านที่เป็นความตื่นเต้นสนุกสนานเห็นจะเป็นการที่ญี่ปุ่นได้เป็นเจ้าภาพจัดงานเวิลด์เอ็กซ์โปที่โอซาก้าใน ค.ศ. 1970 (JAPAN World Exposition, Osaka - EXPO'70 大阪万博) จำนวนผู้เข้าชมงานสูงถึง 64 ล้านคน เป็นด้านที่ทำให้เห็นว่าญี่ปุ่นกำลังก้าวเข้าสู่ยุคของความรุ่งเรืองในทางเศรษฐกิจสังคม การเจริญเติบโตของผลผลิตมวลรวมที่มากกว่าร้อยละ 10 ต่อปีต่อเนื่องกันหลายปีในทศวรรษ 1960 จนกระทั่งช่วงปลายทศวรรษนั้นญี่ปุ่นเป็นชาติทุนนิยมที่มีขนาดเศรษฐกิจเป็นอันดับสองของโลก รองจากสหรัฐอเมริกาเท่านั้น อันเป็นจุดเปลี่ยนที่ทำให้คนญี่ปุ่นอพยพจากชนบทและเกษตรกรรมมาสู่การทำงานในเมืองอย่างมหาศาล รัฐบาลเองก็สนับสนุนเพราะต้องการแรงงานสู่ภาคอุตสาหกรรม (ในขณะที่ในปัจจุบันรัฐบาลผลักดันกลับทิศทาง คือนำคนกลับภาคเกษตรกรรมในชนบท) ก่อให้เกิดกลุ่มคนชั้นกลางจำนวนมหาศาล และคนที่เรียกกันว่า สะระริมัน หรือ salary man サラリーマン

ภายใต้สถานการณ์นี้เองที่เมืองซัปโปโรได้เป็นเจ้าภาพงานโอลิมปิกฤดูหนาว 1972 ที่ตามมา
จากโอลิมปิกฤดูร้อน 8 ปี และนักออกแบบกราฟิกได้รวมตัวกันอีกครั้งเพื่อสื่อสารประเด็นต่างๆ
ออกไปสู่สาธารณชน

2 โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972

โอลิมปิกฤดูหนาว (Olympic Winter Games) เริ่มจัดขึ้นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1924 ที่เมืองชาโมนิซ์
ประเทศฝรั่งเศส มีวัตถุประสงค์เพื่อการแข่งขันด้านกีฬาฤดูหนาว เช่น สเกตน้ำแข็งและสกี
จึงจัดขึ้นในภูมิประเทศที่เป็นน้ำแข็งหรือหิมะ ญี่ปุ่นเป็นประเทศแรกในเอเชียที่ได้เป็นเจ้าภาพ
โอลิมปิกฤดูหนาวครั้งที่ 11 ค.ศ.1972 ที่เมืองซัปโปโร แต่เดิมญี่ปุ่นได้รับเลือกเป็นเจ้าภาพจัด
ทั้งโอลิมปิกฤดูร้อนและโอลิมปิกฤดูหนาวที่ญี่ปุ่นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1940 แต่ถูกยกเลิกการแข่งขัน
ไปเนื่องจากสงคราม*

ในกีฬาโอลิมปิกฤดูหนาว 1972 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 3 - 13 กุมภาพันธ์ จัดแข่งขันทั้งหมด 6
กีฬา โดยแบ่งเป็น 12 ชนิดกีฬา ดังนี้ 1.กลุ่มกีฬาสกี คือ กีฬาสกีข้ามทุ่ง (Cross-country),
กีฬาสกีกระโดดไกล (Ski jumping) กีฬาสกีเอนท์ดิกผสม (Combined) กีฬาสกีลงเขา (Down-
hill) กีฬาสกีสลาลอม (Slalom) และกีฬาสกีไจแอนท์สลาลอม (Giant Slalom) 2.กลุ่มกีฬาส
เกต คือ กีฬาสเกตความเร็ว (Speed skating) และกีฬาสเกตลีลา (Figure skating) 3.กีฬา
ฮอกกี้น้ำแข็ง (Ice hockey) 4.กีฬาวีทกีฬา (Biathlon) 5.กีฬาวอบสเล (Bobsleigh) 6.กีฬาลูซ
(Luge)

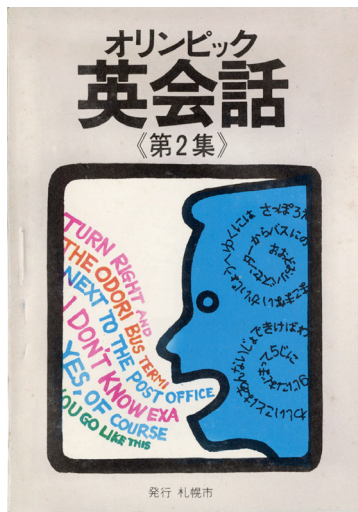
* ค.ศ.1940 ในปีเดียวกันนี้ญี่ปุ่นได้รับเลือกให้เป็นเจ้าภาพในการจัดงานโอลิมปิกทั้งคู่ โอลิมปิกฤดูร้อนครั้งที่ 12 ที่
โตเกียว เดิมมีกำหนดจัดในวันที่ 21 กันยายน - 6 ตุลาคม ค.ศ.1940 และโอลิมปิกฤดูหนาวครั้งที่ 5 ที่ซัปโปโร
เดิมมีกำหนดจัดในวันที่ 3 - 12 กุมภาพันธ์ แต่ถูกยกเลิกไปเนื่องจากสงครามจีน-ญี่ปุ่นครั้งที่สอง (Second Sino-
Japanese War 日中戦争 ค.ศ. 1937 - 1945) สำหรับโอลิมปิกฤดูร้อนถูกย้ายไปที่เมืองเฮลซิงกิ ประเทศฟินแลนด์
และโอลิมปิกฤดูหนาวก็ถูกย้ายไปที่เมืองเซนติโมริส ประเทศสวีเดน และเมืองการมิช-พาร์เทินเคียร์เซิน
ประเทศเยอรมนี แต่ที่มาเจอปัญหาเรื่องสงครามโลกครั้งที่สอง (Second World War 第二次世界大戰 ค.ศ. 1939 -
1945) ในเดือนกันยายน ค.ศ. 1939 จึงทำให้ถูกยกเลิกการจัดโอลิมปิกในปีนั้นไป

ในครั้งนี้มีประเทศที่เข้าร่วมการแข่งขันมากถึง 35 ประเทศ แม้ว่าจะมีประสบการณ์ในการจัดงานใหญ่ระดับประเทศอย่างโตเกียวโอลิมปิก^{*} และโอซาก้าเอ็กซ์โปแล้วก็ตาม สำหรับญี่ปุ่นประเทศที่มีภาษาใช้เป็นของตัวเองจำเป็นจะต้องมีการเตรียมพร้อมการสื่อสารมากกว่าประเทศทางฝั่งตะวันตกมาก สำหรับเอกสารสิ่งพิมพ์เป็นทางการที่ออกโดยคณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร อย่างโปรแกรมพิธีเปิด พิธีปิด ตารางการแข่งขัน แผนที่ ก็มีภาษาอังกฤษ ภาษาฝรั่งเศส และภาษาญี่ปุ่นที่ใช้เป็นหลัก แต่สำหรับเพื่อการสื่อสารสนทนา ร้านค้า โรงแรม และบุคคลทั่วไปทางเมืองซัปโปโรก็ได้เตรียมพร้อมเรื่องนี้ด้วยเช่นกัน โดยมีการสอนบทสนทนาภาษาอังกฤษผ่านรายการวิทยุ STV (STVラジオ) รายการนี้ได้ออกอากาศทุกวันจันทร์ถึงเสาร์ เวลา 17:55 - 18:00 น. เป็นเวลาหนึ่งปีก่อนมีการแข่งขัน (ตั้งแต่วันที่ 18 มกราคม ค.ศ. 1971 - 29 มกราคม ค.ศ. 1972) พร้อมหนังสือเรียนเล่มเล็กประกอบ "บทสนทนาภาษาอังกฤษโอลิมปิก" (オリンピック英会話 ภาพที่ 1) จำนวน 4 เล่ม เนื้อหาสั้น ๆ ในแต่ละวัน บทสนทนาเป็นภาษาอังกฤษ พร้อมคำอธิบายวิธีใช้บทสนทนานั้น ๆ เป็นภาษาญี่ปุ่น และมีที่เว้นว่างสำหรับจดบันทึก ห้ายเล่มมีความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับซัปโปโรโอลิมปิกแทรกอยู่

นอกจากการเรียนภาษาอังกฤษแล้ว เมืองซัปโปโรยังออกหนังสือ "รวมบทสนทนาขึ้นนิวส์ภาษา" (四カ国語指差し会話集) ภาษาอังกฤษ ภาษาญี่ปุ่น ภาษาฝรั่งเศส และภาษาเยอรมันที่สามารถนำไปใช้ได้เลย โดยการใช้นิ้วชี้ให้คู่สนทนาอ่านในภาษาที่ตนเข้าใจ หนังสือเล่มนี้ออกมาหนึ่งเดือนก่อนกีฬาโอลิมปิกจะจัดขึ้น ภายในหน้าคู่มือเรียงสี่ภาษา บทสนทนาตามสถานการณ์และสถานที่ต่าง ๆ เช่น โรงแรม ร้านอาหาร ห้างสรรพสินค้า บาร์ และคาบาเรต์

นอกจากเรื่องภาษาที่จะต้องเตรียมการแล้ว การเรียนรู้ความแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างตะวันตกและตะวันออกก็สำคัญเช่นกัน มีหนังสือเกี่ยวกับมารยาทที่ออกโดยคณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโรหลายเล่ม เช่น "สนทนาและมารยาท เพื่อการต้อนรับลูกค้าชาวต่างชาติอย่างอบอุ่น" (会話とマナー 外国のお客様を暖かく迎えるために) ในชุดนี้ยังแยกออกไปตามประเภทของบริการอีก เช่น สำหรับแท็กซี่ สำหรับโรงแรมและเรียวกัง เนื่องจากญี่ปุ่นไม่มี

* หนึ่งในใจหายของการออกแบบสำหรับโตเกียวโอลิมปิก 1964 คือเป็นการจัดงานโอลิมปิกครั้งแรกในเอเชียและญี่ปุ่น เพื่อลดอุปสรรคด้านการสื่อสารและสามารถเข้าใจได้ง่ายจึงมีการออกแบบพิคโตแกรม (pictogram ピクトグラム) สัญลักษณ์ภาพเพื่อใช้สื่อสารแทนตัวหนังสือซึ่งถูกนำมาใช้เป็นครั้งแรกในงานโอลิมปิกครั้งนี้ ทำให้งานโอลิมปิกที่จัดต่อจากนี้ Mexico City 1968 หรือแม้กระทั่ง EXPO'70 OSAKA ก็ได้มีการออกแบบพิคโตแกรมขึ้นมาใหม่เพื่อให้เข้ากับงานในแต่ละครั้ง (จิรายุ, 2020: 34)



ภาพที่ 1

หน้าปกหนังสือ บทสนทนาภาษาอังกฤษโอลิมปิก เล่ม 1 - 4

130 × 90 mm.

1971

วัฒนธรรมการให้ทิป หากลูกค้าวางเงินไว้ที่โต๊ะหรือแคชเชียร์ ก็ให้ชี้แจงว่าทางเรารวมค่าบริการไว้แล้ว ให้บอกไปตรง ๆ ว่า "No, Thank you" แต่ถ้าจะรับไว้ก็ให้บอกว่า "Thank you"

แน่นอนว่าเป็นโอกาสที่ญี่ปุ่นจะได้นำเสนอศิลปวัฒนธรรมและความสามารถของตนเองออกสู่สายตาของชาวต่างชาติ ในช่วงของการจัดงานโอลิมปิก (3-13 กุมภาพันธ์ ค.ศ 1972) จึงมีโปรแกรมการจัดงานอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมญี่ปุ่นขึ้นถึง 13 รายการ (ภาพที่ 2) ในด้านหนึ่งญี่ปุ่นนำเสนอทั้งงานทัศนศิลป์แบบประเพณี มีนิทรรศการภาพพิมพ์อุคิโยเอะ (Ukiyoe Masterpiece Exhibition) ที่จัดแสดงผลงานชิ้นสำคัญจำนวนมาก ภาพพิมพ์ร่วมสมัย (Japanese Contemporary Prints Exhibition) นิทรรศการภาพถ่าย (Photographic Exhibition) และนิทรรศการศิลปะเด็ก (World Children's Art Exhibition) ในส่วนการแสดง มีการแสดงละครคาบูกิ (Kabuki) และละครโน (Noh and Kyogen) ละครทั้งสองแม้จะเป็นพื้นฐานของการแสดงญี่ปุ่น แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าละครโนนั้นเป็นศิลปะชั้นสูงและดูยาก ในขณะที่ละครคาบูกิเป็นการแสดงที่ดูง่ายกว่า การผสมผสานทั้งสองอย่างก็เพื่อให้เข้าถึงผู้ดูทุกแบบ นอกจากนี้ยังมีการแสดงพื้นบ้าน (Folk Songs and Dances of Northern Japan) และการแสดงบัลเลต์ (Ballet by Citizens' Theatre) มีการแสดงดนตรีของวงซิมโฟนีออเคสตราโดยที่มีวง Munich Philharmonic Orchestra และมีวงของญี่ปุ่นเองคือ NHK Symphony Orchestra กับ Sapporo Symphony Orchestra ส่วนงานที่จัดอย่างต่อเนื่องและมีชื่อเสียงในระดับนานาชาติอยู่แล้ว อย่างงานเทศกาลหิมะซัปโปโร (The 23rd Sapporo Snow Festival) ศิลปะจากธรรมชาติเพื่อให้เห็นถึงความสนุกสนานของคนในเมืองหนาว เป็นการสร้างบรรยากาศเมืองให้ตื่นตัวและพร้อมกับโอลิมปิกที่จะเริ่มขึ้นในอีกไม่ช้า

3 โปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972

โปสเตอร์อย่างเป็นทางการที่ใช้ในโอลิมปิกฤดูหนาวนี้มีทั้ง 4 แผ่น คล้ายกับโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิก ตรงที่ออกมาเป็นละหนึ่งแผ่นตั้งแต่ปี ค.ศ. 1968 แผ่นแรกเป็นนำเอาสัญลักษณ์โอลิมปิกมาใช้ ซึ่งถูกออกแบบโดยการจับประกวดแบบระบุชื่อนักออกแบบ แผ่นที่สองและสามใช้ภาพถ่ายโดยช่างภาพมืออาชีพ คะเมะคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku 亀倉雄策) เป็นผู้กำกับศิลป์ (Art Director) และแผ่นสุดท้ายเป็นตัวอักษรอย่างเดียว

XI Olympic Winter Games
3 - 13 february

Ukiyoe Masterpiece Exhibition
25 january - 13 february

Olympic Winter Games Exhibition
25 january - 13 february

The 23rd Sapporo Snow Festival
27- 30 january

Concert: NHK Symphony Orchestra
29 january

Folk Songs and Dances of Northern Japan
1 february

Japanese Contemporary Prints Exhibition
1 - 10 february

Photographic Exhibition
1 - 13 february

World Children's Art Exhibition
1 - 14 february

Concert: Munich Philharmonic Orchestra
2 february

Concert: Sapporo Symphony Orchestra
4 february

Kabuki
5 - 6 february

Noh and Kyogen
8 - 9 february

Ballet by Citizens' Theater
10 february

ภาพที่ 2

โปรแกรมการจัดงานทางด้านวัฒนธรรมต่างๆ ในช่วงเดียวกันกับโอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร

3.1 โปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972 แผ่นที่ 1

โปสเตอร์ซัปโปโรโอลิมปิกแผ่นที่ 1 (ภาพที่ 3) พิมพ์ที่ไดนิปปอง ปริ้นติ้ง (Dai Nippon Printing 大日本印刷) มีจำนวนพิมพ์อยู่ที่ 30,000 - 40,000 ใบ ซึ่งมีจำนวนน้อยกว่ามากเมื่อเทียบกับโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิกที่มีจำนวนพิมพ์ของแผ่นแรกมากถึง 100,000 ใบ โปสเตอร์นี้ออกแบบโดยโคโนะ ทาคะชิ (Kōno Takashi) เพื่อใช้โปรโมทซัปโปโรโอลิมปิกในปี ค.ศ. 1968 ก่อนการแข่งขันจริงที่จะเริ่มขึ้นในปี ค.ศ. 1972

องค์ประกอบของโปสเตอร์นี้แบ่งออกเป็นสองส่วนบนล่าง มีตัวอักษรพิมพ์ใหญ่ XI OLYMPIC WINTER GAMES คั่นอยู่ตรงกลาง ใช้ตัวอักษรแบบเดียวกันกับ SAPPORO'72 ของสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกซึ่งวางอยู่ในส่วนบน สัญลักษณ์ในครั้งนี้ออกแบบโดย นะงะ คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa) ด้วยวิธีการจัดประกวดแบบกำหนดชื่อนักออกแบบในปี ค.ศ. 1966 หากเปรียบเทียบกับโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิกใบแรกที่ใช้สัญลักษณ์เป็นหลัก ขยายขนาดใหญ่ขึ้นจนกลายเป็นโปสเตอร์ ต้องนับว่าโปสเตอร์ซัปโปโรโอลิมปิกใบแรกนี้ใช้สัญลักษณ์ขนาดเล็กกว่ามากทีเดียว และมีการใช้กราฟิกรูปทรงเข้าใจง่ายประกอบด้วย เช่น รูปสามเหลี่ยมและวงรีวางจัดกลางอยู่ส่วนล่างของโปสเตอร์ รูปสามเหลี่ยมสีขาวไล่เฉดแสดงถึงปลายยอดเขาหิมะและลานสเก็ตน้ำแข็งรูปทรงวงรี สถานที่หลักที่ใช้ทำการแข่งขันโอลิมปิกฤดูหนาว

หลังจากการตัดสินใจประกวดสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแล้วก็ได้มีการนำสัญลักษณ์ดังกล่าวมาจัดประกวดออกแบบโปสเตอร์แผ่นที่หนึ่งนี้อีกครั้ง มีนักออกแบบหลายท่านให้ความสนใจเข้าร่วมส่งประกวดผลงาน ตัวอย่างเช่น ภาพที่ 4 โปสเตอร์ผลงานเข้าร่วมประกวดโดย ทะนะกะ อิคโก

* จำนวนพิมพ์ของโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิก แผ่นที่ 1 นี้ถูกพิมพ์ขึ้นมากที่สุดในชุด จำนวนทั้งสิ้น 100,000 ใบ ในขณะที่โปสเตอร์แผ่นที่ 2 พิมพ์จำนวน 90,000 ใบ โปสเตอร์แผ่นที่ 3 พิมพ์จำนวน 70,000 ใบ และโปสเตอร์แผ่นที่ 4 พิมพ์จำนวน 50,000 ใบ ลดลงตามลำดับ (จิรายุ, 2020: 26)



ภาพที่ 3

โคโนะ ทะกะชิ (Kōno Takashi, Designer) นะงะ คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa, Emblem design)

Sapporo 1972 Olympic Winter Games Official Poster No.1 and Emblem

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.

1968



ภาพที่ 4

ทะนะกะ อิคโค (Tanaka Ikkō)

โปสเตอร์ร่วมประกวดขับไปโรโอลิมปิก (ไม่ได้ใช้จริง)

B1 1,030 × 728 mm.

1968

3.2 โปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972 แผ่นที่ 2

โปสเตอร์แผ่นที่ 2 (ภาพที่ 5) เผยแพร่ในเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1969 โปสเตอร์ชิ้นนี้ออกแบบโดยคะเมะกุระ ยูสะคุ นักออกแบบรุ่นใหญ่ของวงการกราฟิกดีไซน์ญี่ปุ่น ซึ่งเป็นคนเดียวกันกับที่ออกแบบโปสเตอร์ทั้ง 4 ใบของโตเกียวโอลิมปิก อย่างที่ได้เคยศึกษาไว้ในบทความกราฟิกดีไซน์ของโปสเตอร์โอลิมปิกที่โตเกียว 1964 ว่า โปสเตอร์แผ่นที่ 2 และ 3 ของโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโรมีการวางเลย์เอาต์เดียวกันกับโปสเตอร์โอลิมปิกโตเกียว 1964 แผ่นที่ 4 (ภาพที่ 6) คือมีใช้ภาพถ่ายท่าทางของความเคลื่อนไหวของกีฬานั้นๆ แบบเห็นนักกีฬาเต็มตัว ไม่ได้แสดงถึงพลังที่ดูตันเหมือนโปสเตอร์ก่อนหน้านี้ (โปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิกแผ่นที่ 2 และ 3) จัดวางโลโก้สัญลักษณ์โอลิมปิกและตัวอักษรไว้ด้านล่าง (จิรายุ, 2020: 33)

ภาพถ่ายหยุดความเร็วของนักกีฬาสกีภาพนี้ แสดงให้เห็นถึงความเยาว์ พละกำลัง และความกล้าหาญ ภาพถ่ายโดยช่างภาพที่มีความเชี่ยวชาญในการถ่ายภาพสกีโดยเฉพาะชื่อ ฟุจิคะวะ คิโยะชิ (Fujikawa Kiyoshi 藤川清) ในโปสเตอร์คือโอทสึเอะ มะสะฮิโตะ (Ôtsue Masahiko 大杖正彦) นักกีฬาสกี ตัวแทนนักกีฬาประเภทสกีลงเขาและกีฬาสกีไจแอนท์สลาลมของโอลิมปิกครั้งนี้ด้วย สถานที่ถ่ายคือลานสกีฮัปโปโอะเนะ (Happōone 八方尾根) ในจังหวัดนากะโนะ ด้วยกล้อง Hasselblad SLR 500C 250mm EX f=8 (藤川清, 1977: 16) สำหรับการถ่ายภาพสกี จำเป็นต้องเลือกกล้องที่มีน้ำหนักเบาหยิบใช้ง่าย มีฟังก์ชันหลายหลาก ทนต่อความหนาวเย็นได้ดี บรรจุฟิล์มในกล้องได้จำนวนมาก เนื่องจากไม่สามารถถ่ายภาพในระยะใกล้ได้ หากนากล้องที่เปลี่ยนเลนส์ได้ไป เลนส์เทเลโฟได้จะมีประโยชน์มากสำหรับการถ่ายภาพสกีที่ลีลลงมาจากรเขา ฟิลเตอร์ตัดรังสียูวีมีประโยชน์ทั้งตัดรังสีและป้องกันหิมะโดนเลนส์โดยตรง กันรอยที่เลนส์เพราะต้องมีการเช็ดอยู่บ่อยครั้ง ในการถ่ายภาพสำหรับโปสเตอร์โอลิมปิกครั้งนี้ ฟุจิคะวะนำกล้องมาต่อกันสองชิ้น (二段建て ภาพที่ 7) เพื่อให้ได้ภาพสีและขาวดำในคราวเดียวจากกล้องแต่ละตัว เป็นการทำงานที่มีประสิทธิภาพและลดภาระให้กับนักกีฬาด้วย แม้ว่าจะข้อเสียเรื่องน้ำหนักก็ตาม

-
- โปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิกแผ่นที่ 2 นับเป็นครั้งแรกในโลกที่ใช้ภาพถ่ายในงานโปสเตอร์ ความพยายามในการใช้ชุดจำกัดของเทคโนโลยีที่มีในตอนนั้น ประกอบกับการทำงานร่วมกันระหว่างนักออกแบบและผู้กำกับภาพถ่าย ทำให้ได้โปสเตอร์ที่ทรงพลังอย่างมาก ได้รับรางวัลมากมาย ทั้งยังเป็นที่สุดของผู้คนทั่วโลกมาจนถึงปัจจุบัน (จิรายุ, 2020: 28)



ภาพที่ 5

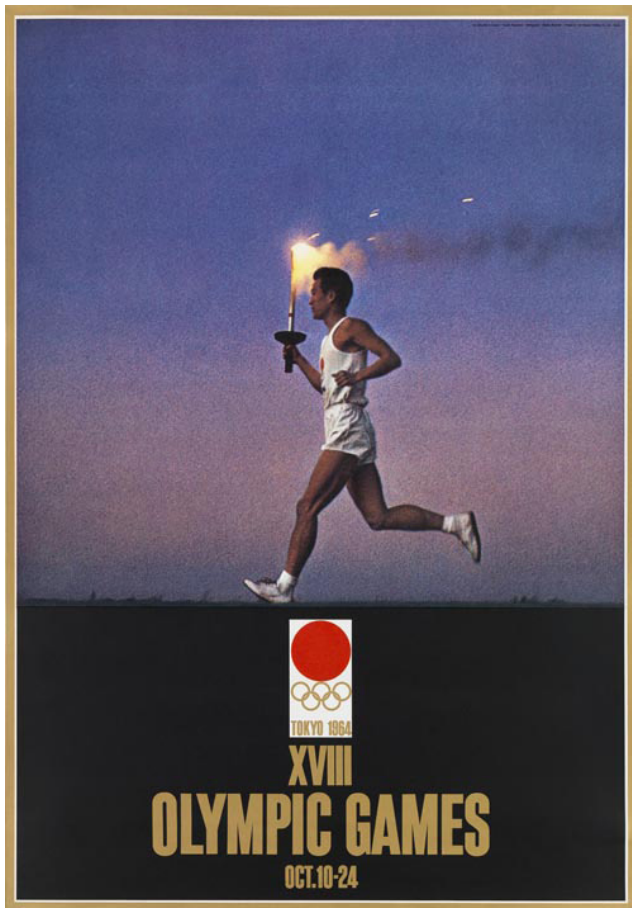
คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) ฟุจิคะวะ คิโยะชิ (Fujikawa Kiyoshi, Photographer)

Sapporo 1972 Olympic Winter Games Official Poster No.2

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.

1969



ภาพที่ 6

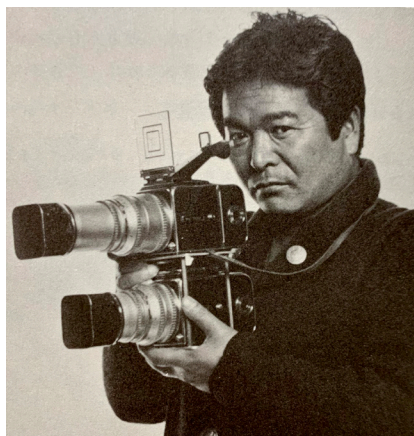
คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) ฮะยะซะคิ โอะซะมุ
(Hayasaki Osamu, Photographer)

Tokyo 1964 Olympic Games Poster No.4

Photogravure

B1 1,030 × 728 (1,010 × 720) mm.

1964



ภาพที่ 7

- บน กล้อง Hasselblad ต่อกันสองชั้นของฟูจิอะวะ คิโยะชิ
 (ที่ใช้ในการถ่ายภาพโปสเตอร์ซัปโปโรโอลิมปิกแผ่นที่ 2)
 ล่าง กล้อง Leica ต่อกันสองชั้นของฟูจิอะวะ คิโยะชิ

ความพยายามในการใช้ศักยภาพของภาพถ่ายและการพิมพ์ของโปสเตอร์โตเกียวโอลิมปิกที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมากนั้น ยังปรากฏให้เห็นอย่างต่อเนื่องในงานออกแบบโปสเตอร์ของคาเมะคุระ คือโปสเตอร์เกี่ยวกับงานสกี เหตุที่คาเมะคุระมีงานในกลุ่มนี้มากเนื่องมาจากความชื่นชอบในการเล่นสกี ทำให้ได้รู้จักคนในแวดวงนี้ มีงานออกแบบโปสเตอร์สกีทุกปีตลอดชีวิตการทำงาน ทั้งยังได้ทำงานร่วมกับช่างภาพสกีจำนวนมากเช่นกัน โปสเตอร์ชุดโปรโมทลานสกี Naeba และ Manza (苗場・万座 ภาพที่ 8-11) ทำออกมาตั้งแต่ปี ค.ศ. 1967 ถึงปีค.ศ. 1988 ซึ่งคือสองปีก่อนการออกแบบโปสเตอร์ซัปโปโรโอลิมปิกในปี

หากเปรียบเทียบภาพถ่ายของโปสเตอร์ชุดลานสกีทั้งสองกับซัปโปโรโอลิมปิกจะเห็นได้ว่ามีความต่างกันมาก ทั้งเรื่องระยะของภาพที่โปสเตอร์โอลิมปิกเลือกครอบรูปใกล้มาก จนรู้สึกร่วมกับนักกีฬาในขณะนั้นได้ แต่โปสเตอร์ลานสกีใช้ภาพระยะไกล ความห่างของหิมะทำให้รู้สึกถึงความน่าเล่นของลานสกีได้ โทนสีที่เข้มเด่นชัดแสดงถึงพลังกำลัง ไม่อ่อนโยนเบาบาง เน้นความงามเหมือนโปสเตอร์ลานสกี แม้ว่าจะมีการวางตัวอักษรง่าย ๆ ไม่มีเทคนิคที่ซับซ้อนแต่จะเห็นว่าคาเมะคุระมีความพิถีพิถันในเลือกภาพถ่ายที่จะใช้ในโปสเตอร์ตามเนื้อหาที่อยากจะถ่ายทอดออกมาได้ดี ในการโปรโมทลานสกีที่เน้นความสวยงามของสถานที่และความสนุกสนานในการเล่นสกี แต่สำหรับโอลิมปิกที่เน้นความมุ่งมั่นตั้งใจออกมาในภาพการแข่งขัน

หลังจากโปสเตอร์แผ่นที่ 1 ออกไปสู่สาธารณชนเรียบร้อยแล้วนั้น โปสเตอร์แผ่นที่ 2-4 มีหน้าที่แตกต่างออกไป จากการประกาศว่าใครเป็นเจ้าของภาพด้วยแผ่นที่ 1 เป็นการประกาศว่าความสนุกสนานตื่นเต้นเร้าใจของงานนี้คืออะไร โจทย์นี้ใช้กับโปสเตอร์ที่เหลือทั้งหมดอีกสามแผ่น “ความเคลื่อนไหว” หรือ “ความเร็ว” ดูจะเป็นแนวคิดหลักของงานโอลิมปิกนี้ สกีสแลลlomเป็นหนึ่งในการแข่งขันที่ได้รับความนิยมมากที่สุดของโอลิมปิกฤดูหนาว (อาจจะเปรียบได้กับการวิ่ง 100 เมตร ในโอลิมปิกฤดูร้อน) ภาพถ่ายยังคงเป็นสื่อหลักที่ใช้ในงานออกแบบกราฟิก เมื่อเปรียบเทียบกับโอลิมปิกฤดูร้อนกับภาพนักวิ่งถือคบเพลิงที่ดูเรียบง่าย องค์ประกอบภาพเน้นกึ่งกลาง (ภาพที่ 6) ภาพนักกีฬาสกีเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วถูกจับเน้นด้วยองค์ประกอบภาพที่มีเส้นเฉียงจากมุมขวาบนมายังมุมซ้ายล่างของภาพนำสายตาเห็นได้ถึงความลาดชันอย่างมากของเนินที่นักสกีกำลังไถลตัวลงมา ภาพเนินที่อยู่ใต้ไม้สกีพรางมั่วจากสปีดบร็อกเกอร์และการเปิดหน้ากล้อง ทำรวบตัวของนักสกีเพื่อให้อยู่ในความเร็วสูงสุดสำหรับการชิงชัย ปุยหิมะที่ปลิวขึ้นมาจากการโดนไม้สกีขูด ภาพโดยรวมสื่อความอย่างชัดเจนและให้รายละเอียดการมองที่สวยงามด้วย



ภาพที่ 8

คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) คีไท สะบุโระ (Kitai Saburo, Photographer)

Naeba 苗場スキー場, 1967

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.



ภาพที่ ๑

คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) คิไท สะบุโร่ (Kitai Saburo, Photographer)

Naeba 苗場スキー場, 1968

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.



ภาพที่ 10

คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) คิไต สะบุโระ (Kitai Saburo, Photographer)

Manza 万座スキー場, 1967

Photogravure

B1 1.030 × 728 mm.



ภาพที่ 11

คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) คิไท สะบุโร่ (Kitai Saburo, Photographer)

Manza 万座スキー場, 1968

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.

3.3 โปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972 แผ่นที่ 3

โปสเตอร์แผ่นที่ 3 (ภาพที่ 12) เผยแพร่ในเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1970 เนื่องจากกีฬาที่แข่งขันในฤดูหนาวจะแบ่งออกได้ใหญ่ ๆ สองประเภทคือสกีและสเกต คะเมะคุระออกแบบโดยใช้การวางเลย์เอาต์เดียวกันกับแผ่นที่แล้ว แต่นำภาพถ่ายกีฬาสเกตโดยนักกีฬาหญิงมาใช้ เมื่อนำมาเรียงกันจะเห็นได้ว่ากีฬาสกีโดยนักกีฬาชายใบที่สองแสดงถึงความดุเดือด พละกำลัง และความกล้าหาญ ในขณะที่ใบที่สามนี้เน้นความงาม ท่วงท่า ลีลาความงามของกีฬาสเกตและความตั้งใจของนักกีฬาหญิงในภาพถ่าย ท่วงท่าของนักสเกตเห็นความเคลื่อนไหวและพละกำลังของการหมุนเหวี่ยงที่ทำให้เกิดร่องรอยบนแผ่นน้ำแข็งจากการไถของปลายรองเท้าสเกต การถ่ายภาพด้วยสปีดชัตเตอร์ที่ค่อนข้างสูงและพยายามจะจับความเคลื่อนไหวมากกว่าพยายามจะจับภาพนักกีฬาให้หยุดนิ่งเป็นความพยายามสำคัญของงานชิ้นนี้ หากมองในระยะใกล้จะเห็นถึงความละเอียดที่ต่ำมาก แต่มองในระยะไกลก็ได้รับความรู้สึกของภาพเช่นกัน

แม้โปสเตอร์นี้จะจัดองค์ประกอบภาพแบบสมมาตร มีภาพนักสเกตน้ำแข็งหมุนตัวอยู่ด้านบนตรงกลางภาพ แต่ด้วยการถ่ายภาพจากมุมบนทำให้เห็นการหมุนตัวของนักกีฬาอย่างชัดเจน ภาพนักกีฬาหมุนตัวด้วยความเร็วจนสปีดชัตเตอร์ของกล้องจับไว้ไม่อยู่เห็นความเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กับความพยายามรักษาสสมดุลของร่างกาย ที่ทำหน้าที่สื่อความไม่แพ้ท่าทางของนักกีฬาคือร่องรอยของพื้นน้ำแข็งที่ถูกขูดขีดจากพื้นรองเท้าลักษณะใบมีดกับเกล็ดน้ำแข็งที่กระจัดกระจายออกไปจากการถูกกด ชูด และเหวี่ยงตัวเป็นรูปวงกลมและวงโค้งหลายวงซ้อนกันสวยงามเพลินตา ทำให้สามารถมองทั้งองค์ประกอบรวมและรายละเอียดของภาพได้ด้วย



ภาพที่ 12

คาเมคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku, Art Director & Designer) โอะกาว่า ทะคะยุกิ (Ogawa Takayuki, Photographer)

Sapporo 1972 Olympic Winter Games Official Poster No.3

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.

1970



3.4 โปสเตอร์โอลิมปิกฤดูหนาวที่ซัปโปโร 1972 แผ่นที่ 4

โปสเตอร์แผ่นที่ 4 (ภาพที่ 13) ให้เผยแพร่อย่างเป็นทางการในเดือนมิถุนายน ค.ศ. 1971 ก่อนที่การแข่งขันจะเริ่มขึ้นในอีกเจ็ดเดือนข้างหน้า ออกแบบโดยโฮะโฮะยะ กัน (Hosoya Gan 細谷 厳) นักออกแบบรุ่นเยาว์ ที่ได้รับเลือกเข้าร่วมประกวดสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกในปี ค.ศ. 1966 และยังมีโอกาสได้ออกแบบตัวเข้าชมการแข่งขันกีฬาในครั้งนี้อีกด้วย

โปสเตอร์ชิ้นนี้ไม่ได้ใช้เทคนิคภาพถ่ายเหมือนโปสเตอร์แผ่นที่ 2 และ 3 แต่ใช้วิธีการสร้างภาพประกอบขึ้น โดยนำตัวอักษรคำว่า "SAPPORO 1972" มาทำให้มีความเคลื่อนไหว เหมือนน้ำแข็งเกาะสลักบนพื้นหลังสีน้ำเงิน ตามด้วยสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกลงวันที่แข่งขันชัดเจน ด้วยตัวอักษรแบบเดียวกัน ในส่วนล่างสุดตัวอักษร XI Olympic Winter Games ยังใช้เหมือนกับสามแผ่นก่อนหน้านี้ แต่เปลี่ยนดีไซน์ด้วยการใช้สีเล่นกับตัวอักษร

การออกแบบให้ตัวอักษรมีความเคลื่อนไหวนี้ ไม่เพียงรู้สึกได้ถึงความเร็วเท่านั้น ยังรู้สึกได้ถึงความหนาวเย็นอีกด้วย การสร้างภาพความเคลื่อนไหวแบบนี้ ยังมีปรากฏในกราฟิกที่ออกแบบโดยนักออกแบบท่านอื่นๆ อีก เช่น หน้าปกของหนังสือที่ระลึก (ใบปลิวรองปกหน้าหลังก็ใช้ภาพถ่ายที่มีความเบลอมากเช่นกัน) หน้าปกแผนที่สถานที่จัดงานซัปโปโรโอลิมปิกเป็นต้น (ภาพที่ 14-15) เทคนิคการทำตัวอักษรให้เหมือนพุ่งด้วยความเร็วนี้ ต่อมาใช้ในหลากหลายบริบทที่ต้องการนำเสนอความเร็ว เช่น อะนิเมะหรือในภาพยนตร์ก็ตาม



ภาพที่ 13

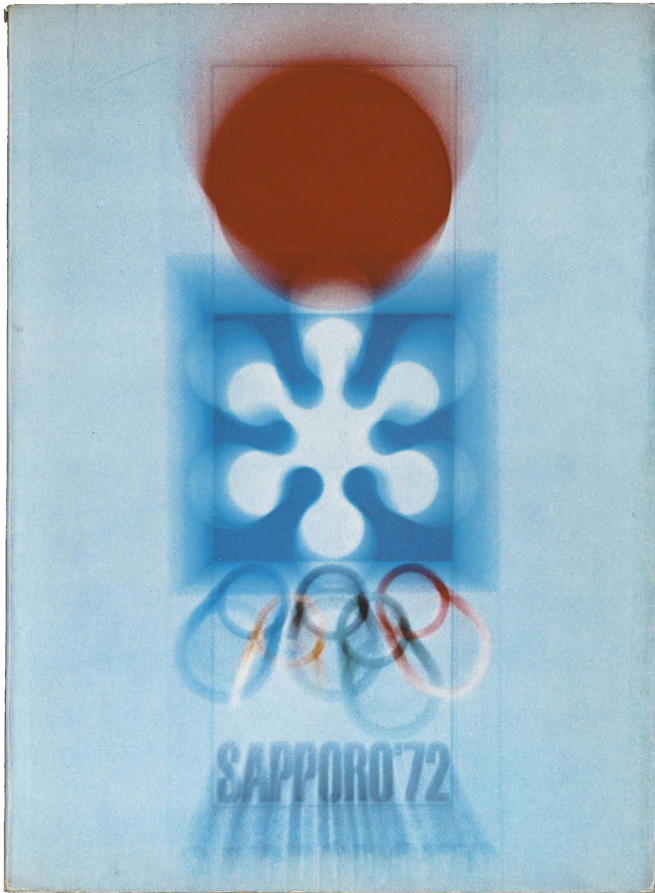
โฮะโฮะยะ กัน (Hosoya Gan, Designer)

Sapporo 1972 Olympic Winter Games Official Poster No.4

Photogravure

B1 1,030 × 728 mm.

1971



ภาพที่ 14

ซ้าย หน้าปก Sapporo Olympic Winter Games 1972 : official commemorative issue

ขวา ใบปลิวรอกปกหน้าเล่มเดียวกัน





ภาพที่ 15

หน้าปก Sapporo Olympic Winter Games 1972: Official Map

4 คู่มือการออกแบบ (Design Guide Sheets)

คู่มือสำหรับการออกแบบ (Design Guide Sheets デザイン・ガイド・シート ภาพที่ 16) จัดทำขึ้นโดยคณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร (札幌オリンピック冬季大会組織委員会) มีไว้สำหรับเพื่อให้ผู้ที่เกี่ยวข้องและรับผิดชอบในส่วนต่าง ๆ ให้มีความเข้าใจที่ตรงกันในการนำไปใช้ ประกอบด้วยกระดาษอาร์ตขนาด 240×260 มิลลิเมตร จำนวน 34 ใบปลิวเจาะรู โดยแยกออกเป็นสองส่วน A และ B มีเนื้อหาดังต่อไปนี้

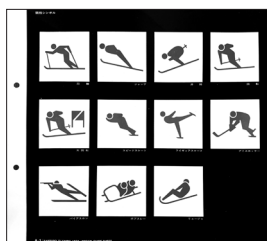
A-1	พิกโตแกรมสัญลักษณ์การแข่งขันกีฬา (競技シンボル)
A-2	พิกโตแกรมสัญลักษณ์พิธีเปิด พิธีปิด (競技シンボル) พิกโตแกรมสัญลักษณ์ของสถานที่และข้อมูลการบริการทั่วไป (施設シンボル)
A-3, A-4	พิกโตแกรมสัญลักษณ์ของสถานที่และข้อมูลการบริการทั่วไป (施設シンボル)
A-5	เครื่องหมายลูกศรต่าง ๆ (矢印)
A-6	ตำแหน่งการจัดวาง พิกโตแกรมสัญลักษณ์การแข่งขันกีฬา (競技シンボルの配置)
A-7	ตำแหน่งการจัดวาง พิกโตแกรมสัญลักษณ์ของสถานที่และข้อมูลการบริการทั่วไป (施設シンボルの配置)
A-8	ตำแหน่งการจัดวาง เครื่องหมายลูกศร (矢印の配置)
A-9	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ (欧文書体) ตัวคอมพิวเตอร์ Univers Bold (写真植字ユニバース ボールド)
A-10	ตัวอักษรภาษาญี่ปุ่น (和文書体) ตัวคอมพิวเตอร์ Midashi Gothic Extended1 (写真植字 見出し用 ゴシック平体1) คะตะคะนะ
A-11	ตัวอักษรภาษาญี่ปุ่น (和文書体) ตัวคอมพิวเตอร์ Midashi Gothic Extended1 (写真植字 見出し用 ゴシック平体1) ฮิระงานะ
A-12	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ (欧文書体) ตัวคอมพิวเตอร์ Univers Bold (写真植字ユニバース ボールド)

-
- * ในห้องสมุดกลางที่เมืองซัปโปโรที่เก็บรักษาเอกสารชุดนี้ไว้ หนึ่งในคู่มือจะมีแทรกกระดาษอาร์ตพับสองทบพิมพ์หน้าเดียว ทั้งชุดสีและขาวดำของแบบพื้นฐาน สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกไว้ด้านหลังของชุดคู่มือการออกแบบด้วยเนื้อหาเดียวกับของชุดขาวดำใกล้เคียงกับคู่มือสำหรับการออกแบบคือนำหน้า B-2 และ B-3 มาจัดวางองค์ประกอบใหม่ ส่วนชุดสีได้นำมาจากหน้า B-4 และ B-5 แล้วเพิ่มเติมคำสีที่ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก (3.1 ที่ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก)

A-13	ตัวอักษรภาษาอังกฤษ (欧文書体) ตัวคอมพิวต์ Univers Bold (写真植字ユニバース ボールド) ตัวเลขและอักษรพิเศษ
A-14	ตัวอักษรภาษาญี่ปุ่นและอังกฤษ (和文・欧文書体) ตัวอย่างการจัดวางตัวญี่ปุ่นและอังกฤษร่วมกัน (和文・欧文併用配置例)
A-15	การจัดวางตัวอักษรภาษาอังกฤษ (欧文配置) ระบบของระยะห่างระหว่างตัวอักษรของตัว Univers Bold (ユニバース ボールド字間システム)
A-16	ตัวอย่างการใช้ร่วมกันของสัญลักษณ์ต่าง ๆ และตัวอักษร (シンボル・文字併用例) ตัวอย่างการจัดวางแบบหน่วยสี่เหลี่ยมจัตุรัส (スクエアタイプユニットによる配置例)
A-17	ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ (シンボル用例) ตัวอย่างการจัดวางแบบหน่วยสี่เหลี่ยมจัตุรัส (スクエアタイプユニットによる配置例)
A-18	สี (色彩)
B-1	สัญลักษณ์อย่างเป็นทางการ (公式マーク) รูปทรงพื้นฐาน (公式マーク 基本形)
B-2	สัญลักษณ์อย่างเป็นทางการ (公式マーク) รายละเอียดของสัญลักษณ์แบบแนวตั้ง (公式マーク 規定)
B-3	สัญลักษณ์อย่างเป็นทางการ (公式マーク) รายละเอียดของสัญลักษณ์แบบแนวนอนและสี่เหลี่ยมจัตุรัส (公式マーク 規定)
B-4	สัญลักษณ์อย่างเป็นทางการ (公式マーク) รูปทรงพื้นฐานมีสี (公式マーク 色彩)
B-5	สัญลักษณ์อย่างเป็นทางการ (公式マーク) รูปทรงพื้นฐานมีสีแบบต่าง ๆ (公式マーク 色彩バリエーション)
B-6	สี (色彩) สีขั้นที่ 1 Primary Color (プライマリーカラー)
B-7	สี (色彩) สีขั้นที่ 2 Secondary Color (セカンダリーカラー)
B-8	สี (色彩) ตัวอย่างชุดสี (配色例)
B-9, B-10	โคมไฟ (ちょうちん)
B-11, B-12, B-13	มาน (まんまく)
B-14, B-15	ธงญี่ปุ่น แนวตั้ง (のぼり)
B-16	ธง แนวนอน (旗)

โดยแบ่งหน้าที่รับผิดชอบดังต่อไปนี้ บรรณาธิการโดยคณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร (札幌オリンピック冬季大会組織委員；編) ควบคุมภาพรวมโดย คะทสึมิ มาสะรุ (Katsumi Masaru 勝見勝；監修) กำกับศิลป์โดย คุมะโกะ นะโอะคะทสึ (Kumagai Naokatsu 熊谷直勝；

A-1



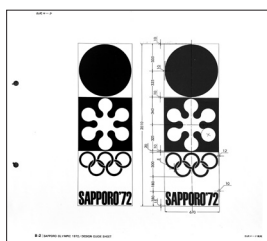
A-9



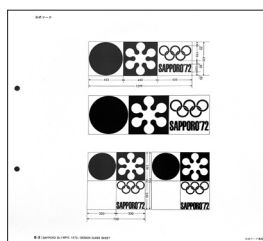
A-14



B-2



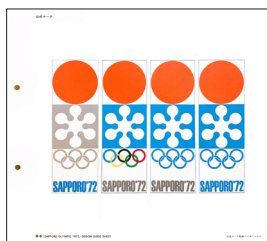
B-3



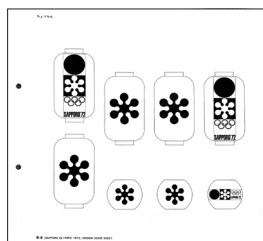
B-4



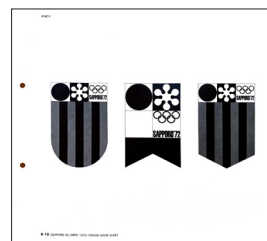
B-5



B-9



B-15



ภาพที่ 16

คณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร

Design Guide Sheets デザイン・ガイド・シート

240 × 260 mm.

1971

アートディレクション) ออกแบบโดย อุมิทสึ ทสึเนะมิ (Umitsu Tsunemi 梅津恒見 ; デザイン),
 ยะซะคิ คะทสึมิ (Yazaki Katsumi 矢崎勝美 ; デザイン) และเทะไร โนะบุฮิโกะ (Terai Nobu-
 hiko 寺井暢彦 ; デザイン) ได้รับความร่วมมือเรื่องตัวอักษรจาก ยะมะฟูจิ โชคิจิ (Yamafuji
 Shōkichi 山藤正吉 ; タイポグラフィ) ความร่วมมือเรื่องสีจาก อะโอะยะงิ มิเอะโกะ (Aoyagi
 Mieko 青柳美枝子 ; カラーリング) ความร่วมมือเรื่องสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกจาก นะงะ
 คะซุมะซะ (Nagai Kazumasa 永井一正 ; 公式マークデザイン)

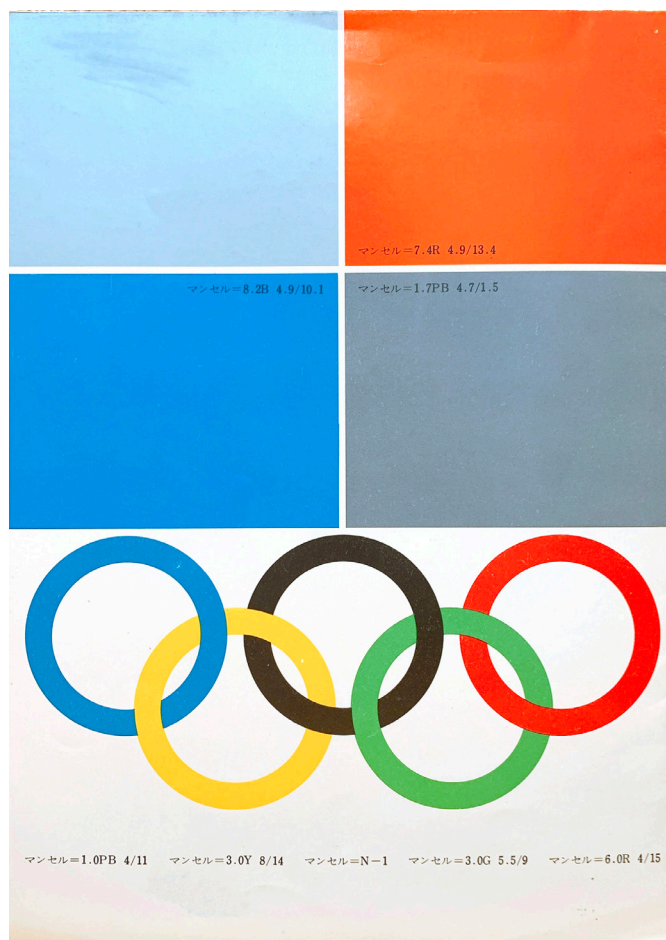
4.1 สีที่ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก

หากดูจากคู่มือการออกแบบในแผ่นที่ B-4 และ B-5 (ภาพที่ 16) จะเห็นว่ามีการใช้สีในหลาย
 รูปแบบ มีทั้งพิมพ์สีเงินแล้วประกอบกับอีกแปดสี คือมากที่สุด และน้อยที่สุด พิมพ์สองสี
 คือสีแดงของอิโนะมะรุกับสีน้ำเงินที่ใช้ทั้งพื้นหลังเกล็ดหิมะ ตัวอักษร SAPPORO'72 เส้น
 กรอบและรวมถึงสัญลักษณ์ห้าห่วงโอลิมปิกด้วย เพราะไม่ใช่แค่เพียงสิ่งพิมพ์ที่จะต้องม
 ีสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกปรากฏ ทำให้ต้องมีการกำหนดค่าสีที่ชัดเจน ข้อกำหนดเรื่องสีที่
 ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกมีระบุไว้ในระบบค่าสีมันเซลล์ (Munsell Color System ภาพ
 ที่ 17) ดังต่อไปนี้

สีที่ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก

สีเงิน (พื้นหลังเกล็ดหิมะ)	ไม่ได้ระบุ
สีแดง (อิโนะมะรุ)	Munsell = 7.4R 4.9/13.4
สีน้ำเงิน (พื้นหลังเกล็ดหิมะ และตัวอักษร SAPPORO'72)	Munsell = 8.2B 4.9/10.1
สีเทา (ตัวอักษร SAPPORO'72 และเส้นกรอบ)	Munsell = 1.7PB 4.7/1.5
<u>สีของสัญลักษณ์ห้าห่วงโอลิมปิก</u>	
สีน้ำเงิน (สัญลักษณ์ห้าห่วง)	Munsell = 1.0PB 4/11
สีเหลือง (สัญลักษณ์ห้าห่วง)	Munsell = 3.0Y 8/14
สีดำ (สัญลักษณ์ห้าห่วง)	Munsell = N-1
สีเขียว (สัญลักษณ์ห้าห่วง)	Munsell = 3.0G 5.5/9
สีแดง (สัญลักษณ์ห้าห่วง)	Munsell = 6.0R 4/15

* ระบบค่าสีมันเซลล์ คือระบบการวัดค่าของสีที่มี 3 ตัวแปร คือ 1.Hue เจดสี (สีแดง R, สีเหลือง Y, สีเขียว G,
 สีนํ้าเงิน B, สีม่วง P, สีเหลืองแดง YR, สีเขียวเหลือง GY, สีนํ้าเงินเขียว BG, สีม่วงนํ้าเงิน PB, สีม่วงแดง RP),
 2.Value ความสว่างของสี (lightness 0-10) และ 3.Chroma ความบริสุทธิ์ของสี (purity)



ภาพที่ 17

คณะกรรมการจัดงานโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร

ค่าสีของสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก ในระบบค่าสีแมนเชลล์

B5 182 × 257 mm.

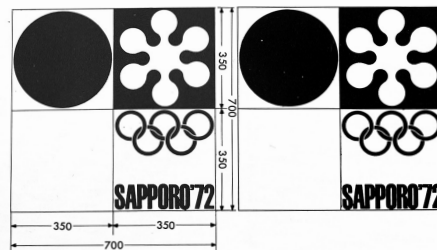
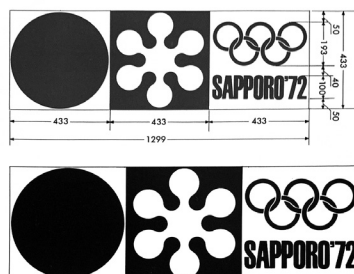
1971

4.2 สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก

สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกในครั้งนี้ออกแบบโดย นะงะ คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa) มาจากการจัดประกวดแบบกำหนดชื่อนักออกแบบ เช่นเดียวกับสัญลักษณ์โตเกียวโอลิมปิกซึ่งถูกกำหนดรายชื่อโดย คะสึมิ มะสะรุ (Katsumi Masaru 勝見勝) มีนักออกแบบเข้าร่วมจำนวน 8 คน ประกอบด้วยนักออกแบบรุ่นใหญ่คือ คะเมะคุระ ยูสะคุ (Kamekura Yusaku 亀倉雄策) ฮะระ อิโระมุ (Hara Hiromu 原弘) และคุริยะกะวะ เคนอิจิ (Kuriyagawa Kenichi 栗谷健一) นักออกแบบรุ่นเยาว์คือ นะงะ คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa 永井一正) ทะนะกะ อิคโค (Tanaka Ikko 田中一光) นะคะโจ มะสะโยะชิ (Nakajo Masayoshi 仲條正義) โฮะชิยะ กัน (Hosoya Gan 細谷巖) และ วะดะ มะโคะโตะ (Wada Makoto 和田誠)

ในส่วนของการออกแบบสัญลักษณ์หรือโลโก้ นะงะได้กล่าวไว้ว่า สิ่งทีคะสึต้องการให้มีในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกครั้งนี้คือ ฮิโนะมะรุ (แปลตรงตัวว่าวงกลมแห่งพระอาทิตย์) หรือพระอาทิตย์ฤดูหนาวหรือสื่อถึงฮอกไกโด สัญลักษณ์ห้าห่วงโอลิมปิก ชื่อเมืองซัปโปโร และเลขปี 72 (แบบคริสต์ศักราช) ซึ่งนะงะก็ได้ออกแบบโดยใช้ ฮิโนะมะรุ เกล็ดหิมะ สัญลักษณ์ห้าห่วงโอลิมปิก และตัวอักษร SAPPORO 72 วางอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสแต่ละอันแยกกัน และเพื่อง่ายต่อการนำไปใช้งานตามประเภทต่าง ๆ ทั้งแบบแนวตั้ง แนวนอน และสี่เหลี่ยมจัตุรัส (永井一正, 2013: 95-96) (ภาพที่ 18)

ตัวอย่างการใช้สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแบบแนวตั้งคือโปสเตอร์ทางการทั้ง 4 ใบ (ภาพที่ 3, 5, 12, 13) ตัวอย่างการใช้แบบแนวนอนคือ หน้าปกตารางการแข่งขัน (ภาพที่ 19) ลักษณะเล่มทรงสูง มีการวางองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นแนวนอนยาวทั้งส่วนบนตัวหนังสือขนาดใหญ่ ตารางการแข่งขันอย่างเป็นทางการ (公式日程表) ส่วนล่างที่แถบสีตามสีของโอลิมปิกตัวหนังสือสองภาษา SAPPORO OLYMPIC WINTER GAMES และ OFFICIAL PROGRAMME ตัวหนาขนาดใหญ่ ดีไซน์นี้จึงเหมาะที่จะใช้สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแบบแนวนอน ตัวอย่างการใช้แบบสี่เหลี่ยม คือ ตัวเข้าชม (ภาพที่ 20) ทั้งพิธีเปิด พิธีปิด และการแข่งขันกีฬต่าง ๆ ใช้ดีไซน์เดียวกันทั้งหมด โดยนำฟิกโตแกรมกีฬต่าง ๆ มาใส่ตามประเภทของตัว ในบล็อกที่เว้นว่างไว้ของสัญลักษณ์แบบสี่เหลี่ยม ขยายขนาดสัญลักษณ์ให้ใหญ่เห็นฟิกโตแกรมของตัวประเภทนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน อีกหนึ่งตัวอย่างที่เหมาะสมกับการใช้สัญลักษณ์แบบสี่เหลี่ยมคือ เหรียญโอลิมปิก (ภาพที่ 21) ด้วยรูปทรงของเหรียญที่ใช้สัญลักษณ์แบบแนวตั้งและแนวนอนได้ค่อนข้างยาก ลายนูนด้านหน้าเหรียญออกแบบโดยคะซึมิ ยากิ (Kazumi Yagi) ด้าน



ภาพที่ 18

นะงะ คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa)

สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก แบบแนวตั้ง (รูปแบบการใช้สีต่างๆ) แบบแนวนอน และแบบ
สี่เหลี่ยมจัตุรัส

1966

หลังออกแบบโดย ทะนะกะ อิคุโอะ (Tanaka Ikkō) ตัวภาษาญี่ปุ่นด้านบนสัญลักษณ์ เขียนว่า การแข่งขันโอลิมปิกฤดูหนาวซัปโปโร (札幌オリンピック冬季大会) และบล็อกที่เว้นว่างก็ใส่ตัวอักษรภาษาอังกฤษ (XI OLYMPIC WINTER GAMES) ไว้ด้านในให้ข้อมูลครบถ้วน



ภาพที่ 19

หน้าปกตารางการแข่งขัน ที่ใช้สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแบบเรียงกันเป็นแนวนอน



ภาพที่ 20

ตัวชมพิธีเปิดการแข่งขัน ที่ใช้สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแบบสี่เหลี่ยมจัตุรัส

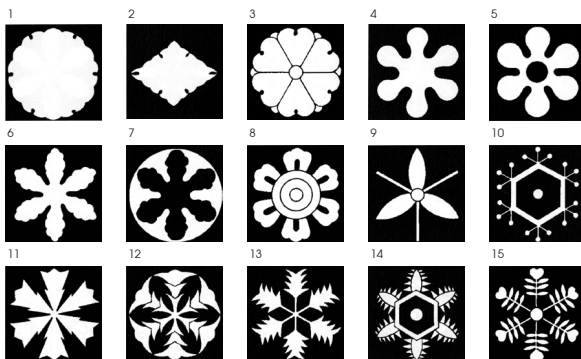


ภาพที่ 21

เหรียญโอลิมปิก ที่ใช้สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกแบบสี่เหลี่ยมจัตุรัส

4.2.1 "หิมะ" ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก

เนื่องจากสัญลักษณ์โตเกียวโอลิมปิกที่ออกแบบโดยคะมะคุระก็เป็นที่รู้จักไปทั่วโลกมาแปดปีแล้ว ซึ่งเป็นภาพที่ผู้คนจดจำและนึกถึงได้ง่าย นักออกแบบจึงเลือกที่จะใช้ฮิโนะมะรุลักษณะเดียวกันในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกครั้งนี้ด้วย แต่การใช่วงกลมสีแดงโทนร้อนอย่างฮิโนะมะนั้น ก็ทำให้นึกถึงบรรยากาศของฤดูหนาวได้ยาก จึงได้เพิ่มผลึกเกล็ดหิมะจากตราสัญลักษณ์ประจำตระกูล (family crest 家紋 ภาพที่ 22) เพื่อให้เห็นออกถึงความเป็นญี่ปุ่น เส้นที่มีความโค้งมนสวยงามของ "หิมะแรก" (Hatsuyuki 初雪 ภาพที่ 22 no.4) จึงเป็นแบบที่ถูกเลือกนำมาใช้ในครั้งนี้



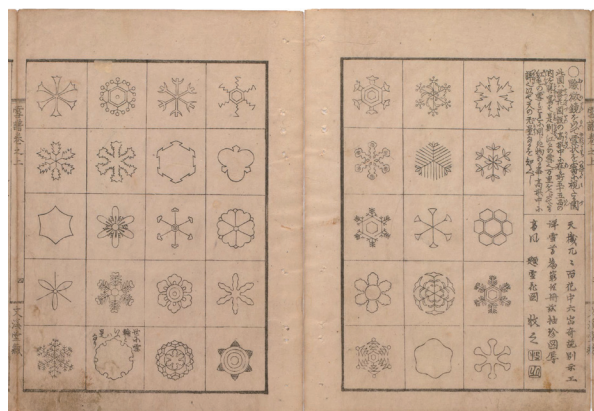
ภาพที่ 22

ตราสัญลักษณ์ประจำตระกูล "หิมะ" แบบต่างๆ

- * หนังสือเรื่องเล่าเมืองหิมะ Hokuetsu seppu (Snow Country Tales) เขียนโดยสุซูกิ โบะคุชิ (Suzuki Bokushi) ในบทแรกได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของหิมะแบบต่างๆ (ภาพที่ 23) และได้เขียนอธิบายความต่างของหิมะแรก (Hatsuyuki 初雪) ของเมืองร้อนที่บางปีก็ไม่มีหิมะตกอย่างเอโดะ และเมืองหนาวอย่างเอจิโกะในจังหวัดนิกะตะ ไว้ว่ามีความแตกต่างกันอย่างมาก เพราะเมืองในเขตภูเขาที่หนาวมากนั้นไม่ได้มีความสนุกสนาน รื่นเริง ดังตาอย ชมวิวหิมะ แต่ถือว่าเป็นความลำบาก ซึ่ง "หิมะแรก" โดยมากจะเริ่มตกในช่วงปลายเดือนกันยายน หรือต้นเดือนตุลาคม ส่วน "หิมะจาง" (Awayuki 消雪 ภาพที่ 22 no.5) หรือเรียกอีกอย่างว่า "หิมะในฤดูใบไม้ผลิ" (Haru no yuki 春の雪) คือหิมะที่ตกลงมาปรอยๆ แบบบาง ละลายได้ง่าย ใช้เรียกหิมะของเมืองร้อนเพราะในเมืองหนาวจะเรียกว่า Awayuki (消雪) เหมือนกัน แต่ใช้คันจิคนละตัว ภาพประกอบของ Hokuetsu seppu ได้นำมาจากการศึกษาหิมะของโดะอิ โทะชิสุระ (Doi Toshitsura ภาพที่ 24) ใน Sekka zusetsu (An illustrated treatise on snow crystals)

鈴木牧之 (1836) 『北越雪譜 初篇 卷之上』 万笈園 27.

鈴木牧之著・池内紀現代語訳・解説 (1997) 『北越雪譜』 小学館 249.



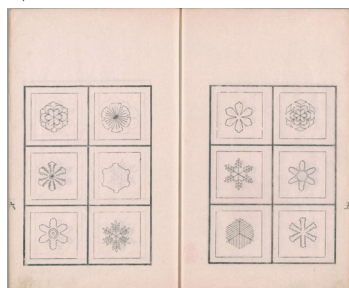
ภาพที่ 23

สุซุกิ โบคุชิ (Suzuki Bokushi)

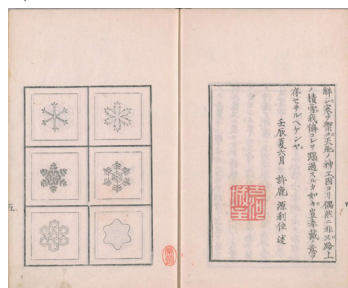
Hokuetsu seppu (Snow Country Tales)

1836

1 (p.6-5)



2 (p.5-4)



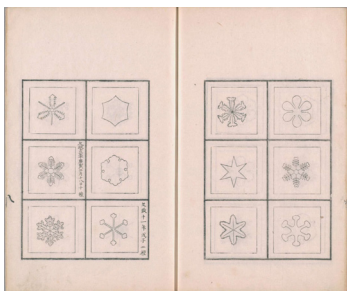
ภาพที่ 24

โดะอิ โทะชิสุระ (Doi Toshitsura)

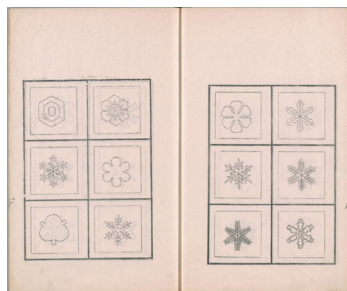
Sekka zusetu (An illustrated treatise on snow crystals)

1832

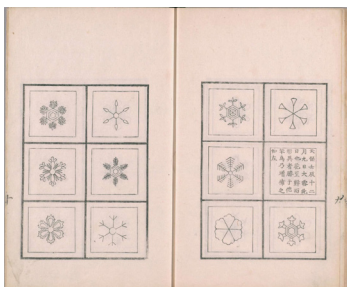
3 (p.8-7)



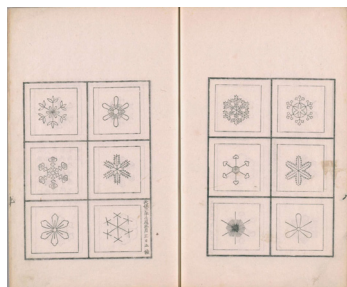
4 (p.7-6)



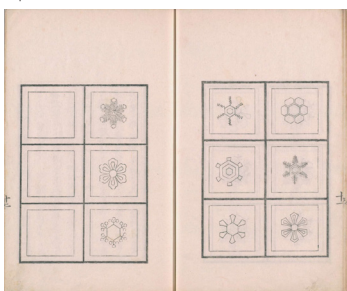
5 (p.10-9)



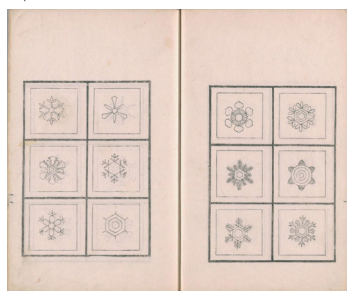
6 (p.9-8)



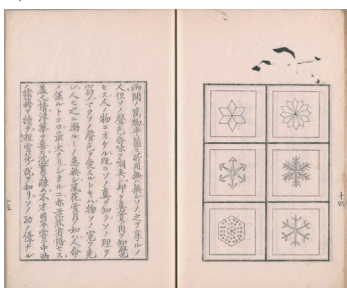
7 (p.12-11)



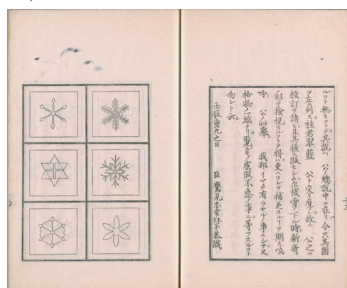
8 (p.11-10)



9 (p.15-14)

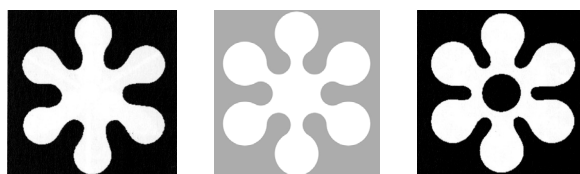


10 (p.14-13)



ฮิโนะมะรุและเกิลด์หิมะถูกขยายขนาดให้ใหญ่จนขีดกรอบ เรียงติดกันในขนาดที่เท่ากัน ใน ส่วนของสีพิเศษที่เลือกมาใช้คู่กับแดงสดของฮิโนะมะรุคือ สีเงิน ตรงเกิลด์หิมะและตัวอักษร

SAPORO'72 ซึ่งสัญลักษณ์โตเกียวโอลิมปิกจะใช้สีทองตรงตัวอักษร TOKYO 1964 เท่านั้น แม้ว่าเงเงจะเลือก "หิมะแรก" มาเป็นอย่างดี แต่คะเมะคุระไม่เห็นด้วยและกล่าวไว้ว่าที่เลือก มานั้นเป็น "หิมะในฤดูใบไม้ผลิ" (ภาพที่ 25)



หิมะแรก
(Hatsuyuki 初雪)

หิมะที่ใช้ใน
สัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก

หิมะในฤดูใบไม้ผลิ
(Haru no yuki 春の雪)

ภาพที่ 25

ภาพเปรียบเทียบตราประจำตระกูลลักษณะของหิมะและหิมะในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก
ซ้าย ตราประจำตระกูล หิมะแรก (Hatsuyuki 初雪)

กลาง หิมะในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก โดย เนงะ ไค คะซุมะสะ (Nagai Kazumasa)

ขวา ตราประจำตระกูล หิมะในฤดูใบไม้ผลิ (Haru no Yuki 春の雪)

- * หนังสือรวมบทความตีพิมพ์ของคะเมะคุระ บท "ความงามของหิมะ" ได้ตีพิมพ์ไว้เมื่อวันที่ 11 มกราคม ค.ศ. 1976 ใน NIIGATA NIPPO (新潟日報) ซึ่งคือหลังจากมีการออกแบบสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิกไปแล้ว 10 ปี ส่วนแรกของ บทความได้กล่าวถึงความชื่นชอบในการเล่นสกีของตัวเอง เมื่อฤดูหนาวมาถึงแม้ว่าจะยุ่งเพียงใดก็ตาม ต้องหา ทางไปเล่นสกีให้ได้ เรียกได้ว่าการทำงานเป็นช่วงรอยต่อที่ว่างจากการเล่นสกีเสียมากกว่า จึงทำให้ได้รู้จักผู้คน ที่อยู่ในแวดวงนี้เป็นจำนวนมาก และได้รับงานออกแบบที่เกี่ยวกับสกีมากขึ้น งานออกแบบโลโก้ของกลุ่มองค์กร สกีแต่ละประเภทนั้นก็ทำมาแล้วแทบจะทั้งหมด แม้ว่าจะออกแบบโลโก้เกี่ยวกับสกีแต่ก็ไม่ใช่สิ่งที่เขาสนใจสกีใน การสื่อความ ยิ่งในแง่รูปทรงของโลโก้ก็ยิ่งเป็นไปไม่ได้เลยที่จะทำให้โลโก้ดูออกมาสวยงามและยาวแบบนั้น ดังนั้น ธรรมชาติและหิมะจึงถูกเลือกนำมาใช้สื่อความหมายแทน และเกิลด์หิมะก็เป็นคำตอบที่ดีที่สุด รูปทรงของเกิลด์ หิมะจะขึ้นอยู่กับอุณหภูมิในแต่ละวันนั้นๆ หากวันไหนอากาศหนาวเย็นเกิลด์หิมะก็จะมีมุมแหลมคม และเป็นมุม จะป้านในวันที่ยากอากาศอุ่นขึ้น ซึ่งก็ไม่ง่ายเลยที่จะออกแบบเกิลด์หิมะให้ไม่ซ้ำกับดีไซน์ที่เคยมีคนทำไว้แล้ว ในตอน สดท้ายคะเมะคุระ ได้กล่าวถึงหิมะที่ใช้ในสัญลักษณ์ซัปโปโรโอลิมปิก ในตอนนั้นคะเมะคุระก็มีชื่ออยู่ในคน ที่ถูกกำหนดให้เข้าร่วมประกวดเช่นกัน เกิลด์หิมะที่ถูกเลือกในตอนนั้น คะเมะคุระมองว่าเป็นหิมะที่ละลายแล้ว เสียมากกว่า ในตราประจำตระกูลของญี่ปุ่นจะเรียกว่า "หิมะจาง" (Awayuki 消雪) คือหิมะที่อยู่ในฤดูใบไม้ผลิ ซึ่งไม่สามารถเล่นสกีได้ ความคิดเห็นนี้ไม่ใช่เพียงคะเมะคุระเท่านั้น กลุ่มคนรู้จักที่เล่นสกีก็ล้วนเห็นด้วยเช่นกัน ในความเห็นของคะเมะคุระต้องนับว่าคณะกรรมการที่ตัดสินและตัวนักออกแบบเอง แทบไม่ได้มีความรู้เกี่ยวกับ สกีหรือหิมะเลยสักนิดเดียว 亀倉雄策 (1983) 『雪の美学』 『曲線と直線の宇宙』 講談社 58-60.

5 สรุป

ในงานออกแบบกราฟิกสำหรับโอลิมปิกครั้งนี้มีการนำเสนอภาพถ่ายและภาพกราฟิกที่เน้นแนวคิด “ความเคลื่อนไหว” และ “ความเร็ว” อย่างชัดเจน ทั้งสื่อแบบภาพถ่ายและภาพที่มาจากตัวอักษร มีการใช้สื่ออย่างภาพถ่ายและเทคนิคการสร้างภาพกราฟิกมาเป็นเครื่องมือสำคัญในการแสดงออก ในบริบทของงานออกแบบระดับนานาชาติของ ค.ศ. 1972 ต้องนับว่ามีความใหม่และน่าสนใจในตัวเองมากกว่าแค่การนำเสนอความสวยงามเท่านั้น

บรรณานุกรม

จิรายุ พงษ์วรุตม์ (2020) “กราฟิกดีไซน์ของโปสเตอร์โอลิมปิกที่โตเกียว 1964”. วารสารศิลป์
พิธีศรี, 7, 2 (เมษายน) : 18-50.

Vardaman, James M. (2006) *Contemporary Japanese History: since 1945*. 東京 : IBC
パブリッシング.

The Organizing Committee for the Sapporo Olympic Winter Games. (1973). *The
Official Report of the Organizing Committee of the XIth Winter Olympic Games
1972 at Sapporo*. Accessed September 9, 2020. Available from <https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/18913/rec/41>

The Olympic Studies Centre. (2018). *Olympic Winter Games Posters from Chamonix
1924 to PyeongChang 2018*. Accessed September 9, 2020. Available from
<https://stillmed.olympic.org/media/Document%20Library/OlympicOrg/Fact-sheets-Reference-Documents/Games/Posters/Reference-document-OWG-Posters.pdf>

The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972).
Sapporo Olympic Winter Games 1972: official commemorative issue. Accessed
September 9, 2020. Available from https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/38771/sapporo-olympic-winter-games-1972-official-commemorative-issue-sapporo-olympische-winterspiele-1972-?_lg=en-GB

The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972).
Sapporo Olympic Winter Games 1972: official map. Accessed September 9,
2020. Available from <https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/20633>

The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972).
Sapporo Olympic Winter Games 1972: official programme. Accessed September 9, 2020. Available from <https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/20575>

永井一正 (2013) *永井一正ポスター美術館*. 六耀社

亀倉雄策 (2005) *亀倉雄策のデザイン*. 六耀社

亀倉雄策 (1983) *曲線と直線の宇宙*. 講談社

亀倉雄策 (2015) 誕100年亀倉雄策展 = The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition : グラフィックデザイナーの全貌. 新潟県立万代島美術館

古沢恒敏 (2014) 正しい家紋台帳5000. 金園社.

根市 G. 高志 (1971) オリンピック英会話 第1~4集. 札幌市

札幌オリンピック冬季大会受入対策協議会接遇委員会／企画 (1971) 会話とマナー 外国のお客様を暖かく迎えるために ホテル・旅館用. 札幌商工会議所

札幌オリンピック冬季大会受入対策協議会接遇専門委員会／企画 (1972) 四カ国語指差し会話集. 札幌市オリンピック局

札幌オリンピック冬季大会組織委員会 (1971) デザイン・ガイド・シート. 札幌オリンピック冬季大会組織委員会.

田中一光デザイン室 (1998) TANAKA IKKO 田中一光：伝統と今日のデザイン. トランスアート.

土井利位 (1832) 雪華図説. Accessed September 9, 2020. Available from. <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2536975>

東京国立近代美術館 (1996) 亀倉雄策のポスター：時代から時代へ・1953年ー1996年の軌跡. 東京国立近代美術館

藤川清 (1977) スキー写真の魅力ー山と雪と人を美しくとらえるために (新技法シリーズ). 美術出版社.

鈴木牧之 (1836) 北越雪譜. 初篇 巻之上. 万笈閣 Accessed September 9, 2020. Available from. https://toyama.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=7472&file_id=18&file_no=1

鈴木牧之著；池内紀現代語訳・解説 (1997) 北越雪譜. 小学館

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 จิรายุ พงษ์วรุตม์. (2020). อ้างจาก. 根市 G. 高志 (1971) **オリンピック英会話 第1 ~4集**. 札幌市
- ภาพที่ 2 จิรายุ พงษ์วรุตม์. (2020). อ้างจาก. The Organizing Committee for the Sapporo Olympic Winter Games. (1973). **The Official Report of the Organizing Committee of the XIth Winter Olympic Games 1972 at Sapporo**. Accessed September 9, 2020. Available from <https://digital.la84.org/digital/collection/p17103coll8/id/18913/rec/411111>
- ภาพที่ 3 Victoria and Albert Museum. **Sapporo '72 XI Olympic Winter Games**. Accessed September 9, 2020. Available from <http://collections.vam.ac.uk/item/O137701/sapporo-72-xi-olympic-winter-poster-kono-takashi/>
- ภาพที่ 4 田中一光デザイン室 (1998) **TANAKA IKKO 田中一光：伝統と今日のデザイン**. トランスアート
- ภาพที่ 5-6 亀倉雄策 (2015) **誕100年亀倉雄策展 = The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition : グラフィックデザイナーの全貌**. 新潟県立万代島美術館
- ภาพที่ 7 藤川清 (1977) **スキー写真の魅力—山と雪と人を美しくとらえるために (新技法シリーズ)**. 美術出版社.
- ภาพที่ 8-12 亀倉雄策 (2015) **誕100年亀倉雄策展 = The 100th anniversary of the birth: Yusaku Kamekura exhibition : グラフィックデザイナーの全貌**. 新潟県立万代島美術館
- ภาพที่ 13 **Sapporo '72 - XI Winter Olympic Games - Japan**. Accessed September 9, 2020. Available from <https://www.posterteam.com/content/491/Sapporo-72---XI-Winter-Olympic-Games---Japan>
- ภาพที่ 14 The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972). **Sapporo Olympic Winter Games 1972: official commemorative issue**. Accessed September 9, 2020. Available from https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/38771/sapporo-olympic-winter-games-1972-official-commemorative-issue-sapporo-olympische-winterspiele-1972-?_lg=en-GB
- ภาพที่ 15 The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972). **Sapporo Olympic Winter Games 1972: official map**. Accessed

September 9, 2020. Available from <https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/20633>

ภาพที่ 16-18 札幌オリンピック冬季大会組織委員会 (1971) デザイン・ガイド・シート. 札幌オリンピック冬季大会組織委員会.

ภาพที่ 19 The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972). *Sapporo Olympic Winter Games 1972: official programme*. Accessed September 9, 2020. Available from. <https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/20575>

ภาพที่ 20 The Organizing Committee for the XIth Olympic Winter Games Sapporo 1972. (1972). *Sapporo Olympic Winter Games 1972: official commemorative issue*. Accessed September 9, 2020. Available from. https://library.olympic.org/Default/doc/SYRACUSE/38771/sapporo-olympic-winter-games-1972-official-commemorative-issue-sapporo-olympische-winterspiele-1972-?_lg=en-GB

ภาพที่ 21 IOC. *Sapporo 1972 Medals*. Accessed September 9, 2020. Available from. <https://www.olympic.org/sapporo-1972-medals>

ภาพที่ 22 จิรายุ พงศ์วรรตม์. (2020). อ้างจาก 古沢恒敏 (2014) 正しい家紋台帳5000. 金園社

ภาพที่ 23 鈴木牧之 (1836) 北越雪譜. 初篇 卷之上. 万笈閣. Accessed September 9, 2020. Available from. https://toyama.repo.nii.ac.jp/?action=repository_uri&item_id=7472&file_id=18&file_no=1

ภาพที่ 24 จิรายุ พงศ์วรรตม์. (2020). อ้างจาก 土井利位 (1832) 雪華図説. Accessed September 9, 2020. Available from. <https://dl.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/2536975>

ภาพที่ 25 จิรายุ พงศ์วรรตม์. (2020). อ้างจาก 古沢恒敏 (2014) 正しい家紋台帳5000. 金園社

ภาพและคำ: รูปแบบคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ

Paintings and Words: Forms of Storytelling in Art Museum Exhibit Labels

ญานิสภา ปรัทกโมดม Yanisa Parakkamodom

นักศึกษาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : July 24, 2020

Revised : October 16, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

หนึ่งในหลักการสำคัญของทฤษฎีพิพิธภัณฑ์ใหม่คือพิพิธภัณฑ์ควรโอบรับและเติบโตไปพร้อมกับ การเปลี่ยนแปลงของสังคม แนวทางการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์จึงเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เช่น การย้ายศูนย์กลางความสนใจของงานพิพิธภัณฑ์จากวัตถุจัดแสดงและสิ่งสะสมมาเป็นตัวผู้เข้าชมและการนำเสนอความคิด ซึ่งหมายถึงการปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์จากภววิสัย (Objectivity) มาเป็นอัตวิสัย (Subjectivity) บทความนี้มุ่งศึกษารูปแบบของคำบรรยายวัตถุจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ศิลปะซึ่งเป็นช่องทางการสื่อสารพื้นฐานและมีความใกล้ชิดกับผู้เข้าชมมากที่สุด เพื่อวิเคราะห์วิธีการนำเสนอสิ่งจัดแสดงและการสื่อสารกับผู้เข้าชม โดยคัดเลือกกลุ่ม

ตัวอย่างจากผลงานจิตรกรรม 11 ภาพที่อยู่ในรายการนำชมผลงานขึ้นเด่นในแกลเลอรี่ออฟออเนอร์ (Gallery of Honour) พิพิธภัณฑ์ไรค์มิวเซียม (Rijksmuseum) ประเทศเนเธอร์แลนด์ จากการศึกษาพบว่าสามารถแบ่งการเล่าเรื่องในคำบรรยายภาพของไรค์มิวเซียมได้เป็น 4 รูปแบบ และ 2 มุมมองการเล่าเรื่อง ได้แก่ คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบให้ข้อมูล มีลักษณะมุมมองแบบภาววิสัย ส่วนคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบเสริมสร้างสุนทรียะ คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบนำเสนอ และคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม มีลักษณะมุมมองแบบอัตวิสัย ซึ่งมีส่วนช่วยให้ผู้ชมเกิดความเชื่อมโยงกับเนื้อหา และสามารถนำไปเป็นแนวทางในการเขียนคำบรรยายในพิพิธภัณฑ์ศิลปะได้

คำสำคัญ คำบรรยายภาพ / พิพิธภัณฑ์ศิลปะ / ทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ / ไรค์มิวเซียม

Abstract

One of the main tenets of new museology is that museums should serve and develop with the social context. Thus, many principles and practices should be changed such as the approach shift from object-oriented to audience-oriented and concept-oriented, which means we also see the paradigm shift from objectivity to subjectivity. This article aims to study and sort the forms of storytelling in art museum exhibit labels; one of the most basic and personal ways to reach the audience. All 11 of the selected paintings and labels are from the Highlight Tour of Gallery of Honour in Rijksmuseum, Netherlands. The study found that there are mainly 4 forms of storytelling and 2 points of view among the labels; the informative form conveys an objective point of view, while the aesthetic form, guiding form and audience-engaging form conveys a subjective point of view, which helps the audience relate with the content. These findings can be used as a guide to writing labels for art museums.

