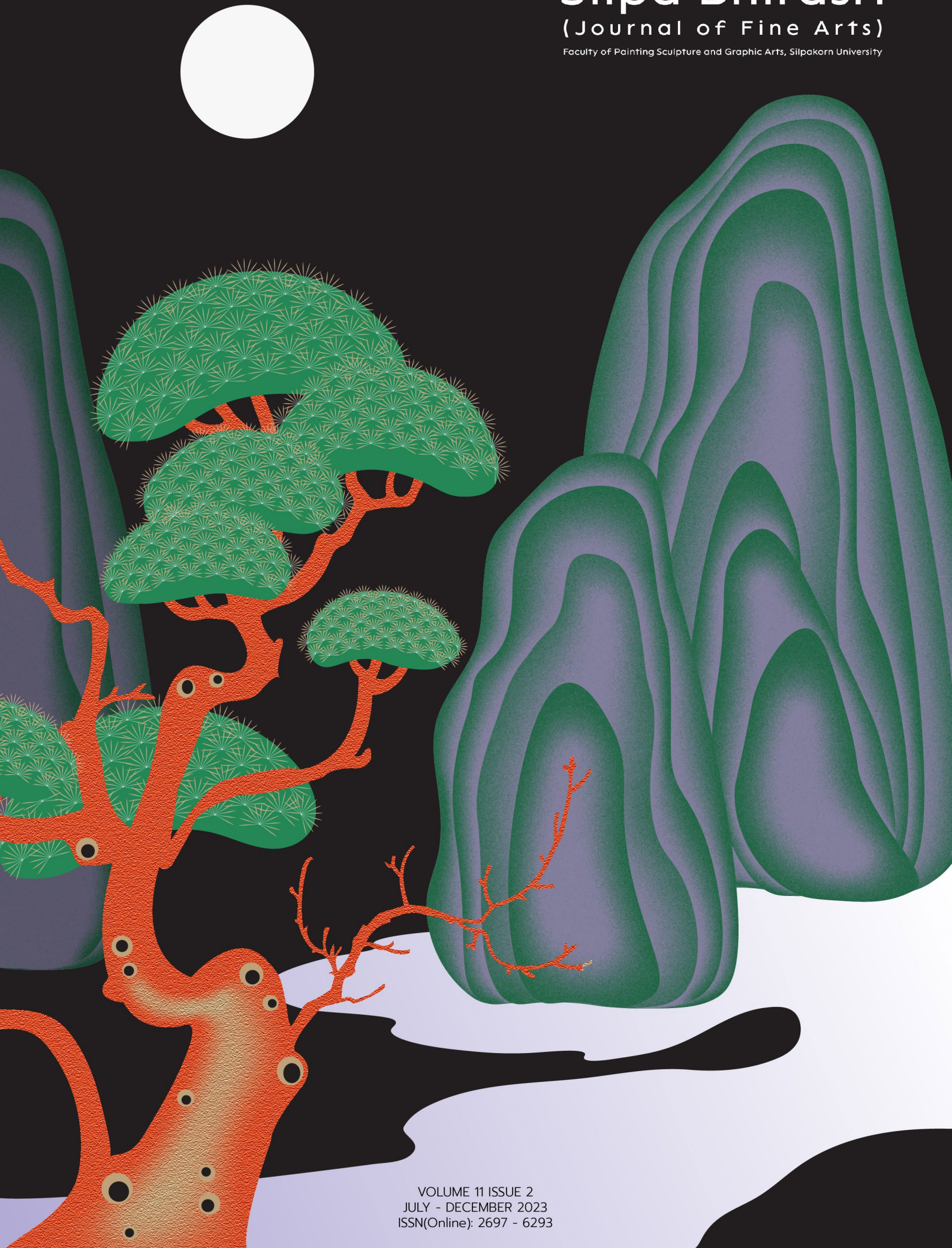


Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



VOLUME 11 ISSUE 2
JULY - DECEMBER 2023
ISSN(Online): 2697 - 6293

วารสารศิลป์ พีระศรี

ปีที่ 11 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2566

Vol. 11 No. 2, July - December 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

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เชษฐา 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 เลิศกิจอนันต์	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
Thoranin Duangsin	Office of Administration, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

บทบรรณาธิการ

สำหรับการเผยแพร่บทความทางวิชาการของวารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 11 ฉบับที่ 2 นี้ เกิดเหตุที่ไม่คาดคิดขึ้นที่เนื้อหาของบทความส่วนใหญ่มีประเด็นเชื่อมโยงไปยังผลงานศิลปะที่มีต้นทางจากเอเชียตะวันออกเฉียงอย่างบังเอิญ โดยสามารถจัดกลุ่มประเภทเนื้อหาใหญ่ๆ ได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

1. งานศึกษาผลงานศิลปะจากประเทศจีน ได้แก่ 1). บทความของปานชีวา บุตรราช ศึกษาภาพวาดดอกไม้ของหลางซื่อหนิง ศิลปินแห่งราชวงศ์ซิง ที่ประยุกต์การวาดภาพแบบตะวันตกกับตะวันออกเข้าด้วยกัน ออกมาเป็นภาพที่ยังคงความหมายมงคลในวิถีวัฒนธรรมจีนได้ 2). บทความของฉิน จวินฮุย และคณะ นำเสนอผลงานออกแบบผลิตภัณฑ์ที่ได้แรงบันดาลใจจากภูมิทัศน์ธรรมชาติของเมืองกุ้ยหลิน โดยนำแนวคิดการออกแบบที่ประสานการรับรู้ทางประสาทสัมผัสมาใช้ในการสร้างสรรค์ 3). บทความของจาง เซา และคณะ ศึกษาพัฒนาการความสัมพันธ์ของชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบ และชุมชนจิ้งเพียว เมืองจิ้งเต๋อเจิ้น ที่ปัจจุบันเป็นกำลังหลักในการพัฒนา และเชื่อมโยงผู้มีส่วนร่วมในอุตสาหกรรมภาคส่วนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งในท้องถิ่นและนานาชาติ และ 4). บทความของฟ่าน หยาง และคณะ ศึกษาความหมายทางวัฒนธรรมและโลกทัศน์ของคนในชุมชนที่แปรเปลี่ยนตามยุคสมัย ผ่านลักษณะทางศิลปกรรมที่ประดับและโครงสร้างสถาปัตยกรรมวัดเซว่เซียง เมืองฉางชาน

2. การศึกษาผลงานศิลปินเอเชียตะวันออกเฉียงที่มีฐานคิดเชื่อมโยงกับรากทางวัฒนธรรม ได้แก่ 1). บทความของริวสีเคะ คิโด และคณะ ศึกษาศิลปินกลุ่มโมโนฮะ นอกเหนือจะตีความตามแนวคิดปรากฏการณ์นิยมแล้ว ยังวิเคราะห์เชื่อมโยงกับแนวคิดทางความเชื่อแบบชินโตและเซนที่เป็นรากฐานวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างมีนัยสำคัญ และ 2). บทความของธนิษฐา นันทาพจน์ และ พิษณุ ศุภนิมิตร ทำการศึกษาศิลปินหญิงเชื้อสายเอเชีย 3 คน ในการนำใช้วัสดุประเภทเส้นใยสร้างผลงาน ถึงแม้จะมีความแตกต่างกันทางด้านรูปแบบงาน แต่เนื้อหายังคงเชื่อมโยงประเด็นความผูกพันในครอบครัว วัฒนธรรม ความเชื่อ และความเป็นหญิงในวัฒนธรรมเอเชีย

3. บทความสร้างสรรค์งานศิลปะ ได้แก่ 1). บทความของปฎิยาชัญ ชาญสุวรรณ และธนัชพร กิตติก้อง นำเสนอการใช้กระบวนการทางศิลปะแสดงสดและวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ สำนวร่างกายและความรู้สึกภายในจิตใจของศิลปินที่ต้องการปรับเปลี่ยนเพศสภาพตนเองให้สมบูรณ์ตามแรงปรารถนา และ 2). บทความของพรฉัตร อุไรรัตน์ และประติพัทธ์ เลิศรุจิดำรงกุล นำเสนอการใช้ผลงานศิลปะจัดวางติดตั้งบริเวณชายหาดหัวหิน เพื่อค้นหาความสัมพันธ์ทางประสบการณ์และปรากฏการณ์ที่แปรผันตามธรรมชาติและการรับรู้ของผู้ชม

วารสารศิลป์ พีระศรี หวังว่าบทความที่เผยแพร่นี้จะสามารถช่วยกระตุ้นความสงสัยใคร่รู้ เพื่อ
นำไปสู่การค้นหาค้นหาประเด็นอื่นๆ ที่แตกยอดออกไป หรือเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ
อันเป็นหนทางหนึ่งในการช่วยพัฒนาและเผยแพร่องค์ความรู้ทางวิชาการทางด้านทัศนศิลป์ต่อไป ในการนี้
จึงขอขอบคุณทุกท่านทั้งผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้อ่านที่ยังคงเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาองค์ความ
รู้ทางวิชาการศิลปะ และยังคงให้ความสนใจในวารสารของเราเสมอมา

บรรณาธิการ
วารสารศิลป์ พีระศรี

Editorial

The academic publication of the 11th Issue, Volume 2 of Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) was marked by an unexpected coincidence— the majority of articles focused on artworks originating from East Asia. The content can be broadly grouped into three main categories:

1. Studies of Artworks originating in China: 1) An article by Panchewwa Butrach studies flora paintings collections of Lang Shining, an artist from the Qing dynasty, who incorporates the Western and Eastern painting styles to create images that retain auspicious cultural significance in the Chinese tradition; 2) An article by Qin Junhui and colleagues presents product designs inspired by the natural landscape of Guilin, incorporating ideas of sensory perception to create innovative designs; 3) An article by Zhang Chao and colleagues studies the development of the relationship between the porcelain factory ceramic art community and the Jingpiao community in Jingdezhen, a city currently playing a key role in development and collaboration across various industrial sectors, both locally and internationally; 4) An article by Fan Yang and colleagues examines the cultural meaning and the perspective of individuals in the community experiencing transformation over time through the architectural decorations and structures of Quexiang Ancient Temple in Chaoshan region.

2. The study of artworks by East Asian artists with cultural roots: 1) An article by Ryusuke Kido and colleagues studies the Mono-ha group. Besides interpreting the concepts with phenomenology, the study analyzes its significant connections to the foundational culture of Japan through Shinto and Zen beliefs; 2) An article by Thanistha Nunthapojn and Pishnu Supanimit explores three Asian female artists using fiber as a medium. Though presented in different forms, the three artists share a common theme of family, culture, belief, and femininity in Asian cultures.

3. Creative artwork articles: 1) An article by Patiyod Chansuwan and Tanatchaporn Kittikong explores the use of live performances and video presentations to delve into the physical and emotional aspects of gender transitioning and the artist's desire to align identity and body with a sense of completeness; 2) An article by Pornchat Urairat and Pradiphat Lertrujidumrongkul presents an installation art piece on Hua Hin Beach, examining the relationship between experiences, changing phenomena in nature, and the perception of viewers.

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) hopes that these published articles inspire curiosity, leading to further exploration into various topics and motivating artistic creations. This contribution aims to foster the development and dissemination of academic knowledge in the fields of arts. In this regard, we express our gratitude to all the authors, academic experts, and readers who continue to be part of the ongoing development of academic knowledge in the arts and maintain interest in our journal.

Editor

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)

สารบัญ / Table of Content

**การสร้างสรรค์วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสด
เรื่อง Goodbye My Body ในมุมมองของหญิงข้ามเพศ**
ปฏियชญ์ ชาญสุวรรณ, ธนัชพร กิตติกอง

1 - 22

**Goodbye My Body: The Making of
Video Performances and Live Performances
from the Aspect of Transwomen**

Patiyod Chansuwan, Tanatchaporn Kittikong

**กรณีศึกษาแบบอย่างและประสบการณ์สร้างแรงบันดาลใจ
ด้านการออกแบบ โดยนำองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรม
กู่หลินบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรม
สร้างสรรค์**

23 - 50

ฉิน จวินฉุย, พงศ์เดช ไชยคุตร, ภารดี พันธุ์ภากร

**A Typical Case of Integrating Cultural Landscape
Elements into Cultural and Creative Design in Guilin
and Insights from Experience**

Qin Junhui, Pongdej Chaiyakut, Poradee Panthupakorn

**A Study of Jingpiao Community and DiaoSu
Porcelain Factory Ceramic Art Community from the
Perspective of Cultural Change and Development**

51 - 88

Zhang Chao, Chusak Suvimolstien, Poradee Panthupakorn,
Sarunya Prasopchingchana

**ชุมชนจิ้งเพี้ยวและชุมชนศิลปโรงงานประติมากรรม
เครื่องเคลือบจากมุมมองของการพัฒนาวัฒนธรรม**

จาง เชา, ชุศักดิ์ สุวิมลเสถียร, ภารดี พันธุ์ภากร, ศรัณญา ประสพชิงชนะ

สารบัญ / Table of Content

การเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเชิงสุนทรียภาพ ผ่านงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ ณ ชายหาดหัวหิน	89 - 132
พรฉัตร อุไรรัตน์, ประดิพัทธ์ เลิศรุจิดำรงกุล	

Changes in Aesthetic Natural Phenomena through Site-Specific Art on Hua Hin Beach

Pornchat Urairat, Pradiphat Lertrujidumrongkul

การสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมผ่านสัญลักษณ์มงคลจีนในงานจิตรกรรมดอกไม้ของหลางซือหิง	133 - 152
ปานชีวา บุตรราช	

Cultural Transmission through Auspicious Symbols in Lang Shining's Flora Paintings

Pancheewa Butrach

Cultural Beliefs and Implication in Architectural Art at Quexiang Ancient Temple, Chaoshan, China	153 - 180
--	------------------

Fan Yang, Chusak Suvimolstien, Puvasa Ruangchewin,
Sarunya Prasopchingchana

วัฒนธรรมความเชื่อและความหมายในงานศิลปะสถาปัตยกรรมวัดโบราณเขวเซียง เมืองเฉาซาน ประเทศจีน

ฟ่าน หยาง, ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร, ภูวษา เรืองชีวิน, ศรัญญา ประสพชิงชนะ

สารบัญ / Table of Content

สาระของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่นทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาจากกลุ่มโมโนฮะ

181 - 206

ริวสึเคะ คิโด, พิชณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ยุสะคุ อิมามูระ,
ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์

The Essence of Things in Modern Art in 1970's Japan and The Cultural Background: Case Study of Mono-ha.

Ryusuke Kido, Pishnu Supanimit, Preecha Thaothong,
Yusaku Imamura, Chaiyosh Isavorapant

สายสัมพันธ์ ความรัก และ การดักทอ: การศึกษาผลงานศิลปะ ร่วมสมัยเทคนิคดักทอจาก 3 ศิลปินหญิงเชื้อสายเอเชีย

207 - 240

ธนัชฐา นันทาพจน์, พิชณุ ศุภนิมิตร

Relationships, Love and Weaving: A Study of Contemporary Fiber Art by 3 Asian Female Artists

Thanistha Nunthapojn, Pishnu Supanimit

01

การสร้างสรรค์ วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ และการแสดงสด เรื่อง Goodbye My Body ในมุมมองของหญิงข้ามเพศ¹

ปฏियชญ์ ชาณสุวรรณ²
ธนัชพร กิตติก้อง³

รับบทความ: 28 เมษายน 2566 / แก้ไข: 30 มิถุนายน 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 7 กรกฎาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.7>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะการแสดงนิพนธ์ระดับปริญญาตรี หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการแสดง

² นักศึกษาระดับปริญญาตรี หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง แขนงวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, e-mail: patiyod_ch@kkumail.com

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, e-mail: tanaki@kku.ac.th

บทคัดย่อ

วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสด Goodbye My Body เป็นผลงานศิลปะการแสดงนิพนธ์ในระดับปริญญาตรี เกิดขึ้นจากคำถามเกี่ยวกับความไม่สมบูรณ์ของร่างกายตนเองที่เกิดมาอยู่ในเพศกำเนิดที่ไม่ตรงตามเพศสภาพและมีความต้องการให้ตนเองสมบูรณ์ในแบบที่ตนอยากเป็น มีวัตถุประสงค์เพื่อบันทึกความรู้สึกของร่างกาย ณ ช่วงเวลานั้นไว้เป็นความทรงจำ โดยใช้เทคนิคการแสดงผ่านการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้วัตถุเชิงสัญลักษณ์ การแสดงออกถึงสภาวะความรู้สึกภายในจิตใจ นำเสนอในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสด กระบวนการสร้างสรรค์ประกอบไปด้วย (1) การกำหนดแนวความคิดและคำถาม (2) ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบการแสดง ร่างกาย และการเป็นสาวข้ามเพศ (3) ค้นหาและพัฒนารูปแบบการแสดงรวมทั้งการเขียนสตอรี่บอร์ดเพื่อกำหนดทิศทางของงาน (4) การถ่ายทำและตัดต่อผลงานการแสดง (5) นำเสนอผลงาน โดยมีระยะเวลาการทำงานทั้งสิ้น 6 เดือน การดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานพบว่า ผู้สร้างสรรค์สามารถบันทึกความรู้สึกของร่างกายในแต่ละช่วงไว้ได้ โดยแบ่งเป็นช่วงร่างกายที่มีการเปลี่ยนแปลง ช่วงความรู้สึกของร่างกายที่สะท้อนความเจ็บปวด และช่วงบันทึกความทรงจำเกี่ยวกับความรู้สึกของร่างกาย ณ ปัจจุบัน ที่รู้สึกเปลี่ยนไป จากความไม่พอใจกับร่างกายบางส่วนกลายเป็นความพอใจ หรือร่างกายบางส่วนที่พอใจ กลับรู้สึกไม่พอใจ ผลงานประกอบไปด้วยวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ 3 ตอน ได้แก่ Care บันทึกเรื่องราวความเจ็บปวดภายในใจที่ต้องดูแลร่างกาย ก่อนจะต้องบอกเล่าร่างกายในทุกๆ วัน Change บันทึกความรู้สึกไม่สมบูรณ์ที่อยากจะเปลี่ยนแปลง และ Self ผลงานการแสดงสดร่วมกับวิดีโอของทั้งสองตอนเพื่อสะท้อนความรู้สึกของร่างกาย ณ ปัจจุบัน

คำสำคัญ: วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ / การแสดง / ร่างกาย / หญิงข้ามเพศ / กระบวนการสร้างสรรค์

วิธีอ้างอิง

ปริญญ์ ชาญสุรธรรม และ ธนัษพร กิตติก้อง. (2566). การสร้างสรรค์วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสด เรื่อง Goodbye My Body ในมุมมองของหญิงข้ามเพศ. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 1-22. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.7>



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

01

Goodbye My Body: The Making of Video Performances and Live Performances from the Aspect of Transwomen¹

Patiyod Chansuwan²
Tanatchaporn Kittikong³

Received: April 28, 2023 / Revised: June 30, 2023 / Accepted: July 7, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.7>

¹ This article is part of Undergraduate Performing Arts Thesis, Bachelor Degree of Fine and Applied Arts (Performing Arts).

² Undergraduate Student, Performing Arts Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, e-mail: patiyod_ch@kku.ac.th

³ Assistant Professor, Ph.D., Performance Practice Program, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, e-mail: tanaki@kku.ac.th

Abstract

The video performances and live performances of "Goodbye My Body" are part of an undergraduate-level performing art thesis. Its concept explores the imperfection of one's own body from the perspective of a transwoman and the desire to change one's body. The objective of the work is to record the emotions associated with the current body as a memory through the creative process. The approach to performance involves body movement techniques, the use of symbolic objects, and the reflection and expression of feelings, presented in the form of video performances and live performances. The process consisted of (1) defining the concept and questions; (2) researching information on performance styles, bodies, and transgender; (3) searching and developing performance styles, including writing storyboards to determine the direction of work; (4) filming and editing; (5) presenting works as video performances and live performances. This creative process lasted six months. The results show that the work embodies the sensations in each phase of being a transwoman, categorized into (1) the changed body; (2) body sensations reflecting pain; (3) the present feeling of the body that has also changed. The work consists of three video performances: (1) Care - presenting the inner pain of having to take care of the body; (2) Change - presenting the incomplete feelings and the desire to change; (3) Self - presenting the current feeling of the body through live performances and video performances of early episodes.

Keywords: Video Performance / Performance / Body / Transwomen / Creative Process

Citation

Chansuwan, P. & Kittikong, T. (2023). Goodbye My Body: The Making of Video Performances and Live Performances from Aspect of Transwomen. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 1-22. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.7>



© 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

“ปฏิกิริยา ชื่อที่คุณอ่านแล้วคงรู้ดีว่าเป็นผู้ชาย แต่ความจริงแล้วฉันคือมนุษย์คนหนึ่งเพียงเท่านั้น” ข้อความนี้คือมุมมองของผู้สร้างสรรค์ต่อสังคม ผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจและตั้งคำถามเกี่ยวกับ “ความไม่สมบูรณ์ของร่างกายตนเอง” ที่เกิดมาอยู่ในเพศกำเนิดที่ไม่ตรงตามเพศสภาพ มีความต้องการให้ตนเองสมบูรณ์ในแบบที่ตนอยากเป็น คือ การได้มีร่างกายเป็นผู้หญิง ผู้สร้างสรรค์อยากจะเปลี่ยนแปลงเพศสรีระที่ตนเป็นอยู่ไปสู่เพศสรีระในแบบที่สมบูรณ์ทั้งทางร่างกายและจิตใจ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นนี้ได้ตกตะกอนเป็นแนวคิดหลักของผลงาน “Goodbye My Body” ซึ่งเสมือนการบันทึกความรู้สึกของตนเองและเพื่อบอกลาร่างกายนั้น

จุดเริ่มต้นของแนวคิด การบันทึกเพื่อบอกลาร่างกาย เกิดขึ้นจากการที่ผู้สร้างสรรค์ได้เข้าร่วมฝึกอบรมการเคลื่อนไหวร่างกายในฐานการภาวนา หรือ MbM (Mindfulness/Meditation-based Movement) ในฐานอาสาสมัครโครงการวิจัย “MbM: กลวิธีการฝึกฝนนักแสดงเพื่อสร้างพลังแห่งการอยู่กับปัจจุบันขณะด้วยแนวทางการภาวนาทางพระพุทธศาสนาของไทยและการเคลื่อนไหวโซมาติกส์” ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธัชพร กิตติก้อง ที่นำเอาหลักปฏิบัติภาวนามาใช้ในการเคลื่อนไหวร่างกายและสำรวจความรู้สึกตนเองโดยการฝึกอบรมในครั้งนี้ ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้ฝึกทักษะในการแสดงที่ใช้ลมหายใจเป็นฐานในการรับรู้ร่างกายและการเคลื่อนไหว ได้สังเกตเห็นร่างกายตนเองชัดเจนขึ้นผ่านการสำรวจทุกส่วนของร่างกาย ได้เรียนรู้และสังเกตการณ์ปรากฏการณ์ภายในจิตใจตนเอง เห็นถึงความรู้สึกพอใจ และไม่พอใจในร่างกาย ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้ทำความรู้จัก เข้าใจ และยอมรับร่างกายของตนเอง และพร้อมที่จะบอกลาร่างกายของตนเอง

ผลงาน Goodbye My Body ต้องการนำความรู้สึกที่เชื่อมโยงกับร่างกายตนเองในแง่มุมของการ “เป็น” หญิงข้ามเพศ ที่กำลังอยู่ในช่วงของการเปลี่ยนแปลงร่างกายตัวเอง เป็นภาวะที่ต้องการทำให้ร่างกายของตนเอง “สมบูรณ์” คือ การได้มีร่างกายเป็นเหมือนผู้หญิง ผลงานอาศัยกรอบแนวคิด เพอร์ฟอร์มาทิวิตี (Performativity) ในการขับเคลื่อนแนวคิดของผลงาน โดยมีเป้าหมายของผลงาน คือ การบันทึกความรู้สึกของร่างกาย ณ ช่วงเวลานั้นไว้เป็นความทรงจำ ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ MbM เป็นวิธีการสร้างการแสดง เนื่องจากเป็นฐานที่ช่วยให้เรากลับมาอยู่กับร่างกายและจิตใจ ซึ่งทำให้เราได้มีเวลาสังเกตและเรียนรู้ร่างกายและจิตใจตัวเองได้มากยิ่งขึ้น ผู้สร้างสรรค์เลือกการนำเสนอผลงานใน 2 รูปแบบ ได้แก่ (1) วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ (Video Performance) และ (2) การแสดงสด (Live Performance) ในนิทรรศการแสดงผลงาน โดยได้เลือกวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ของตัวเองในช่วงเวลาต่างๆ แสดงรวมกับการแสดงสด เพื่อนำเสนอความรู้สึกในร่างกายที่กำลังเปลี่ยนแปลงไป เป็นการบันทึกความรู้สึก ณ ปัจจุบัน โดยคำถามที่ใช้ในการขับเคลื่อนกระบวนการสร้างสรรค์ คือ ความรู้สึกไม่สมบูรณ์ในร่างกายจะสามารถถ่ายทอดผ่านการแสดงในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสดได้อย่างไร?

ทฤษฎีและกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์ได้ทบทวนทฤษฎีแนวคิดที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง Goodbye My body ดังนี้

ร่างกายและตัวตน (Body & Self)

ร่างกายและตัวตนของเราอาจถูกควบคุมโดยไม่รู้ตัว เช่น แนวคิดของ มิเชล ฟูโกต์ (Michel Foucault) เรื่อง ร่างกายใต้การบงการ (Docile Body) โดยเรามักคิดว่าเราทำเพื่อตัวเองแต่แท้จริงแล้วก็เป็นอิทธิพลมาจากสังคม ประเพณี และวัฒนธรรม เช่นเดียวกับสรีระที่นิยามให้กับผู้หญิงที่สวยงาม ต้องผอม ต้องมีสัดส่วน ร่างกายเป็นผู้หญิงตามอุดมคติ จึงเป็นเรื่องที่สร้างความพึงพอใจให้กับตนเองได้ ซึ่งบางครั้ง มนุษย์ก็ยอมเจ็บปวดเพื่อให้ได้มาซึ่งความสวยงามนั้น (เพ็ญพรรณ เพ็ญพลอย, 2562) ในขณะที่ จูดิธ บัตเลอร์ (Judith Butler) เสนอทฤษฎีเพอร์ฟอร์มาทิวิตี (Performativity) กล่าวคือ ความเป็นหญิงหรือชายนั้นประกอบสร้างโดยการกระทำ ไม่ใช่เพศกำเนิด ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะเป็นการสะท้อนตัวตนผ่านการกระทำของร่างกาย “การกระทำ” บนร่างกายทำให้เกิดการตระหนักถึงการมีตัวตน ซึ่งตัวตนของผู้กระทำก็มีได้แยกอยู่ต่างหากจากการกระทำ แต่การกระทำบอกให้ผู้ที่กำลังกระทำรู้ว่าตนเองเป็นอะไร (นฤพนธ์ ดัวงวิเศษ, 2560) เพราะฉะนั้น ผู้สร้างสรรค์จะอาศัยทฤษฎีเหล่านี้เพื่อสะท้อนการกระทำของร่างกาย เช่น ความต้องการเปลี่ยนแปลงของร่างกายที่อาจมีผลมาจากสังคมหรือภาพจำทางสังคมที่สะท้อนให้เห็นถึงตัวตนที่อยากจะจะเป็นรวมถึงในการแสดงด้วย

บุคคลข้ามเพศ (Transgender)

บุคคลข้ามเพศ คือ คนที่มีเพศสภาพและเพศกำเนิดไม่สอดคล้องกัน (พุชชาต ล้ำเลิศกิตติกุล, 2564) หญิงข้ามเพศ หมายถึง บุคคลที่เกิดมา มีเพศสภาพเป็นผู้ชาย แต่มีความต้องการทั้งทางร่างกายและจิตใจให้เป็นผู้หญิง (รณภูมิ สามัคคีคารมย์ และคณะ, 2562: 50) โดยที่บุคคลนั้นจะยังไม่แปลงเพศ หรือแปลงเพศไปแล้วก็ได้ ซึ่งกระบวนการเปลี่ยนแปลงของคนที่ยังไม่แปลงเพศ คือ การเสริมฮอร์โมนเพศหญิง และลดฮอร์โมนเพศชาย เพื่อให้ร่างกายมีความเป็นผู้หญิงมากขึ้น โดยการเปลี่ยนสภาพร่างกายให้เข้าสู่ความเป็นผู้หญิงจำเป็นต้องอาศัยฮอร์โมนเพศที่ร่างกายรับจากภายนอก จากรูปแบบยาเตรียมที่หลากหลายได้แก่ ยาเม็ด ยาทา แผ่นแปะผิวหนัง สเปรย์ และยาฉีด ฮอร์โมนที่สำคัญได้แก่ เอสโตรเจน (Estrogen) คือฮอร์โมนเพศหญิง กลุ่มต้านฮอร์โมนเพศชาย (Anti-Androgen hormones) คือการลดฮอร์โมนเพศชาย (มูลนิธิแคร์เมท, ม.ป.ป.) เนื่องจากผู้สร้างสรรค์เป็นบุคคลที่เพศสภาพไม่ตรงกับเพศกำเนิดจึงเรียกตัวเองว่าเป็นหญิงข้ามเพศ ซึ่งหมายถึง ผู้ซึ่งมีจิตใจเป็นผู้หญิงและมีความต้องการให้ร่างกายตัวเองเป็นผู้หญิง การสร้างสรรค์ผลงานยังเป็นการสะท้อนถึงความรู้สึกที่ต้องการเปลี่ยนแปลงร่างกายนี้ให้เกิดความสมบูรณ์ในฐานะของบุคคลข้ามเพศด้วย

วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ (Video Performance)

เพอร์ฟอร์แมนซ์ หมายถึง การแสดงที่เน้นการแสดงออกของมนุษย์โดยมีการตีความที่หลากหลาย ซึ่งเกิดขึ้น ณ เวลาใด เวลาหนึ่ง หรือสถานที่ใด สถานที่หนึ่ง โดยเป็นการนำเสนอแนวคิดของการแสดงนั้น (ธัญพร กิตติก้อง, 2563) ผู้สร้างสรรค์เลือกทำงานโดยใช้หลักการสร้างการแสดงในรูปแบบเพอร์ฟอร์แมนซ์ เนื่องจากต้องการให้ผลงานสามารถนำเสนอความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์โดยมีเป้าหมายของผลงาน คือ การบันทึกความรู้สึกไว้เป็นความทรงจำของร่างกาย ณ ช่วงเวลานั้น เน้นการนำเสนอความไม่สมบูรณ์ทางร่างกายที่สะท้อนตัวตนของผู้สร้างสรรค์ และเน้นให้ผู้ชมได้เปิดการรับรู้และตีความตามแต่ประสบการณ์หรือความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากผลงาน เนื่องด้วยเน้นการบันทึก การใช้วิดีโอจึงเป็นส่วนหนึ่งของการบันทึกที่ตอบโจทย์ผู้สร้างสรรค์ โดยเมื่อศึกษาการทำงานในแนวทางของ วิดีโออาร์ต (Video Arts) ก็พบว่าสอดคล้องกับความต้องการในการทำงานครั้งนี้ โดย วิดีโออาร์ต เป็นรูปแบบศิลปะที่อาศัยการใช้เทคโนโลยีวิดีโอเป็นสื่อภาพและเสียง อาจจะไม่必有บทพูด คำบรรยาย หรือพล็อตเรื่องที่มองเห็นได้ทั่วไป มักจะถูกนำเสนอในเชิงประสบการณ์ ศิลปะ (Arts Experience) มีความซับซ้อนและลึกซึ้งในการสื่อสารกับผู้ชม ทั้งด้านความรู้สึก ความคิด และสร้างความเข้าใจผ่านกาย ใจ ไปพร้อมๆ กัน (ศุภชัย อาริรุ่งเรือง, 2555: 21) ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์จึงเรียกแนวทางการทำงานครั้งนี้ว่า “วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์” (Video Performance) เพื่อหมายถึงการแสดงที่ถูกบันทึกด้วยวิดีโอและนำเสนอการแสดงผ่านวิดีโอ การแสดงที่เกิดขึ้นในทุกครั้งนั้นเป็นการแสดงสดโดยมีวิดีโอเป็นตัวบันทึกหลัก หลังจากทำงานแล้ว พุทธเจทที่ได้จะถูกนำมาเลือกสรรและจัดเรียงให้เกิดเป็นภาพที่สะท้อนจุดมุ่งหมายของงานในฐานะงานเพอร์ฟอร์แมนซ์และงานวิดีโออาร์ต

MbM (Mindfulness/Meditation-based Movement)

ผู้สร้างสรรค์ในฐานะนักแสดงเดี่ยวใช้ MbM (Mindfulness/Meditation-based Movement) หรือ การเคลื่อนไหวร่างกายในฐานะการภาวนา เป็นเทคนิคที่ใช้ในการแสดง คือ การทำงานกับร่างกายโดยรับรู้กายผ่านความรู้สึกจากการเคลื่อนไหว การรับรู้จากประสาทสัมผัสทั้ง 5 และการรับรู้และสังเกตปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นภายในจิตใจ ผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักปฏิบัตินี้มาใช้เป็นเทคนิคการแสดง เนื่องด้วยตัวผู้สร้างสรรค์ต้องเป็นผู้แสดงผลงานของตนเองด้วยตนเอง จึงจำเป็นอย่างมากที่ต้องอาศัยสติ การรับรู้สิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในระหว่างการทำงาน ให้สามารถทำงานอย่างมีสมาธิ มีสติที่ควบคุมจิตใจให้สามารถเปิดรับรู้ร่างกายและสิ่งเราต่าง ๆ โดยสามารถเลือกทำงานกับสิ่งเราได้เหมาะสม สดใหม่ และเป็นปัจจุบันขณะ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานเรื่อง Goodbye My Body ได้ใช้แนวทางของการวิจัยการแสดง (Performance Research) ที่อาศัยกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในการค้นหาคำตอบ ไม่ว่าจะเป็นองค์ความรู้ เทคนิค วิธีการ หรือรูปแบบการแสดงใหม่ ๆ (ฮัตเล่ย์, 2556 อ้างใน ธนัชร กิตติก้อง, 2563) โดยมีระยะเวลาตั้งแต่วันที่ 1 มิถุนายน – 30 พฤศจิกายน 2565 ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น แบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอนประกอบไปด้วย (1) การกำหนดแนวความคิดและคำถาม (2) ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบการแสดง ร่างกาย และการเป็นสาวข้ามเพศ (3) ค้นหาและพัฒนารูปแบบการแสดงรวมทั้งการเขียนสตอรี่บอร์ดเพื่อกำหนดทิศทางของงาน (4) ถ่ายทำและตัดต่อผลงานการแสดง (5) นำเสนอผลงานในรูปแบบวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ และแสดงผลงานในรูปแบบการแสดงสด ผู้สร้างสรรค์ทำการวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์จากการเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบที่ได้จากการสะท้อนตนเองก่อน ระหว่าง และหลังกระบวนการ และจะทำการวิเคราะห์การแสดงในเชิงกระบวนการ (Process-oriented) โดยอธิบายวิธีการและกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานรวมทั้งการสะท้อนคำตอบของตัวตนที่ค้นหาผ่านการสร้างผลงานการแสดงในครั้งนี้ (ธนัชร กิตติก้อง, 2563: 172)

รูปแบบของผลงานการแสดง Goodbye My Body แบ่งออกเป็นทั้งหมด 3 ตอน โดยตอนที่ 1 Care และ ตอนที่ 2 Change จะใช้รูปแบบของวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์ เป็นการจัดเรียงบันทึกการบอกเล่าให้สื่อสารและสะท้อนความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ โดยเล่าผ่านความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ถึงความไม่สมบูรณ์ทางร่างกายของผู้สร้างสรรค์ ใช้สัญลักษณ์ในการแทนค่าความหมายของสิ่งต่างๆ ได้แรงบันดาลใจมาจากการดำรงชีวิตในปัจจุบัน เช่น การดูแลตัวเองซ้ำๆ และความต้องเปลี่ยนแปลงตนเอง และตอนสุดท้ายเป็นการแสดงสด ที่เน้นเรื่องการสำรวจความรู้สึก ณ ปัจจุบัน

ตอนที่ 1: Care เป็นการบันทึกเรื่องราวความเจ็บปวดที่ต้องดูแล ก่อนจะต้องบอกเล่าในทุกๆ วัน

ผู้สร้างสรรค์เริ่มด้วยการเขียนสตอรี่บอร์ด (Storyboard) โดยได้ประเด็นต่างๆ จากประสบการณ์ที่ได้จาก MbM ซึ่งทำให้เรียนรู้ถึงความรู้สึกไม่สมบูรณ์ภายในจิตใจที่เชื่อมโยงได้กับการเห็นส่วนต่างๆ ของร่างกายตนเอง ทำให้ระลึกได้ถึงกิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องดูแลตัวเองในทุกๆ วัน เพื่อให้ได้มีร่างกายที่เป็นผู้หญิงมากยิ่งขึ้น ซึ่งสิ่งที่ต้องทำเป็นประจำได้แก่ การเสริมฮอร์โมนเพศหญิง การดูแลหน้า ผม ผิวพรรณ โดยผู้สร้างสรรค์หยิบยกชีวิตประจำวันเหล่านี้มาใช้ในการสื่อสารความรู้สึกไม่สมบูรณ์และพัฒนาเป็นเรื่องราวที่จะถ่ายทำ ดังแสดงในตารางที่ 1

ตารางที่ 1

กระบวนการได้มาซึ่งบทบาท (storyboard) และโจทย์ทางการแสดง

ความรู้สึก ที่เชื่อมต่อกับร่างกาย	ส่วนต่างๆ ของร่างกาย	ความต้องการ	การกระทำ/ ชีวิตประจำวัน (จริง)	โจทย์การแสดง	สิ่งที่เกิดขึ้น
(1) ใส่ใจ	ผิวหนัง	ผิวพรรณเนียนสวย	ทาครีมร่างกาย เช้า-เย็น	ทาครีมผิวหนัง	ทาครีมโดย เคลื่อนไหวด้วยความรู้สึกใส่ใจ (ภาพที่ 1(A))
(2) กังวล	ผิวหนัง	ผิวหนังดี เหมือนผู้หญิง	บำรุงผิวหนัง เช้า-เย็น	บำรุงผิวหนัง ด้วยครีมบำรุง มากมาย	ใช้ครีมบำรุง หน้าโดยหวังให้ เกิดผลเร็วขึ้น (ภาพที่ 1(B))
	ผม	ผมยาวสวย	บำรุงผม และหัวผม จากปลายสู่โคน	หวีผม	หวีผมโดยใช้ การกระทำแทน ความพยายาม (ภาพที่ 1(C))
(3) ไม่พอใจ	เพศ	มีร่างกาย เหมือนผู้หญิง	เสริมฮอร์โมน หญิง ลดฮอร์โมน เพศชาย	วงจรชีวิต กับยาฮอร์โมน	ปล่อยยาลงมา ใส่ตนเอง (ภาพที่ 1(D))
	ร่างกาย		ดูแลร่างกาย ตัวเอง	วิ่ง	ความรู้สึกที่ต้อง พยายามทำสิ่งนั้น ซ้ำๆ (ภาพที่ 1(E))

หมายเหตุ. สามารถรับชมผลงาน Goodbye My Body ตอนที่ 1 Care ได้ที่ <https://vimeo.com/857720545>



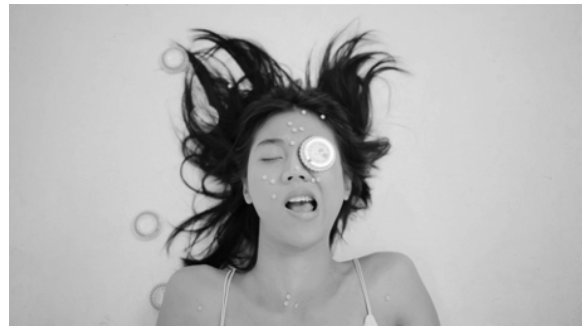
(A)



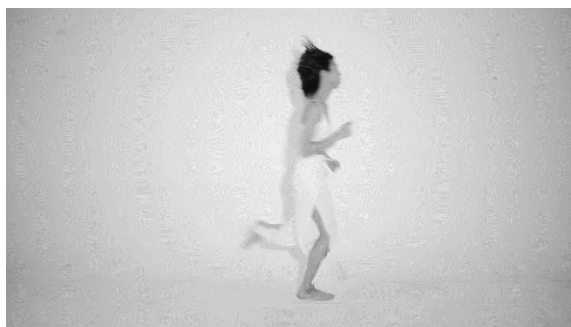
(B)



(C)



(D)



(E)

ภาพที่ 1

โจทย์การแสดง (A) ทาครีมผิวกาย (B) บำรุงผิวหน้าด้วยครีมบำรุง (C) โจทย์การแสดง หวีผม (D) วงจรชีวิตกับยา
ฮอร์โมน (E) ดูแลร่างกายตัวเอง

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 1 – Care*, โดย ปณิษย์ ชาญสุวรรณ, 2565n, Vimeo
(<https://vimeo.com/857720545>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปณิษย์ ชาญสุวรรณ

การแสดง การถ่ายทำ และการตัดต่อ นั้น เริ่มต้นถ่ายทำการแสดงในวันที่ 25 กรกฎาคม 2565 ที่ห้องปฏิบัติการภาพยนตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น โดยแบ่งการถ่ายทำออกเป็น 5 โจทย์ คือ ยา หน้า ผม ผิว และ วัง ในระหว่างการถ่ายทำผู้สร้างสรรค์ใช้ MbM ทำให้ผู้สร้างสรรค์อยู่กับปัจจุบันขณะและรับรู้ความรู้สึกต่างๆ ที่เกิดขึ้นทั้งทางกายและทางใจผสมผสานไปกับโจทย์ที่ตนเองต้องการค้นหา กลายเป็นตัวขับเคลื่อนในการถ่ายทำ เช่น ความรู้สึกหนาวเย็นของแอร์ในห้องถ่ายทำส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์เกิดอาการสั่นและนำไปสู่ความรู้สึกเจ็บปวดทางใจในขณะที่กำลังถ่ายทำฉากหน้าและสามารถสื่อสารความรู้สึกที่ไม่สมบูรณ์ผ่านการแสดงไปถึงการบันทึกวิดีโอในการถ่ายทำ ซึ่งเกิดเป็นภาพการแสดงในช่วงนาฬิกาที่ 05:55 – 06:03

ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้วิธีการตัดต่อโดยการวางและจัดเรียงภาพเพื่อให้เกิดภาพที่สะท้อนความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ทั้ง 3 ความรู้สึก ได้แก่ ใส่ใจ กังวล ไม่พอใจ โดยมีจุดเน้นสำคัญที่จะต้องสื่อสารผ่านผลงาน คือ ความพยายาม และการทำซ้ำ ทำให้เกิดภาพการตัดต่อที่ซ้ำไปมาและวนกลับมาที่เดิมอยู่อย่างนั้นเรื่อยๆ ทุกๆ ครั้งที่วนกลับมา อารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงยิ่งทวีคูณ ผลลัพธ์เบื้องต้นที่ได้จากตอนที่ 1 ไม่ได้เป็นไปตามสตอรี่บอร์ดที่วางไว้ทั้งหมด แต่ภาพที่ได้จากการทำงานนั้นปรากฏความรู้สึกที่ต้องการสื่อสารที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ทำให้ผู้สร้างสรรค์เห็นถึงมิติการทำงานที่อยู่กับการลงมือปฏิบัติ และความสำคัญของการยืดหยุ่นกับการทำงานผ่านโจทย์ที่กำหนดไว้ ที่จะยังผลให้มีความน่าสนใจกว่าแผนที่วางไว้ได้ เมื่อนำผลงานไปเผยแพร่ในเว็บไซต์ ได้ผลตอบรับกลับมาว่า ผู้สร้างสรรค์สามารถถ่ายทอดความรู้สึกออกมาได้ดีมาก ผู้ชมรับรู้ได้ถึงความรู้สึกเจ็บปวดจากความพยายามที่จะทำสิ่งเหล่านั้น ผู้ชมบางส่วนสะท้อนว่า ผลงานชิ้นนี้ทำให้เขาได้มองเห็นความเป็นหญิงในจิตใจของตนเองในขณะที่ยังเป็นผู้ชายอยู่ ซึ่งหมายถึง ความรู้สึกอ่อนไหว อ่อนโยน มีมุมมองสำคัญหนึ่งที่สะท้อนว่า รู้สึกตกใจเพราะผู้สร้างสรรค์เปลือยท่อนบนและเห็นหน้าอก เนื่องจากตอนแรกคิดว่าผู้สร้างสรรค์เป็นผู้หญิง แต่พอทราบว่าเป็นหญิงข้ามเพศกลับรู้สึกปกติและไม่ตกใจอย่างเดิม สิ่งนี้ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้อีกว่า การเป็นหญิงข้ามเพศได้รับคุณค่าแตกต่างจากการเป็นผู้หญิงแท้ ซึ่งผลตอบรับทั้งหมดนี้ได้ส่งผลในการวางแผนการทำงานในชิ้นที่ 2 ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

ตอนที่ 2: Change ความรู้สึกไม่สมบูรณ์ที่อยากจะเปลี่ยนแปลง

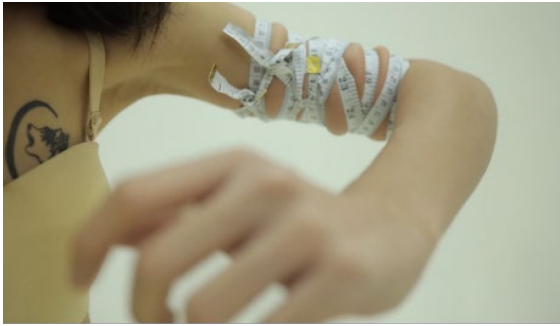
ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอร่างกายที่มีความต้องการเปลี่ยนแปลงผ่านร่างกายที่มีความเป็นชาย เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ถึงความเป็นมนุษย์มากกว่าเพศสภาพของผู้สร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์เขียนสตอรี่บอร์ดที่เริ่มต้นจากส่วนต่างๆ ของร่างกายที่เชื่อมโยงกับความรู้สึกไม่สมบูรณ์ และความต้องการจะเปลี่ยนแปลงส่วนต่างๆ เหล่านั้น ประกอบไปด้วย กล้ามเนื้อแขน ขา ลูกกระเดือก หน้าอก และอวัยวะเพศ ดังแสดงในตารางที่ 2 นี้

ตารางที่ 2

ตารางวิเคราะห์การสร้างสรรค์บอร์ด Change

ส่วนต่างๆ ของร่างกาย (ที่ต้องการ เปลี่ยนแปลง)	ความต้องการ เปลี่ยนแปลง	ความรู้สึก ที่เชื่อมต่อกับ ร่างกาย	โจทย์การแสดง	สิ่งที่เกิดขึ้น
(1) แขน, ขา	ต้องการฉีดโบท็อกซ์ กล้ามเนื้อแขน ขา เพื่อให้ดูเล็กลง	ความไม่พอใจ	การทำให้แขน ขาเล็ก ตามมาตรฐานของตนเอง	ใช้สายวัดตัววัดแขน-ขา/ พยายามทำให้วัตถุหรือสิ่งใดๆ เล็กลง (ภาพที่ 2(A))
(2) ลูกกระเดือก	ต้องการกลอก ลูกกระเดือก เพื่อให้เหมือนผู้หญิง	เจ็บปวด	รู้สึกถึงผิวสัมผัสที่แข็ง การใช้ชีวิตให้อยู่รอดแต่ แลกมาด้วยการเผยแพร่ ตนความเป็นผู้ชาย และ การเอาลูกกระเดือกออก	สัมผัสลูกกระเดือก/ ดื่มน้ำเพื่อขยายภาพของลูก กระเดือก/ ความต้องการเอา สิ่งนี้ออกจากตัว (ภาพที่ 2(B))
3) หน้าอก	ต้องการเสริมหน้าอก เพื่อให้เหมือนผู้หญิง	ใส่ใจ	ทำให้หน้าอกใหญ่ขึ้น การได้มีร่างกายสวย เหมือนผู้หญิง	นวดหน้าอก/ เปรียบเทียบ ร่างกายตนเองกับหุ่น (ภาพที่ 2(C))
(4) อวัยวะเพศ	ต้องการแปลงเพศ เพื่อให้เหมือนผู้หญิง	เจ็บปวด	ปกปิด ซ่อนเร้น อวัยวะ เพศชายให้กลายเป็น หญิง และทำลายอวัยวะ เพศชายให้หายไป	เอาเทปพันอวัยวะเพศเพื่อ ปกปิด/เหยียบหรือทำลายวัตถุ ที่แทนค่าของความเป็นเพศ ชาย (ภาพที่ 2(D))
(5) ทุกส่วน ที่ไม่สมบูรณ์ ของร่างกาย	ต้องการมีร่างกาย เหมือนผู้หญิง	เจ็บปวด	อดทนในร่างกาย ที่ต้องการ	ปั้นร่างกายของตนเอง ด้วยปูนเป็นหุ่นสมบูรณ์ (ภาพ ที่ 2(E))

หมายเหตุ. สามารถรับชมผลงาน Goodbye My Body ตอนที่ 2 Change ได้ที่ <https://vimeo.com/857721078?>



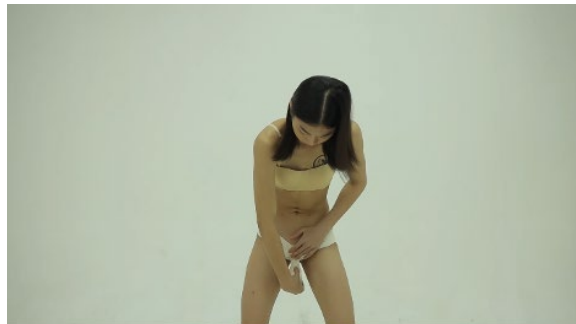
(A)



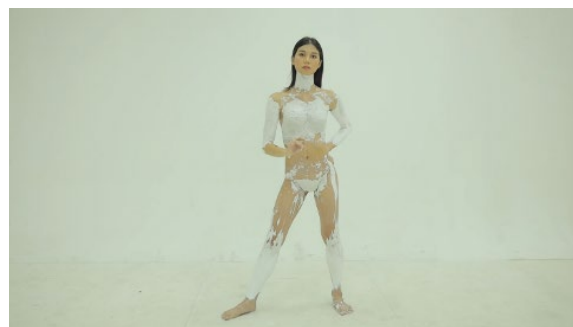
(B)



(C)



(D)



(E)

ภาพที่ 2

โจทย์การแสดง (A) การทำให้แขนขาเล็กลงตามมาตรฐานของตนเอง (B) การเผยตัวตนความเป็นผู้ชาย (C) การทำหน้าอกใหญ่ขึ้น (D) ทำลายอวัยวะเพศชายให้หายไป (E) ความอดทนในร่างกายที่ต้องการ
หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปฏิชญ์ ชาญสุวรรณ, 2565ข, Vimeo
(<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปฏิชญ์ ชาญสุวรรณ

การแสดง การถ่ายทำ และการตัดต่อ ในตอนที่ 2 Change เริ่มถ่ายทำการแสดงในวันที่ 27-29 กันยายน 2565 ที่ห้องปฏิบัติการภาพยนตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น โดยแบ่งการถ่ายทำออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ กล้ามเนื้อและลูกกระเดือก หน้าอกและอวัยวะเพศ และรูปปั้นมนุษย์ ดังนี้

(1) กล้ามเนื้อและลูกกระเดือก

การถ่ายทำในฉากกล้ามเนื้อ ผู้สร้างสรรค์กำหนดโจทย์การแสดง คือ การพยายามทำให้กล้ามเนื้อเล็กลง โดยอาศัยการทำงานเชิงสัญลักษณ์ โดยใช้ขนมปังแทนกล้ามเนื้อ สายวัดแทนมาตรฐานความงาม เกิดการทดลองและการกระทำหลากหลายรูปแบบ ร่วมกับวัตถุที่เลือกไว้จนได้ภาพและการกระทำที่น่าสนใจ เช่น การแสดงออกโดยการบีบและกดขนมปัง การถูกพันธนาการกับสายวัดตัวมารัดแขนและขา การออกแรงเพื่อรับรู้และทำให้เห็นถึงการทำงานของกล้ามเนื้อ เป็นต้น

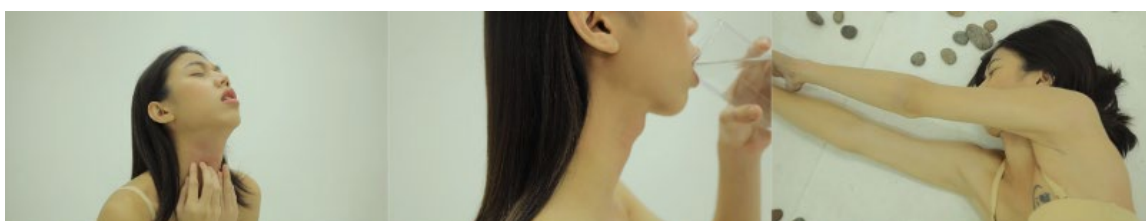


ภาพที่ 3

การสร้างการแสดงจากโจทย์กล้ามเนื้อ

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปฎิยชญ์ ชาญสุวรรณ, 2565ข, Vimeo (<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปฎิยชญ์ ชาญสุวรรณ

เช่นเดียวกับการถ่ายทำฉากลูกกระเดือก การรับรู้และสัมผัสได้ถึงลูกกระเดือกนั้นเชื่อมโยงกับความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ เป็นความทรมานทางใจ เป็นความรู้สึกที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ การรับรู้ได้ถึงการมีอยู่ของลูกกระเดือกทั้งจากตนเองและจากการกระทำในชีวิตประจำวันต่างๆ ใช้ในการถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ภายในจิตใจได้ดียิ่งขึ้น โดยได้ภาพที่น่าสนใจ เช่น ความรู้สึกจากการสัมผัสลูกกระเดือก การดื่มน้ำซึ่งเป็นการกระทำที่ธรรมดาและจำเป็นต่อการมีชีวิตขยายภาพของลูกกระเดือกซึ่งไม่อาจซ่อนเร้นหรือปิดบังไว้ได้ และการใช้หิน แทน คุณสมบัติของความแข็งของลูกกระเดือกเพื่อนำเสนอความต้องการเอาออกจากร่างกาย



ภาพที่ 4

การสร้างการแสดงจากโจทย์ลูกกระเดือก

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปฎิยชญ์ ชาญสุวรรณ, 2565ข, Vimeo (<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปฎิยชญ์ ชาญสุวรรณ

(2) หน้าอกและอวัยวะเพศ

ผู้สร้างสรรค์มีความรู้สึกต่อร่างกายโดยเฉพาะหน้าอกและอวัยวะเพศที่ทำให้เห็นความเป็นชายได้ชัดเจนที่สุด ส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์รู้สึกถึงความสมบูรณ์ของร่างกายอย่างเด่นชัด โจทย์การแสดงในการถ่ายทำจึงเป็นการที่ผู้สร้างสรรค์พยายามสร้าง เปลี่ยนและปกปิดร่างกาย เช่น หน้าอกจะมีการแสดงออกในการพยายามนวดเพื่อขยาย เต็มหรือเสริม เพื่อให้เป็นเช่นหุ่นมาตรฐานผ่านภาพการเปรียบเทียบกับหุ่น

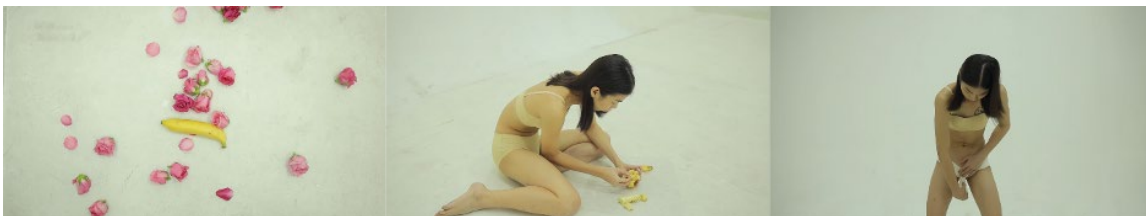


ภาพที่ 5

การสร้างการแสดงจากโจทย์หน้าอก

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปณิษญ์ ชาญสุวรรณ, 2565ข, Vimeo (<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปณิษญ์ ชาญสุวรรณ

ในขณะที่การทำงานกับอวัยวะเพศ ที่ผู้สร้างสรรค์ใช้วิธีการเปรียบเทียบเชิงสัญลักษณ์เชิงรูปทรง เช่นการแทนกล้วยหอมและดอกกุหลาบสีชมพูให้เป็นอวัยวะเพศชายและหญิง การพยายามเปลี่ยนกล้วยให้กลายเป็นดอกไม้ แทนสัญลักษณ์เชิงความรู้สึก การใช้เทปพันเพื่อปกปิดอวัยวะเพศชายให้เรียบเนียนเหมือนอวัยวะเพศหญิง เป็นต้น



ภาพที่ 6

การสร้างการแสดงจากโจทย์อวัยวะเพศ

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปณิษญ์ ชาญสุวรรณ, 2565ข, Vimeo (<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปณิษญ์ ชาญสุวรรณ

ระหว่างการค้นหาและถ่ายทำ ผู้สร้างสรรค์ได้รับรู้ถึงความรู้สึกทั้งภายในใจและภายนอกที่มาจากร่างกายที่มีความทรนทาน และไม่พอใจ ความต้องการอยากเปลี่ยน จนท้ายที่สุดเมื่อทำได้สำเร็จแล้ว ผู้สร้างสรรค์รับรู้ได้ถึงความสุขทางใจที่ตามมาถึงแม้ร่างกายจะทรนทานก็ตาม

(3) รูปปั้นมนุษย์

ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้ร่างกายของตนเองในระหว่างที่ถูกปั้น ถูกสร้างให้เป็นหุ่นผู้หญิงที่สวยงาม สัมผัสได้ถึงความแตกต่างของร่างกายจากเดิม รู้สึกได้ถึงความอึดอัดที่สวยงาม โดยในระหว่างการทำฉากรูปปั้นมนุษย์ ผู้สร้างสรรค์ต้องใช้ปูนปลาสเตอร์ในการทำไปทั่วส่วนต่างๆ ของร่างกายที่ไม่สมบูรณ์ ประกอบไปด้วย ลูกกระเดือก แขน ขา หน้าอก อวัยวะเพศ เมื่อปูนแข็งตัวส่งผลให้ผู้สร้างสรรค์ไม่สามารถขยับร่างกายได้สะดวก และเกิดอาการหน้ามืดเนื่องจากหายใจลำบาก การถ่ายทำจึงต้องดำเนินไปด้วยความรวดเร็วที่สุด แต่ระหว่างนั้นผู้สร้างสรรค์พยายามรักษาสติและอยู่กับปัจจุบันขณะ ทำให้สามารถรับรู้ได้ถึงความพยายามที่จะทำให้ตัวเองสมบูรณ์จนเกิดความอึดอัด ไม่สบายตัว แต่ยังคงอดทนและพยายามอยู่อย่างนั้น ท้ายที่สุดผู้สร้างสรรค์รู้สึกถึงอาการหมดแรงและยินยอมที่จะทิ้งตัวลง แม้จะไม่ได้ภาพที่สวยงามอย่างที่วางแผนไว้ แต่เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจากการตัดสินใจทิ้งตัวลงและทำให้ปูนปลาสเตอร์แตกออกเกิดเป็นภาพที่น่าสนใจและสะท้อนความรู้สึกเจ็บปวดความพยายามอดทนในร่างกายที่ต้องการได้เป็นอย่างดี



ภาพที่ 7

การสร้างการแสดงจากโจทย์ร่างกายที่สมบูรณ์

หมายเหตุ. จาก *Goodbye My Body: Episode 2 – Change*, โดย ปณิธิชัย ขาญสุวรรณ, 2565, Vimeo (<https://vimeo.com/857721078>). ลิขสิทธิ์ 2565 โดย ปณิธิชัย ขาญสุวรรณ

การตัดต่อตอนที่ 2 Change ผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองวิธีการจัดวางภาพในหลากหลายแนวทาง โดยได้เลือกใช้การจัดเรียงภาพเป็นเรื่องราวของแต่ละส่วนของร่างกาย เริ่มต้นที่ หน้าอก กล้ามเนื้อ ลูกกระเดือก และอวัยวะเพศ ซึ่งเป็นการเริ่มจากสิ่งที่มีผลต่อความรู้สึกเจ็บปวดทางใจน้อยที่สุดไปสู่สิ่งที่เจ็บปวดทางใจมากที่สุด ทุกๆ ภาพการเคลื่อนไหวยังคงสะท้อนความรู้สึกไม่สมบูรณ์แฝงไปด้วยความหวังที่เปลี่ยนแปลง ภาพพุทเทจที่ได้จากการถ่ายทำที่ตรงกับความต้องการนั้นมีจำนวนที่เยอะมาก ทำให้เกิดปัญหาในการคัดเลือกภาพให้ตรงกับความต้องการที่จะสื่อสารที่ชัดเจนที่สุด จึงต้องใช้เวลาในการเลือกและทดลองจัดวางร่วมกับภาพอื่นๆ ในระหว่างนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้พบการเรียบเรียงโดยเน้นไปที่การนำเสนอความรู้สึกของร่างกายที่เต็มไปด้วยความไม่พอใจ ความเจ็บปวด และความบั่นบ่วน จากพุทเทจทั้งหมด ผลลัพธ์เบื้องต้นที่ได้จากตอนที่ 2 คือ ผู้สร้างสรรค์ได้เรียนรู้และยอมรับความรู้สึกเจ็บปวดของตัวเอง โดยให้ความสำคัญกับปัจจุบันในการที่จะมองเห็นความค่อยๆ เปลี่ยนแปลง มากกว่าปลายทาง ผลตอบรับจากผู้ชมส่วนใหญ่กล่าวว่า ตอนที่ 2 นี้ เป็นตอนที่หนักและยาก รับรู้ได้ถึงความรู้สึกเจ็บปวด บางคนกล่าวว่า ไม่สามารถดูงานจนจบได้เพราะทำให้รู้สึกมาก

ตอนที่ 3: Self การสะท้อนความรู้สึกของร่างกาย ณ ปัจจุบัน

ผู้สร้างสรรค์นำผลลัพธ์ที่ได้จากการตกตะกอนจากกระบวนการสร้างสรรค์ ตอนที่ 1 Care และ ตอนที่ 2 Change มาใช้สร้างและนำเสนอการแสดงสด โดยเลือกใช้กระจกเป็นสัญลักษณ์แทนการสะท้อนตัวตน ณ ปัจจุบัน โดยผู้สร้างสรรค์จะมองดูร่างกายของตนเองผ่านกระจกที่ตั้งไว้ เพื่อสำรวจและแสดงให้เห็นความรู้สึก ณ ปัจจุบัน ที่มีต่อส่วนต่างๆ ของร่างกายทั้งที่เปลี่ยนแปลงแล้วและยังไม่ได้เปลี่ยนแปลง โดยเกิดเป็นบทการแสดง ดังแสดงในตารางที่ 3 นี้

ตารางที่ 3

ตารางวิเคราะห์บทการแสดง Self

ร่างกายที่สังเกต	โจทย์การแสดง	สิ่งที่เกิดขึ้น	ความรู้สึกที่เชื่อมต่อกับร่างกาย
แขน, ขา	สังเกตแขนและขาของตนผ่านกระจกและการสัมผัส	ส่องกระจกดูแขน และขา มองถึงความเปลี่ยนแปลง	เจ็บปวดจากกล้ามเนื้อที่ยังไม่เปลี่ยนแปลง แต่รู้สึกถึงผิวพรรณที่ดีขึ้น
ลูกกระเดือก	สังเกตลูกกระเดือกผ่านกระจกและการสัมผัส	ส่องกระจกดูลูกกระเดือก เห็นถึงสิ่งที่ยังไม่เปลี่ยนแปลง	เจ็บปวด
หน้าอก	สังเกตหน้าอกผ่านกระจกและการสัมผัส	ส่องกระจกดูหน้าอก รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงผ่านเสื้อผ้าที่ใส่	ใส่ใจ
อวัยวะเพศ	สังเกตเสื้อผ้าส่วนที่ปกปิดอวัยวะเพศผ่านกระจก	ส่องกระจกดูอวัยวะเพศผ่านเสื้อผ้า	เจ็บปวดที่รับรู้ได้ถึง ความไม่เปลี่ยนแปลงที่ต้องกดทับผ่านการสวมใส่เครื่องแต่งกายที่รัดเก็บอวัยวะเพศให้เป็นทรงที่ดูเหมือนผู้หญิง
หน้า	สังเกตหน้าผ่านกระจกและการสัมผัส	ส่องกระจกดูหน้า รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงและความสวยงาม	พอใจ
ผม	สังเกตผมผ่านกระจกและการสัมผัส	ส่องกระจกดูผม รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของผมที่ยาวขึ้นและความสวยงาม	พอใจ

หมายเหตุ. สามารถรับชมผลงาน Goodbye My Body ตอนที่ 3 Self ได้ที่

https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1kgL9Oj-_qDlWxYiu6xQUKKbtv3mXBGQ

การจัดแสดงผลงานในนิทรรศการมีการใช้ผลงานในตอนต้นที่ 1 และตอนที่ 2 ฉายภาพในจอทีวีจอใหญ่ เพื่อสะท้อนความรู้สึกผ่านการกระทำของร่างกาย และยังฉายภาพการกระทำบางส่วนในผลงานวิดีโอตอนที่ 1 คือการดูแลผิวหน้าเพื่อให้เห็นถึงความเจ็บปวดผสมความกังวล ความต้องการดูแลร่างกายให้สวยงามอยู่ตลอดเวลา และการใช้เทปพันอวัยวะเพศชายจากตอนที่ 2 เพื่อสะท้อนให้เห็นความรู้สึกของหญิงข้ามเพศที่ต้องการเป็นผู้หญิงโดยแสดงถึงความเจ็บและความอยากจะเป็น และตั้งกระจกไว้ในงานเพื่อสะท้อนภาพร่างกายและความรู้สึกของตัวเองที่เกิดขึ้นจากวิดีโอ และยังให้ผู้ชมสามารถเห็นถึงร่างกายของตัวเองได้อีกด้วย



ภาพที่ 8

การแสดงสด *Goodbye My Body* - การสะท้อนความรู้สึกของร่างกาย ณ ปัจจุบัน

หมายเหตุ. ผลงาน *Goodbye My Body* ตอนที่ 3 Self เทคนิค Live Performance and Video Performance

การแสดงผลงานในรูปแบบการแสดงสด ตอนที่ 3 Self ได้นำเสนอในวันที่ 26-27 พฤศจิกายน 2565 โดยใช้เวลาในการแสดง 3 ชั่วโมง ณ หอศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น การวิเคราะห์ผลจากกระบวนการแสดงในตอนต้นที่ 3 ผู้สร้างสรรค์ยังคงมีความรู้สึกไม่สมบูรณ์กับร่างกายตัวเอง ถึงแม้ว่าร่างกายจะเติบโตและเปลี่ยนแปลงไปในช่วงเวลาหลายเดือน โดยกระจกเป็นสิ่งสะท้อนตัวตน ณ ปัจจุบันของผู้สร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน เพราะในระยะของการแสดง 3-4 ชั่วโมง ผู้สร้างสรรค์ได้มีเวลากลับมาสังเกตร่างกายตัวเองมากขึ้น ทั้งยังได้เห็นถึงวิดีโอที่บันทึกความรู้สึกของร่างกาย ณ ช่วงเวลาที่ผ่านมาแล้ว ซึ่งส่งผลให้ระหว่างการแสดง ผู้สร้างสรรค์รู้สึกไม่พอใจ เจ็บปวด และส่ายตากล้ามองเห็นแต่จุดบกพร่องมากกว่าจุดที่สมบูรณ์ มีเพียงบางช่วงเท่านั้นที่ผู้สร้างสรรค์จะรับรู้ได้ถึงจุดที่สมบูรณ์ของร่างกาย แต่ในขณะที่

เดียวกัน ผู้ชมกลับมองเห็นถึงความสวยงาม มีเสียงของผู้ชมที่พูดระหว่างการแสดงว่าผู้สร้างสรรค์สวยมาก ทั้งยังชื่นชมในร่างกายของผู้สร้างสรรค์ รวมทั้งมีผู้ชมกล่าวว่ามองเห็นความสวยของผู้สร้างสรรค์ แต่ทำไมผู้สร้างสรรค์ถึงมีความรู้สึกไม่พอใจผ่านการกระทำ การส่องกระจก หรือสัมผัสตัวเอง ซึ่งคำกล่าวของผู้ชมสะท้อนให้ตัวผู้สร้างสรรค์เห็นว่า ท้ายที่สุด ผู้สร้างสรรค์ก็ยังไม่สมบูรณ์กับร่างกายในหลายๆ ส่วน และอยากเปลี่ยนแปลงตัวเองเพื่อตัวเองไม่ใช่เพราะเสียงรอบข้างแต่อย่างใด นั่นจึงเป็นผลสำคัญที่ทำให้เห็นว่าผู้สร้างสรรค์กำลังทำงานกับร่างกายของตนซึ่งกำลังสะท้อนความรู้สึกเหล่านั้นผ่านภาพการกระทำของตนอย่างชัดเจน

อภิปรายผล

หลังจากเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างสรรค์และจัดการแสดงผลงานวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสดทั้งหมด ผู้สร้างสรรค์ได้เห็นสิ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงและบันทึกไว้ดังนี้

1. ร่างกายในแต่ละช่วงเวลาที่แตกต่างกันไป ซึ่งเป็นผลมาจากการถ่ายทำงานที่ใช้เวลาห่างกัน หน้าอกในตอนที่ 1 กับหน้าอกในตอนที่ 3 ก็มีขนาดที่แตกต่างกัน ความยาวของผมในตอนที่ 1 กับผมในตอนที่ 3 ก็แตกต่างกันเช่นกัน ความเปลี่ยนแปลงของการเป็นหญิงข้ามเพศนั้นเกิดขึ้นอย่างช้าๆ แต่ก็สามารถเห็นความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นผ่านร่างกายได้ หากสังเกตอย่างละเอียด

2. ความรู้สึกของร่างกาย ณ ช่วงเวลานั้น เป็นความเจ็บปวดทางใจที่มีต่อร่างกาย ในเวลาปัจจุบันของการทำงานชิ้นสุดท้าย ถึงแม้ว่าผู้สร้างสรรค์จะยังไม่ได้ประสบผลสำเร็จทางการเปลี่ยนแปลงร่างกายอย่างสมบูรณ์ที่สุด แต่สิ่งนี้ก็ทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้เห็นคุณค่าของร่างกายตัวเอง โดยการบันทึกการเปลี่ยนแปลงในแต่ละช่วงเวลาทำให้ได้เรียนรู้และเข้าใจตัวเองมากยิ่งขึ้น ความเข้าใจเกี่ยวกับร่างกายและตัวตนและนั้นเชื่อมโยงโดยความรู้สึกที่เกิดขึ้น เมื่อพิจารณาเป้าหมายที่สะท้อนไปกับการต้องการเปลี่ยนแปลงของร่างกายของผู้สร้างสรรค์ จึงสามารถกล่าวได้ว่า งานชิ้นนี้แสดงให้เห็นถึงความซับซ้อนที่เกิดขึ้นกับบุคคลข้ามเพศทั้งจากผลกระทบที่มาจากกรอบสังคมในการแยกแยะบทบาททางเพศ และในขณะเดียวกันยังมีความซับซ้อนของสภาวะภายในที่บ่งชี้เรื่องเพศกับตัวตนด้วย

3. บันทึกความทรงจำเกี่ยวกับความรู้สึกของร่างกาย ณ ปัจจุบัน ที่ผู้สร้างสรรค์กำลังเขียนบทความชิ้นนี้นั้น ผู้สร้างสรรค์ได้ย้อนกลับไปดูคลิปวิดีโอของตนเอง ทำให้ผู้สร้างสรรค์เห็นความทรงจำที่เจ็บปวดของตัวเอง และระลึกได้ถึงความต้องการที่รุนแรงมากในช่วงเวลานั้น ส่งผลให้ความรู้สึกไม่สมบูรณ์และเป้าหมายที่อยากจะเปลี่ยนแปลงนั้นสูงไปตามเช่นกัน เช่น ความพยายาม ความเจ็บปวด และการสังเกต แต่ในปัจจุบัน ณ ตอนนี้ ผู้สร้างสรรค์มีความรู้สึกเปลี่ยนไป เริ่มตั้งแต่หลังเสร็จสิ้นการถ่ายทำตอนที่ 2 ที่ผู้สร้างสรรค์ได้เล่าถึงความต้องการอยากจะแปลงเพศ แต่ ณ ปัจจุบันนี้กลับรู้สึกและยอมรับกับร่างกาย ณ ปัจจุบันมากขึ้น

และไม่รู้สึกว่าเป็นหรือต้องการที่จะต้องแปลงเพศหรือเกิดความทุกข์ทรมานใจเช่นเดียวกับที่ตัวเองที่เคยบันทึกไว้ ดังนั้นการทำงานโดยอาศัยวิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์นั้นแสดงให้เห็นถึง ความแตกต่างของมนุษย์ในช่วงเวลาต่างๆ ได้เป็นอย่างดี สิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาหนึ่ง อาจสะท้อนและสอดคล้องมากน้อยแตกต่างกันได้ ถึงแม้ว่าจะเป็นเรื่องราวเดียวกันก็ตาม การใช้วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์จึงเป็นการทดลองในการรับรู้ทั้งของผู้สร้างสรรค์และผู้ชมไปพร้อมกัน

4. การใช้ MbM (Mindfulness/Meditation-based Movement) ในการแสดงของผลงานชิ้นนี้นั้น มีลักษณะสำคัญ 2 ประเด็น คือ (1) เป็นเทคนิคของการทำงานของนักแสดงในระหว่างกายแสดง โดยเทคนิคนี้ช่วยให้การถ่ายทำผลงานในตอนที่ 1 Care และ ตอน ที่ 2 Change นั้นง่ายขึ้น เนื่องจากผู้สร้างสรรค์ได้อยู่กับลมหายใจรับรู้และเชื่อมต่อความรู้สึก อารมณ์ และโจทย์การแสดงผ่านร่างกายและจิตใจ เกิดเป็นการเคลื่อนไหวที่สะท้อนถึงสภาวะที่เกิดขึ้นต่างๆ ทำให้ผู้สร้างสรรค์สามารถรับรู้ได้ถึงความรู้สึก ความเจ็บปวดที่เกิดขึ้นทางกายและใจโดยไม่ต้องอาศัยการสร้างจินตนาการ ผู้สร้างสรรค์ยังสามารถใช้ประโยชน์จากการรับรู้ถึงสิ่งแวดล้อมในการผสานเข้ากับทำงานได้อีกด้วย เช่น ความหนาวของสภาพอากาศในห้องแอร์ ทำให้เกิดอาการสั่นที่เชื่อมต่อไปยังความรู้สึกเจ็บปวด ในส่วนของ ตอน ที่ 3 Self การใช้ MbM ยังเป็นส่วนสำคัญ เนื่องจากผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องอยู่กับสถานที่ที่มีผู้คนผ่านไปมาเป็นจำนวนมาก MbM ช่วยให้ผู้สร้างสรรค์มีสมาธิกับโจทย์การแสดง กับร่างกายและการรับรู้ของตนเอง ทำให้มีสติอยู่ตลอดเวลาโดยสามารถแบ่งความสำคัญในการทำงานเชิงการรับรู้ได้เป็นระยะเวลาที่ยาวนานกว่า 4-5 ชั่วโมง และ (2) ผลต่อลักษณะทางกายภาพของผลงาน หรือภาพวิดีโอที่ออกมา โดยภาพที่ได้จากการบันทึกการทำงานของนักแสดงที่ใช้เทคนิค MbM นั้นจะได้ภาพวิดีโอที่เต็มไปด้วยความรู้สึกที่จริงและชัดเจน การเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงมีความละเอียดทำให้กล้องสามารถบันทึกภาพในช่วงจังหวะเหล่านั้นได้ ภาพการแสดงของนักแสดงนั้นสามารถเชื่อมโยงได้กับปฏิกิริยาหรือการรับรู้ผ่านการสัมผัสที่เกิดขึ้นผ่านทางร่างกายโดยตรงไปตรงมา ภาพวิดีโอที่ออกมาจึงมีความชัดเจนในความรู้สึกของทั้งผู้สร้างสรรค์และผู้ชมที่รับรู้ด้วย

บทสรุป

ผู้สร้างสรรค์ได้เห็นตัวเองชัดเจนขึ้นจากการสำรวจร่างกาย เห็นถึงความรู้สึกและตัวตนที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับร่างกายและการเปลี่ยนแปลงของร่างกาย กระบวนการการสร้างสรรค์วิดีโอเพอร์ฟอร์แมนซ์และการแสดงสดเรื่อง Goodbye My Body ในมิติของหญิงข้ามเพศ ได้ทำให้ผู้สร้างสรรค์เข้าใจตัวเองในแต่ละช่วงเวลามากขึ้นว่าเรารู้สึกอย่างไร เรายอมรับสิ่งใดได้บ้าง เราเรียนรู้และเห็นคุณค่าของร่างกายตนเองได้อย่างไรบ้าง การบันทึกความรู้สึกเพื่อบอกเล่าร่างกายจึงไม่ใช่เพียงผลลัพธ์ของการทำงานชิ้นนี้เพียงอย่างเดียว แต่ยังได้ถ่ายทอดความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับหญิงข้ามเพศให้กับผู้ชม รวมถึงได้ยอมรับความเปลี่ยนแปลงร่างกายและตนเองในฐานะของหญิงข้ามเพศด้วย

เอกสารอ้างอิง (References)

- ธนัชพร กิตติกิจ. (2563). *การแสดง/Performance: ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับเพอร์ฟอร์แมนซ์*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- นฤพนธ์ ตัววิเศษ. (2560). เจ้าแม่ตะเคียน: การสร้างเรือนร่างหญิงให้กับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในวัฒนธรรมบริโภคนิยมไทย. *วารสารสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร*, 13(2), 65-98. <https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jssnu/article/view/208718/144661>
- ปฎิยชญ์ ชาญสุวรรณ. (2565ก). *Goodbye My Body: Episode 1 – Care* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/857720545>
- _____. (2565ข). *Goodbye My Body: Episode 2 – Change* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/857721078>
- พฤษชาติ ล้าเลิศกิตติกุล. (2564, 6 ตุลาคม). *สุขภาพของคนข้ามเพศ (TRANSGENDER) ต้องดูแลทั้งกายและใจ*. โรงพยาบาลพญาไท. [https://www.phyathai.com/article_detail/3616/th/สุขภาพของคนข้ามเพศ_\(TRANSGENDER\)_ต้องดูแลทั้งกายและใจ?branch=PYT3](https://www.phyathai.com/article_detail/3616/th/สุขภาพของคนข้ามเพศ_(TRANSGENDER)_ต้องดูแลทั้งกายและใจ?branch=PYT3)
- เพ็ญพรรณ เพ็ญพลอย. (2562). ความเสมอภาคทางเพศในทัศนะของมิเชล ฟูโกต์: เพศวิถี. *วารสารนวัตกรรมการศึกษาและการวิจัย*, 3(3), 179-188. <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jeir/article/view/247308/166811>
- มูลนิธิแคร์แมท. (ม.ป.ป.). *การใช้ฮอร์โมนสำหรับหญิงข้ามเพศ*. <https://www.caremat.org/การใช้ฮอร์โมนหญิงข้าม/>
- รณภูมิ สามัคคีคารมย์, สิริรัฐ รัฐเลิศกานต์, กนกวรรณ สีนชัย, คณาธิป จุลวัจน์, ณัฐพล แสงนาค และ เจษฎา แต่สมบัติ. (2562). พฤติกรรมการใช้ยาฮอร์โมนในกลุ่มนักศึกษาสาวประเภทสองในมหาวิทยาลัยกำกับรัฐและเอกชน. *วารสารคุณภาพชีวิตกับกฎหมาย*, 15(1), 46-66. <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/QLLJ/article/view/199836/139635>
- ศุภชัย อาริรุ่งเรือง. (2555). *วิดีโออาร์ต ชุด มารผจญ* [วิทยานิพนธ์ปริญญาโทชั้นศิลปกรรมศาสตร์]. สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. <https://www.car.chula.ac.th/display7.php?bib=b1970043>
- Areerungruang, S. (2012). *Video art: the defeat of Mara* [Unpublished Doctoral's Thesis]. Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University. <https://www.car.chula.ac.th/display7.php?bib=b1970043> [in Thai]
- Caremat Foundation. (n.d.). *Hormones for Transgender Women*. <https://www.caremat.org/การใช้ฮอร์โมนหญิงข้าม/> [in Thai]
- Chansuwan, P. (2022a). *Goodbye My Body: Episode 1 – Care* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/857720545>

_____. (2022b). *Goodbye My Body: Episode 1 – Change* [Video]. Vimeo. <https://vimeo.com/857721078>

Duangwises, N. (2017). Ta-khian Goddess: Bodily Feminization of Sacred Superstition in Thai Consumer Culture. *Journal of Social Sciences Naresuan University*, 13(2), 65-98.

