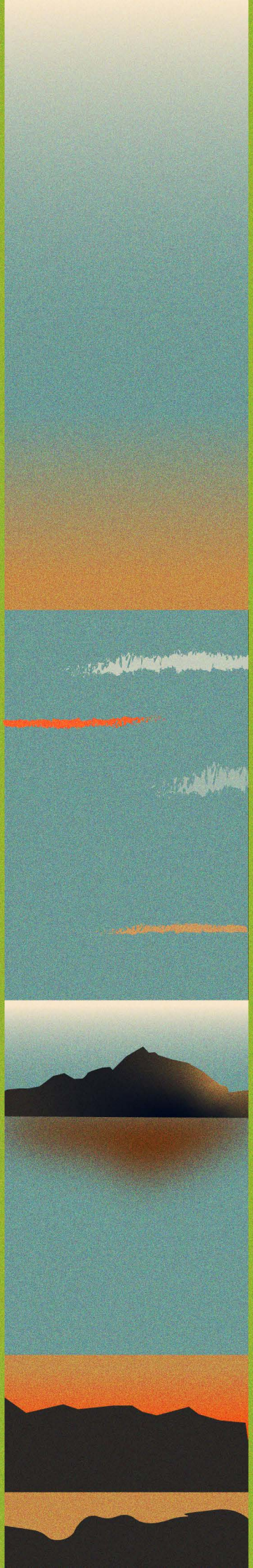
Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University



VOLUME 13 ISSUE 2
JULY - DECEMBER 2025
ISSN(Online): 2697 - 6293

วารสารศิลป์ พีระศรี

ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568
Vol. 13 No. 2, July - December 2025

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

ออกแบบและจัดหน้า:
เจมมิกา สินธวาลัย
Layout & Design:
Gemmica Sinthawalai

ติดต่อ:
วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตวังท่าพระ
31 ถนนหน้าพระลาน แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพฯ 10200
โทร. 0-2221-0820 โทรสาร 0-2225-8991
Email: warasansilpabhirasri@gmail.com
Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/index

กองบรรณาธิการ

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ ศุภนิมิตร	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ทิพเนตร์ แย้มมณีชัย	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์ ดร.ตฤณภัทร ชัยสิทธิศักดิ์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์	คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รองศาสตราจารย์กันจณา ดำโสภี	คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
อาจารย์ ดร.โลเวล สการ์	คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
อาจารย์ดอนนี ตริฮานอนโด	วิทยาลัยทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยเทลคอม อินโดนีเซีย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์บี อาเจย์ ชาร์มา	มหาวิทยาลัยชิตการา ปัญจาบ อินเดีย
อาจารย์ ดร.ภาณุ แสง-ชูโต	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

กองจัดการวารสาร

นางสาววรีรัตน์ วันดี	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายอนันท์ ใจทัน	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
นายธรณินทร์ ดวงสินธ์	สำนักงานคณบดี คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ขอขอบคุณ

ศาสตราจารย์ทินกร กาษรสุวรรณ	คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
อาจารย์นิชา ชักชวนดี	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Editors

Advising

Emeritus Professor Pishnu Supanimit	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Emeritus Professor Preecha Thaothong	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Editor-in-Chief

Assistant Professor Sukumala Nithipattaraahnan, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Editorial Board

Associate Professor Tippanet Yaemmaneechai	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Piyasaeng Chantarawongpaisarn	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Trinnapat Chaisitthisak, Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Professor Pornrat Damrhung	Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Professor Ariya Kittichareonwiwat	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Professor Somporn Tulee Ph.D	Faculty of Fine and Applied Arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi
Associate Professor Sathit Thimwatbunthong Ph.D.	Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

Associate Professor Kunjana Dumsopee	School of Architecture, Art and Design, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Lowell Skar Ph.D.	Faculty of Arts, Chulalongkorn University
Donny Trihanondo	Visual Arts Program, Telkom University, Indonesia
Assistant Professor B Ajay Sharma	Chitkara University, Punjab, India
Panu Saeng-Xuto Ph.D.	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Management Division

Vareerat Wandee	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

Special Thanks to

Professor Tinnakorn Kasornsuwan	Dean of Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University
Nicha Chakchuandee	Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 ตอกย้ำจุดยืนสำคัญของคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรว่า การสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์มิใช่เพียงการผลิตผลงาน หากแต่เป็นกระบวนการการแสวงหาองค์ความรู้ และเป็นการค้นพบในเชิงประสบการณ์ที่เกิดจากการลงมือปฏิบัติอย่างลึกซึ้ง

ศิลปะในที่นี้จึงไม่ใช่เพียง “ภาพ” หรือ “วัตถุ” หากแต่คือกระบวนการคิด การทดลอง การตั้งคำถาม และการสร้างความหมายผ่านสื่อ วัสดุ เทคนิค และบริบททางสังคมวัฒนธรรม งานสร้างสรรค์จึงทำหน้าที่เสมือนพื้นที่ของการสืบค้น (Inquiry) ที่ใช้ภาษาของทัศนศิลป์เป็นเครื่องมือในการอธิบายโลก ความเชื่อ และประสบการณ์ของมนุษย์ในแบบที่ศาสตร์อื่นไม่อาจทดแทนได้

บทความในฉบับนี้สะท้อนความเฉพาะเจาะจงของการทำงานด้านทัศนศิลป์และศิลปะในหลากหลายมิติ ตั้งแต่การวิเคราะห์รูปเคารพและสัญลักษณ์ทางความเชื่อ การมองศิลปะผ่านสายตาของเพศสภาพและอำนาจ การใช้ภาพและสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยา ไปจนถึงการบูรณาการศิลปะเข้ากับการออกแบบ เศรษฐกิจสร้างสรรค์ และทฤษฎีร่วมสมัย ทุกบทความล้วนแสดงให้เห็นว่า การสร้างสรรค์และการวิจัยไม่ใช่สองสิ่งที่แยกจากกัน หากแต่เป็นกระบวนการเดียวกันที่ดำเนินไปพร้อมกัน

วารสารศิลป์ พีระศรี ให้ความสำคัญกับงานวิชาการที่ตั้งอยู่บนฐานของการปฏิบัติ ซึ่งศิลปิน นักวิจัย และนักวิชาการใช้การสร้างงานเป็นวิธีคิด เป็นวิธีเขียน และเป็นวิธีอธิบายความรู้ งานศิลปะจึงไม่ใช่เพียงผลลัพธ์สุดท้าย แต่เป็นหลักฐานของกระบวนการค้นพบที่มีความซับซ้อน ละเอียดอ่อน และมีคุณค่าทางวิชาการในตัวเอง

กองบรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความในฉบับนี้จะช่วยขยายความเข้าใจต่อบทบาทของศิลปะในฐานะงานวิจัย และยืนยันสถานะของงานสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ว่าเป็นองค์ความรู้ที่มีระบบคิด และสามารถสนทนากับศาสตร์อื่นๆในระดับสากลได้อย่างสง่างาม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์
บรรณาธิการ
วารสารศิลป์ พีระศรี
คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Editorial

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), Volume 13, Issue 2 reasserts the foundational position of the Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts at Silpakorn University: that visual art creation extends beyond the mere production of works, functioning instead as an intensive process of knowledge generation and discovery rooted in artistic practice.

Art, in this sense, is not confined to “images” or “objects,” but encompasses conceptual thinking, experimentation, critical inquiry, and the construction of meaning through media, materiality, technique, and socio-cultural context. Creative practice thus operates as a mode of inquiry—one that mobilizes the language of visual art as an epistemic instrument for interpreting the world, belief systems, and human experience in ways irreplaceable by other disciplines.

The articles in this issue reflect the specificity of visual art research across diverse axes: from analyses of devotional figures and iconography, critiques of gender, power, and structural authority; investigations into the healing potential of image and environment; the integration of art within design frameworks; creative economy and contemporary theoretical discourse. Collectively, these articles demonstrate that artistic creation and research are not parallel trajectories, but a process enacted simultaneously.

The journal emphasizes the importance of academic work grounded in practice-based methodologies, in which artists, researchers, and scholars employ process as a cognitive framework, a writing modality, and a means of articulating knowledge. The artwork is understood not as an isolated end product, but as material evidence of a complex and intellectual process of investigation and revelation.

The editorial team hopes that this issue will further expand understandings of art as research, affirming visual art practice as a structured and systematic body of knowledge capable of engaging in interdisciplinary and international dialogue with critical depth and scholarly distinction.

Assistant Professor Dr. Sukhumal Nithiphat-Anan
Editor-in-Chief, Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)
Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts
Silpakorn University

สารบัญ / Table of Content

ประติมานวิทยา “เจ้าแม่ทับทิม” ในสังคมไทย 1 - 42
เจษฎา นิลสงวนเดชะ

Iconography of Goddess “Chaomae Tuptim” in Thai Society
Jessada Ninsa-nguandecha

The Application of Saussure's 'Signifier/Signified' Theory in Jewelry Design: A Case Study of the Four Divine Symbols Eave Tile Patterns of the Han Dynasty 43 - 84
Lin Zhu

การประยุกต์ใช้ทฤษฎีสัญวิทยา ‘รูปสัญญะ (Signifier) / ความหมายสัญญะ (Signified)’ ของโซซูร์ ในการออกแบบเครื่องประดับ: กรณีศึกษาลวดลายกระเบื้องสี่เทพศักดิ์สิทธิ์ในสมัยราชวงศ์ฮั่น
หลิน จู

ศิลปะในสายตาหรือมุมมองของผู้หญิง: สตรีนิยมและความเสมอภาคในผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยและอินเดีย 85 - 110
ดร.อุษาวดี ศรีทอง

The Female Gaze in Contemporary Art: Feminist Perspectives from Thailand and India
Dr. Usawadee Srithong

สารบัญ / Table of Content

จิตรกรรมภาพธรรมชาติ เพื่อสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรในโรงพยาบาล **111 - 144**

วราวุฒิ โตอุรวงศ์, ญาณวิทย์ กุญแจทอง, ทินกร กาษรสุวรรณ

Nature Painting for Relaxation among Hospital Staff

Warawut Tourawong, Yanawit Kunchaethong, Tinnakorn Kasornsuwan

ศักยภาพของลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามัน: การพัฒนาผลิตภัณฑ์เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ไทยสู่สากล **145 - 172**

ณัฐธิดา ภู่จีบ, กั๋วเซียง หยวน, ชิงซิน เผิง

The Potential of Textile Patterns Reflecting the Andaman Sea Identity: Developing Products to Enhance Thailand's Creative Economy Internationally

Nuttida Pujeeb, Guoxiang Yuan, Qingxin Peng

01

ประติมานวิทยา “เจ้าแม่ทับทิม” ในสังคมไทย[1]

เจษฎา นิลสงวนเดชะ[2]

รับบทความ: 18 มิถุนายน 2568 / แก้ไข: 4 สิงหาคม 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 23 ตุลาคม 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa279923

---

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง เทวนารี “เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย” “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” และ “เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” : การกลืนกลายทางวัฒนธรรมภายใต้บริบทการนับถือบูชา “เจ้าแม่ทับทิม” ได้รับทุนส่งเสริมการวิจัยมหาวิทยาลัยหอการค้าไทย

[2] อาจารย์ประจำสาขาภาษาจีน คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยหอการค้าไทย, e-mail: wo.ai.dami@hotmail.com

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจและวิเคราะห์เทวลักษณะรูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมที่ปรากฏในสังคมไทย การวิจัยนี้ใช้วิธีการเชิงคุณภาพ โดยศึกษาทฤษฎีประติมานวิทยาผ่านการวิจัยเอกสารเพื่อวิเคราะห์เทวลักษณะของเจ้าแม่ทับทิม และดำเนินการวิจัยภาคสนามในศาลเจ้าไทยและจีนจำนวน 100 แห่ง ด้วยการถ่ายภาพและสังเกตลักษณะทางประติมานวิทยา เพื่อรวบรวมข้อมูลเทวลักษณะของเจ้าแม่ทับทิมในบริบทสังคมไทย ผลการศึกษา พบว่า รูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทยมีอยู่ด้วยกัน 5 ลักษณะ ได้แก่ 1). เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงของกลุ่มจีนไหหลำ 2). เจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายของกลุ่มจีนไหหลำ 3). เจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงของกลุ่มจีนไหหลำ 4). ปึงเถ่าม่าของกลุ่มจีนแต้จิ๋ว และ 5) เจ้าแม่ทับทิมตามความเชื่อดั้งเดิมของกลุ่มคนไทย จากการศึกษา พบว่า เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมสร้างขึ้นตามคติการนับถือ “เทวนารีแห่งสายน้ำ” ซึ่งเป็นการนับถือบูชาร่วมกันของกลุ่มคนไทย ที่มีวิถีชีวิตและผูกพันกับแม่น้ำลำคลอง พวกเขาบูชาในฐานะเทพารักษ์ “เจ้าแม่ผู้ดูแลสายน้ำ” และกลุ่มคนจีนที่อพยพเข้ามาตั้งรกรากในสังคมไทย ซึ่งบูชาเทวนารีประจำท้องถิ่นตน 4 องค์ ดังนี้ 1). เจ้าแม่ “เทียนโฮ่วเซิ่งหมู่” (天后圣母) กลุ่มจีนฮกเกี้ยนเรียกว่า “เจ้าแม่เทียนเฮาสิ่งเบ้ว” กลุ่มจีนแต้จิ๋วเรียกว่า “เจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อ” กลุ่มจีนไหหลำเรียกว่า “เจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย” เพียงแต่ออกเสียงไปตามแต่สำเนียงถิ่นตน 2). เจ้าแม่สุยเหว่ยเซิ่งเหนียง (水尾圣娘) กลุ่มจีนฮกเกี้ยนเรียกว่า “เจ้าแม่จุ้ยโบ้ยสิ่งหนิว” กลุ่มจีนแต้จิ๋วเรียกว่า “เจ้าแม่จุ้ยบ่วยเซี้ยเนี้ย” กลุ่มจีนไหหลำเรียกว่า “เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” 3). เจ้าแม่เจิ้งซุ่นเซิ่งเหนียง (正顺圣娘) กลุ่มจีนฮกเกี้ยนเรียกว่า “เจ้าแม่เจี่ยซุนสิ่งหนิว” กลุ่มจีนแต้จิ๋วเรียกว่า “เจ้าแม่เจี่ยสุงเซี้ยเนี้ย” กลุ่มจีนไหหลำเรียกว่า “เจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” และ 4). เจ้าแม่เปิ่นโถวมา (本头妈) กลุ่มจีนฮกเกี้ยนเรียกว่า “ปุ้นเถาม่า” กลุ่มจีนแต้จิ๋วเรียกว่า “ปึงเถ่าม่า” กลุ่มจีนไหหลำเรียกว่า “บุ๋นเก่าม้า” ต่อมาเมื่อมีการแปลป้ายชื่อเจ้าแม่เป็นภาษาไทยผู้คนพากันขนานนามรูปเคารพที่กล่าวมาข้างต้นเป็นภาษาไทยร่วมกันว่า “เจ้าแม่ทับทิม” จนทำให้เกิดความสับสนและเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าคือเจ้าแม่องค์เดียวกัน ซึ่งข้อเท็จจริงแล้วเจ้าแม่แต่ละองค์ต่างมีที่มาแตกต่างกันอย่างชัดเจน

คำสำคัญ: ประติมานวิทยา / เจ้าแม่ทับทิม / คติการนับถือ / สังคมไทย

วิธีอ้างอิง

เจษฎา นิลสงวนเดชะ. (2568). ประติมานวิทยา “เจ้าแม่ทับทิม” ในสังคมไทย. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(2), 1-42. https://doi.org/10.69598/sbjfa279923

©2568 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

01

Iconography of Goddess "Chaomae Tuptim" in Thai Society[1]

Jessada Ninsa-nguandecha[2]

Received: June 18, 2025 / Revised: August 4, 2025 / Accepted: October 23, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa279923

[1] If article is a part of research "Goddess 'Tian Hou Deng Mai' 'Dui Buai Deng Niang' and 'Jia Dun Deng Niang': Cultural assimilation in the context of worship of 'Chao Mae Tuptim'"

[2] Lecturer, Chinese Department, Faculty of Humanities, University of the Thai Chamber of Commerce, e-mail: wo.ai.dami@hotmail.com

Abstract

This article aims to explore and analyze the divine characteristics of the Chaomae Tuptim iconography as manifested in Thai society. The research employs a qualitative approach, utilizing document-based study of iconographic theory to examine Chaomae Tuptim's divine traits. Additionally, field research was conducted at 100 Chinese and Thai shrines, involving photographic documentation and observation to collect iconographic data and interpret the divine attributes of Chaomae Tuptim within the context of Thai society. Initially, it was found that the representations of Chaomae Tuptim in Thai society can be categorized into five types: 1). Tui Buai Teng Niang of the Hainan Chinese group 2). Tian Hou Teng Mai of the Hainan Chinese group 3). Jia Tun Teng Niang of the Hainan Chinese group 4). Pung Tao Ma of the Teochew Chinese group and 5). Chaomae Tuptim in the traditional beliefs of the Thai people. The study found that the statues of the goddess Tuptim were created based on the belief in the "water goddess", worshipped by the Thai people who live by and are connected to rivers and canals. as the protective deity "Goddess of the Waters". The diasphoric Chinese in Thai society worship their local water goddesses as follows: 1). Tian Hou Sheng Mu (天后圣母) - called "Thian Hau Sing Bio" by the Hokkien Chinese group, "Tian Hou Xie Bo" by the Teochew Chinese group and "Tian Hou Teng Mai" by the Hainan Chinese group, with the pronunciation varying according to local dialects. 2). Shui Wei Sheng Niang (水尾圣娘) - called "Zui Buai Sing Niu" by the Hokkien Chinese group, "Goddess Zui Buai Xie Nia" by the Teochew Chinese group and "Dui Buai Deng Niang" by the Hainan Chinese group. 3). Zheng Shun Sheng Niang (正顺圣娘) - called "Jia Sun Sing Niu" from the Hokkien Chinese group, "Jia Sung Xie Nia" from the Teochew Chinese group and "Jia Tun Deng Niang" from the Hainan Chinese group. 4). Ben Tou Ma (本头妈) - called "Bun Tao Ma" by the Hokkien Chinese group, "bung Tao Ma" by the Teochew Chinese group and "Bun Gao Ma" by the Hainan Chinese group. Later, when the names of the goddesses were translated into Thai, people collectively referred to the above depictions as "Chaomae Tuptim", leading to confusion and the misunderstanding that they were the same goddess. In fact, each goddess has a different origin.

Keywords: Iconography / Chao Mae Tuptim / Religious belief / Thai society

Citation

Ninsa-nguandecha, J. (2025). Iconography of Goddess "Chaomae Tuptim" in Thai Society. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(2),1-42. https://doi.org/10.69598/sbjfa279923

© 2025 by the author(s).. 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

เจ้าแม่ ตามคำนิยามในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ซึ่งอธิบายไว้ว่า เทพารักษ์ผู้หญิงที่ถือว่าศักดิ์สิทธิ์จะให้ความคุ้มเกรงรักษาได้ เช่น เจ้าแม่ทับทิม หญิงผู้เป็นใหญ่หรือมีอิทธิพลในถิ่นนั้น (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2556: 336) เห็นได้ว่าเมื่อคำใดคำหนึ่งได้รับการบรรจุในพจนานุกรม แสดงว่าคำนั้นได้รับการยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของภาษาอย่างเป็นทางการ คำว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ในพจนานุกรมจึงสะท้อนถึงวัฒนธรรม ความเชื่อ และวิถีชีวิตของผู้คน ซึ่งเป็นการยอมรับ ให้คุณค่าและมีความสำคัญในสังคมไทย การนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิม แม้แต่ในพระบรมมหาราชวังยังรับอิทธิพลความเชื่อนี้ เห็นได้จากการสร้างเก๋งนารายณ์ บริเวณกำแพงแก้วของหมู่พระที่นั่งจักรพรรดิพิมานทางด้านทิศตะวันตก สันนิษฐานว่าเป็นเก๋งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นในปลายรัชสมัยของพระองค์ เพื่อเป็นที่สำหรับเสด็จฯ ออกทรงงานช่าง ลักษณะสถาปัตยกรรมเป็นอาคารโถงขนาดเล็กรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีลักษณะแบบจีนแท้ตั้งแต่หลังคาถึงฐาน มีฝา 3 ด้าน ด้านหน้ามีเสาในประธาน รับหลังคา 2 ต้น เป็นเสาไม้กลม เขียนลายมังกรพันเสาสีแดง รองรับด้วยแท่นหินแกรนิต (granite) รูปสี่เหลี่ยมที่ฝา 3 ด้านนั้น ด้านสกัดทั้ง 2 ด้านเป็นฝาก่ออิฐฉาบปูน ตอนกลางมีหน้าต่าง ลักษณะเป็นช่องลม ทำด้วยไม้ฉลุลายแบบจีน ส่วนด้านหลังซึ่งเป็นด้านประธาน มีแท่นก่ออิฐฉาบปูน ตอนล่างเขียนรูปแบบจีน ตอนบนเหนือแท่นทำเป็นไม้ฉลุลายปิดทองบุกระจก เป็นจุดเด่นของอาคาร ภายในประดิษฐานรูปปั้นเจ้าแม่ทับทิมและบริวารสองข้างแท่นเป็นช่องลมทำด้วยไม้ฉลุลายแบบจีนรูปกลม (สำนักราชเลขาธิการ, 2531: 92)

ภาพที่ 1

ประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิม ณ เก๋งนารายณ์ เขตพระราชฐานชั้นกลาง พระบรมมหาราชวัง

หมายเหตุ. จาก *เก๋งนารายณ์...ชื่อเป็นเทพพราหมณ์ภารตะ แต่รูปทรงแบบจีน*, โดย Dingtech, 7 กุมภาพันธ์ 2555, Bloggang (https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=dingtech&group=13). ลิขสิทธิ์ โดย Dingtech

จากการลงพื้นที่ศาลเจ้าที่มีการบูชาเจ้าแม่ทับทิมตามการเลือกกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 100 แห่ง โดยใช้หลักเกณฑ์การคัดเลือกศาลเจ้าที่มีความเก่าแก่ทางประวัติศาสตร์ มีความโดดเด่นสามารถเป็นตัวแทนศาลเจ้าของแต่ละจังหวัดได้ เป็นข้อกำหนดในการคัดเลือกสถานที่ ทำให้ทราบว่า ศาลเจ้าที่ประดิษฐานเทวะประติมานองค์ “เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย” (天后圣母) หรือเจ้าแม่สวรรค์ “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” (水尾圣娘) หรือเจ้าแม่ท้ายน้ำ “เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” (正顺圣娘) หรือเสี่ยนไท่ฟูเหริน (冼太夫人) ล้วนมีป้ายพระนามเป็นภาษาไทยว่า “เจ้าแม่ทับทิม” เหมือนกัน แสดงให้เห็นถึงปัญหาความเข้าใจคลาดเคลื่อนเกี่ยวกับเทวนารีทั้ง 3 องค์ว่าคือเจ้าแม่องค์เดียวกัน ทำให้ทางศาลเจ้าจัดทำป้ายชื่อเป็นภาษาไทยคำว่า “ศาลเจ้าแม่ทับทิม” และสาธุชนผู้ศรัทธาต่างนับถือบูชาในนามว่า “เจ้าแม่ทับทิม” เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาชีวประวัติ เทวตำนาน และเรื่องเล่าต่าง ๆ ร่วมกับการลงพื้นที่สำรวจศาลเจ้าที่มีการบูชาเจ้าแม่ทั้งสามเป็นเทพประธาน พบว่า คติการนับถือบูชาเจ้าแม่ทั้ง 3 องค์ ภายใต้บริบทสังคมไทย มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Multi-Culture) เป็น “พหุวัฒนธรรม” ที่เกิดจากการผสมกลมกลืนของวัฒนธรรมไทยและจีน หรือเป็นการปะทะสังสรรค์ระหว่างวัฒนธรรมกระแสหลัก (great tradition) ที่กล่าวว่าเจ้าแม่ทับทิมเป็นเจ้าแม่จีน และกระแสรอง (little tradition) ที่กล่าวว่าเจ้าแม่ทับทิมเป็นเจ้าแม่ฝ่ายไทยตามคติความเชื่อท้องถิ่นหรือศาสนาผี เช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม ชุมชนบ้านเกาะพระ อ.บางปะอิน จ.พระนครศรีอยุธยา มีธรรมเนียมการลอยแพทุกข์โศกโรคภัยไปกับสายน้ำในวันสงกรานต์ ต่อมาเมื่อศาลเจ้ามีการบูรณะใหม่โดยกลุ่มชาวจีนจึงเกิดการกลืนกลายทางวัฒนธรรม (cultural assimilation) ทำให้ความเชื่อที่ว่า เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ฝ่ายไทยถูกเปลี่ยนแนวคิดเป็น เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ฝ่ายจีน ทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา ศาลเจ้าบางแห่งไม่มีร่องรอยของความเชื่อท้องถิ่นเดิมหลงเหลืออยู่ กลายเป็นศาลเจ้าจีนและเทวลักษณะก็กลายเป็นเจ้าแม่ฝ่ายจีนอย่างสมบูรณ์ อย่างศาลเจ้าแม่ทับทิม อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ สร้างเป็นศาลเจ้า 4 หลัง แบบเชื่อมติดกัน 4 ศาลเจ้า คือ เจ้าพ่อสายน้ำเขียว เจ้าแม่กวนอิม เจ้าแม่ทับทิม และเจ้าพ่อสมบูรณ์ แต่คนในพื้นที่นิยมเรียกกันว่าศาลเจ้าแม่ทับทิม เนื่องจากเทวะประติมานเจ้าแม่เป็นเทวรูปองค์แรกที่ชาวจีนนำมาบูชาแทนเจว็ดรูปเทพารักษ์ที่เดิมประดิษฐานอยู่ ณ เนินดินด้านบนซ้ายมือก่อนจะมีการสร้างศาลาแปดเหลี่ยมในปัจจุบัน ส่วนศาลเจ้าหลายแห่งยังคงรักษาการบูชาตามความเชื่อท้องถิ่นเดิมอยู่ ซึ่งมักจะเป็นป้ายไม้เจว็ด ถือเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิมที่มีการบูชาตามคติความเชื่อแบบไทย นอกจากนี้ ยังพบว่า มีศาลเจ้าจำนวนหนึ่งที่บูชา “ปึงเถ่าม่า” (本头妈) ในฐานะเจ้าแม่ทับทิมด้วย ทำให้การนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทยเกิดความหลากหลายในการบูชา

จากการลงพื้นที่ศาลเจ้าที่บูชาเจ้าแม่ทับทิมคติไทยตามการเลือกกลุ่มตัวอย่าง และศึกษาเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมที่มีเทวลักษณะเป็นเจว็ด พบว่า รับคติการสร้างเจว็ดที่มีลักษณะคล้ายใบพัทธเสมามาจากรูปแทนขององค์พระภูมิเจ้าที่ ดังที่ เทพย์ สาริกบุตร (2509) กล่าวว่า เจว็ด คือรูปแทนขององค์พระภูมิเจ้าที่ ที่จะได้ทำการตั้งนั้น การประกอบพิธีกรรมก็เพื่อที่จะอัญเชิญให้พระภูมินั้น เข้าสิงสถิตอยู่ในเจว็ด แล้วจะได้นำขึ้นประดิษฐานในศาลพระภูมิต่อไป เจว็ดทำด้วยแผ่นไม้บาง ๆ นำมาโกรกให้เป็นรูปดุจใบพัทธเสมา แล้วเขียนรูปองค์พระภูมิลงไปในนั้น ตามลักษณะ ต่าง ๆ กัน (เทพย์ สาริกบุตร,2509: 42) เห็นได้ว่า สังคมไทยเป็นสังคมที่มีการผสมผสานความเชื่อระหว่างผีสางเทวดา วิญญาณศักดิ์สิทธิ์ ไสยศาสตร์ อำนาจเหนือ

ธรรมชาติ ศาสนาพราหมณ์และพระพุทธศาสนา ซึ่งความเชื่อเหล่านี้สามารถดำรงอยู่ด้วยกัน ต่อมาเมื่อมีชาวจีนมาตั้งเป็นชุมชนจีนจึงได้นำคติความเชื่อดั้งเดิมแบบจีนและคติเต๋ามาผสมผสานเข้ากับความเชื่อเดิมในสังคมไทย จากการที่ชาวจีนรุ่นแรกได้รวมตัวกันและร่วมแรงร่วมใจกันสร้างศาลเจ้าขึ้น ดังนั้น ชาวจีนไม่ว่าจะอพยพย้ายถิ่นฐานไปอยู่ที่ใด ก็มักจะสร้างศาลเจ้าในพื้นที่นั้น ๆ ด้วย เช่นชาวจีนแต้จิ๋วนับถือหลวงปู่ไต่ฮงกงก็ได้สร้างศาลเจ้าไต้ฮงกง ชาวจีนฮกเกี้ยนนับถือเจ้าแม่มาโจ้วก็ได้สร้างศาลเจ้าแม่มาโจ้ว ชาวจีนไหหลำนับถือเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงก็ได้สร้างศาลเจ้าตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง ฯลฯ จากการค้นคว้าข้อมูลปฐมภูมิพบว่าข้อมูลประวัติเจ้าแม่ทับทิมที่กล่าวกันในสังคมไทยมีอยู่ 5 คติความเชื่อ คือ 1.เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง 2.เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายหรือเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อ 3.เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง 4.เจ้าแม่ทับทิมคือปึงเถ่าม่า และ 5. เจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ไทยดั้งเดิม ซึ่งแต่ละแห่งมีความเชื่อและคติการบูชาที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ดี ความเชื่อเกี่ยวกับเจ้าแม่ทับทิมในระยะเริ่มแรกเป็นเพียงศาลเพียงตา แล้วค่อย ๆ พัฒนาบูรณะปรับเปลี่ยนมาเป็นศาลเจ้ารูปแบบจีนในภายหลัง

ด้วยเหตุนี้ คติความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำท้องถิ่นและเทพเจ้าของชาวจีนผสมกลมกลืนปรากฏอยู่คู่สังคมไทยมาช้านานจนผนวกเข้ากับความเชื่อเรื่องเทพเจ้าและศาลเจ้าจีนในสังคมไทย ทั้งนี้การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมความเชื่อผ่านกลุ่มชาวจีนที่เข้ามาตั้งหลักแหล่งถิ่นฐานในสังคมไทย ทำให้คติความเชื่อมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมท้องถิ่นที่มีความเชื่อเรื่องการนับถือผีกับความเชื่อเรื่องเทพเจ้าจีน ทำให้ความเชื่อที่มีต่อ “เจ้าแม่ทับทิม” ของชาวไทยและชาวจีนเป็นสภาพการณ์อย่างหนึ่งที่ยังคงมีบทบาทสำคัญในสังคมไทยปัจจุบัน โดยเฉพาะผู้คนในพื้นที่จังหวัดที่มีชาวจีนฮกเกี้ยนและชาวจีนไหหลำอาศัยอยู่มักจะนับถือเจ้าแม่ทับทิมตามคติสิ่งศักดิ์สิทธิ์จีน ส่วนผู้คนในพื้นที่ที่นับถือศาสนาผีจะนับถือเจ้าแม่ทับทิมตามคติสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไทยดั้งเดิม ดังนั้น ความเชื่อความศรัทธาและพิธีกรรมการบูชา “เจ้าแม่ทับทิม” จึงมีลักษณะผสมผสานระหว่างไทย-จีน เกิดการผสมผสานทางคติความเชื่ออันก่อให้เกิดลักษณะเฉพาะขึ้น เห็นได้ว่า การมาบรรจบกันของการนับถือบูชา “เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” เทวนารีทั้ง 3 องค์ได้สร้างพื้นที่ใหม่ให้กับ “เจ้าแม่ทับทิม” ซึ่งใช้ป้ายชื่อศาลเจ้าแม่ทับทิมและเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมเป็นสัญลักษณ์ ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่าง 3 องค์นี้เป็นเทพเจ้าที่ชาวจีนไหหลำทั่วโลกเคารพบูชา มีทั้งตั้งบูชาในศาลเจ้าเดียวกันทั้ง 3 องค์ มีทั้งแยกบูชาแต่ละองค์แต่ละศาลเจ้า จนทำให้เกิดความเข้าใจผิดหรือเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าคือเจ้าแม่องค์เดียวกัน ด้วยเหตุนี้จึงเป็นมูลเหตุให้ผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจที่จะศึกษาวิจัยเทวะประติมานจากการนับถือบูชาเทวนารีทั้งสามในฐานะเจ้าแม่ทับทิม

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาประติมานวิทยาและเทวลักษณะเจ้าแม่ทับทิมภายใต้บริบทการนับถือบูชาในสังคมไทย

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยประเด็นเรื่อง ประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทย เนื่องจากมีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและความเชื่อต่อเจ้าแม่ทับทิม ซึ่งมีบทบาทสำคัญทั้งในวัฒนธรรมจีนและวัฒนธรรมไทยท้องถิ่น การศึกษาประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิมในแต่ละพื้นที่อาจจะสะท้อนให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนตามบริบทท้องถิ่น เช่น ชุดแต่งกาย ท่าทาง หรือสัญลักษณ์ที่ใช้ การตีความและการศึกษาความหลากหลายของเทวะลักษณะเจ้าแม่ทับทิมช่วยให้เข้าใจว่าชุมชนต่าง ๆ เลือกตีความและสร้างความหมายอย่างไร อีกทั้งการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบประติมานวิทยาหรือไม่ มีการตีความใหม่ในบริบทร่วมสมัยหรือไม่ การนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยเดิมเกิดการครอบงำทางวัฒนธรรมหรือไม่ ส่งผลต่อการตีความที่อาจสะท้อนอิทธิพลของวัฒนธรรมกระแสหลักที่เชื่อโดยทั่วไปว่าเจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ฝ่ายจีนซึ่งบูชาในฐานะเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต้งหม่าย เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต้งเหนี่ยง และเจ้าแม่เจียตุ้นเต้งเหนี่ยง ซึ่งอาจมีอำนาจเหนือวัฒนธรรมกระแสรองที่เชื่อว่าเจ้าแม่ทับทิมคือเจ้าแม่ฝ่ายไทยซึ่งบูชาในฐานะเจ้าแม่ทับทิม เจ้าแม่ทับทิมทอง เจ้าแม่ศรีทับทิม เจ้าแม่ทับทิมเทวีเจ้า ฯลฯ และการเปลี่ยนแปลงเทวะลักษณะของเจ้าแม่ทับทิมจากการบูชาเจ้าแม่ฝ่ายไทยกลายเป็นการบูชาเจ้าแม่ฝ่ายจีนทำให้สูญเสียวัฒนธรรมดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น ๆ หรือไม่

จากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง พบว่า ปัจจุบันยังไม่มีงานวิจัยที่ศึกษาประติมานวิทยา “เจ้าแม่ทับทิม” ภายใต้บริบทการนับถือบูชาเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต้งหม่าย เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต้งเหนี่ยง เจ้าแม่เจียตุ้นเต้งเหนี่ยง อย่างเป็นรูปธรรม และจากการค้นคว้างานวิชาการทั้งในระบบฐานข้อมูลวารสารอิเล็กทรอนิกส์กลางของประเทศไทย Thai Journal Online (ThaiJO) และฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย (ThaiLIS Digital Collection) มีปรากฏงานวิชาการที่เกี่ยวข้อง เช่น บทความวิชาการเรื่อง เจ้าแม่มาจู่ เทพธิดาแห่งท้องทะเล ในจดหมายข่าวอาศรมสยาม-จีนวิทยา โดย แพนด้ากับกอไผ่ (2557) บทความวิชาการเรื่อง เทพสตรีจีนในสังคมไทย: ว่าด้วยเรื่องชื่อของเจ้าแม่มาจู่ โดย สุรสิทธิ์ อมรวณิชศักดิ์ (2559) ในหนังสือวิชาการเรื่องพลังผู้หญิง แม่เมีย และเทพสตรี: ความจริง และภาพแทน พิมพ์เผยแพร่โดยสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน ในนิตยสารศิลปวัฒนธรรมมี 2 บทความที่เขียนโดย ถาวร สิกขโกศล (2561ก, 2561ข) ได้แก่ บทความเจ้าแม่ทับทิม-แม่ย่านางจากจีนสู่ไทย และบทความมาจู่สู่เจ้าแม่ทับทิมไหหลำ เป็นต้น

นอกจากนั้นยังพบประวัติเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต้งหม่าย เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต้งเหนี่ยงและเจ้าแม่เจียตุ้นเต้งเหนี่ยงที่ปรากฏในหนังสือที่ระลึกงานประเพณีเจ้าแม่ทับทิมพิชัยประจำปี พ.ศ.2555 หนังสือที่ระลึกสร้างเสาฟ้าดิน 9 มังกร ศาลเจ้าแม่ทับทิมนครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ.2558 และหนังสืออัตลักษณ์ไหหลำและ

ศาลเจ้าจีนไหหลำในประเทศไทยของสมาคมไหหนำแห่งประเทศไทย ปี พ.ศ.2566 ซึ่งมีความน่าสนใจอย่างยิ่ง จากการทบทวนวรรณกรรม พบว่า มีการกล่าวถึงประเด็นที่มาของชื่อ “เจ้าแม่ทับทิม” มีที่มาที่ไปอย่างไร ยังไม่มีหลักฐานเป็นเอกสารแน่ชัด เพียงแต่เป็นคำบอกเล่าของชาวจีนในอดีตต่อ ๆ กันมาว่าเป็นเพราะเทวรูปสวมฉลองพระองค์สีแดงชาด และสวมสร้อยที่ประดับด้วยอัญมณีสีแดง อีกทั้งศาลยังทาด้วยสีแดง ชาวไทยและบรรดาข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ จึงขนานนามศาลเจ้านี้ว่า ศาลเจ้าแม่ทับทิม ด้วยเพราะสีแดงชาด คือสีของอัญมณีทับทิม ซึ่งในอดีต “ทับทิมสยาม” คืออัญมณีที่มีค่าของชาวไทย เพื่อเป็นการให้เกียรติเทพเจ้าที่ประดิษฐานอยู่ในศาล ด้วยการใช้ชื่ออัญมณีดังกล่าวมาขนานเป็นพระนาม ส่วนอีกมุขปาฐะหนึ่ง กล่าวว่า พระนามเจ้าแม่ทับทิม เกิดขึ้นเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประทับเรือพระที่นั่งผ่าน และตรัสถามกับมหาดเล็กว่า ศาลเจ้าที่สามเสนแห่งนี้มีชื่อว่าศาลใด มหาดเล็กทูลบอกไปว่าเป็นศาลของชาวจีน แต่ไม่ทราบชื่อ และไม่มีชื่อภาษาไทย พระองค์ท่านจึงพระราชทานพระนามให้ว่าเจ้าแม่ทับทิม เนื่องจากศาลด้านนอกมีสีแดงชาด มองเห็นมาแต่ไกล คล้ายอัญมณีทับทิมสยาม (สมาคมไหหนำแห่งประเทศไทย, 2566: 32)

ทั้งนี้ยังมีบทความทั่วไปที่เกี่ยวข้องซึ่งเผยแพร่ทางสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อออนไลน์ เช่น “เจ้าแม่แห่งสายน้ำ” สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจ โดย MGR Online (2554) ม้าจู่ เทพในภาวะมนุษย์เพศหญิงที่ได้รับการตอบรับมากที่สุดในประวัติศาสตร์จีน โดย โง่วหย่ว (2559) เผยแพร่ในนิตยสารจีนไทย ปีที่ 15 ฉบับที่ 168 (พฤษภาคม 2559) บทความเจ้าแม่ทับทิม : เจ้าแม่สวรรค์ และเจ้าแม่ท้ายน้ำ โดย กิตติ วัฒนะมหาตม์ (2561) ผ่านบล็อกชื่อว่า “ศรีคุรุเทพมนตรา” และ ตำนานเทพจีนสู่ “แม่ย่านาง” พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จากหัวเรือถึงคอนโซลรถยนต์ โดยนิตยสารศิลปวัฒนธรรม (2565) เป็นต้น เห็นได้ว่า เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับเทวนารีทั้ง 3 องค์มีการนำเสนอในลักษณะงานวิชาการภายใต้บริบทการนับถือแต่ละองค์ ยังไม่มีการศึกษาในประเด็นประติมานวิทยามาก่อน

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) ด้วยการวิจัยทางเอกสาร ศึกษาทฤษฎีประติมานวิทยาเพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์เทวลักษณะ (analysis of divine characteristics) เจ้าแม่ทับทิม รวมทั้งการวิจัยภาคสนาม (Field research) ในช่วงปี พ.ศ.2558 ถึง พ.ศ.2568 โดยลงพื้นที่สำรวจเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมจากศาสนสถานไทยและจีน จำนวน 100 แห่ง ซึ่งการคัดเลือกศาลเจ้าในครั้งนี้ยึดหลักเกณฑ์สำคัญคือความเก่าแก่ทางประวัติศาสตร์และความโดดเด่นที่สะท้อนอัตลักษณ์ของศาลเจ้าในแต่ละพื้นที่ โดยมุ่งเน้นให้ศาลเจ้าแต่ละแห่งสามารถเป็นตัวแทนที่เหมาะสมของจังหวัดนั้น ๆ ได้ทั้งในด้านวัฒนธรรม ประเพณี และความสำคัญเชิงพื้นที่ รวมถึงการถ่ายภาพเก็บข้อมูลประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิม ทั้งยังใช้วิธีการสังเกต (Observation) เพื่อรวบรวมเทวลักษณะเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทย

ข้อตกลงเบื้องต้น

บทความฉบับนี้ใช้อักษรจีนตัวย่อในการกำกับเสียงชื่อเฉพาะที่ปรากฏครั้งแรก และใช้วิธีการถ่ายถอดเสียงจากภาษาจีนเป็นภาษาไทย ด้วยสำเนียงภาษาจีนกลาง ตามเกณฑ์การถ่ายถอดเสียงภาษาจีนแมนดารินด้วยอักขรวิธีไทย โดยคณะกรรมการสืบค้นประวัติศาสตร์ไทยในเอกสารภาษาจีน สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี ยกเว้นการถ่ายทอดเสียงคำเฉพาะชื่อเทพเจ้าที่เรียกขานกันโดยทั่วไปแล้ว ได้แก่ คำว่า “เทียนโฮ่วเต๊ง่หม่าย” (天后圣母) “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” (水尾圣娘) “เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” (正顺圣娘) เป็นการถ่ายถอดเสียงจากภาษาจีนสำเนียงไหหลำ “เทียงโห่วเซี้ยบ้อ” (天后圣母) เป็นการถ่ายถอดเสียงจากภาษาจีนสำเนียงแต้จิ๋ว “เทียนส่งเส่งบู้” (天上圣母) “ม่าจ้อ” (妈祖) “ม่าจ้อโป๋” (妈祖婆) เป็นการถ่ายถอดเสียงจากภาษาจีนสำเนียงฮกเกี้ยน เป็นต้น

ผลการวิจัย

การศึกษาด้านประติมานวิทยาในบทความนี้ หมายถึง การศึกษารูปแบบทางศิลปกรรมของเจ้าแม่ทับทิมอันสื่อความหมายทางด้านคติความเชื่ออันส่งผลต่อการสร้างรูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมจากศาลเจ้าที่มีการบูชาองค์เจ้าแม่ทับทิมทั้งหมด 100 ศาลเจ้า สามารถแบ่งออกเป็นศาลเจ้าแบบไทยและศาลเจ้าแบบจีน ซึ่งศาลเจ้าแบบไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษามีทั้งหมด 32 แห่ง ส่วนศาลเจ้าแบบจีนที่มีการบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนซึ่งใช้เป็นกรณีศึกษา มีทั้งหมด 68 แห่ง ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สำรวจและศึกษาเปรียบเทียบเทวลักษณะของเจ้าแม่ทับทิมซึ่งพบในศาสนสถานดังกล่าวข้างต้นจำนวน 100 แห่ง สามารถแบ่งประเภทเทวะประติมานองค์เจ้าแม่ทับทิมได้ 3 ลักษณะ คือ 1.เทวลักษณะแบบไทย 2.เทวลักษณะแบบจีน 3.เทวลักษณะแบบไทยผสมผสานการบูชาแบบจีนและเทวลักษณะแบบจีนผสมผสานการบูชาแบบไทย

ผลการวิจัยจากการลงพื้นที่สำรวจภาคสนาม การสังเกตเทวลักษณะในพื้นที่ศาลเจ้าต่าง ๆ ที่ประดิษฐานองค์เจ้าแม่ทับทิม แบ่งผลการวิจัยออกได้เป็น 3 ประเด็น คือ 1.เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมคติไทย 2.เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมคติจีน และ 3.เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมคติไทยผสมผสานการบูชาแบบจีนและคติจีนผสมผสานการบูชาแบบไทย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. เทวะประติมาน “เจ้าแม่ทับทิม” คติไทย

จากการสำรวจในเชิงพื้นที่และวัฒนธรรม พบว่ามีการประดิษฐานเทวะประติมานหรือรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิมในบริบทคติไทย รวมทั้งสิ้น 32 แห่ง โดยกระจายอยู่ในหลายภูมิภาคของประเทศไทย ได้แก่ พื้นที่กรุงเทพมหานคร ภาคกลาง ภาคตะวันออก ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคตะวันตก การประดิษฐานเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมคติไทยมาก่อนคติจีน แล้วค่อยเกิดการกลืนกลายเป็นคติจีน ตลอดจนผสมผสานการบูชาทั้งคติไทยและคติจีนในปัจจุบัน

1.1 เทวะประติมานแบบไทย ส่วนใหญ่เป็นเทวรูปที่หล่อด้วยปูน ทองเหลือง และจากการแกะสลักไม้ ลักษณะเป็นสตรีไทย มีทั้งท่านั่ง ท่านั่งพับเพียบ และท่ายืน หลายแห่งมีลักษณะเป็นเจว็ดไม้

ตารางที่ 1

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม: กลุ่มเทวะประติมานแบบไทย

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ศรีทับทิม บ้านเพ จ.ระยอง		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ห่มสไบ ท่านั่งพับเพียบ เกล้าผมมวยสูง
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ปากคลองบางขุนเทียน จ.นนทบุรี (องค์ที่ 1)		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ห่มสไบทาสีชมพู นุ่งโจงกระเบนทาสีเขียว ท่านั่งพับเพียบ สวมศิราภรณ์มงกุฎแบบไทย สวมสร้อยคอและกำไลประดับเม็ดทับทิม
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.บางตะบูน อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ปิดแผ่นทองคำเปลวทั้งองค์ ห่มสไบผ้าผืนสีแดง ท่านั่ง สวมศิราภรณ์มงกุฎไทย
ศาลเจ้าแม่ทับทิม กองคลังแสง กรมสรรพาวุธทหารบก		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ท่านั่ง ห่มสไบผ้าผืนสีขาว ผ้าถุงสีส้ม สวมศิราภรณ์มงกุฎไทย

ตารางที่ 1 [ต่อ]
ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม: กลุ่มเทวะประติมานแบบไทย

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.พระประแดง จ.สมุทรปราการ		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย แกะสลักไม้ศิลปะจีน ห่มสไบ ท่านั่ง คล้ายสตรีผู้สูงศักดิ์
ศาลเจ้าแม่ทับทิม กองพันเสนารักษ์ที่ 1 อ.เมือง จ.ลพบุรี		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย หล่อด้วยปูนปั้น ท่านั่งพับเพียบ ใส่สไบและผ้าถุงสีเขียว มือซ้ายค้ำยันพื้น มือขวาถือถุงเงิน สวมศิราภรณ์ชฎาไทย
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ปากคลองดาวคะนอง ซ.ราษฎร์บูรณะ 1 แขวงบางปะกอก เขตราษฎร์บูรณะ กรุงเทพฯ		เทวะลักษณะแกะสลักไม้ รูปเจว็ดซ้อนเจว็ด ไม่มีลวยลาย เจว็ดในทาสีทอง ห่อด้วยผ้าไหมจีนสีแดง ผูกด้วยสร้อยไข่มุก
ศาลเจ้าแม่ทับทิม บ้านปาร์คนายเลิศ แขวงลุมพินี เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย แกะสลักไม้รูปเจว็ด ห่มสไบสีชมพู นุ่งผ้าถุง ท่ายืน

ตารางที่ 1 [ต่อ]
ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม: กลุ่มเทวะประติมานแบบไทย

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าปึงเถ่ากงม่า เจ้าแม่ทับทิม (ท่าน้ำนนท์) ต.สวนใหญ่ อ.เมือง จ.นนทบุรี		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย แกะสลักไม้รูปเจว็ด ห่มสไบสีชมพู นุ่งผ้าชุดไทยโบราณ ท่ายืน สวมชฎา มียอดยาวเรียวแหลม
ศาลเจ้าแม่ทับทิม คลองลำปลาทิว แขวงลำปลาทิว เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ		เทวะลักษณะแผ่นเจว็ดไม้ ไม่มีลวดลาย ปิดทอง ผูกผ้า 3 สี
ศาลหลักเมืองนนทบุรี (เดิม) อ.เมือง จ.นนทบุรี		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย แกะสลักไม้รูปเจว็ด พื้นหลังทาสีแดง เจ้าแม่ทาสีทอง ท่ายืน สวมชฎา มือถือดอกบัว
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ปากคลองบางขุนเทียน จ.นนทบุรี (องค์ที่ 2)		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย แกะสลักไม้รูปเจว็ด ท่ายืน สวมชฎา มือถือดอกบัว

ตารางที่ 1 [ต่อ]
ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม: กลุ่มเทวะประติมานแบบไทย

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิมเทวีเจ้า วัดท่าไม้ ต.ท่าไม้ อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ท่ายืน หล่อด้วยโลหะ มือขวาถือดอกบัว มือซ้ายผ่ามือมุทรา สวมชุดสไบแบบไทยโบราณ สวมศิราภรณ์มงกุฎไทย
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ปากคลองรังสิต อ.เมือง จ.ปทุมธานี		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย หล่อด้วยทองเหลืองปิดทอง ท่ายืน ใส่ผ้าถุงยาว มือซ้ายแนบลำตัว มือขวาอยู่ล่างหน้าอก สวมศิราภรณ์ชฎาไทย
ศาลเจ้าแม่ศรีทับทิม เกาะเสม็ด จ.ระยอง		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ท่ายืน ใส่ผ้าห่มสไบ ชุดไทยโบราณสีเขียว เข็มขัดไทย (หัวพิกุลทอง) ทัดดอกไม้สีเขียว ใส่เครื่องประดับแบบไทยโบราณ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดบางบำหรุ แขวงอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ		เทวะลักษณะรูปเคารพสตรีไทย ท่ายืน ใส่ผ้าห่มสไบชุดไทยโบราณ สีชมพู เข็มขัดไทย (หัวข้าวหลามตัด) ใส่เครื่องประดับ ตุ้มหู สร้อยคอ สร้อยคล้องสะพายพาดตัว

ตารางที่ 1 [ต่อ]
ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม: กลุ่มเทวะประติมานแบบไทย

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลวังแม่ย่าทับทิมโพธิ์ทอง วัดโพธิ์งาม ต.กระตีบ อ.กำแพงแสน จ.นครปฐม		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย สวมห่มสไบสีชมพู ท่านั่ง สวมศิราภรณ์มงกุฎไทย สร้อยคอ กำไล ตุ้มหู สร้อยคล้องสะพายพาดตัว เข็มขัด แผ่นรองเท้าประดับพลอยหลากสี
ศาลเจ้าแม่ทับทิม โรงพยาบาลกลาง แขวงป้อมปราบ เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ		เทวลักษณะรูปเคารพสตรีไทย พระเศียรประดับด้วยมงกุฎสีทอง ที่ตกแต่งด้วยอัญมณีสีเขียว สวมใส่เครื่องประดับหลากหลายชนิด เช่น สร้อยคอ กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า ซึ่งทำจากลูกปัดและอัญมณีต่าง ๆ มือขวาถือถุงเงิน สื่อถึงการประทานทรัพย์และความมั่งมี

จากการศึกษา พบว่า เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยพบ 2 ลักษณะ คือ 1.เทวะลักษณะแบบรูปเคารพ และ 2.เทวะลักษณะแบบเจว็ด กล่าวคือ เทวะลักษณะแบบรูปเคารพส่วนใหญ่เป็นรูปเคารพสตรีไทย ห่มสไบ นุ่งโจงกระเบน มีทั้งท่านั่งพับเพียบและท่ายืน สวมศิราภรณ์มงกุฎแบบไทย สวมสร้อยคอและกำไลประดับเม็ดทับทิม หากเป็นรูปเคารพแบบใหม่ที่สาธุชนเช่ามาถวายส่วนใหญ่จะอยู่ในลักษณะท่ายืนใส่ผ้าห่มสไบ ชุดไทยโบราณสีเขียว เข็มขัดไทย (หัวพิกุลทอง) ทัดดอกไม้สีเขียว สวมใส่เครื่องประดับหลากหลายชนิด เช่น สร้อยคอ กำไลข้อมือ และกำไลข้อเท้า แสดงถึงความมั่งคั่ง ส่วนเทวะลักษณะแบบเจว็ดพบ 2 ลักษณะ คือ 1.เจว็ดแบบแผ่นไม้ไม่มีลวดลาย และ 2.เจว็ดแบบแกะสลักลวดลายรูปเจ้าแม่ทับทิมลงบนแผ่นไม้ ในลักษณะท่ายืนทั้งหมด ไม่พบในลักษณะท่านั่ง นอกจากนี้ยังพบว่า สาธุชนมักบนบานศาลกล่าวด้วยชุดสไบไทยลูกไม้ฉลุและสไบอัดพลีทจีบเล็ก หรือเครื่องประดับศีรษะอย่างมงกุฎ เครื่องประดับเข็มขัดไทย (หัวข้าวหลามตัด) ตุ้มหู สร้อยคอ กำไล สร้อยคล้องสะพายพาดตัว มักประดับด้วยลูกปัดและเพชรพลอย เสริมความสง่างามและความศักดิ์สิทธิ์ขององค์เจ้าแม่ ทั้งยังเป็นการสะท้อนความเชื่อพื้นบ้านไทยที่ผสมผสานระหว่างความศักดิ์สิทธิ์ของธรรมชาติและจิตวิญญาณสตรี มีท่าทางสง่างาม ยืนหรือนั่งอย่างอ่อนช้อย แสดงถึงความเมตตาและความเป็นผู้หญิง สีชุดมักเป็นสีทอง เขียว หรือชมพู ซึ่งสื่อถึงความอุดมสมบูรณ์และความเป็นสิริมงคล

2. เทวะประติมาน “เจ้าแม่ทับทิม” คติจีน

เนื่องจากเจ้าแม่ทับทิมเป็นที่เคารพศรัทธาของชาวจีนกลุ่มไหหลำในสังคมไทยเป็นหลัก พวกเขาได้บูชาเจ้าแม่ทับทิมในฐานะเจ้าแม่ “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” รูปเคารพขององค์เจ้าแม่ทับทิมจึงเป็นรูปแบบจีนไหหลำ จากเทวะลักษณะเมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นว่าเสมือนเทวนารีผู้มีบุญญาธิการและบารมี สังเกตได้จากอวัยวะ 3 ส่วนของร่างกาย คือ มีใบหูขนาดใหญ่และติ่งหูหนา มืออวบแน่น นิ้วยาวเรียว เรียงเสมอกันทั้งสี่นิ้ว จากการสำรวจ พบว่า มีทั้งหมด 2 แบบ คือ 1.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ มีทั้งถือทางด้านซ้าย ด้านขวาและตรงกลาง 2.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือคทาหรูอี้ หากเป็นเทวรูปที่ทางศาลเจ้าจัดสร้างขึ้นนิยมสร้างเป็นองค์ทองเหลืองขัดเงา เพื่อเปิดให้สาธุชนได้เช่าบูชา เห็นได้ว่า เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมแบบจีน แสดงให้เห็นถึงร่องรอยของลัทธิความเชื่ออันเกี่ยวเนื่องกับศาสนาเต๋า ยังแสดงให้เห็นถึงรูปแบบและความนิยมนับถือเทวนารีทางศาสนาเต๋า