Keywords: Exhibit Labels / Art Museum / New Museology / Rijksmuseum

บทนำ

ระหว่างทศวรรษ 1970-1990 เป็นช่วงเวลาในโลกเกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในหลายๆ ด้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการพัฒนาของเทคโนโลยีและสารสนเทศ เกิดการทดลองรูปแบบต่าง ๆ ในสถาบันใหญ่เพื่อค้นหาแนวทางและความเป็นไปได้อย่างต่อเนื่อง การเกิดขึ้นของเว็บเบราว์เซอร์ (Web browser) ในต้นทศวรรษ 1990 เป็นหนึ่งในปัจจัยที่ทำให้โลกก้าวเข้าสู่ยุคอินเทอร์เน็ต และกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนผ่านจากแอนะล็อกสู่ดิจิทัล ซึ่งผ่านพ้นอย่างสมบูรณ์ในต้นทศวรรษ 2010 การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลเป็นระลอกคลื่นต่อสิ่งที่เป็นนามธรรม ไม่ว่าจะเป็นโครงสร้างเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม วิถีชีวิต รวมไปถึงการศึกษา ความก้าวไกลของเทคโนโลยีทำให้การเข้าถึงความรู้ในปัจจุบันเปิดกว้างมากขึ้น มีความยืดหยุ่นตามความสะดวกและความสนใจของผู้เรียนรู้โดยไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงความรู้จากการศึกษาแบบดั้งเดิม (Traditional education) ที่มุ่งเน้นเพียงการเรียนรู้ในห้องเรียนอันมีผู้สอนเป็นศูนย์กลางอีกต่อไป

งานพิพิธภัณฑ์เป็นอีกหนึ่งแวดวงที่ได้รับแรงกระเพื่อมจากระลอกคลื่นแห่งการเปลี่ยนแปลงนั้น แม้ว่าแนวคิดเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์ที่ว่าพิพิธภัณฑ์ควรเป็นสถาบันที่มีความเป็นประชาธิปไตยเป็นสมบัติสาธารณะ และมีบทบาทหลักในการขับเคลื่อนวิถีชีวิตของพลเมืองจะมีมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ทว่ากลับได้รับความสนใจอย่างจริงจังและเป็นวงกว้างในช่วงทศวรรษ 1960-1970 พร้อม ๆ กับการอุบัติขึ้นของทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ (New Museology) (Kreps, 2020: 11) ที่พยายามฉีกกรอบความคิดออกจากแนวทางเดิม ๆ ที่มุ่งเน้นอยู่กับองค์ประกอบภายในพิพิธภัณฑ์ เช่น วัตถุสะสม กระบวนการทำงานของหน่วยงานภายใน ไปสู่การให้ความสำคัญต่อองค์ประกอบแวดล้อมภายนอก เช่น พันธกิจของพิพิธภัณฑ์แนวคิด ผู้คน ผู้เข้าชม ความสนใจของสังคม เป็นต้น ทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ไม่ได้มีลักษณะตายตัว ทั้งยังไม่ได้มีข้อกำหนดหรือแนวทางการปฏิบัติเพียงแนวทางเดียว แต่มีลักษณะความคิดที่หลากหลาย อาทิ มุ่งให้ความสนใจกับบทบาทของพิพิธภัณฑ์ด้านการศึกษา การเป็นพื้นที่สาธารณะ การสื่อสารแนวคิด งานกิจกรรม การมีส่วนร่วมของผู้เข้าชมบทบาทของพิพิธภัณฑ์ในยุคหลังอาณานิคม (Post-Colonial era) การล้มล้างอำนาจอาณานิคม (Decolonisation) เป็นต้น ทำให้พิพิธภัณฑ์มีแนวทางที่หลากหลายในการเลือกนำไปปฏิบัติตามพันธกิจ ความเหมาะสม และประเภทของพิพิธภัณฑ์ รวมทั้งยังขยาย

ขอบเขตของพิพิธภัณฑ์ศึกษา (Museum Studies) * ออกไปในแนวระนาบอีกด้วย ถึงแม้ทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่จะแตกแขนงไปตามความสนใจและความถนัดของนักพิพิธภัณฑ์วิทยาที่นำเสนอ แต่ก็มียุคมุ่งหมายหนึ่งร่วมกัน คือพยายามโอบรับสังคมเข้ามาสู่พิพิธภัณฑ์ และทำให้พิพิธภัณฑ์เป็นส่วนหนึ่งของสังคม ไม่ใช่เป็นเพียงสถาบันที่ดำรงอยู่อย่างเป็นเอกเทศ

ในแนวทางที่หลากหลายของทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ ผู้วิจัยมีความสนใจต่องานการศึกษาในพิพิธภัณฑ์ การมีผู้ชมเป็นศูนย์กลาง (Audience Oriented) และการมุ่งนำเสนอแนวคิด (Concept-oriented) โดยเฉพาะการสื่อสารกับผู้เข้าชมผ่านข้อความบรรยายวัตถุจัดแสดง ที่นับว่าเป็นช่องทางที่พื้นฐานที่สุด และมีความใกล้ชิดกับผู้ชมที่เดินชมพิพิธภัณฑ์อย่างอิสระ (Free-roaming) เป็นอันดับแรก การที่พิพิธภัณฑ์มีข้อความบรรยายวัตถุจัดแสดงที่ดี ให้ข้อมูลที่ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงกับประสบการณ์ของตนได้ง่าย และสื่อสารอย่างมีประสิทธิภาพ โดยยึดเอาผู้รับสารเป็นศูนย์กลางย่อมทำให้ผู้เข้าชมได้รับประสบการณ์ที่ดี รวมทั้งช่วยเสริมให้การศึกษาในพิพิธภัณฑ์มีประสิทธิภาพมากขึ้นตามไปด้วย โดยในการศึกษานี้ผู้วิจัยมุ่งให้ความสนใจไปที่รูปแบบของคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่จัดแสดงศิลปะคลาสสิกและศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งมีแนวทางการเขียนคำบรรยายหลายรูปแบบ ในหนึ่งป้ายคำบรรยายอาจมีจุดประสงค์ในการสื่อสารมากกว่าหนึ่งข้อ และไม่ได้มุ่งอธิบายสุนทรียภาพของชิ้นงานหรือความคิดของศิลปินเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาชิ้นงานจำนวน 11 ชิ้น ที่อยู่ในรายการนำชมผลงานขึ้นเด่นของแกลเลอรี่ออฟอเนอร์ ซึ่งจัดแสดงผลงานจิตรกรรมของศิลปินเอกชาวดัตช์ในคริสต์ศตวรรษที่ 17 ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเนเธอร์แลนด์ (Rijksmuseum) (โดยต่อไปจะเรียกด้วยชื่อสามัญว่าไรค์มิวเซียม) เหตุที่เลือกผลงานทั้ง 11 ชิ้นตามการคัดเลือกของพิพิธภัณฑ์เนื่องมาจากผู้วิจัยเห็นว่า รายการนำชมดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอผลงานที่เป็นความภาคภูมิใจที่สุดของพิพิธภัณฑ์และต้องการให้ผู้เข้าชมได้ชมมากที่สุด โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่มีเวลาน้อย ดังคำโฆษณาในเว็บไซต์ของพิพิธภัณฑ์

* ชารอน แมคโดนัลด์ ได้ให้ความเห็นไว้ว่า พิพิธภัณฑ์ศึกษา (Museum Studies) ในปัจจุบันมีแนวทางที่หลากหลายและสามารถเกิดแนวทางใหม่รวมทั้งพร้อมปรับเปลี่ยนแนวทางเดิมที่มีอยู่แล้วให้เป็นไปตามความเป็นไปได้ใหม่ๆ ที่จะเกิดขึ้นในอนาคตลักษณะเช่นนี้ทำให้งานพิพิธภัณฑ์ศึกษาไม่ได้มีลักษณะเป็นความรู้เส้นเดียวอีกต่อไป คำว่า Museum Studies จึงควรใช้ในลักษณะของสมุหนามพหูพจน์ (Collective plural noun) (Macdonald, 2011: 2)

ว่า “ต่อให้คุณมีเวลา (ให้พิพิธภัณฑ์) เพียงน้อยนิด การเดินชมแกลเลอรี่ออฟฟอนเนอร์กี้จะทำให้คุณได้เห็นเศษเสี้ยวที่ศิลปะของศิลปะดัตช์แล้ว” (Even if you have only little time to spare, a walk through the Gallery of Honour will offer you a glimpse of Dutch’s finest art) (Rijksmuseum, 2020b) จึงเป็นที่น่าสนใจว่าไรค์มิวเซียมจะนำเสนอชิ้นงานและคำบรรยายภาพเหล่านี้ได้อย่างไร อีกประการหนึ่ง ไรค์มิวเซียมมีลักษณะการนำเสนอเนื้อหาที่มีความเป็นสากล ทั้งทางประวัติศาสตร์และสังคม ทำให้แม้จะเป็นพิพิธภัณฑ์ที่จัดแสดงเพียงสิ่งที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชนชาติดัตช์ แต่ผู้ชมก็ยังสามารถเข้าใจเนื้อหาที่ต้องการนำเสนอได้ไม่ยากนัก

หนึ่ง ระหว่างการทำวิจัยนี้ สถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนาสายพันธุ์ใหม่ 2019 หรือ โควิด-19 (COVID-19) ยังไม่คลี่คลาย นานาประเทศยังคงมีมาตรการปิดเมืองและจำกัดการเดินทางเข้าประเทศ ผู้วิจัยจึงไม่สามารถไปเก็บข้อมูลในสถานที่จริงได้ และจำเป็นต้องอาศัยข้อมูลจากภาพถ่ายจากการไปเยี่ยมชมครั้งก่อนหน้านี้ (ตุลาคม ค.ศ. 2017) ร่วมกับข้อมูลทางเว็บไซต์ของพิพิธภัณฑ์ในส่วนของ Rijksstudio^{*} ซึ่งรวบรวมข้อมูลและภาพถ่ายความละเอียดสูงของสิ่งสะสมในพิพิธภัณฑ์ รวมถึงข้อมูลจากการนำชมเสมือนจริง (Virtual tour) ของแกลเลอรี่ออฟฟอนเนอร์กี้ที่ทางพิพิธภัณฑ์จัดทำในชื่อ Masterpieces Up Close^{**} เป็นเครื่องมือหลักในการศึกษา

1 ทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ของเปเตอร์ ฟาน เมนซ์

เปเตอร์ ฟาน เมนซ์ (Peter van Mensch)^{***} นักพิพิธภัณฑ์วิทยาชาวดัตช์ เป็นหนึ่งในนักพิพิธภัณฑ์วิทยาที่มีความสำคัญ และมีอิทธิพลอย่างยิ่งต่อแนวคิดทฤษฎีพิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่ และพิพิธภัณฑ์ศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การเรียนรู้ในพิพิธภัณฑ์ (Museum education)

* สามารถเข้าถึงข้อมูลได้ด้วยช่องทางนี้ <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio>

** สามารถเข้าถึงข้อมูลได้ด้วยช่องทางนี้ <https://www.rijksmuseum.nl/en/masterpieces-up-close>

*** ฟาน เมนซ์ได้รับเลือกเป็นหนึ่งในนักพิพิธภัณฑ์วิทยาคนสำคัญในงานพิพิธภัณฑ์ปัจจุบัน โดยโครงการประวัติศาสตร์พิพิธภัณฑ์วิทยา (History of Museology) ซึ่งจัดทำโดยคณะกรรมการระหว่างชาติเพื่องานพิพิธภัณฑ์วิทยา (The International Committee for Museology: ICOM) อันเป็นส่วนหนึ่งของสภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ (International Council of Museum: ICOM)

แนวคิดที่สำคัญของฟาน เมนซ์คือการมุ่งเน้นให้นิทรรศการมีลักษณะมุ่งนำเสนอแนวคิด (Concept-oriented) และมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับผู้เข้าชม โดยนำความสนใจของผู้ชมมาเป็นปัจจัยหลักในการเลือกหัวเรื่องนิทรรศการ ซึ่งนับว่าเป็นแนวความคิดที่จุดประกายให้เกิดการต่อยอดโดยนักพิพิธภัณฑ์วิทยาไปอีกมาก นอกจากนี้ฟาน เมนซ์ยังมีความเห็นว่าพิพิธภัณฑ์ควรมีความสัมพันธ์และเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสภาพแวดล้อมโดยรวมทั้งสังคม ผู้ชม และงานการศึกษาไม่ใช่แยกตัวออกมาเป็นสถาบันที่อยู่อย่างเอกเทศ (Chung, 2019: 151-152) ในช่วงปลายทศวรรษ 1980 ฟาน เมนซ์ยังได้เสนอตัวบ่งชี้ความแตกต่างระหว่างแนวทางของพิพิธภัณฑ์ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ รวมได้ทั้งหมด 7 ข้อ

1. พิพิธภัณฑ์วิทยาใหม่และพิพิธภัณฑ์วิทยาเชิงนิเวศ (Ecomuseology) ได้เปลี่ยนกระบวนทัศน์จากการมีวัตถุจัดแสดงเป็นศูนย์กลางของนิทรรศการ (Object-centred) ไปสู่การมีความคิดเห็นเป็นศูนย์กลางของนิทรรศการ (Commentary-centred) นอกจากนี้งานพิพิธภัณฑ์วิทยาเชิงนิเวศในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมา จะมุ่งความสนใจไปที่อนุรักษ์สภาพแวดล้อมและวิทยาการในอดีต (Historical Technology) ของชุมชน
2. นิยามของสิ่งสะสมในพิพิธภัณฑ์ขยายขอบเขตจากวัตถุ (Object) ไปสู่มรดกทางภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (Intangible heritage) และวิทยาการภาคปฏิบัติ (Technical practice) ที่เกิดขึ้นใหม่
3. มีแนวโน้มที่จะรักษาวัตถุโดยอยู่ในแหล่งเดิม (In situ) รวมถึงรักษาริบทแวดล้อมของวัตถุนั้นด้วย
4. เกิดแนวคิดพิพิธภัณฑ์แบบกระจายศูนย์ จากที่มุ่งให้ความสนใจต่อพิพิธภัณฑ์ระดับชาติก็เปลี่ยนเป็นพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นและพิพิธภัณฑ์ชุมชน ซึ่งได้รับอิทธิพลโดยตรงจากนักพิพิธภัณฑ์วิทยาเชิงนิเวศ เช่น อองเดร เดส์วัลเลส์ (André Desvallées) และแนวคิดของ

* อองเดร เดส์วัลเลส์ (André Desvallées) นักพิพิธภัณฑ์วิทยาชาวฝรั่งเศสหนึ่งในสมาชิกก่อตั้งของขบวนการทฤษฎีพิพิธภัณฑ์ใหม่ระหว่างชาติ (International Movement for New Museology (MINOM)) และหนึ่งในนักพิพิธภัณฑ์วิทยาคนสำคัญของ ICOFOM เดส์วัลเลส์มีผลงานตีพิมพ์เกี่ยวกับทฤษฎีพิพิธภัณฑ์ใหม่เป็นจำนวนมาก โดยมีแนวคิดหลักเกี่ยวกับการให้คนเป็นศูนย์กลางของพิพิธภัณฑ์ ลดละสิ่งสะสมและมุ่งเน้นให้งานพิพิธภัณฑ์ผูกพันกับสังคมและการพัฒนาสังคม (Mairesse and Soares, 2019: 127-130) ฟาน เมนซ์ได้รับเลือกเป็นหนึ่งในนักพิพิธภัณฑ์วิทยาคนสำคัญในงานพิพิธภัณฑ์ปัจจุบัน โดยโครงการประวัติศาสตร์พิพิธภัณฑ์วิทยา (History of Museology) ซึ่งจัดทำโดยคณะกรรมการระหว่างชาติเพื่องานพิพิธภัณฑ์วิทยา (The International Committee for Museology: ICOFOM) อันเป็นส่วนหนึ่งของ สภาการพิพิธภัณฑ์ระหว่างชาติ (International Council of Museum: ICOM)

พิพิธภัณฑ์อัตลักษณ์ (Identity museum)

5. เนื้อหาในพิพิธภัณฑ์มีแนวโน้มที่จะสร้างกรอบความคิดให้กับผู้ชม โดยมีเป้าหมายให้พิพิธภัณฑ์เป็นที่นำเสนอความคิด ไม่ใช่นำเสนอวัตถุ
6. ใช้ผู้เชี่ยวชาญจากภายนอกในบางส่วนของพิพิธภัณฑ์เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการบริหารจัดการ
7. เกิดพิพิธภัณฑ์ทางวัฒนธรรมและสถาบันเชิงพาณิชย์ เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะ พิพิธภัณฑ์สินค้า พิพิธภัณฑ์ของบริษัทหรือการค้า (Chung, 2019: 152)

จากข้อบ่งชี้ข้างต้น อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่าลักษณะที่สำคัญของทฤษฎีพิพิธภัณฑ์ใหม่ของพานเม็นซ์คือการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์ (Paradigm Shift) จากมุมมองแบบทวิสัย ที่ให้ความสำคัญกับตัวพิพิธภัณฑ์ วัตถุจัดแสดงและสิ่งสะสม ไปเป็นมุมมองแบบอตวิสัย ที่มุ่งให้ความสำคัญกับความคิดและความเป็นปัจเจกของผู้เข้าชม

2 ไส้ริ้วมิวเซียม

พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเนเธอร์แลนด์ หรือที่รู้จักโดยทั่วไปในชื่อทับศัพท์ภาษาดัตช์ว่าไรค์มิวเซียม (Rijksmuseum) ตั้งอยู่ที่อัมสเตอร์ดัม ประเทศเนเธอร์แลนด์ เป็นพิพิธภัณฑ์ศิลปะที่จัดแสดงศิลปวัตถุของศิลปินชาวดัตช์และวัตถุมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ของชนชาติดัตช์ มีเนื้อหาครอบคลุมตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 12-20

ไรค์มิวเซียมผ่านการบูรณะครั้งใหญ่ใน ค.ศ. 2004 โดยปรับปรุงทั้งสิ่งจับต้องได้ในพิพิธภัณฑ์ เช่น งานอาคาร สิ่งอำนวยความสะดวก ความปลอดภัย การอนุรักษ์งานศิลปะ และสิ่งจับต้องไม่ได้ เช่น การสื่อสารต่อผู้ชม แผนนโยบาย วิสัยทัศน์ งานกิจกรรม การปรับปรุงดังกล่าวมีจุดประสงค์เพื่อตอบสนองการเปลี่ยนแปลงของโลกยุคใหม่ที่กำลังจะมาถึงในทุก ๆ ด้าน การบูรณะนี้ แล้วเสร็จใน ค.ศ. 2013 โดยทางพิพิธภัณฑ์ให้คำจำกัดความการบูรณะครั้งนี้ว่า “ผู้ชมจะไม่ได้ย่างเท้าเข้ามาในพิพิธภัณฑ์ที่ผ่านการปิดปรับปรุง แต่เป็นพิพิธภัณฑ์ใหม่ (ในโครงสร้างเดิม)” (Rijksmuseum, 2020o)

ไรค์มิวเซียมมีวิสัยทัศน์ว่า “ไรค์มิวเซียมจะเชื่อมโยงความเป็นปัจเจกด้วยศิลปะและประวัติศาสตร์” (The Rijksmuseum links individuals with art and history) ((Rijksmuseum, 2020s) ซึ่งสอดคล้องกับพันธกิจว่าในฐานะพิพิธภัณฑ์ ไรค์มิวเซียมจะทำให้ศิลปะและประวัติศาสตร์มีความหมายใหม่เพื่อผู้ชมที่หลากหลายทั้งประชาชนในประเทศและชาวต่างชาติ ซึ่งหมายความว่าในการนำเสนอของพิพิธภัณฑ์นั้นจากการบูรณะครั้งใหญ่นี้ กำแพงของบริบทด้านความเป็นชาติของอดีตทั้งด้านประวัติศาสตร์และศิลปะจะถูกทำให้เบาบางลง และจะบอกเล่าเรื่องราวในแง่มุมที่เป็นสากล และเป็นส่วนหนึ่งของประชากรโลกมากยิ่งขึ้น

2.1 ความเป็นมาของไรค์มิวเซียม

ไรค์มิวเซียมเปิดทำการครั้งแรกใน ค.ศ. 1800 ภายใต้ชื่อหอศิลป์แห่งชาติ (Nationale Kunstgalerie) ที่พระราชวังเฮาส์เตินโบชช์ (Huizen Bosch) กรุงเฮก เพื่อจัดแสดงผลงานจิตรกรรมและวัตถุมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ต่อมาใน ค.ศ. 1808 หลุยส์ โบนาปาร์ต (Louis Bonaparte) กษัตริย์ของเนเธอร์แลนด์ในเวลานั้น ได้ออกคำสั่งให้ย้ายหอศิลป์แห่งชาติไปอยู่ที่อัมสเตอร์ดัมซึ่งเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ โดยใช้ชั้นบนสุดของอาคารศาลากลางเดิมของเมืองอัมสเตอร์ดัมในย่านดัมสแควร์ที่ถูกเปลี่ยนให้เป็นพระบรมมหาราชวังเป็นที่ทำการ พิพิธภัณฑ์แห่งใหม่นี้เปิดทำการใน ค.ศ. 1809 และเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นพิพิธภัณฑ์โคนิงค์ไลค์ (Koninklijk Museum) การย้ายพิพิธภัณฑ์ครั้งนี้ทำให้กรรมสิทธิ์ของงานจิตรกรรมที่เดิมเป็นสมบัติของเมืองอัมสเตอร์ดัม เช่น ภาพ The Night Watch ของเรมбранท์ ฟาน ไรน์ (Rembrandt van Rijn) ตกเป็นของพิพิธภัณฑ์ไปโดยปริยาย กระทั่ง ค.ศ.1817 หลังจากกษัตริย์วิลเลมที่ 1 แห่งเนเธอร์แลนด์ขึ้นครองราชย์ได้ 4 ปี พิพิธภัณฑ์ได้ถูกย้ายไปที่ทริปเพนเฮาส์ (Trippenhuis) และเปลี่ยนชื่อเป็นพิพิธภัณฑ์ไรค์ โดยการย้ายครั้งนี้ได้นำภาพพิมพ์ที่ถูกจัดให้เป็นสมบัติชาติเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งสะสมของพิพิธภัณฑ์ด้วย ทว่าหลังจากเปิดทำการได้ไม่นาน กลับพบว่าด้วยลักษณะอาคารที่เป็นตึกแถวริมคลองทำให้ทริปเพนเฮาส์ไม่เหมาะกับการเป็นพิพิธภัณฑ์เท่าใดนัก ใน ค.ศ. 1820 จึงได้ย้ายสิ่งสะสมจำนวนหนึ่ง รวมไปถึงวัตถุมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ไปไว้ที่ห้องสารภณทัตวัตถุหายาก (Kabinet van Zeldzaamheden) ในกรุงเฮกและได้ก่อตั้งพิพิธภัณฑ์สำหรับศิลปะร่วมสมัย (ในเวลานั้น) ซึ่งโดยมากจัดแสดงผลงานของศิลปินที่ยังมี

* หลุยส์ โบนาปาร์ต เป็นน้องชายของนโปเลียน โบนาปาร์ตที่ 1 จักรพรรดิแห่งฝรั่งเศสพระองค์แรก หลุยส์ โบนาปาร์ตเป็นขุนนางของจักรวรรดิฝรั่งเศส และเป็นกษัตริย์ของเนเธอร์แลนด์ระหว่าง ค.ศ.1806—1810 ก่อนจะถูกบังคับให้สละราชสมบัติ และลี้ภัยไปยังฮอลแลนด์

ชีวิตอยู่ขึ้นใน ค.ศ. 1838 โดยใช้พาฟิเลียน เวลเกเลเกิน (Paviljoen Welgelegen) อดีตพระราชวังฤดูร้อนของหลุยส์ โบนาปาร์ตในเมืองฮาร์เลมเป็นที่ทำการพิพิธภัณฑ

แผนการก่อสร้างอาคารพิพิธภัณฑใหม่และย้ายพิพิธภัณฑียัดเยื่ออยู่นานหลายทศวรรษ กระทั่ง ค.ศ. 1876 ปีแอร์ โกเพอส์ (Pierre Cuypers) สถาปนิกชาวดัชช์ชนะการประกวดแบบแผนการก่อสร้างจึงได้รับการอนุมัติในที่สุด อาคารพิพิธภัณฑใหม่ได้เปิดใช้อย่างเป็นทางการใน ค.ศ. 1885 ในการย้ายพิพิธภัณฑครั้งนั้นนอกจากสิ่งสะสมเดิมแล้วยังได้นำงานจิตรกรรมซึ่งเป็นสมบัติของเมืองอัมสเตอร์ดัม งานศิลปะสมัยใหม่ที่เป็นสิ่งสะสมในพาฟิเลียน เวลเกเลเกิน และสิ่งสะสมส่วนที่เคยย้ายไปไว้ในความดูแลของห้องสารภณฑวัตถุหายากมาไว้ที่อาคารแห่งใหม่ด้วยอาคารพิพิธภัณฑแห่งใหม่นี้ตั้งอยู่ที่มิวเซียมเพลน (Museumplein) ซึ่งเป็นอาคารที่ใช้ต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

2.2 การบูรณะครั้งใหญ่และไรค์มิวเซียมภายหลังการบูรณะ

ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 20 อาคารพิพิธภัณฑได้ผ่านการปรับปรุงและต่อเติมอยู่หลายครั้งเพื่อรองรับการขยายตัวของเนื้อหาพิพิธภัณฑ์ การจัดแสดง และปริมาณผู้เข้าชมที่เพิ่มขึ้น กระทั่งทศวรรษ 1970 คณะกรรมการบริหารพิพิธภัณฑได้ลงความเห็นว่าการบูรณะครั้งใหญ่หลังเริ่มขาดแคลนสิ่งอำนวยความสะดวกที่จำเป็นตามยุคสมัย และควรมีการบูรณะครั้งใหญ่หลังจากเปิดทำการมานานศตวรรษ แผนการบูรณะพิพิธภัณฑครั้งใหญ่ได้รับการอนุมัติจากรัฐบาลใน ค.ศ. 2000 และได้เริ่มงานบูรณะก่อสร้างใน ค.ศ. 2004 ในแผนการบูรณะครั้งนี้ นอกจากเพื่อปรับปรุงสิ่งอำนวยความสะดวกให้เหมาะสมกับยุคสมัยและบำรุงรักษาโครงสร้างเดิมแล้วยังมีการปรับปรุงลักษณะภายในพิพิธภัณฑ โดยรื้อถอนสิ่งที่ต่อเติมเพิ่มเข้ามาในระหว่างที่เปิดใช้งานให้เหลือแต่โครงสร้างเดิมซึ่งโกเพอส์ออกแบบไว้ งานบูรณะและตกแต่งภายในใหม่นี้ออกแบบโดยคำนึงถึงแนวคิด 2 ประการหลัก คือความสง่างามโอโง่งซึ่งเป็นรูปลักษณ์ดั้งเดิมและการอำนวยความสะดวกให้ผู้เข้าชมทั้งในสิ่งที่จับต้องได้ เช่น ลิฟต์ ร้านอาหาร สิ่งอำนวยความสะดวกสำหรับผู้สูงอายุและผู้พิการ และในสิ่งที่จับต้องไม่ได้ เช่น วิธีการนำเสนอวัตถุจัดแสดง วิธีการสื่อสารเพื่อเข้าถึงผู้เข้าชม

งานบูรณะตัวอาคารแล้วเสร็จใน ค.ศ. 2012 และพิพิธภัณฑเปิดทำการอีกครั้งในเดือนเมษายน ค.ศ. 2013 หากพิจารณาผลการบูรณะครั้งนี้ทางสถิติก็สามารถนับได้ว่าพิพิธภัณฑได้ผลตอบรับที่น่าประทับใจ จากสถิติระหว่าง ค.ศ. 2014-2019 พิพิธภัณฑมีผู้เข้าชมเฉลี่ย 2.4 ล้านคน

ต่อปี โดยในปี 2019 มีผู้ชม 2.7 ล้านคน มากที่สุดนับตั้งแต่หลังบูรณะพิพิธภัณฑ์(Kamer, 2019; Rijksmuseum, 2019) ในขณะที่ช่วงก่อนปิดปรับปรุงมีผู้เข้าชมราว 1 ล้านคนต่อปี (The renovation, n.d.) ซึ่งจำนวนนี้เป็นผู้เข้าชมจากต่างประเทศมากกว่าคนในประเทศ

ส่วนที่น่าสนใจในการบูรณะครั้งนี้คือส่วนการจัดแสดงนิทรรศการถาวร ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น ถึงวิสัยทัศน์และพันธกิจของไรค์มิวเชื่อว่า จะเชื่อมโยงความเป็นปัจเจกด้วยศิลปะและประวัติศาสตร์ ลดบทบาทการแสดงออกถึงความเป็นชาติ และมุ่งเน้นการบอกเล่าในฐานะส่วนหนึ่งของประชากรโลก ไรค์มิวเชื่อมโยงได้ปรับรูปแบบและแนวความคิดในการนำเสนอใหม่ จากเดิมที่เน้นการนำเสนอสิ่งสะสม โดยจัดแสดงวัตถุแยกตามประเภท (งานจิตรศิลป์ งานประยุกตศิลป์ วัตถุมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์) จัดแบ่งเป็นสัดส่วนตามลักษณะพื้นที่ของอาคาร (ภาพที่ 1 และ 2) ก็ปรับเปลี่ยนเป็นการร้อยเรียงเรื่องตามลำดับเวลา โดยจัดแสดงทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม งานประยุกตศิลป์ และวัตถุมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ไว้ร่วมกันโดยผ่านแกนของหัวเรื่องประจำห้องนิทรรศการ เช่น The Netherlands Overseas ในห้องนิทรรศการ 2.9 (ภาพที่ 3) หรือ King Stadholder William III and Mary Stuart / Delftware ในห้องนิทรรศการ 2.22 (ภาพที่ 4) และวางผังห้องนิทรรศการโดยอาศัยโครงสร้างของอาคารภายหลังการบูรณะที่เชื่อมต่อกันเป็นลักษณะคล้ายวงแหวน (ภาพที่ 5) เป็นเครื่องมือในการสร้างลำดับการเดินของผู้ชมจากห้องหมายเลข 1 สู่ห้องสุดท้ายของหัวข้อใหญ่ ซึ่งก็คือเหตุการณ์ในแต่ละช่วงคริสต์ศตวรรษ



ภาพที่ 1

ภาพไรค์มิวเขียนในทศวรรษ 1990 แสดงให้เห็นห้อง 214 (Portrait) โดยถ่ายจากห้อง 215 (Van de Pollzaal) (Opstelling van 'De nimf Echo' tussen de Van de Poll- en Portrettenzaal, n.d.)



ภาพที่ 2

ภาพไรต์มิวเซียมในคริสต์ศตวรรษที่ 20 แสดงให้เห็นโถงชั้นล่างสุดซึ่งจัดแสดงวัตถุที่มีค่าทางประวัติศาสตร์ดัตช์



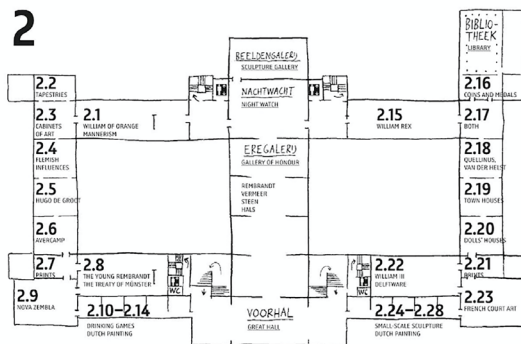
ภาพที่ 3

ภาพไรต์มิวเซียมในปัจจุบัน ห้องนิทรรศการหมายเลข 2.9: (The Netherlands overseas) แสดงงานจิตรกรรม อุปกรณ์และเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันของชาวดัตช์ที่ไปค้าขายต่างแดนในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 และสิ่ง มีค่าทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดัตช์อีสต์อินเดียคอมพานี (VOC) และดัตช์เวสต์อินเดียคอมพานี (GWC) เปล เด็กที่อยู่กลางห้องคือเปลเด็กแบบยุโรปที่ทำโดยช่างไม้ชาวอินเดีย ใช้ไม้มะเกลือเป็นวัสดุหลัก ประดับด้วยงาช้าง



ภาพที่ 4

ภาพไรต์มิวเซียมในปัจจุบันห้องนิทรรศการหมายเลข 2.22: (King Stadholder William III and Mary Stuart / Delftware) แสดงงานจิตรกรรม เครื่องเคลือบงานฝีมือสกุลช่างเมืองเดลฟ์ เครื่องเคลือบสมัยราชวงศ์ชิงจากจีน เครื่องเรือนโบราณและสิ่งมีค่าทางประวัติศาสตร์ซึ่งแสดงเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางและการค้าขายของชาวดัตช์ ในคริสต์ศตวรรษที่ 17



ภาพที่ 5

แผนผังอาคารของไรต์มิวเซียมในชั้น 2 ตัดจากแผนที่นำชมของพิพิธภัณฑ์

วิธีการจัดแสดงดังกล่าวช่วยสร้างบริบทแวดล้อมเพื่อส่งเสริมการเล่าเรื่องราวของวัตถุจัดแสดงแต่ละชิ้นให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น เกิดการเชื่อมโยงความคิดเกี่ยวกับหัวเรื่อนั้น ทำให้เมื่อชมนิทรรศการครบทั้งห้องและครบทั้งหนึ่งช่วงเวลา นอกจากผู้ชมจะได้เห็นส่วนต่าง ๆ ที่ประกอบร่างขึ้นมาเป็นหัวข้อย่อยจนเกิดเป็นภาพรวมของหัวข้อนั้นแล้ว ยังนำไปสู่การสรุปรวบยอดและตกผลึกความคิดเกี่ยวกับเรื่องราวในแต่ละช่วงเวลาอีกด้วย นอกจากนี้แม้เนื้อหาที่จัดแสดงจะเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ศิลปะ และความเป็นชนชาติดัตช์ แต่การที่ชาวดัชต์หล่อเรื่อและทำการค้าขายกับต่างแดนมาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 17 จึงไม่ยากนักที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวของชาวดัชต์กับโลกไว้ด้วยกัน และด้วยวิธีการนำเสนอของพิพิธภัณฑ์ที่มีความเป็นอัตวิสัย ผลงานศิลปะที่มีความเป็นชนชาติดัตช์สูง เช่น งานจิตรกรรมในแกลเลอรี่ออฟฟอนเนอร์ จึงคลี่คลายและแยกห่างออกจากบริบทความเป็นชนชาติ เหลือเพียงบริบทของตัวชิ้นงาน ทำให้เข้าถึงผู้ชมได้ดียิ่งขึ้น และพิพิธภัณฑ์กลายเป็นที่ที่เชื่อมโยงความเป็นปัจเจกไว้ด้วยศิลปะและประวัติศาสตร์สมดังเจตนา

เมื่อนำแนวคิดการจัดแสดงนิทรรศการหลังบูรณะของไรค์มิวเซียมไปพิจารณาตามตัวบ่งชี้ความแตกต่างของแนวทางพิพิธภัณฑ์ในคริสต์ศตวรรษที่ 19 และพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ของฟานแมนซ์แล้ว พบว่ามีลักษณะสอดคล้องกับข้อที่ 1 ในด้านการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ และข้อที่ 5 คือ สร้างสภาพแวดล้อมที่ทำให้เกิดการตกผลึกความคิด และสิ่งจัดแสดงมีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอความคิด การนำเสนอวัตถุเป็นเพียงจุดประสงค์รองเท่านั้น

2.3 แกลเลอรี่ออฟฟอนเนอร์และรายการนำชมผลงานชิ้นเด่น

แกลเลอรี่ออฟฟอนเนอร์ เป็นโถงแสดงภาพขนาดใหญ่ของไรค์มิวเซียม มีลักษณะเป็นโถงยาวกลางอาคารในแนวเหนือ-ใต้ อยู่ที่ยกกลางชั้น 2 ของพิพิธภัณฑ์ (ภาพที่ 5) สองฝั่งที่ขนานข้างโถงมีการแบ่งออกเป็นห้องเว็จ ฝั่งละ 4 ห้อง จัดแสดงผลงานจิตรกรรมชิ้นเยี่ยมของศิลปินดัตช์ในศตวรรษที่ 17 ซึ่งทางพิพิธภัณฑ์คัดสรรมาดีแล้วว่าดีเลิศยิ่งกว่าผลงานชิ้นอื่น ๆ ที่อยู่ร่วมชั้นสุดทางของโถงคือในทอว์ทซ์แกลเลอรี (Night Watch Gallery) ซึ่งจัดแสดงภาพ Night Watch ของเรมбранท์ ฟาน ไรน์ ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นภาพตัวแทนของไรค์มิวเซียมไม่ต่างจากที่ภาพ Mona Lisa เป็นภาพตัวแทนของพิพิธภัณฑ์ลูฟร์ และเป็นจุดหมายหลักของผู้ชมส่วนใหญ่ที่มาพิพิธภัณฑ์ ในทอว์ทซ์แกลเลอรีเป็นห้องที่ออกแบบมาเป็นพิเศษเพื่อจัดแสดงภาพ Night Watch ของเรมбранท์ ให้ภาพซึ่งเป็นความภาคภูมิใจของชาวดัชต์ได้โดดเด่นที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ หาก

ผู้ชมไม่หนาแน่นเกินไปนัก เมื่อยืนอยู่ที่ทางเข้าแกลเลอรีออฟออนเนอร์ก็จะสามารถเห็นภาพ Night Watch ได้อย่างชัดเจน

ในช่วงที่เก็บข้อมูลวิจัย (เมษายน ค.ศ. 2020) แกลเลอรีออฟออนเนอร์แสดงผลงานจิตรกรรมของศิลปินดัตช์ทั้งหมด 47 ภาพ ในที่นี้ มี The Incredulity of Thomas and Portraits of Nicolas and Adriana Rockox ซึ่งเป็นฉากประดับแท่นบูชาแบบ 3 บาน (Triptych) ผลงานของ ปีเตอร์ พอล รูเบนส์ (Peter Paul Rubens) ที่รับมาจัดแสดงชั่วคราวจากพิพิธภัณฑ์รอยัลมิวเซียมฟอว์ไนอาร์ต (Royal Museum for Fine Arts) ประเทศเบลเยียม ตั้งแต่เดือนมกราคม ค.ศ. 2017 และภาพ Cimon and Pero ผลงานของวิลเลม ดรอสท์ (Willem Drost) ที่ยืมมาจาก บรูเอร์ชาร์ริเทเบิลฟาวเดชัน (Broere Charitable Foundation) ในเดือนมกราคม ค.ศ. 2020 ส่วนแกลเลอรีไนท์ วอทช์ แกลเลอรีแสดงผลงานจิตรกรรมทั้งหมด 5 ภาพ

รายการนำชมผลงานชิ้นเด่นในแกลเลอรีออฟออนเนอร์นำเสนอสิ่งจัดแสดง 12 รายการ ได้แก่

1. โถงเกรทฮอลล์ (Great Hall) โดย ปีแอร์ โกเพอส์ (Pierre Cuypers) ค.ศ.1885
2. ภาพ Still Life with Cheese โดย ฟลอริส ฟาน ไดค์ (Floris van Dijck) ประมาณ ค.ศ.1615 (ภาพที่ 6)
3. ภาพ Merry Family โดย ยาน สเตน (Jan Steen) ค.ศ.1668 (ภาพที่ 7)
4. ภาพ Milkmaid โดย โยฮันเนส เฟอร์เมียร์ (Johannes Vermeer) ประมาณ ค.ศ.1660 (ภาพที่ 8)
5. ภาพ Woman Reading a Letter โดย โยฮันเนส เฟอร์เมียร์ ประมาณ ค.ศ.1663 (ภาพที่ 9)
6. ภาพ Threatened Swan โดย ยาน อัสเซิลิน (Jan Asselijn) ประมาณ ค.ศ.1650 (ภาพที่ 10)
7. ภาพ Windmill at Wijk bij Duurstede โดย ยาเค็อบ ฟาน เรย์ชดาล Jacob van Ruysdael ประมาณ ค.ศ.1668 (ภาพที่ 11)
8. ภาพ Portrait of Marten Soolmans และ Portrait of Oopjen Coppit โดย เรมбранท์ ฟาน ไรน์ ค.ศ.1634 (ภาพที่ 12 และ 13)
9. ภาพ Jewish Bride โดย เรมбранท์ ฟาน ไรน์ ประมาณ ค.ศ.1665-1669 (ภาพที่ 14)
10. ภาพ Night Watch โดย เรมбранท์ ฟาน ไรน์ ค.ศ.1642 (ภาพที่ 15)

11. ภาพ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker โดย บาร์โธโลเมอุส ฟาน เดอ เฮลสท์ (Bartholomeus van der Helst) ค.ศ.1639 (ภาพที่ 16)

12. หน้านับ The Four Continents Paying Homage to Amsterdam โดย อาร์ทัส เควลลินัส (Artus Quellinus) ประมาณ ค.ศ.1655



ภาพที่ 6

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: Fruit, bread, and cheese - grouped by type - are set on a table covered with costly damask tablecloths. The illusion of reality is astounding; the pewter plate extending over the edge of the table seems close enough to touch. The Haarlem painter Floris van Dijk ranked among the pioneers of Dutch still-life painting.

(ผลไม้ ขนมปัง และชีส ถูกจัดเป็นกลุ่มตามประเภท และวางอยู่บนโต๊ะซึ่งปูด้วยผ้าดามาสก์ราคาแพงซ้อนกันมายาวของความจึ้งนั้นเสมือนจริงจนน่าประหลาดใจ ดังเช่นจานโลหะที่แวววาวซึ่งยื่นออกมาจากขอบโต๊ะที่ใกล้ (ผู้ชม) จนแทบจะสัมผัสได้ ฟลอริส ฟาน ไดค์ จิตรกรชาวเมืองฮาร์เลมจัดว่าเป็นหนึ่งในจิตรกรแนวภาพหุ่นนิ่งแบบดัตช์รุ่นบุกเบิก)

หมายเหตุ - ผ้าดามาสก์ (Damask) เป็นผ้าทอยกดอกประเภทหนึ่งซึ่งเห็นลายนูนได้ทั้งสองฝั่ง ทอจากไหม ขนสัตว์ ลินิน หรือฝ้าย มีราคาแพง มีต้นกำเนิดในจักรวรรดิไบแซนไทน์และแถบตะวันออกกลาง

(Rijksmuseum, 2020)



ภาพที่ 7

Jan Havicksz. Steen, The Merry Family, 1668

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ: This boisterous family is making a lot of noise: the father sings at the top of his lungs while raising a glass; the mother and grandmother chime in; and the children are either blowing into a wind instrument or smoking a long pipe. The note hanging from the mantelpiece gives away the moral of the story: 'As the old sing, so shall the young twitter.' What will become of the children if their parents set the wrong example?

(ครอบครัวที่เอะอะมะเทิ่งนี้กำลังแข่งกันส่งเสียง ตั้งแต่พ่อผู้ร้องเพลงจนสุดเสียงพร้อมๆ แก้วขึ้นไปด้วย แม่กับย่าที่ร่วมประสานเสียง และลูก ๆ ที่หากไม่เป่าเครื่องลมไม้ก็จะสูบล้อ่งยาวาว กระดาษโน้ตที่ห้อยลงมาจากทั้งเหนือเตาผิงแสดงข้อคิดของภาพนี้ว่า เมื่อผู้ใหญ่เป็นต้นเสียง ผู้เยาว์ย่อมขานรับ แล้วเด็ก ๆ (ในครอบครัวนี้) จะโตไปเป็นคนแบบไหนเล่า ในเมื่อพ่อแม่ของพวกเขาเป็นตัวอย่างในทางที่ผิดแบบนี้)

(Rijksmuseum, 2020m)



ภาพที่ 8

Johannes Vermeer, The Milkmaid, c. 1660

คำบรรยายภาพ ของพิพิธภัณฑ: A maidservant pours milk, entirely absorbed in her work. Except for the stream of milk, everything else is still. Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting — the woman stands like a statue in the brightly lit room. Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects.

(สาวใช้รินนมอย่างจดจ่อกับงานที่ทำอยู่ นอกจากนมที่ไหลรินเป็นสายแล้ว สิ่งอื่นในภาพล้วนหยุดนิ่ง เฟอ์เมียร์เลือกกิจกรรมพื้น ๆ ในชีวิตประจำวันนี้ขึ้นมา และทำให้เป็นหัวข้องานจิตรกรรมอันน่าประทับใจซึ่งก็คือ ภาพหญิงสาวผู้ยืนตระหง่านราวอนุสาวรีย์กลางห้องอันสว่างไสว นอกจากนี้เฟอ์เมียร์ยังสังเกตเห็น (และถ่ายทอด) วิธีที่แสงตกกระทบบนวัตถุเป็นจุดสีสดใสนับร้อยอีกด้วย)

(Rijksmuseum, 2020n)



ภาพที่ 9

Johannes Vermeer, Woman Reading a Letter, c. 1663

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: Enjoying a quiet, private moment, this young woman is absorbed in reading a letter in the morning light. She is still wearing her blue night jacket. All of the colours in the composition are secondary to its radiant lapis lazuli blue. Vermeer recorded the effects of light with extraordinary precision. Particularly innovative is his rendering of the woman's skin with pale grey, and the shadows on the wall using light blue.

(หญิงสาวผู้นี้กำลังจดจ่อกับการอ่านจดหมายใต้แสงเช้า อิมเมจไปกับช่วงเวลาอันเงียบสงบเป็นส่วนตัว เธอยังสวมเสื้อคลุมสำหรับใส่เข้านอนสีฟ้า ทุกสีในองค์ประกอบภาพนี้มีความสำคัญเป็นรองสีฟ้าลาซูลิที่สว่างสดใส เพอร์เมียร์บันทึกปรากฏการณ์ของแสงได้แม่นยำอย่างยิ่ง โดยเฉพาะการคิดค้นวิธีให้แสงและเงาผิวหญิงสาวด้วยสีเทาจาง และลงเงาบนผนังด้วยสีฟ้าอ่อน)

(Rijksmuseum, 2020t)



ภาพที่ 10

Jan Asselijn, The Threatened Swan, c. 1650

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: A swan fiercely defends its nest against a dog. In later centuries this scuffle was interpreted as a political allegory: the white swan was thought to symbolize the Dutch statesman Johan de Witt (assassinated in 1672) protecting the country from its enemies. This was the meaning attached to the painting when it became the very first acquisition to enter the Nationale Kunstgalerij (the forerunner of the Rijksmuseum) in 1880.

(หงส์ปกป้องรังของมันจากสุนัขอย่างดุร้าย ในหลายศตวรรษต่อมา การต่อสู้ชนิดนี้นับว่าถูกตีความด้วยนัยยะทางการเมือง หงส์ขาวถูกตีความว่าเป็นภาพแทนของโยฮัน เดอ วิท รัฐบุรุษชาวดัตช์ (ถูกลอบสังหาร ค.ศ. 1672) ที่ปกป้องประเทศจากศัตรู ความหมายนี้เชื่อมโยงกับชิ้นงานเนื่องจากมันเป็นผลงานจิตรกรรมชิ้นแรกสุดที่หอศิลป์แห่งชาติ (คำเรียกไรต์มิวเซียมในยุคบุกเบิก) จัดซื้อใน ค.ศ. 1880)

(Rijksmuseum, 2020p)



ภาพที่ 11

Jacob Isaacksz van Ruisdael, The Windmill at Wijk bij Duurstede, c. 1668 - c. 1670

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ: The windmill rises up majestically, defying the dark rain clouds and overshadowing the castle and the church of Wijk bij Duurstede. The River Lek flows in the foreground. This painting is world famous, and rightly so. In this impressive composition, Ruisdael united all the typical Dutch elements — the low-lying land, the water and the expansive sky — manipulating them to converge on the equally characteristic Dutch windmill.

(กังหันลมหมุนขึ้นอย่างสง่างาม ทำลายเมฆฝนทะมึน และเงื้อมเงาทาบปราสาทและโบสถ์แห่งไวค์ ไบ ดูร์สเตเดอ ที่ระยะหน้าของภาพมีแม่น้ำเลคไหลผ่าน ผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้มีชื่อเสียงระดับโลก และควรค่าอย่างยิ่งกับชื่อเสียงนั้น ด้วยการจัดองค์ประกอบภาพอันน่าประทับใจ เราได้สังเกตเห็นลักษณะของความเป็นดัตช์ทั้งหมดมารวมกัน ไม่ว่าจะเป็นราบลุ่มต่ำ น้ำ และท้องฟ้าแผ่กว้าง แล้วจัดองค์ประกอบให้ทั้งสามสิ่งไปบรรจบกันที่กังหันลมแบบดัตช์ ซึ่งก็เป็นอีกหนึ่งในสัญลักษณ์ของดัตช์เช่นกัน)

หมายเหตุ - ในคำบรรยายภาษาดัตช์ใช้คำว่าว่า Hollandse molen (Dutch windmill) แปลว่า กังหันลมแบบดัตช์ ซึ่งตรงกับชิ้นงาน ส่วนในฉบับภาษาอังกฤษใช้คำว่า watermill ซึ่งแปลว่าระหัดวิดน้ำ กังหันลมแบบดัตช์เป็นกังหันลมที่เปลี่ยนพลังงานลมไปเดินเครื่องจักรประเภทอื่น เช่น เครื่องโม่แป้ง

(Rijksmuseum, 2020q)



ภาพที่ 12

Rembrandt van Rijn, Portrait of Marten Soolmans, 1634

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: Marten and Oopjen are the only couple that Rembrandt painted life-size, standing, and at full-length. Marten's father came to Amsterdam from Antwerp as a Protestant refugee. He made his fortune as the owner of a sugar refinery. Marten married Oopjen in 1633. He was 20 and a law student, ready for a career in politics. Sadly, he died a mere eight years later.

(มาร์เตนและโอปเจนเป็นคู่แต่งงานเพียงคู่เดียวที่เรมбранท์วาดภาพในขนาดเท่าจริง ในทำนองเต็มตัว บิดาของ มาร์เตนย้ายจากแอนต์เวิร์ปมายังอัมสเตอร์ดัมในฐานะผู้ลี้ภัยชาวโปรเตสแตนต์ เขาก่อร่างสร้างตัวจากการเป็นเจ้าของธุรกิจโรงงานน้ำตาล มาร์เตนแต่งงานกับโอปเจนใน ค.ศ. 1633 ขณะนั้นเขามีอายุ 20 ปี และเป็น นักศึกษาวิชากฎหมายผู้มีอนาคตในเส้นทางการเมือง น่าเศร้าที่เขาเสียชีวิตหลังจากแต่งงานได้เพียง 8 ปี)

(Rijksmuseum, 2020h)



ภาพที่ 13

Rembrandt van Rijn, Portrait of Oopjen Coppit, 1634

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: Oopjen was the eldest of three daughters of an old, affluent Amsterdam family. She sat to Rembrandt one year after her wedding with Marten. She was 23, and pregnant with her first child. The marriage represented an alliance between an established family and one of newcomers. This was celebrated with the commission of monumental likenesses from the city's leading portraitist, namely Rembrandt van Rijn

(โอปเจนเป็นบุตรสาวคนโต จากบุตรสาวสามคนของตระกูลเก่าแก่และมั่งคั่งในอัมสเตอร์ดัม เธอเป็นแบบให้เรมบรานท์ (วาดภาพนี้) ภายหลังแต่งงานกับมาร์เตินได้หนึ่งปี ขณะนั้นเธออายุ 23 ปี และกำลังตั้งครรภ์บุตรคนแรก การสมรสของเธอแสดงถึงพันธมิตรระหว่างตระกูลเก่าแก่และตระกูลของผู้มาใหม่ การสมรสนี้เฉลิมฉลองด้วยการว่าจ้างจิตรกรผู้มีชื่อเสียงโด่งดังและมีฝีมือลำดับต้นๆ ด้านการวาดภาพบุคคลของเมือง (อัมสเตอร์ดัม) ซึ่งก็คือเรมบรานท์ ฟาน ไรน์ ให้วาดภาพบุคคลทั้งคู่ไว้เป็นอนุสรณ์)

(Rijksmuseum, 2020)



ภาพที่ 14

Rembrandt van Rijn, Isaac and Rebecca, Known as 'The Jewish Bride', c. 1665 - c. 1669

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: It was common for people to have themselves portrayed as historical personages. This man and woman chose the loving biblical couple Isaac and Rebecca. Rembrandt veered from the conventional by representing the pair in an intimate and private moment, and by using a thick, impasto manner of painting. He subsequently worked the paint with palette knife to create a glittering, sculptural sense of relief.

(การวาดภาพตนเองเป็นบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์เป็นเรื่องปกติในยุคสมัยนั้นชายหญิงคู่นี้เลือกสวมบทบาทอิสอัคและเรเบคkah คู่รักจากพระคัมภีร์ไบเบิล เรมбранท์ปรับเปลี่ยนภาพนี้จากวิถีนิยมในสมัยนั้นด้วยการนำเสนอคู่รักในช่วงเวลาใกล้ชิดและเป็นส่วนตัว รวมทั้งยังใช้วิธีการสีซ้อนทับกันเป็นชั้นหนา นอกจากนี้เขายังใช้เกรียงในการลงสีภาพเป็นชั้น ๆ เพื่อสร้างความเป็นมวลูนูนคล้ายงานประติมากรรมนูนต่ำให้กับภาพ)
(Rijksmuseum, 2020d)



ภาพที่ 15

Rembrandt van Rijn, Night Watch, 1642

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: Rembrandt's largest, most famous canvas was made for the Arquebusiers guild hall. This was one of several halls of Amsterdam's civic guard, the city's militia and police. Rembrandt was the first to paint figures in a group portrait actually doing something. The captain, dressed in black, is telling his lieutenant to start the company marching. The guardsmen are getting into formation. Rembrandt used the light to focus on particular details, like the captain's gesturing hand and the young girl in the foreground. She was the company mascot. The nickname Night Watch originated much later, when the painting was thought to represent a nocturnal scene.

(ผลงานจิตรกรรมบนผืนผ้าใบที่ใหญ่ที่สุดและมีชื่อเสียงที่สุดของเรมбранท์ขึ้นชื่อว่าขึ้นเพื่อประดับในโรงที่ทำการของกิลด์อาร์คิวเซียร์ ซึ่งเป็นหนึ่งในที่ทำการของทหารรักษากาญจน์ ทหารกองหนุนประจำเมือง และตำรวจเมืองอัมสเตอร์ดัม เรมбранท์เป็นจิตรกรคนแรกที่วาดบุคคลในภาพเหมือนบุคคลแบบหมู่ให้ทำกิริยาต่าง ๆ ผู้นำกองทหารรักษากาญจน์ยศร้อยเอกซึ่งสวมชุดสีดำกำลังบอกให้ร้อยโทของตนให้เริ่มสวนสนาม ทหารรักษากาญจน์คนอื่น ๆ กำลังจัดรูปขบวน เรมбранท์ใช้แสงเพื่อดึงความสนใจเฉพาะจุด ไม่ว่าจะเป็นมือที่กำลังออกคำสั่งของผู้กองและหญิงสาวที่อยู่ในระยะหน้าของภาพ เธอคือสัญลักษณ์นำโชคของกองทหาร ชื่อเล่นในทิวทัศน์ของภาพตั้งขึ้นภายหลังจากนั้นมาก เนื่องจากมีความเห็นว่าผลงานจิตรกรรมชิ้นนี้น่าจะนำเสนอจากกลางคืน)

(Rijksmuseum, 2020g)





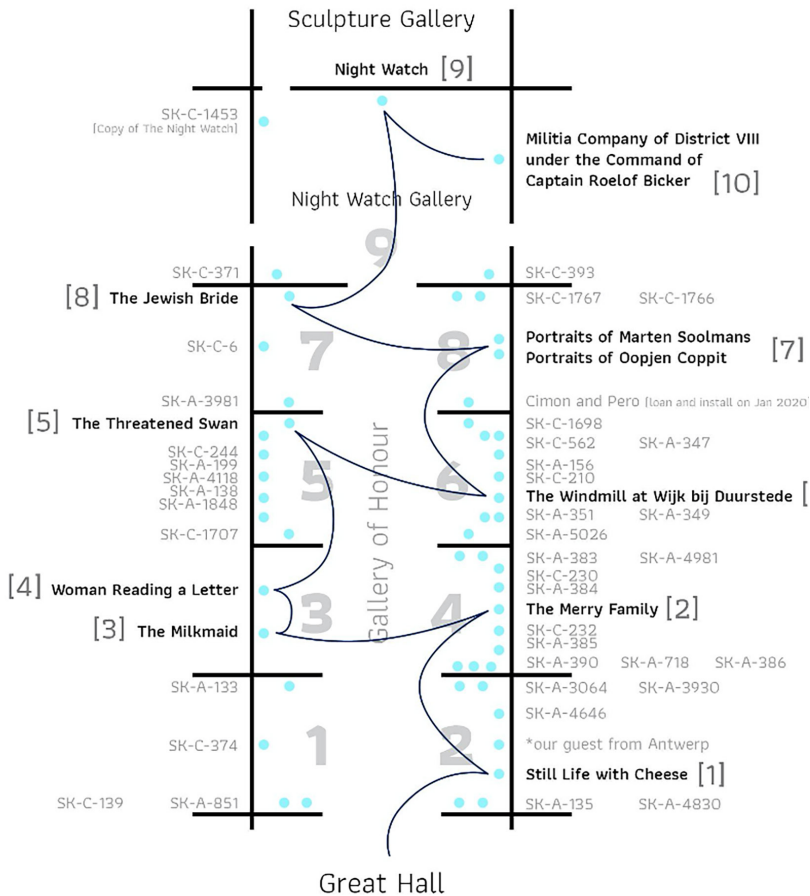
ภาพที่ 16

Bartholomeus van der Helst, Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker, c. 1640 - c. 1643

คำบรรยายภาพของพิพิธภัณฑ์: This civic guard painting is a substantial 7.5 metres wide and almost filled an entire wall in the large hall of the Kloveniersdoelen. Van der Helst did not line up the thirty militiamen in a static row, but positioned the ones with the lightest coloured clothing in the front at regular intervals. The painter included himself in the group, at the far left.

(ภาพทหารรักษากรณีประจำเมืองขึ้นนี้มีความกว้างถึง 7.5 เมตร และกินพื้นที่เกือบจะเต็มโด่งหลักของโดลเฟอเนียร์ดูเลน ฟาน เดอ เฮลสท์ไม่ได้ให้ทหารกองหนุนทั้งสามสิบนายยืนเรียงแถวเป็นหน้ากระดาน แต่กลับจัดทหารที่สวมเสื้อผ้าสีอ่อนที่สุดให้ยืนเป็นช่วง ๆ ในระยะหน้า และจิตรกรวาดตนเองรวมเข้าไปในกลุ่มทหารด้วย โดยอยู่ในตำแหน่งซ้ายมือสุดของภาพ)

(Rijksmuseum, 2020f)



ภาพที่ 17

ภาพร่างแผนผังของแกลเลอรีออฟออนเนอร์และไนท์วอทช์แกลเลอรี แสดงตำแหน่งและลำดับของสิ่งจัดแสดงที่อยู่ในรายการนำชมของพิพิธภัณฑ์

จุดแทนตำแหน่งของสิ่งจัดแสดง ภาพที่อยู่นอกกรายการนำชมแทนด้วยเลขทะเบียนวัตถุ ภาพที่อยู่ในรายการนำชมแทนด้วยชื่อ ตัวเลขที่อยู่ในเครื่องหมาย () แสดงลำดับของสิ่งจัดแสดงในรายการนำชม เมื่อนับภาพ Still Life with Cheese เป็นลำดับที่ 1

โดยในบทความนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเพียงคำบรรยายของผลงานจิตรกรรมทั้ง 11 ชิ้น (ลำดับที่ 2-11, ลำดับที่ 8 เป็นภาพคู่) ในรายการนำชมเท่านั้น ผู้วิจัยได้ทำภาพร่างแผนผัง (ภาพที่ 6) เฉพาะส่วนของแกลเลอรี่ออฟฟิซและในทวอท์สแกลเลอรี่จากแผนผังในระบบนำชมเสมือนจริง Masterpieces Up Close ของทางพิพิธภัณฑ์เพื่อแสดงตำแหน่งของสิ่งจัดแสดงโดยจุดในภาพแทนตำแหน่งชิ้นงาน ภาพที่อยู่ในรายการนำชมจะแสดงด้วยชื่อพร้อมกำกับหมายเลขลำดับ (โดยนับภาพ Still Life with Cheese เป็นลำดับที่ 1 และในส่วนวิเคราะห์จะเรียงตามลำดับนี้) ภาพที่อยู่นอกรายการนำชมจะแสดงด้วยเลขทะเบียนวัตถุ ในภาพร่างได้ระบุหมายเลขของห้องเวียงเพิ่มเติมขึ้นมา โดยนับห้องแรกทางซ้ายมือ เมื่อเข้าจากทางเข้าฝั่งเกรทฮอลล์เป็นห้องที่ 1 และให้ในทวอท์สแกลเลอรี่ซึ่งอยู่สุดโถงเป็นห้องที่ 9

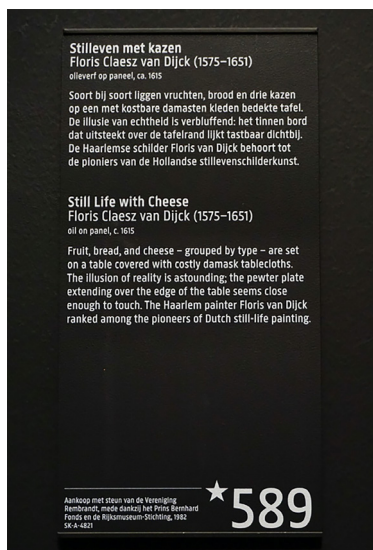
ผลงานจิตรกรรมที่อยู่ในรายการนำชมทั้ง 11 ชิ้นเป็นผลงานที่สร้างขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 ประกอบด้วย

- ภาพเหมือนบุคคล (Portrait Painting) 5 ชิ้น ได้แก่ Portrait of Marten Soolmans, Portrait of Oopjen Coppit, Jewish Bride, Night Watch และ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker
- ภาพชีวิตประจำวัน (Genre Painting) 3 ชิ้น ได้แก่ The Merry Family, The Milkmaid และ Woman Reading a Letter
- ภาพทิวทัศน์ (Landscape) 1 ชิ้น ได้แก่ The Windmill at Wijk bij Duurstede
- ภาพสัตว์ (Animal Painting) 1 ชิ้น ได้แก่ The Threatened Swan
- ภาพหุ่นนิ่ง (Still Life) 1 ชิ้น ได้แก่ Still Life with Cheese

3 รูปแบบของคำบรรยายภาพในพิพิธภัณฑ์ศิลปะ จากกรณีศึกษาไรค์มิวเซียม

คำบรรยายภาพที่ติดตั้งในพื้นที่จัดแสดงของไรค์มิวเซียมมีทั้งหมด 2 ภาษา^{*} คือ ภาษาดัตช์ ซึ่งเป็นภาษาราชการ และภาษาอังกฤษ โดยในบทความนี้ผู้วิจัยวิเคราะห์จากข้อมูลภาษาอังกฤษเท่านั้น

* ในแอปพลิเคชันของพิพิธภัณฑ์ได้จัดทำเสียงบรรยายและคำบรรยายเพิ่มเติมเป็น 9 ภาษา (ในปี ค.ศ.2020) คือ ดัตช์ อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน สเปน ญี่ปุ่น อิตาลี รัสเซีย และจีนแมนดาริน



ภาพที่ 18

ป้ายบรรยายของภาพ Still Life with Cheese

ข้อมูลในป้ายคำบรรยายแบ่งเป็น 3 ส่วนหลัก ดังปรากฏในตัวอย่าง (ภาพที่ 18) ได้แก่

1. ส่วนให้ข้อมูลทั่วไปของสิ่งจัดแสดง ในกรณีของงานจิตรกรรมจะประกอบไปด้วย ชื่อภาพ ชื่อศิลปิน ช่วงเวลาที่ศิลปินมีชีวิตอยู่ เทคนิค และปีที่สร้างผลงาน
2. ส่วนคำบรรยายสิ่งจัดแสดง ส่วนนี้เป็นส่วนที่ผู้วิจัยศึกษา
3. ส่วนข้อมูลเชิงงานพิพิธภัณฑ์ของวัตถุจัดแสดง เช่น เลขทะเบียนวัตถุ ที่มาของสิ่งจัดแสดงว่าได้รับบริจาค ยืม หรือประมูลมาในปีใด เป็นสมบัติของพิพิธภัณฑ์หรือองค์กรใด และหากวัตถุจัดแสดงชิ้นนั้นมีคำบรรยายเพิ่มเติมในแอปพลิเคชันนำชมของพิพิธภัณฑ์ดังในภาพที่นำมาเป็นตัวอย่าง ก็จะมีสัญลักษณ์ดาวห้าแฉกและหมายเลขรหัสภาพ (ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับเลขทะเบียนวัตถุ) ให้ผู้เข้าชมใช้ค้นหา โดยข้อมูลส่วนนี้จะแยกออกมาไว้ที่ส่วนท้ายสุดของป้ายคำบรรยาย

จากการศึกษา พบว่าภาษาอังกฤษที่ใช้ในคำบรรยายภาพมีลักษณะกึ่งแบบแผน (Informal Language) รูปประโยคไม่ซับซ้อน มักใช้ประโยคความเดียวเป็นหลัก ในกรณีที่ต้องการขยายความหรือต้องการสร้างความต่อเนื่องของเนื้อความจึงใช้ประโยคความรวมและประโยคความซ้อน ใช้ศัพท์เฉพาะและศัพท์เทคนิคแต่น้อยเพื่อให้ผู้ชมที่เป็นบุคคลทั่วไปสามารถเข้าใจสารที่ต้องการจะสื่อได้โดยง่าย

ผู้วิจัยพบว่าในผลงานจิตรกรรมทั้ง 11 ชิ้นที่เลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างศึกษามีรูปแบบการเขียนคำบรรยายที่มีรูปแบบให้ข้อมูล คำบรรยายเสริมสร้างสุนทรียะ คำบรรยายที่มีรูปแบบนำสายตา และคำบรรยายที่มีรูปแบบสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม โดยในหนึ่งชุดคำบรรยายอาจมีรูปแบบที่ใช้ร่วมกันมากกว่า 1 แบบ

3.1 คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบให้ข้อมูล (Informative Form)

คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบให้ข้อมูล เป็นรูปแบบการเขียนคำบรรยายที่พื้นฐานที่สุด มีลักษณะมุ่งให้ข้อมูลเกี่ยวกับสิ่งจัดแสดงเป็นหลัก ไม่ว่าจะเป็นการอธิบายบริบทของภาพเพื่อเสริมความเข้าใจ การให้ข้อมูลภูมิหลังของศิลปิน สถานที่ หรือตัวแบบในภาพ ข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคที่ศิลปินใช้ และการอธิบายสัญลักษณ์หรือตีความความหมายของภาพ ชุดคำที่ใช้และวิธีนำเสนอไม่ได้สร้างความรู้สึกจริงจังอย่างคำอธิบายหรือคำบรรยายภาพในงานเขียนเชิงวิชาการเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ แต่เน้นการเล่าเรื่องราวเพื่อเสริมความเข้าใจของผู้ชมไม่ว่าจะเกี่ยวกับตัวภาพเอง หรือบริบทของภาพนั้น

การอธิบายเกี่ยวกับสิ่งที่อยู่ในภาพและบริบทของภาพ พบในคำอธิบายภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) Woman Reading a Letter (ภาพที่ 9) The Threatened Swan (ภาพที่ 10) The Windmill at Wijk bij Duurstede (ภาพที่ 11) Jewish Bride (ภาพที่ 14) Night Watch (ภาพที่ 15) และ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker (ภาพที่ 16) เช่น คำบรรยายภาพ Woman Reading a Letter ที่อธิบายถึงช่วงเวลาซึ่งสัมพันธ์กับชุดของบุคคลในภาพว่า "... This young woman is absorbed in reading a letter in the morning light. She is still wearing her blue night jacket."

การให้ข้อมูลภูมิหลังของศิลปิน พบในคำอธิบายภาพ Still Life with Cheese (ภาพที่ 6) The Milkmaid (ภาพที่ 8) และ Portraits of Oopjen Coppit (ภาพที่ 13) โดยคำบรรยายภาพ The Milkmaid มีลักษณะการบรรยายที่แฝงการชื่นชมศิลปินร่วมด้วย ดังข้อความว่า "Vermeer took this simple everyday activity and made it the subject of an impressive painting"

การให้ข้อมูลพื้นหลังของสถานที่หรือตัวแบบในภาพ พบในคำอธิบายภาพ The Windmill at Wijk bij Duurstede (ภาพที่ 11) Portraits of Marten Soolmans (ภาพที่ 12) และ

Portraits of Oopjen Coppit (ภาพที่ 13) เช่น คำบรรยายภาพ The Windmill at Wijk bij Duurstede ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสิ่งปลูกสร้างและสถานที่ในภาพ ดังคำบรรยาย “The windmill rises up majestically, defying the dark rain clouds and overshadowing the castle and the church of Wijk bij Duurstede. The River Lek flows in the foreground.”

การอธิบายเกี่ยวกับเทคนิคที่ศิลปินใช้ พบในคำอธิบายภาพ The Milkmaid (ภาพที่ 8) Woman Reading a Letter (ภาพที่ 9) โดยเฟอร์เมียร์ Jewish Bride (ภาพที่ 14) Night Watch (ภาพที่ 15) โดยเรมбранท์ และ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker (ภาพที่ 16) โดยฟาน เดอ เฮลสท์ เพื่อนำเสนอเทคนิคการสร้างสรรค์งานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปิน เช่นในคำบรรยายภาพของเฟอร์เมียร์เน้นย้ำถึงเทคนิคการใช้แสงเป็นพิเศษ ไม่ว่าจะเป็น “Vermeer also had an eye for how light by means of hundreds of colourful dots plays over the surface of objects.” จากภาพ The Milkmaid หรือ “All of the colours in the composition are secondary to its radiant lapis lazuli blue” และ “Particularly innovative is his rendering of the woman’s skin with pale grey, and the shadows on the wall using light blue.” จากภาพ Woman Reading a Letter ในขณะที่ภาพ Jewish Bride ของเรมбранท์นั้น ใช้การอธิบายเทคนิคที่ทำให้ภาพโดดเด่นกระทั่งได้รับเลือกเข้ามาอยู่ในรายการนำชมผลงานขึ้นเด่น ดังประโยคว่า

“... Rembrandt veered from the conventional by representing the pair in an intimate and private moment, and by using a thick, impasto manner of painting. He subsequently worked the paint with palette knife to create a glittering, sculptural sense of relief.”

ข้อความข้างต้นอธิบายความโดดเด่นและสิ่งที่แตกต่างจากภาพคู่ขึ้นอื่น ๆ ทั้งรูปแบบการนำเสนอภาพที่มีความใกล้ชิดเป็นส่วนตัว และงานเทคนิคซึ่งใช้สีที่หนา เกิดจากการที่ศิลปินใช้เกรียงในการทำงานร่วมกับพู่กัน สร้างลักษณะที่เป็นมวลนูนขึ้นมาคล้ายงานประติมากรรม

ส่วนในภาพ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker (ภาพที่ 16) แม้ไม่ได้เน้นย้ำถึงเทคนิคเฉพาะตัวของศิลปิน แต่ก็อธิบายถึงวิธีการที่ศิลปินใช้ในการสร้างความน่าสนใจให้ภาพด้วยการให้ทหารรักษาการณ์ที่สวมชุดสีอ่อนยืน

อยู่ในระยะหน้า และไม่ได้ให้ทหารทุกคนยืนเรียงกันอย่างมีระเบียบเป็นแถวเดียว ดังคำอธิบายว่า

“... Van der Helst did not line up the thirty militiamen in a static row, but positioned the ones with the lightest coloured clothing in the front at regular intervals.”

การตีความหมาย พบในคำบรรยายภาพ The Threatened Swan (ภาพที่ 10) โดยอธิบายถึงการตีความความหมายแฝงในภาพที่สร้างขึ้นในภายหลังว่า

“... In later centuries this scuffle was interpreted as a political allegory: the white swan was thought to symbolize the Dutch statesman Johan de Witt (assassinated in 1672) protecting the country from its enemies. ...”

คำบรรยายดังกล่าวทำให้แม้ผู้เข้าชมจะไม่มีความรู้เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ดัตช์ ไม่รู้จักโยฮาน เดอวิทที่ถูกกล่าวถึงในภาพ แต่ก็สามารถเข้าใจบริบทและความหมายที่ถูกแทรกขึ้นมาได้

3.2 คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบเสริมสร้างสุนทรียะ (Aesthetic Form)

คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบเสริมสร้างสุนทรียะ มีลักษณะการใช้คำที่สร้างความเชื่อมโยงระหว่างภาพกับประสบการณ์ทางผัสสะของผู้ชม หรืออธิบายความงามของภาพว่าเหตุใดคนหมู่่มากหรือผู้ที่ร่วมสมัยกับศิลปินผู้วาดภาพจึงเห็นพ้องต้องกันว่าภาพนี้เป็นภาพที่มีความงาม ซึ่งคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบเสริมสร้างสุนทรียะนี้อาจมีการบรรยายสิ่งที่อยู่ในภาพเพื่อเสริมความด้วย

การใช้คำสร้างความเชื่อมโยงระหว่างภาพกับประสบการณ์ทางผัสสะของผู้ชม พบในคำบรรยายภาพ Still Life with Cheese (ภาพที่ 6) การที่เน้นไปที่การสัมผัส ทั้งการบรรยายลักษณะของผ้าปูโต๊ะว่าเป็น “costly damask tablecloths” ซึ่งผ้าดามาสก์เป็นผ้าทอยกดอกที่เห็นลายนูนได้ทั้งสองฝั่งของผ้า มีราคาแพง และการอธิบายถึงจานพิวเตอร์ (Pewter) ว่า “seems close enough to touch” ซึ่งสร้างความรู้สึกกว่าจานโลหะในภาพที่วางลำขอบโต๊ะออกมานั้นใกล้ผู้ชมยิ่งขึ้นอีก

ในภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) คำบรรยายได้สร้างความเชื่อมโยงระหว่างภาพกับประสบการณ์ทางผัสสะโดยเน้นไปที่การได้ยิน ดังคำบรรยายว่า

“This boisterous family is making a lot of noise: the father sings at the top of his lungs while raising a glass; the mother and grandmother chime in; and the children are either blowing into a wind instrument or smoking a long pipe. ...”

คำบรรยายนี้อธิบายเสียงที่เกิดขึ้นในภาพทั้งหมด โดยเริ่มจากเน้นย้ำความวุ่นวายของครอบครัวนี้ โดยใช้คำว่า Boisterous แสดงถึงเสียงดังมากกว่าปกติ ทั้งพ่อที่ร้องเพลงดังสุดเสียง แม่และย่าที่ประสานเสียง รวมทั้งเด็ก ๆ ในภาพที่เป่าเครื่องดนตรี คำบรรยายนี้มีลักษณะนำสายตาไปด้วย ซึ่งเมื่อผู้ชมกวาดสายตาไปตามลำดับ (ภาพที่ 19) จากพ่อ (1) ที่อยู่ด้านซ้ายของภาพไปยังแม่ ย่า (2) และเด็ก ๆ (3) ที่อยู่ลำดับถัดออกไปทางขวา ก็สร้างเสียงขึ้นในใจตามไปด้วย และทำให้เกิดความรู้สึกว่าภาพนี้มีความวุ่นวายอีกที ทั้งทางการมองเห็นและการได้ยิน นอกจากนี้ ยังเป็นที่น่าสังเกตว่าลำดับการนำสายตา นอกจากจะสร้างทิศทางการช้ายไปขวาแล้ว ยังผูกโยงกับลำดับความสำคัญของบุคคลในครอบครัวที่แฝงลักษณะปิศาจปโตมของสังคมในอดีตอีกด้วย



ภาพที่ 19

ภาพ The Merry Family ที่แสดงลำดับบุคคลตามคำบรรยายภาพ

ภาพ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker (ภาพที่ 16) มุ่งสร้างความประทับใจต่อภาพโดยอาศัยประสบการณ์ทางผัสสะด้านการมองเห็น ดังคำอธิบายว่า “This civic guard painting is a substantial 7.5 metres wide and almost filled an entire wall in the large hall of the Kloveniersdoelen” ซึ่งสร้างความรู้สึกว่ภาพนี้มีความอลังการมากขึ้น โดยการอธิบายว่าภาพนี้มีความกว้างถึง 7.5 เมตร และใหญ่โตจนเกือบเต็มโถงหลักของโคลเฟเนียร์ดูเลน (Kloveniersdoelen) ซึ่งเป็นอาคารในสนามยิงปืนของทหารรักษาการณ์ประจำเมืองอัมสเตอร์ดัม ปัจจุบันภาพนี้ติดตั้งไว้ในไนท์วอล์กเกอร์ แกลเลอรี บนผนังทางขวามือของภาพไนท์วอล์ก (ภาพที่ 6 และ ภาพที่ 20) ทำให้ความใหญ่โตของห้องจัดแสดงและผนังซึ่งมีความสูงจากพื้นถึงเพดานมากข่มขนาดของภาพจนผู้ชมอาจไม่รู้สึถึงความอลังการของภาพมากเท่าการติดตั้งในอาคารเดิม คำบรรยายที่



ภาพที่ 20

ผนังทางขวาของไนท์วอล์กเกอร์ แกลเลอรี จัดแสดงภาพ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker

ชี้ให้เห็นถึงขนาดอันใหญ่โตของภาพนี้จึงมีส่วนช่วยได้มากทีเดียว

การอธิบายความงาม พบในคำบรรยายภาพ The Milkmaid (ภาพที่ 8) Woman Reading a Letter (ภาพที่ 9) และ The Windmill at Wijk bij Duurstede (ภาพที่ 10) ซึ่งในภาพหลังนี้มีคำบรรยายว่า

“... This painting is world famous, and rightly so. In this impressive composition, Ruisdael united all the typical Dutch elements — the low-lying land, the water and the expansive sky — manipulating them to converge on the equally characteristic Dutch watermill.”

คำบรรยายนี้อธิบายสิ่งที่แสดงถึงความเป็นดัตช์เอาไว้ ซึ่งอาจเป็นเหตุผลที่ทำให้ภาพนี้อยู่ในรายการนำชม อธิบายถึงความงามของส่วนประกอบในภาพ ซึ่งนำไปสู่การสนับสนุนข้อความว่าภาพนี้มีชื่อเสียงระดับโลกและสมควรที่จะมีชื่อเสียงเช่นนั้นด้วย

3.3 คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบนำสายตา (Guiding Form)

คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบนำสายตา จะมีลักษณะการบรรยายที่กล่าวถึงสิ่งที่อยู่ในภาพอย่างมีลำดับแบบแผนให้มองตาม มักใช้ในภาพที่มีขนาดใหญ่ หรือมีสิ่งที่ปรากฏในภาพจำนวนมาก ซึ่งอาจทำให้ผู้ชมละลานตาจนเลือกไม่ได้ว่าจะเริ่มดูจากจุดไหนก่อน หรือในภาพนั้นอาจมีจุดเล็กๆ ที่น่าสนใจที่ภัณฑารักษ์ต้องการชี้ให้ผู้ชมได้เห็น

คำบรรยายที่มีรูปแบบสร้างลำดับสายตา พบในคำบรรยายภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) และ Night Watch (ภาพที่ 15) ซึ่งทั้งสองภาพเป็นภาพที่มีขนาดใหญ่ และมีสิ่งที่ปรากฏในภาพเป็นจำนวนมาก โดยผู้วิจัยได้อธิบายถึงการนำสายตาในภาพ The Merry Family ร่วมไปในหัวข้อ 3.2 แล้ว ส่วนในภาพ Night Watch ภัณฑารักษ์ได้สร้างลำดับของการมองดังกล่าว (ภาพที่ 21) นี้

“... The captain, dressed in black, is telling his lieutenant to start the company marching. The guardsmen are getting into formation. Rembrandt used the light to focus on particular details, like the captain’s gesturing hand and the young girl in the foreground. She was the company mascot. ...”



ภาพที่ 21

ภาพ Night Watch ที่แสดงลำดับบุคคลตามคำบรรยายภาพ

โดยเริ่มจากผู้นำทหารรักษาการณ์ศรียเอกและร้อยโทซึ่งอยู่ด้านหน้าสุดของกลุ่มคน ไต่ ย้อนไปหาเหล่าทหารรักษาการณ์ที่อยู่ด้านหลัง จากนั้นจึงกลับมาที่หญิงสาวในชุดสีอ่อนที่ อยู่ทางซ้ายของรูป เมื่อมองภาพตามลำดับแล้วพบว่าเส้นสายตามีลักษณะคล้ายกันหอย สันนิษฐานว่าอาจเป็นความตั้งใจของภัณฑารักษ์ที่ต้องการสร้างองค์ประกอบศิลป์ใหม่ซ้อน ลงไปในองค์ประกอบศิลป์ที่มีอยู่แต่เดิม ไม่เช่นนั้นก็เป็นการล้อมกรอบความสนใจให้อยู่ใน บริเวณที่มีแสงสว่างของภาพ นอกจากนี้ ในคำบรรยายยังได้อธิบายถึงเทคนิคที่ศิลปินใช้ในการ ลงรายละเอียดในภาพด้วย

คำบรรยายที่ชี้จุดที่น่าสนใจ พบในคำบรรยายภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) และ Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker (ภาพที่ 16) ซึ่งในภาพหลังนั้นระบุตำแหน่งที่ศิลปินวาดตนเองแทรกไว้ในภาพ ในคำ บรรยายว่า “The painter included himself in the group, at the far left.”

3.4 คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม (Audience-engaging Form)

คำบรรยายภาพที่มีรูปแบบสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม มักมีลักษณะการใช้คำถามเพื่อชวน ให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดเกี่ยวกับภาพนั้น แสดงความคิดเห็น หรือตีความภาพ ซึ่งกระตุ้นให้ผู้ ชมนึกคิดต่อ รวมทั้งมีลักษณะการใช้คำกระตุ้นให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่อยู่ในคำ บรรยายและประสบการณ์ของผู้ชม

คำบรรยายที่มีการใช้คำถาม พบในคำบรรยายภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) โดย เชื่อมโยงกับสิ่งที่มีอยู่ในภาพ

“... The note hanging from the mantelpiece gives away the moral of the sto- ry: ‘As the old sing, so shall the young twitter.’ What will become of the children if their parents set the wrong example?”

นอกจากจะชี้จุดที่น่าสนใจซึ่งก็คือกระดานโน้ตในภาพ และอธิบายข้อความภาษาดัชต์ให้ผู้ ชมเข้าใจแล้ว คำบรรยายยังชวนผู้ชมให้จินตนาการต่อจากความรุ่มรวยในภาพ (ดังที่ได้ อธิบายไปในหัวข้อ 3.2) ว่าในอนาคต เด็ก ๆ ในภาพจะเป็นอย่างไร

คำบรรยายที่มีการแสดงความคิดเห็น พบในคำบรรยายภาพ Still Life with Cheese (ภาพที่ 6) The Milkmaid (ภาพที่ 8) Woman Reading a Letter (ภาพที่ 9) The Windmill at Wijk bij Duurstede (ภาพที่ 11) The Jewish Bride (ภาพที่ 14) และ Night Watch (ภาพที่ 15) ซึ่งมักมีการใช้คำที่แสดงความคิดเห็น เช่น มีฝีมือ โด่งดัง มีชื่อเสียง แสดงความพิเศษโดดเด่น หรือแสดงความรู้สึกที่ (ผู้เขียนคำบรรยาย) มีต่อภาพ กระตุ้นให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดว่าตนเห็นพ้องหรือเห็นแย้งจากคำบรรยายนั้น

คำบรรยายที่ใช้คำกระตุ้นให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างสิ่งที่อยู่ในคำบรรยายและประสบการณ์ของผู้ชม พบในคำบรรยายภาพ The Jewish Bride (ภาพที่ 14) โดยอธิบายถึงบริบทของภาพว่า “It was common for people to have themselves portrayed as historical personages.” เป็นการบอกถึงเรื่องสามัญในอดีตที่อาจเป็นเรื่องแปลกในสายตาของผู้ชมซึ่งเป็นคนในปัจจุบัน ซึ่งอาจเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้ภาพนี้ถูกบรรจุไว้ในรายการนำชมผลงานขึ้นเด่น นอกเหนือไปจากที่เป็นผลงานของเรมбранท์ ฟาน โรน

นอกจากรูปแบบร่วมที่พบแล้ว ผู้วิจัยยังสังเกตว่าคำบรรยายของไรค์มีวเซียมมีลักษณะการใช้คำคุณศัพท์ (Adjective) และคำกริยาวิเศษณ์ (Adverb) ที่ขยายความมากกว่าปกติ (Exaggerate) เพื่อเร้าความรู้สึก และสร้างความน่าสนใจให้กับข้อความ เช่น

การกล่าวถึงความเหมือนจริงจนน่าประหลาดใจในภาพ Still Life with Cheese (ภาพที่ 6) ด้วยคำว่า astounding จากประโยค “The illusion of reality is astounding; the pewter plate extending over the edge of the table seems close enough to touch.” ที่เน้นย้ำให้รู้สึกว่ามันพิสดารที่ยื่นออกมาจากขอบโต๊ะนั้นใกล้จนผู้ชมเอื้อมไปสัมผัสได้ หรือการขยายความถึงเสียงที่ตั้งเป็นพิเศษในภาพ The Merry Family (ภาพที่ 7) ด้วยคำว่า boisterous จากประโยค

“This boisterous family is making a lot of noise: the father sings at the top of his lungs while raising a glass; the mother and grandmother chime in; and the children are either blowing into a wind instrument ...”

ที่ให้ความรู้สึกถึงเสียงดังอีกที ก็พร้อมขยายความไปอีกว่าต้นเหตุของเสียงนั้นมาจากใครและอะไรบ้าง

การกล่าวถึงลักษณะของกังหันลมที่กำลังหมุนในภาพ The Windmill at Wijk bij Duurstede (ภาพที่ 11) ด้วยคำว่า majestically จากประโยคที่ว่า “The windmill rises up majestically, defying the dark rain clouds and overshadowing the castle and the church of Wijk bij Duurstede.” สร้างความรู้สึกยิ่งใหญ่ให้กังหันลมที่กำลังต้านเมฆฝนและชวนให้ผู้ชมหันกลับไปมองภาพประกอบการอ่าน นอกจากนี้ตัวอย่างคำบรรยายทั้งสามที่กล่าวมานี้ยังสัมพันธ์กับคำบรรยายเพื่อเสริมสร้างสุนทรียะอีกด้วย

สรุป

รูปแบบของคำบรรยายภาพในรายการนำชมผลงานจิตรกรรมในแกลเลอรีออฟออนเนอร์ทั้ง 11 ภาพมีลักษณะสอดคล้องกับตัวบ่งชี้ความแตกต่างของปีเตอร์ ฟาน เมนชีในด้านการนำเสนอความคิดเป็นจุดประสงค์หลัก การนำเสนอวัตถุจัดแสดงเป็นจุดประสงค์รอง และโดดเด่นในด้านเปลี่ยนแปลงกระบวนการทัศน์ วิธีการเล่าเรื่องในคำบรรยายภาพของไรค์มิวเซียมมีลักษณะร่วมกันระหว่างการเล่าด้วยมุมมองแบบภาววิสัย (Objectivity) และอัตวิสัย (Subjectivity) ซึ่งต่างจากการเล่าเรื่องในพิพิธภัณฑ์ที่ยังดำเนินการตามแนวทางทฤษฎีพิพิธภัณฑ์เดิมซึ่งใช้สิ่งจัดแสดงเป็นศูนย์กลางและเล่าเรื่องด้วยมุมมองแบบภาววิสัย โดยพบวิธีเล่าด้วยมุมมองแบบภาววิสัยในคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบให้ข้อมูล ซึ่งมุ่งนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับภาพ ไม่ว่าจะเป็นบริบทของภาพ ข้อมูลภูมิหลังของศิลปิน สถานที่ ตัวแบบ หรือเทคนิคที่ศิลปินใช้ และพบวิธีการเล่าด้วยมุมมองแบบอัตวิสัยในคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบเสริมสร้างสุนทรียะ ซึ่งมุ่งเน้นการสร้างความเชื่อมโยงระหว่างภาพกับประสบการณ์ทางผัสสะหรืออธิบายความงามซึ่งเป็นสิ่งที่เกี่ยวข้องกับมุมมองปัจเจก นอกจากนี้ยังพบในคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบนำสายตาและคำบรรยายภาพที่มีรูปแบบสร้างการมีส่วนร่วมของผู้ชม เป็นการนำเสนอมุมมองและความคิดเห็นของภัณฑารักษ์ผู้เขียนคำบรรยาย ทั้งยังมีการใช้คำที่ขยายความมากกว่าปกติเพื่อสร้างความรู้สึก ทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมต่อสิ่งจัดแสดงมากยิ่งขึ้น การมีความรู้สึกร่วมย่อมทำให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างผู้ชม สิ่งจัดแสดง และเนื้อหาในพิพิธภัณฑ์ตามมา และนำไปสู่การตกผลึกทางความคิดในท้ายที่สุด

บรรณานุกรม

- ฟิลลิป โป๊ป. (2003.). **ปฐมกาล 25**. เข้าถึงเมื่อ 18 ตุลาคม 2020. เข้าถึงได้จาก https://www.thaipope.org/webbible/01_025.htm
- Chung, Yun Shun Susie. (2019). "Peter van Mensch." in *A History of Museology — Key authors of museological theory*. Edited by Bruno Brulon Soares. Paris: ICOFOM.
- Kamer, Lars. (2019). *Attendance at the Rijksmuseum in the Netherlands 2014-2018*. Accessed February 2, 2020. Available from <https://www.statista.com/statistics/646065/attendance-at-the-rijksmuseum-in-the-netherlands/>
- Kreps, Christina F. (2020). "Introduction: Museums and anthropology in the age of engagement." in *Museums and anthropology in the age of engagement*. New York: Routledge.
- Macdonald, Sharon. (2011). "Expanding Museum Studies: An Introduction." in *A Companion to Museum Studies*. Edited by Sharon Macdonald. Oxford: Blackwell Publishing.
- Mairesse, François, and Bruno Brulon Soares. (2019). "André Desvallées." in *A History of Museology-Key authors of museological theory*. Edited by Bruno Brulon Soares. Paris: ICOFOM.
- Rijksmuseum. (2020a). *Gallery of Honour*. Accessed April 9. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/inside-the-rijksmuseum/gallery-of-honour>
- _____. (2020b). *Highlights Gallery of Honour*. Accessed April 10. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/tour/f9ee7cec-3043-474f-92e6-8158737f21f5>
- _____. (2020c). *History of the Rijksmuseum*. Accessed May 18. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/history-of-the-rijksmuseum>
- _____. (2020d). *Isaac and Rebecca, Known as 'The Jewish Bride'*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5223>
- _____. (2020e). *Masterpiece by Rembrandt pupil Willem Drost loaned to the Rijksmuseum*. Accessed April 10. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/masterpiece-by-rembrandt-pupil-willem-drost-loaned-to-the-rijksmuseum>

- _____. (2020f). *Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker*. Accessed May 15. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8665>
- _____. (2020g). *Night Watch Gallery*. Accessed April 9. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/inside-the-rijksmuseum/night-watch-gallery>
- _____. (2020h). *Portraits of Marten Soolmans*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.612987>
- _____. (2020i). *Portraits of Oopjen Coppit*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.616582>
- _____. (2019). *Rijksmuseum announces 2019 is its most successful year ever*. Accessed February 17. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/press/press-releases/rijksmuseum-announces-2019-is-its-most-successful-year-ever>
- _____. (2020j). *Rijksmuseum - Highlights*. Accessed May 20. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/rijksmuseum-highlights>
- _____. (2020k). *Rijksmuseum Masterpieces Up Close: Rijksmuseum From Home*. Accessed April 10. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/masterpieces-up-close>
- _____. (2020l). *Still Life with Cheese*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8296>
- _____. (2020m). *The Merry Family*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5577>
- _____. (2020n). *The Milkmaid*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>
- _____. (2020o). *The renovation*. Accessed May 22. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/renovation/the-renovation>
- _____. (2020p). *The Threatened Swan*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5829>
- _____. (2020q). *The Windmill at Wijk bij Duurstede*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5333>
- _____. (2020r). *The 17th century (1600-1700)*. Accessed May 25. Available

from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/inside-the-rijksmuseum/17th-century>

_____. (2020s). Vision and mission of the Rijksmuseum. Accessed May 22.

Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/organisation/vision-and-mission>

_____. (2020†). Woman Reading a Letter. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6420>

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 Rijksmuseum. (2020). *Opstelling van 'De nimf Echo' tussen de Van de Poll- en Portrettenzaal*. Accessed May 23. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.HARCHIEF.15528>
- ภาพที่ 2 Rijksmuseum. (2020). *Binnenplaats met historische verzameling*. Accessed May 23. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.HARCHIEF.12363>
- ภาพที่ 3 Rijksmuseum. (2020). *1600-1700 The Netherlands overseas*. Accessed May 23. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/inside-the-rijksmuseum/17th-century>
- ภาพที่ 4 Rijksmuseum. (2020). *1600-1700 King Stadholder William III and Mary Stuart*. Accessed May 23. Available from <https://www.rijksmuseum.nl/en/visitor-information/inside-the-rijksmuseum/17th-century>
- ภาพที่ 5 Rijksmuseum. (2020). *Floor plan of the Rijksmuseum*. Accessed May 23. Available from https://www.rijksmuseum.nl/nl/downloads/5a8eeb6b-1e98-4789-84b1-96c41cc46034/PLATTEGROND_EN-2.pdf
- ภาพที่ 6 Rijksmuseum. (2020). *Still Life with Cheese*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8296>.
- ภาพที่ 7 Rijksmuseum. (2020). *The Merry Family*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5577>
- ภาพที่ 8 Rijksmuseum. (2020). *The Milkmaid*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6417>.
- ภาพที่ 9 Rijksmuseum. (2020). *Woman Reading a Letter*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.6420>
- ภาพที่ 10 Rijksmuseum. (2020). *The Threatened Swan*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5829>
- ภาพที่ 11 Rijksmuseum. (2020). *The Windmill at Wijk bij Duurstede*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5333>
- ภาพที่ 12 Rijksmuseum. (2020). *Portraits of Marten Soolmans*. Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.612987>
- ภาพที่ 13 Rijksmuseum. (2020). *Portraits of Oopjen Coppit*. Accessed May 25.

Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.616582>

ภาพที่ 14 Rijksmuseum. (2020). *Isaac and Rebecca, Known as The Jewish Bride*ž.

Accessed May 25. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5223>

ภาพที่ 15 Rijksmuseum. (2020). *Night Watch*. Accessed May 25. Available from

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5216>

ภาพที่ 16 Rijksmuseum. (2020). *Militia Company of District VIII under the Command of Captain Roelof Bicker*. Accessed May 15. Available from <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8665>

<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.8665>

ภาพที่ 17 ฐานนิศ ปรักกโมดม. 2563

ภาพที่ 18 ฐานนิศ ปรักกโมดม. 2560

ภาพที่ 19 ฐานนิศ ปรักกโมดม. 2563

ภาพที่ 20 ชัยยศ อิมฐ์วรพันธ์. (2556). *Rijks Museum*. เข้าถึงเมื่อ 18 ตุลาคม.

เข้าถึงได้จาก <https://waretadataruwoshiru.com/rijks-museum/a32ghyo4p-t7ite6k1xifiypth1esa8>

ภาพที่ 21 ฐานนิศ ปรักกโมดม, 2563

แนวคิดหลักอาณานิคมกับวาทกรรมความรู้ในผลงาน “This is not an Apricot” ของ
ฟิลิปิน มาเรีย เรไรซา อัลวีส

Postcolonialism and Discourse of Knowledge in “This is not an Apricot” by Maria Thereza Alves

วิรัชย์ ชื่นจันน์แดง Wirachai Chunjangdang

นักศึกษาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : September 6, 2020 Revised : September 25, 2020 Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

ความรู้ให้นิยามการมีอยู่ของสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นทั้งรูปธรรมและนามธรรม เมื่อนิยามของความรู้คือ
เงื่อนไขในการดำรงอยู่ ความรู้จึงเป็นอำนาจกำหนดการกระทำและตัวตนของผู้คน ลัทธิ
อาณานิคมทำให้อิทธิพลและความรู้ของตะวันตกแผ่คลุมไปทั่วโลก ความรู้ตะวันตกกลายเป็น
นิยามของความจริงสากล แต่ความสากลดังกล่าวล้วนประกอบสร้างโดยมีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง
ตะวันตกคืออำนาจในการผูกขาดความจริง ความรู้ของตะวันตกให้นิยามอำนาจและสถานะที่
เหนือกว่า สูงส่งกว่าแก่ตนเอง กดเหยียดกีดกันความเป็นอื่น สร้างให้ผู้อื่นกลายเป็นความเป็น

อื่น มาเรีย เฮอร์ชา อัลเวส ศิลปินชาวบราซิล หยิบยกประเด็นวาทกรรมอำนาจความรู้ของตะวันตกมาสร้างสรรค์ผลงานหลายชิ้น “This is not an Apricot” คือหนึ่งในตัวอย่างในผลงานชิ้นนี้ ศิลปินหยิบยกความรู้วิทยาศาสตร์ธรรมชาติของตะวันตกมาเป็นประเด็นในการสร้างงาน ผลงานเป็นการตั้งคำถามกับสถานะของความรู้ กระบวนการในการประกอบสร้างความรู้ ความไม่ชอบธรรมในการสถาปนาความรู้ และผลกระทบจากความรู้ตะวันตกที่ทำให้ตะวันตกเป็นศูนย์กลาง วิทยาศาสตร์ธรรมชาติประกอบสร้างขึ้นจากโครงสร้างของโลกตะวันตก จากกรอบความคิดของตะวันตก จากธรรมเนียมกฎเกณฑ์เงื่อนไขอันถือเป็นวินัยของวิชาแห่งสถาบันความรู้ตะวันตก มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ระบบนามธรรมของตะวันตก ดูดกลืนความเป็นจริงอันหลากหลายให้อยู่ใต้ความจริงของความรู้ ธรรมชาติและความเป็นจริงจึงถูกแทนที่ด้วยความจริงของความรู้ นอกจากวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ ความรู้อื่น ๆ ก็เช่นกัน เมื่อความรู้ตะวันตกประกอบสร้างโดยมีตนเองเป็นศูนย์กลาง ด้วยกรอบของการเปรียบเทียบแบบคู่แยังก็ทำให้ตนเองเป็นผู้รู้ผู้เหนือกว่า และความเป็นอื่นคือความต่ำต้อยด้อยกว่า ความรู้ของตะวันตกทำให้เกิดปฏิบัติการอาณานิคมและวาทกรรมอาณานิคม วาทกรรมอาณานิคมที่ทำให้ตะวันตกคือความหมายของความเหนือกว่าสูงส่งกว่า ความรู้ของตะวันตกจึงกลายเป็นสิ่งที่จริงแท้กว่า ถูกต้องเป็นมาตรฐานสากลกว่า ความรู้จึงมีฐานะเป็นวาทกรรมที่ตอกย้ำความเหนือกว่าของตะวันตก ตอกย้ำความเป็นอื่น ความรู้อื่น ๆ คือความเป็นอื่นที่ไม่ใช่ความรู้ ไม่มีค่าพอจะเป็นความรู้ คนอื่น ๆ ก็ไม่ใช่คนโดยสมบูรณ์ เป็นความแปลกความขาดบกพร่อง ในบทความมุ่งวิเคราะห์อำนาจต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับความรู้ ใช้วิธีการโบราณคดีเพื่อแสดงให้เห็นที่มาที่ไปที่ทำให้ความรู้ตะวันตกกลายเป็นอำนาจ ความรู้ของตะวันตกอันถือเป็นมาตรฐานสากล ที่ทำให้ตะวันตกคือความเหนือกว่าอย่างจริงแท้สากล โลกแห่งความรู้จึงเป็นโลกแห่งอำนาจ

คำสำคัญ หลังอาณานิคม / วาทกรรม / ความรู้ / มาเรีย เฮอร์ชา อัลเวส / แอฟริคอต

Abstract

Knowledge gives definitions to physical and abstract objects. Thus, knowledge gives existences and becomes the power that controls the action and identity of the people. Colonialism extended the western influence over territories around the world. Similarly, western knowledge ruled the world and became the universal truth. However, this universal truth is western-centric and exclusively controlled by the West. Western knowledge gives power and an overly high opinion of the western cultures

while suppressing and alienating other cultures. Maria Thereza Alves is a Brazilian artist. She played with the Western discourse of knowledge in many of her works. "This is not an Apricot" is one of them. In this work, the artist sees the Western knowledge of natural sciences as an issue. The work questions the state of knowledge, the process of constructing knowledge, the unrighteousness of the establishment of knowledge and the impact of Western knowledge that establishes the West as the center of the world. Natural science is based on the structure, epistemology, and disciplines of the Western world. It is inevitably western-centric. The abstract system of the West reduces the diversity of truth and relies solely on the truth offered by knowledge. Nature and reality are replaced with the only truth that knowledge allows. Besides natural science, other fields faced the same fate. Since the West sees itself as the center and uses binary opposition, the western is superior and the alienated non-western is inferior. Western knowledge justified colonial operations and colonial discourses. The colonial discourses praise the West as the definition of superiority. Thus, Western knowledge became the more real, the more accurate, and the more universal. Knowledge acts as the discourse that emphasizes on the Western superiority and the alienation of the non-western. Other knowledge from the non-western is not considered to be real knowledge that is worth knowing. Non-western people are seen as not completely humans. They are strange and lacking. The paper aims to analyze a variety of powers related to knowledge by using the archaeological method to show how Western knowledge became a power. Western knowledge is considered to be an international standard that makes the West universally superior. Knowledge is therefore the power.

