ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย : สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม

โดย

นายประยุทธ ศิริกุล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาการออกแบบ แบบ 1.1 ระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ปีการศึกษา 2566

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย : สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม

โดย
นายประยุทธ ศิริกุล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาการออกแบบ แบบ 1.1 ระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2566
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

CONTEMPORARY ART OF EMBROIDERY : AESTHETICS OF PATTERNS AND FREEDOM OF CULTURE-DYNAMICS OF CRAFTS MASTERS OF SIAM

By

MR. Prayut SIRIKUL

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy DESIGN

Silpakorn University

Academic Year 2023

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย : สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม
โดย	นายประยุทธ ศิริกุล
สาขาวิชา	การออกแบบ แบบ 1.1 ระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวี ศิรินคราภรณ์

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

---------- คณบดีคณะมัณฑนศิลป์
(อาจารย์ ดร. ธนาทร เจียรกุล)

พิจารณาเห็นชอบโดย

---------- ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ ดร. พัดชา อุทิศวรรณกุล)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวี ศิรินคราภรณ์)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เพ็ญสิริ ชาตินิยม)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(อาจารย์ ดร. ขจรศักต์ นาคปาน)

630430052 : การออกแบบ แบบ 1.1 ระดับปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย / สุนทรียคติแห่งรูปรอย / เสรีภาพทางวัฒนธรรม / พลวัต แบบแผนครูช่างสยาม / สมเด็จครู

นาย ประยุทธ ศิริกุล: ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย : สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวี ศิรินคราภรณ์

การวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยคือการสังเคราะห์องค์ความรู้จากมรดกภูมิปัญญาอดีตโลกทัศน์ทางศิลปะผนวกกับผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยลักษณะการแสดงออกทางผลงานที่มีจริตริเริ่มจากข้อจำกัดชี้ให้เห็นถึงการก้าวต่อไปของศิลปะไทยในอนาคตเป็น “แบบแผนอย่างสมเด็จครู” อันมีความสัมพันธ์สอดคล้องสะท้อนสภาพสังคมก่อเกิดเป็นปฏิสัมพันธ์ต่อกันเป็นเรื่องราวไปตามรายทางแห่งประวัติศาสตร์ แสดงให้เห็นถึงกรอบวิธีการสร้างสรรค์ในระดับวิธีคิดโดยมุ่งเน้นที่ความคิดความดีเป็นตัวนำฝีมือของผู้สร้างสรรค์เพื่อการแสดงออกโดยมีเป้าหมายในการยกระดับจิตใจผู้ชมเป็นสำคัญ ผลการศึกษาแสดงการวิเคราะห์ที่สามารถสรุปประเด็นการสร้างสรรค์ได้ 3 กระบวนการ ดังนี้ 1. จริตริเริ่มและสืบขนบ 2. แหวกขนบด้วยผสานปฏิกิริยาและการรอมชอม 3. การสร้างดุลยภาพระหว่างสิ่งที่มองเห็นและสิ่งที่มองไม่เห็น เกิดองค์ความรู้และหลักการสร้างสรรค์แบบแผนอย่างสมเด็จครู ซึ่งนำมาพัฒนาสู่การออกแบบศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย และเป็นการจัดการองค์ความรู้ในรูปแบบของการถ่ายทอดเทคโนโลยีการประกอบสร้างเพื่อผลักดันให้องค์ความรู้ปรากฏเป็นที่ประจักษ์ เห็นถึงพลวัตการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงในระดับวิธีคิดด้วยการบูรณาการข้ามศาสตร์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม เพื่อนำองค์ความรู้ที่เกิดจากการศึกษาไปต่อยอดจากอดีตปรับปัจจุบันสร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต และเพื่อประโยชน์สำคัญสูงสุดของการวิจัยคือ “การยืดอายุภูมิปัญญาแบบแผนครูช่างของไทยที่มีมาแต่เดิม”

630430052 : Major DESIGN
Keyword : CONTEMPORARY ART OF EMBROIDERY / AESTHETICS OF PATTERNS / FREEDOM OF CULTURE / DYNAMICS OF CRAFTS MASTERS OF SIAM / SOMDEJ KRU

MR. Prayut SIRIKUL : CONTEMPORARY ART OF EMBROIDERY : AESTHETICS OF PATTERNS AND FREEDOM OF CULTURE-DYNAMICS OF CRAFTS MASTERS OF SIAM
Thesis advisor : Associate Professor Supavee Sirinkraporn, Ph.D.

The research and creation of contemporary art of embroidery is a synthesis of knowledge from the heritage of the ancient world of art that combined with the design of Prince Narisara Nuvadtivongs. The expressive nature of his works that were initiated from limitations indicates the next step of Thai art in the future. It is the "pattern of Somdej Kru" which relates to and reflects societies, resulting in stories along the path of history that express the creative framework in thinking method. His works highlight the idea of goodness as the creator's inspiration to express with the goal to uplift the minds of the viewers. The result of the study shows the analysis that can be summarized into 3 creative processes as follows: 1. Initiative mind and following tradition 2. Breaking tradition by combining reaction and compromise 3. Creating a balance between what is visible and what is invisible. All of these brings about knowledge and principles of Somdet Khru's pattern that has been developed into the design of contemporary embroidery art, as well as knowledge management in the form of transferring inventive technology to make knowledge become apparent. This shows the dynamic of development and changes on thinking level by integrating across intellectual heritage of culture in order to utilize the obtained knowledge to build on the past, adjust the present, and create new values in the future; and for the utmost benefit of research, which is "to extend the spirit of traditional Thai crafts masters' wisdom".

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี ด้วยการได้รับความกรุณา การสนับสนุนและความช่วยเหลือจากหลายท่านซึ่งผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้

ผู้วิจัยขอสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิริวัณณวรี นารีรัตนราชกัญญา ที่ทรงพระกรุณาต่อข้าพระพุทธเจ้าในการศึกษาตลอดหลักสูตรจนสำเร็จการศึกษา

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สุภาวี ศิรินคราภรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ กำลังใจ และข้อคิดเห็นต่าง ๆ ในการปรับปรุงแก้ไขพัฒนาผลงานวิจัยและการสร้างสรรค์จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ คณาจารย์ประจำหลักสูตร สาขาวิชาการออกแบบ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ในการมอบทุนการศึกษาในการค้นคว้าวิจัยและในมอบคำแนะนำ ชี้แนะแนวทางต่อการสร้างผลงานวิจัยตลอดการศึกษาในหลักสูตรจนสามารถทำการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยให้สำเร็จไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ นพ.สกุลเกียรติ ตันศิริคงคล และครอบครัวในการสนับสนุนให้ได้รับโอกาสทางการศึกษาและให้กำลังใจในการศึกษาด้วยดีเสมอมา

อนึ่ง ผู้วิจัยขอบูชาคุณ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” ผู้ทรงเป็นต้นทางแห่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการศึกษาและวิจัย ขอบูชาคุณ ครูบาอาจารย์ ครูช่างศิลป์ทุกสาขาวิชาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และขอขอบพระคุณเพื่อน พี่ น้องทุกท่าน ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจในทุก ๆ เรื่องตลอดมา

ประยุทธ ศิริกุล

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 2
1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
1.3 สมมุติฐานการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงาน 4
1.4 ขอบเขตการวิจัยและสร้างสรรค์ 5
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ 6
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงาน 7
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 8
2.1 ต่อยอดจากอดีต : สมเด็จครูกับพลวัตแบบแผนครูช่างสยาม 9
2.1.1 พระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์: สมเด็จครู 9
2.1.2 พระประวัติการศึกษาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 11
2.1.3 การทรงงานและโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการ 17
2.1.4 การศึกษาผลงานออกแบบในฝีพระหัตถ์ด้านงานประณีตศิลป์ ตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการนำแนวคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 25
2.1.5 ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ 40
2.1.6 ประวัติความเป็นมาของงานหัตถศิลป์ผ้าปักไทย 40

2.1.7 การศึกษาเรื่องสีและแสงจากสุนทรียคติไทยเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 44
2.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ 47
2.2.1 กระแสวัฒนธรรมและศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ 48
2.2.2 การเรียนรู้ คือ ประสบการณ์ 51
2.2.3 อัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” กับการออกแบบ 52
3.3 สร้างคุณค่าใหม่: ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 55
3.3.1 แนวความคิดเรื่อง โลกแห่งการข้ามพ้น 55
3.3.2 พื้นที่และเวลา: Space-Time 58
3.3.3 การข้ามสายพันธุ์ ลูกผสม พันธุ์ทาง: Hybridity 60
3.3.4 แนวคิดพื้นที่ที่สาม: Third Space 61
3.3.5 ความร่วมสมัยของไทยที่สอดคล้องและสนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 62
3.3.6 การทบทวนวรรณกรรมที่สนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ด้านการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 63
3.3.7 สัดส่วนทองคำ เมื่อการนำหลักคณิตศาสตร์เข้ามาเพื่อพิสูจน์ความงาม 67
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัยและการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ 70
3.1. ขั้นตอนดำเนินการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานวิจัย 70
3.1.1 ต่อยอดจากอดีต: วิจัยข้อมูลความรู้เกี่ยวกับ ประวัติ แนวความคิด รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ 70
3.1.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม 71
3.1.3 สร้างคุณค่าใหม่: การออกแบบและประกอบสร้างผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย 71
3.2 วิธีวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการออกแบบ 71

3.2.1 ต่อยอดจากอดีต: สมเด็จครูกับพลวัตแบบแผนครูช่างสยาม....72
3.2.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ....75
3.2.3 สร้างคุณค่าใหม่: การประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย....75
3.2.4 กระบวนการศึกษาเพื่อทดลองเกี่ยวกับคุณสมบัติวัสดุดั้งเดิมและกระบวนการทดลองเพื่อคัดเลือกวัสดุทดแทน....77
3.3 กระบวนการสร้างสรรค์และแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ....77
3.3.1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อการสร้างสรรค์พลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่างสมเด็จครู....77
3.3.2 พัฒนาการทางแนวคิดจากผลงานออกแบบงานประณีตศิลป์ในฝีพระหัตถ์ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สู่กระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ....78
3.3.3 การสังเคราะห์ข้อมูลสู่กระบวนการสร้างสรรค์พลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่าง “สมเด็จครู”....83
3.3.4 สุนทรียศาสตร์เพื่อการออกแบบ: ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา”....85
บทที่ 4 ผลการสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อประกอบสร้างและสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย....89
4.1 การสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”....89
4.2 กระบวนการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”....90
4.2.1 สุนทรียศาสตร์เพื่อการออกแบบ 109....90
4.2.2 สี : สื่อความหมายเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”....91
4.2.3 สีขาว : สีหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ตามแนวความคิดที่มาของสีจาก“โครงกระดูก”....92
4.2.4 สีเหลือบรุ้ง : แนวความคิดที่มาของสีจาก “พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า”....94
4.3 การคัดเลือกวัสดุและการสื่อความหมายของวัสดุในการประกอบสร้าง....96

4.3.1 วัสดุเพื่อการสะท้อนหลักการทางวิทยาศาสตร์และอุดมคติความเชื่อสำหรับศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” 97
4.4 กระบวนการออกแบบเทคนิคและการประกอบสร้างด้วยการเย็บปักถักร้อย 107
4.4.1 เทคนิคการประกอบสร้างจากแนวความคิด The emergence of harmonic patterns in shells 107
4.4.2 กรรมวิธีประกอบสร้างสู่รูปแบบ Modular Design Embroidery 110
4.4.3 การจัดวางองค์ประกอบของวัสดุตามแพทเทิร์นโครงสร้างหลักที่กำหนดระยะห่างและการเอียง 111
4.4.4 การเพิ่มเติมวัสดุเพื่อความสมบูรณ์ตามโครงสร้างหลัก 112
4.5 ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา” 112
4.6 การนำเสนอนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา” 119
4.7 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่ออดีต 121
4.8 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่อปัจจุบัน 123
4.9 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่ออนาคต 125
4.10 ผลการสังเคราะห์ข้อมูลจากกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” 129
4.11 แนวทางการต่อยอดองค์ความรู้จากผลงานวิจัยศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เพื่อปรับใช้ในเชิงพานิชย์และอุตสาหกรรมในครัวเรือน 130
บทที่ 5 สรุป 138
5.1 สรุปผลการวิจัย 139
5.1.1 ต่อยอดจากอดีต 139
5.1.2 ปรับปัจจุบัน 141
5.1.3 สร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต 142
บทที่ 6 อภิปรายผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 144

6.1 อภิปรายผลการศึกษาแบบแผนการสร้างสรรค์อย่างสมเด็จครู 144
6.2 อภิปรายผลการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” 146
6.3 อภิปรายผลข้อค้นพบในการวิจัย 147
6.4 การนำองค์ความรู้การสร้างสรรค์ผลงานวิจัยเพื่อนำมาปรับใช้ในเชิงพานิชย์ 150
6.5 ข้อเสนอแนะ 153
รายการอ้างอิง 154
ประวัติผู้เขียน 159

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” 8

ภาพที่ 2 พระรูปสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระโอรสลำดับที่ 62 ครั้งดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าจิตรเจริญ พร้อมด้วยพระราชโอรส และพระราชธิดาในรัชกาลที่ 4 10

ภาพที่ 3 “สุริยคราส” ฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ขณะดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าจิตรเจริญ ที่ถูกตีพิมพ์ลงใน หนังสือรายงานการเกิดสุริยคราสครั้งนั้น 14

ภาพที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้เซอร์จอห์น เบาริ่ง อัครราชทูตอังกฤษ เข้าเฝ้า (ภาพจิตรกรรมเทิดพระเกียรติกษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ วาดโดย นคร หุราพันธ์ ปัจจุบันแขวนอยู่ภายในอาคารรัฐสภา) 17

ภาพที่ 5 นายคาร์โล ริโกลี จิตกรคู่ราชสำนัก ช่างเขียนผู้ร่วมสร้างสรรค์ผลงานร่วมกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เห็นถึงการบูรณาการศาสตร์ระหว่างศิลปะตะวันออกและตะวันตกได้อย่างชัดเจน 19

ภาพที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ฉายพระรูปร่วมกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ขณะอายุราว 34 ปี เมื่อปั้นและหล่อพระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สำหรับประดิษฐานในปราสาทพระเทพบิดร วัดพระศรีรัตนศาสดารามในพระบรมมหาราชวังแล้วเสร็จ 20

ภาพที่ 7 พัดหมื่นวัน พัดรองที่ระลึกพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศล ฉลองสิริราชสมบัติครบหมื่นวัน รัตนโกสินทรศก 114 28

ภาพที่ 8 พัดรัตนาภรณ์ รัชกาลที่ 4 พัดรองสำหรับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานพระเถระผู้มีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 29

ภาพที่ 9 พัดโพธิบัลลังก์ พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนสุพรรณภาควดี พุทธศักราช 2446 30