ตารางที่ 2

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม สามเสน แขวงวชิรพยาบาล เขตดุสิต กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาถือป้ายฮู่ (笏) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ ปลายบนเรียบ เครื่องแต่งกายมีลวดลายมังกรและเมฆ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของ อำนาจ ความสูงส่ง สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) นั่งบนเก้าอี้บัลลังก์ ด้านหน้ามีสิงโตคู่ เป็นสัญลักษณ์ของการปกป้องและอำนาจ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ในเมือง อ.เมือง จ.พิษณุโลก		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาถือป้ายฮู่ (笏) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ ปลายบนเรียบ ลายอักษรจีนคำว่า “เหอจ้งผิงอาน” (合众平安) แปลว่า สงบสุขร่มเย็นถ้วนหน้า สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) ประดับมุกห้อยระย้า

ตารางที่ 2 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “ตุ๊ยบ่วยเต็งเหนี่ยง”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.โตนด อ.คีรีมาศ จ.สุโขทัย		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายวางบนหน้าตักด้านล่างเห็นหัวคทาหรูอี้ (如意棒) มือขวาถือคทาหรูอี้สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) ประดับไข่มุกห้อยระย้า
ศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.สามง่าม จ.พิจิตร		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายและมือขวาถือป้ายกุย (圭) ตรงบริเวณช่วงกลางหน้าอก ลักษณะป้ายแผ่นยาว ปลายบนแหลม สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) ประดับไข่มุกห้อยระย้า
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ซอยประชานฤมิตร ถนนประชาราษฎร์ 1 เขตบางซื่อ แขวงบางซื่อ กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ (笏) ลักษณะป้ายแผ่นยาว ปลายบนเรียบ สวมมงกุฎหงส์ (凤冠)
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ป่าโมก อ.ป่าโมก จ.อ่างทอง		พระพักต์สีชมพูอมแดง ใส่ชุดผ้าไหมลายจีนสีแดง สวมศิราภรณ์แบบมงกุฎสีแดง มือถือป้ายกุย (圭) ลักษณะป้ายแผ่นยาว ปลายบนแหลม สีแดง อักษรจีนคำว่า “ลิ่งปามั่วสุยเหว่ยเซิ่งเหนียง” (令巴莫水尾圣娘) แปลว่า ป้ายอาญาสิทธิ์ประจำองค์เจ้าแม่ทับทิมแห่งป่าโมก สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) ประดับไข่มุกห้อยระย้า

ตารางที่ 2 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ในเมือง อ.พิชัย จ.อุตรดิตถ์		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง สีสันหลากหลาย มือซ้ายจับหัวเก้าอี้ฝั่งซ้าย มือขวาถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ (笏) สวมมงกุฎหงส์ (凤冠) ลักษณะพิเศษคือแกะสลักเข็มขัดหยก 2 ชั้นซ้อนติดกัน เส้นบนลงสีดำ เส้นล่างลงสีแดง

ภาพที่ 2

“ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงตาเจมวย” (水尾圣娘三姐妹) เจ้าแม่ทับทิม 3 พี่น้องของกลุ่มจีนไหหลำในประเทศไทย

จากการศึกษา พบว่า ศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงของกลุ่มชาวจีนไหหลำที่มาตั้งรกรากในประเทศไทยยุคต้น ในอดีตมักจะพูดถึงศาลเจ้า “ตุ๊ยบ่วยเต๋งเบี้ยว” (水尾圣庙) ที่มีความเก่าแก่ ถือเป็นศาลเจ้าไหหลำรุ่นบุกเบิกในประเทศไทย ซึ่งมักจะเรียกติดปากกันในกลุ่มผู้อาวุโสจีนไหหลำว่า “ตาเจมวย” (三姐妹) หมายถึง สามพี่น้อง เป็นการเรียกชื่อศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง 3 แห่ง คือ 1.ศาลเจ้าแม่ทับทิม สามเสน กรุงเทพฯ ฐานะ “ตั่วเจ้” (大姐) คือพี่ใหญ่ 2.ศาลเจ้าแม่ทับทิม พิชัย จ.อุตรดิตถ์ ฐานะ “ยีเจ้” (二姐) คือพี่รอง และ 3.ศาลเจ้าแม่ทับทิม ท่าฬ่อ จ.พิจิตร ฐานะ “ซามวย” (三妹) คือน้องสาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้อาวุโสร่วมสมัยที่ผ่านช่วงกาลเวลานับแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันทั้งในส่วนของชุมชนชาวจีนไหหลำที่สามเสน พิชัย และท่าฬ่อ ต่างก็รู้จักและคุ้นเคยกับคำนี้กันเป็นอย่างดี จึงสามารถอนุมานได้ว่า เทวะประติมานเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงในฐานะเจ้าแม่ทับทิมของกลุ่มศาลเจ้าไหหลำที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยคือศาลเจ้าแม่ทับทิม สามเสน แขวงวชิรพยาบาล เขตดุสิต บริเวณเชิงสะพานกรุงธน (ซังฮี้) กรุงเทพฯ รองลงมาคือศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.พิชัย จ.อุตรดิตถ์ และศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ท่าฬ่อ อ.เมือง จ.พิจิตร

ทั้งนี้หากพิจารณาตามหลักฐานของศาลเจ้าไหหลำทั่วทุกภูมิภาคของประเทศไทย ต่างก็กล่าวถึงความเก่าแก่ของประติมานวิทยาเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงในศาลเจ้าตนว่าเก่าแก่ที่สุด โดยอ้างอิงจากการปรากฏอักษรจีนที่บ่งบอกวันเดือนปีที่สร้างถวายทั้งจากระฆังบ้าง จากป้ายจารึกบ้าง จากกระถางธูปบ้าง ซึ่งในข้อเท็จจริงนั้นเราไม่สามารถรู้ได้เลยว่า ประติมานวิทยาเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงของศาลเจ้าไหนจะมีความเก่าแก่ที่สุด เพราะสิ่งของที่เป็นหลักฐานเหล่านั้นอาจสร้างขึ้นก่อนหรือสร้างขึ้นหลังก็เป็นไปได้ สิ่งสำคัญซึ่งถือเป็นหลักฐานตามระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์ที่จะทราบถึงอายุของศาลเจ้าได้นั้นคงจะต้องอาศัยประวัติศาสตร์แบบมุขปาฐะหรือเรื่องเล่าจากกลุ่มคนร่วมสมัยซึ่งถือว่ามีความสำคัญมากเช่นกัน

ในสังคมไทย “เจ้าแม่ทับทิม” เป็นที่เคารพศรัทธาของชาวจีนกลุ่มฮกเกี้ยน แต้จิ๋ว และไหหลำเป็นหลัก พวกเขาบูชาเจ้าแม่มาจู่ในฐานะเจ้าแม่ทับทิม คำว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ไม่ใช่คำแปลและไม่ใช่ชื่อที่เรียกกันโดยทั่วไปในประเทศจีน แต่ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากองค์จำลองรูป “มาจู่” ในไทย จะมีเครื่องประดับประจำองค์เป็นพลอยสีแดง และด้วยธรรมเนียมการเซ่นไหว้ในประเทศไทยที่นิยมถวายของและบนบานศาลกล่าวด้วยสร้อยคอสีแดงหรือสีแดงดั่งทับทิม จึงทำให้กลายมาเป็นคำเรียกที่ว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ซึ่งเรียกกันเฉพาะในไทยเท่านั้น (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2553 : 55) และเรียกชื่อตามสำเนียงภาษาถิ่นตนอย่าง “เทียนเฮาสิ่งบู้” “เทียงโห่วเซี้ยบ้อ” และ “เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย” รูปเคารพขององค์เจ้าแม่ทับทิมจึงมีลักษณะร่วมกัน จากการสำรวจ พบว่า มีทั้งหมด 13 แบบ คือ 1.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ 2.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือคทาหรูอี้ และ 3.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือกระบี่และถ้วยบดยา 4.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือไม้เท้า 5.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือจับเข็มขัดยศ 6.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือคทาหรูอี้และก้อนเงินหยวนเป่า 7.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือพัดจีน 8.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือไม่ถือสิ่งของ 9.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือกิ่งไผ่และกระบี่ 10.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือแส้และคทาหรูอี้ 11.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือคทาหรูอี้และไข่มุก

(บ้างก็ว่าคือเม็ดยา) 12.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือธงบัญชาการและราชโองการ และ 13.เทวลักษณะไม้แกะสลัก ท่าประทับนั่ง มือถือก้อนเงินหยวนเป่าและตะบอง ส่วนเทวรูปที่ทางศาลเจ้าจัดสร้างขึ้นเพื่อเป็นเทพประธานซึ่งมีขนาดใหญ่ โดยทั่วไปจะเป็นองค์ทองเหลืองปิดทอง นอกจากนี้เครื่องประดับเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย มักจะสวมใส่หมวกที่มีรูปทรงคล้ายกับมงกุฎแบบจักรพรรดิหรือเทพระดับสูงฝ่ายชาย หรือมงกุฎดอกไม้หรือมงกุฎทองคำ

ตารางที่ 3

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่โต๊ะโมะ ภูเขาทอง อ.สุคีริน จ.นราธิวาส		เทวรูปแกะสลักไม้เก่าแก่กว่า 300 ปี ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายถือถ้วยยา มือขวาถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ (笏板) ปลายบนเรียบ สวมมงกุฎไข่มุก ห้อยระย้า 9 เส้น
ศาลเจ้าแม่โต๊ะโมะ ต.สุไหงโก-ลก อ.สุไหงโก-ลก จ.นราธิวาส		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ปิดทอง มือซ้ายถือถ้วยยา มือขวาถือกระบี่ สวมมงกุฎหงส์
ศาลเจ้าแม่ฟ้า บ้านแหลมลมทวน ต.บ้านปรก อ.เมือง จ.สมุทรสงคราม		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายวางบนหน้าตัก มือขวาถือไม้เท้า สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า

ตารางที่ 3 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เทียนโฮ่วเต็งหม่าย”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าปึงเถ้ากง ต.บางตะบูน อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายถือคทาหรูอี้ (如意棒) มือขวาถือแส้ สวมมงกุฎไข่มุก ห้อยระย้า 9 เส้น
ศาลเจ้าฮ้อนหว่องกุง แขวงตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้กึ่งไทยกึ่งจีน ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายวางบนหน้าตักถือที่บดยา มือขวาถือถ้วยบดยา สวมมงกุฎแบบไทย
ศาลเจ้าเซี้ยบ้อตั๊ว-เจ้าแม่ทับทิม ซอยบุญอยู่ แขวงสามเสนใน เขตพญาไท กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ลงสีปิดทอง มือซ้ายถือกระบี่ มือขวาถือกิ่งไผ่ สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า
ศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.เมือง จ.สิงห์บุรี		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายตั้งวางหน้าตัก มือขวาจับเข็มขัดยศ สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า
ศาลเจ้าแม่เทียนโหวเซี้ยบ้อ ต.เปร็ง อ.บางบ่อ จ.สมุทรปราการ		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ปิดทอง มือซ้ายตั้งวางหน้าตัก มือขวาถือป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ (笏板) ปลายบนเรียบ สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 15 เส้น

ตารางที่ 3 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เทียนโฮ่วเต็งหม่าย”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม-เจ้าพ่อสมบูรณ์-เจ้าพ่อสายน้ำเขียว ต.หัวหิน อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ลงสีปิดทอง มือซ้ายตั้งวางบนหัวเข่าซ้าย มือขวาตั้งวางบนหัวเข่าขวา สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 7 เส้น
ศาลเจ้าแม่ประสพ โรงเรียนพร้อมมิตรพิทยา แขวงคลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายถือหยวนเป่า(元宝) เงินจีนโบราณมือขวาถือคทาหรูอี้(如意棒) สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 9 เส้น
ศาลเจ้าโจวซือกง แขวงตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ปิดทอง มือซ้ายตั้งวางหน้าตัก มือขวาถือพัดจีน สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 9 เส้น
ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดรางกำหยาด (ตลาดล่าง) อ.บางเลน จ.นครปฐม		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ปิดทอง ลวดลายมังกรนูน 3 มิติ มือซ้ายถือพัดจีน มือขวาตั้งวางบนเข่า สวมมงกุฎประดับไข่มุกห้อยระย้า
ศาลเจ้าชิดเชี้ยม่า ถ.ไมตรีจิตต์ แขวงป้อมปราบ เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง ลวดลายมังกรนูน 3 มิติ มือขวาและมือซายประสานกลางลายผ้าปิดตำแหน่งเอว สวมมงกุฎแบบโบราณลายดอกไม้

ตารางที่ 3 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เทียนโฮ่วเต็งหม่าย”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ตาคลี อ.ตาคลี จ.นครสวรรค์		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ปิดทอง ลวดลายมังกรนูน 3 มิติ มือซ้ายจับหน้าท้อง มือขวาตั้งวางบนเข่า ไม่สวมมงกุฎ
มูลนิธิเชียงใหม่สามัคคีการกุศล ต.ช้างคลาน อ.เมือง จ.เชียงใหม่		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายถือไข่มุก (บ้างก็ว่าคือเม็ดยา) มือขวาถือคทาหรูอี้ (如意棒) สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 12 เส้น
ศาลเจ้าแม่อาม่าเกาะแสมสาร อ.สัตหีบ จ.ชลบุรี		เทวรูปหล่อทองเหลือง ปิดทอง ท่านั่งมือซ้ายและมือขวาถือป้ายกุย (圭) ตรงบริเวณช่วงกลางหน้าอก ลักษณะป้ายแผ่นยาว ปลายบนแหลม สวมมงกุฎห้อยมุกระย้า 7 เส้น ฐานเป็นลายสัตว์น้ำอย่างปลา ปลาดาว
ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดยานนาวา แขวงยานนาวา เขตสาทร กรุงเทพฯ		เทวรูปหล่อทองเหลือง ปิดทอง ท่านั่งบนเก้าอี้มังกร มือซ้ายถือคทาหรูอี้ (如意棒) มือขวาตั้งวางบนเข่าขวา สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 11 เส้น ฐานดอกบัว
ศาลเจ้าไฮ่ตังม่า ปากอ่าวบางตะบูน ต.บางตะบูน อ.บ้านแหลม จ.เพชรบุรี		เทวรูปหล่อทองเหลือง ท่านั่งบนเก้าอี้มังกร มือซ้ายและมือขวาตั้งวางบนเข่า สวมมงกุฎไทย ใบหน้าอ้วนกลมเด่นชัด

ตารางที่ 3 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เทียนโฮ่วเต็งหม่าย”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ม่าโจ้วเนี้ยว ต.ทุ่งยาว อ.ปะเหลียน จ.ตรัง		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายถือราชโองการ (圣旨) มือขวาถือธงบัญชาการ (令旗) สวมมงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 5 เส้น
ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดพระไกรสีห์ ถนนรามคำแหง 23 แขวงหัวหมาก เขตบางกะปิ กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ไม้ ลงสีปิดทอง มือซ้ายถือก้อนเงินหยวนเป่า (元宝) มือขวาถือไม้ตะบองวิเศษหรือตะบองปราบเทพ ทำมาจากไม้ สวมมงกุฎแม่ทัพ (盔甲帽)

ตารางที่ 4

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เจียตุ้นเต็งเหนี่ยง”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม บางซื่อ แขวงถนนนครไชยศรี เขตดุสิต กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ปางเจ้าแม่เจียตุ้นเต็งเหนี่ยง ท่านั่ง ปิดทองลงหลากสี ท่านั่ง มือซ้ายและมือขวาถือป้ายฮู่ (笏) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิตรงบริเวณช่วงกลางหน้าอก สวมศิราภรณ์มงกุฎหงส์ประดับมุก
ศาลเจ้าแม่ทับทิม บางซื่อ แขวงถนนนครไชยศรี เขตดุสิต กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ปางเจ้าแม่โห้ยหลุ่ยเต็งเหนี่ยง ท่านั่ง ปิดทองลงหลากสี ท่านั่ง มือซ้ายและมือขวาถือป้ายฮู่ (笏) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิตรงบริเวณช่วงกลางหน้าอก สวมศิราภรณ์มงกุฎหงส์ประดับมุก

ตารางที่ 4 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานแบบจีน ในฐานะ “เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม บางซื่อ แขวงถนนนครไชยศรี เขตดุสิต กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ปางเจ้าแม่บ่างเสี่ยนเต๊งเหนี่ยง ท่านั่ง ปิดทองลงหลากสี ท่านั่ง มือซ้ายและมือขวาถือป้ายฮู่ (笏) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิตรงบริเวณช่วงกลางหน้าอก สวมศิราภรณ์มงกุฎหงส์ประดับมุก

จากการศึกษา พบว่า คติการบูชาเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงในสังคมไทยพบเจอได้น้อยกว่าคติการบูชาเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายและเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง จึงทำให้เทวะประติมานเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงมีเทวลักษณะเหมือนหรือใกล้เคียงกับเทวลักษณะของเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายมากที่สุด คือมือซ้ายและมือขวาประคองถือฮู่ป่าน ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิตำแหน่งตรงกลางหน้าอก ดังตัวอย่างที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม บางซื่อ บูชาเทวะประติมานเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง 3 ปาง คือ “เจ้าแม่โห้ยหลุ่ยเต๊งเหนี่ยง” “เจ้าแม่บ่างเสี่ยนเต๊งเหนี่ยง” และ “เจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง” ซึ่งทั้ง 3 ปาง คือเจ้าแม่องค์เดียวกัน เพียงแต่ได้รับการเรียกชื่อต่างวาระต่างโอกาส พระนามเดิมก่อนสมรสว่า เสี่ยนเอ็ง (冼英) สมรสกับ บ่างโบ้ (冯宝) ผู้สำเร็จราชการเมืองเกาเลี้ยง (高凉郡太守) จึงเกิดการเรียกพระนามจากสกุลเดิมของคู่สมรสกับสกุลเดิมเจ้าแม่ว่า “บ่างเสี่ยน” และผนวกคำว่า “เต๋งเหนี่ยง” เข้าไป กลายเป็น “บ่างเสี่ยนเต๊งเหนี่ยง” (冯冼圣娘) หรือ เจ้าแม่สกุลบ่างและสกุลเสี่ยน ซึ่งถือเป็นพระนามลำลองที่ชาวบ้านทั่วไปใช้เรียกกัน เพราะในอดีตการขานพระนามโดยชาวบ้าน มักไม่ได้อิงจากการสถาปนาหรือเฉลิมพระนามโดยองค์จักรพรรดิ ส่วนพระนามที่ได้รับจากการสถาปนาในช่วงราชวงศ์เฉินว่า “เหลี่ยงเอี๊ยบโส่ยหม่าย” (龙邑帅母) สื่อความหมายถึง ท่านผู้หญิงแห่งเมืองซีหลง (石龙太夫人) แถบมณฑลกวางตุ้ง ซึ่งเป็นดินแดนที่พระองค์ท่านและสามีปกครอง แต่อย่างไรก็ตามมีบันทึกในประวัติศาสตร์ยุคราชวงศ์เหนือ-ใต้ของจีนว่า พระองค์ได้รับการสถาปนาเป็น ท่านผู้หญิงแห่งเมืองเกาเลี้ยง (高凉郡太夫人) ซึ่งเป็นเมืองเก่าอยู่ในเขตมณฑลกวางตุ้ง และพระนามที่ได้รับการเฉลิมพระนามโดยมีที่มาจากชื่อศาลเจ้าในเมืองบ่นเซียว เกาะไหหลำว่า “เซ็กบ่างด่านซุยหยี่หมุ่ยเจียตุ้นผู่เยี่ยน” (敕封陈村懿美正顺夫人) และเรียกพระนามลำลองว่า เจียตุ้น (正顺) ทำให้เห็นได้ชัดเจนว่า กลุ่มชาวจีนไหหลำอพยพที่เข้ามาในประเทศไทย เป็นกลุ่มคนที่มาจากเมืองบ่นเซียวเป็นส่วนใหญ่ และยังมีอีกพระนามว่า “หน่ำเทียนเอี๊ยมเดี๊ยนก้ำเอ๋งโห้ยหลุ่ยผู่เยี่ยน” (南天闪电感应火雷夫人) ซึ่งถือว่าเป็นคนละองค์กับเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง แต่พระนามนี้หมายถึง เจ้าแม่สายฟ้าฟาดแดนใต้ โดยมีความหมายว่า เจ้าแม่ประทานพรให้อย่างรวดเร็วดังสายฟ้าฟาด ซึ่งคติการเฉลิมพระนามแบบนี้ เกิดขึ้นกับเทพเจ้าท้องถิ่นของชาวจีนไหหลำในอดีต เนื่องจากในสมัยก่อน ชาวบ้านยังคงนับถือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เป็นบุคลาธิษฐานอันศักดิ์สิทธิ์ จึงใช้ปรากฏการณ์ดังกล่าว เป็นส่วนหนึ่งของพระนามเทพเจ้าที่มีเมตตาบารมีสูงส่ง คอยช่วยเหลือมวลมนุษย์ผู้ทุกข์ยากด้วยความรวดเร็ว (สมาคมใหหนำแห่งประเทศไทย, 2566: 53)

3. เทวะประติมาน "เจ้าแม่ทับทิม" คติไทยผสมผสานการบูชาแบบจีน และคติจีนผสมผสานการบูชาแบบไทย

จากการลงพื้นที่ศาลเจ้าฮกเลี่ยนเก็ง (福莲宫) ซอยเจริญพานิช ถนนทรงวาด แขวงตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ พบว่า เป็นศาลเจ้าที่บูชาเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อ (天后圣母) ในฐานะปึงเถ่าม่า (本头妈) เทพารักษ์สตรีผู้คอยปกปักรักษาชาวชุมชนตลาดน้อย เป็นที่เคารพนับถือของชาวชุมชนตลาดน้อยอย่างยิ่ง ศาลเจ้าแห่งนี้มีประวัติความเป็นมาเมื่อ 100 กว่าปีก่อน มีชาวจีนฮกเกี้ยนได้อัญเชิญเทวะประติมานองค์เจ้าแม่จากเกาะเหมยโจว เมืองผูเถียน มณฑลฮกเกี้ยน ประเทศจีน มาประดิษฐาน ณ ศาลเจ้าแห่งนี้ สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2448 ต่อมาเมื่อมีผู้ศรัทธามากราบไหว้บูชาเป็นจำนวนมากขึ้นตามลำดับ ทางคณะกรรมการศาลเจ้าจึงได้ระดมทุนบริจาคเพื่อสร้างศาลเจ้าหลังใหม่ โดยตั้งชื่อศาลเจ้านี้ว่า "ฮกเลี่ยนเก็ง" บริเวณคานเสาเหนือป้ายชื่อศาลเจ้าปรากฏคำว่า "ปึงเถ่าหมาจ้อ" (本头妈祖) เห็นได้ว่าบริเวณศาลเจ้าได้สร้างขึ้นใกล้เคียงกับชุมชนจีนแต้จิ๋วย่านเยาวราช จึงมีการรับคติการบูชาปึงเถ่าม่ามาผสมผสานกับคติการบูชาเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อ จึงเกิดการขนานนามเจ้าแม่ว่า "ปึงเถ่าหมาจ้อ" อาศัยการตั้งชื่อตาม "คุณลักษณะของหน้าที่" เป็นเทพารักษ์สตรีผู้ทำหน้าที่ "ดูแล" "รักษา" "ปกป้อง" และ "คุ้มครอง" สถานที่ใดสถานที่หนึ่งชุมชนใดชุมชนหนึ่ง

จากการศึกษาเปรียบเทียบกับรูปเคารพและรูปสัญลักษณ์ทางประติมานวิทยาของเจ้าแม่ทับทิม พบว่า เทวะประติมานของเจ้าแม่ทับทิมทั้งแบบไทยและจีนส่วนใหญ่จะเน้นสีแดงเป็นหลัก ทั้งเครื่องทรงและเครื่องประดับ มีพระพักต์สีชมพูอมแดง แกะสลักหรือใส่ชุดผ้าไหมจีนสีแดง สวมศิราภรณ์มงกุฎหงส์สีแดง มือถือฮู่ป่าน (笏板) ป้ายเข้าเฝ้าถวายรายงานต่อองค์จักรพรรดิ ถือเป็นลักษณะเฉพาะของเจ้าแม่ทับทิมที่มีเทวลักษณะเป็นสีแดงดั่งอัญมณีทับทิมสยามซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่พบในศาลเจ้าของกลุ่มจีนไหหลำ และเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมทั้งเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงและเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง ตลอดจนเทพเจ้าทุกองค์ที่บูชาภายในศาลเจ้าของชาวจีนไหหลำ พบว่า ธรรมเนียมของชาวจีนไหหลำจะมีการประกอบพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงเจ้า เรียกว่า "อัวเบ่า" (换袍) เพื่อลงสีเทวรูปใหม่ เนื่องจากเทวรูปอาจจะชำรุดหรือทรุดโทรมด้วยคราบเขม่าของควันธูปควันเทียน หรือด้วยสาเหตุอื่น จึงจำเป็นต้องเปลี่ยนเครื่องทรงให้กับองค์เจ้าแม่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับโอกาส ความพร้อมและทุนทรัพย์ของแต่ละศาลเจ้า หากเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิม สามเสน เชิงสะพานซังฮี้ จะทำการเปลี่ยนเครื่องทรงทุก 5 ปี โดยจะกำหนดฤกษ์ยามอัญเชิญญาณเจ้าแม่ออกจากเทวรูปให้ไปสถิตในแผ่นป้ายที่ตั้งอยู่ในซุ้มชั่วคราวภายในศาลเจ้า จากนั้นอัญเชิญเทวรูปองค์เจ้าแม่เพื่อสรงน้ำและลงแช่ในโอ่งน้ำชา เรียกว่า "โหละตุ่ย" (落水) ในสมัยก่อนต้องแช่จนกว่าสีเก่าจะร่อนหลุดออกมาเอง ต่อมาเพื่อเป็นการประหยัดเวลาก็แช่ไว้เพียง 3 วันพอเป็นพิธี แล้วนำขึ้นมาต้มให้สีกับแป้งที่พอกแต่งหลุดจนเหลือแต่เนื้อไม้ แล้วตากไม้ให้แห้ง จากนั้นสำรวจรอยแตกร้าว และทำการอุดรอยแตกร้าว ซึ่งในสมัยก่อนจะอุดด้วยขี้เลื่อยผสมกาว แต่ในปัจจุบันด้วยเทคโนโลยีที่ทันสมัย นายช่างส่วนใหญ่ในปัจจุบันจึงนิยมใช้เคมีโป๊วที่มีความทนทานมาอุดรอยแตกร้าว เมื่อทำการอุดรอยแตกร้าวเสร็จเรียบร้อยแล้วจะใช้ดินสอพองพอกแต่งองค์ด้วยการบีบลายลงสีใหม่อีกครั้ง ในปัจจุบันใช้น้ำยาเคมีกัดสีเก่าออกแล้วล้างดินสอพองที่พอกแต่งองค์ออกแล้วแต่งใหม่ โดยมีลายที่ยกนูนส่วนใหญ่จะทำการลงหลากสี จากนั้นจะ

กำหนดวันประกอบพิธีคุยกุยเดี๊ยมเหยี้ยว (开光点耀) หรือเบิกพระเนตร จะมีการทดสอบทิพยญาณเจ้าแม่ว่าเข้าประทับในเทวรูปแล้วหรือไม่ จากนั้นจะประกอบพิธีก๋วยฮ้วยตัว (过火山) หรืออัญเชิญเทวรูปลุยข้ามกองไฟถือเป็นการชำระล้างสิ่งไม่ดีให้สะอาดบริสุทธิ์ ศาลเจ้าบางแห่งจะอัญเชิญองค์เจ้าแม่ออกแห่รอบบริเวณศาลเจ้าก่อนอัญเชิญกลับเข้าสู่โต๊ะแท่นบูชา เป็นอันเสร็จพิธี ดังนั้นเห็นได้ว่า เทวะประติมานเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงจะมีสีสันสดใหม่อยู่เสมอ ตามความนิยมที่กลุ่มจีนไหหลำรักความสะอาด นิยมชมชอบความสะอาดหมดจด ซึ่งมีความแตกต่างจากคติเทพเจ้าของชาวจีนแต้จิ๋วที่ไม่นิยมลงสีเทวรูปใหม่ ยิ่งได้รับการรมควันธูปมากยิ่งถือว่าเพิ่มความขลังและศักดิ์สิทธิ์มากขึ้น

ภาพที่ 3
แผ่นเจว็ดไม้พระนาม “เจ้าแม่ทับทิม” คติไทย แปลเป็นภาษาจีน “หงเป่าสือหนี่ว์เสิน” (红宝石女神) ประดิษฐาน ณ ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดโชติการาม ต.บางไผ่ อ.เมือง จ.นนทบุรี

นอกจากนี้ยังพบ เทวะประติมาน “เจ้าแม่ทับทิม” คติจีนผสมผสานการบูชาแบบไทย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า การที่คนจีนจะสั่งงานช่างไม้แกะสลักให้มีเทวลักษณะแบบไทย ประเด็นนี้มีความเป็นไปได้ เห็นได้จากเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิม ศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.พระประแดง จ.สมุทรปราการ ที่มีเทวลักษณะเป็นสตรีไทย ท่านั่ง ห่มสไบ คล้ายสตรีผู้สูงศักดิ์ แต่เป็นการแกะสลักจากไม้ตามคติจีนอย่างเห็นได้ชัดเช่นกัน ส่วนประเด็นศาลเจ้าแบบไทยถูกกลืนกลายเป็นศาลเจ้าแบบจีน สามารถพบเห็นได้ทั่วไป เนื่องจากชาวจีนมีความศรัทธาและกำลังทรัพย์ที่พร้อมกว่าคนไทย เมื่อจะบูรณะศาลเจ้าไทยที่สภาพกำลังทรุดโทรมย่อมสร้างใหม่เป็นศาลเจ้าแบบจีนตามธรรมเนียมการสร้างศาลเจ้าจีน หากจะบูรณะสร้างใหม่เป็นศาลเจ้ารูปแบบไทยคงเป็นไปได้

ยาก เนื่องจากปัจจัยทางภาษาและวัฒนธรรมที่แตกต่าง แต่จะส่งผลทำให้ศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยค่อย ๆ หายไป ถูกกลืนกลายเป็นศาลเจ้าจีนไปมากมาย รวมถึงการค้นพบว่า เทวะประติมาน “เจ้าแม่ทับทิม” คติไทยในรูปแบบเจว็ดผสมผสานการบูชาแบบจีน ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า คนจีนอาจจะสั่งงานช่างไม้ทำให้มีเทวลักษณะเป็นแผ่นเจว็ดแบบไทย ผสมผสานคติการบูชาแบบจีนในรูปแบบการบูชาป้ายสถิตวิญญาณ เห็นได้จากแผ่นเจว็ดพระนามเจ้าแม่ทับทิมคติไทยใช้กลวิธีการแปลชื่อตรงตามความหมายเป็นภาษาจีน ว่า “หงเป่าสือหนี่ว์เสิน” (红宝石女神) คำว่า “หงเป่าสือ” แปลว่า อัญมณีทับทิม (Ruby) ส่วนคำว่า “หนี่ว์เสิน” แปลว่า เทวธิดา ประดิษฐานอยู่ในศาลเจ้าไทยลักษณะเหมือนศาลเพียงตา วัดโชติการาม ตำบลบางไผ่ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ซึ่งแสดงให้เห็นว่า คนจีนนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมคติไทยที่ไม่ใช่เจ้าแม่ทับทิมในฐานะเทพเจ้าจีน หากแต่นับถือในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไทย

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีความเห็นว่า “เจ้าแม่ทับทิม” อาจจะเป็นชื่อเรียกเทพารักษ์ไทยมาก่อน เห็นได้จากความเชื่อดั้งเดิมมักไม่สร้างรูปเคารพแต่บูชาเป็นแผ่นเจว็ดไม้ ทำให้มีการบูชาเจ้าแม่ทับทิมในรูปแบบของเจว็ด มักจะประดิษฐานอยู่ในศาลพระภูมิ ตามคติพราหมณ์เชื่อว่าเทพารักษ์หรือพระภูมิเทวดาทำหน้าที่พิทักษ์เขตพื้นที่นั้น ๆ ตัวอย่างเช่น ศาลหลักเมืองนนทบุรี (เดิม) อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี เทวลักษณะเจ้าแม่มือถือดอกบัว ต่อมาเมื่อเทพเจ้าจีนของกลุ่มจีนไหหลำ “เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” ได้รับการถวายพระนามอย่างไทยว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ทำให้เจ้าแม่ทับทิมแบบไทยโดนกลืนกลายเป็นเทพเจ้าจีนไปด้วยดัง ที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในปัจจุบัน ยกเว้นแต่ในสถานที่ราชการ อาทิ โรงพยาบาล โรงเรียน กรมอู่ทหารเรือ กรมแผนที่ทหาร กองบัญชาการตำรวจนครบาล กองคลังแสง กรมสรรพาวุธทหารบก ฯลฯ ซึ่งคนนอกไม่สามารถเข้าไปไหว้โดยสะดวก ศาลเหล่านี้ยังคงเป็นเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยในลักษณะของศาลพระภูมิหรือศาลเรือนไทยโบราณ อย่างศาลเจ้าแม่ทับทิม โรงเรียนสตรีวิทยา แขวงวัดบวรนิเวศ เขตพระนคร กรุงเทพฯ เชื่อว่าเป็นเจ้าแม่ฝ่ายไทยในพื้นที่มาแต่เดิม จากป้ายประวัติสิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำโรงเรียนสตรีวิทยา ทำให้ทราบว่า เจ้าแม่ทับทิม เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์อันเป็นที่เคารพของชาวบ้านมาแต่ดั้งเดิม ความเป็นมา คือบริเวณที่ตั้งของโรงเรียนสตรีวิทยาแต่เดิมมีศาลเก่าแก่อยู่ใต้ต้นโพธิ์ เชื่อกันว่าเจ้าแม่ทับทิมประทับอยู่ ชาวบ้านศรัทธากันมากพากันมากราบไหว้ขอพรให้ท่านคุ้มครองเพื่อความปลอดภัยและมีโชคลาภตามที่ตนปรารถนา

ตารางที่ 5

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานทั้งแบบไทยและจีน บูชาแบบไทยผสมผสานแบบจีนในฐานะ “ปึงเถ่าม่า”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ต.ท่าข้าม อ.บางปะกง จ.ฉะเชิงเทรา		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่ายืน ปิดทอง มือซ้ายถือกระบี่ สวมศิราภรณ์ชฎาไทย
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ถ.ท้ายบ้าน ต.ปากน้ำ อ.เมือง จ.สมุทรปราการ		เทวรูปแกะสลักไม้ ประทับนั่งบนเก้าอี้ ปิดทอง มือซ้ายและมือขวาวางบนหน้าตัก สวมศิราภรณ์มงกุฎไทยประดับเพชรตรงกลางรูปหัวใจ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม ริมคลองชักพระ แขวงคลองชักพระ เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายและมือขวาวางบนหน้าตัก สวมศิราภรณ์มงกุฎหงส์ ไข่มุกห้อยระย้า 4 เส้น
ศาลเจ้าแม่ทับทิม แขวงศิริราช เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายและมือขวาอุ้มไก่ สวมศิราภรณ์มงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 5 เส้น
ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดสิงห์ ซ.เอกชัย 43 แขวงบางขุนเทียน เขตจอมทอง กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายตั้งวางบนเก้าอี้หัวมังกร มือขวาถือแส้ สวมศิราภรณ์มงกุฎปีกหงส์

ตารางที่ 5 [ต่อ]

ตัวอย่างรูปเคารพของเจ้าแม่ทับทิม : กลุ่มเทวะประติมานทั้งแบบไทยและจีน บูชาแบบไทยผสมผสานแบบจีนในฐานะ “ปึงเถ่าม่า”

ชื่อศาลเจ้า	เทวะประติมาน	เทวลักษณะ
ศาลเจ้าแม่ทับทิม เอกมัย 23 แขวงคลองตันเหนือ เขตวัฒนา กรุงเทพฯ		เทวรูปแกะสลักไม้ ท่านั่ง ปิดทอง มือซ้ายตั้งวางบนเข่าซ้าย มือขวาถือพัดจีน สวมศิราภรณ์มงกุฎไข่มุกห้อยระย้า 9 เส้น

นอกจากนี้ยังพบการบูชาเจ้าแม่ทับทิมในลักษณะป้ายวิญญาณของจีน เรียกว่า เสินจู่ไผ (神主牌) หมายถึง ป้ายสถิตวิญญาณสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นป้ายในศาลเจ้าของกลุ่มจีนไหหลำ เรียกว่า “กงบ่าย” (公牌) บูชาด้วยแผ่นไม้แกะสลักอักษรจีน พบทั้งลักษณะเป็น “ฮู่ป่าน” (笏板) ป้ายเข้าเฝ้าจักรพรรดิ เป็นป้ายทรงเจว็ดไทย และเป็น “สินจู้” (神主) หรือ “เกียซิ้ง” (家神) ป้ายสถิตวิญญาณทั่วไป หากเป็นป้ายพระนามเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” จะสลักพระนามตามการถวายพระอิสริยยศว่า “หน่ำเทียนเอี๊ยมเดี่ยนกั้มเอ๋งฮ้วยหลุ่ยตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” (敕封南天闪电感应火雷水尾圣娘神位) บางแห่งก็เป็นป้ายแบบเรียบง่ายมีเพียงคำว่า “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” และมีคำภาษาไทยว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ส่วนป้ายพระนามเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย จะสลักพระนามตามการถวายพระอิสริยยศว่า “ผู่เทียนตวนหั้วหู้ก๊กบี้เหม่นเทียนโฮ่วเต๊งหม่าย” (敕封辅天宣化护国庇民天后圣母神位) ซึ่งล้วนเป็นป้ายกงบ่าย ที่สถิตแห่งองค์เจ้าแม่ตามคติจีนไหหลำ และยังพบว่าลักษณะทางประติมานวิทยาของเจ้าแม่ทับทิมมีลักษณะบางส่วนที่คล้ายคลึงกับองค์ปึงเถ่ากงม่าตามคติจีนแต้จิ๋ว การค้นพบรูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมจำนวนมาก สะท้อนให้เห็นถึงการรับอิทธิพลคติความเชื่อเทพเจ้าจีนจากชาวจีนอพยพในประเทศไทย การนับถือเจ้าแม่ทับทิมและการสร้างเทวลักษณะเจ้าแม่ทับทิมที่มีลักษณะศิลปะจีน และมีการปรับเปลี่ยนลักษณะของเจ้าแม่ทับทิมให้เข้ากับความเป็นท้องถิ่นของชาวไทยเชื้อสายจีนในพื้นที่นั้น ๆ

ภาพที่ 4

ป้ายกงบ่ายสลักพระนามเป็นภาษาไทย “เจ้าแม่ทับทิม” และภาษาจีน “ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” ประดิษฐาน ณ ศาลเจ้าลูกศร อ.เมือง จ.ลพบุรี

ส่วนที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดบางไกรนอก ตำบลบางขุนกอง อำเภอบางกรวย จังหวัดนนทบุรี พื้นที่ตรงบริเวณริมคลองบางไกรนอก ซึ่งเดิมมีชื่อว่า “คลองบางนายไกร” ในอดีตคงเป็นเส้นทางการคมนาคมที่สำคัญ ลักษณะเป็นศาลเรือนไทย ก่อสร้างบูรณะเมื่อปี พ.ศ.2521 ประดิษฐานเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมเป็นแบบไทย เทวลักษณะท่านั่ง สวมศิราภรณ์มงกุฎแบบไทย ใส่ชุดไทยสีน้ำเงิน คติการบูชาแบบไทยผสมจีน เป็นเทวรูปที่สร้างขึ้นแทนองค์ก่อน เนื่องจากถูกขโมยไป บริเวณศาลยังปรากฏป้ายไม้แกะสลักอักษรจีนชื่อเจ้าแม่เป็นภาษาจีนว่า “สือหลิวจินหมู่” (石榴金母) เห็นได้ว่าเป็นการแปลแบบตรงตัวตามความหมาย นอกจากนี้ภายในศาลยังมีป้ายคำว่า “เปิ่นโถวเซิ่งมา” (本头圣妈) แสดงให้เห็นว่าชาวจีนบูชาในฐานะเทพารักษ์สตรีประจำท้องถิ่น เหมือนที่คนไทยบูชาในฐานะเทพารักษ์ไทย จากหลักฐานป้ายภาษาจีนแสดงให้เห็นว่า เจ้าแม่ทับทิมทองแห่งนี้เป็นที่เคารพนับถือของชาวจีนในพื้นถิ่นอีกด้วย ทั้งนี้บริเวณนอกศาลยังมีป้ายประกาศว่า “ห้ามนำอะไรที่เกี่ยวกับหมูมาที่ศาลเจ้าแม่ทับทิมโดยเด็ดขาด” จากคำบอกเล่าของผู้อาศัยในพื้นที่ ได้ให้ข้อมูลว่า ในอดีตมีพ่อค้าชาวจีนพายเรือขายเนื้อหมูสดพายผ่านมาถึงหน้าศาลเจ้า จู่ ๆ เรือก็พลิกคว่ำโดยไม่ทราบสาเหตุ ชาวบ้านจึงเชื่อว่า เจ้าแม่ไม่โปรดหมู ซึ่งหากจะเชื่อมโยงคติการบูชามีความเหมือนกับการบูชาเจ้าแม่ทับทิมในฐานะ “เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” ของชาวจีนไหหลำที่ไม่นิยมนำเนื้อหมูมาไหว้เจ้าแม่ เหตุผลที่ไม่นิยมไหว้ด้วยเนื้อหมู เป็นเพราะว่าชาวไหหลำมองว่า ตำนานของเจ้าแม่ทับทิม มีเรื่องราวเกี่ยวกับการนำท่อนไม้ที่จะแกะสลักเทวรูปเจ้าแม่มากั้นคอกหมู แล้วหมูป่วยตาย สื่อหมายความว่า เจ้าแม่ไม่โปรดหมู และหมูเป็นสัตว์กินของเหลือจากคน แต่แพะกินหญ้า จึงมองว่าสะอาดมากกว่าเลยนิยมใช้เนื้อแพะมาบูชา ส่วนบางพื้นที่ เนื้อแพะ เนื้อวัว หาได้ไม่สะดวกนัก จึงใช้เนื้อหมูแทน เพราะหมูเป็นสัตว์ที่หาได้

ทั่วไป แต่การนำหมูมาไหว้ของชาวจีนไหหลำ จึงต้องแยกจานแยกถาดกับของไหว้อื่น ดังนั้นจากตัวอย่างศาลเจ้าแม่ทับทิมแห่งนี้ สามารถเห็นร่องรอยการบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยมาแต่ดั้งเดิม เมื่อมีชาวจีนเข้ามาบูชาด้วยความศรัทธาในภายหลังทำให้เกิดการบูชาแบบจีนขึ้น แต่ยังไม่ได้กลืนกลายเป็นจีนทั้งหมด หากเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิมที่มีลักษณะแบบไทย ซึ่งยังไม่ได้รับอิทธิพลความเชื่อแบบจีน ทำให้ยังคงเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยมาจนถึงปัจจุบัน ดังตัวอย่างที่ศาลเจ้าแม่ทับทิม บ้านปาร์คนายเลิศ เมื่อครั้งพระยาภักดีนรเศรษฐ์ (เลิศ เศรษฐบุตร) ได้ซื้อที่บริเวณนี้มีต้นไทรใหญ่ ซึ่งเป็นที่กราบไหว้ของผู้คนที่สัญจรไปมาทางเรือ ท่านจึงดำริสร้างศาลให้กับเจ้าแม่ทับทิม เมื่อปี พ.ศ.2463 โดยมีความเชื่อว่าท่านเป็นดวงวิญญาณที่ผู้คนละแวกนี้เชื่อว่าสิงสถิตย์อยู่ นักท่องเที่ยวที่มาสักการะบูชาเจ้าแม่ทับทิมที่นี่มักจะขอบุตรหรือธิดา โดยถวายปลัดขิก กุหลาบแดง เครื่องสำอาง และธูปเทียน เมื่อสมหวังตามปรารถนาก็จะมาไหว้ขอบคุณเจ้าแม่ จากตัวอย่างทั้งสองแห่งนี้จึงพอสรุปข้อสันนิษฐานที่ 2 ได้ว่า การบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยมีมาช้านานอาจเกิดก่อนการบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนก็เป็นได้

จากการลงพื้นที่ศาลเจ้าแม่ทับทิมของกลุ่มจีนแต้จิ๋ว ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เจ้าแม่ทับทิมอาจมีรากฐานมากจากคติความเชื่อเรื่องผีเหศรศักดิ์ของไทย ซึ่งนับถือในฐานะเทพารักษ์สตรี ก่อนจะได้รับการผสานเข้ากับความเชื่อของชาวจีนแต้จิ๋วที่อพยพเข้ามาในพื้นที่ ต่อมาเมื่อชาวจีนแต้จิ๋วอพยพเข้ามาตั้งรกรากในไทยได้นำคติการนับถือบูชาเทพารักษ์จีนมาเผยแพร่ด้วย ต่อมาจึงได้สร้างศาลเจ้าจีนโดยตั้งชื่อว่า ศาลเจ้าปึงเถ่ากง บูชาในฐานะเทพารักษ์ประจำชุมชน หากแต่เดิมสันนิษฐานว่ามีเพียงการบูชา “เจ้าพ่อ” ผู้เป็นเทพารักษ์คุ้มเกรงถิ่นนั้น ๆ หรือผู้เป็นใหญ่หรือมีอิทธิพลในถิ่นนั้น ภายหลังรับคติความสมดุลเชิงพลวัตของพลังที่ต่างกันแต่เสริมซึ่งกันและกันและเชื่อมโยงกัน จึงทำให้เกิดการบูชา “เจ้าแม่” คู่กัน โดยนับถือในฐานะปึงเถ่าม่า แต่คนไทยก็ยังคงเรียกขานและนับถือในชื่อเจ้าแม่ทับทิมตามเดิม จึงทำให้มีการบูชาเจ้าแม่ทับทิมในรูปแบบของเทวนารีจีน ในฐานะปึงเถ่าม่า ตัวอย่างเช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม ถ.ท้ายบ้าน ต.ปากน้ำ อ.เมือง จ.สมุทรปราการ ป้ายชื่อภาษาจีนว่า เหล่าปึงเถ่าม่าเบี่ย（老本头妈庙) ชื่อภาษาไทยว่า เจ้าแม่ทับทิม ศาลเจ้าแม่ทับทิมริมคลองชักพระ แขวงคลองชักพระ เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ ป้ายชื่อภาษาจีนว่า ปึงเถ่าเซี้ยม่า (本头圣妈) ชื่อภาษาไทยว่า เจ้าแม่ทับทิม นอกจากนี้ยังมีศาลเจ้าแม่ทับทิม ตรงข้ามตลาดศาลาน้ำร้อน แขวงศิริราช เขตบางกอกน้อย กรุงเทพฯ ตั้งชื่อศาลเจ้าเป็นภาษาจีนว่า “ตี่โซยเซี้ยม่า” (地先圣妈) มีความแตกต่างจากที่อื่น คนในพื้นที่นิยมเรียกว่า “เชียเถ่าม่า” (车头妈) แปลว่าเจ้าแม่สถานีรถไฟ เนื่องจากที่ตั้งอยู่ใกล้สถานีรถไฟบางกอกน้อย สิ่งที่น่าสนใจคือเทวลักษณะประติมานเจ้าแม่ในมืออุ้มไก่ พอที่จะสันนิษฐานได้ว่าผู้อาศัยในย่านนั้นอดีตคงเลี้ยงไก่จำหน่ายเป็นอาชีพ จึงมีการนำไก่มาบนบานศาลกล่าวให้เจ้าแม่ช่วยเรื่องค้าขายรุ่งเรืองนั่นเอง

จากเทวะประติมานในมือเจ้าแม่อุ้มไก่ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า หากศาลเจ้าแม่ทับทิมแห่งนี้บูชาองค์เชียเถ่าม่าในฐานะเจ้าแม่เทียงโหวน่าจะมีความเชื่อมโยงกับศาลเจ้าเทียงโหวโกวเบี่ย (天后古庙) เกาะหม่าสือ (妈屿岛) บริเวณปากอ่าวซัวเถา เขตหลงหู เมืองซัวเถา มณฑลกวางตุ้ง ประเทศจีน หรือที่เรียกกันอีกชื่อว่า “ปั้งโกยเต้า” (放鸡岛) แปลว่า เกาะปล่อยไก่ หรือ “ปั้งโกยซัว” (放鸡山) แปลว่า

ภูเขาปล่อยไก่ เนื่องจากในสมัยก่อนผู้คนที่มาไหว้เจ้าแม่ จะนำไก่ตัวเป็น ๆ มาถวายและปล่อยไว้ ทำให้ศาลเจ้าจึงมีไก่เยอะทั้งตัวผู้และตัวเมีย บริเวณด้านหน้าศาลเจ้าก็มีประติมากรรมไก่ตัวผู้และตัวเมียประดับด้วยศิลปะเชี่ยนฉือ (嵌瓷) หรือเครื่องประดับปูนปั้นติดด้วยเศษชามกระเบื้องเคลือบประดับบนตัวไก่ ผู้วิจัยเคยเดินทางไปยังศาลเจ้าแห่งนี้ ซึ่งปัจจุบันมี 2 แห่ง คือ ศาลดั้งเดิมและศาลหลังใหม่ ศาลเจ้าหลังเดิมเริ่มสร้างในสมัยราชวงศ์หยวน และสร้างใหม่ในปีที่ 11 รัชศกเสียนเฟิง (咸丰十一年) ตรงกับปี ค.ศ.1861 ต่อมาได้รับการบูรณะอีก 2 ครั้งในปี ค.ศ.1928 และ 1984 ส่วนศาลเจ้าหลังใหม่เริ่มสร้างในปีรัชศกกวงซี่ว์ (光绪) สมัยราชวงศ์ชิง และได้รับการบูรณะในปี ค.ศ.1981 ชาวจีนแต้จิ๋วมักจะมากราบไหว้ขอพร เพื่อขอให้เจ้าแม่คุ้มครองการเดินทางทะเลโดยปลอดภัย พวกเขาเชื่อกันว่าหากต้องการมีชีวิตที่สงบสุขและปลอดภัย เพราะอาศัยอยู่ติดทะเล ตลอดจนประกอบอาชีพประมงอยู่กับทะเลก็ต้องมาขอพร ณ ศาลเจ้าแห่งนี้ ถือเป็นสถานที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ประจำเมืองซัวเถา

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

การอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจีนฮกเกี้ยนในสังคมไทยมีหลักฐานที่สำคัญ คือ ศาลเจ้าเทียนโฮ่ว เมื่อพวกเขาได้ใช้ชีวิตอยู่ในประเทศไทยจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของสมาชิกในชุมชนริมแม่น้ำหรือทะเลจึงทำให้มีวิถีชีวิตเกี่ยวข้องกับอาชีพประมง เจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายหรือเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อ จึงมีบทบาทสำคัญ ได้รับการกราบไหว้บูชาในฐานะเป็นเทพารักษ์สตรีประจำเรือ เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เชื่อว่าสามารถปกป้องคุ้มครองการเดินเรือ และผู้โดยสารบนเรือให้แคล้วคลาดปลอดภัยจากอันตรายต่าง ๆ ได้ ปัจจุบันนี้คติความเชื่อเกี่ยวกับเจ้าแม่จึงแพร่หลายไปสู่ชุมชนริมแม่น้ำและทะเล กลายเป็นสัญลักษณ์ของผู้พิทักษ์ปกป้องคุ้มครองชาวเรือ ซึ่งเป็นความเชื่อที่พบเห็นได้ในวัฒนธรรมไทย ต่อมาเมื่อมีชาวจีนไหหลำอพยพเข้ามาตั้งรกรากในประเทศไทยพวกเขาก็ได้สร้างศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง แต่ด้วยสำเนียงไหหลำคนไทยออกเสียงยากจึงเรียกขานเจ้าแม่จากการสังเกตเทวลักษณะของเทวะประติมานที่มีสีทับทิมจึงขนานนามว่า “เจ้าแม่ทับทิม” สอดคล้องกับข้อสันนิษฐานของเหล่าตั้ง (2551) ที่ได้กล่าวถึง เจ้าแม่จุ๊ยบ่วยเซี้ยเนี้ยตามการออกเสียงสำเนียงจีนแต้จิ๋วว่า เมื่อชาวไหหลำอพยพถิ่นฐานมาเมืองไทย ก็นำความเชื่อเรื่องพระแม่ชายน้ำมาสร้างศาลเจ้าในเมืองไทย ลักษณะคล้ายกับการจำลองศาลเจ้าหรือตำหนักของมาจู่ ศาลเจ้า “ตุ้ยบ่วยเต่งเหนี่ยง” หรือ “จุ๊ยบ่วยเนี้ย” ที่คนส่วนใหญ่รู้จักอยู่เชิงสะพานชังฮี้ฝั่งพระนคร และเนื่องจากองค์เทพมีเครื่องประดับประจำองค์เป็นพลอยสีแดง เลยพากันเรียกว่าเจ้าแม่ทับทิม (เหล่าตั๊ง, 2551: 134)

จากการศึกษา สรุปได้ว่า คติความเชื่อเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนในไทยเริ่มต้นในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และค่อย ๆ แพร่หลายไปทั่วประเทศไทย เนื่องจากชาวจีนในสังคมไทยส่วนใหญ่อพยพมาจากมณฑลฮกเกี้ยน กวางตุ้งและไหหลำ ต้องอาศัยเรือใบข้ามทะเล ซึ่งมักเจอพายุที่ไม่คาดคิด นอกจากนี้ ในช่วงแรกของการสร้างศาลเจ้าแม่ทับทิมหลังแรกขึ้นที่สามเสน เมื่อปี ค.ศ.1841 เกิดมีโรคระบาดและสภาพแวดล้อมความเป็นอยู่ที่ไม่ค่อยดีนัก ดังนั้นเจ้าแม่มาจู่จึงดำรงอยู่ในสถานะเป็น “เทพเจ้าผู้คุ้มครองการเดินเรือ” และมี “ความสามารถในการรักษาโรคร้าย” ตลอดจนเป็นที่พึ่งทางใจจึงกลายเป็นเทพเจ้าที่สำคัญในความเชื่อของ

ชาวไทย ส่วนพระนามพระ “หมาจอ” ปรากฏในวรรณกรรม “นิราศพระยามหานุภาพไปเมืองจีน” (นิราศกวางตุ้ง) ครั้งกรุงธนบุรี เมื่อปีฉลู พ.ศ. 2324 ความว่า “เย็นเช้าไหว้เจ้าด้วยม้าพ่อ พระหมาจอฟังอึงคนึงเนื่อง ครั้นค่ำแขวนโคมเคียงเรียงเรือง ตลอดเบื้องหน้าท้ายที่รายไป” พระ “หมาจอ” ในนิราศนี้ก็คือเจ้าแม่มาจู่หรือหมาจ้อ ซึ่งเขียนตามสำเนียงจีนฮกเกี้ยน ดังนั้น คติการนับถือบูชาเจ้าแม่มาจู่ในสังคมไทยคงมีมานานแล้ว ต่อมาได้กลายเป็นคติความเชื่อเรื่อง “แม่ย่านาง” สอดคล้องกับ ถาวร สิกขโกศล (2561) ที่กล่าวสรุปไว้ว่า แม่ย่านางของไทยมาจากมาจู่ของจีน แต่ในระยะแรกเรียกทับศัพท์ตามเสียงจีนฮกเกี้ยนว่าหมาจ่อหรือหมาจอก่อน ต่อมาจึงแปลความหมายเรียกว่า “แม่ย่านาง” ชื่อนี้ก็น่าจะใช้มาตั้งแต่ยุคอยุธยาแล้วจนกลายเป็นเทพของไทยไปอย่างกลมกลืน และการปรากฏพระนามในนิราศอย่างน้อยก็แสดงให้เห็นว่ากลุ่มผู้ศรัทธาในสังคมไทยมีความเคารพศรัทธาเจ้าแม่มาจู่อย่างมากจนชื่อเสียงความศักดิ์สิทธิ์เป็นที่รู้จักขจรขจายในสังคม

จากการศึกษาเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนสามารถสะท้อนคติความเชื่อการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมซึ่งสื่อความหมายและใช้สัญลักษณ์ในงานประติมากรรมเพื่อสื่อสารแนวคิดทางความเชื่อของกลุ่มจีนที่นับถือบูชา สามารถวิเคราะห์จาก 3 ประเด็นหลัก ดังนี้

1.ความหมายของงานประติมานวิทยาที่สะท้อนคติความเชื่อการเคารพบูชาเทวนารีแห่งท้องทะเล

เจ้าแม่ทับทิมเป็นเทวนารีที่คุ้มครองนักเดินเรือและชาวประมง เชื่อกันว่าสามารถช่วยให้ปลอดภัยจากภัยพิบัติทางทะเลได้ จากเทวะประติมานเห็นถึงสัญลักษณ์ของความเมตตาและปกป้อง แสดงถึงความสงบอ่อนโยน และพลังแห่งการคุ้มครอง ตลอดจนการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมจีนแขนงประติมากรรม โดยเฉพาะงานแกะสลักไม้รูปเคารพบูชาเจ้าแม่ทับทิมที่ประดิษฐานอยู่ภายในศาลเจ้า องค์เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมจึงถือเป็นศูนย์รวมจิตใจของกลุ่มผู้ศรัทธา ไม่ได้เป็นเพียงวัตถุที่ใช้ในการบูชาเท่านั้น แต่ยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางทางจิตวิญญาณ ที่ช่วยให้ผู้ศรัทธาสามารถเชื่อมโยงกับพลังหรือความศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่เหนือธรรมชาติได้อย่างลึกซึ้ง นอกจากนี้องค์เทวะประติมานยังสะท้อนถึงความงดงามทางศิลปะและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่น เป็นการหลอมรวมความเชื่อกับความคิดสร้างสรรค์ชิ้นงานของมนุษย์ในการถ่ายทอดความศักดิ์สิทธิ์ออกมาในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์

2.รูปแบบของงานประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิมทั้งแบบจีนและไทย

เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมทั้งแบบจีนและไทย ส่วนใหญ่เป็นเทวะลักษณะท่าประทับนั่งบนเก้าอี้ สื่อความหมายถึงความสงบ พระหัตถ์ท่ามุทรา จากการศึกษา พบว่า รูปเคารพมี 3 ลักษณะมากที่สุด คือ งานแกะสลักไม้ งานหล่อโลหะ งานปูนปั้น หากเป็นงานแกะสลักไม้ ส่วนใหญ่จะใช้ไม้เนื้อหอม เช่น ไม้หนิวจาง (牛樟木) ไม้จาง (樟木) หรือการบูร ไม้เฉินเซียง (沉香木) หรือไม้หอมกฤษณา เป็นต้น รูปแบบตามท่าทางและอิริยาบถ หากเป็นงานหล่อโลหะ ส่วนใหญ่จะหล่อด้วยทองเหลือง พบทั้งรูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนและไทย หากเป็นงานปูนปั้น ส่วนใหญ่จะพบในรูปเคารพเจ้าแม่ทับทิมแบบไทย

3.ความหมายทางสัญลักษณ์ที่ใช้ในงานประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิม

เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมที่มีความหมายทางสัญลักษณ์ปรากฏเฉพาะเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมแบบจีน ดังนี้

สัญลักษณ์ป้ายฮู่ (笏) ในพระหัตถ์เจ้าแม่ถือป้ายฮู่ ลักษณะเป็นป้ายไม้แผ่นยาว ขนาดประมาณฝ่ามือถึงแขนท่อนล่าง ใช้สำหรับจดบันทึกคำพูดหรือข้อเสนอที่จะทูลรายงานองค์จักรพรรดิ พบทั้งถือไว้ในพระหัตถ์ซ้ายและขวา ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจบารมี และยังพบสัญลักษณ์ป้ายกุย (圭) ป้ายอาญาสิทธิ์ สื่อความหมายเป็นสัญลักษณ์แห่งอำนาจของเทพเจ้าระดับสูง ส่วนใหญ่จะทำจากหยก ความแตกต่างระหว่างป้ายฮู่กับป้ายกุยนั้นสังเกตได้จากลักษณะหากแผ่นยาว ปลายบนแหลมคือกุย ส่วนแผ่นยาว ปลายบนเรียบคือฮู่ เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมในฐานะเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งเหนี่ยงส่วนใหญ่พระหัตถ์จะถือป้ายกุย ส่วนเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมในฐานะเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงและเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงพระหัตถ์จะถือป้ายฮู่

สัญลักษณ์คทาหรูอี้ (如意棒) ในพระหัตถ์เจ้าแม่ถือคทาหรูอี้ ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ของการประสบความสำเร็จ สมความปรารถนาทุกประการ คำว่า “หรูอี้” (如意) หมายถึง ตามใจปรารถนา หรือ สมดังใจหวัง ส่วนคำว่า “ปั่ง) (棒) หมายถึง คทา รวมกันจึงหมายถึง คทาสารพัดนึก หรือคทาแห่งความปรารถนา มักปรากฏอยู่ในพระหัตถ์เพื่อแสดงถึงการประทานความสมปรารถนาให้สาธุชน

สัญลักษณ์พัดจีนที่มักปรากฏในพระหัตถ์เจ้าแม่ ความหมายเชิงสัญลักษณ์สื่อถึงความดีงาม เนื่องจากคำว่า “พัด” ในภาษาจีนออกเสียงว่า “ซั่น” (扇) ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ซั่น” (善) ที่แปลว่า กุศล จึงถือเป็นสัญลักษณ์แห่งความดีงาม และยังใช้สื่อถึงการขจัดสิ่งชั่วร้าย มีความหมายในเชิงการโบกพัดสิ่งไม่ดีออกไปและนำสิ่งดีงามเข้ามา จึงมักปรากฏในพระหัตถ์เทพเจ้าที่เกี่ยวข้องกับการปัดเป่าสิ่งชั่วร้าย

สัญลักษณ์แส้ ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์อำนาจและการควบคุม แส้เทพเจ้ามักใช้ในการควบคุมปีศาจ วิญญาณ หรือพลังธรรมชาติ เช่น ลม ฟ้า ฝน เจ้าแม่ถือแส้สื่อความหมายถึงการปราบปีศาจ หรือปัดเป่าสิ่งอัปมงคล คำว่า แส้ ในภาษาจีนออกเสียงว่า ฝูเฉิน (拂尘) หากใช้ในเชิงพิธีกรรมจีนโบราณ แส้ถูกใช้ในการขับไล่พลังลบ โดยมีความเชื่อว่าเสียงแส้ฟาดสามารถสั่นสะเทือนทั้ง 3 ภพ แส้ในพระหัตถ์ของเจ้าแม่จึงสื่อความหมายในการปัดเป่าความชั่วร้ายและสิ่งไม่บริสุทธิ์

สัญลักษณ์ไม้เท้า ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์อายุยืน ความมั่นคง และและการช่วยเหลือผู้อื่น

สัญลักษณ์ถ้วยยา ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์รักษาโรค สื่อถึงพระเมตตาของเทพเจ้าที่จะโปรดสรรพสัตว์ เนื่องด้วยเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย ก่อนที่จะสำเร็จเป็นเซียน ตามตำนานกล่าวว่า

หลินโม่เหนียงเป็นเด็กที่ฉลาดและขยันเรียนรู้ มีความเมตตาและกล้าหาญ และมีทักษะทางการแพทย์ที่ยอดเยี่ยม ได้ช่วยเหลือชาวประมงที่ประสบภัยทางทะเลหลายครั้ง ทำให้ได้รับความเคารพนับถือจากผู้คนในท้องถิ่น (Chen, 2009: 32) ทำให้เทวรูปมีการถือถ้วยยา เพื่อเป็นที่พึ่งทางใจช่วยรักษาโรคภัยให้กับสาธุชน

สัญลักษณ์เข็มขัดหยก ความหมายเชิงสัญลักษณ์ใช้เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจ เกียรติยศ และความสูงศักดิ์ ถือเป็นเครื่องหมายแสดงฐานะอย่างชัดเจน ดังเทวะประติมานเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง ศาลเจ้าแม่ทับทิม อ.พิชัย จ.อุตรดิตถ์ มีความเป็นพิเศษคือมีการแกะสลักเข็มขัดหยก เรียกว่า อี้ว์ไต้ (玉带) ภาษาจีนไหหลำ เรียกว่า ยี่ดั่ว ซึ่งเป็นการแกะลงบนเนื้อไม้จำนวน 2 เส้นซ้อนติดกัน โดยแกะลายประดับหยกเส้นละ 3 ชิ้น เส้นบนลงสีดำ เส้นล่างลงสีแดง จากการศึกษา พบว่า เข็มขัดหยก คือเข็มขัดที่ตกแต่งด้วยแผ่นหยกที่มีลวดลายหรือไม่มีลวดลายก็ได้ วัสดุที่ใช้มีความสูงส่งและมีระดับทางพิธีการสูง เป็นส่วนสำคัญของระบบพิธีการแต่งกายของจีนโบราณ ปัจจุบันพบเข็มขัดหยกที่เก่าแก่ที่สุดที่ขุดพบในสุสานของรั่วกานอวิ๋น (若干云) นายพลผู้บัญชาการกองพลทหารม้าแห่งราชวงศ์เป่ย์โจว ณ เมืองเสียนหยาง มณฑลส่านซี (ปีที่ 1 รัชศกเซวียนเจิ้งแห่งราชวงศ์เป่ย์โจว ตรงกับปี ค.ศ.578) (Gu, 2005: 176) ทั้งนี้การคาดเข็มขัดโดยทั่วไปแล้วจะใช้คาดเพื่อให้เสื้อผ้ากระชับ ไม่รุ่มร่าม ส่วนการติดประดับหยกบนเข็มขัดถือเป็นสิ่งที่แสดงถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของขุนนางจีนสมัยโบราณ สามารถประดับเพิ่มจำนวนได้มากถึง 20 ชิ้น ส่วนรัดพระองค์ขององค์จักรพรรดิจะมีชิ้นหยกจำนวนมากที่สุดจำนวนถึง 24 ชิ้น จากการสอบถามเจ้าหน้าที่ศาลเจ้าทำให้ทราบว่า ลายเข็มขัดหยก 2 เส้นนี้ เป็นรอยแกะสลักจากเนื้อไม้ดั้งเดิม ไม่ใช่เกิดจากการบูรณะในภายหลัง เจ้าหน้าที่ยังกล่าวอีกว่าการที่ประติมากรแกะสลักเช่นนี้ก็เพื่อต้องการสื่อความหมายว่าเข็มขัดหยกเรียง 2 เส้นซ้อนติดกัน หมายถึงเต็มเปี่ยมไปด้วยอำนาจบารมี ล้นไปด้วยยศถาบรรดาศักดิ์ ในอดีตมีสาธุชนมากราบไหว้ขอพรทั่วสารทิศปรารถนาให้ได้เลื่อนยศเลื่อนขั้นเลื่อนตำแหน่ง จึงได้บนบานศาลกล่าวต่อองค์เจ้าแม่ โดยเชื่อว่าเจ้าแม่ทับทิม อ.พิชัย แห่งนี้สามารถช่วยให้ตำแหน่งหน้าที่การงานเจริญก้าวหน้าได้ง่ายและรวดเร็วขึ้น สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชาวจีนไหหลำรุ่นก่อนที่ถือเป็นเคล็ดในการขอตำแหน่งหน้าที่การงานและอำนาจบารมีกับองค์เจ้าแม่นั่นเอง

สัญลักษณ์พู่ห้อยมงกุฎ ศิราภรณ์มงกุฎเครื่องทรงของเจ้าแม่สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ ลักษณะหมวกเรียบ ประเภทที่สองคือ ลักษณะศิราภรณ์แบบมงกุฎ เทวรูปเจ้าแม่ที่สวมลักษณะหมวกเรียบมักจะมีความเก่าแก่กว่า เทวรูปลักษณะนี้เป็นเทวะลักษณะของการบรรลุธรรมและสำเร็จมรรคผลกลายเป็นเทพเจ้า ศิราภรณ์แบบมงกุฎเรียกอีกอย่างว่า “หมวกขุนนาง” ส่วนมงกุฎของเจ้าแม่จะประดับนกฟีนิกซ์ 2 ตัวอยู่ขนาบข้างซ้ายและขวา สื่อความหมายทรงดำรงราชฐานันดรศักดิ์เป็นราชินี เทวรูปเจ้าแม่ในยุคต้น มักจะเป็นมงกุฎที่มีลูกปัด 7 เส้น ดำรงพระอิสริยยศ “พระชายาแห่งสวรรค์” ในปีที่ 23 รัชศกคังซี เจ้าแม่ได้รับการสถาปนาพระอิสริยยศจากราชสำนักชิงดำรงพระอิสริยยศ “ราชินีแห่งสวรรค์” ดังนั้นจึงต้องเพิ่มลูกปัดอีก 2 เส้น หลังจากนั้นเทวรูปเจ้าแม่ส่วนใหญ่จะมีมงกุฎที่มีลูกปัด 9 เส้น ดำรงพระอิสริยยศ “ราชินีแห่งสวรรค์” และมงกุฎที่มีลูกปัด 9 เส้นนี้เรียกว่า “มงกุฎเจ้าแม่” หรือ “พระมาลาสวรรค์” ในสมัยก่อน ผู้คนเชื่อว่าแม้ว่าเจ้าแม่จะมีศักดิ์สูง แต่ไม่สามารถสูงกว่าองค์จักรพรรดิได้ ดังนั้นพระมาลาจักรพรรดิ

จะมีพู่ห้อย 12 เส้น แต่ละเส้นมีลูกปัด 12 เม็ด ส่วนมงกุฎเจ้าแม่จะมีพู่ห้อย 9 เส้น แต่ละเส้นมีลูกปัด 12 เม็ด อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันสาธุชนผู้ศรัทธาส่วนใหญ่จะทำมงกุฎเจ้าแม่ที่มีพู่ห้อย 12 เส้น (Mingyi Digital Education, 2018)

จากการศึกษาเทวลักษณะรูปเคารพเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายกับเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง พบว่า มีความใกล้เคียงกันจึงทำให้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนว่าคือเจ้าแม่องค์เดียวกัน ส่งผลทำให้ชื่อศาลเจ้าที่สร้างหลังจากศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงที่สามเสนกลายเป็นการเรียกชื่อเจ้าแม่ว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ตามสีของอาภรณ์และใบหน้าเทวรูปซึ่งเป็นสีแดงดั่งอัญมณีทับทิมและสีของเมล็ดทับทิม จากการศึกษา เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิม พบว่า ส่วนใหญ่แกะสลักจากไม้โดยยึดตามแบบฉบับเทวรูปเจ้าแม่จากศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงต้นกำเนิดเมืองเหวินชัง แนวคิดที่ว่า ความเชื่อเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง มีต้นกำเนิดมาจากเมืองเหวินชัง (文昌市) มณฑลไหหลำ (海南省) มีหลักฐานที่ค่อนข้างชัดเจนได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวาง ขณะที่หลักฐานที่ว่ามีต้นกำเนิดมาจากเมืองติ้งอัน (定安市) ยังไม่เพียงพอ ในต่างประเทศ โดยเฉพาะประเทศแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ความเชื่อเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงจากศาลเจ้าต้นกำเนิดเมืองเหวินชางมีการแพร่กระจายอย่างกว้างขวางในชุมชนชาวจีน ถึงแม้ว่า “เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง” เป็นเทพเจ้าท้องถิ่นไหหลำ (海南本土神祇) แต่ศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงจากศาลเจ้าต้นกำเนิดเมืองเหวินชางมีความสัมพันธ์อันดีกับศาลเจ้าในต่างประเทศมากมาย สอดคล้องกับสือชังจิน (石沧金) ที่ได้กล่าวว่า ความเชื่อเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงมีการแพร่กระจายอย่างกว้างขวางในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และมีอิทธิพลในท้องถิ่น จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการ และประชาชนในท้องถิ่นระหว่างการสำรวจเกาะไหหลำ รวมถึงการตรวจสอบข้อมูลที่เกี่ยวข้อง พบว่าศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงในเขตตงเจียวของเมืองเหวินชัง คำว่า “ตุ๊ยบ่วย” หมายถึง ริมทะเล ขณะที่ศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงในเมืองติ้งอัน คำว่า “ตุ๊ยบ่วย” หมายถึง ปลายแม่น้ำหรือปากแม่น้ำ ดังนั้น ศาลเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงทั้งสองแห่งในเกาะไหหลำมีชื่อเหมือนกันเพราะความบังเอิญ แต่ความเชื่อในข้อเท็จจริงแตกต่างกันอย่างมาก ศาลเจ้าที่เหวินชังมีความเชื่อว่าเป็นเทวนารีแห่งท้องทะเล ส่วนศาลเจ้าที่ติ้งอันมีความเชื่อว่าเป็นเทพเจ้าประจำตระกูลหรือบรรพบุรุษ ศาลเจ้าที่เหวินชังมีการแพร่กระจายอย่างกว้างขวางในเกาะไหหลำและมีอิทธิพลต่อความเชื่อของประชาชนในเกาะไหหลำมากกว่าศาลเจ้าที่ติ้งอันอย่างเห็นได้ชัด (Shi, 2008: 48)

ดังนั้น “เจ้าแม่ทับทิม” เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวไทยให้ความเคารพศรัทธามาช้านาน จุดเริ่มต้นของความเชื่อเป็นคติการนับถือบูชาในฐานะ “ผีสางเทวดา” จนกลายมาเป็น “เจ้าแม่” เทพารักษ์สตรีที่ถือว่าศักดิ์สิทธิ์จะให้ความคุ้มเกรงรักษาได้ ทั้งในพื้นที่ทางน้ำและทางบก ดังตัวอย่างจากศาลเจ้าแม่ทับทิมทองเจ้าแม่รัศมีจันทร์ และเจ้าแม่สายน้ำค้าง แหลมเหลว ตำบลบ้านแหลม อำเภอบ้านแหลม จังหวัดเพชรบุรี เป็นศาลเจ้าหลังคาทรงไทย สร้างในลักษณะ 3 หลังติดกันอยู่กลางทะเล ปากแม่น้ำเพชรบุรี ชาวประมงในพื้นที่ต่างเคารพศรัทธา เพราะมีคติความเชื่อว่าเจ้าแม่ทั้ง 3 คอยควบคุมดูแลอาณาบริเวณปากแม่น้ำเพชรบุรีแห่งนี้ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสามารถกล่าวได้ว่า เจ้าแม่ทับทิมฝ่ายไทยก็ถือเป็นเทวนารีแห่งท้องทะเลด้วยเช่นกัน หรือตัวอย่างศาลเจ้าแม่ทับทิม ริมคลองบางเชือกหนังฝั่งเหนือ แขวงคลองชักพระ เขตตลิ่งชัน กรุงเทพฯ

ซึ่งมีประวัติติดไว้ที่ผนังศาลหลังเดิมว่าเป็นเรือนไทย ต่อมามีการบูรณะเมื่อปี พ.ศ.2546-2547 สร้างใหม่เป็นทรงเก๋งจีน ประดิษฐานเทวะประติมานเจ้าแม่ 3 องค์ คือเจ้าแม่ทับทิม เจ้าแม่แก่นจันทร์ และเจ้าแม่จันทร์หอม มีพิธีอัญเชิญเจ้าแม่ขึ้นประทับศาลใหม่เมื่อเดือนมกราคม ปี พ.ศ. 2548 และยังการมีการนับถือเจ้าแม่พิมพิลาลัย เจ้าแม่ตะเคียนทอง เจ้าแม่ทองคูณในบริเวณใกล้เคียงกันด้วย เห็นได้ชัดเจนว่าเป็นหนึ่งในตัวอย่างของศาลเจ้าแบบไทยที่ถูกกลืนกลายเป็นศาลเจ้าแบบจีน ดังนั้น แสดงให้เห็นว่าเดิมเป็นศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบไทย ลักษณะเป็นศาลทรงไทย แต่ได้รับการบูรณะใหม่สร้างตามรูปแบบสถาปัตยกรรมจีนในภายหลัง ส่วนภายในพื้นที่วัดยังมีการบูชาเจ้าแม่พิมพิลาลัย เจ้าแม่ตะเคียนทอง และเจ้าแม่ทับทิมแบบไทย มีทั้งเทวลักษณะหุ่นรูปเคารพใส่ชุดไทยโบราณ ห่มสไบ และเสาไม้ศักดิ์สิทธิ์ห่มสไบ สะท้อนให้เห็นถึงคติการบูชาเจ้าแม่ทับทิมฝ่ายไทยมาก่อนแล้วจึงเปลี่ยนมาเป็นเจ้าแม่ฝ่ายจีนภายหลังจากสร้างศาลเจ้าหลังใหม่ซึ่งเทวะประติมานได้กลืนกลายไปเป็นเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อของจีน ซึ่งมีเทวลักษณะแบบท่านั่ง เนื้อเซรามิกจีน แต่เทวลักษณะเจ้าแม่จันทร์หอมยังคงเป็นแบบไทย ไม่ถูกกลืนกลายเป็นเจ้าแม่ฝ่ายจีน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าเนื่องจากยังไม่มีเรื่องราวหรือตำนานเทพเจ้าฝ่ายจีนองค์ใดที่จะเชื่อมโยงกันได้ ส่วนชื่อเจ้าแม่แก่นจันทร์พบว่าเป็นชื่อเรียกเจ้าแม่ทับทิมในฐานะเจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อเช่นกัน ดังตัวอย่างที่ศาลเจ้าแม่แก่นจันทร์ ตำบลเจดีย์หัก อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี

ส่วนการเรียกขาน “เจ้าแม่ทับทิม” ที่ซึ่งใช้เรียกชื่อศาลเจ้าจีนด้วยนั้น ไม่ได้แปลตรงตัวจากชื่อต้นกำเนิดจากภาษาจีน แต่มาจากลักษณะเด่นที่เห็นเมื่อมีการสร้างเทวรูปบูชา คือมีเครื่องทรงสีแดงทับทิมเหมือนกัน เมื่อศึกษาประเด็นการเรียกขานพระนาม “เจ้าแม่ทับทิม” พบว่า จตุรนารีเทวะแห่งไหหลำ ประกอบด้วย เจ้าแม่ เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยง เจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่าย เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยง และเจ้าแม่ไท้หว่าเต๊งเหนี่ยง (泰华圣娘) มีเพียงเจ้าแม่ 3 องค์ที่ผู้คนในสังคมไทยเรียกว่า “เจ้าแม่ทับทิม” เหลือเพียงเจ้าแม่ไท้หว่าเต๊งเหนี่ยงที่ผู้คนไม่ได้เรียกว่าเจ้าแม่ทับทิม หากแต่ชาวจีนกลุ่มไหหลำในไทยจะเรียกเจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงว่า “ยีง่วยโผ่” (二月婆) หรือเจ้าแม่ทับทิมเดือน 2 เรียกเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายว่า “ตาง่วยโผ่” (三月婆) หรือเจ้าแม่ทับทิมเดือน 3 เรียกเจ้าแม่ไท้หว่าเต๊งเหนี่ยงว่า “ลักง่วยโผ่” (六月婆) หรือเจ้าแม่ทับทิมเดือน 6 และเรียกเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงว่า “ตับง่วยโผ่” (十月婆) หรือเจ้าแม่ทับทิมเดือน 10 ถือเป็นการเรียกชื่อเฉพาะกลุ่มไม่ได้เรียกแบบแพร่หลายทั่วไป ผู้คนทั่วไปมักจะเรียกตามชื่อที่ปรากฏในป้ายชื่อศาลเจ้า ซึ่งป้ายชื่อศาลเจ้าที่ประดิษฐานองค์เจ้าแม่ไท้หว่าเต๊งเหนี่ยงมีป้ายชื่อศาลเจ้าว่า “ศาลเจ้าไท้ฮัว” ผู้คนจึงเรียกกันว่า “เจ้าแม่ไท้ฮัว” หรือ “เจ้าแม่ไท้วา”

ดังนั้นจึงเห็นได้ชัดเจนว่า เทวนารีทั้ง 3 องค์นี้จึงมีความแตกต่างทางด้านประติมานวิทยาที่มักจะถูกแต่งกายด้วยชุดสีแดง เป็นที่มาของการเรียกขานว่า “เจ้าแม่ทับทิม” และเรื่องราวตำนานที่มีความเกี่ยวข้องกับสายน้ำเหมือนกันจึงเกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อน คนไทยส่วนใหญ่สักการะเจ้าแม่ทับทิมด้วยความศรัทธา แต่มักไม่เข้าใจประติมานวิทยาของเจ้าแม่ทับทิม และยังมีความสับสน ทั้งยังเรียกเทวนารีทั้ง 3 องค์รวมกันว่า “เจ้าแม่ทับทิม” นอกจากนี้ยังพบว่าเกิดการกลืนกลายทางวัฒนธรรมเรียก “ปึงเถ่าม่า” ว่าเจ้าแม่ทับทิมอีกด้วย และยังคงเรียกขานกันมาถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่า หากจะให้ผู้คนเปลี่ยนคำเรียกให้ถูกต้องคง

ยากที่จะแก้ไขเพราะได้กลืนกลายจนกลมกลืนมาอย่างยาวนานนับร้อยปี แม้แต่ป้ายชื่อศาลเจ้าเองก็ยังคงใช้คำเรียกนี้มาจนถึงปัจจุบัน แต่ก็มีศาลเจ้าหลายแห่งที่เรียกขานหรือแปลความหมายให้เป็นเทวนารีที่ต่างองค์กันได้อย่างชัดเจน สามารถยกตัวอย่างได้ที่ศาลเจ้าพ่อเทพารักษ์ ศาลเจ้าแม่ทับทิม ตำบลปากน้ำโพ อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์ แปลชื่อเจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊งหม่ายว่า “เจ้าแม่สวรรค์” แปลชื่อเจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ทำให้ผู้คนเข้าใจอย่างถูกต้องว่าคือเทพเจ้าคนละองค์มาแต่เดิมอยู่แล้ว ดังนั้นแสดงให้เห็นว่า ไม่ได้เกิดความเข้าใจคลาดเคลื่อนในทุกพื้นที่ที่มีการบูชาเจ้าแม่ อย่างน้อยก็ยังมีศาลเจ้าที่เรียกขานเจ้าแม่ต่างกันเพื่อต้องการสื่อสารให้เข้าใจว่าคือเจ้าแม่คนละองค์กัน สอดคล้องกับ สุระ พิริยะสงวนพงศ์ (2566) ที่ได้กล่าวถึง การสักการะที่มีความเชื่อด้วยความเข้าใจของพระพุทธรูปแต่มักไม่เข้าใจประติมานวิทยาของพระพุทธรูปชี้นิ้วในพม่าไว้ว่า เนื่องจากความเชื่อที่มาจากความไม่เข้าใจประติมานวิทยาของพระพุทธรูปในพม่ารวมกัน มุมมองนี้เพิ่มเติมถึงความซับซ้อนและหลากหลายของวิวัฒนาการของประติมากรรมและความเชื่อ ซึ่งอาจทำให้การอธิบายหรือการสื่อสารความเชื่อให้กับผู้คนที่มีวัฒนธรรมและมุมมองที่แตกต่างกันต้องระวังและพิจารณาอย่างรอบคอบเมื่อสื่อสารเกี่ยวกับความซับซ้อนของความเชื่อและประติมากรรมในวัฒนธรรมต่าง ๆ (สุระ พิริยะสงวนพงศ์, 2566: 43)

สรุปได้ว่า ประติมานวิทยาเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทย สร้างขึ้นจากการที่คนไทยได้รับเอาคติการนับถือบูชาเทวนารีแห่งท้องทะเลของกลุ่มจีนฮกเกี้ยน เทวนารีแห่งสายน้ำของกลุ่มจีนไหหลำและเทพารักษ์ชุมชนของกลุ่มจีนแต้จิ๋ว เกิดการถูกดูดซับหรือผสมผสานเข้ากับคติความเชื่อเรื่องผีสางเทวดาและพระภูมิไทยจนกลายเป็นส่วนหนึ่งของคติความเชื่อร่วมกัน ทำให้คติการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนกลายเป็นกระแสหลัก ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว กระบวนการนี้เกิดขึ้นเมื่อคนไทยได้มีการติดต่อและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมความเชื่อระหว่างกลุ่มคนจีนที่มีวัฒนธรรมแตกต่างกัน อย่างไรก็ดีการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยแม้จะไม่ได้เป็นคติการนับถือบูชากระแสหลักในปัจจุบัน แต่เป้าหมายทางวัฒนธรรมความเชื่อพื้นฐานของการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมทั้งแบบไทยและแบบจีนสามารถบูชาร่วมกันได้ ไม่เกิดความขัดแย้งแต่ประการใด สอดคล้องกับ เฉินรุ่ยกุ้ย (陈瑞贵) ที่ได้กล่าวถึงการกลืนกลายทางวัฒนธรรมไว้ว่า เมื่อต้องเผชิญกับผลกระทบของสภาพแวดล้อมภายนอกและกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย เราต้องแสวงหาความสามัคคีโดยยึดตามนโยบายภายในสังคมเดียวกันเป็นพื้นฐาน ซึ่งนโยบายเหล่านี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นแนวทางในวัฒนธรรมประเพณีที่ไม่ใช่กระแสหลัก เช่น ประเพณีของชนกลุ่มน้อยทางชาติพันธุ์ ผ่านการหลอมรวมเพื่อลดความขัดแย้งทางวัฒนธรรม เป้าหมายพื้นฐานคือเพื่อให้ผู้คนสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืน (Chen, 2001: 105)

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า คติการนับถือบูชาเจ้าแม่ทับทิมในสังคมไทยเมื่อมีการกลืนกลายทางวัฒนธรรมและได้เผยแพร่คติความเชื่อไปในพื้นที่ต่าง ๆ ทั่วประเทศไทยจนเกิดการผสมกลมกลืนกับคติความเชื่อดั้งเดิมของพื้นถิ่นนั้นย่อมส่งผลให้ในประเทศไทยปรากฏการสร้างศาลเจ้าแม่ทับทิมที่มีความหลากหลาย ทั้งศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบไทย ศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบจีน ศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบไทยผสมผสานการบูชาแบบจีนและศาลเจ้าแม่ทับทิมแบบจีนผสมผสานการบูชาแบบไทย ดังนั้น ด้วยเหตุที่เทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมมีเทวลักษณะที่ใกล้เคียงกันมาก การที่จะสามารถเข้าใจหรือแยกแยะได้ว่า “เจ้าแม่ทับทิม” ที่ใดมีคติการนับถือ

บูชาแบบใด ประดิษฐานเทวะประติมานเจ้าแม่ทับทิมพระองค์ใด จึงควรพิจารณาจาก “อักษรจีนที่จารึกไว้หน้าโต๊ะหรือเหนือแท่นบูชา” เป็นหลัก ซึ่งจะช่วยให้สามารถสังเกตได้ว่า เจ้าแม่ทับทิมพระองค์นั้นคือเจ้าแม่ทับทิมฝ่ายจีนพระองค์ใด คือ “เจ้าแม่เทียงโห่วเซี้ยบ้อของกลุ่มจีนฮกเกี้ยน” หรือ “เจ้าแม่เทียนโฮ่วเต๊ง หม่ายซึ่งกลุ่มจีนไหหลำนับถือร่วมกับกลุ่มจีนฮกเกี้ยน” หรือ “เจ้าแม่ตุ๊ยบ่วยเต๊งเหนี่ยงของกลุ่มจีนไหหลำ” หรือ “เจ้าแม่เจียตุ้นเต๊งเหนี่ยงของกลุ่มจีนไหหลำ” หรือ “องค์ปึงเถ่าม่าของกลุ่มจีนแต้จิ๋ว” ซึ่งสามารถแก้ปัญหาการเข้าใจคลาดเคลื่อนได้ผลวิธีหนึ่ง หรืออาจจะสังเกตจากเทวะประติมานหากมีผิวพรรณสีชมพูจะถือว่าเป็นเจ้าแม่ของกลุ่มจีนไหหลำ เพราะกลุ่มจีนไหหลำเชื่อว่า พระพักตร์ที่อิ่มเอิบและมีสีชมพู คือตัวแทนแห่งความสุขและความอุดมสมบูรณ์ และยังสังเกตได้จากเทวะประติมานหากสวมฉลองพระองค์ที่มีสีสันไม่ใช่สีทองล้วนทั้งชุด หรือมีลวดลายให้สวมเกราะตาข่ายทองทับฉลองพระองค์อีกที รวมไปถึงพระมาลาที่ประดับด้วยลูกไหมที่มีสีสันจะถือว่าเป็นเจ้าแม่ของกลุ่มจีนไหหลำ ตลอดจนสังเกตจากเทวะประติมานหากไม่ห่มผ้าคลุมที่รูปเคารพเพื่อปิดบังพระวรกายถือว่าเป็นเจ้าแม่ของกลุ่มจีนไหหลำ เพราะต้องการอวดให้เห็นความสวยงามของรูปเคารพ และยังมีการใช้ผ้าแดงและกิมฮวยหางนกยูงประดับที่พระมาลาหรือมงกุฎแทน

บรรณานุกรม

กิตติ วัฒนะมหาตม์. (2561, 24 กรกฎาคม). *เจ้าแม่ทับทิม: เจ้าแม่สวรรค์ และเจ้าแม่ท้ายน้ำ*. ศรีคุรุเทพมนตรา. https://shreegurudevamantra.blogspot.com/2018/07/blog-post_24.html

โง่โหย่ว. (2559). ม้าจู่ เทพในภาวะมนุษย์เพศหญิงที่ได้รับการตอบรับมากที่สุดในประวัติศาสตร์จีน. *นิตยสารจีนไทย*, 15(168).

ถาวร สิกขโกศล. (2561ก). เจ้าแม่ทับทิม-แม่ย่านางจากจีนสู่ไทย. *ศิลปวัฒนธรรม*, 39(7), 146-169.

_____. (2561ข). มาจู่สู่เจ้าแม่ทับทิมไหหลำ. *ศิลปวัฒนธรรม*, 39(8), 152-164.

เทพย์ สาริกบุตร. (2509). *ภูมิเทพยพิธี ประมวลพิธีกรรมการตั้งศาลพระภูมิครบถ้วนสมบูรณ์แบบโหรหลวงและแบบสามัญที่ท่านโหราจารย์ถือปฏิบัติ*. เสริมวิทย์บรรณาคาร.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2553). *108 สิ่ง มิ่งมงคลจีน*. ซีเอ็ดยูเคชั่น.

ผู้จัดการออนไลน์. (2554, 21 พฤศจิกายน). *เจ้าแม่แห่งสายน้ำ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ช่วยยึดเหนี่ยวจิตใจ*. MGR Online. https://mgronline.com/travel/detail/9540000148359

แพนด้ากับกอไผ่. (2557). เจ้าแม่มาจู่ เทพธิดาแห่งท้องทะเล. จ*ดหมายข่าวอาศรมสยาม-จีนวิทยา ฉบับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม*, 149 (ธันวาคม 2557).

ราชบัณฑิตยสถาน. (2565). *พจนานุกรมศัพท์ผังเมือง ฉบับราชบัณฑิตยสภา*. ธนาเพรส.

ศิลปวัฒนธรรม. (2565, 21 ธันวาคม). *ตำนานเทพจีนสู่ “แม่ย่านาง” พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์จากหัวเรือถึงคอนโซลรถยนต์*. https://www.silpa-mag.com/history/article_59176

สมาคมใหหนำแห่งประเทศไทย. (2566). *อัตลักษณ์ไหหลำและศาลเจ้าจีนไหหลำในประเทศไทย*. บริษัท บี.ซี.เพรส (บุญชิน) จำกัด.

สำนักราชเลขาธิการ. (2531). *สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง*. โรงพิมพ์กรุงเทพ.
สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2556). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554*. นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
สุรสิทธิ์ อมรวณิชศักดิ์. (2559). เทพสตรีจีนในสังคมไทย: ว่าด้วยเรื่องชื่อของเจ้าแม่มาจู่. ใน พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ (บ.ก.)., *พลังผู้หญิง แม่เมีย และเทพสตรี: ความจริง และภาพแทน*. (น. 229-248). สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน.
สุระ พิริยะสงวนพงศ์. (2566). พระพุทธรูปชี้นิ้วพระหัตถ์บนดอยจอมสัก เมืองเชียงตุง ประเทศพม่า: ประติมานวิทยาต่างมุมมอง. *วารสารธรรมเพื่อชีวิต*, 29(4), 34-44.
เหล่าตั๊ง. (2551). *เรื่องเล่าชาวแต้จิ๋ว*. นิวเซ็นจูรี่.

陈瑞贵.(2001). 全球化下多元文化性的可能, 国际论坛, 第2卷第1期，93-108.
陈兴贵. (2009). 神圣与世俗：妈祖信仰的社会文化功能演变. 中国宗教. (12), 32-33).
古方主编. (2005). 中国出土玉器全集 14陕西. 北京：科学出版社.
明逸数位教育,(2018,年5月19日)认识妈祖头冠之神格文化 [Status update]. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=1944831848895113&set=pcb.1944833562228275
石沧金. (2008). 东南亚水尾圣娘信仰，广泛分布在地化影响, 海南之声. 第53期，吉隆坡：马来西亚雪隆海南会馆（天后宫）.

Amornwanitsak, S. (2011). Chinese Goddesses in Thai Society: On the Names of the Goddess Mazu. In Krajaejun, P. (Eds)., *Female Power, Mothers, Wives, and Goddesses: Reality and Representation*. (pp. 229-248). Office of the Basic Education Commission. [in Thai]
Bureau of the Royal Household. (1988). *Architecture of the Grand Palace*. Krungthep Printing House. [in Thai]
Chen, R. (2001). The possibilities of multiculturalism under globalization. *International Forum*, *2*(1), 93-108. [in Chinese]
Chen, X. (2009). Sacred and secular: The socio-cultural functions and evolution of Mazu belief. *Chinese Religion*, (12), 32-33. [in Chinese]
Chantharawongphaisan, P. (2010). *108 Auspicious Chinese Symbols*. SE-EDUCATION. [in Thai]
Dingtech. (2012, February 7). *Narayana Pavilion...the name is the Brahmin god of India, but the shape is Chinese* [Online image]. Bloggang. https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=dingtech&group=13
Gu, F. (Ed.). (2005). *Complete collection of unearthed jade artifacts in China, volume 14*: Shanxi. Science Press. [in Chinese]
Hainan Association of Thailand. (2023). *Hainan identity and Hainanese Chinese shrines in Thailand*. B.C. Press (Boonchin) Co., Ltd. [in Thai]

Lao Tang. (2008). *Stories of the Teochew people.* New Century. [in Thai]

MGR Online. (2011, November 21). *Goddess of the Rivers, the sacred object that helps to support the mind*. MGR Online. https://mgronline.com/travel/detail/9540000148359 [in Thai]

Mingyi Digital Education. (2018, May 19). *Understanding the divine culture of Mazu's crown* [Status update]. Facebook. https://www.facebook.com/photo?fbid=1944831848895113&set=pcb.1944833562228275 [in Chinese]

Ngo Yao. (2014). Mazu, the most popular female deity in Chinese history. *China-Thai Magazine, 15*(168). [in Thai]

Office of the Royal Society. (2013). *Royal Institute dictionary*, B.E. 2554 edition. Nanmee Books. [in Thai]

Panda and Bamboo. (2014, December). Mazu: Goddess of the Sea. *Siam-Sino Cultural Institute Newsletter: History and Culture Edition*, (149). [in Thai]

Piriyasanguanpong, S. (2023). The Buddha Statue Pointing Finger on Chom Sak Hill, Kengtung City, Myanmar: Iconography from Different Perspectives. *Journal of Dhamma for Life, 29*(4), 34–44. [in Thai]

Royal Society of Thailand. (2022). *Urban planning terminology dictionary: Royal Society edition.* Thana Press. [in Thai]

Sarikkabut, T. (1966). *Phumtheppayapithi: A Complete Ritual Manual for Spirit House Installation Based on Royal Court and Common Astrological Practices.* Sermwit Bannakarn. [in Thai]

Sikkhakoson, T. (2018a). Chao Mae Tubtim to Mae Yanang from China to Thai. Silpa Wattanatham, 39(7), 146-169. [in Thai]

_____. (2018b). From "Mazu" to Chao Mae Tubtim. *Silpa Wattanatham*, 39(8), 152–164. [in Thai]

Silpa Wattanatham. (2022, December 21). *The legend of the Chinese gods leads to "Mae Yanang", the sacred area from the bow of the ship to the console of the car.* https://www.silpa-mag.com/history/article_59176 [in Thai]

Shi, C. (2008). The belief of Shuiwei Shengniang in Southeast Asia: Its wide distribution and localization influences. *Voice of Hainan,* (53). [in Chinese]

Wattanamahat, K. (2018, July 24). *Chao Mae Tubtim: Goddess of Heaven and Goddess of the River*. Sri Kuru Thep Mantra. https://shreegurudevamantra.blogspot.com/2018/07/blog-post_24.html [in Thai]

02

The Application of Saussure's 'Signifier/Signified' Theory in Jewelry Design: A Case Study of the Four Divine Symbols Eave Tile Patterns of the Han Dynasty

Lin Zhu[1]

Received: July 2, 2025 / Revised: November 2, 2025 / Accepted: November 11, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa280251

[1] Lecturer at the International College, Dhurakij Pundit University, Bangkok, Thailand, email: lin.zhu@dpu.ac.th

Abstract

This study adopts Ferdinand de Saussure's semiotic theory—specifically the "signifier/signified" framework—as the analytical foundation to explore the transformation and application of the Four Divine Beasts (Azure Dragon, White Tiger, Vermilion Bird, and Black Tortoise) eave tile patterns from the Han Dynasty in contemporary jewelry design. By deconstructing the visual symbols of these motifs, the research analyzes their formal characteristics on the signifier level (including visual language, compositional principles, and crafting techniques), and their cultural connotations on the signified level (such as mythological narratives, social systems, and religious beliefs), thereby establishing a symbolic translation pathway between traditional patterns and modern design. Utilizing a methodology that combines literature review, image deconstruction, and design practice, the study proposes a semiotics-based model for innovative cultural element design, consisting of three key dimensions: formal simplification, material reconstruction, and semantic regeneration. A series of jewelry design cases serve to validate the guiding value of semiotic theory in the modernization of traditional motifs and demonstrate the innovative expression of the Four Divine Symbols in contemporary adornment. This research not only offers methodological insights for the modern transformation of traditional patterns but also explores new approaches to the living heritage of cultural symbols. It contributes both theoretically and practically to the innovative application of traditional iconography in design and facilitates interdisciplinary dialogue among design studies, archaeology, and semiotics, offering new avenues for the revitalization of traditional motifs in the fields of fashion and accessories.

Keywords: Saussure's semiotics theory, Signifier/Signified, The four divine eave tile, Han dynasty patterns, Jewelry design

Citation

Zhu, L. (2025). The Application of Saussure's 'Signifier/Signified' Theory in Jewelry Design: A Case Study of the Four Divine Symbols Eave Tile Patterns of the Han Dynasty, *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(2), 43-84. https://doi.org/10.69598/sbjfa280251

© 2025 by the author(s).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/

02

การประยุกต์ใช้ทฤษฎีสัญวิทยา ‘รูปสัญญะ (Signifier) / ความหมายสัญญะ (Signified)’ ของโซซูร์ ในการออกแบบเครื่องประดับ: กรณีศึกษาลวดลายกระเบื้องสี่เทพศักดิ์สิทธิ์ในสมัยราชวงศ์ฮั่น

หลิน จู

รับบทความ: 2 กรกฎาคม 2568 / แก้ไข: 2 พฤศจิกายน 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 11 พฤศจิกายน 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa280251

[1] อาจารย์ประจำ, วิทยาลัยนานาชาติ, มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, กรุงเทพฯ, email: lin.zhu@dpu.ac.th

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ใช้กรอบทฤษฎีสัญญะวิทยาของเฟอร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) โดยเฉพาะกรอบแนวคิดเรื่อง รูปสัญญะ (Signifier) /ความหมายสัญญะ (Signified) เพื่อศึกษาการแปรเปลี่ยนและการประยุกต์ใช้ลวดลายกระเบื้องชายคาสี่เทพอสูร ได้แก่ มังกรคราม เสือขาว หงส์แดง และเต่าดำ จากสมัยราชวงศ์ฮั่น ผ่านงานออกแบบเครื่องประดับร่วมสมัย จากการรื้อโครงสร้างสัญลักษณ์เชิงทัศนศิลป์ของลวดลายที่ปรากฏซ้ำ (motifs) งานวิจัยนี้วิเคราะห์ถึงลักษณะเชิงกายภาพผ่านสัญญะ (ทั้งภาษาเชิงทัศนะ หลักการวางองค์ประกอบ และเทคนิคงานฝีมือ) ตลอดจนวิเคราะห์ นัยทางวัฒนธรรมผ่านความหมายสัญญะ (signified) เช่น เรื่องเล่าเชิงตำนาน ระบบสังคม และความเชื่อทางศาสนา เพื่อสร้างกรอบการแปลเชิงสัญลักษณ์ระหว่างลวดลายดั้งเดิมกับงานออกแบบสมัยใหม่ การวิจัยนี้ใช้การศึกษาแบบบูรณาการที่ผสานการทบทวนวรรณกรรม การถอดรหัสภาพ และสร้างงานออกแบบ เพื่อเสนอแบบจำลองการออกแบบองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเชิงนวัตกรรมบนฐานสัญศาสตร์ ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบหลัก 3 ประการ ได้แก่ การลดทอนรูปแบบ (formal simplification) การรื้อสร้างเชิงวัสดุ (material reconstruction) และการฟื้นความหมายเชิงนัย (semantic regeneration) กรณีศึกษาการออกแบบเครื่องประดับถูกนำมาใช้เพื่อยืนยันทฤษฎีสัญศาสตร์ในการทำให้ลวดลายแบบดั้งเดิมก้าวสู่ความร่วมสมัย และเพื่อแสดงให้เห็นการแสดงออกเชิงนวัตกรรมของสัญลักษณ์ของเทพทั้งสี่ ในบริบทของเครื่องประดับร่วมสมัย งานวิจัยนี้ไม่เพียงนำเสนอการแปรเปลี่ยนลวดลายดั้งเดิมสู่การออกแบบสมัยใหม่เท่านั้น แต่ยังสำรวจการรักษามรดกที่มีชีวิตของสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมอีกด้วย อีกทั้งมีส่วนช่วยทั้งเชิงทฤษฎีและเชิงปฏิบัติในการประยุกต์ใช้อัตลักษณ์ดั้งเดิมอย่างสร้างสรรค์ และส่งเสริมการสนทนาเชิงสหวิทยาการระหว่างสาขาการออกแบบ โบราณคดี และสัญศาสตร์ พร้อมทั้งเผยมุมมองใหม่ในการฟื้นชีวิตลวดลายดั้งเดิมผ่านงานออกแบบแฟชั่นและเครื่องประดับ

คำสำคัญ: ทฤษฎีสัญศาสตร์ของโซซูร์, รูปสัญญะ/ความหมายสัญญะ, ลวดลายกระเบื้องชายคาสี่เทพศักดิ์สิทธิ์, ลวดลายสมัยราชวงศ์ฮั่น, การออกแบบเครื่องประดับ

วิธีอ้างอิง

หลิน จู. (2568). การประยุกต์ใช้ทฤษฎีสัญวิทยา ‘สัญญาณ (Signifier) /สัญญัติ (Signified)’ ของโซซูร์ในการออกแบบเครื่องประดับ: กรณีศึกษาลวดลายกระเบื้องสี่เทพศักดิ์สิทธิ์ในสมัยราชวงศ์ฮั่น. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(2), 43-84. https://doi.org/10.69598/sbj-fa280251

© 2568 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

1. Introduction

Semiotics, as an interdisciplinary field focused on sign systems and meaning making, has become a vital tool in understanding cultural expression since Ferdinand de Saussure's foundational work in the early 20th century (Saussure, 1916/2011). In contemporary design research, semiotic theory provides a structured framework for transforming cultural symbols in meaningful ways (Chandler, 2017). Under the impact of globalization, the creative reinterpretation of traditional elements has emerged as a central theme in design innovation. China's rich artistic legacy includes Wa Dang (decorative eaves tile), key components of ancient architecture that reflect the political, religious, and aesthetic ideologies of their time (Li, 2019). Among these, the Four Divine Symbols: Qing Long (Azure Dragon), Bai hu (White Tiger), Zhu que (Vermilion Bird), and Xuan wu (Black Tortoise) originated in the Zhou Dynasty and became prominent in Han Dynasty architecture. Representing the four cardinal directions and embodying hopes for peace and protection, these mythical figures carry profound symbolic meaning (Wang, 2021). However, despite their rich heritage, these motifs are rarely applied in modern jewelry design, and their transformation often lacks systematic guidance from a semiotic perspective. With the rise of the cultural and creative industries, more designers aim to integrate traditional motifs into contemporary products to promote cultural continuity (Liu & Shen, 2020). Yet these efforts often reduce complex symbols to decorative patterns, stripping them of context and depth (Sun, 2021). The challenge lies in how to preserve the cultural semantics of traditional symbols while making them relevant to modern aesthetics. Saussure's semiotic model which distinguishing between the signifier (form) and the signified (meaning) and offers a lens for decoding and reconstructing such imagery (Saussure, 1916/1983). This model has been applied across disciplines such as advertising, architecture, and fashion, but remains underexplored in jewelry design, especially in terms of translating two-dimensional cultural imagery into symbolic three-dimensional forms. Most studies on Han Dynasty Four Divine Symbols eave tile focus on archaeological or art historical contexts, lacking interdisciplinary design perspectives (Zhao, 2022). This opens space for innovation. Jewelry, as wearable art, has unique capacity for symbolic expression (Dormer, 1994). Incorporating the Four Symbols into jewelry can revitalize cultural memory and enhance user engagement. This study therefore adopts Saussure's signifier/signified framework and applies visual semiotic analysis to deconstruct and reinterpret these motifs. By analyzing their forms (lines, shapes, composition) and meanings (myth, belief, social codes),

the research proposes a transformation path: Traditional Motif → Cultural Connotation → Design Translation. Through literature review, visual deconstruction, and design practice, this study establishes a "Formal Simplification – Material Reconstruction – Semantic Regeneration" model. The research not only expands the application of semiotic theory in design but also offers a practical methodology for symbolic innovation in jewelry. It contributes to cultural sustainability discourse and enriches heritage-based design with new interdisciplinary insight.

2. Research Objectives

2.1. To deconstruct the symbolic structure of the Four Divine Symbols eave tile patterns of the Han Dynasty and examine the cultural semantic relationship between the "signifier" and the "signified."

2.2. To establish a semiotics-based model for the modern reinterpretation of traditional cultural patterns and explore innovative pathways in jewelry design.

2.3. To validate the feasibility of the symbolic translation model through a series of jewelry design case studies, promoting the living heritage of cultural symbols.

3. Research Methodology and Research Framework

To systematically explore the application of Saussure's "signifier/signified" theory in the translation of Han Dynasty Four Divine eave tile patterns into jewelry design, this study adopts the following three research methods:

3.1. Literature Review Method

This method involves reviewing and organizing a wide range of relevant literature to establish the theoretical foundation and historical context of the research. Key areas include the core concepts of Saussure's semiotics theory and its contemporary interpretations; the mythological background, religious beliefs, and socio-symbolic meanings of the Four Divine Beasts in the Han Dynasty; the artistic characteristics of Wa dang (Eave tile) patterns; and the application of traditional cultural elements in modern jewelry design. Literature analysis provides the theoretical support and knowledge framework for subsequent visual deconstruction and design practice.

3.2. Image Deconstruction Method

Using visual analysis and symbolic deconstruction methods, this study systematically examines the graphic characteristics of Han Dynasty Four Symbols eave tile patterns. Starting from the "signifier" level, such as composition, line language, and structural form and combining it with the "signified" level, including the cultural connotations represented by the Four Symbols, such as legendary stories, religious culture, and social systems, this study establishes a symbolic connection between traditional images and cultural meaning. This process aims to provide a clear semiotic analytical foundation for design translation.

3.3. Design Practice Method

Building on theoretical analysis, this method constructs a jewelry design translation model based on three dimensions: form simplification, material reconstruction, and meaning regeneration. A series of design practices is then carried out, including sketch development, material selection, fabrication experiments, and prototype presentation. Throughout the practice, attention is paid to how symbolic forms integrate with materials and how traditional cultural meanings can be sustained through contemporary design expressions. Finally, case analysis is used to verify the applicability and effectiveness of the proposed semiotic model in cultural translation and design innovation.

3.4 Research Framework

This study constructs a three-phase research framework grounded in Saussure's "signifier/signified" theory, integrating traditional pattern analysis with contemporary jewelry design. First, the Visual Symbol Analysis phase deconstructs the Four Divine Symbols' formal features (signifier) and cultural meanings (signified). Second, the Translation Model Construction phase proposes a semiotic design pathway: formal simplification, material reconstruction, and semantic regeneration which bridging tradition and modern aesthetics. Finally, the Design Practice phase applies the model through prototype creation and material experimentation to validate its cultural and practical value in jewelry design, demonstrating the feasibility of symbolic transformation across theory and application. The research framework diagram is as follows:

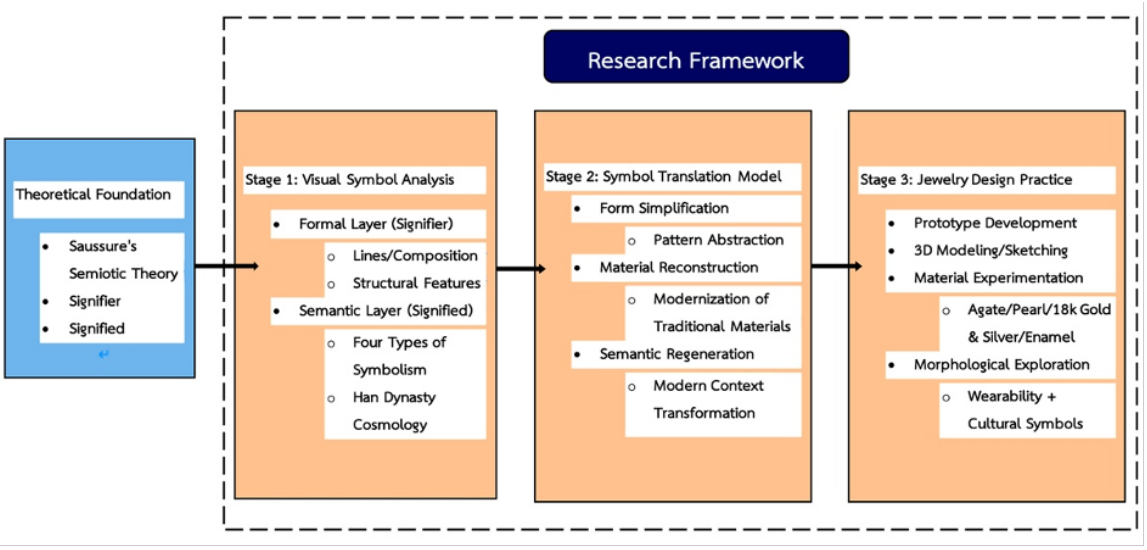


Figure 1

Research Framework

4. Literature Review

4.1. Overview of Saussure's Semiotic Theory

Ferdinand de Saussure is regarded as one of the founding figures of modern linguistics and semiotics. His theory of the "signifier/signified" binary structure laid the foundation for subsequent semiotic studies. In Saussure's model, a linguistic sign is composed of the signifier (signifiant) which is the physical form of the sign such as sound or image and the signified (signifié) which is the concept or meaning it represents (Saussure, 1916/1983). The signifier refers to the expressive aspect of the sign, such as its color, shape, or material. The signified refers to the cultural connotation it conveys, the inner layer that communicates meaning (Zhao, 2015). Scholar Zhao Yiheng posits that "a sign is a perception regarded as carrying meaning." A sign must express some form of meaning to function; that is, there are no signs that are devoid of meaning. Therefore, a complete sign is an organic combination of signifier and signified. Saussure's semiotic theory has had a profound impact not only on linguistics but also on fields such as anthropology, literature, and the arts. In the field of design, particularly jewelry design semiotics provides designers with tools to analyze and deconstruct cultural signs, allowing traditional cultural elements to be reinterpreted and integrated into contemporary design.

