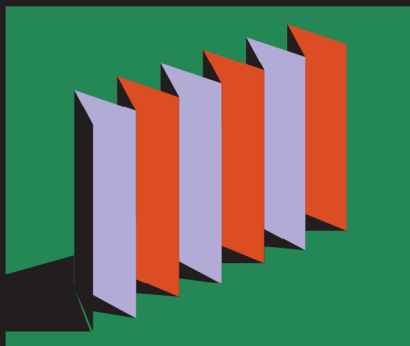
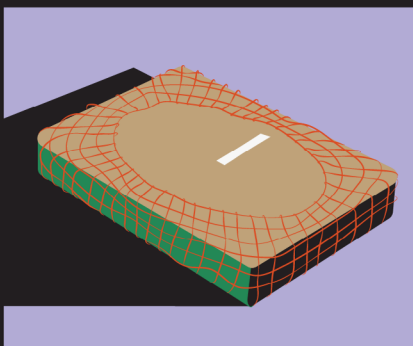
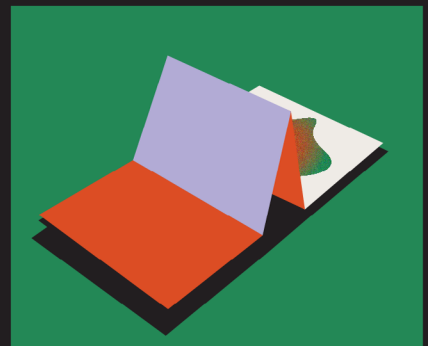
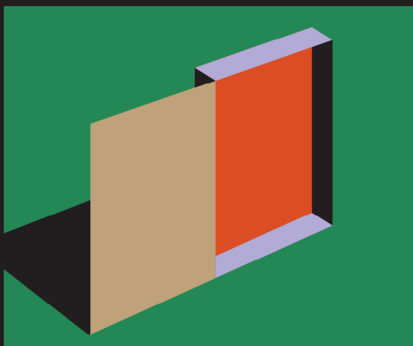
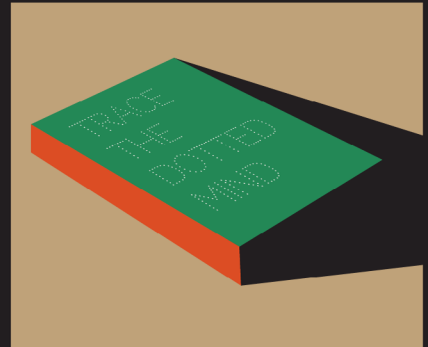
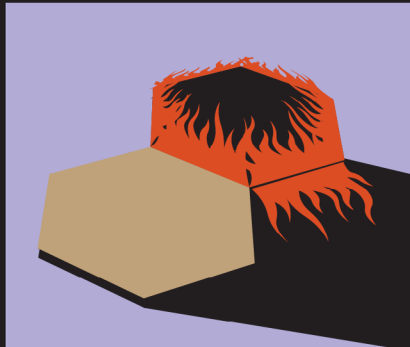
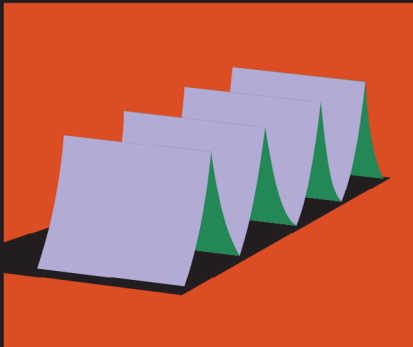


Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



VOLUME 11 ISSUE 1
JANUARY - JUNE 2023
ISSN(Online): 2697 - 6293

วารสารศิลป์ พีระศรี

ปีที่ 11 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2566

Vol. 11 No. 1, January - June 2023

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University

ISSN (Online): 2697-6293

ออกแบบและจัดหน้า:

เจมมิกา สินธवालัย

Layout & Design:

Gemmica Sinthawalai

ติดต่อ:

วารสารศิลป์ พีระศรี

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ

31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง

เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200

โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991

Email: warasansilpabhirasri@gmail.com

Website: <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index>



กองบรรณาธิการ

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ญาณวิทย์ กุญแจทอง

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ เพ็ญประเสริฐ

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อธิวัชรพจน์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปวีณา สุธีรางกูร

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

อาจารย์ ดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์สรณรงค์ สิงห์เสนี

คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์พิศประไพ สาระศาลิน

วิทยาลัยการออกแบบ มหาวิทยาลัยรังสิต

ศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์	คณะสถาปัตยกรรมศิลปะและการออกแบบ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยะรัตน์ นันทะ	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศรี	คณะสถาปัตยกรรมศิลปะและการออกแบบ
อาจารย์ ดร.ประสิทธิ์ วิชาเยะ	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง
อาจารย์ ดร.วุฒินท์ ชาญสตะบุตร	คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อาจารย์ ดร.วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร	คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์
	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
	นักวิชาการอิสระ

กองจัดการวารสาร

นางสาววรัรัตน์ วันดี	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
นางอารยา เลิศกิจจอนันต์	และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายอนันท์ ใจทัน	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
นายธณินทร ดวงสินธ์	และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
	และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Editors

Advising

Emeritus Professor Preecha Thaothong	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Yanawit Kunchaethong	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Editor-in-Chief

Assistant Professor Pichate Kiewprasirt	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
---	---

Editorial Board

Professor Chaiyosh Isavorapant, Ph.D .	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Toeingam Guptabutra, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Assistant Professor Paweena Suteerangkul	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Trinnapat Chaisitthisak, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Associate Professor Sannarong Singhaseni	Faculty of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute
Associate Professor Pisrapai Sarasalin	College of Design, Rangsit University

Professor Ariya Kittichareonwiwat	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assistant Professor Piyarat Nanta	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assistant Professor Metta Suwanasorn, Ph.D.	Faculty of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute
Prasit Vichaya, Ph.D.	Faculty of Fine-Applied Arts and Cultural Science, Mahasarakham University
Wuttin Chansataboot, Ph.D.	Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University
Wijit Apichatkriengkrai, Ph.D.	Independent Scholar

Management Division

Vareerat Wandee	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Araya Lertkitanan	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Anan Jaitan	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Thorarin Duangsin	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 11 ฉบับที่ 1 เป็นฉบับเริ่มต้นในการก้าวสู่ทศวรรษที่ 2 ของการเผยแพร่บทความทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ โดยการสนับสนุนจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วารสารมีความมุ่งมั่นอย่างต่อเนื่องในการพัฒนาคุณภาพทั้งด้านเนื้อหาและการดำเนินงาน เพื่อร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างแหล่งทรัพยากรการเรียนรู้ แลกเปลี่ยน และพัฒนาวิชาการด้านทัศนศิลป์ บทความที่เผยแพร่ในฉบับนี้ยังคงมีเนื้อหาที่หลากหลายและน่าสนใจ โดยสามารถจัดกลุ่มประเภทเนื้อหาใหญ่ๆ ได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

1.งานทดลองทางศิลปะที่สามารถนำไปสู่เศรษฐกิจสร้างสรรค์ ได้แก่ บทความของณัฐธิดา ภู่อิบ ที่ศึกษาทดลองค้นหาการย้อมผ้าจากมอร์แดนธรรมชาติ ด้วยเทคนิค Eco-printing และบทความของชัยณรงค์ อริยะประเสริฐ และวัฒนพันธุ์ คุรุทะเสน นำเสนอการค้นหาวិธีการสร้างแหล่งท่องเที่ยวในจังหวัดชัยนาท โดยใช้ผลงานศิลปะรูปแบบต่างๆ เป็นเครื่องมือสำรวจความต้องการของคนในชุมชน และสร้างกระบวนการมีส่วนร่วม

2.การทำความเข้าใจพัฒนาการและการสื่อความหมายในงานศิลปะ ได้แก่ บทความของปวีณา สุธีราษฎร์ ศึกษาและจำแนกสัญลักษณ์ที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมวานีทส์ ของศิลปินชาวดัตช์ในศตวรรษที่ 17 โดยชวนทำความเข้าใจความหมายในสัญลักษณ์ที่สะท้อนกลับไปกลับมาระหว่างเรื่องราวโลกกับศรัทธาทางศาสนา และบทความของปรมา เหล่าปิยะสกุล อภิปรายความเป็นมาของหนังสือศิลปะที่พัฒนาควบคู่กับเทคโนโลยีการผลิต และชวนทำความเข้าใจเนื้อหาของหนังสือ ด้วยการอ่านข้อความ ภาพ และผ่านรูปทรงของหนังสือ

3.งานจิตรกรรมไทยฝาผนัง ได้แก่ บทความของชุมพล พรหมจันทร์ เปิดประเด็นในการวิเคราะห์มิติและเวลาในงานจิตรกรรมฝาผนัง โดยใช้ภาพในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวรารามเป็นตัวอย่าง และบทความของสุชาดา โรจนานุกร และคณะ ใช้การบูรณาการความรู้ทั้งทางด้านศิลปะ ประวัติศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยี เพื่อสำรวจภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อน และวางแผนในการอนุรักษ์

วารสารศิลป์ พีระศรี มีความยินดีรับบทความด้านทัศนศิลป์ และประเด็นอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะทุกประเภท และขอขอบคุณทุกท่านทั้งผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้อ่านที่ยังให้ความสนใจในวารสารของเราเสมอมา

บรรณาธิการ
วารสารศิลป์ พีระศรี

สารบัญ / Table of Content

**การศึกษาความแตกต่างของการติดสีสำหรับพืชแต่ละชนิด
ผ่านการทดลองมอร์แดนต์ธรรมชาติด้วยเทคนิค
Eco-printing** 1 - 18

ณัฐธิดา ภูจีบ

**The Study of Differences in Color Adhesion of
Plants: Natural Mordant Experiments with the
Eco-Printing Technique**

Nuttida Pujeeb

สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัส 19 - 54

ปวีณา สุธีรางกูร

The Symbolism in Vanitas Paintings

Paweena Suteerangkul

หนังสือศิลปิน : ศิลปะในรูปแบบหนังสือ 55 - 96

ปรมา เหล่าปิยะสกุล

Artist's book : Art in book form

Porrama Laopiyasakul

สารบัญ / Table of Content

การวิเคราะห์กิจกรรมศิลปะและการออกแบบเพื่อสร้างแหล่ง ท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ในงานสวัสดิชัยนาท

97 - 118

ชัยณรงค์ อริยะประเสริฐ, วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน

An Analysis of Art and Design Activities to Create a Modern Rural Attraction at the Sawasdee Chainat Fair

Chainarong Ariyaprasert, Watanaphun Kruthasean

พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาพระที่นั่ง พุทธไสวรรย์ และพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

119 - 148

ชุมพล พรหมจรรย์, ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์

Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Phra Thinang Putthaisawan and the Ordination Hall of Wat Suthatthepwararam

การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดตำมอนเพื่อการวางแผน อนุรักษ์

149 - 196

สุชาตา โรจนบุตตร, ภูเดช แสนสา, สันธาน เวียงสีมา, สิตางค์ จุลชาติ,
ภาณุพงษ์ เลหาสม, กวิสรา ขวัญสง่า, ญาณิสา ทองฉาย,
รวีสวัสดิ์ วลีษฐกำพล, ณัฐวรรณ วรวรรโณทัย, ชัยยศ อิชฎิวรพันธุ์,
นคร พงษ์น้อย

A Preliminary Study of the Mural Paintings of Wat Ta Mon for Conservation Planning

Suchata Rotjanabutr, Phooodeit Saensa, Suntan Viensima,
Sitang Chulajata, Phanuphong Laohasom, Gawisara Khwansanga,
Yanisa Thongchay, Rawatsawat Vasitthakampol,
Nattawan Worrawannotai Chaiyosh Isavorapant, Nakorn Pongnoi

01

การศึกษาความแตกต่างของ การติดสีสำหรับพืชแต่ละชนิด ผ่านการทดลองมอร์แดนท์ ธรรมชาติด้วยเทคนิค Eco-printing¹

ณัฐริดา ภู่อิบ²

รับบทความ: 23 พฤศจิกายน 2565 / แก้ไข: 15 มีนาคม 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 20 มีนาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.1>

¹ โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนโครงการวิจัยของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ 2563

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ e-mail: nuttidap36@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งในการวิจัยเรื่องการศึกษาสีย้อมจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการการสร้างสรรค์พัฒนาผลงานและประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ และเพื่อทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชพรรณที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน จากการศึกษาพบว่า กระบวนการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานเกิดจากการเลือกใช้พืชพรรณธรรมชาติที่มีลักษณะของใบหรือรูปทรงที่แตกต่างก็นำมาสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลักและสามารถหาได้ในภูมิลำเนาหรือท้องถิ่นของชุมชนนั้น ๆ ซึ่งประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาตินอกเหนือจากการที่สามารถหาได้วัสดุได้ง่ายต่อการสร้างสรรค์ยังลดต้นทุนในการผลิต ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์ได้นำมอร์แดนต์เข้ามาช่วยให้การติดสีของพืชพรรณมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งประโยชน์ของมอร์แดนต์หรือสารช่วยย้อมสีนี้มีหน้าที่ทำให้ใยผ้าซึมซับสีจากพืชพรรณได้เป็นอย่างดีและให้สีที่แตกต่างกัน สร้างความหลากหลายของผลงานได้ และในการทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing ควรคำนึงถึงขั้นตอนในการทำประกอบไปด้วย 4 ขั้นตอน คือ 1) การเตรียมมอร์แดนต์ที่ต้องให้ความสำคัญในเรื่องน้ำส้มหมัก น้ำหมักสับปะรดที่ให้กรดอะซิติก น้ำด่างซีเถ้าจากพืชเป็นตัวช่วยในการเปลี่ยนกรดอะซิติกให้เป็นเพอร์สอะซิเตต และเกลือที่ให้สีที่เข้มขึ้นในการย้อม 2) การเตรียมผ้าควรใช้ผ้าที่เป็นเส้นใยจากธรรมชาติเพราะ จะส่งผลต่อการติดสีและลดลายชัดเจนขึ้น ซึ่งการแช่ผ้าลงในมอร์แดนต์ต้องปิดให้แห้งที่สุด ทั้งนี้มอร์แดนต์แต่ละชนิดมีลักษณะที่แตกต่างกันและส่งผลต่อการติดสีเช่นกัน จึงนำไปสู่การพัฒนาสูตรมอร์แดนต์ที่สามารถควบคุมการย้อมผ้าได้ต่อไป 3) ใบไม้ บางชนิดไม่ให้สีและสภาพภูมิอากาศมีผลต่อสีที่ได้ เช่น ใบยูคาลิปตัส และการวางใบไม้บนแผงราชสีห์ต้องมีการตัดแต่งกิ่งเพื่อให้ใบสแนบสนิทไปกับผ้าที่ซึ่ม 4) การนึ่ง โดยการม้วนพลาสติกก่อนนึ่งต้องให้พลาสติกแนบกับผ้ามากที่สุด ในการม้วนผ้าจะต้องระมัดระวังเพื่อไม่ให้เกิดรอยยับ และระยะเวลาในการนึ่งที่นานจะทำให้สีติดดียิ่งขึ้น โดยใช้อุณหภูมิที่มีความสม่ำเสมอตลอดการนึ่ง เพื่อให้มีประสิทธิภาพในการช่วยติดสีกับผ้าที่ย้อมและสามารถพัฒนาผลงานต่อไปได้

คำสำคัญ: ผ้าพิมพ์ลายใบไม้ / มอร์แดนต์ธรรมชาติ / พืชพรรณธรรมชาติ

วิธีอ้างอิง

ณัฐธิดา ภูจิ๊บ. (2566). การศึกษาความแตกต่างของการติดสีสำหรับพืชแต่ละชนิด ผ่านการทดลองมอร์แดนต์ธรรมชาติด้วยเทคนิค Eco-printing. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 1-18. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.1>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต
ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขต่อดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

01

The Study of Differences in Color Adhesion of Plants: Natural Mordant Experiments with the Eco-Printing Technique¹

Nuttida Pujeeb²

Received: November 23, 2022 / Revised: March 15, 2023 / Accepted: March 20, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.1>

¹ This study was supported by Srinakharinwirot University's Faculty of Fine Arts research fund, 2020 academic year.

² Assistant Professor, Ph.D., Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University. e-mail: nuttidap36@gmail.com

Abstract

This study is part of the research on natural dyes utilizing various mordants. The purpose is to examine artwork's creativity, development process, and the benefits of dyeing with natural plants and mordants. The experiment involves dyeing fabrics using the Eco-printing technique, employing plants that can be found in all seasons and have distinct shapes. The study revealed that the creative and artistic development process usually begins with selecting natural plants or leaves with diverse shapes or characteristics that originate within the artist's community. In this study, mordants were incorporated into the Eco-printing process to enhance the adhesion of natural dyes. Mordant, or the dyeing agent, enables fabric fibers to absorb natural dyes, resulting in different shades of colors that can be employed in various works. There are four noticeable points to be considered during the process of dyeing experiment with the Eco-printing technique: 1) Preparation of mordants: Several materials can be used, depending on its property; iron rust water provides zinc, fermented pineapple water contains acetate, and lye water from the plant can convert acetic acid to iron. Acetate and salt help intensify the color during the dyeing process. 2) Fabric preparation: Priority should be given to natural fibers since they exhibit better color adhesion, resulting in more distinct patterns. The prepared fabric was soaked in mordants, squeezed to remove excess agents, and left to air dry. Each type of mordant possesses different characteristics that affect the resulting color, suggesting the idea of developing a more suitable mordant formula for dyeing purposes. 3) Some plant leaves do not provide color, and the climate conditions can affect the color obtained; for example, eucalyptus and pine leaves must be trimmed properly to facilitate easy attachment to the dyed fabric. 4) Steaming process: The plastic wrapping process should be tightly secured to ensure maximum contact between the plastic wrap and the fabric while avoiding the formation of wrinkles. The duration of the steaming can affect the adhesion of the color. Maintaining a consistent temperature throughout the steaming process facilitates effective color adhesion and enables artwork development.

Keywords: Eco-printing / Mordant / Natural Vegetation

Citation

Pujeeb, N. (2023). The Study of Differences in Color Adhesion of Plants: Natural Mordant Experiments with the Eco-Printing Technique. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 1-18. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.1>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

ปัจจุบันกลุ่มคนรุ่นใหม่ในสังคมไทยมีรูปแบบแนวคิดสมัยนิยม เพื่อตอบสนองความต้องการให้เข้ากับยุคสมัยในปัจจุบัน โดยมุ่งเน้นการอนุรักษ์และลดการทำลายสิ่งแวดล้อมที่เป็นทรัพยากรที่มีคุณค่า โดยมีการร่วมมือกันระหว่างชุมชน นักวิชาการ และหน่วยงานของรัฐ ไปสู่การสร้างเศรษฐกิจที่เข้มแข็ง ในปัจจุบันผลิตภัณฑ์ที่ใช้ Eco-printing ในประเทศไทยยังเป็นการร่วมมือกันของกลุ่มผู้ที่ให้ความสนใจขนาดเล็กหรือกลุ่มธุรกิจใหม่ที่ยังไม่เข้าสู่กระแสสังคมโลก แม้มีการตอบสนองในเรื่องของการสนับสนุนทรัพยากรธรรมชาติให้มีการใช้ประโยชน์นอกเหนือจากการนำไปเผาหรือเป็นขยะมูลฝอย และสร้างมูลค่าเป็นการเพิ่มทางเลือกในการประยุกต์ใช้ทรัพยากรอย่างคุ้มค่า แต่ยังคงขาดการเผยแพร่การเรียนรู้ระหว่างกัน ในสังคม การใช้เทคนิค Eco-printing เป็นกระบวนการที่ใช้วัสดุและกระบวนการที่ไม่มีการใช้สารเคมี และไม่ทำลายระบบนิเวศ อีกทั้งผู้คนสามารถเรียนรู้นำไปสู่การพัฒนาอย่างยั่งยืนในชุมชน สามารถตอบสนองความต้องการของคนรุ่นใหม่ได้เมื่อผลิตภัณฑ์มีผลผลิตที่ทันสมัยและผู้คนสามารถเข้าถึงจากหลายทางได้มากขึ้น การบริโภคซื้อขายเครื่องนุ่งห่มผ้าทอหรือผลิตภัณฑ์สิ่งทอผ้ามีการเปลี่ยนแปลงหมุนเวียนตลอดเวลาตามกระแสสังคม ตามรูปแบบวิถีการแฟชั่น และตามทฤษฎีการแพร่กระจายนวัตกรรมของ เอเวอเรตต์โรเจอร์ส (อรรถพันธ์ พงษ์เลาฬพันธุ์, 2563: 136) ที่เริ่มจากกลุ่มผู้นำที่กล้าทดลองเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแต่งกายใหม่ ขยายไปยังกลุ่มที่ยอมรับและชื่นชอบการเปลี่ยนแปลงซึ่งเป็นกลุ่มที่ให้ความสนใจขนาดเล็กหรือกลางจนเข้าสู่กลุ่มตลาดขนาดใหญ่เป็นจุดสูงสุดของกระแส มีการลอกเลียนแบบการแต่งกายและปรากฏในตลาดแฟชั่นทุกระดับชั้น แต่กระแสถัดไปเป็นภาวะของการถดถอยหรือการเสื่อมลงของกระแสนิยม จนถูกแทนที่ด้วยกระแสใหม่ ซึ่งในด้านผลิตภัณฑ์ผลผลิต Eco-printing ถือว่าเป็นกลุ่มที่ยอมรับและชื่นชอบการเปลี่ยนแปลงเป็นกลุ่มตลาดขนาดเล็ก และความท้าทายของกลุ่มนี้คือการเข้าสู่ตลาดใหญ่ เนื่องจากในกลุ่มตลาดและเป้าหมายไทยในปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว กระแสนิยมมีความหลากหลายและสอดคล้องกับแนวคิดรูปแบบวิถีชีวิตเป็นรายบุคคลมากขึ้น

อย่างไรก็ตามในผลิตภัณฑ์ที่ใช้ Eco-printing กลับยังไม่แพร่หลายในประเทศไทย ส่วนหนึ่งจากกระบวนการขั้นตอนที่ยังไม่ชัดเจน และการพัฒนาศึกษาเทคนิค Eco-printing ยังมีน้อยในประเทศไทย กลุ่มที่ให้ความสนใจจึงใช้สารเคมีเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในกระบวนการเพื่อให้ได้สีและผลผลิตที่คมชัด ดังนั้นการย้อมสีและมอร์แดนต์ธรรมชาติ ควรมีการศึกษาให้เห็นถึงความแตกต่างเพื่อเป็นตัวเลือกให้ผู้ศึกษาหรือผู้ประกอบการ ซึ่งผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลที่เป็นมอร์แดนต์ธรรมชาติที่สามารถพบหรือทำได้เองในประเทศไทย อาทิ แถบภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และ ภาคใต้ เป็นต้น ซึ่งได้มีการทำการทดลองโดยใช้วัสดุธรรมชาติที่ไม่เคยใช้ในกระบวนการย้อมสีแบบ Eco-printing มาเปรียบเทียบกับมอร์แดนต์ประเภทอื่น เพื่อศึกษากระบวนการการสร้างสรรคและพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ธรรมชาติ

* มอร์แดนต์ธรรมชาติ ในที่นี้คือสารช่วยติดสีธรรมชาติที่ช่วยในเรื่องของการย้อมสีทำให้ผ้าซึมซับสีจากพืชพรรณได้เป็นอย่างดี นำไปสู่การสร้างสรรคผลงานด้วยเทคนิค Eco-printing

1. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษากระบวนการการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์

1.2 เพื่อทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน

2. การทบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรม และสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้ แบ่งการศึกษาวรรณกรรม และสารสนเทศที่เกี่ยวข้องออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนที่ 1 ศึกษาความเป็นมา ขั้นตอนการผลิต และการพัฒนา การย้อมสีธรรมชาติจากมอร์แดนต์ธรรมชาติ และ ส่วนที่ 2 ศึกษาเทคนิคและกระบวนการของ Eco-printing เพื่อให้เข้าใจในเรื่องขององค์ประกอบ ขั้นตอนและข้อจำกัดของ Eco-printing เพื่อนำข้อมูลทั้งสองส่วนมาวิเคราะห์ข้อมูลและเก็บรวบรวมข้อมูลทั้งทางด้านการย้อมสีธรรมชาติจากมอร์แดนต์ธรรมชาติและเทคนิคกระบวนการของ Eco-printing สำหรับการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานต่อไปได้ในอนาคต

3. ขอบเขตของโครงการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาองค์ความรู้เกี่ยวกับการย้อมด้วยสีธรรมชาติจากมอร์แดนต์ธรรมชาติผ่านกระบวนการเทคนิค Eco-printing ด้วยการลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงคุณภาพจากกรณีศึกษา และการวิเคราะห์เอกสารในด้านกระบวนการ โดยใช้พืชพรรณธรรมชาติ 8 ชนิด ได้แก่ มันสำปะหลัง สะเดา ป๊อป หิบบิไม้จาม สนแผงราชสีห์ ยูคาลิปตัส เพกา พวงคราม และในการทดลองย้อมผ้าด้วยกระบวนการ Eco-printing โดยใช้สารช่วยติดสี (Mordant) 5 ประเภท ได้แก่ น้ำด่าง น้ำหมักสับปะรด น้ำปูน น้ำสนิม น้ำโคลน และสรุปผลพืชที่สามารถย้อมติดสีได้ดีที่สุด จากนั้นนำไปทดสอบการคงทนของสีบนเส้นใยและคุณสมบัติสีเพิ่มเติมด้วยการทดลองซักและทดลองใช้งานในสภาพแวดล้อมปกติ สัปดาห์ละ 1 ครั้ง พบว่าสีมีความคงทนดี

4. วิธีการดำเนินวิจัย

การศึกษาค้นคว้าแตกต่างของการติดสีสำหรับพืชแต่ละชนิด ผ่านการทดลองมอร์แดนต์ธรรมชาติด้วยเทคนิค Eco-printing เป็นการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) โดยแบ่งออกเป็น 2 ระยะได้ดังนี้

4.1 ระยะที่ 1 การศึกษากระบวนการ การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์

มีรายละเอียดดังนี้

แหล่งข้อมูล ศึกษาค้นคว้าวรรณกรรม และสารสนเทศที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับกระบวนการผลิต ขั้นตอนวิธีการผลิต ชนิดและคุณสมบัติของพืชที่ใช้ในการถ่ายทอดสีและมอร์แดนท์ธรรมชาติที่ใช้เป็น สารย้อมติดในการพิมพ์ และงานกระบวนการออกแบบลวดลาย การนำไปผลิตผลิตภัณฑ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับการพิมพ์ด้วยเทคนิค Eco-printing และนำมากำหนดเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยและแบบสัมภาษณ์

การลงพื้นที่เก็บข้อมูล ลงพื้นที่เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างที่ผลิตผ้าพิมพ์ด้วยเทคนิค Eco-printing การเลือกกลุ่มตัวอย่างจากกลุ่มที่มีผลงานในการย้อมผ้าและผลิตภัณฑ์ที่มีผลงานไม่น้อยกว่า 2 ปี โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างในการลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงลึก เพื่อศึกษาด้านแนวคิดและกระบวนการทำผ้าย้อมสีธรรมชาติด้วยเทคนิค Eco-printing

เครื่องมือวิจัย ในระยะที่ 1 ผู้วิจัยมีเครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบบันทึกข้อมูลการลงพื้นที่วิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิต ขั้นตอน วิธีการผลิต ชนิด และคุณสมบัติของพืชที่ใช้ในการถ่ายทอดสี และมอร์แดนท์ธรรมชาติที่ใช้เป็นสารย้อมติด ในการพิมพ์

วิธีการดำเนินวิจัย

1. วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและสารสนเทศพื้นฐานเกี่ยวกับแหล่งเรียนรู้หรือผู้ให้ข้อมูล ทั้ง 6 แห่ง ประกอบไปด้วย 1) แบรนด อัก หจก.บัวผัดแพคทอรี จังหวัดเชียงใหม่ 2) สตูดิโอของ จันทรเพ็ญ อินทรประเสริฐ จังหวัดอุบลราชธานี 3) แบรนด Slowstitch Studio จังหวัดเชียงใหม่ 4) แบรนดลีลาฝ้าย จังหวัดระยอง 5) สตูดิโอบอมไบ (Bombai) จังหวัดน่าน และ 6) อรุณี เชื้อจีน จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยวิเคราะห์ข้อมูลในเรื่องของประวัติความเป็นมา รายละเอียดผู้ให้ข้อมูล กิจกรรมและการดำเนินงานในด้านกระบวนการทำผ้าย้อมสีธรรมชาติด้วยเทคนิค Eco-printing ทั้ง 6 แห่ง เป็นต้น

2. ลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงลึก โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบบันทึกข้อมูลการลงพื้นที่วิจัยที่ใช้สำหรับการลงพื้นที่

3. รวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ผลจากการสัมภาษณ์ การบันทึก ร่วมกับการสังเกต และ การปฏิบัติจริง เพื่อนำไปสู่การรวบรวมและวิเคราะห์ผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย จากนั้นสรุปผลการวิจัย ระยะที่ 1 การศึกษากระบวนการ การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์ เพื่อใช้เป็นสารสนเทศในการวิจัยในขั้นตอนต่อไป

4.2 ระยะที่ 2 การทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ ทุกฤดูกาล และมีรูปร่างชัดเจน

แหล่งข้อมูล ศึกษาสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการผลิต Eco-printing และ ผลการวิจัยที่ได้จากการดำเนินการวิจัย ระยะที่ 1 การศึกษากระบวนการ การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ เพื่อใช้เป็นสารสนเทศและการทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน

เครื่องมือวิจัย ในระยะที่ 2 ผู้วิจัยมีเครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างแบบบันทึกข้อมูลการลงพื้นที่วิจัยและผลการสัมภาษณ์ในระยะที่ 1 โดยนำผลการสัมภาษณ์ในระยะที่ 1 มาทดลองการย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน ซึ่งผลวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าวจะเป็นฐานข้อมูลที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์และพัฒนาผลงานต่อไปได้

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ศึกษาค้นคว้าวรรณกรรม และสารสนเทศข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับเทคนิค Eco-printing บนผืนผ้า
2. ศึกษาค้นคว้าวรรณกรรมและสารสนเทศเกี่ยวกับเทคนิค Eco-printing บนผืนผ้า ในประเทศไทย และ ผลการวิจัยที่ได้ในระยะที่ 1 การศึกษากระบวนการ การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ มาทดลองการย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน
3. วิเคราะห์ข้อมูลจากผลการสัมภาษณ์ระยะที่ 1 และ ระยะที่ 2 เพื่อรวบรวมข้อมูลนำไปสู่การสรุปผลการวิจัยระยะที่ 2 การทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาล และมีรูปร่างชัดเจนต่อไป

5. ผลการวิจัย

ตอนที่ 1 การศึกษากระบวนการการสร้างสรรคและพัฒนาผลงาน และประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์

1.1 ประโยชน์ของการย้อมสีจากพืชพรรณธรรมชาติ

จากการศึกษา พบว่า เหตุผลในการเลือกใช้สีธรรมชาติของผู้ให้สัมภาษณ์มาจากความสะดวกในการจัดหาพืชพรรณที่เลือกใช้มาจากภูมิลำเนาหรือท้องถิ่นในชุมชนและในครัวเรือนปลูกไว้มาสร้างสรรคหรือเป็นพืชที่หาได้ง่ายหรือต้นทุนต่ำ การให้สีรูปร่างของพืชพรรณธรรมชาติก็แตกต่างกัน แม้เป็นพืชพันธุ์เดียวกันแต่เก็บในช่วงเวลาที่แตกต่างกัน จึงส่งผลให้สีมีความแตกต่างไปจากเดิม จันทร์เพ็ญ อินทรประเสริฐ (สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2564) อธิบายว่ามีใบไม้บางสายพันธุ์ไม่มีในประเทศไทยแต่มีสีที่น่าสนใจเลยเลือกใช้เพื่อให้ได้สีและลวดลายที่แตกต่างจากเดิม นอกจากใบไม้พบว่า วรรณชลี งามดำรงค์ (สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2564) มีการใช้ดอกไม้ อย่าง อัญชัน ดาวเรือง เพื่อให้มีสีสันสดใส นอกจากใบไม้ที่ให้รูปร่างชัดเจนให้สีเป็นโทน ดำ เทา และเขียว สิงหา พวงอ้อ (สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2564) ได้ใช้พืชที่ติดกับทะเลซึ่งสามารถสร้างจุดเด่นในตราสินค้า (Brand) ได้ อย่างใบโพทะเลและเห็นว่า เป็นการนำพืชที่อยู่ใกล้ตัวทำให้เกิดประโยชน์และอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม เหมาะกับกลุ่มคนที่แพ้สารเคมี รุจิรา โรงคำ (สัมภาษณ์, 2 กรกฎาคม 2564) วิไล ไพจิตรกาญจนกุล (สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2564) และอรุณี เชื้อจีน (สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2564) ได้ให้เหตุผลที่ตรงกันว่าในการเลือกใช้พืชพรรณธรรมชาติ คือหาได้ง่ายสะดวกต่อการจัดหาและมีรูปร่างที่แตกต่างกันสามารถจัดวางได้หลายรูปแบบตามการสร้างสรรคของผู้สร้างงาน โดยในด้านการจัดวางทั้ง 6 ท่านให้เหตุผลในการเลือกใช้สีธรรมชาติเพราะในกระบวนการ Eco-printing สีและรูปร่างมาจากธรรมชาติโดยตรง ตามลักษณะเทคนิค Eco-printing และตามแนวคิดของตราสินค้า (Brand) หรือแนวคิดของบุคคลที่มุ่งเน้นการนำธรรมชาติมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค อีกทั้งเป็นการเจาะกลุ่มตลาดที่คนให้ความสนใจในการย้อมผ้ารูปแบบใหม่ในประเทศไทย การสรุปข้อมูลเอกลักษณ์พืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์ของผู้ให้ข้อมูลดังตารางที่ 1 อุปสรรคของการใช้พืชพรรณธรรมชาติ สิงหา พวงอ้อ (สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2564) จันทร์เพ็ญ อินทรประเสริฐ (สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2564) และวิไล ไพจิตรกาญจนกุล (สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2564) ได้ให้ข้อมูลคล้ายคลึงกันว่าใบไม้ที่นำมาย้อมสีไม่สามารถควบคุมผลของสีตอนย้อมได้เนื่องจากต้นไม้แต่ละต้นมีการเจริญเติบโตที่ต่างกัน โดยมีปัจจัยจากภูมิอากาศ สภาพแวดล้อมที่ปลูก และช่วงเวลาที่เก็บเกี่ยวก็ให้สีที่ต่างกัน

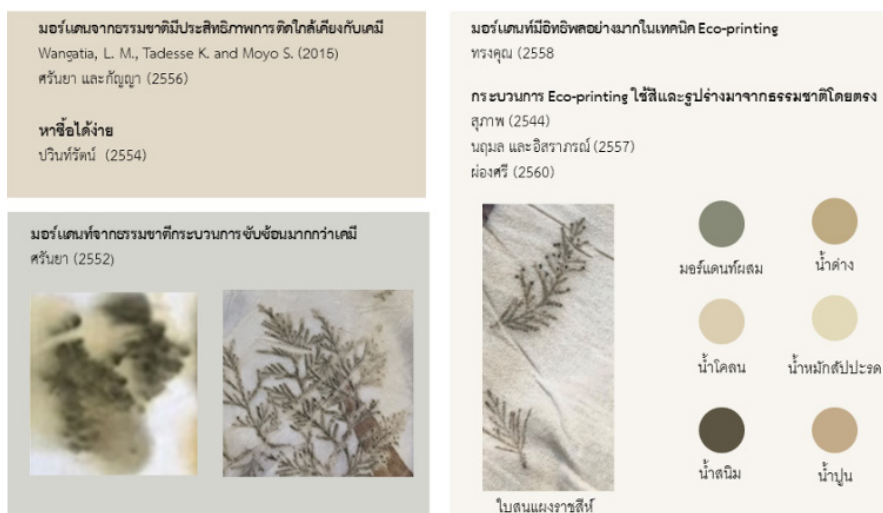
ตารางที่ 1

สรุปข้อมูลเอกลักษณ์ พีชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์ของผู้ให้ข้อมูล

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ	เอกลักษณ์	พีช	มอร์แดนท์	เหตุผลการเลือกมอร์แดนท์	การจัดวาง
วิไล ไพจิตรกาญจน์กุล ผู้ก่อตั้งตราสินค้าอูก (OUKE Brand)	1) ลวดลายชัดเจน 2) สีสดใส 3) ใช้เนื้อผ้าหลากหลาย 4) สามารถทำบนผ้าที่มีหน้ากว้างมากถึง 210 ซม. 5) มีพื้นหลังหลากหลายรูปแบบ และพัฒนาลวดลายไปสม่ำเสมอ	1) ใบเพกา 2) กาสะลอง 3) ตะขบ 4) สะเดา 5) แพง 6) ใบสัก 7) กุหลาบ 8) ชีเหล็ก 9) ปีนกกไข่ 10) ดอกอัญชัน	1) น้ำสนิม 2) น้ำปูน 3) น้ำด่าง 4) น้ำสนิม 5) กรดจากผลไม้ 6) สารส้ม	1) การจัดหาที่ง่าย 2) การเตรียมมอร์แดนท์ง่าย 3) ความสอดคล้องตามแนวคิดตราสินค้าที่ได้ลวดลายสีสดใส	ขึ้นอยู่กับการใช้งานในแต่ละผลิตภัณฑ์ ดูเอกลักษณ์ของพีชที่ใช้ในการจัดวางเน้นความเป็นอิสระหรือการวางแบบหลากหลายโดยยังมีหลักการของจังหวะมาใช้
จันทร์เพ็ญ อินทรประเสริฐ	1) การพิมพ์ลายมีความคมชัดของรูปร่างและพื้นผิว 2) สีสันสดใสและความสดใสด้วยการย้อมผ้าสีธรรมชาติให้มี สีแดง สีส้มและสีเหลือง 3) มีการทดลองเพื่อหาลวดลายสีใหม่	1) ใบสัก 2) เพกา 3) กาสะลอง 4) สบู่เลือด 5) ตำลึง 6) ตะขบ 7) ยุคาลิปดัส	1) น้ำปูน 2) น้ำสนิม 3) สารส้ม 4) เฟอร์รัสซัลเฟต (Ferrous sulfate)	1) เมื่อผสมมอร์แดนท์โดยมีการวัดปริมาณ จะได้สี ลวดลายที่มีความคมชัด 2) ความสม่ำเสมอของความชัดของรูปร่างและสี	วางให้เกิดเป็นกระจกเงา
กรรณชลี งามดำรงค์ ผู้ก่อตั้งตราสินค้า Slowstitch Studio Brand	1) งานมีความเป็นนามธรรม ไม่เน้นรูปทรงใบไม้ 2) มีการใช้ผงสีธรรมชาติและดอกไม้ 3) การออกแบบงานให้ความรู้สึกแบบภาพวาดอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionism)	1) ดาวเรือง 2) ใบมะม่วง 3) ผงมังคุด 4) ผงขมิ้น 5) ผงฝาง	1) สารส้ม 2) เฟอร์รัสซัลเฟต (Ferrous sulfate)	สามารถควบคุมปริมาณการใช้ได้อย่างแม่นยำกว่ามอร์แดนท์ธรรมชาติ	ไม่มี ให้อิสระกับกลุ่มลูกค้าเป็นผู้สร้างสรรค์เองตามแนวคิดของตราสินค้าที่จะมีงานเพียงชิ้นเดียวจึงไม่มีการผลิตซ้ำ
สิงหา พวงอ้อ ผู้ก่อตั้งตราสินค้าลีลาฝ้าย (Leelafai Brand)	1) เทคนิคจะใช้โคลนทะเลเป็นตัวหลักมอร์แดนท์ 2) มีการใช้พีชในท้องถิ่น	1) ใบปีป 2) ใบเพกา 3) ใบสัก 4) ต้นโพทะเล 5) ใบยูคาลิปดัส 6) ใบสบู่เลือด 7) ใบกงกาง 8) ใบผาด	1) น้ำปูน 2) น้ำด่าง 3) น้ำสนิม 4) น้ำโคลน 5) กรดผลไม้ 6) สารส้ม	1) กลุ่มลูกค้านิยมการกระบวนการที่ปลอดภัยและมีและ ความชอบในด้านอนุรักษ์สิ่งแวดล้อม 2) โทนสีแต่ละแบบที่แตกต่างกัน	การจัดวางนิยมเป็นลักษณะแนวตั้ง วางแบบมีจังหวะ เป็นช่อง มีแบบตัวอย่างให้อ้างอิง โดยวางให้ใกล้เคียงและการวางแบบควาหลากหลาย
รุจิรา โรงคำ เจ้าของสตูดิโอBombai	การจัดวางที่ให้ความรู้สึกที่เบา สบายตา	1) ใบปีป 2) ใบเพกา 3) ใบสัก	1) น้ำสนิม 2) สารส้ม	1) การจัดหาที่ง่าย 2) การเตรียมมอร์แดนท์ง่าย 3) สีสัน ชัดตา	อิงตามประสบการณ์
อรุณี เชื้อจีน	นิยมใบใหญ่ และสีที่ได้มีโทนเขียวออกดำ ใบไม้ที่ใช้เป็นสมุนไพร	1) ใบเพกา 2) ใบสัก 3) ใบตะขบ 4) ใบมะเดื่อ 5) รวงแดง	1) น้ำปูน 2) น้ำสนิม 3) สารส้ม	หาซื้อและจัดเตรียมได้ง่าย สารส้มทำเพื่อให้สีที่สดขึ้น	จัดวางใบไม้จะกำหนดโดยความยาวของผ้าให้เหมาะกับงานที่จะไปใช้

1.2 ประโยชน์ของมอร์แดนท์

ประโยชน์ของมอร์แดนท์หรือสารช่วยย้อมสี ที่มีหน้าที่ให้ใยผ้าซึมซับสีจากพืชพรรณธรรมชาติ ตัวมอร์แดนท์มีอิทธิพลอย่างมากในเทคนิค Eco-printing จากการสัมภาษณ์พบว่า มีการใช้มอร์แดนท์ที่หลากหลายเพื่อเป็นตัวเลือกในการสร้างสรรค์งาน มากกว่า 2 มอร์แดนท์ขึ้นไป วิไล ไพจิตรกาญจนกุล (สัมภาษณ์, 15 มิถุนายน 2564) กล่าวว่า มอร์แดนท์แต่ละแบบให้สีที่แตกต่างกันเพื่อสร้างความหลากหลายในผลิตภัณฑ์ จากการสัมภาษณ์พบว่า กรรณชลี งามดำรงค์ (สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2564) เลือกใช้มอร์แดนท์ประเภทเคมีอย่างเดียว เพราะมีการชั่งตวง วัดปริมาณได้สีตามมาตรฐานที่ตราสินค้า (Brand) วางแผนไว้ ซึ่งสอดคล้องกับ จันทร์เพ็ญ อินทรประเสริฐ (สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2564) ที่บอกเหตุผลในการใช้มอร์แดนท์ทางเคมีว่ามีการวัดสัดส่วนได้ง่ายกว่ามอร์แดนท์ธรรมชาติ แต่ข้อดีของการใช้มอร์แดนท์ธรรมชาติ คือสามารถทำได้เอง เช่น น้ำสนิมที่สามารถหาเหล็กสนิมและนำมาแช่น้ำมากกว่า 3 วันก็สามารถนำมาใช้เป็นสารช่วยย้อมได้ น้ำต่างจากการเผาพืชและมาละลายในน้ำ หรือน้ำหมักสับปะรดที่สามารถทำขึ้นเองได้จากการใช้น้ำ สับปะรดและน้ำตาลในการทำมอร์แดนท์สับปะรด ซึ่งบุคคลทั่วไปก็สามารถหาซื้อได้ จากการศึกษาและการทดลองแบบย้อมสีโดยเปรียบเทียบมอร์แดนท์ พบได้ว่ามอร์แดนท์แต่ละแบบให้สีที่แตกต่างกัน และพืชพรรณบางชนิดไม่ให้สีในมอร์แดนท์บางประเภท เหมือนกับ สิงหา พวงอ้อ (สัมภาษณ์, 1 กรกฎาคม 2564) มีเอกลักษณ์ในกระบวนการ คือการใช้มอร์แดนท์ตามพื้นที่อาศัยโดยใช้โคลนทะเล จึงเป็นการสร้างอัตลักษณ์ในตราสินค้า (Brand) ขึ้น และมีแนวทางการใช้มอร์แดนท์ธรรมชาติอย่างชัดเจนเพราะมีความเชื่อว่ามอร์แดนท์ธรรมชาติก็ให้สีติดที่แน่นพอกับมอร์แดนท์เคมี ซึ่งประโยชน์ของการย้อมจากพืชพรรณธรรมชาติสามารถสรุปได้ตามภาพที่ 1 ดังนี้



ภาพที่ 1

ประโยชน์ของการย้อมจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนท์

ตอนที่ 2 การทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน

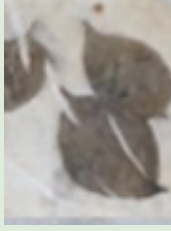
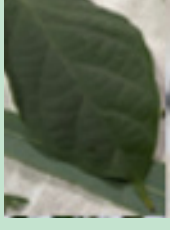
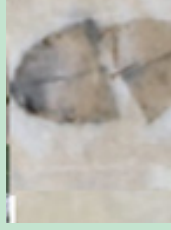
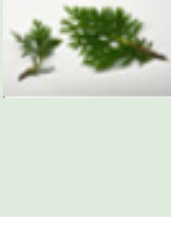
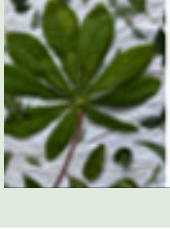
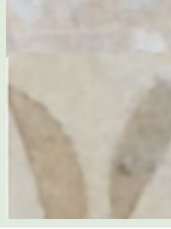
การทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing จากพืชที่สามารถพบได้ทุกฤดูกาลและมีรูปร่างชัดเจน อยู่ในช่วงระหว่างกาเกิดโรคโควิด 19 และเป็นการทำตามมาตรการของรัฐบาลในเรื่อง มาตรการการป้องกันการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 จึงมีการทดลองย้อมผ้าในรูปแบบออนไลน์ และเมื่อมีการผ่อนปรนมาตรการการป้องกัน ฯ ผู้วิจัยจึงได้ลงพื้นที่เพื่อทำการทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่า ในกระบวนการเตรียมผ้าที่จุ่มน้ำธรรมชาติก่อนจัดวางใบไม้ที่ผ่านการแช่เมอร์แดนท์ ผ้าต้องมีความหมาดเกือบแห้งและหากผ้ามีความชุ่มมากเกินไปจะพบว่ารูปร่างของใบไม้และสีไม่ซึมซับบนใยผ้า เนื่องจากใยผ้าซับน้ำจนไม่สามารถดูดซึมสีจากธรรมชาติได้อย่างมีนัยสำคัญ การแช่ใบไม้ นานเกินไปทำให้ใบไม้มีความชื้นและเปื่อยในส่วนของดอกไม้จะไม่ได้รูปร่างที่ชัดเจนต้องการการจัดวางโดยเด็ดกลีบดอกไม้จากการทดลองพืชพรรณธรรมชาติ 8 ชนิด พบได้ว่าต้นสนแผงราชสีห์ที่ไม่ได้ทำการจัดวางให้มีพื้นที่ว่างจะไม่เห็นพื้นผิวของต้นสนแผงราชสีห์ในผ้า นอกจากนี้ยังพบว่าใบไม้ที่มีความมันวาวสีเทาจะไม่ติดผ้า ซึ่งใบไม้ที่มีความมันวาวแค่ด้านเดียวก็ให้สีแค่ด้านเดียว โดยแสดงผลในตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 2

ผลสรุปของการทดสอบพืชพรรณธรรมชาติ

ชื่อพืชพรรณ	กลุ่มพืช	เมอร์แดนท์ที่เหมาะสม	ให้สีด้านเดียว/สองด้าน	ติดสี	ต่อยอดในการพัฒนา
ยูคาลิปตัส	ใบเลี้ยงคู่	ทุกชนิด	สองด้าน	ดีมาก	✓
เพกา	ใบเลี้ยงคู่	ทุกชนิด	สองด้าน	ดีมาก	✓
หิบบ้างาม	ใบเลี้ยงคู่	น้ำโคลน	ด้านเดียว	ปานกลาง	✓
ดวงใจเศรษฐี	ใบเลี้ยงคู่	น้ำโคลน	ด้านเดียว	ปานกลาง	
ว่านขุนแผน	ใบเลี้ยงเดี่ยว	-	ด้านเดียว	น้อย	
นกน้อยนำโชค	ใบเลี้ยงคู่	-	ด้านเดียว	น้อย	
ใบมะขาม	ใบเลี้ยงคู่	ทุกชนิด	สองด้าน	ปานกลาง	
สนแผงราชสีห์	พืชที่มีเนื้อเยื่อลำเลียงแต่ไม่มีเมสสิด	ทุกชนิด	สองด้าน	ดีมาก	✓
ใบชา	ใบเลี้ยงคู่	ทุกชนิด	สองด้าน	ปานกลาง	
ต้นปีป	ใบเลี้ยงคู่	น้ำสนิม	สองด้าน	ดีมาก	✓
สะเดา	ใบเลี้ยงคู่	น้ำสนิม	สองด้าน	ดีมาก	✓
พวงคราม	ใบเลี้ยงคู่	น้ำปูน	สองด้าน	ดีมาก	✓
ชูรส	ใบเลี้ยงคู่	ทุกชนิด	ด้านเดียว	ปานกลาง	
มันสำปะหลัง	ใบเลี้ยงคู่	น้ำด่าง	สองด้าน	ดีมาก	✓

ในการทดลองย้อมผ้าด้วยเทคนิค Eco-printing ขั้นตอนการนี้ได้ทำการเอาผ้าออกจากซึ่งหลัง 2 ชั่วโมงและทำการตากแดดต่อจนหมาด (เกือบแห้ง) ตามที่ วิไล ไพจิตรกาญจนกุล ได้บอกว่า การตากแดด ก็ สามารถให้เกิดสีที่สามารถซึมซับผ้าได้ เมื่อเทียบกับการนึ่งแบบข้ามคืนในซึ่ง ซึ่งจากการทดลอง พบว่า สี จาก ธรรมชาติมีความอ่อนกว่าการนึ่งแบบข้ามคืนในซึ่ง และการพลิกผ้าในซึ่งไม่จำเป็นและไม่ส่งผลต่อการ ย้อมสี อย่างมีนัยสำคัญ มอร์แดนต์แต่ละชนิดให้โทนสีที่ต่างกัน ดังนี้ น้ำด่างให้โทนสีเหลือง, น้ำสนิมโทนสี เทา-ดำ, สับปะรดให้โทนสีเหลือง-ทอง-น้ำตาล, โคลนให้สีเหลืองอมเทา เป็นต้น ในการทดลองครั้งนี้ผู้วิจัย ได้ใช้พืชพรรณธรรมชาติทั้งหมด 8 ชนิด ได้แก่ ยูคาลิปตัส เพกา หีบไม้งาม สนแผงราชสีห์ ปิป สะเดา พวง คราม และมันสำปะหลัง ซึ่งได้มีการทดลองย้อมไปไม้แต่ละชนิดเพื่อให้เห็นภาพที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ดังภาพ ที่ 2

ชื่อใบไม้	ภาพใบไม้	ผลการย้อม	ชื่อใบไม้	ภาพใบไม้	ผลการย้อม
ยูคาลิปตัส			ต้นป๊อ		
เพกา			สะเดา		
หีบไม้งาม			พวงคราม		
สนแผงราชสีห์			มันสำปะหลัง		

ภาพที่ 2

ผลของการย้อมพืชพรรณธรรมชาติทั้ง 8 ชนิด

การทดลองหลังจากลงพื้นที่เก็บข้อมูล เรียนรู้และการสังเกต ผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำแนะนำในเรื่องกระบวนการ Eco-printing ว่า ให้ทำการคัดเลือกพืชพรรณธรรมชาติ 4 ชนิดจากทั้งหมด 8 ชนิด คือ หิบบ้างาม ใบสนแผงราชสีห์ สะเดา และกาสะลอง มาทดลองอีกครั้ง โดยรอบนี้ได้มีการชั่งตวง การนึ่งในซึ่งแบบข้ามคืนทำให้ผ้ามีระยะเวลาในการดูดซึมสีมากขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ การต้มผ้าในมอร์แดนต์ บิดให้หมาด และการแช่ใบไม้ทำให้สามารถดึงสีและดูดสีให้ใบไม้มีสีที่เข้มและรูปร่างมีความคมชัด การม้วนผ้าก่อนนำไปนึ่งต้องระวังไม่ให้เกิดรอยยับบนผ้าไปทับใบไม้เพราะทำให้มีร่องรอยของการม้วนอยู่ ในการแกะออกมาหลังจากนึ่งเสร็จให้นำไปตาก ในช่วงการแกะผ้าพบว่าหากใบไม้ชุ่มมอร์แดนต์มากเกินไปจะเกิดร่องรอยของน้ำมอร์แดนต์เป็นลักษณะหยดน้ำ เมื่อแกะเรียบร้อยแล้วควรพักผ้าเพื่อให้สีเกาะติดเส้นใยมากขึ้นก่อนจะนำไปซัก หากมีการนำไปซักทันทีจะทำให้สีหลุดออกจากเส้นใย

นอกเหนือจากการทดลองมอร์แดนต์ชนิดเดียวยังมีการทดลองโดยใช้มอร์แดนต์แบบผสม จากการศึกษาพบว่า การใช้มอร์แดนต์แบบผสมสามารถดึงสีออกมาและให้รูปร่างใบไม้คมชัดกว่าการใช้มอร์แดนต์เดียว ผู้วิจัยจึงได้ทำการทดลองโดยใช้มอร์แดนต์แบบผสมเต้าหู้ ซึ่งพบว่า การผสมน้ำเต้าหู้เพื่อให้สีติดยืดยึดเส้นใยมากขึ้น การใส่น้ำเต้าหู้มีปัจจัยให้รูปร่างคมชัดน้อยลงแต่ให้สีไม่ต่างกันมากอีกทั้งปัจจัยที่สีมีการเปลี่ยนแปลง คือสภาพภูมิอากาศก่อนที่จะเก็บใบไม้ และปัจจัยของสารเคมีในมอร์แดนต์ด้วย ผู้วิจัยจึงผสมน้ำเต้าหู้เพื่อเสริมโปรตีนในใยผ้าเข้าไป การทำเทคนิค Eco-printing นอกจากมอร์แดนต์แล้ว ก็มีปัจจัยอื่นที่ให้สีแตกต่างกันไป ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าสิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการทำเทคนิค Eco-printing ในการใช้มอร์แดนต์ธรรมชาติปรากฏในภาพที่ 3 ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 3

สิ่งที่ต้องคำนึงถึงในเทคนิค Eco-printing

6. สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่าพืชพรรณธรรมชาติที่หาได้ง่ายและมีทุกฤดูกาลส่งผลต่อการเลือกนำมาเป็นวัตถุดิบในการทำ Eco-printing พืชพรรณที่เลือกใช้มาจากภูมิลำเนา ท้องถิ่นในชุมชนหรือในครัวเรือนที่ผู้ต้องการมาสร้างสรรค์เป็นพืชที่หาได้ง่ายหรือต้นทุนต่ำ สอดคล้องกับที่ Dekel (2021) เลือกใช้พืชพรรณที่มีตลอดทุกฤดูกาลและหาได้ง่าย ในด้านการติดสีก็มีประสิทธิภาพความใกล้เคียงกับมอร์แดนต์เคมี จากงานวิจัยของ Wangatia et al. (2015: 36-41) และ ศรีนยา คุณะดิลก และกัญญา ภักทรกุลอมร (2556: 84) ที่ทดสอบการใช้มอร์แดนต์ธรรมชาติมีประสิทธิภาพที่ดีกว่าหรือใกล้เคียงกับมอร์แดนต์ทั่วไป ซึ่งกระบวนการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิค Eco-printing จุดแข็งของเทคนิคนี้เป็นการให้สีและรูปร่างของพืชที่เป็นตัวพิมพ์โดยตรง เป็นผลให้มีลวดลายแตกต่างกันแม้จะเป็นพืชพรรณเดียวกันหรือมีทุกฤดูกาล ซึ่งพืชที่เหมาะสมแก่การย้อมแบบ Eco-printing คือ กลุ่มใบเลี้ยงคู่หรือต้นไม้ประเภทต้นสน ก็ให้ลวดลายและน้ำหนักของสีต่างกันจากปัจจัยสภาพแวดล้อมในการเก็บใบ และการควบคุม วัด ตวง เวลา ในกระบวนการของ Eco-printing เข้มงวดกว่าการใช้มอร์แดนต์เคมี เป็นไปตามที่ เฉลิมพร ทองพูน (2557: 42-43) และ ศรีนยา เกษมบุญญากร (2552: 63-65) ที่ได้อธิบายถึงปัจจัยภายนอกส่งผลต่อสีและอุปสรรคในการใช้มอร์แดนต์ธรรมชาติ ในการทดสอบมอร์แดนต์แต่ละชนิดพบว่าน้ำสนิม น้ำโคลนและน้ำปูนให้สีที่มีความเข้มมากกว่ามอร์แดนต์ชนิดอื่น ตามที่ผู้เชี่ยวชาญ สิงหา พวงอ้อ แนะนำว่าให้น้ำสนิม น้ำโคลน และน้ำปูน จะช่วยให้สีมีความเข้มและลายคมชัดมากขึ้น และจันทร์เพ็ญ อินทรประเสริฐ ได้อธิบายว่าน้ำสนิม จะมีแร่ธาตุสังกะสีที่ดึงสีออกมาได้ดีกว่ามอร์แดนต์ธรรมชาติชนิดอื่น นอกจากนี้พบว่าใบสนแผงราชสีห์ ยูคาลิปตัส และเพกา เหมาะกับการใช้มอร์แดนต์ทุกชนิด และมีการติดสีที่ดีมาก รองลงมาคือ มั่นสำปะหลัง สะเดา และพวงคราม ที่มีการติดสีดีมาก แต่ขึ้นอยู่กับมอร์แดนต์ที่ใช้

การทำเทคนิค Eco-printing นอกจากมอร์แดนต์แล้ว ก็มีปัจจัยอื่นที่ให้สีแตกต่างกันไป ตามที่ เฉลิมพร ทองพูน (2557: 42-48) กล่าวว่า มอร์แดนต์เป็นสารที่ทำให้มีการเปลี่ยนเม็ดสีธรรมชาติโดยขึ้นอยู่กับกระบวนการย้อม และ Dekel (2021) ได้ทำเทคนิค Eco-printing โดยใช้มอร์แดนต์ 5 ประเภทก็ให้สีต่างกัน ผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่าสิ่งที่ต้องคำนึงถึงในการทำเทคนิค Eco-printing ในการใช้มอร์แดนต์ธรรมชาติ คือ 1. สภาพภูมิอากาศ ในการคัดเลือกพืชพรรณธรรมชาติจะต้องคำนึงถึงสภาพภูมิอากาศเป็นหลักเนื่องจากใบไม้แต่ละฤดูให้สีที่แตกต่างกันและมีผลต่อสีที่จะย้อมลงในผ้า 2. กระบวนการม้วนผ้า ในส่วนของการม้วนผ้าต้องคำนึงถึงการม้วนพลาสติกก่อนนั่งให้แนบกับผ้ามากที่สุดเพื่อไม่ให้เกิดรอยยับซึ่งจะส่งผลให้ลายของใบไม้จะมีรูปร่างที่เปลี่ยนไปจากเดิม และการนั่งจะต้องมีอุณหภูมิที่สม่ำเสมอเพื่อให้ได้ประสิทธิภาพในการย้อมมากยิ่งขึ้น 3. การใช้มอร์แดนต์ การใช้มอร์แดนต์ชนิดเดียวให้สีสว่างกว่ามอร์แดนต์ผสม แต่ในอีกกรณีคือการใช้มอร์แดนต์แบบผสมจะทำให้มีความชัดมากยิ่งขึ้น ซึ่งการเลือกใช้มอร์แดนต์ขึ้นอยู่กับผู้สร้างสรรค์ผลงานว่าจะมุ่งเน้นในด้านใดมากกว่า เช่น การมุ่งเน้นในด้านความสว่างของสี หรือ การมุ่งเน้นในด้านความคมชัดของพืชพรรณ เป็นต้น 4. การคัดเลือกผ้าในการย้อม ควรคำนึงถึงการเลือกผ้าที่เป็นใยธรรมชาติและในกระบวนการแช่ผ้าลงในมอร์แดนต์ต้องบิดให้แห้งที่สุดเพื่อให้ได้ลายที่คมชัด จากการศึกษาในเรื่องของประโยชน์

และการทดลองเทคนิค Eco-printing จากพืชพรรณธรรมชาติ เป็นทางเลือกสำหรับผู้ที่จะสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิค Eco-printing โดยผู้วิจัยได้รวบรวมองค์ประกอบและขั้นตอนในการคัดเลือกพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์ด้วยเทคนิค Eco-printing เพื่อแนวทางในการสร้างสรรค์และการต่อยอดผลิตภัณฑ์ต่อไป

เอกสารอ้างอิง (References)

- เฉลิมพร ทองพูน. (2557). *การย้อมสีด้วยผ้าฝ้ายโดยใช้น้ำย้อมธรรมชาติจากเปลือกต้นกระท้อน*. มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม สถาบันวิจัยและพัฒนา.
- ณัฐธิดา ภูจิรา. (2565). *การศึกษาสีย้อมจากพืชพรรณธรรมชาติและมอร์แดนต์เพื่อพัฒนาลายผ้าผ่านเทคนิค Eco-printing*. รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ โดยทุนสนับสนุนโครงการวิจัยของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปีงบประมาณ 2563. (Qwe, 1922).
- ศรันยา เกษมบุญญากร. (2555). สีธรรมชาติ: ความเคลื่อนไหวของสิ่งทอเชิงอนุรักษ์. *วารสารศทเศรษฐศาสตร์*, 55(1), 63-65. <https://thea.or.th/wp-content/uploads/2019/09/thea-journal-1-jan-2555.pdf>
- ศรันยา คุณะดิลก และกัญญา ภัทรกุลอมร. (2555). *การย้อมไหมด้วยสีธรรมชาติโดยใช้แทนนินสกัดจากใบมันสำปะหลังเป็นสารช่วยติด*. รายงานฉบับสมบูรณ์โครงการบริการวิชาการและถ่ายทอดเทคโนโลยีทางด้านเกษตร. สาขาสิ่งทอและเครื่องนุ่งห่ม ภาควิชาคหกรรมศาสตร์ คณะเกษตร มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- อรรถพงษ์ พงษ์เลาพันธ์. (2563). การคาดการณ์แนวโน้มแฟชั่นและการออกแบบแฟชั่นในศตวรรษที่ 21. *ศิลปกรรมสาร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์*, 13(1), 131-144.

Dekel, S. (2021). *5 Different Mordants in Eco-printing Printing*. <https://www.suzannedekel.com/post/5-different-mordants-in-Eco-printing>

Kasembunyakorn, S. (2012). Natural color: movement of conservative textiles. *Journal of Home Economics*, 55(1), 63-65. <https://thea.or.th/wp-content/uploads/2019/09/thea-journal-1-jan-2555.pdf> [in Thai].

Khunandilok, S. & Phatarakunamorn, K. (2012). *Effect of tannin mordant on skill dyed with cassava leaves: Technology transfer and evaluation dye formulas training*. Final report annual. Department of home Economics, Faculty of Agriculture, Kasetsart University. [in Thai].

- Ponglawhapun, A. (2020). Fashion trend forecast and fashion design in the 21st century. *The Fine & Applied Arts Journal*. 13(1), 131-144. [in Thai].
- Pujeeb, N. (2565). *A study of Nature Dye Color and Mordant for Developing Patterns by Eco-printing Technique*. Full Research supported by Srinakarinwirot University's Faculty of Fine Arts research fund, 2020 academic year. [in Thai].
- Thongpoon, C. (2014). Dyeing cotton yarn with natural dye from Satol bark. Research and development institute of Pibulsongkram Rajabhat University. [in Thai].
- Wangatia, L. M., Tadesse K. & Moyo S. (2015). Mango Bark Mordant for Dyeing Cotton with Natural Dye: Fully Eco-Friendly Natural Dyeing. *International Journal of Textile Science*. 4(2), 36-41.

02

สัญลักษณ์ในงาน จิตรกรรมวานีทส์¹

ปวีณา สุธีรางกูร²

รับบทความ: 13 มีนาคม 2566 / แก้ไข: 6 พฤษภาคม 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 8 พฤษภาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.2>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานีทส์” ได้รับทุนสนับสนุนจากกองทุนวิจัยและสร้างสรรค์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ประจำปีงบประมาณ 2563

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: punnpangs@gmail.com

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาสครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมายของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาสและจำแนกประเภทสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาส โดยศึกษาจากผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่นำเสนอแนวคิดวานิตาสของจิตรกรชาวตะวันตกในศตวรรษที่ 17 ประกอบกับวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารเป็นหลัก จากการศึกษาพบว่า ความหมายของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาสมักนำเสนอเพื่อเป็นภาพแทนสภาวะสิ่งชั่วคราวบนโลกมนุษย์ สะท้อนถึงความกังวลด้านการดำรงอยู่ของชีวิต ความสุข ความเพลิดเพลิน ชื่อเสียง ความรู้ ทรัพย์สิน และอำนาจทางโลก ในขณะที่เดียวกันยังปรากฏภาพสัญลักษณ์ของพระคริสต์เพื่อแสดงให้เห็นถึงหนทางแห่งความรอดการสื่อความหมายเหล่านี้สัมพันธ์ไปกับเศรษฐกิจ วิถีวัฒนธรรม และความเชื่อทางศาสนาของชาวตะวันตกที่มีต่ออิกายโปรเตสแตนต์ ถือเป็นการถ่วงดุลระหว่างชีวิตทางโลกกับความศรัทธาทางธรรม ผลงานโดดเด่นด้วยการสื่อความหมายเตือนใจถึงความอนิจจังของสรรพสิ่ง ย้อนแย้งกับการนำเสนอภาพความงามของวัตถุที่ชวนให้ลุ่มหลง การจำแนกประเภทสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาส อาศัยเกณฑ์ในการจำแนกตามการสื่อความหมายของสัญลักษณ์ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย 2. ความเป็นอยู่ทางโลก 3. การพินินพระชนม์

คำสำคัญ: สัญลักษณ์ / จิตรกรรมหุ่นนิ่ง / จิตรกรรมวานิตาส / จิตรกรรมสมัยทองของดัตช์

วิธีอ้างอิง

ปวีณา สุธีรางกูร. (2566). สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตาส. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 19-54. <https://doi.org/10.14456/sbj-fa.2023.2>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต
ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

02

The Symbolism in Vanitas Paintings¹

Paweena Suteerangkul²

Received: March 13, 2023 / Revised: May 6, 2023 / Accepted: May 8, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.2>

¹This article is a part of research “The Symbolism in Vanitas Paintings” was financially supported from The Research and Creativity Grants Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University in Fiscal Year, 2020

² Assistant Professor, Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. e-mail: punnpangs@gmail.com

Abstract

The qualitative research on the symbolism in Vanitas paintings aims to study the meaning of symbols in Vanitas paintings and classify them. The study is based on still life paintings that depict the concept of Vanitas by 17th century Dutch painters and the analysis of supporting documents. It is found that Vanitas paintings often represent the temporary nature of earthly life and reflect concerns about the existence of life, happiness, enjoyment, fame, knowledge, wealth, and worldly power. At the same time, there are also symbolic images of Christ showing the way to salvation. These symbols are related to the Dutch economy, culture, and Protestantism, which is their religious belief, and they demonstrate a balance between secularism and religion. The works are remarkable because they are a semiotic reminder of the impermanence of things, in contrast to the enchanting representations of beautiful objects. The symbols in Vanitas paintings can be categorized into three groups based on their symbolic meanings: 1. Transient Life and Death, 2. Earthly Existence, and 3. Resurrection.

Keyword: Symbolism / Still Life Painting / Vanitas Painting / Painting of the Dutch Golden Age

Citation

Suteerangkul, P. (2023). The Symbolism in Vanitas Paintings. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 19-54. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.2>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

1. บทนำ

ในศตวรรษที่ 17 สถาบันจิตรศิลป์ที่สำคัญของยุโรป โดยเฉพาะสถาบันจิตรศิลป์แห่งฝรั่งเศส (French Royal Academy) ได้จัดอันดับความสำคัญของหัวข้อทางจิตรกรรม (Hierarchy of Genres) โดยมีจิตรกรรมหุ่นนิ่ง (Still Life Painting) อยู่ในอันดับที่มีความสำคัญน้อยที่สุด อย่างไรก็ตาม มีจิตรกรชาว ดัตช์จำนวนไม่น้อยที่ได้พัฒนาทักษะเพื่อนำพาตนเองไปสู่จุดสูงสุดในสายอาชีพของจิตรกรภาพหุ่นนิ่ง โดยมีผลงานจิตรกรรมถูกสร้างขึ้นเป็นจำนวนมากก่อให้เกิดความรุ่งโรจน์ทางประวัติศาสตร์ จนได้รับการเรียกขานว่าเป็นสมัยทองของงานจิตรกรรมดัตช์ (The Dutch Golden Age Painting)

ภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งในศตวรรษนี้มีเสน่ห์ดึงดูดด้วยรายละเอียดอันน่าประทับใจ จิตรกรถ่ายทอดผลงานด้วยรูปแบบสำนึกนิยมแบบดัตช์ (Dutch Realism) ซึ่งมีแนวทางสะท้อนภาพธรรมชาติอย่างซื่อสัตย์ และมุ่งนำเสนอภาพตัวแทนของสรรพสิ่งอย่างสมจริง ไม่เพียงรับรู้ได้ถึงความงามที่ชวนหลงใหลเท่านั้นแต่ผลงานยังทำหน้าที่สื่อสารข้อความให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงศีลธรรมในคราวเดียว สามารถเรียกผลงานลักษณะนี้ว่า หุ่นนิ่งเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Still life)

จิตรกรรมวานิตัส (Vanitas Painting) เป็นผลงานที่นำเสนอภาพวัตถุหุ่นนิ่งเชิงสัญลักษณ์เพื่อถ่ายทอดความคิดและทักษะของจิตรกร ถือเป็นภาพวาดของชาวโปรเตสแตนต์อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการปฏิรูปทางศาสนา (Reformation) (Veca, 1981: 174) จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัสมักปรากฏภาพสัญลักษณ์ที่โดดเด่น เช่น กะโหลกศีรษะ เทียนดับ นาฬิกาพก หรือนาฬิกาทราย ฯลฯ เพื่อเตือนสติให้ระลึกถึงความตายหรืออนิจจังของสรรพสิ่ง สอดคล้องกับหลักศาสนาที่มุ่งสอนให้ทุกคนเชื่อว่า ทุกชีวิตบนโลกเกิดขึ้นเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการเดินทางไปสู่ชีวิตหลังความตาย ทั้งนี้จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่าไม่เพียงแต่จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัสเท่านั้นที่สื่อสารเชิงศีลธรรมเช่นนี้ แต่มีจิตรกรรมมีหุ่นนิ่งลักษณะอื่นที่สื่อแนวคิดคล้ายคลึงกับจิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัสด้วยเช่นเดียวกัน ได้แก่ จิตรกรรมหุ่นนิ่งดอกไม้ ผลไม้ และสัตว์ (Flower Fruit and Zoological) จิตรกรรมหุ่นนิ่งอาหาร (The Representation of Meal) จิตรกรรมหุ่นนิ่งสัตว์ที่ถูกล่า (Game) ผลงานทั้งหลายข้างต้นแสดงให้เห็นถึงความสนใจในวัตถุทางโลกกับการสื่อสารความหมายทางศีลธรรมและศาสนา ซึ่งบางกรณีอาจแสดงออกอย่างตรงไปตรงมาหรืออาจซ่อนพรางความหมายอันลุ่มลึกที่รอให้ศึกษาตีความ จากความสนใจในรูปวัตถุนำไปสู่ความต้องการศึกษาความหมายของสัญลักษณ์และจัดประเภทสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมวานิตัสของจิตรกรชาวดัตช์ในศตวรรษที่ 17 เพื่อสร้างฐานข้อมูลความรู้ทางวิชาการของไทยที่ยังขาดแคลนผู้ศึกษาถึงอย่างจริงจัง

อนึ่ง บทความวิจัยฉบับนี้ผู้เขียนขอแนะนำเพียงการศึกษาถึงจิตรกรรมประเภทวานิตัสซึ่งเป็นเนื้อหาหลักของการศึกษาในครั้งนี้ โดยยกตัวอย่างผลงานบางส่วนเพื่อให้ผู้อ่านเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับจิตรกรรมวานิตัสโดยสังเขป

2. วัตถุประสงค์

- 2.1 ศึกษาความหมายของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัส
- 2.2 จัดประเภทสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัส

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาเรื่องสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัสครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยศึกษาจากผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่นำเสนอแนวคิดวานิตัสของจิตรกรชาวดัตช์ในศตวรรษที่ 17 พร้อมกับศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) ที่เป็นข้อมูลชั้นรองหรือข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary sources) เป็นหลัก ประกอบด้วย ภาพผลงานจิตรกรรม และเอกสารทางวิชาการ ได้แก่ หนังสือ งานวิจัย บทความวิชาการ รวมทั้งข้อมูลจากพิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ที่มีความน่าเชื่อถือ

4. ทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาถึงสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมของชาวดัตช์ช่วงศตวรรษที่ 16 และ 17 นั้น มีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อการทำความเข้าใจถึงมูลเหตุการเกิดขึ้นของงานจิตรกรรมวานิตัส ทั้งนี้สามารถแบ่งหัวข้อในการศึกษาออกเป็นประเด็นด้านศาสนา การเมือง เศรษฐกิจ ปรัชญา การศึกษาทางวิทยาศาสตร์ และบรรยากาศของการสร้างสรรค์ทางจิตรกรรม โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1. การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา การเมือง และความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจ

ชาวดัตช์อาศัยอยู่ในเนเธอร์แลนด์ซึ่งมีสภาพทางภูมิศาสตร์เป็นที่ราบลุ่มติดทะเล สาเหตุที่ถูกเรียกว่า “เนเธอร์แลนด์” เนื่องจากคำว่า “Nether” แปลว่า “ต่ำ” เนเธอร์แลนด์จัดอยู่ในกลุ่มดินแดนแผ่นดินต่ำ (Low Countries) หรือเรียกว่า ดินแดนเบเนลักซ์ (Benelux countries) ประกอบด้วย 3 ประเทศ ได้แก่ เบลเยียม เนเธอร์แลนด์ และลักเซมเบิร์ก (National Gallery of Art, 2007: 9) ในศตวรรษที่ 16 เนเธอร์แลนด์อยู่ภายใต้การปกครองของกษัตริย์ฟิลิปที่ 2 แห่งสเปน (Philip II of Spain) ซึ่งต่อมาเกิดความไม่สงบในพื้นที่สืบเนื่องมาจากความขัดแย้งทางศาสนา กล่าวคือ ชาวดัตช์ส่วนใหญ่นับถือลัทธิคัลวิน (Calvinism) ซึ่งเป็นลัทธิหนึ่งของฝ่ายโปรเตสแตนต์ ในขณะที่กษัตริย์สเปนมีศรัทธาในคาทอลิกอย่างแรงกล้าทรงดำเนินนโยบาย “หนึ่งกษัตริย์ หนึ่งกฎหมาย หนึ่งศรัทธา” (Honour and Fleming, 2005: 591) ความขัดแย้งทางศาสนานี้นำไปสู่สงครามระหว่างสเปนและเนเธอร์แลนด์

มณฑลทั้ง 7 ของเนเธอร์แลนด์ร่วมกันต่อสู้กับสเปน และสามารถประกาศอิสรภาพได้ในปี 1581 อย่างไรก็ตาม สเปนไม่ยอมรับการแยกตัวจนกว่าจะสิ้นสุดสงครามแปดสิบปี (Eighty Year' War, ค.ศ.1618-1648) จูเลีย ฟิโอเร (Fiore, 2021) กล่าวว่า ผลที่ตามมาประการหนึ่งภายหลังประกาศอิสรภาพจากสเปนคือการเปลี่ยนแปลงของอำนาจ ชนชั้นกลางระดับบนซึ่งเป็นพวกนักธุรกิจและนายธนาคารผู้มั่งคั่งมีอิทธิพล

ทางการเมืองมากกว่าชนชั้นสูง ทั้งนี้ความมั่งคั่งนั้นส่วนหนึ่งเกิดจากการก่อตั้งบริษัทอินเดียตะวันออกของเนเธอร์แลนด์ (Dutch East India Company) ขึ้นในปี 1602 ซึ่งเป็นองค์กรทางการค้าขนาดใหญ่ที่ควบคุมการค้าทางทะเลนำมาซึ่งผลกำไรอันมหาศาล ไม่เพียงเท่านั้นในปี 1621 ได้มีการก่อตั้งบริษัทเวสต์อินเดีย (West India Company) เพื่อทำสงครามเศรษฐกิจกับสเปนและโปรตุเกส โดยมุ่งโจมตีฐานทางการค้าในดินแดนอาณานิคมอินเดียตะวันตก อเมริกาใต้ และชายฝั่งตะวันตกของแอฟริกา (Britannica, 2021) ในเวลานี้สินค้าจากต่างแดนหลั่งไหลเข้ามาในพื้นที่ของเนเธอร์แลนด์อย่างล้นหลาม

สภาพการณ์ภายในพื้นที่ของชาวดัตช์ช่วงศตวรรษที่ 17 นั้นเต็มไปด้วยบรรยากาศทางการค้า มีการลงทุนเก็งกำไรนำไปสู่การทำสัญญาซื้อขายล่วงหน้า เมืองขยายตัว ชาวเมืองให้ความสำคัญกับเสรีภาพส่วนบุคคล โดยปราศจากอำนาจครอบงำจากส่วนกลาง ด้วยเหตุนี้จึงมีผู้ลี้ภัยจากดินแดนที่มีปัญหาความขัดแย้งเข้ามาอยู่อาศัยและทำการค้าในเนเธอร์แลนด์เป็นจำนวนมาก คนในสังคมต่างร่วมกันขับต่อความมั่งคั่ง โดยเริ่มสะสมสิ่งของหายากหรือวัตถุแปลกตาจากต่างแดน เช่น ดอกทิวลิปที่ได้รับความนิยมอย่างสูงในหมู่ นักสะสมและนักเก็งกำไรจนนำไปสู่กระแสคลั่งดอกทิวลิป (Tulip Mania) อีกทั้งสินค้าฟุ่มเฟือยราคาแพงจำพวกเครื่องลายคราม (Porcelain) ที่นำเข้าจากจีน ซึ่งต่อมาเมื่อมีความต้องการสินค้าประเภทนี้มากขึ้นทำให้ในปี 1620 ชาวดัตช์ที่เมืองเดลฟต์ (Delft) ได้ผลิตภาชนะดินเผาเลียนแบบเครื่องลายครามและขายในราคาไม่แพง เรียกว่า “เดลฟต์แวร์” (Delftware) (National Gallery of Art, 2007: 22)

สิ่งของสะสมเหล่านี้เป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงความตื่นตัวต่อโลกวัตถุนิยมในสังคมของชาวดัตช์ ในจำนวนรายการสิ่งของสะสมซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของชายชาวดัตช์ (รวมถึงชายชาวยุโรปในดินแดนอื่น) คือ ตู้เก็บของแปลก (Cabinet of Curiosities) หรือที่เรียกว่า “ห้องมหัศจรรย์” (Wonder Rooms) นักสะสมพยายามจัดเป็นหมวดหมู่แบบเดียวกับการนำเสนอของพิพิธภัณฑ์ในปัจจุบัน (The British Library, 2021) ในขณะเดียวกันค่านิยมในหมู่สตรีผู้มั่งคั่งคือการได้เป็นเจ้าของ “บ้านตุ๊กตา” (Dollhouse) คือ ตู้ที่จำลองห้องต่างๆ ของบ้านพร้อมทั้งมีการตกแต่งภายในด้วยสิ่งของขนาดเล็กซึ่งต้องสั่งทำขึ้นเป็นพิเศษและมีราคาแพง ตู้เก็บของแปลกหรือห้องมหัศจรรย์และบ้านตุ๊กตาเหล่านี้เป็นภาพสะท้อนวิถีชีวิตของชนชั้นกลางผู้มั่งคั่งในศตวรรษที่ 17 และการติดต่อทางธุรกิจระหว่างชาติตะวันตกและตะวันออกได้เป็นอย่างดี

ชาวดัตช์ได้ชื่อว่าเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการเดินเรือข้ามทวีปและเป็นผู้บุกเบิกเส้นทางการคมนาคมขนส่งใหม่ๆ ไม่เพียงแต่นำเข้าสินค้าเท่านั้นแต่การเดินทางยังกระตุ้นให้เกิดการรับและถ่ายทอดความรู้ ตลอดจนวิทยาการต่างๆ ระหว่างโลกตะวันตกกับโลกตะวันออกส่งผลให้ชาวดัตช์มีโลกทัศน์ที่กว้างไกล ประกอบกับในเวลานี้แนวคิดเรื่องปัจเจกบุคคล (Individuality) ลัทธิธรรมชาตินิยม (Naturalism) และมนุษยนิยม (Humanism) ที่แพร่เข้ามาเบ่งบานในดินแดนดัตช์ยิ่งเอื้อต่อการพัฒนาทักษะและปัญญา จนนำไปสู่การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ ตลอดจนนวัตกรรมที่เท่าทันต่อความต้องการของสังคมในขณะนั้นด้วย

4.2 การศึกษา ปรัชญา และการค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์

แนวคิดธรรมเนียมชาตินิยมและมนุษยนิยมที่ได้รับการรื้อฟื้นตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์ (Renaissance) ส่งเสริมให้เกิดบรรยากาศทางการศึกษา ก่อให้เกิดความเชื่อมั่นในศักยภาพของมนุษย์ โดยมีแนวทางที่มุ่งให้ความสำคัญกับการศึกษาเรียนรู้โลกธรรมชาติด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์ ทั้งธรรมเนียมและมนุษยนิยมต่างพัฒนาอยู่บนพื้นฐานของหลักการและเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ นำไปสู่การเกิดขึ้นขององค์ความรู้มากมาย

การแบ่งฝ่ายออกเป็นคาทอลิกและโปรเตสแตนต์ทำให้บรรยากาศทางปัญญาในแต่ละพื้นที่มีความแตกต่างกัน เนเธอร์แลนด์ค่อนข้างมีอิสระเพราะปราศจากการครอบงำของศาสนจักร ด้วยเหตุนี้จึงเปิดกว้างต่อการพิจารณาความรู้ซึ่งอาจขัดต่อหลักคำสอนดั้งเดิม ส่งเสริมให้เกิดการตื่นตัวทางปัญญาโดยเฉพาะแนวทางการศึกษาเกี่ยวกับปรัชญาธรรมชาติและวิทยาศาสตร์ธรรมชาติ หอศิลป์แห่งชาติ วอชิงตัน ดี.ซี. (National Gallery of Art, 2007: 29) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับสภาพการณ์แวดล้อมของเนเธอร์แลนด์ โดยสรุปความได้ว่า ข้อมูลทางศาสนา ปรัชญา หรือวิทยาศาสตร์ที่ถูกโต้แย้งกลับได้รับการตีพิมพ์ในเนเธอร์แลนด์เป็นจำนวนมาก รวมทั้งยังส่งข้อมูลดังกล่าวออกไปยังประเทศอื่นด้วย นอกจากนี้ มีการเผยแพร่สื่อต่างๆ เช่น แผนที่ สมุดรวบรวมแผนที่ และโน้ตดนตรี ฯลฯ ส่วนด้านเทคโนโลยีสมัยใหม่ชาวดัตช์ถือเป็นผู้นำอีกชาติหนึ่งของยุโรป โดยมีการประดิษฐ์ไฟส่องสว่างริมถนน มีการค้นพบทางดาราศาสตร์ ทัศนศาสตร์ ฟิสิกส์ ชีววิทยา และฟิสิกส์