ภาพที่ 10 พัดพระวิมานไพชยนต์.....31
ภาพที่ 11 พัดนภาพรประภา.....32
ภาพที่ 12 พัดสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า.....33
ภาพที่ 13 พัดพระนาม และ พัดสงขลา.....34
ภาพที่ 14 พัดพระสุพรรณบัฏ.....35
ภาพที่ 15 พัดวัว.....36
ภาพที่ 16 พัดกัญจนากร.....37
ภาพที่ 17 พัดกรมหมื่นพงษา และ พัดทับทิม.....38
ภาพที่ 18 เกลียวขดก้นหอยนอติลุส Nautilus shell.....63
ภาพที่ 19 กาแลคซี่ที่มีลักษณะเดียวกับเกลียวขดก้นหอย.....64
ภาพที่ 20 เกลียวขดปลายยอดใบเฟิร์น Fern – Borneo.....64
ภาพที่ 21 ลายช่อก้านขดและลายกระหนกช่อประเภทต่าง ๆ ของศิลปะไทย แสดงลักษณะเกลียวขดก้นหอย.....65
ภาพที่ 22 Spiral of Theodorus.....66
ภาพที่ 23 Golden Spiral.....66
ภาพที่ 24 แผนที่การเดินทางยุคโบราณ.....67
ภาพที่ 25 สัดส่วนทองคำ เมื่อคณิตศาสตร์เข้ามาพิสูจน์ความงาม.....67
ภาพที่ 26 พัฒนาการทางด้านรูปแบบและแนวคิด ผลงานทรงออกแบบตาลปัตร ตามอายุเวลา 5 ยุค.....74
ภาพที่ 27 ลำดับกระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบด้วยหลักการ กาละ-เทศะ.....80
ภาพที่ 28 รามเกียรติ์ ตอน "หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา" / Hanuman capturing Supannamatcha.....86
ภาพที่ 29 เกลียวก้นหอยของอาร์คิมีดีส (Archimedean spiral).....87
ภาพที่ 30 กระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ ร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา.....88

ภาพที่ 31 รามเกียรติ์ ตอน "หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา" / Hanuman capturing Supannamatcha 90
ภาพที่ 32 การขุดค้นแหล่งโบราณคดี โครงกระดูกยุคก่อนประวัติศาสตร์ 92
ภาพที่ 33 สีขาวจากโครงกระดูกของมนุษย์ 93
ภาพที่ 34 สีขาวจากโครงกระดูกของปลา 93
ภาพที่ 35 แสงขาวเมื่อกระทบวัตถุแล้วเกิดปฏิกิริยาตอบกลับอัตโนมัติเกิดเป็นสีสเปกตรัม 94
ภาพที่ 36 พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า 95
ภาพที่ 37 สีเหลือบรุ้งจากการกระทบของแสงของเปลือกหอย 95
ภาพที่ 38 เลื่อม 97
ภาพที่ 39 คริสตัลสีขาวเหลือบรุ้ง 98
ภาพที่ 40 คริสตัลทรงกลมสีใส 99
ภาพที่ 41 ลูกปัดแก้วสีใส 100
ภาพที่ 42 แท่งหินแก้วใส 101
ภาพที่ 43 แท่งแก้วกลมใสทรงกระบอก 102
ภาพที่ 44 ลูกปัดแก้วทรงกลมสีเหลือบรุ้ง 103
ภาพที่ 45 ดิ้นข้อโลหะเงิน (ดิ้นข้อ) 104
ภาพที่ 46 ดิ้นโปร่งโลหะเงิน 104
ภาพที่ 47 ด้ายโลหะเงิน 105
ภาพที่ 48 เส้นลวดเคลือบสีขาว 105
ภาพที่ 49 เส้นด้ายชนิดและเครื่องมือสำหรับปัก 106
ภาพที่ 50 Incredible X-Ray Images Of Seashells And Fossils Captured By Photographer Bert Myers 107
ภาพที่ 51 เทคนิคการปักร้อยวัสดุเข้าด้วยกันโดยการใช้เข็มปักผ้าจำนวน 2 เล่มพร้อมกัน 108
ภาพที่ 52 เทคนิคการประกอบสร้างจากแนวความคิด The emergence of harmonic patterns in shells 109

ภาพที่ 53 Modular Design Embroidery 110
ภาพที่ 54 แพทเทิร์นโครงสร้างหลักเพื่อกำหนดจุดระยะห่างและองศาการเอียงของวัสดุ 111
ภาพที่ 55 รูปแบบของการถักร้อยและจัดวางวัสดุตามองศาที่กำหนด 111
ภาพที่ 56 การเพิ่มเติมวัสดุเพื่อความสมบูรณ์ตามโครงสร้าง 112
ภาพที่ 57 ส่วนประกอบลำดับที่ 1 : ส่วนกะโหลกศีรษะ 113
ภาพที่ 58 ส่วนประกอบลำดับที่ 2 : ส่วนโครงกระดูกช่วงหน้าอกและลำตัว 114
ภาพที่ 59 ส่วนประกอบลำดับที่ 3 : ส่วนโครงกระดูกสะโพกเชิงกราน 115
ภาพที่ 60 ส่วนประกอบลำดับที่ 4 : ส่วนโครงกระดูกช่วงหางและครีบ 116
ภาพที่ 61 ส่วนประกอบลำดับที่ 5 : ส่วนหัวใจ 117
ภาพที่ 62 ส่วนประกอบลำดับที่ 6 : ส่วนสมอง 118
ภาพที่ 63 ส่วนประกอบลำดับที่ 7 : ส่วนปอด 119
ภาพที่ 64 รูปแบบการนำเสนอนิทรรศการในรูปแบบการขุดค้นทางโบราณคดี 120
ภาพที่ 65 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต 121
ภาพที่ 66 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต (ต่อ) 122
ภาพที่ 67 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต (ต่อ) 122
ภาพที่ 68 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน 123
ภาพที่ 69 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน (ต่อ) 124
ภาพที่ 70 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน (ต่อ) 124
ภาพที่ 71 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออนาคต 125
ภาพที่ 72 การจัดแสดงองค์ความรู้อดีตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิดการวิจัย 126
ภาพที่ 73 การจัดแสดงองค์ความรู้ต่ออนาคตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิด
การวิจัย (ต่อ) 126
ภาพที่ 74 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม
ในผลงาน 127

ภาพที่ 75 การจัดแสดงองค์ความรู้อดีตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิดการวิจัย (ต่อ)..... 127
ภาพที่ 76 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ในผลงาน..... 128
ภาพที่ 77 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วม ในผลงาน (ต่อ)..... 128
ภาพที่ 78 เครื่อง Scan and Cut brother CM700 สำหรับการตัดกระดาษตามขนาด ต้นแบบ..... 131
ภาพที่ 79 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 1..... 132
ภาพที่ 80 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 2..... 132
ภาพที่ 81 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 3..... 133
ภาพที่ 82 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 1..... 133
ภาพที่ 83 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 2..... 134
ภาพที่ 84 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 3..... 134
ภาพที่ 85 วิธีของการนำมาใช้งานเป็นตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมภายในห้อง..... 135
ภาพที่ 86 Aroma Diffuser ตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมการพัฒนาต่อยอดจากผลงานการวิจัย Art Objects ผลงานศิลปะสำหรับจัดวางประดับในภาชนะหรือแจกัน..... 135
ภาพที่ 87 Art Objects ผลงานศิลปะสำหรับจัดวางประดับในภาชนะหรือแจกัน สามารถเติมกลิ่นได้และขยายขนาดได้ตามต้องการ..... 136
ภาพที่ 88 ลูกปัดขนาดและรูปทรงแตกต่างสามารถนำมาร้อยเป็นเครื่องประดับ ประเภทสร้อย..... 136
ภาพที่ 89 ลูกปัดขนาดและรูปทรงแตกต่างสามารถนำมาประกอบเป็นเครื่องประดับ ประเภทแหวน..... 137
ภาพที่ 90 รูปแบบกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ จากสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู”..... 143
ภาพที่ 91 การสังเคราะห์การสะท้อนแบบปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติของแสง..... 147

บทที่ 1
บทนำ

คนที่เกิดมามีหน้าที่เป็นกรณียกิจอยู่ 3 ประการ คือ มีหน้าที่ต่ออดีต ต่อปัจจุบัน และต่ออนาคตต่อเนื่องกันไป สิ่งใดที่อดีตทำไว้ให้เป็นมรดก ปัจจุบันซึ่งเป็นผู้รับมีหน้าที่จะต้องรักษาไว้ให้จงดี และมีสิ่งปัจจุบันที่ทำไว้ดีแล้วเข้าไปผนวกบวกเติมกับของในอดีตเพื่อมอบให้เป็นมรดกแก่อนาคตได้ต่อไป ดีกว่าจะให้อดีตตำหนิได้ว่าปัจจุบันซึ่งกลายเป็นอดีตไปแล้ว ไม่ได้ทำอะไรที่เป็นคุณความดีงามเหลือทิ้งไว้ให้เป็นมรดกตกทอดแก่อนาคตเพื่อได้สืบต่อ ๆ กันไปไม่ขาดสายขาดตอนกลางคัน (พระยาอนุมานราชธน, 2506: 7)

หนึ่งในโลกทัศน์ต่อสังคมในทางสร้างสรรค์ศิลปวิทยาการ เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์ต่อประเทศชาติอย่างแท้จริงของบรมครูช่างสยาม จากพระดำรัส ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงเคยตรัสประทานไว้กับพระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ) เป็นสมมุติฐานทางความคิดที่ยอมรับกันทั่วไปในหมู่นักวิชาการ ช่างฝีมือและผู้สนใจทางศิลปะมโนทัศน์และผลงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ถือเป็นตัวแทนของพลวัตรแบบแผนครูช่างสยามที่สำคัญของงานศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากทรงเป็นผู้นำเอากระบวนแบบจากศิลปะไทยประเพณีมาสร้างสรรค์ด้วยหลักวิชาศิลปะตะวันตกได้อย่างมีประสิทธิภาพพร้อมกับทรงสอดแทรกปรัชญาผสานประวัติศาสตร์และความคิดริเริ่มลงในผลงานของพระองค์เสมอ เป็นจุดเริ่มต้นแนวความคิดและความเป็นมาของหลักการปฏิรูปศิลปกรรมไทยร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์ยุคที่ 2 ที่ได้แตกแขนงไปสู่งานศิลปกรรมในทุก ๆ ด้านของศิลปกรรมไทย กับการรักษารอยต่อของภูมิปัญญาจากอดีตปัจจุบัน สู่อนาคต พร้อมผสานศาสตร์ของวัฒนธรรมอันแตกต่างให้สมดุลเป็นหนึ่งเดียว ที่เศรษฐกิจวัฒนธรรม เทคโนโลยีและสังคมมาบรรจบกัน และยังเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับแนวคิดที่เกิดเป็นกระแสในช่วงเวลาปัจจุบัน นั่นคือแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern) เป็นกระแสที่แสดงถึงปฏิกิริยาที่ตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงของการเติบโตของเศรษฐกิจและสังคมการถูกครอบงำด้วยสื่อและเทคโนโลยีที่ทำให้การถ่ายเทข่าวสารข้อมูลอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมอย่างเสรีกลายเป็นเรื่องล้าสมัย กระแสความคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern) เป็นกระแสที่เน้นการวิพากษ์และตั้งคำถามต่อแนวคิดของความทันสมัยที่เป็นกระแสหลักในการพัฒนา โดยมีมุมมองสะท้อนถึงแนวคิดสมัยใหม่ที่อาจเป็นการทำลายความเป็นตัวตนและการด้อยค่าความเป็นชาติพันธุ์ (ethnic group) ของเชื้อชาติที่เปรียบดั่งรากเหง้าของสังคมตนเอง สิ่งเหล่านี้ส่งผลกระทบกับศิลปวัฒนธรรมอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ซึ่งสังคมยุคหลังสมัยใหม่พยายามตีกลับแนวความคิด

ที่แสดงออกถึงการต่อต้านการพัฒนาที่ทำลายวัฒนธรรม ดังจะพบได้จากปรากฏการณ์ที่พบเห็นและเป็นกระแสในปัจจุบันกับการนำเอาวัฒนธรรมมาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์และพัฒนาสังคมทั่วโลก

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

กรอบวิสัยทัศน์และเป้าหมายอนาคต ยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (พ.ศ.2561-2580) ของประเทศไทยในยุทธศาสตร์ฉบับที่ 2 ด้านการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์และพัฒนาขีดความสามารถการแข่งขันของประเทศด้วยการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรมที่ต่อยอดจากมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ตามแนวนโยบายของรัฐว่าด้วยการ “ต่อยอดจากอดีต ปรับปัจจุบันและสร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต” จากแรงขับเคลื่อนยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี ด้านการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรม ทำให้แนวคิดของสังคมนักวิชาการ นักอนุรักษ์ ช่างฝีมือ และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องด้านศิลปวัฒนธรรมของชาติ ที่ได้รับการสนับสนุนจากโครงการตามนโยบายของรัฐบาลที่ได้กำหนดไว้ได้มุ่งเน้นการอนุรักษ์วัฒนธรรมเป็นอย่างมากหากแต่เป็นการอนุรักษ์แบบ “เก็บของในพิพิธภัณฑ์” ที่ถูกเน้นย้ำด้วยข้อมูลชุดเดิม ผ่านมุมมองรสนิยมแบบเดิม และถูกทำให้ต้องรู้สึกว่า “ภาคภูมิใจ”

โดยเฉพาะศาสตร์ของการสร้างสรรค์งานด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของประเทศไทยที่ถือเป็นงานศิลปกรรมด้านประณีตศิลป์ชั้นเยี่ยมประเภทหนึ่งของไทย กลับอยู่ในช่วงที่ชะลอการพัฒนาเพราะสถาบันการศึกษาหรือองค์กรที่เกี่ยวข้องพยายามอนุรักษ์ลักษณะทางรูปแบบและการนำเสนอศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทยให้อยู่คงที่ ทั้งที่ศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทยควรถูกสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้หลากหลายรูปแบบตามการเปลี่ยนแปลงของค่านิยมและยุคสมัยเพื่อเพิ่มมูลค่าและตอบสนองการใช้งานในปัจจุบัน เพราะการเคลื่อนย้ายเปลี่ยนกลุ่มผู้อุปถัมภ์จากราชสำนักสู่ประชาชนควรทำให้เห็นถึงพัฒนาการในด้านการปักประดับบนสิ่งทอ แต่กลับเป็นการคลี่คลายที่กำลังจะสูญหายไปกับกระแสการพัฒนาทางเศรษฐกิจและเทคโนโลยี ผลจึงทำให้กลุ่มงานศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทยอยู่ในสภาพเหมือนถูกควบคุมการเจริญเติบโตพร้อมถูกรับรองคุณค่าด้วย “ความใกล้สูญพันธุ์”