<https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jssnu/article/view/208718/144661> [in Thai]

Fuangfooloy, P. (2019). Michel Foucault's Gender Equality Concept: Transgender. *Journal of Educational Innovation and Research*, 3(3), 179-188. <https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jeir/article/view/247308/166811> [in Thai]

Kittikong, T. (2020). *Performance: Basic Understanding of Performance*. Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University. [in Thai]

Lamloetkittikun, P. (2021, October 6). *Health (TRANSGENDER) Must Take Care both Body and Mind*. Phyathai Hospital. [https://www.phyathai.com/article_detail/3616/th/สุขภาพของคนข้ามเพศ_\(TRANSGENDER\)_ต้องดูแลทั้งกายและใจ?branch=PYT3](https://www.phyathai.com/article_detail/3616/th/สุขภาพของคนข้ามเพศ_(TRANSGENDER)_ต้องดูแลทั้งกายและใจ?branch=PYT3) [in Thai]

Samakkeekarom, R., Ratlerdkarn, S., Sinchai, K., Jullawat, K., Sangnak, N. & Taesombat, J. (2019). The Use of Hormone Therapy among Trans-woman Students in Government and Private University. *Quality of Life and Law Journal*, 15(1), 46-66. <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/QLLJ/article/view/199836/139635> [in Thai]

กรณีศึกษาแบบอย่าง และประสบการณ์ สร้างแรงบันดาลใจ ด้านการออกแบบ โดยนำองค์ประกอบภูมิทัศน์ วัฒนธรรมก๊วยหลินบูรณาการ สู่การออกแบบผลิตภัณฑ์

ฉิน จวินฮุย²
พงศ์เดช ไชยคุตร³
ภรดี พันธุภากร⁴

รับบทความ: 5 พฤษภาคม 2566 / แก้ไข: 23 กรกฎาคม 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 1 สิงหาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.8>

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง “อัตลักษณ์ภูมิทัศน์วัฒนธรรมเมืองก๊วยหลิน: การบูรณาการด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์”

² นักศึกษาปริญญาโทบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: 1691668405@qq.com

³ ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: pongdej.ch@buu.ac.th

⁴ ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: poradee@buu.ac.th

บทคัดย่อ

กุยหลินเป็นเมืองท่องเที่ยวระดับโลกที่มีชื่อเสียงด้านวัฒนธรรมเชิงภูมิทัศน์ธรรมชาติอันสวยงาม ทว่าผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่มีองค์ประกอบสอดคล้องกับอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่นกลับไม่สะท้อนให้เห็นถึงเสน่ห์อันเป็นเอกลักษณ์ของเมืองกุยหลิน มีหน้าซ้ำผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในท้องตลาดกุยหลิน ส่วนใหญ่ยังมีความคล้ายคลึงกันอย่างมากถึงขั้นกล่าวได้ว่ากุยหลินกำลังประสบกับปัญหาผลิตภัณฑ์ที่ซ้ำกัน ในท้องตลาดมีลักษณะเหมือนกันทุกประการ (Homogeneous Product) ในระดับสูง ตลาดในปัจจุบันจึงมีความต้องการด้านระดับมาตรฐานผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่สูงขึ้นอย่างเร่งด่วน ดังนั้น อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและความคิดสร้างสรรค์จึงเป็นรากฐานที่มีความสำคัญต่อผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ มีเพียงผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่เปี่ยมด้วยนัยแฝงทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำภูมิภาคที่หลากหลายเท่านั้นจึงจะสามารถเปล่งประกายโดดเด่นด้วยเสน่ห์อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและมีความสามารถในการแข่งขันทางการตลาดที่แข็งแกร่ง บทความวิจัยนี้จึงมุ่งศึกษา วิจัยโดยวิเคราะห์กรณีศึกษาแบบอย่างและประสบการณ์สร้างสรรค์เกี่ยวกับการบูรณาการองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรมของกุยหลินสู่การออกแบบผลงานวัฒนธรรมสร้างสรรค์ วิเคราะห์หลักการออกแบบ รวมถึงการสร้างเสริมวิธีการออกแบบวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบสื่อพหุประสาทสัมผัสและก่อให้เกิดกระแสการขยายกรอบเดิมสู่วัตรกรรมการสร้างสรรค์ด้านการออกแบบวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ของกุยหลิน

คำสำคัญ: ภูมิทัศน์วัฒนธรรมกุยหลิน / ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ / การสร้างสรรค์เชิงบูรณาการ / กรณีศึกษา / แรงบันดาลใจจากประสบการณ์

วิธีอ้างอิง

ฉิน จวินฮุย, พงศ์เดช ไชยคุตร และ ภรดี พันธุภากร. (2566). กรณีศึกษาแบบอย่างและประสบการณ์สร้างแรงบันดาลใจด้านการออกแบบ โดยนางองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรมกุยหลินบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 23-50. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.8>



© 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 Typical Case of Integrating Cultural Landscape Elements into Cultural and Creative Design in Guilin and Insights from Experience¹

Qin Junhui²

Pongdej Chaikakut³

Poradee Panthupakorn⁴

Received: May 5, 2023 / Revised: July 23, 2023 / Accepted: August 1, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.8>

¹This article is a part of Ph.D. thesis “Guilin City Cultural Landscape Identity: Integrating Creative Cultural Product Design”

²Doctorate Student, Visual Arts and Design program, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University, e-mail: 1691668405@qq.com

³Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University, e-mail: pongdej.ch@buu.ac.th

⁴Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University, e-mail: poradee@buu.ac.th

Abstract

Guilin, as a typical world tourist city, is famous for its landscape culture, but its corresponding cultural and creative products do not reflect the strong local characteristics; their Homogeneous Product is a serious problem. Only creative cultural products with rich cultural connotations and characteristic regional culture can stand out and have strong market competitiveness. The author analyzes the typical cases of Guilin cultural landscape elements into cultural and creative design and its experience, summarizes the design principles, innovates multi-sensory cultural and creative design methods, stimulating the trend of breaking the traditional framework for creative innovation in the design of Guilin's creative culture.

Keywords: Guilin Cultural Landscape / Creative Culture Product / Integration Innovation / Case Study / Experience Inspiration

Citation

Junhui, Q., Chaiyakut, P., & Panthupakorn, P. (2023). A Typical Case of Integrating Cultural Landscape Elements into Cultural and Creative Design in Guilin and Insights from Experience. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 23-50. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.8>



© 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

ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

เนื่องด้วยการพัฒนาทางเศรษฐกิจอย่างรวดเร็วของประเทศไทยในปัจจุบัน ส่งผลให้การพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์เริ่มค่อยๆ ได้รับความสนใจจากหน่วยงานต่างๆ ของรัฐบาลจีน อาทิ “(ร่าง) กฎหมายส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมแห่งสาธารณรัฐประชาชนจีน” ที่ประกาศโดยภาครัฐในช่วงเดือนธันวาคม ปีค.ศ.2019 ซึ่งรวมเนื้อหาเกี่ยวกับการพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมไว้ในแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติจีน นโยบายดังกล่าวส่งเสริมทั้งการปรับโครงสร้างและการพัฒนาแผนงานโดยรวมของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมจีนอย่างเหมาะสม นโยบายสนับสนุนเหล่านี้ก็นำมาซึ่งโอกาสที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์การพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ของจีน กอปรกับโอกาสทางธุรกิจขนาดใหญ่ที่ช่วยส่งเสริมการพัฒนาในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์จีนให้เป็นไปอย่างรวดเร็ว ก่อให้เกิดกลุ่มคณะหรือองค์กรที่มีแนวคิดสร้างสรรค์อันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์

ทว่าในกระบวนการพัฒนานี้เอง อุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ของจีนยังคงประสบกับปัญหาสำคัญ 3 ประการ ประการที่ 1 วิกฤติการผลิตภัณฑ์ในท้องตลาดมีลักษณะเหมือนกันทุกประการในระดับสูง ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ (Creative Culture Product) ที่จัดจำหน่ายอยู่ในตลาดวัฒนธรรมสร้างสรรค์ทั่วประเทศจีนในปัจจุบันมีลักษณะที่คล้ายหรือเหมือนกันอย่างมาก และมีองค์ประกอบหรือลักษณะบางประการที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ถึงขั้นกล่าวได้ว่าปัญหาการผลิตภัณฑ์ในตลาดมีลักษณะเหมือนกันทุกประการในตลาดจีนนั้นถือว่าอยู่ในระดับสูงมาก มีหน้าซ้ำผลิตภัณฑ์ยังขาดองค์ประกอบที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำภูมิภาคที่เด่นชัด

ประการที่ 2 การออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์อย่างไร้แบบแผนที่มีประสิทธิภาพ สืบเนื่องจากอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ของจีนยังขาดแบบแผนชั้นนำที่มีประสิทธิภาพ นักออกแบบในอุตสาหกรรมส่วนใหญ่จึงละเลยความสำคัญของผู้บริโภคและการรับรู้ของตลาดที่มีต่อผลิตภัณฑ์ ข้ำยังขาดการวิเคราะห์จุดยืนที่ถูกต้องเหมาะสมในกระบวนการพัฒนา ส่งผลให้ในขั้นตอนการวางจุดยืนทางการตลาดให้กับผลิตภัณฑ์องค์กรต่าง ๆ ในอุตสาหกรรมมักให้ความสำคัญเพียงผลประโยชน์ทางธุรกิจระยะสั้นเฉพาะหน้า นำไปสู่การตอกย้ำให้เห็นถึงความมีติดบอดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์อย่างชัดเจน ทำให้ผลิตภัณฑ์บางส่วนไม่สามารถแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมประจำภูมิภาค รวมถึงไม่สามารถผลักดันเพื่อเพิ่มมูลค่าทางการค้าในระดับสูงสุดได้

และประการที่ 3 ปัญหาเกี่ยวกับการนำองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ การประยุกต์ใช้องค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์อย่างไร้ความสร้างสรรค์ถือเป็นจุดสำคัญที่ควรปรับปรุงของผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของจีน อาทิ ผลิตภัณฑ์บางส่วนที่นำองค์ประกอบสัญลักษณ์

ที่สื่อถึงวัฒนธรรมประจำภูมิภาคมาใช้ในโดยไม่มีการปรับหรือพลิกแพลงให้เหมาะสมกับตัวผลิตภัณฑ์ และที่ยิ่งไปกว่านั้น การประยุกต์ใช้มักเอนเอียงไปทางการคัดลอกหรือลอกเลียนแบบเสียเป็นส่วนใหญ่โดยไม่คำนึงว่าสิ่งลอกเลียนมานั้นจะสอดคล้องหรือเหมาะสมกับความต้องการของตัวผลิตภัณฑ์หรือไม่ เป็นเพียงการนำองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์มาประยุกต์ใช้อย่างตรงไปตรงมาเท่านั้น ซึ่งข้อเท็จจริงเหล่านี้เป็นสาเหตุปัจจัยที่ทำให้ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ขาดองค์ประกอบนัยแฝงทางวัฒนธรรม ส่งผลให้ผลิตภัณฑ์ไม่มีเสน่ห์ดึงดูดอันเป็นเอกลักษณ์และไร้ความสามารถด้านการแข่งขันทางการตลาด

การออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ประจำท้องถิ่นจึงจำเป็นต้องพึ่งพาทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่มีอัตลักษณ์เฉพาะประจำท้องถิ่นๆ เนื่องจากทรัพยากรดังกล่าวล้วนมีอัตลักษณ์เฉพาะประจำท้องถิ่น และอัตลักษณ์ประจำชาติพันธุ์ที่เด่นชัด จึงสามารถขุดเขยปัญหาการขาดนวัตกรรมทางวัฒนธรรมในอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ของจีน รวมถึงปัญหาผลิตภัณฑ์ในท้องตลาดมีลักษณะเหมือนกันทุกประการในระดับสูงในการพัฒนาผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในระดับภูมิภาค การวิจัยนี้จึงมุ่งประเด็นไปที่การศึกษาปัญหาที่กำลังเกิดขึ้นกับผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของเมืองกุยหลิน โดยสืบค้นและรวบรวมข้อมูลผ่านเอกสารอ้างอิงและการลงสำรวจพื้นที่ภาคสนาม เพื่อนำข้อมูลที่ได้เข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์กรณีศึกษาแบบอย่างและประสบการณ์เกี่ยวกับการนำองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรมของกุยหลินบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ ใช้วิธีออกแบบวัฒนธรรมสร้างสรรค์ด้วยนวัตกรรมเชิงสร้างสรรค์ในรูปแบบพหุประสาทสัมผัสเพื่อจำแนกและคัดสรรองค์ประกอบรูปทรง สี สัน ฯลฯ จากองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรม แล้วนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบโดยผสมผสานร่วมกับคุณลักษณะทางวัฒนธรรมประจำท้องถิ่น และบูรณาการร่วมกับผลิตภัณฑ์สมัยใหม่ ซึ่งแนวทางการวิจัยนี้มีบทบาทสำคัญในการร่วมปลุกกระแสการคิดนอกกรอบสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์ด้านการออกแบบวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ของกุยหลิน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

บทความวิจัยนี้ใช้กรณีศึกษาแบบอย่างเกี่ยวกับการบูรณาการองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรมของกุยหลิน บูรณาการสู่การออกแบบเชิงวัฒนธรรมสร้างสรรค์เป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาวิจัยโมเดลการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยหลิน ดำเนินการศึกษาวิเคราะห์และสรุปข้อมูลเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยหลินที่มีอยู่ในตลาดปัจจุบันเพื่อให้เข้าใจถึงแนวคิดการออกแบบได้อย่างชัดเจน การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในงานวิจัยนี้ต้องออกแบบและสร้างโดยอิงตามทรัพยากรทางวัฒนธรรมที่มีอัตลักษณ์เฉพาะประจำท้องถิ่นที่เป็นสำคัญ ดังนั้น กระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยหลินในงานวิจัยนี้จึงเริ่มต้นจากการศึกษาเรียบเรียงข้อมูล สรุปข้อมูลแล้วจำแนกประเภทข้อมูลให้เป็นหมวดหมู่ เพื่อนำเสนอและชี้แจงเงื่อนไขการพัฒนาต่อยอดสำหรับการประยุกต์ใช้ทรัพยากรทางวัฒนธรรมของกุยหลินในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยหลิน จากนั้นจึงดำเนินการวิจัยผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยหลินจากมุมมองด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์เชิงสร้างสรรค์

วิเคราะห์และสรุปอย่างเป็นระบบ โดยผ่านการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสำรวจด้วยการจัดทำแบบสอบถามสำหรับผู้ชมผลงาน วิธีการวิจัย หลักการออกแบบ ตลอดจนการศึกษาด้วยนวัตกรรมการวิจัย และวิธีการออกแบบเชิงสร้างสรรค์จำเพาะ แล้วดำเนินการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในรูปแบบสื่อพหุประสาทสัมผัสที่เหมาะสมกับวัฒนธรรมของกຸ່ຍหลີน เพื่อแสดงให้เห็นว่ารูปแบบการพัฒนาต่อยอดสินค้าท่องเที่ยวผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่โดดเด่นด้วยอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่นของกຸ່ຍหลີนเป็นเส้นทางแห่งความสำเร็จที่ควรค่าแก่การส่งเสริมและผลิตซ้ำโดยผ่านแนวทางการออกแบบเชิงสร้างสรรค์และการพัฒนาต่อยอดทรัพยากรวัฒนธรรมของกຸ່ຍหลີนในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกຸ່ຍหลີน

บททบทวนวรรณกรรม

การทบทวนวรรณกรรมและสารสนเทศในการวิจัยนี้มุ่งให้ความสำคัญกับงานวิจัยทางวิชาการเกี่ยวกับ “การบูรณาการและการประยุกต์ใช้ภูมิทัศน์วัฒนธรรมกຸ່ຍหลີนในการออกแบบและสร้างผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์” โดยมุ่งศึกษาจากผลสำเร็จของงานวิจัย 2 ด้าน ได้แก่

1. การวิจัยเทคนิควิธีการประยุกต์ใช้ภูมิทัศน์วัฒนธรรมกຸ່ຍหลີนเพื่อพัฒนาการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในทางปฏิบัติ ผลสำเร็จในการวิจัยด้านนี้ที่น่าสนใจสำหรับการวิจัยนี้ อาทิ Zhang Yan (2021) ได้ศึกษาวิจัยผสมผสานองค์ประกอบจากภูมิทัศน์วัฒนธรรมกຸ່ຍหลີนเข้ากับการออกแบบเฟอร์นิเจอร์สำหรับห้องพักในโรงแรมในงานวิจัย “การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมภูมิทัศน์ธรรมชาติของกຸ່ຍหลີนด้วยการออกแบบในวิถีทางใหม่ โดยใช้การออกแบบเฟอร์นิเจอร์โรงแรมเป็นกรณีศึกษา” การวิจัยของ Zhang Yan ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเทคนิควิธีการประยุกต์ใช้ภูมิทัศน์วัฒนธรรมกຸ່ຍหลີนในการออกแบบ 3 ประการด้วยกัน

ประการที่ 1 ในการออกแบบสามารถเลือกรูปทรงจากองค์ประกอบภูมิทัศน์ธรรมชาติซึ่งเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปในฐานะภูมิทัศน์สำคัญที่มีความโดดเด่นสูงมาใช้ได้โดยตรง อาทิ รูปทรงของภูเขาสูงชันแห่งเมืองกຸ່ຍหลີนซึ่งเป็นรูปทรงที่สามารถสื่อถึงนัยแฝงทางวัฒนธรรม “ความสวยงาม” ของวัฒนธรรมภูมิทัศน์ธรรมชาติของกຸ່ຍหลີนได้อย่างเด่นชัด ประการที่ 2 การจำแนก คัดสรรและดึงองค์ประกอบการออกแบบออกมาจากวัตถุเป้าหมาย โดยดึงองค์ประกอบรูปร่างจากภูมิทัศน์ธรรมชาติของกຸ່ຍหลີนมาตัดทอนองค์ประกอบย่อยออกให้กลายเป็นรูปทรงเรขาคณิตนามธรรมที่เรียบง่าย การคัดสรรไม่เพียงต้องรักษาเสน่ห์จากวัตถุดิบแบบเอาไว้ แต่ยังต้องดึงองค์ประกอบสุนทรียภาพที่สอดคล้องกับอัตลักษณ์ตามกาลยุคสมัยออกมาใช้ให้เกิดประโยชน์ และประการที่ 3 การสืบสานวัฒนธรรม ภูมิทัศน์วัฒนธรรมธรรมชาติของกຸ່ຍหลີนมีรูปแบบที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นธรรมชาติอันเรียบง่ายทว่าสวยงามมีระดับ การออกแบบเฟอร์นิเจอร์ในงานวิจัยนี้จึงนำแนวคิดการออกแบบ เทคนิค วัสดุ และสไตล์ที่ทันสมัยบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์รูปแบบใหม่ เพื่อใช้ภูมิทัศน์วัฒนธรรมธรรมชาติของกຸ່ຍหลີนสร้างองค์ประกอบและรูปแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ที่สวยงามสอดคล้องกับกาลยุคสมัยปัจจุบัน

ในงานวิจัยเรื่อง “สถานการณ์ปัจจุบันและแนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมสีแดงและเมืองท่องเที่ยวกุ้ยหลิน โดยมีการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมสีแดง ยุทธการเซียงเจียงเป็นกรณีศึกษา” Li Lingyu (2021) ได้นำเสนอผลการวิจัยจากการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์โดยใช้วัฒนธรรมการท่องเที่ยวสีแดง (วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับการประชาสัมพันธ์สถานที่ท่องเที่ยวที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของ “พรรคคอมมิวนิสต์จีน”) “ยุทธการเซียงเจียง” เป็นหัวใจสำคัญในการออกแบบ แนวคิดสร้างสรรค์ในผลงานดังกล่าวมีที่มาจากอัตลักษณ์รูปทรงของหอรำลึกเหตุการณ์ยุทธการเซียงเจียงที่ตั้งอยู่ในอำเภอฉวนโจว เมืองกุ้ยหลิน โดยนำมาออกแบบเป็นผลงานชุดอุปกรณ์การเรียน เช่น สมุด ปากกา และที่คั่นหนังสือ ฯลฯ ผลงานกลายเป็นสื่อที่ทำให้ผู้คนสามารถแสดงความรักถึงผู้พลีชีพในสงครามด้วยวิธีที่ง่ายที่สุด สืบสานวัฒนธรรมการท่องเที่ยวสีแดงและจิตวิญญาณแห่งการปฏิวัติ ทั้งยังเป็นการระลึกถึงความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ของผู้พลีชีพในการปฏิวัติประเทศจีน โดยสืบสานจิตวิญญาณแห่งการปฏิวัติจากยุทธการเซียงเจียง และทำให้จิตวิญญาณแห่งประวัติศาสตร์การเดินทัพทางไกลของกองทัพแดงมีปฏิสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตประจำวันของประชาชนชาวจีนในปัจจุบัน

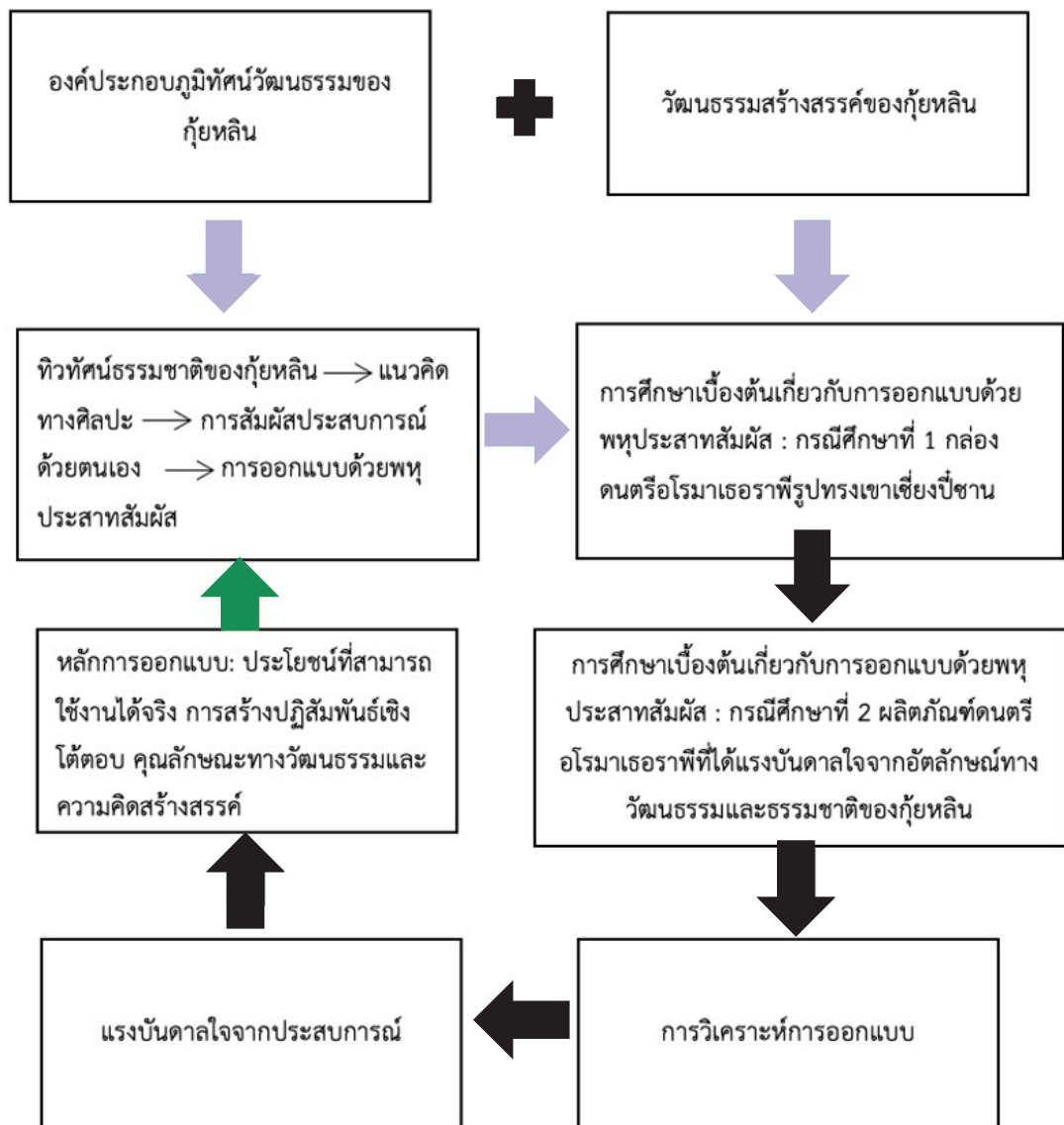
2. การวิจัยเกี่ยวกับปัญหาสำคัญในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุ้ยหลินในปัจจุบัน ผลการวิจัยในด้านนี้ที่น่าสนใจ อาทิ ในงานวิจัยเรื่อง “การประยุกต์ใช้องค์ประกอบวัฒนธรรมจีนดั้งเดิมในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์สมัยใหม่” นักวิชาการ Cui Bingqing (2022) ได้ชี้ให้เห็นว่าในปัจจุบันประเด็นปัญหาที่มีอยู่ในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุ้ยหลินก็เป็นปัญหาที่ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ท้องถิ่นในหลายๆ แห่งกำลังประสบอยู่เช่นกัน เช่น ปัญหาด้านการออกแบบเชิงนวัตกรรมสร้างสรรค์เพียงผิวเผิน คิดทำอย่างขอไปที ขาดความคิดสร้างสรรค์ กระทั่งเป็นเพียงการสร้างสรรคตามกระแส หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือการเลียนแบบหรือขโมยแนวคิดจากผลิตภัณฑ์อื่นอันเป็นผลมาจากในการออกแบบนั้นออกแบบหลายท่านไม่ได้คิดว่าความคิดริเริ่มเป็นหัวใจหลักของความสำเร็จ การออกแบบของนักออกแบบเหล่านี้จึงเป็นเพียงการหยิบฉวยผลสำเร็จจากงานออกแบบของผู้อื่นมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การออกแบบผลงานของตนเอง นอกเหนือจากนี้ ยังมีการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์บางส่วนที่งานออกแบบของผู้อื่นมาปรับเปลี่ยนเพียงเล็กน้อย เช่น การออกแบบผลิตภัณฑ์โดยเลือกใช้วัสดุหรือรูปแบบการจับคู่สีที่คล้ายคลึงกับงานต้นแบบ จากนั้นจึงติดฉลากเครื่องหมายการค้าของตนเองแล้วเรียกผลงานดังกล่าวว่า “ผลิตภัณฑ์ใหม่” เหมือนดังสำนวนจีนที่ว่า “เหล้าเก่าในขวดใหม่” หมายถึงการนำสิ่งเก่ามาดัดแปลงในรูปแบบใหม่ ซึ่ง “ผลิตภัณฑ์ใหม่” ในรูปแบบดังกล่าวสามารถพบเห็นได้ทั่วไปในท้องตลาดปัจจุบัน

การวิจัยเกี่ยวกับประเด็นปัญหาในข้างต้นโดยมุ่งประเด็นไปที่ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของ กุ้ยหลิน นักวิชาการ Zhang Kai (2022) ได้ชี้ให้เห็นว่าผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของ กุ้ยหลินมีรูปแบบ การออกแบบเชิงเดี่ยวที่จำเจมากเกินไป ซ้ำยังขาดองค์ประกอบที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์วัฒนธรรมประจำ ท้องถิ่น ส่งผลให้ไม่สามารถสร้างผลิตภัณฑ์ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์วัฒนธรรมประจำเมือง กุ้ยหลินได้ ดียิ่งขึ้น ทั้งยังไม่สามารถนำองค์ประกอบต่างๆ จากวัฒนธรรม กุ้ยหลิน อาทิ รูปทรง ลวดลาย และสีสันท มาบูรณาการสู่การออกแบบได้อย่างสร้างสรรค์ งานออกแบบที่ได้จึงเป็นเพียงการรวมกลุ่มปะติดปะต่อกันของ องค์ประกอบวัฒนธรรมที่ไม่มีความเกี่ยวข้องใดๆ ต่อกันเท่านั้น

ผลการวิจัยเหล่านี้ไม่เพียงแต่ชี้ให้เห็นถึงประเด็นปัญหาที่มีอยู่ในการนำภูมิทัศน์วัฒนธรรม กุ้ยหลิน มาใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ในปัจจุบัน แต่ยังช่วยนำเสนอมาตรการเชิงนวัตกรรม สร้างสรรค์ซึ่งเป็นประโยชน์อย่างมากต่อการศึกษาวิจัยของการวิจัยนี้

กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการศึกษาวิจัยเพื่อนำองค์ประกอบภูมิทัศน์วัฒนธรรมของ กุ้ยหลินบูรณาการสู่ การออกแบบทางวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ ภูมิทัศน์ธรรมชาติของ กุ้ยหลินเป็นมรดกความงามที่ตกทอด มาตั้งแต่สมัยโบราณ เพื่อให้ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ถึงห้วงทิวทัศน์งดงามชวนดื่มด่ำเพลิดเพลินของ กุ้ยหลิน ผู้วิจัยจึงต้องดำเนินการออกแบบผลิตภัณฑ์โดยอาศัยประสาทสัมผัสทั้งห้า การวิจัยในเบื้องต้นจึงเริ่มต้นจาก การศึกษาเชิงลึกเกี่ยวกับการออกแบบด้วยพหุประสาทสัมผัส จากการศึกษาวิจัย วิเคราะห์การออกแบบและ แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ในตัวอย่างกรณีศึกษา 2 กรณี ได้แก่ กรณีศึกษาการออกแบบผลิตภัณฑ์กล่อง ดนตรีโรมาเธอร่าพี (Aroma therapy) รูปทรงเขาเซียงปี่ซาน และผลิตภัณฑ์โคมไฟดนตรีโรมาเธอร่าพี รูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและธรรมชาติของ กุ้ยหลิน นำไปสู่การสรุปหลักการ ออกแบบที่พึงปฏิบัติ ทั้งประโยชน์ที่สามารถใช้งานได้จริง ปฏิสัมพันธ์เชิงโต้ตอบระหว่างผลิตภัณฑ์และ ผู้บริโภค คุณลักษณะทางวัฒนธรรมและความคิดสร้างสรรค์เพื่อนำหลักการและวิธีการออกแบบที่ได้จาก การศึกษากรณีศึกษาเหล่านี้มาปรับใช้ในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานในลำดับต่อไป



ภาพที่ 1

แผนภาพกรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. วิธีวิจัยทางเอกสาร ผู้วิจัยสืบค้นและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับทรัพยากรทางวัฒนธรรมและผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยก์หลินจากแหล่งข้อมูลเอกสารอ้างอิงหลากหลายรูปแบบ อาทิ การเข้าเยี่ยมชมพิพิธภัณฑ์ขนาดใหญ่หลายแห่ง ค้นหาข้อมูลจากวารสารวิชาการ ฐานข้อมูลสถิติทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลทางอินเทอร์เน็ต จากนั้นจึงนำข้อมูลที่รวบรวมได้ทั้งหมดมาจัดระเบียบ เรียบเรียง และสรุปเนื้อหา แล้วจึงดำเนินการเปรียบเทียบข้อมูลเพื่อสรุปผลการศึกษาทฤษฎีและวิธีการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยก์หลิน โดยที่ในขณะเดียวกันผลการวิจัยนี้ยังถือเป็นการนำเสนอแนวคิดการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ด้วยทฤษฎีดังกล่าวให้กับผลิตภัณฑ์ประเภทเดียวกันในท้องถิ่นอื่นๆ

2. วิธีวิจัยภาคสนาม ผู้วิจัยใช้วิธีสำรวจและสืบค้นข้อมูลโดยการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อรวบรวม จัดระเบียบ และวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยก์หลิน นอกเหนือจากนี้ ผู้วิจัยยังสำรวจข้อมูลด้วยการจัดทำแบบสอบถามเพื่อทำความเข้าใจความพึงพอใจ และขอเสนอแนะที่ประชาชนทั่วไปมีต่อผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุยก์หลินในปัจจุบัน

3. วิธีวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยศึกษาหลักถึงนัยแฝงและอัตลักษณ์อันเป็นเอกลักษณ์ของภูมิทัศน์วัฒนธรรมกุก์หลินเพื่อซึมซับปัจจัยที่เหมาะสมสำหรับการต่อยอดสู่การออกแบบเชิงสร้างสรรค์ อาทิ แก่นแท้ของงานหัตถศิลป์ อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียภาพ ตลอดจนมาตรฐานเชิงคุณค่า ฯลฯ จากนั้นจึงนำปัจจัยเหล่านี้เข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์และสรุปผลอย่างเป็นระบบเพื่อต่อยอดสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่โดดเด่นด้วยอัตลักษณ์ประจำท้องถิ่น

4. วิธีวิจัยแบบสหวิทยาการ บทความวิจัยนี้มุ่งประเด็นไปที่การศึกษาวิจัยการบูรณาการร่วมกันระหว่างผลิตภัณฑ์อนุพันธ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ (Creative Culture Derivative Product) และมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของผลิตภัณฑ์แล้วดำเนินการพัฒนาต่อยอด ซึ่งในกระบวนการอธิบายข้อมูลเกี่ยวกับอุตสาหกรรมที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ อุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ ตลอดจนมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้มีองค์ความรู้จากหลากหลายสาขาวิชาการเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ซึ่งการบูรณาการองค์ความรู้ทางวิชาการนี้ก่อให้เกิดการเชื่อมโยงทับซ้อนในกระบวนการทางวิธีวิจัยและการแลกเปลี่ยนสื่อสารระหว่างมุมมองทางทฤษฎีและทำให้เนื้อหาของบทความวิจัยสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ผลการวิจัย

1. ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกัญหลิน บทความวิจัยมีส่วนช่วยในการนำเสนอทรัพยากรและสนับสนุนทางทฤษฎีสำหรับการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกัญหลินด้วยวิธีบูรณาการเชิงสร้างสรรค์

2. นำเสนอแนวคิดใหม่ในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ โดยการวิเคราะห์และสรุปหลักการออกแบบ องค์ประกอบเชิงสร้างสรรค์ นัยแฝงทางวัฒนธรรม ตลอดจนวิธีการออกแบบเชิงสร้างสรรค์จำเพาะในการออกแบบอย่างเป็นระบบ

3. ผลการวิจัยในส่วนของหลักการออกแบบ เคนยะ ฮาระ (Kenya Hara) ประมาจารย์ด้านการออกแบบชาวญี่ปุ่นเชื่อว่า “รากฐานของการออกแบบคือการมุ่งเน้นให้ความสำคัญกับสังคม และการแก้ปัญหาที่คนส่วนใหญ่ในสังคมเผชิญคือหัวใจสำคัญของการออกแบบ” (Hara, 2010) ดังนั้น แก่นสำคัญของการออกแบบคือการนำเสนอบทบาทหน้าที่และความสามารถบางประการเพื่อช่วยแก้ปัญหา พร้อมทั้งตอบสนองความต้องการทางวัตถุและจิตวิญญาณของมนุษย์ ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกัญหลินเชิงบูรณาการในกรณีศึกษาทั้ง 2 รูปแบบตามหลักการออกแบบที่ได้จากการวิจัย ดังนี้

3.1 หลักการว่าด้วยประโยชน์การใช้งานจริง

การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ด้วย “การออกแบบใหม่ (Redesign)” คือการสร้างการเปลี่ยนแปลงเพื่อนำไปสู่ “สิ่งที่ดีกว่าเดิม” ผ่านกระบวนการ “ออกแบบใหม่” เป็นการปรับปรุงให้สวยงามขึ้น ใช้งานได้สะดวกขึ้นและน่าสนใจยิ่งขึ้นโดยอาศัยองค์ประกอบพื้นฐานเดิม โดยมุ่งเน้นสร้างเสริมความเพลิดเพลินทางประสาทสัมผัสให้กับกลุ่มผู้บริโภคเพื่อยกระดับความสนใจและกำลังซื้อของผู้บริโภคให้เพิ่มสูงขึ้น โดยที่ในขณะเดียวกันการออกแบบดังกล่าวยังจำเป็นต้องมีส่วนร่วมช่วยสร้างความยั่งยืนให้กับทรัพยากรวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะประจำท้องถิ่น

3.2 หลักปฏิสัมพันธ์เชิงโต้ตอบ

หมายถึงการสร้างเสริมการรับรู้ถึงความเชื่อมโยงที่มีร่วมกันทั้งในทางวัฒนธรรมและอารมณ์ความรู้สึกระหว่างผู้สร้างสรรค์ ผลิตภัณฑ์ และผู้บริโภคเพื่อก่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ที่หลากหลาย ส่งเสริมความผูกพันทางอารมณ์ความรู้สึกระหว่างผู้บริโภค ผลิตภัณฑ์ และวัฒนธรรมที่เข้ามามีส่วนร่วมในผลิตภัณฑ์เพื่อให้ผู้บริโภคเกิดความตระหนักรู้ในอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม และได้รับการเติมเต็มความต้องการในการบริโภคทางวัฒนธรรม

3.3 หลักการว่าด้วยอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์นั้นออกแบบต้องยึดถือการแสวงหาจุดยืนในสุนทรียะชั้นสูงและการแสดงออกถึงคุณค่าในเชิงบวกเป็นหลักสำคัญ คัดสรรนัยแฝงและบรรยากาศทางวัฒนธรรมจากทรัพยากรวัฒนธรรมโดยผ่านการดัดแปลงองค์ประกอบวัฒนธรรมด้วยกลวิธีเชิงสร้างสรรค์ เพื่อให้ผลิตภัณฑ์สะท้อนถึง “ความงามสง่า ทรงภูมิ และสไตร์อันโดดเด่นอย่างมีระดับ” เพื่อสร้างสรรค์แนวคิดใหม่และคุณค่าที่สามารถใช้เป็นข้ออ้างอิงเชิงสนับสนุนในการศึกษาค้นคว้าเพื่อพัฒนาต่อยอดอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์และกระตุ้น “ความมีชีวิตชีวา” ให้กับทรัพยากรทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

3.4 หลักนวัตกรรมการสร้างสรรค์

กุญแจสำคัญในการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ คือนวัตกรรมการสร้างสรรค์ ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 3 ประการ ได้แก่ นวัตกรรมสร้างสรรค์ด้านรูปลักษณะภายนอก นวัตกรรมสร้างสรรค์ด้านฟังก์ชันและนวัตกรรมสร้างสรรค์ด้านเทคนิคทางศิลปะ ซึ่งกุญแจสำคัญนี้ยังเป็นวิธีการสำคัญที่สามารถช่วยแก้ไขปัญหา “ผลิตภัณฑ์ที่ซื้อขายกันในท้องตลาดมีลักษณะเหมือนกันทุกประการ (Homogeneous Product)” ได้เป็นอย่างดี

4. พัฒนาต่อยอดเพื่อสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของกุ้ยหลินในรูปแบบสื่อพหุประสาทสัมผัสที่โดดเด่นด้วยอัตลักษณ์วัฒนธรรมประจำภูมิภาคและมีคุณค่าด้านประโยชน์การใช้งานสูง

กรณีศึกษาการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ด้วยพหุประสาทสัมผัสโดยบูรณาการร่วมกับองค์ประกอบภูมิทัศน์

วิถีชีวิตที่ยึดถือความจริงแท้อันเรียบง่ายเป็นนิยามที่มีความหมาย เช่นเดียวกับแนวคิดการออกแบบของนักออกแบบชาวญี่ปุ่น เคนยะ ฮาระ ยึดถือเป็นวิถีทางในการออกแบบผลงานมาโดยตลอด การออกแบบไม่จำเป็นต้องมุ่งให้ประสบการณ์ด้านการมองเห็นที่แข็งแกร่งและโดดเด่นเสมอไป แต่ยังสามารถออกแบบให้องค์ประกอบของผลงานค่อย ๆ แทรกซึมสู่สื่อประสาทสัมผัสทั้ง 5 อย่างช้า ๆ ไม่จำเป็นต้องให้ประสบการณ์ด้านสื่อภาพที่ชัดเจน ในขณะที่ผู้คนยังไม่สังเกตเห็นถึงการแทรกซึมและดำรงอยู่ของผลงาน การสื่อสารผ่านผลงานก็ค่อย ๆ เสริมสั่งลงอย่างเงียบเชียบ แฝบยล แหม่นยำ และทรงพลัง (Hara, 2010) โดยใช้การตอบสนองความปรารถนาแบบใหม่เพื่อชีวิตที่ดียิ่งขึ้นของผู้คนยุคสมัยใหม่เป็นรากฐาน และใช้การตลาดเป็นปัจจัยชี้แนะแนวทาง ศึกษาค้นคว้าและออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่สามารถตอบสนองความต้องการเชิงสุนทรียภาพของผู้คนในยุคสมัยใหม่

นวัตกรรมการสร้างสรรค์เชิงวัฒนธรรมด้วยพหุประสาทสัมผัสเป็นการศึกษาค้นคว้าในขอบเขตใหม่ที่ผสมผสานองค์ความรู้ระหว่างสาขาวิชาวิทยาศาสตร์ ชีววิทยา การออกแบบ และจิตวิทยาเข้าด้วยกัน ใช้เทคโนโลยีและวัสดุใหม่ๆ เพื่อทลายกรอบสื่อสายตารูปแบบดั้งเดิมที่จำเจ ซึ่งนวัตกรรมการสร้างสรรค์เชิงวัฒนธรรมด้วยพหุประสาทสัมผัสต้องประยุกต์ให้สอดคล้องกับคุณลักษณะทางประสาทสัมผัสของมนุษย์ ออกแบบโดยให้ความสำคัญกับความต้องการทางจิตใจของผู้บริโภคซึ่งเป็นเป้าหมายการวิจัยให้มากยิ่งขึ้น ดังนั้น การประยุกต์ใช้พหุประสาทสัมผัสในนวัตกรรมการสร้างสรรค์เชิงวัฒนธรรมจึงเริ่มต้นจากประสาทสัมผัสในการมองเห็น การได้ยิน การสัมผัส การรับกลิ่น และรสชาติของมนุษย์ นำองค์ประกอบการออกแบบประยุกต์สู่ตัวผลิตภัณฑ์ เพื่อให้ผู้บริโภคมีปฏิสัมพันธ์ทางประสาทสัมผัสกับผลิตภัณฑ์ และรู้สึกเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดยิ่งขึ้น

การศึกษาวิจัยโครงสร้างและอัตลักษณ์ของกลุ่มผู้บริโภคผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์จากขอบเขตภูมิภาคและความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคเอื้อประโยชน์ให้หันออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ได้ เริ่มต้นศึกษาจากโครงสร้างและอัตลักษณ์ของผู้บริโภค โดยมุ่งเน้นไปที่ความเชื่อมโยงและอัตลักษณ์ที่โดดเด่นและแปลกใหม่ของผลิตภัณฑ์ เพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์ที่ตอบสนองความต้องการของตลาด

1. กรณีศึกษาแบบอย่างที่ 1: การออกแบบกล่องดนตรีโอมาเรอราพี รูปทรงเขาเซียงปีซานของก๊วยหลิน

1.1 ความเป็นมาและแนวคิดการออกแบบ

ภูมิทัศน์ทางธรรมชาติที่โดดเด่นของก๊วยหลินคือ เขาเซียงปีซานหรือเขางวงช้าง เนื่องจากภูเขาลูกนี้มีรูปร่างคล้ายช้างยักษ์กำลังใช้งวงตักน้ำจากแม่น้ำจึงเป็นที่มาของชื่อเขาเซียงปีซาน แรกเริ่มเดิมทีชื่อว่าเขาหลินซาน มีชื่อเรียกสั้น ๆ ว่า เขาเซียงซาน (ตั้งแต่นั้นเป็นต้นไป ผู้วิจัยขอเรียกโดยย่อว่าเขาเซียงซาน) ภูเขาลูกนี้ตั้งอยู่ที่จุดบรรจบของแม่น้ำหลีเจียงและแม่น้ำเถาฮวาเจียง อยู่เหนือระดับน้ำทะเลราว 200 เมตร สูงจากแม่น้ำ 50 เมตร ความยาวโดยรวม 108 เมตร กว้าง 100 เมตร ครอบคลุมพื้นที่ 13,000 ตารางเมตร เขาเซียงซานประกอบด้วยหินปูนบริสุทธิ์ที่ทับถมอยู่บริเวณก้นทะเลมาตั้งแต่เมื่อ 360 ล้านปีก่อน ทั้งยังมีชื่อเสียงด้านความมหัศจรรย์ตำนานเรื่องเล่าเกี่ยวกับเทพไต้พญาดา ด้วยเหตุนี้ เขาเซียงซานจึงกลายเป็นตัวแทนของภูมิทัศน์ธรรมชาติและสัญลักษณ์ของเมืองก๊วยหลิน ทำให้มีผลิตภัณฑ์ของก๊วยหลินหรือกระทั่งผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นของมณฑลกวางซีจำนวนมากใช้เขาเซียงซานเป็นสัญลักษณ์สร้างภาพจำให้กับผู้บริโภค

ผลงานในกรณีศึกษานี้เป็นการใช้เขาเซียงซานเป็นธีมหลักในการออกแบบและสร้างสรรค์กล่องดนตรีโอมาเรอราพีรูปทรงเขาเซียงซานของก๊วยหลิน โดยบูรณาการร่วมกับปัจจัยวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของก๊วยหลินเพื่อออกแบบผลงานผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงเสน่ห์ทางศิลปะของก๊วยหลิน ตัวผลิตภัณฑ์ไม่เพียงมีรูปลักษณ์ที่สวยงาม แต่ยังแฝงเร้นด้วยมนต์เสน่ห์จากนัยแฝงของ

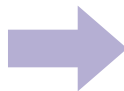
วัฒนธรรมกู่หลิน โดยเป็นการสร้างสรรค์จากการเลียนแบบรูปลักษณ์ของทิวทัศน์เขาเซียงซานยามพระจันทร์ส่องสะท้อนเหนือน้ำ นักออกแบบพยายามให้ผลงานมีรูปทรงใกล้เคียงกับเขาเซียงซาน เป็นธรรมชาติ เรียบง่ายไม่ซับซ้อน ช่างเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความเอื้ออารีเห็นอกเห็นใจผู้อื่น ความวิริยะอุตสาหะ ความเฉลียวฉลาด และจิตวิญญาณ อีกทั้งเสียงของตัวอักษรจีน “象” ที่แปลว่า ช้าง ยังพ้องกับเสียงของตัวอักษรจีน “祥” ที่แปลว่าสิริมงคลในวัฒนธรรมจีนดั้งเดิม ดังนั้น ในแง่หนึ่งเขาเซียงซานจึงมีนัยแฝงสื่อถึงความ เป็นสิริมงคล ส่งผลให้ในสายตาของชาวจีนชนเผ่าไต (Dai) เขาเซียงซานเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงโชคมั่งมั่งคล และความแข็งแกร่งในเวลาเดียวกัน

1.2 กลุ่มเป้าหมาย

เนื่องจากวัสดุที่นำมาใช้มีราคาสูง อาทิ องค์กรประกอบส่วนที่เป็นไม้ นั้นทำจากไม้พระยูงแดง (Dalbergia Cochinchinensis Pierre) คุณภาพสูง ทั้งยังไม่เพียงใช้เทคนิคทางประติมากรรมและเทคนิคแกะสลัก ไม้แบบจีนดั้งเดิม แต่ยังผสมผสานด้วยการดัดแปลงเชิงบูรณาการร่วมกับเทคโนโลยีลำโพงสมาร์ทการ์ด ส่งผลให้กระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์จึงมีความซับซ้อนอย่างมาก ผลิตภัณฑ์ชิ้นนี้จึงมุ่งเป้าไปที่กลุ่ม ผู้บริโภคระดับสูง ประกอบด้วยลูกค้าระดับบนและกลุ่มผู้มีรายได้สูง โดยวางจุดยืนผลิตภัณฑ์ในฐานะงาน สร้างสรรค์อันวิจิตรประณีตที่เหมาะสมนำไปเป็นของขวัญ

1.3 การจำแนกและคัดสรรองค์ประกอบสำหรับการออกแบบ

องค์ประกอบจากภูมิทัศน์ธรรมชาติ: ทิวทัศน์ธรรมชาติของแม่น้ำหลีเจียง ทิวทัศน์ภูเขา-แม่น้ำที่ทอดยาวขนานกันสุดลูกหูลูกตาของกู่หลิน และกลิ่นดอกกุยฮวา ดอกไม้ประจำเมืองกู่หลิน (ตัวแทนอัตลักษณ์ประจำภูมิภาคของกู่หลิน)



ภาพที่ 2

ผลงานกล่องดนตรีโรมานาเธอร่าฟิรูปทรงเขาเซียงซานของกู่หลิน

หมายเหตุ. จาก *Elephant Trunk Hill - Landmark of Guilin Landscape*, by China Discovery, n.d. (<https://www.chinadiscovery.com/guangxi/guilin/elephant-trunk-hill.html>). Copyright by China Discovery

1.4 การเลือกวัสดุ

ผลิตภัณฑ์กล่องดนตรีโอโรมาเธอร่าที่รูปทรงเขาเซียงซานของก๊วยหลินมีการเลือกใช้วัสดุในแต่ละส่วนดังนี้

องค์ประกอบหลักของผลิตภัณฑ์: งานประติมากรรมรูปช้างแกะสลักจากไม้พะยุงแดง

ส่วนฐาน: ฐานสร้างจากไม้พะยุงแดงฝังล้าโพงสมาร์ทการ์ด

เทคนิคเชิงบูรณาการ: การบูรณาการระหว่างเทคนิคศิลปะแกะสลักไม้แบบจีนดั้งเดิมและเทคโนโลยีล้าโพงสมาร์ทการ์ด

1.5 แนวคิดและกระบวนการออกแบบ

การออกแบบโดยนำเขาเซียงซานผสมผสานร่วมกับเทคโนโลยีล้าโพงอิเล็กทรอนิกส์ โดยใช้รูปทรงช้างที่มีภาพลักษณ์สื่อถึงความมั่นคงและจิตใจอันสงบในการสร้างแนวคิดเชิงศิลปะที่มีนัยแฝงถึงประเทศอันสงบที่น่าพาปวงประชาร่มเย็น คลอเคล้าไปกับบทเพลงพื้นเมืองของก๊วยหลินภายใต้บรรยากาศกลิ่นหอมละมุนลอยละล่องอบอวลทั่วบริเวณ เนื่องจากในวัฒนธรรมจีนดั้งเดิม ตัวอักษรจีน “象” ที่แปลว่า ช้าง พ้องเสียงกับตัวอักษรจีน “祥” ที่หมายถึง สิริมงคล ดังนั้น ช้างในที่นี้จึงเป็นองค์ประกอบที่สื่อความได้ดีและให้ความรู้สึกเป็นมงคลมากยิ่งขึ้น คำพ้องเสียงกับอักษรจีนที่หมายถึงช้างที่สื่อถึงความเป็นมงคลเช่นนี้เป็นปัจจัยที่ถูกเลือกนำไปใช้ออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์มงคลจำนวนมาก เช่น การเล่นคำพ้องเสียงในคำมงคล 太平有象, 吉祥如意 และ 万象更新 นอกจากนี้ เนื่องจากช้างเป็นสัตว์ที่ใช้วงคูดน้ำ ตามหลักฮวงจุ้ยมีคำกล่าวที่ว่าน้ำเป็นบ่อเกิดของความมั่งมี ดังนั้น ช้างจึงมีความหมายมงคลในฐานะสัญลักษณ์ดึงดูดความมั่งคั่งและเรียกโชคลาภด้วยเช่นกัน

ตารางที่ 2

ตารางอธิบายบทบาทการทำงานและฟังก์ชันสร้างเสริมประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสของกล่องดนตรีโรมาเธอราที่รูปทรงเขาเซียงซานของก๊วยหลิน

ประเภทของประสาทสัมผัส	ฟังก์ชันสร้างเสริมประสบการณ์ในแต่ละส่วนของผลิตภัณฑ์	บทบาทการทำงาน
การมองเห็น	ฟังก์ชันทั่วไป: องค์ประกอบหลักด้านรูปทรงของผลิตภัณฑ์สร้างจากไม้พะยูนแดงโดยออกแบบและสร้างสรรค์ให้เป็นรูปทรงช้างที่มีลักษณะน่ารักน่าเอ็นดู เป็นมิตร อ่อนโยน ชือสัตย์และนอบน้อม บนหลังช้างมีส่วนเว้าทรงกลมซึ่งสามารถใช้วางขวดรูปหอมได้ ตกแต่งเพิ่มเติมด้วยฝาปิดทรงดอกบัวที่ทำจากทองแดง ช้างเป็นสัตว์พาหนะของพระสมันตภัทรโพธิสัตว์ (SAMANTABHADRA BODHISATTVA) ตามตำนานช้างจึงเป็นสัญลักษณ์สื่อถึงนิมิตหมายอันเป็นสิริมงคล ฟังก์ชันไดนามิก: เมื่อจุดรูปหอมตรงส่วนเว้าบริเวณหลังช้างจะมีกลิ่นหอมลอยขึ้นจากช่องบนฝาปิดทรงดอกบัวแกะสลักกลุลายดั่งภาพวาดอันวิจิตรเสมือนล่องลอยบนแดนสวรรค์อันงดงามที่หอมล้อมไปด้วยหมู่เมฆหมอก	รูปทรงของช้างถูกออกแบบและแกะสลักให้มีลักษณะอวบอ้วน ให้ความรู้สึกมั่นคง แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของสิ่งมงคลชนิดนี้ ซึ่งมีนัยแฝงเปรียบได้กับคำอวยพรให้ผู้เป็นเจ้าของมีรากฐานที่มั่นคง เจริญรุ่งเรืองดังใจหวัง
การได้ยิน	ติดตั้งลำโพงสมาร์ทการ์ดไว้ที่ฐาน: ผู้ใช้งานสามารถเสียบการ์ดในช่องการ์ดที่อยู่ตรงส่วนฐาน เชื่อมต่อกับ Bluetooth เพื่อสั่งเล่นการระบบเล่นดนตรีผ่านโทรศัพท์มือถือ	บรรเลงเพลงพื้นบ้านของก๊วยหลิน
การรับกลิ่น	กลิ่นหอมระเหยรูปแบบต่างๆ	กลิ่นดอกกุยฮวา ดอกไม้ประจำเมืองก๊วยหลินที่ส่งกลิ่นอบอวลไปทั่วเมือง เมื่อได้กลิ่นดอกไม้ชนิดนี้ก็ราวกับได้ออกเดินไปตามท้องถนนของเมืองก๊วยหลิน อีกทั้งการเสริมด้วยกลิ่นหอมนานารูปแบบยังช่วยให้ผู้ใช้งานรู้สึกสดชื่นและผ่อนคลาย
การสัมผัส	ผิวสัมผัสที่ให้ความรู้สึกรอบอุ่นตามธรรมชาติของไม้พะยูนแดง	สัมผัสธรรมชาติที่ชวนให้รู้สึกถึงความผ่อนคลายอันบริสุทธิ์และการปล่อยวางจากความขุ่นข้องเหนียวหนาย สร้างการส่งเสริมสุนทรีย์ภาพซึ่งกันและกันกับพื้นที่ที่ใช้ผลงานวางตกแต่ง สร้างความกลมกลืนเป็นธรรมชาติ รวมถึงความสบายทางสายตา

1.6 ภาพผลงานกรณีศึกษาแบบอย่าง: ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่ออกแบบด้วยพหุประสาทสัมผัส



ภาพที่ 3

ผลงานกล่องดนตรีโรมานอโรราฟรูปทรงเขาช้างซานของกู่หลิน

หมายเหตุ. จาก *Elephant Trunk Hill - Landmark of Guilin Landscape*, by China Discovery, n.d. (<https://www.chinadiscovery.com/guangxi/guilin/elephant-trunk-hill.html>). Copyright by China Discovery

2. กรณีศึกษาแบบอย่างที่ 2: การออกแบบกล่องดนตรีโรมานอโรราฟรูปทรงที่ได้แรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและธรรมชาติของกู่หลิน

2.1 ความเป็นมาและแนวคิดการออกแบบ

แม่น้ำหลีเจียงได้รับการขนานนามว่าเป็นแดนสวรรค์บนดินมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ ภูมิทัศน์ธรรมชาติของแม่น้ำสายนี้เป็นปัจจัยที่มักถูกนำไปขยายความให้กลายเป็นแนวคิดเชิงศิลปะของศิลปะภาพวาดจีนดั้งเดิม แนวคิดเชิงศิลปะในลักษณะนี้ถือเป็นหมวดหมู่แนวคิดทางสุนทรียภาพขั้นพื้นฐานที่สุดและสำคัญที่สุดในหลักทฤษฎีสุนทรียะแบบจีนดั้งเดิม และเป็นหลักเกณฑ์ทางสุนทรียะของงานจิตรกรรมจีนดั้งเดิมที่รุ่มรวยอัตลักษณ์ประจำชนชาติมากที่สุดอีกด้วย ศิลปินสร้างเขตแดนทางศิลปะดังกล่าวสร้างขึ้นโดยใช้เทคนิคทางศิลปะ เป็นเขตแดนแห่งเอกภาพที่รูปร่างและจิตวิญญาณ ความลวงและความจริง การเคลื่อนไหวและการหยุดนิ่ง การดำรงอยู่และการไม่มีอยู่กลมกลืนเป็นหนึ่งเดียว หรืออีกนัยหนึ่งคือการผสมผสานที่ยอดเยียมระหว่างอุดมคติและความเป็นจริง ภูมิทัศน์ของแม่น้ำหลีเจียงคือทิวทัศน์ซึ่งโอบล้อมด้วยขุนเขาและสายน้ำ ก่อเกิดเสน่ห์อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

หัวข้อหลักของผลงานนี้ คือการเฝ้าติดตามเพื่อสับฟังเรื่องราวความรักอันงดงามของชนฮัมเม ทามกลางทิวทัศน์ธรรมชาติของก๊วยหลิน ดังนั้น ผู้ออกแบบจึงหวังให้เหล่าผู้ชมผลงานได้สัมผัสถึงอารมณ์ และแนวคิดเชิงศิลปะจากทิวทัศน์ธรรมชาติและวัฒนธรรมของก๊วยหลินที่งดงามราวกลอนกวีและภาพวาด อันวิจิตรโดยผ่านพหุประสาทสัมผัส อาทิ การมองเห็น การได้ยิน การรับกลิ่น ตลอดจนการสัมผัส ฯลฯ ผู้ออกแบบจึงนำปัจจัยภูมิทัศน์วัฒนธรรมและจิตวิญญาณทางวัฒนธรรมมาบูรณาการสู่การออกแบบผล งานในรูปแบบองค์ประกอบการออกแบบ เพื่อให้ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ถึงโลกแห่งวัฒนธรรมประจำภูมิภาค ของก๊วยหลินด้วยประสาทสัมผัสที่หลากหลายในเวลาเดียวกัน

2.2 กลุ่มเป้าหมาย

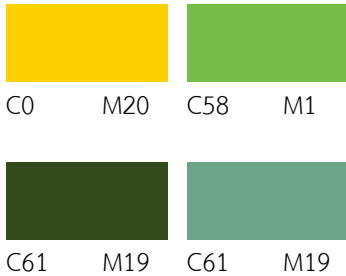
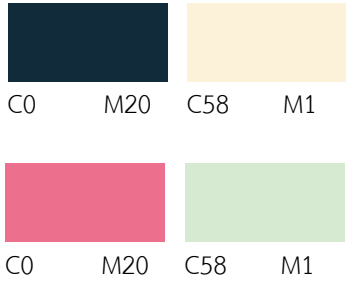
เนื่องจากวัสดุที่ใช้มีมูลค่าสูง องค์ประกอบส่วนงานไม่สร้างจากไม้พะยุงแดงคุณภาพสูง กอปรกับ ไม่เพียงใช้เทคนิคการแกะสลักไม้และเทคนิคประติมากรรมแบบจีนดั้งเดิม ยังบูรณาการร่วมกับเทคโนโลยี ลำโพงสมาร์ทการ์ด กระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ขึ้นนี้จึงมีความซับซ้อนอย่างมาก ดังนั้น กลุ่มผู้บริโภค ระดับสูง ประกอบด้วยลูกค้าระดับบนและกลุ่มผู้มีรายได้สูง โดยวางจุดยืนผลิตภัณฑ์ในฐานะงานสร้างสรรค์ อันวิจิตรประณีตที่เหมาะสมนำไปเป็นของขวัญ

2.3 การจำแนกและคัดกรององค์ประกอบสำหรับการออกแบบ

องค์ประกอบจากภูมิทัศน์ธรรมชาติ: ทิวทัศน์ธรรมชาติของแม่น้ำหลีเจียง ทิวทัศน์ภูเขา-แม่น้ำที่ ทอดยาวขนานกันสุดลูกหูลูกตาของก๊วยหลิน (ตัวแทนอัตลักษณ์ประจำภูมิภาคของก๊วยหลิน) ผู้วิจัยจัดทำ ตารางแสดงข้อมูลการจำแนก ดึงและคัดกรององค์ประกอบการออกแบบของผลิตภัณฑ์ตัวอย่างกรณีศึกษา ไว้ ดังนี้

ตารางที่ 2

ตารางแสดงข้อมูลการจำแนก ดึงและคัดสรรองค์ประกอบการออกแบบของผลิตภัณฑ์ตัวอย่างกรณีศึกษา

องค์ประกอบของก๊วยหลิน (องค์ประกอบภูมิทัศน์ธรรมชาติและ วัฒนธรรมของก๊วยหลิน)	การจำแนกและดึงอัตลักษณ์ ขององค์ประกอบออกมา ในรูปแบบงานลายเส้น	การจำแนกและดึง อัตลักษณ์ขององค์ประกอบด้านสี
ทิวทัศน์แม่น้ำหลีเจียง 		
ดอกไม้ประจำเมืองก๊วยหลิน: ดอกก๊วยฮวา 		
ภาพนิ่งจากบทละครพื้นบ้าน ของก๊วยหลินเรื่องหลิวซานเจีย 		

หมายเหตุ. ภาพ “ทิวทัศน์แม่น้ำหลีเจียง” จาก *Top 12 most beautiful national parks in the world_China Guilin Lijiang Scenic Area on the list*, by Fantastic Beasts Science, 2019, Sohu (https://www.sohu.com/a/304342872_120092195). Copyright by Sohu; ภาพ “ดอกไม้ประจำเมืองก๊วยหลิน: ดอกก๊วยฮวา” จาก *Three odes to Osmanthus*, by Tarleisio, 2019, The Genie Alembicated (<https://thealembicatedgenie.com/2019/04/18/three-odes-to-osmanthus/>). Copyright 2019 by Tarleisio; ภาพ “นิ่งจากบทละครพื้นบ้านของก๊วยหลินเรื่องหลิวซานเจีย” จาก *Guangxi's magic Big Banyan Tree: From Matchmaker to Cash Cow*, by Y. Wu, 2018, CGTN, (https://news.cgtn.com/news/3d3d674e7759544d31457a6333566d54/share_p.html). Copyright 2018 by Wu Yan

2.4 การเลือกวัสดุ

องค์ประกอบส่วนฉากหลัง: ไฟ LED ทรงกลมตกแต่งเพิ่มเติมด้วยดอกกุ้ยฮวา ส่วนด้านล่างเป็นแนวทิวเขาของกุ้ยหลินตั้งตระหง่าน

องค์ประกอบส่วนงานประติมากรรมดินปั้น: งานประติมากรรมรูปตัวละคร “หลิวซานเจีย” และ “อาหนิว” จากบทละครพื้นบ้านของกุ้ยหลินเรื่องหลิวซานเจีย

ส่วนฐาน: ฐานสร้างจากไม้พะยุงแดงฝังล้าโพงสมาร์ทการ์ด

เทคนิคเชิงบูรณาการ: การบูรณาการระหว่างเทคนิคศิลปะแกะสลักไม้ เทคนิคงานประติมากรรมแบบจีนดั้งเดิมร่วมกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ทั้งล้าโพงสมาร์ทการ์ดและไฟ LED

2.5 แนวคิดและกระบวนการออกแบบ

แนวคิดสร้างสรรค์ของผลิตภัณฑ์ชิ้นนี้เกิดจากการผสมผสานระหว่างทิวทัศน์ธรรมชาติของแม่น้ำหลีเจียงและจันทร์เพ็ญ แล้วสร้างสรรค์ออกมาเป็นแนวคิดเชิงศิลปะที่งดงามชวนให้รู้สึกอึ้งอัมโมหิต หัวข้อหลักของการออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ชิ้นนี้ คือการใช้วิธีการออกแบบเชิงนามธรรมและการอุปมาเพื่อสร้างฉากทัศน์องค์ประกอบพื้นหลังที่สวยงามและโดดเด่นด้วยปัจจัยวัฒนธรรมประจำภูมิภาคของกุ้ยหลินเสริมแต่งด้วยไฟ LED ทรงกลมเหมือนจันทร์เพ็ญดวงโต เป็นองค์ประกอบที่ช่วยสร้างฉากทัศน์ที่แตกต่างระหว่างกลางวันและกลางคืน กอปรกับกลิ่นหอมที่แผ่ซ่านลอยอ้อยอิ่งรอบผลิตภัณฑ์คลอเคล้าเสียงเพลงพื้นบ้านของกุ้ยหลินอันไพเราะ ดังเสียงเสนาะแว่วหวานมีจังหวะจะโคนเลื่อนลอยขับกล่อมจากภูเขาน้ำค้าง ไกล ทิวทัศน์พระจันทร์เต็มดวงกลมโตและองค์ประกอบที่สื่อถึงความรู้สึกหวานซึ่งระหว่างหลิวซานเจียและอาหนิวราวกับวาดหวังให้คำมั่นสัญญาในรักประทับตรึงอยู่คู่กับผลิตภัณฑ์ตลอดไป

ตารางที่ 2

ตารางอธิบายบทบาทการทำงานและฟังก์ชันสร้างเสริมประสบการณ์ทางประสาทสัมผัสของคอมพิวเตอร์โอโรมาเธอร่าฟี
หลิวนเจีย

ประเภทของ ประสาทสัมผัส	ฟังก์ชันสร้างเสริมประสบการณ์ ในแต่ละส่วนของผลิตภัณฑ์	บทบาทการทำงาน
การมองเห็น	ฟังก์ชันทั่วไป: ไฟ LED ทรงจันทร์เพ็ญ คู่รักสองคนแสดง ความรักต่อกันใต้ต้นกุยฮวาสีทองอร่าม ฟังก์ชันไดนามิก: ม่านหมอกระคนกลิ่นหอมที่ลอยอวลจาก ทิวเขาที่เป็นฉากหลัง	องค์ประกอบดอกกุยฮวา ทิวเขาและงานประติมากรรม ดินปั้นคู่รักที่สื่อถึงเรื่องราวของหลิวนเจีย บุคคล ตามตำนานพื้นบ้านของกุยหลินเป็นปัจจัยสร้างเสริม บรรยากาศทางอารมณ์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะภูมิภาค ของกุยหลินในรูปแบบสื่อเชิงทัศนมิติ
การได้ยิน	ติดตั้งลำโพงสมาร์ทการ์ดที่ส่วนฐาน: ผู้ใช้งานสามารถเสียบการ์ดในช่องการ์ด ที่อยู่ตรงส่วนฐาน เชื่อมต่อกับ Bluetooth เพื่อสั่งเล่นการระบบเล่นดนตรีผ่าน โทรศัพท์มือถือ	บรรเลงบทเพลงพื้นบ้านของกุยหลินที่เล่าถึงเรื่องราว ตามตำนานของหลิวนเจีย โดยผู้ใช้งานสามารถ สั่งการได้ผ่านระบบ Bluetooth ที่เชื่อมต่อเข้ากับ โทรศัพท์มือถือ ให้ผู้ใช้งานได้สัมผัสกับวัฒนธรรม ประจำภูมิภาคของกุยหลินและได้รับรู้เรื่องราวของ ตำนานหลิวนเจียผ่านสื่อการมองเห็นและการได้ยิน
การรับกลิ่น	กลิ่นหอมดอกกุยฮวาและกลิ่นควั่นโอโรมา	กลิ่นดอกกุยฮวา ดอกไม้ประจำเมืองกุยหลินที่ส่งกลิ่น ออบอวลไปทั่วเมือง เมื่อได้กลิ่นดอกไม้ชนิดนี้ก็ราวกับได้ ออกเดินไปตามท้องถนนของเมืองกุยหลิน อีกทั้งการ เสริมด้วยกลิ่นหอมนานารูปแบบยังช่วยให้ผู้ใช้งานรู้สึก สดชื่นและผ่อนคลาย
การสัมผัส	ผิวสัมผัสที่ให้ความรู้สึกรอบอุ่นตาม ธรรมชาติของไม้พะยูงแดง	สัมผัสธรรมชาติที่ชวนให้รู้สึกถึงความผ่อนคลายอัน บริสุทธิ์และการปล่อยวางจากความวุ่นวายของเหนือ หนาย สร้างการส่งเสริมสุนทรีย์ภาพซึ่งกันและกันกับ พื้นที่ที่แสดงผลงานวางตกแต่ง สร้างความกลมกลืนเป็น ธรรมชาติ รวมถึงความสบายทางสายตา

2.6 ภาพผลงานกรณีศึกษาแบบอย่าง: ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่ออกแบบด้วย พหุประสาทสัมผัส



ภาพที่ 4

ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของก๊วยหลิน “คอมพิวเตอร์โรมาเธอราฟีหลิวซานเจีย”

แรงบันดาลใจจากประสบการณ์การวิจัย

ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่ดีไม่เพียงควรตอบสนองความต้องการขั้นพื้นฐานของมนุษย์ในด้านการใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่านั้น แต่ยังสามารถสร้างอารมณ์ร่วมทางจิตวิญญาณได้ด้วยเช่นกัน ซึ่งการนำปัจจัยวัฒนธรรมประจำภูมิภาคบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์สามารถช่วยสร้างเสริมให้ตัวผลิตภัณฑ์มีผลการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์และได้เผยให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ชัดเจนให้ผลิตภัณฑ์มีความโดดเด่นเฉพาะตัว ช่วยยกระดับทั้งประสิทธิภาพในเชิงศิลปะและคุณค่าด้านการใช้งานจริง

การสร้างสรรคนี้ไม่เพียงเอื้อประโยชน์ต่อการพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์และส่งเสริมการประชาสัมพันธ์วัฒนธรรมในระดับภูมิภาคเท่านั้น แต่ยังสามารถเร่งการยกระดับอุตสาหกรรมวัฒนธรรมในท้องถิ่นต่างๆ ได้ในระดับหนึ่ง รวมถึงช่วยเพิ่มขีดความสามารถด้านการแข่งขันให้กับวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นอื่นๆ ซึ่งการวิจัยส่วนใหญ่มุ่งประเด็นไปที่การศึกษาค้นคว้าโดยใช้ภูเขาเซียงซานและตำนานหลิวซานเจียซึ่งเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของเมืองก๊วยหลินเป็นตัวอย่างกรณีศึกษา โดยวิเคราะห์องค์ประกอบวัฒนธรรมระดับภูมิภาคที่โดดเด่นและนำองค์ประกอบดังกล่าวบูรณาการสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ประจำท้องถิ่นด้วยพหุประสาทสัมผัสอย่างสร้างสรรค์

1. ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ “กล่องดนตรีโอโรมาเรราฟิรูปรองเขาเชียงซาน”

รูปร่างของผลิตภัณฑ์ชิ้นนี้ออกแบบและสร้างสรรค์โดยประยุกต์ใช้รูปร่างของ “เขาเชียงซาน” สัญลักษณ์ตัวแทนของกู่หลิน ด้วยภาพลักษณ์เชิงบวกที่สื่อถึงความซื่อสัตย์และความภักดี ช้างจึงกลายเป็นสัญลักษณ์นำโชคซึ่งเป็นที่รู้จักทั่วโลก กอปรกับในวัฒนธรรมจีนดั้งเดิมดั้งเดิม ตัวอักษรจีน “象” ที่แปลว่าช้าง พ้องเสียงกับตัวอักษรจีน “祥” ที่หมายถึง สิริมงคล ส่งผลให้ช้างยังมีนัยแฝงที่สื่อถึงโชคชะตาอันเป็นมงคลมากยิ่งขึ้น อีกทั้งชาวจีนโบราณยังมีคำกล่าวที่ว่า “太平有象” ซึ่งมีนัยแฝงสื่อถึงคำมงคล “吉祥如意 (สุขสมปรารถนา)” และ “出将入相 (อวยพรให้มีทายาทผู้มีความสามารถรอบด้าน)” ด้วยเหตุนี้ ช้างจึงเป็นสัญลักษณ์มงคลที่ได้รับความนิยมอย่างมากในกู่หลิน ช้างในผลิตภัณฑ์ชิ้นดังกล่าวมีรูปร่างอวบอ้วนให้ความรู้สึกน่ารักน่าเอ็นดู บริเวณหลังช้างเป็นที่ตั้งของกระถางรูปหอมทรงกลมที่ช่วยสร้างบรรยากาศทางจิตวิญญาณเปี่ยมด้วยมนต์เสน่ห์อันลึกซึ้ง คลอเคล้าด้วยเสียงบรรเลงเพลงพื้นบ้านอันไพเราะของกู่หลิน เป็นการออกแบบเชิงบูรณาการที่ผสมผสานพหุประสาทสัมผัส อาทิ การมองเห็น การได้ยินและการสัมผัส ฯลฯ เข้าด้วยกัน ทำให้ผู้ใช้งานได้สัมผัสประสบการณ์จากวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นของกู่หลินจากมุมมองในแต่ละประสาทสัมผัส

ในฐานะผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ เนื่องจากช้างเป็นสัตว์ที่มีความแสนรู้และอ่อนน้อมโดยธรรมชาติ ทั้งยังเป็นสัญลักษณ์ที่มีนัยแฝงสื่อถึงการเรียกโชคลาภให้กับผู้เป็นเจ้าของ ผลิตภัณฑ์รูปทรงช้างจึงเป็นสัญลักษณ์มงคลที่เชื่อกันว่าช่วยดูดซับความมั่งคั่งจากทุกสารทิศ ในขณะเดียวกันก็สามารถช่วยลดแรงต้านและขัดอุปสรรคทั้งปวงที่ขวางหน้า เพื่อช่วยเปิดช่องทางธุรกิจและก้าวสู่จุดสูงสุดของความสำเร็จ ส่งผลให้ผลิตภัณฑ์รูปทรงช้างกลายเป็นที่นิยมในหมู่สาธารณชนจำนวนมาก ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่ผู้วิจัยใช้เป็นตัวอย่างกรณีศึกษาใช้ “ช้าง” เป็นหัวข้อหลักในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ ทั้งยังสามารถพัฒนาต่อยอดการสร้างสรรคด้วยประสบการณ์พหุประสาทสัมผัสที่มีความหลากหลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ วัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ประจำภูมิภาคของกู่หลินเป็นปัจจัยที่เปี่ยมด้วยเนื้อหาที่หลากหลายจึงยังมีอัตลักษณ์อีกมากมายที่สามารถดึงมาใช้เป็นองค์ประกอบในการออกแบบได้เช่นกัน

การออกแบบในปัจจุบันในทางปฏิบัติ เนื่องจากพลังและศักยภาพการวิจัยส่วนบุคคลที่จำกัด กอปรกับความจำเป็นในการคำนึงถึงสไตล์โดยภาพรวมของผลิตภัณฑ์ ผลิตภัณฑ์นี้จึงเพียงดึงองค์ประกอบวัฒนธรรมทิวทัศน์ธรรมชาติมาประยุกต์ใช้งาน ซึ่งข้อมูลจากการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ดังกล่าวสามารถนำมาบูรณาการในการพัฒนาต่อยอดเพื่อประยุกต์ใช้ออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานอื่นๆ ในภายหลัง อีกทั้งวัฒนธรรมพื้นบ้านของกู่หลินมีนัยแฝงทางวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ประจำภูมิภาคที่แข็งแกร่งซึ่งสามารถสร้างแรงบันดาลใจและหัวข้อสร้างสรรค์สำหรับการออกแบบผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย

2. ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ “โคมไฟดนตรีอโรมาราฟา หลิวซานเจีย”

สาวสวยชาวจีนจ้วง แสงตกกระทบจากไฟ LED กลิ่นไม้หอมธรรมชาติของดอกกุ้ยฮวา และดอกกุ้ยฮวาสีส้มสวยสดใส องค์ประกอบเหล่านี้ล้วนเกิดจากการออกแบบเชิงบูรณาการที่รวมองค์ประกอบพหุประสาทสัมผัสทั้งการมองเห็น การได้ยิน การรับกลิ่นและการสัมผัสเข้าด้วยกันเพื่อสร้างประสบการณ์สัมผัสอัตลักษณ์วัฒนธรรมประจำภูมิภาคกุ้ยหลินผ่านพหุประสาทสัมผัส ภาพลักษณ์เทพธิดาแห่งบทเพลงของตัวละครหลิวซานเจียซึ่งที่รับรู้และนิยมโดยแพร่หลายไม่เพียงช่วยสร้างเสริมเสน่ห์จากวัฒนธรรมเพลงกลอนพื้นบ้านของกุ้ยหลิน ยิ่งไปกว่านั้นยังถือเป็นการแสดงออกถึงประวัติศาสตร์การต่อสู้ของสตรีที่ยืนหยัดต่อต้านอำนาจ มุ่งมั่นเพื่ออิสรภาพในรัก และกล้าที่จะแสวงหาการปลดปล่อยตนเองสู่ชีวิตที่เปี่ยมด้วยเจตจำนงเสรี รวมถึงความพยายามในการอยู่ร่วมกัน อย่างปรองดองระหว่างชายและหญิง

กล่าวได้ว่าภาพลักษณ์ของหลิวซานเจียเปรียบเสมือนแสงนำทางให้กับผู้หญิงและเป็นปัจจัยที่ยืนยันให้ผู้หญิงเข้าใจถึงความหมายในการดำรงอยู่ของตนเอง การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ขึ้นนี้จึงเป็นการนำกระแสอุดมการณ์ในยุคนี้มาใช้เป็นแรงพลังทางจิตวิญญาณอันไม่มีที่สิ้นสุดให้กับผู้หญิงทุกคน เชิดชูพลังแห่งสตรีและเกียรติในฐานะประชาชนผู้เป็นแรงงานขับเคลื่อนประเทศเฉกเช่นเดียวกัน เพื่อก่อให้เกิดความเสมอภาคในสังคม กระบวนการสร้างสรรค์ในลักษณะดังกล่าวทำให้ความตระหนักรู้และความรู้สึกเป็นเจ้าของอัตลักษณ์ประจำชนชาติของผู้คนยิ่งแข็งแกร่ง ส่งผลให้ความเชื่อในสายใยเชื่อมโยงระหว่างผู้คนยิ่งทวีความลึกซึ้งยิ่งขึ้น ซึ่งมีส่วนช่วยในการก่อร่างลู่ทางแห่ง “ความสามัคคี” ของเหล่าประชาชน

ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ขึ้นนี้เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างภูมิทัศน์ธรรมชาติและภูมิทัศน์วัฒนธรรม แล้วจึงบูรณาการร่วมกับหัวข้อสร้างสรรค์ “ตำนานพื้นบ้านหลิวซานเจีย” เพื่อพัฒนาต่อยอดสู่ผลิตภัณฑ์ที่มอบประสบการณ์ทางพหุประสาทสัมผัสหลากหลายรูปแบบ ในปัจจุบันนี้ที่มีวัสดุรูปแบบใหม่ทยอยปรากฏขึ้นอย่างไม่ขาดสายและเกิดการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา นักออกแบบจึงจำเป็นต้องปรับปรุงพัฒนาและเสริมสร้างความหลากหลายด้านวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานวัฒนธรรมสร้างสรรค์ โดยที่ในขณะเดียวกันยังให้ความสำคัญกับวัสดุที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม ควบคุมปริมาณการใช้วัสดุอย่างประหยัด ใช้อย่างคุ้มค่าและเหมาะสม ควบคู่ไปกับการคำนึงกระบวนการรีไซเคิลและปฏิบัติตามหลัก “วิธีการออกแบบและผลิตที่เรียบง่าย เหมาะสม เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมและสร้างคาร์บอนในระดับต่ำ” โดยใช้วิธีการออกแบบที่สร้างสรรค์ในการพัฒนาต่อยอดผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเปี่ยมด้วยชีวิตชีวาและน่าสนใจเพื่อเผยแพร่แนวคิดนิเวศวิทยาวัฒนธรรม (Ecological Culture)

ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากข้อมูลทั้งหมดในข้างต้น จึงกล่าวได้ว่าการสร้างผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์ของก๊วยหลิน อย่างไรก็ตามอาจแยกขาดจากการบ่มเพาะวัฒนธรรมในท้องถิ่น และถือเป็นกระบวนการหนึ่งที่กำลังอยู่ในช่วงดำเนินการและพัฒนาอย่างค่อยเป็นค่อยไป เนื่องด้วยการพัฒนาตามกระแสกาลสมัยเหล่าทายาทเลือดใหม่ที่เข้ามาช่วยอนุรักษ์และสืบสานมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้จึงเพิ่มจำนวนขึ้นอย่างไม่ขาดสาย ช่วยเป็นแรงกำลังสำคัญในการสร้างเสริมแบรนด์ดัง “มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้” ของก๊วยหลิน แน่นอนว่าหนทางสายนี้ยังอีกยาวไกล และต้องการความช่วยเหลือจากการร่วมมือกันของทุกสาขาวิชาชีพที่เกี่ยวข้อง

ก๊วยหลินมีนัยแฝงทางวัฒนธรรมระดับภูมิภาคอันลุ่มลึกและเข้มข้น องค์ประกอบทางวัฒนธรรมแต่ละรูปแบบล้วนมีนัยแฝงที่ลึกซึ้งหลากหลายระดับ แม้ว่าการออกแบบในยุคปัจจุบันมีการประยุกต์ใช้องค์ประกอบทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทว่าการคัดสรรและกลวิธีในการประยุกต์ใช้องค์ประกอบทางวัฒนธรรมเหล่านี้ล้วนยังอยู่เพียงในระดับผิวเผิน ซึ่งในการวิจัยหลังจากนี้ เหล่านักวิจัยสามารถศึกษาค้นคว้าหัวข้อที่เกี่ยวข้องในระดับที่เจาะลึกยิ่งขึ้น ไขแก่นแท้ทางวัฒนธรรมระดับภูมิภาคในการออกแบบและสร้างสรรค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงเสน่ห์เฉพาะตัวของวัฒนธรรมก๊วยหลินโดยผ่านศิลปะการตกแต่งในผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมสร้างสรรค์

เอกสารอ้างอิง (References)

- 崔冰清. (2020). 中国传统文化元素在现代文创产品设计中的应用. 大众文艺, 2022(02), 74-75.
- 中国地域文化通览编委会. (2013). 中国地域文化通览 广西卷. 中华书局.
- 原研哉. (2010). 设计中的设计. 广西师范大学出版社.
- 李君. (2016). 文创3.0与艺术品产业创新. 世界知识出版社.
- 李玲玉, 郝琳哲, 潘海花 & 曾丽明. (2021). 桂林旅游城与红色文创产品现状及发展路径探究: 以湘江战役红色文创产品设计为例. 今古文创, 2021(09), 57-58.
- 宋梵主. (2014). 中国传统文化与地域特色文化概论. 吉林大学出版社.
- 谢璞骅. (2018). 桂林美术史话. 广西师范大学出版社.
- 张彩霞. (2014). 地域特色玩偶旅游纪念品设计应用研究. 广西师范大学.
- 张凯. (2022). 中国传统手工艺文创产品设计路径探索. 绥化学院学报, 2022(03), 99-100.
- 张燕&田叶凡(2021)基于桂林山水文化的文创产品再设计研究以酒店家具设计为例住宅与房地产, 2021(02), 123-124.
- 赵江洪. (1999). 设计与艺术的涵义. 湖南大学出版社, 29-31.
- 钟文典. (2008). 桂林通史. 广西师范大学出版社.