บุคคลต่างชาติที่เดินทางเข้ามายังเนเธอร์แลนด์ต่างมีความคิดเห็นว่า พื้นที่นี้เหมาะสมต่อการพัฒนา และเผยแพร่ความรู้ เช่น นักปรัชญาเรอเน เดการ์ตส์ (René Descartes, 1596-1650 และบาร์ค สปิโนซา (Baruch Spinoza, 1632-1677) ตลอดจนโทมัส ฮอบส์ (Thomas Hobbes, 1588-1679) และจอห์น ล็อก (John Locke, 1632-1704) ด้านชาวดัตช์เองก็ได้ใช้โอกาสนี้พัฒนาศักยภาพของตนจนก้าวขึ้นสู่ความเป็นผู้นำในศาสตร์ด้านต่างๆ โดยเฉพาะการประดิษฐ์กล้องโทรทรรศน์ (Telescope) และกล้องจุลทรรศน์ (Microscope) ทั้งสองอุปกรณ์มีส่วนสำคัญอย่างมากต่อการเรียนรู้ของชาวดัตช์ในศตวรรษที่ 17 จนนำไปสู่การสำรวจดวงดาวบนฟากฟ้า ตลอดจนโลกของสิ่งมีชีวิตขนาดเล็ก

หนึ่งในผู้สนใจใช้กล้องจุลทรรศน์เพื่อขยายภาพโลกของสิ่งมีชีวิตขนาดเล็กคือ ยัน สวาร์มเมอร์แดม (Jan Swammerdam) แพทย์และนักวิทยาศาสตร์ชาวดัตช์ใช้กล้องจุลทรรศน์เพื่อส่องดูเซลล์เม็ดเลือดแดง และวาดภาพออกมา สร้างแรงบันดาลใจแก่แอนโทนี ฟัน เลเวนฮอก (Antonie van Leeuwenhoek) เป็นที่รู้จักในฐานะผู้ค้นพบวิธีเพิ่มกำลังขยายของเลนส์กล้องจุลทรรศน์ นอกจากนี้ นักกวีวิทยามาเรีย ซิบิลลา เมเรียน (Maria Sibylla Merian) ได้ศึกษาและบันทึกภาพของแมลงไว้อย่างละเอียดจนกลายมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งต่อมา กระบวนทัศน์ในการเรียนรู้โลกแนวใหม่ที่มีพื้นฐานของการศึกษาด้วยหลักการและเหตุผลทางทฤษฎีที่พิสูจน์ได้เหล่านี้ ไม่เพียงแต่เกิดขึ้นในหมู่นักวิทยาศาสตร์เท่านั้น แต่จิตรกรหุ่นนิ่งก็ต่างขนานรับต่อการเรียนรู้ดังกล่าวด้วยการจำลองโลกตามหลักการและเหตุผลเช่นเดียวกัน

4.3 บรรยายภาพของการสร้างสรรค์ทางจิตรกรรม

การเปลี่ยนแปลงทางศาสนา ความสำเร็จทางการเมือง และความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจนำมาซึ่งความรู้สึกภาคภูมิใจในความเป็นชาติของชาวดัชต์ ประกอบกับการให้คุณค่าด้านเสรีภาพของปัจเจกบุคคลยิ่งส่งผลทำให้เกิดบรรยากาศทางปัญญากระตุ้นเราต่อการสร้างสรรค์ทางจิตรกรรม ทั้งนี้สามารถกล่าวถึงความเชื่อมโยงระหว่างแนวคิดทางศาสนาที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม ตลอดจนความต้องการของสังคมกับการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมได้ดังนี้

จากการเปลี่ยนแปลงทางศาสนาที่เกิดขึ้นในพื้นที่ของเนเธอร์แลนด์มีผลทำให้งานจิตรกรรมบางประเภทรุ่งเรืองขึ้น ในขณะที่บางประเภทก็กลับเสื่อมความนิยมลง กล่าวคือ เนเธอร์แลนด์เป็นพื้นที่ของผู้นับลัทธิคัล뱅ซึ่งมีทัศนะต่อการสร้างรูปเคารพทำให้ผู้คนยึดติดกับรูปลักษณ์ภายนอกและก่อให้เกิดความงมงาย ดังนั้นจิตรกรรมประดับแท่นบูชาหรือภาพที่เกี่ยวข้องกับบุคคลสำคัญทางศาสนาจึงไม่ได้รับความนิยม ในขณะที่หัวข้อเหล่านี้ยังคงได้รับความนิยมในหมู่จิตรกรอิตาลี หรือจิตรกรที่ทำงานให้กับคริสตจักร และผู้อุปถัมภ์ที่นับถือนิกายคาทอลิก นอกจากนี้ แมรีเอท เวสเตอร์มานน์ (Westermann, 1996: 47) ได้กล่าวว่า ในศตวรรษที่ 16 คาทอลิกยังยึดถือสื่อกลางซึ่งคือนักบุญและพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์อย่างแข็งขัน แต่ผู้นับถือคัล뱅ต่างพากันปฏิเสธ ด้วยเหตุนี้ผู้นำทางศาสนาฝ่ายคัล뱅จึงไม่ว่าจ้างจิตรกรสร้างผลงานศิลปะทางศาสนา ยิ่งไปกว่านั้นยังมีทัศนะในการทำลายภาพเขียนอย่างรุนแรงด้วย

ความเห็นทางศาสนาที่แตกต่างกันนี้ส่งผลทำให้จิตรกรดัชต์หันมาให้ความสนใจต่อหัวเรื่องประเภทอื่น ได้แก่ ภาพบุคคล (Portraiture) ภาพฉากชีวิตประจำวัน (Genre painting) ภาพทิวทัศน์ (Landscape) และภาพหุ่นนิ่ง (Still life) ไม่เพียงเท่านั้นยังส่งผลต่อลักษณะการแสดงออกของจิตรกรด้วย กล่าวได้ว่า สมัยทองของดัชต์เกิดขึ้นราวปี 1620-1700 ร่วมสมัยกับบาโรก แต่ด้วยทัศนะที่แตกต่างกันทำให้ศิลปะดัชต์ดูอ่อนคลายกว่าและให้ความใส่ใจกับรายละเอียดของแสง พื้นผิว ตลอดจนการสร้างผลกระทบทางความรู้สึกจากสี (Hodge, 2011: 46) ในขณะที่จิตวิญญาณศาสนาแบบคาทอลิกรุ่งเรืองขึ้นในอิตาลี ฟลานเดอร์ส และสเปน ผลงานเน้นการจัดองค์ประกอบที่เคลื่อนไหว เร้าอารมณ์ทำให้ผู้ชมมีความรู้สึกร่วมไปกับเหตุการณ์ในภาพ อย่างไรก็ตาม มูลเหตุของความแตกต่างในการแสดงออกนี้ส่วนหนึ่งเกิดจากระสนิยมของชาวดัชต์ซึ่งเป็นพวกพ็อคค้าที่เคร่งศาสนาและใช้ชีวิตสมถะ ดังนั้นพวกเขาจึงเบนความสนใจออกจากฉากเอกเกริก และภาพบุคคลสำคัญทางศาสนา โดยเลือกรับเพียงกลวิธีการใช้แสงสว่างตัดกับเงามืดแบบบาโรก ปรับใช้เพื่อนำเสนอภาพบุคคล ฉากชีวิต ทัศนียภาพ และวัตถุร่วมสมัยที่พวกเขาได้มีความรู้สึกร่วม โดยไม่ลืมหันที่จะสอดแทรกศีลธรรมหรือสัญลักษณ์ดั้งเดิมทางศาสนาเอาไว้ในภาพ

กลุ่มชนชั้นกลางระดับบนที่ร่ำรวยขึ้นจากการทำธุรกิจและชนชั้นกลางระดับล่างซึ่งเป็นพ่อค้าทั่วไป ในขณะนั้นมีบทบาทสำคัญอย่างมากต่อวงการจิตรกรรม เนื่องจากคนกลุ่มนี้นิยมสะสมผลงานศิลปะกระตุ้นให้เกิดจิตรกรและผลงานจิตรกรรมจำนวนมาก หอศิลป์แห่งชาติ วอชิงตัน ดี.ซี. (National Gallery of

Art, 2007: 33-35) กล่าวถึงบรรยากาศทางสังคมและรสนิยมของชาวดัตช์ว่า จิตรกรรมของชาวดัตช์ไม่เพียงมุ่งถ่ายทอดประสบการณ์ของชาวดัตช์เท่านั้น แต่ยังสื่อความหมายต่างๆ ด้วยภาพที่คุ้นเคย เช่น ภาพทิวทัศน์ อาจสื่อถึงความภาคภูมิใจในภูมิประเทศและความเป็นชาติของชาวดัตช์ ตลอดจนภาพเหมือนบุคคลที่แสดงถึงตำแหน่งอันทรงเกียรติ ประกอบกับสถานที่ภายในชุมชน บ้านที่สะอาดสะอ้าน ผู้หญิงที่ทำการกรรมอย่างอุตสาหะสอดรับไปกับหลักศีลธรรมในการดำรงชีวิต หรือภาพวัตถุที่เป็นเครื่องเตือนใจ รักษาสมดุลระหว่างชีวิตทางโลกและจิตวิญญาณทางธรรม และคริสโตเฟอร์ บราวน์ (Brown, 1997: n.p.) กล่าวว่า ภาพเขียนจำนวนมากถูกซื้อขายในราคาถูกเพื่อใช้ตกแต่งผนัง นอกจากนี้ในบันทึกของนักเดินทางชาวอังกฤษชื่อ ปีเตอร์ มุนดี (Peter Mundy, 1597-1667) ซึ่งมาเยือนเนเธอร์แลนด์ในปี 1640 ได้บันทึกไว้ว่า ต้องรู้สึกประหลาดใจอย่างมาก เพราะแม้กระทั่งคนทำขนมปัง ช่างซ่อมรองเท้า คนขายเนื้อ และช่างตีเหล็ก ต่างก็อยู่ในฐานะนักสะสมผลงานจิตรกรรม (National Gallery of Art, 2007: 32)

จากค่านิยมสะสมผลงานจิตรกรรมนำไปสู่การผลิตผลงานเพื่อป้อนเข้าสู่ตลาดจนก่อให้เกิดตลาดการค้างานศิลปะ และกลายเป็นอีกหนึ่งธุรกิจที่มีกระแสการตอบรับที่ดีเยี่ยม ดังที่แฟรงค์ ยาคอบ ฟรีดแลนเดอร์ (Friedländer, 1965: 278) กล่าวว่า จากความต้องการภาพจิตรกรรมจำนวนมาก ทำให้ชนชั้นกลางในฮอลแลนด์กลายเป็นผู้นำธุรกิจด้านศิลปะ มีภาพจิตรกรรมถูกผลิตขึ้นจำนวนมากอย่างคาดไม่ถึง ทั้งนี้จากความนิยมดังกล่าวทำให้เกิดกลุ่มจิตรกรมากขึ้นตามไปด้วย ในทำนองเดียวกันจูเลีย ฟิโอเร (Fiore, 2021) กล่าวว่า คริสโตเฟอร์ ลอยด์ (Christopher Lloyd) ได้ประมาณการว่าตลอดระยะเวลาตั้งแต่ปี 1580-1800 มีศิลปินชาวดัตช์เกิดขึ้นราว 5,000 คน และผลิตภาพจิตรกรรมระหว่าง 9,000,000-10,000,000 ชิ้น แต่ทว่า มีภาพเขียนที่อยู่รอดจนถึงปัจจุบันเพียงไม่ถึง 1 เปอร์เซ็นต์ ในขณะที่ไมเคิล นอร์ท (North, 1997:1) กล่าวว่า ตลอดศตวรรษที่ 17 ในทุกปีภาพวาดราว 70,000 ชิ้นถูกสร้างขึ้น ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศของการสร้างสรรค์ โดยมีจำนวนจิตรกรและจำนวนผลงานจิตรกรรมเติบโตสัมพันธ์ไปกับการความต้องการของคนในสังคม ซึ่งบ่งชี้ได้ถึงความสำเร็จทางภาพและการเมืองและความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจกับความมีเสรีภาพของปัจเจกบุคคล ตลอดจนเป็นภาพสะท้อนของรสนิยมและการเฉลิมฉลองให้กับความสำเร็จของชนชั้นกลางอย่างล้นเหลือ จนได้รับการเรียกขานว่าเป็นสมัยทองของงานจิตรกรรมดัตช์อย่างแท้จริง

5. ประเภทผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่ง และภูมิหลังของงานจิตรกรรมวานิทัสในศตวรรษที่ 17

ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งคือหนึ่งในหัวเรื่องที่เป็นผลิตผลของความเปลี่ยนแปลงดังที่ได้กล่าวถึงข้างต้น โดยทั่วไปมีการนิยามคำว่า “จิตรกรรมหุ่นนิ่ง” ว่าหมายถึง การวาดจำลองภาพวัตถุหรือสิ่งมีชีวิตที่ตายแล้ว แต่ทว่า อัลฟอนซัส เปทรุส แอนโทเนียส (Alphonsus Petrus Antonius) ได้ให้ข้อสรุปว่า ก่อนปี 1650 ไม่ปรากฏคำเรียกจิตรกรรมหุ่นนิ่ง จนกระทั่งปี 1650 ซึ่งเป็นเวลาที่จิตรกรรมหุ่นนิ่งถูกสร้างขึ้นมากมายในกลุ่มดินแดนแผ่นดินต่ำ ชาวดัตช์จึงได้บัญญัติคำว่า “Stilleven” ขึ้น เพื่อใช้เรียกผลงานประเภทดังกล่าว โดยคำว่า “leven” หมายถึง ชีวิตหรือธรรมชาติ (life or nature) ส่วนคำว่า “still” หมายถึง ไร้การเคลื่อนไหว (motionless) ดังนั้นคำว่า “stilleven” จึงหมายถึง ภาพจำลองของชีวิตที่ไม่มีความเคลื่อนไหว (Sterling, 1959: 43, อ้างถึงใน ปวีณา สุธีรางกูร, 2565: 86) คำนิยามนี้สอดคล้องกับคุณลักษณะพิเศษในงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งของชาวดัตช์ในศตวรรษที่ 17 ที่มักพบเห็นภาพสิ่งมีชีวิตถูกตรึงให้หยุดนิ่งอยู่กับที่รวมไปกับภาพวัตถุในชีวิตประจำวันที่คุ้นเคย โดยทั้งหมดถูกถ่ายทอดด้วยทักษะฝีมือการวาดจำลองภาพขั้นสูง

จิตรกรรมหุ่นนิ่งที่สื่อสารแนวคิดเรื่องวานิทัส พิจารณาได้ว่ามีคุณค่า 2 ระดับ ได้แก่ คุณค่าด้านความงามทางกายภาพและคุณค่าด้านความหมายที่แฝงรวมมากับภาพวัตถุ วานิทัสถือเป็นแนวความคิดที่เกี่ยวข้องกับการเตือนสติเรื่องความตายและความเสื่อมเช่นเดียวกับมรณานุสติ ซึ่งหอศิลป์เทต (Tate, 2021) ได้กล่าวถึงวัตถุประสงค์ของการสร้างผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิทัสว่า จิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทนี้มักแสดงการเฉลิมฉลองด้านวัตถุทางโลก และเตือนให้ตระหนักถึงความไม่จีรังของความสุขและชีวิตอันแสนสั้น จากแนวคิดข้างต้นนี้สามารถพิจารณาได้ว่า จิตรกรรมวานิทัสอาศัยการส่งสาระไปยังผู้ชมด้วยการนำเสนอความขัดแย้งระหว่างภาพกับความหมาย กล่าวคือ จิตรกรรมมักถ่ายทอดภาพอันน่าทึ่งของวัตถุทางโลกที่ชวนให้เกิดความหลงใหล แต่ในขณะเดียวกันกลับส่งข้อความกระตุ้นเตือนให้ผู้บริโภคตระหนักรู้ถึงความไม่จีรังของความงาม ความสุข หรือความเพลิดเพลินร่วมด้วย

เมื่อสำรวจความหมายของจิตรกรรมวานิทัสพบว่า มีการนิยามที่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน เช่น พิพิธภัณฑ์ศิลปะจอห์นสัน, มหาวิทยาลัยคอร์เนล (Johnson Museum of Art, Cornell University, 2021) กล่าวว่า “จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิทัส มีชื่อเรียกที่นำมาจากข้อความในพระธรรมปัญญาจารย์ความว่า “อนิจจังแห่งอนิจจัง ทุกสิ่งล้วนเป็นอนิจจัง” ใช้การจัดกลุ่มวัตถุเพื่อนำเสนอข้อความเตือนใจเกี่ยวกับความไร้เวลาของการใช้เงิน และใช้เวลาไปกับทรัพย์สินทางโลก ตลอดจนกิจกรรมยามว่าง หรือนักวิชาการ ศิลปะ อัลแบร์โต เวกา (Veca, 1981: 164) กล่าวว่า เป็นภาพที่เกี่ยวข้องกับความเปราะบางของชีวิตมนุษย์ และโลกแห่งความปรารถนา ตลอดจนความสุข ความไร้แก่นสาร ความว่างเปล่า และความชั่วคราวของสรรพสิ่งที่ไม่จีรังทั้งหลายเมื่อต้องเผชิญกับธรรมชาติของความตายที่ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ จากคำนิยามขององค์กรศิลปะและนักวิชาการศิลปะข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า วานิทัสเป็นภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่สะท้อนแง่คิดด้านสัจธรรมของธรรมชาติเกี่ยวกับความไม่จีรังยั่งยืนของสรรพสิ่ง ทั้งความสุขทางโลกและชีวิตที่แสนสั้นผ่านภาพวัตถุที่ถูกนำเสนอความหมายเชิงสัญลักษณ์

คริสทีน คูซีน (Koozin, 1990: 6-7) กล่าวว่า แนวคิดเรื่องวานิตัส มักถูกนำไปเชื่อมโยงกับวลีหรือคำอื่นๆ ซึ่งมีความหมายที่เกี่ยวข้องกับความเปราะบางของชีวิต เช่น “เมเมนโต โมรี” (memento mori) หมายถึง จำไว้ว่าคุณต้องตาย เป็นวลีที่เตือนให้ระลึกถึงความตายที่ไม่อาจหลีกเลี่ยง หรือ “วิทา เบรวิส อาร์ส ลองกา” (Vita Brevis Ars Longa) หมายถึง ศิลปะยืนยาว ชีวิตสั้น เป็นวลีภาษาละตินโดยบิดาแห่งการแพทย์ชาวกรีก ฮิปโปเครทีส (Hippocrates) ที่เปรียบเปรยถึงความไม่ยืนยาวของชีวิต นอกจากนี้คำว่า “ซิมิลิส บูลลา” (Similis Bulla) มีความหมายเช่นเดียวกันกับคำว่า “โฮโมบูลลา” (Homo Bulla) คือ การเปรียบเทียบชีวิตมนุษย์เข้ากับคุณลักษณะของฟองสบู่ที่พร้อมจะแตกดับลงในพริบตา ส่วนวลีที่กล่าวว่า “ซิก ทรานซิท กลอเรีย มันดี” (Sic transit gloria mundi) มีความหมายถึง ชื่อเสียงทางโลกต้องล่องลับไป ทั้งหมดสะท้อนแนวคิดเรื่องความไม่จีรัง ทุกสิ่งล้วนเป็นอนิจจัง ดังนั้นจึงมีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดในการสร้างสรรค์จิตรกรรมวานิตัส

ด้านภูมิหลังของงานจิตรกรรมวานิตัส สารานุกรมบริแทนนิกา (Britannica, 2020) ให้ข้อมูลว่า จิตรกรรมวานิตัสนั้นพัฒนามาจากรูปกะโหลกและภาพสัญลักษณ์อื่นๆ ที่มีกวาดไว้ด้านหลังของภาพบุคคลในสมัยปลายเรอเนซองส์ และปี 1620 ได้กลายเป็นแนวทางยอดนิยมไปจนถึงปี 1650 โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองไลเดิน (Leiden) ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญของลัทธิกัลวาง์ ด้านชาร์ลส์ สเตอร์ลิง (Sterling, 1959: 21) เสนอว่า จิตรกรรมหุ่นนิ่ง 2 ประเภทที่สามารถพบได้ในกลุ่มดินแดนแผ่นดินต่ำช่วงศตวรรษที่ 15 คือ หุ่นนิ่งที่เป็นภาพแทนของพระแม่หรือนักบุญ และหุ่นนิ่งวานิตัส โดยมีภาพที่บ้านปิดของจิตรกรรมฉากประดับแท่นบูชา เช่น “The Braque Triptych” ในขณะปิดบาน (ภาพที่ 1) ของจิตรกร โรเคียร์ ฟัน เดอร์ ไวเดน (Rogier van der Weyden, ราว 1399-1464) สอดคล้องกับฮานเนก กรูเทนบอร์ (Grootenboer, 2005: 138) ที่กล่าวว่า จิตรกรรมวานิตัสสามารถพบได้ที่บริเวณด้านหลังของภาพบุคคลในศตวรรษที่ 15 และ 16 เช่น “Portret van Margaretha von Mochau (ด้านหน้า) และ Vanitas (ด้านหลัง)” (ภาพที่ 2) ของจิตรกรชาวเยอรมัน บาร์เทิล ไบรน์ (Barthel Bruyn the Elder, 1493-1555) ทำให้เป็นที่ชัดเจนว่า จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัสนั้นเริ่มปรากฏที่ด้านหลังของภาพบุคคลมาก่อน (อาจเป็นภาพบุคคลสำคัญทางศาสนาหรือภาพผู้ศรัทธา) จากนั้นจึงเป็นอิสระจากฉากบานพับดังกล่าว โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองไลเดิน ซึ่งเป็นพื้นที่ของผู้สนับสนุนลัทธิกัลวาง์ในเนเธอร์แลนด์ และได้รับความนิยมอย่างสูงในศตวรรษที่ 17



ภาพที่ 1

โรเคียร์ ฟัน เดอร์ไวเดิน, “The Braque Triptych”, ราวปี 1452. สีนํ้ามันบนไม้อัด, 41×34.5 ซม.; 41×68 ซม.; 41×34.5 ซม. พิพิธภัณฑ์ลูฟวร์, ฝรั่งเศส

หมายเหตุ. จาก *Braque Triptych*, by R. van der Weyden, ca 1452, Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych). In the public domain.



ภาพที่ 2

บาร์เทิล ไบรน์, “Portret van Margaretha von Mochau (ซ้าย-ด้านหน้า) และ Vanitas (ขวา-ด้านหลัง)”, ปี 1524 สีฝุ่นบนไม้, 61×51 ซม., พิพิธภัณฑ์โครเลอร์ มุลเลอร์, เนเธอร์แลนด์

หมายเหตุ. จาก *Portret van Margaretha von Mochau, echtgenote van Gerhard von Westerburg*, by B. Bruyn de Oude, 1524 (<https://krollermuller.nl/en/barthel-bruyn-de-oude-portrait-of-gertraude-von-leutz-wife-of-gerhard-von-westerburg>). Copyright 2023 by Kröller-Müller Museum.

การนำเสนอภาพกะโหลกศีรษะในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์สำคัญซึ่งกระตุ้นเตือนให้บุคคลได้พิจารณาถึงความตายได้รับความนิยมตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 ภายใต้ความเชื่อทางศาสนาที่สนับสนุนให้บุคคลศึกษาหลักคำสอนด้วยตนเอง ตลอดจนความเชื่อที่ว่า การใคร่ครวญถึงความตายนั้นเป็นการยกระดับศีลธรรมภายในใจ ต่อมาภาพกะโหลกจึงเริ่มเป็นอิสระออกจากภาพบุคคลนำไปสู่การสร้างภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัส รวมทั้งจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทอื่นที่แฝงสาระเรื่องวานิตัสเพื่อสื่อสัญลักษณ์ได้อย่างเท่าทันต่อความต้องการของยุคสมัย

งานจิตรกรรมหุ่นนิ่งที่ปรากฏในสมัยนี้มีความหลากหลายของการนำเสนอภาพวัตถุ ทำให้ให้นักวิชาการต่างพยายามระบุประเภทของผลงาน เช่น ชาร์ลส์ สเตอร์ลิง (Sterling, 1959:45) กล่าวว่าประกอบด้วยภาพของมื้ออาหาร (the representation of meal) ภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ (the flower piece) ภาพของผลไม้ (picture of fruit) ภาพเกมการล่าสัตว์และปลา (game and fish) ภาพหุ่นนิ่งวานิตัส (the allegorical Vanitas) และภาพวัตถุราคาแพง (Decorative displays of precious objects) ด้านเคลาส์ กริมม์ (Grimm, 1990: 30) กล่าวถึงจิตรกรรมหุ่นนิ่ง 4 ประเภท ได้แก่ ดอกไม้และสัตว์ (Flower and Zoological) จิตรกรรมภาพงานเลี้ยง (Banquet painting) วานิตัส (Vanitas) และทร็องป์เลอ (trompe-l'œil) ส่วนวิชเนีย ซาตวิก (Chadwick, 2017: 131) กล่าวว่า ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งมักถูกเรียกชื่อตามประเภทของวัตถุ เช่น งานเลี้ยงขนาดเล็ก (little breakfast) อาหารเช้าขนาดเล็ก (little banquet) ภาพวาดดอกไม้ (flower piece) และพิพิธภัณฑวัตถุ (Rijksmuseum, 2022b) ได้กล่าวถึงการนำเสนอภาพหุ่นนิ่ง 3 ประเภท คือ ดอกไม้และผลไม้ (flowers and fruit) ภาพหุ่นนิ่งอาหารเช้า (ontbijtens/breakfast piece) และวานิตัส (vanitas) อีกทั้งหอศิลป์แห่งชาติ, วอชิงตัน ดี.ซี. (National Gallery of Art, 2007: 89-92) ให้ข้อมูลว่าประกอบด้วยภาพอาหารเช้า (Breakfast piece) ที่แสดงความเรียบง่ายกับภาพอาหารบนโต๊ะที่หรูหรา ยิ่งขึ้นเรียก “Pronkstilleven ภาพสัตว์ที่ถูกล่า (Game picture) วานิตัส (vanitas) และภาพหุ่นนิ่งดอกไม้ (Flower painting)

จากการจำแนกประเภทผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งของนักวิชาการศิลปะ ตลอดจนหอศิลป์และพิพิธภัณฑฯ ข้างต้น ผู้เขียนได้นำมาจัดประเภทใหม่ ได้แก่ 1. จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัส (Vanitas) 2. จิตรกรรมหุ่นนิ่งดอกไม้ ผลไม้ และสัตว์ (Flower Fruit and Zoological) 3. จิตรกรรมหุ่นนิ่งมื้ออาหาร (The Representation of Meal) 4. จิตรกรรมหุ่นนิ่งสัตว์ที่ถูกล่า (Game)

ผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งหลายประเภทมีการสื่อสารแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับวานิทัสแฝงร่วมไปกับภาพวัตถุ กล่าวได้ว่า จิตรกรรมวานิทัสนั้นมีความคลุมเครือในชื่อเรียก เพราะหากแยกตามลักษณะทางกายภาพของสัญลักษณ์จะพบว่า จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิทัส คือ ภาพที่แสดงวัตถุเกี่ยวข้องกับกาลเวลาและความตายเป็นหลัก ทั้งกะโหลกศีรษะ เทียนดับ หรือนาฬิกาประเภทต่างๆ แต่ทว่าหากยึดเอาสาระที่เกี่ยวข้องกับวานิทัส คือ ความอนิจจังของสรรพสิ่งทางโลก จิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทอื่นๆ ก็อาจแฝงข้อความกระตุ้นเตือนถึงเรื่องราวดังกล่าวได้เช่นกัน ทั้งนี้จากการสำรวจถึงการจัดประเภทของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิทัสพบว่า อิงวาร์ เบิร์กสตรอม (Ingvar Bergström, 1913-1996) ได้แบ่งประเภทสัญลักษณ์ตามความกังวลของมนุษย์ได้ 3 ลักษณะ คือ

1. ความเป็นอยู่ทางโลก (Earthly Existence) เช่น หนังสือ อุปกรณ์ทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ รวมถึงเอกสารต่างๆ สิ่งของมีค่า และของสะสม เช่น เปลือกหอย โลหะมีน้าวา เงินตรา กล้องยาสูบ เครื่องดนตรี อาวุธ ชุดเกราะ อาหาร เครื่องดื่ม เกม และหุ่นพลาสติก
2. ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย (Transient Life and Death) เช่น กระดุกมนุษย์หรือกระดูกสัตว์ นาฬิกาพก นาฬิกาทราย เทียน ตะเกียงน้ำมัน (มักปรากฏควัน) พองสบู่ ดอกไม้ และแก้วใส
3. การฟื้นคืนพระชนม์ (Resurrection) เช่น วิธ (Wheat) ลอเรล (Laurel) ไอวี (Ivy) มักปรากฏร่วมกับมงกุฎหรือกะโหลก (As cited in Koozin, 1990: 6)

สัญลักษณ์ความเป็นอยู่ทางโลกนั้นเกี่ยวพันกับความพึงพอใจที่ได้รับผ่านประสาทสัมผัสทั้ง 5 ของมนุษย์ ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และกายสัมผัสเพื่อสร้างความเพลิดเพลินใจ ส่วนสัญลักษณ์ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายมีกะโหลกศีรษะ ชิ้นส่วนโครงกระดูก หรือวัตถุที่แสดงถึงกาลเวลาชั่วคราวซึ่งเกิดขึ้นแล้วเสื่อมไป และสัญลักษณ์ของการฟื้นคืนพระชนม์เกี่ยวพันกับการอ้างอิงไปสู่สัญลักษณ์ทางศาสนาแบบดั้งเดิม นอกจากนี้ ยังพบการจำแนกประเภทผลงานจิตรกรรมวานิทัสตามหลักการจัดวางองค์ประกอบภาพโดยอัลแบร์โต เวกา (Vega, 1981: 187-190) ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. โต๊ะที่เป็นระเบียบ (An orderly table) แสดงวัตถุน้อยชิ้น มีตำแหน่งของการวางวัตถุในลักษณะที่เปิดมุมมองปราศจากการทับซ้อนอันจะก่อให้เกิดสิ่งรบกวนสายตา 2. โต๊ะที่ไร้ระเบียบ (The table in disorder) คือ โต๊ะที่จัดเรียงวัตถุอย่างหลากหลาย มักแสดงมุมมองภาพที่ยกสูงขึ้นเผยให้เห็นระนาบของโต๊ะที่เอียงลาด เอื้อต่อการมองกลุ่มวัตถุซึ่งถูกเพิ่มเข้ามาได้อย่างทั่วถึง 3. ชั้นวางและมุมห้องของสตูดิโอ (The consoles and the studio corner) แสดงสภาพแวดล้อมที่โอบล้อมวัตถุมากยิ่งขึ้น นำเสนอตั้งแต่พื้นที่ที่ไม่สามารถอธิบายได้ไปจนถึงชั้นวางที่ยื่นออกมาจากกำแพง

เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการอธิบายความหมายของสัญลักษณ์รวมถึงการจัดประเภทของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิทัส ผู้เขียนได้ทำการคัดเลือกผลงานตัวอย่างเพื่อเป็นตัวแทนของการศึกษามาวิเคราะห์จำนวน 3 ชิ้น สามารถกล่าวถึงดังนี้



ภาพที่ 3

ฌาคส์ เดอ กายน์ ที่ 2, “Vanitas Still Life”, ปี 1603, สีน้ำมันบนไม้, 82.6 x 54 ซม., พิพิธภัณฑ์ศิลปะเมโทรโพลิทัน, สหรัฐอเมริกา

หมายเหตุ. จาก *Vanitas Still Life*, by J. de Gheyn II, 1603, The Met. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485>). In the public domain.

ผลงานของ ฌาคส์ หรือ ยาโคบ เดอ กายน์ที่ 2 (Jacques/Jacob de Gheyn II, 1565–1629) หรือ ฌาคส์ เดอ กายน์ ผู้อาวุโส (Jacques de Gheyn the Elder) ชื่อ “Vanitas Still Life” (ภาพที่ 3) ปี 1603 ได้รับการยอมรับว่าเป็นผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิตัสชิ้นแรกๆ ซึ่งพิพิธภัณฑ์ศิลปะเมโทรโพลิทัน (The Metropolitan Museum of Art, 2022b) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้โดยสรุปความได้ว่า ผลงานนี้ถือเป็นภาพหุ่นนิ่งวานิตัสที่เก่าแก่ที่สุด แสดงภาพสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับความไม่จีรังของมนุษย์ กะโหลกศีรษะ ฟองสบู่ขนาดใหญ่ ดอกไม้ที่ถูกตัด และภาชนะที่ปล่อยควันหมายถึงชีวิตที่สั้น ส่วนภาพสะท้อนที่ปรากฏบนฟองสบู่ประกอบด้วยภาพกงล้อทรมาน (Torture wheel) และอุปกรณ์สร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อน (Leper's rattle) สื่อถึงความขลาดเขลาของมนุษย์ ร่างที่ขนาบข้างซุ้มโค้งด้านบนคือ เดโมคริตุส (Democritus) และเฮราคลิตุส (Heraclitus) นักปรัชญาชาวกรีกโบราณผู้หัวเราะและร้องไห้ให้กับชีวิต

ภาพวาดกะโหลกศีรษะภายในช่องสถาปัตยกรรมจำลองนั้นถือเป็นการจัดวางแบบดั้งเดิม รวมทั้งการนำเสนอภาพของฟองสบู่ที่มีขนาดใหญ่ผิดปกติยังแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมเน้นการสื่อความหมายมากกว่าจะแสดงถึงความสมจริงของสถานการณ์ กล่าวได้ว่าภาพวัตถุทั้งหมดแสดงตัวในฐานะสัญลักษณ์มากกว่าการเป็นภาพแทนวัตถุที่มองเห็นได้ในชีวิตจริงทั่วไป สอดคล้องกับวอลเทอร์ ลีดท์กี (Liedtke, 2007: 213-218) ที่ได้กล่าวถึงความหมายของสัญลักษณ์โดยสรุปความได้ว่า วัตถุเหล่านี้มุ่งเน้นนำเสนอความบริสุทธิ์ทางความคิดเทียบได้กับภาพทางศาสนา แตกต่างไปจากภาพวานิตัสที่พบได้ในภายหลังซึ่งมักนำเสนอภาพวัตถุในชีวิตประจำวัน บนซุ้มโค้งมีอักษรจารึกคำว่า “HVMANA VANA” มีความหมายถึง “human vanity” คือ ความ

ไม่จริงของมนุษย์ ฟองสบู่ทรงกลมแสดงถึงความว่างเปล่า โดยเปรียบเปรยถึงการคงอยู่ของชีวิตมนุษย์ รวมทั้งรูปทรงกลมยังอ้างอิงถึงโลกโดยมีภาพสะท้อนบนผิวฟองสบู่หมายถึงประสบการณ์ทางโลก ควันที่ลอยขึ้นจากภาชนะ ดอกทิวลิปที่ถูกตัดกับกลีบดอกกุหลาบที่ร่วงหล่น รวมทั้งขอบของช่องสถาปัตยกรรมที่บินเป็นสัญญาณบ่งชี้ถึงการเสื่อมสภาพ ลีดท์ก็อ้างไปถึงข้อความในพระคัมภีร์ ได้แก่ โยบ บทที่ 14: 1-2 (Job 14: 1-2) ที่กล่าวว่า “มนุษย์ที่เกิดจากเหง้ามียายุสั้น แต่เต็มไปด้วยความยุ่งยาก เขาเป็นเหมือนดอกไม้ที่ขึ้นมาแล้วก็เหี่ยวแห้งไป เขาเป็นเหมือนเงาที่หายไปอย่างรวดเร็ว และไม่คงอยู่” (คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์, 2566ข) และสดุดีบทที่ 102:1-3 (Psalms 102: 1-3) “...วันเวลาของข้าพเจ้าจางหายไปประดุจควันไฟ กระดูกของข้าพเจ้าถูกเป็นไฟเหมือนถ่านในเตา” (คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์, 2566ก) ในทำนองเดียวกันฟางที่อยู่ใต้กะโหลกศีรษะอาจอ้างอิงถึงสดุดีบทที่ 102: 11 “วันเวลาของข้าพเจ้าหมดไปเหมือนเงาที่ทอดยาวเวลาเย็น ข้าพเจ้าเหี่ยวแห้งไปคล้ายต้นหญ้า” (คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์, 2566ก) หรืออิสยาห์ 40: 6-7 (Isaiah 40: 6-7) “...เสียงนั้นกล่าวว่า “มนุษย์ทุกคนเป็นเหมือนต้นหญ้า ความรุ่งเรืองทั้งหมดของเขาเป็นเหมือนดอกไม้ในทุ่ง เมื่อพระยาห์เวห์ทรงบันดาลให้ลมพัดผ่าน หญ้าก็จะเหี่ยวแห้ง ดอกไม้ก็จะร่วงโรย แน่ทีเดียว ประชากรเป็นเสมือนต้นหญ้า” (คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์, 2566ค)

ด้าน ฮานเนเก กรูเทนบอร์ (Grootenboer, 2005: 139) ได้กล่าวถึงสัญลักษณ์ภายในภาพไปในทิศทางเดียวกันโดยสามารถสรุปความได้ว่า กะโหลกศีรษะถูกขนาบข้างด้วยแจกันสองใบ ข้างหนึ่งบรรจุดอกทิวลิปราคาแพงซึ่งจะบานในช่วงเวลาสั้นๆ ขณะที่คว้นในแจกันอีกใบบ่งบอกว่าชีวิตนั้นเป็นดังคว้น มุมซ้ายบนและขวามุมล่างมีรูปแกะสลักของนักปรัชญากรีกโบราณคือเดโมคริตัสและเฮราคลิตัส แสดงทัศนคติที่ขัดแย้งในการมองโลกสองแบบ โดยเดโมคริตัสคือผู้หัวเราะให้กับความไร้สาระของชีวิต ขณะที่เฮราคลิตัสใช้มือกุมศีรษะแสดงถึงช่วงเวลาแห่งความโศกเศร้าคร่ำครวญถึงความเป็นไปของมนุษย์ นักปรัชญาทั้งสองคนขึ้นไปทั้งฟองสบู่ขนาดใหญ่ที่ลอยอยู่เหนือกะโหลกศีรษะ เดอกายน์ ขยายความหมายของฟองสบู่โปร่งใสตามธรรมเนียมแบบดั้งเดิม คือ โฮโมบูลลา ซึ่งหมายถึงชีวิตมนุษย์เหมือนฟองสบู่ ด้วยการผสมผสานเข้ากับสันฐานของลูกโลกเพื่อสื่อถึงแผนที่โลกในยุคโบราณ (mappa mundi) ดอกย่ำเรื่องการดำรงอยู่ของโลกที่เต็มไปด้วยความไม่แน่นอน อีกทั้งบนผิวของฟองสบู่ยังปรากฏภาพสะท้อนของวัตถุต่างๆ ที่แสดงถึงความเจ็บป่วยและความอ่อนแอของมนุษย์ภายใต้หายนะของกาลเวลา ซึ่งแม้ปัจจุบันภาพสะท้อนเหล่านี้ได้จางหายจนแทบมองไม่เห็นแต่ ฮานเนเก กรูเทนบอร์ ได้กล่าวถึงวัตถุที่ปรากฏในภาพสะท้อนว่า ประกอบด้วยภาพสะท้อนของแก้วน้ำ ลูกเต๋า และไพ่ แสดงถึงความสุขทางโลก หัวใจที่มีกรีซแทงทะลุเป็นสัญลักษณ์ถึงความรักความปรารถนาอันแรงกล้า อีกทั้งเครื่องราชอิสริยาภรณ์ มงกุฎและคทาหมายถึงรางวัลที่กลวงเปล่าของอำนาจทางโลก เหยี่ยวที่ตกลงมาจากถุงเงินบ่งชี้ถึงความสิ้นเปลือง นอกจากนี้ ยังมีกล้องโทรทรรศน์กับอุปกรณ์สร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อรังที่บ่งชี้ถึงความเปราะบางของร่างกายมนุษย์

สรุปสัญลักษณ์ที่สำคัญ คือ สัญลักษณ์ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย ได้แก่ กะโหลกศีรษะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์หลักที่สื่อสารเรื่องความตายอย่างเป็นสากล เป็นสิ่งที่หลงเหลืออยู่ภายหลังจากการ

เสียชีวิต แม้กระนั้นก็ไม่ได้มีความยั่งยืนถาวร พันที่หายไปบางส่วนสะท้อนถึงการไม่คงอยู่ของทุกสรรพสิ่งบนโลก เช่นเดียวกับช่องสถาปัตยกรรมจำลองที่แผ่มาจากหินที่แข็งแกร่งก็ยังปรากฏขอบบิ่นแตก อีกทั้งความเสื่อมสลายยังมีให้เห็นได้จากเส้นฟางไต่กะโหลกศีรษะ เกี่ยวพันกับพระคัมภีร์ที่กล่าวเปรียบเปรยชีวิตของมนุษย์เป็นดังเช่นเศษหญ้าที่กาลเวลาทำให้เหี่ยวเฉาและร่วงโรย สอดคล้องกับดอกไม้ที่ถูกตัดประดับไว้ในแจกันคือดอกทิวลิปซึ่งเป็นที่นิยมในขณะนั้นและมีราคาแพง เมื่อถูกตัดก็รอวันเหี่ยวเฉาและจากไปอย่างไร้มูลค่า อีกทั้งยังย้ำเตือนถึงข้อผิดพลาดในสถานการณ์คลังดอกทิวลิปด้วย ส่วนดอกกุหลาบซึ่งกลีบดอกมักถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ของความงาม มีความหอมเย้ายวน แต่ทว่าบอบบางง่ายต่อการร่วงโรย ดังนั้นดอกไม้ที่ถูกตัดจึงเป็นสัญญาณของช่วงเวลาชีวิตที่ใกล้จบลง เช่นเดียวกับฟองสบู่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ดั้งเดิมที่มีความเชื่อมโยงกับแนวคิดเรื่อง “โฮโม บูลลา” โดยหมายถึง ชีวิตมนุษย์นั้นแสนสั้นและเปราะบางราวกับฟองสบู่ที่พร้อมแตกดับได้ทุกขณะ กาลเวลาที่ล่วงลับบนโลกมนุษย์ได้รับการตอกย้ำด้วยแนวคิดที่กล่าวว่า ชีวิตมนุษย์เป็นดังควันที่รอวันสูญสลาย ตำแหน่งการวางภาพแจกันที่ด้านซ้ายและด้านขวา กระตุ้นให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างการดำรงอยู่และการสูญสลายไปของสรรพสิ่งบนโลก

สัญลักษณ์ความเป็นอยู่ทางโลกถูกนำเสนอผ่านประติมากรรมประดับเหนือวงโค้งรูปนกปรัชญาชาวกรีกโบราณชื่อ เดโมคลิตัสผู้ซึ่งหัวเราะให้ความกับความไร้สาระของมนุษย์ กับเฮราคลิตัสผู้ซึ่งร้องไห้คร่ำครวญให้กับความเป็นไปของชีวิตมนุษย์ ทั้งสองเป็นตัวแทนของการแสวงหาความรู้ทางโลก ทั้งนี้ นักปรัชญาทั้งสองคนชี้แนะไปที่ฟองสบู่ขนาดใหญ่ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายที่บ่งชี้ถึงกาลเวลาที่แสนสั้น นัยของรูปทรงกลมนี้ยังเกี่ยวพันกับลูกโลก ศิลปินจงใจซ่อนสัญลักษณ์ความเป็นอยู่ทางโลกเอาไว้บนผิวหน้า โดยแสดงให้เห็นถึงปรากฏการณ์ที่บ่งชี้ถึงความไม่แน่นอน ประกอบด้วย อุปกรณ์สร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อนและกงล้อทรมานเป็นภาพแทนร่างกายที่อ่อนแอของมนุษย์ นอกจากนี้ยังมีแก้วน้ำ ลูกเต๋า และไฟคือการแสวงหาความเพลิดเพลินทางโลก หัวใจมีกรีซแห่งทะเลคือความรักและความลุ่มหลง อีกทั้งมงกุฎและคทาคือความกลัวเปล้าของอำนาจ ตลอดจนเหรียญจำนวนหนึ่งซึ่งมีความหมายถึงความไร้ค่าของทรัพย์สินทางโลก อย่างไรก็ตามเหรียญรูปนักษัตรยังคงยังสื่อถึงอำนาจทางโลกได้ด้วย ภาพวัตถุบนฟองสบู่ทั้งหมดที่กล่าวถึงข้างต้นนั้นไร้ประโยชน์หากผู้ชมต้องเผชิญหน้ากับความตาย การสื่อความหมายเช่นนี้เมื่อปรากฏร่วมกับตัวอักษรที่จารึกไว้เหนือขอบวงโค้งคำว่า “HVMANA VANA” ซึ่งหมายถึง ชีวิตมนุษย์ล้วนเป็นอนิจจัง ยิ่งส่งเสริมสาระสำคัญตามแนวคิดแบบวานิตาสให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

การนำเสนอผลงานของฌาคส์ เดอ กายันน์ ผู้อาวุโส สะท้อนให้เห็นถึงลักษณะการจัดวางองค์ประกอบภาพแบบดั้งเดิมคือ การจัดวางวัตถุเพียงไม่กี่ชิ้นในช่องสถาปัตยกรรมจำลอง องค์ประกอบเช่นนี้อัลแบร์โตเวกาเรียกว่า ประเภทโต๊ะที่เป็นระเบียบ เพื่อสื่อสารสัญลักษณ์อย่างเข้มข้นคล้ายภาพทางศาสนา ทว่าต่อมาการนำเสนอภาพได้ปรับเปลี่ยนไปตามการเติบโตขึ้นของเศรษฐกิจ จิตรกรและผู้สะสมผลงานหันไปนิยมภาพจิตรกรรมที่นำเสนอวัตถุและองค์ประกอบที่ซับซ้อนและคำนึงถึงสภาพการณ์ที่สมจริงยิ่งขึ้น ดังที่ปรากฏในผลงานของปีเตอร์ คลาสซ์ (Pieter Claesz, 1596/1597-1660) จิตรกรผู้มีความเชี่ยวชาญจิตรกรรมหุ่นนิ่งทั้งประเภทวานิตาสและภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งมีอาหารคนสำคัญท่านหนึ่ง



ภาพที่ 4

ปีเตอร์ คลาสซ์, “Vanitas Still Life with the Spinario”, ปี 1628, สีนํ้ามันบนไม้, 70.5×80.5 ซม., พิพิธภัณฑ์ไรจ์คส์, เนเธอร์แลนด์

หมายเหตุ. จาก *Vanitas Still Life with the Spinario*, by P. Cleasz, 1628, Rijksmuseum. (<https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3930>). In the public domain.

ผลงานของปีเตอร์ คลาสซ์ชิ้นนี้มีชื่อว่า “Vanitas Still Life with the Spinario” (ภาพที่ 4) วาดในปี 1628 ปัจจุบันเป็นสมบัติของพิพิธภัณฑ์ไรจ์คส์ ซึ่งพิพิธภัณฑ์ดังกล่าวได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับผลงานชิ้นนี้ว่า มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษา ทั้งหนังสือ ภาพวาด ชุดเกราะ เครื่องดนตรี และประติมากรรมปูนปลาสเตอร์สปินาโร (Spinario) (ภาพที่ 5) รวมทั้งพู่กันและจานสี พร้อมด้วยกระดุกและกะโหลกศีรษะทั้งหมดเพื่อสื่อว่า โลกนี้เป็นเพียงภาพลวงตาและเต็มไปด้วยความไม่ยั่งยืน (Rijksmuseum, 2022a)

ประติมากรรมรูปเด็กหนุ่มที่โน้มใบหน้าเข้าใกล้ฝ่าเท้านี้ชื่อ “สปินาโร” หรือ “Boy with Thorn” เดิมสร้างในสมัยกรีกราวศตวรรษที่ 3 ก่อนคริสตกาลและคัดลอกโดยโรมันราวศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตกาล มีชื่อเสียงในฐานะที่เป็นผลงานคลาสสิก งดงามด้วยการนำเสนออาภักดิ์กิริยาอย่างเป็นธรรมชาติ เรือนร่างของเด็กหนุ่มที่กำลังเจริญวัยได้รับการยอมรับว่าเป็นการเฉลิมฉลองให้แก่ความงดงามของมนุษย์ (The Metropolitan Museum of Art, 2022a) ประติมากรรมชิ้นนี้ได้รับความสนใจอย่างมากจากศิลปินตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์เรื่อยมา

ในประเด็นเรื่องความสนใจนี้ ชาร์ลส์ สเตอริง (Sterling, 1959: 55) กล่าวว่า การจำลองวาดประติมากรรมในภาพเขียนวานิตัสของชาวดัตช์ ตลอดจนการตกแต่งสตูดิโอด้วยผลงานประติมากรรมครึ่งตัวและรูปปั้นขนาดเล็กนั้นได้รับอิทธิพลมาจากอิตาลี ซึ่งสามารถพบประติมากรรมปรากฏอยู่ในผลงานจิตรกรรมวานิตัสของชาวดัตช์ได้บ่อยครั้งรวมถึงผลงานชิ้นนี้ของปีเตอร์ คลาสซ์ด้วย สอดคล้องกับบริคชานา เอ็ดเวิร์ดส์ (Edwards, 2015: 51) ที่ได้กล่าวถึงผลงานประติมากรรมที่ปรากฏในภาพนี้ ซึ่งสรุปความได้ว่า ภายในสตูดิโอของจิตรกรในศตวรรษที่ 17 มักมีงานประติมากรรมสมัยคลาสสิกส่วนใหญ่จำลองขึ้นด้วยปูนปลาสเตอร์ นอกจากนี้ ยังได้ตั้งข้อสันนิษฐานถึงรูปวาดผู้หญิงในสมุดที่ด้านซ้ายล่างว่าเป็นภาพของลูเครเชีย (Lucretia) (ภาพที่ 6) ที่คัดลอกจากจิตรกรรมของลูคัส ครานัค ผู้อาวุโส (Lucas Cranach the Elder, 1472-1553) โดยประติมากรรมและภาพวาดนี้อาจเป็นการอ้างอิงเชิงเปรียบเทียบระหว่างการกำเนิดสาธารณรัฐโรมัน กับการก่อตั้งสาธารณรัฐดัตช์

ภาพวาดลายเส้นรูปหญิงสาวมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับตำนานลูเครเชีย ข้อมูลจากหนังสือประวัติศาสตร์การก่อตั้งสาธารณรัฐโรมันชื่อ “Ab Urbe Condita” ของนักประวัติศาสตร์ชาวโรมันลิวี (Livy) ได้กล่าวถึงลูเครเชียว่า เป็นภรรยาของขุนนางลูเชียส ทาร์ควินัส คอลลาทีนุส (Lucius Tarquinius Collatinus) เธอถูกข่มขืนโดยเซ็กตัส ทาร์ควินัส (Sextus Tarquinius) หรือมักเรียกว่า ทาร์ควิน (Tarquin) เป็นลูกชายของกษัตริย์แห่งโรม ต่อมาลูเครเชียเล่าเรื่องการถูกข่มขืนให้ครอบครัวของเธอฟัง และหลังจากนั้นได้ฆ่าตัวตาย ครอบครัวของเธอจึงนำศพของลูเครเชียมาเรียกร่องและปลูกระดมสาธารณชนให้ต่อต้านราชวงศ์ นำไปสู่การโค่นล้มระบอบกษัตริย์และเกิดการก่อตั้งสาธารณรัฐโรมันขึ้นในปี 510 ก่อนคริสตกาล (Brooklyn Museum, 2022) จากตำนานของลูเครเชียที่เกี่ยวข้องกับการต่อต้านสถาบันกษัตริย์ได้ถูกนำมาเชื่อมโยงเข้ากับประวัติศาสตร์ชาติของเนเธอร์แลนด์ ซึ่งต้องต่อสู้เพื่อให้ได้รับอิสรภาพจากการปกครองของกษัตริย์สเปน ดังนั้นจึงพบได้ว่า จิตรกรรมในสมัยนี้มีการใช้ประโยชน์จากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์เพื่อสื่อสารเชื่อมโยงกับเรื่องราวสำคัญของยุคสมัยด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 5

ประติมากรรม “Spinario”, ราวศตวรรษที่ 1 ก่อนคริสตกาล, สูง 84 ซม., หอศิลป์อุฟฟิซ, ประเทศอิตาลี
หมายเหตุ. จาก Boy with Thorn (also known as Spinario), 1st century B.C., The Uffizi. (<https://www.uffizi.it/en/artworks/lo-spinario-or-boy-with-thorn>). Copyright 2017 by MiBACT.



ภาพที่ 6

ลูคัส ครานัค ผู้อาวุโส, “Lucretia”, ปี 1553, 37.3x 23.9 ซม., พิพิธภัณฑ์เกอเทอ, ประเทศเยอรมนี
หมายเหตุ. จาก Lucretia, by L. Cranach the Elder, 1533, Wikimedia Commons, (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia.jpg>). In the public domain.

จากการแบ่งประเภทผลงานด้วยลักษณะการจัดวางองค์ประกอบของ อัลแบร์โต เวกา (Veca, 1981: 192) ได้ระบุว่า ผลงานชิ้นนี้เป็นประเภทชั้นวางและมุมห้องของสตูดิโอ โดยให้ความสำคัญกับการแสดงภาพของพื้นที่ภายในห้องทำงานของศิลปินเอง นอกจากนี้ยังกล่าวอีกว่า วัตถุต่างๆ ทั้งหนังสือไปจนถึงรูปปั้นจำลองผลงานประติมากรรมโรมันโบราณ กะโหลกศีรษะ กระดูกหน้าแข้ง เลื่อยเกราะ และเครื่องดนตรี ขาวของถูกจัดวางอย่างระเกะระกะภายในพื้นที่ของห้องทำงาน แสดงถึงความเป็นจริงร่วมสมัยและพาดพิงถึงประสาทสัมผัสทั้ง 5 หรืออุปมานิทัศน์ของมนุษย์ 3 ช่วงวัยผ่านงานศิลปะ

ในประเด็นเรื่องอุปมานิทัศน์ของมนุษย์ 3 ช่วงวัยข้างต้น แท้จริงได้รับความนิยมาตั้งแต่สมัยเรอเนซองส์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาพเขียนของจิตรกรชาวเวนิส อย่างไรก็ตามในศตวรรษที่ 17 จิตรกรหุ่นนิ่งชาวดัตช์หลายคนได้เลือกใช้ประติมากรรมรูปมนุษย์ 3 ช่วงวัย ซึ่งประกอบด้วย วัยเด็ก วัยหนุ่ม และวัยชรา เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนผ่านของกาลเวลา พร้อมกับสะท้อนนัยเรื่องความอนิจจังเกี่ยวกับสังขารของมนุษย์ ทั้งนี้ในผลงานของปีเตอร์ คลาสส์ปรากฏประติมากรรมรูปสปีนารีโอเพียงชิ้นเดียวโดยวางไว้ใกล้กับกะโหลกศีรษะ ดังนั้นจึงเป็นเปรียบเทียบให้เห็นระหว่างความเจริญวัยของชีวิตกับการสิ้นสุดลงด้วยความตาย

สรุปสัญลักษณ์ที่สำคัญ คือ ภาพกะโหลกศีรษะ ตั้งเด่นอยู่บริเวณกึ่งกลางภาพร่วมกับกระดูกขาทั้งสองข้าง เป็นสัญลักษณ์ของความไม่จีรังยั่งยืนของชีวิตและความตาย แก้วใสที่เปราะบางทำหน้าที่สื่อความหมายเฉกเช่นเดียวกับฟองสบู่ บนผิวแก้วปรากฏภาพสะท้อนของหน้าต่างห้องสื่อถึงความชั่วคราว นาฬิกาพกที่ระยิบระยับซึ่งถึงการดำเนินไปของกาลเวลาอย่างไม่หยุดยั้ง ร่วมกับควั่นจางๆ จากตะเกียงน้ำมันที่เอียงไปทางด้านหลังของกะโหลกศีรษะนำพาไปสู่แนวคิดเรื่องความไม่จีรัง รวมทั้งประติมากรรมสปีนารีโอยังแสดงการอุปมาถึงช่วงวัยของชีวิตมนุษย์ ด้วยตำแหน่งของการวางสปีนารีโอซึ่งเป็นภาพแทนความงดงามของเรือนร่างที่สมบูรณ์แบบอยู่ใกล้กับกะโหลกศีรษะสะท้อนแนวคิดเรื่องกาลเวลา สังขาร เปรียบเทียบให้เห็นระหว่างความเจริญวัยกับความตาย วัตถุที่กล่าวถึงทั้งหมดข้างต้นคือ สัญลักษณ์ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย

ด้านสัญลักษณ์ความเป็นอยู่ทางโลกนั้นนำเสนอผ่านเก้าอี้ที่ไร้ผู้นั่ง ขาวของระเนระนาดปราศจากผู้ใช้งานบ่งชี้ถึงความกลวงเปล่าของกิจกรรมที่เกิดขึ้นชั่วคราวในชีวิตมนุษย์ ชุดเกราะและหมวกเหล็กเป็นเครื่องแสดงถึงความไร้สาระของอำนาจทางโลก ตลอดจนอุปกรณ์ทางการศึกษา ซึ่งประกอบด้วยกองหนังสือบนโต๊ะ ปากกาขนนกกับกล่องใส่ปากกาที่ร่วงหล่นบนพื้นสะท้อนถึงการแสวงหาความรู้ทางโลก เช่นเดียวกับเครื่องดนตรีที่วางระเกะระกะที่พื้นห้องซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความเพเลิดเพลินชั่วคราว หรือจางสี้ พู่กันหุ่นปูนสปีนารีโอจำลองกับภาพวาดลายเส้นเลียนแบบผลงานของลูคัส ครานัค ผู้อาวุโส เป็นตัวแทนของความรุ่งโรจน์ทางศิลปะและความพึงพอใจทางจิตวิญญาณ โดยทั้งความรู้ ดนตรี และงานศิลปะทุกสิ่งล้วนดำรงอยู่ได้เพียงชั่วคราวเท่านั้น อย่างไรก็ตาม ภาพลายเส้นที่อ้างอิงเรื่องราวของลูเครเซียนั้นยังพาดพิงไปถึงชัยชนะด้านอำนาจและการปกครองซึ่งเชื่อมโยงมาสู่ความภาคภูมิใจในความสำเร็จของชาวดัตช์ แต่ทว่าอำนาจและความพึงใจที่ได้มานี้ไม่สามารถดำรงอยู่ได้ตลอดไป

สัญลักษณ์ประเภทความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายเป็นสัญลักษณ์หลักที่เห็นได้อย่างชัดเจนในงานจิตรกรรมวานิตัส เช่นเดียวกับสัญลักษณ์ประเภทความเป็นอยู่ทางโลกที่จิตรกรต่างวาดขึ้นเพื่อให้เกิดการเกือหนุนกันด้านการสื่อความหมาย อย่างไรก็ตามสัญลักษณ์อีกประเภทหนึ่งคือสัญลักษณ์การพินาศพระชนม์ที่แม้ไม่ได้มีอยู่ในผลงานทุกชิ้น แต่ก็จิตรกรบางคนก็นิยมแทรกสัญลักษณ์ประเภทนี้เพื่อแฝงความหมายถึงหนทางแห่งความรอดไว้ด้วยเช่นกัน ดังที่ปรากฏอยู่ในผลงานของจิตรกรหญิง มาเรีย ฟัน ออสเทอร์วีกค์ (Maria van Oosterwijck, 1630-1693) ซึ่งชื่อเสียงมาจากการวาดภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งดอกไม้รวมทั้งผลงานประเภทวานิตัส



ภาพที่ 7

มาเรีย ฟัน ออสเทอร์วีกค์, “Vanitas Still Life”, ปี 1668, สีนํ้ามันบนผ้าใบ, 73x88.5 ซม., พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ศิลปะกรุงเวียนนา, ออสเตรีย

หมายเหตุ. จาก *Vanitas Still Life*, by M. van Oosterwijck, 1668, Kunst Historisches Museum Wien. (<https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1370/?offset=0&lv=list>). Copyright 2023 by KHM-Museumverband CC-BY-NC-SA 4.0

ผลงานของมาเรีย ฟัน ออสเทอร์วีกค์ ชื่อ “Vanitas Still Life” (ภาพที่ 7) ปี 1668 ชิ้นนี้ได้แสดงให้เห็นถึงทักษะของจิตรกรโดยปรากฏทั้งภาพหุ่นนิ่งดอกไม้และวัตถุที่สื่อสัญลักษณ์วานิตัสที่น่าสนใจ ลูเซีย อิมเปลลุโซ (Impelluso, 2004: 330-331) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ของผลงานชิ้นนี้ว่า ขอดอกไม้หลากหลายกับกะโหลกศีรษะเป็นสัญลักษณ์ของความอนิจจังและความชั่วคราวของชีวิตมนุษย์ ส่วนนาฬิกาทรายคือเครื่องมือที่ใช้วัดกาลเวลาที่ผ่านไปอย่างไม่ลดละ ฝีเสื้อที่กำลังกางปีกบนปกหนังสืออธิบายได้ว่า “เรามีชีวิตเพื่อตายและตายเพื่อมีชีวิต” เป็นที่ชัดเจนว่ามีการอ้างอิงถึงการพินาศทางจิตวิญญาณ จิตรกรรมหุ่นนิ่งสมัยบาโรกทางตอนเหนือมีการแสดงภาพขอดอกไม้ที่สวยงามหรือโต๊ะที่โอ้อ่า โดยมีมุมมองเห็นฝีเสื้อ

รวมอยู่ในภาพได้อาจมีอยู่ตัวเดียวหรือหลายตัว ทั้งนี้เพื่อเป็นการพรรณนาถึงการต่อสู้ระหว่างความดีคือผีเสื้อซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความรอดและการฟื้นคืนจากบาปกับความชั่วคือแมลงวันและแมลงปอซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนบาป

คำอธิบายที่กล่าวว่า “เรามีชีวิตเพื่อตาย” หมายถึงชีวิตบนโลกเต็มไปด้วยความชั่วครว ต้องพานพบกับความตายในท้ายที่สุด ส่วนคำอธิบายที่กล่าวว่า “ตายเพื่อมีชีวิต” หมายถึงความศรัทธาในพระเจ้าจะมอบหนทางแห่งความรอดทางจิตวิญญาณอันนำไปสู่ความเป็นนิรันดร์ อย่างไรก็ตาม ผลงานของจิตรกรยังคงแสดงภาพวัตถุสัญลักษณ์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมวานิตาสขึ้นอื่นๆ ซึ่งเว็บไซต์ mariavanoosterwijk ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับรายละเอียดของผลงานชิ้นนี้โดยสรุปความได้ว่า

วัตถุต่างๆ มากมายวางอยู่บนโต๊ะหินอ่อนสีเทาที่ตั้งอยู่เบื้องหน้าของช่องสถาปัตยกรรม บนโต๊ะที่ด้านซ้ายมีหนูกำลังแทะข้าวสาลีกับมีเครื่องดนตรีรีคอร์เดอร์อยู่บนหนังสือดนตรี ถัดมามีขวดเหล้าสะท้อนภาพของจิตรกรซึ่งอยู่ภายในสตูดิโอ ด้านหน้ามีอุปกรณ์สร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อนที่ทำจากไม้ อีกทั้งมีข้าวโพดกับกะโหลกศีรษะที่มีเถาไวยีพันโดยรอบดบังแจกันที่บรรจุดอกไม้ไม่น้อยกว่า 17 ชนิดร่วมกับสมุนไพรรและข้าวสาลี ถัดมาคือปกหนังสือสีน้ำตาลอมเหลืองวางพิงลูกโลกที่แสดงกลุ่มดวงดาว (Celestial Globe) บนปกมีข้อความว่า “REKENINGH” โดยมีผีเสื้อแดง (Vanessa atalanta) กำลังกางปีก และมีแผ่นกระดาษที่มีข้อความพาดพิงถึงบทโยบ: 14 (Job: 14) กับมีแมลงวันหัวเขียว 1 ตัวเกาะอยู่ นอกจากนี้พบเครื่องลายครามกับปากกาขนนกและหนังสืออีก 2 เล่มซึ่งมีแผ่นกระดาษเสียบยื่นออกมา มีข้อความว่า “Imitation Christi” และ “SELF-STRYT” บนหนังสือนี้มีนาฬิกาทรายและมีแมลงวันเกาะอยู่รวมทั้งหมดดอกไม้อีก 3 ชนิด ถัดไปที่ด้านขวาบริเวณหน้ากระเป๋ามีเหรียญเงินและเหรียญทองชนิดละ 2 เหรียญ (Mariavanoosterwijk, 2022)

วัตถุจำนวนมากที่กล่าวถึงข้างต้นจัดแสดงไว้บนโต๊ะหินอ่อนซึ่งหากตีความในแง่นี้อาจเข้าใจว่าเป็นการจัดวางองค์ประกอบแบบโต๊ะที่ไร้ระเบียบตามแนวคิดของอัลแบร์โต เวกา แต่หากพิจารณาให้ถี่ถ้วนจะพบว่า เป็นประเภทชั้นวางและมุมห้องของสตูดิโอ เนื่องจากจิตรกรให้ความสำคัญกับการนำเสนอพื้นที่และสภาพแวดล้อม โดยพบช่องสถาปัตยกรรมจำลองที่ด้านหลัง รวมทั้งสังเกตได้จากภาพสะท้อนบนขวดใส่ที่จิตรกรตั้งใจนำเสนอภาพของตนเองภายในสตูดิโอ ดังนั้นจึงถือเป็นประเภทชั้นวางและมุมห้องของสตูดิโอ

สรุปสัญลักษณ์ที่สำคัญ ได้แก่ กะโหลกศีรษะมนุษย์ ซึ่งใช้เป็นอนุสรณ์ของความตาย แต่จิตรกรได้ปลอมประโลมจิตวิญญาณด้วยการวาดภาพเถาไวยีพันโดยรอบ ซึ่งไวยีเป็นพืชสัญลักษณ์ที่สื่อถึงชีวิตอมตะ (เฟอร์กูสัน, 2549: 64) ดังนั้นกะโหลกศีรษะจึงเป็นสัญลักษณ์ของความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย ส่วนเถาไวยีที่พันโดยรอบเป็นสัญลักษณ์ของการฟื้นคืนทางจิตวิญญาณไปสู่ภาวะอันเป็นนิรันดร์ นอกจากนี้ดอกไม้ที่ถูกตัดแล้วนำมาประดับไว้ในแจกันบ่งชี้ถึงอายุที่แสนสั้น อีกทั้งอุปกรณ์ไม้สำหรับสร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อนเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความอ่อนแอทางกายภาพของมนุษย์ หรือขอบโต๊ะหินที่แผ่แข็งเกร็ง

แต่ก็มีสภาพเป็นเป็นสัญญาณของความเสื่อมสลาย เช่นเดียวกับหนังสือที่เก่าคร่ำคร่ายับเยินเสียหาย ส่วนนาฬิกาทรายสะท้อนความหมายของเวลาชีวิตที่ดำเนินไปอย่างไม่หยุดยั้ง จิตรกรทำท่ายกกฎธรรมชาติว่าด้วยเรื่องชีวิตที่แสนสั้นด้วยการวาดภาพสะท้อนของตนเองไว้บนขวดเหล้า “Aqua Vita” การนำเสนอภาพสะท้อนของจิตรกรเช่นนี้ถือเป็นการลงนามลักษณะหนึ่ง อีกทั้งเพื่อพิสูจน์ให้เห็นถึงทักษะการสร้างสรรค์ขั้นสูง ประกอบกับให้ภาพเขียนได้ทำหน้าที่ตรงเวลาแห่งความสูญสลายให้ดำรงอยู่อย่างยืนยาวยิ่งขึ้น ดังวลีที่กล่าวว่า “ชีวิตสั้น ศิลปะยืนยาว” อย่างไรก็ตาม การนำเสนอภาพสะท้อนบนผิวหน้าของวัตถุนั้นสื่อความหมายเรื่องความไร้ตัวตนและความไม่ยั่งยืนของสรรพสิ่ง รวมไปถึงความกลวงเปล่าของการฝึกฝนทางศิลปะด้วย

ด้านสัญลักษณ์ความเป็นอยู่ทางโลกประกอบด้วยหนังสือดนตรีและรีคอร์เดอร์ เป็นภาพแทนถึงกิจกรรมทางโลกอันไร้แก่นสาร โดยเครื่องดนตรีนั้นมอบความรื่นรมย์ทางการได้ยิน ซึ่งธรรมชาติของเสียงจะคงอยู่ได้เพียงชั่วขณะ พร้อมทั้งขวดเหล้ารสเลิศที่มอบความสุขจากการลิ้มรสได้เพียงชั่วครู่ นอกจากนี้ช่อดอกไม้สารพัดสายพันธุ์ในแจกันนั้นให้ความพึงใจทางสายตาและส่งกลิ่นหอม ในทางกลับกันก็เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความร่วงโรยและชีวิตอันแสนสั้นด้วย ทั้งดอกไม้ เหล้า และดนตรี จึงเป็นภาพแทนของความพึงพอใจทางผัสสะ ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง ซึ่งล้วนเป็นอนิจจัง

การแสวงหาความสุขผ่านผัสสะของมนุษย์นั้นดำรงอยู่ได้เพียงชั่วครู่เช่นเดียวกับการแสวงหาความรู้ หนังสือมากมายกับขวดหมึกตลอดจนปากกาขนนกเป็นอุปกรณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับการศึกษารวมทั้งลูกโลกแสดงตำแหน่งของกลุ่มดวงดาวยังเป็นสัญลักษณ์ของการค้นคว้าทางดาราศาสตร์ที่กำลังได้รับความสนใจจากปัญญาชนในขณะนั้น แต่ทว่าทั้งหมดไร้ค่าเมื่อมนุษย์ต้องพบกับความตาย ในขณะที่การสะสมทรัพย์สินทางโลกก็เปล่าประโยชน์เช่นเดียวกัน จิตรกรนำเสนอภาพกระเป๋าสตางค์ เหรียญเงินและเหรียญทอง รวมทั้งขวดหมึกที่อ้างอิงไปถึงเครื่องลายครามจากจีนซึ่งเป็นงานศิลปวัตถุที่มีราคาแพง ประกอบกับหนังสือขนาดใหญ่ชื่อ “REKENINGH” เป็นบัญชีทางการเงินสำหรับบันทึกธุรกรรมเกี่ยวกับทรัพย์สินทางโลก ซึ่งหากปราศจากลมหายใจแล้วสิ่งเหล่านี้ก็ไร้ค่า การส่งข้อความเตือนใจของผลงานยังเกี่ยวพันกับความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลด้วย กล่าวคือ แผ่นกระดาษที่ปรากฏข้อความว่า “SELF-STRYT” เป็นหนังสือสอนใจของยาโคบ แคทส์ (Jacob Cats) ตีพิมพ์ในปี 1619 เล่าถึงความกังวลด้านจริยธรรมของผู้นับถือลัทธิคัลวาง โดยเฉพาะเรื่องความรักและการแต่งงาน กล่าวได้ว่าทั้งบัญชีทางการเงินและหนังสือสอนใจเรื่องการครองเรือนนี้ มุ่งเตือนสติผู้คนให้ดำรงตนอยู่ในครรลองที่เหมาะสม

การสื่อสารด้วยภาษาอักษรในผลงานยังพบได้จากกระดาษที่อยู่ใต้หนังสือ “REKENINGH” ซึ่งมีอักษรเขียนว่า “โยบ: 14” คำสอนในพระคัมภีร์ภาคพันธสัญญาเก่าเกี่ยวกับชีวิตมนุษย์นั้นสั้นและอ่อนแอ ประกอบกับแผ่นกระดาษที่มีข้อความว่า “Imitation Christi” พาดพิงถึงหนังสือที่ให้ข้อคิดทางวิญญาณของชาวคริสต์เขียนขึ้นระหว่างปี 1390-1440 เนื้อหาประกอบด้วย ส่วนที่ 1 การเตือนสติในการดำเนินชีวิตฝ่ายวิญญาณ ส่วนที่ 2 เตือนใจมนุษย์ให้คำนึงถึงจิตวิญญาณมากกว่าวัตถุ ส่วนที่ 3 ยืนยันถึงพระคริสต์เป็นศูนย์กลาง ส่วนที่ 4 แสดงให้เห็นว่าแต่ละบุคคลต้องได้รับการเสริมกำลังผ่านศีลมหาสนิท (Britannica,

2022) กระดาษที่ปรากฏอักษรในผลงานของจิตรกรจงใจแสดงข้อความเตือนสติมนุษย์ถึงความอ่อนแอ และ
แนะนำทางรอดพ้นจากความชั่วครวในโลกนี้ไปสู่จิตวิญญาณที่เป็นนิรันดร์

หนทางของการมีจิตวิญญาณนิรันดร์นำเสนอผ่านสัญลักษณ์การฟื้นคืนพระชนม์ รวงข้าวสาลีเป็น
สัญลักษณ์ที่ใช้ผลิตขนมปัง กระตุ้นเร้าต่อการตีความถึงพิธีศีลมหาสนิท (Impelluso, 2004: 20) นอกจากนี้ยัง
มีผีเสื้ออีก 2 ตัวซึ่งมีวงจรชีวิตจากหนอนกลายเป็นดักแด้แล้วจึงกลายเป็นผีเสื้อ สามารถใช้สื่อความหมายได้
อย่างชัดเจนคือการมีชีวิต ความตาย และการฟื้นคืนพระชนม์ (เฟอร์กูสัน, 2549: 4) ดังนั้นผีเสื้อทั้งสองตัวจึง
ทำหน้าที่สื่อสัญลักษณ์เกี่ยวกับการฟื้นคืนไปสู่จิตวิญญาณนิรันดร์ อย่างไรก็ตาม ผลงานจิตรกรรมวานิตัสมัก
แสดงสัญลักษณ์ที่ชี้ให้เห็นถึงการต่อสู้ระหว่างความดีกับความชั่วอยู่บ่อยครั้ง ในผลงานชิ้นนี้จิตรกรนำเสนอ
ภาพหนูสีเทาเป็นสัญลักษณ์ของความชั่วและบาป เพราะโดยธรรมชาติหนูสามารถแพร่กระจายโรคระบาด
และก่อความเสียหายอาหาร (Impelluso, 2004: 231-233) ดังนั้นการปรากฏตัวของหนูที่กำลังกัดแทะ
อาหารในผลงานชิ้นนี้ จึงมีขึ้นเพื่อย้ำเตือนถึงแนวคิดเรื่องความไม่จีรังยั่งยืนของสรรพสิ่งบนโลก และเป็น
สัญลักษณ์ของความชั่วร้ายหรือการคุกคามทำลาย นอกจากนี้ยังมีแมลงวันหัวเขียวที่เกาะอยู่ที่มุมของแผ่น
กระดาษ กับแมลงวันที่เกาะบนปกหนังสือเป็นสัญลักษณ์ของความชั่วร้าย ส่งสัญญาณแห่งความเสื่อมสลาย
ให้ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตาม การพิจารณาความหมายของแต่ละวัตถุนั้นสามารถตีความได้มากกว่า
หนึ่งความหมาย กล่าวคือ ผีเสื้อหรือแมลงและสัตว์ตัวน้อยในภาพยังแสดงถึงช่วงเวลาชีวิตที่แสนสั้นของ
สรรพสิ่งบนโลกด้วย กล่าวได้ว่าวัตถุต่างๆ ที่ปรากฏในผลงานของจิตรกรมุ่งสะท้อนถึงความไม่เที่ยงแท้ของ
ชีวิต แต่ในขณะเดียวกันก็กระตุ้นให้ผู้ชมได้พิจารณาถึงความภักดีต่อพระผู้เป็นเจ้า ผู้ซึ่งช่วยให้รอดพ้นจาก
บาป ด้วยการผสมผสานสัญลักษณ์ที่แสดงถึงการฟื้นคืนพระชนม์เข้าไว้ด้วยกัน

ผลงานทั้ง 3 ชิ้นข้างต้น เป็นตัวอย่างส่วนหนึ่งของภาพสัญลักษณ์ที่มีอยู่มากมาย สัญลักษณ์ที่สำคัญ
ทั้ง 3 ประเภะนั้นได้ทำหน้าที่ร่วมกันในการสื่อความหมายเพื่อให้ผู้ชมผลงานได้ตระหนักรู้ถึงสัจธรรม
ของชีวิต ความลุ่มหลงมัวเมาไปกับสิ่งที่สนองตอบต่อผัสสะ หรือกิจกรรมที่สร้างความเพลิดเพลิน ตลอดจน
การแสวงหาความรู้ ทรัพย์สิน หรืออำนาจทางโลกทั้งหมดล้วนกลวงเปล่าหาใช้สิ่งที่มนุษย์ต้องเพียรแสวงหา
เพราะมนุษย์ต่างอยู่บนเงื่อนไขของกาลเวลา มีความแปรเปลี่ยน ความเสื่อมสลาย และความตายเป็นความ
เท่าเทียม ในโลกที่เต็มไปด้วยความชั่วครว ความตายทางสังขารถือเป็นจุดสิ้นสุดของมนุษย์ ในขณะที่
ความเชื่อ ความศรัทธา และความภักดีต่อพระคริสต์คือหนทางแห่งความรอด ที่สามารถนำพาจิตวิญญาณ
ของมนุษย์ไปสู่ภาวะนิรันดร์

จิตรกรรมวานิตัสนั้นมีความโดดเด่นด้วยทักษะและวิธีการนำเสนอภาพที่งดงาม สะท้อนให้เห็น
ถึงความหลงใหลในโลกวัตถุของชาวคริสต์เอง แต่ในขณะเดียวกันวัตถุร่วมสมัยเหล่านั้นได้ทำหน้าที่สื่อสาร
ความหมายในฐานะภาพสัญลักษณ์ที่กระตุ้นเตือนใจไม่ให้หลงมัวเมาไปกับภาพความงามตรงหน้า เมื่อ
อ่านความหมายของสัญลักษณ์ตามการสื่อสารถึงความกังวลของมนุษย์ทั้ง 3 ประเภทข้างต้น ทำให้พบได้
ว่า จิตรกรรมวานิตัสคือวิธีการถ่วงดุลชีวิตทางโลกกับความศรัทธาทางธรรมของชาวคริสต์ในศตวรรษที่ 17
ลักษณะหนึ่ง

6. ผลการศึกษา

จากวัตถุประสงค์ของการศึกษาเกี่ยวกับการจัดประเภทสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิชนำไปสู่การศึกษาความหมายของภาพสัญลักษณ์ที่ปรากฏในแต่ละผลงาน สามารถนำแนวคิดการจัดประเภทสัญลักษณ์ของ อิงวาร์ เบิร์กสตรอมมาใช้ในการศึกษาครั้งนี้ โดยได้จัดประเภทของสัญลักษณ์ตามการสื่อความหมายทั้ง 3 ลักษณะ ประกอบด้วย 1. ความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย 2. ความเป็นอยู่ทางโลก 3. การฟื้นคืนพระชนม์ (Resurrection) โดยสามารถกล่าวสรุปผลการศึกษาความหมายของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิชได้ดังนี้

6.1 ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตาย

สัญลักษณ์ที่สื่อถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายในงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทวานิชมักประกอบด้วยกะโหลกศีรษะที่พันหายไปบางส่วน โดยบางครั้งอาจพบโครงกระดูกส่วนอื่นร่วมด้วย สิ่งเหล่านี้ยืนยันถึงการเคียดแค้นอยู่ของชีวิต แม้โครงสร้างที่แข็งแกร่งที่สุดของมนุษย์ยังมีความไม่ยั่งยืนเป็นพื้นฐาน สื่อสารถึงความตายและความอนิจจังได้อย่างชัดเจน โดยภาพสัญลักษณ์นี้มักปรากฏตัวอยู่ในตำแหน่งที่โดดเด่นเป็นประธานหลักของภาพ เพื่อทำหน้าที่เตือนสติถึงความตายอย่างตรงไปตรงมา ทว่าในบางกรณีมีการจัดวางในลักษณะที่ถูกวัตถุอื่นบดบัง ทั้งนี้เพื่อสะท้อนแนวคิดว่าความตายเป็นภัยเงียบที่ซ่อนอยู่ในทุกส่วนของการใช้ชีวิต

ในประเด็นเรื่องความไม่ยั่งยืนสามารถพบขอบของโต๊ะหรือชั้นหินที่บิ่นแตก มีความหมายเช่นเดียวกับกะโหลกศีรษะที่พันหายไปบางส่วน ชั้นหินเหล่านี้ชี้ชวนให้นึกถึงจิตรกรรมสมัยคลาสสิกที่วาดด้วยเทคนิคทรอว์ปเปลเลียนแบบชั้นวางสิ่งของเพื่อลวงต่อสายตาให้เชื่อได้ว่ามีอยู่จริง อย่างไรก็ตามในบางครั้งสามารถพบกองหนังสือที่ปกเปื่อยเก่าหรือหน้ากระดาษยับเยินสื่อถึงความไม่ยั่งยืนของสรรพสิ่งบนโลก อีกทั้งไฟจากเทียนไขหรือไส้ตะเกียงน้ำมันที่เพิ่งดับลง และมีเพียงแสงริบหรี่หรือควันจางๆ ลอยขึ้นแล้วเลื่อนหายไปใ้อากาศยังช่วยขับเน้นเรื่องการรุกรืบของความตายและชีวิตบนโลกที่ชั่วคราวได้เป็นอย่างดี

ภาพความชั่วคราวของชีวิตยังสามารถอ่านความหมายได้จากอุปกรณ์สร้างเสียงของผู้ป่วยโรคเรื้อนสะท้อนถึงความอ่อนแอทางสังขาร อีกทั้งความบางเบาและล่องลอยของฟองสบู่ ตลอดจนแก้วบางใสยังเน้นย้ำว่าชีวิตนั้นเปราะบางเพียงใด นอกจากนี้ ภาพสะท้อนบนผิววัสดุยังเตือนสติมนุษย์ให้ได้ตระหนักว่าสรรพสิ่งดำรงอยู่ได้เพียงชั่วคราวเท่านั้น ทั้งนี้ตำแหน่งของการจัดวางวัตถุยังสื่อความหมายถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิตได้เช่นกัน กล่าวคือ ผลงานหลายชิ้นมีการจัดวางวัตถุไว้ในตำแหน่งที่สัมผัสเสี่ยงต่อการสูญเสีย เพื่อสื่อแสดงว่าการดำรงชีวิตของมนุษย์นั้นมียุคประกอบของสภาวะการณ์ที่ไม่แน่นอนร่วมด้วย

สัญลักษณ์ประเภทความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายนั้น มีการนำเสนอผ่านสิ่งธรรมชาติที่อยู่ภายใต้กฎของความเปลี่ยนแปลง เช่น พวงหรือหญ้า มีที่มาจากข้อความทางศาสนา โดยมักปรากฏร่วมกับกะโหลกศีรษะเพื่อสื่อความหมายถึงชีวิตนั้นสั้นและมีวันเสื่อมสลาย รวมถึงดอกไม้ที่ถูกตัดเท่ากับชีวิตที่จบสิ้นลง ทั้งนี้ดอกไม้ที่เกี่ยวพันกับความตายในงานจิตรกรรมวานิตัสคือดอกกุหลาบ ด้วยเหตุที่มีกลีบดอกสวยบอบบาง ส่งกลิ่นหอมเย้ายวน แต่ทว่าเหี่ยวเฉาง่ายจึงกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความไม่จีรังยั่งยืนได้อย่างชัดเจน

ความตายและความเสื่อมสลายในผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทวานิตัส ได้รับการส่งเสริมด้วยภาพแมลงหรือสัตว์เลื้อยคลาน ซึ่งเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงผู้รุกรานมีนัยความหมายในด้านลบ เช่น แมลงวัน สัตว์ที่เป็นสัญญาณของความเน่าเปื่อยและความตายที่ใกล้เข้ามา ตลอดจนหนูหรือกิ้งก่าซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการรุกราน ทำลาย และความชั่วร้าย นอกจากนี้ ด้วยวงจรชีวิตทางธรรมชาติของแมลงที่มีระยะเวลาการดำรงอยู่ได้ไม่นานทำให้ถูกนำมาใช้สื่อความหมายถึงชีวิตที่แสนสั้นได้อีกประการหนึ่ง