ทั้งที่ในอดีตนับตั้งแต่สมัยแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การปักประดับบนสิ่งทอนับเป็นแบบอย่างของงานประณีตศิลป์ชั้นเยี่ยมประเภทหนึ่งของสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ที่เคยรุ่งเรืองถึงขีดสูงสุดทั้งด้านการออกแบบลวดลายและเทคนิคการปักประดับชั้นสูงกับการหาญกล้าที่จะแหวกขนบเพื่อสร้างสิ่งใหม่ไปพร้อมกันปรากฏการณ์เหล่านี้สามารถพบได้ชัดเจนผ่านผลงานการออกแบบงานประเภทประณีตศิลป์ ในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ทรงออกแบบผลงานการปักประดับบนสิ่งทอผ่านงานประณีตศิลป์ที่เรียกว่า “ตาลปัตร” พัดรองพระราชพิธี ซึ่งนอกเหนือไปจากแง่มุมทางศาสนาแล้ว “ตาลปัตร” มีความ

น่าสนใจมากยิ่งขึ้นเมื่อเราลองพินิจด้วยมุมมองของการออกแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการออกแบบกราฟิคลวดลาย ภูมิปัญญาการประกอบสร้างโดยเฉพาะการปักบนสิ่งทอที่ครูช่างในอดีตได้สร้างกระบวนการ “การเรียนรู้แบบเชิงช่าง” หลากสาขารวมเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งเป็นการสอนที่มีรากฐานจากแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะในยุคกรีก-โรมัน (Greek-roman age) และ ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) ที่เน้นใช้แบบแผนการสร้างสรรค์ความงามตามอุดมคติ ผ่านผลงานทรงออกแบบ ตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธีและงานศิลปกรรมฝีพระหัตถ์ ใน สมเด็จฯ พระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ทรงมีผลงานเชิงประจักษ์ของการออกแบบ “ไทยร่วมสมัย” ตะวันออกพบตะวันตกในยุคแรกเริ่มของประเทศไทย

ปัจจุบันในประเทศไทย ผู้วิจัยได้พบว่าวงการการออกแบบ แฟชั่น สิ่งทอ และด้านศิลปะหัตถกรรม ถูกพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด แต่ยังเกิดขึ้นในเฉพาะด้านและยังคงมีความจำกัดทางด้านความรู้เชิงช่างเฉพาะทางที่ควรได้รับการพัฒนาในเทคนิคและหยิบยืมองค์ความรู้ที่หลากหลายในโลกเสรีปัจจุบัน จึงอาจเป็นสาเหตุที่ทำให้องค์ความรู้และช่างฝีมือทางด้านงานศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอค่อย ๆ ถูกลดทอนบทบาทและลดความต้องการลงในวงการการออกแบบของประเทศไทย ส่งผลทำให้ขาดแคลนช่างฝีมือ ขาดองค์ความรู้เชื่อมต่อกับภูมิปัญญาวัฒนธรรมอื่น ๆ และทำให้ไม่เกิดการพัฒนาต่อในระดับสากล

จากความสำคัญและที่มาของปัญหาข้างต้น ผู้วิจัยเห็นถึงประโยชน์ของการพัฒนาองค์ความรู้ด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอด้วยศาสตร์ของการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมทั้งตะวันออกและตะวันตก เพื่อแสดงศักยภาพในการบูรณาการความรู้ระหว่างปรัชญาสุนทรียศาสตร์ แบบแผนครูช่าง ภูมิปัญญาและนวัตกรรม ก่อเกิดประสิทธิผลในการออกแบบ “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยสุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม” การสร้างสรรค์พลวัตที่เห็นถึงจุดเชื่อมโยงของแบบแผนครูช่างสยามให้สามารถเดินมาบรรจบกันได้อย่างสมดุล เพื่อการวิจัยจะนำไปสู่ การค้นพบ “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย” ที่มีอัตลักษณ์ที่ชัดเจนจากการวิจัย เป็นการอนุรักษ์โดยคำนึงถึงประโยชน์ในการยืดอายุภูมิปัญญาตามพลวัตแบบแผนครูช่างสยามที่มีมาแต่เดิมให้เป็นการสร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต และนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์แก่แวดวงการศึกษาด้านแฟชั่น สิ่งทอและศิลปะหัตถกรรมของประเทศไทย โดยเฉพาะศาสตร์แห่งการประยุกต์ใช้แรงบันดาลใจผสานแนวความคิดบรมครูช่างสยาม ในสมเด็จฯ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และต้นทุนทางวัฒนธรรมเชิงช่างด้านประณีตศิลป์ ซึ่งสามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่เพื่อสามารถดำรงอยู่ได้ตามกระแสปัจจุบัน

1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการวิจัย

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงได้รับการยกย่องจากบรรดาช่างทั้งหลายว่าทรงเป็นบรมครูทางงานช่างสยามและขานพระนามกันว่า “สมเด็จครู” ผลงานของพระองค์เป็นที่ประจักษ์ในสุนทรียะแห่งความงามและเป็นแบบแผนของช่างฝีมือศิลปกรรมไทยร่วมสมัย และได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ปฏิรูปงานศิลปกรรมของไทยให้ผสมผสานกับศิลปกรรมตะวันตกจนถือเป็นต้นกำเนิดของศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ยุคที่ 2 ที่พัฒนาขึ้นจากศิลปกรรมในแบบประเพณีและคลี่คลายพัฒนาการจนถึงปัจจุบัน สมมุติฐานทางความคิดและผลงานฝีพระหัตถ์จึงเป็นสิ่งที่ควรศึกษา เพราะเป็นเครื่องแสดงถึงแนวการสร้างสรรค์และวิธีการปฏิรูปรูปแบบทางด้านศิลปกรรมและเห็นถึงพลวัตแบบแผนของครูช่างสยามแบบร่วมสมัย โดยมีวัตถุประสงค์ของการศึกษาดังนี้

1.2.1 ต่อยอดจากอดีต: เพื่อศึกษา รวบรวมและประมวลความรู้ด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม เพื่อวิเคราะห์ภูมิปัญญา รากเหง้าทางจิตวิญญาณด้านทักษะฝีมือ และคุณลักษณะของชนชาติ โดยวิเคราะห์สาระสำคัญของความรู้ที่ฝังลึกมุ่งเน้นศิลปกรรมปักประดับ และแสวงหาประเด็นทางสุนทรียภาพเพื่อส่งเสริมนโยบายพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจแห่งชาติหรือเป้าหมายยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี รวมทั้งสร้างความสอดคล้องกับรสนิยมของผู้คนในศตวรรษที่ 21

1.2.2 ปรับปัจจุบัน: เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ชัดแจ้งเกี่ยวกับศิลปกรรมปักประดับและแนวปฏิบัติที่ดีโดยแสดงออกมาในรูปแบบผลงานต้นแบบผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สื่อสารให้เห็นถึงสุนทรียภาพแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงแบบแผนการสร้างสรรค์และภาพลักษณ์แห่งยุคโลกาภิวัฒน์ให้สามารถเดินมาบรรจบกันได้อย่างสมดุล

1.2.3 สร้างคุณค่าใหม่: เพื่อจัดการองค์ความรู้ชัดแจ้งของศิลปกรรมปักประดับในรูปแบบของการถ่ายทอดเทคโนโลยีการประกอบสร้าง เพื่อผลักดันให้องค์ความรู้ดังกล่าวปรากฏเป็นที่ประจักษ์ในระดับสากล

1.3 สมมุติฐานการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงาน

ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เป็นลักษณะของงานผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ ที่เป็นการนำเสนอปรัชญา ความงามทางศิลปะตามพลวัตของแบบแผนครูช่างสยามที่มีมาแต่เดิมพร้อมทั้งทักษะฝีมือ รสนิยม และเสน่ห์วัสดุ มาประกอบสร้างผลงานร่วมกันเป็นศิลปวัตถุทางวัฒนธรรมที่มีศาสตร์และศิลป์เป็นผลรวมของงานจากการศึกษาต้นทุนมรดกทางวัฒนธรรม

ทิศทางในการศึกษา มองถึงการออกแบบและพัฒนาองค์ความรู้ด้านศิลปกรรมการปักประดับบนสิ่งทอร่วมสมัย ถือเป็นการเพิ่มมูลค่าให้กับธุรกิจแฟชั่น สิ่งทอและวงการการออกแบบศิลปะหัตถกรรม อันส่งผลต่อระบบการศึกษาวิชาชีพและเศรษฐกิจสร้างสรรค์โดยรวมของประเทศ

1.4 ขอบเขตการวิจัยและสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์งานวิจัยมุ่งเน้นศึกษาภายใต้ขอบเขตการวิจัย แบ่งออกเป็น 3 แนวทางดังนี้

1.4.1 ต่อยอดจากอดีต: สมเด็จครู: พลวัตแบบแผนครูช่างสยาม

ประมวลความรู้และผลงานด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จากจดหมายส่วนพระองค์ที่เป็นเอกสารชั้นต้นและผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์ เพื่อให้ทราบข้อเท็จจริงเกี่ยวกับชีวประวัติ ความรู้สึกนึกคิดและเข้าไปสัมผัสส่วนลึกของภาวะบุคคล ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นหลักฐานเรื่องเสรีภาพทางความคิดของแบบแผนครูช่างสยาม ในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตั้งแต่ยุคที่ 2 ให้เห็นถึงรากเหง้าทางมโนทัศน์ อุดมการณ์ อุดมคติ ด้านทักษะฝีมือและคุณลักษณะของชนชาติโดยแบ่งออกเป็น 4 ส่วน

1.4.1.1 ชุดหนังสือบันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ มีสาระเนื้อหาลึกซึ้งไปในด้านนิรุกติศาสตร์และวัฒนธรรมไทย เป็นจดหมายโต้ตอบกันระหว่างสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กับพระยาอนุมานราชธนในด้านต่าง ๆ ทั้ง ประวัติศาสตร์ ภาษา วัฒนธรรม ดนตรีและประเพณี เป็นข้อความลายพระหัตถ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ประทานแก่พระยาอนุมานราชธน (ยง เสฐียรโกเศศ)

1.4.1.2 ชุดหนังสือสาส์นสมเด็จ จดหมายส่วนบุคคลเป็นลายพระหัตถ์ตอบโต้ระหว่างสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้ทรงนิพนธ์ทั้งสองพระองค์ซึ่งทรงได้รับการสดุดีว่าเป็นนักปราชญ์และบุคคลสำคัญของโลก ผลงานวรรณกรรมชุดนี้นอกจากพรรณาความรู้ด้านต่าง ๆ อาทิ อักษรศาสตร์ วัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ โบราณคดี ศิลปะวรรณคดี ฯลฯ ยังประกอบไปด้วยพระดำริ พระวินิจฉัย และพระวิจารณ์ในเรื่องต่าง ๆ อย่างละเอียดลึกซึ้ง

1.4.1.3 การศึกษารวบรวมและประมวลความรู้ด้านงานประณีตศิลป์ผ่านผลงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ ตาลปัตรพัดรองพระราชพิธีในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ อันถือเป็นหัวใจสำคัญสำหรับการวิจัยด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับ มโนทัศน์ อุดมคติทางความงาม ความเป็นมาของการออกแบบ เทคนิคการประกอบสร้าง และพัฒนาการด้านรูปแบบ เพื่อนำวิเคราะห์สาระสำคัญของความรู้ที่ฝังลึกเน้นการมาต่อยอดสร้างองค์ความรู้ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยในยุคปัจจุบัน

1.4.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

1.4.2.1 กระแสวัฒนธรรมและศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ การศึกษาในประเด็นของกระแสวัฒนธรรม ผู้วิจัยต้องการที่จะทราบถึงพลวัตของรสนิยมของผู้คนในสังคมโลกที่เชื่อมและสอดประสานเข้าหากันในยุคปัจจุบันด้วยเทคโนโลยี เพื่อเข้าใจถึงความเป็นมาและเป็นไปที่จะปรากฏขึ้น รวมถึง

แนวทางด้านรสนิยมของผู้คนต่อการเสพผลงานทางศิลปะและความงามที่จะส่งผลต่อการออกแบบในผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

1.4.2.2 การศึกษาเพื่อวิเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีในการค้นหารสนิยมร่วมสมัยผ่านศิลปะและสังคมของกระแสลัทธิหลังสมัยใหม่ Postmodernism ที่พัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนก่อเกิดเป็นรสนิยมที่คนในสังคมมีร่วมกัน โดยเฉพาะด้านศิลปะได้ส่งอิทธิพลเชื่อมโยงและถ่ายเทเข้าหากันจากวัฒนธรรมหนึ่งสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง และนำมาเชื่อมต่อองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยที่เป็นภาพลักษณ์แห่งยุคการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม

1.4.2.3 อัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” กับการออกแบบ และความหมายเชิงโครงสร้างความเป็นไทยเป็นเรื่องที่ถูกหยิบยกขึ้นใช้เป็นวัตถุดิบทางความคิดในวงการออกแบบ โดยจะสามารถพบได้ชัดเจนจากการใช้องค์ประกอบซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นไทยในงานออกแบบ และผลงานศิลปะประเภทต่าง ๆ

1.4.3 สร้างคุณค่าใหม่: การออกแบบและประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานวิจัยประกอบขึ้นจากการวิเคราะห์ข้อมูลโดยอาศัยหลักฐานจากเอกสาร งานวิจัย โดยใช้หลักแนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ทางด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ อันได้แก่ แนวคิด ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง สี วัสดุ และเทคนิคกรรมวิธี เพื่อนำมาสู่กระบวนการประกอบสร้างถ่ายทอดแนวคิดและเทคโนโลยีอันร่วมสมัยผ่านผลงานวิจัย โดยมุ่งเน้นการศึกษาการเปลี่ยนแปลงในระดับ “วิธีคิด” ทั้งในมิติของเวลา พื้นที่ และบริบทของสังคมร่วมสมัยในปัจจุบัน เพราะหัวใจของศิลปะร่วมสมัยคือแนวคิดไม่ใช่เรื่องของเทคนิค หน้าที่ของ “ศิลปินและนักออกแบบ” ไม่ใช่ “ช่างฝีมือ” แต่เป็นนักคิดและนักปฏิบัติการณ์เชิงวัฒนธรรมที่มีประเด็นในการสื่อสารการวิจัยต่อสังคม

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.5.1 ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย (Contemporary art of embroidery) หมายถึง ศิลปะการเย็บปักถักร้อยบนสิ่งทอในรูปแบบการผสมผสานเทคนิคกรรมวิธีด้วยวัสดุที่หลากหลาย (Mixed media art) โดยสามารถสื่อความหมายทั้งรูปธรรมและนามธรรม

1.5.2 สุนทรียคติแห่งรูปรอย (Aesthetics of patterns) หมายถึง ความงามทางศิลปะที่อุบัติใหม่จากมโนคติของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

1.5.3 เสรีภาพทางวัฒนธรรม (Freedom of culture) หมายถึง การถ่ายเทและสอดประสานขององค์ความรู้แห่งงานหัตถศิลป์อย่างไร้กรอบจำกัดปราศจากเส้นแบ่งแยกทางวัฒนธรรม

