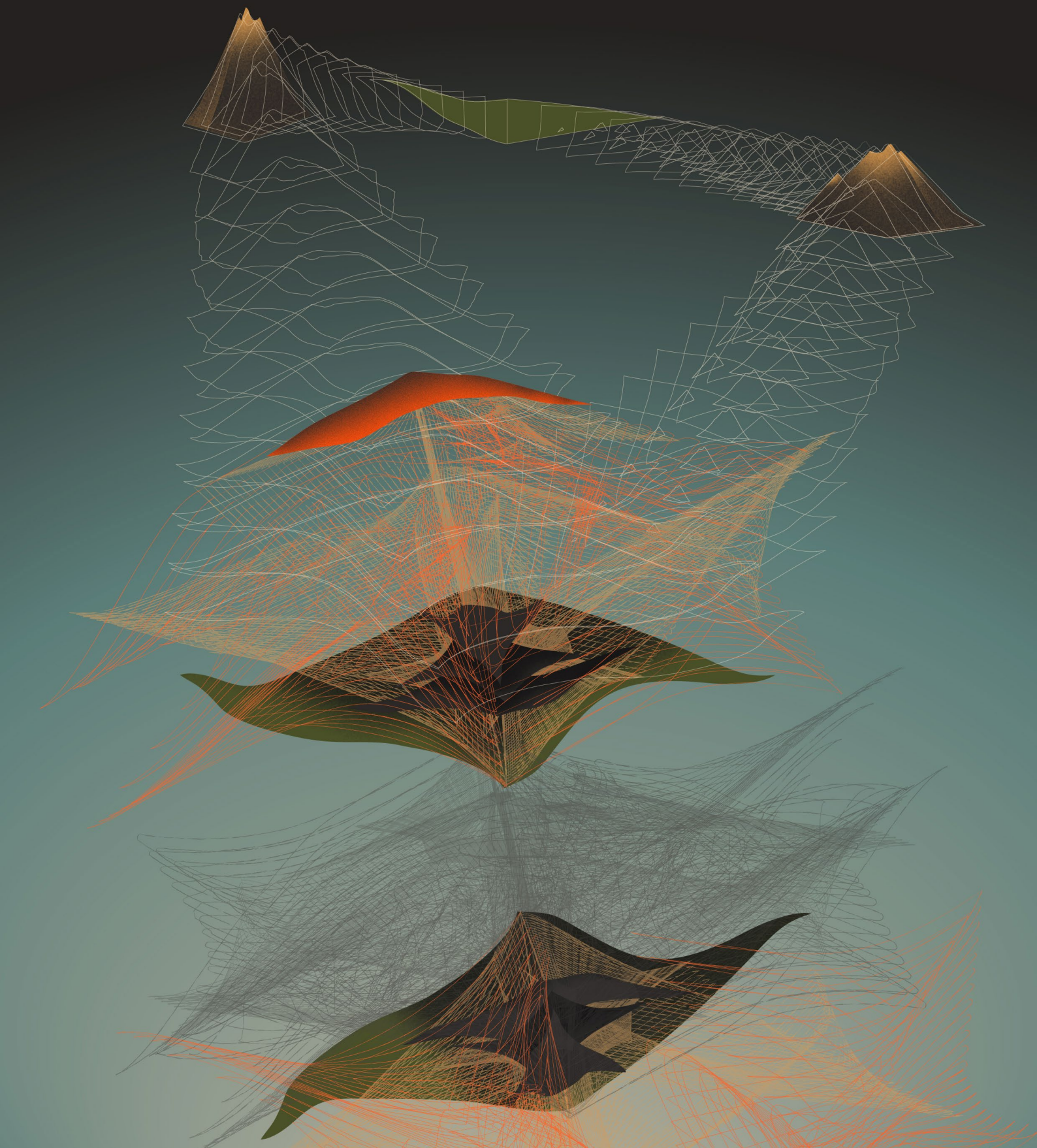
Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



VOLUME 12 ISSUE 1
JANUARY - JUNE 2024
ISSN(Online): 2697 - 6293

วารสารศิลป์ พีระศรี

ปีที่ 12 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2567
Vol. 12 No. 1, January - June 2024

วารสารวิชาการ โดย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Art, Silpakorn University
ISSN (Online): 2697-6293

ออกแบบและจัดหน้า:
เจมมิกา สินธวาลัย

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 เถาทอง	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ญาณวิทย์ กุญแจทอง	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิเชฐ เขียวประเสริฐ	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี	คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์	คณะสถาปัตยกรรมศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิยะรัตน์ นันทะ	คณะสถาปัตยกรรมศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมตตา สุวรรณศร	คณะศิลปวิจิตร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
อาจารย์ ดร.ประสิทธิ์ วิชายะ	คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
อาจารย์ ดร.วุฒินท์ ชาญสตบุตร	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
อาจารย์ ดร.วิจิตร อภิชาตเกรียงไกร	นักวิชาการอิสระ

กองจัดการวารสาร

นางสาววรีรัตน์ วันดี	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นางอารยา เลิศกิจอนันต์	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายอนันท์ ใจทัน	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายธรณินทร์ ดวงสินธ์	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
Trinnapat Chaisitthisak, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Associate Professor Sannarong Singhaseni	Faculty of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute
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

วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 12 ฉบับที่ 1 มีบทความเผยแพร่ทั้งหมด 6 บทความ โดยสามารถจัดกลุ่มเนื้อหาได้ 4 ประเภท ดังนี้

การศึกษาจากบริหารจัดการเชิงโครงสร้างและนิเวศทางศิลปกรรม ได้แก่ 1) บทความของเหมือนฝัน คงสมแสวง และ บวรสรรค์ เจี่ยดำรง ศึกษาวิธีการของศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีใช้สร้างเครือข่าย เพื่อสนับสนุนการเติบโตในสายอาชีพเป็นที่รู้จักมากขึ้น และ 2) บทความของปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล ศึกษาพื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน ที่เคยเป็นโรงงานเก่าตั้งแต่สมัยปฏิวัติวัฒนธรรม เพื่อค้นหาร่องรอยทางประวัติศาสตร์ และการจัดการพื้นที่ของรัฐในปัจจุบัน

การนำแนวคิดและทฤษฎีมาใช้ตีความงานศิลปะ ได้แก่ 1) บทความของชุมพล พรหมจรรย์ และชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์ นำเสนอการศึกษาวิธีการเล่าเรื่องของภาพจิตรกรรมฝาผนังทศชาติชาดกในพระอุโบสถวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท ด้วยการใช้ภาพที่แสดงให้เห็นถึงมิติของเวลาและพื้นที่หลายแบบซ้อนทับกัน และ 2) บทความของริวสึเคะ คิโด และคณะ เสนอการใช้สัญศาสตร์และปรัชญารื้อสร้างนำมาตีความเพื่อค้นหาความหมายของช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 20 ถึงต้นศตวรรษที่ 21

ประเด็นวิพากษ์ในศิลปกรรม ได้แก่ บทความของศุภชัย อารีรุ่งเรือง นำเสนอประเด็นปัญหาทางสังคมที่เคยถูกกดทับ กลับปรากฏออกให้เห็นมากขึ้นผ่านกิจกรรมทางศิลปะในช่วงเวลาการมีอำนาจของคณะรัฐประหาร คสช.

การผสานความรู้ทางศิลปะและวิทยาศาสตร์ ได้แก่ บทความของจักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ สวรรยา จันทรสมัย นำเสนอวิธีการนำความรู้ทางวัสดุศาสตร์มาประยุกต์ใช้ค้นหาเทคนิคทางศิลปะ เพื่อนำเศษแก้วจากโรงงานมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะแก้ว

วารสารศิลป์ พีระศรี ขอขอบคุณทุกท่านทั้งผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้อ่านที่ยังคงเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาองค์ความรู้ทางวิชาการศิลปะ และยังคงให้ความสนใจในวารสารของเราเสมอมา

บรรณาธิการ
วารสารศิลป์ พีระศรี

Editorial

This 12th issue of Silpa Bhirasri (Journal of Fine Art), volume 1, features six insightful articles grouped into four distinct categories.

Firstly, in the study of "Structural Art Management and Artistic Ecology," Muanfun Kongsomsawaeng and Bavonsan Chiadamrong examine the methods visual artists in Chanthaburi Province use to create networks that support career growth and increase recognition. Another article by Piyasaeng Chantarawongpaisarn investigates the 798 Art District in Beijing, China, formerly a factory from the Cultural Revolution era. This study aims to explore historical traces and the current state management of the area.

The second category focuses on "The Application of Concepts and Theories in Art Interpretation." Chumpon Promjan and Chaiyosh Isavorapant study the narrative techniques of the Mahanipata Jataka mural paintings in Wat Chong Nonsi and Wat Prasat, utilizing images that depict overlapping dimensions of time and space. Meanwhile, Ryusuke Kido and colleagues employ semiotics and deconstruction philosophy to interpret the meaning of voids in art and architecture from the 20th to the early 21st centuries.

In the third category, "Critical Issues in Art," Supachai Areerungruang discusses social issues that were previously suppressed, which have become more visible through art activities during the rule of the National Council for Peace and Order (NCPO).

Lastly, the category "The Integration of Art and Science" is represented by an article from Jakapan Vilasineekul and Sawanya Chantarasamai, which introduces methods of applying materials science to discoverart techniques, turning factory glass waste into glass art.

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Art) extends its gratitude to all contributors, peer reviewers, and readers who continue to be part of the development of academic knowledge in art and support our journal.

Editor

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)

สารบัญ / Table of Content

แนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี **1 - 24**

เหมือนฝัน คงสมแสวง, บวรสรรค์ เจี่ยดำรง

Communication Guideline for Creating a Visual Arts Artists Network in Chanthaburi Province

Muanfun Kongsomsawaeng, Bavonsan Chiadamrong

ประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557 – 2563 **25 - 52**

ศุภชัย อารีรุ่งเรือง

Social Criticism Issues in Thai Contemporary Art since 2014 – 2020

Supachai Areerungruang

พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท **53 - 96**

ชุมพล พรหมจรรย์, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Wat Chong Nonsi and Wat Prasat

Chumpon Promjan, Pisanu Supanimit, Preecha Thaothong, Chaiyosh Isavorapant

สารบัญ / Table of Content

ร่องรอยการปฏิวัติวัฒนธรรมบนพื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง **97 - 112**

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล

Cultural Revolution Evidences on 798 Art District, Beijing

Piyasaeng Chantarawongpaisarn

ช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรม: การสื่อความหมายแฝงและการรื้อสร้าง **113 - 142**

ริวสึเคะ คิโด, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ยุสะคุ อิมามุระ, ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

Voids in Art and Architecture: Connotation and Deconstruction

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

การใช้เศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแก้ว **143 - 178**

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, สวรรยา จันทรสมัย

Reusing Glass Waste from Glass-Blowing Factories to Create Glass Art

Jakapan Vilasineekul, Sawanya Chantarasamai

01

แนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี[1]

เหมือนฝัน คงสมแสวง[2]
บวรสรรค์ เจี่ยดำรง[3]

รับบทความ: 31 สิงหาคม 2566 / แก้ไข: 7 ธันวาคม 2566 / ตอบรับตีพิมพ์: 22 ธันวาคม 2566

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.1

---

[1] งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากงบกองทุนวิจัย มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี ประจำปีงบประมาณ 2565

[2] อาจารย์ประจำ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี, e-mail: muanfun.k@rbru.ac.th

[3] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี, e-mail: bavonsan.c@rbru.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์ในการสร้างแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี เนื่องเพราะจังหวัดจันทบุรีนั้นมีศิลปินด้านทัศนศิลป์จำนวนมาก แต่ยังไม่ปรากฏเครือข่ายที่ช่วยสนับสนุนศิลปินและการทำงานศิลปะดังกล่าว งานวิจัยชิ้นนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยรวบรวมข้อมูลที่สืบค้นได้จากเอกสารและวัตถุ ทั้งจากทางสื่อออนไลน์และออฟไลน์ รวมถึงใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง มีผู้ให้ข้อมูลหลักทั้งสิ้น จำนวน 9 คน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มละ 3 คน ได้แก่ ศิลปินด้านทัศนศิลป์ ชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ศิลปินด้านทัศนศิลป์ที่มีสังกัดเครือข่ายในพื้นที่อื่นที่ประสบความสำเร็จ และผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า ศิลปินต้องปรับเปลี่ยนตนเอง สร้างบุคคลที่เป็นจุดเชื่อมต่อในเครือข่ายมีความหลากหลายเชิงเนื้อหาของงานศิลปะ ใช้ช่องทางการสื่อสารที่หลากหลายเพื่อเข้าถึงผู้รับสารงานทัศนศิลป์ทุกช่วงวัย สร้างการเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ เข้าใจผู้รับสารที่แตกต่าง พิจารณาปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อเครือข่าย มีการพัฒนาระบบคลังข้อมูลและความต่อเนื่องในการผลิตผลงานของศิลปิน

คำสำคัญ: แนวทางการสื่อสาร / เครือข่าย / ศิลปินด้านทัศนศิลป์ / จันทบุรี

วิธีอ้างอิง

เหมือนฝัน คงสมแสวง และ บวรสรรค์ เจี่ยดำรง. (2567). แนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 12*(1), 1-24. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.1

© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

01

Communication Guideline for Creating a Visual Arts Artists Network in Chanthaburi Province[1]

Muanfun Kongsomsawaeng[2]
Bavonsan Chiadamrong[3]

Received: August 31, 2023 / Revised: December 7, 2023 / Accepted: 22 December, 2023

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.1

---

[1] This research was funded by a research fund, Rambhai Barni Rajabhat University, fiscal year 2022.

[2] Lecturer, Faculty of Communication Arts, Rambhai Barni Rajabhat University, e-mail: muanfun.k@rbru.ac.th

[3] Assistant professor, Faculty of Communication Arts, Rambhai Barni Rajabhat University, e-mail: bavonsan.c@rbru.ac.th

Abstract

This article aimed to create a communication guideline for establishing a visual arts artists network in Chanthaburi Province. Chanthaburi Province has a large number of visual artists, but there is still no network to support these artists and their production of art. This research is qualitative, collecting data from documents and objects from both online and offline media, including in-depth interviews using a semi-structured format. There were 9 key informants, divided into 3 groups of 3 people each: visual artists, the Chanthaboon Waterfront Community, visual artists with successful networking in other areas, and target consumers of visual arts. The results showed that artists need to adapt, create a persona as a node in the network, diversify content in their artwork, use a variety of communication channels to reach visual arts audiences of all ages, establish a visual arts artists network, understand different audiences, consider external factors affecting the network, develop a data warehouse system, and ensure continuity in the production of art.

Keywords: Communication Guideline / Network / Visual Arts Artists / Chanthaburi Province

Citation

Kongsomsawaeng, M & Chiadamrong, B. (2024). Communication Guideline for Creating a Visual Arts Artists Network in Chanthaburi Province. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 12*(1), 1-24. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.1

© 2024 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

ศิลปะเป็นตัวเชื่อมระหว่างผู้สร้างสรรค์งานและผู้ชมงานโดยมีความเป็นมนุษย์เป็นสะพานเชื่อม ศิลปินสร้างสรรค์ศิลปะภายใต้ความต้องการที่จะสื่อสาร เปิดเผย สะท้อน และอธิบายถึงคุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ ในขณะที่ผู้ชมงานศิลป์นั้น จักได้รับรู้ถึงคุณค่าต่าง ๆ แห่งความเป็นมนุษย์ผ่านงานศิลปะที่ตนเองสัมผัส แต่หากไม่มีกลไกที่เป็นตัวเชื่อมระหว่างผู้สร้างและผู้ชมแล้วก็ยากที่จะสื่อสารคุณค่า รวมถึงสร้างความเข้าใจระหว่างมนุษย์และมนุษย์ด้วยกัน ซึ่งกลไกที่เป็นตัวเชื่อมร้อยดังกล่าว คือ พื้นที่การจัดแสดงผลงาน ทว่าพื้นที่ดังกล่าวจะไม่เกิดขึ้นอย่างเป็นกิจจะลักษณะ และจะไร้ความมั่นคงในการใช้พื้นที่นั้น หากปราศจาก “เครือข่ายศิลปิน”

เครือข่ายศิลปิน ในที่นี้หมายถึง การรวมตัวกันของศิลปิน กลุ่มศิลปิน และ/หรือองค์กรศิลปิน ที่สมัครใจแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสาร หรือทำกิจกรรมร่วมกันในลักษณะที่สมาชิกยังคงมีอิสระในการดำเนินกิจกรรมของตนเอง โดยมีเป้าหมายหรือผลประโยชน์ร่วมกัน ทั้งนี้ รูปแบบเครือข่ายศิลปะของประเทศไทยที่มีอยู่ในปัจจุบันมักจะมีลักษณะเป็นเครือข่ายแนวตั้ง กล่าวคือ สถานภาพและฐานะของบุคคลในแต่ละลำดับชั้นจะเรียงตามสูงไปหาต่ำ ฝ่ายที่อยู่ในลำดับสูงมีบทบาทเป็นผู้อุปถัมภ์ และฝ่ายผู้อยู่ข้างล่างมีบทบาทเป็นผู้รับการอุปถัมภ์ เครือข่ายในลักษณะนี้ ได้แก่ ภาครัฐกับองค์กรศิลปะ หรือองค์กรด้านศิลปะกับศิลปินที่เป็นบุคคล ส่วนเครือข่ายแบบแนวนอนเป็นเครือข่ายที่สถานภาพของผู้เข้าร่วมมีความเท่าเทียมกัน มีการแลกเปลี่ยนทรัพยากรความรู้ซึ่งกันและกัน คอยช่วยเหลือระหว่างกัน

รายงานของคณะกรรมาธิการปฏิรูปค่านิยม ศิลปะ วัฒนธรรม จริยธรรมและการศาสนา สภาปฏิรูปแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2558 (2558: 6-9) ได้ระบุถึงปัญหาการพัฒนาศิลปะและวัฒนธรรมของประเทศไทยหลายประการ ได้แก่ ศิลปินไม่มีพื้นที่เพื่อใช้แสดงผลงาน ขาดกลไกประสานงานระหว่างภาคส่วนต่าง ๆ ทำให้เกิดปัญหาที่ตามมา คือ การไม่มีเงินทุนสนับสนุนด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างเพียงพอ กลุ่มศิลปินไม่มีอำนาจต่อรอง และการถูกจำกัดพื้นที่ในการแสดงศักยภาพ รวมทั้งศิลปินหรือผู้ที่เป็นเจ้าของผลงานศิลปะไม่ได้รับการคุ้มครองผลงานอย่างเป็นรูปธรรมและมีประสิทธิภาพเพียงพอ เนื่องจากกลุ่มศิลปินในด้านนั้น ๆ ไม่มีการรวมตัวกันเป็นองค์กรที่มีความเข้มแข็งเพียงพอที่จะให้ความคุ้มครองศิลปินหรือผู้ปฏิบัติงานด้านศิลปะที่อยู่ในวงการเดียวกันได้ จากรายงานข้างต้นอาจกล่าวได้ว่า ศิลปะจะสามารถปฏิบัติตามพันธกิจต่อสังคมได้หากมีเครือข่ายช่วยขับเคลื่อน และเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดต่อศิลปิน การสร้างเครือข่ายจึงจำเป็นจะต้องมีประสานเครือข่ายแบบแนวนอน คือ กลุ่มศิลปิน และเครือข่ายแบบแนวตั้งเพื่อสนับสนุนให้เกิดการประสานงานระหว่างภาคส่วนต่าง ๆ

ในแง่ของศิลปะเชิงพาณิชย์ อโณทัย อูปคำ (2558: 2906-2921) ได้ชี้ให้เห็นว่า ในปัจจุบันองค์กรที่ทำงานเกี่ยวกับศิลปะยังไม่สามารถสร้างระบบพาณิชย์อย่างเป็นธรรมและมีมาตรฐานตามแบบสากล ซึ่งมีสาเหตุมาจากการที่ศิลปินขายงานเองโดยไม่มีมาตรฐานในการกำหนดราคาผลงานที่เป็นระบบ ขาดความ

เข้าใจในธุรกิจศิลปะที่ยั่งยืน ตลอดจนนักค้าผลงานศิลปะเองก็ไม่สามารถสร้างมาตรฐานราคาศิลปะในประเทศไทยให้เกิดขึ้นได้อย่างเป็นรูปธรรม แม้ปัจจุบันจะมีการประมูลศิลปะมากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการกำหนดราคาในระดับหนึ่ง จากข้อกำหนดของการประมูลในแต่ละครั้งที่ระบุไว้แตกต่างกัน เช่น ค่าเข้างานประมูล ราคาเริ่มต้นการประมูล การขยับราคาประมูล ระยะเวลาในการประมูล เป็นต้น โดยปัญหาดังกล่าวเกิดขึ้นส่วนหนึ่งเนื่องจากการไม่มีเครือข่ายศิลปินมาช่วยขับเคลื่อนอย่างเป็นระบบ

จากการสำรวจเครือข่ายศิลปินของประเทศไทยในระดับจังหวัดที่ได้รับการสนับสนุนจากภาครัฐและองค์กรต่าง ๆ พบว่า มีเครือข่ายที่ดำเนินการอย่างต่อเนื่องในปัจจุบัน ได้แก่ เครือข่ายศิลปินจังหวัดเชียงราย และเครือข่ายศิลปินอีสานจังหวัดขอนแก่น ซึ่งจักเห็นได้ว่า แม้เครือข่ายดังกล่าวจะมีความเป็นปึกแผ่นและมีจุดยืนที่ชัดแจ้ง ทว่าเป็นเพียงเครือข่ายกลุ่มย่อยเท่านั้น ยังมิได้มีเครือข่ายอย่างเป็นกิจจะลักษณะที่ครอบคลุมทั่วทั้งประเทศไทย

สำหรับจังหวัดจันทบุรีนั้นมีจำนวนศิลปินด้านทัศนศิลป์จำนวนมาก กระจายอยู่ตามพื้นที่ต่าง ๆ แม้ศิลปินผู้เป็นที่รู้จักในแวดวง (ทั้งแวดวงวิชาชีพและวิชาการ) จะมีส่วนที่กระจุกตัวอยู่ในชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี อันเป็นพื้นที่เศรษฐกิจที่ชัดเจน แต่อย่างไรก็ดี ยังไม่ปรากฏเครือข่ายที่ช่วยสนับสนุนศิลปินและการทำงานศิลปะดังกล่าว จากสัมภาษณ์เชิงลึกศิลปินรุ่นใหม่ สาขาทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีที่มีประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะไม่ต่ำกว่า 5 ปี จำนวน 5 ราย พบว่า ปัญหาของศิลปินในจังหวัดจันทบุรีมีหลายประการที่สอดคล้องกับรายงานของคณะกรรมาธิการปฏิรูปค่านิยม ศิลปะ วัฒนธรรม จริยธรรมและการศาสนา สภาปฏิรูปแห่งชาติ (2558: 6-9) และที่อโณทัย อูปคำ (2558: 2906-2921) ศึกษากล่าวคือ ศิลปินแต่ละรายสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่สู่สาธารณะเป็นรายบุคคล และถึงแม้จะมีการรวมกลุ่มแต่ก็เป็นไปอย่างไม่เป็นทางการ ไม่มีระบบในการจัดการเกี่ยวกับการให้ความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ เช่น การจัดแสดงที่ไม่มีพื้นที่ให้กับศิลปินรายใหม่ การจัดจำหน่ายเป็นไปในช่องทางดั้งเดิม คือ การจำหน่ายหน้าร้านของตัวเองหรือฝากจำหน่าย มีเพียงบางรายเท่านั้นที่ใช้ช่องทางการสื่อสารออนไลน์เข้ามามีส่วนช่วยในการจัดการ แสดงผลงานต่อบุคคลภายนอกพื้นที่ทั้งในไทยและต่างประเทศ

ดังนั้น หากมีการจัดทำแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีจักทำให้เกิดเครือข่ายที่มีระบบ และมีเป้าหมายที่ชัดเจน สามารถนำไปสู่การสนับสนุนการขับเคลื่อนงานศิลปะระหว่างศิลปินทั้งภายในและภายนอกจังหวัดจันทบุรี เป็นศูนย์กลางของการสื่อสารเพื่อการแลกเปลี่ยน เรียนรู้และทำให้ศิลปินต่างรุ่นได้ก้าวต่อไปด้วยกันในแวดวงศิลปะภายใต้บริบทที่แปรเปลี่ยน อันจะเป็นรากฐานในการดำรงวัฒนธรรมและสร้างศักยภาพในเชิงพาณิชย์ศิลป์ต่อไปได้

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี

วิธีการวิจัย

งานวิจัยเรื่องแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี ใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ มีการเก็บรวบรวมข้อมูล 2 ส่วน คือ 1) แหล่งข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่สืบค้นได้จากเอกสารและวัตถุ ทั้งจากทางสื่อออนไลน์และออฟไลน์ 2) แหล่งข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เชิงลึกด้วยแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งมีโครงสร้าง โดยเจาะจงเลือกผู้ให้ข้อมูลหลักตามเกณฑ์คัดเลือก ผู้วิจัยสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักทั้งสิ้น จำนวน 9 คน ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มละ 3 คน ได้แก่

1. ศิลปินด้านทัศนศิลป์ ชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ได้แก่
    1.1 จักรภณ พงศ์พัชราพันธุ์
    1.2 เอกรัฐ พานิชเกษม
    1.3 นริศ ชัยพิบูลย์

2. ศิลปินด้านทัศนศิลป์จันทบุรีที่มีสังกัดเครือข่ายในพื้นที่อื่นที่ประสบความสำเร็จ ได้แก่
    2.1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธนวัฒน์ กันภัย
    2.2 ธนภัทร ทวีสุขสุวัณโชติ
    2.3 เปี้ย เสถียร

โดยกลุ่มที่ 1 และ 2 มีเกณฑ์การคัดเลือก คือ อายุ 18 ปีขึ้นไป สร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ด้วยตนเองมามากกว่า 5 ปี มีประสบการณ์จำหน่ายงานศิลปะอย่างน้อย 3 ปี มีประสบการณ์การทำงานเป็นกลุ่มหรือเครือข่าย และยินดีเข้าร่วมโครงการวิจัย

3. ผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ ได้แก่
    3.1 ตะวันวาด ชนะสิทธิ์
    3.2 อานนท์ นครศรี
    3.3 สริ คันธวัลย์

โดยกลุ่มที่ 3 นี้ มีเกณฑ์การคัดเลือก คือ อายุ 18 ปีขึ้นไป มีประสบการณ์ซื้องานศิลปะรวมอย่างน้อย 3 ชิ้น มีประสบการณ์ซื้องานศิลปะจากศิลปินด้านทัศนศิลป์ ชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรีอย่างน้อย 1 ชิ้น มีประสบการณ์ซื้องานศิลปะชิ้นล่าสุดจากศิลปินด้านทัศนศิลป์ ชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรีภายในระยะเวลาไม่เกิน 1 ปี และยินดีเข้าร่วมโครงการวิจัย

ทั้งนี้ ผู้วิจัยให้ผู้ทรงคุณวุฒิที่เชี่ยวชาญตรวจสอบและแก้ไขแบบสัมภาษณ์ดังกล่าว เพื่อให้มีความสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย รวมทั้งมีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ มีทั้งสิ้น 2 วิธี คือ

1) ผู้วิจัยใช้การตรวจสอบสามเส้าด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลหลายวิธีประกอบกัน ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาทั้งจากเอกสาร วัตถุ และบุคคล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ตรงตามความเป็นจริงมากที่สุด

2) ผู้วิจัยใช้วิธีการยืนยันข้อมูล โดยการให้บุคคลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยตรวจสอบและรับรองความถูกต้องของข้อมูล และให้แสดงความคิดเห็นต่อข้อมูลที่นำเสนอ

สรุปผล

สำหรับวิจัยชิ้นนี้ที่ประสงค์จะตอบต่อโจทย์ที่ว่า “แนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีควรเป็นเช่นไร” จากการเก็บรวบรวมข้อมูลนำมาสู่ข้อสรุปผลการวิจัย เพื่อตอบคำถามดังกล่าว ดังนี้

1. ผู้ส่งสาร (ศิลปิน) ต้องปรับเปลี่ยน เพื่อสร้างความเป็นไปได้ในการสร้างเครือข่าย และสร้างบุคคลที่เป็นจุดเชื่อมต่อในเครือข่าย (Node)

โดยพื้นฐานศิลปินมีทัศนะต่อตัวเองและกลุ่มศิลปินด้วยกันเองว่า เป็นผู้ที่คุ้นชินกับการทำงานเดี่ยว ด้วยลักษณะการทำงานที่พึ่งพาแต่เพียงตัวเองก็สามารถผลิตผลงานได้ ทว่าต้องอาศัยการร่วมกันแสดงผลงาน เนื่องด้วยความมั่นใจของตัวศิลปินเอง จำนวนผลงาน และการได้รับการยอมรับจากสาธารณะที่ยังไม่มากเพียงพอ ไม่พร้อมในเรื่องทักษะการสื่อสารการตลาด รวมทั้งศิลปินบางรายมีการผลิตผลงานอย่างไม่ต่อเนื่อง ซึ่งสัมพันธ์กับการเข้าร่วมแสดงกับศิลปินรายอื่นที่ไม่สม่ำเสมอด้วย เพราะต้องอาศัยการประกอบอาชีพอื่นในการเลี้ยงชีพ อย่างไรก็ดี การรวมตัวกันเป็นกลุ่มก้อนในระบบเครือข่าย จะเอื้อต่อการคงอยู่ในสถานะศิลปินมากกว่าการทำงานและแสดงผลงานแบบเดี่ยว แต่ต้องมีวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนร่วมกัน

ศิลปินสามารถช่วยให้เครือข่ายสามารถเกิดขึ้นได้โดยการลดความเป็นตัวตนลง มีการส่งมอบข้อมูลของตัวเองสู่ส่วนกลาง เพื่อสะดวกต่อการใช้ในการสื่อสารต่อไปในลักษณะต่าง ๆ สลายการแบ่งแยกกลุ่ม รวมทั้งปรับตัวเองให้ก้าวเข้ามาให้ความคิดเห็นต่อการจัดการเครือข่ายว่าควรเป็นไปในรูปแบบใดจึงจะเหมาะสมกับบริบทที่เป็นอยู่ ซึ่งในฐานะสมาชิก ผู้ที่เข้าร่วมเครือข่ายจะต้องเข้ามามีส่วนร่วมและมีเป้าหมายตรงกัน

ทั้งนี้ ตามมุมมองของผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ กล่าวถึงการสร้างเครือข่ายจักต้องหมายรวมถึงการที่ศิลปินต้องเชื่อมโยงกับกลุ่มอื่นที่มิใช่แต่เพียงกลุ่มศิลปินด้วยกันเท่านั้นด้วย

จากข้อจำกัดในทักษะของศิลปิน เงื่อนไขเวลาในการจัดการ นำมาสู่ทางออกของการจัดสรรให้มีคนกลาง หรือหน่วยงานกลางในการสื่อสารเพื่อการสร้างเครือข่าย ที่เป็นจุดเชื่อมต่อในเครือข่าย (Node) ซึ่งจะมีส่วนช่วยในการรวบรวมข้อมูลของศิลปินและผลงาน แต่ก็ต้องแลกมาด้วยการสละเวลาที่เพียงพอในการดำเนินการแสวงหาและรวบรวมข้อมูลให้ครบถ้วน โดยข้อมูลส่วนหนึ่งนั้น คนกลางจะได้รับข้อมูลจากศิลปิน ซึ่งหากมีการใช้การสื่อสารการตลาดเข้ามาสนับสนุน จะทำให้ศิลปินและผลงานเป็นที่รู้จักผ่านกิจกรรมในรูปแบบต่าง ๆ ที่ได้รับการบริหารจัดการ

อย่างไรก็ตาม คนกลางที่จะเข้ามาดำเนินการจะต้องมีการสร้างเงื่อนไขให้ชัดเจน อาจสร้างเป็นระบบที่มีการวางโครงสร้างและการบริหารจัดการแบบเป็นกิจจะลักษณะ อันเป็นการตกลงเพื่อให้สิ่งตอบแทนที่สมเหตุสมผล เนื่องเพราะจะเป็นการยากหากจะให้มีผู้เป็นคนกลางเข้ามาดูแลเครือข่ายที่จะเกิดขึ้นโดยไม่ได้รับประโยชน์ใดตอบกลับ ซึ่งอาจเป็นการให้ค่าตอบแทนเป็นการหักเปอร์เซ็นต์ในการจำหน่ายผลงาน

การรวมตัวกันของศิลปินในระบบเครือข่ายที่มีส่วนร่วมและมีเป้าหมายตรงกัน จะเอื้อต่อการคงอยู่ในสถานะศิลปินมากกว่าการทำงานและแสดงผลงานแบบเดี่ยว รวมถึงการที่ศิลปินต้องเชื่อมโยงกับกลุ่มอื่นที่มิใช่แต่เพียงกลุ่มศิลปินด้วยกันเท่านั้น ทั้งนี้ จากผลการวิจัยที่ผ่านมา สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาสำคัญ คือ ขาดจุดเชื่อมต่อในเครือข่าย ในการขับเคลื่อนเครือข่าย ซึ่งส่งผลโดยตรงต่อการก่อรูป ความมั่นคงและความมีชีวิตของเครือข่าย ปัจจุบันสาเหตุหลักที่ขาดบุคคลที่จะทำหน้าที่ดังกล่าว เนื่องจากศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีแต่ละท่านมีลักษณะการดำเนินชีวิตที่อาศัยอาชีพอื่นเป็นหลัก และขาดความแข็งแรงในสถานะจุดศูนย์รวมของการดำเนินการในแวดวง ซึ่งหากพิจารณาเทียบเคียงกับพื้นที่ที่ประสบความสำเร็จในระบบเครือข่าย จะเห็นความชัดเจนของการมีผู้รับผิดชอบในการขับเคลื่อนนี้

2. ความหลากหลายเชิงเนื้อหาของงานศิลปะ

หากศิลปินยังไม่มีความเข้มแข็งเพียงพอในการต่อรองพื้นที่ในแวดวงศิลปะ สิ่งที่ต้องคำนึง คือ การผลิตเนื้อหาของงานศิลปะที่พึงมีความหลากหลาย ครอบคลุมตามความต้องการของตลาด ไม่ใช่ตอบสนองความต้องการของศิลปินแต่เพียงฝ่ายเดียว สำหรับเนื้อหาที่ศิลปินควรพัฒนาจำแนกออกเป็น 3 ประเภทหลัก ได้แก่

(1) เนื้อหาที่มีความเฉพาะท้องถิ่น อันเป็นเอกลักษณ์จะเป็นส่วนสนับสนุนการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความชัดเจน อาทิ ชุมชนริมน้ำ รถโดยสารประจำถิ่น สถาปัตยกรรม กระต่ายและดวงจันทร์ อันเป็นสัญลักษณ์ประจำจังหวัด

(2) เนื้อหาตามความถนัดของศิลปิน ซึ่งศิลปินมีความประสงค์ที่จะนำเสนอเฉพาะรายแตกต่างกันออกไป

(3) เนื้อหาที่มีลักษณะตามความนิยม ซึ่งศิลปินบางรายสร้างสรรค์ผลงานตามที่ผู้รับสารชื่นชอบให้การยอมรับ และอาจอยู่ในระดับที่มากพอจะซื้อไปครอบครอง โดยศิลปินบางส่วนก็เลือกสร้างสรรค์ผลงานของตัวเองที่ตอบต่อความต้องการของผู้รับสารในประเด็นนี้ เช่น ภาพแมว ซึ่งแน่นอนว่าจะต้องมีการปรับตัวในการผลิตชิ้นงานร่วมด้วย

อย่างไรก็ดี เมื่อศิลปินมีการรวมกันเป็นเครือข่าย การมีแนวทางในการนำเสนอเนื้อหานั้น เป็นเรื่องที่ต้องพิจารณา เพื่อให้การสื่อสารมีทิศทาง ตามแต่วาระโอกาสอันเหมาะควร ทั้งนี้ ในมุมมองของผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ ยังสำหับให้เห็นถึงความยากในการระบุเนื้อหาของผลงานว่าควรเป็นเช่นไร เนื่องเพราะผู้บริโภคจะเลือกซื้อผลงานศิลปะจากความชื่นชอบและเหตุผลในการซื้อที่แตกต่างตามแต่ละบุคคล ดังนั้น หากศิลปินยังไม่ได้รับการยอมรับในระดับที่เพียงพอ ความหลากหลายของเนื้อหาจึงเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าการสร้างสรรค์ที่มีเนื้อหาเดียว

3. ช่องทางการสื่อสารที่หลากหลายเพื่อเข้าถึงผู้รับสารงานทัศนศิลป์ทุกช่วงวัย

ผู้รับสารงานทัศนศิลป์มีหลายช่วงวัย โดยธรรมชาติของผู้รับสารในแต่ละช่วงวัยก็มีพฤติกรรมการเปิดรับสื่อ การเลือกใช้ช่องทางเพื่อรับสารแตกต่างกันออกไป โดยช่องทางการสื่อสารที่ใช้แบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

(1) สื่อออฟไลน์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสถานที่จัดแสดง ยังคงเป็นสื่อพื้นฐานที่ศิลปินเห็นควรว่ามีความจำเป็นต้องใช้ในการสื่อสาร เพื่อให้การมีอยู่ของระบบเครือข่ายดำเนินไปได้ เนื่องเพราะงานทัศนศิลป์ยังคงอาศัยการจัดแสดงผลงานที่จับต้องได้เป็นหลัก ซึ่งสอดรับกับผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์เห็นควรเช่นกันว่า สื่อออฟไลน์ อาทิ หน้าร้าน บ้าน หรือแกลเลอรีของศิลปิน ยังคงเป็นสื่อพื้นฐานที่เครือข่ายศิลปินสามารถใช้ในการสื่อสารได้ เพราะเป็นทั้งช่องทางดั้งเดิมที่มีอยู่ หรือหากเป็นสถานที่ใหม่ที่จัดตั้งขึ้น การมีสถานที่ดังกล่าวจะเป็นสื่อหลักที่มีความน่าเชื่อถือ

สำหรับสถานที่ที่เป็นส่วนกลาง ศิลปินเห็นว่าพึงจัดให้มี เพื่อใช้ในการแสดงผลงานร่วมกัน หรือเป็นลักษณะเวียนกันมาจัดแสดงเดี่ยว ทว่าการหาพื้นที่อันเหมาะสมนั้น มีเรื่องของงบประมาณและข้อจำกัดของพื้นที่เข้ามาเกี่ยวพัน รวมทั้งเป็นสิ่งที่ศิลปินพยายามเสนอไปทางสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดด้วย ซึ่งหากมีการจัดแสดงศิลปินเชื่อว่า จะนำไปสู่การสื่อสารต่อผ่านสื่ออื่น โดยผู้รับสารเป็นผู้สร้างสรรค์เนื้อหาต่อ

มากไปกว่านั้น ศิลปินบางรายยังแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้วิจัย เพื่อใช้สื่อออฟไลน์ อันเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ที่คาดว่าจะสามารถใช้เสริมการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีในรูปแบบของโบรชัวร์ หรือสมุด อันแสดงพิกัดของร้านของศิลปิน และรายละเอียดที่เกี่ยวข้อง สามารถสร้างการมีส่วนร่วมกับผู้รับสารได้ด้วยลูกเล่นของการสะสมสถานที่ที่ไปผ่านการประทับตรา

(2) สื่อออนไลน์ เป็นสื่อที่สามารถขยายการรับรู้ของงานศิลปะไปได้มาก ยิ่งผนวกกับสถานการณ์ที่ทำให้ผู้คนไม่สามารถเดินทางได้โดยสะดวก ยิ่งทำให้ปรากฏชัดว่า สื่อออนไลน์เป็นอีกทางเลือกหนึ่งที่ศิลปินเลือกจะใช้เป็นช่องทางในการนำเสนอผลงานของตนเอง ทั้งนี้ เครือข่ายศิลปะที่ประสบความสำเร็จหลายแห่งก็ใช้สื่อออนไลน์ในการสื่อสาร ซึ่งหากศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีมีการดำเนินการเป็นเครือข่าย สื่อที่ศิลปินมีความคิดเห็นว่าจะต้องใช้เพื่อการสื่อสารอย่างง่ายที่สุดคือ เฟซบุ๊ก เพราะต้นทุนในการดำเนินการต่ำ รวมทั้งการเข้าร่วมกลุ่มไลน์อันเป็นเครือข่าย ซึ่งศิลปินสามารถเลือกสนทนากับศิลปินอื่นเป็นรายบุคคลได้ และเว็บไซต์ เป็นอีกหนึ่งแพลตฟอร์มที่แสดงถึงความน่าเชื่อถือ เป็นระบบระเบียบ และเป็นทางการในการมีอยู่ของเครือข่าย

การมีสื่อออนไลน์จะสร้างโอกาสในการเข้าถึงของผู้รับสาร และสามารถดึงดูดผู้ที่ไม่ได้เดินทางมา ณ สถานที่ที่ศิลปินจัดแสดงผลงานให้ได้ทราบการมีอยู่ของชิ้นงาน และเป็นช่องทางในการซื้อและจัดจำหน่ายสำหรับทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ รวมทั้งกำจัดข้อจำกัดของสถานการณ์ที่เป็นอุปสรรคในการสื่อสารได้ด้วย อาทิสถานการณ์โควิด-19 ที่ทำให้การเดินทางของคนทั่วโลกหยุดชะงัก สอดรับกับสำหรับช่องทางการสื่อสารที่ผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ให้ความเห็นไว้ว่า สื่อออนไลน์เป็นสื่อที่สามารถช่วยสนับสนุนการสร้างเครือข่ายและการเชื่อมต่อไปยังผู้บริโภคกลุ่มเป้าหมายได้

(3) สื่อบุคคลและสื่อมวลชนท้องถิ่น เป็นช่องทางการสื่อสารที่เสริมย้ำการมีอยู่ของศิลปินและผลงานให้ปรากฏในพื้นที่ของท้องถิ่นอย่างชัดแจ้ง และอาจขยายพื้นที่ออกไปนอกจังหวัดด้วย สำหรับสื่อบุคคลที่เป็นศิลปินท้องถิ่นนั้น มีความสำคัญต่อการให้ความร่วมมือดำเนินการส่วนต่าง ๆ ที่เป็นส่วนส่งเสริมการผนึกกำลังเป็นเครือข่าย ซึ่งหากมีข้อมูลทำเนียบศิลปินจะทำให้การเลือกสรรและขอความร่วมมือในการสิ่งใดก็ตามสะดวกมากยิ่งขึ้น ส่วนสื่อมวลชนท้องถิ่นนั้นปรากฏการนำเสนอศิลปะอย่างไม่ต่อเนื่อง ด้วยมีความสัมพันธ์กับการเกิดขึ้นของกิจกรรมศิลปะในท้องถิ่น ความโดดเด่นของชิ้นงาน และการสร้างสรรค์ผลงานที่ยังขาดช่วง ซึ่งศิลปินเชื่อว่า หากมีการจัดแสดงผลงานอย่างต่อเนื่อง สื่อจะให้ความสนใจและมอบพื้นที่การสื่อสารให้เป็นแน่ รวมถึงโดยธรรมชาติของสื่อนั้น การมีกิจกรรมอันน่าสนใจเกิดขึ้นในสังคม นับเป็นสิ่งที่พึงนำเสนอ ดังนั้น ทั้งสื่อบุคคลท้องถิ่น และสื่อมวลชนท้องถิ่นในปัจจุบัน จึงล้วนมีส่วนทำให้พื้นที่ของศิลปะที่จะนำสารต่อไปยังผู้รับสารยังไม่สม่ำเสมอ

4. เครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ที่เป็นไปได้

ศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีรู้จักกันเป็นการส่วนตัว โดยมีการรวมกลุ่มกัน หากมีจุดร่วมระหว่างกัน อาทิ สถาบันทางการศึกษา สังกัด อายุ ลักษณะของผลงาน ความสัมพันธ์ส่วนตัว งานที่ต้องรับผิดชอบ ทว่ายังไม่มีการรวมตัวกันระหว่างกลุ่มประกอบการเป็นเครือข่ายภายในจังหวัดอย่างเป็นทางการ สะท้อนความยังไม่เป็นกลุ่มก้อน มีช่องว่างระหว่างรุ่น และสถาบันทางการศึกษาที่ศิลปินสำเร็จการศึกษา ดังนั้น เครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีจึงเป็นการก่อตัวขึ้นแบบธรรมชาติ ไม่ใช่โดยระบบบริหารจัดการ ซึ่งการก่อตัวขึ้นแบบธรรมชาตินี้สืบเนื่องมาจากจากสายสัมพันธ์ทางสังคม

โดยนัยนี้จึงปราศจากศูนย์กลางของเครือข่ายที่ชัดเจน ระบบการสื่อสารเชื่อมร้อยบุคคลระหว่างกลุ่มภายในเครือข่ายจึงยังไม่เป็นระเบียบและไม่มีความชัดแจ้งเป็นรูปธรรม รวมถึงยังขาดกิจกรรมที่เชื่อมโยงความเป็นเอกภาพของเครือข่ายอย่างสม่ำเสมอ ซึ่งการเชื่อมร้อยเป็นกลุ่มอย่างเป็นกิจจะลักษณะ และการสร้างความสมานฉันท์ระหว่างกลุ่มอย่างต่อเนื่อง จะทำให้เครือข่ายแข็งแรงและสามารถต่อรองกับภายนอกเครือข่ายได้ด้วย

สำหรับการเชื่อมต่อกับเครือข่ายศิลปินภายนอกจังหวัด ซึ่งกินความไปจนถึงระดับนานาชาตินั้น มีทั้ง

(1) การเชื่อมร้อยผ่านสายวิชาการด้านศิลปะ เป็นการรวมตัวกันจากผู้ที่จบจากสถาบันหรือสังกัดเดียวกัน ซึ่งในลักษณะนี้จะมีลักษณะการให้ความเคารพนับถือระหว่างกัน และมีการแบ่งกลุ่มออกของสถาบันหรือสังกัดของตัวเองออกจากหน่วยงานอื่น รวมทั้งไม่ได้เชื่อมร้อยระหว่างศิลปินด้วยกันโดยลักษณะงานทัศนศิลป์ แต่อาจมีบางคราวที่มีการเชื่อมโยงระหว่างเครือข่ายสถาบันหรือสังกัดร่วมกันทำกิจกรรมทั้งงานวิชาการและงานปฏิบัติ

(2) การเชื่อมต่อกับเครือข่ายศิลปินภายนอกจังหวัดผ่านสายปฏิบัติการด้านศิลปะ เป็นรูปแบบที่ศิลปินเอ่ยถึงมากที่สุด และเป็นกิจกรรมพื้นฐานที่มีการจัดขึ้นบ่อย โดยจะมีทั้งการแลกเปลี่ยนผลงานระหว่างศิลปินมาจัดแสดงในงาน หรือเป็นกิจกรรมที่มีการรวมตัวกันเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน หรือเป็นการร่วมกันจัดกิจกรรมเพื่อถ่ายทอดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะสู่ผู้อื่น รวมทั้งมีการดำเนินการต่อทั้งในรูปแบบการพาณิชย์และไม่ใช่การพาณิชย์ โดยอาจรวมตัวกันเพราะสังกัด พื้นที่ ความสัมพันธ์ส่วนบุคคลที่มีระหว่างกัน หรือลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ทั้งนี้ การสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีกับศิลปินภายนอกจังหวัดตามมุมมองของผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์นั้นก็เป็นไปในทิศทางเดียวกันกับศิลปินนั่นคือ มองเห็นการเชื่อมต่อกับเครือข่ายศิลปินภายนอกจังหวัดผ่านการมีส่วนร่วมของกิจกรรม ทั้งกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับทัศนศิลป์และกิจกรรมอื่น ซึ่งจะเป็นการสร้างพื้นที่ให้กับศิลปินพร้อมกันกับการสร้างเครือข่าย โดยศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีอาจเป็นผู้เข้าร่วมกิจกรรมหรือเป็นเจ้าภาพกิจกรรมก็ได้

5. ผู้รับสารที่แตกต่าง

ศิลปินมีมุมมองต่อผู้รับสารแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ผู้รับสารชาวไทย และผู้รับสารชาวต่างชาติ โดยมีความคิดเห็นว่าผู้รับสารชาวต่างชาติซึ่งเป็นนักท่องเที่ยว เป็นผู้ให้ความสนใจกับการรับชม รวมทั้งเลือกซื้อผลงานศิลปะมากกว่าผู้รับสารชาวไทยที่เป็นนักท่องเที่ยว และเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดจันทบุรี ศิลปินให้ทัศนะว่า ผู้รับสารโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่อาศัยอยู่ในพื้นที่จังหวัดจันทบุรีนั้น ยังมิได้ให้ความสนใจหรือพื้นที่กับงานศิลปะโดยภาพรวม ถึงแม้ว่างานทัศนศิลป์จักเป็นแขนงของศิลปะอันมีความชัดเจนที่สุดของจังหวัดก็ตาม แสดงถึงคนต่างวัฒนธรรม ต่างอาชีพ ต่างช่วงเวลา ก็จะมีรสนิยมต่อศิลปะต่างกัน รวมทั้งมีความประสงค์และกำลังในการซื้อชิ้นงานไม่เหมือนกันด้วย สอดคล้องกับที่ผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ระบุว่า ผู้รับสารนั้นมีตัวแปรที่ต้องพิจารณา คือ พฤติกรรมความชอบ วัตถุประสงค์ในการซื้อ และกำลังในการซื้อ

6. ปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อเครือข่าย

ปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อเครือข่ายนั้น เป็นไปได้ทั้งด้านบวกและลบ กล่าวคือ ปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อเครือข่ายทางด้านบวก ได้แก่

(1) เจ้าของธุรกิจบางประเภทมองว่า การใช้ผลงานศิลปะเป็นส่วนประดับตกแต่งเสริมการสื่อสารสถานที่ได้ ในส่วนนี้จึงเป็นโอกาสของศิลปินที่มีเครือข่ายระหว่างกัน และมีความสัมพันธ์กับเจ้าของธุรกิจผลักดันให้งานทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของธุรกิจต่าง ๆ ได้

(2) นายทุน/เจ้าของพื้นที่/สื่อ มีส่วนในการทำให้เกิดการสนับสนุนแลกเปลี่ยนทุนที่มีระหว่างเครือข่าย อาทิ ความรู้ อุปกรณ์ งบประมาณในการจัดงานแสดง สถานที่ที่ใช้ในการจัดแสดง การจัดการการสื่อสาร

(3) ผู้นำ/หน่วยงานรัฐท้องถิ่นให้การสนับสนุน ซึ่งหากเปรียบเทียบกับอดีตแล้ว ปัจจุบันศิลปินสัมผัสได้ถึงการสนับสนุนที่ลดน้อยถอยลง ผู้นำ/หน่วยงานรัฐท้องถิ่นเป็นส่วนเอื้อให้เกิดเครือข่ายได้ง่ายและแข็งแรง เกิดการรวบรวมข้อมูลเข้าสู่ส่วนกลาง เพื่อการบริหารจัดการสำหรับการทำกิจกรรมได้โดยง่าย ซึ่งหากเปรียบเทียบกับจังหวัดที่เน้นความสำคัญของศิลปะมากจนกระทั่งเป็นยุทธศาสตร์ขับเคลื่อนพื้นที่ และกระทำอย่างต่อเนื่อง เช่น เชียงราย ราชบุรี ขอนแก่น กระบี่ นครราชสีมา จะพบความแตกต่างกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในจังหวัดจันทบุรี ดังนั้น การที่ผู้นำของจังหวัดมองเห็นความสำคัญ ประโยชน์ และการต่อยอดของศิลปะในมิติต่าง ๆ จะเอื้อต่อการมีอยู่ของเครือข่ายด้วย

(4) การมีพื้นที่เฉพาะสำหรับการจัดกิจกรรมศิลปะ มีส่วนที่ให้ความต่อเนื่องของการจัดกิจกรรมศิลปะของเครือข่ายเป็นไปได้สะดวกเช่นกัน ซึ่งจะส่งผลดีต่อการดำเนินการของเครือข่าย และเปิดโอกาสให้ผู้รับสารได้เข้าถึงชิ้นงานได้ง่ายขึ้น เพราะเปรียบเหมือนมีศูนย์รวมที่ทราบโดยทั่วกันว่า หากจะรับสารศิลป์จะรับได้ ณ แห่งใด เพราะในปัจจุบันยังไม่มีหอศิลป์ประจำจังหวัด หรือสถานที่เฉพาะ แม้ว่าหน่วยงานรัฐท้องถิ่นจะเอ่ยถึง และมีแนวความคิดจะจัดสร้างหรือจัดหาสถานที่เพื่อใช้ในการนี้ก็ตาม

(5) การดำเนินการในรูปแบบการกุศล เช่น การประมูล การแบ่งสัดส่วนรายได้ไปบริจาค การมอบเป็นของประดับตกแต่ง การมอบให้เป็นชิ้นงานกรณีศึกษา

(6) การอาศัยศิลปินที่มีชื่อเสียงเป็นแม่เหล็กดึงดูดทั้งศิลปินผู้สร้างงาน และดึงดูดผู้รับสาร ก็เป็นส่วนเกื้อหนุนกระแสศิลปะที่เกิดขึ้นในจังหวัดจันทบุรีได้เช่นกัน รวมทั้งสามารถช่วยให้เกิดการเชื่อมโยงเครือข่ายได้ง่าย

(7) การเปิดกว้างทางวัฒนธรรมของผู้ที่มีส่วนได้เสียเกี่ยวกับศิลปะ

ส่วนปัจจัยภายนอกที่มีผลต่อเครือข่ายทางด้านลบ ได้แก่

(1) ข้อจำกัดเรื่องระยะทางที่ศิลปินจะเดินทางไปยังพื้นที่จัดแสดง ซึ่งอยู่ห่างไกลจากพื้นที่ที่ศิลปินอาศัยอยู่

(2) สถานการณ์วิกฤติต่าง ๆ เช่น สถานการณ์โควิด-19

อย่างไรก็ดี ใน 2 ประการนี้ ศิลปินสามารถใช้บริการขนส่งในการจัดส่งผลงานบางรูปแบบเข้าร่วมการจัดแสดงนิทรรศการได้ หากช่วงเวลาในการจัดงานสอดรับกับช่วงเวลาที่ศิลปินสะดวกเข้าร่วมแสดงงาน

(3) เรื่องลิขสิทธิ์ที่ต้องทำความเข้าใจว่า ผู้ใด (ศิลปิน ผู้จัดแสดง ผู้ซื้อ สื่อ หรืออื่น ๆ) เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ที่มีสิทธิ์กระทำสิ่งใดต่องานศิลปะ ตามเงื่อนไขในช่วงต่าง ๆ เพราะปัจจุบันการเข้าถึงผลงานศิลปะทำได้โดยสะดวกขึ้นผ่านสื่อออนไลน์ที่ใช้สื่อสาร

7. การพัฒนาระบบคลังข้อมูลและความต่อเนื่องในการผลิตผลงานของศิลปิน

ระบบคลังข้อมูลเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับใช้ในการสร้างฐานข้อมูลจากผลงานของศิลปิน รวมถึงการจัดประเภทของศิลปิน ความเชี่ยวชาญของศิลปิน อย่างไรก็ตาม จากผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่า ในปัจจุบันยังไม่มีคลังความรู้ดังกล่าวในจังหวัดจันทบุรี และแม้ว่าในอนาคตจะมีการพัฒนาระบบคลังข้อมูลแล้ว แต่หากยังขาดความต่อเนื่องในการผลิตงานศิลปะโดยศิลปิน คลังข้อมูลก็จะขาดมิติพลวัต ซึ่งไม่ส่งผลดีต่อการดำเนินไปของการสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์

อภิปรายผล

จากข้อสรุปผลในหัวข้อที่ผ่านมา ผู้วิจัยนำมาสร้างข้ออภิปรายผล โดยมีประเด็นน่าสนใจ ดังนี้

1. การออกแบบเนื้อหางานศิลปะจำแนกตามผู้รับสาร

เนื้อหาตามสมัยนิยมที่ศิลปินผลิตขึ้นมา หากมองจากจุดยืนแบบผู้รับสาร ผู้บริโภค หรือลูกค้าเป็นตัวกำหนดผลงาน การออกแบบเนื้อหางานศิลปะก็จำเป็นต้องมีความเฉพาะ และลื่นไหลไปตามพฤติกรรมการบริโภคของผู้รับสารแต่ละเจเนอเรชั่น ดังที่ Kotler et al. (2021: 34-39) ได้เสนอมุมมองเกี่ยวข้องกับความท้าทายที่นักการตลาดต้องนำเสนอสินค้าและบริการให้กับผู้ที่เกิดต่างยุคสมัยกันถึง 5 เจเนอเรชั่น (Generation) ได้แก่ เจเนอเรชั่น B (ค.ศ. 1946-1964) ช่วงอายุระหว่าง 59-77 ปี เจเนอเรชั่น X (ค.ศ. 1965-1980) ช่วงอายุระหว่าง 43-58 ปี เจเนอเรชั่น Y (ค.ศ. 1981-1996) ช่วงอายุระหว่าง 27-42 ปี เจเนอเรชั่น Z (ค.ศ. 1997-2009) ช่วงอายุระหว่าง 14-26 ปี และเจเนอเรชั่น Alpha (ค.ศ. 2010-2025) ช่วงอายุต่ำกว่า 13 ปี ซึ่งแต่ละเจเนอเรชั่น และแต่ละบุคคลจะมีความหลากหลายสูง โดยในที่นี้หมายรวมถึงพฤติกรรมความชอบส่วนบุคคล วัตถุประสงค์ในการซื้อผลงานศิลปะ กำลังในการซื้อ และปัจจัยอื่นของแต่ละบุคคลด้วย

ผู้รับสารมีความต้องการรับสารอันเป็นเนื้อหางานศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะบุคคล จึงเป็นเรื่องยากสำหรับศิลปินผู้ยังไม่ได้รับการยอมรับและ/หรือเป็นที่รู้จักในวงกว้าง ที่ประสงค์จะตอบต่อตัวแปรของผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ ทว่าเมื่อพิจารณาเนื้อหาอันควรใช้ในการสื่อสาร 3 ประเภทหลัก ได้แก่ เนื้อหาที่มีความเฉพาะท้องถิ่น เนื้อหาตามความถนัดของศิลปิน และเนื้อหาที่มีลักษณะตามความนิยม จะเห็นได้ว่า เนื้อหาแต่ละประเภทจะตอบโจทย์กลุ่มคนต่างกัน

อย่างไรก็ดี เมื่อศิลปินมีการรวมกันเป็นเครือข่าย ในบางครั้งการมีแนวทางเดียวกันในการนำเสนอจึงเป็นเรื่องที่ต้องพิจารณา เพื่อให้การสื่อสารมีทิศทางตามแต่ละกิจกรรม ซึ่งประเด็นนี้สอดคล้องกับการนำเสนอผลงานนิทรรศการโดยทั่วไปที่มีการตั้งกรอบแนวความคิดร่วมกันในการจัดแสดงครั้งหนึ่ง ๆ อย่างไรก็ตาม หากศิลปินมีเอกลักษณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานมากเพียงพอจนกระทั่งเป็นที่ประจักษ์รวมตอบโจทย์ของผู้รับสารได้ จักเป็นโอกาสขนาดใหญ่ในการเปิดตลาด เช่นเดียวกันกับที่เราเห็นกรณีมากมายของศิลปินที่มีชื่อเสียง ซึ่งผลงานเป็นที่ยอมรับ ผลงานนั้นก็จะเป็นที่ต้องการ และมีมูลค่าโดยปริยายอย่างไร้ข้อจำกัดของรูปแบบและเนื้อหาในการนำเสนอผลงาน อาทิ ผลงานของถวัลย์ ดัชนี ผลงานของ MAMAFAKA (พฤษ์พล มุกดาสนิท) สอดคล้องกับที่สิทธิธรรม โรหิตะสุข (2560: 179) พบว่า ชื่อเสียงของศิลปินส่งผลต่อการกำหนดราคาผลงานศิลปะ รวมถึงโอกาสที่จะได้จัดแสดงและจำหน่ายผลงานด้วย

ศิลปินจำเป็นจะต้องมีการปรับตัว ในประเด็นของความเป็นตัวตนไม่มากก็น้อย หากตัวตนของศิลปินยังเป็นเงื่อนไขที่ผู้รับสารมิได้นำมาเป็นตัวตั้งตนในการเปิดรับผลงานแต่ละชิ้น ทั้งนี้ อุดมการณ์ในแง่อัตตาสามารถเกิดความสั่นคลอนได้ เนื่องเพราะศิลปินไม่ใช่ศิลปินที่มีแฟนคลับอันเหนียวแน่นในระดับที่ไม่ว่า ผลิตผลงานชิ้นใดออกมาก็เป็นที่ต้องการจับจอง ส่วนหนึ่งจึงเป็นเรื่องของต้นทุนของตัวศิลปินเอง ซึ่งเมื่อพิจารณาต้นทุนในแง่คุณค่าของผลงาน จึงพบเป็นอีกหนึ่งตัวแปรที่ต้องนำมาพิจารณา ด้วยว่าผลงานยังไม่อยู่ในระดับที่จะสามารถยึดกุมตลาดได้อย่างเข้มแข็งพอ และยังไม่ลอยอยู่เหนือกระแสนิยม ฉะนั้น การรังสรรค์อย่างที่ใช้ความประสงค์ของศิลปินเป็นตัวตั้ง จึงเป็นเรื่องที่กระทำได้ยาก รวมทั้งเงื่อนไขทางสังคมที่แปรเปลี่ยนไป ทำให้ผู้รับสารมีทางเลือกมากขึ้นในการเข้าถึงผลงานที่หลากหลาย ซึ่งการทำความเข้าใจผู้รับสารกลุ่มเป้าหมายให้เพียงพอเป็นเรื่องจำเป็น

ผลงานศิลปะอันบรรจุสารที่จะสื่อสารให้ประสบความสำเร็จนั้น สอดรับกับสารสำหรับการพัฒนาที่มีประสิทธิภาพ (จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย, 2555: 19) ในประการที่ว่า จะต้องมีความน่าสนใจ เหมาะสมกับการรับรู้ สอดแทรกความบันเทิง ซึ่งสำหรับผลงานศิลปะจักหมายรวมความบันเทิงจากอารมณ์อันหลากหลายที่เกิดขึ้น และสนับสนุนให้เกิดการสื่อสารสองทาง เพื่อจะเข้าถึงผู้รับสารกลุ่มเป้าหมาย แต่จะแตกต่างกันตรงประเด็นที่ว่า สารนั้นจะต้องมีเนื้อหาที่ถูกต้อง มีเหตุมีผล น่าเชื่อถือ หรือไม่นั้น สามารถละไว้ได้ สำหรับเนื้อหาสารที่ต้องสัมพันธ์กับความทันสมัยนั้น ปรากฏในรูปแบบของความร่วมสมัยของงานศิลปะนั่นเอง

ดังนั้น จึงเห็นได้ว่า หากมีการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีแล้วนั้น จะทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของวงการศิลปะในพื้นที่จริงและพื้นที่เสมือนได้อย่างต่อเนื่อง สอดคล้องกับที่กิติมา สุรสนธิ (2557: 1-2) ระบุไว้ว่า การสื่อสารเป็นเครื่องมือและวิธีการในการก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างใดอย่างหนึ่ง เป็นกระบวนการที่มีความสำคัญต่อมนุษย์ เป็นฟันเฟืองที่ทำให้สังคมดำเนินไปได้อย่างไม่หยุดยั้ง

2. เครือข่ายแบบธรรมชาติไม่ยั่งยืน

จากจุดยืนของผู้วิจัยที่ว่า การรวมกลุ่มเพื่อสร้างความมั่นคงและการันตีผลงานซึ่งกัน จะเป็นอีกวิธีการหนึ่งที่สามารถเอื้อให้งานศิลปะของศิลปินได้มีพื้นที่สู่สาธารณะมากขึ้น ทั้งนี้ จากข้อสรุปที่ว่า เครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีก่อตัวขึ้นแบบธรรมชาติ ไม่ใช่โดยระบบบริหารจัดการ เพราะเกิดจากสายสัมพันธ์ทางสังคม เช่น ต้นสังกัด รุ่นพี่รุ่นน้องภายในสถาบันการศึกษาเดียวกัน เป็นต้น ประเด็นดังกล่าวสร้างความไม่มั่งคงในแง่การดำรงอยู่ของเครือข่าย ด้วยมีลักษณะเป็นครั้งคราวเสียมากกว่า เพราะเครือข่ายนั้นเป็นสายใยของความสัมพันธ์ทางสังคมทั้งทางตรงและทางอ้อม ทั้งแนวตั้งและแนวนอน เชื่อมร้อยกันผ่านการสื่อสาร โดยที่มีการตกลงประสานเชื่อมโยงเข้าหากันภายใต้วัตถุประสงค์ หรือข้อตกลงอย่างใดอย่างหนึ่งร่วมกันอย่างเป็นระบบ โดยมีจุดหมายร่วมกัน มีการแสดงออกเป็นการลงมือกระทำกิจกรรมร่วมกัน ซึ่งเครือข่ายการสื่อสารจะทำหน้าที่ 3 ประการ คือ สร้างกิจกรรมต่าง ๆ เพื่อพัฒนาสังคม จัดสรร ระดม

ทรัพยากรต่าง ๆ และธำรงรักษาการอยู่ร่วมกันของสมาชิกในชุมชน (กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, 2549: 205-206; เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์, 2543: 196)

ดังนั้น หากประสงค์จะให้เครือข่ายมีความยั่งยืน สามารถอาศัยการเริ่มต้นจากเครือข่ายแบบธรรมชาตินี้ และเพิ่มเติมระบบบริหารจัดการ เพื่อให้การพัฒนาเครือข่ายประสบความสำเร็จอย่างมั่นคง ทั้งนี้ ต้องพิจารณาบริบทของศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีร่วมด้วย รวมทั้งพึงต้องให้ศิลปินเข้ามามีส่วนร่วมในการดำเนินการของเครือข่ายแตกต่างกันไปตามรายกรณี แต่ต้องเข้าใจ มองเห็นภาพ และมีทิศทางในการดำเนินการที่สอดคล้องต้องกันทั้งเครือข่าย ฉะนั้น เครือข่ายการสื่อสารแบบไม่เป็นทางการของศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีที่มีอยู่นี้ จึงนับเป็นสารตั้งต้น เพื่อให้เกิดเครือข่ายการสื่อสารแบบเป็นทางการ อันจะทำให้การเกิดปฏิสัมพันธ์ในเครือข่ายที่มีการวางแผนอย่างแน่นอน (พัชนี เชยจรรยา และคณะ, 2541 อ้างถึงใน สุรีย์รัตน์ โกสุมศุภมาลา, 2550: 37)

สำหรับช่องทางการสื่อสารที่จะสนับสนุนการมีอยู่ของเครือข่ายนั้น ต้องมีการบริหารจัดการการสื่อสารอย่างบูรณาการในทุกรูปแบบที่สามารถจะดำเนินการได้ โดยไม่เพิ่มต้นทุนมากจนเกินกว่าความคุ้มค่าในการดำเนินการ เพื่อสร้างให้เกิดพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างศิลปินด้วยกันเอง หน่วยงานต่าง ๆ และผู้รับสาร ทั้งผ่านสื่อออฟไลน์ สื่อออนไลน์ รวมทั้งสื่อบุคคลและสื่อมวลชนท้องถิ่น เพราะจากงานวิจัยบางชิ้นชี้ให้เห็นว่า ผู้เยี่ยมชมหอศิลป์ส่วนใหญ่จะเยี่ยมชม เยี่ยมชมซ้ำ และมีความต้องการเข้าเยี่ยมชมด้วยตนเองมากที่สุด รวมทั้งต้องการแหล่งสารสนเทศทางอินเทอร์เน็ตช่องทางเฟซบุ๊กมากที่สุด ผ่านลักษณะสารสนเทศที่มีความน่าสนใจในการนำเสนอ ส่วนชื่อเสียงและการให้การยอมรับต่อเจ้าของงานศิลปะก็มีส่วนส่งผลต่อการกำหนดราคาของงานศิลปะ รวมถึงเป็นการเปิดโอกาสให้ศิลปินได้จัดแสดง และจำหน่ายผลงานในหอศิลป์ หรือแกลเลอรีของเอกชนอีกด้วย (ชัชชญา คัณฑเขตต์, 2561: 3681-3682; สิทธิธรรม โรหิตะสุข, 2560: 218)

ทั้งนี้ แม้จะปฏิเสธไม่ได้ว่า การไม่มีเครือข่ายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีเฉกเช่นในปัจจุบัน ศิลปินก็คงอยู่ได้ ทว่าการก่อรูปเครือข่ายอย่างเป็นรูปธรรมนั้น จักยังประโยชน์ให้กับศิลปินและผู้มีส่วนได้เสียที่เกี่ยวข้องมากกว่า เมื่อพิจารณาปัจจัยแวดล้อมที่จะมีผลต่อเครือข่าย อาทิ ศิลปินสามารถต่อรองกับผู้อยู่ภายนอกเครือข่ายได้ หน่วยงานที่เกี่ยวข้องนำไปต่อยอดในการจัดการสิ่งอื่นต่อไปได้ ผู้รับสารมีทางเลือก รวมทั้งเข้าถึงผลงานศิลปะและศิลปินมากยิ่งขึ้น

จากผู้ให้ข้อมูลหลักทั้ง 3 กลุ่ม ได้แก่ ศิลปินด้านทัศนศิลป์ ชุมชนริมน้ำ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ศิลปินด้านทัศนศิลป์จันทบุรีที่มีสังกัดเครือข่ายในพื้นที่อื่นที่ประสบความสำเร็จ และผู้บริโภคที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ มีแนวโน้มการมองเห็นประโยชน์ของการรวมกันในระบบเครือข่ายไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ การรวมตัวกันของศิลปินในระบบเครือข่ายจะทำให้เกิดความแข็งแรงและขับเคลื่อนศิลปะของศิลปินจันทบุรีไปสู่ระดับสากลได้ ดังเช่นพื้นที่อื่นที่ประสบความสำเร็จด้วยมีแนวทางการดำเนิน

การและการสื่อสารที่ชัดเจน เช่นที่เกิดขึ้น ณ เชียงราย อันแสดงออกมาผ่านผลงานล่าสุดในงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ ไทยแลนด์เบียนนาเล่ เชียงราย 2023 ที่มิได้ส่งผลดีแต่เพียงเฉพาะวงการศิลปะ แต่นำมาซึ่งการขับเคลื่อนวัฒนธรรม วิชาการ การท่องเที่ยว และเศรษฐกิจด้วย จากการเทียบเคียงกันจึงทำให้มองเห็นพลวัตรทางการสื่อสารศิลปะ จากความร่วมมืออันเป็นกิจจะลักษณะ ซึ่งทำให้การสื่อสารออกสู่สาธารณะทั้งในและนอกพื้นที่เครือข่ายนั้นมีความแข็งแรง

รวมทั้งปฏิเสธไม่ได้ว่า จุดเริ่มต้นของเครือข่ายนั้น นอกจากการผนึกกำลังกันของศิลปินด้วยกันเองแล้ว การพึ่งพิงกันระหว่างศิลปินท้องถิ่นและสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดก็เป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญ สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดเป็นโครงสร้างสำคัญของรัฐที่มีผลต่อการควบคุมและสนับสนุนช่วยเหลือศิลปะ ฉะนั้นการสังเกตและการวิเคราะห์กิจกรรมของสำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดที่มีต่อเครือข่ายศิลปะจะมีส่วนช่วยให้ทราบว่า สถานะของเครือข่ายตามที่รัฐในพื้นที่มองเห็นเป็นเช่นไร ควรพัฒนาเครือข่ายด้วยการแอบอิงหรืออิสระจากรัฐอย่างไร รวมทั้งทำไมจึงเป็นเช่นนั้น ทั้งนี้ หากแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีลุล่วงแล้ว เชื่อว่าเครือข่ายที่เกิดขึ้นจะเป็นกำลังหลักในการใช้ศิลปะเพื่อเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาท้องถิ่นได้ ด้วยความร่วมมือของทุกภาคส่วนที่เกี่ยวข้อง

3. จัดการงานศิลปะด้วยคลังความรู้

คลังความรู้ที่จะพัฒนาต่อไปควรให้ความสำคัญกับการนำงานศิลปะไปใช้ในการแก้ไขปัญหาของท้องถิ่น โดยไม่ว่าการนำเสนองานศิลปะผ่านพื้นที่ศิลปะนั้น จะเกิดจากกลุ่มใดก็ตาม ทว่าการได้รับการนำเสนอในพื้นที่ที่ผู้คนดำเนินกิจกรรมประจำวันนั้น (นวภู แซ่ตั้ง, 2562: 30-31; นิธิศ วนิชบรูณ์, 2563: 17; สมพงษ์ อำนวยเงินตรา และ อาภาพร เอี่ยมอุบล, 2562: 1) ก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นได้ เป็นสิ่งที่น่าสนใจ และเหมาะสมกับแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีด้วยต้นทุนของพื้นที่ที่มีอยู่ รวมทั้งพึงพิจารณาไปพร้อม ๆ กับการต่อยอดในเชิงสื่อสารการตลาด เพื่อสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับผลงานของศิลปิน สอดคล้องกับข้อมูลที่ว่า ชุมชนริมน้ำ จังหวัดจันทบุรี มีความพร้อมในการจะพัฒนาพื้นที่เพื่อสุนทรียภาพทางศิลปะอยู่แต่เดิม หากได้รับความร่วมมือจากคนในชุมชนเองและภาคส่วนที่เกี่ยวข้อง จักสามารถใช้พื้นที่ทางกายภาพดังกล่าวให้เป็นพื้นที่ศิลปะได้ ซึ่งการนำเสนองานศิลปะยังเป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจภายในชุมชนได้อีกทางหนึ่งอีกด้วย (ธนวัฒน์ กันภัย และ เบญจพร ประจง, 2563: 81; นิธิศ วนิชบูรณ์, 2561: 13)

เนื่องด้วยบทบาทของสมาชิกในเครือข่ายนั้น มีหลากหลาย (กาญจนา แก้วเทพ, 2551: 14-15) ประเด็นสำคัญในการสร้างเครือข่ายของศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรี คือ การสร้างบุคคลหรือหน่วยงานที่เป็นจุดเชื่อมต่อเครือข่าย เพราะจะส่งผลโดยตรงต่อการก่อรูป ความมั่นคง และความมีชีวิตของเครือข่าย ดังนั้น การจัดตั้งตัวแทนในรูปแบบที่เป็นกิจลักษณะในส่วนนี้ จะมีส่วนช่วยให้การบริหารจัดการสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีเป็นไปอย่างเป็นระบบ จะทำให้หน้าที่นี้

ขับเคลื่อนด้วยผู้ที่ความเชี่ยวชาญ และมีมาตรฐานในการดำเนินการ ด้วยในทุกขั้นตอนที่เครือข่ายดำเนินการนั้น มีรายละเอียดที่พึงต้องจัดการทั้งสิ้น รวมทั้งจะสะท้อนพื้นที่ว่างทางการศึกษาที่น่าสนใจในอนาคตที่จะเกิดขึ้นด้วย สอดคล้องกันกับงานเรื่อง การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างสรรค์ศิลปะและพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในประเทศญี่ปุ่น (ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, 2559: 150) ที่เสนอว่า หัวข้อที่น่าสนใจศึกษาต่อคือ ระบบการจัดการ การบริหาร การประชาสัมพันธ์ การจัดการการเงิน ไปจนถึงการเลือกหัวข้อของงานศิลปะเพื่อการจัดแสดงในแต่ละนิทรรศการ ซึ่งเป็นหัวใจของพิพิธภัณฑ์ศิลปะ

อย่างไรก็ดี การสร้างบุคลากรหรือหน่วยงานที่เป็นจุดเชื่อมต่อเครือข่าย จะต้องคำนึงถึงนิเวศของศิลปะด้วยว่าเป็นเช่นไร โดยต้องระมัดระวังมิให้กลายเป็นการทำให้ศิลปินเป็นศูนย์กลาง อันมิได้สรรค์สร้างให้เกิดนิเวศศิลปะที่ทำให้เกิดความยั่งยืน

มากไปกว่านั้น การใช้สื่อออนไลน์เข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการงานศิลปะด้วยคลังความรู้ก็เป็นเรื่องที่พึงกระทำ เหมาะสม และเป็นประโยชน์สำหรับการเข้าถึงข้อมูลโดยผู้ที่สนใจในเนื้อหาดังกล่าว เพราะสามารถเข้าถึงได้โดยไม่จำกัดพื้นที่และเวลา รวมถึงไม่มีค่าใช้จ่ายในการเข้าถึงด้วย สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง ความต้องการสารสนเทศของผู้เยี่ยมชมหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร (ชัชชญา คัณฑเขตต์, 2561: 3691) ที่พบว่า หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานครควรมีการจัดทำฐานข้อมูลศิลปะ ฐานข้อมูลสารสนเทศของหอศิลป์โดยสามารถสืบค้นได้ผ่านระบบออนไลน์

ทั้งนี้ องค์ประกอบทางการสื่อสารทุกส่วนนั้น ล้วนมีผลต่อแนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีทั้งสิ้น และเป็นที่น่าสังเกตว่า หากองค์ประกอบที่เป็นผู้ส่งสาร (ในที่นี้คือศิลปิน) มีพลังมากเพียงพอ จะมีสัดส่วนที่มีอิทธิพลเหนือองค์ประกอบอื่นได้ ซึ่งจะเห็นได้ชัดเจนหากพิจารณาเทียบเคียงกับกรณีของศิลปินผู้มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักระดับประเทศ ระดับนานาชาติ หรือระดับโลก

แนวทางการสื่อสารเพื่อสร้างเครือข่ายศิลปินด้านทัศนศิลป์ในจังหวัดจันทบุรีจำเป็นต้องอาศัยการสื่อสารอันเป็นการสร้างความหมาย เพื่อทำความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้สื่อสาร ซึ่งต้องอาศัยปฏิสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางการสื่อสาร โดยลักษณะขององค์ประกอบการสื่อสารแต่ละองค์ประกอบ จะเอื้อต่อความสำเร็จของการสื่อสารในแต่ละคราว (กิติมา สุรสนธิ, 2557: 4, 15-16; สุรพงษ์ โสธนะเสถียร, 2556: 1-2)

ข้อเสนอแนะ

จากข้ออภิปรายผลที่ผ่านมา นำมาสู่ข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดจันทบุรี ตลอดจนหน่วยงาน หรือบุคคลที่เกี่ยวข้อง ควรเป็นผู้นำในการจัดตั้งสมาคม/เครือข่ายขึ้นมา เพื่อยกระดับสถานะที่ดำเนินไปโดยธรรมชาติสู่การดำเนินไปด้วยระบบที่ชัดเจน ซึ่งจะช่วยให้เครือข่ายมีความยั่งยืน

2. เมื่อมีเครือข่ายแล้ว ควรมีการเขียนโครงการเพื่อขอทุนสนับสนุนจากหน่วยงานต่าง ๆ เช่น สำนักงานวัฒนธรรม สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย เพื่อนำมาเกื้อหนุนการดำเนินการ และการจัดกิจกรรมให้หลากหลาย

3. เครือข่ายควรมีแผนการสื่อสาร เพื่อให้งานศิลปะเป็นที่รู้จักของกลุ่มคนที่หลากหลายและกว้างขวางมากขึ้น

4. เครือข่ายศิลปินควรนำเครื่องมือสื่อสารการตลาดมาขยายการรับรู้ สร้างโอกาสในการเข้าถึงและจัดจำหน่ายผลงานศิลปะ

5. เครือข่ายศิลปินควรนำเนื้อหา 3 ประเภทหลัก ๆ มาระดมสมอง ได้แก่ เนื้อหาที่มีความเฉพาะท้องถิ่น เนื้อหาตามความถนัดของศิลปิน และเนื้อหาที่มีลักษณะตามความนิยม เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการออกแบบ และผลิตงานศิลปะที่ตอบสนองความต้องการเสพศิลปะของผู้รับสารแต่ละกลุ่ม

6. เครือข่ายและชุมชนควรร่วมมือกันนำศิลปะมาสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์หรือสื่ออื่นที่เกื้อหนุนกับการท่องเที่ยวและเศรษฐกิจของจังหวัด

7. หน่วยงานทางด้านการศึกษาควรนำผลการวิจัยไปใช้ในการพัฒนาหลักสูตรหรือรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการบริหารจัดการเครือข่ายศิลปิน การจัดแสดงผลงานท้องถิ่น เป็นอาทิ เพื่อสร้างความรู้

8. งานวิจัยครั้งต่อไป ควรศึกษาความคาดหวัง และความต้องการเสพเนื้อหาศิลปะของผู้รับสารจำแนกตามกลุ่มตัวแปร อาทิ ลักษณะของผลงานศิลปะ ความแตกต่างของผู้รับสาร วัตถุประสงค์ในการซื้อผลงานศิลปะ และ/หรือกำลังในการซื้อ ผู้ที่มีส่วนได้เสียเกี่ยวกับเครือข่าย (เช่น สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัด ภัณฑารักษ์ นักจัดการวัฒนธรรม ตัวแทนจำหน่าย) หรือการเปรียบเทียบกับพื้นที่อื่น ๆ ซึ่งมีการบริหารจัดการเครือข่าย เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีรายละเอียดมากยิ่งขึ้น อันส่งผลต่อการมีอยู่ของเครือข่าย การผลิตงานศิลปะที่จะเป็นที่ต้องการของตลาดมากขึ้น นำมาซึ่งรายได้กลับมาหล่อเลี้ยงเครือข่ายต่อไป หรืออาจตั้งเป้าหมายสู่การสร้างเครือข่ายในระดับนานาชาติ โดยคำนึงถึงนิเวศวิทยาของศิลปะร่วมด้วย

เอกสารอ้างอิง (References)

กาญจนา แก้วเทพ. (2551). *การศึกษาเครือข่ายภาคีสุขภาพ* [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. กระทรวงสาธารณสุข.