ทุกชีวิตบนโลกมีความเปลี่ยนแปลงเป็นพื้นฐาน โดยมีวันและเวลาเป็นหน่วยวัดความเปลี่ยนแปลง ด้วยเหตุนี้นาฬิกาพก หรือนาฬิกาทรายจึงเป็นสัญลักษณ์ของช่วงเวลาชีวิตที่ล่วงไปอย่างไม่หยุดยั้ง การสื่อความหมายถึงความเคลื่อนคล้อยของวันและเวลายังแสดงออกผ่านการเปรียบเปรยด้วยภาพสัญลักษณ์ เช่น หนังสือเก่ากับหนังสือใหม่ ภาพดอกไม้ตูมกับดอกไม้บานซึ่งชี้ชวนให้เห็นถึงกระบวนการเปลี่ยนแปลงไปสู่ความเสื่อมสลาย หรือการวางแจกันดอกไม้ไว้ทางซ้ายและแจกันว่างเปล่าไว้ทางขวาเพื่อแสดงการเปรียบเทียบให้เห็นถึงความขัดแย้งระหว่างชีวิตกับความตาย ตลอดจนการจัดวางประติมากรรมคลาสสิกที่มีเรือนร่างงดงามตัวแทนของความเจริญวัย เทียบเคียงกับกะโหลกศีรษะที่เป็นสัญลักษณ์ของความตาย

6.2 ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นอยู่ทางโลก

สัญลักษณ์ประเภทความเป็นอยู่ทางโลกเป็นสาระที่ปรากฏอยู่ในผลงานหุ่นนิ่งทุกประเภท สะท้อนถึงความกังวลเกี่ยวกับชีวิตทางโลกกับความเชื่อทางธรรมของชาวคริสต์ คุณลักษณะที่สำคัญของการสื่อความหมายประเภทนี้คือ การนำเสนอความย้อนแย้งระหว่างรูปลักษณ์ที่งดงามชวนหลงใหลกับการสื่อความหมายที่กระตุ้นเตือนถึงภัยอันตรายจากสิ่งล่อลวงทางโลกทั้งงดงามเหล่านั้น วัตถุทั้งหมดเป็นภาพแทนของการสนองตอบต่อผัสสะทั้ง 5 ของมนุษย์ที่นำมาซึ่งความสุขและความพึงพอใจทางโลก ในที่นี้ยังหมายรวมถึงความรู้ อำนาจ ทรัพย์สิน ชื่อเสียง และเกียรติยศที่มีผลทางจิตใจด้วย

ภาพสัญลักษณ์ที่สื่อสาระประเภทนี้เกี่ยวข้องกับผัสสะทั้ง 5 ของมนุษย์ ได้แก่ รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส ประกอบด้วย ประติมากรรมหรือภาพวาดที่ดึงดูดสายตาด้วยรูปโฉมที่งดงาม กับดอกกุหลาบที่ถึงพร้อมด้วยรูปและกลิ่นหอมที่เย้ายวน หรือภาชนะและเครื่องดื่มที่กระตุ้นเร้าต่อมรับรส ตลอดจนเครื่องดนตรีหลากหลายชนิดที่สามารถรับรู้ผ่านเสียง ทั้งหมดมอบความสุขทางโลกเพียงชั่วคราว เกิดขึ้นและเลือนหายไปในเวลาอันรวดเร็ว สะท้อนว่างเปล่าของความสุขทางโลก

สัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นอยู่ทางโลกยังรวมถึงผลพวงที่เกิดขึ้นภายหลังการรับรู้ผ่านผัสสะด้วย ได้แก่ ความรู้ แสดงออกด้วยหนังสือ อุปกรณ์การเขียน เครื่องดนตรี และอุปกรณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะตลอดจนลูกโลก อย่างไรก็ตาม นอกจากลูกโลกจะสื่อถึงการแสวงหาความรู้ทางโลกแล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์ของการแสวงหาประสบการณ์และอำนาจทางโลกอีกด้วย ในประเด็นเรื่องอำนาจพบว่า มีการนำเสนอผ่านภาพของชุดเกราะ หรือเหรียญที่ปรากฏภาพนูนต่ำของผู้ปกครองแผ่นดิน ซึ่งจิตรกรจงใจถ่ายทอดสัญลักษณ์เหล่านี้เพื่อสื่อถึงอำนาจทางโลกที่กลวงเปล่าเมื่อต้องพบเจอกับความตาย ประกอบกับภาพที่อ้างอิงประวัติศาสตร์เพื่อสื่อถึงความภาคภูมิใจในความสำเร็จของสาธารณรัฐ แต่ทว่าความสำเร็จนั้นอาจไม่ยั่งยืน

ทรัพย์สินทางโลกนำเสนอผ่านภาพวัตถุต่างๆ เช่น เหรียญเงินและเหรียญทอง ภาชนะเครื่องลายคราม เครื่องแก้ว และกระเป๋าสตางค์เงิน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นสินค้าที่ได้รับความนิยมสะสมและต้องนำเข้าจากต่างแดน นอกจากนี้ ยังมีดอกทิวลิปที่ชี้ชวนให้นึกถึงเหตุการณ์คลังดอกทิวลิปเตือนใจถึงการใช้จ่ายเงินอย่างมีสติ ในเวลานี้ผลงานทางศิลปะได้กลายเป็นประหนึ่งสินค้าที่กลุ่มผู้มั่งคั่งซื้อหาเพื่อสะสม และเพื่อเอาใจนักสะสม วัตถุที่กำลังเป็นที่นิยมได้ปรากฏตัวอยู่ในภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งมากมาย แสดงให้เห็นถึงการเฉลิมฉลองต่อความสำเร็จในทุกด้านของชาวดัตช์ผ่านการสะสมวัตถุทางโลก และเพื่อสร้างการถ่วงดุลในการใช้ชีวิตทางโลกกับชีวิตทางธรรมอย่างเหมาะสม จิตรกรจึงแฝงสาระที่กระตุ้นเตือนใจถึงพิษภัยจากการปล่อยใจให้ลุ่มหลงไปกับสิ่งล่อลวงทางโลกเหล่านี้ด้วยการนำเสนอสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการพินาศพระชนม์

6.3 ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการพินาศพระชนม์

จากความกังวลเรื่องความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายกับความกังวลด้านความเป็นอยู่ทางโลก จิตรกรได้ชี้ให้เห็นถึงหนทางแห่งความรอดผ่านสัญลักษณ์ประเภทการพินาศพระชนม์ การเกิดขึ้นของสัญลักษณ์ประเภทนี้มีความเกี่ยวข้องกับคำสอนทางศาสนาที่มุ่งสอนว่า ให้มีความเชื่อและศรัทธาในพระคริสต์ เพราะความเชื่อสามารถนำพามนุษย์ไปสู่ความรอดได้ แม้สัญลักษณ์ประเภทนี้สืบทอดมาจากสัญลักษณ์ทางศาสนาแบบดั้งเดิม แต่ทว่าจิตรกรดัตช์มักเลือกเอาวัตถุร่วมสมัยตลอดจนแสดงสัญลักษณ์ที่สอดคล้องไปกับสภาพความเป็นจริงของฉากเหตุการณ์ และนำเสนออย่างสมเหตุสมผล เช่น ไวน์และขนมปังที่อ้างอิงถึงพระคริสต์มักปรากฏบนโต๊ะอาหาร หรือผีเสื้อมักปรากฏอยู่ในผลงานที่มีภาพดอกไม้เป็นส่วนหนึ่ง

สัญลักษณ์ที่สื่อถึงการพินาศพระชนม์ในงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทวานิตัสที่สามารถพบได้บ่อยครั้งคือ ไวน์และขนมปัง โดยไวน์มีความหมายถึงโลหิตของพระคริสต์ ส่วนขนมปังหรืออาจพบสัญลักษณ์จำพวกรวงข้าวสาลีซึ่งใช้เป็นวัตถุดิบสำหรับทำขนมปังมีความหมายถึงร่างกายของพระคริสต์ ทั้งไวน์และขนมปังหรือรวงข้าวสาลียังใช้เป็นสัญลักษณ์ที่อ้างอิงถึงพิธีศีลมหาสนิทด้วย

ชาวโปรเตสแตนต์มีความเชื่อว่า ชีวิตบนโลกดำรงอยู่เพียงชั่วคราว และเชื่อว่าชีวิตหลังความตายของผู้ศรัทธาและเชื่อในพระคริสต์คือชีวิตนิรันดร์ ด้วยเหตุนี้มิงกุโบโลเรลหรือโอวีซึ่งมีความหมายถึงชีวิตอมตะจึงปรากฏขึ้นเพื่อเตือนใจให้ศรัทธาในพระคริสต์ อย่างไรก็ตาม สัญลักษณ์ทั้งสองมักถูกนำไปใช้สื่อสารร่วมกับกะโหลกศีรษะซึ่งส่งความหมายแบบขัดแย้ง กล่าวคือ กะโหลกศีรษะเป็นสัญลักษณ์ของความตายมีความหมายเชิงลบ ในขณะที่โบโลเรลและโอวีมีความหมายเชิงบวก โดยสามารถอ่านความหมายได้ว่าเป็นการฟื้นคืนทางวิญญาณและเข้าสู่สภาวะความเป็นนิรันดร์หลังความตาย ทั้งนี้หากเป็นภาพกะโหลกศีรษะสวมมงกุฎจะเป็นการสื่อความหมายในลักษณะสอดคล้อง กล่าวคือ ทั้งกะโหลกศีรษะและเหล่าต่างสื่อความหมายที่เกี่ยวข้องกับความไม่จีรังเช่นเดียวกัน อีกทั้งยังพบว่ามีการใช้กะโหลกศีรษะกับมงกุฎประดับอัญมณีมีความหมายถึงชัยชนะทางโลกที่กลวงเปล่าด้วย ดังนั้นการอ่านความหมายในผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งบางครั้งจึงต้องการภาพสัญลักษณ์มาประกอบรวมกันเพื่อส่งเสริมต่อการสื่อความหมายให้มีความชัดเจนยิ่งขึ้น

การฟื้นคืนพระชนม์ของพระคริสต์ยังปรากฏในรูปของผีเสื้อโบยบิน ด้วยเหตุที่ผีเสื้อนั้นมีกระบวนการแปรสภาพจากหนอนไปสู่ดักแด้และผีเสื้อตามลำดับ ดังนั้นจึงเป็นเสมือนการกลับฟื้นคืนพระชนม์อีกครั้งของพระคริสต์ นอกจากนี้ ยังอาจพบสัญลักษณ์ที่ไม่ใช้วัตถุแต่คือ แสง ซึ่งมักถูกกำหนดให้ส่องเข้ามาจากด้านซ้ายของภาพ แสงเป็นสัญลักษณ์ดั้งเดิมที่นำมากล่าวถึงพระคริสต์ อย่างไรก็ตาม การให้ความสำคัญต่อแสงในงานจิตรกรรมของชาวดัตช์นั้นอาจต้องพิจารณาถึงศิลปะกระแสหลักในขณะนั้นร่วมด้วย คือ ศิลปะบาโรกซึ่งให้ความสำคัญต่อค่าต่างแสงและเงา (Chiaroscuro) ในเวลานั้นปรมาจารย์ชาวดัตช์ส่วนหนึ่งเดินทางไปศึกษาศิลปะในอิตาลีและรับเอาแนวทางการสร้างสรรค์มาปรับใช้ เรียก “อุเทรกต์ การาวัคจิสต์” (Utrecht Caravaggists) ดังนั้นการปรากฏแสงในภาพจิตรกรรมหุ่นนิ่งอาจเป็นเพียงการรับแนวทางดังกล่าวมาสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อผลลัพธ์อันน่าทึ่งของการนำเสนอภาพวัตถุและปรากฏการณ์ทางธรรมชาติอย่างสมจริงเพียงเท่านั้น การอ่านความหมายของแสงในภาพบางผลงานจึงต้องใช้การพิจารณาเป็นกรณีเฉพาะ

7. อภิปรายผล

7.1 จากวัตถุประสงค์ของการศึกษาเรื่อง ความหมายของสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัสสามารถอภิปรายได้ดังนี้

สัญลักษณ์ที่สื่อถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายนั้นเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถอ่านและตีความได้อย่างชัดเจน เป็นสัญลักษณ์หลักที่พบได้ในงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทวานิตัส เพราะจิตรกรรมประเภทนี้มีวัตถุประสงค์ในการส่งข้อความเตือนใจให้ได้ตระหนักรู้ถึงสัจธรรมของชีวิตที่สัมพันธ์ไปกับแนวคิดเมเมนโต โมรี ซึ่งหมายถึง การให้ระลึกเสมอว่าทุกชีวิตต้องพบกับความตาย อย่างไรก็ตาม ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความไม่ยั่งยืนของชีวิตและความตายจะมีประสิทธิภาพที่ดีเมื่อปรากฏร่วมกับภาพสัญลักษณ์ประเภทความเป็นอยู่ทางโลก ซึ่งมีเป้าหมายร่วมกันคือกระตุ้นเตือนว่า การแสวงหาความสุข ความเพลิดเพลิน ความรู้ ทรัพย์สิน และอำนาจทางโลกนั้นไร้ความหมายเมื่อในท้ายที่สุดแล้วทุกชีวิตมีความตายเป็นความเท่าเทียม

ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเป็นอยู่ทางโลก สิ่งของทั้งหลายที่ปรากฏขึ้นให้ความ
ในฐานะที่เป็นภาพสะท้อนรสนิยมของชาวคัทซ์ เกี่ยวพันกับความรู้ ความเชื่อ วัฒนธรรมการบริโภค และ
กิจกรรมทางโลกของชาวคัทซ์ในศตวรรษที่ 17 ซึ่งคงอยู่ได้เพียงชั่วคราว จิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทวานิทัส
จะมุ่งเน้นเรื่องการแสวงหาความรู้ อำนาจ ความเพลิดเพลินทางดนตรี ศิลปะ และกิจกรรมที่มอมเมามนุษย์
อย่างไรก็ดี การสื่อความหมายด้านความเป็นอยู่ทางโลกยังสามารถตีความได้จากเทคนิคที่ใช้สร้างสรรค์ด้วย
กล่าวคือ เทคนิคห้องบัพเพลย เป็นการนำเสนอภาพวาดที่ลวงต่อสายตาให้เชื่อว่ามีอยู่จริง มูลเหตุที่จิตรกร
นำเสนอปรากฏการณ์ความงามบนผืนภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อสื่อความหมายที่กระตุ้นเตือนสติไม่ให้หลง
มัวเมาไปกับสิ่งล่อลวง วิธีการนี้อาศัยการรับรู้ทางตาแล้วกระตุ้นให้เกิดการขบคิดภายใน สอดคล้องไปกับ
แนวทางของศาสนาที่มุ่งเสนอให้แต่ละบุคคลได้ไตร่ตรองถึงความตายเพื่อยกระดับจิตวิญญาณ

ความหมายของสัญลักษณ์ที่สื่อถึงการฟื้นคืนพระชนม์อภิปรายได้ว่า การคงอยู่ของสัญลักษณ์
ประเภทนี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากอิทธิพลทางศาสนาซึ่งยังคงมีบทบาทต่อการดำเนินชีวิตของชาวคัทซ์อย่าง
ลึกซึ้ง แม้ว่าทิศทางการคิดและรูปแบบในการแสดงออกจะแตกต่างไปจากดินแดนอื่นที่นับถือคาทอลิก คือ
ไม่แสดงภาพแทนของบุคคลสำคัญทางศาสนา เช่น พระคริสต์ แม่พระ หรืออัครสาวก แต่ทว่าการนำเสนอ
ภาพเชิงสัญลักษณ์ที่พาตึงถึงบุคคลสำคัญทางศาสนาและคำสอนในพระคัมภีร์ก็ยังคงดำรงอยู่ โดยถูกนำ
มาปรับให้เข้ากับบริบทของจิตรกรรมหุ่นนิ่งของชาวคัทซ์ตลอดศตวรรษที่ 17 กล่าวได้ว่าข้อความที่เตือนใจ
ถึงเรื่องความตาย ตลอดจนการดำรงอยู่ทางโลกต่างมีจุดบรรจบกันที่ความเชื่อเรื่องความรอดและความศรัทธา
ในพระคริสต์เพื่อชีวิตหลังความตายอันเป็นนิรันดร์

จิตรกรรมวานิทัสมีความโดดเด่นอย่างสูงในประเด็นเรื่องการสื่อความหมายที่ขัดแย้งกับรูป
ลักษณ์ของผลงาน กล่าวคือ คุณภาพของผลงานนั้นดึงดูดชวนให้หลงใหลแต่ในขณะเดียวกันก็สื่อสาระเชิง
ห้ามปรามไม่ให้มัวเมาไปกับภาพความงามตรงหน้า นอกจากนี้ จิตรกรรมหุ่นนิ่ง คือการแสดงกายภาพ
ของวัตถุที่หยุดนิ่ง แต่ทว่าจิตรกรหลายคนกลับนำเสนอความเคลื่อนไหวโดยอาศัยการเปรียบเทียบระหว่าง
วัตถุ เช่น ความเจริญวัยและความตาย กระตุ้นเร้าต่อการคาดการณ์ถึงวันและเวลาที่จะเกิดขึ้นต่อไปใน
อนาคต จึงถือเป็นการแสดงนัยของกาลเวลาที่เคลื่อนไหว นอกจากนี้ จิตรกรวานิทัสหลายคนมักซ่อนภาพของ
ตนเองไว้ในภาพสะท้อนบนผืนวัสดุ ขัดแย้งกับจุดมุ่งหมายของการสร้างผลงานประเภทนี้ที่มุ่งเตือนว่า ชีวิต
นั้นสั้นและอนิจจัง นั้นหมายถึงจิตรกรได้อาศัยศิลปะตรึงการคงอยู่ของตนเองเอาไว้บนผืนภาพตราบนาน
เท่านาน ความย้อนแย้งที่ชวนให้ขบคิดเหล่านี้ถือเป็นลักษณะเฉพาะของงานจิตรกรรมวานิทัสที่สามารถนำ
ไปพัฒนาและต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี

ในประเด็นเรื่องการสื่อความหมายของภาพสัญลักษณ์พบว่า จิตรกรไม่ได้มีเจตนาจะใช้ภาพสัญลักษณ์
เรียงร้อยเพื่อเล่าเรื่องราวใดเรื่องราวหนึ่ง ทว่าแต่ละสัญลักษณ์ต่างสื่อความหมายของตนเองโดยเฉพาะ ดัง
นั้นจึงมีลักษณะเป็นชิ้นส่วนความหมายที่มีหมุดหมายร่วมกันคือการสื่อสาระเชิงศีลธรรม ข้อค้นพบจากการ
ศึกษาอีกประเด็นหนึ่งพบว่า การอ่านและตีความสัญลักษณ์ มีทั้งสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายอย่างตรงไปตรง

มาเข้าใจได้ในระดับสากล กับสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายโดยอ้อมสามารถอ่านความหมายได้หลายระดับ เช่น ระดับเศรษฐกิจ วัฒนธรรม และศาสนา ส่งผลให้เกิดการตีความหมายได้อย่างหลากหลาย ประกอบกับภาพสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานไม่ได้เป็นเอกสิทธิ์เฉพาะในจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทใดประเภทหนึ่ง ซึ่งหมายความว่าภาพวัตถุหนึ่งๆ สามารถไปปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งประเภทอื่นได้ ตลอดจนวัตถุหนึ่งๆ อาจไปปรากฏอยู่ในผลงานของจิตรกรหลายคนได้เช่นกัน เนื่องจากจิตรกรหุ่นนิ่งทุกประเภทต่างสร้างสรรค์ผลงานขึ้นภายใต้วัฒนธรรมและยุคสมัยเดียวกัน อย่างไรก็ตาม จิตรกรมักคำนึงถึงการถ่ายทอดวัตถุสัญลักษณ์ภายใต้สภาพการณ์ที่สมเหตุสมผลสอดคล้องไปกับความเป็นจริง

ในประเด็นด้านความเป็นจริงพบว่า รูปแบบการแสดงออกที่เหมือนจริงเหล่านี้เป็นผลสืบเนื่องมาจากกระแสนิยมที่สั่งสมมาก่อนหน้า หล่อหลอมให้จิตรกรชาวตะวันตกซ์นำเสนอรูปทรง สภาพผิว และฉากเหตุการณ์โดยอ้างอิงความเหมือนจริงตามธรรมชาติ เรียกสำนียมแบบดัตช์ ทั้งนี้ไม่ใช่จิตรกรทุกคนที่จัดวางสิ่งของแล้วจึงลงมือวาดตามสภาพจริง หากแต่มีการร่างภาพเก็บเอาไว้เพื่อนำมาใช้จัดวางองค์ประกอบในภายหลัง ดังที่จิตรกรหุ่นนิ่งดอโก๊ม ฝลั่ม และสัตว์กระท่า ดังนั้นคำว่า “สำนียมแบบดัตช์” จึงเป็นคำเรียกเพื่ออธิบายถึงการให้ความสำคัญกับภาพความสมจริงทางวัตถุ พื้นผิว และสภาพการณ์ของฉากเหตุการณ์อย่างสมจริงมากกว่าจะเป็นการวาดในสิ่งที่มองเห็นได้จริง ณ ขณะที่จิตรกรวาดภาพนั้นๆ

7.2 จากวัตถุประสงคของการศึกษาเรื่อง การจำแนกประเภทสัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมวานิตัส สามารถอภิปรายได้ดังนี้

ประเด็นเรื่องการจำแนกผลงานจิตรกรรมวานิตัสทั้ง 3 ประเภทตามแนวคิดของ อิงวาร์ เบริกสตรอม ที่ได้สรุปถึงข้างต้นพบว่า สามารถนำมาใช้จำแนกประเภทภาพสัญลักษณ์ตามความหมายที่สื่อสารได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ภาพสัญลักษณ์หนึ่งๆ ในผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งสามารถจำแนกได้มากกว่า 1 ประเภท เนื่องจากมีการสื่อความหมายหลายระดับ อย่างไรก็ตาม การจำแนกได้มากกว่า 1 ประเภทไม่ได้ส่งผลกระทบต่อการศึกษาแต่อย่างใด ในทางกลับกันการอ่านความหมายได้หลากหลายระดับเช่นนี้กลับเป็นจุดเด่นของผลงาน ส่งเสริมให้เกิดการศึกษาถึงปัจจัยที่เป็นมูลเหตุของการวาดภาพสัญลักษณ์นั้นๆ นำไปสู่ความเข้าใจบริบทแวดล้อมของผลงานอย่างรอบด้านยิ่งขึ้น

ด้านหลักการจัดประเภทผลงานของอัลแบร์โต เวกาที่ได้จำแนกภาพตามการจัดวางองค์ประกอบโดยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ 1. โต๊ะที่เป็นระเบียบ 2. โต๊ะที่ไร้ระเบียบ 3. ชั้นวางและมุมห้องของสตูดิโอ ทั้งสามประเภทสามารถนำมาปรับใช้เพื่อจำแนกประเภทผลงานจิตรกรรมหุ่นนิ่งลักษณะอื่นที่สัมพันธ์กับแนวคิดวานิตัสได้เช่นเดียวกัน หากแต่จากการจำแนกประเภทตามหลักการของอัลแบร์โต เวกาพบปัญหาด้านเกณฑ์การจำแนกที่ยังมีความคลุมเครืออยู่ เช่น ปัญหาของการให้นิยามคำว่า “วัตถุน้อยชิ้น” ในประเภทที่ 1 กับคำว่า “หลากหลาย” ในประเภทที่ 2 ซึ่งมีขอบเขตที่ไม่ชัดเจน เป็นเหตุให้ต้องใช้วิธีจำแนกด้วยมุมมอง หรือความสมเหตุสมผลของภาพ กล่าวคือ ประเภทที่ 1 มีมุมมองในระยะใกล้โดยมุ่งเน้นการสื่อสัญลักษณ์อย่างเข้มข้น วัตถุในภาพอยู่ในสถานะของภาพสัญลักษณ์ทางศาสนา ในขณะที่ประเภทที่ 2 มีมุมมองกว้าง

กว่า หรือมีความคำนึงถึงการจิตสภาพวัตถุให้มีสภาพการณ์ที่ดูสมจริงเป็นเหตุเป็นผลมากกว่าประเภทแรก นอกจากนี้พบว่า บางกรณีผลงานประเภทที่ 1 หรือประเภทที่ 2 ต่างก็ให้ความสำคัญกับการนำเสนอถึงสภาพแวดล้อมตามลักษณะของผลงานประเภทที่ 3 ด้วยเช่นกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงถือเอาบรรยากาศของสิ่งแวดล้อม ร่วมกับลักษณะการจัดวางวัตถุมาเป็นเกณฑ์เพื่อใช้พิจารณา

การจัดประเภทตามองค์ประกอบภาพของอัลแบร์โต เวกา ข้างต้นได้นำไปสู่ข้อค้นพบที่ว่า ในช่วงต้นของการสร้างสรรค์จิตรกรรมหุ่นนิ่งวานิชที่มีองค์ประกอบเรียบง่ายแบบประเภทที่ 1 ที่มุ่งนำเสนอภาพวัตถุขึ้นจัดวางไว้ในตำแหน่งที่มองเห็นได้อย่างชัดเจน ครั้นถึงครึ่งหลังของศตวรรษที่ 17 กลับนิยมนำเสนอภาพของกลุ่มวัตถุจัดวางทับซ้อนแบบประเภทที่ 2 และให้ความใส่ใจกับสภาพแวดล้อมที่โอบล้อมวัตถุมากขึ้นแบบประเภทที่ 3 กล่าวได้ว่า องค์ประกอบที่ยิ่งใหญ่อลังการมากขึ้นได้เข้ามาแทนที่ความเรียบง่ายตามวิธีสมณะแบบชาวคัตซ์ ทั้งนี้เป็นผลมาจากการขยายตัวทางเศรษฐกิจตลอดจนการรับเอาแนวทางที่รุ่มรวยด้วยรายละเอียดแบบจิตรกรรมเฟลมิชมาพัฒนา

จิตรกรรมวานิชคือจิตรกรรมหุ่นนิ่งซึ่งเป็นหัวเรื่องที่แสดงถึงโลกอันต่ำต้อย แต่ทว่ากลับยิ่งใหญ่และโดดเด่นด้วยการนำเสนอทักษะอันน่าทึ่งร่วมกับการสื่อสารความหมายผ่านสัญลักษณ์อย่างหลากหลาย โดยมีทั้งภาพสัญลักษณ์ที่สืบทอดมาจากศาสนาแบบดั้งเดิม และสัญลักษณ์ที่ได้รับการนิยามความหมายขึ้นใหม่เพื่อแฝงข้อความทางศีลธรรมไว้อย่างแยบยล วัตถุต่างๆ ได้ทำหน้าที่เป็นภาพสะท้อนทางความเชื่อ สังคม วิถีวัฒนธรรม ภูมิปัญญา ตลอดจนตัวตนของชาวคัตซ์ได้เป็นอย่างดี กระตุ้นเร้าต่อความสนใจให้ศึกษาค้นคว้าและอ่านความหมายในฐานะที่เป็นประหนึ่งรหัสสัญลักษณ์ซึ่งได้รับการบันทึกเอาไว้ในประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่สำคัญของชาวคัตซ์ในศตวรรษที่ 17

เอกสารอ้างอิง (References)

- คณะกรรมการคาทอลิกเพื่อคริสตศาสนธรรม แผนกพระคัมภีร์. (2566ก). *เพลงสดุดีที่ 102*. <http://www.thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/wisdom-menu/old-psalm/7562-old-psalm-102>
- _____. (2566ข). *โยบ บทที่ 14*. <http://www.thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/wisdom-menu/old-job-menu/6773-old-job-14>
- _____. (2566ค). *อิสยาห์ บทที่ 40*. <http://thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/prophet-menu/old-isaiah-menu/8582-old-isaiah-40>
- เฟอร์กูสัน, จอร์จ. (2549). *เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสต์ศิลป์*. (กุลวดี มกรภิรมย์ แปล; พิมพ์ครั้งที่ 5). อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- ปวีณา สุธีรางกูร. (2565). จิตรกรรมหุ่นนิ่งในศิลปะคลาสสิก. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 10(1), 86. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/254564/172781>

- Britannica. (2021). *Dutch West India Company*. <https://www.britannica.com/topic/Dutch-West-India-Company>
- _____. (2020). *Vanitas*. <https://www.britannica.com/art/vanitas-art>
- _____. (2022). *Imitation of Christ*. <https://www.britannica.com/topic/Imitation-of-Christ-devotional-book>
- Brooklyn Museum. (2022). *Lucretia*. https://www.Brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/heritage_floor/lucretia
- Brown, C. (1997). *Dutch and Flemish Painting: 110 Illustration*. Phaidon.
- Bruyn de Oude, B. (1524). *Portret van Margaretha von Mochau, echtgenote van Gerhard von Westenburg*. [Tempera on panel]. Kröller-Müller Museum. <https://krollermuller.nl/en/barthel-bruyn-de-oude-portrait-of-gertraude-von-leutz-wife-of-gerhard-von-westerburg>
- Catholic Commission for Christian Principles Desk for the Bible Ministries. (2023a). *Psalms 102*. <http://www.thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/wisdom-menu/old-psalm/7562-old-psalm-102> [in Thai]
- _____. (2023b). *Job-14*. <http://www.thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/wisdom-menu/old-job-menu/6773-old-job-14> [in Thai]
- _____. (2023c). *Isaiah-40*. <http://thaicatholicbible.com/main/index.php/old-testament-menu/prophet-menu/old-isaiah-menu/8582-old-isaiah-40> [in Thai]
- Chadwick, W. (2017). *Woman, Art, and Society*. (5th ed). Thames & Hudson.
- Cleasz, P. (1628). *Vanitas Still Life with the Spinario*. [Painting]. Rijksmuseum. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3930>
- Cranach the Elder, L. (1533). *Lucretia*. [Painting]. Wikimedia Commons, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lucretia.jpg>
- de Gheyn II, J. (1603). *Vanitas Still Life*. [Painting]. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485>
- Edwards, R. (2015). *Portraits as Objects within Seventeenth-Century Dutch Vanitas Still Life*. Graduate school of Humanities, Faculty of Humanities Arts and Culture, Dutch Art, University of Amsterdam.
- Ferguson, G. (2006). *Signs and Symbols in Christian Art*. (K. Makarapirom, trans.; 5th ed). Amarin Printing & Publishing. [in Thai]
- Fiore, J. (2021). *Art In Dutch Still Lifes, Dark Secrets Hide behind Exotic Delicacies*. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-dutch-lifes-dark-secrets-hide-exotic-delicacies>

- Friedlander, M. J. (1965). *Landscape, portrait, still-life: their origin and development*. (2nd Ed.). Schocken Books.
- Grimm, C. (1990). *Still Life: The Flemish, Dutch and German Masters*. Belser Verlag.
- Grootenboer, H. (2005). *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still-Life Painting*. The University of Chicago.
- Hodge, S. (2011). *50 art ideas you really need to know*. Quercus Publishing.
- Honour, H. & Fleming, J. (2005). *A world history of art*. (7th ed.). Laurence King.
- Impelluso, L. (2022). *Nature and Its Symbols*. The J.Paul Getty Museum.
- Johnson Museum of Art, Cornell University. (2021). *Vanitas*. <https://museum.cornell.edu/collections/european/european-art-1600-1900/vanitas>
- Koozin, K. (1990). *The Vanitas Still Lifes of Harmen Steenwyck: Metaphoric Realism*. Edwin Mellen.
- Liedtke, W. (2007). *Dutch Painting in the Metropolitan Museum of Art*. The Metropolitan Museum of Art.
- National Gallery of Art. (2007). *Painting in the Dutch Golden Age: A Profile of the Seventeenth Century*. National Gallery of Art.
- North, M. (1997). *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*. Yale.
- Rijksmuseum (2022a). *Vanitas Still Life with the Spinario, Pieter Claesz*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3930>
- _____. (2022b). *Still lifes*. <https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/works-of-art/still-lifes>
- Sterling, C. (1959). *Still life Painting: From Antiquity to the Present Time*. (J. Emmons, trans.). Editions Pierre Tisne.
- Suteerangkul, P. (2022). Still life Painting in Classical Art. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*. 10(1), 86. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/254564/172781> [in Thai]
- Tate. (2021). *Still life*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/s/still-life>
- The British Library. (2021). Cabinet of curiosities. <https://www.bl.uk/learning/timeline/item107648.html>
- The Metropolitan Museum of Art. (2022a). *Spinario*. <https://www.metmuseum.org/art/online-features/viewpoints/spinario>
- _____. (2022b). *Vanitas Still Life 1603*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436485>

- The Uffizi. (n.d.). *Boy with Thorn (also known as Spinario)*. [Sculpture]. <https://www.uffizi.it/en/artworks/lo-spinario-or-boy-with-thorn>
- van der Weyden, R. (1450). *Braque Triptych*. [Altarpiece]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Braque_Triptych
- van Oosterwijck, M. (1668). *Vanitas Still Life*. [Painting]. <https://www.khm.at/en/objectdb/detail/1370/?offset=0&lv=list>
- _____. (2022). *Vanitas with celestial globe*. <https://mariavanoosterwijck.nl/oeuvre/vanitaschilderijen/a1>
- Veca, A. (1981). *Vanitas: The Symbolism of Time*. Galleria Lorenzilli.
- Westermann, M. (1996). *A Worldly Art: The Dutch Republic 1585-1718*. Harry N. Abrams.

03

หนังสือศิลปปน: ศิลปะในรูปแบบหนังสือ

ปรมา เหล่าปิยะสกุล¹

รับบทความ: 19 ธันวาคม 2565 / แก้ไข: 6 พฤษภาคม 2566 / ตอบรับตีพิมพ์: 8 พฤษภาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.3>

¹ นักศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: porrama.lpk@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง หนังสือศิลปิน : ศิลปะในรูปแบบหนังสือ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์การเปลี่ยนแปลงของรูปแบบหนังสือ สืบค้นความหมายของหนังสือศิลปิน และวิเคราะห์ผลงานจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์อิสระ โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสาร การสังเกตการณ์จากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ ยกตัวอย่างผลงานมาวิเคราะห์ถึงแนวความคิดและองค์ประกอบศิลป์ จากการศึกษาพบว่า หนังสือมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบตลอดเวลา ผ่านการพัฒนาเทคโนโลยีการผลิตควบคู่ไปกับศิลปะในแต่ละยุคสมัย มีการออกแบบรูปแบบหลากหลายแบบที่สัมพันธ์กับเนื้อหาและการรับรู้ของผู้อ่าน ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 18 ศิลปินได้ริเริ่มสร้างสรรค์หนังสือศิลปิน (Artist's book) คือศิลปะในรูปแบบหนังสือ ที่ผสมผสานจิตรกรรม วรรณกรรม การออกแบบ และการถ่ายภาพเข้าด้วยกัน ใช้เทคนิคการพิมพ์ในรูปแบบต่างๆ เพื่อผลิตซ้ำ ทำให้สามารถเผยแพร่ได้อย่างกว้างขวางและเข้าถึงได้ง่ายมากกว่าศิลปะในกระแสหลัก จากการวิเคราะห์ผลงานจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์อิสระสามารถจำแนกประเภทการแสดงออกที่น่าสนใจได้ 2 ประเภท คือ หนังสือศิลปินแบบมีส่วนร่วม และหนังสือศิลปินที่รูปแบบส่งเสริมความหมายซึ่งต่อยอดแนวความคิดของศิลปินจากงานศิลปะประเภทต่างๆ ไปอยู่ในรูปแบบของสิ่งพิมพ์

คำสำคัญ: หนังสือศิลปิน / การพิมพ์ / หนังสือ / รูปแบบหนังสือ

วิธีอ้างอิง

ปรมา เหล่าปิยะสกุล. (2566). หนังสือศิลปิน: ศิลปะในรูปแบบหนังสือ. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 55-96. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.3>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต
ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

03

Artist's book: Art in book form

Porrana Laopiyasakul¹

Received: December 19, 2022 / Revised: May 6, 2023 / Accepted: May 8, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.3>

¹ Undergraduate Student, Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. e-mail: porrama.lpk@gmail.com

Abstract

The objective of this paper is to study the history of the evolution of book forms, define an artist's book, and analyze the artworks from the artist's book workshop called "Artists as Independent Publishers." These objectives will be achieved by examining relevant documents, gathering observations from the workshop, and analyzing selected notable works to understand the artist's intent and artistic elements. This study found that book forms are constantly changing due to the advancement of production technology and the evolution of the arts in any particular era. The book designs vary according to the content and Intellectual perception of readers. In the late 18th century, some artists were inspired to create artists' books, which are actual works of art in book form, combining painting, literature, design, and photography. These books utilize different printing techniques to reproduce multiple copies of the original book, enabling wider distribution and easier accessibility compared to mainstream arts. According to the analysis of the works from the artist's book workshop, "Artists as Independent Publishers," these expressive art forms can be categorized into two types: interactive artist's books and self-expressive artist's books, in which the book form expresses meaning. Additionally, artists can integrate various artworks into a single printed medium.

Keywords: Artist's book / Printing / Book / Book forms

Citation

Laopiyasakul, P. (2023). Artist's Book: Art in Book Form. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 55-96. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.3>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

บทนำ

หนังสือ คือการบันทึกที่ใช้ในการสื่อสารความหมายที่เก่าแก่มากที่สุดของมนุษย์ ซึ่งเป็นความก้าวหน้าของวิวัฒนาการด้านการสื่อสารถัดจากการพูด มีประวัติความเป็นมานับตั้งแต่การคิดค้นระบบการเขียนถูกสร้างขึ้นครั้งแรกในยุคสำริด (Bronze Age) ผ่านการพัฒนารูปแบบ (Form) มาหลากหลายครั้ง เพื่อบันทึกข้อมูลในรูปแบบของการเขียนข้อความ บันทึกภาพ และถ่ายทอดข้อมูล ผ่านการตีความจากผู้เขียนสู่ผู้อ่าน จากเดิมที่เคยขีดเขียนเรื่องราวบนผนังถ้ำ ย้ายไปสู่การแกะสลักและคัดลอกลงบนวัตถุต่างๆ ด้วยลายมือ เช่น หิน ดินเหนียว เปลือกไม้แผ่นโลหะ กระดูก และกระดาษ จนกระทั่งพัฒนาไปสู่การพิมพ์ในระบบอุตสาหกรรมในปัจจุบัน ทำหน้าที่เป็นสื่อในการถ่ายทอดประเด็นที่ผู้เขียนต้องการสื่อสารไปยังผู้อ่าน ผ่านการออกแบบซึ่งล้วนส่งผลต่อการตีความเนื้อหา รวมไปถึงองค์ประกอบต่างๆ ที่มาจากกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีนัยยะ ทั้งภาพประกอบ กระดาษ ปก การออกแบบรูปเล่ม และการจัดวาง

หนังสือจึงเป็นศิลปะในการสื่อความหมายต่อผู้อ่านที่รวบรวมความรู้จากศาสตร์ต่างๆ ทั้งการแสดงออกทางภาษาและการแสดงออกทางศิลปะมาเรียบเรียงใหม่ ในรูปแบบที่ต่างกันออกไปในแต่ละยุคสมัย การสื่อสารผ่านหนังสือสามารถเผยแพร่ออกไปได้อย่างกว้างขวาง และเป็นสื่อที่ถูกนำมาใช้แสดงออกทางศิลปะโดยมีศิลปินเป็นผู้สร้างสรรค์ เกิดเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งที่เรียกว่า หนังสือศิลปิน (Artist's book) ซึ่งเป็นที่นิยมในแวดวงศิลปะตะวันตก แต่กลับไม่เป็นที่รู้จักและไม่ปรากฏข้อมูลเกี่ยวกับหนังสือศิลปินในประเทศไทยมากนัก บทความนี้จะต้องการนำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับหนังสือศิลปินเพื่อรวบรวมข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการพัฒนางานศิลปะในรูปแบบหนังสือศิลปินต่อไปในอนาคต โดยเรียบเรียงให้เห็นพัฒนาการของรูปแบบหนังสือที่มีการเปลี่ยนแปลง และวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์ของหนังสือศิลปินจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์อิสระที่มีการแสดงออกอย่างน่าสนใจ

ประวัติศาสตร์การเปลี่ยนแปลงของรูปแบบหนังสือ

หนังสือรูปแบบแรกในประวัติศาสตร์เกิดขึ้นเมื่อ 2,100 ปีก่อนคริสตกาล โดยชาวซูเมอร์เรียน (Sumerian) ที่อาศัยอยู่ทางตอนใต้ของเมโสโปเตเมีย (Mesopotamia) ได้ริเริ่มการจดบันทึกข้อความด้วยอักษรคูนiform (Cuneiform) หรืออักษรรูปเล่ม ด้วยปากกากลักษณะแบนยาวมีปลายรูปทรงสามเหลี่ยม กดลงบนแผ่นดินเหนียว (Clay tablet) แล้วจึงนำไปฝังแดดหรือเผาในเตาเผาอิฐ หนังสือแบบแรกในประวัติศาสตร์จึงมีลักษณะเป็นแผ่นที่แยกอิสระจากกัน สามารถอ่านตั้งแต่ต้นจนจบได้ในแผ่นเดียวเนื่องจากพื้นที่ในการเขียนมีจำกัด ถูกจัดเก็บรวบรวมไว้ในห้องสมุดของพระเจ้าอัสซูร์บานิปาล (Library of Ashurbanipal) ที่สร้างขึ้น เพื่อเก็บหนังสือแผ่นดินเหนียวโดยเฉพาะ แต่ละแผ่นมีเนื้อหาหลากหลายตั้งแต่บทกวีอย่างมหากาพย์กิลกาเมช (Epic of Gilgamesh) บทสวด บันทึกทางธุรกิจ และกฎหมายไปจนถึงแบบฝึกหัดของนักเรียน (Taylor, 2018)

ภาพที่ 1

“Stray Sumerian Tablet”, 2,100 ปีก่อนคริสตกาล, อักษรคูนiformบนแผ่นดินเหนียว, ซาบาลา, อิรัก

หมายเหตุ. ปรับจาก A Stray Sumerian Tablet: Unravelling the story behind Cambridge University Library’s oldest written object, by University of Cambridge, 2018 (<https://www.cam.ac.uk/research/news/a-stray-sumerian-tablet-unravelling-the-story-behind-cambridge-university-librarys-oldest-written>). Copyright 2018 by Cambridge University Library. CC-BY-NC-SA.



รูปแบบของหนังสือยังคงถูกจำกัดให้อยู่ภายในพื้นผิวของวัสดุเรียบแบนหนึ่งแผ่น ด้วยข้อจำกัดนี้ นำไปสู่การพัฒนาวัตตในการบันทึก เพื่อให้มีพื้นที่มากขึ้นและมีลักษณะซับซ้อนกว่าเดิม ปรากฏให้เห็นในรูปแบบของม้วนหนังสือ (Scroll) ที่ทำจากกระดาษปาปิร์ส (Papyrus) ซึ่งมีต้นกำเนิดในอียิปต์เมื่อ 2,400 ปีก่อนคริสตกาล นิยมใช้ในอารยธรรมอียิปต์โบราณแถบเมดิเตอร์เรเนียนตะวันออก กระดาษทำขึ้นจาก ลำต้นปาปิร์สที่ถูกตัดและอัดเป็นแผ่นบางหลายแผ่น ตัดทาบเชื่อมกันเป็นแผ่นยาวแผ่นเดียวโดยม้วนเก็บและ คลี่ออกเพื่ออ่านด้านใน ภาพประกอบเนื้อหาถูกวาดอย่างสวยงามด้วยหมึก สีธรรมชาติ และสีจากแร่ธาตุ ม้วนกระดาษมาตรฐานมีความกว้างประมาณ 20 เซนติเมตรและความยาวมากกว่า 10 เมตร

ข้อความและภาพวาดในม้วนหนังสือเขียนด้วยปากกา Reed pen ที่ทำจากต้นกก เนื้อหาจะถูก แบ่งเป็นแต่ละหน้าโดยคลี่ม้วนออกเพื่ออ่านตัวอักษรแต่ละบรรทัดไล่จากบนลงล่าง อาจเรียงจากขวาไป ซ้ายหรือซ้ายไปขวา ม้วนเก็บได้ทั้งแนวนอนและแนวตั้งแล้วแต่การใช้งาน ม้วนหนังสือเป็นวัฒนธรรมร่วม ที่ใช้ในยุคกลาง (Middle Ages) ยุโรปสมัยใหม่ตอนต้น (Early Modern Europe) และวัฒนธรรมเอเชีย ตะวันออกในหลายพื้นที่ เช่น จีน ญี่ปุ่น และเกาหลี มีจุดประสงค์เพื่อเขียนเอกสารที่มีความสำคัญและต้องการ เก็บเป็นความลับ เนื่องจากไม่สามารถเห็นความยาวของม้วนกระดาษและข้อความด้านใน ใช้บันทึกเนื้อหา เช่น สนธิสัญญา ความรู้ทางการแพทย์ วรรณกรรม บทละคร บันทึกทางประวัติศาสตร์ รวมไปถึงการวาด ภาพเล่าเรื่องในแนวนอน (Narrative scroll)



ภาพที่ 2

“The Great Harris Papyrus” 1150 ปีก่อนคริสตกาล, ม้วนกระดาษปาปิร์ส, อียิปต์
หมายเหตุ. จาก Papyrus, 1150 B.C. by The British Museum. (https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9999-43). Copyright 2023 by The Trustees of the British Museum. CC-BY-NC-SA-4.0

ต่อมาในช่วง 400 ปีก่อนคริสตกาล ชาวโรมันได้นำรูปแบบของม้วนหนังสือกระดาษปาปิรัสพัฒนาไปสู่การเขียนลงบนแผ่นหนังสัตว์ (Parchment) ทั้งหนังวัว แกะ หรือแพะ ซึ่งมีความทนทานต่อความชื้นและยืดหยุ่นสูง มีราคาที่ถูกกว่า สามารถเขียนได้ทั้งสองด้าน แผ่นหนังสัตว์ถูกนำมาประกอบกันหลายแผ่นผูกไว้ด้วยการซ้อนหน้าและเย็บเล่ม ด้านนอกประกบด้วยปกแข็งที่ทำจากหนังสัตว์หรือผ้า กลายมาเป็นต้นแบบของรูปเล่มหนังสือที่เห็นได้ในปัจจุบันที่เรียกว่าโคเด็กซ์ (Codex) ซึ่งเข้ามาแทนที่ม้วนหนังสือแบบเก่า มีหน้ากระดาษที่อ่านได้สองด้าน และซ้อนหน้าได้เป็นจำนวนมากทำให้ง่ายต่อการหาข้อความในแต่ละส่วน อีกทั้งยังเหมาะสมสำหรับการเขียนเนื้อหาที่มีความยาว สะดวกในการพกพาและเก็บรักษา

อิซิดอร์แห่งเซบิยา (Isidore of Seville) อัครสังฆราชชาวสเปนได้ให้คำนิยามโคเด็กซ์ไว้ว่า “โคเด็กซ์ คือ การประกอบกันด้วยหนังสือหลายเล่ม หนังสือหนึ่งเล่มคือม้วนหนังสือหนึ่งม้วน โคเด็กซ์อุปมาอุปไมยจากลำต้นของต้นไม้ หรือเถาวัลย์ราวกับว่าเป็นกิ่งก้านของต้นไม้ที่มีหนังสือมากมายในตนเอง” (Barney et al., 2006, 142) จากคำกล่าวนี้แสดงให้เห็นถึงวิธีคิดที่ตอบโจทย์ต่อการใส่เนื้อหาปริมาณมากไว้ในหนังสือเล่มเดียว ซึ่งเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ความนิยมของโคเด็กซ์แพร่หลายในชาวคริสเตียน เนื่องจากมีความเหมาะสมในการบันทึกเนื้อหาที่มีความยาวและละเอียดได้อย่างครบถ้วน มีบทบาทในการเผยแพร่คำสอนและความเชื่อทางศาสนาคริสต์ต่อเนื่องจนมาถึงสมัยยุคกลาง

พระคัมภีร์และหนังสือทุกเล่มที่ถูกเขียนด้วยลายมือเรียกว่าหนังสือตัวเขียน (Manuscripts) หมายถึงต้นฉบับ เอกสารหรือหนังสือที่เขียนด้วยลายมือ มีความสำคัญต่อการสื่อสารมากที่สุดในช่วงก่อนการผลิตและคัดลอกหนังสือในยุคที่ยังไม่มีการพิมพ์ ซึ่งต้องใช้เวลาร่วมหลายปีในการบรรจงเขียนข้อความและวาดภาพ ด้วยข้อจำกัดนี้จึงทำให้ต้นฉบับมีเพียงฉบับเดียวและคัดลอกสำเนาได้เพียงไม่กี่ชุด โดยมีนักบวชเป็นผู้เขียนและคัดลอกพระคัมภีร์หรือวรรณกรรม เนื่องจากเป็นผู้ที่มีความรู้ในขั้นอ่านออกเขียนได้ ส่วนจิตรกรได้รับมอบหมายให้วาดภาพประกอบที่เรียกว่าหนังสือตัวเขียนวิจิตร หรือเอกสารตัวเขียนสีวิจิตร (Illuminated Manuscript) คือการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมประกอบหนังสือต้นฉบับ มีสีเส้นสดใส ตกแต่งด้วยสีฝุ่นเทมเพอรา (Tempera) เงินและทอง ตรงตามความหมายของคำว่า illumination ซึ่งแปลว่าส่องสว่าง มีจุดประสงค์เพื่อเน้นให้หน้าหนังสือมีความสวยงาม นิยมตกแต่งตัวพิมพ์ใหญ่ที่ขึ้นต้นในบรรทัดแรกของหน้าและวาดเส้นขอบกระดาษอย่างวิจิตรบรรจง ระดับของการตกแต่งขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์การใช้งานและความมั่งคั่งของเจ้าของหนังสือ (Britannica, T. Editors of Encyclopaedia, 2022) เป็นที่มาของการวาดภาพประกอบ (Illustration) หมายถึงงานศิลปะใดที่อธิบาย ชี้แจง ตกแต่งหรือแปลข้อความจากตัวอักษรให้กลายมาเป็นทัศนศิลป์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวให้ผู้อ่านมีความเข้าใจที่ถูกต้องสอดคล้องกับเรื่องราวในหนังสือ

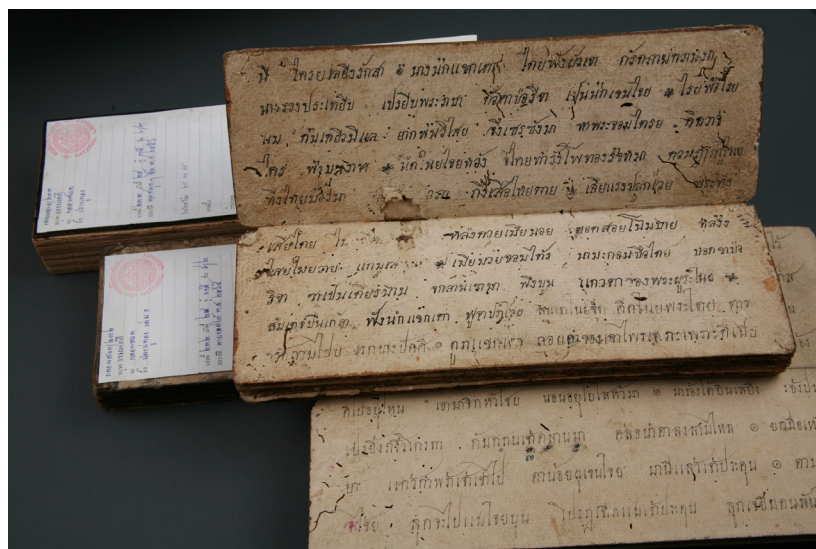


ภาพที่ 3

Simon Bening "Book of Hours", ค.ศ 1530, สีฝุ่นเทมเพอรา ทองและหมึกบนแผ่นหนัง, บรูจส์, เบลเยียม
 หมายเหตุ. จาก Book of Hours, by S. Bening, ca.1530-35, The Met. (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684184>). In the public domain.

ในดินแดนสุวรรณภูมิใช้การเขียนต้นฉบับด้วยลายมือเช่นเดียวกันกับชาติอื่น โดยมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ร่วมของประเทศแถบเอเชียอาคเนย์ที่นับถือศาสนาพุทธ คือหนังสือสมุดไทยและคัมภีร์ใบลานซึ่งมีที่มาตั้งแต่สมัยอยุธยา เป็นเอกสารชิ้นต้นที่บันทึกเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์คำสอนทางศาสนา ตำรายา วรรณกรรม และหลักฐานที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ โดยมีอาลักษณ์เป็นผู้เขียนอักษร หนังสือสมุดไทยคือหนังสือที่มีลักษณะเป็นกระดาษพับ รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าวางตามแนวระนาบ เปิดจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน ตัวเล่มทำขึ้นจากกระดาษข่อยที่จำแนกตามสีของกระดาษ 2 แบบ คือสมุดไทยขาวและสมุดไทยดำ รองรับการเขียน การขุดตัวอักษร การวาดภาพจิตรกรรมและการเขียนลายเส้นต่างๆ ด้วยหมึกสีดำ สีขาวหรือสีทอง

ส่วนคัมภีร์ใบลานคือรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากอารยธรรมอินเดียตอนใต้พร้อมกับการเผยแผ่พุทธศาสนา ใช้จารคำสอนในพระพุทธรศาสนาอย่างพระไตรปิฎกรวมถึงเอกสารที่มีความสำคัญลงบนใบลานซึ่งเป็นวัสดุที่มีความทนทานสูง แผ่นใบที่เลาะก้านออกมีหน้ากว้างประมาณ 6-8 เซนติเมตร นำมาเย็บเป็นเล่มเรียกว่าการเข้าผูก ใบลานผูกหนึ่งมีลานประมาณ 24 ใบ จารตัวอักษรด้วยเหล็กแหลมลงบนใบลาน จากนั้นใช้เขม่าดำที่เรียกว่าหมื่นหม้อผสมกับน้ำมันยาง ทาลงบนร่องตัวอักษรแล้วขีดออก ซึ่งต้องอาศัยความชำนาญของผู้จารที่มีฝีมือในการเขียนอย่างแม่นยำสวยงาม (ธันวดี สุขประเสริฐ, 2564) คุณสมบัติของวัสดุธรรมชาติจึงส่งผลให้การอ่านและการเก็บรักษาจำเป็นต้องมีความละเอียดอ่อน อีกทั้งยังถือเป็นธรรมเนียมว่าคัมภีร์ใบลานจัดเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์อย่างหนึ่งที่สูงขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชา ประดับตกแต่งหน้าปกด้วยการปิดทอง เขียนลายรดน้ำ หรือประดับมุกอย่างวิจิตรงดงาม



ภาพที่ 4

“ปลาบู่ทอง เล่ม 1”, สมัยรัชกาลที่ 5, หนังสือสมุดไทยขาว, หอสมุดแห่งชาติ

หมายเหตุ. จาก ปลาบู่ทอง เล่ม 1, โดย หอสมุดแห่งชาติ, (ม.ป.ป.) (http://manuscript.nlt.go.th/th-th/หน้าแรก/ctl/ctrlObjectType3_Detail/mid/1855/id/5). สแกนลิขสิทธิ์ 2566 โดย หอสมุดแห่งชาติ.

หนังสือที่ใช้การเขียนต้นฉบับด้วยลายมือจัดสร้างขึ้นและถูกจำกัดอยู่ภายในกลุ่มชนชั้นนำของสังคม เช่น พระมหากษัตริย์ รัฐ หรือนักบวช คนทั่วไปในสังคมส่วนใหญ่ยังไม่รู้หนังสือและไม่สามารถเข้าถึงหนังสือได้ เนื่องจากการเขียนด้วยลายมือผลิตหนังสือได้ในปริมาณจำกัด ด้วยข้อจำกัดนี้จึงนำไปสู่การคิดค้นวิธีที่สามารถผลิตหนังสือแบบใหม่ คือการพิมพ์ด้วยแม่พิมพ์แกะไม้ (Woodblock printing) เริ่มต้นครั้งแรกเมื่อคริสต์ศตวรรษที่ 7 ในราชวงศ์ถังของจีน เป็นกระบวนการพิมพ์ข้อความ รูปภาพ และลวดลายที่ใช้กันอย่างแพร่หลายในเอเชียตะวันออก สามารถทำสำเนาของหนังสือได้ในปริมาณมากและรวดเร็ววก่อน ใช้ได้กับทั้งม้วนหนังสือและหนังสือที่เป็นเล่ม โดยแกะสลักข้อความและรูปภาพอย่างละเอียดลงบนไม้ จากนั้นจึงลงหมึกและกดแม่พิมพ์เพื่อพิมพ์ลงบนผ้าหรือกระดาษซึ่งเป็นวัสดุสำคัญในการเขียนที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยชาวจีน ถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่นำมาสู่พัฒนาการพิมพ์ในรูปแบบอื่น ๆ เช่น ระบบการพิมพ์ตัวเรียง (movable type) รวมไปถึงภาพพิมพ์อุคิโยเอะ (Ukiyo-e) ของญี่ปุ่นในยุคเอโดะ

จุดเปลี่ยนสำคัญในประวัติศาสตร์หนังสือเกิดขึ้นเมื่อการใช้กระดาษได้ขยายตัวจากจีนไปสู่ตะวันออกกลาง และกลายมาเป็นที่ยอมรับในยุโรปแทนที่การใช้แผ่นหนังสือในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 14 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกันกับการถือกำเนิดขึ้นของแท่นพิมพ์ (Printing press) โดยโยฮันเนส กูเตนเบิร์ก (Johannes Gutenberg) ผู้คิดค้นระบบการพิมพ์และเทคนิคการพิมพ์สมัยใหม่ พัฒนาจากระบบการพิมพ์ตัวเรียงอักษรแบบไม้ของจีน เปลี่ยนมาเป็นตัวเรียงอักษรที่ทำจากโลหะ ใช้ร่วมกับแท่นพิมพ์ที่ทำจากไม้และหมึกพิมพ์เชื่อน้ำมัน พิมพ์ตัวหนังสือและภาพประกอบด้วยเทคนิคภาพพิมพ์โลหะ (Etching) และภาพพิมพ์

*การคิดค้นกระดาษโดยไซหลุน (Cai Lin) ในประเทศจีนสมัยราชวงศ์ฮั่น เมื่อ ค.ศ 105 ใช้เส้นใยพืชที่แช่แล้วอัดเป็นแผ่น ตากแห้งเป็นแผ่นบนโครงไม้ (Cartwright, 2017)

แกะไม้ (Wood engraving) สามารถผลิตหนังสือจำนวนมากได้ในเวลาที่รวดเร็ว หลังจากนั้นการตีพิมพ์ด้วยแท่นพิมพ์ไม้ได้พัฒนาเปลี่ยนผ่านไปสู่การใช้แท่นพิมพ์โลหะและเครื่องพิมพ์ตามเทคโนโลยีที่พัฒนามากยิ่งขึ้น

หนังสือมีบทบาทในการพัฒนาองค์ความรู้ของผู้คนในแต่ละยุคสมัย เห็นได้จากการที่อุตสาหกรรมหนังสือเฟื่องฟูขึ้นเป็นอย่างมากในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 15 โรงพิมพ์ถูกก่อตั้งขึ้นทั่วยุโรปส่งผลให้หนังสือมีต้นทุนการผลิตที่ต่ำลง ผู้คนสามารถสะสมหนังสือพิมพ์และงานศิลปะภาพพิมพ์ได้ในราคาย่อมเยามากขึ้น หนังสือที่เกี่ยวข้องกับศาสนจักรเริ่มถูกแทนที่ด้วยหนังสือปรัชญา วรรณกรรม ข่าวสาร และการค้นพบทางวิทยาศาสตร์ เป็นการขยายขอบเขตของผู้เข้าถึงหนังสือและองค์ความรู้ในวงกว้างอย่างรวดเร็ว ส่งต่อแนวความคิดและความเป็นปัจเจกบุคคลอันหลากหลายถ่ายทอดผ่านหนังสือสู่สังคมพร้อมไปกับการเสื่อมอำนาจของศาสนจักร



ภาพที่ 5

Jan van der Straet, “Impressio Librorum”, เผยแพร่ในปี ค.ศ. 1580-1605, ภาพพิมพ์โลหะ, ปรดิซมิวเซียม, สหราชอาณาจักร

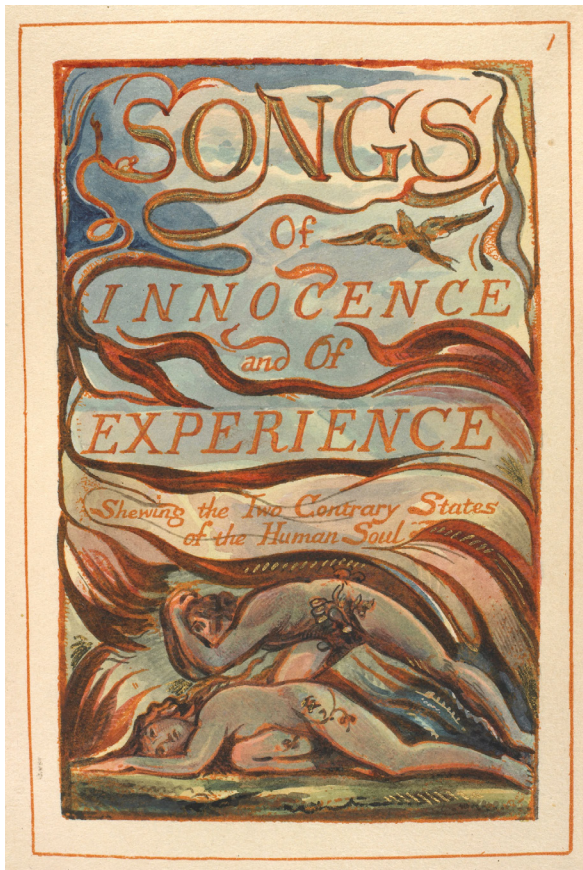
หมายเหตุ. จาก *Book Printing*, by J. Van der Streat, ca.1550, Britannica (<https://www.britannica.com/technology/printing-press>). Copyright 2023 by The Trustees of the British Museum.

ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 รูปเล่มหนังสือยังคงไม่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมากนัก แต่การพิมพ์และการผลิตมีการใช้เครื่องจักรมากขึ้น ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญที่เพิ่มปริมาณในการผลิตซ้ำอย่างรวดเร็ว หนังสือมีราคาต้นทุนและราคาขายที่ต่ำลง เครื่องพิมพ์ที่ใช้พลังงานจักรไอน้ำถูกนำเข้ามาแทนหน้าที่อาลักษณ์ในการผลิตสำเนาหนังสือ เป็นการถือกำเนิดการพิมพ์รูปแบบใหม่ที่เข้ามาจนถึงปัจจุบัน คือการพิมพ์ออฟเซต (offset printing) หมายถึงกระบวนการพิมพ์ที่พัฒนามาจากภาพพิมพ์หิน (Lithography) หมึกจะสัมผัสกับแผ่นเพลทแม่พิมพ์และกระดาษโดยตรงผ่านลูกกลิ้ง มีความเหมาะสมในการพิมพ์งานคุณภาพสูงปริมาณมากที่เข้ามาทดแทนการคัดลอกสำเนาด้วยลายมือ การพัฒนาการพิมพ์ด้วยเครื่องจักรเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับการคิดค้นการถ่ายภาพและการตีพิมพ์ภาพถ่ายลงหนังสือเป็นครั้งแรก เกิดเป็นหนังสือรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าหนังสือภาพประกอบภาพถ่าย (Photographically Illustrated Books) ซึ่งใช้ภาพถ่ายในการเล่าเรื่องแทนภาพวาดประกอบ

หนังสือได้ทำหน้าที่เล่าเรื่องราวและเผยแพร่แนวความคิดของผู้ผลิตส่งต่อไปยังผู้อ่านในวงกว้างโดยดำเนินควบคู่ไปกับศิลปะและนวัตกรรมการผลิตในทุกยุคสมัย นับตั้งแต่การเขียนต้นฉบับด้วยลายมือที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับการวาดภาพประกอบด้วยมือ การพิมพ์แกะไม้ที่คุ้นชานไปกับศิลปะภาพพิมพ์แกะไม้ และการพิมพ์ด้วยแท่นพิมพ์โลหะถูกพัฒนาควบคู่กับศิลปะภาพพิมพ์โลหะ สิ่งนี้ทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างหนังสือและศิลปะแต่ละแบบมีความเปลี่ยนแปลงที่สอดคล้องกันมาโดยตลอด ผ่านการพัฒนารูปเล่ม ตั้งแต่แบบแผ่น แบบม้วน แบบพับจนมาเป็นเล่ม การออกแบบรูปเล่มทั้งหมดล้วนมีเหตุผลเพื่อตอบสนองการใช้งาน ส่งเสริมเนื้อหาของหนังสือ และดึงดูดให้ผู้พบเห็นอยากเปิดอ่าน ศิลปะจึงเป็นสิ่งจำเป็นที่อยู่ภายในทุกองค์ประกอบของหนังสือ ทั้งด้านรูปทรง เทคนิค การออกแบบ และแนวความคิด เพื่อทำหน้าที่ในการสื่อสารร่วมกับตัวอักษรให้ผู้อ่านรับรู้และเข้าถึงประเด็นต่างๆ ได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น

พัฒนาการของหนังสือศิลปิน

ศิลปินมีส่วนในการผลิตหนังสือมาตั้งแต่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมประกอบหนังสือต้นฉบับในยุคกลาง การวาดภาพประกอบวรรณกรรมและบทกวีล้วนเป็นการสร้างสรรค์ภายใต้ทิศทางของผู้ว่าจ้าง นักเขียนและผู้ประพันธ์ แต่ไม่ใช่การริเริ่มด้วยตัวศิลปินเอง จุดเปลี่ยนที่สำคัญเกิดขึ้นเมื่อวิลเลียม เบลค (William Blake) กวี จิตรกร และศิลปินภาพพิมพ์ชาวอังกฤษ ได้ตีพิมพ์หนังสือ Songs of Innocence and of Experience ในปี ค.ศ. 1789 รวบรวมภาพประกอบที่สร้างสรรค์ด้วยตนเองและบทกวีทั้งหมด 45 บทที่เคยตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับความฝัน วิญญาณ และจินตนาการเกี่ยวกับพระเจ้า ศิลปินมีบทบาทในการดำเนินการทุกอย่างตั้งแต่กระบวนการเย็บเล่ม พิมพ์ เผยแพร่ และจำหน่ายด้วยตนเอง (British Library, n.d.) ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นในการกำหนดทิศทางของหนังสือศิลปินให้กับศิลปินรุ่นหลังในเวลาต่อมา



ภาพที่ 6

William Blake, "Songs of Innocence and of Experience", 1789.

หมายเหตุ. จาก William Blake's Songs of Innocence and of Experience, by W. Blake, 1923, British Library (<https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>). In the public domain.

ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 Livre d'Artiste หรือ Livre de Peintre ที่แปลตรงตัวว่าหนังสือศิลปินได้ถือกำเนิดขึ้นในฝรั่งเศส ซึ่งเป็นรูปแบบของหนังสือภาพประกอบที่พิมพ์โดยตรงจากแม่พิมพ์ที่ศิลปินสร้างขึ้นเอง แทนแม่พิมพ์ที่สร้างโดยช่างพิมพ์จากการออกแบบของศิลปิน มีความหรูหราและผลิตในจำนวนจำกัด ส่วนมากไม่เย็บเล่มเพื่อให้สามารถถอดแยกส่วนเพื่อจัดแสดงได้ ภายในเล่มมักจะมีการแสดงความคิดเห็นและบันทึกของศิลปินในการพิมพ์เล่มต้นฉบับ ทำให้ผู้ชมเข้าใจงานสร้างสรรค์และการสะท้อนตนเองของศิลปินได้ดียิ่งขึ้น (Drucker, 1995)

ต่อมาในคริสต์ศตวรรษที่ 20 กลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้า (Avant-Garde) ได้ให้ความสนใจกับสื่อสิ่งพิมพ์ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 1 โดยใช้การพิมพ์เป็นกลยุทธ์ในการเผยแพร่แนวความคิด อุดมการณ์ทางการเมือง และงานศิลปะออกไปได้ในวงกว้างนอกเหนือสถาบันทางศิลปะและหอศิลป์ ขยายกลุ่มเป้าหมายไปถึงผู้คนที่ไม่ได้สนใจงานศิลปะ ทั้งหนังสือศิลปิน แอลงการณ์ สื่อสิ่งพิมพ์ และวารสารต่างๆ ถูกสร้างขึ้นเป็นจำนวนมากและนับเป็นส่วนหนึ่งในขบวนการทางศิลปะต่างๆ ในช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) ทั้งศิลปะฟิวเจอริสม์ (Futurism) ศิลปะดาดา (Dadaism) ป๊อปอาร์ต (Pop art) และศิลปะฟลักซุส (Fluxus) เป็นต้น

ศิลปินในขบวนการทางศิลปะที่ต่อต้านความเป็นศิลปะรูปแบบเก่าอย่างดาดา (Dadaism) ได้นำรูปแบบการสร้างหนังสือศิลปินมาผนวกกับแนวคิดที่ปฏิเสธความสำคัญของกายภาพงานเพียงอย่างเดียว ทั้งการแถลงการณ์ วารสาร และหนังสือศิลปินถูกตีพิมพ์และเผยแพร่โดยสาขาหลักแต่ละแห่งของดาดา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเบอร์ลิน ซึ่งเริ่มต้นโดยนักเขียน กวี และนักจิตวิเคราะห์ชาวเยอรมัน ริชาร์ด ฮูลเซนเบค (Richard Huelsenbeck) ที่จัดพิมพ์หนังสือศิลปินที่สร้างแรงกระเพื่อมในสังคมหลายเล่ม เช่น *Das Gesicht der Herrschenden Klasse* (1921) ของจอร์จ กรอสซ์ (George Grosz) ซึ่งเป็นชุดภาพพิมพ์เสียดสีทางการเมืองเกี่ยวกับชนชั้นนายทุนของเยอรมัน



ภาพที่ 7

Marcel Duchamp, หน้าปก “Le Surréalisme en 1947”, 1947.

หมายเหตุ. จาก Marcel Duchamp, by M. Duchamp, 1947, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/16038>). Copyright 2023 by Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris/ Estate of Marcel Duchamp.

ในขณะเดียวกันศิลปินเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ได้สร้างหนังสือศิลปินที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับกวีนิพนธ์และทฤษฎีต่างๆ โดยมีความแตกต่างออกไปจากเดิมด้วยการใช้วัสดุสำเร็จรูป (Readymade) เช่น หนังสือ *Le Surréalisme* (1947) สู่จิตบรรณิทรศาสตร์ในรูปแบบหนังสือศิลปินที่มีหน้าปกสีชมพูสำเร็จรูปซึ่งทำจากยางบนหน้าปกโดยมาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) ภายในมีภาพพิมพ์หิน และภาพพิมพ์แกะไม้ โดยศิลปินได้แก่ จวาน มิโร (Joan Miró), อีฟ ตองกี (Yves Tanguy),ฌอง อาร์ป (Jean Arp), อเล็กซานเดอร์ คาลเดอร์ (Alexander Calder) และ มักซ์ แอร์นส์ท (Max Ernst) หรือการหยิบยืมเอาสัญลักษณ์ของงานศิลปะในอดีตมาเล่าเรื่องราวในหนังสือ *Une Semaine de Bonté* (1934) ของมักซ์ แอร์นส์ท (Max Ernst) เป็นนวนิยายภาพปะติด ประกอบด้วยภาพ 182 ภาพที่สร้างขึ้นโดยการตัดและจัดภาพประกอบขึ้นใหม่จากสารานุกรม นวนิยาย วารสารวิทยาศาสตร์ แค็ตตาล็อกสิ่งซื้อทางไปรษณีย์ นิตยสารทางประวัติศาสตร์และธรรมชาติจากสมัยวิกตอเรียรวมถึงช่วงต้นศตวรรษที่ 20

หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นรอยต่อระหว่างยุคสมัยใหม่ที่กำลังเปลี่ยนผ่านไปสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ศิลปินหลายคนใช้หนังสือของศิลปินเป็นวิธีทดลองรูปแบบ เผยแพร่แนวคิด และเชื่อมโยงแนวความคิดที่มีร่วมกัน เริ่มให้ความสำคัญต่อการผสมผสานองค์ความรู้จากศาสตร์ต่างๆ ในงานทัศนศิลป์ ทั้งด้านภาษาศาสตร์ การประพันธ์ สัญศาสตร์ และสิ่งพิมพ์ สะท้อนแนวคิดที่ให้ความสำคัญกับแนวความคิดมากกว่าวัตถุและกายภาพแบบศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual art) ซึ่งเป็นความเคลื่อนไหวหนึ่งที่มีความสำคัญในวงการศิลปะหลังสมัยใหม่และส่งอิทธิพลต่อมาในงานรูปแบบต่างๆ มีการใช้ตัวอักษรและแนวคิดเกี่ยวกับภาษาเป็นองค์ประกอบหลักในงานทัศนศิลป์ (Text-based) เพิ่มมากยิ่งขึ้น

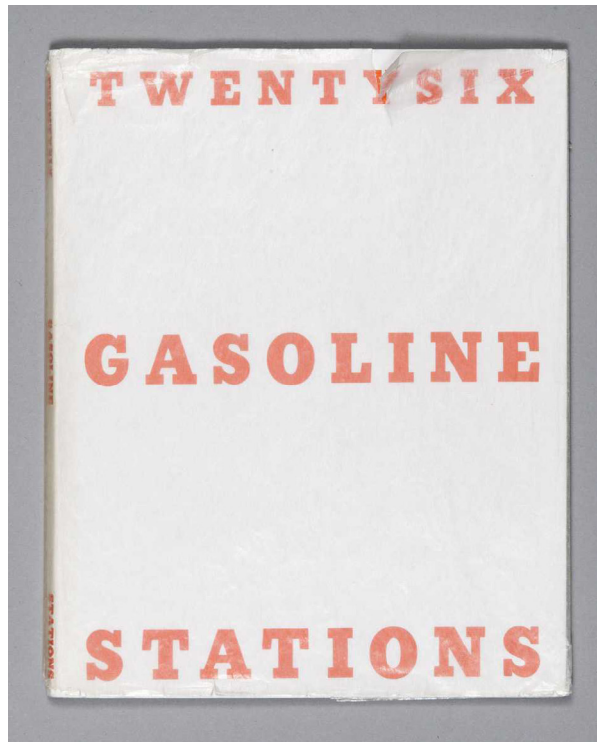


ภาพที่ 8

Dieter Roth, “2 Bilderbücher”, 1957.

หมายเหตุ. จาก Dieter Roth. 2 Bilderbücher. 2 Picture books. Versionen der im forlag ed., by D. Roth, 1957, The Saleroom: The home of art & antiques auction (<https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-hesse-auktionen/catalogue-id-srchristia10002/lot-8bdc5786-356b-4e24-89c2-a541015be2b1>). Copyright 2023 by Metropress Ltd, (t/a Auction Technology Group).

ในคริสต์ทศวรรษที่ 1960 เกิดการปฏิวัติวิธีการทำงานของศิลปินในการตีพิมพ์หนังสืออย่างรวดเร็ว ตรงข้ามกับการตีพิมพ์แบบจิตรกรหรืออย่าง Livre d'Artiste ด้วยการผลิตซ้ำเป็นจำนวนมากและมีราคาที่ไม่แพง อย่างเช่น 2 Bilderbücher (1957) ของศิลปิน ดีเตอร์ รอท (Dieter Roth) เป็นหนังสือที่ถูกออกแบบมาอย่างประณีต เปลี่ยนการรับรู้ที่ละหน้ากระดาษแบบโคเด็กซ์ด้วยการเจาะแต่ละเป็นรูปทรงเรขาคณิต ทำให้สามารถเห็นมากกว่าหนึ่งหน้าในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ยังได้นำหนังสือที่มีอยู่เดิมหีบมาใช้ใหม่ในหนังสือศิลปิน เช่น หนังสือการ์ตูน กระดาษท้ายเครื่องพิมพ์ และหนังสือพิมพ์ หนังสือของรอตถูกตีพิมพ์เป็นจำนวนมากผ่านสำนักพิมพ์หลายแห่งในยุโรปและอเมริกาเหนือ ทำให้มีวางจำหน่ายอย่างกว้างขวาง

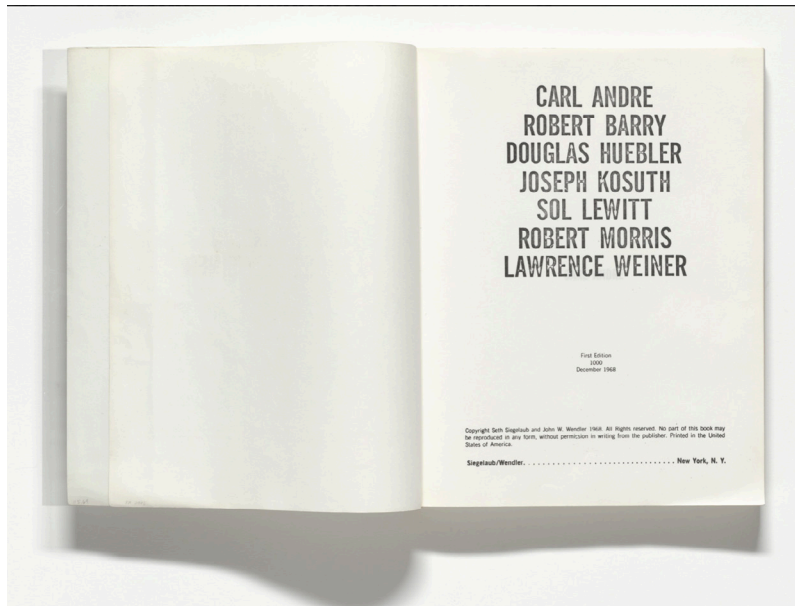


ภาพที่ 9

Edward Ruscha, "Twentysix Gasoline Stations", 1963.

หมายเหตุ. จาก Edward Ruscha, "Twentysix Gasoline Stations", 1963, by E. Ruscha, 1963, Tate (<https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>). Copyright 1963 by Edward Ruscha.

ช่วงเวลาใกล้กัน เอ็ดเวิร์ด รัสชา (Ed Ruscha) ได้พิมพ์หนังสือศิลปินเล่มแรกของตนเอง Twentysix Gasoline Stations ในปี ค.ศ. 1963 โดยเริ่มต้นพิมพ์ครั้งแรก 400 เล่ม และเพิ่มปริมาณการตีพิมพ์ถึง 4,000 เล่ม ภายในปี ค.ศ. 1970 มีราคา 3.50 ดอลลาร์ต่อเล่ม ภายในรวมภาพถ่ายเชิงสารคดีของสถานีเติมน้ำมันบนถนนหมายเลข 66 ขณะที่ศิลปินเดินทางจากลอสแอนเจลิสไปยังบ้านเกิดที่โอคลาโฮมา สหรัฐอเมริกา เล่าเรื่องด้วยภาพที่เรียบง่ายซ้ำไปมา ลักษณะของหนังสือมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่เน้นความสำคัญของวัสดุ และผลิตซ้ำในปริมาณมาก เป็นผลงานที่มีความสำคัญต่อวงการหนังสือศิลปินในการก้าวเข้าสู่สิ่งที่ผู้คนเข้าถึงได้ง่ายอย่างแท้จริง อีกทั้งยังถูกนำไปการดัดแปลงและถูกหยิบยืมโดยศิลปินอื่นจำนวนมาก



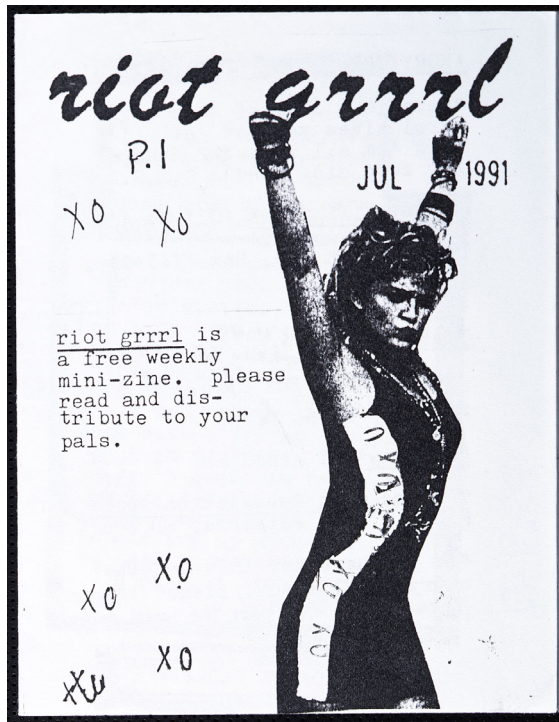
ภาพที่ 10

Lawrence Weiner, Robert Morris, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre, "Untitled (Xerox Book)", 1968.

หมายเหตุ. จาก *Various Artists with Lawrence Weiner, Robert Morris, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre*, 1968, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/11400>). Copyright 2023 by Carl Andre/ Licensed by VAGA at Artists Rights Society (ARS), NY.

หนังสือศิลปินจำนวนหนึ่งถูกจัดทำในลักษณะของความร่วมมือ ที่รวมผลงานศิลปินหลายคนไว้ในเล่มเดียวกัน เสมือนว่าหนังสือเป็นพื้นที่สำหรับจัดแสดงงานนิทรรศการที่พกพาได้ ไม่ใช่ในลักษณะของสุจิบัตรของนิทรรศการที่แสดงตัวอย่างงานเพียงเท่านั้น การแสดงนิทรรศการศิลปะในพื้นที่หอศิลป์ขนาดใหญ่แปรเปลี่ยนมาเป็นการแสดงในหนังสือศิลปินหนึ่งเล่ม ที่ผู้ชมสามารถไตร่ตรองอย่างสงบขณะพลิกอ่านไปที่ละหน้า สามารถเปิดกลับไปอ่านซ้ำได้ตลอดเวลา ภายใต้ประสบการณ์ที่จัดจ้อยอยู่กับตนเอง ดำดิ่งกับสภาวะอารมณ์ ประสบการณ์ส่วนตัว และงานศิลปะตรงหน้า ราวกับการสนทนาที่เชื่อมต่อระหว่างศิลปินและผู้อ่านโดยปราศจากสิ่งรบกวน ตัวอย่างที่รู้จักกันดีของหนังสือในฐานะนิทรรศการคือ *Untitled (Xerox Book)* ที่จัดพิมพ์ในปี ค.ศ.1968 โดยภัณฑารักษ์ชาวอเมริกัน เซท ซีเกลอบ (Seth Siegelau) ซึ่งเป็นการจัดนิทรรศการกลุ่มของศิลปินคอนเซ็ปชวลเจ็ดคน ได้แก่ คาร์ล อังเดร (Carl Andre), โรเบิร์ต บาร์รี (Robert Barry), ดักลาส ฮิวเบลเลอร์ (Douglas Huebler), โจเซฟ โคซูท (Joseph Kosuth), โซล เลวิตต์ (Sol LeWitt), โรเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) และ ลอว์เรนซ์ ไวเนอร์ (Lawrence Weiner) ศิลปินแต่ละคนสร้างสรรค์ผลงานในแนวทางของตนเองโดยใช้เครื่องถ่ายเอกสารซีร็อกซ์ (Xerox) ตามชื่อนิทรรศการ สื่อถึงการใช้เทคโนโลยีที่มีความสำคัญในการสร้างสิ่งพิมพ์แบบใหม่ในขณะนั้น แต่หนังสือกลับถูกตีพิมพ์ด้วยกระบวนการออฟเซตแทนที่จะตีพิมพ์ด้วยการใช้เครื่องซีร็อกซ์ตามชื่อนิทรรศการเพื่อลดต้นทุน

โดยทั่วไปแล้ว หนังสือศิลปินจำนวนมากยังคงรูปแบบการจัดแสดงในฐานะของศิลปะวัตถุ ซึ่งอยู่ในแกลลอรี่ที่จัดแสดงและมีผู้ชมเหมือนกับงานศิลปะทั่วไป เช่น Artists Books ที่จัดแสดงเมื่อปี ค.ศ. 1974 โดย ภณทาร์กซ์ ไดแอนน์ เพอร์รี วานเดอร์ลิป (Dianne Perry Vanderlip) นิทรรศการนี้พยายามสำรวจหนังสือประเภทต่างๆ มากมายที่ศิลปินทำขึ้นตั้งแต่ปี 1960 จนถึงปี ค.ศ. 1970 โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผลงานเพื่อจัดแสดง คือ หากศิลปินมองงานของตนเองว่าเป็นหนังสือ งานชิ้นนั้นก็นับเป็นหนังสือศิลปิน (Vanderlip, 1973)



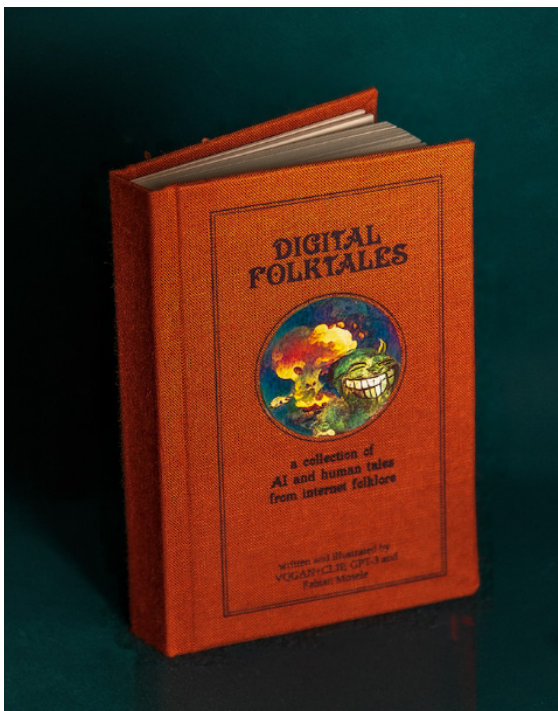
ภาพที่ 11

riot grrrl zine, July 1991.