- China Discovery. (n.d.). *Elephant Trunk Hill - Landmark of Guilin Landscape* [Online Image].
<https://www.chinadiscovery.com/guangxi/guilin/elephant-trunk-hill.html>
- Cui, B. (2020). The application of Chinese traditional cultural elements in the design of modern cultural and creative products. *Popular Literature and Art*, 2022(02), 74-75. [in Chinese]
- Editorial Committee of China Regional Culture Overview. (2013). *China Regional Culture Overview, Guangxi Volume*. Zhonghua Book Company. [in Chinese]
- Fantastic Beasts Science. (2019). *Top 12 most beautiful national parks in the World China Guilin Lijiang Scenic Area on the list* [Online Image]. Sohu. https://www.sohu.com/a/304342872_120092195
- Hara, K. (2010). *Designing design*. Guangxi Normal University Press. [in Chinese]
- Li, J. (2016). *Cultural Creation 3.0 and Art Industry Innovation*. World Knowledge Publishing House. [in Chinese]
- Li, L., Hao, L., Pan, H. & Zeng, L. (2021). Guilin Tourism City and the Current Situation and Development Path of Red Cultural and Creative Products: Taking the Design of Red Cultural and Creative Products in the Xiangjiang Battle as an Example. *Jingu Wenchuang*, 2021(02), 57-58. [in Chinese]
- Song, F. (2014). *Introduction to Chinese Traditional Culture and Regional Characteristic Culture*. Jilin University Press. [in Chinese]
- Tarleisio. (2019). *Three odes to Osmanthus* [Online Image]. The Genie Alembicated. <https://thealembicatedgenie.com/2019/04/18/three-odes-to-osmanthus/>
- Wu, Y. (2018). *Guangxi's Magic Big Banyan Tree: From Matchmaker to Cash Cow* [Online Image]. CGTN. https://news.cgtn.com/news/3d3d674e7759544d31457a6333566d54/share_p.html
- Xie, P. (2018). *History of Guilin Art*. Guangxi Normal University Press. [in Chinese]
- Zhang, C. (2014). *Application research on the design of tourist souvenirs with regional characteristics*. Guangxi Normal University Press. [in Chinese]
- Zhang, K. (2022). Exploration of the design path of traditional Chinese handicrafts and cultural and creative products. *Journal of Suihua University*, 2022(03), 99-100. [in Chinese]
- Zhang, Y. & Tian, Y. (2021). Research on the Redesign of Cultural and Creative Products Based on Guilin Landscape Culture: Taking Hotel Furniture Design as an Example. *Housing and Real Estate*, 2021(09), 123-124. [in Chinese]
- Zhao, J. (1999). *The Meaning of Design and Art*. Hunan University Press, 29-31. [in Chinese]
- Zhong, W. (2008). *General History of Guilin*. Guangxi Normal University Press. [in Chinese]

A Study of Jingpiao Community and DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community from the Perspective of Cultural Change and Development¹

Zhang Chao²

Chusak Suvimolstien³

Poradee Panthupakorn⁴

Sarunya Prasopchinghana⁵

Received: May 15, 2023 / Revised: August 11, 2023 / Accepted: August 19, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.9>

¹ This article is a part of Ph.D. Dissertation "Jingpiao Culture: A Study on the Role and Management Mode of Jingdezhen Ceramic Art Community".

² Doctorate student, Ph.D. (Art and Culture Administration), Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University; Lecturer of Jingdezhen Ceramic University; e-mail: jingdezhen@vip.qq.com

³ Lecturer, Ph.D., Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University; e-mail: chu2544@yahoo.com

⁴ Professor, Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University. e-mail: poradee@bua.ac.th

⁵ Assistant Professor, History Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Burapha University, e-mail: zcquaker1234@gmail.com

Abstract

From the perspective of cultural development, the present study explores the development of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community (雕塑瓷厂陶瓷艺术社区) and the impact of the Jingpiao Community (景漂社群) on the development of the cultural industry in Jingdezhen. This dissertation consists of three main parts. Firstly, the introduction covers the definition and characteristics of the Jingpiao community, the background of its formation, and the definition and characteristics of the Jingpiao phenomenon. Secondly, the background and developmental history of the DiaoSu Porcelain Factory and the functional division of its ceramic art community will be discussed. Finally, five types of Jingpiao community interviews are presented, revealing that they have contributed to the diversified development of ceramic art in Jingdezhen (景德镇).

The relationship between the Jingpiao community and the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community is discussed in depth from the perspective of cultural development. The influx of this community has brought new vitality and innovation to the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, promoted the integration of traditional culture and modern culture, and provided strong support for international cultural exchanges and cooperation. At the same time, the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, as a complex cultural ecosystem, continues to promote the development and preservation of ceramic art.

Keywords: Jingpiao Community / DiaoSu Porcelain Factory / Cultural Development

Citation

Chao, Z., Suvimolstien, C., Panthupakorn, P. & Prasopchingchana, S. (2023). A Study of Jingpiao Community and DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community from the Perspective of Cultural Change and Development.

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 11(2), 51-68. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.9>



© 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/>

ชุมชนจึงเพียวและชุมชน ศิลปะโรงงานประติมากรรม เครื่องเคลือบจากมุมมอง ของการพัฒนาวัฒนธรรม¹

จาง เซา²

ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร³

ภรดี พันธภากร⁴

ศรัญญา ประสพชิงชนะ⁵

รับบทความ: 15 พฤษภาคม 2566 / แก้ไข: 11 สิงหาคม 2566 / ตอบรับตีพิมพ์: 19 สิงหาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.9>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ ดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “การศึกษาชุมชนจึงเพียวและชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบจากมุมมองของการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาวัฒนธรรม”

² นักศึกษาปริญญาเอก ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (การจัดการวัฒนธรรมและศิลปะ) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา; อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยเซรามิกจิงเต๋อเจิ้น, e-mail: jingdezhen@vip.qq.com

³ อาจารย์ ดร. สาขาวิชาทัศนศิลป์ สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: chu2544@yahoo.com

⁴ ศาสตราจารย์ สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: poradee@buu.ac.th
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา,
e-mail: zcquaker1234@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ทำการสำรวจการพัฒนาชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบและอิทธิพลของชุมชนจิ่งเพียวต่อการพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของเมืองจิ่งเต๋อเจิ้นจากมุมมองของการพัฒนาวัฒนธรรม ซึ่งประกอบด้วยสามส่วนหลัก ได้แก่ ส่วนที่หนึ่ง แนะนำคำจำกัดความและอัตลักษณ์ของชุมชนจิ่งเพียว รวมถึงประวัติผู้อพยพในเมืองจิ่งเต๋อเจิ้นและสาเหตุของการเกิดขึ้นของชุมชนจิ่งเพียว ส่วนที่สอง อัตลักษณ์ของชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบในฐานะชุมชนแห่งโชคชะตา โดยมุ่งเน้นที่การรวมตัวของชุมชนจิ่งเพียวในเขตชุมชนดังกล่าวและความเชื่อมโยงกับการพัฒนาชุมชนศิลปะเครื่องเคลือบ ส่วนที่สาม วิเคราะห์เชิงลึกเกี่ยวกับอัตลักษณ์และแนวโน้มของปฏิสัมพันธ์ระหว่างชุมชนจิ่งเพียวและชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบ รวมถึงความสัมพันธ์ที่เกื้อกูลกันระหว่างสองฝ่ายในด้านการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมดั้งเดิมและวัฒนธรรมสมัยใหม่ และการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นและวัฒนธรรมโลก

จากการวิจัยของการวิจัยนี้สามารถสรุปได้ว่า ชุมชนจิ่งเพียวได้มีการบูรณาการอุตสาหกรรมที่เติบโตเต็มที่ในท้องถิ่นจากต้นน้ำและปลายน้ำของชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบผ่านอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นกำลังสำคัญในการผลักดันการฟื้นฟูและพัฒนาชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบ โดยชุมชนจิ่งเพียวและชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบได้ปฏิสัมพันธ์กันเพื่อสร้างชุมชนแห่งโชคชะตาที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่น

คำสำคัญ: กลุ่มหุ่นจีน / โรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบ / การพัฒนาวัฒนธรรม

วิธีอ้างอิง

จาง เซา, ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร, ภรดี พันธุ์ภากร และ ศรัญญา ประสพชิงชนะ. (2566). ชุมชนจิ่งเพียวและชุมชนศิลปะโรงงานประติมากรรมเครื่องเคลือบจากมุมมองของการพัฒนาวัฒนธรรม. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 51-68. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.9>



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

I. Background and Significance of the Study

Ceramics has long been regarded as an iconic symbol of Chinese culture (Li, 2002: 108-118). Jingdezhen ceramics has served as one of the embodied representatives of traditional Chinese culture, with its unique artifactual characteristics and historical heritage. Despite a certain understanding of the traditional nature of Jingdezhen ceramic culture, few people are aware of the vitality and meaning of contemporary Jingdezhen ceramic culture. The phenomenon triggered by the Jingpiao community of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community has attracted widespread social attention and has turned into one of the most dynamic and special cultural phenomena nowadays. As a unique community phenomenon, the Jingpiao phenomenon is closely linked to the ceramic art communities in Jingdezhen jointly promoting the interplay of traditional and contemporary, regional and international, and multicultural integration and development of Jingdezhen ceramic culture, injecting new vitality into the development of traditional ceramic art and continuously revitalizing it.

II. Scope, Objectives, Main Content, Methodology and Innovation of the Study

(I) Scope

This study covers two main aspects: the Jingpiao community and the DiaoSu porcelain factory ceramic art community. Through interview cases, we try to understand the phenomenon of integration and intertwining of traditional ceramic art and contemporary art trends under the conditions of globalization and market economy, and the role of Jingpiao community in this process.

(II) Objectives

- 1) Explore the Jingpiao community's promotion of cultural exchange and integration.
- 2) The impact of Jingpiao community on the development of Jingdezhen ceramic culture.
- 3) Put forward suggestions for its development.

(III) Main Content

This study takes the cultural development perspective as the core research topic and examines the Jingpiao community and the DiaoSu porcelain factory ceramic art community through interview method, fieldwork method and other research methods. The main content of this study falls into three areas: 1) the composition and characteristics of the Jingpiao community; 2) the history, function and structure of the DiaoSu porcelain factory ceramic art community; 3) the cases of five types of Jingpiao communities interviewed by the researcher. Through the analysis of the above three points, we seek to figure out the ways and means to promote the cultural development of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community of the Jingpiao community.

(IV) Methodology

1) Literature review: The researcher collected, summarized and analyzed a variety of literature in order to gain a deeper understanding of the history, current situation, problems and development trends of the Jingpiao group and the DiaoSu porcelain factory ceramic art community, and to provide theoretical support for the field research.

2) Field research: Several field visits were made to the Jingpiao community and the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community to understand the function and structure of this community.

3) Interview method: The researcher used a "semi-structured" way to communicate with the Jingpiao community during the visits to the DiaoSu porcelain factory ceramic art community. Before the formal interview, an outline of the interview was sent to the interviewees for pre-preparation in order to improve the effectiveness and quality of the interview. The interview time of each interviewee was about 45 minutes, and the interview records were confirmed by the interviewees after they were organized and approved by the interviewees.

4) Case study method: The case study method can be used to explore in depth the specifics of the Jingpiao community and the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, and to understand their composition, characteristics, and cooperation and interaction with each other.

5) Analysis and conclusion: Through analyzing and summarizing the data from literature and field research, we deeply understood the current situation and problems of the development of Jingpiao group and Jingdezhen ceramic industry, and put forward relevant suggestions and countermeasures.

(V) Research Innovation

1) The researcher presents views on the Jingpiao community, the phenomenon of Jingpiao, and the background of the formation of the Jingpiao community.

2) The researcher proposes three positive explorations in the process of transforming the porcelain factory into an art community.

3) The researcher adopts the form of interviews with the Jingpiao community in this neighborhood. Through individual case studies of different types of artists from Jingpiao community, we explore the phenomenon of traditional ceramic art and contemporary art trends colliding and intertwining with each other under the conditions of globalization and market economy.

III. Literature Review

(I) Literature on the interactive relationship between foreign immigrants and the development of Jingdezhen ceramic industry

Jingdezhen City is located in the southeastern part of China, in the northeastern region of Jiangxi Province (Figure 1). The local landscape is dominated by hills and mountains, and although the natural conditions are favorable, the local population struggles to sustain their livelihoods through agriculture alone due to limited land resources. As a result, the industrial structure has constantly adapted to these conditions, ultimately achieving comprehensive development in handicraft and commerce (Zhu, 2021: 61-63). Ceramic handicraft is a key component of Jingdezhen's economy. Since ancient times, Jingdezhen has been known for the saying "craftsmen come from all directions, and their creations travel the world" (Fang, 2021: 226-238), and A large number of foreign immigrants are engaged in trades concerning the production of ceramics. Over the course of more than 1,300 years from the Tang Dynasty to the present, the immigration in Jingdezhen has gone through four stages, as shown in Table 1.



Figure 1
The geographical location of Jingdezhen.

Table 1
Over the course of more than 1,300 years from the Tang Dynasty to the present, the immigration in Jingdezhen has gone through four stages.

Stage 1 (Tang Dynasty, 618-907)	- Immigrant community: Almost all of the ceramic production workers were local residents of Jingdezhen due to the limitations of agricultural production. Immigrants from other regions only came to Jingdezhen for short-term work during the autumn and winter slack farming seasons, and the number of immigrant workers was relatively small (Xiao, et al., 2013: 479-482). - Ceramic industry: Family-based handicraft production.
Stage 2 (Song to Yuan Dynasty, 960-1368)	- Immigrant community: Chinese ceramic manufacturing techniques from the north and south converged in Jingdezhen as ceramic craftsmen from other regions came to Jingdezhen to escape wars, leading to the rapid development of the ceramic industry (Wang, 2019: 10-16). The thriving ceramic handicraft industry attracted even more immigrants. - Ceramic industry: Larger-scale ceramic handicraft workshops emerged, and the porcelain produced in Jingdezhen became unrivaled in China's porcelain-producing regions.

Table 1 (Continued)

Stage 3 (Ming Dynasty to the establishment of the People's Republic of China, 1368-1949)	- Immigrant community: Jingdezhen's ceramic industry developed on a larger scale in the Ming Dynasty, forming a more refined division of labor. This attracted a large number of practitioners and merchants from other regions, leading to changes in social structure (Li, 2014: 24-33). Outsiders gradually replaced locals in the ceramic industry through hometown connections. In the Qing Dynasty, Jingdezhen's ceramic industry reached its peak, with the appearance of guilds and trade associations, and the immigrant city took shape. - Ceramic industry: Since the Ming Dynasty, the ceramic industry has been separated from agriculture and entered the stage of urban chemical factory handicraft industry. In the Qing Dynasty, there were more than 400 organizations of all sizes and types, encompassing all industries related to ceramics and monopolizing the key steps and raw materials of ceramics production (Su & Huang, 2007: 82-87).
Stage 4 (From the establishment of the People's Republic of China to the present, 1949-present)	- Immigrant community: In the era of China's planned economy (1949-1978), the local governments banned all kinds of trade associations and guilds and built large porcelain factories so that all the workers worked on industrial assembly lines, which led to a diminution of the influence of out-of-town immigrants (Wu, 2022). After the reform and opening up (1978), against the backdrop of the disintegration of large industrial production and the flourishing of private ceramic enterprises, the field of private ceramic production and artistic creation was again flooded with a great number of foreign immigrants, who came to Jingdezhen in search of opportunities and development. - Ceramic industry: At the beginning of China's planned economy era, the government set up more than ten modern ceramic factories in Jingdezhen. Jingdezhen ceramics production has since entered the stage of large-scale industrial production. After the reform and opening up, due to market, capital and policy factors, the modern ceramic industry gradually transferred to the coastal areas of southeastern China. Therefore, Jingdezhen ceramic production returned to the field of handicraft production and artistic creation (Chen, 2022).

Jingdezhen, with its main focus on ceramic handicraft production, has always been an immigrant city and an economic and commercial district dedicated to ceramic manufacturing. This open regional structure provided convenience for various immigrant communities in production (He et al., 2015: 94-100), meaning that production technology held a significant position in Jingdezhen's social relations. They could survive in Jingdezhen as long as one mastered production technology, allowing generations of immigrant communities to take root locally.

(II) The Current Status of Research on Jingpiao Community

Compared with traditional immigrants, Jingdezhen's new immigrants, the Jingpiao community, have unique characteristics. They are mainly art practitioners with artistic and intellectual qualities. Both established masters and graduates of higher art schools were included (Li, 2014: 24-33). The tolerant city of Jingdezhen provides a broad stage for them to realize their dreams.

In a broader sense, the Jingpiao community refers to non-Jingdezhen household registration of Chinese people and foreigners from different countries. The Jingpiao community consists of three groups: the economically oriented immigrants, the college graduates, and the special interest group with ceramic culture preference. The Jingpiao community mainly focuses on ceramic art, ceramic cultural creativity and ceramic industry related fields.

The term Jingpiao appeared after 2010 and was initially only circulated on a small scale. The rise of the Jingpiao community is related to the Pottery Workshop creative market. The creative-focused stall selection attracted many students from outside Jingdezhen to stay and start businesses as the market expanded, and ceramic enthusiasts were also attracted. These young new immigrants call themselves Jingpiao, becoming the first migrant community to refer to themselves as Jingpiao. The term Jingpiao was first used by media workers to promote Jingdezhen (Wang, 2013), and later became widely accepted. The term began to be used to refer to this community for academic discussions and has been used ever since. Many scholars have paid attention to the role of the Jingpiao community in promoting cultural and creative industries. According to Hu Bin (2023: 46-54), the Jingpiao community has played an important role in urban

transformation and has played an important role in promoting the development of creative economy and the prosperity of urban culture. The Jingpiao community is also one of the important components of the international competitiveness of Chinese cultural industry (Guo, 2021: 5-13). Besides, the gathering and activities of the Jingpiao community in the creative field have promoted the development of cultural innovation and creative industries.

A number of studies by domestic and international scholars have focused on the cultural development and management of Jingpiao community and ceramic art communities in Jingdezhen. From the perspective of cultural development, Guo Jianhui and Li Haidong (2022: 30-40) explored the role of the Jingpiao community in promoting contemporary cultural development. In addition, studies in recent years have focused on the cultural consumption behavior of the Jingpiao community in Jingdezhen. For example, some studies have explored the consumption behavior and psychological characteristics of the Jingpiao community in ceramic cultural tourism, arguing that they focus more on cultural experience, sense of history, and emotional identity rather than just commodity consumption. For example, a study based on questionnaires and in-depth interviews found that the Jingpiao community prefers in-depth tours and cultural experiences in cultural tourism in Jingdezhen, and is more willing to spend time and money to learn about the history and culture of Jingdezhen rather than just buying some souvenirs or making superficial sightseeing tours (Wang & Sun, 2014: 5-11). In addition, some studies have also explored the social and online behaviors of the Jingpiao community in cultural consumption, suggesting that they are more inclined to share and spread cultural experiences through social media, thus forming a wider cultural influence (Wang, 2013).

These studies not only provide useful references for understanding the development of urban culture and community management in Jingdezhen, but also help to explore the relationship between culture and urban development in depth and provide references and inspiration for cultural development in other cities.

IV. Results of the Study

(I) The meaning of Jingpiao Community

1. Definition and characteristics of the Jingpiao Community

The term Jingpiao (景漂), which originates from Beipiao (北漂). The word Piao (北漂) can mean to drift around, or it can refer to the ideal state of being free and easy, or it can indicate mobility and unrootedness (Jin & Liang, 2016: 6-10). In a broader sense, the Jingpiao community refers to non-Jingdezhen household registration of Chinese people and foreigners from different countries. The Jingpiao community consists of three groups: the economically oriented immigrants, the college graduates, and the special interest group with ceramic culture preference. The Jingpiao community mainly focuses on ceramic art, ceramic cultural creativity and ceramic industry related fields.

From the perspective of cultural transmission, population migration brings the opportunity for people from different cultural backgrounds to interact and learn from each other. In this exchange, people can learn the essence of others' culture and improve their own. Besides, the fusion of old and new cultures may inspire unique creativity and innovation, providing new impetus for the development of culture. The new immigrants in Jingdezhen have their own unique characteristics compared to the traditional ones. These new immigrants are mainly art practitioners with knowledge and artistic literacy, including both established art masters and graduates of higher art schools. The inclusive city of Jingdezhen provides opportunities for them to realize their dreams.

2. Formation background of Jingpiao Community

The term Jingpiao emerged after 2010 and was only circulated in a small area at that time. With the expansion of the scale of the creative market, creativity as the core of the selection of stallholders has attracted many out-of-town students to stay in Jingdezhen to start their own businesses, and the ceramic enthusiasts are also attracted. These young new immigrants named themselves Jingpiao and became the first immigrant community to name itself as Jingpiao. Subsequently, the continued influx of high-end talent attracted the attention of the government, which set up a specialized agency to manage it. It has long been a cultural phenomenon Although Jingpiao is a recently coined term. The development of the Jingpiao community can be divided into four stages after China's reform and opening up, as shown in Table 2.

Table 2

The development of the Jingpiao community can be divided into four stages after China's reform and opening up.

Stage 1 (1976-1995)	- Immigrant community: Residents of towns around Jingdezhen. - Ceramic industry: After the reform and opening up, the state-owned porcelain factories in Jingdezhen fell behind in terms of management and technology, fell into crisis, and eventually closed down. After the reform of state-owned enterprises in Jingdezhen in 1995, more than a dozen large state-owned porcelain factories eventually closed. The Jingdezhen ceramic industry returned to handicraft production from industrial production, and private ceramic workshops revived (Yu, 2021: 56-57). - Ceramic products: Jingdezhen traditional ceramic and imitation antique porcelain.
Stage 2 (1995-2008)	- Immigrant community: Professional artist and college teacher. - Ceramic industry: in 1995, potter LiJianShen (李见深) established the Sanbao ceramic art village (三宝国际陶艺村) in Sanbao Village (三宝村), Jingdezhen, to develop an international artist-in-residence program utilizing the Jingdezhen craft support system and Jingdezhen ceramic culture. 2004 saw the establishment of the 1,000 Years Celebration in Jingdezhen and Sanbao ceramic art village took advantage of the Celebration to promote it to a higher level of popularity. After the Sanbao ceramic art village became famous, more and more artists in non-pottery fields began to pay attention to this place, and Chinese domestic artists gradually gathered here to become the original Jingdezhen artists. - Ceramic products: Jingdezhen traditional ceramic products and modern pottery works.
Stage 3 (2008-2016)	- Immigrant community: University students and ceramics enthusiasts from different places. - Ceramic industry: Pottery Workshop officially settled in Jingdezhen, aiming to provide a communication space for ceramic artists and enthusiasts. The Pottery Workshop creative market was established in 2008, attracting many foreign students to start businesses in Jingdezhen. Some ceramic enthusiasts obtained initial startup funds relying on the creative industry. The term Jingpiao appeared at this point. - Ceramic products: Creative ceramic products.
Stage 4 (2016 - Present)	- Immigrant community: Diverse professions and social classes. - Ceramic industry: The Taoxichuan (陶溪川) Cultural and Creative District, led by the government, creates an advantage of talent gathering and attracts young entrepreneurs to participate. - Ceramic products: Creative ceramics; ceramic art pieces; diverse art pieces incorporating ceramic elements.

3. Definition and Characteristics of Jingpiao phenomenon

Jingdezhen ceramics has become one of the figurative representatives of traditional Chinese culture with its unique artifact-making characteristics and historical background. In the Ming and Qing dynasties, the imperial court set up the imperial kiln factory in Jingdezhen, which established the status of Jingdezhen in the Chinese ceramics industry. After 1949, Jingdezhen established the ceramic industrial production system in a short period, realizing the leap from handicraft production to industrialized production. Although Jingdezhen has a glorious past, its characteristics of a single handicraft city and relatively closed geographic space have also caused its limitations. Therefore, with the changes in market competition and consumer demand, Jingdezhen ceramics are facing the challenge of innovation and transformation. How to maintain the essence of traditional craftsmanship, as well as to adapt to the trend of the times and aesthetic interests, is an important issue in the development of Jingdezhen ceramics. The emergence of Jingpiao community not only continues the heritage of Jingdezhen history, but also marks the cultural renaissance after the decline of traditional crafts.

The phenomenon of Jingpiao shown by the Jingpiao community refers to a group of people in Jingdezhen who are highly concerned about and actively participate in the ceramic culture of the region, who come from different regions and backgrounds, but all focus on the ceramic culture of the region and are engaged in ceramics-related industries in the region. This community includes ceramic artists, research scholars, craftsmen and other practitioners related to the ceramic industry. The emergence of the Jingpiao community has added new vitality and creativity to this town. Through their professional knowledge and creative practices, they promote the inheritance, innovation and development of Jingdezhen's ceramic culture, adding richness and diversity to the cultural ecology of Jingdezhen. At the same time, the Jingpiao community has also become an important force in spreading Jingdezhen ceramic culture, promoting Jingdezhen ceramic culture to the world through various ways and platforms, and attracting more domestic and foreign tourists and artists to Jingdezhen, contributing to the exchange and cooperation of ceramic culture.

(II) The meaning of Jingpiao Community

(1) Overview of DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community

1. Background and Development of DiaoSu Porcelain Factory

Jingdezhen DiaoSu Porcelain Factory (Figure 2) was founded in 1956, initially by the merger of three handcraft cooperatives. It was at first called Jingdezhen Arts and Crafts Porcelain Factory, later renamed Jingdezhen DiaoSu Porcelain Factory. During the period of China's planned economy, the factory focused on ceramic sculpture production and became one of the leading companies in China's ceramic sculpture industry. With strong technical force and excellent production equipment, inheritance and development of round carving, relief carving, openwork and pinch carving and other traditional craft techniques (Figure 3), DiaoSu Porcelain Factory has produced a large number of traditional craft ceramic sculpture with Chinese characteristics, as well as a variety of practical ceramic sculpture (Figure 4). In 1978, when Chinese leader Mr. Deng Xiaoping visited the Kingdom of Thailand, he presented the ceramic sculpture "Six Cranes in Spring" (Figure 5), created by Tang Ziqiang of DiaoSu Porcelain Factory, as a national gift to the King RAMA IX. This gift was the symbolism of Sino-Thai friendship (Xinhua News Agency, 1978). In addition, there are many excellent works of DiaoSu Porcelain Factory in various museums in China.



Figure 2

The main entrance of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community

Note. From Jingdezhen Sculpture Porcelain Factory, full of simplicity and fashion, has become a favorite check-in place for young people, by Fallen of the list, 2022, Sohu (https://www.sohu.com/a/606306567_117402). Copyright 2022 by Fallen of the list



Figure 3

The DiaoSu Porcelain Factory's traditional ceramic production method.



Figure 4

The DiaoSu Porcelain Factory's traditional ceramic production method.

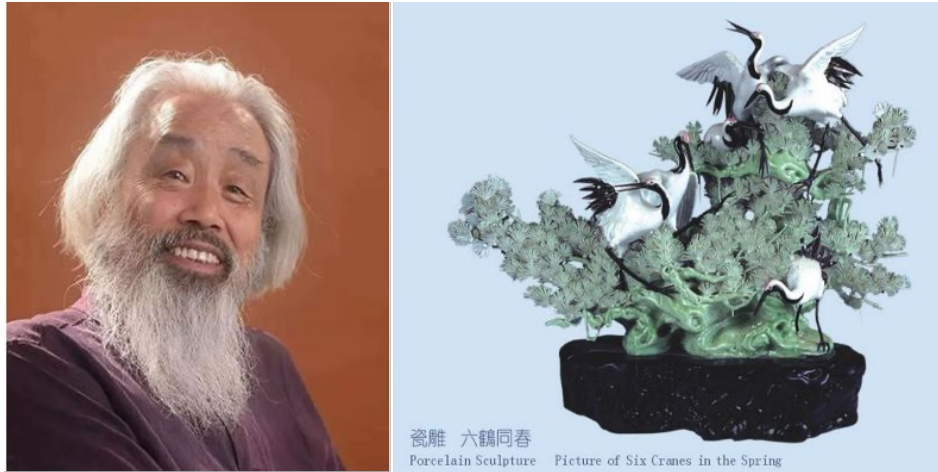


Figure 5

The ceramic sculpture "Six Cranes in Spring" created by Tang Ziqiang of DiaoSu Porcelain Factory.
Note. From "Spring Breeze" Jingdezhen Painting Institute 2021 New Year Works Online Exchange Exhibition, by Yutang porcelain, 2021 (<http://www.cnmeiw.com/News/NewsCenter/NewsDetail?keyId=bd8d309a-9f39-446a-a112-acc600f18f54>). Copyright 2021 by CNMEIW.com

In the period of planned economy, DiaoSu Porcelain Factory mainly created two types of products: traditional ceramic sculpture and ceramic sculpture reflecting real-life themes. Traditional ceramic sculptures include (Figure 6): the three lucky men (Fuk 福 Luk 禄 Sau 寿), the four traditional Chinese beauties (西施、王昭君、貂蝉、杨玉环), four heavenly guardians, Guanyin, Maitreya, Feitian, etc.; Ancient Chinese stories: Liang Shanbo and Zhu Yingtai (梁山伯与祝英台), A Dream in Red Mansions (红楼梦), etc. Among the works created by He Shuigen, there are many excellent works in various museums in China. His work "Fisherman" (Figure 7) is a typical representative of traditional ceramic sculpture. Meanwhile, with the founding of the People's Republic of China, people began to pay attention to the changes taking place around them and emphasized the need to go deeper into life to find inspiration. As a result, some art works reflecting the life of the times have gradually attracted people's attention. Liu Yuanchang's work "Spring Swallow Spreading Wings" (Figure 8) is a typical representative of ceramic sculpture reflecting real-life themes.



Figure 6

Traditional ceramic sculpture products produced by the Diaosu Porcelain Factory.



Figure 7

He Shuigen and his work "Fisherman"

Note. (Left) From *He Shuigen porcelain carving art materials*, by L. Shensheng, 2008, (<http://www.jdzmc.com/Article/Class4/Class21/2008/07/25/10205.html>). Copyright 2010 by Pavillion Ceramic Art Museum, (Right) From *LOT 2273 Statue of a fisherman carved in He Shuigen*, by Singapore international auction limited, n.d. (<https://www.artfoxlive.com/product/2134150.html>). Copyright 2021 by Art Fox.



Figure 8

Liu Yuanchang and his work "Spring Swallow Spreading Wings"

Note. From *Liu Yuanchang*, by CJICB, n.d. (<http://www.cjicb.com/liuyc.html>). Copyright 2021 by Jingdezhen International Ceramic Art Biennale Organizing Committee.

The development of DiaoSu porcelain factory can be divided into three stages: 1) handicraft socialist transformation stage; 2) modern ceramic industrial system construction stage; 3) state-owned porcelain factory decline stage. In the decline stage of state-owned porcelain factories, due to the conversion of China's planned economy to a market economy, Jingdezhen's state-owned porcelain factories have been impacted in many ways. The sharp decline in the economic efficiency of the factory caused a major stimulus to production, resulting in poor sales of products. Therefore, the DiaoSu porcelain factory also started to find an alternative solution. The explorations during this period laid the groundwork for the subsequent formation of a ceramic arts community.

Exploration I: Ceramic tourism

In the background of the DiaoSu porcelain factory facing difficulties, Jingdezhen municipal government considered to transform the DiaoSu porcelain factory into a ceramic industrial tourism landmark. Its purpose is to use culture as a carrier to develop ceramic culture industry, as well as to seek industrial tourism and ceramic culture combination to break through the dilemma. In 1992, the first phase of the construction of MingQingYuan (Figure 9) was completed, transforming a piece of land at the front gate of the DiaoSu porcelain factory into a commercial complex with the functions of art creation, ceramic production demonstration, shopping and catering, etc. In 2003, the third phase of MingQingYuan was completed, with a total investment of more than 10 million yuan, and the transformation design of the entire factory was finished. In 2004, MingQingYuan was named "National Industrial Tourism Demonstration Site", successfully realizing the transformation of industrial heritage to industrial tourism and ceramic culture production (Li, 2014: 24-33).



Figure 9

The first phase of the construction of MingQingYuan.

Exploration II: Master studio system

In 1995, Jingdezhen experienced the reform of state-owned enterprises, and more than ten state-owned porcelain factories were completely closed down, which brought a major turning point to Jingdezhen's ceramic industry. In order to adapt to the situation, the management of the DiaoSu porcelain factory divided the large factory into more than 100 master studios, and implemented the "master led system", so that each ceramic master led a certain number of workers to continue production. In this way, the DiaoSu porcelain factory is able to retain core elements such as process, technology, people, brand and industrial processes.

Exploration III: Leasing operations

In 1995, Jingdezhen Dongfeng porcelain factory took the lead in implementing the model of "separating the ownership and management of ceramics factories, allowing private leasing of plant and equipment". Since then, private individuals have leased plant and equipment and hired their own workers to produce and sell them. Other state-owned porcelain factories followed suit. DiaoSu porcelain factory has also gradually decomposed into a number of independent economic status, completely independent management

of individual leasing entities. At this time, the function of the management of the DiaoSu porcelain factory gradually evolved into a service function, and the ceramic art community began to appear.

In 2005, the DiaoSu porcelain factory 's management partnered with the internationally renowned Pottery Workshop (Figure 10) to create the Jingdezhen branch. Pottery Workshop provides international standard ceramic artists' studios and other supporting facilities. The DiaoSu porcelain factory provided Pottery Workshop with land on the factory site, facilities for leasing the factory building, and skilled workers. 2008 saw the launch of the Pottery Workshop's creative market, which has become a well-known diversification project in the community. In the early days of the creative market, there was no access system or rental fees, and original and experimental works were encouraged, with many students selling their homemade ceramics at the creative market (Tang & Hou, 2020: 148-151). As its reputation expanded, it attracted more and more ceramic enthusiasts from outside the city to join in, and the creative market attracted many visitors. Nowadays, the creative market has become the cultural card of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community and a new cultural landmark in Jingdezhen.



Figure 10

The Pottery Workshop Jingdezhen.

2. Functional division of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community

As mentioned earlier, after the closure of the DiaoSu Porcelain Factory in 1995, its management functions gradually evolved into service functions. Currently, the DiaoSu Porcelain Factory serves as a ceramic art community under one management. It was established on the basis of a privately contracted plant and is designed to serve both businesses and individuals. This community is filled with all kinds of ceramic practitioners, forming a symbiotic and coexisting community of destiny.

The DiaoSu porcelain factory's factory area is a long rectangle. The factory is divided into east and west two areas. A north-south avenue running between the front and back doors separates the east from the west. Before the closure of the DiaoSu porcelain factory, the west area is for ceramic raw materials production, ceramic molding, kilns and other functions, while the east area is the logistics, storage and management of functional areas. Although the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community carried out the renovation of the MingQingYuan project, there is a certain balance between the architectural styles of the problem. The combination between the newly built Huizhou-style (徽州风格) buildings and the old factory buildings is not perfect, resulting in some places appearing a bit hard and abrupt. The structure of the old factory buildings is basically similar, all belonging to the red brick and black tile Bauhaus style building, with high chimneys and staggered south-facing windows. The internal support structures of the factory buildings are wooden frames, steel frames or concrete columns, while the external enclosure is made of red bricks or mud.

Nowadays, businesses in ceramic arts community choose to lease well-located, tall buildings as a whole because they have the financial advantage. Stores on the main road are mostly divided into buildings in the form of separate leases. Deeper into the east-west direction, in the capillary-like alleys, short bungalows are more often leased as a whole, and various types of workshops and individual studios tend to choose this area. The specific area classification and profile are shown in the table 3 and Figure 11.

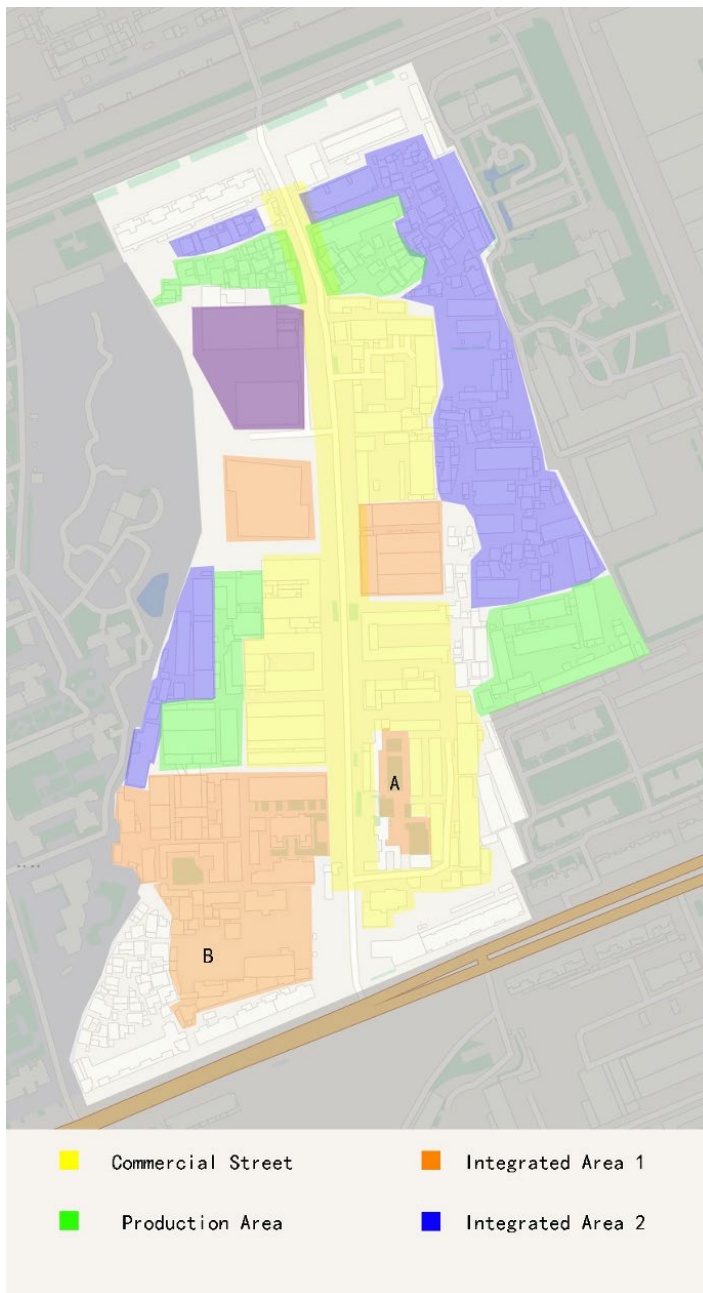


Figure 11

Specific area classification of the Diaosu Porcelain Factory Ceramic Art Community.

Table 3

Regional Classification and Introduction of the Diaosu Porcelain Factory Ceramic Art Community.

Area Classification	Introduction
Commercial Street	- Single-type: Shops that sell a single product; - Compound-type Shops: This category mainly refers to stores that sell three or more types of products.
Production Area	- A cluster of workshops based on the complete ceramic production chain.
Integrated Area 1	- Larger enterprises, famous artists' studios: large enterprises such as Pottery Workshop and Creative Market in Point A, Ming Qing Yuan in Point B.
Complex Area 2	- Individual studios, part of the living area: most of the Jingpiao community's studios are located at this area

(II) The meaning of Jingpiao Community

1. Jingpiao Community at the Creative Creative Market

Vendor, interviewee no.1 is a student (Figure 12), a native of Hubei Province, China, who attends university in Jingdezhen. She told the researcher that the creative market is her only sales channel. She currently only runs a stall on Saturdays, and spends the rest of her time, except for classes, on making ceramic products. Initially, she learned about creative market by following her classmates to come along and set up stalls. During her participation, she felt the lively atmosphere of the event, which stimulated her interest. As a result, she started to try to make some ceramic products and actively applied for a stall to participate in the creative market. She also told us that before she came to the creative market to set up a stall, she didn't know what products were suitable for sale, and it was only in the process of many times of trial and error that she gradually found her own product positioning. She said that her current stall business is quite good, and that if it stays like this, she will consider staying after graduation. There is also a couple, interviewee no.2 and interviewee no.3 (Figure 13), with husband, interviewee no.2 from Jiangsu Province, China, and wife, interviewee no.3 from Anhui Province, China. They also set up a stall at the creative market, mainly making ceramic tea sets. They have now become veteran stallholders at the creative market. The husband made his first money by participating in the creative market while he was studying at university in Jingdezhen. And his wife came to Jingdezhen from abroad after graduating from university and started a joint business with her husband.



Figure 12
Ceramic products made by interviewee no.1.



Figure 13
Ceramic products made by interviewee no.2 and interviewee no.3.

Currently, they own a store of their own in the nearby pottery street and have maintained a stable customer base. When responding to our questions, interviewee no.3 said that they chose to set up a stall for several reasons: firstly, it is a place where they can reach out to new customers and broaden their sales channels, which will help them to expand their business; and secondly, they hope to be able to learn about the trends in the ceramic art community so that they can adjust their products in response to the

market demand. In addition, seven or eight years ago, the couple had rented a house in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community as a studio. At that time, they chose to rent a room in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community mainly considering the convenience, because it was very convenient from the purchase of raw materials to sales. Furthermore, when they received orders, they were able to directly hire skilled workers to participate in their own production activities, which was conducive to improving production efficiency. However, due to space constraints and rising rents, they later had to move out of DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community.

2. Artists in Exploration

Artist, interviewee no.4 (Figure 14) is a Chinese painting artist from Hunan Province. His studio is located in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community. He first visited Jingdezhen in 2008 and spent time here every year for the next few years. In 2011, he decided to set up his studio in the the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community. Interviewee No.4 chose to come to Jingdezhen because he wanted to present the charm of Chinese paintings on ceramics. Therefore, on the one hand, he asked for advice from senior artists with traditional porcelain painting techniques in Jingdezhen, and on the other hand, he experimented with high-temperature color glaze painting many times. In the past, there was no color glaze painting in Jingdezhen, and color glaze was used for the overall decoration of the vessel. Interviewee no.4 introduced himself to the researcher by adopting the technique of Chinese painting, using many kinds of color glaze as pigments on the porcelain plate. Since this is a brand-new field, there is no experience to refer to but only repeated experiments. In the communication with interviewee no.4, he told the researcher some difficulties: (1) the thickness of different kinds of color glazes is related to the final effect; under high temperature, various kinds of color glazes will react chemically, which is uncontrollable; (2) the success rate of color glaze firing is very random, and at the best time, the success rate can be increased to about 50 percent. Without any information to refer to, interviewee no.4 could only experiment repeatedly to record the effect at the beginning of his creation, but after unremitting study and practice, he finally found his own unique way to express his ceramic art. He told us that waiting for the kiln door to open was the most exciting time for him because ceramic works are not easy to be fired, especially high-temperature color-glazed ceramic panels. For him, if a work is fired or perfect it is a thing to celebrate. When asked about his views on traditional ceramics in Jingdezhen, he said, "Although Jingdezhen has a history of more than a thousand years of

ceramics production, its core competitiveness lies more in the craftsmanship of its artisans than in the depth of its 'artistic ideas'. It was only after the concept of artistic creation spread to Jingdezhen that the idea of 'artistic ceramics' gradually emerged."



Figure 14

Ceramic products made by interviewee no.4.

3. Scholars from foreign countries

Russian interviewee no.5 (Figure 15), a university teacher from St. Petersburg. When the researcher asked her what brought her to Jingdezhen, she said that due to her work, she could apply for an exchange to a university in Jingdezhen for three years. She said she was very happy when she knew about this opportunity, so she was very active in applying. She knew from her books that Jingdezhen is a famous porcelain producing area in China. During her work at the university, she was also exposed to the decoration and design of porcelain, and hoped to do something different from her previous works of art when she came to Jingdezhen.



Figure 15

Work photos of Interviewee no.5.

When talking about why she chose to locate her studio in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, interviewee no.5 mentioned several reasons. Firstly, she noted that there is a relatively high concentration of foreigners in this neighborhood. There are many long-time Jingpiao working in the community, as well as foreign artists with short-term residencies. People can share information and help each other through social networks, forming a close circle of communication. Secondly, in the DiaoSu porcelain factory ceramic art community, she is able to exchange ceramic art with people from all countries. We all have a strong interest in art, so there are common topics in communication. People from different countries have different cultures and artistic styles, and they can learn from each other, often resulting in unique creative sparks. This kind of international art exchange is very interesting and meaningful to her. In addition, she also mentioned that in this community, she sometimes only needs to provide her ideas and the artisans in the workshop can help her realize what she wants to express. The services here are extremely convenient, and she often interacts with Chinese artists, foreign artists, and local master students. She also tried to learn from a master, although not in a formal ceremony, but simply by studying with him for a month or two.

When the researcher asked if she would continue her current work when she returned to Russia, interviewee no.5 revealed to the researcher her current organizing work. She is in the process of organizing information about the ceramic making methods she learned in China, organizing the photos and videos she took in China, and collecting ceramic-related books and magazines. She hopes to organize these into a curriculum when she returns to Russia and to teach her students what she learned in China. In the meantime, upon returning to the university where she works, she also plans to continue working in ceramics, even though it is not as easy to buy materials and equipment in Russia as it is when she is at the DiaoSu Porcelain Factory. She still wants to take control and familiarize herself with all the processes. This is due to her love for ceramics and her dedication to art, which enables her to overcome difficulties and continue working in this field.

4. Art Dealer

Interviewee no.6, a native of Anhui Province, China, currently runs a ceramics gallery in Hangzhou, Zhejiang Province (Figure 16). He studied business administration at a university in Jingdezhen. However, he was not exposed to ceramic art during his college years and chose to move to Shanghai, China after graduation to work in the marketing of

electronic components. However, after 2008, when the Chinese contemporary art market was heating up, an invitation from a relative made interviewee no.6 see an opportunity to quit his old job and move to Hangzhou. This time, he embarked on a brand new career path, becoming an art dealer specializing in artists' works. For him, the two years from 2008 to 2010 were a period of adaptation. Since he had no previous contact with art sales, he basically spent this time learning from relatives and accumulating contacts.



Figure 16

Interviewee no.6 ceramics gallery in Hangzhou.

In 2010, Jingdezhen's ceramic works of art in a number of contemporary art auction prices soared, this phenomenon led to the whole Jingdezhen ceramic art market ushered in a blowout period. For interviewee no.6, he sensed an opportunity and decided to return to Jingdezhen to take a look. At that time, he was amazed by the works of artists in Jingdezhen's high-end art circle. High-end artists' artworks were often sold for more than RMB 200,000, while mid-range artists' artworks were not less than RMB 30,000. He said that these artworks had attracted attention in the Hangzhou art circle, and that although the opportunity was great, as an outsider, he could not get access to these artworks at all. Mature local art dealers have monopolized the work of these fine artists, making it impossible for him to access this market directly.

During his stay in Jingdezhen, he met with his university teachers at a dinner party and heard that the DiaoSu Porcelain Factory's Ceramic Art Community's creative market was not quite the same as traditional ceramics in Jingdezhen, and that he could visit it. Interviewee no. 6 came to this creative market and was pleasantly surprised by the ceramics in it. These works show more creative and modern elements than the traditional ceramics

in Jingdezhen. The creative market featured a wide range of ceramics, not only traditional ceramic jewelry and tea sets, but also bold and avant-garde modern ceramics. He was particularly attracted to the works of some young artists, who combined traditional ceramics with contemporary art using novel techniques and design concepts to present unique and individual works of art. At the creative market, he met some potters and artists. Through this experience, he realized that besides those traditional artworks, Jingdezhen also has vibrant and creative art creations, which might be the direction he could try to operate and promote. After returning to Hangzhou, he began to think about how to introduce these novel ceramic works and ceramic products to the Hangzhou market. He contacted some artists, he met at the creative market and cooperated with them to introduce their works to the Hangzhou market. Through active marketing and precise positioning, he successfully attracted a part of the customer group with artwork consumption demand, and gradually established a certain influence in Hangzhou art market.

At present, in addition to dealing with ceramic artwork, interviewee no.6 also introduces tea from various tea-producing regions in China into his ceramic gallery. He told us that both tea and ceramics belong to traditional culture in China, and there is a close connection between them. The Hangzhou gallery has three floors, with a ceramics showroom on the first floor, a tea room on the first floor where clients can enjoy tea, and offices and meeting rooms on the second floor. He said he regularly invites Jingdezhen artists to Hangzhou for promotions to introduce these outstanding artists to local clients. This not only enhances clients' understanding of ceramic art, but also promotes communication and cooperation between artists and clients. In addition, he is planning cultural study routes, aiming to learn about traditional culture, including tea culture and ceramic culture, through traveling. He plans to bring his Hangzhou clients to various regions and connect these places. Jingdezhen will play an extremely important role in this cultural study route.

For interviewee no.6, his ceramic gallery is not only a place for displaying and trading artworks, but also a window to convey traditional culture. He combines tea culture and ceramic culture with passion and heart to provide a place for customers to experience the charm of traditional culture. At the same time, he also provides a platform for Jingdezhen artists to display and promote their works to the outside world, which promotes the inheritance and development of traditional Chinese culture in modern society.

5. Students from foreign universities

Interviewee no.7 (Figure 17), a native of Sichuan, China, is a master's student at a university in Chongqing and currently spends three to four months a year in Jingdezhen. During his previous undergraduate studies, he was briefly exposed to ceramics as a material, and he told the researcher that he was willing to be a Jingpiao community in Jingdezhen solely because of an experience he had during his undergraduate senior design.

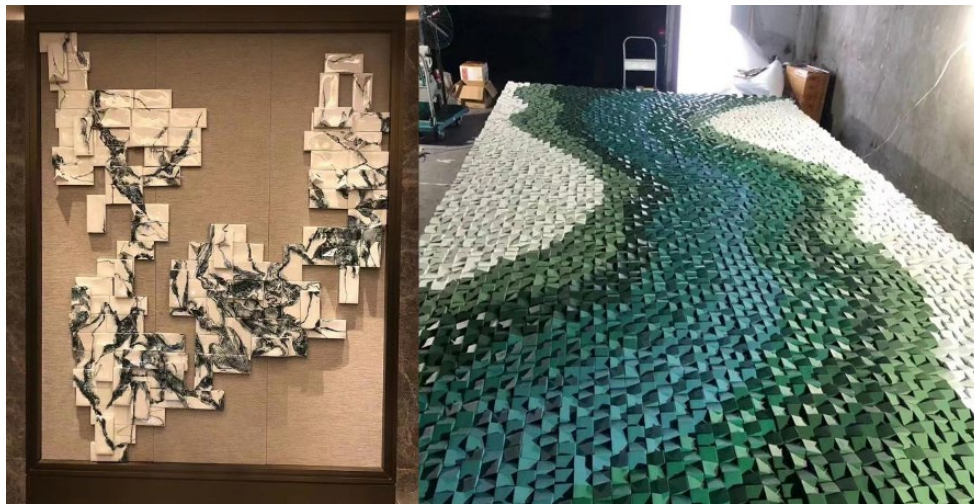


Figure 17

Ceramic frescoes of interviewee no.7.

Interviewee no.7 told the researcher that in 2019, when he was in his fourth year of university, his graduation design tutor assigned him to the ceramic material group, and so he came to Jingdezhen for the first time. Interviewee no.7 hurried to Jingdezhen after completing the sketches for his graduation design at school, and had only a short period of forty days in which to complete the work. His graduation design tutor had a small studio in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, which became the place where he started his graduation design production. Interviewee no.7 recalled that when he first came to Jingdezhen, he didn't come here with the intention of learning Jingdezhen's traditional technique of painting ceramics, but only to use ceramics as a new material for ceramic art creation. However, various difficulties in practice delayed the production of his graduation design, and he could only complete the production of one work in just forty days. What he remembered most was in the last step of firing of the graduation work, there was a problem, and a lot of very long cracks appeared on the graduation work. Interviewee no.7 confessed that when he saw the work on the kiln car, his mood fell into despair.

However, fortunately, the owner of the public kiln comforted him, saying that the problem could be solved with a simple repair, and warmly gave him the phone number to contact a repairer. The next day, the contacted worker arrived at the public kiln on time. The worker first carefully observed the cracks on the graduation piece, and then took out some special fillers and paints. He skillfully carried out the repair, skillfully embedding the filler into the cracks so that it fit perfectly with the surface of the ceramic. Next, he delicately sprayed the paint, restoring the pattern and color around the cracks to an almost imperceptible degree. The entire restoration process was so superb that he could not help but marvel at the skill of the mending craftsman. After a lot of hard work, the graduation piece was finally perfectly restored, with no trace of the work visible, as if it had just come out of the kiln.

This magical experience made interviewee No.7 deeply feel the bond with Jingdezhen. He studied mural painting in college and always thought that water, fire, earth and mural subjects were the perfect combination of artistic expression. In Jingdezhen, there is a special power that can inspire his creative passion. Although he uses ceramics as a tool in his artistic creation, he has always positioned himself as an artist and potter. In his opinion, the orthodox art education he received in the university is the foundation of his creation, while ceramics is only a medium for his creation. When asked how he positions himself, he emphasizes the importance of learning the traditional skills of Jingdezhen. Excellent traditional skills are the cornerstone of modern innovation. While foreign artists may have unique insights into artistic concepts and ideas, they still need to learn when dealing with the "craftsmanship" of ceramic materials. In the DiaoSu porcelain factory ceramic art community, he found it very convenient to learn traditional techniques, so he decided to stay in Jingdezhen and pursue his artistic dreams here.

V. Conclusion

Traditional Jingdezhen ceramic art originated from a very stable cultural background that existed only in agricultural societies with a slow pace and relatively closed societies. However, although Jingdezhen is characterized by a single handicraft industry and a relatively closed geographical space, with the increasing complexity of human social structure and the mutual influence of various cultures, the aesthetics of the people of Jingdezhen are also becoming increasingly diversified. Under this diversified background, Jingdezhen ceramic art also faces new challenges and opportunities. In this context, the Jingpiao community emerged, they brought new artistic concepts and ideas to Jingdezhen. The vast majority of them have received systematic art studies in colleges and universities, have a solid art foundation. Therefore, they are familiar with a variety of artistic expression forms of skills and concepts. For example, interviewee no.7, who had six years of art study, came to Jingdezhen to engage in art creation and set up his personal studio in the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community. His artworks embody the unique concept and style of mural art. There are many other Jingpiao community like interviewee no.7, who are not satisfied with the traditional forms of ceramic art, but try to inject new vitality and contemporary flavor into Jingdezhen's ceramic art through innovation and integration. In the process, they not only broaden the boundaries of ceramic art, but also promote the inheritance and development of traditional skills in Jingdezhen.

However, interviewee no.7 originally came to Jingdezhen not to learn traditional porcelain painting techniques, but to use ceramics as a new creative material. Like interviewee no.7, many members of the Jingpiao community have come to Jingdezhen with this mindset. However, because the Jingpiao community is not familiar with the process of ceramic art, it takes at least half a year or two or three years to be familiar with the process of ceramic, and if you want to further achieve something, you need your own wisdom. Local ceramic practitioners in Jingdezhen have learned the most exquisite ceramic skills from their ceramic teachers, which is the accumulated experience of many years of practice. However, the Jingpiao community does not have these skills, and it is difficult for them to easily master. The Jingpiao community and local ceramic practitioners in Jingdezhen exchange and learn, and gradually practice to find their own artistic language for ceramic art creation. As when he first came to Jingdezhen, interviewee no.4 also combined the characteristics of his Chinese painting with color glaze after being

instructed by the traditional technique masters in the DiaoSu porcelain factory. With the vigorous development of the ceramic art market, more and more Jingpiao communities have flooded into Jingdezhen, and their ceramic art works and products have gradually been recognized by the market. These artists continued to learn the traditional skills of Jingdezhen, and then combined them with their own advantages to find their own way of ceramic expression. At the same time, local ceramic practitioners in Jingdezhen are also aware of the advantages of foreign artists, and actively learn their advanced artistic thoughts and concepts, and skillfully integrate Jingdezhen traditional skills with modern elements, so that traditional skills can be inherited and radiate new charm.

Foreigners in the Jingpiao community may face some difficulties in creating art in Jingdezhen due to language and cultural gaps. However, these gaps rather become an advantage for their creation, as they are in a state of freedom and are able to go beyond the traditional artistic framework of Jingdezhen. Usually, they cooperate with local universities or art institutions in Jingdezhen, for example, interviewee no.5 came to Jingdezhen because of an international program between universities. In the DiaoSu porcelain factory ceramic art community, the schedules for foreign artists are usually handled by the Pottery Workshop, and they usually stay in Jingdezhen for one or two months on their first visit. Some foreign artists choose to live here for a long time to engage in ceramic art because they like Jingdezhen, and become part of the Jingpiao community. The cooperation and interaction between foreign artists and local ceramic practitioners is a process of mutual learning, and this exchange not only promotes the intermingling of artistic creations, but also international cooperation. This interaction is not only limited to foreign artists and local ceramic practitioners, but also includes exchanges and cooperation between foreign artists, local ceramic practitioners, and even between foreign artists and artists from other regions. This multi-party cooperation and interaction has brought more diversified elements and innovative thinking to the ceramic art of Jingdezhen.

Through the examination of the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community, the analysis of the function and structure of this community, and the review of its historical development, it is concluded that the DiaoSu porcelain factory has experienced a transformation from a factory to a ceramic art community. With the deepening of the market economy in the context of globalization, the modes of

production, social organization, intellectual orientation, dissemination of skills and aesthetic forms of art practitioners are all affected by the market. At the same time, with the continuous influx of more Jingpiao communities, the DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community has become a fertile soil for breeding ceramic art. In this community, you can not only see the handicraft culture created by traditional craftsmen and artisans, but also the contemporary ceramic art culture created by foreign artists. Its development is not only about culture and art, but also a complex integrating culture, art, economy, politics and social interaction. The DiaoSu Porcelain Factory Ceramic Art Community is the result of cultural integration in a period of social transformation. Its development is not only about culture and art, but also a complex integrating culture, art, economy, politics and social interaction. In addition, the cultural ecosystem of this complex has gradually changed from the original state of factory to the current state of fully open ceramic art community. In this melting furnace, the Jingpiao community interweaves traditional culture with modern culture, contemporary culture, local culture and world culture, and works together with traditional skills and modern technology and modern media, ultimately contributing to the continuous renewal and regeneration of culture.

References

- 陈磬. (2022). 1949-2019 年景德镇国家用瓷设计研究 . 博士学位论文, 景德镇陶瓷大学.
- 方李莉. (2021). “活历史”与工匠知识的建构——以景德镇民窑业研究为例. 江西社会科学, (12), 226-238+222.
- 郭建晖. (2021). 推动陶瓷文化创造性转化和创新性发展——基于景德镇三宝的调查. 江西社会科学, (8), 5-13.
- 郭建晖., & 李海东. (2022). 陶瓷文化产业视野下国际瓷都复兴研究. 江西社会科学, (4), 30-40+206
- 贺鼎., 张杰., & 夏虞南. (2015). 古代景德镇城市空间变迁及其机制研究. 建筑学报, (S1), 94-100.
- 胡彬. (2023). 文化的创新价值、全球城市建设与区域高质量发展. 区域经济评论, (2), 46-54.
<https://doi.org/10.14017/j.cnki.2095-5766.2023.0022>
- 金晓虹., & 梁邦福. (2016). “景漂”的形成原因与文化意味. 景德镇学院学报, (4), 6-10.
- 李松杰. (2014). “景漂”和景德镇当代陶艺——以乐天陶社创意市集为案例分析. 内蒙古大学艺术学院学报, 11(03), 24-33.
- 李砚祖. (2002). 生活之物与艺术之物——中国传统陶瓷的艺术与文化. 文艺研究, (06), 108-118.

- 苏永明., & 黄志繁. (2007). 行帮与清代景德镇城市社会. 南昌大学学报(人文社会科学版), (03), 82-87
- 唐凯欣., & 侯越. (2020). 试论品牌建设与景德镇创意陶瓷产业的发展. 陶瓷, (9), 148-151 + 158. <https://doi.org/10.19397/j.carolcarrollnki.Ceramics.2020.09.050>
- 王旻. (2013). 公共艺术介入城市文化建设的形式 (硕士学位论文, 江南大学).
- 王兴平. (2019). 隋唐大运河通济渠出土陶瓷内涵及其历史意义——兼论中国大运河陶瓷文化遗产. 东方收藏, (11), 10-16.
- 王亚红., & 孙万欣. (2014). 陶瓷文化与旅游产业融合路径: 来自景德镇的证据. 景德镇高专学报, (1), 5-11.
- 王志平. (2013). 江西非物质文化遗产保护利用与产业发展研究 . 博士学位论文, 南昌大学.
- 吴凡. (2022). 当代景德镇粉彩瓷艺术设计发展研究 (1949-2019) . 博士学位论文, 景德镇陶瓷大学.
- 肖绚., 李松杰., & 李兴华. (2013). 景德镇城市景观中的瓷业文化认同. 安徽师范大学学报 (自然科学版), (5), 479-482. <https://doi.org/10.14182/j.cnki.1001-2443.2013.05.005>
- 新华通讯社. (1978, 11, 6). 邓副总理拜会普密蓬国王、江萨总理 江萨总理举行酒会招待邓副总理. 人民日报. <https://202-120-82-126-a1809.hdnuc.findres.net/rmrb/19781106/1>
- 于靖. (2021). 1995-2021年景德镇陶瓷文化创意社区发展与问题研究 . 硕士学位论文, 景德镇陶瓷大学.
- 朱彤瑶. (2021). “景漂”迁移行为研究. 硕士学位论文, 江西财经大学.
- Art Fox. (2021). *LOT 2273 Statue of a fisherman carved in He Shuigen* [Online Image]. <https://www.artfoxlive.com/product/2134150.html>
- Chen, Q. (2022). *Research on National porcelain Design in Jingdezhen from 1949 to 2019* [Unpublished Doctoral dissertation]. Jingdezhen Ceramic University. [in Chinese]
- CJICB. (n.d.). *Liu Yaunchang* [Online Image]. <http://www.cjicb.com/liuyc.html>
- Fallen of the list. (2022). *Jingdezhen Sculpture Porcelain Factory, full of simplicity and fashion, has become a favorite check-in place for young people* [Online Image]. Sohu. https://www.sohu.com/a/606306567_117402
- Fang, L. (2021). "Living History" and the construction of artisan Knowledge: A case study of the folk kiln industry in Jingdezhen. *Jiangxi Social Sciences*, (12), 226-238+222. [in Chinese]
- Guo, J. (2021). Promoting the creative transformation and Innovative development of ceramic culture: Based on the investigation of Jingdezhen Sanbao. *Jiangxi Social Sciences*, (8), 5-13. [in Chinese]

- Guo, J., & Li, H. (2022). Research on the revival of international porcelain capitals from the perspective of ceramic culture Industry. *Jiangxi Social Sciences*, (4), 30-40+206. [in Chinese]
- He, D., Zhang, J., & Xia Y. (2015). Urban spatial change and its mechanism in ancient Jingdezhen. *Journal of Architecture*, (S1), 94-100. [in Chinese]
- Hu, B. (2023). The innovative value of culture: Global urban Construction and regional high-quality development. *Regional Economic Review*, (2), 46-54. <https://doi.org/10.14017/j.cnki.2095-5766.2023.0022> [in Chinese]
- Jin, X., & Liang, B. (2016). The formation of Jingpiao and its cultural significance. *Journal of Jingdezhen University*, (4), 6-10. [in Chinese]
- Li, S. (2014). Jingpiao and Jingdezhen Contemporary Ceramic Art- A case study of Lotte Pottery Club Creative Market. *Journal of College of Arts of Inner Mongolia University*, (03), 24-33. [in Chinese].
- Li, Y. (2002). The Things of Life and Art: Art and Culture of Chinese Traditional Ceramics. *Literature & Art Studies*, (06), 108-118. [in Chinese]
- Shensheng, L. (2008). *He Shuigen porcelain carving art materials* [Online image]. JDZTC. <http://www.jdzmc.com/Article/Class4/Class21/2008/07/25/10205.html>
- Su, Y., & Huang, Z. (2007). Trade Associations and Societies in Jingdezhen from the Qing Dynasty to the Republic of China. *Journal of Nanchang University (Humanities and Social Sciences)*, (03), 82-87. [in Chinese]
- Tang, K., & Hou, Y. (2020). On brand building and the development of Jingdezhen Creative ceramic Industry. *Ceramics*, (9), 148-151+158. <https://doi.org/10.19397/j.carolcarrollnki.Ceramics.2020.09.050> [in Chinese]
- Wang, M. (2013). *Forms of Public Art's Involvement in Urban Cultural Construction*. [Unpublished Master's Thesis]. Jiangnan University. [in Chinese]
- Wang, X. (2019). The connotation and historical significance of ceramics unearthed in the Tongji Canal of the Sui and Tang Grand Canal - On the cultural heritage of China's Grand Canal ceramics. *Oriental Collection*, (11), 10-16. [in Chinese]
- Wang, Y., & Sun, W. (2014). Integration Path of ceramic culture and tourism industry: Evidence from Jingdezhen. *Jingdezhen Comprehensive College Journal*, (1), 5-11. [in Chinese].
- Wang, Z. (2013). *Research on Protection, Utilization and Industrial Development of Jiangxi Intangible Cultural Heritage* [Unpublished Doctoral dissertation]. Nanchang University. [in Chinese]

- Wu, F. (2022). *Research on the development of contemporary Jingdezhen pastel Porcelain Art Design (1949-2019)* [Unpublished Doctoral dissertation]. Jingdezhen Ceramic University. [in Chinese]
- Xiao, X., Li, S., & Li, X. (2013). Cultural identity of porcelain industry in Jingdezhen urban landscape. *Journal of Anhui Normal University (Natural Science Edition)*, (5), 479-482. <https://doi.org/10.14182/j.cnki.1001-2443.2013.05.005> [in Chinese].
- Xinhua News Agency. (1978, November 6). *Vice Premier Deng paid a visit to King Bhumibol Adulyadej and Prime Minister Jiangsa held a cocktail reception for Vice Premier Deng*. People's Daily. <https://202-120-82-126-a1809.hdns.findres.net/rmr/19781106/1> [in Chinese]
- Yu, J. (2021). *1995-2021 Research on the Development and problems of Jingdezhen Ceramic Cultural Creative Community* [Unpublished Master's Thesis]. Jingdezhen Ceramic University. [in Chinese]
- Yutang porcelain. (2021). *"Spring Breeze" Jingdezhen Painting Institute 2021 New Year Works Online Exchange Exhibition* [Online Image]. CNMEIW. <http://www.cnmeiw.com/News/NewsCenter/NewsDetail?keyld=bd8d309a-9f39-446a-a112-acc600f18f54> [in Chinese]
- Zhu, T. (2021). *Research on Jing Piao's migration Behavior*. [Unpublished Master's Thesis]. Jiangxi University of Finance and Economics. [in Chinese]

การเปลี่ยนแปลง ของปรากฏการณ์ ทางธรรมชาติเชิงสุนทรียภาพ ผ่านงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ ณ ชายหาดหัวหิน¹

พรฉัตร อุไรรัตน์²
ประติพัทธ์ เลิศรุจิดำรงกุล³

รับบทความ: 21 มิถุนายน 2566 / แก้ไข: 30 สิงหาคม 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 31 สิงหาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.10>

¹ บทความชิ้นนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษการเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเชิงสุนทรียภาพผ่านงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ กรณีศึกษา ชายหาดหัวหิน”

² นักศึกษาปริญญาโท สาขาศิลปการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, email: urairat_p2@su.ac.th

³ รองศาสตราจารย์ สาขาศิลปการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, email: denaarrus@hotmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้ชี้ให้เห็นถึงการศึกษาที่มุ่งเน้นที่กระบวนการสำรวจการเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางสุนทรียศาสตร์บริเวณชายหาดหัวหินผ่านศิลปะจัดวางเฉพาะที่ โดยใช้สถานที่ชายหาดหัวหินเป็นกรณีศึกษา ซึ่งอำเภอหัวหิน เป็นเมืองตากอากาศเก่าแก่ที่นิยมอย่างมากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน มีชายหาดที่มีเอกลักษณ์ทางธรรมชาติทั้งด้านกายภาพและด้านสุนทรียศาสตร์ หาดทรายที่กว้างมีสีขาวละเอียด น้ำทะเลใสสะอาด และจุดเด่นที่สำคัญคือโขดหินที่เรียงรายเป็นเอกลักษณ์ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำเสนอเรื่องราวจากการสังเกตคุณค่าทางประสบการณ์เชิงความงามและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ มีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) การตั้งคำถามและตีความงานศิลปะจัดวางถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ และสามารถสร้างมุมมองใหม่ให้กับผู้มาเยือนชายหาดได้อย่างไรบ้าง 2) เป็นสื่อกลางของการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง 3) แสดงความไม่จีรังยั่งยืนของการดำรงอยู่ในสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ 4) สำรวจความสัมพันธ์ที่ละเอียดอ่อนระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม โดยศึกษาผ่านกระบวนการรวบรวมข้อมูล ค้นคว้า การสังเกต การสัมภาษณ์ผู้มาเยี่ยมชมชายหาด การศึกษาวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทางศิลปะของงานจัดวางเฉพาะที่ เช่น พื้นผิว สี สัน รูปทรงและมิติของภาพสะท้อนโดยมีความสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ กล่าวโดยสรุปว่าการศึกษาและออกแบบสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนี้เป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างออกไป ทั้งภาพและนัยยะที่เกี่ยวกับการตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะ การเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติและผู้คน

คำสำคัญ: ศิลปะจัดวางเฉพาะที่ / สุนทรียศาสตร์ / การเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ

วิธีอ้างอิง

พรฉัตร อุไรรัตน์ และ ประดิพัทธ์ เลิศรุจิดำรงกุล. (2566). การเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเชิงสุนทรียภาพ ผ่านงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ ณ ชายหาดหัวหิน. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 89-132. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.10>



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

Changes in Aesthetic Natural Phenomena through Site-Specific Art on Hua Hin Beach¹

Pornchat Urairat²

Pradiphat Lertrujidumrongkul³

Received: June 21, 2023 / Revised: August 30, 2023 / Accepted: August 31, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.10>

¹ This article is a part of Master's thesis "A Study of Changes in Aesthetic Natural Phenomena through Site Specific Art, A Case Study on Hua Hin Beach"

² Master's Student, Master of Fine Arts (Design Art), Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, email: urairat_p2@su.ac.th

³ Associate Professor, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, email: denaarrus@hotmail.com

Abstract

The article delves into a study that thoroughly examines the shifts in the aesthetic phenomenon of Hua Hin Beach through site-specific art, in which the researcher used Hua Hin Beach as a case study. Hua Hin is an old resort town that has been very popular from the past to the present. Some beaches are unique both physically and aesthetically. The wide sandy beach is white and delicate, with clear seawater; the main highlight is the rocks lined up uniquely. The author was inspired to present a story from observing the experience value of beauty and natural phenomena. The objective is as follows: 1) The author aims to question and interpret the site-specific art interaction with the natural environment and how it can create new perspectives for visitors to the beach; 2) It serves as a conduit for the transformation of all things; 3) To show the impermanence of existence in the natural environment; 4) To explore the delicate relationship between man and the environment, and to collect data through study, research, observation of beach visitor, interviewers, and an analytical study of the artistic elements of local site-specific art such as textures, colours, shapes, and dimensions of reflections in the natural environment. In conclusion, the study and design of this artwork are part of presenting a different perspective; for example, the correlation between visual depictions and their underlying implications plays an integral role in grasping the interconnection among works of art, the changes in nature, and the changes in people.

Keywords: Site-specific Art / Aesthetics / Natural Phenomena

Citation

Urairat, P. & Lertrujidumrongkul, P. (2023). Changes in Aesthetic Natural Phenomena through Site Specific Art on Hua Hin Beach. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 89-132. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.10>



© 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. ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

ชายหาดหัวหิน อยู่ในอำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ซึ่งเป็นสถานที่พักผ่อนตากอากาศริมทะเลที่เก่าแก่ที่สุดของประเทศไทย เป็นที่ตากอากาศของเจ้านายในสมัยก่อนและเป็นที่ยินยมนักท่องเที่ยวตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นชายหาดที่มีเอกลักษณ์ มีกลุ่มโขดหินที่กระจาย หาดทรายกว้างขาวละเอียด น้ำทะเลใสและบรรยากาศที่ค่อนข้างเงียบสงบแม่ไก่กลางเมืองหัวหิน เหมาะแก่การมาเที่ยวและพักผ่อน ชายหาดหัวหินมีประวัติความเป็นมายาวนาน ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ราวปี พ.ศ. 2377 ชาวบ้านได้เข้ามาตั้งถิ่นฐานเนื่องจากเป็นบริเวณชายหาดมีความสวยงามและมีเอกลักษณ์ อีกทั้งที่ดินก็มีความอุดมสมบูรณ์ เหมาะสำหรับการเกษตรและการประมง ได้ตั้งชื่อหมู่บ้านว่า “บ้านสมอเรียง” ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนครสวรรค์วรพินิต ต้นราชสกุลกฤดากร ได้มาสร้างตำหนักหลังใหญ่ชื่อ “แสนสำราญสุขเวศน์” ที่ด้านทิศใต้ของหมู่โขดหินริมทะเล ซึ่งปัจจุบันอยู่ บริเวณชายหาดหน้าโรงแรมเซ็นทาราแกรนด์บีชรีสอร์ทและวิลล่าหัวหิน และได้ทรงขนานนามหาดทรายบริเวณนี้ว่า “หัวหิน” มาจากโขดหินที่เป็นเอกลักษณ์ ต่อมาทั้งตำบลถูกเรียกในชื่อเดียวกันและเจริญเติบโตขยายขึ้นเป็นอำเภอหัวหินจนถึงปัจจุบัน (หทัยชนก ช่วงไธสง, 2533: 1-4)

เริ่มต้นจากการที่ผู้วิจัยเป็นคนในพื้นที่ที่เกิดและเติบโตที่อำเภอหัวหิน ทำให้ได้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของชายหาดหัวหินเป็นพื้นที่ ที่เก็บรวบรวมเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตของชาวประมงดั้งเดิม และของคนในพื้นที่หัวหินตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำเสนอเรื่องราวจากการสังเกตคุณค่าทางประสบการณ์เชิงความงามและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เช่น การเปลี่ยนแปลงทางกายภาพที่สัมพันธ์กันของก้อนหิน หาดทราย ท้องฟ้า น้ำทะเล และการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างผู้คน กิจกรรมที่เกิดขึ้นและเวลาที่เปลี่ยนแปลง โดยนำเสนอผ่านการสร้างกระบวนการออกแบบงานศิลปะในรูปแบบของศิลปะจัดวางเฉพาะที่ ผลงานจะติดตั้งในพื้นที่ชายหาดหัวหิน เพื่อให้ผลงานเป็นตัวแทนภาพสะท้อนการเห็นความงามจากการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง

วิธีการวิจัยโดยใช้สถานที่ชายหาดหัวหินเป็นกรณีศึกษา เพื่อรวบรวมข้อมูลผ่านกระบวนการศึกษาค้นคว้า การสังเกต การสัมภาษณ์ผู้มาเยี่ยมชมชายหาด การศึกษาวิเคราะห์ถึงองค์ประกอบทางศิลปะของงานจัดวางเฉพาะที่ เป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างออกไป ทั้งภาพและนัยยะที่เกี่ยวข้อง การตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะ การเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติและผู้คน และให้ผู้ชมหรือผู้สังเกตการณ์ได้สำรวจ ไตร่ตรอง สังเกตรายละเอียดของสิ่งเล็กน้อยที่เกิดขึ้นท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ สร้างแรงบันดาลใจจากมุมมองใหม่ที่แตกต่าง กระตุ้นจินตนาการและการปลูกฝังจิตสำนึกที่มีต่อสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ โดยผลการวิจัยและการออกแบบนี้จะเป็นประโยชน์กับผู้มาเยี่ยมชมนักท่องเที่ยว ผู้ชมงานศิลปะ และบุคคลที่ต้องการทำความเข้าใจจุดตัดระหว่างศิลปะกับการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 ศึกษาลักษณะความงามทางกายภาพ ความหมายและการอุปมาอุปไมยของวัตถุและสิ่งแวดล้อมเชิงสุนทรียภาพ โดยผ่านการสร้างกระบวนการออกแบบงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่

2.2 สร้างประสบการณ์ในการรับรู้การเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติบนพื้นที่ชายหาดหัวหิน โดยเน้นย้ำความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ผ่านกระบวนการออกแบบ ทดลอง และการสร้างสรรค์งานศิลปะติดตั้งเฉพาะที่

2.3 สร้างแบบทดลองและผลงานศิลปะที่เป็นตัวแทนภาพสะท้อนการเห็นความงามจากการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่งซึ่งแสดงความไม่จีรังยั่งยืนของการมีอยู่ในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

3. การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงาน โดยใช้ข้อมูลทฤษฎีและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องดังนี้

3.1. ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม วิถีชีวิต ผู้คน ในอำเภอหัวหิน

สิ่งที่ทำให้อำเภอหัวหินมีความแตกต่างจากเมืองชายทะเลอื่นคือบรรยากาศของเมืองยังคงกลิ่นอายของยุคสมัยในอดีตที่มีมนต์ขลังไม่เสื่อมคลาย เอกลักษณ์โดดเด่นของหัวหิน คือ ชายหาดหัวหิน ซึ่งมีหาดหินที่กระจายตัวอยู่ ชายหาดหัวหินเป็นแหล่งท่องเที่ยวพักผ่อนตากอากาศที่มีชื่อเสียงเป็นอันดับต้นของเมืองไทย ด้วยหาดหินเรียงรายเป็นเอกลักษณ์ น้ำทะเลใส หาดทรายกว้างและสะอาด บริเวณนี้จะมีชายหาดตลอดแนวในเวลาน้ำขึ้น หัวหินจึงเป็นจุดหมายปลายทางยอดนิยมสำหรับนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ทุกยุคทุกสมัย ชายหาดที่สวยงาม วัฒนธรรมที่หลากหลาย และประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจ ซึ่งเดิมเป็นหมู่บ้านชาวประมงขนาดเล็ก มีเพียงเรือหาปลาขนาดเล็กแบบดั้งเดิม แสดงถึงการที่มนุษย์พยายามปรับตัวเข้าหาธรรมชาติ โดยผ่านการสังเกตปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ทิศทางของลมมรสุม น้ำขึ้นน้ำลง ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์และดวงดาว เป็นต้น วิถีชีวิตของผู้คนในชุมชนตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ส่วนใหญ่ใช้ชีวิตแบบเรียบง่าย เป็นเมืองที่สงบ ประชากรมีจำนวนไม่หนาแน่น คนในชุมชนประกอบอาชีพเกษตรกรรม ประมงและค้าขาย (หทัยชนก ช่วงโธสง, 2533: 1-4)

3.2 ข้อมูลด้านศิลปะการออกแบบ

1. ศิลปะจัดวาง (Installation Art) หมายถึงประเภทของงานศิลปะที่มีที่ติดตั้งเฉพาะจุด ที่ออกแบบเพื่อที่จะแปรสภาพการรับรู้ของสิ่งแวดล้อม (perception of a space) เป็นรูปแบบของผลงานศิลปะที่มีความสัมพันธ์เนื่องกับการใช้พื้นที่ร่วมกันกับวัตถุ หรือสื่อเทคโนโลยีต่างๆ (ชุดิมา โสตามรรค, 2563: 148) เช่น ผลงานของโอลาฟัวร์ เอเลียสสัน (Olafur Eliasson) ชื่อ “Riverbed” (ภาพที่ 1) ในปี 2014 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่หลุยเซียนา (Louisiana Museum of Modern Art) ประเทศเดนมาร์ก เป็นผลงานศิลปะจัดวางร่วมสมัยที่ได้ติดตั้งงานด้วยการเติมเต็มพื้นที่ทั้งหมดของพิพิธภัณฑ์ด้วยหินสองตันจากประเทศไอซ์แลนด์ ภูมิทัศน์ที่สร้างขึ้นใหม่ทำจากหินบะซอลต์สีน้ำเงิน ลาวา กรวด และทราย การไหลของน้ำที่เลียนแบบแม่น้ำและเสียงของลำธารก็เป็นส่วนหนึ่งของประสบการณ์ เน้นการมีส่วนร่วมของผู้ชมเป็นสิ่งสำคัญ



ภาพที่ 1

โอลาเฟอร์ เอเลียสสัน, “Riverbed”, ปี 2014 ที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่, เดนมาร์ก

หมายเหตุ. จาก Riverbed, by O. Eliasson, 2014 (<https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/>).