4.2. The Application of Saussure's Semiotic Theory in Cultural Symbol Translation for Jewelry Design

Saussure's semiotic theory provides an essential framework for understanding and reinterpreting traditional cultural symbols in contemporary design. His "signifier/signified" model enables designers to analyze both the visual form (signifier) and the underlying meaning (signified) of cultural motifs, thereby achieving a balance between cultural inheritance and modern innovation. As Sun (2023) points out, semiotic analysis has become increasingly significant in the field of cultural and creative design. By symbolically extracting cultural connotations, designers integrate Saussure's, Peirce's, and Morris's semiotic principles into modern product development to reveal deeper cultural meanings. However, current studies still lack systematic methodologies for correlating form and meaning in design.

In practical design research, Wang (2022) analyzed Tujia ethnic patterns through this semiotic lens, linking their structural forms (signifiers) and color symbolism (signifieds), though noting that such analyses often remain superficial. Similarly, Xiong and Jiang (2008) emphasized that the relationship between signifier and signified in design should not be viewed as a simple pairing but rather as a dynamic interaction shaped by cultural background, social customs, and aesthetic coherence.

This theoretical foundation directly informs jewelry design, where translating traditional cultural symbols requires both formal reinterpretation and semantic renewal. Jewelry serves as a medium that materializes symbolic meaning, transforming abstract cultural imagery into tangible, wearable art. The reinterpretation of motifs—such as dragons, phoenixes, and lotus flowers—demonstrates how Saussure's model guides the transformation of ancient signs into contemporary expressions. Brands like ChuCui Palace exemplify this semiotic translation in practice. Through works such as Hidden Dragon: Long Yin Zhu Xuan and the Lotus Ripples and Four Gentlemen of Flowers series, the brand integrates Eastern motifs with Western jewelry craftsmanship, using materials like sapphires, emeralds, and mother-of-pearl to embody symbolic meanings of vitality, elegance, and spiritual harmony (see Figure 2). These designs not only highlight the adaptability of Saussure's semiotic theory in form–meaning reconstruction but also reveal how jewelry can function as a semiotic bridge between traditional culture and global aesthetics.

In essence, the application of Saussure's semiotic theory in jewelry design transcends decorative form—it enables the decoding, re-signification, and cultural renewal of traditional symbols. By recontextualizing ancient motifs through material, craftsmanship, and visual expression, jewelry becomes a cultural sign system that continually generates new meanings within the contemporary design landscape.

Figure 2

Chinese oriental elements integrated into modern jewelry design

Note: From *ChuCui Palace: Art Jewelry with an Enchanting Oriental Style,* by Yao Chuan (https://zhuanlan.zhihu.com/p/591036132).

4.3. The Historical and Cultural Connotations and Design Value of Han Dynasty "Four Divine Beasts" Eaves Tile

4.3.1 Historical and Cultural Significance of the Four Divine Beasts Eaves Tile

The Four Divine Beasts eaves tiles (Sishen Wa dang) embody the cosmological and spiritual beliefs of the Han Dynasty, representing one of the most distinctive visual and symbolic systems in ancient Chinese architecture. Their origins can be traced to pre-Qin astrological worship, as recorded in The Rites of Zhou and Records of Artisans, which reference the "Four Spirits." By the Han Dynasty, this imagery had evolved through the influence of apocryphal texts and divinatory cosmology, symbolizing the four

directions, seasons, and elements—Azure Dragon (East/Wood/Spring), White Tiger (West/Metal/Autumn), Vermilion Bird (South/Fire/Summer), and Black Tortoise (North/Water/Winter)—and embodying ideals of protection, harmony, and prosperity (Li, 2006; Wang, 2012).

Functionally, eaves tiles (Wa dang) were circular or semi-circular ceramic components affixed to the roof edges of major Han buildings such as palaces, tombs, and official halls. The term "Dang" (which means the end) refers to the lower or outer section of a roof tile that both channels rainwater and prevents erosion of the eaves. The Four Divine Beasts motifs transformed these practical elements into powerful talismans, merging structural necessity with symbolic meaning. Archaeological excavations, including findings of numerous White Tiger tiles in the southwest area of Han Chang'An, suggest intentional placement corresponding to cosmological orientations and urban planning principles (Liu, 2018).

From a typological perspective, most Four Divine Beasts tiles date from the mid to late Western Han period (Han Wu to Wang Mang) and exhibit refined ceramic techniques under centralized imperial production. Inscriptions such as "Left Minister of Works" and "Right Minister of Works" attest to their standardized manufacture by government workshops (Liu, 2007; Xu, 2015). These artifacts thus not only reflect the material sophistication and symbolic richness of Han architecture but also provide crucial evidence for understanding state authority, technological advancement, and the spiritual worldview of the era.

In summary, the Four Divine Beasts eaves tiles represent an integrated system of cosmology, craftsmanship, and architectural aesthetics—embodying the unity of heaven, earth, and humanity central to Han cultural philosophy.

4.3.2 Major Collecting Institutions and Representative Artifacts

Currently, eaves tile featuring the Four Divine Beasts are primarily preserved in museums across China. These artifacts are mostly excavated from significant Han Dynasty sites in ancient capitals such as Chang'An (modern Xi'An), Luoyang, and frontier regions. Those collections provide valuable examples for subsequent artistic exploration. Below are notable institutions and their representative collections:

(1) Xi'An Museum of Qin Bricks and Han Tile

This is China's only museum dedicated specifically to eaves tile. It houses an extensive collection of Four Divine eave tile, including an Azure Dragon tile (18.5 cm in diameter, with powerful lines) and a Black Tortoise tile (depicting an entwined turtle and snake, with rigorous composition) as signature pieces (Zhang, 2018). The museum holds a full set of Four Divine eave tile, each with roughly equal size and weight. The tile heads are circular, with a diameter of 18 cm and an edge width of 2–2.1 cm. The tile tubes are semi-cylindrical and 10 cm long.

Figure 3

Four Divine Eave Tile Display

Note. From *Xi'an Qin Brick and Han Tile Museum* (https://www.qzhwbwg.com/sswd) Copyright by *Xi'an* Qin Brick and Han Tile Museum

(2) Shaanxi History Museum

Many of the Four Divine eave tile here were excavated from the Weiyang Palace and Jianzhang Palace ruins of Han Chang'An, including architectural components from the mausoleum complex of Emperor Han Wu. Its White Tiger tile (specimen number: SHM-WT-016) shows strong dynamic motion, with the tiger body forming an "S" shape which demonstrating the artistic peak of mid-Western Han tile (Hu, 2009).

Figure 4

Four Divine Eave Tile Display

Note. From *Shaanxi History Museum* (https://www.sxhm.com/) Copyright by Shaanxi History Museum

(3) Mausoleum of Emperor Han Wu Museum (Maoling Museum)

Houses eaves tile excavated from the Maoling Mausoleum complex. The Azure Dragon tile (ML-WT-07) corresponds to the "Azure Dragon Watchtower" mentioned in Sanfu Huangtu, suggesting it may have been part of a mausoleum gate structure (Jiao, 2014).

Figure 5

Four Divine Eave Tile Display

Note. From *Mausoleum of Emperor Han Wu Museum (Maoling Museum)* (http://www.maoling.com/) Copyright by Maoling Museum

(4) Luoyang Museum

Some Four Divine Beasts tile in this collection date from the Eastern Han period. Their ornamentation is more simplified than that of the Western Han, reflecting a shift in architectural aesthetics during the Eastern Han era (Qian, 2016).

Figure 6

Four Divine Eave Tile Display

Note. From *Luoyang Museum* (http://www.lymuseum.com/) Copyright by Luoyang Museum

4.3.3 The translation value of the Four Divine Eave Tile Pattern in modern jewelry design

In modern jewelry design, the patterns of the Four Divine Beasts eaves tile carry significant value for cultural inheritance and creative innovation. By analyzing both the signifier (visual form, lines, shapes) and signified (mythological narratives, religious culture, sociopolitical systems) of these motifs, designers can transform traditional symbols into jewelry pieces that align with contemporary aesthetic sensibilities. This enables a modern interpretation of traditional culture. However, current research on applying Four Divine Beasts motifs in jewelry design remains limited. There is a lack of systematic theoretical analysis and practical exploration. Therefore, it is essential to investigate these motifs from a semiotic perspective to explore their pathways and methods of translation into modern jewelry design.

5. Research Results

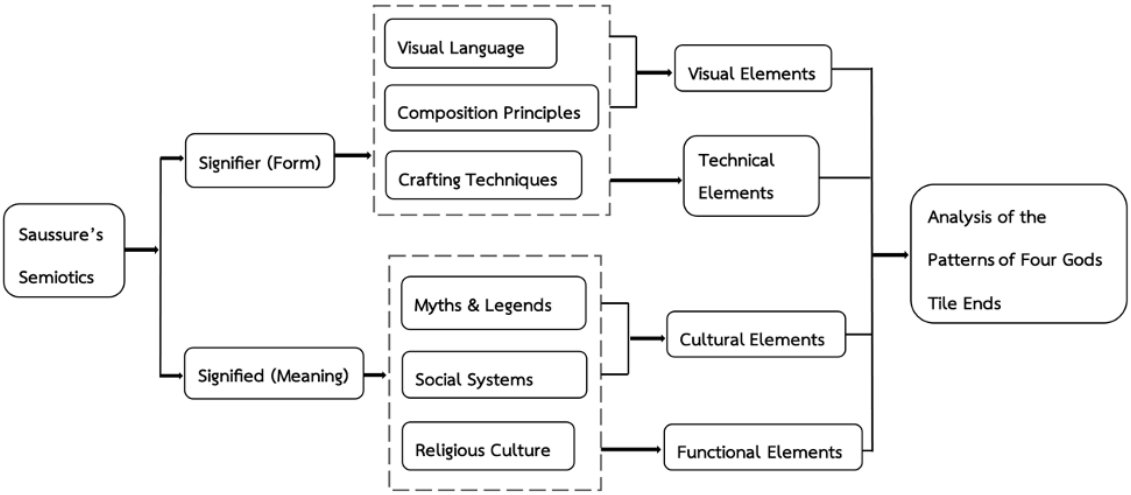
5.1. Pattern Analysis of the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs of the Han Dynasty under Saussure's Semiotic Theory

5.1.1 Semiotic Analysis of the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs under Saussure's Semiotic Theory

The Han Dynasty was an era that celebrated subtlety and elegance in art. Eave tile patterns evolved from realism to abstraction, reflecting a dignified yet simple aesthetic. Among them, the Four Divine Creatures (Four Symbols) motifs: Qing Long, Bai Hu, Zhu Que, and Xuan Wu which stand out for their vivid and exaggerated animal forms, showcasing the peak of Han Dynasty decorative tile art. These motifs not only enriched the vocabulary of ancient animal designs but also embodied cultural ideals. Major discoveries of such tile in Xi'An, once the Han capital Chang'An, provide valuable material for study. This section selects two sets of Four Symbols eave-tile from the Qin-Han Tile and Brick Museum and the Shaanxi History Museum as case studies to analyze their visual language, composition, and production techniques, thereby uncovering their aesthetic and symbolic significance. Based on Saussure's semiotic theory, signs consist of the signifier (form) and signified (meaning). The signifier includes visual elements (shape, line, material) and techniques, while the signified refers to the embedded cultural meanings which also including mythology, religious beliefs, and social values. As Zhao Yiheng (2015) noted, a sign must carry meaning to be effective. The Four divine eave tile thus act as symbolic carriers of Han spiritual beliefs: blessings, protection, and immortality and it also reflecting both artistic craftsmanship and cultural aspirations. The analytical framework for interpreting the Four Divine Creatures motifs of Han Dynasty eave tile under semiotic theory is shown in Table 1.

Table 1

Pattern Analysis Framework Sheet for the Four Divine Eave Tile of the Han Dynasty Patterns



5.1.2 Analysis of the "Form" Language of the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs under Saussure's Semiotic Theory

5.1.2.1 Modeling Language of the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs

The animal figures depicted in the Four Divine Creatures eave tile are vivid and exaggerated, with a strong sense of balance and unity in the overall composition. The design exhibits high artistic aesthetics. The decorative lines are fluid and graceful, achieving a vivid and expressive artistic effect. The Han Dynasty Four Divine Creatures eave tile exhibited at the Qin-Han Tile and Brick Museum in Xi'An (see Table 2) are exquisitely crafted, with varied sizes and dynamic postures. The lively and animated figures of the Four Divine Creatures demonstrate the ornamental beauty of animal modeling through the interaction of dots, lines, and planes. In the Four Divine eave tile from the Shaanxi History Museum (see Table 2), a large central boss (nipple-shaped knob) appears at the center, representing a "dot" which symbolizes the gathering of energy. The outer rim of the tile echoes this central boss, while dynamic animal forms flow between the two. The interplay of motion and stillness further emphasizes the agility and ethereal quality of the animal imagery.

The Azure Dragon (Qing Long) tile feature two primary forms: one is a coiled hybrid creature with serpent-like features (see Table 2–No.1), and the other is a side-view beast (see Table 2–No.5). In the hybrid form, the Azure Dragon appears both dragon and snake-like, with a curved and coiled body shaped like a bow, covered in dragon scales. The head is raised at the top, with claws extended and tail curled, as if soaring through the clouds. The entire form is full of tension and conveys a powerful, awe-inspiring presence. In the side-view beast form, the Azure Dragon is shown in profile with its head and tail connected. It has a pair of horns, a slender neck, and a body covered in scales. Legs and feet are visible, and the long tail curls upward, creating a dynamic pose as if leaping into the sky.

The White Tiger (Bai Hu) and Vermilion Bird (Zhu Que) tile are generally presented in profile. The White Tiger appears fierce and robust, with an open mouth baring fang. Its body curves around the tile's center, with an upward-curling tail filling the upper portion of the tile. The White Tiger motif from the Qin-Han Tile and Brick Museum (see Table 2–No.2) is designed with wings on its back, evoking the image of a beast soaring through clouds and mist. The Vermilion Bird is depicted as a bird-like creature holding an elixir in its beak. Its head resembles a phoenix adorned with a crest; its beak resembles that of an eagle; its neck resembles a mythical luan bird, and its tail is shaped like a fish. With wings outstretched as if ready to take flight, the body is fully adorned with feathers, giving the Vermilion Bird a curling and ornate appearance.

The Black Tortoise (Xuan Wu) motif is a composite of a turtle and a snake, presented in two variations: one with a turtle entwined with two snakes (see Table 2–No.4), and one with a turtle entwined with a single snake (see Table 2–No.8). The version with two snakes shows a frontal view of Xuan Wu, with the turtle sitting upright at the center and a snake coiling around each side, facing the turtle as if engaged in a struggle. This design is unique and imaginative in composition. The version with one snake depicts a side view of Xuan Wu, where the turtle is shown crawling forward while a single snake coils around its body.

Table 2

Examples of Original Patterns and Principles of Composition in the Han Dynasty Four Gods Wadang Museum

Types of Wadang	Azure Dragon (Qing Long) Tile	White Tiger (Bai Hu) Tile	Vermilion Bird (Zhu Que) Tile	Black Tortoise (Xuan Wu) Tile
Serial number	N0.1	N0.2	N0.3	N0.4
Xi'An Qin Brick and Han Tile Museum				
Composition principles	"Bow"-shape composition	“S”-shaped composition	“C”-shaped composition	Not completely symmetrical composition
Serial number	N0.5	N0.6	N0.7	N0.8
Shaanxi History Museum				
Composition principles	“S”-shaped composition	“S”-shaped composition	“C”-shaped composition	Triangle composition

5.1.2.2 Formal Composition and Production Techniques of the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs

The Four Divine Creatures eave tile motifs from the Han Dynasty reflect both compositional ingenuity and advanced production techniques. Designed to fit the circular format of the tile, these motifs make sophisticated use of balance, rhythm, and negative space (liubai). The animal forms are arranged to harmonize solid and void, creating visually dynamic yet cohesive patterns. Common compositional structures include bow-shaped, S-shaped, C-shaped, triangular, and asymmetrical layouts. For example, the coiled Azure Dragon adopts a bow-shaped design with its body as the central focus, while other versions use S-shaped arrangements. The White Tiger typically features an S-curve in its body, and the Vermilion Bird forms a C-shape through the curve of its torso and tail. The Black Tortoise motifs vary: one version with one turtle and two snakes uses asymmetrical balance, while another with one turtle and one snake follows a triangular composition, with the turtle shell as the visual anchor. In terms of production, Han Dynasty eave tile evolved from earlier semicircular forms to standardized round formats with wide rims, sometimes featuring central bosses. Initially, tile were crafted in two parts: center and rim. But from the mid-Han period, a one-step molding method was adopted, streamlining the process. Techniques such as mold pressing and casting enabled artisans to achieve detailed relief effects. Curving animal bodies guided the layout of decorative elements, and fine carving techniques gave the motifs a dynamic, lively quality. From the mid-Han period onward, additional textures like dragon scales and tiger stripes were introduced, further enriching the surface detail and symbolic resonance of these mythical creatures. Together, the refined composition and craftsmanship highlight the Han Dynasty's pursuit of artistic sophistication and cultural symbolism in architectural ornamentation.

5.1.2.3 Meaning Conveyed by the Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs under Saussure's Semiotic Theory

In the Han Dynasty Four Divine Creatures (Four Symbols) eave tile motifs, the Azure Dragon (Qing Long), White Tiger (Bai Hu), Vermilion Bird (Zhu Que), and Black Tortoise (Xuan Wu) were seen as sacred beasts channeling cosmic energy and representing the four cardinal directions. Ancient emperors aligned palaces, gates, and towers with these directions to ward off evil and seek blessings. According to Saussure's semiotic theory, these motifs function as signs, with the signified encompassing the myths, social systems, and religious beliefs embedded in their imagery.

(1) Mythological Narratives: Early Chinese viewed animals with reverence, believing in their divine power. Combined with yin-yang and five elements theory, as well as early astronomy, the Four Symbols emerged from star constellations symbolizing the east (dragon), west (tiger), south (bird), and north (tortoise with snake). During the Han period, influenced by Daoism and the quest for immortality, these creatures were mythologized and widely used in art and architecture. Although their popularity declined in the late Eastern Han with the rise of Buddhism and lotus motifs, they remained central to Han cultural symbolism.

(2) Social Systems: The Four Divine Creatures were linked to cosmology and state ritual. Tile bearing their images were mainly used on palaces and ancestral temples. Excavations in southern Chang'An confirm their ritual use in buildings facing corresponding cardinal directions e.g., Azure Dragon tile to the east, White Tiger to the west which reflecting cosmological planning in Han architecture.

(3) Religious Culture: The 28 lunar mansions were grouped into four celestial animals based on directional association and symbolic meaning: the Azure Dragon for nobility and weather control, the White Tiger for military power, the Vermilion Bird for fortune, and the Black Tortoise for water and protection. Under Daoist influence, they became divine guardians with official titles, such as Meng Zhang (Azure Dragon) and Zhi Ming (Black Tortoise). By the Tang-Song period, the Black Tortoise was worshiped independently, while the Azure Dragon and White Tiger became temple guardians.

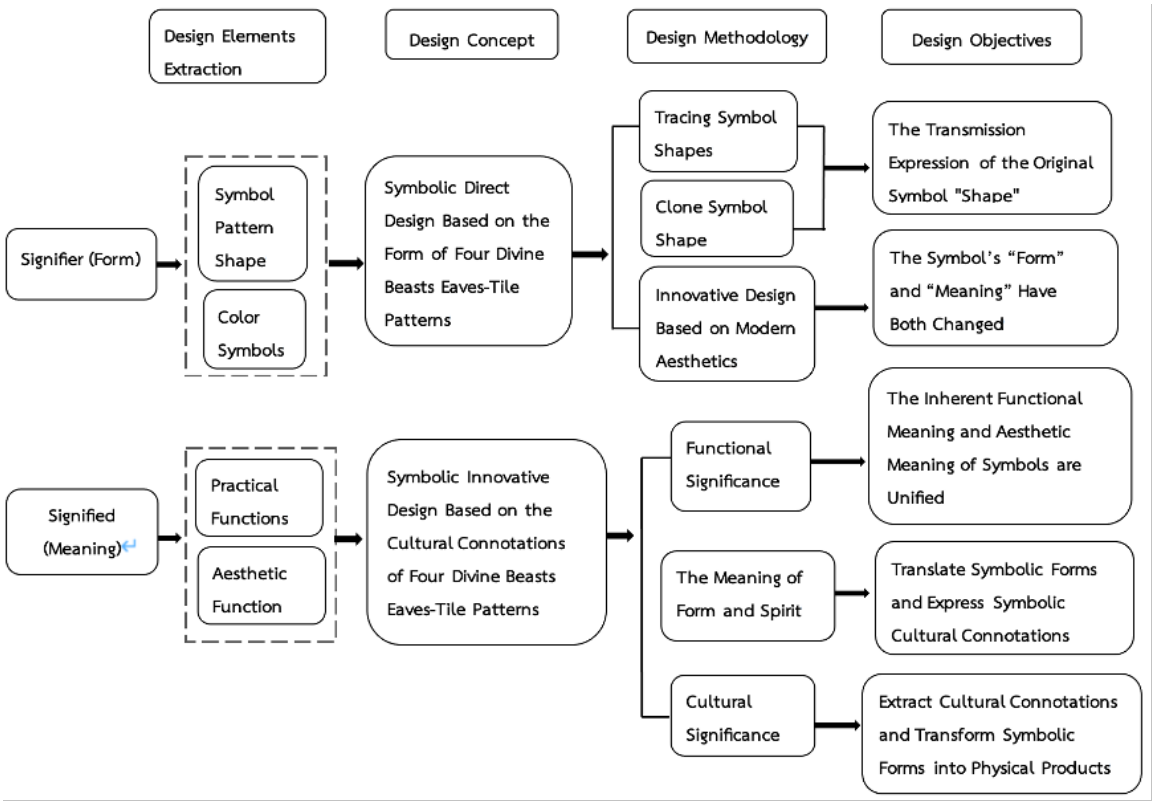
5.2. Methodological Framework for Translating Han Dynasty Four Divine Creatures Eave-Tile Motifs into Jewelry Design

Han Dynasty eave tile motifs are marked by visual simplicity, lacking color, and embellishment, which limits their direct use in modern design. Field research in Shaanxi museums shows that most cultural products merely replicate these motifs onto merchandise surfaces, resulting in monotonous applications. Under contemporary aesthetic standards, a key challenge is how to apply semiotic theory to extract and reinterpret the visual forms of the Four Divine Creatures for contemporary jewelry design. This symbolic translation enhances artistic value, fuses tradition with innovation, and revitalizes Han cultural imagery

in modern contexts. Modern jewelry design based on these motifs involves abstracting their iconic forms and colors, then reconstructing them to align with modern aesthetics. Key design components: form, color, and structure must work together to convey both visual appeal and cultural meaning. Emphasizing the relationship between signifier and signified ensures that traditional symbolism is meaningfully integrated into contemporary design narratives. There are two main conceptual approaches to extracting design elements from the Four Divine Creatures motifs: (see Table 3).

Table 3

Construction of a method for translating the Han Dynasty Four Divine Eave Tile Pattern into jewelry design



5.2.1 First Approach: "Signifier"-Based Translation (Preserving Original Meaning)

This method is rooted in semiotic theory where the "signified" (the cultural meaning) of the original motif remains unchanged, and the "signifier" (visual form) is either directly applied or innovatively redesigned under modern aesthetic standards. Designers may trace or imitate the shapes of traditional motifs, directly applying them onto modern jewelry

forms. Alternatively, they may redesign the forms based on the original “signifier” using contemporary design techniques to align with modern visual preferences. In the jewelry design process involving the Four Divine Creatures motifs, the original “signified” remains intact, and the core patterns are extracted and directly applied to form the visual elements of the jewelry. (See Table 4)

Table 4

Extraction and interpretation of the patterns of the four divine eave tiles in the Han Dynasty

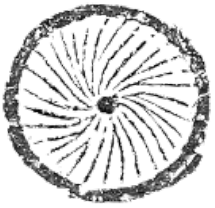
Pattern prototype source	Tile pattern prototype	Pattern name	Pattern graphic extraction (drawn by the author)	Pattern meaning and interpretation
Shaanxi History Museum		Azure Dragon (Qing Long) Tile		The chief of the four gods, the God of the East, possesses supreme authority and the power to call the wind and rain.
		White Tiger (Bai Hu) Tile		The god of the West, symbolizing majesty and power.
		Vermilion Bird (Zhu Que) Tile		The god of the south, regarded as the god of good fortune
		Black Tortoise (Xuan Wu) Tile		The god of the north, the snake symbolizes fertility and the turtle symbolizes longevity.

5.2.2 Second Approach: “Signified”-Based Innovation (Extending Symbolic Meaning)

The second design approach focuses on the extended expression of the symbol's meaning, emphasizing the reinterpretation and innovation of the “signified” based on Saussure’s semiotic theory. This method seeks to continue and deepen the symbolic meaning (signifié) of traditional motifs, applying techniques such as simplification, exaggeration, addition, and geometrization. The process begins with the extraction of symbolic patterns from the Four Divine Symbols eave tile, along with an explanation of their associated meanings. Subsequently, additional tile with culturally significant motifs are sourced. for example, from the Xi’An Museum of Qin Bricks and Han Tile to be paired with the Four Divine Symbols, enhancing the overall symbolism. such example includes the extraction of cloud motifs from cloud-patterned eave tile, which were commonly used in the Han Dynasty and often combined with abstract dragon and phoenix patterns to represent auspiciousness and rising fortune. In the later stages of jewelry design, the cloud motif’s symbolic meaning is preserved while its form is redesigned using simplified and abstract methods, transforming it into a pattern element that aligns with contemporary jewelry aesthetics (See Table 5).

Table 5

Extraction and interpretation of the patterns of the four divine eave tiles in the Han Dynasty

Pattern prototype source	Tile pattern prototype	Pattern name	Pattern graphic extraction (drawn by the author)	Pattern meaning and interpretation
Shaanxi History Museum		Cloud Pattern Tile		Originating from Qin tile, the pattern symbolizes auspicious clouds, luck, and divine-human harmony, reflecting nature worship.
		Lotus Pattern Tile		Derived from Southern Dynasty tile and Buddhist culture, the pattern symbolizes purity, transcendence, sacredness, and eternity in religious architecture.
		Geometric Tile		Derived from Han tile, the pattern's simple lines reflect order, balance, and possible cosmological meaning.
		Wheel-Shaped Roof Tile		Found in Fengxiang's ancient Nan city, the wheel-shaped tile symbolizes cycles, good fortune, and wishes for well-being.

5.3. Practical Analysis of Translating Han Dynasty Four Divine Creatures Motifs into Jewelry Design under Saussure's "Signifier" Theory

The Four Divine Creatures eave tile of the Han Dynasty are iconic visual symbols rich in cultural meaning, representing cosmology, spatial orientation, and auspicious protection. In contemporary jewelry design, reinterpreting these motifs through a semiotic lens revitalizes tradition and provides works with cultural depth and unique form. Guided by Saussure's semiotic theory of the signifier and signified, designers can decode traditional motifs from both visual and semantic angles to integrate them into modern design language. The signifier which means the visible, tangible form guides the extraction of patterns, shapes, and symbols in jewelry. This study focuses on the Azure Dragon, White Tiger, Vermilion Bird, and Black Tortoise motifs, analyzing their transformation at the signifier level. Through techniques such as symbol extraction, material selection, and craft application, four contemporary women's jewelry pieces: a bracelet, earrings, a ring, and a necklace are developed. Together, they present a structured approach to modernizing traditional imagery through signifier-oriented design.

5.3.1 Azure Dragon Motif Translation – Lapis Lazuli Bracelet Design Practice

Azure Dragon, symbolizing the East, spring, and the wood element, is often depicted in Han Dynasty eave tile as a coiled form with horns and flowing scales. As signifiers, these visual elements are highly recognizable. In the bracelet design, dragon scales are reinterpreted as silver relief segments, paired with 8mm deep blue lapis lazuli beads that mimic the dragon's dynamic movement. The rhythmic bead arrangement enhances visual impact and continuity. Lapis lazuli's natural deep blue with golden flecks evokes Eastern mysticism and aligns with the symbolic attributes of the Azure Dragon. Matte-finished silver adds an antique texture, blending tradition with modern appeal. Elastic weaving is used to ensure both comfort and flexibility, echoing the dragon's serpentine motion. The clasp features a hidden cloud motif, enriching the design with tactile and symbolic depth, and reinforcing the connection between the signifier's visual form and the sensory experience of wearing the piece. The diagram below illustrates how the Azure Dragon eave tile motif was symbolically translated into modern jewelry design (see Figure 7).

Figure 7

The Azure Dragon Motif Translation – Lapis Lazuli Bracelet Design

5.3.2 White Tiger Motif Translation – Geometric Structure Earrings Design Practice

The White Tiger, representing the West and the metal element, symbolizes autumn, authority, and solemnity. In Han Dynasty eave tile, it is often shown in an "S"-shaped leaping pose, with flowing curves and tension serving as key signifiers. This design abstracts the "S" curve into three to five simplified geometric metal lines, forming a pair of hollow openwork earrings that appear light and dynamic. Crafted from matte-finished gold or oxidized silver, the earrings use laser cutting for precision and hand polishing for subtle light-shadow transitions. This retains the motif's rhythm while aligning with minimalist contemporary aesthetics. Measuring 5–7 cm, the earrings are proportioned for daily wear and reflect modern women's taste for refined luxury. By transforming the fierce traditional image into symbolic lines, the design preserves its dynamic essence while enhancing visual appeal and market adaptability within contemporary fashion contexts. The diagram below illustrates how the White Tiger eave tile motif was symbolically translated into modern jewelry design (see Figure 8).

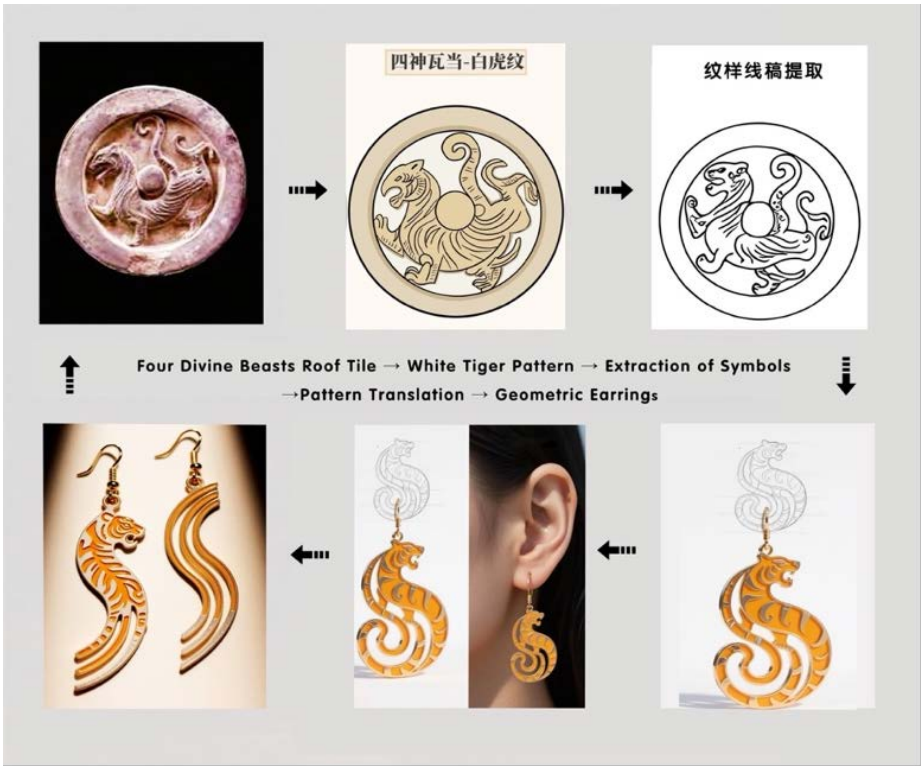


Figure 8

The White Tiger Motif Translation – Geometric Structure Earrings Design

5.3.3 Black Tortoise (Xuan Wu) Motif Translation – Red Agate Ring Design Practice

The Black Tortoise (Xuan Wu), symbolizing the North and the water element, represents winter and protection. In Han Dynasty eave tile, it appears as a turtle entwined with a snake in a complex, symmetrical composition. This design abstracts key signifier features by placing a 5–7 mm red agate gemstone at the center—red symbolizing vitality and sacredness which surrounded by a snake-like 925 silver band that coils to form a rotatable structure. The interactive rotating mechanism enhances wearer engagement and conveys cyclical continuity. The band, under 3 mm wide, ensures a refined, lightweight look aligned with modern women's taste for understated luxury. Optional embellishments include miniature diamonds or engraved lines for added visual depth. This piece transforms the static symbolism of Xuan Wu into a dynamic, emotionally resonant jewelry form, with the contrast of red agate and silver amplifying both visual impact and cultural meaning in a contemporary context. A diagram showing how the Xuan Wu eave tile motif was translated into a modern jewelry design is presented below (see Figure 9).

Figure 9

The Black Tortoise (Xuan Wu) Motif Translation – Red Agate Ring Design

5.3.4 Vermilion Bird (Zhu Que) Motif Translation – Ruby Necklace Design Practice

The Vermilion Bird (Zhu Que), symbolizing the South, fire, midsummer, and rebirth, is the most ethereal of the Four Divine Creatures. Han Dynasty eave tile often depict its outstretched wings and flame-like feathers. This design reinterprets its layered feather structure through a central 5–8 carat oval-cut pigeon blood ruby, set within a hollow 18K gold wing frame. The dynamic feather elements sway with the wearer's motion, evoking Zhu Que's soaring grace. The color palette centers on vibrant red, complemented by gold and deep red enamel, creating a flame-like visual effect. Precision-carved biomorphic textures and micro-paves diamonds enhance detail and elegance. Symbolically, the dynamic interaction between the ruby and wing form suggests phoenix-like rebirth. The inclusion of movable parts infuses the piece with life and interactivity, offering not only visual sophistication but also a culturally immersive experience, allowing the wearer to connect with the symbolic spirit of Zhu Que in a modern, high-end jewelry context. A visual diagram showing how the Vermilion Bird eave tile motif was translated into a modern jewelry design is provided below (see Figure 10).

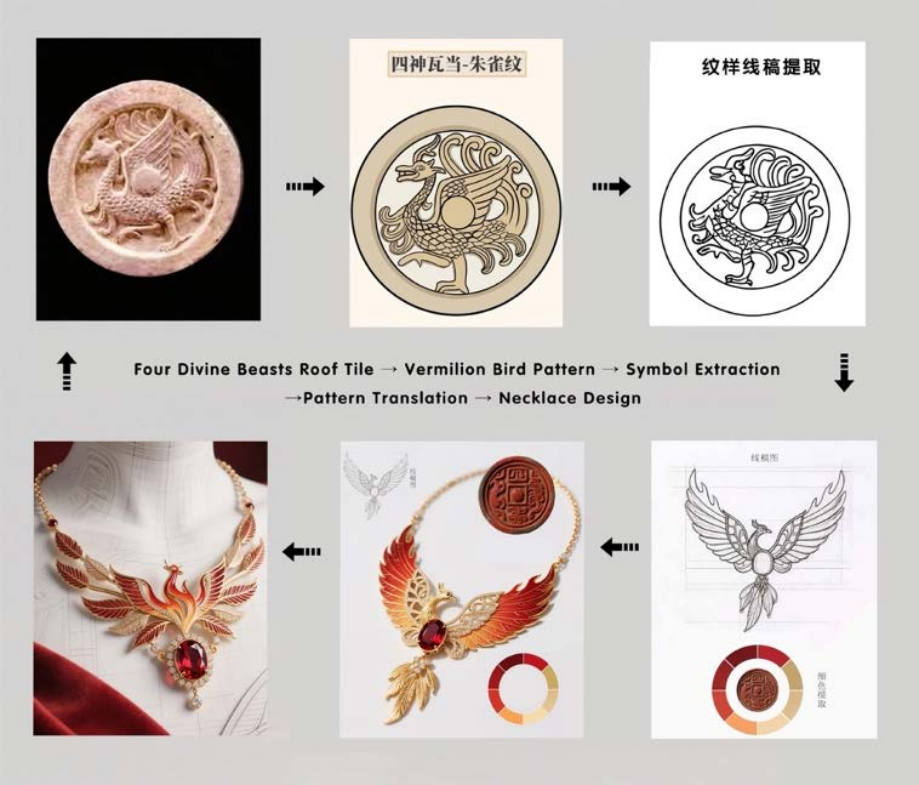


Figure 10

The Vermilion Bird (Zhu Que) Motif Translation – Ruby Necklace Design

Based on Han Dynasty Four Divine Creatures eave tile, the four jewelry designs represent an innovative application of Saussure's signifier theory in contemporary jewelry. Through symbol extraction, pattern design, material selection, and craftsmanship, the works blend cultural depth with modern aesthetics. They reinterpret traditional motifs in wearable form, revitalizing symbolic language and enhancing cultural identity in a global context. More than visual translation, the designs foster a spiritual connection between tradition and contemporary users. This study affirms the value of semiotics in jewelry design and offers a practical model for creatively transforming traditional culture today.

5.4. Innovative Practice of Translating Han Dynasty Four Divine Creatures Motifs into Jewelry Design under Saussure's "Signified" Theory

Grounded in Saussure's semiotic theory of the signified, this study explores how the Four Divine Creatures motifs can be meaningfully integrated with other traditional auspicious symbols (such as lotus, geometric patterns, wheel of fortune (lunfu), and auspicious clouds (xiangyun)) to reconstruct culturally rich visual language for

contemporary jewelry design. Focusing on symbolic connotation rather than form alone, it proposes a translational method of "symbolic integration→ morphological reconstruction→ material symbolism". Four jewelry designs: Azure Dragon & Lotus Bracelet, White Tiger & Geometric Earrings, Vermilion Bird Wings & Auspicious Cloud Necklace, and Black Tortoise & Wheel of Fortune Ring which serve as case studies for this process. The study introduces a three-step strategy:

(1) Motif simplification: Geometrically abstract the Four Creatures' imagery while retaining core features.

(2) Symbolic integration: Combine them with traditional auspicious motifs to enrich layered meanings.

(3) Material and craftsmanship: Employ culturally symbolic materials (jade, ruby, pearls, silver, gold) and modern techniques (laser cutting, micro-pave, rotating mechanisms) to enhance both symbolism and aesthetics.

The following sections provide detailed case analyses of these symbolic motif translations into jewelry design practices.

5.4.1 Azure Dragon & Lotus Pattern Jade Bracelet Design

The Azure Dragon (Qing long), symbolizing the East, spring, and protective vitality, is often depicted in eave tile with a soaring, sinuous form. This design abstracts its curves into a wave-like structure, paired with the lotus: an auspicious symbol of purity, nobility, and spiritual rebirth in Chinese and Buddhist traditions. Together, they convey themes of emergence and renewal. The bracelet features 8mm polished green jade beads, representing the dragon's body and the wood element, interspersed with embossed metal lotus motifs to enrich symbolic meaning. Elastic weaving ensures comfort, with a hidden cloud-motif clasp enhancing visual refinement. The lotus components are crafted through traditional casting and modern relief techniques, adding intricate texture. The design blends strength and elegance, making it ideal for women seeking jewelry that embodies harmony between traditional culture and contemporary aesthetics. The following diagrams (see Figures 11 and 12) illustrate how the Azure Dragon eave tile motifs were extracted and simplified, how the lotus motifs were incorporated, and how the final reconstructed patterns were translated into two different bracelet designs for modern jewelry.

Figure 11

Azure Dragon & Lotus Pattern Jade Bracelet Design (Style 1)

Figure 12

Azure Dragon & Lotus Pattern Jade Bracelet Design (Style 2)

5.4.2 White Tiger & Geometric Pattern Earring Design

The White Tiger (Bai Hu), deity of the West and symbol of metal, autumn, and martial spirit, is depicted in Han Dynasty eave tile in an S-shaped leaping pose, embodying speed and strength. This design abstracts the dynamic S-curve into smooth, geometric metal lines, combining traditional animal symbolism with Han geometric motifs like grids and circles, which represent cosmic order and authority. Crafted from matte gold or oxidized silver, the laser-cut hollow earrings measure 3–5 cm for lightweight comfort. The metal sheen and abstract curves blend Eastern mystique with modern minimalism. Gold symbolizes wealth and strength, silver purity and protection, aligning with the White Tiger's elemental metal association. The design highlights the tiger's role as Western guardian and palace protector, making these earrings amulet-like cultural jewelry suited for modern urban women seeking to express confidence and resilience in both work and life. The following diagrams (see Figures 13 and 14) demonstrate how the White Tiger eave tile motif was extracted and simplified, combined with geometric patterns, and ultimately translated into two distinct modern earring designs.

Figure 13

White Tiger & Geometric Pattern Earring Design (Style 1)

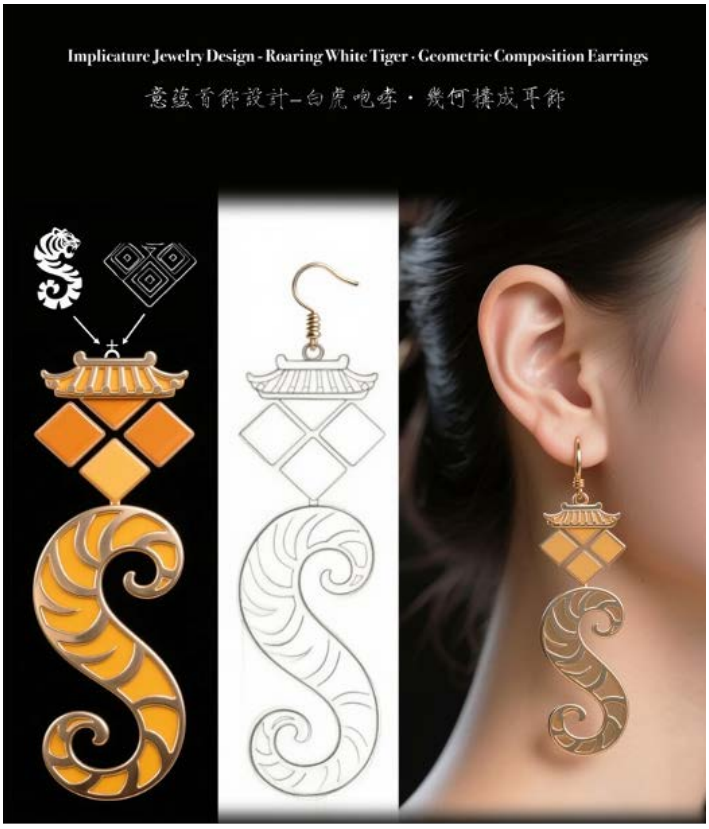


Figure 14

White Tiger & Geometric Pattern Earring Design (Style 2)

5.4.3 Black Tortoise & Wheel-of-Fortune Pattern Ring Design

The Black Tortoise (Xuan Wu), guardian deity of the North, combines a turtle and snake, symbolizing winter, water, protection, and nurturing. In Han Dynasty eave tile, it appears on northern architecture sides, symbolizing household protection and peace. The Wheel-of-Fortune (Lunfu) motif, with its radiating circular design, signifies wholeness, blessing, and time's cyclical nature, complementing the Black Tortoise's protective symbolism. This design integrates the two: The Lunfu pattern forms the ring face's central motif, while the band reflects the Black Tortoise's form. The snake is abstracted into a spiraling silver line coiling the band, and the turtle shell is represented by a white pearl inlaid at the center, symbolizing guardianship and longevity. Metal engraving recreates the radiating wheel, adding dynamic movement. The band, under 3mm wide, fits ergonomically and features a rotating mechanism, symbolizing fate's turning wheel and enhancing interactivity. Craftsmanship highlights include micro-paves diamonds on silver for brilliance and luxury, while the coiled snake adds tension and protective symbolism.

This elegant ring is ideal for festive gifting, embodying deep cultural heritage and family guardianship. The following diagrams (see Figures 15 and 16) illustrate how the Black Tortoise tile motif was extracted and simplified, how the Wheel-of-Fortune pattern was integrated, and how both were reconstructed into two modern ring designs.

Figure 15

Black Tortoise & Wheel-of-Fortune Pattern Ring Design (Style 1)

Figure 16

Black Tortoise & Wheel-of-Fortune Pattern Ring Design (Style2)

The Vermilion Bird (Zhu Que), divine beast of the South, symbolizes fire, summer, yang energy, and beauty. Commonly depicted on Han Dynasty eave tile, its winged form represents ascension, purity, and rebirth. The motif often features flames and feathers to express rising energy and blessings. The Auspicious Cloud pattern (Yunwen), a traditional Chinese symbol of good fortune and heavenly mandate found in Han and Tang artworks, shares a flowing, linear form that complements the bird's soaring wings, enhancing the necklace's symbolic expression. This design centers on a 5–8 carat oval ruby or red agate, symbolizing solar energy and life's core. Surrounding it is a hollow 18K gold wing structure with layered feathers radiating outward. The movable necklace chain ends in tassels and small cloud-shaped gold pieces, creating a flame-like ascending effect. Craftsmanship employs biomorphic design principles, micro-pave diamonds to mimic feather veins, and red-to-gold enamel gradients for depth and mysticism. Hand-polished metal adds visual richness and tactile quality. The color scheme of pigeon blood red, gilded gold, and deep red enamel conveys fire's energy, nobility, and Eastern mysticism. This elegant piece suits high-end women's jewelry or ceremonial use, symbolizing rebirth, good fortune, and honor—the essence of rising from ashes and soaring through fire in Chinese culture. The following illustrations (Figures 17 and 18) demonstrate how the Vermilion Bird tile motif was extracted and simplified, integrated with the auspicious cloud pattern, and restructured into two distinct modern necklace designs.

Figure 17

Vermilion Bird Wings & Auspicious Cloud Necklace Design (Style1)

Figure 18

Vermilion Bird Wings & Auspicious Cloud Necklace Design (Style2)

Based on Han Dynasty Four Symbols eave tile motifs, the four designs use Saussure's semiotic theory of the signified to create a jewelry translation model. By integrating these motifs with traditional patterns like lotus, geometry, wheel, and auspicious clouds, the designs achieve symbolic coherence and formal diversity. Through meaningful materials, reinterpreted forms, and modern craftsmanship, they bridge traditional visual culture and contemporary design. This practice enriches cultural inheritance and broadens semiotic theory's role in jewelry design.

6. Conclusion

This study establishes a symbolic translation framework connecting traditional cultural visual symbols with contemporary jewelry design, based on Saussure's "signifier/ signified" theory. Using Han Dynasty Four Symbols eave tile motifs as a foundation, it integrates modern design language, materials, craftsmanship, and semiotic analysis to create four culturally rich and aesthetically modern jewelry sets: the Azure Dragon & Lotus Bracelet, White Tiger & Geometric Earrings, Black Tortoise & Wheel of Fortune Ring, and Vermilion Bird & Auspicious Cloud Necklace.

(1) Interdisciplinary Integration and Theoretical Expansion: A key innovation is applying Saussure's semiotic theory which originally linguistic to jewelry design, transforming visual forms (signifiers) into culturally meaningful concepts (signified). This interdisciplinary method enriches jewelry design theory and offers a reference for developing visual languages in cultural and creative products.

(2) Contemporary Expression of Traditional Imagery: The study proposes a clear design process: extracting traditional motifs as signifiers, reconstructing them graphically, reinterpreting materials and meanings, and enhancing cultural symbolism as signified. Materials like lapis lazuli, jade, red agate, 18K gold, and silver, combined with advanced techniques (laser cutting, embossing, interactive mechanisms), reinforce cultural depth within modern design.

(3) Meaning Construction and Cultural Identity: Jewelry here transcends ornamentation to become a cultural identity marker. The Four Symbols' directional, seasonal, and elemental meanings foster emotional ties between wearer and piece. Integrating auspicious motifs (lotus, geometry, wheel of fortune, clouds) forms layered symbolic networks, boosting cultural belonging and spiritual resonance.

(4) Dynamic Symbolic Design and Emotional Interaction: A significant innovation is animating static traditional motifs e.g., the Black Tortoise ring's rotating band and Vermilion Bird necklace's movable wings. These interactive symbols engage wearers behaviorally, expanding traditional symbols' communicative potential and allowing signified meanings to be personally experienced and reinterpreted.

(5) Constructing a Culturally Sustainable Design Model: Through four jewelry designs, the study builds a practical, replicable system for translating cultural symbols into products. This model extends beyond jewelry to fashion, accessories, spatial design, and cultural goods, supporting traditional culture's sustainable reproduction aligned with contemporary aesthetics and market demands.

(6) Global Dissemination of Eastern Symbols: In a globalized world, this modern translation mechanism revitalizes Chinese cultural heritage domestically and provides a visual language framework for exporting Eastern symbols. Jewelry, as an intimate cultural medium, helps connect the Four Symbols' spirit with worldwide audiences, enhancing cross-cultural dialogue.

In summary, this study confirms the value of Saussure's "signifier/signified" theory in jewelry design and offers a new visual design model blending tradition with modernity. It advances jewelry's cultural regeneration, symbolic communication, consumer psychology, and social identity roles. Future research may explore the psychology of cultural meanings, cross-cultural semantic shifts, and digital tools like AI for motif recognition and translation. These advances can further rejuvenate traditional Chinese culture through new media and design languages. Ultimately, this research is both a design methodology and cultural reflection, demonstrating how traditional imagery can be not only inherited but actively reanimated guided by semiotic theory's systematic, precise approach.

References

高海娟. (2020).基于索绪尔符号学的传统年画在广告设计中的转化路径研究. 《包装工程》, 41(12), 129–133.

李晓峰. (2019). 汉代瓦当图案的文化寓意与艺术价值研究.《中国艺术研究,(3), 57–63.

彭宇. (2021).苗族图腾符号在当代时尚服饰设计中的再造研究.《装饰》,(7), 118–121.

孙妍. (2021).传统文化图案在现代设计中的“失语”与重构路径. 《艺术百家》, (5), 112–117.

王琳. (2021).四神图像的文化系统与汉代宇宙观. 《美术研究》,(2), 102–109.

赵明. (2022).汉代瓦当图像研究综述. 《文物》, (10), 86–92.

刘庆柱. (2007).汉代瓦当研究. 北京：文物出版社.

王建新. (2012). 汉代四神图像研究. 《考古学报》,(3).

徐龙国. (2015).汉长安城瓦当的考古学研究. 北京大学硕士学位论文.

孙机. (2011).汉代物质文化资料图说. 上海：上海古籍出版社.

焦南峰. (2014).西汉帝陵考古发现与研究. 《考古》,(5).

孙际凤. (2023).符号学理论在文创产品设计中的应用现状研究. 《艺术科技》, (11), 3–5

王巍. (2022).土家图案形态与色彩的符号学解读. 《民族艺术研究》, (2), 45 – 50.

熊薇薇, 江城. (2008).设计中符号的能指与所指关系分析. 《浙江万里学院学报》, 21(6), 13–15.

赵毅衡. (2015).符号学与文化意义阐释. 《中国人民大学学报》, 29(1), 1.

蔡欣. (2019).造微意匠妙手方圆：从出土宋代丝绸几何纹看宋时丝织品设计观. 《丝绸》, (5), 79–88.

李零. (2006).中国方术概观. 北京：北京大学出版社.

刘瑞. (2018). 汉代四神瓦当出土分布与城市规划初探. 《考古与文物》,(5).

张全民. (2018). 西安秦砖汉瓦博物馆瓦当藏品研究. 《博物馆研究》,(3).

呼林贵. (2009). 汉武帝茂陵建筑构件研究. 《文物》,(10).

钱国祥. (2016). 东汉时期瓦当纹饰演变研究. 《洛阳考古》,(2).

张道一. (2002). 传统图像与中国符号. 北京：中国人民大学出版社.

Barthes, R. (1980). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Hill and Wang.

Chandler, D. (2017). *Semiotics: The Basics* (3rd ed.). Routledge.

Chen, L. (2021). User experience and emotional design in pediatric pharmaceutical packaging. *Journal of Industrial Design*, 36(2), 45–58.

Cai, X. (2019). Intricate Craftsmanship and Subtle Forms: Understanding Song Dynasty Silk Design Through Excavated Geometric Patterns. *Silk*, (5), 79–88. [in Chinese]

Dormer, P. (1994). *The Art of the Maker: Skill and Its Meaning in Art, Craft and Design.* Thames & Hudson.

Eco, U. (1979). *A Theory of Semiotics*. Indiana University Press.

Gao, H. (2020). A Study on the Transformation Path of Traditional New Year Paintings in Advertising Design Based on Saussure's Semiotics. *Packaging Engineering*, 41(12), 129–133. [in Chinese]

Hall, S. (1980). Encoding/Decoding. In S. Hall, D. Hobson, A. Lowe & P. Willis (Eds.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies*, 1972–79 (pp. 128–138). Routledge.

Hu, L. (2009). Research on the Architectural Components of Emperor Wu's Maoling Mausoleum. *Cultural Relics*, (10). [in Chinese]

Jiao, N. (2014). Archaeological Discoveries and Studies of Western Han Imperial Tombs. *Archaeology*, (5). [in Chinese]

Koskinen, I., Zimmerman, J., Binder, T., Redström, J., & Wensveen, S. (2011). *Design Research Through Practice: From the Lab, Field, and Showroom*. Morgan Kaufmann.

Li, L. (2006). *An Overview of Chinese Divination and Magical Arts*. Beijing: Peking University Press. [in Chinese]

Liu, Q. (2007). *Research on Han Dynasty Eaves Tile*. Beijing: Cultural Relics Publishing House. [in Chinese]

Liu, R. (2018). A Preliminary Study on the Distribution of Han Dynasty Four Divine Beasts Eaves Tile and Urban Planning. *Archaeology and Cultural Relics,* (5). [in Chinese]

Li, X. (2019). Cultural Implications and Artistic Value of Han Dynasty Eaves Tile Patterns. *China Art Research*, (3), 57–63. [in Chinese]

Liu, Y., & Shen, W. (2020). Cultural heritage in contemporary design: Semiotics-based methods for design innovation. *Design Issues,* 36(3), 28–42.

McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.

Peng, Y. (2021). Reconstructing Miao Totemic Symbols in Contemporary Fashion Design. *Decoration*, (7), 118–121. [in Chinese]

Qian, G. (2016). A Study on the Evolution of Eaves-Tile Patterns During the Eastern Han Period. *Luoyang Archaeology*, (2). [in Chinese]

Saussure, F. de. (1983). *Course in General Linguistics* (C. Bally & A. Sechehaye, Eds., R. Harris, Trans.). Duckworth. (Original work published 1916)

Sun, J. (2011). *Illustrated Materials of Han Dynasty Material Culture.* Shanghai: Shanghai Ancient Books Publishing House. [in Chinese]

Sun, J. (2023). Research on the Current Application of Semiotic Theory in Cultural and Creative Product Design. *Art & Technology*, (11), 3–5. [in Chinese]

Sun, Y. (2021). The "Silencing" and Reconstruction Path of Traditional Cultural Patterns in Modern Design. *Hundred Schools in Arts*, (5), 112–117. [in Chinese]

Throsby, D. (2017). *Culturally Sustainable Development: Theoretical Concept or Practical Policy Instrument. International Journal of Cultural Policy*, 23(2), 133–147.