หมายเหตุ. จาก Pop+Punk: “Love Rock Revolution Girl Style Now!” - A Closer Look at Riot Grrrl Zines, by Museum of Pop Culture, 2020 (<https://www.mopop.org/about-mopop/the-mopop-blog/posts/2020/august/popplus-punk-love-rock-revolution-girl-style-now-a-closer-look-at-riot-grrrl-zines/>). Copyright 2023 by MoPOP.

ส่วนรูปแบบสิ่งพิมพ์ที่เน้นความรวดเร็วและมีต้นทุนที่ประหยัดมากกว่าถูกเรียกว่า ซิน (Zine) เป็นนิตยสารทำมือที่เน้นใช้การถ่ายเอกสาร การตัดปะ และเย็บเล่มด้วยที่เย็บกระดาษ เป็นที่นิยมมากในทศวรรษที่ 1960-1970 ผลิตจากบุคคล กลุ่มคนเล็ก ๆ หรือการรวมกลุ่มทางวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวและภาพ เพื่อแลกเปลี่ยนแนวความคิดและข่าวสารเฉพาะกลุ่ม ทั้งเทรนด์แฟชั่น ดนตรีร็อกแอนด์โรล ฟังก์ แพนพิกซัน ทฤษฎีทางสังคม การแสดงความคิดเห็นทางการเมือง เฟมินิสม์ LGBTQ+, เรื่องราวใดที่ถูกกีดกันจากสื่อกระแสหลัก และเนื้อหาต้องห้ามต่างๆ เป็นต้น ถือเป็นอีกรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์ที่ขยายขอบเขตการสร้างสรรคโดยที่ไม่ได้จำกัดอยู่ในความเป็นศิลปะหรือตัวตนของศิลปิน เน้นการเผยแพร่เนื้อหาและแนวความคิดของกลุ่มคนไปสู่กว้างอย่างรวดเร็วเพื่อเป็นการขับเคลื่อนสังคมจากกลุ่มคนที่ไม่มีพื้นที่ในกระแสหลัก หนังสือคือสื่อหลักที่เข้าถึงผู้คนมากที่สุดในยุคหนึ่ง ก่อนหน้าการเข้ามาแทนที่ของสื่อออนไลน์ ดังนั้นการสร้างศิลปะในรูปแบบหนังสือจึงสามารถเข้าถึงผู้คนในวงกว้างมากที่สุด แต่เมื่อสื่อออนไลน์กลายเป็นสื่อหลักที่มีความกว้างขวางมากกว่า จึงทำให้มีทั้งหนังสือศิลปินแบบดิจิทัล การแสดงหนังสือศิลปิน ฐานเก็บข้อมูลหนังสือศิลปิน รวมถึงการซื้อขายในตลาดหนังสือที่เป็น

รูปแบบออนไลน์เกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก แต่ด้วยนิยามของหนังสือศิลป์ที่ระบุว่าเป็นศิลปะในรูปแบบสิ่งพิมพ์ จึงทำให้เกิดข้อถกเถียงว่าหากถูกทำให้อยู่ในรูปแบบออนไลน์แล้วจะยังนับว่าเป็นหนังสือศิลป์อีกหรือไม่ เพราะจากเดิมที่ผู้อ่านสามารถเข้าถึงงานได้จากการชมผลงานจริงและการสัมผัสรูปเล่ม ได้เปลี่ยนไปเป็นการรับรู้ทางสายตาผ่านทางออนไลน์ แต่ในขณะเดียวกันการเผยแพร่ด้วยช่องทางออนไลน์ก็ตอบสนองจุดประสงค์หลักที่ต้องการเผยแพร่สู่สายตาคนทั่วไปจำนวนมาก และทำให้ศิลปะเป็นสิ่งที่จับต้องได้ง่าย เพียงแต่เปลี่ยนไปตามสื่อหลักที่เข้าถึงผู้คนมากที่สุดตามแต่ละยุคสมัย



ภาพที่ 12

Fabian Mosele “Digital Folktales”, 2022.

หมายเหตุ. ปรับจาก *Digital Folktales*, by F. Mosele, 2022 (<https://www.fabianmosele.com/digital-folktales>). Copyright 2023 by Fabian Mosele CC-BY-NC-SA.

นอกจากการเกิดขึ้นของหนังสือศิลปะที่เผยแพร่แบบออนไลน์แล้ว ในปัจจุบันที่ Ai เข้ามามีบทบาทในการสร้างสรรค์งานศิลปะก็มีปรากฏให้เห็นในหนังสือศิลป์เช่นเดียวกัน โดยใช้กระบวนการเขียนหรือสร้างสรรค์ด้วย Ai เช่น ผลงาน *Digital Folktales* ของ Fabian Mosele ศิลปินชาวเยอรมันที่ใช้อัลกอริทึมสองตัว คือ GPT-3 ใช้เขียนข้อความ และ VQGAN+CLIP วาดภาพประกอบโดยมีศิลปินคอยกำกับ เขียนนิทานทั้งหมด 57 เรื่องที่นำเสนอเรื่องราวของอินเทอร์เน็ตในศตวรรษที่ 21 ตั้งแต่เรื่องทั่วไป สนุกสนาน ไปจนถึงเรื่องการเมือง เช่น แมวจาก metaverse, การกลับมาของ Steve Jobs และ ทวิตที่ทำลาย Twitter เป็นต้น

ปัจจุบันมีการเก็บรวบรวมคอลเลกชันหนังสือศิลปินโดยเฉพาะในหอสมุดต่างๆ ในสหรัฐอเมริกาและยุโรป เช่น Center for Artists' Publications ในเบอร์เมน เยอรมนี ซึ่งเป็นคอลเลกชันของ The Weserburg Museum of Modern Art ดำเนินการอนุรักษ์และเก็บรวบรวมหนังสือศิลปินทั่วยุโรปที่มีความสำคัญมากกว่า 300,000 ชิ้น Smithsonian Libraries and Archives สหรัฐอเมริกา British Library (Artists' books and fine press) ลอนดอน สหราชอาณาจักร Tai Kwun Contemporary's Artists' Book Library ฮองกง และ Museo Reina Sofia Library (Artists' Books Collection) มาดริด สเปน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีหลายองค์กรที่สนับสนุนการสร้างสรรค์หนังสือศิลปิน เช่น Centre for Book Arts (CBA) ในนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา เป็นองค์กรที่สนับสนุนและเก็บรวบรวมหนังสือศิลปินที่เก่าแก่ที่สุด ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ.1974 และ The Artist Book Foundation (TABF) ในแมสซาชูเซตส์ สหรัฐอเมริกา ซึ่งเป็นองค์กรไม่แสวงหากำไรที่สนับสนุนการตีพิมพ์หนังสือศิลปิน การจำหน่าย และจัดแสดงนิทรรศการ

หนังสือศิลปินอยู่ในบทบาทที่มีจุดร่วมระหว่างความเป็นหนังสือ ศิลปะวัตถุ และสินค้า ถูกจัดเก็บรวบรวมในหอสมุดและพิพิธภัณฑ์ ในขณะที่เดียวกันก็สามารถจัดแสดงนิทรรศการในแกลลอรี และจัดจำหน่ายในร้านหนังสือและเทศกาลศิลปะ เมื่อความนิยมของหนังสือศิลปินในกระแสหลักมีเพิ่มมากขึ้นจึงเกิดการรวมตัวกันของสำนักพิมพ์ ร้านหนังสือต่าง ๆ ศิลปิน นักออกแบบ นักเขียน และผู้ที่ชื่นชอบหนังสือ เกิดเป็นกลุ่มชุมชนที่นำมาสู่เทศกาลหนังสือและสิ่งพิมพ์ศิลปะ (Art book fair) ที่ขับเคลื่อนให้ศิลปะในรูปแบบสิ่งพิมพ์มีบทบาทที่เข้มแข็งมากยิ่งขึ้นในบริบทของศิลปะร่วมสมัยในปัจจุบันเป็นพื้นที่จำหน่ายหนังสือและเวทีพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเป็นประจำในทุกปี ในแต่ละภูมิภาคทั่วโลก ไม่ว่าจะเป็น NY Art Book Fair ซึ่งจัดขึ้นทุกฤดูใบไม้ร่วงโดยองค์กร Print Matter เป็นงานหนังสือศิลปินและสิ่งพิมพ์ที่ใหญ่ที่สุดในโลกที่นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา UNLIMITED EDITION เทศกาลหนังสือศิลปะประจำปีที่จัดแสดงสิ่งพิมพ์จากสำนักพิมพ์อิสระขนาดเล็กในโซล เกาหลีใต้ Miss Read: The Berlin Art Book Fair ในเบอร์ลิน เยอรมนี งานเทศกาลหนังสือที่รวบรวมศิลปินและนักเขียนที่มีความน่าสนใจมากที่สุดในยุโรป ซึ่งมีการจัดกิจกรรม Conceptual Poetics Day ที่สำรวจพรมแดนจินตนาการระหว่างทัศนศิลป์และวรรณกรรมเป็นประจำทุกปี

ในขณะที่หนังสือศิลปินในตะวันตกมีบทบาทสำคัญและเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 20 แต่ในประเทศไทยหนังสือศิลปินยังไม่มีพื้นที่แพร่หลายมากนักเมื่อเทียบกับศิลปะแขนงอื่นๆ หนังสือศิลปินและซีนในไทยถูกสร้างขึ้นและจำหน่ายเฉพาะกลุ่มของศิลปิน ผู้ผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ศิลปะ และนักออกแบบ ไม่ได้เกิดเป็นกระแสนิยมที่ชัดเจนมากนัก และไม่มีนิทรรศการที่จัดแสดงหนังสือศิลปินจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2534 ที่สถาบันเกอเธ่ได้นำหนังสือศิลปินจากประเทศเยอรมนีมาจัดแสดงในนิทรรศการ “หนังสือที่เป็นศิลปะวัตถุ : The Book As an Object D'Art” เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม 2534 ณ หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ ซึ่งถือเป็นนิทรรศการหนังสือศิลปินครั้งแรกที่จัดขึ้นในประเทศไทย



ภาพที่ 13

อิทธิพล ตั้งโฉลก, “ทัศนทัศน์ของการรักษาโรคพาร์กินสัน”, พ.ศ.2560, มาร์กเกอร์สีน้ำมันบนแผ่นฟิล์มเอ็กซ์เรย์และ เข็มจีนโบราณ

หมายเหตุ. จาก ทัศนทัศน์ของการรักษาโรคพาร์กินสัน, โดย อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2560. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร (http://www.resource.lib.su.ac.th/artistsbooks/artwork?artist_id=2&lang=tha). สงวนลิขสิทธิ์ 2560 โดย สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร

หลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2560 สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้ร่วมมือกับ 39 ศิลปิน จัดแสดงนิทรรศการหนังสือศิลปินขึ้นอย่างเป็นทางการครั้งแรกของประเทศในนิทรรศการ “หนังสือศิลปิน : ความรู้จากภายใน สู่ ภายนอก” จัดแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นโครงการที่รวบรวมศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงมาสร้างสรรค์หนังสือศิลปินในรูปแบบของตนเอง เช่น หนังสือทัศนทัศน์ของการรักษาโรคพาร์กินสัน โดยศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก แสดงสภาวะทางจิตใจผ่านการใช้ มาร์กเกอร์สีน้ำมันและเข็มแบบจีนโบราณวาดบนแผ่นฟิล์มเอ็กซ์เรย์ หนังสือฝัน โดย นิพนธ์ โอพารนิเวศน์ หยิบยกเอาเพลงยาวพยากรณ์กรุงศรีอยุธยา การทำนายที่เหมือนฝันบอกเหตุร้ายในอนาคต ถ่ายทอดใหม่ ด้วยการประูกระดาษาที่ผู้ชมสามารถอ่านหรือสัมผัสตัวอักษร

ภาพที่ 14

โปสเตอร์งานเทศกาลหนังสือศิลปะกรุงเทพ Bangkok Art Book Fair พ.ศ.2565

หมายเหตุ. จาก Edition05 BKKABF 2022, by Bangkok Art Book Fair, 2022a (<https://bangkokartbookfair.info/>). Copyright 2022 by Bangkok Art Book Fair.



ปัจจุบันในไทยยังไม่มีหอสมุดหรือพิพิธภัณฑ์ที่เก็บรวบรวมหนังสือศิลปะโดยเฉพาะ แต่ก็มีเทศกาลที่สำคัญต่อวงการหนังสือศิลปะอย่าง เทศกาลหนังสือศิลปะกรุงเทพ Bangkok Art Book Fair (BKKABF) ที่จัดขึ้นอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ.2560 จนถึงปัจจุบัน จัดโดยบางกอก ซิตี้ ซิตี้ แกลเลอรี ร่วมมือกับผู้ผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ศิลปะทั้งในประเทศและต่างประเทศมาจัดแสดงและจำหน่าย หนังสือศิลปะ ชื่น รวมถึงสิ่งพิมพ์ศิลปะอื่นๆ เช่น หนังสือภาพ ภาพพิมพ์ ภาพประกอบ นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมอย่างการเสวนาในหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับทิศทางของหนังสือศิลปะและสิ่งพิมพ์ศิลปะในอนาคต ทำให้ผู้ผลิตและกลุ่มผู้อ่านได้มีพื้นที่ในการรวมตัวกันแลกเปลี่ยนความรู้และแนวความคิด เกิดเป็นเครือข่ายหนังสือศิลปะที่เข้มแข็งและมีความนิยมเพิ่มมากยิ่งขึ้นในประเทศไทย

จากที่กล่าวมาข้างต้น หนังสือศิลปะได้ผ่านการพัฒนารูปแบบและเป็นส่วนสำคัญในขบวนการศิลปะต่างๆ ถือเป็นหนึ่งในหมุดหมายที่สำคัญของประวัติศาสตร์หนังสือที่ผสมองค์ความรู้ด้านศิลปะและสิ่งพิมพ์ที่พัฒนาคู่ขนานกันมาอย่างยาวนานเข้าด้วยกัน การศึกษาที่มาด้านการออกแบบและประวัติศาสตร์ของหนังสือศิลปะ จึงเป็นไปเพื่อทำความเข้าใจถึงที่มาของผลงานในแต่ละรูปแบบ มองเห็นถึงภาพรวมของการเปลี่ยนแปลงและความสำคัญของการสร้างสรรค์ที่มีปรากฏในสื่อสิ่งพิมพ์ นำมาสู่การทำความเข้าใจถึงวิธีคิดของศิลปินและวิธีการสร้างสรรค์หนังสือศิลปะ ในกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์หนังสืออิสระ

Artists as Independent Publishers/ ศิลปินในฐานะนักพิมพ์หนังสืออิสระ

Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์หนังสืออิสระ คือกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการที่มุ่งเน้นในการทำหนังสือศิลปิน เปิดกว้างสำหรับนักศึกษาที่มีความถนัดแตกต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นการวาดเส้น การเขียน หรือการถ่ายภาพ เพื่อแสดงออกทางศิลปะผ่านรูปแบบของหนังสือศิลปิน ภายในระยะเวลา 6 วัน โครงการนี้ภายใต้การสนับสนุนของทุน ERASMUS+ ดำเนินกิจกรรมโดยวิทยากร แคทริน วอน มอลซัน (Katrin von Maltzahn) และ มาริออน โบเซน (Marion Bösen) จากมหาวิทยาลัยศิลปะเบรเมน (University of the Arts Bremen) ประเทศเยอรมนีตั้งแต่วันที่ 5 - 11 ตุลาคม พ.ศ. 2565 ณ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม นักศึกษาผู้ร่วมกิจกรรมทุกคนจะต้องสร้างสรรค์หนังสือศิลปินโดยผลิตสำเนาจำนวน 3 ฉบับ ผ่านการพัฒนาแนวความคิดและกระบวนการทำงาน ควบคู่ไปกับพูดคุยปรึกษาร่วมกับวิทยากร เพื่อนำเสนอผลงานในวันที่ 11 ตุลาคม พ.ศ. 2565 ณ หอสมุดพระราชวังสนามจันทร์

แคทริน วอน มอลซัน ศิลปินและนักออกแบบกราฟิกชาวเยอรมัน ปัจจุบันดำรงตำแหน่งเป็นคณบดีคณะศิลปะและการออกแบบของมหาวิทยาลัยศิลปะเบรเมน ได้เริ่มจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers ร่วมกับ มาริออน โบเซน อาจารย์ด้านภาพพิมพ์และการทำหนังสือมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ.2558 เป็นโครงการหนังสือศิลปินนานาชาติที่ร่วมมือกับมหาวิทยาลัยศิลปะในหลากหลายประเทศ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเปิดพื้นที่ในการสร้างสรรค์หนังสือศิลปิน การตีพิมพ์เนื้อหาอย่างอิสระ มุ่งเน้นไปที่การจัดการกับหนังสือศิลปินประเภทต่างๆ และเป็นเวทีสำหรับการสื่อสารระหว่างแนวทางศิลปะที่แตกต่างกัน

หนังสือศิลปิน คือหนึ่งในรูปแบบของงานศิลปะที่เป็นที่นิยมและเป็นที่รู้จักมาอย่างยาวนานในแวดวงศิลปะยุโรปตั้งแต่ทศวรรษที่ 1960 สร้างสรรค์โดยศิลปินที่มีบทบาทเป็นผู้เรียบเรียงเรื่องราว เขียนตัวอักษร วาดภาพ และออกแบบรูปเล่ม ภายใต้กระบวนการคิดแบบการทำงานศิลปะ สามารถตีพิมพ์เป็นจำนวนมาก และหาซื้อได้ในราคาไม่แพง นำไปสู่การเผยแพร่ผลงานศิลปะได้ในวงกว้างมากกว่าการชมงานศิลปะล้ำค่าที่มีเพียงชิ้นเดียว เป็นประสบการณ์ใหม่ของผู้ชมงานศิลปะที่ต้องหยิบจับ พลิกหน้ากระดาษเพื่ออ่านเนื้อหา สัมผัสกับเนื้อของกระดาษและการพับรูปเล่มที่ต่างจากหนังสือทั่วไป

การสร้างสรรค์หนังสือศิลปินจำเป็นต้องเน้นความสำคัญในส่วนที่เป็นศิลปะทั้งหมดในสิ่งพิมพ์ โดยใช้เทคนิคการพิมพ์หลากหลายรูปแบบเพื่อผลิตซ้ำ เช่น เทคนิคริโซกราฟ (Risograph) การพิมพ์ที่สามารถรองรับการพิมพ์ได้ 150 แผ่นต่อนาที ผสมระหว่างดิจิทัลกับอนาล็อก มีการทำงานแบบเดียวกันกับเทคนิคสกรีน (Screen printing) ที่พิมพ์ได้รอบละสีจากหมึกที่ผสมด้วยน้ำและน้ำมัน การใช้เครื่องพิมพ์เลเซอร์ (Laser Printer) ที่มีความละเอียดสูง การถ่ายเอกสาร (photocopy) ที่ถ่ายสำเนาจากต้นฉบับได้

อย่างรวดเร็วในปริมาณมาก หรือการวาดด้วยมือที่ละภาพ เทียบได้กับการเลือกใช้สีหรือเทคนิคการวาดของศิลปินที่ตอบสนองแนวความคิด ส่งผลต่อการรับรู้ทางสายตาและการสัมผัสของผู้อ่าน

ผลงานของนักศึกษาแต่ละคนเป็นการต่อยอดมาจากแนวความคิดของงานชิ้นก่อนหน้าในเทคนิคที่ถนัดมากกว่าการทดลองในแนวทางใหม่ ลักษณะของการทำงานภายในระยะเวลา 6 วัน เริ่มจากการพูดคุยร่วมกันในตอนเช้า นำเสนอความคืบหน้าของการทำงานและรับฟังความเห็นจากวิทยากร โดยที่ผู้ร่วมกิจกรรมทั้งหมดร่วมฟังเพื่อนำมาปรับใช้ในงานของตนเอง และยังเป็น การเปิดมุมมองให้ได้เห็นงานหรือแนวความคิดใหม่ๆ หลังจากนั้นจึงแยกย้ายกันไปทำงานของตนเองโดยที่แคทรินและมารีออนผลัดกันเข้าไปพูดคุยกับนักศึกษาที่ละคน เพื่อสอบถามแนวความคิดและให้คำปรึกษาว่าจะต่อยอดไปเป็นหนังสือศิลปินในรูปแบบใดได้บ้าง ร่วมกันแก้ปัญหาหรือเสนอแนวความคิดใหม่เพื่อทำให้หนังสือศิลปินออกมาสมบูรณ์



ภาพที่ 15

บรรยากาศการทำกิจกรรม

นักศึกษาแต่ละคนอธิบายแนวความคิดของตนเองและแบบร่างของหนังสือศิลปินให้กับวิทยากร โดยมีความคุ้นเคยในกระบวนการทำงานศิลปะอยู่เป็นทุนเดิม การแนะนำของวิทยากรจึงเป็นการรับฟังและเน้นให้คำปรึกษาในด้านการผลิตหนังสือมากกว่าการเปลี่ยนแปลงแนวความคิดที่เป็นตัวตนของศิลปิน เช่น จะมีรูปแบบใด หนังสือจะมีขนาดเท่าไร มีการพับและเย็บเล่มอย่างไร พิมพ์แบบไหน ใช้กระดาษอะไร เป็นต้น องค์ประกอบเหล่านี้จำเป็นต้องค้นหาและทดลองเพื่อให้หนังสือสามารถสื่อสารประเด็นที่ศิลปินต้องการนำเสนอและเข้าถึงผู้ชมมากที่สุด การพูดคุยตัวต่อตัวกับวิทยากรจึงเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อเพิ่มความเข้าใจต่อการทำงานมากขึ้น

นับว่าเป็นการทำงานที่เร่ร่อนมากเมื่อเทียบกับกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการครั้งก่อนหน้า ซึ่งใช้เวลาในการทำกิจกรรมทั้งหมดถึง 2 สัปดาห์ ในครั้งนี้จึงต้องมีการทำงานอย่างรวดเร็วเพื่อให้สามารถตีพิมพ์หนังสือได้ในระยะเวลาอันสั้น เป็นข้อจำกัดสำคัญที่เปลี่ยนกระบวนการคิดของศิลปิน จากความเคยชินเดิมในการทำงานศิลปะขึ้นเดียวไปสู่การสร้างงานที่ผลิตสำเนาได้หลายชิ้น ส่งผลให้ไม่สามารถผลิตหนังสือที่มีความซับซ้อนหรือมีความละเอียดมากจนเกินไป ผสมผสานระหว่างงานทำมือเข้ากับกระบวนการผลิตตามจำนวนที่กำหนด (Print on Demand) เพื่อลดระยะเวลา พุ่งแรง และลดต้นทุน เกิดเป็นกระบวนการทำซ้ำด้วยเทคนิคที่แตกต่างกัน

ผลงานจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers

ผลงานจากกิจกรรมทั้งหมดเสร็จสิ้นภายในวันที่ 11 ตุลาคม พ.ศ. 2565 และนำไปจัดแสดง ณ หอสมุดพระราชวังสนามจันทร์ในเวลา 15.00 น. ศิลปินเริ่มต้นนำเสนอรายบุคคล เล่าถึงที่มาของกระบวนการทำงานให้กับวิทยากรและผู้ชมได้ร่วมพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น เพื่อทบทวนสิ่งที่ได้และแนวทางการพัฒนาต่อไปในอนาคต แม้ว่าจะมีทิศทางที่ค่อนข้างน่าเป็นห่วงในช่วงเริ่มต้นของกิจกรรม เนื่องจากการทำงานภายในเวลาที่จำกัด แต่ผู้ร่วมกิจกรรมกลับสามารถทำผลงานออกมาได้โดดเด่น มีแนวความคิดที่น่าสนใจตามแนวทางการทำงานและเทคนิคที่ตนเองถนัด รวมถึงเปลี่ยนวิธีคิดจากความเคยชินเดิมในการทำงานทัศนศิลป์จากที่ทำงานด้วยสื่อต่างๆ ลงบนพื้นที่ 2 มิติ หรือ 3 มิติ เปลี่ยนเป็นการสร้างสรรค์บนสื่อสิ่งพิมพ์ ที่คำนึงถึงองค์ประกอบอื่นๆ ซึ่งจำเป็นต่อการทำหนังสือ เช่น ภาพ เนื้อหา กระดาษ และการจัดวางหน้า เพื่อต่อยอดไปสู่การสร้างงานศิลปะในรูปแบบหนังสือศิลปิน ผสมผสานศาสตร์ในการสื่อสารด้วยภาษา วรรณกรรม และแนวความคิดไปสู่ผู้อ่าน ซึ่งสามารถจำแนกประเภทของผลงานที่น่าสนใจได้ 2 ประเภท ได้แก่ หนังสือศิลปินแบบมีส่วนร่วม และหนังสือศิลปินที่รูปเล่มส่งเสริมความหมาย

ภาพที่ 16

โปสเตอร์การนำเสนอผลงานจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ ศิลปินในฐานะนักพิมพ์หนังสืออิสระ ณ หอสมุดพระราชวังสนามจันทร์

หมายเหตุ. จาก คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ขอเรียนเชิญผู้สนใจ, โดย Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, 2565 ลิขสิทธิ์ 2565 โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์





ภาพที่ 17

บรรยากาศการนำเสนอผลงาน

หนังสือศิลปินแบบมีส่วนร่วม

หนังสือ คือการสื่อสารระบบทางเดียว (One-way Communication) ที่ผู้เขียนถ่ายทอดข้อมูลไปสู่ผู้อ่านโดยที่ไม่มีพื้นที่สำหรับการเผยแพร่บทสนทนาและการโต้ตอบหลังจากที่ผู้อ่านได้รับสารนั้น ผู้เขียนมีอำนาจในการกำหนดทิศทางของเนื้อหาและมีแนวโน้มในการชักนำความคิดของผู้อ่าน ในขณะที่การสื่อสารระบบสองทาง (Two-way Communication) คือการสื่อสารที่ผู้รับมีปฏิกิริยาตอบโต้ไปยังผู้ส่งสาร หรือมีพื้นที่แสดงให้เห็นบทสนทนาที่เกิดขึ้นระหว่างผู้อ่านกับผู้เขียนและผู้อ่านด้วยตนเอง ปรากฏให้เห็นในสื่ออย่างโซเชียลมีเดีย การแสดงความคิดเห็น หรือระบบใด ๆ ที่มีจุดประสงค์ให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน อย่างเช่น หนังสือศิลปินที่นำเอาศิลปะแบบมีส่วนร่วม (Participatory art) มาใช้ในการออกแบบการรับรู้ของผู้อ่านผ่านการมีปฏิสัมพันธ์ หยิบจับรูปเล่ม สัมผัสกับพื้นผิวของหน้ากระดาษ รวมไปถึงการทำตามเนื้อหาในหนังสือ การระบายสีหรือการเขียนตามเส้นประ เพื่อให้เกิดบทสนทนาระหว่างผู้ชมกับเนื้อหา ไม่ใช่รูปแบบหนังสือที่แสดงออกถึงความคิดของศิลปินเพียงฝ่ายเดียวโดยมีผู้อ่านเป็นผู้รับสารเพียงเท่านั้น

Trace the dotted mind คือหนังสือศิลปินของปรมา เหล่าปิยะสกุล นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 ภาควิชาทัศนศิลป์ เป็นหนังสือที่อยู่ในรูปแบบของกล่องใส่การ์ดสีขาวสะอาด แสดงชื่อหนังสือและรายชื่อผู้เขียนทั้ง 12 คนด้วยการใช้เข็มฉีดยาเป็นเส้นประ ด้านในประกอบด้วยดินสอสี 2 แท่งและการ์ดจำนวน 12 แผ่น แต่ละแผ่นมีข้อความที่เขียนด้วยลายมือเส้นประ แสดงอารมณ์และความรู้สึกที่ผู้เขียนอยากบอกเล่าในภาษาต่างๆ ผู้ชมจะต้องใช้สีไม้ที่แนบมาในกล่องเขียนตามเส้นประในการ์ดแต่ละแผ่นเพื่อให้ข้อความปรากฏ เรียนรู้และทำความเข้าใจสิ่งที่ผู้เขียนบอกเล่าแม้ว่าจะเป็นภาษาที่ตนไม่คุ้นเคยก็ตาม



ภาพที่ 18

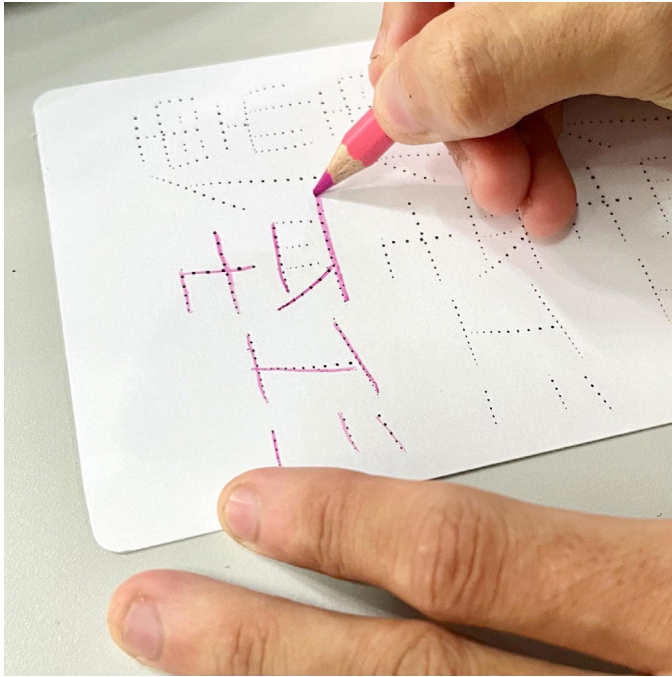
ปรมา เหล่าปิยะสกุล, "Trace the dotted mind",
พ.ศ.2565, เครื่องพิมพ์เลเซอร์ กระดาษ ดินสอสี

ผลงานชิ้นนี้เป็นศิลปะแบบมีส่วนร่วมที่อาศัยความร่วมมือของบุคคลในกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ รวมถึงวิทยากรในฐานะผู้เขียนและผู้สร้างปฏิสัมพันธ์ในพื้นที่ของหนังสือ บทบาทของปรมาจึงเป็นเพียงผู้ออกแบบกระบวนการทำงานและการรับรู้ของผู้อ่าน เส้นประในที่นี้หยิบยืมมาจากแบบฝึกหัดเขียนตามเส้นประของแบบเรียนในวัยเด็กใช้เพื่อหัดวาดภาพ เขียนตัวอักษรในภาษาต่างๆ และเรียนรู้ความหมายของประโยคนั้น โดยที่ผู้เรียนเขียนตามเส้นประจนปรากฏเป็นตัวอักษร สิ่งที่น่าสนใจคือกระบวนการของบุคคลที่กำลังเรียนรู้วิธีเขียนและความหมายจากเส้นประที่สร้างมาจากอีกบุคคลหนึ่ง อาจเข้าใจหรือไม่เข้าใจความหมายของคำที่ตนเองกำลังเขียนอยู่ แต่ก็สามารถเขียนจนเสร็จออกมาเป็นประโยคที่สมบูรณ์ เปิดพื้นที่ในการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้อ่านและหนังสือเพื่อสังเกตปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับผู้คน ภาษา และความร่วมมือ

กระบวนการทำงานเริ่มต้นจากการที่ปรมาขอให้ผู้ร่วมกิจกรรม วิทยากร และเพื่อน รวมทั้งหมด 12 คน เขียนความรู้สึกหรือสิ่งที่อยู่ในใจตนเองขณะนั้นด้วยลายมือ ข้อความจากแต่ละคนแสดงให้เห็นตัวตนและอารมณ์ของผู้เขียน มีตั้งแต่การระบายความในใจที่ท้อแท้และเหนื่อยล้าจากงาน ต่อว่าสถานศึกษาคำสบถ ชื่อของตนเอง ภาษาถิ่น บทกวีติดประจำใจ รวมไปถึงภาพวาด ทุกข้อความล้วนมาจากความรู้สึกฉับพลันในขณะนั้น เนื่องจากผู้เขียนไม่แสดงชื่อตนเองในข้อความแต่ละแผ่นจึงไม่จำเป็นต้องเสแสร้ง ปิดบังหรือเกรงใจ ลายมือทั้งหมดถูกแปลงเป็นเส้นประแล้วพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์เลเซอร์ลงบนกระดาษการ์ด แต่ละแผ่นปรากฏเป็นเส้นประจางในแผ่นขนาดพอ่มือ ชวนให้นึกถึงการดการเรียนรู้สำหรับเด็ก (Flash card)

กล่องใส่การ์ดถูกออกแบบให้เรียบง่ายมากที่สุด สีขาวสะอาดขับเน้นเส้นประที่ฉูดด้วยเข็ม ปรากฏเป็นข้อความ "Trace the dotted mind" หมายความว่า "ตามรอยจิตใจที่เป็นเส้นประ" แปลงมาจาก Trace the dotted line ที่หมายความว่าตามรอยเส้นประ ซึ่งเป็นคำสั่งในแบบฝึกหัดสำหรับเด็ก ด้านหลัง

ของกล่องมีเส้นประที่เขียนรายชื่อ ของผู้เขียนทั้งหมด 12 คน ที่อ่านออกบ้างไม่ออกบ้างด้วยข้อจำกัดของ การใช้เส้นประเขียนตัวอักษร การอ่านไม่ออกเกิดขึ้นเช่นเดียวกันเมื่อพยายามอ่านข้อความในการ์ดแต่ละ แผ่นในภาษาที่ไม่คุ้นเคย ลายมือที่อ่านยาก หรือตัวอักษรที่มีขนาดเล็ก การประกอบกันของจุดกลายเป็น เส้นที่ปะติดปะต่อกันโดยความคุ้นชินของสมองจึงสามารถคาดเดาได้ว่าข้อความนั้นอ่านว่าอย่างไร สามารถ เห็นภาพมากขึ้นเมื่อเขียนเชื่อมต่อดูเหล่านั้นและเลียนแบบลายมือต้นฉบับให้เหมือนมากที่สุด



ภาพที่ 19

ผู้ชมเขียนตามเส้นประ

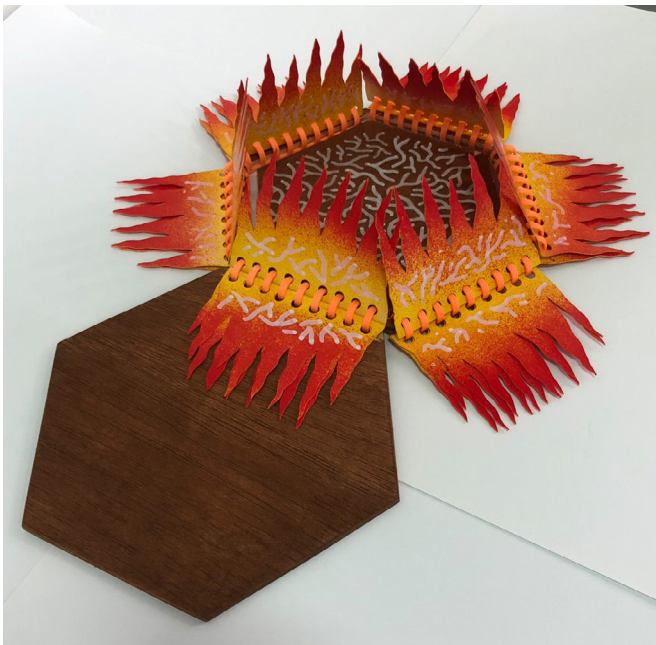
ผลงานชิ้นนี้จะไม่เสร็จสมบูรณ์จนกว่าจะมีการเขียนตามเส้นประที่ต้องอาศัยความร่วมมือจากผู้ชม ในวันนำ เสนอผลงานปรมาได้เชิญชวนให้ผู้ชมเขียนตามเส้นประ บางคนเกิดความลังเลในช่วงแรก เพราะ เข้าใจว่าไม่ควรขีดเขียนอะไรลงไปบนหนังสือ แต่ด้วยรูปลักษณะที่ดูเหมือนเป็นแบบฝึกหัดผู้ชมจึงยินดีให้ความ ร่วมมือ เกิดเป็นปฏิกิริยาโต้ตอบหลากหลายแบบ เช่น ผู้ชมบางคนเขียนด้วยความมั่นใจเนื่องจากข้อความ เป็นภาษาเดียวกันกับที่ตนเองใช้ บางคนพยายามเลียนแบบลายมือที่แม้ว่าจะเขียนตามเส้นประแล้วแต่ยังคง อ่านไม่ออก บางคนพยายามหาความหมายของภาษาที่ตนไม่คุ้นเคย หรือเกิดอาการไม่แน่ใจว่าสิ่งที่ตนเอง เขียนตามนั้นถูกต้องหรือไม่

การเขียนตามเส้นประนับเป็นวิธีการที่น่าสนใจในการออกแบบหนังสือให้กลายเป็นสื่อกลางในการ สร้างปฏิสัมพันธ์ของผู้เขียนและผู้อ่านที่เชิญชวนให้ผู้คนมีส่วนร่วมในทุกกระบวนการ เปลี่ยนบทบาทของ ผู้ชมให้กลายเป็นส่วนหนึ่งของการเป็นผู้สร้างสรรค์งานด้วยการเขียนตามเส้นประ ละลายบทบาทของ ผู้เขียนและผู้อ่านแบบเดิมที่เคยถูกกำหนดไว้อย่างชัดเจน แสดงให้เห็นว่าการสร้างสรรค์สามารถประยุกต์รูป แบบการสื่อสารระบบสองทางและศิลปะแบบมีส่วนร่วมให้เกิดขึ้นได้ในมิติของสื่อสิ่งพิมพ์

หนังสือศิลปินที่รูปเล่มส่งเสริมความหมาย

ที่ผ่านมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน หนังสือมีพัฒนาการของการเปลี่ยนแปลงรูปเล่มที่หลากหลายตามวัฒนธรรม ค่านิยม และจุดประสงค์ของการใช้งาน ต่างมีเบื้องหลังและเหตุผลในการออกแบบที่สอดคล้องกับเนื้อหาภายใน ไม่ว่าจะเป็นรูปเล่มแบบแผ่น แบบม้วน แบบพับ หรือแบบเล่ม รูปเล่มจึงเปรียบเสมือนรูปทรงในองค์ประกอบศิลป์คือส่วนที่เป็นรูปธรรม เป็นตัวการสำคัญที่สื่อความหมายจากศิลปินไปสู่ผู้ดู ส่งผลโดยตรงต่อวิธีการรับรู้ของผู้อ่าน ทั้งทิศทางการอ่านหนังสือที่เกี่ยวข้องต่อการรับรู้ทางสายตา (Visual perception) การรับรู้ตำแหน่ง (Position in space) การตีความเนื้อหา และกลไกการรับรู้ภาษา หนังสือจึงไม่ได้มีวิธีการอ่านเพียงแค่อ่านจากซ้ายไปขวาในหน้ากระดาษสี่เหลี่ยม แต่ศิลปินสามารถกำหนดทิศทางการอ่าน ลำดับการเล่าเรื่อง และวิธีการรับรู้ของผู้อ่านด้วยการออกแบบรูปเล่มที่มีความหมายสอดคล้องไปกับเนื้อหาของหนังสือ

ตัวอย่างแรก คือผลงาน Wildfire ของชยุตม์ งามเอกอุดมพงศ์ นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 5 ภาควิชาจิตรกรรม คือหนังสือสี่สันสะดุดตา รูปเล่มทรงหกเหลี่ยม ดูราวกับกองไฟสีส้มแดงที่กำลังลุกโชน หรือดอกไม้สี่ส้นจัดที่กำลังเบ่งบาน หน้ากระดาษรูปเปลวไฟที่ซ้อนกันล้อมรอบภาพลายเส้นสีขาวบนปกไม้อัดทรงหกเหลี่ยม แต่ละด้านมี 3 หน้า ในแต่ละหน้ามีภาพลายเส้นที่แตกต่างกันออกไป เรียบง่าย ไม่ซับซ้อนและตรงไปตรงมา ราวกับภาพวาดของชนเผ่าที่กำลังทำพิธีรอบกองไฟ ไร้วัดอักษรแต่เล่าเรื่องราวด้วยภาพที่สามารถอ่านวนเป็นวงกลมไล่ไปที่ละด้าน เกี่ยวข้องกับวัฏจักรที่วนซ้ำ ความต่อเนื่อง และการลุกลามของเปลวไฟ



ภาพที่ 20

ชยุตม์ งามเอกอุดมพงศ์, "Wildfire",
พ.ศ. 2565, ไม้อัดและสแตนซิล

สำเนาทั้ง 3 เล่มวาดขึ้นด้วยมือโดยไม่มีการใช้เครื่องพิมพ์และมีเนื้อหาด้านในที่แตกต่างกัน กระดาษแข็งสีเหลือง ส้ม และแดง เคลือบมันวาว ถูกตัดเป็นรูปเปลวไฟขนาดเท่าๆ กัน โดยรับแรงบันดาลใจมาจากรูปทรงของไฟ สื่อถึงการทำลายล้างและการเกิดขึ้นใหม่ ไฟป่า (Wildfire) คือไฟที่เกิดขึ้นจากสาเหตุใดก็ตามที่ลุกลามไปได้โดยอิสระ ปราศจากการควบคุม และแผดเผาทำลายทุกสิ่งโดยไม่สามารถคาดเดาทิศทางได้ การกำเนิดขึ้นของไฟป่ามีต้นกำเนิดทั้งจากธรรมชาติและมนุษย์ มักจะมีจุดกำเนิดเล็กๆ ที่ขยายออกไปในวงกว้าง แต่สาเหตุของการเกิดไฟป่าเกือบทั้งหมดกลับเกิดขึ้นจากกิจกรรมของมนุษย์ ชยุตม์ได้หยิบยกการกำเนิดของไฟป่ามาใช้เทียบเคียงกับธรรมชาติของการสื่อสาร เปลวไฟที่ล้อมรอบทั้งหกด้านชวนให้นึกถึงเรื่องเล่ารอบกองไฟ ซึ่งเป็นความบันเทิงและการเสพเรื่องราวแบบปากต่อปากในยุคที่ยังไม่มีสื่อหลากหลายประเภทมากนัก การเปลี่ยนแปลงของหนังสือและเรื่องราวที่มนุษย์ถ่ายทอดต่อกันมาคือการลุกลามของไฟแผ่ขยายขอบเขตของการสื่อสารที่ส่งต่อเรื่องราวไปเรื่อยๆ ไม่รู้จบ

แม้ว่าไฟป่าจะแผดเผาทำลายทุกสิ่ง แต่วัฏจักรของไฟกลับเป็นจุดกำเนิดของชีวิตใหม่ การเผาเศษซากพืชที่ปกคลุมหนานบนพื้นดินกระตุ้นการเกิดของพันธุ์ไม้ ทำลายเพื่อการกำเนิดของสิ่งใหม่ เช่น เดียวกันกับสื่อที่แผ่ขยายอย่างรวดเร็ว ผ่านการเปลี่ยนแปลงและเป็นจุดเริ่มต้นของการเกิดรูปแบบของการสื่อสารใหม่ๆ ตลอดเวลา ความประทับใจแรกของผู้ชมมีต่อหนังสือศิลปินเล่มนี้จึงมาจากรูปลักษณะดั้งเดิมที่เปลี่ยนวิธีการรับรู้ไปจากหนังสือทั่วไป แต่ละหน้ากระดาษคือเปลวไฟที่แสดงภาพกึ่งไม้ เมื่อเปิดหน้าถัดไปจำนวนกึ่งไม้ก็ยิ่งน้อยลงไป เป็นภาพทำซ้ำที่เปลี่ยนแปลงทีละเล็กละน้อยจนไม่รู้จบ แนวความคิดทั้งหมดถูกสื่อออกมาได้อย่างน่าสนใจด้วยรูปเล่มหกเหลี่ยม หน้ากระดาษรูปไฟ และการจัดวางในลักษณะที่แปลกใหม่ เล่าเรื่องราวผ่านกองไฟโดยปราศจากข้อความที่เป็นตัวอักษร สิ่งที่ทำให้หนังสือศิลปินเล่มนี้โดดเด่นจึงเป็นวิธีการที่ศิลปินเลือกใช้รูปทรงและการจัดวางที่เล่าเรื่องราวได้อย่างสอดคล้องกัน

นอกจากความสำคัญของรูปทรงในการเล่าเรื่องราวแล้ว การใช้ความหมายของรูปเล่มหนังสือแต่ละแบบก็เป็นอีกหนึ่งวิธีที่ศิลปินนำมาปรับใช้ในผลงานของตนเองเพื่อแสดงแนวความคิดที่มีที่มาที่ไปทางประวัติศาสตร์ ในอดีตที่ผ่านมา การสร้างสรรค์รูปเล่มมีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาารูปแบบใหม่ๆ โดยมีหลักการออกแบบเพื่อตอบสนองการใช้งานในแต่ละยุคสมัยและมีจุดประสงค์ที่แตกต่างกัน เมื่อรูปเล่มแบบใดถูกนำมาใช้ในยุคประสงค์หนึ่งในเวลานานหรือมีความเป็นเอกลักษณ์ในวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่ง ประกอบสร้างกันจนเป็นภาพจำที่หล่อหลอมให้รูปเล่มนั้นมีสัญลักษณ์ในตนเอง เช่น เมื่อเห็นหนังสือรูปเล่มแบบพับที่เปิดจากด้านล่างขึ้นไปด้านบน คนไทยที่มีภาพจำและประสบการณ์ร่วมจะสามารถเชื่อมโยงไปถึงหนังสือสมุดไทย และคาดเดาว่าหนังสือที่มีรูปเล่มแบบพับอาจมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นไทย หรือมีการหยิบยกคติไทยบางอย่างมาใช้

ตัวอย่างที่สอง คือผลงาน Post-human Manuscript (มนุษย์ชำระสรรพสิ่ง) ของสิริวิชญ์ จตุรภัทรานนท์ นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 ภาควิชาศิลป์ไทย ที่ได้หยิบยกรูปแบบของสมุดไทยมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ผสมผสานสื่อเก่าเข้ากับเทคนิคสมัยใหม่เพื่อเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในปัจจุบันอันเกี่ยว

พันไปสู่อนาคต หนังสือถูกคลี่ออกยาวกว่า 2 เมตร วางตั้งเป็นแนวยาวสลับพื้นปลาสามารถอ่านได้ทั้งสองด้าน แต่ละหน้าเชื่อมต่อกันแสดงภาพส่วนประกอบต่างๆ ของร่างกายปะติดปะต่อกันอย่างเด่นชัดบนพื้นสีดำ มองเห็นภาพมือและเส้นผมที่ขยายใหญ่ ดึงดูดและน่าสะพรึง ร่ายกายอันเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นมนุษย์กลับกลายเป็นสิ่งที่ดูแปลกตาและไม่คุ้นเคยราวกับสิ่งมีชีวิตอื่น พิษพรรณหรือภูมิทัศน์ ประกอบกับบทกวีซึ่งประพันธ์ขึ้นด้วยฉันทลักษณ์แบบกลอนสุภาพ ผสมผสานการรับรู้ของผู้ชมด้วยภาพ บท กวี และรูปเล่ม เพื่อเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของโลกในยุคหลังมนุษย์ (Posthuman)



ภาพที่ 21

สิริวิทย์ จตุรภัทรานนท์, “Post-human Manuscript (มนุษย์ชำเราสรรพสิ่ง)”, พ.ศ.2565. เครื่องถ่ายเอกสาร เครื่องพิมพ์เลเซอร์ กระดาษ

ยุคหลังมนุษย์ คือ ชุดความคิดที่เกิดขึ้นตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1990 มุ่งวิพากษ์วิจารณ์ และท้าทายแนวคิดมนุษยนิยม (Humanism) ซึ่งเคยยึดถือว่ามนุษย์คือศูนย์กลางของโลกศีลธรรมผู้อยู่สูงสุดเหนือทุกอย่าง แนวความคิดยุคหลังมนุษย์ถูกนำมาใช้เพื่อการลดทอนความพิเศษและสูงส่งของมนุษย์ เมื่อการพัฒนาของวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเพิ่มมากขึ้นส่งผลให้มนุษย์ไม่ใช่ศูนย์กลางของโลกอีกต่อไป มนุษย์และสิ่งที่ไม่ใช่มนุษย์กำลังเผชิญกับชีวิตในระหว่างการปฏิบัติเทคโนโลยีและการสูญพันธุ์ของสิ่งมีชีวิตหลายสายพันธุ์ การผสมผสานระหว่างเทคโนโลยีก้าวหน้าทำให้ขอบเขตและเส้นแบ่งของความเป็นจริงแบบดิจิทัล กายภาพ และชีววิทยาในโลกยุคดังกล่าวนั้นไม่ชัดเจน เทคโนโลยีปัญญาประดิษฐ์ (Artificial Intelligence: AI) เริ่มมีบทบาทที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์อย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ โลกในยุคหลังมนุษย์จึงมีมุมมองต่อมนุษย์เป็นเพียงสิ่งมีชีวิตหนึ่งที่ไม่ได้ก้าวล้ำไปกว่าสิ่งมีชีวิตอื่น และเป็นการสำรวจสถานะบั้นปลายของโลกที่เกิดขึ้นต่อไปในอนาคต (วสันต์ ปัญญาแก้ว, 2563: 6-10)

บทกวีประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์แบบกลอนสุภาพ เนื้อหาทั้งหมดเป็นเรื่องราวและปัจจัยที่จะนำไปสู่โลกหลังมนุษย์ เริ่มเล่าตั้งแต่การกำเนิดมนุษย์ในโลกที่เต็มไปด้วยสิ่งมีชีวิตนานาพันธุ์ดำรงชีวิตร่วมกันมาอย่างยาวนาน จนกระทั่งมนุษย์ยกย่องตนเอง กล่าวอ้างสติปัญญาและความชอบธรรมที่สูงส่งกว่าสิ่งมีชีวิตอื่น นำไปสู่การกอบโกยผลประโยชน์และทำลายทุกสิ่งทุกอย่างเพื่อความสุขของตน ช่วงท้ายของเล่มถูกเว้นให้ผู้อ่านได้จินตนาการถึงโลกในอนาคต ซึ่งอาจเป็นผู้ประสบ ผู้เฝ้ามอง หรือผู้จากไป โดยมีการใช้อุปมาโวหารแบบร้อยแก้วเพื่อเปรียบเทียบการทำลายสิ่งต่าง ๆ เป็นการกระทำซ้ำเราที่มนุษย์เป็นผู้กระทำต่อโลก ใช้ภาษาในการบรรยายที่เป็นรูปธรรม สร้างความรู้สึกสะอิดสะเอียนต่อการกระทำของมนุษย์ผ่านรูปแบบการเขียนบทอัครจริย*

มนุษย์ข้าเราสรรพสิ่ง
คว้าย้ายปล้ำปลุกกรุกราน

สลัดทิ้งหลังเสร็จสมอารมณ์สนาน
ธรรมชาติถูกผลาญรอน

กาลหนึ่งมีพระธรณี
พระสรรค์สร้างแดนสวรรค์เพียงอัมพร

ปกปักรักษาแต่ปางก่อน
เป็นนครนราชาติพิลาสพิไล

พันกัปร้อยกลับผ่านพัน
กลับวิปริตผิดเพี้ยนเปลี่ยนไป

นรชนวิวัฒน์ผ่านสมัย
ด้วยหวังเป็นใหญ่ในแดนดิน

จึงฆ่าเพื่อนพี่น้องผองสัตว์
เพาะเผ่าพงศ์ลงทั่วธรณิน

เช่นขจัดพงไพรเสียให้สิ้น
เกลี้ยถิ่นมนุษย์สุดธาตริ

มนุษย์ข้าเราขโลทร
มนุษย์ข้าเราพระธรณี

อากาศสิงขรไพรพิถี
สุบกลิณเลือดเทวีทุกวีน

มนุษย์สรรค์สร้างสรรพสิ่ง
หุนพยนต์คนสัตว์อัครจริย

ความดั่งงามความจริงความฝัน
ทูตเทวัญผิติดิบอชิไต้

น้ำมันดำคล้ำเคล้าน้ำขาวขุ่น
กายเนื้ออ่อนแทรกกายเหล็กกร่อนซอนไซ

มือกระตุ้นกายกระตุกหน้าซูกไซ้
คราบโคลไหลเคลือบเหล็กเงาเป็นวาวแว

พงศ์พันธุ์ผ่านภพเพาะพิษ
รุกรานล้ำรวบไร้ขอบแนว

ท่องทำทลายทุกทิศเทียมทแกล้ว
รอนรานพานแผ้วแพรพรพราว

สิ้นอายุไขไปสิ้นอินทริย์
สิ้นกำหนดไปสิ้นกลืนคาว

สิ้นจี้ไปสิ้นยังยินข่าว
สิ้นแสงดาวไปสิ้นแสงสุริย์

(สิริวิญญู จตุรภัทรานนท์, 2565)

* บทอัครจริย คือบทร้อยกรองตามธรรมเนียมนิยมในวรรณคดี พรรณนาเพศสัมพันธ์ของชายหญิง มักกล่าวให้เป็นที่เข้าใจโดยใช้โวหารเป็นสัญลักษณ์หรืออุปมาอุปไมย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2554)

ภายใต้ข้อจำกัดด้านเวลา การสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคสมัยใหม่จึงเป็นการทดลองเทคนิค Photocopy art* ที่ใช้ร่างกายทาบบนเครื่องถ่ายเอกสารและสแกนเป็นภาพ คัดลอกรายละเอียดของมือ ลำตัว และเส้นผม แปรเปลี่ยนความเป็นสามมิติของร่างกายมนุษย์ไปสู่สำเนาที่เป็นสองมิติอย่างรวดเร็ว สิ่งนี้เป็นกระบวนการที่สัมพันธ์กับการคัดลอกหนังสือในยุคที่ยังไม่มีการพิมพ์ (Manuscript) สมุดไทยที่อยู่ควบคู่กับการเขียนต้นฉบับด้วยลายมือถูกนำเสนอใหม่ โดยใช้เครื่องถ่ายเอกสารคัดลอกและถ่ายสำเนาด้วยเทคโนโลยีที่มนุษย์ผลิตขึ้นแทนที่การเขียนด้วยมือ รูปแบบของสมุดไทยซึ่งมีตั้งแต่ในอดีตใช้บันทึกเรื่องราวที่อิงความเป็นจริงต่างๆ เช่น บันทึกทางประวัติศาสตร์ พงศาวดาร หรือจดหมายเหตุ แต่ในขณะเดียวกันยังใช้บันทึกสิ่งที่เป็นเรื่องแต่งและความเชื่อ เช่น วรรณกรรม ตำราความรู้หรือคัมภีร์ทางศาสนา สมุดไทยจึงสะท้อนให้เห็นถึงเส้นแบ่งระหว่างความจริงและสิ่งสมมติที่มีความพร่าเลือน เนื่องจากเนื้อหาทุกแบบถูกบรรจุไว้ภายในรูปเล่มเดียวกัน



ภาพที่ 22

สิริวิชญ์ จตุรภัทรานนท์, “Post-human Manuscript (มนุษย์ข้าเราสรรพสิ่ง)”, พ.ศ.2565, เครื่องถ่ายเอกสาร เครื่องพิมพ์เลเซอร์ กระดาษ

* Photocopy art บางครั้งเรียก Xerox art, Xerography หรือ Scanography คือศิลปะที่สร้างสรรค์ด้วยการใช้เครื่องถ่ายเอกสาร ในการผลิตภาพซ้ำ ซ้อนทับและจัดวางวัตถุ (Eisen, 2018 as cited in Lady Science, The Work of Art in the Age of Xerox Reproduction, 2018)

รูปทรงของหนังสือยังมีความเป็นประติมากรรมที่สามารถล่อล่อได้ยาวหลายเมตร เหมาะสำหรับ ภาพจิตรกรรมและวรรณกรรมที่ต้องการนำเสนอได้อย่างต่อเนื่องและมีเนื้อหาปริมาณมาก ผลงานชิ้นนี้แสดง ความเป็นไทยในการใช้บทกวีและการพับแบบสมุดไทย แต่กลับพบกลิ่นอายของความเป็นวัฒนธรรมญี่ปุ่นได้ จากการจัดวาง หนังสือที่กางออกเป็นแนวตั้งดูคล้ายหนังสือพับของญี่ปุ่นที่เรียกว่า Orihon (Kornicki, 1998) การจัดวางในลักษณะนี้ส่งผลให้สามารถอ่านได้รอบด้านและไม่มีหน้าใดถูกปิดไว้ เปลี่ยนวิธีการรับรู้ เพื่อนำเสนอเนื้อหาทุกหน้าให้ผู้ชมสามารถมองภาพแนวยาวได้อย่างต่อเนื่อง ต่างจากการวางพับของสมุด ไทยที่ต้องเปิดออกทีละหน้า หนังสือศิลปินเล่มนี้จึงเป็นการเล่าเรื่องราวใหม่โดยใช้คุณสมบัติของสมุดไทย ที่ผสมผสานลักษณะของวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และวัตถุทางประวัติศาสตร์เข้าไว้ด้วยกัน

นักเขียนใช้ภาษาในการถ่ายทอดอารมณ์ เล่าเรื่องราวให้ผู้อ่านคล้อยตามความรู้สึกและเห็นเป็นภาพ ส่วนศิลปินเปลี่ยนจากการเขียนบรรยายเป็นการออกแบบการรับรู้ของผู้ชมด้วยภาพและสิ่งที่เป็นรูปธรรม โดยใช้รูปเล่มถ่ายทอดวิธีรับรู้ของผู้อ่าน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงออกโดยตรงหรือโดยอ้อม ใช้สัญลักษณ์เป็นตัวแทน หรืออุปมาอุปไมยอย่างมีชั้นเชิงซึ่งล้วนมีที่มาจากอารมณ์และประสบการณ์ที่ตนหรือคนรอบข้างเคยเผชิญมา ก่อน การแสดงอารมณ์และประสบการณ์ส่วนบุคคลนับเป็นขั้นตอนหนึ่งของการทำความเข้าใจ ไตร่ตรอง เพื่อก้าวผ่านหรือเก็บไว้ในความทรงจำด้วยการแสดงทัศนะของตนผ่านกระบวนการทางศิลปะ อาจแสดง เพื่อปลอบประโลมตนเองโดยไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงสิ่งอื่น หรือเป็นการแบ่งปันไปสู่ผู้ชมที่มีประสบการณ์ ร่วมที่มีความเชื่อมโยงกับเรื่องราวของตนเอง

ตัวอย่างสุดท้าย คือผลงาน Memories หนังสือศิลปินในรูปแบบประติมากรรมกระดาษของพรปวีณ์ ฤทธิรงค์ขจร นักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 4 ภาควิชาสื่อผสม ที่ถ่ายทอดเรื่องราวความทรงจำต่อบุคคลสำคัญ ที่จากไป ภาพใบหน้ายิ้มแย้มของหญิงวัยกลางคนถูกแบ่งเป็นเส้นแนวขวางวางเรียงบิดสลับไปมา สอดแทรก ด้วยภาพดอกไม้ราวกับภาพ เคลื่อนไหวที่ไม่สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจน สร้างการรับรู้ใหม่จากการ ประกอบสร้างกันของหลายภาพที่ถูกบิดเบือนและเล่นกับมิติของพื้นผิว ผลงานชิ้นนี้ถูกสร้างด้วยความตั้งใจ ให้ออกมาเป็นประติมากรรมกระดาษที่สามารถกางและพับเก็บได้แบบหนังสือ เมื่อกางออกภายในคือหน้า กระดาษที่เชื่อมติดกันทุกหน้า มีภาพถ่ายและข้อความที่เขียนด้วยลายมือถูกวางทาบเคียงกัน



ภาพที่ 23

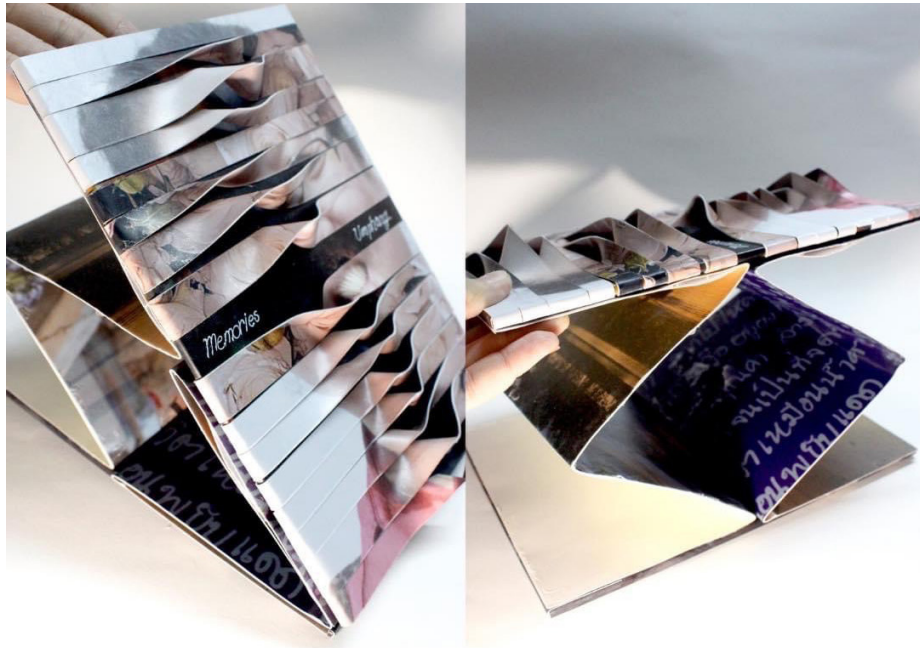
พรปวีณ์ ฤทธิรงค์จักร, “Memories”, พ.ศ.2565,
เครื่องพิมพ์เลเซอร์ ภาพถ่าย กระดาษ

พรปวีณ์ใช้เทคนิคการบิดภาพในการทำงานที่ผ่านมามากครั้ง เพื่อให้ผู้ชมสามารถรับรู้การบิดเบือนที่เป็นสามมิติ ขยายมุมมองให้สามารถเห็นได้มากกว่าภาพเดียว จากการประกอบกันของภาพสองมิติที่ผ่านการจัดการทิศทางและรูปทรง เช่นเดียวกับหลักการของภาพไตรวิชั่น (Trivision) สามารถแสดงได้ 3 ภาพในพื้นที่เดียวกันด้วยการแบ่งออกเป็นเส้นแนวยาว และพลิกเปลี่ยนเพื่อให้เห็นภาพอื่นสลับกันไป ภาพที่สมบูรณ์ถูกแยกชิ้นส่วน ทำลาย และย่อยสลาย เพื่อให้เห็นเป็นภาพใหม่ที่ผสมผสานระหว่างสิ่งเดิมและสิ่งที่เติมแต่ง

การบิดเบือนของภาพคือการบิดเบือนการรับรู้ของพรปวีณ์ที่มีต่อการมีอยู่ การเสื่อมสลาย และการแปรเปลี่ยนของความทรงจำอันเลื่อนลางต่อคุณน้าที่จากไป โดยใช้กระดาษซึ่งเป็นวัสดุชั่วคราวนำมาสร้างเป็นประติมากรรมที่สามารถเปลี่ยนแปลงการวางและการอ่านได้หลายรูปแบบ ทั้งวางแบบกางออก หรือตั้งเป็นสามเหลี่ยม เปลี่ยนการรับรู้ตามรูปทรงซึ่งส่งผลให้เกิดการตีความที่แตกต่าง ใช้ความพยายามในการปะติดปะต่อเรื่องราวผ่านความไม่ต่อเนื่องของข้อความและภาพที่แทรกสลับกันไปมาเป็นคลื่น

หนังสือเล่มนี้เปรียบเสมือนบันทึกความทรงจำ เล่าถึงการเดินทางของบุคคลสำคัญที่ได้ใช้เวลาร่วมกันในช่วงเวลาหนึ่งของชีวิตและเดินแยกจากกันไปโดยไม่อาจย้อนกลับมาได้อีก ความทรงจำที่ดำเนินผ่านกาลเวลายังส่งผลให้กายภาพของหนังสือมีความซับซ้อน ผสานความเป็นสองมิติและสามมิติไว้ภายในพื้นที่เดียวกัน ด้านในประกอบด้วยข้อความเขียนด้วยลายมือของพรปวีณ์ที่คัดลอกคำไว้อาลัยจากพิธีฌาปนกิจ ซึ่งเป็นเรื่องราวของความปรารถนาดีต่อการเดินทางในภพภาคหน้า แต่ละภาพที่สอดแทรกในหนังสือคือภาพที่คุณน้าถ่ายเองและมักจะถามพรปวีณ์ที่อยู่ด้านหลังว่าสวยหรือไม่ สิ่งที่ยึดจำได้อย่างแม่นยำจึงเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ได้ใช้ชีวิตร่วมกัน ในขณะที่ใบหน้าของผู้จากไปกลับค่อยๆ เลื่อนลางไปในความทรงจำ

ไม่บ่อยครั้งนักที่พรวิณ์จะเปิดเผยความรู้สึกและประสบการณ์ส่วนบุคคลในผลงาน ครั้งนี้จึงเป็นครั้งแรกในการนำเรื่องราวของความทรงจำที่แปรเปลี่ยนไปของตนเองถ่ายทอดเป็นรูปธรรม ผ่านการใช้รูปเล่มบอกเล่าถึงความบิดเบือนของความทรงจำ แม้ว่าเรื่องราวและภาพกำลังเล่าถึงการเดินทางของคุณน้ำ แต่ขณะเดียวกันหนังสือศิลปะเล่มนี้ก็เป็นพื้นที่อิสระที่ผู้อ่านสามารถนึกเชื่อมโยงไปถึงบุคคลสำคัญของตนเอง และนึกถึงความทรงจำที่ได้ใช้ชีวิตร่วมกับบุคคลนั้นในช่วงเวลาหนึ่ง



ภาพที่ 24

พรวิณ์ ฤทธิรงค์ขจร, “Memories”, พ.ศ.2565, เครื่องพิมพ์เลเซอร์ ภาพถ่าย กระดาษ

บทสรุป

หนังสือผ่านการเปลี่ยนแปลงรูปแบบตลอดระยะเวลาหลายปีที่ผ่านมา ควบคู่ไปกับเทคโนโลยีการผลิตในแต่ละยุคสมัย มีการออกแบบที่สัมพันธ์กับเนื้อหาเพื่อตอบสนองความต้องการใช้งานและการรับรู้ของผู้อ่านที่แตกต่างกัน เมื่อศิลปินผู้สร้างสรรค์องค์ประกอบบางส่วนของหนังสือกลายมาเป็นผู้ผลิตหนังสืออย่างเต็มรูปแบบ จึงพัฒนามาสู่หนังสือศิลปะอันประกอบไปด้วยทักษะการสร้างสรรค์ด้านภาพ รูปทรง และเนื้อหา ผสมการทำงานศิลปะเข้ากับการผลิตหนังสือ กลายเป็นช่องทางการแสดงออกที่สำคัญในขบวนการทางศิลปะต่างๆ โดยมีจุดประสงค์ที่ต้องการเผยแพร่งานศิลปะไปในวงกว้างและสามารถเข้าถึงได้ง่าย

จากการศึกษาพัฒนาการ ข้อมูล และนิยามของหนังสือศิลปิน สามารถจำแนกประเภทการแสดงผลของหนังสือศิลปินจากกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์หนังสืออิสระไว้ 2 ประเภท คือ หนังสือศิลปินแบบมีส่วนร่วม และหนังสือศิลปินที่รูปเล่มส่งเสริมความหมาย ซึ่งต่อยอดแนวความคิดของศิลปินจากงานศิลปะประเภทต่างๆ ไปอยู่ในรูปแบบของสื่อสิ่งพิมพ์ แสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความเป็นไปได้ของสื่อสิ่งพิมพ์ซึ่งเป็นช่องทางหนึ่งในการแสดงออกทางศิลปะที่ไม่ลดทอนแนวความคิดและกระบวนการทางศิลปะลงไป

หนังสือศิลปินแบบมีส่วนร่วม ได้แก่ หนังสือ Trace the dotted mind ของปรมาได้เปลี่ยนจากการอ่านไปเป็นการใช้ความร่วมมือในการเขียน เพื่อแสดงให้เห็นแนวคิดของการมีส่วนร่วมของผู้อ่าน ส่วนหนังสือศิลปินที่รูปเล่มส่งเสริมความหมาย ได้แก่ หนังสือ Wild Fire ของชยุตม์ใช้รูปทรงเล่าเรื่องราวของไฟ ในวิธีการอ่านที่วนเป็นวงล้อมรอบกองไฟ หนังสือ Post-human Manuscript (มนุษย์ชำระสรรพสิ่ง) ของสิริวิทย์ที่นำรูปแบบของสมุดไทยมาใช้ในการเล่าเรื่องราวร่วมสมัย และหนังสือ Memories ของพรปวีณ์ที่ใช้พื้นผิวและความเป็นประติมากรรมแสดงความทรงจำที่บิดเบือนให้เป็นรูปธรรม ทั้งหมดนี้คือการออกแบบรูปเล่มที่ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้อ่าน ทั้งการเขียน การอ่านเป็นวงกลม อ่านจากซ้ายไปขวา หรือพลิกอ่านจากพื้นผิวที่บิดเบี้ยว ใช้ทิศทางการอ่านเพื่อเข้าถึงแนวความคิดและเรื่องราวในหนังสือแต่ละเล่ม

กระบวนการทำงานของนักศึกษาแต่ละคนต่างมีเทคนิคและวิธีคิดที่ต่อยอดมาจากแนวนงานศิลปะที่ผ่านมาของตนเองนำมาแปรเปลี่ยนให้อยู่ในรูปแบบของหนังสือ สิ่งที่น่าสนใจคือการนำความถนัดทางด้านศิลปะแบบต่าง ๆ เช่น จิตรกรรม วรรณกรรม และภาพถ่าย นำมาผสมผสานร่วมกันผ่านขั้นตอนของการทดลองเทคนิคในการผลิตซ้ำ โดยเลือกใช้เทคนิคที่มีเรื่องของเวลาและปริมาณเข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น เทคโนโลยีสมัยใหม่ที่รวดเร็วอย่างการพิมพ์ด้วยเครื่องจักร หรือการวาดอย่างค่อยเป็นค่อยไปด้วยมือที่ละหน้า เป็นการผลิตสำเนาที่ต่างไปจากการสร้างงานศิลปะทั่วไปที่มักจะมีชิ้นเดียว อยู่กึ่งกลางระหว่างการผลิตเพื่อเพิ่มปริมาณแต่ไม่ถึงกับเป็นการผลิตแบบอุตสาหกรรม

กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการ Artists as Independent Publishers/ศิลปินในฐานะนักพิมพ์อิสระครั้งนี้ได้เปิดมุมมองใหม่ให้กับนักศึกษาที่เข้าร่วมกิจกรรมผ่านการสร้างสรรค์ผลงาน จุดประเด็นในการศึกษาความเป็นมาของหนังสือศิลปินและทำให้เห็นถึงช่องทางในการพัฒนาผลงานของตนเอง แม้ว่าปัจจุบันในแวดวงศิลปะของไทยจะยังไม่พบเห็นหนังสือศิลปินหรือเป็นที่รู้จักในวงกว้างมากเท่าศิลปะประเภทอื่นๆ แต่ด้วยศักยภาพที่สามารถเข้าถึงคนทั่วไปได้อย่างใกล้ชิดมากกว่าศิลปะทั่วไปที่อยู่ในพื้นที่จำกัด สามารถเผยแพร่ข้อความที่ต้องการสื่อออกไปได้อย่างกว้างขวาง เหมือนการอ่านหนังสือพิมพ์หรือใบปลิวที่มีรายจ่าย่อมเยา หนังสือศิลปินจึงเป็นอีกหนึ่งในวิธีการแสดงออกที่จะมีความนิยมมากขึ้นต่อไปในอนาคต ด้วยการเผยแพร่ออกไปผ่านตัวศิลปินเอง ตีพิมพ์ผ่านสำนักพิมพ์อิสระ หรือสำนักพิมพ์ทางเลือก จำหน่ายในเทศกาลหนังสือศิลปะ ร้านหนังสือ และแกลลอรีต่างๆ ที่เริ่มมีพื้นที่ให้กับหนังสือศิลปินมากขึ้น

หนังสือศิลปินจึงเป็นสื่อซึ่งเปลี่ยนผ่านจากความเป็นศิลปะวัตถุไปสู่วัตถุธรรมดาที่สามารถสัมผัสได้ ในชีวิตประจำวัน ละลายเขตแดนของความเป็นศิลปะและวรรณกรรมด้วยการอธิบายสิ่งที่ไม่สามารถเล่าเรื่อง ผ่านตัวอักษรด้วยภาพ และอธิบายแนวความคิดที่ซับซ้อนผ่านตัวอักษร ผสมผสานศาสตร์ทุกด้าน ภายใต้อารมณ์แบบอันล้นไหล และความเป็นไปได้ที่สามารถนำไปพัฒนาต่อได้ในอนาคตอย่างไม่มีขีดจำกัด

เอกสารอ้างอิง (References)

- ก่องแก้ว วีระประจักษ์. (2530). *การทำสมุดไทยและการเตรียมใบลาน*. หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร.
- ฉันทดี สุขประเสริฐ. (2564). *คัมภีร์ใบลาน จารจารึก ด้วยศรัทธา*. ฐานข้อมูลเครื่องมือเครื่องใช้พื้นบ้าน ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). https://www.sac.or.th/databases/traditional-objects/th/blog_det.php?bid=6
- พิชญ์ ศุภนิมิตร. (2017). *ความเป็นมาเป็นไปของหนังสือศิลปะ: หนังสือศิลปิน: ความรู้จากภายใน สู่ภายนอก*. <http://www.resource.lib.su.ac.th/artistsbooks/about?lang=tha>
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์.
- _____. (2554). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. นานมีบุ๊คส์พับลิเคชันส์.
- วสันต์ ปัญญาแก้ว. (2563). *สู่โลก Posthuman. วารสารสังคมศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัย เชียงใหม่*, 32(2), 6-10.
- หอสมุดแห่งชาติ. (2565). *ฐานข้อมูลเอกสารโบราณ จารึก สมุดไทย ตู้นพระธรรมและคัมภีร์ใบลาน*. <http://manuscript.nlt.go.th/th-th/>
- หอสมุดแห่งชาติ. (ม.ป.ป.). *ปลาบู่ทอง เล่ม 1*. [ภาพถ่าย]. http://manuscript.nlt.go.th/th-th/หน้าแรก/ctl/ctrlObjectType3_Detail/mid/1855/id/5
- อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2560). *ทัศนทัศน์ของการรักษาโรคพาร์กินสัน*. [มาร์กเกอร์สีน้ำมันบนแผ่นฟิล์ม เอ็กซ์เรย์และเข็มจีนโบราณ]. สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร. http://www.resource.lib.su.ac.th/artistsbooks/artwork?artist_id=2&lang=tha
- Bangkok Art Book Fair. (2022a). *Edition05 BKKABF 2022*. [Online Image]. <https://bangkokartbookfair.info/>
- Bangkok Art Book Fair. (2022b). *The journey and ethos of Bangkok Art Book Fair*. <https://bangkokartbookfair.info/Article-The-journey-and-ethos-of-Bangkok-Art-Book-Fair>
- Barney, S. A., Lewis, W. J., Beach, J. A., & Berghof, O. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge university press.
- Bening, S. (1530-35). *Book of Hours*. [Illustrated book]. The Met. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/684184>

- Blake, W. (1923). *Songs of Innocence and of Experience*. [Illustrated book]. British Library. <https://www.bl.uk/collection-items/william-blakes-songs-of-innocence-and-experience>
- Cartwright, M. (2017). *Paper in Ancient China*. *World History Encyclopedia*. <https://www.worldhistory.org/article/1120/paper-in-ancient-china/>
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books*. Granary Books.
- Duchamp, M. (1947). *Le Surréalisme*. [Illustrated book]. MoMA <https://www.moma.org/collection/works/16038>
- Duke University libraries. (2023). *A Brief History of Zines*. <https://blogs.library.duke.edu/digital-collections/zines/timeline/>
- Eisen, E. (2018). *The Work of Art in the Age of Xerox Reproduction*. The New Quiry. <https://thenewinquiry.com/blog/the-work-of-art-in-the-age-of-xerox-reproduction/>
- Encyclopedia Britannica. (2022a). *illuminated manuscript*. <https://www.britannica.com/art/illuminated-manuscript>
- _____. (2022b). *Printing press*. <https://www.britannica.com/technology/printing-press>
- Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. (2023, Oct 6). Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts invited... [Image]. Facebook <https://www.facebook.com/FineArtsSilpakorn/posts/pfbid0pqsXeJ1XSjdpiDSZbV8cG9nkSC1rt3o6EgmnMJbJ1SV7BMkVzVr8vdAfGF9m8bnQl>
- Fine Arts Museums of San Francisco. (2021). *The Book of Now: Dieter Roth and Ed Ruscha*. <https://www.famsf.org/exhibitions/roth-ruscha>
- Kornicki, P. (1998). *The Book in Japan: A Cultural History from the Beginnings to the Nineteenth Century*. University of Hawaii Press.
- Medieval Scrolls Digital Archive. (2022). *Scrolls: A Basic Introduction*. <https://medievalscrolls.com/scrolls-a-basic-introduction/>
- MoMA. (2008). *Max Ernst*. <https://www.moma.org/collection/works/25930>
- _____. (2017). *Various Artists with Lawrence Weiner, Robert Morris, Joseph Kosuth, Douglas Huebler, Robert Barry, Sol LeWitt, Carl Andre*. <https://www.moma.org/collection/works/11400>
- _____. (2023). *Marcel Duchamp*. <https://www.moma.org/collection/works/16038>
- Mosele, F. (2022). *Digital Folktales*. [VQGAN+CLIP and GPT-3]. <https://www.fabianmosele.com/digital-folktales>

- Museum of Pop Culture. (2020). *Pop+Punk: "Love Rock Revolution Girl Style Now!" - A Closer Look at Riot Grrrl Zines*. <https://www.mopop.org/about-mopop/the-mopop-blog/posts/2020/august/popplus-punk-love-rock-revolution-girl-style-now-a-closer-look-at-riot-grrrl-zines/>
- National Library of Thailand. (2022). *A database of ancient documents, inscriptions, Thai books, book cabinets and Palm leaf scriptures*. <http://manuscript.nlt.go.th/th-th/> [in Thai]
- _____. (n.d.). *Golden goby 1st Issue*. [Photograph]. http://manuscript.nlt.go.th/th-th/หน้าแรก/ctl/ctrlObjectType3_Detail/mid/1855/id/5 [in Thai]
- Panyakeaw, W. (2020). Posthuman. *Journal of Social Sciences, Faculty of Social Sciences, Chiang Mai University*, 32(2), 6-10. [in Thai]
- Poetry Foundation. (2022). *William Blake*. <https://www.poetryfoundation.org/poets/william-blake>
- Roth, D. (1957). *2 Bilderbücher*. [Picture books]. <https://www.the-saleroom.com/en-gb/auction-catalogues/christian-hesse-auktionen/catalogue-id-srchristia10002/lot-8bdc5786-356b-4e24-89c2-a541015be2b1>
- Ruscha, E. (1963). *Twentysix Gasoline Stations*. [Photograph book]. Tate. <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/five-artist-book-summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963>
- Stewart, J. (2022). *Artist Books, Livre d'artiste - a brief history*. <https://www.zimmerstewart.co.uk/post/artist-books-livre-d-artiste>
- Sukpresert, T. (2021). *Scriptures inscribed with faith. Folk tools and appliances database*, Princess Maha Chakri Sirindhorn Anthropology Centre (Public Organisation). https://www.sac.or.th/databases/traditionalobjects/th/blog_det.php?bid=6 [in Thai]
- Supanimit, P. (2017). *History of art books: Artist books: knowledge from inside to outside*. <http://www.resource.lib.su.ac.th/artistsbooks/about?lang=tha> [in Thai]
- Tate. (2022). *Participatory Art*. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/participatory-art>
- Taylor, J. (2018). *A library fit for a king*. The British Museum. <https://www.britishmuseum.org/blog/library-fit-king>
- Thangchalok, I. (2017). *A Visual diary of my parkinson treatment*. [Oil marker on X-ray film with acupuncture needles]. Central library, Silpakorn university. http://www.resource.lib.su.ac.th/artistsbooks/artwork?artist_id=2&lang=tha [in Thai]

- The British Museum. (n.d.) *papyrus*. [Photograph]. https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA9999-43
- The Royal Society of Thailand. (1999). *Royal Institute Dictionary 1999*. Nanmeebooks. [in Thai]
- _____. (2013). *Royal Institute Dictionary 2013*. Nanmeebooks. [in Thai]
- University of Cambridge. (2018). *A Stray Sumerian Tablet: Unravelling the story behind Cambridge University Library's oldest written object*. [Online Image]. <https://www.cam.ac.uk/research/news/a-stray-sumerian-tablet-unravelling-the-story-behind-cambridge-university-librarys-oldest-written>
- University of Minnesota. (2016). *Understanding Media and Culture: An Introduction to Mass Communication*. <https://open.lib.umn.edu/mediaandculture/chapter/3-2-history-of-books/>
- Vanderlip, D. P. (1973). *Foreword, Catalogue to Exhibition Artists Books* (23 March – 20 April 1973). Moore College of Art.
- van der Streat, J. (1550). *Impressio Librorum (book printing)*. [Engraving]. Britannica. <https://www.britannica.com/technology/printing-press>
- von Maltzahn, K. (2021). *Exhibition Artists as independent publishers*. <https://klasse-ka-trinvonmaltzahn.de/projekt/artists-independent-publishers-2>
- Weeraprajak, K. (1987). *Thai manuscripts and Palm leaf scriptures*. National Library of Thailand. Fine Arts Department. [in Thai]

การวิเคราะห์กิจกรรมศิลปะและ การออกแบบเพื่อสร้างแหล่ง ท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ในงาน สวัสดิชยันนาค¹

ชยันรงค์ อริยะประเสริฐ ²
วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน ³

รับบทความ: 23 มีนาคม 2566 / แก้ไข: 27 พฤษภาคม 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 30 พฤษภาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.4>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งจากวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง “แนวทางสร้างการมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศิลปะและการออกแบบเพื่อแหล่งท่องเที่ยวชนบท”

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: ariyaprasert_c@silpakorn.edu

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: krutasaen_w@silpakorn.edu

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งจากวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง “ศิลปะและการออกแบบกิจกรรมการมีส่วนร่วมเพื่อแหล่งท่องเที่ยวชนบท” โดยทดลองสร้างแหล่งท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ด้วยกิจกรรมที่อาศัยศิลปะและการออกแบบขับเคลื่อนโดยแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์และแนวคิดการแบ่งปันคุณค่าร่วมกันเพื่อสร้างการมีส่วนร่วมจากผู้มีส่วนได้เสียที่เกี่ยวข้อง สะท้อนการแก้ปัญหาภาวะเศรษฐกิจและประชากรที่หดตัวลงของพื้นที่การศึกษาจังหวัดชัยนาท โดยสร้างการมีส่วนร่วมตอบแบบประเมินทั้งออนไลน์และบนกระดานสอบถามผู้ชมนิทรรศการศิลปะการออกแบบชัยนาท โดยมีผลงานวาดเส้น ผลงานภาพสีน้ำที่สะท้อนถึงสถานที่ท่องเที่ยวในชัยนาท และผลงานออกแบบประติมากรรมด้วยวัสดุท้องถิ่นเป็นส่วนประกอบ วิเคราะห์แบบประเมินร่วมกับการสังเกตและสอบถาม สามารถสรุปได้ว่าผู้ตอบแบบประเมิน ชื่นชอบประติมากรรม 3 มิติที่ใช้วัสดุสะท้อนบริบทท้องถิ่นมากที่สุด โดยผลงานศิลปะและการออกแบบทำให้อยากไปท่องเที่ยวสถานที่นั้นมากที่สุด และต้องการเห็นศิลปะการออกแบบพื้นที่สาธารณะของชุมชนเป็นแหล่งท่องเที่ยวมากที่สุด ผลที่ได้จากข้อสรุปนำมาสู่ความสำเร็จในกิจกรรมศิลปะและการออกแบบแหล่งท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ของผู้วิจัยและคณะ

คำสำคัญ: การวิเคราะห์กิจกรรมศิลปะและการออกแบบ / แหล่งท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ / งานสวัสดิ์ชัยนาท

วิธีอ้างอิง

ชัยณรงค์ อริยะประเสริฐ และ วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน. (2566). การวิเคราะห์กิจกรรมศิลปะและการออกแบบเพื่อสร้างแหล่งท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ในงานสวัสดิ์ชัยนาท. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 97-118. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.4>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต
ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

An Analysis of Art and Design Activities to Create a Modern Rural Attraction at the Sawasdee Chainat Fair¹

Chainarong Ariyaprasert²
Watanaphun Kruthasean³

Received: March 23, 2023 / Revised: May 27, 2023 / Accepted: May 30, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.4>

¹ This article is part of a doctoral thesis on “Art and Design Engagement Activities for Rural Attractions”.