กาญจนา แก้วเทพ, ทัศนีย์ เจนวิถีสุข, อมรรัตน์ ทิพย์เลิศ, อ้อมทิพย์ เมฆรักษาวนิช แคมป์, สมสุข หินวิมาน และ รณชาติ บุตรแสนคม. (2549). *ใต้ฟากฟ้าแห่งการศึกษา สื่อบุคคลและเครือข่ายการสื่อสาร ภาพรวมจากงานวิจัย*. สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

กิติมา สุรสนธิ. (2557). *ความรู้ทางการสื่อสาร (Introduction to Communication) ฉบับปรับปรุงใหม่* [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เกรียงศักดิ์ เจริญวงศ์ศักดิ์. (2543). *การจัดการเครือข่าย: กลยุทธ์สำคัญสู่ความสำเร็จของการปฏิรูปการศึกษา*. ซัคเซสมีเดีย.

จำเริญลักษณ์ ธนะวังน้อย. (2555). *เอกสารประกอบการเรียนการสอนวิชาหลักและกลยุทธ์การสื่อสารเพื่อการพัฒนา* [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชัชชญา คัณฑเขตต์. (2561). ความต้องการสารสนเทศของผู้เยี่ยมชมหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร. *Veridian E-Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ, 11*(1), 3681-3694. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/132925/99724

ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์. (2559). การศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างสรรค์ศิลปะและพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยในประเทศญี่ปุ่น. *วารสารวิจิตรศิลป์*, *7*(2), 117-154. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/article/view/77158/61943

ธนวัฒน์ กันภัย และ เบญจพร ประจง. (2563). การรับรู้คุณค่าสุนทรียภาพทางศิลปะและการตระหนักถึงความสำคัญของชุมชนริมน้ำจันทบูร ผ่านประสบการณ์การรับรู้ของคนในชุมชน และนักท่องเที่ยวในฐานะแหล่งท่องเที่ยวสำคัญของจังหวัดจันทบุรี. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนครพนม, 10*(2), 74-81. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/npuj/article/view/242305/166343

นวภู แซ่ตั้ง. (2562). ปรากฏการณ์วิทยาของพิพิธภัณฑ์: ข้อเสนอเชิงทฤษฎีว่าด้วยภววิทยาของการจัดแสดง. *วารสารสังคมวิทยามานุษยวิทยา, 38*(1), 29-49. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JSA/article/view/144156/148502

นิธิศ วนิชบูรณ์. (2563). เปิดภาพส่องเมืองผ่านเรื่องศิลปะชุมชน. *วารสารวิจิตรศิลป์, 11*(1), 13-42. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/article/view/135283/164623

สมพงษ์ อำนวยเงินตรา และ อาภาพร เอี่ยมอุบล. (2562). การริเริ่มศิลปะชุมชนในราชบุรี. *วารสารราชภัฏสุราษฎร์ธานี, 6*(2), 1-20. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/srj/article/view/226854/154729

สิทธิธรรม โรหิตะสุข. (2560). ความเคลื่อนไหวของหอศิลป์เอกชนและการซื้อขายงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ช่วง พ.ศ. 2510 ถึง พ.ศ. 2519. *วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 39*(1), 178-221. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jasu/article/view/183054/12934

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2556). *ทฤษฎีการสื่อสาร*. ระเบียงทอง.

สุรีย์รัตน์ โกสุมศุภมาลา. (2550). *บทบาทของการสื่อสารต่อการธำรงรักษาเครือข่ายแฟนคลับของวงโมเดิร์นด็อก* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. ภาควิชาการประชาสัมพันธ์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานเลขาธิการสภาผู้แทนราษฎรปฏิบัติหน้าที่สำนักงานเลขาธิการสภาปฏิรูปแห่งชาติ สำนักกรรมาธิการ 3. (2558). *รายงานของคณะกรรมาธิการปฏิรูปค่านิยม ศิลปะ วัฒนธรรม จริยธรรมและการศาสนา สภาปฏิรูปแห่งชาติ วาระปฏิรูปที่ 35 : ศิลปะ วัฒนธรรมเพื่อสร้างคุณค่าและมูลค่าทางเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ (รอบที่ 2) และร่างพระราชบัญญัติสมัชชาศิลปะและวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. .... .* คลังสารสสนเทศของสถาบันนิติบัญญัติ. dl.parliament.go.th/handle/20.500.13072/441784

อโณทัย อูปคำ. (2558). บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจค 304 ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัย. *Veridian E-Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ, 8*(2), 2906-2921. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/51257/42453

Amnuay-ngerntra, S. and Iemubol, A. (2019). Community art initiatives in Ratchaburi. *Suratthani Rajabhat Journal*, *6*(2), 1-20. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/srj/article/view/226854/154729 [in Thai]

Chareonwongsak, K. (2000). *Network management: Key Strategy for Successful Education Reform.* Success Media. [in Thai]

Isavorapant, C. (2016). A study on the relationship between contemporary art and art museums in Japan. *Journal of Fine Arts*, *7*(2), 117-154. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/article/view/77158/61943 [in Thai]

Kaewthep, K. (2008). *Health associate network study* [Unpublished Manuscript]. Ministry of Public Health. [in Thai]

Kaewthep, K., Jenwithisuk, T., Thiplert, A., Mekruksawannich-Kampe, A., Hinviman, S., & Butsaenkhom, R. (2006). *Under the sky of a study of personal media and communication network.* Thailand Research Fund (TRF.). [in Thai]

Kanpai, T. and Prachong, B. (2020). The perceived aesthetics value of art and recognizing the importance of waterfront community Chantaboon through the perceived experience by the community and tourist as the major attractions of Chanthaburi, *Journal of Humanities and Social Sciences Nakhon Phanom University, 10*(2), 74-81. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/article/view/77158/61943 [in Thai]

Kantakate, C. (2018). Information need of art gallery visitors at Bangkok Art and Culture Centre. *Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and Arts), 11*(1), 3681-3694. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/132925/99724 [in Thai]

Kosumsupamala, S. (2007). *The role of communication in maintaining the fan club network of Moderndog band* [Unpublished Master's Thesis]. Department of Public Relations, Faculty of Communication Arts, Chulalongkorn University. [in Thai]

Kotler, P., Kartajaya, H., & Setiawan, I. (2021). *Marketing 5.0: Technology for Humanity.* John Wiley & Sons.

Oupkum, A. (2015). The role and influence of project 304, an alternative space in thai contemporary art. *Veridian E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and Arts), 8*(2), 2906-2921. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/51257/42453 [in Thai]

Rohitasuk, S. (2017). The movement of private art gallery and art dealing in Bangkok metropolitan city during B.E. 2510-2519. *Journal of the Faculty of Arts, Silpakorn University, 39*(1), 178-221. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/jasu/article/view/183054/129345 [in Thai]

Sothanasathien, S. (2013). *Communication theories*. Rabieng Thong. [in Thai]

Surasonti, K. (2014). I*ntroduction to communication, revised edition* [Unpublished Manuscript]. Faculty of Journalism and Mass Communication, Thammasat University. [in Thai]

Tang, N. (2019). Phenomenology of museum: A theoretical suggestion for the ontology of museum exhibitions. *Journal of sociology and anthropology, 38*(1), 29-49. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/JSA/article/view/144156/148502 [in Thai]

Thanawangnoi, C. (2012). *Teaching and learning document, principles and strategies for development communication* [Unpublished Manuscript]. Faculty of Journalism and Mass Communication, Thammasat University. [in Thai]

The Secretariat of the House of Representatives performs the duties of the Secretariat of the National Reform Council, Committee 3. (2015). *Report of the Commission on Reform of Values, Arts, Cultures, Ethics and Religions, National Reform Council, reform agenda no. 35: arts and cultures to create worth and economic and social value of the country (2nd round) and the draft National Assembly of Arts and Culture Act B.E. ...* . Legislative Institutional Repository of Thailand (LIRT). dl.parliament.go.th/handle/20.500.13072/441784 [in Thai]

Wanichaboon, N. (2020). Mae Ka panoramic. *Journal of Fine Arts, 11*(1), 13-42. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/article/view/135283/164623 [in Thai]

02

ประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557 – 2563[1]

ศุภชัย อารีรุ่งเรือง[2]

รับบทความ: 2 กุมภาพันธ์ 2567 / แก้ไข: - / ตอบรับตีพิมพ์: 27 มีนาคม 2567

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.2

---

[1] งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัย นวัตกรรม และการสร้างสรรค์ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ปี พ.ศ. 2564

[2] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: areerungruang_s@su.ac.th

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย และผลลัพธ์จากศิลปกรรมไทยที่มีการวิพากษ์สังคมตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 โดยศึกษาผลงานศิลปกรรม กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรม บทความ บทวิจารณ์ และการสัมภาษณ์บุคคลที่อยู่ในแวดวงของศิลปกรรมที่มีการวิพากษ์สังคม พบว่าตั้งแต่ก่อนปีพ.ศ. 2557 ที่มีการทำรัฐประหารจนมีรัฐบาลจากเผด็จการจนถึง พ.ศ. 2563 ปรากฏการณ์ทางศิลปกรรมวิพากษ์สังคมได้เพิ่มจำนวนขึ้นอย่างต่อเนื่องโดยมีความหลากหลายประเด็นมากกว่าอดีต ได้แก่ ประเด็นความหลากหลายทางเพศ ความเท่าเทียมกัน สิทธิพลเมือง สิ่งแวดล้อม การศึกษา ซึ่งในการแสดงออกทางการวิพากษ์มีตั้งแต่ระดับเยาวชนในโรงเรียนประถม มัธยมศึกษา และประชาชน เกิดกิจกรรมปฏิบัติการทางศิลปะโดยกลุ่มนักสร้างสรรค์สาขาต่าง ๆ กับประชาชนร่วมกันแสดงออกบนพื้นที่ให้เกิดความหมายโยงกับประวัติศาสตร์สังคม ชุมชนที่ไม่ได้อยู่แต่ในหอศิลป์ แกลลอรี่หรือพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะอีกต่อไป

คำสำคัญ: ประเด็นวิพากษ์สังคม / ศิลปกรรมร่วมสมัยไทย

วิธีอ้างอิง

ศุภชัย อารีรุ่งเรือง. (2567). ประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557 – 2563. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 12*(1), 25-52. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.2

© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

02

Social Criticism Issues in Thai Contemporary Art since 2014 – 2020[1]

Supachai Areerungruang[2]

Received: February 2, 2024 / Revised: - / Accepted: March 27, 2024

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.2

---

[1] This research was funded by a research fund, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, fiscal year 2021

[2] Assistant professor, Dr., Doctor of Philosophy Program in Design, Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, e-mail: areerungruang_s@su.ac.th

Abstract

This research aims to examine the issue of social criticism in contemporary Thai art, as well as the outcomes of Thai fine arts with social criticism from 2014 to 2020. This is done by analyzing socially critical works of art, activities related to fine arts, articles, reviews, and interviews with individuals in the field of fine arts. It was discovered that the phenomenon of social criticism in art has persisted since before 2014, during a period of rebellion, and continued under a dictatorial government until 2020. The number of such works continues to rise, addressing more issues than ever before, such as gender diversity, equality, civil rights, environment, and education. This has resulted in art practice activities created by groups of creative people from various fields and the public, who use the art space to convey meaningful connections to social issues. This art community is no longer confined only to art galleries or art museums.

Keywords: Social Critical Issues / Thai Contemporary Art

Citation

Areerungruang, S. (2024). Social Criticism Issues in Thai Contemporary Art since 2014-2020. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 12*(1), 25-52. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.2

© 2024 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

Ellen Mazur Thomson ผู้ซึ่งเป็นนักออกแบบกราฟิก ศิลปินด้านภาพพิมพ์ ได้เขียนบทความเรื่อง Thorstein Veblen at the university of Chicago and the socialization of aesthetics ในหนังสือรวมบทความด้านสุนทรียศาสตร์เรื่อง Art and aesthetics ได้นำข้อความของ Jame H.Tufts ซึ่งเป็นนักปรัชญาชาวอเมริกัน ได้อธิบายการเกิดขึ้นของศิลปะเกือบทุกประเภทนั้นมีความสัมพันธ์ทางสังคมที่ได้รับแรงกดดันทางสังคม ได้รับการอุปถัมภ์จากสังคม ในทางกลับกันศิลปะก็ได้แสดงออกในการต่อสู้เพื่อดำรงอยู่ (Tufts, 1903: 1-13 as cited in Thomson, 1999: 10-11) จากคำกล่าวนี้ยังคงสะท้อนปรากฏการณ์ในช่วง 10 ปีที่ผ่านมาของสังคมไทยแต่เหตุการณ์ทางสังคมส่งผลต่อผลงานศิลปะอย่างไรบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปี พ.ศ.2557 เป็นต้น มาจนถึง พ.ศ.2563 ซึ่งเป็นช่วงของการบริหารประเทศของคณะรักษาความสงบแห่งชาติ หรือ คสช. ต่อเนื่องมาถึงคณะรัฐบาลที่มาจากการเลือกตั้ง ประเด็นนี้เป็นเรื่องที่น่าสนใจศึกษาถึงผลกระทบต่อวงการศิลปะในขณะที่มีการกล่าวถึงค่อนข้างไม่มีความชัดเจนเท่าไรนัก ภายหลังการเข้ามาบริหารประเทศของคณะรักษาความสงบแห่งชาติ หรือ คสช. (National Council for Peace and Order) ในวันที่ 22 พฤษภาคม พ.ศ.2557 โดยมี พลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชาเป็นหัวหน้าคณะ นั่นทำให้สังคมไทยพยายามแสดงออกความคิดเห็น และนักสร้างสรรค์งานศิลปะย่อมแสดงออกทางความคิด เสมือนภาพสะท้อนการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทยให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ถึงอย่างไรก็ตามการรวบรวมบันทึกปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับงานศิลปะยังมีอยู่น้อยมากในช่วงระยะเวลาก่อนการทำวิจัยจนถึงช่วงทำวิจัย พ.ศ.2564-2565

แน่นอนว่าการเปลี่ยนแปลงเศรษฐกิจ การเมือง และสังคมได้ส่งผลกระทบต่อชีวิตของคนในประเทศแต่ไม่เพียงเท่านั้น ในปี พ.ศ.2563 สิ่งที่ไม่คาดคิดของคนทั้งโลกที่ได้ทำลายชีวิตของมนุษย์จนลามไปถึงระบบทุกระบบก็เกิดขึ้น นั่นคือ การระบาดของเชื้อไวรัส โควิด-19 คนในแวดวงศิลปะก็พยายามดิ้นรนหาทางรอด หน่วยงานราชการต่างหากิจกรรมเพื่อสร้างความเข้าใจ จิตสำนึก หรือแม้กระทั่งทำกิจกรรมช่วยคนสร้างสรรค์ศิลปะ เช่น การส่งเสริมของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ในโครงการศิลปินร่วมสมัย สู้ภัยโควิด ด้วยจิตสำนึก ด้วยการจัดแสดงผลงานสาขาทัศนศิลป์และสาขาภาพถ่าย ณ หอศิลป์ร่วมสมัยราชดำเนิน เมื่อเดือนพฤศจิกายน ถึง ธันวาคม พ.ศ.2563 (กระทรวงวัฒนธรรม, สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2563)

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยนำเสนอให้เห็นปรากฏการณ์สำคัญในสังคมไทยในเบื้องต้นก็ยังมีงานวิจัยที่ได้ให้ความสนใจประเด็นดังกล่าวที่พอจะยกตัวอย่างมาให้เห็นคือ ผลงานวิชาการของ นัทธมน เปรมสำรัญ (2562: 112-119) ในเรื่อง เรื่องเล่าย่อยทางการเมืองผ่านสัจนิยมมหัศจรรย์ในผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยปีพ.ศ.2557-2560 ด้วยการวิเคราะห์ผลงานของศิลปินร่วมสมัยของไทยหลังรัฐประหารปี พ.ศ.2557 โดยเลือกศิลปินไทย 4 คนกับแนวคิดเรื่องสัจนิยมมหัศจรรย์ (Magical Realism) อย่างไรก็ตามในความเห็นของผู้วิจัย งานวิชาการนี้เป็นการคัดเลือกผลงานที่อยู่ในขอบข่ายตามทฤษฎีที่ตั้งไว้ แต่ยังไม่มีการเปรียบเทียบ

กับผลงานอื่น ๆ และต้องการนำเสนอผลงานเฉพาะด้านการเมืองที่มีเนื้อหาขัดแย้งกับความคิดของกลุ่มคณะรักษาความสงบแห่งชาติเพียงเท่านั้น ในมุมกลับกันผลงานศิลปะที่นำเสนอประเด็นสังคมก็เป็นกลวิธีหนึ่งของศิลปินที่สร้างสรรค์งานสะท้อนกลับให้คนในสังคมเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นผ่านงานศิลปะ ผู้วิจัยของยกตัวอย่างผลงานของผู้วิจัย คือ หนังสือเรื่องประเด็นในงานศิลปะไทยร่วมสมัย ได้ศึกษาประเด็นต่าง ๆ ที่ปรากฏในงานศิลปะไทยร่วมสมัย เช่น ศิลปะการเมือง ศิลปะกับเพศสภาพ ด้วยกระบวนการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ความคิดของคนในสังคมนับตั้งแต่ประเทศไทยเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ตั้งแต่ก่อน พ.ศ. 2475 (ศุภชัย อารีรุ่งเรือง, 2561: 8-9) แต่ข้อมูลก็ยังไม่ทันสมัยต่อปัจจุบันที่เกิดเหตุการณ์ทางสังคมอย่างมากมายทำให้ส่งผลกระทบต่อสังคมและปรากฏการณ์ทางศิลปะ องค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะในประเทศไทยจนถึงศิลปะร่วมสมัยอยู่ในกรอบวิธีคิดแบบยุโรปเป็นศูนย์กลาง หรืออเมริกันเป็นศูนย์กลางมายาวนานนั้น ตั้งแต่มีการก่อตั้งระบบการศึกษาศิลปะในประเทศไทย แต่การเปลี่ยนแปลงในโลกปัจจุบันเป็นที่ทราบกันดีว่า ประเทศแถบเอเชียกำลังเป็นประเทศมหาอำนาจและเป็นผู้นำเศรษฐกิจโลก แต่ในขณะที่สังคมไทยมีความรู้ในศาสตร์ของศิลปะร่วมสมัยทั้งเอเชียหรือในไทยน้อยมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยช่วงทศวรรษที่ผ่านมา จากความรู้ของฐานคิดแบบตะวันตกอาจจะไม่สามารถใช้แนวคิดนั้นมาอธิบายสิ่งที่เกิดขึ้นในประเทศไทยได้ทั้งหมด ยกตัวอย่างเช่นการพูดถึงระบอบประชาธิปไตยแบบไทย ก็ไม่เหมือนกับการรับรู้ของประเทศอื่น ๆ ซึ่งมาจากการตีความข้อกำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ แต่ก็กลับกลายเป็นการตีความสวนทางกับการตีความของคนในสังคม ซึ่งผู้สร้างสรรค์งานศิลปะต่าง ๆ ก็เสนอมุมมองปัญหาของสังคม ความซับซ้อนที่เกิดขึ้นที่ผ่านมานั้น อาจจะต้องใช้มุมมองและหอข้อสรุปทางความคิดของเราที่เป็นประชาชนชาวไทยด้วยกันเอง ดังคำเสนอแนวคิดของ เจตนา นาควัชระ (2560: 416) ผู้ซึ่งเป็นศาสตราจารย์ด้านวิจารณ์วรรณกรรมได้เสนอความคิดต่อการวิจารณ์ว่า เมื่อมาถึงจุดหนึ่งที่ทฤษฎีตะวันตกหมดพลังที่จะอธิบายปรากฏการณ์ไทย ผู้วิจารณ์หรือนักวิจัยต้องกล้าที่ตัดสินใจมองด้วยสายตาคนไทย เป็นการสร้างทฤษฎีเบื้องต้นจากประสบการณ์ของแผ่นดินแม่ ผู้วิจัยมีความเห็นว่าถึงเวลาแล้วหรือยังที่เราต้องสร้างองค์ความรู้จากฐานความคิด จากบริบทของเราเองในขณะที่โลกก็กำลังเปลี่ยนแปลงไปด้วยความสับสนงุนงง (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1

กลุ่มเยาวชนได้แสดงสดเพื่อสื่อสารประเด็นทางการเมืองเมื่อวันที่ 20 กันยายน 2563 ที่สนามหลวง กรุงเทพมหานคร ซึ่งแตกต่างไปกว่าการแสดงออกทางการเมืองในแต่ละทศวรรษที่ผ่านมา

กล่าวโดยสรุปในเรื่องประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 ยังคงเป็นช่วงเวลาที่ไม่ปกติจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่ได้เกิดขึ้นอันส่งผลกระทบต่อคนในสังคม แล้ววงการศิลปะมีผลสะท้อนต่อสิ่งที่เกิดขึ้นอย่างไร ในขณะที่สังคมต้องการความรู้ในประเด็นต่าง ๆ และชุดความรู้หลายมุมมอง งานวิจัยนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งทั้งในด้านการศึกษาศิลปะในทางมนุษยศาสตร์ และยังสามารถเชื่อมโยงไปสู่สังคมศาสตร์ ทั้งนี้ผู้วิจัยมีประสบการณ์วิจัยในประเด็นนี้มาก่อนจากการศึกษาปรากฏการณ์ของศิลปะก่อน พ.ศ.2557 ดังนั้นผลการวิจัยนี้จะได้องค์ความรู้ในการเผยแพร่ด้วยบทความวิจัยในวารสารวิชาการ การพิมพ์เป็นหนังสือ การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานวิจัยทางออนไลน์ เพื่อเป็นการต่อยอดองค์ความรู้ที่มาช่วยต่อเติมให้เกิดประโยชน์ต่อประชาชนไทยในวงวิชาการ นักสร้างสรรค์ และสังคมนานาชาติที่เฝ้าติดตามพัฒนาการของศิลปะในประเทศไทยได้อย่างแน่นอน อีกทั้งยังได้นำองค์ความรู้ที่ได้นำมาใช้พัฒนาการเรียนการสอนระดับบัณฑิตศึกษาของคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งสอดคล้องกับยุทธศาสตร์ชาติในด้านพัฒนาและเสริมสร้างศักยภาพทรัพยากรมนุษย์ในประเด็นปฏิรูปกระบวนการเรียนรู้ที่ตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงในศตวรรษที่ 21 (กมล โพธิเย็น, 2564: 11-28)

วัตถุประสงค์

1. เพื่อค้นหาให้ได้ประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 ที่มาจากผลงานศิลปกรรม

2. เพื่อวิเคราะห์ผลลัพธ์จากศิลปกรรมไทยที่มีการวิพากษ์สังคมตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563

ระเบียบวิธีวิจัย

โครงการวิจัยนี้มุ่งศึกษาเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม ส่งผลกระทบต่อนักสร้างสรรค์ศิลปิน และนักวิจารณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ดังนั้น วิธีการวิจัยจึงเป็นแบบการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสำรวจประเด็นที่เกิดขึ้นในสังคมในแง่มุมที่ส่งผลต่องานศิลปะ ผลงานศิลปะที่เกิดขึ้นประเด็นข้อถกเถียงต่าง ๆ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาประเด็นจากการวิพากษ์สังคมด้วยงานศิลปกรรมร่วมสมัยไทย และสำรวจผลงานที่เป็นผลสะท้อนต่อประเด็นเหล่านั้น รวมทั้งวิเคราะห์ผลลัพธ์จากศิลปกรรมไทยที่มีการวิพากษ์สังคมตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563

กรอบการวิจัยและการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ออกแบบภายใต้กรอบการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อค้นหาประเด็นการวิพากษ์สังคมจากงานศิลปกรรมร่วมสมัยไทย รวมทั้งผลกระทบกลับจากงานศิลปกรรม ด้วยกรอบวิจัยดังนี้

1) ปรากฏการณ์และเหตุการณ์ต่าง ๆ ในสังคม คือ สิ่งที่เกิดขึ้นในสังคมอย่างที่ไม่เคยคาดคิดมาก่อนและส่งผลให้คนในสังคมเกิดข้อวิพากษ์วิจารณ์ กลุ่มนักสร้างสรรค์ ศิลปินได้ผลิตผลงานออกมาสู่สาธารณะที่ชี้ให้เห็นว่าเป็นผลจากการรับรู้สิ่งที่เกิดขึ้นจนทำให้ผลิตผลงานออกมา

2) ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่ต้องการสะท้อนกลับให้สาธารณะได้รับรู้ความคิด คือ ผลงานของกลุ่มนักสร้างสรรค์ ศิลปินที่มีผลงานสู่สาธารณะ

3) ปรากฏการณ์วิทยา เป็นการศึกษาในข้อมูลที่อยู่ในสำนึกของมนุษย์ซึ่งเป็นแกนกลางของการรับรู้เพื่ออธิบายบริบท เหตุผลจากความคิดหนึ่งที่ทำให้เข้าใจเหตุของการเกิดขึ้นหรือจะกล่าวได้ว่า เป็นการเข้าใจที่มาที่ไปของเหตุการณ์ในเชิงปรัชญา ด้วยพื้นฐานของการหาความจริงบนประสบการณ์ซึ่งเริ่มปรากฏครั้งแรกจากความคิดของนักปรัชญา คริสตอฟ ฟรีดริค โอททิงเงอร์ (Christoph Friedrich Oetinger, ค.ศ.1702-1782) ได้ให้ความหมายคำว่า ปรากฏการณ์ ว่าเป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ ในโลกที่คนในสังคมเห็นได้ ซึ่งผู้มีอิทธิผลอย่างมากคือ เอ็ดมันด์ ฮุสเซิร์ล (Edmund Husserl, ค.ศ.1938-1985)

การเก็บข้อมูล

โครงการวิจัยนี้มีองค์ประกอบสำคัญคือ การค้นหาประเด็นวิพากษ์สังคมจากศิลปกรรมร่วมสมัยไทย คือ การทบทวนปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในด้านการเมือง ปัญหา สังคม เศรษฐกิจ สิ่งแวดล้อม ความเหลื่อมล้ำ เป็นต้น และผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่เกิดขึ้นจากผลกระทบต่าง ๆ จากเอกสารงานวิจัย บทความ สูจิบัตร ในรูปแบบเอกสารเล่มและข้อมูลในอินเตอร์เน็ต ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับงานศิลปะในช่วงเวลาตามกรอบที่กำหนด ข้อมูลในสื่อรายการช่องต่าง ๆ ที่ทำการสัมภาษณ์เกี่ยวกับงานศิลปะและประเด็นที่เกิดขึ้นในสังคม และบทวิจารณ์ที่ได้ทำให้เห็นมุมมองความคิดของนักวิจารณ์ต่องานศิลปะที่เกิดขึ้น นอกจากนั้นยังได้สัมภาษณ์คนในวงการศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย ดังนี้

บุคคลที่อยู่ในแวดวงของศิลปกรรมร่วมสมัย จากหลายหลายสาขาวิชาชีพ โดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) จำนวน 7 คน ดังนี้

1.อาจารย์ ดร.สุริยะ ฉายะเจริญ นักวิจารณ์ นักวิชาการศิลปะร่วมสมัย อาจารย์คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสยาม ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 25 มิถุนายน 2565 ผ่าน Zoom

2.ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ นักวิจารณ์ศิลปะ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 26 มิถุนายน 2565 ผ่าน Zoom

3.รองศาสตราจารย์อำนาจ เย็นสบาย ข้าราชการบำนาญ นักวิจารณ์ศิลปะ ศิลปินที่มีผลงานสะท้อนสังคม การเมือง ตลาดช่วงเวลา 50 ปีที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 27 มิถุนายน 2565

4.ไพโรจน์ ธีระประภา นักออกแบบชุดตัวอักษรที่มีผลงานโดดเด่นในสื่อต่าง ๆ ด้วยการนำเอกลักษณ์ความเป็นไทยมาใช้ในการออกแบบ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 27 มิถุนายน 2565 ผ่าน Zoom

5.สืบแสง แสงวชิรภิบาล หัวหน้าฝ่ายนิทรรศการ หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ผู้ที่มีประสบการณ์ในการจัดแสดงศิลปะให้กับศิลปิน เชื่อมโยงกับนักสะสมศิลปะ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 28 มิถุนายน 2565 ผ่าน Zoom

6. ธนิสร์ วีระศักดิ์วงศ์ นักวาดการ์ตูน “สะอาด”แนวสะท้อนสังคมที่อยู่ในกระแสสังคมของคนรุ่นใหม่ เยาวชนที่อ่านการ์ตูนและเป็นตัวแทนของเสียงของเด็กๆที่ต้องการสะท้อนความคิดสู่สังคม ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์วันที่ 30 มิถุนายน 2565 ผ่าน Zoom

7. ธีระวัฒน์ มุลวิไล ศิลปินรางวัลศิลปาธร สาขาศิลปะการแสดง กลุ่ม B-Floor

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ค้นคว้ากลุ่มตัวอย่างที่เป็นข้อมูลจากเอกสารสูจิบัตร ออนไลน์ การลงภาคสนามในการชุมนุมของผู้ชุมนม นิทรรศการในพื้นที่นิทรรศการ และการเสวนาแบบไม่เป็นทางการกับบุคคลในแวดวงงานศิลปกรรมร่วมสมัย โดยการจัดระเบียบข้อมูลด้วยการเรียงลำดับช่วงเวลาของปีพุทธศักราชตั้งแต่ 2557-2563 เป็นการนำเสนอเหตุการณ์ตามเส้นของเวลา (Time line) ทำให้เห็นภาพของเหตุการณ์ความเคลื่อนไหวของผู้สร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มีความสอดคล้องกับปรากฏการณ์ทางสังคม การเมืองในประเทศไทย ผลงานศิลปะ นิทรรศการ กิจกรรมทางศิลปะ งานวิจารณ์ศิลปะโดยมีเกณฑ์การคัดเลือกคือ ผลงานของผู้สร้างสรรค์ และงานเขียนวิจารณ์ที่แสดงออกทางความคิดในด้านการวิพากษ์สังคมทั้งทางตรงและทางอ้อมด้วยการใช้สื่อ สัญลักษณ์ ในด้านศิลปกรรม โดยการคัดเลือกในช่วง พ.ศ.2557-2563 มีจำนวน 66 ตัวอย่าง ซึ่งในบทความนี้ผู้วิจัยยกตัวอย่างมานำเสนอเพียงบางอย่างในแต่ละปี ดังตารางที่ 1-7 ผู้วิจัยพบว่าตั้งแต่การเข้ามาของทหารในการรัฐประหาร จนสามารถตั้งรัฐบาลตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 นั้น มีศิลปินได้แสดงผลงานศิลปะเพื่อสะท้อน วิพากษ์สังคมมาโดยตลอด ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่ทุกคน หรือทุกนิทรรศการ แต่ก็เห็นปริมาณความถี่ ได้ในแต่ละปี ซึ่งมีจำนวนเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ ไม่ใช่เพียงแต่ผลงานศิลปะเท่านั้น แต่ก็ยังปรากฏบทความ

ที่ได้วิพากษ์ในประเด็นทางศิลปะกับสังคม การเมือง รวมทั้งมีกิจกรรมการเสวนาจากคนในแวดวงการศิลปะร่วมสมัย จนถึงการมีเวทีทางวิชาการที่ได้ตั้งประเด็นของศิลปะกับสังคมโครงการเสวนา ศิลปะ อำนาจ และการขัดขืน ในวันที่ 31 ตุลาคม 2561 ที่ห้องประชุมประกอบ หุตะสิงห์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งในขณะนั้นมีประเด็นของนักร้องที่สร้างสรรค์งานเพลงโดยกลุ่ม Rap Against Dictatorship (ภาพที่ 2) ที่ทำให้สังคมไทยหันมาสนใจต่อผลงานสร้างสรรค์นี้ ซึ่งแน่นอนมันทำให้รัฐบาลไม่พอใจต่อเนื้อหาของเพลงจึงมีการควบคุมการเผยแพร่จากสื่อต่าง ๆ การเสวนาดำเนินการโดยคณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยาร่วมกับเครือข่ายนักวิชาการเพื่อสิทธิพลเมือง (คนส.)

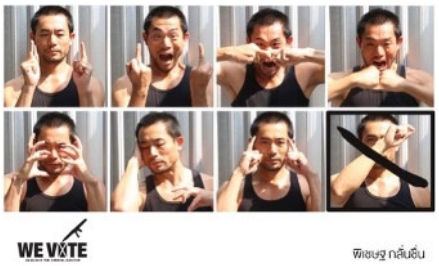
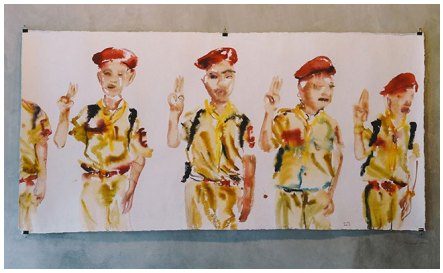
ภาพที่ 2

ศิลปินกลุ่ม RAD แสดงสดในกิจกรรมทางการเมือง แล้วถูกรัฐบาลไทยสั่งยูทิวบ์ระงับการเข้าถึงเอ็มวีเพลง “ปฏิรูป” หมายเหตุ. จาก *แร็ปต้านเผด็จการ: รัฐบาลไทยสั่งยูทิวบ์ระงับการเข้าถึงเอ็มวีเพลง “ปฏิรูป” ของศิลปินกลุ่ม RAD,* โดย บีบีซี นิวส์ ไทย, 2021 (https://www.bbc.com/thai/thailand-55545107). ลิขสิทธิ์ โดย เกตติ้ อิมเมจส์

จากที่ผู้วิจัยได้กล่าวนำถึงการคัดเลือกตัวอย่างในงานวิจัยจำนวน 66 ตัวอย่าง บทความนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอบางตัวอย่างของงานศิลปะ กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะและการวิพากษ์สังคม และงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง พ.ศ.2557-2563 จากรายงานการวิจัย โดยเรียงตามลำดับเวลาดังตารางที่ 1 ถึง ตารางที่ 7

ตารางที่ 1

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2557

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) นิทรรศการมโนทัศน์ บริบท การต่อต้าน: ศิลปะและส่วนรวมในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ Concept Context Contestation: art and the collective in Southeast	ผลงานของ พิสิฏฐ์กุล ควรแถลง เป็นผู้หนึ่งในศิลปินกลุ่มของนิทรรศการ ได้แสดงผลงาน “โครงการประวัติศาสตร์ที่สร้างหรือไม่สร้าง” แบบจัดวาง ตัวผลงานประกอบด้วยแท่นให้คนยืนอภิปรายจากหนังสือการ์ตูนบนแท่นนั้น แต่เว้นช่องว่างคำพูด ผนังติดภาพลายเส้นขนาดเล็กเป็นเหตุการณ์ในอดีตจากบุคคลสำคัญ เป็นการชวนให้ผู้ชมศิลปะได้เห็นประเด็นเรื่องของข้อมูลประวัติศาสตร์ว่าขึ้นอยู่กับใครเป็นคนเขียนที่ส่งผลต่อการรับรู้ของคนในสังคมนั้น ๆ
 (B) ผลงาน “We Vote” ของพิเชษฐ กลั่นชื่น	พิเชษฐ กลั่นชื่น นักแสดง performance ใช้ร่างกายและสีหน้าถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก เพื่อสื่อสารกับเราว่า ในสถานการณ์วิกฤติปัจจุบันเราควร "หยุดความรุนแรง หยุดพักตั้งสติ แล้วใช้การเลือกตั้งตัดสินความขัดแย้ง" ในประเด็นนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่า กลุ่มศิลปินอื่น ๆ นอกจากสาขาทัศนศิลป์ ต่างก็พยายามสื่อสารไปยังประชาชนด้วยรูปแบบที่รัดกุมไม่สุ่มเสี่ยงต่อกฎหมายในเวลานั้น ด้วยการใช้พื้นที่สื่อสังคมออนไลน์
 (C) ผลงาน “เด็กเอ๋ยเด็กดี” ของตะวัน วัตุยา จัดแสดงที่หอศิลป์ตูดยุง	เพลงที่กำหนดหน้าที่สิบประการ สิบประการที่ต้องทำเพื่อเป็น “เด็กดี” ขณะเดียวกันที่ประเทศไทยอยู่ภายใต้กฎอัยการศึก ตะวัน ได้ใช้ภาพสื่อสารต่อปรากฏการณ์ในเวลานั้น เพื่อนำเสนอความคิดที่แท้จริงต่อสถานการณ์ทางสังคมที่รัฐมักประดิษฐ์คำข้อความเพื่อให้เด็กได้จดจำและปฏิบัติตาม ซึ่งศิลปินสื่อสารด้วยภาพที่เข้าใจง่ายต่อการรับรู้เพราะทุกคนต่างมีประสบการณ์ร่วมกันที่เคยเป็นเด็กนักเรียนและอยู่ภายใต้เครื่องแบบที่รัฐเป็นผู้กำหนด

หมายเหตุ. ภาพ (A) นิทรรศการจัดแสดงที่หอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร ดูแลโดย ภัณฑารักษ์ 3 คน ได้แก่ อิโอลา เลนซี (สิงคโปร์) อากุล ฮูจานิกาเจนนง (อินโดนีเซีย) และ วิภาช ภูริชานนท์ (ไทย); ภาพ (B) จาก *We Vote 2014 Pichet Klunchun* [Video], โดย A. Saengphatthaseema, 2014, Youtube (https://youtu.be/C-Qevj97Pxs). ลิขสิทธิ์ โดย พิเชษฐ กลั่นชื่น; ภาพ (C) จาก *Recap: เด็กเอ๋ยเด็กดี Exhibition จัดแสดงผลงานภาพวาดสีน้ำของตะวัน วัตุยา ที่แกลอรี่ Toot Yung Art Center,* โดย ตะวัน วัตุยา, 2557, Dootdot (https://www.dooddot.com/tawan-wattuya-dek-oey-dek-dee/). ลิขสิทธิ์ โดย ตะวัน วัตุยา

ตารางที่ 2

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2558

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) ผลงาน “อยู่เมืองดัดจริต ชีวิตต้อง” ของประกิต กอบกิจวัฒนา แสดงในเพจอยู่เมืองดัดจริตชีวิตต้องป๊อป	“อยู่เมืองดัดจริต ชีวิตต้องป๊อป” เป็นแฟนเพจแรก ๆ ในเฟซบุ๊ก ที่เสียดสีสังคมโดยเสนอผ่านงานศิลปะ โดยเริ่มต้นเผยแพร่ตั้งแต่ปี 2553 "ประกิต กอบกิจวัฒนา" ศิลปินเจ้าของผลงานบอกว่า แนวคิดของเขาเกิดขึ้นหลังเหตุการณ์สลายการชุมนุมที่ราชประสงค์ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า การสื่อสารผ่านสังคมออนไลน์ ได้ผสมผสานสื่อศิลปะทั้งทัศนศิลป์ การออกแบบ สัญญะ ที่นักสร้างสรรค์ต้องใช้ความคิดอย่างมาก และต้องรวดเร็วให้ทันต่อเหตุการณ์ในแต่ละวัน
 (B) ภาพการเสวนา: ศิลปะ เสรีภาพ กับการเมือง โดย สุชาติ สวัสดิ์ศรี เวียง-วชิระ บัวสนธ์ และอธิคม คุณาวุฒิ ที่ห้อง 103 คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้จัดงานรัฐศาสตร์เสวนาครั้งที่ 1 ในหัวข้อ “ศิลปะ เสรีภาพ กับการเมือง” ซึ่งงานรัฐศาสตร์เสวนาจะมีการจัดเดือนละ 1 ครั้งในหัวข้อต่างๆที่เป็นประเด็นทางสังคมตลอดช่วงระยะเวลา1ปีสำหรับการเสวนาในครั้งนี้มีวิทยากรประกอบด้วย สุชาติ สวัสดิ์ศรี, เวียง-วชิระ บัวสนธ์ และอธิคม คุณาวุฒิ ดำเนินการเสวนาโดย เอกวีร์ มีสุข การเสวนาในครั้งนี้มีผู้สนใจเข้าร่วมประมาณ 40 คน และมีเจ้าหน้าที่สันติบาลเข้าฟังงานเสวนาด้วย แสดงให้เห็นว่านักวิชาการเริ่มสนใจเกี่ยวกับนักกิจกรรมทางสังคมนำศิลปะมาเป็นเครื่องมือสื่อสารกับประชาชน

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *คุยกับประกิต กอบกิจวัฒนา: ทำไมอยู่เมืองดัดจริต ชีวิตต้องป๊อป*, โดย ประกิต กอบกิจวัฒนา, 2557, สนุก (https://www.sanook.com/campus/1371151/). ลิขสิทธิ์ โดย ประกิต กอบกิจวัฒนา; ภาพ (B) จาก *รายงานเสวนา: ศิลปะ เสรีภาพ กับการเมือง*, โดย ประชาไท, 2558, (https://prachatai.com/journal/2015/07/60356). ลิขสิทธิ์ โดย ประชาไทย

ตารางที่ 3

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2559

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) พลเมืองโต้กลับจัดกิจกรรม “กินข้าวหลามเฉย ๆ” ร้องปล่อยตัว ไผ่ดาวดิน ยามบ่ายที่ชานหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร	นายสิรวิชญ์ เสรีธิวัฒน์ แกนนำกลุ่มพลเมืองโต้กลับ รวมตัวกันจัดกิจกรรม “กินข้าวหลามเฉยๆ” เพื่อแสดงออกเชิงสัญลักษณ์โดยเรียกร้องให้รัฐบาลปล่อยตัวนายจตุภัทร์ บุญภัทรรักษา หรือไผ่ ดาวดิน ที่ลานหน้าหอศิลป์ กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 24 ธันวาคม 2559
 (B) ถนอม ชาภักดี และธเนศ วงศ์ยานนาวา ในการเสวนา “ปฏิบัติการศิลปะเชิงสังคม” ณ พิพิธภัณฑ์จิมทอมป์สัน 6 ต.ค. 2559 – 20 พ.ย. 2559	การตั้งประเด็นคุยเรื่อง การทำงานศิลปะ กับความสัมพันธ์ของสังคม ในแง่ของการถูกควบคุม การไม่มีทุนกิจกรรมการลงพื้นที่ศิลปะกับคนในสังคม นับว่าเป็นปรากฏการณ์หนึ่งที่น่าสนใจสำหรับการแสดงความเห็นจากนักวิชาการสาขารัฐศาสตร์และการวิจารณ์ศิลปะ ซึ่งสอดคล้องกับปรากฏการณ์ในช่วงนั้นที่นักกิจกรรมต่างใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือสื่อสาร แสดงการวิพากษ์สังคมในที่สาธารณะ

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *พลเมืองโต้กลับจัดกิจกรรม “กินข้าวหลามเฉย ๆ” ร้องปล่อยตัว ไผ่ดาวดิน,* มติชนออนไลน์, 2559, มติชนออนไลน์ (https://www.matichon.co.th/politics/news_405679). ลิขสิทธิ์ โดย มติชน; ภาพ (B) จาก *สัตตะ: ปฏิบัติการศิลปะเชิงสังคม* [วิดีโอ], โดย สัตตะ, 2559, ยูทูบ (https://www.youtube.com/watch?v=xXZ2de6SeLc). ลิขสิทธิ์ โดย สัตตะ

ตารางที่ 4

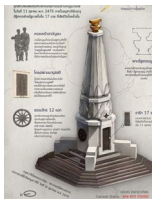
กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2560

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) ผลงาน "246247596248914102516... And then there were none" ของอริญชย์ รุ่งแจ้ง ณ Documenta 14 ประเทศเยอรมันนี	ศิลปินพูดถึงว่าประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบประชาธิปไตยมาแล้ว 85 ปี แต่ผ่านการรัฐประหาร 13 ครั้งและอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลทหารเสียส่วนใหญ่ หรือความจริงที่ว่างานศิลปะของอริญชย์ถอดแบบจากสัญลักษณ์แทนความเป็นประชาธิปไตยที่สร้างขึ้นเกือบ 80 ปีที่แล้ว ในขณะที่ประเทศไทยก้าวเข้าสู่ปีที่ 4 ภายใต้รัฐบาลทหารของ พล.อ. ประยุทธ์ จันทร์โอชา
 (B) โปสเตอร์ งาน On-site Chiang Mai Symposium: Art, Media and Design in Social Contexts จ.เชียงใหม่ วันที่ 24-25 พฤศจิกายน 2560	กิจกรรมทางศิลปะ โดย ศิลปิน นักวิชาการ และภัณฑารักษ์ จัดขึ้นเพื่อทบทวนบทบาทและความเคลื่อนไหวศิลปะหลังจากเชียงใหม่จัดวางสังคมได้ตั้งโจทย์ไว้เมื่อสองทศวรรษกว่าจะเห็นว่าช่วงทศวรรษ 2530 นั้น เสรีภาพ ประชาธิปไตยในการขับเคลื่อนสังคม การเมือง ศิลปะ วัฒนธรรมมีพลวัตสูงยิ่ง รวมทั้งนักปฏิบัติการศิลปะหลากรุ่นต่างก็แข่งขับพื้นที่ในการทำงานโดยไม่ยี่ระต่อนักแสวงโชคต่อผลงานศิลปะ เมื่อมีเสรีภาพในการแสดงออก มีประชาธิปไตยในการแสดงความคิดเห็นจนมาสู่รูปธรรมทางการขับเคลื่อนสังคม การเมือง ศิลปะ วัฒนธรรม "เชียงใหม่จัดวางสังคม ทศวรรษ 2530s" เป็นดั่งคอลเลคทีฟเมมโมเรียลที่เปล่งปลั่งแห่งยุคสมัยในยามนั้น
 (C) ภาพประชาสัมพันธ์เทศกาลศิลปะ Bangkok Art Biennale 2018	บริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) กลุ่มทุนใหญ่ในประเทศไทยได้จัดเทศกาลศิลปะระดับนานาชาติขึ้น ท่ามกลางความสงสัยของคนในวงการศิลปะต่อปฏิกิริยาของผู้จัดงานกับเหตุการณ์ทางสังคม การเมืองที่ไม่มีความมั่นคง รวมทั้งการแสดงออกของศิลปินที่เข้ามาร่วมแสดงผลงานว่าจะมีประเด็นอะไรที่สะท้อนสังคมในเวลานั้น ในความเห็นของผู้วิจัยพบว่าศิลปินที่ร่วมแสดงงานนั้น ต่างก็ควบคุมความหมายของงานศิลปะไม่ให้สื่อสารทางการเมืองโดยตรง

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *85 ปีปฏิวัติสยาม: การตีความประชาธิปไตยไทย ณ เวทีศิลปะโลก*, โดย บีบีซีนิวส์ ไทย, 2560 (https://www.bbc.com/thai/features-40370631). ลิขสิทธิ์ โดย Mathias Voelzke; ภาพ (B) จาก *Arts Media and Design in Social Contexts*, โดย On-site CNX Symposiums, 2017 (https://www.facebook.com/photo/?fbid=132410434114179&set=pb.100068620381319.-2207520000). ลิขสิทธิ์ โดย On-Site CNX Symposium; ภาพ (C) จาก *Bangkok Art Biennale 2018 จะเปลี่ยนกรุงเทพฯ เป็นเมืองศิลปะระดับโลก*, โดย ปิยพร อรุณเกรียงไกร, 2560, เดอะสแตนดาร์ด (https://thestandard.co/bangkok-art-biennale-2018/?fbclid=IwAR2jypdCSlAmx5gPq8NtsndbXrLeaulHdlmQtA7vLoLgTeoNSHLWyPvW4gE). ลิขสิทธิ์ โดย ไทยเบฟเวอเรจ

ตารางที่ 5

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2561

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ บริเวณวงเวียนหลักสี่ มีสถานะเป็น “โบราณสถาน”	บทความเขียนถึงประเด็นการย้ายอนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญบริเวณวงเวียนหลักสี่ที่มีสถานะเป็นโบราณสถาน แต่กลับกลายเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่สามารถสอบถามถึงที่มาที่ไปของการดำเนินการได้ อาจจะด้วยสถานะของอนุสาวรีย์เชื่อมโยงกับกลุ่มคณะราษฎรทำให้รัฐต้องการลบประวัติศาสตร์ความทรงจำนั้นออกจากสังคม
(B) โปสเตอร์โครงการเสวนา “ศิลปะ อำนาจ และการขัดขืน” ณ ห้องประชุมประกอบ หุตะสิงห์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์	สถาบันการศึกษาได้เริ่มจับตามองปรากฏการณ์ของงานศิลปะที่ออกมาต่อต้านเผด็จการ จึงมีการจัดเสวนาประเด็นนี้ขึ้น ซึ่งประเด็นของนักสร้างสรรค์หลากหลายสาขาที่ได้ผลิตผลงานออกมาสื่อสารกับประชาชน ทำให้สังคมเห็นความเชื่อมโยงกันของงานศิลปะในสังคมไทยที่สามารถสร้างผลกระทบต่อการรับรู้ในด้านวิพากษ์สังคม การเมือง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ด้วยสื่อสังคมออนไลน์
(C) เทศกาลศิลปะขอนแก่นเมนิเฟสโต้ จัดแสดงผลงานของศิลปินรับเชิญทั้งจากภาคอีสาน กรุงเทพฯ รวมถึงภูมิภาคและเชื้อชาติอื่นๆ	เทศกาลศิลปะขอนแก่นแม่นอีหลี : เหลื่อม มาบ มาบ #1 (KHONKAEN MANIFESTO : FLASHY FLASHES #1) หรือเรียกสั้น ๆ ว่า “ขอนแก่นเมนิเฟสโต้” โดย ถนอม ชาภักดี นักวิจารณ์ศิลปะ นักวิชาการ สำหรับนิทรรศการนี้เป็นงานที่กลุ่มศิลปินแสดงออกวิพากษ์สังคม การเมืองชัดเจนมากในขณะที่ยังอยู่ในช่วงเวลาของการควบคุมโดยเจ้าหน้าที่ของรัฐในการแสดงออกทางความคิดเห็นของประชาชนต่อการเมือง อีกทั้งยังตั้งใจให้เกิดสิ่งตรงกันข้ามกับนิทรรศการของกลุ่มทุนในการจัดเทศกาลศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ บางกอก อาร์ตเบียนนาเล่ กรุงเทพฯ และเทศกาลศิลปะนานาชาติ ไทยแลนด์ เบียนนาเล่ กระบี่ ซึ่งจัดโดยรัฐ ดังนั้น ดังนั้นนี่คือความตั้งใจให้สังคมได้เห็นคุณค่าของชุมชน ท้องถิ่นอีสาน และการไม่อยู่ในขนบแบบแผนของการจัดงานเทศกาลศิลปะในประเทศไทย

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *#รู้หรือไม่ อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ บริเวณวงเวียนหลักสี่ ก็มีสถานะเป็นโบราณสถานนะ,* โดย คิดอย่าง, 2563 (https://www.facebook.com/page/110888715581949 3/search/?q=อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ). ลิขสิทธิ์ โดย คิดอย่าง; ภาพ (B) จาก *Art, power and resistance,* โดย Tusocant, 2018, Facebook (https://www.facebook.com/page/355086231219/search/?q=ศิลปะ%20อำนาจ%20และการขัดขืน). ลิขสิทธิ์ 2562 โดย Tusocant; ภาพ (C) จาก *ขอนแก่นเมนิเฟสโต้ เทศกาลศิลปะร่วมสมัยของไทยครั้งแรกในดินแดนอีสาน,* โดย Wurkon, 2561, Facebook (https://www.facebook.com/page/1463047223999191/search/?q=ขอนแก่นเมนิเฟสโต้%20). ลิขสิทธิ์ 2562 โดย Wurkon

ตารางที่ 6

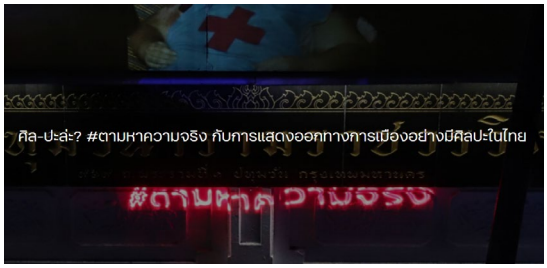
กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2562

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) บทความ “อรุณ วัชระสวัสดิ์ : 5 ทศวรรษประวัติศาสตร์การเมืองผ่านการ์ตูน” โดย หทัยกาญจน์ ตรีสุวรรณ	ประเด็นสำคัญของนักวาดการ์ตูนล้อการเมืองที่วาดมายาวนานตลอด 50 ปี แต่การเมืองไทยซ้ำซาก กลับมาจุดเดิมไม่ไปไหน ทำให้ศิลปินคนนี้ออกมาสะท้อนความคิดต่อสังคมผ่านการแสดงงานในรูปแบบ การ์ตูน ผู้วิจัยมองว่าการ์ตูนคือสื่อศิลปะที่เข้าถึงประชาชนง่ายที่สุด ด้วยภาพประกอบและคำพูดสั้น ๆ มากกว่าสื่อศิลปะสาขาอื่น ๆ
 (B) พานไหว้ครู ล้อการเมืองกับพิธีไหวครูเปิดกว้างทางความคิดหรือผิดกาลเทศะ	นักเรียนระดับประถม มัธยมศึกษา เริ่มแสดงออกทางการเมืองผ่านการออกแบบพานไหว้ครู ซึ่งเป็นปรากฏการณ์หนึ่งในหลาย ๆ ครั้งในช่วงเวลานั้นที่นักเรียนได้แสดงออกทางความเห็นทางการเมืองผ่านการสร้างสรรค์ในรูปแบบต่าง ๆ อันเนื่องมาจากมีคำถามจากประชาชนต่อการประพฤติของคณะผู้บริหารรัฐบาล

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *อรุณ วัชระสวัสดิ์: 5 ทศวรรษประวัติศาสตร์การเมืองผ่านการ์ตูน*, โดย หทัยกาญจน์ ตรีสุวรรณ, 2562, บีบีซีนิวส์ ไทย (https://www.bbc.com/thai/thailand-48755910). ลิขสิทธิ์ 2562 โดย Wasawat Lukharang; ภาพ (B) จาก *พานไหว้ครู: ล้อการเมืองกับพิธีไหวครูเปิดกว้างทางความคิดหรือผิดกาลเทศะ*, โดย บีบีซีนิวส์ ไทย, 2562 (https://www.bbc.com/thai/48632847). ลิขสิทธิ์ 2562 โดย บีบีซีนิวส์ ไทย

ตารางที่ 7

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องในงานศิลปะ และการวิพากษ์สังคมงานวิจารณ์ที่มีประเด็นการวิพากษ์สังคมในช่วง 2563

ผลงาน ศิลปิน นักสร้างสรรค์ บทความวิจารณ์	วิเคราะห์
 (A) บทความ “ศิล-ปะล่ะ ตามหาความจริง กับการแสดงออกทางการเมืองอย่างมีศิลปะในไทย” เผยแพร่ใน Waymagazine.	บทความได้พยายามนำเสนอประเด็นเรื่อง การสร้างสรรค์งานศิลปะในสาขาต่างๆ ที่สะท้อนการเมืองทั้งวรรณกรรม ภาพยนตร์ เพลง ภาพประกอบ ผู้วิจัยพบว่า สื่อสังคมให้ความสนใจการแสดงออกทางศิลปะของประชาชนในด้านวิพากษ์สังคมและการเมืองหลาย ๆ สื่อ ซึ่งน่าจะสร้างความเข้าใจอีกมุมหนึ่งให้แก้สังคมว่า ศิลปะไม่ใช่เป็นเพียงการสื่อสารสิ่งสวยงามเพียงอย่างเดียว
 (B) บทความ “ถนอม ชาภักดี พื้นที่ศิลปะ คือพื้นที่แห่งเสรีภาพ”	บทความนำเสนอ นักวิจารณ์ศิลปะ นักกิจกรรม นักปฏิบัติการทางศิลปะที่พูดถึงเสรีภาพทางการแสดงออกของงานศิลปะ เขากล่าวว่า ศิลปะและการเมืองเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันไม่ได้ ประเด็นนี้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น จากสิ่งที่ปรากฏต่องสังคม จากการแสดงออกของกลุ่มต่าง ๆ ประเด็นนี้ผู้วิจัยมองว่า เป็นสิ่งที่แวดวงการศึกษาศิลปะในประเทศไทยไม่ค่อยให้ความกระจ่างสักเท่าไร หรือไม่กล่าวถึงความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับการเมืองเสียด้วยซ้ำ

หมายเหตุ. ภาพ (A) จาก *ศิล-ปะล่ะ ตามหาความจริง กับการแสดงออกทางการเมืองอย่างมีศิลปะในไทย,* โดย รชนีกร ศรีฟ้าวัฒนา, 2563, Way magazine (https://waymagazine.org/art-of-politic/). ลิขสิทธิ์ โดย รชนีกร ศรีฟ้าวัฒนา; ภาพ (B) จาก *ถนอม ชาภักดี พื้นที่ศิลปะ คือพื้นที่แห่งเสรีภาพ,* โดย Nattatiti K, 2563, Sanook (https://www.sanook.com/news/8238742/). ลิขสิทธิ์ โดย Nattatiti K

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า พ.ศ.2561 เป็นช่วงเวลาสุกงอมของความอดทนอดกลั้นของประชาชนต่อการบริหารงานของรัฐบาลเผด็จการ ที่ทนมาเป็นเวลา 4 ปี จึงทำให้เกิดกิจกรรมการเคลื่อนไหวในที่สาธารณะ สื่อต่าง ๆ พื้นที่ทางศิลปะทั้งในระบบห้องนิทรรศการ และพื้นที่สาธารณะ เกิดการรวมตัวของนักเคลื่อนไหวร่วมกับศิลปิน จนลุกลามไปถึงโรงเรียนระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษาในช่วงเวลานั้นอย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนและนึกไม่ถึงมาก่อน

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยคัดเลือก และรวบรวมมานี้มีความสอดคล้องกับความเห็นของบุคคลที่ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์ กล่าวคือ นับแต่เกิดการรัฐประหารในปี พ.ศ.2557 แล้วเกิดการแสดงออกทางความคิดเห็นจากประชาชนในมิติต่าง ๆ ทั้งสนับสนุน และต่อต้านนั้น เป็นคนละแบบกับอดีตในช่วงทศวรรษที่ 2540-2550 กลุ่มคนที่ออกมาแสดงออกเป็นคนรุ่นใหม่ที่ไม่เดินตามรอยของคนกลุ่มคนรุ่นก่อนหน้านั้น อีกทั้งแนวคิดของผู้ให้สัมภาษณ์ที่มาจากหลากหลาย เช่น นักวิชาการ ศิลปิน นักวิจารณ์ศิลปะ นักแสดง นักวาดการ์ตูน และภัณฑารักษ์ ล้วนมีมุมมองต่อปรากฏการณ์ในช่วงปี พ.ศ.2557-2553 ที่สอดคล้องกัน โดยให้ความสำคัญต่อการแสดงออกของคนรุ่นใหม่อย่างที่เขาไม่เคยเห็นมาก่อนจากอดีต ซึ่งได้ข้อสรุปว่า ความเห็นที่มีประเด็นเดียวกันหรือใกล้เคียงกันคือ เรื่องการแสดงออกทางความคิดเห็นทางการเมือง วิพากษ์สังคมผ่านงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ในช่วงเวลาทั้งก่อน พ.ศ.2557 และ หลัง พ.ศ.2563 เป็นการแสดงออกโดยผ่านสื่อสังคมออนไลน์ในเครื่องมือสื่อสาร อินเตอร์เน็ต โดยมีแอปพริเคชันที่สังคมในช่วงเวลานั้น ๆ ใช้ร่วมกันเป็นกลุ่มใหญ่ แต่มีการปฏิบัติการ หรือแสดงออกจริงในพื้นที่จริง ให้สอดคล้องกับความหมายของการสื่อสารสู่สังคม แล้วใช้สื่อออนไลน์เพื่อส่งสารไปยังผู้รับ ซึ่งช่วงเวลาเดียวกันนั้นผู้วิจัยก็ได้สร้างสรรค์งานวิพากย์สังคมเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 3-4)

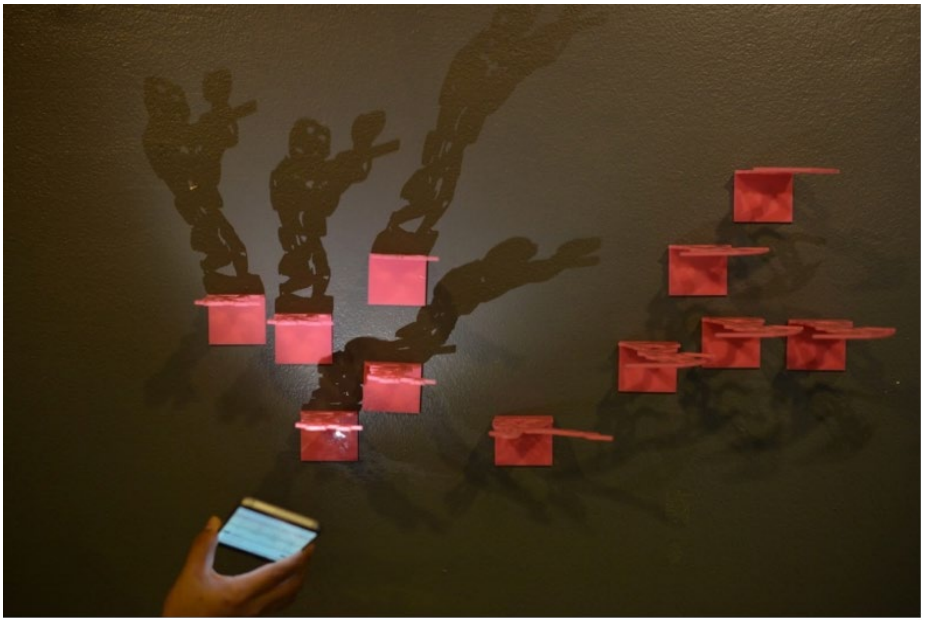
ผู้วิจัยมีความคิดเห็นต่อประเด็นนี้ว่า การใช้ศิลปะวิพากษ์สังคมของกลุ่มคนต่าง ๆ ทั้งก่อนการรัฐประหาร และหลังการเข้ามาของรัฐบาลที่มาจากการรัฐประหารนั้น เป็นกิจกรรมที่ผู้แสดงออกได้ใช้ความคิดสร้างสรรค์ มีความพยายามตีความหมายต่อสื่อวัสดุ ความหมายเชิงประวัติศาสตร์ ความหมายเชิงนามธรรม การเลือกสัญลักษณ์แทนการพูด เพื่อควบคุมการสื่อสารไม่ให้เข้าข่ายละเมิดต่อกฎหมาย เป็นการป้องกันตนเอง แต่อย่างไรก็ตาม ก็มีนักเคลื่อนไหวทางการเมือง ศิลปินที่ต้องการสื่อสารด้วยภาษา สื่อภาพสัญลักษณ์อย่างตรงไปตรงมาต่อเหตุการณ์เฉพาะหน้า หรือเหตุการณ์ที่สังคมมีการตั้งคำถามต่อการปฏิบัติงานของบุคลากรในรัฐบาลเช่นกัน ประเด็นที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งก็คือ การเกิดเวทีทางวิชาการที่มีการนำประเด็นทางศิลปะ การเมือง นำมาผสมผสานสู่การอธิบายให้สังคมเข้าทำความเข้าใจ เนื่องจากปรากฏการณ์ใหม่ ๆ ในช่วงเวลาที่ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตนั้น เกิดการแสดงออกของความหลากหลายทางความคิดมากขึ้นกว่าก่อน คนในสังคมไม่ได้พุ่งประเด็นไปที่การเข้ามาของรัฐบาลทหารเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ประชาชนที่เป็นนักสร้างสรรค์ทางศิลปะ ได้แสดงความเห็นในเรื่องความยุติธรรม ความเท่าเทียมกันในสิทธิพลเมืองด้านต่าง ๆ ที่ควรจะเป็นในสังคมสมัยใหม่

การแสดงออกด้วยการใช้ศิลปะวิพากษ์การเมือง สังคมไม่จำกัดอยู่ในกลุ่มนักสร้างสรรค์ ศิลปินอีกต่อไปแล้ว การปรากฏของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษา ไล่ลงมาถึงระดับประถมมีให้เห็นอยู่ในปรากฏการณ์ทางสังคม จนทำให้สังคมมีความสั่นสะเทือนต่อการรับรู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อน ประเด็นนี้ก็เป็นสิ่งที่ชวนให้ศึกษาลงลึกลงไปถึงการคิดของนักเรียนเหล่านั้น การเลือกสื่อสารในยุคสมัยของพวกเขาที่ใช้ความละมุน ต่อรองกับอำนาจการบริหารประเทศของคณะรัฐบาลในแต่ละประเด็น เช่น เรื่องการศึกษา การเรียนในเนื้อหาที่ไม่ตอบสนองต่อยุคสมัย หรือแม้กระทั่งบทเรียนในหนังสือสำเร็จรูปที่รัฐกำหนดเป็นการศึกษาภาคบังคับเกิดการค้นคว้าเชิงลึกมากขึ้นเพื่อตั้งคำถามกับเนื้อหาในรายวิชาว่ามันมีความจริงหรือไม่ เช่น เนื้อหาเกี่ยว

กับประวัติศาสตร์ สังคม เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีคำจัดกัดความดังประโยคที่ว่า “การปฏิบัติการศิลปะ” หรือ “นักปฏิบัติการทางศิลปะ” โดย ถนอม ชาภักดี (พ.ศ.2501-2565) โดยเขามีความเชื่อว่า ศิลปะเป็นเรื่องของการมีส่วนร่วมของประชาขน ซึ่งผู้ที่ให้สัมภาษณ์ในวิจัยครั้งนี้ได้กล่าวถึงประโยคนี้ถึง 4 คน นั่นก็หมายความว่าประเด็นการแสดงออกของประชาชนด้วยศิลปะเพื่อวิพากษ์ต่อสังคมนั้น เป็นสิ่งที่อยู่ในความต้องการแห่งยุคสมัยของคนร่วมสมัยในปัจจุบัน

ภาพที่ 3

ผลงานชื่อ Sound of Silence in Thailand ของ ศุภชัย อารีรุ่งเรือง ณ Lim Hak Tai Gallery, Singapore นำเสนอประเด็นวิพากษ์สังคมจากคำถามของประชาชนต่อรัฐบาลในช่วงเวลาของการวิจัย



ภาพที่ 4

ผลงานสะท้อนสังคมของ ศุภชัย อารีรุ่งเรือง ในนิทรรศการ Deconstruction at Mae Fah Liang and Cultural Park เป็นงานศิลปะที่ให้ผู้เข้าชมใช้แสงจากโทรศัพท์มือถือของตนเอง ส่องไปที่ผลงานเพื่อให้เกิดเงาบนผนัง เป็นภาพของกลุ่มผู้เข้าควบคุมประชาชนที่แสดงออกทางการเมือง

อย่างไรก็ตามกระแสของศิลปะในประเทศไทยไม่ได้มีด้านใดด้านหนึ่ง หรือกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งเพียงเท่านั้น การเกิดขึ้นของเทศกาลศิลปะระดับนานาชาติในประเทศไทยก็ได้มีงานใหญ่เกิดขึ้นโดยกลุ่มทุนใหญ่ในประเทศไทยคือ บริษัท ไทยเบฟเวอเรจ จำกัด (มหาชน) ในขณะเดียวกันกลุ่มทุนของรัฐบาล โดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (สศร.) กระทรวงวัฒนธรรม ก็เดินคู่ขนาน สร้างงานใหญ่โตเทียบเคียงกัน คือ Thailand Biennale จังหวัดกระบี่ แต่ต่างที่กลุ่มศิลปินในการแสดงเทศกาลศิลปะ การวิพากษ์ทางสังคมผ่านงานศิลปะมีปรากฏให้เห็นอยู่ในเทศกาลใหญ่ในช่วงที่ผ่านมาทั้ง Bangkok Art Biennale (ภาพที่ 5) และ Thailand Biennale ในขณะที่กลุ่มศิลปินที่ต้องการแสดงออกเชิงวิพากษ์สังคมจริง ๆ ก็ปรากฏให้เห็นอยู่อย่างกระจายไปในพื้นที่ต่าง ๆ เช่น ในจังหวัดขอนแก่น ในงาน ขอนแก่นแมนิเฟสโต้ (ภาพที่ 6) อย่างไรก็ตาม การที่ศิลปิน นักสร้างสรรค์จะแสดงออกทางการวิพากษ์ได้มากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับความเข้มงวดของกฎหมายพิเศษในช่วงเวลาที่มีกฎหมายของคณะปฏิวัติ เพื่อนำมาใช้ควบคุมและจับกุมกลุ่มศิลปิน บุคคล หรือรายบุคคลให้ไม่สามารถสื่อสารต่อสังคมได้อย่างเสรี ส่วนกลุ่มที่ไม่ได้แสดงออกทางความคิดเห็นทางการเมือง หรืออาจจะแสดงออกในช่วงเวลาก่อนหน้าปีพ.ศ.2557 เพื่อสนับสนุนให้เกิดการเข้ามาควบคุมของทหาร จนสามารถตั้งรัฐบาลได้นั้น ก็อยู่ในพื้นที่ปลอดภัยของตนเองโดยไม่ออกมาโต้แย้งหรือแสดงความคิดเห็น หลายคนได้รับผลกระทบทางการงานในกรณีของกลุ่มศิลปินที่เป็นทั้งผู้สอนในมหาวิทยาลัยก็ต้องเก็บตัวเงียบไม่ปรากฏตนในการแสดงออกบนสื่อออนไลน์ หรือการพูดแสดงความเห็นแต่อย่างใด

ภาพที่ 5

ผลงาน Law of Journey ของ Ai Weiwei ในเทศการศิลปะ Bangkok Art Biennale 2020 ที่ BACC มีเนื้อหาเกี่ยวกับพื้นที่ค่ายผู้อพยพทั้ง 40 แห่ง ใน 20 ประเทศที่เขาไปสำรวจและสร้างผลงานประติมากรรม ซึ่งเป็นผลงานที่วิพากษ์สังคมในประเด็นของโลก

ภาพที่ 6

ผลงานของ ตะวัน วัตุยา ในงาน ขอนแก่นแมนิเฟสโต้ เป็นการรวมกลุ่มของศิลปินเพื่อแสดงความเห็นทางการเมืองในช่วงเวลาที่ยังมีการควบคุมการแสดงความเห็นทางการเมืองในช่วงเวลานั้น

ข้อมูลอีกด้านหนึ่งที่น่าสนใจที่สวนทางกันกับการอยู่ภายใต้ความกดดันหรือความเท่าเทียมกันในการแสดงออกความคิดเห็นทางสังคม วิพากษ์การเมืองก็คือ การเติบโตของธุรกิจศิลปะเรื่องการประมูลงานศิลปะในกรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2549 โดยมีผู้จัดการประมูลของเอกชน คือ Bangkok Art Auction แต่มีความคึกคักกันในช่วงหลังรัฐประหาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ปี พ.ศ.2564 ซึ่งเป็นช่วงที่ผู้วิจัยกำลังดำเนินการวิจัยอยู่นั้น ก็มีการจัดการประมูลขึ้น คือ Exceptional Thai Art ณ ริเวอร์ซิตี้ ซึ่งขัดแย้งกับสภาพเศรษฐกิจในประเทศไทย เพราะเศรษฐกิจตกต่ำอย่างต่อเนื่อง แต่กลับกลายมีเศรษฐีรุ่นใหม่ต้องการซื้อผลงานศิลปะเพื่อเป็นการลงทุนอีกรูปแบบหนึ่ง ประเด็นนี้ก็น่าศึกษาต่อเนื่องอีกเช่นกัน อย่างไรก็ตามผลงานศิลปะที่วิพากษ์สังคมก็คงจะไม่สามารถเข้าไปสู่ระบบการประมูลอย่างแน่นอน การจัดประมูลงานศิลปะก็มีการดำเนินการต่อเนื่องมาอีกจนถึงปีที่ พ.ศ. 2566 (ปีที่ผู้วิจัยเขียนบทความ) ยกตัวอย่างเช่น พ.ศ.2565 ในชื่องานประมูล To The Moon ณ ริเวอร์ ซิตี้ มีการประมูลงานของศิลปิน NFT และ The Iconic Treasure ณ ไอคอนสยาม ในปี พ.ศ.2566 มีงานประมูลในชื่อ The Extraordinaire ณ ไอคอนสยาม ซึ่งมีการเปิดการประมูลงานศิลปะในรูปแบบภาพวาด จนไปถึงงานสตรีทอาร์ต (Bangkok art auction, n.d.)

สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ประเด็นการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยสนใจศึกษามาอย่างต่อเนื่องก่อนหน้าที่ทำวิจัยนี้ ซึ่งก็มีวัตถุประสงค์แตกต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลาของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยจึงทำให้เห็นพลวัตที่เกิดขึ้นในการแสดงออกของนักสร้างสรรค์ ศิลปิน นักออกแบบที่ใช้งานศิลปกรรมไปวิพากษ์ต่อสังคม การสรุปผลการวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นข้อมูลที่ทำให้เห็นสิ่งที่เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่กำหนดของการวิจัยเท่านั้น แต่ในความเป็นจริงแล้ว ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ไม่ได้หยุดอยู่ในเวลาของกรอบการวิจัยเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการทำวิจัยในช่วงปี พ.ศ.2563-2564 ตามเวลาของทุนสนับสนุนการวิจัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอแสดงข้อสรุปสำคัญตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยคือ

1. ประเด็นสำคัญของการวิพากษ์สังคมในศิลปกรรมร่วมสมัยไทย ตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 คือ การตั้งคำถามให้สังคมได้คิดตามต่อเรื่องความเท่าเทียมของสิทธิพลเมืองที่ควรจะเป็น การต่อต้านรัฐประหารของกลุ่มทหารที่ยึดอำนาจในปี พ.ศ.2557 แล้วยังสืบต่ออำนาจจนสามารถเข้ามาสู่การเป็นรัฐบาล การทำงานศิลปะกับความสัมพันธ์ของสังคมในสถานะการควบคุมของอำนาจรัฐ นอกจากนั้นประเด็นเรื่องของความหลากหลายทางสังคม ทางความคิด ทางเพศ เรื่องสิ่งแวดล้อม ครอบครัว ก็เป็นประเด็นที่ถูกนำมาสื่อสารในการแสดงออกทางศิลปะ เพื่อวิพากษ์ไม่น้อยไปกว่าทางด้านการเมืองเลย นั่นแสดงให้เห็นว่า คนในสังคมเริ่มให้ความสนใจต่อผลกระทบของชีวิตของประชาชนที่มาจากการได้รัฐบาลไม่ตรงกับสิ่งที่ผู้คนได้เลือก นอกจากนั้น การวิพากษ์ต่อสังคมผ่านงานศิลปะได้เปลี่ยนไปสู่กิจกรรมในพื้นที่ที่ไม่ใช่ในอาหาร หอศิลป์ พิพิธภัณฑ์แกลลอรี่อีกต่อไป เพราะนักสร้างสรรค์ นักกิจกรรมต้องการสื่อสารโดยตรงต่อประชาชนด้วยกัน จึงเกิดปรากฏการณ์ต่าง ๆ บนท้องถนน ในพื้นที่สำคัญทางประวัติศาสตร์การเมือง

2. ผลลัพธ์จากศิลปกรรมไทยที่มีการวิพากษ์สังคมตั้งแต่ พ.ศ.2557-2563 เป็นประเด็นที่ผู้วิจัยพบว่า การแสดงออกของนักสร้างสรรค์ ศิลปินในสาขาต่าง ๆ สามารถทำให้สังคมได้เห็นผ่านสื่อออนไลน์ได้อย่างทรงพลัง จนทำให้เจ้าหน้าที่รัฐต้องรีบเข้าควบคุมเพื่อไม่ให้งานศิลปะเหล่านั้นได้เห็นในวงกว้าง ไม่ว่าจะเป็นผลงานบนผนังกำแพงที่สะท้อนความจริงของคณะรัฐบาลในพฤติกรรมที่น่าตั้งคำถามเกี่ยวกับความร่ำรวยผิดปกติ การใช้สินค้าหรูหรา การมีเครือข่ายเข้าถึงการรับงานให้กับรัฐบาล เมื่อมีภาพปรากฏบนพื้นที่จริงในที่สาธารณะ แล้วมีการถ่ายภาพส่งต่อผ่านสื่อออนไลน์ ก็มีการเข้าควบคุม ลบกลบเกลื่อนผลงานเหล่านั้น

นอกจากนั้นการแสดงออกของกลุ่มนักเรียนในการต่อต้านการทำงานของรัฐ ที่ควบคุมการประท้วงของนักเรียนอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อนในประวัติศาสตร์การเมืองไทย ก็ทำให้ยิ่งเกิดผลกระทบต่อสังคมอย่างเห็นได้ชัดต่อความไม่ยุติธรรม อย่างไรก็ตามความเห็นทางการเมืองย่อมมีมากกว่าสองด้าน ในกลุ่มที่ไม่ชอบการแสดงออกของนักเรียน เยาวชนก็ย่อมมีความเห็นต่าง หรือตำหนิต่อพฤติกรรม แต่สังคมไทยควรเรียนรู้ประเด็นเรื่อง ความเห็นต่าง การยอมรับฟังซึ่งกันและกัน

การอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้พบคำตอบการวิจัยที่น่าสนใจเกินกว่าสิ่งที่ตั้งคำถาม หรือสมมติฐานการวิจัยที่ขอนำมาเขียนในหัวข้อนี้ ในกรอบแนวคิดเรื่องปรากฏการณ์วิทยา เพื่อเข้าใจบริบทของเหตุการณ์เกิดขึ้นต่าง ๆ เพื่อหาความจริงนั้น มีข้อค้นพบในประเด็นของการเกิดขึ้นของกลุ่มศิลปิน นักกิจกรรม นักเคลื่อนไหวอย่างมากมาย ปรากฏการณ์มีความแตกต่างจากเหตุการณ์ทางการเมืองในอดีตยุคพุทธทศวรรษที่ 20, 30 และ 40 กลไกของการขับเคลื่อนสื่อสารด้วยงานศิลปะวิพากษ์สังคมได้ใช้สื่อสังคมออนไลน์เป็นหลัก กิจกรรมเกิดขึ้นทั่วทุกหนแห่ง ไม่จำเป็นต้องมีผู้คนจำนวนมาก แต่สามารถสื่อสาร นัดแนะ สร้างผลกระทบต่อสังคมได้อย่างรวดเร็วหรือทันเวลา มีการรับรู้ผ่านสื่ออินเตอร์เน็ตในลักษณะถ่ายทอดสด จนทำให้เกิดผลกระทบต่อสังคมไทยและโลกได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งแน่นอนสิ่งนี้คือสิ่งที่รัฐเกรงกลัว เพราะการควบคุมไม่สามารถทำได้เหมือนอย่างในอดีต

ปรากฏการณ์การประมูลผลงานศิลปะในสังคมไทยที่เคยมีการจัดขึ้นก่อนหน้านั้นในช่วงปี พ.ศ.2549 ได้มีเอกชนคือ Bangkok Art Auction จัดขึ้นอีกในช่วงปี พ.ศ.2564 (เป็นข้อมูลต่อเนื่องจากกรอบการวิจัย) กลับกลายเป็นเรื่องสวนกระแสต่อสภาพเศรษฐกิจสังคม ที่มีคนตกงานเพิ่มขึ้น ฐานการผลิตของต่างชาติย้ายไปสู่ประเทศอื่น รายได้ประชากรลดลง หนี้สินในครัวเรือนสูงขึ้น นั่นแสดงให้เห็นว่า ช่องว่างทางสังคมมีความห่างกันมาก ใหญ่มาก แต่ประเด็นเหล่านี้ไม่ค่อยได้มีการนำมาเป็นเรื่องสนทนากันเท่าไรนัก อย่างไรก็ตามกิจกรรมในลักษณะนี้แสดงให้เห็นทิศทางของงานศิลปะในประเทศไทยต่างไปจากเดิม นั่นคือมีการประมูลผลงานของศิลปินรุ่นใหม่ที่สร้างสรรค์งานศิลปะดิจิทัล NFT รวมทั้งงานศิลปะแบบสตรีทอาร์ต

ตลอดช่วงเวลาของรัฐประหาร พ.ศ.2557-2563 งานศิลปกรรมไทยยังไม่อาจจะแสดงความคิดเห็นได้อย่างเสรี ไม่ว่าจะเป็นผลงานทัศนศิลป์ การแสดง บทเพลง ภาพยนตร์ การเสวนาทางวิชาการ การวิจารณ์ การวาดการ์ตูน แต่สิ่งที่เพิ่มมากขึ้นคือประเด็นความหลากหลายที่นอกเหนือไปจากเรื่องการเมือง เช่น เรื่องความหลากหลายทางเพศ เรื่องสิทธิพลเมืองกับการเข้าถึงสวัสดิการต่าง ๆ ความปลอดภัย สุขภาพ การศึกษา ความเท่าเทียม สิทธิในการกำหนดการเรียนรู้ของประชาชน การค้าขาย ดังนั้นสิ่งเหล่านี้พอจะทำให้เห็นความจริงได้หรือไม่ว่า สังคมไทยมีความละเอียดซับซ้อน และคนในสังคมมีความเข้าใจต่อเรื่องการสื่อสารเพื่อให้ความรู้ด้วยกันเองในสังคม ที่ไม่ใช่มาจากรัฐเป็นศูนย์กลางในการกำหนด หรือการควบคุมต่าง ๆ อีกต่อไปแล้ว

ปรากฏการณ์สำคัญอีกประการหนึ่งที่น่าสนใจคือ การเกิดขึ้นของกลุ่มนักปฏิบัติการทางศิลปะที่ได้ให้ความสำคัญต่อการทำกิจกรรมสัมพันธ์กับชุมชน การมีกิจกรรมร่วมกันของคนในพื้นที่โดยผ่านการสื่อสารด้วยการละคร ทัศนศิลป์ ดนตรี โดยค้นคว้าเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ความคิดของคนในสังคมไทย อีกด้านหนึ่งเพื่อให้คนร่วมสมัยในปัจจุบันได้รู้ เข้าใจต่อบริบทของสังคม ซึ่งเรื่องนี้ไม่มีปรากฏในตำราเรียนศิลปะของประเทศไทยอย่างแน่นอน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นหมุดของประวัติศาสตร์ในสังคมไทยที่ต้องนำมาวิเคราะห์ วิพากษ์กันต่อด้วยเช่นกันเพราะผลที่เกิดขึ้นในเรื่องของศิลปะกับสังคม ชุมชน กับการปฏิบัติการทางศิลปะนี้ เป็นเรื่องราวความแตกต่างจากการรับรู้ในสังคม แต่สิ่งที่น่าสนใจในความเห็นของผู้วิจัยคือ ศิลปินรุ่นใหม่ ๆ มักใช้กระบวนการการมีส่วนร่วมกับผู้ดูเข้ามาเป็นกระบวนหนึ่งของการสร้างสรรค์งานศิลปะหลาย ๆ คนต้องการให้คนดูเข้ามาเป็นองค์ประกอบของผลงาน สร้างความเปลี่ยนแปลง สร้างการรับรู้ที่แตกต่างไปจากเดิม แต่กลุ่มนักปฏิบัติการศิลปะกลับมุ่งสื่อสารประเด็นสำคัญในประวัติศาสตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งประวัติศาสตร์ของคนอีสานที่ถูกบิดเบือนหรือปิดบัง ให้หายไปกับเวลา สิ่งนี้คงเป็นกรณีตัวอย่างสำคัญของการทำงานศิลปะที่ต้องการให้สังคมในท้องถิ่นเลือกที่ทำความเข้าใจความสำคัญของตนเองที่แตกต่างไปจากชุดข้อมูลที่เคยรับรู้มาก่อน

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้จำกัดเวลาของการค้นข้อมูลในช่วง พ.ศ.2557-2563 เพื่อให้เห็นผลที่เกิดขึ้นหลังการรัฐประหารของกลุ่มทหาร แน่นอนว่ามันต้องมีเหตุและที่มาก่อนปีที่ผู้วิจัยกำหนด รวมไปถึงมีเหตุการณ์ต่อเนื่องจากกรอบเวลาที่ผู้วิจัยกำหนดเช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงยังคงมีความสำคัญต่อการเก็บข้อมูลต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมไทยจากผลงานศิลปกรรมต่าง ๆ เพื่อให้ข้อมูลได้ต่อเนื่องกัน อันจะส่งผลต่อการมองเห็นปรากฏการณ์ที่ต่อเนื่องกัน

เอกสารอ้างอิง (References)

กมล โพธิเย็น. (2564). Active Learning: การจัดการเรียนรู้ที่ตอบโจทย์การจัดการศึกษาในศตวรรษที่ 21. *วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 19*(1), 11-28.

กระทรวงวัฒนธรรม, สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย. (2563). *โครงการศิลปินร่วมสมัย สู้ภัยโควิด ด้วยจิตสำนึก สาขาทัศนศิลป์ (Fighting Covid-19 with HeARTS).* สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

คิดอย่าง. (2563, 21 กันยายน). *#รู้หรือไม่ อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ บริเวณวงเวียนหลักสี่ ก็มีสถานะเป็นโบราณสถานนะ* [Imaged attached] [Status update]. เฟซบุ๊ค. https://www.facebook.com/page/1108887155819493/search/?q=อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ

เจตนา นาควัชระ. (2560). *การวิจารณ์กับทวิวัจน์ข้ามชาติ*. คมบาง.

ณัฐฐธิติ คำมูล. (2563, 25 สิงหาคม). *ถนอม ชาภักดี พื้นที่ศิลปะ คือพื้นที่แห่งเสรีภาพ*. สนุก. https://www.sanook.com/news/8238742/

ดูดดอท. (2557, 22 ธันวาคม). *Recap: เด็กเอ๋ยเด็กดี Exhibition จัดแสดงผลงานภาพวาดสีน้ำของตะวัน วัตุยา ที่แกลอรี่ Toot Yung Art Center*. ดูดดอท. https://www.dooddot.com/tawan-wattuya-dek-oey-dek-dee/

นัทธมน เปรมสำราญ. (2562). *เรื่องเล่าย่อยทางการเมืองผ่านสัจนิยมมหัศจรรย์ในผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินไทยปี 2557-2560* [วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต ไม่ได้ตีพิมพ์]. สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. http://ithesis-ir.su.ac.th/dspace/bitstream/123456789/2370/1/59005201.pdf

บางกอก อาร์ต อ๊อกชั่น. (ม.ป.ป.). *การประมูล*. บางกอก อาร์ต อ๊อกชั่น. https://www.bangkokartauction.com/en/the-iconic-treasure-2023

บีบีซีนิวส์ ไทย. (2560, 24 มิถุนายน). *85 ปีปฏิวัติสยาม: การตีความประชาธิปไตยไทย ณ เวทีศิลปะโลก.* บีบีซีนิวส์ ไทย. https://www.bbc.com/thai/features-40370631

_____. (2562, 14 มิถุนายน). *พานไหว้ครู: ล้อการเมืองกับพิธีไหวครูเปิดกว้างทางความคิดหรือผิดกาลเทศะ.* บีบีซีนิวส์ ไทย. https://www.bbc.com/thai/48632847

_____. (2564, 5 มกราคม). *แร็ปต้านเผด็จการ: รัฐบาลไทยสั่งยูทิวบ์ระงับการเข้าถึงเอ็มวีเพลงปฏิรูป ของศิลปินกลุ่ม RAD.* บีบีซีนิวส์ ไทย. https://www.bbc.com/thai/thailand-5554

ประกิต กอบกิจวัฒนา. (2557, 22 เมษายน). *คุยกับประกิต กอบกิจวัฒนา: ทำไมอยู่เมืองดัดจริต ชีวิตต้องป๊อป*. สนุก. https://www.sanook.com/campus/1371151/

ประชาไท. (2558, 14 กรกฎาคม). *รายงานเสวนา: ศิลปะ เสรีภาพ กับการเมือง.* ประชาไท. https://prachatai.com/journal/2015/07/60356

ปิยพร อรุณเกรียงไกร. (2560, 23 สิงหาคม). *Bangkok Art Biennale 2018 จะเปลี่ยนกรุงเทพฯ เป็นเมืองศิลปะระดับโลก*. เดอะ สแตนดาร์ด. https://thestandard.co/bangkok-art-biennale-2018/?fbclid=IwAR2jypdCSlAmx5gPq8NtsndbXrLeauIHdlmQtA7vLoLgTeoNSHLWyPvW4gE

มติชนออนไลน์. (2559, 24 ธันวาคม). *พลเมืองโต้กลับจัดกิจกรรม “กินข้าวหลามเฉย ๆ” ร้องปล่อยตัว “ไผ่ดาวดิน*. มติชนออนไลน์. https://www.matichon.co.th/politics/news_405679

รชนีกร ศรีฟ้าวัฒนา. (2563, 14 พฤษภาคม). *ศิล-ปะล่ะ ตามหาความจริง กับการแสดงออกทางการเมืองอย่างมีศิลปะในไทย*. Way magazine. https://waymagazine.org/art-of-politic/

เวอร์ค่อน. (2561, 18 ตุลาคม). *ขอนแก่นเมนิเฟสโต้ เทศกาลศิลปะร่วมสมัยของไทยครั้งแรกในดินแดนอีสาน* [Imaged attached] [Status update]. เฟซบุ๊ค. https://www.facebook.com/page/1463047223999191/search/?q=ขอนแก่นเมนิเฟสโต้%20

ศุภชัย อารีรุ่งเรือง. (2561). *ประเด็นในศิลปะไทยร่วมสมัย.* สันติศิริการพิมพ์.

สัตตะ. (2559, 17 ธันวาคม). *สัตตะ: ปฏิบัติการศิลปะเชิงสังคม* [วิดีโอ]. ยูทูบ https://www.youtube.com/watch?v=xXZ2de6SeLc

หทัยกาญจน์ ตรีสุวรรณ. (2562, 25 มิถุนายน). *อรุณ วัชระสวัสดิ์: 5 ทศวรรษประวัติศาสตร์การเมืองผ่านการ์ตูน.* บีบีซีนิวส์ ไทย. https://www.bbc.com/thai/thailand-48755910

Areerungruang, S. (2018). *Issues in contemporary Thai art*. Santisiri Publishing. [in Thai]

Arunkriangkrai, P. (2017, August 23). *Bangkok Art Biennale 2018 Will Change Bangkok to be the World-Class Art City.* The Standard. https://thestandard.co/bangkok-art-biennale-2018/?fbclid=IwAR2jypdCSlAmx5gPq8NtsndbXrLeauIHdlmQtA7vLoLgTeoNSHLWyPvW4gE [in Thai]

Bangkok art auction. (n.d.). *Auction*. Bangkok art auction. https://www.bangkokartauction.com/en/the-iconic-treasure-2023 [in Thai]

BBC News Thai. (2017, June 24). *85 years of the Siamese Revolution: Interpreting Thai democracy at the world art stage.* BBC News Thai. https://www.bbc.com/thai/features-40370631 [in Thai]

_____. (2019, June 14). *Phan Wai Kru: Playing politics with the Wai Kru ceremony, open to ideas or inappropriate for the occasion.* BBC News Thai. https://www. bbc.com/thai/48632847 [in Thai]

_____. (2021, January 5). *Anti-dictatorship rapper: The Thai government orders YouTube to block access to the music video for the song "Reform" by artist group RAD.* BBC News Thai. https://www.bbc.com/thai/thailand- 5554 [in Thai]

Dooddot (2014, December 22). *Recap: Dek Aui Dek Dee Exhibition, Water color painting of Tawan Watuya at Toot Yung Art Center.* Dootdot. https://www.dooddot.com/tawan-wattuya-dek-oey-dek-dee/ [in Thai]

Kit Yang. (2020, September 21). *#Do you Know? Constitutional Defense Monument at Lak Si Circle is Heritage Landmark.* Facebook. https://www.facebook.com/page/110888715581949 3/search/?q=อนุสาวรีย์พิทักษ์รัฐธรรมนูญ [in Thai]

Kobkitwattana, P. (2014, April 22). *Talk with Prakit Kobkitwattana: Why does Living in the city of Datjarit, Life must be Pop*. Sanook. https://www.sanook.com/campus/1371151/ [in Thai]

Matichon Online. (2016, December 24). *Citizens fight back and organize activities: Just eat Khao Lam, cries out for release, Pai Dao Din.* Matichon Online. https://www.matichon.co.th/politics/news_405679 [in Thai]

Ministry of Culture, Office of Contemporary Art and Culture. (2020). *Contemporary Artist Project Fighting Covid with Conscience, Visual Arts Department (Fighting Covid-19 with HeARTS).* Office of Contemporary Art and Culture. [in Thai]

Nagavajara, C. (2017). *Criticism and Cross-Cultural Dialogue.* Com Bang. [in Thai]

Nattatiti, K. (2020, August 25). *Thanom Chapakdee Art space is a space of freedom.* Sanook. https://www.sanook.com/news/8238742/ [in Thai]

On-Site Chiang Mai Symposium: Arts Media and Design in Social Contexts. (2017, November 25). *On-site Chiang Mai Symposium: Art Media and Design in Social Contexts.* Facebook. https://www.facebook.com/onsitecnxsymposium/photos/pb.100068620381319.-2207520000/132410434114179/?type=3

Phoyen, K. (2021). Active Learning: Learning Satisfy Education in the 21st century. *Journal of Education Silpakorn University, 19*(1), 11-28. [in Thai]

Prachatai. (2015, July 14). *Seminar report: Art, freedom and politics.* Prachatai. https://prachatai.com/journal/2015/07/60356 [in Thai]

Premsumran, N. (2019). *Magical Realism in Thai Contemporary Art in 2014-2017 as the Means to Present Small Narratives in Politics* [Unpublished Master's thesis]. Art Theory Department, Silpakorn University. http://ithesis-ir.su.ac.th/dspace/bitstream/123456789/2370/1/59005201.pdf [in Thai]

Saengphatthaseema, A. (2014, January 4). *We Vote 2014 Pichet Klunchun* [Video]. Youtube. https://youtu.be/C-Qevj97Pxs

Satta. (2016, December 17). *Satta: Social art practice* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=xXZ2de6SeLc [in Thai]

Sriphawattana, R. (2020, 14 May). *Sil-Pala, searching for the truth and artistic political expression in Thailand.* Way magazine. https://waymagazine.org/art-of-politic/ [in Thai]

Thomson, E. M. (1999). Thorstein Veblen at the university of Chicago and the socialization of aesthetics. *Design Issues, 15*(1), 3-15.

Treesuwan, H. (2019, June 25). *Arun Watcharasawat: 5 decades of political history through cartoons.* BBC News Thai. https://www.bbc.com/thai/thailand-48755910 [in Thai]

Tusocant. (2018, October 29). *Art, power and resistance* [Imaged attached] [Status update]. Facebook. https://www.facebook.com/page/355086231219/search/?q=ศิลปะ%20อำนาจ%20และการขัดขืน [in Thai]

Wurkon. (2018, October 18). *Khon Kaen Menifesto the First Thai Contemporary Art Festival at Esan* [Imaged attached] [Status update]. Facebook. https://www.facebook.com/page/1463047223999191/search/?q=ขอนแก่นเมนิเฟสโต้%20 [in Thai]

03

พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท

ชุมพล พรหมจรรย์[1]
พิษณุ ศุภนิมิตร[2]
ปรีชา เถาทอง[3]
ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์[4]

รับบทความ: 16 มีนาคม 2567 / แก้ไข: - / ตอบรับตีพิมพ์: 7 พฤษภาคม 2567

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.3

---

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

[2] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: pishnusup@gmail.com

[3] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: taothongpsg@gmail.com

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

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำความเข้าใจแบบแผน แนวความคิด และวิธีการวาดจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะในประเด็นเรื่องพื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องทศชาติชาดก ที่นิยมเขียนในพระอุโบสถสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งเป็น รูปแบบที่พบว่ามีการทำสืบต่อกันมาจนเป็นแบบมาตรฐานของวัดหลวงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และน่าจะเป็นพื้นฐานให้กับการพัฒนาเขียนภาพเล่าเรื่องที่ขยายตัวอย่างมากทั้งในเชิงพื้นที่และระดับความซับซ้อนในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วยเหตุนี้การกลับไปศึกษาในประเด็นเรื่องพื้นที่และเวลาดังกล่าวจึงมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้ได้กำหนดแหล่งข้อมูลเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษา 2 แห่ง คือจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท ซึ่งทั้งสองแห่งเป็นตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันทั่วไป ผลการศึกษาแสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังทั้งสองแห่งมีร่องรอยความคิดเกี่ยวกับพื้นที่และเวลา ผ่านวิธีการวาดภาพบุคคล ฉากหลัง และการจัดองค์ประกอบภาพลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ 1. เวลาในจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรีและวัดปราสาทมีความสอดคล้องกัน โดยสามารถจำแนกได้ 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) เวลาแบบจุด 2) เวลาแบบต่อเนื่องระยะสั้น และ 3) เวลาแบบต่อเนื่องระยะยาว 2. พื้นที่ 3 มิติ ในจิตรกรรมแบบ 2 มิติ พบว่าทั้งสองวัดมีความต้องการสื่อสารสิ่งเดียวกันแต่มีการแสดงออกแตกต่างกัน คือวัดปราสาทใช้รูปทรงสร้างองค์ประกอบรูปครึ่งวงกลมหรือตัวยูเพื่อปิดล้อมสิ่งสำคัญตรงกลาง อันเป็นมุมมองแบบ 3 มิติ ขณะที่วัดช่องนนทรี นิยมเขียนรูปทรงอาคารแบบ 3 มิติ และภาพนอกเมืองที่มีความลึกแบบบรรยากาศ (pictorial space) ลักษณะเดียวกับภาพทิวทัศน์ของจีน

คำสำคัญ: พื้นที่และเวลา / จิตรกรรมฝาผนัง / อเนกมิติบนระนาบเดียว / วัดช่องนนทรี / วัดปราสาท

วิธีอ้างอิง

ชุมพล พรหมจรรย์, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง และ ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2567). พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 12*(1), 53-96. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.3

© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

03

Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Wat Chong Nonsi and Wat Prasat

Chumpon Promjan[1]
Pisanu Supanimit[2]
Preecha Thaothong[3]
Chaiyosh Isavorapant[4]

Received: March 16, 2024 / Revised: - / Accepted: May 7, 2024

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.3

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

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

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

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

Abstract

This article investigates mural paintings from the late Ayutthaya Period to comprehend the structural, conceptual, and technical aspects. The study examines time and space in mural paintings depicting the Mahanipata Jataka tales (the Ten Great Birth Stories of the Buddha), commonly portrayed in Buddhist Chapels in the late Ayutthaya period. These murals were passed down through generations, eventually establishing the standardized form of mural paintings in royal temples during the early Rattanakosin period. The paintings are believed to have served as the foundation for the evolution of narrative paintings, both in terms of spatial arrangement and complexity, during the reign of King Rama III. Therefore, revisiting the abovementioned subjects of time and space is deemed essential. The study is conducted by analyzing two case study locations: the mural paintings of Wat Chong Nonsi and Wat Prasat, both renowned for their Ayutthaya period mural paintings.The study reveals that both sets of mural paintings exhibit traces related to space and time concepts through portraying figures, backgrounds, and various compositional techniques. Specifically: 1. Time Representation: The mural paintings of Wat Chong Nonsi and Wat Prasat delineate time into three distinct categories: 1) Momentary time, 2) Short-continuous time, and 3) Long-continuous time. 2. Space Depiction of three-dimensional space in two-dimensional mural paintings: Both temples employ similar narratives conveyed with different techniques. Wat Prasat utilizes semi-circular or U-shaped forms to encapsulate the central focal point, imbuing the composition with a three-dimensional perspective. Conversely, Wat Chong Nonsi favours the depiction of three-dimensional architectural forms and suburban scenes, evoking the pictorial space reminiscent of Chinese landscape paintings.

Keywords: Space and Time / Mural Painting / Multi-Dimensions on a Single Plane / Wat Chong Nonsi / Wat Prasat

Citation

Promjan, C., Supanimit, P., Thaothong, P. & Isavorapant, C. (2024). Time and Space in Thai Mural Paintings: Case Studies of Wat Chong Nonsi and Wat Prasat. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 12*(1), 53-96. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.3

© 2024 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

บทความนี้เป็นการศึกษาต่อเนื่องจากบทความชื่อ “พื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังไทย: กรณีศึกษาพระที่นั่งพุทไธสวรรย์และพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม” ในวารสารศิลป์ พีระศรี ฉบับที่ 10 ฉบับที่ 1 เพื่อย้อนไปศึกษาแหล่งที่มาก่อนที่จิตรกรรมฝาผนังจะพัฒนาเข้าสู่การมีแบบแผนการวาดที่โดดเด่นของตนเองในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ดีจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่มีมาก่อนราว 400 ปี แม้จะมีหลักฐานเหลืออยู่น้อยมาก แต่ก็แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า ครูช่างได้มีการพัฒนารูปแบบแนวความคิดและวิธีการวาดมาแล้วอย่างมีนัยยะสำคัญและน่าสนใจ เกือบทั้งหมดสร้างขึ้นเกี่ยวกับพุทธศาสนาภายใต้การอุปถัมภ์ของสถาบันกษัตริย์และกลุ่มชนชั้นสูง จึงพบว่าทั้งรูปแบบและเนื้อหาสะท้อนภาพลักษณ์เชิงอุดมคติ โดยเน้นการสั่งสมบุญบารมีของพระโพธิสัตว์ในทศชาติชาดกและภาพเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าทั้งในอดีตและปัจจุบัน

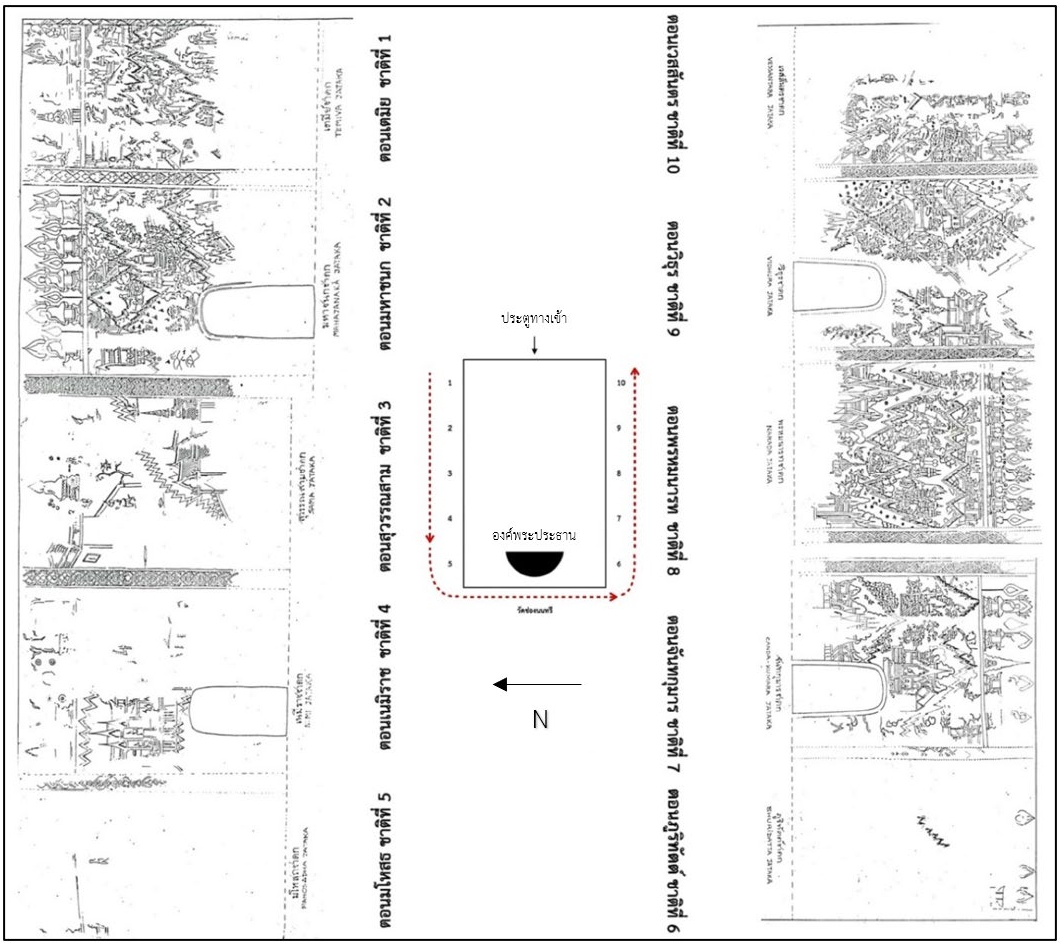
ทศชาติชาดก คือ นิทานหรือเรื่องเล่าเกี่ยวกับอดีตชาติของพระพุทธเจ้า 10 ชาติสุดท้ายจากจำนวนรวมทั้งสิ้น 547 เรื่อง ในคัมภีร์อรรถกถาชาดกฝ่ายไทย ขณะที่ของทางพม่ามีจำนวน 500 ชาติ ซึ่งการบำเพ็ญเพียรของพระโพธิสัตว์ผ่านเรื่องราวจำนวนมากถูกประมวลเป็นพระบารมี 10 ทัศน์ ผ่านนิทานขนาดยาว 10 ชาติสุดท้าย เรียกว่าคัมภีร์มหานิบาตชาดกประกอบด้วย เตมิยบำเพ็ญเนกขัมมบารมี มหาชนกบำเพ็ญวิริยบารมี สุวรรณสามบำเพ็ญเมตตาบารมี เนมิราชบำเพ็ญอธิษฐานบารมี มโหสธบำเพ็ญปัญญาบารมี ภูริทัตต์บำเพ็ญศีลบารมี จันทกุมารบำเพ็ญอธิษฐานบารมี พรหมนารทบำเพ็ญอุเบกขาวิธุรบัณฑิตบำเพ็ญสัจจะบารมี เวสสันดรบำเพ็ญทานบารมี (สน สีมาตรัง, 2528: 22-23)

ภาพทศชาติตามหลักฐานเก่าที่สุดมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 22 ได้แก่ ภาพปูนปั้นประดับด้านหน้าวิหารวัดไลย์ อำเภอท่าวุ้ง จังหวัดลพบุรี ส่วนจิตรกรรมพบในสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาตอนปลาย สำหรับจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องทศชาติเก่าที่สุดเท่าที่มีอยู่พบในพระอุโบสถวัดปราสาท อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี และวัดช่องนนทรี เขตยายนาวา กรุงเทพฯ รวมทั้งในตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

จิตรกรรมฝาผนังของไทยช่วงระยะแรกสมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นเท่าที่พบจะนิยมเขียนภาพพระอดีตพุทธ พุทธประวัติและชาดก (ชุด 500 ชาติ) บนพื้นที่ขนาดเล็ก อาทิ ช่องทางเดินในผนังมณฑปวัดศรีชุมเมืองเก่าสุโขทัยหรือในกรุปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา ช่วงเวลาต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลาย จิตรกรรมไทยมีลักษณะเฉพาะพัฒนาเปลี่ยนไป พบว่าที่ตั้งนิยมเขียนในพระอุโบสถซึ่งมีพื้นที่รองรับภาพขนาดใหญ่ มีแบบแผนที่เห็นชัดทั้งเหมือนและแตกต่างกันในแต่ละแห่ง ตัวอย่างเช่น วัดช่องนนทรีกับวัดปราสาทมีการกำหนดให้ภาพพุทธประวัติอยู่บนผนังด้านหน้าพระประธานเป็นตอนมารผจญและด้านหลังวาดตอนโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ส่วนผนังด้าน ข้างทั้งสองฝั่งด้านบนเขียนภาพพระอดีตพุทธหนึ่งแถว ถัดลงมาพื้นที่ผนังขนาดใหญ่เขียนเรื่องทศชาติชาดก โดยมีการออกแบบกรอบภาพ

เป็นห้องภาพด้านละ 5 ห้อง เพื่อรองรับการเขียนทศชาติทั้ง 10 เรื่อง ความแตกต่างคือวัดช่องนนทรีใช้ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ในรูปแบบลายรักร้อยตามแนวตั้งเป็นตัวกำหนด ห้องภาพ ขณะที่วัดปราสาทใช้ภาพเทวดายืนพนมมืออยู่บนฐานสิงห์เป็นตัวแบ่งคั่นห้องภาพทั้งสองด้าน รูปแบบภาพทศชาติแต่ละห้องมีลักษณะเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง ประกอบด้วยกลุ่มภาพเหตุการณ์สำคัญตามท้องเรื่องอยู่เต็มผนัง มีเส้นสินเทารูปหยักฟันปลาเป็นตัวแบ่งคั่นกลุ่มภาพ แต่ละกลุ่มภาพประกอบด้วยภาพบุคคลหรือตัวละครตามท้องเรื่องอยู่ในสถานที่เกิดเหตุการณ์ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภท คือ 1) ฉากสถาปัตยกรรม อาทิ เมือง สวรรค์ บ้านเรือน 2) ฉากประเภทอื่นๆ ได้แก่ พื้นที่นอกเมืองจำพวกป่าเขา มหาสมุทร รวมทั้งนรก ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญของรูปแบบภาพเล่าเรื่องและเป็นส่วนหนึ่งของพัฒนาการในจิตรกรรมไทยสมัยอยุธยาตอนปลาย

สำหรับการเขียนทศชาติในพระอุโบสถพบว่ามีการลำดับภาพที่แตกต่างกัน โดยวัดช่องนนทรี (แผนผังภายในพระอุโบสถ กว้าง 5.3 เมตร ยาว 10 เมตร และผนังสูง 4.70 เมตร) จากภาพที่เหลืออยู่บนผนังด้านทิศเหนือเริ่มจากทางเข้าพระอุโบสถ ห้องภาพเรื่องเตมียชาดกชาติที่ 1 ถัดเข้ามาด้านในห้องภาพเรื่องมหาชนกชาดกชาติที่ 2 ต่อด้วยห้องภาพเรื่องสุวรรณสามชาดกชาติที่ 3 ส่วนห้องภาพด้านในทั้งสองเรื่องเนมิราชชาติที่ 4 และมโหสธชาติที่ 5 ภาพลบเลือนเกือบทั้งหมด การอธิบายตำแหน่งภาพในลำดับถัดมาบนผนังทิศใต้เรียงต่อเนื่องจากด้านในออกมาที่ประตูทางเข้าพระอุโบสถ เริ่มจากห้องภาพในสุดเขียนเรื่องภูริทัตต์ชาดกชาติที่ 6 (ภาพลบเลือนทั้งหมด) ถัดออกมาห้องภาพเรื่องจันทรกุมารชาดกชาติที่ 7 ต่อด้วยห้องภาพเรื่องพรหมนาถชาดกชาติที่ 8 ห้องภาพวิธุรชาดกชาติที่ 9 และห้องภาพเรื่องเวสสันดรชาดกชาติที่ 10 อยู่ติดประตูทางเข้า ซึ่งเป็นการลำดับภาพเวียนซ้ายแบบทวนเข็มนาฬิกา (ภาพที่ 1)

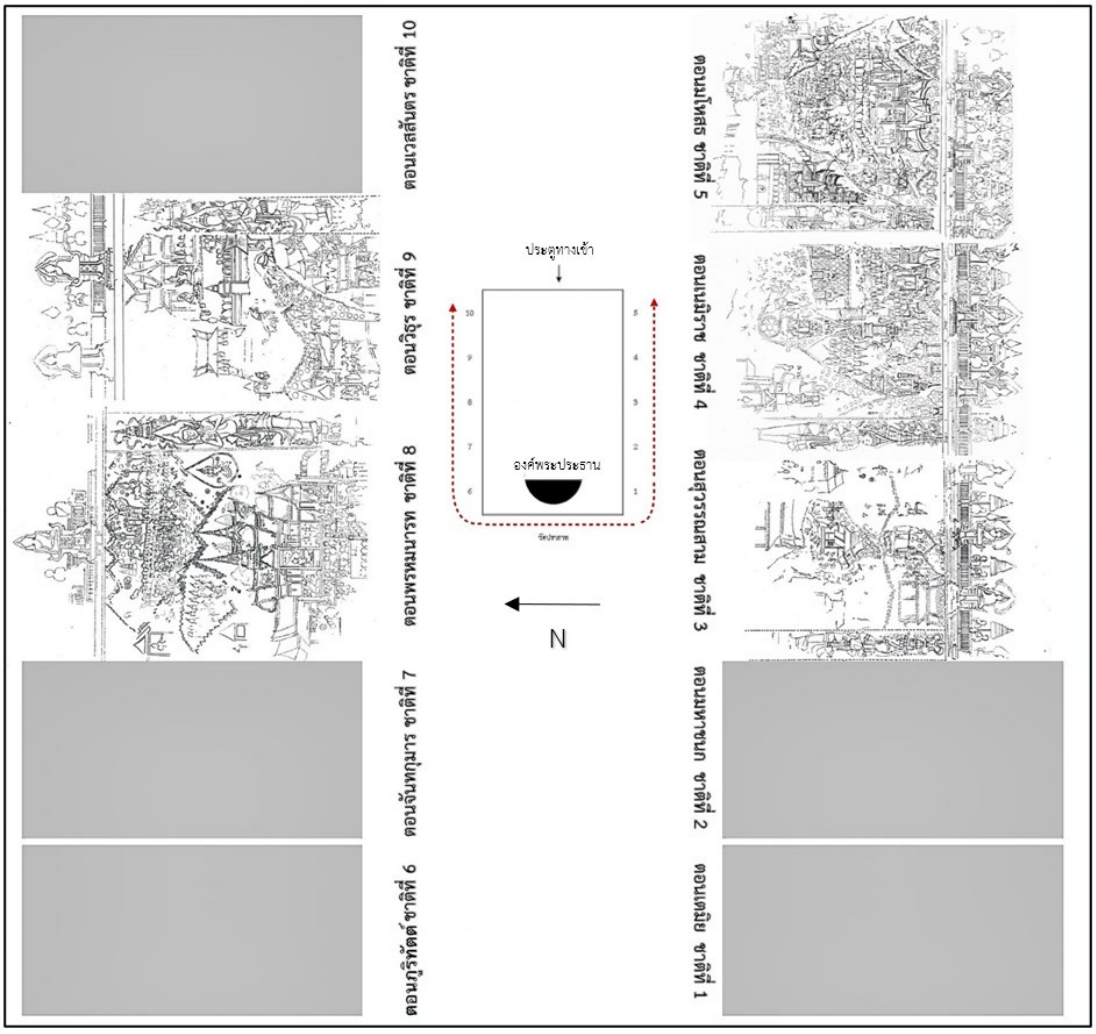


ภาพที่ 1

แผนผังจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี

หมายเหตุ. ผู้ศึกษาวาดเพิ่มเติมจากภาพลายเส้นต้นแบบ จาก *รายงานวิจัยวิธีอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี,* โดย สน สีมาตรัง, 2528. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ขณะที่วัดปราสาท (แผนผังภายในพระอุโบสถมีความยาว 12.65 เมตร กว้าง 7.00 เมตร และผนังสูง 4.55 เมตร) มีการลำดับภาพเรียงจากด้านในสุดออกมาด้านหน้าพระอุโบสถทั้งสองด้าน โดยห้องภาพเรื่องเตมียชาดกชาติที่ 1 อยู่ด้านในสุดทางทิศใต้ข้างพระประธาน ห้องภาพถัดมาเรื่องมหาชนกชาดกชาติที่ 2 (ภาพลบเลือนหมดทั้งสองห้อง) ต่อด้วยห้องภาพเรื่องสุวรรณสามชาดกชาติที่ 3 ห้องภาพเนมิราชชาดกชาติที่ 4 และห้องภาพเรื่องมโหสธชาติที่ 5 อยู่นอกสุดริมประตูทางเข้า ส่วนผนังด้านทิศเหนือในสุดข้างพระประธานเป็นห้องภาพเรื่องภูริทัตต์ชาดกชาติที่ 6 ถัดออกมาห้องภาพเรื่องจันทรกุมารชาดกชาติที่ 7 (ภาพลบเลือนหมดทั้งสองห้อง) ต่อด้วยห้องภาพเรื่องพรหมนาถชาดกชาติที่ 8 ห้องภาพเรื่องวิธุรชาดกชาติที่ 9 และห้องภาพเรื่องเวสสันดรชาดกชาติที่ 10 อยู่นอกสุดริมประตูทางเข้า (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2
แผนผังจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท

การกำหนดให้วัดปราสาทและวัดช่องนนทรีเป็นตัวอย่างกรณีศึกษาเรื่องพื้นที่และเวลาในจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องทศชาติชาดก ที่นิยมเขียนในพระอุโบสถสมัยอยุธยาตอนปลายและสืบต่อมาจนกลายเป็นแบบมาตรฐานของวัดหลวงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นและเป็นพื้นฐานให้กับพัฒนาการเขียนภาพเล่าเรื่องที่ขยายตัวอย่างมากทั้งในเชิงพื้นที่ (ปริมาณ) และระดับความซับซ้อน (คุณภาพ) ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 การกลับไปศึกษาเรื่องพื้นที่และเวลาในจิตรกรรมทั้งสองแห่งดังกล่าวจึงมีความสำคัญและจำเป็นอย่างยิ่ง

1. ลักษณะเวลาบนระนาบ 2 มิติ

จิตรกรรมไทยแบบภาพเล่าเรื่องในสมัยอยุธยาตอนปลายทั้งสองแห่ง พบลักษณะที่มีนัยยะสื่อถึงเรื่องพื้นที่และเวลาผ่านเนื้อเรื่องกับองค์ประกอบภาพต่าง ๆ โดยใช้เส้นสินเทารูปหยักฟันปลาแบ่งกลุ่มภาพเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง ส่งผลให้ภาพรวมประสานเชื่อมโยงอย่างมีเอกลักษณ์ สำหรับประเด็นเรื่องลักษณะเวลาในภาพแบบต่างๆ สามารถจำแนกได้ 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) ลักษณะเวลาแบบจุด 2) ลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะสั้น 3) ลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะยาว

1.1. ลักษณะเวลาแบบจุด

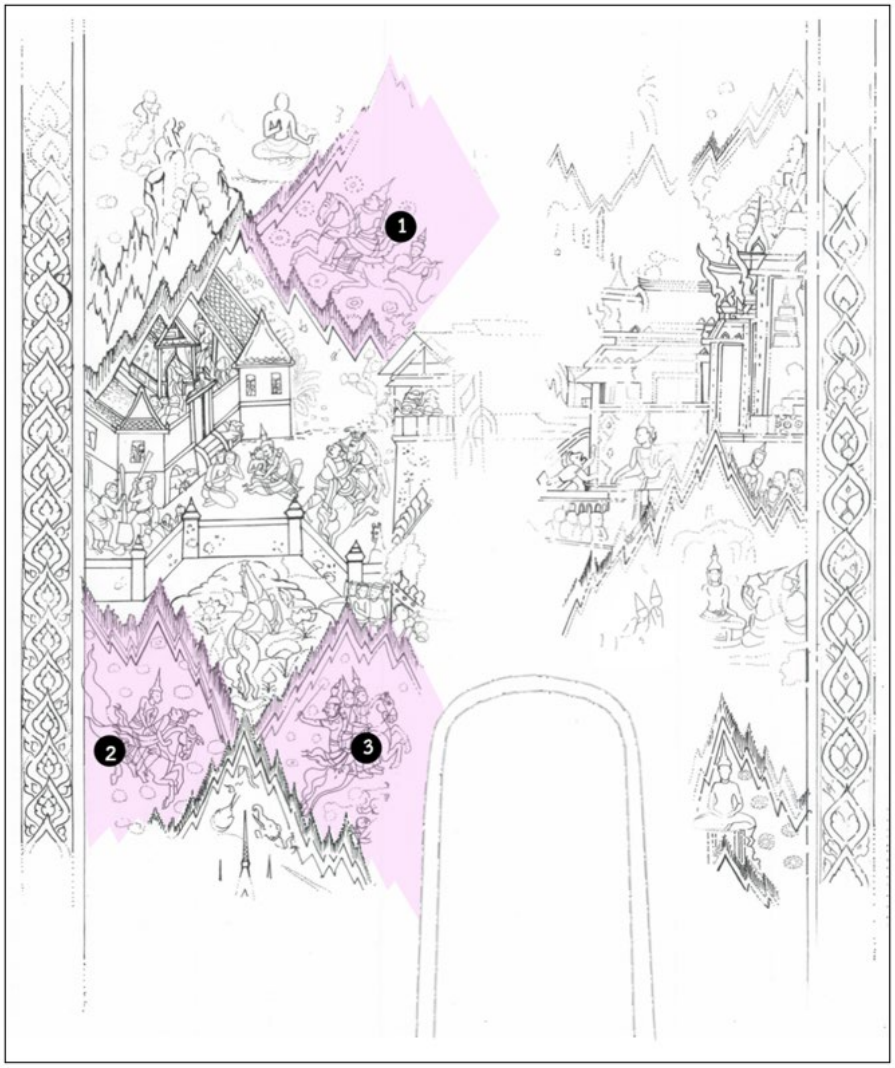
เวลาแบบจุด คือ ลักษณะการออกแบบองค์ประกอบภาพเดี่ยวเพื่อเน้นเนื้อเรื่องของฉากที่ดำเนินอยู่ให้หยุดนิ่งในหนึ่งพื้นที่หนึ่งเวลา ซึ่งเป็นช่วงขณะเวลาที่ถูกเล่าตามท้องเรื่องให้เหมือนหยุดเหตุการณ์ไว้เป็นจุดเวลา คล้ายกับภาพถ่ายที่หยุดเวลาช่วงนั้นไว้ ส่วนการออกแบบฉากนิยมใช้สินเทาเป็นกรอบล้อมตัวภาพเพื่อกำหนดพื้นที่เวลาในตำแหน่งจุดเด่นของผนัง ซึ่งใช้วิธีวิเคราะห์จากการอ่านเนื้อเรื่องมาเปรียบเทียบกับวิธีออกแบบภาพเล่าเรื่อง โดยนำภาพที่ปรากฏนั้นเป็นข้อสรุปของเวลาแบบจุดในพื้นที่แต่ละผนัง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างแรก ภาพฉากด้านบนของผนังพระมหาชนก (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 3) เป็นภาพตอนพระมเหสีของพระเจ้าอริฏฐชนกหนีภัยจากกรุงมิถิลาไปเมืองกาลจัมปากะขณะตั้งครรภ์พระมหาชนก โดยมีท้าวสักกะ (พระอินทร์) แปลงเป็นคนขับเกวียนมารับพระนางไป ด้วยอานุภาพของพระอินทร์ทำให้การเดินทางมาถึงที่หมายที่ห่างไกลได้อย่างรวดเร็วเพียงแค่พระเทวีบรรทมหลับ โดยมีท้องเรื่องดังต่อไปนี้ *“พระนางก็ทรงทำตามอย่างนั้นแล้วบรรทมอีกต่อไปก็ลุถึงกาลจัมปากะนครในเวลาเย็น ทอดพระเนตรเห็นประตูหอรบแลกำแพงพระนคร จึงตรัสถามเทวราชาว่า ข้าแต่พ่อเมืองนี้ชื่ออะไร ฯ อมรินทรเทพเจ้าแปลงตอบว่า ชื่อเมืองกาลจัมปากะ ฯ พระนางตรัสค้านว่า พ่อพูดอะไร นครกาลจัมปากะแต่นครที่ข้าพเจ้าอยู่ไกลกันถึงหกสิบโยชน์มิใช่หรือ ฯ อมรินทรเทพเจ้าแปลงตอบว่า เป็นเหมือนแม่ว่าจริงแต่ตารูจักหนทางตรงจึงถึงเร็ว ฯ”* (สะกดตามต้นฉบับ) (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ก: 67) เหตุการณ์ดังกล่าวใช้วิธีเขียนเส้นสินเทาล้อมตัวภาพหลัก และระบายสีแดงพร้อมทั้งแทรกภาพดอกไม้ร่วงเป็นพื้นหลัง

ภาพที่ 3

ภาพลายเส้นพระมหาชนกชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาแบบจุดเวลาแสดงระยะเวลาตามเนื้อเรื่องสั้นมาก

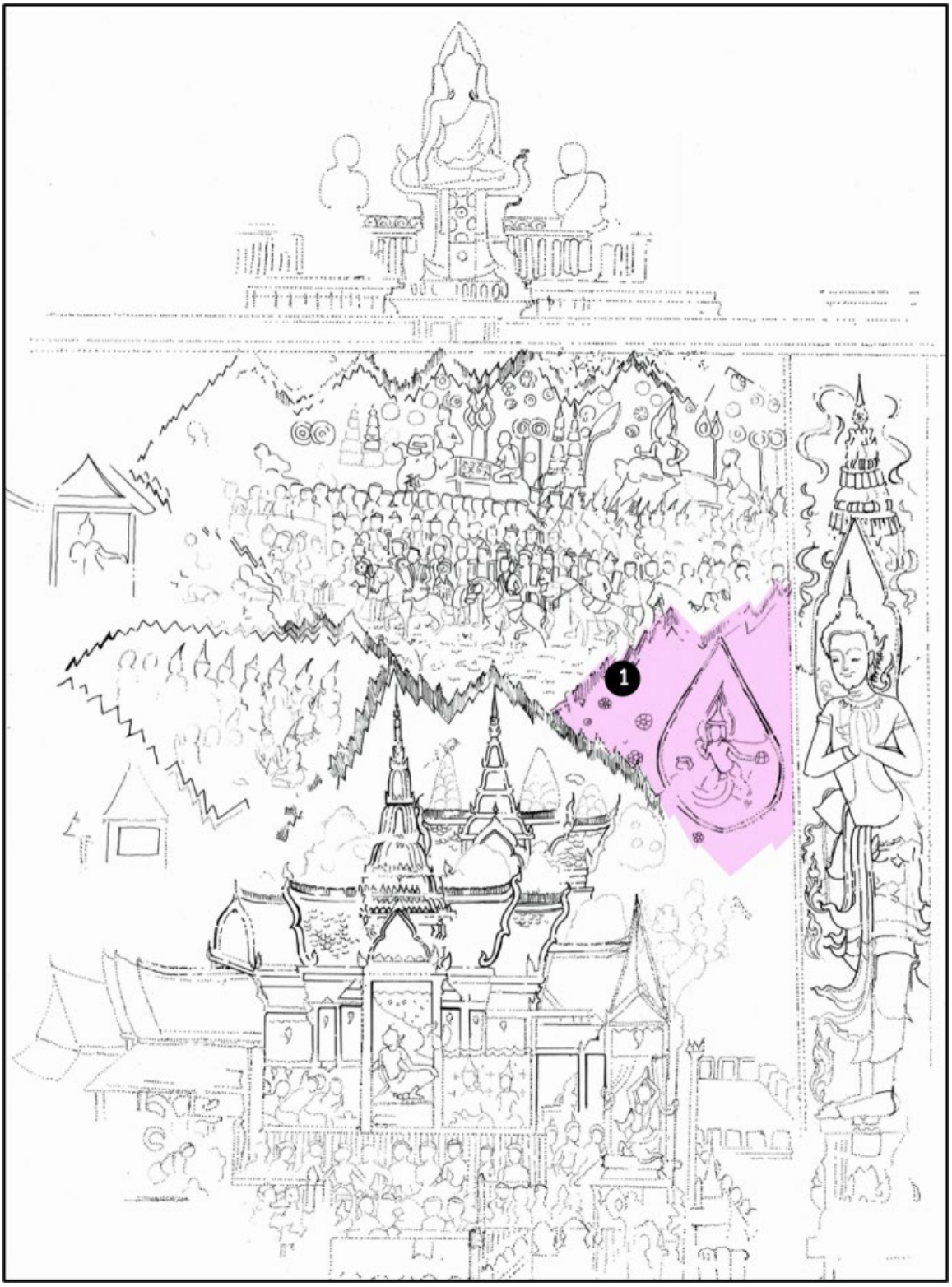
ภาพตัวอย่างที่สองจากผนังพระวิธุรชาดก วัดช่องนนทรี พบภาพแบบจุดเวลาจำนวน 3 ภาพ โดยทั้ง 3 ภาพ เป็นรูปปุณณกะยักษ์พาพระวิธุรควบม้าเหาะ มีเส้นสินเทาล้อม ตำแหน่งพื้นหลังเป็นสีแดง (หรือพื้นขาว) และเขียนลายดอกไม้ร่วง ภาพแต่ละฉากแสดงการเคลื่อนที่ของเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง เริ่มจากภาพด้านบน (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 4) เป็นภาพปุณณกะยักษ์ให้พระวิธุรจับหางม้าเหาะไปฆ่าบนยอดเขากาลคีรี ต่อมาช่วงกลางผนังภาพซ้าย (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 4) ตอนพาพระวิธุรนั่งหลังม้าไปเมืองนาคเพื่อแสดงธรรม และติดกันภาพขวา (ตำแหน่งเลข 3 ในภาพที่ 4) ตอนปุณณกะยักษ์พร้อมด้วยธิดานาคนำพระวิธุรกลับไปส่งที่เมืองอินทปัต จากท้องเรื่องแสดงให้ทราบความเร็วของม้าตัวนี้ว่า *“ส่งม้าไปบนใบบัวหลังน้ำในราชอุทยานนพระนครฯ ม้าก็เล่นไปไม่ยังปลายกีบให้เปียกฯ”* (สะกดตามต้นฉบับ) (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ข: 258)



ภาพที่ 4

ภาพลายเส้นพระวิธุรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาแบบจุดเวลาแสดงระยะเวลาตามเนื้อเรื่องสั้นมาก

ภาพตัวอย่างที่สาม วัดปราสาท ห้องภาพพรหมนารถชาดก ปรากฏภาพจุดเวลาจำนวนหนึ่งภาพ ตำแหน่งระนาบกลางผนังทางด้านขวาของยอดปราสาท (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 5) เป็นฉากช่วงท้ายของห้องเรื่องและเป็นฉากสำคัญกล่าวคือตอนพระพรหมนารถเหาะลงมาโปรดพระเจ้าอังคติราชและพระนางรุจาราชธิดา ตัวภาพสำคัญดังกล่าวอยู่ในกรอบสินเทาพื้นหลังสีแดงประกอบด้วยลายดอกไม้ร่วง เนื่องจากพระโพธิสัตว์มีสถานะเป็นพระพรหมจึงมีเส้นสินเทาล้อมอยู่อีกชั้นหนึ่ง เห็นได้ว่าภาพแบบจุดเวลาที่เขียนพระพรหมกำลังเสด็จจากสวรรค์มายังโลกมนุษย์ เป็นการเชื่อมพื้นที่และเวลาสองโลกเข้าด้วยกัน



ภาพที่ 5

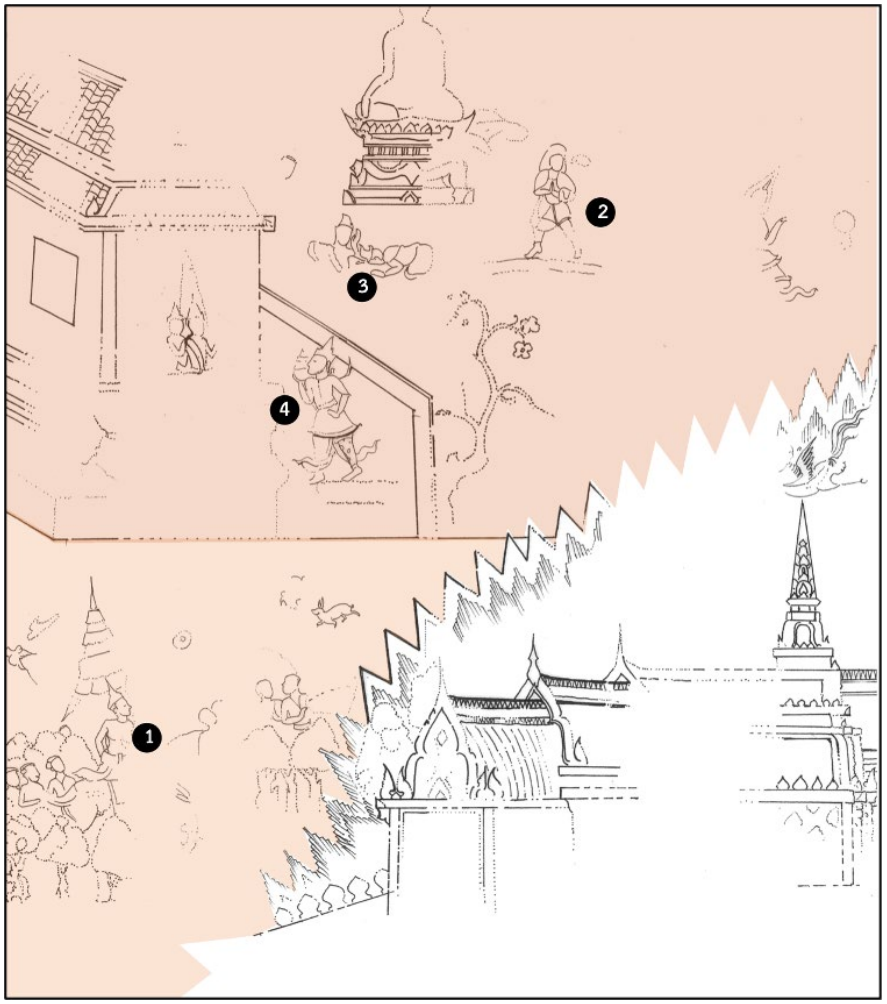
ภาพลายเส้นพรหมนารถชาดกจากวัดปราสาทลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาแบบจุดเวลาแสดงระยะเวลาตามเนื้อเรื่องสั้นมาก

จากตัวอย่างทั้งสามภาพที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าการออกแบบภาพแบบจุดเวลาของวัดช่องนนทรีกับวัดปราสาทมีลักษณะเดียวกันคือ ใช้เส้นสินเทาล้อมตัวภาพสำคัญและประกอบด้วยดอกไม้ร่วงบนพื้นหลังสีแดง (หรือพื้นขาว) เพื่อแสดงแทนเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง โดยมีนัยยะของพื้นที่และเวลาในสถานการณ์ที่ยากจะดำเนินการได้ในความเป็นจริง ภาพแบบดังกล่าวจะสังเกตได้ว่านอกจากตัวละครหลักแล้ว ยังมีส่วนประกอบอื่นที่เป็นสัญลักษณ์แทนการเคลื่อนไหว ได้แก่ เกวียน (จากพระอินทร์) ม้าเหาะได้ของปุณณกะยักษ์ และท่าเหาะของพระพรหม ซึ่งครูช่างได้ใช้ภาพแบบจุดเวลาในช่วงต้นเรื่องกับช่วงท้ายเรื่อง อาจกล่าวได้ว่าแม้จุดเวลาจะดูแยกออกจากส่วนอื่นเพราะกรอบสินเทาล้อม แต่จุดเวลาก็ยังทำหน้าที่ประสานฉากต่าง ๆ ให้ต่อเนื่องกันเป็นเรื่องราวได้อย่างดี จึงเป็นภาพย่อยที่มีแบบแผนและหน้าที่ใช้สอยของตัวเองอย่างชัดเจน

1.2 ลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะสั้น

เวลาต่อเนื่องระยะสั้น คือ ภาพแสดงช่วงเวลาระยะสั้นไม่เกิน 1 วัน เป็นภาพต่อเนื่องในพื้นที่เปิดมากกว่าแบบแรก การออกแบบใช้วิธีบรรจุภาพบุคคลร่วมในกรอบพื้นที่เดียวกัน ตัวอย่าง เช่น ผนังสุวรรณสามชาดกซึ่งมีกลุ่มภาพ 2-3 กลุ่ม ในพื้นที่ผนังด้านบน หรือผนังเวสสันดรชาดก วัดช่องนนทรี ฉากชูชกโดนกลุ่มสุนัขไล่กัดจนถึงตอนพรานเจตบุตรเลี้ยงอาหารพร้อมบอกทาง มีการใช้ตัวละครซ้ำถึงสองครั้งในเหตุการณ์ที่ดำเนินต่อเนื่องกันไม่นาน ส่วนตอนพรหมนารทของวัดปราสาทมีการออกแบบให้พื้นที่ขนาดใหญ่เกินครึ่งผนัง ใช้ช่วงเวลาเคลื่อนไปโดยมีตัวละครทำหน้าที่ประสานภาพภายในปราสาทกับภายนอกตอนพระพรหมนารถเหาะอยู่กลางอากาศให้เป็นเส้นเวลาเดียวกัน

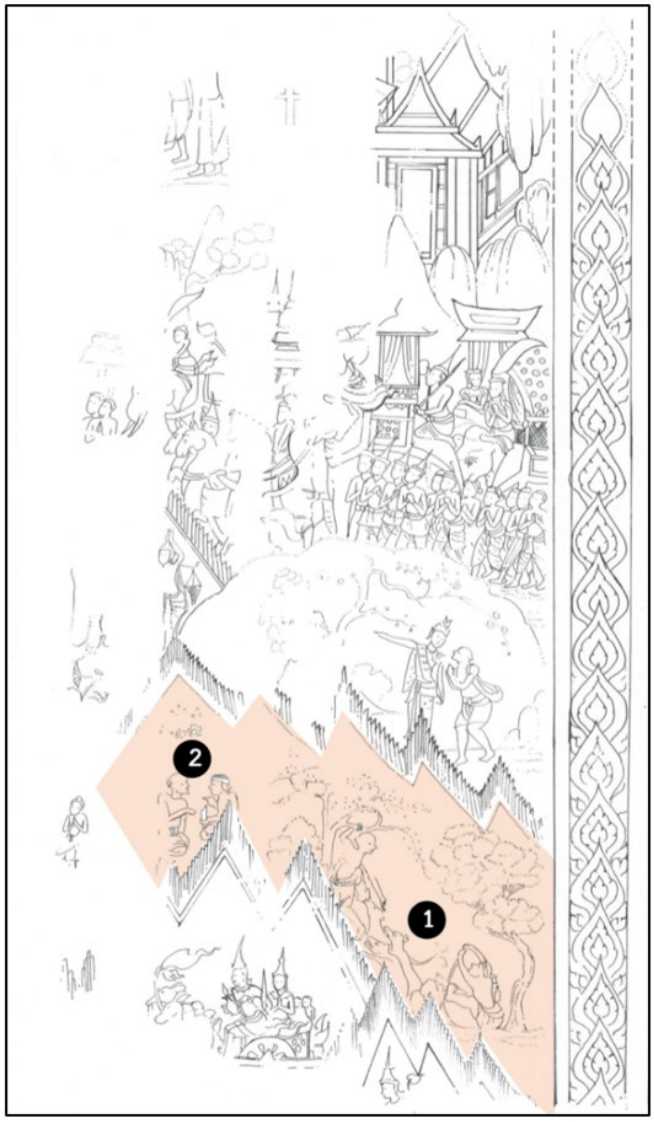
ภาพตัวอย่างแรก ผนังสุวรรณสาม วัดช่องนนทรี มีลักษณะเป็นช่วงเวลาระยะสั้นเริ่มจากภาพล่างซ้าย ปิลยักขราชตั้งขบวนเสด็จออกจากเมืองพาราณสีมุ่งหน้าไปล่าสัตว์ในป่า (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 6) ถัดมาด้านบนขวาเป็นภาพ ปิลยักขราชเงื้อคันศรยิงสุวรรณสาม (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 6) สุวรรณสามล้มลงก่อนสิ้นใจ (ตำแหน่งเลข 3 ในภาพที่ 6) ภาพปิลยักขราชยกหม้อน้ำของสุวรรณสามไปยังอาศรมบิดามารดาตาบอดของสุวรรณสาม (ตำแหน่งเลข 4 ในภาพที่ 6) จะเห็นว่าทั้งหมดนี้แสดงลักษณะเวลาที่ดำเนินต่อเนื่องกันภายในหนึ่งวันวิเคราะห์จากการรับรู้เรื่องเวลาแบบสามัญต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โดยออกแบบให้ปิลยักขราชปรากฏซ้ำสี่รูปในพื้นที่เดียวกันและนำเสนอถึงสี่ฉาก เริ่มจากเหตุการณ์ด้านล่างซ้ายมาสู่ด้านขวาบนและวกกลับมาจบเรื่องที่ฝั่งซ้ายของห้องภาพ ทำให้เวลาดำเนินไปอย่างต่อเนื่องเป็นเส้นตรงตั้งแต่เริ่มจนจบซึ่งมีตัวละครปิลยักขราชเป็นตัวละครหลักทำให้พื้นที่และเวลาประสานเชื่อมเป็นเส้นเดียวกัน



ภาพที่ 6

ภาพลายเส้นสุวรรณสามชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะสั้นและจบภายใน 1 วัน ตามเนื้อเรื่อง

ภาพตัวอย่างที่สอง ผนังเวสสันดรชาดก วัดช่องนนทรี ช่วงกลางผนังด้านขวา มีเส้นสินเทากำหนดทิศทางของเรื่องจากขวาไปซ้าย เล่าสองช่วงเวลาในพื้นที่เดียวกันและใช้ตัวละครทั้งสองซ้ำกันสองครั้งในเหตุการณ์ใกล้กันดังนี้ ภาพด้านล่างขวา (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 7) ชูชกตามหาพระเวสสันดรเพื่อขอบุตร ระหว่างทางเจอสุนัขล่าเนื้อหลายตัวรุมเห่า ชูชกจึงวิ่งหนีขึ้นต้นไม้ ต่อมาเป็นภาพพรานเจตบุตรได้ยินเสียงสุนัขเห่าและเห็นชูชกท่าทางไม่น่าไว้ใจคิดว่ามาร้ายจึงยกธนูขึ้นพร้อมน้าวยิง ชูชกจึงกล่าวว่า ว่า *“ดูก่อนเจตบุตร ข้าเป็นผู้อันพระราชา พระราชินีทรงส่งมาให้เป็นราชทูต เจ้าจงฟังข้าก่อน ข้าจะเชิญเสด็จเวสสันดรผู้เป็นพระราชโอรสกลับ เพราะฉะนั้นเจ้าจงแจ้งแก่ข้าว่าเสด็จเวสสันดรอยู่ที่ไหน”* (สะกดตามต้นฉบับ) ถัดมาเป็นกลุ่มภาพฝั่งซ้ายเยื้องขึ้นด้านบน (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 7) นายพรานป่าหลงกลคำของชูชก จึงผูกสุนัขเหล่านั้นไว้ และหักกิ่งไม้เป็นอาสนให้ชูชกนั่งพร้อมจัดเลี้ยงอาหารและมอบน้ำผึ้งพร้อมทั้งยกมือขวาชี้บอกทางไปที่ประทับของพระเวสสันดร (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ข: 461) ทั้งหมดนี้มีระยะเวลาและภาพเหตุการณ์ต่อเนื่องกันจนจบภายใน 1 วัน ตามเนื้อเรื่อง