Wang, J. (2012). Study on the Images of the Four Divine Beasts in the Han Dynasty. *Acta Archaeologica Sinica*, (3). [in Chinese]

Wang, L. (2021). The Cultural System of the Four Divine Beasts and the Han Dynasty Cosmology. *Art Research*, (2), 102–109. [in Chinese]

Wang, W., Liu, Y., & Zhang, S. (2022). Semiotic Interpretation of Tujia Pattern Forms and Colors. *Ethnic Art Studies*, (2), 45–50. [in Chinese]

Xu, L. (2015). *Archaeological Study on Eaves Tile of Han Chang'An City* (master's thesis). Peking University. [in Chinese]

Xiong, W., & Jiang, C. (2008). Analysis of the Relationship Between Signifier and Signified in Design. *Journal of Zhejiang Wanli University*, 21(6), 13–15. [in Chinese]

Zhang, D. (2002). *Traditional Imagery and Chinese Symbols*. Beijing: Renmin University Press. [in Chinese]

Zhao, M. (2022). A Review of the Image Studies on Han Dynasty Eaves Tile. *Cultural Relics,* (10), 86–92. [in Chinese]

Zhang, Q. (2018). Research on the Eaves-Tile Collection of the Xi'An Qin Brick and Han Tile Museum. *Museum Studies*, (3). [in Chinese]

Zhao, Y. (2015). Semiotics and the Interpretation of Cultural Meaning. *Journal of Renmin University of China*, 29(1), 1. [in Chinese]

03

ศิลปะในสายตาหรือมุมมองของผู้หญิง:สตรีนิยมและความเสมอภาคในผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยและอินเดีย

อุษาวดี ศรีทอง[1]

รับบทความ: 7 สิงหาคม 2568 / แก้ไข: 12 พฤศจิกายน 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 22 พฤศจิกายน 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa280994

[1] นักวิจัยศูนย์ภารตะศึกษา, สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล, email: usawadee.sri@mahidol.ac.th

บทคัดย่อ

บทความนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์มุมมองของศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดียที่มีต่อประเด็นสังคม การเมือง ศาสนา วัฒนธรรม และปิตาธิปไตย ผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยในรูปแบบสื่อผสม ที่เชื่อมโยงกับแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) และมุมมองสตรี (Female Gaze) รวมถึงการสร้างพื้นที่ใหม่ในการกำหนดอัตลักษณ์ของสตรีเพศผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัย โดยอาศัยข้อมูลของศิลปินหญิงจากเอกสาร สูจิบัตร นิทรรศการศิลปะ และบทความวิชาการควบคู่กับการสัมภาษณ์ศิลปินหญิงชาวไทยและอินเดียที่มีคุณสมบัติหรือประสบการณ์สร้างงานศิลปะและจัดแสดงผลงานในระดับชาติและนานาชาติต่อเนื่องกว่า 10 ปี จากนั้นทำการวิเคราะห์เนื้อหาและการตีความเชิงสัญลักษณ์จากผลงานของศิลปินหญิง ทำให้พบว่าศิลปินหญิงกลุ่มนี้ใช้ศิลปะเป็นภาษาทางสังคม วัฒนธรรม และการเมืองในการวิพากษ์ความไม่เท่าเทียมทางเพศ ระบบชายเป็นใหญ่หรือปิตาธิปไตย ผ่านผลงานที่สะท้อนอัตลักษณ์ของเพศหญิงในมุมมองและการตีความใหม่จากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม สังคม และการเมือง โดยใช้ศิลปะร่วมสมัยในรูปแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพถ่าย ศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ศิลปะเฉพาะเจาะจงกับพื้นที่ (Site – Specific Art) และ วิดีอาร์ต (VDO Art) ที่จัดแสดงในหอศิลป์ แกลเลอรี และชุมชน เป็นพื้นที่ในการแสดงออกหรือโต้แย้งต่อประเด็นเหล่านั้น

คำสำคัญ: ศิลปินหญิงไทยและอินเดีย, ศิลปะร่วมสมัย, แนวคิดสตรีนิยม

วิธีอ้างอิง

อุษาวดี ศรีทอง. (2568). ศิลปะในสายตาหรือมุมมองของผู้หญิง: สตรีนิยมและความเสมอภาคในผลงานศิลปะร่วมสมัยของไทยแลอินเดีย. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(2), 85-110. https://doi.org/10.69598/sbjfa280994

©2568 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

03

The Female Gaze in Contemporary Art: Feminist Perspectives from Thailand and India

Usawadee Srithong[1]

Received: August 7, 2025 / Revised: November 12, 2025 / Accepted: November 22, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa280994

[1] Researcher at The Centre for Bharat Studies, Research Institute for Languages and Cultures of Asia, Mahidol University
email: usawadee.sri@mahidol.ac.th

Abstract

This article aims to analyze the perspectives of contemporary female artists from Thailand and India on social, political, religious, cultural, and patriarchal issues through Contemporary Arts in Mixed Media technique connected to feminist theory and the female gaze. It also explores the creation of new spaces for defining female identity through Contemporary Art. The study draws data from female artists obtained through documents, exhibition catalogues, art exhibitions, and articles, supplemented by interviews with Thai and Indian female artists who have at least ten years of experience creating and exhibiting artworks at national and international levels. Content analysis and symbolic interpretation of the artists' works reveal that these female artists utilize art as a language of social, cultural, and political critique, particularly addressing gender inequality and patriarchal systems. Their works reflect female identity through reinterpreted historical, cultural, social, and political narratives in various contemporary art forms, including Painting, Sculpture, Photography, Installation Art, Site-Specific Art, and Video Art. These artworks are exhibited in art galleries, museums, and community spaces, serving as platforms for expression and contestation of the aforementioned issues.

Keywords: Thai and India female artists, Contemporary Art, Feminism

Citation

Srithong, U. (2025). The Female Gaze in Contemporary Art: Feminist Perspectives from Thailand and India. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(2), 85-110. https://doi.org/10.69598/sbjfa280994

© 2025 by the author(s). 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

สังคมไทยและอินเดียโดยเฉพาะในชนบท ยังคงประสบกับความไม่เท่าเทียมทางเพศซึ่งฝังรากลึกจากความเชื่อทางประเพณีและวัฒนธรรม อันส่งผลต่อพฤติกรรมที่ผู้คนในสังคมนั้นปฏิบัติต่อกัน กระทั่งในทศวรรษ 1970 มุมมองของสตรี หรือ Female Gaze อันเป็นกรอบแนวคิดหนึ่งที่ศิลปินหญิงนำเสนอประสบการณ์ ความรู้สึก และการวิพากษ์สังคมผ่านภาพยนตร์ก่อนจะขยายสู่ศิลปะประเภทอื่น ๆ รวมถึง นิทรรศการ บทความ วารสาร เว็บไซต์ ฯลฯ มุมมองของสตรี (Female Gaze) ยังเน้นการต่อต้านสถานะของบุรุษที่มีอำนาจในการจ้องมองและตัดสินผู้หญิงที่ถูกทำให้กลายเป็นวัตถุทางเพศ (Tatsenko, 2022, p. 234)

โดยแนวคิดสตรีนิยมได้ถูกกล่าวถึงครั้งแรกจากหนังสือ A Vindication of the Rights of Woman composed โดย Mary Wollstonecraft ที่มีมุมมองต่อสังคม การเมือง และเสรีภาพของสตรี กระทั่งในช่วงปี ค.ศ. 1960 - 1970 ยุโรป และอเมริกา โดยเฉพาะในฝรั่งเศสที่กลุ่มนักศึกษาหญิงรวมตัวกันขับเคลื่อนและให้ความสำคัญกับประเด็นทางสังคมมากขึ้น โดยการประยุกต์ใช้ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ ของ Jacques Lacan เพื่ออธิบายประเด็นทางสังคมและความเท่าเทียม เช่นเดียวกับ นิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา ที่ประเด็นความเท่าเทียมทางเพศและการเมืองถูกพูดถึงในการประชุม APSA conference ส่งผลให้เกิดการก่อตั้ง Women's Caucus for Political Science ในปี 1969 ต่อมาราวปี 1970-1980 แนวคิดสตรีนิยมอันมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมสิทธิสตรีในพื้นที่ใหม่ที่แตกต่าง เช่นใน ละตินอเมริกา มีจัดการประชุมระดับโลกเกี่ยวกับสตรีในปี ค.ศ. 1975 ซึ่งเน้นไปที่บทบาทของครอบครัวต่อการกดขี่สตรี มีข้อตกลงว่าแต่ละรัฐควรมีองค์กรสำหรับผู้หญิงเพื่อให้องค์กรสตรีระดับภูมิภาคสามารถทำงานร่วมกันได้ นอกจากนี้ การประชุมยังได้เสนอว่าความหลากหลายของวัฒนธรรมและประเพณีเป็นส่วนสำคัญของการกดขี่ผู้หญิง ซึ่งพวกเขาเห็นตรงกันว่าควรให้ความสำคัญกับประเด็นความเท่าเทียมทางเพศเป็นอันดับแรก (Sawer,2024)

ศิลปะได้กลายเป็นพื้นที่สำคัญในการต่อต้านและท้าทายโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ผ่านแนวคิดหลังสมัยใหม่ หรือ Postmodernism ราวปี ค.ศ. 1980 ศิลปะหลังสมัยใหม่หรือศิลปะร่วมสมัยเป็นเครื่องมือหนึ่งในการแสดงเนื้อหา เรื่องราวของชีวิตส่วนตัว ความอยู่รอดในสังคมที่เต็มไปด้วยปัญหา เช่น ผู้ถูกริดรอนสิทธิ์ โดยใช้ข้อมูลข่าวสาร งานวิจัย และประสบการณ์ส่วนตัว ในการถ่ายทอดเรื่องราวเหล่านั้นด้วยเทคนิคกระบวนการทางศิลปะที่หลายหลาย เช่น ศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ศิลปะจากธรรมชาติ (Earth Art) ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) เป็นต้น (อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2550, น. 33) ผลงานของ โซนิก คูราน่า (Sonia Khurana) ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวอินเดีย แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในประเด็นเรื่องการเรียกร้องสิทธิสตรีด้วยการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงสด (Performance Art) ที่ชื่อ Bird 1999 (Video capture) และ Lying-down-on-the-ground ในปี 2006-2012 โดยใช้ร่างกายของเธอนอนลงในพื้นที่สาธารณะ ประหนึ่งเป็นวัตถุทางศิลปะที่ขับเคลื่อนมุมมองหรือการเรียกร้องเรื่องความเท่าเทียมทางเพศ ที่สตรีชาวอินเดียยังต้องเผชิญอยู่บ่อยครั้ง

สำหรับประเทศไทยกลุ่มศิลปินหญิงได้ร่วมมือกับศูนย์บ้านตึกและมูลนิธิส่งเสริมโอกาสผู้หญิง (Empower) จัดนิทรรศการศิลปะเนื่องในวันสตรีสากลขึ้นเป็นครั้งแรกในปี 1995 ภายใต้หัวข้อ “ประเพณี–ประเวณี” หรือ “Tradisexion” ณ ศูนย์บ้านตึก จังหวัดนนทบุรี เพื่อสะท้อนมุมมอง แนวคิด และทัศนคติทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรมไทย ก่อนจะขยายขอบเขตการดำเนินงานที่สร้างการมีส่วนร่วมของศิลปินไทยและนานาชาติ ในโครงการแลกเปลี่ยนศิลปินหญิงนานาชาติหรือ Womanifesto ในปี 1997 ซึ่งเป็นโครงการต่อเนื่องที่จัดขึ้นทุก ๆ 2 ปี โดยการเชิญศิลปินหญิงจากประเทศต่างๆ เข้ามาสร้างสรรค์และจัดแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมกันในประเทศไทย ภายใต้บริบทของพื้นที่ที่แตกต่างกันในแต่ละปี อาทิ สวนสราญรมย์ กรุงเทพฯ, ไร่บุญบันดาล จังหวัดศรีสะเกษ และ สถาบันปรีดี พนมยงค์ เป็นต้น (Womanifesto, 2008) ซึ่งผลงานของศิลปินหญิงกลุ่มนี้ยังมีนัยยะถึงการเรียกร้องสิทธิและความเท่าเทียมทางเพศผ่านชิ้นงานต่าง ๆ อย่างแยบยล

การใช้ศิลปะเพื่อเรียกร้องความเท่าเทียมทางเพศและสร้างพื้นที่สำหรับผู้หญิงในสังคมที่เคยถูกกดทับ โดยใช้ศิลปะร่วมสมัยเป็นเครื่องมือในการเคลื่อนไหวหรือประท้วงนั้น ยังสอดคล้องกับข้อสังเกตของพอลลาร์ เซราฟินี (Paula Serafini) ที่กล่าวว่า กลยุทธ์เหล่านี้มีความสร้างสรรค์มากขึ้นเรื่อย ๆ และเน้นย้ำว่า คุณค่าของศิลปะและความคิดสร้างสรรค์คือเครื่องมือสำหรับการเมือง ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และทฤษฎีศิลปะสามารถเพิ่มมิติใหม่ให้กับการศึกษาการเคลื่อนไหวทางการเมืองและขบวนการทางสังคม (Hartle and White, 2024, p. 2) ตัวอย่างเช่น ผลงาน Links Destroyed And Rediscovered ในปี 1994 โดย นาฟโจต อัลตาฟ (Navjot Altaf) ศิลปินหญิงชาวอินเดียที่สร้างสรรค์ศิลปะการจัดวางจากยางรถสีดำที่ถูกแปลงสภาพสู่งานศิลปะเพื่อสะท้อนความสะเทือนใจจากเหตุการณ์เคลื่อนไหวทางการเมืองครั้งใหญ่ ณ เมืองมุมไบ ประเทศอินเดีย เมื่อปี 1992 ผลงานชิ้นนี้เน้นย้ำว่าคุณค่าของศิลปะและความคิดสร้างสรรค์คือเครื่องมือสำหรับการบันทึกเหตุการณ์สำคัญทางการเมือง ที่สะท้อนภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมผ่านสุนทรียภาพ ทำให้ความคิดทางการเมืองผ่านผลงานศิลปกรรมนั้นทำงานทั้งในระดับความคิดและอารมณ์ร่วมจากการสร้างพื้นที่ของการรับรู้ระหว่างศิลปินและผู้ชม (Visual Activism in the 21st Century, 2024)

ภาพที่ 1

Navjot Altaf, Links Destroyed And Rediscovered (1994)

หมายเหตุ. จาก *Altaf, N. (1994).* Links Destroyed and Rediscovered [Installation Art]. Ocula. (https://ocula.com/artists/navjot-altaf)

เช่นเดียวกับ กวิตา วัฒนะชยังกูร ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทย ที่นำเสนอมุมมองของการกดทับและความไม่เท่าเทียมทางเพศในสิทธิการเข้าถึงอาชีพและค่าตอบแทนของแรงงานผู้หญิงในชนบทของประเทศไทยและอินเดียผ่านผลงานศิลปะที่ชื่อFieldWorkในปี2000-2021ผลงานชิ้นนี้เป็นงานศิลปะการแสดงสดผสานกับศิลปะภาพถ่าย โดยศิลปินได้นำเสนอภาพตนเองที่จัดวางท่าทางเสมือนเคียวเกี่ยวข้าวที่นอนลงแน่นิ่งบนทุ่งข้าว ประหนึ่งยอมจำนนต่อสภาพสังคมที่กดทับผู้หญิงในสังคมชนบททั้งไทยและอินเดียที่เธอได้เดินทางไปสำรวจพื้นที่จริง ก่อนจะถ่ายทอดสู่ผลงานศิลปกรรมที่ใช้ร่างกายของศิลปินเป็นตัวแสดงแทน

จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนไหวทางสังคมผ่านศิลปะยังสอดคล้องกับแนวคิด Visual Activism ซึ่งเป็นแนวคิดที่สะท้อนมุมมองหลายมิติ ได้แก่ วัฒนธรรมภาพ การสร้างสรรค์ทางศิลปะ การเคลื่อนไหวทางสังคม และ การแสดงออกเชิงการเมือง แนวคิดนี้มีจุดเริ่มต้นมาจากศิลปินและนักเคลื่อนไหวชาวแอฟริกาใต้ที่ชื่อ ซาเนเล มูโฮลี (Zanele Muholi) ซึ่งเป็นผู้ที่ใช้คำนี้เป็นครั้งแรกในปี 2013 Visual Activism หรือ กิจกรรมเชิงสายตา จึงหมายถึง การใช้สื่อภาพหรือศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม เช่น การต่อต้านความไม่เป็นธรรม หรือการเสนอแนวคิดทางเลือกที่แตกต่างจากกระแสหลัก ศิลปินใช้แนวทางนี้ในศิลปะเพื่อแสดงพลังของตนเองในการฟื้นคืนอัตลักษณ์ หรือท้าทายสิ่งที่กดทับอยู่ พื้นที่ของการแสดงออกเช่นนี้มักถูกเรียกว่า พื้นที่กึ่งกลาง ซึ่งเป็นพื้นที่ที่ไม่อยู่ภายใต้ระบบเดิมอย่างสิ้นเชิง แต่เปิดโอกาสให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหรือการตั้งคำถามใหม่ ๆ สอดคล้องกับ ฌาค ร็องซีแยร์ (Jacques Rancière) ซึ่งอธิบายว่า พื้นที่นี้จึงเป็นช่วงเวลาของการแตกหัก ซึ่งไม่ได้หมายถึงการทำลายศัตรูแต่เป็นการปฏิเสธที่จะอยู่ภายใต้โลกที่ศัตรูสร้างไว้ให้คุณโดยไม่ตั้งคำถาม (Hartle and White, 2024, p. 2)

นั่นเองจึงเป็นที่มาของการศึกษาเปรียบเทียบผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดียในช่วงปี 1960 - 2020 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะร่วมสมัยและแนวคิดสตรีนิยม (Feminism) และ Female Gaze กำลังพลิบานอย่างมีนัยยะสำคัญ ซึ่งพบว่าผลงานเหล่านี้สะท้อนมิติหลากหลายของผู้หญิงผ่านมุมมองที่ลึกซึ้ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิพากษ์และท้าทายประเพณี วัฒนธรรม และโครงสร้างทางสังคมที่สร้างกรอบจำกัดและกดทับสิทธิสตรี งานศิลปะเหล่านี้ยังสะท้อนให้เห็นถึงความซับซ้อนจากประสบการณ์ของเพศหญิงในสังคมเอเชียที่มีความเชื่อมโยงทางวัฒนธรรม ศาสนา และความเชื่ออย่างแน่นแฟ้น บทความนี้จึงมุ่งเน้นการวิเคราะห์ผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงในประเทศไทยและอินเดีย เพื่อสำรวจข้อเรียกร้องทาง การเมือง สังคม และ วัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ หรือ ปิตาธิปไตยที่ปรากฏผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยและอินเดีย

เนื้อหา

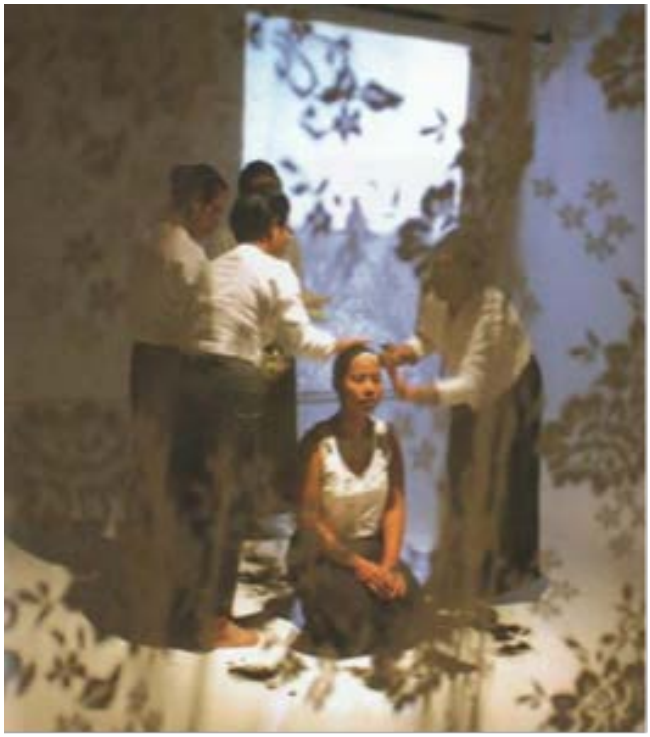
ผลงานศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงชาวไทยและอินเดีย ต่างสะท้อนประเด็นการเมือง สังคม วัฒนธรรม และการเรียกร้องสิทธิหรือความเท่าเทียม ประเด็นดังกล่าวได้สะท้อนและเชื่อมโยงกับกรอบแนวคิดสตรีนิยมและมุมมองสตรี (Female Gaze) ซึ่งชี้ให้เห็นบทบาทของศิลปะในฐานะเครื่องมือของการต่อต้านและการท้าทายโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมและสังคมทั้งสองประเทศอย่างชัดเจน โดยสามารถจำแนกผลงานของศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดียออกเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังต่อไปนี้

1.ศิลปะในฐานะการสะท้อนและต่อต้านวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่

ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดีย พบว่าผลงานของศิลปินหญิงหลายท่านสะท้อนแนวคิดสตรีนิยมแนววัฒนธรรม (Cultural Feminism) ที่ชี้ให้เห็นว่ารากเหง้าของปัญหาความไม่เท่าเทียมทางเพศมีต้นตอมาจากระบบค่านิยมและวัฒนธรรมที่สั่งสมมาซึ่งกำหนดบทบาทและพฤติกรรมของผู้หญิงในสังคมอย่างเคร่งครัด ผลงานของศิลปินที่แสดงให้เห็นมุมมองดังกล่าวอย่างชัดเจน เช่น วันทนีย์ ศิริพัฒนานันกูล ศิลปินหญิงชาวไทย ที่นำเสนอผลงาน Personal Space ปี 1997-1998 หนึ่งในผลงานที่บอกเล่าชุดความคิดและความเชื่อของวัฒนธรรมชาวไทยเชื้อสายจีน ที่มีคติความเชื่อดั้งเดิมในการให้ความสำคัญและสิทธิประโยชน์ต่าง ๆ ในบ้านกับลูกชายก่อนเสมอ แม้กระทั่งห้องนอนส่วนตัวภายในบ้านที่ครอบครัวของวันทนีย์ได้มอบให้กับลูกชายก่อน เหล่านี้นำมาซึ่งผลงานของศิลปินที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยการจำลองพื้นที่ส่วนตัวขึ้นมาใหม่ในพื้นที่สาธารณะ โดยใช้ผ้าใบสีขาวและวัสดุสีขาวประกอบเป็นชุดและกล่องขนาดพอดีกับร่างกายของศิลปิน ที่จะสามารถเข้าไปอยู่ข้างในได้ เสมือนการสร้างพื้นที่ส่วนตัวที่ศิลปินโหยหาและยังเป็นเกาะในการป้องกันตัวศิลปินจากวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ที่แฝงอยู่ในครอบครัวชาวไทยเชื้อสายจีนของวันทนีย์ (วันทนีย์ ศิริพัฒนานันกูล, สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2023)

ผลงานของ ปรียาชนก เกษสุวรรณ อีกหนึ่งศิลปินหญิงชาวไทยที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเพื่อสะท้อนการต่อต้านวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ได้อย่างชัดเจน ผ่านการตั้งคำถามต่อความเชื่อดั้งเดิมของครอบครัวศิลปินที่อาศัยอยู่ในภาคเหนือของประเทศไทยและมีระบบความเชื่อและประเพณีเป็นเครื่องมือควบคุมพฤติกรรมผู้หญิง ผ่านพิธีกรรมสืบขัน ที่จะส่งต่อให้สตรีภายในบ้านจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้ครอบครัวของเธอเชื่อว่าผีบรรพบุรุษจะคอยปกปักรักษาคนในครอบครัวที่หากใครทำสิ่งผิดแผกจากจารีตประเพณีที่เคยนับถือจะทำให้คนในบ้านเจ็บป่วยหรือเสียชีวิต ประสบการณ์จากคนในครอบครัวของศิลปิน ซึ่งสะท้อนการโทษผู้หญิงเป็นต้นเหตุของปัญหา นำมาซึ่งการวิพากษ์การกดขี่ผู้หญิงในระบบความเชื่อดั้งเดิมผ่านผลงานชุด อคติทางเพศ (Bias on Gender) ในปี 2007 เพื่อถ่ายทอดความไม่เท่าเทียมนี้ผ่านวิดีโออาร์ต (VDO Art) และศิลปะการแสดงสด ที่ศิลปินและแม่ร่วมเป็นตัวแสดงหลัก โดยใช้ เส้นผม และ ชุดสีดำ เป็นสัญลักษณ์ของค่านิยมที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น (ปรียาชนก เกษสุวรรณ, สัมภาษณ์, 24 มีนาคม 2011)

ปรียาชนกยังใช้สัญลักษณ์อย่างขันเงินจากพิธีกรรมในครอบครัวเป็นเครื่องมือวิพากษ์วัฒนธรรมหรือชุดความคิดที่ชายเป็นใหญ่ ในผลงานที่มีชื่อว่า Differ-ence และ One way ในปี 2010 ที่สื่อถึงการสืบทอดอำนาจ ความเชื่อ และข้อจำกัดทางเพศจากคนรุ่นเก่าไปยังผู้หญิงรุ่นใหม่ ทั้งศิลปินยังท้าทายการกำหนดบทบาทผู้หญิงในวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ ผ่านผลงานศิลปะการแสดงสด ที่ชื่อ Possessed/Poached ในปี 2011 ณ Tang Contemporary สีลม กรุงเทพฯ ซึ่งในวันเปิดนิทรรศการศิลปินได้ก้าวออกมาในแกลเลอรีพร้อมแม่และญาติผู้หญิง ก่อนที่จะให้พวกเขาเหล่านั้นตัดผมที่เคยยาวของปรียาชนกอันเป็นเสมือนการประกาศการปลดปล่อยตนเองจากกรอบวัฒนธรรมที่กดทับตัวเธอ ผลงานเหล่านี้ยังเชื่อมโยงกับแนวคิดสตรีนิยมแนววัฒนธรรม ที่มุ่งเน้นการสร้างความเปลี่ยนแปลงเชิงวัฒนธรรม มากกว่าการพึ่งพากฎหมาย โดยชี้ให้เห็นคุณค่าและอิสรภาพของผู้หญิงจากวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ผ่านการต่อต้านความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ด้วยร่างกายของศิลปินเอง เพื่อสร้างการตระหนักรู้ถึงความไม่เท่าเทียมและเสนอพื้นที่ใหม่ให้ผู้หญิงมีสิทธิ์และเสียงเช่นเดียวกับบุรุษ



ภาพที่ 2

ผลงาน Possessed/Poached โดย ปรียาชนก เกษสุวรรณ ณ Tang Contemporary ปี 2011

หมายเหตุ. ภาพถ่ายโดย อุษาวดี ศรีทอง

ในส่วนของศิลปินหญิงอินเดียที่ผลงานสะท้อนมุมมองศิลปะในฐานะการต่อต้านวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ได้อย่างชัดเจนคือ นิลิมา ชีค (Nilima Sheikh) จากผลงาน When Champa Grew Up ในปี 1983 ซึ่งเป็นผลงานจิตรกรรมจำนวน 12 ชิ้น บอกเล่าเรื่องจริงของเด็กหญิงชาวแคชเมียร์ซึ่งถูกบังคับให้แต่งงานแบบคลุมถุงชนและถูกครอบครัวฝ่ายสามีฆาตกรรม จนเกิดเป็นข่าวใหญ่ที่สร้างความสะเทือนใจให้กับชาวอินเดีย ผลงานชุดนี้ยังเปิดเผยปัญหาการกดขี่ผู้หญิงในครอบครัวและสังคมอินเดียโดยเฉพาะในชนบท (Nilima Sheikh, 2022) นิลิมามักใช้ศิลปะเป็นกระบอกเสียงให้ผู้หญิง ผ่านการวิพากษ์วัฒนธรรมดั้งเดิมที่กดทับผู้หญิง ทั้งยังตั้งคำถามต่อธรรมเนียมการแต่งงานแบบคลุมถุงชนและความรุนแรงในครอบครัว ซึ่งเป็นรากฐานของวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ นอกจากนี้ศิลปินยังเลือกบทกวีพื้นบ้านและวรรณกรรม เข้าเป็นส่วนหนึ่งของผลงานเพื่อเชื่อมโยงเรื่องราวของผู้หญิงกับบริบททางสังคมและการเมือง เช่นผลงาน Conversations with Traditions ในปี 2001 และ Each Night Put Kashmir in Your Dreams ในปี 2010 นิลิมายังเชื่อมโยงแนวคิดสตรีนิยมทางวัฒนธรรม (Cultural Feminism) จากการพยายามเปลี่ยนแปลงทัศนคติของสังคมต่อผู้หญิงที่ไม่เพียงแต่ตั้งคำถาม แต่ยังสร้างความเข้าใจเชิงลึกผ่านเรื่องเล่าและสัญลักษณ์ในผลงานศิลปะของเธอ

ศกุนตลา กุลการ์ณี (Shakuntala Kulkarni) อีกหนึ่งศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวอินเดีย ผลงานของเธอหลายชิ้นนำเสนอเรื่องราวของความกลัว การถูกกดขี่ และความกดดันที่เกิดขึ้นกับผู้หญิงในสังคมชายเป็นใหญ่ เช่น ผลงานชุด Reduced Spaces , Beyond Proscenium ,Caryatid - a view point, Godhadi และ Of Bodies, Armor and Cages ซึ่งเป็นผลงานศิลปะการแสดงสดผ่านวัสดุเช่นไม้ที่ใช้เป็นวัสดุหลัก ในการสร้างชุดจำลองที่ครอบร่างกายของศิลปิน เสมือนการปกป้องร่างกายสตรี ที่อยู่ในสังคมและวัฒนธรรมที่ชายเป็นใหญ่ โดยศกุนตลาได้สวมใส่ชุดนั้นเดินไปยังพื้นที่ต่างๆ พร้อมบันทึกวิดีโอและภาพนิ่งและนำเสนอในหอศิลป์ (Kulkarni,2022) อันเป็นดั่งการใช้งานศิลปะของเธอเป็นกระบอกเสียงในการเรียกร้องความเท่าเทียมทั้งยังเน้นย้ำแนวคิดเรื่องความแปลกแยก ภาวะไร้อำนาจของผู้หญิงโดยเฉพาะในวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งผลงานของศกุนตลายังมีแนวคิดเชื่อมโยงกับสตรีนิยมแนววัฒนธรรมที่มุ่งแก้ไขสถานะของสตรีจากวัฒนธรรมและการปกครองแบบปิตาธิปไตย (Patriarchy) มาเป็นวัฒนธรรมและการปกครองที่ให้เพศหญิงเป็นศูนย์กลางหรือ มาตาธิปไตย (Matriarchy) โดยเชื่อว่าการแก้ไขความไม่เท่าเทียมกันที่ตัวกฎหมายเป็นเพียงการแก้ไขในระดับผิวเผินหากแต่การแก้ไขวัฒนธรรมอันเป็นตัวกำหนดความคิดของสังคมนั้นจะเป็นการสร้างความเท่าเทียมที่ยั่งยืน (วิระดา สมสวัสดิ์, 2006, น. 50 -51.)

ภาพที่ 3

OF BODIES, ARMOUR AND CAGES, 2012

หมายเหตุ. จาก *Kulkarni, S. (n.d.).* Bodies, Armour and Cages [Performance Art]. National Museum of Modern Art. (https://www.knma.in/bodies-armour-and-cages)

2.ความหลากหลายของแนวคิดสตรีนิยมในผลงานศิลปะร่วมสมัย

ในช่วงเวลาที่ต่างกันประสบการณ์ชีวิตของศิลปินได้ทำให้แนวคิดหรือเทคนิควิธีการแสดงออกทางศิลปะเกิดการเปลี่ยนแปลงไปด้วยเช่นกัน และหลายชุดผลงานของศิลปินยังคาบเกี่ยวกับแนวคิดสตรีนิยมในลัทธิต่าง ๆ เช่น ผลงานของ นาฟโจต อัลตาฟ (Navjot Altaf) ชุด Images Re-drawn ในปี 1996 เชื่อมโยงกับแนวคิดสตรีนิยมแนวเสรีนิยม (Liberal Feminism) ที่เปิดพื้นที่ให้ศิลปินทุกเพศและผู้ชมร่วมตั้งคำถามถึงร่างกายผู้หญิงที่สะท้อนถึงการเปลี่ยนทัศนคติทางสังคมและการมีส่วนร่วมในการกำหนดบทบาทของพวกเธอ เช่นเดียวกับ Samakaalik: Earth Democracy and Women's Liberation หนึ่งในศิลปะเฉพาะเจาะจงกับพื้นที่ (Site – Specific Art) ที่ นาฟโจต อัลตาฟ ได้สร้างปั๊มน้ำในหมู่บ้านแห่งหนึ่งของประเทศอินเดียในปี 2019 เพื่อหวังว่าพื้นที่ดังกล่าวนอกจากสร้างประโยชน์ใช้สอยด้านสาธารณูปโภคและยังเป็นพื้นที่ในการสร้างกิจกรรมสำหรับเด็ก เยาวชน โดยเฉพาะผู้หญิงในชุมชน อันเป็นการสร้างโอกาสและการเข้าถึงพื้นที่และทรัพยากรอย่างเท่าเทียม (Parco Arte Vivente, 2022)

ผลงานของนาฟโจต อัลตาฟ ยังอิงกับแนวคิดสตรีนิยมแนวจิตวิญญาณ (Spiritual Feminism) ที่เน้นร่างกายผู้หญิงและสัญลักษณ์ทางจิตวิญญาณเพื่อยืนยันคุณค่าของสตรี เช่นผลงานชุด In Response To ในปี 2003 ผลงานจากแรงบันดาลใจในเรื่องเล่าของผู้หญิงจากหมู่บ้านแห่งหนึ่งที่ถูกกล่าวหาว่าเป็นแม่มดเนื่องเพราะท้าทายอำนาจชายเป็นใหญ่ ศิลปินจึงสร้างประติมากรรมรูปสตรีเพศสีน้ำเงินที่อยู่ในท่าทางต่าง ๆ เพื่อแทนค่าเทพธิดาของความอุดมสมบูรณ์ โดยสีน้ำเงินของผลงานยังสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์ของเทพในศาสนาฮินดู เช่นเดียวกับ Horn in the Head ในปี 2013 ผลงานจากแรงบันดาลใจในตำนาน

อินเดียโบราณ ซึ่งเชื่อว่าลาสามขาเป็นสัญลักษณ์ของพลังในการต้านความชั่วร้าย ผลงานหลายชิ้นของศิลปินยังใช้ ตำนาน ความเชื่อ และเทพปกรณัมท้องถิ่นมาประกอบเพื่อวิพากษ์โครงสร้างอำนาจและสร้างพื้นที่ใหม่ให้ผู้หญิงและชุมชนชายขอบ (Altaf,2022) นอกจากนี้ผลงานบางชุดของศิลปินยังสะท้อนแนวคิดสตรีนิยมเชิงนิเวศ (Ecofeminism) เช่น ผลงานชุด Water Weaving ในปี 2005 ที่บอกเล่าเรื่องราวของช่างทอผ้าท้องถิ่นเพื่อยกย่องทักษะดั้งเดิมและเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างผู้หญิงกับธรรมชาติ ผลงานของนาฟโจต อัลตาฟ ศิลปินหญิงชาวอินเดีย จึงเป็นตัวอย่างของความหลากหลายของแนวคิดสตรีนิยมในผลงานศิลปะร่วมสมัย

ภาพที่ 4

Samakaalik: Earth Democracy and Women's Liberation (2019)

หมายเหตุ. จาก *Altaf, N. (2006).* Water Weaving [Site-specific Art]. 2022 (https://www.navjotaltaf.com/water-weaving-2006.php

สุดศิริ ปุยอ๊อก ศิลปินร่วมสมัยจากประเทศไทยที่ผลงานของเธอได้สะท้อนแนวคิดสตรีนิยมหลายแขนง ดังเช่น ผลงานชุด Knitting Patterns ในปี 2000 สะท้อนทักษะงานฝีมือแบบดั้งเดิมและเกี่ยวข้องกับบทบาทของผู้หญิงในบ้าน รวมถึงการยอมรับบทบาทของผู้หญิงในวัฒนธรรมไทยผ่านการถักทอ เช่นเดียวกับ The Meeting Point ในปี 2006 โดยศิลปินได้ใช้กระบวนการจัดดอกไม้เป็นพวงมาลัยดอกรักยาวเรียงรายในหอศิลป์เพื่อสื่อถึงความประณีต อ่อนโยน และความสัมพันธ์ของหญิงไทย อันเป็นการตอกย้ำคุณสมบัติของเพศหญิงในค่านิยมดั้งเดิม รวมถึงการส่งต่อความรู้สึกผูกพันจากพ่อซึ่งเป็นศิลปินชายสู่ลูกสาว ที่เป็นศิลปินหญิง สะท้อนการยอมรับลำดับอำนาจภายในครอบครัว ซึ่งเป็นโครงสร้างตามขนบอย่างไม่ได้แสดงเจตนาโต้แย้งระบบชายเป็นใหญ่ แต่กลับแสดงความเคารพ เชื่อมโยงและสืบทอดคุณค่า ซึ่งตรงกับนิยาม สตรีนิยมแนวอนุรักษ์นิยม (Conservative Feminism) ที่มองว่าเพศหญิงและชายมีบทบาทแตกต่างกันโดยธรรมชาติ และพอใจในบริบทที่เป็นอยู่

นอกจากนี้ผลงานบางชุดของสุดศิริ ยังสะท้อนแนวคิดสตรีนิยมเชิงนิเวศ (Ecofeminism) เช่น ผลงานชุด Life-Living ในปี 2011 และ Rice Sea ซึ่งศิลปินได้ใช้วัสดุธรรมชาติ เช่น เสื่อทาทามิของญี่ปุ่น กับรูปทรงเปลือกหอย และทะเล เพื่อสะท้อนความเปลี่ยนแปลง ความเปราะบาง และกฎธรรมชาติที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของสตรี เช่นเดียวกับผลงานศิลปะเฉพาะเจาะจงกับพื้นที่ (Site - Specific Art) ที่ศิลปินได้แกะสลักฟักทองและจัดแสดง ณ จิมทอมสันฟาร์ม ที่สื่อถึงความไม่ยั่งยืนของความงามและชีวิต

ในปี 2009 สุดศิริยังได้ร่วมแสดงผลงานในโครงการ "นาวาสู่สวรรค์ กัมปะนี" (Gondola al Paradiso Co.,Ltd.) ในมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ เวนิส เบียนนาเล่ ครั้งที่ 53 โดยสุดศิริได้สะท้อนมุมมองของสตรีนิยมแนวสังคมนิยม (Social Feminism) ซึ่งมองว่าการกดขี่ผู้หญิงเป็นผลจากระบบทุนนิยมและโครงสร้างสังคมชายเป็นใหญ่ จากกรณีที่ผู้หญิงไทยต้องพึ่งพาทางเศรษฐกิจจากชายต่างชาติผ่านกระบวนการจัดหาคู่ออนไลน์ โดยศิลปินได้เปลี่ยนพื้นที่ของอาคารเก่าในเมืองเวนีส ประเทศอิตาลี ให้เป็นเสมือนบริษัทจัดหาคู่ สัญลักษณ์ต่าง ๆ ในผลงานสะท้อนถึงบทบาทของสตรีในชนบทที่มีความไม่เท่าเทียมทางเศรษฐกิจ จึงต้องการแต่งงานกับชายต่างชาติเพื่อหวังขยับสถานะทางเศรษฐกิจและสังคม

จะเห็นได้ว่าสุดศิรินำเสนอแนวคิดสตรีนิยมผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยในเทคนิคกระบวนการที่เน้นความละเอียดอ่อนแบบผู้หญิง ซึ่งแสดงออกมาอย่างชัดเจนในวัสดุและเนื้อหาของผลงาน ผ่านประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของศิลปินในแต่ละช่วงเวลา

3.สายตาของผู้หญิง (Female Gaze) ในการสร้างสรรค์ศิลปะ

Female Gaze คือมุมมองที่นำเสนอประสบการณ์และสายตาของผู้หญิงที่ทำการวิพากษ์สิ่งต่าง ๆ เพื่อสร้างความเท่าเทียมและหลุดพ้นจากวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่ในสื่อภาพยนตร์และทัศนศิลป์ แนวคิดทางทฤษฎีนี้เกิดขึ้นเพื่อตอบโต้กับแนวคิด Male Gaze โดย ลอรา มัลวีย์ (Laura Mulvey) ในปี 1975 Male Gaze คือวิธีการมองผู้หญิงผ่านสายตาของผู้ชาย ทำให้ผู้หญิงกลายเป็นเพียงวัตถุทางสายตาเพื่อความพึงพอใจของเพศชาย เช่น ในสื่อหรือภาพยนตร์ต่าง ๆ ในทางตรงกันข้าม Female Gaze คือการสร้างมุมมองจากประสบการณ์และความรู้สึกของผู้หญิง โดยให้ผู้หญิง มีบทบาทเป็นผู้สร้าง เป็นผู้มองและเป็นผู้ถูกมองอย่างมีตัวตน ไม่ใช่เพียงวัตถุ (Tatsenko, 2022) ผู้หญิงจึงไม่ใช่เพียงวัตถุเพื่อสร้างความบันเทิงแก่ผู้ชาย แต่ผู้หญิงมีอำนาจในการเล่าเรื่องและแสดงออกตามประสบการณ์จริง เพื่อเปิดพื้นที่ให้ความรู้สึกและตัวตนของผู้หญิงได้แสดงออกทั้งในภาพยนตร์ และ ศิลปะร่วมสมัย เช่นผลงานของลูกปลิว จันทร์พุดซา ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยที่สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมเชิงจัดวาง โดยมีรูปทรงหลักคือโครงสร้างกระดูกเชิงกราน เช่น First Home, The Motherhood Vessel, Engagement Ring? ผลงานที่เป็นสัญลักษณ์ของการให้กำเนิด ความรัก ความเสียสละ และบาดแผล การเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เข้าไปสัมผัสหรือมีประสบการณ์ร่วมในผลงาน เช่น การนั่งหรือนอนในผลงาน First Home ซึ่งจัดแสดง ณ เดอะ เซ้นส์ ปิ่นเกล้า กรุงเทพฯ และ เขาใหญ่อาร์ตมิวเซียม จังหวัดนครราชสีมา อันเป็นจังหวัดบ้านเกิดของศิลปิน ยังเปรียบเสมือนการเปลี่ยนมุมมองของผู้ชมจากผู้มองมาเป็นผู้มีส่วนร่วมในเรื่องราวของศิลปินที่ต้องการนำเสนอ

ภาพที่ 5
ลูกปลิว จันทร์พุดซา, Mother and Me, 2014.
หมายเหตุ. ภาพจาก ลูกปลิว จันทร์พุดซา

A Daughter's Love? นิทรรศการศิลปะของลูกปลิว จัดแสดง ณ อาร์เดลเธิร์ดเพลสแกลเลอรี กรุงเทพฯ ในปี 2020 ได้เต็มไปด้วยคำถามเกี่ยวกับความรักที่ศิลปินได้นำประสบการณ์จากความรักและความพลัดพรากถ่ายทอดสู่ผลงานชิ้นต่าง ๆ เช่น Engagement Ring? ที่ใช้รูปทรงกระดูกเชิงกรานของผู้หญิงแทนหัวแหวนขนาดใหญ่ สีเงิน และสีทอง และ Groom and Bride ผลงานที่มีลักษณะคล้ายพวงมาลัยในงานแต่งงานซึ่งประดับด้วยตุ๊กตาในอริยาบทต่าง ๆ ประกอบเข้ากับกระดูกเชิงกรานขนาดใหญ่สีขาว เพื่อสื่อถึงการตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ต่อบทบาทของผู้หญิงในพิธีแต่งงานหรือการเป็นเจ้าสาวในอุดมคติ ประหนึ่งการรื้อสร้างและล้อเลียนสัญลักษณ์ของความรักในระบบชายเป็นใหญ่ ซึ่งเป็นสาระสำคัญของFemaleGazeทั้งยังแสดงอารมณ์ของผู้หญิงอย่างซื่อตรงจากความรักแบบแม่ลูกอันลึกซึ้งความปวดร้าวจากความรักและพลัดพราก รวมถึงการตั้งคำถามถึงสภาวะการมีอยู่ของผู้หญิงในความสัมพันธ์เหล่านี้ได้แสดงให้เห็นว่าผลงานของลูกปลิวมีลักษณะเชื่อมโยงกับ สายตาหรือมุมมองของผู้หญิง (Female Gaze) ในการสร้างสรรค์ศิลปะได้อย่างชัดเจน

ในส่วนของศิลปินหญิงร่วมสมัยอินเดีย ที่สะท้อนมุมมองของ Female Gaze ได้แก่ ผลงานของ มิทรู เซน ที่ชื่อ Half Full ในปี 2007 ที่ศิลปินใช้ภาพของเธอดัดแปลงให้มีลักษณะผิดแผก อันท้าทายอัตลักษณ์ทางเพศที่ตายตัว ทำให้ผู้ชมไม่สามารถแยกภาพดังกล่าวว่ามีสถานะทางเพศอย่างไร เสมือนการหลุดพ้นจากสายตาแบบ Male Gaze ที่ต้องการจำกัดผู้หญิงในบทบาทที่สวยงามน่าครอบครอง เช่นเดียวกับ

Black Candy ผลงานในปี 2010 เป็นการกลับมุมมองทางสายตาของเพศชาย ด้วยการเปิดเผยความเปราะบางของร่างกายผู้ชายในการแสดงออกถึงตัวตน หรือเพศที่สาม ที่ในสังคมอินเดียยังมองเป็นเรื่องผิดบาป ภาพแทนความหมายเหล่านี้จึงสะท้อนความเจ็บปวดที่เพศชายเองไม่กล้าแสดงออกในสังคมชายเป็นใหญ่ ผ่านสายตาของศิลปินหญิง (มิทรู เซน, สัมภาษณ์, 25 มีนาคม 2023)

ภาพที่ 6

Half Full, 2007

หมายเหตุ. จาก *Sen, M. (2007).* Half Full [Photography]. 2022 (https://mithusen.com/projects/half-full-2007/)

มิทรู เซน ยังใช้ เส้นผม เลือด ฟัน เสียง และร่างกายของเธอ เพื่อสื่อสารถึงความรู้สึกที่ลึกซึ้งและบางครั้งยากจะสื่อด้วยข้อความ ผลงานของเธอให้พื้นที่กับอารมณ์และประสบการณ์ของผู้หญิงอย่างเต็มที่ ซึ่งตรงกับแนวคิด Female Gaze ที่มองว่าผู้หญิงมีสิทธิ์เล่าเรื่องของตนเอง ดังเช่นผลงานศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ที่ชื่อ Twilight Zone ในปี 2003 ภายใต้แนวคิดจากความสะเทือนใจของข่าวข่มขืนในอินเดีย ศิลปินจึงสร้างพื้นที่จำลองด้วยเส้นผม เสียงเพลง โครงสร้างห้องนอนสีฟ้า โดยเปิดให้ผู้ชมเข้าไปนอน นั่ง หรือสัมผัสกับพื้นที่อันอัดแน่นไปด้วยความรู้สึกเศร้าและเจ็บปวด เพื่อให้ผู้ชมได้มีประสบการณ์ร่วมทางอารมณ์ แทนการมองอย่างห่างเหิน เช่นเดียวกับ Hair Unbelongings ผลงานในปี 2000 ศิลปินใช้ผมคนจริงและเลือดเป็นวัสดุศิลปะเพื่อท้าทายอคติทางเพศ ว่าร่างกายผู้หญิงเมื่อไม่อยู่ในบริบทความงามจะถูกมองว่าน่ารังเกียจหรือไม่

เหล่านี้ได้แสดงให้เห็นว่าผลงานศิลปะของมิทรู เซน สะท้อนแนวคิด Female Gaze ได้อย่างลุ่มลึก ผ่านการวิพากษ์อำนาจของสายตาชายเป็นใหญ่ (Male Gaze) ด้วยการนำเสนอโลกในมุมมองของผู้หญิงอย่างแท้จริง ทั้งในฐานะผู้สร้าง ผู้มอง และผู้ถูกมอง โดยมิได้ลดทอนผู้หญิงให้เป็นเพียงวัตถุทางสายตาเพื่อความพึงพอใจของผู้ชายอีกต่อไป

4. ศิลปะเป็นพื้นที่ของการต่อต้านและการเปลี่ยนแปลง

ผลงานศิลปะของศิลปินหญิงทั้งไทยและอินเดียไม่เพียงแค่สะท้อนปัญหาความไม่เท่าเทียม แต่ยังเป็นพื้นที่ของการต่อต้านและการเรียกร้องความเป็นธรรม รวมถึงการเปิดบทสนทนาเกี่ยวกับสิทธิสตรีในสังคมปัจจุบัน การสร้างสรรค์ศิลปะจึงเป็นกระบวนการที่เชื่อมโยงระหว่างประสบการณ์ส่วนบุคคลและบริบททางสังคมที่มีส่วนกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและทัศนคติทางเพศ เช่น ผลงานของ กวิตา วัฒนะชยังกูร ศิลปินหญิงชาวไทยที่เดินทางไปศึกษาในต่างแดน ทำให้กวิตาต้องพบกับความอึดอัดจากวัฒนธรรมที่แตกต่าง ความรู้สึกแปลกแยกจากสังคมขับเน้นสู่ผลงาน Box ในปี 2011 ที่กวิตาได้บรรจุร่างกายของเธอในกล่องและพยายามแสดงความดิ้นรนที่จะหลุดออกจากกล่องดังกล่าว ทุกอากัปกิริยาที่ดูกดดันในวีดิโออาร์ต (VDO Art) สะท้อนถึงภาวะภายในของกวิตาที่ต้องการหลุดออกจากความรู้สึกแปลกแยกจากพื้นที่และวัฒนธรรมใหม่ในประเทศออสเตรเลีย

ครั้นเมื่อกวิตาสำเร็จการศึกษาและเดินทางกลับมายังประเทศไทย เสมือนการเข้าสู่กรอบหรือวัฒนธรรมเดิมจากครอบครัวที่เต็มไปด้วยความสมบูรณ์แบบ ความรู้สึกแบกรับภาวะกดดันและความพยายามปรับตัวสู่วัฒนธรรมถิ่นเกิดนำมาซึ่งผลงาน POP-UP MIGRANTS ในปี 2011 ซึ่งกวิตาได้บรรจุตัวเองอยู่ในถุงใส่ของสีสันต์สดใสขนาดใหญ่และนั่งมองไปยังผู้คนที่เดินอยู่ในตลาดเทเวศน์แถวบ้านศิลปินเพื่อตรวจสอบสายตาและปฏิกริยาของผู้คนว่าจะคิดหรือรู้สึกอย่างไรกับตัวเธอ ที่ขณะนี้กลายเป็นวัตถุแปลกประหลาดที่หลายคนมองข้าม (กวิตา วัฒนะชยังกูร,สัมภาษณ์, 6 ธันวาคม 2020)

ภาพที่ 7
กวิตา วัฒนะชยังกูร, POP-UP MIGRANTS,2011
หมายเหตุ. ภาพจาก กวิตา วัฒนะชยังกูร

การพยายามทบทวนตนเองจากวัฒนธรรมและสังคมรอบตัว ยังเป็นแรงบันดาลใจให้กวิตาสร้างสรรค์ผลงานชุดต่าง ๆ เรื่อยมา อาทิ Field Work ผลงานที่ตั้งคำถามถึงความเท่าเทียมของค่าแรงในแรงงานผู้หญิงและผู้ชาย ที่กวิตาได้รับแรงบันดาลใจจากการเดินทางไปยังประเทศอินเดีย เพื่อสำรวจแรงงานสตรีในธุรกิจการเกษตรและอุตสาหกรรมสิ่งทอของอินเดีย ที่มีความเชื่อมโยงกับประเทศไทย ตั้งแต่สมัยราชวงษ์โจฬะ ของอินเดีย ซึ่งตรงกับอาณาจักรศรีวิชัยของไทย ราวปี ค.ศ.1014-1044 (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2553, น. 267) ผลงานเหล่านี้ทำให้พบว่ากวิตามีแนวคิดสตรีนิยมแนววัฒนธรรมและแนวคิดสตรีนิยมแนวสังคมนิยม ซึ่งมีเหตุการณ์ต่างๆ ทางวัฒนธรรม การเมือง และสังคม กระตุ้นให้เธอสร้างสรรค์ผลงาน

เช่นเดียวกับบุษราพร ทองชัย ศิลปินหญิงร่วมสมัยไทยที่ใช้ผลงานศิลปะประหนึ่งพื้นที่ของการต่อต้านและเรียกร้องการเปลี่ยนแปลงจากสังคมชายเป็นใหญ่ เช่นในผลงาน All About Her ปี 2010 และ The Man Number 10 ปี 2012 เป็นการบันทึกประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปินเพื่อต่อต้านบรรทัดฐานของสังคม ที่ตัดสินผู้หญิงผ่านศีลธรรมทางเพศ เช่น แนวคิดเรื่องความบริสุทธิ์ ความรักเดียวใจเดียว หรือความเหมาะสมในบทบาทหญิง-ชาย บุษราพร มักเลือกใช้ร่างกาย เพศ และเรื่องราวส่วนตัวเป็นพื้นที่ของการแสดงโครงสร้างอำนาจปิตาธิปไตย ผ่านการวาดภาพร่างกายและเครื่องเพศที่บิดเบี้ยว จากความสัมพันธ์กับผู้ชายที่เกี่ยวข้องกับศิลปินในอดีต การเปิดเผยประสบการณ์เหล่านี้คือการทำลายโครงสร้างศีลธรรมที่บังคับให้ผู้หญิงต้องยอมจำนนต่อคุณค่าที่ไม่ได้ตั้งอยู่บนความเข้าใจหรือความยุติธรรม แม้ผลงานของบุษราพรจะมีเนื้อหาโต้กลับอำนาจชายเป็นใหญ่ แต่ในอีกมิติการสร้างผลงานศิลปะเหล่านี้ก็เป็นกระบวนการทำความเข้าใจตนเองและเยียวยาจิตใจของศิลปินด้วยเช่นกัน เช่น ในผลงาน "My Collection: Men, Sex, Season, Secret, Relationship and the Collection of Love and Affection for Young Women" ปี 2013 บุษราพรเลือกพักอาศัยและสร้างงานศิลปะอยู่ในแกลเลอรี N กรุงเทพฯเป็นเวลาหลายวัน ตลอดช่วงเวลาเธอได้สร้างสรรค์ผลงานจากความทรงจำ ความรัก และความสัมพันธ์ที่พังทลายโดยบันทึกลงบนกระดาษมือสอง เช่น หนังสือพิมพ์ วารสาร นิตยสาร เป็นรูปทรงกึ่งเหนือจริงที่มีลักษณะคล้ายเครื่องเพศบุรุษ เพื่อสะท้อนภาวะทางอารมณ์และหน้าที่ที่ผู้หญิงต้องแบกรับในครอบครัวที่ชายเป็นใหญ่ และเยี่ยวยาประสบการณ์อันเจ็บปวดผ่านผลงานศิลปะเหล่านี้ (บุษราพร ทองชัย,สัมภาษณ์, 2 มีนาคม 2023)

ภาพที่ 8

บุษราพร ทองชัย, My collection: Men, sex, secret : collection of love and desire from seasonal relationship past, 2013

หมายเหตุ. ภาพถ่ายโดย อุษาวดี ศรีทอง

เช่นเดียวกับผลงานของ มิทรู เซน (Mithu Sen) ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวอินเดีย ที่ผลงานของเธอหลายชุดยังสะท้อนแนวคิดสตรีนิยมแนวรากเหง้า (Radical Feminism) ที่เห็นว่าการกดขี่ผู้หญิงเป็นการกดขี่พื้นฐานที่สุดของการกดขี่ทั้งหลาย นักสตรีนิยมแนวรากเหง้าจะมุ่งเรียกร้องสิทธิเพื่อปรับปรุงเงื่อนไขและวิถีชีวิตของผู้หญิง เช่น ความรุนแรงจากผู้ชาย การต่อต้านความเชื่อทางวัฒนธรรมและการกดขี่ผู้หญิงและคนชายขอบในมิติต่าง ๆ สอดคล้องกับผลงานของศิลปินที่ส่วนหนึ่งมาจากประสบการณ์ในวัยเด็กที่ มิทรู เซน พบการเหยียดสีผิวของเธอที่มีสีค้ำกว่าสมาชิกคนอื่นๆ ในครอบครัว แต่ มิทรู กลับชอบใส่เสื้อผ้าสีชมพู ผ่านมาเมื่อวันหนึ่งในเทศกาลประจำปีในหมู่บ้านและมีคนมาทักว่าสีผิวของเธอไม่เหมาะที่จะใส่เสื้อผ้าสีชมพู นำมาซึ่งปมภายในจิตใจ จน มิทรู ไม่กล้าที่จะใส่เสื้อผ้าสีชมพูอีกเลย กระทั่งเริ่มเรียนศิลปะปมในใจดังกล่าวได้คลายลง มิทรูเริ่มตั้งคำถามจากเรื่องราวดังกล่าวจนเป็นที่มาในผลงานชุด I Heat Pick, I chew I bite และ Border Unseen ผลงานศิลปะการจัดวางสีชมพูสดใส ที่เรียกร้องต่อร่างกาย การกดทับ และการปลดปล่อยอิสรภาพที่เธอใช้ผลงานศิลปะเป็นการประกาศกร้าวและปลดแอกแรงกระทบเหล่านั้น

ส่วน นลินี มาลานี (Nalini Malani) ศิลปินร่วมสมัยชาวอินเดีย ผลงานของเธอคือพื้นที่ต่อต้านที่กล้าท้าทายอำนาจรัฐ ระบบชายเป็นใหญ่ และมายาคติทางวัฒนธรรม ขณะเดียวกันก็เป็นพื้นที่เยียวยาที่ใช้ความทรงจำ บาดแผล และเรื่องเล่าส่วนตัวมาแปรเป็นพลังสร้างสรรค์ในการรักษาทั้งตัวตนและสังคม เช่นการต่อต้านการผูกขาดพื้นที่ศิลปะโดยชนชั้นสูงและผู้ชาย ด้วยการจัดนิทรรศการศิลปะรวมศิลปินหญิงครั้งแรกของอินเดีย ในปี 1985 เพื่อแสดงจุดยืนของ นลินี ในการเปิดพื้นที่ให้ศิลปินหญิงมีสิทธิ์และมีเสียง

เทียบเท่ากับศิลปินชาย ผลงานของเธอหลายชิ้นยังสะท้อนประเด็นการต่อต้านและเยียวยา เช่น Remembering Toba Tek Singh และ Utopia กล่าวถึงผลกระทบจากการแบ่งแยกดินแดนระหว่างอินเดียและปากีสถาน ที่นำไปสู่ความรุนแรงจากการอพยพ ส่วนผลงาน Unity in Diversity ยังแสดงให้เห็นถึงการวิพากษ์แนวคิดชาตินิยมและความรุนแรงทางศาสนาที่เคยเกิดขึ้นในรัฐคุชราต ประเทศอินเดีย (Malani,2022)

Still Life และ Onanism ผลงานที่แสดงภาพการจำกัดเสรีภาพของผู้หญิงในเรื่องเพศ เช่นเดียวกับ Mother India ผลงานที่หยิบยกปัญหาการข่มขืนและการใช้ร่างกายผู้หญิงเป็นเหยื่อจากความขัดแย้งทางการเมือง นลินีไม่เพียงใช้ศิลปะต่อต้านมุมมองของปิตาธิปไตยแต่ยังใช้ศิลปะประหนึ่งการเยียวยาบาดแผลทางประวัติศาสตร์จากการเป็นผู้ลี้ภัยด้วยผลงานศิลปะ เช่น Can You Hear Me? ผลงานศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ขนาดใหญ่ที่โอบล้อมและสร้างประสบการณ์ร่วมระหว่างศิลปินและผู้ชม

จะเห็นว่าศิลปะในฐานะการต่อต้านของศิลปินหญิงไทยและอินเดีย เพื่อสะท้อนความเป็นจริงและท้าทายโครงสร้างอำนาจที่กดทับผู้หญิงในบริบทวัฒนธรรม สังคม และการเมือง ศิลปะเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นการแสดงออกทางความคิดและอารมณ์ส่วนตัว แต่ยังเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการต่อสู้เพื่อความเป็นธรรมทางเพศและหวังให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมสืบไป

ภาพที่ 9

Nalini Malani, Remembering Toba Tek Singh, 1998

หมายเหตุ. จาก *Malani, N. (1998),* Remembering Toba Tek Singh [VDO Art] (https://volte.art/artists/33-nalini-malani/works/77-nalini-malani-remembering-toba-tek-singh-1998/)

5. สายตาและมุมมองของศิลปินหญิงวิพากษ์ความเชื่อและศาสนา

ศิลปะกลายเป็นเครื่องมือทางวัฒนธรรมที่ทรงพลังในการเปิดโปงเรื่องราวสตรีในสังคมร่วมสมัย โดยเฉพาะในบริบทของประเทศไทยและอินเดีย พบว่าแนวคิดสตรีนิยมและแนวคิด Female Gaze ได้รับการนำเสนออย่างหลากหลายในผลงานของศิลปินหญิง โดยเฉพาะการมอง ที่มิใช่เพียงการรับรู้เชิงสายตา แต่คือการย้อนกลับไปยังโครงสร้างอำนาจและศาสนาที่ครอบงำพวกเธอ เช่น Breast Stupas ผลงานของพินรี สัณฑ์พิทักษ์ สะท้อนการต่อรองอำนาจทางศาสนา ผ่านการผสมผสานรูปทรงของเต้านมกับ สถูป ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาพุทธ การเปรียบเปรยนี้ไม่เพียงชูบทบาทของผู้หญิงในศาสนา แต่ยังตั้งคำถามว่าเหตุใดศาสนาซึ่งยกย่องความเมตตา กลับจำกัดบทบาทของสตรีในฐานะผู้ตาม การนำรูปทรงเต้านมของร่างกายผู้หญิงมาทำให้ศักดิ์สิทธิ์และมีอำนาจเพื่อต่อกรกับสายตาของสังคมชายเป็นใหญ่ ยังเปรียบได้กับการสำรวจความหมายของร่างกายสตรีผ่านมุมมองที่ไม่ใช่เพียงการมองเห็น หากแต่เป็นการรู้สึก สัมผัส และวิพากษ์ระบบคุณค่าทางสังคมและศาสนาที่กดทับสตรีอย่างลึกซึ้ง ผลงานของพินรีจึงเป็นตัวอย่างสำคัญของ Female Gaze หรือ สายตาและมุมมองของผู้หญิง ซึ่งเป็นการมองโลกผ่านประสบการณ์ของผู้หญิง ที่ตั้งคำถามต่อความหมายของร่างกาย ความเป็นเพศหญิง และอำนาจในการนิยามตนเอง

กล่าวได้ว่า เต้านม สัญลักษณ์หลักในผลงานของพินรี เช่น Mother and a Child: The Conversation ปี 1993 และ Breast Works ปี 1994 ไปจนถึง Breast Stupas ปี 2000 และ Sleep on the Breast ปี 2001 ไม่ได้ถูกเสนอในฐานะวัตถุทางเพศของชายอีกต่อไป แต่กลายเป็นพื้นที่ของความอบอุ่น การเลี้ยงดู ความศักดิ์สิทธิ์ และพลังของผู้หญิงในแบบที่ผู้หญิงเป็นผู้กำหนดความหมายซึ่งเต็มไปด้วยสัญลักษณ์ของความงาม อาหาร ความอ่อนโยน อบอุ่น ที่มีพลังในการสร้างและกำเนิดสิ่งใหม่

ภาพที่ 10

พินรี สัณฑ์พิทักษ์ Breast Stupa Cookery: the world turns upside down Art Exhibition at Nova Contemporary, Bangkok, 2020.