1.5.4 พลวัตแบบแผนครูช่างสยาม (Dynamics of crafts masters of siam) หมายถึง การปรับเปลี่ยนแนวความคิดด้านศิลปะจากผลงานของครูช่างสยาม

1.5.5 สมเด็จครู หมายถึง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงาน

1.6.1 ผลของความสำเร็จที่เกิดจากการศึกษาวิจัย อาจไม่ใช่การก้าวสู่ความเป็นหนึ่งในโลกของธุรกิจที่มีมูลค่าเป็นตัวเลข หากแต่เป็นจุดเริ่มต้นบางส่วนของภาพลักษณ์ของวงการการออกแบบศิลปะหัตถกรรม ที่ควรเติบโตเป็นผลงานที่มีการ “ตกผลึกทางความคิด” ด้วยต้นทุนทางวัฒนธรรม

1.6.2 การพัฒนาองค์ความรู้อย่างเป็นระบบสำหรับการถ่ายทอดเทคโนโลยี เพื่อการศึกษาด้านแฟชั่นและสิ่งทอในระดับอุดมศึกษา และเป็นการพัฒนาทักษะช่างฝีมือโดยเฉพาะภูมิปัญญาด้านศิลปกรรมการปักประดับบนสิ่งทอ ในมิติที่มีเอกลักษณ์และแตกต่างออกไปจากวัฒนธรรมอื่นในกระแสสากล

1.6.3 ผลลัพธ์ขององค์ความรู้และผลผลิตทางความงามสอดคล้องกับรสนิยมของผู้คนสู่ศตวรรษที่ 21 สามารถเห็นถึงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงในระดับ “วิธีคิด” แบบข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อนำไปต่อยอดจากอดีต ปรับปัจจุบัน สร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต และประโยชน์สำคัญสูงสุดของการวิจัยคือ “การยืดอายุภูมิปัญญาแบบแผนครูช่างของไทยที่มีมาแต่เดิม”

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

“สรรพศิลปสิทธิวิทยาธร สุรจิตรกรศุภโกศล ประพนธ์ปรีชาชาญโบราณคดี สังคีตวาทิตวิธีวิจารณ์” หมายถึง “ทรงดำรงไว้ซึ่งความสำเร็จและความรอบรู้ในสรรพศิลปะ ทรงเป็นจิตรกรผู้เก่งกาจสามารถจัดเจนเป็นเลิศ ทรงปรีชาชาญในการประพันธ์แลในโบราณคดี ทรงจัดวิธีแห่งดนตรี การฟ้อนรำ ขับร้องและทำนองเพลง” (นิวัติ กองเพียร, 2536)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอุทิศเวลาตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์ให้แก่การสร้างสรรค์งาน “ช่าง” ทุกสาขา คนทั้งปวงจึงถวายพระสมัญญานามว่า “นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม” แล้วเทิดทูนพระองค์ว่าเป็น “สมเด็จครู” ของงาน “ช่าง” ทั้งปวง

ภาพที่ 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู”
(สมเด็จครู, 2560)

ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่า สังคมไทยมิได้ไร้รากเหง้า แต่เราไม่รู้จักตนเอง จึงไม่รู้จักและไม่เคารพรากเหง้าเก่าแก่ที่เป็นขุมคลัง “ความรู้” มหาศาล “สมเด็จครู” ทรงเป็นประดุจรากเหง้าอันงดงามและสำคัญยิ่งเหง้าหนึ่งของสังคมไทย ถ้าเราไม่รู้จักและไม่เคารพพระองค์ท่านให้ถ่องแท้แล้วเมื่อไรเราจะรู้จักตัวเองในการศึกษา เรื่อง ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้น

เสรีภาพทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสาร และงานวิจัย รวมถึงการศึกษารวบรวมข้อมูลในอดีตผ่านผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์ สมเด็จฯ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ทรงมีผลงานเชิงประจักษ์ของการเริ่มต้นการออกแบบศิลปกรรมไทยร่วมสมัยในยุคแรกเริ่มของประเทศไทย เพื่อนำมาสรุป วิเคราะห์และเป็นพื้นฐานในการทดลองสำหรับการออกแบบแนวความคิดและเทคนิคกรรมวิธีในการประกอบสร้างศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอในรูปแบบข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม สำหรับนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบให้กลายเป็นคลังความรู้อย่างเป็นระบบของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอจากแนวคิดและเทคนิคการประกอบสร้างทั้งภูมิปัญญาของตะวันออกและตะวันตกร่วมกัน เพื่อให้เห็นถึงพลวัตของแบบแผนครูช่างสยามในด้านงานปักประดับบนสิ่งทอที่สามารถปรับเปลี่ยนตนเองได้อย่างสมดุลและยังสามารถดำรงอยู่ได้ในปัจจุบัน

ผู้วิจัยจัดกลุ่มการศึกษาทางด้านแนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

2.1 ต่อยอดจากอดีต : สมเด็จครูกับพลวัตแบบแผนครูช่างสยาม

2.1.1 พระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์: สมเด็จครู

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นพระโอรสลำดับที่ 62 ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวกับหม่อมเจ้าหญิงพรรณราย ประสูติเมื่อวันอังคารที่ 28 เมษายน พ.ศ. 2406 ทรงมีพนะเชษฐภคินีร่วมพระชนกชนนีอีก 1 พระองค์ คือ พระองค์เจ้าหญิงกรรณิกาแก้ว เมื่อประสูตรได้ 3 วัน และมีพระชันษาครบเดือน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการพระราชพิธีสมโภชตามพระราชประเพณี ทรงมีพระราชหัตถเลขาพระราชทานนามว่า พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าจิตรเจริญ สิงหนาม ประกอบด้วยคาถาพระราชทานพระพรซึ่งทรงพระราชนิพนธ์เป็นภาษามคธด้วยอักษรอริยกะ และดวงพระชะตาลงในพระอู่พร้อมทั้งของทำขวัญอันมีทองแท่ง เงินแท่ง เงินตรา ขัน และช้อนทองคำสำหรับเสวยน้ำกับจี้มรกตสำหรับผูกพระศอจี้หนึ่ง ลุปี พ.ศ. 2411 เมื่อพระองค์เจ้าจิตรเจริญมีพระชันษาได้ 5 ปี กับ 6 เดือน พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต ทำให้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติต่อมา โดยมีพระยาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นผู้สำเร็จราชการเนื่องจากยังทรงพระเยาว์

ภาพที่ 2 พระรูปสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระโอรสลำดับที่ 62 ครั้งดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าจิตรเจริญ พร้อมด้วยพระราชโอรสและพระราชธิดาในรัชกาลที่ 4 (สมเด็จครู, 2561)

ถึงแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจะยังทรงพระเยาว์อยู่ พระองค์ทรงรับเป็นพระราชภาระในการพระราชทานพระบรมราชานุเคราะห์พระราชวงศ์แทนสมเด็จพระบรมชนกนาถ ทรงชุบเลี้ยงและอบรมพระเจ้าน้องยาเธอทั้งหลายด้วยพระองค์เองอย่างใกล้ชิดและเหมาะสมกับพระนิสัยของแต่ละพระองค์ ทรงฝึกหัดให้ปฏิบัติราชการเกินพระชันษามาตั้งแต่ทรงพระเยาว์ทุกพระองค์ ทรงอบรมให้หมั่นศึกษาหาความรู้ ไม่ปล่อยให้หมกมุ่นอยู่ในความสุขสำราญ ดังนั้นพระองค์เจ้าจิตรเจริญจึงทรงได้รับการฝึกหัดให้ทำหน้าที่เป็นผู้แทนพระองค์ในการปฏิบัติราชการต่าง ๆ อันได้แก่ เสด็จไปจุดเทียนแทนพระองค์ในพระราชพิธีเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ไม่สำคัญนัก พร้อมทั้งประเคนของเลี้ยงพระฉันเวรทุกวันที่พระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ และทรงได้รับการศึกษาและฝึกฝนวิชาความรู้อย่างเป็นระเบียบแบบแผนทั้งทางโบราณราชประเพณี และวิชาแผนใหม่จากครูฝรั่งฝั่งตะวันตกที่รัชกาลที่ 4 ได้ทรงจ้างครูเข้ามาสอนวิชาความรู้อย่างตะวันตกให้กับพระราชโอรสและพระราชธิดาในพระบรมมหาราชวังในสมัยนั้น (โต จิตรพงศ์, 2493: 4-20)

จนกระทั่งเมื่อมีพระชันษาได้ 20 ปี (พ.ศ. 2426) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระราชดำริเห็นสมควรให้ทรงมีวังประทับอยู่ต่างหาก จึงทรงพระราชทาน “วังท่าพระ” ให้เป็นที่ประทับ พร้อมทั้งทรงมีพระบรมราชานุญาตให้หม่อมเจ้าพรรณรายมาประทับนอกวัง ณ พระตำหนักที่วังท่าพระกับพระโอรสได้ (สุเมธ และ เมทิง ชุมสาย ณ อยุธยา, 2514: 38-39) ในวันที่ 1 กรกฎาคม พ.ศ. 2427 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีพระราชพิธี

สมโภชผนวชพระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าจิตรเจริญ ณ ท้องพระโรงกลางพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ซึ่งนับเป็นครั้งแรกที่มีพระราชพิธีสมโภชผนวชในท้องพระโรงของพระที่นั่งองค์นี้ และในวันรุ่งขึ้นจึงเสด็จไปผนวชที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม โดยมีสมเด็จกรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์เป็นพระอุปฌาย์ สมเด็จพระสังฆราช (สา) เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์เป็นพระกรรมวาจา แล้วเสด็จไปจำพรรษา ณ โรงพิมพ์เก่าริมตำหนักสมเด็จกรมพระยาปวเรศวริยาลงกรณ์ วัดบวรนิเวศวิหาร เมื่อจำพรรษาครบ 1 พรรษาทรงแสดงพระประสงค์ว่าจะทูลลาผนวชต่อไป เพื่อศึกษาพระปริยัติธรรมให้กว้างขวางยิ่งขึ้น ความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์จึงทรงขอให้ลาผนวชโดยทรงซุกพระราชหัตถเลขามีความว่า “ขอให้สึกออกมาช่วยกันทำราชการ” ลงในพระหัตถ์ของพระภิกษุพระองค์เจ้าจิตเจริญระหว่างทรงประเคนผ้าไตร ในคราวพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐินในปีนั้น ดังนั้นพระภิกษุพระองค์เจ้าจิตรเจริญจึงทรงลาผนวชตามพระราชประสงค์ในวันรุ่งขึ้น (โต จิตรพงศ์, 2493: 21-23)

2.1.2 พระประวัติการศึกษาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

พระประวัติการศึกษาเบื้องต้น

เมื่อครั้งทรงพระเยาว์ พระองค์เจ้าจิตรเจริญทรงได้รับการศึกษาเบื้องต้นกับครอกป้าเพชร หรือหม่อมเจ้าสารพัดเพชร ซึ่งเป็นพระธิดาองค์หนึ่งของกรมหมื่นมาตยาพิทักษ์ เพื่อให้ทรงอ่านออกเขียนได้อยู่จนพระชันษา 9 ปี (พ.ศ. 2415) จากนั้นได้ทรงเข้าศึกษาต่อในโรงเรียนทหารมหาดเล็กหรือที่เรียกในระยะแรกว่า “คะเด็ดทหารมหาดเล็ก” ซึ่งเป็นโรงเรียนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาขึ้นภายในพระบรมมหาราชวัง เพื่อให้พระบรมวงศานุวงศ์และบุตรหลานได้เข้าศึกษาวิชาความรู้ต่าง ๆ ทั้งภาคภาษาไทยและภาษาอังกฤษ (ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.ป.ป: 4)

การเรียนภาคภาษาไทยนั้น พระองค์ทรงเข้าโรงเรียนสอนภาษาไทยที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งขึ้นในพระบรมมหาราชวังในปี พ.ศ. 2416 และมีพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจาริยางกูร) เป็นผู้สอนและครูใหญ่ โดยใช้แบบเรียนหลวงของพระยาศรีสุนทรโวหาร 6 เล่ม คือ มูลบทบรรพกิจ วาหนิติกร อักษรประโยค สังโยคพิธาน ไวพจน์พิจารณ์ และพิศาลการันต์ (กระทรวงศึกษาธิการ, 2507: 35-36)

และมีนายฟรานซิส ยอร์ช แปตเตอร์สัน (Mr. Francis George Patterson) ชาวอเมริกันเป็นผู้สอนภาษาอังกฤษ ซึ่งใช้การเรียนการสอนแบบยุโรป หนังสือตำราเรียนจะใช้หนังสือแบบเรียนของฝรั่งทุกเล่มโดยสอนให้หัดพูด อ่าน และแนะให้เข้าใจเอง นอกจากนั้นยังสอนให้คัดลายมือเขียนตามคำบอก และให้ความรู้ในวิชาคณิตศาสตร์ ภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ยุโรป และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในยุโรปเวลานั้นแก่นักเรียนอยู่เสมอ (สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส,

2514: 14-15) พระองเจ้าจิตรเจริญทรงรับการศึกษา ณ ที่นี้จนสำเร็จการศึกษาใน พ.ศ. 2419 เมื่อทรงผนวชเป็นสามเณร

แม้ว่าพระองค์เจ้าจิตรเจริญจะทรงได้รับการศึกษาที่เป็นแบบแผนที่ดีที่สุดในระยะเวลานั้นก็ตาม พระองค์ยังทรงยอมรับว่า "...แม้โรงเรียนซึ่งได้ตั้งขึ้นในครั้งแรกก็สอนแต่หนังสือจะได้สอนวิชาหลายอย่างหามิได้ เช่นตัวฉันได้เชื่อว่าเข้าโรงเรียน วิชาเลขก็ไม่รู้ มาหัดตัวเอ งเอานอกโรงเรียน แม้หนังสือก็รู้เลวเต็มทีเป็นแต่อ่านออกเขียนได้เท่านั้น..." (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506: 233-234)

ด้วยเหตุนี้พระองค์จึงทรงเอาพระทัยใส่ต่อการศึกษาและค้นคว้าในสรรพวิชาการต่าง ๆ อยู่เสมอ และด้วยเหตุที่ทรงเป็นผู้ที่มีความวิริยะเป็นนิสัยส่วนพระองค์ สนพระทัยใฝ่รู้ในศาสตร์ทุกแขนงเพื่อเพิ่มพูนพระสติปัญญาอยู่เสมอตั้งแต่ทรงพระเยาว์ จนกลายเป็นลักษณะพิเศษในรูปแบบการศึกษาของพระองค์ที่นำความรอบรู้มาบูรณาการสามารถนำผสมสานจนแตกฉานเป็นองค์ความรู้ใหม่ในเรื่องที่ทรงสนพระทัยในวิทยาการแขนงต่าง ๆ และสามารถปฏิบัติภาระกิจในตำแหน่งต่าง ๆ ที่สำคัญในราชการของแผ่นดินตั้งแต่รัชสมัยรัชการที่ 5 , 6 และรัชกาลที่ 7 ถือเป็นแบบอย่างของการบูรณาการองค์ความรู้เพื่อบ้านเมืองโดยแท้