Keywords Postcolonial / Discourse / Knowledge / Maria Thereza Alves / Apricot

เนื้อหาบทความ

"This is not an Apricot" (ภาพที่ 1 และ 2) เป็นผลงานศิลปะที่ มาเรีย เธเรซา อัลเวส (Maria Thereza Alves, เกิดปี ค.ศ. 1961) ศิลปินเชื้อสายพื้นเมืองชาวบราซิลสร้างขึ้นในปี ค.ศ. 2009 เพื่อจัดแสดงในนิทรรศการชื่อ "Everything has a name, or the potential to be

named” โดยภัณฑารักษ์ Anna Colin และ Catalina Lozano นิทรรศการจัดแสดงที่องค์กรศิลปะร่วมสมัย Gasworks กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ (Llano, Alves and Demos, 2017: 161)

ผลงานที่เป็นศิลปะแบบจัดวางของศิลปินประกอบไปด้วยภาพเขียนสีน้ำมันกระดาษาจำนวน 20 ภาพ ในแต่ละภาพปรากฏเป็นภาพวาดของผลไม้หนึ่งผลต่างชนิดกันไป ผลไม้ต่าง ๆ เหล่านี้มีขนาด รูปร่าง รูปทรงและสีแตกต่างกัน นอกจากผลไม้ที่อยู่ในภาพแล้วแต่ละภาพยังมีตัวหนังสือเขียนด้วยมือปรากฏอยู่ ทุกภาพมีข้อความว่า “This is not an Apricot” และตามด้วยชื่อวิทยาศาสตร์ของผลไม้แต่ละชนิด (ภาพที่ 3 - 5) ภาพที่มีขนาดเท่ากัน จำนวน 20 ภาพนี้ ถูกจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบเป็นแถวในแนวนอนยาว 2 แถวในระดับสายตา การจัดวางของภาพให้ความรู้สึกของการจัดแสดงวัตถุของสะสมประเภทเดียวกัน เป็นชุดเดียวกันเป็นคอลเล็กชั่นของสิ่งของเข้าชุดกัน ด้วยเพราะภาพเหล่านี้มีขนาดเดียวกัน อยู่บนกรอบไม้สีอ่อนที่มีขนาดเท่ากัน ผลไม้ที่ถูกวาดแม้จะมีขนาดสีแตกต่างกัน แต่ด้วยการใช้เทคนิคเดียวกัน การจัดวางบนพื้นขาวเหมือนกัน ด้วยองค์ประกอบใกล้เคียงกันก็ทำให้ทั้งหมดดูเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นชุดของสะสมเดียวกันที่ถูกจัดวางอย่างเป็นระเบียบสวยงาม



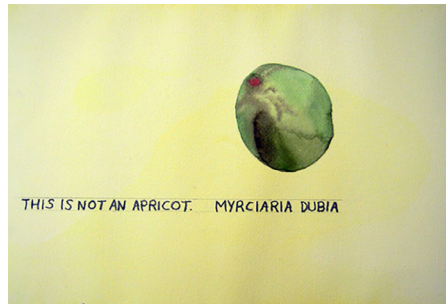
ภาพที่ 1

มาเรีย เอเรซา อัลเวส, “This is not an Apricot” (ค.ศ. 2009)
ศิลปะแบบจัดวางจิตรกรรมสีน้ำมันกระดาษาจำนวน 20 ชิ้น,
ขนาด 26 x 36 ซม. ต่อชิ้น



ภาพที่ 2

มาเรีย เอเรซา อัลเวส, “This is not an Apricot” (ค.ศ. 2009)



ภาพที่ 3
รายละเอียดของผลงาน
"This is not an Apricot" (ค.ศ. 2009)



ภาพที่ 4
รายละเอียดของผลงาน
"This is not an Apricot" (ค.ศ. 2009)



ภาพที่ 5
รายละเอียดของผลงาน
"This is not an Apricot" (ค.ศ. 2009)

เมื่อดูภาพแต่ละภาพ ด้วยลักษณะการจัดวางองค์ประกอบและการมีชื่อวิทยาศาสตร์ของพืชพรรณหรือสัตว์ที่ฟังไม่คุ้นหูปรากฏอยู่ในภาพ สิ่งที่หลายคนนึกถึงคงจะเป็นภาพในตำราวิทยาศาสตร์ธรรมชาติหรือสารานุกรมในสมัยก่อน ที่ยังคงใช้ภาพวาดด้วยมือเป็นภาพประกอบเพื่อการศึกษา เราอาจจะรู้สึกแปลกใจบ้างเพราะมีข้อความว่า "This is not an Apricot"

เขียนอยู่ใกล้ ๆ กัน ด้วยตัวอักษรเหมือนกัน แต่ในภาพรวม มันก็ไม่ได้ทำให้เรารู้สึกผิดแผกไปจากการเป็นภาพประกอบวิทยาศาสตร์ธรรมชาตินัก ชื่อทางวิทยาศาสตร์เป็นชื่อที่ใช้ในระบบการศึกษาที่เราไม่ได้ใช้กันในชีวิตประจำวัน เรามักจะเห็นมันเวลาไปสวนสาธารณะหรือสวนสัตว์ที่มีการติดป้ายชื่อพันธุ์ไม้หรือสัตว์พร้อมชื่อวิทยาศาสตร์ การเห็นป้ายชื่อดังกล่าวติดอยู่ เราก็จะรู้สึกว่าเป็นความรู้และการให้ความรู้ สถานที่เหล่านั้นมีความเป็นสถาบันที่มีมาตรฐาน มีหลักการมีวิชาความรู้และได้มอบความรู้ส่งต่อผู้คน เมื่อเราได้รู้จักชื่อวิทยาศาสตร์ของพืชหรือสัตว์ต่าง ๆ ก็จะทำให้เรารู้สึกตื่นตา รู้สึกถึงการเติมเต็ม รู้สึกว่าเราได้มีความรู้และรู้จักสิ่งเหล่านั้นดีขึ้น เป็นการรู้อย่างถูกต้องยิ่งขึ้นมากกว่าจะรู้อย่างผิวเผิน ความรู้ ๆ ปลา ๆ ที่เรามีจากประสบการณ์ในชีวิตหรือการถ่ายทอดโดยผู้หลักผู้ใหญ่ชาวบ้านที่บอกต่อกันมา นั้นย่อมไม่ใช่ความรู้แท้จริงที่น่าเชื่อถือเป็นมาตรฐานเทียบเท่ากับความรู้ที่เป็นหลักการ เป็นหลักวิชาที่มีอยู่ในตำรา นี่คือนิสัยที่เป็นไปและเป็นมาตรฐานทั่วโลก

โลกมีความรู้ที่ถูกต้องเป็นมาตรฐานสากลชื่อวิทยาศาสตร์หรือชื่อทวินาม (binomial nomenclature) เป็นชื่อมาตรฐานตามหลักสากลที่มอบให้กับสิ่งมีชีวิตต่าง ๆ เป็นระบบที่คิดค้นขึ้นโดย คาโรลัส ลินเนียส (Carolus Linnaeus, ค.ศ.1707-1778) การตั้งชื่อวิทยาศาสตร์มีกฎเกณฑ์ที่เคร่งครัดมากมายเป็นกระบวนการที่ต้องอิงกับโครงสร้างการแบ่งแยกย่อยที่มีอยู่แล้ว เช่น พืชกับสัตว์ใช้คำลงท้ายอย่างไร ต้องระบุระดับสปีชีส์ (species) ระดับแฟมิลี ระดับจีนัส (genus) ที่ตำแหน่งไหนอย่างไร ต้องใช้ภาษาลาติน ต้องมีคำขึ้นต้น ลงท้ายอย่างไร ตรงไหนตำแหน่งใดสะกดด้วยตัวเอียง ตัวพิมพ์ใหญ่ ตัวพิมพ์เล็ก มีสิ่งสัมพันธ์ใดบ้างที่สามารถนำมาตั้งใช้เป็นชื่อฯฯ (อารี พลดี, 2556) ข้อกำหนดเหล่านี้ก็เพื่อให้เกิดระเบียบชัดเจนสอดคล้องเป็นหนึ่งเดียวกับระบบวิชาการแบ่งแยกที่มีอยู่ ระบบการแบ่งแยกก็จะมีระดับ มีหมวดหมู่แยกย่อยอย่างเป็นระบบ ทุกหมวดหมู่ ทุกหน่วยย่อยก็จะมีชื่อมีนิยามกำกับที่สัมพันธ์กันเป็นโครงสร้างที่มีระบบระเบียบ ระบบระเบียบเหล่านี้ก็จะเป็นสิ่งเทียบเคียงกับธรรมชาติ เป็นการค้นพบสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ สิ่งเหล่านี้ก็จะเป็นความรู้ที่ให้ความเข้าใจต่อธรรมชาติรอบตัวอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ที่หมายถึงความรู้ที่เที่ยงตรงเป็นวัตถุวิสัยที่มีต่อความจริงตามธรรมชาติ นี่ก็จะเป็นภาพของความรู้ต่าง ๆ ที่นอกจากวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ เรายังมีความรู้อีกมากมายให้เราเรียนรู้ การเรียนรู้ก็คือการเข้าถึงความจริงแท้ของสิ่งต่าง ๆ วิชาต่าง ๆ ก็เป็นความรู้ที่มีที่มาจากโลกตะวันตก เป็นเนื้อหาของการกำหนด แยกแยะนิยาม ให้ชื่อโดยโลกตะวันตก เราผู้เรียนรู้ก็จะรู้สึกว่ามันเป็นความรู้ความจริงมีเหตุมีผล เป็นระบบระเบียบที่สมเหตุสมผลที่ช่วยให้เราเข้าใจเข้าถึงความจริงแท้ของสิ่งต่าง ๆ ระบบระเบียบก็จะมีศูนย์กลางเป็นตะวันตก สังเกตจากชื่อวิทยาศาสตร์ของสิ่งมีชีวิตก็ยังคงเป็นภาษาลาตินอันเป็นภาษา

ของโลกตะวันตก แม้พิชบางอย่างจะมีอยู่แต่ในไทยแต่ความรู้ตะวันตกก็ดูสมเหตุสมผลที่จะเป็นความรู้ ให้เราควรรู้และเชื่อว่าเป็นความรู้สากลของความเป็นจริง

วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ รวมถึงสาขาวิชาความรู้ทั้งหลายแขนง อันเป็นสิ่งที่เราและคนทั่วโลก เรียนรู้ศึกษากันอยู่นี้ถือกำเนิดขึ้นมาโดยมีโลกตะวันตกเป็นผู้ให้กำเนิด ตะวันตกสร้างสาขาวิชา ความรู้ต่าง ๆ ขึ้นจำนวนมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 อันเป็นยุคที่เรียกกันว่ายุคภูมิธรรม (Enlightenment) ยุคภูมิธรรมอาจนับความสืบเนื่องกำเนิดได้จากยุคฟื้นฟูที่เพิ่งเกิดก่อนหน้า ใน ยุคฟื้นฟูหลังจากการถูกรบอบำโดยศรัทธาในคริสต์ศาสนามานับพันปี การรื้อฟื้นศิลปะ วิทยาการจากยุคคลาสสิกโบราณ ความรู้จากยุคคลาสสิกก็ได้แสดงให้เห็นภูมิปัญญาอันยิ่งใหญ่ที่สามารถประดิษฐ์สร้างความรู้ยิ่งใหญ่ที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่ในศักยภาพของมนุษย์ ความรู้ที่เป็นตรรกะเหตุผล พิจารณาสืบค้นต่าง ๆ ด้วยเหตุผลปัญญาต่อสิ่งที่มนุษย์สามารถ ประจักษ์รับรู้ได้ การตระหนักถึงศักยภาพของมนุษย์ก็ได้ทำให้มนุษย์ตระหนักถึงศักยภาพที่มี อยู่ในตัว ตระหนักถึงการมีอยู่ของตนหลังจากการมีอยู่ อยู่ในฐานะเพียงส่วนหนึ่งของพระเจ้า ยุคฟื้นฟูรอบคอบคิดของยุคสมัยนอกจากจะเป็นศาสนาที่ยังคงความสำคัญ ความคิดมนุษย์นิยม ก็มีความสำคัญ มนุษย์นิยมคือการรอบคอบคิดที่มนุษย์เชื่อมั่นในศักยภาพทั้งทางปัญญา ความรู้ความสามารถและการสร้างสรรค์ที่มีอยู่ในตัวมนุษย์ ความเชื่อมั่นในปัญญาความรู้เหตุผลที่มีอยู่ใน ตัวมนุษย์ก็ได้ทำให้ศาสดาดำรงอยู่ในเหตุผลของมนุษย์ ศาสนาที่เป็นเหตุเป็นผลก็คือการดำรง อยู่ในศรัทธาสวนตน การปฏิรูปศาสนาทำให้อำนาจของศาสนจักรลดบทบาทลง เมื่อรอบ คัดมนุษย์นิยมและวิทยาศาสตร์ทวีความสำคัญมากขึ้นก็ได้นำมาสู่ความเปลี่ยนแปลงทาง อำนาจ (นพพร ประชากุล, 2552: 456-459) ยุคใหม่ที่อำนาจศาสนาไม่สามารถผูกขาด ความ คิดที่เป็นเหตุเป็นผลก็ได้เข้ามาแทน

ยุคภูมิธรรมหรือยุคแห่งแสงสว่างทางปัญญา คุณค่าสูงสุดก็คือปัญญา ความรู้ เหตุผล แสง สว่างที่เคยเป็นของพระเจ้าส่องสู่ความจริงที่ไม่เคยมีใครมองเห็น ในยุคมนุษย์นิยมแสงสว่าง ทางปัญญาจึงต้องส่องไปยังสิ่งที่มนุษย์สามารถมองเห็นและประจักษ์ได้ แต่สิ่งที่ประจักษ์ไม่ได้ มีเพียงสิ่งที่ตาเห็นแต่ยังรวมไปถึงสิ่งที่ประจักษ์ในความคิด แต่ไม่ว่าอย่างไรสิ่งที่ประจักษ์ก็จะ ต้องผ่านกระบวนการความคิดที่เป็นตรรกะเหตุผลจึงจะสามารถเป็นความรู้อันจริงแท้ สายธาร ความรู้ในยุคนี้ที่เรียกว่า ประจักษ์นิยม (Empiricism) เหตุผลนิยม (Rationalism) แม้จะมีความ ต่างทางตรรกะที่ว่าสิ่งประจักษ์ที่จริงแท้อยู่ภายในหรืออยู่ภายนอก ใช้วิธีอุปนัย (induction) หรือนิรนัย (deduction) แต่ที่ทั้งคู่ไม่ต่างกันคือการเชื่อว่ามีความจริงแท้บางอย่างดำรงอยู่ ความจริงแท้ที่จะเข้าถึงได้ก็ด้วยปัญญาที่ทำงานอย่างมีตรรกะเป็นเหตุเป็นผล (ธเนศ วงศ์

ยานนาวา, 2556: 150) การมีตนเองผู้คิดได้เป็นศูนย์กลาง ก็ทำให้เกิดกรอบคิดการแยกขาดของการมีอยู่ระหว่างมนุษย์กับโลกภายนอก เป็นจุดเริ่มต้นของยุคที่มีมนุษย์เป็นศูนย์กลาง (Anthropocentrism) การยึดเอาตนเองเป็นศูนย์กลางค้นหาความจริง หรือสร้างความรู้เกี่ยวกับโลกภายนอกหรือการประจักษ์ จึงเป็นการยึดโยงเอาตรรกะเหตุผลของตนเองเป็นหลัก ความรู้จึงเป็นการพยายามเข้าถึงความจริงแท้โดยมีการสร้างความสมเหตุสมผลในตัวเองเป็นศูนย์กลาง (ธงชัย วินิจจะกูล, 2558: 127-129) ตรรกะเหตุผลก็จะเป็นตัวแบ่งแยก จัดหมวดหมู่ เทียบเคียง แยกแยะ สร้างนิยาม กำหนดคุณสมบัติ อย่างเป็นเหตุเป็นผล ผลของความรู้จึงเป็นเพียงสิ่งที่ดูเป็นเหตุเป็นผลสมเหตุสมผลในตัวความรู้เอง มากกว่าจะเป็นการเข้าถึงความจริง กระบวนการของตรรกะเหตุผลดังกล่าวก็จะทำงานแบบเดียวกับภาษาที่เป็นระบบของการแยกแยะ เปรียบต่าง เทียบเคียงเทียบแย้งภายในตัวของมันเองจนเกิดเป็นหน่วยของความหมายที่ใช้แทนความจริง เป็นภาพแทนของความเป็นจริงที่ดูสมเหตุสมผลจนตัวมันเองได้กลายเป็นความจริง การพยายามเข้าถึงความจริงของยุคสมัยก็อาศัยกระบวนการเดียวกัน กระบวนการของการจำแนกแยกแยะอย่างเป็นเหตุเป็นผล กรอบคิดของการจำแนกแยกแยะ ก็จะเป็นกรอบคิดของยุคสมัย (นพพร ประชากุล, 2552: 171) เช่นเดียวกับกรอบคิดของความ เป็นเหตุเป็นผล ความรู้ที่ประกอบสร้างขึ้นมาก็มีความสมเหตุสมผลเป็นความชอบธรรมและด้วยเหตุนี้ เราจึงได้เห็นกระบวนการจำแนกแยกแยะ จัดหมวดหมู่อย่างเป็นระบบเป็นเหตุเป็น ผลในวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ รวมถึงศาสตร์อื่น ๆ ที่ถือกำเนิดในยุคนี้ ระบบของการแบ่งแยกที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้เป็นสิ่งที่ดำรงอยู่อย่างเป็นสากล และถูกทำให้เชื่อว่าเป็นระบบระเบียบ สากลที่เกิดขึ้นในธรรมชาติ โดยธรรมชาติเป็นธรรมชาติทั้งที่จริงเป็นสิ่งที่เกิดจากการกระทำ โดยมนุษย์ เป็นวัฒนธรรมและภาษาของชาวตะวันตกที่มอบความจริงให้กับสิ่งต่าง ๆ ด้วยเหตุนี้ ระบบการจำแนกแยกแยะต่างๆ จึงทำให้เรื่องของวัฒนธรรมกลายเป็นความจริงของ ธรรมชาติอย่างใดก็ดี ด้วยความสมเหตุสมผลมันก็ได้กลายเป็นความรู้ที่มีไว้ให้ได้เรียนรู้เข้าใจ ในฐานะของความรู้เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ แต่ความสมเหตุสมผลจะกลายเป็นความรู้ของสังคม เป็นความรู้สากลได้ก็ต้องมีกระบวนการ ความสมเหตุสมผลที่ไม่ได้เป็นสิ่งเดียวกับธรรมชาติ มันจึงไม่ได้กลายเป็นความรู้ได้เองโดยธรรมชาติ

กรอบคิดของความ เป็นเหตุเป็นผลทำให้เกิดรัฐสมัยใหม่อันเป็นรัฐที่มีเหตุมีผล เหตุผลแห่งรัฐ (reason of state) ก็คือการดำรงอยู่เพื่อตัวรัฐเอง จากที่เคยดำรงอยู่เพื่อศาสนาหรือเพื่อกษัตริย์ เมื่อรัฐมีองค์ประกอบสำคัญคือประชาชน ทำให้ประชาชนและสาธารณะประโยชน์เป็นเหตุผล สำคัญในการบริหารจัดการของรัฐ (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 136) การจะเป็นรัฐเพื่อประโยชน์ สาธารณประชาชนที่มีความสมเหตุสมผลก็ต้องอาศัยความรู้รอบด้านที่ละเอียดลึกซึ้งในการ

บริหารจัดการ ในยุคที่เหตุผลของศาสนาและพระเจ้าใช้ไม่ได้อีกต่อไป การปกครองด้วยความรู้และใช้ความรู้ในการปกครองจึงจะสามารถสร้างความสมเหตุสมผลชอบธรรมให้กับการเมืองของรัฐ ความรู้ในการจำแนกแยกแยะเพื่อความเข้าใจจึงเป็นสิ่งจำเป็น วิชาความรู้อันมีที่มาจากความจำเป็นในการบริหารจัดการก็จะเห็นได้ชัดเจนในศาสตร์แห่งรัฐ (statistics) หรือวิชาสถิติที่เก็บรวบรวมข้อมูลทุกด้านที่เกี่ยวกับประชากร (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 138) การดูแลประชาชนไม่ได้หมายถึงเพียงแค่ตัวประชาชน แต่ยังรวมไปถึงสิ่งต่าง ๆ อย่างรอบด้านในส่วน of ประชาชน เช่น การกินอยู่ เกิดแก่เจ็บตาย พฤติกรรม รสนิยม ศีลธรรม ฯลฯ ในส่วนของปัจจัยสภาพแวดล้อมเช่น สภาพสังคม บ้านเมือง สาธารณสุข เศรษฐกิจ วัฒนธรรมสภาพแวดล้อมทรัพยากร ฯลฯ เหล่านี้ก็จะเกี่ยวกับการบริหารงานของรัฐอันมีเหตุผลเป็นสาธารณประโยชน์ของประชาชนด้วยกันทั้งสิ้น และด้วยการเป็นเจ้าอาณานิคมที่มีอาณานิคมทั่วโลก การเป็นเจ้าโลก โลกจึงเป็นสิ่งที่ต้องบริหารจัดการ ความรู้ของโลกก็จะเป็นสิ่งสำคัญในฐานะสมบัติ ทรัพยากรที่สามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์และเป็นสิ่งแวดล้อมของเจ้าอาณานิคม การจำเป็นต้องใช้ความรู้บริหารจัดการในด้านต่างๆ อย่างหลากหลาย ก็จะต้องอาศัยความรู้ที่ลึกซึ้งหลากหลาย ความรู้ที่ต้องรู้ลึกซึ้งก็ต้องมีการแยกศึกษาเรื่องต่างๆ อย่างลึกซึ้ง ทำให้เกิดการแบ่งแยกองค์ความรู้ต่างเป็นสาขาวิชา เมื่อมีสาขาวิชาในฐานะการจัดการของรัฐจึงได้เกิดเป็นสถาบันทางวิชาความรู้ในแขนงต่าง ๆ

รัฐสมัยใหม่อันเป็นรัฐแห่งการบริหารจัดการ (administrative state) อันมีประโยชน์สาธารณะเป็นเหตุผล (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 136) การจะประเมินความสำเร็จของรัฐก็อยู่ที่ความสุข อยู่ดีกินดี มั่งคั่งสะดวกสบายของประชาชน กรอบของการบริหารจัดการเพื่อประโยชน์สูงสุดก็ทำให้เกิดการแสวงหาประสิทธิภาพสูงสุด ประสิทธิภาพสูงสุดก็ต้องเกิดขึ้นจากการควบคุมบริหารรอบด้าน การควบคุมบริหารรอบด้านให้ได้อย่างดีถ้วนก็ต้องมีความเข้าใจอย่างดีถ้วน กรอบคิดของยุคสมัยที่เป็นการใช้เหตุผลและการประจักษ์ แยกแยะทำความเข้าใจทำให้ช่วงเวลานี้เกิดศาสตร์ที่ศึกษาในด้านต่าง ๆ อย่างละเอียดดีย่อยยอ ศาสตร์แห่งรัฐ (statistics) หรือวิชาสถิติก็จะแสดงให้เห็นลักษณะดังกล่าว ช่วงเวลานี้เป็นครั้งแรกที่มนุษย์กลายเป็นสิ่งที่ถูกศึกษาได้อย่างจริงจัง เกิดความคิดในการบริหารจัดการอย่างรอบด้านทั้งในระดับองค์กรไปจนถึงปัจเจก (governmentality) (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 136-145) ทุกสิ่งถูกสำรวจจัดประเภทแยกแยะ(classification) โดยเชื่อว่าเป็นคือการเข้าถึงกฎเกณฑ์ของความจริงสากลหรือกฎเกณฑ์ของพระเจ้า ทุกสิ่งสามารถเป็นสิ่งที่ศึกษาได้ เราสามารถประจักษ์ในทุกสิ่ง สิ่งที่ประจักษ์ก็จะแสดงความจริงแท้บางอย่าง การจดสถิติการเกิดซ้ำตามตรรกะก็ย่อมแสดงถึงความจริง (ธนศวงค์ยานนาวา, 2556: 150) สถิติข้อมูลจากการประจักษ์ซึ่งดวงวัดที่รวบรวม ผ่านการวิเคราะห์

สิ่งเคราะห์ด้วยตรรกะเหตุผล นำมาจัดหมวดหมู่แยกแยะสร้างลำดับชั้นให้ชื่อให้นิยาม ทุกสิ่งก็จะเป็นสิ่งที่ศึกษาได้และเข้าใจได้ทั้งนั้น เมื่อทุกสิ่งสามารถศึกษาได้เข้าใจได้ ก็ย่อมสามารถควบคุมบริหารจัดการได้

กรอบของการประจักษ์และการใช้ตรรกะเหตุผลที่สามารถเข้าถึงความจริงแท้ก็ทำให้สถาบันผู้เชี่ยวชาญมีความสำคัญ เพราะผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชาย่อมเป็นผู้ที่เห็นและคิดในเรื่องนั้น ๆ ชั่ว ๆ มากที่สุด ผู้ที่เห็นและคิดในเรื่องใด ๆ มากที่สุดก็ย่อมแสดงให้เห็นว่าเป็นผู้ที่เข้าถึงความจริงมากที่สุดตามตรรกะเหตุผล เมื่อสิ่งนี้ชัดเจนรัฐที่สมเหตุสมผลก็ย่อมให้ความสำคัญกับสถาบันวิชาความรู้และนำความรู้จากสถาบันมาใช้ในการบริหารจัดการ ความรู้หรือวิชาเช่นวิทยาศาสตร์แห่งรัฐ (statistics) ที่เห็น รวบรวม จัดประเภท แยกแยะ นิยาม ภาพแทนที่เกิดจากความรู้เหล่านี้ถูกนำมาบริหารจัดการกับประชาชน เป็นสิ่งแทนประชาชนในการบริหารจัดการประชาชน ภายใต้การควบคุมบริหารจัดการของรัฐก็ต้องปฏิบัติตามความรู้ของรัฐ ปฏิบัติยึดถือแนวทางของรัฐอันเป็นความจริงของภาพแทนความรู้ดังกล่าว เมื่อการศึกษาและข้อมูลสถิติ เช่นสถิติจากผู้เชี่ยวชาญทางเคมีและการแพทย์บอกว่า โรคภัยสามารถเกิดได้จากสภาพน้ำและอากาศที่ไม่ไหลเวียน รัฐบาลฝรั่งเศสก็ได้ทำการรื้อถอนบ้าน ปรับตั้งแม่น้ำแซน สร้างทางระบายน้ำ แจกจ่ายน้ำดื่ม ระบบระบายน้ำเสีย ฯลฯ (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 151) การปฏิบัติของรัฐไปตามความเหมาะสมตามความรู้ ย่อมนำไปสู่ความรู้และความเหมาะสมในการปฏิบัติของประชาชน ปฏิบัติการของรัฐเช่นนี้ก็ได้กลายเป็นแนวทางปฏิบัติของประชาชน เป็นความรู้ความจริงของประชาชน ความจริงที่มาจากความเชื่อและการคาดเดาของผู้เชี่ยวชาญ เมื่อความเชื่อนำมาสู่สมมติฐานสู่การเก็บสร้างข้อมูล สู่การประมวลด้วยตรรกะอย่างเป็นระบบสมเหตุสมผล มันก็กลายเป็นความจริง ความจริงที่รัฐรองรับ รับรองนำไปปฏิบัติ แจกจ่าย แพร่กระจายในสังคม กำหนดควบคุมประชาชน นำเสนอความจริงสู่ประชาชน ความจริงหรือวิชาความรู้ของสถาบันผู้เชี่ยวชาญผ่านปฏิบัติการของรัฐจึงกลายเป็นความรู้ ความจริง เป็นสิ่งที่พึงปฏิบัติสำหรับประชาชนไปในที่สุด

รัฐที่มีเหตุมีผลย่อมไม่ปกครองมากเกินไป (limited government) แต่เป็นการเปิดโอกาสให้ประชาชนปกครองตนเอง (self government) เสรีของประชาชนถือเป็นกลไกสำคัญของรัฐสมัยใหม่ เสรีภายใต้กฎของสมเหตุสมผล กฎหมายปกครองได้เพราะมันสมเหตุสมผล ส่วนการปกครองตนเองความสมเหตุสมผลก็ได้มาจากความรู้ ความรู้ในด้านต่าง ๆ ที่ประชาชนนำมาใช้ปกครองตนเองก็มาจากสถาบันวิชาความรู้ รัฐส่งเสริมเสรีในความรู้แต่ความรู้จากสถาบันก็จะอยู่ภายใต้รัฐ รัฐส่งเสริมให้ความรู้สำคัญกับประชาชนในด้านนโยบาย นั่นก็ทำให้ความรู้

สถาบันความรู้ สถาปนาเป็นสิ่งสำคัญต่อสังคมและปัจเจกเสรีชน (ธีรยุทธ บุญมี, 2551: 155-156; ธเนศ วงศ์ยานนาวา, 2556: 123) เสรีในความรู้ก็จะทำให้ชีวิตไม่เสรีเพราะอยู่ใต้อำนาจของความรู้ ความรู้ที่เชื่อว่าดี ความรู้ที่เชื่อว่าจะนำมาซึ่งประโยชน์ ความรู้ที่เป็นคุณค่า ความรู้ ความจริง ก็เป็นสิ่งที่ทำให้ชีวิตไม่เสรีเพราะอยู่ใต้อำนาจการบงการครอบงำโดยความรู้ หรือได้วาทกรรมอำนาจของความรู้นั่นเอง

วาทกรรมอำนาจของความรู้ไม่ได้เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงยุคแห่งแสงสว่างทางปัญญา ยุคแห่งเหตุผล รัฐสมัยใหม่ วาทกรรมอำนาจของความรู้อยู่คู่กับสมองของมนุษย์โฮโมเซเปียนส์ (Homo Sapiens) ที่มีความสามารถในการเรียนรู้มาโดยตลอด ความต่างคือความรู้ไม่ได้เกิดจากการเรียนรู้ด้วยประสบการณ์ตนเองหรือกลุ่มสังคมของตนเองอีกต่อไป แต่ความรู้เกิดจากสถาบันวิชาความรู้ที่รวมศูนย์ สังคมวัฒนธรรมที่รวมศูนย์ รัฐสมัยใหม่ในยุคที่เชื่อในการประจักษ์และเหตุผล เชื่อว่าการจำแนกแยกแยะ จัดประเภทหมวดหมู่ ชั่งตวงวัด กำหนดนิยามด้วยตรรกะเหตุผลสามารถนำมาสู่ความจริงแท้ได้ ก็ได้ใช้กระบวนการเหล่านี้ สร้างองค์วิชาความรู้อย่างรอบด้าน ทุกสิ่งทุกอย่างเป็นความรู้ กลายเป็นสิ่งที่มีวิชาความรู้กำกับ เป็นความรู้ที่ผูกโยงตรรกะจัดหมวดหมู่เทียบเคียงไว้โดยละเอียดอย่างไม่ต้องไปคิดเองหรือพิสูจน์ เพราะความรู้มีสถาบันผู้เชี่ยวชาญและรัฐเป็นผู้กำกับยืนยัน ทุกเรื่องตั้งแต่โลกคืออะไร สังคม การเมือง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม ปรัชญา สุนทรียศาสตร์ วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ การแพทย์การสาธารณสุข ฯลฯ ไปจนถึงเรื่องส่วนตัว การกิน การนอน การเลือก การชอบ เรื่องกิจกรรมทางเพศ ฯลฯ ทุกสิ่งทุกอย่างมีความรู้กำกับ ชำนาญ ชีวิตยุคใหม่ภายใต้รัฐสมัยใหม่ สังคมแบบใหม่จึงเป็นสังคมชีวิตที่อยู่ใต้วาทกรรมความรู้ที่ความรู้มีให้รอบด้าน อยู่ใต้อำนาจวินัย วินัยของความรู้ในระดับรายละเอียดของร่างกาย (Microphysics of Power) ที่ได้จัดสรรรูปแบบการปฏิบัติของร่างกาย เป็นร่างกายอันเชื่องเชื่อ (docile body) ก็ด้วยความรู้อันละเอียดยับยั้งต่าง ๆ (ฟูโกต์, 2547: 3-73)

ความรู้ แม้จะถูกสถาปนาจากบทบาทความสัมพันธ์ระหว่างสถาบันผู้เชี่ยวชาญและรัฐ ที่ได้ทำให้ความรู้กลายเป็นสถาบันของคุณค่าความจริง แต่ความรู้เองเมื่อมันกลายเป็นความรู้มันก็เป็นอิสระจากจุดเริ่มต้นก่อกำเนิดของมันไป มันเป็นเรื่องที่แพร่กระจายไปทั่วสังคมโดยไม่มีที่ไปที่ไปเป็นอำนาจได้ด้วยตัวมันเอง สถาบันหรือบุคคลเป็นเพียงผู้มีบทบาทตัวแทนของอำนาจวาทกรรมหรือก็คืออยู่ใต้อำนาจวาทกรรม เมื่อเราอยู่ใต้วาทกรรมหนึ่งใดมันก็จะควบคุมให้เราปฏิบัติแสดงออกถึงวาทกรรม เราจึงเป็นพาหะและผู้ตรวจสอบของวาทกรรมที่คอยส่งต่อตรวจสอบ ประเมินผู้ผิดแผกแตกต่างจากวาทกรรม เมื่อวาทกรรมปรากฏเป็นศูนย์กลางมันก็จะสร้างความต่างกลายเป็นอื่น เราอันเป็นตัวแทนวาทกรรมก็จะเป็นตัวแทนในการกระทำกับความเป็น

อื่น ประเมินความเป็นอื่น ปฏิเสธความเป็นอื่น วาทกรรมสามารถแผ่ฝังไปยังสิ่งต่างๆ ที่สามารถสื่อความหมายของอำนาจวาทกรรมได้ไม่ว่าจะเป็นคน ภาษา สิ่งของ รูปแบบพฤติกรรม ฯลฯ ฉะนั้นมันจึงเป็นดังโรคติดต่อที่ยากจะควบคุมแพร่กระจายได้ทุกทางแนบเนียน โดยไม่มีใครทันได้ปกป้องระวัง เมื่อถูกมันครอบงำ เรายังรู้สึกว่ามันทำให้เราสมบูรณ์ขึ้น มีคุณค่าขึ้น ดีขึ้นหนึ่งในวาทกรรมที่มีความรุนแรงส่งผลกระทบต่อทุกชีวิตบนโลก ส่งผลทั้งโดยตรงและโดยอ้อมเป็นตัวชี้นำเหนี่ยวนำ กำหนดกิจกรรมกิจการในทุกระดับตั้งแต่นโยบายระดับโลก ระดับประเทศสังคมปัจเจกตัวตน ก็คือวาทกรรมอาณานิคม วาทกรรมที่เจ้าอาณานิคมหรือโลกตะวันตก ครอบความเป็นศูนย์กลางของระบบคุณค่าความหมาย ตะวันตก คือความสูงส่งเหนือกว่าในทุกทางเป็นผู้ครองอำนาจและผลประโยชน์เหนือส่วนที่เหลือ ในบรรพคตินิยม (Orientalism) เอ็ดเวิร์ด ซาอิด (Edward Said) ได้แจกแจงให้เราเห็นว่า การที่ตะวันตกยึดครองความเป็นศูนย์กลางและอำนาจนาในทุกด้านนั้น ที่สำคัญก็คือวาทกรรมความรู้ ความรู้ของตะวันตกที่ประกอบสร้างจากสถาบันความรู้ตะวันตก สถาบันที่ผลิตสร้างความรู้เกี่ยวกับตะวันออกจนนำมาสู่ความจริงที่ตะวันตกคือความเหนือกว่าในทุกทาง

ศาสตร์แห่งรัฐของตะวันตกก็แสดงให้เห็นกรอบคิดที่ว่า การควบคุมปกครองสามารถทำได้จากการจำแนกแยกแยะ ทำความเข้าใจ ให้นิยาม เมื่อตะวันตกออกล่าอาณานิคม สิ่งแรกที่กระทำก็คือการสร้างองค์ความรู้เกี่ยวกับตะวันออก การรุกรานอียิปต์ในปีค.ศ. 1798 ของจักรพรรดินโปเลียน หนึ่งในกลยุทธ์สำคัญคือการใช้นักตะวันออกศึกษา ทำการศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับตะวันออกอย่างรอบด้าน ทั้งสังคม วัฒนธรรม ไปจนถึงการแปลคัมภีร์อัลกุรอาน (Said, 2019: 31-110) แม้จะไม่มีใครบอกได้ว่าชัยชนะเกิดจากเหตุผลใดเป็นหลัก แต่ที่แน่ ๆ คือการศึกษาอันเป็นหนึ่งในกลยุทธ์ได้นำมาซึ่งชัยชนะ ในสังคมที่ให้ความสำคัญกับความรู้ ความรู้ก็ย่อมถูกให้ความสำคัญ การยึดครองทำได้ง่าย ๆ ด้วยการทำให้สิ่งที่จะยึดครองกลายเป็นวัตถุในการศึกษา ตะวันออกจึงกลายเป็นวัตถุที่ทำความเข้าใจได้ง่าย ๆ ภาพแทนที่สร้างขึ้นก็มีประสิทธิภาพเพียงพอต่อการยึดครอง

กรอบคิดของการประจักษ์ก็ทำให้ตะวันตกเชื่อในการประจักษ์ แต่การประจักษ์ด้วยตาตนเอง ก็จะเป็นการเห็นของตนเองด้วยมุมมองของตน ข้อจำกัดของตนเอง ข้อจำกัดก็จะมีทั้งในความสามารถของการประจักษ์ที่ก็จะเห็นเพียงสิ่งที่ตัวเองประจักษ์ ในเงื่อนไข มุมมองและเวลาของตัวเอง ข้อจำกัดด้านสถาบันทั้งสถาบันชาติ ศาสนา วิชาความรู้ วัฒนธรรม ฯลฯ ซึ่งเหล่านี้ก็ล้วนกำหนดขอบเขตมุมมอง วิธีการมอง วิธีการประเมินสิ่งที่มอง ฯลฯ สุดท้ายการประจักษ์ก็เป็นเพียงการประจักษ์ของตน ไม่ได้เกี่ยวพันอะไรกับความเป็นจริง (ธนศ วงศ์

ยานนาวา, 2556: 78-79) แต่ความเป็นจริงก็ไม่ได้มีความสำคัญเพราะความรู้ในกรอบของเหตุผล ความเป็นเหตุเป็นผล สมเหตุสมผลก็มีความสำคัญกว่า สิ่งที่ต้องการจึงเป็นความจริงมากกว่าความเป็นจริง

การมีตนเองเป็นศูนย์กลาง เป็นผู้มอง สิ่งที่มีมองก็จะอยู่ตรงข้ามกับตัวเอง สิ่งที่จะวันตกเห็นคือความต่าง เมื่อเป็นความต่างเหตุผลก็จะบอกว่านี่คือความต่างคือต่างจากตนเอง มุมมองต่อตนเองของตนเองก็จะเป็นการมองเข้าข้างตนเอง เมื่อมองตนเองไม่เห็นสิ่งที่เห็นได้ก็จะมีแต่ภาพแทนของตนเองที่ตนเองอยากเห็นอยากมอง ภาพแทนที่ตะวันตกประกอบสร้างตัวเองด้วยการประเมินของตัวเองด้วยยึดเอาตัวเองเป็นศูนย์กลางก็ทำให้ตะวันตกคือความสูงส่งยิ่งใหญ่ อารยธรรมอันยิ่งใหญ่ มีการสั่งสมภูมิปัญญา วิชาความรู้มากมายยาวนาน มีการพัฒนาอุตสาหกรรมก้าวหน้า มีศิลปวัฒนธรรมที่วิจิตรลุ่มลึก มีศาสนาที่เป็นความจริงแท้หนึ่งเดียว มีนิเวศวิทยา สะอาด รূปร่างสมส่วนงดงาม มีสติปัญญา ศีลธรรมสูงส่ง เป็นผู้เข้มแข็งท้าวทัญสมชายชาตรี ฯลฯ การมองตนเองโดยมีตนเองเป็นศูนย์กลาง ก็จะเป็นการเลือกมองในจุดที่ตนเองอยากมอง วิชาความรู้ เทคโนโลยี ศาสนา อารยธรรม ที่เป็นการรับมาจากอารยธรรมอื่นก็จะไม่ใช่สิ่งที่จะมองความผิดพลาด ประวัติศาสตร์อันดำมืดก็จะไม่ถูกมอง ความเลวร้าย ความไม่งาม ความมืดบอดโง่งมในสังคมตนเองก็จะไม่ถูกมอง มุมมองต่อตนเองจึงเป็นเพียงสิ่งที่ตนเองเลือกที่จะมอง

ในทางตรงข้ามการมองความต่างที่ต่างจากตนเองที่มีตนเองเป็นศูนย์กลางการมอง ก็จะเลือกมองสิ่งที่ตรงข้ามให้ตรงข้ามกับตนเอง นอกจากนั้นภาพที่มองเห็นยังเป็นภาพที่ประจักษ์ชัดในความคิดมากกว่าภาพที่มองเห็นในความเป็นจริง ภาพของตะวันออกจึงกลายเป็นความเลวทรามต่ำช้าไร้อารยธรรม ไร้เหตุผลโง่งมง่าย ไร้สุนิยม หยดนิ่งติดตรึงอยู่กับโลกอดีต ไร้รู้จักการพัฒนา มีศาสนาจอมปลอม สกปรก ไร้ศีลธรรม ล้าล่อน อ่อนแอ ฯลฯ

สถาบันความรู้ตะวันตกประกอบสร้างความรู้เกี่ยวกับตะวันออกด้วยภาพแทนดังกล่าวอย่างเป็นลำเป็นสัน เป็นหลักเป็นฐาน ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่าสถาบันความรู้เป็นองค์ประกอบของสังคมตะวันตกที่มีความสำคัญยิ่ง เป็นจุดอ้างอิงกำหนดแนวทางให้รัฐ รองรับโดยรัฐ เป็นจุดอ้างอิงสำคัญในสังคมปัจเจกเสรีเพื่อใช้ในการปกครองตนเอง สังคมที่บูชาความรู้ สถาบันความรู้จึงเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เคารพบูชา ซาอิดชี้แจงความไม่สมเหตุสมผลของความรู้ตะวันตกไว้หลายประการ เช่น หน่วยที่เป็นวัดดูศึกษาที่เรียกว่าตะวันออก มีความหมายตั้งแต่แอฟริกาตอนบนไล่ไปจนสุดที่กัมพูชา (นพพร ประชากุล, 2552: 214) ตะวันตกมีรวมความแตกต่างสุดขั้วแล้วนำเสนอเป็นหนึ่งได้อย่างไม่น่าเชื่อ การประจักษ์ที่ใช้อ้างอิงสร้างความรู้เป็นการรับการมองต่อ

ข้ามมาหลายทอด เช่นความรู้ในภาษาสันสกฤตที่รับถ่ายทอดจากภาษาเปอร์เซียแต่ตะวันตก ก็ยังเชื่อว่าเป็นความรู้ตัวเองเป็นความจริง การสำรวจตะวันออกก็เอาสายตาและมาตรฐานตนเอง ไปจับ สิ่งที่ยับได้จึงไม่เคยเป็นไปตามจริง ฯลฯ ซิลเวสเตอร์ เดอ ซาซี (Sylvestre de Sacy, ค.ศ. 1801-1892) บิดาแห่งวงการตะวันออกศึกษาเป็นผู้เชี่ยวชาญภาษาวัฒนธรรมอาหรับ ดำรงตำแหน่งหน้าที่สำคัญทางวิชาการและรัฐบาล สร้างตัวบทความรู้เกี่ยวกับอาหรับและตะวันออกรอบด้านจำนวนมาก หนังสือของเขาถูกให้ความสำคัญทั้งโดยตัวเขาเองและวงวิชาการ จนถึงกับว่าใครที่ต้องการศึกษาตะวันออกไม่จำเป็นที่จะต้องไปศึกษาจากของจริงอีกแล้ว (ชญานันต์ ปัญญาเพชร, 2557: 23-24) ไม่ต้องสนใจของจริงเพราะหนังสือของเขาเป็นยิ่งกว่า มันทั้งผ่านการรวบรวมเรียบเรียงจัดระบบจนถือได้ว่าเป็นงานของเขา รู้จักตะวันออกดีกว่าที่ตะวันออกรู้จักตัวเองด้วยซ้ำ การอ้างอิงกับผลงานของเขาหมายถึงความถูกต้องและความจริง มันจึงเป็นแหล่งอ้างอิงสำคัญเกี่ยวกับตะวันออกที่สร้างความจริงได้มากกว่าของจริงจริง ๆ

ไม่ว่าจะอย่างไรสถาบันวิชาการอันมั่นคงเป็นหลักเป็นฐาน มีระบบระเบียบสมเหตุสมผลก็ยังเป็นความเป็นเหตุเป็นผลให้เชื่อถือยึดถืออยู่ดี ความน่าเชื่อถือเป็นความจำเป็นของสถาบันสาขาวิชา ในฐานะสถาบันอันน่าเชื่อถือก็จะต้องมีความสมเหตุสมผล ความสมเหตุสมผลน่าเชื่อถือก็จะสร้างได้จากการอ้างอิงตัวบทความรู้ที่น่าเชื่อถือ เมื่อตัวบทก่อนหน้าอันผลิตสร้างจากสถาบันวิชาผู้เชี่ยวชาญโดยตรงก็ย่อมเป็นสิ่งที่น่าเชื่อถือ เป็นสิ่งที่มิใช่ใช้อ้างอิงประกอบสร้างตัวบทต่อ ๆ ไป สถาบัน-ผู้เชี่ยวชาญ-ในวิชาเฉพาะ เหล่านี้จึงล้วนกลายเป็นวาทกรรมที่ให้ความหมายของการนำไปสู่คุณค่าความจริง ความจริงที่สมเหตุสมผลที่ก็พร้อมจะกลายเป็นวาทกรรมที่เป็นตัวแทนวาทกรรมต่อ ๆ กันไป ตัวบทอ้างอิง (canon) เช่นตัวบทของซาซีและตัวบทหลักต่าง ๆ จึงทำหน้าที่ยืนยันความชอบธรรมของคุณค่า ความจริง ความสมจริง กับการผลิตสร้างศิลปะ วรรณกรรม การเรียนการสอน เรื่องเล่า มานุษยวิทยา สังคมศาสตร์ ประวัติศาสตร์ปรัชญา ฯลฯ ตัวบทเหล่านี้ก็จะอ้างกันและกัน ต่อ ๆ กันไป เกิดเป็นเครือข่ายโยงใยทางความหมายและความคิดที่อ้างอิง เชื่อมโยงไปมาในตัวมันเองของตัวบทต่าง ๆ (textual attitude) (Said, 2019: 92) ตัวบทเหล่านี้ก็จะขึ้นทั้งเนื้อหาและวาทกรรมที่แพร่กระจายออกไปสู่สังคมในวงกว้างผ่านสื่อ ผ่านตำราเรียน งานวิชาการ ภาพเขียน ศิลปะ วรรณกรรม เรื่องเล่า บทละคร ชีวิตประจำวัน พฤติกรรม ฯลฯ จนกลายเป็นความจริงของสังคม ความจริงเชิงประจักษ์จำแนกแยกแยะที่เกิดจากการมองโดยมีตนเองเป็นศูนย์กลางการมองของสถาบันวิชาการ จึงกลายเป็นความจริงที่จริงแท้โดยไม่ต้องคิดต้องมองว่าจริงหรือไม่ เป็นความจริงในระดับจิตใต้สำนึกของผู้คนทุกคนในสังคมตะวันตก

ความจริงในระดับจิตใต้สำนึกและจิตสำนึก อันประกอบสร้างจากการประกอบสร้างความต่างแบบคู่ตรงข้าม (binary opposition) ก็ได้สนับสนุนให้ความชอบธรรมกับกิจการอาณานิคม เมื่อตนเองสูงส่งมีปัญหา เหตุผล วุฒิภาวะ ส่วนความเป็นอื่นทั้งหลาย คือความโง่เง่ามั่งงายไร้เหตุผล ไร้วุฒิภาวะ ไร้ความสามารถในการพัฒนา ก็สมควรแล้วที่ตนเองจะเป็นผู้เข้าไปยึดครองปกครอง นำความเจริญพัฒนาอารยะไปให้ นำศาสนา นำแสงสว่างทางเหตุผลและปัญญาอันสูงส่งไปสู่ความมืดมิด ไปเพื่อกิจการแห่งคุณธรรมอันสูงส่งของคนขาว (white man's burden) นี่จึงเป็นเกียรติยศอันภาคภูมิใจ แม้หนทางสู่เกียรติยศจะมีอุปสรรคก็ต้องฝ่าฟันเพื่อเป้าหมายก็อาจจะต้องมีการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ การปล้นฆ่าข่มขืน เผาหมู่บ้าน ทำลายล้างอารยธรรม การใช้เล่ห์กลอุบายสกปรก ฯลฯ (ไดมอนต์, 2547: 79-97) บ้างเป็นธรรมดา แต่นั่นก็เป็นกระบวนการสู่เป้าหมายอันสูงส่ง นอกจากภารกิจของอารยธรรม นี่ยังเป็นภารกิจของความเป็นชาย เมื่อตะวันตกมีแต่ความป่าเถื่อนต่ำทรามอันตราย การพิชิตสัตว์ร้ายปีศาจ ฆาตกรเหล่านี้ ก็จะเป็นการพิสูจน์ความเด็ดเดี่ยวกล้าหาญสมชายชาตรี ทรัพยากรอันมากล้นในอาณานิคม ด้วยตรรกะเหตุผลก็สมควรที่จะถูกนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์คุ้มค่าที่สุด การจะเรียกว่าเกิดประโยชน์คุ้มค่าที่สุดก็ต้องมีไว้ใช้กับคนที่สำคัญที่สุด มีอารยธรรมที่สุด รู้จักใช้ปัญญาเหตุผลนำมาสู่ความเจริญพัฒนาจึงจะเป็นความคุ้มค่าสมเหตุผล พวกป่าเถื่อนไร้อารยะจริง ๆ แล้วไม่ต้องมีอยู่ก็ได้ก็ไม่จำเป็นต้องใช้ต้องมีอะไรมาถมย การยึดครองฉกฉวยจึงเป็นความสมเหตุผล ผล จะเห็นได้ว่าปฏิบัติการเหล่านั้นนั้นล้วนมีภาพแทนอันเกิดจากการประกอบสร้างแล้วทำให้เป็นจริงโดยสถาบัน สถาบันความรู้ันน่าเชื่อถือสมเหตุผลเป็นตัวผลักดัน สนับสนุน สร้างความชอบธรรม

เมื่อตะวันตกเข้ายึดครองปกครองดินแดนสิ่งที่ตะวันตกทำก็จะเป็นสิ่งที่ว่าททรมและภาพแทนกำหนด นอกจากการยึดครองฉกฉวยใช้อำนาจปกครองแล้วตะวันตกก็ได้ทำภารกิจของผู้เจริญคือการยึดเยียดเปลี่ยนแปลงความเป็นอื่นให้เป็นผู้มีการศึกษา มีปัญญา วิชาความรู้ มีศีลธรรม มีศาสนาอันจริงแท้ มีศิลปะ วัฒนธรรม มีกิริยามารยาท มีแบบแผนความประพฤติอย่างผู้เจริญ สิ่งทีตะวันตกทำก็จะมีทั้งการเปลี่ยนสภาพแวดล้อม บ้านเมือง สร้างยึดเยียดระบบนามธรรม เช่น การแบ่งนับเวลา ปฏิทินสุริยคติหรือปฏิทินกริกอเรียน (Gregorian Calendar) (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2562) ระยะทาง การชั่งตวงวัด เงินตราการแลกเปลี่ยน การแบ่งแยก การคิดคำนวณ เหตุผล หลักการ ความสมเหตุผล ภาษา ฯลฯ สร้างยึดเยียด วิชาความรู้ วิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์ รัฐศาสตร์ สังคมศาสตร์ ภาษาศาสตร์ ศิลปศาสตร์ ฯลฯ นอกจากศาสตร์ก็ยังมีศิลป์ ทัศนศิลป์ ภาพวาด จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ วรรณศิลป์ วรรณกรรม นิยาย นวนิยาย ตำนานเรื่องเล่า ข้าวของเครื่องใช้ งาน

ฝีมือ ฯลฯ สร้างยึดเยียด ศีลธรรม ศาสนา แบบแผนความประพฤติรูปแบบพฤติกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ที่ไม่ว่าจะเป็นรูปธรรมหรือนามธรรม ล้วนสามารถเป็นสื่อแทนประกอบไปด้วย วาทกรรม มายาคติที่ให้อำนาจ ให้คุณค่า ให้ความหมายอันสูงส่งดีงามแก่ตะวันตก เหล่านี้ก็จะเป็มายาคติและวาทกรรมที่ส่งเสริมกันและกัน ทำงานร่วมกันในการสร้างสื่อความรู้ที่ทางความหมายหนึ่งเดียวนั้นคือ ตะวันตกสูงส่งเหนือกว่าตะวันออก และตะวันออกมองตนเองต่ำต้อยกว่าทุกด้านทุกแง่มุมความหมาย

สิ่งที่เกิดขึ้นเหล่านี้ก็จะมีความเป็นสากลสามัญทั่วโลก ทั้งหมดของความเป็นอื่นจากตะวันตก ล้วนอยู่ในสภาพสถานะเดียวกันคือมีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง จากที่กล่าวมาก็จะเห็นได้ว่าลัทธิอาณานิคม ปฏิบัติการอาณานิคม ล้วนสัมพันธ์กับความรู้ันมีที่มาจากสถาบันวิชาความรู้ เมื่อความรู้ติดมากับปฏิบัติการอาณานิคม สิ่งทีกระทำกับส่วนอื่นจึงเป็นการกระทำที่มาเป็นหีบห่อเดียวกันคือ การใช้กำลังอำนาจทางกายภาพเข้ายึดครอง การยึดครองความสูงส่งเหนือกว่าโดยวาทกรรมอาณานิคม การยึดครองคุณค่าความจริงโดยวาทกรรมความรู้ตะวันตก แม้ 80% ของโลกจะถูกยึดครองด้วยอำนาจทางกายภาพ (โฮวี, 2555: 116) แต่เกือบ 100 % ถูกยึดครองด้วยอำนาจสองอย่างหลัง โลกยุคหลังอาณานิคม อำนาจอย่างแรกหมดไป แต่อำนาจสองอย่างหลังกลับทวีความรุนแรงยิ่งกว่าเดิม เราเองที่ไม่ได้เคยตกเป็นเมืองขึ้นก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่าเป็นเมืองขึ้นทางวาทกรรม การต่อต้านวาทกรรมก็ไม่ใช่สิ่งที่เป็นไปได้ง่าย

ชาติดแบ่งบูรพคตินิยมเป็นสองแบบ แบบแรกคือบูรพคตินิยมแบบเปิดเผย (Manifest Orientalism) อันหมายถึงด้วยทหข้อความที่มีเนื้อหาอคติ แสดงอำนาจชัดเจนต่อตะวันออก ก็จะเป็นที่เข้าใจรับรู้ได้ง่าย อีกแบบคือบูรพคตินิยมแบบแฝงเร้น (Latent Orientalism) เป็นความหมายแอบแฝงแฝงเร้นที่ไม่ได้ปรากฏเป็นเนื้อหา (McLeod, 2000: 43) แต่ให้ความหมายในระดับมายาคติและวาทกรรมที่เราไม่มีโอกาสได้ปกป้อง เป็นเนื้อหาที่ฝังลึกลงไปในชีวิตประจำวันยากจะถอนตัว เราเองส่วนใหญ่ในปัจจุบันก็จะเป็เช่นนี้คือรังเกียจความไม่ชอบธรรมที่ปรากฏในตัวบทเรื่องราวหรือภาพยนตร์ เราเห็น เรารู้ตัว เราคิดได้ เราทันปฏิเสธ แต่ส่วนที่แฝงเร้นเราก็รับเอามาอย่างเต็มเม็ดเต็มหน่วยเช่นกัน เามองว่าตะวันตกคือแบบอย่างของความรู้ การพัฒนา คือประวัติศาสตร์ที่เดินเร็วกว่าที่เราหวังว่าสักวันจะตามทัน ชาติ กฎหมาย การปกครอง เศรษฐกิจ คตินิยม ความเชื่อ วัฒนธรรม ระบบนามธรรม ภาษา ศิลปะ อุดมการณ์ ฯลฯ เหล่านี้ล้วนเป็นสิ่งที่ตะวันตกวางไว้แล้วเราไม่ต้องเลือกแต่ต้องเดินตาม ปฏิเสธไม่ได้ว่าเหล่านี้เรารับมาผ่านความรู้ เราเรียนรู้เพราะเชื่อว่าจะนำมาสู่ประโยชน์สุขและตัวตนที่เหนือกว่า แต่วิชาความรู้ตะวันตกนอกจากมอบความรู้ มอบระบบการแบ่งแยกแยะนิยามด้วยวิธีการของ

ตะวันตกแล้ว มันก็ยังมอบมายาคติและวาทกรรมที่ทำให้ตะวันตกเหนือกว่ามาด้วย เราอาจเรียนวิทยาศาสตร์ เรียนปรัชญา เรียนศิลปะ ฯลฯ เพราะมุ่งหวังในความรู้ แต่ของแถมโดยไม่รู้ตัวคือเราด้อยกว่าตะวันตก เราไม่ซีวิไลซ์เหมือนตะวันตก เราไม่พัฒนา เราล้าหลัง เราไม่เท่าเทียม มีรสนิยมเหมือนตะวันตก เราไม่ขาวสูงสง่างามเหมือนตะวันตก ฯลฯ โดยไม่รู้ตัวเราก็ถูกครอบงำโดยอำนาจนำ โดยความเห็นเหนือกว่าของตะวันตก และต้องเดินตามตะวันตกในทุกทาง

ที่กล่าวมาทั้งหมดก็จะทำให้เราเห็นสถานะที่มามีที่ไปของชื่อวิทยาศาสตร์ ชื่อวิทยาศาสตร์ของพืชพรรณและสัตว์ต่าง ๆ จากสถาบันความรู้วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ อันถือเป็นศาสตร์แรก ๆ ที่เกิดเป็นสถาบันสาขาวิชาในโลกตะวันตก สถาบันที่สร้างและมอบการมอง การจำแนก แยกแยะ การกำหนดนิยาม การให้ชื่อแก่สรรพสิ่งในธรรมชาติ ในนามความรู้ของสถาบัน วาทกรรมของความเป็นสถาบันผู้เชี่ยวชาญก็ทำให้เหล่านี้อำนาจเป็นความรู้ความจริง ภาษาที่ผู้เชี่ยวชาญสถาปนาครอบครองความจริง เมื่อความจริงจากวาทกรรมความรู้ส่งต่อผ่านอาณานิคม เสริมแรงด้วยวาทกรรมอาณานิคม มันก็กลายเป็นคุณค่าอันสูงส่งของความรู้ความจริงจากโลกตะวันตกอย่างที่เราและคนทั่วโลกรู้สึกกัน

ที่มาของมันก็เป็นดังภาษาที่ไม่ได้เป็นสิ่งที่เสมอเหมือนเทียบเคียงความจริง เป็นเพียงระบบการแบ่งแยกที่ดูสมเหตุสมผลเมื่อเทียบเคียงกับความจริง เป็นระบบนามธรรมที่คิดขึ้นเองแต่ครอบครองความเป็นจริง เป็นวัฒนธรรมที่ครอบครองธรรมชาติ ความจริงของธรรมชาติกลายเป็นเรื่องวัฒนธรรม และเป็นวัฒนธรรมของชาวตะวันตกเท่านั้นที่สงวนสิทธิ์เป็นศูนย์กลางในการครอบครอง ชื่อที่ต้องเป็นลาตินก็เพราะลาตินคือภาษาของผู้มีการศึกษาชาวตะวันตก เป็นคุณค่าของชาวตะวันตกที่ทั่วโลกต้องรับไป ในภาษาและความรู้ไทย “น้อยหน้า” ก็ต้องเป็น “Anno-na squamosa” ชื่อวิทยาศาสตร์ของน้อยหน้า (ภาพประกอบที่ 6) จะเป็น “น้อยหน้า” ไม่ได้จะเป็น “บักเขียบ” (ชื่อภาษาอีสานของน้อยหน้า) ก็ยังไม่ได้ไปใหญ่ (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2563) ธรรมชาติก็จะถูกครอบงำโดยอำนาจวัฒนธรรม



ภาพที่ 6

ภาพประกอบวิทยาศาสตร์ธรรมชาติของ
น้อยหน้า โดย William Jackson Hooker,
ค.ศ. 1831

นอกจากชื่อ การจดบันทึก การนำเสนอข้อมูลล้วนต้องเป็นกฎเกณฑ์ของสถาบันความรู้ตะวัน
ตก ในยุคที่ยังไม่มีภาพถ่าย ภาพวาดอันงดงามสมจริงอันเป็นความก้าวหน้าของภูมิปัญญา
ตะวันตกก็จะเป็นมาตรฐานกฎเกณฑ์ของการนำเสนอความจริง ภาพวาดอันงดงามประณีตก็
จะทำให้มันดูสมเหตุสมผลที่จะใช้แทนความจริง แม้ความจริงจะต้องผ่านตา ผ่านมือ ผ่าน
เครื่องมือ ผ่านฝีมือ ผ่านรสนิยมแบบตะวันตก มือและตาก็จะจำกัดอยู่โลกในตะวันตกที่
สามารถนำเสนอความรู้ความจริง กำหนดให้การประจักษ์ของตนเป็นความรู้ การปลูกการกิน
กลืนสัมผัสรสชาติ ฯลฯ ก็จะไม่ใช่ความรู้แต่เป็นเรื่องส่วนตัว ด้วยตาและมือแบบตะวันตกก็
ทำให้ภาพวาดหนึ่งใบ พร้อมชื่อ พร้อมรายละเอียดที่สถาบันกำหนด พร้อมวินัยของวิชา พร้อม
มายาคติและวาทกรรมของสถาบันวิชาจะทำให้เป็นความรู้ที่เสมอเหมือนความจริงได้ ด้วย
เหตุนี้ศิลปินจึงใช้ลักษณะของภาพประกอบวิทยาศาสตร์ธรรมชาติมานำเสนอธรรมชาติอัน
แปลกประหลาดที่เป็นไป ภาพวาดของศิลปินก็จะแสดงถึงร่องรอยของการวาดด้วยมือ แต่
ด้วยเป็นมือที่อิงกับความรู้ตะวันตกกฎเกณฑ์แบบตะวันตกก็จะให้ภาพแบบวิชาความรู้ตะวัน
ตกได้ การสร้างความรู้ความจริงจึงมีเกณฑ์ที่มีศูนย์กลางเป็นตะวันตกเท่านั้นที่ทำได้ เป็น
ความรู้แบบตะวันตกที่เมื่อผ่านมือวาทกรรมสถาบันความรู้ วาทกรรมอาณานิคม ก็จะกลายเป็น
ความจริงแท้หนึ่งเดียว เป็นคุณค่าความจริงที่เหนือกว่า เมื่อมีความจริงที่เหนือกว่าก็จะ
เบียดขับความจริงอื่น ๆ จนวันหนึ่งก็จะไม่เหลือความจริงอื่น ๆ ความเป็นไปเช่นนี้ก็จะ
ในทุกมิติทุกด้านไม่ใช่แค่เรื่องวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ หรือแค่เรื่องความรู้

ศิลปินเล่าถึงที่มาของผลงานว่า ผลงานชิ้นนี้เกิดจากการที่เธอมีโอกาสดำเนินเที่ยวในตลาดของคนที่พื้นเมืองเขตป่าเมซอน เธอเดินเล่นในตลาดแล้วเจอแผงขายผลไม้แผงหนึ่ง เป็นแผงที่ขายผลไม้พื้นเมืองที่ชาวพื้นเมืองเก็บมาขาย เมื่อได้พูดคุยสอบถามกับคนขายก็เกิดเหตุการณ์ที่ทำให้เธอสะดุดใจ คือคนพื้นเมืองที่เก็บผลไม้หลากหลายชนิดจากป่าเมซอนมาขาย เรียกผลไม้ทั้งหมดประมาณ 20 กว่าชนิดที่มีขนาด สี สัน รูปร่างรูปทรงแตกต่างกันว่า “แอพริคอต” (Apricot) (Llano, Alves and Demos, 2017: 161) เหตุการณ์นี้ก็สะท้อนถึงผลกระทบความเป็นไปต่าง ๆ ของอำนาจการเป็นศูนย์กลาง อำนาจทางธรรมชาติ และอำนาจทางธรรมชาติอันนิคมได้เป็นอย่างดี ตัวศิลปินแม้จะมีเชื้อสายเป็นคนพื้นเมือง แต่ชีวิตของเธอไม่ได้หลงเหลือรูปแบบความเป็นคนพื้นเมืองไปแล้ว ครอบครัวเธอทำการเกษตร เธอเติบโตได้รับการศึกษาในโลกตะวันตกและกลายเป็นศิลปินอย่างชาวตะวันตก การมาเที่ยวในป่าก็อยู่ในฐานะนักท่องเที่ยวตัวแทนโลกตะวันตก ป่าเมซอนรกทึบเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติ เป็นโลกธรรมชาติที่ยังพอหลงเหลือ และชาวพื้นเมืองที่ห่างไกลจากความเป็นเมืองก็ยังหลงเหลือแต่ค่านิยมการเปิดโลกออกสำรวจเรียนรู้ ออกท่องเที่ยวผจญภัยอันเป็นค่านิยมของตะวันตก ก็ทำให้โลกอันห่างไกลมาเจอกัน

ป่าอันอุดมสมบูรณ์ก็จะเต็มไปด้วยสิ่งมีชีวิตพืชพรรณ ความเป็นคนป่าที่อาศัยอยู่ในป่ามาตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษอดีตกาล ก็แน่นอนว่าต้องรู้ว่าการจะใช้ชีวิตในป่าต้องทำอะไร ต้องต่อสู้อยู่ร่วมกับธรรมชาติเหล่านี้อย่างไร ต้องอยู่ร่วมสังคัมสืบเผ่าพันธุ์อย่างไร เหล่านี้ก็ต้องมีวิถีชีวิตของตนเอง มีวัฒนธรรมของตนเอง มีภาษาของตนเอง มีความรู้ของตนเอง ความรู้ที่เกิดจากการเรียนรู้สืบทอดส่งต่อก็ทำให้รู้ว่า ท่ามกลางความหลากหลายพืชพรรณ อะไรกินได้ กินไม่ได้ อะไรกินแล้วเป็นอย่างไร เจ็บป่วยล้มตายหรือไม่ เหล่านี้ล้วนต้องอาศัยการทดลอง จดจำ ถ่ายทอดบอกต่อ สืบทอดเป็นความรู้ที่จำแนกแยกแยะอย่างถี่ถ้วน เพราะมันเป็นธรรมชาติในการดำรงชีวิตที่เดิมพันด้วยชีวิต ผลจากความรู้แห่งชีวิตก็ทำให้รู้ว่าตนควรเก็บอะไรมาขายอะไรเป็นของดีรสชาติดี สุกพอดี กินแล้วดี

แต่ความรู้ในสิ่งดี ๆ ก็ไม่มีความหมายเพราะมันไม่ได้มาจากชีวิตดี ๆ ชีวิตที่ดีกว่า เป็นวิวัฒนาการขั้นกว่า มีสติปัญญา มีอารยธรรม มีความสูงส่งที่แตกต่างห่างไกลกับชีวิตอันต่ำตมของคนป่าพื้นเมือง สิ่งที่ใช้ไม่ได้ ภาษาที่รู้ก็ใช้ไม่ได้ สิ่งที่จะแลกเปลี่ยนกันได้คือเงิน คนพื้นเมืองที่รู้ภาษาสากลไม่ก็จำเป็นต้องใช้ค่าที่ตนไม่รู้พูดออกไป ที่รู้แน่คือมันผิด และรู้อีกคือตนเองผิด ความรู้ ภาษาของตนผิด ผิดต่อความเป็นคุณค่าสากล รู้ว่าตนต่ำต้อยด้อยค่า ด้อยพัฒนา เป็นคนป่าที่ไร้อารยธรรม การเรียกผลไม้หลากหลายชนิดว่าแอพริคอตได้ก็ดีที่สุดแล้ว

เฉียดใกล้อารยธรรมได้มากที่สุดแล้ว ทั้งที่รู้ว่าเหล่านี้นั้นเป็นคนละชนิดแตกต่างกันอย่างไร เพราะอย่างไรก็รู้และกินมาทั้งชีวิต

วาทกรรมอาณานิคม วาทกรรมความรู้ จะเข้าถึงคนพื้นเมืองได้ง่ายดายทั่วถึงกว่าความรู้หรือภาษา เพราะขณะที่คนพื้นเมืองยังไม่รู้ภาษาอังกฤษอันเป็นภาษาสากลของโลกในปัจจุบัน แต่ก็รู้ว่าตนอยู่ในสถานะใดในภาพแทนของวาทกรรม วาทกรรมและมายาคติ เข้าถึงยึดกุมพวกเขาได้แล้วแม้จะยังไม่รู้ภาษา มันถ่ายทอดได้โดยไม่ต้องมีภาษา เป็นภาษาสากลยิ่งกว่าภาษา เพียงสีหน้าท่าทาง เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ข้าวของเครื่องใช้ติดตัว รูปแบบพฤติกรรมก็ถ่ายทอดเชื่อมโยงกันได้แล้ว “This is not an Apricot” อันเป็นข้อความจากวาทกรรม ข้อความจากการประเมิน ข้อความจากการให้ค่า ข้อความจากการตำหนิต่อว่า ว่าทำไม ทำไมถึงได้โง่งงไร้ตรรกะเหตุผล ทำไมถึงน่าขัน น่าสมเพชได้เพียงนี้ มันเป็นข้อความในใจที่ถ่ายทอดได้โดยไม่ต้องใช้คำหรือภาษา “This is not an Apricot” หรือ “นี่มันไม่ใช่แอปริคอต” เป็นข้อความที่ปรากฏในตัวศิลปิน รวมไปถึงผู้คนในโลกโลกาภิวัตน์ทุกคนโดยไม่ต้องคิด ผู้ที่อยู่ในระเบียบโลกยุคหลังอาณานิคม ที่อยู่หลังยุคที่อาณานิคมแพร่เชื้อวาทกรรมอาณานิคม และวาทกรรมความรู้ที่มาพร้อมกับการล่าครอบครองอาณานิคมก็จะอยู่ใต้วาทกรรมความรู้และวาทกรรมอาณานิคม อยู่ในระบบตรรกะเหตุผล ในระบบนามธรรมของการจำแนกแยกแยะ การประเมินให้ค่า การนิยาม ภาษา ได้ระเบียบสากลที่ความเป็นสากลมีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง เราผู้มีการศึกษา มีความรู้ตามแบบสากลที่รับเอาการมองอย่างเป็นสากลก็พร้อมจะเป็นดวงตาในการตรวจสอบความผิดแผกไปจากสากล การตรวจสอบก็จะเป็นการประเมิน การประเมินก่อเกิดเป็นนิยาม เราจึงพร้อมจะเป็นผู้หยิบนัยความหมายให้ผู้อื่นได้ตลอดเวลารายได้ระเบียบสากล

แม้จะอยู่ไกลในป่าลึกเพียงใด อำนาจของตะวันตกก็ไปถึง อำนาจของความรู้ความเฝื่อนรู้ “โลกของเรา” นี่มันเป็นอย่างไร ความรู้กับการครอบครองมีความสัมพันธ์กัน การรู้เพื่อจะครอบครองก็ชัดเจนในช่วงอาณานิคม ความรู้ในป่าของคนพื้นเมืองเห็นได้จากผลไม้พื้นเมืองที่ทั้งหมดมีชื่อวิทยาศาสตร์ ชื่อวิทยาศาสตร์เป็นระบบนามธรรมที่ครอบครองธรรมชาติ ระบบนามธรรมไม่ได้มีแค่ชื่อและการจัดจำแนกวงศ์ตระกูลของธรรมชาติ ระบบนามธรรมที่สำคัญที่สุดในปัจจุบันก็คือระบบการแลกเปลี่ยน ทุกอย่างสามารถถูกครอบครองด้วยระบบนามธรรมคือเงิน เงินเป็นระบบแลกเปลี่ยนสากลและก็เป็นอีกสิ่งทีที่สากลกว่าภาษาความรู้ เพราะชาวพื้นเมืองก็รู้จักใช้เงินแล้ว เงินและการแลกเปลี่ยนที่เป็นนามธรรมก็จะสัมพันธ์กับนามธรรมอื่นๆ เช่น ศิลปะภาพวาดที่ถ้าไร้ระบบนามธรรมก็คงไม่สามารถแลกเปลี่ยนได้มากมาย นามธรรมของศิลปะและ อื่น ๆ ก็เช่นกันที่มีศูนย์กลางเป็นตะวันตกที่เป็นผู้ประเมินให้ค่าและสร้างค่า

นามธรรมหรือความรู้ ต่าง ๆ จึงเชื่อมโยงสัมพันธ์กันในมิติต่าง ๆ อย่างซับซ้อน แต่ทั้งหมดก็ล้วนแต่นำไปกับการมีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ผู้รับและสร้างผลประโยชน์ ความรู้ที่เราเรารู้ก็ล้วนมีตะวันตกเป็นศูนย์กลางความรู้ของตะวันตกจึงสัมพันธ์กับการครอบครอง

เมื่อตะวันตกครอบครอง เช่นคนพื้นเมืองที่เริ่มจากการถูกครอบครองโดยวาทกรรมและเงิน วาทกรรมและเงินก็จะเป็นตัวเร่งในตัวเองให้ตัวมันเองยิ่งเร่งยึดครองครอบงำ เช่น เร่งให้คนพื้นเมืองเรียนรู้ภาษาเพื่อใช้หาเงิน เรียนรู้ความเป็นตะวันตกเพื่อหาเงิน เรียนรู้วิธีหาเงินแบบคนตะวันตกเพื่อหาเงินยิ่ง ๆ ขึ้นไป ฯลฯ นอกจากเงินตะวันตกก็ยังมีนามธรรมอื่น ๆ ให้เลือกยึดติดอีกมากมาย สุดท้ายคนพื้นเมืองก็จะอยู่ในระเบียบทางนามธรรมของตะวันตกโดยสมบูรณ์ คิดและทำเหมือนคนตะวันตกโดยสมบูรณ์ แม้ไม่อาจจะมีความเหมือนตะวันตกได้สมบูรณ์ เมื่อตะวันตกครอบงำอะไรเดิม ๆ ก็จะหมดไป ภาษา วัฒนธรรม สังคม เป้าหมาย มุมมอง ชีวิต ตัวตน นอกจากส่วนที่เป็นมนุษย์จะหมดไป ส่วนที่เป็นธรรมชาติก็จะถูกมนุษย์คนใหม่อันเป็นมนุษย์แบบทุนนิยมตะวันตกทำให้หมดไปด้วยเช่นกัน

การดูกลืนทุกอย่างทุกอย่างเข้าสู่ระบบภาษา ระบบนามธรรมของความรู้ที่เป็นเหตุเป็นผล เป็นตรรกะดังมาลงตัวสมบูรณ์ก็ดูจะมีความสมเหตุสมผลลงตัวสมบูรณ์ ในผลงานศิลปะเราก็จะเห็นว่าระบบระเบียบทำให้ความหลากหลายมาปรากฏร่วมกันเป็นหนึ่งอย่างไร การจัดวางโดยมีมนุษย์เป็นศูนย์กลางก็สามารถทำให้ทุกอย่าง แปรสภาพมาเป็นระบบที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กันได้ด้วยการประจักษ์และเหตุผล ความหลากหลายก็พร้อมลดทอนหดหายให้เหลือเพียงความเป็นหนึ่ง มนุษย์พร้อมเป็นนายเหนือผู้รวบรวมทุกอย่างสู่ระเบียบการจัดวางของตนลดทอนทุกอย่างให้เป็นดังของสะสมที่สมบูรณ์ลงตัวที่มนุษย์เองเป็นเจ้าของ ความรู้ตะวันตกที่ดูสมบูรณ์ลงตัว ก็ได้กลายเป็นวาทกรรมที่ครอบครองไปทุกอย่าง แต่เราก็พอเห็นกันบ้างแล้วว่ามันไม่ได้สมบูรณ์ลงตัวไปทุกอย่าง มันกลายเป็นอำนาจที่ส่งผลอย่างรอบด้านทำลายทำลายอะไรหลาย ๆ อย่าง เช่นชื่อวิทยาศาสตร์ที่ปรากฏในผลงาน ก็แสดงถึงการบอกว่านี่คือสิ่งใดการบอกว่านี่คือสิ่งใดก็คือการบอกว่านี่ไม่ใช่สิ่งอื่นใด การสร้างบางอย่างจึงเป็นการสร้างศูนย์กลางและความเป็นอื่นไปในเวลาเดียวกัน ภาพแทนอันเป็นระบบระเบียบของความรู้จึงเป็นภาพแทนภาพที่ปรากฏแทนความเป็นจริง บดบังความเป็นจริง ยึดเอาทุกอย่างจากความเป็นจริง บดบังอำนาจและความไม่ชอบธรรม สิ่งที่ภาพแทนนำเสนอโดยเฉพาะภาพแทนอันล่อลวงของความรู้ตะวันตกจึงเป็นสิ่งที่เราควรพิจารณาตรวจสอบ เพราะเบื้องหลังความรู้ที่เราเชื่อว่าเป็นการมีอยู่ของความจริง แต่สิ่งที่อยู่เบื้องหลังจริง ๆ อาจเป็นอำนาจ อำนาจที่ทำให้ตะวันตกคือความเหนือกว่า สูงส่งกว่า อำนาจที่ได้ทำให้ความไม่เท่าเทียมมีอยู่จริง

บรรณานุกรม

ชญาวัฒน์ ปัญญาเพชร. (2557). “ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990.” วิทยานิพนธ์ปริญญาโทมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

โดมอนต์, จาเร็ด. (2547). *ปืน เชื้อโรค และเหล็กกล้า กับชะตากรรมของสังคมมนุษย์*. แปลจาก *Guns, Germs and Steel: The Fates of Human Societies*. แปลโดย อรวรรณ คูหาเจริญ นาวายุทธ. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ

ธงชัย วินิจจะกูล. (2558). *อ่านวิพากษ์ มิเชล ฟูกูเกต์*. กรุงเทพฯ: ศยาม

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. (2556). *ม(า)นุษย์โรแมนติค*. กรุงเทพฯ: ศยาม

ธีรยุทธ บุญมี. (2551). *มิเชล ฟูกูเกต์*. กรุงเทพฯ: วิชา

นพพร ประชากุล. (2552). *ยอกอักษร ย้อนความคิด เล่ม 2 ว่าด้วยสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์*. กรุงเทพฯ: อ่าน.

ฟูกูเกต์, มิเชล. (2547). *ร่างกายได้บงการ*. แปลจาก The chapter “Les corps dociles” from *Surveiller et punir*. แปลโดย ทองกร โภคธรรม. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2562). *ปฏิทินกริกอเรียน*. เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2563. เข้าถึงได้จาก <https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%9B%E0%B8%8F%E0%B8%B4%E0%B8%97%E0%B8%B4%E0%B8%99%E0%B8%81%E0%B8%A3%E0%B8%B4%E0%B8%81%E0%B8%AD%E0%B9%80%E0%B8%A3%E0%B8%B5%E0%B8%A2%E0%B8%99>

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2563). *น้อยหน้า*. เข้าถึงเมื่อ 26 มกราคม 2563. เข้าถึงได้จาก <https://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%99%E0%B9%89%E0%B8%AD%E0%B8%A2%E0%B8%AB%E0%B8%99%E0%B9%88%E0%B8%B2>

อารี พลดี. (2556). *ชื่อวิทยาศาสตร์*. เข้าถึงเมื่อ 5 กุมภาพันธ์ 2563. เข้าถึงได้จาก <http://www.royin.go.th/?knowledge=%E0%B8%8A%E0%B8%B7%E0%B9%88%E0%B8%AD%E0%B8%A7%E0%B8%B4%E0%B8%97%E0%B8%A2%E0%B8%B2%E0%B8%A8%E0%B8%B2%E0%B8%AA%E0%B8%95%E0%B8%A3%E0%B9%8C-%E0%B9%98-%E0%B8%9E%E0%B8%A4%E0%B8%A9%E0%B8%A0%E0%B8%B2%E0%B8%84>

ไฮวี่, สตีเฟน. (2555). *อะไรหรือคือจักรวรรดิ*. แปลจาก *Empire: A very Short Introduction*. แปลโดย นฤมล ธีรวัฒน์ และบัญชา สุวรรณานนท์. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.

Llano, Pedro de., Alves ,Maria Thereza. and Demos, T. J. (2017). *The long road to*

- Xico: Maria Thereza Alves 1991 — 2015. Berlin: Sternberg Press.
- McLeod, John. (2000). *Beginning Postcolonialism*. Manchester: Manchester University Press.
- Said, Edward W. (2019). *Orientalism*. 6th ed. London: Penguin Classics.

บรรณานุกรมภาพ

ภาพที่ 1-5 Alves, Maria Thereza. (2019). *This is not an Apricot*, 2009. Accessed June 23. Available from <http://www.mariatherezaalves.org/works/this-is-not-an-apricot?c=47>

ภาพที่ 6 Alamy. (2019). 221,296,036 stock photos, vectors and videos. Accessed August 30. Available from <https://www.alamy.com/undulated-custard-apple-sugar-apple-sweet-sop-annona-squamosa-leaf-flower-ripe-fruit-and-section-handcoloured-copperplate-engraving-by-swan-after-an-illustration-by-william-jackson-hooker-from-samuel-curtiss-botanical-magazine-london-1831-image210586913.html>

บริบทที่แตกต่างกันของเกย์ในสังคมเมืองกับเกย์ล้านนาและการศึกษาภาพเกย์จากจิตรกรรมวัดภูมินทร์

The Different Contexts of Gay in Urban and Lanna Societies and the Representation of Gay in the Paintings in Phumintara Temple

กฤษฎาภรณ์ อินทะสอน Krissadank Intasorn

นักศึกษาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : July 21, 2020 Revised : September 21, 20 Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษารวบรวมความรู้ความเข้าใจและทัศนคติของสังคมไทยที่มีต่อ “เกย์” ผ่านงานศิลปกรรม โดยเริ่มตั้งแต่การศึกษาภาพรวมของเกย์ในสังคมไทยเพื่อให้ได้เข้าใจถึงภาพรวมของพฤติกรรมเกย์ไทย และเนื่องจากสังคมไทยเป็นสังคมที่มีความแตกต่างหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม เชื้อชาติ การศึกษานี้จึงมุ่งเน้นไปที่การเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างเกย์ในสังคมเมืองหลวงกับเกย์ในสังคมชายขอบอย่างล้านนาที่มีกฎเกณฑ์ทางเพศแตกต่างกันไป ไม่ว่าจะเป็นด้านภาพลักษณ์ สถานการณ์ของเกย์ และการต่อรองให้ได้มาซึ่งพื้นที่

ในการแสดงออกผ่านกิจกรรมของเกย์ที่แตกต่างกัน โดยใช้ทฤษฎี “เควียร์” เข้ามาเป็นกรอบในการมองมิติของเกย์ทั้งสองพื้นที่เพื่อให้เห็นบริบทแวดล้อมต่าง ๆ ที่ทำให้เกย์เมืองหลวงและเกย์ล้านนามีความแตกต่างกัน รวมไปถึงการศึกษาทัศนคติของสังคมที่มีต่อเกย์ทั้งสองพื้นที่อีกด้วย โดยรวบรวมจากเอกสาร หนังสือ และบทความที่มีความเกี่ยวข้องและนำมาวิเคราะห์งานศิลปกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับเกย์ในพื้นที่ของวัฒนธรรมล้านนา โดยเลือกใช้ภาพจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เป็นตัวอย่างในการศึกษาที่อาจเป็นหลักฐานแสดงการมีอยู่หรือบันทึกทางศิลปกรรมที่แสดงถึงทัศนคติของชาวล้านนาที่มีต่อเกย์เหมือนอย่างที่เราทราบดีว่าเป็นรูปธรรมชัดเจนในวัฒนธรรมอื่น ๆ อีกด้วย

คำสำคัญ เกย์ / เควียร์ / ล้านนา / จิตรกรรมพื้นบ้าน

Abstract

The paper studies the Thai social perception and attitude towards gay as represented in visual arts. It begins with the overview of gay in the Thai society so as to understand its emergence of and related phenomena. Since Thailand is a melting pot of class, cultural and ethnic differences, this study, therefore, concentrates on the comparison between urban homosexuals and those in marginalized communities such as Lanna. The two social spheres not only have clearly different accepted sexual norms and biases, but also distinctions in terms of image, situation and ways in which gay negotiate for space to represent their experiences and express themselves through activities. This study takes queer theories as its theoretical concept to analyze different socio-cultural contexts and expectations that differently shape urban gay and their Lanna counterparts. Of particular concerns are also different social attitude towards the two groups of gay. The study examines visual arts, including related documents, books articles, which deal with gay in Lanna culture. It chooses the folk paintings in the Phumintara Temple in Nan Province as a case study that perfectly serves as evidence of the existence of gay and artistic expression of social attitude toward them.

Keywords Gay / Queer / Lanna / Folk paintings

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกย์ไทยแตกต่างจากเกย์ทั่วโลก

การที่จะสรุปว่าสังคมไทยเป็นสังคมของความหลากหลายทางเพศเราจำเป็นต้องเข้าใจว่าสังคมไทยไม่ได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันภายใต้คำว่า “คนไทย” “รัฐไทย” หรือ “สัญชาติไทย” หากแต่ดินแดนแห่งนี้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม ชาติพันธุ์ ศาสนา ความเชื่อ และจารีตประเพณี ซึ่งทำให้กฎเกณฑ์ทางเพศในแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกันไป ความหลากหลายทางวัฒนธรรมหรือ “พหุวัฒนธรรม” (Cultural Pluralism) คือภาพกว้างของวัฒนธรรมที่คนแต่ละกลุ่มจะแลกเปลี่ยนและหิบบัณฑิตกฎเกณฑ์ทางเพศ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ และแจ๊คสัน, 2556: 30) ปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้เกย์ไทยแตกต่างไปจากเกย์ทั่วโลกก็คือเรื่องของวัฒนธรรมประเพณีและความเชื่อในสังคมไทย

ทัศนะเรื่องเพศในสังคมไทยพยายามแบ่งแยกเพศที่เหมาะสมออกจากเพศที่ไม่เหมาะสม โดยตัดสินจากความเป็นชาย ความเป็นหญิง และการแสดงบทบาททางเพศที่ถูกต้องตามเพศสรีระ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ก) และให้ความสำคัญกับการทำตามหน้าที่ของลูกที่ต้องแสดงบทบาทความกตัญญูต่เวทีต่อบิดา-มารดาหรือผู้มีพระคุณ แนวความคิดเรื่องความสัมพันธ์ในครอบครัวแบบไทยนี้ทำให้เรามองเห็นความแตกต่างกันของวิถีชีวิตของเกย์ไทยกับเกย์ตะวันตกอย่างชัดเจน โดยเกย์ไทยนั้นมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าเกย์ตะวันตกทำให้ไม่สามารถออกไปใช้ชีวิตนอกบ้านได้อย่างอิสระและพัฒนาอัตลักษณ์เกย์ของตนหรือแม้แต่เกย์ที่มีฐานะดีก็ไม่สามารถแยกออกจากครอบครัวไปใช้ชีวิตลำพังได้ เนื่องจากความเชื่อที่ว่าลูกบ้านไหนที่ยังไม่ได้แต่งงานก็ต้องอยู่บ้านเพื่อดูแลบุพการี สิ่งเหล่านี้ล้วนตอกย้ำถึงความเชื่อในสังคมไทย แต่ในขณะที่สังคมไทยนั้นให้ความสำคัญกับการทำตามหน้าที่ของบุตรที่ต้องเต็มเต็มบทบาทในสถาบันครอบครัวมากกว่าตัวบุคคล เกย์ไทยกลับเลือกที่จะแสดงออกถึงบทบาทเหล่านี้เพื่อเป็นการต่อรองให้ตนเองมีตัวตนและพื้นที่ในครอบครัวให้ได้รับการยอมรับและไม่รู้สึกว่าตนเองเป็นภาระ (Jackson, 2011: 29-30)

เกย์ในสังคมไทยระมัดระวังต่อการเสียภาพพจน์เป็นอย่างมาก การแสดงออกแบบ “ผิดเพศ” หรือไม่ใช่ผู้ชายจะได้รับการประณามหรือไม่ได้รับการยอมรับ ดังนั้นเกย์ในสังคมไทยจึงต้องรักษาภาพพจน์ความเป็นชายเอาไว้ จากเงื่อนไขนี้ทำให้การปกปิดหรือเปิดเผยตัวของเกย์กลายเป็นเรื่องของการซุบซิบนินทา สังคมไทยถือว่าการพูดเรื่องเหล่านี้ในวงสังคมเป็นสิ่งที่ “ไม่เหมาะสม” แต่จะนำไปพูดหรือไปปฏิบัติในพื้นที่ลับ ๆ หรือเป็นส่วนตัว เงื่อนไขดังกล่าวนี้ทำให้สังคมไทยไม่พูดถึงอารมณ์รักเพศเดียวกันในพื้นที่สาธารณะ ถึงแม้ว่าจะรับรู้อย่างไม่เป็น

ทางการว่ามีพฤติกรรมเหล่านี้ก็อยู่ก็ตาม (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ และแจ๊คสัน, 2556: 41) ในเมื่อเกย์ไม่ต้องการให้คนอื่นมองว่าเขา “ไม่ใช่ผู้ชาย” การควบคุมตัวเองของเกย์คือภาพสะท้อนของอำนาจทางสังคมที่พยายามสร้างระบบความหมายทางเพศซึ่งเกย์ได้รับเอามาใช้กับตัวเอง ดังนั้น “ความเป็นชาย” ของเกย์จึงเป็นเรื่องที่เปิดเผยและทำให้เขามีพื้นที่ทางสังคมพฤติกรรมทางเพศของเขาจะไม่ถูกพูดถึงในพื้นที่สาธารณะ เกย์ไทยจึงไม่กังวลในเรื่องเพศสภาพ (Gender) แต่กังวลเรื่องพฤติกรรมทางเพศ (Sexual Activities) และความปรารถนาทางเพศวิถี (Sexuality) (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ก) อย่างไรก็ตามสิ่งเหล่านี้เป็นเพียงการมองภาพรวมกว้าง ๆ ของเกย์ในสังคมไทย แต่การจะเข้าใจเกย์ในสังคมแยกย่อย อื่น ๆ นั้นจะต้องมองตามบริบทและเงื่อนไขแวดล้อมอื่น ๆ ด้วย

วัตถุประสงค์

- 1) เพื่อศึกษาภาพรวมของสังคมไทยต่อความเข้าใจที่มีต่อ “เกย์”
- 2) เพื่อศึกษาความแตกต่างระหว่างเกย์ในสังคมเมืองกับเกย์ในสังคมชายขอบอย่างล้านนาและทัศนคติของสังคมที่มีต่อเกย์ในล้านนา
- 3) เพื่อวิเคราะห์ศิลปกรรมที่มีเนื้อหาเกย์ผ่านงานจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาจากจิตรกรรมของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

วิธีการศึกษา

ได้แบ่งหัวข้อการศึกษาออกเป็นหัวข้อย่อย ดังนี้

- 1) การศึกษาเกย์ในเมืองหลวง กรุงเทพฯ สวรรค์ของชาวเกย์
 - 2) การศึกษาทฤษฎี “เคเวียร์” กรอบแนวคิดที่ถูกนำมาแทนที่อคติ
 - 3) การศึกษาสังคมล้านนากับทัศนคติต่อเกย์
 - 4) การศึกษาภาพเกย์ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน
- การศึกษาเกย์ในเมืองหลวง กรุงเทพฯ สวรรค์ของชาวเกย์

จากเอกสารเรื่อง Bangkok's Early Twenty-First-Century Queer Boom ตอนหนึ่งของหนังสือ Queer Bangkok 21st Century Markets, Media and Rights โดย Peter A. Jackson

(2011: 29-30) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่ทำให้เมืองหลวงของประเทศไทยอย่างกรุงเทพฯ กลายเป็น ศูนย์รวมและสวรรค์ของชาวเกย์ทั้งจากเอเชียและตะวันตกอย่างรวดเร็วในช่วงเริ่มต้นของ ศตวรรษที่ 21 ก่อนที่จะกระจายตัวออกไปตามเมืองใหญ่ของพื้นที่อื่น ๆ การขยายตัวอย่าง รวดเร็วนี้มีทั้งการเพิ่มขึ้นของสถานประกอบการและพื้นที่ของเกย์ เช่น ผับ บาร์ ชาวน่า การ เพิ่มขึ้นของสื่อสิ่งพิมพ์นิตยสารและคอลัมนิสต์เกี่ยวกับเกย์ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับ เควียร์ หรือชายรักชาย การสื่อเรื่องเพศด้วยการใช้ความดึงดูดด้วยสรีระของชาย (Masculine) และความสัมพันธ์ของชายกับชายในภาพยนตร์ที่มีเกย์มากขึ้นมากกว่าการแสดงภาพลักษณ์ ตลกขบขันของตัวประกอบกะเทยที่มักแต่งตัวข้ามเพศเพื่อให้เกิดอารมณ์ขันแบบเมื่อก่อน

พลังการจับจ่ายใช้สอยของเกย์หรือที่เรียกว่า พลังเงินบาทสีม่วง (Power of the “Purple Bath”) (Jackson, 2011: 21) มีผลอย่างมากต่อการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจ การหลั่งไหลเข้ามาของ นักท่องเที่ยวเกย์จากประเทศเพื่อนบ้านเป็นตัวกระตุ้นเศรษฐกิจที่สำคัญอย่างหนึ่งซึ่งแม้ว่าใน หลาย ๆ ประเทศจะมีการพัฒนาทางเศรษฐกิจที่ดีกว่าอย่างประเทศสิงคโปร์หรือฮ่องกง แต่ ประเทศเหล่านั้นก็ไม่ได้มีวัฒนธรรมที่เปิดเสรีทางเพศในระบบกฎหมาย กรุงเทพฯจึงกลายเป็น สถานที่ที่นักท่องเที่ยวจะได้ใช้ปลดปล่อยตัวตนหรือแสดงออกถึงอัตลักษณ์เพศของตนเอง ได้อย่างอิสระในวันหยุดพักผ่อน ได้พบปะและสร้างเครือข่ายเกย์ของตนเองเมื่อกลับไปยัง ประเทศบ้านเกิด จุดนี้ทำให้เราเห็นว่ากรุงเทพฯ กลายเป็นแหล่งนัดพบและจุดเริ่มต้นของชุมชน หรือสังคมเกย์ของประเทศอื่น ๆ อีกด้วย (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1

ภาพลักษณ์ของเกย์ไทยและเกย์นักท่องเที่ยว จากภูมิภาคอื่นที่เข้ามาท่องเที่ยวในกรุงเทพฯ ช่วงสงกรานต์ที่ถนนสีลม

การศึกษาทฤษฎี “ควีียร์” กรอบแนวคิดที่ถุกนำมาแทนที่อคติ

ทฤษฎี “ควีียร์” (Queer Theory) หรือ “เพศวิภาษ” หมายถึง เพศที่ไม่ได้อยู่ในบรรทัดฐานใด ๆ แต่เป็นเพศเพื่อการโต้แย้ง กระบวนทัศน์ดังกล่าวนี้พยายามตั้งคำถามว่าบรรทัดฐานอะไรที่กำหนดสิ่งที่เรียกว่า “เพศปกติ” และ “เพศผิดปกติ” ความเป็นปกติเกิดจากอะไร ใครเป็นผู้นิยามและทำไมต้องแบ่งประเภทหรือจัดหมวดหมู่ “เพศ” ออกเป็นคู่ตรงข้าม การแบ่งชนิดเพศของมนุษย์เป็นชายและหญิงโดยอาศัยความรู้ชีววิทยานั้นเป็นการแบ่งที่เป็นสากลหรือไม่ ความเป็นหญิงชายเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติใช่หรือไม่ ในแต่ละสังคมจำเป็นต้องมีวิธีการจัดหมวดหมู่เพศเหมือนกันหรือไม่ ความรู้เรื่องเพศเป็นความรู้ที่ปราศจากมายาคติ อคติและความลำเอียงใช่หรือไม่ (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ข) ทฤษฎีนี้ถูกนำมาใช้ในการศึกษาเกย์ในสังคมไทยมากขึ้นในวงวิชาการ คำว่า “ควีียร์” (Queer) มีความหมายว่า แปลกประหลาด พิลึก ซึ่งในวัฒนธรรมตะวันตกคำนี้ถูกใช้ในเชิงเหยียดหยามบุคคลที่มีความรักต่อเพศเดียวกันหรือแต่งกายแบบข้ามเพศ แต่ในปัจจุบันคำนี้ถูกนำมาใช้ในเชิงสัญลักษณ์ของการต่อสู้เพื่อเป็นการตอบโต้ทางวาทกรรมของสังคมที่มีต่อกลุ่มบุคคลเหล่านี้ ในแวดวงวิชาการตะวันตกคำว่า “ควีียร์” เกิดขึ้นในช่วงทศวรรษ 1990 (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ และแจ๊คสัน, 2556: 39)

สังคมไทยรู้จักภาพลักษณ์ของเกย์จากวัฒนธรรมบริโภคซึ่งมีสินค้าและบริการต่าง ๆ นำเสนอภาพลักษณ์และตัวตนของเกย์ในแบบสำเร็จรูป เช่น เกย์ที่แต่งตัวอย่างพิถีพิถัน เล่นกลั้มเจ้าสำอาง ขอบแต่งตัวเช็กซี่ และชอบออกงานสังคมหรูหรา ภาพลักษณ์เหล่านี้เป็นสิ่งที่สังคมรับรู้อย่างกว้างขวาง แต่ภาพลักษณ์เหล่านี้เป็นเพียงเศษเสี้ยวที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมเกย์ (ภาพที่ 2) คำถามก็คือ จะทำให้สังคมเข้าใจวัฒนธรรมเกย์และบุคคลที่เป็นเกย์ในแง่มุมหนึ่งได้อย่างไร (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2553: 321) การที่เราจะเข้าใจเกย์ไทยได้นั้นเราจะต้องเข้าใจบริบทที่ร่ายล้อมและประวัติศาสตร์ก่อน ซึ่งเกย์แต่ละชนชาติหรือแตกต่างกันท้องถิ่นกันก็อาจมีความแตกต่างกันทั้งในทางการแสดงออกของบุคลิกภาพและสถานะทางสังคม คำว่า “เกย์” เป็นคำที่มีนัยยะเชิงการเมืองและมีมิติทางประวัติศาสตร์ คำนี้เพิ่งปรากฏในสังคมตะวันตกในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 20 (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ก)



ภาพที่ 2
ตัวอย่างภาพการนำเสนอภาพลักษณ์และตัวตน
ของเกย์ในแบบสำเร็จรูปของสื่อ

การศึกษาเกย์ไทยในช่วงแรกเกิดขึ้นในทศวรรษ 1950-1960 โดยองค์ความรู้ที่นำมาใช้ศึกษาและอธิบายเกย์ไทยส่วนใหญ่เป็นความรู้ทางด้านวิทยาศาสตร์และชีววิทยาแบบตะวันตกของกลุ่มแพทย์และนักจิตวิทยา การศึกษานั้นมุ่งเน้นไปเพื่อหาสาเหตุที่จะนำมาอธิบายการเกิดขึ้นของเกย์เพื่อหาแนวทางการแก้ไข การศึกษาในแนวทางนี้ส่งผลให้สังคมมองเกย์ในภาพลักษณ์ของเพศไม่ปกติ ทำให้สังคมไทยมองเกย์ในภาพลบโดยจะสังเกตได้ว่าอคติที่สังคมไทยมีต่อเกย์เกิดขึ้นในระดับ “วาทกรรม” ของชนชั้นกลางมากกว่าที่จะเกิดขึ้นในระดับของการปฏิบัติทางกฎหมายและข้อบังคับเหมือนที่เกิดขึ้นกับสังคมตะวันตก (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ก) พัฒนาการเกย์ในสังคมไทยในช่วงศตวรรษที่ 21 มีปัจจัยหลายด้านที่ส่งอิทธิพลทำให้เกย์ไทยและวงการเกย์ไทยมีความแตกต่างจากเกย์ตะวันตกและเกย์ในภูมิภาคเดียวกัน การดำเนินไปของวัฒนธรรม LGBT ของโลกยุคศตวรรษที่ 21 ในเอเชียตะวันออกและตะวันตกมีรูปแบบตรงข้ามกัน ซึ่งหากนำแนวความคิดแบบเอายุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentric) มาใช้ก็อาจทำให้มองไม่เห็นสถานการณ์ที่แท้จริงของเกย์ไทย ขั้วยังอาจเป็นการทำให้เกิดการตีความที่ผิดพลาดทางวิชาการอีกด้วย การศึกษาเกย์ไทยด้วยกรอบความคิดเดียวนี้จึงจะทำให้เรามองเห็นบริบทต่าง ๆ ที่หลากหลายของเกย์ในแต่ละพื้นที่ว่ามีความแตกต่างกันและต้องมองไปถึงบริบททางวัฒนธรรมของในแต่ละท้องถิ่นด้วย

การศึกษาล้มกลับล้นนากับทัศนคติต่อเกย์

จากที่ได้กล่าวไว้ข้างต้นว่าการศึกษาเกย์ไทยด้วยกรอบความคิดแบบเดียวนี้จึงจะทำให้เรามองเห็นบริบทที่มองถึงบริบทรอบด้านของเกย์ในแต่ละพื้นที่ที่มีความแตกต่างกันโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านของวัฒนธรรม ซึ่งในสังคมไทยเรานั้นยังไม่มีวัฒนธรรมในการเรียกคนที่ เป็นชายรักชายด้วย

คำนี้ แต่จะรับรู้และอธิบายพฤติกรรมนี้ว่าเป็นการ “เล่นสวาท” คือการที่ผู้ชายมีเพศสัมพันธ์กับผู้ชายซึ่งอาจเกิดขึ้นกับผู้ชายที่มีอายุกับเด็กชายวัยรุ่น หรือผู้ชายที่มีเพศสัมพันธ์กับกะเทย (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2560ก) ในงานเขียนของ สุระ อินตามูล เรื่อง พิธีกรรมทรงผีเจ้านาย: พื้นที่เปิดทางเพศภาวะในสังคมล้านนา (สุระ อินตามูล, 2555) แสดงให้เห็นถึงการแสดงออกตัวตนของเกย์ในสังคมวัฒนธรรมชายขอบที่ไม่ใช่เมืองหลวงอย่างในกรุงเทพฯ ในงานเขียนของสุระจะใช้คำว่า “ปู้เมีย” แทนคำเรียนเพศ “กะเทย” หรือ “เกย์” แบบเหมารวมในสังคมล้านนาโบราณ เนื่องจากในยุคสมัยก่อนนั้นคำว่าเกย์เป็นคำที่มาจากตะวันตกและไม่ใช่ที่รู้จักในสังคมท้องถิ่นของพื้นที่จังหวัดในเขตอาณาจักรล้านนาโบราณ สังคมล้านนาจึงจะเริ่มรับรู้ความหมายและใช้คำว่าเกย์ในช่วงปลายทศวรรษ 1990 เป็นต้นมา เพื่อแยกบุคคลที่มีบุคลิกแบบชายรักชายแต่แสดงตัวตนแบบเพศชายออกจากกะเทย แต่ก็ยังอยู่ในส่วนของวัยรุ่นและไม่แพร่หลายในสังคมชาวบ้าน ส่วนคำว่ากะเทยนั้นก็เป็นคำใช้เรียก ที่ใช้เรียกบุคคลที่แสดงออกหรือแต่งกายแบบข้ามเพศซึ่งมาแทนคำว่าปู้เมียนั่นเองก่อนที่จะเลือนหายไปตามยุคสมัย คำว่า “ปู้เมีย” มีที่มาจากการผสมคำของคำว่า “ปู้” แปลว่า “เพศชาย” กับคำว่า “เมีย” แปลว่า “เพศหญิง” จากประสบการณ์ของผู้เขียนได้พบว่าในบางพื้นที่อาจมีการใช้คำเรียกที่ใกล้เคียงกันคือคำว่า “ปู้แม่” ซึ่งมีความหมายเดียวกัน

สังคมและวัฒนธรรมล้านนามีความเชื่อในเรื่องของการนับถือผีมาแต่ช้านาน ไม่ว่าจะเป็นการนับถือผีบรรพบุรุษหรือผีเจ้านายที่มีความเชื่อว่าจะช่วยปกป้องรักษาคุ้มครองและทำให้หายจากอาการเจ็บป่วยได้ ซึ่งการที่จะติดต่อกับผีได้ก็จะต้องอาศัยการใช้ “ม้าขี่” (ภาพที่ 3) หรือร่างทรงในภาษาไทย ผีเจ้านายมีบทบาทที่สำคัญในการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ทั้งทางด้านวัตถุและทางด้านจิตใจแม้ในสภาพปัจจุบันที่เจริญก้าวหน้าไปอย่างมาก โดยผีเจ้านายจะมีเพศภาวะเป็นผู้ชายหรือไม่ก็ผู้หญิงเท่านั้น ซึ่งแตกต่างจากตัวม้าขี่ที่มีเพศภาวะหลากหลายด้วยการเวลาที่เปลี่ยนแปลงไปทำให้ผีเจ้านายสามารถเลือกม้าขี่ที่เป็นเพศใดหรือช่วงอายุใดก็ได้ การที่ปู้เมียถูกเลือกจากความต้องการของผีเจ้านายนั่นเอง ชี้ให้เห็นว่าม้าขี่ปู้เมียได้รับการยอมรับให้เป็นม้าขี่เช่นเดียวกับผู้หญิงและผู้ชายในสังคมล้านนา ด้วย “ลักษณะพิเศษ” ของปู้เมียที่มีความละเอียดอ่อน ความประณีต ความเอาใจใส่ ความไม่มีภาระทางสังคม สิ่งนี้ทำให้เรามองเห็นได้ว่าการที่ปู้เมียมีตัวตนดำรงอยู่ในสังคมล้านนา สะท้อนให้เห็นว่าลักษณะข้ามเพศไม่ใช่หญิงไม่ใช่ชาย หรือมีลักษณะผสมระหว่างหญิงกับชาย เป็นคุณสมบัติเฉพาะของสิ่งที่อยู่ “ตรงกลาง” คุณลักษณะนี้ไม่ได้บ่งบอกว่าดีหรือไม่ดีหากแต่เป็น “ความพิเศษ” ที่เปิดโอกาสให้บุคคลสามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ผีปู่ย่าและผีเจ้านาย สังคมล้านนาไม่ได้รังเกียจปู้เมีย การที่ผู้คนให้ความเคารพเชื่อถือนับถือปู้เมียที่ทำหน้าที่เป็นม้าขี่ให้กับ