หมายเหตุ. ภาพถ่ายโดย อุษาวดี ศรีทอง

เช่นเดียวกับ บารติ เคอร์ (Bharati Kher) ศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวอินเดีย ที่ใช้สัญลักษณ์ทางศาสนาและวัฒนธรรมมาสร้างสรรค์ผลงานอยู่เสมอ เช่น การนำบินดี (bindi) ที่ผู้หญิงอินเดียมักใช้ประดับตรงกลางหน้าผาก ที่ให้ทั้งความงามและเป็นสัญลักษณ์ของตาที่สาม ซึ่งเชื่อมโยงกับโลกทางจิตวิญญาณ เสนอผ่านผลงาน The Walls Have Ears (The Private Softness of Skin) ในปี 2000 ศิลปินใช้รูปแบบซ้ำ ๆ ของบินดีประกอบกับภาพแมลงวันในพื้นที่ห้องนอน สถานที่ซึ่งควรเป็นพื้นที่ส่วนตัว เพื่อวิพากษ์ร่างกายผู้หญิงที่มักถูกละเมิดโดยสายตาผู้ชาย ประหนึ่งศิลปินกำลังหักล้างบทบาทผู้หญิงในฐานะวัตถุทางเพศ และชี้ให้เห็นว่าแม้แต่ในพื้นที่ส่วนตัวที่สุดผู้หญิงก็ไม่ปลอดภัยจากสายตาที่ประเมิน ตัดสิน หรือควบคุม

ภาพที่ 11

Bharati Kher, And all the while the benevolent slept, 2008

หมายเหตุ. จาก *Kher, B. (2008).* And all the while the benevolent slept [Sculpture] (https://www.artspace.com/magazine)

บารติ เคอร์ ไม่เพียงสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อการตั้งคำถามทางเพศเท่านั้น แต่ยังใช้งานศิลป์เป็นพื้นที่ทางการเมือง วัฒนธรรม และชาติพันธุ์ โดยเฉพาะการหยิบยกแผนที่ยุคอาณานิคม และคำโฆษณาหาคู่จากหนังสือพิมพ์ มาเปิดโปงระบบความคิดที่ควบคุมร่างกายและอัตลักษณ์ของผู้หญิงอินเดีย ผ่านสัญลักษณ์ของวัตถุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น ข้าว บินดี ผ้าคลุม ฯลฯ อันมีความหมายทางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรมระหว่างอดีต ปัจจุบัน และอนาคต ผ่านมุมมองของศิลปินหญิงในสังคมอินเดียร่วมสมัย ผลงานของ บารติ เคอร์ และ พินรี จึงเป็นพื้นที่ของการท้าทายการรับรู้เดิมเกี่ยวกับเพศหญิง อำนาจทางศาสนา และ วัฒนธรรม ที่ไม่ใช่เพียงการแสดงออกทางความงาม หากแต่เป็นการนิยามใหม่ถึงอำนาจ ความเจ็บปวด ความทรงจำที่ถูกสะท้อนผ่านวัสดุและรูปทรงอันเป็นสัญลักษณ์เชิงศาสนาและวัฒนธรรม

ภาพที่ 12

Bharati Kher, Consummate joy ,2020

หมายเหตุ. จาก *Kher, B. (2020).* And all the while the benevolent slept [Sculpture] (https://imma.ie/whats-on/bharti-kher-exhibition/

อภิปรายผล

บทความนี้ชี้ให้เห็นว่าสายตาและมุมมองของผู้หญิง (Female Gaze) และแนวคิดสตรีนิยม คือเครื่องมือในการวิพากษ์ ตั้งคำถาม และต่อต้านโครงสร้างชายเป็นใหญ่ที่ฝังรากลึกในวัฒนธรรมไทยและอินเดีย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในชนบทของทั้งสองประเทศที่ยังคงยึดมั่นในขนบธรรมเนียมและประเพณีที่จำกัดบทบาทของผู้หญิง ศิลปินหญิงร่วมสมัยไทยและอินเดียจึงได้ใช้ศิลปะเป็นพื้นที่สำหรับการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ เพื่อเป็นกระบอกเสียง และถ่ายทอดความรู้สึกของผู้หญิงที่เคยถูกกดทับ ผลงานเหล่านี้ไม่เพียงเป็นการสร้างมุมมองใหม่จากประสบการณ์ของผู้หญิงเท่านั้น แต่ยังเป็นการประกาศตัวตนทางการเมืองและวัฒนธรรมที่เรียกร้องความเท่าเทียม ความยุติธรรม เพื่อหวังการเปลี่ยนแปลง ทั้งยังเน้นย้ำว่าศิลปะไม่ใช่เพียงการสร้างสรรค์เพื่อความงาม แต่เป็นพื้นที่ของการต่อต้าน เยียวยา และสร้างความเป็นไปได้ใหม่ให้แก่ผู้หญิงในสังคมปัจจุบัน

ผลงานศิลปะเหล่านี้ยังทำหน้าที่เคลื่อนไหวทางสังคมที่เชื่อมโยงกับประเด็นทางเพศ ชนชั้น ศาสนา สิ่งแวดล้อม และจิตวิญญาณ โดยศิลปินได้ใช้เทคนิควิธีการทางศิลปะที่หลากหลาย ทั้งศิลปะจัดวาง ศิลปะการแสดงสด วิดีโออาร์ต และสื่อผสม ในการวิพากษ์อำนาจชายเป็นใหญ่ และสร้างพื้นที่สำหรับการเจรจาทางวัฒนธรรมที่ไม่อยู่ภายใต้กรอบเดิม นอกจากนี้แนวคิดสตรีนิยมในผลงานของศิลปินหญิงยังมีความหลากหลาย ทั้งในรูปแบบของ สตรีนิยมแนววัฒนธรรม (Cultural Feminism) สตรีนิยมแนวเสรีนิยม (Liberal Feminism) สตรีนิยมแนวจิตวิญญาณ (Spiritual Feminism) รวมถึง สตรีนิยมแนวอนุรักษ์นิยม (Conservative Feminism) และ แนวคิดสตรีนิยมเชิงนิเวศ (Ecofeminism) โดยแต่ละแนวคิดสะท้อนผ่านเนื้อหาและวิธีการนำเสนอที่เชื่อมโยงกับบริบทเฉพาะของแต่ละศิลปิน ผลงานของศิลปินหญิงจึงเป็นมากกว่างานศิลปะ แต่คือการต่อสู้ การฟื้นคืนศักดิ์ศรี และการสร้างพื้นที่ให้กับผู้หญิงในโลกศิลปะร่วมสมัยเช่นกัน

ตารางที่ 1

ตารางวิเคราะห์การแสดงออกของศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดีย

ประเด็นหลัก	ศิลปินไทย	ชื่อผลงาน	ศิลปินอินเดีย	ชื่อผลงาน	แนวคิด/การแสดงออก	แนวคิดสตรีนิยมที่เกี่ยวข้อง
1. ศิลปะกับการต่อต้านวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่	1.วันทนีย์ ศิริพัฒนานันกูล 2.ปรียาชนก เกษสุวรรณ 3.บุษราพร ทองชัย	1.Personal Space 2.Possessed/ Poached 3. My collection: Men, sex, secret : collection of love and desire from seasonal relationship past	1.นิลิมา ชีค 2.ศกุนตลา กุลการ์ณี	1.When Champa Grew Up 2. Of Bodies, Armour and Cages	ใช้ศิลปะวิพากษ์ระบบครอบครัว พิธีกรรมและความเชื่อ ดั้งเดิมที่กดขี่ผู้หญิง	สตรีนิยมแนววัฒนธรรม
2. ศิลปะกับการเคลื่อนไหวทางสังคมและการเมือง	1.กวิตา วัฒนะชยังกูร	Field Work	1.โซเนีย คูราน่า 2.มิทรู เซน 3.นลินี มาลานี	1.Bird /Lying down 2.Half Full 3.Remember-ing Toba Tek Singh	ศิลปินใช้ร่างกายรวมถึงศิลปะการแสดงสด ร่วมกับภาพถ่ายและวิดีโอเป็นสื่อเพื่อเรียกร้องสิทธิ	สตรีนิยมแนวเสรีนิยม

ตารางที่ 1 [ต่อ]
ตารางวิเคราะห์การแสดงออกของศิลปินหญิงร่วมสมัยชาวไทยและอินเดีย

ประเด็นหลัก	ศิลปินไทย	ชื่อผลงาน	ศิลปินอินเดีย	ชื่อผลงาน	แนวคิด/การแสดงออก	แนวคิดสตรีนิยมที่เกี่ยวข้อง
3. ศิลปะและการเคลื่อนไหวทางศาสนาและจิตวิญญาณ	1. พินรี สัณฑ์พิทักษ์	Mother and a Child: The Conversation 2.Breast Works 3.Breast Stupas 4.Sleep on the Breast	1. บารติ เคอร์	1.The Walls Have Ears (The Private Softness of Skin) 2.Consum-mate joy	ศิลปินใช่รูปทรงจากอวัยวะและร่างกายสตรีรวมถึงเครื่องประดับตกแต่งร่างกายเพื่อเปรียบเทียบเชิงสัญลักษณ์ในศาสนาพุทธและฮินดู	สตรีนิยมแนวจิตวิญญาณ
4. ความหลากหลายของแนวคิดสตรีนิยมในผลงานของศิลปิน	1.สุดศิริ ปุยอ๊อก 2.ลูกปลิว จันทร์พุดซา	1. Knitting Patterns Life-Living, 3.Gondola al Paradiso 2. Mother and	1. นาฟโจต อัลตาฟ	1.Water Weaving 2. In Response To 3.Samakaalik	ผลงานของศิลปินสื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างเพศหญิง ธรรมชาติ ความเชื่อ และโครงสร้างทางสังคม	1.สตรีนิยมแนววัฒนธรรม 2.สตรีนิยมแนวเสรีนิยม 3.สตรีนิยมแนวอนุรักษ์นิยม 4.สตรีนิยมเชิงนิเวศ

บทสรุป

บทความนี้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทและแนวคิดของศิลปะร่วมสมัยในบริบทของศิลปินหญิงไทยและอินเดีย โดยพบว่า ศิลปินหญิงทั้งสองประเทศใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือสำคัญในการท้าทายโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่และวัฒนธรรมที่ฝังรากลึกในระบบสังคมและครอบครัว ซึ่งการแสดงออกเชิงศิลปะของทั้งศิลปินทั้งสองประเทศต่างมีความเหมือนและแตกต่างในมิติทางสังคม การเมือง และวัฒนธรรม ซึ่งสะท้อนถึงบริบทเฉพาะของแต่ละประเทศที่ส่งผลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยอย่างมีนัยยะสำคัญ

ในบริบทของประเทศไทยศิลปินหญิงจำนวนมากเติบโตขึ้นในสังคมที่ยังคงยึดถือขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมแบบชาวไทยพุทธ และโครงสร้างสังคมที่ทำให้บทบาทผู้หญิงอยู่ในกรอบของความเป็นแม่และภรรยาที่ดี ศิลปินหญิงไทยจึงมักใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการตั้งคำถามต่อกรอบทางศีลธรรมและวิถีชีวิต โดยเน้นใช้สื่อในการแสดงออกที่หลากหลาย เช่น ศิลปะการแสดงสด (Performance Art) วิดีโออาร์ต (VDO Art) และ ศิลปะการจัดวาง (Installation Arts) เพื่อสะท้อนและวิพากษ์วิถีชีวิตและบทบาททางเพศหญิง โดยใช้แนวคิดสตรีนิยม และ Female Gaze เป็นกรอบคิดหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงทำให้หอศิลป์หรือแกลเลอรีเป็นพื้นที่ในการตั้งคำถามและโต้แย้งโครงสร้างอำนาจชายเป็นใหญ่ในสังคมอย่างเปิดเผย

สำหรับศิลปินหญิงอินเดีย เผชิญกับบริบททางสังคม วัฒนธรรม การเมือง ศาสนา และชาติพันธุ์ที่ซับซ้อนกว่าประเทศไทย โดยเฉพาะความเหลื่อมล้ำทางชนชั้น ศาสนา และเพศ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญ ที่ทำให้ศิลปินหญิงอินเดียจึงมักนำเสนอผลงานในแนวทางของ สตรีนิยมแนววัฒนธรรม (Cultural Feminism) และสตรีนิยมแนวจิตวิญญาณ (Spiritual Feminism) ซึ่งสะท้อนการต่อสู้กับค่านิยมที่เพศชายเป็นผู้กำหนดบทบาท รวมถึงการวิพากษ์ต่อความรุนแรงและการละเมิดสิทธิสตรีในสังคมชนบท เช่น การแต่งงานแบบคลุมถุงชน ความรุนแรงในครอบครัว หรือเหตุการณ์ปะทะทางศาสนาและเชื้อชาติระหว่างอินเดียและปากีสถานกับ อินเดียและบังคลาเทศ จากเหตุการณ์แบ่งแยกดินแดนในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่2 แรงบันดาลใจจากความสะเทือนใจดังกล่าวทำให้ศิลปินอินเดียนำเสนอแนวคิดและผลงานที่มีความหลากหลาย ทั้งศิลปะการแสดงสด วิดีโอ อาร์ต จิตรกรรม ศิลปะการจัดวาง (Installation Art) ไปจนถึงศิลปะเฉพาะเจาะจงกับพื้นที่ (Site-Specific Art) โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้าง “พื้นที่ปลอดภัย” ทางศิลปะสำหรับผู้หญิงและกลุ่มชายขอบ พร้อมทั้งสร้างความตระหนักรู้ในระดับชุมชน

ผลการศึกษาชี้ให้เห็นว่าศิลปะร่วมสมัยของศิลปินหญิงทั้งชาวไทยและอินเดียไม่เพียงแต่เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงปัญหาความไม่เท่าเทียมทางเพศ หากยังเป็นเครื่องมือหนึ่งในการเคลื่อนไหวทางการเมือง ศาสนา และ วัฒนธรรม เพื่อขับเคลื่อนและสร้างการเปลี่ยนแปลงในมิติต่าง ๆ ของสังคม

บรรณานุกรม

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2553). *ประวัติศาสตร์ศิลปะอินเดีย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิระดา สมสวัสดิ์. (2549). *ทีทรรศน์สตรีนิยม*. กรุงเทพฯ: วนิดาเพรส.

Womanifesto. (2551). กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.

อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2550). *แนวทางการสอนและสร้างสรรค์จิตรกรรมขั้นสูง*. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สัมภาษณ์ เมทรู เซน (Mithu Sen), รัฐหรยาณา อินเดีย , 25 มีนาคม 2566.

สัมภาษณ์ ปรียาชนก เกษสุวรรณ, กรุงเทพฯ, 24 มีนาคม 2554.

สัมภาษณ์ พินรี สัณฑ์พิทักษ์,กรุงเทพฯ, 1 เมษายน 2557

สัมภาษณ์ กวิตา วัฒนะชยังกูร,กรุงเทพฯ, 6 ธันวาคม 2563

สัมภาษณ์ สุดศิริ ปุยอ๊อก (ออนไลน์) 11 มกราคม 2566

สัมภาษณ์ ลูกปลิว จันทร์พุดซา (ออนไลน์) 12 มกราคม 2566

สัมภาษณ์ วันทนีย์ ศิริพัฒนานันกูล,นครปฐม, 24 มกราคม 2566.

สัมภาษณ์ บุษราพร ทองชัย (ออนไลน์) วันที่ 2 มีนาคม 2566

Balasz, T. (2020). *Bharti Kher creates a consummate joy at IMMA*. Widewalls. Retrieved from https://www.widewalls.ch/magazine/bharti-kher-exhibition-imma

Navjot, A. (2025). *Horn in the head: An exhibition of sculptures in wood*. Delhi Events. Retrieved from https://www.delhievents.com/2013/12/altaf-horn-in-head-exhibition-of.html

Nilima Sheikh. (2022). *Artist profile*. JNAF. Retrieved from https://jnaf.org/artist/nilima-sheikh/

Malani, N. (n.d.). Biography. Retrieved from http://www.nalinimalani.com/bio.htm

Parco Arte Vivente. (2022). *Samakaalik: Earth democracy and women liberation*. Artpil. Retrieved from https://artpil.com/news/samakaalik-navjot-altaf/

Tatsenko, P. (2022). *Nataliia Tatsenko*. B.A.S., 28, 234.

Kulkarni, S. (2022). *Artist biography*. Retrieved from http://shakuntalakulkarni.com/about.html

Hartle, S., & White, D. (2024). *Visual activism in the 21st century: Art, protest and resistance in an uncertain world*. London: Routledge.

Sawer, M. (2024). *Feminist institution building: Political science and Politics & Gender. Politics & Gender*, 1–7.

04

จิตรกรรมภาพธรรมชาติเพื่อสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรในโรงพยาบาล[1]

วราวุฒิ โตอุรวงศ์[2]
ญาณวิทย์ กุญแจทอง[3]
ทินกร กาษรสุวรรณ[4]

รับบทความ: 12 กันยายน 2568 / แก้ไข: 15 พฤศจิกายน 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 22 พฤศจิกายน 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa281748

---

[1] ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ 2567 จากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

[2] รองศาสตราจารย์ ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: tourawong_w@su.ac.th

[3] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ, e-mail: yanawit@gmail.com

[4] ศาสตราจารย์ ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: tinnakornk@yahoo.com

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการรายงานผลการวิจัยในการสร้างผลงานจิตรกรรมเพื่อส่งเสริมสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการเยียวยาให้กับบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง จังหวัดปทุมธานี เพราะบุคลากรของโรงพยาบาลมีแนวโน้มในการเกิดสภาวะของความเหนื่อยล้าจากหน้าที่การงานได้ตลอดเวลา เนื่องจากต้องเผชิญกับความคาดหวังของคนไข้ และต้องรับผิดชอบหน้าที่ในอัตราความถี่ที่สูงเพราะมีผู้ใช้บริการจำนวนมาก การสร้างสภาพแวดล้อมที่ช่วยส่งเสริมให้เกิดการพักผ่อน และความผ่อนคลายจึงถือเป็นหนึ่งแนวทางในการสร้างความสมดุลทางความรู้สึกให้กับกลุ่มเป้าหมาย งานวิจัยนี้เริ่มต้นศึกษาหลักการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยา (Healing Environment) เป็นการออกแบบพื้นที่ที่มีผลในเชิงบวกต่อการรับรู้ของมนุษย์ โดยเฉพาะการรับรู้ด้วยการมองเห็น “ผลงานจิตรกรรม” ที่มีภาพลักษณ์ของ “ธรรมชาติ” เป็นสื่อกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกต่อกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งถือเป็นปัจจัยหนึ่งที่จะช่วยให้สภาพแวดล้อมของโรงพยาบาลให้มีความรื่นรมย์ยิ่งขึ้น จึงนำไปสู่การสร้างเครื่องมือในการวิจัยเพื่อเก็บข้อมูล และกำหนดแนวความคิด รูปแบบ การใช้สี และการแสดงออกทางจิตรกรรมที่มีความเหมาะสม ซึ่งพบว่ารูปแบบทางจิตรกรรมที่มีความเหมือนจริง (Realism) สามารถสร้างการรับรู้ในเชิงอารมณ์ความรู้สึกกับกลุ่มเป้าหมายได้มากที่สุด ตลอดจนการเลือกใช้โทนสี และการแสดงออกทางจิตรกรรมต้องมีแนวโน้มที่ให้ความรู้สึกถึงความสบายตา ความอบอุ่น ความนุ่มนวลและความเย็นสบาย ความมีชีวิตชีวา เพื่อนำผลงานจิตรกรรมทั้ง 22 ชิ้น ติดตั้งถาวร ณ โรงพยาบาลคลองหลวง โดยคำนึงถึงความเหมาะสมของพื้นที่ภายในโรงพยาบาลเป็นสำคัญ เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมเป็นสาธารณประโยชน์อย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทสำคัญของศิลปะร่วมสมัยในการเข้าไปเติมเต็มและแก้ไขปัญหาสังคม

คำสำคัญ: จิตรกรรมภาพธรรมชาติ / กระบวนการทางจิตรกรรม / การเยียวยา / โรงพยาบาล

วิธีอ้างอิง

วราวุฒิ โตอุรวงศ์, ญาณวิทย์ กุญแจทอง และ ทินกร กาษรสุวรรณ. (2568). จิตรกรรมภาพธรรมชาติเพื่อสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรในโรงพยาบาล. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(2), 111-144. https://doi.org/10.69598/sbjfa281748

© 2568 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

04

Nature Painting for Relaxation among Hospital Staff[1]

Warawut Tourawong[2]
Yanawit Kunchaethong[3]
Tinnakorn Kasornsuwan[4]

Received: September 12, 2025 / Revised: November 15, 2025 / Accepted: November 22, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa281748

---

[1] Received research and innovation grant for the 2024 fiscal year from the National Research Council of Thailand (NRCT).

[2] Associate Professor, Department of Painting, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: tourawong_w@su.ac.th

[3] Emeritus Professor, e-mail: yanawit@gmail.com

[4] Professor, Department of Graphic Arts, Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: tinnakornk@yahoo.com

Abstract

This research reports on the creation of paintings to promote a healing environment for the staff of Khlong Luang Hospital in Pathum Thani Province. Hospital staff are prone to job-related fatigue due to high patient expectations and a heavy workload from a large number of service users. Creating an environment that promotes rest and relaxation is one way to provide emotional balance for this target group. The study began by examining the principles of creating a healing environment, which involves designing spaces with a positive effect on human perception. Specifically, it uses paintings depicting nature as a visual stimulus to evoke positive emotions in the target group, making the hospital environment more pleasant. This led to the creation of research tools to collect data and determine appropriate concepts, styles, colors, and artistic expression for the paintings. The findings showed that a realistic painting style had the strongest emotional impact on the target group. The selected color tones and artistic expression leaned towards a sense of visual comfort, warmth, softness, coolness, and liveliness. These 22 paintings were then permanently installed at Khlong Luang Hospital, with careful consideration for the suitability of the spaces, ensuring the artworks serve as a tangible public benefit and align with the important role of contemporary art in addressing and solving social issues.

Keywords: Nature Painting / Process Painting / Healing / Hospital

Citation

Tourawong, W., Kunchaethong, Y. & Kasornsuwan, T., (2025). Nature Painting for Relaxation among Hospital Stafft. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(2), 111-144. https://doi.org/10.69598/sbjfa281748

© 2025 by the author(s). 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/

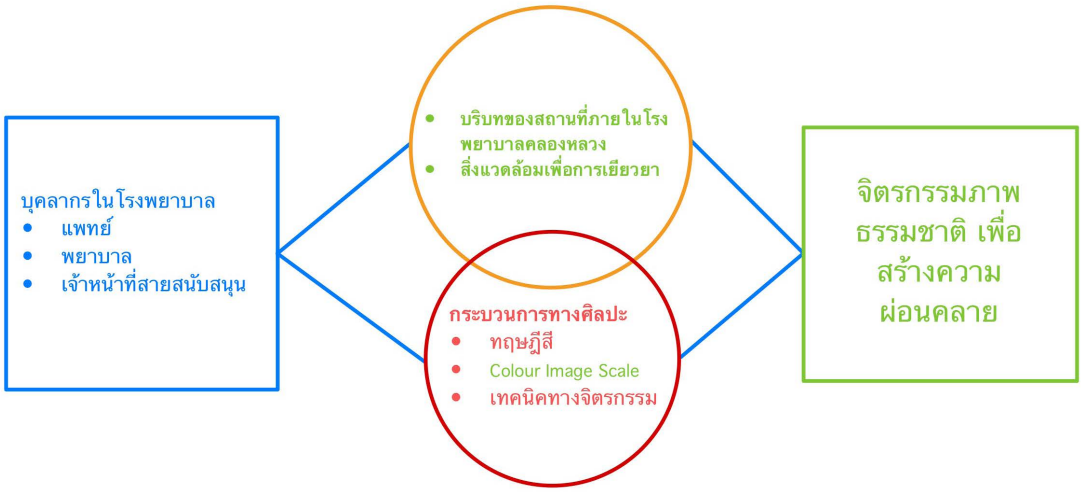
บทนำ

จากประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมร่วมกับโรงพยาบาล ภายใต้โครงการของภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมฯ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ปี 2562-2568 เพื่อนำผลงานจิตรกรรมมากกว่า 600 ชิ้น ไปติดตั้งถาวรที่โรงพยาบาล 7 แห่ง ได้แก่ ร.พ. ปทุมธานี (2562) จ.ปทุมธานี ร.พ. ธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ (2563) จ.ปทุมธานี ร.พ. คลองหลวง (2563) จ.ปทุมธานี ร.พ. ธัญบุรี (2563) จ.ปทุมธานี ร.พ. ปากช่องนานา (2565) จ.นครราชสีมา ร.พ. วังสะพุง (2567) จ.เลย ร.พ. ราชบุรี (2568) จ.ราชบุรี จนพบว่าการใช้ผลงานจิตรกรรมเข้าไปอยู่ในพื้นที่โรงพยาบาลถือเป็นแนวทางในการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยา (Healing Environment) ซึ่งเป็นหนึ่งปัจจัยในการดูแลสุขภาพแบบองค์รวม (Holistic Healthcare) คือด้านร่างกาย ด้านจิตใจ ด้านจิตวิญญาณ และด้านสิ่งแวดล้อม ซึ่งจะเป็นประโยชน์ทั้งผู้ใช้บริการโรงพยาบาล และโดยเฉพาะบุคลากรของโรงพยาบาลที่จะต้องใช้ชีวิตในสภาพแวดล้อมเดิม ๆ อย่างต่อเนื่องและยาวนาน กลวิธีที่สร้างความผ่อนคลายที่ถูกมองข้ามก็คือการสร้างโอกาสและแนวทางการพักผ่อนที่อยู่ในประสบการณ์แต่ละวัน และในสภาพแวดล้อม (Dieser R, Edginton C, Ziemer R, 2017) ผลงานจิตรกรรมเป็นสื่อที่ต้องติดตั้งภายในอาคาร โดยสภาพแวดล้อมของผู้ปฏิบัติงานจะถูกจำกัดให้ทำงานภายในห้องผู้ป่วย หรือในพื้นที่โรงพยาบาล ซึ่งผลงานจิตรกรรมสามารถตอบโจทย์ด้านพื้นที่ปฏิบัติงานได้เป็นอย่างดี โดยจะทำให้เกิดการรับรู้และซึมซับได้อย่างสม่ำเสมอต่อเนื่อง

รูปทรง (shape) เป็นตัวกำหนดการรับรู้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ รูปทรงจึงทำหน้าที่กระตุ้นประสบการณ์เดิมของเราได้ ดังนั้นเมื่อเราพบเห็นรูปทรงต้นไม้ใบหญ้า หรือภาพลักษณ์ของธรรมชาติ ผู้เห็นจะเกิดประสบการณ์ร่วมขึ้น เนื่องจากเราต่างเคยมีสัมพันธภาพกับธรรมชาติรอบตัวเป็นทุนเดิมอยู่ก่อนแล้ว การทดลอง “ผลกระทบทางสรีรวิทยาในการกระตุ้นการมองเห็นด้วยจินตภาพป่าไม้” พบว่าการกระตุ้นการมองเห็นด้วยภาพป่าไม้ทำให้ (1) ความเข้มข้นของออกซี-Hb ลดลงอย่างมีนัยสำคัญในเยื่อหุ้มสมองส่วนหน้าด้านขวา และ (2) การรับรู้ความรู้สึก “สบาย” “ผ่อนคลาย” และ “เป็นธรรมชาติ” เพิ่มขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ (Chorong Song, Harumi Ikei and Yoshifumi Miyazaki, 2018)

เช่นเดียวกับการเห็น “สี” ของใบไม้ การทดลองเรื่อง “สีของใบไม้ช่วยเพิ่มความผ่อนคลายและสถานะทางอารมณ์ของนักศึกษามหาวิทยาลัยจากประเทศต่าง ๆ” (Kexiu L. et al, 2021) ซึ่งเป็นการทดลองเพื่อให้ได้ข้อมูลยืนยันการรับรู้สีของใบไม้ ซึ่งผลการวิจัยพบว่าการดูสีของพืชเหล่านี้มีความสัมพันธ์เชิงบวกกับการผ่อนคลายทางสรีรวิทยา อีกทั้งยังเชื่อมโยงกับความรู้สึกเชิงบวก เช่น ความสงบ ความสบาย และความเป็นธรรมชาติ ดังนั้นการมีสีเหล่านี้ในพื้นที่อาจส่งผลดีต่อการผ่อนคลายและสถานะทางอารมณ์” (Kexiu L. et al, 2021)

การศึกษาข้อมูลดังกล่าวร่วมกับ ทฤษฎีสี และกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมจึงเป็นโจทย์ตั้งต้นในการกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่จะช่วยส่งเสริมให้ผู้รับชมผลงานจิตรกรรมภายในโรงพยาบาลสัมผัสได้ถึงสุนทรียภาพของผลงานศิลปะ อันจะนำไปสู่การพักผ่อนทางสายตา และเกิดความผ่อนคลายได้อย่างมีนัยสำคัญ จึงมุ่งสร้างผลงานจิตรกรรมบนเงื่อนไขของบริบทพื้นที่ที่มีความเฉพาะเจาะจง ให้มีส่วนเข้าไปเติมเต็มสภาพแวดล้อมของโรงพยาบาลให้มีความรื่นรมย์ยิ่งขึ้น



ภาพที่ 1
กรอบแนวคิดของการวิจัย
หมายเหตุ. จากผู้วิจัย

กรอบแนวคิดของการวิจัย

1. ศึกษาแนวคิดการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยา/ ทฤฎีสี/ ทฤษฎี Colour Image Scale โดย Shigenobu Kobayashi/ กระบวนการทางจิตรกรรม/ จิตรกรรมภาพทิวทัศน์/ ลงพื้นที่อาคารที่ใช้ในการติดตั้งผลงานจิตรกรรม อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น โรงพยาบาลคลองหลวง
2. ออกแบบเครื่องมือวิจัยโดยการทำแบบสอบถามบุคลากรของโรงพยาบาลคลองหลวง เพื่อเป็นแนวทางในการกำหนดรูปแบบ และการแสดงออกทางจิตรกรรม
3. วิเคราะห์ข้อมูล และสรุปผลจากการศึกษา และการทำแบบสอบถาม เกิดเป็นแนวคิดของผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต” ที่สอดคล้องกับ “ภาพทิวทัศน์ของสายน้ำ” ในรูปแบบจิตรกรรมที่ “เหมือนจริง” เพื่อสื่อความหมายถึงชีวิตกับธรรมชาติ
4. การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมมุ่งเน้นการใช้สีแบบเนเชอรัล และความกลมกลืนของสีใกล้เคียงควบคู่กับเทคนิคในการสร้างงานจิตรกรรม
5. การติดตั้งผลงานภายในอาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น โรงพยาบาลคลองหลวง โดยคำนึงถึงความเหมาะสมระหว่างผลงานจิตรกรรมกับบริบทของโรงพยาบาล

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. สร้างสรรค์งานจิตรกรรมภาพธรรมชาติเพื่อสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรในโรงพยาบาล
2. มุ่งเน้นกระบวนการสร้างผลงานจิตรกรรมร่วมกับทฤษฎีสี ภายใต้บริบทของโรงพยาบาล เพื่อสร้างการรับรู้ของบุคลากรโรงพยาบาลให้เกิดความผ่อนคลาย
3. เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมมีหน้าที่เฉพาะเจาะจงกับบริบทพื้นที่ของโรงพยาบาล และสามารถรับใช้สังคมได้อย่างเป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยา มีองค์ประกอบสำคัญอยู่ 3 ส่วน

- สภาพแวดล้อมที่สัมผัสได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 คือ หู-ได้ยิน ตา-เห็น จมูก-ได้กลิ่น ลิ้นรับรสชาติ กาย-สัมผัส
- สภาพแวดล้อมที่สัมผัสได้ด้วยความรู้สึกทางใจ-ธรรมารมณ์ และ
- สภาพแวดล้อมที่เป็นมนุษย์-บุคคล (เอกวิทย์, 2563)

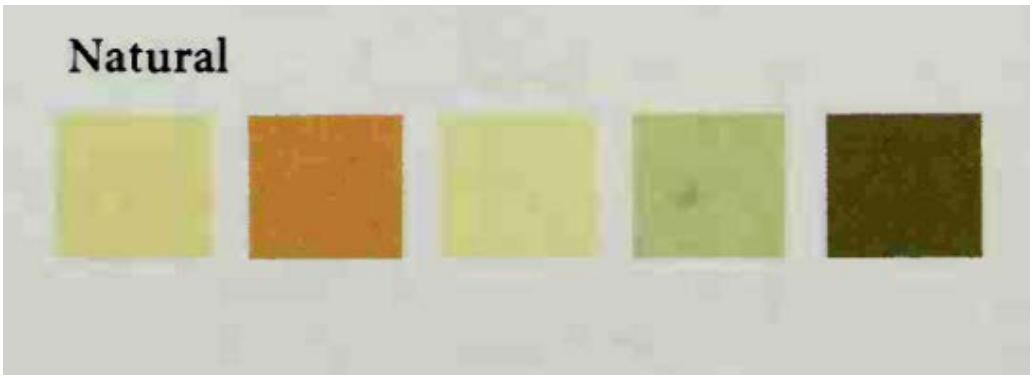
ผัสสะการรับรู้มีอิทธิพลต่ออารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นแสง สี หรือภาพที่เห็น เสียงที่ได้ยิน ความร้อนหนาวที่ร่างกายรู้สึก กลิ่นที่ได้รับ หรือรสชาติที่ได้ลิ้มลอง ผัสสะการรับรู้ต่าง ๆ เหล่านี้ไม่เพียงเป็นสิ่งเร้าทางกายภาพที่ส่งผลต่อระบบประสาทของมนุษย์ แต่ยังเป็น “สัญญะ” ที่แฝงไว้ด้วยความหมายที่ลึกซึ้งที่อาจกระตุ้นความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ที่ผูกพันอยู่กับความทรงจำต่าง ๆ (โกศล, 2560) สิ่งแวดล้อมที่น่ารื่นรมย์ก็มีส่วนสำคัญในการทำให้การทำงานของเจ้าหน้าที่มีความผ่อนคลาย ทำให้การให้บริการผู้ป่วยและการทำงานมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้นเป็นการยกระดับคุณภาพชีวิตในการปฏิบัติหน้าที่ของเจ้าหน้าที่อีกด้วย การทำให้โรงพยาบาลมีบรรยากาศและสิ่งแวดล้อมที่ดีจะช่วยให้เกิดการรับรู้ถึงความหมายของสถานที่ (Sense of place) (โกศล, 2560) จากการศึกษาพบว่าภาพวาด ผลงานจิตรกรรม หรือผลงานศิลปกรรม ถือเป็นหนึ่งองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยส่งเสริมให้สภาพแวดล้อมมีความรื่นรมย์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการให้ความสำคัญต่อการใช้ “สุนทรียภาพ” เป็นตัวกระตุ้นผัสสะการรับรู้ทางการเห็นของผู้ที่อยู่ในโรงพยาบาล แต่สิ่งที่ต้องพิจารณาต่อคือการสร้างงานจิตรกรรมภาพธรรมชาตินั้นต้องมี “รูปแบบ และการแสดงออก” เช่นไรจึงจะกระตุ้นการรับรู้ดังกล่าวได้อย่างมีประสิทธิภาพและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการสร้างความผ่อนคลาย จึงนำไปสู่การสร้างเครื่องมือวิจัยเพื่อกำหนด “รูปแบบผลงานจิตรกรรม” และ “กระบวนการสร้างงานจิตรกรรม” ต่อไป

ทฤษฎี Colour Image Scale โดย Shigenobu Kobayashi

เป็นฐานข้อมูลที่พัฒนาโดยสถาบันวิจัยสีและการออกแบบ Nippon เพื่อใช้ในการจำแนกการผสมสีอย่างเป็นระบบ โดยสร้างฐานข้อมูลจากการใช้สีพื้นฐาน 130 สี มาผสมสี 3 สีที่ต่างกัน จากนั้นใส่คำ 180 คำ ที่เกี่ยวข้องกับวิธีที่ผู้คนรับรู้สีและข้อมูลเกี่ยวกับคำที่เกี่ยวข้องกับสีนั้น ๆ ลงในคอมพิวเตอร์ ด้วยวิธีการนี้จึงสร้างฐานข้อมูล 130 หน้า ซึ่งแสดงภาพที่เกี่ยวข้องกับการผสมสีที่สร้างโดยสีพื้นฐาน 130 สีเหล่านั้น ภาพเหล่านี้เป็นเหมือน "สะพาน" เชื่อมโยงระหว่างโลกของวัตถุ (เช่น แฟชั่น การออกแบบภายใน) และไลฟ์สไตล์ (Kobayashi S, 1990)

จากภาพที่ 3 สังเกตได้ว่ากลุ่มสีเนเชอรัล (Natural) อยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางของโทนสีแบบอุ่น (Warm) และโทนสีแบบเย็น (Cool) จากกลางภาพขึ้นไปถึงด้านบนซึ่งเป็นโทนสีแบบนุ่มนวล (Soft) และเมื่อพิจารณาจากเฉด (Shades) และโทน (Tone) ของสีจะพบว่าเป็นกลุ่มสีตั้งแต่ระดับค่าน้ำหนักสว่าง (Light values) ไปจนถึงค่าน้ำหนักกลาง (Middle values) กลุ่มสีแบบเนเชอรัลจึงมีค่าความเป็นกลางที่โดดเด่น แต่ก็ยังคงมีความเชื่อมโยงกับกลุ่มสีอื่น ๆ ที่สามารถให้ความรู้สึกได้หลากหลาย และการจัดคู่สีที่ใช้เป็นการไล่ระดับสีแบบนุ่มนวล สำหรับพื้นที่นั่งเล่นหรือพื้นที่พักผ่อน (Kobayashi S, 1990)

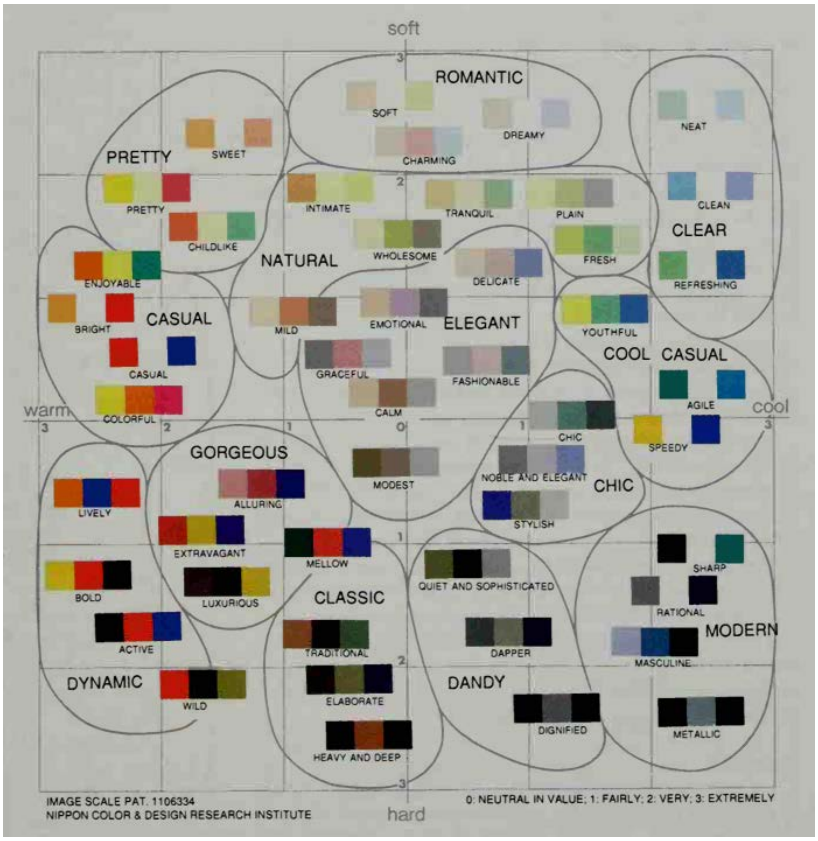
- กลุ่มสีแบบ เนเชอรัล มีความสอดคล้องกับสีในธรรมชาติจริง
- กลุ่มสีแบบ เนเชอรัล มีความเป็นกลางที่โดดเด่น และมีความเชื่อมโยงกับกลุ่มสีอื่น ๆ ที่อยู่รายรอบ เช่น กลุ่มสีที่ให้ความสดใส กลุ่มสีที่ให้ความรู้สึกเย็นสบาย กลุ่มสีที่ชวนฝัน
- ให้ความรู้สึกถึงสีแบบพาสเทล (Pastel) คือ สีแท้ที่ถูกเจือด้วยสีขาว สีนั้น ๆ จึงลดความเข้มข้นของสีลง สีจึงไม่มีความจัดจ้าน



ภาพที่ 2

สีแบบเนเชอรัล (Natural)

หมายเหตุ. จาก *Color image scale, (p. 18),* by S. Kobayashi (L. Matsunaga, Trans.), 1990, John Wiley & Sons. Copyright 1990 Nippon Color & Design Research Institute, Inc.



ภาพที่ 3

คำที่สื่อความหมายของสี

หมายเหตุ. จาก *Color image scale, (p. 11),* by S. Kobayashi (L. Matsunaga, Trans.), 1990, John Wiley & Sons. Copyright 1990 Nippon Color & Design Research Institute, Inc.