Copyright 2014 by Studio Olafur Eliasson

2. จัดวางเฉพาะที่ (Site – Specific Installation) เป็นศิลปะจัดวาง ที่มีความเฉพาะเจาะจง โดยงานศิลปะที่นำมาติดตั้งในพื้นที่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อพื้นที่ที่ถูกกำหนดไว้เท่านั้น เพราะตัวผลงานจะต้องมีความสัมพันธ์อย่างหนึ่งอย่างใดกับพื้นที่ หากเคลื่อนย้ายไปจัดวางที่อื่นก็จะไม่เกิดความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับพื้นที่ การสร้างงานลักษณะนี้มีรูปแบบ และวิธีคิดในการจัดการกับพื้นที่โดยต้องศึกษาจากพื้นที่ที่เข้าไปติดตั้งว่าจะอะไรคือปัญหาของพื้นที่ หรือโจทย์ของพื้นที่นั้นเป็นอย่างไร (ชุตินา โสตามรรค, 2563: 152) เช่น ผลงานของอลิชา ควาเด่ (Alicja Kwade) ชื่อ “In Blur” (ภาพที่ 2) ในปี 2022 จัดแสดงที่เมืองอัลอุลา (AlUla) ซึ่งอยู่ทางภาคตะวันตกเฉียงเหนือของซาอุดีอาระเบีย อยู่ท่ามกลางทะเลทรายและเทือกเขาหิน เป็นผลงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่เน้นประสบการณ์ร่วมของผู้ชม ออกแบบให้มีการใช้กระจกเงาในสร้างภาพการสะท้อนที่ลวงตา แสงบันดาลใจจากภูมิทัศน์อันโดดเด่น ทั้งความกว้างใหญ่ของทะเลทราย ท้องฟ้า และหุบเขา ทำให้เห็นภาพที่ซ้อนทับกันและแยกไม่ออกระหว่างภาพความเป็นจริงและภาพสะท้อนบรรยากาศโดยรอบที่อยู่ใต้ออกกระจก



ภาพที่ 2

อลิชา ควาเด, “In Blur”, ปี 2022 จัดแสดงที่เมืองอัลอุลา, ซาอุดีอาระเบีย

หมายเหตุ. จาก Alicja Kwade In Blur, by A. Kwade, 2022, Desert X (<https://desertx.org/dx/desert-x-ala-2022/alicia-kwade>). Copyright 2022 by Desert X

นอกจากนี้ยังศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกี่ยวข้อง (Art Movements) ดังนี้

3. **ภูมิศิลป์ (Land Art)** เป็นปรัชญาศิลปะที่เกิดขึ้นในปลายคริสต์ทศวรรษ 1960 แนวคิดนี้พัฒนามาจากศิลปะมินิมอลลิสม์และคอนเซ็ปชวลอาร์ต ผสมกับการเริ่มต้นของกระแสเคลื่อนไหวทางสิ่งแวดล้อม แนวคิดต่อต้านความเป็นธุรกิจของศิลปะ ศิลปินแลนด์อาร์ต ไม่ได้ทำงานศิลปะที่ “วางอยู่” ในภูมิทัศน์ธรรมชาติ หากแต่ใช้ภูมิทัศน์ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นปัจจัยสำคัญที่ก่อให้เกิดงานศิลปะ เป็นแนวคิดของการทำงานศิลปะที่เฉพาะเจาะจงกับพื้นที่ เช่น ผลงานของแนนซี โฮลต์ (Nancy Holt) ชื่อ “Sun Tunnels” (ภาพที่ 3) ในปี 1973-1976 จากข้อมูลของ ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์ (2561ก) กล่าวว่า เป็นผลงานที่ได้แรงบันดาลใจมาจากสโตนเฮนจ์เช่นเดียวกัน ประติมากรรมกลางแจ้งรูปท่อนกริตทรงกระบอกขนาดใหญ่โตเส้นผ่าศูนย์กลางสองเมตร วางทิศทางของอุโมงค์ภายในท่อให้สอดคล้องกับทิศทางขึ้นและตกของพระอาทิตย์ในระหว่างช่วงครีษมายันและเหมายัน เจาะรูบนท่อนกริตในขนาดที่แตกต่างกันเพื่อสร้างเงาของกลุ่มดาวบนท้องฟ้าบนผนังอุโมงค์ ผลงานชิ้นนี้แสดงความสนใจหลงใหลในดาราศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และระบบนิเวศวิทยา



ภาพที่ 3

แนนซี โฮลต์, “Sun Tunnels”, ปี 1973-76, รัฐยูทาห์, สหรัฐอเมริกา

หมายเหตุ. จาก Sun Tunnels, by N. Holt, 1973-76 (<https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>).

Copyright 2023 Holt/Smithson Foundation and Dia Art Foundation

4. ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) เป็นการสร้างศิลปะเชิงแนวคิด ความคิดหรือแนวคิดเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ความคิดกลายมาเป็นเครื่องมือในการสร้างงานศิลปะ การสร้างงานจริงจึงเป็นการทำอย่างเป็นพิธี เช่น ผลงานของโจเซฟ โคซูธ (Joseph Kosuth) ชื่อ “One and Three Chairs” (ภาพที่ 4) ในปี 1965 จากข้อมูลของ ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์ (2561ข) กล่าวว่า เป็นผลงานศิลปะจัดวางที่ประกอบด้วย เก้าอี้ธรรมดาๆ หนึ่งตัว ภาพถ่ายเก้าอี้ตัวนั้นขนาดเท่าจริง กระดาษถ่ายสำเนาขนาดใหญ่ที่พิมพ์ความหมายของคำว่า “เก้าอี้” จากพจนานุกรมลงไป ซึ่งภาพถ่ายที่ว่าเป็นภาพถ่ายของเก้าอี้ที่ตั้งอยู่ในห้องแสดงงาน และทั้งเก้าอี้และภาพถ่ายจะเปลี่ยนไปทุกครั้งที่เปลี่ยนสถานที่แสดงงาน



ภาพที่ 4

โจเซฟ โคซูธ, “One and Three Chairs”, ปี 1965, Chair 32 3/8 x 14 7/8 x 20 7/8" (82 x 37.8 x 53 ซม.), photographic panel 36 x 24 1/8" (91.5 x 61.1 ซม.), text panel 24 x 30" (61 x 76.2 ซม.), พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่, นิวยอร์ก, สหรัฐอเมริกา

หมายเหตุ. จาก One and Three Chairs, by J. Kosuth, 1965, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/81435>). Copyright 2023 by Joseph Kosuth/ Artists Rights Society (ARS), New York

5. ศิลปะลัทธิจุดนิยม (Minimal Art) มินิมอลลิสม์ เป็นกระแสเคลื่อนไหวทางศิลปะเริ่มขึ้นช่วงต้นทศวรรษ 1960 ในนิวยอร์ก เป็นปฏิกิริยาต่อต้านศิลปะแนวแอ็บสแตรกต์เอ็กซ์เพรสชันนิสม์ ที่เฟื่องฟู โดยให้ความสำคัญกับเนื้อแท้และสาระสำคัญของวัตถุหรือวัสดุที่ใช้ในการสร้างงานแทน อารมณ์และความรู้สึกไม่ใช่ทางออกและไม่สามารถสื่อสารความคิดได้ เช่น ผลงานของโรเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) ชื่อ “Untitled” (ภาพที่ 5) ในปี 1965 จากข้อมูลของ ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์ (2561) กล่าวว่า กล่องสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ที่ทำจากกระจกเงา ซึ่งพัฒนาขึ้นจากความสนใจเกี่ยวกับคุณสมบัติทางสายตาของวัสดุและวิธีการรับรู้ของมนุษย์ด้วยการบิดงอด้วยกระจกเงา เขาบังคับให้ผู้ชมต้องเผชิญหน้ากับตัวเอง มากกว่าจะชื่นชมความงามของศิลปะ ซึ่งเป็นการนำเสนอประสบการณ์การรับรู้และมองเห็นอันแปลกใหม่ให้กับผู้ชม



ภาพที่ 5

โรเบิร์ต มอร์ริส, “Untitled”, ปี 1965, Each cube: 914 × 914 × 914 มม., หอศิลป์เทต, สหราชอาณาจักร
หมายเหตุ. จาก *Untitled*, by R. Morris, 1965, Tate (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>). Copyright 2023 by ARS, NY and DACS, London

6. ศิลปะแบบคิวบิสม์ (Cubism) คือ การใช้ความงามจากรูปทรงของเหลี่ยม มากกว่าจะไปเน้นที่รายละเอียดในธรรมชาติ ไม่ใช่แค่การเลียนแบบวัตถุ ซึ่งศิลปะแบบคิวบิสม์นั้นเป็นอีกหนึ่งวิธีการแก้ปัญหาของภาพเขียนที่มีเพียงสองมิติและตาเห็นได้แค่ด้านเดียว ทำให้เกิดภาพโดยการเชื่อมโยงมิติทางความคิดและสายตา เช่น ผลงานของปาโบล ปิกาสโซ (Pablo Picasso) ชื่อ “Girl with a Mandolin” (ภาพที่ 6) ในปี 1910 เป็นภาพของหญิงสาวที่กำลังเล่นแมนโดลินอยู่ โดยการใช้รูปทรงเรขาคณิตหลากหลายรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานและเลือกใช้เฉดสีที่มีความใกล้เคียงกันทั้งสีแทน สีน้ำตาลอ่อน สีเขียวมะกอก และสีเหลือง ทำให้พื้นผิวของภาพวาดทั้งหมดดูกลมกลืนและผสมผสานกัน แต่สามารถเห็นภาพที่มีมิติในมุมมองที่หลายมุมมองในภาพวาดเดียวกันพร้อมกัน



ภาพที่ 6

ปาโบล ปิกาโซ, “Girl with a Mandolin”, ปี 1910, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100.3 x 73.6 ซม., พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่, นิวยอร์ก, สหรัฐอเมริกา

หมายเหตุ. จาก Girl with Mandolin, by P. Picasso, 1910, MoMA. (<https://www.moma.org/collection/works/80430>). Copyright 2023 by Estate of Pablo Picasso/ Artists Rights Society (ARS), New York.

3.3 ข้อมูลทฤษฎีทางด้านการรับรู้ สุนทรียศาสตร์

1. ทฤษฎีแนวความคิดเชิงปรัชญาของญี่ปุ่น คือ วะบิ สะบิ ที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพแห่งความไม่เที่ยง การเห็นความงามของสิ่งที่ไม่สมบูรณ์แบบความไม่ยึดติดในวัตถุ ตระหนักถึงความงามอันจริงแท้ที่มีได้ขึ้นอยู่กับรูปลักษณ์ภายนอก เป็นอิทธิพลที่ได้รับจากพุทธศาสนาแบบ “เซน” ที่ดำรงอยู่อย่างลึกซึ้งในสังคมญี่ปุ่นรวมทั้งเป็นวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับลักษณะการชื่นชมสุนทรียภาพแบบ “โมโนะโนะ อาวาระะ” พร้อมกับความเชื่อที่ว่าทุกสิ่งในธรรมชาติล้วนมีความรู้สึก ไม่ว่าสายน้ำ ก้อนหิน ต้นไม้ (ปอ เปรมสำราญ, 2561) ซึ่งสามารถนำมาเชื่อมโยงกับข้อมูลที่ได้วิจัยได้จากการลงพื้นที่ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61 เช่น ก้อนหิน ที่อยู่บริเวณชายหาดมีความหลากหลายทั้งขนาดและรูปแบบ แสดงออกถึงร่องรอยความเปลี่ยนแปลงตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จากฤดูกาลและปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง ทำให้ก้อนหินบริเวณนี้มีลักษณะที่แตกต่างกัน ดังนี้ 1) มีลักษณะผุกร่อน จากการกัดเซาะของคลื่น 2) มีสีเขียวของคราบตะไคร่น้ำหรือสาหร่ายทะเล 3) เป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์ทะเล เช่น หอยและเพรียง เป็นต้น ทำให้ได้รับรู้ถึงการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง ความไม่จีรังและเห็นความงามของสิ่งที่ไม่สมบูรณ์แบบ (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 7

รูปแบบของก้อนหิน, “ก้อนหินที่ปกคลุมไปด้วยพืชทะเล (ซ้าย-ด้านหน้า) และ ก้อนหินที่เป็นที่อยู่ของเพรียงหอย (ขวา-ด้านหลัง)”, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61

2. การขยายความเชิงความหมาย ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการเปรียบเทียบเชิงความหมายและการอุปมาอุปไมย (Metaphor) ในการขยายความสิ่งที่ตาเห็นและร่างกายรับรู้ ไปสู่มุมมองในรูปแบบที่แตกต่างออกไป

3. การสร้างประสบการณ์การรับรู้พื้นที่ (Sense of Place) เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมและความคิดของมนุษย์ในพื้นที่ ทั้งด้านการใช้งาน และการปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์กับลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ เช่น จากบริบทของพื้นที่ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61 จะเห็นถึงการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนและโขดหิน (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 8

แสดงถึงการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนและโขดหิน, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61

4. การศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการมองเห็น (Visual Perception Theory) การรับรู้การเห็นของมนุษย์เป็น ความสัมพันธ์กับประสบการณ์ที่แต่ละบุคคลได้เคยผ่านพบมาหรือเป็นสิ่งที่เร้าภายนอก ทำให้เกิดการรับรู้ ภาพที่ปรากฏในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสามารถอธิบายเกี่ยวกับทฤษฎีการมองเห็นได้ 4 ประการ ดังนี้ 1) การเห็นรูปและพื้น เป็นองค์ประกอบแรกที่มีมนุษย์มองเห็น โดยมีวัตถุเป็นรูปทรงและบริเวณรอบๆ เป็นพื้น แต่จะเห็นส่วนใดเป็นรูปทรงของวัตถุและส่วนใด เป็นพื้นนั้นขึ้นอยู่กับว่าจะเพ่งมองและให้ความสำคัญกับบริเวณใดของภาพ 2) การเห็นแสงและเงา เป็นการรับรู้ หรือมองเห็นวัตถุ มีอิทธิพลต่อรูปทรงของวัตถุ เนื่องจากบริเวณที่วัตถุตั้งอยู่มีแสงสว่าง ส่องกระทบเข้ามา ความเข้มของแสงและเงาก็จะลดน้อยลง 3) การเห็นความเคลื่อนไหว เป็นการรับรู้หรือมองเห็น เนื่องจากวัตถุมีการเคลื่อนไหว หรือตัวเราเป็นผู้ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวเอง ในลักษณะที่รวดเร็ว หรือเชื่องช้า เห็นทิศทาง จังหวะการเคลื่อนไหวของวัตถุ 4) การเห็นตำแหน่งและสัดส่วน เป็นลักษณะการรับรู้ หรือมองเห็นวัตถุตามระยะห่างของ การมอง คือ ถ้าเราอยู่ใกล้วัตถุก็จะสามารถมองเห็นวัตถุได้ชัดและเห็นรายละเอียดมากขึ้นแต่ถ้าอยู่ไกลก็จะมองเห็นวัตถุไม่ชัดเจน (ปรีชาติ วงศ์เจริญ, 2565: 11) ยกตัวอย่างสถานการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการมองเห็นและการรับรู้ จากการที่ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลที่ชายหาดหัวหินได้สังเกตและบันทึกภาพบรรยากาศปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา ดังนี้ 1) การเห็นรูปและพื้น (ภาพที่ 9) 2) การเห็นแสงและเงา (ภาพที่ 10) 3) การเห็นความเคลื่อนไหว (ภาพที่ 11) 4) การเห็นตำแหน่งและสัดส่วน (ภาพที่ 12)



ภาพที่ 9

ภาพการเห็นรูปและพื้นของคนที่นั่งอยู่บนก้อนหิน และมีพื้นหลังเป็นท้องฟ้าและน้ำทะเล, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61

ภาพที่ 10

ภาพการเห็นแสงและเงาของต้นลีลาวดีที่ตกกระทบลงบนหาดทราย, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61



ภาพที่ 11

ภาพการเห็นความเคลื่อนไหวของคลื่นที่ซัดเข้าหาฝั่ง, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61



ภาพที่ 12

ภาพการเห็นตำแหน่งและสัดส่วนของก้อนหินขนาดต่างๆ ที่อยู่ใกล้และไกล, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61

5. บทบาทของกระจกเงาในงานศิลปะ (Reflections on the mirror in art) การสะท้อนของกระจกอาจมีความหมายที่คลุมเครือและขัดแย้งว่า กระจกเงานั้นแสดงภาพความเป็นจริง หรือ ภาพลวงตา สะท้อนให้เห็นความงามหรือความหลอกลวง สะท้อนตัวเองหรือเป็นเพียงแค่มุมมองและความลึก คำตอบนั้นไม่แน่นอนเหมือนกับตัววัตถุเอง กระจกเงาจึงถูกนำมาใช้เพื่อสะท้อนความหมายทั้งหมดเหล่านั้นและถูกนำมาใช้บ่อยในงานศิลปะ ซึ่งสามารถแสดงถึงภาพรูปแบบต่างๆ ดังนี้ 1) ภาพความเป็นจริง (Vision) เริ่มต้นยุคสมัยใหม่ศิลปินมีการใช้กระจกเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการมองเห็นและการแสดงตัวตนของความจริง และมักมีการวาดภาพกระจกลงไปในงานศิลปะ กระจกสามารถแสดงทักษะของศิลปินในการทำให้อาภมีความลึก มุมมองและแสง 2) ภาพลวงตา (illusion) นอกจากการแสดงถึงภาพความเป็นจริงแล้ว กระจกยังสามารถทำให้เกิดภาพลวงตาได้อีกด้วย ความสูงและความกว้างของกระจก ทำให้เกิดขนาดของภาพที่ต่างออกไปจากเดิม รวมถึงมุมมองในภาพนั้นถูกกลับด้านหรือบิดเบือนไปจากเดิม 3) การสะท้อนกลับ (reflection) กระจกเงาในงานศิลปะสามารถสร้างภาพสะท้อนให้มองเห็นอารมณ์และความเป็นจริงทางกายภาพ ทำให้เกิดความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น (Wallentine, 2022)

ตัวอย่างผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์จากกระจกเงา ผลงานของ อาร์โนด์ ลาปิแอร์ (Arnaud Lapierre) ชื่อ “Ring Installation” (ภาพที่ 13) ในปี 2011 ที่ จัตุรัส ปลาย ร็องโดม (Place Vendome) เมืองปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นผลงานที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่และย่าน โดยนำกระจกเงามาจัดวางสลับไปมาในรูปทรงระบอบ ซึ่งเปลี่ยนการรับรู้ของพื้นที่ด้วยการกลบกลืนไปกับพื้นที่และในบางช่วงเวลาจะมีการสะท้อนของผู้เข้าชม ท้องฟ้า และอาคาร สถาปัตยกรรมที่สวยงาม เป็นเอกลักษณ์ของเมืองปารีส และผลงานของ โอเลาเฟอร์ เอเลียสสัน ชื่อ “Tilted circles diagram” (ภาพที่ 14) ในปี 2008 ผลงานที่ทำงานกับการมองเห็น แสง เงาและพื้นผิว เป็นผลงานที่นำกระจกรูปวงกลมและวงรีในรูปแบบต่างๆ จำนวนยี่สิบห้าชิ้น มาจัดเรียงบนผนังเรียบในองศาที่ต่างกัน ทำให้เกิดมิติ ความสัมพันธ์ระหว่างวงกลมและวงรี

6. วัสดุกระจกเงา และวัสดุทดแทน

1) กระจกเงา เป็นวัตถุที่มีความสามารถในการสะท้อนดี มีค่าความสะท้อนแสงสูงจนสามารถเห็นภาพสะท้อนของวัตถุได้ชัดเจน ข้อเสีย คือ เปราะบาง แตกง่ายและมีน้ำหนัก

2) วัสดุทดแทนที่พิจารณาเลือกใช้ คือ แผ่นอะคริลิก (Mirror Acrylic) เป็นแผ่นพลาสติก ลายกระจก มีสีน้ำตาลหลาย เหมาะสำหรับงานตกแต่งภายนอกและภายใน ความเงาบนพื้นผิวสามารถใช้ส่องสะท้อนได้ ให้เอฟเฟกต์ที่คล้ายคลึงกับกระจกเงา เน้นความปลอดภัย มีโอกาสแตกหักได้ยาก มีน้ำหนักเบา ขนย้ายง่ายและสะดวก



ภาพที่ 13

อาร์โนด์ ลาปีแยร์, “Ring Installation”, ปี 2011 ที่จัตุรัส ปลาย ว็องโดม, ปารีส, ฝรั่งเศส

หมายเหตุ. จาก *Ring Mirror Installation by Arnaud Lapierre @Place Vendôme, Paris, by A. Lapierre, 2011*, Yatzer (<https://www.yatzer.com/Ring-by-Arnaud-Lapierre>). Copyright 2011 by Arnaud Lapierre



ภาพที่ 14

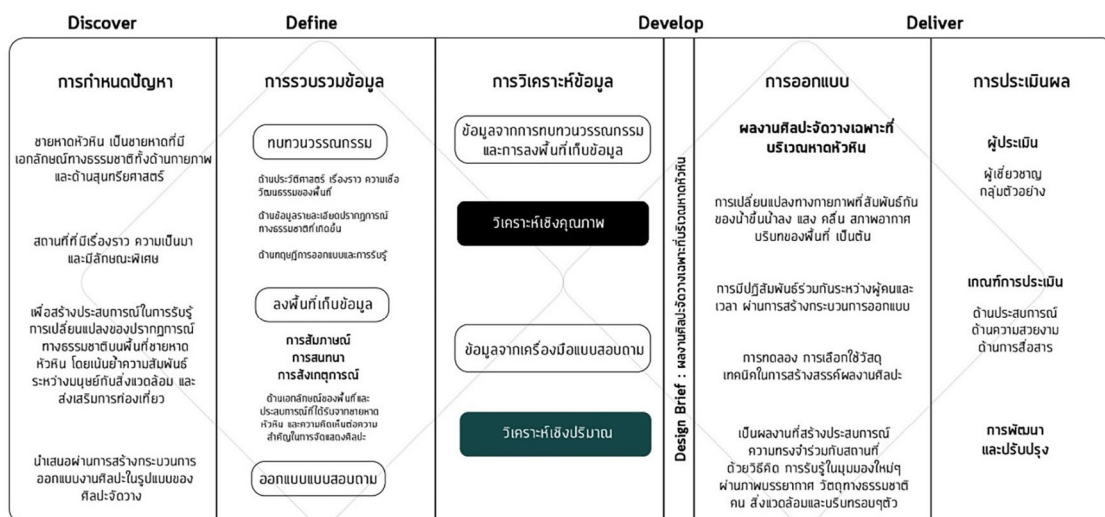
โอลาเฟอร์ เอเลียสสัน, “Tilted circles diagram”, ปี 2008 ที่ Joan Miró Foundation, บาร์เซโลนา, สเปน

หมายเหตุ. จาก *Tilted circles diagram*, by O. Eliasson. (<https://olafureliasson.net/artwork/tilted-circles-diagram-2008/>). Copyright 2008 by Studio Olafur Eliasson

4. วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการใช้หลักการ Human-centred design (HCD) ในการออกแบบและศึกษากระบวนการคิดเชิงออกแบบ (Design Thinking) ทฤษฎี Double Diamond Diagram Council (ภาพที่ 15) ของ The Design การวิจัยครั้งนี้เป็นประเภท การวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) เพื่อค้นหาสะท้อนความจริงและสร้างกระบวนการตีความร่วมกับผลงาน ภายใต้สถานการณ์ที่ถูกสร้างขึ้น (treatment) ในช่วงเวลาที่กำหนดไว้ โดยผลงานออกแบบนั้นเป็นการทดลองกึ่งทดลอง (Quasi Experiment) ที่ไม่สามารถควบคุมตัวแปรซ้อนได้ทั้งหมด เพราะเป็นการกำหนดตัวแปรหลักที่เป็นการใช้สิ่งแวดล้อมที่เป็นจริงตามธรรมชาติและเป็นการวิจัยชนิดตามสภาพแวดล้อมของการศึกษา เป็นการวิจัยด้วยการทดลองในสนาม (Field Experiment) ที่มีระเบียบวิจัยคล้ายๆ กับการวิธีทดลองในห้องปฏิบัติการมาก เพราะมีการกำหนดตัวแปรต้น เพื่อศึกษาผลที่เกิดขึ้น แต่วิธีนี้ต่างกับการทดลองในห้องปฏิบัติการตรงที่เป็นการศึกษาวิจัยในสภาพการณ์ที่เป็นจริงตามธรรมชาติ โดยผู้วิจัยพยายามควบคุมตัวแปรอย่างระมัดระวังได้สภาพการณ์เท่าที่อำนวยความสะดวกจากการเก็บรวบรวมข้อมูลในขั้นต้น ทางผู้วิจัยได้ทำการวางแผนในการศึกษาข้อมูลในขั้นตอนต่างๆ ด้วยรูปแบบการศึกษาทดลองกระบวนการคิด และวางแผนการติดตั้งผลงานรวมทั้งรวบรวมข้อคิดเห็นและประสบการณ์ที่เกิดขึ้นจากขั้นตอนก่อนและหลังการติดตั้ง

ในกระบวนการออกแบบทดลอง ทางผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่สำรวจในหลายโอกาส หลายช่วงเวลา เพื่อเห็นความน่าจะเป็นที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ เป็นแรงบันดาลใจ หรือเพื่อทราบถึงข้อจำกัดในข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้น เพื่อสร้างเป็นเงื่อนไขในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีข้อเท็จจริงตามกระบวนการออกแบบทางวิทยาศาสตร์รวมกับความงามทางสุนทรียศาสตร์ในงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่



ภาพที่ 15

แผนภาพ Double Diamond Diagram แสดงกระบวนการวิจัย

1. การรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่สังเกต (Physical Aspect)

การลงพื้นที่สำรวจและการสังเกตการณ์ในพื้นที่ชายหาดหัวหิน ชอยหัวหิน 61 ทางผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมรายละเอียดและวิเคราะห์ข้อมูลทางกายภาพและข้อมูลเชิงประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในบริเวณซึ่งเป็นพื้นที่ติดตั้งผลงาน

ข้อสังเกต เรื่อง ผู้คน กิจกรรมและสถานที่

จากข้อสังเกต บริบทของพื้นที่ชายหาดหัวหิน บริเวณชอยหัวหิน 61 แสดงให้เห็นถึงการมีปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คน (ภาพที่ 16) กิจกรรมและสถานที่ที่พบว่าคนในชุมชนมีการใช้งานพื้นที่กับกิจกรรมที่หลากหลาย ยกตัวอย่างเช่น ตั้งแต่บริเวณทางเข้าหัวหินชอย 61 ส่วนใหญ่เป็นพื้นที่ค้าขาย ของฝาก ร้านอาหารพื้นเมือง มีบริการชิมอาหาร และเช่าเสื้อเพื่อนั่งพักผ่อนบริเวณชายหาด นอกจากนี้ยังมีกิจกรรมของคนในพื้นที่ เช่น การตกบาตรในเวลาเช้า การออกกำลังกาย ส่วนการใช้พื้นที่ของนักท่องเที่ยว พบว่า สถานที่ริมทะเลส่วนใหญ่ถูกใช้ในการพักผ่อนหย่อนใจ

ข้อสังเกต เรื่อง ชายหาดและทะเล

จากข้อสังเกต สืบเนื่องจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลในแต่ละเวลา พบว่ามีพื้นที่ชายหาดกว้างสัมพันธ์กับเวลาน้ำขึ้น-น้ำลง (ภาพที่ 17) และเนื่องจากพื้นที่ชายหาดที่กว้าง ทำให้ชายหาดหัวหิน บริเวณชอยหัวหิน 61 สามารถมาท่องเที่ยว ประกอบกิจกรรมที่หลากหลายได้ตลอดทั้งปี

ข้อสังเกต เรื่อง ก้อนหิน

จากการสังเกต พบว่าก้อนหินบริเวณชายหาดหัวหิน บริเวณชอยหัวหิน 61 มีหลากหลายรูปแบบ ทั้งด้านรูปร่างรูปทรง มีขนาด ความสูงที่แตกต่างกัน ลักษณะพื้นผิวที่บางก้อนมีความเรียบ บางก้อนเป็นที่อยู่ของสัตว์ทะเลและพืชน้ำ ทำให้ผู้คนเกิดกิจกรรมการนำไปประกอบอาหารหรือนำไปจำหน่ายต่อก่อนหินขนาดใหญ่บางกลุ่ม (ภาพที่ 18) ยังมีประโยชน์ในการชะลอความแรงของคลื่นที่ซัดเข้าหาฝั่งในเชิงความงาม พบว่า ก้อนหินมีการกระจายตัว และปรากฏตัวขึ้นเหนือผืนทราย มีช่องว่างทางธรรมชาติให้คลื่นน้ำได้ซัดผ่านรอบๆ ก้อนหินอย่างเป็นจังหวะสัมพันธ์กับคลื่นทำให้เราเห็นภาพน้ำที่นิ่งระหว่างก้อนหินเสมือนแผ่นกระจกขนาดต่างๆ ที่กระจายไปทั่วสะท้อนภาพท้องฟ้า

ข้อสังเกต เรื่อง ท้องฟ้า

จากการสังเกต พบว่าท้องฟ้าบริเวณพื้นที่ชายหาดหัวหิน สีสนของท้องฟ้า เปลี่ยนไปตามเวลาและฤดูกาล โดยเฉพาะช่วงเวลาที่ทำการวิจัย การลงสำรวจพื้นที่เป็นช่วงฤดูร้อน ในเดือนพฤษภาคมถึงมิถุนายน พบว่าสีสนที่เกิดจากท้องฟ้าในฤดูร้อนค่อนข้างมีความเข้มของแสงที่สะท้อนท้องฟ้าทำให้มีสีสด โดยเฉพาะเวลาเย็น หลังจากพระอาทิตย์ลับขอบฟ้า ในช่วงเวลาที่ท้องฟ้าเปลี่ยนเป็นสีชมพูและแทบจะไม่มีเมฆเปรียบต่างตัดกับผิวน้ำ และสืบเนื่องจากเวลาดวงอาทิตย์ตกช้ากว่าฤดูกาลอื่น ทำให้การกระจายแสงในสภาพแวดล้อมริมทะเล สร้างบรรยากาศที่น่าจดจำเป็นอย่างยิ่ง (ภาพที่ 19)

ข้อสังเกต เรื่อง ปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง

จากการสังเกต พบว่าปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง เป็นเหตุปัจจัยที่มีความสำคัญสูงที่สุดอย่างหนึ่ง เนื่องจากอิทธิพลจากการกำหนดค่าตัวแปรอื่นๆ (ภาพที่ 20) ตัวอย่างเช่น การปรากฏตัวของก้อนหินและหาดทราย โดยการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทางผู้วิจัยต้องใช้หลักสถิติทางวิทยาศาสตร์ผ่านแอปพลิเคชัน เพื่อให้ได้การคาดคะเน ความเหมาะสมของตัวแปรที่ควบคุมได้ในระดับหนึ่ง เช่น ทราบเวลาน้ำลงมากที่สุด โดยสัมพันธ์กับเวลาที่กำหนด และมองเห็นการเปลี่ยนแปลงของตัวเลขที่เป็นตัวแปรที่เปลี่ยนแปลงตลอดวัน ทำให้ผู้วิจัยสามารถออกแบบและวางแผนการทดลองได้ใกล้เคียงมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ ข้อสังเกตอีกประเด็นที่ค้นพบคือ เมื่อเกิดปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลงทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของกิจกรรมของผู้คนบริเวณรอบชายหาด ตามเงื่อนไขทางธรรมชาติที่เกิดขึ้น



ภาพที่ 16

ภาพการข้อสังเกต

เรื่อง ผู้คน กิจกรรมและสถานที่



ภาพที่ 17

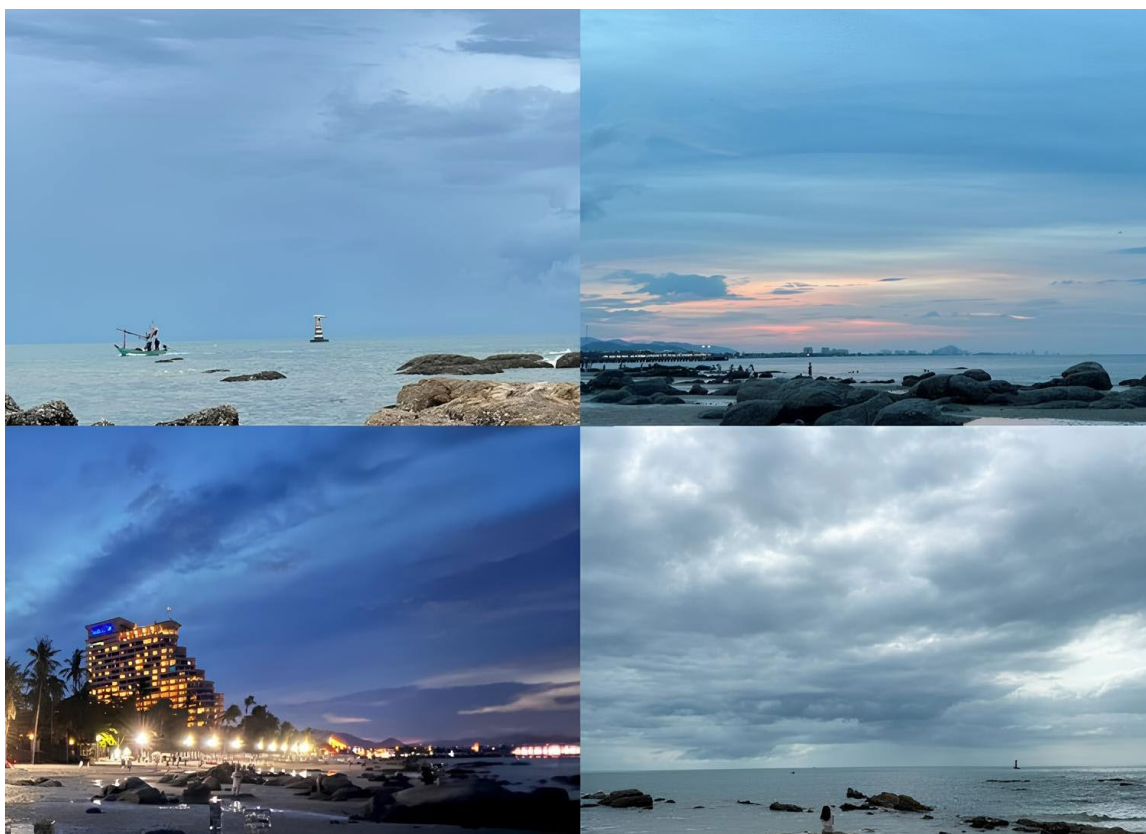
ภาพข้อสังเกต

เรื่อง ชายหาดและทะเล



ภาพที่ 18

ภาพข้อสังเกต เรื่อง ก้อนหิน



ภาพที่ 19

ภาพข้อสังเกต เรื่อง ท้องฟ้า

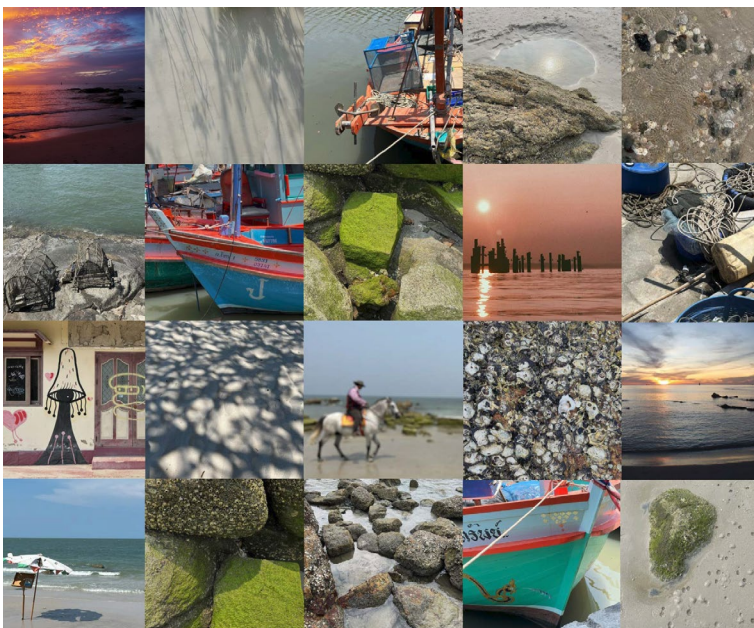


ภาพที่ 20

ภาพข้อสังเกต เรื่อง ปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง, “บรรยากาศขณะน้ำลง บริเวณติดตั้งผลงาน (ซ้าย) และ บรรยากาศขณะน้ำขึ้น บริเวณติดตั้งผลงาน (ขวา)”, ชายหาดหัวหิน บริเวณซอยหัวหิน 61

2. การขยายความเชิงความหมาย (Meaning Aspect)

เนื่องจากผู้วิจัยได้ทำการวางแผนทางการศึกษาและวิเคราะห์หลังจากการรวบรวมข้อมูลและการลงพื้นที่สังเกต (Physical Aspect) โดยมีการวิเคราะห์แบบคู่ขนาน ทั้งทางด้านกายภาพที่รับรู้ ยังมีการขบคิดวิเคราะห์และเปรียบเทียบเชิงความหมายและการอุปมาอุปไมย (Metaphor) ให้เกิดการขยายความสิ่งที่ตาเห็น และร่างกายรับรู้ สร้างการจดจำ ไปสู่มุมมองในรูปแบบที่แตกต่างออกไป สร้างความคาดไม่ถึงในการมีประสบการณ์ร่วมกับผลงานศิลปะ หรือทำให้เกิดแรงบันดาลใจ กระตุ้นจินตนาการจากสภาพแวดล้อมทางกายภาพแบบที่เห็นเป็นอยู่ รายละเอียดการขยายความเชิงความหมายมีดังนี้ (ภาพที่ 21)



ภาพที่ 21

ภาพเก็บรวบรวมเอกลักษณ์
ของชายหาดหัวหิน

การขยายความชายหาดและทะเล

การเล่าเรื่องจากสิ่งที่เห็นชายหาดและท้องทะเล เรารับรู้การเคลื่อนที่เข้าหาฝั่งของคลื่น สร้างตัวเป็นเกลียววนกลับไปมา เรารับรู้ถึงแรงดึงดูดที่คลื่นน้ำทะเลซัดเข้าหาฝั่งหรือหาดทรายเป็นเหมือนแรงของภาพสะท้อนในแนวราบที่ดึงดูดสายตาอย่างไม่รู้จบตามแรงลมที่พัดพา เรารับรู้ปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลงที่สร้างการปรากฏและไม่ปรากฏจากการมีอยู่

การขยายความก้อนหิน

ผู้วิจัยมองว่าก้อนหินแต่ละก้อนไม่ว่ามีขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ตามที่ตาเห็นในบริเวณพื้นที่พิจารณา สิ่งเหล่านี้ปรากฏขึ้นตั้งเป็นตัวแทนของวัตถุทางกาลเวลาที่บรรจุข้อมูลทางวิทยาศาสตร์ ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ แสดงออกถึงร่องรอยความเป็นมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ก้อนหินต่างๆ เหล่านี้ยังเป็นเหมือนวัตถุที่รองรับการเปลี่ยนแปลงของเวลา เช่น ปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง คราบตะไคร่น้ำหรือสาหร่ายทะเล (Sea moss) หอยและเปลือกหอย ทั้งมีชีวิตและไม่มีชีวิตที่เกาะตามก้อนหิน โดยตรงในประเด็นเรื่องกิจกรรมที่ผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กับก้อนหินรองรับอิริยาบถต่างๆ การนั่ง นอนเอนหลัง ขึ้นไปยืน ถ่ายภาพ เสมือนเป็นเฟอร์นิเจอร์รองรับร่างกายมนุษย์โดยตรง หรือในทางการเป็นวัตถุที่แสดงความเป็นถิ่นที่ (Sense of Place) ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ของเมืองหัวหินตามการขนานนามซึ่งก็คือโขดหินที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติบริเวณนี้ และท้ายสุดยังเป็นวัตถุที่แสดงการเปลี่ยนแปลงของการสูญสลายของการคงรูป ตามการศึกษาปรัชญาสุนทรียศาสตร์ของวัฒนธรรมญี่ปุ่นนิกายเซน ที่แสดงการรับรู้ถึงการเสื่อมสลายของสสารและวัตถุ ทั้งองิจจังด้วยความซาบซึ้งและสะท้อนให้เห็นความงดงามทางอารมณ์ที่รู้สึก

การขยายความหาดทราย

ผู้วิจัยมองว่าหาดทรายเปรียบเสมือนพื้นที่รองรับอิริยาบถของผู้เข้ามา รองรับกิจกรรมต่างๆ ทำหน้าที่เป็นพื้นหลัง (Background) ที่ไม่ต่างจากความเป็นพื้นหลังของท้องฟ้า ทั้งยังรองรับการเปลี่ยนแปลงในระดับความละเอียดที่แตกต่างกัน โดยมีความสัมพันธ์กับน้ำทะเล สัมพันธ์กับกระแสลมตามธรรมชาติ ระดับของหาดทรายส่งผลกับการปรากฏตัวของก้อนหินและการจม การไหลพันน้ำทะเล และประเด็นที่สำคัญในอีกแง่มุมหนึ่ง ซึ่งในฐานะผู้วิจัยได้ทำการค้นพบแรงบันดาลใจเบื้องต้น จุดเริ่มมาจากการที่หาดทรายเป็นที่สะสม รวบรวมวัตถุและร่องรอยทางวัตถุจากทะเล เป็นหลักฐานของเรื่องเล่าจากท้องทะเลที่บ่งบอกการกระทำของมนุษย์ทั้งในอดีตส่งผลถึงปัจจุบัน สิ่งของต่างๆ ทางกายภาพและชีวภาพ ซากสัตว์สิ่งมีชีวิตที่ตายแล้ว เปลือกหอย หรือเศษไม้ เศษปะการังที่ทับถมกันไม่รู้จบ ทำให้ผู้วิจัยได้มองเห็นในความหลากหลายและแตกต่างของระบบนิเวศน์วิทยาสิ่งแวดล้อมทางทะเล

การขยายความท้องฟ้า

ทางผู้วิจัยมองว่าท้องฟ้าเปรียบเสมือนพื้นหลัง (Background) ที่รองรับภาพในระยะหน้า ระยะกลางและระยะต่างๆ เป็นเหมือนฉากภาพยนตร์ในธรรมชาติที่สามารถปรับเปลี่ยนได้ตามเวลาและฤดูกาล ให้ทั้งสีสันสะท้อนแสงที่ไม่เหมือนกัน เมื่อกล่าวถึงแสงธรรมชาติในระหว่างวัน เป็นปัจจัยหนึ่งที่มีความสำคัญมากกับการมองเห็น คุณภาพแสงสว่างที่แตกต่างกันส่งผลให้ความรู้สึกและอารมณ์ที่แตกต่างกัน

การขยายเวลา

ประเด็นเรื่องของเวลาทางผู้วิจัยมองว่าเป็นตัวแปรที่สำคัญที่สุด เนื่องจากเป็นตัวกำหนดกรอบในการทำงาน กรอบระยะเวลาส่งผลถึงสภาพพื้นที่ในการจัดวางผลงานที่ไม่สามารถควบคุมผลลัพธ์ได้ เช่น เวลาที่สัมพันธ์กับปรากฏการณ์ตามธรรมชาติต่างๆ การขยายความเรื่องเวลาทางผู้วิจัยจะมุ่งเน้นไปในมิติของความชั่วคราว การรับรู้ชั่วขณะ ทำให้ผู้ชมงานได้ได้ตรงการมีประสบการณ์ร่วมกับบริบทแวดล้อมที่งานศิลปะเสมือนเป็นตัวกลางในการสะท้อนภาพ สะท้อนเรื่องราวและมิติทางวัฒนธรรม สังคมที่เป็นอยู่

3. การตั้งคำถามความเป็นไปได้ใหม่ในการออกแบบ (Feasibility)

เริ่มต้นจากการสร้างความน่าจะเป็นที่น่าสนใจ โดยทางผู้วิจัยมองว่ามีวิธีในการสร้างผลงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ให้เป็นส่วนหนึ่งของกลไกทางธรรมชาติ ทำให้งานออกแบบตั้งอยู่ท่ามกลางการเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติต่างๆ ได้อย่างไร โดยแสดงถึงมิติของการสะท้อน ให้การตีความที่หลากหลาย เป็นโจทย์ในการทำงานที่ท้าทาย และให้รายละเอียดเบื้องต้นไม่ต่างกับการเตรียมแสดงงานในพื้นที่ปิด โดยมีการต่อยอดเรื่องปฏิสัมพันธ์ ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นรับรู้จริงของผู้ออกแบบและผู้ชม รายละเอียดดังนี้

1) การเลือกทำเลที่ตั้งผลงานที่เหมาะสมที่สุดอย่างมีเหตุผล

จากการรวบรวมข้อมูลและทำการวิเคราะห์ข้อมูลพบว่า บริเวณพื้นที่ชายหาดหัวหิน ซอยหัวหิน 61 เป็นพื้นที่ที่เมื่อนึกถึงความเป็นชายทะเลที่มีเอกลักษณ์ถึงความเป็นหัวหินมากที่สุด หลายคนจะนึกถึงพื้นที่บริเวณนี้เป็นอันดับแรกในท่ามกลางชายหาดหัวหินพื้นที่อื่นๆ ทั้งยังมีสภาพทางกายภาพของก้อนหินที่โดดเด่นสะดุดตา เป็นที่มาของชื่ออำเภอหัวหิน และมีสุนทรียภาพตามธรรมชาติที่น่าค้นหาจากการปรากฏตัวในแต่ละเวลาตามปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง การมีหาดทรายที่มีสีขาว เม็ดทรายมีความละเอียด ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งที่สามารถสัมผัสได้ในบริเวณนี้เป็นพิเศษ อีกทั้งขอบเขต รูปร่างรูปทรงของพื้นที่ชายหาดที่มีพื้นที่กว้างขวางสามารถเที่ยวได้ตลอดปี และมีความโค้งเว้าที่สวยงามส่งผลต่อตำแหน่งของการยืน การนั่ง การเคลื่อนที่ ที่ตอบรับกับมุมมองโดยรอบได้อย่างลงตัว

การกำหนดพื้นที่จัดวางผลงาน บริเวณชายหาดในซอยหัวหิน 61 ผู้วิจัยสามารถแบ่งพื้นที่ชายหาดออกเป็น 4 พื้นที่ (ภาพที่ 22) เพื่อทำการคัดเลือกตำแหน่งที่เหมาะสมที่สุดในการจัดวางผลงาน ซึ่งรายละเอียดของแต่ละพื้นที่มีดังนี้



ภาพที่ 22

การกำหนดที่ตั้ง ชายหาดในซอยหัวหิน 61 ผู้วิจัยสามารถแบ่งพื้นที่ชายหาดออกเป็น 4 พื้นที่

วิเคราะห์ชายหาดพื้นที่ 1

ชายหาดพื้นที่ 1 ชายหาดบริเวณนี้มีการกระจายตัวของก้อนหินห่างกัน แนวก้อนหินค่อนข้างน้อย ไม่หนาแน่นและชายหาดบริเวณนี้ยังเป็นตำแหน่งกิจกรรม ร้านค้าขาย ร้านอาหารริมทะเล ที่มีการวางโต๊ะและเก้าอี้

วิเคราะห์ชายหาดพื้นที่ 2

ชายหาดพื้นที่ 2 เป็นชายหาดที่ตรงกับทางขึ้น-ลงหลักมากที่สุด โดยเป็นแกนเส้นตรงมาจากซอยหัวหิน 61 ตัดตั้งฉากกับถนนเพชรเกษม พื้นที่ชายหาดในส่วนนี้จึงเสมือนเป็นพื้นที่รองรับคนเข้า-ออก โดยสภาพทางกายภาพเป็นหาดทรายที่มีพื้นที่โค้งเว้ายื่นออกไปทางทะเล เมื่อน้ำทะเลขึ้นบริเวณนี้อาจยังมีหาดทรายให้ยืนได้อยู่บ้าง และมีโขดหินกระจายตัวอยู่ปานกลางทั่วไป

วิเคราะห์ชายหาดพื้นที่ 3

ชายหาดพื้นที่ 3 มีความต่อเนื่องจากทางขึ้น-ลงหลักของพื้นที่ 2 โดยเดินลงมาฝั่งทางขวามือ โดยพื้นที่นี้มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นมากในเชิงสุนทรียศาสตร์ แนวหาดทรายที่โค้งเว้ากลับมาจากพื้นที่ 2 มีความหลากหลายของวัตถุทางกายภาพ เช่น ก้อนหินและโขดหินแปลกตา ทั้งทางด้านขนาด รูปร่าง รูปทรง เป็นพื้นที่มีก้อนหินหลากหลายที่สุดต่อเนื่องตั้งแต่ทางลงชายหาด จากการสังเกตพบว่า ผู้คนและ

นักท่องเที่ยวมักจะเข้ามาในพื้นที่นี้ มาถ่ายภาพ นั่งพักผ่อนบนก้อนหิน และใช้เวลาค่อนข้างมากที่สุดโดยเปรียบเทียบกับทุกพื้นที่ที่ทำการนำมาเปรียบเทียบกับวิเคราะห์

วิเคราะห์ชายหาดพื้นที่ 4

ชายหาดพื้นที่ 4 เป็นชายหาดที่ต่อเนื่องมาทางด้านขวาของทางขึ้น-ลงหลักจากพื้นที่ 3 โดยพื้นที่นี้เริ่มมีการกระจายตัวของก้อนหินและโขดหินน้อยลง ส่วนใหญ่พื้นที่ชายหาดจะมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่โรงแรมเซ็นทาราแกรนด์ บีช รีสอร์ท Centara Grand Beach Resort เพราะเป็นพื้นที่รองรับกิจกรรมของแขกที่มาเข้าพักโรงแรม และพื้นที่ชายหาดบริเวณนี้ติดกับพื้นที่ส่วนหนึ่งของร้านอาหารโรงแรม ทำให้ความรู้สึกความเป็นพื้นที่สาธารณะน้อยลง กิจกรรมหรือการปฏิสัมพันธ์ของคนกับพื้นที่จะน้อยกว่าพื้นที่ 2 และพื้นที่ 3

ทางผู้วิจัยได้ทำสรุปพื้นที่ที่เหมาะสมที่สุดในการจัดวางผลงานอยู่ที่ พื้นที่ 3 สืบเนื่องจากรวบรวมข้อมูลและกระบวนการวิเคราะห์ปัจจัยต่างๆ ตามกระบวนการที่ผ่านมา

2) การเลือกวันและช่วงเวลาที่เหมาะสมในการติดตั้งผลงาน

เนื่องจากช่วงเวลาที่ทำกรวิจัยเดือนเมษายนถึงเดือนมิถุนายนและผลงานเสร็จสมบูรณ์ในเดือนมิถุนายน ซึ่งเป็นช่วงระหว่างฤดูร้อนและฤดูฝน ผู้วิจัยจึงได้กำหนดวันจัดแสดงผลงานเป็นวันเสาร์ที่ 10 มิถุนายน 2566 เวลา 10.00 – 19.00 น. โดยคำนึงถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติเป็นตัวแปรหลัก โดยอ้างอิงจากสถิติทางวิทยาศาสตร์ของปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง ระดับน้ำที่มีความสูงเหมาะสมอยู่ที่ 0.3 - 0.6 เมตรและเป็นวันหยุดสุดสัปดาห์ที่มีนักท่องเที่ยวจำนวนมาก เพื่อให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของผู้คนกับผลงานที่หลากหลาย

3) การจัดการตัวแปรเรื่องปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลงตามสถิติเวลา

ปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง เป็นเหตุปัจจัยที่มีความสำคัญ เนื่องจากอิทธิพลจากการกำหนดค่าตัวแปรอื่น ตัวอย่างเช่น มีผลต่อการปรากฏตัวของก้อนหินและหาดทราย เป็นต้น ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้ทำการสืบค้นข้อมูลของสถิติทางวิทยาศาสตร์ของปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง แต่ละช่วงวันและเวลาได้จาก ฐานข้อมูลของกรมอุทกศาสตร์และผ่านทางแอปพลิเคชัน “TIDE”

4) การบริหารเวลาและการคิดขั้นตอนการขนส่งชิ้นงานเข้าสู่บริเวณที่จัดแสดง

การจัดเก็บผลงานและห่อผลงานเพื่อขนย้ายไปจัดแสดง โดยเป็นผลงานที่สามารถถอดประกอบได้ และผลงานทุกชิ้นจะถูกห่อด้วยกระดาษ เพื่อลดอุบัติเหตุจากการจัดเก็บ ขนส่ง การยก หรือการกระแทก เนื่องจากการเข้าถึงจุดติดตั้งผลงาน ไม่สามารถนำรถยนต์เข้าได้โดยตรงมีระยะทางประมาณ 200 เมตร จำเป็นต้องยกและขนย้ายผลงานและอุปกรณ์ต่างๆ ด้วยตนเอง

5) แนวทางที่ผู้วิจัยสังเกตและข้อมูลที่เก็บรวบรวมจากการสัมภาษณ์ได้ จากชาวประมงเรือเล็ก สามารถวิเคราะห์เพื่อนำไปต่อยอดกับการออกแบบได้ว่า ต้องมีความยืดหยุ่นในการใช้งาน สามารถถอดประกอบและแยกชิ้นส่วนได้ มีความโปร่งโดยรอบ ไม่เก็บน้ำ สามารถให้น้ำทะเลไหลเข้าออกได้สะดวก ระบายอากาศได้ดี สามารถจุ่มน้ำและอยู่ในน้ำได้ วัสดุมีความทนทานกับความเค็มของน้ำทะเล และไม่ต้านลมทะเล

6) การเข้าติดตั้งที่ต้องสามารถจัดวางลงบนพื้นทรายท่ามกลางก้อนหินหลากหลายขนาด และไม่ทำความเสียหายให้กับระบบนิเวศน์ทางทะเล

7) การจัดการเรื่องกำหนดการแสดงผลงานและการเผยแพร่ข้อมูลเพื่อให้ผู้สนใจหรือผ่านไปมาบริเวณนั้นได้รับรู้สิ่งที่เกิดขึ้น

4. การสร้างแรงบันดาลใจจากองค์ความรู้ไทยและบริบทแวดล้อมที่เฉพาะ

4.1 การประยุกต์จากภูมิปัญญาชาวเล

ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สัมภาษณ์ชาวประมงพื้นบ้าน ที่หมู่บ้านชาวประมงหัวหิน ผลการศึกษาพบว่า เครื่องมือประมงที่พบมีทั้งประเภทลอบ โพงพาง และ อวน แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชาวประมงพื้นบ้าน ซึ่งมีความสัมพันธ์ สอดคล้องกับธรรมชาติของทะเล อีกทั้งปัจจัยหลักที่มีอิทธิพลต่อวิถีประมงพื้นบ้าน พบว่า ปัจจัยทางธรรมชาติ ได้แก่ ฤดูกาล น้ำขึ้น-น้ำลง กระแสนม คลื่นทะเล และสภาพอากาศ เป็นต้น ซึ่งเป็นปัจจัยเดียวกันกับงานวิจัย เนื่องจากการจัดวางผลงานบริเวณชายหาดหัวหิน เป็นสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติที่ไม่สามารถควบคุมได้ จึงต้องมีการวางแผนเป็นอย่างดีและกระบวนการออกแบบที่เหมาะสมกับบริบทพื้นที่ ผู้วิจัยจึงนำการรายละเอียดเครื่องใช้ ส่วนของโครงอุปกรณ์ดักปลาและการผูกอวนมาวิเคราะห์และประยุกต์ใช้ในกระบวนการออกแบบ

การประยุกต์รายละเอียดเครื่องใช้ของชาวประมงพื้นบ้าน การผูกอวนและโครงสร้าง ดังนี้

1) ศึกษาลักษณะและวิธีการผูกอวนของชาวประมงพื้นบ้าน และนำมาประยุกต์ใช้กับผลงานโดยใช้เอ็นไส ขนาด 0.4 และ 0.5 มาใช้ในการผูกเชื่อมแผ่นอะคริลิคแต่ละแผ่น รวมถึงรูปแบบของการผูกอวนการเว้นช่องว่างเพื่อให้น้ำได้ไหลผ่าน สามารถล่องลอยตามกระแสน้ำและลมได้

2) ศึกษาลักษณะของโครงสร้างของลอบ ที่มีการใช้งานในรูปแบบของการดักจับปลา ทำให้มีลักษณะนอนแอบนิ่งเพื่อรอคอยสัตว์น้ำที่หลงเข้ามาภายใน การที่อุปกรณ์ประมงสามารถอยู่นิ่งในน้ำได้เป็นเวลานาน เนื่องจากออกแบบให้มีลักษณะเป็นโครงมีความโปร่ง ไม่ต้านกระแสน้ำและลม ในส่วนนี้ผู้วิจัยได้นำลักษณะที่เป็นโครงมาประยุกต์ใช้ในงานออกแบบ

4.2 การออกแบบลวดลายของผลงานจากบริบทแวดล้อมที่เฉพาะ

รูปแบบที่ 1 การออกแบบลวดลายการผสมผสาน (Random)

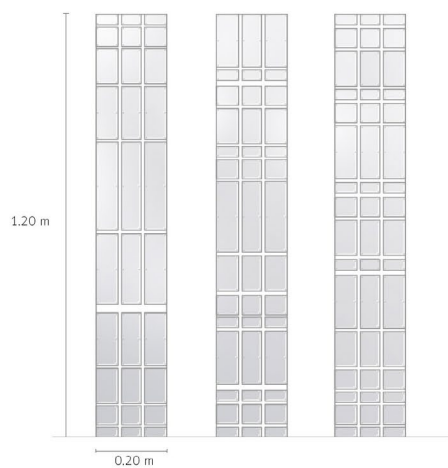
ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจการออกแบบลวดลายมาจากการที่ลงพื้นที่และสังเกตสิ่งที่ถูกน้ำทะเลพัดเข้าหาฝั่งพบเศษเปลือกหอยหลากหลายชนิด มีขนาดที่แตกต่างกันไป กระจายกระจายอยู่หลายรูปแบบ จึงนำรูปแบบของการผสมผสานกันมาออกแบบแผ่นอะคริลิกให้มีขนาดที่แตกต่างกัน ออกแบบให้จัดเรียงสลับกันไป-มา ไม่มีรูปแบบตายตัว (ภาพที่ 23)

รูปแบบที่ 2 การออกแบบลวดลายการเปลี่ยนแปลง (Fade)

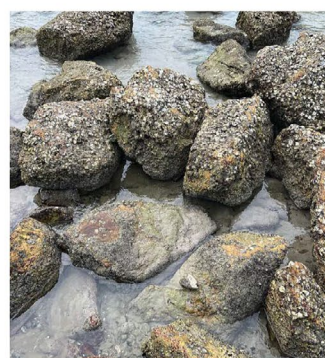
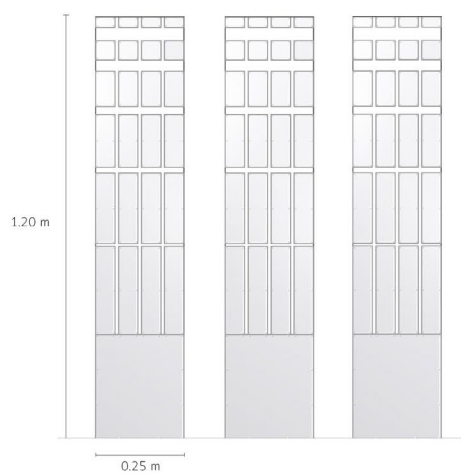
แนวคิดการออกแบบจากบริบทของพื้นที่ เต็มไปด้วยโขดหินที่กระจายอยู่มากมาย และระหว่างก้อนหินแต่ละก้อนมีช่องว่างให้น้ำได้ไหลผ่าน จึงออกแบบให้แผ่นที่อยู่ด้านล่างสุด มีขนาดใหญ่และกว้างพอที่จะเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างก้อนหิน ช่องว่างและน้ำที่ไหลผ่านแผ่นกระจกส่องให้เห็นถึงความสวยงามที่ไม่สมบูรณ์แบบของก้อนหินแต่ละก้อนและการจัดเรียงที่ค่อยๆ กระจายตัว ห่างกันออกไปทำให้สามารถมองเห็นบรรยากาศโดยรอบ แสดงถึงการกลืนหายไป ไม่จีรังของสรรพสิ่ง (ภาพที่ 23)

รูปแบบที่ 3 การออกแบบลวดลายความมงคล (Malai)

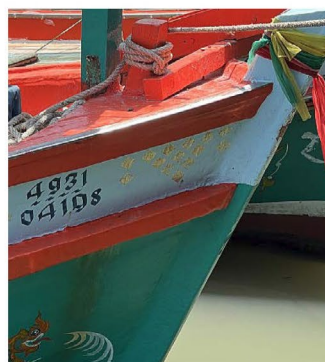
การค้นหาและการคัดสรรรูปแบบที่สร้างแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมไทย ลายมาลัย เป็นการใช้ลวดลาย รูปแบบจากวัฒนธรรม ความเชื่อ การผูกแผ่นตามองค์ความรู้วัฒนธรรมชาวเล โดยการเลือกใช้แผ่นอะคริลิกกระจกและอะคริลิกสีทอง ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากการแปะแผ่น ทองบริเวณหัวเรือของชาวประมง เพื่อเป็นการเคารพ บูชาแม่ย่านางเรือ (ภาพที่ 23)



รูปแบบที่ 1 การออกแบบสวดลายการผสมผสาน (Random)



รูปแบบที่ 2 การออกแบบสวดลายการเปลี่ยนแปลง (Fade)



รูปแบบที่ 3 การออกแบบสวดลายความมงคล (Malai)

ภาพที่ 23

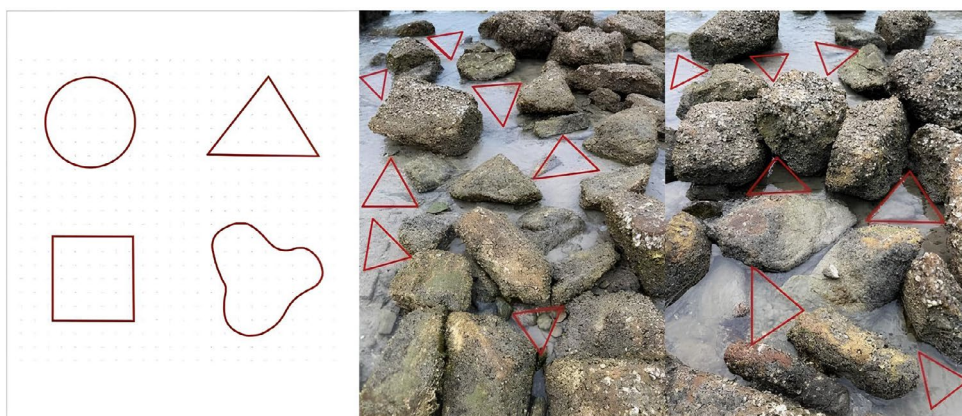
ภาพการออกแบบสวดลายของผลงานทั้ง 3 รูปแบบ

5. การบูรณาการ กระบวนการศิลปะและออกแบบ ตามทักษะที่ถนัด

โดยที่ผู้วิจัยตั้งใจให้กระบวนการออกแบบมีระบบระเบียบและใช้กระบวนการทดลองควบคู่การใช้ทักษะในการสร้างสุนทรียศาสตร์ทางด้านความงาม โดยมีการตั้งคำถามต่อเงื่อนไขในพื้นที่จัดวางผลงาน เพื่อให้การออกแบบได้สร้างแนวทาง วิธีการตอบสนองต่อตัวแปรเหล่านั้น โดยเน้นการวางแผนทดลอง เพื่อให้เกิดการสร้างงานศิลปะที่มีความละเอียดอ่อนต่อการนำไปวางในบริบทที่ตั้งให้มากที่สุด ซึ่งเป็นการบูรณาการกระบวนการศิลปะ ออกแบบ ความรู้เชิงช่าง ความรู้เรื่องวิศวกรรมการรับแรงเบื้องต้น โดยทางผู้วิจัยได้ทำการแยกเป็นหัวข้อเพื่อให้เกิดความชัดเจนในกระบวนการคิดมากที่สุด โดยเริ่มจากรายละเอียดดังนี้

กระบวนการออกแบบเชิงรูปร่างและรูปทรง

จากการที่ได้ทดลองแทนที่ด้วยรูปร่างต่างๆ ทางเรขาคณิต (Geometry Form) และรูปทรงอิสระ (Free Form) ความน่าจะเป็นที่ค้นพบจากการวิเคราะห์ทดลองคือ 1) รูปร่างกลมหรือการขึ้นรูปเป็นมิติทรงกระบอก มีข้อดีคือไม่มีเหลี่ยมมุม เข้าได้ง่ายกับช่องของก้อนหินในระยะต่างๆ แต่ในเรื่องมิติการมองเห็นและเทคนิคทางวัสดุสะท้อนภาพไม่เหมาะสมเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากการมองเห็นที่หลอกลตา จากกระจกเงาผิวโค้ง เนื่องจากการบิดเบือนของภาพที่สะท้อน นำมาขึ้นโครงได้ยาก ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับรูปทรงอิสระที่ยากต่อการควบคุมตัวแปรภาพสะท้อนที่เกิดขึ้น 2) รูปร่างสี่เหลี่ยม เป็นรูปร่างที่สามารถสร้างรูปทรงพื้นฐานได้ง่ายมีด้านให้สะท้อน 4 ด้าน สามารถขึ้นโครงและติดตั้งพื้นผิววัสดุสะท้อนได้ง่าย ซึ่งเป็นแบบแรกๆ ที่ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ความน่าจะเป็น 3) กลาวโดยสรุปทางผู้วิจัยมองว่ารูปร่างสามเหลี่ยมเหมาะสมกับการนำมาใช้มากที่สุด เพราะสามารถตอบสนองเงื่อนไขที่เป็นข้อจำกัดในการจัดวางระหว่างก้อนหินได้มากที่สุด สามารถลดแรงปะทะของน้ำทะเลและลมทะเลได้ดี เป็นรูปร่างที่นำไปขึ้นรูปเป็นแท่งสามมิติได้ทรงแสดงความมั่นคงมากที่สุด และมีเหลี่ยมมุมสะท้อน สามารถสร้างความหลากหลายของภาพสะท้อนเพิ่มเติมมากขึ้น สร้างความน่าสนใจในการออกแบบในภาพรวม (ภาพที่ 24)



ภาพที่ 24

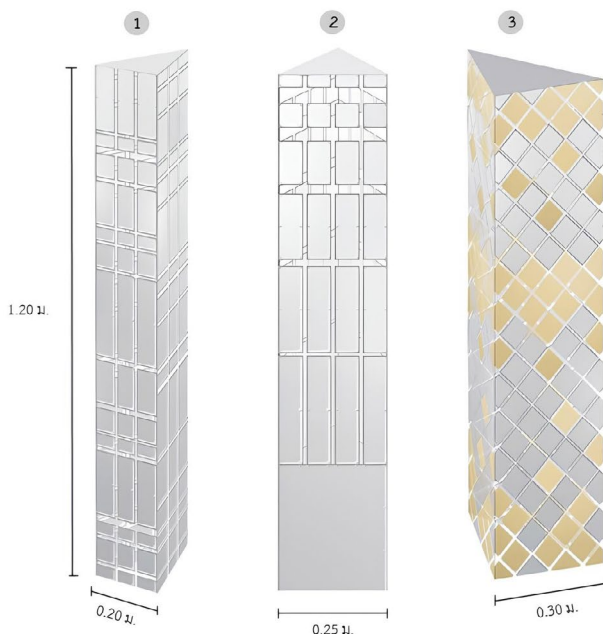
กระบวนการออกแบบเชิงรูปร่างและรูปทรง

กระบวนการออกแบบขนาดของผลงาน

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจพื้นที่ชายหาดหัวหินในส่วนของพื้นที่จัดวางผลงานและได้ทำการวัดขนาดของพื้นที่และขนาดก้อนหิน ทำให้ได้ทราบถึงความสูงโดยประมาณจากพื้นทรายของก้อนที่สูงที่สุดสูงประมาณ 1.2 เมตร ความสูงของก้อนหินส่วนใหญ่โดยเฉลี่ย ประมาณ 0.30 - 0.50 เมตร

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบผลงานให้มีหน้ากว้างหลายขนาด เพื่อสร้างความหลากหลายของการสร้างภาพสะท้อนทดแทนในภาพ โดยกำหนดให้มีขนาดของหน้ากว้างดังนี้ 0.20 เมตร, 0.25 เมตร และ 0.30 เมตร ทั้งปัจจัยทางกายภาพของพื้นที่ ด้วยระยะห่างของก้อนหินแต่ละก้อนที่แตกต่างกัน หากผลงานมีเพียงรูปแบบเดียวอาจจะทำให้จำกัดการติดตั้งผลงานได้เฉพาะบางพื้นที่เท่านั้นและทำให้เกิดมิติของมุมมองที่แตกต่างกัน อีกทั้งรูปแบบของผลงานก็มีความหมายที่แตกต่างกันและมีการสื่อสารเฉพาะของตัวเอง

จากข้อมูลของ ศรายุทธ ศรีทิพย์อาสน์ (ม.ป.ป.) กล่าวว่า ระดับสายตามนุษย์และขอบเขตการมองเห็น มุมมองที่คนเรามองเห็นได้โดยไม่ต้องหันศีรษะ โดยสามารถมองแนวตั้ง (ขึ้น-ลง) ซึ่งมีมุมมองที่สะดวกสบายที่สุด โดยไม่ต้องก้มหรือเงยศีรษะ คือ มุมมองแนวตั้ง 27 องศา เหนือ/ใต้ระดับสายตา และมองลงข้างล่าง 40 องศา แต่หากมองโดยที่ไม่เจาะจง หรือการมองแบบไม่ต้องพยายามและยังคงมองเห็นได้ชัดเจน คือ มุมมองแนวตั้งเหนือและใต้ระดับสายตา 15 องศา และโดยอ้างอิงจากความสูงเฉลี่ยของคนไทยอยู่ที่ 1.5 – 1.7 เมตร จึงได้กำหนดความสูงของผลงานอยู่ที่ 1.6 เมตร เพื่อให้อยู่ในมุมมองที่ผู้ชมสามารถมองเห็นได้สะดวก (ภาพที่ 25)



ภาพที่ 25

กระบวนการออกแบบขนาดของผลงาน

กระบวนการออกแบบขนาดของผลงาน

ผู้วิจัยได้พิจารณาจากความเหมาะสมตามระยะที่ผลงานมาวางทดแทนภาพ โดยการทดลองร่างแบบของผลงานมาวางในแต่ละจุดบนพื้นที่ติดตั้งผลงาน โดยเริ่มจากจำนวน 10 แท่ง มีข้อสังเกตว่าจัดวางผลงานที่มีจำนวนน้อยเกินไป อาจจะไม่สามารถสื่อสารกับผู้ชมได้มากพอและจำนวนมากกว่า 6 แท่ง ทำให้ระยะการมองภาพนั้นถูกแย่งความสนใจกันเกินไปและดูกระจัดกระจาย (ภาพที่ 26)



ภาพที่ 26

ภาพแบบจำลองผลงาน

จากแนวทางที่ผู้วิจัยได้กำหนดประเภทงานวิจัยเป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) เพื่อค้นหา สำนวนข้อมูล คัดสรรข้อมูล วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ โดยสะท้อนความจริง และสร้างกระบวนการตีความร่วมกับผลงาน ภายใต้สถานการณ์ที่ถูกสร้างขึ้น (treatment) โดยผลงานออกแบบนี้ ไม่สามารถควบคุมตัวแปรได้ทั้งหมด เพราะตัวแปรหลักเป็นการใช้สิ่งแวดล้อมที่ดำเนินเป็นจริงตามธรรมชาติ ทำให้ได้ข้อมูลทั้ง 2 ชุดที่มีความหลากหลายและเป็นการทำงานที่มีกระบวนการขั้นตอนที่วางแผนไว้ชัดเจนอย่างรัดกุมประกอบกับการทำงานลักษณะด้นสด (Improvisatory Process) แต่ยังคงเน้นการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่สร้างขอบเขตการวิจัย กระบวนการทำงานออกแบบและสร้างผลลัพธ์จากข้อมูลปฐมภูมิ ชุดข้อมูลภาคสนามจากการลงพื้นที่ชายหาดหัวหิน ซอยหัวหิน 61 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลทุติยภูมิ เช่น ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับพื้นที่ติดตั้งผลงาน ข้อมูลทางกายภาพของพื้นที่ มิติของคนวัฒนธรรม ประเพณี งานศิลปะ วิถีของคนในชุมชน เป็นต้น

งานวิจัยนี้เป็นการสร้างกระบวนการออกแบบงานศิลปะในรูปแบบของศิลปะจัดวางเฉพาะที่บริเวณชายหาดหัวหิน มีวัตถุประสงค์ในการตั้งคำถามและตีความงานศิลปะจัดวางถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและสามารถสร้างมุมมองใหม่ๆ ให้กับผู้มาเยือนชายหาดได้อย่างไรบ้าง ? เพื่อให้ผลงานเป็นตัวแทนภาพสะท้อนการเห็นความงามจากการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่งซึ่งแสดงความจริงยังยืนของการมีอยู่ในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติและเพื่อสำรวจความสัมพันธ์ที่ละเอียดอ่อนระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมการมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกันระหว่างผู้คน ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลที่น่าสนใจมาใช้ออกแบบ โดยการสร้างเครื่องมือเก็บข้อมูล การรวบรวมข้อมูลจากสังเกตและการสัมภาษณ์ รวมถึงการนำผลงานติดตั้งบนพื้นที่จริง ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกผลและเก็บรวบรวมข้อมูลในด้านต่างๆ และนำมาวิเคราะห์

โดยเรียบเรียงผลการวิเคราะห์ข้อมูลการรับรู้ถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ดังต่อไปนี้

5.1 การมองเห็นและระยะภาพ (ภาพที่ 27)

- **ภาพระยะใกล้** การถ่ายภาพรายละเอียดของการสะท้อน การผูกเอ็น ลวดลายและเอฟเฟกต์ (effect) ที่เกิดขึ้น ภาพระยะใกล้ทำให้เห็นภาพที่สะท้อนได้อย่างตรงไปตรงมาและแผ่นอะคริลิกสีเงินของรูปแบบ “Random” (ภาพที่ 28) และรูปแบบ “Fade” (ภาพที่ 29) รองรับการสะท้อนสีเส้นของท้องฟ้าที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลาได้เป็นอย่างดี และรูปแบบ “Malai” (ภาพที่ 30) ที่มีแผ่นอะคริลิกสีทองทำให้ได้เห็นสีเส้นของบรรยากาศโดยรอบในมุมมองที่ต่างไปจากเดิม