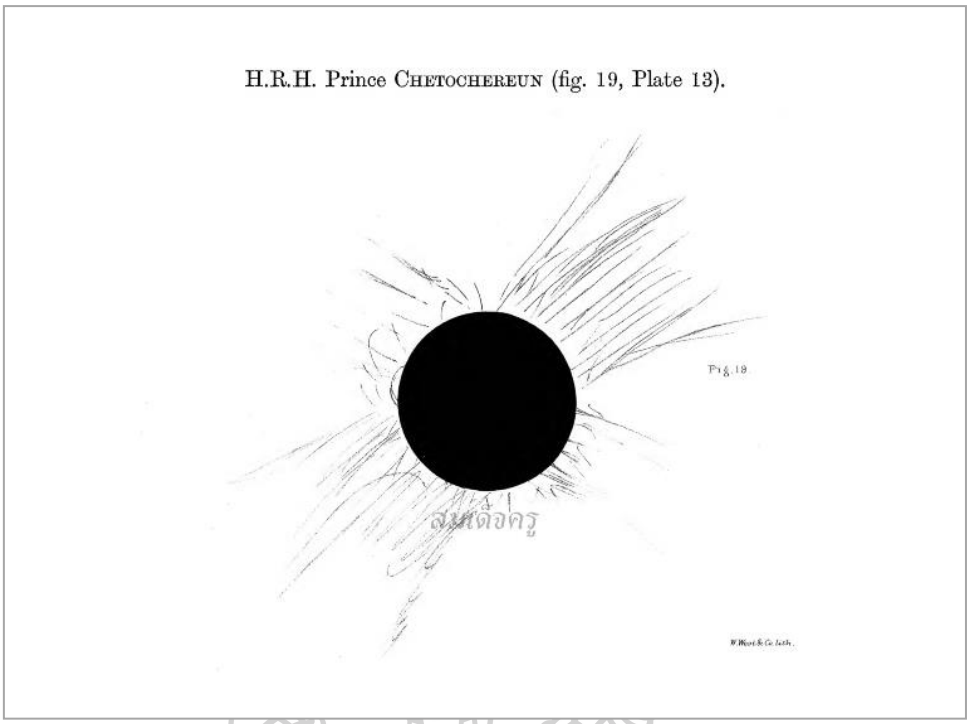
พระประวัติการศึกษาด้านศิลปะ

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงสนพระทัยในศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดจากครูช่างแขนงต่าง ๆ มาตั้งแต่โบราณ การศึกษาในวิชาการแขนงนี้ของพระองค์นับได้ว่า เกิดขึ้นตั้งแต่ยังทรงเยาว์พระชันษา ทรงมีพระอุปนิสัยช่างสังเกตสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ดังเห็นได้จากการที่ทรงจำได้ว่ามีรูปภาพราชฑูตไทยเข้าเฝ้าถวายพระราชสาสน์แด่พระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ติดอยู่ที่พระที่นั่งอนันตสมาคมองค์เก่า (ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.ป.ป: 3) ครั้นเมื่อเจริญพระชันษาขึ้นทรงรับหน้าที่จากพระเชษฐาธิราช (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ในการเสด็จแทนพระองค์ไปในพระราชพิธีเล็ก ๆ น้อย ๆ ที่ไม่สำคัญนัก พร้อมกับทรงประเคนของเลี้ยงพระฉันเวรทุกวันที่พระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ เมื่อทรงเสร็จสิ้นภาระหน้าที่ก็สามารถเสด็จเที่ยวเล่นตามพระทัยได้ ในบางครั้งก็จะทรงลองฝึกหัดเล่นเครื่องดนตรีไทยร่วมวงปี่พาทย์ที่ประโคมถวายพระเวลาฉันภัตตาหารหรือมิฉะนั้นก็จะเสด็จเข้าไปในระเบียงคตวัดพระศรีรัตนศาสดารามเพื่อทอดพระเนตรภาพเขียนแล้วทรงจดจำไว้ ครั้นเสด็จกลับพระตำหนักจะทรงใช้ดินสอขาวเขียนบนบานประตูตู้ซึ่งทาสีน้ำมันเป็นสีน้ำเงินอ่อนเป็นภาพต่าง ๆ เช่น ภาพเสี้ยวกวาง ที่ตั้งพระทัยจะเลียนแบบจากบานประตูวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แต่ความจริงนั้นไม่เหมือนเลย เป็นภาพแต่พอรู้เค้าว่าพยายามทรงเขียนอะไรเท่านั้น (ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.ป.ป: 4-5)

ยิ่งเมื่อทรงเห็นเจ้านายพี่ ๆ ที่ทรงพระเจริญกว่าทรงเขียนรูปอะไรต่ออะไรได้จึงทรงชอบพระทัยหนักขึ้นถึงกับทรงมีสมุดเล่มหนึ่งพกไว้ เมื่อทรงเขียนภาพ และหากทรงพบผู้ใดเป็นช่างก็จะทรงเข้าไปใกล้ชิดเพื่อแลกเปลี่ยนความรู้ เช่นครั้งหนึ่งมีฝรั่งชาวออสเตรเลีย ชื่อ นายไปยา เข้ามาบวชเป็นเณรอยู่ที่สำนักพระมหาเอี่ยม วัดพิชัยญาติ ครั้นสึกออกมาถวายตัวเป็นมหาดเล็ก นายไปยาผู้นี้เป็นช่างเขียนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตรัสสั่งให้เขียนภาพต่าง ๆ เสมอ พระองค์เจ้าจิตเจริญจึงทรงพยายามทำความคุ้นเคยเพื่อทรงขอเรียนวิชาเขียนภาพจากเขา ซึ่งครั้นนั้นได้ตรัสเล่าประทานแต่หม่อมเจ้าหญิงดวงจิต จิตรพงศ์ พระธิดาว่า “...นายไปยาคนนั้นเป็นช่างเขียน จึงตรัสสั่งให้เขียนพื้นที่ทุกสถาน เล่นเอาฉันอลิ้มอเลียประจบเขาแทบตายด้วยอยากได้วิชาของเขา...” (ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.ป.ป: 4-5)

จากการที่ทรงสนใจในวิชาช่าง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมักทรงมีรับสั่งให้เขียนภาพถวายเสมอ และเมื่อทรงเสด็จพระราชดำเนินประพาสที่ใดก็ตาม จะโปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพภูมิประเทศที่ทรงประพาสนั้นถวาย ซึ่งนับเป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้พระองค์เจ้าจิตรเจริญฝึกหัดวิชาช่างทางด้านจิตรกรรมมากยิ่งขึ้น ครั้นเมื่อพระองค์เจ้าจิตเจริญทรงเจริญวัยพอที่จะเขียนถวายได้เหมือนจริงแล้ว จึงทรงนำไปปิดไว้ในสมุดจดรายวัน และเมื่อมีโอกาสตามเสด็จไปที่ไหนก็จะเขียน “แผนที่” ที่นั้นถวายให้ทรงเปิดสมุดโดยไม่ต้องตรัสสั่ง

แรงกระตุ้นอีกแรงหนึ่งที่มีผลต่อการส่งเสริมความสนพระทัยทางด้านจิตรกรรมของพระองค์เจ้าจิตรเจริญได้แก่ ในปี พ.ศ. 2417 เมื่อเกิดปรากฏการณ์สุริยุปราคาขึ้น สุริยุปราคาในครั้งนั้นโหรทำนายว่า จะสามารถเห็นเต็มดวงได้ในกรุงเทพฯ จึงทำให้มีนักดาราศาสตร์ชาวตะวันตกเดินทางเข้ามาตั้งกล้องสังเกตุการณ์สุริยุปราคาครั้งนี้หลายท่าน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งกล้องดูดาวที่หน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง พร้อมทั้งโปรดเกล้าฯแจกกระดาษแก่พระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการที่เข้าไปประชุมอยู่ ณ ที่นั้น ให้เขียนรูปดวงอาทิตย์ขณะเกิดสุริยุปราคาประกวดกัน และจัดเลือกพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่เป็นกรรมการตัดสินคณะหนึ่ง ผลการตัดสินประกวดนั้นผู้ที่ได้รับพระราชทานรางวัล 3 พระองค์ แต่จำได้เพียงสองพระองค์คือ สมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์กับกรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ ภาพวาดของทั้งสองพระองค์เป็นภาพที่ทรงเขียนและระบายด้วยดินสอสีอย่างเรียบร้อย ขณะภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์เจ้าจิตรเจริญเมื่อพระชันษา 10 ปี ทรงเขียนขึ้นด้วยดินสอดำ ขีดหยาบ ๆ พอเป็นรูปลักษณ์ที่มีรัศมี แต่ภาพวาดฝีพระหัตถ์พระองค์เจ้าจิตรเจริญกลับเป็นที่สนใจของนักดาราศาสตร์ชาวตะวันตกที่มาตั้งกล้องสังเกตการณ์ เพราะเหตุว่าเป็นรูปลักษณ์ตรงกับความเป็นจริงมากที่สุด และ ได้นำไปตีพิมพ์เป็นภาพประกอบเรื่องในหนังสือทางโหราศาสตร์เล่มหนึ่ง เพื่อรายงานเรื่องการเกิดสุริยุปราคาในครั้งนั้นพร้อมกับอีกภาพหนึ่งซึ่งเป็นภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์เจ้าเทวัญอุทัยวงศ์ พร้อมกับลงพระนามทั้งสองพระองค์กำกับไว้ด้วย



ภาพที่ 3 “สุริยคราส” ฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ขณะดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้าจิตรเจริญ ที่ถูกตีพิมพ์ลงในหนังสือรายงานการเกิดสุริยคราสครั้งนั้น (สมเด็จครู, 2561)

เมื่อพระชันษาได้ 11 หรือ 12 ปี ความสนใจในวิชาศิลปะเริ่มฉายแววขึ้นโดยทรงกล่าวว่า “...เมื่อประมาณอายุเกล้ากระหม่อมได้สัก 11 หรือ 12 ขวบ ให้มีใจรักการวาดเขียนเป็นกำลัง เวลาขึ้นไปบนเพื่อรับใช้ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงก็เอาสมุดติดกระเป๋าขึ้นไปด้วย แล้วก็ดูอะไรต่ออะไรอย่างเหลวแหลกกำหนดใจจำมา พอมีเวลาว่างก็คว้าสมุดออกมาเขียนตามที่จำมาได้...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2504: 129)

ลักษณะการเรียนรู้วิชาการทางศิลปะของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ไม่ได้เป็นไปด้วยความง่ายดายเนื่องจากที่ทรงดำรงพระยศเป็นเจ้านายชั้นสูงทำให้ไม่มีครูท่านใดกล้าที่จะสอน ด้วยความสนพระทัยอย่างตั้งมั่น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงขัดเกลาพรสวรรค์ที่มีมาด้วยการแสวงหาความรู้เพิ่มเติมด้วยตนเอง ทรงเป็นศิลปินที่ไม่มีครูสอน ทรงใช้วิธี “ครูพักลักจำ” และพัฒนาฝีมือด้วยตนเอง โดยประเพณีโบราณของการสมัครเป็นศิษย์ในงานช่างทุกแขนงคือ ศิษย์ต้องเป็นผู้เลือกว่าอยากได้วิชาจากครูท่านใด แล้วต้องจัดหาขันกำนลเป็นขันเงินบรรจุดอกไม้ธูปเทียนและเงินจำนวนหกบาทไปขอไหว้ครู ถ้าครูรับขันที่ผู้ต้องการสมัครเป็นลูกศิษย์

ยื่นให้แสดงว่าครูผู้นั้นยอมรับเป็นศิษย์ ลูกศิษย์จึงจะเก็บข้าวของที่บ้านของตนเองย้ายมาอยู่ประจำที่บ้านของครูเพื่อร่ำเรียนวิชาและรับใช้ใกล้ชิดครูไปพร้อมกัน แต่ด้วยการดำรงพระยศเป็นเจ้านายชั้นสูงและเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและต้องอยู่กับพระมารดาในฝ่ายในของพระบรมมหาราชวังจนกว่าจะเข้าพิธีโสกันต์ (โกนจุก) จึงทรงไม่สามารถเรียนรู้ในสิ่งที่สนพระทัยจากครูช่างที่มีฝีมือได้ มีหลักฐานว่าทรงสนพระทัยงานศิลปะตั้งแต่ทรงพระเยาว์ จากบันทึกของพระองค์ระบุว่า

“วิชาเขียนนั้นตั้งแต่ฉันยังเล็ก ๆ อยู่ก็ให้นึกรักเป็นกำลัง พอดีกันกับที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรัสมอบหมายให้เป็นหน้าที่เลี้ยงพระฉันเวร คือพระฉันทุกวันบนพระที่นั่งดุสิตาภิรมย์ แต่พอประเคนสำรับแก่พระแล้ว ก็เตร่ไปอยู่กับพวกปี่พาทย์นั้นอย่างหนึ่ง แม้ไม่อย่างนั้นก็เข้าวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เดินดูพระระเบียงเสียรอบหนึ่งแล้วก็จำอะไรมา ครั้นกลับมาถึงเรือนก็เขียนสิ่งที่จำมานั้นไว้ ”

เมื่อครั้นพระชันษา 13 ปี ทรงผนวชเป็นสามเณรก็ทรงคุ้นเคยกับพระครูปั้นวัดบวรนิเวศ เนื่องจากท่านเป็นช่างเขียน แต่ครั้นครูปั้นสึกออกมารับราชการอยู่กรมพระคลังข้างที่ หม่อมเจ้าหญิงพรรณรายพระมารดาไม่ทรงโปรด และได้ทรงจัดนายสายซึ่งเป็นพระสหายร่วมชั้นเรียนผู้หนึ่งและเป็นบุตรพระนมของพระองค์เจ้ามงคลเลิศที่มีความสามารถในวิชาช่างมาถ่ายทอดความรู้ให้แทน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงเล่าถึงนิสัยของนายสายประทานแก่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า “...พระองค์เรียนหนังสือที่โรงทานพร้อมกับพระยาจินดา (สาย) พระยาจินดามีรูปภาพที่หัวกระดานดำเสมอ...” ช่างอีกท่านหนึ่งที่ทรงคุ้นเคยและได้ประทานความรู้ความคิดเห็นในทางการช่างและจิตรกรรมแก่พระองค์เสมอมาคือพระองค์เจ้าเฉลิมลักขณาวงศ์ ซึ่งต่อมาทรงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น กรมหมื่นวรวัฒนศุภากร

เมื่อพ.ศ. 2423 เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เจริญพระชันษาได้ 17 ปี พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงมอบหมายให้เป็นผู้รับผิดชอบซ่อมหอพระคันธารราษฎร์และยักษีหน้าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระองค์ได้ทรงกราบทูลสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ระบุไว้ดังนี้