ทฤษฎีสี ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Analogous Colors)

เชฟเริลกล่าวว่า เราสามารถมองเห็นสีได้อย่างดีก็ต่อเมื่อ สีทั้งหลายมีความสัมพันธ์ใกล้เคียงกัน คล้ายคลึงกัน และเมื่อสีเหล่านั้นตรงข้ามกันหรือตัดกันอย่างรุนแรง สีคล้ายกัน (analogous colors) แสดงคุณภาพของอารมณ์ (emotional quality) ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มสีเย็น หรือสีอุ่น เมื่อมีการจัดวางอย่างเหมาะสม ส่วนสีตัดกันหรือสีตรงข้ามแสดงคุณภาพการมองเห็น (visual quality) โดยการจัดวางสีอุ่นให้ขัดแย้งกับสีเย็น และกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งมีสภาพเป็นรอง (วิรุณ, 2535) สีกลมกลืนแบบสีข้างเคียงคือ การใช้สีที่อยู่ใกล้กันในวงจรสีเพื่อสร้างความรู้สึกกลมกลืน และสบายตา เช่น สีเขียว สีเขียวเหลือง สีเหลือง หรือสีฟ้า สีฟ้าเขียว สีเขียว จึงเป็นจุดตั้งต้นในการกำหนดแนวทางการใช้สีเพื่อสร้างความผ่อนคลาย

กระบวนการทางจิตรกรรม (Process Painting)

การวาดภาพ คือ การสร้างสรรค์โดยการระบายสีหรือวัสดุอื่น ๆ ลงบนพื้นผิว มักจะทำด้วยพู่กัน (Tate, n.d.) จนเกิดเป็นผลงานจิตรกรรม เทคนิคพื้นฐานทางจิตรกรรมจะมีอยู่ 2 วิธีการ คือ

การเขียนภาพแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect painting) เป็นเทคนิคที่เน้นความประณีต พิถีพิถัน และใช้เวลาในการสร้างสรรค์ โดยมีขั้นตอนที่ชัดเจน เช่น การรองพื้น, ร่างภาพ, ลงสีค่าน้ำหนัก, ลงรายละเอียด, ลงสีโทนเดียว (Grisaille), การลงสีทับด้วยชั้นบาง ๆ โปร่งใส (Glazing) การลงสีหนา หรือมีพื้นผิวที่นูนขึ้นมาในภาพวาด (Impasto) (Tate, n.d.) รวมถึงเก็บรายละเอียดตอนจบงาน เทคนิคนี้เหมาะสำหรับการสร้างผลงานแบบเหมือนจริง (Realism) โดยเฉพาะการให้รายละเอียดได้ตามตาเห็น

การเขียนภาพแบบโดยตรง (Direct painting) เน้นความฉับไว และความรู้สึกขณะวาดภาพ โดยเฉพาะการวาดภาพสีน้ำมันที่สมบูรณ์ทั้งภาพกลางแจ้ง (Plein air) (Tate, n.d.) ซึ่งมีข้อจำกัดด้านเวลา จึงมักใช้เทคนิคอัลลาพริมา (Alla Prima) ซึ่งเป็นการวาดภาพให้เสร็จในครั้งเดียวโดยไม่ต้องรอให้สีแห้ง จึงเห็นร่องรอยของพู่กัน (Brushstrokes) งานลักษณะนี้ให้ความรู้สึกอย่างมีชีวิตชีวาและเป็นธรรมชาติ เน้นการถ่ายทอดภาพรวมและความประทับใจจากสิ่งที่เห็น

จิตรกรรมภาพทิวทัศน์

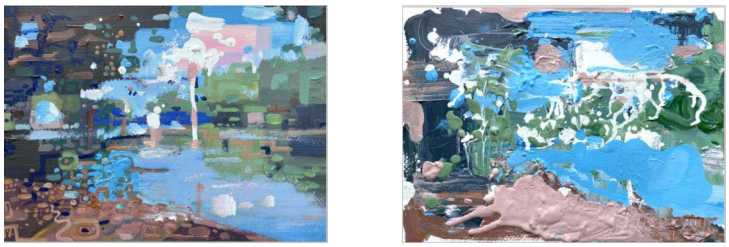
ในอดีตหัวข้อทิวทัศน์ เป็นเพียงแค่องค์ประกอบหนึ่งในการบอกเล่าเรื่องราวเชิงประวัติศาสตร์ บุคคลสำคัญ หรือเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในสังคมยุคนั้น ๆ ทฤษฎีสถาบันศิลปะกล่าวโทษว่าภาพภูมิทัศน์คือ ศิลปะแห่งการลอกแบบเฉกเช่น นักวาดภาพบุคคล (Brown, 2557) ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา ภาพภูมิทัศน์เป็นแขนงย่อยของศิลปะ จิตรกรที่หาเลี้ยงชีพโดยการวาด “ทิวทัศน์” ของบ้านตากอากาศ สวน หรือทัศนียภาพสวยงาม มักไม่ได้รับความสำคัญในฐานะของศิลปินมากนัก (Gombrich, 2560) จนกระทั้ง ค.ศ. 1808 ผลงาน Cross in the Mountains โดย Caspar David Friedrich ได้นำจัดแสดงที่เมืองเดรสเดน เป็นคำแถลงการณ์ของศิลปะภาพวาดทิวทัศน์ไปพร้อมกัน ความสำเร็จสองประการของลัทธิโรแมนติกยุคต้นได้ปรากฏชัดเจนอยู่ในภาพนี้นั้นคือ การยกระดับธรรมชาติขึ้นสู่การเป็นศาสนา (Brown, 2557) นับจากนั้นภาพทิวทัศน์จึงได้ยกฐานะในเชิงคุณค่าเทียบเท่ากับหัวข้อทางศิลปะอื่น ๆ ทิวทัศน์จึงกลายเป็นหัวข้อสำคัญที่มีส่วนช่วยให้ศิลปะมีวิวัฒนาการต่อไปได้กว้างไกล จนกระทั้งช่วงปลายศตวรรษที่ 20 บทบาทของจิตรกรรมภาพทิวทัศน์เริ่มเบาบางลง เนื่องด้วยกระแสศิลปะ และเทคโนโลยีใหม่เข้ามาทดแทน และในปัจจุบันความเป็นศิลปะร่วมสมัยได้ขยายขอบเขตไปสู่การมีส่วนร่วมกับผู้คน และชุมชนมากยิ่งขึ้น จึงเป็นที่น่าสนใจว่าจิตรกรรมภาพทิวทัศน์จะสามารถปรับตัวให้เข้ากับความเป็นร่วมสมัยได้อย่างไร

การเก็บข้อมูลเพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน

แบบสอบถามสำหรับบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง (กลุ่มแพทย์ พยาบาล เจ้าหน้าที่สายสนับสนุน)

ข้อคำถามที่ 1.1: การรับรู้ภาพผลงานตัวอย่างทั้ง 5 แบบ เลือกภาพที่ท่านรู้สึกถึงความผ่อนคลายมากที่สุด

1 2 3



4 5

ภาพที่ 4
ข้อคำถามที่ 1: การรับรู้ภาพผลงานตัวอย่างทั้ง 5 แบบ
หมายเหตุ. จากคณะดำเนินการวิจัย

ภาพตัวอย่างเพื่อทำแบบสอบถามใช้หลักการ “ระดับความเป็นนามธรรม” (Level of Abstraction) เป็นการสำรวจการรับรู้ตั้งแต่ 1). ภาพที่นำเสนอรายละเอียดตามตาเห็นมากที่สุด (Naturalism) 2). คือภาพที่มีการลดทอนรายละเอียดลง แต่ยังคงนำเสนอ ความหมายหรือความรู้สึกตามที่เห็นหรือรู้สึก (Realism) 3). ภาพที่ลดทอนรายละเอียด รวมถึง อาจมีการนำส่วนประกอบเดิมมาจัดวางใหม่แต่ยังคงเหลือรายละเอียดตามตาเห็นอยู่บ้าง (Semi-Abstraction) 4). ภาพที่ถูกลดทอนรายละเอียดจนเกือบเป็นนามธรรมบริสุทธิ์แต่ยังคงเหลือ ความเชื่อมโยงกับสิ่งที่ตาเห็นอยู่บ้าง (Objective Abstraction) 5). ภาพที่ถูกตัดทอนรายละเอียด จนมีความเป็นนามธรรมโดยสมบูรณ์ (Non-Objective Abstraction) (Ocvirk et al, 2012)

บุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงเลือกภาพที่ 2 ที่มีลักษณะแบบ “เหมือนจริง (Realism)” มากที่สุด การสร้างผลงานจึงต้องคำนึงถึง “ภาพที่มีการลดทอนรายละเอียดลง แต่ยังคงนำเสนอ ความหมายหรือความรู้สึกตามที่เห็นหรือรู้สึกเพื่อให้ความเหมือนจริงตามตาเห็น” ตามหลักการ “ระดับความเป็นนามธรรม” (Level of Abstraction) เป็นสำคัญ

คำตอบข้อถามชุดที่ 1.2: “เหตุผลที่เลือก” ภาพที่ให้ความรู้สึกถึงความผ่อนคลายมากที่สุด

การตอบแบบสอบถามของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง ในข้อคำถามที่ 1.2 ว่าเพราะเหตุใดจึงเลือกภาพนั้นที่รู้สึกผ่อนคลายมากที่สุด สามารถแบ่งกลุ่มของคำตอบได้ 2 กลุ่มดังนี้

1. สามารถเข้าใจได้ว่า “ภาพที่เห็นนั่นคืออะไร” จากคำตอบจะมีคำว่า “ชัดเจน” หลายครั้ง เช่น “คาดเดาได้ชัดเจนว่าคือภาพอะไร/ ให้ความรู้สึกชัดเจนอยู่บ้าง/ ไม่ชัดเจนมากเกินไป/ รู้สึกชัดเจนอยู่บ้าง” เป็นต้น จึงประมวลได้ว่ากลุ่มเป้าหมาย “เกิดความรู้สึกผ่อนคลายกับภาพที่สามารถเชื่อมโยงกับประสบการณ์เดิม” หรือ “ภาพจำที่เขามีต่อธรรมชาติ” ได้ ซึ่งภาพเหมือนจริง ถือเป็นรูปแบบที่กระตุ้นประสบการณ์เดิมของผู้ดูได้อย่างตรงไปตรงมาที่สุด
2. “ความพอดี” สังเกตได้จากการตอบในเชิงความรู้สึก เช่น “มีโทนสีอุ่น/ ไม่มากเกินไป/ ไม่ชัดเจนมากเกินไป/ ความสว่างกำลังดี/ แสงในภาพอ่อน ๆ/ ความสบายตา/ เข้าถึงภาพง่าย/ ละมุน” กลุ่มคำตอบนี้อธิบายความรู้สึกผ่อนคลายอย่างชัดเจน จึงสรุปได้ว่าการสื่ออารมณ์ความรู้สึกของภาพควรคำนึงถึงความพอดี เช่น สีสันจะต้องไม่สดจัดจ้านและไม่เข้มข้น มุมมองและองค์ประกอบของภาพจะต้องนำพาสายตาให้มองได้ลื่นไหลเป็นต้น

คำตอบข้อถามชุดที่ 2.1: ความรู้สึกต่อสถานที่ และช่วงเวลา

คำตอบทั้งหมดมีความชัดเจนอย่างยิ่งในเรื่องของพื้นที่สีเขียว หรือสถานที่ที่เป็นธรรมชาติ แต่สิ่งสำคัญของการกำหนดเนื้อหา (Subject Matter) จำเป็นต้องระบุลักษณะของสถานที่ที่มีความเฉพาะเจาะจง เพื่อให้มีความสอดคล้องกับประสบการณ์ของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงมากที่สุด ซึ่งคำตอบจำนวนมากได้ระบุถึงพื้นที่ที่มี “น้ำ” เป็นองค์ประกอบสำคัญ เช่น แม่น้ำ บ่อน้ำ ทะเล ทะเลสาบ น้ำตก คลื่นน้ำ น้ำไหล เป็นต้น ดังนั้นสถานที่ที่มี “ผืนน้ำ” จึงเป็นเนื้อหา (Subject Matter) สำคัญในการสร้างผลงานจิตรกรรม ส่วนคำตอบอื่น ๆ ที่มีลักษณะคำตอบที่กระจายสามารถใช้เป็นองค์ประกอบร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานได้ เช่น “ภูเขา สถานที่ที่มีต้นไม้ร่มรื่น ดอกไม้” เป็นต้น

คำตอบข้อถามชุดที่ 2.2: ความรู้สึกต่อช่วงเวลา

คำตอบคือช่วงเวลา “เช้า” กับช่วงเวลา “เย็น” ในช่วงเวลาดังกล่าวดวงอาทิตย์จะอยู่ใกล้ขอบฟ้า ทำให้แสงจากดวงอาทิตย์ต้องเดินทางผ่านชั้นบรรยากาศเป็นระยะทางที่ยาวกว่าในช่วงกลางวัน ทำให้แสงสีฟ้าถูกกระเจิงออกไป แสงสีแดงและแสงสีส้มจึงสามารถเดินทางมาถึงการรับรู้ทางสายตาเราได้มากกว่า แสงและสีในช่วงเวลาเช้าและเย็นจึงทำให้เรารู้สึกถึงความนุ่มนวล รวมทั้งอุณหภูมิที่เรารับรู้ได้จะมีความเย็นสบายมากกว่าช่วงเวลากลางวัน ในส่วนของคำตอบอื่น ๆ เช่น “ความสดใส ความแจ่มใส แสงแดดที่สว่าง กลางคืน แสงระยิบระยับ ลมพัดเบา ๆ เช้ามืด” สามารถใช้เป็นองค์ประกอบเสริมในการกำหนดแนวทางในการแสดงออกทางจิตรกรรม ทั้งในเรื่องของโทนสีและเทคนิควิธีการทางจิตรกรรมได้ จึงสรุปได้ว่าโทนสีจะต้องมีความสดใส แต่ไม่จัดจ้าน มีความนุ่มนวล เช่น โทนสีกลมกลืน โทนสีใกล้เคียง (Analogous Colors) หรือเฉดสีแบบสีพาสเทล (จะมีความสว่างสูง (High Value/Brightness) และความสดของสีต่ำ (Low Saturation/Chroma) และมีการผสมสีขาว)

ประมวลผลข้อมูลที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

ตารางที่ 1

ตารางแสดงการประมวลผลข้อมูล เพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และผลการตอบแบบสอบถาม	**สรุปประเด็น**	**วัตถุประสงค์โครงการ**
บริบทของโรงพยาบาล อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น ร.พ. คลองหลวง	**พื้นที่**ที่ให้บริการทางการแพทย์ **บุคลากร**ให้บริการผู้ป่วยจำนวนมาก + ความคาดหวัง - ร.พ. มีความต้องการภาพจิตรกรรมจำนวนมาก - ไม่กีดขวางการปฏิบัติงาน และอุปกรณ์ทางการแพทย์	ข้อที่ 1
สิ่งแวดล้อมเพื่อการเยียวยา	**การรับรู้ด้วยการเห็น** ผลงานจิตรกรรมภาพธรรมชาติ - เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับสายน้ำ - รูปแบบงานจิตรกรรมต้องสอดคล้องกับประสบการณ์เดิมของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง	ข้อที่ 2
ทฤษฎี และ ทฤษฎี Color image scale	การใช้**สีในงานจิตรกรรม** เพื่อสร้างการรับรู้เชิงอารมณ์ - สีแบบเนเชอรัล (Natural) และสีแบบพาสเทล (Pastel) สีต้องมีความนุ่มนวล (Soft) - สีกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Analogous Colors) เพื่อเป็นหลักการกำหนดค่าหนักหนักของสี	ข้อที่ 2
จิตรกรรมภาพธรรมชาติ	ผลงานจิตรกรรมหัวข้อ**ภาพทิวทัศน์** - ส่งเสริมให้งานจิตรกรรม (สื่อแบบโบราณ) สามารถตอบสนองความต้องการทางสังคมได้ ซึ่งเป็นหัวใจสำคัญของศิลปะร่วมสมัย - ส่งเสริมให้หัวข้อพื้นฐานอย่าง “ทิวทัศน์” เป็นตัวเชื่อมโยงประสบการณ์ในเชิงบวกของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง กับภาพจำของธรรมชาติ	ข้อที่ 3
ผลการตอบแบบสอบถาม	1. **Realism** เป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบของผลงานจิตรกรรมในโครงการนี้ 2. สถานที่ที่เกี่ยวข้องกับผืนน้ำ **“สายธารแห่งชีวิต”** คือเนื้อหาในการสร้างผลงานจิตรกรรม 3. ช่วงเวลา เช้า และ ช่วงเย็น **เงื่อนไขของช่วงเวลา**จะเป็นตัวกำหนด - ช่วงเวลาในการเก็บข้อมูลต้นแบบ: การถ่ายภาพทิวทัศน์ - แนวทางการใช้สีในงานจิตรกรรม ต้องสอดคล้องกับข้อมูลที่เกี่ยวข้องทั้งหมด - การแสดงออกทางจิตรกรรม คือ การผสมผสานการเขียนภาพแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect painting) กับการเขียนภาพแบบโดยตรง (Direct painting)	ข้อที่ 2

หมายเหตุ: ที่มา จากการวิเคราะห์ข้อมูลของผู้วิจัย

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม “สายธารแห่งชีวิต”

ผลงานจิตรกรรมของโครงการจะใช้การนำเสนอในลักษณะ “เป็นตัวแทน” (Represent) ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ถือเป็นการสื่อแบบตรงไปตรงมา หรืออธิบายให้เจาะจงขึ้น (Pictorial Representation) คือ ความคาดหวังว่าเมื่อคุณเห็นภาพนี้ คุณจะสามารถจดจำวัตถุทางกายภาพนั้นได้ เนื่องจากเรามักจะคิดว่าวัตถุทางกายภาพเป็นตัวกำหนด (Bell, J., 1999) ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมแบบเหมือนจริง (Realism) เพื่อให้ตอบสนองกับผลการตอบแบบสอบถามของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง ในเรื่องรูปแบบของผลงานจิตรกรรม คือ “ภาพที่มีการลดทอนรายละเอียดลง แต่ยังคงนำเสนอความหมายหรือความรู้สึกตามที่เห็นหรือรู้สึก (Realism)” ดังนั้นการสื่อความหมายของงานจิตรกรรมในรูปแบบเหมือนจริงจึงมีลักษณะ วิถีหน้าที่แบบเสมือน (Iconic mode) คือ การสื่อสารที่อาศัยความเหมือนความคล้ายคลึงกับสิ่งที่ถูกสื่อสาร มันทำหน้าที่ (effect) แบบเหมือนจริง (ธีรยุทธ, 2551) แต่ความเหมือนจริงในที่นี้มิใช่การลอกเลียนตามสิ่งที่ตาเห็นทุกระเบียบนิ้ว แต่เป็นการตีความสิ่งที่เห็น นั่นคือความรู้สึกจากการมอง (Visual sensation) (จิระพัฒน์, 2552) เป็นเพราะคุณสมบัติของผลงานจิตรกรรมที่ความรู้สึกเชื่อมโยงกับรูปร่าง “Painting : form ⇢ feeling” (Bell, J., 1999) ผลลัพธ์ในเชิง “ความรู้สึกนึกคิด” จึงนำไปสู่การกำหนดเนื้อหาของสถานที่ในผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต” มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ต้นน้ำ คือ สถานที่ที่เป็นแหล่งกำเนิด หรือจุดเริ่มต้นของสายน้ำ เลือกใช้ภาพลักษณ์ของ “ผืนป่าและภูเขา” ที่มีความอุดมสมบูรณ์ ความชุ่มชื่น ที่เต็มไปด้วยหมู่มวลพฤกษา และบรรยากาศที่กว้างไกล จึงเป็นสถานที่ที่สามารถเชื่อมโยงเข้ากับความเข้าใจเดิมของผู้ดูได้เป็นอย่างดี

กลางน้ำ เส้นทางการไหลผ่านของสายน้ำที่เราคุ้นเคยและชินตามากที่สุดก็คือ แม่น้ำลำธารที่พาดผ่านจังหวัดต่าง ๆ ที่มุ่งไปบรรจบกับมหาสมุทร แม่น้ำถือเป็นภาพสะท้อนของความสัมพันธ์ระหว่างแม่น้ำกับคนในสังคมไทย โดยเฉพาะคนในพื้นที่จังหวัดปทุมธานี และกลุ่มเป้าหมาย

ปลายน้ำ คือสายน้ำที่ไหลลงสู่ทะเล หรือมหาสมุทร ภาพของท้องทะเลมักชวนให้เรานึกถึงช่วงเวลาแห่งการพักผ่อนหย่อนใจ เป็นที่เติมพลังทางใจจากภาระหน้าที่การงานในเมืองใหญ่ ด้วยลักษณะเฉพาะของความเป็นพื้นที่ที่สามารถมองไปได้ไกลจนสุดสายตา จนสามารถเห็นจุดบรรจบกันของท้องฟ้ากับพื้นน้ำ ณ เส้นขอบฟ้า

ผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต” ถือเป็นการ “อุปมาอุปไมย” (Metaphor) คือ การเปรียบเทียบสิ่งหนึ่งกับอีกสิ่งหนึ่งที่มีลักษณะเชื่อมโยงกัน “วัฏจักร” ของความเป็นไประหว่าง “การเดินทางของสายน้ำ” กับ “ครรลองของชีวิต” คำว่า “สายธาร” คือกระบวนการต่อเนื่องของสายน้ำจากแหล่งต่าง ๆ รวมตัวกันไหลเป็นทางน้ำขนาดใหญ่ สถานที่ที่ได้นำเสนอผ่านผลงานจิตรกรรมจึงมีทั้งภาพของต้นน้ำที่อยู่ตามป่าเขา กลางน้ำที่เป็นดั่งแม่น้ำ และปลายน้ำคือมหาสมุทร และน้ำก็จะระเหยกลายเป็นองค์ประกอบหนึ่งของอากาศและกลับคืนสู่ผืนน้ำอีกครั้งและเวียนวนไป สิ่งนี้ก็คือ “วัฏจักรของน้ำ” ซึ่งไม่มีความแตกต่าง

อะไรกับครรลองของชีวิตที่เราต่างต้อง เกิด แก่ เจ็บ ตาย ทั้งเราในฐานะมนุษย์ และสายน้ำก็ถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งของปรากฏการณ์ธรรมชาติทั้งสิ้น ความเป็นไปเช่นนี้จะทำให้เรามี “ประสบการณ์” และ “ทัศนคติ” ต่อชีวิตได้อย่างลึกซึ้ง สิ่งนี้อาจเป็นกระบวนการเรียนรู้สู่การน้อมรับ เราอาจเข้าถึงคุณค่าของความงดงามต่อสรรพสิ่งได้ไม่มากก็น้อย

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด “สายธารแห่งชีวิต” เกิดจากการศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และผลการตอบแบบสอบถามของบุคลกรโรงพยาบาลคลองหลวง จนได้ข้อสรุปเป็นแนวความคิดทางจิตรกรรมที่มุ่งสะท้อนเนื้อหาระหว่างชีวิตกับสายน้ำ โดยสามารถจำแนกประเด็นทางจิตรกรรมที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานได้ดังต่อไปนี้

ด้านรูปแบบ “เหมือนจริง (Realism)” ของผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต”

ข้อสรุปของการใช้รูปแบบเหมือนจริงในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม มีดังนี้

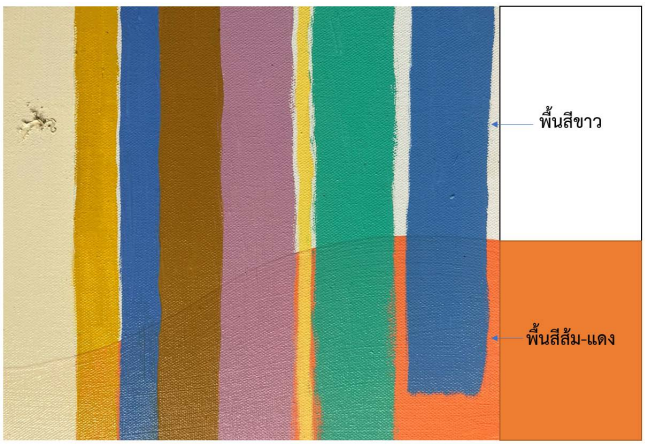
- จากการศึกษาการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยาพบว่า การตกแต่งด้วยภาพศิลปะหรือภาพถ่ายวิวทิวทัศน์ที่สวยงาม โดยเฉพาะภาพทิวทัศน์ที่มีแม่น้ำหรือลำธารจะมีส่วนลดความเครียดได้ (Ulrich, 2006)
- ผลการตอบแบบสอบถามของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง ถึง “ความรู้สึกต่อสถานที่” ที่ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย ผู้ตอบจำนวนมากกว่า 70 เปอร์เซ็นต์กล่าวถึงประสบการณ์มองเห็นแบบเหมือนจริง โดยเฉพาะ “สถานที่ที่มีน้ำ” เป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุด

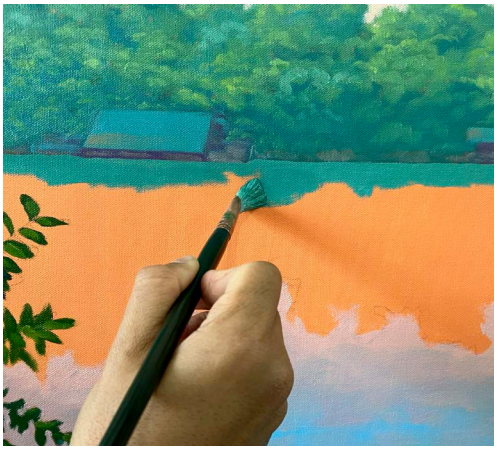
จากการศึกษาข้อมูลทั้ง 2 ส่วนนี้ มีความสอดคล้องกับความหมายของ (Pictorial Representation) คือ ความคาดหวังว่าเมื่อคุณเห็นภาพนี้ คุณจะสามารถจดจำวัตถุทางกายภาพนั้นได้ (Bell, J., 1999) ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมแบบเหมือนจริง (Realism)

ด้านเทคนิควิธีการ ของผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต”

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมชุด “สายธารแห่งชีวิต” มุ่งใช้การผสมผสานระหว่างการเขียนภาพแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect painting) และการเขียนภาพแบบโดยตรง (Direct painting) (ภาพที่ 6) เพื่อการแสดงออกทางจิตรกรรมดังนี้

- การเขียนแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect painting) เอื้อต่อการสร้างรายละเอียดของภาพซึ่งเป็นคุณลักษณะของงานจิตรกรรมแบบเหมือนจริง และส่งเสริมในการควบคุมการใช้สี โดยเฉพาะขั้นตอนการเตรียมสีรองพื้น (แดง-ส้ม) (ภาพที่ 5) ทำหน้าที่คุมค่าน้ำหนักของสีโดยรวมของภาพ
- รูปแบบเหมือนจริง (Realism) เปิดโอกาสให้เน้นการแสดงออกทางความรู้สึก จึงเลือกใช้การเขียนภาพแบบโดยตรง (Direct painting) เข้าไปผสมผสาน เพื่อสื่อสะท้อนอารมณ์ความรู้สึกและการแสดงออกให้มีชีวิตชีวามากที่สุด ซึ่งเป็นการแสดงออกด้วยฝีแปรง





ภาพที่ 5 (ซ้าย)
ภาพบทบาทของสีรองพื้น (ส้ม-แดง) ทำหน้าที่คุมค่าน้ำหนักของสีโดยรวมของภาพ
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 6 (ขวา)
ผสมผสานการเขียนภาพโดยตรง (Direct Painting) กับเขียนเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect Painting)
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ด้านการใช้ สี ในผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต”

องค์ประกอบที่สามารถแบกรับภาระในการแสดงออกของภาพวาดได้นั้น ดูเหมือนว่า สี เป็นสิ่งที่เรานึกถึงเป็นอันดับแรกในปัจจุบัน เรามักเชื่อมโยงสีเข้ากับความรู้สึกโดยไม่อาจต้านทานได้ เช่น คำเปรียบเปรยอย่าง 'ความโกรธสีแดง' หรือ 'ความรู้สึกเศร้า (the blues)' ซึ่งเป็นคำที่เชื่อมโยงระหว่างการมองเห็นกับการพูด และความเชื่อมโยงในลักษณะนี้อาจถูกใช้โดยจิตรกรมาโดยตลอด (Bell, J., 1999) ประเด็นสีในงานจิตรกรรมถูกตั้งเป็นสมมติฐานตั้งแต่แรกเพื่อหาความเป็นไปได้ในการตอบวัตถุประสงค์ของโครงการ ด้วยการเชื่อมโยงแนวคิดเข้ากับทฤษฎี (Color image scale) ด้วย “สีแบบเนเชอรัล (Natural)” ร่วมกับหลักทฤษฎีสี “สีแบบใกล้เคียงหรือสีแบบกลมกลืน” อีกทั้งผลจากการตอบแบบสอบถามถึงช่วงเวลาที่สร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรของโรงพยาบาลคลองหลวงได้ดีก็คือ “ช่วงเวลาเช้า” กับ “ช่วงเวลาเย็น” โดยตีความด้วยหลักของนาฬิกาชีวภาพ (Circadian Rhythm) ช่วงเวลาดังกล่าวนั้นเป็นช่วงเวลาที่ว่างเว้นจากหน้าที่การงานต่าง ๆ และมีแนวโน้มที่ได้รับความสงบมากกว่าช่วงเวลาอื่น เช่น เมื่อเราตื่นเช้าจะมีการกระตุ้นการหลั่ง คอร์ติซอล (Cortisol) ซึ่งเป็นฮอร์โมนที่ช่วยให้ร่างกายตื่นตัวและมีพลังงาน หรือช่วงเวลายามเย็นที่แสงพระอาทิตย์เริ่มค่อย ๆ ลดลงและมีโทนสีอบอุ่น ในช่วงเย็นจะส่งสัญญาณให้ร่างกายเตรียมพร้อมสำหรับการพักผ่อน จึงทำให้เรารู้สึกผ่อนคลายได้ ส่วนปรากฏการณ์ในการเห็นแสงและสี สามารถตีความในเรื่องของสีที่มีอิทธิพลได้โดยใช้หลักการกระเจิงแบบเรย์ลี (Rayleigh Scattering) ในตอนเช้าและหลังพระอาทิตย์ตกดิน ในช่วงเวลาดังกล่าว ดวงอาทิตย์จะอยู่ใกล้ขอบฟ้าและแสงอาทิตย์จะเข้าสู่ชั้นบรรยากาศในมุมเฉียง ส่งผลให้แสงสีน้ำเงินกระเจิงอย่างมากตามเส้นทางการส่องผ่าน ทำให้แสงไม่สามารถไปถึงกล้องได้ ส่งผลให้ยิ่งใกล้พื้นดิน ท้องฟ้าจะปรากฏเป็นสีส้มเหลือง

หรือสีส้มแดง (Guo et al., 2024) เนื่องจากความยาวคลื่นของแสงที่สั้นกว่า เช่น สีน้ำเงินและสีม่วง จะกระจัดกระจายได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าความยาวคลื่นที่ยาวกว่า เช่น สีแดง (Sheposh, R., 2024) สีในงานจิตรกรรมชุด “สายธารแห่งชีวิต” จึงมุ่งสร้างการรับรู้ดังนี้

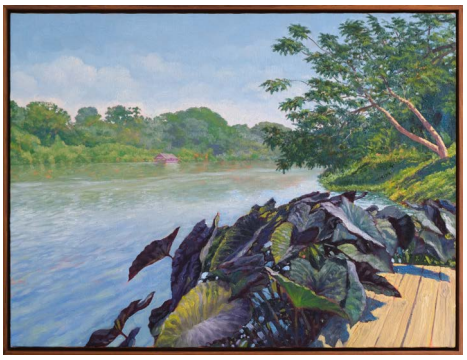
ผลงานที่เน้นการใช้ สี แทน อารมณ์กับช่วงเวลา

ผลงานทุกชิ้นของโครงการจะมุ่งเน้นการใช้ สี เพื่อสื่อถึงช่วงเวลา เนื่องจากอารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์จะผูกโยงเข้ากับประสบการณ์เดิมของเราที่มีต่อช่วงเวลาต่าง ๆ ดังนี้

1. การนำเสนอช่วงเวลากลางวัน แสงแดดตกกระทบต้นไม้ใบหญ้าให้ความรู้สึกแจ่มใส เป็นกลุ่มผลงานที่มุ่งใช้สีที่สดใสกว่าชิ้นอื่น โดยใช้สีขาวผสมสีแท้ในปริมาณน้อย คือผลงาน “สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 5, 6, 7, 8, 9, 22”

ภาพที่ 7 (บน)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 5 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 8 (กลาง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 6 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น



ภาพที่ 9 (ล่าง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 7 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x80 ซม..
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 10 (บน)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 8 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x80 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

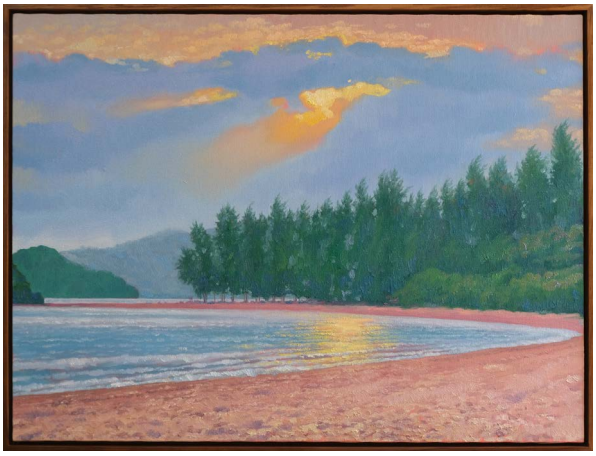
ภาพที่ 11 (กลาง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 9 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 12 (ล่าง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 22 (2568), สีอะครีลิคบนผ้าใบ, 60x80 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

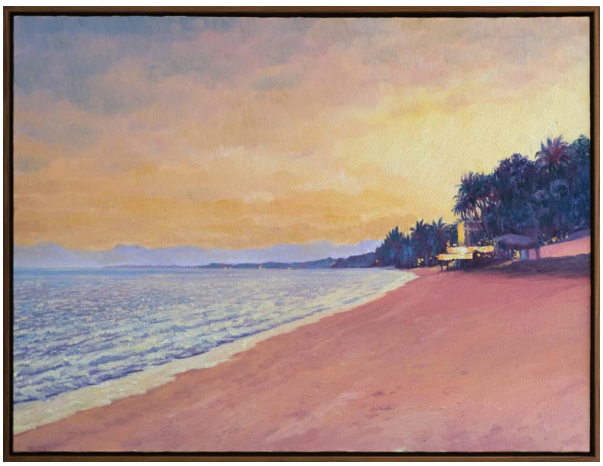
2. ช่วงเวลายามเย็น ช่วงแสงพระอาทิตย์ใกล้ตกดินนั้นมีความสัมพันธ์กับการหลั่งสารในสมอง ช่วยให้การมองเห็นสีของทิวทัศน์มีผลต่อความรู้สึกถึงความผ่อนคลาย คือผลงาน “สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 1, 10, 15, 16, 21”

ภาพที่ 13
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 1 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x80 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 14
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 10 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

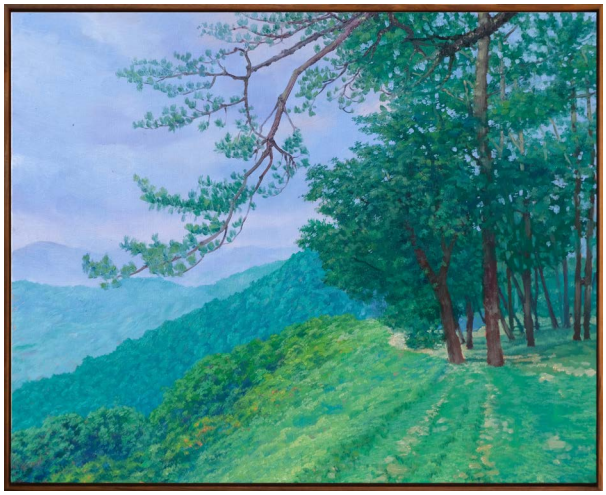


ภาพที่ 15 (บน)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 15 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x80 ซม
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น



ภาพที่ 16 (กลาง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 16 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60x80 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 17 (ล่าง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 21 (2568), สีอะครีลิคบนผ้าใบ, 60x80 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น



ภาพที่ 18 (บน)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 2 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 19 (กลาง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 3 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม..
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 20 (ล่าง)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 4 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 21

สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 13 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.

หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 22

สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 14 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.

หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

มุ่งเน้นใช้ สี บรรยากาศ กับ ความลึก (Atmospheric Perspective)

Leonardo da Vinci คือผู้ศึกษาและอธิบายหลักการของ สี กับ มิติ ความลึกเป็นคนแรก “สีจะอ่อนลงตามสัดส่วนของระยะห่างจากผู้มอง ซึ่งอยู่ในหัวข้อ "Distances, Atmosphere and Smoke" (Kemp, M., 2001) เป็นการชี้ให้เห็นปัจจัยของบรรยากาศกับระยะทางที่ส่งผลกระทบต่อความชัดเจน รายละเอียดของสีวัตถุ หรือสิ่งที่เรามองเห็นในระยะไกลแปรเปลี่ยนไป เพื่อส่งเสริมให้ผลงานจิตรกรรมทั้งหมดมีความสมจริง ด้วยการใช้สีบรรยากาศสร้างความลึก หลักการดังกล่าวได้นำมาประยุกต์ใช้กับสีแบบพาสเทล (Pastel) และกลุ่มสีแบบเนเชอรัล (Natural) ที่มุ่งเน้นการผสมสีขาวเพื่อลดความเข้มข้นของสีแท้ให้ซีดจางลง เพื่อสร้างความนุ่มนวลและความรู้สึกที่ผ่อนคลาย

ผลงานที่เน้นการใช้ สี สื่อ ความจริง กับ จินตนาการ

ผลลัพธ์จากการใช้สีบรรยากาศด้วยสีแบบพาสเทล (Pastel) และกลุ่มสีแบบเนเชอรัล (Natural) ส่งผลให้การเห็นภาพสถานที่ทางธรรมชาติมีแนวโน้มไปสู่โลกของจินตนาการมากขึ้น เนื่องจากการพยายามควบคุมในการผสมสีจนสีบรรยากาศโดยรวมมีความแตกต่างจากสีแห่งโลกความเป็นจริงอย่างชัดเจน ภาพทิวทัศน์จำนวนหนึ่งของโครงการเป็นการผสมผสานกันระหว่างภาพที่ดูสมจริงกับภาพในเชิงจินตนาการ ผลงานจึงมีความเป็น (Magic Realism) (Roh, F, 1925) เป็นการพยายามดึงเอา "ความมหัศจรรย์" ที่ซ่อนอยู่ในโลกแห่งความจริงออกมาให้เห็นด้วยการใช้ สี ซึ่งผลงานที่เน้นการใช้ สี เพื่อกระตุ้นจินตนาการอย่างชัดเจนคือผลงาน “สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 2, 3, 4, 13, 14, 19”

ภาพที่ 23 (ซ้าย)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 12 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 24 (ขวา)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 11 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 25 (ซ้าย)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 17 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ภาพที่ 26 (ขวา)
สายธารแห่งชีวิต หมายเลข 18 (2568), สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80x100 ซม.
หมายเหตุ. ที่มา ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ด้านองค์ประกอบ และมุมมอง ของผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต”

“จิตรกรรม คือ หน้าต่างที่เปิดออก (Painting is an open window)” (Alberti, 1972) ภาพที่ปรากฏให้เห็นจึงนำพาให้ผู้จินตนาการตามออกไปจากหน้าต่างบานนั้นจนเกิดเป็นประสบการณ์ร่วม มุมมองของผลงานชุด “สายธารแห่งชีวิต” ที่นำเสนอมีดังนี้

1. การกำหนดมุมมองตามหลักการทัศนมิติ (Perspective) เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมมีความเหมือนจริง (Realism) มากที่สุด
2. ทัศนมิติเชิงเส้น (Linear Perspective) เส้นนำสายตาสร้างความลึก (Orthogonals) ซึ่งมีลักษณะของเส้นทแยงที่เห็นเด่นชัดเจนวิ่งนำสายตาตรงไปยังจุดรวมสายตา (Vanishing Point) เพื่อให้รู้สึกถึงความลึกของภาพ หรือการตระหนักได้ถึงระยะทาง จึงช่วยให้ระลึกถึง “ประสบการณ์เดิม” เช่น การมอง หรือ เดินเข้าไปในเส้นทางของธรรมชาติ
3. ทัศนียภาพแบบขนาน (Parallel Perspective) เป็นการรับรู้ภาพที่ชวนให้รู้สึกได้ถึงความราบเรียบ ความนิ่ง ความสงบ และความเงียบ เป็นต้น

ติดตั้งผลงาน ณ อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น โรงพยาบาลคลองหลวง

สำรวจพื้นที่ตามข้อสรุปพื้นที่ที่ได้รับการอนุมัติในการติดตั้งผลงานจิตรกรรม โดยคณะบริหารงานโรงพยาบาลคลองหลวง แล้วจึงพิจารณารายละเอียดแต่ละพื้นที่ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 27 (ซ้าย)
อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น โรงพยาบาลคลองหลวง
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

ภาพที่ 28 (ขวา)
ผลงานจิตรกรรมกับพื้นที่ที่มีอุปกรณ์ประจำอาคาร
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

ภาพที่ 29 (ซ้าย)
พื้นที่ที่สามารถมองเห็นผลงานได้ชัดเจน โถงทางเดิน และไฟส่องสว่างเพียงพอ
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

ภาพที่ 30 (ขวา)
พื้นที่ที่สามารถมองเห็นผลงานได้หลากหลายมุม
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

เงื่อนไขของพื้นที่ และอุปกรณ์ประจำอาคาร

- อุปกรณ์ด้านความปลอดภัยของอาคาร ปลั๊ก สวิทช์ไฟฟ้า เครื่องปรับอากาศอยู่ตำแหน่งใดในพื้นที่
- ช่องหน้าต่าง ประตู เสาของอาคาร อยู่ตำแหน่งใดในพื้นที่
- คาดการณ์เผื่อพื้นที่สำหรับป้ายตัวหนังสือ ป้ายสำหรับให้ข้อมูลของแผนกต่าง ๆ ในอนาคต

มองเห็นผลงานได้ชัดเจน

- ใช้ผนัง ด้านหน้าเคาน์เตอร์เจ้าหน้าที่
- ใช้ผนัง ด้านหน้าหรือด้านข้างโต๊ะทำงานของแพทย์ พยาบาล เจ้าหน้าที่สายสนับสนุน
- ใช้ผนัง โถงทางเดิน (ที่บุคลากรต้องเดินผ่านเป็นประจำในระหว่างปฏิบัติงาน)
- ใช้ผนัง ที่บุคลากรโรงพยาบาล และผู้ใช้บริการโรงพยาบาลสามารถมองเห็นได้ (เพื่อประโยชน์สูงสุดของการใช้ผลงานจิตรกรรมในการสร้างความผ่อนคลายให้ผู้ใช้อาคาร)
- สามารถมองเห็นได้จากหลายมุมของห้อง

แสงสว่างเหมาะสมหรือไม่

- หลีกเลี่ยง แสงที่มากเกินไปจากภายนอก คือตำแหน่งของผนังที่ใกล้กับหน้าต่างมากเกินไป
- คำนึงถึงผนังที่มีแสงไฟส่องสว่างเพียงพอ เพื่อการมองเห็นผลงานได้ชัดเจน

กำหนดตำแหน่งการติดตั้งผลงานจิตรกรรมบนผนัง

จำเป็นต้องคำนึงถึงการปฏิบัติงานของบุคลากร อุปกรณ์รถเข็น เตียงเข็น และอุปกรณ์อื่น ๆ ที่สามารถเคลื่อนที่ได้ ตลอดจนการสัญจรของผู้ใช้บริการ จึงจำเป็นต้องกำหนดการติดตั้งผลงานให้สูงขึ้นกว่าระดับสายตาในระดับความสูงจาก “พื้น ถึง กึ่งกลางภาพ ที่ 181.5 ซม.” เพื่อลดการสร้างผลกระทบต่อการให้บริการของโรงพยาบาลมากที่สุด และเพื่อป้องกันความเสียหายของผลงาน

ภาพที่ 31 (ซ้าย)
กำหนดตำแหน่งติดตั้งผลงานในพื้นที่ที่มีอุปกรณ์ประจำอาคาร
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

ภาพที่ 32 (ขวา)
ภาพตัวอย่างระดับความสูงของผลงานบนผนัง “พื้น ถึง กึ่งกลางภาพ ที่ 181.5 ซม.”
หมายเหตุ. ที่มาจากผู้วิจัย

พื้นที่ที่ใช้ติดตั้งผลงานจริง ณ อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น

ชั้น 1: โถงทางเข้าด้านหน้า โซนต้อนรับผู้ใช้บริการ, ชั้น 1: ห้องพักแพทย์และพยาบาล, ชั้น 2: โถงทางเดิน หน้าห้องเอ็กซเรย์, ชั้น 3: โถงพักคอย บริเวณหน้าห้องผ่าตัด, ชั้น 3: โถงพักคอย หน้าห้อง ICU, ชั้น 4: ห้องพักแพทย์ พยาบาล, ชั้น 4: ห้องซักถามประวัติ, ชั้น 4: ห้องจิตเวช, ชั้น 4: ห้องจิตเวช, ชั้น 4: โถงพักคอย แผนกทันตกรรม, ชั้น 5: โถงพักคอย โซนผู้ป่วยใน, ชั้น 5: โถงพักคอย โซนผู้ป่วยใน, ชั้น 6: โถงพักคอย โซนผู้ป่วยใน, ชั้น 6: โถงทางเดิน โซนผู้ป่วยใน, ชั้น 7: โถงทางเดิน โซนผู้ป่วยใน, ชั้น 8: โถงพักคอย โซนห้องพิเศษ, ชั้น 9: ห้องผู้อำนวยการ, ชั้น 9: ห้องประชุมเล็ก, ชั้น 9: ห้องหัวหน้างานบริหาร สายสนับสนุน, ชั้น 9: ห้องรองฝ่ายการแพทย์, ชั้น 9: โซนติดต่อ

บทสรุป

เมื่อติดตั้งผลงานจิตรกรรมเสร็จสมบูรณ์แล้ว ณ อาคารผู้ป่วยนอก 10 ชั้น จึงทำการเก็บข้อมูลด้วยแบบสอบถาม แบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) “การประเมินความพึงพอใจ” กับบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงทั้งหมด 27 ท่าน (แพทย์ 9 ท่าน, พยาบาล 9 ท่าน, เจ้าหน้าที่สายสนับสนุน 9 ท่าน)

ความสอดคล้อง ความแตกต่างของผลลัพธ์ต่อประเด็น สิ่งแวดล้อมเพื่อการเยียวยา

คำตอบข้อถามชุดที่ 3.1: แบบประเมินความพึงพอใจ ผลงานจิตรกรรมสามารถทำให้ท่านรู้สึกผ่อนคลายได้มากน้อยเพียงใด (1 น้อยที่สุด - 5 มากที่สุด)

ตารางที่ 2

ตารางแสดงผลการตอบแบบสอบถาม คำตอบข้อคำถามชุดที่ 3.1

ระดับความพึงพอใจ	1 น้อยที่สุด	2 น้อย	3 ปานกลาง	4 มาก	5 มากที่สุด
กลุ่มแพทย์	-	-	1	2	6
กลุ่มพยาบาล	-	-	-	5	4
กลุ่มฝ่ายสนับสนุน	-	-	-	3	6
รวม	-	-	1 (3.70)	10 (37.04)	16 (59.26)

หมายเหตุ: ที่มา จากการวิเคราะห์ข้อมูลของผู้วิจัย

ผลงานจิตรกรรมสามารถสร้างความผ่อนคลายได้ระดับ “มาก” จำนวน 10 ท่าน (ร้อยละ 37.04) และ “มากที่สุด” จำนวน 16 ท่าน (ร้อยละ 59.26) สรุปได้ว่าผลการวิจัย และผลการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมมีความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้ทำการศึกษา สมมติฐาน และวัตถุประสงค์ของโครงการ

ความสอดคล้อง ความแตกต่างของผลลัพธ์ต่อประเด็น เนื้อหาของงานจิตรกรรม

ผลสำรวจความพึงพอใจในส่วนคำตอบ “การอธิบายเหตุผล” บุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง ทั้ง 27 ท่าน ระบุถึงสิ่งกระตุ้นความผ่อนคลายได้จาก “คำสำคัญ” ที่เกี่ยวข้องกับ “ธรรมชาติ/ ภูเขา/ ต้นไม้/ ดอกไม้/ แม่น้ำ/ น้ำตก/ ทะเล/ ทะเลสาบ” คำสำคัญเหล่านี้ปรากฏให้

เห็นเกือบทั้งหมดของผู้ตอบแบบสอบถาม สรุปได้ว่าเนื้อหา “ภาพลักษณ์ของธรรมชาติ” เป็นเนื้อหาที่เหมาะกับการสร้างผลงานจิตรกรรมเพื่อนำไปติดตั้งภายในโรงพยาบาลคลองหลวง (เป็นไปตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1) เนื่องจากมีความสอดคล้องกับการศึกษาข้อมูล งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และผลการประเมินความพึงพอใจของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง

ความสอดคล้อง ความแตกต่างของผลลัพธ์ต่อประเด็น สี ในงานจิตรกรรม

จากข้อคำถามที่ 2 ที่ถามว่า “ผลงานจิตรกรรมแบบใดที่ช่วยให้ผ่อนคลายได้ดียิ่งขึ้น” เป็นคำถามแบบปลายเปิด ซึ่งมีคำตอบดังนี้ “โทนสีสว่าง จะยิ่งช่วยทำให้จิตใจแจ่มใส / สีอ่อน ๆ ช่วยทำให้รู้สึกสบายตา / สีไม่ฉูดฉาดมากเกินไป / สีสันสดใส เข้ากับตัวอาคาร (ไปในโทนเดียวกัน) / โทนสีเขียว-ฟ้า / โทนสีเขียว+น้ำ / ภาพธรรมชาติสีเขียว ช่วยให้ผ่อนคลาย สบาย ๆ สดชื่น / ภาพธรรมชาติที่มีสีเขียวของใบไม้ สีฟ้าของท้องฟ้า / ภาพธรรมชาติที่มีสีฟ้า สีขาว ดูสบายตา สงบ ผ่อนคลาย”

คำสำคัญเหล่านี้มีความสอดคล้องกับผลลัพธ์จากการกำหนดแนวทางการสร้างผลงานจิตรกรรมที่ “มุ่งควบคุมการใช้ สี” ตามเงื่อนไขดังที่กล่าวไว้ข้างต้น เช่น การใช้สีแบบเนเชอรัล (Natural) ร่วมกับการควบคุมการผสมสีตามหลักการของสีแบบพาสเทล สีที่ปรากฏจึงมีความสดใสแบบคุมโทน ไม่จัดจ้าน เช่นเดียวกันกับการใช้สีแบบกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Analogous Colors) หลักการนี้มุ่งสร้างความนุ่มนวล และความกลมกลืนของสีเป็นหลัก จึงสรุปได้ว่าผลลัพธ์ของการใช้ สี ในงานจิตรกรรมมีความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้ทำการศึกษา สมมติฐาน และวัตถุประสงค์ของโครงการในการสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรของโรงพยาบาล (เป็นไปตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2)

ความสอดคล้อง ความแตกต่างของผลลัพธ์ต่อประเด็น รูปแบบเหมือนจริง (Realism) ของงานจิตรกรรม

การอธิบายเหตุผลต่อประเด็น “ผลงานจิตรกรรมแบบใดที่ช่วยให้ผ่อนคลายได้ดียิ่งขึ้น” โดยบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงสามารถรวบรวมคำสำคัญที่เกี่ยวข้องได้ดังนี้ “ภาพธรรมชาติ/ ภาพต้นไม้สีเขียว/ ภาพทะเล /ภาพดอกไม้เป็นทุ่งกว้าง /ภาพของภูมิทัศน์ / ภูมิประเทศในมุมกว้าง ทำให้รู้สึกผ่อนคลายและความเป็นอิสระเสรี/ การใช้แสงเงา เช่น เห็นแสงพระอาทิตย์ในรูป ทำให้รู้สึกถึงความหวังความเบิกบานในชีวิตได้ และทำให้มีพลังในการทำงาน /เนื่องจากทำให้รู้สึกเหมือนการได้เข้าไปสัมผัสกับธรรมชาติจริง ๆ ทำให้รู้สึกอารมณ์ที่หลากหลายในบรรยากาศนั้น บางครั้งทำให้นึกถึงเสียง กลิ่น สี ทำให้รู้สึกมีความสุข ผ่อนคลายลดความเครียด /รายละเอียดไม่ซับซ้อนจะรู้สึกดูสบายตามากกว่า”

กลุ่มคำตอบนี้เป็นการระบุภาพที่ชวนให้นึกถึงประสบการณ์เดิมของกลุ่มเป้าหมายที่เคยได้สัมผัสและเคยมองเห็นธรรมชาติ ต้นไม้สีเขียว ทะเล ดอกไม้ เห็นแสงพระอาทิตย์ ภูมิทัศน์แบบกว้าง ไม่ซับซ้อน ความรู้สึกเหล่านี้จึง “เป็นตัวแทน” (Represent) ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติถือเป็นการสื่อแบบตรงไปตรงมาหรืออธิบายให้เจาะจงขึ้น (Pictorial Representation) คือความคาดหวังว่าเมื่อคุณเห็นภาพนี้ คุณจะสามารถจดจำวัตถุทางกายภาพนั้นได้ (Bell, J., 1999) ซึ่งถือเป็นลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมแบบเหมือนจริง (Realism) จึงสรุปได้ว่าผลลัพธ์ของการใช้งานจิตรกรรมในรูปแบบเหมือนจริงที่ถูกสร้างขึ้นด้วยการเขียนภาพแบบโดยตรง (Direct Painting) และเขียบแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect Painting) มีความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้ทำการศึกษา สมมติฐาน และวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ของโครงการในการมุ่งสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรของโรงพยาบาล

สรุป ข้อค้นพบ และผลกระทบที่เกิดขึ้น

จากการศึกษา วิจัย และสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมพบว่า ผลงานจิตรกรรมสามารถเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยาได้จริง ซึ่งสามารถสรุปข้อค้นพบในการกำหนดแนวทางการสร้างงานจิตรกรรม และแสดงการบรรลุวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ได้ดังนี้

1. แนวทางการสร้างสรรค์งานผลงานจิตรกรรม

1.1 ด้านรูปแบบผลงานจิตรกรรม พบว่า “รูปแบบเหมือนจริง (Realism)” สามารถสร้างประสบการณ์ร่วมและกระตุ้นความทรงจำเชิงบวกเกี่ยวกับธรรมชาติ จึงสร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงได้

1.2. การใช้ สี พบว่า สี ต้องสอดคล้องกับประสบการณ์ในการรับรู้ช่วงเวลา เช้า สาย บ่าย เย็น ของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวง แต่ต้องควบคุมให้สีไม่จัดจ้านเกินไป และดูสบายตา ดังนั้นการใช้ทฤษฎีสี 3 แบบ ได้แก่ ความกลมกลืนของสีใกล้เคียง (Analogous Colors), กลุ่มสีเนเชอรัล (Natural) จาก (Colour Image Scale) และ โทนสีพาสเทล (Pastel) เป็นเงื่อนไขในการควบคุมการใช้ สี งานจิตรกรรมจึงจะสามารถกระตุ้นการรับรู้ให้รู้สึกได้ถึงความนุ่มนวล สบายตา และความผ่อนคลาย

1.3. กระบวนการสร้างงานจิตรกรรม การผสมผสานการเขียนแบบเป็นขั้นเป็นตอน (Indirect Painting) กับการเขียนแบบโดยตรง (Direct Painting) สามารถสร้างรายละเอียดสมจริงและสื่ออารมณ์ได้อย่างมีชีวิตชีวา จึงเป็นกระบวนการที่เหมาะสมในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมเพื่อส่งเสริมให้เกิดสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยาให้แก่บุคลากรของโรงพยาบาลคลองหลวง

2. เพื่อให้ผลงานจิตรกรรมมีหน้าที่เฉพาะเจาะจง สามารถรับใช้สังคมได้อย่างเป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น

ข้อค้นพบบทบาทของผลงานจิตรกรรมที่เกิดขึ้น

2.1. ผลงานจิตรกรรมที่ตอบสนองความต้องการของชุมชน เนื่องด้วยกระบวนการวิจัยที่มุ่งเน้นกระบวนการ ศึกษา และเก็บข้อมูลกลุ่มเป้าหมาย จนสามารถกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่สามารถเชื่อมโยงประสบการณ์ของบุคลากรโรงพยาบาลคลองหลวงได้ จนพบรูปแบบ กระบวนการแสดงออก การใช้ สี ตลอดจนการติดตั้งผลงานจิตรกรรมที่เหมาะสมกับโรงพยาบาล

2.2. มีแนวโน้มส่งเสริมให้เกิดความเป็นอยู่ที่ดี “Well-being” ในด้าน “สุขภาวะทางจิต/ อารมณ์” คือการมีสุขภาพจิตที่ดี สามารถจัดการกับความเครียดและอารมณ์ และมีความยืดหยุ่นทางอารมณ์ การมองโลกในแง่ดี ได้อย่างมีนัยยะสำคัญ ซึ่งถือเป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญในการพัฒนาสังคมที่ยั่งยืน

2.3. ศิลปะ "เฉพาะที่" (Site-Specific) จากตัวแปรสำคัญในการการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมในหัวข้อ “ทิวทัศน์” ให้สอดคล้องกับบริบทของสถานที่ (โรงพยาบาลคลองหลวง) ทั้งในด้านกายภาพ และกลุ่มคน โดยไม่เน้นเพียงความสวยงาม แต่ยังทำหน้าที่สร้างความผ่อนคลายให้กับบุคลากรโรงพยาบาลได้อย่างมีประสิทธิภาพ ซึ่งสอดคล้องกับแนวทางของศิลปะร่วมสมัยที่มุ่งเน้นการมีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนสังคมให้เกิดประโยชน์สูงสุด

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะต่อการพัฒนาผลงานจิตรกรรม

เนื่องจากโรงพยาบาลเป็นพื้นที่สาธารณะ และมีความหลากหลายทั้งลักษณะกายภาพ และผู้ใช้พื้นที่

1. คำนึงถึงกลุ่มเป้าหมายในแผนกนั้น ๆ อาจเพิ่มการเก็บข้อมูลที่มีความเฉพาะเจาะจงยิ่งขึ้น
2. ควรเก็บข้อมูลขนาดสัดส่วนของผนังภายในห้องนั้น ๆ เพื่อกำหนดขนาดผลงานจิตรกรรมให้เหมาะสมกับพื้นที่เฉพาะยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะต่อการบริหารจัดการ: การใช้ทัศนียภาพ (Views) ร่วมกับการใช้ผลงานศิลปะ (The arts) งานทัศนศิลป์ (Visual arts)

1. การจัดสรรพื้นที่แสดงผลงานจิตรกรรมให้ชัดเจน และโดดเด่นยิ่งขึ้น เป็นการจัดสรรพื้นที่บางส่วนของโรงพยาบาลให้เป็นนิทรรศการศิลปะ เพื่อส่งเสริมการรับรู้บริบทของพื้นที่ ความหมายของสถานที่ (Sense of place) ให้มีความน่าสนใจยิ่งขึ้น
2. ใช้หลักองค์ประกอบศิลป์ในการจัดวาง “ผลงานจิตรกรรมร่วมกับบริบทโดยรอบ” เช่น สีผนัง และสีของห้อง อุปกรณ์อาคาร ประตู หน้าต่าง ฯลฯ ต้องเป็นเงื่อนไขในการสร้างผลงาน และการติดตั้งผลงานด้วย

ข้อเสนอแนะต่อการวิจัยในอนาคต

1. การทำแบบสอบถาม รูปแบบผลงานจิตรกรรมที่ให้กลุ่มเป้าหมายเลือก “ควรเพิ่มเติมผลงานตัวอย่าง” เพื่อเปิดโอกาสในการนำเสนอรูปแบบผลงานจิตรกรรมที่หลากหลายยิ่งขึ้น
2. เพิ่มจำนวนผู้ตอบแบบสอบถาม เพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือในการเก็บข้อมูล
3. การลงพื้นที่ ควรเก็บข้อมูลลักษณะของพื้นที่ในเชิงรายละเอียดยิ่งขึ้น
4. การสร้างความร่วมมือ ควรเพิ่มการมีส่วนร่วมของบุคลากรโรงพยาบาล หรือหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากการสร้างสภาพแวดล้อมเพื่อการเยียวยาต้องอาศัยปัจจัยหลายด้าน

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กอมบริช, เอิร์นส์. เอช. (2560). *ว่าด้วยเรื่องศิลปะ.* แปลจาก The Story of Art. แปลโดย รติพร ชัยปิยะพร. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

โกศล จึงเสถียรทรัพย์, พุทธชาด แผนสมบุญ, และ ธนวรรณ สาระรัมย์. (2560). *โครงการการออกแบบสภาพแวดล้อมสถานพยาบาลใหเอื้อต่อการเยียวยา(ปีที่2).*กรุงเทพฯ:สถาบันวิจัยระบบสาธารณสุข (สวรส.) สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.).

ธีรยุทธ บุญมี. (2551.). *การปฏิวัติสัญศาสตร์ของโซซูร์ เส้นทางสู่โพสต์โมเดอร์นิสม์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.

บราวน์, เดวิด เบลนีย์. (2557). *โรแมนติก*. แปลจาก Romanticism. แปลโดย กิตติพล สรัคคานนท์. กรุงเทพฯ: เดอะเกรทไฟน์อาร์ท.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2535). *ทฤษฎีสี เพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ภาษาอังกฤษ

Alberti, L. B. (1972). *On Painting*. Translated by Cecil Grayson. London: Phaidon.

Bell, J. (1999). *What is Painting?*. London: Thames & Hudson.

Dieser, R., Edginton, C., & Ziemer, R. (2017). *Decreasing Patient Stress and Physician/Medical Workforce Burnout Through Health Care Environments: Uncovering the Serious Leisure Perspective at Mayo Clinic's Campus in Rochester, Minnesota*. Mayo Clinic Proceedings, 92(7), 1080-1087.

Guo, H., Ren, X., Zhao, J., & Tang, Y. (2024). *Efficient Simulation of Light Scattering Effects in the Atmosphere*. International Journal of Advanced Computer Science and Applications, 15(2).

Kemp, M., & Walker, M. (Eds. & Trans.). (2001). *Leonardo on painting: An anthology of writings by Leonardo da Vinci with a critical introduction and notes*. Yale University Press.

Kobayashi, S. (1990). *Color Image Scale*. (Louella Matsunaga, Trans.). New York: John Wiley & Sons.

Roh, F. (1925). *After Expressionism: Magical Realism. Problems of the newest European painting*: Klinkhardt & Biermann.

Shanafelt, T. D., Boone, S., Tan, L., et al. (2012). *Burnout and satisfaction with work-life balance among US physicians relative to the general US population*. Archives of Internal Medicine, 172(15), 1377-1385.

Ulrich, R. (2006). *Evidence-based healthcare design*. In The Architecture of Hospitals, edited by C. Wagenaar. Rotterdam, Belgium: NAi Publishers.