ผีเจ้านาย และเพศภาวะปู้เมียไม่เป็นอุปสรรคต่อการเป็นม้ายี่ของผีเจ้านาย ตรงกันข้าม ความเป็นปู้เมียจะช่วยส่งเสริมให้ผีเจ้านายมีความน่าเคารพเชื่อถืออีกด้วย (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ และ แจ็คสัน, 2556: 115-116) ความเชื่อเรื่องม้ายี่กับผีเจ้านายนี้ทำให้เกิดการรวมตัวกันเป็นเครือข่ายของเกย์ในล้านนาที่สร้างพื้นที่กิจกรรมในเชิงพิธีกรรมที่มีความเชื่อมโยงกันกับความเชื่อของชาวล้านนา สิ่งนี้แสดงให้เห็นถึงการใช้ศิลปวัฒนธรรมเพื่อต่อรองให้ได้มาของพื้นที่ในสังคมอีกด้วย



ภาพที่ 3
ม้ายี่หรือร่างทรงในพิธีกรรมพ่อนผีเจ้านาย
ในวัฒนธรรมล้านนา

ในปัจจุบันแม้สังคมล้านนายุคใหม่ได้แยกประเภทของเกย์และกะเทยออกจากกันแทนการเรียกแบบเหมารวมว่าปู้เมียแล้วนั้น แต่เกย์ที่ถูกเลี้ยงดูและเติบโตมาในครอบครัวชายขอบในวัฒนธรรมล้านนาก็ยังคงไม่สามารถอธิบายความเป็นเกย์และเปิดเผยเรื่องเพศวิถีของตนเองกับผู้คนรอบข้างหรือแม้แต่คนใกล้ชิดในครอบครัวได้เสียทีเดียว เนื่องจากบริบทของสังคมวัฒนธรรมยังคงมีความเชื่อเรื่องความดีงามทางศีลธรรมและความรู้ความเข้าใจเรื่องเพศสมัยใหม่ของผู้คนยังปรับเปลี่ยนได้ไม่เท่าทันเมื่อเทียบกับสังคมเมืองหลวง เกย์ในสังคมล้านนาเองก็ยึดการแสดงออกแบบผู้ชายและต้องการแยกตนออกจากการถูกเรียกเหมารวมว่ากะเทย ดังนั้นการแสดงออกทางพฤติกรรมของเกย์ล้านนาจึงยังคงเกิดขึ้นในที่ลับและต้องปิดบังตัวตนในพื้นที่สาธารณะ แม้ในยุคสมัยที่สังคมล้านนาเริ่มมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องเพศที่หลากหลายและมีการแยกประเภทของเกย์ออกจากกะเทยหรือปู้เมียแล้ว แต่เกย์ในสังคมล้านนาก็ยังคงระมัดระวังตนเองกับการแสดงออกในพื้นที่สาธารณะ เนื่องจากต้องการรักษาภาพลักษณ์ความเป็นชายและไม่ต้องการถูกเหมารวม เกย์ที่ใช้ศิลปวัฒนธรรม ความเชื่อ เพื่อต่อรองให้ได้มาซึ่งพื้นที่ในสังคมแบบอดีตที่ผ่านมาก็มีน้อยลง วัฒนธรรมและสื่อสมัยใหม่ได้เข้ามาเปลี่ยนแปลงให้บทบาทของเกย์ในสังคมล้านนามีความคล้ายคลึงกับเกย์ในเมืองหลวงมากขึ้น กะเทยในสังคมล้านนาบางส่วนก็ใช้อัตลักษณ์ชายในการแสดงออกมากขึ้นตามอิทธิพลและกระแสของสื่อที่นำเสนอภาพลักษณ์ของเกย์ที่ใช้อัตลักษณ์แบบผู้ชายหรือเกย์ออกสาว แต่เนื่องจากสังคม

ล้านนามีความผูกพันกับบทบาทหน้าที่ของญี่ปุ่นในอดีตจึงทำให้สถานการณ์เกย์นี้เปลี่ยนแปลงแบบค่อยเป็นค่อยไป เกย์ในล้านนาจึงใช้ชีวิตแบบปกติและเป็นที่รับรู้กันในสังคมว่ามีพฤติกรรมนี้อยู่ไม่ว่าพวกเขาจะเปิดเผยตัวตนหรือไม่ หรือคนที่เกย์ไม่ต้องออกมาสารภาพกับสังคมหรือคนใกล้ชิดด้วยวิธีการ Coming out หรือ Out of closet แบบในวัฒนธรรมเกย์ยุโรปหรือเกย์ในเมืองหลวงที่รับเอามาปฏิบัติ

กรอบความคิดแบบเคียวริทำให้เห็นว่าเพศภาวะและเพศวิถีในสังคมไทยเป็นสิ่งที่ไม่มีเอกภาพดังเช่นพฤติกรรมประสบการณ์ทางเพศของชายรักชายในท้องถิ่นที่ไม่จำเป็นต้องแสดง “อัตลักษณ์เกย์” เหมือนกับชายรักชายในเขตเมือง หรืออาจกล่าวได้ว่าผู้ชายที่แสดง “พฤติกรรม” แบบเกย์อาจไม่จำเป็นต้องนิยามตนเองว่าเกย์หรือแสดงอัตลักษณ์แบบเกย์ (ณพนธ์ ดั่งวิเศษ, 2553: 316) แม้กระทั่งเพศวิถีของเกย์ไทยเองก็ตามก็ยังคงต้องมองถึงบริบทของพื้นที่และวัฒนธรรมดังที่ได้ยกตัวอย่างการทบทวนงานเขียนเรื่องมาชิกับฟีเจ้านายของทางภาคเหนือที่แสดงให้เห็นว่าสังคมล้านนาตั้งแต่ในอดีตไม่ได้รังเกียจบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศ เพียงแต่พฤติกรรมทางเพศของเขาจะไม่ถูกนำมาพูดถึงบนพื้นที่สาธารณะ

วิเคราะห์ภาพ “เกย์” ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

พฤติกรรมโฮโมเซ็กชวล (Homosexual) นั้นมีปรากฏอยู่ในแทบทุกสังคมวัฒนธรรม มีปรากฏหลักฐานทางศิลปกรรมของยุคสมัยต่าง ๆ ในหลากหลายวัฒนธรรมผ่านผลงานศิลปกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงทัศนคติที่มีต่อการมองพฤติกรรมโฮโมเซ็กชวลภายใต้บริบททางสังคมในวัฒนธรรมนั้น ๆ จากหลักฐานทางศิลปกรรมที่แสดงให้เห็นว่ารสนิยมทางเพศของคนรักเพศเดียวกันในบางวัฒนธรรมไม่เป็นเรื่องที่ผิด แต่เป็นเรื่องของอารมณ์ความรู้สึก ศิลปกรรมโฮโมเซ็กชวลในประวัติศาสตร์ที่โดดเด่นไม่ได้มีปรากฏแค่ในวัฒนธรรมของทางยุโรปโบราณเท่านั้นหากแต่เรายังพบหลักฐานของศิลปกรรมโฮโมเซ็กชวลในวัฒนธรรมของประเทศแถบเอเชียตะวันออกอีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น จีน ญี่ปุ่น อินเดีย เปอร์เซีย และตุรกี เป็นต้น (Smalls, 2010: 17-18) สำหรับบทความนี้จะยกตัวอย่างจากกระแสดวงนิยมของ อุคิโยเอะ (Ukiyo-e) ในสมัยเอโดะ (Edo period) ค.ศ. 1600 - 1868 เป็นขบวนการเคลื่อนไหวทางจิตรกรรมและภาพพิมพ์ศิลปะที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของสามัญชนทั่วไปในสมัยเอโดะ เริ่มจากการสะท้อนสภาพชีวิตผู้คนในสมัยเอโดะก่อนที่จะเน้นเนื้อหาเฉพาะชีวิตผู้คนตามโรงละครคาบูกิ ภาพนักแสดงละครคาบูกิ โสเก็นิและสาวบริการตามสถานอาบน้ำตามความหมายของคำว่า

อุคิโยเอะ ที่หมายถึง “โลกมายา” หรือ “โลกแห่งความฟุ้งเพื่อสนุกสนานไร้สาระ” (Floating world) (Smalls, 2010: 17-18) ที่มีทั้งโสเภณีหญิงรวมไปถึงโสเภณีชายด้วย ในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่และมีจำนวนมากแบบเอโดะ การมีผู้ชายหลายแสนคนที่ไม่มีโอกาสหาเพศตรงข้ามได้เป็นเรื่องที่ต้องแสวงหาทางออก (ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2558: 101) ดังภาพหลักฐานที่ปรากฏ ภาพพิมพ์แกะไม้เป็นรูปการเล่นสวาทกันของโสเภณีชายกับลูกค้าของศิลปินชื่อ Kitagawa Utamaro ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 (ภาพที่ 4)



ภาพที่ 4

ภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่นโดยศิลปิน Kitagawa Utamaro ในช่วงปลายศตวรรษที่ 18 ภาพโสเภณีชายและลูกค้า

จากการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ด้านศิลปกรรมไทยในอดีตนั้นกลับพบข้อมูลภาพบันทึกของการมีอยู่ของเกย์น้อยมากหรือแทบจะไม่ปรากฏออกมาอย่างชัดเจนเลยด้วยซ้ำ อันน่าจะเป็นผลสืบเนื่องมาจากขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีโบราณและคติสังคมที่นิยมรักต่างเพศ ทั้งนี้แม้แต่ในวัฒนธรรมชายขอบที่อาจมีการรับรู้และยอมรับการมีอยู่ของพฤติกรรมเหล่านี้ก็อาจไม่มีการจำแนกหรือแบ่งแยก เนื่องจากการแบ่งแยกเป็นแนวคิดที่มาจากสังคมตะวันตก จิตรกรรมไทยนั้นถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือจิตรกรรมแบบช่างหลวงซึ่งเป็นผู้ทำงานช่างตามพระราชประสงค์ของพระมหากษัตริย์ เป็นงานประณีตศิลป์ที่ใช้การดัดเส้นและสีแบบแบนราบ 2 มิติที่มักเขียนประดับตามฝาผนังของวัดใหญ่ในเขตเมืองหลวง นิยมเขียนเรื่องทศชาติชาดกและไตรภูมิเป็นต้น โดยการเขียนภาพ “เรือนร่าง” ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยแบบจารีต มิได้เป็นภาพจำลองที่สมจริงของกายวิภาคตามธรรมชาติของบุคคล เรือนร่างดังกล่าวไม่ได้แสดงมิติทางลึกด้วยแสงเงา ไม่ได้แสดงร่องรอยของกล้ามเนื้อตามจริง ทั้งสัดส่วนร่างกายบางครั้งก็ผิดไปจากปกติที่ควรเป็น (ปริตตา เจลิเมผ่า กอนันตกุล, 2541: 106) ส่วนจิตรกรรมอีกลักษณะคือจิตรกรรมไทยแบบพื้นบ้านซึ่งถูกเขียนขึ้นโดยช่างชาวบ้านในที่นี้จะกล่าวถึงจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาเป็นหลัก เพราะเป็นการทบทวนผลงานที่อยู่ในความสนใจและเป็นวัฒนธรรมใกล้ตัวของผู้เขียน จิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาเป็นงานฝีมือแบบชาว

บ้านที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากฝีมือช่างหลวงในเขตกรุงเทพฯ ปริมาณพล เริ่มปรากฏรูปแบบที่ชัดเจนตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมาและมีสองประเภท ประเภทหนึ่งเป็นภาพตกแต่งด้วยการปิดทองเป็นลวดลายบนพื้นสีแดงที่มีทั้งลายฉลุและลายเขียน นิยมเขียนประดับตามฝาผนังและโครงสร้างสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา ส่วนภาพเขียนอีกประเภทหนึ่งเป็นภาพเขียนสีฝุ่นที่นิยมเขียนบนผนังหรือแผ่นไม้ของวิหาร อย่างเช่นจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำของวัดพระสิงห์จังหวัดเชียงใหม่ และจิตรกรรมฝาผนังของวัดภูมินทร์จังหวัดน่านที่มีชื่อเสียงเป็นต้น รายละเอียดของผลงานจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนานั้นมีความเป็นท้องถิ่นมากกว่า มีการใช้ลายเส้นอิสระหรือมีความเป็น “โฟล์ค อาร์ต” (Folk art) ซึ่งแปลว่า “ศิลปะชาวบ้าน” ศิลปะชาวบ้านมีแปลก ๆ แตกต่างกันไปมากมายเพราะประเทศหนึ่ง ๆ ก็มีแตกต่างกันออกไป แม้ในประเทศเดียวกัน ต่างถิ่นต่างท้องที่ก็มีแตกต่างกัน เพราะฉะนั้นศิลปะชนิดนี้จึงอุดมไปด้วยลักษณะที่แสดงให้เห็นความรู้สึกนึกคิดเห็นอย่างง่าย ๆ และถือเป็นปริมรดกสืบต่อกันมาของประชาชนในประเทศหรือในท้องถิ่นนั้น ๆ เป็นเครื่องส่องให้เห็นลักษณะพิเศษเกี่ยวกับพหุปัญญาและจิตใจของประชาชนเหล่านั้นไม่ว่าของชาติใดได้เป็นอย่างดี (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2546: 6)

จิตรกรรมไทยล้านนานั้นมีความเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตของชาวล้านนาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยบทบาทหน้าที่อันหลากหลายทั้งในด้านการสะท้อนวิถีชีวิตของชาวล้านนาในอดีต เหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น จิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมบนกระดานที่ถูพบในวัดทางภาคเหนือของประเทศไทยเหล่านี้ นอกจากจะสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอยู่กับวิถีชีวิตของคนหลากหลายชนชั้นในวัฒนธรรมล้านนาแล้ว ยังทำให้ได้เห็นถึงความเชื่อความศรัทธาและเรื่องราวต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในอดีตวิถีชีวิตของชาวล้านนาด้วย ลักษณะเฉพาะของเอกลักษณ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังของทางล้านนานั้นแตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังของทางภาคกลางทั้งในด้านของเนื้อหาเรื่องราวที่นำมาเขียน จึงมักจะสอดแทรกเรื่องราววิถีชีวิตของชาวบ้าน รวมไปถึงการเกี่ยวพาราสักกันของตัวละครที่มักปรากฏภาพเป็นการพลอดรักหรือสมสู่กัน แฝงหรือซ่อนเร้นในบางส่วนของภาพ (ภาพที่ 5) ด้วยว่าเรื่องความต้องการทางเพศเป็นธรรมชาติของมนุษย์ แต่จะแสดงออกมาเป็นสื่อต่าง ๆ ทั้งเล่าเรื่องหรือภาพได้มากน้อยขนาดไหนขึ้นอยู่กับแต่ละสังคมและวัฒนธรรม และในความมากน้อยของแต่ละสังคมนั้นก็มีการแบ่งแยกระหว่างการแสดงออกแบบเข้มขันกับแผ่วเบาอีกด้วย (ชัยศ อิชฎีวรพันธุ์, 2558: 98) จิตรกรรมฝาผนังผืนใหญ่ที่มีวิธีการเล่าเรื่องภายในภาพแบบเชื่อมโยงกันทั้งผืน คือมีการเขียนภาพเป็นฉาก ๆ เพื่อเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่มีการแบ่งด้วยเส้นฉากหรือเส้นสินเทา แต่จะใช้แนวกำแพงพุ่มไม้หรือภูเขาเป็นตัวแบ่งกันเนื้อหามากกว่า



ภาพที่ 5

เนื้อหาของภาพพลอดรักที่แฝงอยู่ใน
จิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา จิตรกรรมฝาผนัง
วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

จากการศึกษาตัวอย่างหลักฐานภาพจิตรกรรมไทยแบบพื้นบ้านล้านนาที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับเกย์นั้นกลับไม่พบหลักฐานของการมีอยู่ของเกย์เลยแม้ว่าในสังคมล้านนานั้นจะรับรู้ถึงการมีอยู่ของปู้เมีย กะเทย หรือพฤติกรรมโฮโมเซ็กชวล โดยหลักฐานจากการสำรวจตัวอย่างภาพจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาครั้งนี้ได้ยกเอาจิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน จิตรกรรมภาพเขียนสกุลช่างล้านนาที่เน้นค่านิยมความงามแบบชาวเหนือ ภาพคนจึงมักมีผิวขาว ใบหน้ากลม คิ้วโก่ง ดวงตาค่อนข้างรี และเหลือบแลไปในทิศต่าง ๆ เสมอ ผู้หญิงส่วนใหญ่นิยมไว้ผมมวยสูงและมีปอยผมขมวดเป็นห่วง ส่วนผู้ชายก็ไว้ผมเกล้าแล้วเคียนศรีษะ บางคนก็ตัดผมทรงมหาดไทยและนิยมสักตามตัวตั้งแต่เอวลงไป (จักรพงษ์ คำบุญเรือง, 2560) (ภาพที่ 6) ภาพจิตรกรรมนี้คาดว่าวาดขึ้นเมื่อสมัยพระเจ้าอนันตวรฤทธิเดชเป็นเจ้าผู้ครองนครน่าน ประมาณปี พ.ศ.2410 โดยสันนิษฐานว่าสละหรือช่างผู้วาดเป็นชนกลุ่มน้อยชาวไทยลื้อที่อพยพมาจากแคว้นสิบสองปันนาชื่อ “หนานบัวผัน” (หนาน คือ คำนำหน้าใช้เรียกชายล้านนาที่บวชจนถึงอายุ 20 ปีหรือมากกว่าแล้วสึกออกมาใช้ชีวิตทางโลก) หลักฐานที่พบในการสำรวจนี้ปรากฏรายละเอียดของภาพในบางมุมที่เป็นเพียงภาพของชายสองคนที่ยืนโอบกอดกันหรือส่งสายตาให้กันที่ชวนให้ขบคิดหรือจินตนาการว่าอาจมีนัยยะของเรื่องเพศแบบเกย์แอบแฝง ซึ่งคำว่า “จิ้น” เป็นคำเรียกแซวคนที่มีความสนิทสนมกันมากไม่ว่าจะอยู่ในฐานะเพศอะไรก็ตามแต่ไม่ถึงขั้นมีความสัมพันธ์ทางเพศกัน มักใช้ในการนึกคิดหรือจินตนาการว่าคู่เหล่านั้นเป็นคู่รักกันหรืออย่างน้อยในวัฒนธรรมตะวันตกก็จะมีคำที่ใช้เทียบเคียงของการจินตนาการว่าชายสองคนที่มีความสนิทสนมกันมากอาจเป็นหรือสามารถเป็นคู่รักกันได้อย่างเช่นคำว่า “Bromance” ซึ่งเป็นคำผสมกันจากคำว่า Brother + Romance นั่นเอง (ภาพที่ 7-10)



ภาพที่ 6
เนื้อหาของภาพพลอดรักที่แฝงอยู่ใน
จิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา จิตรกรรมฝาผนัง
วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 7

ภาพชายหนุ่มมีความสนิสนมใกล้ชิดกัน
ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา (ภาพที่ 1)
จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 8

ภาพชายหนุ่มมีความสนิสนมใกล้ชิดกัน
ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา (ภาพที่ 2)
จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 9

ภาพชายหนุ่มมีความสนิสนมใกล้ชิดกัน
ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา (ภาพที่ 3)
จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 10

ภาพชายหนุ่มส่งสายตาให้กับและอาจสันนิษฐานได้ว่ากำลังสัมผัสมือกันเบื้องหลังฉากกำแพงที่กันสายตาในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนา จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

จากภาพที่ได้สำรวจพบภาพตัวอย่างจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาของวัดภูมินทร์ จังหวัดน่านนั้น ทำให้เราสามารถตั้งข้อสังเกตได้ว่า แม้จิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาจะเป็นสิ่งสะท้อนถึงวิถีชีวิต วัฒนธรรมของชาวบ้านในอดีตที่ปรากฏภาพของกิจกรรมหรือการแสดงออกความรักใคร่ชอบพอกันของเพศชาย-หญิงอย่างเปิดเผย แต่กลับไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนของการมีอยู่ของเกย์ หรือปรากฏหลักฐานที่คลุมเครือมาก ๆ ซึ่งก็สอดคล้องกันกับข้อมูลที่ว่า แม้สังคมล้านนาตั้งแต่ในอดีตไม่ได้รังเกียจบุคคลที่มีความหลากหลายทางเพศ เพียงแต่พฤติกรรมทางเพศของเขาจะไม่ถูกนำมาพูดถึงบนพื้นที่สาธารณะอย่างโจ่งแจ้ง และเรายังสามารถตั้งข้อสังเกตได้อีกอย่างคือศิลปินที่วาดภาพผลงานจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาส่วนใหญ่มักเป็นศิลปินเพศชายจึงทำให้รายละเอียดผลงานต่าง ๆ ที่ปรากฏเรื่องการเกี้ยวพาราสีกันเป็นการแสดงออกระหว่างเพศหญิงกับชายเท่านั้น หากจะมีปรากฏภาพความสัมพันธ์แบบชายรักชายก็มักแสดงออกในความสัมพันธ์แบบ Bromance ที่ปรากฏอยู่ในกลุ่มตัวละครผู้ชาย

unสรุป

สังคมไทยเป็นดินแดนที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมซึ่งทำให้กฎเกณฑ์เรื่องเพศของแต่ละท้องถิ่นนั้นมีความแตกต่างกันออกไป ทศนะเรื่องเพศในสังคมไทยพยายามแบ่งแยกเพศที่เหมาะสมออกจากเพศที่ไม่เหมาะสมและการแสดงออกบทบาทตามเพศสรีระหญิง - ชาย ที่มาพร้อมกับความเชื่อเรื่องความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณที่เกย์ไทยรับเอามาใช้เป็นบทบาทต่อรองการมีพื้นที่ในครอบครัว ทั้งนี้เกย์ไทยยังมีฐานะทางเศรษฐกิจที่ดีน้อยกว่าเกย์ในภูมิภาคตะวันตก ทำให้เกย์ไทยไม่สามารถออกไปใช้ชีวิตนอกบ้านและพัฒนาอัตลักษณ์เกย์ของตนได้อย่างเต็มที่ เกย์ในสังคมไทยใช้อัตลักษณ์แบบผู้ชายในการแสดงออกและระมัดระวังต่อการเสียภาพพจน์

เป็นอย่างมากเนื่องจากการแสดงออกแบบผิดเพี้ยนจะได้รับการประณามหรือไม่ได้การยอมรับจากสังคมและครอบครัว เกย์ในสังคมไทยจึงไม่กังวลกับเพศสภาพ แต่สิ่งเหล่านี้ทำให้เกย์ในสังคมไทยกังวลกับเพศวิถีของตนและพฤติกรรมของเกย์จะเกิดขึ้นในพื้นที่ส่วนตัวหรือในที่ลับเท่านั้นเพราะกลัวการถูกตำหนิ

การนำกระบวนการคิดของทฤษฎีเคียวีร์มาเป็นบรรทัดฐานในการศึกษาเกย์ไทยทำให้เรามองเห็นความแตกต่างระหว่างเกย์ในสังคมเมืองหลวงและเกย์ในสังคมชายขอบอย่างสังคมล้านนาได้ โดยสังคมเมืองหลวงอย่างกรุงเทพฯ มีปัจจัยหลากหลายด้านที่ทำให้เมืองหลวงแห่งนี้กลายเป็นสวรรค์ของชาวเกย์ไทยและเกย์จากภูมิภาคอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นการขยายตัวของพื้นที่ชุมชนเกย์อย่างเช่น ผับ บาร์ ชาวน่า และสื่อสิ่งพิมพ์รวมไปถึงสื่อดิจิทัลที่นำเสนอภาพความหรูหราบนอัตลักษณ์เพศชายที่มีความน่าดึงดูดทางเพศ ทำให้เกิดการหลั่งไหลของนักท่องเที่ยวเกย์จากประเทศและภูมิภาคอื่น ๆ ที่ไม่ได้มีวัฒนธรรมเปิดเสรีในเรื่องเพศ และเป็นตัวกระตุ้นขับเคลื่อนเศรษฐกิจจากพลังการใช้จ่ายของเกย์ที่เกิดขึ้นในเมืองหลวง แต่เกย์ในท้องถิ่นอย่างเกย์ในภูมิภาคล้านนานั้นมีสถานะทางสังคมและการแสดงออกแตกต่างออกไป โดยสังคมล้านนาไม่ได้มีความรู้ความเข้าใจที่จะจำแนกประเภทของอัตลักษณ์เกย์ออกจากกะเทยตั้งแต่แรก แต่จะเรียกแบบเหมารวมบุคคลที่แสดงกิริยาหรือมีพฤติกรรมข้ามเพศว่า ปูเมีย ที่มีบทบาทหน้าในการเป็นร่างทรงผีเจ้านายด้วยคุณสมบัติพิเศษของการอยู่ตรงกลางระหว่างเพศชาย-หญิง ทำให้เกิดเป็นการรวมตัวกันของชุมชนเกย์ในล้านนาด้วยการใช้ศิลปวัฒนธรรมและความเชื่อเป็นข้อต่อรองรับการมีพื้นที่ในสังคม กล่าวคือเกย์ในสังคมเมืองหลวงมีอัตลักษณ์ที่แตกต่างจากเกย์ในสังคมล้านนาในด้านของภาพลักษณ์หรูหราและการแสดงออกในพื้นที่เฉพาะกลุ่มเพื่อความรื่นเริงสนุกสนาน ในขณะที่เกย์ล้านนาถูกเหมารวมกับอัตลักษณ์ของปูเมียและใช้พื้นที่ของความเชื่อความศรัทธาร่วมกันกับเพศชาย-หญิงในสังคม แสดงให้เห็นถึงการอยู่ร่วมกันและไม่ได้รังเกียจ ในปัจจุบันความเจริญของยุคสมัยและสื่อได้ส่งอิทธิพลทำให้เกย์ล้านนามีอัตลักษณ์คล้ายคลึงกันกับเกย์ในเมืองหลวงมากขึ้นและพยายามแยกตนเองออกจากกะเทยและแสดงบทบาทที่แตกต่างกันออกไป

จากการศึกษาจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาของวัดภูมินทร์จังหวัดน่าน เพื่อเป็นตัวอย่างเปรียบเทียบกับศิลปกรรมที่เป็นภาพสะท้อนทัศนคติทางสังคมและการมีอยู่ของเกย์หรือพฤติกรรมไฮโมเช็กซ์วอลในวัฒนธรรมต่าง ๆ ทำให้ได้ทราบว่าผลงานจิตรกรรมพื้นบ้านนี้ไม่ได้ปรากฏภาพหลักฐานพฤติกรรมไฮโมเช็กซ์วอลแบบ ชาย-ชาย อย่างชัดเจน พบเพียงภาพของชายสองคนที่โอบกอดกันหรือส่งสายตาให้กันที่ทำให้เราตั้งข้อสงสัยกันว่าอาจเป็นภาพของชายรักชายที่ช่างวาดได้แฝงเอาไว้ในภาพ แสดงถึงการมีอยู่ของพฤติกรรมเกย์ในสังคมวัฒนธรรมล้านนาหรือ

อาจเป็นเพียงการแสดงความสนิทสนมของเพื่อนผู้ชายเท่านั้น ข้อสังเกตที่คลุมเครือนี้ทำให้เราสามารถตั้งสมมุติฐานได้ 2 อย่างคือ

- 1) สภาพสังคมล้านนาในอดีตไม่ได้จำแนกประเภทของชายรักชายออกจากปู้เมีย และชายรักชายในท้องถิ่นที่ไม่จำเป็นต้องแสดงอัตลักษณ์เกย์ หรือชายที่มีพฤติกรรมแบบเกย์อาจไม่จำเป็นต้องนิยามตนเองว่าเกย์
- 2) บริบททางความเชื่อและวัฒนธรรมทำให้พฤติกรรมหรือกิจกรรมของเกย์ในล้านนาเกิดขึ้นในพื้นที่ลับหรือไม่มีการพูดถึงบนพื้นที่สาธารณะแม้จะเป็นที่รับรู้

อย่างไรก็ตามการศึกษาหลักฐานจากภาพเกย์จากจิตรกรรมของวัดภูมินทร์จังหวัดน่านนี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งของการสำรวจภาพพฤติกรรมเกย์ที่ปรากฏในจิตรกรรมภูมิภาคล้านนาที่ยังไม่อาจสรุปภาพรวมของภาพเกย์ในจิตรกรรมพื้นบ้านล้านนาทั้งหมดได้ และยังคงต้องมีการศึกษาสำรวจในวงกว้างอีกต่อไป

บรรณานุกรม

- จักรพงษ์ คำบุญเรือง. (2560). จิตรกรรม “วัดภูมินทร์” ความงามของศิลปะช่างสกุลล้านนา. เข้าถึงเมื่อ 25 มีนาคม 2560. เข้าถึงได้จาก <https://www.chiangmainews.co.th/page/archives/632716/>
- ชัยยศ อิชฎฐ์วรพันธุ์. (2558). “บริบททางสังคมวัฒนธรรมของภาพพุทธะ.” วารสารศิลป์ พีระศรี 2, 2 (มีนาคม): 95-113.
- นฤพนธ์ ดัวงวิเศษ. (2553). “ขบวนการเคลื่อนไหวของเกย์ในสังคมไทยภาคปฏิบัติการและกระบวนทัศน์.” (วิทยานิพนธ์สังคมสงเคราะห์ศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารสังคม คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- _____. (2560ก). การศึกษาเกย์ในสังคมไทย : 5 ทศวรรษของการสร้างความรู้. เข้าถึงเมื่อ 25 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก <http://www.sac.or.th/databases/anthropology-concepts/articles/6>.
- _____. (2560ข). เควียร์กับการวิพากษ์มานุษยวิทยากระแสหลัก. เข้าถึงเมื่อ 25 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก <http://www.sac.or.th/databases/anthropology-concepts/articles/1>
- นฤพนธ์ ดัวงวิเศษ และ แจ็คสัน, ปีเตอร์ เอ. ผู้รวบรวม. (2556). เพศ หลากเจดีย์ พหุวัฒนธรรมทางเพศในสังคมไทย. (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร).
- ปรีดา เฉลิมเผ่า กอนันต์กุล. (2541). เฝยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนาปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา. (กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ).
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2546). ศิลปะชาวบ้าน. พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์).
- สุระ อินตามูล. (2555). รายงานวิจัยเรื่อง พิธีกรรมทรงผีเจ้านาย : พื้นที่เปิดทางเพศภาวะในสังคมล้านนา. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. เข้าถึงเมื่อ 12 พฤษภาคม 2563 เข้าถึงจาก https://www.sac.or.th/databases/sac_research/research-item-search.php?ob_id=79.
- Jackson, Peter A. (2011). *Queer Bangkok 21st Century Markets, Media and Rights*. (Hong kong: Condor Production Co. Ltd).
- Smalls, James. (2010). *Gay art*. (Thailand: n.p.).

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 newtv. (2563). สาดแม่...เลย!! "ไซนอน" เพลิดเพลินสงกรานต์ไทยแลนด์. เข้าถึงเมื่อ 12 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก <https://www.newtv.co.th/news/14304>.
- ภาพที่ 2 magzter. (2563). Attitude Thailand. เข้าถึงเมื่อ 12 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.magzter.com/TH/MAXIM/Attitude_Thailand/Lifestyle/243921.
- ภาพที่ 3 เชียงใหม่นิวส์. (2563). ฟ้อนผีมด พิธีกรรมบวงสรวง รำลึกถึงพระคุณแห่งบรรพชน เข้าถึงเมื่อ 15 มีนาคม. เข้าถึงได้จาก <https://www.chiangmainews.co.th/page/archives/1033175/>
- ภาพที่ 4 Smalls, James. (2010). Gay art. (Thailand: n.p.).
- ภาพที่ 5-10 กฤษฎางค์ อิ่นทะสอน, 2563

ความสำคัญของ “ชิ้นส่วน” และ “ร่องรอย” ของร่างกายสตรีในฐานะวัตถุสำหรับศิลปะร่วมสมัย

The Importance of Female “Fragmented Body” and “Body Traces” as Objects for Contemporary Art

ออมสิรี ปานดำรงค์ Omsiree Pandamrong

นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : July 29, 2020

Revised : August 9, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้มีความมุ่งหมายเพื่อการศึกษาเกี่ยวกับประเด็นร่างกายในฐานะวัตถุสำหรับศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงจำนวน 3 คนด้วยกัน ด้วยวิธีการพิจารณาวิธีในการสร้างสรรค์ การใช้วัสดุการจัดแสดงร่วมกับวัตถุอื่นๆ และลักษณะการจัดแสดง ผลการศึกษาพบว่า ประเด็นแรก ศิลปินสร้างร่องรอยของร่างกายด้วยการเลือกวัสดุที่มีความหมายเฉพาะเจาะจงแล้วใช้กระบวนการสร้างสรรค์จากกิริยาการกัดแทะด้วยปากของศิลปินให้ความหมายในเชิงการตั้งคำถามถึงบทบาทของทั้งสองเพศ ในผลงานของจางนิน อันโทนี ประเด็นที่สอง ร่องรอยของ

ร่างกายและชิ้นส่วนของร่างกายศิลปินหญิงถูกใช้เพื่อนำเสนอประสบการณ์และความทรงจำส่วนตัวที่มีศักยภาพชักชวนผู้ชมให้พิจารณากลายเป็นความทรงจำร่วมของตนเองหรือขยายความไปไกลกว่านั้นคือกลายเป็นความทรงจำร่วมของสังคม ในผลงานของจิยะรุ ชิโอะตะ และ ประเด็นสุดท้าย ร่องรอยและชิ้นส่วนของร่างกายถูกนำเสนอประเด็นที่พาดพิงไปถึงเรื่องเพศสภาพ การที่ร่างกายของผู้หญิงถูกทำให้เป็นวัตถุเพื่อการบริโภคและการนำเสนอร่องรอยของร่างกายผ่านพื้นที่ว่างเชิงลบในผลงานของจูเลีย รวพ

คำสำคัญ ร่างกายสตรี / ชิ้นส่วนและร่องรอยของร่างกาย / जानีน อันโทนี / จิยะรุ ชิโอะตะ / จูเลีย รวพ

Abstract

This article aims to study the concept of body as an artistic material in contemporary art found in 3 female artists. The research methods include the consideration in the process of artistic creation, the material utilization, the display together with other objects and the artwork exhibition. The research results found that 1) The artist Janine Antoni created the body traces via the selected materials that imply some specific meanings. Plus, the gnawing by her own mouth on the art pieces has posted questions about the gender roles in both male and female. 2) In Chiharu Shiota's work, the body traces and fragmented body of the artist herself were used to reveal her past experiences and personal memories. These personal memories potentially invite the audience to consider and explore their own which might become mutual memories of the artist and the individual audience; or, whether it could further imply that these memories would be able to become collection memories. 3) And finally, in Julie Rrap's works, the body traces and fragmented body represent the issue of female gender as the female body being objectified for consumption through the body trace presentation in negative space.

Keywords Female Body / Fragmented Body and Body Traces / Janine Antoni / Chiharu Shiota / Julie Rrap

บทนำ

ร่างกายทั้งชายและหญิงเป็นหัวข้อสำหรับการสร้างสรรค์ศิลปะนับตั้งแต่สมัยโบราณ มนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์ทาหม้อตัวเองลงไปในผนังเพื่อสร้างรอยประทับของตัวเองเอาไว้ มาจนสมัยเรอเนซซองส์ที่ร่างกายมนุษย์ผู้ชายในฐานะอุดมคติภายใต้รูปทรงที่สมบูรณ์แบบที่สุดของสี่เหลี่ยมจัตุรัสและวงกลมในภาพลายเส้นของเลโอนาร์โด ดา วินชี อย่างไรก็ตามคำว่า “ชิ้นส่วน” ของร่างกายที่ถูกตัดแยกออกมาไม่ว่าจะเป็น แขน มือ ขา ฯลฯ จะถูกมองว่ามีความงามในตัวเองก็ต้องรอจนกระทั่งยุคสมัยใหม่ กล่าวกันว่าออกุสต์ โรแดง (Auguste Rodin ค.ศ. 1840-1917) อาจจะเป็นศิลปินท่านแรก ๆ ที่เล็งเห็นความงามของชิ้นส่วนร่างกาย ภาพถ่ายสตูดิโอของโรแดงทำให้เห็นว่าศิลปินสะสมชิ้นส่วนของประติมากรรมร่างกายสมัยโบราณเอาไว้จำนวนมาก ในแง่ของการสร้างสรรค์ โรแดงสร้างงานหลายชิ้นที่ร่างกายไม่ครบองค์ เช่น ขาดศีรษะ ขาดแขน ขาดขา โดยจงใจ การเปิดประเด็นแบบนี้ทำให้ศิลปินยุคต่อมาหลายคนนำชิ้นส่วนของร่างกายมาประกอบขึ้นใหม่ แสดงให้เห็นว่าชิ้นส่วนของร่างกายที่ถูกตัดส่วนออกมามีศักยภาพที่สามารถนำเสนอประเด็นที่เป็นคำถามร่วมสมัยได้ดี บทความนี้ตั้งใจจะสำรวจผลงานของศิลปินร่วมสมัยสตรีที่ใช้ชิ้นส่วนของร่างกายตนเองเป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินสตรีที่ตั้งคำถามเกี่ยวกับร่างกายของศิลปินเองและใช้ร่างกายของตนเองเป็นเครื่องมือในการแสดงออกด้วย

1. ร่างกายสตรีในประวัติศาสตร์

ในประวัติศาสตร์แม้ร่างกายสตรีจะถูกเชิดชูในฐานะความงามที่สำคัญมีเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์จำนวนมากที่หลาย ๆ ครั้งเกิดการตั้งคำถามว่าการเชิดชูดังกล่าวเป็นจริงหรือไม่ จอห์น เบอร์เกอร์ (John Berger ค.ศ. 1926 - 2017) ในหนังสือเรื่อง *Ways of Seeing* นำจะเป็นหนึ่งในนักวิจารณ์คนแรก ๆ ที่ตั้งคำถามนี้ เบอร์เกอร์ยกตัวอย่างภาพเปลือยหรือภาพnuditéที่วาดกันมาในทุกยุคสมัยว่าอาจจะเป็นร่างเปลือยเพื่อการจ้องมองโดยผู้ชายและการจ้องมองนี้ไม่ใช่เพื่อความงามตามอุดมคติ แต่มีเรื่องของความต้องการทางเพศประกอบอยู่ด้วยอย่างชัดเจน (ชัยยศ อธิวัชรพันธ์, วริยา วงศ์สุริยนันท์ และนัทธมน เปรมสำราญ, 2562: 459) นอกจากเรื่องเพศร่างกายสตรีเป็นพื้นที่ที่มีการจัดระเบียบโดยกรอบทางสังคมวัฒนธรรมที่ครอบงำและควบคุมความประพฤติของแต่ละบุคคล การสร้างข้อกำหนดทางกายภาพที่เหมาะสมและสวยงามของผู้หญิงนั้นจริงแท้แล้วสร้างความเจ็บปวดทั้งร่างกายและจิตใจในตัว

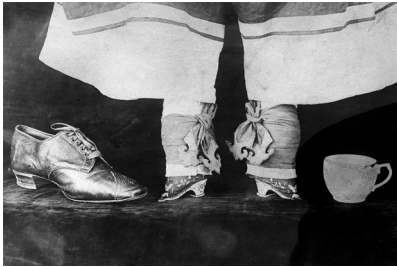
ตนของแต่ละคนหรือไม่ ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นในจิตใจอันเป็นผลมาจากประสบการณ์ทางร่างกาย นั้นมีที่มาจากกรอบทางสังคมวัฒนธรรมดังกล่าวหรือไม่

มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault ค.ศ. 1926-1984) ได้กล่าวไว้ว่าในช่วงยุคคลาสสิกระหว่าง คริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 ร่างกายมนุษย์นั้นสามารถเป็นวัตถุและเป้าหมายของอำนาจ มี หลักฐานมากมายในยุคนั้นที่บ่งบอกถึงการให้ความสำคัญแก่กายมนุษย์ ซึ่งเป็นกายที่สามารถ ถูกเชิดชก ถูกดัด หรือถูกจัดแต่ง ในหนังสือชื่อ มนุษย์จักรกลของ ลา เมทรี อธิบายเรื่อง ร่างกายกับการลดทอนจิตวิญญาณลงเป็นวัตถุและยังเป็นทฤษฎีว่าด้วยการฝึกหัดโดยมี จุดศูนย์กลางอยู่ที่แนวคิดเรื่อง “ความอ่านนอนสอนง่าย” นั้นหมายถึง ร่างกายที่อาจทำให้จำนน ต่ออำนาจ สามารถใช้สอยแปรรูป และทำให้สมบูรณ์แบบได้ มนุษย์ยนต์ซึ่งเป็นของเล่นที่นิยม กันมากในยุคนั้น โดยตัวมันเองแล้วมนุษย์ยนต์ยังเสมือนเป็นตุ๊กตาที่สามารถปรับท่วงท่าได้ แขนหักขาตามแต่ต้องการในทุกยุคทุกสมัยของสังคม “ความอ่านนอนสอนง่ายโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผู้หญิง” ทำให้ร่างกายผู้หญิงตกอยู่ในปวงของอำนาจสารพัด (ฟูโกต์, 2557: 7)

การปฏิบัติต่อร่างกายหลากหลายรูปแบบ เช่น ในยุโรปตะวันตกในศตวรรษที่ 19 ผู้หญิงชั้นสูง จำเป็นต้องใส่เครื่องรัดลำตัว ที่เรียกว่า “คอร์เซต” (corset) (ภาพที่ 1) ทำด้วยเหล็ก กระดุก ปลาวาฬ และขนหางม้า เพื่อให้เอวคอดกิ่วจนมีขนาดเล็กสวยงามอย่างในอุดมคติ หรือใน ประวัติศาสตร์จีนที่มาของการรัดเท้าดอกบัว (Foot binding) (ภาพที่ 2 และ 3) อันเป็นประเพณี รัดเท้าของผู้หญิงจีนโบราณ กล่าวกันว่าเมื่อเด็กหญิงชาวจีนที่มีอายุตั้งแต่ 5 ปีขึ้นไป จะเริ่ม ถูกมัดเท้าด้วยผ้าไหมหรือผ้าฝ้ายอย่างแน่นหนา เชื่อกันว่าสตรีที่มีเท้างามจะมีชีวิตความเป็น อยู่ที่ดี แต่ในทางกายภาพทำให้ผู้หญิงเหล่านี้เจ็บป่วยจนอาจจะเดินไม่ได้ต้องใช้ชีวิตอยู่บนที่ นั่งตลอดเวลา หรือตัวอย่างการสักและทำรอยแผลเป็นบนผิวหนัง การประดับริมฝีปากกลาง ด้วยแผ่นไม้ หรือการทำลวดลายบนผิวหนัง การสะกิดด้วยหนามจนเป็นแผลแล้วใส่ยางไม้ให้ อักเสบทำให้ผิวหนังเป็นตุ่มแผลเป็น เมื่อแผลหายเกิดลวดลายเป็นที่นิยมของคนหลายเผ่าของ สตรีแอฟริกัน (ภาพที่ 4) แม้ในยุคสมัยใหม่การเพาะกายของผู้หญิงในสหรัฐก็ยังส่งผลให้เกิด สภาพร่างกายที่เป็นความงามคล้ายคลึงกับร่างกายผู้ชายมากกว่าเป็นต้น ร่างกายมนุษย์นั้น ถูกสร้างและหล่อหลอมมาด้วยเงื่อนไขทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรมในแต่ละช่วงเวลา ของประวัติศาสตร์มนุษย์ (ปริตดา เฉลิเมฬา กอนันตกุล, 2541: 3-4)



ภาพที่ 1
การใช้คอร์เซตเพื่อบีบรัดเอวของผู้หญิงในคริสต์
ศตวรรษที่ 19



ภาพที่ 2
เท้าที่ผ่านการรัดของผู้หญิงชาวจีนโบราณ



ภาพที่ 3
เท้าที่ผ่านการรัดของผู้หญิงชาวจีนโบราณ



ภาพที่ 4
การทำลวดลายบนผิวหนังด้วยการสะกิดด้วย
หนามจนเป็นแผล

จากตัวอย่างที่กล่าวมาคงไม่สามารถปฏิเสธการสร้างคุณค่าลงไปบนร่างกายสตรี การครอบงำ ควบคุมความประพฤติ ความคิด และคุณค่าทางสังคม จารีต ที่ถูกปฏิบัติมาในประวัติศาสตร์ จวบจนปัจจุบัน

กล่าวโดยสรุปการสำรวจเชิงความคิดในประเด็นร่างกายสตรี และความเข้าใจคุณค่าแห่งความงามที่แลกมาด้วยความเจ็บปวดได้ถูกบันทึกไว้ในประวัติศาสตร์เกี่ยวกับร่างกายสตรีที่ถูกกดทับ ครอบงำ ควบคุม ด้วยกรอบอำนาจของจารีตทางสังคมตามตัวอย่างที่อ้างมาข้างต้น สะท้อนให้เห็นภาพโครงสร้างของร่างกายที่ผิดไปจากความงามตามธรรมชาติ และปรากฏให้เห็นร่องรอย โครงสร้างของร่างกายที่ถูกขีดจำกัด ถูกตรึงมัดด้วยอุปกรณ์ และจัดแต่งร่างกาย เพื่อแสดงสภาวะที่จำยอมและจำนนต่อบทบาททางเพศด้วยความว่อนนอนสบาย และปราศจากการโต้แย้งหรือข้อสงสัย บ่งบอกถึงสตรีที่ยอมเป็นเบี้ยล่างถูกกดขี่ให้ต้องจำนนและเป็นผู้ตามต่อแบบแผน ตามทัศนะของผู้วิจยสร้างสรรค์ในฐานะสตรีไทยยุคปัจจุบันที่รับผลกระทบต่อการร่างกายและความทรงจำด้วยการแทรกซึมผ่านกฎระเบียบวินัยและจารีตประเพณี การเข้ามาจัดการร่างกายจากภาพความทรงจำของเด็กนักเรียนผู้หญิงที่ถูกต้องตามกฎระเบียบของโรงเรียน การเป็นลูกหลานที่ว่อนนอนสบายต่อครอบครัว และเป็นเยาวชนแบบอย่างของสังคม การให้คุณค่าแก่ร่างกายแบบนี้ก็ไม่ต่างกับการลดทอนจิตวิญญาณลงเป็นวัตถุเฉกเช่นเดียวกัน

2. ศิลปินสตรีกับร่างกายของตนเอง

กระแสความคิดสตรีนิยมหรือเฟมินิสซึมในทางปรัชญา วรรณกรรม และกระแสสังคม ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1970 มาจนถึงปัจจุบัน ส่งผลให้ศิลปินสตรีหลายคนนำเสนอผลงานที่ทำทลายต่อขนบตามแบบแผนพื้นฐานของประวัติศาสตร์ศิลปะโลก ศิลปินสตรีจำนวนมากใช้ร่างกายของตนเองเป็นสื่อหรือพื้นที่ในการแสดงออกถึงประเด็นเกี่ยวกับเพศสภาพ ศิลปินเพอร์ฟอร์แมนซ์อย่าง มารินา อับราโมวิช (Marina Abramović เกิดปีค.ศ.1946 - ปัจจุบัน) กับผลงานชื่อ Imponderabilia (ภาพที่ 5 และ 6) ในปีค.ศ. 1977 มารินากับคู่รักคืออูลเย (Ulay) ยืนเปลือยประจันหน้าเข้าหากัน บริเวณตรงประตูทางเข้าแคบๆ ในนิทรรศการและบังคับให้ผู้ชมต้องเดินแทรกตัวผ่านระหว่างเรือนร่างอันเปลือยเปล่าของทั้งสองคน เพื่อเข้าไปสู่ห้องจัดแสดงผลงานซึ่งอยู่บริเวณด้านใน โดยผู้ชมต้องเลือกว่าจะหันหน้าไปหาใครหรือต้องสัมผัสกับร่างเปลือยของใครระหว่างอับราโมวิชและแฟนหนุ่ม การเข้าไปมีส่วนร่วมกับการแสดงของศิลปินเวลาผู้ชมพยายามแทรกตัวผ่านเข้าไป การโต้ตอบของความรู้สึกนี้จะผ่านร่างกาย

ของทั้งคู่กับพื้นที่แคบที่สามารถสัมผัสถึงแรงปะทะภายใน และท้ายที่สุดแล้วประสบการณ์ที่ว่านี้ ในประเด็นการตั้งคำถามเกี่ยวกับเพศสภาพของผู้หญิง-ผู้ชาย ในความสัมพันธ์ระหว่างความเป็นไปของร่างกายและจิตใจย้อนกลับมาถึงตัวผู้ชม



ภาพที่ 5

Imponderabilia, Marina Abramović, 1977.



ภาพที่ 6

Imponderabilia, Marina Abramović, 1977.

ผลงานของศิลปินเหล่านี้ช่วยสนับสนุนกระบวนการสตรีศึกษาด้วยการนำเสนอภาพของผู้หญิงและบทบาทที่พวกเธอถูกกำหนดให้แสดงในสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ กระบวนการเรียกร้องสิทธิสตรีทำให้เกิดการทบทวนสถานะความเป็นศิลปินรวมทั้งพื้นที่ทางวัฒนธรรมทั้งชายและหญิง ทำให้มีการหยิบยกผลงานของศิลปินหญิงในอดีตขึ้นมาศึกษากันใหม่ ซึ่งช่วยขยายรากฐานความเข้าใจในผลงานศิลปะให้กว้างขวางขึ้น รวมถึงทำให้สามารถยกระดับงานบางชิ้นที่ไม่เคยถูกพิจารณามาก่อน

ผลงานประติมากรรมของศิลปินอเมริกัน จูดี ชิคาโก (Judy Chicago) ชื่อ The Dinner Party หรือ “งานเลี้ยงอาหารมื้อค่า” (ภาพที่ 7 และ 8) เป็นการทำงานของกลุ่มศิลปินหญิง (ซึ่งเป็นลักษณะการทำงานตามประเพณี เช่น การรวมตัวกันทำกับข้าวยามมีงานเลี้ยงของเพศหญิง

และเป็นอีกมุมมองที่นอกเหนือไปจากความเป็นปัจเจกของเพศชาย) ผลงานชิ้นดังกล่าวถูก
 สร้างสรรค์ขึ้นระหว่างปีค.ศ. 1974 - 1979 ภายใต้การกำกับดูแลของซิดาโก การจัดแสดง
 ประกอบด้วยโต๊ะอาหารรูปทรงสามเหลี่ยมสำหรับ 39 ที่นั่ง แต่ละที่นั่งมีการเย็บปักถักร้อย
 ผืนผ้าสำหรับปูบนโต๊ะอาหาร รายละเอียดสิ่งทอนี้จารึกรายชื่อผู้หญิง ชื่อของศิลปินหญิง
 หรือนักเขียนหญิงในอดีตที่สำคัญของประวัติศาสตร์ เช่น อาร์เทมิเซีย เจนติเลสคิ (Artemi-
 sia Gentileschi) เอ็ดโมเนีย ลูวิส (Mary Edmonia Lewis) และ อะมีเลีย แอร์ฮาร์ด (Ame-
 lia Earhart) ฯลฯ โดยส่วนใหญ่จะเป็นคนที่เสียชีวิตไปแล้ว ยกเว้นจอร์เจีย โอคีฟ (Georgia
 O'Keeffe ค.ศ. 1887 -1986) เพียงคนเดียวที่ยังมีชีวิตอยู่ในขณะนั้น นอกจากนี้ยังมีนักเขียน
 และกวีอย่างเอมิลิดิคินสัน (Emily Dickinson) และเวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) รวม
 อยู่ด้วยบนโต๊ะอาหารที่จัดวางด้วยจานชามเซรามิกแต่ละใบ เป็นผลงานประติมากรรมรูป
 อาหารที่ถูกดัดแปลงให้มีรูปทรงคล้ายกับอวยวะเพศหญิง



ภาพที่ 7

The Dinner Party, Judy Chicago, 1979.

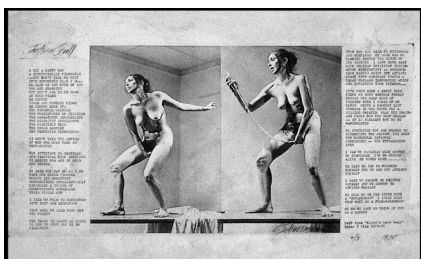


ภาพที่ 8

The Dinner Party, Judy Chicago, 1979.

ผลงานชิ้นนี้หมายความว่าถึงพื้นที่เฉพาะของเพศหญิงที่เพศชายไม่สามารถมีได้ นอกจากนี้ยังน่าจะหมายความว่าถึงพื้นที่แห่งความรู้สึกที่แตกต่างจากเพศชายด้วย สิ่งที่ได้จากรายละเอียดโครงสร้างภายในของโต๊ะอาหารรูปทรงสามเหลี่ยมอันทรงพลังเป็นประติมากรรมที่ประกอบขึ้นด้วยชิ้นส่วนของงานประดิษฐ์ประดอย งานหัตถกรรม และงานฝีมือที่เป็นตัวกำหนดบทบาทสถานะของผู้หญิง งานเหล่านี้ถูกจัดให้มีคุณค่าในทางสร้างสรรค์น้อยกว่างานจิตรศิลป์ การประเมินคุณค่าเท่ากับการใช้งานและทักษะในการสร้างวัตถุ หรือภาชนะเครื่องใช้ภายในบ้าน แต่การปรากฏตัวของพื้นที่เฉพาะแห่งนี้ ยิ่งตอกย้ำแหล่งกำเนิดของโครงสร้างและศูนย์กลางอำนาจของทุกสิ่งในโลกล้วนมาจากพื้นที่เฉพาะของสตรีเพศ ผลงานชุดนี้ชี้คาโกนำเสนอผ่านมิติแห่งการเฉลิมฉลองสิทธิมนุษยชน ความหวัง การเปลี่ยนแปลง และสากลนิยม

ในปีค.ศ. 1975 ผลงานของศิลปินหญิงชาวอเมริกัน แคโรลี ชนีแมนน์ (Carolee Schneemann ค.ศ. 1939 - 2019) กับผลงานแสดงสดที่มีชื่อว่า Interior Scroll (ภาพที่ 9 และ 10) ในนิทรรศการศิลปะ Women Here and Now ที่จัดขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองวันสตรีสากลของสหประชาชาติในนิวยอร์ก ศิลปินสวมเสื้อผ้าเตี้ยยศเข้าไปในบริเวณพื้นที่จัดงาน ก่อนที่จะปลดปล่อยเสื้อผ้าออกทีละชิ้นจนหมดแล้วขึ้นไปยืนเปลือยกายบนโต๊ะกลาง ใช้มือค่อย ๆ ดึงม้วนกระดาษยาวเหยียดออกจากอวัยวะเพศที่เธออ่านข้อความอันแสดงถึงถ้อยคำสั้น ๆ ที่ว่า “ความรู้” ซึ่งบ่งชี้ว่าอาณาบริเวณของพื้นที่ภายในร่างกายนี้เป็นแหล่งต้นกำเนิดความรู้ที่สำคัญสำหรับช่วงทศวรรษที่ 1970 การแสดงลักษณะนี้เป็นการที่ศิลปินสตรีแสวงหาพื้นที่และวัสดุหรือวัตถุที่ศิลปินชายไม่สามารถมีหรือใช้ในงานของตนเองได้ ประเด็นที่ว่าอวัยวะเพศ หรือช่องคลอดจึงเป็นแหล่งกำเนิดของทุกสิ่ง รวมถึงความรู้ด้วยจึงเป็นประเด็นของการท้าทายองค์ความรู้ที่ถูกกำหนดโดยผู้ชายและมาตรฐานงานศิลปะที่กำหนดโดยศิลปินชาย



ภาพที่ 9

Interior Scroll, Carolee Schneemann,
1975 -77.



ภาพที่ 10
Interior Scroll, Carolee Schneemann,
1975-77.

หลุยส์ บูชาร์ว (Louise Bourgeois เกิด ค.ศ.1911 - 2010) ศิลปินเชื้อสายฝรั่งเศส-อเมริกัน ผลงานของเธอหลายชิ้นมีรูปแบบเหนือจริง (Surrealism) ที่ใช้วิธีการถ่ายทอดความทรงจำในวัยเด็ก และปมปัญหาชีวิตที่ฝังรากลึกจากเหตุการณ์ในอดีตต่อการทำงานศิลปะของเธอตลอดชีวิต ผลงานส่วนใหญ่มีเนื้อหาหนักหน่วง เข้มข้น สื่อสารในประเด็นเกี่ยวกับชิ้นส่วนของร่างกายสตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งความรู้สึกภายในของร่างกายสตรีที่ชัดเจนมากกว่าการปรากฏของรูปลักษณ์หรือโครงสร้างทางกายภาพภายนอก

Janus Fleuri (ค.ศ.1968) (ภาพที่ 11 และ 12) เป็นประติกรรมที่แสดงถึงความเข้มข้นทางอารมณ์ความรู้สึกอย่างสูง ทำให้เห็นถึงความซับซ้อนและความปั่นป่วนของจิตใจที่ตกอยู่ภายใต้การครอบงำและความต้องการของร่างกาย โดยสังเกตจากเนื้อดินที่ปั้นเป็นโครงสร้างของเนินและก้อนเนื้อภายใน ด้วยลักษณะงานที่ศิลปินพยายามแผ่หรือพลิกกลับด้านให้เห็นความรุนแรงของความรู้สึกภายในที่ถูกตรึงแขวนไว้ด้วยชิ้นส่วนของสรีระจากอวัยวะเพศหญิง ซึ่งมีรูปลักษณ์ที่เห็นได้จากภายนอก (Bond, 1997: 70) แต่เป็นรูปลักษณ์ของความรู้สึกภายในราวกับวัตถุไวรัญญาของชิ้นส่วนเนื้อที่โดนชำแหละขายในโรงฆ่าสัตว์ ศิลปินยังได้แสดงให้เห็นสภาวะทางจิตและอารมณ์ที่ซ่อนอยู่ภายในออกมาด้วยความโกรธ ความกลัว และความโดดเดี่ยวที่ลงลึกไปถึงประเด็นเรื่องราวส่วนตัวและชีวิต พื้นผิวของวัสดุให้สัมผัสถึงความรู้สึกบางอย่างและเป็นความรู้สึกที่อาณาบริเวณที่หลากหลายมากกว่าจุดเดียว นอกจากนี้การ “ตัดส่วน” ร่างกายออกมาทำให้ความหมายของร่างกายที่สมบูรณ์หายไป หรือแค่อาณาบริเวณแห่งความรู้สึกเฉพาะเจาะจงเท่านั้น

จากผลงานที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าเมื่อร่างกายกลายเป็นวัตถุดิบในการทำงานศิลปะและเป็นเครื่องมือในการแสดงออกทางความคิดด้วยการนำเอาร่างกายของตัวเองออกเผชิญหน้าต่อผู้ชม การทำงานของศิลปินเหล่านี้ไม่ได้เป็นแค่เพียงการเติมเต็มความปรารถนาในการแสดงออกทางความคิดผ่านร่างกายของตนเองเท่านั้น หากแต่เป็นการใช้อาณาบริเวณของพื้นที่ทั้งหมดที่เชื่อมโยงประสบการณ์อันเป็นสากลของมนุษย์เพศหนึ่ง



ภาพที่ 11

Janus Fleuril, Louise Bourgeois, 1968.



ภาพที่ 12

Janus Fleuril, Louise Bourgeois, 1968.

3 ชิ้นส่วนและร่องรอยของร่างกาย

ในสังคมร่วมสมัยที่อุดมคติของร่างกายสมบูรณ์แบบดูเหมือนจะเสื่อมความสำคัญลง ร่างกายสตรีในฐานะ “ชิ้นส่วนของร่างกาย” ที่ถูกตัดแยก (fragmented) ออกมาและร่องรอยของร่างกายส่วนต่างๆ ที่มีปฏิสัมพันธ์กับวัสดุมีความสำคัญในส่วนนี้จะเป็นการศึกษาผลงานศิลปะที่ใช้ “ร่างกายเพื่อสร้างร่องรอย” หรือ “การสร้างชิ้นส่วนของร่างกาย” ในผลงานของศิลปินหญิง 3 ท่าน ที่ได้ชื่อว่าสร้างผลงานที่โดดเด่นทั้งในเชิงรูปแบบและความคิด

3.1 ร่องรอยของร่างกาย

จานีน อันโทนี (Janine Antoni เกิด ค.ศ. 1964 - ปัจจุบัน)

งานของจานีน อันโทนี เป็นหนึ่งในงานของศิลปินที่เริ่มสร้างงานกันในช่วงปี ค.ศ. 1980 - 1990 ลักษณะเด่นของงานเธอคือการเลือกวัสดุที่ไม่ได้มีแค่ความหมายจบลงในตัวเองเท่านั้น แต่เป็นวิธีที่เธอพาตึงไปถึงประเด็นทางวัฒนธรรมและประเด็นที่เป็นเรื่องส่วนตัวของเธอเอง

วัสดุอย่างเช่น ช็อกโกแลต สบู่ ไขมัน ที่แม้จะพบได้ทั่ว ๆ ไป แต่เมื่อมาอยู่ในรูปทรงใหม่ก็ให้ความหมายใหม่ ๆ ปรากฏขึ้นเสมอ อันโทนีมักสร้างรูปทรงให้กับวัสดุเหล่านี้ด้วยการใช้ร่างกายของเธอเองและสถานการณ์ที่เฉพาะเจาะจง ทั้งการใช้ร่างกายทั้งตัว หรือใช้กระบวนการจากร่างกาย เช่น การแตะ การเลีย แล้วทิ้ง “ร่องรอย” จากกระบวนการดังกล่าวเอาไว้ในผลงาน

ในผลงานชื่อ Gnow (ค.ศ. 1992) (ภาพที่ 13 และ 14) เธอเปลี่ยนกิจวัตรประจำวันอย่างการกัดหรือแตะ (gnaw) ให้กลายเป็นกระบวนการที่เปลี่ยนก้อนช็อกโกแลตและก้อนไขมันรูปลูกบาศก์หนัก 600 ปอนด์ (ประมาณ 272 กิโลกรัม) รูปลูกบาศก์ทั้งพาดพิงถึงงานของมินิมัลลิสต์ (Minimalist) ที่มาก่อนหน้าเธอและยังมีความหมายแฝงแบบรูปทรงอุดมคติที่ถือว่าสมบูรณ์แบบที่สุดที่คิดกันมาตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์ ดังนั้นจึงจะมีความหมายเป็นผู้ขยายแฝงอยู่ด้วย รูปทรงอุดมคตินี้เมื่อเป็นวัสดุแบบช็อกโกแลต อันเป็นขนมที่ผู้หญิงบริโภคมากกว่าผู้ชายและไขมันที่ก็เป็นองค์ประกอบของร่างกายผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย จากข้อเท็จจริง เช่น หน้าอกและสะโพกของเพศหญิงมีไขมันเป็นส่วนประกอบสำคัญ เป็นต้น การกัดแทะทำให้รูปลูกบาศก์เสียหายไป นอกจากนี้การที่ไขมันจะทรุดตัวลงเมื่อจัดแสดงไปสักระยะหนึ่งทำให้มีความหมายเรื่องการเสื่อมสลายตามมาด้วย (Buskirk, 2005: 137)



ภาพที่ 13
Gnow, Janine Antoni, 1992.



ภาพที่ 14
Gnow, Janine Antoni, 1992.

อันโทนีกล่าวว่า “*I can only bite the cube in a certain way because of the relationship of my body to that form*” เพราะก้อนไขมันมีขนาดใหญ่แตกต่างจากอาหารหรือขนมชิ้นเล็กๆ ที่เรารับประทานในชีวิตประจำวัน ปกติเราใช้วิธีหยิบขนมชิ้นนั้นเข้าปาก แต่การนั่ง ยืน ก้ม เงย หรือจัดทำทางของร่างกายเพื่อแทะก้อนไขมันนี้ให้ได้ จึงเท่ากับมีร่องรอยของร่างกาย เธอได้หลงเหลืออยู่บนก้อนวัสดุดังกล่าวด้วย นอกเหนือจากแค່รอยฟันที่เหลืออยู่บนก้อนไขมัน แต่เป็นร่องรอยการเคลื่อนไหวของร่างกายที่มองไม่เห็น ชวนให้เราคาดเดาว่าเธออยู่ในท่าใด ในขณะที่ฝ่ากรอยฟันบางรอยที่เฉพาะเจาะจงเอาไว้

เธอยังกล่าวด้วยว่า “*I’m convinced the viewer won’t have an experience unless I’ve had an experience*” (Martha Buskirk, 2005: 139) ซึ่งตอบย้ำว่า “วิธี” หรือ “กระบวนการ” ในการสร้างสรรค์ของเธอนั้นสำคัญยิ่ง วิธีดังกล่าวก็คือการใช้ร่างกายของเธอมิปฏิสัมพันธ์กับวัสดุแบบเฉพาะเจาะจง นอกจากนี้ อันโทนีนำช็อกโกแลตและไขมันส่วนที่ได้มาจากการกัด มาสร้างเป็นกล่องช็อกโกแลตรูปหัวใจและลิปสติคจัดแสดงในกล่องกระจกพร้อมกับก้อนช็อกโกแลตยี้ความหมายของวัสดุนี้กับความเป็นผู้หญิง

ในผลงานชื่อ Eureka (ค.ศ. 1993) (ภาพที่ 15) อันโทนีใส่ไขมันลงไปจนเต็มอ่างอาบน้ำ เธอลงไปนอนในอ่างทำให้ไขมันไหลล้นออกมา เมื่อเธอลุกขึ้นปล่อยร่องรอยของร่างกายเอาไว้ เธอนำไขมันที่ไหลล้นออกมาไปทำสบู่ ที่มีขนาดหรือความกว้างเฉพาะเท่าตัวเธอ (การที่ผลงานนี้ใช้ชื่อว่า Eureka ก็เพื่อพาดพิงไปยังถ้อยคำที่อาร์คิมิดีสร้องออกมาตอนค้นพบเรื่องความกว้างเฉพาะ)

(Martha Buskirk, 2005: 142)



ภาพที่ 15

Eureka, Janine Antoni, 1993.

ประเด็นสำคัญคือไม่ใช่การเลือกวัสดุที่เฉพาะเจาะจงที่ทำงานมีความหมายเฉพาะ แต่เป็นวิธีที่เธอใช้วัสดุเหล่านั้น การปรากฏตัวของวัสดุเหล่านั้นที่สำคัญ ช็อกโกแลตและไขมันพาดพิงถึงเรื่องเพศสภาวะของศิลปิน นอกจากนี้ยังมีบริบทของศิลปินขายยุคก่อนหน้าเธอเป็นฉากหลังให้การสื่อความของงานชิ้นนี้อีกด้วย

การเลือกวัสดุและการใช้ร่างกายของ जानิน อันโทนีทำให้งานของเธอสื่อสารถึงประเด็นเรื่องเพศสภาพหรือความเป็นเพศหญิงได้อย่างมีนัยสำคัญ วัสดุอย่างช็อกโกแลตไหลข้ามโซนจากการเป็นของกินเล่นมาเป็นวัสดุในการสร้างงานศิลปะให้ความหมายของเพศหญิงกับการกินขนม การกัดแทะเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่ศิลปินใช้ร่างกายของเธอปะทะกับวัสดุโดยตรง ร่องรอยที่หลงเหลืออยู่เป็นทัศนธาตุที่แปลกใหม่ วัสดุอย่างช็อกโกแลตที่ค่อย ๆ เสื่อมสภาพและยุบตัวลงเมื่อจัดแสดงไปถึงระยะเวลาหนึ่งเป็นเช่นเดียวกันกับก้อนไขมันที่เธอใช้ เฉพาะกรณีของก้อนไขมันนั้นแน่นอนว่ายังพาดพิงถึงก้อนไขมันบนเก้าอี้ในงานของโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys ค.ศ. 1921-1986) ที่ยุบตัวลงตามสภาพเช่นกัน

3.2 ชิ้นส่วนของร่างกายกับความทรงจำ

จิฮะรุ ชิโอะตะ (Chiharu Shiota เกิด ค.ศ.1972 - ปัจจุบัน)

จิฮะรุ ชิโอะตะ เป็นศิลปินหญิงชาวญี่ปุ่นเป็นที่รู้จักกันดีกับผลงานสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหายุ่งเกี่ยวกับความทรงจำอันเจ็บปวดจากในอดีต ตามทัศนะของชิโอะตะกล่าวไว้ว่า สีแดงนั้นเหมือนสีของเลือดที่หล่อเลี้ยงร่างกายให้ทุกอย่างกลับมามีชีวิตใหม่และตามตำนานความเชื่อของคนญี่ปุ่นจะมีด้ายแดงที่มองไม่เห็นผูกมัดเชื่อมโยงนิ้วมือ มีหน้าที่ดึงและยึดโยงให้มาพบกันในวันหนึ่งเพื่อกำหนดหรือสื่อสารให้คนที่จากไปเหล่านั้นได้มาพบกันอีกครั้ง (Nanjo Fumio, 2019: 26)

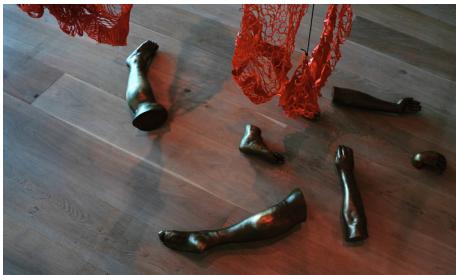
ในผลงานชื่อ Out of My Body (2019) (ภาพที่ 16, 17 และ 18) ชิโอะตะจัดเรียงประติมากรรมที่จำลองถอดพิมพ์แขนและขาของเธอเอง วางชิ้นส่วนของร่างกายลงบนพื้นกระจายไปทั่วบริเวณ รวบรวมกับแขนขาที่ตัดส่วนต่างๆ แยกออกจากกัน ด้านบนเชื่อมต่อด้วยเส้นผ้าทำจากหนังวัวย้อมสีแดงที่ถูกตัดหรือกรีดให้เป็นรูปทรงเหมือนตาข่ายห้อยลงมาจากเพดาน ภายในบริเวณนิทรรศการยังมีวัตถุข้าวของขนาดเล็กที่ศิลปินเก็บสะสมไว้ เช่น ตุ๊กตาไม้ โต๊ะ แก้ว ด้ว เตียง และเฟอร์นิเจอร์เครื่องใช้ภายในบ้านขนาดจิ๋วที่ถูกยึดติดกับเส้นด้ายสีแดงและสีดำ นำมาวางจัดเรียงรายบนพื้นในบริเวณห้องจัดแสดงเดียวกันกับชิ้นส่วนที่ถูกหล่อพิมพ์จากร่างกายของเธอ ทำให้คิดไปได้ว่าความเชื่อในตำนานด้ายแดงที่มองไม่เห็นยังคงทำหน้าที่ยึดโยง และหล่อ

เลี้ยงร่างกายให้มีชีวิตขึ้นมาใหม่นั้น แต่ในทางกลับกันเส้นใยของการร้อยด้ายแดงที่เกี่ยวข้องซับซ้อนเป็นจำนวนมากกลับให้ความรู้สึกตึงเครียด อึดอัด เหมือนร่างกายได้ถูกอำนาจแห่งกฎระเบียบทางวัฒนธรรมบางอย่างเข้ามาควบคุมยึดเหนี่ยวไว้อย่างแนบแน่น ยิ่งตอกย้ำความเจ็บปวดที่ไม่สามารถหาทางออกได้ง่าย ศิลปินจึงใส่อะไรบางอย่างแห่งปมพันนาการความทรงจำในวัยเด็กที่แตกสลาย แขนและขาในฐานะชิ้นส่วนของร่างกายจึงบ่งชี้ความทรงจำที่มีต่อพื้นที่เฉพาะเจาะจง พื้นที่ที่ศิลปินเคยได้รับความเจ็บปวด หรือมีความทรงจำที่ไม่สวยงามนัก



ภาพที่ 16

Out of My Body, Chiharu Shiota, 2019.



ภาพที่ 17

Out of My Body, Chiharu Shiota, 2019.



ภาพที่ 18

Out of My Body, Chiharu Shiota, 2019.

"The mind and body become detached from each other, and I am no longer able to put a stop to these uncontrollable emotions. I lay my own body out in scattered pieces, and have a conversation with it in my mind. Somehow, I understand that this is what the act of connecting my body to these red threads is about. The act of expressing these emotions and giving them a form always also involves the soul being destroyed."

จิโอะตะ กล่าวถึงร่างกายในนิทรรศการนี้โดยสรุปใจความได้ว่า "กายและจิตของฉันแยกออกจากกันและฉันไม่สามารถหยุดยั้งความรู้สึกที่ควบคุมไม่ได้นี้ ฉันวางร่างลงไปเป็นเสี้ยวส่วน และสนทนากับร่างกายในจิตตัวเอง น่าจะเป็นเหตุนี้เองที่ทำให้เกิดความเข้าใจว่าร่างกายและเส้นด้ายสีแดงเหล่านี้เชื่อมโยงเข้าด้วยกัน การแสดงออกและสร้างรูปของอารมณ์เหล่านี้เกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณที่ถูกทำลายอยู่ตลอดเวลาเสมอๆ" (Nanjo Fumio, 2019: 90)

และยังกล่าววัตถุที่เกี่ยวข้องกับความทรงจำอีกว่า

"To have a secret place all one's own: old weighing scales, rusty wheels, old dolls, stones, nuts, model houses from the old East Germany, and some seventy or so small bottles that I picked up the other day. This is the sort of junk that fills my atelier. These objects coexist with me, in my atelier. Quite by accident, in the midst of the everyday, they continue to move me."

"ในพื้นที่ลับของคนคนหนึ่ง ข้าวของไม่ว่าจะเป็น เครื่องชั่งน้ำหนักเก่า ล้อขึ้นสนิม ตุ๊กตาเก่า ๆ ก้อนหิน ถั่ว บ้านจำลองจากอดีตเยอรมันตะวันออก และขวดเล็ก ๆ เจ็ดสิบกว่าขวด หรือประมาณนั้นที่ฉันหยิบมาวันก่อน โดยเหตุบังเอิญในวันที่ปกติ ข้าวของที่เป็นขยะที่เต็มสตูดิโอพวกนี้ยังคงให้แรงบันดาลใจแก่ฉันได้" (Nanjo Fumio, 2019: 97)

นอกเหนือจากวัตถุที่เธอสะสม ศิลปินหล่อแขนและขาของตัวเองเพื่อจัดแสดงในฐานะชิ้นส่วนของสรีระตนเองที่แสดงถึงอาณาบริเวณที่มีความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ภายในที่บ่งบอกถึงความทรงจำและบทบาทของอาณาบริเวณร่างกายสตรีในฐานะวัตถุ ผืนผ้าทำจากหนังวัวย้อมสีแดง ที่ถูกนำมากริดเป็นริ้วเมื่อแขวนลอยขึ้นน้ำหนักของผ้าดึงให้ริ้วเหล่านี้แยกออกจากกัน ลักษณะของการแขวนที่ไม่มีระเบียบรวมกับชิ้นส่วนของแขน มือ เท้า กระจกระบายออกจากกัน ไม่มีองค์ที่สมบูรณ์

ขึ้นส่วนร่างกายของศิลปินในกรณีนี้สื่อประเด็นเรื่องความทรงจำและความเจ็บปวดของผู้หญิง
ลักษณะของวัสดุต่างๆ การจัดแสดงสะท้อนประเด็นอย่างชัดเจน ขึ้นส่วนของร่างกายที่
กระจัดกระจายไม่ได้สื่อความถึงร่างกายของเธอแบบครบองค์สมบูรณ์ แต่ดูจะเป็นจุดเน้นหรือ
เป็นอาณาบริเวณที่ร่างกายเกิดความรู้สึกกับวัตถุแห่งความทรงจำในช่วงเวลาหนึ่ง การนำ
ประสบการณ์หรือความทรงจำส่วนบุคคลออกมานำเสนอนี้ให้ผลในทางเชิงชวนให้เกิดความ
ทรงจำร่วมกับผู้ชม

3.3 ขึ้นส่วนของร่างกายกับพื้นที่ว่าง

จูเลีย ราฟ (Julie Rrap เกิด ค.ศ.1950 - ปัจจุบัน)

จูเลีย ราฟ เริ่มสร้างงานในช่วงกลางทศวรรษที่ 70 ในออสเตรเลีย ลักษณะเด่นในงานของราฟ
ใช้ขึ้นส่วนร่างกายสร้างพื้นที่ว่างในการสร้างงานศิลปะหลากหลายรูปแบบ ทั้งที่เป็น
ประติมากรรม ภาพถ่าย วิดีโอ และงานศิลปะจัดวาง

ในผลงานชื่อ Vital Statistics (ค.ศ.1997) (ภาพที่ 19, 20 และ 21) เป็นงานประติมากรรมที่
แสดงพื้นที่ว่างของผู้หญิง โครงสร้างของพื้นที่ว่างเชิงบวกและลบ (positive-negative space)
โดยใช้รูปธรรมของร่างกายสร้างปฏิสัมพันธ์กับนามธรรมของพื้นที่ว่าง รูปทรงที่เกิดขึ้นเป็นการ
หล่อจากร่างกายโดยตรงด้วยวิธีการถอดพิมพ์จากซิลิโคนยางและไฟเบอร์กลาส เน้นความ
สำคัญผ่านร่องรอยของร่างกายภายใน และผู้ชมสามารถเข้าถึงและสัมผัสร่องรอยของเธอใน
แม้พิมพ์ยางที่ถูกประทับอย่างมีความละเอียดสูงจนมีร่องรอยของผิวหนัง (Bond, 1997: 51)



ภาพที่ 19

Vital Statistics, Julie Rrap, 1997.



ภาพที่ 20
Vital Statistics, Julie Rrap, 1997.



ภาพที่ 21
Vital Statistics, Julie Rrap, 1997.

การใช้ชิ้นส่วนของร่างกายเป็นการต่อต้านแนวคิดทั่วไปของสังคมที่ชื่นชมร่างกายที่สมบูรณ์แบบในวัฒนธรรมที่บูชารูปทรงสมบูรณ์แบบเป็นสิ่งปกติ ร่างกายที่ถูกตัดส่วนออกมาจะถูกพิจารณาว่า “น่าเกลียด” การนำเสนอร่างกายที่ถูกตัดส่วนออกมานี้เป็นการใช้ร่างกายตัวเองในฐานะวัตถุเพื่อการสร้างสรรค์และนำเสนอสปิริตแบบเฟมินิสต์ ส่วนการที่ศิลปินมักจัดแสดงร่วมกับการใช้ภาพถ่ายและวิดีโอเป็นการนำเสนอสปิริตแบบเฟมินิสต์ที่ใช้สื่อที่มีบทบาททำให้ผู้หญิงกลายเป็นวัตถุ (Objectified) กรณีนี้ศิลปินพาดพิงโดยตรงถึงสื่อทั้งสองประเภทที่นำเสนอร่างกายของผู้หญิงในฐานะวัตถุเพื่อการบริโภค เช่น การถ่ายภาพนู้ดเพื่อการตีพิมพ์หรือ

การถ่ายทำภาพยนตร์สำหรับผู้ใหญ่ที่ย้ำถึงร่างกายผู้หญิงที่รองรับการกระทำของเพศชายและผู้ชมเพศชาย ผู้หญิงกลายเป็นวัตถุที่มีสภาพเป็นสินค้าเพื่อการบริโภคโดยที่ยอมรับกันโดยทั่วไปในสังคมว่าทำได้ ศิลปินจึงอาจจะยากท้าทายความคิดนี้หรือกระตุ้นให้ผู้ชมว่าอย่ารับความคิดเรื่องการทำให้ผู้หญิงให้เป็นวัตถุง่ายเกินไป (Lynn, 2007-2008: 400-408)

ภาพเผยให้เห็นกระบวนการสร้างงานศิลปะด้วยการปล่อยพื้นที่ negative space ของร่างกายตัวเองให้กลายเป็นงานเหมือนกับร่างเทียมของตัวเองที่ตัวศิลปินทำหน้าที่เป็นช่างภาพ นางแบบที่สวมใส่เสื้อผ้า ถอดเสื้อผ้า และโผล่ท่า หรือไม่โผล่ท่าเหมือนในสื่อโฆษณา แม้จะเห็นชัดว่าเป็นร่างของศิลปิน แต่ด้วยการใช้สื่อหลายประเภททำให้ไม่ใช่เป็นแค่การนำเสนอร่างตัวเอง แต่เป็นการนำเสนอร่างเทียม ที่นักวิจารณ์เรียกว่า “ร่างที่สอง”

4 สรุปประเด็นและความสำคัญของชิ้นส่วนของร่างกายสตรี

จากการศึกษาความสำคัญของชิ้นส่วนร่างกายสตรีในฐานะวัตถุสำหรับศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงจำนวน 3 คน ด้วยวิธีการพิจารณาวิธีในการสร้างสรรค์ การใช้วัสดุและการจัดแสดงร่วมกับวัตถุอื่น ๆ และลักษณะการจัดแสดง ผลการศึกษาพบว่าศิลปินที่สร้างร่องรอยของร่างกายด้วยการเลือกวัสดุที่มีความหมายเฉพาะเจาะจงแล้วใช้กระบวนการสร้างสรรค์จากกิจกรรมกัดแทะด้วยปากของศิลปินให้ความหมายในเชิงการตั้งคำถามถึงบทบาทของทั้งสองเพศ ประเด็นนี้เห็นได้ชัดในงานของจานีน อันโทนี

ในประเด็นถัดมาร่องรอยของร่างกายและชิ้นส่วนของร่างกายศิลปินหญิงถูกใช้เพื่อนำเสนอประสบการณ์และความทรงจำส่วนตัวที่มีศักยภาพ บ่งชี้ชักชวนผู้ชมให้พิจารณากลายเป็นความทรงจำร่วมของตนเองหรือขยายความไปไกลกว่านั้นคือ กลายเป็นความทรงจำร่วมของสังคมที่เชื่อมโยงพื้นที่ของเวลาและข้อกำหนดบางประการที่ยึดโยงไม่เพียงแต่ร่างกายแต่ยังฝังลึกในระดับจิตใจอีกด้วย ประเด็นนี้เห็นได้ชัดในงานของจิสซู จิโอะตะ

ในประเด็นของการพาดพิงไปถึงเรื่องเพศสภาวะ การที่ร่างกายของผู้หญิงถูกทำให้เป็นวัตถุเพื่อการบริโภคและการนำเสนอร่องรอยของร่างกายผ่านพื้นที่ว่างเชิงลบเห็นได้ชัดในงานของจูเลีย ราฟ

แนวคิดที่มีต่อความสัมพันธ์ระหว่างร่องรอยของร่างกายและชิ้นส่วนของร่างกายกับวัสดุถูกตั้งคำถามขึ้นถึงสถานะของศิลปป็นสตรีกับโครงสร้างของร่างกายที่ผิดไปจากความงามแบบที่คาดหวังกันในสังคม การจัดแต่งหรือแยกชิ้นส่วนร่างกายเพื่อแสดงสภาวะจำนนต่อบทบาททางเพศ ความเป็นจริงของร่างกายที่ถูกควบคุมด้วยอาณาบริเวณของพื้นที่ การรองรับกักเก็บความทรงจำที่เปี่ยมล้นไปด้วยความรู้สึกในชีวิต ถูกกลไกต่างๆ ทางสังคมหล่อหลอมและแทรกซึมผ่านชิ้นส่วนของร่างกายนั้นไม่ต่างกับวัตถุที่มีศักยภาพเป็นเครื่องมือในกระบวนการคิดและทำงานศิลปะที่สำคัญในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

- ชัยยศ อิชฎีวรพันธ์, วรียา วงศ์สุริยนันท์และนันทมน เปรมสำราญ. (2562). ร่างที่ไร้อาภรณ์. PRIMAVERA: 75 years of Contemporary Art from The Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. กรุงเทพฯ: ทวีวัฒนาการพิมพ์.
- ฟูโกต์, มิแชล. (2558) ร่างกายได้บงการ ปฐมบทแห่งอำนาจในวิถีสสมัยใหม่. แปลโดย ทองกร โกศธรรม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิเพื่อการศึกษาประชาธิปไตยและการพัฒนาโครงการจัดพิมพ์ คบไฟ.
- ปรีดา เจลิมเฝ้า กอนันตกุล. (2541). เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา. กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยา และมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- Bond, Anthony. (1997). "Body: Exploring the Human Body in Western Art from 1862 to the Present." Melbourne: Vaughan Printing.
- Buskirk, Martha. (2005). The Contingent Object of Contemporary Art :The MIT Press
- Cobosocial. (2020). Chiharu Shiota: Presence in Absence, Accessed July 22. Available from <https://www.cobosocial.com/dossiers/chiharu-shiota-presence-in-absence>
- Lynn, Victoria. (2020). "Body Double." Museum of Contemporary Art, Sydney. 2007-2008. Accessed July 22. Available from http://www.julierrap.com/sites/default/files/Victoria_Lynn_Volume_1_2012.pdf
- Nanjo Fumio. (2019). The Soul Trembles. Japan: Mori Art Museum.

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 Pikabu. (2020). *History of the Corset*. Accessed July 20. Available from https://pikabu.ru/story/kak_oni_dyishali_2414580
- ภาพที่ 2 Haabet. (2020). *Facts About The History Of Chinese Foot Binding*. Accessed July 4. Available from <https://www.flickr.com/photos/haabet/19924604661>
- ภาพที่ 3 Guff. (2020). *The History Of Chinese Foot Binding* , Accessed July 4, 2020, Available from <https://guff.com/the-last-woman-to-follow-chinas-1000-year-old-foot-binding-tradition-reveals-its-damage>
- ภาพที่ 4 Afrikanhistory. (2020). *TRIBAL (FACIAL AND BODILY) MARKS IN AFRICAN CULTURE*. Accessed July 4. Available from <https://afrikanhistory.com/tribal-facial-and-bodily-marks-in-african-culture>
- ภาพที่ 5 Cobo social. (2020). *Art Advisor & Collector Marta Gny's Top Picks - Art Basel 2017*. Accessed July 25. Available from <https://www.cobosocial.com/dossiers/collector-marta-gnyps-top-picks-art-basel-2017/>
- ภาพที่ 6 Adrianheathfield. (2020). *Liquid Knowledge*. Accessed July 25. Available from <https://www.adrianheathfield.net/project/liquid-knowledge>.
- ภาพที่ 7 และ 8 Chicago, Judy. (2020). *The Dinner Party (1974-79)*. Accessed July 22. Available from <https://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-art-work>
- ภาพที่ 9 Sartle. (2020). *Interior Scroll*. Accessed July 27. Available from <https://www.sartle.com/artwork/interior-scroll-carolee-schneemann>
- ภาพที่ 10 4columns. (2020). *Carolee Schneemann*. Accessed July 27. Available from <http://www.4columns.org/deitcher-david/carolee-schneemann>
- ภาพที่ 11 Moma. (2020). *Louise Bourgeois*. accessed July 10. Available from <https://www.moma.org/collection/works/110573>.
- ภาพที่ 12 Artsy. (2020). *Louise Bourgeois: I Have Been to Hell and Back*. Accessed July 10. Available from <https://www.artsy.net/show/moderna-museet-louise-bourgeois-i-have-been-to-hell-and-back>
- ภาพที่ 13 และ 14 Antoni, Janine. (2020). *Eureka*. Accessed July 10. Available from <http://www.janineantoni.net/#/eureka/>

ภาพที่ 15 Antoni, Janine. (2020). *Gnaw*. Accessed July 10. Available from <http://www.janineantoni.net/#/gnaw/>

ภาพที่ 16 Cobo social. (2020). *Chiharu Shiota: Presence in Absence*, Accessed July 22. Available from <https://www.cobosocial.com/dossiers/chiharu-shiota-presence-in-absence>

ภาพที่ 17 และ 18 ออมลิลี ปานดำรงค์. (2019).

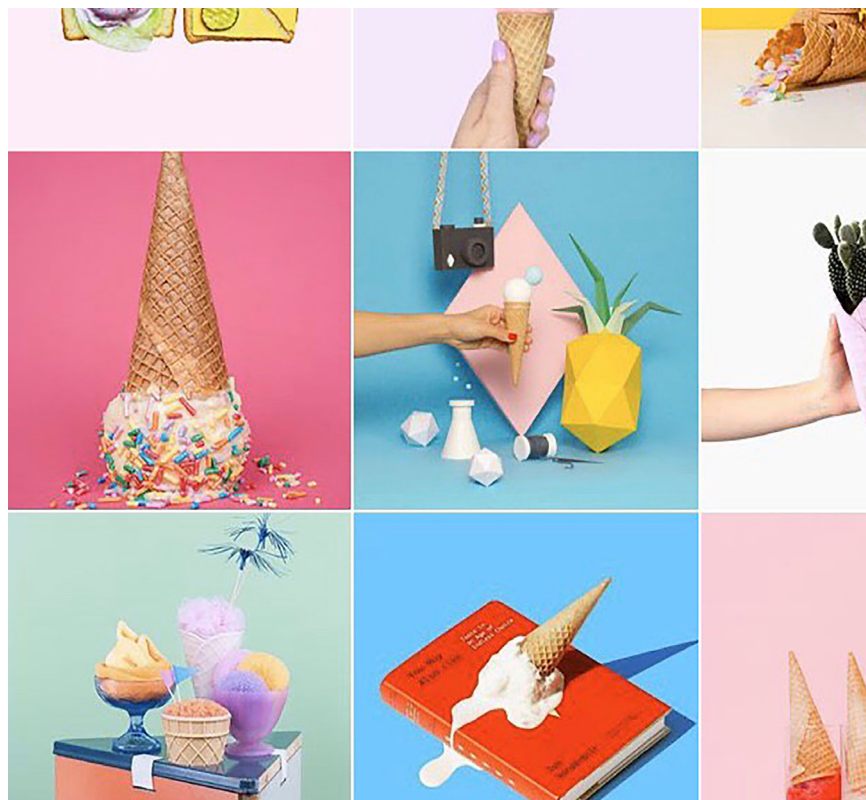
ภาพที่ 19, 20 และ 21 Rap, Julier. (2020). *Vital Statistics*. Accessed July 22. Available from <http://www.julierrap.com/work/vital-statistics>

วิธีการสื่อสารแนวความคิดผ่านภาพบนอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

Communicating Method of the Museum of Ice Cream's Concept through Social Photo Sharing on Instagram

ลักษณ นวลปลื้ม Luksamon Kamolpluem

นักศึกษาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : August 31, 2020 Revised : September 20, 2020 Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอรูปแบบและวิธีการสื่อสารแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม (Museum of Ice Cream) ประเทศสหรัฐอเมริกา ผ่านรูปภาพที่ปรากฏบนแพลตฟอร์ม (Platform) อินสตาแกรม (Instagram) อย่างเป็นทางการของพิพิธภัณฑ์ ภายใต้ชื่อบัญชีผู้ใช้งานว่า @museumoficecream โดยการศึกษาและวิเคราะห์จากรูปภาพที่ปรากฏบนอินสตาแกรมดังกล่าวตลอดช่วงปี ค.ศ. 2016 ร่วมกับคำบรรยายใต้ภาพ เนื่องจากเป็นช่วงระยะเวลาสำคัญในการสร้างรากฐานที่มั่นคงแก่อัตลักษณ์องค์กร ผลการศึกษาพบว่า พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมใช้กลวิธีการสื่อสารที่สำคัญ 3 ประการ ในการสร้างความเข้าถึงสารแก่ผู้ชม ได้แก่ การหยิบยืม การ

เน้นย้ำ และการชี้แนะ ส่งผลให้กลุ่มภาพต่าง ๆ ในอินสตาแกรม สามารถสื่อความหมายได้ในหลายประเด็น และพบสัญญาณมากกว่าหนึ่งภายในรูปเดียวกัน วิธีการดังกล่าวสร้างความง่ายต่อการเข้าถึง นำมาซึ่งการดึงดูดผู้คนเชื่อมโยงสู่ผู้คนได้ในหลากหลายวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้ อินสตาแกรมดังกล่าวจึงสามารถเพิ่มยอดผู้ติดตามจำนวนมากได้ในระยะเวลาไม่นาน อันเป็นประโยชน์ในการนำไปปรับใช้เพื่อพัฒนาการสื่อสารแนวคิดของสถาบัน และหรือหน่วยงานอื่น ๆ ต่อไป

คำสำคัญ พิพิธภัณฑสถานไอศกรีม / อินสตาแกรม / การเล่าเรื่อง / รูปภาพ / สัญญาณ

Abstract

This article aims to studying and analyzing the way of communication in the Museum of Ice Cream's concept in the United States of America through social photo sharing on Instagram in the account of @museumoficecream. The study covers photos all of the year 2016, including captions. The result of the study showed that there are 3 methods to communicate the viewer understand the concept: Borrowing, Repeat and Guidance. The result in these methods, each group of photos can show various issues from concept and there are more than one sign in each photo. Moreover, it can connect person to person in any culture because it easily to joy in. So this Instagram has been following by many viewers in a short time. In conclusion, other institutions can use this method to apply for promoting period of there organization.