“ความเบิกบานใจของเกล้ากระหม่อม คราวใดจะเสมอเหมือนคราวนั้นไม่มี เพราะกำลังศึกษาการเขียนด้วยความรัก และตัวก็มีหน้าที่ด้านทำการปฏิสังขรณ์หอพระคันธารราษฎร์อยู่ด้วย ไปตั้งแต่เช้าอยู่จนเย็นทุกวัน เดินรอบพระระเบียงดูร่างดูเขียนกันวันละรอบแล้วเป็นอย่างน้อย ใครเขียนดีดีก็ทอดทางไมตรีวิสาสะด้วยเขา ฟังเขาพูดเรื่องการเขียนบ้าง ช่วยเป็นลูกมือเขาทาสีบ้าง ตัดเส้นตัวเลว ๆ ไปบ้าง จับจำคำติเตียนและคำแนะนำของเขาเป็นครู สังเกตกลเม็ดในการเขียนอยู่ตลอดเวลา...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2505: 190) ในการระดมช่างฝีมือชั้นครูที่มีชื่อแห่งยุค

มาช่วยกันบูรณะซ่อมแซมวัดพระศรีรัตนศาสดารามในครั้งนั้น เท่ากับเป็นการแข่งขันประชันฝีมือของช่างแขนงต่าง ๆ ในที จึงเป็นโอกาสที่เหมาะอย่างยิ่งในการเรียนรู้จากช่างฝีมือชั้นครูเหล่านั้น

ผู้วิจัยได้พบว่าการเรียนรู้แบบ “ครูพักลักจำ” ในรูปแบบวิธีของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นการเรียนรู้ด้วยวิธีดู จดจำ สังเกต ซักถามข้อสงสัยและนำกลับมาฝึกฝน ซึ่งเป็นเหมือนการกลั่นกรององค์ความรู้จากผลงานบรมครูช่างโบราณออกมาเป็นผลงานในแนวทางของพระองค์ ซึ่งอาจถือเป็นการเรียนรู้อีกรูปแบบหนึ่งที่นำแก่นแท้ขององค์ความรู้มาต่อยอดคล้ายกับการบูรณาการศาสตร์หลายแขนงเป็นวิธีการเรียนรู้ที่ต้องค้นหาแนวทางของตนเองแบบการเรียนรู้ในแบบแผนยุคปัจจุบัน

จากการศึกษาเรื่องพระประวัติส่วนพระองค์ ทำให้ทราบถึงจุดเริ่มต้นที่สำคัญในประวัติศาสตร์ต่อศิลปวิทยาการคือช่วงเวลาของความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองกับการล่าอาณานิคมเพื่ออ้างความชอบธรรมต่อสิทธิอาณาเขตในดินแดนประเทศที่สยบยอมผ่านทางการฑูต การค้า หรือแม้กระทั่งการทำสงคราม การขยายอาณาเขตจากโลกตะวันตกไม่ได้สร้างเพียงความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจเพียงเท่านั้น แต่ก่อให้เกิดผลกระทบในทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปทั่วโลก สยามอันเป็นศูนย์กลางการเดินทางและค้าขายก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงกระแสของโลกในยุคล่าอาณานิคมช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ “ในเมื่อต่อต้านไม่ได้ ก็เข้าร่วมเสียดีกว่า” ในยุคสมัยนั้นเรามักให้ความสนใจในการคุกคามต่อเอกราชและความอยู่รอดบนสิทธิอาณาเขตของสยาม แต่อีกมุมหนึ่งที่เปลี่ยนแปลงอย่างมหาศาลคือการปรับตัวน้อมรับกับแรงปะทะทางศิลปวัฒนธรรมอันส่งผลหลายประการต่อกระแสสุนทรียะและรสนิยมที่มีมาแต่เดิมของชนชั้นนำและผู้คนในขณะนั้น และสิ่งที่เป็นประจักษ์พยานที่เด่นชัดมากที่สุดในสถานการณ์นี้คือ “สนธิสัญญาเบาริ่ง” ระหว่างอังกฤษกับสยามจึงเกิดขึ้นเมื่อวันที่ 18 เมษายน พ.ศ. 2398 (ค.ศ. 1855) ประกอบด้วยข้อตกลง 21 ข้อ เนื้อหาของสัญญาเป็นความเข้าใจทางพระราชไมตรีและการกำหนดระเบียบใหม่ทางเศรษฐกิจ ได้แก่ การค้าเสรี การจัดเก็บภาษี สิทธิสภาพนอกอาณาเขต และสิทธิมนุษยชน (ไกรฤกษ์ นานา, 2555)

ภาพที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้เซอร์จอห์น เบาริ่ง อัครราชทูตอังกฤษ เข้าเฝ้า (ภาพจิตรกรรมเทิดพระเกียรติกษัตริย์แห่งพระบรมราชจักรีวงศ์ วาดโดย นคร หุราพันธ์ ปัจจุบันแขวนอยู่ภายในอาคารรัฐสภา) (ไกรฤกษ์ นานา, 2564)

การเกิดขึ้นของสนธิสัญญาครั้งนี้เป็นสนธิสัญญาพลิกแผ่นดิน ถือเป็น “กุญแจเปิดประตูสู่สยาม” ที่ทิ้งมรดกในการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคมและวัฒนธรรมไว้จนถึงปัจจุบันขณะนี้และยังสามารถส่งต่อไปได้จนถึงอนาคต จากการศึกษาในพระประวัติส่วนพระองค์เพื่อให้ทราบถึงสภาวะส่วนบุคคลที่ส่งผลต่อแนวความคิดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงเป็นบุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์จากการที่สยามได้รับอิทธิพลกระแสวัฒนธรรมจากอารยประเทศในแถบภาคพื้นยุโรปและทรงอยู่ร่วมสมัยกับการเปลี่ยนแปลง การปรับตัวและน้อมรับกับแรงปะทะทางวัฒนธรรมตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าเป็นการศึกษาที่น่าสนใจอย่างยิ่งเพื่อให้สามารถเข้าถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทรงออกแบบทางศิลปะของพระองค์ที่ได้พัฒนาควบคู่ไปกับกระแสบริบททางสังคมอันเกิดการปะทะทางวัฒนธรรมเพื่อนำวงการศิลปะสยามพัฒนาประเทศเข้าสู่อารยธรรมสากล

2.1.3 การทรงงานและโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการ

อีกหนึ่งประเด็นหลักจากการศึกษาด้านการทรงงานทางศิลปกรรมของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ คือในเรื่องของความสนพระทัยในความผูกพันและมุ่งมั่นที่จะพัฒนาสร้างสรรค์ศิลปกรรมของพระองค์ ทำให้ทรงทีมีพระทัยอันกว้างขวาง ยอมรับทฤษฎีความรู้ที่ดีงามถูกต้องทันสมัยของศิลปกรรมฝ่ายตะวันตกเป็นการน้อมรับปรับเปลี่ยนด้วยความประนีประนอมต่อ

กระแสของสังคมและวัฒนธรรมตะวันตก ทรงเสวนาเพื่อแลกเปลี่ยนวิชาความรู้และทรงร่วมกับศิลปินชาวต่างชาติ ทั้งจิตรกร ประติมากร สถาปนิกและวิศวกร เช่น ศิลปินชาวตะวันตกผู้มีบทบาทและได้สร้างสรรค์ผลงานร่วมกันกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เห็นถึงพลวัตรของแบบแผนครูช่างที่ผสานระหว่างศิลปะตะวันออกและตะวันตกได้อย่างชัดเจนมากที่สุดคือ นาย คาร์โล ริโกลี จิตกรคู่ราชสำนัก เกิดเมื่อวันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2426 ที่เซสโต ฟิออเรนติโน เป็นบุตรชายคนที่ 3 ในจำนวนบุตร 5 คนของโจซาฟิต ริโกลี กับปัลมิรา อินโนเซนติ บิดามารดามีฐานะดี สามารถส่งเสียบุตรทุกคนให้ได้รับการศึกษาอย่างดี สำหรับริโกลี เดิมทางครอบครัวประสงค์จะให้บวชเป็นพระตามธรรมเนียมในสมัยนั้น แต่โชคชะตากลับทำให้วิถีชีวิตของเขาแปรเปลี่ยนไป ริโกลีเติบโตมาท่ามกลางกลิ่นอายของศิลปะ เนื่องจากบ้านเกิดคือเมืองเซสโต ฟิออเรนติโน เป็นแหล่งผลิตเครื่องกระเบื้องปอร์ชเลนและเซรามิคที่สำคัญและเป็นที่ตั้ง หรืออยู่ใกล้เคียงกับสถานที่มีคุณค่าทางศาสนาและศิลปะเป็นจำนวนมาก เช่น บรรดาโบสถ์ ซึ่งสร้างขึ้นระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ 9 และคริสต์ศตวรรษที่ 11 ที่อยู่ในตัวเมืองและบริเวณโดยรอบ ตลอดจนวิลล่าของตระกูลเมดิชี และวังยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาที่ประดับประดาด้วยภาพเขียนและรูปแกะสลัก นอกจากนี้ ยังอยู่ใกล้เมืองฟลอเรนซ์ซึ่งเป็นที่รวมของมรดกของศิลปกรรมอันยิ่งใหญ่ด้วย

ริโคลีได้พบกับกาลิเลโอ คินี ขณะที่คินีประสบความสำเร็จจากการร่วมแสดงนิทรรศการศิลปะที่ปารีส บรัสเซลส์ เซ็นต์ปีเตอร์สเบิร์ก และที่งานนิทรรศการศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งจัดเป็นประจำทุก 2 ปีที่เวนิส เมื่อได้รับคำชวนจากจากคินีให้ไปทำงานที่ประทศสยามด้วย ริโกลีจึงไม่รั้งรอ และในปี พ.ศ. 2453 ศิลปินทั้งสองจึงเดินทางมายังประเทศสยาม เมื่อถึงกรุงเทพฯ คินีและริโกลีก็ได้พบชาวอิตาเลียนคนอื่น ๆ ซึ่งรับราชการอยู่ที่สยามในเวลานั้น ทั้งสถาปนิก วิศวกร นักดนตรี และจิตรกร ขณะนั้น พระที่นั่งอนันตสมาคมอยู่ในระหว่างก่อสร้าง ริโกลีจะต้องวาดภาพพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีที่เพดานโดมพระที่นั่ง แต่มิใช่เพียงเท่านั้น เขายังจะต้องวาดภาพเฟรสโกในโบสถ์ ตกแต่งพระราชวังและวาดภาพเหมือนอีกด้วย

นอกจากงานในหน้าที่แล้ว ริโกลียังบันทึกภาพความเป็นไปในชีวิตประจำวันในสยามลงในภาพสีน้ำซึ่งวาดระหว่าง พ.ศ. 2458 - 2468 เช่น ภาพ "คนกินข้าว" และ "คนสูบฝิ่น" ภาพผีเสื้อและผลไม้ของสยามที่วาดอย่างละเอียดละออ ภาพบุรุษและสตรีในลักษณะครุ่นคิด ซึ่งแสดงความหลากหลายในงานของศิลปินผู้นี้ แม้ว่างานส่วนใหญ่ของเขาจะเป็นการวาดภาพตกแต่งพระอุโบสถวัดราชาธิวาสฯ วังบางขุนพรหม พระที่นั่งบรมพิมาน และบ้านพิบูลธรรม

ริโกลีตกอยู่ในสภาพเดียวกับแฟร์โร ที่ต้องวาดภาพตามที่สัญญาบังคับไว้ ทางออกของเขาคือการวาดภาพเทพในวรรณคดีไทยตามแบบของเขา ผู้ที่ชักนำเขาเข้าสู่โลกแห่งจินตนาการนี้ คือ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ผู้ทรงเชี่ยวชาญทางศิลปะแขนงต่าง ๆ ทรงเป็นทั้งจิตรกร ประติมากร สถาปนิก และผู้รู้ทางดนตรี ทรงเป็นที่พึ่งทางศิลปะของศิลปินชาวอิตาเลียน ผู้ไม่เคยรู้จัก

เทพยดาต่าง ๆ ของโลกตะวันออก เช่น พระอาทิตย์ พระอินทร์ พระวรุณ พระอัคนี พระยม ริโกลีจึงได้ย่างก้าวเข้าสู่โลกแห่งเทพปกรณัมด้วยความหลงใหล ภาพสีปูนแห้งซึ่งริโกลีเขียนที่วังบางขุนพรหมที่ประทับของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต นับเป็นงานที่แสดงถึงการผสมผสานกันเป็นอย่างดี ระหว่างศิลปะตะวันตกและตะวันออก วังนี้เป็นศูนย์กลางของศิลปะและวัฒนธรรม และใช้เป็นที่ทำการธนาคารแห่งประเทศไทย นับแต่พ.ศ. 2488 เป็นต้นมา

ภาพที่ 5 นายคาร์โล ริโกลี จิตกรคู่ราชสำนัก ช่างเขียนผู้ร่วมสร้างสรรค์ผลงานร่วมกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เห็นถึงการบูรณาการศาสตร์ระหว่างศิลปะตะวันออกและตะวันตกได้อย่างชัดเจน (เจาะเวลาหาอดีต, 2562)

ด้านของงานประติมากรรมนั้นผู้ที่มีบทบาทมากที่สุดท่านหนึ่งต่อวงการศิลปะของประเทศไทยคือประติมากรชาวอิตาเลียน นาย ซี.เฟโรจี ต่อมาโอนสัญชาติเป็นไทยและเปลี่ยนชื่อเป็น ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้ที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงคัดเลือกให้เข้ารับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงสนิมสนมและทรงเมตตาเป็นอย่างยิ่ง นายซี. เฟโรจี ก็เคารพรักนับถือสมเด็จครูเป็นประดุจบิดา

ภาพที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
ฉายพระรูปร่วมกับศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ขณะอายุราว 34 ปี เมื่อปั้นและหล่อพระบรมรูป
พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สำหรับประดิษฐานในปราสาทพระเทพบิดร
วัดพระศรีรัตนศาสดารามในพระบรมมหาราชวังแล้วเสร็จ (สมเด็จครู, 2562)

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นอัจฉริยศิลปินพระองค์หนึ่ง ที่เห็นแววของฝีมือประติมากรหนุ่มชาวอิตาลี ผู้เข้ามารับราชการในปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีวันคล้ายวันเกิดตรงกันวันนี้ (15 กันยายน) เมื่อ 127 ปีก่อน ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี หรือศาสตราจารย์คอร์ราโด เฟโรจี เดินทางจากบ้านเกิด เข้ามารับราชการสังกัดกรมศิลปากร (ขณะนั้นขึ้นอยู่กับกระทรวงวัง) ในปีพุทธศักราช 2466 ซึ่งก่อนหน้านั้น ประติมากรรมพระวรุณในพระราชวังพญาไท ซึ่งปั้นโดยศาสตราจารย์ศิลป์ขณะพำนักในประเทศอิตาลี ถูกส่งเข้ามาเพื่อประดิษฐานก่อนแล้ว (สันนิษฐานว่าประติมากรรมพระวรุณดังกล่าวนี้เป็นผลงานฝีพระหัตถ์การออกแบบของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั่นเอง)