แหล่งข้อมูลออนไลน์

Liu, K., Elsadek, M., Liu, B., & Fujii, E. (2021). *Foliage colors improve relaxation and emotional status of university students from different countries*. Heliyon, 7(1), e06131. https://doi.org/10.1016/j.heliyon.2021.e06131

Song, C., Ikei, H., & Miyazaki, Y. (2018). *Physiological Effects of Visual Stimulation with Forest Imagery*. International Journal of Environmental Research and Public Health, 15(2), 213. https://doi.org/10.3390/ijerph15020213

Sheposh, R. (2024). *Rayleigh scattering*. In EBSCO Research Starters. Retrieved from https://www.ebsco.com/research-starters/chemistry/rayleigh-scattering

Tate Modern. (n.d.). *Impasto*. In Tate Modern. Retrieved July 27, 2025, from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/i/impasto

Tate Modern. (n.d.). *Plein air*. In Tate Modern. Retrieved July 28, 2025, from https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/plein-air

05

ศักยภาพของลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามัน: การพัฒนาผลิตภัณฑ์เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ไทยสู่สากล

ณัฐธิดา ภู่จีบ[1]
กั๋วเซียง หยวน[2]
ชิงซิน เผิง[3]

รับบทความ: 12 กันยายน 2568 / แก้ไข: 8 พฤศจิกายน 2568 / ตอบรับตีพิมพ์: 28 พฤศจิกายน 2568

https://doi.org/10.69598/sbjfa281765

[1] ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สาขาศิลปศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, e-mail: nuttidap36@gmail.com

[2] World Textile University Alliance, Donghua University, Shanghai, China, Email: yuanguoxiang@gmail.com

[3] School of Design, University of Leeds, West Yorkshire, United Kingdom, Email: q.peng@leeds.ac.uk

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอประสิทธิผลของการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน ซึ่งเป็นเป้าหมายสำคัญของงานวิจัย “การศึกษาอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันเพื่อพัฒนาลวดลายผ้าและยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล” โดยเน้นการปฏิบัติการจริงผ่านการจัดแสดงนิทรรศการ การสื่อสารเรื่องราว และการทดลองจำหน่าย วิธีดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีแบบผสมผสาน (mixed methods) เก็บข้อมูลภาคสนามจากพื้นที่การค้าจำนวน 3 แห่งในประเทศไทยและ 1 แห่งในประเทศจีน เครื่องมือที่ใช้ประกอบด้วย (1) แบบสอบถามเพื่อสำรวจความคิดเห็นและพฤติกรรมของผู้บริโภค (2) การสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (semi-structured interviews) เพื่อเจาะลึกทัศนคติและประสบการณ์ของผู้ซื้อ และ (3) การสังเกตการณ์ (participant observation) เพื่อบันทึกพฤติกรรมการเลือกซื้อและปฏิสัมพันธ์ในสถานการณ์จริง ผลการศึกษาพบว่ากลุ่มผู้ซื้อรวม 70 คน แบ่งเป็นชาวไทย 8 คน (11.43%) และชาวต่างชาติ 62 คน (88.57%) ซึ่งมาจากหลายประเทศ อาทิ จีน สิงคโปร์ ไต้หวัน สหราชอาณาจักร ฝรั่งเศส และตะวันออกกลาง ลวดลายที่ได้รับความนิยมสูงได้แก่ ลวดลายใต้ท้องทะเลอันดามันใต้และลวดลายปลาพื้นหลังสีขาว ประเภทสินค้าที่มียอดจำหน่ายสูงสุดคือผ้าพันคอ กระเป๋าและเสื้อยืด โดยเฉพาะลวดลายแมนต้า ฉลามวาฬ และเต่าทะเล อีกทั้งผู้ซื้อส่วนใหญ่เลือกซื้อผลิตภัณฑ์มากกว่าหนึ่งประเภทต่อครั้ง สะท้อนถึงศักยภาพเชิงพาณิชย์ของผลิตภัณฑ์ ผลสรุปการวิจัยนี้ไม่เพียงสามารถดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคได้อย่างมีนัยสำคัญ หากยังสะท้อนมุมมองและความต้องการที่แท้จริงของกลุ่มผู้ซื้อ การติดตามและประเมินผลในพื้นที่จริงจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยยืนยันถึงความเป็นไปได้ ความเหมาะสม และคุณค่าเชิงปฏิบัติของงานวิจัย อันนำไปสู่การสร้างโอกาสในการต่อยอดเชิงพาณิชย์และการพัฒนาที่ยั่งยืน

คำสำคัญ: ลวดลายผ้า, การพัฒนาผลิตภัณฑ์, การประเมินติดตามผล, การดำเนินการในพื้นที่จริง, ทะเลอันดามัน, เศรษฐกิจสร้างสรรค์

วิธีอ้างอิง

ณัฐธิดา ภู่จีบ, กั๋วเซียง หยวน และ ชิงชิน เผิง. (2568). ศักยภาพของลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามัน: การพัฒนาผลิตภัณฑ์เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ไทยสู่สากล. *วารสารศิลป์ พีระศรี, 13*(2), 145-172. https://doi.org/10.69598/sbjfa281765

©2568 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0) https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/

05

The Potential of Textile Patterns Reflecting the Andaman Sea Identity: Developing Products to Enhance Thailand's Creative Economy Internationally

Nuttida Pujeeb[1]
Guoxiang Yuan[2]
Qingxin Peng[3]

Received: September 12, 2025 / Revised: November 8, 2025 / Accepted: November 28, 2025

https://doi.org/10.69598/sbjfa281765

[1] Assistant Professor, Ph.D., Art Education Department, Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, e-mail: nuttidap36@gmail.com

[2] World Textile University Alliance, Donghua University, Shanghai, China, Email: yuanguoxiang@gmail.com

[3] School of Design, University of Leeds, West Yorkshire, United Kingdom, Email: q.peng@leeds.ac.uk

Abstract

This article aims to present the effectiveness of extending product development from textile patterns that reflect the identity of the Andaman Sea, which is a key objective of the research project "A Study of the Andaman Sea Identity for Developing Textile Patterns and Enhancing Thailand's Creative Economy to the International Level." The study emphasizes practical implementation through exhibitions, narrative communication, and trial sales. A mixed-methods approach was employed, with field data collected at three commercial sites in Thailand and one in China. Research instruments included (1) questionnaires to explore consumer opinions and purchasing behaviors, (2) semi-structured interviews to gain deeper insights into buyers' attitudes and experiences, and (3) participant observation to record consumer decision-making and interactions in real contexts. The findings revealed a total of 70 buyers, comprising 8 Thai consumers (11.43%) and 62 international consumers (88.57%) from various countries such as China, Singapore, Taiwan, the United Kingdom, France, and the Middle East. The most popular designs were the southern Andaman Sea motifs and fish patterns with white backgrounds, while the best-selling product categories were scarves, bags, and T-shirts—particularly featuring manta rays, whale sharks, and sea turtles. Moreover, most buyers purchased more than one type of product, reflecting the commercial potential of these designs. The study concludes that the products not only captured significant consumer interest but also reflected the genuine perspectives and needs of the buyers. Field-based monitoring and evaluation proved essential in confirming the feasibility, appropriateness, and practical value of the research, thereby creating opportunities for commercial extension and contributing to sustainable development.

Keywords: Textile patterns; Product development; Monitoring and evaluation; Field implementation; Creative economy

Citation

Pujeeb, N., Yuan, G. & Peng, Q. (2025). The Potential of Textile Patterns Reflecting the Andaman Sea Identity: Developing Products to Enhance Thailand's Creative Economy Internationally. *Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts), 13*(2), 145-172. https://doi.org/10.69598/sbjfa281765

© 2025 by the author(s).. 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

เศรษฐกิจสร้างสรรค์ คือ แนวคิดสำหรับการขับเคลื่อนเศรษฐกิจแบบหนึ่ง ที่ใช้องค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งองค์ความรู้การศึกษา การสร้างสรรค์งาน การใช้ทรัพย์สินทางปัญญา รวมทั้งพื้นฐานทางสังคมและวัฒนธรรมร่วมกับเทคโนโลยีและความคิดสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มมูลค่าให้กับสินค้า (ภิญญลัคน์ วีรภัทรรัตน์วรา, 2557, น. 9) และสามารถนำผลิตภัณฑ์และสินค้าเป็นสื่อกลางในการส่งเสริมการอนุรักษ์และการตระหนักรู้ถึงคุณค่าใต้ท้องทะเลให้แก่นักท่องเที่ยวชาวไทยและชาวต่างชาติได้อีกด้วย โดยส่วนใหญ่ นักท่องเที่ยวมักนิยมท่องเที่ยวบริเวณชายฝั่งของทะเลอันดามันหรือทำกิจกรรมดำน้ำตื้น เนื่องจากไม่จำเป็นต้องมีประสบการณ์มาก่อนก็สามารถทำได้ แตกต่างจากการดำน้ำลึกที่ต้องอาศัยความรู้ ความเชี่ยวชาญ และใบอนุญาตเพื่อความปลอดภัย ข้อจำกัดนี้ทำให้นักท่องเที่ยวส่วนใหญ่ไม่สามารถมองเห็นความงดงามใต้ท้องทะเลรวมไปถึงปัญหาที่แท้จริงของภาวะโลกร้อนที่ส่งผลกระทบต่อสิ่งมีชีวิตและสิ่งไม่มีชีวิตใต้ท้องทะเลได้โดยตรง

จากบริบทดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันเพื่อนำมาพัฒนาลวดลายผ้าและยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล โดยอาศัยความร่วมมือกับสถาบันการศึกษาในประเทศและต่างประเทศเพื่อเก็บข้อมูลร่วมกันและนำไปสู่การพัฒนาผลิตภัณฑ์ ประเด็นสำคัญของการศึกษานี้คือ การทำความเข้าใจความแตกต่างของทะเลอันดามันเหนือและทะเลอันดามันใต้ รวมทั้งผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อสิ่งมีชีวิต และการพัฒนาลวดลายผ้าเชิงสร้างสรรค์เพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ดังกล่าวไปสู่สายตาสังคมโลก ควบคู่กับการสร้างการตระหนักรู้ถึงความงามใต้ทะเลและคุณค่าของระบบนิเวศทางทะเลเพื่อประโยชน์ต่อมวลมนุษยชาติ การดำเนินงานวิจัยอาศัยวิธีการที่หลากหลาย ได้แก่ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ การลงพื้นที่เก็บข้อมูลเชิงประจักษ์จากการดำน้ำสกูบา การสำรวจความต้องการของนักท่องเที่ยวผ่านแบบสอบถาม การดำเนินการพัฒนาผลิตภัณฑ์ ตลอดจนการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิหลังการพัฒนาผลิตภัณฑ์ อีกทั้งยังได้มีการจัดแสดงนิทรรศการเพื่อนำเสนอผลงานและเรื่องราวที่อยู่เบื้องหลังลวดลาย การทดลองจำหน่ายผลิตภัณฑ์แก่กลุ่มผู้บริโภคจริง และการเก็บข้อมูลผ่านแบบประเมินเชิงปริมาณและคุณภาพเพื่อสะท้อนมุมมองของผู้บริโภคในสถานการณ์จริง กระบวนการเหล่านี้มีบทบาทสำคัญในการยืนยันประสิทธิผลของการพัฒนาผลิตภัณฑ์ ตลอดจนสร้างข้อมูลเชิงประจักษ์ที่สามารถนำไปใช้ต่อยอดเชิงพาณิชย์และการพัฒนาสู่ความยั่งยืนได้อย่างแท้จริง

แม้ว่างานออกแบบเชิงผลิตภัณฑ์แฟชั่นจะมีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาทั้งในเชิงความคิดสร้างสรรค์และเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ตามที่ พิริยะ ผลพิรุฬห์ (2556, น.33) กล่าวว่าผลิตภัณฑ์ที่มีรากฐานจากทุนทางวัฒนธรรมและธรรมชาติหรือบนพื้นฐานความได้เปรียบของประเทศ สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มและได้รับความสนใจในตลาดโลก มีอิทธิพลที่จะดึงดูดนักท่องเที่ยวต่างประเทศเข้าสู่ประเทศไทย โดยประเทศไทยถือมีความโดดเด่นทั้งในวัฒนธรรม การท่องเที่ยว และธรรมชาติ จึงมีการส่งเสริมสนับสนุนนโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์มากขึ้น แต่ยังคงมีปัญหาสำคัญที่พบอย่างต่อเนื่อง กล่าวคือ ผลงานวิจัยและการออกแบบจำนวนมากมักสิ้นสุดที่ขั้นตอนการสร้างต้นแบบหรือการทดสอบเชิงห้องปฏิบัติการ โดยขาดการติดตามและประเมินผลใน

บริบทพื้นที่จริงหลังการนำไปใช้ (Pedroso-Roussado, 2023) ซึ่งทำให้ไม่สามารถสะท้อนศักยภาพของการใช้งานจริงได้อย่างครบถ้วน อีกทั้งยังลดโอกาสในการต่อยอดเชิงพาณิชย์หรือพัฒนาสู่ความยั่งยืน นอกจากนี้ แนวทางการศึกษาด้านแฟชั่นยังมีลักษณะกระจัดกระจายและขาดการเชื่อมโยงกับภาคปฏิบัติ ส่งผลให้การประเมินผลในพื้นที่จริงถูกละเลย (Zou, Pintong, Shen & Luh, 2022) รวมถึงรายงานอุตสาหกรรมแฟชั่นของประเทศไทยที่ระบุว่า โครงการด้านการออกแบบและการพัฒนาผลิตภัณฑ์มักขาดกลไกการติดตามและประเมินผลอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้ผลลัพธ์จากงานวิจัยหรือการออกแบบไม่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้อย่างเป็นรูปธรรม (สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์, 2565)

ดังนั้น บทความนี้จึงมุ่งนำเสนอลวดลายผ้าที่ได้จากการลงพื้นที่จริง และผลของการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล โดยเน้นการบูรณาการอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมและทรัพยากรทางทะเลเข้ากับการออกแบบร่วมสมัยและเทคโนโลยีสมัยใหม่ การศึกษาครั้งนี้ไม่เพียงสร้างสรรค์ผลงานทางการออกแบบลายผ้าเท่านั้น แต่ยังครอบคลุมการประเมินผลเชิงปฏิบัติการในพื้นที่จริง และสะท้อนมุมมองของผู้บริโภคทั้งในและต่างประเทศ อันจะช่วยให้เห็นศักยภาพของผลิตภัณฑ์เชิงอัตลักษณ์ทะเลอันดามันในการเสริมสร้างเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างยั่งยืน พร้อมทั้งวางกรอบแนวทางสำหรับการวิจัยและการพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่สามารถต่อยอดสู่ตลาดสากลได้อย่างเป็นรูปธรรม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อนำเสนอลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันผ่านการนำไปวางจำหน่ายในบริบทของตลาดจริง

2. เพื่อศึกษาผลของการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันในการยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่ระดับสากล

ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ขอบเขตด้านพื้นที่ ศูนย์การค้าไอคอนสยาม (ICONSIAM), บอง มาร์เช่ มาร์เก็ต พาร์ค (Bon Marché Market Park), ศูนย์การค้าเซ็นทรัล เอ็มบาสซี (Central Embassy), Chaoyang Park Beijing ณ ปักกิ่ง ประเทศจีน

3.2 ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล การศึกษานี้ได้เก็บข้อมูจากผู้ซื้อผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าแสดงถึงอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน จำนวน 70 คน

3.3 ขอบเขตด้านเนื้อหา โดยมีประเภทสินค้าหลากหลายจากการพัฒนาลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันที่ได้มาจากการลงพื้นที่สำรวจ สัมภาษณ์กับผู้เชี่ยวชาญ และการสำรวจจากผู้บริโภคชาวจีนและชาวยุโรป 772 คน เพื่อเพิ่มทางเลือกให้ผู้ซื้อ (Berger, Draganska & Simonson, 2007) ดังนี้ 1) ผ้าพันคอ 2) กระเป๋า 3) เสื้อยืด 4) ชุดเดรสลายพิมพ์ 5) หมวก 6) สติกเกอร์ และ 7) ยางรัดผม

3.4 ขอบเขตด้านระยะเวลา 1 เดือน ตั้งแต่วันที่ 1-30 มิถุนายน 2568

วิธีดำเนินการวิจัย

4.1 เครื่องมือวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้มีเครื่องมือแบบประเมินคุณภาพของผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าเพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล จำนวน 6 ข้อ ซึ่งมีการประเมินระดับ 5 ระดับ เช่น “ท่านรู้สึกว่าลวดลายผ้าที่ท่านเลือกซื้อช่วยสะท้อนความงามของธรรมชาติได้มากน้อยเพียงใด” “ท่านรู้สึกว่าผลิตภัณฑ์มีสีสันสดใส ดึงดูดความสนใจมากน้อยเพียงใด” เป็นต้น และแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างพร้อมบันทึกสังเกตการณ์

4.2 วิธีดำเนินการ

1. การพัฒนาผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าแสดงถึงอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน ผู้วิจัยออกแบบผลิตภัณฑ์หลากหลายเพื่อเตรียมเผยแพร่และจำหน่ายในพื้นที่การค้า

2. การลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลจากผู้ซื้อจริง

ประโยชน์ของการวิจัย

งานวิจัยนี้มีประโยชน์สำคัญในการสร้างองค์ความรู้ด้านการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล โดยการศึกษาผลในเชิงปฏิบัติการจริง ทั้งจากการจัดนิทรรศการ การทดลองจำหน่าย และการประเมินผลจากผู้บริโภค ช่วยให้เข้าใจความต้องการ ความพึงพอใจ และการรับรู้คุณค่าของผู้ซื้ออย่างรอบด้าน ผลที่ได้จึงสามารถนำไปใช้พัฒนาผลิตภัณฑ์ให้สอดคล้องกับตลาดจริงและเพิ่มศักยภาพในการแข่งขันในระดับนานาชาตินอกจากนี้ ผลงานวิจัยยังมีส่วนในการส่งเสริมการอนุรักษ์และสร้างการตระหนักรู้ต่อคุณค่าของสิ่งมีชีวิตและระบบนิเวศทางทะเล ตลอดจนเป็นฐานข้อมูลเชิงประจักษ์ที่นักวิชาการ นักออกแบบ และหน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถนำไปใช้ต่อยอดในการวิจัยและพัฒนาผลิตภัณฑ์เชิงอัตลักษณ์ ตลอดจนสนับสนุนการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยอย่างยั่งยืน

ผลการวิจัย

ผลการวิจัยในบทความนี้มุ่งนำเสนอ การต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน เพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล โดยในส่วนนี้แบ่งการดำเนินงานออกเป็น 2 ระยะ ประกอบด้วย ระยะที่ 1 เพื่อนำเสนอลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันผ่านการนำไปวางจำหน่ายในบริบทของตลาดจริงและ ระยะที่ 2 เพื่อศึกษาผลของการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันในการยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่ระดับสากล เพื่อตรวจสอบผลสัมฤทธิ์ของการต่อยอดในเชิงพาณิชย์และเชิงวัฒนธรรม

ระยะที่ 1 เพื่อนำเสนอลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันผ่านการนำไปวางจำหน่ายในบริบทของตลาดจริง

ในระยะนี้เป็นการพัฒนาลวดลายผ้าจากอัตลักษณ์ของทะเลอันดามันเหนือและทะเลอันดามันใต้ และการต่อยอดไปสู่การออกแบบและผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่น เพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับการนำเสนอและการทดสอบจริง โดยผู้วิจัยทำการพัฒนาลวดลายผ้าตลอดจนผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่แสดงถึงอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามัน โดยเก็บข้อมูลจากพื้นที่จริงจากการลงดำน้ำแบบสกูบา และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เช่น นักดำน้ำ เจ้าหน้าที่ศูนย์ปฏิบัติการอุทยานแห่งชาติทางทะเลที่ 2 จังหวัดภูเก็ต และศูนย์ปฏิบัติการอุทยานแห่งชาติทางทะเลที่ 3 จังหวัดตรัง โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ แบบสังเกต, แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบบันทึกข้อมูล และทำการวิเคราะห์ผล

ภาพที่ 1
การลงพื้นที่เก็บข้อมูล
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

พบว่าลักษณะน้ำทะเลของทะเลอันดามันเหนือจะมีความใสโทนสีฟ้า ต่างกับทะเลอันดามันใต้ที่จะมีลักษณะสีขุ่นเข้มกว่า มีโทนสีเขียว พบว่าประเด็นอัตลักษณ์ที่ควรนำเสนอร้อยละ 90 เป็นสิ่งมีชีวิตทางทะเลที่หาได้ทั่วไปและหาได้ยาก และทำการคัดเลือกเพื่อมาพัฒนาลวดลายโดยแบ่งเป็นลายของทะเลอันดามันเหนือและอันดามันใต้ ตามตารางสรุปตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1

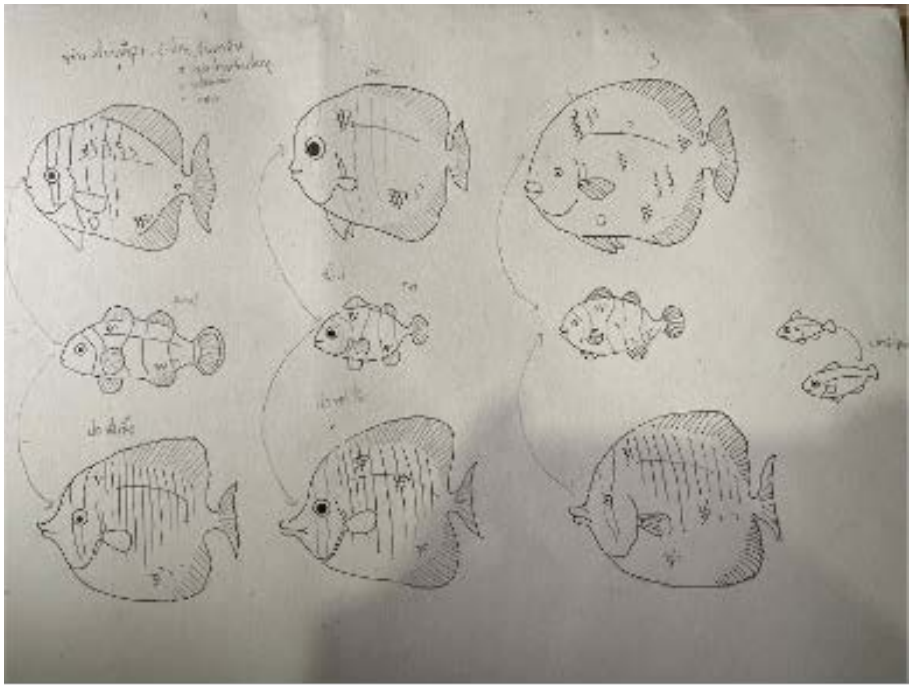
สรุปสัตว์น้ำในการพัฒนาลวดลายผ้า

ที่	สัตว์น้ำ	อันดามันเหนือ	อันดามันใต้	ระดับการหายาก
1	ปลาไหลริบบิ้น	✓		
2	ปลาสิงโตทะเล		✓	
3	ปลาเหาฉลาม	✓		
4	ฝูงปลากระพงลายพาด	✓	✓	
5	ฝูงปลากล้วยฟ้าหลังเหลือง	✓		
6	ปลาหูช้างครีบหางยาว	✓	✓	
7	ฝูงปลาสากปั้ง	✓	✓	
8	ฝูงปลาสินสมุทรทรวงฟ้า	✓		
9	ปลาการ์ตูน		✓	
10	ปลาวัวตัวตลก	✓		
11	ปลาปักเป้าหน้าหมา		✓	
12	ปลาปักเป้ากล่องเหลือง	✓		
13	ปลากุดสลาดแดงจุดฟ้า		✓	
14	ปลาไหลมอเรย์ยักษ์	✓		
15	ปลาหมึกกระดองลายเสือ	✓		
16	ฉลามวาฬ	✓		
17	ปลาแมนต้า		✓	
18	ฉลามเสือดาว	✓		
19	ปลาโรนัน		✓	
20	เต่ามะเฟือง		✓	
21	ดาวทะเลสีฟ้า	✓	✓	
22	เม่นทะเล	✓		
23	เต่าทะเล	✓		

หมายเหตุ: *เท่ากับหายากมากไปจนถึง* *เท่ากับหาง่ายมาก, ณัฐธิดา ภู่จีบ, (2568)*

ผู้วิจัยทำการเก็บข้อมูลความต้องการลวดลายผ้าของผู้บริโภคชาวจีนและยุโรปจำนวนรวมทั้งสิ้น 772 คน พบว่า ลวดลายผ้าที่น่าดึงดูดมีลักษณะเอกลักษณ์ ร้อยละ 82.2 ลวดลายผ้าที่มีสีสันสดใส ร้อยละ 60.1 และลายผ้าที่มีความเรียบง่าย ร้อยละ 56.3 และความชอบลวดลายผ้าของกลุ่มตัวอย่างผู้บริโภคที่ระบุว่าให้ความสำคัญมากที่สุด พบว่าเหมือนจริง (Realistic) ร้อยละ 21.5 เชิงนามธรรม (Abstract) ร้อยละ 20.7 เหนือความเป็นจริง มินิมอล (Minimalist) ร้อยละ 19.5 (Surrealist) ร้อยละ 16.8 และความชอบสีลวดลายผ้าของกลุ่มตัวอย่างผู้บริโภคที่ระบุว่าให้ความสำคัญมากที่สุด พบว่าดึงดูดลวดลายผ้าที่มีสีสันสดใส (Colourful) ร้อยละ 19.8 สีพาสเทล (Pastel) ร้อยละ 18.3 และสีโมโนโทน (Monotone) ร้อยละ 18 เมื่อทำเก็บข้อมูลจากฝั่งคนในพื้นที่และฝั่งนักท่องเที่ยวต่างชาติ โดยผู้วิจัยจะนำข้อมูลทางสถิตินี้มาพัฒนาต่อเป็นลวดลายผ้า

โดยสรุปได้ว่า รูปแบบความชอบและต้องการออกแบบลวดลายผ้าในกลุ่มตัวอย่างทั้งสองมีการเลือกรูปแบบเชิงนามธรรม (Abstract) และเหมือนจริง (Realistic) เป็นอันดับ1และ2 จึงทำการตัดสินใจออกแบบให้มีลักษณะ กึ่งเสมือนจริง (Semi-realistic) ในส่วนของสีผู้จากการเก็บข้อมูล นำไปสู่การต่อยอดให้ภาพรวมมีลักษณะสีสันสดใส (Colourful) ภายหลังการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการวาดแบบร่างเพื่อทำการเตรียมลวดลาย และทำการจัดวางและออกแบบให้ลวดลายที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของท้องทะเลอันดามันเหนือและอันดามันใต้ และเพิ่มขอบลายผ้าเป็นคำบรรยายลวดลายภาษาอังกฤษเพื่อให้ผู้ซื้อสินค้าได้รับรู้ข้อมูลว่าเป็นโซนทะเลส่วนไหนอย่างชัดเจน และเป็นการเพิ่มมิติของลวดลายให้ชัดเจน



ภาพที่ 2
แบบร่างลายสัตว์น้ำ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

ภาพที่ 3
สัตว์น้ำเทคนิคสีน้ำ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

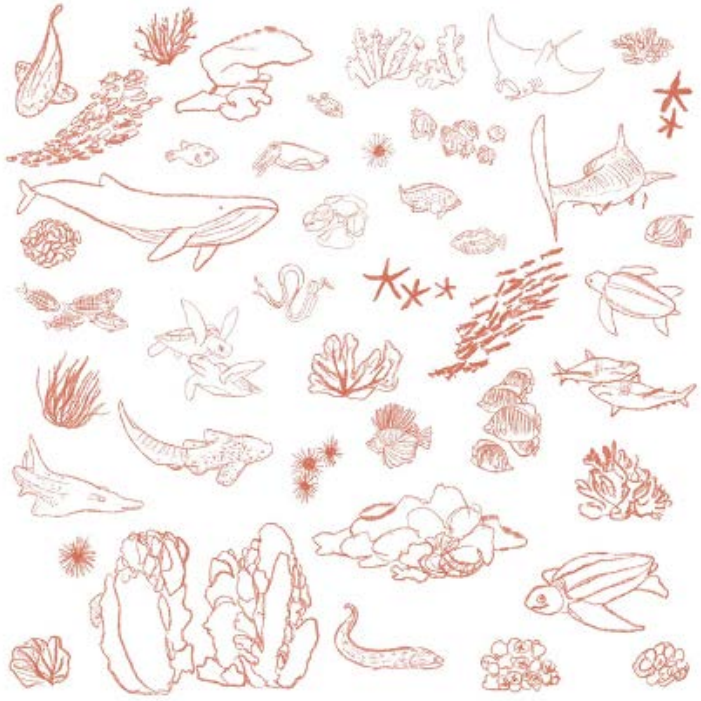
ภาพที่ 4
แบบร่างลายผ้าทะเลอันดามันเหนือ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

ภาพที่ 5
ลายผ้าทะเลอันดามันเหนือ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

ภาพที่ 6
แบบร่างลายผ้าทะเลอันดามันใต้
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

ภาพที่ 7
ลายผ้าทะเลอันดามันใต้
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2567)

เพื่อใช้ประโยชน์ของลวดลายสัตว์ ผู้วิจัยได้ทำลวดลายที่ตอบความต้องการของกลุ่มที่ชอบลักษณะลวดลายที่เรียบง่ายกว่าสองลายแรก โดยใช้องค์ประกอบของลวดลายสัตว์และพืชเท่านั้น ดังรูปที่ 4 และ 5 จากนั้นพัฒนาต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าให้มีความหลากหลายนอกเหนือจากผ้าเพื่อตอบโจทย์ความต้องการให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น โดยมี หมวก เสื้อยืด ชุดเดรสลายพิมพ์ ยางรัดผม กระเป๋า และสติกเกอร์ เพื่อเพิ่มโอกาสให้ผู้ซื้อสามารถเลือกสินค้าได้หลากหลายรูปแบบ และเป็นการนำลวดลายมาจัดวางให้เหมาะสม เช่น เสื้อยืด ที่มีพื้นที่วางจำกัดเหมาะต่อการนำลวดลายสัตว์ทะเลแบบแยกตัวมาวางให้โดดเด่นชัดเจน อีกทั้งผู้วิจัยยังให้ความสำคัญกับความยั่งยืนโดยนำเศษผ้าจากการตัดเย็บมาทำยางรัดผม (scrunchies) เพื่อใช้ทรัพยากรให้เกิดความคุ้มค่ามากที่สุด



ภาพที่ 8
แบบร่างลายผ้าสัตว์ทะเลพื้นหลังขาวแบบเรียบง่าย
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 9
ลายผ้าสัตว์ทะเลพื้นหลังขาวแบบเรียบง่าย
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 10
เพิ่มความหลากหลายของรูปแบบผลิตภัณฑ์
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ระยะที่ 2 การลงพื้นที่และศึกษาผลของการการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่แสดงถึงอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันเหนือและทะเลอันดามันใต้ เพื่อตรวจสอบผลสัมฤทธิ์ของการต่อยอดในเชิงพาณิชย์และเชิงวัฒนธรรม

ระยะที่ 2 เพื่อศึกษาผลของการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันในการยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่ระดับสากล

ในระยะนี้ เป็นการนำต้นแบบผลิตภัณฑ์ไปสู่การปฏิบัติการจริง ผ่านการจัดนิทรรศการ การสื่อสารเรื่องราว การทดลองจำหน่าย และการเก็บข้อมูลจากผู้บริโภคทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ เพื่อตรวจสอบผลสัมฤทธิ์ของการต่อยอดในเชิงพาณิชย์และเชิงวัฒนธรรม การลงพื้นที่จัดเก็บข้อมูลดำเนินการในพื้นที่การค้าจำนวน 3 แห่งในประเทศไทย และ 1 แห่งในต่างประเทศ ช่วงเวลาการดำเนินงานตรงกับเดือนมิถุนายน ซึ่งเป็นช่วง “วันสิ่งแวดล้อมโลก” (World Environment Day) ส่งผลให้ศูนย์การค้าต่าง ๆ ให้ความสนใจต่อผลิตภัณฑ์ที่สอดคล้องกับประเด็นสิ่งแวดล้อมและนิทรรศการมากยิ่งขึ้น

จากการจัดแสดงและเผยแพร่ผลงาน จำนวนกลุ่มตัวอย่างเป็นการสุ่มแบบมีวัตถุประสงค์ (Purposive Sampling) โดยเป็นการเลือกกลุ่มตัวอย่างจากลูกค้าจริง (Actual Customer Sampling) พบว่ามีผู้ซื้อรวมทั้งสิ้น 70 คน แบ่งเป็นผู้ซื้อชาวไทย 8 คน คิดเป็นร้อยละ 11.43 และผู้ซื้อชาวต่างชาติ 62 คน คิดเป็นร้อยละ 88.57 โดยชาวต่างชาติมีความหลากหลายด้านสัญชาติ ได้แก่ จีน สิงคโปร์ ไต้หวัน สหราชอาณาจักร ฝรั่งเศส และประเทศในแถบตะวันออกกลาง และพบว่าผู้ซื้อมากที่สุดอยู่ในช่วงอายุ 41-30 ปี ร้อยละ 50 ตามตารางที่ 2

ตารางที่ 2
อายุกลุ่มตัวอย่าง

ช่วงอายุ (ปี)	จำนวน (คน)	ร้อยละ
21–30	12	17.14
31–40	15	21.43
41–50	35	50.00
60 ขึ้นไป	8	11.43
รวมทั้งหมด	**70**	**100.00**

หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, (2568)

ผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า ลวดลายใต้ท้องทะเลอันดามันใต้ และ ลวดลายปลาที่มีพื้นหลังสีขาว ได้รับความนิยมสูงสุด ขณะที่ประเภทสินค้าที่ขายดีที่สุด ได้แก่ ผ้าพันคอ กระเป๋า และเสื้อยืด โดยเฉพาะลวดลาย แมนต้า ฉลามวาฬ และเต่าทะเล นอกจากนี้ ผู้ซื้อส่วนใหญ่เลือกซื้อผลิตภัณฑ์มากกว่าหนึ่งประเภทต่อครั้ง สะท้อนถึงศักยภาพของผลิตภัณฑ์ในการขยายสู่เชิงพาณิชย์และการยอมรับในระดับนานาชาติ โดยแสดงจำนวนสินค้าที่ลูกต้าทั้ง 70 คนซื้อ ตามตารางที่ 3

ตารางที่ 3
จำนวนสินค้าที่จำหน่ายออก

ลำดับ	ประเภทสินค้า	รายการย่อย / ลวดลาย	จำนวน (ชิ้น)	ร้อยละ
1	**ผ้าพันคอ (รวม)**		**88**	**41.7**
		ลายอันดามันเหนือ	25	11.8
		ลายอันดามันใต้	31	14.7
		ลายทะเลสีขาว	32	15.2
2	**กระเป๋า (รวม)**		**35**	**16.6**
		ลายอันดามันเหนือ	10	4.7
		ลายอันดามันใต้	15	7.1
		ลายทะเลสีขาว	10	4.7
3	**ชุดเดรสลายพิมพ์ (รวม)**		**6**	**2.8**
		ลายอันดามันเหนือ	3	1.4
		ลายอันดามันใต้	3	1.4
4	**เสื้อยืด (รวม)**		**40**	**19.0**
		ลาย Manta Ray	14	6.6
		ลาย Whale Shark	8	3.8
		ลาย The Sea Turtle	7	3.3
		ลาย Leatherback Sea Turtle	4	1.9
		ลาย Yellow Box Fish	3	1.4
		ลาย Checkered Snapper	1	0.5
		ลาย Ribbon Eel	1	0.5
		ลายุ Bryde’s Whale	2	0.9
5	**หมวก (รวม)**		**7**	**3.3**
		แบบลายทั้งใบ	4	1.9
		แบบสีเรียบพิมพ์ลายปลา	2	0.9
6	**สติ๊กเกอร์ (รวม)**		**20**	**9.5**
		ลายอันดามันเหนือ	10	4.7
		ลายอันดามันใต้	10	4.7
7	**ยางรัดผม (รวม)**		**15**	**7.1**
		ลายอันดามันใต้	9	4.3
		ลายอันดามันเหนือ	6	2.8
		รวมทั้งหมด	**211**	**100**

หมายเหตุ ณัฐธิดา ภู่จีบ, (2568)

ภาพที่ 11

การจัดนิทรรศการพร้อมจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าไอคอนสยาม (ICONSIAM)

หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 12

การจัดนิทรรศการและทดลองจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าไอคอนสยาม (ICONSIAM)

หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568

ภาพที่ 13

การจัดนิทรรศการและทดลองจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าไอคอนสยาม (ICONSIAM)

หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 14

การจัดนิทรรศการและทดลองจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าไอคอนสยาม (ICONSIAM)

หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 15
การจัดนิทรรศการและทดลองจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าเซ็นทรัล เอ็มบาสซี (Central Embassy)
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ภาพที่ 16
การจัดนิทรรศการและทดลองจัดจำหน่าย ณ ศูนย์การค้าเซ็นทรัล เอ็มบาสซี (Central Embassy)
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

จากการศึกษาการต่อยอดผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าเพื่อยกระดับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่สากล โดยอาศัยข้อมูลจากกลุ่มผู้ซื้อจำนวน 70 คน พบว่า ผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ของทะเลอันดามันเหนือและอันดามันใต้ สามารถสร้างการตระหนักรู้ใน คุณค่าความงามของธรรมชาติ ได้ในระดับสูงมาก โดยมีค่าเฉลี่ย 4.94 และสร้างการตระหนักรู้ใน คุณค่าของธรรมชาติโดยรวมในระดับมาก ด้วยค่าเฉลี่ย 4.45

ในด้านการออกแบบ พบว่าผลิตภัณฑ์ดังกล่าวมีลักษณะ สีสันสดใส (Colorful) ได้รับการประเมินในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยสูงสุดที่ 5.00 ขณะที่ด้าน ความหลากหลาย (Variety) ได้รับการประเมินในระดับมาก ด้วยค่าเฉลี่ย 4.45 นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาโดยรวม ผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามันเหนือและใต้ ได้รับค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.60 ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของการออกแบบที่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้บริโภคได้อย่างมีนัยสำคัญ ตามตารางที่ 3

ตารางที่ 3

แบบประเมินคุณภาพของผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้า

การประเมินศักยภาพ	**ค่าเฉลี่ย**	**ระดับการประเมิน**
การตระหนักรู้ในคุณค่าความงามของธรรมชาติ	4.94	มากที่สุด
การตระหนักรู้ในคุณค่าของธรรมชาติโดยรวม	4.45	มาก
ด้านการออกแบบ: สีสันสดใส (Colorful)	5.00	มากที่สุด
ด้านการออกแบบ: ความหลากหลาย (Variety)	4.45	มาก
ผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ทะเลอันดามันเหนือและใต้	4.60	มาก

หมายเหตุ ณัฐธิดา ภู่จีบ, (2568)

จากการสัมภาษณ์เชิงลึก พบว่า ผู้ซื้อส่วนใหญ่มีความชื่นชอบ ลวดลายทะเลอันดามันใต้ มากกว่าลวดลายทะเลอันดามันเหนือ โดยให้เหตุผลว่า สีสันของแนวปะการังที่ตัดกับท้องทะเลมีความโดดเด่นและดึงดูดสายตา อีกทั้งการเลือกซื้อผลิตภัณฑ์ที่มีลวดลายสัตว์ทะเลยังสะท้อนถึงปัจจัยด้านความชอบส่วนบุคคล แต่โดยส่วนใหญ่แล้วผู้ซื้อมาถูกดึงดูดจากลวดลายสัตว์น้ำหายาก อย่าง แมนต้าและฉลามวาฬ ผู้ซื้อรายหนึ่งกล่าวว่ามีประสบการณ์ที่ได้พบกับฉลามวาฬจากการไปดำน้ำจึงอยากซื้อเก็บไว้เป็นที่ระลึก ผู้วิจัยยังพบว่า การเล่าเรื่องถึงแรงบันดาลใจ (Inspiration) และการอธิบายถึงที่มาของลวดลายที่เชื่อมโยงกับท้องทะเลอันดามัน มีส่วนช่วยเพิ่มโอกาสในการดึงดูดความสนใจและตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์มากขึ้น

นอกจากนี้ ยังเกิดการสร้างการตระหนักรู้ (Awareness) ในกลุ่มผู้บริโภควัยเด็กที่สามารถรับรู้ถึงความงดงามและความน่าสนใจของระบบนิเวศใต้ทะเล และในกลุ่มผู้บริโภคชาวต่างชาติที่ยังไม่เคยมีประสบการณ์ท่องเที่ยวในทะเลอันดามัน ผลลัพธ์ดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงศักยภาพของการใช้ “การเล่าเรื่องและการถ่ายทอดแรงบันดาลใจ” เป็นเครื่องมือสำคัญในการเพิ่มคุณค่าเชิงสุนทรียะและมูลค่าทางการตลาดของผลิตภัณฑ์

ภาพที่ 17
การเผยแพร่ในพื้นที่การค้า Chaoyang Park Beijing ณ ปักกิ่ง ประเทศจีน
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศจีน (2568)

ภาพที่ 18 *การเผยแพร่ในพื้นที่การค้า Chaoyang Park Beijing ณ ปักกิ่ง ประเทศจีน*
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศจีน (2568

ภาพที่ 19
การนำเสนองานวิจัยผ่านช่องทางyoutube ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

อภิปรายผล

การนำเสนอลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันในรูปแบบผลิตภัณฑ์และวางจำหน่ายในบริบทตลาดจริงนั้น พบว่า การทำรูปแบบผลิตภัณฑ์ที่มีลวดลาย 3 แบบ และมีผลิตภัณฑ์หลายประเภทเป็นการสร้างทางเลือกให้ผู้ซื้อได้เลือกตามชอบของตนเองสอดคล้องกับ Berger, Draganska, และ Simonson (2007) ที่กล่าวว่า ความหลากหลายของผลิตภัณฑ์มีอิทธิพลต่อการรับรู้ของผู้ซื้อที่จะเพิ่มโอกาสในการซื้อ และแสดงให้เห็นคุณภาพของแบรนด์ ดังนั้นการจะนำเสนอลวดลายผ้าผ่านรูปแบบผลิตภัณฑ์ควรพิจารณาถึงความหลากหลายในการนำเสนอเนื่องมาจากผู้ซื้อแต่ละคนมีประสบการณ์การรับรู้ที่ต่างกัน

ผลการวิจัยยังชี้ให้เห็นว่า แม้จะมีการสำรวจความต้องการเชิงทัศนศิลป์ แต่กลุ่มผู้ซื้อส่วนใหญ่กลับถูกดึงดูดด้วยลวดลายทะเลอันดามันใต้และลวดลายทะเลสีขาวที่มีความเรียบง่ายมากกว่าลวดลายอันดามันเหนือ สะท้อนว่าการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่ใช้ลวดลายเรียบง่ายหรือไม่มีฉากซับซ้อน สามารถช่วยขยายฐานผู้บริโภคไปสู่กลุ่มเป้าหมายใหม่ได้ แนวคิดด้านการแบ่งส่วนกลุ่มตลาด (market segmentation) ของ Kotler และ Keller (2016) ที่อธิบายว่าการออกแบบที่แตกต่างสามารถตอบสนองรสนิยมและความต้องการของผู้บริโภคกลุ่มย่อยได้ เป็นหลักฐานเชิงทฤษฎีที่สนับสนุนผลการวิจัยครั้งนี้

ผลการวิจัยที่ผู้ซื้อให้คะแนนสูงทั้งด้านความงามและการสร้างการตระหนักรู้ในคุณค่าของธรรมชาติ แสดงให้เห็นว่าผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าไม่ได้เป็นเพียงสินค้าแฟชั่นหรือของที่ระลึก แต่ยังมีบทบาทเชิงสังคมในการสร้างจิตสำนึกและการรับรู้ต่อสิ่งแวดล้อม สอดคล้องกับแนวคิดของ Soini และ Birkeland (2014) ที่อธิบายว่าผลิตภัณฑ์เชิงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมหรือสิ่งแวดล้อมไม่เพียงถ่ายทอดความงามเชิงศิลปะแต่ยังสะท้อนคุณค่าทางสังคมและสิ่งแวดล้อมได้ด้วย การที่ผู้ซื้อทั้งชาวไทยและต่างชาติรับรู้ถึงความงามและคุณค่าของทะเลอันดามันผ่านผลิตภัณฑ์ จึงถือเป็นการสร้าง “soft power” ทางวัฒนธรรมของไทย

จากการจำหน่ายในบริบทตลาดจริง พบว่า ช่วงอายุ 41-50 ปี มีจำนวนผู้ซื้อมากกว่ากลุ่มวัยอื่น ซึ่งอาจเนื่องมาจากหลายปัจจัยเชิงพฤติกรรมและเศรษฐกิจ ในด้านกำลังซื้อ กลุ่มวัยนี้มักอยู่ในช่วงที่มีรายได้มั่นคงและภาระทางการเงินบางส่วนลดลง ทำให้สามารถใช้จ่ายเพื่อสินค้าหรือบริการที่ต้องการได้มากกว่าวัยหนุ่มสาวหรือวัยสูงอายุ (Kooti et al., 2016) และการที่ผู้ซื้อส่วนใหญ่ชื่นชอบลวดลายทะเลอันดามันใต้ เนื่องจากสีสันสดใสและความโดดเด่นของปะการัง สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทสำคัญของการใช้สีและองค์ประกอบทางธรรมชาติในการออกแบบ สอดคล้องกับทฤษฎีการออกแบบของ Hekkert (2006) ที่ระบุว่าประสบการณ์ด้านความงามจากสีและรูปแบบของลวดลายสามารถสร้างความพึงพอใจและส่งผลต่อการรับรู้คุณค่าของผลิตภัณฑ์ได้อย่างชัดเจน ทำให้สีสันของลวดลายทะเลอันดามันใต้ช่วยสร้างความประทับใจและเชื่อมโยงผู้ซื้อกับธรรมชาติได้ลึกซึ้งกว่าอันดามันเหนือ

ผู้ซื้อทั้งชาวไทยและต่างชาติให้ความสนใจผลิตภัณฑ์ที่มีลวดลายสะท้อนอัตลักษณ์ของท้องทะเลอันดามัน โดยเฉพาะกลุ่มสัตว์ทะเล เช่น แมนต้า ฉลามวาฬ และเต่าทะเล ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) ที่เน้นการต่อยอดเอกลักษณ์ท้องถิ่นสู่สินค้าเชิงพาณิชย์ (พิริยะ ผลพิรุฬห์, 2556, น.33) กล่าวคือ งานวิจัยนี้ยืนยันแนวคิดที่ว่าผลิตภัณฑ์ที่มีรากฐานจากทุนทางวัฒนธรรมและธรรมชาติ สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มและได้รับความสนใจในตลาดโลก การที่ผู้ซื้อชื่นชอบสีสันสดใสและลวดลายที่มีแรงบันดาลใจ แสดงให้เห็นว่า เรื่องราว (Storytelling) และแรงบันดาลใจ เป็นปัจจัยสำคัญในการเพิ่มคุณค่าของผลิตภัณฑ์ที่ผู้ซื้อมีความรู้สึกและดึงประสบการณ์ของตนเองมาผูกพันกับผลิตภัณฑ์ (Pine & Gilmore, 1999)

อีกประเด็นสำคัญคือ การดำเนินการประเมินและติดตามผลในเชิงปฏิบัติการจริง ซึ่งช่วยสะท้อนมุมมองและความคิดเห็นของกลุ่มผู้บริโภคได้อย่างแท้จริง ข้อมูลที่ได้สามารถนำไปสังเคราะห์ต่อยอดเชิงวิชาการและประยุกต์ใช้เชิงพาณิชย์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ สอดคล้องกับข้อค้นพบของ Zou, Pintong, Shen และ Luh (2022) ที่ชี้ถึงข้อจำกัดของงานวิจัยในอดีตซึ่งมักสิ้นสุดที่การสร้างต้นแบบหรือการทดสอบในห้องปฏิบัติการ และมิได้ติดตามผลในบริบทจริง (Pedroso-Roussado, 2023) ข้อจำกัดดังกล่าวทำให้งานวิจัยไม่สามารถสะท้อนศักยภาพและความเหมาะสมของการใช้งานจริงได้อย่างครบถ้วน อีกทั้งยังลดโอกาสในการขยายผลเชิงพาณิชย์และการพัฒนาอย่างยั่งยืน ดังนั้น การบูรณาการขั้นตอนการติดตามและประเมินผลภาคสนามจึงมิใช่เพียงกระบวนการเสริม แต่เป็นองค์ประกอบสำคัญที่ยืนยันความเป็นไปได้ (feasibility) ความเหมาะสม (appropriateness) และคุณค่าเชิงปฏิบัติ (practical value) ของนวัตกรรมและผลงานวิจัย

บทสรุป

การพัฒนาผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าที่สะท้อนอัตลักษณ์ใต้ท้องทะเลอันดามันมีประสิทธิผลต่อการส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยสู่ระดับสากล ผลิตภัณฑ์เหล่านี้ไม่เพียงดึงดูดความสนใจของผู้บริโภค แต่ยังสะท้อนถึงมุมมองและความต้องการที่แท้จริงของผู้ซื้อ การติดตามและประเมินผลในพื้นที่จริงจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยยืนยันทั้งความเป็นไปได้ ความเหมาะสม และคุณค่าเชิงปฏิบัติของงานวิจัย อีกทั้งยังสร้างโอกาสในการต่อยอดเชิงพาณิชย์และการพัฒนาอย่างยั่งยืนในอนาคต

ผลการดำเนินงานในบริบทตลาดจริง พบว่า ลวดลายผ้าที่ได้รับแรงบันดาลใจจากท้องทะเลอันดามันสามารถถ่ายทอดเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างชัดเจน เมื่อนำไปพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์หลากหลายประเภท ช่วยเพิ่มทางเลือกให้ผู้บริโภคเลือกตามความชอบ และสร้างความโดดเด่นให้กับสินค้าในตลาดจริง การต่อยอดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ที่มีการผสมผสานทุนทางธรรมชาติที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวสำคัญเข้ากับการออกแบบร่วมสมัย ช่วยเพิ่มคุณค่าทางเศรษฐกิจและสร้างภาพลักษณ์ใหม่ให้กับการท่องเที่ยวผ่านผลิตภัณฑ์ไทยในระดับนานาชาติ การพัฒนาลวดลายผ้าที่มีอัตลักษณ์เฉพาะจึงเป็นแนวทางสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยเชื่อมโยงศิลปะ ธรรมชาติ และเศรษฐกิจเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน

อย่างไรก็ตาม การศึกษาครั้งนี้มีข้อจำกัดด้านระยะเวลาและกลุ่มตัวอย่าง เนื่องจากการเก็บข้อมูลภาคสนามใช้เวลาทั้งสิ้นเพียง 1 เดือน ซึ่งอาจไม่เพียงพอในการสะท้อนอิทธิพลหรือการเปลี่ยนแปลงเชิงพฤติกรรมของกลุ่มเป้าหมายในระยะยาว อีกทั้งจำนวนผู้เข้าร่วมเพียง 70 คนยังถือว่ามีข้อจำกัดไม่สามารถแทนค่าประชากรทั้งหมดได้อย่างครอบคลุม ทำให้ผลการวิจัยไม่สามารถนำไปอ้างอิงเชิงสรุปทั่วไป (generalization) ได้ทั้งหมด นอกจากนี้ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลักเป็นผู้ซื้อสินค้าถือว่ายังเป็นกลุ่มที่มีความสนใจในผลิตภัณฑ์จากลวดลายผ้าอยู่แล้ว ซึ่งอาจส่งผลให้การตอบสนองมีแนวโน้มเอนเอียงไปในเชิงบวก และทำให้เกิดอคติ (bias) ในการเก็บข้อมูลได้

ภาพที่ 20
สติกเกอร์สัตว์น้ำ
หมายเหตุ. ณัฐธิดา ภู่จีบ, ประเทศไทย (2568)

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งต่อไปควรดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลในระยะเวลาที่ยาวนานมากขึ้น เพื่อให้สามารถสะท้อนพฤติกรรม ความต้องการ และทัศนคติของผู้บริโภคได้อย่างรอบด้านในมิติเวลา อีกทั้งควรขยายขอบเขตของกลุ่มตัวอย่างให้มีจำนวนมากขึ้นและมีความหลากหลายมากกว่าเดิม ทั้งในด้านอายุ เพศ อาชีพ ระดับรายได้ และภูมิศาสตร์ เพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือและความสามารถในการอ้างอิงผลการวิจัยสู่ประชากรในวงกว้าง

นอกจากนี้ ควรมีการศึกษาต่อยอดจากผลงานวิจัยก่อนหน้า โดยนำผลิตภัณฑ์ที่พัฒนาขึ้นไปเผยแพร่และจำหน่ายในพื้นที่จริงหลายแห่ง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ รวมถึงการกระจายไปยังช่องทางการจัดจำหน่ายที่หลากหลาย เช่น ศูนย์การค้า ตลาดเชิงสร้างสรรค์ งานแสดงสินค้า หรืองานนิทรรศการนานาชาติ เพื่อประเมินประสิทธิผลของผลิตภัณฑ์ในหลากหลายบริบทผู้บริโภค การขยายพื้นที่และช่องทางดังกล่าวจะช่วยสะท้อนศักยภาพของงานวิจัยในการสร้างคุณค่าเชิงปฏิบัติ สนับสนุนการต่อยอดเชิงพาณิชย์ และเพิ่มโอกาสในการพัฒนาอย่างยั่งยืนในระยะยาว

บรรณานุกรม

Berger, J., Draganska, M., & Simonson, I. (2007). The influence of product variety on brand perception and choice. *Marketing Science,* 26(4), 460–472

Hekkert, P. (2006). Design aesthetics: principles of pleasure in design. *Psychology science*, 48(2), 157.

Kooti, F., Lerman, K., Aiello, L. M., Grbovic, M., Djuric, N., & Radosavljevic, V. (2016, February). Portrait of an online shopper: Understanding and predicting consumer behavior. *In Proceedings of the ninth ACM international conference on web search and data mining* (pp. 205-214).

Pedroso-Roussado, C. (2023). Investigating the limitations of fashion research methods in applying a sustainable design practice: a systematic review. *Preprints. org*, 202310, v2.

Pine, B. J., & Gilmore, J. H. (1999). *The experience economy*.

Soini, K., & Birkeland, I. (2014). Exploring the scientific discourse on cultural sustainability. *Geoforum*, 51, 213-223.

Zou, Y., Pintong, S., Shen, T., & Luh, D. B. (2022). Evaluation and trend of fashion design research: visualization analysis based on CiteSpace. *Fashion and Textiles*, 9(1), 45.

พิริยะ ผลพิรุฬห์. (2556). เศรษฐกิจสร้างสรรค์กับการพัฒนาประเทศไทย. *วารสารเศรษฐศาสตร์ปริทรรศน์ สถาบันพัฒนศาสตร์*. 7(1), 1-70

ภิญญลัคน์ วีรภัทรรัตน์วรา. (2557). การพัฒนาชุมชนโดยอุตสาหกรรมภาพยนตร์ตามแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาชุมชนตลาดบ้านใหม่ จังหวัดฉะเชิงเทรา. *วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนามนุษย์ และสังคม บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. กทม

สำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์. (2565). *รายงานการศึกษาแผนพัฒนาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ ปี 2565: สินค้าแฟชั่น.* สืบค้นเมื่อ 31 สิงหาคม 2568. จาก https://www.cea.or.th/en/single-industries/Creative-Industries-Development-Report-2022-Fashion

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 ปรัชญา สุนทรียศาสตร์ 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

ผู้สนับสนุน

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นโยบายการนำบทความไปฝากในคลังปัญญา

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

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

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

Objectives and Scope

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

Publication Schedule

The journal publishes two editions per year:
Issue 1 January – June (Published at the end of June)
Issue 2 July – December (Published at the end of December)

Publishing Policy

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

No fee for Publishing Articles

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

Copyright & License

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

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

Supporter

Faculty of Painting Sculpture And Graphic Arts, Silpakorn University

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.

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:

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

Roles and Responsibilities of Authors:

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

Roles and Responsibilities of Reviewers:

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

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

Roles and Responsibilities of the Editor:

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

Silpa Bhirasri

(Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University

Contact Information

Silpa Bhirasri (Journal of Fine Arts)

Faculty of Painting, Sculpture, and Graphic Arts

Silpakorn University, Wang Tha Phra Campus

31 Na Phra Lan Road. Phraboromaharachawang,

Phra Nakorn, Bangkok 10200

Tel. +66-2221-0820 Fax +66-2225-8991

Email: Warasansilpabhirasri@gmail.com

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