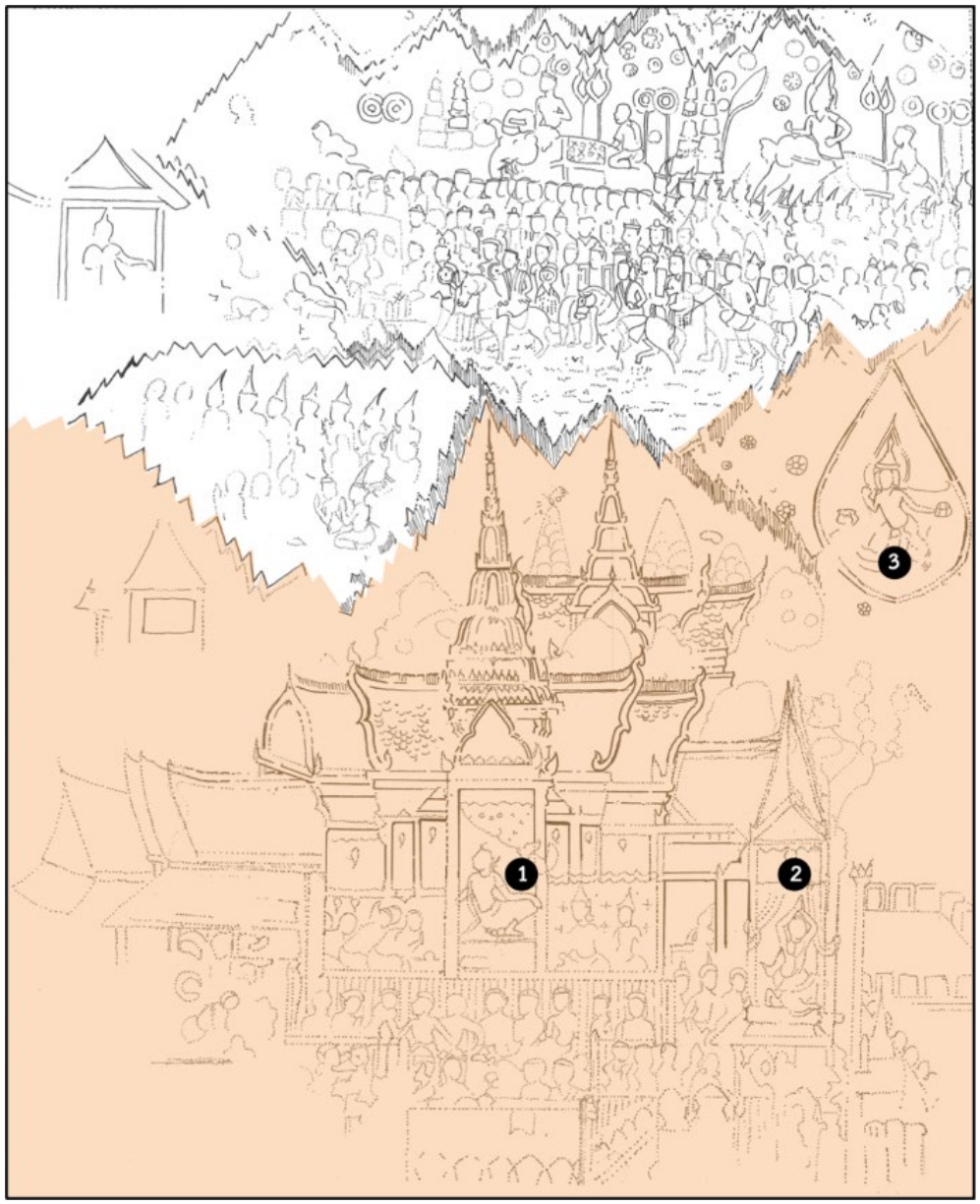


ภาพที่ 7

ภาพลายเส้นเวสสันดรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะสั้นและจบภายใน 1 วัน ตามเนื้อเรื่อง

ภาพตัวอย่างที่สาม ผนังพรหมนารทชาดก วัดปราสาท ปรากฏภาพปราสาทเขียนอยู่เต็มพื้นที่ครึ่งล่างของผนังมีเส้นสินเทารูปหยักฟันปลาคาดกลางผนังเพื่อแบ่งคั่นภาพเหตุการณ์ ภาพเล่าเรื่องจากกลางผนังภายในปราสาทมาสู่ภายนอกปราสาททางด้านขวาและบนท้องฟ้า เริ่มจากส่วนกลางภาพ (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 8) พระเจ้าวิเทหราชทรงอยู่ในกามทั้งหลาย ไม่ทรงขวนขวายในราชกิจ พระนางรุจาผู้เป็นธิดาจึงเข้าเฝ้าเพื่อทูลเตือนพระราชบิดาให้กลับพระหฤทัยเป็นสัมมาทิฏฐิ เนื้อเรื่องดำเนินไปตั้งแต่เช้าจรดค่ำ พระบิดาก็ยังหลงผิดอยู่ ภาพทั้งหมดปรากฏอยู่ภายในปราสาท ภาพด้านขวาล่าง (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 8) พระนางจึงออกมาอธิษฐานประณมมือเหนือพระเศียรทรงนมัสการทั้งสี่ทิศตั้งสัตยาธิษฐานแก่เทวดาและพรหม เพื่อขอให้ท่านทั้งหลายมาช่วยพระบิดาสละมิจฉาทัศนะ จบด้วยภาพขวาบนเหนือ

ปราสาท (ตำแหน่งเลข 3 ในภาพที่ 8) พระพรหมนารทปรากฏตัวขึ้นเพื่อมาช่วยพระเจ้าวิเทหราชตามคำอธิษฐาน (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ข: 182-203) ซึ่งภาพทั้งสามเหตุการณ์มีเวลาต่อเนื่องแบบระยะสั้นเพียงหนึ่งคืนในพื้นที่ใกล้เคียงกัน



ภาพที่ 8

ภาพลายเส้นพรหมนารทชาดกจากวัดปราสาทลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะสั้นและจบภายใน 1 วัน ตามเนื้อเรื่อง

จากตัวอย่างทั้งสามภาพ แสดงให้เห็นลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะสั้นว่ามีรูปแบบคล้ายกัน เริ่มจากการใช้เส้นสินเทากำหนดขอบเขตภาพที่มีขนาดใหญ่ถึงครึ่งผนัง เพื่อรองรับภาพเหตุการณ์หลายภาพที่มีเนื้อหาต่อเนื่องกันโดยใช้ตัวภาพหลักวางซ้ำในพื้นที่ใกล้เคียงกัน การซ้ำในลักษณะนี้สื่อถึงการเคลื่อนไหวต่อเนื่องของตัวละครจากพื้นที่หนึ่งไปอีกพื้นที่หนึ่งและมีช่องว่างเป็นตัวแบ่งคั่น โดยใช้ท่าทางชี้นำเพื่อเชื่อมเป็นเรื่องราวให้ผู้ดูสามารถเคลื่อนสายตาตามตัวละครหลักและใช้จินตนาการเชื่อมต่อกลุ่มภาพเหล่านั้น เกิดการรับรู้เวลาที่ไหลต่อเนื่องในระยะสั้น เช่น ภาพชูชกกับพรานเจตบุตรในผนังเวสสันดรชาดกและภาพตอนปลยักขราชยิงพระสุวรรณสาม ดังนั้นการแสดงเวลาช่วงสั้นผ่านการซ้ำกันของตัวภาพดังตัวอย่างที่กล่าวมา คือพื้นฐานสำคัญของรูปแบบภาพเล่าเรื่องที่เริ่มเป็นที่นิยมเขียนจิตรกรรมฝาผนังช่วงอยุธยาตอนปลายเป็นต้นมา

1.3 ลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะยาว

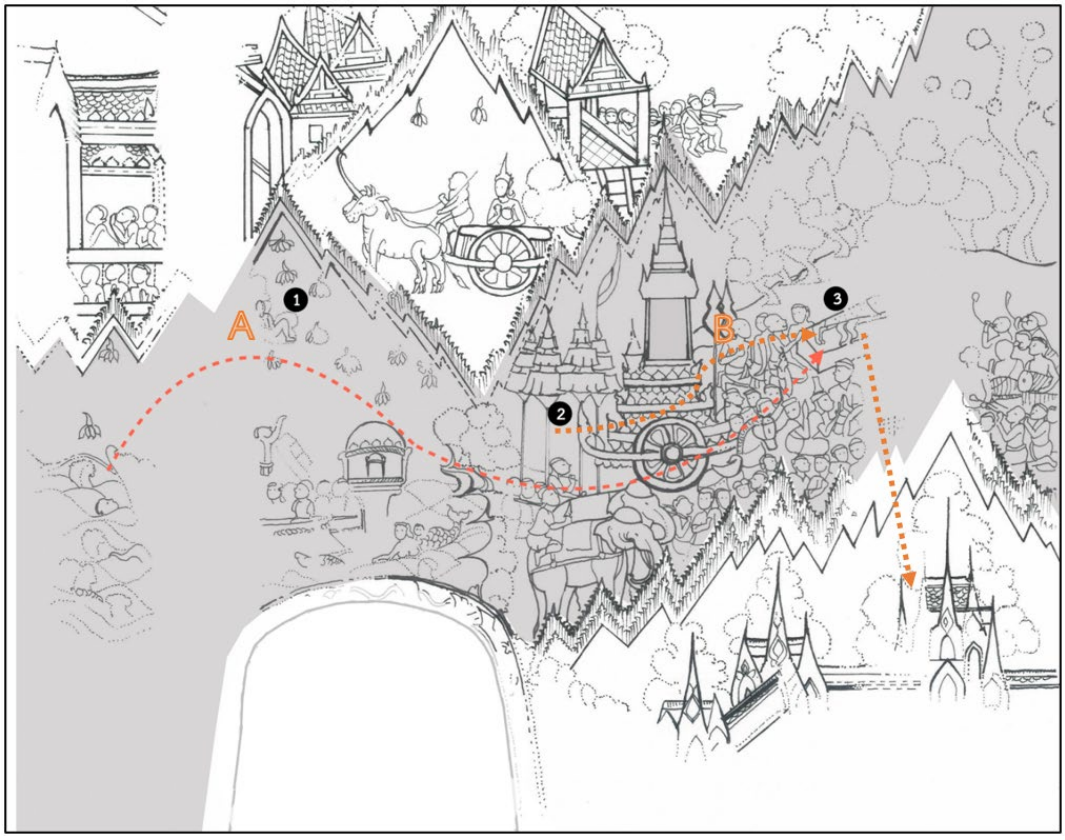
เวลาต่อเนื่องระยะยาว คือ ภาพแสดงช่วงเวลาต่อเนื่องแบบยาว พบในกรอบพื้นที่ขนาดใหญ่คาดเป็นแนวขวางกลางผนัง โดยใช้แนวเส้นสินเทาเป็นตัวกำหนดเพื่อบรรจุภาพเหตุการณ์สำคัญสองเหตุการณ์ที่วางต่อกันตามแนวนอน (หนึ่งในสองภาพจะกลายเป็นสัญญะหลักในยุคต่อมา) ซึ่งทั้งสองภาพสัมพันธ์ในลำดับเวลาที่ต่อเนื่องกัน

ตัวอย่างแรกพระมหาชนกชาดก วัดช่องนนทรี ภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องกันหลายเหตุการณ์ใช้เวลาอย่างน้อย 7 วัน รวมอยู่ในภาพช่องเดียว มีการออกแบบทิศทางเล่าเรื่องจากฝั่งซ้ายไปฝั่งขวา สามารถแบ่งกลุ่มภาพเป็นสองพื้นที่ คือ A) กลุ่มภาพกลางมหาสมุทรกับ B) กลุ่มภาพที่เล่าเหตุการณ์บนพื้นดินซึ่งหากวัดระยะทางตามความเป็นจริงจะมีระยะทางที่ไกลมาก (ภาพที่ 9) เหตุการณ์เริ่มจากระนาบภาพช่วงกลางผนังด้านซ้ายเป็นภาพเรือแตกกลางมหาสมุทร (ตามท้องเรื่องได้บรรยายช่วงเหตุการณ์หลังเรื่องแตกโดยพระองค์ต้องว่ายน้ำเป็นระยะเวลา 7 วัน ก่อนที่นางมณีเมขลาเหาะมาช่วย) ต่อมาภาพด้านซ้ายบริเวณท้องฟ้า (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 9) จากข้อมูลภาพที่เหลืออยู่จะสังเกตเห็นเป็นภาพนางมณีเมขลาเทพธิดาแห่งท้องทะเลเหาะมาในวันที่ 7 (ตามท้องเรื่อง) พระนางถามถึงความเพียรของพระมหาชนกและเมื่อได้รับฟังคำตอบของพระองค์แล้ว นางมณีเมขลาจึงสรรเสริญพร้อมทั้งช้อนพระองค์ขึ้นจากน้ำเหาะไปบนอากาศเพื่อมุ่งสู่มิถิลานครและวางพระมหาชนกลงบนโขดหินในสวนมะม่วง ข้ามมาที่ภาพด้านขวา (ตำแหน่งเลข 3 ในภาพที่ 9) หากอ้างอิงจากเหตุการณ์ตามท้องเรื่องภาพปรากฏทางฝั่งขวาของผนัง มีเนื้อเรื่องต่อเนื่องกับฉากแรกเป็นภาพพระมหาชนกประทับนอนบนโขดหินด้วยความเหนื่อยล้า

จากการลำดับเหตุการณ์ตามท้องเรื่องตั้งแต่เรือล่มกลางมหาสมุทรในฉากด้านซ้ายกับฉากพระมหาชนกบรรทมบนแท่นหินด้านขวาของผนัง ส่วนตรงกลางเยื้องไปทางขวาของผนัง (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 9) ปรากฏภาพราชรถมาเกยพร้อมกลุ่มคนจากมิถิลานคร แทรกระหว่างกลางของภาพสองเหตุการณ์ข้างต้น เหตุผลเพราะช่วงเวลาที่พระมหาชนกว่ายน้ำกลางมหาสมุทร 7 วัน เป็นช่วงเวลาเดียวกันที่มิถิลานครมีการสรรหาพระราชาองค์ใหม่ 7 วัน มาแล้วเช่นกัน แต่ก็ยังไม่พบผู้ใดเหมาะสม เหล่าอมาตย์และปุโรหิต

จึงเห็นตรงกันว่าควรปล่อยให้บุษยราชรถเคลื่อนไป หากบุษยราชรถหยุดที่ผู้ใดผู้นั้นจะได้เป็นพระราชา บุษยราชรถได้ขับเคลื่อนด้วยแรงอธิฐานพร้อมเหล่าเสนามุ่งหน้าสู่อุทยานและหยุดหน้าแท่นหินที่พระมหาชนกบรรทม เหล่าเสนาอมาตย์ประโคมดนตรีเพื่อปลุกให้พระองค์ตื่นและอันเชิญพระมหาชนกเสด็จขึ้นราชรถเดินทางกลับเข้ากรุงมิถิลาเพื่ออภิเษกสมรสและรับราชสมบัติ (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ก: 70-82)

ผู้ศึกษาพบลักษณะพิเศษในห้องภาพเรื่องพระมหาชนกชาดก วัดช่องนนทรี ว่ามีเหตุการณ์เห็นเป็นเส้นช่วงเวลาดำเนินพร้อมกันถึงสองเส้น ประกอบด้วยเส้นช่วงเวลา 7 วัน ขณะที่พระมหาชนกว่ายน้ำกับเส้นช่วงเวลา 7 วัน ที่เสนาอมาตย์สรรหาพระราชามิถิลานคร หากวิเคราะห์จากเนื้อหาสู่การออกแบบฉาก พบว่าวิธีลำดับภาพสอดคล้องกับเนื้อหาในท้องเรื่อง ทำให้รับรู้ถึงการเคลื่อนของช่วงเวลาที่มีทิศทางดำเนินไปสู่จุดหมายเดียวกันคือภาพพระมหาชนกบรรทมบนศิลาหิน จากนั้นเส้นเวลาทั้งสองก็รวมกันเป็นเส้นเวลาเดียวกันไปยังเวลาในฉากปราสาทด้านล่างฝั่งขวา

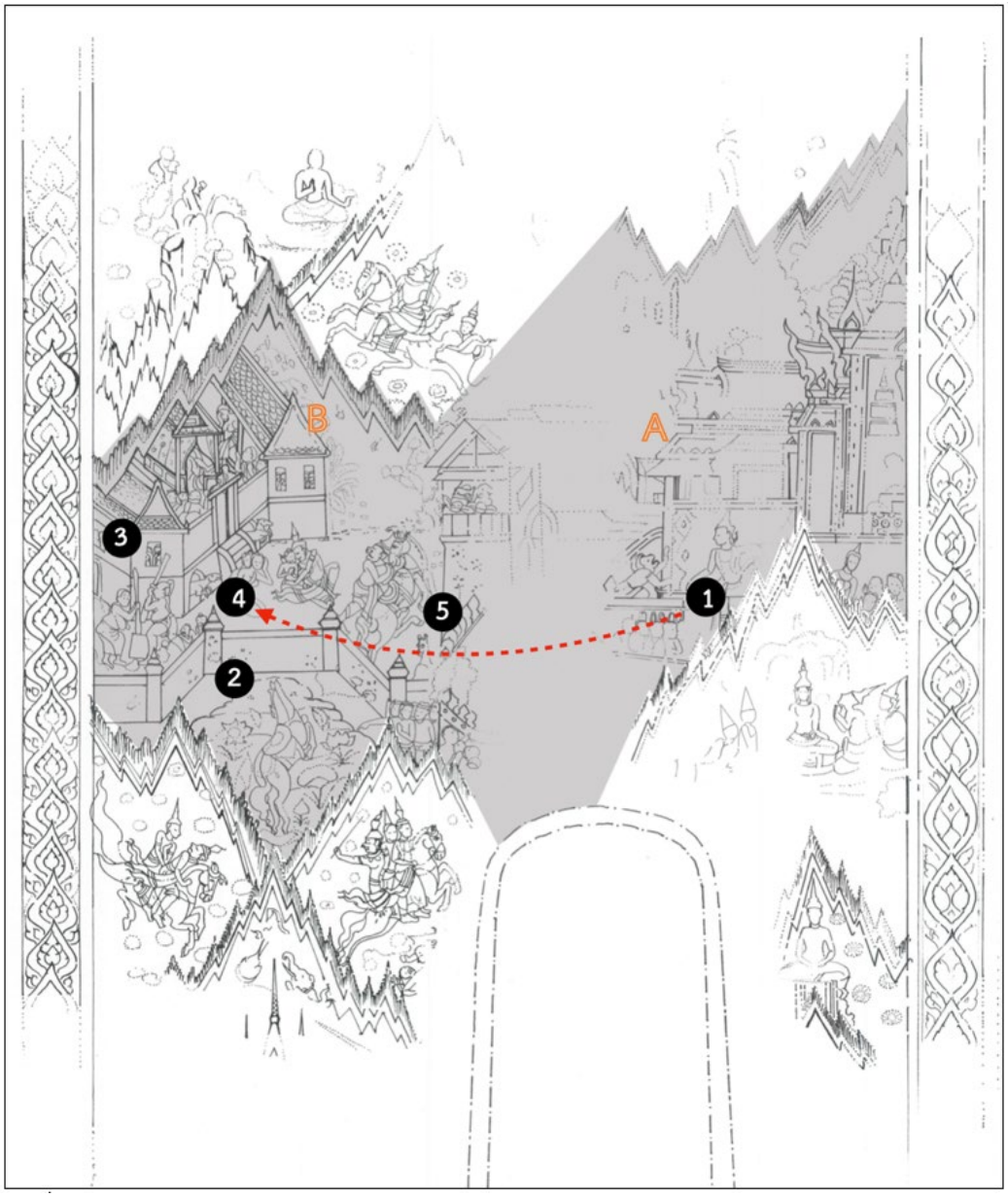


ภาพที่ 9

ภาพลายเส้นมหาชนกชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะยาวตามเนื้อเรื่อง

ตัวอย่างภาพที่สอง ผนังวิธุรชาดก วัดช่องนนทรี ภาพในส่วนกลางผนัง มีการใช้เส้นสินเทาคาดกลางรูปพื้นที่ลักษณะเดียวกับผนังมหาชนกชาดกแต่มีทิศทางการเล่าเรื่องจากด้านขวาไปด้านซ้ายลำดับเหตุการณ์เป็นสองพื้นที่ คือ A) กลุ่มภาพพื้นที่ปราสาทของพระเจ้าธนัญชัยโกรพยะกับ B) กลุ่มภาพพื้นที่ปราสาทสามฤดูของพระวิธุร (ภาพที่ 10) และแบ่งช่วงเวลาเป็นห้าเวลาสำคัญ เริ่มจากภาพด้านขวา (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 10) ปุณณกะยักษ์เข้าสภากุรุรัฐเพื่อตามเอาหัวใจพระวิธุรไปให้พระนางวิมลาเทวี ซึ่งเป็นชายาของพระยาวรุณนาคราช พร้อมทั้งกล่าวท้าพระเจ้า ธนัญชัยโกรพยะเพื่อเล่นสกา ต่อมาภาพซ้ายเยื้องลงข้างล่าง (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 10) ตอนปุณณกะยักษ์แสดงพลังวิเศษของม้าสินพธด้วยการให้วิ่งบนใบบัวเพื่อให้พระเจ้าธนัญชัยโกรพยะสนพระทัยและรับคำท้า หลังจากพระเจ้าธนัญชัยโกรพยะรับคำท้าแล้ว ผลการแข่งขันคือปุณณกะยักษ์ได้ชัยชนะ พระเจ้าธนัญชัยโกรพยะจึงกล่าวว่า *“ดูก่อนกัจจายนะมาณพ ช้าง โค ม้า กุณฑลแล้วด้วยแก้วมณี หรือรัตนะใดมีในแผ่นดินของเรา ท่านจงเลือกถือทรัพย์อันประเสริฐกว่าทรัพย์ทั้งหลายนั้นเถิด ท่านต้องการอย่างใด จึงถืออย่างนั้นไปเถิดฯ”* (สะกดตามต้นฉบับ) ปุณณกะยักษ์จึงกล่าวตอบว่า *“ขอพระองค์ทรงพระราชทานวิธุรบัณฑิตแก่ข้าพเจ้าเถิด”* (สะกดตามต้นฉบับ) กลุ่มภาพด้านซ้ายสุดของห้องภาพ (ตำแหน่งเลข 3 ในภาพที่ 10) บริเวณกลางลานชั้นสองในปราสาทสามฤดูของพระวิธุร (ตามท้องเรื่องระบุว่าเป็นปราสาทสามฤดูของพระวิธุร แต่ครูช่างออกแบบเป็นกลุ่มอาคารทรงตึก) ปรากฏภาพการมีเพศสัมพันธ์ของปุณณกะยักษ์กับหญิงสาว 500 นาง ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวมีเนื้อเรื่องโดยสรุปว่า หลังจากพระวิธุรตกเป็นของยักษ์ จึงขอให้ปุณณกะยักษ์ไปพักที่ปราสาทสามฤดูเป็นเวลา 3 วัน เพื่อสั่งสอนบุตรและภรรยาก่อนเดินทางไปกับปุณณกะยักษ์และพระวิธุรจะดูแลเรื่องที่พัก อาหาร พร้อมทั้งมอบหญิงสาวให้ 500 นาง เพื่อตอบแทนก่อนที่ปุณณกะยักษ์จะตอบตกลง กลุ่มภาพถัดมาบริเวณภายนอกปราสาทสามฤดู (ตำแหน่งเลข 4 ในภาพที่ 10) ภาพเหตุการณ์พระวิธุรกอดลาลูกและมีภรรยานั่งโศกเศร้าอยู่เคียงข้าง สุดท้ายภาพตรงกลางในตำแหน่งส่วนกลางผนังเยื้องมาฝั่งซ้าย (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 5) ภาพปุณณกะยักษ์เตรียมม้าเพื่อเดินทาง (สมเด็จพระสังฆราชเจ้ากรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ข: 244-281)

พบว่าลักษณะการวางตำแหน่งภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ มีลักษณะจงใจให้เป็นฉากสำคัญบนระนาบภาพส่วนกลาง ภาพเล่าเรื่องเริ่มจากด้านขวาภาพปุณณกะยักษ์ท้าพระเจ้าธนัญชัยโกรพยะเล่นสกานับเป็นหนึ่งเหตุการณ์หลายช่วงเวลาย่อย ต่อมาภาพกลางผนังได้ลบเลือนเกือบหมดแต่ยังเห็นเค้าโครงว่าเป็นภาพอาคารเชื่อมพื้นที่ให้ต่อกัน ส่วนด้านซ้ายของผนังปรากฏภาพปุณณกะยักษ์ซ้ำกันสองรูปกับอีกสองเหตุการณ์คือภาพเหตุการณ์มีเพศสัมพันธ์บนลานชั้นสองกับฉากเตรียมม้าเพื่อออกเดินทาง เมื่อห้องภาพนี้รวมฉากเหตุการณ์หลักทั้งหมดมีสามเหตุการณ์ที่ดำเนินเวลา 3 วัน ซึ่งแม้ว่าเหตุการณ์ทั้งสามจะเกิดขึ้นต่างช่วงเวลากันมาก แต่ด้วยวิธีวาดปุณณกะยักษ์ซ้ำกันสามครั้งในสองสถานที่ จึงเป็นเสมือนตัวบ่งชี้ถึงเวลาที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง พร้อมทั้งขับเน้นการเชื่อมโยงของเส้นเวลาด้วยภาพตัวละครอีกตัวที่ปรากฏในท้องเรื่องช่วงวันแรก คือภาพม้าสินพธปรากฏส่วนล่างบริเวณนอกกำแพงปราสาทสามฤดู ที่เป็นเหตุการณ์ช่วงแรกแต่กลับเขียนซ้ำร่วมกับปุณณกะยักษ์ขณะกำลังรอพระวิธุรร่ำลาครอบครัวในช่วงเวลาของวันที่ 3 จึงเป็นจุดเชื่อมระหว่างเหตุการณ์ช่วงแรกกับเหตุการณ์ช่วงหลัง 3 วัน ให้ดำเนินต่อเนื่องไปอย่างไม่ติดขัด

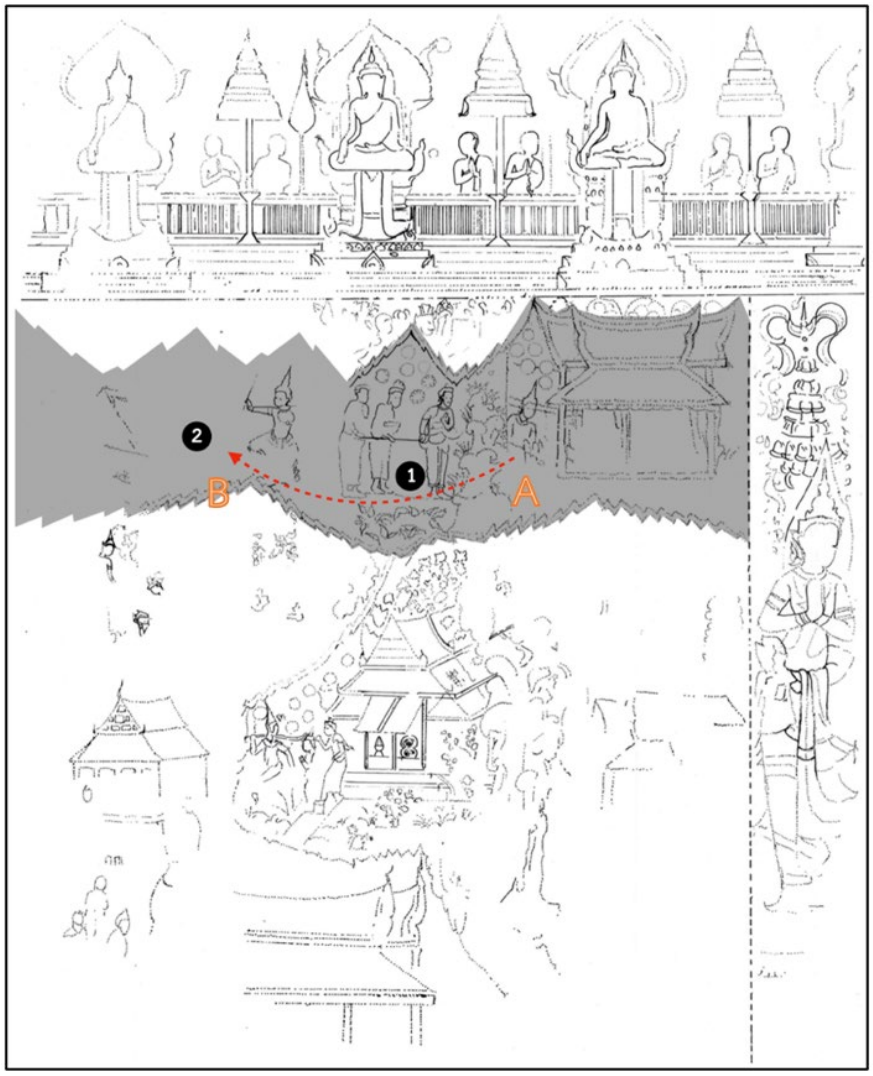


ภาพที่ 10

ภาพลายเส้นวิธุรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะยาวตามเนื้อเรื่อง

ตัวอย่างภาพที่สาม สุวรรณสามชาดก วัดปราสาท เป็นภาพเล่าเรื่องจากกลุ่มภาพด้านขวาไปด้านซ้าย ลำดับเหตุการณ์แบ่งเป็นสองพื้นที่ คือ A) กลุ่มภาพพื้นที่อาศรมกับ B) กลุ่มภาพในป่า และบรรจุเวลายาวต่อเนื่องมากกว่า 1 วัน (ภาพที่ 11) ฉากนี้อยู่ส่วนบนของห้องภาพ ใช้เส้นสินเทาสร้างพื้นที่แนวนอนขนาดใหญ่บรรจุกลุ่มภาพเล็กคล้ายวัดช่องนนทรี แต่มีวิธีลำดับภาพความต่อเนื่องของเหตุการณ์เป็นลักษณะเฉพาะแบบวัดปราสาท โดยกำหนดภาพกลุ่มคนสำคัญและต่างเวลากันให้ใกล้กันแต่หันหลังเข้าหากัน เพื่อบ่งชี้ให้ผู้ชมทราบถึงช่วงเวลาทั้งสองเหตุการณ์ว่าเกิดขึ้นในระยะเวลาที่ห่างกันมาก เริ่มจาก

ตำแหน่งส่วนบนเยื้องไปทางขวาของห้องภาพ (ตำแหน่งเลข 1 ในภาพที่ 11) ฉากพระสุวรรณสามยื่นไม้เท้าให้มารดาบิดาที่ตาบอดจับ (จากเหตุการณ์อสรพิษปล่อยลมในจมูกจนมาถูกนัยน์ตา) เพื่อพากลับมาดูแลที่อาศรม (ตามท้องเรื่องมีการบรรยายถึงเหตุการณ์หลังจากนี้ที่เวลาดำเนินมากกว่า 1 วัน) ต่อมาภาพส่วนบนด้านซ้ายเหลือเพียงบางส่วน (ตำแหน่งเลข 2 ในภาพที่ 10) พระราชาเมืองพาราณสีนามว่าปิลยักขราชออกล่าสัตว์ ทอดพระเนตรเห็นพระสุวรรณสามกำลังจะตักน้ำไปให้บิดามารดาตาบอด พระราชาทรงคิดว่าสุวรรณสามเป็นเทวดาหรือนาคจึงโก่งคันศรยิงลูกศรอาบยาพิษใส่พระสุวรรณสาม (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ก: 147-148) จากภาพกับเนื้อเรื่องดังกล่าว สรุปได้ว่าผนังสุวรรณสามชาดก วัดปราสาท มีลักษณะพื้นที่และเวลาต่อเนื่องยาวหลายวันเช่นกัน



ภาพที่ 11

ภาพลายเส้นสุวรรณสามชาดกจากวัดปราสาทลักษณะของเวลาบนระนาบ 2 มิติ เหตุการณ์ช่วงเวลาต่อเนื่องระยะยาวตามเนื้อเรื่อง

จากตัวอย่างภาพที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าลักษณะเวลาต่อเนื่องระยะยาวเป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่แสดงความต่อเนื่องของเวลาตามท้องเรื่องผ่านกลุ่มภาพที่มีองค์ประกอบสมบูรณ์ของตัวเองนำมาวางต่อกัน ลักษณะดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญอีกแบบหนึ่งของภาพเล่าเรื่องในจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย

สรุป จากการศึกษาลักษณะเวลาบนระนาบภาพ 2 มิติในจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรีและวัดปราสาท พบว่า ข้อที่ 1) มีการใช้เส้นสินเทาเป็นตัวกำหนดกรอบพื้นที่สำหรับภาพเหตุการณ์ในเวลาทั้งสามแบบ ข้อที่ 2) ลักษณะตัวภาพแบบจุดเวลาแสดงภาพหนึ่งเหตุการณ์แทนการเคลื่อนที่ (หยุดเวลา) ในส่วนแบบเวลาระยะสั้นใช้ตัวภาพซ้ำเพื่อสื่อถึงความต่อเนื่องของเวลาในเหตุการณ์เดียวกัน ขณะที่แบบเวลาระยะยาว แต่ละกลุ่มภาพแสดงเวลาที่ต่อเนื่องของเหตุการณ์สำคัญในท้องเรื่อง ข้อที่ 3) รูปแบบของฉากหลังแบบจุดเวลาฉากหลังแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ไม่เจาะจงสถานที่แบบเวลาระยะสั้นฉากหลังแสดงสถานที่เดียวรองรับสองตัวภาพซ้ำในหนึ่งสถานการณ์ ส่วนแบบเวลาระยะยาวกลับแสดงพื้นที่สองสถานที่เพื่อรองรับหลายช่วงเวลากับหลายเหตุการณ์สำคัญ จึงอาจกล่าวได้ว่ารูปแบบเวลาทั้ง 3 ลักษณะแสดงให้เห็นความแตกต่างของความหมายเกี่ยวกับเวลาในรูปแบบภาพเล่าเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่จะพัฒนาสืบต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์

2. ลักษณะ 3 มิติ ขององค์ประกอบภาพ

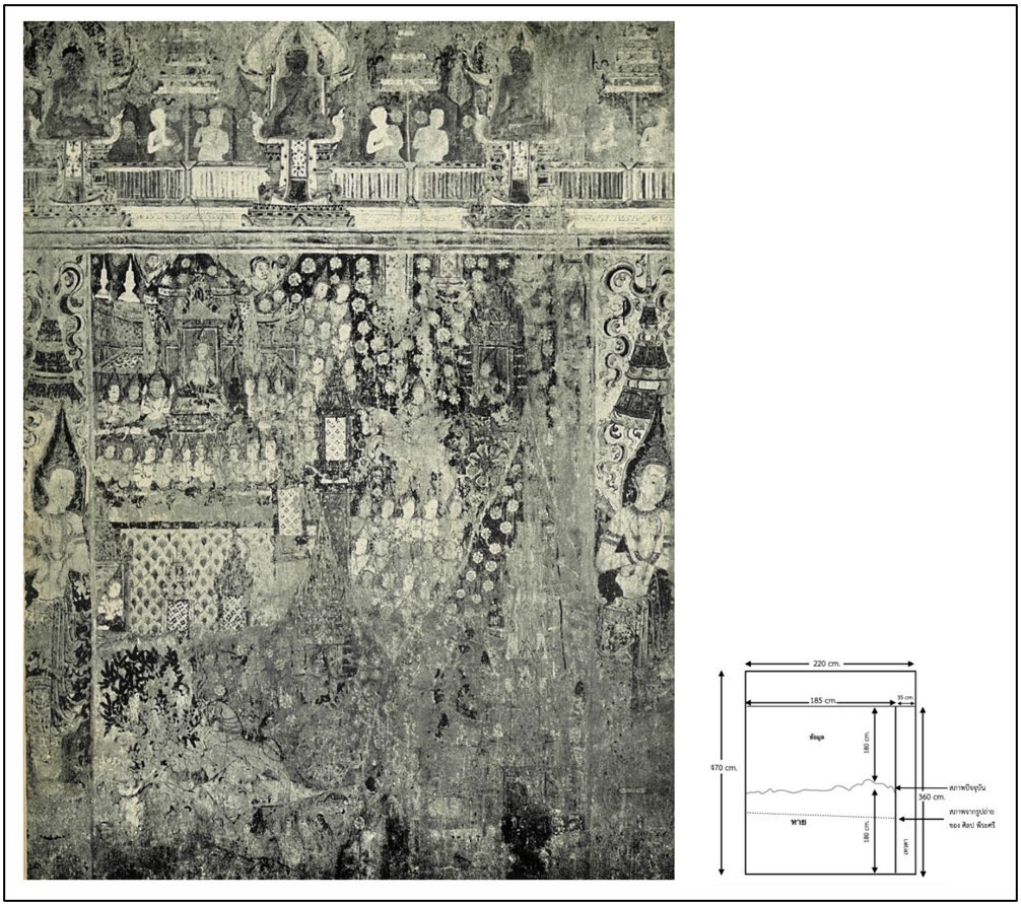
จิตรกรรมฝั่งตะวันออกรวมทั้งจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่เป็นภาพแบบ 2 มิติ ตัวภาพจะมีขนาดและความชัดเท่ากันทุกระยะ ใช้วิธีระบายสีแบนเรียบหรือสร้างค่าน้ำหนักเพียงเล็กน้อย การเขียนลักษณะ 3 มิติ เป็นแบบเชิงเส้น (linear) โดยเฉพาะภาพอาคารแบบไอโซเมตริกและอ็อบลิค (isometric or oblique) รวมทั้งการใช้รูปทรงซ้อนทับกัน (overlap) เพื่อสื่อตำแหน่งหน้า-หลัง ระหว่างกลุ่มภาพหรือองค์ประกอบภาพ นิยมวางเรียงเป็นชั้น (layer) เพื่อแสดงระยะใกล้-ไกลในระดับโครงสร้างและสร้างความลึกตามระยะการมองของผู้ชม ด้วยวิธีทั้งหมดนี้ทำให้ผู้ชมเห็นภาพย่อย ๆ จำนวนมากจากมุมมองหลายจุดด้วยการเคลื่อนที่ไปทีละตำแหน่ง ทำให้การเล่าเรื่องด้วยภาพในจิตรกรรมฝาผนังมีการแสดงเรื่องราวจำนวนมากที่มีความต่อเนื่องของเวลาและพื้นที่ในแบบของตัวเอง

การวิเคราะห์เรื่องลักษณะ 3 มิติ ขององค์ประกอบภาพในจิตรกรรมฝาผนังยุคดังกล่าว ผู้ศึกษาใช้วิธีลงพื้นที่เก็บข้อมูลและการสังเกตการณ์จากสถานที่จริง พบว่าหลักฐานชำรุดลบเลือนมาก จึงต้องใช้ทั้งการดูของจริงในปัจจุบันและการหาข้อมูลจากเอกสารเก่าเพื่อเปรียบเทียบและผสมผสานข้อมูลทั้งสองส่วนให้เป็นข้อมูลที่สมบูรณ์ที่สุด จากนั้นคัดลอกลายเส้นวิเคราะห์ลักษณะความลึกของทั้งสองวัดโดยยกตัวอย่างผนังเรื่อง วิธุรชาดก พรหมนารทชาดก เวสสันดรชาดกจากวัดช่องนนทรีและผนังมโหสถชาดก เนมีราชชาดกรวมทั้งภาพเทพพนมที่คั่นระหว่างห้องภาพของวัดปราสาท ผู้ศึกษาได้แยกการวิเคราะห์ลักษณะพื้นที่ 3 มิติ ในองค์ประกอบภาพออกจากกันเป็นกรณีวัดปราสาทและกรณีวัดช่องนนทรี เพื่อแสดงให้เห็น

ว่าในประเด็นนี้จิตรกรรมฝาผนังของทั้งสองวัดมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน แต่ในเบื้องต้นจะขอแสดงหลักฐานภาพถ่ายเก่า เพื่อให้ผู้อ่านได้เห็นสภาพโดยรวมของงานจิตรกรรมที่ยังสมบูรณ์กว่าสภาพในปัจจุบันค่อนข้างมาก

หลักฐานจากภาพถ่ายเก่า

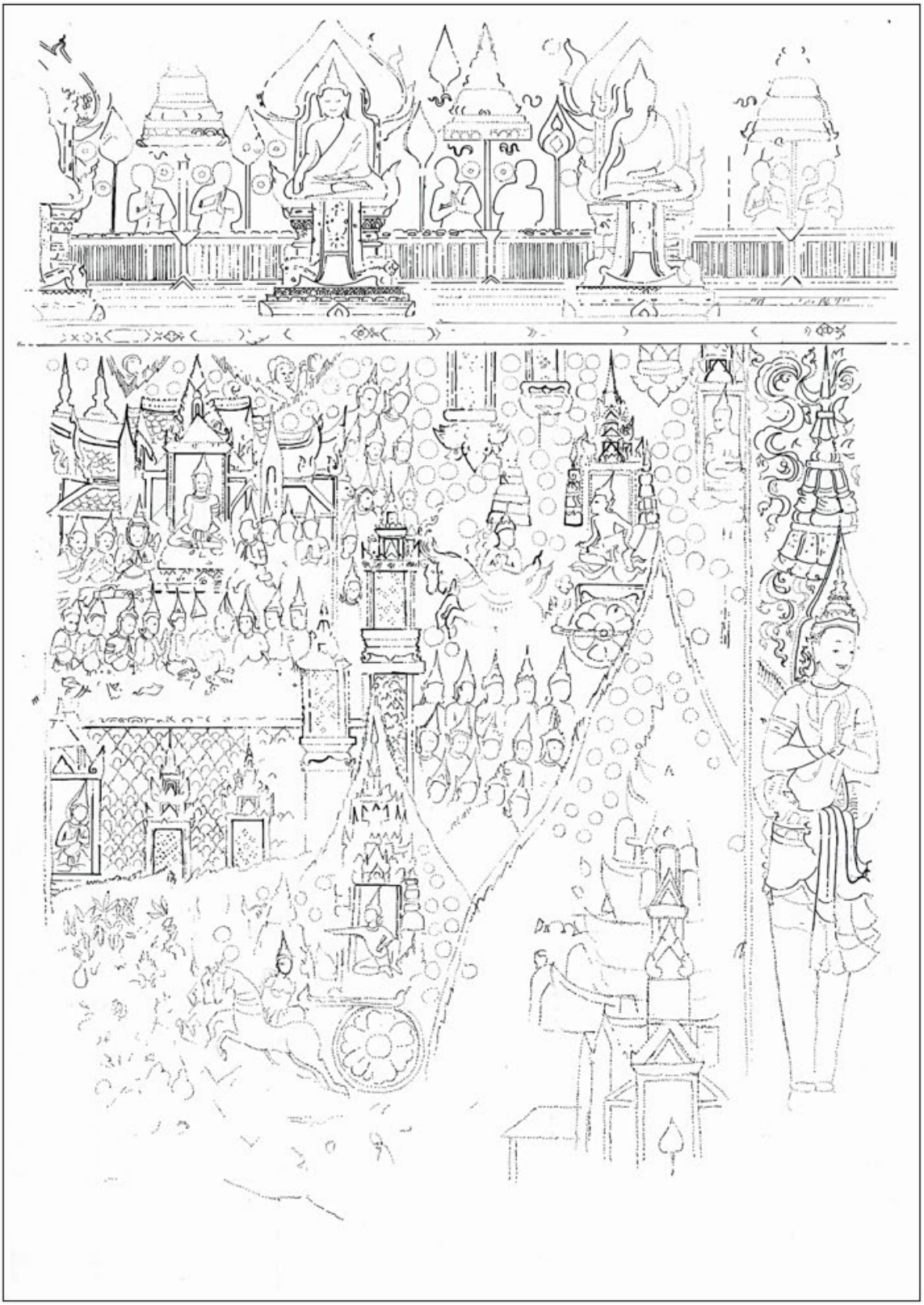
จากการศึกษาจิตรกรรมเล่าเรื่องของวัดปราสาทในปัจจุบันจากการลงพื้นที่ถ่ายภาพ ข้อมูลภาพบนฝาผนังถูกลบเลือนไปมากทำให้ยากต่อการดูและวิเคราะห์ข้อมูล ผู้ศึกษาได้สืบค้นข้อมูลจากหลักฐานภาพเก่าที่จะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายในครั้งนี้ และพบภาพถ่ายเก่าจากหนังสือจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรีของอาจารย์ศิลป พีระศรี ที่ได้บันทึกไว้ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อกรณีศึกษาในครั้งนี้อย่างยิ่ง จึงใคร่จะเผยแพร่ให้ผู้อ่านได้ชมและได้ศึกษาต่อไปด้วย (ภาพที่ 12-24)



ภาพที่ 12

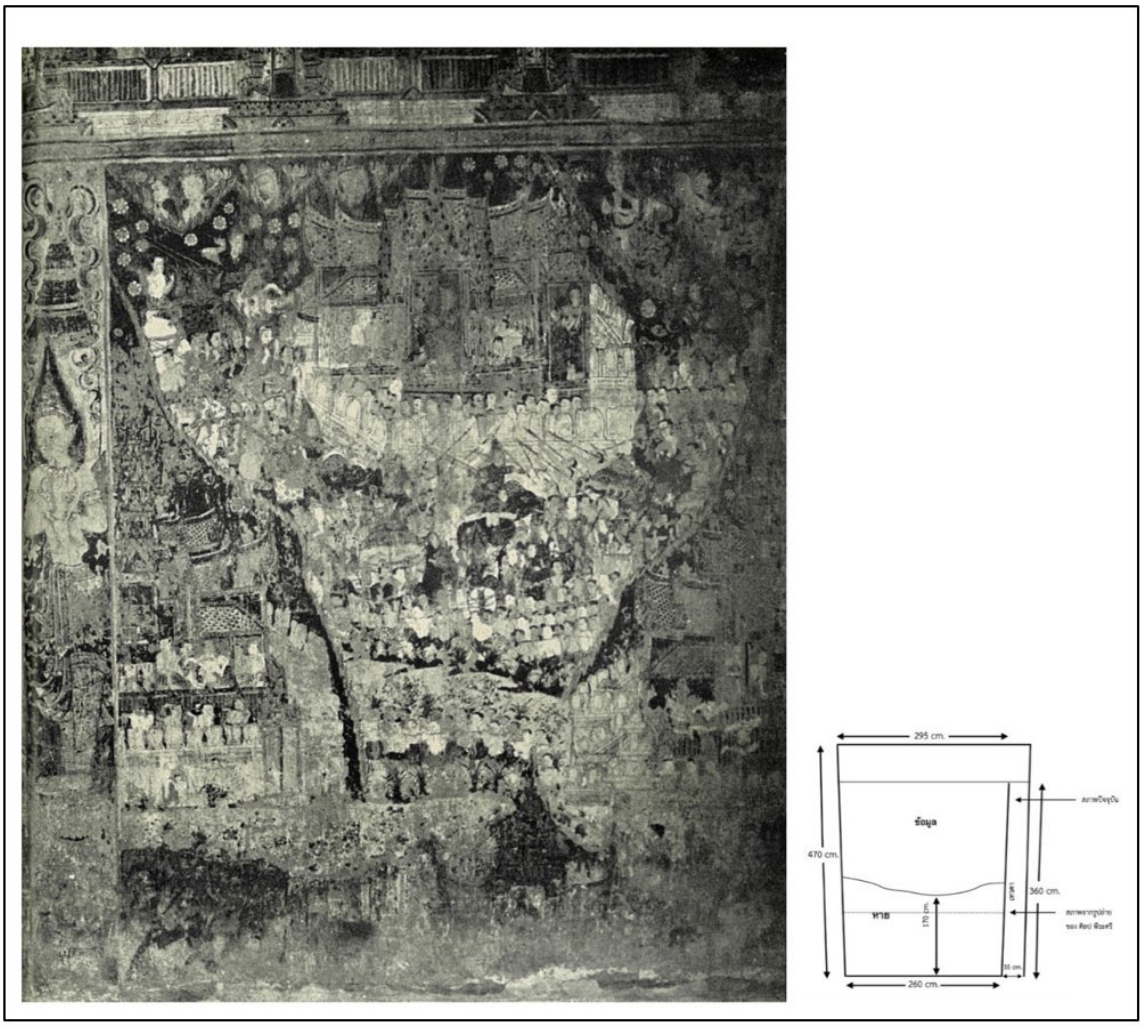
ตอนเนมีราชชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท ภาพขวาคือสภาพจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบัน

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 13

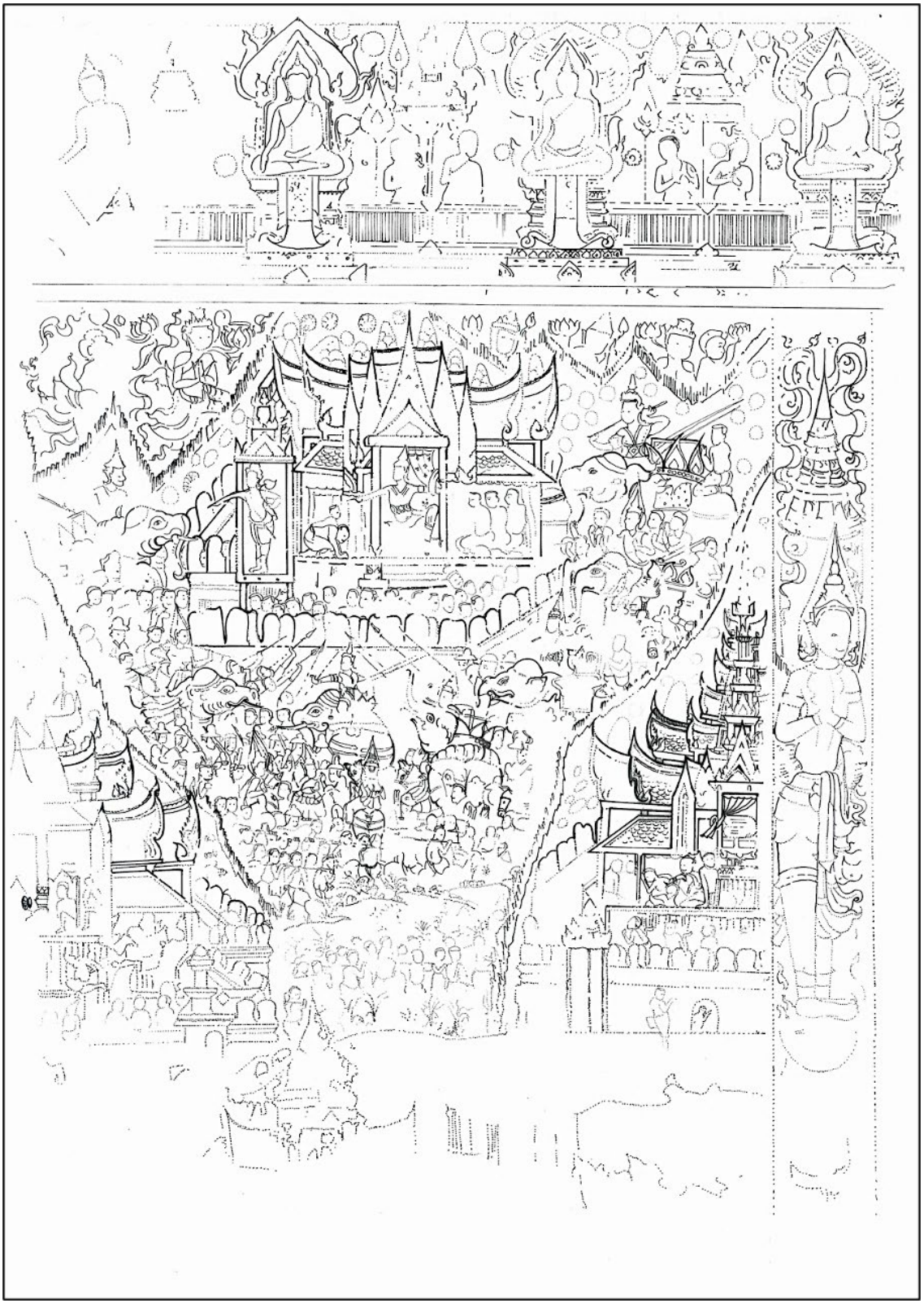
ภาพลายเส้นเนมิราชชาดกจากวัดปราสาท วาดขึ้นจากหลักฐานปัจจุบันและจากหลักฐานภาพถ่ายเก่า



ภาพที่ 14

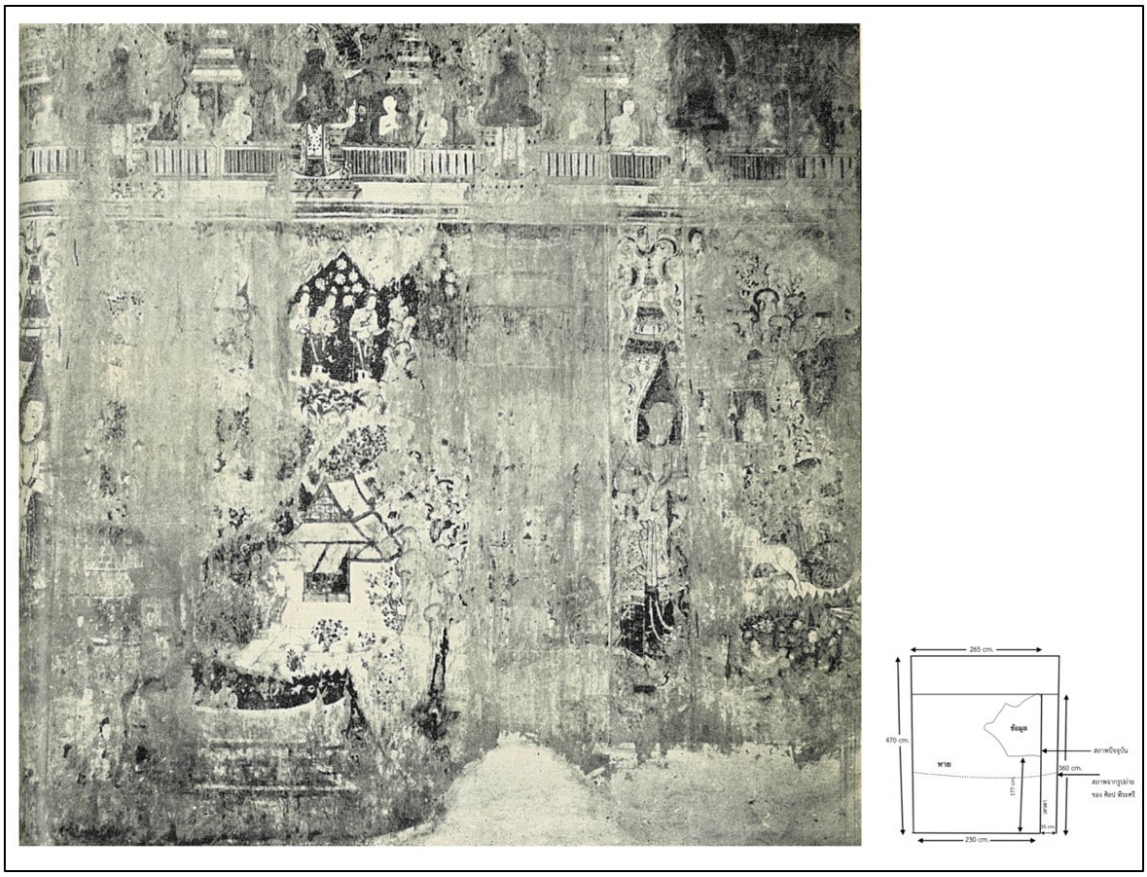
ตอนมโหสถชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท ภาพขวาคือสภาพจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบัน

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



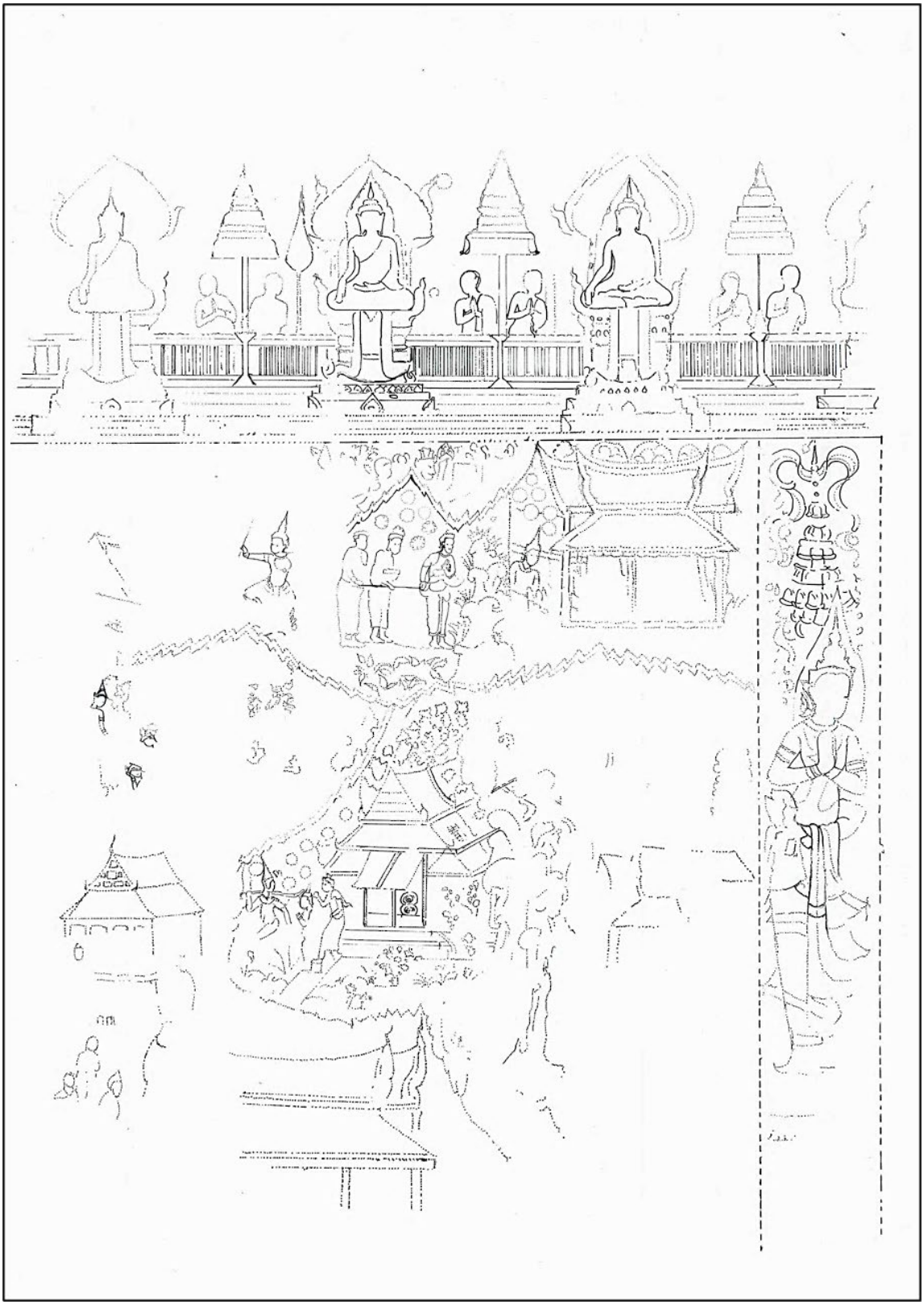
ภาพที่ 15

ภาพลายเส้นมโหสถชาดกจากวัดปราสาท วาดขึ้นจากหลักฐานปัจจุบันและจากหลักฐานภาพถ่ายเก่า



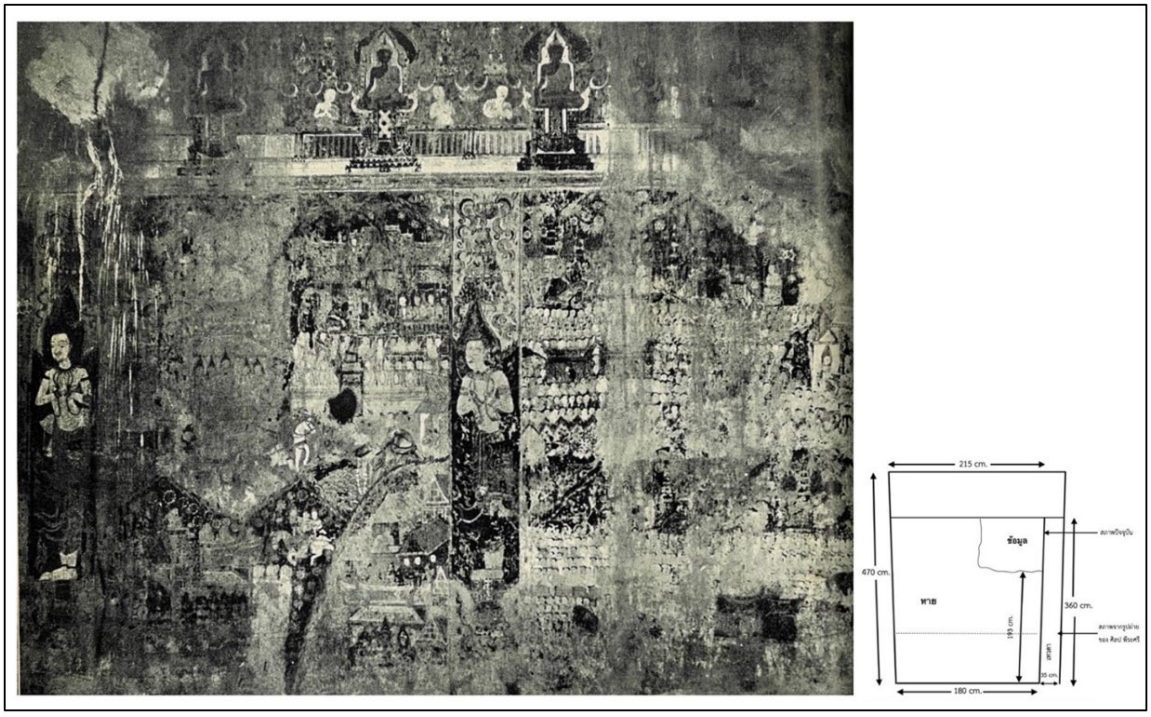
ภาพที่ 16

ตอนสุวรรณสามชาดก กับ ตอนมหาชนก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท ภาพขวาคือสภาพจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบัน หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 17

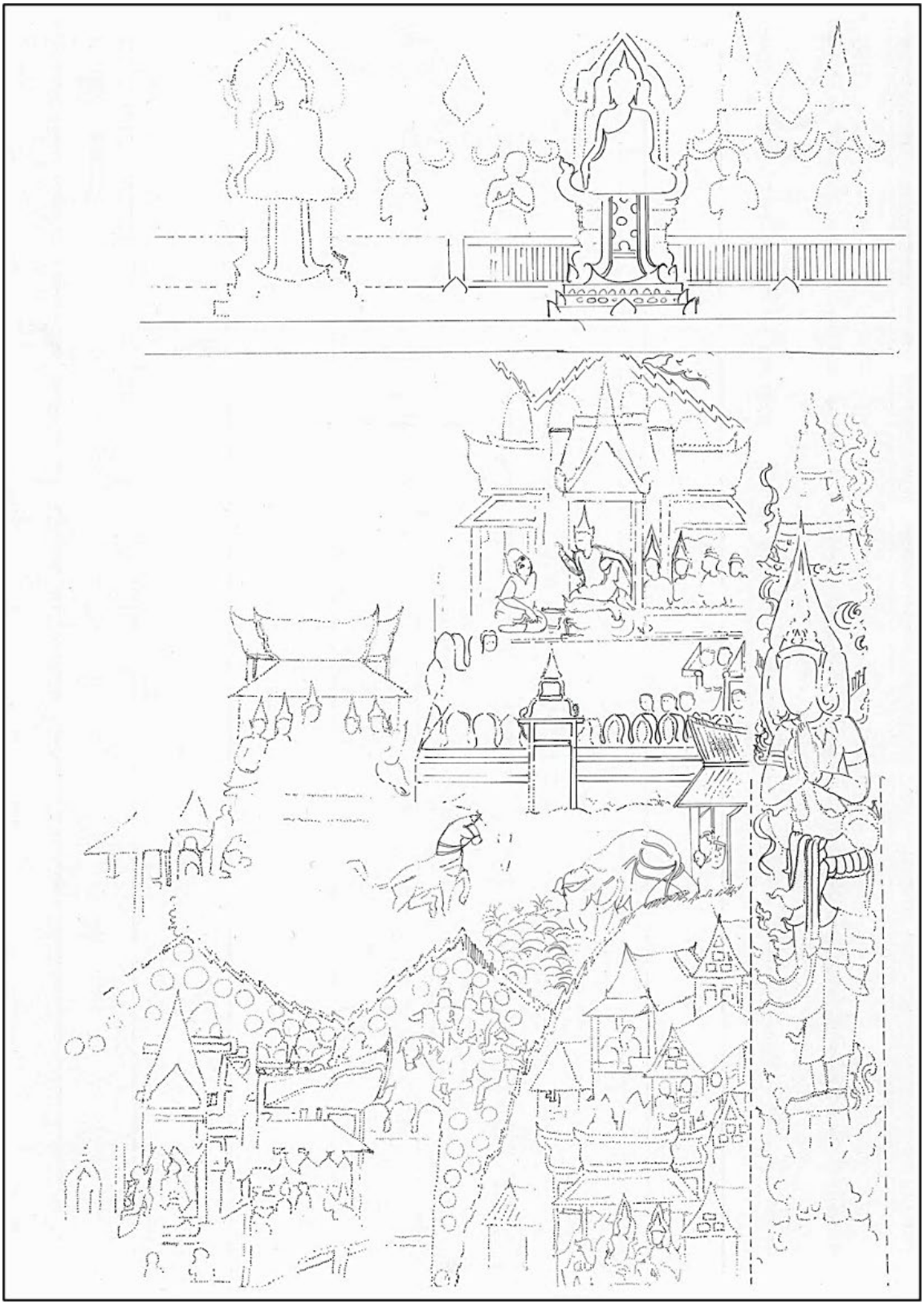
ภาพลายเส้นสุวรรณสามชาดกจากวัดปราสาท วาดขึ้นจากหลักฐานปัจจุบันและจากหลักฐานภาพถ่ายเก่า



ภาพที่ 18

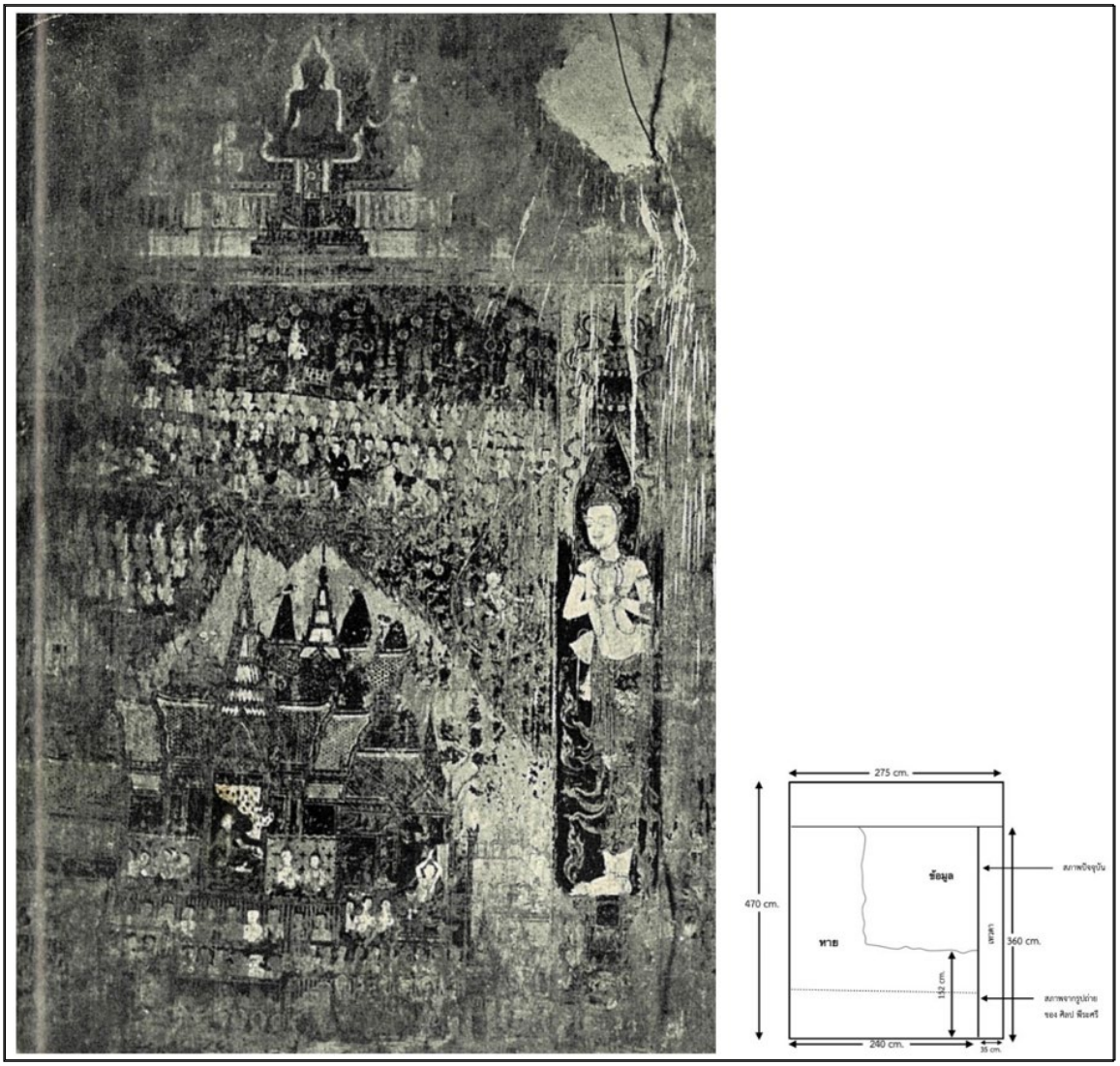
ตอนวิธุรชาดก กับ ตอนเวสสันดรชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท ภาพขวาคือสภาพจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบัน

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 19

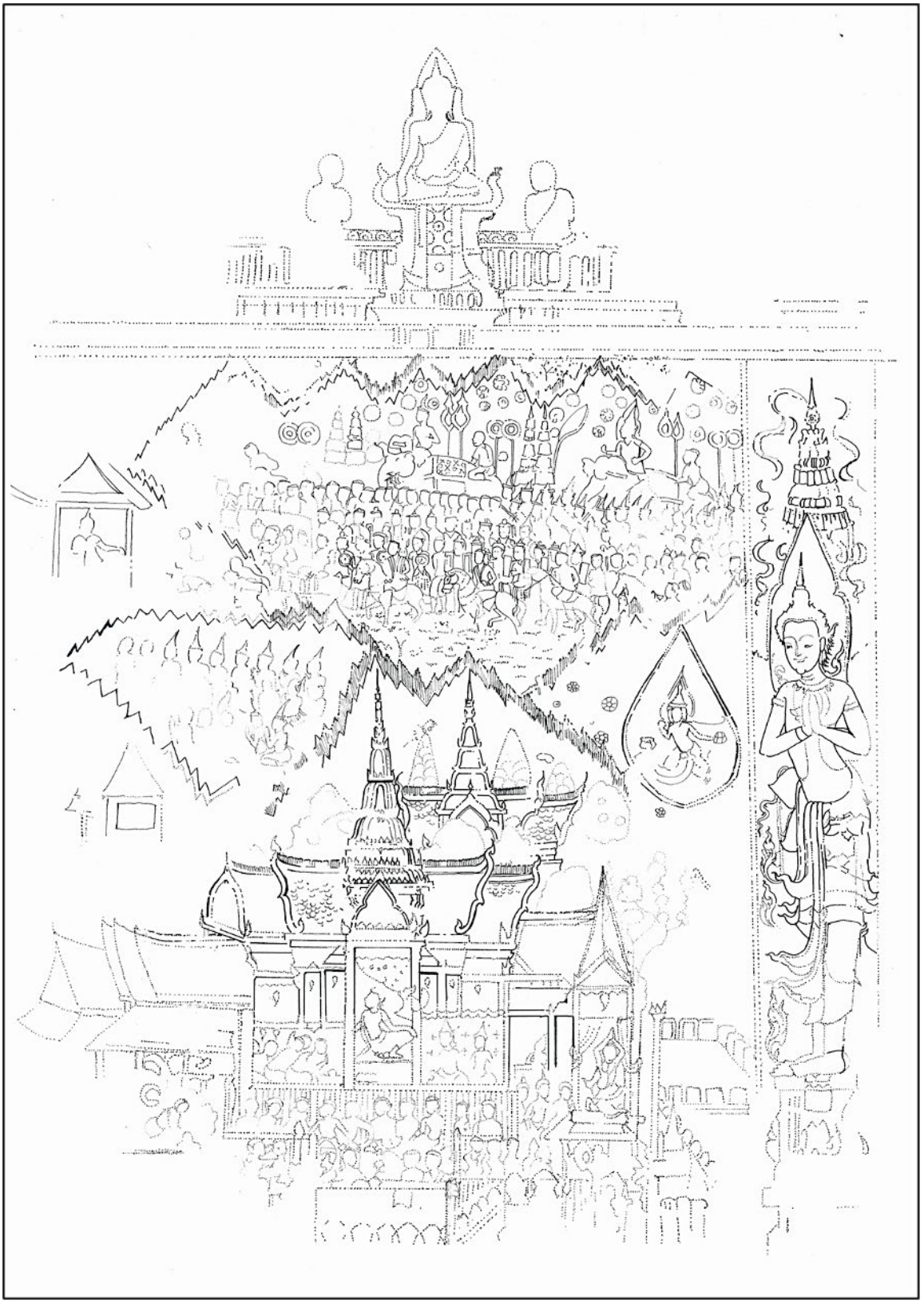
ภาพลายเส้นวิธุรชาดกจากวัดปราสาท วาดขึ้นจากหลักฐานปัจจุบันและจากหลักฐานภาพถ่ายเก่า



ภาพที่ 20

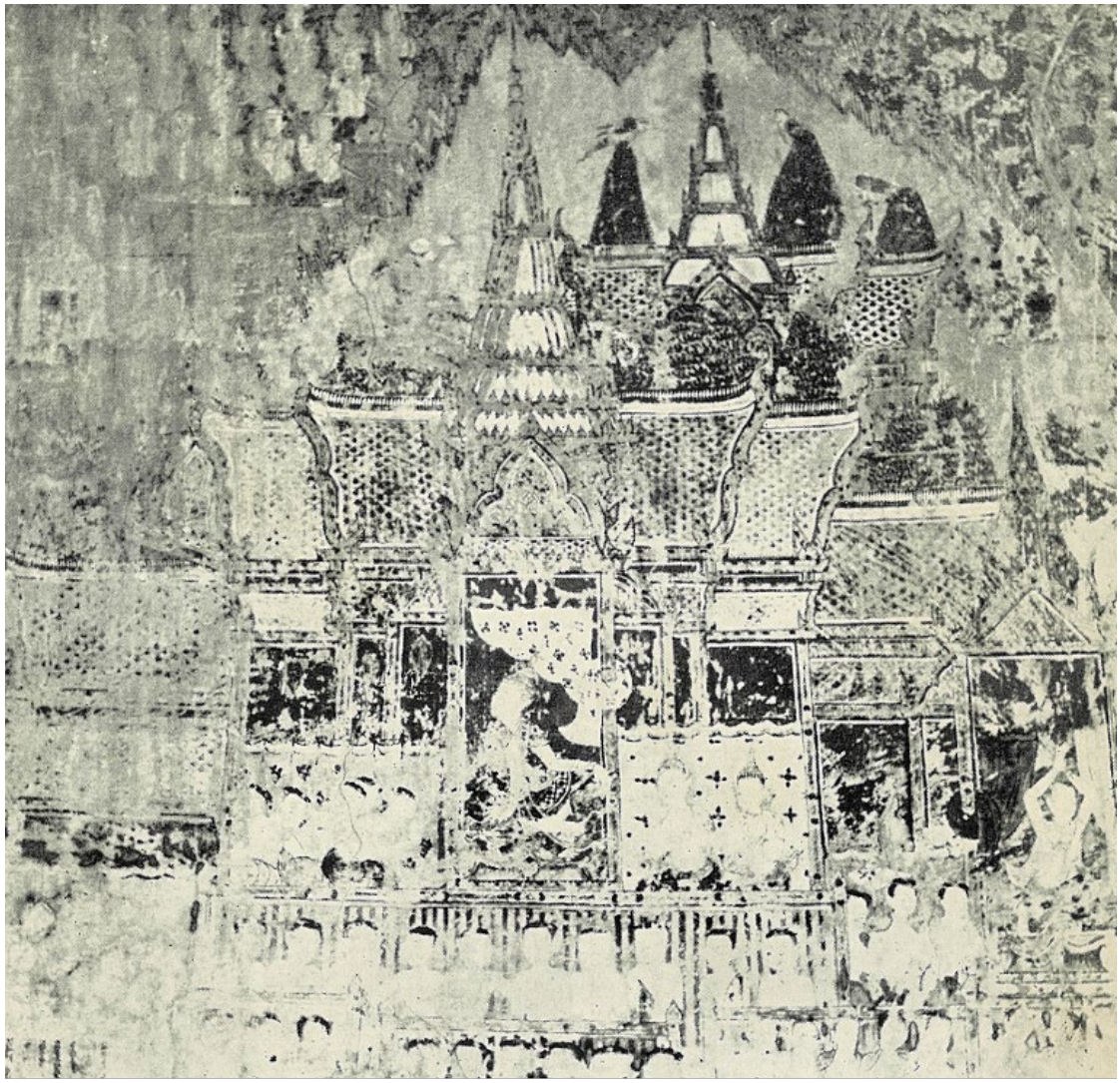
ตอนพรหมนารทชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท ภาพขวาคือสภาพจิตรกรรมที่เหลือในปัจจุบัน

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.