เมื่อเข้ามายังประเทศไทย ราชสำนักและข้าราชการไทยกลับเมินเฉยและไม่สนใจผลงานของศาสตราจารย์ชาวตะวันตก ทั้งยังถูกข้าราชการในกรมกลั่นแกล้งอีกด้วย เมื่อไม่มีที่พึ่งใดในประเทศอันห่างไกลบ้านเกิดเช่นนี้ ท่านจึงตัดสินใจจะเดินทางกลับประเทศอิตาลี ความทราบถึงพระเนตรพระกรรณของ 'อัจฉริยศิลปิน' จึงโปรดให้ท่านเข้าเฝ้า และทรง 'ลองฝีมือ' โดยมีคำกล่าวของท่านกับลูกศิษย์ว่า "ปริ๊นซ์นริศนาย ท่านเข้าใจฉันดี ท่านเป็นแบบให้ฉันพั่ม (ปั้น)" กล่าวคือเมื่อได้เข้าเฝ้าสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงถอดฉลองพระองค์ (เสื้อ) ออก แล้วตรัสว่า "ปั้นฉันซิ"

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีจึงถือโอกาสแสดงฝีมือให้ทอดพระเนตร เป็นที่พอพระทัยยิ่ง ท่านจึงยังรับราชการในสังกัดกรมศิลปากรเรื่อยมา เพราะมีผู้ที่ 'เข้าใจ' งานศิลปะของท่านพระองค์หนึ่งแล้ว ในช่วงเวลานั้น ท่านได้ปั้นพระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สำหรับประดิษฐานในปราสาทพระเทพบิดร วัดพระศรีรัตนศาสดารามในพระบรมมหาราชวัง และเมื่อฉลองพระนครครบ 150 ปี ท่านยังเป็นประติมากรผู้ปั้นพระบรมราชานุสาวรีย์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เชิงสะพานปฐมบรมราชานุสรณ์ ซึ่งพระบรมรูปทั้งสององค์นี้ ย่อมอยู่ภายใต้การออกแบบและควบคุมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทั้งฉลองพระองค์พระราชอิริยาบถ และเครื่องประกอบพระบรมราชอิสริยยศต่าง ๆ ซึ่งงดงามสมพระเกียรติดังได้ปรากฏแก่สายตาชาวไทยมากว่า 87 ปีแล้ว เมื่อบ่ายวันที่ 10 มีนาคม พุทธศักราช 2490 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์สิ้นพระชนม์ด้วยพระโรคชราณ ตำหนักตึก บ้านปลายเนิน ยังความโศกเศร้ามาสู่ศาสตราจารย์ศิลป์ ซึ่งท่านก็เฝ้าดูพระอาการในที่นั้น ท่านถึงกับร้องไห้และใช้ศีรษะโขกกับผนังตำหนัก พร้อมกล่าวว่า "จบกันที จบกันที" นี้เป็นส่วนหนึ่งในความผูกพันของศิลปินที่อยู่ในสองซีกโลกเมื่อได้มาพบกัน แม้จะผ่านกาลเวลามานาน แต่ยังคงเป็นเรื่องราวที่ประทับใจไม่รู้ลืม

การร่วมสร้างสรรค์ผลงานและผสานองค์ความรู้ศิลปะไทยและตะวันตกระหว่างสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่วงการศิลปะไปสู่การเป็นศิลปะยุคใหม่ เหตุการณ์เปลี่ยนแปลงนี้ทำให้ศิลปะตะวันตกผ่านเข้ามาพร้อมกับการสนับสนุนของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ศิลปะแบบสมัยใหม่ได้เข้าสู่กระแสความนิยมมากยิ่งขึ้น จนเหล่าศิลปินต้องเริ่มต้นเข้าสู่ระบบการศึกษาศิลปะโดยการเข้าหาธรรมชาติและเกิดการหาแรงบันดาลใจจากงานศิลปะชั้นครูในอดีต จากนั้นจึงพัฒนาไปสู่ศิลปะแนวนามธรรมควบคู่ไปกับการค้นหาเอกลักษณ์ของตนเองในฐานะศิลปินแห่งยุคปัจจุบัน ซึ่งปรากฏการณ์ทางศิลปะในช่วงเวลานี้ได้เป็นจุดเปลี่ยนที่ “ช่างฝีมือ” ได้เปลี่ยนตนเองสู่ความเป็น “ศิลปิน”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ประสูติเมื่อวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2406 ทรงงานวันสุดท้าย วันที่ 4 มีนาคม พ.ศ.2489 พระชันษา 83 ปี ต้องทรงงดเขียนหนังสือโดยเด็ดขาดเนื่องจากพระชรามาก ในวันนั้นทรงบันทึกจดหมายเหตุรายวันดังเช่นเคย ได้ทรงเขียนคำว่า “บางกอก” ด้วยดินสอได้เพียงหนึ่งคำ ต้องทรงจรดนิ่งอยู่เช่นนั้น น้ำพระเนตรคลอพระหัตถ์กำดินสอแน่น ตรัสว่า “เขียนไม่ได้” พระโอรสธิดาซึ่งคอยปฏิบัติถวายอยู่ตรงนั้น ต้องช่วยแกะดินสอออกจากพระหัตถ์ สิ้นพระชนม์ด้วยพระโรคชราภาพ เมื่อวันที่ 10 มีนาคม พ.ศ. 2490 ที่ตำหนักปลายเนิน คลองเตย รวมพระชนมายุ 84 พรรษาเศษ และด้วยพระปรีชาสามารถอันกว้างไกลสมกับพระเกียรติคุณ สมเด็จครูทรงได้รับการยกย่องเป็น บุคคลสำคัญของโลกจากองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (UNESCO) เมื่อปี 2506

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระนามเดิม พระองค์เจ้าจิตรเจริญ ทรงเป็น อัจฉริยศิลปิน แห่งสยามประเทศ ทรงรอบรู้และทรงมีพระปรีชาสามารถในทางศิลปกรรมแทบทุกแขนง ทั้งจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม มัณฑนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ตลอดจนโบราณคดี ประวัติศาสตร์ วรรณคดี อักษรศาสตร์ และนิรุกติศาสตร์ ดังผลงานต่าง ๆ ของพระองค์ท่านได้ปรากฏให้ชาวสยามรุ่นหลังได้ชื่นชมในความงดงาม ความไพเราะ และเป็นข้อมูลทางประวัติศาสตร์ให้ได้ศึกษาค้นคว้าหาความรู้อยู่ในปัจจุบัน ตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์ทรงอุทิศเวลาให้แก่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมด้านต่าง ๆ โดยตั้งแต่ทรงพระเยาว์ก็ทรงสนพระทัยในด้านจิตรกรรมแบบไทยประเพณี และพัฒนาพระปรีชาสามารถโดยทรงไต่ถามหาความรู้เพิ่มเติมจากครูช่างต่าง ๆ ผู้มีความรู้ความสามารถทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศด้วยความนอบน้อมถ่อมพระองค์ เมื่อพระองค์ทรงเจริญพระชนมายุ จนเข้ารับราชการฉลองพระเดชพระคุณพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ผู้ทรงเป็นพระเชษฐาธิราช ก็มิได้ทรงทอดทิ้งละวางการศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปกรรมในด้านต่าง ๆ ที่ทรงถนัดเลย แม้จะทรงดำรงตำแหน่งที่ต้องรับผิดชอบเป็นอย่างมาก เช่น เสนาบดีกระทรวงโยธาธิการ กระทรวงคลังกระทรวงกลาโหม กระทรวงวัง ดังเพลงเขมรไทรโยคและเพลงสรรเสริญพระบารมีทรงนิพนธ์เมื่อทรงเป็นผู้บัญชาการกรมยุทธนาธิการ (ทหารบก) พระปรีชาสามารถในเชิงศิลปะของพระองค์ท่านนั้น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงกับตรัสไว้อย่างลึกซึ้งเมื่อได้ทอดพระเนตรสถาปัตยกรรม พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรที่สมเด็จครูทรงออกแบบและควบคุมการก่อสร้างจนแล้วเสร็จว่า สมเด็จฯได้เข้าไปนั่งอยู่ในหัวใจของพระองค์เสียแล้ว บรรดาพระบรมวงศานุวงศ์ทั้งหลายทั้งปวง ต่างถวายสมัญญานามอย่างชื่นชมยกย่องว่า พระองค์เป็น “นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม” สถาปนิกและช่างศิลปินต่าง ๆ ผู้เป็นศิษย์เรียกพระองค์ท่านว่า “สมเด็จครู”

จากการศึกษาประวัติส่วนพระองค์ทั้งในด้านการศึกษาและการสร้างสรรค์ผลงานในฝีพระหัตถ์ทำให้เห็นถึงพลวัตทั้งทางด้านแนวความคิดและการทรงงาน และเข้าใจถึงบริบทของวัฒนธรรมและสังคมของยุคสมัยนับตั้งแต่ศิลปะแบบยุโรปได้ค่อย ๆ ปรากฏเข้ามาในเมืองไทยพร้อมการฑูต การค้า การเมือง และรสนิยมใหม่ที่ป่าวประกาศว่าคือความมีอารยธรรม กระแสอันเริ่มตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องเข้าสู่รัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา จนก่อให้เกิดการปรับปรุงแนวทางและรูปแบบศิลปวิทยาการให้ผสานร่วมกับหลักวิชาทางศิลปะของตะวันตก เพื่อสร้างความเท่าทันกลุ่มประเทศจักรวรรดินิยมตามแนวทางอย่างตะวันตก การทรงงานด้านศิลปะและการออกแบบของพระองค์ทรงบุกเบิกวงการศิลปกรรมไทยแทบทุกแขนงทำให้เห็นว่าบริบททางสังคม การเมือง ชนชั้นนำ เศรษฐกิจและเทคโนโลยี เป็นตัวแปรสำคัญที่ทำให้ค่านิยมของช่างสยามแปรเปลี่ยนและปรับตัวเพื่อคงความสดใหม่และมีชีวิตชีวาในการแสดงออกทางความคิดและนำเสนอผลงานของตนเองให้เป็นที่นิยมว่าทันสมัย องค์ความรู้ที่มาพร้อมกับการเปิดประเทศและเทคโนโลยีจากยุโรปที่นำเข้ามา กลับกลายเป็น

อีกหนึ่งตัวแปรสำคัญที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานของครูช่างโบราณที่มีมาแต่เดิมและค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนสู่รสนิยมใหม่ทางศิลปะตามการพัฒนาของเทคโนโลยีเช่น การภาพถ่าย ภาพเขียน สิ่งของเครื่องใช้ที่นำเข้าจากยุโรป สิ่งตีพิมพ์ซึ่งกำลังริเริ่มมีขึ้นในสังคมสยามและข่าวสารจากอีกซีกโลกที่เป็นการเปิดโลกและมุมมองใหม่ของชาวสยามโดยเฉพาะชนชั้นนำในขณะนั้นประการแรกที่สมเด็จครูทรงมีปฏิกิริยาเพื่อให้ศิลปะของชาติไม่ถูกกลืนกลายไปเป็นอื่นทั้งหมดคือ การต้องพัฒนาทางความคิดและศิลปะวัตถุให้เจริญในสายตาชาวตะวันตกจึงเกิดวิธีการและแบบแผนจากการศึกษาและเรียนรู้ด้วยพระองค์เอง จนกลับกลายเป็นองค์ความรู้อย่างใหม่ด้วยการผสมผสาน แลกเปลี่ยน เพื่อสร้างให้เกิดดุลยภาพระหว่างศิลปะไทยและตะวันตก แนวทางการออกแบบที่ทรงนิยมสร้างสรรค์ผลงานให้มีความแปลกตาและต้องตอบสนองต่อการใช้งานที่คุ้มค่า สมเด็จครูยังทรงคำนึงถึงแบบแผนที่เป็นหลักคิดและแนวทางเพื่อให้ช่างฝีมือแขนงต่าง ๆ ได้ยึดถือ สมเด็จครูได้ทรงแสดงแนวความคิดต่อการฝึกฝนและสร้างสรรค์ผลงานเป็นเหมือนแบบแผนของครูช่างสยามและเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะไทยรูปแบบใหม่ในขณะนั้น ที่แฝงด้วยวิธีคิดจากการทรงงานและสื่อให้เห็นถึงความท้าทายของปรับตัวและน้อมรับต่อการสร้างสรรค์และการปฏิบัติตนของช่างฝีมือในสถานการณ์ของประเทศที่เปลี่ยนไป

จากการศึกษาจะเห็นได้ว่าการที่พระองค์ทรงพระปรีชาสามารถด้านศิลปะและวิทยาการความรู้ต่าง ๆ ก็ด้วยพระวิริยะอุตสาหะโดยไม่ถือตนว่าเป็นเจ้านาย ทรงเรียนรู้ ทดลอง ค้นหาผู้รู้และนอบน้อมต่อครูผู้สอนเพื่อให้ได้มาซึ่งคำตอบอันเป็นองค์ความรู้ ถือเป็นการตกผลึกทางความคิดอันเป็นต้นแบบในการประพฤติปฏิบัติตนของผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นศิลปินและช่างฝีมือ ดังเช่นข้อความที่แสดงถึงโลกทัศน์ของพระองค์ต่อศิลปวิทยาการที่ได้ทรงบันทึกไว้สามารถนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ได้แม้ในเวลาปัจจุบันดังนี้

"...คนเขาถือกันว่าฉันเป็นช่างดี แต่จะถูกหรือไม่นั้นไม่ทราบ ตัวเองก็ตัดสินไม่ได้ จะนับว่าเป็นศิลปินหรือไม่ใช่ก็ไม่แน่ แม้คำศิลป ก็กลายเป็นเปลือยกายไปได้ จึงจะใช้ด้วยคำไทย ๆ ว่า "ช่าง" ซึ่งยังไม่มีเปลี่ยนแปลง

ช่างดีนั้นพูดกันว่าฝีมือดี แต่ไม่จริงมิได้ ฝีมือจะใช้อะไรก็ได้ ต้องว่าความคิดดี คือความคิดนำมือไป อันความคิดของพวกช่างนั้นไม่มีที่สุด แต่เห็นว่าจะต้องทรงองค์คุณเหล่านี้เป็นที่ตั้ง

ข้อ 1 ต้องดูมาก

ข้อ 2 จะทำอะไรต้องนึกเอง จะจำเขามาทำ (คือกอปี้) นั้นไม่ควร เพราะจะดีไม่ได้ ถ้าหากดีคนที่คิดเดิมเขาก็เอาดีไปกินเสีย ช่างที่ดีก็ไม่ใช่ว่าจะเป็นเทวดาเหาะมาแต่ไหน ถ้าหากจะเปรียบแล้ว ก็คือกินของที่เขาทำแล้วเข้าไปแล้วแตกเป็นเหงื่อออกมา นี่เองจัดว่าเป็นความคิด