Keywords Museum of Ice Cream / Instagram / Storytelling / Photo / Sign

บทนำ

นับตั้งแต่กลางทศวรรษ 2000 เมื่อการเข้าถึงอินเทอร์เน็ตกลายเป็นเรื่องสามัญในชีวิตประจำวันของผู้คนจำนวนมาก โซเชียลมีเดีย (Social Media) จึงได้ก้าวเข้ามามีบทบาทสำคัญในฐานะ “พื้นที่สาธารณะ” ที่เอื้อประโยชน์เพื่อการแบ่งปันข้อมูลข่าวสารและการสานสัมพันธ์ระหว่างผู้คนในสังคมบนโลกออนไลน์ ซึ่งเทคโนโลยีดังกล่าว ไม่เพียงเป็นที่นิยมในกลุ่มปัจเจกชนเท่านั้น หากแต่คุณสมบัติการใช้งานของสื่อสังคมออนไลน์นี้ยังได้พัฒนาให้เกิดความเป็นไปได้ใหม่ ๆ (บอยด์, 2561: 21-29) กระทั่งกลายเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่นำไปสู่การสร้างเครือข่ายในสังคม คุณสมบัติการใช้งานของโซเชียลมีเดียได้ตอบรับกับความต้องการใช้เพื่อประโยชน์ทางการตลาด และการประชาสัมพันธ์ของทั้งหน่วยงานจากภาครัฐและเอกชน อันส่งผลให้เกิดการนิยมใช้งานอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน

อินสตาแกรม (Instagram) เป็นแพลตฟอร์ม (Platform) หนึ่งในโซเชียลมีเดีย (Social Media) ซึ่งมีลักษณะการใช้งานที่เกี่ยวข้องกับรูปภาพและวิดีโอ กล่าวคือเป็นแพลตฟอร์ม หรือแอปพลิเคชัน (Application)*** ที่เปิดโอกาสให้ผู้ใช้สามารถตกแต่ง และแบ่งปันรูปภาพ รวมถึงวิดีโอที่ถ่ายด้วยกล้องจากสมาร์ทโฟน (Smartphone) ลงในสื่อสังคมออนไลน์ ทั้งนี้ตัวแพลตฟอร์มดังกล่าวได้ถือกำเนิดขึ้นเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม ปี ค.ศ.2010 ในประเทศสหรัฐอเมริกา โดยนักศึกษามหาวิทยาลัยสแตนฟอร์ด (Stanford University) สองคนนามว่า เควิน ซิสตรอม (Kevin Systrom) และ ไมค์ ครีเกอร์ (Mike Krieger) ภายหลังจากการเปิดตัวนั้น แอปพลิเคชันอินสตาแกรมได้กลายมาเป็นหนึ่งในแพลตฟอร์มโซเชียลมีเดียซึ่ง

* แพลตฟอร์ม (Platform) ในศัพท์ทางเทคโนโลยีสารสนเทศ หมายถึง ฐานบริการ กล่าวคือ เป็นระบบฐานให้บริการฮาร์ดแวร์ หรือซอฟต์แวร์ ที่ทำหน้าที่เป็นรากฐานสำหรับการใช้โปรแกรมหรือซอฟต์แวร์อื่นๆ (Dict Dr. Krok, 2563)

** โซเชียลมีเดีย (Social Media) คือ เว็บเครือข่ายสังคมที่มีขึ้นเพื่อให้ผู้คนติดต่อสื่อสารกันในโลกออนไลน์ โดยมีลักษณะการสื่อสารแบบการเป็น “สภาวะความเป็นสังคมที่ปรับระดับได้ (Scalable Sociality)” ที่เอื้อให้คนกำหนดขนาดของกลุ่มและระดับความเป็นส่วนตัวได้ เนื่องจากประกอบไปด้วยแพลตฟอร์มที่มีรูปแบบการสื่อสารที่เน้นการกระจายเสียงสาธารณะ และการสื่อสารแบบส่วนตัวหลายระดับ (มิลเลอร์ และคนอื่น ๆ, 2562: 25)

*** แอปพลิเคชัน (Application) หมายถึง โปรแกรมที่อำนวยความสะดวกในด้านต่างๆ ที่ออกแบบมาสำหรับโมบาย (Mobile) แท็บเล็ต (Tablet) หรืออุปกรณ์เคลื่อนที่ ซึ่งในแต่ละระบบปฏิบัติการจะมีผู้พัฒนาแอปพลิเคชันขึ้นมามากมายเพื่อให้ตรงกับความต้องการของผู้ใช้งาน ทั้งในด้านการศึกษา ด้านการสื่อสารหรือแม้แต่ด้านความบันเทิงต่างๆ เป็นต้น โดยมีให้ดาวน์โหลดทั้งแบบจ่ายเงินและแบบไม่เสียค่าใช้จ่าย (แมงโก้ คอนซัลแตนท์, 2563)

เกี่ยวข้องกับการแบ่งปันรูปภาพที่มีผู้นิยมใช้งานมากที่สุด ต่อมาในเดือนเมษายน ปี ค.ศ. 2012 บริษัทแพลตฟอร์มโซเชียลมีเดียยักษ์ใหญ่ที่ได้รับความนิยมสูงสุดอย่าง เฟซบุ๊ก (Facebook) ผู้มองเห็นศักยภาพของแพลตฟอร์มอินสตาแกรม จึงได้ทำการซื้อกิจการอินสตาแกรมเพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดด้วยราคาขาย 1,000,000,000 ดอลลาร์สหรัฐ อันนำมาซึ่งจำนวนปริมาณบัญชีผู้ใช้ที่เติบโตขึ้นอย่างต่อเนื่องตามมามากมายน่าอัศจรรย์

ในปัจจุบันอินสตาแกรมเป็นสื่อสังคมออนไลน์ที่นิยมใช้งานอย่างมากเพื่อประโยชน์ทางธุรกิจ และรวมถึงสถาบันพิพิธภัณฑ์ที่เริ่มหันมาให้ความสนใจแก่ประสบการณ์ผู้ชมเป็นสำคัญมากขึ้น ทั้งนี้ เพราะอินสตาแกรมมีคุณสมบัติการใช้งานที่มุ่งเน้นการนำเสนอภาพถ่ายเป็นสำคัญซึ่งมีความสอดคล้อง เหมาะสม และสอดคล้องกับลักษณะการเผยแพร่เนื้อหาที่ตรงตามความมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์ ยิ่งไปกว่านั้นพิพิธภัณฑ์สมัยใหม่ยังคำนึงถึงประสบการณ์ของผู้ชมเป็นสำคัญมากยิ่งขึ้น^๖ และให้ความสำคัญแก่เทคโนโลยีในการส่งเสริมการเรียนรู้ เพื่อสร้างให้เกิดการเข้าถึงเนื้อหาของผู้ชมในวงกว้าง^๗ สำหรับความนิยมการใช้งานแพลตฟอร์ม อินสตาแกรมนั้น เป็นผลสืบเนื่องมาจากความชื่นชอบในการถ่ายภาพตนเอง (Selfie) และการแบ่งปันภาพถ่ายด้วยกล้องถ่ายรูปจากสมาร์ทโฟน (Smartphone) ของผู้คนในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มวัยรุ่นหรือช่วงวัยมิลเลนเนียล (Millennial)^๘ จนกระทั่งกลายเป็นวัฒนธรรมที่ปฏิบัติกันแพร่หลายทั่วโลก

* เฟซบุ๊ก (Facebook) คือ แพลตฟอร์มหนึ่งในสื่อสังคมออนไลน์ ก่อตั้งโดย มาร์ก ซัคเคอร์เบิร์ก (Mark Elliot Zuckerberg) เป็นเว็บไซต์ที่เปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถสมัครสมาชิกเพื่อสร้างพื้นที่ส่วนตัวในการแนะนำตนเองผ่านสังคมออนไลน์ โดยสามารถติดต่อสื่อสารและ แบ่งปันข้อมูลต่าง ๆ กับเพื่อนได้ทั้งภาพ เสียง วิดีโอ และข้อความ

** นับตั้งแต่ปลายทศวรรษ 1960 เป็นต้นมา พิพิธภัณฑ์ไม่ได้ครอบครองอำนาจของการสร้างความรู้แต่เพียงผู้เดียว พิพิธภัณฑ์ถูกตั้งคำถามจากสังคมในการตีความการนำเสนอเรื่องราวต่าง ๆ ก่อเกิดความร่วมมือชุมชน เกิดความเปลี่ยนแปลงที่ส่งผลให้ผู้ชมกลายเป็นหัวใจหลักในการคำนึงถึงวิธีการสื่อสารความรู้ให้เหมาะสม และมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างความหมายของพิพิธภัณฑ์ (ชีวลีทิพย์ บุญเกียรติ, 2561: 9)

*** เคเซเนียดั๊กซ์ฟีลด์-การยาкина (Kasenia Duxfield-Karyakina) กล่าวถึง ความสำคัญของเทคโนโลยีดิจิทัลในศตวรรษที่ 21 ไว้ว่า เทคโนโลยีดิจิทัลส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ด้านมรดกวัฒนธรรมของคนรุ่นใหม่ในระดับนานาชาติ เกิดเป็นการต่อยอดความคิดสร้างสรรค์ ไม่เพียงเท่านั้น อินเทอร์เน็ตยังส่งเสริมโอกาสให้กับความหลากหลายทางวัฒนธรรม โดยไม่ได้เข้ามาแทนที่พิพิธภัณฑ์ หากแต่มีส่วนสำคัญต่อการเปิดมุมมองใหม่ๆ และส่งเสริมให้ผู้ชมประสงค์เดินทางไปสัมผัสกับผลงานจริงภายในพิพิธภัณฑ์ (การยาкина, 2559: 16-17)

+ มิลเลนเนียล (Millennial) เป็นศัพท์เฉพาะซึ่งใช้เรียกช่วงวัยของกลุ่มคนซึ่งเกิดในช่วงปี ค.ศ. 1980-2000 เป็นกลุ่มคนรุ่นใหม่ เติบโตมาพร้อมกับเทคโนโลยี มีอิทธิพลอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงด้านต่าง ๆ ในสังคม รวมถึงแวดวงเศรษฐกิจ ธุรกิจ เนื่องจากมีการให้มูลค่าที่แตกต่างจากผู้คนในยุคก่อนหน้า และให้ความสำคัญอย่างมากกับโลกออนไลน์ ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบทางการตลาดในสังคม (จารุพันธ์ จิระวัชรนิมัย, 2018)

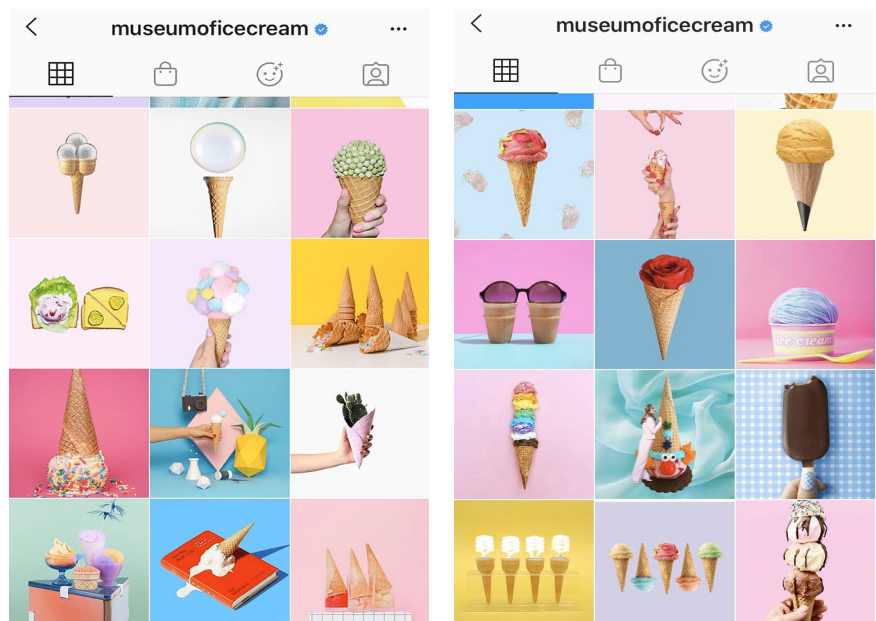
นำไปสู่การเกิดขึ้นของกระแสการก่อตั้งพิพิธภัณฑ์เพื่อคนรักอินสตาแกรม (Instagram-friendly museum) หรือที่นิยมเรียกกันว่า พิพิธภัณฑ์ป๊อปอัพ (Pop-ups museum) ในเวลาต่อมา อันเป็นการนำเสนอนิทรรศการแบบปฏิสัมพันธ์ (Interactive Exhibition) ที่มุ่งเน้นการออกแบบห้องจัดแสดงให้มี สี แสง ที่เหมาะแก่การถ่ายภาพ(โดยเฉพาะอย่างยิ่งการถ่ายภาพตนเอง) ให้ออกมาสวยงามสะดุดตา

พิพิธภัณฑ์ไอศกรีม (Museum of Ice Cream) ประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นพิพิธภัณฑ์เพื่อคนรักอินสตาแกรมแห่งแรกที่ประสบความสำเร็จอย่างมาก อันเป็นพิพิธภัณฑ์ที่เน้นการนำเสนอห้องจัดแสดงที่ให้ความสำคัญแก่การสร้างประสบการณ์ ซึ่งมีเนื้อหาหลักเกี่ยวกับไอศกรีม และใช้ไอศกรีมเป็นภาพแทนที่ผ่านการตีความเชื่อมโยงเข้ากับปัญหาสังคมเพื่อประโยชน์แก่ความมุ่งหมายขององค์กร ก่อตั้งขึ้นโดย แมรีเรียลิส บันน์ (Maryellis Bunn) และคู่หูทางธุรกิจของเธอ มานิช วอรา (Manish Vora) เปิดตัวครั้งแรกในกรุงนิวยอร์ก (New York) เมื่อเดือนกรกฎาคมถึงเดือนกันยายนปี ค.ศ. 2016 ที่เมืองแมนฮัตตัน เขตมีทแพ็คกิ้ง (Manhattan's Meatpacking District) ในรูปแบบป๊อปอัพ ภายหลังจากการเปิดตัวครั้งแรกเป็นระยะเวลาหนึ่งปี ด้วยกระแสตอบรับที่ยอดเยี่ยมทำให้พิพิธภัณฑ์แห่งนี้ได้ขยายสาขาอย่างต่อเนื่องทั้งในรูปแบบป๊อปอัพ ได้แก่ สาขาที่เมืองลอสแอนเจลิส (Los Angeles) เมื่อเดือนเมษายน ถึงเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 2017 และสาขาที่เมืองไมอามี (Miami) เมื่อเดือนธันวาคม ถึงเดือนพฤษภาคม ปี ค.ศ. 2017 ส่วนสาขาในรูปแบบถาวร เช่น สาขาที่เมืองซานฟรานซิสโก (San Francisco)

นับตั้งแต่เดือนกันยายน ปี ค.ศ. 2017 จนถึงปัจจุบัน และสาขาในเมืองนิวยอร์ก ที่เปิดตัวเมื่อเดือนธันวาคม ปี ค.ศ. 2019 ทั้งนี้ พบว่าแพลตฟอร์มอินสตาแกรม เป็นช่องทางสื่อสารหลักที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมเลือกใช้ อันนำมาซึ่งความสำเร็จในด้านการประชาสัมพันธ์และการเชื่อมโยงเป้าหมายขององค์กรสู่ผู้คน ด้วยเหตุนี้อินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ประเทศ

-
- * พิพิธภัณฑ์ป๊อปอัพ (pop-ups museum) หมายถึง พิพิธภัณฑ์ที่เกิดขึ้นในระยะเวลาชั่วคราว มีเวลาจัดแสดงจำกัดสำหรับพิพิธภัณฑ์หรือนิทรรศการป๊อปอัพในรูปแบบเพื่อคนรักอินสตาแกรมที่กล่าวถึงในที่นี้ โดยมากไม่มีการแจ้งให้ทราบล่วงหน้าว่าจะจัดขึ้นที่ใด เมื่อใด หากแต่ปรากฏขึ้นในสถานที่สำคัญสามารถมีผู้คนสังเกตเห็นได้ มีอาคารสร้างเป็นเอกเทศแยกจากสถาบันหรือบริษัท และในหลายกรณีพบว่ามีการอาศัยการเช่าพื้นที่ภายในอาคารพาณิชย์เพื่อสร้างนิทรรศการดังกล่าวขึ้น ทั้งนี้เนื้อหาที่นำเสนอไม่มีประเด็นหลักเป็นเรื่องเดียว โดยมากเป็นเรื่องง่าย ๆ ที่มีความสากล เช่น ชนบท ความสุข และสี ฯลฯ จากนั้นจึงสร้างแนวคิดแยกย่อยที่ถอดความออกจากแนวคิดหลักนั้น แดกขยายออกไปเป็นเรื่องราวหลากหลายที่มีความสอดคล้องกัน สร้างสรรค์ออกมาเป็นห้องจัดแสดงต่าง ๆ

สหรัฐอเมริกา จึงเป็นที่น่าสนใจศึกษา เพื่อให้เกิดความเข้าใจในรูปแบบ ลักษณะ และวิธีการสื่อสารจุดมุ่งหมายขององค์กรผ่านภาพต่าง ๆ ด้วยเพราะเป็นประโยชน์ในการนำไปประยุกต์ใช้เพื่อการสร้างอัตลักษณ์ การพัฒนาวิธินำเสนอแนวคิด และการสร้างรายได้ ให้แก่สถาบันและหน่วยงานอื่น ๆ ต่อไป



ภาพที่ 1 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 13-24 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม: ภาพสร้างสรรค์รูปไอศกรีมแบบประยุกต์ศิลป์

ภาพที่ 2 (ขวา)

ภาพลำดับที่ 37-48 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม: ภาพสร้างสรรค์รูปไอศกรีมแบบประยุกต์ศิลป์



ภาพที่ 3 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 202 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

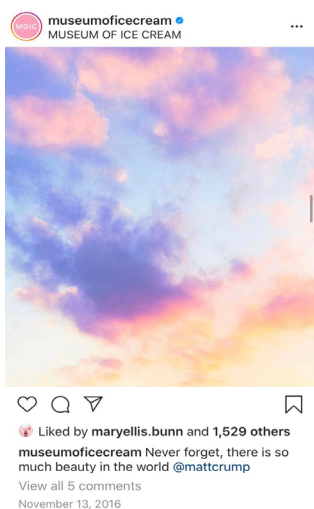
: ภาพผลงานสร้างสรรค์เนื้อหาเกี่ยวกับไอศกรีม ชื่อ "Untitled" ผลงานโดย Evan Roberts



ภาพที่ 4 (ขวา)

ภาพลำดับที่ 248 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

: ภาพผลงานสร้างสรรค์เนื้อหาเกี่ยวกับไอศกรีมผลงานโดย Jourdan Joly



ภาพที่ 5

ภาพลำดับที่ 299 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

: ภาพถ่ายสร้างสรรค์รูปท้องฟ้าและคำบรรยายได้ภาพเชื่อมโยงกับ "ความสวยงามบนโลก" ผลงานโดย Matt Crump



ภาพที่ 6

ภาพลำดับที่ 316 บนบัญชี

อินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพถ่ายสร้างสรรค์รูป
ท้องฟ้าและคำบรรยายได้ภาพเชื่อมโยงกับ “รสชาติไอศกรีม”



ภาพที่ 7 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 93 บนบัญชี

อินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพเด็กผู้ชายนอนหัวเราะในสระน้ำตาลสี

ภาพที่ 8 (ขวา)

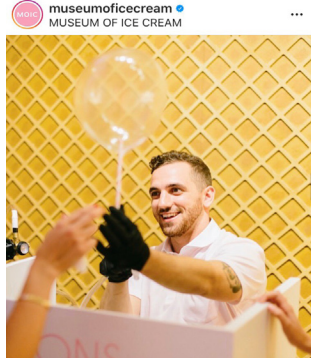
ภาพลำดับที่ 178 บนบัญชี

อินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพสตรีนั่งเล่นโทรศัพท์ในสระน้ำตาลสี



ภาพที่ 9

ภาพลำดับที่ 82 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพสตรีช่อนแอบในสระน้ำตาลสี และคำบรรยายได้ภาพเกี่ยวกับการเล่นซ่อนหา

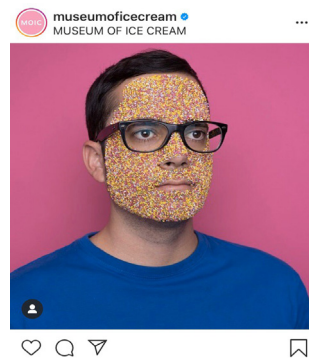


ภาพที่ 10 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 160 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม: ภาพสตรีผู้บริหารพิพิธภัณฑ์ ทั้งสามคนกำลังเล่นสนุกสนานในสระน้ำตาลสี และคำบรรยายได้ภาพที่แสดงถึงมิตรภาพ

ภาพที่ 11 (ขวา)

ภาพลำดับที่ 185 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพทีมงานพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม(เพศชาย) กำลังยื่นบอลลู่นับประทานให้ผู้เยี่ยมชม



ภาพที่ 12 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 190 บันนัณชีอินสตางแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพของ Ariana Grande (คนขวาสุด) กับเพื่อนรวมทั้งหมด 4 คน

ภาพที่ 13 (ขวา)

ภาพลำดับที่ 131 บันนัณชีอินสตางแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพถ่ายครั้งตัวของศิลปิน Jaime Sánchez



ภาพที่ 14

ภาพลำดับที่ 197 บันนัณชีอินสตางแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพนักแสดง Gene Wilder และคำบรรยายใต้ภาพที่ให้ความสำคัญกับความคิดสร้างสรรค์

Liked by maryellis.bunn and 1,776 others
museumoficecream "Come with me and you'll be, in a world of pure imagination, take a look and you'll see, into your imagination." Gene Wilder was, is and always will be a huge inspiration for us at @museumoficecream . He played so many incredible roles, but the magical Willy Wonka will forever be our favorite. Thank you for the laughs, smiles and encouragement to dream, Gene. We are eternally grateful ❤️ + 🍦 (👤 @refinery29) #museumoficecream #genewilder #RIPgenewilder
View all 15 comments
August 30, 2016



ภาพที่ 15

ภาพลำดับที่ 295 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพบุคคลทางการเมืองหนึ่งคนนั้น คือ Barack Obama (คนขวา) และคำบรรยายได้ภาพแสดงประเด็นความกล้าหาญในการลงมือทำ



ภาพที่ 16

ภาพลำดับที่ 296 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพเด็กหญิงกับไอศกรีม และคำบรรยายแสดงจุดมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม



ภาพที่ 17

ภาพลำดับที่ 91 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพสุนัข



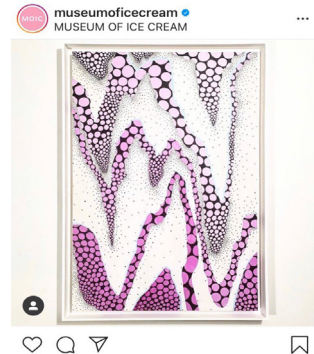
ภาพที่ 18

ภาพลำดับที่ 75 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพไอศกรีมและผลงานจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม และคำบรรยายภาพ



ภาพที่ 19

ภาพลำดับที่ 80 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพห้องจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมและคำบรรยายแสดงจินตนาการ



ภาพที่ 20 (ซ้าย)

ภาพลำดับที่ 95 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพผลงานศิลปะไอศกรีมสื่อประสม ผลงานโดย Anna Barlow

ภาพที่ 21 (ขวา)

ภาพลำดับที่ 181 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพผลงานศิลปะสื่อผสม ชื่อผลงานว่า "Melted" ผลงานโดย Alana Dee Haynes



ภาพลำดับที่ 313 บันไดขึ้นรถเข็นของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพรถไอศกรีม Darling's Ice Cream และคำบรรยายใต้
ภาพแสดงเจตนาของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมที่ให้การสนับสนุน
ประเด็นความเอื้ออาทร

ลักษณะภาพบนอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

ภาพรวมของการเผยแพร่รูปภาพบนอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมในปี ค.ศ. 2016 ซึ่งเป็นปีแรกที่บัญชี @museumofficecream ของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ประเทศสหรัฐอเมริกา ได้ถือกำเนิดขึ้นนั้น พบว่ามีจำนวนของภาพที่เผยแพร่รวมทั้งสิ้น 338 ภาพ โดยภาพแรกสุดที่เผยแพร่ในอินสตากลุ่มนี้มีการเผยแพร่เมื่อวันที่ 27 มิถุนายน ค.ศ.2016 (หนึ่งเดือนก่อนการเปิดตัวพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมสาขาแรกที่กรุงนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกาในเดือนกรกฎาคมปีเดียวกัน) และเผยแพร่ภาพสุดท้ายของปี ค.ศ. 2016 เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม ค.ศ.2016

ทั้งนี้ภายในปีดังกล่าวพบว่าบัญชีอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมนี้ได้ปรากฏการนำเสนอรูปแบบของภาพที่หลากหลาย ซึ่งสามารถจำแนกประเภทภาพเป็นกลุ่มหลัก ๆ ได้แก่ ภาพศิลปะประยุกต์ (Applied Art) หรือภาพถ่ายสร้างสรรค์ เป็นภาพถ่ายประเภทพาณิชยศิลป์ หรือภาพถ่ายที่ตกแต่งเพื่อประโยชน์ทางการค้า โดยพบว่าในปีนี้มีภาพถ่ายประเภทดังกล่าวจำนวนมาก ทั้งหมดล้วนมีเนื้อหาที่สื่อสารถึงไอศกรีม มีลักษณะการใช้สีที่สว่างสดใส สะดุดตา มีการตัดต่อภาพวัตถุต่าง ๆ ทั้งที่จัดเป็นวัตถุประเภทเดียวกันและต่างประเภทรวมเข้าไว้ด้วยกัน บางภาพเป็นรูปไอศกรีมที่ถ่ายจากไอศกรีมของจริง ส่วนบางภาพนั้นเป็นภาพไอศกรีมเสมือนจริง มีรูปทรงองค์ประกอบคล้ายกับไอศกรีม หากแต่เป็นการประกอบขึ้นจากวัสดุในชีวิตประจำวัน และบางภาพเป็นภาพของส่วนประกอบของไอศกรีม ทว่าไม่พบการปรากฏอยู่ของไอศกรีมในภาพ เช่น ภาพลำดับที่ 13-24 (ภาพที่ 1) และภาพลำดับที่ 37-48 (ภาพที่ 2) ต่อมาเป็นภาพผลงานศิลปะกลุ่มวิจิตรศิลป์ ซึ่งพบไม่มากนักในปีนี้ ทว่ามีแทรกปะปนมากับภาพในกลุ่มแรกอยู่บ้าง โดยมักเป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภทสื่อผสม และประติมากรรม อาทิ เช่น ภาพลำดับที่ 202 (ภาพที่ 3) และภาพลำดับที่ 248 (ภาพที่ 4) ภาพทิวทัศน์ พบว่าเน้นการเผยแพร่ภาพของท้องฟ้าที่ผ่านการตกแต่งแสงในรูปให้มีลักษณะโทนสีชมพูอมม่วง โดยคาดว่ามิเจตนาที่ต้องการสร้างบรรยากาศความพิศวง มหัศจรรย์ และเพื่อความสอดคล้องกลมกลืนกับสีชมพูอันเป็นอัตลักษณ์ของพิพิธภัณฑ์ ตัวอย่างเช่น ภาพลำดับที่ 299 (ภาพที่ 5) และภาพลำดับที่ 316 (ภาพที่ 6) กลุ่มภาพบุคคลกลุ่มนี้พบว่าส่วนมากเป็นภาพบุคคลที่ถ่ายร่วมกับห้องจัดแสดงภายในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมสาขาแรก ณ กรุงนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา ในปี ค.ศ. 2016 มีทั้งภาพถ่ายครึ่งตัว (ช่วงครึ่งบนลำตัวตั้งแต่ส่วนเอวไปจนถึงศีรษะ) ในระยะใกล้ ภาพถ่ายระยะใกล้ที่จับเฉพาะบริเวณส่วนศีรษะและใบหน้า ภาพที่เห็นเฉพาะบางส่วนของใบหน้า และภาพถ่ายเต็มตัว ทั้งนี้ภาพบุคคลนั้นมีความหลากหลาย กล่าวคือ พบภาพบุคคลในหลากหลายเพศ ช่วงวัย และชาติพันธุ์ มีทั้งภาพของทีมงานบริหารพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม อย่างเช่น แมรี่เรย์ลิส บันน์ ผู้ก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ และเมดิสัน ยูเทนดาห์ล (Madison Utendahl)

หัวหน้าฝ่ายดูแลบทความในสื่อโซเชียลมีเดียของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ผู้ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างเรื่องเล่าให้แก่ภาพลักษณ์ขององค์กรธุรกิจต่าง ๆ และภาพของทีมงานที่ขับเคลื่อนกิจกรรมในพิพิธภัณฑ์ นักธุรกิจ นักเขียน นักแสดง ศิลปิน และนักการเมือง อาทิเช่น ภาพลำดับที่ 93 (ภาพที่ 7) ภาพลำดับที่ 178 (ภาพที่ 8) ภาพลำดับที่ 82 (ภาพที่ 9) ภาพลำดับที่ 160 (ภาพที่ 10) ภาพลำดับที่ 185 (ภาพที่ 11) ภาพลำดับที่ 190 (ภาพที่ 12) ภาพของอารีอานา กรานเด (Ariana Grande) นักร้องและนักแสดงสาวชื่อดังชาวอเมริกัน ยืนถ่ายรูปร่วมกับกลุ่มเพื่อนรวมทั้งหมด 4 คน ภายในห้องจัดแสดงห้องหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ภาพลำดับที่ 131 (ภาพที่ 13) เป็นภาพถ่ายครึ่งตัวในระยะใกล้ของศิลปินไฮเม่ ซานเชซ (Jaime Sánchez) ภาพลำดับที่ 197 (ภาพที่ 14) เป็นภาพของนักแสดงชาย จีน ไวลด์เดอร์ (Gene Wilder) ในขณะสวมบทบาทเป็นวิลลี่ วงก้า (Willy Wonka) ภาพของบารัคโอบามา (Barack Obama) ในภาพลำดับที่ 295 (ภาพที่ 15) และภาพลำดับที่ 296 (ภาพที่ 16) เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมี ภาพสัตว์ ซึ่งพบว่าปรากฏเพียงภาพเดียวนั้นคือ ภาพลำดับที่ 91 (ภาพที่ 17) เป็นภาพของสุนัขที่เป็นที่รู้จักในโลกออนไลน์ ชื่อว่า มาร์นี เดอะ ด็อก (Marnie The Dog) มันถูกจับถ่ายรูปคู่กับผนังสีชมพูที่ประดับด้วยโคนวaffle (waffle cone) ภายในห้องจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ภาพบรรยากาศห้องจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ในกลุ่มนี้ผู้วิจัยได้หมายรวมถึงภาพของผลงานศิลปะที่จัดแสดงภายในห้องจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ภาพผลิตภัณฑ์และไอศกรีมที่เป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ และภาพบรรยากาศห้องจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมทั้งหมดที่ปราศจากภาพบุคคล หรือเป็นภาพที่ปรากฏภาพบุคคลหากแต่ไม่มีความโดดเด่นจนยากแก่การระบุอัตลักษณ์ว่าเป็นผู้ใด เช่น ภาพลำดับที่ 75 (ภาพที่ 18) ภาพลำดับที่ 80 (ภาพที่ 19) ภาพลำดับที่ 95 (ภาพที่ 20) ภาพผลงานจากศิลปินเซรามิก อันนา บาร์โลว (Anna Barlow) ที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ และภาพลำดับที่ 181 (ภาพที่ 21) ภาพผลงานศิลปะสื่อผสม ชื่อผลงานว่า “Melted” ของศิลปิน อลานา ดี ไฮย์เนส (Alana Dee Haynes) และกลุ่มภาพร้านไอศกรีม อาทิ ภาพลำดับที่ 313 (ภาพที่ 22) เป็นภาพของรถไอศกรีมชื่อว่า Darling’s Ice Cream เป็นต้น

-
- * วิลลี่ วงก้า (Willy Wonka) เป็นเจ้าของโรงงานช็อกโกแลตที่มีบุคคลแปลกประหลาด ซึ่งเป็นหนึ่งในตัวละครหลักจากหนังสือนิยายสำหรับเด็กเรื่อง Charlie and the Chocolate Factory (1964) ผลงานเขียนของ Roald Dahl ทั้งนี้ จีน ไวลด์เดอร์ เป็นนักแสดงคนแรกที่แสดงบทบาทนี้
 - * บารัค โอบามา (Barack Obama) ในขณะนั้นดำรงตำแหน่งประธานาธิบดีคนที่ 44 ของประเทศสหรัฐอเมริกา (ปี ค.ศ. 2009 - ค.ศ. 2017)



ภาพที่ 23

ภาพลำดับที่ 3 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพสร้างสรรค์เนื้อหาเกี่ยวกับไอศกรีมและคำบรรยาย Fun Facts



ภาพที่ 24

ภาพลำดับที่ 78 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพสตรีนอนเล่นในสระน้ำตาลสีพร้อมรอยยิ้ม และคำบรรยาย ได้ภาพแสดงการประชาสัมพันธ์การซื้อตั๋วเข้าชม



ภาพที่ 25

ภาพลำดับที่ 90 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพสตรีสองคนนอนเล่นในสระน้ำตาลสีพร้อมรอยยิ้ม
และคำบรรยายได้ภาพในเชิงบรรยายขึ้นาเนื้อหาหลักในภาพ

จังหวะการปรากฏของภาพและคำบรรยาย

ลำดับของภาพบนอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมเริ่มต้นด้วยการนำเสนอภาพศิลปะประเภทประยุคศิลป์โดยตั้งแต่ภาพลำดับที่ 1 ถึงภาพลำดับที่ 68 นั้นเป็นภาพถ่ายประเภทศิลปะสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับไอศกรีม และนับจากภาพลำดับที่ 69 เป็นต้นไป จึงเริ่มนำเสนอภาพของห้องจัดแสดงภายในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม สำหรับคำบรรยายได้ภาพในช่วงกลุ่มภาพแรกดังกล่าว นั้น เป็นลักษณะของการให้ข้อมูลความรู้ที่น่าสนใจและแปลกประหลาด (Fun Facts) อันว่าด้วยเรื่องราวหรือสาระความรู้เกี่ยวกับไอศกรีม อาทิ ภาพลำดับที่ 3 (ภาพที่ 23) มีคำบรรยายได้ภาพที่เล่าถึงตำนานการกำเนิดไอศกรีมครั้งแรกว่ามีตำนานใดบ้าง นอกจากนี้ยังมีการแทรกให้ศิลปินนำภาพผลงานสร้างสรรค์ของตนเองมาเผยแพร่ในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์พร้อมเขียนเล่าประสบการณ์ของตนเองที่มีต่อไอศกรีมด้วย โดยพบในภาพลำดับที่ 20 ถึงภาพลำดับที่ 22 ผลงานของ ลิซซี่ ดาร์เดน (Lizzie Darden) ส่วนภาพที่เผยแพร่ให้เห็นส่วนของห้องจัดแสดงภายในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมและภาพบุคคลนั้น เริ่มต้นตั้งแต่ภาพลำดับที่ 69 เป็นต้นไป ซึ่งเป็นช่วงระหว่างที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมสาขาแรกใกล้เปิดตัวพิพิธภัณฑ์และจบจนถึงช่วงระหว่างที่พิพิธภัณฑ์ปิดทำการ สำหรับคำบรรยายได้ภาพในช่วงนี้เริ่มจากการแนะนำหัวหน้าฝ่ายดูแลบทความในสื่อโซเชียลมีเดีย ผู้บริหารหรือผู้ก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม จากนั้นจึงเริ่มแทรกการแนะนำศิลปินที่มาร่วมสร้างสรรค์ผลงานจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ นอกนั้นพบคำบรรยายในลักษณะการประชาสัมพันธ์ข้อมูลข่าวสาร และการบรรยายเชิงแนะนำ

บอกเล่าให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ อาทิ ภาพลำดับที่ 78 (ภาพที่ 24) มีคำบรรยายให้ติดตามอินสตาแกรมเพื่อรอรับข่าวสารเกี่ยวกับวิธีการซื้อตั๋วเข้าชมพิพิธภัณฑ์ ภาพลำดับที่ 75 (ภาพที่ 18) และภาพลำดับที่ 90 (ภาพที่ 25) พบคำบรรยายชี้แนะเนื้อหาหลักที่ปรากฏในภาพ และภาพลำดับที่ 80 (ภาพที่ 19) กับภาพลำดับที่ 82 (ภาพที่ 9) เป็นลักษณะของการบรรยายให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ เป็นต้น จากนั้น หลังจากภาพลำดับที่ 100 เป็นต้นไป จึงพบว่า เป็นการเผยแพร่ภาพบรรยากาศของห้องจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมที่ประกอบไปด้วย ภาพบุคคล ภาพห้องจัดแสดง และภาพผลงานศิลปะ สลับกับการลงภาพผลงานภาพถ่ายสร้างสรรค์ ทั้งนี้พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้นำเสนอภาพของห้องจัดแสดงเป็นเนื้อหาหลักเนื่องจากมีจำนวนภาพมากกว่า ส่วนภาพถ่ายผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้มีลักษณะเป็นการแทรกเข้ามา ไม่เพียงเท่านั้นยังพบว่าการเปิดโอกาสให้ศิลปินยึดครองอินสตาแกรมชั่วคราวทุกวันศุกร์ เพื่อเผยแพร่ภาพผลงานสร้างสรรค์ของพวกเขาพร้อมกับคำบรรยายได้ภาพซึ่งเล่าถึงประสบการณ์ของศิลปินที่มีต่อไอศกรีมด้วย ลักษณะการนำเสนอภาพเป็นเช่นนี้ข้างต้น จนกระทั่งถึงภาพลำดับที่ 250 พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้ประกาศในคำบรรยายได้ภาพว่าพวกเขากำลังจะเปิดสาขาใหม่ในฤดูใบไม้ผลิปี ค.ศ. 2017 ซึ่งสถานที่ของสาขาใหม่นี้ยังคงเก็บเป็นความลับ จากนั้นจึงเกิด “Instagram Road Trip” อันเป็นความเคลื่อนไหวเกี่ยวกับการนำเสนอภาพและประวัติเกี่ยวกับร้านไอศกรีมทั่วประเทศสหรัฐอเมริกา โดยเริ่มเผยแพร่ตั้งแต่ภาพลำดับที่ 250 เป็นต้นไปจนถึงภาพลำดับที่ 264 หลังจากนั้นจึงหวนกลับมาเผยแพร่ภาพในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์นี้จึงเริ่มสลับสับเปลี่ยนระหว่างภาพของไอศกรีมจากร้านไอศกรีมต่าง ๆ กับ กลุ่มภาพงานศิลปะสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับไอศกรีม ภาพทิวทัศน์ ภาพบุคคล และภาพบรรยากาศในห้องจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์สาขารุงนียอร์ค ปี ค.ศ. 2016 ในช่วงนี้พบภาพบุคคลทางการเมือง ซึ่งมีการเผยแพร่ควบคู่กับคำบรรยายที่มีลักษณะเป็นคำพูดให้แง่คิดชีวิตอันเป็นการแฝงเจตจำนงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ตัวอย่างเช่น คำบรรยายภาพลำดับที่ 295 (ภาพที่ 15) เป็นต้น สังเกตได้ว่าในช่วงหลังนับตั้งแต่ที่ปรากฏการแทรกภาพแนะนำร้านไอศกรีมต่าง ๆ นั้น ปริมาณจำนวนของภาพบรรยากาศในพิพิธภัณฑ์มีการนำเสนอที่ลดลงอย่างเห็นได้ชัด ในทางตรงข้ามภาพถ่ายสร้างสรรค์นั้นกลับมีปริมาณการเผยแพร่ในจังหวะที่ถี่มากขึ้น ด้วยเพราะเป็นช่วงเวลาพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมสาขาแรกในเมืองนียอร์ค ปี ค.ศ. 2016 นี้ ได้ปิดตัวลงแล้ว และกำลังดำเนินการเปิดตัวสาขาแห่งต่อไปในปี ค.ศ. 2017 ดังนั้นการนำเสนอภาพถ่ายสร้างสรรค์ดังกล่าวนี้นี้ จึงคาดว่าเป็นไปเพื่อการประชาสัมพันธ์สำหรับพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมแห่งใหม่ที่กำลังจะเกิดขึ้นนั่นเอง

ประเด็นในอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมปี 2016

เมื่อพิจารณาจากภาพตัวอย่างทั้งหมดที่กล่าวมา พบว่าภายในอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้เผยให้เห็นจุดมุ่งหมายขององค์กรอย่างชัดเจนผ่านคำบรรยายได้ภาพที่ประกอบร่วมกับรูปภาพต่าง ๆ ในหลายรูป โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำบรรยายได้ภาพของภาพเด็กหญิงถือไอศกรีมพร้อมกับรอยยิ้มสดใสในภาพลำดับที่ 296 (ภาพที่ 16) ที่แสดงให้เห็นซึ่งการแสดงออกถึงเป้าหมายและแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ชัดเจนที่สุด ด้วยข้อความที่แปลเป็นภาษาไทยได้ว่า

“มีคนรุ่นหลังเราที่ขึ้นอยู่กับการสนับสนุนของเรา การมองโลกในแง่ดีของเรา และความรู้สึกแห่งความหวังของเรา จงจดจำใบหน้าที่ยิ้มแย้มนี้ให้มันผ่านช่วงเวลาที่ยากลำบาก เด็กผู้หญิงตัวน้อยคนนี้มีศักยภาพที่จะเติบโตเป็นผู้หญิงที่มีประสิทธิภาพ มีอิสรภาพ มีจิตใจดี มีเมตตาห่วงใย ฉลาด และมีความเห็นอกเห็นใจผู้อื่น เธอมีชีวิตอยู่เบื้องหน้าเธอและสามารถลงเอยเหมือนอย่างประธานาธิบดีของเรา มาร่วมกันเฝ้าดูเธอกัน! มาร่วมกันแสดงความรักและความรัก เธอขึ้นอยู่กับเรา MOIC เป็นองค์กรที่อุทิศให้แต่การเป็นมากกว่าแค่ไอศกรีม เราอุทิศให้แต่ความเท่าเทียม ความสุข และแสดงให้เห็นเด็กหญิงตัวน้อยคนนี้ และเด็กทุกคนได้เห็นว่า โลกใบนี้สามารถเป็นสถานที่ที่สวยงามได้”

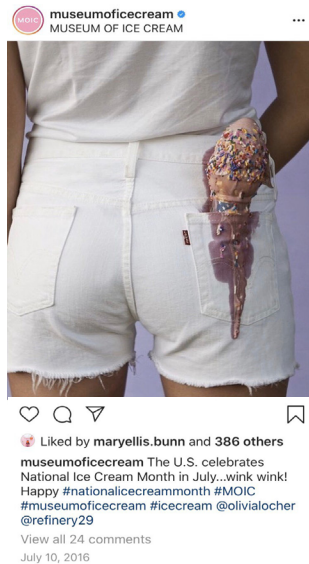
สำหรับลักษณะของคำบรรยายทั้งหลายนั้น พบทั้งลักษณะการบอกเล่า การแนะนำ และการตักเตือน อันเกี่ยวข้องกับภาพซึ่งมันได้ทำหน้าที่ขยายความหมาย อันเป็นการนำเสนอรูปภาพบนอินสตากลุ่มซึ่งมีลักษณะของการวางรูปข้าง ๆ กันนี้ พบว่าได้บังเกิดเป็นความต่อเนื่องที่ปรากฏขึ้นอย่างจงใจเพื่อสื่อสารสาระและสุนทรียะ อันสอดคล้องกับค่านิยมของคำว่า “คอมิกส์ (Comics)” ที่ สกอตต์ แมคคลาวด์ (Scott McCloud) ได้วิเคราะห์ไว้อย่างน่าสนใจ และไม่เพียงเท่านั้น แมคคลาวด์ ยังระบุด้วยว่าค่านิยมของเขานี้มิได้มีข้อจำกัดที่ประเภทสื่อวัสดุ หรือเนื้อหา อีกทั้งในทฤษฎีของเขา “ภาพถ่าย” ได้จัดรวมว่าเป็นประเภทหนึ่งของคอมิกส์เช่นกัน มากกว่านั้น ในศิลปะคอมิกส์ยังพบการประสมร่วมกันของภาพกับคำเพื่อสร้าง

* MOIC เป็นชื่อย่อของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม โดยย่อมาจาก Museum of Ice Cream

** คอมิกส์ (น.) รูปและภาพนิ่งที่วางข้าง ๆ กัน และมีความต่อเนื่องกันอย่างจงใจ และตั้งใจ มีเป้าหมายเพื่อสื่อข้อมูลบางอย่างและสร้างสุนทรียะให้กับผู้อ่าน เป็นสื่อที่สร้างขึ้นด้วยรูปภาพที่สร้างขึ้นมา ช่องคอมิกส์ช่องเดียวสามารถเป็นคอมิกส์ได้ในแง่ที่ว่ามีการวางข้าง ๆ กันของภาพและคำ ซึ่งเป็นการผสมผสานที่พบในคอมิกส์ส่วนใหญ่ในยุคโมเดิร์น (แมคคลาวด์, 2559: 9-21)

ภาษาในตัวเองอีกด้วย ฉะนั้น จึงทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่าลักษณะการนำเสนอรูปภาพบนแพลตฟอร์มอินสตาแกรม อาจเป็นประเภทหนึ่งของคอมิกส์รูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 21 จากผลพวงของเทคโนโลยีที่ก้าวหน้า และการเรียงกันของ “รูปถ่าย” บนอินสตาแกรมที่มีลักษณะการจัดวางข้างกันควบคู่กับคำบรรยายภาพนี้ เป็นไปได้อย่างมากว่า เป็นการจัดเรียงกันเพื่อสื่อสารถึงเนื้อหาที่แสดงออกถึงแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมแห่งนี้ อย่างมีนัยยะสำคัญ ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าคำบรรยายใต้ภาพเป็นองค์ประกอบพื้นฐานสำคัญที่มีส่วนอย่างมากในการสร้างความเข้าใจจุดประสงค์ของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมแก่ผู้ชม จึงได้อาศัยคำบรรยายใต้ภาพที่พบการปรากฏหรือการสะท้อนซึ่งเจตนารมณ์ขององค์กรเหล่านี้ นำมาวิเคราะห์ ตีความ ร่วมกับการพิจารณารูปภาพที่ถ้อยคำเหล่านั้นทำหน้าที่ขยายความหมาย รวมถึงภาพอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกัน เพื่อให้ได้มาซึ่ง “ประเด็นสำคัญ” ที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสื่อสารสู่สาธารณะในปี ค.ศ. 2016 และเพื่อนำไปสู่ความเข้าใจในรูปแบบและวิธีการถ่ายทอดประเด็นต่าง ๆ เหล่านั้นผ่านรูปภาพต่อไป

ทั้งนี้ จากการพิจารณาคำบรรยายใต้ภาพลำดับที่ 296 เป็นสำคัญ แล้วจึงพิจารณาร่วมกับภาพและคำบรรยายใต้ภาพอื่น ๆ นั้น พบว่า ประเด็นสำคัญที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสื่อสารผ่านอินสตาแกรมในปี ค.ศ. 2016 มีประเด็นหลักซึ่งสะท้อนสู่ความมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์ทั้งหมด 6 ประเด็น ได้แก่ 1) ความสุข 2) จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ 3) ความรัก 4) ความเมตตาและความเอื้ออาทร 5) ความกล้าหาญในการลงมือทำ และ 6) ความเท่าเทียม ทั้งนี้สังเกตได้ว่าประเด็นความสุข แฝงให้เห็นผ่านรูปภาพในอินสตาแกรมแทบทุกประเภท ทั้งกลุ่มภาพถ่ายสร้างสรรค์ กลุ่มภาพทิวทัศน์ กลุ่มภาพบุคคล และกลุ่มบรรยายภาคห้องจัดแสดง ส่วนประเด็นความคิดสร้างสรรค์ โดดเด่นอย่างมากในกลุ่มภาพผลงานศิลปะสร้างสรรค์ต่าง ๆ กลุ่มบรรยายภาคห้องจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ รวมถึงพบในกลุ่มภาพบุคคลบางภาพด้วย ประเด็นความรักมีการนำเสนอผ่านภาพในกลุ่มศิลปะสร้างสรรค์ กลุ่มภาพบุคคล และกลุ่มภาพบรรยายภาคห้องจัดแสดง ประเด็นเรื่องความเมตตาและความเอื้ออาทร นำเสนอผ่านกลุ่มภาพบุคคลและกลุ่มภาพร้านไอศกรีม ในทางกลับกันประเด็นความกล้าหาญในการลงมือทำ นำเสนอผ่านแต่เพียงกลุ่มภาพบุคคลและกลุ่มภาพบรรยายภาคในห้องจัดแสดงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมเท่านั้น และท้ายสุด ประเด็นความเท่าเทียม พบว่ามีการแฝงผ่านแต่เพียงในกลุ่มภาพบุคคล มากกว่านั้นยังพบว่า ภาพบางภาพแสดงประเด็นมากกว่าหนึ่งประเด็นอยู่ร่วมในภาพเดียวกัน อีกทั้งประเด็นหนึ่ง ๆ ยังสามารถกระจายปะปนอยู่ในหลายกลุ่มภาพได้เช่นเดียวกันด้วย



ภาพที่ 26

ภาพลำดับที่ 10 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพถ่ายสร้างสรรค์รูปไอศกรีม และคำบรรยายได้ภาพแสดงการเชื่อมโยงความสุขกับไอศกรีมในรูปแบบ ด้วยคำว่า "Happy"



ภาพที่ 27

ภาพลำดับที่ 20 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพถ่ายสร้างสรรค์รูปไอศกรีม และคำบรรยายได้ภาพ แสดงการเชื่อมโยงความสุขกับไอศกรีมในรูปแบบ ด้วยคำว่า "smile" กับ "fun"

รูปแบบและลักษณะการสื่อสารแนวความคิดในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

ผู้วิจัยค้นพบผ่านการวิเคราะห์ข้างต้นว่า พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมมีลักษณะการสื่อสารประเด็นต่าง ๆ จากแนวความคิดขององค์กรผ่านรูปภาพในลักษณะของการสร้างข้อตกลงร่วมแก่ผู้ชม ซึ่งมีทั้งการอาศัยความเข้าใจเดิมที่ผู้ชมมีอยู่ก่อน หรือมีอยู่โดยธรรมชาติ และจากการสร้างการรับรู้ใหม่อันเป็นการให้ข้อมูลในรูปแบบของ การแนะนำ การชี้แนะ การบอกเล่า และการหยิบยืมประสบการณ์ รวมถึงเรื่องเล่าของผู้อื่นมาให้การสนับสนุนความคิด ความเชื่อของพิพิธภัณฑ์ อาทิ ศิลปิน นักแสดง และนักการเมือง เป็นต้น สำหรับในส่วนของการสร้างการรับรู้ใหม่นี้ได้ก่อให้เกิดเป็นความเข้าใจใหม่ในสัญญะนั้น ๆ แก่ตัวผู้ชม อันทำให้ผู้ชมมีภาพจำร่วมที่มีความเข้าใจสารซึ่งผ่านมากับสัญญะหนึ่ง ๆ ในภาพเหมือนอย่างเดียวกันกับแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ซึ่งความเข้าใจร่วมกันเอง นับว่ามีส่วนสำคัญอย่างมากในการช่วยให้เกิดการขับเคลื่อนจุดมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมไปสู่ผลสำเร็จ

ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ลักษณะการถ่ายทอดสารของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมและสามารถจำแนกออกมาได้ 2 รูปแบบ โดยที่ 2 รูปแบบนี้ สามารถเชื่อมโยงกันได้ด้วย “สัญญะ” อันเป็นการถ่ายทอดสารในลักษณะอาศัยการต่อยอดความเข้าใจจากการพบเห็นซ้ำ ๆ รวมทั้งเสริมความหมายให้แก่กัน อย่างไรก็ตามการจะเข้าใจรูปแบบการถ่ายทอดสารทั้ง 2 รูปแบบนี้จำเป็นต้องทำความเข้าใจความหมายที่พ้องมากับสัญญะที่ปรากฏในรูปภาพต่าง ๆ อย่างถ่องแท้เสียก่อน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาและวิเคราะห์รูปภาพทั้งหมดอย่างถี่ถ้วน โดยการกระทำดังกล่าวได้ส่งผลให้ผู้วิจัยค้นพบลักษณะของสัญญะ ที่สามารถจำแนกออกมาเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. **ประเภทสัญญะที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย** เป็นประเภทของสัญญะที่สื่อความเป็นสากล อันเป็นภาพจำจากความเข้าใจดั้งเดิมที่ผู้ชมมีอยู่ก่อนหน้า หรือเป็นความเข้าใจที่มนุษย์มีอยู่โดยธรรมชาติ และหรือเป็นความรับรู้ที่คนทั้งโลกมีความเข้าใจร่วมกัน เช่น ภาพรอยยิ้ม หมายถึง การแสดงออกถึงภาวะทางอารมณ์ที่เป็นสุขหรือมีความสุข ภาพดอกกุหลาบสีแดง และภาพหัวใจสื่อแทนความหมายของความรัก ภาพของเด็กแสดงถึงความหวัง อนาคต และการเรียนรู้ เป็นต้น

2. **ประเภทสัญญะที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์** เป็นประเภทของสัญญะที่จำเป็นต้องอาศัยการเชื่อมสัญญะที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย ทั้งในรูปแบบของภาษาและรูปภาพ ในการสร้างความหมายให้ผู้ชมเกิดภาพจำเพื่อการเข้าถึงความหมายของภาพสัญญะนี้ในทิศทาง

เดียวกันกับแนวคิดของพิพิธภัณฑิ์ไอศกรีม โดยภาพที่ถูกเชื่อมความหมายจากสัญญาณที่สื่อความเป็นสากลเรียบร้อยแล้วนั้น จึงจะกลายเป็นสัญญาณประเภทที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑิ์ เช่น ภาพไอศกรีม และภาพน้ำตาลสีกดแต่งไอศกรีม (Sprinkles) ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับ “ความสุข” “ความเท่าเทียม” และ “ความรัก” เป็นต้น

ส่วนรูปแบบการถ่ายทอดสารของพิพิธภัณฑิ์ไอศกรีมทั้ง 2 รูปแบบที่กล่าวถึงข้างต้น ได้แก่

รูปแบบที่ 1: การถ่ายทอดสารระหว่างภาษาสู่ภาพ พบทั้งการถ่ายทอดจากภาษา (คำบรรยายใต้ภาพ) สู่ภาพ และจากภาพสู่ภาษา อาทิ ภาพลำดับที่ 10 (ภาพที่ 26) กับ ภาพลำดับที่ 20 (ภาพที่ 27) ภาพไอศกรีมในภาพลำดับที่ 10 ได้รับการขยายความเชื่อมโยงความหมายกับคำว่า “Happy” หรือในภาษาไทยแปลว่า “ความสุข” (สัญญาณที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย) การเชื่อมโยงนี้เกิดเป็นภาพจำที่กลายเป็นความรู้ใหม่ที่หมายความว่าภาพไอศกรีมเป็นสื่อแทนความสุขและกลายเป็นสัญญาณของความสุข (สัญญาณที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑิ์) จากนั้นต่อมาในภาพลำดับที่ 20 ภาพไอศกรีมที่มีสัญญาณของความสุขนี้ ได้ถูกขยายความด้วยคำว่า “smile” หรือ “รอยยิ้ม” และ “fun” หรือ “ความสนุก” อันเป็นการอาศัยสัญญาณประเภทที่สื่อสารตรงกับความคิดหมายอีกครั้งหนึ่ง เพื่อสร้างภาพจำผ่านจินตนาการที่มาจากความรู้เดิมที่ผู้ชมมีอยู่แล้ว แล้วจึงนำไปขยายความกับ “ภาพไอศกรีม” เกิดเป็นการต่อยอดสัญญาณว่า ไอศกรีมมีความหมายเท่ากับ “ความสุข” ที่ประกอบด้วย “รอยยิ้ม” และ “ความสนุก” หลังจากนั้นแม้ในภาพอื่น ๆ ที่ไม่ปรากฏคำบรรยายใต้ภาพที่แสดงคำซึ่งเป็นสัญญาณประเภทที่สื่อสารอย่างเป็นสากลนี้ หรือแม้แต่ไม่พบคำบรรยายที่สะท้อนแนวคิดของพิพิธภัณฑิ์ไอศกรีม แต่กระนั้นผู้ชมสามารถเข้าถึงความหมายของสัญญาณเหล่านั้นตามเจตนารมณ์ของพิพิธภัณฑิ์ไอศกรีมผ่านรูปภาพได้ โดยอาศัยการแปลความหมายผ่านภาพจำที่มาจากความเข้าใจซึ่งได้รับการสั่งสมมา

รูปแบบที่ 2: การถ่ายทอดสารระหว่างภาษาสู่ภาพ ในรูปแบบนี้เป็นการอาศัยสัญญาณที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย ในรูปแบบของ “ภาพ” นำมาขยายองค์ประกอบสำคัญอื่น ๆ ภายในภาพเพื่อสร้างให้เกิดภาพจำที่เกิดจากการส่งต่อความหมายที่ติดมากับสัญญาณที่สื่อความเป็นสากลนั้น ๆ สู่ภาพของอีกสิ่งที่อยู่ในรูปเดียวกัน ทำให้ภาพของสิ่งซึ่งอยู่รวมกันกับ ภาพสัญญาณที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย นั้น กลายเป็นสัญญาณที่มีความหมายรวมเดียวกันกับสัญญาณข้างต้น เกิดเป็น “สัญญาณที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑิ์” ที่ถูกให้ความหมายซึ่งเป็นการ

* น้ำตาลสี (Sprinkles) คือ เม็ดน้ำตาลเคลือบสีสำหรับโรยหน้าขนม เช่น เค้ก หรือไอศกรีม มีหลายสี หลากรูปแบบ ส่วนใหญ่พบในลักษณะการคละสี เช่น สีแดง สีเหลือง สีฟ้า สีเขียว และสีขาว เป็นต้น

หมายเดียวกันกับสัญลักษณ์ที่เป็นสากล โดยสัญลักษณ์นี้เป็นสัญลักษณ์ซึ่งมีความหมายตรงกันกับความ
 คิด ความเชื่อ ของพืชรักกันที่ไอศกรีม มากกว่านั้นสัญลักษณ์ที่ถูกให้ความหมายใหม่นี้ยังสามารถ
 ต่อยอดความหมายให้กว้างต่อไปได้อีกด้วย โดยทำได้ทั้งการขยายความหรือการเพิ่มความหมาย
 ให้แก่สัญลักษณ์นั้นในขอบเขตที่ทำได้กว้างกว่า สัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย ซึ่งสามารถ
 ทำการถ่ายทอดสารเพิ่มได้ทั้งการสร้างความคิดแบบรูปแบบที่ 1 และแบบรูปแบบที่ 2 สำหรับ
 ตัวอย่างการถ่ายทอดรูปแบบที่ 2 นี้ อาทิเช่น ภาพลำดับที่ 93 (ภาพที่ 7) ภาพเด็กขายนอนใน
 สระน้ำตาลสีพร้อมเผยรอยยิ้มร่าเริง ภาพนี้ปรากฏ สัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคิดหมายคือ
 “รอยยิ้ม” ที่เชื่อมโยงกับ “ความสุข” อันเป็นการรับรู้ได้โดยสัญชาตญาณที่เป็นความเข้าใจสากล
 อยู่ร่วมกับภาพของ “น้ำตาลสี (เทียม)” สำหรับรอยหน้าไอศกรีม ดังจะเห็นได้ว่าภาพของ
 “น้ำตาลสี” อยู่ร่วมกับภาพสัญลักษณ์ที่หมายถึงความสุข อย่างเช่น “รอยยิ้ม” อยู่บ่อยครั้ง
 ซึ่งการอยู่ร่วมกันของสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย อย่าง “รอยยิ้ม” นี้เอง ได้สร้างความ
 หมายอันเกิดเป็นภาพจำให้แก่ “น้ำตาลสี” ทำให้ภาพของ “น้ำตาลสี” นี้ กลายเป็นสัญลักษณ์ที่มี
 ความหมายสื่อถึง “ความรู้สึกถึงความสุข” เช่นเดียวกันกับภาพของ “รอยยิ้ม” เกิดเป็น สัญลักษณ์
 ที่สื่อสารตามแนวคิดของพืชรักกัน อันเกิดจากการขยายความหมายจากภาพหนึ่งสู่อีกภาพ
 หนึ่ง ต่อมาในภาพลำดับที่ 160 (ภาพที่ 10) ภาพเพื่อนสาวสามคนกำลังแสดงท่าทางเล่นสนุก
 ในสระน้ำตาลสี ที่ขอบสระปรากฏภาพของผู้หญิงสองคนกำลังทำท่าสวมใส่ตนเองเข้าไปในห้วง
 ยางรูปหัวใจสีแดง ในภาพนี้พบสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคิดหมายคือห้วงยางรูปหัวใจสี
 แดง ที่สะท้อนความหมายถึง “ความรัก” และ สัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพืชรักกันที่ได้
 มาจากการสร้างประสบการณ์จากภาพก่อนหน้าอย่าง “น้ำตาลสี” ที่หมายถึง “ความสุข”
 พร้อมกันนี้ได้ภาพดังกล่าวยังพบคำบรรยายที่อธิบายว่าทั้งสามคนในภาพเป็น “เพื่อน” กันด้วย
 ทำให้สามารถตีความหมายที่ภาพนี้สื่อสารออกมาได้ว่า เป็นภาพของเพื่อนสาวที่เล่นสนุกสนาน
 ด้วยกัน มีความรักแบบมิตรภาพและความสุขเกิดขึ้นภายในรูป เพราะถึงแม้ในภาพนี้ใบหน้า
 ของหญิงที่นั่งอยู่ริมขอบสระทั้งสองจะถูกบังทำให้ไม่เห็นรอยยิ้มของทั้งคู่ แต่ทว่ารอยยิ้มที่
 หายไปได้ถูกเติมเต็มด้วยภาพของ “น้ำตาลสี” ที่มีภาพจำของ “รอยยิ้ม” ที่เป็นหนึ่งในองค์ประกอบ
 ของ “ความสุข” จึงทำให้ภาพสามารถสื่อสารออกมาได้โดยสมบูรณ์อีกตัวอย่างหนึ่งที่น่าสนใจ
 ได้แก่ ภาพของท้องฟ้าในภาพลำดับที่ 299 (ภาพที่ 5) และภาพลำดับที่ 316 (ภาพที่ 6) ทั้ง
 สองภาพนี้ล้วนเป็นภาพของท้องฟ้าที่มีสีชมพูอมม่วง ทว่าในภาพลำดับที่ 299 นั้น พบคำ
 บรรยายที่สะท้อนการเชื่อมโยงภาพของท้องฟ้ากับ “ความสวยงามในโลกใบนี้” ในประโยคขึ้นนำ
 ความว่า “Never forget, there is so much beauty in the world” หรือในภาษาไทยคือ
 “อย่าลืมนะมันมีความสวยงามอยู่มากมายบนโลกใบนี้” ส่วนอีกภาพ ได้แก่ภาพลำดับที่ 316
 นั้น พบคำบรรยายได้ภาพลักษณะขึ้นน้ำที่เชื่อมโยงสีสันของรสชาติไอศกรีมกับสีที่สวยงามของ

ท้องฟ้า กล่าวว่า “When the sky looks like cotton candy ice cream.” หรือในภาษาไทย ว่า “เมื่อท้องฟ้าดูเหมือนกับไอศกรีมรสสายไหม” จากการพิจารณาตัวอย่างภาพท้องฟ้าทั้งสอง ภาพนี้จะเห็นได้ว่า ภาพจำของท้องฟ้าซึ่งผ่านการอธิบายความหมายว่าเป็น “ความสวยงามบนโลก” นั้นเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคิดหมาย ที่ถูกนำมาเชื่อมโยงกับสีของไอศกรีมใน ภาพลำดับที่ 316 จากนั้นต่อมาสีส้มของไอศกรีม (ที่เหมือนกับสีของท้องฟ้า) นี้จึงได้เชื่อมโยงความหมายใหม่กลับไปสู่ภาพไอศกรีม ทำให้ภาพของไอศกรีมมีสถานภาพเป็น “สัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ” ที่เพิ่มเข้ามาในอีกความหมายหนึ่ง ซึ่งสื่อความถึง “ความสวยงามบนโลก” เช่นเดียวกันกับภาพของท้องฟ้า ทั้งนี้การวิเคราะห์ดังกล่าวได้รับการสนับสนุนอย่างชัดเจนจากภาพลำดับที่ 296 (ภาพที่ 16) ซึ่งเป็นภาพของเด็กหญิงคนหนึ่งหันใบหน้ายิ้มแย้มมาสู่ผู้ชม ในมือของเธอถือไอศกรีมโคนหนึ่งอยู่เบื้องหน้า ภาพนี้มีคำบรรยายที่แสดงถึงเป้าหมายของพิพิธภัณฑไอศกรีมอย่างชัดเจน พร้อมกับมุ่งให้คนตระหนักถึงการสร้างความเปลี่ยนแปลงในสังคมเพื่ออนาคตของคนรุ่นหลัง โดยพบการเชื่อมโยงไอศกรีมเข้ากันกับโลกที่สวยงามในสองประโยคที่ว่า “...She has her whole life in front of her...” กับ “...showing this little girl and all children, that the world can be a beautiful place...” หรือที่แปลเป็นภาษาไทยได้ว่า “...เธอมีทั้งชีวิตอยู่เบื้องหน้าเธอ...” กับ “...แสดงให้เห็นเด็กหญิงคนนี้และเด็กทุกคนเห็นว่าโลกนี้สามารถเป็นสถานที่ที่สวยงาม...” ทั้งนี้ “ชีวิตที่อยู่เบื้องหน้า” ของเด็กหญิงนั้น เมื่อพิจารณาพร้อมกับภาพสามารถตีความได้ว่าประโยคดังกล่าวมีความหมายสัมพันธ์กับภาพของไอศกรีมที่อยู่ด้านหน้าของเด็กหญิง อันทำให้ “ภาพไอศกรีม” มีความหมายสื่อถึง “ชีวิตที่อยู่เบื้องหน้า” อันมีความหมายของคำว่า “อนาคต” รวมอยู่ ซึ่งสัมพันธ์อย่างชัดเจนกับถ้อยคำที่กล่าวว่า “...โลกนี้สามารถเป็นสถานที่ที่สวยงาม” อันหมายถึง “โลกที่สวยงาม” ที่เป็นเป้าหมายของพิพิธภัณฑไอศกรีมที่ต้องการสร้างสรรค์สิ่งนี้ให้เกิดขึ้น “ในอนาคต” ดังนั้นจึงเกิดความเชื่อมโยงกับ “ชีวิตที่อยู่เบื้องหน้าของเด็กหญิง” ซึ่งในภาพนี้ได้แสดงเป็นภาพของ “ไอศกรีม” ทำให้ภาพของไอศกรีมกลายเป็นภาพแทนของ “โลกที่สวยงาม” ในอนาคตนั่นเอง ดูแผนผังตัวอย่างการถ่ายทอดสารทั้ง 2 รูปแบบ (ภาพที่ 31) และ (ภาพที่ 32)

รูปแบบการสร้างควมหมายในอนิสตาแกรมของพิพิธภัณฑไอศกรีม

การวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะการสื่อสารแนวคิดของพิพิธภัณฑไอศกรีมข้างต้น ทำให้สามารถวิเคราะห์ และจำแนกรูปแบบการสร้างควมหมายในอนิสตาแกรมของพิพิธภัณฑแห่งนี้ออกได้เป็น 2 แบบ หลัก ๆ ได้แก่

1. การสร้างความหมายใหม่ พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมมีการสร้างความหมายโดยการหยิบยืมความหมายจากสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาดหวัง ซึ่งเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับภาพจำของสิ่ง ๆ หนึ่งที่มีความหมายเป็นสากล มีอยู่ก่อนแล้วในการรับรู้ของผู้ชม เป็นการรับรู้โดยธรรมชาติ มนุษย์ทั่วโลกต่างรับรู้และเข้าใจสารที่พ่วงมากับสัญลักษณ์ในความหมายเดียวกัน แล้วจึงนำมาเชื่อมโยงกับสิ่งที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสร้างการรับรู้ใหม่ให้แก่ผู้ชม โดยความหมายใหม่ที่ต้องการสร้างนี้ไม่ได้เป็นความรู้ที่เป็นสากลที่มีอยู่ในสิ่งนั้น หากแต่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสร้างภาพจำที่เป็นสากลนี้ขึ้นในชุมชนของพิพิธภัณฑ์เอง ซึ่งในที่นี้คือภายในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ที่ใช้ชื่อบัญชีว่า @museumoficecream ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้พิจารณาว่า พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมมุ่งหวังให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจความหมายของสิ่ง ๆ นั้นร่วมกัน เพื่อขึ้นนำความคิดให้เป็นไปในทิศทางที่เหมือนกันกับความคิดของพิพิธภัณฑ์

2. การเชื่อมโยงความหมาย พบการอาศัยความหมายจากสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาดหวัง ที่เป็นภาพจำดั้งเดิมของผู้ชมซึ่งมีความเป็นสากล มาผสมผสานกับความหมายใหม่จากสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งพิพิธภัณฑ์ได้สร้างให้แก่การรับรู้ของผู้ชม เป็นความรู้ใหม่มาประกอบร่วมกันเพื่อสร้างให้เกิดสารใหม่ที่สื่อสารถึงจุดมุ่งหมายหรือแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

ทั้งนี้คำบรรยายได้ภาพหรือภาษานั้น พบว่าทำหน้าที่เป็นตัวขึ้นนำความคิดของผู้ชม อธิบายความหมายของภาพ เชื่อมโยงสัญลักษณ์ โดยมีผลทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการคล้อยตามและสามารถตีความสัญลักษณ์ในภาพได้โดยเจตนากระทั่งเกิดเป็นประสบการณ์ที่นำไปสู่การสร้าง ความเข้าใจสารที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสื่อแก่ผู้ชมในที่สุด

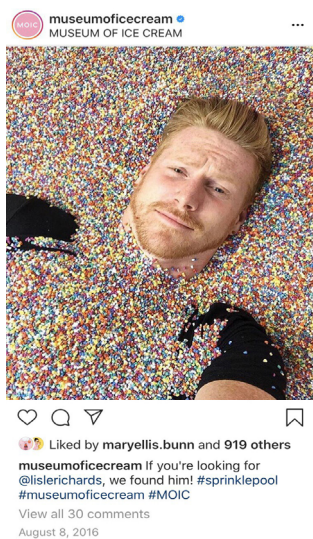
สามารถสังเกตได้ว่าทั้งความหมายจากสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาดหวัง และความหมายจากสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ ทั้งสองล้วนเป็นความหมายที่ไม่ได้รับการอธิบายแบบเฉพาะเจาะจง เช่น ความสุข และความรัก เป็นต้น ซึ่งแม้ว่าเราจะสามารถเข้าใจสารดังกล่าวที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมตั้งใจสื่อสาร หากแต่การอ่านแต่เพียงภาพที่ปรากฏเฉพาะสัญลักษณ์ใดสัญลักษณ์หนึ่งเพียงภาพเดียวนั้นไม่อาจทำให้ผู้ชมเข้าใจจุดมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้โดยสมบูรณ์ เนื่องจากไม่สามารถทราบได้ว่าความสุขและความรักในที่นี้นั้น เป็นความสุขหรือความรักแบบใด ทว่าจากการประสมสัญลักษณ์ในหลากหลายความหมาย และรูปแบบเข้าด้วยกันจำนวนตั้งแต่ 2 สัญลักษณ์ขึ้นไป ไม่ว่าจะเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความ

คาตหมาย กับ สัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาตหมายเหมือนกัน ตัวอย่างเช่น ภาพลำดับที่ 185 (ภาพที่ 11) เป็นภาพของชายผู้ซึ่งเป็นหนึ่งในทีมงานของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมกำลังทำทำเย็น บอลลูนรับประทานได้ (Edible helium balloons) พร้อมกับแสดงรอยยิ้มให้แก่บุคคลอื่นซึ่งคาต ว่าเป็นผู้เยี่ยมชมในพิพิธภัณฑ์ ภาพนี้ปรากฏสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาตหมาย จำนวน 2 สัญลักษณ์อยู่ร่วมกัน นั่นคือท่าทางการ “ยื่นให้” และ “รอยยิ้ม” บนใบหน้าของชายคนดังกล่าว อันสามารถสะท้อนการสื่อสารความหมายร่วมกันได้ว่าหมายถึง “การให้อย่างมีความสุข” หรือ อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นการประสมระหว่างสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์กับสัญลักษณ์ ที่สื่อสารตรงกับความคาตหมาย ในภาพลำดับที่ 160 (ภาพที่ 10) ดังที่ได้ชี้แจงถึงในเนื้อหา ก่อนหน้านี้ จากตัวอย่างทั้งสองพบว่าความหมายที่สื่อสารภายในภาพนั้น ๆ มีความครบถ้วนสมบูรณ์ กว่า ซึ่งแสดงให้เห็นถึงเจตนารมณ์ของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้อย่างชัดเจน

ไม่แต่เพียงเท่านั้นยังพิจารณาได้อีกว่าสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาตหมายนั้น เป็นสัญลักษณ์ ที่มีการบ่งจำกัดในการส่งสารหรือความหมายในตัวมันเอง อาทิ ภาพรอยยิ้ม ภาพเด็ก ภาพผู้ หญิง และภาพหัวใจ ต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายเป็นสากลที่พ่วงมากับการ รับรู้โดยธรรมชาติหรือโดยสัญชาตญาณ ซึ่งสามารถเข้าใจความหมายได้เพียงเท่าที่ขอบเขต ของการรับรู้ตามธรรมชาติได้กำหนดไว้ เช่น “รอยยิ้ม” สามารถตีความได้ว่า “ความสุข” ไม่ สามารถแปลเป็นความหมายถึง “ความโกรธ” หรือ “ความทุกข์” ได้ ส่วนภาพเด็กนั้นก็มีภาพ จำที่พ่วงมากับการรับรู้ว่าเป็นช่วงวัยแห่งการเรียนรู้เติบโตและการเรียนรู้ ดังนั้นสัญลักษณ์ของภาพ เด็กจึงมีความหมายถึงระยะเวลาที่ก้าวไปข้างหน้าหรืออนาคต และความหวัง จากการรับรู้ถึง “การเรียนรู้เติบโต” และ ความสนุกสนานกับความสร้างสรรค์ ที่เป็นองค์ประกอบของ “การ เรียนรู้” หรือภาพรูปหัวใจที่แสดงถึง “ความรัก” เป็นเช่นเดียวกัน แม้จะเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่ได้ กำหนดเองจากสภาพธรรมชาติ แต่ทว่ามนุษย์ได้อาศัยธรรมชาติในการกำหนดรูปสัญลักษณ์ นี้ โดยการสื่อความถึงหัวใจซึ่งเป็นอวัยวะสำคัญของร่างกายที่ถูกใช้เชื่อมโยงกับสภาวะอารมณ์ ที่ลึกซึ้งในแง่ “อารมณ์ความรู้สึก” ในทางกลับกันสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ นั้นพบว่ามิอิสระในการสรรค์สร้างคามหมายมากกว่า เนื่องจากเป็นอิสระจากการกำหนดผ่าน ข้อตกลงร่วมในสังคม หรือขึ้นกับบรรทัดฐานน้อยกว่า ตัวอย่างเช่น ไอศกรีม กำเนิดขึ้นมาใน สถานะ “ขนมหวาน” ซึ่งเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อรับประทาน มันไม่ได้ถูกให้ความหมายที่ สัมพันธ์ในเชิงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ใด ๆ โดยตรง หากแต่อารมณ์ที่เกิดขึ้นจากการ

* บอลลูนรับประทานได้ (Edible helium balloons) เป็นขนมหวานที่แจกให้ผู้เข้าชมในพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ออกแบบพิเศษโดยนักออกแบบอาหาร Dr. Irwin Adam โดยผู้ที่ทานบอลลูนนี้จะมีเสียงที่เปลี่ยนไป เสียงเล็กแหลม สร้างความเพลิดเพลินขณะชมนิทรรศการ

เห็นภาพไอศกรีมนั้นเป็นผลมาจากความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายหลังจากการทานไอศกรีม เห็นได้ชัดว่ามันต้องผ่านการกระทำหนึ่งก่อนจึงจะเกิดเป็นอารมณ์นั้น ซึ่งอารมณ์ที่ว่ำนั้นมีความเป็นปัจเจกมีความหลากหลายขึ้นกับประสบการณ์ที่แตกต่างกัน ดังนั้นมันจึงมีอิสระในการให้ความหมายที่กว้างขวางมากกว่า



ภาพที่ 28

ภาพลำดับที่ 119 บนบัญญัติอนตากรรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม
: ภาพชายคนหนึ่งที่ลำตัวถูกลบด้วยกองน้ำตาลสี
และคำบรรยายได้ภาพแสดงการขึ้นน้ำให้ค้นหา



ภาพที่ 29

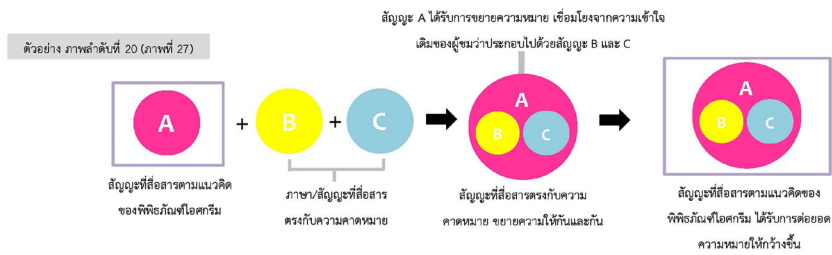
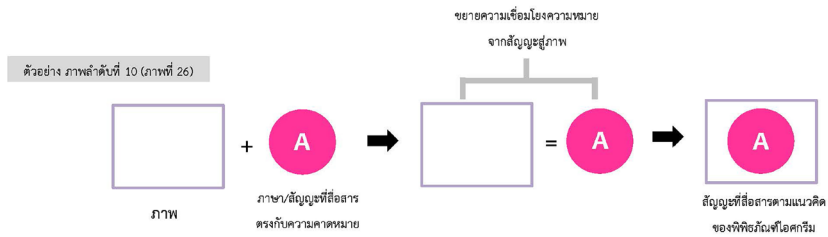
ภาพลำดับที่ 216 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพเด็กหญิงคนหนึ่งกำลังควานหาบางสิ่งใต้กองน้ำตาลสี และคำบรรยายได้ภาพแสดงการขึ้นให้ค้นหา



ภาพที่ 30

ภาพลำดับที่ 81 บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม : ภาพเคลื่อนไหวของสตรีกำลังแสดงท่าทางคว่ำจับบอลลู่นับ ประทานได้ด้วยสีหน้าตื่นเต้น และคำบรรยายได้ภาพแสดงการ ขึ้นให้เข้าใจการอ่านสารผ่านสัญลักษณ์ภาพ

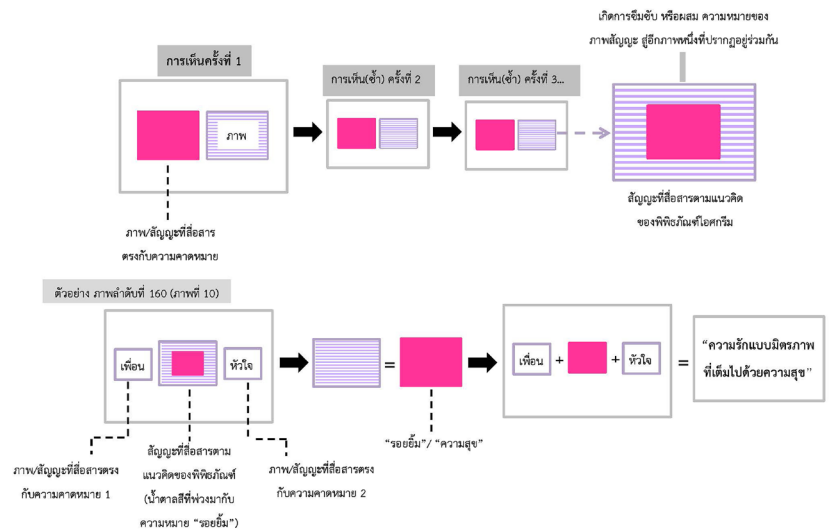
ภาพแสดงตัวอย่างรูปแบบการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 1 ระหว่างภาษาสู่ภาพ



ภาพที่ 31

ภาพแสดงตัวอย่างการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 1 ระหว่างภาษาสู่ภาพ

ภาพแสดงตัวอย่างการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 2 ระหว่างภาพสู่ภาพ



ภาพที่ 32

ภาพแสดงตัวอย่างการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 2 ระหว่างภาพสู่ภาพ

วิเคราะห์วิธีการสื่อสารจุดมุ่งหมายในอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม

จากการวิเคราะห์ในเบื้องต้นทั้งหมดนั้น ทำให้สามารถวิเคราะห์ได้ว่าพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมได้มีการอาศัยประสบการณ์เกี่ยวกับการรับรู้ของผู้ชมเป็นสำคัญ ในการเชื่อมโยง “ภาพจำ” หรือ “ความหมาย” จากภาพของสิ่งหนึ่งสู่ภาพของอีกสิ่งหนึ่งภายในอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมนี้ เพื่อสร้างให้เกิดความเข้าใจถึงเป้าหมายที่องค์กรต้องการสื่อสารถึงผู้ชม ทั้งนี้ ประสบการณ์นั้น มีทั้งการพึ่งพาประสบการณ์จากความรับรู้เดิมของผู้ชม และการสร้างความรับรู้ใหม่ที่เกิดเป็นประสบการณ์ใหม่ โดยอย่างหลังเป็นไปเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจที่ตรงกันกับแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์ อนึ่ง วิธีการที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมใช้นำเสนอเพื่อเชื่อมโยงให้ผู้ชมเข้าใจจุดมุ่งหมายของพิพิธภัณฑ์นั้น ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และจำแนกออกมาด้วยกันทั้งหมด 3 ประการ ดังนี้

1. การหยิบยืม เป็นหนึ่งในวิธีการสื่อสารสำคัญที่พบในอินสตากลุ่มของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ปี ค.ศ. 2016 โดยพบทั้งการหยิบยืม “ประสบการณ์จากความเข้าใจดั้งเดิม” ที่ติดตัวมากับภาพจำของผู้ชม เช่น สีสันของไอศกรีมบางรสที่ให้โทนสีสวยงามราวกับสีชมพูอมม่วงของท้องฟ้า ที่มีการนำไปเชื่อมโยงเพื่อสร้างความหมายใหม่แก่ภาพจำไอศกรีม เป็นต้น การหยิบยืม “ประสบการณ์ของผู้อื่น” ที่มีความน่าเชื่อถือหรือเป็นที่รู้จักในสังคมเพื่อสร้างให้เกิดความคิดเห็นคล้อยตาม และเพิ่มน้ำหนักแก่สารที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมต้องการสื่อให้บรรลุผลอย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เช่น การเปิดโอกาสให้ศิลปินมาร่วมเล่าประสบการณ์เกี่ยวกับไอศกรีมตามทัศนะของเขา เป็นต้น รวมถึงการหยิบยืม “ประสบการณ์จากความเข้าใจใหม่” อันเกิดจากการสร้างความหมายใหม่ตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมที่สื่อความถึงสิ่ง ๆ หนึ่งหรือประเด็นหนึ่ง ๆ แก่ผู้ชม เช่น การอาศัยภาพสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์มาเชื่อมโยงกับสัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาดหมาย เป็นต้น

2. การเน้นย้ำ พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมไม่เพียงนำประสบการณ์มาเชื่อมโยงสื่อสารแนวคิดเพื่อสร้างให้เกิดประสบการณ์ทางการรับรู้ใหม่เท่านั้น แต่ทว่ายังพบการย้ำสารนั้น ๆ อันเป็นการสร้างประสบการณ์ที่ส่งผลให้เกิด “การจดจำได้” ขึ้นภายในอินสตากลุ่มนี้ด้วย โดยวิธีการเผยแพร่ภาพที่มีลักษณะการสื่อสารในเนื้อหาเดียวกันอยู่บ่อยครั้งอย่างสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการสร้างการจดจำเจตจำนงของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม และสร้างการจดจำความหมายของสัญลักษณ์ในภาพให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจร่วมกัน ซึ่งวิธีการเน้นย้ำนั้นนับเป็นการสร้างประสบการณ์ในอีกรูปแบบหนึ่ง ตัวอย่างเช่น การซ้ำเรื่องประเด็นความเอื้ออาทร อาทิ ภาพลำดับที่ 185 (ภาพที่ 11) กับภาพลำดับที่ 313 (ภาพที่ 22) ภาพรถไฟไอศกรีมที่ทำการแจกไอศกรีมให้ผู้คนแลกกับเงินบริจาคเพื่อ

ช่วยเหลือชุมชน และการซ้ำเรื่องน้ำตาลสีกับการเชื่อมโยงถึงความสุขที่พบอยู่ในหลายภาพซึ่งได้หยิบยกไปก่อนหน้านี้ เป็นต้น

3. การชี้แนะ เพื่อให้วิธีการสื่อสารทั้งหลายดังกล่าวเกิดผลลัพธ์ที่บรรลุเป้าหมาย ผู้วิจัยค้นพบว่าพิพิธภัณฑสถานไอศกรีมได้มีการแสดงภาพและข้อความบรรยายที่สะท้อนให้เห็นซึ่งการแสดงการชี้แนะ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจวิธีการส่งสารของพิพิธภัณฑสถานไอศกรีมภายในอินสตาแกรมนี้ด้วย โดยการชี้แนะสามารถจำแนกแยกย่อยได้เป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ การชี้แนะแบบอธิบายโดยตรง กล่าวคือเป็นคำบรรยายได้ภาพต่าง ๆ รวมถึงการหยิบยกประโยคที่แสดงวิสัยทัศน์ของบุคคลมีชื่อเสียง อันมีลักษณะเป็นการอธิบายหรือเปิดเผยจุดมุ่งหมายของพิพิธภัณฑสถานไอศกรีมอย่างตรงไปตรงมา เพื่อให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจสาระหรือสารจากเนื้อหาในภาพอื่น ๆ และเพื่อมุ่งให้ผู้ชมตระหนัก เกิดความคิดคล้อยตามเป้าหมายขององค์กรที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทัศนคติของตนเอง และการชี้แนะแบบการซ่อนหรือการแอบแฝงซึ่งเป็นลักษณะของการชี้แนะที่ไม่ได้แสดงออกโดยตรง หากแต่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความอยากรู้อยากเห็นหรือเกิดความคิดคล้อยตามที่น่าพาไปสู่การค้นพบ หรือการเข้าใจลักษณะการสื่อสารแนวคิดของพิพิธภัณฑสถานไอศกรีม อาทิ การปรากฏคำบรรยายได้ภาพ และรูปภาพ ที่แสดงลักษณะของ “การซ่อนแอบ” และ “การตามหา” อยู่บ่อยครั้งในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑสถาน ไอศกรีมที่นอกจากเป็นไปเพื่อการสร้างบรรยากาศของความเพลิดเพลินให้แก่ผู้ชมแล้ว อีกทางหนึ่งยังเป็นการแฝงการสื่อสารกับผู้ชมโดยอ้อม เพื่อชี้แนะให้ค้นหาความหมายหรือสารที่พิพิธภัณฑสถานไอศกรีมได้ซ่อนไว้เบื้องหลังของภาพไอศกรีมด้วยนั่นเอง เช่น ภาพบุคคลแสดงท่าทางซ่อนแอบ ในภาพลำดับที่ 82 (ภาพที่ 9) และภาพลำดับที่ 131 (ภาพที่ 13) ใบหน้าของศิลปินเคลือบไปด้วยน้ำตาลสีที่บดบังผิวหน้า เสมือนเป็นการปิดซ่อนใบหน้า ส่วนภาพที่แสดงการตามหาหรือค้นหา เช่น ภาพลำดับที่ 119 (ภาพที่ 28) ภาพชายผู้หนึ่งนอนอยู่ใต้กองน้ำตาลสี พร้อมกับคำบรรยายได้ภาพที่เกี่ยวกับการตามหาเขาจนพบ และภาพลำดับที่ 216 (ภาพที่ 29) ภาพเด็กหญิงกำลังควานหาบางสิ่งในตระแนน้ำตาลสี เป็นต้น ยิ่งไปกว่านั้นยังพบการชี้แนะที่เป็นเชิงแอบแฝงการอธิบายวิธีการอ่านสารที่พิพิธภัณฑสถานไอศกรีมสื่อสารผ่านรูปภาพต่าง ๆ ด้วย ดังภาพลำดับที่ 81 (ภาพที่ 30) พบคำบรรยายว่า “Edible helium balloons + excitement = the best reaction...” หรือในความหมายภาษาไทยคือ “บอลลูกกาวฮีเลียมรับประทานได้ + ความตื่นเต้น = การตอบสนองที่ยอดเยี่ยม...” ประโยคดังกล่าว เป็นการแสดงตัวอย่างชี้แนะให้ผู้ชมประสมสัญลักษณ์ในภาพเพื่อสร้างให้เกิดสารหรือความหมาย ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นการชี้แนะให้ผู้ชมเข้าใจวิธีการอ่านสารเท่านั้นทว่ายังเป็นการสนับสนุนรูปแบบและวิธีการสร้างความหมายของพิพิธภัณฑสถานไอศกรีมตามแนวคิดซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ไว้ก่อนหน้านี้ด้วย

ในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมปี ค.ศ. 2016 นี้ พบว่ามีการสื่อสารแนวความคิดขององค์กรที่สามารถจำแนกออกมาเป็นประเด็นสำคัญทั้งหมด 6 ประเด็น ได้แก่ 1) ความสุข 2) จินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ 3) ความรัก 4) ความเมตตาและความเอื้ออาทร 5) ความกล้าหาญในการลงมือทำ และ 6) ความเท่าเทียม โดยพบการสะท้อนซึ่งประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้ ผ่านรูปภาพในอินสตาแกรมหลายกลุ่มภาพ ไม่ได้จำกัดการพบเฉพาะเพียงกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมากกว่านั้นภายในภาพภาพหนึ่งยังสามารถค้นพบประเด็นข้างต้นนี้ได้มากกว่าหนึ่งประเด็นอีกด้วย ทั้งนี้มีสาเหตุสืบเนื่องจาก รูปแบบ ลักษณะ และวิธีการสื่อสารแนวความคิดของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม ที่อาศัย “สัญลักษณ์” ในการสร้างความหมาย ซึ่งประเด็นทั้งหลายล้วนคือความหมายที่สื่อผ่านออกมาจากภาพของสัญลักษณ์ ทั้งนี้ พบรูปแบบการสร้างความหมาย 2 แบบ ได้แก่ การสร้างความหมายใหม่และการเชื่อมโยงความหมาย สำหรับสัญลักษณ์ที่พิพิธภัณฑ์ไอศกรีมนำมาใช้เชื่อมโยงการสื่อสารนั้น มีด้วยกัน 2 ประเภท ได้แก่ สัญลักษณ์ที่สื่อสารตรงกับความคาดหมาย และสัญลักษณ์ที่สื่อสารตามแนวคิดของพิพิธภัณฑ์ อย่างไรก็ตามวิธีการจะสามารถสื่อสารแนวคิดอันเป็นเป้าหมายของพิพิธภัณฑ์ไปสู่ผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้น พบว่าพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมมีวิธีการสื่อสารจุดมุ่งหมายที่สำคัญ 3 ประการ คือ การหยิบยืม การเน้นย้ำ และการชี้แนะ ซึ่งมีผลทำให้สัญลักษณ์หนึ่ง ๆ มีสามารถปรากฏอยู่ได้โดยลำพังในการที่จะสื่อสารได้โดยสมบูรณ์ หากแต่ต้องพึ่งพาอาศัยกัน ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้เกิดการกระจายสัญลักษณ์และการย้ำการสื่อความหมายในประเด็นหนึ่ง ๆ อย่างสม่ำเสมอภายในอินสตาแกรม ซึ่งเผยแพร่อยู่ในหลายกลุ่มภาพนั่นเอง ดังจะเห็นได้ว่านอกจากพิพิธภัณฑ์ไอศกรีมจะมีกลวิธีการถ่ายทอดแนวความคิดผ่านภาพได้อย่างแยบยล แต่ทว่าสามารถเข้าถึงได้ง่ายโดยการรับรู้ผ่านภาพจำจนกลายเป็นประสบการณ์จากการจดจำได้แล้วนั้น ภายในอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ยังสะท้อนซึ่งการให้ความสำคัญแก่สัญลักษณ์มนุษย์ที่สร้างความง่ายต่อการเข้าถึงเพื่อสร้างแรงดึงดูดการมีส่วนร่วมของผู้ชม นำไปสู่การสร้างจิตสำนึกถึงซึ่งในรายปัจเจกผู้การแก้ไขเปลี่ยนแปลงในระดับสังคมต่อไป วิธีการนี้นำมาซึ่งการดึงดูดผู้คนเชื่อมโยงสู่ผู้คนได้ในหลากหลายวัฒนธรรม จึงนับว่าวิธีการสื่อสารแนวความคิดผ่านภาพนี้ เป็นประโยชน์อย่างมากในการสามารถนำไปปรับใช้เพื่อประโยชน์ในเชิงพาณิชย์และหรือเพื่อพัฒนาภาพลักษณ์ขององค์กรแก่สถาบันพิพิธภัณฑ์แห่งอื่น ๆ รวมถึงหน่วยงานของรัฐบาลและเอกชนผู้มีความสนใจสร้างฐานผู้เข้าชมในแพลตฟอร์มโซเชียลมีเดียต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแพลตฟอร์มอินสตาแกรมซึ่งกำลังเป็นสื่อร่วมสมัยที่สำคัญในขณะนี้

บรรณานุกรม

- การยาภินา, คเชเนีย ดี. (2559). “มรดกวัฒนธรรมที่ปลายนิ้วสัมผัสในวันที่ “มือถือ”ครองโลก” การศึกษาในพิพิธภัณฑ์ไร้กำแพง บทความจากการประชุมวิชาการด้านพิพิธภัณฑ์: 15-23. กรุงเทพฯ: สถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้แห่งชาติ (สังกัดสำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน)).
- จารุพันธ์ จิระวัชรนิรมย์. (2561). ถอดรหัส ‘มิลเลนเนียล’กลุ่มประชากรที่จะมาเปลี่ยนวิถีโลก. เข้าถึงเมื่อ 20 กุมภาพันธ์. เข้าถึงได้จาก <https://bualuang.fund/archives/2771/ถอดรหัส-มิลเลนเนียล-กล/>
- ชีวลีสิทธิ์ บุญเกียรติ. (2561). “บทบรรณาธิการ” การศึกษาในพิพิธภัณฑ์ไร้กำแพง บทความจากการประชุมวิชาการด้านพิพิธภัณฑ์: 8-13. กรุงเทพฯ: สถาบันพิพิธภัณฑ์การเรียนรู้แห่งชาติ (สังกัดสำนักงานบริหารและพัฒนาองค์ความรู้ (องค์การมหาชน)).
- บอยด์, ดานาห์. (2561). เข้าใจโลกใหม่ของวัยรุ่นยุคเน็ต. แปลจาก It's Complicated: the social lives of networked teens. แปลโดย ลลิตา ผลผลา. กรุงเทพฯ: บุ๊คสเคป.
- มิลเลอร์, เดเนียล และคนอื่นๆ. (2562). Why We Post: ส่องวัฒนธรรมโซเชียลมีเดียผ่านมานุษยวิทยาดิจิทัล. แปลจาก How the World Changed Social Media. แปลโดย รุณรุ จินดานนท์. กรุงเทพฯ: บุ๊คสเคป.
- แมคเคลลาร์ด, สกอตต์. (2559). Understanding Comics: The Invisible Art. แปลจาก Understanding Comics: The Invisible Art. แปลโดย ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และเมธาวิ กิตติอารมณ์พล. กรุงเทพฯ: อาร์ตไฟร์ดี.
- แมงโก้ คอนซัลแตนท์. (2563). แอปพลิเคชันคืออะไร. เข้าถึงเมื่อ 22 สิงหาคม. เข้าถึงได้จาก <https://www.mangoconsultant.com/th/news-knowledge/knowledge/274-application-แอปพลิเคชัน-คืออะไร>
- Dict DrKrok. (2020). Platform. Accessed February 25. Available from <https://dict.drkrok.com/platform/>.
- Miles, Jason. (2019). Instagram power: build your brand and reach more customers with visual influence. New York: McGraw-Hill.
- Museum of Ice Cream. (2020). Accessed May 19. Available from <https://www.instagram.com/museumoficecream/>

Wiener, Anna. (2019). *The Millennial Walt Disney*, Accessed October 15. Available from <http://nymag.com/intelligencer/2017/10/museum-of-ice-cream-maryel-lis-bunn.html>

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 ลักษณะ กมลปลิ้ม. (4 สิงหาคม 2563). ภาพลำดับที่ 13-24 ภาพรวมรูปถ่าย
สร้างสรรค์ไอศกรีมแบบประยุกต์ศิลป์ บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม.
(ภาพถ่ายผ่านหน้าจอสมาร์ทโฟน). อินสตาแกรม. <https://www.instagram.com/museumoficecream/>
- ภาพที่ 2 ลักษณะ กมลปลิ้ม. (4 สิงหาคม 2563). ภาพลำดับที่ 37-48 ภาพรวมรูปถ่าย
สร้างสรรค์ไอศกรีมแบบประยุกต์ศิลป์ บนบัญชีอินสตาแกรมของพิพิธภัณฑ์ไอศกรีม.
(ภาพถ่ายผ่านหน้าจอสมาร์ทโฟน). อินสตาแกรม. <https://www.instagram.com/museumoficecream/>
- ภาพที่ 3 Robarts, Evan. (@museumoficecream). (2020, August 12). Hi all! We're back
for Artist Wednesday's, and today we're highlighting @evan_robarts. (Photo-
graph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJygVw-jras/>
- ภาพที่ 4 Joly, Jourdan. (@museumoficecream). (2020, August 12). Cheers to Artist
Wednesday! Introducing you to our first artist of the day, @jourdanjoly. (Pho-
tograph). Instagram. https://www.instagram.com/p/BKoEMp0DF_q/
- ภาพที่ 5 Crump, Matt. (@museumoficecream). (2020, August 12). Never forget,
there is so much beauty in the world @mattcrump. (Photograph). Instagram.
<https://www.instagram.com/p/BMuC-l7Dcy1/>
- ภาพที่ 6 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). When
the sky looks like cotton candy ice cream. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BNr5EFvD60F/>
- ภาพที่ 7 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). I scream,
you scream, we all scream for....SPRINKLES!. (Photograph). Instagram. https://www.instagram.com/p/Bli_I5QjFEk/
- ภาพที่ 8 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). A heart
shaped float in the sprinkle pool is a #MOIC staple. (Photograph). Instagram.
<https://www.instagram.com/p/BJdePm7jd7v/>
- ภาพที่ 9 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Sprinkle
pool hide and seek. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BldkC5pjbv/>

- ภาพที่ 10 Nai, Collins. (@museumoficecream). (2020, August 18). What 3 friends do when swimming in a sprinkle pool and given pool floats. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJQTmApjsly/>
- ภาพที่ 11 Nai, Collins. (@museumoficecream). (2020, August 12). I'll have another!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJjSTgGDNz1/>
- ภาพที่ 12 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). An ice cream made for 2, is clearly meant for 4 ! Thanks for swinging by to get the scoop @arianagrande. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJnVHK-juau/>
- ภาพที่ 13 Sánchez, Jaime. (@museumoficecream). (2020, August 11). To close out our Artist Wednesday's, were highlighting @jaimesanchezart. (Photograph). Instagram. https://www.instagram.com/p/BI9Ah_ZD3wD/
- ภาพที่ 14 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). "Come with me and you'll be, in a world of pure imagination. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJt5ZcUDPje/>
- ภาพที่ 15 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 10). You may encounter many defeats, but you must not be defeated. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BMmb-KwjUyy/>
- ภาพที่ 16 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 11). There's a generation below us that depends on our support. (Photograph). Instagram. https://www.instagram.com/p/BMphyE_DNk7/
- ภาพที่ 17 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 11). In honor of audience appreciation day, we want to give a shoutout to our four-legged friend @marniethedog!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BliiRhRDboL/>
- ภาพที่ 18 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Pink on pink on pink. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BIb-BgKuj5lw/>
- ภาพที่ 19 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Mirror, mirror on the wall, what is the most delicious cone of them all?. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/Blczb96DuNe/>
- ภาพที่ 20 Barlow, Anna. (@museumoficecream). (2020, August 12). Artist details by

- @kimberlynha (Ceramics Artist @annabarlowceramics). (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BlkaJqhjGLA/>
- ภาพที่ 21 Haynes, Alana D. (@museumoficecream). (2020, August 12). For our 2nd feature on Artist Wednesday. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJf3GrFjDrW/>
- ภาพที่ 22 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Hey Ice Cream lovers! For #MOICshoutoutsundays we're featuring Maine's Darling's Ice Cream Truck!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BNntJkojaLt/>
- ภาพที่ 23 Van Santen & Bolleers. (@museumoficecream). (2020, August 12). There are several myths about the origin of ice cream. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BHk6TAGhoAh/>
- ภาพที่ 24 Yates, Courtney S. (@museumoficecream). (2020, August 12). @pialuisa took a dip!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BlbaU-q3DOMz/>
- ภาพที่ 25 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). All smiles in the sprinkle pool. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BliaQ0fjDyr/>
- ภาพที่ 26 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). The U.S. celebrates National Ice Cream Month in July. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BHp7s0oBM7l/>
- ภาพที่ 27 Darden, Lizzie. (@museumoficecream). (2020, August 12). Hi guys! I'm Lizzie from @lizzie_darden and I'll be taking over for the Museum of Ice Cream IG today!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BHzVH5u-BY03/>
- ภาพที่ 28 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). If you're looking for @lislerichards, we found him!. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BI0U0mbjOXC/>
- ภาพที่ 29 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Looking for buried treasure. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/BJ-54KJj8Nx/>

ภาพที่ 30 Museum of Ice Cream. (@museumoficecream). (2020, August 12). Edible helium balloons + excitement = the best reaction. (Photograph). Instagram. <https://www.instagram.com/p/Blc6qReDEZR/>

ภาพที่ 31 ลักษณะณ กมลปลิ้ม. (8 สิงหาคม 2563). ภาพแสดงตัวอย่างการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 1 ระหว่างภาษาสู่ภาพ.