ภาพที่ 21

ภาพลายเส้นพรหมนารทชาดกจากวัดปราสาท วาดขึ้นจากหลักฐานปัจจุบันและจากหลักฐานภาพถ่ายเก่า



ภาพที่ 22

ตอนพรหมนารถชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาพที่ 23

ตอนพรหมนารถชาดก กับ ตอนวิธุรชาดก จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาพที่ 24

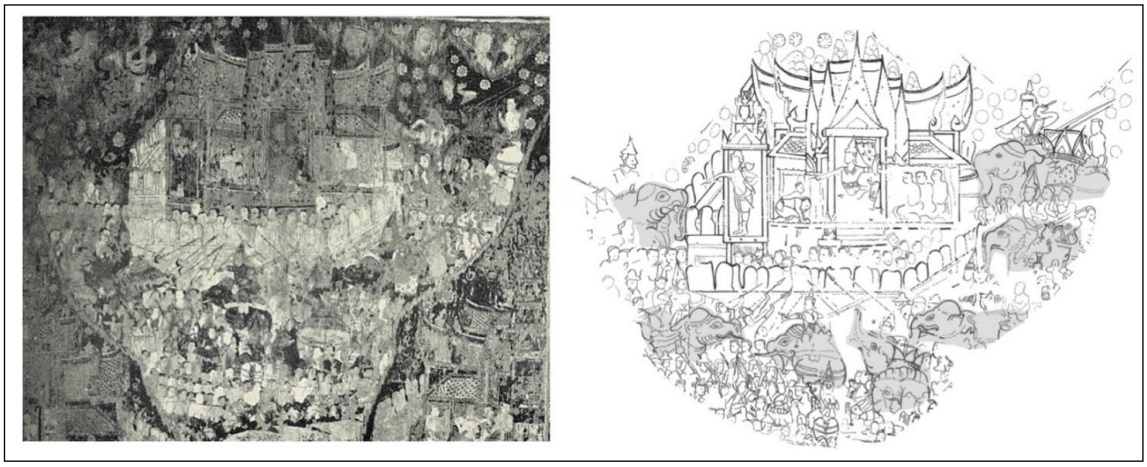
จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท

หมายเหตุ. จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

2.1 ลักษณะ 3 มิติ กรณีวัดปราสาท

จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาทมีลักษณะแบบภาพ 2 มิติ เป็นงานรูปแบบภาพเล่าเรื่องที่ประกอบด้วยกลุ่มภาพขนาดใหญ่ กลาง เล็ก อยู่เต็มผนังห้องภาพ โดยมีเส้นสินเทาทั้งแบบฟันปลาและเป็นเส้นโค้งอิสระแบ่งคั่นกลุ่มภาพ พื้นหลังของภาพปราสาทระบายสีแดงและมีดอกไม้ร่วงทรงกลมเรียงเป็นแถว เช่นเดียวกับภาพเทวดา ภาพกองทัพ และขบวนเสด็จที่นิยมเขียนเรียงเป็นแถวหลายแถวซ้อนกัน สอดคล้องกับโครงสร้างกลุ่มภาพที่วางซ้อนจากล่างขึ้นไปด้านบน ภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาทจึงมีลักษณะแบบอัดแน่นเต็มพื้นที่ มีที่ว่างเหลือเพียงเล็กน้อยทำนองเดียวกับช่องไฟของงานประเภทลวดลาย ไม่โปร่งเบาและมีความลึกแบบภาพบรรยากาศของทิวทัศน์ในจิตรกรรมวัดช่องนนทรี

การใช้รูปทรงและองค์ประกอบภาพสร้างลักษณะ 3 มิติ ตัวอย่างแรก ภาพช้างล้อมในผนัง มโหสถชาดก ตอนพระเจ้าจุลนีพรหมทัตต์จัดกองทัพเป็น 4 ชั้น ประกอบด้วย กองทัพช้าง กองทัพม้า กองทัพรถและกองทัพราบ ล้อมราชนิเวศของพระเจ้าวิเทหราชกับพระมโหสถ การออกแบบภาพกองทัพที่ล้อมรอบเป็นครึ่งวงกลม เป็นภาพที่โดดเด่นเรื่องการสร้างความลึกหรือลักษณะ 3 มิติ ในพื้นที่ 2 มิติ โดยการสังเกตว่าภาพช้างทั้ง 7 เชือกกับภาพม้า มีทิศทางหันตัวต่อเนื่องกันเป็นครึ่งวงกลมเลียนแบบความเป็นจริงเพื่อสื่อสารตามท้องเรื่องว่ากองทัพกำลังล้อมราชนิเวศ แม้การแสดงมุมมองที่เห็นเพียงครึ่งวงกลม แต่ภาพสามารถสื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าส่วนที่เหลือโดนภาพปราสาทบดบังได้อย่างน่าสนใจ องค์ประกอบแบบนี้นิยมใช้ในจิตรกรรมผนังวัดปราสาท (ภาพที่ 25)



ภาพที่ 25

ภาพจิตรกรรมในวัดปราสาท แสดงความลึกซ้อนกันในระนาบ 2 มิติ

หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร. (ขวา) ภาพคัดลอกโดยผู้ศึกษา

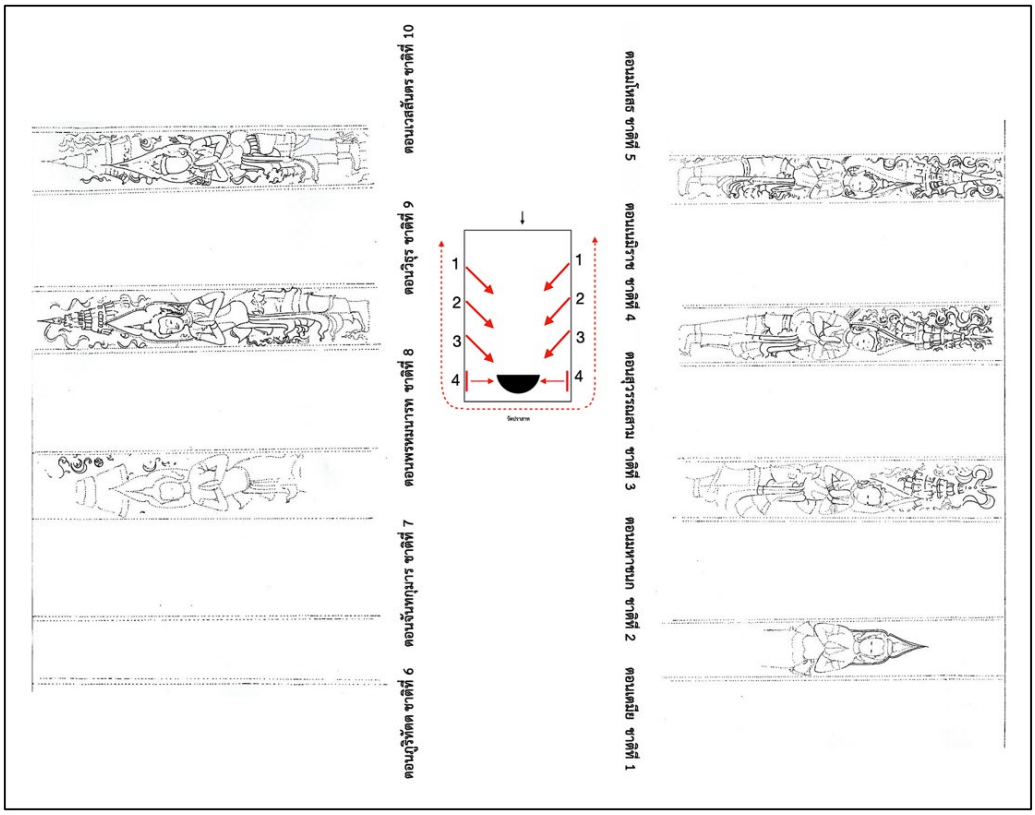
ภาพตัวอย่างที่สอง การใช้รูปทรงสถาปัตยกรรมวางต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นมุมมองแบบ 3 มิติ คือ ผนังเนมิราชชาดก ตอนพระเนมิราชเสด็จไปที่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อแสดงธรรมให้กับพระอินทร์และเหล่าเทวดา ฉากนี้ปรากฏอยู่ด้านบนซ้ายเป็นพระเนมีประทับอยู่ในสุธรรมสภาบนยอดเขาพระสุเมรุ มีเทพเทวดาล้อมอยู่ภายใน ถัดมาด้านนอกคือภาพวิมานบนยอดเขาสัตบริภัณฑ์ แม้มีลักษณะเป็นภาพ 2 มิติ แต่เมื่อผู้ชมมองจากรูปทรงหนึ่งสู่อีกรูปทรงหนึ่ง จะเห็นตำแหน่งวิมานบนยอดเขาต่อเนื่องเป็นแนวโค้งครึ่งวงกลมรอบเขาพระสุเมรุ เกิดเป็นมุมมองของภาพแบบ 3 มิติ ทำนองเดียวกับกลุ่มภาพช้างล้อมบนผนังมโหสถชาดก (ภาพที่ 26)

ภาพที่ 26

ภาพจิตรกรรมในวัดปราสาท แสดงความลึกซ้อนกันในระนาบ 2 มิติ

หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี,* โดย ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ, 2506, คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม. ลิขสิทธิ์ โดย มหาวิทยาลัยศิลปากร. (ขวา) ภาพคัดลอกโดยผู้ศึกษา

การล้อมพระประธานหรือสิ่งสำคัญตรงกลางเพื่อให้เกิดมุมมองแบบ 3 มิติ ยังพบในรูปแบบท่าทางของภาพเทพพนมที่ยืนคั่นอยู่ระหว่างห้องภาพ ซึ่งเห็นได้ชัดว่าเทพ 3 คู่หน้ายืนหันเฉียงไปทางพระประธาน ขณะที่คู่ในสุดด้านข้างองค์พระ มีการออกแบบให้ยืนหันหน้าตรงทั้งสองผนัง ต่างจากองค์อื่น ๆ ที่หันหน้าแบบ 45 องศาเหมือนกันทั้งหมด ภาพรวมจึงเกิดการเชื่อมโยงและรับรู้ระหว่างการสร้างให้จิตรกรรมทำงานร่วมกับประติมากรรมและสถาปัตยกรรม จึงเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ของงานทั้ง 3 ประเภทที่ล้อมรอบผู้ชมเป็นลักษณะ 3 มิติ สอดคล้องกับภาพกองทัพช้างล้อมราชนิเวศของพระเจ้าวิเทหราชและภาพเขาสัตบริภัณฑ์ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ (ภาพที่ 27)



ภาพที่ 27
ภาพลายเส้นจิตรกรรมในวัดปราสาท แสดงทิศทางการหันหน้าของรูปเทพนมอยู่บนฐานภายในพระอุโบสถ

จากตัวอย่างทั้ง 3 พบว่าจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาทมีลักษณะพื้นฐานแบบ 2 มิติ เป็นองค์ประกอบภาพขนาดใหญ่แล้วแบ่งคั่นด้วยสินเทาที่มีลักษณะเฉพาะตัว โดยการสร้างความลึกระยะ หน้า-หลัง ด้วยการซ้อนทับจากด้านล่างขึ้นบนผสมกับรูปแบบการวาดแบน แทรกภาพดอกไม้ร่วงเต็มพื้นที่เพื่อแทนค่าเป็นอากาศ จุดเด่นคือลักษณะการใช้รูปทรงสร้างองค์ประกอบ ไม่ว่าจะเป็นตัวละครหรือภาพสถาปัตยกรรมที่ต่อเนื่องกัน สามารถแสดงให้เห็นลักษณะพื้นที่แบบ 3 มิติ รวมทั้งการทำให้ผลงานจิตรกรรมทำงานร่วมกับสถาปัตยกรรม เป็นการออกแบบ 3 มิติ คล้ายกับภาพกองทัพช้างล้อมและภาพเขาสัตบริภัณฑ์ที่ล้อมเขาพระสุเมรุ

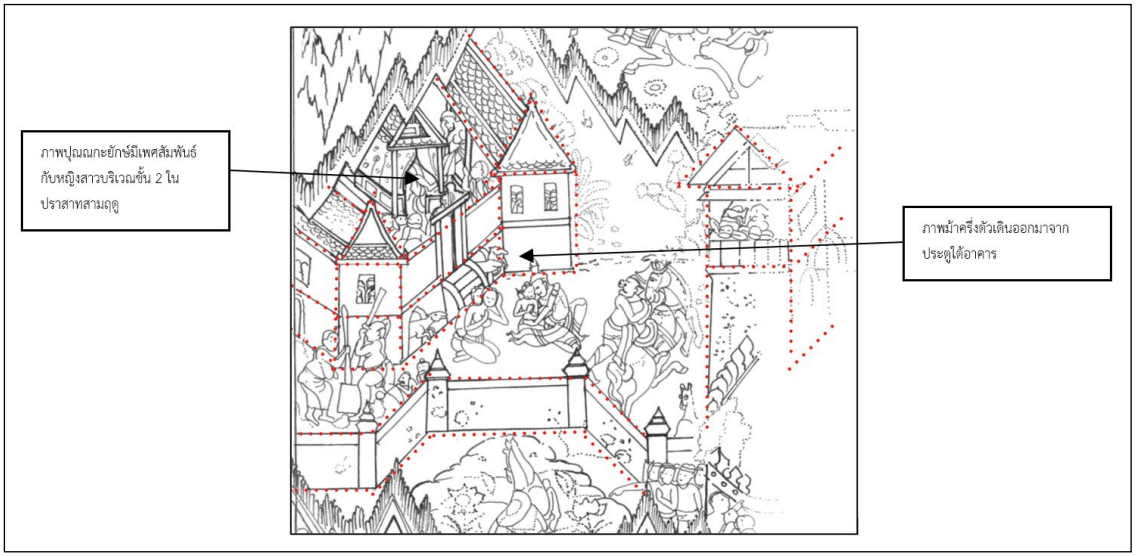
2.2 ลักษณะ 3 มิติ กรณีวัดช่องนนทรี

จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี เขียนทศชาติชาดกบนผนังด้านข้างครบทั้ง 10 ชาติเช่นเดียวกับวัดปราสาท องค์ประกอบภาพขนาดต่าง ๆ ที่แสดงเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง เรียงต่อเนื่องจากล่างขึ้นไปจรดขอบด้านบน ยึดโยงด้วยเส้นสินเทารูปหยักฟันปลาทั้งแบ่งคั่นและเชื่อมต่อแต่ละกลุ่มภาพเข้าด้วยกัน ส่วนโครงสีมีความสว่าง โปร่งเบาและอบอุ่น เพราะมีการใช้สีขาว (สีพื้นผนัง) เป็นสีหลัก สำหรับภาพบุคคล สถาปัตยกรรม และฉากนอกเมือง ใช้สีแดงและสีชมพู (แดงหม่น) ระบายพื้นหลัง (ท้องฟ้า) ของ

ภาพปราสาท และในฉากเหตุการณ์สำคัญ นอกจากนี้ยังมีสีน้ำตาลอ่อน สีเขียว แดง และทอง แทรกอยู่ตลอดผนัง ภาพรวมของจิตรกรรมจึงมีลักษณะผสมผสานระหว่างภาพแบบ 2 มิติ ที่ใช้สีระบายแบบแบนและการตัดเส้นภาพเป็นรูปทรงต่าง ๆ ร่วมกับการใช้สีให้ดูมีบรรยากาศความลึกแบบสมจริงตามธรรมชาติ ซึ่งเป็นลักษณะ 3 มิติ ที่เป็นจุดเด่นและประเด็นสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้

ลักษณะ 3 มิติ ของจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี เป็นการใช้เส้นกับรูปทรงเขียนภาพอาคารให้มีลักษณะ 3 มิติ ด้วยวิธีการวาดแบบไอโซเมตริกและอ็อบลิก (isometric or oblique) ได้แก่ ภาพกลุ่มอาคารสามฤดูของพระวิธุรที่ตั้งใจแสดงมิติที่ว่างภายในและภายนอกอาคารอย่างชัดเจน จะเห็นได้ว่าภาพมีลักษณะลอกเลียนแบบความเป็นจริง คือมีความลึกของพื้นที่ภายในอาคารบริเวณลานกลางบ้านชั้นสอง ปรากฏภาพปุณณกะยักษ์มีเพศสัมพันธ์กับหญิงสาวที่พระวิธุรมอบให้ในช่วงเวลาที่ต้องพักอาศัยเป็นเวลา 3 วัน และกลุ่มภาพพระวิธุรกำลังร่ำลาที่ลานหน้าบันไดบ้าน นอกจากนั้นยังพบว่าอาคารมีช่องหน้าต่างที่สามารถมองทะลุถึงกลุ่มคนที่อยู่ภายในกำลังมองออกมาภายนอก อีกทั้งภาพม้าครึ่งตัวบริเวณช่องด้านล่างอาคาร พบว่าลำตัวอีกครึ่งหนึ่งถูกอาคารบัง เป็นความลึกที่เกิดจากการซ้อนทับและเส้นที่สร้างเป็นภาพแบบ 3 มิติ (ภาพที่ 28)

ผู้ศึกษาสังเกตเห็นว่า ลักษณะการออกแบบอาคารกับปราสาทมีความต่างกันคือ การออกแบบอาคารของอำมาตย์หรือชาวบ้านมีลักษณะลอกเลียนตามความเป็นจริง มีความลึก พื้นที่ภายในอาคารสอดคล้องกับขนาดคน เช่น ภาพคนในอาคารสามหลังของพระวิธุรด้านซ้าย หรือภาพชาวบ้านสองคนนอนในอาคารด้านขวา ส่วนการออกแบบปราสาทเน้นอุดมคติเพื่อสื่อถึงที่อยู่ของสมมติเทพ (กษัตริย์)



ภาพที่ 28

ภาพลายเส้นพระวิธุรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะ 3 มิติ แบบไอโซเมตริกและอ็อบลิก (isometric or oblique) ของอาคารชาวบ้าน

ลักษณะความลึกของทัศนียภาพ ต้นไม้ ดอกไม้ ที่ปรากฏตามแนวขอบอาคาร การเน้นเนื้อหาเรื่องความลึกนอกจากลักษณะดังกล่าว ยังมีส่วนที่น่าสังเกตเกี่ยวกับความสัมพันธ์ที่คล้ายกันของรูปทรงระหว่างภาพอาคารแนวเฉียงกับกลุ่มต้นไม้ที่ถูกซ้อนทับอยู่ข้างหลัง ทำให้มิติความลึกของภาพลักษณะนี้มีการทำงานร่วมกันระหว่างองศาเชิงเส้นกับรูปแบบการซ้อนทับภาพจากล่างขึ้นบน (overlap) ตัวอย่างเช่น ภาพทิวทัศน์ต้นไม้ภายนอกปราสาทของพระวิธุร ในหนังสือทศชาติชาดกฉบับชินวร มีตอนหนึ่งกล่าวถึงทิวทัศน์บริเวณปราสาทที่น่ารื่นรมย์ฤดี มีภักษามาก มีข้าวน้ำมาก อันอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของฉากปราสาทของพระวิธุร ตอนปุณณกะยักษ์มาอาศัยอยู่เป็นเวลา 3 วัน (สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวงชินวรสิริวัฒน์, 2560ข: 28) (ภาพที่ 29)

ภาพที่ 29

ภาพลายเส้นวิธุรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะความลึกของทัศนียภาพ ต้นไม้ ดอกไม้ ที่ปรากฏตามแนวของอาคาร

การสร้างมิติที่ 3 ด้วยรูปแบบการซ้อนทับแบบเส้นขนานของกลุ่มตัวละครจากด้านล่างขึ้นบนและระบายสีอ่อนในส่วนพื้นดินกับฉากหลัง ทำให้เกิดความลึกที่แสดงทัศนียภาพของธรรมชาติหรือทิวทัศน์ที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติ (pictorial space) ตัวอย่างเช่น ภาพขบวนเสด็จของพระเจ้าอังคติราชเดินทางกลับจากการเข้าพบคุณาชีวกเมืองมฤคทายวัน เพื่อมุ่งหน้าสู่เมืองมิถิลานครวิเทหรัฐ ภาพนี้แสดงทัศนียภาพมิติความลึกของเนินดินตามแนวทางเดิน สลับกับต้นไม้หลายชนิดทั้งระยะหน้าระยะหลัง ขอเรียกว่าการสร้างความลึกด้วยองค์ประกอบตามธรรมชาติที่น่าสนใจของภาพตัวอย่าง คือความลึกที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอก เกิดจากอากาศรอบตัวละคร ผสมผสานระยะหน้าใช้วิธีซ้อนทับของกลุ่มตัวละครและช่องไฟของลวดลายที่เป็นแบบแผนชัดเจน ส่วนระยะหลังใช้สีอ่อนและปล่อยให้พื้นที่ว่างในภาพสร้างมิติอากาศทำให้เกิดเป็นความลึก 3 มิติ ในองค์ประกอบภาพ (ภาพที่ 30)

ทัศนียภาพมิติความลึก 3 ระยะ ตอนชูชกได้พบกับพระดาบศ ชื่ออัจจุตมุนี เพื่อหลอกถามทางไปหาพระเวสสันดร กล่าวคือ ระยะหน้าเป็นระนาบพื้นดินกับตัวละครสองตัว ระยะกลางเป็นภาพโขดหินกับต้นไม้ และระยะหลังคือพื้นที่ว่างคล้ายท้องฟ้า หากสังเกตภาพทั้งสามระยะ พบว่าช่องว่างระหว่างความลึกในแต่ละกลุ่มภาพ ทำหน้าที่ผลักให้กลุ่มภาพนั้นแยกออกจากกันอย่างชัดเจน (ภาพที่ 31)

หากพิจารณาจิตรกรรมฝาผนัง วัดช่องนนทรี ในส่วนย่อย พบว่าลักษณะองค์ประกอบ ภาพบุคคล และ ฉากธรรมชาติถูกจัดวางในระบบเดียวกัน มีลักษณะ 2 มิติ โดยจัดวางภาพบุคคลเพื่อขับเน้นให้เป็นระยะหน้า มีการใช้สีแดงมาก และระบายสีขาว สีเทา สีชมพูในส่วนของบรรยากาศ ลักษณะการออกแบบภาพต้นไม้และการสร้างบรรยากาศคล้ายจิตรกรรมทิวทัศน์ของจีน จึงตั้งข้อสังเกตในส่วนนี้ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรีน่าจะได้รับอิทธิพลจีนเข้ามาผสมผสาน ส่งผลให้เกิดภาพบรรยากาศความลึกมากกว่าวัดปราสาท

ภาพที่ 30
ภาพลายเส้นวิธุรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะความลึกของทัศนียภาพ ต้นไม้ ดอกไม้ ที่ปรากฏตามแนวของอาคาร

ภาพที่ 31
ภาพลายเส้นพระเวสสันดรชาดกจากวัดช่องนนทรีลักษณะความแบนแสดงภาพแบบทัศนียวิทยาหรือเลียนแบบธรรมชาติ (pictorial space)

การศึกษาพื้นที่ 3 มิติ ในเชิงเปรียบเทียบระหว่างจิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาทและวัดช่องนนทรี พบว่าการออกแบบและนำเสนอความคิดเกี่ยวกับพื้นที่ดังกล่าวของทั้งสองแห่งมีความแตกต่างกัน โดยวัดปราสาทมีลักษณะของการใช้รูปทรงสร้างองค์ประกอบในมุมมองที่สอดคล้องกัน จากตัวอย่างที่ได้กล่าวมาสามกรณี คือผนังมโหสถชาดกที่แสดงภาพกองทัพล้อมราชนิเวศของพระเจ้าวิเทหราช เห็นเป็นขบวนช้างเรียงเป็นวงในมุมมองรูปตัวยู ทำนองเดียวกับผนังเนมิราชที่เขียนเขาสัตบริภัณฑ์รูปแท่งเสาจำนวน 5 แท่ง ตั้งล้อมเขาพระสุเมรุ โดยปรับระดับความสูงของแต่ละแท่งให้ลดหลั่นกันเป็นแนวโค้งรูปตัวยูเช่นเดียวกัน ขณะที่ภาพเทวดายืนเป็นระยะคั่นแต่ละห้องภาพทั้ง 2 ฝั่ง ตลอดอาคาร ทุกองค์พนมมือหันเฉียงไปทางพระประธานที่อยู่ตรงกลางด้านในพระอุโบสถ ยกเว้นคู่ในสุดที่ถูกเขียนในมุมตรงเข้าหาพระประธาน

สำหรับวัดช่องนนทรีลักษณะ 3 มิติ ถูกแสดงออกอย่างชัดเจนในตัวอย่างทั้งสองแบบ แบบแรกคือรูปทรงและที่ว่างทางสถาปัตยกรรมผ่านการเขียนแบบอ็อบบลิก (oblique) และแบบที่สอง การสร้างองค์ประกอบภาพแบบทัศนียวิทยาหรือเลียนแบบธรรมชาติ (pictorial space) ที่เห็นได้จากกลุ่มภาพขบวนเสด็จในผนังพรหมนารทชาดกและภาพกัณฑ์มหาพนในผนังเวสสันดรชาดก

การแสดงออกเกี่ยวกับลักษณะ 3 มิติ ในจิตรกรรมฝาผนังในสมัยอยุธยาตอนปลาย อาจมีที่มาได้ทั้งจากปัจจัยภายนอกและจากความต้องการของครูช่างเอง เห็นได้จากวัดช่องนนทรีที่อาจได้รับอิทธิพลจากภายนอก ขณะที่วัดปราสาทครูช่างพยายามที่จะถ่ายทอดลักษณะ 3 มิติ จากประสบการณ์และมุมมองตลอดจนวิธีการวาดของตัวเอง

สรุป

การศึกษาครั้งนี้จะเห็นได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายที่นิยมเขียนอยู่ภายในพระอุโบสถปรากฏหลักฐานเหลืออยู่ค่อนข้างน้อย ส่วนใหญ่อยู่ในเขตรอบนอกเมืองอยุธยา โดยวัดที่มีชื่อเสียงคือวัดใหญ่สุวรรณารามและวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี นอกจากนั้นพบว่ามีอีกสองแห่งที่โดดเด่นได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี และวัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ ทั้งสองแห่งนี้มีลักษณะพื้นฐานหรือแบบแผนคล้ายคลึงกัน ส่วนหนึ่งคือการเขียนภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกเรียงต่อเนื่องครบทั้ง 10 ชาติ ร่วมกับภาพอดีตพุทธและพุทธประวัติ นอกจากแบบศิลปะจะมีลักษณะ เฉพาะของจิตรกรรมไทยภาคกลางอย่างชัดเจนแล้วยังพบว่าการออกแบบวิธีเขียนภาพเล่าเรื่องนับเป็นหมุดหมายของพัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังไทยที่สำคัญที่สุดช่วงหนึ่ง

ลักษณะแบบแผนของภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกที่กล่าวมาข้างต้นทั้งสองแห่ง ถูกกำหนดให้อยู่บนผนังด้านข้างแล้วแบ่งด้วยกรอบภาพขนาดใหญ่เพื่อรองรับภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ในผนังด้านซ้ายและด้านขวาข้างละ 5 ชาติ จึงเห็นกลุ่มภาพจำนวนมากกระจายอยู่เต็มห้องภาพ ซึ่งสามารถแบ่งภาพออกเป็น 3 ระนาบ

ได้แก่ ระนาบส่วนล่าง ระนาบส่วนกลางผนังและระนาบส่วนบน โดยใช้วิธีแบ่งคั่นหรือเชื่อมกลุ่มภาพต่าง ๆ ด้วยเส้นสินเทา ทำให้จิตรกรรมมีลักษณะเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง งานรูปแบบนี้พบว่ามีแนวคิดเกี่ยวกับเวลาและสถานที่เป็นประเด็นสำคัญแฝงอยู่ ดังนั้นการศึกษาครั้งนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างความเข้าใจในแนวคิดทั้งสองเรื่องดังกล่าว ข้อค้นพบเบื้องต้นมีดังนี้

ประเด็นที่หนึ่ง เวลาในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายสามารถจำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ ลักษณะเวลาแบบจุด เวลาแบบต่อเนื่องระยะสั้น และเวลาต่อเนื่องระยะยาว ซึ่งแต่ละแบบจะมีแบบอย่างของภาพที่แตกต่างกันชัดเจน เพื่อใช้ในสถานการณ์ตามท้องเรื่องที่หลากหลาย แต่ละห้องภาพจึงมีการประกอบสร้างด้วยองค์ประกอบภาพและการลำดับภาพที่เป็นการสะท้อนลักษณะเวลาสามแบบ ร่วมกันอยู่ในทุกผนัง

ประเด็นที่สอง พื้นที่ 3 มิติ ของจิตรกรรมเล่าเรื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย ปรากฏอย่างชัดเจนในรูปแบบที่ต่างกัน ซึ่งอาจมีที่มาจากปัจจัยภายนอกหรือบริบททางสังคมและวัฒนธรรมตลอดจนความเข้าใจของครูช่างที่ต้องการพัฒนาผลงานจิตรกรรมในช่วงเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยในเวลานั้น โดยการนำเสนอลักษณะ 3 มิติ ด้วยวิธีการต่าง ๆ อันเป็นแนวโน้มหรือทิศทางหลักของการสร้างงานจิตรกรรมช่วงเวลานี้ พบว่าช่างสามารถประกอบสร้างหรือสอดแทรกลักษณะ 3 มิติ ร่วมกับการเขียนตามขนบเดิมแบบ 2 มิติ ได้อย่างกลมกลืนจนกลายเป็นกระแสความนิยมใหม่ที่จะดำเนินสืบต่อมา

แนวความคิดเกี่ยวกับพื้นที่และเวลาเป็นประเด็นสำคัญที่มีอยู่ในภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมในสมัยอยุธยาตอนปลาย ทั้งนี้เพื่อตอบสนองการเขียนเรื่องทศชาติชาดกที่เนื้อเรื่องมีความยาวค่อนข้างมาก สอดคล้องกับการเขียนภายในพระอุโบสถซึ่งมีผนังพื้นขนาดใหญ่กว่าการเขียนจิตรกรรมในกรุหรือคูหาพระปรางค์ เจดีย์และพระมณฑปของยุคก่อน ที่มีพื้นที่ขนาดเล็กและจำกัดการมองเห็น ภาพพุทธประวัติและชาดกโดยเป็นแบบหนึ่งเหตุการณ์ในกรอบภาพขนาดเล็ก จึงยังไม่มีลักษณะเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง ผู้ศึกษามีข้อสังเกตว่า เป็นไปได้หรือไม่ที่กระบวนการออกแบบและวิธีวาดจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลายจะให้อิทธิพลและพัฒนาต่อยอดการเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องเป็นเครือข่ายทุกผนัง ให้กับงานในสมัยช่วงต้นรัตนโกสินทร์ ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์และจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวราราม ที่จิตรกรรมฝาผนังมีความรุ่งเรืองและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับสถาปัตยกรรม ข้อสังเกตดังกล่าวเห็นได้จากภาพเทวดาประทับยืนระหว่างห้องภาพของวัดปราสาท ที่เชื่อมโยงแบบ 3 มิติ อย่างแท้จริง ของจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม

เอกสารอ้างอิง (References)

ชินวรสิริวัฒน์, สมเด็จพระสังฆราชเจ้า กรมหลวง. (2560ก). *มหานิบาตชาดก ทศชาติฉบับชินวร 1.* โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

_____. (2560ข). *มหานิบาตชาดก ทศชาติฉบับชินวร 2.* โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ศิลป พีระศรี, เฟื้อ หริพิทักษ์ และ เขียน ยิ้มศิริ. (2506). *จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างนนทบุรี.* คณะจิตรกรรมและปฏิมากรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สน สีมาตรัง. (2528). *รายงานวิจัยวิธีอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี.* มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Bhirasri, S., Haripitak, F. & Yimsiri, K. (1963). *Murals of Nondburi School.* The Faculty of Painting and Sculpture, Silpakorn University. [in Thai]

Jinavorn Sirivaddhana, Somdet Phra Sangharaja Chao Kromma Luang. (2017a). *Mahānipāta Jātaka, Janavara Version I.* Mahamakuta Rajavidyalaya Foundation. [in Thai]

_____. (2017b). *Mahānipāta Jātaka, Janavara Version II.* Mahamakuta Rajavidyalaya Foundation. [in Thai]

Srimatrang, S. (1985). *Research Report: Conservation Methods for Mural Paintings of Wat Chong Nonsi.* Silpakorn University. [in Thai]

04

ร่องรอยการปฏิวัติวัฒนธรรมบนพื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง[1]

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล[2]

รับบทความ: 26 มีนาคม 2567 / แก้ไข: 2 พฤษภาคม 2567 / ตอบรับตีพิมพ์: 9 พฤษภาคม 2567

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.4

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเผยแพร่งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาแนวทางการพัฒนาแหล่งเรียนรู้ศิลปะร่วมสมัยในพื้นที่สาธารณะ: กรณีศึกษาพื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน”

[2] ศาสตราจารย์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: pisaeng@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์สมัยปฏิวัติวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อพื้นที่ศิลปะ 798 และการใช้พื้นที่และการบริหารจัดการภายในอาคารสถานที่บนพื้นที่ศิลปะ 798 การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้กระบวนการวิจัยในการศึกษาข้อมูลเชิงสำรวจเพื่อศึกษาข้อมูล การเก็บข้อมูลจากการสังเกต โดยมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาเพื่อให้ได้ข้อมูลจากการเจาะลึกแบบมีโครงสร้าง ซึ่งเป็นข้อมูลหลักของการวิจัยในครั้งนี้ ร่วมกับการศึกษาข้อมูลจากการสำรวจ และข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องเพื่อนำผลมาศึกษาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ผลการวิจัยพบว่า อดีตสมัยปฏิวัติวัฒนธรรมที่ยังคงหลงเหลือปรากฏ การพัฒนาพื้นที่สร้างสรรค์ และอัตลักษณ์ของพื้นที่ศิลปะ 798 อาคารโรงงานเก่าหลายแห่งยังคงอนุรักษ์สภาพดั้งเดิม เพื่อคงไว้ซึ่งบรรยากาศเก่า ๆ อันเป็นส่วนหนึ่งของอัตลักษณ์พื้นที่ศิลปะแห่งนี้ ในส่วนของกระบวนการวางแผน การบริหารจัดการของพื้นที่ศิลปะ 798 ได้พัฒนาพื้นที่ให้กลายเป็นพื้นที่สร้างสรรค์ และแหล่งเรียนรู้ทางศิลปะ โดยได้รับการสนับสนุนและส่งเสริมจากรัฐบาลสาธารณรัฐประชาชนจีน ให้เป็นพื้นที่ของกลุ่มอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ตามแผนการออกแบบชุมชนเมืองของคณะกรรมการการวางแผนผังชุมชนเมืองแห่งสถาบันปักกิ่ง และแผนพัฒนาแหล่งเรียนรู้ศิลปะร่วมสมัยตามนโยบายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมของรัฐที่สนับสนุนให้เกิดการพัฒนาในพื้นที่ศิลปะ 798 ตามนโยบายอุตสาหกรรมวัฒนธรรมที่ระบุไว้แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 12 (2011-2015) และมีการพัฒนาและเชื่อมต่อกับการสร้างบทบาทในเชิงศิลปะร่วมสมัยที่มีเครือข่ายในระดับนานาชาติด้วยผ่านการมีพื้นที่และศูนย์ศิลปะร่วมสมัยเกิดขึ้น และตั้งอยู่ภายในพื้นที่ศิลปะแห่งนี้

คำสำคัญ: การปฏิวัติวัฒนธรรม / พื้นที่สาธารณะ / พื้นที่ศิลปะ 798

วิธีอ้างอิง

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2567). ร่องรอยการปฏิวัติวัฒนธรรมบนพื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 12*(1), 97-112. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.4

©2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

04

Cultural Revolution Evidences on 798 Art District, Beijing[1]

Piyasaeng Chantarawongpaisarn[2]

Received: March 26, 2024 / Revised: May 2, 2024 / Accepted: May 9, 2024

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.4

---

[1] This article is a part of research "A Study of Guidelines for Development of Contemporary Art Learning Resource in Public Space: a Case Study of the 798 Art District, Beijing, the People's Republic of China"

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

Abstract

This article aims to study the historical evidence of the Cultural Revolution period and its influence on the use and management of the buildings in the 798 Art District. The methods of this qualitative research include data collection from field surveys, observations, and structured interviews as the main sources of data. Together with data from surveys and related documents, they are analyzed and classified based on the concepts specified in the research framework and objectives. Results show that remnants of the Cultural Revolution remainin the factory buildings, which are being conserved to retain the original atmosphere that has become a unique part of the 798 Art District's identity. In the planning process, the management of the 798 Art District has developed a creative area and Art Learning Resources master plan, supported by the Chinese Government, to align with the urban design plan by the Beijing Municipal Commission of Urban Planning. The Contemporary Art Learning Resources master plan under the government's cultural industry policies has greatly supported the 798 Art District project, as defined in the 12th National Economic and Social Development Plan (2011-2015). Additionally, the district has developed and connected with the creation of contemporary art roles, establishing an international network through the emergence of contemporary art spaces and centers within this art space.

Keywords: Cultural Revolution / Public Space / 798 Art District

Citation

Chantarawongpaisarn, P. (2024). Cultural Revolution Evidences on 798 Art District, Beijing. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 12*(1), 97-112. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.4

© 2024 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

พื้นที่ศิลปะ (Art District) หรือบ้างเรียกว่าเป็น พื้นที่วัฒนธรรม (Cultural District) โดยรวมแล้วนั้น หมายถึงพื้นที่ในเขตเมือง ซึ่งอาจเป็นบริเวณพื้นที่รอบนอกของตัวเมือง พื้นที่ดังกล่าวจะถูกสร้างขึ้นโดยชุมชนให้เป็นสถานที่สำคัญสำหรับการแสดงออกทางศิลปะหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ หอศิลป์ หรือ แกลลอรี่ โรงภาพยนตร์ สถานที่แสดงดนตรี และจัตุรัสสาธารณะในการแสดงออก การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะอาจมาจากการรวมตัวของบุคคลในชุมชน และอาจเกิดขึ้นโดยการวางแผนสนับสนุนจากหน่วยงานของรัฐบาล ขึ้นอยู่กับบริบทของแต่ละสังคม และแต่ละชุมชน (จิรวัฒน์ พิระสันต์, 2557) การเกิดขึ้นของพื้นที่ศิลปะในสาธารณรัฐประชาชนจีนนั้น มีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองที่ส่งผลกระทบโดยตรงต่อการใช้พื้นที่และการจัดการทางศิลปะ รวมไปถึงความเคลื่อนไหวของศิลปะร่วมสมัยในประเทศจีน

พื้นที่ศิลปะ 798 กรุงปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน หรือ ศูนย์ศิลปะ 798 เป็นตัวอย่างที่ดีในการพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรม โดยมีการจัดแสดงศิลปะ และได้สร้างมูลค่าเพิ่มจำนวนมากให้แก่กรุงปักกิ่ง ภายในศูนย์ศิลปะแห่งนี้ มีเทวรูปขนาดยักษ์องค์หนึ่งที่จัดแสดง ซึ่งสร้างจากขี้เถ้า และก้านธูปจำนวนมหาศาลที่ถูกทิ้งตามศาลเจ้าและวัดต่างๆ ผสมกับปูนซีเมนต์ เป็นตัวอย่างงานศิลปะที่สร้างสรรค์จากสิ่งของไร้ค่ามาเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ นอกจากนี้ ยังมีซากรถไฟที่เสียหายจากเหตุแผ่นดินไหวเมื่อหลายสิบปีก่อน จัดแสดงในศูนย์ศิลปะแห่งนี้ เพื่อบอกเล่าประวัติศาสตร์ความสูญเสียครั้งหนึ่งที่เกิดขึ้นในจีน (China Radio International [CRI online: Thai Version], 2011) เรื่องเล่าในอดีตจะมีความสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เป็นเสมือนร่องรอยของกาลเวลา การทำความเข้าใจที่มีต่อบริบททางสังคม ประวัติศาสตร์ และศิลปะของพื้นที่ศิลปะ 798 จะเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เกิดความเข้าใจการบริหารจัดการ การใช้พื้นที่ของอาคาร และการพัฒนาให้กลายมาเป็นศูนย์กลางศิลปะร่วมสมัยระดับนานาชาติที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะของโลกในปัจจุบัน

2. วัตถุประสงค์

2.1 เพื่อศึกษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์สมัยปฏิวัติวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อพื้นที่ศิลปะ 798
2.2 เพื่อแสดงถึงการใช้พื้นที่และการบริหารจัดการภายในอาคารสถานที่บนพื้นที่ศิลปะ 798

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ใช้กระบวนการวิธีวิจัย (methodology) อันประกอบไปด้วยกระบวนการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารหรือการวิจัยเชิงเอกสาร (documentary research) โดยศึกษาจากข้อมูลภาคเอกสาร หนังสือ เอกสารทางวิชาการต่าง ๆ ประกอบการศึกษาข้อมูลจากสถานที่จริงอันเป็นข้อมูลเชิงประจักษ์โดยใช้การบันทึกสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจภาคสนามภายในพื้นที่ศิลปะ 798 เพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ในครั้งนี้

4. ขอบเขต

บทความวิจัยนี้เป็นการศึกษาในบริบทของร่องรอยการปฏิวัติวัฒนธรรมผ่านทางลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ และสิ่งก่อสร้างภายในพื้นที่ศิลปะ 798 โดยอาศัยกระบวนการวิจัยในการศึกษาข้อมูลเชิงสำรวจ การเก็บข้อมูลจากการสังเกตจากข้อมูลเชิงประจักษ์เพื่อให้ได้ข้อมูลจากการเจาะลึกแบบมีโครงสร้างร่วมกับการศึกษาข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำผลมาศึกษาการศึกษาดังกล่าวมาวิเคราะห์ประกอบความเรียง

5. ทบทวนวรรณกรรม

5.1 การปฏิวัติวัฒนธรรม

เค้าลางของมรสุมทางการเมืองที่นำไปสู่การปฏิวัติวัฒนธรรมเริ่มต้นเมื่อเดือนพฤษภาคม ค.ศ.1966 เมื่อคณะกรรมการกลางแห่งพรรคคอมมิวนิสต์จีนภายใต้การนำของประธานเหมาเจ๋อตง ได้มีการประกาศเป้าหมายแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมขึ้นอย่างเป็นทางการ ด้วยการออกมติ 16 ข้อว่าด้วย “การปฏิวัติวัฒนธรรมของชนชั้นกรรมาชีพครั้งใหญ่” (The Great Proletarian Cultural Revolution) หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “การปฏิวัติวัฒนธรรมครั้งใหญ่” (เขียน ธีระวิทย์, 2519)

นโยบายแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมมีจุดมุ่งหมายอยู่ที่การกำจัดสิ่งที่เรียกกันว่า “สี่เก่า” อันได้แก่ ความคิดเก่า วัฒนธรรมเก่า ลักษณะนิสัยเก่า และ ประเพณีเก่า พร้อมทั้งเรียกร้องให้ฟื้นฟูสิ่งที่เรียกกันว่า “สี่ใหม่” อันได้แก่ ความคิดใหม่ วัฒนธรรมใหม่ ลักษณะนิสัยใหม่ และ ประเพณีใหม่ เพื่อสร้างความยิ่งใหญ่ให้แก่ระบอบสังคมนิยมแห่งชนชั้นกรรมาชีพด้วยการขจัดฝ่ายลัทธิทุนนิยม ศักดินานิยม และพวกลัทธิแก้โซเวียต นับเป็นการเริ่มศักราชแห่งความมืดมนของจีนที่ดำเนินติดต่อกันมาเป็นระยะเวลายาวนานถึง 10 ปีเต็ม ยังความสูญเสียชีวิตและเลือดเนื้อของประชาชนจำนวนมากอย่างที่มิอาจประมาณค่าได้

เมื่อไฟแห่งการปฏิวัติวัฒนธรรมลุกฮือโหมขึ้นทั่วประเทศ แก๊ง 4 คนภายใต้การนำของเจียงชิง จางชุนเฉียว เหยาเหวินหยวน และ หวังหงเหวิน ก็ได้เคลื่อนไหวชูธงแห่งการเทิดทูนประธานเหมาเจ๋อตง พร้อมทั้งประกาศให้ยึดมั่นต่อคำสอนของประธานเหมาตามแนวทางอุดมการณ์สังคมนิยมคอมมิวนิสต์ซ้ายสุดขั้วอย่างเคร่งครัด ความเคลื่อนไหวของการปฏิวัติวัฒนธรรมที่มีแก๊ง 4 คนอยู่เบื้องหลังจึงได้ดำเนินการแผ่ขยายอิทธิพลอำนาจอย่างแข็งกร้าว มีการจัดตั้งกองกำลังทหารเยาวชนที่เรียกกันว่า “หงเว่ยปิง” (หน่วยพิทักษ์แดง) หรือที่รู้จักกันทั่วไปในชื่อของ “เรดการ์ด” (Red Guards) โดยมีหน้าที่คอยสอดส่องดูแลและต่อต้านผู้ที่คัดค้านการปฏิวัติวัฒนธรรมอย่างรุนแรง บทพิสูจน์ถึงพลังเยาวชนเรดการ์ดนับล้านคนได้หลั่งไหลกันมาจากทั่วทุกสารทิศ เพื่อร่วมชุมนุมประกาศการปฏิวัติวัฒนธรรมครั้งใหญ่ ณ จัตุรัสเทียนอันเหมิน เมื่อเดือนสิงหาคม ค.ศ.1966 พวกเขาเหล่านั้นต่างพากันชูหนังสือปกแดงอันเป็นบทคำสอนของประธานเหมาขึ้นเหนือศีรษะพร้อมทั้งเปล่งคำสดุดีประธานเหมาเจ๋อตงอย่างกึกก้อง นับเป็นการประกาศขานรับการปฏิวัติวัฒนธรรมครั้งยิ่งใหญ่ตั้งแต่นั้นมา ความเคลื่อนไหวของเยาวชนเรดการ์ดแม้ว่าจะเปี่ยมไปด้วยอุดมการณ์

และเคารพศรัทธาต่อประธานเหมาอย่างแรงกล้า แต่ที่น่าเสียดายที่บทบาทของพวกเขาตกเป็นเครื่องมือของแก๊ง 4 คนและพรรคพวก ด้วยการยืมมือพวกเขาเหล่านั้นมากำจัดศัตรูทางการเมืองของตน และเนื่องด้วยการก่อตั้งหน่วยพิทักษ์แดง (เรดการ์ด) มิได้มีการกระทำกันอย่างมีระเบียบแบบแผน ในที่สุดก็ไม่อาจควบคุมการกระทำของเรดการ์ดได้ จนกระทั่งพวกเรดการ์ดมีสภาพไม่แตกต่างอะไรกับกลุ่มอันธพาลเหนือกฎหมายที่ใช้อำนาจเข้าเข่นฆ่า ทุบตีทำร้ายและปล้นชิงทรัพย์สินของผู้ที่ต้องสงสัยและถูกกล่าวหาว่าเป็นพวกปฏิกิริยาเอียงขวาอย่างไร้เหตุผล ขอเพียงแค่คนๆนั้นมี “อะไรบางสิ่ง” ที่เกี่ยวกับชาติตะวันตกหรือสังคมจีนยุคเก่าทุกๆอย่าง ข้อกล่าวหาต่างๆนานาเหล่านี้จะสามารถนำไปสู่การทำร้ายและทุบตีอย่างไร้ขื่อแป ยังผลให้สภาพบ้านเมืองในขณะนั้นเป็นลักษณะของสังคมอนาธิปไตย ที่มีสภาพไม่แตกต่างอะไรกับการจลาจลแต่อย่างใด (บุญศักดิ์ แสงระวี, 2523) นับเป็นความสับสนวุ่นวายท่ามกลางความสูญเสียทั้งชีวิตและทรัพย์สินครั้งใหญ่และกลายเป็นรอยอัปยศด่างพร้อยที่ต้องจารึกไว้บนหน้าประวัติศาสตร์อย่างที่ไม่มีวันลืมเลือน

ผลกระทบที่มีต่อศิลปะ ทำให้ภาพที่นิยมวาดกันมากในช่วงปฏิวัติวัฒนธรรมก็คือภาพของประธานเหมาเจ๋อตง เรื่องราวของชนชั้นกรรมาชีพ ทหาร และชาวนา ลักษณะของการนำเสนอจึงเป็นเฉพาะเนื้อหาหัวข้อแต่เพียงด้านเดียว กล่าวคือ ถ้าไม่ใช่เนื้อหาที่เกี่ยวกับสงครามปฏิวัติ ก็ต้องเป็นวีรกรรมของกองทัพปลดแอกประชาชน หรือไม่ก็ต้องเป็นภาพความเข้มแข็งอดทนของกรรมาชนและความมุมานะบากบั่นของกรรมกรและชาวนา เป็นต้น แบบอย่างที่ดูจะเป็นที่นิยมในงานจิตรกรรมช่วงสมัยปฏิวัติวัฒนธรรมก็คือการเน้นในลักษณะของความ “สูง-ใหญ่-สมบูรณ์” และมีการใช้สีที่ “แดง-สว่าง-สดใส” มีลักษณะของ “การโฆษณาชวนเชื่อ” (Propaganda) ดังนั้น เมื่อพรรคคอมมิวนิสต์จีนมีการสนับสนุนให้สร้างผลงานศิลปกรรมและวรรณกรรมตามหลักการใหม่ที่เรียกกันว่า “สามประสาน” (กงหนงปิง) หรือ “สามรวมเป็นหนึ่ง” ทำให้มีการกำหนดให้มีการแสดงออกทางงานจิตรกรรมและวรรณกรรมที่มีลักษณะส่งเสริมการทำงานร่วมกันระหว่างกรรมาชน (กง) ชาวนา (หนง) และ ทหาร (ปิง) ภาพลักษณ์ของบุคคลทั้งสามสาขาจะต้องสามารถหล่อหลอมเป็นหนึ่งเดียวตามอุดมการณ์แห่งสังคมนิยมที่พรรคฯได้กำหนดไว้ (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2552)

การโฆษณาชวนเชื่อในสมัยปฏิวัติวัฒนธรรมถูกแพร่กระจายไปสู่ทุกภาคส่วนของสังคม โครงการ “แผนเอกภาพสังคมนิยม” ภายใต้ความร่วมมือระหว่างจีนและโซเวียต นำไปสู่การตั้งกลุ่มโรงงานร่วม (Joint Factory) ซึ่งทางกองทัพปลดแอกประชาชนของพรรคคอมมิวนิสต์จีนมีความต้องการโรงงานเพื่อผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหาร จึงขอความช่วยเหลือจากไปยังรัฐบาลเยอรมนีตะวันออกซึ่งเป็นพันธมิตรของกลุ่มประเทศสังคมนิยม ต่อมา ทีมวิศวกรจากเยอรมนีตะวันออกกว่า 300 คนได้เดินทางมายังจีน และเกิดโครงการ “โปรเจคหมายเลข 157” ตามความร่วมมือจีน-เยอรมนีตะวันออก โดยเริ่มต้นขึ้นเมื่อ ค.ศ.1951 โปรเจคดังกล่าวมุ่งหมายที่จะสร้างกลุ่มโรงงานทางการทหารเป็นศูนย์อุตสาหกรรมขนาดใหญ่ครอบคลุมพื้นที่ 500,000 ตารางเมตร เรียกว่า โรงงานร่วมหมายเลข 718 (Joint Factory 718) มีการเลือกใช้รหัสเลข 7 นำหน้าชื่อโรงงานทุกหลัง เพราะเลข 7 คือเลขรหัสที่ใช้เรียกโรงงานทางการทหาร การดำเนินงานของโรงงานร่วมหมายเลข 718 ยังแยกออกเป็นโรงงานย่อยๆเพื่อผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์อื่น ๆ ประกอบ

ด้วย โรงงานหมายเลข 706 707 751 761 797 และ 798 โดยเฉพาะอย่างยิ่ง โรงงานหมายเลข 798 (Factory No.798) เป็นโรงงานที่มีพื้นที่และขนาดใหญ่ที่สุดในกลุ่มโรงงานทั้งหมด เปิดดำเนินการครั้งแรกในวันที่ 5 ตุลาคม ปี 1957 ส่วนประกอบอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์บางส่วนที่ผลิตในโรงงานหมายเลข 798 ยังถูกส่งออกไปยังประเทศสังคมนิยมอื่น ๆ เช่น เกาหลีเหนือ เนื่องเพราะในช่วงสงครามเย็นที่เปิดความขัดแย้งทางการเมืองกับสหรัฐอเมริกา ประเทศจากกลุ่มคอมมิวนิสต์ถูกกีดกันออกจากตลาดโลก ทำให้ประเทศเหล่านี้จำเป็นต้องพึ่งพาตนเองให้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้

ต่อมา ได้เกิดความขัดแย้งทางความคิดในอุดมการณ์สังคมระหว่างจีนกับโซเวียต ทำให้กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทั้งหมดของสหภาพโซเวียต และเยอรมนีตะวันออกยุติความช่วยเหลือ และถอนตัวออกจากจีน เมื่อการปฏิวัติวัฒนธรรมเริ่มต้นขึ้นระหว่าง ค.ศ.1966-1976 สังคมจีนประสบกับวิกฤตการณ์ทางสังคมอย่างรุนแรง ความวุ่นวายทางการเมืองภายในประเทศทำให้การดำเนินงานหลายอย่างของโรงงานเพื่อผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหารต้องหยุดชะงักลง และทยอยกันปิดตัวลงตามลำดับ จนกลายเป็นโรงงานร้างที่ไม่ได้รับการดำเนินงานใด ๆ มาอย่างยาวนานนับทศวรรษ

5.2 การเปลี่ยนผ่านจากโรงงานเก่าสู่พื้นที่ศิลปะ 798

พื้นที่โครงการโรงงานร่วมหมายเลข 718 และอาคารร้างของกลุ่มโรงงานผลิตเครื่องมือและอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหารได้ถูกถือครองกรรมสิทธิ์โดยกลุ่มบริษัทเทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์หัวเตี้ยนเจ็ดดาว (Beijing Seven Star Huadian Technology Group Co., Ltd.) หรือ “Sevenstar Group” โดยได้รวมโรงงานทั้งหมดเป็นชื่อเดียวกันคือ “798” และวางแผนจะให้มีการปรับปรุงพื้นที่โรงงานร้างเหล่านั้นให้เป็นกลายเป็นสวนสาธารณะ รวมทั้งสรรหาผู้เช่าสำหรับพื้นที่เหล่านี้ให้เกิดประโยชน์ต่อไป (Dekker, 2011)

เอกลักษณ์และจุดเด่นของพื้นที่ดังกล่าว มีการก่อสร้างตามแบบสถาปัตยกรรมเยอรมัน ทำให้พื้นที่ด้านในอาคารมีการออกแบบให้รองรับแสงสว่างจากธรรมชาติมาใช้เป็นพลังงานแสงแดด ทำให้บริเวณด้านในอาคารมีแสงสว่างจากภายนอกมีความเหมาะสมและเอื้อประโยชน์ต่อการใช้เป็นพื้นที่ทำงานทางศิลปะและการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะ ฯลฯ ทำให้กลุ่มอาจารย์ศิลปะจากสถาบันวิจิตรศิลป์กลางแห่งปักกิ่ง (The Central Academy of Fine arts) ที่ได้สำรวจสถานที่สำหรับใช้เป็นห้องปฏิบัติงานศิลปะเมื่อ ค.ศ.1995 มีความพึงพอใจเพราะตอบสนองปัจจัยทางด้านพื้นที่ที่กว้างขวางเพียงพอและมีค่าเช่าไม่แพงมากจนเกินไปนัก อีกทั้งกลุ่มอาคารโรงงานเก่า 798 ที่ถูกทิ้งรกร้าง แต่บริเวณภายในโรงงานเหล่านี้ยังอยู่ในสภาพดี และมีความเหมาะสมในการดัดแปลงเพื่อใช้เป็นสตูดิโอทำงานศิลปะ เพราะมีขนาดพื้นที่โปร่ง โล่งกว้าง อีกทั้งยังตั้งอยู่ในทำเลที่ไม่ไกลจากตัวเมืองปักกิ่งมากนัก รวมทั้งยังมีบรรยากาศของสถาปัตยกรรมแบบเบาเฮาส์ที่มีความคลาสสิค ซึ่งเอื้อต่อการผลิตและทำงานศิลปะได้เป็นอย่างยิ่ง ดังนั้น เมื่อค.ศ.2000 สุยเจี้ยนกว๋อ (Sui Jianguo) อดีตหัวหน้าภาควิชาประติมากรรม สถาบันวิจิตรศิลป์กลางแห่งปักกิ่ง เป็นศิลปินคนแรกที่ได้ติดต่อขอเช่าพื้นที่บางส่วนในกลุ่มโรงงานเก่า 798 เพื่อเป็นสตูดิโอทำงานประติมากรรม ในปีถัดมา จึงเริ่ม

มีศิลปินคนอื่นๆ อาทิ หรงหรง (Rong Rong) ไป่อี๋ลั่ว (Bai Yiluo) และ เฉินหลิงหยาง (Chen Lingyang) ซึ่งต่างล้วนให้ความสนใจและชื่นชอบในสภาพแวดล้อมในพื้นที่ของ 798 แห่งนี้ ได้ติดต่อขอเช่าพื้นที่ในส่วนอื่น ๆ ตามมา (Huang, 2008) นับเป็นศิลปินกลุ่มแรกที่โยกย้ายพื้นที่ทำงานทางศิลปะมาอยู่รวมกัน และกลายมาเป็นจุดเริ่มต้นของพื้นที่ศิลปะ 798 ที่ถูกพัฒนาไปสู่การเป็นศูนย์กลางศิลปะระดับนานาชาติในเวลาต่อมา

5.3 ร่องรอยการปฏิวัติวัฒนธรรมภายในอาคารโรงงานเก่าบนพื้นที่ศิลปะ 798

เมื่ออาคารสถานที่ภายในพื้นที่ศิลปะ 798 ถูกใช้เป็นสตูดิโอทำงานศิลปะ รวมไปถึงจัดแสดงนิทรรศการทางศิลปะ ฯลฯ ศิลปินจำนวนมากยังคงอนุรักษ์ร่องรอยเก่าที่ปรากฏอยู่ทั้งภายในและภายนอกอาคารของโรงงานเก่าเหล่านี้ เพราะพื้นที่ภายในอาคารต่าง ๆ หลายแห่งมีบรรยากาศช่วงแรกสร้างชาติของสาธารณรัฐประชาชนจีน และกลิ่นอายของเหตุการณ์การปฏิวัติวัฒนธรรม ดังเห็นได้จากรอยตัวอักษรจีนสีแดงที่เขียนคำขวัญสดุดีประธานเหมาเจ๋อตง และการเชิดชูอุดมการณ์สังคมนิยมคอมมิวนิสต์ในช่วงระหว่างปี 1957-1976 รวมไปถึงบรรยากาศเก่า ๆ ของโครงสร้างโรงงานผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหาร อาทิ เครื่องจักรเก่า สายพานลำเลียง ท่อไอน้ำ และบันไดเวียน ฯลฯ ซึ่งยังคงได้รับการอนุรักษ์เอาไว้

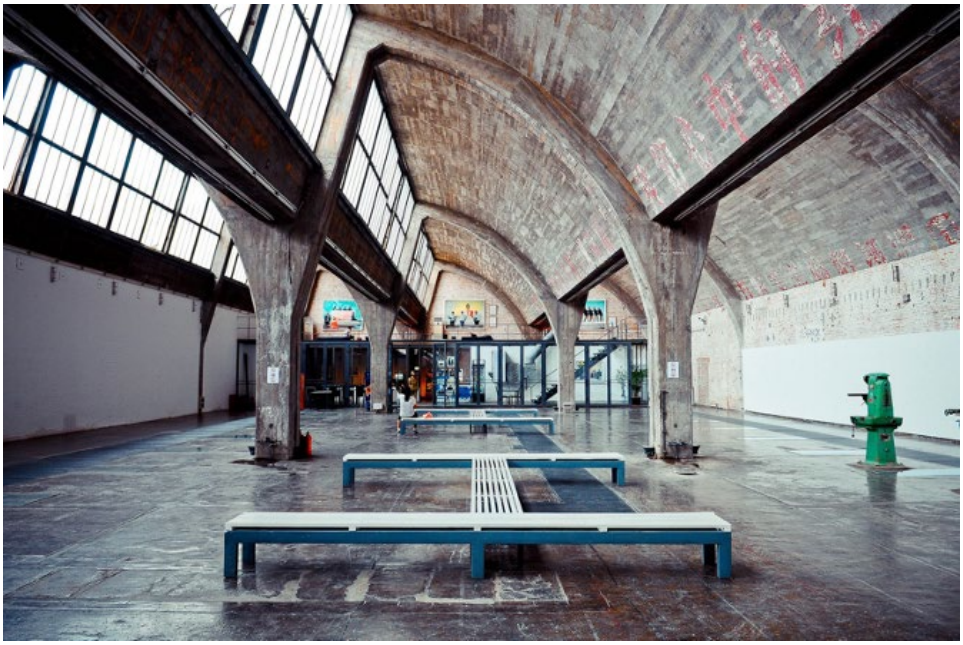
ภาพที่ 1
บรรยากาศของโรงงานผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหารในพื้นที่ศิลปะ 798

พื้นที่เดิมของที่ตั้งโรงงานหมายเลข 751 เป็นตัวอย่างหนึ่งที่แสดงร่องรอยของโรงงานเก่าสมัยปฏิวัติวัฒนธรรม สภาพอาคารมีบรรยากาศย้อนไปถึงช่วงวันเวลาดังกล่าว อัตลักษณ์สำคัญได้แก่ หอคอยและบันไดเวียนของโรงงานหมายเลข 751 และรถจักรไอน้ำเก่า หมายเลข 0751 จากโรงผลิตหัวรถจักรถังซาน

(Tangshan Locomotive Manufacturing Factory) ที่ผลิตขึ้นเมื่อราวต้นทศวรรษ 1970 จากเดิมที่เป็นซากรถไฟที่เสียหายจากเหตุแผ่นดินไหวครั้งใหญ่ที่เมืองถังซาน ได้ถูกนำมาไว้ในบริเวณพื้นที่ศิลปะ 798 และกลายเป็นอนุสรณ์รำลึกถึงเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ผ่านมา

ภาพที่ 2
รถจักรไอน้ำเก่า หมายเลข 0751 จากซากรถไฟเก่าในเหตุการณ์แผ่นดินไหวที่ถังซาน

บริเวณด้านในของ 798 Art Factory/Space ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของศูนย์ศิลปะ (Art Center) บริเวณใจกลางพื้นที่ศิลปะ 798 ลักษณะของอาคารเป็นสไตล์สถาปัตยกรรมเบาเฮาส์ที่ออกแบบและสร้างโดยทีมงานวิศวกรและสถาปนิกชาวเยอรมนีตะวันออกและสหภาพโซเวียตราวปี 1950 หลังจากเปิดใช้เป็นอาคารแสดงนิทรรศการศิลปะในปี 2003 บริเวณด้านในยังคงอนุรักษ์โครงสร้างเดิมของสถาปัตยกรรมเอาไว้ (Huang, 2008) โดยเฉพาะบริเวณผนังกำแพงด้านใต้หลังคาทรงโค้งที่ทอดรับกับเสาภายในอาคาร มีร่องรอยตัวอักษรภาษาจีนสีแดงเป็นตัวอักษรจีนสดุดีการปฏิวัติวัฒนธรรมด้วยวาทกรรมประธานเหมาเจ๋อตง (毛主席标语) คำขวัญต่าง ๆ เหล่านี้ได้รับการใช้เผยแพร่ช่วงสมัยปฏิวัติวัฒนธรรม เพื่อเชิดชูประธานเหมาเจ๋อตงว่าเป็นเสมือนดั่งบุคคลผู้ยิ่งใหญ่ 4 ประการ ซึ่งประกอบด้วย “สี่ความยิ่งใหญ่” (四个伟大) ได้แก่ ผู้ชี้แนะอันยิ่งใหญ่ ผู้นำอันยิ่งใหญ่ แม่ทัพอันยิ่งใหญ่ และนายท้ายเรืออันยิ่งใหญ่ (伟大的导师，伟大的领袖,伟大的统帅，伟大的舵手)



ภาพที่ 3
พื้นที่ภายในของ 798 Art Factory/Space

ภาพที่ 4
อักษรวาทะกรรมประธานเหมาเจ๋อตงบนผนังกำแพงใต้หลังคาทรงโค้ง

บริเวณผนังกำแพงและส่วนด้านใต้หลังคาโค้งผนังกำแพงใต้หลังคาโค้ง ปรากฏคำว่า

伟大的导师 伟大的领袖 伟大的统帅 伟大的舵手 毛主席万岁 万万岁!

(ชี้แนะอันยิ่งใหญ่ ผู้นำอันยิ่งใหญ่ แม่ทัพอันยิ่งใหญ่ และนายท้ายเรืออันยิ่งใหญ่ ประธานเหมาจงเจริญหมื่นปี หมื่นๆปี)

毛泽东思想是马列主义的顶峰和最高标准

(ความคิดของเหมาเจ๋อตงคือบรรทัดฐานสูงสุดของอุดมการณ์มาร์ก-เลนิน)

毛主席是我们心中的红太阳

(ประธานเหมาคือดวงตะวันสีแดงในใจของพวกเรา)

ภาพที่ 5

อาคารแบบสถาปัตยกรรมเบาเฮาส์ของพื้นที่ศิลปะ 798

ดังนั้น จากข้อมูลเชิงประจักษ์ดังกล่าว เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงร่องรอยการปฏิวัติทางประวัติศาสตร์ที่มีส่วนในการสร้างเป็นสัญลักษณ์ทางการเมืองในอดีต เป็นความเชื่อมโยงในการนำเสนอพื้นที่ 798 นี้ให้มีจุดเด่นและทำให้คนรุ่นหลังสามารถสัมผัสกลิ่นอายและบรรยากาศยุค 70s ซึ่งเป็นบาดแผลทางสังคมในช่วงความแตกแยกทางความคิด การเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม และศิลปะ ภายใต้การช่วงชิงอำนาจทางการเมืองของพรรคคอมมิวนิสต์จีนก่อนการอสัญกรรมของเหมาเจ๋อตง

บริบททางสังคมสมัยปฏิวัติวัฒนธรรมจึงปรากฏให้เห็นจากสมัยที่จีนยังมีความร่วมมือกับโซเวียตและเยอรมนีตะวันออก ซึ่งเป็นห้วงเวลาของสงครามเย็นที่แบ่งโลกออกเป็นสองขั้ว ระหว่างฝ่ายเสรีประชาธิปไตยและฝ่ายคอมมิวนิสต์ หลักฐานของการสร้างโรงงานอุตสาหกรรมทางการทหารเห็นได้จากอาคารหลังคาทรงใบเลื่อยซึ่งเป็นสไตล์อาคารแบบสถาปัตยกรรมเบาเฮาส์จำนวน 6 หลังอยู่บริเวณส่วนจัตุรัสเดิม (Originality square) ของพื้นที่ศิลปะ 798 ปัจจุบันเป็นที่ตั้งของ Pace Beijing ในการจัดแสดงนิทรรศการทางศิลปะร่วมสมัย และสถานที่ประชุมเชิงปฏิบัติการ และยังเป็นที่ทำการของสถาบันเกอเธ่ประเทศจีน (Goethe-Institut China) เดิมนั้น พื้นที่แห่งนี้เป็นที่ตั้งของโรงงานหมายเลข 706 มีจุดเด่นคือการออกแบบก่อสร้างตามแบบสถาปัตยกรรมเยอรมันที่มีหลังคาโค้งปลายแหลม ลักษณะโค้งหักมุมและเรียงกันเป็นแบบซิกแซกสลับฟันปลาคล้ายฟันเลื่อย ก่อผนังอาคารด้วยอิฐสีแดง พื้นที่ด้านในอาคารกว้างใหญ่ รวมทั้งส่วนหน้าต่างทั้งหมดยังหันไปทางทิศเหนือเพื่อหันหาแสงสว่างภายนอกให้เกิดประโยชน์สูงสุดในบริเวณด้านใน โดยลักษณะของอาคารหลังคาทรงใบเลื่อยยังคงอนุรักษ์รูปแบบอาคารสถาปัตยกรรมแบบเบาเฮาส์ในสภาพเดิมไว้เป็นอย่างดี (798 Art District, n.d.)