² Assistant Professor, Doctorate student, Doctor of Philosophy Program in Design, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, email: ariyaprasert_c@silpakorn.edu

³ Assistant Professor, Ph.D., Lecturer, Doctor of Philosophy Program in Design, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, email: krutasaen_w@silpakorn.edu

Abstract

This article is part of a doctoral thesis on “Art and Design Engagement Activities for Rural Attractions.” The research aims to experiment with creating modern rural tourism sites that incorporate art and design activities. These activities are driven by the concept of creative economy and the idea of value sharing to engage relevant stakeholders. The study reflects a solution to the economic and population shrinking conditions in the case study area of Chainat province. The research involves soliciting participation in online and on-site assessments, which include surveying visitors of the Chainat Art & Design Exhibition. The exhibition included drawings, watercolor paintings depicting Chainat’s tourist attractions, and sculpture designs using local materials. The collected data is analyzed through observation and inquiry. The assessment reveals that respondents were most interested in 3D sculptures that incorporated materials reflecting the local context. The art and design aspects made visitors eager to visit the place and experience the art of designing public spaces within the community. The study concludes that incorporating such art and design activities into rural tourist attractions can be highly appealing. These findings contribute to the success of the researcher and the team’s efforts in developing modern rural attractions.

Keywords: Analysis of Art and Design Activities / Modern Rural Attractions / Sawasdee Chainat Fair

Citation

Ariyaprasert, C., & Kruthasean, W. (2023). An Analysis of Art and Design Activities to Create a Modern Rural Attraction at the Sawasdee Chainat Fair. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 97-118. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.4>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

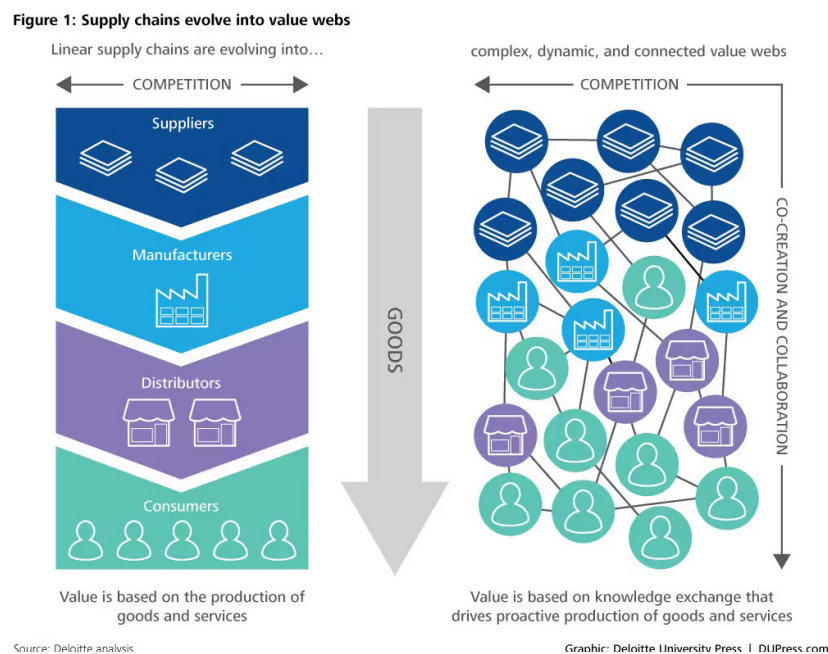
ความคิดและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในศิลปะการออกแบบงาน เทศกาลสวัสดิ์ชัยนาท

การศึกษาในปัจจุบันพบว่าความหมายของชนบทเปลี่ยนแปลงไปเนื่องจากเทคโนโลยีการเข้าถึงข้อมูล ความรู้และข่าวสารทางสังคม เพื่อการแลกเปลี่ยนและแบ่งปันความรู้ ทำให้ชนบท มีวิถีชีวิตสมัยใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก จากบทความที่พระ ทรงคุณธรรม (2561) กล่าวถึง “ก้นดาร์คือสินทรัพย์” ประโยคที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ TCDC ใช้เป็นชื่อนิทรรศการซึ่งจัดขึ้นปลายปีพ.ศ.2548 สะท้อนมุมมองแรกที่มีต่อผู้คนชนบทที่เคลื่อนย้ายออกมาแสวงหาโอกาสและสร้างรายได้ส่งกลับภูมิลำเนา โดยปัจจุบันศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบได้เกิดขึ้นในจังหวัดภูมิภาค ภาคเหนือ อีสาน และภาคใต้ เพื่อขยายโอกาสให้ประชาชนเข้าถึงและกระตุ้นผู้คนเกิดความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ สู่กระบวนการสร้างนักคิด นักออกแบบ ตลอดจนสร้างผู้ประกอบการรุ่นใหม่ที่น่า “ทุน” มาบวกกับ “ความคิดสร้างสรรค์” เพื่อพัฒนาและสร้างมูลค่าให้แก่สินค้าและบริการที่ผลิตในประเทศเพื่อขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์

เศรษฐกิจสร้างสรรค์ จากความหมายของสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (ม.ป.ป.) เป็นรูปแบบการพัฒนาทางเศรษฐกิจที่ใช้ปัจจัยการผลิตที่สำคัญคือความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมาจากองค์ความรู้ ทรัพย์สินทางปัญญา และการศึกษาวิจัย และนำไปประยุกต์ใช้กับวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ความรู้ของสังคม และเทคโนโลยีและนวัตกรรม ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาธุรกิจ การผลิตสินค้าและบริการใหม่ๆ ที่มีการตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคหรือสังคม และสามารถสร้างผลตอบแทนทางเศรษฐกิจหรือสังคมได้ในขณะที่ความคิดสร้างสรรค์ โดยสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (ม.ป.ป.) เป็นการใช้ความสามารถในการเชื่อมโยงองค์ความรู้ สหวิทยาการและประสบการณ์ที่หลากหลาย เพื่อหาแนวทางใหม่ในการแก้ไขปัญหาหรือเพิ่มประสิทธิภาพในการดำเนินงาน หรือเพื่อสร้างสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน ที่มีคุณค่าหรือดีขึ้นกว่าเดิม

คำถามสำคัญคือความคิดสร้างสรรค์และเศรษฐกิจสร้างสรรค์เพื่อใช้พัฒนาธุรกิจ ผลิตสินค้าและบริการในรูปแบบที่สร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจหรือคุณค่าทางสังคมจะเกิดขึ้นอย่างไรหากเมืองและชนบทในประเทศไทยมีความแตกต่างกันมากในด้านรายได้ ผู้คน การเข้าถึงโอกาสความหลากหลายของการศึกษาและงาน จังหวัดชัยนาท เป็นจังหวัดภาคกลางตอนบน มีรายได้หลักมาจากภาคการเกษตร ปัจจุบันประสบปัญหาภาพรวมประชากรมีลักษณะหดตัว แม้มีการพัฒนาการขยายถนนทางหลวงแผ่นดิน ทางหลวงชนบท และสะพานข้ามแม่น้ำหลายแห่ง แต่ด้วยปัญหาที่ยาวนานเกี่ยวกับจำนวนประชากรน้อย ในจังหวัดมีภาวะความเป็นเมืองสูงขึ้นจากสัดส่วนประชากรเขตเทศบาลมากกว่านอกเขตเทศบาล สะท้อนปัญหาแรงงานภาคบริการในอนาคตด้วยปรากฏการณ์ชนบทสมัยใหม่ การขาดแคลนกำลังการผลิตภาคการเกษตรนอกเขตเทศบาล ตลอดจนจนปัญหากลุ่มแรงงานภาคการเกษตรเข้าสู่กลุ่มสูงวัย ทั้งแรงจูงใจจากรายได้ภาคเกษตรไม่ใช่ว่ารายได้หลักของครัวเรือนชนบทสมัยใหม่อีกต่อไป เนื่องด้วยเกษตรกรสูงวัยจะมีรายรับจากแหล่งอื่นประกอบด้วยเช่นจากรัฐสวัสดิการ บำนาญ การออม สหกรณ์และจากลูกหลาน เศรษฐกิจและสังคมโดยภาพรวม

จังหวัดจึงมีลักษณะปรากฏการณ์เมืองหดด้วยตัวเลขพัฒนาด้านประชากรและเศรษฐกิจที่เติบโตช้า จึงเป็นที่มาของผู้วิจัยและคณะที่ได้ริเริ่มโครงการเชิงทดลองสร้างจุดสนใจด้วยกิจกรรมตลาดนัดสวัสดิ์ชัยนาทเพื่อชักชวนให้เกิดการมีส่วนร่วมโดยมีการจัดนิทรรศการศิลปะและการออกแบบที่เกี่ยวข้องกับจังหวัดชัยนาทที่นำผลการวิเคราะห์ข้อมูลไปสู่การพัฒนาเป็นกิจกรรมสร้างจุดดึงดูดให้เกิดการมีส่วนร่วมในจังหวัดและนำไปสู่การสร้างธุรกิจเชิงคุณค่า ซึ่ง Normann และ Ramirez (1998) เผยว่าธุรกิจทุกวันนี้ไม่สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มที่เกิดขึ้นด้วยวิธีเดิมได้อีกต่อไป ต้องสร้างมูลค่าและเก็บเกี่ยวคุณค่าของกิจกรรมที่เกิดขึ้นกับผู้เกี่ยวข้องเหล่านั้นร่วมกันทั้งหมดด้วย ดังนั้นกลยุทธ์ทางธุรกิจรูปแบบใหม่ในเชิงการร่วมกันสร้าง Co-creation, ร่วมกันผลิต Co-production, สร้างคุณค่าร่วม Value-creation ตามแนวคิดห่วงโซ่อุปทานหลายชั้น (Multi-level supply chain) ดังการเปรียบเทียบการส่งมอบคุณค่าสู่ผู้บริโภคแบบเดิมและแบบเชิงรุกในภาพที่ 1



ภาพที่ 1

แสดงการส่งมอบมูลค่าผ่านการผลิตสินค้าและบริการกับการแลกเปลี่ยนความรู้ที่ขับเคลื่อนการผลิตสินค้าและบริการเชิงรุก

หมายเหตุ. จาก *Supply chain and value webs: Part of the business trend series*, โดย E. Kelly & K. Marchese, 2015, Deloitte University Press (<https://www2.deloitte.com/xe/en/insights/focus/business-trends/2015/supply-chains-to-value-webs-business-trends.html>) Copyright 2015 by Deloitte University Press.

ทำให้บทบาทแต่ละส่วนในห่วงโซ่อุปทานเปลี่ยนไป และเกิดรูปแบบความสัมพันธ์เชิงคุณค่าจากผู้สนับสนุน ลูกค้า หุ้นส่วน Supplier, Customer, Partner ของกระบวนการธุรกิจนั้น โดยลูกค้า สามารถสร้างคุณค่าได้จากการได้รับความรู้ ประสบการณ์ ภูมิปัญญา และทรัพยากรของสมาชิกที่อยู่ในห่วงโซ่อุปทาน จนเกิดเป็นคุณค่าใหม่ และความสัมพันธ์นี้มีความเชื่อมโยงที่ซับซ้อน เกิดการดำเนินธุรกิจแบบชนะได้ประโยชน์ร่วมกัน win-win เป็นไปตามความหมายที่ Porter และ Kramer (2011) ให้การสนับสนุนกิจกรรมทางเศรษฐกิจที่เรียกว่าแนวคิดคุณค่าร่วมเชิงแบ่งปัน Creating Shared Value (CSV) โดยสร้างระบบเศรษฐกิจหมุนเวียนแบบตลาดนัดที่ซื้อขาย แลกเปลี่ยน แบบแบ่งปันคุณค่าร่วมกัน โดยให้ผู้มาท่องเที่ยว เป็นทั้งผู้ซื้อ ผู้ขาย ผู้แลกเปลี่ยน ในตลาดที่สร้างสรรค์ขึ้นได้ในเวลาเดียวกัน กระตุ้นเศรษฐกิจ และการจับจ่ายใช้สอยกันและกัน หมุนเวียนในพื้นที่ โดยอาศัยศิลปินและทีมงาน สร้างบุคลิกให้ตลาดนัดให้เกิดความร่วมมือ เกิดการทำความรู้จักของผู้คนและธุรกิจใหม่ ตอบโจทย์ธุรกิจบริการ อาหารและเครื่องดื่มใหม่ในจังหวัดที่ต้องการฐานลูกค้าที่ยังไม่รู้จัก สินค้าจากวิสาหกิจชุมชนและผู้ประกอบการที่ต้องการสร้างความรู้จักสู่ตลาดภายนอกได้ออกร้านเพื่อทดลอง กลุ่มนอกกระแสรุ่นใหม่ต่างๆ ที่ทราบและสนใจเข้าร่วมตลอดจนเป็นพื้นที่ทดลองกิจกรรมแสดงนิทรรศการผลงานศิลปะและการออกแบบชียนาพเพื่อนำผลประเมินมาพัฒนาแนวทางสร้างสรรค์แหล่งท่องเที่ยวที่ตอบโจทย์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องที่เปิดในช่วงปลายปีพ.ศ.2562

สังคมชนบทสมัยใหม่กับการมีส่วนร่วมด้านศิลปะและการออกแบบ เพื่องาน “สวัสดิชยันนาก”

ชนบทในปัจจุบันนี้คือชนบทสมัยใหม่ซึ่งเป็นสังคมชนบทที่มีการเปลี่ยนแปลงในทัศนคติและพฤติกรรมของผู้อยู่ในชุมชน ซึ่งส่งผลต่อการเลือกประกอบอาชีพ การมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่างๆ และการแสดงออกความคิดเห็นของผู้คนในพื้นที่ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากปัจจัยต่างๆ ดังที่ กนกวรรณ พวงประยงค์ และ สานิตย์ หนูนิล (2561) ได้จำแนกไว้ได้แก่ 1.ปัจจัยด้านบุคคล เช่น จำนวน ชาติพันธุ์ การศึกษา อาชีพ และขนาดครอบครัวของผู้อยู่ในชุมชน 2.ปัจจัยด้านจิตวิทยา เช่น แรงบันดาลใจ ความสนใจ บุคลิกภาพ ค่านิยม ความเชื่อ การปรับตัวเข้ากับสังคม การเรียนรู้จากผู้อื่น 3.ปัจจัยด้านเศรษฐกิจ เช่น ฐานะหรือลำดับชั้นทางสังคมของผู้อยู่ในชุมชน 4.ปัจจัยด้านสังคม เช่น การเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มหรือองค์กรใดๆ ในชุมชนหรือในสังคมข้างนอก การสื่อสารและรับ-ส่งข้อมูลกับผู้อื่น 5.ปัจจัยด้านวัฒนธรรม เช่น ศาสนา วัฒนธรรมย่อยที่ผู้อยู่ในชุมชนถือปฏิบัติหรือไม่ถือปฏิบัติ เช่น ชนบทธรรมนิยมประเพณี เพลง การเต้น เสื้อผ้าและเครื่องประดับ เครื่องใช้ เครื่องหมายเหตุการณ์ เทศกาล เป็นต้น ตลอดจนการได้รับผลกระทบจากวัฒนธรรมของสังคมข้างนอกที่ถูกถ่ายทอดผ่านสื่อต่างๆ 6.ปัจจัยด้านเทคโนโลยี ซึ่งเป็นการใช้สื่อสารที่ทันสมัย เช่น วิทยุกระจายเสียง โทรศัพท์มือถือ อินเทอร์เน็ต และคอมพิวเตอร์ เพื่อรับส่งข้อมูล ข่าวสาร และความรู้ 7.ปัจจัยด้านความเป็นสมัยใหม่และระบบทุนนิยมสมัยใหม่ ซึ่งเป็นการยอมรับและปรับตัวตามแนวคิดการพัฒนา การประกอบอาชีพ การใช้สินค้าและบริการตามตลาดการปฏิวัติเขียว การศึกษาตามหลักสูตรที่เหมาะสม และ 8.ปัจจัยด้านนโยบายของรัฐและแนวคิดการพัฒนาจากบุคคลหรือองค์กรอิสระ ซึ่งเป็นการปฏิบัติตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและ

สังคมแห่งชาติ หลักปรัชญาเศรษฐกิจพอเพียง นโยบายการพัฒนาชุมชน และบทบาทของภาคเอกชนในการพัฒนาชนบท จนอาจกล่าวได้ว่าปฏิสัมพันธ์ของปัจจัยที่มีความซับซ้อนเหล่านี้มีผลต่อการดำเนินชีวิตทั้งในสังคมชนบทสมัยใหม่และสังคมเมือง มีผลต่อการเลือกทำกิจกรรมตามความสนใจรวมถึงมีผลต่อการแสดงความคิดเห็นในเรื่องต่างๆ

ในด้านทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับภาพลักษณ์ของแหล่งท่องเที่ยว โดย Dickman (1996) มีความเห็นที่สอดคล้องกับ Middleton (1994) ว่าองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดที่ทำให้นักท่องเที่ยวตัดสินใจมาท่องเที่ยวยังแหล่งท่องเที่ยวคือองค์ประกอบด้านสิ่งดึงดูดใจ (attractions) ซึ่งในประเด็นของการใช้พื้นที่สาธารณะเพื่อจัดกิจกรรมทางเศรษฐกิจเช่นตลาดนัดในสังคมไทยมีมานานแล้ว แต่การทำพื้นที่สาธารณะให้มีบรรยากาศน่าดึงดูดใจแบบถนนคนเดินต่างประเทศ จากการศึกษาประวัติการใช้พื้นที่สาธารณะเป็นถนนคนเดินแบบตลาดนัดในเมืองของไทย โดย ธีรวิวัฒน์ โอฬารรัตน์มณี และ วีระ สัจกุล (2555) เผยให้เห็นว่าการจัดตลาดนัดแบบถนนคนเดินในประเทศไทยมีการพัฒนามาตั้งแต่ปีพ.ศ.2545 เมื่อได้มีการปิดถนนสี่ลมให้เป็นถนนคนเดินเพื่อบรรเทาความยากลำบากทางเศรษฐกิจที่เกิดขึ้นหลังจากเกิดวิกฤตต้มยำกุ้ง ปีพ.ศ.2540 โดยจากการศึกษาจุดเด่นของถนนคนเดินในแต่ละภูมิภาคของไทย พบว่า ถนนคนเดินในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทยมีคุณสมบัติต่างกันไปในหลายด้าน เช่น ขนาดของพื้นที่ องค์ประกอบที่ส่งผลต่อสภาพแวดล้อม สังคม วัฒนธรรม การจัดการและใช้ประโยชน์จากพื้นที่ และการบริหารจัดการโครงการ โดยถือว่าได้รับอิทธิพลจากการแลกเปลี่ยนประสบการณ์และการใช้แบบอย่างกันและกันเพื่อการพัฒนาโดยถนนคนเดินในประเทศไทยนั้นมีจุดประสงค์หลักเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยว กระตุ้นเศรษฐกิจชุมชน สังคม วัฒนธรรมของไทยเป็นสำคัญ โดยไม่ได้เน้นให้ความสำคัญต่อสุขภาพและสิทธิที่เท่าเทียมของการใช้พื้นที่ถนนต่อผู้เดินที่แตกต่างหลากหลายบนทางเท้าสาธารณะ ผลการอภิปรายเผยให้เห็นว่าถนนคนเดินประเทศไทยสะท้อนถึงการใช้นโยบายที่เน้นประโยชน์ของผู้มีส่วนได้เสียอันได้แก่ผู้ซื้อและผู้ขายบนพื้นที่สาธารณะที่เชื่อมโยงกิจกรรมทางสังคมของผู้คน ทำหน้าที่เชื่อมโยงความเป็นตลาดและความเป็นชุมชนที่ผสมผสานกับการใช้พื้นที่สาธารณะและวิถีชีวิตเข้าด้วยกัน ในด้านกรอบแนวคิดแบบ CSV (Creative Shared Valued)



ภาพที่ 2

แสดงบรรยากาศสวนจามจุรีของเอกชนที่ไม่คิดค่าเช่าจัดงาน “สวัสดิ์ชัยนาท”

การใช้ศิลปะและการออกแบบเพื่อสร้างกระบวนการวิจัย เพื่อวิเคราะห์การมีส่วนร่วมของผู้ชมนิทรรศการศิลปะ และการออกแบบชียนาท

เพื่อให้เป็นจุดหมายการแวะเยี่ยมชมแหล่งท่องเที่ยวชนบทสมัยใหม่ที่มีจุดดึงดูดใจจากความเข้าใจความต้องการของผู้มีส่วนร่วม (Feedback) ทุกภาคส่วนและจากการทบทวนวรรณกรรม ผู้วิจัยและคณะทำงานหลายภาคส่วน จึงสร้างสรรค์กิจกรรมตลาด “สวัสดีชียนาท” โดยอาศัยเครือข่ายการมีส่วนร่วมหลายภาคส่วนบนแนวคิดแบ่งปันคุณค่าร่วมกัน ตั้งแต่การใช้พื้นที่จัดงานของเอกชนขนาด 4 ไร่ บริเวณตรงข้ามสวนนกชียนาทแหล่งท่องเที่ยวสำคัญของจังหวัด ออกแบบวางผังการใช้พื้นที่ ระบบไฟฟ้าแสงสว่างเวทีการจัดแสดง และเสนา และสร้างห้องน้ำเพิ่มเติม โดยมีการออกบูธจำหน่ายสินค้า อาหารเครื่องดื่ม บริการของกลุ่มคนต่าง ๆ รุ่นใหม่ในจังหวัดชียนาท โดยมีผู้တ်ศรัับเชิญ และกลุ่มของสะสมนารถโบราณร่วมจัดแสดง ได้รับการสนับสนุนจากสภาหอการค้าจังหวัด มูลนิธิบูรณะชนบท และสโมสรโรตารีจังหวัดชียนาท รวมถึงนิทรรศการศิลปะและการออกแบบที่เป็นเรื่องราวของสถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัด เพื่อเรียกความสนใจต่อสังคมชนบทสมัยใหม่ที่หลากหลายของชียนาท โดยในส่วนนิทรรศการ ผู้วิจัยให้ทุนสนับสนุนกลุ่มผู้เรียนจิตอาสาชั้นปีที่ 1 ภาควิชาออกแบบภายใน คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร จำนวน 70 คน ที่ผ่านรายวิชาแกนของคณะมัณฑนศิลป์ในภาคต้นมาแล้ว โดยบรรยายศิลปะและการออกแบบเพื่อแหล่งท่องเที่ยวชนบทจากกรณีศึกษางานวิจัยสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยลงพื้นที่ทำร่วมกับบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ในโครงการสร้างแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อสร้างชุมชนต้นแบบและเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชนในการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะและวัฒนธรรมและการออกแบบพัฒนาผลิตภัณฑ์ในพื้นที่จังหวัดนครพนม จังหวัดหนองคาย จังหวัดบึงกาฬ และจังหวัดมุกดาหาร โดยยกตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์ออกแบบพัฒนาผลิตภัณฑ์ในกรณีศึกษา และมอบโจทย์ให้ค้นคว้าและปฏิบัติงาน 3 ชิ้น แบ่งเป็นผลงาน 2 มิติ และ 3 มิติ โดยผลงาน 2 มิติ มี 2 ประเภท ได้แก่ งานวาดเส้นทิวทัศน์ และงานเขียนสีน้ำแหล่งท่องเที่ยวในอำเภอต่างๆของจังหวัดชียนาทจากต้นแบบที่ค้นได้จากอินเทอร์เน็ตในมุมมองของผู้เรียน ส่วนผลงาน 3 มิติ ได้แก่ผลงานออกแบบปะติดด้วยวัสดุท้องถิ่น (Collage Art) บนฐานขนาดไม่เกิน 1 ตารางฟุต โดยใช้วัสดุทางการเกษตรในท้องถิ่นเป็นส่วนประกอบให้สื่อถึงจังหวัดชียนาท ภายหลังผู้เรียนได้รับคำปรึกษาและผลประเมิน ผ่านไประยะหนึ่งในหลักสูตร พบว่ามีผู้เรียนสามารถนำไปประยุกต์ต่อยอดใช้ประโยชน์กับโครงการออกแบบภายในพื้นที่สาธารณะในชั้นปีสูงขึ้น



ภาพที่ 3

งานวาดเส้นทิวทัศน์และสิ่งน้ำแหล่งท่องเที่ยวจังหวัดชัยนาทพิมพ์แสดงบนไว้นิล



ภาพที่ 4

ผลงานออกแบบปะติด (Collage Art) ด้วยวัสดุท้องถิ่น สื่อถึงจังหวัดชัยนาท

จากนั้นได้ออกแบบวิธีการประเมิน 2 วิธี วิธีแรกด้วยการติดตั้งภาพ QR code ในพื้นที่นิทรรศการ เพื่อใช้แสกนเข้าระบบด้วยกล้องในโทรศัพท์มือถือ เพื่อทำแบบประเมิน 3 ข้อ และออกแบบวิธีที่ 2 โดยใช้ภาพผลงานลายเส้นต้นส้มโอขาวแตงกวาของผู้วิจัยพิมพ์บนแผ่นไว้นิลขนาดใหญ่เป็นจุดดึงดูดสายตาให้น่าสนใจร่วมกับแผ่นไว้นิลขนาดใหญ่ที่พิมพ์แบบประเมิน 3 ข้อ โดยมีลูกเล่นในการประเมินโดยใช้สติ๊กเกอร์ให้เลือกแปะตามอธยาศัย พร้อมกับปากกาหลากสีส้นเพื่อใช้สร้างบรรยากาศของกิจกรรมการมีส่วนร่วมวาดภาพระบายสีสำหรับเยาวชน โดยใช้พื้นที่บริเวณชุมทางผ่านเข้า-ออกงานสวัสดีชัยนาทเป็นพื้นที่ทดลองทำแบบประเมิน โดยแบบประเมินออนไลน์และแบบประเมินที่พิมพ์ติดตั้งในงานสวัสดีชัยนาทเป็นคำถามแบบเดียวกัน เพื่อให้สะดวกผู้มีส่วนร่วมเข้าใช้งาน ทั้งนี้มีผู้ร่วมกิจกรรมในงานสวัสดีชัยนาทมาก จนต้องเปลี่ยนแผ่นไว้นิลให้ผู้มีส่วนร่วมกิจกรรมวาดภาพระบายสีหลายครั้ง



ภาพที่ 5

แสดงการพิมพ์ไว้นิลภาพลายเส้นต้นส้มโอขาวแตงกวาโดยผู้วิจัย



ภาพที่ 6

ภาพต้นส้มโอขาวแตงกวา และการทำแบบประเมินโดยติดสติ๊กเกอร์



ภาพที่ 7

แสดงบรรยากาศวาดภาพพระบายสีต้นส้มโอและติดสติ๊กเกอร์แบบประเพณี

กระบวนการวิธีการวัดผลและประเมินผลนิทรรศการศิลปะการออกแบบ ชยันตโดยเน้นการมีส่วนร่วม

ผู้วิจัยนำเสนอ นิทรรศการศิลปะและการออกแบบชยันต เพื่อให้ผู้มีส่วนได้เสียทำการประเมินกิจกรรมในนิทรรศการศิลปะและการออกแบบชยันต โดยออกแบบวิธีวัดผลประเมินโดยเน้นการมีส่วนร่วมโดยอาศัยศิลปะและการออกแบบ ในส่วนการประเมินนิทรรศการศิลปะการออกแบบชยันตที่จัดขึ้นระหว่างวันที่ 27-31 ธันวาคม 2562 เป็นการนำผลของข้อมูลไปสู่การวิเคราะห์แนวทางนำเสนอศิลปะการออกแบบในชุมชนเพื่อพัฒนาต่อไป โดยมีคำถาม 3 ข้อ ได้แก่ 1. ความชื่นชอบศิลปะการออกแบบชยันต โดยแยกประเภทผลงานจัดแสดง 3 ประเภทได้แก่ ผลงานภาพวาดลายเส้นทิวทัศน์ ผลงานภาพวาดระบายสีทิวทัศน์สีน้ำ และผลงานออกแบบฉลุลายแทงทองเกี่ยวชยันต ข้อ 2. ศิลปะการออกแบบมีผลต่อผู้ชมในด้านใดมากที่สุดหลังจากรับชมนิทรรศการ โดยเลือกเพียงคำตอบเดียว จาก 3 กิจกรรม ได้แก่ ทำให้อยากรู้จักสถานที่นั้น ทำให้อยากไปท่องเที่ยวสถานที่นั้นมากขึ้น หรือทำให้อยากซื้อของที่ระลึกจากสถานที่นั้น โดยเลือกคำตอบเดียวที่คิดว่ามีผลมากที่สุด และข้อ 3. ท่านอยากเห็นศิลปะการออกแบบสามารถทำให้เกิดแหล่งท่องเที่ยวใหม่ในชยันตเพิ่มขึ้นในทีใดมากที่สุด หลังจากชมนิทรรศการ โดยให้ท่านเลือก เพื่อจัดลำดับการทำให้ชยันตเกิดการจดจำที่โดดเด่นมากที่สุด 3 อันดับ อันดับ 1 ทำให้ชยันตโดดเด่น/น่าจดจำได้มากที่สุด อันดับ 2 ทำให้ชยันตโดดเด่น/ น่าจดจำได้ และอันดับ 3 สร้างความจดจำให้ชยันตได้ ประกอบด้วย 1. ในพื้นที่สาธารณะ ในชุมชน 2. ในวัด ศาสนสถาน 3. ในพื้นที่ทางการเกษตร 4. ในที่พัก เช่นโรงแรม โฮมสเตย์ ฯลฯ 5. ในการออกแบบ-สร้างของที่ระลึก 6. ในการสร้างสรรค์อาหาร ขนม 7. ในการสร้างสรรค์การแสดง ดนตรี การละเล่น โดยคำถามทั้ง 3 ข้อนี้ ได้นำมาออกแบบวิธีประเมินโดยใช้การสังเกตและสอบถามจากผู้มีส่วนร่วมโดยการแปะสติ๊กเกอร์และร่วมกิจกรรมวาดภาพพระบายสีบนแผ่นกระดานสอบถามพิมพ์ไวโนลขนาดใหญ่เพื่อนำมาวิเคราะห์ประกอบไปใช้พัฒนาแนวทางการออกแบบกิจกรรมเพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมต่อไป



ภาพที่ 8

แสดงการเขียนในแผ่นกระดาษสอบถามโดยระบายสี เขียนภาพ แปะสติ๊กเกอร์

ผลประเมินและสรุปประเด็นสำคัญในนิทรรศการศิลปะการออกแบบ ชัยนาทโดยเน้นการมีส่วนร่วม

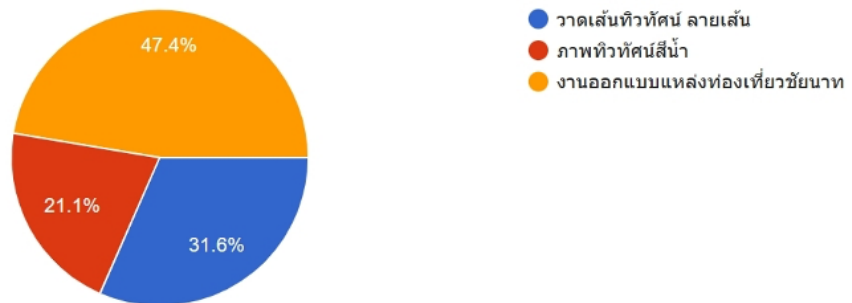


ภาพที่ 9

แสดงการรายงานผลการประเมินจากกิจกรรมการทดลองในงานสวัสดิ์ชัยนาท

จากผลการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมแม้จะพบว่าจังหวัดชัยนาท เป็นเมืองที่มีภาวะหดตัวของ เศรษฐกิจและประชากร ที่มีภาวะความเป็นเมืองมากกว่าชนบท แต่ผู้คนโดยเฉพาะเด็กและวัยรุ่นให้การมี ส่วนร่วมประเมินด้วยการติดสติ๊กเกอร์และวาดภาพบนกระดาษสอบถามมากกว่าการสแกน QR code อย่าง เห็นได้ชัด ผลของข้อมูลที่ตรวจสอบทั้ง 2 วิธี (แบบประเมินออนไลน์ และแบบติดสติ๊กเกอร์บนกระดาษ สอบถาม) โดยเป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยกิจกรรมวาดรูประบายสีบนแผ่นไว้นิลขาวที่นำมาเติม มีผู้ให้ ความสนใจมีส่วนร่วมกิจกรรมด้วยมากที่สุด รองลงมาคือกิจกรรมมีส่วนร่วมวาดรูประบายสีบนแผ่นไว้นิล ภาพลายเส้นต้นส้มโอขาวแตงกวาแผ่นแรกโดยผู้วิจัย โดยผู้ร่วมกิจกรรมวาดรูปส่วนใหญ่เป็นเด็กและวัยรุ่น

1.ระดับความชื่นชอบศิลปะการออกแบบชัณษาทแยกประเภท



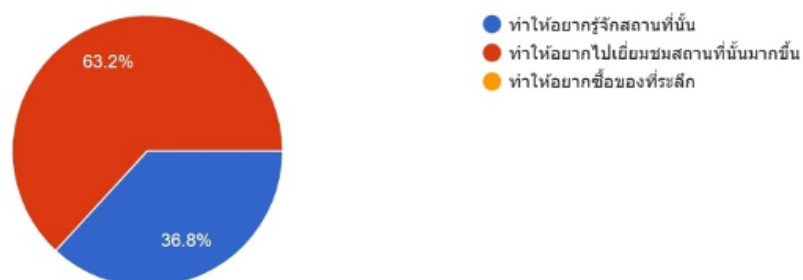
ภาพที่ 10

แสดงผลระดับความชื่นชอบผลงานศิลปะการออกแบบชัณษาททางกูเกิ้ลฟอร์ม

จากภาพที่ 9 การวิเคราะห์แบบประเมินออนไลน์และสังเกตจากกระดานสอบถามภายในงานพบว่า นักท่องเที่ยวผู้ชมนิทรรศการสนใจผลงานศิลปะ ชื่นชอบผลงานประติมากรรมวัสดุทางการเกษตรที่สื่อถึงจังหวัดชัณษาทมากที่สุด (47.4%) รองลงมาได้แก่ชื่นชอบนิทรรศการวาดภาพลายเส้นทิวทัศน์แหล่งท่องเที่ยวในจังหวัดชัณษาท (31.6%) และชื่นชอบนิทรรศการวาดภาพทิวทัศน์สีน้ำแหล่งท่องเที่ยวในจังหวัดชัณษาท (21.2%) เผยให้เห็นถึงจำนวนผู้ชมนิทรรศการเกือบครึ่ง สนใจรูปแบบและการเปลี่ยนหน้าที่ของวัสดุทางการเกษตรมาเป็นทัศนธาตุทางศิลปะของผลงานออกแบบประติมากรรมนูนต่ำเพื่อสื่อถึงจังหวัดชัณษาทมากที่สุด

จากการสัมภาษณ์และสอบถามเพิ่มเติมเพื่อหาสาเหตุ พบว่าผู้ที่รับชมนิทรรศการส่วนใหญ่ทราบ คำนึงและรู้จักสถานที่ที่เป็นแบบในภาพวาดลายเส้นทิวทัศน์และภาพสีน้ำอยู่แล้วเช่น สวนนกชัณษาท บึงกระจัดใหญ่ หรือวัดที่มีชื่อเสียงต่างๆ ในภาพวาดเส้นทิวทัศน์และภาพสีน้ำ โดยแนะนำว่าหากเป็นการวาดภาพสถานที่ที่ยังไม่รู้จักหรือเป็นภาพในมุมมองอื่นเช่นภาพวิถีชีวิตในชุมชนก็จะน่าสนใจมากยิ่งขึ้น รวมถึงผลงานวาดเส้นและผลงานสีน้ำนั้นเป็นการจัดแสดงผลงานพิมพ์จากชิ้นงานจริง เนื่องจากไม่มีพื้นที่แสดงผลงานศิลปะเป็นมาตรฐาน ทำให้ลดความน่าสนใจลงไปมาก เผยให้เห็นถึงความต้องการรับชมผลงานศิลปะ 2 และ 3 มิติของผู้ชมชนบทสมัยใหม่ที่ต้องการความแตกต่างไปจากการรับรู้และความคุ้นเคยที่พบเห็นอยู่เดิม

2. ท่านเห็นความสำคัญต่อการนำศิลปะการออกแบบมาใช้มากขึ้นกว่าเดิมในประเด็นใด

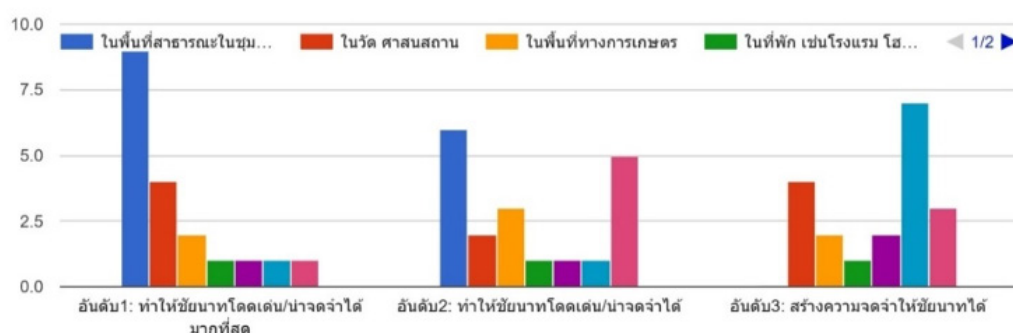


ภาพที่ 11

แสดงสรุปการนำศิลปะการออกแบบช่วยนาทมาใช้ประโยชน์ทางกูเกิ้ลฟอรม

ด้านความสนใจการนำศิลปะการออกแบบไปใช้ประโยชน์กับชุมชนในภาพที่ 10 ผู้มาชมงานตอบในด้านที่ทำให้เกิดความอยากไปเยี่ยมชมสถานที่นั้นๆมากที่สุด (63.2%) รองมาคือการทำให้อยากรู้จักสถานที่แห่งนั้น (36.8%) ส่วนด้านความต้องการซื้อเป็นของที่ระลึกไม่มีผู้ตอบแบบประเมิน สะท้อนถึงผู้ชมนิทรรศการที่ยังไม่เห็นความสัมพันธ์ระหว่างผลงานในนิทรรศการกับการประยุกต์ไปสู่รูปแบบของที่ระลึก เพื่อนักท่องเที่ยวที่อาจต้องแสดงให้เห็นชัดเจนในการจัดนิทรรศการครั้งต่อไป หรืออาจสะท้อนถึงภาวะทางเศรษฐกิจหรือการใช้จ่ายในเมืองเล็กที่ประชาน้อย ภาวะเศรษฐกิจหดตัว

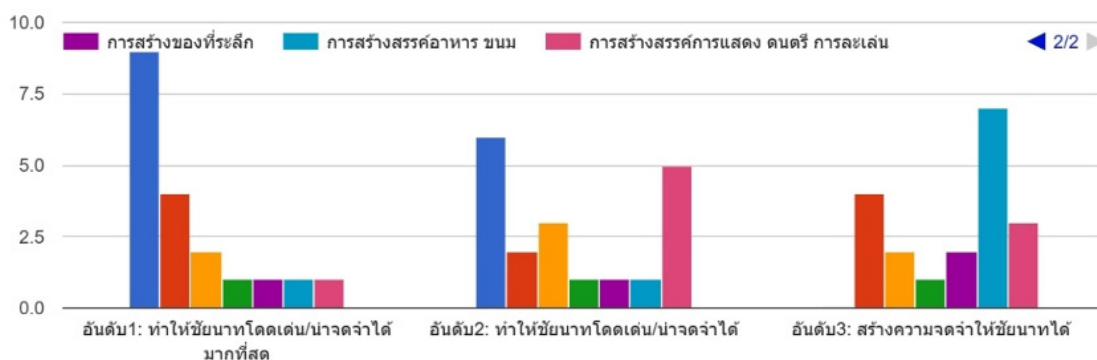
3. ท่านอยากเห็นการนำศิลปะการออกแบบมาทำให้เกิดการท่องเที่ยวในย่านเพิ่มขึ้นอีกในข้อใด



ภาพที่ 12

แสดงผลสรุปศิลปะการออกแบบมาทำให้เกิดการท่องเที่ยวช่วยนาททางกูเกิ้ลฟอรม

3. ท่านอยากเห็นการนำศิลปะการออกแบบมาทำให้เกิดการท่องเที่ยวในชุมชนเพิ่มขึ้นอีกในที่ใด



ภาพที่ 13

แสดงผลสรุปศิลปะการออกแบบมาทำให้เกิดการท่องเที่ยวชุมชนทางภูเก็ลฟอรั่ม

คำถามที่ 3 ผู้ตอบแบบประเมินที่มาเที่ยวงานอยากเห็นศิลปะการออกแบบให้เกิดขึ้นในพื้นที่สาธารณะภายในชุมชน มากที่สุด (78.94%) รองลงมาคือวัด ศาสนสถาน (52.63%) อันดับสามมีผู้เลือกจำนวนเท่ากัน 2 ด้านคืองานสร้างสรรค์ทางดนตรีและการละเล่น การแสดง หรือละครต่างๆ กับงานสร้างสรรค์อาหาร ขนม (48.36%) ลำดับถัดมาได้แก่พื้นที่ทางการเกษตร (36.84%) ส่วนการเป็นของที่ระลึก (21.05%) อันดับสุดท้ายคือการนำมาใช้ตกแต่งสถานที่พัก โรงแรม โฮสเทล (15%) ประเด็นที่น่าสนใจคือคำตอบที่มีผู้เลือกตอบน้อยที่สุดเผยให้เห็นถึงโอกาสในการพัฒนาเพื่อนำศิลปะและการออกแบบมาปรับปรุงประสบการณ์เข้าพักในชุมชนให้หลากหลายและตอบสนองความต้องการเบื้องต้นของนักท่องเที่ยวหรือผู้เข้าพักที่แตกต่างกันได้เป็นอย่างดี

รายงานการวิเคราะห์ทางศิลปะและการออกแบบเชิงคุณภาพที่ประเมินโดยผู้วิจัย

นอกจากกระบวนการทดลองออกแบบสอบถาม การออกแบบวิธีประเมินและสังเกตการณ์โดยเน้นกระบวนการมีส่วนร่วมของผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยยังได้ทำการวิเคราะห์ห้วงค์ประกอบและรายละเอียดเพิ่มเติมในภาพผลงานศิลปะระบายสีและวาดภาพของเด็กและผู้คนที่มาเที่ยวงานสัปดาห์ชยันนาเพื่อค้นหาแบบที่มีความน่าสนใจศึกษาต่อไปด้วยการสังเกตประกอบกับการสอบถามสัมภาษณ์ เปิดเผยให้รับรู้เด็กและเยาวชนที่มาเที่ยวภายในงานมีทั้งที่มีภูมิลำเนาอยู่ในจังหวัดชยันนาโดยเดินทางมากับผู้ปกครองโดยรถส่วนตัว มีทั้งจากในอำเภอและต่างอำเภอ บางส่วนมาจากต่างจังหวัด โดยมาเที่ยวในงานกับครอบครัว โดยกลับภูมิลำเนาเฉพาะช่วงเทศกาลวันหยุดยาว ทั้งแบบพักค้างแรมที่บ้านญาติในต่างจังหวัดและอำเภอ อีกบางส่วนเป็นลูกหลานของผู้ค้าที่มาก่อร้าน ที่พักอยู่ภายในงานและละแวกใกล้เคียง ผลงานที่สื่อสารในภาพที่เขียนเพิ่มเติมขึ้น สะท้อนถึงความต้องการกิจกรรมศิลปะที่ทำด้วยกันในพื้นที่สาธารณะ

จากการสังเกตถึงรูปแบบและเนื้อหาที่ผู้นิยมเขียนเติมในภาพลายเส้นต้นส้มโอขาวแตงกวาที่เป็นต้นแบบเปรียบเทียบกับที่เขียนเติมบนผืนไวนิลแผ่นเปล่าที่นำมาเปลี่ยนในแต่ละวันนั้นพบว่าสำหรับภาพลายเส้นต้นส้มโอขาวแตงกวาที่ผู้วิจัยวาดภาพเอาไว้เปรียบเสมือนพื้นที่สาธารณะที่มีเค้าโครงรูปแบบสถาปัตยกรรมอาคารเบื้องต้นให้ผู้ร่วมกิจกรรมได้เข้ามาแต่งเติม โดยพบว่าเยาวชนมีส่วนร่วมในการประดับประดาเพิ่มเติมสีสันลงไปในการรายละเอียดของเส้นใบและกิ่งก้านเดิมที่มีน้ำหนักเข้มอ่อนเป็นเค้าโครงอยู่ โดยมีการเว้นระยะห่างกันและกัน มีการใช้สีเส้นและแสดงค่าน้ำหนักเข้มและอ่อนแตกต่างกัน สะท้อนถึงความพยายามให้ภาพรวมมีที่ว่างสำหรับทุกคนให้เข้ามาเพิ่มเติมสีสันสดใสสวยงามให้โดดเด่นมากยิ่งขึ้น

ในขณะเดียวกันมีผู้ร่วมกิจกรรมวาดภาพบางส่วนเพิ่มเติมภาพให้เป็นภาพสัตว์เล็กๆ แทรกอยู่ในภาพเช่น กระรอก นก หุ่นยนต์ ขับเน้นให้ภาพลายเส้นเดิมมีเรื่องราวที่มีรายละเอียดที่น่าสนใจมากขึ้น ซึ่งผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ได้ว่าเยาวชนผู้ร่วมกิจกรรมวาดภาพระบายสีเติมบนภาพลายเส้นเค้าโครงเดิมนั้น มีความเข้าใจถึงรูปลักษณะเดิมของภาพและต้องการเพิ่มเติมเค้าโครงให้มีความสมบูรณ์ โดดเด่น มีชีวิตชีวา มีรายละเอียดเรื่องราวที่สะท้อนรายละเอียดที่สัมพันธ์กันมากยิ่งขึ้น ซึ่งเผยให้เห็นถึงความต้องการประดับตกแต่งพื้นที่สาธารณะให้มีเอกลักษณ์ที่สัมพันธ์กลมกลืนกัน

ส่วนการเขียนเติมบนผืนไวนิลแผ่นเปล่าที่นำมาเปลี่ยนในแต่ละวันนั้น มีการระบายสีและเส้นทับกันไปมาจำนวนมากทำให้ดูซับซ้อน ไม่ชัดเจน ให้ความรู้สึกสับสน คลุมเครือและทำความเข้าใจได้ยาก ทั้งนี้ได้ค้นพบสิ่งที่น่าสนใจคือการเขียนตัวหนังสือ ตัวเลข ตัวอักษรลงไปในที่ว่างจำนวนมากว่าที่เขียนเติมลงไปในภาพลายเส้นต้นส้มโอ จากการสังเกตพฤติกรรมพบว่าเยาวชนจำนวนหนึ่งเลือกเขียนเป็นตัวเลขและอักษรมากกว่ารูปภาพ ส่วนที่เขียนรูปภาพได้มักเป็นลายเส้นตัวการ์ตูน ภาพสัญลักษณ์เครื่องหมาย เช่น โลโก้ ประกอบกับตัวหนังสือ วิเคราะห์ได้ว่าเพื่อสื่อสารถึงทักษะที่ถนัดต่อผู้อื่นได้รับรู้และเข้าใจความต้องการ มีการเขียนชื่อตนเอง ชื่อเฟสบุ๊ค ไลน์ไอดี หรือไอจีของตนเอง เบอร์โทรศัพท์มือถือ ลงไปในภาพ วิเคราะห์ได้ว่าเพื่อนำตนเองให้เป็นที่รู้จัก เผยให้เห็นถึงความต้องการพื้นที่สาธารณะที่สามารถสร้างความรู้จักแนะนำตนเองได้ เพื่อสร้างการช่องทางการติดต่อปฏิสัมพันธ์ทางสังคมให้ตอบโจทย์ความต้องการเบื้องต้นที่หลากหลายของแต่ละกลุ่มผู้ใช้พื้นที่



ภาพที่ 14

แสดงรายละเอียดภาพวาด ระบายสี และรายละเอียดในแผ่นกระดานสอถาม

การนำผลการศึกษาวิจัยโดยอาศัยศิลปะและการออกแบบกับการมีส่วนร่วมมาใช้ประโยชน์ต่อสังคมและชุมชน

ผู้วิจัยได้นำผลประเมินและบทวิเคราะห์มาพิจารณาพร้อมกับแนวทางพัฒนากิจกรรมที่จัดต่อเนื่องในลักษณะเทศกาลกิจกรรมสร้างสรรค์ศิลปะสตรีตอาร์ตในชุมชน และแนวทางพัฒนารูปแบบของกิจกรรมภายในตลาดเพื่อสร้างจุดดึงดูดที่ตอบโจทย์ความต้องการเบื้องต้น (Unmet Needs) ของกลุ่มเยาวชนผู้ค้าขายใหม่ได้รับการแบ่งปันคุณค่าจากบรรยากาศของสถานที่เก่าแก่ที่มีความหมาย โดยพิจารณาอาคารและทำเลที่ตั้งเพื่อจัดกิจกรรมอย่างพิถีพิถัน โดยได้รับการอนุเคราะห์พื้นที่จากทายาทเจ้าของตลาดสดภาษีซุง ตลาดเช้าเก่าแก่ที่มีโครงสร้างหลังคาถาวรด้านบนระบายอากาศรับแสงจากภายนอกทำให้มีรูปทรงและพื้นที่ว่างภายในสวยงามน่าสนใจเกิดเอกลักษณ์สถาปัตยกรรมสอดคล้องกับคุณค่าในพื้นที่สาธารณะตามข้อสรุปการศึกษาที่ตอบโจทย์วัยรุ่นและวัยทำงานกลุ่มเฉพาะที่อาศัยใช้ชีวิตแบบเนิบช้า (Slow Life) ในจังหวัดชัยนาทและพื้นที่ใกล้เคียง ผลของคุณค่าความสำคัญและความงามแบ่งปันไปยังกลุ่มนอกกระแสหลายกลุ่มที่สนใจมีส่วนร่วม เช่นการออกร้านตัดผมวินเทจของกลุ่มฟังก์ การออกร้านของสะสมของกลุ่มผู้นิยมรถโบราณ สร้างกระแสการท่องเที่ยวเยี่ยมชมงานและใช้จ่ายใช้สอยในพื้นที่เพื่อใช้จ่ายกระตุ้นเศรษฐกิจและผู้คนในตัวเมืองชัยนาท ใช้พื้นที่ในช่วงสายถึงค่ำของตลาดเพื่อออกร้านของกลุ่มธุรกิจกาแฟทั้งในและนอกพื้นที่ ตกแต่งบูธออกร้านและนำเสนอประสบการณ์กาแฟในบรรยากาศใหม่ให้กับผู้คนที่ทั้งในและต่างชุมชนที่ชื่นชอบการท่องเที่ยวเนิบช้าพิถีพิถันแนวใส่ใจ ร่วมกับกิจกรรมจัดแสดงภาพผลงานสเกッチในพื้นที่โดยศิลปินที่มาท่องเที่ยวและเขียนภาพจากกลุ่มบางกอกสเก็ทเซอร์ซึ่งเป็นเพจวาดภาพและท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียง



ภาพที่ 15

แสดงบรรยากาศขัณฑ์นาตลาดกาแฟและกราฟฟิตี้ที่นำผลประเมิณมาพัฒนา



ภาพที่ 16

แสดงบรรยากาศแสดงผลงานสเก็ตช์ของนักท่องเที๋ยวนำผลประเมิณมาพัฒนา

ทำให้เกิดการขับเคลื่อนเศรษฐกิจหมุนเวียนที่ได้รับประโยชน์ซึ่งกันและกันโดยประมาณการนับล้านบาทในแต่ละครั้งที่จัดงาน ในบรรยากาศทางเข้าตลาดสี่ล้อเรโทร วินเทจ ด้วยสิ่งของประดับตกแต่งย้อนยุค มีพื้นที่กินดื่มที่มีการออกอาหาร-เครื่องดื่มและฟู้ดทรัค หรือรถจำหน่ายอาหารแบบลานสาธารณะ พร้อมกิจกรรมดนตรีสด ตั้งแต่เวลา 10.00-23.00 น.

กิจกรรมเหล่านี้ไม่ได้จัดขึ้นเพื่อการท่องเที่ยวกระตุ้นเศรษฐกิจและคาดหวังจำนวนนักท่องเที่ยวผู้มาเยือนชั่วคราวชั่วคราวเท่านั้น แต่หมายรวมถึงการเพิ่มคุณค่าและความหมายของการใช้ชีวิตให้กับจำนวนวันที่ยาวขึ้นเพื่อการกลับมาทำธุระ มาเที่ยวเยี่ยมบ้านเรือนของญาติสนิท บุตรหลาน มิตรสหาย หรือญาติผู้ใหญ่ที่จากไปนาน ให้ได้กลับมาเยี่ยมเยือนญาติที่ที่เคยได้ใช้ชีวิตช่วงหนึ่ง ให้มีกิจกรรมและประสบการณ์เต็มไปด้วยคุณค่า ความหมาย ความทรงจำที่น่าสนใจ ทำให้อยากกลับมาใช้ชีวิตในพื้นที่ชุมชนบ่อยขึ้น เพื่อประโยชน์กับระบบเศรษฐกิจหมุนเวียน ผู้มีส่วนได้เสียทั้งภายในและภายนอก สู่การพัฒนาสภาพแวดล้อมบรรยากาศและสิ่งดึงดูดใจที่ได้แวะเวียนเยี่ยมชมให้เป็นการพัฒนาอสังหาริมทรัพย์ชุมชนบทและเทศกาลต่างๆ ในชุมชนสมัยใหม่ระยะยาวอย่างยั่งยืนต่อไป

เอกสารอ้างอิง (References)

- กนกวรรณ พวงประยงค์ และ สานิตย์ หนูนิล. (2561). สังคมชนบทไทยสมัยใหม่กับปัจจัยกำหนดวิถีการดำเนินชีวิต. *วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์*, 44(2), 34-64.
- พีระ ทรงคุณธรรม. (2561, 29 มิถุนายน). จาก ‘ก้นดาร์คือสินทรัพย์’ สู่ ‘เจ้าลิเมื่อเยือนมือได้’: อีสานในสายตา TCDC. เดอะแมทเทอร์. <https://thematter.co/thinkers/esan-in-tcdc-sight/53942>
- มณฑิรา สังข์ทอง, ศิริวิทย์ กุลโรจนภัทร และ วิชัย แหวนเพชร. (2563). รูปแบบการจัดการห่วงโซ่อุปทานการท่องเที่ยว เพื่อพัฒนาการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน. *วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏ*, 7(2). 17-35.
- ระวีวรรณ โอฬารรัตน์มณี และ วีระ สัจกุล. (2555). การใช้พื้นที่สาธารณะเป็นถนนคนเดินแบบตลาดนัดในเมืองของไทย. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- สิริวิชัย ปัทมสุวรรณ และ พรสวรรค์ วิเชียรประดิษฐ์. (2564). ปรากฏการณ์การลดลงของประชากรของประเทศไทย: การวิเคราะห์ในระดับอำเภอและเมือง. *วารสารสาระศาสตร์*, 2564(3), 585-598.
- สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน). (2561). *ความคิดสร้างสรรค์ คืออะไร*. <https://www.cea.or.th/th/about>
- _____. (2561). *เศรษฐกิจสร้างสรรค์ คืออะไร*. <https://www.cea.or.th/th/about>
- _____. (2561). *พระราชกฤษฎีกาจัดตั้งสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน) พ.ศ. 2561*. <https://www.cea.or.th/storage/app/media/ITA2564/Royal-Decree-for-CEA-Establishment.pdf>

- Creative Economy Agency (Public Organization). (n.d.). *What is creativity*. Creative Economy Agency. <https://www.cea.or.th/th/about> [In Thai]
- _____. (n.d.). *What is the creative economy*. Creative Economy Agency. <https://www.cea.or.th/th/about> [In Thai]
- _____. (2018). *Royal Decree on the Establishment of the Creative Economy Promotion Agency (Public Organization)*. <https://www.cea.or.th/storage/app/media/ITA2564/Royal-Decree-for-CEA-Establishment.pdf> [In Thai]
- Dickman, S. (1996). *Tourism: An Introductory Text* (2nd ed.). Hodder Education.
- Kelly, E. & Marchese, K. (2015). *Supply chain and value webs: Part of the business trend series*. [Online Image]. Deloitte University Press. <https://www2.deloitte.com/xe/en/insights/focus/business-trends/2015/supply-chains-to-value-webs-business-trends.html>
- Middleton, V.T.C. (1994). *Marketing in Travel Tourism*. Butterworth Heineman.
- Normann, R. & Ramirez, R. (1998). *Designing Interactive Strategy: From Value Chain to Value Constellation*. Wiley.
- Olanratmanee, R. & Sachakul, V. (2012). *The uses of public spaces for walking street in a form of flea market in Thai urban cities*. Chiang Mai University. [In Thai]
- Pattamasuwan, S. & Vichienpradit, P. (2021). The phenomenon of population decline in Thailand: Analysis at district and city level. *Journal of Science*, 2021(3), 585-598. [In Thai]
- Porter, M. E. & Kramer, M R. (2011, January-February). *Creating Shared Value*. Harvard Business Review. <https://hbr.org/2011/01/the-big-idea-creating-shared-value>
- Puangprayong, K. & Noonil, S. (2018). Thai Modern Rural Society and Factor Affecting of Lifestyle. *Journal of Social Sciences and Humanities*, 44(2), 34-64. [In Thai]
- Sangthong, M., Koolrojanapat, S. & Vanpetch, W. (2020). Tourism Supply Chain Management Model for Sustainable Tourism Development. *Mahachula Academic Journal*, 7(2), 17-35. [In Thai]
- Songkunnatham, P. (2018, June 29). *From 'Famine is Asset' to 'Chao Si When Huan Meal': Isaan in the Eyes of TCDC*. The Matter. <https://thematter.co/thinkers/esan-in-tcdc-sight/53942> [In Thai]
- Zhang, Y. & Murphy, P. (2009). Supply-chain considerations in marketing underdeveloped regional destinations: A case study of Chinese to Goldfields region of Victoria. *Tourism Management*, 30(2), 278-287.

05

พื้นที่และเวลาในจิตรกรรม ฝาผนังไทย: กรณีศึกษา พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และ พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

ชุมพล พรหมจรรย์¹
ชัยยศ อิมภวัตรพันธุ์²

รับบทความ: 3 พฤษภาคม 2566 / แก้ไข: 5 มิถุนายน 2566 / ตอบรับตีพิมพ์: 7 มิถุนายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.5>

¹ นักศึกษาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: chumpon.art@gmail.com

² ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: chaiyosh@gmail.com

บทคัดย่อ

ชีวิตจริงของคนเราดำเนินไปในสীมิติของพื้นที่และเวลา แต่จิตรกรรมอันเป็นสื่อสองมิติเล่าเรื่องต้องสร้างผลการลวงตาให้เหมือนกับว่ามีสามมิติของพื้นที่และมิติที่สี่ของเวลาด้วย จิตรกรรมในแต่ละวัฒนธรรมต่างก็มีวิธีการสร้างผลนี้ที่แตกต่างกันออกไป การศึกษานี้ต้องการวิเคราะห์วิธีการออกแบบจิตรกรรมฝาผนังประเพณีไทยว่าสามารถแสดงสภาวะสามมิติและมิติที่สี่ของเวลาได้อย่างไร โดยใช้วิธีการศึกษาแนวทางการจัดองค์ประกอบระนาบผนังและการวิเคราะห์แนวทางการออกแบบฉากสถาปัตยกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ ผลการศึกษาพบลักษณะเด่นในการนำเสนอพื้นที่และเวลาของจิตรกรรมไทย 4 ประเด็นดังนี้ 1) ที่ผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ใช้วิธีแบ่งพื้นที่ผนังออกเป็นสามส่วนอย่างชัดเจน และแต่ละส่วนนำเสนอเรื่องราวหนึ่งเวลาจากพุทธประวัติ 2) การออกแบบฉากปราสาทในผนังนี้ใช้วิธีการที่ทำกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายคือ การเขียนอาคารแบบเปิดด้านหน้าเพื่อให้เห็นกิจกรรมภายในในลักษณะของรูปตัด 3) ช่างใช้เทคนิคของการเขียนแบบ “เอนกมิติบนระนาบเดียว” แสดงมุมของปราสาทตรีมุขหรือจตุรมุขด้วยการซ้อนชั้นหลังคา และการวาดแสดงมุมของอาคารเป็นสองปีกยื่นออกมาด้วย “อ็อบลิค” 4) แนวทางทั้งหมดถูกพัฒนาต่อเนื่องไปยังจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่สาม ที่มีความเป็นสามมิติเน้นพื้นที่ที่ใกล้เคียงความเป็นจริงมากขึ้น มีความลึกของอาคารมากขึ้น ส่งผลให้องค์ประกอบของภาพโดยรวมมีความซับซ้อนและสามารถแสดงเวลาบนพื้นที่ได้ละเอียดกว่าเดิม สอดคล้องกับที่นักประวัติศาสตร์บ่งชี้ว่าสังคมสมัยรัชกาลที่สามนั้นศึกษาคักด้วยผู้คนจากหลากหลายวัฒนธรรมและเมืองมีพื้นที่สำหรับกิจกรรมของคนที่ซับซ้อนขึ้น

คำสำคัญ: พื้นที่และเวลา / จิตรกรรมฝาผนัง / เอนกมิติบนระนาบเดียว

วิธีอ้างอิง

ชุมพล พรหมจันทร์ และ ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์. (2566). พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 119-148. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.5>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Phra Thinang Putthaisawan and the Ordination Hall of Wat Suthatthepwararam

Chumpon Promjan¹
Chaiyosh Isavorapant²

Received: May 3, 2023 / Revised: June 5, 2023 / Accepted: June 7, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.5>

¹ Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Silpakorn University,
e-mail: chumpon.art@gmail.com

² Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University,
e-mail: chaiyosh@gmail.com

Abstract

Humans live in a four-dimensional world of space and time. However, paintings are two-dimensional objects that create an illusion mimicking the three dimensions of space and the fourth dimension of time. Paintings in each culture have different ways of achieving this effect. This study aims to analyze the design process in Thai mural paintings that convey the three dimensions of space and the fourth dimension of time. The study approach examines the composition of murals and analyzes the architectural scenes in the early Rattanakosin period. The findings are distinctive characteristics of early Rattanakosin period mural paintings which could be categorized into four points: 1) Panel 1, Phrathinang Putthaisawan, was designed in three separate parts, each narrating a specific story or scene from the Buddha's life. 2) The architectural design of this mural is a sectional view of the scene, where the front of the building is open, showcasing the people and activities inside. A traditional painting technique dating back to the Ayuthaya period. 3) A common technique used by craftsmen was to design the palace's architectural scenes as "multi-dimensions on a single plane," showing the angles of the palaces' roofs by layering them and using "Oblique" lines on the extended wings of the building. 4) The mural paintings from Wat Suthat Thepwararam developed a three-dimensional style, emphasizing areas closer to reality and more complex. Meanwhile, the design of the palace scene also became more three-dimensional by using traditional techniques to add depth and clear oblique lines, resulting in a more complicated and detailed overall composition that can express time more precisely. This conclusion is consistent with the observations made by historians that the society during King Rama the Third's reign had more diverse and bustling spaces filled with people and various activities.

Keywords: Space and Time / Mural Painting / Multi-Dimensions on a Single Plane

Citation

Promjan, C., & Isavorapant, C. (2023). Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Phra Thinang Putthaisawan and the Ordination Hall of Wat Suthatthepwararam. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 119-148. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.5>

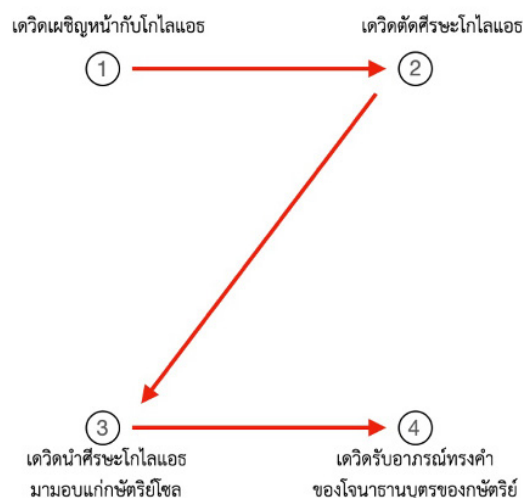


© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

บทนำ

การศึกษานี้ตั้งเป้าหมายที่จะทำความเข้าใจความเปลี่ยนแปลงของ “เวลา” ที่เคลื่อนไหวไปบน “พื้นที่” สองมิติของจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 1 เปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 การศึกษานี้มีสมมุติฐานว่าแม้จิตรกรรมจะเป็นสื่อสองมิติ แต่ความต้องการเล่าเรื่องทำให้ศิลปินในแต่ละยุคสมัยพัฒนาวิธีการในการวาดภาพให้เกิดขึ้นโดยมีบริบททางสังคมวัฒนธรรมเป็นข้อกำหนดพื้นฐาน การศึกษาความเปลี่ยนแปลงของวิธีการของศิลปินแต่ละยุคน่าจะช่วยให้เกิดความเข้าใจเกี่ยวกับจิตรกรรมแต่ละยุคสมัยได้กระจ่างขึ้น นอกจากนี้เพื่อให้การเล่าเรื่องมีประสิทธิภาพ ช่างในแต่ละยุคสมัยจึงต้องพัฒนาวิธีการสร้างความเคลื่อนไหวขึ้นมาในภาพ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างท่าทางของตัวละครในภาพ การเชื่อมโยงด้วยทิศทางของสายตาของตัวละครในภาพ และการทำให้เกิดสภาวะประหนึ่งว่ามีการเคลื่อนไหวบนพื้นที่อาคารในภาพ ทั้งนี้ผลที่เกิดขึ้นในสายตาของผู้ชมภาพเป็นผลลัพธ์ที่สำคัญ

การศึกษาเกี่ยวกับเวลาบนพื้นที่สองมิตินี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาจิตรกรรมและเป็นพื้นฐานของการทำความเข้าใจพัฒนาการของจิตรกรรมตะวันตกด้วย ความเปลี่ยนแปลงตั้งแต่จิตรกรรมสมัยกลางเข้าสู่ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการมาจนกระทั่งการทดลองของศิลปินสมัยใหม่ทำให้การรับรู้และการแสดงออกซึ่งพื้นที่และเวลาเปลี่ยนแปลงไป ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างดังนี้

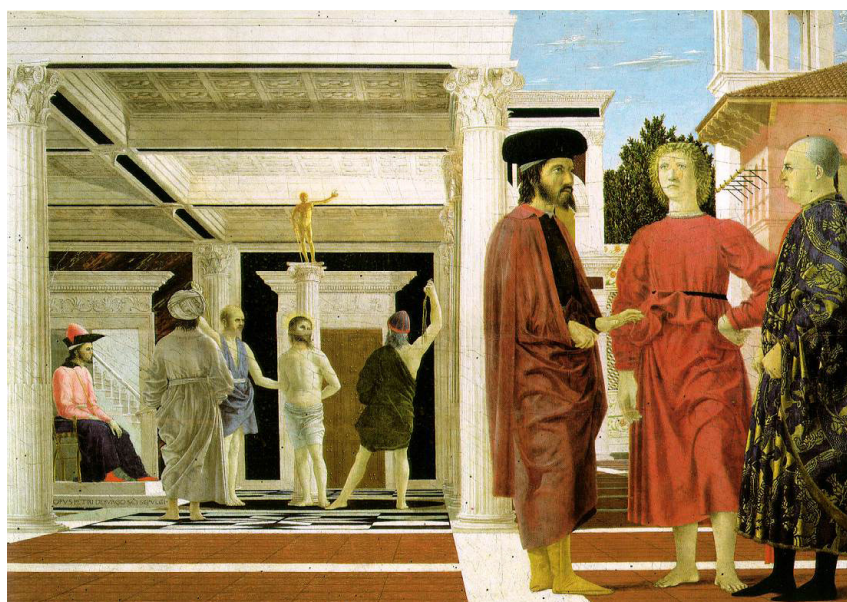


ภาพที่ 1

David Slays Goliath, David's Vow to Saul Fulfilled, 390 x 300 mm.

หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก MS M.638, fol 28v, ca. 1244-1254, by Pierpont Morgan Library (<https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/56>). Copyright 2023 by The Morgan Library & Museum.

ภาพเดวิดและโกไลแอธ (David and Goliath, c.1250 Manuscript, 39 x 30 cm.) ในภาพที่เล่าเรื่องเริ่มต้นที่ 1) มุมซ้ายบนที่เราจะเห็นเดวิดเผชิญหน้ากับโกไลแอธเตรียมต่อสู้กัน จากนั้น 2) เดวิดตัดหัวโกไลแอธที่มุมขวาบน 3) นำหัวมอบแก่กษัตริย์ที่มุมซ้ายล่าง ไปจน 4) จบเรื่องที่มุมขวาล่าง การเล่าเรื่องแบบนี้ทำให้เวลาเดินหน้าไปบนพื้นที่สองมิติได้ ผู้ชมจะปะติดปะต่อฉากทั้งสี่เข้าหากันเชื่อมโยงให้เรื่องเล่าเกิดขึ้น โดยมีขอบของการเดินเรื่องแบบภาพตะวันตกคือ จากซ้ายไปขวาและจากบนลงล่าง (ซึ่งอาจจะแตกต่างจากขอบแบบจีนหรือญี่ปุ่นในกรณีภาพวาดม้วนที่เดินเรื่องขวาไปซ้าย) การใช้ตัวละครหนึ่ง คือ ภาพเดวิดปรากฏซ้ำในหลายฉากกับกิริยาทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงเวลาของการเล่าเข้าหากันได้แม้จะเป็นฉากที่ถูกเลือกมาจากเรื่องที่มีความยาวและรายละเอียด อย่างไรก็ตามมีข้อสังเกตว่าผู้ดูจะอ่านเวลาในภาพนี้ได้ต้องรู้ “เรื่องเล่า” ระดับหนึ่งจึงจะอ่านภาพได้ (ภาพที่ 1) และหลังจากนั้นเราจะเห็นการค่อยๆ ทดลองของศิลปินต่อเนื่องหลายร้อยปี ศิลปินสมัยเรอเนซองส์จับให้พื้นที่และเวลาหยุดนิ่งด้วยหลักทัศนียวิทยา การเล่าเรื่องแบบวาดหลายฉากต่อเนื่องกันจึงขาดหายไป แต่การเน้นให้ภาพมีความสัมพันธ์กันเกิดขึ้นด้วยองค์ประกอบอื่น เช่น การวาดให้มีการเชื่อมต่อด้วยการขึ้นหัว การเชื่อมต่อด้วยสายตาของตัวละคร ในกรณีภาพมีตัวละครหลายตัว เป็นต้น ตัวอย่างเช่น ภาพ The Flagellation of Christ โดย ปิเอโร เดลลา ฟรานเชสกา (Piero della Francesca ค.ศ. 1415-1492) ที่ศิลปินแบ่งระนาบภาพออกเป็นสองส่วนอย่างชัดเจน ในพื้นที่ครึ่งซ้ายศิลปินใช้ทัศนียวิทยาแบบจุดเดียวและการวาดภาพแบบเปิดหน้าอาคารทำให้เห็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นภายใน ในขณะที่ครึ่งขวาเป็นบุคคลสามคนยืนสนทนากันโดยเหมือนว่าไม่ได้รับรู้ว่าจะเกิดอะไรขึ้นภายในอาคาร บนพื้นที่ภาพขนาดเล็ก 58.4 x 81.5 cm. มีการนำเสนอเวลาชุดเดียวแต่แยกพื้นที่เป็นสองบริเวณ (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2

“The Flagellation of Christ”, Piero della Francesca, 1468-1470.

หมายเหตุ. จาก *The Art Museum*, (p.169), by Phaidon Press Ltd, 2017, Copyright 2017 by Phaidon Press Ltd.

การสร้างเวลาบนพื้นที่ภาพเกิดพัฒนาการแบบก้าวกระโดดในศิลปะสมัยใหม่ ทั้งนี้จะเป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางสังคม วัฒนธรรมและวิทยาศาสตร์ ยกตัวอย่างเช่น ภาพ *Woman in an Armchair* โดยปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso ค.ศ. 1881-1973) ระบายร่างกายของผู้หญิง เก้าอี้ที่เธอนั่งและพื้นที่ว่างด้านหลังถูกแยกออกเป็นส่วนๆ แล้วนำเสนอบนระนาบภาพเดียว เท่ากับว่าศิลปินนำเสนอเวลาหลายชุด (จากหลายมุมมอง) บนพื้นที่เดียว (Cox, 2014: 125) (ภาพที่ 3)



ภาพที่ 3

Woman in an Armchair โดยปาโบล ปิกัสโซ, 1881-1973.

หมายเหตุ. จาก คิวบิสม์: *Cubism*, (น.125), โดย นีล ค็อกซ์, 2557, เดอะเกรทไฟน์อาร์ท. ลิขสิทธิ์ 2557 โดย ไฟดอน เพรส.

นอกจากนี้ประเด็นที่สำคัญในการศึกษาจิตรกรรมด้วยการวิเคราะห์ลักษณะนี้ก็คือ การสร้างการลวงตาเพื่อให้เกิดความลึกเกิดขึ้นด้วยวิธีต่าง ๆ ปัจจุบันเรารู้คุ้นเคยกับการสร้างความลึกด้วยทัศนียวิทยาแบบตะวันตกที่เป็นองค์ความรู้ที่ถูกทำให้เป็นระบบในสมัยเรอเนสซองส์ แต่ช่วงในอดีตของแต่ละวัฒนธรรมมีวิธีการที่แตกต่างกันออกไป ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมทิพทัศน์ของจีนหรือญี่ปุ่นแบบประเพณีที่ใช้วิธีการซ้อนเป็นชั้นจากล่างขึ้นบนเพื่อสร้างความลึก เป็นต้น จิตรกรรมไทยก่อนการเข้ามาของความรู้จากตะวันตกอาศัยเทคนิค การซ้อนทับของชั้นภาพ (layer) เพื่อให้เสมือนว่าชั้นภาพที่อยู่ด้านหน้าเป็นภาพที่อยู่ใกล้ผู้ชมและชั้นที่ซ้อนทับขึ้นข้างบนเป็นภาพที่ลึกเข้าไป ห่างจากตำแหน่งของผู้ชมมากขึ้นเรื่อยๆ ในแง่ของการวาดภาพอาคารที่จิตรกรรมประเพณีไทยวาดรูปด้านอาคารผสมผสานกับอ็อบลิค (isometric or oblique) เป็นหนึ่งในเทคนิคที่วาดสลับทอดกันอย่างยาวนาน ก่อนที่จะรู้จักเทคนิคของทัศนียวิทยาแบบตะวันตก ตัวอย่างบ่งชี้

ว่าใช้เทคนิคนี้กันตั้งแต่สมัยอยุธยาแล้ว ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมจีนหรือญี่ปุ่นแบบประเพณีที่ใช้วิธีการซ้อนชั้นของฉากจากล่างขึ้นบนเพื่อสร้างความลึก ตัวอย่างเช่น ภาพ *Travelers on a Mountain Path* โดย Fan Kuan (ประมาณปลายศตวรรษที่ 10 - ต้นศตวรรษที่ 11) ในภาพทิวทัศน์ที่เป็นอุดมคตินี้ จิตรกรซ้อนฉากอย่างน้อย 5 ระนาบเข้าด้วยกัน เริ่มตั้งแต่ด้านล่างสุดที่เป็นโขดหินถัดไปเป็นสายน้ำพาดขวางจากขวาไปซ้ายของภาพ ถัดไปเป็นระนาบของเนินเขากับโขดหินสองเนินเขาและชายที่ยังคงกินพื้นที่ด้านล่างของภาพเป็นหลัก จากนั้นจึงเป็นภูเขาขนาดใหญ่ กินพื้นที่ของภาพมากกว่าครึ่ง เหนือภูเขานี้เป็นระนาบของพื้นที่ว่างแสดงท้องฟ้า ระนาบขององค์ประกอบภาพทั้งหมดที่กล่าวมานี้ซ้อนกันจากล่างขึ้นบนเพื่อค่อยๆ ลดความลึก โดยไม่ได้อาศัยการรวมจุดสายตาแบบทัศนียวิทยาแต่อย่างใด อีกเทคนิคหนึ่งที่จิตรกรรมจีนใช้มากคือการปล่อยพื้นที่ว่าง เช่นพื้นที่ว่างระหว่างเนินเขาสองเนินกับภูเขาใหญ่ด้านหลัง ความหมายในจิตรกรรมคือหมอกแต่ในทางการมองพื้นที่นี้จะมีบทบาทสูงมากทั้งในแง่การสร้างให้เกิดความลึกจากจินตนาการของผู้ดูภาพด้วย (The National Palace Museum, 1967: 94) (ภาพที่ 4, ภาพที่ 5)



ภาพที่ 4

Travelers on a Mountain Path โดย Fan Kuan
หมายเหตุ. จาก *Chinese Cultural Art Treasures: National Palace Museum Illustrated Handbook* (4th ed.), (p.94), by The National Palace Museum, 1967.
Copyright 1967 by The National Palace Museum.



ภาพที่ 5

ตัวอย่างการวาดอาคารที่ผสมผสานระหว่างอ็อบลิคตั้งแต่สมัยอยุธยา จิตรกรรมฝาผนังตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทธโสธร จ.พระนครศรีอยุธยา

ในแง่ของเวลา จิตรกรรมไทยประเพณีอาศัยการแบ่งพื้นที่ผนังเป็นส่วนๆ แล้วเดินเรื่องเล่าให้ต่อเนื่องกันจากพื้นที่หนึ่งไปยังพื้นที่หนึ่ง ตัวอย่างเช่น การแบ่งพื้นที่เป็นสามส่วนหลักบนผนังที่ 1 จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร จึงวางตัวละครเอกเอาไว้บนพื้นที่ทั้งสามเพื่อให้เห็นการเคลื่อนไหวของเวลาที่เกิดขึ้นในฉากทั้งสาม เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เทคนิคนี้ก็เกิดความเปลี่ยนแปลงไปอีกเมื่อเวลาผ่านไปไม่นาน ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเทคนิคการวาดที่สลับซับซ้อนอย่างมากดังจะเห็นได้ต่อไป

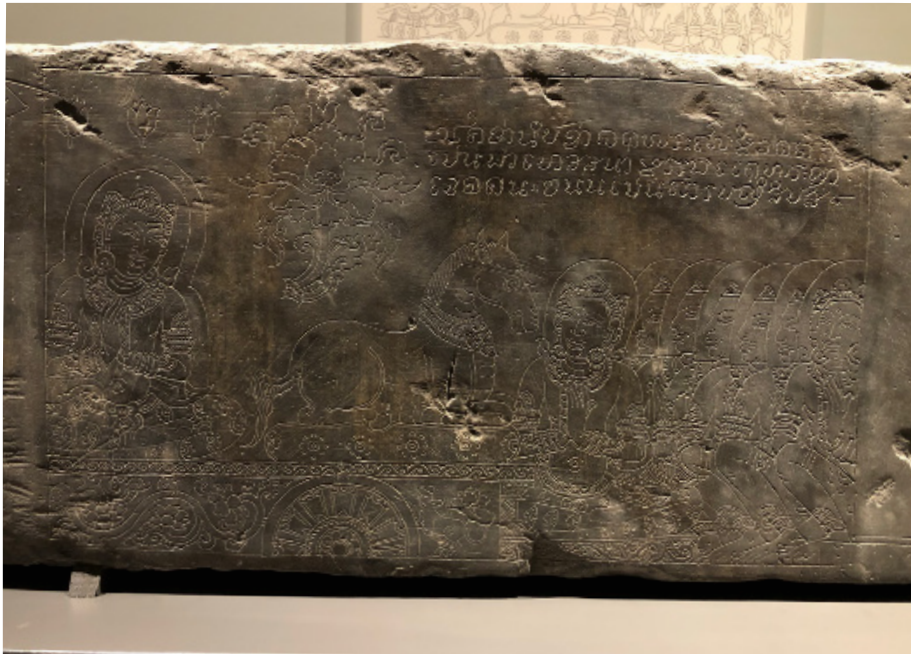
นักประวัติศาสตร์ชี้ให้เห็นว่าหลักฐานทางวรรณกรรมนั้นบอกว่ากรุงเทพช่วงรัชกาลที่ 3 นั้นเป็นเมืองที่มีความคึกคักทางการค้าอย่างมาก มีตลาดใหญ่น้อย มีผู้คนเชื้อสายต่างๆ อยู่อาศัยและทำการค้าอย่างคึกคัก เรือสำเภาค้าขายกับต่างชาติที่ทำรายได้อย่างมหาศาลส่งผลให้มีการก่อสร้างจำนวนมาก ช่างฝีมือประเภทต่างๆ ทำงานกันอย่างขะมักเขม้น ฯลฯ (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2555: 120-139) สภาวะดังกล่าวย่อมส่งผลกระทบต่อการใช้งานจิตรกรรมเนื่องจากโลกทัศน์ของช่างวาดจิตรกรรมที่แตกต่างออกไปจากบรรพชนของตนเอง ในการศึกษาจึงได้ตั้งข้อสังเกตว่าจากจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 1 มาสู่จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น มีความเปลี่ยนแปลงในวิธีการแสดงเวลาบนพื้นที่และการแสดงความเคลื่อนไหวบนพื้นที่อย่างไร

1. พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทยทำงาน

จิตรกรรมฝาผนังของไทยเริ่มพบหลักฐานตั้งแต่สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นเป็นต้นมา เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ รวมไปถึงวัฒนธรรมและแบบประเพณีต่างๆ ซึ่งส่งผลให้เห็นความงามที่ผสมผสานคุณค่าทางศิลปะของแต่ละยุคสมัยจนประกอบเป็นภาพวาดจิตรกรรมฝาผนัง พื้นฐานวิธีออกแบบและวาดจิตรกรรมฝาผนังยุคต้นรัตนโกสินทร์มีสองประการ ประการแรก จิตรกรรมฝาผนังไทยทำงานสื่อความร่วมมือกับโครงสร้างพื้นที่ภายในอาคาร และประการที่สอง จิตรกรรมในแต่ละผนังมีกระบวนการออกแบบสร้างเวลาของเรื่องเล่าบนพื้นที่หนึ่งๆ ที่มีลักษณะกว้างขวาง

พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย เกิดขึ้นจากกระบวนการออกแบบฉากเล่าเรื่องด้วยภาพ เรื่องเล่าที่เป็นที่นิยมของจิตรกรรมตั้งแต่อดีตคือภาพพุทธประวัติ เนื่องจากอาคารส่วนใหญ่ที่มีจิตรกรรมเป็นอาคารทางพุทธศาสนา อย่างไรก็ตาม ช่วงชีวิตของพระศาสดาที่เล่าสืบต่อกันมาจนกลายเป็นหนังสือความยาวหลายร้อยหน้านั้นมีรายละเอียดจำนวนมากที่จิตรกรรมไม่สามารถแสดงออกมาได้ครบถ้วนหรือกล่าวอีกแบบหนึ่ง จิตรกรรมเป็นสื่อคนละประเภทกับหนังสือ มีการแสดงออกที่แตกต่างกัน

โดยทั่วไปจิตรกรรม (หรือแม้กระทั่งภาพแกะสลักหรือปูนปั้นเล่าเรื่อง) จะสกัดเรื่องในจุดที่สำคัญ (ตามความนิยมของแต่ละยุคสมัย) ออกมา จับฉากนั้นออกแบบด้วยองค์ประกอบอันเป็นที่นิยมของยุคสมัย ให้กลายเป็นภาพ ในกรณีที่มีพื้นที่ผนังแคบหรือช่องเล็กๆ มักออกแบบเฉพาะตัวละครหลักของเรื่องและองค์ประกอบสำคัญที่ขาดไม่ได้พอให้เข้าใจตรงกัน เรื่องเล่าในหนึ่งชีวิตของตัวละครอาจจะกลายเป็นฉากเดียว ตัวอย่างที่เด่นชัด เช่น ภาพแกะสลักติดเพดานอุโมงค์วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย เล่าเรื่องโกชาขานิชาดก และมีจารึกอักษรไทยสุโขทัยกำกับแต่ละตอน หากใช้ภาษาไทยจะทำให้เข้าใจผิดได้ เนื่องจากอักษรภาษาที่ใช้เป็นอักษรภาษาโบราณบอกชื่อเรื่องชาดกในอดีตชาติของพระโคตมพุทธเจ้า ตอนพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติ หรือเกิดในชาติที่เป็นม้าเพื่อบำเพ็ญเพียรบารมีโปรดเทศนาแก่เจ้าเมือง 7 เมือง จากคำอ่านตามจารึก 1) โคขานิชาดกพระโพธิสัตว์ 2) เป็นม้าเทศนาธรรมแด่พระญา 3) เจ็ดคนอันเป็นคำรบยี่สิบสี่ เป็นต้น (ภาพที่ 6, ภาพที่ 7)



ภาพที่ 6

ภาพแกะสลักติดเพดานอุโมงค์วัดศรีชุม พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร
หมายเหตุ. ภาพถ่ายได้รับอนุญาตจาก ภาณุพงษ์ เลาสสม (2565).