ภาพที่ 32 ลักษณะณ กมลปลิ้ม. (8 สิงหาคม 2563). ภาพแสดงตัวอย่างการถ่ายทอดสาร: รูปแบบที่ 2 ระหว่างภาษาสู่ภาพ.

การศึกษาเรื่องเล่า “คัทรณกุมารชาดก” ในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์จังหวัดน่าน

A Study of “Khat-ta-na-ku-marn”: the Narrative in the Murals of
Phumin Temple, Nan Province

สุชาติ อัมสำราญ และ โสมฉาย บุญญานันต์

Suchart Imsamraan and Soamshine Boonyananta

สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Received : August 2, 2020

Revised : September 17, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มุ่งศึกษา (1) เนื้อเรื่องคัทรณกุมารชาดกที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (2) วิเคราะห์สภาพสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดน่านในอดีต ที่สะท้อนผ่านเนื้อเรื่องคัทรณกุมารชาดก มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ และ แบบวิเคราะห์ข้อมูลเชิงเนื้อหา โดยมีกลุ่มเป้าหมายในการเก็บข้อมูล ได้แก่ วัดภูมินทร์ มัคคุเทศน์ประจำวัดภูมินทร์ หออัตลักษณ์น่าน ผู้เชี่ยวชาญวรรณกรรมท้องถิ่นและปราชญ์ท้องถิ่น ซึ่งผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลเนื้อเรื่องชาดกนอกนิบาตหรือปัญญาชาดก “คัทรณกุมาร”

จากคัมภีร์ฉบับต่างๆ เอกสาร การสัมภาษณ์บุคคลและสถานที่จริง หลังจากนั้นนำข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนังวิเคราะห์หาลำดับการเล่าเรื่อง เรียบเรียงเนื้อเรื่อง และนำไปเผยแพร่ ผลการวิจัย คือ เนื้อเรื่อง “คัถนกุมารชาดก” ตั้งแต่ต้นจนจบที่อ่านแล้วเข้าใจง่าย ครบถ้วนในแบบฉบับของผู้วิจัยเอง โดยการอ้างอิงจากเอกสารหลายๆฉบับ และเนื่องจากศิลปินได้สร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังขึ้นช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ทำให้พบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ เนื้อเรื่องคัถนกุมารชาดก และสภาพสังคมของน่านในอดีตนั้นมีความสัมพันธ์กัน โดยเค้าโครงเรื่องคัถนกุมารที่ถูกเล่าอย่างแพร่หลายในภาคเหนือของประเทศไทยจะเป็นตัวกำหนดภาพรวมของภาพจิตรกรรมฝาผนังว่าควรมีตอนไหนบ้าง ส่วนรายละเอียดของภาพจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละตอนก็จะเพิ่มฉากวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ อิทธิพลจากท้องถิ่นอื่นรวมไปจนถึงสภาพสังคมของน่านในตอนนั้นลงไปด้วย ส่งผลถึงรายละเอียดเนื้อเรื่องคัถนกุมารในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์จังหวัดน่านที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว แตกต่างไปจากที่อื่น

คำสำคัญ คัถนกุมารชาดก / จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ / ชาดกนอกนิบาต

Abstract

This research aims to (1) Study “Khat-Tha-Na-Khu-Marn” allegory appears in the murals at Phu Min temple, Nan Province (2) Analyze social conditions, local traditions, and culture of Nan province in the past that reflected through the story of Khat-Tha-Na-Khu-Marn. The research instruments are interview form, and content analysis form. The research targets are Phu Min temple, Phu Min temple guide, Museum of Nan Identity, local literary experts, and local experts. The researcher went to Nan province to collect data of Khat-Tha-Na-Khu-Marn Allegory from scriptures, documents, interviews, and people. Then, use the mural pictures to analyze the sequence of story. After that, compose the story and publish. The results of the research is the story “Khat-Tha-Na-Khu-Marn Allegory” from beginning to end which is easy to read, in the style of the researcher by referring from many documents. Since, the artists created murals in the 24th century, found that Murals at Phu Min temple, Khat-Tha-Na-Khu-Marn Allegory, and the social conditions of Nan province in the past are related. Which the story “Khat-Tha-Na-Khu-Marn”

outline that is widely told in the north of Thailand, will determine the overview of the mural. As for the details of the murals in each part also add scenes of folk life, culture, traditions, beliefs, social conditions, influences from other localities in Nan. Affect to the details of Khat-Tha-Na-Khu-Marn Allegory in the murals of Phu Min temple which are different from other places.

Keywords Khat-Tha-Na-Khu-Marn Allegory / Murals at Phu Min temple / Allegory

บทนำ

วัดภูมินทร์ เป็นวัดที่มีชื่อเสียงของจังหวัดน่าน ปัจจุบันตั้งอยู่ที่ ต.ในเวียง อ.เมืองน่าน จ.น่าน สร้างขึ้นโดยเจ้าเจตนบุตรพรหมมินทร์ เมื่อ พ.ศ. 2139 หลังจากขึ้นครองนครน่าน ความโดดเด่นและมีคุณค่าของสถาปัตยกรรมของวัดภูมินทร์ คือเป็นอาคารที่มีแผนผังแบบจัตุรมุขที่พบเพียงไม่กี่แห่งในล้านนา (ฉัตรสุราชค์ แก้วเป็นทอง, 2556: 1) จิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดภูมินทร์ มีการจัดวางภาพที่กลมกลืนกันและถูกแบ่งด้วยแนวเขาหรือฉากธรรมชาติ โครงสร้างหลักคือสี่เหลี่ยมและสีน้ำเงินที่เหมือนกันทั้งอาคารทำให้ภาพดูเชื่อมโยงเป็นเอกภาพ ประกอบกับลายเส้นและการเขียนให้ตัวละครแสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า จึงถือเป็นอีกหนึ่งภาพเขียนบนฝาผนังที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวสูง เนื้อหาเขียนภาพพุทธประวัติ พระเนมิราชชาดกและปัญญาชาดกหรือชาดกนอกนิบาตเรื่อง “คัณฑกุมาร” ส่วนการกำหนดอายุภาพจิตรกรรมจากหลักฐานพงศาวดารเมืองน่านและลักษณะภาพวาด จิตรศักดิ์ เดชวงศ์ญา (2546) จึงสรุปว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นควรเขียนขึ้นในราวต้นพุทธศตวรรษที่ 24 (พ.ศ. 2437) ในสมัยพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช

คัณฑกุมารเป็นปัญญาชาดกหรือชาดกนอกนิบาตที่ไม่ปรากฏในคัมภีร์พระไตรปิฎก ชาวบ้านจะเล่ากันปากต่อปาก(มุขปาฐะ) โดยปกติเนื้อเรื่องปัญญาชาดกจะเป็นการกล่าวถึงพระพุทธรูปเจ้าเมื่อครั้งเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ มีปณิธานมุ่งมั่นในการบำเพ็ญพระบารมีในอดีตชาติต่าง ๆ อย่างมั่นคง ไม่ย่อท้อต่อความทุกข์ยากและอุปสรรคนานัปการ ด้วยปรารถนาสูงสุดเพียงได้บรรลुพระสัมมาสัมโพธิญาณเท่านั้น สุดท้ายพระโพธิสัตว์ผู้มีพระจริยวัตรงดงามเพียบพร้อมด้วยคุณธรรมล้ำเลิศ จึงสามารถผ่านพ้นความทุกข์ยากลำบาก จนได้บรรลุผลตามพระปณิธานที่ตั้งไว้ (คณะสงฆ์หนเหนือ, 2552: 1)

จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์นอกจากจะถ่ายทอดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาแล้วยังถือเป็นงานศิลปะที่สะท้อนสภาพสังคมของจังหวัดน่านในหลากหลายด้าน เปรียบเหมือนบันทึกทางประวัติศาสตร์ที่ใช้ศึกษาถึงสภาพวิถีชีวิตของคนน่านในยุคที่เขียนภาพนั้นขึ้นได้อีกวิธีหนึ่ง ทั้งในด้านคติความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตพื้นบ้าน และอิทธิพลต่างๆ ที่เข้ามามีบทบาท ผู้วิจัยจึงคิดว่าหากภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์สะท้อนสภาพสังคมของจังหวัดน่านในสมัยพุทธศตวรรษที่ 24 เรื่องเล่า “คัถนกุมารชาดก” ที่เล่าผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้นก็อาจเป็นเช่นเดียวกัน

เนื่องจากที่ผ่านมาผู้เชี่ยวชาญได้ศึกษา แปลข้อความที่ศิลปินเขียนลงบนจิตรกรรมฝาผนังออกมา อีกทั้งมีเนื้อเรื่องปรากฏในคัมภีร์ไบเบิลหลายฉบับ ผู้วิจัยจึงต้องการรวบรวมเนื้อเรื่อง “คัถนกุมารชาดก” อย่างครบถ้วนในแบบฉบับตามจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ ทำให้เป็นนิทานอ่านง่าย เหมาะแก่ทุกวัย ง่ายต่อการเผยแพร่และเข้าถึง และทำให้สามารถวิเคราะห์หาสภาพสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดน่านในอดีตที่สอดแทรกผ่านเรื่องเล่า ณ ช่วงเวลานั้นได้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเนื้อเรื่องคัถนกุมารชาดกที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์จังหวัดน่าน
2. เพื่อวิเคราะห์สภาพสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดน่านในอดีตที่สะท้อนผ่านเนื้อเรื่องคัถนกุมารชาดก

วิธีการดำเนินการศึกษา

1. กำหนดกลุ่มเป้าหมาย เพื่อลงพื้นที่เก็บข้อมูลเนื้อเรื่อง “คัถนกุมารชาดก” ได้แก่ วัดภูมินทร์ มัคคุเทศน์ประจำวัดภูมินทร์ หออัตลักษณ์น่าน ผู้เชี่ยวชาญวรรณกรรมท้องถิ่น และปราชญ์ท้องถิ่น
2. ออกแบบและสร้างเครื่องมือวิจัย ผู้วิจัยได้ใช้แบบสัมภาษณ์ และแบบวิเคราะห์ข้อมูลเชิง

เนื้อหา เพื่อศึกษาเนื้อเรื่อง “คัทธณกุมารชาดก” สภาพสังคมและวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดน่านในอดีต

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

3.1 การสำรวจสถานที่จริง (วัดภูมินทร์จังหวัดน่าน)

3.2 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และปราชญ์ท้องถิ่น

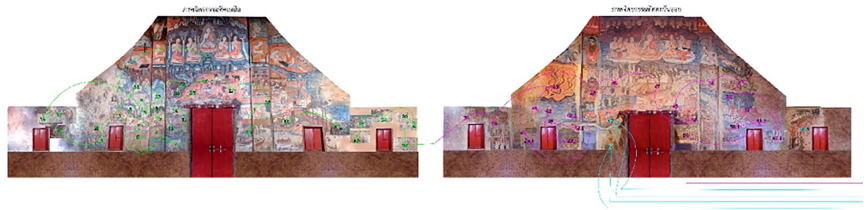
3.3 การศึกษาเอกสาร เอกสารคำสอน งานวิจัยและข้อมูลที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับเนื้อเรื่อง “คัทธณกุมารชาดก”

4. การวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย ได้แก่

4.1 วิเคราะห์ข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยการนำภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังมาศึกษา และทำเป็นแผนผังการดำเนินเรื่องเพื่อให้ได้มาซึ่งลำดับการเล่าเรื่อง พบว่าการดำเนินเรื่อง จะเริ่มจากผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก ทิศใต้ และทิศตะวันตกบางส่วนตามลำดับ (เนื่องจากผนังด้านทิศตะวันตกส่วนใหญ่จะเป็นภาพจิตรกรรมเล่าเรื่องเนมิราชชาดก) ส่วนในภาพจิตรกรรมมีการจัดองค์ประกอบไม่เรียงตามลำดับการเล่าเรื่องแต่จะวกวนไปมา ซึ่งจะดำเนินถึงการจัดองค์ประกอบโดยรวมและความสวยงามของภาพรวมจิตรกรรมเมื่ออยู่บนฝาผนังเป็นหลัก ทำให้บางตอนอาจจะย้อนข้ามไปฝาผนังอีกทิศหนึ่ง ดังภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2

4.2 การเรียบเรียงเนื้อเรื่อง “คัทธณกุมารชาดก” จากแหล่งข้อมูลที่นำมาวิเคราะห์ ได้แก่ เนื้อเรื่องจากคัมภีร์ เอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ มีกระบวนการดัง ภาพที่ 3

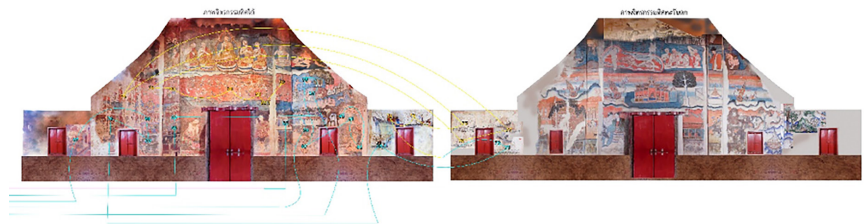
5. นำไปเผยแพร่ โดยการให้ผู้เชี่ยวชาญและปราชญ์ท้องถิ่น รวมไปถึงประชาชนทั่วไปที่สนใจได้อ่าน และสำรวจถึงความคิดเห็น การวิพากษ์วิจารณ์เนื้อหา



ภาพที่ 1

แผนผังการดำเนินเรื่องในจิตรกรรมด้านทิศเหนือและทิศตะวันออก

คำบรรยายภาพที่ 1: แผนผังการดำเนินเรื่องในจิตรกรรมด้านทิศเหนือและทิศตะวันออก ที่ได้จากการวิเคราะห์ลำดับการเล่าเรื่อง



ภาพที่ 2

แผนผังการดำเนินเรื่องในจิตรกรรมด้านทิศใต้และทิศตะวันตก

คำบรรยายภาพที่ 2: แผนผังการดำเนินเรื่องในจิตรกรรมด้านทิศใต้และทิศตะวันตก ที่ได้จากการวิเคราะห์ลำดับการเล่าเรื่อง



ภาพที่ 3

แผนผังแหล่งข้อมูลที่ใช้ในการเรียบเรียงเนื้อเรื่องคัทธนูมาร

คำบรรยายภาพที่ 3: กระบวนการเรียบเรียงเนื้อเรื่อง “คัทธนูมารชาดก” จากแหล่งข้อมูลที่น่าเชื่อถือได้แก่ เนื้อเรื่องจากคัมภีร์ เอกสาร การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์

ผลการวิจัย

ชื่อเรื่องของชาดกนอกนิบาตเรื่องนี้สามารถเขียนและอ่านได้หลายแบบ คือ คันทนกุมารหรือ คัถนกุมาร แต่เหตุที่เลือกใช้ชื่อ “คัถนกุมาร” เนื่องจากแหล่งข้อมูลส่วนใหญ่เขียนเช่นนี้ได้แก่ พระครูสมุห์พนัส ทิพฺพเมธี (2555) ท่านได้ศึกษาและแปลมาจากคัมภีร์ ฉบับไมโครฟิล์มของจังหวัดน่าน อีกทั้งยังปรากฏในวิทยานิพนธ์ปริญญาโทฉบับตติ “การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์กับจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัวจังหวัดน่าน” โดยฉัตรสุรงค์ แก้วเป็นทอง (2556) และเอกสารประกอบการสอนของกฤติกา ทองพันธ์ (ม.ป.ป.)

ส่วนชื่อเมืองต่าง ๆ ได้อิงตาม วิถีทัศน์ โครงการ “การสร้างภาพเคลื่อนไหว 2 มิติ เล่าเรื่องปัญญาชาดกจากจิตรกรรมฝาผนัง วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน” ซึ่งได้รับการสนับสนุนจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2560 จากการดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ และเรียบเรียงทำให้ได้เนื้อเรื่อง “คัถนกุมารชาดก” ดังนี้

เมืองศรีสะเกษ

เมื่อพระโพธิสัตว์ถึงเวลาต้องมาจัดทุกข์เข็ญให้มวลมนุษย์เพื่อสั่งสมบารมี ตามธรรมเนียมถือเป็นหน้าที่ของพระอินทร์ที่ต้องจัดการทุกอย่างให้บรรลุตามเป้าหมาย ณ เมืองศรีสะเกษมีหญิงหม้ายคนหนึ่งสามีตายตั้งแต่ยังสาวมาจนอายุเข้าวัยกลางคน นางจึงได้เป็นแม่นมของพระยาศรีสะเกษและเป็นผู้สอนให้ผู้หญิงชาวเมืองเย็บปักถักร้อย ทอผ้าให้มีลวดลายสวยงาม หญิงหม้ายเป็นที่รักของคนทั่วไปซึ่งต่างก็ช่วยเหลือหญิงหม้ายตลอดมา พอถึงฤดูกาลทำนาต่างก็แบ่งกล้าข้าวแก่หญิงหม้าย นางก็เพียรปฏิบัติดูแลที่นาของตนทุกวันมิได้ขาดจนข้าวงามเกินผู้คนในแถบนั้น กระทั่งพระอินทร์ได้เห็นถึงความเพียรของนางก็เกิดความคิดที่จะช่วยเหลือเมื่อนั้นมีเทพบุตรองค์หนึ่งจะมีอายุจะครบสิ้นจึงให้เทพบุตรองค์นั้นลงไปเกิดโปรดสัตว์มนุษย์ พระอินทร์จึงเสด็จลงมาโลกมนุษย์โดยแปลงเป็นพญาช้างเผือกตระกูลจันทันต์เข้าไปเหยียบย่ำที่นาของหญิงหม้ายจนเสียหายและปรากฏรอยเท้าช้างไว้ 1 รอยซึ่งเต็มไปด้วยน้ำขังอยู่ เมื่อหญิงหม้ายออกมาดูที่นาของตนก็เกิดความแปลกใจเพราะมีที่นาของตนเท่านั้นที่มีรอยเท้าช้างมาทำความเสียหาย จึงเสียใจและร้องไห้เดินตามรอยเท้าช้างไป นางเห็นรอยเท้าขังรอยหนึ่งมีน้ำใสสะอาดขังอยู่เต็ม ด้วยความกระหายจึงได้ดื่มกินน้ำที่ขังอยู่ในรอยเท้าขังนั้นจนอิ่มแล้วเดินทางกลับบ้านไป พลันก็เกิดกำลังแรงคล้ายตนเองเป็นสาวต่อมานางก็ตั้งครุर्व

เมื่อนางตั้งครรภ์ได้ 3 เดือนในเวลานั้นที่เมืองอินทปัฐนครก็มีเทพบุตร 2 ตน ได้ลงมาเกิดในโลกมนุษย์พร้อมพระโพธิสัตว์เช่นกัน อันจะเป็นสหยาญคูบารมีในภายภาคหน้า หลังจากนั้นพออายุครรภ์ครบ 11 เดือน นางก็คลอดบุตรชายซึ่งมีความงามสมเป็นผู้มีบุญ ขณะเกิดได้มีดาวบริกัญไชยตกลงมาข้าง ๆ หญิงหม้ายจึงตั้งชื่อบุตรว่า “คัทธนกุมาร” นางได้เลี้ยงดูบุตรชายในบ้านแห่งนี้ คัทธนกุมารเลยเติบโตมากับเด็ก ๆ ในหมู่บ้าน วันหนึ่งได้เล่นสะบ้าที่ลานหมู่บ้านกับเพื่อน ๆ ด้วยความไร้เดียงสา เพื่อน ๆ จึงล้อคัทธนกุมารว่า “ไอ้ลูกข้าง”

เวลาผ่านไป 7 ปี คัทธนกุมารจึงถามหาบิดา หญิงหม้ายก็เล่าเหตุการณ์แก่ลูกชายฟังทุกประการ คัทธนกุมารจึงรบเร้าให้มารดาพาตนออกไปดูรอยเท้าข้างผู้เป็นบิดาของตน นางขัดไม่ได้ ก็พาถูกไปดูรอยเท้าข้างที่มีขนาดใหญ่มาแล้วบอกบุตรชายว่านี่แหละคือรอยเท้าบิดา ทั้งคู่เดินทางเข้าป่าไปเรื่อย ๆ ด้วยความหิวจึงขุดหาหัวเหือกหัวมันกินกัน แล้วยังได้แบ่งปันให้พวกผีป่าที่มาขอกิน ในป่านี้นางยังนึกอยู่เสมออยู่ตนหนึ่งได้เห็นควันไฟที่คัทธนกุมารก่อขึ้นก็วิ่งเข้ามา นางได้ตั้งผมของแม่คัทธนกุมารที่กำลังทอดต้นไม้อยู่อย่างเต็มกำลัง หญิงหม้ายจึงร้องเรียกให้คัทธนกุมารซึ่งอยู่ในหลุมมันได้ยิน คัทธนกุมารจึงกระโดดขึ้นจากหลุมมันมองเห็นยักษ์กำลังทำร้ายมารดาของตน คัทธนกุมารก็แสดงพลังความกล้าหาญและกำลังที่แข็งแรงยิ่งพญางูสามาร ด้วยการกระโดดขึ้นไปเหยียบคอนางยักษ์พร้อมเงื้อมดาบจะฟัน นางยักษ์หวาดกลัวฤทธาานุภาพของคัทธนกุมารมากจึงร้องขอชีวิตและขี้ออกขุมทรัพย์ทองคำให้ อีกทั้งได้มอบของวิเศษให้แก่คัทธนกุมาร คือ คนโททิพย์ ซึ่งถ้ากินน้ำในคนโทแล้วจะทำให้เป็นหนุ่มเป็นสาว เสริจสรรพนางยักษ์ก็วิ่งหนีไป คัทธนกุมารกับมารดาจึงได้ไปขุดทองคำและหาบเอากลับบ้านมาแจกจ่ายแก่คนทั่วไปในเมืองศรีษะเกษ

พออายุได้ 16 ปี ก็มีข่าวเลื่องลือถึงบุญญาธิการและกำลังวังชามากจนถึงพระยาศรีษะเกษต้องการทอดพระเนตร จึงสั่งให้ทหารไปเชิญคัทธนกุมารมาแสดงกำลังของตนให้ทอดพระเนตร โดยให้ไปถือนันตาล 2 ต้น คัทธนกุมารจึงแสดงปาฏิหาริย์ถือนันตาลพร้อมกันทีเดียว 2 ต้น แล้วก็เหวี่ยงขึ้นไปบนอากาศทำท่าพ้อนรำให้พระองค์ทอดพระเนตร รวมทั้งชาวบ้านชาวเมืองต่างก็มีความชื่นชมเป็นอันมาก พระยาศรีษะเกษเกิดความเอ็นดูและทรงรักคัทธนกุมารราวกับเป็นโอรสของตนเองจึงได้แต่งตั้งให้คัทธนกุมารเป็นอุปราชแสนเมืองแล้วมอบปราสาทให้ คัทธนกุมารก็ได้รับเอามารดาตนมาอยู่ด้วย พระองค์ใช้น้ำในคนโททิพย์เนรมิตให้มารดาของตนเป็นสาวสวยมอบแก่พระยาศรีษะเกษ ซึ่งขณะเดินทางเข้าไปในพระราชวังด้วยรถม้าที่ตกแต่งอย่างสวยงามก็มีหญิงสาวชาวบ้านและหญิงรับใช้คอยถือร่มบังแดดติดตามมาด้วย หญิงหม้ายเป็นที่ชื่นชมเลื่อมใสมากและเจ้าเมืองศรีษะเกษแต่งตั้งเป็นอัศวมเหสีเทวี เวลาผ่านไป 3 ปี

คัทธณกุมารคิดที่จะออกเดินทางตามหารอยเท้าช้างบิดาของตน มารดาขัดไม่ได้ พระยา
ศรีษะเกษจึงได้พระราชทานผ้าที่ทอจากทองคำสวยงามมากขนานนามว่า “ผ้าค่าแสนค่า” ให้
แก่คัทธณกุมาร เพื่อที่ระหว่างเดินทางจะได้ฉลองพระองค์เป็นแบบกษัตริย์

เมืองอินทปัฐนคร

คัทธณกุมารออกเดินทางตามหาบิดา บ่าซ้ายคอนดาบศรีกัญไชยที่มีคนโททิพย์และถุงย่ามด้วย
ท่าทางองอาจสง่างาม พระองค์เดินทางมาถึงเมืองอินทปัฐนครระหว่างทางพบชายคนหนึ่ง
เป็นผู้มีกำลังวังชามาก ชายผู้นี้สามารถชนลากกบไม้ไปล้อมรอบที่นาของตนที่ละ 111 กอ จึง
มีชื่อเรียกว่า “ชายไม้ร้อยกอ” คัทธณกุมารเห็นชายไม้ร้อยกอกำลังลากไม้ดังกล่าวจึงวิ่งเข้าไป
จับไม้ด้านหลังทำให้ชายไม้ร้อยกอโมโหมากหมายจะเข้าทำร้ายคัทธณกุมารแต่ทำไม่ได้ เพียง
คัทธณกุมารเอามือจับไหล่กดชายไม้ร้อยกอก็ทำให้ชายไม้ร้อยกอหลุดลงจมน้ำพร้อมเสียง
ร้องขอชีวิต คัทธณกุมารจึงดึงชายไม้ร้อยกอขึ้นจากน้ำ ชายไม้ร้อยกอลำบากในพระคุณจึงยอม
เป็นข้ารับใช้ติดตามคัทธณกุมารต่อไป คัทธณกุมารเดินทางต่อไปพร้อมกับชายไม้ร้อยกอและ
ได้พบกับชายเกวียนร้อยเล่มที่กำลังลากเกวียนอยู่ จึงได้เข้าไปประลองกำลังกันโดยดึงเกวียน
ไว้จนสายเชือกขาดทำให้ชายเกวียนร้อยเล่มล้มหน้าคว่ำลงกระแทกพื้น คัทธณกุมารก็จับไหล่
นายเกวียนร้อยเล่มกดลงไปกับพื้นดินเช่นเดียวที่ทำกับชายไม้ร้อยกอ ชายเกวียนร้อยเล่มจึงขอ
เป็นข้ารับใช้ร่วมเดินทางอีกหนึ่งคน แล้วจึงเดินทางออกตามหารอยเท้าช้างบิดาของ
คัทธณกุมารต่อไป

ทั้งสามเดินทางมาถึงภายในตัวเมืองของเมืองอินทปัฐนคร กำแพงเมืองทาสีแดง ประตูทางเข้า
เป็นรูปตัวหงาและสถาปัตยกรรมบ้านเรือนทรงคล้ายตึก ในเมืองมีกลุ่มชาวต่างชาติที่มาติดต่อ
ค้าขาย มีหญิงสาวชายหนุ่มมากมายจับกลุ่มพูดคุยกัน บ้างสูบบุหรี่พ่นควันโขมงออกมา บ้าง
ไปตลาด บ้างอาบน้ำ หาบของ คัทธณกุมาร ชายไม้ร้อยกอ และชายเกวียนร้อยเล่มเดินผ่าน
เรื่อยมา ข้ามสะพานไม้แล้วออกจากเมืองอินทปัฐนคร ใช้เวลากว่า 15 วันเพื่อเข้าไปในป่า
หิมพานต์ เมื่อถึงบริเวณกลางป่าทั้งสามได้หยุดพักระหว่างได้ร่มไม้ใหญ่สองต้น คัทธณกุมาร
ได้สั่งให้บ่าวทั้งสองไปขุดจิ้งหรีดตัวใหญ่มากตัวหนึ่ง (จินายโม) ที่กำลังขุดเจาะภูเขาสูงใหญ่
หมายนำมาเป็นอาหาร ชายเกวียนร้อยเล่มจึงได้ให้ชายไม้ร้อยกอไปขุดก่อนเพื่อหักเอาขา
จิ้งหรีดแต่กลับโดนตีดไปถึงร้อยวาสลบไป เมื่อล่วงเวลามานานแล้วชายไม้ร้อยกอก็ยังไม่กลับ
คัทธณกุมารก็ให้ชายเกวียนร้อยเล่มออกไปขุดบ้าง พอกำลังจะเอื้อมมือไปจับขาจิ้งหรีดก็สู้แรง
ไม้ใหญ่จิ้งหรีดยักษ์ดีดออกมาสลับสไล่อีกคน คัทธณกุมารจึงได้ลงมือด้วยพระองค์เองเลย

สามารถหักเอาขาของจิ้งหรีดยักษ์ออกมาอย่างง่ายดาย จากนั้นก็ออกตามหาบ่าวทั้งสองก็ไปเจอทั้งคู่นอนสลอบอยู่จึงใช้น้ำในคนโทพิพรดให้ทั้งสองได้สติฟื้นคืนมา ในขณะนั้นก็มีนางยักษ์ตนเดิมที่คอยจองเวรคัณฑกุมารเรื่อยมา นางได้แปลงกายเป็นพระฤๅษีหลอกขายไม้ร้อยกอและขายเกวียนร้อยเล่มไปขังไว้เพราะจะจับกินเป็นอาหารแต่คัณฑกุมารได้ตามไปช่วยไว้ได้ นางยักษ์ได้ร้องขอชีวิตโดยมอบของวิเศษให้แทนคือ ไม้เท้าตันชี้ตายปลายชี้เป็นและพิณสามสายโดยที่ถ้า

ดีดสายที่ 1 จะทำให้ข้าศึกศัตรูพ่ายหนีไป

ดีดสายที่ 2 จะเกิดโภชนาอาหารมากมาย และ

ดีดสายที่ 3 จะทำให้พระยาหัวเมืองต่าง ๆ มาสวามิภักดิ์ได้โดยง่าย

นอกจากนี้ยังอาสานำจิ้งหรีดยักษ์ไปประกอบอาหารมาถวายด้วย เสร็จแล้วคัณฑกุมารจึงอบรมสั่งสอนให้อยู่ในศีลธรรมอันดี คัณฑกุมาร ขายไม้ร้อยกอและขายเกวียนร้อยเล่ม จึงออกเดินทางต่อไปจนถึงเมืองขวางตะบุรี

เมืองขวางตะบุรี

หลังจากเดินทางมาได้ 15 วันก็ผ่านมายังนครร้างชื่อ “เมืองขวางตะบุรีศรีมหานคร” คัณฑกุมารเดินไปพบกลองใบใหญ่บนหอกกลางจึงเอาไม้เคาะดูได้ยินเสียงประหลาดเลยเอาดาบเปิดหน้าต่างล่องออกมาพบนางนางหนึ่งอยู่ในกลองชื่อ “นางกongs” เป็นธิดาของเจ้าเมืองขวางตะบุรี นางได้เล่าถึงเหตุการณ์ที่ทำให้เมืองร้างว่า เมืองขวางตะบุรีแต่เดิมขุนบรมราชาเป็นผู้สร้างขึ้นโดยมีประกาศห้ามไว้ว่าทุก ๆ วันที่ 7 และ 8 ค่ำ วันที่ 14 และ 15 ค่ำทั้งข้างขึ้นข้างแรมห้ามชาวเมืองทำบาปใด ๆ หากใครฝ่าฝืนคำสั่งจะเกิดความพินาศทั้งแก่ตนเองและบ้านเมือง เมืองขวางตะบุรีมีความสงบร่มเย็นเรื่อยมา จนถึงยุคสมัยเจ้าเมืองที่เป็นบิดาของตน พระองค์ไม่ได้อยู่ในทศพิธราชธรรมบ้านเมืองระส่ำระสาย ร้อนถึงพญาแถนซึ่งเป็นเทวดาผู้ใหญ่บนสวรรค์ต้องจัดการให้เมืองขวางตะบุรีสงบโดยเร็ว จึงส่งงูฟาง (งูชนิดหนึ่ง) หล่นมาจากท้องฟ้าจำนวนมากมาทำลายและกินผู้คนจนหมดเมือง เมืองจึงกลายเป็นเมืองร้าง ชีวิตเดียวที่รอดคือนางกongs เพราะนางถูกบิดาซ่อนไว้ในกลองใบนี้ งูร้ายผู้ยิ่งใหญ่จะลงมาทำอันตรายผู้คนทันทีหากเห็นกลุ่มควันลอยขึ้นไปบนท้องฟ้า คัณฑกุมารได้ฟังแล้วพิจารณาว่าถึงเวลาที่ชาวเมืองควรดำเนินชีวิตตามปกติเพราะได้รับกรรมมาพอแล้ว จึงสั่งให้ขายไม้ร้อยกอและขายเกวียนร้อยเล่มจัดหาพินมาก่อไฟกองโตให้กลุ่มควันดำทะมึนลอยขึ้นไปจนถึงที่พญา

แถบประทับอยู่ พญาแฉ่งส่งร่ายลงมาอีกครั้ง คราวนี้คัณฑนกุมารปราบขุนหมื่นด้วยไม้เท้าตันชีตายปลายชีเป็นและชุบชีวิตเจ้าเมือง มเหสี ชาวเมืองต่างๆ พร้อมทั้งสัตว์เลี้ยงให้ฟื้นคืนชีวิตโดยใช้พิณสามสายดีดเพื่อเอากระดูกคนและสัตว์ทั้งหลายมากองรวมกันแล้วใช้ไม้เท้าตันชีไปยังกองกระดูกนั้น พญาแฉ่งทราบข่าวโลกมนุษย์มีพระโพธิสัตว์มาจุติแล้วจึงไม่สนใจเมืองขวาทะบุรีอีก เจ้าเมืองขวาทะบุรีเมื่อฟื้นขึ้นมาก็ได้ถามลูกสาวว่าชายหนุ่มผู้นั้นมาจากไหน นางกองสีก็ตอบว่า เขาคือผู้มีบุญเป็นผู้ชุบชีวิตพ่อแม่คืนมา เจ้าเมืองขวาทะบุรีได้ฟังดังนั้นจึงยกนางกองสีให้แก่คัณฑนกุมาร แต่งตั้งชายไม้อ้อยกอกและชายเกวียนร้อยเล่มเป็นอุปราชแสนเมืองมีข้าทาสบริวารมากมาย เมื่อเมืองสงบร่มเย็นเจ้าเมืองขวาทะบุรีและชาวเมืองอยากให้คัณฑนกุมารครองเมืองขวาทะบุรีต่อไป หลังจากอยู่ภายในเมืองขวาทะบุรีได้ 11 เดือน คัณฑนกุมารจึงนึกถึงจุดหมายของพระองค์ที่ต้องการไปตามหาบิดา จึงออกเดินทางพร้อมกับชายเกวียนร้อยเล่ม โดยให้นางกองสีครองรักกับชายไม้อ้อยกอกและยกเมืองขวาทะบุรีให้ซึ่งต่อมาได้มีนามใหม่เป็น “เมืองนครราช”

เมืองขวาทดี

คัณฑนกุมารและชายเกวียนร้อยเล่มออกเดินทางได้ 1 เดือนก็ถึงเมืองร้างเมืองหนึ่งชื่อ “เมืองขวาทดีศรีมหานคร” พอเข้ามาในเมืองพบว่าเมืองมีสภาพคล้ายกับเมืองขวาทะบุรีคือ เมืองทั้งเมืองเป็นเมืองร้างปราศจากสิ่งมีชีวิต ชายทั้งสองเดินทางเข้าไปยังท้องพระโรงกลาง ชายเกวียนร้อยเล่มเอาไม้เคาะเสาพระโรงต้นหนึ่งได้ยินเสียงร้องของผู้หญิง คัณฑนกุมารได้เปิดเสาเป็นโพรงและพบหญิงสาวที่เป็นธิดาแห่งขวาทดีชื่อว่า “นางคำสิง” นางก็ได้เล่าสาเหตุการร้างของเมืองให้แก่คัณฑนกุมารฟังว่า แต่ครั้งก่อนเมืองขวาทดีมีความอุดมสมบูรณ์ หากแต่มีเคราะห์มาเยือน เมื่อเจ้าเมืองเสด็จประพาสเข้าป่าและประทับพักผ่อนไต้ต้นไม้ใหญ่ ต้นไม้ต้นนั้นมีอิกามาเกาะและได้ถ้ำมูลลงมากถูกพระบิดา พระองค์ทรงพิโรธและสังหารอิกาดังนั้น แต่ไม่หยุดเพียงแค่นั้นพระบิดาของพระองค์สั่งให้ชาวเมืองฆ่าแ้ง กา ที่พบเห็นให้หมด การกระทำของพระองค์ร้อนถึงพญาแฉ่ง พญาแฉ่งบัญชาให้นกกรั้ว นกแ้ง และหงส์ทองจำนวนมากบินลงมาฆ่าประชาชนชาวเมืองขวาทดีทั้งหมด ที่นางคำสิงรอดมาได้เพราะถูกพระบิดาและพระมารดานำนางมาซ่อนในโพรงเสาของท้องพระโรงคัณฑนกุมารได้ฟังเรื่องดังนั้นจึงเกิดความเห็นใจอยากช่วยชาวเมืองขวาทดีจึงสั่งก่อกองไฟขึ้นอีกครั้ง พญาแฉ่งเห็นควันไฟลอยขึ้นมาจากเมืองร้างจึงส่งฝูงแ้ง ฝูงร้ง และฝูงหงส์ทองลงมาทันที คัณฑนกุมารได้แสดงอิทธิฤทธิ์ด้วยการใช้ของวิเศษคือไม้เท้าตันชีตายปลายชีเป็นและพิณสามสายสังหารนกแ้ง นกกรั้ว และหงส์ทองเสียสิ้นพร้อมทั้งชุบชีวิตชาวเมืองและสัตว์เลี้ยงต่าง ๆ ให้ฟื้นคืนชีพ พญาแฉ่งไม่ได้ขังใจ

อันใดเพราะเห็นถึงบารมีของคัณฑนกุมาร พระยาชาวทวดีจึงยกเมืองและนางคำสิงห์ให้แก่คัณฑนกุมาร และแต่งตั้งให้ชายเกวียนร้อยเล่มเป็นอุปราชแสนเมือง หลังจากครองเมืองได้ 1 เดือน ก็คิดที่จะออกตามหารอยเท้าของบิดาต่อไปจึงได้มอบเมืองชาวทวดีและนางคำสิงห์ให้ชายเกวียนร้อยเล่มครอบครอง ต่อมาเมืองชาวทวดีเปลี่ยนชื่อเป็น “เมืองหงสาอววะ”

เมืองจำปานคร

คัณฑนกุมารเดินทางมาถึงเมืองจำปานครได้ไปอาศัยอยู่กับนางจำสวน หญิงชราผู้หนึ่งภายในเมืองนั้นและได้ช่วยเหลือต่างๆ ทั้งในด้านอาหาร แก้วแหวนเงินทอง วันหนึ่งคัณฑนกุมารออกมาเที่ยวแล้วได้พบกับ “นางสีโว” ลูกสาวของเศรษฐีเมืองจำปานคร นางสีโวเป็นหญิงสาวที่มีรูปร่างหน้าตาสวยงาม ดวงหน้ารูปไข่ คิ้วโก่งโค้ง จมูกและดวงตารับกับใบหน้าที่ยิ้มแย้มของนางในที่สุด คัณฑนกุมารได้นางสีโวเป็นภรรยา มีลูกชายด้วยกันหนึ่งคนชื่อ “คัณฑเนตร”

ครั้งหนึ่งเจ้าเมืองจำปานครและเหล่าเสนาออกไปล่ากวางทอง นางยักษ์จึงแปลงเป็นกวางทองมาหลอกล่อพระองค์เข้าไปในป่าจนเกิดพลัดหลง เจ้าเมืองถูกนางยักษ์จับตัวไปแล้วร้องขอให้ยกเว้นชีวิตของพระองค์เองโดยพระองค์สัญญาว่าจะส่งนักโทษประหารให้กินทุกวัน พร้อมทั้งมอบปราสาท 1 หลังให้ นางยักษ์จึงปล่อยตัวเจ้าเมืองกลับไป พระยาจำปานครได้เล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้บรรดาเสนาอำมาตย์ฟังและจัดการทำตามสัญญาที่ให้ไว้แก่ยักษ์โดยการส่งนักโทษประหารให้กินทุกวันเป็นจำนวน 511 คน จนกระทั่งนักโทษหมดเมือง พระองค์จึงคิดที่จะสละชีวิตแต่ธิดาคือนางสีดาร้องขอไปตายแทนบิดาเอง ขณะนั้นมีการจัดขบวนแห่นางสีดาไปยังปราสาทหว่านที่สร้างให้ยักษ์ คัณฑนกุมารได้รับฟังเรื่องราวจากหญิงชราถึงสาเหตุที่นางสีดาต้องสละชีวิตไปให้ยักษ์กินก็เกิดความสงสารจึงคิดช่วยเหลือ ตกกลางคืนพระองค์ได้ลอบเข้าไปในปราสาทยักษ์และทุบหม้อ อ่าง ไห ภาชนะต่าง ๆ จนแตกหมดแล้วเข้าไปอยู่กินกับนางสีดา พอยักษ์มาเห็นภาชนะถูกทุบแตกก็โมโหจึงหมายจะจับกินทั้งสองพระองค์ คัณฑนกุมารปราบนางยักษ์และเทศนาสั่งสอนจนนางเกิดความละอายใจสำนึกบาปเอาศึระะโขกพื้นตาย คัณฑนกุมารอยู่กับนางสีดาจนรุ่งเช้าจึงลากลับไป นางสีดาจึงขอล้างของแทนต่างหน้า คัณฑนกุมารก็ฉีกผ้าค่าแสนค่าที่ทรงอยู่มอบให้นางสีดาแทนคำสัญญาว่าจะกลับมาแต่งงานด้วย ส่วนนางมอบแหวนให้แก่ท้าวคัณฑนกุมารแทน

หลังจากพระยาจำปานครทอดพระเนตรผ้าค่าแสนค่าก็มีพระราชบัญชาให้สืบหาเจ้าของผ้านดังกล่าว หลังจากประกาศหาก็ได้มีชายมาต่อชายผ้ามากมายแต่ไม่มีใครต่อผ้านั้นได้ เหลือ

คัณฑนกุมารเพียงคนเดียวที่ยังไม่มาต่อชายผ้า พระยาจำปานครจึงสั่งให้เชิญคัณฑนกุมารไปหลายครั้งหลายคราคัณฑนกุมารก็ยังไม่ยอมไป สุดท้ายพระยาจำปานครจึงได้แต่งกองทัพอย่างดีพร้อมทหารจำนวนมากจัดขบวนแห่แหนไปต้อนรับคัณฑนกุมารซึ่งในที่สุดก็ยอมไป พระองค์ทรงตกแต่งกายงดงามทรงผ้าค่าแสนค่า สุดท้ายนางสีดาก็ได้นำชายผ้าที่คัณฑนกุมารให้ต่างหน้านั้นมาต่อได้ พระองค์จึงได้ครองนครจำปา ชาวเมืองลือถึงความงามของพระนางสีดาได้มีไปทั่วจนกระทั่งถึงเมืองขวาทะบุรี (นครราชสีมา) ของพระยาไม้ร้อยกอและเมืองขวาทะดีหงสาอววะซึ่งพระยาเกวียนร้อยเล่มปกครองอยู่ ทั้งสองพระองค์ด้วยความไม่รู้จึงได้ยกทัพอย่างใหญ่โตเข้าประชิดเมืองจำปานครเพื่อหมายจะชิงนางสีดาไปถวายคัณฑนกุมาร ชาวบ้านชาวเมืองตกใจเข้าสืกอพยพกันไกลาหลอลหม่าน แต่สุดท้ายพระคัณฑนกุมารก็ได้ปราบปรามเข้าสืกได้ ต่อมารู้ว่าเป็นพระยาไม้ร้อยกอและพระยาเกวียนร้อยเล่มจึงได้เทศนาสั่งสอน เมื่อคัณฑนกุมารได้ประทานโอวาทแก่พระยาทั้งสองและเสนาอำมาตย์ทั้งหลายแล้วก็จัดให้มีสมโภชอย่างมโหฬาร พระนางสีดาเป็นมเหสีฝ่ายขวา นางแก้วสีไฉเป็นมเหสีฝ่ายซ้าย หลังจากนั้นนางสีดาได้ให้กำเนิดพระโอรสมีนามว่า “คัณฑจัน” หลังจากบ้านเมืองเป็นสุขสงบแล้วคัณฑนกุมารจึงพระดำริจะเสด็จหัวเมืองเพื่อเยี่ยมเยียนพระยาร้อยเอ็ดและทรงตรัสสั่งสอนพระธรรมต่างๆ จนเป็นที่ชื่นชมแก่พระยาทั้งหลาย หลังจากทรงแสดงธรรมแล้วจึงได้ออกเดินทางสู่ป่าหิมพานต์เพื่อตามหารอยเท้าช้างผู้เป็นบิดา ฝ่ายพระอินทร์ทรงทอดพระเนตรเห็นความยากลำบากและพระทัยตั้งมั่นของคัณฑนกุมารก็โสมนัสจึงได้แปลงองค์เป็นช้างในป่าหิมพานต์ คัณฑนกุมารเมื่อทอดพระเนตรก็ทรงรู้ว่าเป็นบิดาของตน จึงเข้าไปและซักถามเรื่องราวต่างๆ พญาช้างได้ตรัสสั่งสอนคัณฑนกุมารแล้วก็ขอลาไปโดยมอบงาวิเศษให้ไว้ สามารถใช้เป็นพาหนะเหาะเหินไปที่ต่าง ๆ ได้ จากนั้นคัณฑนกุมารจึงได้เดินทางกลับจำปานคร

เมืองดักสิลา

ต่อมาเจ้าเมืองดักสิลาให้ทหารมาทูลเชิญคัณฑนกุมารไปเทศนาธรรมะให้แก่เจ้าเมืองและชาวเมืองดักสิลา คัณฑนกุมารเลยขี่ช้างไปยังเมืองดักสิลา แท้จริงแล้วเจ้าเมืองต้องการของวิเศษของคัณฑนกุมารมาเป็นของตน เจ้าเมืองดักสิลาออกอุบายเพื่อเป็นการทดสอบของวิเศษจึงให้คัณฑนกุมารเอาต้นไม้เท้าช้างไปที่ตัวคัณฑนกุมารเอง คัณฑนกุมารหลงกลเมื่อเอาไม้เท้าช้างมาที่พระองค์เอง ร่างของคัณฑนกุมารพลันกลายเป็นแท่งทองคำ

เวลาผ่านไปคัณฑจันลูกชายคนรองเกิดจากสีดา เมื่อเติบโตใหญ่จึงนึกเป็นห่วงพระบิดาจึงชวนคัณฑเนตรพี่ชายอันเกิดจากนางสีไฉออกตามหาพ่อแต่พี่ชายทัดทานให้รอก่อน ฝ่ายคัณฑจันรอ

ไม่ไหวจึงตัดสินใจออกตามหาพ่อโดยลำพัง ก่อนออกเดินทางคัทธันให้คัทธเนตรสัญญาว่า หากตนพบหรือได้ของวิเศษอันใดกลับมา ห้ามอิจาหรือขอแบ่ง เมื่อคัทธันเดินทางมาถึง เมืองดักสิลา ก็ทราบว่าเป็นเจ้าเมืองดักสิลาของพระบิดา จึงประหารเจ้าเมืองดักสิลาโดยการตัดเป็น ท่อน ๆ ลอยแม่น้ำโขง คัทธันกุมารใช้ปลายไม้เท้าชี้ไปยังแท่งทองคำรูปชีวิตคัทธันกุมารให้ พื้นดินชีพและได้มอบของวิเศษให้ลูกของตน แล้วเหาะกลับเมืองจำปานครไปด้วยข้าง ส่วน คัทธันอยู่ครองเมืองดักสิลา

คัทธเนตรกุมารพบกับคัทธันกุมาร

เมื่อคัทธันเดินทางกลับเมืองจำปานครเพื่อไปหาพระบิดาและพระมารดาจึงได้พบกับคัทธเนตร คัทธเนตรทวงของวิเศษที่คัทธันได้มาแต่คัทธันตอบปฏิเสธ คัทธเนตรจึงประกาศท้าสู้กัน เรื่องสองพี่น้องรบกันข่าวไปถึงพระอินทร์ พระองค์พยายามจะเอาคัทธันกุมารไปอยู่บนสวรรค์เนื่องจากเป็นผู้มีบุญแต่ไม่ทันการณ์ ระหว่างทั้งสองต่อสู้กันก็เนรมิตหาว้าง หว้มา มาต่อสู้กัน เมื่อใดที่หาว้างถูกฟันขาดจะตกลงมาเป็นป่าไม้จันทน์ รบกันเป็นเวลา 1 เดือน พระอินทร์จึงสั่งให้พญาแถนให้จัดการคนทั้งสองหยุดต่อสู้กัน พญาแถนจึงเสกลมกระดังหาวง มาตัดคอทั้งสองคน คัทธเนตรคอยขาดตายส่วนคัทธันเป็นผู้มีบุญจึงไม่ตาย พระอินทร์จึงให้ วิสสุกรรมลงมาเอาคัทธันกลับไปสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ หลังจากนั้นบ้านเมืองทั้งหลายมีความสุขตลอดมา

ผลของการนำไปเผยแพร่ ผลการนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญและปราชญ์ท้องถิ่นตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ของเนื้อเรื่องพบว่า เนื้อหาครบถ้วน อ่านแล้วเข้าใจง่ายดี แต่มีชื่อคนและชื่อสถานที่ที่เขียนไม่เหมือนกันเนื่องจากมีหลายฉบับ ควรมีคำว่า “จินายโม” ที่แปลว่าจิ้งหรีดตัวโต แทนไปในตอนที่จิ้งหรีดด้วย ส่วนผู้ที่สนใจทั่วไปให้ความเห็นว่า เนื้อเรื่องมีความน่าสนใจ ไม่เคยอ่านมาก่อน มีความเป็นนิยายแฟนตาซี ชอบที่มีการสอดแทรกความเป็นพื้นบ้านและคติสอนใจไปด้วย

ผลการวิเคราะห์สภาพสังคม ประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นของจังหวัดน่านในต้นพุทธศตวรรษที่ 24 ที่สะท้อนผ่านเนื้อเรื่องคัทธันกุมารชาดก

1. ด้านอิทธิพลการเลือกเรื่อง สะท้อนให้เห็นถึงสภาพจิตใจของผู้ครองเมืองน่านในสมัยนั้น คือ การเลือกเนื้อเรื่องเพื่อสร้างงานจิตรกรรมบนฝาผนังนั้น เจ้าผู้ครองนครน่านได้คัดเลือกเอา

เนื้อเรื่องคัทนกุมาร ซึ่งเป็นชาดกที่มีเรื่องราวการติดตามหาพ่อของผู้เป็นกำพร้า ต้องเผชิญภัยนานปีการ อาจจะเป็นความต้องการแสดงออกถึงความรู้สึกน้อยใจที่ “เมืองน่าน” เปรียบเสมือนเป็นลูกกำพร้า ที่ขาดผู้ปกครองที่แท้จริงครั้งแล้วครั้งเล่าตามความเป็นไปของประวัติศาสตร์ที่ต้องเป็นเมืองประเทศราชขึ้นกับเมืองใหญ่ที่มีอำนาจสูงกว่า คือบางครั้งก็อยู่ภายใต้การปกครองของเชียงใหม่ จากนั้นก็ถูกพม่ายึดครอง ปล้นสะดมและถูกทอดทิ้ง สุดท้ายก็ตกอยู่ภายใต้การปกครองของสยามประเทศ

2. อิทธิพลจากกรุงเทพและเมืองข้างเคียง อดีต “คัทนกุมาร” เป็นชาดกที่ได้รับความนิยมในทางตอนเหนือของประเทศไทยและลาว จึงทำให้มีชื่อของเมืองในเนื้อเรื่องที่ใกล้เคียงกับชื่อเมืองในประเทศลาว เช่น เมืองขวาวดีที่คล้ายกับเมืองขวาวดีเดิมของเมืองหลวงพระบาง และชื่อเมืองขวาวทะบุรีคล้ายเมืองเชียงขวางของลาว อีกทั้งการกล่าวถึงสภาพของเมืองอินทปัฐนครที่ตัวเอกทั้งสามเดินมาถึงว่า “กำแพงเมืองทาสีแดง ประตูทางเข้าเป็นรูปตัวหงาและสถาปัตยกรรมบ้านเรือนทรงคล้ายตึก ในเมืองมีกลุ่มชาวต่างชาติที่มาติดต่อค้าขาย” ก็เป็นการแสดงถึงการเข้ามาของชาวต่างชาติในเมืองน่านขณะนั้น เท่าที่หลักฐานเอกสารปรากฏชาวตะวันตกที่อาศัยอยู่ในเมืองน่านมีทั้งคนฝรั่งเศส อังกฤษ อเมริกัน ส่วนมากจะเป็นแบบมิชชันนารีหรือหมอ (จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, 2546) ส่วนลักษณะบ้านเรือนและกำแพงเมือง ก็อาจเป็นอิทธิพลจากศิลปินผู้วาดภาพจิตรกรรมที่ได้มาเห็นลักษณะบ้านเรือน พระราชวังในกรุงเทพมหานครจากการติดตามเจ้าผู้ครองเมืองน่านเข้ามา

3. ด้านสภาพสังคม วิถีชีวิต วัฒนธรรมและประเพณี สะท้อนสังคมน่านในอดีตที่ยังเป็นสังคมเกษตรกรรมจากการทำอาชีพปลูกข้าว งานหัตถกรรม ทอผ้าของหญิงหม้ายและชาวบ้าน แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตชาวบ้าน เช่น หาบของไปขาย การแบ่งปันกัน การละเล่นของเด็กๆ ที่ลานบ้าน อีกทั้งยังมีการล้อมรั้วด้วยวัสดุธรรมชาติอย่างไม้ไผ่ของชายไม่ร้อยกอก การใช้เกวียนเป็นยานพาหนะของชายเกวียนร้อยเล่ม การเก็บผักเพื่อทำอาหาร การหาบน้ำเพื่อนำไปใช้อุปโภคบริโภคของคนในเมือง แต่อย่างไรก็ดีในเนื้อเรื่องก็ยังบ่งบอกถึงการมีชนชั้นปกครอง ในตอนที่พระยาศรีษะเกษพระราชทานผ้าที่ทอจากทองคำสวยงามมากขนานนามว่า “ผ้าค่าแสนค่า” ให้แก่คัทนกุมาร เพื่อที่ระหว่างเดินทางจะได้ฉลองพระองค์เป็นแบบกษัตริย์ แสดงให้เห็นถึงการแต่งกายของคนชั้นสูง จะสวมเสื้อผ้าที่ทอด้วยวัสดุมีค่า สวยงาม ประณีตอย่างดินเงินดินทอง เมื่อมีงานมงคลก็จะเฉลิมฉลองด้วยการประโคมดนตรีอย่างสนุกสนาน ส่วนการบรรยายถึงความงามของนางสีไวลูกสาวเศรษฐีในเมืองจำปานคร ที่เป็นหญิงสาวมีรูปร่างหน้าตาสวยงาม ดวงหน้ารูปไข่ คิ้วโก่งโค้ง จมูกและดวงตารับกับใบหน้าที่ยิ้มแย้มของนาง จน

คัทธณกุมารได้นางสีไวเป็นภรรยา เป็นการถ่ายทอดแนวคิดความงามในอุดมคติของศิลปินใน
ตอนนั้น

4. ด้านศาสนาและความเชื่อ ได้แก่ ความเชื่อเรื่องการกลับมาเกิดและการสั่งสมบุญของ
พระโพธิสัตว์ การทำดีได้ดีทำชั่วได้ชั่ว ในตอนที่เจ้าเมืองขวางทะบุรีไม่ได้อยู่ในทศพิศราชธรรม
พญาแสนจึงส่งงูฟางทำลายและกินผู้คนจนหมดเมือง เมืองจึงกลายเป็นเมืองร้าง ธรรมะชนะ
อธรรม เห็นได้จากที่คัทธณกุมารปราบยักษ์แล้วเทศนาสั่งสอนจนยักษ์สำนึกผิด ความกตัญญู
รู้จักการตอบแทนคุณ จากการที่คัทธณกุมารปราบสัตว์ร้ายแล้วชุบชีวิตชาวเมือง ทำให้เจ้าเมือง
ยกเมืองให้ครอง

ผลการวิเคราะห์เนื้อเรื่องพบว่า สิ่งที่ทำให้เนื้อเรื่องคัทธณกุมารในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์
มีความเป็นปัจเจกภาพ เพราะศิลปินได้สอดแทรกภาพวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี สภาพ
สังคม ศาสนา และความเชื่อ รวมไปถึงอิทธิพลที่มีบทบาทต่อชาวน่านในตอนนั้นลงไปอย่าง
กลมกลืน ซึ่งนอกจากจะทำให้รู้เรื่องราวการผจญภัยของคัทธณกุมารแล้วยังทำให้ทราบเรื่อง
ราวของจังหวัดน่านในอดีตอีกด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

คณะสงฆ์หนเหนือ (2552) กล่าวไว้ในคำนำของหนังสือปัญญาสาตก ความว่า “ปัญญาสาตก
นับเป็นวรรณกรรมทางพุทธศาสนาชั้นเยี่ยมที่มีเนื้อหาให้ความบันเทิงพร้อมทั้งสอดแทรกคติ
สอนใจและหลักจริยธรรมไว้อย่างแนบเนียน ด้วยเหตุนี้จึงมีผู้นิยมนำมาเล่าขานอ่านเขียนจน
เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางหลายเรื่อง เช่น เรื่องสมุทโฆษ เรื่องพระสุธน นางมโนราห์ เรื่อง
สังข์ทอง เรื่องรถเสน และเรื่องดาวิ เป็นต้น” จึงทำให้ผู้วิจัยสังเกตได้ว่าคัทธณกุมารชาตกที่
เป็นปัญญาสาตกหรือชาตกนอกนิบาตท้องถิ่น มีการเล่าอย่างแพร่หลายในล้านนาจะมีโครง
เรื่องบางตอนคล้ายกับนิทานที่คนไทยคุ้นเคย อย่างเช่น หลวิชัยดาวิ ในตอนที่ปราบนกยักษ์ที่
บินลงมาตามคว้นไฟ การช่วยหญิงสาวสวยที่ซ่อนตัวอยู่ในกลอง แต่สิ่งที่ทำให้เรื่อง “คัทธณ
กุมารชาตก” ในแบบฉบับของวัดภูมินทร์มีความโดดเด่นและมีเอกลักษณ์นั้น เกิดจากความ
เป็นปัจเจกภาพของศิลปินที่วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมา วินัย ปราบริปู (2552: 65) กล่าว
ว่า “ด้วยความชัดเจนในการแสดงตัวตนของศิลปินถึงเรื่องความเป็นอิสระในการแสดงออก
ทางความคิด จากการเก็บเกี่ยวประสบการณ์ตรงของชีวิต วิถีชีวิตทางวัฒนธรรมและอิทธิพล

จากสภาวะการณ์การเมือง การปกครอง สภาพสังคม รวมทั้งการมีประสบการณ์กับความแปลกใหม่ของภูมิประเทศในกลุ่มเจ้าพระยา กรุงเทพฯ และเทคโนโลยีใหม่จากฝรั่งต่างชาติ” ซึ่งหากจะกล่าวถึงความสัมพันธ์ของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ เนื้อเรื่องคัทธณกุมารชาดกในวัดภูมินทร์ และสภาพสังคมของน่านเมื่อราวพุทธศตวรรษที่ 24 นั้น จะเห็นว่าเค้าโครงเรื่องคัทธณกุมารโดยทั่วไปที่ถูกเล่าอย่างแพร่หลายในภาคเหนือของประเทศไทยจะเป็นตัวกำหนดภาพรวมของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ว่าควรมีตอนไหนบ้าง ส่วนรายละเอียดของภาพจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละตอนก็จะเพิ่มจากวิถีชีวิต วัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และสภาพสังคมของน่านในตอนนั้นลงไปด้วย ส่งผลถึงรายละเอียดเนื้อเรื่องคัทธณกุมารในจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์จังหวัดน่านมีความแตกต่างไปจากที่อื่น แต่ยังคงเค้าโครงเรื่องเดิมไว้ กล่าวคือรายละเอียดบางอย่างในเรื่องจะสะท้อนถึงสังคมของน่านเมื่อ 100 กว่าปีก่อน ตามที่ศิลปินได้วาดไว้ในจิตรกรรมฝาผนัง เช่น อาชีพของมารดาที่ทอดผ้าลายพื้นเมืองน่านและปลูกข้าว การดำรงชีวิตของคนในเมืองต่างๆ การละเล่น การล้อมรั้วด้วยไม้ไผ่ การใช้เกวียนเป็นยานพาหนะ เป็นต้น

ข้อเสนอแนะ

1. ลำดับเนื้อเรื่องในบางฉบับอาจไม่ตรงตามที่คุณวิจัยได้เรียบเรียงเนื่องจากคัทธณกุมารได้ถูกบันทึกในคัมภีร์ใบลานหลายฉบับ และมีผู้แปลจากคำบรรยายในจิตรกรรมหลายท่าน ซึ่งวิจัยได้ยึดเอาส่วนใหญ่กล่าวไว้เป็นหลัก
2. การเขียนชื่อสถานที่หรือตัวละครอาจเปลี่ยนแปลงไปตามคำบอกเล่าหรือแหล่งที่มาของนิทาน ควรศึกษาเพิ่มเติมให้ถูกต้องตามแต่ละพื้นที่
3. สามารถนำรูปารูหรือเรื่องเล่าท้องถิ่นอื่น ๆ มาทำให้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อให้ง่ายต่อการอนุรักษ์และเผยแพร่

บรรณานุกรม

- กฤติกา ทองพันธ์. (ม.ป.ป.). คัทธอนกุมารชาดก. เอกสารประกอบการสอน, น่าน: โรงเรียน
จุมปีวนิดาภรณ์ เทศบาลเมืองน่าน (บ้านภูมินทร์).
- คณะสงฆ์หนเหนือ. (2552). **ปัญญาสชาดก**. กรุงเทพฯ: อาทรรการพิมพ์.
- จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา. (2546). จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน: การศึกษาค้นคว้าสุด.
วารสารเมืองโบราณ, 29,4 (ตุลาคม-ธันวาคม)
- ฉัตรสุรางค์ แก้วเป็นทอง. (2556). การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์
กับจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว จังหวัดน่าน. วิทยานิพนธ์ปริญญาโทบริหารบัณฑิต. ภาควิชา
ทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พระครูสมุห์พนัส ทิพพเมธี. (2561). เจ้าอาวาสวัดน้ำลัด จ.น่าน. สัมภาษณ์, 5 ตุลาคม.
- พระครูสมุห์พนัส ทิพพเมธี. (2555). คัทธอนกุมารชาดก ฉบับวัดน้ำลัด อ.ภูเพียง จ.น่าน.
เชียงใหม่: แม็กซ์พรินต์.
- สน สีมাত্রัง. (2526). **โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สรสวัสดิ์ อ่องสกุล. (2538). **พื้นเมืองน่าน ฉบับวัดพระเกิด**. เชียงใหม่: ภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- NAN A Day. (2560). **จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน (ปัญญาสชาดก)**. เข้าถึงเมื่อ 24
กรกฎาคม. เข้าถึงจาก <https://www.youtube.com/watch?v=k6Dn8bAuRSo>

บรรณานุกรมภาพ

ภาพที่ 1-3 สุชาติ อิ่มสำราญ และโสมฉาย บุญญานันต์, 2562

บันทึกเกี่ยวกับภาพโอโจโยชูจากการสำรวจ ณ ประเทศญี่ปุ่น (พ.ศ. 2562)*

A Note on Oujouyoushuu Paintings from a Research Trip in Japan (2019)

น้ำใส ตันติสุข Namsai Tantisuk

อาจารย์ ดร., สาขาวิชาภาษาญี่ปุ่น คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์



Received : May 3, 2020

Revised : October 3, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

ภาพภาพภูมิหลังยุคกลางในประเทศญี่ปุ่นยังมีความจำเป็นที่ต้องสำรวจผลงานเพื่อให้ได้ตัวอย่างที่หลากหลายและมีจำนวนมากขึ้น บทความชิ้นนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อรายงานผลการสำรวจภาพภูมิประเภทหนึ่งซึ่งเรียกว่า “ภาพโอโจโยชู (Oujouyoushuu-e)” ณ ประเทศญี่ปุ่น ได้แก่ ภาพนรก “Jigoku-ezu” วัดเซ็งโก ภาพโอโจโยชู “Oujouyoushuu-ezu”

* บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนจากมูลนิธิ TOSHIBA INTERNATIONAL FOUNDATION

วัดชะยะอน จังหวัดโทะยะมะ ภาพนรก “Jigoku-e” วัดอินโจ และภาพโอโจโยนุ “Oujouyoushuu-zu” วัดคั่นนง จังหวัดมิเอะ จากการสำรวจทำให้ทราบว่าผลงานเหล่านี้แม้จะมีการคัดลอกรูปแบบภาพภพภูมิที่มีอยู่เดิม เช่น ได้รับอิทธิพลของภาพภูมิทั้ง 6 วัดโมะจะอิโงรวมถึงผลงานภาพพิมพ์ที่องค์ประกอบคล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะภาพประกอบจากหนังสือโอโจโยนุที่ตีพิมพ์สมัยเอโดะ แต่ก็มีการจัดวางโครงสร้างใหม่ เพิ่มองค์ประกอบใหม่ หรือใช้องค์ประกอบเดิมในบริบทใหม่ นอกจากนี้ยังเห็นตัวอย่างการนำเสนอตัวตนของศิลปินในผลงานด้วย จึงมีส่วนที่น่าสนใจไม่น้อยในแง่วิวัฒนาการของการสร้างภาพ ทั้งยังสะท้อนพัฒนาการของคติความเชื่อเกี่ยวกับภูมิหรือโลกหลังความตายที่ไม่ยึดติดตามคำกล่าวในคัมภีร์เพียงอย่างเดียวด้วย

คำสำคัญ โอโจโยนุ / ภูมิทั้ง 6 / นรก / ญี่ปุ่น / จิตรกรรม

Abstract

In order to create a database with various examples, it is still necessary to collect and organize Japanese paintings presenting a concept of ‘realms’ after Medieval period. This paper’s objective is to report a result from a research trip on ‘Oujouyoushuu-e’ in Japan. This report contains information on “Jigoku-ezu” of Senkou-ji temple, “Oujouyoushuu-ezu” of Hayaon-ji temple, Toyama prefecture, “Jigoku-e” of Injou-ji temple and “Oujouyoushuu-zu” of Kannon-ji temple, Mie prefecture. As a result, though these paintings can be noticed an influence from earlier works such as Shoujuraigou-ji temple’s “Rokudou-e” and printed materials, especially illustrations of Oujouyoushuu from Edo period, the rearrangement of motifs, new motifs and new usage of motif can be noticed from the examples. Moreover, some works can be considered as one of an example of how the artist presented one-self in the image. Therefore, it can be noted that these paintings represent a step of Six Realms painting’s development and also represent a development of a concept of realms or the afterlife.

Keywords Oujouyoushuu / Six Realms / Hell / Japan / Painting

บทนำ: ที่มาและวัตถุประสงค์

จากการศึกษาเกี่ยวกับงานจิตรกรรมที่เขียนเรื่องภพภูมิในประเทศญี่ปุ่น ผู้เขียนพบว่า งานวิชาการหลายชิ้นมักวิเคราะห์งานจิตรกรรมยุคกลาง (สมัยคะมะคุระ-มุโระมะชิ) มากกว่าผลงานยุคหลังจากนั้นหรือตั้งแต่สมัยอะสุชิโมะโมะยะมะ-ปัจจุบัน เนื่องจากก่อนหน้านี้มีแนวคิดว่าผลงานหลังยุคกลางเป็นการนำองค์ประกอบต่าง ๆ ที่พบในงานจิตรกรรมยุคก่อนหน้ามาผสมผสานปะติดปะต่อให้เกิดชิ้นงานใหม่ แต่ไม่ได้มีการ “สร้าง” องค์ประกอบใหม่มากนัก อย่างไรก็ตามไม่นานมานี้เริ่มมีนักวิชาการให้ความสนใจผลงานหลังยุคกลางมากขึ้น เพราะแม้ภาพภพภูมิตั้งแต่สมัยอะสุชิโมะโมะยะมะอาจไม่ละเอียดประณีตหรือใช้เทคนิคศิลปะขั้นสูง แต่แสดงให้เห็นความคิดความเชื่อและความเข้าใจต่อคติเรื่องภพภูมิระดับท้องถิ่น และยังพบตัวอย่างที่เขียนองค์ประกอบใหม่ซึ่งไม่เคยพบในภาพยุคกลาง รวมถึงการใช้องค์ประกอบดั้งเดิมในบริบทใหม่ด้วย

จากการที่ภาพภพภูมิหลังยุคกลางเพิ่งได้รับความสนใจเชิงวิชาการมาได้ไม่นานนัก ด้วยเหตุนี้จึงยังจำเป็นที่ต้องสำรวจผลงานในประเทศญี่ปุ่น เพื่อให้ได้ตัวอย่างที่หลากหลายและมีจำนวนมากขึ้น ผู้เขียนมีโอกาสเดินทางไปสำรวจภาพภพภูมิประเภทหนึ่งซึ่งเรียกว่า “ภาพโอโจโยญู (Oujouyoushuu-e)” ซึ่งเก็บรักษาที่วัดในจังหวัดโทะยะมะและจังหวัดมิเอะ รวม 4 วัด เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ. 2562 ด้วยทุนสนับสนุนการวิจัยจากมูลนิธิ TOSHIBA INTERNATIONAL FOUNDATION บทความชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอผลการสำรวจดังกล่าว จัดระเบียบข้อมูล และเผยแพร่ข้อมูลแก่ผู้สนใจผลงานประเภทนี้ รวมถึงบอกเล่าขั้นตอนและอุปสรรคในการสำรวจข้อมูลระดับปฐมภูมิในประเทศญี่ปุ่น โดยกรณีนี้คือผลงานจิตรกรรมซึ่งเก็บรักษา ณ ศาสนสถาน

กระบวนการศึกษา

“โอโจโยญู (Oujouyoushuu)” เป็นงานเขียนทางพระพุทธศาสนาซึ่งเรียบเรียงใน ค.ศ. 985 โดยพระ“เกินฉิน (Genshin)” นิกายเท็นได ว่าด้วยลักษณะของภูมิทั้ง 6 (นรกภูมิ เปตภูมิ ติรัจฉานภูมิ อสุรภูมิ มนุสสภูมิ สัตคภูมิหรือเทวโลก) ความงามความสำราญทั้ง 10 บนแดนสุขาวดี รวมถึงวิถีปฏิบัติต่าง ๆ เพื่อให้ได้เกิดบนแดนสุขาวดี อิทธิพลของงานเขียนชิ้นนี้ในแง่การเผยแพร่คติเรื่องภพภูมิ รวมถึงแนวคิดที่ว่า “พึงหลีกเลี่ยงภูมิที่ยังวนเวียนในสังสารวัฏ แต่

ตั้งเป้าหมายที่แดนสุชาวดี (Onri-edo, Gongu-joudo)” สะท้อนให้เห็นผ่านมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของญี่ปุ่น ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม หรือแม้แต่ในคำสอนของศาสนาพุทธนิกายอื่น ๆ นอกเหนือจากนิกายเทนได อีกทั้งยังสืบทอดต่อมาจนกระทั่งปัจจุบันซึ่งพบงานศิลปะว่าด้วยภาพภูมิที่ศิลปินบางรายยังอ้างอิงงานเขียนชิ้นนี้

ในสมัยเอโดะ เมื่อเทคนิคการพิมพ์ของญี่ปุ่นพัฒนาขึ้น “โอโจโยฌู” ก็ตีพิมพ์พร้อมภาพประกอบอีกหลายครั้ง เช่น ฉบับปีคัมภีร์ที่ 11 (ค.ศ. 1671) ปีเกินโรกุที่ 2 (ค.ศ. 1689) ปีเท็มโปที่ 14 (ค.ศ. 1843) และปีคะเอะอิ (คริสต์ศตวรรษที่ 19 ตอนกลาง) นอกจากนี้ยังสำรวจพบงานจิตรกรรมที่ปรากฏองค์ประกอบคล้ายคลึงกับภาพประกอบจากหนังสือ “โอโจโยฌู” เหล่านี้ด้วย นักวิชาการเรียกงานจิตรกรรมประเภทนี้ว่า “ภาพโอโจโยฌู (Oujouyoushu-e)” ผลงานประเภทนี้ถือเป็นหลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นอิทธิพลของงานเขียนที่ตีพิมพ์สมัยเอโดะ โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องภาพภูมิจากหนังสือ “โอโจโยฌู” รวมทั้งคติความเชื่อเกี่ยวกับโลกหลังความตายของชาวญี่ปุ่นในอดีต เพราะพบว่าในภาพโอโจโยฌูบางชิ้น เขียนองค์ประกอบที่ไม่ได้กล่าวถึงในหนังสือด้วย ดังนั้นในโครงการวิจัย “คติความเชื่อเรื่อง “สวรรค์” ผ่านการแสดงออกในงานจิตรกรรมของญี่ปุ่นและไทย” ผู้เขียนจึงเลือกภาพโอโจโยฌูเป็นหนึ่งในผลงานที่ใช้วิเคราะห์

การสำรวจภาพโอโจโยฌูในโครงการวิจัยนี้ เริ่มจากผู้เขียนสืบค้นข้อมูลสถานที่เก็บรักษาภาพโอโจโยฌู โดยเน้นที่ผลงานซึ่งยังมีข้อมูลไม่ครบ เช่น ปรากฏภาพถ่ายผลงานในสูจิบัตรนิทรรศการ แต่ภาพมีขนาดเล็ก ไม่สามารถตรวจสอบรายละเอียดได้ หรือในสูจิบัตรผลงานไม่ครบทุกชิ้น เป็นต้น เมื่อทำรายการแล้วจึงทำหนังสือติดต่อขออนุญาตเดินทางไปสำรวจยังวัดที่ประเทศญี่ปุ่น เนื่องจากโดยปกติแล้ว หากวัดนั้นไม่ใช่สถานที่ท่องเที่ยวจะไม่เปิดให้บุคคลทั่วไปเข้า หรือหากไม่ได้มีพิธีหรือโอกาสพิเศษ ทางวัดจะไม่นำผลงานออกแสดง จึงจำเป็นต้องขออนุญาตและนัดวันเวลาสำรวจล่วงหน้า ในครั้งนี้ ผู้เขียนได้รับความร่วมมือจาก วัดเซ็งโก (Senkou-ji) และวัดฮะยะฮอน (Hayaoon-ji) จังหวัดโทะยะมะ วัดคันนง (Kannon-ji) และวัดอินโจ (Injou-ji) จังหวัดมิเอะ จำนวน 4 วัด อนุญาตให้เข้าสำรวจและถ่ายภาพผลงานได้ในเดือนเมษายน พ.ศ. 2562 รายละเอียดการสำรวจแต่ละแห่งจะกล่าวถึงในหัวข้อถัดไป แต่อย่างไรก็ดี เมื่อเดินทางถึงวัดแล้วขั้นตอนโดยทั่วไปไม่ต่างกันนัก กล่าวคือ

1. แสดงความขอบคุณเจ้าอาวาสและผู้เกี่ยวข้อง มอบของขอบคุณที่เอื้อเพื่อให้ความร่วมมือในการวิจัย

2. สอบถามข้อมูลเกี่ยวกับประวัติวัดและผลงาน
3. สืบหาและเก็บภาพผลงาน รวมทั้งกล่องบรรจุงาน (ถ้ามี) ตรวจสอบรายละเอียดผลงาน เช่น ข้อความบนผลงาน ขนาด เทคนิค เป็นต้น
4. ทางวัดนำชมสถานที่ รวมทั้งให้ข้อมูลอื่น ๆ หากจำเป็น

ผลการศึกษา

จากการสำรวจ สามารถสรุปเกี่ยวกับผลงานได้ดังต่อไปนี้

1. ภาพนรก “Jigoku-ezu” วัดเซ็งโก (สมัยเอโดะ)

วัดเซ็งโก เขาเซะริตะนิซัน เป็นวัดนิกายฉินงัน ตั้งอยู่ที่เมืองโทะนะมิ จังหวัดโทะยะมะ เป็นวัดเก่าแก่ตั้งแต่สมัยอะสุกะ วัดนี้มีการบูรณปฏิสังขรณ์หลายครั้งเนื่องจากเหตุไฟไหม้และถูกเผาทำลายทั้งในยุคกลางและยุคก่อนสมัยใหม่ อาคารปัจจุบันของวัดส่วนใหญ่ปฏิสังขรณ์ระหว่างช่วง ค.ศ. 1760-1824^{*}

ภาพนรกของวัดเซ็งโกประกอบด้วยภาพแขวน 2 ชิ้น ขนาด 178.0x96.5 ซม. เทคนิคเขียนสีบนกระดาษ วัดให้ข้อมูลว่า ที่มาของผลงานไม่แน่ชัด แต่ได้เก็บรักษามานานแล้ว ไม่สามารถตรวจสอบกล่องเก็บผลงานได้ เนื่องจากทั้งกล่องไปแล้วตั้งแต่เมื่อ 35 ปีก่อนเมื่อครั้งบูรณะที่เก็บของของวัด เพราะกล่องมีความชื้นมาก เมื่อตรวจสอบที่ผลงานก็ไม่พบข้อความที่ตำแหน่งใด นอกจากนี้หลังจากเปรียบเทียบองค์ประกอบในผลงานกับภาพประกอบในหนังสือโอโจโยนุพบว่าใกล้เคียงกับฉบับพิมพ์ปีคินเซอิที่ 2 มากที่สุด สำหรับรายละเอียดของผลงานแต่ละชิ้นสรุปได้ว่า

* เกี่ยวกับวัดเซ็งโก Takaoka Municipal Museum ed., 1993; Takaoka Municipal Museum ed., 1999; Senkouji ten working group ed., 2014

1) ชั้นที่ 1 ชั้นขวา (ภาพที่ 1)

แบ่งได้เป็น 5 ตอน ใช้เมฆหมอกสีฟ้าขอบขาวเป็นตัวคั่นเหมือนเส้นลื่นเทาในงานจิตรกรรมไทย ตอนบนสุดเขียนภาพแม่น้ำยมโลก ทางฝั่งขวาเป็นภาพราชายมโลกพิพากษากกรรม ฝั่งซ้ายเป็นภาพยายแก่ชั่งผ้า “ตะทุซุอะบะ (Datsueba)” กับวิญญาณตนหนึ่ง บนต้นไม้ใกล้กัน มียักษ์อีกตนนั่งอยู่ คงเป็น “เคนอะโอ (Ken’eo)” ตามที่คอยรับผ้าจากยายแก่ไปแขวนบนกิ่งไม้ตามที่บรรยายไว้ในคัมภีร์จิสุโอเกี่ยวกับว่า “ที่ใกล้กับแม่น้ำยมโลก วิญญาณจะพบตะทุซุอะบะและเคนอะโอคอยดึงชุดของวิญญาณไปขังน้ำหนักบนต้นไม้ ระดับที่กิ่งไม้โน้มลงแสดงระดับกรรมที่วิญญาณเคยกระทำ” ถัดลงมาด้านซ้ายเขียนภาพพิพากษากกรรม ใกล้เคียงมีอุปกรณ์พิพากษาค้นได้แก่กระจกส่องกรรมตั้งอยู่ จึงคาดว่าราชองค์นี้น่าจะหมายถึงพญายมตามที่ระบุไว้ในคัมภีร์จิสุโอเกี่ยวกับ และเขียนภาพวิญญาณถูกขังบนตราขังบาป-บุญด้วย ตอนที่ 3-4 ก็ยังวาดจากพิพากษากกรรมเช่นกัน ข้าง ๆ ราชองค์หนึ่งปรากฏภาพนางสวรรค์ถือเครื่องดนตรี อีกด้านหนึ่งปรากฏเส้นทางยาว มีวิญญาณ 4 ตนกำลังเดินไปตามทางสายนั้น ถัดลงมาเล็กน้อย เป็นฉากราชายมโลกอีกองค์หนึ่งพิพากษา ด้านหน้ามียมบาลถือไม้คุมตัววิญญาณมารับคำตัดสิน ยมบาลบางตนก็กำลังคุมตัววิญญาณที่รับโทษด้วยการใช้ไม้ก่อเป็นแท่นสูง แต่เมื่อจับไม้ันไฟก็ไหม้ทำให้วิญญาณทรมาน ใกล้กันมีนางสวรรค์ 2 นางนั่งยกมือปิดตาร่ำไห้ ตอนที่ 4 เป็นภาพมनुสสุภูมิ อสุรภูมิ ตริจจานภูมิ และเปตภูมิ ตอนที่ 5 เป็นภาพนรกภูมิ สัตว์นรกทั้งหลายกำลังทุกข์ทรมานจากทัณฑ์ต่าง ๆ

2) ชั้นที่ 2 ชั้นซ้าย (ภาพที่ 2)

ภาพชั้นที่ 2 แบ่งได้เป็น 4 ตอนใหญ่ ๆ ใช้หมอกสีฟ้าขอบขาวแนวยาวคั่นระหว่างตอนเช่นกัน ล้วนเป็นภาพการลงทัณฑ์ในนรกภูมิ เช่น ยมบาลเงี้ยวดาบวิ่งเข้าไล่ฟันสัตว์นรก บ้างก็ตำรา้งสัตว์นรกให้แหลกและในครกแล้วนำไปโปรยทิ้ง ยมบาลลากรถที่บรรทุกสัตว์นรกซึ่งลุกไหม้ด้วยไฟ ใกล้กันมียมบาลใช้ดาบแทงเนื้อเถื่อนหนังสัตว์นรก ยมบาลเงี้ยวอาวุธไล่สัตว์นรกให้ปั่นขึ้นไปตามเนินที่มีหนามแหลม บ้างก็ยัดลูกเหล็กร้อนในปากสัตว์นรก บ้างก็ถืออาวุธคุมสัตว์นรกที่ตกถึงลงสู่กองเพลิงอันร้อนระอุ

* 「牛頭鎮棒挾_二人肩_追_渡疾瀨_悉集_樹下_婆鬼脱_衣翁鬼懸_枝頭_罪低昂_与_後王庁_ (略)」 (Maeda Eun ed., 1912: 『地藏十王經』 381 ウ)

* 「第五閻魔王國 (地藏菩薩) (略) 光明王院於_中殿裏_有_大鏡台_懸_光明王鏡_名_淨頗梨鏡_ (略) 即於_鏡中_現_前生所作善福惡業一切諸業_各現_形像_猶如_對_人見_面眼耳_」 (Maeda Eun ed., 1912: 『地藏十王經』 382 オ-382 ウ)



ภาพที่ 1 (ขวา)
ภาพนรกวัดเชิงโก



ภาพที่ 2 (ซ้าย)
ภาพนรกวัดเชิงโก

นอกจากองค์ประกอบที่พบในหนังสือภาพโอโจโยฉุฉบับปีคันเซอิที่ 2 แล้ว ยังพบองค์ประกอบที่พบในภาพภูมิทั้ง 6 วัดโมจิระอิโง จังหวัดมิเงด้วย เช่น ภาพงูถูกหมูปากินอันแสดงถึงวงจรความทุกข์ในไตรจันณภูมิ ภาพนางสวรค์ที่โบยบินถือเครื่องเป่า นางสวรค์ที่ร้องไห้คร่ำครวญ เป็นต้น ภาพของวัดโมจิระอิโงนี้พบหลักฐานการคัดลอกในสมัยเอโดะมาก ที่เมืองโทนะมิ แห่งนี้ก็พบตัวอย่างที่วัดชะยะอนเช่นกันซึ่งจะได้กล่าวในข้อถัดไป

2. ภาพโอโจโยฉุ “Oujouyoushuu-ezu” วัดชะยะอน (สมัยเมจิตอนปลาย)

วัดชะยะอน เป็นวัดนิกายโจโดชิน ตั้งอยู่ที่เมืองโทนะมิ จังหวัดโทยะมะ วัดนี้สร้างขึ้นตั้งแต่ ค.ศ. 1492 ทางวัดให้ข้อมูลว่า ไม่ทราบความเป็นมาของผลงานมากนัก ด้านหลังภาพแต่ละชิ้นติดป้ายบอกชื่อตอนซึ่งคาดว่าเจ้าอาวาสท่านก่อนเป็นผู้จัดทำเพื่อใช้อ้างอิงตอนเทศนาแก่นักบวชที่มาวัด รวมทั้งตอนทำบุญอุทิศส่วนกุศลด้วย เนื้อหาในการเทศนาอ้างอิงจากหนังสือโอโจโยฉุ เมื่อถึงเวลาเทศน์ วัดไม่ได้แขวนผลงานในโบสถ์ตามลำดับ แต่เมื่อจะเทศน์เกี่ยวกับฝันไหนจึงยกมาแขวนด้านหน้า (ภาพที่ 3)



ภาพที่ 3
ภายในโบสถ์วัดชะยะอน

ภาพโอโจโยฉุ วัดชะยะอน ประกอบด้วยภาพแขวน 15 ชิ้น (ภาพที่ 4) เทคนิคเขียนสีบนกระดาษ ขนาด 142.0x70.0 ซม. บนฝาผนังมีข้อความระบุชื่อผลงาน และชื่อผู้ถวาย “出野新地/稲垣武平” แต่ไม่ระบุปี (ภาพที่ 5) ภาพโอโจโยฉุนี้แบ่งเป็นภาพการพิพากษากรรม 1 ชิ้น ภาพนรก 3 ชิ้น ภาพเปตภูมิ 1 ชิ้น ภาพอสุรภูมิ/ไตรจันณภูมิ 1 ชิ้น ภาพเขียนหลบหนีความ



ภาพที่ 4
ภาพโอโจโยนุ วัดชะยะอน (ลำดับจากขวาไปซ้าย)



ภาพที่ 5
กล่องเก็บผลงาน วัดชะยะอน

ตาย/ไตรจกานภูมิ 1 ชิ้น ภาพมนุสสภูมิ 2 ชิ้น ภาพสัคคภูมิ 1 ชิ้น ภาพเรื่องเล่าอภินิหารผลบุญจากการท่องบทพระสีกพระอมิตาภพุทธ 2 ชิ้น ภาพแดนสุขาวดี 3 ชิ้น

ภาพนรกภูมิ 3 ชิ้นเขียนการลงทัณฑ์ในกาฬสุตตนรก สังฆาฏนรก อเวจีนรก แต่ละชิ้นแบ่งใหญ่ ๆ เป็น 2 ตอน มีทั้งจากสัตว์นรกเดินไต่บนเชือกโดยถูกมัดหินถ่วงไว้ สุดท้ายก็ตกลงกองเพลิงที่ด้านล่างเป็นหม้อน้ำเดือด สัตว์นรกถูกเลื้อยตามแนวเชือกเหล็กร้อน ถูกทรมานในกองเพลิง ถูกให้ไต่บนต้นไม้ซึ่งมีหนามแหลม เป็นต้น องค์ประกอบภาพคล้ายกับที่ปรากฏในภาพภูมิทั้ง 6 ของวัดโฆจระโฮง มีการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบบ้างเช่นเขียนเพิ่มหรือลดทอนบางส่วน

ภาพพิพากษากรมเป็นภาพพญายมประทับบนบัลลังก์ตรงกลาง รายล้อมด้วยบริวาร พิพากษากรมของวิญญาณด้วยเครื่องมือต่าง ๆ เช่น คทาตันตะ กระจกส่องกรรม ตราชั่งบาป-บุญ หากยึดตามคัมภีร์จิไสจูโอเกี่ยว จะพบว่าตราชั่งบาป-บุญไม่ใช่เครื่องมือเมื่อบรรยายเกี่ยวกับพญายม แต่เป็นเครื่องมือในจวนของราชายมโลกองค์ที่ 4 (โกะกันโอ) อย่างไรก็ตามก็พบว่าใน

* 「第四五官王宮〈普賢菩薩〉(略)於三三間_建_立官庁_大殿左右各有_一舍_左秤量舍右勘録舍左有_高台_台上有_秤量幢_業匠構巧懸_七秤量_身口七罪為_紀_輕重_」(Maeda Eun ed., 1912: 『地藏十王經』 382 才)

ภาพภพภูมิตั้งแต่สมัยเอโดะหลายชิ้น เขียนตราขังบาป-บุญในฉากของพญายม โดยเฉพาะกรณีที่ไม่ได้เขียนราชายมโลกครบทุกองค์ แต่เขียนเพียงพญายมองค์เดียว

ภาพเปตภูมิ แสดงเปรตหลายจำพวก ในภาพอสุรภูมิ/ตริจฉานภูมิแสดงสงครามระหว่างทัพของอสูรและเทพ (พระอินทร์) ตอนล่างสอดแทรกภาพเกี่ยวกับตริจฉานภูมิแสดงวงจรการไล่ล่าที่สามารถเป็นได้ทั้งผู้ล่าและเหยื่อ ภาพเขียนหลบหนีความตาย/ตริจฉานภูมิ วาดภาพเขียนพญายมหลบหนีความตายแต่ไม่สามารถหนีได้พ้น ตอนล่างเขียนภาพความทรมานของสัตว์หลายประเภทที่ถูกมนุษย์ใช้งาน ส่วนภาพมนุสสภูมิ แบ่งออกเป็นภาพความไม่เที่ยง แสดงออกผ่านการเปลี่ยนแปลงของหญิงสาวจากเมื่อครั้งมีชีวิตจนกระทั่งตายเหลือเพียงกระดูกที่กระจัดกระจาย และความทุกข์ของมนุษย์ เช่น ทุกข์จากการเกิดแก่เจ็บตาย ภาพลัคนภูมิ แสดงความสำราญและความทุกข์ในเทวโลก เช่น ความสำราญจากการเที่ยวเล่นสังสรรค์ในอุทยาน ทุกข์จากนิมิตแห่งความตาย (ภาพที่ 6) ภาพเรื่องเล่าอภินิหารผลบุญจากการท่องบทพระลักขณามิตาภพุทธ เขียนเล่าตำนานของผู้ที่ท่องบทสวดระลึกถึงพระอมิตาภพุทธแล้วได้เกิดบนแดนสุขาวดี

ส่วนภาพแดนสุขาวดีแต่ละชิ้นบรรยายความงามความสำราญจากการเกิดบนแดนสุขาวดี เช่น ความสำราญจากการเกิดบนดอกบัว ความสำราญจากการได้เข้าเฝ้าพระพุทธองค์ เป็นต้น องค์ประกอบที่พบในแต่ละตอนของภาพสุขาวดีของผลงานชุดนี้ สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพล



ภาพที่ 6

นิมิตแห่งความตายของเทพสวรรค์ จากภาพโอโจโยฉุ วัดชะยะอน



ภาพที่ 7

บางส่วนจากภาพโอโจโยนุ วัดชะยะอน เปรียบเทียบกับหนังสือโอโจโยนุฉบับปีคะเอะอิ

จากภาพประกอบหนังสือโอโจโยนุฉบับพิมพ์ปีคะเอะอิ (คริสต์ศตวรรษที่ 19 ตอนกลาง) (ภาพที่ 7) เนื่องจากมีส่วนคล้ายกันมาก เท่าที่ผู้เขียนมีข้อมูลจากประสบการณ์การสำรวจภาพโอโจโยนุ สังเกตว่าผลงานที่เขียนช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากภาพประกอบหนังสือโอโจโยนุปีพิมพ์ที่ 14 มากกว่า ภาพของวัดชะยะอนที่มีความคล้ายคลึงกับฉบับพิมพ์ปีคะเอะอิจึงนับว่าเป็นหลักฐานสำคัญอีกชิ้นที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างภาพประกอบหนังสือ โดยเฉพาะฉบับปีคะเอะอิ และการสร้างงานจิตรกรรม

3. ภาพนรก “Jigoku-e” วัดอินโจ (สมัยเอโดะ)

วัดอินโจ เป็นวัดนิกายเท็นได ตั้งอยู่ที่เมืองทซุ จังหวัดมิเอะ ไม่ทราบที่มาของภาพชัดเจน แต่ได้รับการซ่อมแซมราว 20-30 ปีก่อน ตอนนั้นได้ทิ้งกล่องเก็บภาพไปเนื่องจากเก่าผุพังมาก ปัจจุบันบรรจุผลงานในกล่องใหม่ ไม่พบจารึก ไม่ทราบลำดับภาพที่ชัดเจน ในงานพิธี วัดจะแขวนภาพชุดนี้คู่กับภาพมันดาลาคัมภีร์มูเรียวจุเกียวเพื่อให้คนมาสักการะ (ภาพที่ 8)

ภาพนรกของวัดนี้ประกอบด้วยภาพแขวน 3 ชั้น (ภาพที่ 9) เทคนิคเขียนสืบนกระดาศ ขนาด 135.9x60.4 ซม. ภาพนรกของวัดอินโจทั้ง 3 ชั้นแบ่งเนื้อหาเป็น 2 ตอนใหญ่ ๆ ตอนบนเขียนภาพภัยพิบัติ ส่วนตอนล่างเขียนภาพการพิพากษาหรือการลงทัณฑ์ในนรก

ภาพแขวนขึ้นที่ 1^{*} ตอนบนเขียนภาพภัยพิบัติจากเหตุไฟไหม้และน้ำท่วม ตอนล่างเขียนภาพพญายมพิพากษารวมด้วยเครื่องมือต่าง ๆ ทั้งคทาตันตะ กระจกส่องกรรม ตราชั่งบาป-บุญ มียมบาลลารถที่ลูกท่อมด้วยเปลวเพลิงบรรทุกวิญญาณผู้ตายมาสู่จวนพญายม ถัดลงมาเขียนสัญญาพิพนรและกาฬสูตรนรก

ภาพแขวนขึ้นที่ 2 ตอนบนเขียนภัยพิบัติจากลมพายุและแผ่นดินไหว ตอนล่างเขียนกาฬสูตรนรก สังฆานรท ไรฐนรท และมหาไรฐนรท

ภาพแขวนขึ้นที่ 3 ตอนบนเขียนภัยจากการปล้นชิง และการเป็นหนี้ ตอนล่างเขียนกาฬตาปนรท มหาตาปนรท และอเวจีนรท

องค์ประกอบภาพส่วนใหญ่คล้ายกับที่ปรากฏในหนังสือโอโจโยฉุฉบับปีเพิ่มไปที่ 14 (ภาพที่ 10) อย่างไรก็ดี นอกจากมีการเขียนรายละเอียดเพิ่ม เช่น เพิ่มรายละเอียดลวดลายเครื่องแต่งกายฉากหลังของตัวละคร ฯลฯ ยังพบว่าบางฉากนำมาใช้ในบริบทที่ต่างจากเดิม เช่น ภาพประกอบที่แสดงส่วนหนึ่งของสัญญาพิพนรทในหนังสือโอโจโยฉุฉบับปีเพิ่มไปที่ 14 ปรากฏบนภาพของวัดอินโจในฐานะไรฐนรทแทน (ภาพที่ 11) เป็นต้น จึงอาจตั้งข้อสังเกตหรือข้อสงสัยเรื่องความรู้ของศิลปินเกี่ยวกับคติภพภูมิและเนื้อหาของโอโจโยฉุ แต่เนื่องจากปัจจุบันยังไม่มีข้อมูลมากนัก ขณะนี้จึงทำได้เพียงตั้งข้อสังเกตเท่านั้น