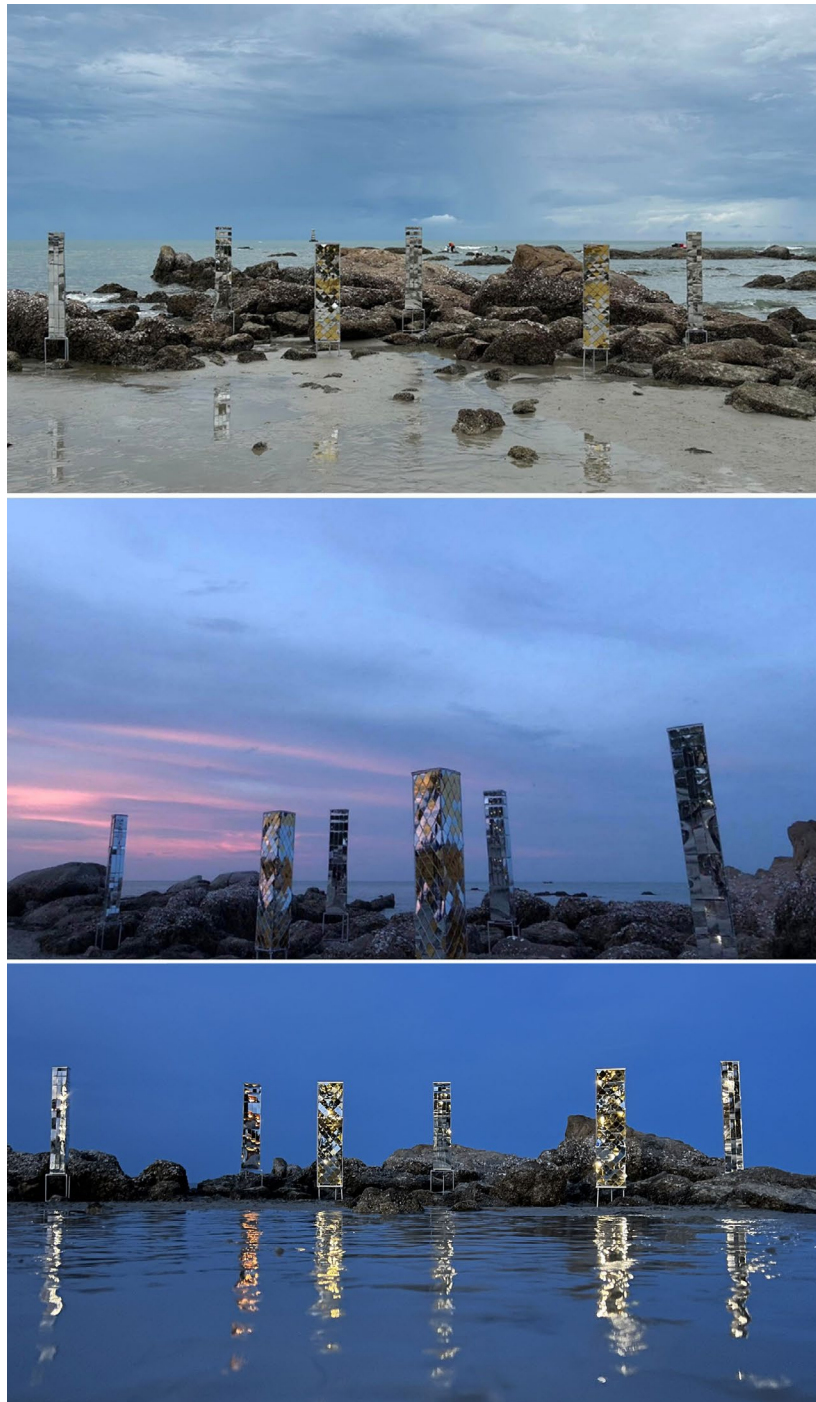
- **ภาพระยะกลาง** เป็นการถ่ายภาพสะท้อนของผลงานกับบริบทรอบข้าง เช่น ก้อนหินท้องฟ้าหาดทราย ผู้คน สร้างภาพที่ต่อเนื่อง ภาพลวงตา มุมมองรูปแบบอื่น ๆ เป็นต้น จะเห็นว่าตำแหน่งที่จัดวางมีผลกับการมองเห็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นบริเวณพื้นที่จัดแสดงงาน เพราะจัดวางสลับเยื้องกัน

1) รูปแบบ “Random” เมื่อมองในระยะกลางจะเห็นภาพปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นบริเวณจัดแสดงมีการผสมผสานกันทั้งภาพขนาดเล็กและใหญ่ เนื่องจากออกแบบให้แผ่นอะคริลิกมีขนาดที่แตกต่างกัน วางสลับกันโดยไม่มีแบบแผน ทำให้รอยต่อของแต่ละต่อเนื่องกันน้อยกว่ารูปแบบอื่นแต่จะเห็นทั้งภาพบรรยากาศจริงและภาพที่มีมิติลวงตา (ภาพที่ 31)

2) รูปแบบ “Fade” ออกแบบให้มีระยะช่องว่างที่ไม่เท่ากัน โดยไล่ตั้งแต่ระยะช่องว่างที่ด้านล่างแคบและกว้างขึ้นในด้านบน ทำให้ภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นค่อยๆ กลืนหายไปกับภาพบรรยากาศโดยรอบเมื่อมองกระจกแผ่นใหญ่ด้านล่างจะให้ภาพที่ต่อเนื่องกับสภาพแวดล้อมและสะท้อนผลงานรูปแบบอื่นได้ (ภาพที่ 32)

3) รูปแบบ “Malai” อะคริลิกสีทองทำงานกับแสงประดิษฐ์ได้มากกว่าสีเงิน ช่วงที่น้ำขึ้นจะเห็นการสะท้อนบนผิวน้ำได้ชัดเจนมากที่สุดและช่วงค่ำ สีทองของมัลลีย์ทำงานกับแสงประดิษฐ์ได้มากกว่าสีเงิน (ภาพที่ 33)

- ภาพระยะไกล เป็นภาพถ่ายจากโดรน (ภาพที่ 34) เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ในมุมกว้างและภาพรวมของผลงานกับบริบท สิ่งแวดล้อม จากแนวความคิดการเปลี่ยนวัตถุให้กลายเป็นภาพ ทำให้ผลงานกลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม



ภาพที่ 27

ภาพของผลงานในแต่ละช่วงเวลา

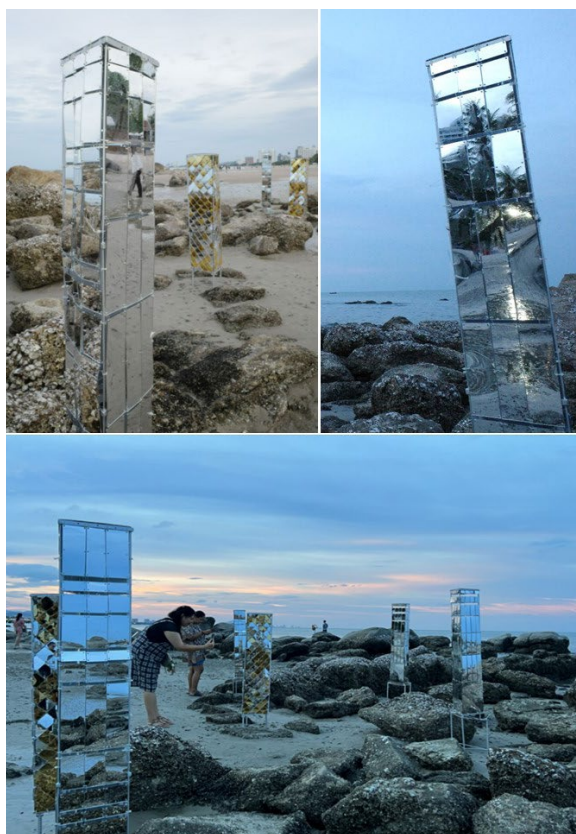


ภาพที่ 28
ภาพระยะใกล้ของผลงาน
รูปแบบ “Random”



ภาพที่ 29
ภาพระยะใกล้ของผลงาน
รูปแบบ “Fade”

ภาพที่ 30
ภาพระยะใกล้ของผลงาน
รูปแบบ “Malai”



ภาพที่ 31
ภาพระยะกลางของผลงาน
รูปแบบ “Random”



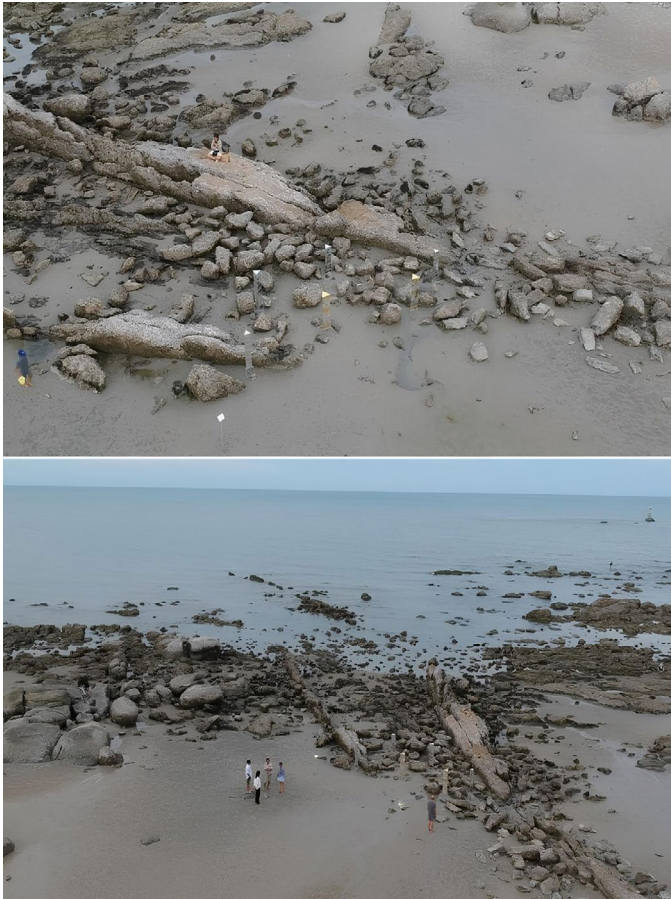
ภาพที่ 32

ภาพระยะกลางของผลงาน
รูปแบบ “Fade”



ภาพที่ 33

ภาพระยะกลางของผลงาน
รูปแบบ “Malai”



ภาพที่ 34

ภาพระยะไกล, ภาพถ่ายจากโดรน

5.2 การสะท้อนของภาพ

- การสะท้อนของภาพโดยตรงที่คาดเดาผลได้

ผู้วิจัยได้สังเกตและบันทึกภาพของผลงานที่ได้จัดแสดงบริเวณชายหาดหัวหิน มุมมองที่แตกต่างกัน และในแต่ละช่วงเวลาพบว่า ภาพสะท้อนที่สามารถมองเห็นได้ชัดเจนและคาดเดาได้ ส่วนใหญ่เกิดจากการที่แผ่นอะคริลิกและวัตถุที่สะท้อนอยู่ในระนาบที่ตรงกัน มีการบิดหรือเอียงน้อย จึงทำให้เห็นถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เกิดขึ้นโดยรอบบริเวณผลงาน ภาพของสีท้องฟ้าที่เปลี่ยนแปลงไป ภาพของน้ำทะเลที่ซัดเข้าหาฝั่ง รวมถึงความเป็นธรรมชาติของพื้นที่ พบเห็นผู้คนมาเก็บหอยบริเวณโขดหิน (ภาพที่ 35)

- การสะท้อนของภาพไม่สามารถคาดเดาผลได้

ผู้วิจัยสังเกตและได้ทำการบันทึกภาพผลงาน มุมมองที่แตกต่างกันและในแต่ละช่วงเวลา พบว่ามีรูปแบบของการสะท้อนที่ไม่สามารถคาดเดาได้ ผลงานสามารถสะท้อนซึ่งกันและกันได้ หรือการมองเห็นจำนวนของวัตถุที่สะท้อนเพิ่มขึ้นมาจากความเป็นจริงได้อีกด้วย ภาพที่เห็นถึงก้อนหินที่เรียงรายกันไม่รู้จบ ภาพที่เห็นท้องฟ้าและน้ำทะเลกลืนเป็นภาพเดียวกัน ภาพเหล่านี้สามารถเกิดได้จากมุมมองการมองเห็นและการเคลื่อนไหวของแผ่นอะคริลิก ทำให้เกิดภาพสะท้อนที่มีความซ้อนทับกันและมีมิติ (ภาพที่ 36)

- ภาพที่สร้างความต่อเนื่อง ในความไม่ต่อเนื่อง

ผู้วิจัยพบว่าภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นบนผลงานในรูปแบบของ ภาพที่สร้างความต่อเนื่อง ในความไม่ต่อเนื่อง ทำให้ภาพบางภาพที่เกิดขึ้นมีความต่อเนื่องกันกับบริบทโดยรอบโดยบังเอิญ ยกตัวอย่าง เช่น

ภาพสะท้อนของก้อนหินที่อยู่ด้านหน้าของผลงาน มีความต่อเนื่องกันกับก้อนหินที่อยู่รอบข้างของผลงาน ซึ่งในความเป็นจริงนั้นเป็นก้อนหินคนละก้อนและอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกัน เกิดจากบริบทของพื้นที่จัดวางผลงานที่มีสภาพแวดล้อมที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ก้อนหินที่เรียงรายกันเป็นจำนวนมาก จึงเกิดภาพที่สะท้อนต่อเนื่องกัน

ภาพของน้ำทะเลและท้องฟ้าที่ต่อเนื่องกันไม่รู้จบและไม่สามารถแยกออกกว่าคือท้องฟ้าหรือน้ำทะเลภาพสะท้อนของคลื่นทะเลที่ซัดเข้ามาจากอีกฝั่งทั้งที่ในบริเวณที่ยืนมองผลงานเป็นเพียงพื้นทรายและโขดหิน ทำให้ภาพในบริเวณนั้นดูเหมือนน้ำขึ้น (ภาพที่ 37)

5.3 การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนกับผลงาน

ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกภาพการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้คนและผลงาน โดยแบ่งกลุ่มของผู้เข้าชม ดังนี้ กลุ่มนักท่องเที่ยวชาวไทย นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติและคนในพื้นที่ ซึ่งแต่ละคนมีปฏิริยาและพฤติกรรมที่แตกต่างกันออกไป โดยมีข้อสังเกต ดังต่อไปนี้ (ภาพที่ 38)

1) ผู้คนที่อยู่บริเวณชายหาดหัวหิน บางส่วนเดินผ่านไปโดยไม่สังเกตเห็นผลงาน ซึ่งตรงกับจุดประสงค์ที่เปลี่ยนวัตถุให้เป็นภาพ สร้างความกลมกลืนกับบริบทโดยรอบ

2) ผู้ชมที่เดินผ่านมาและสังเกตเห็นจึงเดินเข้ามาดูใกล้ๆ

3) ผู้ชมที่เห็นผลงานและตั้งใจเดินเข้ามาชม ใช้เวลาในการยืนพิจารณาและสังเกตภาพสะท้อนที่เกิดขึ้นบนผลงานแต่ละรูปแบบและผู้วิจัยได้พูดคุยให้ข้อมูลด้วยตนเอง

4) ผู้ชมที่เดินเข้ามาชมและถ่ายรูปกับผลงาน

5) ผู้ชมที่มาจากได้รับข้อมูลจากการประชาสัมพันธ์และสนใจผลงาน

6) กลุ่มคนเก็บหอย เมื่อเห็นว่ามีการจัดวางผลงานจึงไม่มาเก็บในบริเวณนี้ ผู้วิจัยจึงเชิญให้มาเก็บเนื่องจากอยากให้คงความเป็นธรรมชาติของพื้นที่ไว้

7) นอกจากผู้คน ยังมีม้าที่ให้เช่าขี่บริเวณชายหาดหัวหิน ได้ร้องด้วยเสียงประหลาดและมีท่าที่ที่เปลี่ยนไป ไม่กล้าเดินผ่านในบริเวณจัดวางผลงาน โดยทางผู้วิจัยได้สอบถามคนเลี้ยงม้า ได้อธิบายว่า ม้าเห็นภาพในมิติที่ไม่เคยเห็น จึงมีพฤติกรรมที่แปลกไป แต่พอได้เดินมาดูใกล้ๆ ไม่เห็นถึงความอันตรายจึงกลับมาเป็นปกติ

ภาพที่ 35
การสะท้อนของภาพ
โดยตรงที่คาดเดาผลได้



ภาพที่ 36
การสะท้อนของภาพ
ไม่สามารถคาดเดาผลได้

ภาพที่ 37
ภาพสะท้อนที่ความต่อเนื่อง
ในความไม่ต่อเนื่อง



ภาพที่ 38
ภาพการมีปฏิสัมพันธ์
ของผู้คนกับผลงาน

6. สรุปและอภิปรายผล

จากการที่ผู้วิจัยมีพื้นที่พอาศัยอยู่ในเมืองหัวหิน พบว่าพื้นที่รอยต่อระหว่างน้ำทะเลกับชายหาดหัวหินมีความน่าสนใจในประเด็นของเรื่องราวจากทะเล การมองเห็น การรับรู้และการสร้างประสบการณ์ร่วมกับการเปลี่ยนแปลงทางปรากฏการณ์เชิงสุนทรียศาสตร์กับบริบททางธรรมชาติและบริบททางวัฒนธรรมชุมชนผ่านงานออกแบบศิลปะจัดวางเฉพาะที่ โดยการสร้างกระบวนการทดลองออกแบบงานศิลปะในครั้งนี้ ได้บรรลุเป้าหมายตามวัตถุประสงค์ของการทำวิจัยทั้ง 3 ข้อ รายละเอียดดังนี้

1. ศึกษาลักษณะความงามทางกายภาพความหมายและการอุปมาอุปไมยของวัตถุและสิ่งแวดล้อมเชิงสุนทรียภาพ โดยผ่านการสร้างกระบวนการออกแบบงานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ โดยจากการบันทึกผลลัพธ์การวิจัย ทั้งการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวในมุมต่างๆ ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจการสร้างสื่อหรือตัวกลางที่ทำหน้าที่สะท้อนภาพ เพื่อให้เกิดการรับรู้ในแต่ละมิติมากขึ้น ทำให้ผู้วิจัยและผู้ชมได้มีประสบการณ์ร่วมในการมองเห็นสิ่งต่างๆ ตามกายภาพที่เป็น กับกระบวนการตีความส่วนบุคคล (Personal Interpretation Process) ในสิ่งที่เห็น สร้างกระบวนการตอบสนองการอุปมาอุปไมยของวัตถุและสิ่งแวดล้อมเชิงสุนทรียภาพ

2. สร้างประสบการณ์ในการรับรู้การเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติบนพื้นที่ชายหาดหัวหิน โดยเน้นย้ำความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ผ่านกระบวนการออกแบบ ทดลอง การสร้างสรรค์งานศิลปะจัดวางเฉพาะที่ โดยการวิจัยชิ้นนี้ ได้ทำงานร่วมกับการเปลี่ยนแปลงของปรากฏการณ์ทางธรรมชาติในหลากหลายประเด็น เช่น การทำงานกับปรากฏการณ์น้ำขึ้น-น้ำลง ตามหลักสถิติข้อมูลจากดาวเทียม การทำงานกับมุมมองและระยะต่างๆ ที่คาดว่าจะเกิดขึ้นจากบริบทที่อยู่นิ่ง เช่น สถานที่และตัวแปรที่เคลื่อนที่ได้ เช่น ผู้คน ม้า นก เป็นต้น การทำงานร่วมกับก้อนหินและพื้นทรายที่มีความนิ่งในเชิงตำแหน่งแต่มีความหลากหลายทางชีวภาพตอบรับกับการขึ้นลงของน้ำทะเล การทำงานร่วมกับท้องฟ้าที่เปลี่ยนสีและความเข้ม ความสว่าง ความมืดในแต่ละเวลา การทำงานระหว่างงานศิลปะและมนุษย์ ซึ่งส่งผลโดยตรงถึงความสัมพันธ์อย่างละเอียดอ่อนของมนุษย์และสิ่งแวดล้อม

3. สร้างแบบทดลองและผลงานศิลปะที่เป็นตัวแทนภาพสะท้อนการเห็นความงามจากการเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่งซึ่งแสดงความจริงยั่งยืนของการมีอยู่ในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ โดยงานวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งในการนำเสนอมุมมองที่แตกต่างออกไป ทั้งภาพและนัยยะที่เกี่ยวกับการตระหนักถึงความสัมพันธ์ระหว่างงานศิลปะ การเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติและผู้คน โดยผลการวิจัยและการออกแบบนี้จะประโยชน์กับผู้มาเยี่ยมชม นักท่องเที่ยว ผู้ชมงานศิลปะ และบุคคลที่ต้องการทำความเข้าใจเนื้อหาและการแสดงออกของงานศิลปะ

เอกสารอ้างอิง (References)

- ชุติมา โสตามรรค. (2563). การจำแนกประเภทศิลปะจัดวางในไทยโดยทฤษฎีของมาร์ค โรเซนทอล. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, 13(1), 148-152. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fakku/article/view/240673/168640>
- ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2561ก, 6 มีนาคม). *Land art ศิลปะบนผืนโลกความไม่จีรังยั่งยืนในสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ*. เดอะ โมเมนตัม. <https://themomentum.co/land-art/>
- _____. (2561ข, 6 กุมภาพันธ์). *Conceptual Art ศิลปะแห่งความคิดที่ละทิ้งความงามและต่อต้านความสูงส่ง*. เดอะ โมเมนตัม. <https://themomentum.co/conceptual-art/>
- _____. (2561ค, 23 มกราคม). *มินิมอลลิสม์: ศิลปะแห่งการลดทอนและความจริงแท้ของวัตถุ*. เดอะ โมเมนตัม. <https://themomentum.co/minimalism-art/>
- ปรีชาติ วงค์เจริญ. (ม.ป.ป.). *แบบฝึกหัดทักษะวิชาทัศนศิลป์ เรื่อง สร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 เล่มที่ 1 ความรู้เกี่ยวกับทัศนธาตุและพื้นฐานการรับรู้*. ครูบ้านนอก.คอม. https://www.kroobannok.com/news_file/p31598210954.pdf
- ปอ เปรมสำราญ. (2561, 14 กุมภาพันธ์). *วิถีแห่ง ‘วะบิ-ซะบิ’ ความงามที่มีรอยตำหนิและกาลเวลาเป็นกัลยาณมิตร*. เดอะ โมเมนตัม. <https://themomentum.co/wabi-sabi/>
- ศรายุทธ ศรีทิพย์อาสน์. (ม.ป.ป.). *ออกแบบบ้านให้รู้สึกโปร่งสบาย ด้วยหลักวิทยาศาสตร์*. บ้านและสวน. <https://www.baanlaesuan.com/241229/ideas/house-ideas/ceiling-height>
- หทัยชนก ช่วงไธสง. (2533). *วิถีชีวิตชาวประมงในยุคสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลง ศึกษาเฉพาะกรณีแนวโน้มการย้าย ทำเรือประมงและหมู่บ้านชาวประมง ตำบลหัวหิน อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ [สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]*. ภาควิชามานุษยวิทยา คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ArtCentrica. (2021, November 26). *The Mirror and Its Symbolic Meaning in Art History*. <https://www.artcentrica.com/2021/11/26/the-mirror/>
- Boonpipattanapong, P. (2018a, March 6). *Land Art Ephemerality in the Natural Environment*. The Momentum. <https://themomentum.co/land-art/>. [in Thai].
- _____. (2018b, 6 February). *Conceptual Art the Art of Ideas that Forsakes Beauty and Opposes Nobility*. The Momentum. <https://themomentum.co/conceptual-art/> [in Thai].
- _____. (2018c, 23 January). *Minimalism the Art of Minimization and Authenticity of Object*. The Momentum. <https://themomentum.co/minimalism-art/> [in Thai].
- Chaungtaisong, H. (1990). *The Impact of Social/Environmental Changes on the Fisherman's Living Cycle* [Unpublished Bachelor's Thesis]. Anthropology Department, Faculty of Archeology, Silpakorn University. [in Thai]

- Eliasson, O. (2008). *Tilted Circles Diagram* [Online image]. Studio Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/artwork/tilted-circles-diagram-2008/>
- _____. (2014). *Riverbed* [Online image]. Studio Olafur Eliasson. <https://olafureliasson.net/artwork/riverbed-2014/>
- Holt, N. (1973-76). *Sun Tunnels* [Online image]. Holt/Smithson Foundation. <https://holtsmithsonfoundation.org/sun-tunnels>
- Kosuth, J. (1965). *One and Three Chairs* [Online image]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/81435>
- Kwade, A. (2022). *In Blur* [Online image]. Desert X. <https://desertx.org/dx/desert-x-alula-2022/alicja-kwade>
- Lapierre, A. (2011). *Ring Mirror Installation by Arnaud Lapierre @Place Vendôme, Paris* [Online image]. Yatzer. <https://www.yatzer.com/Ring-by-Arnaud-Lapierre>
- Morris, R. (1965). *Untitled* [Online image]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/morris-untitled-t01532>
- Picasso, P. (1910). *Girl with a Mandolin* [Online image]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/80430>
- Preamsamarn, P. (2018, February 14). *Way of Wabi-Sabi a Beauty with Flaws and Time*. The Momentum. <https://themomentum.co/wabi-sabi/> [in Thai].
- Sodamak, C. (2020). *A Theory of the Classifications of Thailand's. Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, 13(1), 141-157*. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fakku/article/view/240673/168640> [in Thai]
- Srithipart, S. (n.d.). *Design the house to feel airy with science principles*. Baanlaesuan. <https://www.baanlaesuan.com/241229/ideas/house-ideas/ceiling-hight>. [in Thai].
- Wallentine, A. (2022, January 14). *Reflections on the mirror in art*. Art UK. <https://artuk.org/discover/stories/reflections-on-the-mirror-in-art>
- Wongchareon, P. (n.d.). *Visual Art Exercises: Creative Art Works, Secondary School M 2, Vol.1 Art Element and Perception Theory*. Kroobannok.com https://www.kroobannok.com/news_file/p31598210954.pdf [in Thai].

05

การสื่อความหมาย เชิงวัฒนธรรม ผ่านสัญลักษณ์มงคลจีน ในงานจิตรกรรมดอกไม้ ของหลางซื่อหนิง¹

ปานชีวา บุตรราช²

รับบทความ: 16 สิงหาคม 2566 / แก้ไข: 16 กันยายน 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 21 กันยายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.11>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาแนวคิดคตินมงคลจีนผ่านงานจิตรกรรมของหลางซื่อหนิง”

² อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

e-mail: qiuyongchun@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบ แนวคิด และความหมายทางคติมงคลจีนในงานจิตรกรรมจีนประเพณี และศึกษาวิถีวัฒนธรรมจีนผ่านผลงานและมุมมองของหลางซือหนิง (郎世宁) ซึ่งเป็นจิตรกรชาวต่างชาติประจำราชสำนักตั้งแต่รัชกาลคังซี ยิงเจิ้ง และเฉียนหลง สามยุคทองแห่งราชวงศ์ชิง การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาจากข้อมูลภาคเอกสาร หนังสือ เอกสารทางวิชาการต่างๆ รวมถึงบันทึกข้อมูลภาคสนาม จากการลงพื้นที่สำรวจและศึกษาข้อมูลภาพผลงานจิตรกรรมของหลางซือหนิงภายในพิพิธภัณฑ์ฯ หลังจากนั้นจึงทำการจัดระเบียบข้อมูลภาพวาดคติมงคลจีนออกเป็นประเภท เพื่อทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบกับผลงานจิตรกรรมของหลางซือหนิงที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ในประเด็นดังกล่าว ผลการศึกษารูปแบบ แนวคิด และความหมายทางคติมงคลจีนในงานจิตรกรรมจีนประเพณีในภาพวาดเดี่ยว จำนวน 2 ภาพ และภาพวาดชุด “อมตะบุปผาเขียน” จำนวน 16 ภาพ พบว่า หลางซือหนิงถ่ายทอดคติความหมายมงคลในภาพดอกไม้ที่ปรากฏสัญลักษณ์หรือคำพ้องเสียง โดยจัดกลุ่มได้ ดังนี้ 1) คติมงคลความเป็นวีรบุรุษ ผู้นำ มีความสง่างามสูงส่งและกล้าหาญ 2) คติมงคลด้านการมีอายุยืนหรือการเป็นอมตะ 3) คติมงคลด้านความมั่งคั่ง 4) คติมงคลเกี่ยวกับการมีบุตรหลาน หรือหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ และ 5) คติมงคลเรื่องความสุขความเจริญในชีวิต ภาพวาดดอกไม้เหล่านี้ไม่เพียงรักษาและประยุกต์ทักษะการวาดภาพด้วยเทคนิคภาพสีน้ำมันกับการใช้ปูนกันกระฉีกแบบจีน แต่ยังเต็มไปด้วยคติมงคลในวิถีวัฒนธรรมจีน

คำสำคัญ: สัญลักษณ์มงคล / ศิลปะจีน / หลางซือหนิง / จิตรกรรมประเพณีจีน

วิธีอ้างอิง

ปานชีวา บุตรราช. (2566). การสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมผ่านสัญลักษณ์มงคลจีนในงานจิตรกรรมดอกไม้ของหลางซือหนิง. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 133-152 . <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.11>



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

05

Cultural Transmission through Auspicious Symbols in Lang Shining's Flora Paintings¹

Pancheewa Butrach²

Received: August 16, 2023 / Revised: September 16, 2023 / Accepted: September 21, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.11>

¹ This article is a part of research “A Study of Chinese Auspicious Concept Through Lang Shining’s Paintings”

² Chinese Division Instructor, Oriental Language Department, Faculty of Humanities, Chiang Mai University,
e-mail: qiuyongchun@gmail.com

Abstract

This article aims to study the cultural transmission through auspicious symbols in the flora painting collections of Lang Shining (郎世宁), an Italian artist who served as a court painter during the Golden Era of the Qing dynasty, from the reign of Kangxi, Yongzheng to Qianlong emperor. This qualitative research aims to study documentary research, e.g., academic papers and textbooks, including field notes. The fieldwork observes and collects Lang's Paintings information in the National Museum (Taipei). Afterward, the researcher organizes paintings by auspicious symbol themes to make the final comparative analysis between auspicious symbol themes related to Lang's paintings. The painting types, concepts, and auspicious beliefs in traditional Chinese paintings are studied by two flora paintings and a 16-piece "Immortal Blossoms of an Eternal Spring" set. The study revealed the auspicious belief grouping through Lang's flora painting as following concepts: 1) Heroic character with gracefulness and nobility; 2) Longevity or immortality; 3) Wealth; 4) Fertility or a perfect family; 5) Happiness or a prosperous life. Lang's flora paintings represented his skill in oil painting techniques with fine-brush style. This flower collection not only maintained Chinese stylistic brushwork incorporated with Western art of realism and composition but also abounded with auspicious signs of Chinese culture.

Keywords: Auspicious Symbol / Chinese Arts / Lang Shining / Traditional Chinese Painting

Citation

Butrach, P. (2023). Cultural Transmission Through Auspicious Symbols in Lang Shining's Flora Paintings. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 133-152. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.11>



© 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

การใช้สัญลักษณ์นับเป็นส่วนหนึ่งของคติชนที่สะท้อนอัตลักษณ์ ความเชื่อ ศาสนา ประเพณี รวมถึงมโนทัศน์ของชาวจีนที่สืบทอดอย่างยาวนาน สัญลักษณ์สื่อสารผ่านงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม พัฒนาเป็นลวดลายสัญลักษณ์มงคล (吉祥图案) ที่สวยงามและแฝงความหมาย สัญลักษณ์มงคลจึงเปรียบเสมือนเครื่องมือที่ช่วยให้เข้าใจบริบทวัฒนธรรม เข้าใจคตินิยม ตลอดจนเข้าใจอัตลักษณ์ความเป็นจีนได้อย่างถ่องแท้ (Li, 1988: 1-2) อัตลักษณ์เหล่านี้เป็นมรดกทางภูมิปัญญาจีนหลายชั่วอายุคน สัญลักษณ์อันหลากหลายล้วนแล้วแต่บ่งบอกคติความเชื่อ ขนบธรรมเนียมและประเพณี สะท้อนให้เห็นวิถีแห่งชนชาติ สังคมและประวัติศาสตร์ หัวใจสำคัญของสัญลักษณ์อยู่ที่ “ความเป็นสิริมงคล” แนวคิดวัฒนธรรมดังกล่าวมีคำเรียกขานว่า “วัฒนธรรมมงคล” (吉祥文化) ซึ่งเป็นแบบอย่างที่แสดงให้เห็นว่า ชาวจีนปรารถนาสิ่งที่สามารถดลบันดาลให้เกิดความสุขความเจริญ เป็นการแสวงหาความสุขทางจิตใจ รวมไปถึงความสมบูรณ์และเพียบพร้อมที่ชีวิตมนุษย์ทุกรูปนามควรได้รับ

ตั้งแต่ยุคบรรพกาล การเกิดขึ้นของสัญลักษณ์มงคลสะท้อนความหมายของการแสวงหาชีวิตที่ดีขึ้นอย่างต่อเนื่องของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นความมั่งหวัง ความต้องการ การต่อสู้ดิ้นรนเพื่อเอาชนะโรคภัยไข้เจ็บ ธรรมชาติ หรือความตาย ความเชื่อเรื่องลางดีหรือสิ่งมงคลเริ่มก่อตัวจากพื้นฐานการดำรงชีพ จากอดีตจวบจนปัจจุบัน สัญลักษณ์มงคลเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมความเชื่อของชาวจีน สะท้อนให้เห็นการอวยชัยให้พร (สุภาณี ปิยพสุนทรา, 2550: 3) การเฉลิมฉลองและกำลังใจที่ทุกคนต้องการให้บังเกิด

ความนึกคิดที่มุ่งมั่นเรื่องโชคลาภหรือความปรารถนาความมั่นคงยั่งยืนยังสะท้อนผ่านมโนทัศน์การใช้ภาษา ชาวจีนนำคำศัพท์ที่พ้องเสียงกับคำมงคลสร้างประติมากรรมเชิงสัญลักษณ์ นำคำนามของสัตว์ พืชพันธุ์และสรรพสิ่งในธรรมชาติหรือคำกริยาที่พ้องเสียงสร้างรูปจำลองหรือสัญลักษณ์ (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2549: 11-12) ตัวอย่างเช่น สัญลักษณ์รูปปลา เกาซือเหยียน (陶思炎) ศาสตราจารย์ด้านคติชนวิทยาเสนอว่า “บรรพบุรุษจีนใช้สัญลักษณ์และรูปภาพที่เกี่ยวข้องแนบแน่นกับชีวิตเพื่อสร้างกำลังใจ ปลอดภัย จิตวิญญาณ การใช้สัญลักษณ์ในภาพวาดเพื่อเป็นสัญลักษณ์มงคลที่เก่าแก่ที่สุดภาพหนึ่งในวัฒนธรรมจีนเรียกว่าวัฒนธรรมภาพปลา (中国鱼文化) สัญลักษณ์ภาพปลาแสดงความหมายของการอยู่รอดและการสืบพันธุ์ของมนุษยชาติ” (Huo, 2013) นอกจากนี้ คำว่าปลาพ้องเสียงกับคำว่า อี้ (余) ซึ่งแปลว่าเหลือ ดังสำนวน เหนียนเหนียนโหย่วอี้ (年年有余) ที่แปลว่าเหลือกินเหลือใช้ ภาพปลาทั้งแบบปลาเดี่ยวและแบบปลาคู่ค่อยๆ กลายเป็นสัญลักษณ์มงคลในวัฒนธรรม (Zheng, 2005: 288) สัญลักษณ์มงคลเหล่านี้ล้วนปรากฏในภาพวาดฝาผนัง ลวดลายเครื่องปั้นดินเผา ลวดลายประดับสถานที่ รวมถึงในงานจิตรกรรม

คติมงคลจีนปรากฏให้เห็นเด่นชัดในวัฒนธรรมยุคก่อนราชวงศ์ฉิน มโนทัศน์การกำเนิดของตัวอักษรคำว่าสวยหรืองดงาม “เหมย” (美) เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคำว่า “หยาง” (羊) ที่แปลว่าแกะหรือแพะ

ดั่งบันทึกของ สวีเซิน (许慎; ประมาณ 58-147 ปี ก่อน ค.ศ.) สมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันออก ผู้เขียนอักขรานุกรม
 ชั่วเหวินเจียจื่อ 《说文解字》 ได้อธิบายความหมายของตัวอักษรเหมยว่า “งาม” และ “รส” เป็นเช่น
 เดียวกัน ดังแกะและความใหญ่ยิ่ง แกะนั้นยังเป็นสัตว์เลี้ยงหลักหกชนิด (美，甘也，从羊从大。羊在
 六畜给主膳也。) สัตว์เลี้ยงหลักหกชนิด (六畜) ในสมัยจีนโบราณประกอบด้วย ม้า วัว แกะ ไก่ สุนัข
 และสุกร คนจีนโบราณเชื่อกันว่าหากเลี้ยงสัตว์ทั้งหกเป็นมงคลในการดำเนินชีวิต แบ่งเป็นสัตว์เลี้ยงที่เป็น
 อาหารคือ แกะ ไก่ และสุกร ส่วนสัตว์เลี้ยงไว้ใช้งานคือ ม้า วัว และสุนัข

ดังนั้น เมื่อตีความตามความหมายข้างต้น “ความงาม” ก็คือ “แกะ” ถูกเข้าใจได้ว่าเป็นสัญลักษณ์
 ของ “ความยิ่งใหญ่” (大) ดังนั้น “羊大” ที่หมายถึง ความยิ่งใหญ่ของแกะ นำมาซึ่งความสุขสมบูรณ์และ
 ความพึงพอใจ บทวิเคราะห์จากวิชาการปัจจุบันก็มองว่า ตัวอักษรเหมยเปรียบเสมือนคนสวมมงกุฎหัวแกะ
 หรือมองเหมือนคนสวมหัวแกะก็ได้ สิ่งนี้บ่งบอกว่า การสวมหัวแกะใช้ประกอบพิธีกรรมบวงสรวงบางสิ่ง
 บางอย่าง เป็นสัญลักษณ์ของผู้นำหรือหัวหน้าเผ่าที่แสดงความหมายถึง “ความยิ่งใหญ่” (大) อาจสันนิษฐาน
 ได้ว่า คำว่า “งาม” ยังเป็นแสดงถึงการชื่นชมหัวหน้าเผ่า เพราะเมื่อตีความข้างต้นจะเห็นถึงความสอดคล้อง
 แนวคิดของคนสมัยโบราณในความหมายของ “ความดีงาม” (善) ทั้งในด้านของชีวิตและการกระทำ
 อันสะท้อนไปถึงคติความเชื่อเรื่องมงคลจีนที่มีวิวัฒนาการมาอย่างยาวนาน (Zhang, n.d.)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า คติมงคลจีนนับเป็นส่วนหนึ่งของคติชน (folklore) ที่สะท้อนให้
 เห็นถึงอัตลักษณ์ (identity) ในความเชื่อ ศาสนา ประเพณี และวัฒนธรรมของสังคมจีน ซึ่งรวมไปถึงความ
 เป็นหนึ่งเดียวกันทางความคิดของประชาชาติ มีความสัมพันธ์กับความปรารถนาของมนุษย์ที่มุ่งหวังและ
 แสวงหาถึงความสุข ความสมบูรณ์ของชีวิต มโนทัศน์เหล่านี้ได้ผ่านกาลเวลามาอย่างยาวนาน จนก่อเกิดเป็น
 แบบอย่างของการสร้างรูปลักษณ์ที่เป็นรูปธรรมด้วย “ภาพ” และ “สัญลักษณ์” ในงานศิลปะแขนงต่างๆ
 อาทิ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม จุลศิลป์ ฯลฯ

2. วัตถุประสงค์

- 2.1 เพื่อศึกษารูปแบบ แนวคิด และความหมายทางคติมงคลจีนในงานจิตรกรรมจีนประเพณี
- 2.2 เพื่อศึกษาวิถีวัฒนธรรมจีนผ่านผลงานและมุมมองของกลางซื้อหนึ่งซึ่งเป็นจิตรกรชาวต่างชาติ

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาแนวคิดคติมงคลจีนผ่านงานจิตรกรรมของกลางซื้อหนึ่งครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ
 (Qualitative Research) โดยศึกษาจากข้อมูลภาคเอกสาร หนังสือ เอกสารทางวิชาการต่างๆ โดยแบ่ง
 เนื้อหาที่จะศึกษาออกเป็น 2 ด้าน คือ 1. ด้านคติมงคลจีนที่แสดงออกถึงแนวคิด คติ ความหมาย และรูป
 แบบของภาพวาดที่สะท้อนความเชื่อด้านคติมงคลจีน 2. ด้านงานจิตรกรรมของกลางซื้อหนึ่ง โดยเน้นในช่วง
 ชีวิตการทำงานเป็นจิตรกรราชสำนัก และกระบวนการถ่ายทอดภาพวาดที่แสดงออกถึงแนวคิดคติมงคลจีน
 และเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (field research) จากการลงพื้นที่เพื่อสำรวจ และเรียนรู้ข้อมูลของภาพ

ผลงานจิตรกรรมของหลางซื่อหนิงภายในพิพิธภัณฑสถาน ที่เก็บรักษาผลงาน หลังจากนั้นจึงทำการจัดระเบียบข้อมูลภาพ โดยจำแนกข้อมูลภาพวาดคติมงคลจีนออกเป็นประเภทต่างๆ เพื่อการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบผลงานจิตรกรรมของหลางซื่อหนิงที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ในประเด็นดังกล่าว โดยวิเคราะห์ข้อมูลที่แสดงถึงรูปแบบ เนื้อหา และวัฒนธรรมคติมงคลจีน สรุปผลการศึกษาและอภิปรายผลการศึกษาแบบความเรียงกับภาพ

4. ขอบเขต

บทความวิจัยนี้เป็นการศึกษาเฉพาะผลงานจิตรกรรมจีนประเภทประเพณีประเภทภาพดอกไม้ของหลางซื่อหนิง ในบริบทของการสะท้อนความหมายคติมงคลจีน ภาพดังกล่าวเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานพระราชวังแห่งชาติกู้กงไทเป (ไทเป) ไต้หวัน และพิพิธภัณฑสถานพระราชวัง (กู้กง) ปักกิ่ง ซึ่งจะคัดเลือกผลงานตัวอย่างแบบจำเพาะเจาะจง โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกคือ เป็นผลงานที่แฝงความหมายเชิงวัฒนธรรมคติมงคลจีน

5. ทบทวนวรรณกรรมและผลการวิจัย

5.1 วัฒนธรรมสัญลักษณ์มงคลจีน

หวางจื้อจี (王作楫; 1939 - ปัจจุบัน) ผู้เชี่ยวชาญด้านคติชนวิทยาของจีนได้กล่าวถึงสัญลักษณ์มงคลของจีนว่า “เป็นวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจากผู้ที่เฝ้ารอชีวิตที่ดีขึ้นและแสวงหาความสุขทางจิตใจมาเป็นเวลานานนับพันปี” คำว่า มงคล (吉祥) เมื่อตีความตามตัวอักษร หมายถึง 吉利 และ 祥和 หมายถึง มีโชค ลาภสุกมมงคล ในทางคติชนวิทยาจีนจำแนกวัฒนธรรมมงคลของจีนออกเป็น 8 ประเภทใหญ่ ประกอบด้วย 1) ถ้อยวจีมงคล 2) อักษรเลขมงคล 3) นักษัตรมงคล 4) สัตว์ศักดิ์สิทธิ์มงคล 5) สัตว์มงคล 6) เทศกาลมงคล 7) จรรยามงคล และ 8) พฤษภามงคล ดังนั้น สัญลักษณ์มงคลจึงนำเสนอรูปธรรมของการอวยชัยให้พรเฉลิมฉลอง ให้กำลังใจ เป็นสิ่งดีงามที่ทุกคนต้องการให้บังเกิดกับชีวิต ต้องการเห็นหรือได้ยิน เพื่อเป็นกำลังใจให้กับตัวเองและเพื่ออวยชัยแก่ผู้อื่น กลายเป็นประเพณีที่นิยมกันแพร่หลายในหมู่ประชาชนพัฒนาเป็นมรดกทางวัฒนธรรมและสมบัติทางปัญญาที่ล้ำค่าของชาวจีนตราบนานทุกวันนี้

5.2 ประวัติโดยสังเขปของหลางซื่อหนิง

หลางซื่อหนิง หรือ จูเซปเป คาสติลิโยเน (Giuseppe Castiglione, 1688 -1766) เป็นจิตรกรชาวเมืองมิลาน อิตาลี ผู้เดินทางมาประเทศจีนกับคณะนักบวชเยซุอิต เดิมการเผยแพร่คริสต์ศาสนาในจีนยังมีได้เป็นไปโดยเสรี คณะนักบวชได้ดำเนินกุศโลบายต่างๆ ให้ราชสำนักแมนจูยอมรับ จนกระทั่งได้เข้าเฝ้าพระเจ้าชิงชื้อจู่ (จักรพรรดิซุ่นจื้อ 順子) ต่อมาในรัชสมัยของพระเจ้าชิงเซ่งจู่ (จักรพรรดิคังซี 康熙) ทรงสนพระทัยดาราศาสตร์ แผนที่ ปฎิทิน รวมถึงศิลปะตะวันตก สำนักงานเยซุอิตแห่งมิลานจึงคัดเลือกและส่งคาสติลิโยเนเดินทางมายังกรุงปักกิ่งเมื่อปี ค.ศ. 1715 คาสติลิโยเนได้ถวายภาพวาดสุนัขที่งามสะอาดตา สร้างความสนพระทัยให้แก่จักรพรรดิคังซีอย่างยิ่ง เมื่อทรงให้วาดภาพหวั่นอนเป็นที่พอพระทัย จึงได้เป็นจิตรกรหลวง

เพียงหกปีหลังเข้าสู่สำนักจิตรกรรมหลวง จักรพรรดิคังซีก็สวรรคต จักรพรรดิยงเจิ้งยังทรงให้เขาทำงานรับใช้ต่อ และเป็นโอกาสอันดีที่มีโอกาสรู้จักกับองค์ชายหงลี่ซึ่งในอนาคตจะขึ้นครองราชย์เป็นจักรพรรดิ (จักรพรรดิเฉียนหลง 乾隆) (Arnold & Corsi, 2003) แม้ว่าพระราชนิยมของจักรพรรดิยงเจิ้งคือภาพเหมือนบุคคล แต่หลวงซื่อหนิงก็มีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในหัวข้ออื่นๆ ถวาย รวมถึงภาพนกและดอกไม้ (花鸟画) ซึ่งเป็นภาพวาดหลักของจิตรกรรมประเพณีจีน ภาพของหลวงยังแฝงด้วยคติมงคลจีนในการถวายพระพรแด่องค์จักรพรรดิ

เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากราชสำนักชิง จิตรกรประนีประนอมหล่อหลอมตนเองเข้ากับสังคมวัฒนธรรมจีน การวาดภาพจิตรกรรมแบบมาตรฐานตะวันตกของหลวงซื่อหนิงค่อยๆ เปลี่ยนแปลงจนแตกต่างอย่างมีเอกลักษณ์ จิตรกรรมตะวันตกโดยทั่วไปใช้เทคนิคของสีน้ำมันบนผ้าใบ (oil painting on canvas) หรือใช้สีฝุ่นบนแผ่นไม้ (tempera on board) เป็นส่วนใหญ่ หัวข้อในการวาดภาพมักเป็นเรื่องราวของเทพปกรณัมกรีก-โรมัน ประวัติพระคริสต์ เหตุการณ์ประวัติศาสตร์หรือเรื่องราวของบุคคลสำคัญ ซึ่งล้วนต่างไปจากคตินิยมของชาวจีนอย่างสิ้นเชิง ดังนั้น หลวงซื่อหนิงอาศัยการดัดแปลง ประยุกต์ลักษณะการวาดภาพจิตรกรรมรูปแบบใหม่ด้วยการผสมผสานแบบอย่างคตินิยมจีนเข้ากับเทคนิคตะวันตก ซึ่งเป็นสิ่งแปลกใหม่ของสังคมจีน ภาพวาดยังคงกลืนอายและชนบทการใช้พุทธรูปกันรวมถึงการใช้สีแบบจีน คงไว้ซึ่งจิตวิญญาณแบบภาพจิตรกรรมจีนทุกประการ ในขณะที่การสร้างองค์ประกอบของภาพใช้เทคนิคของหลักทัศนียวิทยา ใช้เส้นนำสายตาที่แสดงมิติและระยะใกล้ไกล เน้นน้ำหนักและแสงเงาแบบจิตรกรรมตะวันตก ทำให้ผลงานมีความสมจริง สวยงาม มีมวลและปริมาตร มีลักษณะโดดเด่น ภาพจิตรกรรมจีนประเพณี (国画) เป็นชนบทการวาดภาพที่แสดงอัตลักษณ์จีน ใช้คุณสมบัติของหมึกและสีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของจีนวาดลงบนกระดาษเซียวหรือผ้าไหม โดยทั่วไป เทคนิคหลักของการวาดภาพจิตรกรรมจีนประเพณีมีอยู่ 2 แบบ ได้แก่ 1) เทคนิคแบบก่งปี้ (工笔) หรือการใช้พุทธรูปขนาดเล็ก วาดอย่างพิถีพิถัน ภาพมีรายละเอียดสูง ใช้สีสดใสและเน้นความประณีตงดงาม และ 2) เทคนิคแบบสือหม้อ (水墨) หรือการใช้พุทธรูปวาดอย่างอิสระ ปาดหมึกอย่างรวดเร็ว น้ำหนักเกิดจากความอ่อนความเข้มของน้ำหมึก ไม่นับรายละเอียดแต่แสดงพลังทางอารมณ์ผ่านลายเส้นของหมึก

หลวงซื่อหนิงเลือกใช้เทคนิคก่งปี้สำหรับจิตรกรรมราชสำนัก เพราะเป็นเทคนิควิธีที่เหมาะสมในการแสดงทักษะฝีมือของเขา ผสมผสานจุดเด่นของจิตรกรรมตะวันตกเข้ากับจิตรกรรมจีนประเพณี ต่อมาเมื่อล่วงเข้าสู่รัชสมัยพระเจ้าชิงเกาจงหรือเฉียนหลง เป็นที่ทราบกันดีว่า ทรงโปรดวิद्याการตะวันตกเช่นเดียวกับพระอัยกาคังซี จักรพรรดิเฉียนหลงให้ความสำคัญต่อบรรูปแบบของจิตรกรรมตะวันตกที่หลวงซื่อหนิงสามารถนำมาประยุกต์รวมกันกับภาพแนวจีนได้อย่างกลมกลืน ดังตัวอย่าง สาทิสลักษณ์ “จักรพรรดิเฉียนหลงเสด็จตรวจพลสวนสนาม” (乾隆皇帝大阅图) ภาพเหมือนบุคคลม้วนภาพชุด “จักรพรรดิเฉียนหลงกับเหล่าวังหลัง” (乾隆帝及后妃图卷) และภาพชุด “ทศอาชา” (十骏图) เป็นต้น หลวงซื่อหนิงได้ขยายขอบเขตผลงานก้าวล้ำงานจิตรกรรมประเพณีไปสู่ขอบเขตใหม่อย่างภาพเหมือนบุคคลที่มีใช้ภาพสองมิติ ภาพกิจกรรมของราชสำนักที่ถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ในสมัยนั้น จากผลงานที่หลงเหลือ

ตกทอดมาถึงปัจจุบัน สามารถกล่าวได้ว่าหลานชื่อนี้เป็นจิตรกรหลวงคนโปรดของจักรพรรดิเฉียนหลง เขาถึงแก่กรรมในปี ค.ศ. 1766 และได้รับพระราชทานตำแหน่งขุนนางชื่อหลาน (侍郎) ให้เป็นเกียรติ โดยฝังศพไว้ ณ สุสานมิชชันนารีเกิงกงจ้าวหลันที่เขตซีเฉิง กรุงปักกิ่ง ถือว่าเป็นจิตรกรตะวันตกผู้ได้รับการยอมรับในประวัติศาสตร์ศิลปะจีน

5.3 การสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมผ่านสัญลักษณ์มงคลจีนในภาพดอกไม้ของหลานชื่อนี้

ตลอดระยะเวลาสามช่วงรัชกาลที่เรียกว่าเป็นยุคทองของราชวงศ์ชิง หลานชื่อนี้ทำงานในฐานะจิตรกรหลวง บ่มเพาะความเข้าใจต่อวัฒนธรรมและอัตลักษณ์ความเป็นจีน สะท้อนความเข้าใจผ่านทักษะทางศิลปะขั้นสูงอย่างการใช้พู่กัน หมึกและสีบนผ้าไหม รวมถึงหัวข้อภาพวาดที่เลือกนำเสนอ งานศิลปะซึ่งผสมผสานโลกตะวันตกกับตะวันออกเข้าด้วยกันของหลานชื่อนี้พัฒนามาถึงขีดสุดในแบบที่ไม่มีใครเหมือน เผยให้เห็นมิติใหม่แห่งศิลปะจีนยุคโบราณ โดยเฉพาะการวาดภาพเหมือนบุคคลและการวาดภาพสมจริง (realism painting) ในหัวข้อการศึกษานี้ เพื่อศึกษาการสื่อความหมายสัญลักษณ์มงคลในจิตรกรรมประเพณีหมวดภาพดอกไม้ ผู้วิจัยเลือกตัวอย่างผลงานแนวสมจริงที่เป็นภาพเดี่ยวสองภาพและภาพชุดหนึ่งชุด ดังนี้

ภาพเดี่ยวชื่อ “ชุมนุมมงคล” (聚瑞图) (ภาพที่ 1) วาดขึ้นเมื่อปี ค.ศ. 1725 (National Palace Museum, n.d.a) ภาพดังกล่าวเป็นภาพของดอกบัวในแจกันศิลาตล คำว่าดอกบัวภาษาจีนคือ “เหอฮวา” (荷花) พ้องเสียงกับ “เหอ” (合) ที่แปลว่า ประอบ/รวมกัน นอกจากนี้ คำว่าดอกบัวยังเรียกอีกอย่างว่า “เหลียนฮวา” (莲花) พ้องเสียงกับ “เหลียน” (连) ที่หมายถึงความต่อเนื่อง นามทั้งสองของดอกบัวจึงเจือสัญลักษณ์ของมงคลนาม เช่นเดียวกับคำว่าแจกัน ภาษาจีนคือ “ผิง” (瓶) ก็พ้องเสียงกับ “ผิง” (平) ที่แปลว่าสันติ ดังนั้น ภาพดอกบัวในแจกันจึงเปรียบได้กับการถวายพระพรให้รัชกาลยงเจิ้งมีแต่สันติสุขอย่างต่อเนื่อง บ้านเมืองร่มเย็น ประชาปรองดอง

ในปี ค.ศ. 1732 หลานชื่อนี้ผลิตงานจิตรกรรมแนววัฒนธรรมมงคลจีนอีกหนึ่งชิ้น คือ ภาพเดี่ยวชื่อ “เทศกาลตวนอู่” (午瑞图) (National Palace Museum, n.d.b) (ภาพที่ 2) เทศกาลตวนอู่ตรงกับวันที่ 5 เดือน 5 ตามปฏิทินจันทรคติ เป็นวันสำคัญที่ชาวจีนจัดเพื่อรำลึกถึงกวีเอกชวีหยวนผู้รักชาติ ชาวจีนมีธรรมเนียมรับประทานจั้งจื่อ (粽子) หรือบ๊ะจ่าง และประเพณีพายเรือมังกร



ภาพที่ 1

(ภาพซ้าย) หลางซือหนิง, ชุมนุวมงคล (聚瑞图), 1725, หมึกและสีบนผ้าไหม, 173 x 86.1 ซม.

หมายเหตุ. จาก *Gathering of Auspicious Signs*, by L. Shining, 1725 (<https://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/page-2.html>). Copyright by National Palace Museum



ภาพที่ 2

(ภาพขวา) หลางซือหนิง, เทศกาลตวนอู่ (午瑞图), 1732, หมึกและสีบนผ้าไหม, 140 x 84 ซม.

หมายเหตุ. จาก *Long Shining Wurui Tu Axis*, by L. Shining, 1732 (<https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230374.html>). Copyright by National Palace Museum

องค์ประกอบภายในภาพ “เทศกาลตวนอู” ประกอบด้วยแจกันที่ไม่ได้มีเพียงดอกไม้ แต่ยังแซมใบพืช สมุนไพร อาทิ ดอกทับทิม (石榴花) ดอกสูลุย (蜀葵花) ใบผู่เฉ่า (蒲草叶) ด้านซ้ายล่างของภาพวางตะกร้าแปดเหลี่ยมบรรจุผลเชอร์รี่ (樱桃) และลูกไหนด (李子) ส่วนบริเวณด้านขวาของภาพวาดจิ้งจอกจำนวน 5 ลูก สัญลักษณ์เหล่านี้ล้วนบ่งบอกถึงเทศกาลวันที่ห้าเดือนห้า และแฝงไว้ด้วยการถวายพระพรแด่องค์จักรพรรดิ ทับทิมแทนความหมายการมีบุตรหลานมากมาย ลูกไหนดแทนความมั่งมี อิงเถาแทนความหมายของอายุวัฒนะ

สำหรับภาพชุด ผู้วิจัยเลือกผลงานหัวข้อนกและดอกไม้ชุด “อมตะบุปผาเซียน” (仙萼长春图册) ประกอบด้วยภาพวาดจำนวนทั้งหมด 16 ภาพ แต่ละภาพมีขนาด 33.3 × 27.8 เซนติเมตรเท่ากัน ลักษณะเป็นสมุดภาพ วาดระหว่าง ค.ศ.1722 -1735 เพื่อถวายแด่จักรพรรดิยงเจิ้ง (National Palace Museum, n.d.c) ปัจจุบัน ภาพชุดนี้เก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไต้หวัน เอกลักษณ์สำคัญของ “อมตะบุปผาเซียน” อยู่ที่การใช้เทคนิคการวาดแบบกบปี่ด้วยลายเส้นละเอียดละไม ดอกไม้เต็มไปด้วยสีสันสดใสสมจริง องค์ประกอบของวัตถุในภาพจัดสมดุล นอกจากทรงคุณค่าเชิงศิลปะแล้วยังเต็มไปด้วยความหมายที่สื่อถึงความเป็นมงคลตามคติความเชื่อจีน ภาพวาดทุกภาพมีองค์ประกอบที่จัดวางอย่างลงตัว ดอกไม้ทั้งหมดมีรูปร่างและมิติ มีความมั่นใจของดอกและใบพืช ตลอดจนใช้เทคนิคแสงเงาบนวัตถุทำให้ดูแล้วสมจริงแบบงานศิลปะตะวันตก

หัวข้อนกและดอกไม้เป็นหนึ่งในแนวทางที่จิตรกรจีนแนวจิตรกรรมประเพณีนิยมวาด แม้จะเรียกว่า “นกและดอกไม้” แต่ในความเป็นจริงยังอาจครอบคลุมถึงหัวข้อดอกไม้ นก ปลา แมลง (花鸟鱼虫) ซึ่งสามารถนำมาใช้จัดวางองค์ประกอบรวมกับองค์ประกอบอื่นในธรรมชาติ เช่น ก้อนหิน ต้นไม้ สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้จิตรกรรมหัวข้อนกและดอกไม้โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ คือ ใช้ภาพของนกและดอกไม้แฝงความหมายที่เป็นสิริมงคล สะท้อนความเชื่อ วิถีชีวิต และทัศนคติของวัฒนธรรมมงคลที่เกิดจากการเปรียบเทียบ คำพ้องเสียง รูปร่าง สัญลักษณ์

จากการศึกษาจิตรกรรมชุด “อมตะบุปผาเซียน” (ภาพที่ 3; เรียงตามลำดับในภาพประกอบ) จำนวน 16 ภาพ พบสัญลักษณ์ต่างๆ ดังนี้

1. **หมุดานหรือดอกโบตั๋น (牡丹)** - ผู้วาดวาดดอกโบตั๋นเป็นภาพแรก บริเวณด้านขวาบนของภาพ ประทับราชลัญจกรสีแดงของจักรพรรดิเฉียนหลงว่า “สมบัติที่ศนาแห่งองค์จักรพรรดิเฉียนหลง” (乾隆御览之宝) ดอกโบตั๋นได้รับยกย่องว่าเป็นราชินีบุปผาแห่งแผ่นดินด้วยสีสันหลากหลาย มีทั้งอ่อนหวานและฉูดฉาด กลิ่นหอมและรูปร่างกลีบดอกที่งดงาม สูงศักดิ์ เป็นที่ชื่นชอบของชาวจีนมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง ดังปรากฏหลักฐานในบทกวีว่าเมื่อถึงฤดูใบไม้ผลิ ตั้งแต่จักรพรรดิถึงสามัญชนล้วนมีประเพณีชมโบตั๋น (Li, 1988: 32; พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2549: 21)

2. **เกาฮวาหรือดอกท้อ (桃花)** – ตามคติความเชื่อจีน ไม้ท้อเป็นพืชมงคลที่สามารถบัดเป่าสิ่งเลวร้าย ดอกท้อสื่อความหมายของการกำเนิดหลังช่วงเวลาอันหนาวเย็น เปรียบดังการต้อนรับชีวิตใหม่ที่กำลังจะมาเยือน ผลท้อยังเป็นสัญลักษณ์ของเทพอายุวัฒนะ แทนความหมายของอายุยืนยาวเป็นอมตะ ดังตัวอย่างภาพเทพผู้เฒ่าถือผลท้อที่มักพบเห็นแพร่หลาย (Zheng, 2005: 174) ผู้วาดเสริมภาพของนกนางแอ่นเกาะอยู่บนกิ่งท้อเป็นคู่ แสดงสัญลักษณ์แห่งชีวิตในฤดูใบไม้ผลิเช่นเดียวกับดอกไม้ และยังเป็นสัญลักษณ์ของความรักที่เคียงคู่กัน (Jipai, 2021)

3. **ดอกเสาย่า (芍药)** – เสาย่าเป็นดอกไม้ในสกุลโบตัน กลีบดอกสีชมพูหรือขาว สีฉ่ำสวยงาม คล้ายโบตันแต่ใบเล็กกว่า นิยมปลูกไว้เพื่อชื่นชมความงามเช่นเดียวกัน ภาษาดอกไม้ของเสาย่าหมายถึงมิตรภาพและความรักของหนุ่มสาวประจำเทศกาลเดือนเจ็ด (七夕) ดอกเสาย่าจึงถูกแทนความหมายถึงความรักที่ไม่เสื่อมคลายของคู่รัก (Cai Ge, 2020)

4. **ดอกไผ่ถั่งและอวี้หลัน (海棠与玉兰)** – ไผ่ถั่งเป็นไม้ยืนต้นที่ยามออกดอกจะบานสะพรั่งเป็นพุ่มใหญ่ สื่อความหมายของความอบอุ่น ความสวยงามสดชื่น (Huayu, 2013) ส่วนอวี้หลันหรือแมกโนเลีย เป็นพืชตระกูลดอกจำปีสีขาวดูขมุกขมัว หมายถึงความสง่างามและเพียบพร้อมด้วยคุณธรรม (Li, 1988: 37)

5. **ดอกอวี๋เหมยเหรินและหูเตีย (虞美人蝴蝶花)** – ดอกอวี๋เหมยเหริน หมายถึงดอกป๊อปปี้จีน ที่มาของชื่อมาจากนามของอวี๋จี (虞姬) อนุภรรยาของอู๋ปา่หวาง (楚霸王) ตำนานเล่ากันว่าหลังจากนางเชือดคอตาย เลือดที่หยดลงบนพื้นดินทำให้ดอกไม้บริเวณนั้นมีสีแดง จึงเรียกว่าดอกอวี๋เหมยเหริน สื่อถึงการทะนุถนอมความทรงจำที่มีอาลัยมึนเมา ส่วนดอกหูเตีย (蝴蝶花) หมายถึงดอกไอริสสีสื่อลักษณะเป็นช่อที่ชูตั้งขึ้นเด่นเป็นสง่า แทนความรักอันบริสุทธิ์ (Huayu, 2016a)

6. **ดอกหวงชื้อเหมย (黄刺玫牡丹 หรือ 黄刺么与鱼儿牡丹)** – ประกอบด้วยดอกไม้สองชนิด คือ กุหลาบหวงชื้อเหมย กับดอกอวี๋เออร์หมู่ตานหรือเหอเปาหมู่ตาน (荷包牡丹) หวงชื้อเหมยกิ่งสีน้ำตาลมีหนามแหลม หมายถึงความรักความหลงใหล ความหวังให้อีกฝ่ายเข้าใจ (Huayu, 2016b) ดอกอวี๋เออร์หมู่ตานสีชมพูรูปทรงหัวใจส่วนปลายเหมือนหยดน้ำสีขาว หมายถึงคำมั่นสัญญาและคำตอบรับการวิวาท์ (Hua Jiang, 2014) ผู้วาดทำการจัดองค์ประกอบของภาพ โดยวาดนกแก้วปากชมพูตัวเล็กสองตัวตัวหนึ่งเกาะอยู่บนเอนยอดกิ่ง ส่วนอีกตัวหนึ่งซ่อนอยู่ทางมุมล่างขวา

7. **ดอกสือจู่ (石竹)** – เป็นดอกไม้ในตระกูลคาร์เนชั่น มีสีสันฉูดฉาดสะดุดตา ส่วนใหญ่มักมีดอกสีชมพูและสีแดง แผ่นใบกว้าง กลีบดอกเป็นแฉกสีขาวซ้อนกันเป็นหยักทำให้มองดูคล้ายกับปีกผีเสื้อ ดอกสือจู่นิยมใช้แสดงถึงรักบริสุทธิ์ ความสามารถ ความกล้าหาญ และความงามของหญิงสาว (Huayu, 2016c)

8. **ดอกอิงเถา (樱桃) หรือ ดอกเซอร์รี่** – ในคติมงคลจีน ผลอิงเถาแฝงความหมายของการอวยพรให้อายุยืน ดอกอิงเถาเป็นตัวแทนความงามดุจดั่งรุ้งแรกแย้ม ความรักเดียวใจเดียว ในภาพมีนกแก้วปากเทียนที่นกขนาดเล็ก สีสดใส จะงอยปากปลายงุ้ม ทางสั้น นิสัยรักสงบและออกหาอาหารเป็นคู่ จึงมักใช้เปรียบเปรยถึงคู่รัก (Liu, 2020)

9. ดอกอิงซู (罌粟) - หมายถึงดอกฝิ่นจีน ยามผลิดอกสีสันสดใส เป็นดอกไม้ที่มีทั้งส่วนที่เป็นยาและส่วนที่มีพิษ อิงซูจึงมีความหมายทั้งความงามชวนหลงใหลเ้ายวนใจ และความงามที่มีพิษสง (Huayu, 2016d)

10. ดอกดิงเซียงม่วงขาว (紫白丁香) - ดิงเซียงเป็นไม้ผลัดใบหรือไม้ยืนต้นขนาดเล็ก ช่อดอกเป็นสีขาวหรือสีม่วง แสดงถึงความไร้เดียงสา รักแรกและความรักนิรันดร์ ในขณะที่ภาพของนกนางแอ่นคู่บนกิ่งดอกดิงเซียง เสริมความหมายของสัญลักษณ์แห่งความรักที่เคียงคู่กันและกัน (Huayu, 2015a)

11. ดอกไป๋เหอและโบตัน (百合花牡丹) - ไป๋เหอเป็นไม้ดอกสกุลดอกกลี๋ย วัฒนธรรมมณฑลจิน คำว่า “ไป๋เหอ” หมายถึงความมั่นคงสถาพร ใช้เป็นสัญลักษณ์ครอบครัวยุคใหม่เปี่ยมไปด้วยความสุขและความรัก ใคร่กลมเกลียว ดอกไป๋เหอยังหมายถึงความสำเร็จและสมปรารถนา (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2549: 19)

12. ไม้มรกตและดอกบานเช้า (翠竹牵牛) - ต้นไม้มรกตเป็นไม้ขนาดเล็ก ลำต้นและปล้องสีเขียวสดใสดุกลายสีอัญมณี ไม้เป็นสัญลักษณ์ของวิญญูชน กล้าหาญ อ่อนน้อม และแข็งแกร่ง สีเขียวขจีของต้นไม้มักใช้แทนความหมายของความเยาว์วัย (ปิยะแสง จันทวงศ์ไพศาล, 2552: 225) ส่วนดอกบานเช้าเป็นดอกไม้รูปแตรที่บ้านเมื่อต้องแสงอรุณ แสดงสัญลักษณ์ของความแข็งแกร่งและชีวิต (Huayu, 2015b)

13. ดอกบัวและดอกฉือกุ (荷花慈姑花) - กวีโบราณพรรณนาสรรเสริญบัวว่า “เกิดแต่โคลนตม ทว่าไม่แปดเปื้อน” จึงเป็นสัญลักษณ์ของความสูงส่งบริสุทธิ์ บัวเป็นดอกไม้ที่ราก ผัก เมล็ดล้วนสามารถรับประทานเป็นยาได้ ส่วนดอกฉือกุเป็นไม้น้ำ ดอกสีขาวเล็ก เป็นสมุนไพรเช่นกัน ดอกไม้ทั้งสองมีความหมายแทนความบริสุทธิ์และโชควาสนา และความเป็นน้ำหนึ่งใจเดียว (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2549: 20)

14. ดอกถั่วและข้าวฟ่าง (豆花稷穗) - ดอกถั่วเป็นความหมายของความอุดมสมบูรณ์ การอำนวยพรถึงความมั่งคั่ง (Qingjiao qingnian, n.d.) ส่วนข้าวฟ่างลักษณะเป็นช่อรวง แสดงถึงความหมายของการเจริญเติบโตและฤดูกาลเก็บเกี่ยว นอกจากนี้ การวาดภาพของนกกระจอกทั้งสัตว์ที่กำลังแสดงท่าทางหยอกเย้ากันอย่างสนุกสนาน สะท้อนให้เห็นบรรยากาศสดชื่นมีชีวิตชีวายามท้องฟ้าแจ่มใสช่วงต้นฤดูใบไม้ผลิ

15. ดอกหงอนไก่ (鸡冠花) - ในวัฒนธรรมมณฑลจิน ดอกหงอนไก่เป็นสัญลักษณ์ของการเลื่อนขั้นเลื่อนตำแหน่ง และยังหมายถึงชัยชนะในการสอบแข่งขันหรือความสำเร็จในการเข้ารับราชการ เพราะหงอนไก่อมีลักษณะคล้ายหมวกของขุนนางจีน จึงทำให้ส่วนที่ชูช่อคล้ายกับหงอนของไก่ตัวผู้กลายมาเป็นสัญลักษณ์แห่งความสำเร็จดังกล่าว (พรพรรณ จันทโรนานนท์, 2549: 22)

16. ดอกเบญจมาศ (菊花) - เบญจมาศเป็นภาพจิตรกรรมภาพสุดท้ายของสมุดภาพ “อมตะบุปผาเขียน” ดอกเบญจมาศในสัญลักษณ์มณฑลจินมีกลีบซ้อนหนาหลายชั้น หมักกลมแน่น ยากโรยรา สื่อความหมายของการมีอายุยืนยาว นอกจากนี้ ยังใช้เป็นสัญลักษณ์ของความสูงส่ง (ปิยะแสง จันทวงศ์ไพศาล, 2552: 239; Li, 1988: 28) ดอกเบญจมาศทนทานต่อสภาพอากาศเย็นจึงเป็นสัญลักษณ์ของความแกร่งกล้า เนื่องจากเป็นภาพวาดปิดท้าย บริเวณด้านซ้ายมือของภาพประทับราชลัญจกรจักรพรรดิเฉียนหลง บ่งบอกว่า เป็นสมบัติส่วนพระองค์ ส่วนบริเวณด้านบนขวายังมีการประทับตราเพิ่มเติมคือราชลัญจกรของรัชกาลต่อมานั้นคือจักรพรรดิเจี๋ยซิง บริเวณด้านล่างมุมขวาของภาพ เขียนตัวอักษรจีนตัวบรรจงว่า “เฉิน (สรรพนามบุรุษที่หนึ่งใช้แทนตัวขุนนาง) หลางชื่อหนึ่งเป็นผู้วาดถวาย” (臣郎世宁恭画)



A หมู่ตันหรือดอกโบตัน



B เถาฮวาหรือดอกท้อ



C ดอกเสาย่า



D ดอกไถ่ถั่งและอวี๋หลัน



E ดอกอวี๋เหมยหรือเหรินและหุเตีย



F ดอกหวงซือเหมย



G ดอกซือจู๋



H ดอกอิงเถา



I ดอกอิงซู



J ดอกตึงเซียงม่วงขาว



K ดอกไปเหอและโบตัน



L ไม้มรดกและดอกบานเช้า



M ดอกบัวและดอกฉือกู



N ดอกถั่วและข้าวฟ่าง



O ดอกหงอนไก่



P ดอกเบญจมาศ

ภาพที่ 3

กลางชื่อหนึ่ง, สมุดภาพอมตะบุผาเซียน (仙萼长春图册) จำนวน 16 ภาพ, 1722 -1735, หมึกและสีบนผ้าไหม, แต่ละภาพมีขนาด 33.3 × 27.8 ซม. พิพิธภัณฑ์พระราชวังแห่งชาติกู้กงไถเป่ย์ (ไทเป) ได้หวน

หมายเหตุ. จาก Yongzheng Reign (1723-1735): Immortal Blossoms in an Everlasting Spring, by L. Shining, 1722 -1735 (<https://theme.npm.edu.tw/exh105/hongkong/en/page-3.html#main>). Copyright by National Palace Museum

อาจกล่าวโดยสรุปได้ว่า ภาพเดี่ยวของกลางชื่อหนึ่งและผลงานชุด “อมตะบุผาเขียน” อุดมไปด้วยความหมายเป็นมงคล สัตว์ที่วาดก็ใช้จำนวนคู่ซึ่งถือว่าดีงามตามคติความเชื่อจีน ความหมายเชิงสัญลักษณ์ดังกล่าวแสดงถึงความรอบรู้และความเข้าใจที่จิตรกรมีต่อบริบททางวัฒนธรรมเป็นอย่างดี

7. ผลการศึกษา

จากวัตถุประสงค์ของการศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบ แนวคิด และความหมายทางคติมงคลจีนในงานจิตรกรรมจีนประเพณีของกลางชื่อหนึ่งจากภาพวาดดอกไม้ แสดงถึงการเล่นคำพ้องเสียงที่พ้องกับศัพท์ที่มีความหมายมงคล โดยใช้สัญลักษณ์ดอกไม้แทนคติความเชื่อ เช่น ดอกบัวแทนวิญญูชนผู้สง่างาม ข้าวฟ่างและทับทิมแทนความหมายการมีลูกหลานสืบสกุล ลูกโหนดแทนความร่ำรวย เซอร์รี่หรือองุ่นแทนความหมายของอายุวัฒนะ ฯลฯ การสร้างสรรค์ผลงานชุด “อมตะบุผาเขียน” ได้ถ่ายทอดสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านสัญลักษณ์มงคลจีนด้วยภาพของดอกไม้หลากชนิดและนกหลายสายพันธุ์ ทั้งหมดล้วนสื่อความหมายที่เป็นมงคลตามคติจีนทั้งสิ้น ทำให้สันนิษฐานได้ว่า กลางชื่อหนึ่งมีความรู้ความเข้าใจต่อวัฒนธรรมจีนในระดับลึกซึ้ง

ภาพจิตรกรรมชุด “อมตะบุผาเขียน” ทั้ง 16 ภาพ ผู้วิจัยสามารถจัดกลุ่มของคติมงคลที่พบได้ผลดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1

กลุ่มของคติมงคลจากภาพจิตรกรรมชุด “อมตะบุผาเขียน” 16 ภาพ

คติมงคล	ความหมายแฝง	ตำแหน่งในภาพที่ 3
คุณลักษณะของวิญญูชน	ความเป็นวีรบุรุษ ความสูงส่ง ความกล้าหาญ ความสง่างาม คุณธรรม	A, D, G, I, L, M, P
อายุขัย	อายุยืนยาว ความมีอายุวัฒนะ	B, H, L, P,
ลาภยศ	ความร่ำรวย ความก้าวหน้าในอาชีพการงาน	L, N, O
วงศ์ตระกูล	การมีบุตรหลานมากมาย มีทายาทสืบสกุล ความอุดมสมบูรณ์	J, M, N
ความสุข	โชควาสนา การประสบแต่สิ่งพึงปรารถนา ความสมหวังในรัก การครองคู่ชั่วนิรันดร์	B, C, E, F, G, H, J, M, N

เมื่อแบ่งกลุ่มคติมงคลที่ปรากฏผ่านสัญลักษณ์หรือคำพ้องเสียง ผู้วิจัยแบ่งได้ห้าหมวด คือ 1) คุณลักษณะของวิญญูชน หมายถึงความเป็นวีรบุรุษ ผู้นำ มีความสง่างามสูงส่งและกล้าหาญ นอกจากนี้ยังมีคุณธรรม มีภาพดอกไม้จำนวน 6 ภาพที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้ 2) คติมงคลด้านอายุขัย หมายถึงการมีอายุยืนหรือการเป็นอมตะ พบภาพที่มีความหมายนี้รวมทั้งสิ้น 3 ภาพ 3) คติมงคลด้านลาภยศ หมายถึงความมั่งคั่งร่ำรวย ความก้าวหน้าในอาชีพการงาน พบภาพที่มีความหมายนี้รวมทั้งสิ้น 3 ภาพ 4) คติมงคลเกี่ยวกับวงศ์ตระกูล หมายถึงการมีบุตรหลานมากมาย มีทายาทสืบสกุล หรือหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ พบภาพที่มีความหมายนี้รวมทั้งสิ้น 3 ภาพ และ 5) คติมงคลเรื่องความสุข ซึ่งมีขอบเขตกว้างและครอบคลุมหมวดอื่นๆ ในที่นี้ผู้วิจัยจึงกำหนดขอบเขตเฉพาะความเป็นสิริมงคลด้านโชควาสนา การประสบแต่สิ่งพึงปรารถนา ความสมหวังในรักและการอยู่ร่วมกันจนแก่จนเฒ่า พบภาพที่มีความหมายนี้รวมทั้งสิ้น 9 ภาพ

เมื่อเชื่อมโยงช่วงเวลาที่เกิดการผลิตผลงานจิตรกรรมเข้ากับยุคสมัยและบริบทของราชสำนัก อาจกล่าวได้ว่าการนำเสนอภาพชุดดังกล่าวมุ่งเน้นที่ตัวบุคคลผู้เป็นเจ้าของภาพ นั่นคือจักรพรรดิ การวาดภาพที่สื่อนัยด้านความเป็นวิญญูชนและเน้นคติมงคลด้านความสุขเป็นพิเศษจึงเป็นทั้งการถวายพระพรและเป็นการเชิดชูพระเกียรติแก่จักรพรรดิในขณะเดียวกัน ขณะที่จำนวนภาพซึ่งกล่าวถึงการอวยพรให้มีอายุยืนยาว การอวยพรในเรื่องลาภยศและวงศ์ตระกูล มีจำนวนลดหลั่นลงมา ดังนั้น อาจสันนิษฐานได้ว่าจิตรกรต้องการสื่อว่า องค์จักรพรรดิถึงพร้อมด้วยคุณสมบัติของวิญญูชนผู้มีความสุขกับชีวิต มีโชคลาภวาสนา มีพระพลานามัยที่แข็งแรงและมีทายาทสืบสกุล โดยใช้ภาพวาดเป็นสื่อเทิดพระเกียรติ

8. บทสรุป

การสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมผ่านสัญลักษณ์มงคลจีนในงานจิตรกรรมของหลวงซื่อหนิง ปรากฏให้เห็นตั้งแต่ช่วงรัชกาลจักรพรรดิยงเจิ้งในภาพวาดเดี่ยว ได้แก่ ภาพ “ขุนนวมงคล” (ค.ศ. 1725) แสดงความหมายของการถวายพระพรให้รัชกาลยงเจิ้งมีแต่สันติสุขอย่างต่อเนื่อง บ้านเมืองร่มเย็น และภาพ “เทศกาลสวนอู๋” (ค.ศ. 1732) ที่สะท้อนสัญลักษณ์วัฒนธรรมมงคลจีนและประเพณีเทศกาลวันที่ทำเดือนห้า รวมไปถึงการแฝงไว้ด้วยการถวายพระพรแด่องค์จักรพรรดิ เช่น ทับทิมแทนความหมายการมีบุตรหลานมากมาย ลูกไหนดแทนความมั่งมี และอิงเถาแทนความหมายของอายุวัฒนะ เป็นต้น การสร้างสรรค์ภาพวาดทั้งสองนี้ด้วยสัญลักษณ์มงคลแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจในวัฒนธรรมจีนของจิตรกร อีกทั้งนำเสนอการผสมผสานระหว่างจิตรกรรมจีนกับจิตรกรรมตะวันตก

ผลการศึกษาภาพวาดชุด “อมตะบุปผาเขียน” จำนวน 16 ภาพ ซึ่งวาดขึ้นระหว่าง ค.ศ.1722 -1735 พบรูปแบบ แนวคิด และความหมายทางคติมงคลจีนในงานจิตรกรรมจีนประเพณีในภาพวาดชุดนี้ คือ ภาพชุดดังกล่าวปรากฏสัญลักษณ์มงคลที่หลากหลาย เช่น ความสุข เกียรติยศ การมีอายุยืนยาว ครอบครัวที่สมบูรณ์ เป็นต้น เป็นการแสดงสัญลักษณ์เชิงความหมายตามคติมงคลจีนด้วยภาพดอกไม้ที่มีนามพ้องเสียงอันเป็นมงคลทั้ง 16 ภาพ

ภาพวาดดอกไม้ของจิตรกรหลวงชื่อหนึ่งยังสะท้อนให้เห็นถึงความรู้ความเข้าใจในเชิงลึกที่จิตรกรมีต่อวิถีวัฒนธรรมจีนผ่านผลงานและมุมมองชาวต่างชาติที่รับราชการในราชสำนักแมนจู จิตรกรผลิตผลงานโดยอาศัยทักษะและเทคนิคการวาดสีน้ำมันของตะวันตก แต่ใช้วิธีวาดที่เน้นความประณีตแบบจีน ภาพวาดชุดนี้ไม่เพียงรักษาขนบลายเส้นแบบจีนโดยจัดวางองค์ประกอบและความสมจริงของภาพอย่างศิลปะตะวันตก แต่ยังอุดมไปด้วยสัญลักษณ์เกี่ยวกับสิริมงคลตามความเชื่อจีน สื่อความหมายได้อย่างลึกซึ้ง ภาพจิตรกรรมดอกไม้ดังกล่าวเผยให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ การเรียนรู้และปรับตัวของชาวต่างชาติให้กลมกลืนกับวัฒนธรรมพื้นถิ่น ตลอดจนความรู้ความเข้าใจในรายละเอียดของวัฒนธรรมจีน สามารถสื่อความหมายเชิงวัฒนธรรมจนกระทั่งสร้างความประทับใจแก่ผู้ชม ไม่ว่าในฐานะคอลเลกชันภาพวาดส่วนพระองค์ของจักรพรรดิหรือฐานะสมบัติของโลก ส่งต่อความงามอันเป็นอมตะและความซาบซึ้งข้ามผ่านกาลเวลาจวบจนปัจจุบัน

เอกสารอ้างอิง (References)

- พรพรรณ จันทโรนานนท์. (2549). ฮก ลก ซิ่ว โชคลาภ อายุยืน. (พิมพ์ครั้งที่ 4). มติชน.
- ปิยะแสง จันทวงศ์ไพศาล. (2552). 108 สัญลักษณ์จีน. ซีเอ็ดดูเคชั่น.
- สุภาณี ปิยพสุนทรา. (2550). ร้อยเรียงเรื่องเล่าภาพมงคลจีน. สุขภาพใจ.
- 李祖定. (1988). 中国传统吉祥图案. 上海科学普及出版社.
- 郑军. (2005). 民间吉祥图案. 北京工艺美术出版社.
- 彩哥. (2020). 芍药的寓意. <https://zhuanlan.zhihu.com/p/133309628#:~:text=>
- 花匠网. (2014, 七月 1). 花语大全. <https://m.huajiang.cc/article/1281.html>
- 花语. (2013, 六月 21). 海棠花的花语. <https://www.hua.com/huayu/10965.html>
- _____. (2016a, 一月 5). 虞美人的花语. <https://www.hua.com/huayu/13938.html>
- _____. (2016b, 三月 16). 蝴蝶花的花语. <https://m.hua.com/huayu/15058.html>
- _____. (2016c, 六月 2). 黄刺玫的花语. <https://m.hua.com/huayu/16141.html>
- _____. (2016d, 三月 7). 石竹花的花语. <https://m.hua.com/huayu/14933.html>
- _____. (2015a, 十一月 26). 罂粟花的花语. <https://www.hua.com/huayu/13430.html>
- _____. (2015b, 十二月 7). 牵牛花的花语. <https://www.hua.com/huayu/13612.html>
- 霍明琨. (2013). 说“吉祥”. https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2013-10/29/nw.D110000gmr_b_20131029_2-13.htm
- 極客派. (2021). 燕子有什麼寓意，燕子象徵什麼? . <https://www.jipai.cc/a/202103/266294.html>
- 刘惠琳. (2020). 樱桃的花语是什么. <https://wenda.huabaike.com/zwyh/57953.html>
- 今日青年. (n.d.). 豆花的解釋. <https://qjyouth.com/ci/2/13484.html>

- 张都爱. (n.d.). 论美学意义上的“美”及其意义建构. http://philosophy.cupl.edu.cn/local/2/0C/73/E6E671425388172E8A420D761DD_155209C9_5E6EC.pdf?e=.pdf
- Arnold, L. & Corsi, E. (2003). *Of the Mind and the Eye: Jesuit Artists in the Forbidden City in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Wayback Machine Internet Archive. <https://web.archive.org/web/20160826030536/http://www.ricci.usfca.edu/research/pacrimreport/prr27.pdf>
- Cai Ge. (2020). *The meaning of peony*. Zhuhu. [https://zhuanlan.zhihu.com/p/133309628#:~:text=Chantarawongpaisarn,P.\(2009\).108ChineseAuspicioussymbols.Se-Education.\[inThai\]Chantarojjananon,P.\(2006\).HokLokSiewGoodlucklonglife.\(4thed\).Matichon.\[inThai\]HuaJiang.\(2014,July1\).Huayudaquan:FlowerlanguageEncyclopedia.https://m.huajiang.cc/article/1281.html\[inChinese\]](https://zhuanlan.zhihu.com/p/133309628#:~:text=Chantarawongpaisarn,P.(2009).108ChineseAuspicioussymbols.Se-Education.[inThai]Chantarojjananon,P.(2006).HokLokSiewGoodlucklonglife.(4thed).Matichon.[inThai]HuaJiang.(2014,July1).Huayudaquan:FlowerlanguageEncyclopedia.https://m.huajiang.cc/article/1281.html[inChinese])
- Huayu. (2013, June 21). *Flower language of Malus spectabilis*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/10965.html> [in Chinese]
- _____. (2016a, January 5). *Flower language of Yu meiren*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/13938.html> [in Chinese]
- _____. (2016b, March 16). *Flower language of Hudie hua*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/15058.html> [in Chinese]
- _____. (2016c, June 2). *Flower language of Huang Ci Mei*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/16141.html> [in Chinese]
- _____. (2016d, March 7). *Flower language of Shizhu*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/14933.html> [in Chinese]
- _____. (2015a, November 26). *Flower language of Yingsu*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/13430.html> [in Chinese]
- _____. (2015b, December 7). *Flower language of Qian niu*. Hua. <https://www.hua.com/huayu/13612.html> [in Chinese]
- Huo, M. (2013). *Say “auspicious”*. Guanming Daily. https://epaper.gmw.cn/gmrb/html/2013-10/29/nw.D110000gmrb_20131029_2-13.htm [in Chinese]
- Jipai. (2021). *What does the swallow mean and what does the swallow symbolize?*. <https://www.jipai.cc/a/202103/266294.html> [in Chinese]
- Li, Z. (1988). *Chinese Traditional Auspicious patterns*. Popular Science Press. [in Chinese]
- Liu, H. (2020). *What is the flower language of Cherry?*. Huabaike. <https://wenda.huabaike.com/zwyh/57953.html> [in Chinese]

- National Palace Museum. (n.d.a). *The Years Before and After Coming to China*. <https://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/page-2.html>
- _____. (n.d.b). *Lang Shining Wurui Tu Axis*. <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230374.html>
- _____. (n.d.c). *Yongzheng Reign (1723-1735): Immortal Blossoms in an Everlasting Spring*. <https://theme.npm.edu.tw/exh105/hongkong/en/page-3.html#main>
- Piyaphashuntra, S. (2007). *One hundred tales Chinese Auspicious images*. Sukaphabjai. [in Thai]
- Qingjiao qingnian. (n.d.). *Explanation of Douhua*. QJYouth. <https://www.qjyouth.com/ci/2/13484.html> [in Chinese]
- Shining, L. (1725). *Gathering of Auspicious Signs* [Online image]. National Palace Museum, Taiwan. <https://theme.npm.edu.tw/exh104/giuseppecastiglione/en/page-2.html>
- _____. (1732). *Lang Shining Wurui Tu Axis* [Online image]. National Palace Museum, Taiwan. <https://www.dpm.org.cn/collection/paint/230374.html>
- _____. (1735). *Immortal Blossoms in an Everlasting Spring* [Online image]. National Palace Museum, Taiwan. <https://theme.npm.edu.tw/exh105/hongkong/en/page-3.html#main>
- Zheng, J. (2005). *Folk Auspicious patterns*. Beijing Arts and Crafts Press. [in Chinese]
- Zhang, D. (n.d.). *On the Beauty in Aesthetics and Its Construction of Meaning*. http://philosophy.cupl.edu.cn/_local/2/0C/73/E6E671425388172E8A420D761DD_155209C9_5E6EC.pdf?e=.pdf [in Chinese]

Cultural Beliefs and Implication in Architectural Art at Quexiang Ancient Temple, Chaoshan, China

Fan Yang¹
Chusak Suvimolstien²
Puvasa Ruangchewin³
Sarunya Prasopchingchana⁴

Received: May 18, 2023 / Revised: September 22, 2023 / Accepted: September 28, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.12>

¹ Doctorate student, Ph.D. (Art and Culture Administration), Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University;
Dean and Associate Professor of the Faculty of Fine Arts and Design, Baise University,
e-mail: 37316711@qq.com

² Lecturer, Ph.D., Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University,
e-mail: chu2544@yahoo.com

³ Assistant Professor, Ph.D., Art and Cultural Administration, Faculty of Fine and Applied Art, Burapha University,
e-mail: puvasa@gmail.com

⁴ Assistant Professor, History Department, Faculty of Humanities and Social Sciences, Burapha University,
e-mail: zcquaker1234@gmail.com

Abstract

Unique folk beliefs are an important part of Chaoshan culture in China, and the typical characteristic of Chaoshan folk beliefs is polytheism. Buddhist and Taoist deities, as well as various local protective gods scattered in rural areas, can all become the main deities worshiped by the people of Chaoshan. People who have made significant contributions can also be the subject of deification and worship and placed in temples for worship. Therefore, the folk belief system in the Chaoshan region has given rise to various temples, which, under the influence of the belief system, exhibit exquisite decorative art and rich cultural connotations in their architectural styles. The main purpose of this study is to explore the belief system and architectural art expression at the Quexiang Ancient Temple. In the study, research was conducted by means of on-site investigations as well as interviews with residents and community organizations in the vicinity of Quexiang Village, and the collected data were analyzed in detail to carry out the study, revealing the close relationship between the construction of the ancient temple belief system in Chaozhou and the artistic expression of architecture. The research results show that the folk belief system of Quexiang Ancient Temple carries rich cultural connotations and is an important component of community culture, profoundly influencing community management in the Chaoshan region. The architectural art of the Quexiang Ancient Temple showcases various exquisite architectural decoration techniques in the Chaoshan region, gradually making it a proud, outstanding cultural heritage of the Chaoshan region.