5.4 การใช้พื้นที่และการบริหารจัดการภายในอาคารสถานที่บนพื้นที่ศิลปะ 798

ปัจจัยใดที่ส่งเสริมทำให้พื้นที่ศิลปะ 798 ได้มีบทบาทและสามารถบริหารจัดการนำสู่การที่องค์กรศิลปะระดับระดับนานาชาติ มาจากการตั้งกรรมการดูแลการจัดสรรพื้นที่ศิลปะ 798 ตามนโนบายการบริหารจัดการหมวดวัฒนธรรมและศิลปะ (Culture/Art) มีการจัดตั้งกรรมการบริหารที่ขึ้นตรงกับรัฐบาล โดยทางฝ่ายบริหารจัดการพื้นที่ศิลปะ 798 ได้แบ่งออกเป็น 5 กลุ่มใหญ่ ๆ ประกอบด้วย

5.4.1 ศูนย์ศิลปะแห่งชาติ (National Art Center)

เป็นการดำเนินงานในลักษณะของศูนย์ศิลปะระดับชาติและนานาชาติด้วยการสนับสนุนจากภาครัฐบาล เป็นส่วนหนึ่งของยุทธศาสตร์เส้นทางสายไหมใหม่ (New Silk Road) ที่เสนอแนวคิดโดยสีจิ้นผิง เลขาธิการพรรคคอมมิวนิสต์จีน และประธานาธิบดีสาธารณรัฐประชาชนจีน โดยมีเป้าหมายเพื่อความเชื่อมโยงทางด้านคมนาคม โลจิสติกส์ และวัฒนธรรม เพื่อเชื่อมความสัมพันธ์กับประเทศเพื่อนบ้านของจีน ตามนโยบาย “หนึ่งแถบหนึ่งเส้นทาง” (One Belt One Road)

5.4.2 ศูนย์ศิลปะ (Art Center)

เป็นการดำเนินงานในลักษณะของศูนย์ศิลปะของภาคเอกชน อาทิ Hyundai Motorstudio Beijing, Dachin Contemporary Art Center, IMS of Modern Artland, 798 Art Center, 798 Art Factory / Space, AIO Space และ Dreamland Art Center

5.4.3 แกลลอรี่ศิลปะไม่แสวงหาผลกำไร (Art Gallery/Nonprofit)

เป็นการดำเนินการของหอศิลป์และแกลลอรี่ศิลปะแบบไม่แสวงหาผลกำไร อาทิ UCCA Center for Contemporary Art, Faurschou Foundation, New Century Art Foundation, Mansudae Art Studio Museum, Fangyuan Art Gallery, Lotus Chen Int'l Art Museum และ Beijing Minsheng Art Museum

5.4.4 แกลลอรี่ศิลปะ (Gallery)

เป็นแกลลอรี่ภาคเอกชนที่ลงทุนโดยบริษัทหรือองค์กรเอกชนทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยมีการจัดแสดงนิทรรศการศิลปะแบบหมุนเวียน และมีค่าใช้จ่ายในการเข้าชม อาทิ Long March Space, Tang contemporary art, Asia Art Center, N3 Contemporary Art, Magician Space, Beehive Center for Contemporary Art, Tokyo Gallery BTAP และ Linda Gallery

5.4.5 ศิลปศึกษาและพื้นที่สำหรับเด็ก (Art Education/Kids Playground)

เป็นพื้นที่ทางการจัดการด้านศิลปศึกษา (Art Education) และพื้นที่สำหรับเด็กและเยาวชน (Kids Playground) เพื่อปลูกฝังรสนิยมทางศิลปะให้แก่เด็กและเยาวชน ด้วยการแนะนำวิธีการศึกษาทางศิลปะที่ทันสมัย และบูรณาการประวัติศาสตร์ศิลปะจีนและต่างประเทศ โดยมีจุดมุ่งหมายที่เด็กและวัยรุ่นอายุระหว่าง 3-18 ปี ให้ได้รับการพัฒนาอย่างอิสระด้วย "ความคิดสร้างสรรค์และการปฏิบัติ" อันเป็นคุณลักษณะทางปัญญาที่ให้เด็กและเยาวชนได้รับประโยชน์อย่างเต็มที่ อาทิ YQSP art, CAVE DISCOVERY-Bahrain Cultural Center Fantasy and Experience Hall, CAC (Cheng Art for Children) และ Maitaoqinzi

6. สรุปผลการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ของการศึกษาเกี่ยวกับร่องรอยทางประวัติศาสตร์สมัยปฏิวัติวัฒนธรรมที่มีอิทธิพลต่อพื้นที่ศิลปะ 798 พบว่าพื้นที่ศิลปะ 798 มีการแสดงให้เห็นถึงบรรยากาศทางประวัติศาสตร์ผ่านพื้นที่ของอาคารสถาปัตยกรรม รวมไปถึงบริเวณพื้นที่ภายในอาคารที่มีการอนุรักษ์โครงสร้างภายในเอาไว้ มีการจัดวางเครื่องไม้เครื่องมือ อุปกรณ์โรงงานเก่า ฯลฯ สะท้อนถึงอดีตกลุ่มโรงงานร่วมเพื่อผลิตอุปกรณ์อิเล็กทรอนิกส์ทางการทหารช่วงสมัยการปฏิวัติวัฒนธรรม บรรยากาศจึงเป็นเสมือนการรำลึกถึงวันวานต้นสมัยสาธารณรัฐประชาชนจีน โรงงานเก่าหลายหลังยังคงได้รับการอนุรักษ์เอาไว้ในสภาพเดิม แม้ว่าโรงงานบางแห่งได้ถูกเปลี่ยนแปลงมาสู่การใช้งานเชิงพาณิชย์ แต่โครงสร้างหลักทั้งหมดยังคงรักษาไว้ในสภาพเดิมเสมอ นอกจากนี้

บริเวณโดยรอบยังได้ปรับสภาพภูมิทัศน์ให้กลายมาเป็นพื้นที่สร้างสรรค์สาธารณะและแสดงอัตลักษณ์ศิลปะร่วมสมัย โดยมีการกระจัดกระจายตามพื้นที่ Landmark ล้อมรอบอาณาบริเวณของพื้นที่ศิลปะ 798 ผสมผสานกับการสร้างสรรค์งานศิลปะในที่สาธารณะที่ย้อนอดีตไปสู่ช่วงเวลาทศวรรษที่ 70-80

ปัจจัยทางการเมืองที่แปรเปลี่ยนไปตามขั้วอำนาจหลังยุคเติ้งเสี่ยวผิงเป็นต้นมา ผลักดันเกิดการขับเคลื่อนทางการเมืองด้วยนโยบายหนึ่งประเทศสองระบบซึ่งส่งผลให้เกิดการขับเคลื่อนทางเศรษฐกิจในจีนช่วงทศวรรษ 1990s-2000s การรุกคืบของการสร้างตลาดในวงการศิลปะร่วมสมัยของจีนกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของความมุ่งหวังให้จีนมีความพัฒนาทางเศรษฐกิจอย่างเร่งด่วนและรวดเร็ว

นอกจากนี้ ประเด็นการใช้พื้นที่ว่างและการบริหารจัดการภายในอาคารสถานที่บนพื้นที่ศิลปะ 798 ได้รับปัจจัยที่เกื้อหนุนหลายประการ เพราะลักษณะทางกายภาพของพื้นที่ศิลปะ 798 อยู่ในตำแหน่งที่ไม่ไกลจากตัวเมืองมากนัก พื้นที่เป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าติดกับถนนจิ่วเซียนเฉียวหมายเลข 2 อยู่ใกล้กับสถานีรถไฟใต้ดินปักกิ่ง สาย 14 ส่วนตะวันออก ซึ่งเป็นเส้นทางรถไฟฟ้าใต้ดินที่สามารถเดินทางไปถึงได้สะดวก เส้นทางของถนนทั้งสี่สายล้อมรอบพื้นที่ยังสอดรับกับนโยบายแผนการสร้างสวนอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ และการวางผังการออกแบบชุมชนเมืองของสามกลุ่มอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Three Creative Industry Clusters) ของคณะกรรมการการวางแผนผังชุมชนเมืองแห่งสถาบันปักกิ่งตามแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมฉบับที่ 12 ที่มีการระบุให้พื้นที่ศิลปะ 798 เป็นตัวอย่างของการพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรมและพื้นที่ท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม (Wong, 2010) การบริหารจัดการในพื้นที่ทั้งหมดทำให้พื้นที่ศิลปะ 798 เป็นตัวอย่างพื้นที่สร้างสรรค์ของกรุงปักกิ่ง เป็นศูนย์รวมศิลปะแบบครบวงจรที่มีการแสดงนิทรรศการศิลปะ ซึ่งมีทั้งในส่วนนิทรรศการศิลปะหมุนเวียนและติดตั้งถาวร มีทั้งการแสดงผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สื่อผสม งานออกแบบ รวมไปถึงดนตรี นาฏศิลป์ แฟชั่นโชว์ และละครเวที ฯลฯ ในแต่ละเดือนจะมีกิจกรรมทางศิลปะเกิดขึ้นอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงนิทรรศการศิลปะ การประชุมสัมมนาทางศิลปะ งานเทศกาลทางศิลปะและวัฒนธรรม พื้นที่ศิลปะ 798 ในปัจจุบัน ได้รับการบริหารจัดการและพัฒนาให้เป็นศูนย์กลางศิลปะร่วมสมัยระดับนานาชาติที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะของโลก (798 Art District, n.d.)

จากการสังเกตโดยผู้วิจัยพบว่าพื้นที่ศิลปะ 798 ในปัจจุบัน ไม่ได้มีการจัดการบริหารด้านประชาสัมพันธ์ให้เกิดความชัดเจนเท่าที่ควร เส้นทางการเข้าชมภายในพื้นที่ ไม่ว่าจะเป็นส่วนของนิทรรศการถาวรหรือนิทรรศการชั่วคราวยังขาดการประชาสัมพันธ์แก่สาธารณชนให้เกิดเข้าใจโดยง่าย ขาดในส่วนศูนย์กลางประชาสัมพันธ์หลักและการอำนวยความสะดวกแก่นักท่องเที่ยวหรือชาวต่างชาติที่ต้องการข้อมูลในส่วนการแสดงผลงานศิลปะและ/หรือการเข้ามาเยี่ยมชมสตูดิโอของศิลปิน ทำให้การบริหารจัดการยังไม่มีความชัดเจนและสร้างความสับสนขึ้นได้หากเข้ามายังพื้นที่แห่งนี้ในครั้งแรก แต่ในส่วนการออกแบบพื้นที่ให้เป็นแลนด์มาร์คทางศิลปะอาจเป็นจุดเด่นประการหนึ่ง เพราะมีจุดถ่ายภาพเป็นจำนวนมาก แต่ในขณะเดียวกันการสะท้อนให้เห็นถึงร่องรอยในอดีตของสมัยปฏิวัติวัฒนธรรมเริ่มเลือนหายไป และไม่ได้นำมาใช้เป็นจุดเด่นสำหรับพื้นที่แห่งนี้เท่าที่ควร

เอกสารอ้างอิง (References)

เขียน ธีระวิทย์. (2519). *การเมืองและการปกครองของสาธารณรัฐประชาชนจีน.* กราฟิคอาร์ต.

จิรวัฒน์ พิระสันต์. (2557). *ชุมชนปฏิบัติการด้านการเรียนรู้ (Community of Arts Practice).* ดาวเงิน.

ไชน่าเรดิโออินเตอร์เนชั่นแนล (ภาษาไทย). (2554, 4 กรกฎาคม). *จีนเร่งพัฒนาอุตสาหกรรมวัฒนธรรม.* ไชน่าเรดิโออินเตอร์เนชั่นแนล: CRI. http://thai.cri.cn/247/2011/07/04/242s187912.htm

บุญศักดิ์ แสงระวี. (2523). *โจวเอินไหลว่าด้วยศิลปะ วรรณคดี ละคร และภาพยนตร์.* กอไผ่.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2552). *ศิลปะจีนสมัยใหม่.* สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

798 Art District. (n.d.). *798 Art District, Beijing.* https://www.798district.com/

Beijing Institute of Urban Planning Committee. (2006). *Beijing city planning and design history (1949-2005).* Beijing Institute of Urban Planning Committee.

Chantarawongpaisarn, P. (2009). *Contemporary of Chinese art*. Chulalongkorn University press. [in Thai]

China Radio International [CRI online: Thai Version] (2011, July 4). *China speeds up development cultural industries.* China Radio International: CRI. http://thai.cri.cn/247/2011/07/04/242s187912.htm [in Thai]

Dekker, R. (2011). *798 Art Zone Beijing: Site of 'Cultural Revolution' or Showpiece of City Marketing?* [Unpublished master dissertation]. Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen, Universiteit Gent. https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/790/567/RUG01-001790567_2012_0001_AC.pdf

Huang, R. (2008). *Beijing 798: Reflections on "Factory" of Art.* Sichuan Fine Arts Publishing House.

Phirasant, P. (2014). *Community of Arts Practice.* Dow Ngern. [in Thai]

Sang-rawee, B. (1980). *Zhōu Ēnlái: on Art, Literature, Drama, and Films.* Ko-phai. [in Thai]

Teerawit, K. (1976). *People's Republic of China politics and government.* Graphic Art. [in Thai]

Wong, A. (2010, December 10). *China to further strengthen HK's role in 12th Five-Year Plan.* International Business Times. https://archive.fo/WVSH

05

ช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรม: การสื่อความหมายแฝงและการรื้อสร้าง

ริวสึเคะ คิโด[1]
พิษณุ ศุภนิมิตร[2]
ปรีชา เถาทอง[3]
ยุสะคุ อิมามุระ[4]
ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์[5]

รับบทความ: 7 เมษายน 2567 / แก้ไข: 28 พฤษภาคม 2567 / ตอบรับตีพิมพ์: 4 มิถุนายน 2567

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5

[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 ภาควิชาศิลปไทย 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

ศิลปะตะวันตกโดยพื้นฐานวางอยู่บนความสมบูรณ์แบบของรูปทรงตามอุดมคติของยุคสมัย การเน้นที่รูปทรงทำให้ช่องว่างถูกละทิ้งในฐานะองค์ประกอบที่ไม่มีความสำคัญแต่อย่างใด จนกระทั่งศิลปะสมัยใหม่ที่ช่องว่างเริ่มปรากฏตำแหน่งแห่งที่ของตนเองขึ้นและศิลปินก็ได้ทดลองอย่างทีเล่นทีจริง ค้นคว้าหาแนวทางสร้างสรรค์หลายแนวทางจนกระทั่งหลายท่านประสบความสำเร็จ สำหรับผู้ชม รูปทรงและช่องว่างสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงภายใต้บริบททางสังคมวัฒนธรรมเช่นเดียวกันกับสื่อความภายในเจตนาของศิลปิน บทความนี้ตั้งใจศึกษาศักยภาพของช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรมในศตวรรษที่ 20 ถึงต้นศตวรรษที่ 21 โดยอาศัยวิธีการของสัญศาสตร์โครงสร้างและปรัชญารื้อสร้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการทำงานของสัญญะในการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝง ผลการศึกษาเป็นดังนี้ 1) รูปทรงและช่องว่างเปิดเผยให้เห็นการดำรงอยู่/การไม่ปรากฏขององค์ประกอบในงานชิ้นนั้น ๆ และปฏิสัมพันธ์ระหว่างสภาวะทั้งสองเผยให้เห็นความหมายใหม่ๆ ดังตัวอย่างในผลงาน “Oval Sculpture” ของบาร์บาร่า เฮปเวิร์ธ และ “Large Two Forms” ของเฮนรี่ มัวร์ 2) การสื่อความหมายโดยสัญญะหลายตัวย่อมประกอบกันขึ้นตามบริบททางสังคมวัฒนธรรมของผู้ชมด้วย ดังตัวอย่างงานของแอนโทนี กอร์มลีย์ที่สื่อความหมายแฝงถึงศาสนาพุทธและคริสต์ได้ ดังตัวอย่างงาน “Sense” และ “Flesh” 3) กระทั่งการสื่อความหมายว่า “นี่คืองานศิลปะ” ก็ต้องอาศัยสัญญะหลายตัวประกอบกัน ดังตัวอย่างงาน “L’Origine du Monde” ของอานิช คาปูร์ 4) ในฐานะที่สถาปัตยกรรมสื่อความโดย อาศัยสัญญะประกอบกันอย่างซับซ้อนอยู่แล้ว เมื่อสถาปนิกตั้งใจจะปรับแปลงภาษาทางสถาปัตยกรรมทำให้ความหมายแฝงของงานทรงพลังและทรงความหมายอย่างยิ่ง ความทรงจำและประวัติศาสตร์จะถูกรักษาเอาไว้ในกระบวนการเปลี่ยนรูปนี้ ดังตัวอย่างงาน “พิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน” ของแดเนียล ลิเบสคินด์ 5) สำหรับการสร้างงานจากสถาปัตยกรรมเก่าในแนวทางที่ศิลปินทำกับวัตถุสำเร็จรูปที่ดำรงอยู่แล้ว ด้วยกระบวนการรื้อสร้างที่ชัดเจน สัญญะจะเสียความหมายดั้งเดิมในขณะที่ได้ความหมายใหม่ในเวลาเดียวกัน ดังตัวอย่างงาน “Bronx Floor: Floor Above, Ceiling Below” “Splitting” และ “Conical Intersect” ของกอร์ดอน มัตตา-คลาร์ก

คำสำคัญ: ช่องว่าง / ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม / วัตถุสำเร็จรูป / รื้อสร้าง / รูปสัญญะและความหมายสัญญะ / ความหมายตรงและความหมายแฝง

วิธีอ้างอิง

ริวสึเคะ คิโด, พิษณุ ศุภนิมิตร, ปรีชา เถาทอง, ยุสะคุ อิมามุระ และ ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2567). ช่องว่างในศิลปะและสถาปัตยกรรม: การสื่อความหมายแฝงและการรื้อสร้าง. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 12*(1), 113-142. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5

© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

05

Voids in Art and Architecture: Connotation and Deconstruction

Ryusuke Kido[1]
Pishnu Supanimit[2]
Preecha Thaothong[3]
Yusaku Imamura[4]
Chaiyosh Isavorapant[5]

Received: April 7, 2024 / Revised: May 28, 2024 / Accepted: June 4, 2024

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5

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

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

Abstract

The foundation of Western art is based on form perfection, shaped by the ideologies of each era. The emphasis on form often led to disregarding voids, which were considered insignificant elements. It was not until the emergence of modern art that voids began to assert their position, with artists experimenting with them ironically and successfully. Both forms and voids convey explicit and implicit meanings within the socio-cultural context of each viewer and reflect the artist's intentions. This article explores the potential of voids in 20th century to early 21st century art and architecture based on structural semiotics and deconstruction philosophy especially denotation and connotation of signs. The findings are as follows: 1) Forms and voids reveal the presence or absence of components in each art piece, and their interactions unveil new interpretations, as exemplified in works such as Barbara Hepworth's "Oval Sculpture" and Henry Moore's "Large Two Forms." 2) The conveyance of meaning through multiple signs is influenced by the socio-cultural context of each viewer, exemplified by Antony Gormley's works, which subtly allude to Buddhist and Christian philosophies, as seen in "Sense" and "Flesh." 3) Declaring that "this is art" requires the convergence of different signs, as evidenced in works such as Anish Kapoor's "L'Origine du Monde." 4) Architectural communication relies on the complexion of signs, and deliberate alterations by architects can create an architectural language that becomes profound and meaningful. This transformation process preserves memory and history, as exemplified by Daniel Libeskind's "Jewish Museum Berlin." 5) In the case of existing historical architecture, as the artist had done it with readymade object, the process of deconstruction results in the simultaneous loss of original meanings and the acquisition of new ones. Examples include Gordon Matta-Clark's works like "Bronx Floor: Floor Above, Ceiling Below", "Splitting", and "Conical Intersect."

Keywords: Void / Sculpture and Architecture / Ready Made Object / Deconstruction / Signifier and Signified / Denotation and Connotation

Citation

Kido, R., Supanimit, P., Thaothong, P., Imamura, Y. & Isavorapant, C. (2024). Voids in Art and Architecture: Connotation and Deconstruction. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 12*(1), 113-142. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.5

© 2024 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

มีเหตุการณ์หนึ่งซึ่งเป็นที่กล่าวขวัญไปทั่วโลกเมื่อ ค.ศ. 2001 คือเหตุการณ์การทำลายพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่แกะสลักลงบนหน้าผาหินที่ประเทศอัฟกานิสถานที่เรียกกันว่าพระพุทธรูปบามียานด้วยการระเบิด ผลของการทำลายทำให้องค์พระพุทธรูปหายไป เหลือแต่ช่องโล่งที่เกิดจากการแกะสลักเพราะไม่ได้ทำลายตัวหน้าผาไปด้วย แม้ว่าแทบทุกคนจะกล่าวถึงการทำลายนี้อย่างเสียใจแต่กลับมีบางทัศนะที่ให้ความเห็นว่าการหายไปของ “ตัวรูป” กลับทำให้อีกด้านหนึ่งปรากฏตัวขึ้นมา นั่นคือตัวพื้นที่ว่างหรือช่องว่างซึ่งสะท้อนปรัชญาของพุทธศาสนาว่าด้วยความว่างได้ดีกว่าครั้งที่มีรูปพระปรากฏอยู่เสียอีก อย่างไรก็ตามพึงตระหนักว่าถ้าบริเวณนี้เป็นพื้นที่ว่างตั้งแต่แรกโดยไม่มีรูปจะไม่สามารถสร้างปรากฏการณ์นี้ได้ เพราะย่อมมีการตีความอย่างกว้างขวางสุดแท้แต่พื้นฐานทางสังคม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของผู้ดูจะเป็นมาอย่างไร

การดำรงอยู่กับการขาดหายไป (presence-absence) ของรูปประติมากรรมจึงเป็นปรากฏการณ์ที่สื่อความหมายจากการอยู่คู่กันหรือมีปฏิกิริยาซึ่งกันและกัน ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับปรัชญารื้อสร้าง (Deconstruction philosophy) (Wines, 1989: 137-138) และงานศิลปะที่สื่อความหมายจากกระบวนการรื้อทำลายรูปเพื่อให้เกิดการหายไปที่จะย้อนกลับมาสร้างปฏิสัมพันธ์กับรูปที่ยังคงปรากฏอยู่ การขาดหายไปหรือไม่สมบูรณ์ของรูปที่จะเปลี่ยนความหมายของงานโดยรวม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกรณีที่วัตถุดั้งเดิมนั้นมีความหมายที่เฉพาะเจาะจงในบริบททางสังคมวัฒนธรรมหนึ่ง ดังเช่นกรณีพระพุทธรูปบามียานที่ย่อมสื่อประเด็นเรื่องความว่างเข้ากับบริบทของพุทธศาสนาเป็นหลัก บทความนี้ตั้งเป้าที่จะศึกษาความหมายที่เลื่อนไหล เปลี่ยนจากการดำรงอยู่/การขาดหายไปจากกระบวนการสร้างช่องว่างลงบนวัตถุที่มีตัวตนและความหมายอยู่แล้วในสังคมหนึ่งๆ โดยอาศัยวิธีการจากปรัชญารื้อสร้างที่ตรวจสอบความเลื่อนไหลของความหมายจากรูปสัญญะและความหมายสัญญะ (signifier/ signified) เพื่อศึกษาว่ากระบวนการสร้างช่องว่างทำให้ความหมายที่ไม่เคยมีอยู่ปรากฏตัวขึ้นมาได้อย่างไรและทำงานร่วมกับความหมายเดิมอย่างไร นอกจากนี้จะตรวจสอบกระบวนการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงที่สัญญะในงานศิลปะและสถาปัตยกรรมทำงานเพื่อดูว่าเมื่อศิลปินหรือสถาปนิกทำงานเปลี่ยนรูปสัญญะแล้วความหมายแฝงปรากฏขึ้นอย่างไรและทำงานอยู่บนบริบททางสังคมวัฒนธรรมอย่างไร

ช่องว่าง (void) ในงานประติมากรรมสมัยใหม่

ประติมากรรมเป็นหนึ่งในการแสดงออกทางศิลปะที่เก่าแก่ที่สุดอย่างหนึ่งในประวัติศาสตร์มนุษย์ อย่างไรก็ดีการแสดงออกของประติมากรรมที่มีทั้งแบบนูนต่ำ นูนสูงมาจนกระทั่งประติมากรรมลอยตัวนั้นมีศักยภาพแตกต่างกัน เจตนาของประติมากรในการสื่อความนั้นก็ย่อมแตกต่างกัน

ประติมากรและกวี โคทะโร ทะคะมุระ (Kōtarō Takamura ค.ศ. 1883-1956) กล่าวไว้ว่า

> *....สำนึกในการสร้างภาพแกะสลักนูนกับการสร้างภาพแกะสลักสามมิตินั้นแตกต่างกัน การแกะภาพสลักนูนเป็นการดำรงอยู่ในโลกอยู่แล้ว ดังนั้นหลังจากการแกะแล้วจึงเป็นการสร้างสิ่งซึ่งดำรงอยู่ในโลกแล้วเท่านั้น แต่การสร้างประติมากรรมสามมิติคือการสร้างโลกด้วยการสร้างรูปทรง การลากเส้นลงไปบนหินผา บนผนังถ้ำ หรือบนสุสานเป็นต้นกำเนิดของการแกะสลักภาพนูนอยู่บ่อยครั้ง เป็นโลก (จักรวาล) ของมนุษย์ยุคแรก งานนูนต่ำแบบนี้ถือว่าไม่เป็นความอยากสร้างโลก เป็นสำนึกของการดึง/สร้างโลกออกมา งานประติมากรรม 3 มิติจึงเป็นการสร้างโลกกับการสร้างสิ่งซึ่งมีขนาดเท่าจริง เป็นการสร้างรูปกับสร้างโลก ทำไมถึงต้องสร้างโลกลงไปบนวัตถุที่แข็งขนาดนั้น นี่คือคำตอบของการถือกำเนิดของประติมากรรม...* (高村 光太郎, 1973: 167)

ความหมายของประติมากรรมคือการสร้างโลกซึ่งเหมาะสมกับพัฒนาการของมนุษย์ในยุคแรกและในยุคที่ประติมากรรมเองยังไม่ถูกตั้งคำถามเกี่ยวกับความหมายของตนเอง แต่ในโลกร่วมสมัยที่ประติมากรรมเองก็มีบทบาทที่ต้องสื่อสารเนื้อหาของสังคมควบคู่ไปกับการสร้างความงามหรือสัญลักษณ์ทางศาสนา ความหมายของประติมากรรมอาจจะไปอยู่ที่การโลกที่การสื่อความหมายในระดับต่าง ๆ มีความสำคัญมากขึ้น

นับตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ 19 การแตกกระจายของมโนทัศน์เกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรม ในทางวิชาการเกิดแนวคิดหลายประการที่ยังคงเป็นแนวคิดในการมองมนุษย์ โลกและสังคม เช่น จิตวิเคราะห์ มาร์กซิสม์ ภาษาศาสตร์เชิงโครงสร้าง เป็นต้น อันเป็นแนวคิดที่คลี่คลายใช้กันมาจวบจนปัจจุบัน ในทางศิลปะก็เป็นดังที่ทราบกันคือเกิดแนวทางศิลปะจำนวนมาก ศิลปะเริ่มตั้งคำถามกับรูปทรงและความหมายของงานเอง ซึ่งเป็นไปในหลายแนวทาง ตัวอย่างเช่น สถาปัตยกรรมที่เริ่มมีการกล่าวถึง พื้นที่ว่าง (space) หรือช่องว่าง ว่าน่าจะเป็นสารัตถะของงานมากเสียยิ่งกว่าตัวรูปทรงอาคารที่เคยเป็นมาในอดีต ในกรณีของประติมากรรม ประติมากรเริ่มให้ความสนใจการที่รูปทรงขาดหายไปหรือไม่สมบูรณ์ กรณีของออกุสต์ โรแด็ง (August Rodin ค.ศ.1840-1917) เป็นตัวอย่างแรกๆ ของการสะสมประติมากรรมจากอดีตที่แตกหักไม่สมบูรณ์แต่ โรแด็งเองพิจารณาว่ามีความงามและก็ได้สร้างงานที่มีลักษณะแบบไม่สมบูรณ์ไว้หลายชิ้น ทำให้ประติมากรท่านอื่นเริ่มเห็นความเป็นไปได้ที่จะสร้างประติมากรรมจากรูปทรงที่ไม่ต้องสมบูรณ์ในตัวเอง ยกตัวอย่างเช่น ในการแกะสลักหรือปั้นรูปทรงมนุษย์ ตามประเพณีต้องทำเต็มตัว ครึ่งตัวหรือหัว ไม่มีแนวคิดของการสร้างรูปทรงเต็มตัวแต่แขนหรือขาขาดหายไป เพราะนั่นย่อมหมายถึงประติมากรรมชิ้นนั้นไม่สมบูรณ์ แต่การเล็งเห็นว่ารูปทรงที่ไม่สมบูรณ์นั้นก็เป็นประติมากรรมได้ต้องนับว่าเป็นมรดกของศิลปะสมัยใหม่

ความไม่สมบูรณ์ในงานประติมากรรมทางหนึ่งมาจากการขาดหายไปของตัวรูปที่ควรจะมี ในอีกทางหนึ่งเป็นการค้นพบว่าช่องว่างที่เป็นองค์ประกอบที่เกิดขึ้นเพิ่มเติมขึ้นมาจากการสร้างตัวรูปนั้นทำให้ความหมายของประติมากรรมอุดมสมบูรณ์ขึ้นหรือหลากหลายขึ้น ศิลปินหลายท่านได้ทำการทดลองเช่น

เฮนรี่ มัวร์ (Henry Moore ค.ศ. 1898-1986) และ บาร์บาร่า เฮปเวิร์ธ (Barbara Hepworth ค.ศ. 1903 -1975) ทั้งสองท่านนี้เป็นหนึ่งในประติมากรที่เล็งเห็นศักยภาพของช่องว่างว่าเป็นสาระของประติมากรรมที่ทำงานร่วมกับรูปทรงนามธรรม นูนและเว้าเข้าออกสัมพันธ์กับรูปของช่องว่างและอากาศที่ไหลผ่านราวกับจะเชื่อมต่อกับอากาศที่ไหลผ่านตัวคนโดยรอบ ความอุดมสมบูรณ์ของความหมายนี้เกิดขึ้นจากความสัมพันธ์รูปแบบใหม่ระหว่างประติมากรรมกับคนผ่านทางอากาศที่ไหลผ่านและไหลเวียนรอบตัวรูป

การแกะสลักรูปทรงนั้นเพื่อเป็นการแสดงปริมาตร (volume) งานของเฮปเวิร์ธช่วงแรกนั้นเป็นการแกะสลักที่แสดงปริมาตรเพียงอย่างเดียว หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ แยกปริมาตรออกจากกันแล้วเห็นช่องว่างที่สร้างปฏิสัมพันธ์กับปริมาตรของวัสดุ ไม่ว่าจะเป็นไม้หรือหินที่เธอแกะและเป็นสำนึกใหม่ของการพิจารณาเห็นช่องว่างว่าเป็นสาระสำคัญของงานประติมากรรมด้วย ตัวอย่างเช่นงานชื่อ Oval Sculpture (1943) (ภาพที่ 1) ที่ชักชวนให้ผู้ชมตั้งสมาธินำใจเข้าสู่ความเคลื่อนไหวของอากาศผ่านการที่รูปทรงและช่องว่างทำงานร่วมกัน

งานของเฮนรี่ มัวร์หลายชิ้นก็มีการใช้ช่องว่างเป็นสาระสำคัญของงานควบคู่ไปกับรูปทรงและปริมาตร เช่น Large Two Forms (ค.ศ. 1966-69) (ภาพที่ 2) แม้รูปทรงโดยรวมจะเป็นปริมาตรที่สมบูรณ์และหนักแน่นราวกับงอกหรือเติบโตขึ้นมาจากพื้นดินแล้วค่อยๆ ถูกบิด หมุน วน เชื่อมต่อกันจนกลายเป็นประติมากรรมขนาดใหญ่ ช่องว่างทำหน้าที่สำคัญในการทำงานเชื่อมต่อรูปทรงสองรูปนี้เข้าด้วยกัน

ภาพที่ 1

Barbara Hepworth, Oval Sculpture, 1943, cast 1958

หมายเหตุ. จาก *Oval Sculpture (No.2),* by B. Hepworth, 1967, Tate (https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953). Copyright by Barbara Hepworth Bowness

ภาพที่ 2

Henry Moore, Large Two Forms, 1966-69.

หมายเหตุ. จาก *Henry Moore, Large Two Forms, 1966-69,* by H. Moore, 1966, Elephant (https://elephant.art/take-a-walk-enjoying-art-outdoors/henry-moore-large-two-forms-1966-69-reproduced-by-permission-of-the-henry-moore-foundation-courtesy-yorkshire-sculpture-park-photo-c-jonty-wilde/). Copyright by Jonty Wilde

ช่องว่างในฐานะสัญญะ

ช่องว่างที่กลายเป็นสารัตถะสำคัญของงานมาปรากฏขึ้นอีกครั้งผ่านทางรูปทรงของมนุษย์ในงานของแอนโทนี กอร์มลีย์ (Anthony Gormley เกิดค.ศ. 1950) กอร์มลีย์เป็นประติมากรที่สนใจความหมายของความเป็นมนุษย์อย่างลึกซึ้งและแสดงออกผ่านรูปทรงมนุษย์ในรูปแบบที่หลากหลาย โดยหนึ่งในผลงานชิ้นสำคัญเป็นการสร้างความหมายของงานผ่านการสร้างช่องว่างขึ้นภายในงานคือ ผลงานชื่อ Sense (1991) (ภาพที่ 3) ประติมากรรมชิ้นนี้เป็นรูปทรงของคอนกรีตหล่อเกือบจะเป็นลูกบาศก์ เมื่อมองจากภายนอกด้านหนึ่งเห็นเป็นผืนคอนกรีตเรียบ มีช่องว่างที่ด้านหน้าหันเข้าหาผู้ดูกับด้านบนของบาศก์ ประเด็นที่สำคัญของงานชิ้นนี้คือ ผู้ดูที่ไม่ตระหนักกับรูปทรงนี้อาจจะไม่เข้าใจว่างานชิ้นนี้ต้องการสื่ออะไร เพราะเห็นเป็นเพียงลูกบาศก์สี่เหลี่ยมเรียบที่มีช่องว่างสามช่องเท่านั้น แต่เมื่อสามารถสื่อความได้ตรงกัน ผู้ดูจะตระหนักได้ว่าช่องว่างนั้นเป็นเพียงส่วนเดียวของร่างกายมนุษย์ที่ขดราวกับถูกขังอยู่ภายในลูกบาศก์ทึบ เมื่อตระหนักแล้วจะสามารถสื่อความต่อเนื่องได้ว่าศิลปินใช้ร่างกายของมนุษย์ผู้ชาย (กรณีนี้คือร่างกายของศิลปินเอง) นั่งเพื่อทำพิมพ์ปูนปลาสเตอร์จากนั้นจึงนำพิมพ์มาหล่อคอนกรีตอีกทีหนึ่ง

ภาพที่ 3

Anthony Gormley, Sense, 1991, Concrete 74.5 x 62.5 x 60 cm

หมายเหตุ. จาก *Sense, 1991,* by A. Gormley, 1991 (https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview). Copyright by Stephen White

แนวความคิดของงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการที่ศิลปินมีความสนใจศึกษาพุทธศาสนาและศาสนาตะวันออก โดยได้เดินทางไปยังประเทศอินเดียและศรีลังกาเมื่ออายุได้ 18 ปี แล้วมีประสบการณ์เกี่ยวกับการทำสมาธิตามแนวทางของโกเอ็นก้า (Satya narayan Goenka ค.ศ.1924-2013) นักปฏิบัติธรรมฆราวาสที่ให้ความสำคัญกับการปฏิบัติอันเป็นสากล ก้าวข้ามความต่างทางศาสนา ลมหายใจ (หรืออากาศที่ผ่านเข้าและออกไปของร่างกาย) มีความสำคัญ การควบคุมลมหายใจและการควบคุมร่างกายให้อยู่กับที่เพื่อให้เกิดผลงานเป็นประเด็นสำคัญ *"...ระยะเวลาที่ต้องใช้ทำแม่พิมพ์ราวหนึ่งชั่วโมงครึ่งถึงสองชั่วโมงทำให้มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องคำนึงถึงการจัดระเบียบร่างกายในท่าทางที่เหมาะสมให้เกิดความสมดุลเพื่อที่จะสามารถประคองร่างกายให้อยู่นิ่งได้เป็นเวลานานเพราะเนื่องจากหากศิลปินเคลื่อนไหว ขยับตัว แม่พิมพ์ปูนที่อยู่ระหว่างการเซตตัวจะแตกหักเสียหายในทันที ..."* (ฉัตรมงคล อินสว่าง, 2019: 1851-1870)

ถ้าพิจารณางานชิ้นนี้ในมุมที่รูปทรงถูกพิจารณาว่าเป็นสัญญะตามแนวทางของสัญศาสตร์โครงสร้าง (Structural Semiotics) ความหมายของงานชิ้นนี้เกิดขึ้นจากการที่ช่องว่างภายในก้อนลูกบาศก์คอนกรีตนั้นถูกสื่อความว่าเป็นรูปทรงของมนุษย์จากสัญญะ 4 ตัวนั่นคือ 1) ช่องว่างสองช่องที่ด้านหน้าของคอนกรีต 2) ช่องวงกลมที่ด้านบนของคอนกรีต 3) ก้อนคอนกรีต สัญญะทั้งหมดสัมพันธ์กันแบบเข้ารูปประโยค (syntagmatic relationship) สื่อความหมายว่าถึงร่างกายมนุษย์ที่เป็นช่องว่างภายในก้อนคอนกรีต ตามแนวทางการศึกษาวิธีการสื่อความในสัญศาสตร์ เราอ่านความหมายตรงนี้ได้เพราะสัญญะทำงานร่วมกันไม่ได้เกิดจากการมองเห็นโดยตรง

สัญศาสตร์เป็นศาสตร์ที่สนใจกระบวนการสื่อความหมายของมนุษย์ เพื่อสื่อสารความหมายต่างๆ มนุษย์พัฒนาการสื่อความจากสัญญะจำนวนมาก สัญญะตัวหนึ่งจะประกอบไปด้วยรูปสัญญะและความหมายสัญญะ (signifier/ signified) นพพร ประชากุลสรุปไว้ดังนี้

> *"รูปสัญญะ" คือ ส่วนที่เรารับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส เช่น เสียง ท่าทาง ภาพ และความหมายสัญญะคือ ความคิดที่รูปสัญญะนั้นชักนำให้เราเข้าใจ ยกตัวอย่างเช่น ในภาษา ตัวเขียน "ม้า" ที่ตาเราเห็น เป็นรูปสัญญะที่กระตุ้นให้เกิดมโนภาพในใจเป็น "สัตว์สี่เท้าวิ่งเร็ว มนุษย์ใช้เป็นพาหนะฯลฯ ซึ่งก็คือความหมายสัญญะนั่นเอง หรือหากต้องการตัวอย่างจาก "ภาษาภาพ" ภาพผู้หญิงในเครื่องทรงสวมชฎากำลังรำก็เป็นรูปสัญญะที่สื่อความหมายถึง "นาฏศิลป์" หรือ "ความเป็นไทย" หรือทั้งสองอย่างพร้อมกันแล้วแต่กรณี"* (นพพร ประชากุล, 2538: 110-112)

สัญศาสตร์สนใจกระบวนการที่สัญญะตัวหนึ่งสื่อความหมายตรงและความหมายแฝง (denotation/ connotation) เช่น สัญญะคำว่า "โยคะ" มีความหมายตรงถึงการออกกำลังกายประเภทหนึ่งที่อาศัยการจัดท่าทางร่างกายให้สัมพันธ์กับการกำหนดลมหายใจ ในขณะที่มีความหมายแฝงในสังคมไทยว่าเป็นการออกกำลังกายสำหรับคนที่มีรูปแบบการใช้ชีวิตทันสมัยและมีฐานะระดับหนึ่ง (ไม่ใช่การออกกำลังกายแบบมาตรฐาน เช่น การเดินวันละ 30 นาทีแบบที่หน่วยงานราชการประชาสัมพันธ์ เพราะต้องมีการจ้างครูใช้เงินมากกว่าปกติ ต้องมีสถานที่และอุปกรณ์) ดังนั้นเมื่อสัญญะมาสัมพันธ์กันในลักษณะรูปประโยค เช่น "เมื่อเช้านี้ฉันเล่นโยคะ" หรือในกรณีของภาพเช่น ภาพถ่ายที่แสดงถึง "การเล่นโยคะบริเวณชายหาดที่ดูงดงามสะอาดตา ผู้เล่นใส่ชุดและมีอุปกรณ์ครบ" จะเกิดความหมายซับซ้อนขึ้น

ทั้งนี้การสื่อความที่ลึกซึ้งของมนุษย์เช่น บทกวี วรรณกรรม งานศิลปะ นั้นอาศัยการสื่อความหมายตรงและความหมายแฝงที่สัมพันธ์กันซับซ้อน รวมถึงมีการพาดพิงกับงานวรรณกรรมหรือข้อเขียนและงานศิลปะชิ้นอื่นๆ จนเป็นเครือข่ายของความหมายที่ทำให้งานศิลปะอุดมสมบูรณ์กว่าความหมายจากตัวงานเองเท่านั้น

เมื่อย้อนกลับมาพิจารณาผลงานของแอนโธนี กอร์มลีย์อีกครั้ง สัญญะทั้งหมดเข้ารูปประโยคกันทำให้ผู้ดูสามารถอ่านความหมายตรงของช่องว่างรูปทรงร่างกายมนุษย์ภายในก้อนคอนกรีตได้ ในขณะที่ก็สามารถอ่านความหมายแฝงเรื่อง ความว่างอันเป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาศาสนาตามที่ศิลปินให้ความสำคัญ ทั้งนี้งานประติมากรรมของ กอร์มลีย์ยังอยู่ภายใต้กรอบการสื่อความจากรูปสัญญะที่มีพื้นฐานมาจากการสร้างรูปทรงขึ้นมาใหม่

กอร์มลีย์ยังมีผลงานอีกชิ้นหนึ่งที่กระบวนการสร้างสัญญะคล้ายคลึงกันคือ Flesh (1990) (ภาพที่ 4) ผลงานชิ้นนี้ใช้วิธีการสื่อความใกล้เคียงกันกับ Sense แต่สื่อความหมายแฝงแตกต่างกันออกไปขึ้นเนื่องจากสัญญะที่สื่อความเพิ่มขึ้นมาเพราะเป็นรูปทรงไม้กางเขน สัญญะดังกล่าวประกอบด้วย 1) ช่องสามช่อง

2) กล่องคอนกรีตรูปทรงไม้กางเขน ด้วยกระบวนการเดียวกันกับสัญญะทั้งสี่ตัวในงาน Sense รูปทรงโดยรวมของงานนี้จึงสื่อความหมายแฝงถึงศาสนาคริสต์และช่องว่างภายในจึงสื่อความหมายถึงรูปทรงพระเยซูภายในก้อนคอนกรีตที่คนทั่วโลกคุ้นเคย ไม่เฉพาะชาวคริสต์เท่านั้น บริบททางสังคมวัฒนธรรมจึงมีส่วนสำคัญในกระบวนการสื่อความหมายทั้งตรงและแฝง ดังนั้นแม้จุดเริ่มแรกของการสร้างงานศิลปะจะเป็นร่างกายของศิลปิน แต่สัญญะจากช่องว่างจากร่างกายของศิลปินเมื่อเข้ารูปประโยคกับสัญญะรูปไม้กางเขนทำให้ความหมายแฝงของร่างกายมนุษย์กลายเป็นความหมายแฝงของร่างกายพระเยซู

ภาพที่ 4

Anthony Gormley, Flesh, 1990, concrete, 36 × 198 × 174 cm.

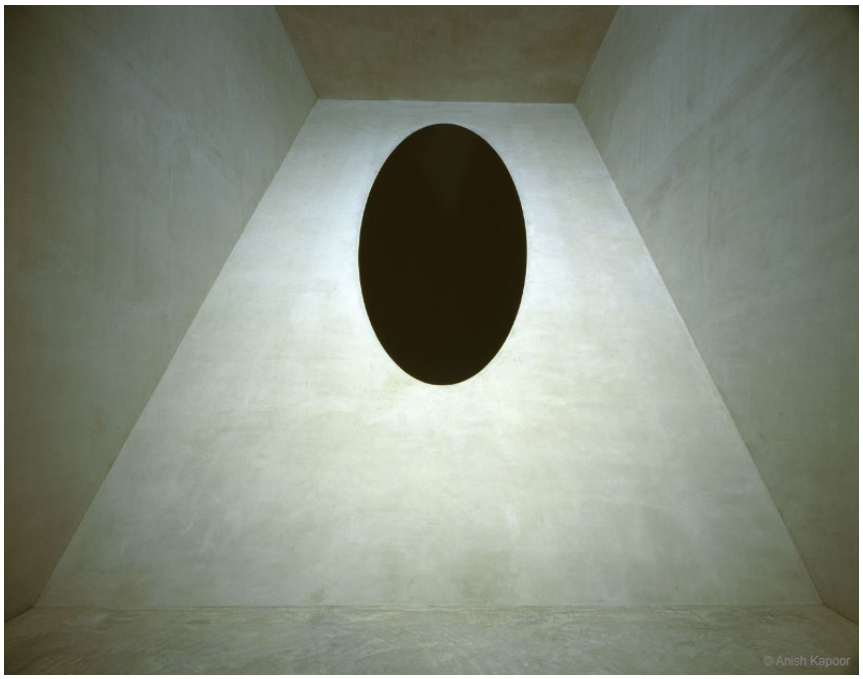
หมายเหตุ. จาก *Flesh, 1990,* by A. Gormley, 1990 (https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview). Copyright by David Ward

กรณีของผลงานทั้งสองชิ้นนี้เป็นการสื่อความจากร่างกายมนุษย์ ดังที่เห็นว่าแม้ศิลปินจะใช้ร่างกายของตนเอง ในกระบวนการสร้างงานแต่เมื่อสัญญะทำงานร่วมกันกับสัญญะอื่นตามหลักสัญศาสตร์ ผู้ดูจะอ่านความหมายแฝงมากกว่าแค่การอ่านว่าเป็นร่างกายของศิลปินเท่านั้น แต่จะเป็นไปตามบริบททางสังคมวัฒนธรรมของตนเองด้วย

ในกรณีที่การสื่อความหมายทั้งตรงและแฝงยากกว่าเนื่องจากรูปทรงเป็นนามธรรมไม่มีบริบทของรูปทรงมนุษย์กับศาสนาเป็นพื้นฐานแบบงานของกอร์มลีย์ เช่น ผลงานของอานิช คาปูร์ (Anish Kapoor เกิดค.ศ.1954) ชื่อ L'Origine du Monde (ภาพที่ 5-6) จัดแสดงที่ 21st Century Museum of Contemporary Art Kanazawa ผลงานชิ้นนี้มีลักษณะเป็นช่องว่างวงกลมรูปไข่ที่แลดูเป็นสีดำนี้เคลือบช่องว่างภายในด้วยสีน้ำเงินเข้ม (ข้อมูลจากเว็บไซต์อย่างเป็นทางการของพิพิธภัณฑ์) เจาะลงไปบนผนังเอียงของห้องในแกลเลอรี่หนึ่งของพิพิธภัณฑ์ การตีความทั่วไปมักจะเสนอว่างานนี้เป็นนามธรรมที่ชวนให้

อะไรหรือจะตีความอย่างไรก็ได้ เนื่องจากแม้จะพยายามจ้องเท่าใดก็ไม่สามารถเห็นอะไรไปมากกว่าช่องรูปไข่นี้ อย่างไรก็ตามถ้าอ่านจากมุมของสัญศาสตร์ งานชิ้นนี้ไม่เปิดโอกาสให้ผู้ชมตีความตามใจตนเองเท่าใดนัก งานชิ้นนี้ประกอบด้วยสัญญะ 4 ตัวดังนี้ 1) ช่องน้ำเงินรูปไข่ 2) สีน้ำเงิน 3) ผนังเอียง และ 4) ความเป็นแกลเลอรี่

สัญญะตัวที่ 1 สัญญะ “ช่องรูปไข่" ช่องนี้มีความหมายแตกต่างจากช่องรูปทรงอื่น (เช่น ช่องวงกลม หรือช่องสี่เหลี่ยม) ทั้งนี้ช่องรูปไข่นี้มีความหมายลอยตัวไม่หยุดนิ่ง เนื่องจากผู้ชมสามารถตีความถึงรูปทรงที่ตนเองคุ้นเคย เช่น หลุมดำในอวกาศ หรือ แม้กระทั่งประเด็นทางเพศ เป็นต้น 2) สัญญะ “สีน้ำเงิน” ที่มีลักษณะพิเศษมากไม่ใช่สีทาผนังทั่วไป ซึ่งผู้ชมที่อยู่ในห้องนี้จะสัมผัสได้ สัญญะนี้สื่อความหมายแฝงถึงการเป็นศิลปะอย่างชัดแจ้งเพราะเป็นที่ทราบกันดีว่าศิลปินผู้นี้สนใจกระบวนการสร้างสีที่เป็นของตัวเองและสร้างผลงานศิลปะโดยอาศัยความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรง วัสดุและสีมาแล้วหลายชิ้น 3) สัญญะ “ผนังเอียง” กับลักษณะของห้องที่ไม่ใช่สี่เหลี่ยมแบบปกติที่เราคุ้นเคยแต่ตัวห้องสอบขึ้นข้างบนและตำแหน่งของช่องรูปไข่นี้ตั้งอยู่สูง ผู้ชมต้องยืนเงยหน้ามอง และ 4) สัญญะ “แกลเลอรี่” ทำให้ช่องว่างสีน้ำเงินเข้มนี้สื่อความหมายแฝงถึง “ความเป็นศิลปะ” ไม่ใช่ช่องธรรมดา การเข้ารูปประโยคของสัญญะทั้งสี่ตัวทำให้ความหมายแผงเป็นไปแบบนี้ ทั้งนี้ถ้าลองเปรียบเทียบว่าช่องว่างนี้อยู่บนกำแพงริมถนน การเข้ารูปประโยคของสัญญะเหล่านี้จะสื่อถึงความเป็นศิลปะไม่ได้หรือไม่ชัดเจนเท่า



ภาพที่ 5

Anish Kapoor, L’Origine du monde, 2004 (1)

หมายเหตุ. จาก *Concretes and pigment, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa,* by A. Kapoor, 2004 (https://anishkapoor.com/80/origine-du-monde). Copyright by Anish Kapoor

ภาพที่ 6

Anish Kapoor, L'Origine du monde, 2004 (2)

หมายเหตุ. จาก *Concretes and pigment, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa,* by A. Kapoor, 2004 (https://anishkapoor.com/80/origine-du-monde). Copyright by Anish Kapoor

นอกจากนี้ สัญญะอีกตัวหนึ่งที่ไม่ปรากฏในงานแต่ปรากฏในเอกสารนั่นคือชื่อของผลงาน L'Origine du Monde ศิลปินจงใจตั้งชื่องานชิ้นนี้ให้เป็นชื่อเดียวกันกับจิตรกรรมของกุสตาฟ กูร์เบต์ (Gustave Courbet ค.ศ. 1819-1877) ที่สร้างขึ้นในค.ศ.1866 จิตรกรรมชิ้นนี้เป็นภาพเหนือเข่าใกล้สะโพกของด้านหน้าผู้หญิง เห็นอวัยวะเพศเป็นจุดเด่นไปจนบริเวณหน้าอกที่คลุมผ้าสีขาวไว้ ลักษณะการวาดรายละเอียดของเนื้อหนังและขนบริเวณอวัยวะเพศตลอดจนหน้าอกทำให้ภาพมีชื่อเสียงในฐานะภาพอีโรติก (ซึ่งมาจากการที่ศิลปินรับวาดภาพนี้จากนักสะสมภาพอีโรติกที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งด้วย) เมื่อพิจารณาชื่อผลงานศิลปะในฐานะสัญญะตัวหนึ่ง ความหมายแฝงของงานชิ้นนี้จะเพิ่มขึ้นเป็นช่องว่างที่สื่อความถึงเรื่องเพศในบริบทของอีโรติกด้วยอันนำมาซึ่งการวิจารณ์อย่างหนักในยุคหลังโดยนักวิจารณ์เฟมินิสซึ่ม (Feminism) ในประเด็นเรื่องการทำให้เพศหญิงกลายเป็นวัตถุ (objectification) ชื่อผลงานที่คาปูร์จงใจนำมาใช้เป็นชื่องานตัวเองทำให้งานช่องว่างรูปไข่ที่ค่อนข้างเป็นนามธรรมนี้ชิ้นนี้สื่อความถึงความเป็นเพศหญิงไปด้วย

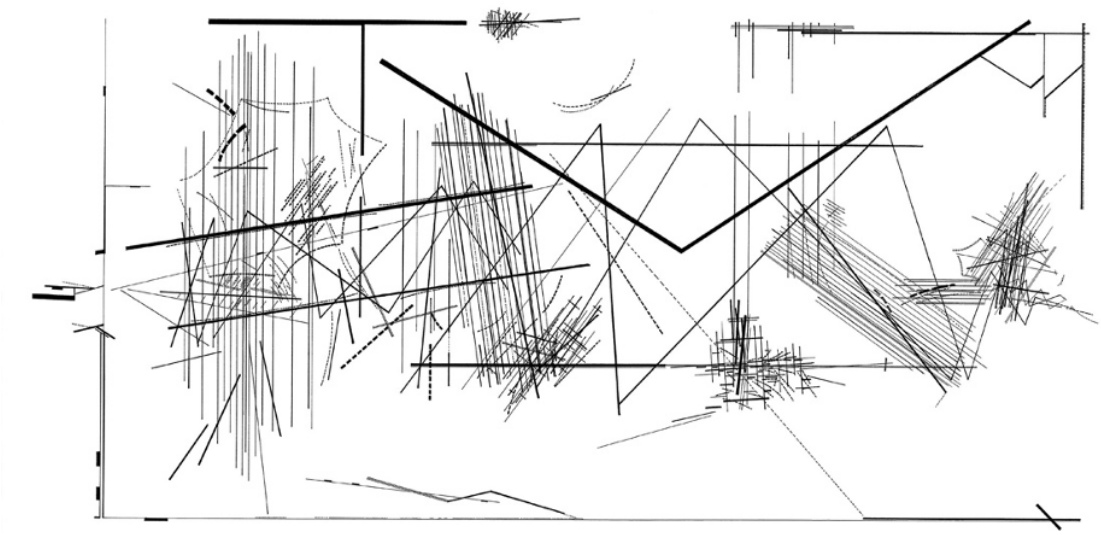
ช่องว่างกับสถาปัตยกรรม

แดเนียล ลิเบสคินด์ (Daniel Libeskind เกิด ค.ศ. 1946) ในผลงานการออกแบบพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน (Jewish Museum Berlin เปิดค.ศ. 2001) พิพิธภัณฑ์แห่งนี้ ประกอบด้วยสองอาคาร อาคารแรกคืออาคารเก่าสมัยบาร็อกและอาคารใหม่ในรูปแบบสถาปัตยกรรมรื้อสร้าง (Deconstructivist architecture) สถาปัตยกรรมสองหลังนี้เมื่อมองจากภายนอกระดับเหนือดินไม่มีความต่อเนื่องกัน อาคารแบบรื้อสร้างที่

ออกแบบโดยลิเบสคินด์นี้ไม่มีทางเข้าในตัวเอง ผู้ชมต้องผ่านทางเข้าจากชั้นใต้ดินที่เชื่อมต่อจากอาคารเก่า แผนผังอาคารใหม่ถูกออกแบบเป็นรูปซิกแซกต่อเนื่องกัน เพื่อเอื้อต่อการจัดแสดงประวัติศาสตร์ให้เห็นว่าชาวยิวมีส่วนร่วมในพัฒนาการของเมืองเบอร์ลินในสมัยต่างๆ ก่อนจะถูกพรรคนาซีไล่ทำลายล้าง จากทางเข้าผู้ชมจะต้องเดินลงไปชั้นใต้ดินของอาคารเชื่อมต่ออาคารเดิมกับอาคารใหม่ ก่อนจะพบกับแกนทางโครงสร้างสถาปัตยกรรม 3 แกนที่ทำหน้าที่เล่าเรื่องของชาวยิวสามเรื่อง แกนที่หนึ่ง จะพาผู้ชมเข้าสู่โซนจุดจบซึ่งเป็นเรื่องของการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์หรือโฮโลคอสต์ (holocaust) ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง แกนที่สองนำออกสู่ภายนอกอาคารเป็นสวนแห่งการอพยพ แกนที่สามที่ยาวที่สุดนำไปสู่บันไดแห่งความต่อเนื่อง ซึ่งจะนำสู่พื้นที่จัดแสดงนิทรรศการ เห็นความต่อเนื่องของประวัติศาสตร์

นอกเหนือจากวิธีการวางแผนผังที่แปลกตาและต้องนับได้ว่าเป็นการใช้สัญญะทางสถาปัตยกรรมที่โลกตะวันตกไม่คุ้นเคย สถาปัตยกรรมหลังนี้ตั้งใจจะสื่อความด้วยแผนผังและรูปร่างอาคารตั้งแต่แรก ทั้งนี้รูปทรงของแผนผังไม่ได้มาโดยบังเอิญ แต่เป็นกระบวนการนำดาวหกแฉกที่เรียกกันว่าดาวดาวิด (Star of David) อันเป็นสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนธงชาติประเทศอิสราเอล สัญลักษณ์นี้กล่าวกันว่าเป็นสามเหลี่ยมด้านเท่าสองรูปสัมพันธ์กันแบบกลับหัว ก่อให้เกิดด้านแหลมที่เท่ากัน 6 ด้าน ทั้งนี้พึงสังเกตว่าเส้นสามเหลี่ยมนี้เป็นเส้นรอบรูปที่มีความหนา ไม่ใช่รูปสามเหลี่ยมระบายทึบ เส้นที่ประกอบกันเป็นดาวแห่งดาวิดนี้ถูก “รื้อสร้าง” ด้วยกระบวนการดังนี้คือ ยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากัน (stretching, stretching, cutting, rotate, squeeze, distort and fold) (ภาพที่ 10) ขั้นตอนทั้งหมดนี้ก่อให้เกิดแผนผังพื้นฐานของอาคาร ทั้งนี้กระบวนการดังกล่าวเป็นการ “รื้อ” รูปดาวดาวิด ในขณะเดียวกันก็ “สร้าง” เกิดสิ่งใหม่คือสัญญะซิกแซกที่ถูกนำมาเป็นแผนผังอาคาร จากนั้นสถาปนิกจึงวางหน้าที่ใช้สอยและงานออกแบบนิทรรศการลงไป ทั้งนี้สัญญะหลักคือรูปดาวแห่งดาวิดกลายมาเป็นสัญญะอื่นที่ทำหน้าที่สื่อความถึงร่องรอยของดาวดังกล่าวในขณะที่ก็สื่อความหมายใหม่ไปพร้อมกัน

การตีความนี้เกิดขึ้นจากแนวทางการศึกษาเปรียบเทียบและความสัมพันธ์ระหว่างการก่อรูปทางสถาปัตยกรรมกับการประพันธ์ดนตรีที่มีมาตั้งแต่อดีต ทั้งนี้บริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ถูกตีความออกมาเป็นองค์ประกอบรูปแบบต่างๆ ทั้งภาพ บทกวี ดนตรีและสถาปัตยกรรม หรือพูดอีกแบบคือการที่นามธรรมในความคิดถูกถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมของศิลปะ การศึกษาลักษณะอสมมาตรและความขัดแย้งกันขององค์ประกอบในงานสถาปัตยกรรมของแดเนียล ลิเบสคินด์ ที่กลายเป็นสัญญะทางสถาปัตยกรรม การศึกษาผลงานวาดเส้นของสถาปนิกท่านนี้ เช่น Chamber Works (ภาพที่ 7) ที่มีความคลุมเครือ แต่เห็นว่าการเน้นเส้นและการเปิดช่องว่างของพื้นที่เป็นลักษณะเดียวกันกับการขึ้นเสียงเป็นลำดับที่เรียกว่า crescendo ในดนตรี นอกจากนี้ชื่อของงานวาดเส้นยังเห็นได้ชัดว่าเป็นการพาดพิงถึง chamber music อันเป็นรูปแบบหนึ่งของดนตรีคลาสสิคตะวันตกอีกด้วย (Capanna, 2009: 257-258)



ภาพที่ 7

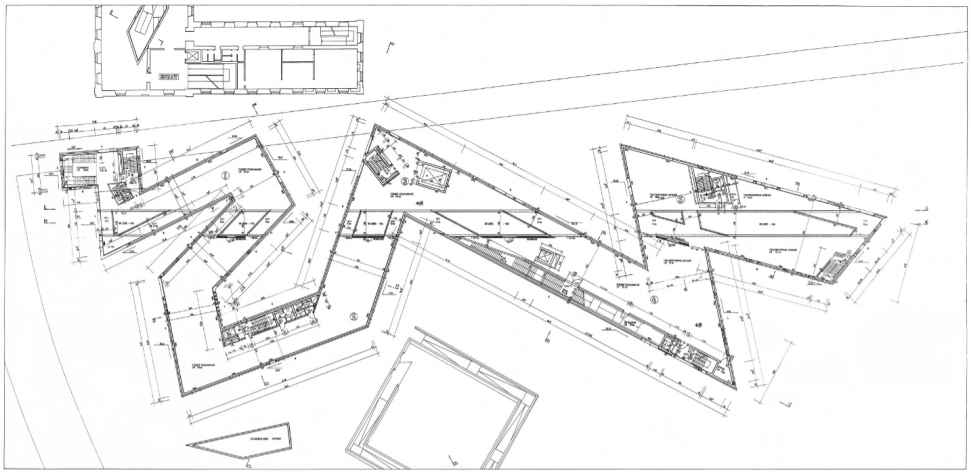
Daniel Libeskind, Chamber Works, 1983, drawing

หมายเหตุ. จาก "Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method", by A. Capanna, 2009, *Nexus Network Journal, 11*(2009), 260. (DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8). Copyright by Daniel Libeskind

ภาพที่ 8

อาคารเก่าและใหม่ของพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

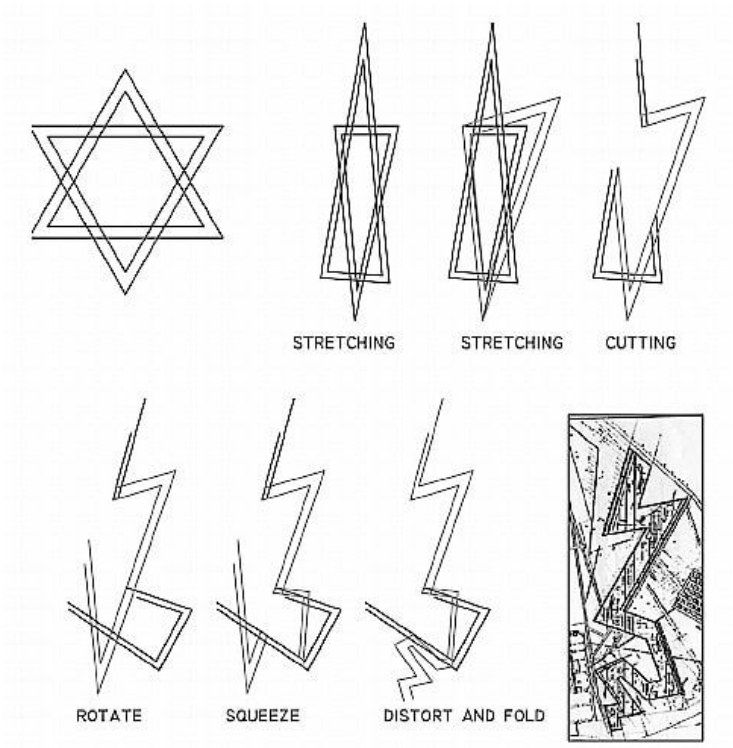
หมายเหตุ. จาก *Daniel Libeskind's Jewish Museum is a "foreboding experience",* by J. Astbury, 2022, Dezeen (https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/). Copyright by Guenter Schneider



ภาพที่ 9

แผนผังรูปซิกแซกของพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

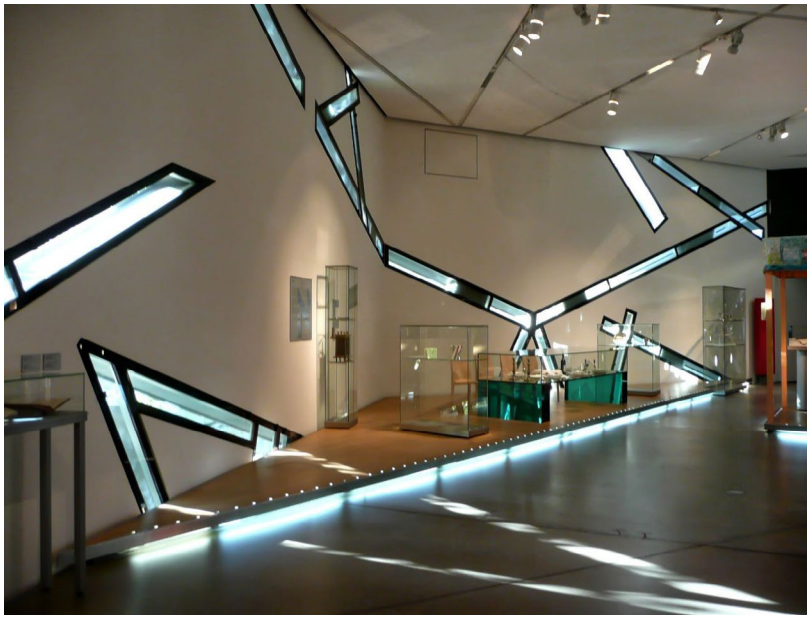
หมายเหตุ. จาก *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition,* by H. Shinde, 2020 (https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition). Copyright by Studio Libeskind



ภาพที่ 10

กระบวนการรื้อสร้างรูปดาวแห่งดาวิดด้วยการยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากันจนกลายเป็นรูปทรงของแผนผังสถาปัตยกรรม ภาพวาดเส้น โดย อเลสซันดรา คาปันนา (Alessandra Capanna)

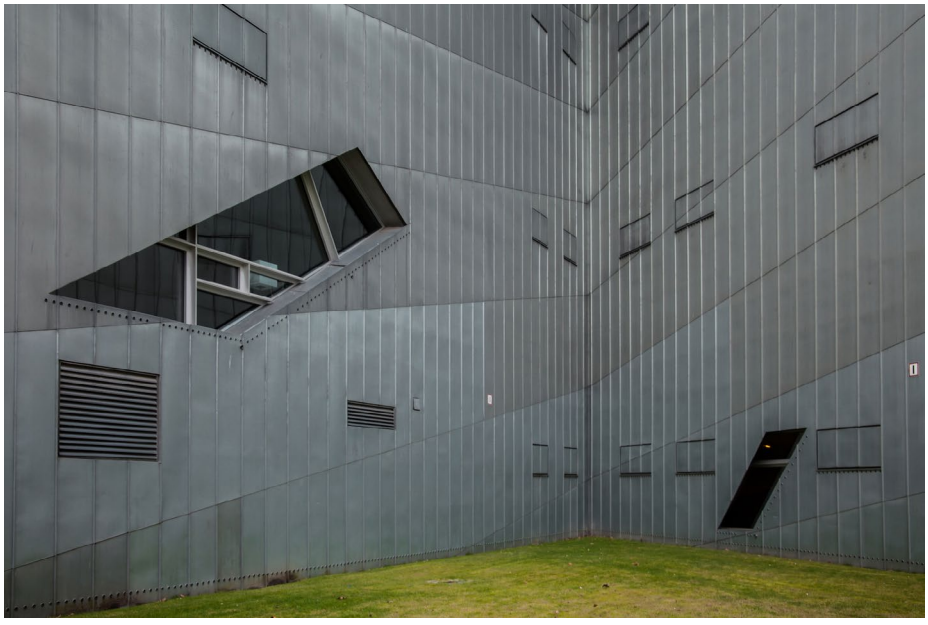
หมายเหตุ. จาก "Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method", by A. Capanna, 2009, *Nexus Network Journal, 11*(2009), 260. (DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8). Copyright by Alessandra *Capanna*



ภาพที่ 11

ช่องว่างเมื่อมองจากภายใน พิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

หมายเหตุ. จาก *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition,* by H. Shinde, 2020 (https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition). Copyright by Rakesh A



ภาพที่ 12

ช่องว่างเมื่อมองจากภายนอก พิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลิน

หมายเหตุ. จาก *AD Classics: Jewish Museum, Berlin/ Studio Libeskind,* by E. Pavka, n.d., Archdaily (https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind). Copyright by Denis Esakov

อีกองค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นในงานชิ้นนี้คือ ช่องว่างที่ตัดเฉือนลงไปบนผนังอาคารนี้ ช่องว่างนี้สอดแทรกลงไปบนผนังและกลายเป็นช่องแสงที่นำแสงสว่างจากภายนอกเข้ามาภายใน ขณะเดียวกันกับเป็นช่องว่างที่กำหนดลักษณะการจัดแสดงนิทรรศการ การเคลื่อนที่ของผู้ชมภายในพิพิธภัณฑ์ต้องผ่านสะพานจำนวนมากที่วางไว้ตามจุดต่างๆ การเฉือนผนังในพิพิธภัณฑ์นี้ไม่มีลำดับให้จับต้องได้ (ในกรณีที่ผู้ชมมองหาลำดับหรือหลักในการออกแบบ อันเป็นมาตรฐานของการสื่อความในสถาปัตยกรรม เช่น ประตูสื่อความถึงทางเข้า หน้าต่างสื่อความถึงการเชื่อมต่อภายนอกกับห้องภายใน เป็นต้น) อันเป็นการเปรียบเปรยร่องรอยการกรีดเฉือนให้เกิดช่องว่างลงไปในประวัติศาสตร์ของชาวยิวในยุโรป

ทั้งนี้อาจกล่าวได้ว่าลักษณะของช่องว่างที่กรีดเฉือนลงไปบนผนังเหล่านี้ก็คือร่องรอยของการรื้อสร้างดาวแห่งดาวิดก็เป็นได้ ช่องว่างเหล่านี้โดยตัวเองก็คือการรื้อสร้างสัญญะ “หน้าต่าง” นั่นเอง เพราะหน้าต่างในวัฒนธรรมสถาปัตยกรรมตะวันตกนั้นคือช่องเปิดสำหรับลมและแสงและเป็นช่องสี่เหลี่ยมทางตั้งหรือนอนขนานก็ตาม ช่องว่างนี้เมื่อนำแสงเข้ามาในอาคารจึงเสียความหมายดั้งเดิมของการเป็นหน้าต่างในขณะเดียวกันกับที่เกิดความหมายใหม่ของประวัติศาสตร์ชาวยิวในเบอร์ลินตามการนำเสนอของผู้ออกแบบไปพร้อมๆ กัน อย่างไรก็ตาม แม้จะเป็นประเด็นทางสังคมที่เข้มข้นแต่ก็ยังเห็นว่าสถาปนิกรักษาความงามที่เกิดขึ้นในพื้นที่ที่เกิดจากผลลัพธ์ของแสงจากช่องว่างที่ถูกตัดเฉือนเหล่านี้ด้วย

แนวทางของปรัชญารื้อสร้างนี้ทำให้งานสถาปัตยกรรมพัฒนาด้านการสื่อความจากสัญญะประเภทต่างๆ แตกตัวออกไปมากและเป็นหนึ่งในพัฒนาการก้าวสำคัญของการออกแบบสถาปัตยกรรมช่วงปลายศตวรรษที่ 20 โดยที่ช่องว่างจากกระบวนการรื้อสร้างทำให้เกิดงานสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นหลายชิ้นและสถาปนิกอีกหลายท่านก็ออกแบบตามแนวทางนี้

ช่องว่างกับการรื้อสร้างสถาปัตยกรรมเก่า

หนึ่งในศิลปินที่ใช้สัญญะของช่องว่างได้น่าสนใจและผลักดันให้ความหมายของช่องว่างลึกซึ้งขึ้นคือ กอร์ดอน มัตตา-คลาร์ก (Gordon Matta Clark ค.ศ.1943-1978) ศิลปินท่านนี้มีพื้นฐานการศึกษาสถาปัตยกรรมที่มหาวิทยาลัยคอร์แนลระหว่างค.ศ. 1962-68 ในช่วงที่โคลิน โรว์ (Colin Rowe ค.ศ. 1920 -1999) นักทฤษฎีสถาปัตยกรรมที่ทรงอิทธิพลทางความคิดทำการสอนอยู่ที่นั่น หลังจากนั้นได้เดินทางไปศึกษาวรรณกรรมฝรั่งเศสที่ปารีสเมื่อค.ศ. 1971 ทั้งสองการศึกษานี้ให้ผลกระทบที่ลึกซึ้งต่อกระบวนการทางความคิดอย่างมาก เนื่องจากแนวคิดเรื่องความโปร่งใส (transparency) และการ “รื้อสร้าง” ที่มีผลต่องานสถาปัตยกรรมและศิลปะ ตัวมัตตา-คลาร์กเองก็แสดงออกด้วยประเด็นนี้อย่างชัดเจน

มัตตา-คลาร์กสนใจกระบวนการสร้างงานบนพื้นฐานของสถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่แล้วในฐานะอาคารในประวัติศาสตร์และกำลังจะถูกรื้อถอนทำลายทิ้ง ความสนใจนี้อาจเทียบเคียงได้กับศิลปินที่ใช้วัตถุสำเร็จรูป (readymade object) ในการสร้างงาน แต่ขยายขนาดของวัตถุให้ใหญ่ขึ้น เทคนิคและเครื่องมือที่ศิลปินใช้คือพวกค้อนปอนด์ เลื่อยไฟฟ้า และอุปกรณ์หนักเนื่องจากกระบวนการนั้นเป็นการรื้อสร้างอาคารเก่าให้เกิดช่องว่างรูปทรงเรขาคณิตลักษณะต่างๆ ในผลงานยุคแรกคือ Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below (1972-73) (ภาพที่ 13) ศิลปินตัดพื้นห้องในนิวยอร์คเป็นช่องสี่เหลี่ยมจัตุรัสให้เห็นห้องข้างล่าง หรือกล่าวในทางกลับกันคือจากข้างล่างให้สามารถมองเห็นห้องข้างบน ชื่อผลงานที่ศิลปินตั้งใจกลับค่าความหมายสัญญะของพื้น (เช่น เอาไว้ยืน นอน หรือนั่ง มีความมั่นคง) ให้กลายเป็นเพดาน (ความหมายเช่น ปกป้อง คุ้มหัว) ความหมายขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมทั้งสองนี้กลับค่ากันจากการเกิดขึ้นของช่องว่างที่ถูกเจาะ

ภาพที่ 13

Gordon Matta-Clark, Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below, 1972

หมายเหตุ. จาก *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below,* by G. Matta-Clark, 1972, Belvedere (https://sammlung.belvedere.at/objects/23687/bronx-floors-floor-above-ceiling-below;jsessionid=2A2B21068A64322CBB99B1F741B1FFA4). Copyright by Gordon Matta-Clark

ในผลงานชิ้นถัดมาคือ Splitting (1974) (ภาพที่ 14-16) ศิลปินตัดเฉือนอาคารในเมืองนิวเจอร์ซีย์จากหลังคาสู่พื้น แยกอาคารออกเป็นสองซีก บ้านหลังนี้ผู้เช่าถูกย้ายออกเนื่องจากจะมีโครงการปรับปรุงเมืองใหม่เกิดขึ้น ขนบนิยม (convention) ของสถาปัตยกรรมเรื่อง การก่อสร้าง/การรื้อทำลาย ทั้งในเชิงกายภาพของอาคารจริงและในเชิงระบบของภาษากับไวยากรณ์ของอาคาร (สามเหลี่ยมด้านบนคือหลังคา ช่องสี่เหลี่ยมบนผนังคือหน้าต่าง ฯลฯ) เพื่อเป็นวิถีที่จะวิพากษ์วิจารณ์ระบบสถาปัตยกรรม อาคารที่ถูกตัดเฉือนแยกออกจากกันยังจะสื่อความหมายของความเป็นที่คุ้มภัยได้หรือไม่ นอกจากนี้การที่อาคารนี้มีบริบทของการพัฒนาเมืองที่จะต้องมีการรื้อถอนอาคารเก่า

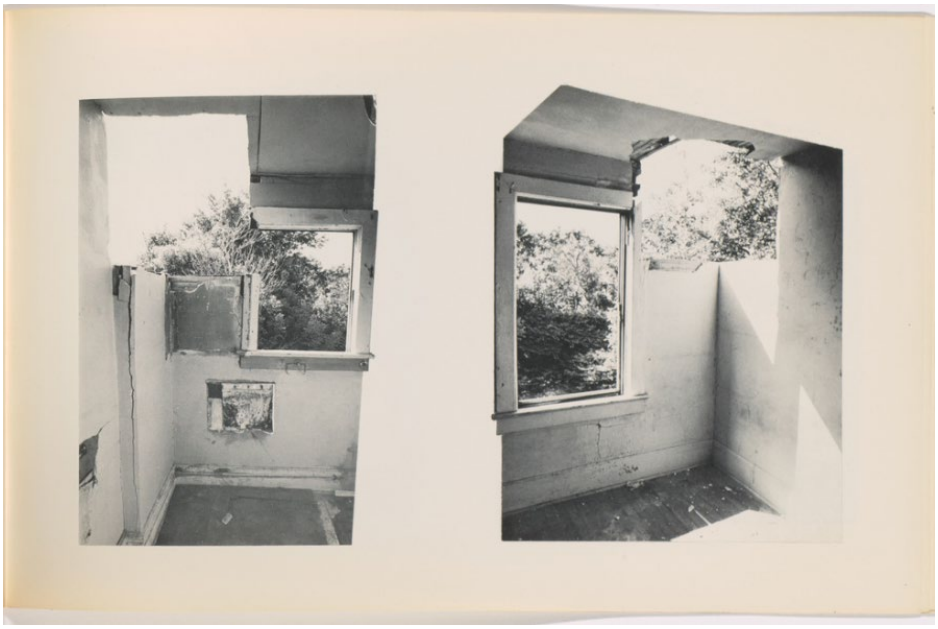
ความหมายแฝงของช่องว่างในงานชิ้นนี้จึงต้องอ่านควบคู่ไปกับสถานะการณ์ของการพัฒนาเมืองที่การรื้อถอนทำลายนั้นทำให้อาคารเก่าหายไปซึ่งย่อมหมายถึงความหมายของพื้นที่เดิม ความทรงจำผู้คน ย่อมสลายหายไป งานศิลปะชิ้นนี้เท่านั้นที่เป็นประจักษ์พยานถึงการดำรงอยู่ในอดีตและความหมายที่สถาปัตยกรรมมีต่อผู้คนกับวัฒนธรรม การ “รื้อ” กายภาพและความหมายอาคารทำให้เกิดการ “สร้าง” ความหมายใหม่ในฐานะความทรงจำของสังคมและการดำรงอยู่ของผลงานศิลปะไปพร้อม ๆ กัน

ภาพที่ 14

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (1)

หมายเหตุ. จาก *Splitting,* by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (https://www.moma.org/collection/works/398954).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

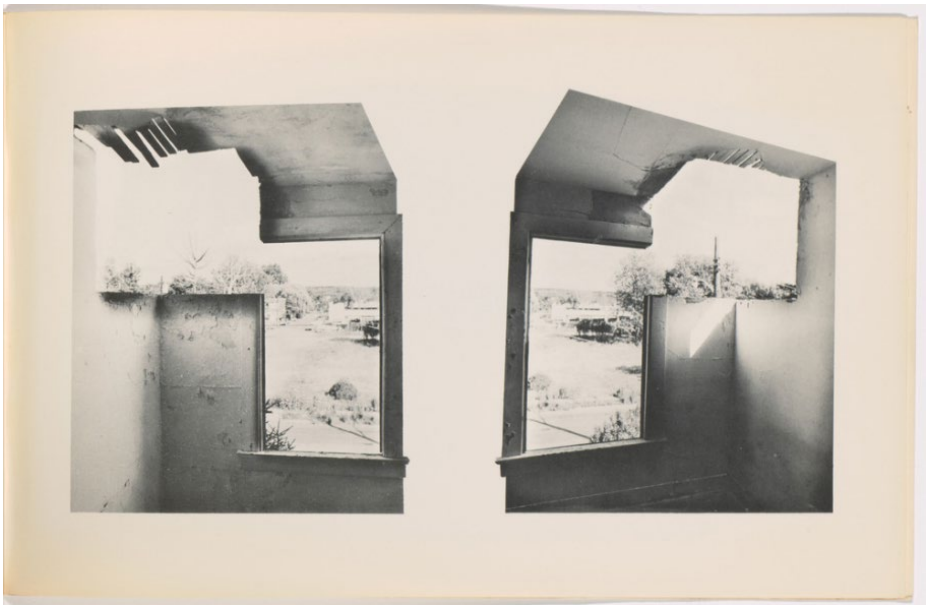


ภาพที่ 14

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (2)

หมายเหตุ. จาก *Splitting,* by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (https://www.moma.org/collection/works/398954).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York



ภาพที่ 16

Gordon Matta-Clark, Splitting, 1974 (3)

หมายเหตุ. จาก *Splitting,* by G. Matta-Clark, 1974, MoMA (https://www.moma.org/collection/works/398954).