ภาพที่ 8
ภาพมันดาลาคัมภีร์มูเรียวูเกียว วัดอินโจ

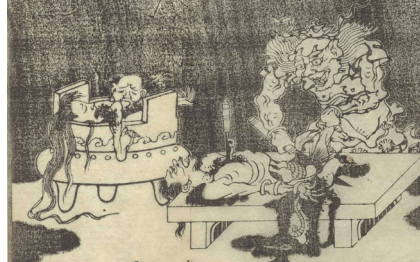
* การเรียงลำดับในบทความนี้เป็นไปเพื่ออธิบายรายละเอียดผลงานเท่านั้น ไม่ใช่ลำดับภาพในสมัยก่อน



ภาพที่ 9
ภาพนรก วัดอินโจ (ลำดับจากขวาไปซ้าย)



ภาพที่ 10
บางส่วนจากภาพนรก วัดอินโจ และหนังสือโอโยฉุฉบับปีพิมพ์ที่ 14



ภาพที่ 11

บางส่วนจากภาพนรก วัดอินโจ เปรียบเทียบกับหนังสือโอโจโยจูฉบับปีเท็มโปที่ 14

4. ภาพโอโจโยจู “Oujouyoushuu-zu” วัดคันนง (ค.ศ. 1908 สมัยเมจิ)

วัดคันนง เป็นวัดนิกายรินสะอิ (นิกายย่อยของนิกายเซ็น) ตั้งอยู่ที่เมืองยกกะอิชิ จังหวัดมิเอะ ในวันที่สำรวจผลงานชิ้นนี้ ทางวัดได้กรุณาเชิญภัณฑารักษ์จากพิพิธภัณฑ์ Yokkaichi Municipal Museum มาร่วมให้ข้อมูลด้วย ทางวัดและภัณฑารักษ์ให้ข้อมูลว่าในเมืองยกกะอิชินี้ไม่ค่อยพบภาพนรกนัก เนื่องจากวัดส่วนใหญ่ในเมืองเป็นวัดนิกายโจโดะชินซึ่งไม่ค่อยให้ความสำคัญกับเรื่องทศกัณฐ์ อีกทั้งให้ข้อสังเกตว่าผลงานชุดนี้มีความโดดเด่นที่ปรากฏภาพพระกษิติครรภโพธิสัตว์หลายจุด จึงนับเป็นหลักฐานเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องโลกหลังความตายในท้องถิ่นที่สำคัญชิ้นหนึ่ง โดยเฉพาะความเชื่อเกี่ยวกับพระกษิติครรภโพธิสัตว์

ภาพโอโจโยจูนี้ประกอบด้วยภาพแขวน 4 ชิ้น เทคนิคเขียนสีบนกระดาษ ขนาด 168.2x110.9 ซม. บนฝากล่องบรรจุผลงานมีจารึกชื่อผลงานและยังเขียนไว้ว่า “保曾井山観音寺什物／智音代” (ภาพที่ 12) ส่วนด้านใต้ฝากล่องเขียนว่า “維時明治四拾壹年五月／六拾翁／川村文哉拜寫” (ภาพที่ 13) กล่าวคือ ผลงานนี้เขียนเมื่อค.ศ. 1908 ฝีมือของคะวะมุระ ฟูมิยะ นับเป็นหนึ่งในผลงานน้อยชิ้นที่ทราบอายุและผู้เขียน

เกี่ยวกับศิลปิน “คะวะมุระ ฟูมียะ” (Kawamura Fumiya) เป็นคนในตระกูลแพทย์ คาดว่าตระกูลน่าจะมีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับวัดคันนงแห่งนี้ เพราะเป็นวัดประจำตระกูลหรือ “โบะดะอิจิ (Bodaiji)” อีกทั้งตอนสำรวจพบแผ่นไม้ที่ระบุชื่อคนในตระกูลคะวะมุระบริจาคทรัพย์สิ้นแขวนไว้ในโบสถ์หลายแผ่น สำหรับแผ่นที่ระบุชื่อคะวะมุระ ฟูมียะ พบข้อความ เช่น “คะวะมุระ ฟูมียะ บริจาคหะตะมิสำหรับโบสถ์ 5 เยน เดือน 3 ปีเมจิที่ 32” (เทียบเท่า ค.ศ. 1899) “คะวะมุระ ฟูมียะ บริจาคภาพโอโจโยดงู” (ภาพที่ 14) และบริจาคเงินทำบุญให้บรรพบุรุษ ด้านหลังผลงานแต่ละชิ้นระบุเลขลำดับไว้ แต่ไม่ทราบแน่ชัดว่าเลขนี้เขียนไว้ตั้งแต่เมื่อใด หากอ้างอิงตามเลขที่ดังกล่าวจะจัดลำดับได้ดังนี้ (1) ภาพพญายมพิพากษา (2) ภาพพระกษิติครรภโพธิสัตว์ (3) ภาพพระกษิติครรภโพธิสัตว์และเนียวนินจะตะอิ” (4) ภาพพระอมิตาภพุทธ (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 12 (ซ้าย)
บนฝากล่องเก็บผลงาน วัดคันนง

ภาพที่ 13 (ขวา)
ด้านใต้ฝากล่องเก็บผลงาน วัดคันนง

- * การเรียงลำดับในบทความนี้เป็นไปเพื่ออธิบายรายละเอียดผลงานเท่านั้น ไม่ใช่ลำดับภาพในสมัยก่อน
- ** คำเรียกผู้หญิงที่มีร่างท่อนบนเป็นมนุษย์ ท่อนล่างเป็นงู (บางครั้งอาจมีร่างเป็นงู ศีรษะเป็นมนุษย์ก็ได้) งูเป็นสัญลักษณ์แทนความลุ่มหลง ความยึดติด ต้นหางของเพศหญิง ในประเทศญี่ปุ่นการใช้นางเป็นสัญลักษณ์เช่นนี้สามารถสืบไปได้ถึงยุคโบราณ (Tantisuk, 2016: 77-78)



ภาพที่ 14
แผ่นไม้บันทึกการบริจาคของคะวะมุระ ฟูมิยะ วัดคันนง



ภาพที่ 15
ภาพโอโจโยฉุ วัดคันนง (ลำดับจากขวาไปซ้าย)

ภาพพญายมพิพากษา เขียนพญายมพิพากษาบาป-บุญขนาดใหญ่ตรงกลาง รายล้อมด้วย ยมบาล วิญญาณ และเครื่องมือต่าง ๆ ได้แก่ กระจกส่องกรรม คทาดินตะ ตราช้างบาป-บุญ ด้านบนซ้ายขวาเขียนแม่น้ำยมโลก ยายแก่งผ้าดิ่งเสื้อผ้าของวิญญาณข้างบนกิ่งไม้ และ วิญญาณที่ร่วงสู่กองเพลิง ด้านล่างเขียนความทุกข์ในนรกภูมิ เปตภูมิ และอสุรภูมิ ในฉากที่ สัตว์นรกถูกต้มในหม้อเดือด วาดพระกษัตริศรภพโศกสัตว์ยืนไม้เท้าลงไปในปรตสัตว์นรก

ภาพพระกษัตริศรภพโศกสัตว์ กึ่งกลางเขียนพระกษัตริศรภพโศกสัตว์โปรดวิญญาณเด็กในนรกชะ อโนะคะวะระ ด้านบนซ้ายขวาเขียนสัตว์นรกถูกลงทัณฑ์ด้วยวิธีต่าง ๆ เช่น ถูกบีบอัดระหว่าง ภูเขา 2 ลูก ถูกทำร้ายด้วยอาวุธ ต้องปีนขึ้นเนินที่เต็มไปด้วยหนามแหลมเพื่อไปหาหญิงงาม นรกอุเมะสุเมะหรือนรกสำหรับหญิงสาวที่ไม่มีบุตร* ด้านล่างก็เป็นนรกขุมต่าง ๆ เช่นกัน ประกอบด้วยภาพการทรมานของสัตว์นรก สัตว์นรกถูกบังคับให้แบกก้อนหินเดินบนเชือกเหล็ก ร้อนจนตกสู่หม้อเดือด ถูกตำในครกขนาดใหญ่ ถูกเลื่อย เป็นต้น

ภาพพระกษัตริศรภพโศกสัตว์และนิยวนินจะตะอิ เขียนภาพการทรมานในนรก มีสัตว์นรกหญิง ถูกเด็กจำนวนมากรุมกัดกินร่าง นรกเย็น นรกนิยวนินจะตะอิ (นรกเรียฟู) อันเป็นนรกที่สูงซึ่ง มีศีรษะเป็นหญิงสาวเลื่อยรัดพันร่างสัตว์นรกชาย*** นรกชิโนะอิเกะหรือนรกบ่อเลือดสำหรับลง ทัณฑ์สัตว์นรกหญิง+ ด้านล่างเขียนสัตว์นรกถูกดิงดา โยนลงหม้อร้อน แลเนื้อเถื่อนหนึ่ง ถูก ทรมานในเปลวเพลิงขนาดใหญ่ เป็นต้น ในภาพนี้เขียนพระกษัตริศรภพโศกสัตว์โปรดสัตว์นรก ไว้ 2 ตำแหน่ง คือ ที่นรกชิโนะอิเกะ และในเปลวเพลิงด้านซ้ายของภาพ

ภาพพระอมิตาภพุทธ ตอนบนเขียนพระอมิตาภพุทธและพระโศกสัตว์เสด็จมาโปรดสัตว์จาก แดนสุขาวดี มีวิญญาณกราบไหว้ทำความเคารพ ตอนล่างเขียนภาพการลงทัณฑ์ต่าง ๆ เช่น

-
- * ชะอโนะคะวะระ คือ นรกสำหรับเด็กซึ่งเสียชีวิตก่อนบิดามารดาต้องชดใช้บาปกรรมที่ยังไม่ได้ตอบแทนพระคุณ บิดามารดา
 - ** นรกอุเมะสุเมะ (Umazume-jigoku) เป็นนรกสำหรับหญิงที่ไม่มีหรือไม่สามารถมีบุตร เชื่อกันว่าในนรกนี้ สัตว์นรกจะถูกลงทัณฑ์โดยบังคับให้ใช้ไส้เทียนจุดหาหน่อไม้
 - *** นรกนิยวนินจะตะอิหรือเรียกว่า นรกเรียฟู (Ryofu-jigoku) เชื่อกันว่าเป็นนรกสำหรับชายที่ไม่มีเชื้อสืบทอดภรรยา แต่อย่างไรก็ตาม นรกนี้ก็แสดงให้เห็นการเชื่อมโยงระหว่างเพศหญิงและความลุ่มหลง ยึดติด หึงหวงผ่านร่างผู้ที่ กอดรัดสัตว์นรกชายด้วย จึงกล่าวกันว่านรกนี้ก็นับเป็นหนึ่งในนรกของผู้หญิงเช่นกัน (Tantissuk, 2016: 77-78)
 - + นรกชิโนะอิเกะ (Chi-no-ike-jigoku) เป็นนรกสำหรับผู้หญิงซึ่งมีมลทินจากเลือดที่ไหลออกจากร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นเลือดประจำเดือนหรือเลือดจากเวลาคลอดบุตร ชาวญี่ปุ่นมีความเชื่อว่าเลือดมีความสกปรกมีมลทิน ในบางสมัยยังผูกความเชื่อนี้กับผู้หญิงด้วย กล่าวคือ เลือดประจำเดือนเป็นสัญลักษณ์ของความหึงหวง ความลุ่ม หลงยึดติดของผู้หญิง (Tantissuk, 2016: 80-82)



ภาพที่ 16

การนำเสนอตัวตนของศิลปินในผลงานวัดคันนง

สัตว์นรกถูกย่างบนตะแกรง ถูกมังกรและสุนัขนรกทำร้าย ถูกดิ่งลื่นออกแผ่วแล้วไขควายไถให้
 ธรรมดา ถูกธรรมดาด้วยเปลวเพลิง เป็นต้น ตอนกลางของภาพฝั่งขวาเขียนการตายใน
 มนุสสภูมิ 2 แบบที่ต่างกัน แบบแรกเป็นหญิงธรรมดาบนฟูกนอน มียมบาลรอรับวิญญาณ
 ข้าง ๆ ที่ร่างของหญิงนางนี้ปรากฏไฟลุกออกมา ถัดมาคั่นด้วยฉากกัน เขียนการตายแบบที่
 2 เป็นชายนอนอย่างสงบบนฟูก มือห้อยลูกประคำ เขียนลายเส้นพุ่งออกจากลำคอปรากฏเป็น
 ร่างพระกษิติครรภโพธิสัตว์ สันนิษฐานว่าแสดงภาพพระกษิติครรภโพธิสัตว์โปรดผู้ตายหรือ
 อาจหมายถึงผู้ตายรำลึกถึงพระกษิติครรภโพธิสัตว์ก็เป็นได้ ที่ฉากกันเขียนข้อความพร้อมตรา
 ประทับว่า“庵摩訶盧尼/迦沙波訶/明治四拾有壹年/五月/六十翁文哉/拜寫” (ภาพที่ 16) จะ
 เห็นว่าระบุชื่อศิลปินไว้หลังบทสวด (พุมิยะ 60 ปี วาดเมื่อเดือน 5 ปีเมจิที่ 41) จากประสบการณ์
 ของผู้เขียน พบภาพภพภูมิที่มีข้อความแสดงตัวตนของศิลปินบนผลงานน้อยมากเมื่อเทียบกับ
 จำนวนผลงานทั้งหมดที่พบในปัจจุบัน ดังนั้นภาพของวัดคันนงนี้จึงเป็นหลักฐานสำคัญชิ้นหนึ่ง
 ที่แสดงให้เห็นลักษณะการถ่ายทอดตัวตนของศิลปินบนผลงานพุทธศิลป์ญี่ปุ่น

องค์ประกอบในภาพชุดนี้มีลักษณะคล้ายกับผลงานหลายชิ้น ไม่ว่าจะเป็นภาพภูมิทั้ง 6 วัด
 โฉมจระโอโง ภาพพระกษิติครรภโพธิสัตว์โปรดสัตว์ในแดนนรก ภาพประกอบในหนังสือโอโจ
 โยฉุฉบับปีเกินโรกะที่ 2 (ภาพที่ 17) นอกจากนี้มีข้อสังเกตว่า ในภาพของวัดคันนงนี้เขียน
 ภาพนรกที่เกี่ยวกับความสัมพันธ์แม่-ลูกไว้ กล่าวคือ นรกที่กลุ่มเด็กกรุมกัดกินร่างของสัตว์นรก
 หญิงภาพการลงทัณฑ์เช่นนี้ไม่ใช่องค์ประกอบใหม่ พบแนวทางการแสดงภาพนรกที่คล้ายกัน

เช่นภาพคินบุตร (Kogaeshi-zu)^{*} วัดโคเมียวอิน (Koumyou-in) จังหวัดชิบะ (สมัยเอโดะ) ภาพพญาชมพูภาพษาโทษที่ฆาตกรรมบุตร (Kodomo goroshi e no emmadaiau no sabaki-zu) (ภาพพิมพ์คริสต์ศตวรรษที่ 19 ตอนกลาง) หรือภาพการรับทัณฑ์ทรมาน (Juku-zu) ของวัดโจเซ็น (Jousen-ji) จังหวัดฟุกุชิมะ (ภาพที่ 18) สะท้อนให้เห็นหัวข้อที่ปรากฏร่วมกันเกี่ยวกับความสัมพันธ์แม่-ลูก ปัญหาเรื่องการฆาตกรรมบุตรในยุคสมัยนั้น จึงอาจกล่าวได้ว่าภาพของวัดคันทันนนี้เป็นที่น่าอึดใจประกอบจากผลงานหลายชิ้นมาผสมรวมกัน และเขียนองค์ประกอบใหม่เสริมเข้ามา ทั้งยังเป็นงานที่น่าสนใจหากจะศึกษาตีความเชื่อเกี่ยวกับความสัมพันธ์แม่-ลูก รวมถึงสภาพเศรษฐกิจในสมัยดังกล่าวด้วย

การเดินทางไปสำรวจภาพโอโจโยนุที่ประเทศญี่ปุ่นในครั้งนี้ ได้แก่ ภาพนรก “Jigoku-ezu” วัดเซ็งโก ภาพโอโจโยนุ “Oujouyoushuu-ezu” วัดชะยะอน ภาพนรก “Jigoku-e” วัดอินโจ และภาพโอโจโยนุ “Oujouyoushuu-zu” วัดคันทันน ช่วยให้เขียนเก็บข้อมูลและภาพผลงานจากวัดและผู้เกี่ยวข้องได้มากยิ่งขึ้น จากการศึกษาสามารถสันนิษฐานถึงอิทธิพลของภาพภูมิทั้ง 6 วัดโฆะระอิโนะทังจินอื่นนอกจากจังหวัดมิเงะ รวมถึงผลงานภาพพิมพ์ที่สังเกตองค์ประกอบคล้ายคลึงกัน โดยเฉพาะภาพประกอบจากหนังสือโอโจโยนุที่ตีพิมพ์สมัยเอโดะ สะท้อนให้เห็นการสร้างสรรคผลงานที่แม้จะได้รับอิทธิพลจากภาพเขียนอื่น แต่มีการพัฒนาสร้างองค์ประกอบใหม่ ผสมผสานให้เกิดชิ้นงาน นอกจากนี้ยังเห็นตัวอย่างการนำเสนอตัวตนของศิลปินในผลงานด้วย

สรุป

แม้ภาพภูมิหลังยุคกลาง ตั้งแต่สมัยเอโดะเป็นต้นมา ยิ่งหลังสมัยเมจิแล้วไม่นับว่าได้รับความสนใจเชิงวิชาการนัก เนื่องจากมักมองว่าการสร้างสรรค์ผลงานเน้นคัดลอกองค์ประกอบหรือโครงสร้างที่เห็นได้จากภาพเขียนยุคก่อน อีกทั้งเทคนิคฝีมือไม่ประณีตอ่อนช้อย เพราะผลงานหลังยุคกลางโดยมากเป็นฝีมือคนในท้องถิ่นซึ่งอาจไม่ใช่จิตรกรมืออาชีพ อย่างไรก็ตาม การสำรวจครั้งนี้ทำให้เห็นว่าผลงานเหล่านี้แม้จะมีการคัดลอกรูปแบบภาพภูมิที่มีอยู่เดิม

* การคินบุตร (Kogaeshi) ในที่นี้หมายถึงการคินบุตรสู่สวรรค์หรือคืนชีพให้เทพ กล่าวอีกนัยหนึ่งหมายถึงการฆาตกรรมบุตรของตนบางครั้งอาจเรียกว่า มะบิกิ (Mabiki) ปลายสมัยเอโดะพบบันทึกเกี่ยวกับเหตุการณ์เช่นนี้ทั่วประเทศ สันนิษฐานกันว่าอาจเป็นเพราะสภาพเศรษฐกิจที่ตกต่ำจึงต้องการจำกัดจำนวนประชากร เพื่อหนีปัญหาความยากจน แม้ในสมัยเมจิก็ยังพบเหตุการณ์ดังกล่าวอยู่ (Toyoshima, 2016)

แต่บางกรณีก็จัดวางโครงสร้างใหม่ เพิ่มองค์ประกอบใหม่ หรือใช้องค์ประกอบเดิมในบริบทใหม่ จึงมีส่วนที่น่าสนใจไม่น้อยในแง่วิวัฒนาการของการสร้างภาพ อีกทั้งยังสะท้อนพัฒนาการของคติความเชื่อที่ยึดติดตามค่านิยมในคัมภีร์เพียงอย่างเดียว นำเสียดายที่ผลงานหลังยุคกลางยังไม่นำเสนอในวงกว้างมากนัก ทั้งยังอาจมีส่วนที่ตกสำรวจอยู่อีกมาก หวังอย่างยิ่งว่าการค้นคว้าสำรวจผลงานหลังยุคกลางจะดำเนินต่อไป และมีการนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องเพิ่มขึ้นในประเทศอื่น ๆ ไม่ใช่แต่เพียงภายในประเทศญี่ปุ่นเท่านั้น เพื่อเป็นประโยชน์แก่แวดวงการศึกษาและผู้สนใจต่อไป



ภาพที่ 17

ภาพนรกที่มีการลงทัณฑ์คล้ายคลึงกันระหว่างผลงานวัดคันนงและหนังสือโอโยฉุฉุฉบับปีเกินโรคุที่ 2



ภาพที่ 18

ภาพนรกเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างแม่-ลูก (ซ้ายบน: ภาพโอโยฉุฉุ วัดคันนง ซ้ายล่าง: ภาพจูกุส วัดโจเซ็น ขวา: ภาพ Kodomo goroshi e no emmadaiou no sabaki-zu)

USSNNUNSU

Maeda Eun, ed. (1912). 前田慧雲編. Dainihon zoku zoukyou: Yasukuni kinen dai 1 shuu dai 2 hen otsu dai 23 tou dai 4 satsu 大日本續藏經：靖國紀念 第1輯第2編乙第23套第4冊. Kyoto: Zoukyou Shoin.

Senkouji ten working group, ed. (2014). 千光寺展ワーキンググループ編. Ecchuu shingon no kosatsu seridanisan senkouji ten 越中真言の古刹芹谷山千光寺展. Toyama: Senkouji ten working group.

Takaoka Municipal Museum, ed. (1993). 高岡市立博物館編. Ecchuu ko ji no shihou Tokubetsuten Senkouji no bunkazai 越中古寺の至宝 特別展 千光寺の文化財. Toyama: Takaoka Municipal Museum.

_____. (1999). 高岡市立博物館編. Tokubetsuten “Jigoku to Gokuraku”: Bukkyou zuzou ni miru shinkou no katachi 特別展「地獄と極楽」-仏教図像にみる信仰のかたち-. Toyama: Takaoka Municipal Museum.

Tantisuk, Namsai. (2016). タンティスツク・ナムサイ. “Motif and Composition of Oujouy-oushuu Paintings in Early Modern Japan: An Analysis of Images of the Underworld 近世の往生要集絵の図様と構成:冥界のイメージ論”. Doctoral Dissertation, Osaka University, Osaka.

Toyoshima, Yoshie. (2016). 豊島よし江. “The Lives of Children and the Conditions of Abortion and Infanticide in the Late Edo Period (in Japanese) 江戸時代後期の堕胎・間引きについての実状と子ども観 (生命観).” Accessed April 3, 2020. Available from https://ryotokuji-u.repo.nii.ac.jp/?action=pages_view_main&active_action=repository_view_main_item_detail&item_id=284&item_no=1&page_id=13&block_id=69.

Yokkaichi Municipal Museum, ed. (2001). 四日市市立博物館編. Meikai no sabaki Em-masama to jigoku no sekai: Toukai ni nokoru rokudoushinkou no zoukei 冥界の裁き 閻魔さまと地獄の世界～東海に残る六道信仰の造形～. Mie: Yokkaichi Municipal Museum.

บรรณานุกรมภาพ

ภาพที่ 1-6 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019.

ภาพที่ 7 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019. อ้างจาก. "Kaeisaikoku/Ujouyoushuu 嘉永再刻/往生要集.". n.d. National Institute of Japanese Literature. Accessed April 2, 2020. Available from. <https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100259887/viewer/3>.

ภาพที่ 8-9 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019.

ภาพที่ 10-11 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019. อ้างจาก. "Waji eiri oujouyoushuu 和字絵入往生要集". (1843). National Institute of Japanese Literature. Accessed April 3, 2020. Available from <https://kotenseki.nijl.ac.jp/biblio/100261209/viewer/104>

ภาพที่ 12-16 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019.

ภาพที่ 17 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019. อ้างจาก. Miya, Tsugio 宮次男. (1991). "Waji eiri oujouyoushuu nitsuite 和字絵入往生要集について." Chousakenkyuuhoukoku 調査研究報告, 12: 1-125. National Institute of Japanese Literature.

ภาพที่ 18 น้ำใส ตันตีสู่ข, 2019. อ้างจาก. Yasumura, Toshinobu, ed. (2001). 安村敏信編. Ano yo no joukei あの世の情景. Tokyo: Itabashi Art Museum. และ Shimizu, Isao 清水勲. (2012). Edo giga jiten 江戸戯画事典. Kyoto: Rinsen shoten.

กระบวนการดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ณ โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) จังหวัดชุมพร

Process for implementing the project "Art education camp to the community to develop skills and experience in learning art for youth to expand the contest and career promotion path" at Municipal 1 School (Ban Tha Taphao), Chumphon.

พิสิฐ ตังพรประเสริฐ และ สุริยะ ฉายะจาริณ Pitit Tangpondparsert and Suriya Chayacharoen

อาจารย์ประจำสาขาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และอาจารย์ประจำสาขาภาพยนตร์ โทรทัศน์ และสื่อดิจิทัล คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม



Received : June 24, 2020

Revised : August 24, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้นำเสนอกระบวนการดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ณ โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) จังหวัดชุมพร มีวัตถุประสงค์ในการดำเนินโครงการเพื่อส่งเสริมทักษะให้กับนักศึกษาสาขาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในสถานการณ์จริง และเป็นการนำความรู้ด้านศิลปะสู่ชุมชนในเขตพื้นที่ภาคใต้ตอนบน โดยมีนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 บ้านท่าตะเภา เป็นกลุ่มตัวอย่างที่เป็นตัวแทนของเยาวชนในชุมชน นอกจากนี้ยังมีเป้าหมายส่งเสริมการทำงานร่วมกันระหว่างคณาจารย์กับ

นักศึกษาให้เกิดประสิทธิภาพอันนำไปสู่การประชาสัมพันธ์สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร อีกด้วยโดยการดำเนินงานของโครงการนี้ได้ศึกษาและทบทวนนิยามของคำว่าค่ายศิลปะ แนวคิด PDCA ของ William Edwards Deming และแนวคิดการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐาน เพื่อใช้เป็นฐานความรู้สำหรับดำเนินการของโครงการได้อย่างมีกระบวนการและเป้าหมายที่ชัดเจน

ซึ่งจากผลการดำเนินงานสามารถสรุปได้ว่า นักเรียนผู้เข้าร่วมโครงการมีความพึงพอใจในโครงการและกิจกรรมย่อยในค่าเฉลี่ยร้อยละ 91.5 ถือว่าอยู่ในระดับดีมาก นักศึกษาศาสาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สามารถเรียนรู้และปฏิบัติตัวตามภาระหน้าที่ของการเป็นครูได้อย่างเหมาะสม ซึ่งแสดงให้เห็นถึงจิตสำนึกของความเป็นครูที่ดีผ่านกิจกรรมในโครงการค่ายศิลปศึกษาและยังส่งเสริมให้นักศึกษามีจิตสาธารณะด้วย นอกจากนี้โครงการนี้ยังเป็นการนำความรู้ด้านศิลปศึกษาออกไปสู่ชุมชนภายใต้พันธกิจการบริการวิชาการแก่ชุมชนโดยมีสถาบันการศึกษาเป็นศูนย์กลางได้อย่างชัดเจน

คำสำคัญ ค่ายศิลปะ / ศิลปศึกษา / ชุมชน / เยาวชน

Abstract

This article presents the operational process of the project "Art education camp to the community to develop skills and experience in learning art for youth to expand the contest and career promotion path" at Municipal 1 School (Ban Tha Taphao), Chumphon. Project to promote skills for students in the arts education field Faculty of Education Silpakorn University In real situations and bringing art knowledge to communities in the upper southern region The students of the Municipal 1 School (Ban Tha Taphao) are a representative group of the youth in the community. In addition, the goal is to promote collaboration between faculty and students to be effective which leads to public relations in the Department of Art Education. Faculty of Education Silpakorn University as well. The operation of this project has studied and reviewed the definition of Art Camp, William Edwards Deming's PDCA concept and Community Based Learning concept to use as a knowledge base for project implementation

with clear processes and goals.

Which from the operating results can conclude that the students who participated in the project were satisfied with the project and the sub activities in an average of 91.5 percent, considered very good. Art Education students of the Faculty of Education, Silpakorn University are able to learn and perform according to their obligations as teachers. Which demonstrates the awareness of being a good teacher through activities in the Art Education Camp project and also encourages students to have public mind. In addition, this project is also bringing arts education to the community under the academic service mission to the community with educational institutions as an intermediary.

Keywords: Art Camp / Art Education / Community / Youth

บทนำ

บทความนี้เป็นการอธิบายถึงกระบวนการดำเนินงานและผลจากการจัดโครงการ “ค่ายศิลปศึกษา” กลุ่มชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” โดยมีสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นองค์กรหลักในการดำเนินโครงการ ด้วยการนำคณะอาจารย์และนักศึกษาในหลักสูตรศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร รวมไปถึงวิทยากรรับเชิญร่วมเดินทางไปจัดกิจกรรม ณ โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) อำเภอเมือง จังหวัดชุมพร

ซึ่งโครงการนี้ถือได้ว่าเป็นพันธกิจหลักของสถาบันอุดมศึกษาในด้านการส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพของนักศึกษาด้วยการเรียนรู้ทักษะการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21 จากสภาพที่เป็นจริง (Authentic Learning) ในด้านส่งเสริมทักษะชีวิตและการทำงาน (Life and Career Skills) และเป็นส่วนหนึ่งในด้านของการบริการวิชาการแก่สังคมอีกด้วย ทั้งนี้ก็ด้วยการประสานงานและร่วมมือกันระหว่างโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) กับสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในเจตจำนงร่วมกันด้านการสร้างค่ายศิลปะที่มีกิจกรรมส่งเสริมการสร้างประสบการณ์และพัฒนาศักยภาพของนักเรียนก่อนระดับอุดมศึกษาผ่านการเรียนการสอนศิลปะเพื่อพัฒนาสู่เวทีการประกวดและเส้นทางสร้างอาชีพจากทักษะทางศิลปะ

กระบวนการดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษา” กลุ่มชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ณ โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) อำเภอเมือง จังหวัดชุมพร โดย พัสวี คำประเสริฐ และ สุริยะ ฉายะเจริญ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมทักษะให้กับนักศึกษาศิลปศึกษาในสถานการณ์จริงด้วยการมอบหมายหน้าที่ฐานะครูพี่เลี้ยงในกิจกรรมศิลปะ
2. เพื่อเป็นการนำความรู้ด้านศิลปะสู่ชุมชนโดยมีเยาวชนที่เป็นนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) จังหวัดชุมพร เป็นกลุ่มเป้าหมายสำคัญ
3. เพื่อเป็นการสร้างเครือข่ายอันดีในเขตพื้นที่ภาคใต้ตอนบนผ่านการสร้างเครือข่ายของสถาบันการศึกษา
4. เพื่อส่งเสริมการทำงานร่วมกันระหว่างคณาจารย์และนักศึกษาให้เกิดความภาคภูมิใจในสาขาวิชา
5. เพื่อประชาสัมพันธ์สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ขอบเขตการดำเนินการ

1. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” รับผิดชอบโดยสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” จัดขึ้นในลักษณะค่ายศิลปะที่มีกิจกรรมย่อย คือ ฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน และกิจกรรมสันทนาการ โดยมีนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ที่เข้าร่วมกิจกรรมถือเป็นตัวแทนของเยาวชนในชุมชนเทศบาลเมืองชุมพรเป็นกลุ่มเป้าหมาย

แนวคิดที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดที่สำคัญในการดำเนินโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ประกอบไปด้วย 3 แนวคิด คือ (1) นิยามของคำว่า “ค่ายศิลปะ” (2) แนวคิด PDCA ของ William Edwards Deming และ (3) แนวคิดการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐาน

นิยามของคำว่า “ค่ายศิลปะ”

ค่ายศิลปะ (Art Camp) มีความหมายว่า การจัดการให้คนหลาย ๆ คนมาพักค้างแรมด้วยกันในสถานที่ที่มีการจัดอย่างมีระบบและเน้นไปที่กระบวนการเรียนรู้ทางศิลปะทั้งในด้านของเทคนิคและการปฏิบัติการเพื่อให้เกิดการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์และทักษะฝีมือ (ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์, 2543) ซึ่งการจัดค่ายศิลปะหรือค่ายสร้างสรรค์เป็นรูปแบบหนึ่งของการเรียนรู้นอกห้องเรียนที่ต่างจากการเรียนในห้องเรียน เนื่องด้วยการจัดค่ายให้เป็นแหล่งเรียนรู้ในช่วงระยะเวลาหนึ่งนั้น ทำให้ผู้เรียนได้ประสบการณ์ตรงร่วมกันเป็นหมู่คณะด้วยการปฏิบัติการในสถานการณ์จริงที่มีกระบวนการคิดวิเคราะห์และเชื่อมโยงองค์ความรู้ต่าง ๆ ด้วยกิจกรรมที่ทำให้ผู้เรียนมีความสุขสานไปพร้อมกับการได้เรียนรู้ (สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์ กองงานผู้บริหาร, 2557)

โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ถือว่าเป็นค่ายศิลปะที่มุ่งหมายให้นักศึกษาได้มีประสบการณ์พัฒนาตัวเองผ่านการทำกิจกรรมร่วมกัน ซึ่งเป็นการเรียนรู้นอกห้องเรียนที่สำคัญ และนอกจากนี้นักเรียนผู้เข้าร่วมโครงการค่ายศิลปะนี้ก็ได้รับประสบการณ์และความรู้จากกิจกรรมที่จัดขึ้นอีกด้วย

แนวคิด PDCA ของ William Edwards Deming

แนวคิด PDCA ของ William Edwards Deming หรือที่รู้จักกันว่าแนวคิด Deming Cycle ถือเป็นแนวคิดเชิงปฏิบัติการด้วยการสร้างวงจรการบริหารงานให้เกิดประสิทธิภาพ คุณภาพและสามารถพัฒนาอย่างต่อเนื่องได้ โดย Deming Cycle เป็นวงจรที่มี 4 กระบวนการ คือ “Plan” หรือขั้นตอนของการวางแผน “Do” ขั้นตอนในการปฏิบัติงาน “Check” ขั้นตอนของการตรวจสอบ และ “Act” ขั้นตอนของการปรับปรุงแก้ไข ซึ่งแนวคิดวงจร Deming Cycle หรือขั้นตอนตาม PDCA กล่าวได้ว่าเป็นปรัชญาแบบปฏิฐานนิยม (Positivism) กล่าวคือ ปฏิฐานนิยมเป็นกระบวนการค้นหาความจริงจากเหตุและผลทางกายภาพด้วยวิธีการสังเกตหรือทดลอง ซึ่ง Deming Cycle เป็นแนวคิดเชิงปฏิบัติการที่สามารถยืนยันถึงคุณภาพด้วยการวางแผน ควบคุม และการดำเนินการตามระบบ โดยเน้นผลทั้งทางรูปธรรม ภาษา และคณิตศาสตร์ด้วย (วีรวิทย์ เลิศไทยตระกูล, 2561)

ซึ่งโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” มีหลักการดำเนินการตามแนวคิด PDCA ของ William Edwards Deming เพื่อผลสัมฤทธิ์ที่สามารถปรับปรุงและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

แนวคิดการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐาน

แนวคิดการจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐาน (Community Based Learning: CBL) เป็นรูปแบบหนึ่งของการเรียนรู้และพัฒนาผู้เรียนผ่านประสบการณ์ที่ผู้เรียนมีส่วนร่วมในกิจกรรมร่วมกันที่สัมพันธ์กับบุคคลและความต้องการของหน่วยในชุมชนนั้น ๆ (Flecky, 2020) การเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐานเป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนรู้โลกของความจริง โดยมุ่งให้ผู้เรียนทำความเข้าใจกับปัญหาและความต้องการของหน่วยในชุมชนนั้น ๆ แล้วนำไปสู่การสร้างความรู้ที่บูรณาการกลยุทธ์การสอนที่หลากหลายให้กับผู้เรียนให้เกิดการเรียนรู้ร่วมกันกับชุมชน ซึ่งนำไปสู่ความเข้าใจต่อความหลากหลายของความจริงในสังคมและเป็นรากฐานไปสู่การทำงานในอนาคตของผู้เรียนได้ (วิไลภรณ์ ฤทธิคุปต์, 2561: 179-191)

โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” เป็นโครงการค่ายศิลปะที่มุ่งหมายให้ชุมชนเป็นฐานสำคัญในการเรียนรู้ ทั้งต่อผู้จัดกิจกรรมและผู้เข้าร่วมกิจกรรมด้วย ซึ่งในที่นี้ถือว่านักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) อำเภอเมือง จังหวัดชุมพร เป็นทั้งกลุ่มเป้าหมายและเป็นตัวแทนเยาวชนของชุมชนด้วย

ขั้นตอนการดำเนินงาน

ในการดำเนินการโครงการค่ายศิลปะ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” มีการแบ่งออกเป็น 4 ขั้นตอน ตามแนวคิด PDCA หรือ Deming Cycle ดังนี้

1. ขั้นตอนการวางแผน (Plan) เป็นขั้นตอนเริ่มต้นในการวางแผนงานทั้งในด้านนโยบายและภาคปฏิบัติ โดยมีการประชุมเพื่อกำหนดแผนการปฏิบัติงาน การแบ่งหน้าที่ภาระงานในแต่ละฝ่าย ทั้งในส่วนของคณาจารย์ นักศึกษา และวิทยากรรับเชิญ การจัดทำเอกสารโครงการเพื่อ

ขออนุมัติและพิจารณาจัดสรรงบประมาณ การประชาสัมพันธ์โครงการ การจัดซื้อสิ่งจำเป็น ในการจัดค่ายศิลปะ และการประสานงานกับโรงเรียนเทศบาล 1 บ้านท่าตะเภา สำหรับการ ขอใช้สถานที่และยืมอุปกรณ์สำหรับดำเนินกิจกรรมในพื้นที่โรงเรียน

2. ขั้นตอนการดำเนินงาน (Do) เป็นขั้นตอนในการดำเนินการโครงการในสถานการณ์จริง ประกอบไปด้วย การเดินทางไป-กลับ (ระหว่างจังหวัดนครปฐมกับจังหวัดชุมพร) การจัด กิจกรรมค่ายศิลปะด้วยการออกแบบฐานการเรียนรู้ 3 ฐานและการจัดกิจกรรมสันทนการให้ กับนักเรียนผู้เข้าร่วมโครงการ ณ จังหวัดชุมพร ในวันที่ 20-22 กุมภาพันธ์ 2563

3. ขั้นตอนการตรวจสอบและแก้ไข (Check) เป็นขั้นตอนรวบรวมปัญหาและอุปสรรคที่พบใน การดำเนินงานทั้งหมดเพื่อนำไปสู่การประเมินหลังเสร็จสิ้นโครงการ

4. ขั้นตอนของการปรับปรุงและพัฒนา (Action) เป็นขั้นตอนของการรวบรวมข้อมูลและสรุป ผลการประเมินที่ได้จากแบบประเมินโครงการ การรวบรวมข้อมูลและสรุปปัญหาและอุปสรรค ที่พบในการจัดโครงการ การสรุปผลด้านงบประมาณและการใช้จ่าย และนำผลการประเมิน มาปรับปรุง เพื่อนำไปใช้ในการจัดโครงการครั้งต่อไป

ลักษณะของกิจกรรมหลักในโครงการค่ายศิลปะ

กิจกรรมย่อยของโครงการค่ายศิลปะนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วนสำคัญ คือ 1) ฐานการเรียนรู้ และ 2) กิจกรรมสันทนการ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. ฐานการเรียนรู้ หมายถึง กิจกรรมย่อยที่เกิดขึ้นเพื่อมีเป้าหมายให้เกิดประสบการณ์การ เรียนรู้จากสภาพที่เป็นจริงภายใต้รูปแบบของค่ายศิลปะ โดยในโครงการนี้แบ่งออกเป็น 2 ฐานการเรียนรู้คือ ฐานการเรียนรู้พื้นฐานศิลปะและการร่วมมือ ฐานการเรียนรู้วาดภาพลาย เส้นการปั้นและฐานการเรียนรู้การส่งเสริมและพัฒนาทักษะด้านศิลปะสำหรับพื้นฐานการ ประกวดแข่งขัน

1.1 ฐานการเรียนรู้พื้นฐานศิลปะและการร่วมมือ เป็นกิจกรรมร่วมกันสร้างผลงาน ประติมากรรม (งานศิลปะ 3 มิติ) 1 ชิ้น ด้วยวัสดุเหลือใช้ โดยวิทยากรหลักเป็นผู้วางแผน และออกแบบกิจกรรมและมีนักศึกษาสาขาศิลปศึกษาเป็นผู้ช่วยให้กับนักเรียนของโรงเรียน เทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) โดยวิทยากร นักศึกษา และนักเรียน ร่วมทำกิจกรรมร่วมกัน ซึ่งมีเป้าหมายในการสร้างสรรค์ประติมากรรมที่เกิดจากวัสดุเหลือใช้ด้วยการร่วมมือร่วมใจ

กระบวนการดำเนินงานโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนากิจกรรมและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเล่น

กัน แบ่งงานย่อยเป็นหน่วย ๆ นักเรียนแต่ละคนจะได้รับหน้าที่ที่แตกต่างกันในการประดิษฐ์ผลงาน ซึ่งมุ่งเป้าไปที่ประเด็นเรื่องความสามัคคีและความสัมพันธ์ที่ดีระหว่างผู้สอน (สถาบันอุดมศึกษา) และนักเรียน (ในบริบทของผู้ที่อยู่ในชุมชน) (ภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2)

1.2 ฐานการเรียนรู้วาดภาพลายเส้นการ์ตูน เป็นกิจกรรมที่เน้นให้ฝึกการสังเกตด้วยสายตา แล้วถ่ายทอดออกมาเป็นภาพวาดลายเส้นการ์ตูนลงบนกระดาษขาว โดยวิทยากรหลักบรรยายเปิดในช่วงเริ่มต้นกิจกรรม และมอบหมายให้นักศึกษาสวมบทบาทเป็นครูฝึกสอน เพื่อทำการสอนนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ที่แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม (แต่ละชั้นเรียน) โดยแต่ละกลุ่มย่อยเน้นไปที่การวาดภาพแบบลายเส้นการ์ตูน การวาดภาพแบบการ์ตูนล้อ และการวาดภาพใบหน้าคล้ายบุคคล (ภาพที่ 3 และ ภาพที่ 4)

1.3 ฐานการเรียนรู้การส่งเสริมและพัฒนาทักษะด้านศิลปะสำหรับพื้นฐานการประกวดแข่งขัน เป็นส่วนของการอบรมเชิงปฏิบัติการที่เน้นไปที่พื้นฐานการสร้างงานจิตรกรรมและการเรียนรู้เรื่องสีเพื่อเป็นทักษะความเข้าใจในเรื่องของงานจิตรกรรมและการใช้สี โดยเป็นการใช้เทคนิคสีน้ำเป็นกระบวนการปฏิบัติการ โดยวิทยากรเป็นผู้จัดวางหุ่นนิ่งไว้ตรงกลางและมีกลุ่มนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) นั่งล้อมรอบหุ่นนิ่งนั้น นักศึกษาเป็นผู้ช่วยในการให้คำแนะนำเชิงเทคนิคพื้นฐานและการอำนวยความสะดวกในเรื่องวัสดุและอุปกรณ์ในช่วงขณะที่ปฏิบัติงาน (ภาพที่ 5 และ ภาพที่ 6)

2. กิจกรรมล้นทนากการ เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมให้การทำค่ายศิลปะเกิดความสนุกสนาน โดยมีเป้าหมายสำคัญคือการทำให้นักศึกษา และนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ทำความรู้จักกัน มีความผ่อนคลายในการปฏิสัมพันธ์กัน รู้สึกไว้วางใจซึ่งกันและกัน กล้าแสดงออกต่อหมู่คณะ ด้วยกิจกรรมที่เน้นการเคลื่อนไหวร่างกาย (การเดินรำ) และการออกเสียง (การร้องเพลงและการพูดคุย) โดยจัดเป็นกิจกรรมคั่นเป็นช่วง ๆ ทั้งในภาคเช้าและภาคบ่าย

สรุปผลการดำเนินการ

การสรุปผลการดำเนินการในที่นี้แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นหลัก ๆ คือ (1) ผลการดำเนินงานเชิงปริมาณ (2) ผลการดำเนินงานเชิงคุณภาพ และ (3) ผลการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของโครงการ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ผลการดำเนินงานเชิงปริมาณ

โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะ



ภาพที่ 1
ฐานการเรียนรู้พื้นฐานศิลปะและการร่วมมือ



ภาพที่ 2
นักเรียนกำลังปฏิบัติในฐานการเรียนรู้พื้นฐานศิลปะและการร่วมมือ



ภาพที่ 3
ฐานการเรียนรู้วาดภาพลายเส้นการ์ตูน



ภาพที่ 4
นักเรียนกำลังปฏิบัติในฐานการเรียนรู้วาดภาพลายเส้นการ์ตูน



ภาพที่ 5
ฐานการเรียนรู้การส่งเสริมและพัฒนาทักษะด้านศิลปะ
สำหรับพื้นฐานการประกวดแข่งขัน



ภาพที่ 6
นักเรียนกำลังปฏิบัติในฐานการเรียนรู้การส่งเสริมและ
พัฒนาทักษะด้านศิลปะสำหรับพื้นฐานการประกวดแข่งขัน

ให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” มีนักศึกษาสาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เข้าร่วมโครงการจำนวนทั้งหมด 28 คน (ประเมินจากจำนวนนักศึกษาสาขาวิชาศิลปศึกษาผู้เข้าร่วมโครงการ) คิดเป็นร้อยละ 100 หรือค่า คะแนน 5.00 และนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ที่เข้าร่วมโครงการจำนวน 120 คนคิดเป็นร้อยละ 100 หรือค่าคะแนน 5.00 นอกจากนี้มีวิทยากร ครูอาจารย์บุคลากรทางการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร โรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) และจากภายนอก ร่วมโครงการจำนวนไม่ต่ำกว่า 20 คน (ประเมินจากจำนวนผู้เข้าร่วมโครงการ) คิดเป็นร้อยละ 100 หรือค่าคะแนน 5.00 เช่นเดียวกัน

2. ผลการดำเนินงานเชิงคุณภาพ

ผู้เข้าร่วมโครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” มีความพึงพอใจในการจัดกิจกรรมและการดำเนินโครงการ โดยมีระดับความพึงพอใจมากกว่าร้อยละ 90 หรือค่าคะแนน 4.50 โดยนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจเข้าร่วมโครงการทุกคนได้ประสบการณ์ตรงจากกิจกรรมพัฒนาทักษะและการเรียนรู้ด้านศิลปะผ่านการจัดการเรียนรู้แบบค่ายศิลปะมากยิ่งขึ้น โดยมีระดับความพึงพอใจมากกว่าร้อยละ 91.5 หรือค่าคะแนน 4.58 หรือระดับคุณภาพดีมาก (ตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 ตัวชี้วัดความสำเร็จจากการประเมินความพึงพอใจต่อโครงการ

ประเด็นการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					รวม	ค่าเฉลี่ย
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยมาก		
	5	4	3	2	1		
ช่วงเข้าฐานฝึกปฏิบัติ							
1. ประโยชน์ที่ได้จากการฝึกปฏิบัติ	120	0	0	0	0	120	5.00
2. ผลงานที่ได้คิดว่าสามารถนำไปต่อยอดได้	120	0	0	0	0	120	5.00
3. มีทัศนคติที่ดีขึ้นกับการสร้างสรรค์งานศิลปะ	81	30	9	0	0	120	4.60
4. ความพึงพอใจจากผลงานเมื่อทำเสร็จ	75	33	12	0	0	120	4.53
5. ความน่าสนใจต่อการหัดข้อการฝึกปฏิบัติ	75	33	12	0	0	120	4.53
6. ความพร้อมของวิทยากรและอุปกรณ์	72	30	9	6	3	120	4.35
7. ระยะเวลาในการปฏิบัติงาน	57	36	24	3	0	120	4.23
8. ความชัดเจนในเนื้อหาที่สอน	66	39	15	0	0	120	4.43
ด้านวิทยากร							
9. บุคลิกภาพ	54	48	18	0	0	120	4.30
10. ความรู้ความสามารถ	72	39	6	3	0	120	4.50
11. การให้ข้อมูล	81	30	6	3	0	120	4.58
ด้านความรู้/ประสบการณ์							
12. ประสบการณ์ที่ได้รับหลังจากการเข้ารับการอบรม	87	27	6	0	0	120	4.68
13. การอบรมครั้งนี้มีประโยชน์	87	24	9	0	0	120	4.65
14. การอบรมครั้งนี้สามารถนำไปพัฒนาในการเรียนศิลปะ	81	33	6	0	0	120	4.63
15. การต่อยอดความรู้ในรายวิชาศิลปะในอนาคต	84	30	6	0	0	120	4.65
ผลรวมคะแนนเฉลี่ย	68.66 / 15 = 4.58 หรือ ร้อยละ 91.5						

3. ผลการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของโครงการ

1. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” นี้ได้ส่งเสริมทักษะชีวิตและการทำงาน (Life and Career Skills) ให้กับนักศึกษา โดยมีการมอบหมายภาระหน้าที่ในฐานะครูพี่เลี้ยงให้กับนักศึกษาทุกคนในการดำเนินการฝึกสอน ช่วยเหลือ แก้ปัญหา และเป็นฝ่ายสนับสนุนกิจกรรมการเรียนรู้และสันตนาการให้กับนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ที่เข้าร่วมกิจกรรมในค่ายศิลปะ ซึ่งผลที่เกิดขึ้นจากการสังเกตพบว่า นักศึกษาสามารถเรียนรู้และปฏิบัติตามภาระหน้าที่ของการเป็นครูพี่เลี้ยงได้อย่างดีมาก โดยได้รับความร่วมมือจากนักเรียนผู้เข้าร่วมกิจกรรมอย่างดี นักศึกษาสามารถสื่อสารและมีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับนักเรียนจนสามารถร่วมกิจกรรมได้อย่างราบรื่นและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแต่ละฐานการเรียนรู้ได้สำเร็จลุล่วงในระดับดีมาก

2. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” นี้เป็นการประยุกต์ใช้ความรู้ทางด้านศิลปะบูรณาการกับกระบวนการศึกษาจากสภาพที่เป็นจริงผ่านโครงการค่ายศิลปะโดยมีกิจกรรมฐานการเรียนรู้ 3 ฐาน และกิจกรรมสันตนาการ ซึ่งนักเรียนของโรงเรียนเทศบาล 1 (บ้านท่าตะเภา) ที่เข้าร่วมกิจกรรม ได้รับความรู้และความบันเทิงจากการเข้าร่วมค่ายศิลปะครั้งนี้โดยแสดงออกทางพฤติกรรมที่ให้ความร่วมมืออย่างดี ประกอบกับผลงานศิลปะที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในแต่ละฐานเป็นที่น่าพอใจอย่างมาก นั่นหมายถึงว่า ผลลัพธ์ทางพฤติกรรมในด้านบวกและผลงานของนักเรียนตรงกับวัตถุประสงค์ในด้านของการนำศิลปะเข้าสู่ชุมชนภายใต้ภารกิจบริการวิชาการแก่ชุมชนในระดับดีมาก

3. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” นี้เป็นการริเริ่มสร้างเครือข่ายอันดีระหว่างสถาบันอุดมศึกษากับสถาบันการศึกษาระดับก่อนอุดมศึกษา โดยจังหวัดชุมพรถือว่าเป็นเขตในพื้นที่ภาคใต้ตอนบนของประเทศไทย ซึ่งการร่วมมือกันระหว่างสองสถาบันนั้น นับว่าเป็นการริเริ่มโครงการค่ายศิลปะที่จัดเป็นครั้งแรก อันจะนำผลตอบรับและผลจากการประเมินทั้งหมดนำไปปรับใช้ในโครงการค่ายศิลปะที่จะจัดต่อเนื่องในครั้งต่อไป

4. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ถือว่าเป็นโครงการค่ายศิลปะของสาขาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยศิลปากรที่จัดเป็นครั้งแรกโดยมี

วัตถุประสงค์ด้านหนึ่งก็คือการทำงานร่วมกันระหว่างคณาจารย์ วิทยากรรับเชิญ และนักศึกษา เพื่อให้เกิดสำนึกในอัตลักษณ์ที่สำคัญของสาขาวิชาที่ผสมผสานระหว่างศิลปกรรมกับศึกษาศาสตร์เข้าด้วยกัน ซึ่งมีเป้าหมายในการทำงานร่วมกันเพื่อเกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน อันเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้นักศึกษาเกิดความตั้งใจที่จะเรียนรู้ทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติด้วยสำนึกความเป็นครูศิลปะที่มีความรู้ทั้งในภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติการทางศิลปะ โดยสามารถเผยแพร่ความรู้และทักษะเหล่านั้นกับผู้อื่นได้โดยมีจิตสาธารณะ

5. โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ถือว่าเป็นโครงการที่ประชาสัมพันธ์รณรงค์สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในส่วนภูมิภาค (ภาคใต้ตอนบน) ผ่านการร่วมมือกับสถาบันการศึกษาในระดับก่อนอุดมศึกษา

ข้อเสนอแนะ

โครงการ “ค่ายศิลปศึกษาสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์การเรียนรู้ด้านศิลปะให้กับเยาวชนเพื่อต่อยอดเส้นทางงานประกวดและส่งเสริมอาชีพ” ถือเป็นโครงการศิลปะสู่ชุมชนครั้งแรกของสาขาศิลปศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งมีเป้าหมายในด้านของกิจกรรมที่พัฒนานักศึกษาและการบริการวิชาการแก่สังคมเป็นสำคัญ ซึ่งผลประโยชน์และผลสรุปจากโครงการนี้ย่อมนำไปเป็นข้อมูลสำคัญในการปรับปรุง แก้ไข และพัฒนาเพื่อการจัดทำโครงการศิลปะสู่ชุมชนครั้งต่อไปอย่างต่อเนื่องให้ประสบผลสำเร็จมากยิ่งขึ้นทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพ

บรรณานุกรม

- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. (2543). กระบวนการสร้างค่ายศิลปะ. กรุงเทพฯ: แมทส์ปอยท.
- วิไลภรณ์ ฤทธิคุปต์. (2561). "การจัดการเรียนรู้โดยใช้ชุมชนเป็นฐาน: กลยุทธ์การจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพของครูในศตวรรษที่ 21." วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย 11,3 (กันยายน-ธันวาคม): 179-191.
- วีรวิทย์ เลิศไทยตระกูล. (2561). **ปรัชญา วงจร PDCA**. เข้าถึงเมื่อ 11 มกราคม. เข้าถึงได้จาก: <https://www.east.spu.ac.th/logistics/admin/knowledge/201801101686901525.pdf>
- สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์. กองงานผู้บริหาร. (2557). คู่มือการจัดค่ายกิจกรรม. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.
- Fleky, K. (2018). Foundations of service learning. Accessed May 3. Available from Jones and Bartlett: http://samples.jbpub.com/9780763759582/59582_ch01_final.pdf

บรรณานุกรมภาพ

ภาพที่ 1-6 พิสิฐ ตั้งพรประเสริฐ และสุริยะ ฉายะเจริญ, 2563

ประวัติศาสตร์บาดแผลในมานศิลปะร่วมสมัย กรณีศึกษาวิธีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตก
ในงานของ อันเซล์ม คีเฟอร์ และ ไช่กว๋อเจียง

A Trauma of History in Contemporary Art: Case Study of Anselm Kiefer and Cai Guo-Qiang

ปรัชญ์ พิมานแมน *Prach Pimarnman*

นักศึกษาระดับปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร



Received : February 17, 2020

Revised : August 3, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการศึกษาบทบาทของการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในศิลปะร่วมสมัย ตั้งแต่แรกเริ่มใช้โดยมาร์เซล ดูชองป์ วัตถุและวัสดุทั้งสองก็กลายเป็นสื่อสำคัญในศิลปะร่วมสมัย ยกตัวอย่างกรณีของศิลปินสองคนคืออันเซล์ม คีเฟอร์ ศิลปินเยอรมัน และ ไช่กว๋อเจียง ศิลปินจีน โดยวิธีการศึกษากระบวนการสื่อความหมายแฝงในบริบทเฉพาะเจาะจง ผลการศึกษาพบว่า วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกสื่อความหมายได้ดีเมื่อถูกใช้ในฐานะสื่อทางประวัติศาสตร์และสังคมวัฒนธรรมเฉพาะเจาะจง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในประเด็นที่มีความ

รุนแรงเป็นพื้นฐานเช่น เหตุการณ์โฮโลคอสต์ในสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือเหตุการณ์ระหว่าง
จีนกับญี่ปุ่นในประวัติศาสตร์และในสถานการณ์ปัจจุบัน

คำสำคัญ วัสดุสำเร็จรูป / วัตถุเก็บตก / การสื่อความหมายแฝง / อันเซล์ม คีเฟอร์ / ไช่กั๋วเฉียน

Abstract

This article aimed to explore the role of readymade object and found object in contemporary art. Since its first inception by Marcel Duchamp, these objects became one of the most prominent medium in contemporary art scene. The case study of a German artist Anselm Kiefer and a Chinese artist Cai Guo Qiang will be focusing on how each artist's works connoted in a distinctive context. The study found that readymade object and found object communicate well when they were used as historically and socio-culturally mediums. Especially in specific events concerning violence within specific context, for example the holocaust during World War II or the relationship between China and Japan in the past and in the present day as well.

Keywords Readymade Object / Found Object / Connotation / Anselm Kiefer / Cai Guo Qiang

บทนำ

ความทรงจำเป็นส่วนที่สำคัญของมนุษย์ ความทรงจำประกอบไปด้วยหลายลักษณะ มีทั้งด้านดีและด้านลบ ทั้งที่จากประวัติศาสตร์ส่วนตนกับที่เกิดประวัติศาสตร์ที่รับรู้กันในวงกว้างหรือผ่านสื่อประเภทต่าง ๆ ตรงข้ามกับที่เชื่อกันทั่วไปว่าความทรงจำเมื่อเกิดขึ้นแล้วก็จะคงอยู่เช่นนั้น ไม่เปลี่ยนแปลงรอวันที่เจ้าของนำออกมาใช้ ในทางตรงกันข้ามนักปรัชญาหลายท่านได้ชี้ให้เห็นว่าความทรงจำจะถูกปรับเปลี่ยนไปเรื่อย ๆ ตามประสบการณ์ใหม่ ๆ และตามการคาดหมายในอนาคต อุมแบร์โต เอโค (Umberto Eco ค.ศ. 1932-2016) เคยกล่าวไว้ว่า “Memory is always in movement. It’s not something that allows us to go to the

storeroom to take something as it was there without anyone having modified. It is already a thing we have worked on over the years. (Chaiyosh, Wariya and Nuttamon, 2019 : 395) ความทรงจำเป็นแหล่งพื้นฐานของการสร้างสรรค์สาขาต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นวรรณกรรม (แทบทุกเรื่องเกี่ยวกับความทรงจำในทางใดทางหนึ่ง) สถาปัตยกรรม (เช่น อนุสรณ์สถาน) หรือจิตรกรรม (จิตรกรรมเล่าเรื่อง) ในกรณีของศิลปะร่วมสมัย การนำความทรงจำส่วนตัวออกมาสร้างสรรค์เป็นผลงานที่โดดเด่น เช่น กรณีของโจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys ค.ศ. 1921-1986) ที่นำวัสดุที่มีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับเหตุการณ์ในชีวิตตนเองมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะวัสดุอย่างผ้าสักหลาดได้เปลี่ยนความหมายไปนับแต่นั้น

ประวัติศาสตร์บาดแผลก็เป็นเช่นเดียวกับความทรงจำคือมีทั้งระดับปัจเจกและระดับที่เป็นความทรงจำร่วมของคนในสังคม ความรุนแรงที่เกิดขึ้นในโลกเช่น สงครามโลกครั้งที่สอง ความพยายามล้างเผ่าพันธุ์ชาวยิวโดยนาซี เป็นตัวอย่างของความทรงจำที่เกิดขึ้นและยังคงเป็นบาดแผลที่รักษาไม่หาย เช่นเดียวกันกับความขัดแย้งที่ย่อยลงมาในจุดต่างๆ ทั่วโลก ศิลปินหลายท่านได้นำประเด็นเหล่านี้มาสร้างสรรค์เป็นผลงาน

บทความนี้จะศึกษาผลงานของศิลปินร่วมสมัย 2 คนที่ได้นำเสนอลักษณะเรื่องราวจากประวัติศาสตร์บาดแผลทั้งในอดีตและปัจจุบันมาสร้างเป็นผลงาน คือ อันเซล์ม คีเฟอร์ (Anselm Kiefer เกิด ค.ศ.1945) และไคกว๋อเจียง (Cai Guo Qiang เกิดค.ศ. 1957) ในแง่มุมมองของการเลือกเรื่องราวในประวัติศาสตร์ การนำเสนอประเด็นต่างๆ และการใช้วัสดุหลากหลายประเภทในการสื่อความ โดยอาศัยวิธีการทำความเข้าใจกระบวนการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงในวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกของศิลปะร่วมสมัย

วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในศิลปะร่วมสมัย

วัตถุสำเร็จรูป (readymade object) หมายถึงการใช้วัตถุที่ผลิตมาจากโรงงานอุตสาหกรรม กล่าวกันว่ามาร์เซล ดูชองปี (ค.ศ. 1887-1968) ศิลปินชาวฝรั่งเศสใช้คานี้และสร้างสรรค์ผลงานด้วยวัตถุนั้นเป็นคนแรก แต่แรกเริ่มนั้นดูชองปีต้องการต่อต้านแนวทางการสร้างศิลปะด้วยวัสดุและเทคนิคพื้นฐาน เช่น จิตรกรรมหรือประติมากรรม ในแง่ของการสร้างสรรค์ การใช้วัตถุสำเร็จรูปมีประเด็นสำคัญ 3 ประเด็นในกระบวนการนี้ คือ หนึ่ง การเลือกวัตถุนั้นเป็นการสร้างสรรค์ในตัวเอง สอง โดยยกเลิกด้านประโยชน์ใช้สอยของตัววัตถุ ทำให้วัตถุนั้นกลายเป็น

ศิลปะ สาม การนำเสนอและตั้งชื่อให้แก่วัตถุทำให้เกิด “ความคิดใหม่” และ “ความหมายใหม่” (Tate, 2017)

การใช้วัตถุสำเร็จรูปในการสร้างสรรค์ไปเปลี่ยนแนวคิดพื้นฐานว่าอะไรเป็นศิลปะอย่างไรถึงรากถึงโคน การเลือกวัตถุโดยศิลปินเป็นกระบวนการสร้างสรรค์ ยกเลิกประโยชน์ใช้สอยของวัตถุทำให้มันกลายเป็นศิลปะ และการนำเสนอในแกลเลอรีทำให้เกิดความหมายใหม่ การเคลื่อนตัวจากศิลปินในฐานะผู้สร้างมาเป็นศิลปินในฐานะผู้เลือกนั้นมองกันว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการเคลื่อนไหวของคอนเซ็ปทวอลอาร์ตหรือศิลปะแนวความคิด เพราะสถานะของงานศิลปะ ศิลปินและตัววัตถุถูกตั้งคำถามขึ้นมา ดังนั้นวัตถุสำเร็จรูปจึงเป็นการโจมตีโดยตรงต่อความเข้าใจแบบเดิมทั้งในแง่สถานะของศิลปะและธรรมชาติที่แท้จริงของมัน

วัตถุเก็บตก (found object) เป็นหนึ่งในวัตถุที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในศิลปะร่วมสมัย คำนี้นั้นบางครั้งใช้ร่วมกันกับวัตถุในชีวิตประจำวัน (everyday object) เป็นได้ทั้งวัตถุธรรมชาติและเป็นได้สิ่งที่มีมนุษย์สร้างขึ้น เพียงแต่วัตถุเหล่านั้นได้ถูกนำเสนอผ่านศิลปิน จากการพบเจอแล้วนำมาใช้เพราะมีเนื้อหาภายในบางอย่างที่ศิลปินเล็งเห็น ถึงความหมายความสัมพันธ์ ที่ศิลปินต้องการนำเสนอ คำว่า วัตถุเก็บตก มีการระบุได้ว่า คำนี้อ้างอิงถึงคำในภาษาฝรั่งเศส (Objet Trouvé) จะถูกนำมาวางบนชั้นและกลายเป็นศิลปะ อีกในขณะหนึ่งวัตถุเหล่านั้นได้ให้แรงบันดาลใจแก่ศิลปินเอง ตัวอย่างเช่น ประติมากรเฮนรี มัวร์ (Henry Moore ค.ศ. 1898-1986) เก็บกระดูกและหินเหล็กไฟที่จากธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจมาสู่งานของตนเอง วัตถุเก็บตกแต่ละชิ้นมีความหมายในตัวเอง วัตถุหลายชิ้นจะถูกนำมาประกอบกันเพื่อให้การสื่อความหมายที่ซับซ้อนขึ้น การประกอบกันนี้เรียกว่า assemblage (Tate, 2019)

ศิลปินคนแรกที่ใช้วัตถุเก็บตกในลักษณะนี้น่าจะเป็นปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ. 1881-1973) และฌอร์ฌ บราก (Georges Braque ค.ศ. 1882-1963) แต่แรกทั้งสองสนใจการแทรกแซงพื้นผิวของจิตรกรรมด้วยวัตถุที่ทำลายกระบวนการ “ดู” ภาพด้วยการวาดภาพหัวหนังสือพิมพ์ให้เกิดการ “อ่าน” จากนั้นก็เริ่มไปไกลขึ้นด้วยการแทรกหนังสือพิมพ์หรือวัตถุอื่น เช่น กล้องไม้ขีดไฟ หรือใช้เชือกจริงมาล้อมกรอบภาพจากนั้น ศิลปินดาดาที่มีเจตนาทำลายศิลปะแบบประเพณีรวมถึงมีความวิตกกังวลต่อความก้าวหน้าของเครื่องจักรที่มนุษย์ผลิตขึ้นอันนำมาซึ่งการเสียชีวิตจำนวนมากในสงครามโลกครั้งที่ 1 พวกเขาประกอบวัสดุต่างๆ เข้าหากันอย่างชวนประหลาดใจ ตัวอย่างเช่น ผลงานของ Raoul Hausmann ชื่อ The Spirit of Our Time (1919) (ภาพที่ 1) ที่เป็นการประกอบกันของประติมากรรมไม้รูปศีรษะมนุษย์

เทพวัด ไม้บรรทัด กรวยทรงกระบอก ไปจนกระทั่งกระเป๋าสตางค์ ฯลฯ วัตถุแต่ละอย่างให้ความหมายที่ต่างกันไป แต่เมื่อประกอบกันขึ้นให้ความหมายเชิงเศรษฐกิจ (ที่นำไปสู่สงคราม) ความน่ากลัวของเครื่องจักรกล ความเป็นมนุษย์ที่ถูกตั้งคำถาม เทคนิคของศิลปินก่อให้เกิดการตั้งคำถามมากกว่าการสร้างข้อสรุปซึ่งจะเป็นลักษณะสำคัญของการประกอบกันขึ้นของวัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกทั้งหลาย



ภาพที่ 1

Raoul Hausmann, *The Spirit of Our Time*, 1919, hairdresser's dummy, pocket watch and camera parts, tape measure, telescopic tumbler, leather case, cardboard bearing the number 22, and other materials, 32.5 x 21 x 20 cm.

ในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกกับการใช้วัตถุสำเร็จรูป ผลงานของมาร์เซล ดูชองป์ในผลงานชื่อ *Fountain* (1917) (ภาพที่ 2) น่าจะเป็นตัวอย่างของงานศิลปะที่อื้อฉาวที่สุด การนำโถปัสสาวะชายมาพลิกกลับหัว ตั้งวางบนฐานประติมากรรม (ส่งเข้าร่วมแสดงนิทรรศการในหัวข้อประติมากรรม) ลงชื่อที่เป็นนามปากกาว่า R.Mutt และถูกปฏิเสธให้เข้าร่วมแสดง อย่างไรก็ตามในแง่ของการใช้วัตถุสำเร็จรูปที่ผลิตตามกระบวนการอุตสาหกรรม ผลงานชิ้นนี้เปิดแนวทางใหม่ให้แก่ศิลปะและศิลปะในยุคหลังจากนั้น

โรเบิร์ต ราเชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg ค.ศ. 1925-2008) ใช้การประกอบสร้างวัสดุเก็บตกในผลงานชื่อ *Monogram* (1955-1959) (ภาพที่ 3) การขยายขอบเขตการใช้วัตถุสำเร็จรูปในงานจิตรกรรมของเขาโดยเรียกว่า คอมโบอินเพ้นติ้ง (combine painting) เป็นการใช้เทคนิคแอสเซมบลาจ (assemblage) ระหว่างภาพวาดกับวัสดุเก็บตกเข้าด้วยกัน ศิลปินกล่าวว่า



ภาพที่ 2

Marcel Duchamp, Fountain , 1917, replica
1964, Tate

“Painting relates to both art and life. Neither can be made (I try to act in the gap between the two).” นั้นทำให้เห็นว่าเราเองต้องการลดช่องว่างระหว่างชีวิตจริงกับศิลปะลง ดังนั้นบทบาทของวัตถุสำเร็จรูปและวัตถุเก็บตกจะเกิดขึ้นในแง่รูปแบบป๊อปอาร์ตที่พยายามต่อต้านศิลปะชั้นสูงด้วยมุมมองจากชีวิตประจำวัน ผสมผสานกันระหว่างภาพวาดและประติมากรรม เพื่อเป็นการจัดหมวดหมู่ศิลปะใหม่ทั้งหมดศิลปินจัดวางแคนวาสราบกับพื้น หุ่นของแพะที่ถูกสตัฟฟ์เป็นจุดเด่นของงาน โดยล้อयरถยนต์สวมไว้ที่ด้านหลังของแพะสตัฟฟ์ มีข้อมูลว่าเรอัลเชนเบิร์กชอบเดินมองหาสิ่งของต่างๆ ในระหว่างเดินอยู่บนถนนในนิวยอร์ก หัวแพะสตัฟฟ์นี้ก็เป็นเพื่อนของเราที่เดินไปพบบนถนนและเก็บมาให้ การผสมผสานวัสดุหลากหลายสิ่งเข้าไว้ด้วยกัน จากวัสดุที่ศิลปินให้คุณค่าและส่งผลกระทบต่อความรู้สึกโดยตรง ในระยะแรกศิลปินอาจจะเก็บวัสดุเหล่านั้นมาจากความชอบส่วนตัว เพื่อให้วัสดุส่งต่อแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานในลักษณะนามธรรมที่เกิดจากการรวมรูปถ่าย และนำไปสู่การประกอบเข้าไว้ด้วยกันระหว่างรูปสัตรีจำลอง แท่งอลูมิเนียม และสิ่งอื่นที่ศิลปินใช้ในการประกอบให้เกิดเป็นผลงาน เสมือนนำโลกแห่งความเป็นจริงหลอมรวมไว้ในจิตรกรรม

ในผลงานของแอนดี้ วอร์ฮอล (Andy Warhol ค.ศ.1928-1987) ศิลปินป๊อปอาร์ตท่านนี้เน้นการวิจารณ์สังคมบริโภคด้วยการสร้างงานศิลปะที่มาจากวัตถุที่สามารถพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน การนำวัตถุเหล่านั้นมาผลิตซ้ำ แล้วจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์หรือแกลเลอรีทำให้เกิดการตั้งคำถามเกี่ยวกับสถานะของศิลปะโดยตรง ในขณะเดียวกันที่วัตถุที่เป็นของใช้ในชีวิตประจำวันได้ทำหน้าที่เชื่อมโยงงานศิลปะเข้ากับผู้ชม อันเป็นการต่อต้านศิลปะชั้นสูงแบบ แอ็บสแตรก เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ (Abstract Expressionism) ที่ครอบงำศิลปะอเมริกาหลายทศวรรษ



ภาพที่ 3

Robert Rauschenberg, Monogram, 1955-1959



ภาพที่ 4

Andy Warhol, Brillo Box (Soap Pads) 1964

จากตัวอย่างที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกเปิดศักยภาพใหม่ๆ ให้แกศิลปินในการสร้างสรรค์ วัตถุและวัสดุเหล่านี้โดดเด่นในด้านของการสร้างความหมายที่ซับซ้อนจนเกิดการตั้งคำถามใหม่ๆ ก่อให้เกิดศิลปะที่สามารถนำเสนอเนื้อหาที่ไม่เคยถูกนำเสนอได้ ในยุคแรกสื่อทั้งสองประเภทใช้เพื่อต่อต้านสื่อแบบประเพณี และแสดงออกซึ่งความกังวลใจเกี่ยวกับการสร้างเครื่องจักรกล ความโลภของมนุษย์ ความรุนแรงของสังคม ฯลฯ จนอาจกล่าวได้ว่าวัตถุและวัสดุทั้งสองนี้ทำให้ศิลปะสามารถพูดถึงเกี่ยวกับเนื้อหาที่ไม่เคยพูดถึงได้ ด้วยรูปแบบและกระบวนการที่ให้ความหมายที่ซับซ้อนกว่าสื่อมาตรฐาน การใช้วัตถุและวัสดุสอง

แบบนี้โดยศิลปินอย่าง โจเซฟ บอยส์ (Joseph Beuys ค.ศ. 1921-1986) ทำให้วัสดุบางประเภท เช่น ผ้าสักหลาด ก้อนไขมัน เกิดความหมายเฉพาะตัวขึ้นมา

การใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกของอันเซล์ม คีเฟอร์ (Anselm Kiefer เกิดค.ศ. 1945)

อันเซล์ม คีเฟอร์ (Anselm Kiefer เกิดค.ศ. 1945) เป็นศิลปินชาวเยอรมันที่รวบรวมความทรงจำและร่องรอยจากบาดแผลของเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 สร้างสรรค์ผลงานศิลปะด้วยการประกอบเข้าด้วยกันของการทับซ้อนกันของประวัติศาสตร์ที่ผู้คนมีส่วนร่วมเป็นวงกว้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสงครามโลกครั้งที่ 2 และการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์หรือเหตุการณ์โฮโลคอสต์ (Holocaust) ผลงานจิตรกรรมของคีเฟอร์ถูกจัดให้เป็นหนึ่งในแนวทางแบบนิวซิมโบลิซึม (New Symbolsim) และนีโอ-เอ็กซ์เพรสชันนิซึม (Neo-Expressionism) เนื่องจากมีการอ้างอิงถึงเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์อย่างชัดเจน มีการใช้บทกวีเป็นแหล่งแห่งแรงบันดาลใจ รวมไปถึงการใช้วัสดุที่มีลักษณะพิเศษ เช่น ฟาง ผสมผสานไปกับวัสดุทางจิตรกรรมอื่น ๆ คีเฟอร์ศึกษาจิตรกรรมกับศิลปินแนวทางลัทธินิยมชื่อ Peter Dreher (เกิดค.ศ.1932) รวมถึงศึกษาอย่างไม่เป็นทางการกับโจเซฟ บอยส์

โดยแนวคิดที่พยายามสร้างการเชื่อมต่อทางจิตวิญญาณที่คีเฟอร์เชื่อว่ามียูอยู่ในวัสดุแต่ละประเภทอยู่แล้ว ศิลปินชื่นชอบวัสดุที่มีคุณสมบัติเปลี่ยนแปลงทางเคมีสูง เช่น ตะกั่ว ที่มีความเปลี่ยนแปลงที่น่าสนใจยามถูกความร้อนและหลอมละลาย หรือวัสดุอย่างฟางที่ศิลปินมองว่าเป็นวัสดุที่มีพลังงานในตัวเอง เกิดความเปลี่ยนแปลง และปลดปล่อยความร้อนในตัวเองออกมาอย่างที่เผาไหม้ แก้วดำของฟางยังเป็นตัวต้นกำเนิดของสิ่งมีชีวิตอื่น ๆ ดังนั้นจึงให้ความหมายของการเปลี่ยนรูปร่างและวงจรชีวิตที่มีการถือกำเนิดใหม่

ประเด็นที่คีเฟอร์สนใจเป็นพิเศษคือ การที่วัฒนธรรมบางประการได้สูญหายไปจากความกลัวคนแปลกหน้า (xenophobia) ที่ชาวเยอรมันมีต่อชาวยิวในช่วงก่อนและระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ความรุนแรงจากการเข่นฆ่ากัน ศิลปินได้ทำการศึกษาศาสตร์ความเชื่อในอดีต เช่น คัมภีร์หรือศาสตร์ศักดิ์สิทธิ์ของชาวยิว

คีเฟอร์สร้างงานจิตรกรรมโดยสัมพันธ์กับศิลปะสาขาอื่น ๆ เช่น ทำงานจิตรกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจาก The Ring of Nibelung (Die Ring Nibelungen) โดยริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner ค.ศ. 1813-1883) โดยที่เรียนรู้ไปเลยว่าคีตกวีผู้นี้เกลียดชาวยิวแม้ในช่วง

ประวัติศาสตร์บาดแผลในศิลปะร่วมสมัย กรณีศึกษาวิธีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในแอนเซล์ม คีเฟอร์ และ ไซกัวต์เซียม

ชีวิตของตนเองจะมีเพื่อนชาวยิวหลายคน รวมถึงกล่าวกันว่าบิดาของวากเนอร์เองก็อาจจะมีเชื้อสายยิวอยู่ด้วย หรือในช่วงทศวรรษที่ 1980 ที่คีเฟอร์สร้างจิตรกรรมสีน้ำมัน สีน้ำ และเทคนิคอื่น ๆ จำนวน มากจากแรงบันดาลใจจากบทกวีของ Paul Celan กวีชาวยิว-โรมาเนีย ชื่อ Todesfuge หรือ Death Fugue

ในนิทรรศการ Walhalla (ภาพที่ 5) ที่ เป็นการแสดงเดี่ยวของคีเฟอร์ที่ White Cube gallery ที่ลอนดอน ชื่อนิทรรศการมีความหมายหลายนัย ในด้านหนึ่งคำนี้หมายถึงสวรรค์ของชาวไวคิงอันเป็นที่สถิตยของดวงวิญญาณนักรบที่เสียชีวิตในการต่อสู้ หรือมีส่วนเกี่ยวข้องกับศาสนาดั้งเดิมของยุโรปตอนเหนือและเยอรมันโบราณที่เรียกว่า Norse Paganism ตำนานนี้เคยถูกนำไปอ้างอิงโดย ริชาร์ด วากเนอร์ และนาซีด้วย ชื่อนี้ยังอ้างอิงถึงหอเกียรติยศที่เมือง Donaustauf ในบาวาเรีย อันเป็นสถานที่ที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์สถานสำหรับบุคคลที่โดดเด่นในประวัติศาสตร์ของเยอรมัน ในนิทรรศการศิลปินใช้ห้องขนาดใหญ่ของแกลเลอรีจัดวาง เติ่งโรงพยาบาล ทางเดินและประติมากรรมทึบของห้องนิทรรศการโดยใช้สารตะกั่ว เติ่งเหล็กพับรูปถ่ายขาวดำ วัสดุจำลอง (ภาพที่ 6) ในแนวทางที่ศิลปินถนัด รวมถึงการสร้าง บรรยากาศของห้องที่หนาวเหน็บ จากความเย็นของการจำลองเรื่องราวของผู้คนจากเหตุการณ์ในอดีต



ภาพที่ 5

ผลงาน Walhalla ของ อันเซล์ม คีเฟอร์ โดยใช้ เติ่งผู้ป่วย ตะกั่ว
ถึงออกซิเจนและภาพถ่าย



ภาพที่ 6
ภาพแสดงผลงาน Walhalla ของ อันเซล์ม คีเฟอร์

ในอีกห้องหนึ่ง เป็นจิตรกรรมแสดงภาพหอคอยที่ไอเนนไปมาบนผืนผ้าใบกับกลุ่มหมอกควันสีน้ำเงินขนาดใหญ่ ความทะเยอทะยานในการสร้างสรรค์และสุดท้ายที่กลายเป็นการทำลายล้างเป็นหัวข้อที่ศิลปินตั้งคำถาม ผืนดินที่เป็นส่วนผสมดินจริงด้านล่างจิตรกรรมแต่กระแทงแสดงด้านตรงข้ามกับความอุดมสมบูรณ์ เป็นส่วนหนึ่งของความทรงจำวัยเด็กของศิลปินที่เกิดขึ้นมาในประเทศเยอรมันช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปินใช้ชีวิตวัยเด็กในซากปรักหักพังจากการสู้รบ การทิ้งระเบิด ฯลฯ ก่อให้เกิดความทรงจำอย่างลึกซึ้ง

ในอีกห้องหนึ่งเป็นบันไดเวียน แหวนด้วยเสื้อผ้าเด็กและผู้หญิงเปื้อนโคลนเป็นสัญลักษณ์ของวัลคีร์ ผู้หญิงในตำนานที่เป็นผู้ตัดสินใจเลือกว่าใครจะอยู่หรือใครจะเสียชีวิตในการสู้รบและได้เข้าสู่ Valhalla แต่ในงานชิ้นนี้ไม่ได้แสดงภาพของฮีโร่หรือการสู้รบที่เกริกเกียรติ แต่เป็นความหมายถึงเหยื่อในเหตุการณ์โฮโลคอสต์ (Elbaor, 2016)

ผลงานชิ้นนี้จะเป็นความพยายามตอบคำถามของ ฮีโอดอร์ ออดอร์โน นักปรัชญาชาวเยอรมัน ที่กล่าวว่า การเขียนบทกวีหลังเหตุการณ์ที่เอาชีวิตขึ้นป้าเถื่อน (To write poetry after Auschwitz is barbaric) ซึ่งหมายถึงว่าคนเยอรมันที่ใช้ชีวิตในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้นต้องอยู่กับคำถามใหญ่ในใจเกี่ยวกับเผ่าพันธุ์ของตนเองและเหตุการณ์ฆ่าล้างเผ่าพันธุ์อื่น การเผชิญหน้ากับเหตุการณ์นั้นกลายเป็นคำถามใหญ่สำหรับศิลปินทุกคน และคีเฟอร์เองได้แสดงออกเอาไว้ในนิทรรศการนี้ด้วย รูปแบบของนิทรรศการโดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้วัสดุจึงเป็นกุญแจสำคัญในการสื่อความหมายของงานชิ้นนี้

ประวัติศาสตร์บาดแผลในบทกวีร่วมสมัย กรณีศึกษาวิธีการใช้วัตถุสำเร็จรูปและวัสดุเก็บตกในงานของ อันเซล์ม คีเฟอร์ และ ไซกัวเอเซีย

การถักทอกันของตำนานในประวัติศาสตร์อันไกลโพ้น เหตุการณ์และหลักฐานทางประวัติศาสตร์
ใกล้ตัวผ่านการใช้วัตถุอย่างเดียวยังเหลือพบกับพื้นนอนที่มีร่องรอยของการแต่นอนแต่ไร้ผู้คน ความ
แข็งแกร่งของวัสดุที่หล่อมาจากตะกั่วผสมผสานกับความเย็น ที่สุดปลายห้องเป็นภาพถ่าย
ขาวดำติดอยู่บนผนังตะกั่วเป็นภาพคนเดินเดียวดายในทิวทัศน์เยือกเย็นของฤดูหนาว ในอีก
ห้องหนึ่งเป็นตู้กระจกหลายตู้ภายในติดตั้งวัตถุหลากหลายประเภท (Kiefer, 2016)

การใช้วัตถุสำริดรูปและวัสดุเก็บตกของไข่ว่อเจียง (Cai Guo-Qiang เกิด ค.ศ. 1957)

ไข่ว่อเจียงเป็นศิลปินชาวจีนที่ได้รับการศึกษาทางด้านการละครมาก่อน ผลงานที่ทำให้เขา
ได้รับชื่อเสียงโด่งดังเกิดจากการใช้ดินปืนเป็นองค์ประกอบสำคัญ ไม่ว่าจะเป็นการระเบิดใน
ท้องฟ้าเพื่อสร้างก้อนเมฆหลากสี หรือการระเบิดบนพื้นดินที่สร้างผลลัพธ์อันตื่นตาตื่นใจใน
ขณะที่ก็หลงเหลือร่องรอยเอาไว้ด้วย ในผลงานที่ศึกษาคือ Penglai/Horai (2015) (ภาพที่ 6-8)
ผลงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินรับเชิญไปสร้างงานชิ้นหลักในเทศกาลศิลปะ โดยศิลปิน
เลือกจับประเด็นความขัดแย้งระหว่างประเทศจีนและญี่ปุ่นที่มีมาตั้งแต่อดีตผ่านการรับรู้หลาย
ครั้ง มาจนกระทั่งในศตวรรษที่ 20 ที่ญี่ปุ่นเป็นฝ่ายรุกรานและกระทำการเลวร้ายกับประเทศ
จีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกรณีเมืองนานกิง และเร็ว ๆ นี้ทั้งสองชาติแย่งชิงหมู่เกาะเตียวหยู (ญี่ปุ่น
เรียกเซ็นเคะคุ) เพื่อนำเสนอประเด็นที่มีความซับซ้อนและมีประวัติศาสตร์ของเรื่องราวยาวนาน
ศิลปินเลือกนำแนวคิดของภูเขาผิงไหลหรือที่ภาษาญี่ปุ่นเรียกว่าภูเขาโฮไร ภูเขาภูเขานี้เป็นภูเขา
ในตำนานลัทธิเต๋าที่กล่าวกันว่าเขียนจะไปอยู่อาศัย โดยมีเต๋าและกระเรียนเป็นสัตว์มงคลสื่อ
ความหมายของการเป็นอมตะ แนวคิดนี้เกิดขึ้นในประเทศจีนและถ่ายทอดมายังประเทศญี่ปุ่น
ตั้งแต่สมัยโบราณ กลายชื่อเป็นโฮไรและเป็นแนวคิดให้กับศิลปะหลากหลายประเภทในญี่ปุ่น
โดยเฉพาะอย่างยิ่งสวนที่มีการจัดกลุ่มหินเป็นภูเขาโฮไรและมีกลุ่มหินเต๋ากับหินกระเรียน

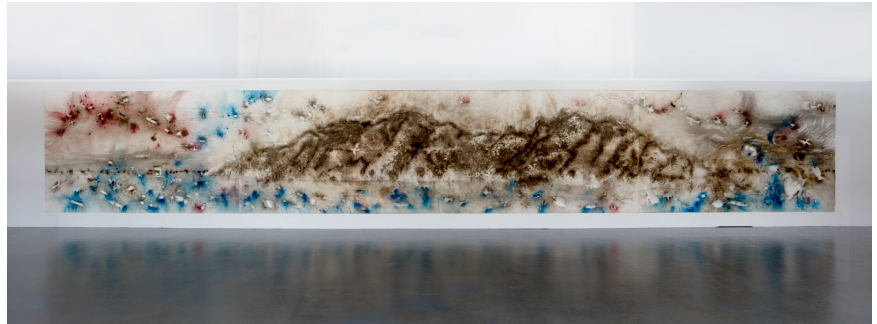
เพื่อสื่อแนวคิดนี้ศิลปินแบ่งงานติดตั้งออกเป็นหลายส่วน ส่วนแรกอยู่ที่ลานกลางของ
พิพิธภัณฑ์ศิลปินปิดพื้นที่ทั้งหมดปล่อยน้ำเข้าไปยัง เกิดเป็นสระน้ำตื้นขนาดใหญ่สะท้อนภาพ
โดยรอบลงไป กลางสระเป็นภูเขาในความหมายของภูเขาผิงไหล/ โฮไร ที่มีน้ำตกและป่า
ขนาดเล็กจำลองส่วนกระเบื้องโดยรอบอาคารศิลปินทำเวิร์กช็อปร่วมกับเด็กและช่างฝีมือในท้อง
ถิ่นทำการมัดฟางข้าวเป็นรูปเรือประเภทต่าง ๆ ตั้งแต่เรือขนาดเล็กสำหรับหาปลาของคน
ธรรมดา เรือขนาดใหญ่ในอดีตและเรือรบสมัยใหม่แบบเรือรบทุกเครื่องบิน จำนวนหลายร้อย
ลำลอยล่องอยู่ในพื้นที่ของพิพิธภัณฑ์ ในห้องจัดแสดงมีจิตรกรรมที่เกิดจากการจุดระเบิดบน

ผืนผ้าใบที่มีสีฝุ่นอยู่ด้านบน (ภาพที่ ๑) ศิลปินให้เด็กในห้องฉีกภาพกระดาษเป็นรูปสัตว์ต่าง ๆ ติดลงบนผ้าใบก่อนระเบิด เมื่อระเบิดแล้วจึงเหลือร่องรอยเอาไว้ ในห้องมีจอโทรทัศน์แสดงช่วงเวลาของการระเบิดด้วย



ภาพที่ 7-9

Cai Guo-Qiang, Penglai/ Horai, 2015



ภาพที่ 10

จิตรกรรมจากการระเบิดดินปืนบนแคนวาสที่มีสีฝุ่นอยู่ รูปสัตว์เล็กๆ เป็นผลงานของเด็กๆ ในท้องถิ่นที่มาร่วมเวิร์กช็อปกับศิลปิน

สรุปการใช้วัตถุสำริดรูปและวัตถุเกือกตกใน Walhalla และ Penglai/ Horai

วัตถุหลากหลายประเภทถูกศิลปินทั้ง 2 นำมาใช้เพื่อการสื่อความ ตัวอย่างเช่น ตะกั่ว ในผลงาน Walhalla ที่ศิลปินมองว่าเป็นวัตถุที่ให้ความหมายเรื่องการเปลี่ยนสภาพ (transformation) ได้ดี ลักษณะเฉพาะของวัตถุที่เป็นสีเทาหม่น ๆ เมื่อติดตั้งเป็นผนังขนาดใหญ่และใช้ในส่วนต่าง ๆ ของงาน ทำให้เกิดความรู้สึกเยือกเย็น สอดคล้องกับรูปทรงเตียงในโรงพยาบาล หมอนผ้าปูที่นอนที่เหมือนผ่านการนอนมาแล้ว ตะกั่วที่เมื่อเย็นลงแล้วแข็งตัว ให้ความรู้สึกด้านตรงข้ามของหมอนกับที่นอนที่อ่อนนุ่มและอบอุ่น

ในผลงาน Penglai/ Horai วัสดุแบบฟาง สามารถสื่อความหมายได้หลายแบบ ฟางและดินเป็นวัสดุจากธรรมชาติมีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับวัฒนธรรมการเกษตร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในจีนและญี่ปุ่นที่ใช้ฟางในกิจกรรมชีวิตประจำวันตั้งแต่การปลูกข้าว เกี่ยวข้าว หมักอาหารไปจนกระทั่งก่อสร้างบ้านเรือนใช้มุงหลังคา และเป็นส่วนผสมของการก่อผนัง การส่งทอดอารยธรรมเหล่านี้ที่น่าจะเริ่มต้นที่จีนมายังญี่ปุ่น มีฟางข้าวเป็นส่วนหนึ่งด้วยอย่างแน่นอน วัสดุนี้จึงมีความหมายพื้นฐานอยู่ที่ชีวิตและพื้นฐานของชีวิต เมื่อใช้ฟางมาจัดทำเป็นเรือประเภทต่าง ๆ สื่อความหมายทั้งการเชื่อมต่อสองวัฒนธรรมเข้าหากันผ่านทางทะเลแบบที่เป็นมาในอดีต หรือเมื่อเป็นหุ่นฟางรูปเรือรบก็ให้ความหมายถึงการตั้งคำถามในแง่มุมมองสงครามที่สองประเทศนี้กระทำกันสืบเนื่องมาเป็นพันปีแล้ว

วัสดุที่ถูกใช้ในผลงานทั้งสองต่างก็มีความหมายเฉพาะตัวที่เกิดขึ้นจากประวัติศาสตร์ที่เป็นความทรงจำร่วมกันของคนในสังคม ความทรงจำเหล่านี้จะนำพาคนไปในทิศทางใด หรือเราควรจะทำเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างไร ศิลปะเป็นหนึ่งในเครื่องมือตั้งคำถามได้อย่างชัดเจนที่สุด

บรรณานุกรม

- Chaiyosh Isavorapant, Wariya Wongsuriyanan and Nuttamon Pramsumran. (2019). *Blooming and Ramifying: On Our Artworks in Primavera: 75 Years of Contemporary Arts from The Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University*. Bangkok: Silpakorn University Library Central Library
- Elbaor (2016) Anselm Kiefer's 'Walhalla' Is the Powerful Image of War and Destruction Our Politicians Need to See. Accessed December 15, 2019. Available from <https://news.artnet.com/exhibitions/anselm-kiefer-walhalla-white-cube-review-760685>
- Kiefer, Anselm. (2016) Monumental myths: Darkness beckons in Anselm Kiefer's Walhalla, Accessed December 15, 2019. Available from <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/38VTX810slF1XmkRpFNWmDS/monumental-myths-darkness-beckons-in-anselm-kiefers-walhalla>
- Tate.(2019). *READYMADE*. Accessed December 10, 2019. Available from. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/r/readymade>

บรรณานุกรมภาพ

- ภาพที่ 1 Smarthistory. (2019). Raoul Hausmann, *Spirit of the Age: Mechanical Head*. Accessed December 22 ,2019. Available from <https://smarthistory.org/hausmann-head/>
- ภาพที่ 2 Tate. (2019). *Fountain*. Accessed December 22 ,2019. available from <https://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fountain-t07573>
- ภาพที่ 3 Rauschenberg foundation.(2019). *Art in Context*. Accessed December 19, 2019. Available from <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/art-in-context/monogram>
- ภาพที่ 4 Kinsella, Eileen. (2009). *The Brillo-Box Scandal*. Accessed December 23 ,2019. Available from <https://www.artnews.com/art-news/news/the-brillo-box-scandal-252/>.
- ภาพที่ 5-6 whitecube.(2019). *Anselm Kiefer*. Accessed December 22 ,2019. Available from https://whitecube.com/artists/artist/anselm_kiefer
- ภาพที่ 7-9 Cai Guo-Qiang. (2019). *Cai Guo-Qiang: Penglai / Hōrai*. Accessed December 10, 2019. Available from. <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2015/penglai-horai/>
- ภาพที่ 10 Cai Guo-Qiang. (2019) *Cai Guo-Qiang: Penglai / Hōrai*. Accessed December 10, 2019. Available from. <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2015/penglai-horai/>

An Overview: Visual Communication in Photography as Healing Therapy

Ellyana.M.M.Tan, Ruslan A.Rahim and Mastura M.Jarit

Faculty of Art and Design, Universiti Teknologi MARA. Sarawak's Branch



Received : April 1, 2020

Revised : August 24, 2020

Accepted : November 15, 2020

Abstract

The study explores the use of visual communication focused mainly on photography images as persuasion on Therapeutic Photography. The context of the study involves examining the photograph as a factor that contributes to the sustainability of visual communication in photography practice. The discussion examines the visual significance and understanding of image data using visuals and analysing the value of photographic images for self-healing therapy. The study discusses; firstly, the value

of visual communication, secondly, on visual studies in photo-imagery practice and the discussion of the robust value of visual sustainability toward photographs.

Keywords Visual Communication / Photography / Therapeutic Photography

1. INTRODUCTION

Visual is a cognitive intelligent tool. It is also a powerful source of production and reproduction. (Bolwerk and others, 2014:1-8) The visual data can stimulate and enable it to retract memory. (L. M. S. and M. R. Z. James P. Roach, 2017: 139-148) With the evolution of digital technology, computer algorithms have brought visual production to the next level. Revolution 4.0 has been an added value to intelligent learning, mainly in the camera industry. (Vaquero and Turk, 2015) As part of Artificial Intelligence (AI) technology, all data images are available for mutual categorisation. (Li, J. Ma, and S. Gao, 2012) By emphasizing integrated information into a form of visual creativity, the human brain can recognize and process every data in the memory through visual experience. (Borkin, 2016: 519-528) In terms of reviving data, identifying the right tools for the respondents is very important. In the technology era, the future of technology is flourishing. Visual, mainly photography in the development of AI has become an easy tool in the digital platform. All forms of technical formulae are concluded into one simple device. Altogether, the practice of visual has formed into many branches of 'isms' which is still debatable in terminology of value. (Zhang, 2017: 231-239) Additionally, the rhetoric of image can be disturbed as it is easy to be manipulated and produced without explanation.

Photography is an easy technique of Visual Communication to enhance understanding. (Keshavarzi, 2010: 537-540) The instant photographic images can reflectively attain and build memory, is archivable, gives meaning, and possess the ability to evaluate. The photograph is one of the visual imagery memories. It is divided into two separate codes, verbal and non-verbal. (Dewan, 2015: 1-10) The

photograph dual-code theory remains in storage in the long and short term memory, and can improve the ability to recall. (Anwandter, 2006) This explains the language in visual perception has advanced using image, purpose, development, and marketing which can be applied in advertising, artwork, fashion, or journalism. With a clear objective, messages will be easy to explain. The study of communication is general and useful in the application of learning and interaction. The result discussed not only focuses on the study of visual communication, it also opens towards several branches of visual studies such as visual literacy, visual persuasion, visual rhetoric, visual meaning, and visual imagery. These branches of studies determine the value of images either drawings, video, sculpture, photography, or even animation.