ภาพที่ 7

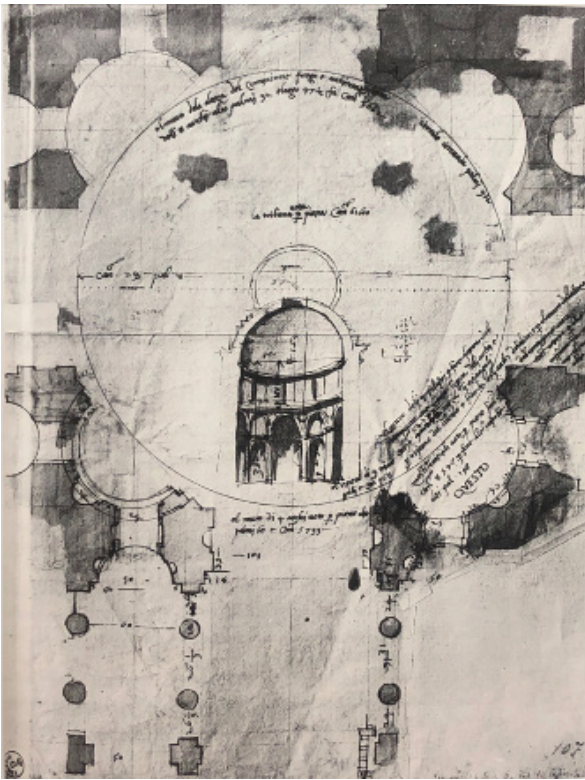
ภาพแกะสลักติดเพดานอุโมงค์วัดศรีชุม พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร
หมายเหตุ. ภาพวาดเส้นได้รับอนุญาตจาก ออมสิรี ปานดำรงค์ (2566).

ในกรณีที่มีพื้นที่กว้างคือ เป็นจิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารหนึ่งหลัง ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี พุทธประวัติหนึ่งช่วงชีวิตถูกสรุปออกเป็น 8 ฉากสำคัญบนผนังทิศเหนือและเน้นนำเสนอช่วงเวลา 49 วันหลังการตรัสรู้บนผนังทิศใต้รวมกันในผนังยาวต่อเนื่องเป็นพื้นที่เดียว จะเห็นได้ว่าเวลาถูกจัดการและกระชับในรูปแบบของการแบ่งเป็นช่องมีรายละเอียดเหตุการณ์ที่กินเวลายืดยาวต่อเนื่องเป็นหลายวัน หลายเดือนหรือหลายปี สร้างเวลาที่มีความต่อเนื่องกันโดยลดทอนหรือก้าวข้ามรายละเอียด ส่วนการเน้นหรือตัดทอนอย่างไร่อมขึ้นอยู่กับความนิยมของท้องถิ่นและยุคสมัย

บนพื้นฝาผนังที่ผ่านการร้อยเรียงการลำดับภาพให้เวลาไหลต่อเนื่องกันไปตั้งแต่กลุ่มภาพขนาดเล็ก เช่น กลุ่มภาพบุคคลที่กำลังเคลื่อนไหว กลุ่มเหตุการณ์หลักในเมือง ภาพรวมของพื้นที่ทั้งผนังหรือทั้งอาคาร นำเสนอด้วยวิธีการสร้างสรรค์ภาพโดยการแบ่งเวลาออกเป็นส่วนๆ โดยมี เส้นลันทา กำแพง บ่อเมือง กลุ่มก้อนหิน แม่น้ำ หรือเขตป่า เป็นตัวกั้นฉากแต่ละฉากออกจากกัน (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2536: 26) ซึ่งในกรณีที่ต้องการเชื่อมต่อแต่ละฉากเข้าหากันจะเป็นการใช้องค์ประกอบจุดเชื่อม เช่น ช่องประตูกำแพงเมือง ช่องกลุ่มต้นไม้ หรือพื้นที่ว่าง เป็นตัวเชื่อมระหว่างฉาก โดยใช้รูปคนหรือกลุ่มคนเคลื่อนไหวด้วยการมอง เดิน ขึ้น ลง และกั้น ผน จดเชื่อมดังกล่าว ทำให้เกิดเป็นการทำงานร่วมกันระหว่างสถาปัตยกรรมกับคน จึงทำให้เกิดการเชื่อมโยงการทำงานในพื้นที่และเวลาประสานกันจากกลุ่มเล็กสู่ฉากต่อไปที่เป็นกลุ่มใหญ่พร้อมทั้งชักจูงสายตาของผู้ชมให้มองไปตามความเคลื่อนไหวทั่วทั้งภาพ

ลักษณะเด่นประการหนึ่งของจิตรกรรมไทยคือ การใช้ฉากปราสาทเป็นภาพหลักของผนัง ทั้งนี้การเล่าเรื่องพุทธประวัติเกี่ยวข้องกับวงศ์กษัตริย์ทำให้เกิดความจำเป็ดังกล่าว นอกจากนี้การใช้ปราสาททำให้เกิดการออกแบบฉากที่หนักแน่น สร้างความน่าสนใจกับผนังได้ดี การออกแบบฉากปราสาทมีโจทย์ที่สำคัญสำหรับช่างประการหนึ่งคือ ทำอย่างไรจึงจะแสดงภาพบุคคลและกิจกรรมภายในได้ในขณะที่ก็รักษาความสวยงามของภายนอกปราสาทเอาไว้ ช่างไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาใช้เทคนิคประการหนึ่งคือการเขียนปราสาทแบบรูปตัดทางสถาปัตยกรรม (section) วิธีการนี้คือการเขียนปราสาทเหมือนเป็นรูปด้าน (elevation) แต่ยกเอาผนังด้านที่หันหน้าเข้าหาผู้ชมออกเสียทั้งผนัง ทำให้เห็นสภาวะภายในปราสาทได้ ส่วนบนของปราสาทหรือยอดปราสาทจะถูกแสดงออกด้วยรูปด้านเป็นหลัก โดยมีวิธีการวาดหลังคาซ้อนชั้นให้ยกเยื้องมาทางผู้ชม ไม่ถึงกับเป็นรูปด้านเต็มรูปแบบ เมื่อพิจารณาผนังที่ 1 จากพระที่นั่งพุทไธสวรรย์จะเห็นลักษณะดังกล่าวชัดเจน (ดูต่อไป)

ที่น่าสนใจคือนอกเหนือจากจิตรกรรมไทย แนวทางนี้ใช้กันในตะวันตกด้วย การนำเสนอแบบสถาปัตยกรรมในอิตาลีศตวรรษที่ 16 ตัวอย่างเช่น ภาพร่างสำหรับส่วนกลางของวิหารเซ็นต์ปีเตอร์ ที่นำเสนอแผนผังและลักษณะของพื้นที่ภายในแบบรูปตัดกับทัศนียวิทยาจุดเดียว เห็นการทำงานของพื้นที่ว่างภายในอย่างชัดเจน (ภาพที่ 8)



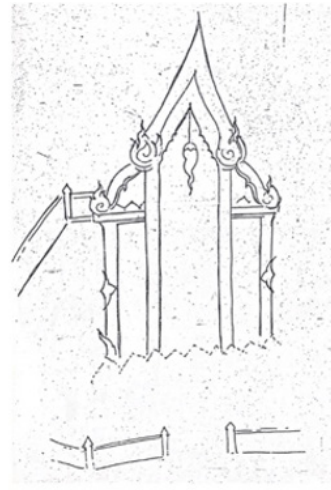
ภาพที่ 8

Baldassarre Peruzzi. Plan project for the crossing of St. Peter's Vatican, ca.1530 ลักษณะการวาดนำเสนอภาพภายในอาคารด้วยรูปตัดกับทัศนียวิทยาจุดเดียว

หมายเหตุ. จาก *Distance Points: Essay in Theory and Renaissance Art and Architecture*, (p.375), by J. S. Ackerman, 1991, Copyright 1991 by MIT Press.

นักประวัติศาสตร์จิตรกรรมไทยศึกษางานจิตรกรรมอยุธยาจากวัดจำนวน 4 แห่งคือ ตำหนักพระพุทโธษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จ.อยุธยา วัดปราสาท จ.นนทบุรี วัดช่องนนทรี จ.กรุงเทพ วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับวิธีการเขียนภาพอาคารรูปแบบต่างๆ 6 รูปแบบ คือ

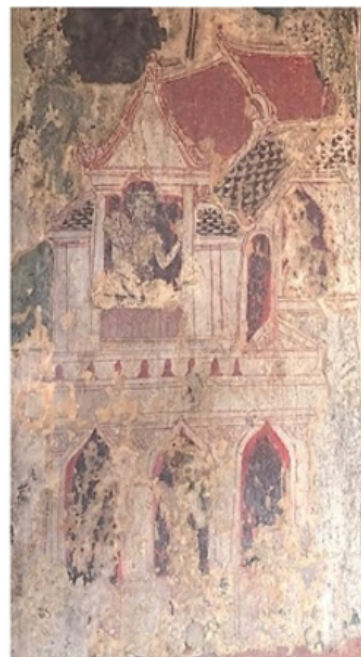
- 1) วิธีการเขียนแบบ 2 มิติ เป็นภาพแบน ไม่แสดงความหนาหรือความลึก (ภาพที่ 9)
- 2) วิธีการเขียนแบบ 3 มิติ โดยใช้วิธีการเขียนแบบที่เรียกว่า อ็อบลิค (ภาพที่ 10)
- 3) วิธีการเขียนแบบผสม โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาพปราสาทที่มักจะเขียนภาพตรงกลางปราสาทเป็น 2 มิติ และมีส่วนมุขปีกซ้ายขวาหรือมุขเด็จยื่นออกมาด้วยวิธีอ็อบลิค (ภาพที่ 11)
- 4) วิธีการเขียนแบบแสดงด้านข้างและด้านหลังของอาคารออกมา โดยบิดเอื่อด้านดังกล่าวออกมาอยู่ในระนาบเดียวกันกับด้านหน้า ภาพแบบนี้จะแสดงเอนกมิติได้มากกว่าวิธี 1-3 ที่กล่าวมาแล้ว (ภาพที่ 12)
- 5) วิธีเขียนแบบร่นภาพให้ซ้อนกัน ภาพปราสาทที่มีเครื่องยอดอยู่บนหลังคา โดยมียอดปราสาทตรงกลางใหญ่กว่ายอดปราสาทบริวารที่จะวางซ้อนอยู่ด้านหลัง ภาพจะเป็น 2 มิติซ้อนกัน (ภาพที่ 13)
- 6) วิธีเขียนแบบหักพับไปมา ผลักบางส่วนให้ลึกเข้าไปในขณะเดียวกันกับที่พยายามดึงบางส่วนให้ยื่นออกมา ภาพจะเป็นแบบซ้อน (สน สีมাত্রัง, 2522: 121-152) (ภาพที่ 14)



ภาพที่ 9

วิธีการเขียนแบบ 2 มิติ เป็นภาพแบน ไม่แสดงความหนาหรือความลึก จิตรกรรมฝาผนังด้านหน้าพระพุทโธชาจารย์ วัดพุทธไสวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา

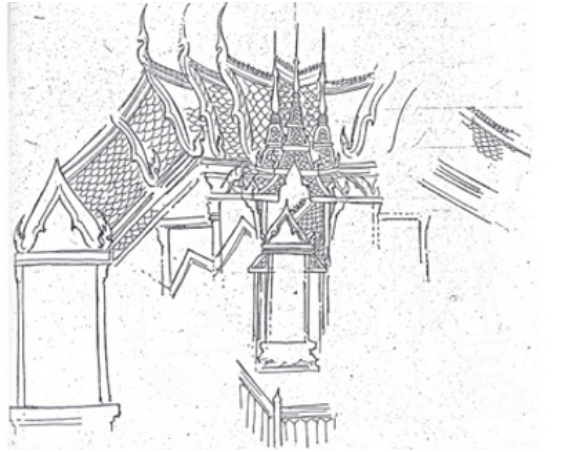
หมายเหตุ. (ขวา) จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 10

วิธีการเขียนแบบ 3 มิติ โดยใช้วิธีการเขียนแบบที่เรียกว่า อ้อบลิคจิตรกรรมฝาผนังด้านหน้าพระพุทโธชาจารย์ วัดพุทธไสวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา

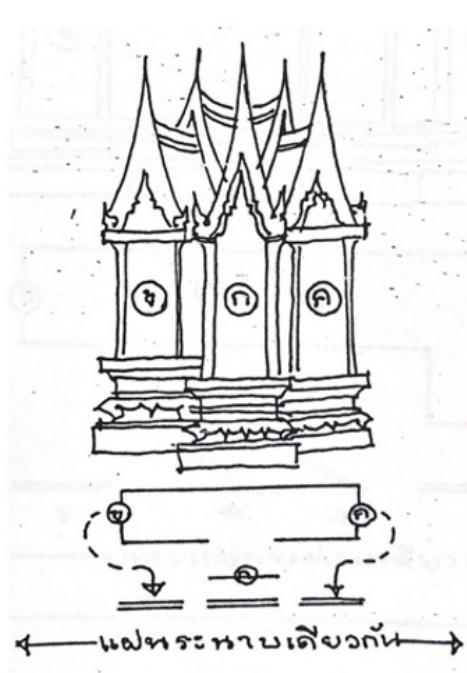
หมายเหตุ. (ขวา) จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 11

การเขียนแบบผสม ภาพตรงกลางปราสาทเป็น 2 มิติ และมีส่วนมุขปีกซ้ายขวา แบบอ้อบลิจิตกรรมฝาผนังตำหนักพระพุทโธมาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา

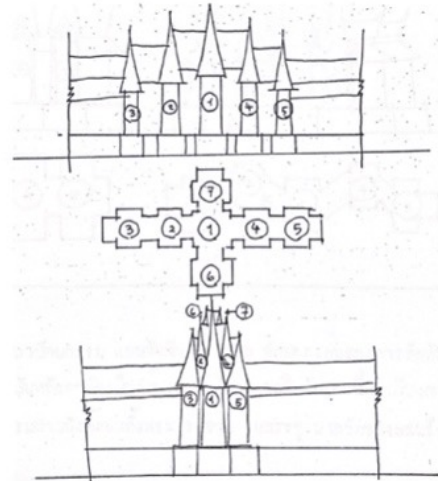
หมายเหตุ. (ขวา) จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 12

วิธีการเขียนแบบแสดงด้านข้างและด้านหลังของอาคารออกมาจิตรกรรมฝาผนังตำหนักพระพุทโธมาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จ.พระนครศรีอยุธยา

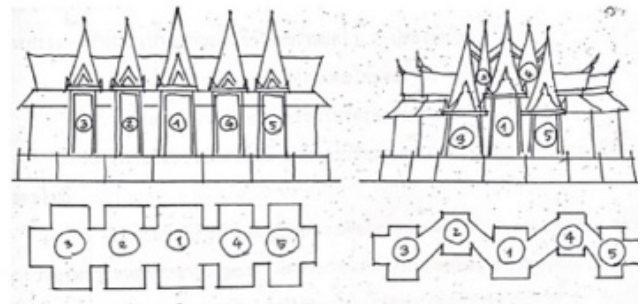
หมายเหตุ. (ขวา) จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 13

วิธีเขียนแบบร่นภาพให้ซ้อนกัน จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร

หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก วัดช่องนนทรี, (น.66), โดย เมืองโบราณ, 2525, ลิขสิทธิ์ 2525 โดย สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.
(ขวา) จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลป
สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 14

วิธีเขียนแบบหักพับไปมา จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี กรุงเทพมหานคร

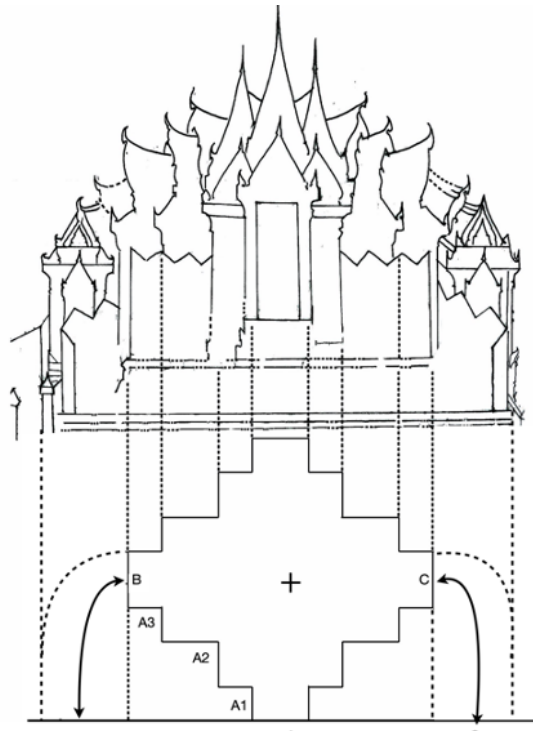
หมายเหตุ. จาก สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย, โดย สน สีมাত্রัง, 2522, ภาควิชาศิลป
สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เมื่อนำแนวคิดนี้มาศึกษาตัวอย่างการเขียนฉากปราสาทจากผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ จะเห็นได้ว่าการผสมผสานแนวทางการเขียนสองมิติของรูปตัดผสมผสานกับการเขียนออบลิค และการเขียนแบบร่นภาพให้ซ้อนกัน สมมติฐานนี้ก็คือปราสาทในจิตรกรรมนี้น่าจะเป็นปราสาทจตุรมุข คือมีมุขทั้งสี่ทิศและมีแผนผังอาคารแบบสมมาตร ในการวาดช่างนำเสนอด้านหนึ่งของปราสาทให้เป็นด้านตรง (เพื่อให้่ายในการทำความเข้าใจจึงขอกำหนดด้านนี้เป็นทิศตะวันออก) ดังนั้นช่างจะไม่สามารถนำเสนอด้านตะวันตกของปราสาทได้ ในขณะที่มุขทิศเหนือและทิศใต้นั้นถูกวาดออกมาแบบอาคารซ้อนชั้นออบลิคยื่นออกมาที่ด้านข้างทั้งสองด้านของปราสาท แม้จะไม่ได้บรรจุเรื่องเข้าไปในมุขทั้งสองนี้แต่ผลที่เกิดขึ้นคืออาคารมีลักษณะสามมิติและมีความลึกมากขึ้น (ในส่วนที่ไม่เกี่ยวกับการศึกษา นี้แต่จะขอตั้งข้อสังเกตไว้ว่าช่างได้วาดฉากกันแบบพับได้ที่เป็นลายดอกไม้ใบไม้บนพื้นดำซึ่งใช้เป็นฉากหลังของตัวละคร ต่อเนื่องด้วยม่านที่ถูกรวบไว้สองข้างก่อนจะถึงพื้นหลังของอาคารที่เป็นสีแดงชาด ทั้งหมดนี้ช่วยเสริมความเป็นสามมิติในสายตาผู้ดู) (ภาพที่ 15, ภาพที่ 16)



ภาพที่ 15

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร



ภาพที่ 16

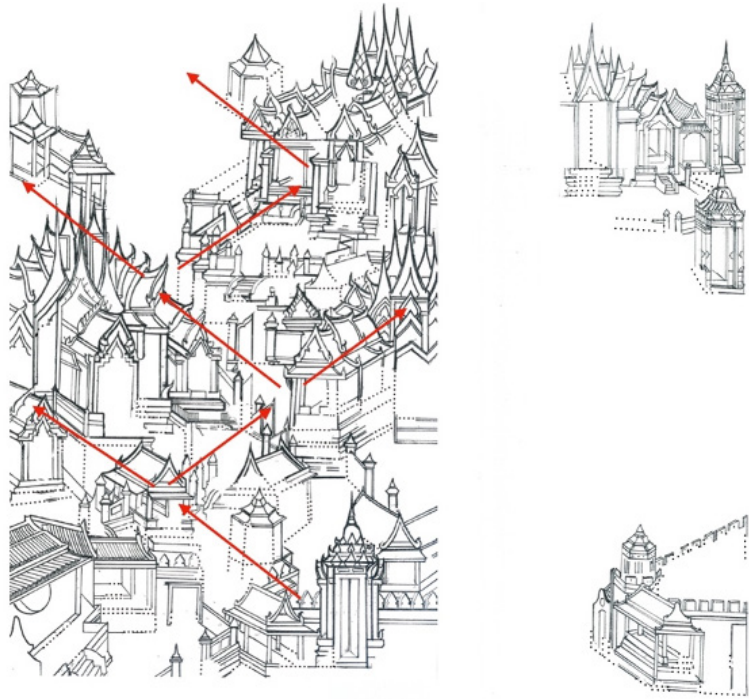
วิเคราะห์ความลึกด้วยการซ้อนชั้นภาพ แสดงผนังที่ 1
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ความเปลี่ยนแปลงของกรุงเทพในฐานะพื้นที่ของเมืองนั้นเป็นผลมาจากการรับรู้ความรู้ใหม่ๆ ทั้งจากประเทศจีนและตะวันตกที่เริ่มเข้ามาติดต่อ การขยายตัวทางเศรษฐกิจที่เป็นไปอย่างคึกคัก ส่งผลให้โลกทัศน์ของคนเปลี่ยนแปลงไปในทางกว้างขวางขึ้น ดังตัวอย่างจากวรรณกรรมเรื่องพระอภัยมณี ที่ตัวละครเอกเดินทางผจญภัยไปในโลกที่กว้างขวาง (การที่เป็นวรรณกรรมสำหรับการอ่านออกเสียงทำให้เชื่อว่าคนจำนวนมากกว่าคนรู้หนังสือได้รับฟังและรับรู้เกี่ยวกับโลกในวรรณกรรมที่สะท้อนความซับซ้อนของโลกจริงเช่นกัน) การจัดทำจารึกตำรายาตั้งแต่ที่วัดราชโอรส มาจนวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามทำให้ความรู้ที่เป็นของปกปิดถูกนำมาอยู่บนพื้นที่ที่ทุกคนเข้าถึงได้ ประกอบกับเหตุการณ์อีกจำนวนหนึ่ง เช่น การเข้ามาของหมอบรัดเลย์และการแพทย์แบบตะวันตก การพิมพ์ ฯลฯ ผลกระทบของโลกทัศน์หรือมุมมองที่เปลี่ยนแปลงไปนี้เห็นได้ในการเลือกเรื่องเพื่อเขียนจิตรกรรมฝาผนังเช่นกัน จากสมัยรัชกาลที่ 1 ที่เรื่องบนจิตรกรรมฝาผนังยังเป็นเรื่องเดิมที่ใช้กันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา คือ พระพุทธประวัติและทศชาติชาดก กลายเป็นเรื่องที่หลากหลายมากขึ้น เช่น เอตทัคคะ ที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เป็นต้น ทั้งนี้เรื่องเหล่านี้ก็ยังเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับพระพุทธเจ้าและพุทธศาสนา แต่มองจากมุมอื่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามเล่าเรื่องพุทธประวัติบนผนังเหนือช่องหน้าต่างในตอนที่เล่าเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้าที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่ใกล้ผู้ดูมากกว่า จิตรกรรมเล่าเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้าทั้ง 28 องค์นี้ วาดลงบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง 30 ช่อง ลักษณะการเล่าเรื่องมีรูปแบบเดียวกันคือ จากจุดเริ่มต้นของตัวละครหลักกับช่วงเหตุการณ์ก่อนเป็นพระปัจเจกพุทธผ่านเหตุการณ์ในชีวิตที่ทำให้สำเร็จเป็นพระปัจเจกพุทธแล้วเหาะขึ้นท้องฟ้า (ฉากจบของผนัง) เพื่อไปใช้ชีวิตอยู่ในป่าหิมพานต์ที่ผนังใหญ่ตรงข้ามองค์พระประธาน (ภาพที่ 17, ภาพที่ 18)



ภาพที่ 17

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า ห้องที่ 1 ผนังทิศเหนือและห้องที่ (1) ผนังทิศตะวันออก ภายในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 18

ภาพลายเส้นจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า ห้องที่ 1 ผนังทิศเหนือ และห้องที่ (1) ผนังทิศตะวันออก ภายในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม

จากภาพถ่ายและภาพลายเส้นจะเห็นลักษณะสำคัญของการวาดภาพปราสาทนี้ดังนีทำงานอย่างไร

ประการแรก แม้จะยังคงสืบทอดลักษณะการวาดรูปตัดจากยุคก่อน โดยเฉพาะส่วนกลางของปราสาท แต่การใช้รูปอ้อมบลิคเพิ่มเติมขึ้นมามากจนแทบจะกลายเป็นลักษณะเด่นของภาพปราสาททั้งสองของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้

ประการที่สอง รูปอ้อมบลิคยังถูกใช้มาจนอาคารอื่นๆ ในเมือง ทั้งศาลา บั๊ม กำแพงเมือง (ยกเว้นเฉพาะซุ้มประตูเมืองทางขวาของภาพ) โดยการใช้มีทั้งที่ยกมุมอาคารเฉียงไปทางขวาและทางซ้าย ทำให้เกิดความซับซ้อนขององค์ประกอบศิลปะของภาพโดยรวมมาก ผลลัพธ์หนึ่งที่ตามมาก็คือ เกิดพื้นที่ระหว่างอาคารในเมืองที่มีผู้คนจำนวนมากทำกิจกรรมด้วยอาภักิริยาที่หลากหลาย

ประการที่สาม จุดเด่นหนึ่งที่ได้เห็นได้ชัดคือรูปของพระเจ้าพรหมทัต ตัวละครเอกของเรื่องที่ประทับนั่งอยู่บนยกพื้นยื่นออกมาจากปราสาทหลักอย่างเห็นได้ชัด การออกแบบแบบนี้ทำให้ยังขบขันลักษณะสามมิติของฉากมากขึ้นไปอีก (จากแต่เดิมที่มักจะวาดตัวละครเอกอยู่ภายในอาคาร) (ภาพที่ 19) นอกจากนี้ตัวละครนี้ถูกวาดโดยช่างฝีมือเอก มีความงดงามในนาฏลักษณ์ของตัวรูปไปจนการตัดเส้นที่ประณีตอย่างยิ่งที่สุด



ภาพที่ 19

วิเคราะห์ความลึกด้วยการซ้อนชั้นภาพ และการดึงลายเส้นที่มีตัวละครออกมา จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า วัดสุทัศน์เทพวราราม

ประการที่สี่ ที่สัมพันธ์กับความพยายามสร้างสภาวะสามมิติก็คือ ช่องประตูในจิตรกรรมสมัยนี้จะต้องแถมเปิดเป็นช่องโหว่เสมอ การวาดช่องประตูเปิดไว้ ในขณะที่พื้นที่ด้านหน้าประตูเป็นพื้นที่โล่งกว้างมีคนทำกิริยาท่าทางต่างๆ และลักษณะสามมิติของพื้นที่ ทำให้ผู้ดูเคลื่อนสายตาตามเกิดความเคลื่อนไหวขึ้นบนภาพ

ในช่วงเวลาเดียวกันและหลังจากนี้ จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพฯ ส่วนใหญ่จะทดลองกับรูปแบบที่หลากหลาย มีทั้งการทดลองใช้ทัศนียวิทยาแบบตะวันตกผสมผสานกับเทคนิคจิตรกรรมไทยดั้งเดิม เช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามห้องที่ 5 ที่เทคนิคของทัศนียวิทยาการเขียนรูปแต่ละอาคารถูกนำมาผสมผสานกันโดยไม่ได้กำหนดเส้นขอบฟ้าและจุดสายตาตรงร่วมกัน แต่ก็ยังเป็นหลักฐานของการทดลองกับความรู้ใหม่ที่น่าสนใจจึงส่งผลให้การเดินเรื่องและลักษณะของเวลาบนพื้นที่เปลี่ยนแปลงไป (ภาพที่ 20)



ภาพที่ 20

จิตรกรรมฝาผนังห้องที่ 5 ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
หมายเหตุ. จาก โบสถ์วัดโพธิ์, (น.89), โดย พระมหา
สุรพล ชิตญาโณ, พันธุ์ศักดิ์ จักกะพาก และ บรรจบ
ไมตรีจิตต์, 2542, ลิขสิทธิ์ 2542 โดย อมรินทร์พริ้น
ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สรุปลักษณะของพื้นที่และเวลาในจิตรกรรมไทยนั้นส่วนหนึ่งมีลักษณะคล้ายจิตรกรรมตะวันตก สมัยกลางคือการแบ่งระนาบของพื้นที่เป็นหลายช่อง จากนั้นวาดเรื่องแต่ละตอนลงไปในช่วงดังกล่าวเพื่อให้เรื่องเดินต่อกัน โดยจะมีขอบบางประการคล้ายจิตรกรรมตะวันตกด้วย เช่น การลำดับการดูภาพหรือการเล่าเรื่องจากซ้ายไปขวาและบนลงล่าง เป็นต้น

2. การวิเคราะห์พื้นที่และเวลา

จากการศึกษาลักษณะการนำเสนอพื้นที่ในจิตรกรรมฝาผนังที่ผ่านมาจะเห็นว่า ข้างมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอจากสมัยอยุธยามาจนกระทั่งในช่วงรัชกาลที่ 3 แม้จะยังเห็นความต่อเนื่องของการวาดรูปติดกับอ้อบลิค แต่จุดเน้นของแต่ละยุคสมัยที่ต่างกัันนั้นเห็นได้ชัด ในส่วนนี้จะทำการศึกษาการวางรูปแบบของเวลาลงไปในพื้นที่ดังกล่าว โดยเน้นที่ตัวอย่างของสองผนังคือ ผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ และผนังที่ 2 ของพระอุโบสถวัดสุทัศน์

2.1 พื้นที่และเวลาในผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

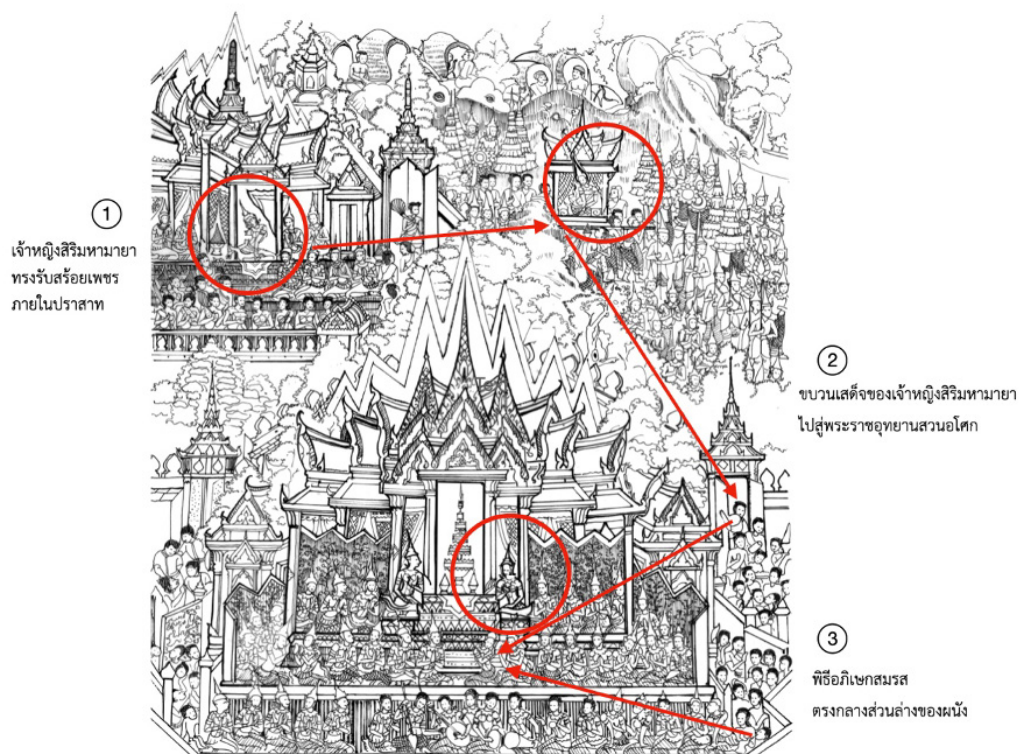
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นโบราณสถานในยุคสมัยต้นรัตนโกสินทร์ สร้างขึ้นโดยสมเด็จพระราชวังบรมมหาสุรสิงหนาทเพื่อเป็นพุทธสถานในพระราชวังบวรฯ ภายในประดิษฐานพระพุทธรูปสี่องค์เป็นองค์ประธาน ส่วนผนังปรากฏภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับพุทธศาสนาโดยแบ่งเนื้อหาเป็น 2 ลักษณะคือ 1) ส่วนบนเป็นภาพเทพชุมนุมซึ่งอยู่เหนือกรอบประตูและหน้าต่างของผนังทั้งสี่ด้าน ภาพเทพชุมนุมแบ่งเป็นสี่ชั้นแต่ละชั้นคั่นด้วยลายหน้ากระดานประจำยามก้ามปู 2) ภาพพุทธประวัติซึ่งอยู่ในพื้นที่ส่วนล่างระหว่างบานประตู หน้าต่าง และรายรอบผนังทั้งสี่ เนื้อหาเป็นภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติที่มาจากคัมภีร์พุทธศาสนา โดยนับว่าภาพพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีการเล่าเนื้อหาได้สมบูรณ์ ประกอบด้วย 32 ตอน เริ่มต้นตอนแรกบนผนังด้านหลังพระประธาน จัดเรียงลำดับภาพไปทางด้านขวาหรือเวียนทักษิณาวรรตและมาจบที่ผนังด้านหลังพระประธาน เคียงคู่กับตอนที่หนึ่ง

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพุทธประวัติตอนที่ 1 มีเนื้อหากล่าวไว้ว่า เจ้าหญิงสิริมหามายาพระราชธิดาของกษัตริย์ผู้ครองเทวทหะนครทรงรับของหมั้นสร้อยเพชรของพระราชทานจากพระราชบิดาและพระราชมารดาของพระเจ้าสุทโธทนะ จากนั้นเจ้าหญิงสิริมหามายาเสด็จไปสู่พระราชอุทยานสวนอโศกในกรุงเทวทหะนครเพื่อประกอบพระราชพิธีอภิเษกสมรสกับเจ้าชายสุทโธทนะแห่งศากยวงศ์ โดยมีพระพรหม พระอินทร์ บรรดาพระญาติ และกษัตริย์จากร้อยเอ็ดนครเป็นสักขีพยานพร้อมด้วยมโหรีปี่พาทย์บรรเลง

ผนังที่ 1 ประกอบด้วย 3 ฉาก คือ ฉากที่ 1 มุมซ้ายบนของผนัง เป็นภาพเจ้าหญิงสิริมหามายาทรงรับสร้อยเพชรภายในปราสาท ภาพกลุ่มข้าราชการบริพารนำสายตาคนดูเคลื่อนจากซ้ายไปขวายังฉากที่ 2 ภาพขบวนเสด็จของเจ้าหญิงสิริมหามายาไปสู่พระราชอุทยานสวนอโศกด้านขวาบน มีลักษณะทิศทางการเคลื่อนย้ายลงมาส่วนล่างของผนังเพื่อเชื่อมกับฉากที่ 3 พิธีสมรสตรงกลางส่วนล่างของผนังซึ่งเป็นการนำเสนอเป็นหัวใจสำคัญของผนังนี้

ในฉากทั้งสามนี้ ตัวละครสำคัญในภาพคือพระนางสิริมหามายาปรากฏในทั้ง 3 ฉาก การปรากฏตัวนี้ทำให้ผู้ชมจิตรกรรม (ที่ต้องรู้เรื่องเล่าในระดับหนึ่ง) ประติดปะต่อสร้างเวลาสามช่วงขึ้นมาบนพื้นที่ผนังนี้ได้ โดยมีการทำงานร่วมกันระหว่างรูปทรงตัวละครกับเมืองและตัวละครกับป่า ทุ่งไม้ ก้อนหิน และเส้นลื่นเทาเป็นตัวกั้นฉากต่างๆ ออกจากกัน (ภาพที่ 21)

นอกจากการสร้างเวลา 3 ชุดแล้ว จิตรกรรมผนังที่ 1 นี้ยังสร้างความเชื่อมต่อในแง่การมองด้วยการออกแบบขบวนของเหล่าข้าราชการบริพารเคลื่อนไหวนำพาสายตาของผู้ดูไหลเลื่อนจากช่วงเวลาหนึ่งไปยังอีกช่วงเวลาหนึ่ง นอกจากนี้ องค์ประกอบสำคัญที่ช่วยทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในทางสายตาคือช่องประตูที่ข้าราชการบริพารถือพัดท้ายขบวนเสด็จของพระนางสิริมหามายากับภาพการเสด็จมาถึงของขบวนข้าราชการบริพารในฉากพระราชพิธีอภิเษกสมรสในอุทยานสวนอโศก ช่องประตูที่วาดเฉียงๆ แบบอ้อมบล็อกเปิดบานประตูไว้และมีตัวรูปบุคคลเดินผ่าน นอกจากทำให้เห็นความเคลื่อนไหวดังที่กล่าวไปแล้วยังทำให้เกิดผลลัพธ์เป็นพื้นที่โดยรวมเป็นสามมิติมากขึ้นอีกด้วย



ภาพที่ 21

วิเคราะห์พื้นที่และเวลา ผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์

นอกจากการสร้างเวลาและความเคลื่อนไหวเพื่อให้เวลาทั้ง 3 ชุดเชื่อมต่อกัน จิตรกรรมผนังนี้ยังออกแบบความเคลื่อนไหวของเวลาภายในภาพด้วยเทคนิคของการวาดให้ตัวละครจำนวนมากในฉากส่งสายตาเชื่อมต่อกัน เริ่มจากกลุ่มข้าราชการบริพารจากศากยวงศ์ที่ด้านล่างซ้ายของผนังเอี้ยวตัวและหันหน้ามองระหว่างตัวละครสู่ตัวละคร เกิดเป็นเส้นโค้งมุ่งสู่พานที่กำลังถวายบรรจบกับทิศทางเส้นกลุ่มคนของเจ้าหญิงสิริมหาเยาว์เกิดเป็นห่วงเวลาที่ประสานกันในลักษณะโต้ตอบระหว่างกลุ่มคนสองกลุ่ม นำเสนอช่วงเวลาในเหตุการณ์ขณะอภิเษกสมรส ซึ่งเกิดเวลาหลายช่วงด้วยกัน เช่น ช่วงเวลาของกลุ่มมโหรีปี่พาทย์บรรเลงที่อาจกินเวลาเป็นนาทีก่อนหลายชั่วโมง รวมทั้งช่วงเวลาในพิธีที่กำลังดำเนินอยู่ก็อาจเกิดเวลาเป็นหลายชั่วโมงที่บรรจุอยู่ในพื้นที่นี้

จะเห็นว่าจิตรกรรมผนังนี้ออกแบบให้เกิดเวลาสามช่วง (เป็นอย่างน้อย) เชื่อมต่อเรื่องเล่าจากจุดเริ่มต้นมายังฉากสำคัญที่กึ่งกลางผนัง ที่ออกแบบเป็นปราสาทสร้างลักษณะสามมิติด้วยการดึงส่วนของอาคารออกมาที่ด้านข้างของภาพ เป็นแนวทางของการออกแบบผนังที่สามารถเล่าเรื่องได้อย่างน่าสนใจ

2.2 พื้นที่และเวลาในผนังห้องที่ 1 ผนังทิศเหนือ และห้องที่ (1) ผนังทิศตะวันออก ภายในพระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม

พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ประดิษฐานพระพุทธรูปปางมารวิชัยผนังโดยรอบระหว่างช่องหน้าต่างวาดจิตรกรรมเรื่อง พระปัจเจกพุทธเจ้าจำนวน 30 ช่อง เป็นการเขียนภาพจิตรกรรมไทยด้วยแนวทางการสร้างสรรค์ใหม่คือ ประการแรก การเขียนภาพพระปัจเจกพุทธเจ้า ถือเป็นแห่งแรกและแห่งเดียวที่นำมาเขียนไว้บนจิตรกรรมฝาผนัง ประการที่สอง การเขียนจิตรกรรมเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า ได้มีการออกแบบให้แต่ละช่องมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ภายในของอุโบสถ ด้วยการกำหนดเรื่องให้เชื่อมเข้าด้วยกันทั้งหมด ด้วยเนื้อความตอนท้ายของจารึกทุกแผ่นเขียนว่า “...จากนั้นพระปัจเจกพุทธเจ้าก็เหาะขึ้นไปทางอากาศ เสด็จไปสู่เขาคันธมาทน์” (พระพัฒน์ สำราญ, 2558: 95-100) (ภาพที่ 22)

ผนังที่ 1 ภายในพระอุโบสถมีเรื่องเล่าเกี่ยวกับพระปัจเจกโพธิเจ้าดังนี้

“ณ เมืองพาราณสี มีผู้ครองเมืองนามว่าพระเจ้าพรหมทัต ท่านทรงมอบราชกิจให้อำมาตย์ดูแล ส่วนท่านเข้าไปฝึกสมาธิในปราสาท ครั้นอำมาตย์เป็นชู้กับราชเทวี พระเจ้าพรหมทัตจึงขับไล่ให้ออกจากเมืองทั้งสองคน อำมาตย์จึงพาราชเทวีไปเข้าเฝ้าพญาประจันตประเทศ (พญาขาศึก) แล้วนำพญาเมื่อนั้นไปตีเมืองชนบทซึ่งเป็นเขตการปกครองของพระเจ้าพรหมทัต จากนั้นพญาประจันตประเทศ (พญาขาศึก) ก็ได้ให้ทหารชุดอุโมงค์หึ่งเข้ามาประชิดเมืองเพื่อจับพระเจ้าพรหมทัตแต่ก็ไม่สำเร็จ เหล่าราษฎรพากันร้องทุกข์ต่อพระเจ้าพรหมทัต ท่านจึงยกทัพในเวลากลางคืนเพื่อไปจับพญาประจันตประเทศ (พญาขาศึก) จับได้ก็ให้อาวุธแล้วท่านทรงเจริญวิปัสสนาถึงขึ้นปัจเจกภูมิบนคอช้าง จึงเสด็จไปนั่งบนดอกบัวและเทศนาแก่ทัพทั้งสองฝ่าย แล้วเหาะไปสู่เขาคันธมาทน์”

ห้องสองต่อนิทานที่ 1 ใจความว่า เมื่ออำมาตย์ผู้สำเร็จราชกิจในเมืองพาราณสีทำมิชฌาจารกัมด้วยพระราชเทวี พระเจ้าพรหมทัตได้ทอดพระเนตรเห็นแล้ว ก็ขับชนทั้งสองออกเสียจากพระนคร ฝ่ายอำมาตย์ก็ภานางแลบุตรภรรยามาเป็นข้าเฝ้าพญาประจันตประเทศแล้วจึงนำทัพพญานั้นมาตีเมืองพาราณสี ได้ชนบทแลนิคมอันเป็นอาณาเขตเมืองพาราณสีหลายตำบล ครั้งพระเจ้าพาราณสีได้ทรงทราบก็มีได้สู้รบ สั่งให้กวาดต้อนราษฎรในชนบทเข้ามายังนครสิ้น ฝ่ายพญาขาศึกได้ก็ยกพลติดตามมาประชิดเมืองพาราณสีเข้าหักเอาเมืองมิได้ ก็แต่งทหารให้ชุดอุโมงค์เข้าไปในพระราชวัง ด้วยจะจับพระเจ้าพรหมทัตฆ่าเสีย แล้วจะชิงเอาราชสมบัติ” (สะกดตามต้นฉบับจารึก)

ผนังด้านทิศเหนือ

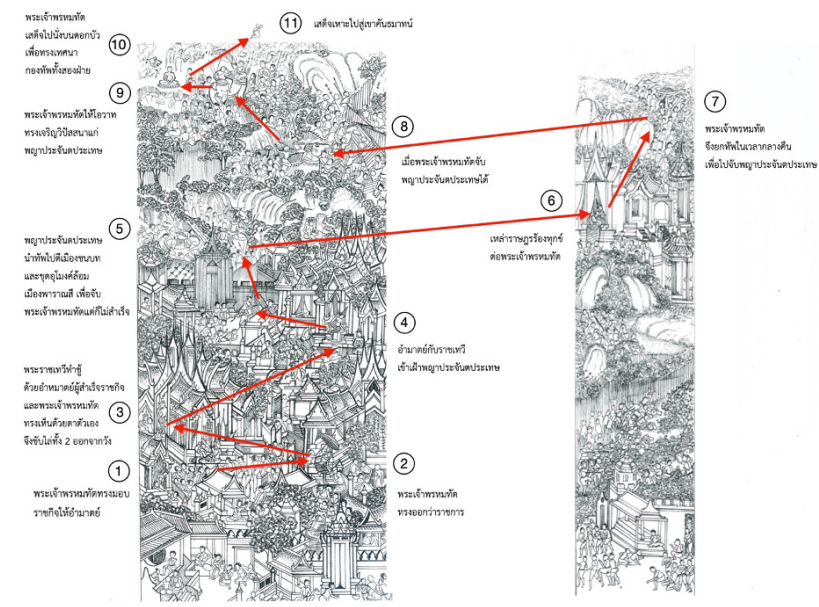
๑ ห้องนี้เมืองพารานต์ พระเจ้าพรหมที่ผู้ผ่านสมบัติทรงเจริญกระสันยวามไค่อกัญญาณสมาธิ จึงทรงมอบราชกิจให้เล้าหาคัย
ผู้หนึ่ง แล้วเสด็จเข้าสู่ปราสาทยังอยู่ด้วยสมบัติทุกแห่งแต่พระองค์เดียว ส่วนพระราชมารดาที่ผู้ด้วยเล้าหาคัยผู้เล้าหาคัยนั้น ราชบุรุษ
ผู้มาเครื่องพระกระยาเสวยขึ้นไปด้วยกราบทูลจึงเหตุนี้ถึง ๑-๓ ครั้ง เมื่อมิได้ทรงเชื่อ พายหลังได้ทอดพระเนตรเห็น จึงขับพระนางและ
อำมาตย์ผู้ขึ้นเสวยจากเมือง อำมาตย์จึงพาพระนางนั้นไปเป็นข้าเล้าพญาเมืองอื่น แล้วนำพญาเมืองนั้นมาตั้งรับที่หลายตำบล แล้วพญา
ราชาให้ทหารชุดมุงเข้ามาในเชิงปราสาทจับพระเจ้าพารานต์ที่จับได้ก็ให้ทรงเป็นอันมากแล้วปล่อยไป พญาข้าศึกยกพลเข้ามาประชิด
เมืองราชบุรุษภักนมาร้องทุกข์ พระเจ้าพารานต์จึงยกพลออกค่ายในแพรวาครี จับพญาข้าศึกได้แล้วให้อาทานแล้วพระองค์ทรงเจริญ
วิปัสสนาครอบงำพระอินทร์แก่ปัจเจกภูมิ จึงเสด็จขึ้นเหนือคอกประทุมชาติในกระโถนหนึ่ง มีเทพเป็นสมณะครุฑคานาเกียอาทิสองฝ่าย
แล้วเหาะไปสู่เมืองนันทมูล ณ เราคันธมาท

ห้องสองต่อหน้าห้องที่ ๑ ใจความว่า เมื่ออำมาตย์ผู้เล้าหาคัยในเมืองพารานต์ที่ตามิราชากรกัมด้วยพระราชมารดา พระเจ้าพรหม
ที่ผู้ทอดพระเนตรเห็นแล้ว ก็จับขึ้นทั้งสองเสวยจากพระนคร ฝ่ายอำมาตย์ก็กานางและบุตรภรรยาเป็นข้าเล้าพญาประเทศประเทศ
แล้วจึงนำทัพพญาเมืองนั้นมาตั้งเมืองพารานต์ ที่รับบทและกมอันเป็นอาณาเขตเมืองพารานต์ที่หลายตำบล ครั้นพระเจ้าพารานต์ได้ทรงทราบก็
มิได้สู้รบ จึงให้กวาดค้อนราษฎรในชนบทเข้ามาขึ้นครัน ฝ่ายพญาข้าศึกก็ให้ยกพลติดตามมาประชิดเมืองพารานต์จึงเข้าหักเอาเมือง
นี้ได้ ก็แต่งตั้งทหารให้ชุดมุงเข้าเป็นพระราชวัง ด้วยจับพระเจ้าพรหมที่ผู้เล้าหาคัย แล้วจึงเอาราชสมบัติ

ภาพที่ 22

ถอดความจารึกบนแผ่นหินได้จิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถ วัดสุทัศนเทพวราราม

หมายเหตุ. จาก สถาปัตยกรรมวัดสุทัศนเทพวราราม (พระอุโบสถและลัทธิมหาสถาน), น.245, โดย พีระพัฒน์ สำราญ.
2558, ศูนย์ข้อมูลสถาปัตยกรรมไทย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 23

วิเคราะห์พื้นที่และเวลา ผนังห้องที่ 1 ผนังทิศเหนือ และห้องที่ (1) ผนังทิศตะวันออก ภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

เรื่องเล่าที่มีรายละเอียดนี้ถูกออกแบบเป็นจิตรกรรมเพื่อเล่าเรื่องบนผนังต่อเนื่องกันจากผนังที่ 2 ไปยังผนังรักแร้ของพระอุโบสถ (การลำดับหมายเลขผนังตามหนังสือ “สถาปัตยกรรมวัดสุทัศนเทพวราราม”) โดยลำดับจากส่วนล่างของผนังขึ้นพื้นที่ส่วนบน โดยสามารถแบ่งพื้นที่ในการจัดองค์ประกอบภาพออกเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนเมืองพาราณสี (สะกดตามจารึกบนแผ่นหินใต้ภาพ) อยู่ตอนล่างของภาพ ตัวเมืองออกแบบเป็นปราสาทขนาดใหญ่ มีรายละเอียดของการออกแบบที่ค่อนข้างซับซ้อนเมื่อเทียบกับปราสาทที่ผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เมื่อขึ้นด้านบนไปยังช่วงกลางผนังเป็นทิวทัศน์ธรรมชาติ ส่วนบนสุดเป็นท้องฟ้าที่มีภาพพระปัจเจกพุทธเจ้าเหาะกลางอากาศมุ่งสู่เขาคันธมาทน์ ในเรื่องเล่าทั้งหมดประกอบด้วยตัวละครหลักคือ 1.พระเจ้าพรหมทัต 2. อำมาตย์ 3.พระราชเทวีของพระเจ้าพรหมทัต 4.พญาประจันตประเทศ (พญาข้าศึก) ตัวละครทั้งสี่นี้จะปรากฏหลายครั้งตามขนบของจิตรกรรมไทยเพื่อให้เกิดเรื่องเล่าและเวลาขึ้นบนระนาบสองมิติของผนัง (ภาพที่ 23)

ไม่เพียงแคंपราสาทเท่านั้นที่มีการออกแบบอย่างซับซ้อน องค์ประกอบโดยรวมของระนาบภาพก็มีความซับซ้อนอย่างมาก เมื่อเทียบกับผนังที่ 1 ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พื้นที่ผนังขนาดใหญ่ จากฉากปราสาทที่ด้านล่างเชื่อมต่อเรื่องเล่าสู่ด้านบนผนังทั้งสอง โดยมีทิศทางของกลุ่มชาวบ้านด้านล่างของภาพในการเชื่อมผนังเข้าด้วยกัน ลักษณะของการเดินเรื่องเป็นรูปแบบหยักฟันปลาโดยเริ่มจากด้านล่างไปสู่ทางซ้าย วิธีการอ่านจากด้านล่างมุ่งสู่ด้านบน การเล่าเรื่องด้วยภาพ 2 ผนังต่อกัน จะมีผนังที่ 1 ในการทำหน้าที่เล่าเรื่องเหตุการณ์หลักตั้งแต่ต้นจนจบ ส่วนผนังที่สองจะทำหน้าที่ในการขยายความจากผนังแรก ผู้ชมจะต้องเดินดูสลับกันเพื่อให้เรื่องดำเนินต่อกันได้จนจบ ซึ่งถือว่าการออกแบบที่น่าสนใจในการให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในการดูภาพทั้งหมด

จากการวิเคราะห์ข้างต้นจะเห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังฉากนี้ มีความเคลื่อนไหวและมีเวลาต่อเนื่องประมาณ 11 ชุดเวลาหลัก เริ่มต้นจาก ชุดเวลาในเมืองพาราณสี จะมีชุดเวลา 3 ช่วง คือ ชุดเวลาที่พระเจ้าพรหมทัต ทรงมอบราชกิจให้อำมาตย์ ซึ่งกินเวลาไม่นานมากนัก ต่อมาเป็นชุดเวลาที่กินระยะเวลานานอาจหลายวัน หลายเดือนหรือหลายปี คือ ชุดเวลาที่พระเจ้าพรหมทัตไปฝึกสมาธิในปราสาท ซึ่งวิเคราะห์ได้จากบทเรื่องที่เขียนไว้ว่า “พระราชเทวีทำชู้ด้วยอำมาตย์ผู้สำเร็จราชกิจนั้น ราชบุรุษผู้นำเครื่องพระกระยาเสวยขึ้นไปถวายกราบพูลซึ่งเหตุนั้นถึง 2-3 ครั้ง” (สะกดตามต้นฉบับจารึก) บทเรื่องดังกล่าวสามารถวิเคราะห์ได้ถึงระยะเวลาที่นานกว่าท่านจะทรงทราบว่าพระราชเทวีมีชู้ จนมาถึงชุดเวลาสุดท้ายคือ ท่านทรงเห็นด้วยตาตัวเอง จึงขับไล่ทั้ง 2 ออกจากวัง สรุปได้ว่าชุดเวลาทั้ง 3 ชุดนี้ช่างได้ออกแบบความต่อเนื่องของเวลาด้วยการวาดตัวละครซ้ำกันและเชื่อมเวลาด้วยการวาดประตูกันให้เปิดออกพร้อมกับการนำสายตาด้วยกลุ่มบุคคลที่กำลังเดินเข้าปราสาท เพื่อให้เวลาช่วงที่ 1 กับ 2 เชื่อมต่อกัน ส่วนเชื่อมต่อเวลาช่วงที่ 2 กับ 3 ถือเป็นวิธีการที่น่าสนใจ ช่างออกแบบนำส่วนท้ายของปราสาทออกมาด้านข้างของปราสาทหลัก (ซ้ายมือของผู้ชม) เพื่อให้เห็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นภายในอาคาร ซึ่งการออกแบบในส่วนนี้ถือเป็นความเข้าใจอย่างที่สุดของช่างเรื่องมิติที่เกิดขึ้นในรูปแบบจิตรกรรมลักษณะแบนเรียบ พร้อมทั้งนำเสนอความรู้สึกของตัวละครด้วยการระบายฉากหลังของพระเจ้าพรหมทัตขณะแอบมองราชเทวีกับชู้ด้วยสีแดงสด ที่สื่อสารด้านการแสดงออกของอารมณ์

ชุดเวลาที่เกิดขึ้นในเมืองของพญาประจันตประเทศ (พญาข้าศึก) ซึ่งมีการวาดประตูกำแพงเปิดเพื่อให้เวลามีความต่อเนื่องจากชุดในเมืองพารานสี แม้มีการนำสายตาของคนดูด้วยการสร้างประตูกำแพงที่กำลังเปิดอ้า และได้บ่งบอกถึงความไกลระหว่าง 2 เมืองนี้ จากการวาดให้เห็นถึงช่วงเวลากลางวันและกลางคืน กล่าวคือ ชุดเวลาแรกที่เกิดในเมืองพารานสีเป็นช่วงกลางวัน สังเกตได้จากสีของปราสาทที่สว่างกว่าและไม่มีคบเพลิง ส่วนเมืองของพญาประจันตประเทศเป็นช่วงเวลากลางคืน สังเกตจากการวาดคบเพลิง ด้านกำแพงหลังปราสาทมีสีเข้มแตกต่างจากสีกำแพงทั่วไป และมีส่วนของบทเรื่องที่พูดถึงการเดินทางออกจากเมืองพารานสีของอำมาตย์กับราชเทวีสู่เมืองในชุดเวลาที่ 2 จึงทำให้เข้าใจในความหมายว่า สองเมืองนี้ห่างไกลกันมาก แม้การแสดงออกทางภาพหากดูเผินๆ แล้วเมืองแทบติดกันด้วยการบีบอัดของพื้นที่ และจุดนี้ถือเป็นวิธีการนำเสนอเวลาในภาพได้อย่างมีชั้นเชิงและแยบยลของช่าง

ในส่วนของเวลาที่เกิดขึ้นภายในเมืองของพญาประจันตประเทศมี 2 ชุดเวลาด้วยกันคือช่วงเวลาการเข้าเฝ้าของอำมาตย์กับราชเทวี จากนั้นเวลาก็ไหลต่อไปถึงช่วงการเตรียมตัวออกศึกเพื่อไปตีเมืองชนบท และชุดอุโมงค์ลอมเมืองพารานสีจากการแนะนำของอำมาตย์ซึ่งกินระยะเวลาหนึ่ง การแสดงออกโดยการวาดภาพพญาประจันตประเทศกำลังขึ้นช้างซึ่งเวลาได้ถูกเชื่อมกันโดยการนำเสนอตัวละครซ้ำและการนำสายตาของผู้ดูจากเส้นนำสายตาของภาพนายท้ายช้างที่ถึอ้อมในบริเวณข้างปราสาท เวลาถูกคั่นด้วยกำแพงและการหายไปของอุโมงค์ของกองทัพเพื่อนำสายตัวคนดูไปสู่ผนังห้องที่ 2 ความต่อเนื่องของเวลาจากการเล่าเรื่องด้วยภาพถูกตัดขาดด้วยภาพอุโมงค์ตันไม้ เนื้อเรื่องนำผู้ชมเข้ามาสู่ผนังที่ 2 ซึ่งเป็นส่วนขยายของผนังที่ 1 แม้เวลาจะถูกตัดขาดด้วยภาพนั้น แต่เวลาสามารถเชื่อมกันได้ด้วยผู้ชม

การเดินและมองภาพของผู้ชมจากผนังหนึ่งสู่ผนังหนึ่ง นำพาเวลาให้ต่อเนื่องกัน ไปยังเวลาในส่วนของผนังที่ 2 คือช่วงเวลาที่พญาประจันตประเทศ (พญาข้าศึก) นำทัพไปตีเมืองชนบท และใช้ทหารลอมเมืองพารานสี ชุดเวลานี้ถูกอธิบายด้วยภาพทหารที่กำลังมุ่งหน้าสู่กำแพงเมือง ระยะห่างระหว่างกองทหารกับกำแพงเมืองถูกคั่นด้วยแนวต้นไม้หนา และถูกกั้นเวลาไว้ด้วยภาพกำแพงไม้ที่ไร้ช่องประตู แต่มีแนวเส้นของทางเดินและภาพเปิดประตูเมืองนำสายตาคนดูมองขึ้นไปในฉากของเหล่าราชภรรยาร้องทุกข์ต่อพระเจ้าพรหมทัต แม้เวลาที่เกิดขึ้นในสายตาคนดูจะไม่กี่วินาทีหรือไม่กี่นาที แต่เวลาภายในภาพใช้เวลาข้ามวัน สังเกตจากสีของกำแพงเมืองพร้อมทั้งบรรยากาศภายในภาพที่ไล่สีจากสีอ่อนด้านล่างสู่สีที่เข้มด้านบน และบทในเรื่องที่เขียนว่า “ราชภรรยากันมาร้องทุกข์ พระเจ้าพารานสีจึงยกพลออกตีค่ายในเพลาราตรี” (สะกดตามต้นฉบับจารึก) เวลาในภาพดำเนินเพื่อไปเชื่อมกับผนังที่ 1 ด้านบน จากทิศของกองทัพของพระเจ้าพรหมทัต ทิศทางของเวลาเคลื่อนไหวยมาจากผนังที่ 1 ช่วงเวลาเคลื่อนย้ายจากส่วนขยายเรื่องในผนังที่ 2 มาต่อเนื่องกับเรื่องในผนังที่ 1 ด้านบน โดยการเริ่มจากฉากตีเมืองของพญาประจันตประเทศ (พญาข้าศึก) และไปจบที่พระปัจเจกพุทธเจ้าเหาะไปสู่เขาคันธมาถ์ (หมายเลขที่ 5 – 11 ในภาพที่ 23) (ภาพที่ 24)



ภาพที่ 24

วิเคราะห์พื้นที่และเวลาแสดงความต่างของช่วงเวลาจากน้ำหนักของบรรยากาศภายในอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

สรุป

จากการศึกษาที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่ากระบวนการออกแบบจิตรกรรมบนระนาบสองมิติของผนังเพื่อให้สามารถแสดงสภาวะสามมิติของพื้นที่นอกจากนี้ยังสามารถแสดงมิติที่สี่คือเวลาได้ด้วยนั้นมีพื้นฐานจากประเพณีนิยมของการออกแบบตัวภาพที่จะคลี่คลายไปตามความนิยมของยุคสมัยอีกทีหนึ่ง โดยมีประเด็นสำคัญสรุปได้ดังนี้

ประเด็นที่หนึ่ง ในแง่ของการออกแบบองค์ประกอบภาพของผนังโดยรวม แม้ช่วงจากสมัยรัชกาลที่ 1 กับช่วงรัชกาลที่ 3 จะมีแนวทางเดียวกันคือการออกแบบปราสาทให้เป็นจุดเด่นของผนัง กินพื้นที่จำนวนมาก (เนื่องจากเรื่องเล่าเกี่ยวกับกษัตริย์ด้วย จึงเอื้อให้ออกแบบโดยมีปราสาทเป็นจุดเด่น) แต่ช่วงในสมัยรัชกาลที่ 1 ออกแบบปราสาทอยู่ที่กึ่งกลางผนัง มีลักษณะเป็นภาพสองมิติแล้วสร้างสภาวะสามมิติด้วยการดึงส่วนของปราสาทยื่นออกมาด้านข้างขวาและซ้ายของภาพเป็นลักษณะของการวาดแบบอ็อบลิค ดังตัวอย่างที่ผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในขณะที่ช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ออกแบบปราสาทซับซ้อนกว่ามาก ด้วยการใช้เทคนิคเดียวกันแต่การซ้อนชั้นของหลังคา การยื่นออกมาของด้านข้างอาคารหรือแม้กระทั่งการยื่นออกมาของพื้นที่หลักกลางปราสาททำให้เกิดผลลัพธ์ของภาพที่เป็นสามมิติอย่างมาก นอกจากนี้พื้นที่ลานด้านหน้าปราสาทที่วาดในลักษณะอ็อบลิคเช่นเดียวกันทำให้เกิดกิจกรรมที่มากกว่าภายในตัวปราสาทเชื่อมต่อออกมายังชุมชนประตูด้านนอก

ประเด็นที่สอง ในแง่การออกแบบเชื่อมต่อเรื่องเล่าเข้าด้วยกัน ในกรณีของผนังที่ 1 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ออกแบบให้เป็นสามช่วงเวลาต่อเนื่องกันจากซ้ายบนของผนังมาทางขวาบนและเคลื่อนลงมายังศูนย์กลางของภาพ ในขณะที่ผนังที่ 1 ของพระอุโบสถวัดสุทัศน์ฯ ออกแบบให้เรื่องเริ่มต้นที่บริเวณปราสาทด้านซ้ายล่างของภาพและเคลื่อนไหวยู่บริเวณนั้นก่อนจะข้ามไปยังผนังด้านข้างแล้วค่อยวนกลับมา เคลื่อนไปยังด้านบนของภาพเพื่อจบลงที่การเหาะไปยังเขาคัธมาหน์ของประจักษ์เทพพุทธเจ้าอันเป็นแนวทางการออกแบบของทุกผนังในพระอุโบสถนี้ เรื่องเล่าถูกถ่ายทอดออกมาเป็นช่วงเวลายาวและสั้นด้วยการวาดตัวละครเอกซ้ำอันเป็นเทคนิคที่ใช้ตั้งแต่ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์แต่ทำให้มากขึ้น มีการส่งต่อเรื่องด้วยทิศทางการมอง การเคลื่อนไหวยตามช่องประตู และการจัดองค์ประกอบแบบหยักฟันปลาจากองค์ประกอบหลักคือปราสาทและป่ากับชนบท

นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่น่าสนใจคือตัวเรื่องเล่าของจิตรกรรมฝาผนังจากแต่เดิมที่นิยมเล่าพระพุทธรูปประวัติโดยตรงมาเป็นการเล่าเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้าอันเป็นคตินิยมใหม่ เช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่อื่นๆ เช่น ที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนที่เล่าเรื่องเอตทัคคะ อันเป็นการเล่าประวัติพระพุทธรูปแต่จากมุมมองของบุคคลอื่นนั่นเอง

จากข้อสรุปที่กล่าวมาเห็นได้ว่าในจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีไทยก่อนหน้าการเข้ามาขององค์ความรู้แบบตะวันตกนั้นไม่มีวิธีในทางการออกแบบของตนเองเพื่อสร้างทั้งสภาวะสามมิติและมิติที่สี่ของเวลาลงไปบนพื้นที่ ความเข้าใจนี้น่าจะเป็นพื้นฐานสำหรับการทำความเข้าใจรายละเอียดอื่นๆ ของจิตรกรรมฝาผนังที่อื่นรวมถึงการเชื่อมโยงทำความเข้าใจร่วมกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัยต่อไป

เอกสารอ้างอิง (References)

- ค็อกซ์, นีล. (2557). *คิวบิสม์: Cubism*. (วรเทพ อรรคบุตร และอนิมา ทัดจันทร์ แปล). เดอะเกรทไพน์อาร์ท.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์. (2555). *ปากไก่และใบเรือ*. ฟ้ายเดียวกัณ.
- พระมหาสุรพล ชิตญาโณ, พันธุ์ศักดิ์ จักกะพาก และ บรรจบ ไมตรีจิตต์. (2542). *โบสถ์วัดโพธิ์*. อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
- พีระพัฒน์ สำราญ. (2558). *สถาปัตยกรรมวัดสุทัศน์เทพวราราม (พระอุโบสถและลัตตมหาสถาน)*. ศูนย์ข้อมูลสถาปัตยกรรมไทย คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สน สีมাত্রัง. (2522). *สถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาตอนปลาย*. [สารนิพนธ์หลักสูตรประกาศนียบัตรชั้นสูง สถาปัตยกรรมไทย ไม่ได้ตีพิมพ์]. ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2536). *เอกสารการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง ขนบนิยมในการสร้างสรรค์และการนำเสนอจิตรกรรมไทยประเพณี*. [เอกสารไม่ได้ตีพิมพ์]. คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สำนักพิมพ์เมืองโบราณ. (2525). *วัดช่องนนทรี*. เมืองโบราณ.

Ackerman, J. S. (1991). *Distance Points: Essay in Theory and Renaissance Art and Architecture*. MIT Press.

Cox, N. (2014). *Cubism*. (W. Akkabootara & A. Tasajan Trans.). The Great Fine Arts. [in Thai]

Charoenwong, S. (1993). *Academic Seminar Paper: Traditions in The Creation and Presentation of Thai Traditional Painting*. [Unpublished Manuscript]. Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University. [in Thai]

Chityano, S., Chakkapak, P & Maitreejit, B. (1999). *The Ubosot of Wat Pho*. Amarin Printing & Publishing. [in Thai]

Eoseewong, N. (2012). *Pen and Sail: Literature and History in Early Bangkok*. Sameskybooks. [in Thai]

Mung Boran Press. (1982). *Wat Chong Nonsi*. Mung Boran Press. [in Thai]

Phaidon Press Ltd. (2017). *The Art Museum*. Phaidon Press Ltd.

Pierpont Morgan Library. (1244-1254). *MS M.638, fol 28v*. [Manuscript]. <https://www.themorgan.org/collection/crusader-bible/56>

Samran, P. (2015). *The Architectural Study of Wat Suthat Thepwararam*. Thai Architecture Archive, Faculty of Architecture, Silpakorn University. [in Thai]

Simatrang, S. (1979). *The Architecture in Thai Mural Painting of the Late Ayutthaya School*. [A thesis for the certificate on Thai Architecture Unpublished Manuscript]. Department of Architectural Art, Graduate school, Silpakorn University. [in Thai]

The National Palace Museum. (1967). *Chinese Cultural Art Treasures: National Palace Museum Illustrated Handbook*. (4th ed.). The National Palace Museum.

การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรม วัดตำม่อนเพื่อการวางแผน อนุรักษ์¹

สุชาตา โรจนบุต²

ภูเดช แสนสา³

สันธาน เวียงสีมา⁴

สิตางค์ จุลชาติ⁵

ภาณุพงษ์ เลาสม⁶

กวิสรา ขวัญสง่า⁷

ญาณิสา ทองฉาย⁸

รวีสวัสดิ์ วสิษฐกำพล⁹

ณัฐวรรณ วรรณโณทัย¹⁰

ชัยยศ อิมภุวรรณ¹¹

นคร พงษ์น้อย¹²

รับบทความ: 14 มีนาคม 2566 / แก้ไข 14 มิถุนายน 2566 / ตอรับ 16 มิถุนายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>

¹ บทความนี้เป็นหนึ่งในของรายงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดตำม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์”

² นักวิชาการอิสระ, e-mail: suchata.wrk@gmail.com

³ นักวิชาการอิสระ ด้านประวัติศาสตร์ล้านนาและจารึกภาษาล้านนา, e-mail: phoobate_1116@hotmail.com

⁴ สถาปนิก / ผู้เชี่ยวชาญประจำคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, e-mail: viendsima@gmail.com

⁵ ช่างภาพ บริษัท จุลสิตส์ จำกัด, e-mail: chulasitt@yahoo.com

⁶ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, e-mail: panupong.laohasom@cmu.ac.th

⁷ บริษัท ชายนี สเปค จำกัด, e-mail: gawisara@scispec.co.th

⁸ นักอนุรักษ์ศิลปกรรม บริษัท บางกอก อาร์ต คอนเซอร์เวชัน เซ็นเตอร์ จำกัด, e-mail: service@bkkartconservation.com

⁹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: apcpiromrak@gmail.com

¹⁰ อาจารย์ประจำ ดร. ภาควิชาเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: nattawand@gmail.com

¹¹ ศาสตราจารย์ ดร.ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: chaiyosh@gmail.com

¹² ผู้อำนวยการอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง, e-mail: nakorn@doitung.org

บทคัดย่อ

การศึกษาเบื้องต้นเพื่อการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความจำเป็นต้องศึกษาจากหลายแง่มุม ทั้งนี้ เพราะจิตรกรรมในอดีตแต่ละแห่งเกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ การตั้งชุมชน สังคม เศรษฐกิจ การค้า รสนิยม ความเชื่อและความสามารถในการได้มาซึ่งวัสดุอุปกรณ์ในการก่อสร้างและวาดภาพ ฯลฯ ที่แตกต่างกัน การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังนี้ จึงตั้งเป้าหมายเพื่อทำความเข้าใจผลงานศิลปะชิ้นนี้จากหลากหลายแง่มุมที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ การศึกษานี้เริ่มตั้งแต่ มีนาคม 2562 จนถึงปัจจุบันใช้วิธีการศึกษารวม 7 วิธีคือ 1. การศึกษาสภาพในปัจจุบันและการถ่ายภาพ ผลการศึกษาทำให้เข้าใจสถานะปัจจุบันของผนังกับจิตรกรรมและพบว่าภาพถ่ายทำให้เข้าใจความเปลี่ยนแปลงของจิตรกรรมเมื่อเปรียบเทียบกับภาพถ่ายในอดีต มีการขีดจางเกิดขึ้น 2. การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ พบว่าจิตรกรรมที่นี้เล่าเรื่องราว รัตนแสงเมืองชาดก กำกาดำและรูปบุคคล นอกจากนี้ข้างน้จะมีความสัมพันธ์กับช่างที่ทำการเขียน จิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จ.น่าน ทั้งในแง่การเขียนเรื่องชาดกที่ได้รับความนิยมในล้านนาและรูปแบบจิตรกรรมที่มีความคล้ายคลึงกัน 3. การศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึก พบว่า การเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมวิหารและจิตรกรรมฝาผนังสัมพันธ์กับสภาพทางเศรษฐกิจของชุมชนที่มีการค้าไม่เกิดขึ้นทำให้ชุมชนมีกำลังทางเศรษฐกิจที่จะสร้างวัดและสร้างงานศิลปะ และมีจารึกบนจิตรกรรมมากกว่าสองร้อยแห่งทำให้เข้าใจเรื่องเล่าของภาพและภาษาในยุคนั้น 4. การศึกษาสุนทรียศาสตร์พบว่า จิตรกรรมมีความสำเร็จอย่างสูงในการแสดงออกทั้งในแง่การจัดองค์ประกอบศิลปะ การใช้รูปทรง การใช้สี และการแสดงความเคลื่อนไหวจากตัวรูป 5. การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม พบว่าผนังที่มี จิตรกรรมฝาผนังนี้น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของวิหารไม้แบบไทยใหญ่ที่มีลักษณะการใช้งานและโครงสร้าง เฉพาะตัวสามารถศึกษาเทียบเคียงกับวิหารอื่นได้ 6. การศึกษาลักษณะทางสภาพแวดล้อมการติดตั้ง พบว่า ลักษณะการติดตั้งในปัจจุบันเอื้อต่อการดูแลรักษาในขณะที่ก็มีจุดที่ควรดูแลเป็นพิเศษเพื่อป้องกันปัญหา ในอนาคต 7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสีพบว่ามีการใช้เนื้อสีสองแบบคือ จากแหล่งที่มาตาม ธรรมชาติ เช่น ดินขาว และการสังเคราะห์สีจากองค์ประกอบทางเคมี เช่น สีน้ำเงินอัลตร้ามารีน

คำสำคัญ: จิตรกรรมวัดด้าม่อน / จิตรกรรมบนผนัง / จารึก / อนุรักษ์ / ประวัติศาสตร์ล้านนา / สุนทรียภาพ / สภาพแวดล้อมปัจจุบัน / สถาปัตยกรรมไม้ / องค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี

วิธีอ้างอิง

สุชาติ ไรจนบุตร, ภูเดช แสนสา, สันธาน เวียงสิมา, สิตางค์ จุลชาติ, ภาณุพงษ์ เลาสสม, กวิสรา ขวัญสง่า, ญาณิสา ทองฉาย, รวิศสวัสดิ์ วลีษฐากาล, ญัฐวรรณ วรวรรโณทัย, ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ นคร พงษ์น้อย. (2566). การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดด้าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 149-196. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาต ครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

A Preliminary Study of the Mural paintings of Wat Ta Mon for Conservation Planning¹

Suchata Rotjanabutr²

Phoodeit Saensa³

Suntan Viensima⁴

Sitang Chulajata⁵

Panupong Laohasom⁶

Gawisara Khwansanga⁷

Yanisa Thongchay⁸

Rawatsawat Vasiythakampol⁹

Nattawan Worrawannotai¹⁰

Chaiyosh Isavorapant¹¹

Nakorn Pongnoi¹²

Received: March 14, 2023 / Revised: June 14, 2023 / Accepted: June 16, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>

¹ This article is a part of the Report “A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan”

² Independent Scholar, e-mail: suchata.wrk@gmail.com

³ Independent Scholar on History and Inscriptions of Lanna, e-mail: phoobate_1116@hotmail.com

⁴ Architect / Expert on Architecture at Preservation Faculty of Architecture Rajamangala University of Technology Thanyaburi, e-mail: viendsima@gmail.com

⁵ Photographer, Chulasit Co, Ltd, e-mail: chulasitt@yahoo.com

⁶ Assistant Professor, Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, e-mail: panupong.laohasom@cmu.ac.th

⁷ Sci Spec Co, Ltd, e-mail: gawisara@scispec.co.th

⁸ Art Conservator, Bangkok Art Conservation Center e-mail: service@bkkartconservation.com

⁹ Assistant Professor, Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: apcpiomrak@gmail.com

¹⁰ Lecturer, Ph.D, Department of Chemistry Faculty of Science, Silpakorn University, e-mail: nattawand@gmail.com

¹¹ Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: chaiyosh@gmail.com

¹² Director of Mae Fah Luang Art & Cultural Park, e-mail: nakorn@doitung.org

Abstract

The wooden-board murals of Wat Tamon are pigment paintings from the early 19th century, currently preserved at Mae Fah Luang Art and Culture Center, Chiang Rai. These murals, also known as Wiangta murals, are named after the original temple in Wiangta, Prae Province. The murals were created during the peak of the economic expansion by a British timber company in the local area.

As part of future conservation planning, this research aims to apply multiple methods to analyze and clarify the fundamental points of the mural's existing conditions. This research project was initiated in March 2019 and had several surveys conducted by experts from various fields. The concluded results can be classified into seven categories.

Firstly, the present conditions of the murals and wooden panels are recorded digitally for future reference. The photographs in situ show some deterioration in both the wooden panels and murals; compared to images taken 30 years ago, parts of the mural's colors have visibly faded. Secondly, the murals and temple construction have historical significance to the surrounding community's abundant teak and timber industry of that time. Over 200 short texts written over the murals reveal people's beliefs and language altering through time. Thirdly, the study of art history suggests the murals' relationship with a group of painters from Nan Province, depicting similar art styles, expression, color, and two Jatakas narratives (Buddhist Tales) popular in the same period. Fourthly, the study of aesthetic characteristics shows that the murals' features excel in art composition, colors, form, and figurative movements. Fifthly, the study of architectural history reveals that the building in which the wooden panels once resided is of a Thai Yai style Viharn (Buddha Hall) constructed from teak wood. Sixthly, the study on conditions reveals that the current environment is suitable for preservation but shows weak points that need immediate care to prevent future degradation. Seventhly, the study of pigment chemical composition reveals two primary pigments: Natural pigments, such as Kaolin, and Chemical pigments, such as ultramarine blue.