Copyright 2024 by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

ในงานชิ้นที่โดดเด่นที่สุดชิ้นหนึ่งคือ Conical Intersect (1975) (ภาพที่ 17-19) จัดแสดงในงาน Paris Biennale 1975 ผลงานชิ้นนี้มัตตา-คลาร์ก ทำการตัดเจาะรูเป็นรูปกรวยทะลุผนังบ้านสองหลังที่สร้างขึ้นในศตวรรษที่ 17 และกำลังจะถูกรื้อถอนเพื่อนำพื้นที่ดินมาก่อสร้างศูนย์จอร์จ ปอมปิดู (Centres Georges Pompidou) (เปิดทำการค.ศ. 1977) ซึ่งตั้งอยู่ในย่านเก่าของปารีสที่ชื่อว่าโบบูร์ก (Beaubourg) ประกอบกันขึ้นจากหลายหน่วยงานและหลายอาคาร ส่วนที่โดดเด่นและเกี่ยวข้องกับศิลปะคือส่วนที่จะเป็นอาคารจัดแสดงศิลปะสมัยใหม่ เป็นหนึ่งในแผนงานสร้างเมืองปารีสให้กลายเป็นศูนย์กลางทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม (ที่ภายหลังจะมีเกิดตามมาอีกหลายโครงการ) เพื่อหาพื้นที่ดินสำหรับสร้างอาคารนี้มีการรื้อถอนอาคารเก่าออกไปหลายหลัง รวมถึงอาคารเลขที่ 27-29 ถนนโบบูร์ก ที่เป็นอาคารร้างแต่เดิมเป็นบ้านพักของชนชั้นแรงงานสร้างขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 17 (Fortenberry, 2017: 396) แม้พื้นที่ดินของอาคารจะไม่ได้เป็นพื้นที่ก่อสร้างโดยตรง แต่อาคารเก่าที่ผุพังทำให้มุมมองของศูนย์ปอมปิดูไม่สวยงาม การเจาะช่องของมัตตา-คลาร์กจึงเป็นการนำเสนอความหมายใหม่ให้แก่อาคาร

ภาพที่ 17

Gordon Matta Clark, Conical Intersect, 1975 (1)

หมายเหตุ. จาก *Conical Intersect, 1975,* by G. Matta-Clark, 1975, San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA) (https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/). Copyright by Estate of Gordon Matta-Clark/ Artists Rights Society (ARS), New York

ภาพที่ 18

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975 (2)

หมายเหตุ. จาก *At The Rose, 'Gordon Matta-Clark: Anarchitect' Deconstructs The Life And Work Of An Iconoclast,* by P. Reynolds, 2019, WBUR (https://www.wbur.org/news/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect). Copyright by Gordon Matta-Clark and David Zwirner

ภาพที่ 19

Gordon Matta-Clark, Conical Intersect, 1975 (3)

หมายเหตุ. จาก *Gordon Matta-Clark: Whitney Museum of American Art,* by J. Kastner, 2007, Art Forum (https://www.artforum.com/events/gordon-matta-clark-3-183182/). Copyright by Gordon Matta-Clark

งานชิ้นนี้เป็นการสร้างช่องว่างอย่างเฉพาะเจาะจง กระบวนการนี้ในทางกายภาพมีผลทำให้พื้นที่ว่างของห้องมากกว่าหนึ่งทะลุต่อกันในแบบที่ไม่เคยประสบมาก่อน แตกต่างจากประตูหน้าต่างที่ทำหน้าที่เชื่อมต่อพื้นที่ว่างอยู่แล้ว การเจาะทะลุสร้างช่องว่างโดยศิลปินทำให้เกิดความหมายใหม่ที่พื้นที่ว่างกลับมาเป็นตัวสื่อความหลักร่วมกันกับรูปทรง นอกจากนี้รูปกรวยของช่องว่างก่อให้เกิดการตั้งคำถามจากผู้ชมตามมา โดยศิลปินเรียกงานของตัวเองว่า “anachitecture” ซึ่งเป็นการเล่นคำผสมระหว่างคำว่า anarchy กับ architecture

เห็นได้ชัดว่ากระบวนการของมัตตา-คลาร์กเป็นการตั้งคำถามกับโครงสร้างทางสังคมของตะวันตกโดยอาศัยปรัชญาตะวันตกเอง ถ้าโครงสร้างยังคงอยู่ เราจะยังเรียกโครงสร้างนั้นว่าโครงสร้างหรือไม่ และถ้าโครงสร้างนั้นถูกทำให้กลายเป็นพื้นที่ว่างเป็นหลัก เราจะยังเรียกว่าโครงสร้างหรือไม่ บางท่านเสนอว่างานของมัตตา-คลาร์กนั้นเข้าข่ายของการเป็นงานศิลปะตามแนวทางปรัชญาของการ “รื้อสร้าง” อย่างแท้จริง (Wines, 1989: 137) ทั้งนี้เพราะสัญญะพื้นฐานและความหมายตรง/ความหมายแฝงในสถาปัตยกรรมตะวันตกถูกรื้อออกด้วยกระบวนการสร้างสรรค์

เพราะเทคนิคการเจาะและการตัดที่ศิลปินเลือกกระทำกับอาคารที่มีบริบทในตัวเองอยู่แล้ว จากนั้นใช้ขนบนิยมของสถาปัตยกรรมเรื่อง การก่อสร้าง/การรื้อทำลาย ทั้งในเชิงกายภาพของอาคารจริงและในเชิงระบบภาษากับไวยากรณ์ของอาคาร (สามเหลี่ยมด้านบนคือหลังคา ช่องสี่เหลี่ยมคือหน้าต่าง ฯลฯ) เพื่อเป็นวิถีที่จะวิพากษ์วิจารณ์ระบบสถาปัตยกรรมโดยรวม ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับปรัชญา “การรื้อสร้าง” ของฌากส์ แดร์ริดา (ค.ศ. 1930-2004) ที่จะคลี่คลายไปสู่การตีความหัวข้อของงานนั้น ๆ เสียใหม่ อาคารที่ถูกเฉือนแยกออกจากกัน เกิดช่องว่างจะยังสื่อความเป็นอาคารได้หรือไม่ พื้นที่ภายในที่แสงลอดเข้ามาจากช่องว่างที่ศิลปินตัดขึ้นจะเกิดความหมายใหม่อย่างไร

การรื้อสร้างในกรณีข้อเขียนทางปรัชญาหรือวรรณกรรมตามแนวทางของแดร์ริดานั้นหมายถึงการนำเอา *“...ตัวบทข้อเขียนมาแกะชิ้นส่วนออกเพื่อส่องดูว่ามันอิงอยู่กับเงื่อนไขอะไรบ้างที่แฝงไว้เป็นพื้นฐานอยู่ก่อน...”* (เดอคร็อป, 2545: 336) จากนั้นประกอบสร้างสัญญะเข้ากันใหม่ให้กลายเป็นงานอีกชิ้นหนึ่งซึ่งเปิดเผยให้เห็นโครงสร้างเดิมและความหมายใหม่ ทั้งนี้มีข้อเท็จจริงว่ามัตตา-คลาร์กนั้นมีสำนึกเกี่ยวกับเรื่องเล่าในสถาปัตยกรรมและการที่สถาปัตยกรรมหนึ่งๆ นั้นต้องการจิตสำนึกเชิงการเมืองในสาธารณะ (Wines, 1989: 137-138) การตัดสินใจว่าอาคารหนึ่งจะดำรงอยู่หรือควรถูกรื้อทิ้งไปย่อมขึ้นอยู่กับเรื่องเล่าและสำนึกเหล่านี้

มัตตา-คลาร์กเรียกได้ว่าเป็นศิลปิน “รื้อสร้าง” อย่างแท้จริงเพราะงานของเขามีลักษณะเด่นดังต่อไปนี้ 1) งานของมัตตา-คลาร์กนำเสนอสัญญะที่เป็นพื้นฐานของความเป็น “ศิลปะ” หรือ “สถาปัตยกรรม” แล้วนำมารื้อเสียใหม่ซึ่งทำให้เกิดช่องว่างบางประการในกระบวนการสื่อความหมายซึ่งในเวลาเดียวกันก็ก่อรูปความหมายใหม่ไปพร้อม ๆ กัน 2) ทำให้เกิดการตีความ “หัวข้อ” ของงานศิลปะนั้นเสียใหม่ ดังกรณีที่ศิลปินเลือกตัดหรือเจาะช่องทรงกรวยทะลวงเข้าไปในอาคาร ช่องเหล่านี้ทำให้คนมองเห็นเข้าไปภายในอาคารได้ ต่อต้านแนวคิดเรื่องพื้นที่ภายใน-ภายนอกหรือทำให้เกิดความกำกวมของความหมายขึ้นมาว่าพื้นที่ใดคือภายใน พื้นที่ใดคือภายนอก เช่นเดียวกันกับการอ่านแบบรื้อสร้างที่ฌากส์ แดร์ริดา นำเสนอ ทั้งนี้ก็คือกระบวนการที่ศิลปินเข้าไปก่อกวนระบบความหมายของสัญญะในสถาปัตยกรรมนั่นเอง

> *“...แดร์ริดายังได้วิพากษ์ทัศนะเกี่ยวกับเวลาที่ถือเอาว่าอดีตเป็นสิ่งเดียวกับความทรงจำตามทัศนะดังกล่าว อดีตมิใช่สิ่งที่สูญหายไปตามกาลเวลา แต่เป็นสิ่งที่ความทรงจำฉุดรั้งเอาไว้และเราสามารถเข้าถึงได้จากปัจจุบัน แต่สำหรับแดร์ริดา เวลามีมิติของการลืมร่วมอยู่ด้วยอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้ เวลาทิ้งร่องรอยของมันไว้แล้วร่องรอยเหล่านั้นก็ลบเลือนไปในที่สุด...”* (เดอคร็อป, 2545: 339)

ความทรงจำและการลืมอันเป็นสองด้านของความคิดมนุษย์จึงเป็นประเด็นที่สื่อออกมาจากภายภาพของงานที่มัตตา-คลาร์กสร้างขึ้น ดังนั้นแม้อาคารจะถูกรื้อออกไปแล้ว แต่ความทรงจำยังอยู่ และแน่นอนว่าแตกต่างจากความทรงจำจากภาพถ่ายที่เป็นกรณีปกติทั่วไป อันเป็นความทรงจำส่วนบุคคลเจ้าของสถานที่หรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง สถานะของศิลปะที่เกิดจากกระบวนการสร้างสรรค์ทำให้ความทรงจำนี้มีความหมายเชื่อมต่อกับคนอื่นๆ ด้วย เป็นความทรงจำในระดับสังคมและสังคมโลกอันงดงาม

กระบวนการรื้อสร้างเป็นปรัชญาที่ก่อกำเนิดจากทั้งฝั่งนักปรัชญาที่ได้รับความสนใจและการตอบรับจากสถาปนิก ทั้งนี้เพราะสถาปัตยกรรมเมื่อเข้าสู่ช่วงหลังสมัยใหม่หรือโพสต์โมเดิร์น (Post Modern) มีการใช้สัญญะของสถาปัตยกรรมจากอดีตอย่างแพร่หลาย เพราะสถาปนิกในช่วงหลังจากทศวรรษที่ 1960 เป็นต้นมาพบว่าแนวทางของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่สนใจความเรียบง่าย โครงสร้างที่สะท้อนหน้าที่ใช้สอย และการสื่อความแบบสากล (International style) นั้นไม่เพียงพอที่จะตอบสนองต่อความต้องการความหมาย สถาปัตยกรรมตะวันตกแต่เดิมนั้นเน้นการสื่อความไปพร้อมๆ กับการสร้างหน้าที่ใช้สอย หัวเสารูปแบบพื้นฐานทั้งสามคือ ดอริก ไอโอนิคและคอรินเธียน หรือหน้าจั่วสามเหลี่ยมกับการประดับประดาเป็นตัวอย่างของสัญญะแบบคลาสสิกที่ขาดหายไป นอกจากนี้ที่ใกล้ตัวมนุษย์มากขึ้นคืออาคารที่พักอาศัยที่เมื่อออกแบบในแนวทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่จะขาดความใกล้ชิดกับมนุษย์และความอบอุ่นในความรู้สึกของการอยู่อาศัยในบริบททางวัฒนธรรมที่ย่อมสะท้อนสภาพภูมิอากาศเนื่องจากวัสดุที่มีลักษณะเป็นนานาชาติคือคอนกรีต เหล็กและกระจก ที่ผลิตจากอุตสาหกรรมใช้กันทั่วไป

สถาปนิกที่สนใจในแนวทางหลังสมัยใหม่จึงแสวงหาแนวทางที่จะสร้างสถาปัตยกรรมที่ย้อนกลับมาสื่อความหมายจากสัญญะมากขึ้น มีการนำสัญญะดั้งเดิมมาใช้ เช่น การใช้หัวเสาดอริกที่ด้านหน้าอาคารธนาคาร เพื่อสื่อความถึงความมั่นคง เป็นต้น สถานะการณ์นี้ซับซ้อนขึ้นเมื่อแนวคิดหลังสมัยใหม่เผยแพร่ไปยังโลกตะวันออก กรณีของสถาปัตยกรรมญี่ปุ่นหรือไทยที่นำเอาสัญญะของสถาปัตยกรรมดั้งเดิมของตนเองมาใช้ เช่น การติดองค์ประกอบที่เรียกว่า “กาแล” บนหลังคาจั่วของตึกแถวในจังหวัดภาคเหนือ หรือบางครั้งนำสัญญะจากสถาปัตยกรรมตะวันตกมาใช้เพื่อสื่อความถึงความร่ำรวยดังกรณีบ้านของคนฐานะดีจำนวนมาก เป็นต้น

อย่างไรก็ตามแนวทางหลังสมัยใหม่ก็ถึงทางตันเช่นเดียวกันเนื่องจากการสื่อความมากเกินไปก็ทำให้ความหมายลดลงหรือไร้ความหมายไปเลย การใช้หัวเสาแบบตะวันตกอย่างแพร่หลายจนกระทั่งมีการหล่อเป็นปูนสำเร็จรูปและถูกนำไปใช้แม้กระทั่งอาคารที่ไม่ได้ต้องการสื่อความหมายอะไรเลยก็ตาม การรื้อสร้างตามแนวทางของมัตตา-คลาร์กจึงเป็นหนทางชี้ให้เห็นถึงการอิ่มตัวของระบบความหมาย เมื่อมองจากปรัชญารื้อสร้าง สัญญะของอาคารประวัติศาสตร์ทำงานร่วมกับช่องว่างที่เกิดจากการเจาะโดยศิลปินในกระบวนการเจาะซึ่งมีความหมายถึงการทำลาย (สัญญะเดิม) เพื่อทำให้อาคารก่อเกิดสัญญะใหม่ของการกลายรูปเป็นผลงานศิลปะ เป็นการรื้อสร้างตามความหมายของปรัชญาอย่างแท้จริง

นอกจากนี้ที่เป็นประเด็นสำคัญคือการที่ศิลปินใช้สถาปัตยกรรมเก่า ซึ่งในกรณีนี้คือสถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่อยู่แล้วทั้งในกรณีปารีสและนิวเจอร์ซี เป็นที่ทราบกันดีว่าการสร้างงานศิลปะจากวัตถุสำเร็จรูปนี้หนึ่งในเรื่องสำคัญที่ศิลปินต้องทำคือการเปลี่ยนความหมายของวัตถุ ซึ่งทำได้ทั้งการนำมาติดตั้งใหม่หรือแม้กระทั่งการตั้งชื่อใหม่ก็ตาม แต่การนำวัตถุสำเร็จรูปซึ่งในกรณีนี้คือบ้านทั้งหลังมาเจาะทะลุจนเกิดช่องว่างรูปกรวยเชื่อมสัมพันธ์กันหรือเฉือนอาคารให้เกิดช่องว่างทำให้วัตถุชิ้นนี้ทั้งรักษารูปทรงเดิมแต่ก็เกิดความหมายใหม่ไปพร้อมกัน

สรุปและอภิปรายผล

จะเห็นได้ว่าการ “รื้อสร้าง” นั้นแม้โดยพื้นฐานจะเป็นกระบวนการที่นักปรัชญาหรือนักวิจารณ์ใช้ “...ตัวบทข้อเขียนมาแกะชิ้นส่วนออกเพื่อส่องดูว่ามันอิงอยู่กับเงื่อนไขอะไรบ้างที่แฝงไว้เป็นพื้นฐานอยู่ก่อน...” เพื่อมองหามายาคติบางประการที่พยุงความหมายของการสื่อความของวรรณกรรมหรืองานเขียนอื่น ๆ จากนั้นประกอบสร้างสัญญะเหล่านั้นเข้าด้วยกันใหม่ ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมการวิจารณ์หรือการสร้างสรรค์เนื้อหาใหม่หรือไม่ก็ตาม (จริงๆ แล้วก็น่าจะเป็นเรื่องเดียวกัน) ในทางศิลปะและสถาปัตยกรรมนั้นมีหลักฐานของกระบวนการดังกล่าวที่ประสบความสำเร็จจำนวนมาก ทั้งในกรณีของแอนโธนี กอร์มลีย์ กับผลงานชื่อ Sense ที่สัญญะของช่องว่างร่างกาย กับสัญญะความเป็นปริมาตรทำงานร่วมกันสื่อความหมายตรงถึงการเป็นผลงานศิลปะ และสื่อความหมายแฝงถึงร่างกายมนุษย์และปรัชญาความว่างตามแนวทางศาสนาตะวันออกที่ศิลปินศึกษา ในขณะที่ผลงาน Flesh กล่องรูปไม้กางเขนเป็นสัญญะสำคัญที่สื่อความถึงพระคริสต์และการตรึงไม้กางเขนทำให้สัญญะมือและเท้าสื่อความหมายถึงร่างกายคนยืน แต่เมื่อรวมกันกับสัญญะไม้กางเขนทำให้ร่างกายคนในที่นี้กลายเป็นพระคริสต์ ช่องว่างและรูปทรงเป็นการดำรงอยู่และการขาดหายไปที่ต่างฝ่ายต่างก็ต้องอาศัยอีกฝ่ายหนึ่งในการสื่อความ

ผลงานของอานิช คาปูร์นั้นอาศัยการดำรงอยู่ของช่องว่างสีน้ำเงินบนผนังแกลเลอรี่เพื่อสร้างความหมายร่วมกับสัญญะของความเป็นแกลเลอรี่และสัญญะอีกตัวหนึ่งคือชื่อผลงาน กรณีนี้น่าสนใจว่าทำให้ช่องว่างนี้มีความหมายแฝงถึงเรื่องเพศทั้ง ๆ ที่ความหมายแฝงของความเป็นศิลปะนั้นชัดเจนมาก เนื่องจากการทำงานของสัญญะผนัง แกลเลอรี่ พิพิธภัณฑ์ สีที่ศิลปินใช้ ชื่อของศิลปินเอง แต่สัญญะตัวที่ไม่ปรากฏชัดเจนในการชมคือชื่อผลงานศิลปะกลับทำให้ความหมายแฝงเพิ่มเติมขึ้นมาและชวนให้ตีความต่อเนื่องออกไปอีก

ในแง่มุมของสถาปัตยกรรม ผลงานของแดเนียล ลิเบสคินด์คือพิพิธภัณฑ์ยิวแห่งเบอร์ลินนั้นกระบวนการรื้อสร้างกลับไปที่จุดกำเนิดของรูปทรงเลย นั่นคือ ดาวแห่งดาวิด กระบวนการ ยืด ดึง ตัด หมุน บีบ ทำให้ผิดรูปและพับเข้าหากัน ที่เกิดขึ้นแล้วกลายมาเป็นแผนผังกับรูปทรงสถาปัตยกรรม การเจาะช่องว่างที่ดูผิดที่ผิดทางในสัญญะของสถาปัตยกรรมทั่วไป เพราะทำให้อาคารนี้สื่อความหมายแฝงถึงความไม่มั่นคงได้ แต่เมื่อสัญญะทั้งหมดประกอบรวมกันเข้า การขาดหายไปของสัญญะมาตรฐานของสถาปัตยกรรมนั่นคือ

สัญญะที่ให้ความหมายถึงความมั่นคงกับการปรากฏตัวของสัญญะที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนเกิดปฏิสัมพันธ์กันก่อรูปให้กลายเป็นการสื่อความหมายถึงประวัติศาสตร์ของชาวยิวในเบอร์ลินกับการฆ่าล้างเผ่าพันธุ์ ทั้งนี้การทำให้สัญญะดั้งเดิมคือดาวแห่งดาวิดที่มีความหมายเดียวกลายเป็นสัญญะที่สามารถสื่อความหมายแฝงถึงประวัติศาสตร์อันขมขื่นของชนชาตินี้เป็นวิธีการของสถาปนิกที่โดดเด่นที่สุด

ในผลงานศิลปะที่อาศัยวัตถุสำเร็จรูปเป็นพื้นฐาน ผลงานของกอร์ดอน มัตตา คลาร์กที่การเจาะองค์ประกอบของสถาปัตยกรรม เช่น ผนัง ทำให้สัญญะตัวนี้สื่อความแตกต่างออกไป จากการสื่อความว่าการกั้น แยก ความเป็นส่วนตัว กลายเป็นการเชื่อมต่อ การเสื่อมสลาย และการเป็นพื้นที่สาธารณะ นอกจากนี้ยังทำให้สัญญะโดยรวมที่สื่อความหมายตรงว่านี่คือสถาปัตยกรรมและมีความหมายแฝงถึงคุณค่าจากอดีต กลายเป็นความหมายตรงของการเป็นผลงานศิลปะและมีความหมายแฝงถึงการวิพากษ์วิจารณ์กระบวนการพัฒนาเมืองกับการสร้างความทรงจำ ในแง่นี้ผลงานชิ้นนี้ดูจะสมบูรณ์ที่สุดใน ประเด็นคือ 1) การเจาะช่องลงไปบนผนังอาคารจนทะลุทะลวงนั้นนอกจากจะให้ความรู้สึกถึงความไม่มั่นคงแล้ว ยังทำให้สัญญะของผนังเปลี่ยนรูปสัญญะ ความหมายแฝงเปลี่ยนไปจากปฏิสัมพันธ์ระหว่างการปรากฏ การขาดหายไปของบางส่วนของผนัง 2) การที่ตัวอาคารดั้งเดิมสื่อความหมายถึงอาคารในอดีตและมีความหมายแฝงว่ามีคุณค่าควรรักษาทำให้งานชิ้นนี้ท้าทายแนวความคิดเกี่ยวกับการพัฒนาเมืองและการรื้อสร้างทำลายของเก่าด้วย ทั้งนี้ เมื่อเวลาผ่านไปเห็นได้ชัดว่าความเสียดายอาคารนี้แทบไม่หลงเหลืออีกต่อไปเนื่องจากความสำเร็จของโครงการที่มาแทนที่และพื้นที่เมืองบริเวณนั้นได้รับการสรรเสริญว่ามีความหมายใหม่ เป็นพื้นที่ที่น่าสนใจที่สุดบริเวณหนึ่งของปารีส โดยเฉพาะสำหรับคนรุ่นหนุ่มสาว 3) กระบวนการรื้อสร้างของศิลปินทำให้ความทรงจำของคนเปลี่ยนรูปเป็นศิลปะ แทนที่จะเป็นภาพถ่ายหรือข้อเขียนอื่น ๆ กล่าวได้ว่าถ้าปราศจากกระบวนการรื้อสร้างนี้ความหมายแฝงจะไม่ลึกซึ้งเท่านี้

ความหมายที่เกิดใหม่จากกระบวนการรื้อสร้างสัญญะเดิมนั้นเกิดขึ้นทั้งในงานที่สร้างใหม่เลยและในงานที่เป็นการใช้สถาปัตยกรรมที่ดำรงอยู่แล้ว โดยในกรณีหลังนี้ก็คือการใช้อาคารในฐานะวัตถุสำเร็จรูปนั่นเอง

เอกสารอ้างอิง (References)

ฉัตรมงคล อินสว่าง. (2562). พื้นที่แห่งการตื่นรู้ในประติมากรรมของแอนโทนี กอร์มลีย์. *Veridien E-Journal, Silpakorn University (สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ), 12*(6), 1851-1870.

เดอคร็อป, ฮันส์ ฌอร์ฌส์, (2545). บทแนะนำ: ฌากส์ แดร์ริดา (นพพร ประชากุล แปล). ใน *สรรนิพนธ์มนุษยศึกษาและสังคมศาสตร์ในประเทศฝรั่งเศส ศตวรรษที่ 20*. มิ่งเมือง.

นพพร ประชากุล. (2538). คำนำบทแปล โวหารของภาพ เขียนโดย โรลองด์ บาร์ตส์ (ประชา สุวีรานนท์ แปล). *วารสารธรรมศาสตร์, 21*(2), 110-129.

高村光太郎. (1973年). 高村光太郎 造型 (吉本隆明 - 北川太一、編者.). 春秋社.

Astbury, J. (2022). *Daniel Libeskind's Jewish Museum is a "foreboding experience"* [Online Image]. Dezeen. https://www.dezeen.com/2022/05/20/daniel-libeskind-jewish-museum-deconstructivist-architecture/

Capanna, A. (2009). Music and Architecture: A Cross between Inspiration and Method. *Nexus Network Journal, 11*(2009), 257-272. DOI:10.1007/978-3-7643-8976-5_8

Decrop, H. G. (2002). Introduction: Jacques Derrida (N. Prachakul, Trans.). in *Sciences humaines et sociales en France au XXe siecle: une anthologie.* Ming Muang. [in Thai]

Fortenberry, D. (ed). (2017). *The Art Museum.* Phaidon.

Gormley, A. (1990). *Flesh* [Sculpture]. https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview

_____. (1991). *Sense* [Sculpture]. https://www.antonygormley.com/works/sculpture/overview

Hepworth, B. (1967). *Oval Sculpture (No.2)* [Sculpture]. Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hepworth-oval-sculpture-no-2-t00953

Insawang, C. (2019). The Space of Awareness in Anthony Gormley's Sculptures. *Veridien E-Journal, Silpakorn University (Humanities, Social Sciences and Arts), 12*(6), p.1851-1870. [in Thai]

Kapoor, A. (2004). *L'Origine du monde: Concretes and pigment, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa* [Online Image]. https://anishkapoor.com/80/origine-du-monde

Matta-Clark, G. (1972). *Bronx Floors: Floor Above, Ceiling Below* [Online Image]. Belvedere https://sammlung.belvedere.at/objects/23687/bronx-floors-floor-above-ceiling-below;jsessionid=2A2B21068A64322CBB99B1F741B1FFA4

_____. (1974). *Splitting* [Online Image]. MoMA. https://www.moma.org/collection/works/398954).

_____. (1975). *Conical Intersect* [Online Image]. San Francisco Museum of Modern Art (SFMoMA). https://www.sfmoma.org/artwork/92.426/

Moore, H. (1966). *Large Two Forms*, *1966-69* [Sculpture]. Elephant. https://elephant.art/take-a-walk-enjoying-art-outdoors/henry-moore-large-two-forms-1966-69-reproduced-by-permission-of-the-henry-moore-foundation-courtesy-yorkshire-sculpture-park-photo-c-jonty-wilde/

Pavka, E. (n.d.). *AD Classics: Jewish Museum, Berlin/ Studio Libeskind* [Online Image]. Archdaily. https://www.archdaily.com/91273/ad-classics-jewish-museum-berlin-daniel-libeskind

Prachakul, N. (1995). Preface: Rhetoric of Image. by Barthes. R. (P. Suveeranont, Trans.). *Thammasat University Journal, 21*(2). 110-129. [in Thai]

Reynolds, P. (2019). *At The Rose, 'Gordon Matta-Clark: Anarchitect' Deconstructs the Life and Work of an Iconoclast* [Online Image]. WBUR. https://www.wbur.org/news/2019/09/18/rose-art-museum-gordon-matta-clark-anarchitect

Shinde, H. (2020). *Notes on Daniel Libeskind's Extension of the Berlin Museum with the Jewish Museum Addition* [Online Image]. https://shinde.co/notes-on-daniel-libeskind-39-s-extension-of-the-berlin-museum-with-the-jewish-museum-addition

Takamura, K. (1973). *Kōtarō Takamura Modeliing* (T. Yoshimoto & T. Kitagawa, Eds.). Shunjusha. [in Japanese]

Wines, J. (1989). 'The Slippery Floor'. in Papadakis, A., Cooke, C. & Benjamin, A. (Eds.). *Deconstruction: Omnibus Volume*. Academy Editions, pp. 135-139.

06

การใช้เศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแก้ว[1]

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล[2]
สวรรยา จันทรสมัย[3]

รับบทความ: 11 พฤษภาคม 2567 / แก้ไข: 17 มิถุนายน 2567 / ตอบรับตีพิมพ์: 24 มิถุนายน 2567

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.6

---

[1] บทความนี้มาจากโครงการวิจัยเรื่อง “การนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วกลับมาใช้สร้างสรรค์งานออกแบบและศิลปะแก้ว” สนับสนุนทุนวิจัยโดย สำนักคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) ปีงบประมาณ 2562

[2] รองศาสตราจารย์ ภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: jakapanvilasineekul@gmail.com

[3] อาจารย์ ภาควิชาประติมากรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: sawanyasai19@gmail.com

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้ศึกษาวิธีการนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วมาใช้ในงานสร้างสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์สามด้าน 1. ศึกษาแนวทางนำเศษแก้วมาใช้เพื่อสร้างคุณค่าด้านสร้างสรรค์ 2. ศึกษาสมบัติของเศษแก้วและการใช้งานที่เหมาะสม และ 3. ศึกษาวิธีการทางศิลปะแก้วเพื่อใช้ในด้านการศึกษาและการพัฒนาเชิงพาณิชย์ ขั้นตอนวิจัยมีการสำรวจโรงงานและเก็บรวบรวมตัวอย่าง มีการตรวจสอบค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนและองค์ประกอบทางเคมี มีการทดสอบอบแก้วเพื่อหาอุณหภูมิที่เหมาะสมสำหรับใช้ในกระบวนการอบแก้ว ผลการวิจัยพบว่าแก้วจากโรงงานส่วนใหญ่มีปริมาณเฉลี่ยซิลิกาต่ำกว่าและโซเดียมออกไซด์สูงกว่าแก้วโซดาไลม์ทั่วไป แก้วจากแต่ละโรงงานมีส่วนประกอบทางเคมีไม่คงที่ จึงมีค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนต่างกัน เป็นข้อจำกัดในการนำมาใช้ การเตรียมวัสดุด้วยการบด ยืดเป็นเส้น อบแผ่เป็นแผ่น มีความสำคัญก่อนการสร้างสรรค์ แก้วสีต่าง ๆ ที่ตรวจสอบแล้วว่ามีสมบัติใกล้เคียงกัน นำมาอบผสานกันได้ดีในเทคนิคหลากหลาย การอบแก้วประสานสีกันหรือซ้อนทับกันทำให้เกิดลายหรือจังหวะของระนาบสีเป็นลักษณะพิเศษ เศษแก้วสีนำมาใช้ได้ดี ในเทคนิคหล่อแก้ว ความใสของแก้วเปลี่ยนความรู้สึกหนักและทึบตันในงานประติมากรรม แก้วบดละเอียดสามารถนำมาใช้ในเทคนิคการอบผงแก้วผลึก ผลงานที่ได้มีเนื้อเป็นผลึกและมีสีไหลมาผสานกันเป็นลักษณะเด่น

คำสำคัญ: การอบแก้ว / การขึ้นรูปแก้วในเตา / ศิลปะแก้ว

วิธีอ้างอิง

จักรพันธ์ วิลาสินีกุล และ สวรรยา จันทรสมัย. (2567). การใช้เศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะแก้ว. *วารสารศิลป์พีระศรี, 12*(1), 143-178. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.6

© 2567 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

06

Reusing Glass Waste from Glass-Blowing Factories to Create Glass Art[1]

Jakapan Vilasineekul[2]
Sawanya Chantarasamai[3]

Received: May 11, 2024 / Revised: June 17, 2024 / Accepted: June 24, 2024

https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.6

[1] This article is a part of research "Reusing Glass Waste of Glass-Blowing Factories to Create Product Design and Glass Art" funding by Thailand Science Research and Innovation (TSRI), fiscal year 2019.

[2] Associate Professor, Sculpture Department, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: jakapanvilasineekul@gmail.com

[3] Lecturer, Sculpture Department, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: sawanyasai19@gmail.com

Abstract

This research examines how glass waste from glass-blowing factories can be used in creative works. There are three objectives: 1. Study the methods of reusing glass waste in creative works. 2. Study the properties of glass waste and their appropriate usage. 3. Study methods in glass art to be used in education and commercial development. The research process involves surveying the factories and collecting samples. The thermal expansion coefficient and chemical composition are examined. Samples are tested to determine the appropriate temperature for creating works of art in the kiln-formed glass process. The results showed that glass from Thai factories had lower average silica content and higher sodium oxide content than general soda-lime glass. Glass from different factories has different chemical compositions. Therefore, they have different coefficients of thermal expansion, which is a limitation for reusing in the kiln-formed glass technique. Material preparation involves grinding, stretching a cullet into strips, and fusing glass into sheets, which are needed before creating forms of art. Different colored glass, which has been verified to have similar properties, can be fused together using various techniques. Colored glass fused in overlapping or layering can create a unique pattern or rhythm of color. Glass billets are recommended for casting. The transparency of glass changes the feeling of being heavy and dense in sculpture. Frit, or finely ground glass powder, can be used in the pâte de verre technique. It creates a crystal texture and flowing colors as a distinctive feature.

Keywords: Warm Glass / Kiln-Formed Glass / Glass Art

Citation

Vilasineekul, J. & Chantarasamai, S. (2024). Reusing Glass Waste from Glass-Blowing Factories to Create Glass Art. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)*, 12(1), 143-178. https://doi.org/10.14456/sbjfa.2024.6

© 2024 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

จังหวัดนครปฐมเคยมีโรงงานเป่าแก้วอยู่เป็นจำนวนมาก โรงงานเหล่านี้ผลิตแก้วแบบหัตถกรรมด้วยแรงงานฝีมือซึ่งต่างจากอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ การเป่าแก้วเป็นวิธีการโบราณที่ใช้จนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงน้อยมาก กระบวนการผลิตต้องใช้น้ำแก้ว จำเป็นต้องติดไฟเตาหลอมแก้วไว้ตลอดเวลา ช่วงเวลา 7-8 ปีที่ผ่านมาโรงงานเป่าแก้วประสบปัญหาเศรษฐกิจอย่างหนักจนต้องปิดตัวลงหลายแห่ง เนื่องจากราคาเชื้อเพลิงที่สูงทำให้แก้วจากโรงงานของไทยแข่งขันในตลาดต่างประเทศยาก นอกจากนี้โรงงานยังประสบปัญหาในการจัดการเศษแก้วซึ่งเกิดขึ้นในขั้นตอนการผลิตทุกวัน แม้เศษแก้วเหล่านี้จะนำมาหลอมใช้ใหม่ได้ แต่ทุกโรงงานมีเศษแก้วเหลืออยู่ในปริมาณมากจึงต้องจำหน่ายออกไปในราคาถูกหรือหาทางกำจัดด้วยวิธีการอื่น การวิจัยนี้จะศึกษาความเป็นไปได้ในการนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วมาแปรรูปเพื่อใช้ให้เกิดประโยชน์ในด้านการสร้างสรรค์โดยไม่ต้องนำกลับไปหลอมใหม่

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาวิธีการนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วมาใช้ประโยชน์เพื่องานด้านการสร้างสรรค์
2. ศึกษาสมบัติของวัสดุและการใช้งานที่เหมาะสมเพื่อพัฒนางานศิลปะและการออกแบบ
3. ศึกษาวิธีการสร้างสรรค์งานแก้วเพื่อหาแนวทางส่งเสริมการศึกษาศิลปะและการพัฒนาเชิงพาณิชย์

กรอบแนวคิดของการวิจัย

แก้วเป็นวัสดุที่นำกลับมาใช้ใหม่ได้ แก้วที่แตกแล้วสามารถนำกลับมาหลอมเพื่อทำผลิตภัณฑ์ขึ้นใหม่ได้ แต่นอกจากการนำกลับไปหลอมแล้วยังมีวิธีการอื่นที่จะนำเศษแก้วมาใช้ประโยชน์ กรอบการศึกษานี้ใช้หลักการด้านสมบัติของแก้วที่แปรรูปได้ด้วยความร้อนในกระบวนการอบแก้ว

สมบัติของแก้ว

แก้วเป็นวัสดุที่เกิดจากการหลอมสารประกอบเคมีเข้าด้วยกัน มีองค์ประกอบหลัก 3 ชนิดได้แก่ ซิลิกา (silica) ได้จากควอตซ์ในทราย โซดาแอช (soda ash) หรือโซเดียมคาร์บอเนต และหินปูน (lime stone) หรือแคลเซียมคาร์บอเนต การหลอมทรายซิลิกาให้เป็นแก้วต้องใช้ความร้อนสูงราว 1700 องศาเซลเซียส โซดาแอซเป็นตัวช่วยในการหลอมเหลว (flux) ทำให้ซิลิกาหลอมในอุณหภูมิต่ำลงราว 1150 องศาเซลเซียส แต่การเติมโซดาแอซในปริมาณมากมีผลเสียทำให้แก้วขาดความคงทน จึงต้องเติมหินปูนเพื่อปรับสมดุลย์ในโครงสร้างของแก้วให้มีความแข็งแรงขึ้น (stabilizer) แก้วประเภทนี้มีชื่อเรียกว่าแก้วโซดาไลม์ (soda-lime glass) ส่วนผสมขององค์ประกอบเคมีสามชนิดนี้ถูกใช้หลอมแก้วมายาวนานกว่า 4,000 ปีแล้ว ปัจจุบันแก้วอุตสาหกรรมส่วนใหญ่เป็นแก้วประเภทโซดาไลม์ ผู้ประกอบการอาจเติมสาร

เคมีบางชนิดเพื่อให้ได้แก้วที่มีสมบัติตามความต้องการเช่น กระจกกับขวดแก้วเป็นแก้วโซดาไลม์ทั้งคู่ แต่มีส่วนประกอบเคมีบางส่วนต่างกันบ้าง แก้วแต่ละชนิดต่างแหล่งที่มามีองค์ประกอบเคมีแตกต่างกัน จะขยายตัวเมื่อได้รับความร้อนและหดตัวเมื่อเย็นลงในอัตราที่ไม่เท่ากัน ทำให้อบผสานเป็นเนื้อเดียวกันไม่ได้ (Cummings, 2007) อัตราการขยายตัวดังกล่าวเรียกว่า ค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน coefficient of thermal expansion (COE) การวิจัยนี้จะเก็บตัวอย่างแก้วและนำไปตรวจสอบสารประกอบเคมีและค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน และทดสอบความเข้ากันได้โดยนำมาอบผสาน

กระบวนการทางเทคนิค

กระบวนการงานแก้วแบ่งออกเป็น 3 เทคนิคตามหลักการขึ้นรูปแก้วที่สัมพันธ์กับความร้อน งานแก้วมีจุดตั้งต้นจากการหลอมแก้วโดยหลอมซิลิกาให้เป็นแก้ว แล้วนำน้ำแก้วหลอมเหลวมาขึ้นรูปด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น การใช้ท่อจุ่มน้ำแก้วแล้วเป่าอากาศเข้าไป ซึ่งเป็นที่มาของชื่อเทคนิคการเป่าแก้ว (glass-blowing) และวิธีการจุ่มน้ำแก้วขึ้นมาปั้น ขั้นตอนทำงานในวิธีการนี้ใช้ความร้อนในระดับ 1250 องศาเซลเซียส ผู้ปฏิบัติงานต้องใช้ทักษะสูงในการขึ้นรูปแก้วขณะร้อนจัด เรียกกระบวนการนี้ว่า hot glass process วิธีการนี้เป็นเทคนิคการผลิตเครื่องแก้วมาตั้งแต่สมัยโรมัน ปัจจุบันโรงงานเป่าแก้วของไทยยังคงใช้วิธีการนี้ในการผลิต

กระบวนการงานแก้วแบบที่สองใช้ความร้อนน้อยกว่าวิธีการแรก อุณหภูมิที่ใช้สูงสุดไม่เกิน 950 องศาเซลเซียส เรียกกระบวนการนี้ว่า warm glass process หลักการทางเทคนิคเกี่ยวข้องกับการใช้ความร้อนอบแก้วเพื่อแปรรูป หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า การอบขึ้นรูปแก้วในเตา (kiln-form glass) กระบวนการงานแก้วแบบนี้มีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่ยุคเฮเลนิสติกแต่ไม่แพร่หลาย ต่อมาถูกรื้อฟื้นขึ้นอีกครั้งในศตวรรษที่ 19 และพัฒนาเทคนิคหลายแบบขึ้นจนได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน (Tait, 2004: 219 -221) หลักการทางเทคนิคคือการให้ความร้อนเพื่อทำให้แก้วเปลี่ยนสถานะจากของแข็งหลอมติดกัน ขั้นตอนทางเทคนิคเกี่ยวข้องกับการเตรียมแก้ว แม่พิมพ์ และการอบแก้ว

กระบวนการงานแก้วแบบสุดท้ายไม่เกี่ยวข้องกับความร้อน เรียกว่า cold working process วิธีการขึ้นรูปใช้เทคนิคการตัด เจาะ ขัด หรือเจียระไนแก้วจนได้ลวดลายและรูปทรงที่ต้องการ ในปัจจุบันมีการใช้กาวทำจากพลาสติกโพลิเมอร์ชนิดพิเศษใช้ติดขึ้นรูปทรงแก้ว ก็จัดเป็นเทคนิคหนึ่งในกระบวนการนี้

การวิจัยนี้จะใช้กระบวนการอบแก้ว เนื่องจากประหยัดพลังงานกว่าการนำแก้วไปหลอม สามารถทำการทดลองในปริมาณน้อยได้ มีวิธีการทางเทคนิคที่หลากหลายลักษณะ ผู้ปฏิบัติงานไม่ต้องสัมผัสกับความร้อนสูง และมีเอกสารวิชาการด้านเทคนิคที่ใช้อย่างแพร่หลาย ซึ่งการวิจัยนี้จะนำแนวทางดังกล่าวมาทดลองกับเศษแก้วของไทยเพื่อหาความเป็นไปได้ในการนำมาใช้สร้างสรรค์

การดำเนินงานวิจัย

การศึกษานี้มีการดำเนินการแยกเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้ 1. ทบทวนวรรณกรรม 2. การสำรวจโรงงาน 3. การตรวจสอบสมบัติแก้ว 4. การทดลองทางเทคนิคและการสร้างสรรค์ 5. การวิเคราะห์ผลการวิจัย

ทบทวนวรรณกรรม

จากการสำรวจเอกสารและงานวิจัยของไทยที่เกี่ยวข้องกับแก้ว อาจแยกงานวิจัยได้เป็น 4 แนวทางดังนี้ แนวทางแรกเป็นการศึกษาด้านวัสดุศาสตร์มากที่สุด งานวิจัยกลุ่มนี้ส่วนใหญ่ศึกษาวิธีการแปรรูปขยะเศษแก้วเป็นวัสดุก่อสร้าง แนวทางที่สองเป็นการศึกษาในกรอบการวิจัยด้านเซรามิกโดยนำแก้วมาผสมเพื่อปรับปรุงผลิตภัณฑ์ดินเผาและเครื่องเคลือบ แนวทางวิจัยแบบที่สามเป็นงานวิจัยวิทยาศาสตร์มีเป้าหมายเพื่อพัฒนาสูตรแก้ว มีการวิเคราะห์องค์ประกอบทางเคมีของแก้ว โดยเฉพาะงานวิจัยของกรมวิทยาศาสตร์บริการ (เอกรัฐ มีชูวาศ และคณะ, 2558: 29-35) ซึ่งการวิจัยนี้ใช้เป็นแนวทางวิเคราะห์ตัวอย่างแก้วด้วย แนวทางที่สี่เป็นงานที่ศึกษาวิธีการใช้แก้วเป็นวัสดุทางศิลปะ เช่น การศึกษาวิธีการขึ้นรูปงานแก้วด้วยเศษแก้วจากขวดบรรจุภัณฑ์ การศึกษาวิธีการใช้สีในงานเซรามิกมาผสมในแก้ว หรือการใช้แก้วประกอบกับงานเซรามิก การวิจัยในแนวทางนี้ศึกษาวิธีการนำแก้วมาเป็นวัสดุเพื่องานสร้างสรรค์ซึ่งเป็นทิศทางเดียวกับการวิจัยนี้ แต่มีกรณีศึกษาแตกต่างกันออกไป แนวทางการทดลองที่สอดคล้องกันได้แก่เทคนิคการอบแก้ว น่าสังเกตว่า การวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแปรรูปแก้วทั้งหมดใช้กระบวนการอบแก้วในการทดลอง เนื่องจากการอบแปรรูปแก้วให้หนืดติดกันใช้ความร้อนราว 800 องศาเซลเซียสเป็นทางเลือกที่ประหยัดพลังงานกว่าการนำแก้วไปหลอมใหม่ซึ่งใช้ความร้อนเกินกว่า 1400 องศาเซลเซียสประการที่สอง งานวิจัยหลายรายการชี้ให้เห็นว่า กระบวนการอบแก้วมีเทคนิคแยกย่อย สามารถนำมาใช้สร้างงานได้หลากหลาย การทบทวนวรรณกรรมนี้ทำให้เห็นว่า แผนดำเนินงานของการวิจัยนี้สอดคล้องกับหลักการวิชาการ ทั้งการคัดกรองตัวอย่าง การตรวจสอบสมบัติ การเตรียมการวัตถุ และการสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคการอบแปรรูปแก้ว

นักวิชาการด้านศิลปะแก้วให้หลักการสำคัญของกระบวนการอบแก้ว (warm glass) หรือการอบขึ้นรูปแก้วในเตา (kiln-form glass) สามประการ 1. แก้วที่ใช้มีลักษณะเป็นของแข็งในรูปก้อน แท่ง แผ่น หรือผง 2. สถานะและการแปรสภาพของแก้วในแต่ละระดับอันเนื่องจากความร้อน และ 3. แม่พิมพ์ กรอบหรือพื้นที่รองรับแก้วที่แปรสภาพอันเนื่องจากความร้อน นักวิชาการยังอธิบายลักษณะการแปรสภาพของแก้วโซดาไลม์ในแต่ละระดับความร้อนไว้ดังนี้ ระยะที่หนึ่ง อุณหภูมิระหว่าง 450-580 องศาเซลเซียสแก้วจะเริ่มเปลี่ยนสถานะเป็นกึ่งของแข็งของเหลว ระยะที่สอง เมื่ออุณหภูมิสูงขึ้นระหว่าง 580-680 องศาเซลเซียสแก้วจะเริ่มอ่อนตัว ระยะที่สาม ในระดับอุณหภูมิระหว่าง 680-780 องศาเซลเซียสแก้วจะยืดไม่สามารถรักษาทรงเดิมและจะเปลี่ยนทรงไปตามแรงโน้มถ่วง ระยะที่สี่ ที่อุณหภูมิระหว่าง 780-850 องศาเซลเซียสแก้วที่เกาะติดกันอยู่จะผสานเข้าหากัน ระยะที่ห้า อุณหภูมิ 850-900 องศาเซลเซียสแก้วจะเริ่มเหลว ระยะที่หกตั้งแต่อุณหภูมิ 900 องศาเซลเซียสขึ้นไปแก้วจะเหลวมากขึ้นจนไหล (Cummings, 2007) อุณหภูมิที่

ใช้สำหรับการแปรรูปแก้วในเทคนิคต่าง ๆ อยู่ระหว่าง 680-900 องศาเซลเซียส เช่น อุณหภูมิ 750-800 องศาเซลเซียสสำหรับเทคนิคการอบผสานแก้ว (fusing) อุณหภูมิ 750-800 องศาเซลเซียสสำหรับเทคนิคอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) และ 800-850 องศาเซลเซียส สำหรับเทคนิคการอบผงแก้วผลึก (pâte de verre) ระดับอุณหภูมิ 900-950 องศาเซลเซียสสำหรับเทคนิคการหล่อแก้ว (casting) อย่างไรก็ดี หลักการสามข้อนี้ต้องนำมาใช้โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์กัน เช่น แก้วชนิดเดียวกันที่มีขนาดต่างกันจะแปรสภาพด้วยความร้อนในระยะเวลาไม่เท่ากัน เป็นต้น ประการสำคัญ ข้อแนะนำระดับอุณหภูมิข้างต้นอ้างอิงสมบัติของแก้วโซดาไลม์ที่ผลิตขึ้นเฉพาะเพื่อใช้ในงานศิลปะแก้ว ในการศึกษานี้จะใช้เศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วของไทยมาทดลองซึ่งสมบัติอาจแตกต่างไป จึงต้องศึกษาสมบัติและทำการทดลอง เทคนิคการขึ้นรูปแก้วในกระบวนการนี้ที่นำมาทดลองจะใช้ 4 เทคนิคได้แก่ การอบผสานแก้ว (fusing) การอบผงแก้วผลึก (pâte de verre) การอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) และการหล่อแก้ว (casting) เพื่อให้เห็นความเป็นไปได้ในการนำเศษแก้วไทยมาใช้ต่อไป

การสำรวจโรงงานเป่าแก้วและการเก็บตัวอย่าง

การสำรวจโรงงานเป่าแก้ว 3 แห่งในจังหวัดนครปฐม (ในช่วงเวลาของการศึกษานี้โรงงานบางแห่งยังดำเนินการอยู่ ปัจจุบันหลายโรงงานยุติการดำเนินธุรกิจแล้ว) ผู้ประกอบการส่วนใหญ่ให้ข้อมูลในการตรงกันว่า ในกระบวนการผลิตของโรงงานจะได้ผลผลิตประมาณร้อยละ 60 ของปริมาณแก้วที่หลอมใช้ต่อวัน (ธีระ คุณากรไพบูลย์ศิริ, สัมภาษณ์, 12 กุมภาพันธ์ 2563; สุธัมมา เจริญไกรกมล, สัมภาษณ์, 4 ธันวาคม 2563) แก้วที่สูญเสียร้อยละ 15-20 มีฟองอากาศหรือมีสิ่งปนเปื้อนที่เกิดขึ้นจากขั้นตอนการหลอม ซึ่งจะถูกตักทิ้ง ในขั้นตอนการขึ้นรูปผลิตภัณฑ์ด้วยการเป่าแก้วจะมีแก้วติดปลายท่อถูกตัดทิ้งไปหรือแก้วอาจจะแตก ในขั้นตอนการตรวจสอบคุณภาพก็อาจมีสินค้าที่ไม่ได้คุณภาพถูกคัดออกด้วย การผลิตของโรงงานในแต่ละวันอาจสูญเสียแก้วมากถึงร้อยละ 30-40 และหากเกิดความผิดพลาดในการผลิตก็จะสูญเสียเพิ่มขึ้น ดังนั้นโรงงานเป่าแก้วจะมีปริมาณเศษแก้วค่อนข้างมาก (ภาพที่ 1)

ภาพที่ 1
เศษแก้วในโรงงานมักถูกจัดเก็บไว้ในกระสอบแล้วนำไปกองทับรวมกัน

ภาพที่ 2
เศษแก้วลักษณะต่าง ๆ ที่รวบรวมได้จากโรงงานเป่าแก้วในจังหวัดนครปฐม

เศษแก้วที่พบในโรงงานมีหลายลักษณะทั้งขนาด รูปทรง สีทึบและใส ที่พบมากที่สุดเป็นเศษแก้วแตกจากภาชนะโคมไฟหรือเป็นชิ้นส่วนที่ต้องตัดออกในขั้นตอนการผลิต เศษแก้วชนิดนี้มีขนาดไม่ใหญ่ มีลักษณะโค้งตามรูปทรงภาชนะ บางโรงงานพบแก้วที่ลวดลายนูนจากการผลิตด้วยวิธีการอัดลงแม่พิมพ์ แก้วที่พบปริมาณมากอีกแบบหนึ่งคือ ก้อนแก้วขนาดใหญ่ที่ได้จากแก้วเหลือก้นเบ้า มักพบสิ่งปนเปื้อนในเศษแก้วประเภทนี้ นอกจากนี้ ยังพบสินค้าที่ไม่มีความต้องการในตลาดแล้ว เช่น กระเบื้องมุงหลังคาแก้ว แก้วครอบหลอดไฟรถยนต์หลายรูปแบบ เป็นต้น (ภาพที่ 2) ในการสำรวจโรงงานมีการเก็บรวบรวมเศษแก้วประเภทต่าง ๆ เพื่อนำมาคัดกรอง ทำความสะอาด จัดแยกเป็นกลุ่มตามที่มาและลักษณะเพื่อทำการศึกษาต่อไป

การตรวจสอบองค์ประกอบทางเคมีและสมบัติทางความร้อน

การวิจัยนี้ใช้เศษแก้วจากหลายแหล่งที่มา จึงต้องตรวจสอบค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนของแก้วและส่วนประกอบทางเคมี การตรวจสอบนี้ได้รับการสนับสนุนจากกองวัสดุวิศวกรรม กรมวิทยาศาสตร์บริการ โดยได้ส่งตัวอย่างแก้วไปตรวจสอบสองครั้ง ซึ่งได้ผลการตรวจสอบดังรายงานในตารางที่ 1-4

แก้วชุดแรกตรวจสอบแก้วใส แก้วทึบสีขาว แก้วใสสีเขียวของไทย เป็นตัวอย่าง SU 1-3 ตามลำดับ และมีแก้วใสจากต่างประเทศที่นิยมใช้ในงานเป่าแก้ว จากบริษัท Spectrum Glass Company, Inc. สหรัฐอเมริกา ชื่อแก้ว Spectrum Premium 2.0 Nuggets* เป็นตัวอย่างแก้ว SU 4 ผลการตรวจสอบองค์ประกอบทางเคมี (ตารางที่ 1) พบว่า แก้วใสของไทย ตัวอย่าง SU 1 มีปริมาณซิลิกา (SiO_2) โดยน้ำหนักร้อยละ 66 ซึ่งจัดอยู่ในระดับค่อนข้างต่ำ และมีตัวช่วยหลอมโซเดียมออกไซด์ (Na_2O) กับโพแทสเซียมออกไซด์ (K_2O) ในปริมาณสูงร้อยละ 25 เมื่อเทียบกับแก้วใสจากต่างประเทศ ตัวอย่าง SU 4 และเห็นความแตกต่างชัดขึ้นอีกเมื่อเทียบกับสูตรแก้วที่ได้รับการปรับปรุงจากการวิจัยก่อนหน้าของกรมวิทยาศาสตร์บริการ ซึ่งมีปริมาณซิลิการ้อยละ 67-72 และมีโซเดียมออกไซด์กับโพแทสเซียมออกไซด์ร้อยละ 15-19 (เอกรัฐ มีชูวาศ และคณะ, 2558: 29-35) ผลตรวจสอบนี้แสดงว่า แก้วใสของโรงงานไทยจะหลอมในอุณหภูมิต่ำแต่จะมีค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน (COE) สูงกว่าแก้วจากต่างประเทศ ซึ่งสอดคล้องกับผลการตรวจสอบค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวของตัวอย่างแก้ว SU 1-4 (ตารางที่ 2) ผลการตรวจสอบนี้ยังแสดงว่า แก้วที่มี COE มากที่สุดคือ ตัวอย่าง SU 2 แก้วสีขาวทึบจากโรงงานของไทย พิจารณาองค์ประกอบทางเคมีของแก้วทึบสีขาวพบว่า มีซิลิกาผสมอยู่น้อยที่สุดเพียงร้อยละ 61 โดยน้ำหนัก ซึ่งทำให้มีเนื้อแก้วน้อยกว่าตัวอย่างอื่น และมีโซเดียมออกไซด์กับโพแทสเซียมออกไซด์เป็นส่วนผสมอยู่มากถึงร้อยละ 22.26 และมีฟลูออรีนมากถึงร้อยละ 5.67 ของสัดส่วนทั้งหมด ทำให้มีค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนสูง ดังนั้นหากใช้แก้วใสและแก้วทึบสีขาวชนิดก้อนมาอบรวมกันก็มีความเป็นไปได้สูงว่าแก้วก็จะแตก ผลการตรวจตัวอย่างทั้ง 4 ชิ้น แก้วที่มีโอกาสอบผสานเข้ากันได้มากที่สุดคือ แก้วใสและแก้วใสสีเขียวของโรงงานในประเทศไทย เนื่องจากมีค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวใกล้เคียงกันที่สุด

* บริษัทได้ปิดตัวลงในปีพ.ศ.2559 แต่สามารถดูสมบัติของแก้วได้ใน https://msdsdigital.com/glass-spectrum-premium-20-nuggets-msds

ตารางที่ 1

องค์ประกอบทางเคมีของแก้ว SU 1-4

องค์ประกอบทางเคมี (ร้อยละโดยน้ำหนัก)	ตัวอย่างแก้ว			
	SU 1 (Clear glass)	SU 2 (White)	SU 3 (Green)	SU 4 (Clear glass)
Na2O	24.36%	17.92%	22.67%	17.95%
MgO	0.12%	0.10%	0.09%	0.10%
Al2O3	1.97%	7.01%	1.85%	1.88%
SiO2	65.59%	61.99%	67.33%	69.74%
SO3	0.06%	0.03%	0.03%	0.13%
Cl	0.38%	0.05%	0.06%	0.07%
K2O	0.55%	4.34%	0.48%	0.42%
CaO	5.79%	0.59%	6.08%	7.90%
TiO2	0.06%	0.05%	0.04%	-
Cr2O3	-	-	0.11%	-
Fe2O3	0.06%	0.06%	0.09%	0.05%
ZnO	0.51%	1.79%	0.52%	1.03%
NiO	-	-	-	0.04%
As2O3	0.45%	0.36%	0.64%	-
ZrO2	0.04%	0.04%	0.03%	0.02%
Sb2O3	0.07%	-	-	0.17%
BaO	-	-	-	0.51%
F	-	5.67%	-	-

หมายเหตุ. ผลการวิเคราะห์จาก ดร.เอกรัฐ มีชูวาศ กลุ่มวัสดุอัจฉริยะและเทคโนโลยีเคลือบผิว กองวัสดุวิศวกรรม กรมวิทยาศาสตร์บริการ

ตารางที่ 2
ค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวของแก้ว SU 1-4

ตัวอย่างแก้ว	ค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน ช่วงอุณหภูมิ 50-300 °C (x 10-6 °C-1)
SU 1 (Clear glass)	11.03 x 10-6
SU 2 (White)	12.56 x 10-6
SU 3 (Green)	11.09 x 10-6
SU 4 (Clear glass)	10.21 x 10-6

หมายเหตุ. ตรวจวัดค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนของแก้วด้วยเครื่องไดลาโทมิเตอร์ dilatometric method NETZSCH DIL 402 PC.; ผลการวิเคราะห์จาก ดร.เอกรัฐ มีชูวาศ กลุ่มวัสดุอัจฉริยะและเทคโนโลยีเคลือบผิว กองวัสดุวิศวกรรม กรมวิทยาศาสตร์บริการ

ตัวอย่างแก้วชุดสองที่ส่งให้กรมวิทยาศาสตร์บริการตรวจสอบ ได้มาจากโรงงานอีกแห่งหนึ่งในประเทศไทยซึ่งผลิตแก้วสี แยกเป็นตัวอย่างแก้ว 18 สี ใช้รหัสแก้ว SU 5-22 ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบทางเคมีและค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน (ตารางที่ 3) พบว่า ตัวอย่างแก้ว Black SU 10 มีค่าการขยายตัว COE ที่ 12.59 x 10-6 ซึ่งสูงมากอย่างเด่นชัดที่เมื่อเทียบกับแก้วสีอื่น จึงมีความเป็นไปได้น้อยที่จะนำมาใช้อบผสานหลอมกับสีอื่น ส่วนตัวอย่างแก้วที่มีค่า COE สูงรองลงมาระหว่าง 11.01 x 10-6 - 11.67 x 10-6 ได้แก่ แก้วในกลุ่มสีแดง แดงเข้ม และส้ม SU 8 SU 9 และ SU 15 แก้วในกลุ่มนี้มีส่วนประกอบเคมีที่ใกล้เคียงกัน โดยเฉพาะส่วนผสมของซิงค์ออกไซด์ (ZnO) มีปริมาณมากเห็นได้เด่นชัด จึงอบผสานกับสีอื่นไม่ได้

แก้วอีกกลุ่มหนึ่งที่มีธาตุใกล้เคียงกัน ได้แก่ กลุ่มสีม่วง SU 19 และ SU 20 โดยมีซิลิกา (SiO2) ผสมอยู่มากที่สุดถึงร้อยละ 73.18 และมีโซเดียมออกไซด์ (Na2O) ในสัดส่วนน้อยที่สุดที่ 11.03-11.53 และส่วนผสมของแคลเซียมออกไซด์ (CaO) ก็มีน้อยเพียง 0.91-1 % ผลการตรวจสอบธาตุของแก้วสองตัวอย่างนี้ สอดคล้องกับค่า COE ซึ่งมีค่าต่ำ 9.06 x 10-6 และอุณหภูมิที่แก้วสองตัวอย่างนี้เริ่มหลอมจะสูงกว่าตัวอย่างอื่น (ดูตารางที่ 3 และ 4) ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่า แก้วสองตัวอย่างนี้มีความแข็งตัวสูงและจะต้องใช้ความร้อนในการหลอมมากกว่าแก้วสีอื่น เนื่องจากมีซิลิกาสูงและโซเดียมออกไซด์ต่ำ ความเป็นไปได้ในการนำแก้วสองตัวอย่างนี้มาอบร่วมกับแก้วสีกลุ่มอื่นมีน้อย แต่สามารถนำกลุ่มสีเดียวกันอบผสานกันได้

ตารางที่ 3

องค์ประกอบทางเคมีของแก้วสี SU 5-22

องค์ประกอบทางเคมี (ร้อยละโดยน้ำหนัก)	ตัวอย่างแก้ว																	
	SU 5	SU 6	SU 7	SU 8	SU 9	SU 10	SU 11	SU 12	SU 13	SU 14	SU 15	SU 16	SU 17	SU 18	SU 19	SU 20	SU 21	SU 22
Na2O	16.99	17.44	18.14	18.56	19.36	23.39	18.78	12.76	23.35	18.58	17.59	18.47	17.87	17.94	11.03	11.53	17.13	16.47
MgO	1.32	0.97	1.00	0.11	-	0.12	-	2.36	-	-	0.09	-	1.00	1.01	-	-	1.29	2.30
Al2O3	1.77	0.96	1.22	3.03	2.52	0.56	6.06	2.68	0.27	4.26	1.61	3.26	0.92	1.18	2.12	2.39	2.49	1.35
SiO2	68.33	72.61	71.36	66.11	64.91	67.79	70.72	61.89	71.15	69.29	66.97	69.06	72.31	71.55	73.18	73.18	74.31	69.85
SO3	0.05	0.03	0.05	0.12	0.22	-	0.32	0.38	0.09	0.11	0.23	0.13	0.03	0.07	-	-	0.10	0.06
Cl	0.12	0.07	0.07	0.08	0.08	0.65	0.29	0.74	0.07	0.19	0.08	0.08	0.06	0.06	0.06	0.05	0.10	0.08
K2O	1.41	0.27	0.43	5.61	5.79	2.89	1.02	2.69	0.02	3.64	6.13	3.41	0.24	0.44	10.31	9.69	0.18	0.39
CaO	4.17	7.04	6.18	2.55	2.66	4.44	1.18	6.75	4.94	2.30	1.70	2.19	6.95	6.19	1.00	0.91	3.22	7.01
TiO2	0.04	0.04	0.04	-	0.03	0.03	0.05	4.10	0.04	0.05	0.05	0.05	0.03	0.04	0.04	0.04	0.04	0.05
MnO	1.68	0.25	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0.26	-	0.24	0.17	-	-
Fe2O3	2.58	0.04	0.08	0.06	0.07	0.09	0.05	0.32	0.07	0.05	0.06	0.06	0.05	0.09	0.05	0.03	0.06	0.05
ZnO	0.07	-	-	3.42	3.79	-	0.02	1.86	-	1.33	5.15	2.91	-	-	1.78	1.84	-	0.04
SeO2	0.03	-	-	0.04	0.04	0.04	-	-	-	0.02	0.08	-	-	-	-	-	-	-
SrO	0.02	-	-	-	-	-	0.02	0.10	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0.03
ZrO2	0.02	-	-	-	-	-	0.03	-	-	0.03	0.04	0.03	-	-	0.02	0.02	0.02	0.02
Sb2O3	0.19	0.22	-	0.19	0.17	-	0.18	-	-	0.12	0.22	0.20	0.21	-	-	-	-	-
BaO	1.22	-	0.06	-	-	-	1.21	3.11	-	-	-	0.09	-	0.06	-	-	-	1.60
Cr2O3	-	0.06	0.02	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0.07	0.03	-	-	0.24	0.28
CuO	-	-	0.32	-	-	-	-	0.14	-	-	-	-	-	0.32	-	-	0.44	0.13
As2O3	-	-	0.29	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0.29	0.12	0.11	0.38	0.29
PbO	-	-	0.74	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0.73	-	-	-	-
CdO	-	-	-	0.12	0.32	-	0.07	-	-	0.03	-	-	-	-	-	-	-	-
SeO2	-	-	-	-	0.04	-	-	-	-	-	-	0.03	-	-	-	-	-	-

หมายเหตุ. ตรวจสอบชนิดและปริมาณธาตุในตัวอย่างด้วยเทคนิค Wavelength-dispersive XRF spectrometry technique, S8 Tiger, Bruker AXS.; ผลการวิเคราะห์จาก ดร.เอกรัฐ มีชูวาศ กลุ่มวัสดุอัจฉริยะและเทคโนโลยีเคลือบผิว กองวัสดุวิศวกรรม กรมวิทยาศาสตร์บริการ; รายการแก้วสีตัวอย่าง: Raw Sienna (SU 5), Cobalt Blue (SU 6), Ultramarine Blue (SU 7), Red Rose (SU 8), Dark Crimson (SU 9), Black (SU 10), White (SU 11), Naples Yellow (SU 12), Light Yellow Ochre (SU 13), Cadmium Yellow (SU 14), Scarlet red (SU15), Topaz (SU 16), Cerulean Blue (SU 17), Passion Blue (SU 18), Purple (SU 19), Light Purple (SU 20), Emerald Green (SU 21), Sap Green (SU 22)

ตารางที่ 4

ผลการตรวจวัดค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อนของแก้วสี SU 5-22

ตัวอย่างแก้ว	COE 50-300 °C (x 10-6 °C-1)	Tg (°C)	Tm (°C)
SU 5 (Raw Sienna)	9.56 x 10-6	513.2	579.9
SU 6 (Cobalt Blue)	9.30 x 10-6	529.1	580.5
SU 7 (Ultramarine Blue)	9.02 x 10-6	536.2	597.7
SU 8 (Red Rose)	11.11 x 10-6	495.0	555.9
SU 9 (Dark Crimson)	11.01 x 10-6	487.5	564.5
SU 10 (Black)	12.59 x 10-6	482.9	544.8
SU 11 (White)	9.19 x 10-6	511.3	571.3
SU 12 (Naples Yellow)	9.37 x 10-6	525.5	592.0
SU 13 (Light Yellow Ochre)	11.18 x 10-6	495.5	553.5
SU 14 (Cadmium Yellow)	9.70 x 10-6	513.4	574.5
SU 15 (Scarlet red)	11.67 x 10-6	506.6	565.5
SU 16 (Topaz)	9.52 x 10-6	522.1	592.2
SU 17 (Cerulean Blue)	9.07 x 10-6	535.7	597.2
SU 18 (Passion Blue)	9.2 x 10-6	531.0	592.9
SU 19 (Purple)	8.98 x 10-6	544.1	612.3
SU 20 (Light Purple)	9.06 x 10-6	548.5	615.3
SU 21 (Emerald Green)	8.21 x 10-6	536.1	586.0
SU 22 (Sap Green)	9.17 x 10-6	513.9	581.2

หมายเหตุ. COE: ค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวเนื่องจากความร้อน, Tg: อุณหภูมิการเปลี่ยนสถานะของแก้ว, Tm: อุณหภูมิที่แก้วเริ่มหลอม ตรวจวัดค่าสัมประสิทธิ์การขยายตัวของแก้วด้วยเครื่องไดลาโทมิเตอร์ dilatometric method NETZSCH DIL 402 PC.; ผลการวิเคราะห์จาก ดร.เอกรัฐ มีชูวาศ กลุ่มวัสดุอัจฉริยะและเทคโนโลยีเคลือบผิว กองวัสดุวิศวกรรม กรมวิทยาศาสตร์บริการ

การทดลอง

การทดลองในการวิจัยนี้มี 2 ขั้นตอนดังนี้ 1. การทดสอบอบแก้ว 2. การทดลองสร้างสรรค์

การทดสอบอบแก้ว

การทดสอบอบแก้วเพื่อหาระดับอุณหภูมิที่แก้วอ่อนตัวใช้แก้วจากโรงงาน 3 แห่ง ทั้งประเภทก้อน แผ่น และผง โดยนมาอบที่อุณหภูมิสูงสุด 700 - 750 องศาเซลเซียส มีการทดสอบอบผสาน fusing โดยใช้อุณหภูมิ 800-850 องศาเซลเซียส (ภาพที่ 3 และ 4) และการหล่อแก้วในแม่พิมพ์ casting โดยใช้อุณหภูมิ 870-900 องศาเซลเซียส ซึ่งเป็นมาตรฐานสำหรับเทคนิคอบแก้วโซดาไลม์ (Cummings, 2007) ส่วนการอบคลายความเครียดจากการขยายตัวด้วยความร้อน annealing ใช้อุณหภูมิ 516 องศาเซลเซียส

ผลจากการทดสอบพบว่า แก้วใสที่มีองค์ประกอบใกล้กันตามตัวอย่างแก้ว SU 1 และ SU 3 อ่อนตัวแผ่ออกเป็นแผ่นได้ดีในอุณหภูมิ 710 องศาเซลเซียส และอบผสานรวมเข้ากันได้ในอุณหภูมิ 800 องศาเซลเซียส ซึ่งจัดว่าใช้อุณหภูมิตามหลักการทางเทคนิค สอดคล้องกับผลการวิเคราะห์องค์ประกอบเคมีที่พบว่ามีโซเดียมออกไซด์สูงทำให้แก้วอ่อนตัวได้เร็ว (ดูผลวิเคราะห์สมบัติ) ส่วนแก้วสีตามตัวอย่างแก้ว SU 5 ถึง SU 22 จากโรงงานอีกแห่งหนึ่ง ผลการทดลองพบว่า แก้วจากโรงงานนี้มีความหนืดสูง ณ อุณหภูมิเดียวกันกว่าแก้วจากสองโรงงานแรก อบผสานได้ในอุณหภูมิ 850 องศาเซลเซียส ซึ่งจัดว่าใช้อุณหภูมิสูงสำหรับแก้วโซดาไลม์ นำมาอบผสานเข้ากันได้เป็นบางกลุ่มสีเท่านั้น เช่น แดง Red Rose แดงเข้ม Crimson Red ส้มแสด Scarlet Red หรือ ม่วงเข้ม Purple กับม่วงอ่อน Light Purple เป็นต้น (ดูตารางที่ 3 และ 4) แต่แก้วต่างกลุ่มสีส่วนใหญ่ไม่สามารถอบผสานเข้ากันได้ เมื่อนำมาอบจะเกิดการแตกร้าวบริเวณจุดเชื่อมเป็นแนวยาว (ภาพที่ 5)