Keywords: Chaoshan Area / Quexiang Ancient Temple / Belief System / Architectural Art

Citation

Yang, F., Suvimolstien, C., Ruangchewin, P. & Prasopchingchana, S. (2023). Cultural Beliefs and Implication in Architectural Art at Quexiang Ancient Temple, Chaoshan, China. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 153-180. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.12>



© 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/>

วัฒนธรรมความเชื่อ และความหมายในงานศิลปะ สถาปัตยกรรม วัดโบราณ เขวเซียง เมืองเจาซาน ประเทศจีน

ฟาน หยาง¹

ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร²

ภูวษา เรืองชีวิน³

ศรัญญา ประสพชิงชนะ⁴

รับบทความ: 18 พฤษภาคม 2566 / แก้ไข: 22 กันยายน 2566 / ตอรับตีพิมพ์: 28 กันยายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.12>

¹ นักศึกษาปริญญาเอก ปรัชญาคุณูปบัณฑิต (การจัดการวัฒนธรรมและศิลปะ) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา; คณบดีและรองศาสตราจารย์คณะจิตรศิลป์และการออกแบบ มหาวิทยาลัยไป๋เซ่อ, e-mail: 37316711@qq.com

² อาจารย์ ดร. สาขาวิชาทัศนศิลป์ สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: chu2544@yahoo.com

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: puvasa@gmail.com

⁴ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, e-mail: zcquaker1234@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้ขอนำเสนอวัฒนธรรมความเชื่อ กรณีศึกษาวัดโบราณเขว่เซียง เมืองฉางชาน มีวัตถุประสงค์เพื่อประมวลให้ทราบถึงบริบทของความเชื่อ ผ่านศิลปะการตกแต่งและความหมายแฝงที่ปรากฏบนโครงสร้างสถาปัตยกรรมท้องถิ่นเมืองฉางชาน กระบวนการศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพโดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกและการวิจัยภาคสนาม รวมถึงการเก็บข้อมูลจากคนในชุมชน องค์กรชาวจีนท้องถิ่นฉางชานและบุคคลที่เกี่ยวข้อง นำมาถอดความรู้ ความเชื่อ ที่เชื่อมโยงกับพลังของศิลปะพื้นบ้านที่ปรากฏในท้องถิ่น ผลการวิจัยพบว่าระบบความเชื่อพื้นบ้านของวัดโบราณเขว่เซียง มีความหมายแฝงทางวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กับโลกทัศน์ของคนในชุมชนและเป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลกระทบอย่างลึกซึ้งต่อการจัดการชีวิตและประเพณีของคนในท้องถิ่น ศิลปะสถาปัตยกรรมของวัดโบราณเขว่เซียง แสดงให้เห็นถึงคุณค่าเชิงช่าง เทคนิคการตกแต่งที่สัมพันธ์กับระบบความเชื่อที่นับถือเทพเจ้าที่หลากหลาย ซึ่งบริบทเหล่านี้สะท้อนให้เห็นพื้นที่ภูมิโนเวศทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับพื้นที่ความเชื่อในลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื้อ และพุทธศาสนาแบบมหายาน แม้จะได้รับความเสียหายในยุคปฏิวัติวัฒนธรรม ทว่ามรดกทางวัฒนธรรมและศิลปะการตกแต่งที่ปรากฏอยู่บนโครงสร้างสถาปัตยกรรมดังกล่าว ยังคงความสำคัญทางจิตใจและได้รับการฟื้นฟูบูรณะ จนกลายเป็นต้นแบบของแหล่งเรียนรู้ทางมรดกวัฒนธรรมที่สำคัญยิ่ง ทั้งในเรื่องศรัทธา ความเชื่อและความรักที่มีต่อมาตุภูมิ ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจของคนในเมืองฉางชานและชาวจีนโพ้นทะเล

คำสำคัญ: พื้นที่ฉางชาน / วัดโบราณเขว่เซียง / ระบบความเชื่อ / ศิลปะสถาปัตยกรรม

วิธีอ้างอิง

พาน หยาง, ชูศักดิ์ สุวิมลเสถียร, ภูษา เรืองชีวิน และ ศรัญญา ประสพชิงชนะ. (2566). วัฒนธรรมความเชื่อและความหมายในงานศิลปะสถาปัตยกรรม วัดโบราณเขว่เซียง เมืองฉางชาน ประเทศจีน. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 153-180. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.12>



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

Introduction

Quexiang Village is located approximately 1 kilometer southwest of Longdu Town, Chenghai District, Shantou City, Guangdong Province. It currently has over 400 households and a population of about 2,300 people. At present, there are over 1,000 overseas Chinese living in Quexiang Village, making it a famous hometown for overseas Chinese in Shantou City, Guangdong. Due to its unique geographical environment and historical reasons, Que Xiang Village has nurtured a distinctive regional cultural form, in which a rich and diverse folk belief system and exquisite and magnificent architectural decorative art are reflected in Quexiang Ancient Temples.

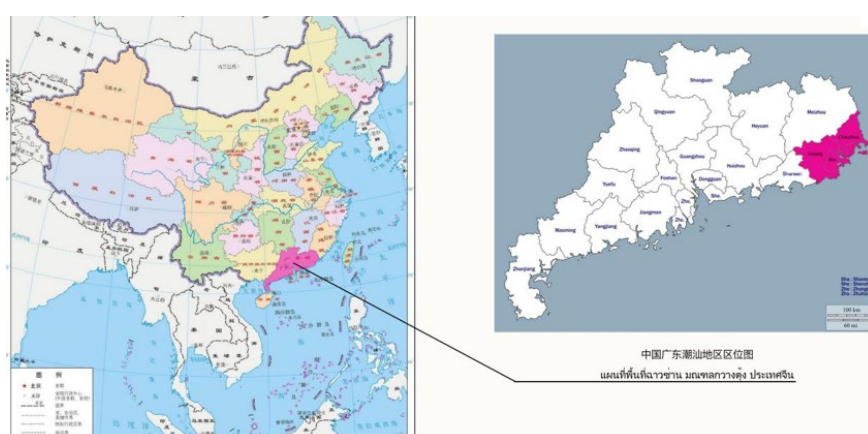


Figure 1

Map of Chaoshan, China

Research background

Unique folk beliefs are an important part of Chaoshan culture, and the typical characteristic of Chaoshan folk beliefs is polytheism. This folk belief system has given rise to various temples in the Chaoshan region. Almost every community and village in the Chaoshan region has temples. These temple buildings are fully functional, gorgeously decorated, and rich in cultural connotations. They serve as carriers of folk beliefs and also serve as a link to overseas Chinese. They bear important social functions and reflect the superb architectural skills and ethnic pride of the Chaoshan people, becoming a splendid and colorful cultural heritage. In this study, Quexiang Ancient Temple in Longdu Town, Chenghai District, Shantou City, Guangdong Province, China is taken as the research object. It embodies distinct folk beliefs, showcases magnificent architectural art, and reflects rich cultural connotations, maintaining kinship relationships both domestically and internationally.

Research objectives

To study the folk belief system of Quexiang Ancient Temple and how the community manages the Temple through polytheistic worship.

And to study the architectural decorative art of the Quexiang Ancient Temple, as well as the impact of the Temple on the local community

Research questions

How is the folk belief system of Quexiang Ancient Temple constructed?

How does the architectural decoration art of Quexiang Ancient Temple express itself?

Research methods

Literature analysis and theoretical research methods were applied to understand the research status of Chaoshan temples. Research results on Chaoshan temples were collected to provide a theoretical basis for this study. Using the field survey method, a field investigation was conducted on the Quexiang Ancient Temple in Longdu Town, Chenghai District, Shantou City, Guangdong Province, China, including on-site surveying, interview records, and collection of materials. The focus was on collecting detailed data and information related to the objects of worship, architectural scale, spatial scope, decorative graphics, and so on, of temples. Using image analysis method, the architectural decorative art of the Quexiang Ancient Temple, as well as the cultural characteristics and spiritual connotations were probed into.

1. Development history of Quexiang Ancient Temple

The Quexiang Ancient Temple contains 3 buildings. They are Quexiang Ancient Town, Tianhou Palace, and Lin's Ancestral Temple. By interviewing Lin Yuanxu, a member of the Senior Citizen Association of Quexiang Village who was 84 years old, the author learned that Quexiang Village had a development history of more than 400 years and there was no specific record of the earliest completion time of these 3 buildings. However, Quexiang Ancient Town is the oldest temple in the history of the village. The current Quexiang Ancient Town was built in the late Qing Dynasty. After the founding of the People's Republic of China, during the Great Cultural Revolution, the temples in Quexiang Village were damaged to different degrees. After the reform and opening up of

China, a large number of overseas Chinese came back to China to make investments and start up businesses. They made donations to repair the temples and ancestral temples in their hometown. Quexiang Ancient Town has its look today. The Tianhou Palace, where Mazu was worshiped, existed a long time ago. The current Tianhou Palace was rebuilt in 2010. The Lin's Ancestral Temple was rebuilt by the side of the old ancestral temple building. The grand celebration of the completion of the new Lin's Ancestral Temple was

2. The historical origin, type, and characteristics of folk beliefs in Quexiang Ancient Temple

The religious beliefs in the Chaoshan area of Guangdong Province can be roughly divided into institutional religions and folk beliefs. Because of their special geographical position and historical development, the Chaoshan people live at the mercy of the elements and seek living from the sea. With their big spiritual strength, they struggle with natural disasters and terrifying waves. When they have a fate that they cannot rule, they naturally believe that everything is destiny in the unseen world. Therefore, they believe in God. The strong desire to pray for the protection of God has made their beliefs visual and generalized. They build temples to worship effective, practical, and efficient gods. The folk beliefs in the Chaoshan area have a unique form. With their mysterious colors and profound and wide influence, they have gradually formed a traditional regional culture with a long history.

Polytheistic worship is the most outstanding feature of folk beliefs in Quexiang Village. In general, gods in the folk beliefs in the Quexiang Ancient Temple mainly have 3 sources. First, gods from other places. In the Song Dynasty, because of the big population pressure, a lot of people in the southern region of Fujian Province moved to the Chaoshan area to make a living, bringing folk beliefs of the southern region of Fujian Province. Mazu (妈祖) is a typical immortal introduced from Fujian Province to the Chaoshan area. Mazu is the God of the Ocean in China. She is also called "Empress and Heavenly Mother" (天后圣母). Mazu is worshiped in coastal areas such as Fujian, Guangdong, and Taiwan in China, as well as Southeast Asian countries. According to the legend, Mazu was born in Meizhou, Fujian Province, where it was said that the surname of Mazu was "Lin". (Ye & Lin, 2010: 255) Most villagers of the Quexiang Village belonged to the group with the surname of "Lin" who moved from Fujian Province. They live on the ocean for

generations. Therefore, they worship Mazu whose surname is also “Lin”. Second, gods created in the local area. “Three Mountain King” (三山国王) is a representative local god in the Chaoshan area. Three mountains refer to Jin Mountain, Ming Mountain, and Du Mountain in Hepo Town, Jiexi County, Jieyang City, Guangdong Province, China. Three Mountain King is the mountain god of these three mountains. The worship of the Three Mountain King is actually a kind of mountain god worship. According to legend, in the early years of the Sui Dynasty, there were traces of immortals descending to the world on the Three Mountains. Chaoshan people built a temple on Jin Mountain for worship. In the Tang Dynasty, the Three Mountain King became the local mountain god and gradually became one of the most widespread gods in the folk belief center of Chaoshan. In the Quexiang Ancient Town, the “Three Mountains King” is the lord god worshiped by villagers. (Ye & Lin, 2010: 259) Third, worship of ancestors. The worship of ancestors is a widespread phenomenon in the Chaoshan area. The worship of ancestors shows the blood and lineage relations in Chaoshan society. Chaoshan people firmly believe that they will be blessed and protected by their dead ancestors as long as they sincerely worship them. This is an “immortal relative relation” based on the close blood relationship of the clan. The Lin’s Ancestral Temple in the Quexiang Village is an important place for the worship of ancestors. Overseas Chinese who will move to foreign countries get incense, a statue of a god, or a memorial tablet from the ancestral temple in their hometown and bring them back to their place of residence for worship. They also regularly go back to their hometown to worship their ancestors.

3. Categories and architectural forms of Chaoshan traditional buildings

In general, traditional architecture in Chaoshan can be classified into different types based on the level of form and size of the building area, such as Zhugan Cuo (竹竿厝), Xiashan Hu (下山虎), Sidian Jin (四点金), Erma Tuoche (二马拖车), and Sima Tuoche (驷马拖车).

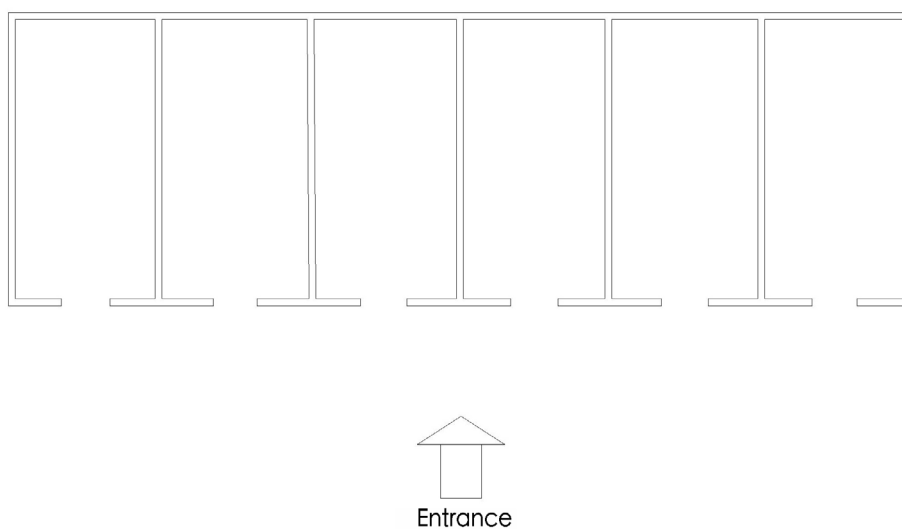


Figure 2
Plan of Zhugan Cuo

Zhugan Cuo is the lowest grade traditional residential form in the Chaoshan region. The layout is narrow and shaped like a bamboo pole, so it is called "Zhugan Cuo".

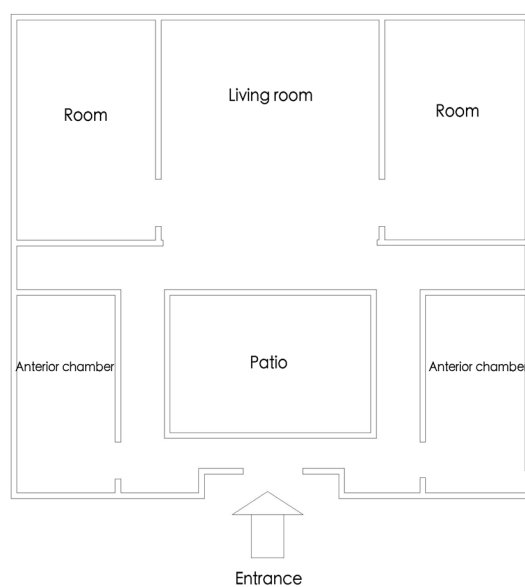


Figure 3
Plan Xiashan Hu

Xiashan Hu is a common form of courtyard in the Chaoshan region. The basic layout of Chaoshan traditional architecture, many higher-level architectural forms are derived from the development of Xiaoshan Hu. The Xiaoshan Hu main house is located in the middle of the three open rooms, known as the "hall". On the left and right sides are the "big rooms". In front of the main hall is a courtyard patio, with a wing room called "Shenshou" (like stretching the arms) on each side connected to the main rooms. The main entrance is located within the front enclosure wall, usually in the form of a concave gatehouse.

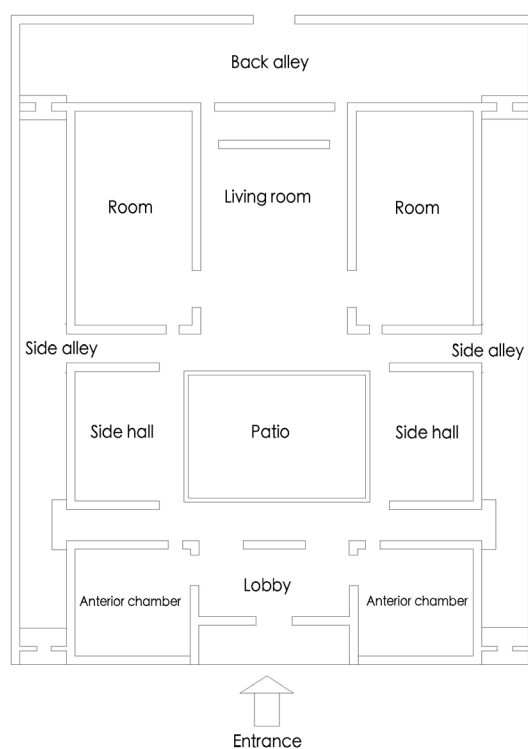


Figure 4
Plan of Sidian Jin

Sidian Jin is the most common form of courtyard in the Chaoshan region. The architectural layout is also based on the evolution of "Xiashan Hu". By adding a front hall to the front of "Xiashan Hu", it becomes "Sidian Jin".

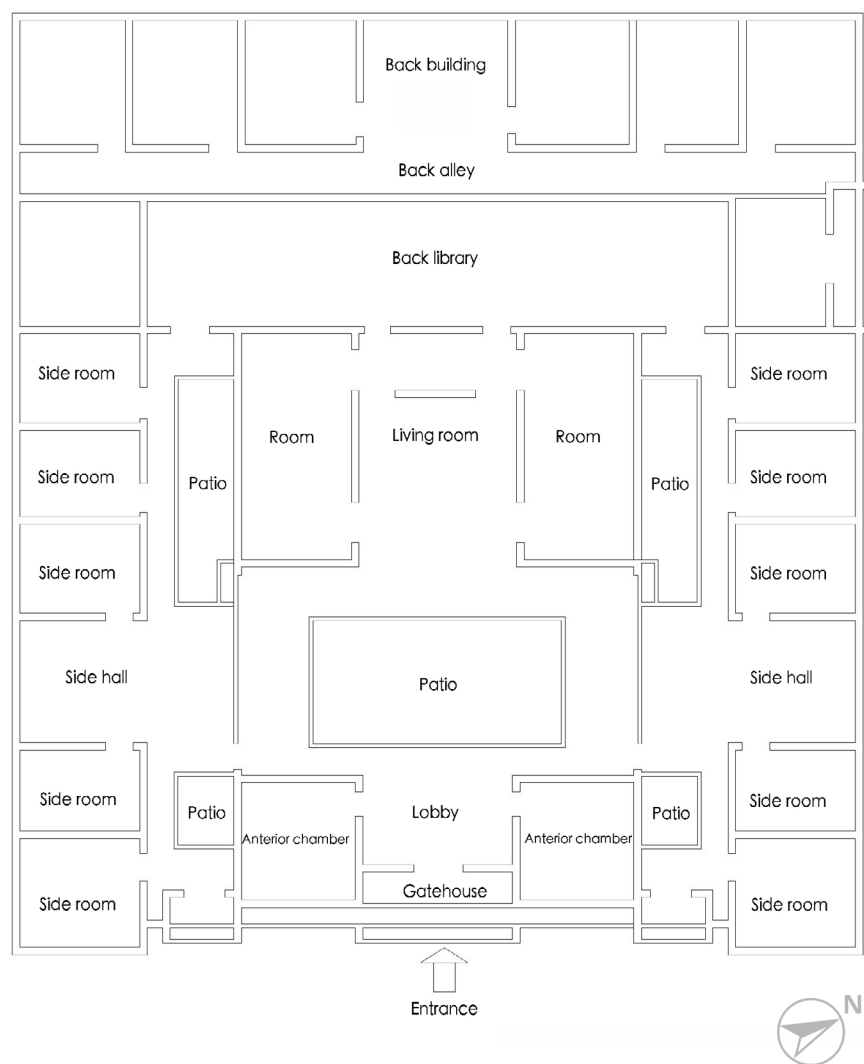


Figure 5
Plan of Erma Tuoche

Erma Tuoche consists of a two-story building connected to the rear compartment, plus two paths leading from the house. There are three main entrances in the front, one being a main gate and the other two being side gates. It belongs to families of high status and position, and is owned by wealthy families.

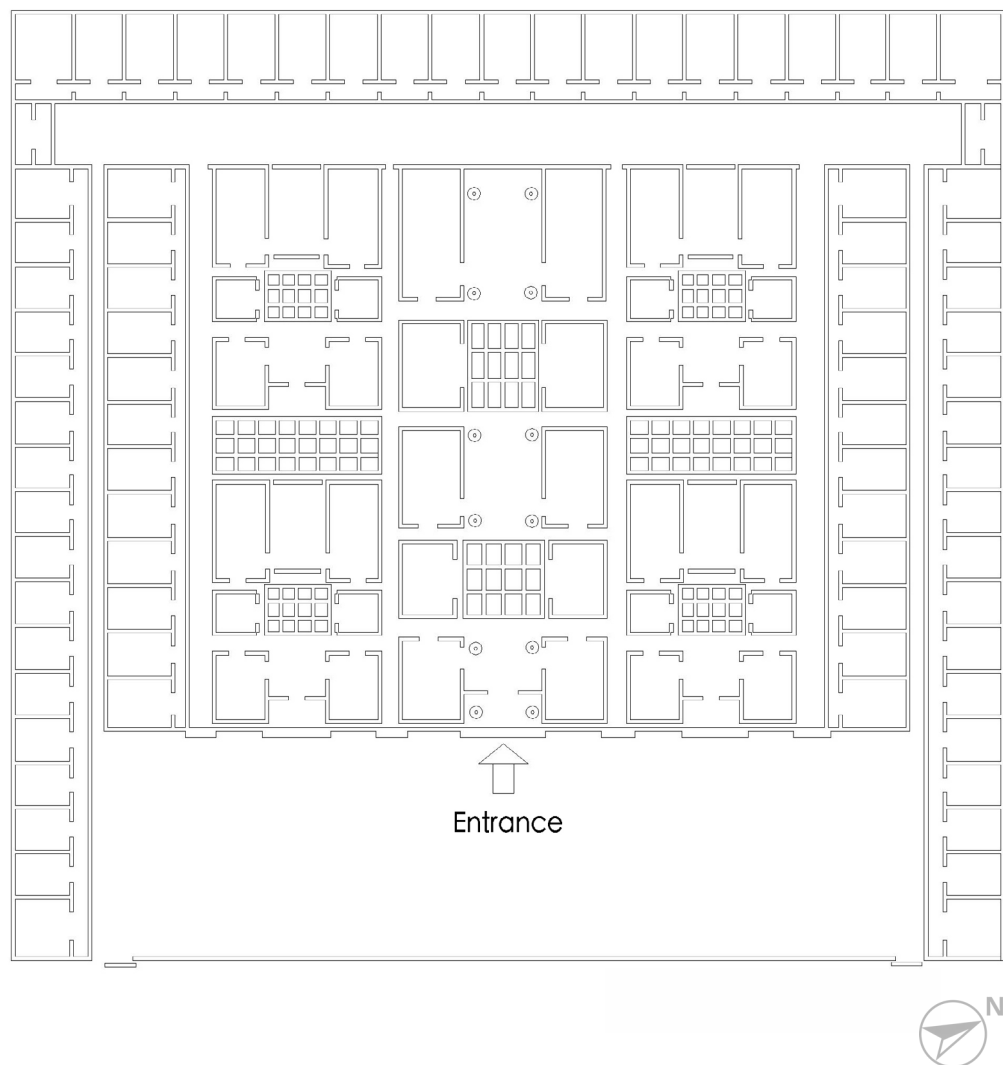


Figure 6
Plan of Sima Tuoche

Sima Tuoche is an expanded architectural form based on the two-horse carriage, and it is a large-scale and cohesive unit. The main building of the horse-drawn carriage is located on the central axis and is mostly composed of three bays and five rooms. It is known as the "folk palace" in the Chaoshan region, and only super-rich tycoons can afford to build such a large-scale structure.

4. Analysis of the architectural structure of Quexiang Ancient Town.

Que Xiang Ancient Town is based on the traditional architectural form of "Xiashan Hu" and has gradually evolved through years of renovation. This building is 12.3 meters long, 10.6 meters wide, with a wall height of 3.2 meters and a ridge height of 5 meters. The total floor area is approximately 130 square meters.

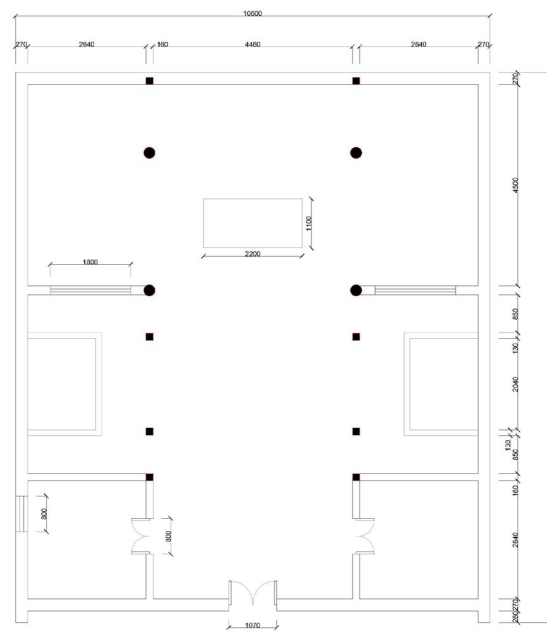


Figure 7

Layout of Quexiang Ancient Town

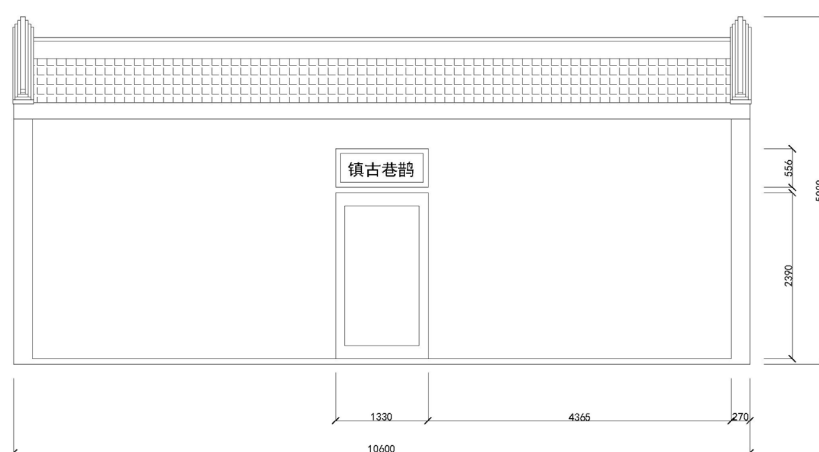


Figure 8
Front elevation of Quexiang Ancient Town

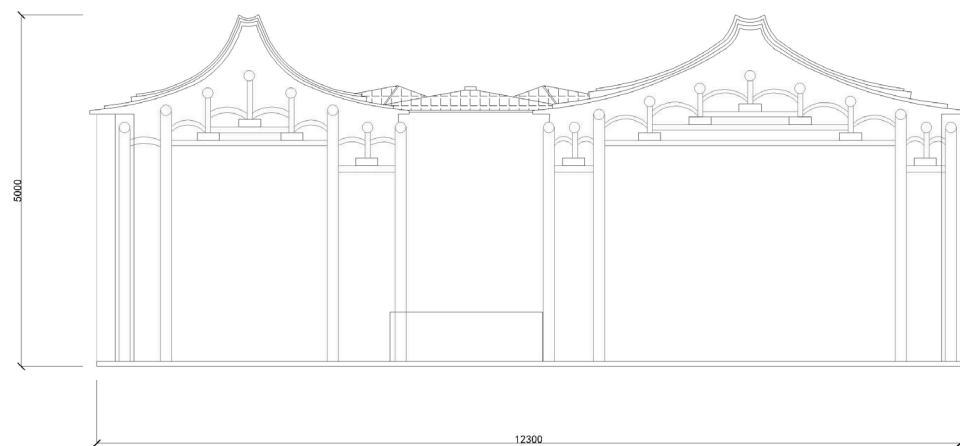


Figure 9
Sectional drawing of Quexiang Ancient Town

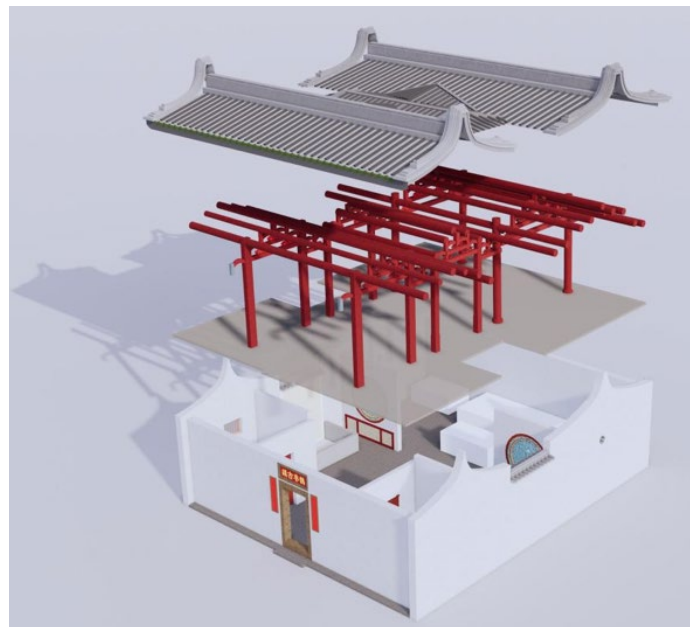


Figure 10
Analysis of the structure of Quexiang Ancient Town

The entire building is decorated in a simple style, with a two-tiered five-ridge and two-slope hard mountain roof at the top. Apart from the wooden ridge heads of the first and second tiers, the exterior facade of the building has almost no elaborate architectural decorative components. The roof also lacks gray sculpture and embedded porcelain decorations, with only simple floral, fruit, insect, fish, and bird patterns painted on the main ridge belly and the waist belly of the wooden ridge walls on both sides for simple decoration.

The gable wall is the most prominent traditional architectural decorative feature and symbolically rich architectural component in the Chaoshan region. In the Chaoshan region, based on the relationship of the five elements of metal, wood, water, fire, and earth (金、木、水、火、土), the mountain wall is roughly divided into five forms: metal star ridge, wood star ridge, water star ridge, fire star ridge, and earth star ridge. Their morphological characteristics are as follows: Metal is round with wide feet, Wood is round with a straight body, Water is flat with waves, Fire is pointed with wide feet, and Earth is flat with a graceful body. (Chaozhou City Construction Bureau, 2007: 208) The architectural style of the mountain walls in Quexiang Ancient Town is wooden, which is closely related to the Lin clan in the village. In traditional Chinese culture, "Lin" (林) belongs to the wood element in the Five Elements.

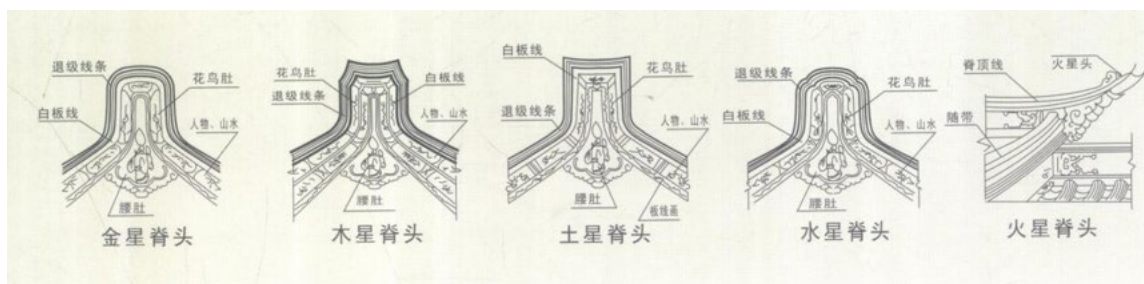


Figure 11

Traditional Chaoshan Five-Star Ridge Shape Diagram

Note. From *Chaozhou Ancient Architecture*, (p. 208), by Chaozhou City Construction Bureau, 2008, Copyright by Chaozhou City Construction Bureau.

The front facade of the hall is only equipped with a wooden double door entrance, approximately 1.1 meters wide and 2 meters high. Above the door is a stone plaque with the temple name "Quexiang Ancient Town" (雀巷古镇). The porcelain couplet of "distant singing of a lot of magpies, long alley and road" (鹊盛鸣声远，巷深云路长) is inlaid on both sides of the door, expressing the vitality and vigor of life, as well as praising the spirit of courage and determination in the face of difficulties and obstacles. On both sides of the couplet, two vases are embedded on the wall in the form of relief, and flower patterns are painted around the vases in a colored form.



Figure 12
Entrance of Quexiang Ancient Town

The interior of the temple is laid out in a two-story layout, with storage rooms on either side of the entrance hall for storing related objects used in temple rituals, celebrations, and other activities. Two courtyards are left on either side between the entrance hall and the main hall, and the walls of the courtyards are decorated in the traditional layout of a green dragon on the left and a white tiger on the right, in the form of gray sculptures. "Left green dragon and right white tiger are traditional directional layouts in Chinese Feng Shui. Traditional Chinese architecture is best oriented with the back facing north and the front facing south, with the green dragon representing the east and the white tiger representing the west." The space between the ceiling and the main hall is decorated with a circular wooden carved partition.



Figure 13

In the courtyard of Quexiang Ancient Town, there is a gray sculpture of a green dragon on the left and a white tiger on the right

The entire temple is supported by 12 pillars, which bear the structure and weight of the temple. Except for the 4 wooden circular pillars in the main hall, the rest are local bluestone square pillars. Each stone pillar is engraved with the names of people who donated to help build and repair the temple, as recognition and praise for their contributions.



Figure 14

Stone pillar in Quexiang Ancient Town

On the central altar of the main hall, there are enshrined the statues of the main deity, the Three Mountain King, as well as the statues of his first and second wives. Additionally, there are also statues of the revered deity, Emperor Shen Nong, and the deities Zhao Gong and his wife. In front of the altar, there are five incense burners, each corresponding to five different types of deities. On both sides of the main altar, there are two smaller altars, each of which enshrines the statues of God of Blessing and Virtue and Huagong and his wife. From the entrance hall to the altar in the main hall, plaques of “Clever and Upright” (聪明正直), “The Purple Air Comes from the East” (紫气东来), and “Majestic and Grand Gods” (生灵赫濯) are hung on the ceiling of the temple in it. Among them, “Clever and Upright” implies that the descendants of the Lin’s family in Quexiang Village can be clever, kind, and upright; “The Purple Air Comes from the East” originates from the related legend of Laozi, founder of the Taoism, and stands for the good luck and happiness in Quexiang Village; and “Majestic and Grand Gods” shows that the gods worshipped in Quexiang Ancient Town are majestic, grand, omnipotent, and effective.



Figure 15
Internal structure of Quexiang Ancient Town

5. The architectural decorative art of Quexiang Tianhou Palace

The Tianhou Palace is located 30 meters to the left front of the Quexiang Ancient Town. The exact time of the temple's initial construction cannot be determined, but the renovation of the Tianhou Palace was completed in 2010. The Tianhou Palace in Que Xiang is 4.4 meters wide, 8.1 meters long, and approximately 5 meters high. It is a typical traditional bamboo pole house architecture in the Chaoshan region. Compared to Quexiang Ancient Town, Tianhou Palace was built relatively late. With ample funds raised by overseas Chinese and villagers for renovation, it hired famous craftsmen from the Chaoshan region and used various traditional architectural decoration techniques from the Chaoshan region, such as porcelain inlay, stone carving, and porcelain mural, to decorate. The overall architectural decoration effect is magnificent and stunning. The most magnificent and exquisite part of the architecture decoration of the Tianhou Palace in Quexiang is the overhanging porch ridge supported by four stone pillars. The top is adorned with exquisite craftsmanship of inlaid porcelain art. Above the ridge is a double

dragon playing with a pearl design, with a large green pearl in the center. On both sides are two gracefully curved blue dragons riding on auspicious clouds. In the middle of the spine belly, there are more than 8 blooming flowers as decoration, and on both sides are two vivid phoenix birds spreading their wings as if about to take flight. This set of embedded porcelain art has distinct levels, fresh and gorgeous color matching, and showcases the auspicious meaning of the dragon and phoenix bringing good luck and prosperity.

The art of embedded porcelain originated in Chaozhou. It is an architectural decorative art that uses well-cut porcelain pieces to be embedded on the ridges and eaves of buildings. Since the Tang Dynasty, the ceramics industry in Chaozhou has experienced rapid development. During the Song Dynasty, there were hundreds of kilns coexisting on the Bijiasan (笔架山) Mountain in Chaozhou. The prosperity of the ceramics industry has driven the birth and development of the art of embedded ceramics.

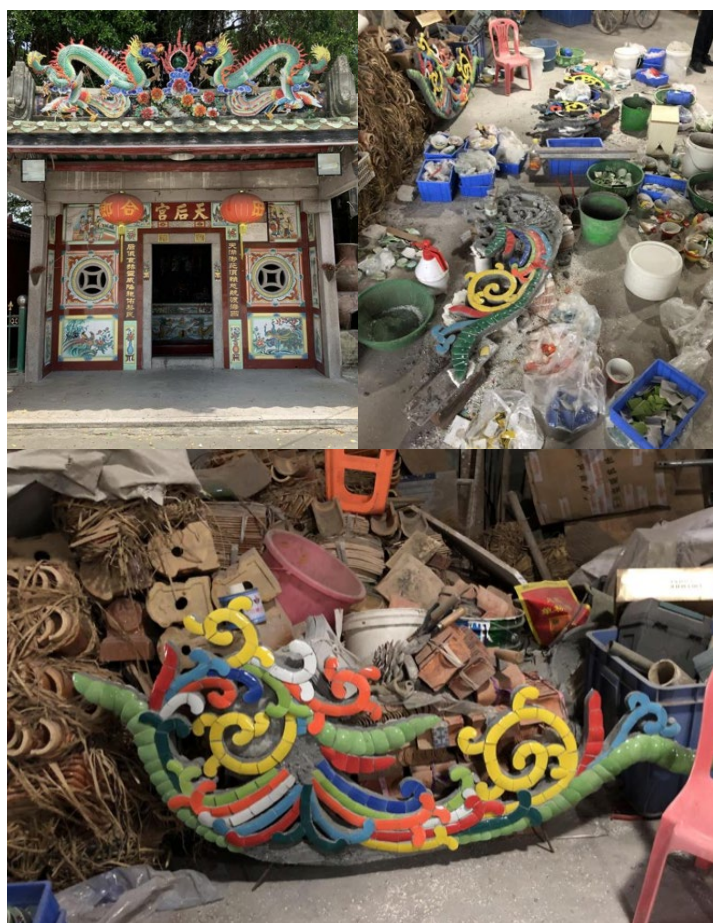


Figure 16
Embedded Porcelain Art and Craft Process of Tianhou Palace

The main hall and gate hall of the Tianhou Palace are both designed in the shape of Mu-star ridge, decorated with inlaid porcelain flowers, gray molded longevity peaches, and porcelain panel murals with themes of figures, flowers, and birds. The lobby walls are divided into three sections in equal proportions. They are decorated with exquisitely painted porcelain panels in soft tones. The upper section features traditional story scenes, while the lower section depicts auspicious flowers and birds. The middle section is adorned with two hollowed-out copper coins, symbolizing good fortune and abundant wealth.



Figure 17
Interior of Tianhou Palace

In the Quexiang Tianhou Palace, Mazu, Empress and Heavenly Mother, is independently worshiped. Above the altar, a wooden plaque with a “quiet sea” (海國安瀾). On the left and right sides, couplet plaques of “Tian Ji Miao Mang Xu Lai Ci Hang Du Hai Guo, Hou Yi Huan He Ling Wei Jiang Shi You Li Min” (天際渺茫須賴慈航渡海國，后儀寰赫靈威降施佑黎民) are hung, respectively. The meaning is that the sea and the sky are vast but Mazu is compassionate and blesses the villagers to overcome the wind and waves, sail safely on the sea, and smoothly reach their destination with her powerful strength. It shows the unique marine culture and overseas Chinese cultural connotations of Quexiang Village.

6. The decorative cultural connotation of the Lin's Ancestral Temple

The Lin's Ancestral Temple was newly built in 2017. It is a magnificent building with the shape and structure of "Xiashan Hu". According to President Lin of the Senior Citizen Association of Quexiang Village, because the old Lin's Ancestral Temple is relatively small, it can no longer meet the functional requirements of ancestor worship and the ceremony for the god pageant each year. It cannot show the family glory of a big family and the luck for wealth of the Lin's clan in the Quexiang Village. And then, the Lin's Family Association in Chenghai launched an initiative for crowdfunding and fundraising. They raised more than RMB2.8 million from people of the Lin's at home and abroad, all of which was used for the rebuilding of the new Lin's Ancestral Temple. With a strong source of funding, the new Lin's Ancestral Temple has a new look with exquisite buildings and gorgeous decorations. The exterior facade of Lin's Ancestral Temple has the form of stone reliefs. It is carved with plum, orchid, bamboo, chrysanthemum, and auspicious birds and beasts. The most gorgeous part in the ancestral temple is the building components with golden paintings and wooden carvings. With skilled techniques, woodcarvers combined circular carving, openwork carving, and relief carving; and carved vivid animal and plant images on the wooden framework of the building, and painted them with bright and strongly contrasting colors, showing a dazzling visual effect. On both sides of the entrance hall in the building, numerous traditional story stone carving paintings are inlaid. (Huang Ting, 1997: 175) In the main hall, the plaque of "Yongsi Hall" (永思堂) is hung. On stone pillars on both sides, the couplets of "Zhong Xiao You Sheng Tian Di Lao, Gu Jin Wu Shu Zi Sun Xian" (忠孝有声天地老, 古今无数子孙贤) are carved. The meaning is that loyalty and filial piety are vivid and colorful virtues and a lot of descendants have the wisdom and ability of such virtue from ancient times to present. The meaning of the entire couplet expresses praise and admiration for the virtue of loyalty and filial piety and emphasizes that this virtue is everlasting, should be advocated by all the members of Lin's clan, and shows the strong cultural connotation of filial piety.



Figure 18
Gold lacquer wood carving and stone carving
craftsmanship of Lin's Ancestral Hall

7. The impact of Quexiang Ancient Temple on local community management and community culture

Quexiang Ancient Temple is managed and operated by Lin's Family Association and the Senior Citizen Association of Quexiang Village. The village's decision-making, worship of deities, ancestor worship, and overseas contacts are closely linked to these folk organizations. The Lin's Family Association and the Senior Citizen Association of Quexiang Village play important roles in the cultural formation and management services of the local community. The Senior Citizen Association of Quexiang Village has established detailed institutional regulations, responsible for the management and operation of the temples and ancestral halls in Quexiang Village. Temple management is an important aspect of financial management. Professional financial personnel are needed to manage the daily expenses of the temple, funds raised through donations, and expenses for activities. The Senior Citizen Association of Quexiang Village has also established corresponding management systems and conducts financial transparency to the public. In addition to specific daily management affairs, the most important tasks of the Lin's Family Association and the Senior Citizen Association of Quexiang Village are the annual grand ancestral worship activities. Before the ancestral worship activities begin each year, the Lin's Family Association actively coordinates and communicates with overseas Chinese to welcome them back to their hometown to participate in the ancestral worship activities. Through activities, funds are raised for the maintenance and operation of temples and ancestral halls, and connections are made with overseas Chinese clans, satisfying the psychological needs of overseas Chinese to return to their roots and honor their ancestors, reflecting a strong sense of ethnic pride.

The Quexiang Ancient Temple is an important carrier of folk beliefs in Quexiang Village. It is closely related to the formation and development of community culture. The Quexiang Ancient Temple has developed into a public building in the community. It is an important place for Quexiang villagers to worship gods and ancestors, gather their ethnic groups, pray for blessings and good luck, and eliminate and avoid disasters. It has diversified social functions. The temple activities of the Quexiang Ancient Temple show the traditional culture of the local community. Because of the existence of the Quexiang Ancient Temple, community order is maintained, traditional culture is inherited, the spirit of charity is carried forward, and the lineage relation is maintained. The Quexiang Ancient Temple promotes the formation and development of community culture.

Conclusion

Table 1

Relationship between the belief system, architectural decoration, and cultural connotation structure of the Quexiang Ancient Temple

No.		Research Object		Belief System	Architectural Decoration
Quexiang Ancient Temple	Quexiang Ancient Town		The worship of mountain gods, with the Three Mountain King as the main deities. Instead of referring to three different immortals, it is rather to the spirits that govern the three peaks of Jinshan, Mingshan, and Dushan. It is a typical local religious belief in deities.	Wooden mountain wall, with a blue dragon sculpture on the left side of the ceiling and a white tiger sculpture on the right side.	Under the influence of a polytheistic belief system, the ancient temple in Magpie Lane showcases a beautifully decorated architectural style with rich cultural connotations. The ancient temple in Magpie Lane has maintained community order, inherited traditional culture, promoted the spirit of charity, maintained clan relationships, and promoted the formation and development of community culture.
	Tianhou Palace		The worship of the sea god with Mazu as the main deity belongs to Taoist immortals.	Wooden mountain wall, roof with embedded porcelain, porcelain panel painting.	
	Lin's Ancestral Hall		Ancestor worship, with the Lin clan as the main body, generally refers to the ancestors of the Lin clan.	Roof embedded with ceramics, gold-painted wood carvings, stone reliefs, stone carvings.	

The Quxiang Ancient Temple is built on the basis of the traditional architectural form of the Chaoshan region, using the unique Chaoshan traditional architectural construction principles. In the long process of development and change, it has gradually integrated diverse architectural art styles, combining with the folk belief system of polytheism. It showcases superb architectural decoration skills, forms distinct cultural symbols, and conveys rich cultural connotations. The Quexiang Ancient Temple is a specific carrier of folk beliefs in Quexiang Village, and it is also a spiritual home for overseas Chaoshan overseas Chinese. These overseas Chinese never forget their hometowns while living abroad. They actively participate in the construction and management of temples through initiatives to raise funds, promoting the widespread dissemination of Chaoshan traditional culture and arts both domestically and internationally. The ancient temple in Quexiang has gradually developed into a precious cultural heritage in the Chaoshan region, thanks to its rich and diverse belief system and exquisite architectural art.

References

- 潮州市建设局. (2007). 潮州古建筑. 中国建筑工业出版社.
- 陈碧笙. (1989). 南洋华侨史. 江西人民出版社.
- 陈晓东、适庐. (2011). 潮汕文化精神. 暨南大学出版社.
- 陈泽泓. (2001). 潮汕文化概说. 广东人民出版社.
- 黄挺. (1997). 潮汕文化流源». 广东高等教育出版社.
- 李煜群. (2015). 潮州传统建筑格局与吉祥图案释义. 花城出版社.
- 巫乐华. (1997). 南洋华侨史话. 商务印书馆.
- 杨锡明. (2009). 海外潮人史话. 中国文史出版社.
- 叶春生、林伦伦. (2010). 潮汕民俗大典. 广东人民出版社.
- 郑国浩. (2007). 潮州古建筑. 中国建筑工业出版社.
- Chaozhou City Construction Bureau. (2007). *Chaozhou Ancient Architecture*. China Architecture & Building Press. [in Chinese]
- Chen, B. (1989). *History of Overseas Chinese in Nanyang*. Jiangxi People's Publishing House. [in Chinese]
- Chen, X & Shi, L. (2011). *Chaoshan Cultural Spirit*. Jinan University Press. [in Chinese]
- Chen, Z. (2001). *An Overview of Chaoshan Culture*. Guangdong People's Publishing House. [in Chinese]

- Huang, T. (1997). *The Origin of Chaoshan Culture*. Guangdong Higher Education Publishing House. [in Chinese]
- Li, Y. (2015). *Interpretation of the Traditional Architectural Layout and Auspicious Patterns of Chaozhou*. Huacheng Publishing House. [in Chinese]
- Wu, L. (1997). *Nanyang Overseas Chinese History*. Commercial Press. [in Chinese]
- Yang, X. (2009). *History of Overseas Trendsetters*. China Literature and History Publishing House. [in Chinese]
- Ye, C. & Lin, L. (2010). *Chaozhou Folk Customs Encyclopedia*. Guangdong People's Publishing House. [in Chinese]
- Zheng, G. (2007). *Ancient Architecture of Chaozhou*. China Architecture & Building Press. [in Chinese]

สารของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ ญี่ปุ่นทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษากลุ่มโมโนะฮะ

ริวสึเคะ คิโด¹

พิชญ์ ศุภนิมิตร²

ปรีชา เทาทอง³

ยุสะคุ อิมามุระ⁴

ชัยยศ อิมภวัตรพันธุ์⁵

รับบทความ: 4 กันยายน 2566 / แก้ไข: - / ตอบรับตีพิมพ์: 11 ตุลาคม 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>

¹ นักศึกษาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร;

ดุษฎีบัณฑิต โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว, e-mail: ryusuke_kido@yahoo.co.jp

² ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,

e-mail: pishnusup@gmail.com

³ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลป์ไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,

e-mail: taothongpsg@gmail.com

⁴ ศาสตราจารย์ โกลบอล อาร์ต แพรคติซ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปะแห่งเมืองโตเกียว,

e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

⁵ ศาสตราจารย์ ดร. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,

e-mail: chaiyosh@gmail.com

บทคัดย่อ

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง มีปรากฏการณ์ทางศิลปะร่วมสมัยในโลกลักษณะหนึ่งนั่นคือ การแสดงออกจากพื้นฐานทางสังคม วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ของแต่ละภูมิภาคหรือแต่ละประเทศ ในญี่ปุ่นก็มีลักษณะเฉพาะของตนเองที่พัฒนาขึ้นจากโจทย์ของตนเอง ทั้งกลุ่มกุกุไตและกลุ่มโมโนฮะที่มีกิจกรรมในช่วงนี้สนใจการตั้งคำถามเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะของวัตถุแต่ละประเภทที่นำมาใช้สร้างงานศิลปะ แล้วพยายามย้อนกลับไปสู่ลักษณะเฉพาะเบื้องต้นของวัตถุนั้นๆ ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้ว พบว่ามีแนวโน้มที่จะเห็นความเชื่อเกี่ยวกับวัตถุที่มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมญี่ปุ่นในอดีต การศึกษานี้ตั้งเป้าทำความเข้าใจเกี่ยวกับลักษณะพื้นฐานของผลงานศิลปะของกลุ่มโมโนฮะว่าอาศัยแนวคิดจากประเพณีของญี่ปุ่นมาสร้างงานได้อย่างไร โดยอาศัยวิธีการศึกษาลักษณะเฉพาะของงานศิลปะกลุ่มโมโนฮะแล้วเปรียบเทียบกับงานศิลปะและแนวคิดดั้งเดิมในญี่ปุ่น การศึกษาพบว่ากลุ่มโมโนฮะอาศัยการแสดงออกซึ่งสาระสำคัญของวัตถุที่ศิลปินเลือกมาสร้างงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงออกซึ่ง “สาระ” ของวัตถุแต่ละชิ้นซึ่งแนวคิดนี้และวิธีการปฏิบัติมีรากฐานอยู่ในวัฒนธรรมญี่ปุ่นเอง ดังนั้น นอกเหนือจากการตีความงานของกลุ่มนี้ตามแนวทางปรัชญาปรากฏการณ์นิยมแบบมาร์ติน ไฮเดกเกอร์แล้ว ยังสามารถทำความเข้าใจงานของโมโนฮะว่าสอดคล้องกับสอดคล้องกับแนวคิดของชินโตเรื่องจิตวิญญาณในวัตถุ แนวคิดเรื่องความงามพื้นที่ว่างหรือโยะฮะคุตามแนวทางศาสนาพุทธนิกายเซนและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายไม่จีรังที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างมีนัยสำคัญ

คำสำคัญ: สาระของวัตถุ / โมโนฮะ / โยะฮะคุ / ชินโต / เซน

วิธีอ้างอิง

ริวสึเคะ คิโด, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ยุสะคุ อิมามูระ และ ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์. (2566). สาระของวัตถุในศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่น ทศวรรษที่ 1970 กับพื้นฐานทางวัฒนธรรม กรณีศึกษากลุ่มโมโนฮะ. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 181-206.

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>



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

The Essence of Things in Modern Art in 1970's Japan and The Cultural Background: Case Study of Mono-ha.

Ryusuke Kido¹

Pishnu Supanimit²

Preecha Thaothong³

Yusaku Imamura⁴

Chaiyosh Isavorapant⁵

Received: September 4, 2023 / Revised: - / Accepted: October 11, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>

¹ Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Silpakorn University; Ph.D. Course, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: ryusuke_kido@yahoo.co.jp

² Emeritus Professor, Department of Graphic Arts, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: pishnusup@gmail.com

³ Emeritus Professor, Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: taothongpsg@gmail.com

⁴ Professor, Global Art Practice, Graduate School of Fine Arts, Tokyo University of the Arts, e-mail: imamura.yusaku@fa.geidai.ac.jp

⁵ Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: chaiyosh@gmail.com

Abstract

After World War II, a phenomenon of contemporary art emerged, characterized by expressions deeply rooted in the social structures, cultures, and histories of various regions and countries. In Japan, a unique development also arose in response to its challenges. During this period, the Gutai and Mono-ha art groups questioned the distinctive qualities of various objects or things in art creation. They aimed to return to the inherent nature of these things, revealing a tendency to connect beliefs with things deeply embedded in Japanese tradition. This study examines the fundamental nature of the Mono-ha movement artworks by exploring how they drew inspiration from Japanese tradition. The research focuses on the distinctive features of Mono-ha artworks and compares them to traditional Japanese art and concepts. The findings suggest that the Mono-ha movement conveys essential messages through the objects chosen by the artists. Notably, the act of expression encapsulates the "essence" of each object. These concepts and approaches are deeply rooted in Japanese culture. In addition to interpreting the artworks through the philosophical lens of Martin Heidegger's phenomenology, it is possible to align Mono-ha's artworks with the Shinto ideology of spiritual things, the concept of spatial beauty known as "Yohaku" in Zen Buddhism, and the profound sense of decay and impermanence ingrained in Japanese culture.

Keywords: Essence of thing / Mono-ha / Yohaku / Shinto / Zen

Citation

Kido, R., Supanimit, P., Thaothong, P., Imamura, Y. & Isavorapant, C. (2023). The Essence of Things in Modern Art in 1970's Japan and The Cultural Background: Case Study of Mono-ha. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 181-206. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.13>



© 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

หลังสงครามโลกครั้งที่สอง การสร้างสรรค์ศิลปะทั่วโลกเดินทางมาถึงจุดเปลี่ยนครั้งสำคัญ ทั้งนี้เพราะความสยดสยองของการทำลายล้างและการเข่นฆ่ากันอย่างโหดร้าย นักคิดและนักปฏิบัติต่างก็ตั้งคำถามกับองค์รวมของความเจริญก้าวหน้าของมนุษย์และตั้งคำถามกับทิศทางการก้าวเดินต่อไปว่าจะเป็นอย่างไร ศิลปินก็เป็นหนึ่งในคนที่มีคำถามกับเรื่องดังกล่าว โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับคำถามทั้งในระดับปรัชญาที่ว่าศิลปะควรแสดงแทนแนวคิดหรือความเชื่ออย่างใดอย่างหนึ่งหรือไม่ และในแง่รูปแบบว่าศิลปะยังควรสนใจเรื่องการลวงตาเพื่อแสดงแทนโลกหรือมุมมองใดมุมมองหนึ่งอีกต่อไปหรือไม่ เพราะอุดมคติทั้งสองประการถูกทำให้ปั่นป่วนไปด้วยความคิดอคติอันร้ายกาจจากผู้ปกครองประเทศบ้ำสงคราม เช่น กรณีการจัดแสดงงานศิลปะเพื่อเย้ยหยันและแสดงให้เห็นความเลวทรามของศิลปะสมัยใหม่ยุโรปในความเห็นของพรรคนาซีที่เรียกว่านิทรรศการ Degenerate Art เป็นต้น ศิลปะช่วงหลังสงครามจึงเป็นช่วงเวลาของการตั้งคำถามมากกว่าการแสดงผลออก

การตั้งคำถามดังกล่าวเกิดขึ้นพร้อมๆ กันในหลายมุมของโลก เช่น Arte Povera ในประเทศอิตาลี กิจกรรมของโยเซฟ บอยส์ในประเทศเยอรมนี Art Informel ในประเทศฝรั่งเศส Fluxus ที่เป็นแนวทางของศิลปินและนักสร้างสรรค์หลายสาขาจากหลายประเทศ และ Minimalism ในประเทศสหรัฐอเมริกา เป็นต้น โดยแต่ละแนวทางดังกล่าวต่างก็มีวิธีการในการตั้งคำถามของตนเอง แต่อาจจะกล่าวแต่เบื้องต้นว่าต่างก็มีจุดร่วมหนึ่งคือ ความสนใจในกระบวนการสร้างสรรค์มากกว่าผลสำเร็จของผลงานศิลปะ เนื่องจากพิจารณาว่ากระบวนการเป็นพื้นฐานที่คนจะมีปฏิสัมพันธ์กับวัตถุที่จะนำมาสร้างงานศิลปะได้ แม้อาจจะไม่เคยพบหรือเห็นงานของอีกฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งเลยก็ตาม

ญี่ปุ่นเป็นหนึ่งในประเทศที่เจอกับปัญหาเหล่านี้หนักหน่วงที่สุดเนื่องจากเป็นผู้แพ้สงครามและมีสถานะเป็นประเทศที่ถูกระเบิดปรมาณูประเทศเดียวในโลกถึงสองครั้ง ศิลปินมีคำถามมากมายอยู่ในใจ ก่อให้เกิดการทบทวนไปจนถึงรากฐานของความคิดที่ว่าศิลปะคืออะไร แม้ศิลปินที่ทำการสร้างสรรค์ตามแนวทางที่เคยเป็นมาไม่ว่าจะเป็น งานจิตรกรรมญี่ปุ่น งานเขียนภาพลายมือ งานหัตถกรรม ฯลฯ จะยังคงทำงานอยู่อย่างไม่ขาดสาย แต่คำถามดังกล่าวทำให้ศิลปินอีกส่วนหนึ่งแสวงหาแนวทางใหม่ในการสร้างสรรค์และก่อให้เกิดกลุ่มที่เรียกว่ากูไต (Gutai 具体) และ โมโนฮะ (Mono-ha もの派) ที่ถือกันว่าเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญของงานศิลปะสมัยใหม่หลังสงครามของญี่ปุ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานของศิลปินกลุ่มโมโนฮะที่ได้รับการประเมินกันว่าเป็นจุดหักเหที่ศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่นมีจุดยืนของตนเองแยกออกมาจากพัฒนาการศิลปะตะวันตกอย่างหมดจด

งานศิลปะของกลุ่มโมโนฮะที่ถือกำเนิดขึ้นในราวช่วงปลายทศวรรษที่ 1960 นั้นมีนักวิจารณ์ให้ความสนใจแต่แรกและในปัจจุบันก็ยังได้รับความสำคัญ ดังเช่นที่ Benesse Art Site Naoshima ได้จัดสร้างพิพิธภัณฑ์ศิลปะขนาดเล็ก Lee Ufan Museum ขึ้นเมื่อ ค.ศ. 2010 บนเกาะนะโอะชิมะเพื่อจัดแสดง

ผลงานของอี อุฮวัน (Lee Ufan 오|우환 ค.ศ. 1936-ปัจจุบัน) หนึ่งในศิลปินและแกนนำกลุ่มโมโนฮะและกลายเป็นหนึ่งในพิพิธภัณฑศิลป์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุด มีผู้ที่สนใจศึกษาผลงานของศิลปินท่านนี้ไปศึกษากันตลอดเวลา ในพิพิธภัณฑนี้จัดแสดงผลงานชิ้นสำคัญของศิลปินและออกแบบสถาปัตยกรรมโดยทาดาโอะ อันโด (Tadao Andō) ที่มีแนวทางการจัดรูปพื้นที่ว่างและการสร้างสำนึกทางสถาปัตยกรรมได้สอดคล้องกับงานศิลปะ ส่งเสริมซึ่งกันและกัน

ในแง่ของการศึกษา ผลงานของอี อุฮวันและกลุ่มโมโนฮะเป็นการใช้วัตถุเพื่อแสดงสาระสำคัญของตัววัตถุเอง คำอธิบายส่วนหนึ่งจึงมักเน้นไปที่การอธิบายภายใต้แนวคิดของปรากฏการณ์วิทยา (phenomenology) ตามแนวทางของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ (Martin Heidegger ค.ศ. 1889-1976) โดยที่อีกส่วนหนึ่งพิจารณาว่ามีพื้นฐานมาจากแนวคิดของพุทธศาสนานิกายเซน โดยส่วนที่สอดคล้องกันกับปรากฏการณ์วิทยานั้นมีการศึกษาที่ค่อนข้างชัดเจนแล้ว เช่นในการศึกษาของโทชิอะคิ มินะมูระ (Toshiaki Minemura ค.ศ.1936-ปัจจุบัน) ที่เขียนบทความและจัดทำตารางเวลากับภาพถ่ายผลงานของกลุ่มโมโนฮะเอาไว้อย่างละเอียด (Minemura. 1986: 1-4) นอกจากนี้ยังมีการศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มโมโนฮะที่ชัดเจนและเป็นประโยชน์อย่างมาก โดยใช้บริบททางสังคมและประวัติศาสตร์ช่วงทศวรรษ 1960-70 ของญี่ปุ่นและเปรียบเทียบโมโนฮะกับมินิมัลลิสม์ (Minimalism) และใช้แนวคิดของเซน เช่น การดำรงอยู่ (sonzai 存在) หรือการตระหนักรู้ (satori 悟り) ซึ่งทำให้เห็นความเป็นไปได้ที่จะศึกษาให้ลึกซึ้งขึ้น (Munroe, 1994: 257-270) อย่างไรก็ตามการพิจารณาเซนก็ไม่ได้พิจารณาาร่วมกันไปกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมด้านอื่นของญี่ปุ่น เช่น วัฒนธรรมการเคารพวัตถุตามแนวทางของศาสนาชินโต การศึกษานี้จึงตั้งคำถามว่าศาสนาชินโตและศาสนาพุทธนิกายเซนมีบทบาทหรือให้พื้นฐานกับการสร้างสรรค์ของกลุ่มโมโนฮะหรือไม่ และถ้ามี อยู่ภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมลักษณะใด

ญี่ปุ่นหลังสงครามโลกครั้งที่สองและกลุ่มมูไต

ความสัมพันธ์จากสงครามโลกครั้งที่สองจบลงในค.ศ. 1945 ญี่ปุ่นพยายามอย่างหนักในการกลับสู่สถานะเดิมทั้งในแง่ระหว่างประเทศและในแง่ของสังคมเศรษฐกิจ ภายในสิบปีหลังจากนั้น คือในค.ศ. 1955 ตัวเลขผลผลิตมวลรวมของประเทศญี่ปุ่นกลับมาเหมือนเดิมและพัฒนาอย่างก้าวกระโดด โดยแลกมาด้วยปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อมที่หนักหน่วง นักเขียนการ์ตูนญี่ปุ่นชิเงรุ มิซึคิ (Shigeru Mizuki ค.ศ. 1922-2015) ให้ภาพของช่วงเวลาตั้งแต่อ่อนจนหลังสงครามไว้อย่างน่าสนใจในการ์ตูนขนาดยาว “Shōwa” โดยเฉพาะอย่างยิ่งผ่านควันดำที่เต็มไปด้วยทั้งเมืองใหญ่แม้กระทั่งหลังการเป็นเจ้าภาพมหกรรมกีฬาโอลิมปิกในค.ศ. 1964 จะจบลงโดยประสบความสำเร็จเป็นอย่างสูงก็ตามและอีกไม่นานหลังจากนั้นญี่ปุ่นจะเผชิญหน้ากับโรคมินะมะตะ อันเป็นปัญหาจากสิ่งแวดล้อมที่ยังคงสะสางไม่จบสิ้นแม้จนปัจจุบัน

อีกหนึ่งเหตุการณ์สำคัญที่ควรกล่าวเนื่องจากจะกลายเป็นส่วนหนึ่งของทัศนคติในการสร้างงานของศิลปินกลุ่มมูไตและโมโนฮะ ก็คือการประท้วงใหญ่ของนักศึกษาญี่ปุ่นในค.ศ. 1968-1969 แม้เหตุการณ์

ประท้วงจะมียุ่ตลอดเวลาในช่วงก่อนหน้านี้ แต่การประท้วงที่นับได้ว่าเกี่ยวข้องกับการศึกษาโดยตรงคือ การประท้วงที่มหาวิทยาลัยโตเกียว (Tokyo University) เหตุการณ์นี้เริ่มต้นขึ้นเมื่อนักศึกษาไม่พอใจเกี่ยวกับการทำงานโดยไม่ได้รับค่าตอบแทนของแพทย์ฝึกหัดที่จบการศึกษาจากคณะแพทยศาสตร์และลามกลาย เป็นการประท้วงใหญ่ในหลายประเด็น นอกเหนือจากมหาวิทยาลัยโตเกียว การประท้วงยังลามไปยังมหาวิทยาลัยอื่น เช่น มหาวิทยาลัยนิฮง (Nihon University) ที่โออุฮวันจบการศึกษาทางปรัชญา บรรยายากาโดโดยรวมก็คือการต่อต้านสถาบันที่มีบทบาทครอบงำจากคนรุ่นหนุ่มสาวและการเรียกร้องหาเสรีภาพ

ในบริบทของศิลปะ ตั้งแต่ก่อนสงครามโลกครั้งที่สอง ญี่ปุ่นหันกับโลกตะวันตกหรือกล่าวอีกแบบหนึ่งอาศัยแนวทางของศิลปะตะวันตกเป็นตัวเปรียบเทียบกับพัฒนาการของศิลปะในประเทศตัวเอง พร้อมๆ กันกับการทำงานแบบประเพณีสาขาต่างๆ มีศิลปินทำการสร้างสรรค์งานศิลปะตามแนวทางตะวันตกอย่างคึกคักและมีการจัดแสดงศิลปะตะวันตกในญี่ปุ่นอย่างสม่ำเสมอ สถานะการณเปลี่ยนแปลงไปช่วงก่อนที่ญี่ปุ่นจะแพ้สงคราม องค์กรชื่อ “สมาคมศิลปะของผู้รักชาติญี่ปุ่นอันยิ่งใหญ่” (The Great Japan Patriotic Art Association) ที่มีบทบาทควบคุมเนื้อหาของงานศิลปะที่จะถูกจัดแสดงต่อสาธารณะ มีการห้ามจัดแสดงศิลปะเฉพาะประเภท เช่น ศิลปะนามธรรม (Munroe, 1994: 86) หลังจากสงครามสงบ ความสนใจเรียกร้องเสรีภาพในการจัดแสดงงานศิลปะจึงเป็นเรื่องตามมาทันที นอกจากนี้วิธีการแบบญี่ปุ่นที่มักมีการตั้งสมาคมศิลปินเพื่อดูแลทั้งการจัดแสดงและกิจกรรมอื่นๆ ที่แม้จะมีผลดีในทางสนับสนุนซึ่งกันและกันแต่ก็กลายเป็นสถาบันที่มีกฎระเบียบอันจำกัดเสรีภาพในการแสดงออก ศิลปินที่เริ่มตั้งคำถามกับสาระ (essence) ของศิลปะอย่างกลุ่มกุกุไตก็กล่าวได้ว่าเริ่มต้นกิจกรรมขึ้นภายใต้บรรยากาศเช่นนี้เอง

ชื่อเต็มของกุกุไตคือ Gutai Art Association คำว่า “กุกุไต” แปลว่า ความเป็นเนื้อเป็นหนัง หรือ สาระอันจับต้องได้ (concreteness) แม้ในช่วงแรกของการก่อตั้งในช่วงทศวรรษที่ 1950 ผู้ก่อตั้งกลุ่มคือ จิโร โยะชิฮาระ (Jirō Yoshihara ค.ศ. 1905-1972) จะยังคงมีการสร้างงานจิตรกรรมแบบนามธรรม แต่เมื่อการก่อตั้งกลุ่มชัดเจนขึ้นในค.ศ. 1954 กุกุไต เน้นการสร้างงานศิลปะแบบที่ “ไม่เคยปรากฏมาก่อน” (create what has never existed before!) โยะชิฮาระคิดว่าการสร้างงานศิลปะเป็นพฤติกรรมแห่งเสรีภาพ เป็นการแสดงจิตวิญญาณส่วนบุคคล เป็นการท้าทายอย่างมีเจตนาที่จะสร้างสิ่งใหม่ให้เกิดขึ้น (Munroe, 1994: 83) ดังตัวอย่าง เช่น ผลงาน Challenging Mud ที่หนึ่งในศิลปินกลุ่มกุกุไต คือ คะซุโอะ ชิระงะ (Kazuo Shiraga ค.ศ. 1924-2008) ใช้ร่างกายตัวเองคลุกกลงไปบนโคลนในการแสดง (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1

Kazuo Shiraga performing challenging mud at the "1st Gutai Art Exhibition" held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1955.