2. PROBLEM STATEMENT

Every photograph shares different stories. (Howard, 2018) The idea of talking about them is characterised into several categories. Argumentation of real impact of image photograph to individual is subjective. It is a complicated process because each individual have their own passage (Murray and Adams, 2019: 48-54) regarding the definition on how they interpret the photo. Therefore, the method of visual analysis is interchangeable for each stories. (Harper, 2002: 13-26) The limitation of interferences between visual perception and visual persuasion is an obstruction of different discipline, either process of psychotherapy or the study using photo as a therapy. Through the advance knowledge of both disciplines, its depend on the boundaries of learning or finding knowledge. (Mange, Adane, and Nafde, 2015: 209-217) Qualitative interview is deliberately performed by mindfulness effort. (Kee and Li, 2019: 104-232) Its relate to the interview process which is often motivated by the mental skill which is influenced by persuasion from the environment, background, or mood. Under the visual communication, imagery usually sets in the territory of a certain purpose of understanding usually related to image. (Coad, 2015: 6a-7a)

3. AN OVERVIEW OF VISUAL LITERACY, VISUAL PERSUASION, VISUAL RHETORIC AND VISUAL IMAGERY.

3.1: Visual Literacy

Visual literacy provides the ability to explain and create visual. The theory of visual literacy purposely utilises, understand, and discusses about visual. It is the foundation of visual studies and the principle of visual thinking. Visual literacy is defined whereby the creator bases his ideas, develops the concept, applies the elements and principles in theory, and produces the image. The meaning can be focused on certain groups or probably on an individual. Visual literacy is related to the development of meaningful visuals for applying, discussing, and giving rhetorical knowledge to the viewer or creator. The paradigm of visual literacy is a direct response to visual psychology and the narrative to visual story telling. It has the tendency to lean towards programmes and share visual information, that is the output for us to receive. It is also a way to deliver a message. The benefits of visual literacy can be concluded to many performances. Despite the transition and influence via technology in IOT (Internet of Things), the circle of visual literacy does not break. The development process may slightly change, but it does bring a lot of benefits to the visual design process.

2.2: Visual Persuasion

The clarification of visual persuasion image is divided into three segments which are complex communicative intents image, factual image, and persuasive image. The communication varies as detailed below:

Table 1: Visual Persuasion Segmentation.

Complex Communication Intents image	Factual Image	Persuasive Image
Photograph with intention to persuade audience	Photograph with direct message to persuade audience with a limitation of meaning	Indirect message for viewing the image and brings out emotions
Example: News media	Example: Landscape view photograph of Kuala Lumpur	Example: Politician holding a baby

form of visual to persuade a viewer.(Lewis, 1998) Visual is used to persuade communication between viewers to analyse, discuss, and interpret the impact from the image. However, all categories of visual persuasion depend on the level of visual literacy towards function of visual itself. This is because every visual gave different effects and affects viewers towards a certain understanding. In addition, the tendency of visual to relate to an individual or group always traced back to their background, experience, and level of knowledge (Maitland, 2018: 91-109). Messaris concluded that the narrative of a photograph is divided into indexes, icons, and symbols (Nijs, 2017). This was explained through a in the book entitled Visual Persuasion: The Role of Images in Advertising, as follow to the Messaris theory:

Table 2: Table inspired by Paul Messaris Theory.

	Iconic Signs • The analogy of meaning of object feature • For example: Kuala Lumpur Petronas Tower; silver, shape of corn and twin tower
	Indexical Signs • The meaning behind the feature • For example: The purpose of object; the tallest building in Malaysia
	Symbolic Signs • The personal interpretation • For example: the feeling of heightened, proud or future.

Visual persuasion is the ability to react in a certain way while viewing the image, with the image giving infinitive or definitive meaning. Its sums up into one general root of visual communication. (Jain, 2018:5-12) coined the term visual literacy chain. Visual persuasion is triggered by the act of literacy and an action of visual rhetoric. Verbal or logical element were developed for discussion. Hence, the symbolic furnace of visual persuasion is described as the bank for image perception of the visual persuasion. However, all categories of visual persuasion depend on the level of visual literacy towards function of visual itself. This is because every visual gave different effects and affects viewers towards a certain understanding. In addition, the tendency of visual to relate to an individual or group always traced back to their background, experience, and level of knowledge (Maitland, 2018: 91-109). Therefore, the observable explanation towards visual persuasion is like a metaphoric "tongue twister" energy; the visual would be successfully elaborated if the visual is structurally literate. Once the visual is able to persuade, the data generator often relates to passive aggressive rhetorical argumentation. For example, the visual of a traffic light has a universal understanding of road rules which persuades by the colours red, yellow, and green. Red means stop, yellow means ready to stop, and green

means go. Red also persuades the indicator of fire, help, or emergency. It also possesses the deep meaning of spirit or statement. This process is triggered by the rhetorical argument based on experience or memory recollection (Burns, 2014) .

2.3: Visual Rhetoric

Visual Rhetoric is an interdisciplinary study of persuasion gained by multilevel factors (Tileaga, 2010) which functions as a formula to prove the appropriate data to deliver and receive. There are several questions that needs to be pondered: What does it mean to interpret a visual? Why it is created? And how to understand it?. Visual Rhetoric is a land of persuasion (Helmets and Hill, 2004). It is the art to persuade the audience with methods that enable them to analyse it. The psychology of visual rhetoric always highlights visual arguments. There is a relationship between Visual Rhetoric and persuasion. Visual Rhetoric is the use of image whereas visual persuasion acts as a platform to process the meaning. Visual is a rhetorical argument (D. S. Birdsell and L. Groarke, 1996: 1-10) which functions an instrument to deliver messages and also as a conception of languages to explain visual (Seliger, 2009: 599-604). Gaining the cognitive response from the viewer turns visual rhetoric subjects into metaphor and argument. According to (Maes and Schilperoord, 2008: 227—253), visual segmentation leads to Visual Metaphorical Expression i.e. the indication and development of visual, Literal Meaning which is the purpose of development, and the advertiser's Message to convince the viewer in buying, looking, or interpreting the product.

2.4: Visual Imagery

The varieties of visual imagery create a sense of reasoning and imagination which aids in mental storage. Visual Imagery is a common practice in psychomotor psychology. (Darling and others, 2015: e775) studies description on the ability to explain with cognitive skills. The process is known as Visual Mental Imagery. Psychologically speaking, visual imagery is a deliberate use of picture which recalls the memory of

the imagery and relate it to experience (Féry, 2013: 1-10). When a participant explain the meaning of photograph; the recall or recondite memories and share the result, can be describe as visual imagination. For example, a case study by (Gelder and others, 2015: 15-26) the study exposed the participants to feelings of anger, and they learned how to describe the image of a tree.

Their imagination was concluded as a result which is beyond reach to visual communication studies. Visual Imagery is a powerful influence of Visual Rhetoric. Visual presents the bit of information recalled from experiences such as arguments, common knowledge, and influence. The angle of visual imagery in research is commonly practiced in two platforms which are psychology research with limitation to the neuron reaction through question and images (Winawer, Huk, and Boroditsky, 2010: 276-284) ; (Dijkstra, Bosch, and van Gerven, 2019: 423-434). Visual-studies research focuses on responses via perception, models, and framework. Examples of studies are from (Brang and Ahn, 2019: 89-95). In the manner of visual as a trigger point, visual imagery does not cross the boundaries of visual argument, but it forms a perception. A study by T. Kondle in his presentation (Brady, and others, 2008: 14325-14329) explained the difference between visual image and visual imagery. Kondle discussed the effects of visual image which is seen as a performance of memory recall from experience, and visual imagery is quoted as transmitting information through the process of viewing visual image. It is the persuasive image on the perception process. These perseverance technique is also known as Mental Analysis Imagery (Kunda, 2018: 155-172).

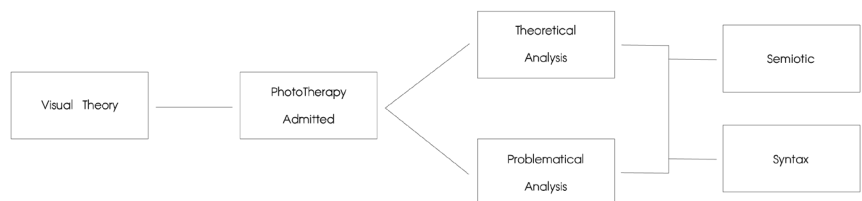
4. VISUAL STUDIES IN RESEARCH PRACTICE: THERAPEUTIC PHOTOGRAPHY

Visual communication, in terms of meaning, focused mainly on understanding the deep meaning of image photography. The approach of every segment could support the visual understanding from a visual communication's point of view. In addition, the study also focused on Therapeutic Photography techniques, approach, and method as a reference for future research. The foundation of visual images is mainly through photo-

graphs or videos. The interpretation of image meaning is also known as Photo as Therapy or Therapeutic Photography. Known as a process of expressing feelings beyond words. Therapeutic Photography does not only mean taking photos. It also includes other photo-interactive activities such as photo viewing, posing, planning, discussing, or even only remembering or imagining photographs. As part of the Art Therapy foundation, these technique purely studies visual imagery to gain information through experience or memory recall. Either as a form of study or a foundation of temporarily healing therapy, these robust techniques bring photography to a whole new different level tremendously overtime with the influence of digital technology.

Figure 1:

Proto-Theory establish according to the study approach.



Therapeutic Photography approach, genuinely started over one decade ago, under terminology as Photo Therapy which later explored and divided into Photo Therapy and Therapeutic Photography . The expression use of Photographs as a therapeutic platform started in 1844 by Dr Thomas Kirkbribe and was later explored by Dr Hugh Diamond in 1856 (Weiser, 2015:159–190). Photo Therapy can also provide interest, therapeutic treatment, satisfaction, and it has received so much information. J. Weiser discussed that the term of Photo Therapy should be determined as sharing feeling with purpose for patients to develop self-exploration. In addition to the study, its elaborated the understanding of photo therapy does not only gain back memory, it became influenced by finding the meaning from the memory. The analysis

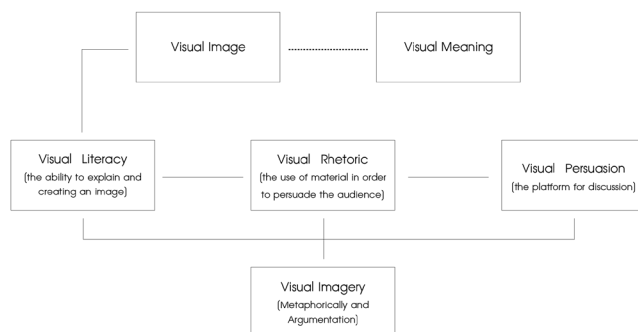
of images will be fall into category of Therapeutic Photography. According to (Wheeler, 2009: 63-73), Ansel Adam characterized photography as an idea of psychological aesthetics. The definition of Psychological Aesthetic is specified to the value of photo and meaning behind the image. Somehow people enjoy taking pictures to help them memorise. Although, photography has been valued as a new level of discipline and was broadly used since. Del Loewenthal described Photo Therapy as a process of healing (Loewenthal, 2013).

5. DISCUSSION: VISUAL IMAGE ANALYSIS

Visual studies are determined by a set of visual communication which includes Visual Rhetoric, Visual Persuasion, Visual Literacy, Visual Meaning, and Visual Imagery. The set of data can be described based on the following figure:

Figure 2:

The segmentation of Visual Communication



Based on Figure 2, Visual Image is a form of items which is indicated by the grey area of visual meaning. Through all the process of key development and by persistence with the philosophy of visual literacy, later to rhetorical materials and persuasions, Visual Imagery is commonly scheduled to pass the process. In the past, the process is exten-

sive. It is an added value of Visual Image as a form of sharing memories and experiences which brings the study of images to a whole new level.

6. CONCLUSION

This study examined the visual communication in terms of meaning, focused mainly on understanding the deep meaning of image photography. The approach of every segment could support the visual understanding from the visual communication point of view. In addition, the study also focused on Therapeutic Photography Techniques, the Approach and Method as a reference for future researcher.

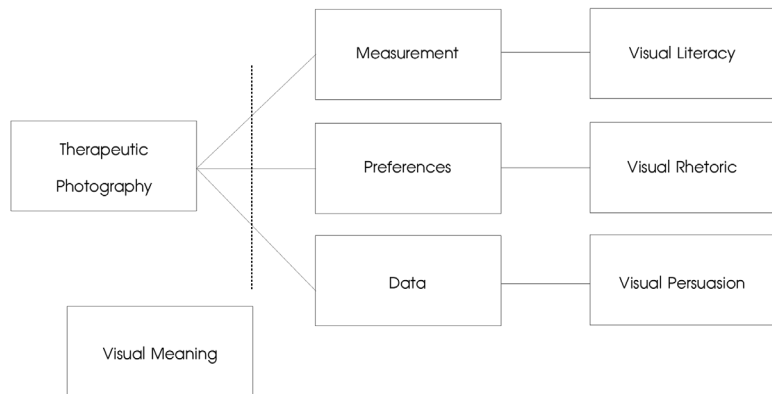
7. RECOMMENDATION

This study examined the visual communication in terms of meaning, focused mainly on understanding the deep mean

The study on Imagery combines the structure of several visual studies such as Therapeutic Photography -Photo Therapy, Visual Therapy, and Visual Communication. The concept has been used for a decade and has contributed to other disciplines such as nursing, marketing, management, and other applied and social science research. The development of appropriate design framework may help psychologists become more consistent in their operationalisation of photo-elicitation research. (Barton, 2015: 179-205) explained about elicitation techniques that is capable to reduce the instability conducted between both parties during an interview. Participants are more apt in elaborating meaning in different ways. Therefore, the study recommend to look into the measurement of study, what image of suitable to the participant and the purpose of data analysis. The recommendation the photo therapy as follow:

Figure 3:

The variable study on visual communication of Photo Therapy as a healing process



Visual meaning is a heritage of sign approach which is able to accomplish results (Van Leeuwen and Jewitt, 2011: 134-155). It relates to the use of a methodology (Patel, Schooley, and Wilner, 2007: 62-80). In order to construct meaning, visual absorbs the aesthetic value in the visual aesthetic approach (Patel, Schooley, and Wilner, 2007: 62-80). The study of visual aesthetics values the accomplishment of visuals with its beauty and enables emotion (Määttänen, 2017: 91-96). Novelty visual is the process of a methodological study and the guideline in conducting research studies. The descriptive study on visual image often relates to technical influences. Perception and persuasion in visual images depend on viewer's expectation. The visual system itself interprets through vision or art (Irgens, 2014: 86-94) namely through the interpretation between the semantic data processing of imagination (Gelder and others., 2015: 15-26). The descriptions of visual imagery include the process of understanding the image, sensing the view, composing and providing information together with knowledge of other visual communication through performing decoded data by advocating sustainable technology to achieve results.

Reference

- Anwandter, Patricia Marcella (2006). "Frames of Mind: Photography, Memory and Identity," *Coll. Undergrad. Res. Electron. J.* 2006, (April).
- Barton, Keith C (2015). "Elicitation techniques: Getting people to talk about ideas they don't usually talk about," *Theory Res. Soc. Educ.*, 43, 2 (May): 179-205.
- Birdsell, David S. and Groarke, Leo (1996). "Toward a theory of visual argument," *Argumentation and Advocacy*, 33.1 (Summer): 1-10.
- Bolwerk, Anne. and others. (2014) "How art changes your brain: Differential effects of visual art production and cognitive art evaluation on functional brain connectivity," *PLoS One*, 9, 7 (June): 1-8.
- Brady, Timothy F. and others. (2008). "Visual long-term memory has a massive storage capacity for object details," *Proc. Natl. Acad. Sci.*, 105, 38 (September): 14325-14329.
- Brang, David. and Ahn, EunSeon. (2019). "Double-blind study of visual imagery in grapheme-color synesthesia," *Cortex*, 117 (March): 89-95.
- Burns, Mary. (2014). "Visual Imagery and the Art of Persuasion," *Learning and Leading with Technology*. (March): 32-37.
- Coad, Jane. (2015) "Imagery in research," *Nurse Res.*, 22, 3: 6a-7a.
- Darling, Stephen. and others. (2015). "Body image, visual working memory and visual mental imagery," *PeerJ*, 3 (February): e775.
- Dewan, Pauline. (2015). "Words Versus Pictures: Leveraging the Research on Visual Communication," *Partnersh. Can. J. Libr. Inf. Pract. Res.*, 10, 1 (June) 1-10.
- Dijkstra, N., Bosch, S. E., and van Gerven, M. A. J. (2019). "Shared Neural Mechanisms of Visual Perception and Imagery," *Trends Cogn. Sci.*, 23, 5 (March): 423-434.
- Féry, Y.-A. (2003). "Differentiating visual and kinesthetic imagery in mental practice," *Can. J. Exp. Psychol. Can. Psychol. expérimentale*, vol. 57, 1 (March) 1-10.
- Gelder, De Beatrice. and others. (2015). "Visual imagery influences brain responses to visual stimulation in bilateral cortical blindness," *Cortex*, 72, (November) 15-26.
- Harper, D. (2002). "Talking about pictures: A case for photo elicitation," *Vis. Stud.*, 17, 1 (January): 13-26 .

- Hasselbacher, S. (2018). "Introduction: Literacy ideologies," *Lang. Commun.*, vol. 61.
- Helmets, Marguerite. and Hill, Charles A. (2004). *Defining visual rhetorics*. New Jersey : Lawrence Erlbaum Associates.
- Howard, Y. (2018). *The Negative*.
- Irgens, Eirik J. (2014) "Art, science and the challenge of management education," *Scand. J. Manag.*, 30, 1 (March): 86-94.
- Jain, Pooja. (2018). "Visual Persuasion- a Creative Aspect in Communication," *Int. J. Humanit. Soc. Sci. (IJHSS)*, 7, 3 (April-May): 5-12.
- Kee, Ying Hwa and Li, Chunxiao. (2019). "How is your mindfulness?: Data on qualitative interpretations of the meaning of mindfulness," *Data Br.*, vol. 25.
- Keshavarzi, Firoozeh. (2010). "Evaluation techniques of photography in visual communications in Iran," *World Acad. Sci. Eng. Technol.*, 4, 6 (June): 856-859.
- Kunda, Maithilee. (2018). "Visual mental imagery: A view from artificial intelligence," *Cortex*, 105 (February).
- Sander, Leonard M., Zochowski, Michal R. and James P. Roach, (2017). "Memory recall and spike-frequency adaptation," *Physiol. Behav.* 176, (May): 139-148,
- Lewis, Carroll. (1998). *PHOTOGRAPHS & ALBUMS: An Ethnography of Family Memories*, Master of Arts. Los Angeles: University of Southern California.
- Li, Piji., Ma, Jun., and Gao, Shuai. (2012). "Learning to summarize web image and text mutually," in *Proceedings of the 2nd ACM International Conference on Multimedia Retrieval, ICMR 2012*.
- Loewenthal, Del. (2013). *Phototherapy and Therapeutic Photography in a Digital Age*. London: Routledge.
- Michelle. A. Borkin et al. (2016). "Beyond Memorability: Visualization Recognition and Recall," *IEEE Trans. Vis. Comput. Graph.*, vol. 22, no. 1.
- Määtänen, Pentti. (2017). "Emotions, values, and aesthetic perception," *New Ideas Psychol.*, 47 (December) 91-96.
- Maes, Alfons. and Schilperoord, Joost. (2008). "Classifying visual rhetoric: conceptual and structural heuristics," *Go Figure: New Directions in Advertising Rhetoric*. New York/London : Armonk/M.E. Sharpe. 227-253.
- Maitland, Heather. (2018). "Visual Persuasion," *Persuasion in Your Life*.

- Mange, Purva. A., Adane, Vinayak. S. and Nafde, Ravi. R. (2015). "Visual Environments for Visual Thinkers," *Procedia - Soc. Behav. Sci.*, 202 (December): 209-217.
- Murray, Richard F. and Adams, Wendy Jo. (2019). "Visual perception and natural illumination," *Current Opinion in Behavioral Science*, 30 (June).
- Nijs, Laura. (2017). "Visual and verbal metaphors in advertisements," . *Communication and Information sciences Business Communication and Digital Media Tilburg School of Humanities*, Tilburg University.
- Patel, R., Schooley, K., and Wilner, J. (2007). "Visual Features that Convey Meaning in Graphic Symbols: A Comparison of PCS and Artists' Depictions.," *Assist. Technol. Outcomes Benefits*, 4,1 (Fall): 62-80.
- Seliger,Marja. (2009). *Visual Rhetoric in Outdoor Advertising*. In: *Undisciplined! Design Research Society Conference 2008*, Sheffield Hallam University, Sheffield, UK, 16-19 July 2008.
- Tileaga, C. (2010). "Book Review: Book Review," *Mem. Stud.*, 3, 2.
- Van Leeuwen, Theo. and Jewitt, Carey. (2011). "The Handbook of Visual Analysis," .London: Sage.
- Vaquero, D. and Turk, M. (2015). "Composition context photography," in *Proceedings - 2015 IEEE Winter Conference on Applications of Computer Vision, WACV 2015*.
- Weiser, Judy. (2015). "Establishing the Framework for Using Photos in Art Therapy (and other Therapies) Practices," *Arteterapia. Papeles arteterapia y Educ. artística para la inclusión Soc.*, 9, 0(Februrary): 159-190.
- Wheeler, Mark. (2009). "Photo-psycho-praxis," *European Journal of Psychotherapy and Counselling*, 11, 1(March): 63-75.
- Winawer, Jonathan, Huk, Alexander C., and Boroditsky, Lera (2010). "A motion after-effect from visual imagery of motion," *Cognition*, 114, 2 (Februrary): 276-284 .
- Zhang, W. (2017). "Smartphone Photography in Urban China," *International journal of humanities and social sciences*, 11,1(January) 231-239.

บทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ:

กรณีศึกษาชุมชนริมคลองบางหลวง

The Role and Participation of The Elders in Community on Art Process: The Study of Klong Bang Luang Community

กิตติ์นิธิ์ อินทุแก้ว Kitnithi Katkaew

นิสิตปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Received : July 1, 2020

Revised : July 29, 2020

Accepted : November 15, 2020

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้านี้มีวัตถุประสงค์ 1) ข้อมูลทั่วไปของชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร 2) ข้อมูลผู้สูงอายุที่อาศัยอยู่ในชุมชนริมคลองบางหลวง ย่านบ้านศิลปิน เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร 3) การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุภายในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร ผ่านกระบวนการทางศิลปะ การศึกษานี้เป็นการศึกษาเชิงสำรวจโดยการสัมภาษณ์จากผู้สูงอายุ ผู้ที่มีสมาชิกภายในครอบครัวเป็นผู้สูงอายุและผู้ก่อตั้งบ้านศิลปินเกี่ยวกับการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปิน

ภายในชุมชนริมคลองบางหลวง เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร อันมีผลเกี่ยวเนื่องกับบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชน

ผลการศึกษา พบว่า 1) ข้อมูลทั่วไปของชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน มีข้อมูลบริบทของชุมชน เช่น ประวัติชุมชน ลักษณะทางกายภาพ และมีกิจกรรมเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมของชุมชน 2) ข้อมูลผู้สูงอายุที่อาศัยอยู่ในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน มีข้อมูลสถานภาพผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปินทั้งลักษณะทั่วไป การประกอบอาชีพ ภาระงานหน้าที่ในปัจจุบัน 3) การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุภายในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน ส่งผลให้เกิดบทบาทและการมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการศิลปะในเรื่องหลัก เทคนิควิธีการสร้างการมีส่วนร่วม ทั้งนี้ยังพบปัญหาและอุปสรรค รวมถึงประโยชน์ของการมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะ

ผลการศึกษา ข้อสรุปและข้อเสนอแนะของการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้สามารถนำไปเป็นประโยชน์ต่อหน่วยงานที่มีความเกี่ยวข้องกับผู้สูงอายุทั้งภาครัฐและเอกชนในการสนับสนุนและผลักดันบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุผ่านกระบวนการทางศิลปะ เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุ รวมไปถึงนำไปศึกษาค้นคว้าในประเด็นอื่นที่เป็นประโยชน์ต่อผู้สูงอายุต่อไป

คำสำคัญ การมีส่วนร่วม / ผู้สูงอายุ / กระบวนการทางศิลปะ / ชุมชนริมคลองบางหลวง

บทคัดย่อ

The objectives of this study are to investigate 1) general information of Klong Bang Luang community, Phasi Charoen District, Bangkok 2) information of the elderly of Klong Bang Luang community, Phasi Charoen District, Bangkok 3) participation of elderly in art process of Klong Bang Luang community, Phasi Charoen District, Bangkok. This article is a survey study by interviewing elderly, family members of the elderly and the founders of the Artist House about the establishment of the Artist House in Klong Bang Luang community, which is directly related with that role that elderly participation in the community.

The study found that 1) general information of Klong Bang Luang community consists of contextual information of the community, activity for active learning of community's member 2) information of the elderly in Klong Bang Luang community: the status of the elderly people in the community, general characteristics, and their occupation were collected 3) participation of the elderly in Klong Bang Luang community mainly influences the role and participation of elderly in art process and techniques for encouraging active participation are found. Although, there are still problems and obstacle, the benefits of participating in art process are observed.

The results, conclusions, and suggestions of this study can be beneficial to the both public and private agencies involved with the elderly. With the information from this study, these agencies can support, increase participation, and promote the role of elderly in art process, which can improve the quality of life of the elderly. Moreover, the information can be used as a reference for further researches aiming for other issues that are beneficial to the elderly.

Keywords The participation / Elderly people / Art process / Klong Bang Luang community

บทนำ

ผู้สูงอายุมีความกังวลต่อการเปลี่ยนผ่านของชีวิต ไม่ว่าจะเป็นความเปลี่ยนแปลงทางร่างกายที่เสื่อมถอยตามวัย ความเปลี่ยนแปลงทางจิตใจและอารมณ์ การเปลี่ยนแปลงบทบาทจากผู้นำครอบครัวเป็นผู้อาศัย ตลอดจนรายได้ที่ลดลงเมื่อเกษียณอายุ (นิภา จวนโสม, 2550: 1 - 2) ล้วนแล้วแต่เป็นสาเหตุที่ส่งผลกระทบต่อการดำเนินชีวิต มีการปรับเปลี่ยนบทบาทในการดำเนินชีวิตใหม่ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สูงอายุต้องเผชิญอย่างเลี่ยงไม่ได้ ทั้งความเปลี่ยนแปลงบทบาทในการดูแลสุขภาพร่างกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม และสติปัญญาในการเรียนรู้สิ่งใหม่ โดยสิ่งเหล่านี้จะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล (เศรษฐภูมิ เกชาวี และคณะ, 2562: 93) นอกจากนี้ยังขาดโอกาสในการส่งเสริมให้สามารถพึ่งตนเอง เกิดจากความเคยชินกับการเป็นผู้รับบริการจากรัฐ ทำให้เกิดความรู้สึกว่าตนกลายเป็นผู้คอยพึ่งพา ประกอบกับสถาบันครอบครัว เครือญาติ และเพื่อนบ้านในชุมชนยังขาดปัจจัยที่สำคัญในการให้ความสำคัญของบทบาทผู้สูงอายุ รวมไปถึงบทบาทของครอบครัวและชุมชนต่อการสอดส่องดูแล ซึ่งจะต้องปรับวิถีคิด ทัศนคติ และเวลา

ให้เหมาะสม รวมไปถึงการมีส่วนร่วมในการดูแล เพื่อให้มีคุณภาพชีวิตที่ดีทั้งในด้านร่างกาย จิตใจ สังคม สติปัญญา เพื่อปรับวิถีการดำเนินชีวิตให้เหมาะสมกับการอยู่ในสังคมปัจจุบันได้อย่างมีความสุข และมีกำลังใจในการดำรงชีวิตต่อไป เพราะผู้สูงอายุจะเกิดความภาคภูมิใจที่สามารถทำประโยชน์ให้กับลูกหลานมากกว่ารู้สึกว่าเป็นภาระที่ลูกหลานต้องเลี้ยงดู (วาทีนิ บุญชะลิกษ์ และยุพิน วรสิริอมร, 2539: 378-385)

ทั้งนี้ชุมชนริมคลองบางหลวงในเขตภาษีเจริญมีบริบทที่แตกต่างออกไป เนื่องมาจากการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปินที่เกิดขึ้นในชุมชน ตัวบ้านศิลปินเดิมเป็นบ้านโบราณของตระกูล “รักสำราญ” เป็นอาคารไม้ ทรงมะนิลาที่สร้างล้อมรอบเจดีย์เก่า ซึ่งถูกปรับปรุงให้เป็นสถานที่ที่เป็นทั้งแหล่งเรียนรู้ แหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมมีการแสดงผลงานทั้งภาพถ่าย ภาพวาด ภาพพิมพ์รวมไปถึงข้าวของเครื่องใช้ของศิลปิน นอกจากนี้ยังมีการแสดงหุ่นละครเล็ก การฝึกอบรมอาชีพ การทำเครื่องประดับ และกิจกรรมศิลปะที่สามารถเข้าร่วมทำกิจกรรมได้ เป็นผลให้บุคคลในชุมชนเกิดการปรับตัวตาม หรือแม้แต่ตัวผู้สูงอายุสามารถขายของที่ระลึก อาหาร และน้ำดื่มให้กับนักท่องเที่ยวที่มาเยี่ยมชม มีการพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์ เกิดการมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นรวมถึงการให้ความสนับสนุนลูกหลานให้เรียนศิลปะ ละครหุ่นละครเล็ก นอกจากนี้ผู้สูงอายุส่วนหนึ่งมีความสนใจในการทำงานและเรียนรู้ศิลปะที่จัดขึ้น เพื่อความเพลิดเพลินและได้ฝึกสมอง อีกทั้งยังสามารถนำสิ่งที่ได้เรียนรู้ไปถ่ายทอดให้ลูกหลานต่อไปได้ (ชุมพล อักพันธานนท์, 2563) แต่เป็นที่สังเกตได้ว่าผู้สูงอายุในชุมชนมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะเป็นส่วนน้อยทั้งที่การทำกิจกรรมศิลปะเป็นการแสดงออกของอารมณ์ ความรู้สึก หรือแม้แต่ความต้องการของแต่ละคน มีประโยชน์ในการพัฒนาอารมณ์ สติปัญญาสมาธิ ความคิดสร้างสรรค์ และการประสานงานการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจ (สายอักษร รักคง, 2563: 67) อีกทั้งยังสามารถตอบสนองความต้องการของตัวเองที่ต้องการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ต้องการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์หรือเกิดความพึงพอใจทุกวิถีทาง ต้องการเข้าร่วมสนุกกับเพื่อนตามปกติ ต้องการแสดงออกในผลสำเร็จของตนเอง ต้องการดูแลทางจิตใจที่ดี ต้องการความสงบทางจิตใจ เป็นต้น (กุลยา ดันดิผลาชีวะ, 2525: 42-43)

ในทัศนะของผู้ศึกษา จึงอยากนำเสนอแนวทางที่จะเป็นประโยชน์ในการจัดกิจกรรมศิลปะเพื่อให้ผู้สูงอายุในชุมชนมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะที่มากขึ้น เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุ โดยอาศัยโครงการที่พร้อมสนับสนุนการทำกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปะ วัฒนธรรม ประเพณีที่มีอยู่แล้วภายในชุมชน

การศึกษาบริบทชุมชน

จากการสำรวจด้านกายภาพ ประวัติความเป็นมา สังคม วัฒนธรรม ประชากรสูงอายุ ครอบครัว และการมีส่วนร่วมของชุมชนในกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้สูงอายุที่ผ่านมา พบว่า “ชุมชนริมคลองบางหลวง” บริเวณคลองบางหลวงหรือคลองบางกอกใหญ่เป็นที่ตั้งของชุมชนมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ต่อมาในสมัยธนบุรีพระเจ้าตากสินมาสร้างราชธานี ข้าราชการบริพารจึงมาตั้งบ้านเรือนอยู่บริเวณริมน้ำคลองบางกอกใหญ่จึงเป็นที่มาของชื่อ “คลองบางข้าหลวง” หรือ “คลองบางหลวง” ปัจจุบันบริเวณคลองบางหลวง เป็นที่ตั้งอาคารบ้านเรือน โดยบริเวณที่ติดกับริมน้ำเป็นเรือนแถวไม้ ด้านในชุมชนเป็นบ้านคอนกรีตเสริมเหล็ก องค์ประกอบภายในชุมชนมีตรอกตามซอยทางเดินริมน้ำแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ขานไม้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรือนแถวไม้ และทางเดินริมน้ำ คอนกรีตเสริมเหล็กสะพานข้ามคลองมีการยกสูงสำหรับเรือผ่านได้ และแนวบ้านเรือนที่ประกอบด้วยพื้นที่ของชุมชนวัดคูหาสวรรค์ชุมชนกำแพงทองพัฒนา ที่ตั้งอยู่บริเวณริมคลองบางหลวงตั้งแต่คลองบางจากจนถึงวัดคูหาสวรรค์ มีบ้านเรือนรวมทั้งสิ้นประมาณ 285 หลังคาเรือน ประชากรราว 2,000 คน (สมชาย พึ่งศิลป์, 2563) ดังภาพที่ 1, 2



ภาพที่ 1

ชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน (1)



ภาพที่ 2
ชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน (2)

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2552 คลองบางหลวงเริ่มเป็นที่รู้จัก กลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่ได้รับความนิยม โดยพื้นฐานแล้วชุมชนริมคลองบางหลวงเป็นสถานที่สำหรับให้คนในท้องถิ่นที่อาศัยบริเวณริมน้ำใช้เป็นที่พักผ่อนหย่อนใจและนักท่องเที่ยวจากภายนอกชุมชนทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ซึ่งเกิดจากในบริเวณชุมชนริมคลองบางหลวง มีสิ่งต่าง ๆ ที่สามารถดึงดูดความสนใจได้ ทำให้มีนักท่องเที่ยวมาเยี่ยมชมเยือนชุมชนคือ บ้านศิลปิน วัดกำแพง และวัดคูหาสวรรค์ ซึ่งเป็นวัดโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา รวมทั้งตลาดน้ำคลองบางหลวง โดยสามารถเดินทางมายังชุมชนได้ทั้งทางรถและทางเรือสะดวกต่อการเดินทาง นอกจากนี้ยังมีสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ ทั้งร้านอาหาร ห้องน้ำสะอาด ร้านขายของที่ระลึก แหล่งแสดงผลงานศิลปะ และมีการแสดงหุ่นละครเล็กที่เป็นรายการเด่นของสถานที่แห่งนี้ (พัชรินภรณ์ โยธาภักดี และชัยสิทธิ์ ด่านกิตติกุล, 2562: 795)

จากการสัมภาษณ์บุคคลในชุมชนที่เป็นผู้สูงอายุ ผู้ที่มีสมาชิกภายในครอบครัวเป็นผู้สูงอายุและผู้ก่อตั้ง บ้านศิลปินเกี่ยวกับการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปินภายในชุมชนริมคลองบางหลวง เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร อันมีผลเกี่ยวเนื่องกับบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนไว้ดังนี้

วรรณุช ประทุมวัน (2563) กล่าวว่า ก่อนที่จะมีการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปินขึ้นในชุมชน ในชุมชนมีตลาดเก่าใกล้กับวัดคูหาสวรรค์ ใช้เส้นทางคมนาคมทางน้ำเป็นหลัก มีวัดเก่าแก่มากมาย ประเพณีและการละเล่นดั้งเดิมที่ยังคงสืบต่อกันมา คนในชุมชนมีวิถีชีวิตอันเรียบง่าย และหลังจากมีโครงการบ้านศิลปินขึ้น สามารถช่วยพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนได้เป็นอย่างดี กระตุ้นให้คนในชุมชนลุกขึ้นมาเปิดร้านขายอาหาร ขายของที่ระลึก ขายอาหารปลา ให้กับนักท่องเที่ยว และทำให้ผู้สูงอายุในชุมชนมีส่วนร่วมกับชุมชนมากขึ้น แม้จะเป็นในทางอ้อม แต่ถือเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุให้ดีขึ้นด้วย มีรายได้จากการขายอาหารปลา ได้มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ได้สนับสนุนลูกหลานให้ได้ทำในสิ่งที่ชอบและเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไปด้วยในตัว คือ เรียนโขน เรียนรำละคร เรียนวาดรูป ได้ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ ซึ่งเป็นกิจกรรมที่ทุกคนในชุมชนสามารถศึกษาเพิ่มได้ เนื่องจากบ้านศิลปินไม่ได้คิดค่าใช้จ่ายในการศึกษาเล่าเรียนแต่ขอเพียงให้มีใจรักที่จะทำ

เยาวนา กิริติสิทธิกุล (2563) กล่าวถึงบทบาทการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนทั้งข้อดี และข้อสังเกตจากการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปินคลองบางหลวงคือ ทำให้คนในชุมชนมีรายได้จากการเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ทำให้ชุมชนครึกครื้นมีชีวิตชีวา มีแหล่งเรียนรู้ในชุมชน มีกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น งานเล่นหัดคลองบางหลวง การแสดงหุ่นละครเล็ก กิจกรรมวาดภาพพระบารมี มิ่งงานประจำปีเป็นที่สนใจจากชุมชนรอบข้าง เกิดการศึกษาดูงานเยี่ยมชมชุมชน ทำให้เกิดการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนได้ในทุกช่วงวัย แต่ในทางกลับกันก็เกิดความไม่สงบสุขในชุมชน มีเสียงดังเอะอะโวยวาย ตะโกนโหวกเหวกเรียกกัน เกิดปัญหาขยะที่ติดกองไปคลอง สือบ누หรืในที่ไม่ควรสือบ เนื่องจากนักท่องเที่ยวบางกลุ่มยังไม่รู้จักการท่องเที่ยวในแหล่งชุมชนหรือแหล่งวัฒนธรรมว่าควรปฏิบัติตนอย่างไร นอกจากนี้จากการเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่ติดกับคลองมีกิจกรรมทางน้ำ เช่น การพายเรือคายัคชมชุมชน ซึ่งไม่สอดคล้องกับวิถีชุมชนดั้งเดิมที่ใช้เรือพายหรือเรือแจวในการเดินทางหรือซื้อขายสินค้า

วิรัช ธรรมสริต (2563) กล่าวว่า เข้าร่วมกิจกรรมของชุมชนบ้างตามโอกาส เนื่องจากเปิดร้านตัดผม หาดรายได้เลี้ยงตนเองจึงไม่สะดวกที่จะเข้าร่วมมากนัก แต่การที่มีบ้านศิลปินในชุมชนทำให้ชุมชนกลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เป็นการท่องเที่ยวชมวิถีชีวิตชุมชน จึงมีนักท่องเที่ยวมากขึ้นมาชมหุ่นละครเล็ก รำละคร วาดรูป มาพักผ่อน บ้างก็แวะมาตัดผม ทำให้มีรายได้ที่มากขึ้น ได้ทำงานที่ยังทำได้แม้จะสูงอายุแล้วก็ตาม

วาสนา เฉลิม่วงส์ (2563) กล่าวว่า การมีบ้านศิลปินเป็นสิ่งที่ประโยชน์กับชุมชน สามารถช่วยพัฒนาชีวิตของคนในชุมชนให้ดีขึ้น เห็นได้จากการมีนักท่องเที่ยวมาเที่ยวในชุมชนเพื่อชมวิถีชีวิตชุมชน มาชมหุ่นละครเล็ก มาพักผ่อนหนีจากความวุ่นวายจากสังคมเมือง มีร้านขายของที่ระลึก ขายอาหาร ขายขนม ขายอาหารปลา ขายของเล็ก ๆ น้อย ๆ เป็นสิ่งที่ผู้สูงอายุในชุมชนสามารถทำได้ โดยทำร่วมกับสมาชิกในครอบครัวของตนเอง และที่บ้านศิลปินยังมีกิจกรรมศิลปะให้ร่วมสร้างสรรค์ เช่น การทำเครื่องประดับ โปสการ์ด เปเปอร์มาเช่ (Paper Mache) หรืองานศิลปะจากเศษวัสดุ ให้เด็ก ๆ หรือผู้ที่สนใจได้ร่วมสร้างสรรค์กัน

ธัญชนก อสุณี ณ ออยุธยา (2563) กล่าวว่า ก่อนมีบ้านศิลปิน ชุมชนเป็นเพียงชุมชนริมน้ำทั่วไป ยังไม่มีคนเข้ามาท่องเที่ยวมาดูวิถีชีวิตชุมชนมากนัก แต่หลังจากมีบ้านศิลปิน ชุมชนเริ่มเป็นที่รู้จักมากขึ้น มีนักท่องเที่ยวเข้ามาชมวิถีชีวิตชุมชน มาชมการแสดงหุ่นละครเล็ก การรำละคร เมื่อมีนักท่องเที่ยวคนในชุมชนก็เริ่มซ่อมแซมบ้านเรือน ปรับเป็นร้านขายของ มีรายได้มากขึ้นจากปกติที่มีเพียงคนในชุมชนกันเองและในช่วงเทศกาลงานทอดกฐิน งานทอดผ้าป่า ทางบ้านศิลปินจะมีการแสดงหุ่นละครเล็ก ให้เด็ก ผู้ใหญ่ ผู้สูงอายุ จากทั้งในชุมชนและนอกชุมชนที่มาร่วมกิจกรรมงานบุญได้ชมกัน นอกจากนี้ยังมีกิจกรรม “เรือเจียบเจียบคลอง” ที่ทางชุมชนทำโครงการร่วมกับบ้านศิลปิน เป็นกิจกรรมที่ให้นักท่องเที่ยวได้ชมวิถีชีวิตชุมชนริมคลอง โดยคนที่ทำหน้าที่ขับเรือพานักท่องเที่ยวชมก็จะพูดแนะนำชุมชนของตัวเองไปด้วย มีโครงการเก็บขยะในคลองที่ร่วมกันในชุมชน

ทิพวรรณ แสงปาก (2563) กล่าวว่า ส่วนใหญ่บทบาทการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนจากการมีโครงการบ้านศิลปินเกิดขึ้น ถ้าเป็นเด็กก็จะมีไปเรียนการแสดงหุ่นละคร รำละคร เรียนวาดรูป เป็นกิจกรรมหลังเลิกเรียน ซึ่งทำให้เด็กในชุมชนได้ใช้เวลาว่างอย่างเป็นประโยชน์ เห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมที่คงเหลืออยู่และสืบทอดต่อไป ส่วนผู้ใหญ่หรือแม้แต่ผู้สูงอายุ โดยส่วนใหญ่จะเปิดร้านค้า ขายอาหาร ขายน้ำดื่ม ขายของที่ระลึก ของเล่นโบราณ ทำให้ชุมชนมีคนมาท่องเที่ยว มีชีวิตชีวา คึกคัก และทำให้มีรายได้ไว้ใช้จ่ายส่วนตัวหรือให้ลูกหลาน ไปโรงเรียน

สมชาย พึ่งศิลป์ (2563) กล่าวว่า การที่มีโครงการบ้านศิลปินเกิดขึ้นในชุมชนนั้น ทำให้คนในชุมชนได้รับการพัฒนาคุณภาพชีวิตในหลาย ๆ ทาง โดยได้รับอิทธิพลทางบวกจากการมีอยู่ของบ้านศิลปิน กระตุ้นให้คนในชุมชนซ่อมแซมบ้านเรือน ปรับเปลี่ยนเป็นร้านค้า เกิดรายได้ ซึ่งเป็นผลดีโดยเฉพาะกับผู้สูงอายุ ทำให้มีเงินไว้ใช้จ่ายส่วนตัว ได้พูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้อื่นและมีส่วนร่วมกับกิจกรรมที่เกิดขึ้นในชุมชน

อาทิตย์ วงศ์สมบุญ (2563) กล่าวว่า โครงการบ้านศิลปินมีส่วนร่วมในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้สูงอายุในทางอ้อม เนื่องจากก่อนที่จะมีการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปิน ผู้สูงอายุมีกิจกรรมประจำวันซ้ำ ๆ เดิม ๆ ภายในที่พักอาศัยของตนเอง ไม่ได้มีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นมากนักหรือมีส่วนร่วมกับชุมชนค่อนข้างน้อย ซึ่งหลังจากมีการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปินขึ้นเป็นแหล่งเรียนรู้และแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในชุมชนนั้น ส่งผลให้เกิดการปรับตัวตาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้สูงอายุสามารถขายของที่ระลึก ขายอาหาร น้ำดื่ม ให้กับนักท่องเที่ยวที่มาเยี่ยมชม มีการพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์ เกิดการมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นได้เคลื่อนไหวร่างกายเป็นการทำกายบริหารไปในตัว

สำหรับบ้านศิลปินเองนั้นมีพื้นที่ที่ร่มรื่น โลง ใหญ่ ซึ่งเหมาะกับการให้บุคคลต่าง ๆ เข้ามาทำกิจกรรมร่วมกัน ทั้งเด็ก ผู้ใหญ่ หรือแม้แต่ผู้สูงอายุ ซึ่งจะเป็นกิจกรรมที่คำนึงถึงพื้นที่ และประโยชน์ที่ผู้เข้าร่วมกิจกรรมจะได้รับ เช่น การแสดงหุ่นละครเล็ก การทำหน้ากาก การทำเครื่องประดับ การทำโปสการ์ด รวมไปถึงมีการสอนโขน สอนรำละคร สอนวาดรูป นอกจากนี้ด้านบนของตัวอาคารเปิดเป็นแกลเลอรีแสดงงานศิลปะทั้งภาพวาดและภาพถ่าย และหากไม่มีกิจกรรมก็จะกลายเป็นพื้นที่ให้นั่งพักผ่อน ชมวิวทิวทัศน์ริมคลอง อีกทางหนึ่งคือบ้านศิลปินยินดีที่จะให้บุคคลหรือหน่วยงานภายนอกที่สนใจจะจัดกิจกรรมที่เป็นประโยชน์ต่อส่วนรวม โดยใช้พื้นที่ของบ้านศิลปินได้ ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมฝึกอาชีพ หรือกิจกรรมศิลปะ

ชุมพล อักพันธานนท์ (2563) กล่าวว่า จุดเริ่มต้นของบ้านศิลปินคลองบางหลวง เกิดขึ้นจากการปรับปรุงบ้านไม้เก่าริมคลองบางหลวง โดยเกิดจากความประทับใจและเห็นคุณค่าของเรือนไม้เก่าที่ตั้งอยู่ในชุมชนริมคลอง จึงหาทุนสนับสนุนในการการบูรณะจนเสร็จสิ้นสมบูรณ์ และจะทำอะไรไม่ให้กระทบต่อวิถีชุมชนดั้งเดิม เพราะพื้นที่โดยรอบเป็นชุมชนมีอยู่มานานและยังคงสภาพเดิมอยู่มากพอสมควร อีกทั้งภายในบ้านยังมีพระเจดีย์เก่า ซึ่งเป็นร่องรอยของวัดที่มีมาก่อนชุมชนจะขยายตัว จนเมื่อตอนบ้านใกล้จะสมบูรณ์ นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่ล่องเรือมาตามคลองบางหลวงเริ่มให้ความสนใจ จึงเกิดความคิดว่าจะเปิดพื้นที่ให้เป็นจุดแวะพักของนักท่องเที่ยว ชื่อขายงานศิลปะหรือของที่ระลึก เมื่อเป็นที่รู้จักมากขึ้นจึงเปิดเป็นพื้นที่เรียนรู้ทางด้านศิลปะที่ไม่แสวงหาผลกำไร เช่น มีการทำงานศิลปะในชุมชนร่วมกับบุคคลในชุมชน ส่วนใหญ่จะเป็นเด็ก ๆ มีผู้ใหญ่ ผู้สูงอายุเป็นส่วนน้อย มีการมาศึกษาดูงานจากอาจารย์ นิสิตนักศึกษาที่สนใจ ซึ่งต่อมามีการแสดงหุ่นละครเล็กของคณะค่านายเพ็ญเติมเข้ามาด้วย สิ่งเหล่านี้เป็นผลดีที่เกิดขึ้นกับชุมชนเป็นการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของคนในชุมชน กระตุ้นให้บุคคลในชุมชนเริ่มเปิดร้านขายสินค้า ของที่ระลึก เริ่มกลับมาปรับปรุงซ่อมแซมบ้าน

ไม้เก่า ทำให้ชุมชนมีชีวิตชีวา คึกคัก โดยยังคงวัฒนธรรมวิถีชีวิตดั้งเดิมของชุมชนที่มีความเป็นอยู่เรียบง่ายไว้ได้

บ้านศิลปินนั้นมีกิจกรรมที่เป็นหลัก คือ ด้านจิตรกรรม สีน้ำ สีอะครีริก ด้านนาฏศิลป์ สอน โขนสอนรำละคร สอนเชิดหุ่น ฯลฯ โดยเปิดโอกาสให้ได้เข้ามาเรียนรู้ไม่ว่าจะเป็นเด็ก ผู้ใหญ่ หรือผู้สูงอายุ สิ่งเหล่านี้เป็นกิจกรรมที่มุ่งเน้นให้ทำได้ทำเป็น เข้าใจในกระบวนการทำงาน ทำแล้วสนุกผ่อนคลาย ให้ความเพลิดเพลิน ทำให้ได้เคลื่อนไหวร่างกาย ได้มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น เกิดการเรียนรู้แลกเปลี่ยนประสบการณ์ซึ่งกันและกัน ได้เชื่อมโยงประสบการณ์ที่ตนเองมีอยู่ เข้ากับประสบการณ์ใหม่ที่ได้รับ และฝึกสมองได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้สูงอายุ สามารถนำความรู้ที่ได้ไปสอนลูกหลานของตนเองต่อได้

สถานภาพผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองบางหลวง

ส่วนใหญ่เป็นคนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในพื้นที่มานานสืบเนื่องต่อกันมาเป็นรุ่น ๆ มีความสัมพันธ์กันในลักษณะเครือญาติ เป็นที่รู้จักกันทุกครัวเรือน ผู้สูงอายุอาศัยอยู่กับครอบครัวที่มีสมาชิก 4-6 คน ครอบครัวมีอาชีพค้าขาย รับจ้างทั่วไป ทำให้ผู้สูงอายุรู้สึกมั่นคงในที่อยู่อาศัย และเป็นกิจกรรมที่ได้ทำร่วมกับสมาชิกในครอบครัว

ภาระหน้าที่ของผู้สูงอายุในปัจจุบัน งานหลัก ๆ จะเป็นการค้าขายสินค้าให้แก่นักท่องเที่ยว รวมไปถึงงานบ้านเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ไม่ได้ใช้กำลังมาก รายได้ของผู้สูงอายุจึงมาจากการค้าขายและเงินที่ลูกหลานหาได้ และนำไปใช้จ่ายส่วนตัว เช่น การนำไปทำบุญ ชื้อขนมให้ลูกหลาน จ่ายค่าน้ำค่าไฟ ดังนั้นผู้สูงอายุจึงเป็นทั้งผู้ดูแลตนเองและดูแลลูกหลานหรือคนในครอบครัว มีการเข้าร่วมกิจกรรมของชุมชนที่จัดขึ้นตามโอกาส ดังภาพที่ 3, 4, 5 แต่ไม่เกี่ยวข้องกับกระบวนการทางศิลปะ



ภาพที่ 3
กิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้สูงอายุในชุมชน (1)



ภาพที่ 4
กิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้สูงอายุในชุมชน (2)



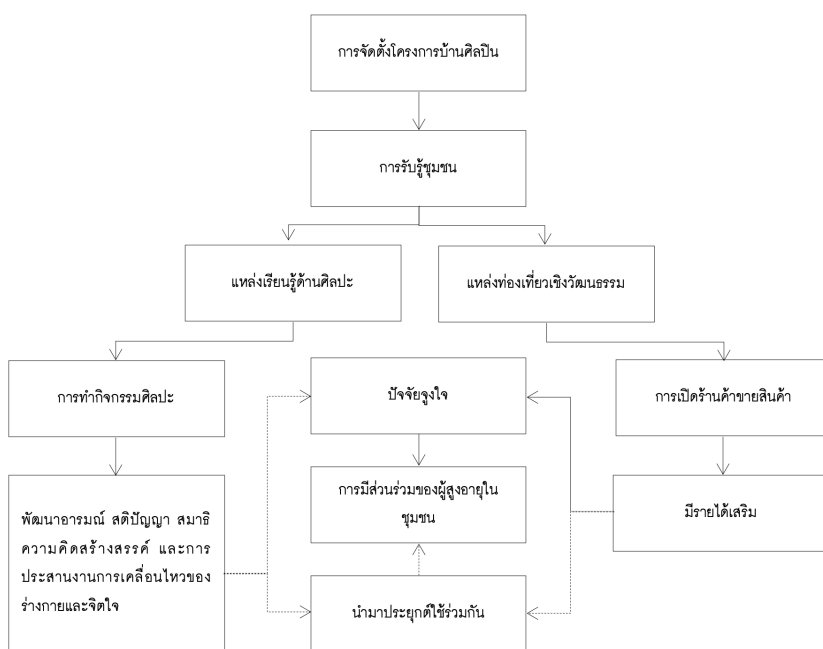
ภาพที่ 5
กิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้สูงอายุในชุมชน (3)

กิจกรรมเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมของชุมชน

จากการสำรวจชุมชนชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน พบว่ามีกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น

1. การแสดงหุ่นละครเล็ก
2. กิจกรรมการทำงานศิลปะต่าง ๆ เช่น การทำสมุดภาพพิมพ์ ระบายสีหน้ากาก ทำของที่ระลึก ฯลฯ
3. นั่งเรือชมวิถีชีวิตริมคลอง
4. ร้านหนังสือปิ่นโต มีหนังสือทั้งเก่าและใหม่วางจำหน่าย
5. บ้าน ศ.จิตรกร ที่แสดงงานศิลปะต่าง ๆ รวมทั้งรับวาดภาพเหมือน
6. ร้านบ้านของเล่น ร้านขายกาแฟ เครื่องดื่มและของเล่นโบราณมากมายในสมัยอดีต รวมทั้งมีของประดับตกแต่งต่าง ๆ
7. พิพิธภัณฑ์คลองบางหลวง เป็นสถานที่เก็บรวบรวมหลักฐานการมีอยู่ของชุมชนมาแต่โบราณ เป็นการเรียนรู้อดีตผ่านสิ่งของดั้งเดิมในชุมชน

ทั้งนี้กิจกรรมต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในชุมชนที่ได้กล่าวไปข้างต้นนั้นอาจเป็นกิจกรรมที่ผู้สูงอายุสามารถเข้าไปมีส่วนร่วมได้น้อย จากข้อมูลการศึกษาบริบทของชุมชน สถานภาพของผู้สูงอายุ กิจกรรมเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมของชุมชน อันมีผลเกี่ยวเนื่องกับบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุ สามารถสรุปเป็นแบบจำลองโครงสร้างการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ ได้ดังแผนภาพที่ 1



แผนภาพที่ 1 แบบจำลองโครงสร้างการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ

จากแผนภาพที่ 1 ผลการวิเคราะห์ตามสมมติฐานย่อยที่มีความสัมพันธ์เชิงสาเหตุของตัวแปรต่าง ๆ ดังนี้ 1) แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปะ และแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเกิดจากการการรับรู้ชุมชนอันเกิดมาจากการจัดตั้งโครงการบ้านศิลปิน 2) การพัฒนาอารมณ์ สติปัญญา สมาธิ ความคิดสร้างสรรค์ และการประสานงานการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจมีผลมาจากการทำกิจกรรมศิลปะ 3) รายได้เสริมมีผลมาจากการเปิดร้านขายสินค้า 4) การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชน มีปัจจัยจูงใจจากรายได้เสริมที่มาจากการเปิดร้านค้าขายสินค้า แต่ไม่มีปัจจัยจูงใจ

ในการพัฒนาอารมณ์ สติปัญญา สมาธิ ความคิดสร้างสรรค์ และการประสานงานการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจมากพอจากการทำกิจกรรมศิลปะ 5) การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชน จะสามารถเกิดขึ้นได้จากการนำกิจกรรมศิลปะมาประยุกต์ให้เป็นรูปธรรม เห็นถึงประโยชน์ ตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุได้ และสามารถสร้างรายได้ให้กับผู้สูงอายุได้

ปัญหาและอุปสรรคที่มีต่อบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ

จากแผนภาพที่ 1 แบบจำลองโครงสร้างการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ จะเห็นได้ว่าผู้สูงอายุในชุมชนขาดปัจจัยจูงใจในการเข้าร่วมทำกิจกรรมศิลปะ ทั้งนี้อาจมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องรายได้ของผู้สูงอายุเป็นหลัก เนื่องจากผู้สูงอายุส่วนใหญ่เป็นคนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในพื้นที่มานานสืบเนื่องต่อกันมาเป็นรุ่น ๆ ผู้สูงอายุอาศัยอยู่กับครอบครัวที่มีอาชีพค้าขาย รับจ้างทั่วไปเป็นหลัก จึงให้ความสำคัญกับการเปิดร้านขายสินค้า เพื่อหารายได้เสริมทำประโยชน์ให้กับลูกหลานมากกว่าเป็นภาระที่ลูกหลานต้องเลี้ยงดู ด้วยเหตุนี้ผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปินจึงมีบทบาทการมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะเป็นส่วนน้อย และโครงการบ้านศิลปินเองยังไม่มีกิจกรรมที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุได้มากนัก

การพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุ

การพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุต้องเป็นสิ่งที่มุ่งเน้นให้ผู้สูงอายุมีความสุขและความพึงพอใจในชีวิต กล่าวได้ว่าการสูงวัยอย่างมีสุขภาวะที่สมบูรณ์ทั้งทางด้านร่างกาย จิตใจ สังคม สติปัญญา ประกอบกันทั้ง 4 ด้าน ในด้านร่างกาย มีร่างกายที่สมบูรณ์แข็งแรงตามวัย มีการออกกำลังกายอย่างสม่ำเสมอ มีการพักผ่อนอย่างเพียงพอ และมีรายได้ที่เพียงพอสำหรับใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวัน ด้านจิตใจ มีความสุขผ่อนคลาย ไม่มีความเครียด มีความพึงพอใจในชีวิตเห็นถึงคุณค่าในตนเองที่มีต่อครอบครัวและชุมชน ด้านสังคมอยู่ร่วมกันด้วยดี มีครอบครัวที่อบอุ่น สามารถเข้าร่วมกิจกรรมต่าง ๆ ของชุมชนร่วมกับผู้อื่นได้ ได้รับการรับนับถือจากคนในชุมชน ด้านสติปัญญา มีโอกาสเข้าถึงแหล่งเรียนรู้ ได้รับข้อมูลข่าวสารที่เหมาะสมสำหรับการพัฒนาทักษะการได้แลกเปลี่ยนความรู้ที่มีการสั่งสมมาผ่านการถ่ายทอดภูมิปัญญา (จริญญา วงษ์พรหม, 2558: 48; ประเวศ วะสี, 2551)

แนวทางการจัดกิจกรรมศิลปะสำหรับผู้สูงอายุศิลปะมีบทบาทสำคัญต่อผู้สูงอายุในด้านการสนับสนุนกระบวนการพัฒนาความสามารถทางความคิดการสร้างความรู้สึกละอารมณ์และการรับรู้การวิเคราะห์ รวมทั้งช่วยให้ผู้สูงอายุเกิดทักษะ ความภาคภูมิใจ ความพึงพอใจ ความมั่นใจในตนเอง ความนับถือตนเอง ความรู้สึกอ่อนโยนและมีสุขภาพจิตที่สมบูรณ์ขึ้น ดังนั้นการเลือกกิจกรรมศิลปะให้เหมาะสมกับผู้สูงอายุจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง กิจกรรมศิลปะที่เลือกมาให้ผู้สูงอายุควรมีลักษณะดังนี้คือ

1. เป็นกิจกรรมที่ให้ประโยชน์แก่ผู้สูงอายุทั้งทางด้านร่างกายจิตใจอารมณ์และสังคม
2. ส่งเสริมให้ผู้สูงอายุมีความรู้สึกสดชื่นกระฉับกระเฉงและสนใจต่อสิ่งรอบตัวมากขึ้น
3. เป็นกิจกรรมที่กระตุ้นหรือท้าทายความสามารถของผู้สูงอายุ
4. เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมให้เกิดการค้นพบตัวเองของผู้สูงอายุ
5. เลือกกิจกรรมที่เหมาะสมกับสภาพร่างกายของผู้สูงอายุ โดยกิจกรรมที่เลือกปฏิบัติจะต้องคำนึงถึงความปลอดภัยของผู้สูงอายุเป็นสำคัญ
6. เลือกกิจกรรมให้มีความเหมาะสมกับผู้สูงอายุ โดยคำนึงถึงเพศวัยและความสนใจ เนื่องจากบางกิจกรรมสามารถปฏิบัติได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่บางกิจกรรมผู้สูงอายุผู้ชายอาจไม่ให้ความสนใจ
7. เลือกกิจกรรมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตวัฒนธรรมประเพณีในแต่ละท้องถิ่น อีกทั้งคำนึงและเคารพในความเชื่อส่วนบุคคลของผู้สูงอายุ

การเลือกกิจกรรมศิลปะและช่วงเวลาขึ้นอยู่กับความสนใจความสมัครใจและความพร้อมของผู้สูงอายุตลอดจนสถานการณ์และบรรยากาศของกลุ่มผู้สูงอายุในขณะนั้น (จารุพรรณ ทรัพย์ปรุง, 2542: 1 - 4)

ทั้งนี้หากมีกระบวนการทางศิลปะที่ถูกประยุกต์ให้เข้ากับบริบท ความสนใจ ความพร้อม และความต้องการของผู้สูงอายุในชุมชนจะเป็นการพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุได้เป็นอย่างดี ด้วยกระบวนการที่ถูกลดทอนขั้นตอนที่ซับซ้อนของกิจกรรมศิลปะ ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่ทำได้ง่ายในท้องถิ่น เป็นทั้งวัสดุธรรมชาติ วัสดุสังเคราะห์ มีราคาถูก ใช้เวลาใช้แรงในการทำกิจกรรมไม่มาก ไม่ต้องนั่งหรือยืนนาน ๆ ได้ใช้ประสบการณ์ อารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด ถ่ายทอดผ่านกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน สามารถแบ่งปันผลผลิตจากสิ่งที่ได้เรียนรู้ การทำด้วย

ตนเองให้กับผู้อื่นได้ เกิดประสบการณ์จากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และสามารถสร้างรายได้จากผลงานที่เกิดจากกระบวนการทางศิลปะ เช่น การวาดภาพลงบนเสื้อนำไปขายสร้างรายได้ที่สูงอายุสามารถทำได้ง่ายดังภาพที่ 6



STEP 1

สอดกระดาษรองวาดเข้าไปในเสื้อ แล้วใช้เทปกาวยึดเสื้อไม่ให้เคลื่อนไหว



STEP 2

สอดแบบลายเส้นเข้าไปในเสื้อ ตามตำแหน่งที่ต้องการ



STEP 3

ใช้ปากกาเคมีวาดตามแบบลายเส้น ข้อควรระวัง ควรใช้มืออีกข้างกดผ้าไว้ด้วยขณะ วาด เนื่องจากผ้าจะขยับตามแรงวาด



STEP 4

หลังจากวาดตามแบบลายเส้น เสร็จแล้ว ให้นำแบบลายเส้นออก และรอให้มันใจว่าหมึกแห้ง



STEP 5

ระบายสีด้วยสีอะครีติก



STEP 6

เมื่อระบายสีเสร็จเรียบร้อยแล้ว รอให้แห้ง



ภาพที่ 6
วาดเสื้อสร้างรายได้

จากการศึกษาเกี่ยวกับบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ : กรณีศึกษาชุมชนริมคลองบางหลวง พบว่า ผู้สูงอายุในชุมชนขาดปัจจัยจูงใจในการเข้าร่วมทำกิจกรรมศิลปะ ทั้งนี้อาจมีความเกี่ยวข้องกับเรื่องรายได้ของผู้สูงอายุเป็นหลัก จึงให้ความสำคัญกับการเปิดร้านขายสินค้า เพื่อหารายได้เสริม เน้นการทำประโยชน์ให้กับลูกหลานแทนที่จะเป็นภาระให้ลูกหลานต้องเลี้ยงดูมากกว่าการร่วมทำกิจกรรมศิลปะที่ให้ผลดีในการพัฒนาอารมณ์ สติปัญญา สมาธิ ความคิดสร้างสรรค์ และการประสานงานการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจ แต่ยังไม่ตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุในเรื่องของรายได้ ด้วยเหตุนี้ผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปินจึงมีบทบาทการมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะเป็นส่วนน้อยและโครงการบ้านศิลปินเองยังไม่มีกิจกรรมที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุได้มากนัก

ทั้งนี้การพัฒนาแนวทางการจัดกิจกรรมศิลปะด้วยกระบวนการที่ถูกลดทอนขั้นตอนที่ซับซ้อนของกิจกรรมศิลปะ ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น เป็นทั้งวัสดุธรรมชาติ วัสดุสังเคราะห์ มีราคาถูก ใช้เวลาใช้แรงในการทำกิจกรรมไม่มาก ไม่ต้องนั่งหรือยืนนาน ๆ ส่งผลให้ผู้สูงอายุสามารถนำกิจกรรมศิลปะดังกล่าวเป็นกิจกรรมที่สามารถทำได้ในช่วงเวลาว่างหลังจากการค้าขายที่เป็นกิจวัตรประจำวันของผู้สูงอายุเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุด ที่ตอบสนองความต้องการของตัวผู้สูงอายุเองที่ต้องการเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน ต้องการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์หรือเกิดความพึงพอใจทุกวิถีทาง ต้องการเข้าร่วมสนุกกับเพื่อนตามปกติ ต้องการแสดงออกในผลสำเร็จของตนเอง ต้องการดูแลทางจิตใจที่ดี ต้องการความสงบทางจิตใจ อีกทั้งยังช่วยทำให้ผู้สูงอายุพัฒนาทั้งทางสุขภาวะที่ดีครบทั้ง 4 มิติ กล่าวคือ ในด้านสุขภาวะทางกาย มีร่างกายที่สมบูรณ์แข็งแรงตามวัย ได้เคลื่อนไหวร่างกายในการค้าขายสิ่งของต่าง ๆ ให้กับนักท่องเที่ยว ถือเป็นการทำกายบริหารไปในตัว ได้อยู่ในชุมชนที่มีสภาพแวดล้อมที่ดี มีความสะอาด มีความปลอดภัย และมีรายได้เพียงพอต่อการยังชีพแม้จะอยู่ในวัยสูงอายุ ในด้านสุขภาวะทางจิตใจ มีจิตใจที่เป็นสุขผ่อนคลาย ไม่เครียด มีความพึงพอใจในชีวิต มีทัศนคติที่ดีแม้จะอยู่ในวัยสูงอายุในด้านสุขภาวะทางสังคม มีความสัมพันธ์ที่ดีกับสมาชิกในครอบครัว ได้รับความเคารพนับถือ และเบิกบานใจที่ได้ทำกิจกรรมในชุมชน มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น และมีจุดยืนในสังคม ในด้านสุขภาวะทางปัญญา เรียนรู้ได้รับข้อมูลข่าวสาร มีโอกาสเข้าถึงแหล่งเรียนรู้ในชุมชน มีแรงจูงใจในการเรียนรู้ มีการส่งมอบปัญหาจากการร่วมทำกิจกรรมที่ชุมชนจัดขึ้น เช่น การวาดภาพสีน้ำการทำเครื่องประดับ การทำ

เปเปอร์มาเช่ และมีการนำไปถ่ายทอดให้กับลูกหลานต่อไป และเรื่องของการสร้างรายได้
เกิดการเห็นคุณค่าและความภาคภูมิใจในตนเองผ่านกระบวนการทางศิลปะ

อภิปรายผลการศึกษา

การศึกษาเกี่ยวกับบทบาทการมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในชุมชนผ่านกระบวนการทางศิลปะ:
กรณีศึกษาชุมชนริมคลองบางหลวง สามารถอภิปรายผลการศึกษาดำเนินการได้ดังนี้

1. ข้อมูลทั่วไปของชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน มีข้อมูลบริบทของชุมชน กิจกรรม
เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมของชุมชน พบว่า ปัจจุบันบริเวณคลองบางหลวง
เป็นที่ตั้งอาคารบ้านเรือน โดยบริเวณที่ติดกับริมน้ำเป็นเรือนแถวไม้ ด้านในชุมชนเป็นบ้าน
คอนกรีตเสริมเหล็ก องค์ประกอบภายในชุมชนมีตรอกตามซอยทางเดินริมน้ำแบ่งเป็น 2 ส่วน
คือขานไม้ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเรือนแถวไม้และทางเดินริมน้ำและแนวบ้านเรือนที่ประกอบด้วย
พื้นที่ของชุมชนวัดคูหาสวรรค์ ชุมชนกำแพงทองพัฒนา ที่ตั้งอยู่บริเวณริมคลองบางหลวงตั้งแต่
คลองบางจากจนถึงวัดคูหาสวรรค์ มีบ้านเรือนรวมทั้งสิ้นประมาณ 285 หลังคาเรือน ประชากร
ราว 2,000 คน และพบกิจกรรมที่สามารถสร้างกระบวนการเรียนรู้อย่างมีส่วนร่วมของชุมชน
อย่างการแสดงหุ่นละครเล็ก กิจกรรมการทำงานศิลปะต่าง ๆ เช่น การทำสมุดภาพพิมพ์
แฟนท์หน้ากาก ทำของที่ระลึก ฯลฯ การนั่งเรือชมวิถีชีวิตริมคลอง ร้านหนังสือ และพิพิธภัณฑ์
คลองบางหลวง

2. ข้อมูลผู้สูงอายุที่อาศัยอยู่ภายในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน พบว่า ส่วนใหญ่
เป็นคนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในพื้นที่มานานสืบเนื่องต่อกันมาเป็นรุ่น ๆ มีความสัมพันธ์กันใน
ลักษณะเครือญาติ เป็นที่รู้จักกันทุกครัวเรือน ผู้สูงอายุอาศัยอยู่กับครอบครัวที่มีสมาชิก 4-6
คน ครอบครัวมีอาชีพค้าขาย รับจ้างทั่วไปและงานหลัก ๆ จะเป็นการค้าขายสินค้าให้แก่
นักท่องเที่ยวรวมถึงงานบ้านที่ไม่ได้ใช้กำลังมากรายได้ของผู้สูงอายุจึงมาจากการค้าขายและ
เงินที่ลูกหลานหาได้

3. การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุภายในชุมชนริมคลองบางหลวงย่านบ้านศิลปิน พบว่า ผู้สูงอายุ
ในชุมชนขาดปัจจัยสนใจในการเข้าร่วมทำกิจกรรมศิลปะ แต่ให้ความสำคัญกับการหารายได้
สำหรับนำไปใช้จ่ายส่วนตัว เช่น การนำไปทำบุญ ชื้อขนมให้ลูกหลาน จ่ายค่าน้ำค่าไฟ ดังนั้น

ผู้สูงอายุจึงเป็นทั้งผู้ดูแลตนเองและดูแลลูกหลานหรือคนในครอบครัว เข้าร่วมกิจกรรมของชุมชนที่จัดขึ้นตามโอกาส โดยมุ่งเน้นการทำประโยชน์ให้กับลูกหลานมากกว่าการร่วมทำกิจกรรมศิลปะที่ให้ผลดีในการพัฒนาอารมณ์ สติปัญญา สมาธิ ความคิดสร้างสรรค์ และการประสานงานการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจ แต่ยังไม่ตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุในเรื่องของรายได้ สอดคล้องกับ ศศิพัฒน์ ยอดเพชร (2534: 24-26) กล่าวว่า ผู้สูงอายุต้องการปัจจัยจำเป็นพื้นฐานเพื่อการดำรงชีวิตเช่นเดียวกับบุคคลทั่วไปต้องการได้รับการยอมรับการดูแลความสุขทางใจ โดยทั่วไปสามารถจัดประเภทของความต้องการของผู้สูงอายุไว้ 3 ประเภทดังนี้ คือ 1) ความต้องการทางกายและจิตใจ (Physical and psychological needs) 2) ความต้องการทางสังคม (Social needs) 3) ความต้องการทางเศรษฐกิจ (Economic needs) สอดคล้องกับ มาลีณี วงษ์สิทธิ์ และ ศิริวรรณ ศิริบุญ (2544: 31) กล่าวถึงปัญหาและความต้องการของผู้สูงอายุที่สำคัญแบ่งเป็นสองประการด้วยกันคือ ปัญหาเศรษฐกิจและปัญหาสุขภาพ แต่เมื่อพิจารณาในรายละเอียดพบว่าความต้องการของผู้สูงอายุไทยประกอบด้วย 1) ความต้องการด้านสุขภาพกาย เช่น ผู้สูงอายุมีปัญหาด้านการมองเห็นปัญหาในการได้ยินปัญหาการเคลื่อนไหวของร่างกาย เป็นต้น จึงเป็นที่มาของความต้องการเหล่านี้ 2) ความต้องการด้านสุขภาพใจ กล่าวคือ ผู้สูงอายุมักรู้สึกเหงา เหนียว และเกิดจากบทบาททางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป เช่น จากคนทำงานมาอยู่เฉย ๆ หรือทำงานลดน้อยลงกว่าเดิม 3) ความต้องการด้านเศรษฐกิจ ผู้สูงอายุส่วนใหญ่ยังคงต้องการมีรายได้ และที่สำคัญค่าใช้จ่ายที่เกี่ยวข้องกับการดูแลสุขภาพและค่ารักษาพยาบาล ดังนั้นผู้สูงอายุจึงมีความต้องการจำเป็นในเชิงเศรษฐกิจและเกี่ยวข้องกับงาน เพื่อหารายได้มาชดเชยกับส่วนที่เคยมีหรือขาดหายไป 4) ความต้องการด้านการศึกษาและฝึกอบรม ผู้สูงอายุส่วนหนึ่งยังต้องการการฝึกอบรมการพัฒนาทักษะเพื่อใช้ดูแลสุขภาพกายสุขภาพจิต รวมถึงทักษะในการประกอบอาชีพเสริมอีกด้วย ทั้งนี้ปัญหาและความต้องการของผู้สูงอายุที่เพิ่มมากขึ้นจากปัญหาเศรษฐกิจและปัญหาสุขภาพ ส่วนหนึ่งมาจากความต้องการที่จะพัฒนาทักษะความสามารถของตนไปพร้อมกับการพัฒนาจิตใจ สอดคล้องกับผลการวิจัยของคานธีชา นูญยาว (2554: 103) เรื่องการออกแบบกิจกรรมศิลปะเพื่อเสริมสร้างการเห็นคุณค่าในตนเองของผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัยในผู้สูงอายุที่พักอาศัยอยู่ที่ศูนย์พัฒนาการจัดสวัสดิการผู้สูงอายุบ้านบางแค ที่สรุปได้ว่า ผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัยมีการเห็นคุณค่าในตนเองเพิ่มมากขึ้นจากเดิม แสดงว่ากิจกรรมศิลปะสามารถเสริมสร้างการเห็นคุณค่าในตนเองของผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัยแต่ค่าเฉลี่ยการเห็นคุณค่าในตนเองของผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัยมีความแตกต่างกันในแต่ละช่วงวัยขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายด้าน เพราะกิจกรรมแบบเดียวกันอาจใช้ไม่ได้ผลกับผู้สูงอายุกลุ่มอื่น ผู้จัดกิจกรรมจึงควรดูพื้นฐานความสามารถเดิมของกลุ่มผู้สูงอายุ รวมถึงด้านจิตใจและสมรรถภาพของผู้สูง

อายุแต่ละบุคคล เพื่อผู้สูงอายุจะได้รับรู้ความสามารถของตนเองและเกิดการเห็นคุณค่าในตนเองเพิ่มขึ้น และสอดคล้องกับ นฤมล อินทหมีน (2556: 751-763) ที่ได้ศึกษาการใช้ศิลปะบำบัดในการรักษาผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้า ซึ่งศิลปะบำบัดเป็นรูปแบบหนึ่งของการทำจิตบำบัด ที่ใช้ศิลปะเป็นสื่อในการแสดงออกของอารมณ์ ความรู้สึก ความขัดแย้ง และความต้องการที่ซ่อนอยู่ในจิตใจ ซึ่งจะเป็นประโยชน์ในการเข้าใจตนเองของผู้สูงอายุผ่านการทำศิลปะบำบัด โดยศิลปะที่นำมาเป็นสื่อในการบำบัดรักษา ผู้สูงอายุควรมีขั้นตอนที่ไม่ซับซ้อน และเหมาะสมกับความสามารถ ประสบการณ์ของผู้สูงอายุ การใช้ศิลปะบำบัดช่วยเพิ่มการเห็นคุณค่าในตนเอง ลดความวิตกกังวลและภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุได้

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษากิจการกรมศิลปะในบริบทของชุมชนต่อในระดับที่สูงขึ้น เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการสร้างแนวทางการจัดกิจกรรมศิลปะในชุมชนสำหรับผู้สูงอายุ เพื่อให้ผู้สูงอายุมีบทบาทการมีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะมากขึ้น
2. ควรมีการศึกษาแนวทางการจัดกิจกรรมศิลปะที่ส่งเสริมทักษะในการประกอบอาชีพ ความเข้าใจที่นำไปสู่การนำศิลปะไปประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ เช่น รายได้เสริมจากการวาดภาพลงบนเสื้อนำไปขายสร้างรายได้ให้ผู้สูงอายุสามารถทำได้ง่าย ใช้วัสดุอุปกรณ์ที่ทำได้ง่ายในท้องถิ่น เป็นทั้งวัสดุธรรมชาติ วัสดุสังเคราะห์ มีราคาถูก ใช้เวลาใช้แรงในการทำกิจกรรมไม่มาก ไม่ต้องนั่งหรือยืนนาน ๆ เป็นต้น
3. ควรมีการพัฒนากิจกรรมศิลปะสำหรับผู้สูงอายุเพื่อใช้เป็นแนวทางต้นแบบในการส่งเสริมผู้สูงอายุในชุมชนให้มีส่วนร่วมผ่านกระบวนการทางศิลปะ และเผยแพร่ออกสู่ชุมชนอื่น ๆ

- กุลยา ตันติผลาชีวะ. (2525) การพยาบาลผู้สูงอายุ. กรุงเทพฯ: เจริญผล.
- คานธีชา บุญยาว. (2554). "การออกแบบกิจกรรมศิลปะเพื่อเสริมสร้างการเห็นคุณค่าในตนเองของผู้สูงอายุในแต่ละช่วงวัย." วิทยานิพนธ์ครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาศิลปะ ดนตรี นาฏศิลป์ศึกษา สาขาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จรัญญา วงษ์พรหม. (2558) "การมีส่วนร่วมของชุมชนเพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้สูงอายุ." Veridian E-Journal มหาวิทยาลัยศิลปากร 8, 3 (กันยายน-ธันวาคม): 41-54.
- จารุพรรณ ททรัพย์ปรุง. (2542). จิตกรรมกับผู้สูงอายุ. กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา.
- ชุมพล อักพันธานนท์. (2563). ผู้ก่อตั้งบ้านศิลปิน. สัมภาษณ์, 14 มีนาคม.
- ทิพวรรณ แสงปาก. (2563). บุคคลในชุมชนริมคลองหลวง. สัมภาษณ์ 22 มีนาคม.
- ธัญชนก อสุณี ณ อยุธยา. (2563). บุคคลในชุมชนริมคลองหลวง. สัมภาษณ์ 22 มีนาคม.
- ธำมภ์ ภูมิรัช. (2557). "แนวทางการจัดการแหล่งเรียนรู้ย่านบ้านศิลปินและพื้นที่เกี่ยวเนื่องชุมชนคลองบางหลวง เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร." ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- นฤมล อินทเหม็น. (2013) "ผลของศิลปะบำบัดต่อการลดภาวะซึมเศร้าในผู้สูงอายุที่มีภาวะซึมเศร้าระดับน้อยถึงปานกลาง." เวชศาสตร์ร่วมสมัย Chula Med 57, 6 (พฤศจิกายน-ธันวาคม): 751-763.
- นิภา จวนโสม. (2550). การมีส่วนร่วมของผู้สูงอายุในการบริหารศูนย์เอนกประสงค์สำหรับผู้สูงอายุในชุมชน. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต คณะสังคมสงเคราะห์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ประเวศ วะสี. (2551). "สุขภาวะที่สมบูรณ์ สุขภาวะ $4 \times 4 = 16$." หมอชาวบ้าน. 351 (กรกฎาคม)
- พัชรินภรณ์ โยธาทักดี และชัยสิทธิ์ ด้านกิตติกุลม. (2562). "การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการส่งเสริมการท่องเที่ยวท้องถิ่นกับการปรับปรุงสภาพทางกายภาพ ของชุมชนริมคลองบางหลวง กรุงเทพมหานคร." การประชุมวิชาการและนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 10 "Global Goals, Local Actions: Looking Back and Moving Forward".
- มาลินี วงษ์สิทธิ์ และศิริวรรณ ศิริบุญม. (2544). ประชาสังคมกับการเกื้อหนุนผู้สูงอายุ. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยประชากรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เยาวนา กิริตสิทธิกุลม. (2563). บุคคลในชุมชนริมคลองหลวงที่มีสมาชิกครอบครัวสูงอายุ. สัมภาษณ์ 22 มีนาคม.

วรรณข ประทุมวัน. (2563). ผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองบางหลวง. สัมภาษณ์, 22 มีนาคม.
 วาทีนี บุญชะลิกษ์ และยุพิน วรสิริอมร. (2539). "ผู้สูงอายุในประเทศไทย." อ้างถึงใน กุศล
 สุนทรธาดา, บรรณาธิการ. จุดเปลี่ยนนโยบายประชากรประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร:
 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
 วาสนา เฉลิมวงศ์. (2563). บุคคลในชุมชนริมคลองหลวงที่มีสมาชิกครอบครัวเป็นผู้สูงอายุ.
 สัมภาษณ์ 17 มีนาคม.
 วิรัตน์ ธรรมสริต. (2563). ผู้สูงอายุในชุมชนริมคลองหลวง. สัมภาษณ์ 17 มีนาคม.
 ศศิพัฒน์ ยอดเพชร. (2534). แนวทางการจัดบริการสวัสดิการสำหรับผู้สูงอายุ. กรุงเทพฯ:
 สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
 เศรษฐภูมิ เกชาวี และคณะ. (2562). "รูปแบบการเสริมสร้างสัมพันธภาพของผู้สูงอายุ ใน
 ชุมชนประชาชนเวศน์ 2 ระยะ 3 ริมคลองประปา อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี." วารสาร
 วิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร. 10, 1 (มกราคม-มิถุนายน): 90-108
 สมชาย พึ่งศิลป์. (2563). ประธานชุมชนกำแพงทองพัฒนา. สัมภาษณ์, 30 มีนาคม.
 สายอักษร รักคง. (2563). "การเฝ้าระวังสภาวะทางจิตด้วยศิลปะบำบัด." วารสารศิลป์ พีระ
 ศรี 7, 2 (มีนาคม): 65-84
 อาทิตย์ วงศ์สมบูรณ์. (2563). ผู้ดูแลบ้านศิลปินคลองบางหลวง. สัมภาษณ์, 14 มีนาคม.

บรรณานุกรมภาพ

ภาพที่ 1-6 กิตติ์นิธิ เกตุแก้ว, 2563.

คำล่ำ มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่ /2563

เรื่อง แต่งตั้งที่ปรึกษากองบรรณาธิการและกรรมการดำเนินงานฝ่ายต่าง ๆ ตามโครงการ
“วารสารศิลป์ พีระศรี” คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

เพื่อให้การดำเนินการจัดทำโครงการ “วารสารศิลป์ พีระศรี” คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย จึงแต่งตั้งคณะกรรมการผู้อำนวยการกองบรรณาธิการ
วารสาร และคณะกรรมการฝ่ายต่าง ๆ ประกอบด้วยผู้มีตำแหน่งและรายนามดังต่อไปนี้

คณะกรรมการผู้อำนวยการ

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. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์	เลขานุการ
15. นายปฏิพัทธ์ พรหมนัส	ผู้ช่วยเลขานุการ
16. นางสาววรรัตน์ วันดี	ผู้ช่วยเลขานุการ

หน้าที่ความรับผิดชอบ ให้คำปรึกษาและคำแนะนำแก่กองบรรณาธิการและบริหารจัดการวารสารให้ดำเนิน
ไปด้วยความเรียบร้อย และบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้

คณะกองบรรณาธิการวารสาร

1. รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์	บรรณาธิการ
2. ดร.เตยงาม คุปตะบุตร	กองบรรณาธิการ
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปิวิณา สุธีราษฎร์	กองบรรณาธิการ
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ เทียวประเสริฐ	กองบรรณาธิการ
5. รองศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน)
6. ดร.พิยะรัตน์ นันทะ	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
7. รองศาสตราจารย์พิศประไพ สารศาลิน	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
8. รองศาสตราจารย์ ดร.วรลักษณ์ บุญยสุรัตน์	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
9. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรเสริญ มลิณทสุนทร	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
10. รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
11. Professor Katsuki Yokoyama	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
12. Professor Kuniko Satake	กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)

13. Associate Professor Dr.Jirayu Pongvarut กองบรรณาธิการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
 หน้าที่ความรับผิดชอบ ในการควบคุมและพัฒนาคุณภาพวารสารให้ได้มาตรฐานและมีคุณภาพและให้
 คำปรึกษาและคำแนะนำ แก่คณะกรรมการดำเนินการจัดทำวารสารเพื่อให้การจัดทำวารสารแต่ละฉบับ
 ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยและบรรลุวัตถุประสงค์ตามที่ตั้งไว้

คณะกรรมการฝ่ายจัดหาทุน

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

หน้าที่ความรับผิดชอบ ในการช่วยจัดหาทุนและแหล่งทุนเพื่อให้การดำเนินการจัดทำโครงการ "วารสาร
 ศิลป์ พีระศรี"

คณะกรรมการฝ่ายประเมินผล

- | | |
|------------------------------------|----------------------------|
| 1. อาจารย์ ดร.สุธา ลีนะวัต | ประธานกรรมการ |
| 2. อาจารย์ทรงไทย บัวชุม | กรรมการ |
| 3. อาจารย์ ดร.ปรมพร ศิริกุลขยานนท์ | กรรมการ |
| 4. อาจารย์พงษ์พันธ์ จันทนภูมิรัฐ | กรรมการ |
| 5. อาจารย์ลลิตา เพ็ญเจริญ | กรรมการ |
| 6. นางสาวฉัตรระพี แยมเกษร | กรรมการและเลขานุการ |
| 7. นางจินตภาณี เอี่ยมท่า | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ จัดทำแบบประเมินผล สรุปผลการประเมิน จัดส่งและเก็บเอกสารประเมินผล จัด
 ทำรายงานประเมินผลโครงการฯ ปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย

คณะกรรมการฝ่ายการเงิน

- | | |
|--------------------------|----------------------------|
| 1. รองคณบดีฝ่ายบริหาร | ประธานกรรมการ |
| 2. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์ | กรรมการและเลขานุการ |
| 3. นางจันทร์เพ็ญ ศรีช่วย | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |
| 4. นายประเสริฐ อานนท์ | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |
| 5. นายอนันต์ ใจทัน | กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ |

หน้าที่ความรับผิดชอบ ประสานงานในเรื่องการเบิกจ่ายค่าใช้จ่าย การให้ข้อเสนอแนะให้คำปรึกษาในเรื่อง
 การเบิกจ่ายเงินงบประมาณด้านต่าง ๆ ติดตามและรวบรวมใบสำคัญรับเงินจัดทำสรุปค่าใช้จ่ายตลอด
 โครงการฯ และปฏิบัติหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย

คณะกรรมการฝ่ายเลขานุการฯ

- | | |
|--------------------------|---------------|
| 1. นางสาวอัจฉรา ยมะคุปต์ | ประธานกรรมการ |
| 2. นางจันทร์เพ็ญ ศรีช่วย | กรรมการ |
| 3. นายประเสริฐ อานนท์ | กรรมการ |
| 4. นายอนันต์ ใจทัน | กรรมการ |
| 5. นายอุเทน ศรีกรด | กรรมการ |

6.	นายปฏิพัตร พรหมนัส	กรรมการ
7.	นางเยาวพา แจะจันทร์	กรรมการ
8.	นางณิชาภัทร แจะจันทร์	กรรมการ
9.	นายสุไลมาน มะมา	กรรมการ
10.	นายธนาภัทร แก้ววิไล	กรรมการ
11.	นางพิมพ์พญา สมมาก	กรรมการ
12.	นางอารยา เลิศกิจอนันต์	กรรมการ
13.	นายสุชาติ เจริญทิพย์	กรรมการ
14.	นางสาวจัตตระพี แยมเกษร	กรรมการ
15.	นางสาวมลฤดี ประชุม	กรรมการ
16.	นางสาวเกวลิ แฝงต่าย	กรรมการ
17.	นางจินต์ภาณี เอี่ยมท่า	กรรมการ
18.	นางสาวมณฑนา ศรีเทพ	กรรมการ
19.	นางมนรศ เตชะประทีป	กรรมการ
20.	นายรัชภูมิ ทรงสำราญ	กรรมการ
21.	นางสาววรัรัตน์ วันดี	กรรมการและเลขานุการ
22.	นางสาวจรัรัตน์ คนทน	กรรมการและและผู้ช่วยเลขานุการ

หน้าที่ความรับผิดชอบ ประสานงานกับคณะกรรมการฝ่ายต่าง ๆ ในการจัดทำโครงการฯ ติดต่อประสานงานกับหน่วยงานภายในและภายนอก ปฏิบัติงานตามที่ได้รับมอบหมาย

ทั้งนี้ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป
 ล้ง ณ วันที่ มีนาคม พ.ศ. 2563

(อาจารย์ปัญญาพล เหล่าพูนพัฒน์)
 ผู้รักษาการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยศิลปากร

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิประเมินบทความ

ศาสตราจารย์พงศ์เดช ไชยคุตร
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์กันจนา คำโสภี
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

รองศาสตราจารย์ปิติวรรณ สมไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

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

ศาสตราจารย์ ญาณวิทย์ ภูญแจทอง
คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร.พงศ์ศิริ คิตติ

อาจารย์ประจำ คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิมลมาลย์ ชันชะวนะ

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณี มีมาก

อาจารย์ประจำ สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ดร.วิญญู มุกดาภิณี

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ โชนา พูลทองดีวัฒนา

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.นพเกล้า ศรีมาตย์กุล

อาจารย์ประจำ คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ดร.วิทยา หอทรัพย์
อาจารย์ประจำ หลักสูตรเทคโนโลยีมีัลติมีเดียแอนิเมชันและเกม
สำนักวิชาสารสนเทศศาสตร์มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์

ดร.ประจักษ์ สุพันธุ์
อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ดร.พงศ์ศิริ คิดดี
อาจารย์ประจำ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์ลิขิกร มาแก้ว
อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล ล้านนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์วัสนวล วลีษฐกัมพล
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดร.อนุโรจน์ จันทร์โพธิ์ศรี
ศิลปินอิสระ

ดร.วัชรพร อยู่ดี
อาจารย์พิเศษ หลักสูตรศิลปปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีรนนท์ ดำรงสกุล
นักวิชาการวัฒนธรรม สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มณี มีมาก
อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาณุพงษ์ เลาสสม
อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ลลิตธร เพ็ญเจริญ
อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ปวีณา สุธีรางกูร

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์

อาจารย์ประจำ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยลักษณ์ เบญจดล

อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

ดร. อรอนงค์ กลิ่นศิริ

อาจารย์ประจำ คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์ ปิติวรรณน์ สมไทย

อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยบูรพา

JOURNAL OF FINE ARTS

วารสารศิลป์ พีระศรี (SILPA BHIRASRI Journal of Fine Arts) เป็นวารสารวิชาการ กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ (มกราคมถึงมิถุนายน และ กรกฎาคมถึงธันวาคม) ควบคุมคุณภาพบทความโดยการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิ(Peer-review) มีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ สรุปรงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

วัตถุประสงค์

เพื่อเผยแพร่ผลงานทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ สรุปรงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

เกณฑ์การส่งบทความ

1. กำหนดออก

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ ทุก ๆ 6 เดือน (มกราคมถึงมิถุนายน และ กรกฎาคมถึงธันวาคม)

2. การพิจารณาบทความ

2.1 ผลงานที่รับพิจารณาลงพิมพ์เป็นงานวิชาการด้านทัศนศิลป์ทุกสาขา การออกแบบ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีศิลปะ วัฒนธรรม และมนุษยศาสตร์ ในลักษณะบทความวิชาการ สรุปรงานวิจัย บทวิจารณ์หนังสือ งานแปลบทความวิชาการ หรือผลงานรูปแบบอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2.2 ผลงานจะต้องแสดงคุณค่าทางวิชาการ มีความสมบูรณ์ชัดเจน ถูกต้องตลอดจนมีการอ้างอิงและมีบรรณานุกรมที่ถูกต้อง ผลงานต้องปราศจากการคัดลอกวรรณกรรม รวมไปถึงหลีกเลี่ยงการละเมิดจริยธรรมการวิจัย

2.3 หากมีการทบทวนวรรณกรรม หรือหากมีประเด็นทางวิชาการที่มีความเกี่ยวข้องกับเนื้อหาในบทความของวารสารศิลป์พีระศรีฉบับย้อนหลังควรอ้างอิงบทความเหล่านั้นด้วย

2.4 ผลงานต้องไม่ถูกตีพิมพ์หรือเผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน ยกเว้นเป็นผลงานที่แปลมาจากภาษา

อื่น ๆ

- 2.5 การพิจารณากลับกรองและประเมินคุณภาพแต่ละบทความจะผ่านดุลยพินิจของผู้ทรงคุณวุฒิ 2 ท่าน ซึ่งใช้ระบบการประเมินบทความแบบสองทาง (Double-Blind Review) กล่าวคือ จะไม่เปิดเผยชื่อของผู้ทรงคุณวุฒิให้ผู้สมัครทราบ และไม่เปิดเผยชื่อผู้สมัครให้ผู้ทรงคุณวุฒิทราบ
- 2.6 รูปแบบของบทความขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของกองบรรณาธิการ
- 2.7 เนื้อหาของผลงาน ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้ประเมิน โดยพิจารณาจากความถูกต้องด้านการใช้ภาษา การนำเสนอเนื้อหาวิชาการ

ข้อเสนอแนะสำหรับผู้เขียน

บทความ

1. เนื้อหาของบทความใช้โปรแกรม Microsoft Word for Windowsหรือซอฟต์แวร์สำหรับการพิมพ์เอกสารอื่นที่ใกล้เคียงกัน
2. บทความควรมีความยาวระหว่าง 5-20 หน้ากระดาษ A4 (ไม่รวมภาพประกอบ) พิมพ์หน้าเดียวแบบ 1 คอลัมน์ ใช้รูปแบบฟอนต์ภาษาไทย และภาษาอังกฤษเป็น TH Sarabun PSK ขนาด 16 พอยต์หรือตัวอักษรอื่นที่มีขนาดใกล้เคียงกัน
3. บทคัดย่อภาษาไทย และบทคัดย่อภาษาอังกฤษ (Abstract) จำนวนอย่างละ 1 ย่อหน้าโดยภาษาไทยมีความยาวประมาณครึ่งหน้ากระดาษ A4 และภาษาอังกฤษมีความยาวประมาณ 250 คำ
4. ระบุคำสำคัญต่อท้าย (Keywords,Tags) จำนวนไม่เกิน 5 คำ
5. ในส่วนบทนำ ใส่ชื่อ - นามสกุล ของผู้เขียนบทความ หรือผู้เขียนร่วม หากมีตำแหน่งทางวิชาการให้ใส่ในเชิงอรรถท้ายหน้า
6. รูปแบบของการอ้างอิงให้ใช้แบบนามปี

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**

การส่งบทความ

การส่งบทความผ่านระบบการจัดการวารสารออนไลน์ Thai Journals Online (ThaiJO)

ขั้นตอนการดำเนินงาน

1. ผู้เขียนส่งบทความพร้อมทั้งบทคัดย่อเสนอต่อกองบรรณาธิการ เพื่อรับการพิจารณาเบื้องต้น (1 เดือน)
2. กองบรรณาธิการส่งบทความให้ผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อพิจารณา (2 เดือน)
3. กองบรรณาธิการ พิจารณาผลการประเมินบทความจากผู้ทรงคุณวุฒิ พร้อมออกแบบตอบรับการตีพิมพ์ให้ผู้เขียน (1 เดือน)
4. ผู้เขียนจะต้องแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้แสดงความเห็นและข้อเสนอแนะ และส่งกลับมาให้กองบรรณาธิการพิจารณา (1 เดือน)
5. กองบรรณาธิการดำเนินการในขั้นตอนการตีพิมพ์วารสาร แต่หากมีข้อแก้ไขของกองบรรณาธิการจะติดต่อ

ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการแก้ไขจนกว่าจะสมบูรณ์ (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/psgjournaloffinearts/>

E-Mail psgjournaloffinearts@gmail.com

แบบเสนอขอส่งบทความเพื่อรับการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ 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

ชื่อบทความ (ภาษาไทย)

.....

.....

.....

ชื่อบทความ (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

☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ร่วมงานตามที่ระบุในบทความจริงและเป็น

ผลงานที่ไม่เคยตีพิมพ์ลงในวารสารใดมาก่อน ตลอดจนจะไม่นำส่งเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่นอีกนับจากวันที่ข้าพเจ้าได้ส่งบทความฉบับนี้มายังกองบรรณาธิการวารสาร

ลงชื่อ

(.....)

ผู้เขียน