จากการทดสอบสมบัติยังพบข้อสังเกตว่า เศษแก้วจากโรงงานมีรูปทรง สี และขนาดเศษแก้วไม่เท่ากัน เศษแก้วภาชนะแตกมีขนาดและความหนาไม่เท่ากัน เมื่อนำมาอบแผ่หรืออบผสานเป็นแผ่นเดียวกันจะได้แก้วที่มีผิวหน้าไม่สม่ำเสมอ ก่อนนำแก้วที่อบแล้วมาใช้งานอาจต้องนำไปอบแปรรูปอีกรอบทำให้ต้องสูญเสียพลังงานหลายครั้ง นอกจากนี้เศษแก้วจากโรงงานมีความบริสุทธิ์น้อยแม้จะผ่านการคัดกรองแล้วก็ตาม กล่าวคืออาจมีสิ่งปนเปื้อนอยู่ในเนื้อแก้วหรือเป็นภาชนะแตกที่มีแก้วสีเป็นลายบนแก้วใส หากนำมาอบผสานก็จะเห็นสิ่งปนเปื้อนหรือลายสีแทรกอยู่ในเนื้อแก้ว ดังนั้น การนำเศษแก้วมาใช้งานจึงต้องมีการเตรียมวัสดุ หรือต้องนำไปอบแปรรูปก่อนครั้งหนึ่งเพื่อให้พร้อมใช้งานต่อไป

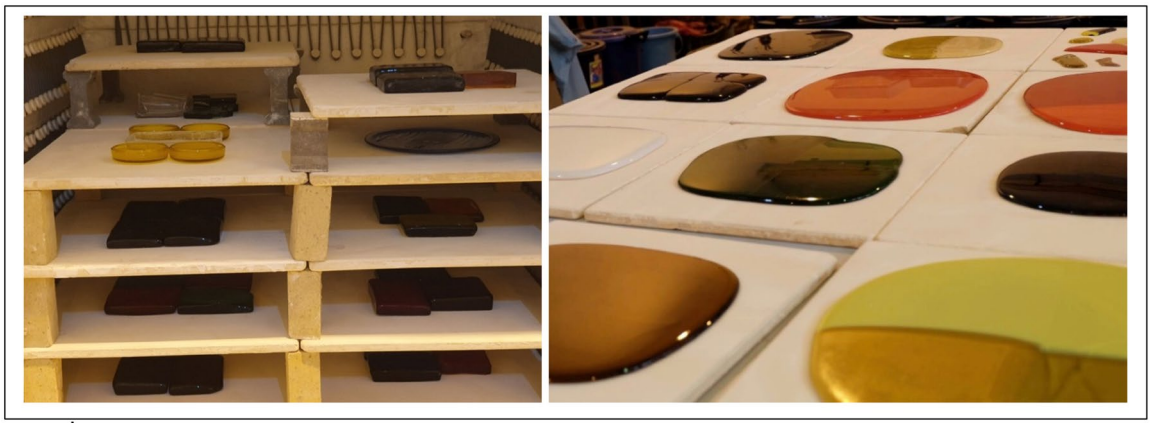
ระหว่างการวิจัยนี้มีช่วงเวลากักตัวเนื่องจากการระบาดของไวรัสโควิด-19 ทำให้ไม่สามารถดำเนินการทดลองในสตูดิโอได้ การศึกษาพบว่า มีเตาขนาดเล็กทำจากวัสดุฉนวนเคลือบซิลิกอนคาร์ไบด์ สามารถทำความร้อนถึง 900 องศาเซลเซียสภายในเวลา 5-10 นาทีโดยใช้พลังงานคลื่นแม่เหล็กไฟฟ้าจากเตาไมโครเวฟกำลังไฟฟ้า 1100 วัตต์ ที่ใช้ในครัวเรือน (Cheng et al., 2024: 168) จึงนำมาใช้ทดลองอบแก้ว

ผลการทดลองพบว่า เศษแก้วจากโรงงานเดียวกันอบผสานรวมกันได้ดี และเศษแก้วประเภทขวดน้ำที่มีความแข็งกว่าเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วก็สามารถหลอมตัวได้ดีเช่นกัน แก้วที่ได้มีทรงมนผิวเงางาม ผลการทดลองยังพบว่า แก้วที่ผ่านการอบแล้วครั้งที่หนึ่งสามารถนำมาอบผสานรวมกับแก้วอีกชิ้นหนึ่งได้ เมื่อทดลองอบแก้วทับซ้อนกันสามครั้ง พบว่าแก้วยังคงสมบัติเดิม ผลการทดลองทำให้เห็นว่า เตาประเภทนี้นำมาใช้สร้างงานแก้วขนาดเล็กได้ดี สามารถพัฒนาต่อยอดเป็นงานแก้วประเภทเครื่องประดับได้ (ภาพที่ 6)

ภาพที่ 3
แก้วใสจากชิ้นส่วนภาชนะก่อนและหลังนำเข้าเตาอบในอุณหภูมิ 710 องศาเซลเซียส

ตารางที่ 5
โปรแกรมอุณหภูมิที่ใช้ในการทดลองแผ่แก้วใสจากชิ้นส่วนภาชนะ

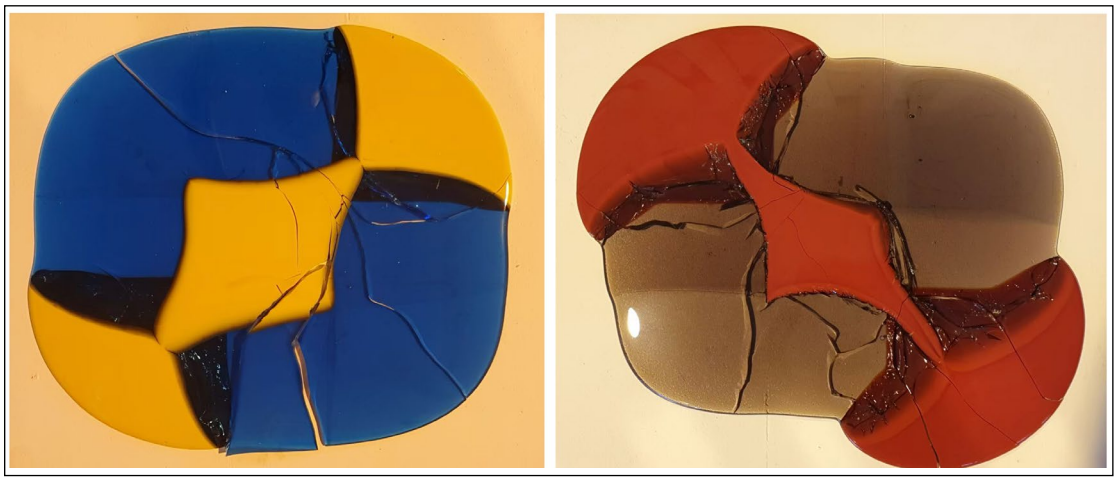
โปรแกรม	1	2	3	4	5	6	7
อุณหภูมิ (°C)	200	400	600	710	710	516	516
เวลา (ชั่วโมง/นาที)	1.00	1.30	1.30	1.00	00.10	00.05	00.30



ภาพที่ 4
แก้วหลากสีก่อนและหลังนำเข้าเตาอบในอุณหภูมิ 850 องศาเซลเซียส

ตารางที่ 6
โปรแกรมอุณหภูมิที่ใช้ในการทดลองแผ่แก้วหลากสี

โปรแกรม	1	2	3	4	5	6	7	8	9
อุณหภูมิ (°C)	200	400	600	800	850	850	516	516	-
เวลา	1.00	1.30	1.30	1.00	00.10	00.05	00.30		



ภาพที่ 5
ผลการทดสอบอบผสานแก้วสีบางกลุ่มไม่สามารถหลอมเข้ากันได้

ภาพที่ 6
การทดลองอบในเตาอบไมโครเวฟ

การทดลองสร้างสรรค์

การทดสอบอบแก้วแสดงให้เห็นว่าแม้จะมีข้อจำกัดในการใช้แก้วสี แต่โดยรวมเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วมีสมบัติดีพอสำหรับนำมาใช้สร้างสรรค์งาน เพื่อให้เห็นความเป็นไปได้ของการนำเศษแก้วมาใช้งานทั้งด้านศิลปะและการออกแบบ การศึกษานี้จึงทดลองสร้างสรรค์ในขั้นต่อไปโดยคำนึงถึงหลักการ 3 ข้อ ได้แก่ 1.คุณลักษณะของแก้วที่โดดเด่นเช่น สี ความใสหรือทึบที่เหมาะกับรูปแบบของผลงาน 2.สมบัติของแก้วที่สามารถใช้ในเทคนิควิธีการ warm glass และ 3. เนื่องจากเศษแก้วจากโรงงานไม่ใช่วัสดุพร้อมใช้งานสร้างสรรค์ต่างจากแก้วที่ผลิตขึ้นในต่างประเทศเพื่อเทคนิคการอบโดยเฉพาะ จึงต้องมีการการแปรรูปเศษแก้วในอีกขั้นตอนหนึ่ง ซึ่งวิธีการส่วนใหญ่ใช้ความร้อน เพื่อให้เกิดความคุ้มค่าที่จะนำเศษแก้วเหล่านี้ไปใช้ในด้านศึกษาศิลปะหรือการพัฒนาเชิงพาณิชย์ต่อไป การศึกษานี้จะใช้การทดลองที่ต้องแปรรูปแก้วหนึ่งหรือสองขั้นตอนเท่านั้น

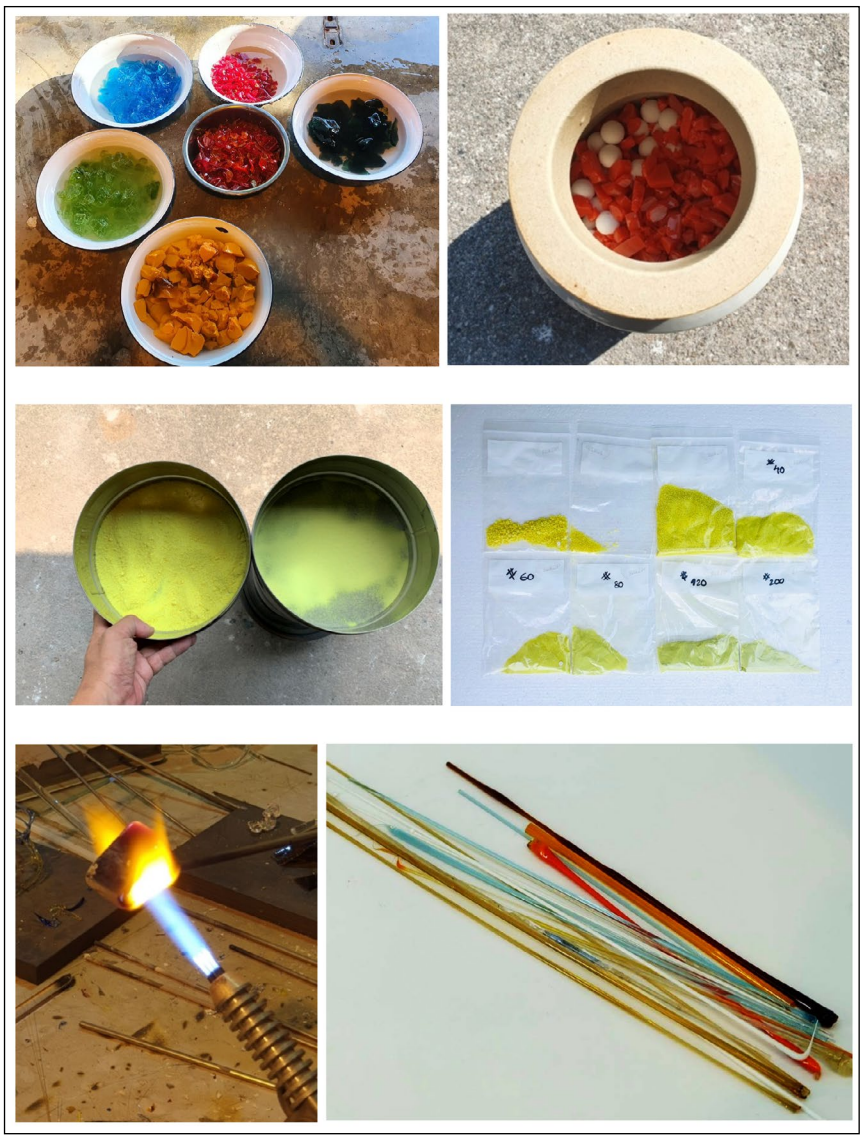
การทดลองสร้างสรรค์ของการวิจัยนี้มี 2 ขั้นตอนดังนี้ 1. การแปรรูปเศษแก้วเพื่อใช้สร้างสรรค์ 2. การทดลองสร้างสรรค์ด้วยกระบวนการอบแก้ว warm glass ใช้วิธีการ 4 เทคนิคได้แก่ การอบผสานแก้ว (fusing) การอบผงแก้วผลึก (pâte de verre) การอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) และการหล่อแก้ว (casting)

การแปรรูปเศษแก้วเพื่อใช้สร้างสรรค์

เศษแก้วที่รวบรวมได้จากโรงงานมีรูปลักษณะแตกต่างกันมาก เพื่อนำเศษแก้วมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้สะดวกจำเป็นต้องแปรรูปก่อนใช้งาน ในขั้นตอนนี้เป็นการเตรียมวัสดุ ซึ่งนอกจากเป็นการคัดกรองคุณภาพและสมบัติของเศษแก้วที่จะนำมาใช้งานต่อไปแล้ว ยังเป็นขั้นตอนช่วยในการสร้างสรรค์ขั้นต่อไปด้วย โดยจะเริ่มจากการแปรรูปเศษแก้วให้กลายเป็นวัสดุที่มีลักษณะเป็นหน่วยที่เหมือนกัน uniform เช่น เป็นแผ่น เป็นก้อน หรือเป็นเส้น การอบผสานแก้วดังการทดลองข้างต้นเป็นวิธีการพื้นฐานที่นำมาใช้แปรรูปเศษแก้วเพื่อทำให้เป็นแผ่นหรือเป็นก้อนที่มีความหนาตามต้องการ ซึ่งทำได้โดยการสร้างกรอบในเตาให้แก้วที่อ่อนตัวไหลแผ่ออกอยู่ในพื้นที่จำกัด วิธีการนี้สามารถแปรรูปแก้วหลายลักษณะทั้งก้อนขนาดใหญ่ ชิ้นส่วนภาชนะแตก หรือผงแก้ว แก้วที่ได้จากการอบขั้นเตรียมการนี้ สามารถนำไปใช้สร้างสรรค์งานในเทคนิคต่อไปได้หลากหลายรูปแบบ อย่างไรก็ดี การเลือกเศษแก้วนำมาแปรรูปด้วยการอบควรคำนึงถึงการใช้พลังงานอย่างคุ้มค่าด้วย เช่น แก้วสีเป็นก้อนขนาดใหญ่มากหากนำมาอบแผ่เป็นแผ่นอาจไม่คุ้มค่าในการนำมาแปรรูปเพราะต้องใช้พลังงานมาก แต่เหมาะที่จะนำไปใช้ในเทคนิคการหล่อเพราะนำเศษแก้วไปใช้ครั้งเดียวก็ได้ผลลัพธ์ที่ต้องการ เป็นต้น

การบดแปรรูปก้อนแก้วให้เป็นผงเป็นขั้นตอนหนึ่งที่นำมาใช้กับเศษแก้วภาชนะใสที่มีแก้วสีเป็นลายแทรกได้ดี ทำให้ได้ผงแก้วที่มีสีเท่ากันสม่ำเสมอ ผงแก้วแบบนี้เรียกว่า frit วิธีการขั้นแรกต้องนำเศษแก้วไปย่อยด้วยการอบที่อุณหภูมิ 300 องศาเซลเซียส แล้วนำออกจากเตาเทลงในน้ำเย็นให้อุณหภูมิเปลี่ยนอย่างฉับพลัน ทำให้แก้วแตกราน เมื่อนำมาเคาะก็จะได้แก้วเกล็ดขนาดเล็ก จากนั้นนำไปอบคลายความเค้นที่อุณหภูมิ 516 องศาเซลเซียส จึงค่อยนำไปกลิ้งใส่ในหม้อบดสาร (ภาพที่ 7 บนขวา) จะได้ผงแก้ว จากนั้นนำมาร่อนแยกขนาดด้วยตะแกรงที่มีระดับความละเอียดจาก 10-200 เมช จะได้ผงแก้วขนาดไล่เลียงกันลงไป (ภาพที่ 7 กลางซ้ายและขวา) ผงแก้วทั้งขนาดเม็ดใหญ่และแบบละเอียดนำใช้ในการสร้างสรรค์ได้หลายเทคนิค

การแปรรูปแก้วโดยใช้ความร้อนยังมีอีกวิธีการหนึ่งที่ใช้ทำให้เศษแก้วเป็นแท่งหรือเป็นเส้นเรียกว่า rod glass โดยใช้ความร้อนจากหัวพ่นไฟซึ่งต้องใช้ความชำนาญ เพราะแก้วโซดาไลม์เปราะแตกง่ายเมื่อได้รับความร้อน ในขั้นตอนแรกจะต้องอุ่นแก้วและเผาปลายแท่งเหล็กให้ร้อน แล้วเชื่อมติดกัน จากนั้นนำแก้วไปลนไฟจนแก้วหลอม ในจังหวะที่แก้วอ่อนตัวจึงใช้คีมดึงแก้วเป็นเส้น เส้นแก้วที่ได้สามารถนำไปใช้หลอมเป็นลวดลายในหลายเทคนิค เช่น นำมาเป็นลูกปัดทำเครื่องประดับด้วยวิธีการ lampworking (ภาพที่ 7 ล่างซ้ายและขวา)

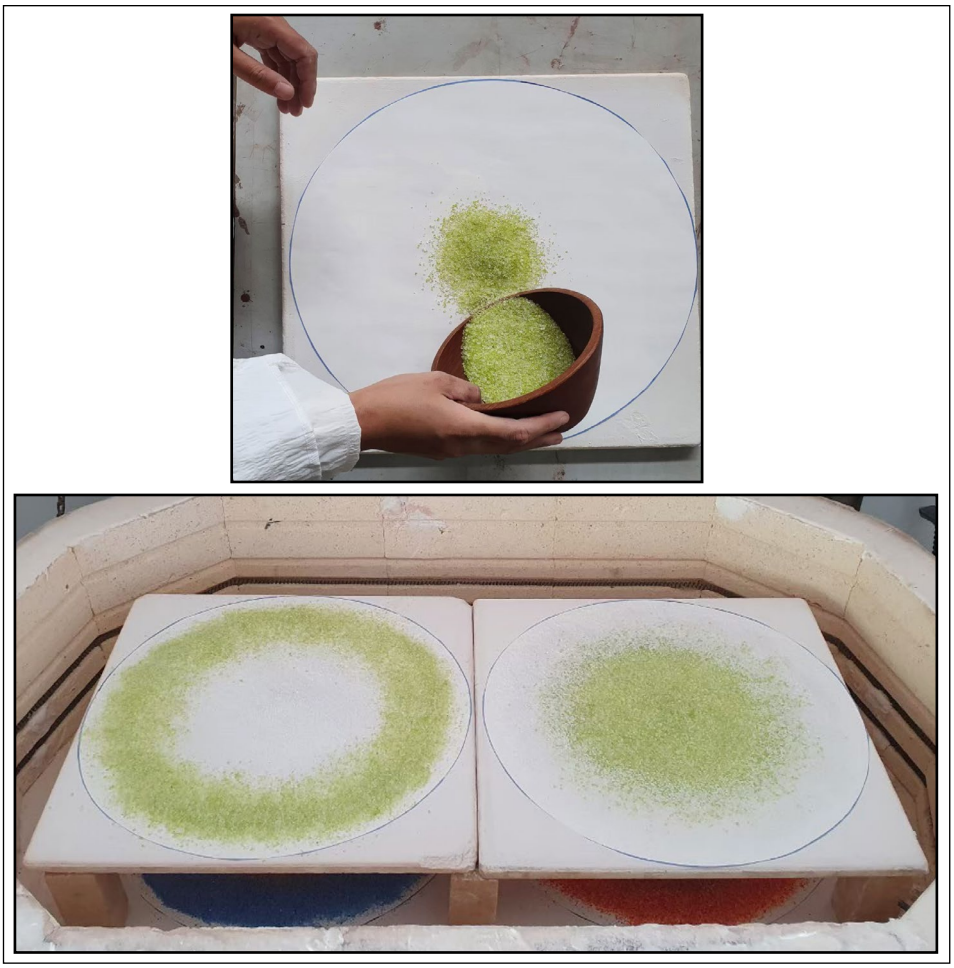


ภาพที่ 7

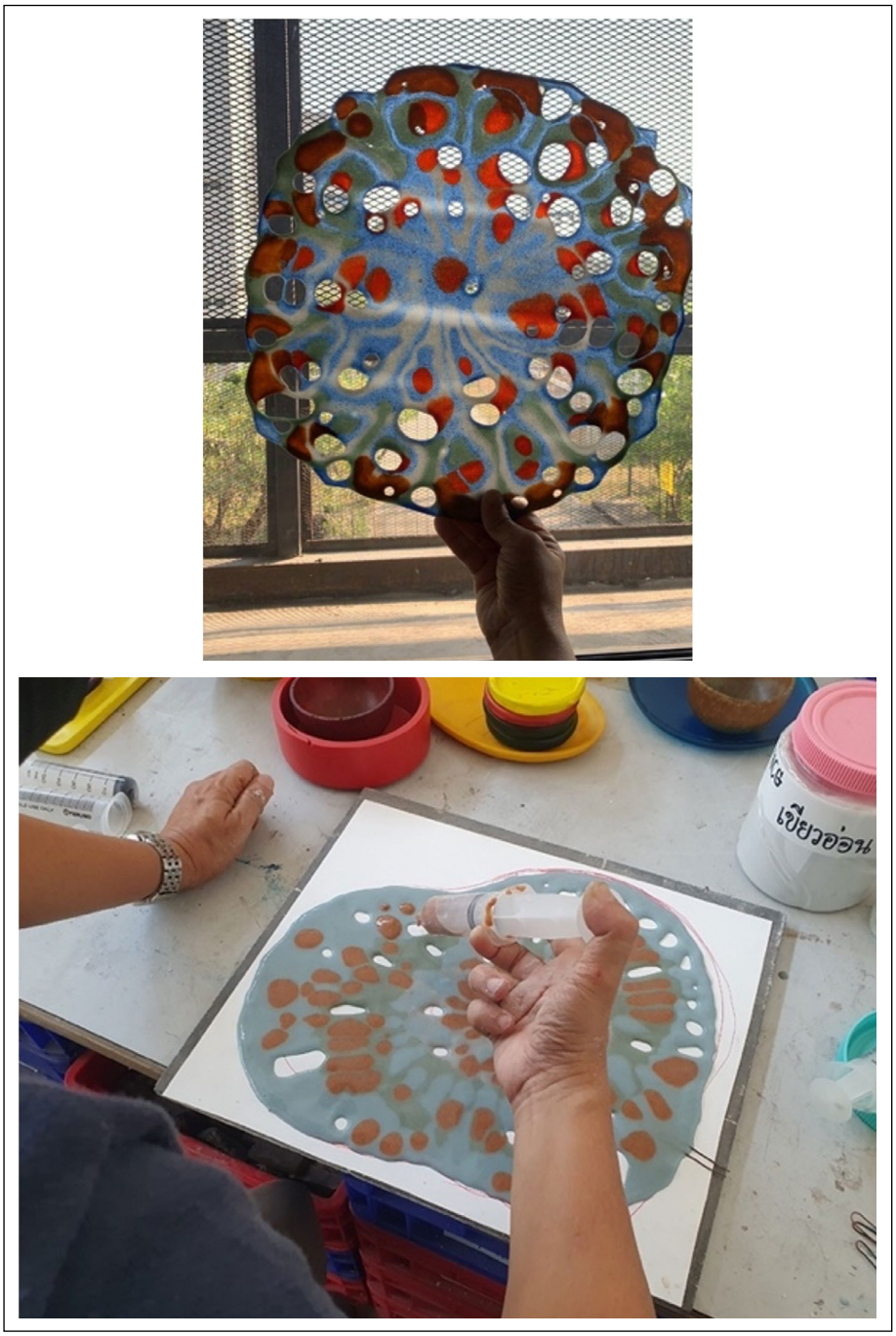
ขั้นตอนการแปรรูปเศษแก้ว

หมายเหตุ. การย่อยเศษแก้วโดยการอบและแช่น้ำเย็น (บนซ้าย) การบดแก้วด้วยการใช้หม้อบดสาร (บนขวา) การร่อนแยกผงแก้วด้วยตะแกรง (กลางซ้าย) ผงแก้วขนาดต่างๆที่ได้จากการร่อน (กลางขวา) การแปรรูปแก้วเป็นเส้นด้วยวิธีการหลอมแล้วยืด (ล่างซ้ายและล่างขวา)

ขั้นตอนการเตรียมวัสดุเป็นขั้นตอนตั้งต้นของการสร้างสรรค์ด้วย โดยการอบผสานแก้วเป็นแผ่นหรือเป็นก้อนให้มีสีหรือลายตามการออกแบบ ในการวิจัยนี้มีการเตรียมการวัสดุหลายวิธีการเช่น ใช้ผงแก้วเม็ดโตขนาด 10-20 เมช มาโรยบางแล้วอบผสานได้แผ่นแก้วเนื้อผลึกเป็นลักษณะเด่น ซึ่งนำมาใช้สร้างสรรค์งานรูปทรงอิสระได้ดี (ภาพที่ 8) ส่วนผงแก้วที่มีความละเอียดมากนำมาผสมกับสารเพิ่มความหนืด คาร์บอกซีเมทิลเซลลูโลส (carboxy methyl cellulose) หรือเรียกย่อว่าสารซีเอ็มซี (CMC) ซึ่งใช้ช่วยเพิ่มการคงตัวในอาหาร สารซีเอ็มซีสลายไปได้ด้วยความร้อนในเตาอบ วิธีการใช้คือการนำมาผสมน้ำในอัตราส่วน 1:10 จากนั้นนำน้ำกาวมาผสมกับผงแก้ว แล้วบรรจุลงในกระบอกฉีด แล้วนำไปฉีดเป็นลวดลายผสมสีลงบนแผ่นรองอบ ผลลัพธ์จากอบแล้วได้แผ่นแก้วที่มีความบางและมีสีผสานกันในลักษณะไหลซึมเข้าหากันคล้ายผ้ามัดย้อม (ภาพที่ 9) นอกจากนี้ มีการนำแก้วสีทั้งใสและทึบแสงที่อบผสานเข้ากันได้มาจัดกลุ่มและนำไปอบแยกเป็นชุดสีต่าง ๆ ซึ่งนำไปใช้สร้างสรรค์ผลงานในเทคนิคอบผสาน fusing ชุดหนึ่ง (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 8
การเตรียมแผ่นแก้วผิวหยาบด้วยการโรยผงแก้วแล้วนำไปอบ

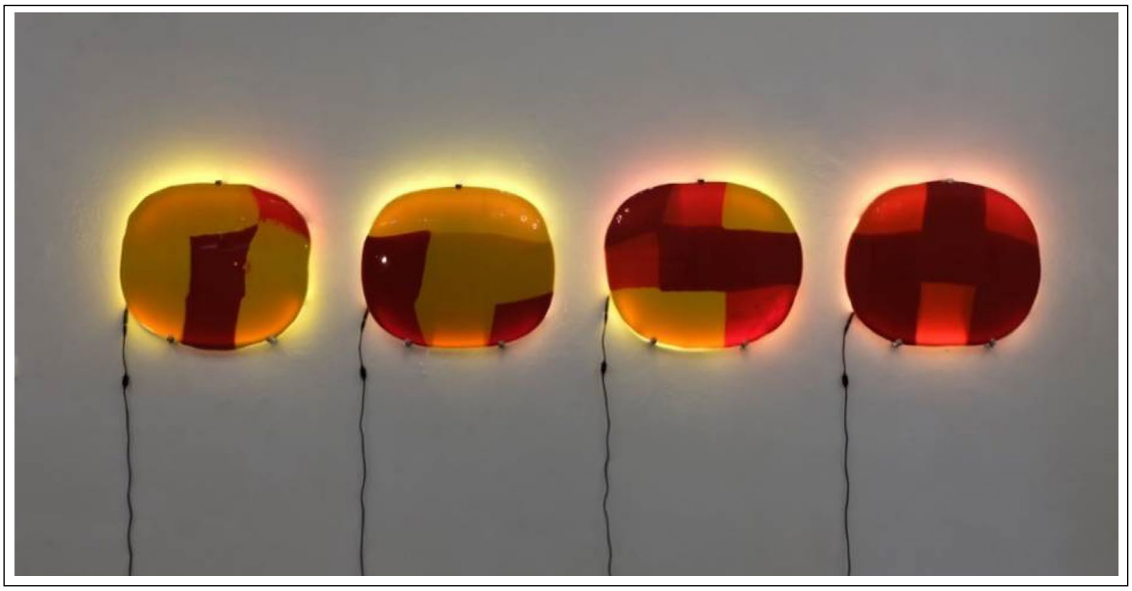


ภาพที่ 9
การเตรียมแผ่นแก้วแบบสีไหลประสานด้วยการใช้ผงแก้วผสมกาวแล้วนำไปอบ

ภาพที่ 10
แผ่นแก้วลักษณะต่างๆ ที่ได้จากการใช้เศษแก้วจากโรงงานมาอบผสานเข้ากัน

การสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนการออกแบบและการสร้างสรรค์งานของการศึกษานี้คำนึงถึงคุณลักษณะของแก้วที่มีความเด่นชัดเป็นสำคัญ ประการแรก สีของแก้วที่มีสีสดจัดมากโดยเฉพาะแก้วทึบแสงกลุ่มโทนสีแดง แสดส้ม และเหลือง แก้วกลุ่มนี้เหมาะสำหรับผลงานสร้างสรรค์ที่เน้นความสดจัดของสี โดยจัดวางคู่สีเป็นระนาบในสัดส่วนที่เหมาะสมและใช้เทคนิคอบผสานแก้ว (fusing glass) (ภาพที่ 11) สำหรับงานออกแบบแก้วสีทึบนี้เหมาะกับภาชนะรูปทรงเรียบง่ายที่มีสีเด่นชัด ซึ่งอาจทำในสองขั้นตอนคือนำไปอบเป็นแผ่น (fusing glass) ก่อนนำไปอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) อีกครั้งหนึ่ง (ภาพที่ 12) หรืออาจใช้ในเทคนิคการหล่อแก้ว (casting glass) ขั้นตอนเดียว ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จะเป็นภาชนะที่มีความหนาสีทึบสดจัด (ภาพที่ 13)

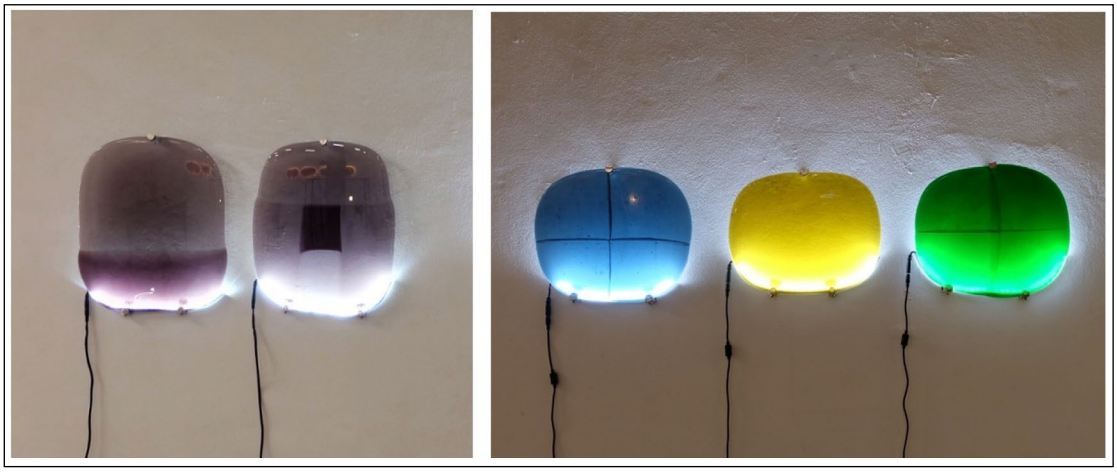


ภาพที่ 11
ชุดผลงานสร้างสรรค์ศิลปะแก้วสีทึบในเทคนิคอบผสานแก้ว (fusing glass)

ภาพที่ 12
ผลงานออกแบบโดยใช้แก้วสีทึบ อบสองขั้นตอนในเทคนิคอบผสานแก้ว (fusing glass) และการอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping glass)

ภาพที่ 13
ชุดผลงานออกแบบโดยใช้แก้วสีทึบในเทคนิคหล่อแก้ว (casting glass)

ประการที่สองคือแก้วสียังคงความใสหลังจากการนำไปอบ สีในแก้วจะเด่นชัดมากขึ้นเมื่อมีความหนาและมีน้ำหนักสีเข้มอ่อนในชิ้นเดียว เช่น แก้วสีม่วงอ่อนกับม่วงเข้ม เป็นต้น สีม่วงเป็นสีที่มีค่าน้ำหนักเข้มที่สุดในวงจรสี แต่เมื่ออยู่ในเนื้อแก้วความใสของแก้วช่วยทำให้สีม่วงประสานน้ำหนักอ่อนแก่ได้สวยงามขึ้น การนำแก้วกลุ่มสีเดียวกันต่างความเข้มของสีมาอบประสานให้ได้น้ำหนักอ่อนแก่ในงานชิ้นเดียวใช้เทคนิคอบผสานแก้ว (fusing glass) การนำแก้วใสสีเดียวที่เป็นก้อนมาอบผสานกันยังสร้างลักษณะพิเศษขึ้นด้วย การผสานกันของแก้วแต่ละก้อนจะทำให้เกิดเส้นบาง ๆ รอยต่อระหว่างในแผ่นแก้ว การออกแบบจังหวะรอยต่อที่เหมาะสมจะช่วยให้งานแก้วสีเดียวเรียบง่ายเพิ่มมิติความลึกขึ้น (ภาพที่ 14) แก้วสีใสกลุ่มนี้ยังเหมาะสำหรับเทคนิคหล่อแก้ว (casting glass) งานประติมากรรมที่ต้องการความลึกของสีในเนื้อแก้วและงานที่มีผิวหน้าเป็นลายนูนสูงต่ำ ซึ่งมองเห็นได้ผ่านแสงไฟ ในการศึกษานี้ทดลองนำแก้วใส 3 สีมาหล่อเป็นงานประติมากรรมขนาดเท่าคนระดับอก แม้จะใช้ความร้อนสูงเกือบ 900 องศาเซลเซียสและผลงานมีความหนา แต่ก็ได้ผลลัพธ์ที่ดี (ภาพที่ 15) แก้วกลุ่มนี้มีสีเข้มอ่อนหลายน้ำหนัก เมื่ออบผสานเป็นแผ่นยังเหมาะสำหรับงานออกแบบด้วย โดยทำเป็นภาชนะรูปทรงยาวเพื่อให้เห็นการประสานน้ำหนักสีเข้มอ่อนอาจใช้การอบยุบแผ่นแก้วบนแม่พิมพ์วงแหวนที่มีช่องตรงกลางให้แก้วอ่อนตัวยืดออก ซึ่งจะทำให้เห็นสีเข้มอ่อนประสานกันในเนื้อแก้วเด่นชัดขึ้น เรียกวิธีการนี้ว่า ring drop ซึ่งเป็นเทคนิคการอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) แบบหนึ่ง (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 14
ชุดผลงานสร้างสรรค์ศิลปะแก้วใช้แก้วสีใสในเทคนิคการอบผสาน (fusing glass)

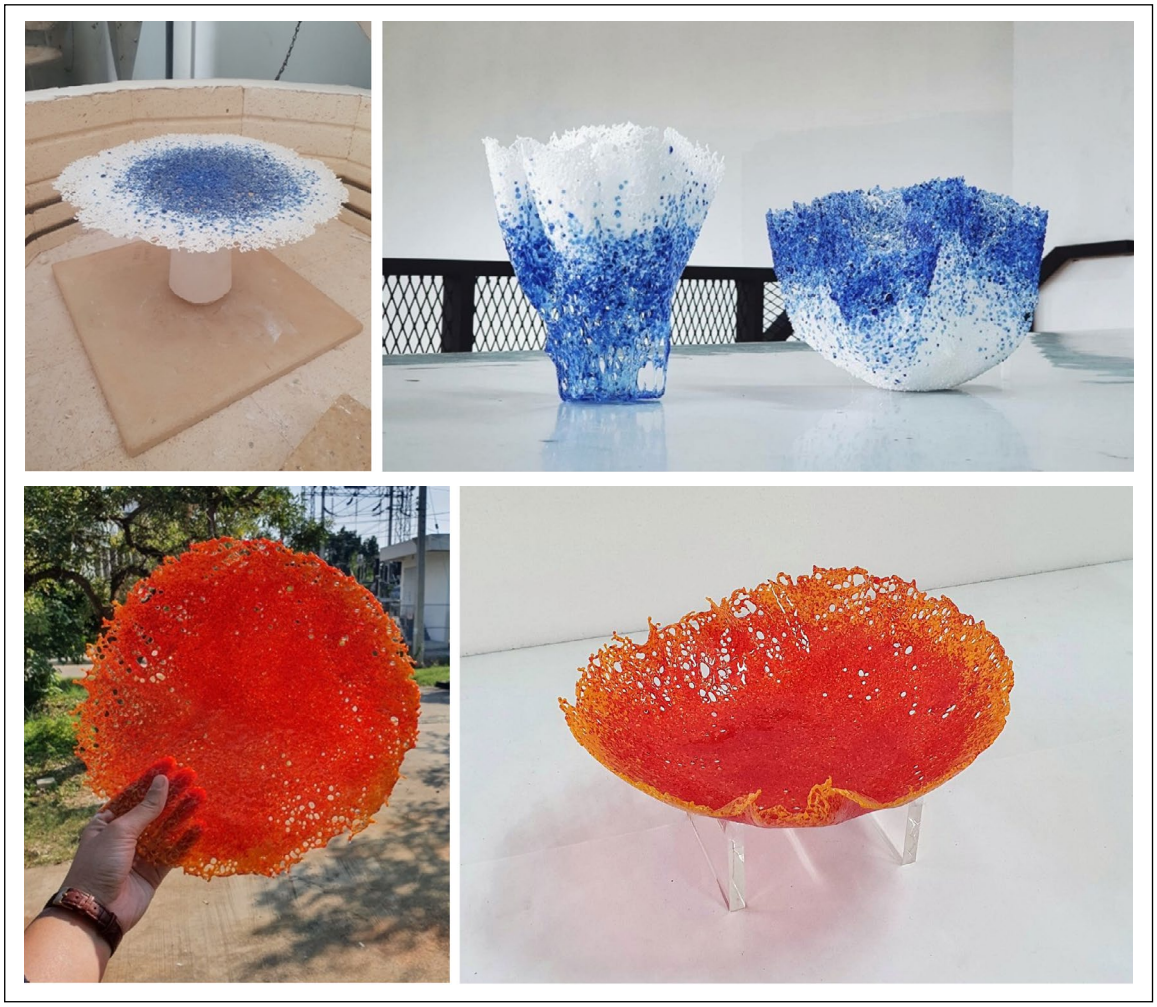
ภาพที่ 15
ผลงานประติมากรรมหล่อแก้ว (casting glass) ด้วยแก้วสีใส 3 สี ชื่อ Reflections of Three Men

ภาพที่ 16

ผลงานออกแบบโดยใช้แก้วสีใส อบสองขั้นตอนในเทคนิคการอบผสานแก้ว (fusing glass) และการอบยุบทรงแก้วในแม่พิมพ์ (slumping glass)

คุณลักษณะประการที่สามคือการประสานสีในเนื้อแก้ว แก้วใสบางกลุ่มสีนำมาอบประสานกันได้ เช่น แก้วสีม่วงประสานได้ดีกับสีฟ้า กลุ่มโทนสีเขียวผสานเข้าได้กับสีน้ำเงิน และกลุ่มสีอำพันเข้าได้กับน้ำตาล เป็นต้น การนำแก้วกลุ่มนี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ทำได้เช่นเดียวกับกลุ่มแก้วทึบแสง โดยจัดวางคู่สีเป็นระนาบในสัดส่วนที่เหมาะสมและใช้เทคนิคอบผสานแก้ว (fusing glass) ความใสของแก้วกลุ่มนี้ยังเหมาะที่จะใช้กับไฟส่องใต้แผ่นแก้วช่วยให้แก้วสีของแก้วสว่างมากขึ้น (ภาพที่17) นอกจากนี้ มักพบว่าเศษแก้วที่มาจากภาชนะและโคมไฟมักมีชั้นแก้วสีซ้อนอยู่ในเนื้อแก้วใส เมื่อนำเศษแก้วชนิดนี้มาอบผสานเป็นชิ้นเดียว solid glass จะได้แก้วที่มีสีผสมแทรกในเนื้อแก้วเป็นลักษณะพิเศษแบบหนึ่ง ซึ่งเหมาะจะใช้ทำภาชนะที่โชว์ลายของเนื้อแก้วเช่น ถาดรูปทรงแบน (ภาพที่ 13 ล่างซ้าย) หรืออาจคัดเศษแก้วชิ้นเล็กมาอบผสาน (fusing glass) โดยใช้เตาอบไมโครเวฟ ใช้ทำเครื่องประดับแก้วชิ้นเล็กได้ดี (ภาพที่ 6)

ลักษณะเด่นชัดประการที่สี่ได้แก่ความเป็นผลึกในเนื้อแก้ว ดังกล่าวแล้วข้างต้นว่า ผิวแก้วที่ได้จากการอบจะมีลักษณะเป็นผลึกไม่ใสเป็นเนื้อเดียว แตกต่างออกไปจากการใช้ก้อนแก้วมาหลอม คุณลักษณะดังกล่าวอาจต่างไปจากความคาดหวังทั่วไปว่าแก้วจะต้องใส แต่คุณลักษณะดังกล่าวเหมาะจะนำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ศิลปะ การศึกษานี้มีการทดลองสร้างสรรค์โดยใช้ผงแก้วทั้งเม็ดละเอียดและหยาบนำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานในหลายรูปแบบเช่น ผงแก้วเม็ดหยาบนำมาอบเป็นแผ่น (ภาพที่ 10 ล่างซ้าย) ก่อนนำไปอบยุบบนแม่พิมพ์ (slumping) อีกขั้นตอนหนึ่ง ทำให้ได้ผลงานรูปทรงพับลงที่มีความอิสระ folding form (ภาพที่ 17) นอกจากนี้ผงแก้วละเอียดผสมกาวยังนำไปใช้งานโดยนำไปอัดลงในแม่พิมพ์ปลาสเตอร์ผสมซิลิกาแล้วนำไปอบในเทคนิคการอบผงแก้ว pâte de verre สามารถสร้างผลงานได้ตามที่ออกแบบทั้งรูปทรงภาชนะ (ภาพที่ 18) และรูปทรงใบไม้ (ภาพที่ 19) ส่วนผงแก้วละเอียดนำไปผสมกับกาวแบบเหลวแล้วนำไปอบผสาน ได้แผ่นแก้วเนื้อเป็นผลึก มีสีไหลประสานลักษณะคล้ายสีย้อมบนผ้าหรือกระดาษเป็นลักษณะพิเศษดังกล่าวข้างต้น สามารถนำใช้ในงานสร้างสรรค์ได้อีกชุดหนึ่ง (ภาพที่ 20)



ภาพที่ 17
ผลงานสร้างสรรค์ชุด folding form โดยใช้ผงแก้ว อบสองขั้นตอนในเทคนิคการอบผสาน (fusing glass)

ภาพที่ 18
ผลงานออกแบบโดยใช้ผงแก้วในเทคนิคการอบผงแก้วผลึก (pâte de verre)

ภาพที่ 19
ผลงานสร้างสรรค์จากผงแก้วด้วยเทคนิคการอบผงแก้วผลึก (pâte de verre)

ภาพที่ 20
ผลงานสร้างสรรค์ชุด Illumina จากผงแก้วในเทคนิคการอบผสาน (fusing glass)

อภิปรายผลและบทสรุป

ผลการศึกษาสมบัติแสดงให้เห็นว่า แก้วจากโรงงานเป่าแก้วในจังหวัดนครปฐมเป็นสูตรผสมที่ทำให้แก้วมีสมบัติหลอมตัวเร็วเพื่อประหยัดพลังงาน และเย็นตัวช้าเพื่อยืดเวลาขณะเป่าแก้วให้ทำงานได้นาน แก้วดังกล่าวเป็นแก้วโซดาไลม์ที่นำมาอบแปรรูปได้ แต่สมบัติดังกล่าวเป็นข้อจำกัดสำหรับนำมาใช้สร้างสรรค์ในเทคนิค warm glass ในบางกรณี ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบเคมีทำให้เห็นว่า แก้วใสไม่มีสีจากโรงงานผลิตภาชนะมีโซเดียมออกไซด์ในปริมาณสูงมากถึงร้อยละ 24 ของส่วนผสมทั้งหมด เทียบกับแก้วจากต่างประเทศมีโซเดียมออกไซด์ราวร้อยละ 17 เท่านั้น แม้จะทำให้แก้วอ่อนตัวเร็วและผสานตัวได้ดีในอุณหภูมิไม่สูงตามเกณฑ์มาตรฐานดังที่ปรากฏผลในการทดลองอบ แต่ก็นำไปใช้ได้อย่างมีข้อจำกัด เนื่องจากโซเดียมออกไซด์ปริมาณสูงมีผลทำให้ค่าการขยายตัวเนื่องจากความร้อนของแก้วสูงตามไปด้วย อัตราการขยายตัวยิ่งสูงแก้วก็ยิ่งมีความเสี่ยงที่จะแตกเมื่อเย็นตัวลงเร็ว ส่วนผลการตรวจสอบประเภทแก้วสีพบว่า แก้วแต่ละกลุ่มสีมีสารประกอบออกไซด์ของโลหะต่างกันหลายชนิดและมีสัดส่วนของซิลิกาโซดาแอชและไลม์ต่างกันด้วย ทำให้มีค่าการขยายตัวเนื่องจากความร้อนสูงต่ำไม่คงที่และไม่ตรงกับแก้วใสนัก ดังนั้น ผลการทดสอบด้วยการนำมาอบจึงปรากฏว่า แก้วใสกับแก้วสีอบรวมกันได้บางสีเท่านั้น เช่นเดียวกับการอบผสานข้ามกลุ่มสีก็ทำได้จำกัด

ค่าการขยายตัวเนื่องจากความร้อนที่ต่างกันของตัวอย่างแก้วใสกับแก้วสี ทำให้มีคำถามว่า โรงงานเป่าแก้วใช้แก้วเหล่านี้ทำงานได้อย่างไร คำตอบเรื่องนี้พบได้จากการตรวจสอบลักษณะเศษแก้วและวิธีการเป่าแก้ว ตัวอย่างเศษแก้วที่พบมีสองลักษณะ (ภาพที่ 1 และ 2) แบบแรกเป็นเศษภาชนะแก้วเนื้อใสที่มีแก้วสีแทรกอยู่ในผิวหน้าเป็นชั้นบาง ๆ ตัวอย่างที่พบนี้แสดงให้เห็นขั้นตอนวิธีการทำภาชนะ ซึ่งขั้นแรกช่างจะจุ่มน้ำแก้วใสหลอมเหลวมาเป่าขึ้นรูป แล้วใช้แก้วสีเติมเป็นลวดลายที่ผิวด้านนอก จากนั้นเป่าให้แก้วขยายตัวออกเป็นรูปทรง ทำให้แก้วสีที่ผิวยืดออกไม่เกาะเป็นก้อน จึงเกิดเป็นลายสีบนผิวภาชนะแก้วใส ซึ่งอธิบายได้ว่า หากค่าการขยายตัวอันเนื่องจากความร้อนของแก้วต่างกันไม่มากนัก มวลของแก้วสีซึ่งเคลือบบาง ๆ บนชั้นผิวแก้วจะมีแรงดึงไม่มากพอจะดึงแก้วใสทั้งชิ้นให้แตก ส่วนเศษแก้วที่พบอีกแบบหนึ่งเป็นเศษภาชนะหรือก้อนแก้วที่มีเนื้อสีเดียวไม่มีสีอื่นเจือปน ซึ่งแสดงว่า หากโรงงานผลิตเครื่องแก้วแบบหนึ่งด้วยแก้วสี ก็จะใช้สีใดสีหนึ่งล้วนหรือผลิตภาชนะแบบนั้นเป็นชุดโดยแยกเป็นหลายสี จะไม่นำแก้วหลายสีมาผสมกันในชิ้นเดียว ผลการตรวจสอบนี้อธิบายว่า โรงงานเป่าแก้วไม่ได้หลอมแก้วสีมาเพื่อใช้ผสมกัน และแม้ค่าการขยายตัวอันเนื่องจากความร้อนของแก้วใสกับแก้วสีไม่ตรงกันนักก็ไม่เป็นอุปสรรคในการใช้งาน แต่การนำเศษแก้วเหล่านี้มาอบรวมกันในกระบวนการ warm glass ให้ผลที่ต่างออกไป เพราะการอบด้วยความร้อนเนื้อแก้วจะเข้ากันได้ต้องมีมวลมากพอจะผนึกติดกัน ค่าการขยายตัวอันเนื่องจากความร้อนในแก้วจึงส่งผลต่องานในกระบวนการนี้

การนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วกลับมาใช้สร้างสรรค์ในกระบวนการ warm glass แม้จะมีข้อจำกัด แต่ก็มีความเป็นไปได้เพราะเป็นแก้วโซดาไลม์ประเภทหนึ่งที่อบหลอมได้ ซึ่งมีข้อสรุปแนวทางการ

ใช้งานดังนี้ 1. ใช้แก้วชนิดเดียวกัน สีเดียวกัน หรือมาจากโรงงานเดียวกันในการทำงานเพื่อป้องกันการแตกร้าว 2. ควรตรวจสอบองค์ประกอบเคมีและสมบัติการขยายตัวเนื่องจากความร้อนของแก้วก่อนนำมาใช้ 3. หากไม่สามารถตรวจสอบได้ ต้องนำแก้วมาทดสอบอบความร้อนตามมาตรฐานแก้วโซดาไลม์เพื่อตรวจสอบความเข้ากันได้ 4. แก้วจากโรงงานเป่าแก้วส่วนใหญ่มีค่าการขยายตัวในระดับสูงกว่ามาตรฐานแก้วโซดาไลม์สำหรับงานในกระบวนการ warm glass และแก้วบางสีที่มีความเหนียวและแข็งซึ่งหลอมในอุณหภูมิสูงกว่ามาตรฐาน ก่อนนำมาใช้สร้างงานจึงต้องนำมาทดสอบอบเพื่อหาระดับความร้อนที่เหมาะสมในการแปรรูป 5. เศษแก้วจากโรงงานมีรูปทรง ขนาด สี และสิ่งปนเปื้อนแตกต่างกันไป จึงไม่ใช่วัสดุพร้อมใช้งาน หลังการทำความสะอาดคัดแยกสีแล้ว ต้องนำแปรรูปให้มีขนาดและลักษณะที่ให้เหมาะต่อการใช้งานในเทคนิคต่าง ๆ เช่น นำไปบดให้เป็นเม็ดหรือผงขนาดเท่ากัน นำไปแก้วอบแผ่เป็นแผ่นขนาดใกล้เคียงกันหรืออบหลอมให้เป็นก้อน เป็นต้น

การออกแบบสร้างสรรค์งานควรพิจารณาจากคุณลักษณะเด่นของเศษแก้ว เช่น มีสีสด มีความใสหรือเป็นแก้วทึบแสง เป็นเศษภาชนะที่มีลายหรือสีบนผิวของแก้วใส เป็นต้น ซึ่งมีข้อสรุปเป็นแนวทางกว้าง ๆ ได้ดังนี้ 1. ประเภทแก้วใสทั้งปราศจากสีหรือเป็นแก้วสีอาจออกแบบให้ชิ้นงานมีความหนา เพื่อให้แก้วดูมีความลึก ลายนูนต่ำทำให้ผิวหน้างานรับแสงได้ดีเน้นให้แก้วดูลึกขึ้นด้วย แก้วที่โรงงานหลอมแต่ละรอบอาจได้สีเข้มอ่อนไม่เท่ากัน สามารถนำมาใช้ในงานออกแบบที่มีน้ำหนักอ่อนแก่ประสานกันในชิ้นเดียว แก้วประเภทนี้อาจนำมาบดเป็นผงหรือเม็ดหยาบแล้วนำมาอบจะผิวเป็นเกร็ดผลึกที่เป็นเอกลักษณ์ 2. ประเภทแก้วทึบแสงมีคุณลักษณะต่างไปจากแก้วใส การออกแบบอาจใช้รูปทรงเรียบง่ายเพื่อให้ระนาบสีเรียบแสดงตัวเด่นชัด ซึ่งออกแบบได้ทั้งผิวหน้าเงาหรืออาจขัดพ่นทรายบาง ๆ ให้ผิวด้าน ทำให้ผิวสัมผัสต่างไปจากแก้วใสชัดเจนขึ้น 3. แก้วที่ตรวจสอบแล้วว่าอบผสานกันได้ส่วนหนึ่งมักอยู่ในโทนสีเดียวกันซึ่งมีทั้งสีทึบแสงและสีใส สามารถนำมาใช้อบผสาน โดยจัดวางให้เกิดลายหรือจังหวะของระนาบสีได้หลากหลายรูปแบบ 4. แก้วเป็นวัสดุที่เหมาะกับงานออกแบบที่ใช้แสงไฟส่อง สีของแก้วจะสดจัดขึ้นและมีมิติขึ้นในแสงไฟ 5. เศษแก้วประเภทภาชนะ ที่มีลายสีบนผิวหน้า หากไม่นำไปบดเป็นผง ก็อาจคัดลายและสีที่พอใจ นำมาตัดเป็นชิ้นเล็กแล้วนำไปอบจะได้เม็ดแก้วที่มีสีผสานกันในตัว ซึ่งอาจนำไปพัฒนาเป็นเครื่องประดับ

การนำเศษแก้วจากโรงงานเป่าแก้วมาสร้างสรรค์งานกระบวนการ warm glass ในเทคนิคทั้ง 4 แบบ ได้แก่ การอบผสานแก้ว (fusing) การอบผงแก้วผลึก (pâte de verre) การอบยุบแก้วบนแม่พิมพ์ (slumping) และการหล่อแก้ว (casting) พบว่า โดยรวมแก้วที่ผ่านการตรวจสอบสมบัติและการทดสอบอบผสานสามารถใช้งานในเทคนิคต่าง ๆ ได้ดี ทั้งนี้ ผู้ใช้งานอาจต้องทดลองซ้ำเพื่อหาระดับความร้อนที่เหมาะสมในแต่ละเทคนิค และพึงระลึกว่า ค่าระดับความร้อนมาตรฐานสำหรับเทคนิคต่าง ๆ ที่นักวิชาการแนะนำนั้นอ้างอิงจากแก้วที่ผลิตขึ้นเฉพาะสำหรับกระบวนการ warm glass การนำแก้วที่หลอมสำหรับกระบวนการเป่าแก้วมาใช้ปรับใช้ในกระบวนการ warm glass จึงต้องปรับระดับอุณหภูมิตามสมบัติของแก้วแต่ละสีหรือแต่ละโรงงาน

ผลการวิจัยนี้นำไปใช้ประโยชน์ในด้านการศึกษาและพัฒนาต่อเชิงพาณิชย์ได้ เศษแก้วที่ตกค้างในโรงงานซึ่งมีปริมาณมากสามารถนำมาใช้เป็นวัสดุเพื่อการศึกษาศิลปะแก้วได้เป็นอย่างดี แม้คุณภาพจะไม่เทียบเท่าแก้วที่ผลิตเพื่อกระบวนการ warm glass โดยเฉพาะ แต่ก็นับว่ามีต้นทุนถูกกว่าแก้วนำเข้าจากต่างประเทศซึ่งมีราคาสูง เศษแก้วจากโรงงานมีสมบัติดีพอจะนำมาใช้เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ในด้านเทคนิคแบบต่าง ๆ ซึ่งเป็นการเผยแพร่ความรู้ด้านศิลปะแก้วทางตรง การทดลองสร้างสรรค์ในเทคนิคหลายวิธีการทำให้เห็นว่า นอกจากเศษแก้วที่เป็นหัวใจสำคัญแล้ว วัสดุอื่นที่ต้องใช้ร่วมกันในกระบวนการ warm glass เช่น ทราย ปูนปลาสเตอร์ เป็นสิ่งที่หาได้ในประเทศและนำมาใช้ได้ดี เมื่อมีแก้วเป็นวัสดุที่จะทำงานก็สามารถใช้ในการศึกษาได้สะดวก ในบางเทคนิคที่มีวิธีการไม่ซับซ้อน เช่น การอบผสานแก้วด้วยเตาไมโครเวฟ สามารถนำมาใช้ในการศึกษาหรือการอบรมเผยแพร่ความรู้ด้านศิลปะแก้วได้ดี

ผลการทดลองสร้างสรรค์ยังชี้ให้เห็นว่า แก้วเป็นสื่อในงานศิลปะที่ดี แก้วเป็นวัสดุที่มีสมบัติพิเศษซึ่งนำมาใช้เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะและงานออกแบบได้หลากหลายรูปแบบ ความใสหรือทึบแสง ความมันเงาหรือด้าน ความสดจัดของสีและการประสานกันของสีในแก้วเป็นคุณลักษณะที่นำมาใช้เป็นสื่อที่มีความหมายทางศิลปะได้อย่างดี ตัวอย่างผลงานสร้างสรรค์หลายรายการในการวิจัยนี้สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดเชิงพาณิชย์ได้ทั้งประเภทภาชนะเครื่องแก้ว แก้วประดับไฟ หรือแก้วเพื่องานเครื่องประดับ

เอกสารอ้างอิง (References)

เอกรัฐ มีชูวาศ, กนิษฐ์ ตะปะสา, ปริดา จำปีเรือง และ เทพีวรรณ จิตรวัชรโกมล. (2558). การพัฒนาสูตรแก้วสำหรับเตาหลอมชนิดไม่ต่อเนื่อง. *วารสารวิทยาศาสตร์ประยุกต์ กรมวิทยาศาสตร์บริการ, 4*(4), 29–35. https://doi.org/10.60136/bas.v4.2015.290

Cheng, S. C., Kao, M. S., & Hwang, J. J. (2024). Advanced Integration of Microwave Kiln Technology in Enhancing the Lost-Wax Glass Casting Process: A Study on Methodological Innovations and Practical Implications. *Journal of Composites Science, 8*(5), 168. https://doi.org/10.3390/jcs8050168

Cummings, K. (2007). *Technique of Kiln-formed Glass.* A&C Black.

Meechoovas, E., Tapasa, K., Jampeeruang, P., & Jitwatcharakomol, T. (2015). Glass batch development for pot furnace. *Bulletin of Applied Sciences, 4*(4), 29–35. https://doi.org/10.60136/bas.v4.2015.290 [in Thai]

Tait, H. (2004). *Five Thousand Years of Glass.* University of Pennsylvania Press.

วารสารศิลป์ พีระศรี

เกี่ยวกับวารสาร

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

เป้าหมายและขอบเขต

วารสารศิลป์ พีระศรี มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นพื้นที่เผยแพร่ผลผลิตทางวิชาการด้านทัศนศิลป์ โดยมุ่งเน้นการนำเสนอองค์ความรู้จากกระบวนการปฏิบัติงานทางทัศนศิลป์ (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 เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษา ค้นคว้า แลกเปลี่ยน และเผยแพร่ความรู้อย่างกว้างขวาง

ไม่มีค่าธรรมเนียมในการตีพิมพ์บทความ

สำหรับการส่งบทความตีพิมพ์ในวารสารศิลป์ พีระศรี ไม่มีค่าใช้จ่ายใด ๆ ในทุกขั้นตอน

ลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งาน

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

ทัศนะและข้อคิดเห็นในบทความเป็นของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้อง และไม่รับผิดชอบต่อข้อคิดเห็นเหล่านั้น

นโยบายการนำบทความไปฝากในคลังปัญญา

วารสารศิลป์ พีระศรี มีนโยบายสนับสนุนให้ผู้เขียนนำบทความไปฝากในเว็บไซต์ แพล็ตฟอร์มสื่อสังคม หรือคลังปัญญาสถาบันต่างๆ ที่เข้าถึงได้โดยเสรี (Open access repositories) เพื่อเป็นประโยชน์ต่อผู้เขียนในการเผยแพร่งานวิชาการให้สาธารณชนมองเห็นได้มากขึ้น

ผู้สนับสนุน

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการตรวจสอบต้นฉบับก่อนส่งบทความ

ในขั้นตอนการส่งบทความ ผู้แต่งต้องตรวจสอบและปฏิบัติตามข้อกำหนดรายการตรวจสอบการส่งทุกข้อ ดังต่อไปนี้ และบทความอาจถูกส่งคืนให้กับผู้แต่งกรณีที่ไม่ปฏิบัติตามข้อกำหนดทั้งหมด

✓	บทความต้องไม่เคยเผยแพร่ที่ใดมาก่อน และไม่อยู่ในระหว่างการเสนอไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารฉบับอื่น
✓	เนื้อหาของบทความสอดคล้องกับเป้าหมายและขอบเขตของวารสาร
✓	รูปแบบการเขียนบทความและการอ้างอิงเป็นไปตามที่วารสารกำหนด สามารถดูได้ที่ “คำแนะนำผู้เขียน” และ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition
✓	บทคัดย่อ และคำสำคัญ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
✓	แหล่งอ้างอิงจากเว็บไซต์ต้องระบุ url สามารถตรวจสอบและเข้าถึงได้
✓	รายการอ้างอิงหรือบรรณานุกรมให้โดยเรียงจากภาษาไทย ภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน (หากมีใช้อ้างอิง) และภาษาที่ใช้อักษรโรมัน ตามลำดับ รวมทั้งให้แปล (translated) บรรณานุกรมที่เป็นภาษาไทย และภาษาที่ไม่ใช่อักษรโรมัน 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

ควรตั้งให้มีความกระชับและคลอบคลุมเนื้อหาของบทความ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ชื่อผู้เขียนบทความ

ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันการศึกษาของผู้เขียน กรณีหากบทความเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ หน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียน 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

กรณีที่นำภาพประกอบหรือตารางมาจากแหล่งข้อมูลหรือเอกสารอื่น ๆ มาใช้โดยตรง หรือมีการปรับเปลี่ยน ให้เขียนชื่อภาพ คำบรรยาย และระบุแหล่งที่มา รวมทั้งข้อมูลเกี่ยวกับลิขสิทธิ์และการอนุญาตใช้งานไว้ใต้ภาพ (สามารถดูวิธีการอ้างอิงได้ใน “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition”) โดยให้กำกับหมายเลขของภาพประกอบ ตารางและคำบรรยายเชื่อมโยงกับเนื้อหาในบทความที่อ้างถึง

ส่วนไฟล์ภาพประกอบให้สร้างแฟ้มแยกออกมาจากไฟล์เนื้อหาบทความ โดยระบุชื่อไฟล์ภาพสามารถเชื่อมโยงกับหมายเลขที่ตรงกับเนื้อหาในบทความ ความละเอียดของภาพไม่ต่ำกว่า 300 dpi/inch7.

การเขียนอ้างอิง

วารสารศิลป์ พีระศรีใช้การอ้างอิงรูปแบบนามปีแทรกในเนื้อหา หรือ APA 7th Edition โดยมีลักษณะดังนี้

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

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

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

ตัวอย่างอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ

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

เนื้อหาในหนังสือ

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

บทความในวารสาร

วสมน สาณะเสน. (2562). การแสดงอัตลักษณ์ทางชาติพันธ์ของชาวไทยมุสลิมผ่านทางสถาปัตยกรรมมัสยิด. *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

ทั้งนี้สามารดูรายละเอียดการเขียนอ้างอิงและบรรณานุกรมทั้งหมดได้ที่ “คู่มือการอ้างอิงแบบ APA 7th edition” https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdI6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf

นโยบายตรวจสอบการคัดลอกผลงาน

การคัดลอกผลงานผู้อื่นหรือตนเองไม่ว่ากรณีใด ๆ ก็ตาม จะไม่รับการพิจารณาตามกระบวนการคัดเลือก ทุกบทความจะได้รับการตรวจจับการคัดลอกจากซอฟท์แวร์ (CopyCatch)

นโยบายส่วนบุคคล

ชื่อและที่อยู่ของผู้เขียนบทความจะถูกใช้งานอย่างรัดกุมเฉพาะส่วนการบริหารจัดการภายในวารสารเท่านั้น และจะไม่เปิดเผยแก่บุคคลอื่น ๆ จนกว่าจะได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่สู่สาธารณะ

การส่งต้นฉบับบทความ

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

สอบถามรายละเอียดเพิ่มเติม

วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ
31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991
Email: warasansilpabhirasri@gmail.com

กระบวนการพิจารณาบทความ

1. การกลั่นกรอง: บทความที่ยื่นส่งมาจะได้รับการพิจารณาจากกองบรรณาธิการเพื่อคัดกรองเข้าสู่กระบวนการประเมิน หากมีพบว่าบทความใดไม่ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารหรือมีการคัดลอก (Plagiarism) ละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ (Publication Ethics) บทความนั้น ๆ จะถูกปฏิเสธในขั้นตอนนี้

2. การประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ: บทความที่ผ่านขั้นตอนการกลั่นกรอง กองบรรณาธิการจะสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ท่าน ที่ไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้เขียน เพื่อดำเนินการประเมินบทความในลักษณะทางลับทั้งสองทาง (Double-Blind review)

3. การแจ้งผลการประเมิน: หลังจากกองบรรณาธิการได้รับผลการประเมิน ผู้เขียนจะได้รับแจ้งผลรวมทั้งคำวิจารณ์และข้อเสนอแนะจากทั้งผู้ประเมินและบรรณาธิการ โดยมีผลแจ้ง 4 แบบ ได้แก่ ผ่าน ผ่านปรับแก้เล็กน้อย ผ่านปรับแก้มาก และไม่ผ่าน กรณีที่ผ่านโดยไม่มีเงื่อนไขจะเข้าสู่กระบวนการตีพิมพ์ในทันที

4. การปรับปรุง: หากผู้เขียนได้รับผลให้มีการปรับปรุง ผู้เขียนจะต้องแก้ไขบทความตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิได้แสดงความเห็นและข้อเสนอแนะ และส่งกลับมาให้กองบรรณาธิการพิจารณา ภายในระยะเวลา 1 เดือน ในกรณี ผล ผ่านปรับแก้มาก บทความที่ได้รับการปรับปรุงจะถูกส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินอีกครั้งหนึ่ง

5. การเผยแพร่บทความ: บทความที่ผ่านการประเมินจะได้รับการเผยแพร่บนระบบวารสารศิลป์ พีระศรี ออนไลน์ โดยจัดลำดับตามวันออกหนังสือตอบรับจากวารสาร

จริยธรรมการตีพิมพ์

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

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1.ผู้เขียนต้องรับรองว่าเป็นบทความใหม่ ไม่เคยตีพิมพ์ในที่ใดมาก่อน รวมทั้งไม่ได้อยู่ในขั้นตอนการพิจารณาเพื่อตีพิมพ์ในวารสารอื่น
2.ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องหลักเกณฑ์ และรูปแบบที่วารสารกำหนด
3.ผู้เขียนต้องไม่คัดลอกผลงาน (Plagiarism) ของผู้อื่น หากมีการกล่าวถึงข้อความหรือนำผลงานใดๆของผู้อื่นมาใช้ 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 ที่เกี่ยวข้องกับบทความให้ผู้อื่นที่ไม่เกี่ยวข้องทราบโดยเด็ดขาด ตลอดระยะเวลาการประเมินบทความ
2.ผู้ประเมินควรรับประเมินบทความที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับความเชี่ยวชาญทางวิชาการของตนเอง และควรแจ้งแก่บรรณาธิการทราบและปฏิเสธบทความนั้น ๆ หากไม่ได้สอดคล้อง
3.ผู้ประเมินต้องแจ้งบรรณาธิการ หากตรวจพบว่าบทความที่ได้รับการประเมินมีคัดลอกผลงานผู้อื่น หรือผลงานของผู้เขียนเอง และการละเมิดจริยธรรมการตีพิมพ์ผลงาน
4.ผู้ประเมินต้องประเมินบทความโดยยึดมาตรฐานคุณภาพทางวิชาการเป็นที่ตั้ง โดยปราศอคติใดๆ ผู้ประเมินต้องแสดงความเห็น ข้อเสนอแนะ อย่างชัดเจน เป็นระบบ และให้แนวทางปรับปรุงต้นฉบับอย่างเป็นรูปธรรม
5.ผู้ประเมินควรแจ้งบรรณาธิการและปฏิเสธการประเมินบทความ ถ้าพบว่ามีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนหรือเงื่อนไขอื่นๆที่เกี่ยวข้อง
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

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

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

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) 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 Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) 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.

Repository Policy

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) has a policy to encourage authors to deposit, share and disseminate their articles on websites, social media platforms, or the open-access repositories of various institutions. This policy aims to benefit authors by increasing the visibility and unlimited accessibility of their academic work to the public.

Supporter

Faculty of Painting Sculpture And Graphic Arts, Silpakorn University, Thailand

Submission Preparation Checklist

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

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

The article structure consists of the following:

Article Title

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

Author's Name, Institution and E-mail

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

Abstract

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

Keywords

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

Article Content

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

Images and tables

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

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

Citation

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

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

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

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

Reference Examples

Books

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

Book Content

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

Journal Articles

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

Online Article

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

Content from Websites

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

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

https://drive.google.com/drive/u/2/folders/1v2GTdI6tyBwU9R70779HEa6a30EPAoFf

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/1WVYr95GwopWkcnLJsGwAyeTsnivs1cBn/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:

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts) 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:

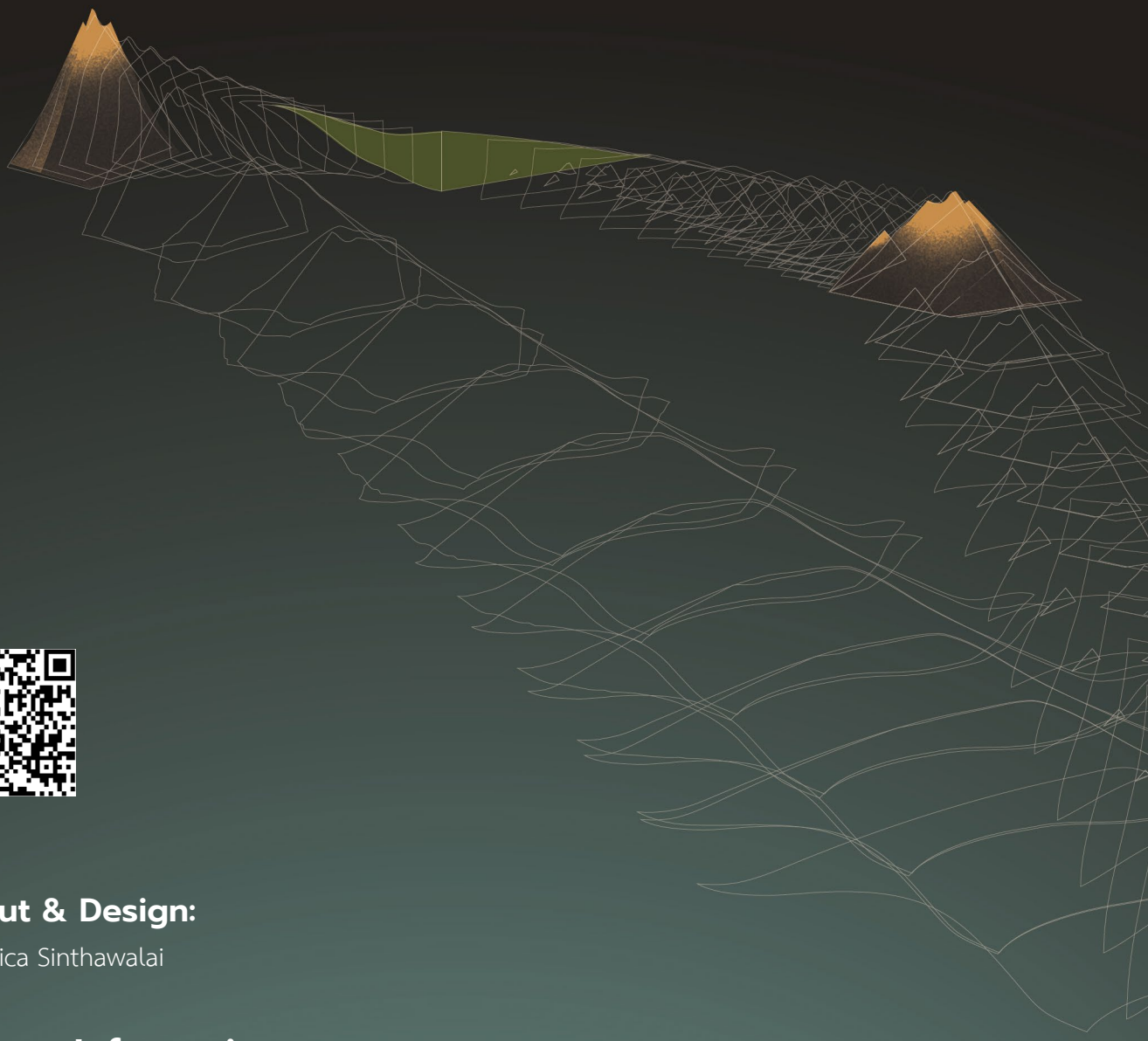
1. The reviewer must maintain confidentiality and not disclose any information related to the article throughout the evaluation process.
2. The reviewer should accept articles that correspond to their academic expertise. If the article is outside of the reviewer's area of expertise, notify the editor 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



Layout & Design:
Gemmica Sinthawalai

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, Thailand 10200
Tel. +66-2221-0820 Fax +66-2225-8991
Email: warasansilpabhirasri@gmail.com
Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index