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.119), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

เพื่อต่อต้านกระบวนการสร้างงานแบบขนบนิยม ศิลปินกลุ่มกุกุไตเน้นงานที่เป็นผลลัพธ์มาจากการแสดงแบบฉับพลัน (happening) และเป็นต้นทางหนึ่งของงานศิลปะแบบแสดงแนวความคิดหรือคอนเซ็ปชวลอาร์ต (Conceptual Art) งานทั้งหมดต่อต้านรูปแบบศิลปะที่เป็นการแสดงแทน (representation) แนวคิดใดแนวคิดหนึ่ง ทั้งภาพแบบเหมือนจริงหรือภาพเชิงสัญลักษณ์ การแสดงออกด้วยร่างกายของศิลปินจึงเป็นแนวทางที่หลายคนเลือกใช้ เพราะมองว่าพื้นฐานของการสร้างงานศิลปะแบบเดิมมีข้อจำกัดอยู่ที่การใช้อุปกรณ์เบื้องต้นเช่น ฝืนผ้าใบในกรอบ พู่กัน ดิน หิน ฯลฯ ตัวอย่างของงานที่ผลงานที่ปลายทางยังคงมีลักษณะแบบจิตรกรรมเช่นงานของ คะซึโอะ ชิระงะ นั้นก็เน้นที่กระบวนการสร้างงานแบบใหม่ ในการแสดงเมื่อ ค.ศ. 1956 (ภาพที่ 2) ชิระงะอาศัยเท้าและร่างกายของตัวเองละเลงสีลงไปในผืนผ้าใบที่วางราบอยู่บนพื้น เมื่อกระบวนการจบผลงานที่ปรากฏคือจิตรกรรมนามธรรมขนาดใหญ่ จะเห็นได้ว่าประเด็นที่กุกุไตนำเสนอคือกระบวนการสร้างงานศิลปะนั้นสำคัญกว่าผลลัพธ์ที่ปรากฏและก่อนที่ผลงานจะปรากฏขึ้นนั้น กระบวนการที่อาจจะเรียกว่าการแสดงนั้นมีความสำคัญที่สุด ทั้งนี้เพราะกระบวนการนั้นจึงเป็นการสร้างวิธีการใหม่ในการสร้างงานศิลปะและนี่คือศิลปะที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

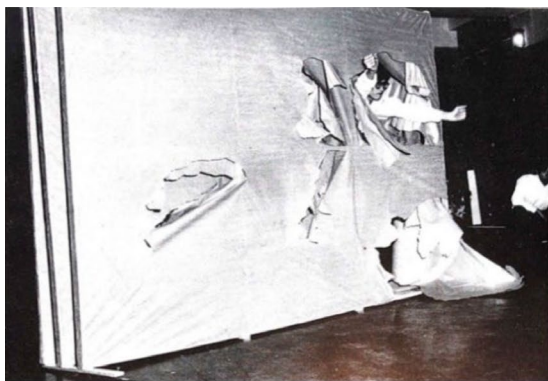


ภาพที่ 2

Kazuo Shiraga painting with his feet at the “2nd Gutai Art Exhibition” held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1956.

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.120), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

อีกหนึ่งผลงานที่แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของกูโตอย่างชัดเจนคืองานของสะบุโร มุระกะมิ (Saburō Murakami ค.ศ. 1925-1996) ชื่อ *At One Moment Opening Six Holes* (1955) (ภาพที่ 3) ศิลปินทะलगกระดาซที่ปิดซ่อนหลายชั้นบนกรอบไม้ออกมาเป็นรูหกรู แม้ผลลัพธ์ของงานจะมีความคล้ายคลึงกันในบางประเด็นกับงานของศิลปินอาร์เจนตินา-อิตาลี ลูซิโอ ฟอนตานา (Lucio Fontana ค.ศ. 1899-1968) แต่งานของฟอนตานาเน้นที่ความคิดเรื่องพื้นที่กว้างคุณยาวของผืนผ้าใบแล้วกรีดให้เกิดรอย สลายสภาวะราบเรียบของผ้า การที่มุระกะมิวางกรอบไม้ขนาดสูงกว่าตัวคนทางตั้งทำให้งานชิ้นนี้มีนัยไปถึงบานเลื่อนกรุกรดาซของญี่ปุ่นที่เรียกว่าบานโซจิมากกว่ากรอบผ้าใบและผลลัพธ์ของงานเผยให้เห็นร่างกายตัวเองทะलगกระดาซออกมา นอกจากนี้ร่องรอยของกระดาซที่ฉีกขาดยังคงบ่งชี้ร่องรอยของพลังบางอย่างและสร้างความสัมพันธ์ระหว่างตัวงานกับพื้นที่ว่างล้อมรอบด้วย



ภาพที่ 3

Saburō Murakami. At One Moment Opening Six Holes. at the “1st Gutai Art Exhibition” Held at the Ohara Kaikan Hall, Tokyo, October 1955.

หมายเหตุ. จาก *Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.118), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

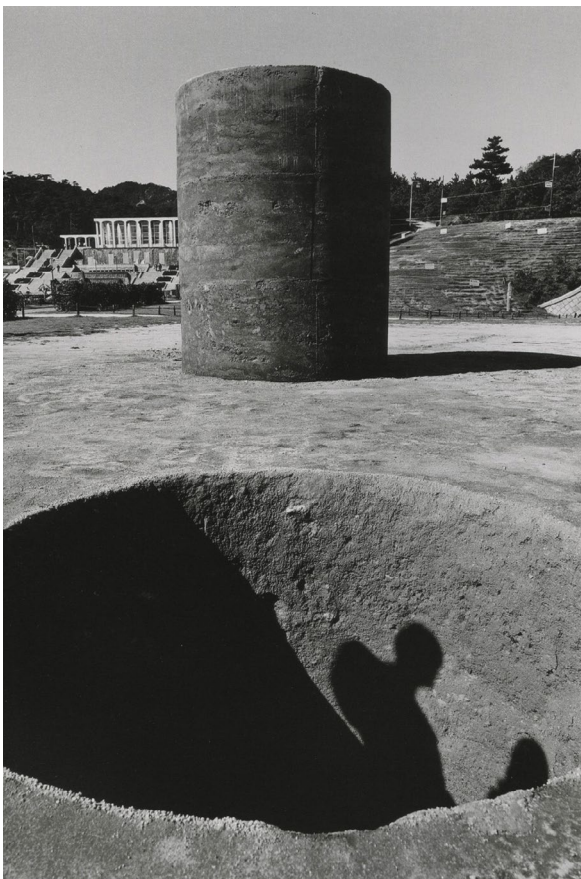
กล่าวได้ว่ากูไตะเป็นกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าที่ทำงานแยกตัวออกมาจากขนบทางศิลปะของตะวันตก และของญี่ปุ่นสมัยใหม่เองด้วย บ่อยครั้งที่ศิลปินอาศัยการแสดงของตนเองเพื่อทำให้เกิดผลงานเพื่อหนีจากแนวทางการสร้างงานแบบดั้งเดิมที่มีการไตร่ตรองวางแผนสร้างงานด้วยสมาธิเป็นขั้นตอน การเผชิญหน้ากับวัสดุด้วยตนเองทำให้ศิลปะสมัยใหม่ญี่ปุ่นเกิดแนวทางที่แยกตัวเองออกมาจากแนวทางตะวันตก งานส่วนใหญ่ของกลุ่มยังสะท้อนให้เห็นแนวทางการสร้างงานที่อาศัยความบังเอิญให้เกิดขึ้นด้วย อันจะเป็นแนวทางที่ถูกทำให้โดดเด่นในโลกตะวันตกด้วยกิจกรรมของจอห์น เคจ (John Cage ค.ศ. 1912-1992) และศิลปินที่ทำการทดลองตามแนวทางนี้ (เอริกซ์ เจียร์พินิจันท์ และ ชัยยศ อิชัญวรพันธุ์, 2565: 12-41)

กลุ่มโมโนะฮะ

คำว่าโมโน (mono- もの หรือ 物) แปลตรงตัวว่า วัตถุสิ่งของ ฮะ (ha- 派) แปลว่าสกุล รวมกันแล้วหมายถึงสกุลแห่งวัตถุ (School of Things) และตรงตามความหมายตัวอักษร โมโนฮะนำเสนองานศิลปะจากการนำเสนอลักษณะเฉพาะของวัตถุสิ่งของที่ศิลปินใช้ ตามทัศนะของกลุ่ม งานศิลปะโดยทั่วไปนั้น ศิลปินจะต้องทำการคัดเลือกวัตถุเพื่อนำมาสร้างงานศิลปะ ตัวอย่างเช่น จิตรกรเมื่อจะวาดภาพก็จะใช้สีต่างๆ ประติมากรเมื่อสร้างงานก็จะคัดเลือกหินอ่อนหรือไม้เพื่อทำการแกะสลักออกมาเป็นรูปทรง จากนั้นวัตถุดังกล่าวจะถูกลิ้มไปในกระบวนการดังกล่าว การปรากฏขึ้นและดำรงอยู่ของวัตถุที่ถูกนำมาสร้างศิลปะ (existence) จะหายไปเมื่อศิลปะปรากฏตัวขึ้น โมโนฮะพิจารณาว่าการย้อนกระบวนการกลับไปให้ความสำคัญกับสาระสำคัญของวัตถุ และการที่ตัวศิลปะหรือภาพศิลปะกับสาระสำคัญของวัตถุมีการแลกเปลี่ยนสถานะทางความคิดเท่านั้น (image and substance interchangeability) (Minemura, 1986: 3) จึงจะเป็นการกลับไปหาคุณค่าและความหมายที่แท้จริงของศิลปะและรักษาสภาวะระหว่าง “การปรากฏอยู่/การไม่ปรากฏ” (presence/absence) ของวัตถุ

กล่าวกันว่าจุดกำเนิดของกลุ่มโมโนฮะอยู่ที่เดือนตุลาคม ค.ศ. 1968 ศิลปินชื่อโนบุโอะ เซะคิเนะ (Nobuo Sekine ค.ศ. 1942-2019) จัดแสดงงานชื่อ Phase-Earth (ภาพที่ 4) ที่สวนสาธารณะในเมืองโกเบ ผลงานกลางแจ้งชิ้นนี้เป็นการขุดหลุมรูปทรงกระบอกขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2.2 เมตร ความสูง 2.7 เมตร ข้างหลุมมีดินรูปทรงกระบอกขนาดเดียวกันกับหลุม ผลลัพธ์ของงานที่มีลักษณะเป็น positive-negative ขึ้นนี้ค่อนข้างเป็นที่ประหลาดใจของทั้งศิลปินและผู้ชมเนื่องจากขนาดกับมวลของแท่งดินทรงกระบอกขนาดใหญ่ที่ตั้งอยู่กลางแจ้งกับหลุมขนาดใหญ่ที่อยู่เคียงกันนั้นทำให้ผู้ชมสามารถเชื่อมโยงเข้าหากันได้ทันทีว่านี่คือสาระสำคัญเดียวกัน เกิดการตระหนักเกี่ยวกับลักษณะเฉพาะกับสาระสำคัญของดินและพื้นที่ว่างที่ดินถูกขุดออกมาและถ้าดินคือโลก ไม่น่าจะเกินเลยไปถ้าจะกล่าวว่คือสาระสำคัญของโลกด้วย

ชื่อของงานนี้ในภาษาญี่ปุ่น 位相-大地 ก็ส่อนัยแบบนี้ คำว่า 位相 ที่แปลว่า ขั้นตอนหรือระยะ นั้นหมายถึงขั้นของการเปลี่ยนแปลงในทางวิทยาศาสตร์และหมายถึงลักษณะของพื้นที่ (topology) ด้วย ในขณะที่คำว่า 大地 นั้นแปลตรงตัวว่าโลกอย่างชัดเจน โดยที่ในคำภาษาอังกฤษที่ตรงกันก็คือ earth ให้ความหมายถึงโลกและดินไปพร้อมๆ กัน



ภาพที่ 4

Nobuo Sekine, Phase-Earth, a site-specific work created for the Biennale of Kobe at Suma Detached Palace Garden: Contemporary Sculpture Exhibition. 1968.

หมายเหตุ. จาก *From Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.271), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

แตกต่างจากกลุ่มกุ่มๆโดยตรงที่ไม่มีการแสดงจากศิลปิน งานศิลปะจากดินและพื้นที่ว่างขึ้นนี้เปิดเผยตัวเองต่อสายตาผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา เห็นเนื้อแท้อย่างไม่มีการปิดบัง การเชื่อมโยงระหว่างหลุมและดินทรงกระบอกเกิดขึ้นในจิตสำนึกของผู้ชม แม้ผู้ชมจะเริ่มต้นจากการเห็นผลงานเป็นเบื้องต้นแต่เมื่อเกิดตระหนักแล้ว ศิลปะก็เข้าสู่ขอบเขตใหม่ของการแสดงออกซึ่งเนื้อแท้ของวัตถุ

อี อุฮวัน เมื่อชม Phase-Earth แล้วเขียนถึงดังนี้

...ตั้งแต่ยังจำความไม่ได้ โลกเต็มไปด้วยสิ่งที่เป็นไป “ตามลักษณะของตัวเอง” (as-it-is) แต่มนุษย์นั้นไม่สามารถรับรู้โลกตามที่เป็นไปแบบนั้นได้เพราะขบขันสำนึกของตัวเองในการยืนอยู่ต่อหน้าโลกลงไป เมื่อมองเกี่ยวกับ “มนุษย์ที่หมกมุ่นกับความคิด” (idea-obsessed man) ที่ส่งเสียงไปทั่วทุกพื้นที่ แม้แต่ในภูมิทัศน์ตามธรรมชาติ ด้วยความพยายามที่จะปรับปรุงและประดิษฐ์ประดอยธรรมชาติ มนุษย์สอดใส่เจตนารมณ์ของตนเองลงไปบนวัตถุด้วยความปรารถนาที่จะสร้างรูปทรงแต่สุดท้ายก็ลงเอยที่การไปสร้างสภาพเส้นแบ่งระหว่างงานที่ตัวเองทำกับธรรมชาติให้เกิดขึ้น แต่แม้ในการสร้างแบบนี้ “นักสร้างให้ปรากฏ” ผู้โดดเดี่ยวได้เปิดเผยให้เห็นโลกที่แตกต่างอันเกือบจะอัศจรรย์ มุมมองที่ปรากฏจากงานชิ้นนี้เกือบจะเป็นฉากในตำนานดั้งเดิม รวากับมัยักษ์ “ชุดโลกออกมา” และ “จับวาง” ไว้ตรงนั้น ทั้งคู่เป็นรูปทรงที่น่าพิศวงและเปลี่ยนให้โลกเป็นวัตถุที่แสดงออกสื่อความอย่างเต็มตาถึงโลกเป็นไป “ตามลักษณะของตัวเอง”... (Lee, 1969: 52)

อาจสรุปสั้นๆ ได้ว่า ปฏิสัมพันธ์ของพื้นที่ว่าง-รูปทรงที่เกิดขึ้นจากลักษณะเฉพาะของวัตถุคือดินคือการเปิดเผยตัวของสาระสำคัญของวัตถุตามแนวทางของโมนีเฮนนั้นเอง งานของเสะคิเนะซึนนี้ให้นัยยะแฝงถึงลักษณะของความไม่จีรังหรือการเสื่อมสลาย (ephemeral) ของตัวรูปวัตถุแต่สร้างสำนึกอย่างลึกซึ้งหลงเหลือไว้ในใจ แม้การเสื่อมสลายนี้จะไม่ได้เกิดขึ้นอย่างทันทีทันควัน แต่ในสำนึกแบบเอเชียตะวันออกหรือสำนึกแบบพุทธศาสนานั้นทุกสิ่งย่อมเสื่อมสลายอย่างแน่นอน ดังที่ในประเทศไทยเรียกว่า “อนิจจัง” และงานชิ้นนี้มีผลกระทบตุนให้เกิดสำนึกดังกล่าว

เช่นเดียวกันกับพื้นที่ว่างในสถาปัตยกรรมที่ต้องการการเชื่อมต่อในความทรงจำของผู้ใช้เพื่อให้พื้นที่ว่างโดยรวมมีความหมายขึ้น งานชิ้นนี้พาผู้ชมกลับไปสู่จิตสำนึกดั้งเดิมของมนุษย์ที่สัมพันธ์กับผืนดินและโลก นอกจากนี้ที่เห็นได้ชัดคือประเด็นที่งาน Phase/Earth สนใจคือ “การปรากฏอยู่/การไม่ปรากฏ” (presence/absence) ที่เป็นตัวตรงข้ามในกระบวนการดำรงอยู่ของมนุษย์ ตามแนวทางของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ ที่วิเคราะห์ถึงการดำรงอยู่บนโลกของรองเท้าชาวนาและลักษณะทางวัตถุ (thingly character) (Heidegger, 1993: 145) ในภาพรองเท้าชาวนาของวินเซนต์ แวน โก๊ะ (Vincent Van Gogh) หรือการดำรงอยู่ของมนุษย์ที่เป็นการหลอมรวม (gathering) เอาองค์ประกอบแวดล้อมเข้ามาอยู่ในประสบการณ์เป็นต้น (Heidegger, 1993: 353-357) การปรากฏตัวขึ้นมาของ “วัตถุ” นั้นสำคัญ แต่การไม่ปรากฏของ “พื้นที่ว่าง” ก็มีความสำคัญไม่แพ้กัน ทั้งนี้เพราะทั้งคู่ต่างก็ดำรงอยู่จากสถานะของอีกฝ่ายหนึ่ง

ในงานชุด Relatum (1968- ปัจจุบัน) โดยอี อุฮวัน (ภาพที่ 5) ในงานชุดนี้ที่ศิลปินค้นคว้าอย่างต่อเนื่องหลายปี ลักษณะพื้นฐานของงานคือการวางก้อนหินขนาดใหญ่ทับลงไปบนวัสดุบางอย่าง ในช่วงแรกอี อุฮวันวางก้อนหินทับลงไปบนเบาะ และคลี่คลายมาเป็นการวางก้อนหินบนกระจก ด้วยน้ำหนักของก้อนหินทำให้กระจกแตกและเกิดรอยร้าว การรักษาร่องรอยดังกล่าวและจัดแสดงทำให้ผู้ชมสามารถตระหนักถึง “น้ำหนัก” ของหินได้ทันทีและรับรู้ถึงการดำรงอยู่ในโลกของก้อนหินและกระจกที่เป็นวัตถุประเภทหนึ่งที่แตกต่างกัน แต่เกิดปฏิสัมพันธ์และต่างก็แสดงการปรากฏอยู่ของตัวเองออกมาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์



ภาพที่ 5

อี อุฮวัน วางหินลงบนแผ่นกระจกที่ Guggenheim Museum 2011.

หมายเหตุ. จาก Lee setting up one of his sculptures at Guggenheim, by B. Nateghi, 2011, Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Ufan#/media/File:Lee_Ufan_at_Guggenheim.jpg). In the Public domain

อี อุฮวันเขียนเกี่ยวกับกระบวนการที่หินทำกับกระจกไว้ดังนี้

“ถ้าเกิดก้อนหินหนักทับลงไปบนแผ่นกระจก กระจกย่อมแตกอย่างแน่นอน ซึ่งเป็นไปตามสภาพ แต่ถ้าการกระทำของศิลปินในฐานะตัวกลางอ่อนเกินไป จะไม่มีอะไรมากไปกว่าอุบัติเหตุเล็กๆ น้อยๆ แต่ก็อีกนั่นแหละ ถัอรอยแตกเป็นไปตามที่ศิลปินต้องการมากเกินไป ผลลัพธ์ก็น่าเบื่อ...บางสิ่งบางอย่างควรปรากฏออกมาจากความสัมพันธ์ของความตึงเครียดที่แสดงแทนโดย ศิลปิน กระจกและหิน เฉพาะเมื่อรอยแยกที่เป็นผลมาจากการสอดแทรกองค์ประกอบทั้งสามที่สัมพันธ์กันเป็นสามเหลี่ยมจึงทำให้กระจกกลายเป็นวัตถุทางศิลปะเป็นครั้งแรก” (Munroe, 1994: 265)

งานชุด Relatum นอกจากจะทำให้ผู้ชมตระหนักถึงลักษณะเฉพาะของวัตถุซึ่งก็คือหินและกระจก มีประเด็นสำคัญอีกสองประเด็นคือ การเปิดพื้นที่ว่างให้เป็นเนื้อหาสำคัญของงาน พื้นที่โดยรอบตัวงานปรากฏ

ขึ้นและมีพลังงานขึ้นจากมวลที่กระทำกับแรงโน้มถ่วง เจตนาของศิลปินชัดเจนในแง่ของการให้พื้นที่ว่างนี้ปรากฏขึ้นด้วย อีเคียเขียนหนังสือเกี่ยวกับเรื่องนี้เอาไว้โดยเรียกว่า yeo-baek 餘白 ในภาษาเกาหลี ที่มีผู้แปลว่า The Art of Margins (Yoo, 2019) หรือที่เรียกว่า โยะฮะคุ ในภาษาญี่ปุ่น ปฏิสัมพันธ์ระหว่างก้อนหินกับกระจกทำให้พื้นที่โดยรอบเกิดความสั่นไหว ปฏิสัมพันธ์กับแรงโน้มถ่วงของโลกที่เป็นตัวควบรวมทั้งวัตถุสองประเภทและพื้นที่ว่างโดยรอบเข้าด้วยกัน

ผลงานอีกชิ้นหนึ่งคือ Sumi โดย คะทสึฮิโอะ นะริตะ (Katsuhiko Narita) (ภาพที่ 6) คำว่าsumi ชื่อของงานแปลว่า ถ่าน (ไม้) ในการจัดวางแท่งถ่านขนาดใหญ่ 6 แท่งเรียงกันในห้องสีขาว ลักษณะเด่นของผลงานชิ้นนี้คือ ความพยายามดึงสาระสำคัญของวัตถุประเภทหนึ่งออกมาแล้วจัดทำให้กลายเป็นวัตถุอีกประเภทหนึ่ง โดยยังมีนัยจนถึงวัตถุดั้งเดิม ถ่านคือการแปรสภาพจากไม้ (metamorphosis) การเปลี่ยนตัวเองจากไม้ให้กลายเป็นถ่านเป็นการเปิดเผยให้เห็นการปรากฏตัวของของวัตถุในขณะที่ค่อยๆ เสื่อมสลายไปด้วย สภาวะก่อนหน้าของวัตถุและสภาวะหลังจากการเสื่อมสลายทำให้งานชิ้นนี้มีมิติของเวลาเข้าไปสัมพันธ์ด้วย การเชื่อมต่อระหว่างอดีตกับอนาคตนั้นเกิดขึ้นในปัจจุบันคือความหมายของผลงานชิ้นนี้ (Minemura, 1986)



ภาพที่ 6

Sumi โดย Katsuhiko Narita, 1969. Charcoal logs, 80x55x45 cm.

หมายเหตุ. จาก *From Japanese art after 1945: scream against the sky*, (p.277), by A. Munroe, 1994, Copyright 1994 by Harry N. Abrams

ความงามจากพื้นที่ว่างหรือโยะอะคุ

ดังจะเห็นได้ว่า ผลงานหลายชิ้นของกลุ่มโมโนะฮะทียุกตัวอย่างมาแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับพื้นที่ว่าง ในวัฒนธรรมตะวันออกทั้งจีน เกาหลีและญี่ปุ่นให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างดังเช่นแนวทางของปรัชญาเต๋าที่กล่าวว่าความว่างนั้นจึงเป็นบ่อเกิดของสรรพสิ่งและจริงๆ แล้วไม่ได้แยกออกจากรูปทรง แต่เป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงหรือความมี เซนก็พัฒนาความสนใจเรื่องความว่างหรือไม่มี ที่เซนเรียกว่า มุ (mu-無)

แม้อิ อูวันจะเป็นคนเกาหลี แต่ได้ไปศึกษาในประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่ยังเด็กและใช้ชีวิตในการก่อรูปทางปรัชญาจากการศึกษาที่นั่น อิเดินทางจากเกาหลีไปญี่ปุ่นเมื่อ ค.ศ. 1956 และจบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยนิฮงสาขาปรัชญาเมื่อ ค.ศ. 1961 โดยให้ความสนใจกับปรัชญาของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์เป็นพิเศษ นอกจากนี้ดังที่กล่าวไปแล้วว่าระหว่างที่กำลังแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานของตัวเองนั้น อิได้เห็นงานของเสะคิเนะเมื่อ ค.ศ. 1968 และอาจกล่าวได้ว่าความเข้าใจของอิเกี่ยวกับพื้นที่ว่างในงานของเสะคิเนะนั้นเกิดขึ้นทันทีเนื่องจากมีพื้นฐานเดียวกันอยู่แล้วในที่นี้จะขออธิบายเกี่ยวกับวัฒนธรรมการให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างตามแนวทางของโยะอะคุ yohaku (余白)

โยะอะคุแปลตรงตัวหมายถึงพื้นที่ว่าง แต่ไม่ใช่พื้นที่ว่างเปล่า เป็นพื้นที่ว่างที่ทำงานกับรูปทรงในปรัชญาตะวันออกตั้งแต่จีนเป็นต้นมาให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างในฐานะสาระสำคัญเช่นเดียวกับรูปทรงหรือในบางกรณีสำคัญกว่ารูปทรงเสียอีก ตัวอย่าง เช่น จิตรกรรมหมึกดำของจีนที่วาดขึ้นโดยจิตรกรในกลุ่มที่สนใจปรัชญาเซน รูปทรงเป็นตัวบ่งชี้ถึงพื้นที่ว่างที่ทรงความหมาย รูปทรงไม่ใช่ตัวสื่อความหมายในตัวเอง (เปรียบเทียบกับจิตรกรรมตะวันตกหรือจิตรกรรมไทยจะเห็นได้ชัด) ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมหมึกดำของเส็สซุ โตโย (Sesshū Tōyō ค.ศ.1420-1506) (ภาพที่ 7) รูปทรงที่เกิดขึ้นจากการใช้น้ำหมึกหมักห้าระดับ ไล่ตั้งแต่เข้มสุดที่ขอบหินหน้าสุดของภาพไปจนสว่างสุดคือขาวที่บริเวณท้องฟ้าที่เชื่อมต่อกับหมอกเบาบางคันระหว่างขอบหินหน้ากับภูเขาระยะกลางและระยะหลัง พื้นที่ว่างสีขาวเหล่านี้เองที่จิตรกรรมหมึกดำแบบเซนให้ความสำคัญเนื่องจากเป็นอาณาบริเวณที่คนจะได้ใช้จินตนาการของตนเองว่าสวยงามเพียงใด กล่าวได้ว่าจิตรกรรมเซนเป็นจิตรกรรมที่ให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่าง สอดคล้องกับแนวทางปรัชญาของเซนเรื่องการทำให้ว่างหรือการไร้ซึ่งความคิดด้วย ที่เรียกในภาษาญี่ปุ่นว่า “มุ” (mu 無) ด้วย

นอกจากนี้พื้นที่ว่างที่มีความหมายเห็นได้ชัด เช่น จิตรกรรมวงกลมหรือเอ็นโซ (Ensō) ที่พระเซนวาด (ภาพที่ 8) ความหมายของจิตรกรรมนี้ก็คือจิตบริสุทธิ์ดั้งเดิม ที่ผู้ปฏิบัติเซนจะพยายามไปให้ถึงจิตบริสุทธิ์ก็คือจิตกำเนิด จุดเริ่มต้น วงกลมก็คือการฝึกจิตจนวนกลับไปบริสุทธิ์อีกครั้ง อย่างไรก็ตามพื้นที่ภายในและภายนอกวงกลมก็ถูกกระตุ้นให้รูปทรงความหมายขึ้นมาพร้อมกันด้วย เพราะความว่างคือท้ายสุดของปรัชญาเซนและยังเป็นผู้ตรงข้ามที่เซนเน้นว่าต้องไม่มีการแยกแยะให้ความสำคัญกับสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ไม่แยกแยะสูง-ต่ำ สวย-น่าเกลียด ไปจนกระทั่งไม่แยกแยะ ตัวตนของตัวเอง-ตัวตนของคนอื่น ตัวเรา-จักรวาล



ภาพที่ 7

Haboku Sansui โดย Sesshū Tōyō, 1495, หมึกดำบนกระดาษ 148.6 x 32.7 cm. (ความสูงตลอดภาพม้วน มีด้านบนที่เป็นบทกวีด้วย)

หมายเหตุ. จาก *Haboku sansui*, by T. Sesshū, 1945, WikiArt (<https://www.wikiart.org/en/sesshu-toyo/haboku-sansui-1495>). In the public domain

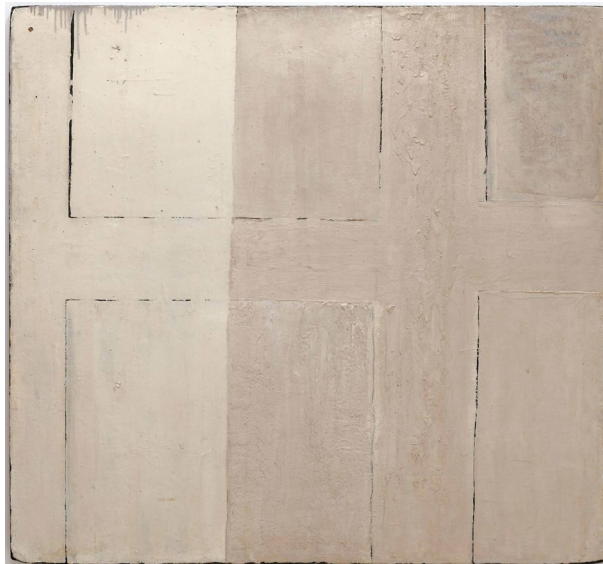
ภาพที่ 8

Ensō โดย Kanjuro Shibata XX, 2000, หมึกดำบนกระดาษ, ไม่ทราบขนาด

หมายเหตุ. จาก *Ensō* โดย Kanjuro Shibata XX, by K. Shibata XX, 2000 (<https://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D#/media/File:Enso.jpg>). Copyright by CC BY-SA 3.



ประเด็นเรื่องพื้นที่ว่างที่มีความสำคัญเทียบเท่าหรือสำคัญกว่ารูปทรงในงานศิลปะสมัยใหม่นั้นเกิดขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่สอง โดยการทดลองของศิลปินเช่น โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg ค.ศ.1925-2008) ทั้งนี้เราส์เชนเบิร์กได้ทดลองสร้างงานจิตรกรรมที่เน้นพื้นที่ว่าง เช่น งานชุด White Paintings (ภาพที่ 9) ทั้งนี้เป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปินเกิดแนวความคิดนี้จากการสนทนาและศึกษากับจอห์น เคจ (John Cage ค.ศ. 1912-1992) และผลงานเปียโนเครื่องสี่มือชื่อ The Silent Piece ความยาว 4.17 นาที โดยจอห์น เคจเดินมาเปิดเปียโนแล้วนั่งเฉย ๆ ปล่อยให้ความเงียบเป็นเสียงที่ผู้ชมจะได้ยินตลอดความยาวกว่าสี่นาที (อภिरักษ์ เจริญพินิจนันท์ และ ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2565: 17-19) ทั้งนี้เป็นที่ทราบกันดีว่าเคจได้รับอิทธิพลจากหนังสือหลายเล่มของไดเซตสึ ซูซูกิ (Daisetsu Suzuki ค.ศ. 1870-1966) โดยเฉพาะอย่างยิ่งหนังสือชื่อ เซนและวัฒนธรรมญี่ปุ่น (Zen and Japanese Culture) ที่เผยแพร่ในโลกตะวันตกครั้งแรกตั้งแต่ ค.ศ. 1938



ภาพที่ 9

Crucifixion and Reflection โดย Robert Rauschenberg, ca. 1950, Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support, 121.3 x 129.9 cm.

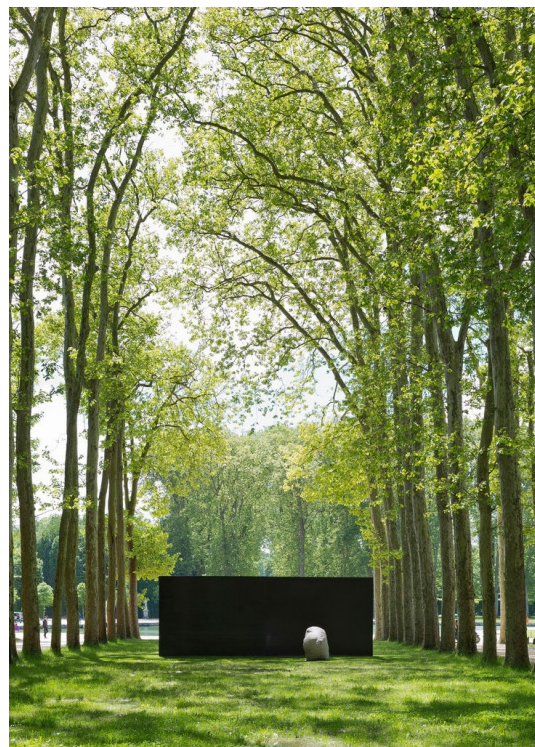
หมายเหตุ. จาก *Crucifixion and Reflection*, by R. Rauschenberg, ca. 1950 (<https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>). Copyright 2023 by Robert Rauschenberg Foundation

งาน Phase-Earth ของเสะคิเนะทำให้เห็นลักษณะของพื้นที่ว่างที่เกิดปฏิสัมพันธ์กับรูปทรงอี อุฮวันเองตระหนักถึงประเด็นนี้และนำเสนอออกมาในงานของตนเองที่ต่อเนื่องจากชุด Relatum ยุคแรกอย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น พื้นที่ว่างในงานชุดที่พระราชวังแวร์ซาย เมื่อ ค.ศ. 2014 จำนวน 10 ชิ้น อีใช้ก้อนหินกับแผ่นเหล็กลักษณะและขนาดที่หลากหลายจัดวางในพื้นที่โล่งโดยรอบพระราชวัง การจัดวางวัตถุสองแบบในงานชุดนี้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างก้อนหินกับแผ่นเหล็กและพื้นที่ว่างโดยรอบที่ถูกกระตุ้นให้เกิดความหมายสื่อสารเนื้อหาในตัวเองออกมา ทั้งในแง่พลังงานรอบตัวงานแต่ละชิ้นและในแง่การใช้มุมมองแบบทัศนียวิทยาเมื่อมีสถาปัตยกรรมมาเกี่ยวข้อง (ภาพที่ 10, 11, 12)

ภาพที่ 10

Relatum-Dialogue, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, *Dimensions variable*, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 (https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf). Copyright 2014 by Tadzio



ภาพที่ 11

Relatum-The Shadow of the Sun, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, *Dimensions variable*, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 (https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf). Copyright 2014 by Tadzio



ภาพที่ 12

Relatum-Dialogue X, 2014. โดย Lee Ufan, Rock, steel plate, Dimensions variable, 2014.

หมายเหตุ. จาก *Lee Ufan Versailles*, by Château de Versailles, 2014 (https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf). Copyright 2014 by Tadzio

อะระตะ อิโสะซะคิ (Arata Isozaki ค.ศ. 1931-2022) สถาปนิกคนสำคัญของญี่ปุ่นได้ย้ำประเด็นนี้ไว้ดังนี้

“เชื่อกันว่า พื้นที่ว่าง (space) นั้นโดยพื้นฐานแล้วก็คือ ช่องว่าง (void) แม้แต่วัตถุที่เป็นมวลหนักแน่นก็คิดกันว่าเต็มไปด้วยช่องว่างเหล่านี้ที่มีศักยภาพรองรับเทพที่เสด็จลงมาสิงสถิตในช่วงเวลาที่เฉพาะเจาะจง เพื่อให้พื้นที่ว่างเหล่านั้นเต็มไปด้วยพลังทางจิตวิญญาณ (คิ-ki) ของเทพ (คะมิ-kami) ช่วงเวลาของการครอบครองช่องว่างเหล่านี้กลายเป็นหัวข้อของการค้นหาทางศิลปะ ดังนั้น พื้นที่ว่างจะถูกรับรู้ว่าเป็นหนึ่งเดียวกันกับเหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นด้วย พื้นที่ว่างจึงจะถูกตระหนักว่าเป็นความสัมพันธ์กับช่วงเวลาที่ไหลผ่านไป” (Munroe, 1994: 266-267)

ข้อเขียนของสถาปนิกท่านนี้ทำให้เราเข้าใจทัศนคติในการมองที่ว่าง-เวลาแบบญี่ปุ่นในงานของอิ อุฮาว์อย่างชัดเจนด้วย

ก่อนหันกับวัฒนธรรมญี่ปุ่น

ในงานของกลุ่มโมโนฮะ ทั้งเสะคิเนะและอิ อุฮวันและอีกหลายท่านมีการใช้วัตถุตามธรรมชาติหลายประเภท เฉพาะกรณีของอิ ใช้ก้อนหินขนาดใหญ่เป็นองค์ประกอบสำคัญของงานในหลายชุดสะท้อนให้เห็นแนวทางบางประการที่น่าจะมีที่มาจากพื้นฐานประเพณีมากกว่าเป็นความบังเอิญ ในญี่ปุ่นมีพื้นฐานของความเชื่อเกี่ยวกับก้อนหินหรือวัตถุตามธรรมชาติซึ่งพื้นฐานคือศาสนาชินโตซึ่งเป็นศาสนาพื้นฐาเดิมก่อนที่จะศาสนาพุทธจากประเทศจีนจะเข้ามา ลักษณะพื้นฐานของชินโตคือความเชื่อว่ามีจิตวิญญาณอยู่ในวัตถุตามธรรมชาติ วัตถุขนาดใหญ่มีลักษณะพิเศษ เช่น ต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ ก้อนหิน ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีจิตวิญญาณสถิตอยู่ในนั้น จิตวิญญาณดังกล่าวบางครั้งเป็นละมุน ที่อาจจะแปลได้ว่า “เทพ” ในภาษาไทย ทั้งนี้โดยเปรียบเทียบกับวิญญาณหรือเทพของไทยที่สถิตอยู่ในสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติแบบเดียวกัน เช่น พระแม่คงคาในแม่น้ำ หรือ เทพที่สถิตในต้นไม้ใหญ่ เป็นต้น (ในที่นี้จึงไม่ใช่คำตามตำราภาษาอังกฤษที่มักใช้ว่า god และอาจแปลว่าพระเจ้าที่มีความหมายแตกต่างกัน)

สภาพแวดล้อมตามธรรมชาติที่โดดเด่นในญี่ปุ่นจะถูกถือว่าเป็นสถานที่สถิตของเทพหรือ (go-shintai 御神体) ซึ่งตามรูปศัพท์ในภาษาญี่ปุ่นแล้วหมายถึงองค์หรือร่างกายของเทพ โดยพื้นฐานแล้วศาสนาชินโตสามารถแบ่งพัฒนาการออกได้ง่าย ๆ เป็นสองชั้น ชั้นแรกคือชั้นของเทพแบบไม่มีศาลหรือตัวสถาปัตยกรรม เทพแบบนี้จะสถิตอยู่ในองค์ประกอบตามธรรมชาติที่มีลักษณะโดดเด่นดังที่กล่าวไปแล้ว หินพิเศษนี้มีชื่อเรียกว่า อิวะคุระและอิวะสะคะ (Iwakura, Iwasaka- rock seat, rock boundary) แปลตรงตัวว่า ที่นั่งหินและขอบเขตหิน (Nitschke, 1991: 12) ตัวอย่างเช่น อิวะคุระที่ ศาลมะทสึโอะไทชะ ทางทิศตะวันตกของเมืองเกียวโต (ภาพที่ 13) ก่อนการสร้างศาลนี้ คนเกียวโตบูชาเทพที่สถิตอยู่ในหน้าผาหิน ด้านบนของภูเขา (สภาพในปัจจุบันต้องเดินจากข้างล่างไต่เขาขึ้นไปประมาณครึ่งชั่วโมง) หน้าผาหินหรือภูเขาแบบนี้มีทั่วไปในประเทศญี่ปุ่น ทุกวันนี้ก็ยังมีการเดินขึ้นเขาเพื่อไปสักการะนี่คือชั้นของเทพในธรรมชาติที่ไม่มีสถาปัตยกรรมฝีมือมนุษย์และในระยะเวลาต่อมาจึงเกิดขึ้นที่สอง ที่มีการก่อสร้างสถาปัตยกรรมให้ชัดเจนขึ้น



ภาพที่ 13

อิวะคุระ ด้านบนภูเขาเหนือมะทสึโอะไทชะ เกียวโต

หินจึงมีความสำคัญในประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมญี่ปุ่น ด้วยมีจิตวิญญาณอยู่ภายใน เมื่อศาสนาพุทธแบบมหายานเข้ามา ญี่ปุ่นตอบรับได้ง่ายเนื่องจากมหายานก็มีมุมมองเรื่องจิตวิญญาณในทุกสรรพสิ่งอยู่แล้ว ศาสนาเต๋าที่เข้ามาในระยะใกล้เคียงกันก็มีความเชื่อเรื่องหมู่เกาะโฮไร หมู่เกาะแห่งการอำนวยการอำนวยพรที่จะอำนวยพรแก่ผู้อยู่อาศัย เมื่อออกแบบก่อสร้างเป็นสวน ญี่ปุ่นก็ใช้ก้อนหินที่มีรูปทรงสวยงาม ทรงตัวมั่นคงแบบภูเขา จัดกลุ่มเป็นองค์ประกอบเพื่อแสดงความหมายสัญลักษณ์ของภูเขา (ภาพที่ 14) และด้วยวิธีคิดเดียวกันวัฒนธรรมญี่ปุ่นมอบชีวิตให้แก่ก้อนหินด้วยการกำหนดให้มี ศีรษะ ลำตัว เท้า เป็นต้น อันเป็นเรื่องที่ฝังลึกในจิตใจคนญี่ปุ่น

ศาสนาพุทธนิกายเซนที่ตามเข้ามาทำให้แนวคิดนี้มีลักษณะเป็นนามธรรม ด้วยการออกแบบสวนทิวทัศน์แห้ง (dry landscape garden) ที่แม้จะไม่ใช่สัญลักษณ์แบบเฉพาะเจาะจงแต่กลับยังขับเน้นความหมายของก้อนหินให้ชัดเจนขึ้น กล่าวได้ว่าก้อนหินมีความหมายพิเศษในวัฒนธรรมญี่ปุ่นหรืออาจจะกล่าวเลยไปได้ว่ามีความหมายพิเศษในวัฒนธรรมเอเชียตะวันออกโดยรวม การใช้หินเป็นวัตถุสำหรับการแสดงออกในงานของกลุ่มโมโนฮะสะสะท้อนมุมมองของการยืนอยู่บนพื้นฐานทางวัฒนธรรมญี่ปุ่นได้ดี ทั้งนี้ น่าสนใจว่าผลงานของศิลปินกลุ่มกุกุไดนั้น แทบไม่พบการใช้วัตถุนี้



ภาพที่ 12

สวนทิวทัศน์แห้งที่คณะเรียวกะเอ็นอิน วัดไดโตะคุจิ เป็นความหมายของภูเขาโฮไร เกาะเต๋า เกาะกระเรียน

การแปรรูปและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายในวัฒนธรรมญี่ปุ่น

คล้ายคลึงกันกับความคิดของคนไทยเรื่องทุกอย่างย่อมเป็นอนิจจัง วัฒนธรรมญี่ปุ่นมองชีวิตและสิ่งแวดล้อมรอบตัวว่าไม่จีรัง ในกรณีของชีวิตนั้น เป็นดังที่ทราบกันดีว่าย่อมมีความเสื่อมสลาย เกิดแล้วก็ต้องตายในสมัยเฮอัน (ค.ศ. 894-1185) ที่ช่วงอายุขัยของคนยังสั้นมาก คือไม่เกิน 40-50 ปี ความไม่จีรังจะเป็นเนื้อหาหลักของวรรณกรรมที่สะท้อนมุมมองต่อโลกเอาไว้อย่างชัดเจน ในนิยาย “เรื่องของเก็นจิ” (Genji Monogatari เขียนขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ 11) ความโศกเศร้าอันเป็นบรรยากาศหลักอันหนึ่งของนิยายที่มีความยาวมากกว่าหนึ่งพันหน้าเนื่องมาจากการสูญเสียบุคคลที่รักอันเป็นเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นเสมออย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมญี่ปุ่นพัฒนาความรู้สึกเศร้าเสียใจนี้เป็นความงาม ทศนคตินี้จะมองว่าสิ่งที่มีอายุขัยสั้นแต่สะท้อนโลกรอบตัวได้ เช่น หยดน้ำค้าง ที่สะท้อนแสงแวววาว คบรวมเอาโลกรอบตัวกับท้องฟ้าเข้าในหยดน้ำเล็กๆ แต่ก็พร้อมจะระเหยหายไปเมื่อแสงแดดส่องถึง เสื่อมสลายไปจากการรับรู้ ลักษณะเช่นนี้ได้รับการพิจารณาว่ามีความงามเป็นพิเศษ (Murasaki, 2006) แม้ในยุคปัจจุบัน ป้ายชื่อหน้าบ้านคนระบุนามสกุลเจ้าบ้าน บางครั้งจะมีคำว่า “กุ” (gu-) ต่อท้าย คำนี้มีความหมายว่าเจ้าของบ้านนี้เป็นแค่ผู้ผ่านทางอาศัยแค่ชั่วคราวเท่านั้น ไม่ถาวรจีรังยั่งยืน (นะกะกะวะ, 2561: 232-235)

ในกรณีของวัตถุสิ่งของ ปรัชญาพุทธศาสนาพุทธนิกายนิกายกล่าวไว้ว่าวัตถุทรงรูปย่อมต้องเสื่อมสลายด้วยกันทั้งสิ้น ต่างกับมุมมองแบบชีวิตนิรันดร์ที่หลายวัฒนธรรมแสวงหา เมื่อพิจารณามายังก่อนหิน หนึ่งในองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดของสวนญี่ปุ่น ญี่ปุ่นพิจารณาว่า หินมีชีวิตในตัวเอง มีองค์ประกอบที่เป็นศิระ ร่างกายเท่า เป็นต้น ดังนั้นจึงจะเสื่อมสลายเช่นเดียวกันกับวัตถุอื่นหรือชีวิตก็ตาม เราเข้าใจแนวคิดนี้ได้ทันทีเพราะถ้ามองจากมุมมองของวิทยาศาสตร์เราก็จะพบว่าสรรพสิ่งเสื่อมที่ละน้อย แม้กระทั่งหินหรือโลหะที่แข็งแกร่งทั้งนี้การเสื่อมสลายย่อมมีช่วงเวลาที่เหมาะสมเฉพาะเจาะจง จะสั้นหรือยาว แตกต่างกันไปตามแต่ละวัตถุ

ด้วยมุมมองดังกล่าววัฒนธรรมญี่ปุ่นเปรียบเปรยชีวิตเป็นแค่ความฝัน เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่ง การเสียชีวิตจึงไม่ใช่การล้มหายตายจาก แต่เป็นการเปลี่ยนสถานะเท่านั้น (แม้จะทำให้เศร้าเสียใจก็ตาม)

งานของกลุ่มโมโนะฮะหลายชิ้นสนใจประเด็นเรื่องความไม่จีรัง Sumi โดยนาระริตะเป็นตัวแทนที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ถ้ามองในระดับเซลล์แบบวิทยาศาสตร์ เราก็อาจมองงานทุกชิ้นว่ามีลักษณะเสื่อมสลายไม่จีรังได้หมด แต่การสื่อสารจากผลงานนั้นแต่ละชิ้นไม่เท่ากัน แต่งานหลายชิ้นของโมโนะฮะสื่อสารประเด็นนี้ออกมาได้ นอกจากนี้ยังมีการอ้างอิงกับวัฒนธรรมญี่ปุ่นอย่างชัดเจน

สรุป โมโนอะและวัฒนธรรมญี่ปุ่น

ดังที่เห็นแล้วว่าหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ศิลปินญี่ปุ่นพยายามอย่างหนักในการแสวงหาแนวทางในการสร้างสรรค์ใหม่ จากการหนีรูปแบบของการลวงตาด้วยภาพ ศิลปินกลุ่มกุกุไดอาศัยการแสดงของศิลปินสร้างเป็นงานศิลปะที่อาศัยความบังเอิญเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบ วัตถุหรือองค์ประกอบบางชิ้นที่ศิลปินกลุ่มกุกุไดนำมาใช้สื่อให้เห็นความสับสนเนื่องจากประเพณี โดยที่แฝงนัยเอาไว้ (ไม่ว่าศิลปินจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม) เช่น งานของซะบุโระ มุระกะมิ ที่ชวนให้นึกถึงบานโชจิกันห้องของญี่ปุ่น เป็นต้น

กลุ่มโมโนอะแสวงหาแนวทางอีกแบบหนึ่งด้วยการย้อนกลับไปหาสาระสำคัญของวัตถุ ไม่ว่าจะเป็นวัตถุตามธรรมชาติหรือวัตถุที่ผลิตขึ้นด้วยมนุษย์ตามระบบอุตสาหกรรม เช่น แผ่นเหล็กหรือหรือแผ่นกระจก ในกรณีของวัตถุอุตสาหกรรมนั้น เห็นได้ชัดว่าไม่ว่าอย่างไรก็ตามสังคมที่พัฒนาอุตสาหกรรมไปแล้วย่อมพบเห็นวัตถุแบบนี้แวดล้อมตัวศิลปินและศิลปินก็ต้องหยิบจับมาใช้ ศิลปินโมโนอะหลายคนใช้วัตถุในลักษณะนี้ แต่การใช้เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะหรือสาระสำคัญของวัตถุนั้นทำให้ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นไปคล้ายคลึงกับแนวทางการใช้วัตถุตามธรรมชาติ นั่นคือ แสดงสาระสำคัญของวัตถุ ไม่ได้แสดงมิติของอุตสาหกรรมให้เป็นเนื้อหาสำคัญ เมื่อเผชิญหน้ากับงานของโมโนอะโดยเฉพาะงานของอิ อูฮวัน ผู้ชมจะตระหนักถึงสาระสำคัญดังกล่าว กระจกที่แตกจากน้ำหนักของหินที่กดทับ เป็นตัวอย่างของการที่ผู้ชมจะตระหนักถึงน้ำหนักของหินและความเปราะบางของกระจกและสาระสำคัญของทั้งวัตถุตามธรรมชาติและวัตถุอุตสาหกรรมไปพร้อมๆ กัน

แนวทางที่เห็นได้จากผลงานของโมโนอะที่สืบเนื่องจากแนวคิดหรือการปฏิบัติรากฐานประเพณีนั้น อาจจะสรุปได้สามประเด็น คือ ความงามของพื้นที่ว่าง ลักษณะเฉพาะของก้อนหินและการแปรรูปกับสำนึกเรื่องความเสื่อมสลาย

งานของโนะบุโอะ สะเคิเนะ Earth/ Phase (1968) ที่เป็นงานเปิดแนวทางปรัชญาของกลุ่มโมโนอะนั้นทรงความสำคัญอย่างที่สุด ทั้งนี้เพราะงานชิ้นนี้แสดงให้เห็นความสำคัญของพื้นที่ว่างหรือความงามจากพื้นที่ว่างที่เรียกว่า โยะอะคุ อันเป็นลักษณะประเพณีดำรงอยู่ในสำนึกของวัฒนธรรมญี่ปุ่นมาอย่างน้อยหลายร้อยปี ไม่ว่าศิลปินจะตั้งใจหรือไม่ก็ตาม ปฏิเสธไม่ได้ว่านี่คือแนวทางของเซน ซึ่งก็คือการให้ความสำคัญกับความว่างด้วยการใช้รูปทรงเป็นตัวบ่งชี้ และการไม่แยกแยะแบบทวินิยม (dualism) เมื่อเผชิญหน้ากับงานของสะเคิเนะ ผู้ชมจะตระหนักถึงทั้งลักษณะเฉพาะกับสาระสำคัญของดินในขณะที่ก็ตระหนักถึงพื้นที่ว่างที่ดินถูกขุดขึ้นมา อิ อูฮวันเองก็สร้างงานที่แม้จะเน้นลักษณะเฉพาะของวัตถุแต่ก็ให้ความสำคัญกับพื้นที่ว่างล้อมรอบที่เกิดขึ้นรอบตัวงานด้วย อันเป็นผลให้งานของศิลปินทั้งสองท่านนี้ขยายบริบทของตัวงานไปสู่สภาพแวดล้อมรอบตัว ดังความหมายจากพื้นที่ว่างโดยรอบเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของงาน

ในประเด็นเกี่ยวกับจิตวิญญาณที่สถิตอยู่ในก้อนหิน ดูเหมือนอิ อูฮวันจะเห็นประเด็นนี้เป็นพิเศษ และพัฒนาจนกลายเป็นงานตั้งแต่ปลายทศวรรษที่ 1960 จนกระทั่งปัจจุบัน แม้จะเป็นความเชื่อพื้นฐาน

ของศาสนาชินโต แต่เมื่อศาสนamahayanaเข้ามาเป็นศาสนาสำคัญในญี่ปุ่น ปรัชญาที่เชื่อในเรื่องจิตวิญญาณ หรือชีวิตในทุกสรรพสิ่งถูกขบขันขึ้น แนวทางการใช้หินของอิ อูฮวันสะท้อนปรัชญานี้ออกมาอย่างชัดเจน

ในส่วนของการแปรรูปและสำนึกเรื่องความเสื่อมสลายนั้นเป็นรากฐานของปรัชญาตะวันออก ต่างจากตะวันตกที่แสวงหาความเป็นนิรันดร์ ทั้งชินโต เต๋าและพุทธ ต่างก็มองว่าสรรพสิ่งนั้นไม่จีรัง เปลี่ยนจากสถานะหนึ่งไปสู่สถานะหนึ่งเสมอ ถ่านที่เกิดจากการเผาไม้ในกรณีของนะริตะนั้นทำให้ผู้ชมตระหนักถึงพื้นฐานดั้งเดิมในอดีตของไม้ที่แปรสภาพกลายเป็นถ่านให้เห็นในปัจจุบันและกำลังเสื่อมสลายไปเป็นถ่านในอนาคต

อาจกล่าวได้ว่าแม้จะเป็นการสร้างสรรค์ของศิลปินหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ความพยายามหลีกเลี่ยงจากระบบที่ครอบงำ จากงานศิลปะที่ครอบงำ องค์กรที่ครอบงำ ทำให้ศิลปินหันไปหาแนวทางที่อาจจะกล่าวได้ว่าย้อนกลับไปหาแนวทางประเพณี อาศัยปรัชญาพื้นฐานของตนเองมาเป็นพื้นฐาน ทั้งศาสนาชินโต ดั้งเดิม ปรัชญาเต๋าและพุทธนิกายเซนที่มาจากจีน ทั้งนี้ประเด็นที่ศิลปินแสดงออกนั้นสื่อสารได้ในบริบทของสังคมโลกด้วย อันเป็นเหตุที่การศึกษาเกี่ยวกับศิลปินกลุ่มโมโนฮะยังคงมีอยู่อย่างต่อเนื่อง

เอกสารอ้างอิง (References)

นะกะกะวะ, ทะเคะชิ. (2561). *เรือนญี่ปุ่น พื้นที่ ความทรงจำและถ้อยคำ* (ชัยยศ อิชฎฐ์วรพันธุ์ แปล). บี. อภิรักษ์ เจริญพินิจนันท์ และ ชัยยศ อิชฎฐ์วรพันธุ์. (2565). จากไวท์เพ้นต์ถึงโซเลนซ์พีช: การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปะและดนตรี. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 10(2). 12-41.

Château de Versailles. (2014). *Lee Ufan Versaille* [Online image]. *Château de Versailles Spectacles – Press Department*. https://www.chateauversailles.fr/resources/pdf/en/presse/dp_leeufan_en.pdf

Heidegger, M. (1993). *Basic Writings: Martin Heidegger, Revised and Expanded Edition*. Routledge.

Jianpinidnun, A. & Isavorapant, C. (2022). From White Painting to Silent Piece: interaction between concepts and inspiration of art and music. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 10(2), 12–41. <https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/258434> [in Thai]

Lee, U. (1969). *Sonzai to mu o koete: Sekine Nobuo-ron [Beyond being and nothingness: On Sekine Nobuo]*. Sansai, (245), p. 51–53.

Minemura, T. (1986). *What was MONO-HA? In <<MONO-HA>> Special Catalogue*. Kamakura Gallery. https://www.kamakura.gallery/mono-ha/1986_monoha.pdf

- Munroe, A. (1994). *Japanese Art after 1945: Scream against the Sky*. Harry N. Abrams.
- Murasaki, S. (2006). *The Tale of Genji* (E. G. Seidensticker, trans). Alfred A. Knopf.
- Nakagawa, T. (2018). *Nihon no ie: kūkan, kioku, kotoba; Japanese house: Space, Memory, Words* (C. Isavarapant, trans). Bi [in Thai]
- Nateghi, B. (2011). *Lee setting up one of his sculptures at Guggenheim* [Online image]. Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lee_Ufan#/media/File:Lee_Ufan_at_Guggenheim.jpg
- Nitschke, G. (1991). *The Architecture of the Japanese Garden: Right Angle and Natural Form*. Benedikt Taschen.
- Rauschenberg, R. (1950). *Crucifixion and Reflection* [Online image]. Robert Rauschenberg Foundation. <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection>
- Sesshū, T. (1445). *Haboku sansui* [Online image]. WikiArt. <https://www.wikiart.org/ensesshu-toyo/haboku-sansui-1495>
- Shibata XX, K. (2000). *Ensō* [Online image]. Wikipedia. <https://en.wikipedia.org/wiki/Ens%C5%8D#/media/File:Enso.jpg>
- Yoo, A. (2019). Lee Ufan and the Art of Margins. *Journal of Art Criticism*, 2019. <https://journalofartcriticism.wordpress.com/2019/05/29/lee-ufan-and-the-art-of-margins/>

สายสัมพันธ์ ความรัก และ การถักทอ: การศึกษางานศิลปะ ร่วมสมัยเทคนิคถักทอจาก 3 ศิลปินหญิงเชื้อสายเอเชีย¹

รนิชฐา นันทาพจน์²
พิชณุ ศุภนิมิตร³

รับบทความ: 10 กันยายน 2566 / แก้ไข: 9 พฤศจิกายน 2566 / ตอบรับตีพิมพ์: 17 พฤศจิกายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.14>

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง “นัยอนุภาคในความรักและความทรงจำ”

² นักศึกษาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: dex_piim@hotmail.com

³ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร,
e-mail: pishnusup@gmail.com

บทคัดย่อ

เทคนิคการ “เย็บปักถักร้อย” สามารถทำให้ผู้หญิงแสดงประเด็นความคิดอะไรบางอย่าง และถูกถ่ายทอดออกมาในรูปแบบงานศิลปะอย่างไรคือข้อสงสัยที่เกิดขึ้นจนนำไปสู่การสำรวจค้นคว้าผ่านการเขียนเอกสารทางวิชาการ บทความนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงชาวเอเชีย จำนวน 3 คน ได้แก่ จิฮะรุ ชิโอะตะ เปย์ลี หลิว และ อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ โดยพิจารณาจากเทคนิควิธีการที่ใช้ การนำวัสดุที่มีคุณลักษณะอ่อนนุ่มบางเบาอย่าง เส้นด้าย เส้นไหม และเส้นผม มาประยุกต์ถ่ายทอดในฐานะสื่อวัสดุศิลปะ การประกอบรวมวัสดุดังกล่าวเข้ากับวัตถุหรือวัสดุอื่นๆ รวมไปถึงถึงลักษณะของการติดตั้งจัดแสดง ผลจากการศึกษาพบว่า ศิลปินมีแนวโน้มสื่อสารประเด็นของความเป็นเพศหญิงที่รู้สึกถึงสายสัมพันธ์ของครอบครัวภายใต้กรอบวัฒนธรรมเอเชีย ดังนี้ 1) ความเป็นผู้หญิง เช่น ความเป็นแม่กับลูกสาว ความผูกพันทางร่างกายและใจ มาเป็นส่วนหนึ่งในเนื้อหาของงานสร้างสรรค์ โดยมีการเรียนรู้และถ่ายทอดวัฒนธรรม เช่น การเย็บ ปัก ถัก ร้อย จากงานหัตถกรรมของผู้หญิง 2) ความรัก ความผูกพันกับครอบครัว ศิลปินเลือกใช้วัสดุเส้นใยที่มีความหมายสร้างสัญลักษณ์สื่อแทนสายสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงสายใยระหว่างบุคคลในครอบครัว 3) สะท้อนความเชื่อ ประเพณีวัฒนธรรม และบริบททางสังคม ในมุมมองความเป็นศิลปิน ซึ่งเป็นตัวสร้างความทรงจำจากประสบการณ์การรับรู้ในแบบส่วนตัวที่ส่งผลสะท้อนสู่ส่วนรวม ทั้งนี้ศิลปินหญิงทั้ง 3 ได้แสดงให้เห็นลักษณะร่วมของค่านิยมเกี่ยวกับความผูกพันใกล้ชิดและครอบครัว ผ่านงานหัตถกรรมสร้างสรรค์จากสายใยของความเป็นผู้หญิง ที่กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของวัฒนธรรมเอเชีย

คำสำคัญ: เย็บปักถักร้อย / เส้นใย / จิฮะรุ ชิโอะตะ / เปย์ลี หลิว / อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์

วิธีอ้างอิง

ธนิษฐา นันทาพจน์ และ พิชญ์ ศุภนิมิตร. (2566). สายสัมพันธ์ ความรัก และการถักทอ: การศึกษางานศิลปะร่วมสมัยเทคนิคถักทอจาก 3 ศิลปินหญิงชาวเอเชีย. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(2), 207-240 . <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.14>



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

Relationships, Love and Weaving: A Study of Contemporary Fiber Art by 3 Asian Female Artists¹

Thanistha Nunthapojn²
Pishnu Supanimit³

Received: September 10, 2023 / Revised: November 9, 2023 / Accepted: November 17, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.14>

¹ This article is part of a doctoral thesis on “Meaning of Particle in Terms of Love and Memory”

² Doctorate Student, Doctor of Philosophy (Visual Arts), Graduate School, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: dex_piim@hotmail.com

³ Emeritus Professor, Department of Graphic Arts, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: pishnusup@gmail.com

Abstract

The technique of "sewing, stitching, and weaving" empowers women to express their thoughts and convey them in the form of art. This has resulted in an academic article that explores such creative avenues in contemporary art, exemplified by three Asian artists: Chiharu Shiota, Beili Liu, and Imhathai Suwatthanasilp. The research centers on various artistic techniques, including weaving, crocheting, and the utilization of soft and delicate materials such as thread, silk, and hair as artistic mediums. Additionally, the article examines how these materials are combined with other objects and mediums in the creation of art installations. The study reveals that the artists communicate subjects around mother-daughter relationships within their respective cultural contexts. These subjects include: 1) Femininity, such as motherhood, and the physical and emotional bonds translated into art form. The dissemination of cultural heritage and female craftsmanship across generations is facilitated through practices like sewing, weaving, and embroidery. 2) Love and family bonds, symbolically represented through the use of fibrous materials, symbolize the relationships between family members. 3) Beliefs, Customs, and Societal Influences on Women: These factors contribute to memories and shape personal and collective experiences, all of which are reflected in the artists' work. Nonetheless, all three female artists share a deep appreciation for closeness and family ties, which is considered a distinctive characteristic of Asian culture.

Keywords: Weaving / Fiber / Chiharu Shiota / Beili Liu / Imhathai Suwatthanasilp

Citation

Nunthapojn, T. & Supanimit, P. (2023). Relationships, Love and Weaving: A Study of Contemporary Fiber Art by 3 Asian Female Artists. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 11(2), 201-240. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.14>



© 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

1.1 ศิลปินหญิงโลกตะวันตกกับการใช้สื่อศิลปะเรียกร้อง ประเด็นสิทธิสตรี เริ่มในทศวรรษ 1970

ในช่วงคริสต์ทศวรรษ 1970 กระแสนิยมของศิลปะแบบ “สตรีนิยม” หรือ “เฟมินิสต์ อาร์ต” (Feminist Art) มีแนวทางสร้างสรรค์ที่ต้องการแสดงออกเพื่อเรียกร้องสิทธิความเท่าเทียม ความเสมอภาคระหว่างเพศ การถูกจำกัดสิทธิและกีดกันผู้หญิงจากสังคมในด้านต่างๆ ศิลปินหญิงได้หยิบยกมาตอบโต้ประชดประชัน ระบายความอัดอั้น ออกมาในรูปแบบของงานศิลปะในลักษณะต่างๆ โดยการใช้สัญลักษณ์หรือรูปทรงเชิงสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นเพศหญิง การใช้ร่างกายของศิลปินเพื่อเป็นสื่อศิลปะแสดงสด (Performance Art) แล้วบันทึกเป็นภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหว การนำเครื่องมือเครื่องใช้ภายในบ้าน กิจกรรมการทำงานบ้านของผู้หญิงอย่างงานฝีมือกับการเย็บ ปัก ถัก ร้อย ฯลฯ ได้ถูกนำมาเสนอเลือกใช้เป็นสื่อทางศิลปะ เพื่อต่อต้านขนบนิยมของการใช้สื่อแบบประเพณี โดยศิลปินหญิงที่มีชื่อเสียงและเป็นที่รู้จักจากผลงานในแนวทางแบบสตรีนิยม ได้แก่ แคโรลี ชนิมันน์ (Carolee Schneemann ค.ศ. 1939 – 2019) จูดี ชิคาโก (Judy Chicago ค.ศ. 1939) เซอร์รี เลวีน (Sherrie Levine ค.ศ. 1947) หลุยส์ บูร์ชัวส์ (Louise Bourgeois ค.ศ. 1991 - 2010) รีเบคกา ฮอร์น (Rebecca Horn ค.ศ. 1994) และศิลปินกลุ่มเช่น เกอริลลา เกิร์ลส์ (Guerrilla Girls ค.ศ. 1985) และ เฟมินิสต์ อาร์ต เวิร์คเกอร์ (Feminist Art Workers) เป็นต้น โดยแต่ละคนต่างมีแนวทางในแบบของตนเองอย่างชัดเจน

เพื่อต่อต้านแนวคิดและวิธีการสร้างงานศิลปะที่ศิลปินชายเป็นฝ่ายครอบงำมาตลอดประวัติศาสตร์ ศิลปินหญิงในทศวรรษที่ 1970 ได้ใช้สื่อที่ศิลปินชายไม่มีหรือไม่สามารถแสวงหามาได้ โดยในยุคแรกการแสดงออกมักใช้ร่างกายของศิลปินที่เป็นผู้หญิงมาเป็นสื่อ เช่น งานของจูดี ชิคาโก The Dinner Party ค.ศ. 1974 – 1979 (ภาพที่ 1 และ ภาพที่ 2) ผลงานชิ้นนี้ชิคาโกใช้เครื่องกระเบื้องดินเผาสร้างเป็นรูปทรงภายนอกของถ้วยจานอาหารจำนวน 39 ใบ และใช้เทคนิคในงานเย็บปักถักร้อยมาสร้างเป็นผ้าปูประดับตกแต่งโต๊ะ โดยมีชื่อของนักสร้างสรรค์หญิงในประวัติศาสตร์ตะวันตกสาขาต่างๆ ประกอบอยู่ เช่น เอมิลี ดิกกินสัน (Emily Dickinson ค.ศ. 1830 - 1886) ซูซาน แอนโทนี (Susan B. Anthony ค.ศ. 1820 – 1906) เอลิซาเบธ แบล็กเวลล์ (Elizabeth Blackwell ค.ศ. 1821 - 1909) ฯลฯ ศิลปินอีกท่านหนึ่งที่มีความชัดเจนในการแสดงออกคือ แคโรลี ชนิมันน์ ในการแสดงสดของเธอที่ถูกบันทึกไว้ใน ค.ศ. 1975 ชื่อ Interior Scroll (ภาพที่ 3 และ ภาพที่ 4) เธอได้เดินเข้ามาในห้องจัดแสดงโดยแต่งตัวตามปกติ จากนั้นเธอจะค่อยๆ ถอดเสื้อผ้าออกทีละชิ้น แล้วดึงม้วนกระดาษ (Scroll) ออกมาจากช่องคลอดไปพร้อมกับอ่านบทกวี (บางแหล่งข้อมูลอ้างอิงว่าเป็นบทวิจารณ์ที่นักวิจารณ์ศิลปะได้กล่าวถึงงานของชนิมันน์) ทีละประโยค จะสังเกตได้ว่างานของศิลปินหญิงทั้ง 2 อาศัยร่างกายของผู้หญิง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบริเวณจุดซ่อนเร้นอย่างอวัยวะเพศมาเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการแสดงออก ขณะที่กลุ่มศิลปิน เช่น เกอริลลา เกิร์ลส์ ได้ใช้การโฆษณา โปสเตอร์ สติกเกอร์ หรือป้ายประกาศขนาดใหญ่ (Billboard) กับการประท้วง มาเป็นสื่ออย่างเช่น ผลงานโปสเตอร์ ชื่อ Do women have to be naked to get into the Met. Museum? ในปี ค.ศ. 1989 (ภาพที่ 5) เป็นต้น

อาจกล่าวได้ว่า ผลงานสร้างสรรค์และวิธีคิดของศิลปินหญิงในทศวรรษที่ 1970 ได้หยิบยกประเด็นเกี่ยวกับความเป็นผู้หญิง เพศหญิง ผ่านการใช้สื่อทั้งทางเทคนิคและวิธีการต่างๆ อย่างการทำงานเซรามิก งานเย็บปัก การใช้ร่างกายของศิลปิน รวมไปถึงโฆษณา โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์ ฯลฯ มาถ่ายทอดแสดงออกเป็นผลงานศิลปะ โดยมีจุดร่วมเดียวกัน คือการเรียกร้องและผลักดันให้ผู้หญิงได้มีโอกาส ได้รับการยอมรับจากสังคม เพื่อลดช่องว่างของความแตกต่างไม่เท่าเทียมกันระหว่างหญิงและชาย



ภาพที่ 1

The Dinner Party, Judy Chicago, Ceramic, porcelain and textile, 1,463 x 1,463 cm., 1974 -1979, Brooklyn Museum, New York.

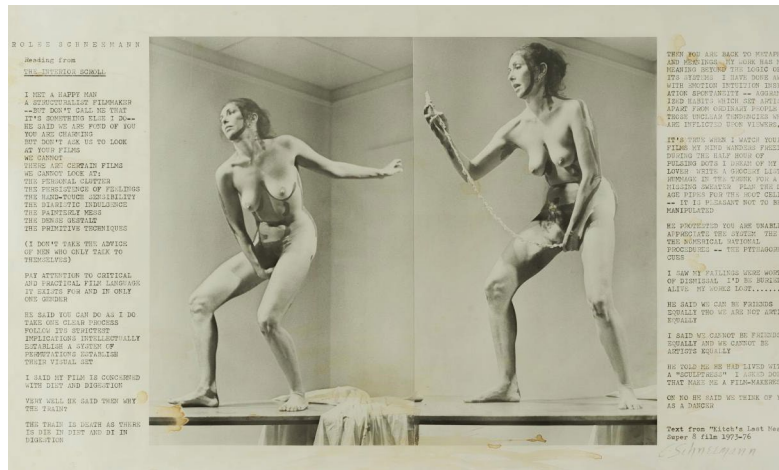
หมายเหตุ. จาก *Great Women Artist*, (p. 98), by R. Morrill, R. Wright, & L. Elderton (Eds.), 2019, Phaidon, Copyright 2019 by Phaidon



ภาพที่ 2

The Dinner Party (detail; Susan B. Anthony place setting), Ceramic, porcelain and textile, 1974 -1979, Brooklyn Museum, New York.

หมายเหตุ. จาก *Danger! Women Artists at Work*, (p. 97), by D. N. Mancoff, 2012, Merrell. Copyright 2012 by Merrell.



ภาพที่ 3

Interior Scroll, Carolee Schneemann, 90.5 x 183 cm., *Beet juice, urine and coffee on screenprint on paper*, 1975.

หมายเหตุ. จาก *Interior Scroll*, by C. Schneemann, 1975, Tate. (<https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>). Copyright 2023 by ARS, NY and DACS



ภาพที่ 4

Interior Scroll (detail), Carolee Schneemann, *Type-written text on paper*, 1975.

หมายเหตุ. จาก *REVIEW | Carolee Schneemann: Body Politics – Barbican Centre*, by N. Ip, 2022 (<https://nigelip.com/2022/12/07/review-carolee-schneemann-body-politics-barbican-centre-london/>).

Copyright 2022 by Nigel Ip



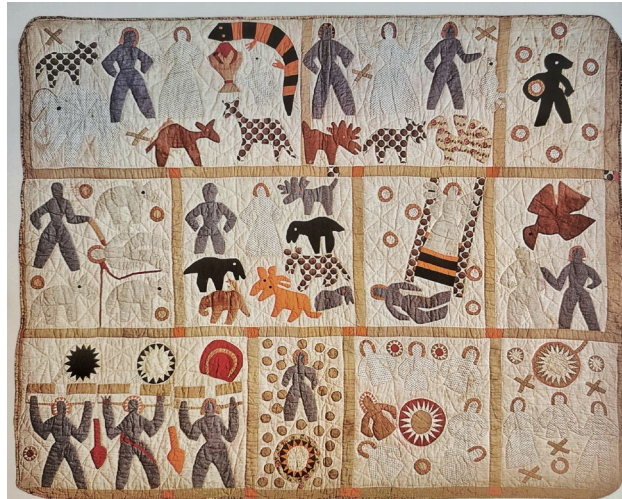
ภาพที่ 5

Do women have to be naked to get into the Met. Museum?, Guerrilla Girls, 28 x 71 cm., Screenprint on paper, 1989.

หมายเหตุ. จาก *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?*, by Guerrilla Girls, 1989 (<https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>). Copyright 1985 - 2023 by Guerrilla Girls.

1.2 พัฒนาการของศิลปะการ “เย็บปักถักร้อย” ศิลปินหญิงโลก ตะวันตก - โลกตะวันออก

ในประวัติศาสตร์ การ “เย็บปักถักร้อย” คือ ส่วนหนึ่งของอารยธรรมและการดำเนินชีวิต เป็นงานหัตถกรรมงานฝีมือที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรม ต่อสังคมของมนุษย์ และอาจเพราะเป็นกิจกรรมที่ผูกพันกลมกลืนอยู่กับวิถีชีวิตประจำวันจนทำให้ถูกมองข้ามจากการนำมาใช้เป็นสื่อหรือเทคนิควิธีการสำหรับสร้างงานศิลปะ กระทั่งถึงในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 การ “เย็บปักถักร้อย” จึงได้เริ่มถูกนำมาใช้เป็นเทคนิคเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยศิลปินหญิงคนแรกที่ถูกกล่าวถึง คือ แฮร์เรียต พาวเวอร์ส (Harriet Powers ค.ศ. 1837 – 1910) ศิลปินพื้นบ้าน (Folk Artist) เชื้อสายแอฟริกันอเมริกันในชนบทจอร์เจีย ได้รับอิทธิพลจากประเพณีและเทคนิคทางหัตถกรรมอย่างการเย็บปะติดผ้าหรือเทคนิคแอปพลิเค (Applique) รวมไปถึงการปะติดเศษผ้า (Collage) มาสร้างสรรค์เป็นผลงานในลักษณะของผ้าห่มนามจากผ้าฝ้าย ตามแบบลวดลายศิลปะพื้นบ้าน (Folk Art) ในวัฒนธรรมของผู้หญิงแอฟริกัน โดยได้หยิบยกเรื่องราวความเชื่อจากคัมภีร์ไบเบิล ตำนานท้องถิ่นและเหตุการณ์ทางดาราศาสตร์มาถ่ายทอดเป็นผืนผ้าห่มจากความเชื่อ ความศรัทธาของศิลปิน (Perry, 1994) ซึ่งปัจจุบันผลงานของพาวเวอร์สยังคงมีให้เห็นอยู่เพียงแค่ 2 ชิ้นเท่านั้น คือผลงานที่มีชื่อว่า Bible Quilt (ภาพที่ 6) และ Pictorial Quilt (ภาพที่ 7)



ภาพที่ 6

Harriet Powers, Bible Quilt, All cotton, 191 x 227 cm., 1886, Smithsonian National Museum of American History, Washington DC.

หมายเหตุ. จาก *Great Women Artist*, (p. 326), by R. Morrill, R. Wright, & L. Elderton (Eds.), 2019, Phaidon, Copyright 2019 by Phaidon

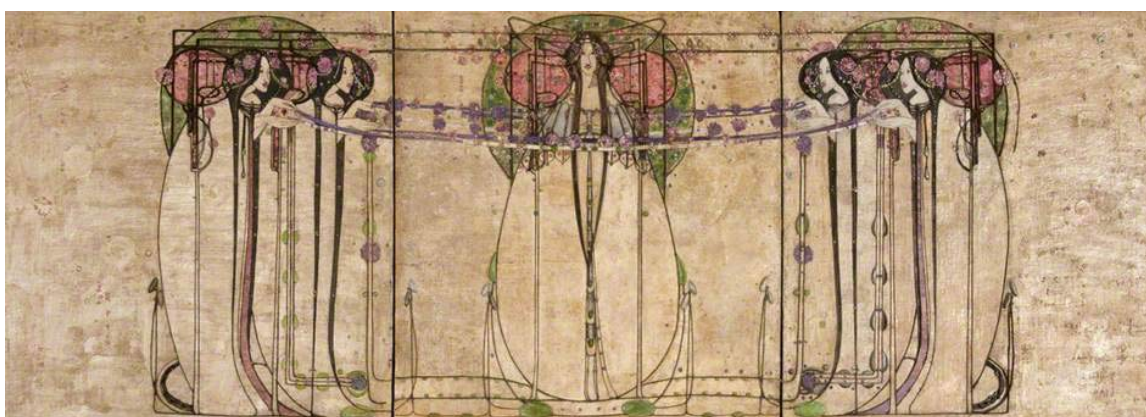


ภาพที่ 7

Harriet Powers, Pictorial Quilt, 153 x 267 cm., Pieced, applique, and printed cotton embroidered with cotton and metallic yarns, 1895 – 1898, Museum of Fine Art, Boston.

หมายเหตุ. จาก *Politics and Stories: African American Quilting After Emancipation*, by R. Lesso, 2020, The Thread (<https://blog.fabrics-store.com/2020/11/03/politics-and-stories-african-american-quilting-after-emancipation/>). Copyright 1999 - 2023 by Fabrics-store.com

มาร์กาเรต แม็กโดนัลด์ แม็คคินทอช (Margaret Macdonald Mackintosh ค.ศ. 1864 –1933) ศิลปินและนักออกแบบชาวสกอตแลนด์ ที่นำเทคนิคเย็บปักถักร้อยมาผสมผสานงานโลหะ งานจิตรกรรมกับการออกแบบต่างๆ ด้วยการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบอาร์ตนูโว (Art Nouveau) ซึ่งมีกลิ่นไอของงานตกแต่งและการเคลื่อนไหวในแบบกลาสโกว์ สไต์ล์ (Glasgow Style) ด้วยการผสมประยุกต์เทคนิคเย็บปักถักร้อยแบบผู้หญิงเข้ากับงานจิตรกรรมทำให้ผลงานของแม็คคินทอชได้รับการยกย่องให้เป็นเหมือนต้นแบบในนิยามของความเป็นอาร์ตนูโว อย่างแท้จริง จากตัวอย่างผลงานชื่อ The May Queen (ภาพที่ 8) ซึ่งเป็นผลงานการออกแบบฉากกั้น (Gesso Panel) แบบ 3 ส่วน ด้วยการใช้ผ้ากับการเย็บปัก (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2560: 247 - 248)



ภาพที่ 8

Margaret Macdonald Mackintosh, *The May Queen*, Gesso, Hessian, Scrim, Twine, Glass beads, Thread, Tin leaf, Oil paint, and Steel pins, 158.8 x 457 cm., 1900.

หมายเหตุ. จาก *Tea and Symmetry*, by A. Brown, 2019, The Magazine Antiques (<https://www.themagazineantiques.com/article/tea-and-symmetry/>). Copyright by CSG CIC Glasgow Museums Collection

จนกระทั่งถึงทศวรรษที่ 1970 กระแสการสร้างสรรค์ผลงานจากผ้า วัสดุสิ่งทอ และเทคนิคการเย็บปักถักร้อยในฐานะของศิลปะร่วมสมัยได้รับความนิยมจากศิลปินทั้งหญิงและชายได้ถูกใช้เป็นสื่อวัสดุหลักในการทำงานศิลปะ โดยมีการจัดนิทรรศการเฉพาะที่เกี่ยวกับการสร้างงานด้วยผ้าและสิ่งทอขึ้นทั้งในระดับชาติและนานาชาติ จึงทำให้ความคิดที่ว่าศิลปะที่มาจากผ้าจากการเย็บปักถักร้อย ไม่ใช่แค่งานหัตถกรรม งานฝีมือ หรือผลงานการออกแบบเครื่องนุ่งห่มที่สมควรอยู่แต่ในห้องจัดแสดงของใช้ เครื่องแต่งกายในพิพิธภัณฑ์อีกต่อไป แต่กลับเป็นการสร้างคุณค่าและเทคนิคทางศิลปะแบบใหม่โดยอาศัยกระบวนการวิธีการแบบดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้กับแนวความคิดผ่านการนำเสนอในรูปแบบที่แปลกใหม่และน่าสนใจ จนได้รับการยอมรับให้เป็นอีกสื่อหนึ่งในงานศิลปะเช่นเดียวกันกับงานประติมากรรม งานจิตรกรรม อีกด้วย (Constantine & Larsen, 1985: 25 - 27)

โดยผลงานของศิลปินหญิงหลังคริสต์ทศวรรษที่ 1970 ที่มีความโดดเด่นและมีชื่อเสียง ได้แก่ เลนอร์ ทอว์นีย์ (Lenore Tawney ค.ศ. 1907 – 2007), ศิลปินหญิงชาวอเมริกันผู้บุกเบิกการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากเส้นใย หรือที่มีชื่อเรียกเฉพาะว่า ไฟเบอร์ อาร์ต (Fiber Art) เลนอร์ทำงานประติมากรรมงานศิลปะในลักษณะจัดวางและแขวนห้อยจากวัสดุอย่าง ใยฝ้าย ผ้าลินิน เข้ากับการทอผ้า การระบายสี การถักและผูกปม ศิลปินใช้เส้นใยแทนเส้นดินสอหรือปากกาเพื่อสร้างรูปทรงขึ้นในอากาศ ในพื้นที่ว่าง ด้วยความรู้ความสามารถด้านการออกแบบและการสร้างงานศิลปะที่เกี่ยวกับเส้นใย ทำให้ผลงานของเลนอร์ก้าวข้ามข้อจำกัดของงานสิ่งทอแบบดั้งเดิม อย่างผลงานที่มีชื่อว่า Box of Falling Stars (ภาพที่ 9) และ Cloud Labyrinth (ภาพที่ 10) ซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากปรากฏการณ์ของท้องฟ้ากับก้อนเมฆ ความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติ ปรัชญาการใช้ชีวิตและการฝึกสมาธิ เป็นต้น



ภาพที่ 9

Lenore Tawney, Box of Falling Stars, Cotton canvas, Linen thread, Acrylic paint, and Ink, 274.3 x 172.7 x 177.8 cm., 1984. Smithsonian American Art Museum.