Keywords: Wat Tamon Murals / Wood Panels Murals / Inscriptions / Preservation / History of Lanna / Aesthetics / Present Day Conditions / Wooden Architecture / Pigment Chemical Composition

Citation

Rotjanabutr, S., Saensa, P., Viensima, S., Chulajata, S., Laohasom, P., Khwansanga, K., Thongchay, Y., Vasiythakampol, R., Worrawannotai, N., Isavorapant, C., & Pongnoi, N. (2023). A Preliminary Study of the Mural paintings of Wat Ta Mon for Conservation Planning. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 149-196. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน อ.เวียงต้า จ.แพร่ หรือที่บางครั้งเรียกกันว่าจิตรกรรมเวียงต้าเขียนขึ้นบนผนังไม้สักแผ่นเล็กต่อกันเป็นแผงไม้ขนาดใหญ่ ได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญที่สุดในภาคเหนือด้วยเหตุผลหลายประการคือ 1. จิตรกรรมที่มีลักษณะของการแสดงออกในการวาดตัวละครปราสาท ฉาก บ้านเรือนวิถีชีวิตและภาพสัตว์หรือธรรมชาติที่มีคุณภาพสูงมาก ประการที่ 2. งานจิตรกรรมมีลักษณะใกล้เคียงกันมากกับจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว อ.ท่าวังผา จ.น่านและจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน จนมีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นช่างจากสกุลช่างเดียวกันหรือเป็นช่างคนเดียวกัน ดังนั้นจึงสามารถศึกษาถึงความเชื่อมโยงของช่างหรือกลุ่มช่างนี้ ประการที่ 3. จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นบนแผ่นไม้สักแผ่นต่อกันด้วยเดือยปลาไหล ซึ่งเป็นจิตรกรรมบนแผงไม้ที่พบในล้านนาไม่มาก ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง ที่เขียนขึ้นบนผนังในวิหารโถงแบบล้านนาที่มีอายุแตกต่างกันมากกว่าสองร้อยปี แตกต่างจากจิตรกรรมวัดตำม่อนเขียนขึ้นในวิหารไม้แบบไทยใหญ่แห่งเดียวเท่านั้นที่พบในตอนนี้ ประการที่ 4. จิตรกรรมนี้ไม่เคยผ่านการซ่อมแซมหรืออนุรักษ์โดยหน่วยงานใดมาก่อนเลย จึงเป็นสภาพที่เหมาะสมกับการศึกษาอย่างละเอียดด้วยหลากหลายวิธี ประการที่ 5. สภาพของแผงไม้ทั้งสี่แผงแม่จะถูกแยกออกมาจากตัวอาคารดั้งเดิมที่ไม่ปรากฏแล้ว แต่ด้วยลักษณะของโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมและการเก็บดูแลรักษาทำให้ยังรักษาสภาพแผงไม้เอาไว้ได้แบบที่ไม่เคยถูกรื้อออกจากกันมาก่อน ขนาดสัดส่วนของแผง รวมถึงมีตำแหน่งของประตู หน้าต่างแต่ละทิศที่ชัดเจนสามารถศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและทำแบบสันนิษฐานของโครงสร้างอาคารดั้งเดิม (reconstruction drawing) ได้ รวมถึงสามารถศึกษาลักษณะทางการช่างไม้ของตัวอาคารได้

แต่เดิมเข้าใจว่าแผงไม้ที่มีจิตรกรรมนี้ติดอยู่กับตัววิหารไม้ที่วัดตำม่อน อำเภอเวียงต้า จังหวัดแพร่ แต่ด้วยความเก่าแก่และขาดการดูแลรักษาเนื่องจากสภาพเศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนแปลงไป วัดจึงได้ดำเนินการรื้อถอนวิหารเดิมเพื่อสร้างวิหารหลังใหม่ จิตรกรรมบนแผงไม้ชุดนี้ถูกรื้อถอนออกมาวางไว้บนพื้นศาลาโถงของวัดในลักษณะแผงไม้จำนวน 4 แผง เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2531 อาจารย์นคร พงษ์น้อย ผู้อำนวยการอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ได้เดินทางไปยังวัดตำม่อนและพบแผงไม้นี้อยู่ในสภาพที่ไม่ดีนัก จึงได้ขอทำการผาติกรรมเพื่อมาเก็บรักษาไว้ที่หอคำน้อย อุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง อันเป็นอาคารไม้ที่ก่อสร้างขึ้นเพื่อเก็บรักษาจิตรกรรมชุดนี้โดยเฉพาะ จากนั้นก็ได้เปิดให้ผู้สนใจได้เข้าชม ในแง่การศึกษานักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษาและถ่ายภาพเบื้องต้นไว้แล้วทำให้สามารถทราบเรื่องราวของจิตรกรรมและลักษณะเด่นหลายประการ (วิถี พานิชพันธุ์, 2532: 8) โดยมีภาพถ่ายบางส่วนและคำอธิบายจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์ผ้าโบราณโกมล จ.แพร่ ทำให้เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่รู้จักกันแพร่หลายมากขึ้น

เมื่อ พ.ศ. 2562 มีการปรารภว่าน่าจะมีการศึกษาจิตรกรรมชุดนี้อย่างละเอียดในทุกแง่มุมเพื่อวางแผนการอนุรักษ์ในอนาคต อุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวงจึงได้เชิญ ศาสตราจารย์ ดร.ชัยศอิษฎ์วรพันธุ์ จากภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มาเริ่มต้นโครงการ โดยวางแผนคิดว่าจะใช้วิธีการรวบรวมผู้เชี่ยวชาญสาขาต่างๆ ตั้งแต่นักประวัติศาสตร์ ศิลปะ ศิลปินที่เชี่ยวชาญจิตรกรรมไทย นักประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม สถาปนิกผู้เชี่ยวชาญการอนุรักษ์ สถาปัตยกรรมโครงสร้างไม้ นักอ่านจารึกและนักประวัติศาสตร์ล้านนา นักอนุรักษ์จิตรกรรม ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับจิตรกรรมสีฝุ่น ช่างภาพ นักวิทยาศาสตร์ เป็นต้น เพื่อทำการศึกษาให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนก่อนจะทำการอนุรักษ์ โดยมีการสำรวจอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่พ.ศ. 2562 เป็นต้นมา รวมจำนวนมากกว่าสิบครั้งในระยะเวลาประมาณ 3 ปี จนได้ผลสรุปเบื้องต้นที่น่าพอใจ จึงได้รวบรวมผลการศึกษาดังกล่าวจัดทำรายงานขึ้น บทความนี้จะเป็นการสรุปประเด็นสำคัญที่ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านได้ทำการศึกษาไว้ในรายงานดังกล่าวในลักษณะสรุปย่อเบื้องต้น เพื่อแสดงให้เห็นผลของการศึกษาในแต่ละสาขาแบบกระชับ โดยผู้ที่สนใจสามารถหารายงานฉบับเต็มศึกษาได้ต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อทำการสำรวจขั้นต้นเกี่ยวกับสถานะของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำมอนในแง่มุมต่างๆ การวิจัยในสามปีนี้ได้วางแผนเพื่อทำความเข้าใจทั้งในแง่สถานะทางกายภาพในปัจจุบันของจิตรกรรมและตัวผนังไม้ การดูแลรักษาทำความเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ ศิลปะ สถาปัตยกรรมไปจนกระทั่งทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในกระบวนการก่อสร้างและการวาดจิตรกรรม

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อทำการสำรวจขั้นต้นเกี่ยวกับสถานะของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำมอนในแง่มุมต่างๆ การวิจัยในสามปีนี้ได้วางแผนเพื่อทำความเข้าใจทั้งในแง่สถานะทางกายภาพในปัจจุบันของจิตรกรรมและตัวผนังไม้ การดูแลรักษาทำความเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ ศิลปะ สถาปัตยกรรมไปจนกระทั่งทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในกระบวนการก่อสร้างและการวาดจิตรกรรม

ทฤษฎี สมมติฐานและ/หรือกรอบแนวคิดการวิจัย

การวางแผนงานอนุรักษ์ควรประกอบด้วยความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับงานศิลปะอย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านกายภาพของตัวจิตรกรรมเอง ตั้งแต่สถาปัตยกรรมอันเป็นที่ตั้ง พื้นรองรับงานจิตรกรรม วัสดุและเทคนิคที่ใช้ในการวาด รูปแบบของศิลปะ ลักษณะการใช้สี เส้น รูปทรง นอกจากนี้ยังต้องเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ของที่ตั้งสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ของตัวจิตรกรรม และข้อมูลที่เกี่ยวข้องในกรณีนี้คือ ภาษาที่ปรากฏเป็นจารึกบนจิตรกรรม และเนื่องจากเป็นจิตรกรรมฝาผนังของวิหารในวัด เรื่องราวที่จิตรกรรมเล่าก็มีส่วนสำคัญที่ต้องทำความเข้าใจเช่นกัน เมื่อมีความเข้าใจพื้นฐานที่ดีย่อมทำให้การวางแผนงานอนุรักษ์มีโอกาสประสบความสำเร็จและสามารถรักษาสมบัติทางวัฒนธรรมชิ้นนี้ให้สืบทอดต่อไปได้

ผลการวิจัยที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยจากหลากหลายแนวทางน่าจะเป็นความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับแง่มุมของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำบ่อน เพื่อทำการวิจัยในเชิงลึกต่อไป ผลการวิจัยในขั้นต้นที่มาจากหลายแง่มุมนี้จะทำให้การวางแผนวิจัยในอนาคตชัดเจนและมีแนวโน้มว่าจะวางแผนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่าที่องค์ความรู้ในปัจจุบันจะไปถึง

วิธีการดำเนินการวิจัย

ใช้วิธีการวิจัยรวม 7 วิธีด้วยกันคือ 1. วิธีการวิจัยสภาพปัจจุบันและการถ่ายภาพเก็บบันทึก 2. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเปรียบเทียบรูปแบบกับจิตรกรรมล้านนาร่วมสมัยกัน 3. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึกที่ปรากฏอยู่บนจิตรกรรมฝาผนัง 4. วิธีการศึกษาสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมและความสามารถทางการช่าง 5. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและการสร้างสมมติฐานเกี่ยวกับอาคารดั้งเดิม 6. วิธีการศึกษาสภาพแวดล้อมการติดตั้งแผงไม้ที่มีจิตรกรรม 7. วิธีการศึกษาทางเคมีขององค์ประกอบเนื้อสีที่ใช้ในการวาด

1. รายงานสภาพปัจจุบันและการถ่ายภาพ

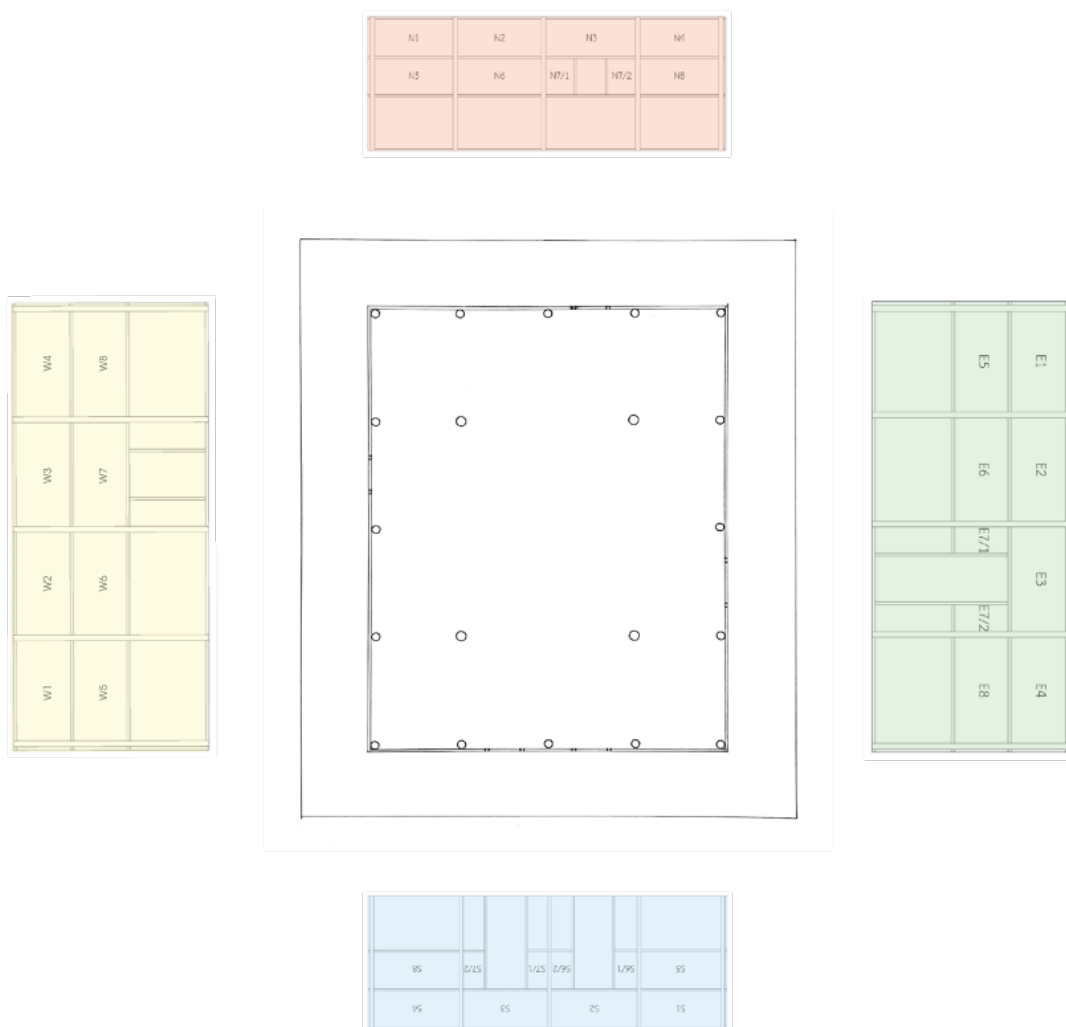
จิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้วัดตำบ่อน สันนิษฐานว่าน่าจะเขียนขึ้นในช่วงที่มีการทำสัมปทานป่าไม้ในระหว่าง พ.ศ. 2438-2444 (ค.ศ. 1895-1901) โดยมีกลุ่มชาวพม่าหรือไทยใหญ่อันเป็นบุคคลที่มีบทบาทในกิจการร่วมกับชาวอังกฤษทำให้เกิดชุมชนที่มีฐานะทางเศรษฐกิจขึ้นในย่านนี้ (ภูเดช แสนสา, 2564: 45-49)

ลักษณะของจิตรกรรมวาดขึ้นฝาผนังแผงไม้ที่ประกอบกันขึ้นจากแผ่นไม้สักขนาดประมาณ 15-18.5 ซม. (ขนาดมีความหลากหลายเนื่องจากช่างไม้ได้ตั้งใจทำให้เป็นไม้ขนาดเดียวกันจึงใช้หน้าไม้ตามที่มี เพื่อประหยัดการใช้ไม้ด้วย) ไม้แผ่นประกบติดกันเข้าเดียวตามแนวยาวของไม้กลายเป็นแผงไม้สี่แผ่นสำหรับผนังทั้งสี่ของอาคาร แผงทั้งสี่มีความสูงเท่ากันประมาณ 3 เมตร ทำหน้าที่เป็นผนังวิหารช่วงล่าง โดยแผงทิศเหนือและใต้มีขนาดประมาณ 350 x 722 ซม. แผงทิศตะวันออกและตะวันตกมีขนาดประมาณ 350 x 920 ซม. ทำให้สามารถสันนิษฐานได้ว่าแผนผังวิหารกว้างคูณยาวเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ละแผงมีไม้คร่าวขนาดประมาณ 5x10 ซม. ติประกบที่ด้านหลัง (หรือด้านนอกอาคาร) ทำให้แผ่นไม้ยึดติดกันอยู่ได้ มีแนวคร่าวไม้ติประกบจากด้านในแบ่งแผงไม้ตามยาวออกเป็น 3 ช่วง สองช่วงบนมีจิตรกรรม ช่วงล่างสุดเป็นแผงไม้เปล่า แต่ละแผงเจาะช่องประตูและหน้าต่างแตกต่างกัน แต่ละช่วงถูกแบ่งออกเป็นช่องขนาดเล็กจำนวน 4 ช่องด้วยแนวของพื้นที่ว่างที่น่าจะเป็นร่องรอยของเสาไม้กลม ซึ่งจะเป็นช่วงที่ไม่มีภาพวาด ทำให้เห็นว่าจิตรกรรมที่ขึ้นเป็นการวาดขึ้นหลังจากที่วิหารก่อสร้างเสร็จเรียบร้อยแล้วและช่างไม่สามารถวาดภาพในบริเวณที่ถูกบังด้วยเสาและโครงคร่าวไม้ได้

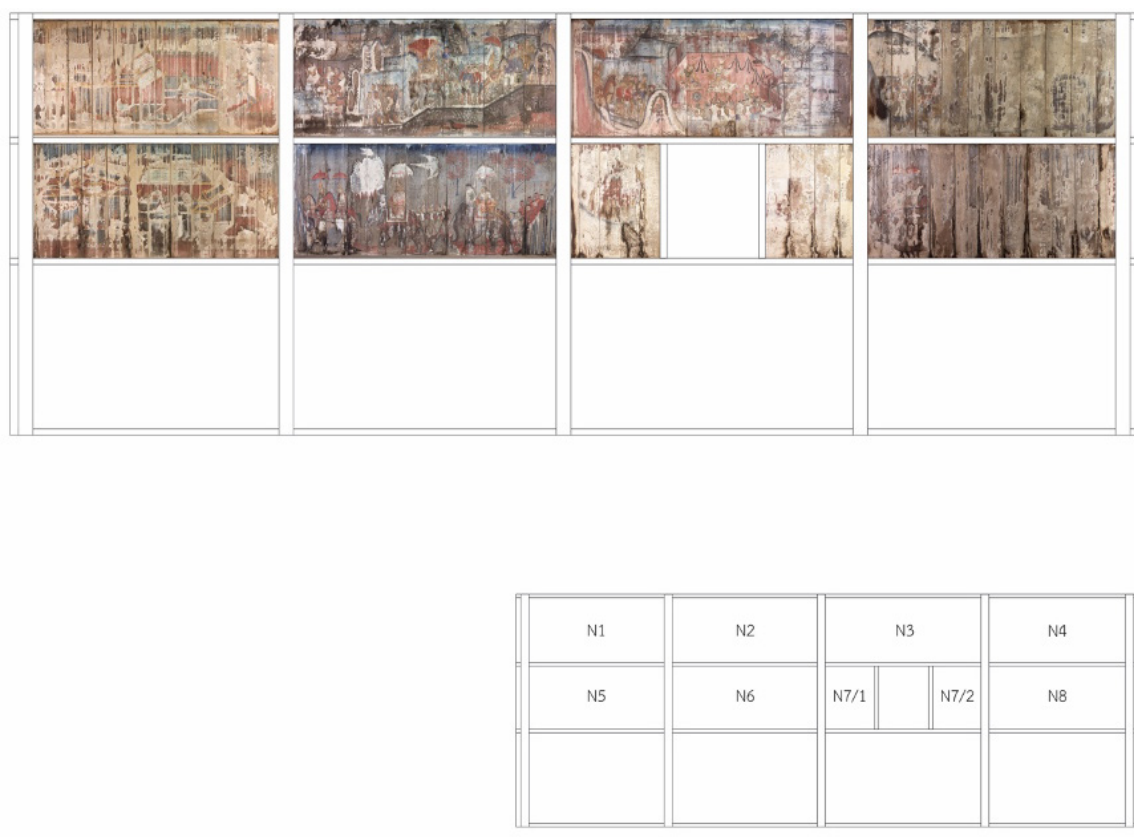
สำหรับการเก็บรักษาในปัจจุบัน อุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวงทำการก่อสร้างอาคารซื่อหอคำน้อย อันเป็นอาคารโถงมีเสากลางสี่เสา มีผนังสีด้านเป็นอิฐฉาบปูนก่อขึ้นสูงด้วยผนังไม้ฉลุลวดหลังคาโครงสร้างไม้ไม่มีฝ้าเพดาน ผนังทั้งสี่ด้านมีประตูขนาดใหญ่ เมื่อเปิดออกลมสามารถพัดผ่านได้ดี ตัวแผงไม้จิตรกรรมฝาผนังถูกยกลอยสูงจากพื้นประมาณ 1.50 เมตร ลักษณะการติดตั้งวางแผงไม้ล้อมรอบพื้นที่ว่างตรงกลางยกพื้น ทำให้สามารถเดินชมจิตรกรรมจากด้านในได้คล้ายกับเมื่อครั้งอยู่ในวิหารเดิม ดังนั้นแผงไม้จะถูกวางตามทิศคือ เหนือ ตะวันออก ใต้ ตะวันตก จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าเป็นการติดตั้งที่น่าจะถูกต้องกับตำแหน่งดั้งเดิม (ดูรายละเอียดในการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม) ทำให้การชมและศึกษาภาพเป็นไปได้ง่ายและสามารถอ่านความหมายของจิตรกรรมเล่าเรื่องต่อเนื่องได้

ในส่วนของการบันทึกเป็นภาพถ่ายคุณภาพสูงไว้จัดว่ามีความสำคัญ เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยมีความเสื่อมในระยะเวลาค่อนข้างสั้น เหตุผลหลักน่าจะมาจากสภาพอากาศและการดูแลภาพถ่ายที่ดีช่วยให้เข้าใจลักษณะดั้งเดิมได้มากที่สุด อย่างน้อยก็ในสภาพ ณ วันที่ทำการถ่ายภาพ ทั้งนี้เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาในอนาคต ตัวอย่างเช่น การศึกษาลักษณะการขีดจางของสี หรือ การเปรียบเทียบร่องรอยการขยายตัวของเชื้อราที่ปรากฏเป็นวงดำบนภาพว่าเพิ่มมากขึ้นเพียงใด เมื่อระยะเวลาผ่านไป เป็นต้น

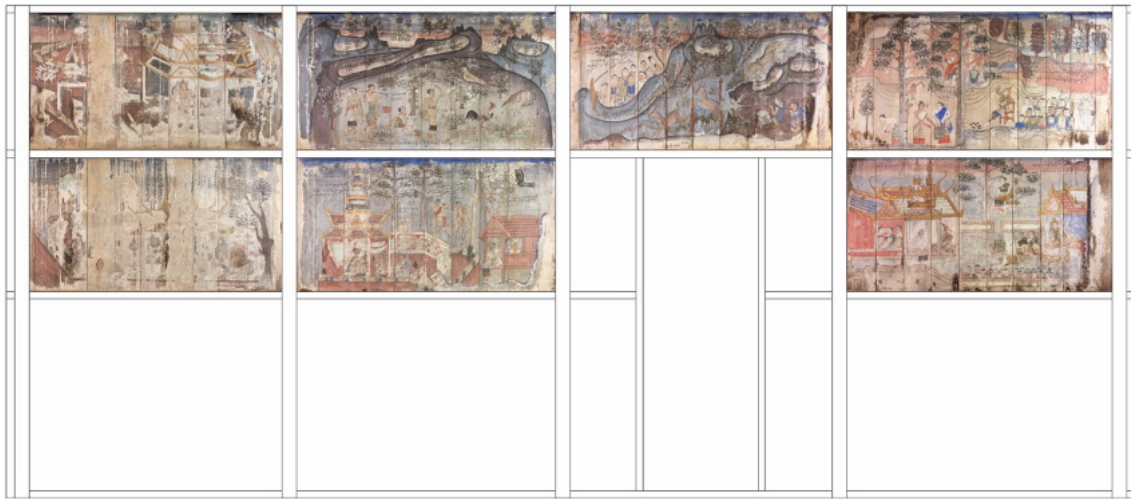
การถ่ายภาพจึงเริ่มต้นด้วยกระบวนการกำหนดแผนผังของภาพเพื่อการอ้างอิงในอนาคต โดยเริ่มต้นที่การกำหนดทิศทางของผนังในการติดตั้งปัจจุบันตามทิศคือเหนือ ตะวันออก ใต้ ตะวันตก (ภาพที่ 1) จากนั้นกำหนดหมายเลขเฉพาะเจาะจงในแต่ละช่องของผนัง โดยหนึ่งผนังถูกแบ่งออกเป็น 8 ช่องใหญ่ตามลักษณะการตีโครงคร่าวไม้และตำแหน่งของเสาอาคาร รายละเอียดตามภาพดังนี้ (ภาพที่ 2-5)



ภาพที่ 1
แผนผังผังการจัดทิศของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำมอน

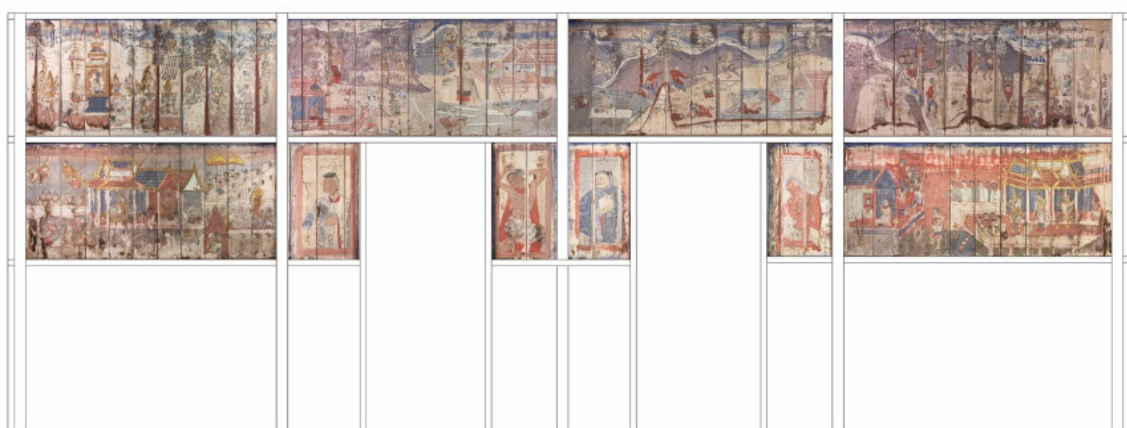


ภาพที่ 2
แผนผังผนังทิศเหนือ



E1	E2	E3		E4
E5	E6	E7/1	E7/2	E8

ภาพที่ 3
แผนผังผนังทิศตะวันออก



S1	S2		S3		S4
S5	S6/1	S6/2	S7/1	S7/2	S8

ภาพที่ 4
แผนผังผนังที่คืบ



W1	W2	W3	W4
W5	W6	W7	W8

ภาพที่ 5
แผนผังผนังทิศตะวันตก



ภาพที่ 6

ภาพสภาพปัจจุบันของจิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้วัดท่าม่อนและการจัดเก็บภายในอาคารหอคำน้อย

เมื่อถ่ายภาพแต่ละผนังแล้วได้ทำการทดลองเปรียบเทียบกับภาพถ่ายที่ปรากฏในหนังสือ จิตรกรรมเวียงต้าโดย วิถี พานิชพันธุ์ ถ่ายภาพโดยโกมล พานิชพันธุ์ สภาพเมื่อพ.ศ.2532 (วิถี พานิชพันธุ์, 2532) กับภาพถ่ายในพ.ศ. 2564 (ภาพที่ 7) พบตัวอย่างการเสื่อมสภาพ เช่น ภาพในช่อง S7/1 อันเป็นภาพเด็กจิ้งกับลูกท้อทิม ในภาพนี้มีจารึกด้านบนอธิบายว่า “เจ๊กน้อยได้หมากก้อแกง” ภาพจากหนังสือยังเห็นรูปทรงและสีเส้นที่ชัดเจนของใบหน้าของเด็กเป็นสีค่อนข้างขาวที่บริเวณแก้มมีสีแดงระเรื่อแบบเด็กที่ฐานะและสุขภาพดี ลักษณะของเสือที่มีการใช้สีน้ำเงินเข้มระบายที่บริเวณคอกเสือและด้านในของสาบเสือ ไปจนกระทั่งลูกท้อทิมที่มีรอยแยกบนเปลือกจนเห็นลักษณะเมล็ดเรียงตัวกัน ในขณะที่สภาพปัจจุบันซีดจางไปมาก เป็นต้น (วิถี พานิชพันธุ์, 2532: 8)

การถ่ายภาพอย่างละเอียดจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งและในการศึกษารั้งนี้ได้ทำการถ่ายภาพในลักษณะของการบันทึกจนครบจำนวนทั้งหมดเพื่อเก็บตัวอย่างไว้ทำการศึกษาต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 7

ภาพเปรียบเทียบภาพเด็กจีนกับลูกทပ်ทิมระหว่างปีพ.ศ. 2532 (ซ้าย) และ ปีพ.ศ.2563 (ขวา)

หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมเวียงต้า, โดย วิถี พานิชพันธ์, 2532, ลิขสิทธิ์ โดย อมรินทร์พริ้นท์ติ้ง.

2. การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ

การศึกษาที่ผ่านมา

จิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อนเป็นที่รู้จักในวงกว้างเมื่อมีการพิมพ์เผยแพร่หนังสือ **จิตรกรรมเวียงต้า** เขียนโดยวิถี พานิชพันธ์ (หลังจากที่มีการผาติกรรมภาพเขียนบนแผ่นไม้ทั้งหมดจากวัดมาไว้ที่ไร่มแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ในปีพ.ศ. 2531) เป็นหนังสือภาพที่สวยงามตลอดเล่ม จัดพิมพ์ 2 ภาษา (ไทย-อังกฤษ) ได้รับความสนใจมาก เพราะเป็นครั้งแรกที่ได้ทราบว่ายังมีจิตรกรรมฝาผนังแบบศิลปะเมื่อน่านหลงเหลืออยู่อีกหนึ่งแห่ง นับเป็นการค้นพบใหม่ของผลงานรูปแบบเดียวกันกับที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน แต่มาพบในเขตอำเภอเมือง จังหวัดแพร่ อาจารย์วิถีได้ทำการศึกษาเบื้องต้นและให้ภาพรวมของจิตรกรรมไว้ในหนังสือเล่มดังกล่าว ตั้งแต่ข้อมูลพื้นฐานและรายละเอียดที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น การใช้สัดส่วนปัญหาแก้ปัญหาด้านองค์ประกอบของภาพกับวัสดุของผนัง คือพยายามจัดภาพคนและส่วนที่สำคัญให้อยู่กลางแผ่นไม้เพื่อหลีกเลี่ยงรอยต่อ หรือกลบเกลื่อนด้วยภาพที่เป็นแนวเส้นตั้งของต้นไม้ เสาของสถาปัตยกรรม ทำให้เกิดมิติใหม่เป็นองค์ประกอบภาพที่ต่างจากที่เคยเห็นมา มีการชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงกับจิตรกรรมล้านนาแห่งอื่น อาทิ การแสดงออกที่มีลักษณะพื้นบ้านคือสนุกสนาน มีชีวิตชีวา สีสันให้อารมณ์ตื่นตันทันใจ เหมือนที่วัดภูมินทร์ บางมุมก็ดูอ่อนหวานชวนฝันแบบวัดหนองบัว หรือภาพกลุ่มคนลักษณะเดียวกับที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เส้นสายรุนแรงคล้ายกับที่วัดบวรศรีหลวง จังหวัดเชียงใหม่ จึงมีลักษณะเหมือนรวมรูปแบบจิตรกรรมล้านนาทั้งหมดไว้ด้วยกัน และน่าจะเป็นผลงานของช่างเขียนคนเดียวกันกับที่วาดฝาผนังวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว (วิถี พานิชพันธ์, 2532: 1-2)

ในส่วนเนื้อหาของภาพจัดแบ่งได้สามกลุ่ม กลุ่มที่หนึ่งเรื่องเจ้าก่ำกาดำ กลุ่มที่สองเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ ซึ่งเป็นชาตกพื้นเมือง และกลุ่มที่สามเป็นภาพคนขนาดใหญ่เรียงกันเป็นกรอบๆ เข้าใจว่าเป็นผู้อุปถัมภ์หรือเจ้าศรัทธาที่ออกค่าใช้จ่ายในการวาดรูปเหล่านี้ หรือไม่ก็เป็นภาพบุคคลสำคัญในท้องถิ่น และพบว่านอกจากการเขียนตัวอักษรพื้นเมืองกำกับภาพแบบจิตรกรรมสายเมืองน่านแล้ว ยังมีข้อความเป็นคำสาปแช่งผู้มาจับต้องภาพ เหมือนต้องการสั่งสอนชาวบ้านให้รู้จักมารยาทในการดูรูปที่เกี่ยวข้องกับพระธรรมคำสอน ซึ่งถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ควรเคารพยำเกรง นอกจากนี้ภายในเล่มยังมีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อเรื่องย่อของชาตกทั้งสองเรื่องด้วย อย่างไรก็ตามในเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ พบว่ารายละเอียดของเรื่องไม่ตรงกับตัวงานจิตรกรรม คือในภาพเจ้าแสงเมืองไม่ได้หลงถ้ำ แต่เป็นการออกไปล่ากวางแล้วหลงป่า จึงน่าจะเป็นเรื่อง “รัตนแสงเมือง” ที่มีโครงเรื่องคล้ายกัน

อีกราว 20 ปีต่อมา มีบทความเรื่อง จิตรกรรม “เวียงต้า” สายเลือนน่าน กำเนิดแพร่ ปัจจุบัน ณ เชียงราย ในหนังสือรวมบทความจิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน โดยวินัย ปราบริปู ช่วงท้ายมีการกำหนดอายุจิตรกรรมเวียงต้า ว่าน่าจะเขียนขึ้นหลังจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ พ.ศ. 2446 โดยอาจคำนึงถึงภาพการพ้องของเจ้าแสงเมืองบนเรือแบบเมืองน่าน ซึ่งช่างน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์จริงที่เจ้านายฝ่ายเหนือพ้องต้อนรับเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินหรือเจ้านายฝ่ายใต้ เช่น ตอนที่เจ้ามหาพรหมสุรธาดา เจ้าผู้ครองนครน่านองค์สุดท้ายพ้องรับรบเรือแข่งเมืองน่านในคราวรับเสด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อครั้งเสด็จตรวจราชการที่เมืองน่านช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2460 (วินัย ปราบริปู, 2552 : 240-242) และสันนิษฐานว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมเวียงต้า น่าจะเป็นกลุ่มเดียวกับที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว โดยเฉพาะช่างที่ชื่อ “แสนพิจิตร” ผู้ช่วยหนานบัวผันเขียนภาพที่วัดหนองบัว เนื้อหาของบทความโดยรวมมีการให้ข้อมูลเชิงประวัติของจิตรกรรมวัดต้าม่อน ผู้อุปถัมภ์ชาวไทใหญ่ที่เข้ามาทำกิจการป่าไม้ที่เวียงต้า และบริบทแวดล้อมอื่นๆ ในส่วนตัวงานจิตรกรรมมีการวิเคราะห์รูปแบบ ลักษณะการแสดงออก รวมถึงตัวอักษรล้านนาที่เขียนกำกับภาพ อย่างละเอียด โดยเน้นความสัมพันธ์และเป็นส่วนหนึ่งของแบบแผนเดียวกันกับจิตรกรรมวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว

ถัดมาหนังสือจิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติ ทศชาติ ชาตกนอกนิบาต ของชาญคณิต อวรณ์ ในเล่มมีข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อนในบทที่ 3 แหล่งจิตรกรรมสำคัญในล้านนา หน้า 140-141 มีประวัติวัดและข้อมูลทั่วไปของจิตรกรรม รวมถึงเนื้อเรื่องย่อของจิตรกรรมวัดต้าม่อน 2 เรื่องคือรัตนแสงเมืองชาตก และก่ำกาดำชาตก

เนื้อเรื่องย่อรัตนแสงเมืองชาตก : รัตนแสงเมืองชาตก เป็นชาตกนอกนิบาตเรื่องหนึ่งที่พบในล้านนา มีโครงเรื่องคล้ายกับเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ เนื้อเรื่องโดยย่อเล่าถึงพระเจ้าสุริยวงษัตริย์เมืองวิไลจะมา (เมืองเรือ) กับมเหสีเอกคือนางสาวะดี ซึ่งไม่มีรัชทายาท อำมาตย์จึงเสนอให้สร้างบารมีด้วยการบำเพ็ญศัลภาวนา จนคืนหนึ่งนางฝันว่าพระอินทร์นำแก้ววิรุณดวงวิเศษมามอบให้ หลังจากนั้นนางก็ตั้งครุฑ เมื่อประสูติโอรสแล้วจึงตั้งพระนามว่า “รัตนแสงเมือง” ซึ่งต่อมาจะได้เป็นกษัตริย์ครองเมืองสืบต่อจากพระราชบิดา

วันหนึ่งรัตนแสงเมืองได้ออกไปล่ากวาง แต่เกิดหลงป่า จึงไปอาศัยอยู่กับตาบัสสะฤาษี และได้เรียนรู้วิทยมนตร์ จากนั้นได้หาหนทางกลับเมือง ระหว่างทางได้พบพระอินทร์ที่แปลงเป็นพราหมณ์ มามอบของวิเศษต่างๆ และดาบสรีกัญไชยให้ พร้อมทั้งบอกทางกลับไปยังเมืองวิไลจะมา ต่อมาวันหนึ่งรัตนแสงเมืองสั่งให้นักแขกเต้าที่พูดได้ บินไปในเมือง 16 แห่งเพื่อตามหาหญิงสาว เมื่อพบนางแมนเหลา พระราชธิดาของพระเจ้าสังสาแห่งเมืองผาเงา นักแขกเต้าจึงบินกลับไปแจ้งรัตนแสงเมือง พระองค์ให้นักแขกเต้านำแหวนทองไปมอบให้นางแมนเหลา พร้อมกับให้ราชทูตไปสุ่มนางจากพระเจ้าสังสา แต่ถูกมหาอุปราชคำเสาแย่งชิงว่าไม่คู่ควร และทำให้ออกมาสู้รบกัน รัตนแสงเมืองได้ใช้วิทยมนตร์ต่างๆ จนมีชัยชนะในการสู้รบ พระเจ้าสังสาจึงยกนางแมนเหลาให้เป็นคู่ครองของรัตนแสงเมือง

เนื้อเรื่องย่อคำกาคำชาดก : พระเจ้าอจิกราช ผู้ครองเมืองพรหมทัต มีอัครมเหสีคือนางจันทเทวี และมีมเหสีรองคือนางสิงคิลา (นางสิงคา) มเหสีทั้งสองไม่มีบุตร เหล่าเสนาอำมาตย์จึงกราบทูลให้ขอบุตรจากพระอินทร์โดยให้มเหสีทั้งสองสมათานรับศีลอย่างเคร่งครัด ต่อมาพระอินทร์ได้อัญเชิญให้พระโพธิสัตว์จุติในครรภ์ของนางจันทเทวี เมื่อนางสิงคิลาทราบว่ นางจันทเทวีตั้งครรภ์และบุตรจะได้เป็นผู้สืบราชบัลลังก์ ก็วางแผนร้ายร่วมกับการกระกละเสนาผู้เป็นบิดา โดยการกระกละเสนาได้แอบวางยาเสน่ห์ลงในหมอน้ำสวดยของพระเจ้าอจิกราช แล้วใส่ความว่ นางจันทเทวีคบชู้กับคนหาบหน้้า พระเจ้าอจิกราชทรงหลงเชื่อ ขับไล่นางจันทเทวีออกไปจากเมือง

นางจันทเทวีจึงเดินทางไปอาศัยอยู่กับสองตายาย และต่อมาได้คลอดบุตรชายที่มีผิวกายสีด้าเหมือนกา จึงได้ชื่อว่า ก้ากาด้า แต่แท้จริงแล้วสีด้าที่เห็นคือเลือดทิพย์ที่สวมน้้าพิวสีทองที่แท้จริงอยู่ภายใน เมื่อข้านี้ไปถึงพระกรรมของพระเจ้าอจิกราช พระองค์ก็ยังมีพระทัยว่ ไม่ใช่บุตรของพระองค์ จึงสั่งให้เสนาอำมาตย์นำทารกและนางจันทเทวีไปลอยแพ แต่กระแสน้ำพัดจนแพแตก เป็นเหตุให้นางจันทเทวีและก้ากาด้าพลัดพรากจากกัน นางจันทเทวีพลัดหลงไปยังเมืองมิถิลาไปอาศัยอยู่กับสองตายาย ส่วนก้ากาด้าพลัดหลงไปอยู่ที่เมืองพาราณสี

พระเจ้าพาราณสีมีธิดา 7 องค์ แต่ละองค์มีรูปโฉมงดงาม โดยเฉพาะคนสุดท้ายคือนางเทพกัญญา มีความงดงามมากที่สุด ธิดาแต่ละองค์มีอุทยานริมน้ำส่วนพระองค์ ตั้งเรียงติดกันไปตามลำน้ำ ก้ากาด้าพลัดหลงมาขึ้นฝั่งที่ท่อน้ำของนางเทพกัญญา แล้วแอบกินผลไม้จนไปติดบ่วงดักของยาเฒ่าปากขิก้า ผู้เป็นคนรับใช้ นางได้รับก้ากาด้าไปเป็นลูกบุญธรรม

ในอุทยานของนางเทพกัญญายังเป็นที่สุดและที่อาศัยของเทพธิดาองค์หนึ่ง ซึ่งพระอินทร์ได้นำนางไปไว้ในผลนุ่นที่สุกใสดังทองคำ เมื่อพระเจ้าพาราณสีทราบข่าวก็มีรับสั่งให้ไปเก็บมา แต่ไม่มีใครสามารถเก็บได้ พระอินทร์จึงเนรมิตให้ผลนุ่นนั้นไปอยู่ในเขตพระราชฐาน ไม่นานนักเทพธิดาก็กำเนิดจากผลนุ่นสีทอง พระเจ้าพาราณสีจึงยกขึ้นเป็นธิดาองค์ที่ 8 ให้นามว่า นางพิมพา นางเป็นผู้มีความรอบรู้ในทางธรรม

ฝ่ายก่ากาดำอาศัยอยู่กับย่าเฒ่าปากชีกาครบ 3 ปีก็พ้นวิบากกรรม สามารถถอดเสื้อทิพย์สีดำที่หุ้มกายออกได้ คืนหนึ่งก่ากาดำจึงถอดเสื้อทิพย์แล้วเหาะไปยังปราสาทของนางเทพกัญญา และนางพิมพา ได้สนทนาปริศนาปัญหาธรรม จนนางทั้งสองหลงรักก่ากาดำ ทั้งๆ ที่ไม่รู้ว่าเป็นชายผิวสีทองผู้นี้เป็นใคร

ต่อมาพระเจ้าพาราณสีได้จัดการหาคู่ให้ธิดา โดยตั้งเงื่อนไขว่าหากชายใดสามารถตอบปริศนาปัญหาธรรมของเหล่าธิดาได้ ก็จะยกธิดาและเมืองให้ปกครอง ก่ากาดำไปร่วมตอบคำถามด้วยโดยไม่ได้ถอดเสื้อทิพย์ออก ดังนั้นแม้ก่ากาดำจะเป็นผู้ชาย แต่ไม่มีธิดาองค์ใดยอมอภิเษกด้วย ยกเว้นนางเทพกัญญาและนางพิมพา เนื่องจากนางทั้งสองมั่นใจว่าก่ากาดำคือชายคนเดียวกันกับที่นางเคยสนทนาธรรมด้วย

เมื่อก่ากาดำกลับไปลาย่าเฒ่าปากชีกาเพื่อเตรียมอภิเษกแล้ว ก็อธิษฐานขอเมืองและปราสาทจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระอินทร์จึงดลบันดาลให้ พร้อมทั้งช่วยให้ก่ากาดำได้พบกับมารดาที่พลัดพรากกัน และให้พระวิสสุกรรมสร้างทางทองคำไปยังปราสาทของพระเจ้าพาราณสี แล้วนำก่ากาดำแห่แหนเข้าเมืองไปอภิเษกกับนางเทพกัญญาและนางพิมพา จากนั้นได้เชิญให้ก่ากาดำถอดรูปเป็นชายผิวทองไปแก้ไขปริศนาปัญหาธรรมกลางอากาศ เพื่อประกาศบุญญาธิการแก่มหาชน

หลังจากก่ากาดำได้ครองเมืองพาราณสีแล้ว ก็พานางจันทเทวี พระมารดากลับไปเฝ้าพระเจ้าอจิกรราช พระบิดา เมื่อไปถึงหน้าเมือง การะกะเสนาที่จุฑาลว่าเป็นขบวนกองทัพศึกและอาสาชี่ข้างศึกออกไปเผชิญทัพ แต่ด้วยผลกรรมจึงถูกธรณีสูบ นางสิงคิลาที่วิ่งตามไปก็ถูกธรณีสูบเช่นกัน ทำให้ยาเสนหิ้นฤทธิ์ พระเจ้าอจิกรราชจึงทราบความจริงและรับนางจันทเทวีกลับเข้าสู่เมือง ฝ่ายก่ากาดำกับนางเทพกัญญาและนางพิมพาก็กลับไปครองเมืองพาราณสีต่อไป (ชาญคณิต อารวรรณ์, 2563 : 261-263)

บทความล่าสุดเรื่อง **รูปแต้มวัดตำม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านทิศตะวันออก เมืองนครลำปาง** ของภูเดช แสนสา มีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่น คือเมืองต้า ประวัติหมู่บ้าน ประวัติวัดตำม่อนที่ประกอบด้วยประวัติตระกูลของผู้สร้างวัดตำม่อน และเป็นผู้อุปถัมภ์การวาดจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารไม้แบบศิลปะพม่า คือหม่องโพส่วย คหบดีชาวพม่า (พ่อเผ่าฮ้อยหลวง) มีอีกชื่อหนึ่งว่า “พ่อเผ่าฮ้อย” จากเมืองเชียงตุง เข้ามาเป็นหัวหน้าควบคุมการทำป่าไม้เนื่องจากบริเวณเมืองต้าหรือเวียงต้า แขวงเมืองลอง ยุคนั้นจะขึ้นกับจังหวัดนครลำปาง เริ่มมีการขยายพื้นที่สัมปทานป่าไม้มาถึงบริเวณนี้จึงมีชาวพม่า ไทใหญ่ ไทจีน ไทยวน และขมุ เข้ามาตั้งบ้านเรือนเพื่ออยู่อาศัย รับจ้างทำป่าไม้ตั้งแต่ประมาณช่วงทศวรรษ 2430 นำโดยหม่องโพส่วย ผู้เป็นนายร้อย หรือนายฮ้อย หัวหน้าควบคุมการทำป่าไม้ในเมืองต้าให้เจ้าหลวงนรนนท์ไชยขวลิต (เจ้าน้อยหนานไชย) เจ้าผู้ครองนครลำปาง องค์ที่ 11 (พ.ศ. 2435-2438) ต่อมาได้ขออนุญาตสร้างวัดตำม่อน รวมถึงขอนำไม้สักในป่าเมืองต้าจากเจ้าน้อยบุญหลง มณีนวศ์ เจ้านายเมืองนครลำปาง ผู้เป็นเจ้าของรับทำสัมปทานป่าไม้เมืองต้าในช่วงระหว่าง พ.ศ.2438-2444 เพื่อนำไม้สักมาจัดสร้างพระวิหารวัดตำม่อน แบบศิลปะพม่า พร้อมกับสร้างพระพุทธรูปพม่าศิลปะมณฑลเย้ ด้วยเส้นหวายสานลงรักปิดทองที่เมืองเชียงตุง มีพระนามว่า “พระเจ้าแสนหวาย” แล้วอัญเชิญมาประดิษฐานเป็นพระประธานในวิหารวัดตำม่อน

รูปแต้มในวิหารวัดตำม่อนมีความพิเศษที่วาดบนผนังไม้สัก ต่างจากวัดอื่นๆ ที่วาดบนผนังปูน วาดขึ้นพร้อมกับการก่อสร้างวิหารในช่วงทศวรรษ 2440 โดยมีหม่องผั่ว ชาวพม่าจากเมืองเชียงตุง ที่เข้ามาเป็นลูกน้องทำป่าไม้ในเมืองต้า ของหม่องโพส่วย (พ่อเผ่าฮ้อยหลวง) เป็นหัวหน้าช่างทำการก่อสร้างวิหารและวาดรูป พร้อมลูกมือชาวไทจีนจากเมืองเชียงตุง และสันนิษฐานว่ามีลูกมือช่างวาดรูปแต้มจากกลุ่มช่างที่วาดในวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน มาร่วมด้วย โดยมีทิดบัวผัน ชาวลาวพวน (ไทพวน) เมืองเชียงขวาง ประเทศลาว ที่มาอยู่ในชุมชนชาวไทลื้อบ้านหนองบัว เป็นหัวหน้าช่าง เนื่องจากมีรูปภาพที่คล้ายคลึงกันหลายจุด...(ภูเดช แสนสา, 2564 : 48-49, 55) มีการระบุว่ารูปแต้มวัดตำม่อนจัดเป็นศิลปะล้านนา สกุลช่างกลุ่มน่านผสมผสานศิลปะรัตนโกสินทร์ การใช้สี การเขียนตัวอักษรธรรมล้านนากับภาพ นอกจากนี้ยังมีการเล่าเรื่องย่อของชาดกทั้งสองเรื่องคือเจ้ารัตนแสงเมืองและเจ้าก่ำกาดำ การแสดงแผนผังการดำเนินเรื่องของภาพทั้งสองผนัง

การสำรวจความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน สามารถสรุปเป็นกลุ่มเนื้อหาได้ ดังนี้

- 1) การเขียนภาพบนผนังไม้ของวิหารแบบศิลปะพม่า
- 2) ช่างเขียนและช่วงเวลาเขียน
- 3) ผู้อุปถัมภ์และบริบทแวดล้อม
- 4) เนื้อหาของจิตรกรรมคือภาพเล่าเรื่องชาดกนอกนิบาต 2 เรื่องและภาพบุคคล 4 ภาพ
- 5) แบบศิลปะและลักษณะเฉพาะของจิตรกรรม

ข้อสังเกตจากการศึกษาที่ผ่านมาที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ จิตรกรรมฝาผนังวัดตำบ่อนแม่จะเคยตั้งอยู่โดดเดี่ยวในพื้นที่ห่างไกล แต่การศึกษาที่ผ่านมาได้ทำให้จิตรกรรมแห่งนี้เป็นส่วนหนึ่งของจิตรกรรมเมื่อนานไปแล้ว การศึกษาหลังจากนี้จึงต้องสัมพันธ์เชื่อมโยงกับจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว ไม่มากนักน้อยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ คือแนวทางศึกษาที่อยู่ภายใต้บริบทจิตรกรรมฝาผนังล้านนา

กรอบแนวคิดและข้อสมมติฐาน

การศึกษาครั้งนี้จำเป็นต้องพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดตำบ่อนในบริบทของจิตรกรรมฝาผนังล้านนา โดยเฉพาะวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน ซึ่งมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกันในด้านแบบศิลปะ ช่างเขียน และช่วงเวลาเขียน

ในครั้งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังล้านนามีความหลากหลายของรูปแบบและฝีมือช่างอย่างมาก (กาญจพงษ์ เลหาสม, 2541: 53-64) อาทิ ในเมืองเชียงใหม่มีจิตรกรรมฝีมือช่างไทใหญ่ที่วัดบวรศรีหลวง แบบไทยภาคกลางที่วัดเสนาหิน ขณะที่วิหารลายคำวัดพระสิงห์พบสองแบบอยู่ในที่เดียวกันคือผนังด้านทิศใต้เลียนแบบศิลปะกรุงเทพ ส่วนด้านทิศเหนือเป็นแบบเชียงใหม่ (ผนังสังข์ทอง) นอกจากนี้ หากสร้างขึ้นในพื้นที่นอกเมืองที่มีชาวบ้านเป็นผู้อุปถัมภ์ ลักษณะงานก็จะลดระดับรายละเอียดของแบบแผนลงแต่ก็มีความรู้สึก สนุกสนานและเรียบง่ายแบบศิลปะพื้นบ้านเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในงาน เช่น จิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างไทใหญ่วัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม และวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง เป็นต้น ซึ่งก็ต่างกับเมื่อนาน ที่มีจิตรกรรมแบบอิทธิพลศิลปะกรุงเทพหรือไทยภาคกลางอยู่ก่อนแล้ว ตั้งแต่ครั้งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 คือจิตรกรรมฝาผนังวัดช้างค้ำ พระภูวดีนาเตา และลายรดน้ำที่พระธรรมในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ มีจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่า-ไทใหญ่ ที่วัดหัวเวียง (ปัจจุบันไม่เหลือหลักฐานแล้ว) จากนั้นจึงเกิดงานรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าแบบเมื่อนานขึ้นที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว ในทำนองเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังวัดตำบ่อนก็คือนานแบบเมื่อนานที่อยู่ในพื้นที่ห่างไกลถึงอำเภอละงู จังหวัดแพร่

จากที่กล่าวมาจะเห็นว่า “ช่าง” คือปัจจัยก่อให้เกิดลักษณะดังกล่าว สืบเนื่องจากยุคก่อนหน้าที่ล้านนาต้องตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ายาวนานกว่า 200 ปี การขาดชนชั้นผู้ปกครองในการอุปถัมภ์งานช่างต่อมาเมื่อขับไล่พม่าได้สำเร็จ จึงเข้าสู่ยุคฟื้นฟูบ้านเมือง มีการซ่อมสร้างพระวิหารซึ่งเป็นอาคารหลักของวัด การสืบทอดและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ทำให้สถาปัตยกรรมมีแบบแผนของล้านนาชัดเจน ขณะที่จิตรกรรมไม่มีรูปแบบมาตรฐานของตนเอง จิตรกรรมฝาผนังล้านนาช่วงนี้มีพัฒนาการในกลุ่มช่างขนาดเล็กหรือเฉพาะบุคคล ที่พบทั่วไปเป็นงานที่มีรูปแบบแตกต่างกันอย่างหลากหลายทั้งในเมืองและอำเภอรอบนอกส่วนใหญ่เป็นการนำช่างจากภายนอกเข้ามาเขียน (โดยมีช่างพื้นเมืองเป็นผู้ช่วย) ได้แก่ ช่างจีน ช่างพม่า ไทใหญ่ และไทยภาคกลาง ช่างเหล่านี้คือผู้มีทักษะมีพื้นฐานและแบบแผนทางการช่างของตนเอง แต่ในพื้นที่และสภาพแวดล้อมใหม่ ช่างต้องปรับตัวและเปลี่ยนแปลงการปฏิบัติงาน เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้อุปถัมภ์และชุมชน ทำให้มีการสร้างผลงานใหม่ๆ เกิดขึ้นได้เสมอ เช่นในกรณีวัดพระสิงห์และจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเมื่อนานทั้งสามแห่ง

การศึกษาครั้งนี้มีข้อสมมติฐานว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน คือช่างคนเดียวกันกับที่ วัดภูมินทร์และเป็นช่างชาวม่าน (พม่า) ไม่ใช่ทิดบัวผันคนที่เขียนวัดหนองบัว ทั้งนี้ได้อาศัยข้อมูลจากการ สัมภาษณ์พระครูมานิตบุญญการ (เจ้าอาวาสวัดส้อ ตำบลเปือ อำเภอยะนิง จังหวัดน่าน สัมภาษณ์ โดยอาจารย์สน สีมাত্রัง เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2521) เกี่ยวกับประวัติจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ซึ่งมีข้อความพาดพิงถึงช่างเขียนวัดภูมินทร์ ดังนี้ พระครูมานิตบุญญการเล่าว่า นายเทพผู้เป็นบิดาของท่าน เล่าไว้ นายเทพอายุได้ 25 ปี ตรงกับพ.ศ. 2410 สืบจากพระภิกษุมารับราชการเป็นทหารของเจ้านันทยศ เจ้าเมืองน่านขณะนั้น นายเทพได้ติดตามกองทัพของเจ้าเมืองน่านไปรบกับเมืองพวน เมืองในปกครอง ของแคว้นหลวงพระบาง...หลังจากการศึกเรียบร้อยแล้วจึงยกทัพกลับ นายเทพได้ขอช่างเขียนลาวพวนนาย หนึ่งชื่อว่าทิดบัวผัน ติดตามกองทัพกลับมาเมืองน่านและนำมาเป็นช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหาร วัดหนองบัว เรื่องจันทรา การเขียนครั้งนั้นยังมีพระภิกษุวัดหนองบัวชื่อแสนพิจิตร (สกุล เทพเสน) และ นายเทพเป็นผู้ช่วยเขียนด้วยจนแล้วเสร็จ จึงอนุญาตให้ทิดบัวผันเดินทางกลับเมืองพวน... ในเวลาเดียวกับ ที่ทิดบัวผันเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอยู่นั้น ทางวัดภูมินทร์ในตัวเมืองน่านกำลังซ่อมภาพเขียนเดิมและ เขียนเพิ่มให้เต็มผนังพระอุโบสถ เล่าว่าเดิมวัดภูมินทร์มีภาพเขียนที่เขียนไว้นานแล้ว แต่ยังไม่เสร็จจึงให้ ช่างชาวม่านเป็นช่างเขียนซ่อมและเขียนต่อจนครบบริบูรณ์... ช่างชาวม่านมีความสนใจในฝีมือของทิดบัว ผัน จึงเดินทางมาดูการเขียนและอยากลองเขียนด้วย แต่มีเหตุทำให้ไม่ได้เขียน เพราะเป็นช่างคนละคร...

(สน สีมাত্রัง, 2521 : 206-208)

...จากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดินแดนแถบหลวงพระบางช่วงเวลานั้น น่าจะเป็น สงครามปราบฮ่อ พ.ศ. 2415-2430... จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัวทำขึ้นหลังเสร็จศึก ดังนั้นจึงน่าจะ เขียนตั้งแต่ พ.ศ.2430 เป็นต้นมา ส่วนวัดภูมินทร์ได้เขียนมาก่อนหน้านั้นแล้วและมีช่วงคาบเกี่ยวกัน จาก การที่ทั้งสองแห่งเป็นงานรูปแบบเดียวกัน ช่างมีการเดินทางไปดูงานกัน ทิดบัวผันช่างเขียนวัดหนองบัว น่าจะเป็นฝ่ายปรับตัวมาทำตามแบบอย่างของวัดภูมินทร์มากกว่า เพราะโดยสภาพของวัดหลวงกลาง เวียงที่มีเจ้าเมืองน่านเป็นผู้อุปถัมภ์ จิตรกรรมวัดภูมินทร์เองก็เป็นงานที่แปลกใหม่มีหลายอย่างดึงดูดความ สนใจน่าจะเป็นตัวเลือกที่ดีสำหรับการปรับเปลี่ยนมาทำตามความต้องการของชาวบ้านที่ชื่นชอบและให้ ความสำคัญกับวัดหลวงในเมือง

ยังมีหลักฐานสนับสนุนอีกอย่างหนึ่งคือป้ายสาที่เปรียบเหมือนสมุดสเก็ชที่ทิดบัวผันใช้เพื่อศึกษา รูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ภาพลายเส้นในเล่มแสดงให้เห็นว่าทิดบัวผันเป็น ช่างที่มีพื้นฐานการเขียนแบบจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่แล้ว สอดคล้องกับหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังเมือง หลวงพระบางที่มีงานแบบศิลปะกรุงเทพ สมัยรัชกาลที่ 3-4 หลายแห่ง อาทิ ที่วัดศรีพุทธบาท (วัดป่าแค) มีภาพรามเกียรติ์แบบไทยเรื่องเดียวทั้งอาคาร และวัดล่องขุนเขียนทศชาติชาดกและพุทธประวัติ นอกจากนี้ ลักษณะของภาพในป้ายสายังแสดงวุฒิภาวะของช่าง (สันนิษฐานว่าอายุน่าจะกลางคนขึ้นไป) การเขียน ที่ดูเป็นธรรมชาติ ตามสไตล์ของตัวเองแค่ปรับวิธีเขียนใบหน้าตัวละคร-นาง และเครื่องแต่งกายให้เป็นแบบ วัดภูมินทร์ ภาพที่เหมือนคัสดลอกมีภาพถึง 2 ตัวที่เป็นเชิงกามวิสัยแฝงมุขตลก ภาพจากความคิดของตัวเอง

ได้แก่ ภาพครุฑ กิณี พระเวสสันดร ฯลฯ นอกนั้นเป็นการรวบรวมข้อมูล เช่น ภาพคนกลุ่มชาติพันธุ์ ภาพช้าง เรือ ที่สำคัญคือภาพชายวัยกลางคนชาวพม่าแสดงอารมณ์ขันเล่น มีหน้าตาคล้ายกับผู้ชายในภาพปู่ม่านย่าม่านที่อยู่ข้างประตู ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าจะเป็นภาพเหมือนของช่างเขียนวัดภูมินทร์

ผลการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้จะนำเสนอเฉพาะประเด็นที่การศึกษาก่อนหน้านี้ยังไม่ได้กล่าวถึงมากนัก คือสองประเด็นแรกเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของจิตรกรรมกับสถาปัตยกรรม ประเด็นที่สามสืบเนื่องจากข้อสมมติฐานคือมุมมองเกี่ยวกับช่างเขียน และประเด็นที่สี่ภาพเหตุการณ์และภาพบุคคล ซึ่งเป็นจุดเด่นของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้

1. ที่ตั้งจิตรกรรม:

พระวิหารไม้แบบศิลปะพม่า-ไทใหญ่ของวัดต้าม่อน มีขนาดค่อนข้างเล็ก ฝาผนังทั้งสี่ด้านถูกแบ่งออกเป็นกรอบภาพรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน เรียงต่อกันเป็นช่อง ๆ ของช่วงเสาและคร่าวไม้ มีจิตรกรรมสีฝุ่นเขียนอยู่ทุกด้าน กั้นพื้นที่สองในสาม ซึ่งไม่ใช่แบบพม่า-ไทใหญ่ที่ปกติจะเขียนเป็นกรอบภาพอยู่ช่วงบนรอบโถงตอนหน้า ไม่นิยมเขียนด้านในจนถึงด้านหลัง คล้ายกับวิหารพื้นเมืองลำปาง ที่เขียนบนแผงไม้คอสองตลอดด้านข้าง ผนังปูนปล่อยาวไว้ ผนังหน้าและหลังมีภาพไม่ตลอดเพราะด้านหน้ามีประตูกลาง ส่วนด้านหลังติดพระประธาน ดังนั้นการเขียนจิตรกรรมบนพื้นที่ส่วนใหญ่ของผนังต่อเนื่องกันตลอดทั้งสี่ด้านของวัดต้าม่อนจึงเป็นลักษณะเดียวกับวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว

กรอบภาพมีขนาดและสัดส่วนสัมพันธ์กับผนัง ซึ่งมีความสูงไม่เกิน 3 เมตร นับว่าค่อนข้างเตี้ยสำหรับวิหาร แต่คงไม่อึดอัดเพราะแนวเอียงลาดหลังคาจรดเพดานที่อยู่สูงขึ้นไป ทำให้ระยะการดูภาพแถวบนยังเห็นได้อย่างชัดเจน ขณะที่ภาพแถวล่างจะอยู่ในระดับสายตาพอดี จากการจัดสร้างที่มีการเตรียมพื้นที่ผนังให้มีปริมาณมาก (ลดจำนวนและขนาดหน้าต่าง) การออกแบบกรอบภาพ ความประณีตของพื้นผนังที่รองรับการเขียนภาพมีผิวราบเรียบจากเทคนิคการประกบ(เข้าไม้แบบลั่นปลาไหล)แผ่นไม้ที่แนบสนิทเป็นเส้นตรงเรียงสม่ำเสมอทุกแผ่น เป็นการตัดด้วยเครื่องมือทันสมัยในอุตสาหกรรมป่าไม้ แสดงถึงการเตรียมการอย่างดี จึงมีความเป็นไปได้ว่าผู้อุปถัมภ์ตั้งใจจะให้พระวิหารมีจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่ก่อนสร้างวิหาร

2. ภูมิศาสตร์ภาพเล่าเรื่อง:

เป็นมุมมองหรือวิธีคิดแบบเน้นฉากหลัง (ไม่ได้เอาตัวเรื่องเป็นหลักแบบทั่วไป) เพื่อดูความเชื่อมโยงของพื้นที่และสถานที่ในภาพเล่าเรื่องโดยรวม ปกติการดำเนินเรื่องเราจะพิจารณาตัวละครในแต่ละเหตุการณ์ที่ลำดับต่อเนื่องกันตามที่ท้องเรื่องกำหนด แต่การดูแบบเน้นฉากอาจเห็นถึงการคิดอย่างเป็นระบบของช่างในการจัดการเนื้อเรื่องทั้งหมดกับพื้นที่ผนังและส่วนต่างๆ ของอาคารที่กำหนดมาแล้วได้อย่างไร ซึ่งพบว่าช่างเขียนมีแนวคิดในเชิงภูมิศาสตร์อย่างชัดเจน

จากลักษณะของภาพและการรับรู้ของผู้ดู สามารถจำแนกการมองภาพได้สองแบบ ลักษณะแรกคือการดูทีละกรอบภาพ เพราะทุกภาพถูกเขียนให้เสร็จโดยมีองค์ประกอบภาพที่สมบูรณ์หรือจบในขอบเขตของกรอบภาพหนึ่งๆ คือดูแยกกันเป็นภาพๆ โดยเรื่องรัตนแสงเมืองมีทั้งหมด 20 ภาพ ส่วนก้ากาดามี 8 ภาพ และมีภาพบุคคลที่อยู่สองข้างประตูอีก 4 ภาพ ลักษณะที่สอง คือการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพ เป็นการดูร่วมหรือต่อเนื่องหลายกรอบภาพ ตามความสัมพันธ์ของพื้นที่ประเภทเดียวกัน หรือมีท้องเรื่องต่อกัน เช่น พื้นที่เมือง นอกเมือง สวน/อุทยาน ป่าเขา แม่น้ำ ตั้งแต่ 2 กรอบภาพตามแนวนอน (ซ้าย-ขวา) (ภาพที่ 8) หรือแนวตั้ง (บน-ล่าง) (ภาพที่ 9) ภาพอาจต่อเนื่อง 3 กรอบหรือ 4 กรอบภาพ หรือมากกว่า



ภาพที่ 8

ตัวอย่างภาพการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพตามแนวนอน (ซ้าย-ขวา) (หมายเลขภาพ W1 – W4)



ภาพที่ 9

ตัวอย่างภาพการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพตามแนวตั้ง (บน-ล่าง) (หมายเลขภาพ S4 และ S8)

จากมุมมองข้ามกรอบภาพดังกล่าว เราจะเห็นว่าช่างได้กำหนดให้เมืองหลักของทั้งสองเรื่องตั้งอยู่สุดผนังหรือบริเวณมุมห้องทั้งสาม (ยกเว้นเมืองจิตรราชของบิดาเจ้ากาคาตาที่ไม่ได้ข้ามไปต่ออีกผนังหนึ่ง) เมื่อตำแหน่งที่ตั้งเมืองอยู่ที่มุมทั้งสี่ของห้อง กรอบภาพตอนกลางของผนังแต่ละด้านจึงเป็นพื้นที่นอกเมือง เขตป่าเขา และแม่น้ำ ทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างสองเมือง ซึ่งภาพเหตุการณ์บริเวณนี้มักเป็นตัวภาพหรือกลุ่มภาพที่แสดงการเคลื่อนที่ เช่น ออกไปล่ากวาง เดินป่า-หลงป่า ขบวนเสด็จ เดินทัพ ลอยแพ-แพแตก หรือภาพนกแขกเต้ากำลังบินไปหรือกลับ เป็นต้น การกำหนดพื้นที่เชิงภูมิศาสตร์แบบนี้อาจสัมพันธ์กับเส้นเรื่องของภาพทั้งสองเรื่องที่เกิดขึ้นเป็นวงกลมหรือไป-กลับ นับเป็นตัวอย่างของการออกแบบและวาดภาพเล่าเรื่องบนฝาผนังไม้ที่กำหนดเป็นกรอบภาพย่อยๆ ซึ่งต่างจากการเขียนบนผนังปูนที่สามารถวาดเชื่อมต่อต่อเนื่องได้อย่างอิสระกว่า แบบแผนของผนังไม้เป็นสิ่งที่ช่างต้องปรับวิธีการเขียนให้ต่างออกไป ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพรวมหรือเชิงโครงสร้างที่มีลักษณะเฉพาะและน่าสนใจมาก

3. ช่างเขียนกับการผลิตซ้ำ/สร้างใหม่:

ในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเมืองน่านที่ประกอบด้วยจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ วัดหนองบัว และวัดตำม่อน ได้พบภาพจำนวนหนึ่งที่มีลักษณะเป็นภาพซ้ำหรือทำแบบเดียวกัน ทั้งระหว่างวัดภูมินทร์กับวัดหนองบัว และระหว่างวัดภูมินทร์กับวัดตำม่อน โดยที่บางภาพก็พบทั้งสามวัด เช่น ภาพไก่อ้นกที่คาบแมลงมาป้อนลูกเจี๊ยบ ภาพเหล่านี้นำไปสู่ข้อถกเถียงในประเด็นเกี่ยวกับช่างเขียน ว่าเป็นช่างคนเดียวกันหรือคนละคน นักวิชาการต่างก็มีความเห็นตามมุมมองและหลักฐานที่อ้างแตกต่างกันไป

การศึกษารั้วนี้ที่มีข้อสมมติฐานว่า ช่างเขียนวัดตำม่อนเป็นช่างคนเดียวกันกับวัดภูมินทร์ที่เป็นช่างมาน (พม่า) หรืออาจจะเป็นไทใหญ่ ที่มีการปรับเปลี่ยนจากพื้นฐานเดิมมาสร้างผลงานรูปแบบใหม่จนกลายเป็นงานต้นแบบให้ช่างวัดหนองบัวคือทิดบัวผันเดินตาม ซึ่งก็ไม่ได้ทำงานตามแบบหรือพื้นฐานเดิมของตนเช่นกัน แต่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับพื้นที่ใหม่คือรูปแบบของวัดหลวงกลางเวียง ดังนั้น ภาพต่างๆ ที่เหมือนกันหรือเลียนแบบกันจึงมีลักษณะคัดลอก บางภาพมีการผลิตใหม่โดยการเปลี่ยนบริบทหรือใช้กับเหตุการณ์ตอนอื่น เช่น ภาพพระพุทธเจ้าปางไสยาสน์ที่เป็นรูปแบบศิลปะพม่านั้น มีการปรับจากตอนปรินิพพานมาเป็นตอนพระอินทร์ดัดพิณสามสาย นอกนั้นเกือบทั้งหมดคือภาพที่พยายามเขียนให้เหมือนกับวัดภูมินทร์ อาทิ รูปแบบปราสาท 5 ยอดแบบไทยภาคกลาง ภาพนักดนตรีหรือวงมโหรี ทำผู้หญิงนั่งท้าวคาง ภาพสัตว์ ภาพเรือกลไฟ ภาพทิวทัศน์ช่วงบนของผนัง ภาพสายฝน เป็นต้น แต่สิ่งที่แสดงว่าเป็นคนละคนกับช่างวัดภูมินทร์ เห็นได้จากการเขียนคนที่มีเอกลักษณ์ คือของวัดหนองบัวใบหน้าจะกลมมาก ศีรษะค่อนข้างใหญ่ เขียนหัวโตเมื่อเทียบสัดส่วนกับช่วงตัว (ยกเว้นภาพขนาดใหญ่ เช่น พระพุทธเจ้าหรือรูปพระอินทร์ที่ใบหน้าจะเสียม) ต่างกับวัดภูมินทร์ที่ใบหน้ากลมแบบมีคาง บางภาพหน้าเสียมแบบผลมะตูมคือคางแหลม และมีรูปร่างสูงสมส่วน เช่นเดียวกับที่พบในจิตรกรรมวัดตำม่อน ลักษณะภาพที่ซ้ำกันส่วนใหญ่ของวัดตำม่อนกับวัดภูมินทร์เป็นการนำภาพเดิมมาเขียนใหม่ ไม่ใช่การเขียนแบบคัดลอกให้เหมือน ทุกภาพจึงไม่เหมือนกันคือจะต่างจากภาพเดิมที่วัดภูมินทร์ทุกภาพ เพราะเป็นงานของตนเอง ช่างจึงมีอิสระในการเขียนใหม่อีกครั้ง โดยไม่ยึดติดกับภาพต้นแบบ (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 10

ลักษณะการเขียนคนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรรมวัดด้าม่อน

4. ภาพเหตุการณ์และภาพบุคคล:

เป็นกลุ่มภาพที่แสดงลักษณะเฉพาะของวัดด้าม่อน ซึ่งมีหลายภาพที่สะท้อนสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น หรือในบริบทที่กว้างขึ้น อาทิ ประเพณีแข่งเรือเมืองน่านที่มีภาพเจ้าแสงเมืองพ้ออยู่บนเรือหัวพระยานาคแบบเรือแข่งเมืองน่าน เป็นค่านิยมของเจ้าฟ้าเมืองน่านหรือล้านนาที่มีประเพณีการพ้อนต้อนรับเจ้านายหรือข้าหลวงสยาม ภาพกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่ยังเป็นเทรนด์ที่นิยมมาตั้งแต่วิหารลายคำ คือการเขียนกลุ่มคนพม่า ไทใหญ่ คนจีนหรือฝรั่งสอดแทรกอยู่ในภาพเล่าเรื่อง ภาพป่าเขา ฉากธรรมชาติ และภาพสัตว์ที่มีทั้งแบบซ้ำ เช่น ภาพเสือ ภาพนกและที่ต่างจากวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว เช่น ภาพสัตว์น้ำในแม่น้ำโขง ภาพหมีกกับลูกๆ รวมถึงภาพนายพรานที่กำลังยิงกวาง อาจเขียนจากสภาพแวดล้อมจริงของป่าแถบเมืองลอง เป็นต้น

สำหรับภาพบุคคล 4 ภาพที่อยู่ข้างประตู เป็นภาพผลิตซ้ำและสร้างใหม่ในเวลาเดียวกันของช่างสามในสี่เป็นภาพนำมาจากต้นแบบที่เขียนอยู่บนผนังด้านทิศตะวันออกของวิหารวัดภูมินทร์ คือภาพเจ้าเมืองน่านและชายชุดขาวสวมประจำกำลังนั่งชันเข่าตำหมากที่ปลายเสาทั้งสองข้าง ส่วนภาพหญิงสาวหรือนางสีไวกำลังจัดแต่งมวยผม เขียนอยู่ข้างประตูทางเข้า ถูกนำมาเขียนใหม่ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ที่เพิ่ม

ใหม่คือภาพเด็กจีน ที่วัดภูมินทร์มีรูปเด็กวัดกำลังเรียนหนังสือ บางภาพกำลังเล่นหรือชกต่อยกัน ภาพเด็กจีนถือผลทับทิมอาจเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มวัฒนธรรมจีนในท้องถิ่นเมืองล่อง ลำปางหรือแพร่ ทั้งสี่ภาพไม่สามารถระบุว่าเป็นใคร แม้จะมีจารึกตัวเขียนกำกับอยู่ อาจเป็นตัวแทนของกลุ่มคน 4 กลุ่มในสังคม คือ ผู้ชาย ผู้หญิง เด็กและคนแก่ (ภาพที่ 11 และ 12) ที่น่าสนใจคือความแตกต่างที่แสดงลักษณะเฉพาะของภาพบุคคลกลุ่มนี้ คือทุกคนจะถูกเขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมแนวนอนตั้งที่ดูคล้ายภาพเหมือนบุคคล ในกรอบติดผนังห้องที่กำลังเริ่มเป็นที่รู้จักและนิยมมากขึ้น ตำแหน่งที่ตั้งไม่ได้อยู่สูงหรือแอบอยู่ข้างประตูเหมือนวัดภูมินทร์ แต่อยู่ตรงกลางผนังในระดับสายตา ลักษณะขององค์ประกอบมีลักษณะตัดตกแบบภาพถ่ายโคลสอัพสมัยใหม่ ทำให้บางส่วนของคนถูกตัด จึงเห็นแต่ละคนอยู่ลึกเข้าไป และมีการเขียนแถบสีขาวบนรอยต่อแผ่นไม้ทับบางส่วนของร่างกาย ทำให้ภาพถูกรบกวนหรือไม่ให้ภาพสมบูรณ์ คล้ายกับพยายามลดระดับความสำคัญลง ไม่ให้แข่งกับภาพเล่าเรื่องชาดกที่เป็นเรื่องหลัก ระบายของภาพบุคคลจึงถูกดันลึกเข้าไปและตัดหรือบดบังบางส่วนเพื่อให้เห็นได้ไม่ครบสมบูรณ์



ภาพที่ 11

ภาพเปรียบเทียบระหว่างผู้ชายจากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดด้าม่อน (ขวา) หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว, (น.70), โดย น. ณ ปากน้ำ และแสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2529, ลิขสิทธิ์ โดย เมืองโบราณ.