หมายเหตุ. จาก *Lenore Tawney*, by Aware (Archives of Women Artists Research & Exhibition), n.d.

(<https://awarewomenartists.com/en/artiste/lenore-tawney/>). Copyright by Smithsonian American Art Museum.

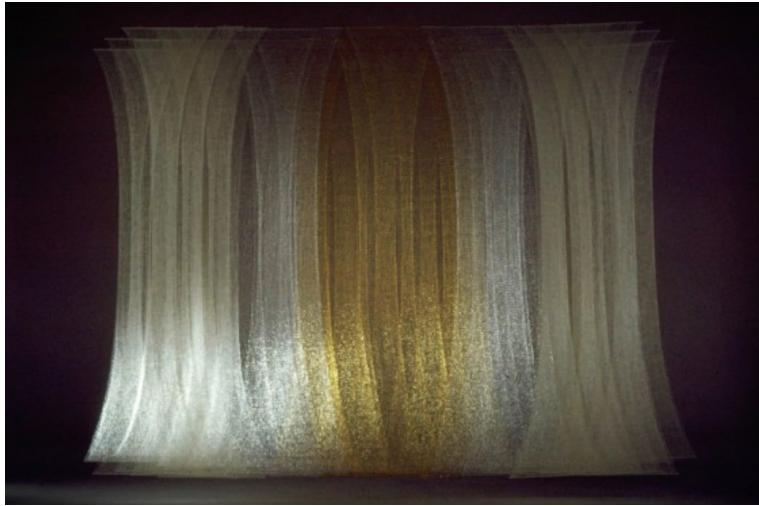


ภาพที่ 10

Lenore Tawney, Cloud Labyrinth, Canvas and Linen, 487.6 x 731.5 x 548.6 cm., 1983. The John Michael Kohler Arts Center.

หมายเหตุ. จาก *Midcentury Artist Lenore Tawney Offered a Radical Vision of What Weaving Could Be*, by C. B. Rosenberger, 2020, Art in America (https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/05/ex.clo_.2019.0001_DH.jpg). Copyright by Lenore G. Tawney Foundation

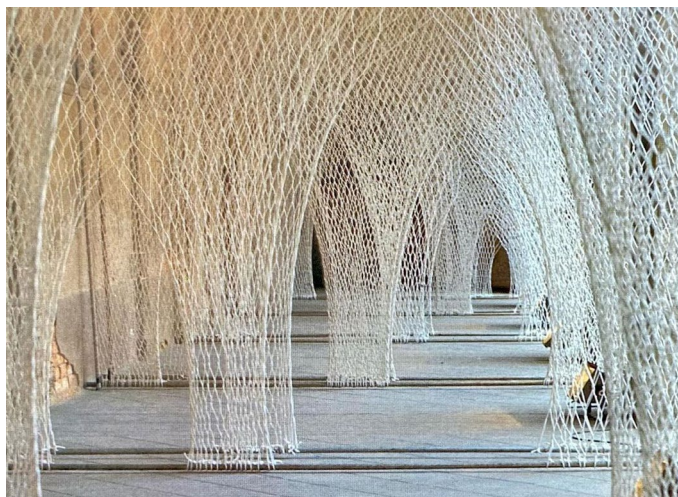
ศิลปินหญิงชาวญี่ปุ่น โทชิโกะ โฮริอุชิ แมคอดัม (Toshiko Horiuchi MacAdam เกิด ค.ศ. 1940) อาศัยอยู่ในแคนาดา เป็นศิลปินสิ่งทอที่สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมขนาดใหญ่ โดยใช้เทคนิคการถัก นิตติ้งและถักโครเชต์ ผลงานศิลปะจากเส้นใยของโทชิโกะในช่วงปี 1970 มีที่มาจากความประทับใจในแสงและเงา ในธรรมชาติกับรูปร่างโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมลักษณะเว้าโค้ง ด้วยรูปทรงเรขาคณิตของอาคารสถานที่ที่ทับซ้อนกัน จึงทำให้ศิลปินนำไปเชื่อมโยงกับโครงสร้างโครงข่ายของสิ่งทอ จนเกิดเป็นผลงาน *Atmosphere of the Forest* (ภาพที่ 11) ในปี ค.ศ. 1975 และ *Fibre Columns / Romanesque Church* (ภาพที่ 12) ในปี ค.ศ. 1976 ตามลำดับ ปัจจุบัน โทชิโกะ แมคอดัม ต่อยอดความคิดความสนใจจากพื้นที่และโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมเข้ากับเทคนิคการถักทอ โดยให้ผู้ชมผลงานซึ่งเป็นเด็กๆ ได้เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในการเล่น การสัมผัสงานศิลปะที่ศิลปินให้ชื่อว่า *Knitted Wonder Space* (ภาพที่ 13) ที่ถูกติดตั้งอยู่ในพิพิธภัณฑ์กลางแจ่งฮาโกเน่ ประเทศญี่ปุ่น



ภาพที่ 11

Toshiko MacAdam, Atmosphere of the Forest, Ramie, gold & silver metallic thread. 1975.

หมายเหตุ. จาก *Works for Exhibition*, by NetPlayWorks, n.d. (https://netplayworks.com/NetPlayWorks/Works_for_Exhibition/Pages/Toshikos_Works_for_Exhibition.html#0). Copyright by NetPlayWorks



ภาพที่ 12

Toshiko MacAdam, Gothic Arches, Romanesque Church, Nylon, Hand Knitting, Crochet, 1976.

Collection of the Jean Lurcat Museum of Contemporary Tapestry, Angers, France.

หมายเหตุ. จาก *Beyond the Comfort Zone*, by Knitjapan, n.d.

(http://www.knitjapan.co.uk/features/c_zone/horiuchi/Romanesque.htm). Copyright by Knitjapan



ภาพที่ 13

Toshiko MacAdam, Knitted Wonder Space, 1981, The Hakone Open Air Museum.

หมายเหตุ. จาก *Forest of Net Pavilion* by Twzuka Architects, Hakone Open-air Museum, Kanagawa Prefecture, Japan, by R. Gregory, 2009, *The Architectural Review*

(<https://www.architectural-review.com/buildings/forest-of-net-pavilion-by-twzuka-architects-hakone-open-air-museum-kanagawa-prefecture-japan>). Copyright 2020 by EMAP Publishing Ltd.

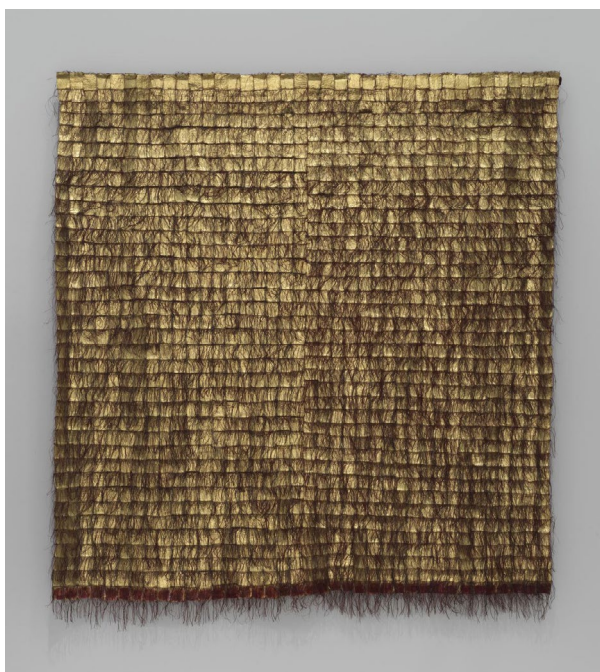
ศิลปินชาวโคลอมเบีย โอลกา เดอ อมารัล (Olga de Amaral เกิด ค.ศ. 1932) โอลกามีความสนใจหลงใหลในประวัติศาสตร์ ศิลปวัฒนธรรมกับความเชื่อทางจิตวิญญาณ และเอกภาพกับความเป็นหนึ่งเดียว การสร้างพื้นผิวของสิ่งทอด้วยเส้นใยจากขนสัตว์ ผ้าลินิน และผ้าฝ้าย จึงถูกนำไปเชื่อมโยงเข้ากับการบันทึกช่วงเวลา เข้ากับการทำสมาธิ โดยการผสมผสานวัสดุ เส้นใยธรรมชาติ กับสิ่งที่มนุษย์ทำขึ้น เช่น เส้นใยสังเคราะห์ สี วัสดุรองพื้น (gesso) โลหะ ฯลฯ ร่วมกับเทคนิคประเพณีการทอผ้าแบบดั้งเดิมของโคลอมเบีย เช่น ชิ้นงานที่มีชื่อว่า First Fragment (ภาพที่ 14) นับเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ผลงานในชุดต่อๆ มา ที่นำเอาวัสดุมีค่าอย่างทองเปลวและเงินเปลว มาแปะหุ้มลงบนวัสดุสิ่งทออย่างงานที่ชื่อว่า Alchemy 50 (ภาพที่ 15) โดยศิลปินได้แรงบันดาลใจมาจากศิลปะการซ่อมแซมเครื่องเคลือบดินเผาญี่ปุ่น หรือ คินสุงิ (Kintsugi) (Joshi, 2022) ณ เวลานั้นเป็นเหมือนการนำเทคนิคและวัสดุที่แปลกใหม่มาใช้กับการทำงานในศิลปะสิ่งทอ



ภาพที่ 14

Olga de Amaral, First Fragment, Cotton, wool, synthetic fibers, feathers, metallic threads, wood; woven, 40.6 x 35.9 cm., 1975.

หมายเหตุ. จาก *First Fragment*, by O. de Amaral, 1975, Minneapolis Institute of Art (<https://collections.artsmia.org/art/4158/first-fragment-olga-de-amaryl>). Copyright by Olga de Amaral



ภาพที่ 15

Olga de Amaral, Alchemy 50, Canvas, gesso, gold leaf, acrylic paint, 165 x 150 cm., 1987.

หมายเหตุ. จาก *Alchemy 50*, by O. de Amaral, 1987, Tate (<https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14879>). Copyright by Olga de Amaral

นอกจากนี้ยังมีศิลปินหญิงที่สร้างสรรค์ผลงานด้วยการเย็บปักถักร้อย การใช้วัสดุและเทคนิคจากสิ่งของอีกมากมาย เช่น ซอนย่า เดอโลแนย์ (Sonia Delaunay ค.ศ. 1885 – 1979), ฮันนาห์ ริกเกน (Hannah Ryggen ค.ศ. 1894 – 1970), แอนนี อัลเบอร์ส (Anni Albers ค.ศ. 1899 – 1994), และ รุธ อาซาวะ (Ruth Asawa ค.ศ. 1926 – 2013) เป็นต้น จากงานฝีมือของผู้หญิงที่ครั้งหนึ่งเคยถูกจำกัดให้เป็นแค่เพียงงานบ้าน งานอดิเรก ได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินชายและหญิงในปัจจุบัน ที่เลือกใช้สื่ออย่าง “การเย็บปักถักร้อย” มาถ่ายทอดความคิด แสดงออกผ่านงานศิลปะอย่างอิสระ สร้างสรรค์ และไร้ข้อจำกัดในเรื่องของความต่างทางเพศ ซึ่งไม่เหมือนที่เคยเป็นมาเมื่อครั้งอดีต

2. กรณีศึกษาประเด็น “สายสัมพันธ์ ความรัก และการถักทอ” ของ 3 ศิลปินหญิงเอเชีย

ชีวประวัติของศิลปิน ผลงานสร้างสรรค์ วัสดุศิลปะและเทคนิควิธี มีส่วนช่วยให้เข้าใจถึงที่มาความเป็นไปในการพัฒนาผลงานศิลปะร่วมสมัยจากการเย็บปักถักร้อยกับการใช้วัสดุ โดยมีสาระสำคัญของความพิเศษหญิงที่สามารถเชื่อมโยงไปสู่ความเป็นเพศหญิงที่ละเอียดอ่อน ความรัก ความผูกพันต่อครอบครัวผ่านร่างกายหรือการแสดงออกทางกาย ผ่านวัฒนธรรมความเชื่อและประเพณี ทัศนกรรมของสตรีเอเชีย ซึ่งมีนัยยะเชิงสัญลักษณ์แฝงอยู่ในงานศิลปะของศิลปินสตรีกรณีศึกษา สามารถสำรวจแนวทางและวิเคราะห์ประเด็นได้ ดังนี้

2.1 จิฮารุ ชิโตะ (Chiharu Shiota เกิด ค.ศ. 1972) ชาวญี่ปุ่น

จิฮารุ ชิโตะ บอกเล่าเรื่องราวในประเด็นความสัมพันธ์ ความเป็นผู้หญิง ความฝัน ความทรงจำกับวัตถุ ชีวิตและความตายผ่านงานสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นความรู้สึก ความกังวล ที่มีอยู่ภายในใจ ในห้วงความคิดของผู้หญิงทุกคน ผนวกกับภาวะความโดดเดี่ยว แปรกแยก แตกต่างทางเชื้อชาติของศิลปินที่มาจากอิตาลี ใช้ชีวิตในต่างแดนเป็นเวลานาน อย่างการเดินทางเพื่อศึกษาต่อในประเทศออสเตรเลียและเยอรมนี เป็นเวลารวมเกือบ 10 ปี (เป็นนักศึกษาแลกเปลี่ยนที่ Canberra School of Art, Australian National University ในปี ค.ศ. 1993 ย้ายมาศึกษาต่อที่ Braunschweig University of Art ในปี ค.ศ. 1997 – 1999 และ Berlin University of the Arts ในปี ค.ศ. 1999 – 2003 ปัจจุบัน จิฮารุ ชิโตะ ใช้ชีวิตและทำงานอยู่ในเยอรมนี) ต้องห่างไกลจากบ้าน จากครอบครัว จนไม่มีโอกาสได้บอกกล่าวบุคคลอันเป็นที่รัก (คุณยาย) ในวาระสุดท้าย ซึ่งเหตุการณ์ครั้งนั้นเปรียบเหมือนแรงกระตุ้น สร้างความสะเทือนใจให้ศิลปิน เกิดเป็นที่มาของผลงานชุด From DNA to DNA (ภาพที่ 16) ที่มีเนื้อหาสะท้อนถึงความรัก ความผูกพัน และความอาลัยอาวรณ์ต่อการจากไปของคนในครอบครัว ด้วยการยึดโยงเส้นไหมสีแดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง จากเพดานเชื่อมยาวลงมาถึงพื้นที่ซึ่งศิลปินกำลังนอนราบอยู่ โดยมีเส้นไหมดังกล่าวผูกติดพันอยู่รอบตัว (Art Asia Pacific, 2022)



ภาพที่ 15

จิฮารุ ชิโตะ, *From DNA to DNA*, ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, สื่อผสม, 1994.

หมายเหตุ. จาก *From DNA to DNA*, by C. Shiota, 1994 (<https://www.chiharu-shiota.com/from-dna-to-dna>). Copyright by Chiharu Shiota

ในทัศนะของชิโตะ กลุ่มเส้นไหมสีแดงจำนวนมากที่ถูกเชื่อมโยงเข้าหากันเปรียบเสมือนเส้นเลือดที่ทำหน้าที่ส่งเลือดไปหล่อเลี้ยงตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย รวมไปถึงความรู้สึกนึกคิด จิตใจ การเชื่อมโยงสายใยสัมพันธ์ของชีวิต ของการเป็นมนุษย์ผู้หญิงและความผูกพันกับบุคคลภายในครอบครัว นับได้ว่าผลงานชุด *From DNA to DNA* เป็นผลงานชุดแรกที่วัสดุอย่างเส้นไหมถูกนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ของศิลปิน และการใช้ร่างกายของตนเองมาเป็นสื่อในการทำงานศิลปะ

ปี 2005 จิฮารุ ชิโตะตรวจพบว่าตนเองเป็นโรคมะเร็ง จึงพักรักษาตัวจนหาย แต่หลังจากนั้นมาในปี 2017 มะเร็งได้ลุกลามกลับมาอีกครั้ง ทำให้ต้องเข้ารับการผ่าตัดและบำบัดด้วยเคมี สาเหตุจากความเจ็บป่วย ความทุกข์ทรมานต่อการรักษา เสมือนเป็นแรงผลักดันให้กับศิลปินเพื่อพัฒนาผลงานให้ก้าวไปอีกขั้น เพื่อถ่ายทอดความคิด อารมณ์กับความรู้สึก ผ่านการสร้างประสบการณ์ที่สร้างความสะเทือนใจให้แก่ผู้ชม

“I wanted to choose my own material, something which allowed me to be myself. So, I started working with woollen threads.” เป็นคำกล่าวจากการให้สัมภาษณ์ของ จิฮารุ ชิโตะ เกี่ยวกับการเลือกใช้เส้นไหมซึ่งเป็นวัสดุหลักที่ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะหลายๆ ชิ้นของศิลปิน (Blanck, 2019)

ขณะที่เส้นไหมสีแดงในงานของชิโอะตะสื่อความหมายถึงเส้นเลือด ชีวิตและความสัมพันธ์ (ภาพที่ 17) เส้นด้ายสีแดงแห่งโชคชะตา นอกจากนี้ศิลปินยังให้ความหมายกับเส้นไหมสีดำ (ภาพที่ 18) และสีขาว โดยเส้นไหมที่ถูกโยงยึดจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งเป็นเหมือนการบอกใบ้ การนำทางไหมสีดำในความคิดของศิลปินเป็นเหมือนลายเส้นดินสอที่ลากไปมาเพื่อสร้างรูปทรงและน้ำหนัก แต่ในเวลาเดียวกันกลับให้ความรู้สึกถึง ความเจ็บปวด เจ็บป่วย การสูญเสีย ความตาย และบรรยากาศของท้องฟ้าในเวลากลางคืน ส่วนเส้นไหมสีขาวเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ ความหวัง ความฝันอันไม่มีที่สิ้นสุด (Mun-Delsalle, 2021)



ภาพที่ 17

ผลงานของ จิฮะรุ ชิโอะตะ, *Uncertain Journey*, ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, โครงเหล็ก, เส้นใยขนสัตว์สีแดง, 2019. นิทรรศการ *Shiota Chiharu: The Soul Trembles* จัดแสดงที่ Mori Art Museum กรุงเทพฯ. 2019.



ภาพที่ 18

ผลงานของ จิฮะรุ ชิโอะตะ, *In Silence*, ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, เบาะหนังที่ถูกเผา, แก้วที่แตกเผาด้วยผ้าอาคันทารา (Alcantara), 2019. นิทรรศการ *Shiota Chiharu: The Soul Trembles* จัดแสดงที่ Mori Art Museum กรุงเทพฯ. 2019.

อาจกล่าวได้ว่าการใช้เส้นไหมสีแดง สีดำ และสีขาว ในผลงานของซีโอตะ ได้กลายเป็นเหมือนเอกลักษณ์เฉพาะประจำตัวของศิลปินไปแล้ว นอกเหนือจากเส้นไหมแต่ละสีที่ศิลปินนำมาใช้ดัดแปลง ปักคลุม ห่อหุ้มพื้นที่ในห้องจัดแสดง เพื่อสร้างบรรยากาศ มิติ สภาวะบางอย่างภายในจิตใจของตัวเอง เหมือนเป็นการสร้างช่องว่างระหว่างความจริง ความทรงจำกับความฝัน ประกอบรวมกันกับการใช้วัตถุ วัสดุ สิ่งของต่างๆ มาเป็นสัญลักษณ์แทนเรื่องราว เรื่องราวของผู้คนกับภาพจำที่อยู่ในใจ ในมโนคติ อย่างเช่น ชุดกระโปรง โต๊ะ เก้าอี้ กระเป๋าเดินทาง กุญแจ เรือหรือโครงสร้างของเรือ เตียนนอน กรอบหน้าต่าง และบานประตู ฯลฯ สิ่งของเหล่านี้ซึ่งครั้งหนึ่งเคยถูกใช้งาน มีที่มา มีเรื่องราว มีความทรงจำ ในท้ายที่สุดการนำองค์ประกอบทั้งหมดที่ศิลปินคิด วิเคราะห์ ตีความจนตกผลึก คล้ายกับว่าศิลปินได้ทำการสำรวจตัวตนลึกลงไปถึงระดับจิตใต้สำนึก แล้วจึงถ่ายทอดสะท้อนสภาวะที่อยู่ภายในออกมาให้ทุกคนได้สัมผัส

การใช้วัสดุเชิงสัญลักษณ์ที่พบในผลงานของ จิระรุ ซีโอตะ สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

1) วัสดุ/วัตถุ ที่ถูกทำขึ้นมาใหม่ สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่

เส้นไหมสีแดง: เส้นเลือด ชีวิต สายสัมพันธ์ สายใย ความผูกพัน นัยยะสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงกันทางบุคคลและครอบครัว สิ่งที่อยู่ภายในผิวหนัง เนื้อเยื่อในร่างกายมนุษย์ เลือดในเส้นเลือดที่ไหลเวียนเพื่อหล่อเลี้ยงชีวิต

เส้นไหมสีดำ: เส้นดินสอที่วาดภาพอยู่ในอากาศ จักรวาล บรรยากาศท้องฟ้าในยามค่ำคืน ความเศร้า การสูญเสีย ความเจ็บปวด เจ็บป่วย และความตาย ความมืดมิด มิติที่ดูลึกและไม่มีที่สิ้นสุด

เส้นไหมสีขาว: จิตวิญญาณ จิตใจ สามัญสำนึกของความคิด ความบริสุทธิ์ ความหวัง ความฝัน ล่องลอย พื้นที่ว่าง ความตายในความหมายของวัฒนธรรมญี่ปุ่น ความเป็นอมตะ และความไม่มีที่สิ้นสุด

ชุดกระโปรง (ของผู้ใหญ่และเด็ก): เพศสภาพ ความเป็นผู้หญิงกับกรอบทางวัฒนธรรม ผิวหนังชั้นที่สอง เปลือก ขอบเขตที่คอยห่อหุ้ม ซึ่งแบ่งกันระหว่างร่างกายกับจิตใจ ภายในกับภายนอก เด็กผู้หญิง ลูกสาว วัยเด็ก แม่กับลูก

บ้าน (โครงสร้าง): จิตใจ สถานที่ภายในใจ สัญลักษณ์แทนความรู้สึกคิดถึงคนในครอบครัว การอพยพ การย้ายถิ่นฐานและการตั้งรกราก

2) วัสดุ/วัตถุ ที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่

รองเท้า: ชีวิต การเดินทาง ร่องรอย เรื่องราว ผู้คน และประสบการณ์ของผู้ที่เคยได้สวมใส่

โต๊ะและเก้าอี้: ความทรงจำ เรื่องเล่า บทสนทนาเก่า และความสัมพันธ์ของคู่เจรจา

เตียนนอน: จุดเริ่มต้นและจุดจบของชีวิต การเกิดและการตายของคนหลายคนเกิดขึ้นบนเตียง รวมถึงการเกิดขึ้นของความฝันในขณะที่กำลังหลับ

หน้าต่าง: เมื่อเรามองกรอบหน้าต่างที่เต็มไปด้วยร่องรอยและเรื่องราว เหมือนเรากำลังมองย้อนกลับไปเหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นในอดีต ในมุมมองของผู้ที่เคยเป็นเจ้าของและในความทรงจำของสถานที่ที่หน้าต่างเหล่านี้เคยติดตั้งอยู่

ประตู่: ประตู่เกี่ยวกับเรื่องราวและความทรงจำระหว่างด้านหน้าและด้านหลังของบานประตู่เหมือนเป็นขอบเขตของสภาวะความเป็นจริง ห้วงเวลา และความทรงจำเมื่อครั้งอดีต

กระเป๋าดินทาง: ชีวิตคือการเดินทาง จุดเริ่มต้นและจุดหมายปลายทางของผู้คนนั้นเต็มไปด้วยความหวังและความฝันที่ตั้งอยู่บนความไม่แน่นอน การเดินทางครั้งสุดท้ายของชีวิตไม่มีใครล่วงรู้ได้

ลำเรือ, เรือ (โครงสร้าง): พาหนะแห่งการเดินทาง การแสวงหา และโชคชะตา เป็นเหมือนสิ่งที่ยึดเหนี่ยว แบกรับความฝันกับความหวังไปในเส้นทางที่ไม่แน่นอนและคาดไม่ถึง

กระต่าย: จดหมาย ข้อความ ตัวอักษร บทกวี สารแทนความคิดและความรู้สึก

กุญแจ: สัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงความทรงจำกับสถานที่ ลูกกุญแจที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว ถูกเชื่อมโยงไปสู่บ้าน สู่สถานที่สักแห่งที่ถูกทิ้งร้างเมื่อปราศจากกุญแจ

3) ร่างกาย เป็นสื่อแทนวัตถุหรือวัตถุ

นอกเหนือจากการเลือกใช้วัสดุและวัตถุแล้ว ชิโอะเตยังใช้ “ร่างกาย” ของตนเองมาเป็นสื่อๆ หนึ่งในการทำงานศิลปะด้วยเช่นกัน อย่างร่างกายที่เปลือยเปล่า ร่างกายที่สวมใส่ ห่มห่อ หรือคลุมไว้ด้วยผ้าขาว ศิลปินเปรียบเรือนกาย ผิวหนัง และชิ้นส่วนของร่างกายเป็นเหมือนผืนผ้าใบที่ขีดแต้ม ระบาย ความทรงจำ ความคิดที่อยู่ในจิตใจในจิตใต้สำนึก อย่างความฝัน ครั้งหนึ่งศิลปินฝันว่าตนเองติดอยู่ในภาพวาดจมอยู่ในสีน้ำมัน ถูกตรึงไว้ไม่สามารถขยับ เคลื่อนไหวหรือหายใจได้อย่างสะดวก จากการฝันในครั้งนั้นทำให้ชิโอะเตสนใจการทำงานศิลปะในรูปแบบ 3 มิติ ศิลปะการแสดงสด ตลอดจนศิลปะจัดวางขนาดใหญ่ และยังได้รับการถ่ายทอดทักษะความรู้การนำร่างกายมาเป็นสื่อในงานศิลปะจาก รีเบคก้า ฮอร์น และมารีนา อบราโมวิช (Marina Abramović) อีกด้วย (Keehan, 2022)

“Originally, I thought that if I die, everything about me is going to die, but now I know only my body dies – not my mind.” ศิลปินกล่าวถึงประสบการณ์ของการนำร่างกายมาเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ โดยได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับร่างกายที่เชื่อมโยงจิตใต้สำนึกและจักรวาล ในนิทรรศการแสดงเดี่ยว Inner Universe ที่ Galerie Templon ณ กรุงปารีส เอาไว้ว่า หากร่างกายต้องสลายไปตัวตนของเราจะอยู่ที่ไหน “เดิมที ฉันคิดว่าถ้าฉันตาย ทุกสิ่งทุกอย่างเกี่ยวกับตัวฉันจะต้องตาย แต่ตอนนี้ฉันรู้ว่า มีเพียงร่างกายของฉันเท่านั้นที่ตาย ไม่ใช่จิตใจของฉัน” (Mun-Delsalle, 2021)

จากการที่ผู้วิจัยเคยมีโอกาสดูเข้าชมผลงาน ในนิทรรศการ The Soul Trembles ของ จิฮะรุ ชิโอะเต ในปี 2019 สิ่งแรกที่เข้ามาปะทะกับการรับรู้และความรู้สึกของผู้ดู คือการจัดตั้งผลงานในห้องจัดแสดงนิทรรศการซึ่งมีขนาดใหญ่ เส้นไหมสีแดงและสีดำถูกโยงเต็มไปทั่วทุกพื้นที่ ในลักษณะคล้ายอุโมงค์ หลุม หรือโพรงที่ดูลึกกลับและน่าตื่นตาในเวลาเดียวกัน แสงไฟสาดส่องผ่านช่องของเส้นไหมที่ถูกสาน ถูกซ้อนกันจนเป็นชั้น ทำให้สีของไหมฉาบเคลือบลงไปบนพื้นและบนผนังของห้อง ก่อให้เกิดมิติ เกิดบรรยากาศของสีแดงและสีดำที่ปกคลุม ห่อหุ้มไปทั่วทั้งบริเวณ ให้ความรู้สึกอึดอัด สับสน เจ็บปวด และโศกเศร้า แต่ทว่าแฝงไปด้วยความบอบบาง ความงดงาม ซึ่งเป็นความรู้สึกที่ผู้วิจัยสัมผัสได้จากผลงานของศิลปิน

แม้ว่ากระบวนการทำงานสร้างสรรค์และนิยามความคิดของ จิฮะรุ ชิโอะตะ จะไม่ได้บอกเล่าถึงความสุข สมหวัง ความสวยงามของความทรงจำในชีวิต แต่ศิลปินได้นำเอาความรัก ความผูกพัน ความรู้สึกส่วนลึก ที่มีต่อบุคคลในครอบครัวมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานศิลปะ ถ่ายทอดผ่านวัสดุสัญลักษณ์อย่างเส้นไหม ซึ่งเป็นเหมือนตัวแทนของสายสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวัตถุ สิ่งของ ที่มีคุณค่าต่อจิตใจ มีความหมายอยู่ในความทรงจำมาผูกร้อยเชื่อมโยงกันผ่านความเชื่อทางวัฒนธรรม ความเป็นผู้หญิง เป็นหลานสาว ลูกสาว ความเป็นแม่ และความเป็นตัวของตัวเองอย่างที่สุด

2.2 เป่ย์ลี่ หลิว (Beili Liu เกิด ค.ศ. 1974) ชาวจีน - อเมริกัน

เป่ย์ลี่ หลิว ศิลปินหญิงสัญชาติจีนอเมริกัน สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจัดวางที่มีประเด็นแนวความคิดเกี่ยวกับเรื่องของความทรงจำทางวัฒนธรรม ครอบครัว สังคม ความเชื่อ การใช้แรงงาน การอพยพ ย้ายถิ่น และความทรงจำจากการพลัดพราก ผ่านสัญลักษณ์วัสดุ วัตถุ เช่น เส้นด้าย เข็ม กรรไกร ขนนก เกลือ ขี้ผึ้ง ดิน และซีเมนต์ เป็นต้น ผลงานของหลิว มีจุดเริ่มต้นมาจากศิลปินที่นำสัจจะเนื้อแท้ในวัสดุมาตีความ ให้เกิดความหมายใหม่ เกิดความน่าสนใจ โดยพูดถึงวัฒนธรรมกับความทรงจำจากบ้านเกิดของตนเองที่อยู่ทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศจีน การปฏิบัติวัฒนธรรมจีนกับการลี้ภัย ด้วยความสะท้อนใจจากประสบการณ์ส่วนตัวของ เป่ย์ลี่ หลิว



ภาพที่ 19

เป่ย์ลี่ หลิว, *Recall/Norway*, 274.32 x 487.68 x 259.08 cm., ขี้ผึ้งพาราฟิน, ด้าย, อุปกรณ์ส่องสว่าง, 2011.

หมายเหตุ. จาก *Recall/回响*, by B. Liu, 2011 (<https://www.beililiu.com/Recall>). Copyright by Beili Liu

ผลงานชื่อชุด Recall (ภาพที่ 19) ที่ถูกติดตั้งจัดวางในลักษณะแขวนลอยผ่านรูปทรงของบ้านดิน (Adobe House) ที่เรียบง่ายจากความทรงจำ ซึ่งพ้องกับแม่ของศิลปินเคยช่วยกันสร้าง บอกเล่าถึงความปรารถนา ความหวังของการมีบ้านและการกลับมาอยู่ร่วมกันอีกครั้งของคนในครอบครัว จากสถานการณ์ความไม่สงบทางการเมืองของจีน เหตุการณ์การประท้วงครั้งใหญ่ในจัตุรัสเทียนอันเหมิน เมื่อปี ค.ศ. 1989 ส่งผลให้เกิดการปราบปรามและสังหารหมู่ผู้ประท้วงเป็นจำนวนมาก พ่อและแม่ของศิลปินเป็นประชากรจำนวน 1 ใน 16 ล้านคน ที่ต้องลี้ภัยในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรมของจีน ทำให้ครอบครัวต้องละทิ้งบ้านเดิมจากมณฑลจี๋หลินเพื่ออพยพไปอาศัยยังเมืองชายฝั่งทางตอนใต้ของจีน นอกจากนี้ตัวงานยังนำผ้าสีฟ้าพาราฟินที่มีความเปราะบางกับเส้นด้ายมาเป็นวัสดุหลักในการสร้างงาน ผูกกับการติดตั้งหลอดไฟเพียงหลอดเดียวเพื่อให้แสงสว่างทั่วทั้งบ้านที่อิงมาจากการบ้านแถบชนบทของจีนอีกด้วย (Liu, n.d.)

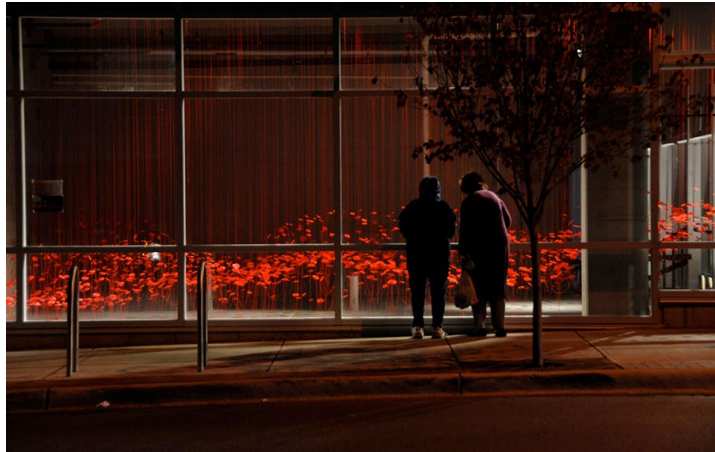
นอกจากผลงานชุด Recall แล้วยังมีผลงานที่นำเส้นด้ายมาใช้เป็นวัสดุที่ให้ความหมายในเชิงเปรียบเทียบ เป็นสื่อสัญลักษณ์แทนสายสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม ความทรงจำ ตำนาน โชคชะตา ความไม่แน่นอน และการอพยพโยกย้ายกับความรู้สึกลึกซึ้งที่อยู่ภายในใจของศิลปิน อย่างเช่น ผลงานชุด Bound #2 (ภาพที่ 20) ที่ใช้เส้นด้ายร้อยเข้ากับเข็มหลายพันเล่มก่อนที่จะนำไปปักฝังลงบนเสาไม้โอ๊ค 2 ต้น ด้วยความแตกต่างของวัสดุที่เบาบาง อ่อนนุ่ม กับวัสดุที่แข็ง หนาหนัก และหยาบ ให้ความรู้สึกลึกซึ้งที่ขัดแย้ง ชวนสงสัย แต่ในขณะเดียวกันก็ทำให้รู้สึกถึงความเชื่อมโยงหรือความสัมพันธ์ในสภาวะยอมจำนน จำใจต้องห่างต้องแยกจากกัน และผลงานชุด Lure (ภาพที่ 21) ที่เส้นด้ายสีแดงนับพันถูกนำมาวนขดให้เป็นแผ่นวงกลมด้วยมือแล้วใช้เข็มปักยึดระหว่างตัวเข็มกับเส้นด้ายให้ลอยห้อยลงมาจากเพดานในลักษณะคล้ายกับรูปคลื่น (Whitney, 2021)



ภาพที่ 20

เปย์ลี่ หลิว, Bound #2, 300 x 180 x 45 cm., ด้าย, เข็ม, ไม้โอ๊คแดง, 2009.

หมายเหตุ. จาก Bound #2, by B. Liu, 2009a (<https://www.beililiu.com/Bound2>). Copyright by Beili Liu



ภาพที่ 20

เปย์ลี่ หลิว, *Lure/Wave*, ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, ด้ายมัดด้วยมือ เส้นผ่าศูนย์กลางแต่ละชิ้น ขนาด 2 – 5 นิ้ว, เข็มเย็บผ้า, 2009.

หมายเหตุ. จาก *Lure/惑 series (2008-2020)*, by B. Liu, 2009b, (<https://www.beililiu.com/Lure>). Copyright by Beili Liu

“Thread for me, stands for two layers of meaning: a material and tool for mending and therefore healing; a metaphor of connection; and a symbol of feminine strength seemingly soft and yielding, but resilient and giving, and when a large number of threads join together, has immeasurable strength.” ในทัศนะของ เปย์ลี่ หลิว เส้นด้ายให้ความหมายกับตัวศิลปินใน 2 แง่มุม คือ เส้นด้ายเป็นวัสดุสำหรับการซ่อมแซมและการเยียวยา รักษา เป็นนัยยะของการเชื่อมต่อ เป็นสัญลักษณ์ของผู้หญิงที่แสดงถึงความเข้มแข็ง นุ่มนวล และโอบอ้อม ในขณะเดียวกันความยืดหยุ่นของเส้นด้ายเมื่อเชื่อมต่อประสานเข้าด้วยกันแล้ว เกิดเป็นความแข็งแรงอย่างที่ไม่อาจจะประเมินได้ (Mínguez-García & Mendez-Llopis, 2021: 87-103)

“During the Cultural Revolution, my parents were assigned to the Manchurian countryside. I was born in a rural farming village and lived there until I was four. We lived in a one room adobe house and slept as a family on a single adobe platform bed, a kang, heated by a cookstove burning beneath it. What I remember most were the groups of women constantly making and remaking essential items such as comforters, shoes, and clothes. Everything was sewn by hand, repaired, and remade. All that I lived with during my early years is the foundation of my love for materials, handcraft, and space. What I make has always come from the versatility and richness that a space holds and the transformative force hidden in a material. My work can be seen as an act of translation connecting my Chinese past to my present reality. I have identified with the roles played by those strong women, who acted as menders, providers, and mothers.” (Whitney, 2021)

ศิลปินบอกเล่าถึงความทรงจำจากช่วงวัยเด็ก ซึ่งเป็นประสบการณ์ชีวิตส่วนหนึ่งที่ให้แรงบันดาลใจแก่การทำงานสร้างสรรค์ว่า ในระหว่างช่วงปฏิวัติวัฒนธรรม พ่อและแม่ของหลิวถูกส่งตัวไปอยู่แถบชนบทของแมนจูเรีย ซึ่งเป็นหมู่บ้านเกษตรกรรม ศิลปินเกิดและเติบโตที่นั่นจนอายุ 4 ขวบ โดยอาศัยอยู่ในบ้านดินที่มีขนาดหนึ่งห้อง ทั้งครอบครัวต้องนอนรวมกันบนเตียงเตา สิ่งที่หลิวจดจำได้ดีคือภาพของกลุ่มผู้หญิงในหมู่บ้านกำลังตัดเย็บ ซ่อมแซมของใช้ที่จำเป็นด้วยมือ อาทิเช่น ผ้านวม รองเท้า และเสื้อผ้า ฯลฯ ทุกอย่างเป็นเหมือนปัจจัยที่สำคัญ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ บริบทแวดล้อม นัยยะความหมายที่แฝงไว้ในตัววัสดุ ทำให้ผลงานของ เป่ย์ลี่ หลิว ถูกตีความและเชื่อมโยงเข้ากับอดีต เชื้อชาติ ที่มากับความเป็นปัจจุบันของศิลปินในบทบาทของผู้หญิงที่มีความเข้มแข็งเป็นทั้งผู้ให้ ผู้ดูแล และเป็นทั้งแม่ในเวลาเดียวกัน

การใช้วัสดุเชิงสัญลักษณ์ที่พบในผลงานของ เป่ย์ลี่ หลิว สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ลักษณะ ได้แก่

1) วัสดุ/วัตถุ ที่ถูกทำขึ้นมาใหม่ สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่

เส้นด้ายสีแดง: สายใยของชีวิต ความผูกพัน ความอ่อนนุ่มของเส้นใย ความเป็นผู้หญิง

ดินและทราย (ที่ถูกทำให้เป็นก้อนอิฐ): ถูกวางเรียงจำลอง และสร้างขึ้นในลักษณะของผนังบ้าน
ในรูปทรงของบ้าน

ขี้ผึ้งพาราฟิน: ความเปราะบาง การเคลือบและการห่อหุ้ม เกราะ

เกลื่อ: การตกผลึก การก่อรูป การเติบโต เสื่อมสลาย การกักตรอนของเกลื่อและน้ำเกลื่อที่กระทำต่อวัตถุที่มีความแข็งอย่างเช่นเหล็ก

แก้ว: ความโปร่งใสและเปราะบาง

กรรไกรเหล็ก (ของจีน 1500 อัน): เครื่องมือที่ช่วยในงานการตัดเย็บของผู้หญิง แต่ในขณะเดียวกันกลับให้ความรู้สึกหมิ่นเหม่ไม่แน่นอน และอันตรายเมื่อถูกนำมาติดตั้งห้อยแขวนจากเพดานลงมา โดยมีศิลปินนั่งเย็บผ้าด้วยท่าทีที่เรียบเฉยต่อสภาวะการณดังกล่าว

ลวดสลิง: การดึง การตรึง การรั้ง ปูนซีเมนต์: วัสดุที่มีคงทน มีความแข็งแรง เป็นเหมือนเกราะป้องกัน

ไม้/ท่อนไม้: วัสดุธรรมชาติ ชีวิต สังขาร ความเสื่อมสลาย และอายุขัย

2) วัสดุ/วัตถุ ที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่

เสื้อผ้าเด็ก: ตัวแทนของเด็ก ลูกสาว - ลูกชาย ความบริสุทธิ์ ไร้เดียงสา ชีวิตและโอกาสที่จะเติบโต

ขนนก: ขนนกมีที่มาจากสุภาพสตรีจีน ซึ่งเปรียบชีวิตและความตายว่าเป็นอย่างขนนก แต่ให้ความรู้สึกที่หนักดังขุนเขา ขนนกสีขาวถูกทาเคลือบด้วยน้ำมันดินจากไม้สน ซึ่งมีคุณสมบัติช่วยในการปกป้องรักษาวัสดุที่ถูกทาเคลือบจากการผุกร่อน และขนนกที่หลุดร่วง ยังตัวแทนการอพยพย้ายถิ่น ของผู้อพยพลี้ภัยในที่ต่างๆ อีกด้วย

3) ร่างกาย เป็นสื่อแทนวัตถุหรือวัตถุ

เป่ย์ลี่ หลิว ใช้ “ร่างกาย” ของตนเองเป็นสื่อแสดงความเป็นเพศหญิง แรงงานของผู้หญิง กับความเป็นแม่ ที่มีพลังของความรัก การซ่อมแซม การรักษาเยียวยา ผ่านศิลปะแสดงสดด้วยวิธีการเย็บผ้า หรือการเย็บวัตถุต่างๆ ที่มีความหมายลงบนวัสดุหนังหรือเสื้อผ้าที่สวมใส่ เพื่อแสดงนัยยะของการสร้างเกราะคุ้มกัน การปกป้อง การดูแล เป็นสัญชาตญาณของความเป็นแม่ ที่อยู่ในจิตใต้สำนึกตามธรรมชาติของเพศหญิง

ด้วยประสบการณ์ชีวิตในวัยเด็ก ความทรงจำการพลัดพรากจากพ่อแม่ จากครอบครัว การอพยพลี้ภัยและความเชื่อทางวัฒนธรรม ทำให้ในปัจจุบัน เป่ย์ลี่ หลิว ได้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงปัญหาทางการเมืองและสังคม ด้วยการนำปัญหาการค้าแรงงานในผู้หญิงและเด็ก วิกฤตผู้ลี้ภัยในยุโรป ปัญหาเด็กกำพร้าที่ได้รับผลกระทบจากภัยสงคราม การกักขังและพรากเด็กๆ จากพ่อแม่ที่ลี้ภัยลอบอพยพเข้าประเทศอย่างผิดกฎหมาย มาถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะในฐานะของศิลปิน ในฐานะของผู้ที่เคยต้องอพยพลี้ภัย และที่สำคัญคือในฐานะของผู้หญิงและผู้เป็นแม่ โดยศิลปินได้นำเรื่องราวในอดีตของตนเองที่ยังคงจำฝังใจมาเปรียบเทียบผ่านประสบการณ์ เหตุการณ์ความเศร้า ความทุกข์กับความสูญเสียที่ผู้อพยพจำต้องเผชิญ ด้วยหวังให้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเธอเป็นเหมือนกระจกสะท้อนเรื่องราวปัญหาของสังคมและในขณะเดียวกันการทำงานศิลปะก็เป็นเหมือนการบำบัดรักษา เยียวยาอาการเจ็บป่วย เจ็บปวดภายในจิตใจ ในความทรงจำของศิลปินให้ทุเลาเบาลงไปด้วย ดังตัวอย่างในผลงานงานชื่อ *Each and Every* (ภาพที่ 22) ที่ศิลปินสร้างสรรค์และติดตั้งผลงาน โดยมีแรงบันดาลใจมาจากปัญหาวิกฤตเด็กข้ามชาติ ด้วยการนำเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของเด็กๆ จำนวนนับร้อยชิ้นมาฉาบขุบเข้ากับปูนซีเมนต์ (เสื้อผ้าจากลูกสาวของศิลปินและผู้บริจาค) (Whitney, 2021) แล้วจัดวางเรียงรายอยู่ภายใต้เส้นด้ายหลายพันเส้นที่หึงตั้งเป็นแนวตรงลงมาโดยการขุบด้วยซีเมนต์ เสมือนเป็นตัวแทนของความแข็งแกร่งที่เป็นดั่งเกราะ คอยห่อหุ้ม ปกป้อง ป้องกันความอ่อนโยน บอบบาง ของเหล่าเด็กๆ เป็นต้น (MadArt, 2019)



ภาพที่ 22

เป่ย์ลี่ หลิว, *Each and Every*, ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, สื่อผสมและศิลปะแสดงสด, เสื้อผ้าเด็ก, ซีเมนต์, ด้ายฝ้าย, โต๊ะ, เก้าอี้, กรรไกร, เข็ม, และเสียง, 2019.

หมายเหตุ. จาก Beili Liu: *Each and Every*, by B. Liu, 2019, MadArt Studio (https://madartseattle.com/wp-content/uploads/2020/11/Liu_catalog_web.pdf). Copyright 2019 by MadArt Studio

2.3 อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ (Imhathai Suwatthanasilp เกิด ค.ศ. 1981) ชาวไทย

อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ด้วยการนำเส้นผมมาเป็นวัสดุหลักในการถ่ายทอดความคิดและนำเสนอมุมมองของผู้หญิง ความเป็นมนุษย์ ความสัมพันธ์ ความผูกพันที่มีต่อบุคคลภายในครอบครัว วัตถุของใช้ภายในบ้าน ทั้งที่เป็นของใช้ส่วนรวมและส่วนตัว เพื่อถ่ายทอดความคิด อารมณ์ความรู้สึกถึงคนในครอบครัวทั้งที่ยังมีชีวิตอยู่และได้ล่วงลับไปแล้ว โดยอิมหทัยให้ความหมายกับวัสดุอย่างเส้นผมที่ใช้ในการทำงานว่า เป็นส่วนหนึ่งของร่างกายทำหน้าที่ปกปิดหนังศีรษะจากความหนาวร้อน แสดงความเป็นตัวตนของคนแต่ละคนและยังเป็นสิ่งบ่งชี้ถึงความสัมพันธ์ทางสายเลือด บ่งบอกถึงลักษณะทางพันธุกรรมเป็นเหมือนสายใยที่เชื่อมโยงความรัก ความอบอุ่น ความผูกพันที่มีให้กับคนในครอบครัว (อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์, 2551) เป็นเสมือนมรดกตกทอดจากบรรพบุรุษสู่ทายาท เป็นสายใย สายสัมพันธ์ที่ฝังลึกอยู่ในเลือดเนื้อในร่างกายของคนเรา อิมหทัยได้ใช้ความเป็นผู้หญิง เป็นลูกสาว ความเป็นพี่น้อง และการเป็นฝาแฝด มาถ่ายทอดความคิดกับความรู้สึกของตนเองอย่างตรงไปตรงมา ผ่านวัสดุที่เปราะบางอย่างเส้นผม โดยมีแรงบันดาลใจเริ่มต้นจากบุคคลสำคัญในครอบครัวอย่างผู้เป็นพ่อ ที่เมื่อรู้ตัวว่าตนเองกำลังป่วยด้วยโรคมะเร็งจึงได้เริ่มไว้ผมยาวแล้วถักเป็นเปียแบ่งให้กับลูกสาวทั้ง 4 คน เพื่อเป็นตัวแทนของพ่อในยามที่เขาได้จากโลกนี้ไปแล้ว การสร้างสรรค์ผลงานด้วยเส้นผมเพื่อระลึกถึงบุคคลอันเป็นที่รักในนิทรรศการเส้นผม : สายใยครอบครัว (My Hair : My Family Ties) ศิลปินได้นำหมอนหนุนของพ่อที่เคยใช้ขณะรักษาอาการป่วยอยู่ในโรงพยาบาลมาหุ้มด้วยปลอกหมอนที่ถักขึ้นมาจากเส้นผมที่หลุดร่วงของลูก เป็นผลงานชื่อหมอนของพ่อ (ภาพที่ 23) เพื่อสื่อถึงการพลัดพราก ความอาลัย และความรักที่ลูกมีต่อพ่อ นอกจากสายสัมพันธ์ระหว่างพ่อกับลูกแล้ว อิมหทัยยังได้นำความผูกพันระหว่างพี่น้องที่เป็นฝาแฝดมาถ่ายทอดผ่านผลงานชื่อ ฝาแฝด (อิมเอ็ม) (ภาพที่ 24) ภาพถ่ายของคู่แฝดถูกจัดแสดงเคียงกับตุ๊กตาเด็กผู้หญิง 2 ตัวที่ถูกถักหุ้มและเชื่อมต่อกันด้วยเส้นผม สื่อถึงสายใย สายสัมพันธ์พี่น้องที่มีความพิเศษซึ่งเชื่อมโยงเธอและเธอไว้ด้วยกันตั้งแต่ยังอยู่ในครรภ์ของแม่ นอกจากนี้งานถักโครเชต์ด้วยเส้นผมยังเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปิน เป็นงานฝีมือของผู้หญิงที่มีความละเอียดอ่อน



ภาพที่ 23

อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์, หมอนของพ่อ, 18 x 36 x 9 cm., ถักเส้นผม, หมอนขิด, 2008.

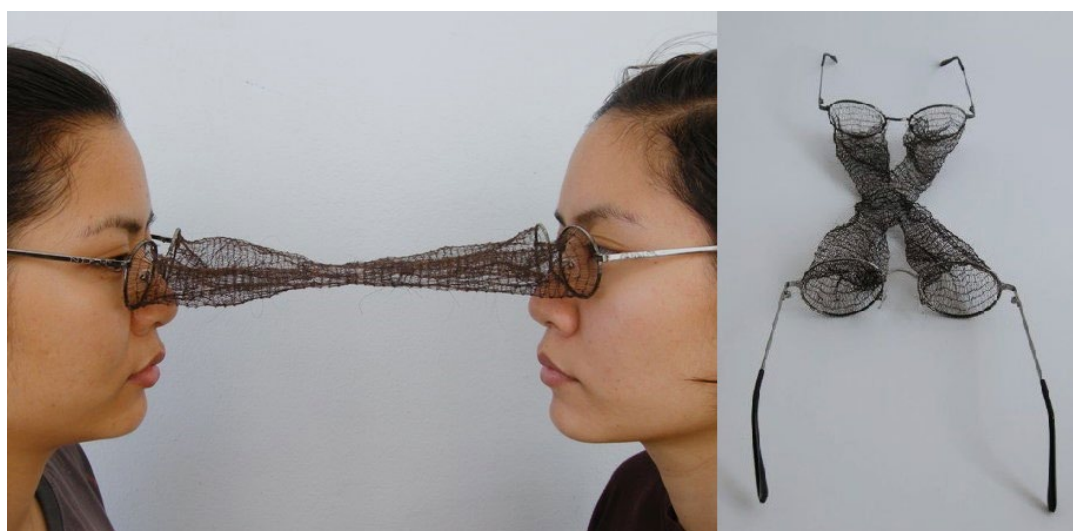
หมายเหตุ. จาก My Hair: My Family Ties, by I. Suwatthanasilp, 2008a, Facebook. (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=49992537368&set=a.49990582368>). Copyright by Imhathai Suwatthanasilp



ภาพที่ 24

อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์, ฝาแฝด (อิมแอม), ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, ถักเส้นผม, ตึกตา, ภาพถ่าย, ฝ้ายมั่ง, 2008.

หมายเหตุ. ดัดแปลงจาก *My Hair: My Family Ties*, by I. Suwatthanasilp, 2008b, Facebook (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=49991867368&set=a.49990582368>). Copyright by Imhathai Suwatthanasilp



ภาพที่ 25

อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์, *See – true*, ฝ้ายแปร์, ถักเส้นผม, แว่นตา, 2010.

หมายเหตุ. ดัดแปลงจาก *Diary of a Weaving Story*, by I. Suwatthanasilp, 2010, Facebook (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=344704382368&set=a.344695227368>). Copyright by Imhathai Suwatthanasilp



ภาพที่ 26

อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์, พุ่มพัก (Cherish), ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่, ถักเส้นผม, หยกขาวรูปไข่, หมอน, 2009.

หมายเหตุ. จาก *Diary of a Weaving Story*, by I. Suwatthanasilp, 2010, Facebook

(<https://www.facebook.com/photo/?fbid=409452282368&set=a.344695227368>). Copyright by Imhathai Suwatthanasilp

จากนิทรรศการ เส้นผม : สายใยครอบครัว (My Hair : My Family Ties) ในปี ค.ศ. 2008 มาสู่ผลงานในนิทรรศการ บทบันทึกของการถักทอ (Diary of a Weaving Story) ในปี ค.ศ. 2009 ศิลปินยังคงอาศัยความประณีต ละเอียดอ่อน และความเพียรพยายามในการถักทอเส้นผม เพื่อนำเสนอเรื่องราวของผมในฐานะที่เป็นวัสดุสัญลักษณ์ในความหมายต่างๆ ดังเช่นในผลงานชื่อ See – true (ภาพที่ 25) ที่วัตถุอย่างแว่นตาถูกนำมาใช้สร้างสรรค์ร่วมกับการถักเส้นผมให้เป็นรูปทรงโครงสร้างของโครโมโซม X ซึ่งเป็นเซลล์สืบพันธุ์ที่ส่งผลสำคัญต่อการเกิดของเพศหญิง เมื่อแว่นตาดังกล่าวถูกสวมใส่ด้วยศิลปินและน้องสาวฝาแฝด การมองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล นัยยะแฝงระหว่างวัตถุกับวัตถุ และวัสดุอย่างเส้นผมจึงได้ทำหน้าที่อธิบายเจตนาความคิดของศิลปินออกมาอย่างตรงไปตรงมา วัสดุสัญลักษณ์จากผลงานบางชิ้นได้บอกเล่าถึงความรู้สึกกับความทรงจำของศิลปิน ผ่านเรื่องราวชีวิต ผ่านเหตุการณ์ที่มีทั้งความสุขและความเศร้า ดังเช่นผลงานที่ชื่อว่า พุ่มพัก (Cherish) (ภาพที่ 26) ความแตกต่างของผิวสัมผัส รูปทรงและลักษณะของวัตถุที่อยู่ในตัวงาน เช่น หมอนที่ปรากฏร่องรอยของคราบน้ำตาจากความเสียใจ จากการสูญเสีย และหยกขาวรูปไข่ 4 ก้อน ที่สื่อถึงผู้หญิงในครอบครัวและความเปราะบางของเพศหญิง โดยมีเส้นผมถูกถักหุ้มท่อไข่เหล่านั้นไว้อยู่ อาจกล่าวได้ว่าการสร้างงานศิลปะด้วยเส้นผมของ อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ เป็นเหมือนการฟื้นคืนชีพให้กับเซลล์ที่ตายแล้ว ได้กลับขึ้นมามีชีวิตคงอยู่ในความทรงจำ ภาพจำ ในรูปแบบของงานสร้างสรรค์อีกครั้ง

การใช้วัสดุเชิงสัญลักษณ์ที่พบในผลงานของ อัมพัย สุวัฒน์ศิลป์ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1) เส้นผมเป็นส่วนหนึ่งของร่างกายที่ถูกใช้เป็นวัสดุเพื่อสร้างเป็นวัตถุ สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่ เส้นผมถูกถักขึ้นรูปให้เกิดเป็นโครงสร้างรูปทรงของวัตถุต่างๆ เช่น ผ้ามคลุม ดอกไม้ พวงมาลัย แหวน ใบไม้ และโกศใส่กระดูก เป็นต้น ซึ่งความหมายของเส้นผมที่นอกเหนือจากเรื่องของความรัก ความสัมพันธ์ และความทรงจำที่ศิลปินมีร่วมกับครอบครัวแล้ว การใช้เส้นผมที่หลุดร่วงมาสร้างสรรค์เป็นผลงานยังสื่อถึง อดีต – ปัจจุบัน การเติบโต – การร่วงโรย และ การเกิด – การตาย อันเป็นความจริงยั่งยืนของชีวิตอีกด้วย

2) วัสดุ/วัตถุ ผ่านการใช้งาน ที่ถูกนำมาใช้ร่วมกับการถักเส้นผม สื่อความหมายและนัยยะแฝง ได้แก่ การถักเส้นผมเพื่อ ห่ม หุ้ม คลุม เชื่อม เป็นการสร้างความหมายผ่านลักษณะอาการของเส้นผมที่ถูกถักขึ้นเป็นเหมือนการปกป้อง ปกป้องกัน ฯลฯ วัสดุหรือวัตถุที่มีถูกนำมาใช้ร่วมกับการถักเส้นผม เช่น อย่าง แก้วน้ำ หมอน ปลอกหมอน แว่นตา และตุ๊กตา เป็นต้น ซึ่งวัตถุต่างๆ เป็นของใช้ของคนในครอบครัว

3) วิเคราะห์การสร้างสรรค์ผ่านเทคนิคการ “เย็บปักถักร้อย” กับ “วัสดุศิลปะ” ของศิลปินหญิง เพศสภาพ เชื้อชาติ ประเพณีวัฒนธรรม ความเชื่อแบบเอเชีย ความเป็นผู้หญิง กับการทำงานสร้างสรรค์ที่มีที่มาจากประสบการณ์การเจ็บป่วย การพลัดพราก ความทรงจำ ความผูกพันกับครอบครัว การเมืองจากเด็กและ สตรี ทั้งในแง่บวก - แง่ลบ เป็นจุดเชื่อมโยงศิลปินหญิงทั้ง 3 เข้าไว้ด้วยกัน จะแตกต่างตรงเทคนิควิธี การสื่อสารผ่านการเลือกใช้วัตถุ วัสดุ รูปทรงสัญลักษณ์ที่แสดงออกในงานสร้างสรรค์และรูปแบบการนำเสนอเพียงเท่านั้น กระบวนการลักษณะการทำงานของเหล่าศิลปินหญิงกรณีศึกษาเป็นเสมือนการสำรวจ วิเคราะห์ พิจารณาสภาวะภายใน การทำความเข้าใจจิตใจและความคิดของตนเอง โดยอาศัยการย้อนรอยทางความคิดระลึกถึงความทรงจำในอดีตเพื่อหาคำตอบด้วยการสร้างความหมาย สร้างภาษาเชิงสัญลักษณ์ในงานศิลปะซึ่งมีความเฉพาะ โดยสามารถสรุปเป็นตารางวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินได้ ดังนี้

ตารางที่ 1

ผลสรุปการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ของ 3 ศิลปินหญิงชาวเอเชีย

3.1 จิษะรุ ชิโอะตะ (ศิลปินชาวญี่ปุ่น เกิด ค.ศ. 1972)	
เนื้อหา:	- ความสัมพันธ์ระหว่างยายกับหลานสาว ความผูกพันของผู้คน ครอบครัว ความทรงจำ ความฝัน ชีวิตกับความตาย ที่ถูกเชื่อมโยงเข้ากันไว้ด้วยเส้นด้ายแห่งโชคชะตาและวัตถุ ในความทรงจำ ความเชื่อทางวัฒนธรรมกับความเป็นผู้หญิง ตลอดจนการถ่ายทอดความรู้สึกภายในของศิลปินออกมาสู่พื้นที่บรรยากาศภายนอก
วัสดุ:	- วัสดุ/วัตถุที่ถูกทำขึ้นมาใหม่ ได้แก่ เส้นไหมสีแดง, เส้นไหมสีดำ, เส้นไหมสีขาว, ชุดกระโปรง (ของผู้ใหญ่และเด็ก), บ้าน (โครงสร้าง) - วัสดุที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว ได้แก่ รองเท้า, โต๊ะและเก้าอี้, เหยียนอน, หน้าต่าง, ประตู, กระเป๋าเดินทาง, ลำเรือ, เรือ (โครงสร้าง), กระดาษ, ญวนแจ - ร่างกาย ได้แก่ ร่างกายของผู้หญิง ร่างกายของศิลปิน ชิ้นส่วนของร่างกาย
ลักษณะการติดตั้งผลงาน:	- Installation Large-scale, Performance
รูป, ลักษณะ, สี:	- แดง ขาว และ ดำ สีของเส้นไหม และสีของวัสดุจริงที่นำมาติดตั้งในผลงาน
3.2 เปย์ลี หลิว (ศิลปินชาวจีน - อเมริกัน เกิด ค.ศ. 1974)	
เนื้อหา:	- การรับรู้เรื่องราวการเมือง เข้าใจปัญหาการใช้แรงงานเด็กและสตรีของผู้อพยพลักลอบผ่านประสบการณ์ ความทรงจำในอดีตของศิลปิน เชื่อมโยงเรื่องราวความรักของ ครอบครัว บ้าน ความเชื่อ เชื้อชาติ วัฒนธรรมและสังคม ความเป็นผู้หญิงกับความเป็นแม่ โดยอาศัยการตีความ ผ่านความหมายที่แฝงอยู่ในตัวของวัสดุ/วัตถุ
วัสดุ:	- วัสดุ/วัตถุที่ถูกทำขึ้นมาใหม่ ได้แก่ เส้นด้ายสีแดง, ดินและทราย (ที่ถูกทำให้เป็นก้อนอิฐ), ขี้ผึ้งพาราฟิน, เกลือ, แก้ว, กรรไกรเหล็ก, ลวดสลิง, ไม้/ท่อนไม้ - วัสดุที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว ได้แก่ เสื้อผ้าเด็ก และ ขนนก - ร่างกาย ได้แก่ ร่างกายของผู้หญิง ร่างกายของศิลปิน ความเป็นเพศหญิง ความเป็นผู้หญิง แรงงานของผู้หญิง กับความเป็นแม่
ลักษณะการติดตั้งผลงาน:	- Installation Large-scale, Performance, Drawing 2D
รูป, ลักษณะ, สี:	- แดง ดำ ขาว ทอง สีของวัสดุ เช่น ไม้, ดิน, โลหะ, เกลือ, ขี้ผึ้ง, ขนนก เป็นต้น
3.3 อิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ (ศิลปินชาวไทย เกิด ค.ศ. 1981)	
เนื้อหา:	- ความผูกพันและสายสัมพันธ์ของพ่อกับลูกสาว, พี่น้องฝาแฝด โดยการใช้การถักเส้นผมเป็นสื่อแสดงถึงความเชื่อมโยงความอบอุ่น ความรักที่บุคคลภายในครอบครัวมีให้แก่กัน ซึ่งเป็นดังสายใย สายสัมพันธ์ที่มีร่วมกันทางพันธุกรรมและทางสายเลือด
วัสดุ:	- วัสดุที่เคยผ่านการใช้งานมาแล้ว ได้แก่ แก้วน้ำ, หมอน, แว่นตา, ตุ๊กตา, ปลอกหมอน เป็นต้น - ร่างกาย ได้แก่ เส้นผม
ลักษณะการติดตั้งผลงาน:	- ติดตั้งผลงานในลักษณะวัสดุจัดวาง กับการวาดเส้น ซึ่งอิงกับรูปแบบหน้าที่ และการใช้สอยเดิมของวัสดุหรือวัตถุนั้นๆ
รูป, ลักษณะ, สี:	- ดำ ขาว หรือสีของวัตถุ เช่น แก้วใส, ไม้, ผ้า เป็นต้น

4. สรุปผล

จากการศึกษาแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงเอเชีย ทั้ง 3 คน ที่อาศัยเทคนิคการ “เย็บปักถักร้อย” กับการเลือกใช้เส้นใยชนิดต่างๆ เช่น เส้นไหม เส้นด้าย และ เส้นผม มาประยุกต์ถ่ายทอดในฐานะสื่อวัสดุทางศิลปะ การประกอบรวมวัสดุดังกล่าวเข้ากับวัตถุหรือวัสดุอื่นๆ รวมไปถึงถึงรูปแบบและลักษณะของการติดตั้งจัดแสดง ผลจากการศึกษาพบว่า ศิลปินอาศัยประเด็นของความเป็นเพศหญิงที่รู้สึกต่อวัฒนธรรม ต่อความรักความผูกพัน และสายสัมพันธ์ของครอบครัว ดังนี้

ประเด็นที่ 1) ประเด็นของเพศสภาพ ความเป็นผู้หญิง สตรีเพศ เช่น ความเป็นแม่กับลูกสาว ความผูกพันทางร่างกายและใจ กับการแสดงออกถึงลักษณะที่สื่อความผูกพันระหว่างลูกกับแม่เป็นส่วนหนึ่งในเนื้อหาของการสร้างสรรค์ ศิลปินใช้วัตถุของใช้ภายในบ้าน รวมทั้งใช้เทคนิคลักษณะงานของผู้หญิงที่เรียนรู้และถ่ายทอดวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มภายในครอบครัว เช่น วัฒนธรรมของการซ่อมแซมการเย็บ ปัก ถัก ร้อย จากงานฝีมือหรืองานหัตถกรรม ที่ถูกถ่ายทอดส่งต่อความรู้จากรุ่นสู่รุ่น แสดงถึงความใกล้ชิดกลมเกลียว การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ ผูกพัน รวมทั้งหน้าที่ระหว่างความเป็นผู้หญิงกับผู้หญิงด้วยกันภายในครอบครัว

ประเด็นที่ 2) ประเด็นของความรักความผูกพัน ศิลปินเลือกใช้วัสดุเส้นใยสร้างความหมายสื่อแทนสายใยและสายสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันระหว่างบุคคลในครอบครัว และเกี่ยวข้องกับแหล่งกำเนิดที่อยู่ทางไกล โดยแฝงความนัยที่ลึกซึ้งผ่านการตีความจากเส้นใยในมิติของความคิดกับความรู้สึก เช่น ความหมายของเส้นไหม เส้นด้าย และเส้นผม ซึ่งเป็นวัสดุในความทรงจำของศิลปิน สามารถผูกโยงไปได้ไกลถึงความสัมพันธ์ในสารบบทางพันธุกรรม (DNA) ผ่านสายเลือดที่เป็นสายสัมพันธ์ของความเป็นครอบครัว และใช้เส้นใยเหล่านั้นสร้างโครงข่าย ถักทอ คลุม ครอบ ผูกมัด เกี่ยวโยงกับวัตถุต่างๆ ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และสัมพันธ์กับวัฒนธรรม เช่น ในกรณี ความสัมพันธ์ระหว่างยายและหลานของจิยะรุ ชิโอะตะ การเดินทางการใช้ชีวิตในต่างแดน กับการเสียชีวิตของคุณยาย นำพาให้ศิลปินนำวัสดุอย่างเส้นไหมรวมไปถึงวัตถุทางศิลปะต่างๆ มาเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงชีวิต ร่างกายความเป็นผู้หญิง ที่เชื่อมโยงไปสู่การสร้างพื้นที่ กลุ่มก่อนบรรยายจากเส้นไหมที่ให้ความรู้สึกถึงเส้นเลือดภายในร่างกาย งานของอิมหทัย สุวัฒน์ศิลป์ กับสายสัมพันธ์ระหว่างพ่อและพี่น้องที่เป็นผู้หญิงในครอบครัว ด้วยการสูญเสียคุณพ่อจากโรคมะเร็ง ให้ความรู้สึกของความเป็นบ้านนั้นไม่เหมือนเดิม ศิลปินจึงนำของใช้ต่างๆ ของสมาชิกภายในครอบครัว มาทักหุ้ม ห่อคลุม และเชื่อมเข้าหากันด้วยการถักโครเชต์ งานฝีมือที่สื่อถึงความเป็นผู้หญิง ความเป็นระบบระเบียบจากการถักเส้นผม ซึ่งเป็นวัสดุที่มีความสำคัญสัมพันธ์กับสายเลือดกับบุคคลในครอบครัว และความผูกพันจากความทรงจำของเป๋ยลี่ หลิว ที่มีต่อครอบครัว ก่อนหน้าเหตุการณ์การอพยพลี้ภัย ย้ายที่อยู่อาศัย จากปัญหาทางการเมืองภายในประเทศ สายสัมพันธ์ที่ถูกผูกโยงอยู่กับวัฒนธรรมเดิมและความทรงจำเมื่อครั้งอดีต ทำให้ศิลปินพยายามนำวัสดุเส้นใยที่มีความหมายอย่างเส้นด้ายหรือเสื้อผ้าของเด็ก มาฉาบเคลือบด้วยปูนหรือซีเมนต์ เพื่อเสริมความแข็งแกร่ง หรือเกราะให้กับสิ่งที่มีความอ่อนนุ่ม ซึ่งเชื่อมโยงกับชีวิตของศิลปินกับช่วงเวลาที่ผ่านมา

ประเด็นที่ 3) ประเด็นที่สะท้อนถึงความเชื่อ ขนบประเพณี วัฒนธรรม กับบริบททางสังคมในมุมมองของศิลปิน และมุมมองของผู้หญิงชาวเอเชีย ศิลปินทั้ง 3 คน ล้วนสร้างเนื้อหาผูกโยงกับการมีชีวิตอยู่คู่ความตาย ความเสื่อมสลาย ความเปลี่ยนแปลง ความไม่แน่นอนในชะตาชีวิตที่เกิดขึ้นได้ตลอดเวลา สิ่งเหล่านี้เป็นแนวคิดที่สามารถเชื่อมโยงได้กับวัฒนธรรมของเอเชียซึ่งผูกพันกับอยู่ความเชื่อทางศาสนา อันมีพื้นฐานสำคัญในการดำเนินชีวิตของคนในทวีปนี้ ศิลปินจึงใช้ความทรงจำและสร้างประสบการณ์ถ่ายทอดความรู้สึกส่วนตัวด้วยการจำลองบรรยากาศ สภาพแวดล้อม ที่สะท้อนถึงความคิดซึ่งอยู่ภายในใจของศิลปิน มาสู่ประสบการณ์การรับรู้ของผู้ชมผ่านพื้นที่ภายนอก

ท้ายที่สุดการอาศัยสื่อในงานศิลปะที่ใช้เทคนิคการ “เย็บปักถักร้อย” มาเป็นวิธีการ เป็นรูปแบบลักษณะของการทำงานสร้างสรรค์ในงานของผู้หญิงอาจสรุปได้ว่า การใช้ความถนัด ความเชี่ยวชาญเฉพาะมีส่วนช่วยให้ศิลปินหญิงสามารถนำความรู้และทักษะในวิธีการแบบดั้งเดิมที่เคยได้รับการสอนและถ่ายทอดมาต่อยอดประยุกต์ พัฒนาให้เกิดการสร้างสรรค์ในแนวทางของตนเองได้อย่างมีเอกลักษณ์ ด้วยการนำประเด็นเพศสภาพของความเป็นผู้หญิง มานำเสนอผ่านเรื่องราว ทักษะคิด วิเคราะห์ ผ่านการทำงานสร้างสรรค์ในลักษณะต่างๆ ที่อาจสร้างความเชื่อมโยงให้กับประเด็นทางสังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ การเมือง ธรรมชาติ ฯลฯ ที่เกิดขึ้นบนความเป็นไปได้ใหม่ๆ ตามการพัฒนาของยุคสมัยที่อาศัยความรู้ความเข้าใจจากภูมิปัญญาจากกระบวนการ จากเทคนิคและทักษะวิธีในแบบดั้งเดิม

เอกสารอ้างอิง (References)

- ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2560). *ศิลปินหญิงในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อัมพทัย สุวัฒน์ศิลป์. (2551). *เส้นผม : สายใยครอบครัว* [ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. สาขาศิลป์ไทยบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. <https://sure.su.ac.th/xmlui/bitstream/handle/123456789/6334/Fulltext.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Art Asia Pacific. (2022, August 12). *The Essential Works of Chiharu Shiota*. <https://artasiapacific.com/people/essential-works-of-chiharu-shiota>
- Aware (Archives of Women Artists Research & Exhibition). (n.d.). *Lenore Tawney* [Online image]. Aware. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/lenore-tawney/>
- Blanck, F. (2019, February 20). *I call two countries home – it's both Japan and Germany*. Nion. <https://www.nion.berlin/i-call-two-countries-home-its-both-japan-and-germany/>
- Brown, A. (2019, September 24). *Tea and Symmetry* [Online Image]. The Magazine Antiques. <https://www.themagazineantiques.com/article/tea-and-symmetry/>

- Chantarawongpaisarn, P. (2017). *Female Artists in History of Western Art*. Chulalongkorn University Press. 247-248. [in Thai]
- Constantine, M. & Larsen, J. L. (1985). *The Art Fabric: Mainstream*. Kodansha International. 25–27.
- de Ameral, O. (1987). *Alchemy 50* [Online image]. Tate. <https://www.tate-images.com/preview.asp?image=T14879>
- _____. (1975.). *First Fragment* [Online image]. Minneapolis Institute of Art. <https://collections.artsmia.org/art/4158/first-fragment-olga-de-amaral>
- Gregory, R. (2009). *Forest of Net Pavilion by Twzuka Architects, Hakone Open-air Museum, Kanagawa Prefecture, Japan* [Online Image]. The Architectural Review. <https://www.architectural-review.com/buildings/forest-of-net-pavilion-by-twzuka-architects-hakone-open-air-museum-kanagawa-prefecture-japan>
- Guerrilla Girls. (1989). *Do women have to be naked to get into the Met. Museum?* [Screenprint on paper]. <https://www.guerrillagirls.com/naked-through-the-ages>
- Ip, N. (2022, December 7). *REVIEW | Carolee Schneemann: Body Politics – Barbican Centre* [Online image]. Nigel Ip. <https://nigelip.com/2022/12/07/review-carolee-schneemann-body-politics-barbican-centre-london/>
- Joshi, S. (2022, October 13). *Olga de Amaral*. Alcheton. <https://alchetron.com/Olga-de-Amaral>
- Keehan, R. (2022, May 26). *The beautiful, disquieting work of Chiharu Shiota*. Queensland Art Gallery/ Gallery of Modern Art. <https://blog.qagoma.qld.gov.au/the-beautiful-disquieting-work-of-chiharu-shiota-in-the-soul-trembles-brisbane-australia/>
- Knitjapan. (n.d.). *Beyond the Comfort Zone* [Online image]. http://www.knitjapan.co.uk/features/c_zone/horiuchi/Romanesque.htm
- Lesso, R. (2020, November 3). *Politics and Stories: African American Quilting After Emancipation* [Online Image]. The Thread. <https://blog.fabrics-store.com/2020/11/03/politics-and-stories-african-american-quilting-after-emancipation/>
- Liu, B. (2011). *Recall/回喚* [Online image]. <https://www.beililiu.com/Recall>
- _____. (2009a). *Bound #2* [Online image]. <https://www.beililiu.com/Bound2>
- _____. (2009b.). *Lure/惑 series (2008-2020)* [Online image]. <https://www.beililiu.com/Lure>
- MadArt. (2019). *Belli Liu: Each and Every*. MadArt Studio. https://madartseattle.com/wp-content/uploads/2020/11/Liu_catalog_web.pdf
- Mancoff, D. N. (2012). *Danger! Women Artists at Work*. Merrell.

- Mínguez-García, H. & Mendez-Llopis, C. (2021). La metáfora del hilo en la práctica artística. Alegorías de un viaje. *Arte, Individuo y Sociedad*, 33(1), 87-103. <https://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/view/67389/4564456554936>
- Morrill, R., Wright, R. & Elderton, L. (Eds.). (2019). *Great Women Artist*. Phaidon.
- Mun-Delsalle, Y-J. (2021, July 19). *Web-Spinning Artist Chiharu Shiota Creates Moving And Haunting Installations Out Of Wool*. Forbes. <https://www.forbes.com/sites/yjeanmundelsalle/2021/07/19/web-spinning-artist-chiharu-shiota-creates-moving-and-haunting-installations-out-of-wool/?sh=415510e3669f>
- NetPlayWorks. (n.d.). *Works for Exhibition* [Online image]. https://netplayworks.com/NetPlayWorks/Works_for_Exhibition/Pages/Toshikos_Works_for_Exhibition.html#0
- Perry, R. A. (1994). *Harriet Powers's Bible quilts*. Rizzoli.
- Rosenberger, C. B. (2020). *Midcentury Artist Lenore Tawney Offered a Radical Vision of What Weaving Could Be* [Online image]. Art in America. https://www.artnews.com/wp-content/uploads/2020/05/ex.clo_.2019.0001_DH.jpg
- Schneeman, C. (1975). *Interior Scroll* [Online Image]. Tate. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282>
- Shiota, C. (1994). *From DNA to DNA*, 1994 [Online image]. <https://www.chiharu-shiota.com/from-dna-to-dna>
- Suwatthanasilp, I. (2008). *My Hair: My Family Ties*. [Unpublished Master's Thesis]. Department of Thai Arts, Graduate School, Silpakorn University. <https://sure.su.ac.th/xmlui/bitstream/handle/123456789/6334/Fulltext.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Thai]
- _____. (2008a, November 27). *My Hair: My Family Ties* [image attached]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=49992537368&set=a.49990582368>
- _____. (2008b, November 27). *My Hair: My Family Ties* [image attached]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=49991867368&set=a.49990582368>
- _____. (2010a, February 27). *Diary of a Weaving Story* [image attached]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=344704382368&set=a.344695227368>
- _____. (2010b, May 2009). *Diary of a Weaving Story* [image attached]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo/?fbid=409452282368&set=a.344695227368>
- Whitney, K. (2021, March 15). *Soft Persuasion: A Conversation with Beili Liu*. Sculpture Magazine. <https://sculpturemagazine.art/soft-persuasion-a-conversation-with-beili-liu/>

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)

ทัศนะและข้อคิดเห็นในบทความนี้เป็นของผู้เขียน 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

คำหรือวลีสั้นๆ อย่างน้อย 3 คำ แต่ไม่เกิน 5 คำ โดยเรียงลำดับความสำคัญของคำสืบค้น และควรเป็นคำที่ช่วยสืบค้นเข้าถึงงานวิจัยนั้นๆ 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) ในกรณีที่ผู้เขียน 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: บทความที่ขึ้นส่งมาจะได้รับการพิจารณาจากกองบรรณาธิการเพื่อคัดกรองเข้าสู่กระบวนการประเมิน 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 โดยปราศอคติใดๆ
4. ในกระบวนการพิจารณาบทความจนถึงการตีพิมพ์ บรรณาธิการต้องรักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลใดๆ ที่เกี่ยวข้องของบทความ ผู้เขียน ผู้ประเมินทั้งกระบวนการพิจารณา ให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบโดยเด็ดขาด
5. บรรณาธิการต้องทำหน้าที่ตรวจสอบบทความไม่ให้เกิดการคัดลอกผลงานของผู้อื่นๆ (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

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/1WVYr95GwopWkcLJsGwAyeTsnivs1cBn/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>