ภาพที่ 12

ภาพเปรียบเทียบระหว่างนางสีเวียจากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน (ขวา) หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว, (น.75), โดย น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2529 ลิขสิทธิ์ โดย เมืองโบราณ



ภาพที่ 13

ภาพเปรียบเทียบระหว่างคนแก่จากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน (ขวา) หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน, (น.187), โดย วินัย ปราบริปู, 2552, ลิขสิทธิ์ โดย หอศิลป์ริม่าน

3. การศึกษาประวัติศาสตร์และจารึกบนจิตรกรรมฝาผนัง

จารึกบนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อนหมายถึง ตัวอักษรที่เขียนขึ้นบนบริเวณต่างๆ ของภาพซึ่งมีอยู่ในแทบทุกผนังย่อย ลักษณะของจารึกเป็นตัวอักษรล้านนา เขียนขึ้นด้วยพู่กันที่ใช้วาดภาพ และดินสอ จารึกส่วนใหญ่เขียนขึ้นในเวลาเดียวกันกับจิตรกรรมยกเว้นบางส่วน สังเกตเห็นได้จากลักษณะการเขียนที่ไม่เหมือนกันรวมถึงเนื้อหาที่เป็นคนละเรื่อง จารึกส่วนใหญ่มีเจตนาเพื่อเล่าเรื่องในภาพในขณะที่จารึกยุคหลังบางครั้งมีคำสาปแช่งแทรกมาด้วยทำให้เห็นความเชื่อของคนในท้องถิ่นในสมัยนั้นด้วย อาจแบ่งประเภทของจารึกออกได้กว้าง ๆ 4 ประเภทดังนี้ (ภูเดช แสนสา, 2564, 2563)

1. จารึกเพื่อบอกตัวละคร เช่น “พระเจ้าสัณชัย” “เสนาทั้ง 4” “นางปักกิกขา” เป็นต้น (ภาพที่ 14)



ภาพที่ 14

ภาพอักษรล้านนา “พระเจ้าสัณชัย” (จากผนัง N1)

2. จารึกเพื่อบอกสถานที่ เช่น “อันนี้เป็นเมืองผาเงา” “อันนี้เป็นเมืองพาราณสีแล” เป็นต้น (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 15

ภาพอักษรล้านนา “อันนี้เป็นเมืองผาเงา” (จากผนัง N1)

3. จารึกเพื่อบอกตัวเรื่องเล่า มักจะยาวเป็นพิเศษ เช่น “อันนี้คือเจ้าแสงเมืองไปรบเมืองผาเงา เจ้าแสงเมืองมารบเมืองผาเงาได้รับชัยชนะจึงขึ้นครองเมืองผาเงาได้ 2 เดือน ก็คืนเมืองผาเงาให้พระเจ้าสังสามุเป็นพ่อตา แล้วก็กลับคืนมาสู่เมืองผาเรือ” เป็นต้น

4. จารึกคำบอกหรือคำแข่ง (เขียนขึ้นในยุคหลัง) เช่น “ใครอย่าจับ อย่าลอบนะ บุคคลผู้ใด ทั้งพ่อค้าผู้ใดก็ดี มาดูแล้วอย่าจับนะ หากไม่ฟังให้อายุสั้น ตายก่อนวัยอันควร เดินทางไปทางน้ำขอให้ถูกเสือกัด เดินทางไปทางบกขอให้ถูกเสือกิน ขอให้เหมือนคำพูดนี้” เป็นต้น

จำนวนจารึกทั้งหมดมากกว่า 222 ข้อความ (ยังอาจมีบางส่วนที่ลบเลือนหายไป) ช่วยยืนยันเรื่องเล่าของจิตรกรรมที่น่าสนใจว่าเมื่อสอบทานกับต้นฉบับวรรณกรรมแล้ว จะมีความเหมือนหรือแตกต่างกันเล็กน้อยเพียงใด ในแง่ของการศึกษาภาษาล้านนาในช่วงกว่าร้อยปีที่แล้วก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่จารึกนี้สามารถเป็นข้อมูลสำคัญได้ ดังเช่นมีคำว่า นายอะม็อก แปลว่า นายทหารปืนใหญ่ ที่ทำให้เรามั่นใจว่าในช่วงเวลาดังกล่าวคำนี้ใช้กันอย่างแพร่หลายแล้วและยังน่าสนใจว่าคำดังกล่าวมาจากภาษาท้องถิ่นใกล้เคียงภาษาใดหรือมาจากภาษาตะวันตก อันเป็นเรื่องสำคัญสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมล้านนา

มีจารึกบางข้อความที่ปัจจุบันกลายเป็นคำหยาบ เช่น “หีแม่มีง ไม่อยากไปหรือ” และ “หนักข้าว หีแม่นัน” ที่น่าสนใจว่าในสมัยก่อนอาจจะไม่มีความหมายแฝงในเชิงหยาบคายเท่าปัจจุบัน หรือ ถ้ามีความหยาบคายเท่ากัน ก็สามารถศึกษาถึงลักษณะของคำคำในสมัยก่อนได้ด้วย นอกจากนี้ยังประเด็นอื่นๆ ที่น่าสนใจ เช่น จารึกกล่าวถึงต้นนุ่นทองคำ ทำให้เห็นถึงความสำคัญของต้นไม้ชนิดนี้ในชีวิตของชาวล้านนาได้หรือไม่

จากการศึกษาจารึกบนจิตรกรรมฝาผนังพบว่ามีความค่าอย่างสูงทั้งในแง่ของการเป็นข้อมูลช่วยในการบรรยายตัวเรื่อง เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมวัฒนธรรมล้านนา เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาความสัมพันธ์ของภาษาถิ่นในภาคเหนือในตัวเองกับความสัมพันธ์กับภูมิภาคอื่นได้อีกด้วย

4. การศึกษาเชิงสุนทรียศาสตร์

การศึกษาส่วนนี้แบ่งออกเป็นการศึกษาเรื่องกลุ่มสี การจัดองค์ประกอบภาพ รูปทรงของสถาปัตยกรรม รูปเรือ รูปบุคคล รูปวัตถุตามธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ สัตว์ ทิวทัศน์ ภูเขา แม่น้ำ จากนั้นจึงวิเคราะห์เกี่ยวกับการสร้างความเคลื่อนไหวในภาพ (รวีสวัสดิ์ วชิษฐกัมพล, 2564)

ในแง่ของกลุ่มสี จิตรกรรมวัดต้าม่อนประกอบไปด้วย 6 กลุ่มสีคือ สีขาว สีแดง สีคราม สีดำ สีเหลืองและสีเขียว โดยสีขาวเป็นกลุ่มที่ใช้มากเนื่องจากการศึกษาองค์ประกอบทางเคมี (ดูในส่วนการศึกษาทางวิทยาศาสตร์) ทำให้ทราบว่าสีขาวที่นี้มาจากดินขาว (Kaolin) ซึ่งเป็นวัตถุตามธรรมชาติ มีราคาถูก กลุ่มสีแดง พบไม่มากนัก กลุ่มสีดำ ซึ่งก็เป็นกลุ่มสีที่มีราคาไม่แพง สีเหลืองอันน่าจะเป็นสีดินหรือสีจากยางต้นรง นอกจากนี้ยังพบสีเขียวและสีน้ำเงินในจำนวนไม่มาก โดยเฉพาะในจุดที่น่าสนใจ สีทั้ง 6 กลุ่มนี้บางครั้งช่างเขียนใช้โดยตัวเองโดดๆ แต่ส่วนใหญ่ช่างจะผสมสีเหล่านี้เข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดโทนสีตามที่ต้องการ ผลงานนี้สร้างสรรค์ขึ้นให้มีความงามตามที่ตนเองเห็นสมควรและตามความนิยมของยุคสมัยกับสกุลช่างอีกด้วย

ในแง่ของการจัดวางองค์ประกอบ เนื่องจากผนังโดยรวมถูกแบ่งออกเป็นช่องตามโครงสร้างสถาปัตยกรรม จึงมีการวางองค์ประกอบสองแบบสอดคล้องกันไป คือ หนึ่ง การวางโครงสร้างภาพให้ไหลลื่นอย่างมีอิสระไปตามแนวนอนแต่ละทิศ (แตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ของภาคกลางที่อาศัยลักษณะผนังที่เกิดจากการเจาะช่องหน้าต่างเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบ) และ สอง ในขณะเดียวกันลักษณะของการที่ผนังถูกแบ่งออกเป็นช่องจากแนวคร่าวไม้และแนวเสา ทำให้ภาพเหมือนกับมีกรอบขนาดเล็กในตัวเอง ผนังละประมาณ 8 ช่อง ในแง่ของการเล่าเรื่องช่างจะใช้ใช้องค์ประกอบของภาพภูเขา ต้นไม้ เนินดิน กำแพง เป็นต้น เป็นตัวแยกแต่ละฉากออกจากกัน นอกจากนี้ช่างยังจัดวางส่วนสำคัญของภาพหลบรอยต่อของแผ่นไม้กระดาน หรือกลบเกลื่อนรอยต่อของแผ่นไม้กระดานที่บางครั้งไม่เรียบร้อยเสมอกันด้วยการวาดต้นไม้ที่เป็นแนวตั้ง ทำให้เห็นระดับความสามารถของช่างท่านนี้หรือกลุ่มนี้

รูปทรงของบุคคลในจิตรกรรมที่นี้ไม่ได้วาดให้ใกล้เคียงความเป็นจริง แต่เป็นการคลี่คลายมาจาก รูปทรงในทางนาฏศิลป์ อันเป็นประเพณีนิยมในการวาดจิตรกรรมของล้านนา การแสดงออกซึ่งความ โศกเศร้าความยินดี ความรัก ฯลฯ เป็นท่วงท่าที่กำหนดเอาไว้แล้วตามประเพณีนิยมของสกุลช่างและยุค สมัย รูปผู้หญิงจะวาดให้อ่อนช้อย โดยมักจะห่มผ้าคลุมไหล่หรือเปลือยหน้าอก ซึ่งในกรณีนี้จะเห็นได้ชัด เนื่องจากมักวาดหน้าอกให้เป็นรูปวงกลมสองวงอันเป็นลักษณะตามประเพณีการวาด ผู้หญิงเหล่านี้นุ่ง ผ้าชิ้นตีนจกในลักษณะเดียวกันกับผู้หญิงล้านนาที่ปรากฏในรูปถ่ายเก่า แสดงให้เห็นความสามารถของช่าง ในการถ่ายทอดรายละเอียดที่ตนเองประสบในชีวิตประจำวันจริง นับเป็นสองด้านของการวาดคือการผสม ผสานลักษณะประเพณีและการสังเกตสภาพแวดล้อมในชีวิตจริงแล้วถ่ายทอดออกมาแบบใกล้เคียงตาเห็น (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16
ภาพผู้หญิงล้านนา

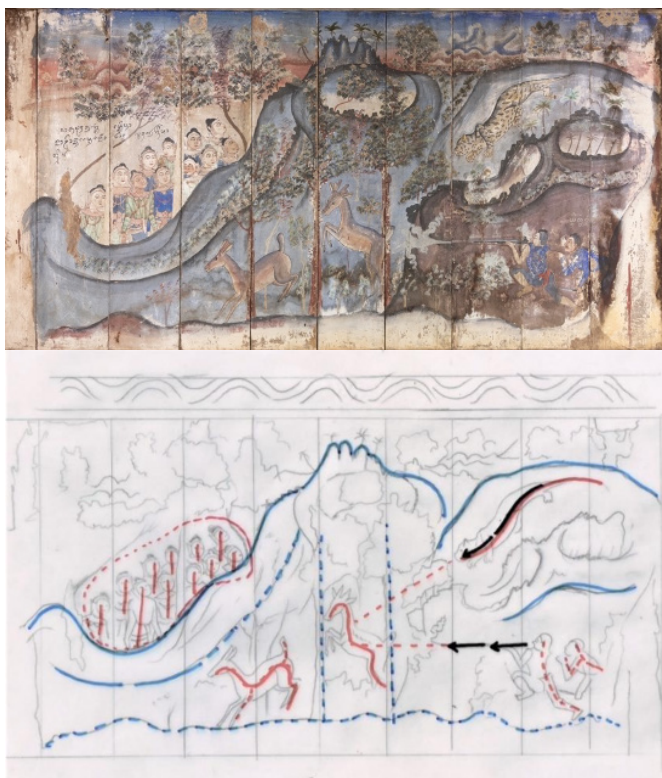
เช่นเดียวกันกับภาพการแต่งกายของทหาร หรือการแต่งกายของคนกลุ่มต่างๆ เช่น ชาวไทยใหญ่ ขุนนางหรือชาวต่างชาติ เป็นต้น รูปผู้ชายที่เป็นกษัตริย์จะใส่เครื่องทรงเต็มยศรวมถึงสวมมงกุฎด้วย ลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ชมภาพแยกแยะตัวละครได้แม้จะยังไม่สามารถเข้าใจเรื่องเล่าอย่างชัดเจนนัก นอกจากนี้ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งคือการเขียนรูปบุคคลที่เป็นไปได้ว่าจะมีตัวตนจริงในกรณีนี้ทศ ใต้ช่องเล็กรวม 4 ช่อง เนื่องจากมีรายละเอียดหลายประการที่น่าจะมาจากชีวิตจริง (ภาพที่ 17) ภาพทั้ง 4 นี้มีความคล้ายคลึงอย่างมากกับภาพบุคคลที่จิตรกรรมวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน อย่างไรก็ตาม ประเด็นนี้ยังต้องการการศึกษาอย่างละเอียดต่อไป ภาพบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งคือภาพชาวบ้านที่ไม่มี

ความสำคัญในเรื่องเล่าแต่มีความสำคัญเป็นอย่างมากในแง่ของการกำหนดท้องเรื่องให้สอดคล้องกับภูมิประเทศและการดำเนินชีวิตจริง ภาพบุคคลชาวบ้านเหล่านี้เป็นส่วนที่ช่างสามารถแสดงออกอย่างเป็นอิสระ ตัวอย่างเช่น ภาพนายพรานล่าสัตว์ หรือภาพการคลอดลูก ที่ช่างวาดได้อย่างมีชีวิตชีวา เป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมที่นี่ (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 17

ภาพบุคคลบนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน ทางทิศใต้



ภาพที่ 18

ภาพการล่าสัตว์ในจิตรกรรมวัดตำม่อน
(จากผนัง W1)

ภาพสถาปัตยกรรมพระราชวังแม่จะวาดให้มีขนาดใหญ่กว่าภาพบ้านเรือนทั่วไป แต่สังเกตว่า มีการแสดงออกที่ค่อนข้างเรียบง่าย ไม่หรูหราแบบจิตรกรรมภาคกลางที่มีกวาดให้พระราชวังมีความยิ่งใหญ่อลังการ (ภาพที่ 19) บ้านเรือนทั่วไปวาดได้สมจริงในแบบที่ช่างถนัดคืออาศัยลักษณะประเพณีด้วย (ภาพที่ 20) นอกจากนี้มีจุดที่น่าสนใจคือการวาดเรือใบหรือเรือสำเภา ตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์เรือชนิดนี้ไม่น่าขึ้นไปจนถึงภาคเหนือ จึงมีข้อสันนิษฐานว่าช่างอาจจะเคยเห็นภาพถ่ายหรือภาพจากแหล่งอื่น (ภาพที่ 21) ซึ่งทำให้เห็นความเชื่อมโยงกับภาพเรือที่ปรากฏในวัดภูมินทร์เช่นกัน แตกต่างจากภาพเรือในฉากการแข่งขันเรือที่ช่างน่าจะเคยเห็นในชีวิตจริง จะสังเกตได้ว่าเรือสำเภาช่างจะวาดจากระยะไกล ไม่มีรายละเอียดของคนในเรือ ในขณะที่ภาพการแข่งขันเรือมีรูปคนพายเรืออย่างมีชีวิตชีวา เห็นหน้าตาของคนพายเรือและการแสดงออกของสีหน้า (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 19

ภาพสถาปัตยกรรมพระราชวัง



ภาพที่ 20

ภาพบ้านเรือนทั่วไป



ภาพที่ 21
ภาพเรือใบหรือเรือสำเภา



ภาพที่ 22
ภาพการแข่งขันเรือ

ฉากรรรมชาติในจิตรกรรมที่นี้ ลวดทอนรายละเอียดจนแทบจะเป็นภาพสัญลักษณ์เพื่อบอกถึงความเป็นภูเขามากกว่าพยายามแสดงลักษณะของภูเขาลูกใดลูกหนึ่งอย่างเฉพาะเจาะจง แม้ในชีวิตจริงช่างจะเห็นภูเขาอย่างมากมายเนื่องจากใช้ชีวิตอยู่ในภาคเหนือ ภูเขาถูกวาดแบบระยะไกล เห็นเป็นแนวสันเขาในขณะที่สัตว์และต้นไม้ถูกวาดจากระยะใกล้จนเห็นรายละเอียดสามารถบอกได้ว่าเป็นต้นไม้ไต่เป็นการผสมสองแนวทางการวาดได้อย่างน่าสนใจ ภาพสัตว์อันเป็นจุดเด่น สัตว์แต่ละตัวหรือกลุ่มถูกถ่ายทอดออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ และมีรายละเอียดสมจริง เช่น ภาพปลาในแม่น้ำโขงที่น่าจะเป็นปลาบึกนั้นมียังภาพหลังปลาและภาพท้องปลา ในต่างอิริยาบถกัน เห็นความเคลื่อนไหวพลิกตัวไปมาของปลาที่ทรงพลังชนิดนี้ในแม่น้ำ (ภาพที่ 23)



ภาพที่ 23

ภาพปลาในแม่น้ำโขงที่คาดว่าจะเป็นปลาบึก

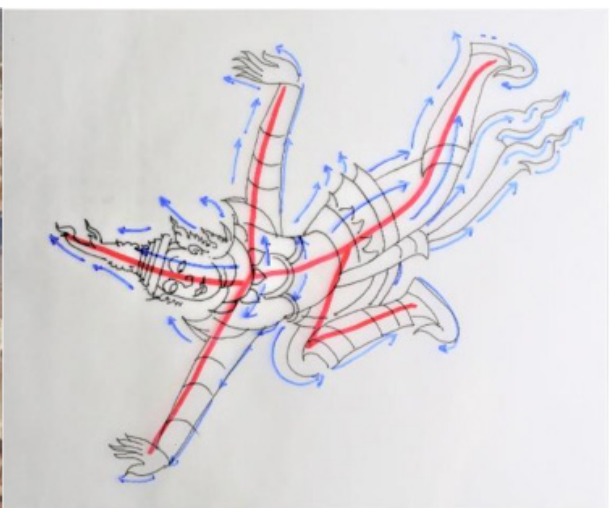
จุดเด่นหนึ่งของจิตรกรรมวัดตำม่อนคือการออกแบบให้ภาพมีความเคลื่อนไหวในทางสายตา ความเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่ช่างหรือศิลปินให้ความสำคัญกับการแสดงออกเนื่องจากชีวิตจริงของคนอยู่ในโลกสี่มิติ แต่ภาพมีข้อจำกัดในแง่การแสดงออก ศิลปินแต่ละคนจึงพยายามจะออกแบบภาพให้แสดงความเคลื่อนไหวได้เช่นเดียวกับช่างที่วาดจิตรกรรมนี้ ยกตัวอย่างเช่น สัตว์แต่ละตัวจะมีท่วงท่าที่แตกต่างกัน จิตรกรรมที่สามารถแสดงออกทั้งสัตว์บกเช่น เสือ กระต่าย ไปจนกระทั่ง ปลา เต่า เป็นต้น (ภาพที่ 24) รูปทรงของบุคคลที่เคลื่อนไหวก็เช่นกัน เมื่อวิเคราะห์ลงไปถึงโครงสร้างของการออกแบบท่วงท่าจะเห็นได้ชัดเจนว่าบุคคลที่เห็นเคลื่อนไหวนั้นเพราะมีการออกแบบที่เข้าใจถึงลักษณะการแสดงออกทางจิตรกรรมอย่างแท้จริง ช่างสามารถออกแบบโครงสร้างของภาพตัวละครให้แสดงความเคลื่อนไหวที่รวดเร็วได้ด้วยการยกตัวอย่างเช่น ภาพพระอินทร์ที่กำลังเหาะจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำที่ออกแบบได้ทั้งบาลายและทรงพลังในการเคลื่อนไหว (ภาพที่ 25)



ภาพที่ 24
ตัวอย่างสัตว์ในจิตรกรรมวัดตำม่อน



ภาพที่ 25
ภาพพระอินทร์



ภาพความเคลื่อนไหวยังแสดงออกในโครงสร้างของภาพด้วย เพราะภาพเล่าเรื่องมีการกำหนดทิศทางของการเล่าเรื่องจึงต้องออกแบบฉากโดยรวมให้แสดงออกได้ด้วย มีข้อสังเกตเกี่ยวกับการออกแบบกลุ่มอาคารและกลุ่มของฉากทัศน์ที่มีแนวทางการสร้างความเคลื่อนไหวในภาพคล้ายคลึงกันคือ การสร้างให้เส้นโครงของเส้นธรรมชาติและรูปทรงส่วนย่อยของแต่ละหน่วยในภาพสัมพันธ์กัน ทำให้สามารถกำหนดทิศทางของการมองของผู้ชมได้ ในส่วนของความเคลื่อนไหวในแต่ละกลุ่มรูปทรงใช้หลายวิธี ตัวอย่างเช่น การจัดวางให้ตัวละครแสดงทิศทางของการมองเข้าหากันหรือแยกออกจากกัน (ภาพที่ 26)



ภาพที่ 26

ภาพการจัดวางให้ตัวละครแสดงทิศทางของการมองเข้าหากันหรือแยกออกจากกัน

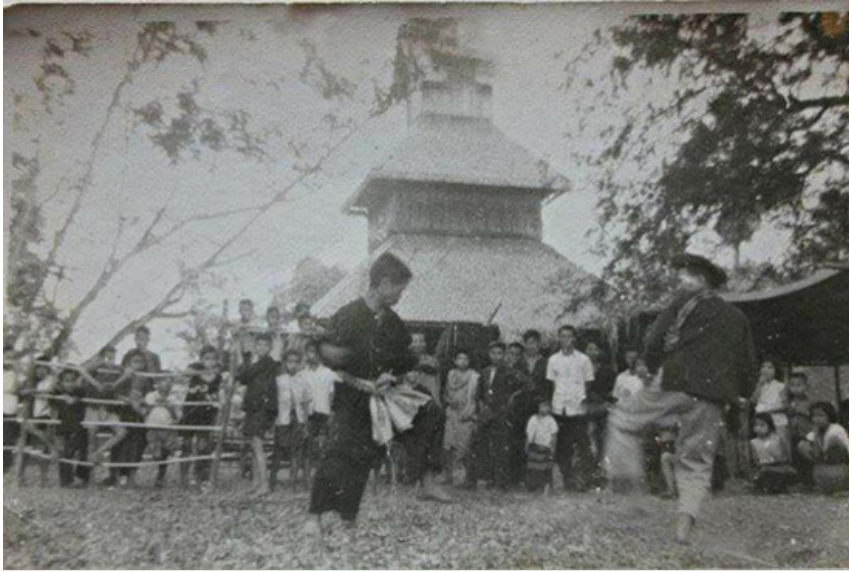
จากการศึกษาที่กล่าวมาทำให้เห็นได้ว่าจิตรกรรมวัดตำม่อนมีสุนทรียภาพที่เฉพาะตัว อันเกิดขึ้นจากการที่ช่างมีประสบการณ์สูง สามารถสร้างภาพเล่าเรื่องที่ผู้ชมต้องถวิลหาใจได้เป็นการสอนความรู้ในการดำเนินชีวิต การใฝ่ทำความดี ในขณะเดียวกันกับที่สามารถสร้างภาพที่มีคุณค่าทางสุนทรียะสูง มีลักษณะเด่นในตัวเอง แสดงความสามารถของช่างและสกุลช่างกับตอบรับยุคสมัยของตนเองได้ด้วย

5. การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม

เนื่องจากเป็นจิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้และแผงนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งของผนังอาคารวิหารไม้ทั้งหลัง การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมจึงเป็นส่วนที่จำเป็นเพราะจะทำให้การพิจารณาเกี่ยวกับการอนุรักษ์ในอนาคตชัดเจนขึ้น ทั้งในแง่ทิศทางของการอนุรักษ์และกระบวนการวางแผนในองค์รวมทั้งหมด โดยจะใช้วิธีการสันนิษฐานรูปแบบและโครงสร้างของวิหารไม้จากแผงไม้ ภาพถ่ายเก่า ข้อมูลจากวิหารที่มีลักษณะใกล้เคียง จากนั้นทำการสร้างแผนผัง รูปด้านรูปตัดตามมาตรฐานของการศึกษาในสาขานี้ (ในการศึกษานี้จะใช้ชื่อเรียกองค์ประกอบสถาปัตยกรรมบางส่วนตามแบบสถาปัตยกรรมไม้ภาคกลางไปก่อน เนื่องจากการศึกษาชื่อเรียกองค์ประกอบสถาปัตยกรรมแบบไทยใหญ่ในล้านนายังไม่มีการศึกษาที่ชัดเจนสามารถอ้างอิงได้)

ลักษณะของแผงไม้ทั้ง 4 ที่ทำการเก็บรักษาไว้ ประกอบขึ้นจากแผ่นไม้สักขนาดประมาณ 15-18 ซม. ความสูงโดยรวมประมาณ 3.5 เมตร ต่อดัดกันแบบเข้าเดือยลั่นปลาไหลตามความยาวของแผ่นไม้และลั่นกระป๋องตามแนวขวางของแผ่นไม้กลายเป็นแผงไม้ยาวประมาณ 9.20 เมตรและ 7.22 เมตร ตามด้านยาวและด้านสกัดของวิหาร ที่ด้านในของแผงไม้ (ด้านที่มีจิตรกรรมฝาผนัง) ตีประกบด้วยไม้ตามยาวทำให้แบ่งความสูงของแผงนี้ออกเป็นสามส่วน สองส่วนบนมีภาพวาดส่วนล่างสุดเป็นแผงไม้ปล่อยว่างไว้ ที่ด้านนอกของแผงไม้ (ด้านที่เป็นผนังวิหาร) ตีไม้ประกบกับลักษณะคล้ายฝาปะกน

มีภาพถ่ายเก่าที่กล่าวกันว่าเป็นภาพถ่ายของวิหารวัดตำม่อน (ภาพที่ 27) ถ้าเชื่อถือในข้อมูลนี้ จะเห็นว่าวิหารหลังนี้เป็นแบบที่เรียกกันว่าวิหารไทยใหญ่ นอกจากนี้ยังมีความเห็นโดยทั่วไปว่าวิหารวัดตำม่อน น่าจะมีลักษณะพื้นฐานใกล้เคียงกับวิหารวัดจอมสวรรค์ จังหวัดแพร่ อย่างไรก็ตามจากการสำรวจพบที่มีความแตกต่างอย่างมากระหว่างวิหารวัดตำม่อนและวิหารวัดจอมสวรรค์จนไม่สามารถนำแบบอย่างของวิหารที่จังหวัดแพร่มาเป็นรูปแบบเพื่อการสร้างรูปแบบสันนิษฐานได้ นอกจากนี้ในช่วงเวลาที่ทำ การศึกษานี้มีการเผยแพร่ข้อมูลของวัดหลวงขุนวิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ ที่มีวิหารไม้แบบไทยใหญ่ที่น่าจะมีขนาดและลักษณะใกล้เคียงกับวิหารวัดตำม่อน แต่ยังไม่สามารถทำการสำรวจได้ในขณะนี้



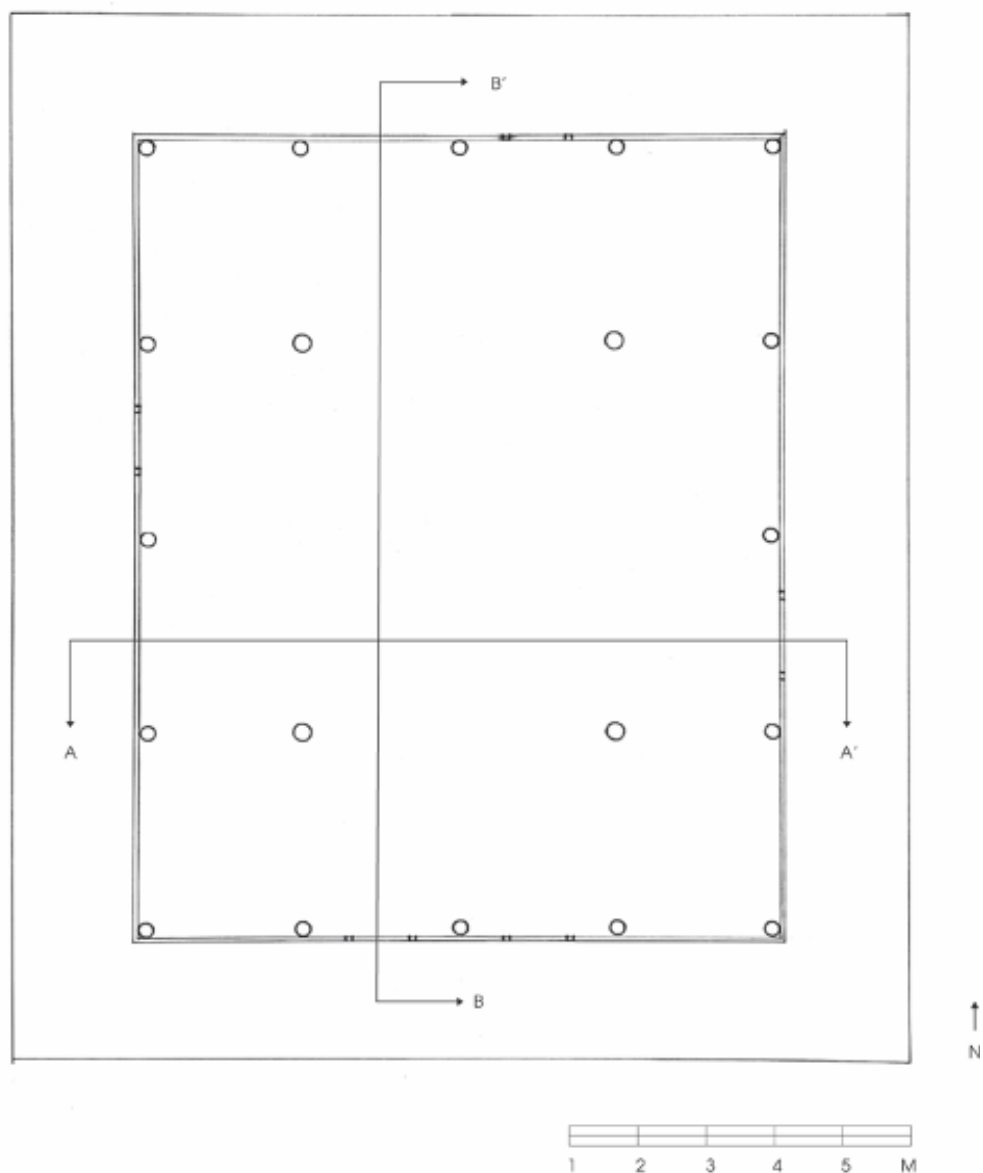
ภาพที่ 27

ภาพถ่ายเก่าที่คาดว่าจะป็นวิหารวัดด้าม่อน

หมายเหตุ. จาก ตำนานวัดด้าม่อน บ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่, โดย แม่หมาเก่า Ancient Phrae, 2562, (<https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3>).

แผงไม้นี้เมื่อนำมาประกอบกันเข้าเพื่อเป็นแผนผังวิหารจะมีลักษณะเป็นแผงด้านสกัด (ด้านสั้น) และด้านยาว โดยการติดตั้งในปัจจุบัน แผงด้านสั้นอยู่ทิศเหนือและใต้ แผงด้านยาวอยู่ทิศตะวันออกและตะวันตก ในการศึกษาสถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง มีรูปแบบของวิหารที่ใกล้เคียงกันกับในภาพถ่ายนี้อยู่จำนวนหนึ่ง (โชติมา จตุรวงศ์, 2564)

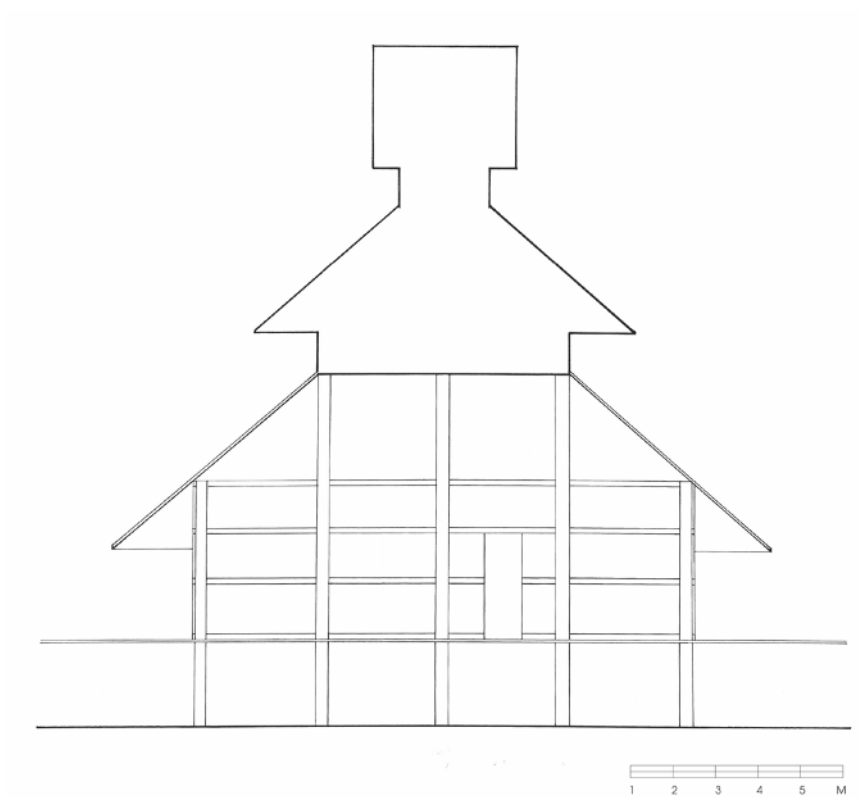
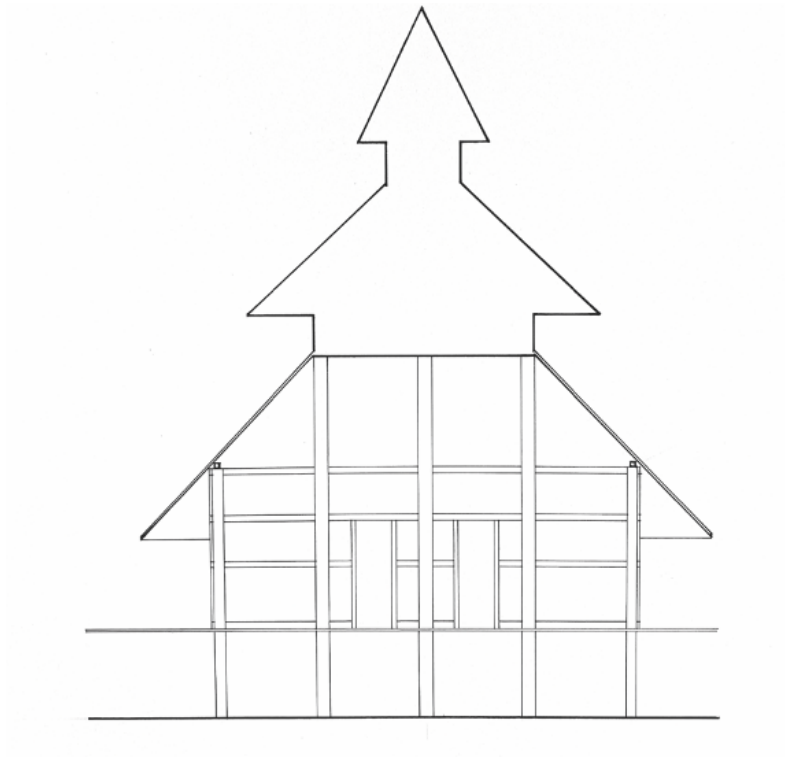
วิหารหลังนี้น่าจะเป็นวิหารไม้แบบไทยใหญ่ ที่เป็นอาคารทรงสูง มีเสาสี่เหลี่ยมตรงกลางพื้นที่หลักจำนวน 4 ต้นทำหน้าที่รับโครงสร้างส่วนบนทั้งหมดและยึดโครงสร้างอาคารรวมถึงผนังเข้าด้วยกันด้วยข้อไม้ เสาไม้สำหรับผนังด้านนอกเป็นเสาเหลี่ยมวางแนวตัดกันกับเสาหลักภายใน ตัวผนังประกบกับด้านนอกเสา ทิศตะวันออกน่าจะมีบันไดทางขึ้นมาพบกับระเบียงรอบ ระเบียงทิศใต้เชื่อมต่อกับผังกุฏิพระสงฆ์ ดังนั้นประตูทางเข้าหลักสำหรับศาสนิกชนน่าจะมาจากทิศตะวันออก จำนวน 1 ช่องประตู ในขณะที่ประตูทางเข้าทิศใต้จำนวน 2 ช่องประตู ยังไม่ทราบเหตุผลที่แน่ชัดว่าเหตุใดจึงต้องมีจำนวนเท่านี้ อย่างไรก็ตามทำให้เห็นความสัมพันธ์กับจิตรกรรมฝาผนังเรื่องกัณฐกัณฐะที่เริ่มต้นเล่าเรื่องที่ผนังทิศใต้เช่นกัน ที่ผนังทิศตะวันตกเป็นช่องประตูและเป็นไปได้ว่าเจาะเพื่อให้เกิดแสงสว่างที่ด้านหลังพระประธานที่หันหน้าสู่ทิศตะวันออก ที่ผนังทิศเหนือมีช่องขนาดเล็กจำนวน 1 ช่อง น่าจะเป็นช่องหน้าต่างที่นำแสงสว่างและลมเข้ามาในอาคารเช่นกัน (ภาพที่ 28)



ภาพที่ 28

ภาพแผนผังวิหารวัดตำมอน

เสากลางในทั้ง 4 ต้นน่าจะสูงขึ้นไปจนถึงแนวซื่อหลักที่รองรับตุ๊กตาโครงสร้างของหลังคาเล็ก โดยมีชั้นหลังคากลางและชั้นหลังคาใหญ่เป็นลำดับลงมารวม 3 ชั้น ตัวพื้นที่หลักยกลอยจากพื้นมากกว่าหนึ่งเมตร ในรูปตัดนี้ยกลอยขึ้นประมาณ 1.6 เมตรโดยใช้ตัวอย่างความสูงจากวิหารวัดจอมสวรรค์ จ.แพร่ (ภาพที่ 29)



ภาพที่ 29

ภาพตัดขวาง A-A' ของวิหารวัดตำม่อน (ซ้าย) และ ภาพตัดขวาง B-B' ของวิหารวัดตำม่อน (ขวา)

การศึกษาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมรวมถึงการทำแผนผังและโครงสร้างสันนิษฐานทำให้เห็นว่าลักษณะโดยพื้นฐานของวิหารแบบไทยใหญ่ มีการใช้ไม้เป็นวัสดุหลักซึ่งเห็นได้ชัดว่ามาจากความอุดมสมบูรณ์ของไม้สักในย่านนี้จนกระทั่งมีการทำสัมปทานไม้โดยเฉพาะในช่วงเวลาของการสร้าง นอกจากนี้ความสามารถในเชิงช่างค่อนข้างสูง อย่างไรก็ตามยังต้องการการศึกษาเปรียบเทียบกับวิหารอื่นๆ ทั้งในล้านนาและในประเทศเมียนมาต่อไป

6. การศึกษาลักษณะทางสภาพแวดล้อมการติดตั้ง

จากการสำรวจพื้นฐานเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมการติดตั้งและสภาพของไม้ (สันธาน เวียงสิมา, 2563) พบว่า สภาพด้านนอกของแผงไม้ ยังอยู่ในสภาพดี คาดว่าเป็นวัสดุไม้สัก ความผูกพันที่เด่นชัดบางจุดเนื่องจากความชื้นทำให้เกิดรา คาดว่าผนังส่วนภายนอกอยู่ภายใต้หลังคาคลุมจึงมีสภาพการเสียหายไม่มากนักรวมทั้งสภาพการผุพังจากน้ำและความชื้นก็ปรากฏเพียงบางแห่งเท่านั้นเป็นเหตุให้สันนิษฐานว่าผนังชุดดังกล่าวอยู่ภายใต้ชายคาคลุมยืนยาว ส่วนสภาพด้านในนั้นภาพเขียนสียังอยู่ในสภาพดีมากเมื่อเทียบกับระยะเวลาประมาณ 100 ปีตามคำบอกเล่า สภาพของพื้นผิวยังคงสภาพดีหมายความว่าชั้นรองพื้นและรอยต่อไม้แต่ละแผ่นยังอยู่ในสภาพค่อนข้างสมบูรณ์จึงทำให้ภาพเขียนไม่ปรากฏรอยแตกแยกที่รอยต่อไม้ชัดเจน ผิวของภาพเขียนสีก็ไม่ปรากฏร่องรอยแสดงว่าไม่ถูกขัดเรียบและถูกร่องรองพื้นก่อนการเขียนสีอย่างดี

ลักษณะการประกอบสร้าง connecting details and joinery ไม้ซับซ้อน กรอบผนังภายนอกใช้ไม้ขนาด 50x100 มิลลิเมตร ตีกรอบเป็นโครงผนังภายนอกแล้วตีทับด้วยส่วนประกอบไม้ขนาด 15x150 มิลลิเมตร ประกอบกันด้วยการเข้ารางลิ้นแล้วจึงทับด้วยส่วนกรอบผนังภายในซึ่งเข้ามุมแบบ Mitre joint ลักษณะเหมือนกรอบรูป การต่อประกอบผนังแบบนี้แตกต่างจากงานไทยพื้นถิ่นภาคกลางที่ใช้วิธีการต่อแบบปากกบซึ่งมีความซับซ้อนของงานฝีมือสูงกว่า นอกจากนั้นการเข้าไม้ส่วนลูกตั้งและลูกเซง (ลูกนอน) ของโครงผนังก็ใช้การเข้าลิ้นเตี้ยแบบเรียบง่าย การประกอบแผงไม้ผนังพบการใช้ลูกสลักไม้กลมขนาดเล็กผ่านศูนย์กลางประมาณ 10 มิลลิเมตร และ พบการใช้ตะปูโลหะลักษณะหน้าดัดสี่เหลี่ยมและมีการใช้องค์ประกอบคล้ายกรอบเช็ดหน้าตีทับโดยรอบของช่องเปิดบนผนัง

พบตะปูจีนหน้าดัดสี่เหลี่ยมตอกยึดกรอบผนังภายในและส่วนผนังไม้ผนังเข้ากับโครงคร่าวของกรอบผนังภายนอก ลักษณะปลายตะปูยาวเกินความหนาของกรอบเช็ดหน้าและผนังใช้วิธีการตอกพับปลายอ รอยคราบบนผนังภายในอาคารตรงกับตำแหน่งของกรอบเช็ดหน้า (ไม้ทับขอบ) ภายนอกอาคารสันนิษฐานว่าตอกยึดผนังด้วยตะปูจีนแล้วใช้ไม้ทับขอบปิดทับเพื่อป้องกันน้ำ พบคราบของวัสดุอุดร่องในรอยต่อระหว่างแผ่นไม้เข้ารางลิ้นผนัง อาจเป็นสารอุดร่องหรือสารรองพื้นเพื่อการเขียนสี ผนังทั้งหมดมีร่องรอยแสงรอดทะลุน้อยมาก บางส่วนที่แสงรอดทะลุได้จะอยู่บริเวณส่วนล่างของผนังซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าน้ำและความชื้นที่ไหลลงมาสะสมในส่วนล่างทำให้ลื่นฝู หรือ ไม่เกิดการหดขยายตัว นอกจากนี้ยังพบรอยคราบน้ำที่บริเวณส่วนล่างของผนังจำนวนมากแต่พบน้อยในส่วนกลางและบน

ขนาดไม้ที่พบ

- 1) ครานอนภายนอก 50x100 มิลลิเมตร
- 2) คราดั้งภายนอก 60x110 มิลลิเมตร
- 3) ผนัง 15x150 มิลลิเมตร
- 4) กรอบภายใน 15x150 มิลลิเมตร
- 5) ตั้งข้อสังเกตว่าขนาดของไม้ลงตัวที่หน่วยมิลลิเมตรแทนที่จะลงตัวที่ตัวเลขในหน่วยนิ้วฟุต
- 6) การประกอบไม้ผนังเป็นแบบเข้ารากลื่น
- 7) การประกอบไม้โครงคร่าวเป็นแบบ half lapping
- 8) การเข้ามุมเป็นแบบ 45 องศาคล้ายการเข้ามุมกรอบรูป

นอกจากนี้เมื่อนำเครื่องมือสำหรับตรวจวัดอุณหภูมิ ตรวจวัดความชื้นสัมพัทธ์ในอากาศ และตรวจวัดความชื้นที่พื้นผิวไม้ของหอคำน้อยอันเป็นสถานที่ติดตั้งแผงไม้จิตรกรรมฝาผนังพบว่าผาด้านในกับผาด้านนอก ในบริเวณหนึ่งเมตรจากพื้นดินมีค่าเฉลี่ยความต่างของค่าความชื้นสมมูลน้อยสุดในขณะที่ตำแหน่งที่สูงขึ้นไปมีค่าเฉลี่ยความต่างมากกว่า ซึ่งอาจจะส่งผลให้การหดตัวของไม้ที่ประกอบกันขึ้นเป็นแผงจิตรกรรมแตกต่างกันเนื่องจากได้รับผลกระทบโดยตรงจากสถานที่ติดตั้ง จึงน่าจะมีการพิจารณาจัดการบางประการ เช่น ทาสีรองพื้นบนผนังก่ออิฐด้านล่างของหอคำน้อย ซึ่งจะช่วยลดการถ่ายเทความชื้นจากผิวภายนอกสู่ผิวภายในยังช่วยป้องกันราเกิดขึ้นบนผิววัสดุด้วย

เพิ่มการระบายอากาศ เนื่องจากช่องว่างระหว่างแผงไม้จิตรกรรมกับผนังอาคารที่ติดตั้งห่างกันเพียงประมาณหนึ่งเมตร จึงอาจเกิดการสะสมความชื้นในช่องว่างนั้นได้ นอกจากนี้ ที่บริเวณยกพื้นสำหรับการเดินขึ้นไปชมที่มีโอกาสที่จะกักเก็บฝุ่นและความชื้น ซึ่งจะเป็นแหล่งอาศัยและเพาะพันธุ์ของแมลงทำลายไม้ และถ้าเป็นไปได้ให้ติดตั้งเครื่องตรวจวัด Temperature & Relative Humidity Monitor ที่บริเวณช่องว่างระหว่างแผงไม้กับผนังอาคารติดตั้งเพื่อเก็บข้อมูลสำหรับประเมินความเสี่ยงที่สภาพแวดล้อมอาจจะมีผลต่อแผงไม้จิตรกรรมในอนาคต

7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี

รายงานส่วนนี้แสดงผลการศึกษาเชิงวัสดุเบื้องต้นของภาพจิตรกรรมด้วยการวิเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์ (ณัฐวรรณ, 2565) เพื่อเป็นข้อมูลประกอบในการตีความด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี อีกทั้งยังเป็นข้อมูลในเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของช่างสกุลล้านนาในยุคสมัยดังกล่าว ซึ่งจะเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญสำหรับการดำเนินการอนุรักษ์ ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ ด้วยเทคนิคกระบวนการเดียวกันนี้รอยต่อไม้ชัดเจน ผิวของภาพเขียนสีก็ไม่ปรากฏร่องรอยแสดงว่าไม้ถูกขัดเรียบและฉาบรองพื้นก่อนการเขียนสีอย่างดี

กระบวนการวิเคราะห์

ตัวอย่างจากงานจิตรกรรมของวัดด้าม่อนได้รับอนุญาตให้ทำการศึกษาจากผู้อำนวยการอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง อาจารย์นคร พงษ์น้อย เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2564

เตรียมตัวอย่างโดยนำมาวางบนเทปคาร์บอนสองหน้าที่ยึดอยู่บนแท่นติดชิ้นงาน (stub) วิเคราะห์ด้วยการส่องกล้องและถ่ายภาพโดยใช้กล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอ (stereo microscope) รุ่น SMZ800N ร่วมกับกล้อง Nikon และวิเคราะห์ด้วยกล้องจุลทรรศน์อิเล็กตรอนแบบส่องกราด (scanning electron microscope, SEM) Tescan รุ่น MIRA3 ที่มีอุปกรณ์วิเคราะห์ธาตุองค์ประกอบด้วยเทคนิค Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (EDS)

ผลการวิเคราะห์และการอภิปรายผล

ตัวอย่างที่ได้รับเป็นตัวอย่างที่เก็บขึ้นจากวัตถุประสงคในการระบุวัสดุที่ใช้ในงานจิตรกรรม คือ ส่วนที่เป็นร่องพื้น ได้จากบริเวณที่เดิมเคยถูกปิดทับด้วยเสาสี จึงไม่มีการลงสีทับ และสีกลุ่มต่างๆ ได้แก่ กลุ่มสีดำ กลุ่มสีขาว กลุ่มสีแดง (สีแดง สีน้ำตาลแดง) กลุ่มสีเขียว (เขียวเข้ม เขียวอ่อน) กลุ่มสีน้ำเงินคราม (ฟ้าอ่อน น้ำเงิน คราม) กลุ่มสีทอง และกลุ่มสีผสม (สีเนื้อ สีงาช้าง สีน้ำตาล สีม่วง) จากการศึกษาสีและลักษณะของชิ้นตัวอย่างด้วยกล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอเพื่อระบุลักษณะของชิ้นตัวอย่างและบริเวณที่ปรากฏสี จากนั้นจึงวิเคราะห์ด้วยกล้องจุลทรรศน์อิเล็กตรอนแบบส่องกราดที่สามารถวิเคราะห์ธาตุองค์ประกอบด้วยเทคนิค Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (EDS) โดยเลือกวิเคราะห์องค์ประกอบธาตุในบริเวณพื้นที่ที่มีสีปรากฏบนชิ้นตัวอย่าง เทียบกับภาพจากกล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอ

จากการวิเคราะห์เชิงวัสดุของตัวอย่างสี สามารถให้ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับวัสดุและกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงต้าม่อนได้ว่ามีการใช้ดินขาวเป็นวัสดุรองพื้น ซึ่งแตกต่างจากความเข้าใจและข้อสันนิษฐานทั่วไปและจากการวิเคราะห์ตัวอย่างอื่นๆ ที่ระบุการใช้ดินสอพอง (CaCO_3) เป็นวัสดุรองพื้น อย่างไรก็ตามแล้วการใช้ดินขาวหรือดินเกาลินมีความสอดคล้องในบริบทของพื้นที่ ที่มีแหล่งที่พบที่สำคัญในประเทศไทยคือจังหวัดลำปาง จากการวิเคราะห์สีที่พบว่ามีสีใช้สีขาวตะกั่ว สีดำจากการเผากระดูกสัตว์หรืองาช้าง และสีแดงจากแร่ซินนาบาร์หรือสีเวอร์มิลเลียนที่ได้จากการสังเคราะห์ ซึ่งสีเหล่านี้มีใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ มีการใช้สีสังเคราะห์อัลตรามารีนบลู และเอมเมอร์ลด์กรีน ซึ่งมีความสอดคล้องกับยุคสมัย เนื่องจากอัลตรามารีนบลูที่ได้จากการสังเคราะห์ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย นอกจากนี้เอมเมอร์ลด์กรีนเป็นสีที่เริ่มใช้ในช่วงไตรมาสแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และเลิกใช้ไปในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เนื่องจากเป็นสารที่มีความเป็นพิษสูง การพบธาตุตะกั่วในเกือบทุกตัวอย่างทำให้สันนิษฐานว่าอาจมีการใช้สีขาวตะกั่วในการทาก่อนการลงสี ซึ่งสามารถศึกษาได้จากการศึกษาภาคตัดขวางของตัวอย่างสีต่อไป พบธาตุอาร์เซนิกหรือสารหนูที่ทำให้สันนิษฐานว่าอาจมีการใช้หรรดาล (orpiment, As_2O_3) ในตัวอย่างสีขาว และสีงาช้าง พบธาตุเหล็กในตัวอย่างสีม่วง

ซึ่งอาจเป็นหลักฐานของการใช้สีจากดินแดงซึ่งมีส่วนผสมของแร่ฮีมาไทต์ (hematite, Fe₂O₃) รวมด้วยในพื้นที่ใหญ่ๆ ที่ไม่ได้สำคัญ อย่างไรก็ตามต้องศึกษาตัวอย่างสีแดงและสีผสมจากสีแดงอื่นๆ เพื่อสนับสนุนสมมติฐานนี้ ผลการศึกษาวัสดุที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงต้าม่อนมีความสอดคล้องกับการศึกษา งานจิตรกรรมบนสมุดไทยและจิตรกรรมฝาผนังในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่มีการพบสีอัลตรามารีนบลู และเอมเมอร์ลด์กรีนในตัวอย่างจากช่วงปลาย คริสต์ศตวรรษที่ 19

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการศึกษาทั้ง 7 ส่วนหลักพบประเด็นสำคัญดังนี้

1. การศึกษาทางกายภาพซึ่งประกอบไปด้วยการศึกษาสภาพทางกายภาพปัจจุบันรวมถึงการถ่ายภาพเพื่อบันทึกอย่างละเอียดเพื่อบันทึกสภาพล่าสุด สำหรับการเป็นฐานอ้างอิงในอนาคต การศึกษาส่วนนี้สามารถทำได้ทันทีและการถ่ายภาพในปัจจุบันนั้นเก็บรักษาภาพของจิตรกรรมเหล่านี้ได้ดี ไฟล์จากการถ่ายภาพได้ถูกจัดเก็บและจะนำไปศึกษาเปรียบเทียบกับภาพถ่ายก่อนหน้านี้นี้ต่อไป

2. ในส่วนของการศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึก ทำให้เข้าใจบริบทของเวียงต้าม่อนเป็นที่ตั้งของวัดต้าม่อนว่ามีกิจกรรมการทำไม้และค้าไม้ที่ชาวพม่ามีบทบาทสูง อันเป็นที่มาของวิหารรูปแบบพม่า และสามารถเข้าใจการก่อกำเนิดของวัดต้าม่อนได้ชัดเจน การใช้ไม้เป็นวัสดุก่อสร้างหลักที่มาจากการมีไม้อย่างเหลือเฟือในย่านนั้นนั่นเอง นอกจากนี้ความสามารถในการว่าจ้างช่างเขียนจิตรกรรม (ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มช่างที่มาจากน่านหรือไม่ก็ตาม) ทำให้เข้าใจสภาพเศรษฐกิจของย่านนั้นได้พอสมควรการอ่านจารึกที่ปรากฏบนจิตรกรรมทั้งหมดทำให้สามารถอ่านลำดับเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจที่ทำให้สามารถเข้าใจประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องได้ ทั้งในแง่วิธีการเริ่มต้นเรื่องที่อยู่ที่ผนังทิศใต้ เสริมความเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการวางแผนผังอาคารและการเชื่อมโยงทิศใต้ของวิหารกับผังภูมิสงฆ์ ซึ่งสามารถศึกษาอย่างละเอียดต่อไป การเข้าใจบทบาทของตัวอักษรทุกประเภทที่ปรากฏบนจิตรกรรมทำให้เห็นบริบทของผู้คนในเขตดังกล่าวที่ยังนับถือคนที่มีความสามารถในทางจิตวิญญาณ การسابแข่งที่ยังคงมีผลต่อจิตใจความสำเร็จในการศึกษาส่วนนี้ยังมีผลกับการศึกษาภาษาล้านนายุคก่อนสมัยใหม่ได้อีกด้วย

3. การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์จิตรกรรมล้านนาศึกษาส่วนนี้สามารถทำให้เข้าใจตัวจิตรกรรมในฐานะ “ผลงานศิลปะ” ที่มีองค์ประกอบศิลปะเป็นเครื่องมือที่ช่างทุกคนมีอยู่ แต่แสดงออกแตกต่างกันในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะพบว่าช่างมีความสามารถในการแสดงออกด้วยองค์ประกอบที่มีลักษณะใกล้เคียงกันกับจิตรกรรมฝาผนังจากจังหวัดน่าน ทั้งจากวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว ไม่ว่าจะเป็นในแง่การออกแบบตัวละคร การสร้างภาพปราสาท การวาดสิ่งแวดล้อม การวาดสัตว์ ทำให้เห็นว่าช่างที่วาดจิตรกรรมทั้งสามแห่งนี้อาจจะมีความสัมพันธ์กันหรืออาจจะเป็นช่างกลุ่มเดียวกัน ซึ่งถ้าเป็นเช่นนี้จะทำให้เข้าใจการเคลื่อนตัวของช่างในบริเวณล้านนาสำหรับการศึกษาในอนาคตอีกด้วย

4. การศึกษาเชิงสุนทรียศาสตร์ทำให้เห็นว่าช่างสามารถใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัว ผสมผสานสี พื้นฐานจำนวนน้อยสร้างให้เกิดความงามในรูปแบบของตนเอง สำหรับการศึกษาส่วนนี้ยังสามารถเปิดให้มีการต่อยอดสำหรับการสร้างสรรค์ในอนาคตและทำให้เกิดคุณค่าที่คนรุ่นต่อไปจะเกิดความรักและอนุรักษ์ ผลงานชิ้นนี้ไว้

5. การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม หลักฐานที่ปรากฏอยู่ทั้งตัวแผงไม้เขียนจิตรกรรม แผงลายทองที่หลงเหลืออยู่ที่วัดท่าม่อน ภาพถ่ายเก่าที่กล่าวกันว่าเป็นภาพของวิหารหลังนี้ (แม้จะยัง ยืนยันไม่ได้) รวมถึงข้อมูลเทียบเคียงทั้งในล้านนาเองและในประเทศเมียนมาทำให้สามารถสร้างแบบร่าง สันนิษฐานของสถาปัตยกรรมวิหารนี้ขึ้นมาได้ แบบร่างนี้น่าจะทำให้การศึกษาต่อไปในอนาคตเป็นไปได้ใน หลายทิศทาง เช่น การวางแผนผังของวิหารหลังนี้ในวัดดั้งเดิม การศึกษาเปรียบเทียบกับวิหารหลังอื่นใน ล้านนาและในประเทศเมียนมา การศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคของการก่อสร้างไม้ ฯลฯ

6. การศึกษาลักษณะของแผงไม้และสภาพแวดล้อมการติดตั้งเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ การศึกษา ส่วนนี้ทำให้พบว่าสภาพของแผงไม้ยังอยู่ในสภาพดี ภาพเขียนสีก็ยังคงอยู่ในสภาพที่ดีแม้จะมีอายุมากกว่า 100 ปี สภาพอาคารที่จัดเก็บมีความชื้นสัมพัทธ์ อย่างไรก็ตาม สถานที่จัดเก็บอาจจะทำให้มีปัญหา เนื่องจากฐานไม้สำหรับการขึ้นไปยืนชมเป็นบริเวณที่กักเก็บฝุ่นและความชื้นซึ่งอาจเป็นแหล่งอาศัยและ เจริญพันธุ์ของศัตรูทำลายไม้ ควรมีการจัดการให้เหมาะสมอันเป็นขั้นตอนของการดูแลอนุรักษ์ขั้นแรก การ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับไม้ โครงสร้างไม้ การจัดเก็บรักษายังเป็นขั้นตอนที่สำคัญเพื่อรักษาจิตรกรรมบน แผงไม้ให้อยู่ในสภาพดีที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี การศึกษานี้พบว่าสีที่ใช้วาดจิตรกรรมนี้ประกอบขึ้น จากสีพื้นฐาน 2 ประเภทคือจากธรรมชาติ เช่น สีขาวมาจากดินหรือสีดำจากสารที่เป็นอินทรีย์ ที่ช่างอาจ จะผลิตเองหรือหาซื้อมาก็ได้ และเกิดจากการผลิตขององค์ประกอบทางเคมี เช่น เอมเมอร์ลัดกรีนและ อัลตร้ามารีนบลู อันเป็นกลุ่มสีหายากซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าช่างไม่ได้ผลิตสองสีนี้ด้วยแต่ตัวเองแต่หาซื้อมา ข้อมูลนี้ทำให้สามารถศึกษาเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวทางการค้าในล้านนาสมัยนั้นและการทำงานของช่าง เขียนจิตรกรรม และยังสามารถเชื่อมโยงกับการวาดจิตรกรรมที่อื่นๆ ในล้านนาว่าจัดหากลุ่มสีหายากนี้มา ได้อย่างไร

เอกสารอ้างอิง (References)

- จิรศักดิ์ เดชวงศ์. (2546). จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน: การศึกษาครั้งล่าสุด. *วารสารเมืองโบราณ*, 29(4), 10-25.
- ชาญคณิต อารณ. (2563). จิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติ ทศชาติ ชาดกนอกนิบาต. มิวเซียมเพรส.
- ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ ภาณุพงษ์ เลหาสม. (2543). *วิหารลายคำวัดพระสิงห์: สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง*. สุริวงค์บุ๊คเซ็นเตอร์.
- โชติมา จตุรงค์. (2554). *สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง*. อีทีพับลิชชิง.
- น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2529). *จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนอง*. เมืองโบราณ.
- ณัฐวรรณ วรารณโณทัย. (2564). รายงานการวิเคราะห์เชิงวัสดุเบื้องต้นของตัวอย่างสีจาก จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- ภาณุพงษ์ เลหาสม. (2541). *จิตรกรรมฝาผนังล้านนา*. เมืองโบราณ.
- ภูเดช แสนสา. (2563). จารึกบนแผ่นไม้จิตรกรรมวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- _____. (2564). รูปแต้มวัดท่าม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านตะวันออกเมืองนคร ลำปาง *วารสารช่วงพญา*, 15(1), 42-70.
- แบ่หม่าเก่า Ancient Phrae. (2562, 2 กรกฎาคม). *ตำนานวัดท่าม่อน บ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่*. [Image Attachment]. Facebook. <https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3>
- รวีสสวัสดิ์ วสิษฐกัมพล. (2564). สุนทรีเยในงานจิตรกรรมวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- วิไล พานิชพันธุ์. (2532). *จิตรกรรมเวียงต้า*. อมรินทร์พริ้นท์ติ้งกรุ๊ป.
- วินัย ปราบริปู. (2552). *จิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน*. หอศิลป์ริมน่าน.
- สันธาน เวียงสิมา. (2563). บันทึกการสำรวจไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงรายเมื่อ 9 พฤศจิกายน 2563. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- สน สีมাত্রัง. (2521). *จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ศิลปล้านนาไทย*. ใน *หนังสือที่ระลึกในงานฌาปนกิจ นายจรงค์ พงศ์พิพัฒน์ นางทิพย์ พงศ์พิพัฒน์* (26 มีนาคม น.203). กรุงเทพมหานคร: พิมพ์.
- Arvorn, C. (2021). *Lanna Mural Paintings, Buddha's life, Jataka Tales, A Jataka outside Nibat*. Museum Press. [In Thai]

- Chaturawong, C. (2011). *The Architecture of Mon Buddhist Monasteries in Lower Burma*. E.T.Publishing. [In Thai]
- Dejwongya, J. (2003). Mural Painting of Wat Phumin in Nan: a Recent Study. *Muang Boran Journal*, 29(4), 10-25. [In Thai]
- Eremin, K., Stenger, J., Khandekar, N., Huang, J., Betley, T., Aspuru-Guzik, A., Vogt, L., Kassal, I. & Speakman, S. (2007). Materials and Techniques of Thai Painting. *MRS Online Proceedings Library*, 1047(604). <https://doi.org/10.1557/PROC-1047-Y06-04>
- Fraser-Lu, S. (2001). *Splendor in Wood: The Buddhist Monasteries of Burma*. Orchid Press.
- Isravorapant, C. & Laohasom, P. (2000). *Pra Viharn Lai Kam, Wat Phra Singh: Architecture & Mural Painting*. Suriwong Book Center. [In Thai]
- Laohasom, P. (1998). *Lanna Mural Paintings*. Muang Boran Press. [In Thai]
- No. Na Paknam. & Kanokpongchai, S. (1986). *Mural Painting in Thailand: Wat Phumin and Wat Nong Bua*. Muang Boran. [In Thai]
- Phanichphant, V. (1989). *Wiang Ta Murals*. Amarin Printing. [In Thai]
- Pae Ma Kao: Ancient Phrae. (2019, July 2). *Ta Mon Mythology, Baan Mon, Wiang Ta, Long, Prae*. [Image Attachment]. Facebook. <https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3> [In Thai]
- Prabripu, V. (2009). *The Mural Painting in Nan Province*. Nan Riverside Art Gallery. [In Thai]
- Saensa, P. (2020). Inscriptions on Wood Panels Mural Painting. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- _____. (2021). The Ta Mon Mural Painting, Muangta: The Burmese Temple in the Eastern End of Nakhon Lampang. *Khuangpaya*, 15(1), 42-70. [In Thai]
- Srimatrang, S. (1978). Mural Painting of Nong Bua temple: Thai Lanna Art. In *The Cremation Volume Jonrak Pongpipat and Tip Pongpipat* (March 21, p.203). Krung Siam. [In Thai]
- Wasitkapol, R. (2021). Aesthetics in Wat Tamon Mural Paintings. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- Wiangsima, S. (2020). Report on the Survey at Mae Fa Luang Art and Cultural Center on 9 November 2020). In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- Worawannotai, N. (2021). A Preliminary Analysis Report of Material from a Sample on Mural Paintings. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]

วารสารศิลป์ พีระศรี

เกี่ยวกับวารสาร

วารสารศิลป์ พีระศรีเป็นวารสารทางวิชาการ จัดตั้งโดยคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรจากวันแรกที่ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2556 วารสารมีความมุ่งมั่นในการสร้างพื้นที่เพื่อนำเสนอและรวบรวมองค์ความรู้ทางด้านทัศนศิลป์ ดังนั้นจึงเปิดกว้างในการรับบทความทางวิชาการ บทความวิจัย บทความงานสร้างสรรค์ บทความปริทัศน์ และงานแปลทางวิชาการ จากทั้งผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ อาจารย์ นักศึกษา ศิลปิน ภัณฑารักษ์ นักวิจารณ์ ผู้มีประสบการณ์ และผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์ในด้านต่าง ๆ นำมากระตุ้นบรรยากาศการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ เปิดมุมมองใหม่ ๆ ที่หลากหลาย และขยายขอบเขตความรู้ด้านทัศนศิลป์ รวมทั้งเป็นแหล่งทรัพยากรในการเรียนการสอนทางด้านศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย

เป้าหมายและขอบเขต

วารสารศิลป์ พีระศรี มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นพื้นที่เผยแพร่ผลผลิตทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ โดยมุ่งเน้นการนำเสนองานวิจัยจากกระบวนการปฏิบัติงานทางทัศนศิลป์ (Art Practice-Based Research) งานวิจัยค้นคว้าที่สร้างบทวิพากษ์ ข้อค้นพบ และมุมมองใหม่ทางทฤษฎีศิลป์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ปรัชญาสุนทรียศาสตร์ การออกแบบวัฒนธรรมทางสายตา และประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้องกับงานทัศนศิลป์

กำหนดตีพิมพ์

วารสารมีกำหนดเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ ได้แก่

ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม – มิถุนายน

ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม – ธันวาคม

นโยบายการเผยแพร่

วารสารศิลป์ พีระศรีมีนโยบายในการเปิดให้สาธารณชน (Open Access) สามารถเข้าถึงเนื้อหาที่ตีพิมพ์ในวารสารได้อย่างอิสระ และไม่มีค่าใช้จ่าย เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า แลกเปลี่ยน และเผยแพร่ความรู้อย่างกว้างขวาง

ไม่มีค่าธรรมเนียมในการตีพิมพ์บทความ

สำหรับการส่งบทความตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ พีระศรี ไม่มีค่าใช้จ่ายใด ๆ ในทุกขั้นตอน

ลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งาน

บทความที่เผยแพร่ในวารสารศิลป์ พีระศรี ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและวารสาร สาธารณะชนสามารถนำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0)

ทัศนะและข้อคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้อง และไม่รับผิดชอบต่อข้อคิดเห็นเหล่านั้น



ผู้สนับสนุน

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการตรวจสอบต้นฉบับก่อนส่งบทความ

ในขั้นตอนการส่งบทความ ผู้แต่งต้องตรวจสอบและปฏิบัติตามข้อกำหนดรายการตรวจสอบการส่งทุกข้อดังต่อไปนี้ และบทความอาจถูกส่งคืนให้กับผู้แต่งกรณีที่ไม่ปฏิบัติตามข้อกำหนดทั้งหมด

✓	บทความต้องไม่เคยเผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการเสนอไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารฉบับอื่น
✓	เนื้อหาของบทความสอดคล้องกับเป้าหมายและขอบเขตของวารสาร
✓	รูปแบบการเขียนบทความและการอ้างอิงเป็นไปตามที่วารสารกำหนด สามารถดูได้ที่ “คำแนะนำผู้เขียน” และ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition
✓	บทคัดย่อ และคำสำคัญ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
✓	แหล่งอ้างอิงจากเว็บไซต์ต้องระบุ url สามารถตรวจสอบและเข้าถึงได้
✓	รายการอ้างอิงหรือบรรณานุกรมให้โดยเรียงจากภาษาไทย ภาษาที่ไม่ใช้อักษรโรมัน (หากมีใช้อ้างอิง) และภาษาที่ใช้อักษรโรมัน ตามลำดับ รวมทั้งให้แปล (translated) บรรณานุกรมที่เป็นภาษาไทย และภาษาที่ไม่ใช้อักษรโรมัน เป็นภาษาอังกฤษทุกฉบับที่นำมาอ้างอิง เรียงลำดับตามตัวอักษร A-Z
✓	ไฟล์บทความจะต้องบันทึกเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย
✓	จัดส่งภาพประกอบเป็นไฟล์ .jpeg, png หรือ .tiff แยกต่างหากจากไฟล์บทความ เพื่อให้ภาพมีคุณภาพคมชัดในการจัดการไฟล์เผยแพร่ ภาพควรมีความละเอียด 300 dpi

แนวทางการจัดเตรียมต้นฉบับบทความ

เรียบเรียงต้นฉบับบทความให้มีความยาวระหว่าง 10-25 หน้ากระดาษ A4 (ไม่รวมภาพประกอบ) ใช้รูปแบบอักษร Prompt สำหรับชื่อเรื่อง ขนาด 18 point ชื่อผู้แต่ง ขนาด 11 point สำหรับเนื้อหาให้ใช้รูปแบบอักษร TH Sarabun PSK ขนาด 16 point ส่วนตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยให้บันทึกไฟล์ต้นฉบับบทความเป็นนามสกุล .doc หรือ .docx หรือไฟล์นามสกุลที่สามารถเปิดได้ใน Microsoft Word และแนบไฟล์ .pdf มาด้วย

ทั้งนี้ผู้แต่งสามารถดาวน์โหลดเทมเพลตรูปแบบบทความได้ที่

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1jK2s34RApaZfu9PNk34jUzKP8fdN3woy>

รูปแบบอักษร

<https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1iYN-Jf9D52Q6SZh4BGk0lboFaqAu0LTK>

โครงสร้างบทความประกอบไปด้วยลำดับดังต่อไปนี้

ชื่อบทความ

ควรตั้งให้มีความกระชับและครอบคลุมเนื้อหาของบทความ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ชื่อผู้เขียนบทความ

ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันการศึกษาของผู้เขียน กรณีหากบทความเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาจากชื่อผู้เขียน โดยให้ระบุแหล่งทุนหากวิทยานิพนธ์หรืองานวิจัยนี้ได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานใด ๆ ก็ตาม รวมทั้งระบุอีเมลของผู้แต่งให้ครบทุกท่าน (ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ)

บทคัดย่อ

บทคัดย่อภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ บรรจุภายในหนึ่งย่อหน้า บทคัดย่อควรแสดงในเห็นถึง 1) ที่มา 2) วัตถุประสงค์ 3) วิธีการวิจัย/ศึกษา 4) ผลลัพธ์/อภิปรายผล 5) ข้อเสนอ/ข้อค้นพบ

คำสำคัญ

คำหรือวลีสั้น ๆ อย่างน้อย 3 คำ แต่ไม่เกิน 5 คำ โดยเรียงลำดับความสำคัญของคำสืบค้น และควรเป็นคำที่ช่วยสืบค้นเข้าถึงงานวิจัยนั้น ๆ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

เนื้อหาบทความ

เนื้อหาแบ่งเป็นหัวข้อ เพื่อให้อ่านได้ง่ายและเป็นระบบเช่น 1) บทนำ 2) วัตถุประสงค์ 3) วิธีการศึกษา 4) ผลลัพธ์ 5) อภิปราย 6) บทสรุป 7) รายการอ้างอิง

ภาพและตาราง

กรณีที่น่าภาพประกอบหรือตารางมาจากแหล่งข้อมูลหรือเอกสารอื่น ๆ มาใช้โดยตรง หรือมีการปรับเปลี่ยนให้เขียนชื่อภาพ คำบรรยาย และระบุแหล่งที่มา รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งานไว้ได้ภาพ (สามารถดูวิธีการอ้างอิงได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”) โดยให้กำกับหมายเลขของภาพประกอบ ตารางและคำบรรยายเชื่อมโยงกับเนื้อหาในบทความที่อ้างถึง

ส่วนไฟล์ภาพประกอบให้สร้างแฟ้มแยกออกมาจากไฟล์เนื้อหาบทความ โดยระบุชื่อไฟล์ภาพสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ ความละเอียดของภาพไม่ต่ำกว่า 300 dpi/inch⁷.

การเขียนอ้างอิง

วารสารศิลป์ พีระศรีใช้การอ้างอิงรูปแบบนามปีแทรกในเนื้อหา หรือ APA 7th Edition โดยมีลักษณะดังนี้

-วิธีอ้างอิงในเนื้อหา ให้ระบุชื่อผู้แต่ง ปีที่ตีพิมพ์และเลขหน้า เช่น (ศิลป์ พีระศรี, 2501: 15) ในกรณีที่มีผู้เขียน 2 คน (Bhirasri & May, 1948: 2-4) ในกรณีที่ผู้เขียน 3 คนขึ้นไป (Bhirasri et al., 1944: 20-24)

-หากมีเชิงอรรถเสริมความ ให้ปรากฏด้านล่างของหน้านั้นๆ (Footnote) สามารถดูรายละเอียดได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”

-บรรณานุกรม/รายการอ้างอิง ให้เรียงตามตัวอักษร โดยเรียงจากภาษาไทย ภาษาที่ไม่ใช้อักษรโรมัน (หากมีใช้อ้างอิง) และภาษาที่ใช้อักษรโรมัน ตามลำดับ รวมทั้งให้แปล (translated) บรรณานุกรมที่เป็นภาษาไทย และภาษาที่ไม่ใช้อักษรโรมัน เป็นภาษาอังกฤษทุกฉบับที่นำมาอ้างอิง แล้วเรียงลำดับตามตัวอักษร A-Z สามารถดูรายละเอียดได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”

ตัวอย่างอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ

ปิยะแสง จันทวงศ์ไพศาล. (2560). *พจนานุกรมศิลปะประยุกต์*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เนื้อหาในหนังสือ

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. New York, 121-122.

บทความในวารสาร

วสมน สานะเสน. (2562). การแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของชาวไทยมุสลิมผ่านทางสถาปัตยกรรมมัสยิด. *วารสารศิลป์ พีระศรี* 6(2): 205-206.

บทความออนไลน์

Baur, R. & Felsing, U. (2016). Researching Visual Application Respectful of Cultural Diversity. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* 3(1). pp. 1-19. https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij_Vol3_No1-2016-Baur-Felsing-Researching-Visual-Application-Respectful-of-Cultural-Diversity.pdf

เนื้อหาในเว็บไซต์

Takac, B. (2020, May 23). *How 20th century art dealt with wounding, scarring, and healing*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/psychic-wounds-warehouse-dallas>

ทั้งนี้สามารถรายละเอียดการเขียนอ้างอิงและบรรณานุกรมทั้งหมดได้ที่ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition” <https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdl6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf>

นโยบายตรวจสอบการคัดลอกผลงาน

การคัดลอกผลงานผู้อื่นหรือตนเองไม่ว่ากรณีใด ๆ ก็ตาม จะไม่รับการพิจารณาตามกระบวนการคัดเลือกทุกบทความจะได้รับการตรวจจับการคัดลอกจากซอฟต์แวร์ (CopyCatch)

นโยบายส่วนบุคคล

ชื่อและที่อยู่ของผู้เขียนบทความจะถูกใช้งานอย่างรัดกุมเฉพาะส่วนการบริหารจัดการภายในวารสารเท่านั้น และจะไม่เปิดเผยแก่บุคคลอื่น ๆ จนกว่าจะได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณะ

การส่งต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนสามารถส่งบทความเข้าสู่กระบวนการพิจารณาตีพิมพ์ผ่านระบบวารสารออนไลน์ (Thaijo) ได้ที่ <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/submission/wizard>

สอบถามรายละเอียดเพิ่มเติม

วารสารศิลป์ พีระศรี

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ

31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง

เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200

โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991

Email: warasansilpabhirasri@gmail.com

กระบวนการพิจารณาบทความ

1. การกลั่นกรอง: บทความที่ยื่นส่งมาจะได้รับการพิจารณาจากกองบรรณาธิการเพื่อคัดกรองเข้าสู่กระบวนการประเมิน หากมีพบว่าบทความใดไม่ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารหรือมีการคัดลอก (Plagiarism) ละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ (Publication Ethics) บทความนั้น ๆ จะถูกปฏิเสธในขั้นตอนนี้
2. การประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ: บทความที่ผ่านขั้นตอนการกลั่นกรอง กองบรรณาธิการจะสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ท่าน ที่ไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน เพื่อดำเนินการประเมินบทความในลักษณะทางลับทั้งสองทาง (Double-Blind review)
3. การแจ้งผลการประเมิน: หลังจากกองบรรณาธิการได้รับผลการประเมิน ผู้เขียนจะได้รับแจ้งผลรวมทั้งคำวิจารณ์และข้อเสนอแนะจากทั้งผู้ประเมินและบรรณาธิการ โดยมีผลแจ้ง 4 แบบ ได้แก่ ผ่าน ผ่านปรับแก้เล็กน้อย ผ่านปรับแก้มาก และไม่ผ่าน กรณีที่ผ่านโดยไม่มีเงื่อนไขจะเข้าสู่กระบวนการตีพิมพ์ในทันที
4. การปรับปรุง: หากผู้เขียนได้รับผลให้มีการปรับปรุง ผู้เขียนจะต้องแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้แสดงความเห็นและข้อเสนอแนะ และส่งกลับมาให้กองบรรณาธิการพิจารณา ภายในระยะเวลา 1 เดือน ในกรณี ผล ผ่านปรับแก้มาก บทความที่ได้รับการปรับปรุงจะถูกส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินอีกครั้งหนึ่ง
5. การเผยแพร่บทความ: บทความที่ผ่านการประเมินจะได้รับการเผยแพร่บนระบบวารสารศิลป์ พีระศรีออนไลน์ โดยจัดลำดับตามวันออกหนังสือตอบรับจากวารสาร

จริยธรรมการตีพิมพ์

วารสารศิลป์ พีระศรี ให้ความสำคัญกับมาตรฐานจริยธรรมการตีพิมพ์ในระดับสากล โดยใช้แนวทางและปฏิบัติตามหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนต้องรับรองว่าเป็นบทความใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ในที่ใดมาก่อน รวมทั้งไม่ได้อยู่ในขั้นตอนการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอื่น
2. ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องหลักเกณฑ์ และรูปแบบที่วารสารกำหนด
3. ผู้เขียนต้องไม่คัดลอกผลงาน (Plagiarism) ของผู้อื่น หากมีการกล่าวถึงข้อความหรือนำผลงานใดๆ ของผู้อื่นมาใช้ รวมทั้งงานก่อนหน้าของผู้เขียนบทความเอง ต้องอ้างอิงทุกครั้งตามที่วารสารกำหนดไว้
4. ผู้เขียนต้องรายงานตามข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการค้นคว้าวิจัย ไม่ให้ข้อมูลอันเป็นเท็จ บิดเบือน ปลอมแปลง หรือมีเจตนาปกปิด
5. รายชื่อผู้เขียนบทความที่ปรากฏ ต้องมีส่วนร่วมในการดำเนินการจริง
6. ผู้เขียนบทความต้องเปิดเผยแหล่งทุนที่สนับสนุนในการวิจัย วิทยานิพนธ์หรือบทความนั้น ๆ เพื่อป้องกันการมีผลประโยชน์ทับซ้อน
7. ผู้เขียนต้องแสดงหลักฐานจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย ในกรณีที่มีการค้นคว้าหรือใช้ข้อมูลจากการวิจัยในคนหรือสัตว์
8. หากการค้นคว้าวิจัยเกี่ยวข้องกับการใช้อาสาสมัคร ผู้เข้าร่วม หรือผู้ให้สัมภาษณ์ ผู้วิจัยหรือผู้เขียนบทความต้องคำนึงถึงหลักจริยธรรมการวิจัยในคน และต้องได้รับการยินยอมจากบุคคลนั้นๆ

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบ โดยเด็ดขาด ตลอดระยะเวลาการประเมินบทความ
2. ผู้ประเมินควรรับประเมินบทความที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับความเชี่ยวชาญทางวิชาการของตนเอง และควรแจ้งแก่บรรณาธิการทราบและปฏิเสธบทความนั้น ๆ หากไม่ได้สอดคล้อง
3. ผู้ประเมินต้องแจ้งบรรณาธิการ หากตรวจพบว่าบทความที่ได้รับการประเมินมีคัดลอกผลงานผู้อื่น หรือผลงานของผู้เขียนเอง และการละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ผลงาน
4. ผู้ประเมินต้องประเมินบทความโดยยึดมาตรฐานคุณภาพทางวิชาการเป็นที่ตั้ง โดยปราศอคติใดๆ ผู้ประเมินต้องแสดงความเห็น ข้อเสนอแนะ อย่างชัดเจน เป็นระบบ และให้แนวทางปรับปรุงต้นฉบับอย่างเป็นรูปธรรม
5. ผู้ประเมินควรแจ้งบรรณาธิการและปฏิเสธการประเมินบทความ ถ้าพบว่ามีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียน หรือเงื่อนไขอื่นๆที่เกี่ยวข้อง
6. ผู้ประเมินต้องไม่แสวงหาผลประโยชน์จากบทความที่ตนเองทำการประเมิน
7. ผู้ประเมินต้องรักษาเวลาตามกรอบที่กำหนดไว้

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1. บรรณาธิการมีหน้าที่ในการกลั่นกรองและรับรองคุณภาพของบทความให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร
2. บรรณาธิการมีหน้าที่ในการคัดเลือกผู้ประเมินบทความที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญกับบทความที่ประเมิน
3. บรรณาธิการต้องพิจารณาบทความโดยยึดมาตรฐานคุณภาพทางวิชาการเป็นที่ตั้ง โดยปราศอคติใด ๆ
4. ในกระบวนการพิจารณาบทความจนถึงการตีพิมพ์ บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลใด ๆ ที่เกี่ยวข้องของบทความ ผู้เขียน ผู้ประเมินทั้งกระบวนการพิจารณาให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบโดยเด็ดขาด
5. บรรณาธิการต้องทำหน้าที่ตรวจสอบบทความไม่ให้เกิดการคัดลอกผลงานของผู้อื่น ๆ (Plagiarism) และพร้อมหยุดกระบวนการหากมีการตรวจพบ
6. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนระหว่างผู้เขียน ผู้ประเมิน และผู้บริหารวารสาร
7. บรรณาธิการต้องดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการดำเนินการของวารสารและกระบวนการพิจารณาบทความ
8. บรรณาธิการต้องรักษามาตรฐานวารสารและพัฒนาให้มีคุณภาพ

Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts

About the Journal

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts is an academic journal initiated by the Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts, Silpakorn University. The journal has been publishing articles since 2013. It remains committed to creating a space for accumulated knowledge and introducing works of fine arts and issues related to art, such as design, history, art theory, culture, and humanities. Therefore, the journal welcomes academic articles, research articles, creative articles, critical articles, review articles, and academic translations from experts, academics, professors, students, artists, curators, critics, and experienced personnel in the field of art. The journal aims to encourage an atmosphere of exchange, learning, and new perspectives to expand the boundaries of visual art knowledge. Furthermore, the journal also serves as a source of information for teaching and learning for passionate art enthusiasts in the contemporary art scene in Thailand.

Objectives and Scope

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts aims to provide a platform for academic research in Fine Art, with a focus on presenting the process of 'Art Practice-Based Research.' The journal selects articles that initiate new discussions, critiques, and findings, offering a unique perspective on art theory, art history, philosophy, aesthetics, design, visual culture, and other related issues in visual arts.

Publication Schedule

The journal publishes two editions per year:

Issue 1 January – June (Published at the end of June)

Issue 2 July – December (Published at the end of December)

Publishing Policy

The Silpa Bhirasri Journal has an 'Open Access' policy, allowing the public to access published content freely and free of charge. The policy aims to be beneficial for studying, researching, exchanging, and disseminating knowledge.

No fee for Publishing Articles

There is no charge in any stage of submitting articles to the Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts.

Copyright & License

Articles published in the Silpa Bhirasri Journal are copyrighted by both the journal and the author. The public can republish under the terms of the Creative Commons License Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. (CC BY-NC-ND 4.0) and require attribution rights, non-commercial and non-modified.

The journal's editorial team does not have to agree with the views and comments in the author's article, nor are they responsible for the comments.



Supporter

Faculty of Painting Sculpture And Graphic Arts, Silpakorn University

Submission Preparation Checklist

As part of the submission process, authors are required to check off their submission's compliance with all of the following items, and submissions may be returned to authors that do not adhere to these guidelines.

✓	The article must not have been published elsewhere previously and should not be under consideration for publication elsewhere.
✓	The content of the article must align with the objectives and scope of the journal.
✓	The author's name and affiliation must be specified in both Thai and English, along with the author's email address.
✓	The article should include an abstract and keywords in both Thai and English.
✓	The journal specifies the required writing and citation formats. Please refer to the "Author's Guide" and "APA 7th Edition Reference Guide" for details.
✓	Arrange citations and references in the following order: from Thai to non-Roman languages, and then to Roman languages. Also, translate Thai and non-Roman references into English and organize them alphabetically from A to Z.
✓	Citations and references should include URLs from credible and accessible websites.
✓	Save the article file as a .doc or .docx format, or any other format compatible with Microsoft Word. Additionally, attach a .pdf version of the article.
✓	To maintain image quality, please send images in a separate file. Images should have a resolution of 300 dpi.

The article structure consists of the following:

Article Title

The title should be concise and reflect the article's contents, written in both Thai and English.

Author's Name, Institution and E-mail

Specify the author's name, surname, academic title, institution, and university. If the article is a thesis, include the advisor's name, surname, academic title, and institute after the author's name. Also, include the funding source if the research is sponsored by an organization. Lastly, provide all authors' email addresses in both Thai and English.

Abstract

The abstract should be written in Thai and English, consisting of 350 to 500 words in a single paragraph. It should cover the information source, objective, research/study methodology, results/discussion, and proposal/findings.

Keywords

Include 3 to 5 keywords in order of importance. These keywords should help in accessing the research and should be provided in both Thai and English.

Article Content

Divide the content into sections for easy reading and organization, such as 1) Introduction, 2) Objective, 3) Study Method, 4) Results, 5) Discussion, 6) Conclusion, 7) References.

Images and tables

When using or modifying images and tables from other sources, provide the name, description, and source. Include copyright and licensing information beneath the image. (Reference instructions can be found in “APA 7th Edition Reference Guide”). Number each image or table and provide a description related to the referenced article.

The author must create a separate file for the images, naming each image with the corresponding numbers in the article. The resolution of the images should be at least 300 dpi.

Citation

The Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts follows the APA 7th Edition citation style. Here are the guidelines:

- To cite information, include the author's name, year of publication, and page number. For example: (Bhirisri, 1958: 15). If there are two authors, use the format (Bhirasri & May, 1948: 2-4). For three authors, use (Bhirasri et al., 1944: 20-24).

- Footnotes, if present, should appear at the bottom of the page. For more details, refer to the "APA 7th Edition Reference Guide."

- Bibliography or references should be alphabetically arranged, starting from Thai, followed by non-Roman languages, and then Roman languages. Translate Thai and non-Roman languages into English and sort them alphabetically from A to Z. For more information, consult the "APA 7th Edition Reference Guide."

Reference Examples

Books

Chantarawongpaisarn, P. (2017). *Dictionary of Applied Arts*. Chulalongkorn University

Book Content

Steyerl, H. (2017). *Duty Free Art: Art in the Age of Planetary Civil War*. New York, 121-122.

Journal Articles

Sanasen, W. (2019). The Presentation of Thai Muslim's Ethnic Identities through Mosques in Thailand, *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts* 6(2): 205-206.

Online Article

Baur, R. & Felsing, U. (2016). Researching Visual Application Respectful of Cultural Diversity. *Studies in Visual Arts and Communication: an international journal* 3(1). pp. 1-19.
https://journalonarts.org/wp-content/uploads/2016/07/SVACij_Vol3_No1-2016-Baur-Felsing-Researching-Visual-Application-Respectful-of-Cultural-Diversity.pdf

Content from Websites

Takac, B. (2020, May 23). *How 20th century art dealt with wounding, scarring, and healing*. Widewalls. <https://www.widewalls.ch/magazine/psychic-wounds-warehouse-dallas>

Additional "Author's Guide" can be found at:

<https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdl6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf>

Plagiarism Policy:

The journal does not accept plagiarism of other authors or other works by the author themselves. Every article will be checked by the CopyCatch software.

Copyright Notice:

Articles published in the Silpa Bhirasri Journal copyrights belong to the author and the journal. The editorial team does not have to agree with the views and comments in the author's article, nor are they responsible for the comments.

Privacy Policy:

The names and addresses of the authors will be used concisely within the journal's management sector and will not be disclosed to others until they are publicly published.

Submitting Article Manuscripts:

Submit the article via ThaiJo.com. Instruction can be found at <https://drive.google.com/file/d/1WWYr95GwopWkcnLJsGwAyeTsnivs1cBn/view>

Article Submission:

Authors can submit articles for consideration through the online journal system at any time.

Contact:

The journal's editorial team will primarily contact the author through the online system. Authors should provide up-to-date user information. It is essential to use an email address in the ThaiJo system that the author can regularly access.

Peer-Review Process

Criteria for Reviewing Articles:

Review Process:

1. Screening: All submitted articles will be carefully reviewed by the editorial team. Articles that are inconsistent with the objectives and scope of the journal, or those that violate publication ethics by containing plagiarism, will be rejected at this stage.

2. Evaluation by Experts: If an article passes the screening stage, the editorial team will enlist 3 experienced experts knowledgeable about the article's topic. To ensure impartiality, the experts must not have conflicts of interest with the author. They will conduct a double-blind review.

3. Notification of Assessment: After the editorial team receives the reviews, the author will be notified of the outcome, along with comments and suggestions from both the reviewers and the editor. The author will receive one of four types of notifications: pass, pass with minor adjustments, pass with major adjustments, or fail. If the article passes without further adjustments, it will proceed to the publishing stage.

4. Improvement: If the author receives a notification recommending adjustments, they must edit the article based on the comments and suggestions. The author must resubmit the revised article within one month. If major adjustments are necessary, the experts will re-evaluate the article.

5. Article Publication: Once an article has been evaluated, it will be published in the Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts online. The articles will be ranked according to the acceptance letter issued by the journal.

Publishing Ethics:

The Silpa Bhirasri Journal adheres to international standards of publishing ethics by implementing the guidelines and policy of COPE (Committee on Publication Ethics) as follows:

Roles and Responsibilities of Authors:

1. The author must ensure the article is original and has not been published elsewhere. The article should not be under consideration for publication in any other journal.
2. The author must write the article in accordance with the journal's format.
3. The author must not plagiarize others' work. Should the author mention text or others' work, including the author's previous work, they must include references as required by the journal.
4. The author must state facts from their research. Do not provide falsified, inaccurate, or concealed information.
5. All authors listed in the article must be involved in the process.
6. The author must disclose any research, thesis, or article funding to avoid conflicts of interest.
7. If the author's research involves using data from people or animals, please provide evidence from the Research Ethics Committee.
8. If the author's research involves volunteers, participants, or interviewees, consider the ethics of researching people and obtain their consent.

Roles and Responsibilities of Reviewers:

1. The reviewer must maintain confidentiality and not disclose any information related to the article throughout the evaluation process.
2. The reviewer should accept articles that correspond to their academic expertise. If the article is outside of the reviewer's area of expertise, notify the editor and decline the article.
3. The reviewer must notify the editor if the assessed article contains plagiarized content from other authors or previous works by the author and violates the publication ethics.
4. The reviewer must evaluate the article based on academic qualitative standards. The reviewer must not be biased and provide systematic comments, suggestions, and guidelines for improving the manuscript.

5. The reviewer must notify the editor and decline the article should they discover a conflict of interest with the author or any other relevant conditions.
6. The reviewer must refrain from exploiting the article they are responsible for assessing.
7. The reviewer must respect the set time frame.

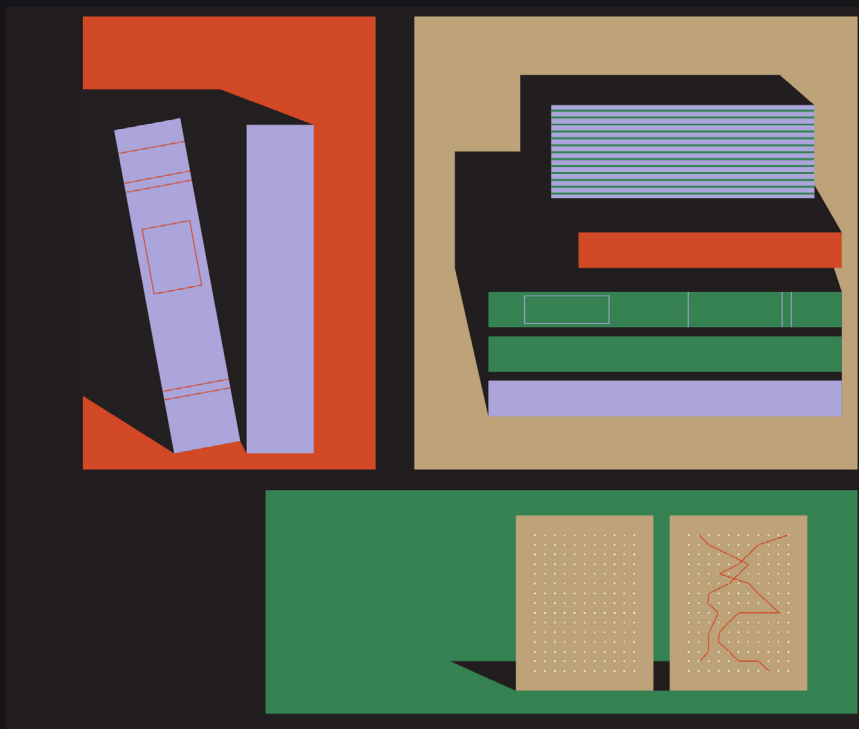
Roles and Responsibilities of the Editor:

1. The editor is responsible for moderating and ensuring the quality of the article in accordance with the objective and scope of the journal.
2. The editor is responsible for selecting reviewers based on expertise and knowledge of the related article.
3. The editor must consider articles based on academic qualitative standards without bias.
4. The editor must maintain confidentiality and not disclose any information regarding the article, the author, reviewers, or the process during the consideration process leading up to publication. Sharing information with unrelated personnel is strictly prohibited.
5. The editor must ensure the article is not plagiarized and stop the process if plagiarism is detected.
6. The editor must not have a conflict of interest with the author, reviewer, and journal executives.
7. The editor must ensure there is no interference with the journal's evaluation process.
8. The editor must maintain the journal's standards and continuously improve the quality of the journal.

Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



Contact Information

Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts
Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts
Silpakorn University, Wang Tha Phra Campus
31 Na Phra Lan Road. Phraboromaharachawang,
Phra Nakorn, Bangkok 10200
Tel. +66-2221-0820 Fax +66-2225-8991
Email: Warasansilpabhirasri@gmail.com
Website: <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index>