ข้อ 3 ความคิดของช่างที่ดีไม่ใช่ดีไปเสมอ ลางทีก็เสีย แต่ต้องจำไว้ว่าเสียแล้วเป็นครู คือไม่ทำอีก คำโบราณก็มีอยู่ว่า "โรคเป็นครูหมอ" "งานเป็นครูช่าง" คำนี้เป็นถูกที่สุด

ข้อ 4 เขาให้ทำอะไรต้องทำโดยไม่คิดถึงผล นั่นเองจะเป็นประโยชน์แก่ตัวเราที่ได้ฝึกทำงาน

ข้อ 5 จะทำอะไรต้องเดาน้อยที่สุด ที่ว่าเดาน้อยนั้นก็ต้องดู แต่จะดูก็ต้องเลือก คือถ้าจะทำของประจำบ้านเราจะต้องดูของในบ้านเรา จะดูแบบสำเร็จที่เขาทำมานั้นจะหลง ว่าอย่างง่าย ๆ งัวไทยกับงัวฝรั่งรูปร่างก็ไม่เหมือนกัน เว้นแต่จะทำของในต่างประเทศจึงควรดูแบบสำเร็จซึ่งเขาทำมา แต่จะรับรองว่าถูกก็ไม่ได้ ลางอย่างก็จะถูก ลางอย่างก็จะผิด

นึกได้เท่านี้แต่คงจะมีอีกมาก หากเพียงเท่านี้ก็จะช่วยช่างให้ดีได้มากแล้ว..." (ลงพระนาม) นริศ ปลายเนิน วันที่ 19 สิงหาคม 2485 (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2521)

“...ถ้าทำสิ่งใดโดยยึดหลักที่ครูสอนไว้แต่อย่างเดียว ไม่คิดปรับปรุงให้ดีขึ้น วิชานั้นจะเรียวลงตามลำดับ หากรู้จักปรับปรุงแก้ไขให้ถูกหลักวิธีจะทำให้ดีขึ้น แต่การคิดดัดแปลงแก้ไขนี้ต้องศึกษาให้รู้จริงเสียก่อน จึงจะดัดแปลงแก้ไข มิฉะนั้นจะทำให้สิ่งนั้นเสียหาย ทั้งนี้เพราะเหตุการณ์และความนิยมของคนย่อมเปลี่ยนไปตามกาลสมัย การจะคิดถึงความนิยมของคนสมัยใหม่ไปหาของเก่านั้นยาก จำเป็นต้องดึงของเก่าที่มีคุณค่าลงมาหาคนสมัยใหม่ในโอกาสที่เหมาะสม... ” (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์, 2552)

“...ถ้าทำไม่ดี ไม่ทำเสียเลยดีกว่า” โดยเฉพาะงานด้านสถาปัตยกรรม “...ต้องระวังเพราะสร้างขึ้นก็เพื่อความพอใจ ความเพลินเพลินตา ไม่ใช่สร้างขึ้นเพื่ออยากรื้อทิ้ง ทุนรอนที่เสียไปก็ใช่ว่าจะเอาคืนมาได้ ผลที่สุดก็ต้องทิ้งไว้ เป็นอนุสาวรีย์สำหรับขายความอาย...” (ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.ป.ป: 25)

“...คำที่ว่า “ช่างฝีมือดี” นั้นผิด ที่แท้เป็นความคิดดี ความคิดนำมือช่างไป ช่างที่ดีนั้นต้องได้เห็นมากจึงจะเป็นช่างดีได้ด้วย มีความรู้สึกกว้างออกไป...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2521: 208)

“...ช่างที่มีฝีมืออ่อน แม้จะเขียนงูเหมือนกระทั่งเกล็ดและลงสีด้วย แต่ก็ยังแพ้ช่างที่ชื่อเขาลือเขียนด้วยถ่านไฟแต่พอเป็นรูป อะไรทำให้เป็นเช่นนั้น ก็เห็นว่าช่างที่มีฝีมืออ่อนนั้น ถึงจะเขียนอย่างดีด้วยวิธีใด ก็เห็นจะเป็นงูตายทั้งนั้น ส่วนคนที่เขาแข็ง ถึงจะเขียนด้วยของที่เลวกว่าก็ชนะ เพราะเหตุที่เห็นเหมือนงูเป็น ๆ ดูดุจว่าเลื้อยไปฉะนั้น จึงเห็นว่าไม่สำคัญในสิ่งที่เขียน สำคัญอยู่ที่การเขียนอย่างไร จึงพิจารณาไปในการที่จะลือชื่อ จึงเห็นว่า

ข้อ 1 ช่างคนใดที่ทำการถ่ายถอนแล้วจะลือชื่อไม่ได้ คนที่เขาลือนั้นเปรียบว่าเขากินแบบที่ทำแล้วเข้าไป จนตกออกมาเป็นเหื่อ นั่นจึงลือ

ข้อ 2 เดาน้อยที่สุด คือต้องดุของจริงในบ้านเรา ถ้าไม่เช่นนั้นก็หลง

ข้อ 3 ต้องเห็นมาก กับทั้งสังเกตจำด้วย จึงจะเป็นเครื่องเรืองปัญญา ถ้าได้เห็นน้อยหรือไม่จำก็ไม่ช่วยตัวได้” (น. ณ ปากน้ำ, 2550)

2.1.4 การศึกษาผลงานออกแบบในฝีพระหัตถ์ด้านงานประณีตศิลป์ ตาลปัตร พัดรอง พระราชพิธี เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการนำแนวคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

การศึกษาผลงานในฝีพระหัตถ์ด้านประณีตศิลป์ เป็นส่วนสำคัญที่ต้องทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้เพื่อให้ซึ่งถือเป็นประเด็นหลักในการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เพื่อให้ทราบถึงแนวความคิด การสื่อความหมาย และเทคนิคการประกอบสร้างจากองค์ความรู้อดีตเพื่อนำไปสร้างสรรค์เป็นสิ่งใหม่ในอนาคต

แรงบันดาลใจจากผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์ ในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่เรียกว่า “ตาลปัตร” พัดรองพระราชพิธี ศาสนวัตถุทางพระพุทธศาสนา นอกเหนือไปจากแง่มุมทางศาสนาแล้ว ตาลปัตรอาจจะน่าสนใจมากยิ่งขึ้นเมื่อเราลองพินิจด้วยมุมมองของการออกแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการออกแบบกราฟิคลวดลายภูมิปัญญาการประกอบสร้างโดยเฉพาะงานประเภทการปักบนสิ่งทอที่ครูช่างในอดีตได้สร้างกระบวนการ “การเรียนรู้แบบเชิงช่าง” ซึ่งเป็นการสอนที่มีรากฐานจากแนวทางการสร้างสรรค์ศิลปะในยุคกรีก-โรมัน (Greek-Roman Age) และ ยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) ที่เน้นใช้แบบแผนการสร้างสรรค์ความงามตามอุดมคติ ครูช่างในอดีตเหล่านั้นได้ฝากและทิ้ง สุนทรียะแห่งรูปรอย ไว้บนผลงานที่ยังคงอยู่ประจักษ์เหมือนมีลมหายใจในปัจจุบัน

การสื่อสารความหมายผ่านการออกแบบลวดลายบนตาลปัตรและพัดรองงานพระราชพิธีผลงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ ในสมเด็จฯพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก่อนนำเข้าสู่กระบวนการประกอบสร้างด้วยการเย็บปักบนสิ่งทอ คือหนึ่งในเอกลักษณ์ที่สำคัญในการนำเสนอแนวคิดอันแยบยล ที่ต้องการมุ่งเน้นการสื่อความให้ภาพสามารถเล่าเรื่องราวของตนเองบนผลงานได้ ซึ่งถือเป็น Graphic Design ในยุคสมัยนั้น

Paul Rand Graphic Designer ให้นิยามของ Graphic Design ไว้ว่า “การดึงรูปแบบและเนื้อหาออกมารวมกัน” เราอาจอธิบายในความหมายกว้าง ๆ อย่างเป็นหลักการได้ว่า Graphic Design คือกระบวนการแก้ปัญหาหรือออกแบบการสื่อสารด้วยภาพ (Visual Communication) โดยใช้การออกแบบจัดวางบนตัวอักษร (Typography) ภาพถ่าย ภาพประกอบ หรือองค์ประกอบสร้างสรรค์อื่น ๆ เข้ามาประกอบ ผลผลิตของ Graphic Design คือ ภาพที่เป็นตัวแทนของความคิดสามารถส่งสารไปถึงผู้ชมได้ เมื่อพูดถึงประวัติศาสตร์ศิลป์ในประเทศไทยเรามักนึกถึงจิตรกรรม ประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรม ด้านการออกแบบกราฟิก แม้ไม่ได้ถูกจัดเป็นหัวข้อใหญ่ แต่ก็กล่าวได้ว่าสอดแทรกอยู่ในแขนงศิลปกรรมต่าง ๆ การออกแบบกราฟฟิกอย่างการออกแบบลายบนตาลปัตรต้องอาศัยทั้งความรอบรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและขนบธรรมเนียมพิธี ความรู้เรื่องเทคนิคทางช่างฝีมือและต้องควบคุมการทำงานของช่างหลากแขนง อีกทั้งยังต้องมีจริตริเริ่มสร้างสรรค์ กล่าวคือต้องหาสมดุลของการสืบขนบเพื่อคงไว้ซึ่งประเพณีดั้งเดิม กับการหาญกล้าแหวกขนบเพื่อสร้างสิ่งใหม่ไปพร้อมกัน (เดอะคราว, 2561)

ย้อนกลับไปสู่ยุคพุทธกาล ด้วยความที่เป็นเมืองร้อนสิ่งประดิษฐ์อย่างพัดจึงนับเป็นเครื่องใช้คู่กายอย่างหนึ่งของชาวชมพูทวีป เพราะสามารถใช้ทั้งพัดคลายร้อนและใช้บังแดดบังฝน ในสมัยนั้นพัดมักทำจากใบตาล คำว่า ‘ตาลปัตร’ จึงมีที่มาจากศัพท์บาลีว่า ‘ตาลปตฺต’ ที่แปลว่า ‘ใบตาล’ นั่นเอง เชื่อกันว่าพระสงฆ์ในสมัยนั้นก็มีพัดใบตาลไว้ใช้ด้วย ตาลปัตรจึงกลายเป็นของติดกายพระภิกษุ เมื่อพุทธบัญญัติไม่อนุญาตให้พระรับผ้านุ่งห่มโดยตรงจากฆราวาส แต่ให้พระภิกษุแสวงหาผ้าที่ไม่มีผู้ใดปรารถนาแล้วมาใช้ด้วยเหตุนี้สงฆ์ทั้งหลายจึงต้องไปเก็บจากผ้ากองขยะหรือผ้าห่อศพจากป่าช้ามาทำความสะอาดแล้วเก็บไว้ใช้ (ผ้าเหล่านั้นส่วนใหญ่จะสกปรก จึงเป็นที่มาของคำว่า บังสุกุล ที่มาจากภาษาบาลี แปลว่า ผ้าเปื้อนฝุ่น) ในตอนที่ต้องไปเก็บผ้านี่เองที่พระสงฆ์จะนำพัดใบตาลมาบังจมูกเพื่อป้องกันกลิ่น กล่าวกันว่านี่เป็นต้นกำเนิดของประเพณีที่พระสงฆ์จะถือตาลปัตรไปในพิธีต่าง ๆ โดยเฉพาะพิธีปลงศพ ธรรมเนียมการถือพัดใบตาลเผยแพร่มายังกรุงสุโขทัยด้วย เมื่อเวลาผ่านไปพัดใบตาลก็กลายเป็นของบ้าน ๆ เพราะหาและทำได้ง่าย ดูไม่แพง ไม่คู่ควร กับนักบวชที่มีสถานะสูงส่ง พุทธศาสนิกชนจึงเสาะหาของสวยของงามอย่างผ้าหายาก ขนนก หรือเพชรพลอย มาประดิดประดอยเป็นพัดที่สวยงามแล้วนำไปถวายพระ โดยเฉพาะพระที่มีฐานานุศักดิ์สูงยิ่งต้องสรรค์สร้างให้วิจิตรพิสดารยิ่งขึ้น เกิดเป็นธรรมเนียมที่พระมหากษัตริย์จะพระราชทานพัดที่ประดิษฐ์ขึ้นเป็นพิเศษแด่พระสงฆ์ตามลำดับชั้นยศพัดนี้จึงกลายเป็นตาลปัตรอันเป็นทางการที่เรียกว่า “พัดยศ”

หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ บันทึกไว้ว่าหากพระสงฆ์ได้รับนิมนต์เข้าไปเทศถวายในการพระราชพิธี มีธรรมเนียมราชสำนักห้ามมิให้พระสงฆ์นำพัดยศขึ้นไปใช้บนธรรมมาสน์ เหตุที่เป็นเช่นนั้นเพราะเล่ากันว่าในสมัยโบราณหากพระคิดประทุษร้ายต่อองค์ประมุขก็อาจใช้พัดเป็นอาวุธได้ เพราะพัดยศนั้นเป็นของที่มีปลายแหลมและมีน้ำหนักมาก สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์อธิบายเรื่องนี้ว่า “ว่ากันว่ากลัวพระจะคิดกบฏ เข้าใจว่าที่จริงพัดแฉก (หมายถึงพัดยศ) หนักมากทั้งใหญ่ ยาว แหลม เกะกะ การขึ้นไปถวายเทศน์นั้นธรรมาสน์ก็สูง ต้องปีนป่ายลำบาก อาจจะเกิดอันตรายขึ้นได้” นอกเหนือไปจากจากพัดที่แสดงชั้นยศแล้ว ในสมัยรัชกาลที่ 4 ปรากฏหลักฐานว่าพระสงฆ์นิยมถือพัดงองุ้มด้ามยาวรูปร่างคล้ายจวักตักแกง ร้อนไปถึงพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้วยไม่โปรดพัดรูปแบบนี้ ทรงออกประกาศแจ้งให้ทราบโดยทั่วกันว่า “(พัดที่นิยมกัน) ดูรูปร่างเห็นบัดสี ใครคิดอ่านทำขึ้นเมื่อไรให้เปนรูปอย่างนี้ ผู้นั้นจะไม่ได้พิจารณาให้ละเอียดเลย... ใช้ไปไม่มีสตินึกได้บ้างเลยว่า รูปร่างไม่ดีไม่เปนมงคลเลย เอามาถือบังหน้าตาครอบหัวครอบหูอย่างไรมิรู้อยู่ น่ารำคาญใจ” จึงทรงกะเกณฑ์รูปแบบของพัดที่พระสงฆ์ถือให้กลับไปเป็นรูปทรงดั้งเดิมของพัดใบตาล คือทรงคล้ายวงรีหรือที่เรียกกันว่า หน้านาง (เพราะเป็นทรงคล้ายรูปหน้าคน) ทรงให้เรียกพัดนี้ว่า พัดรอง (คู่กับพัดยศที่เป็นพัดหลัก) และพัดหน้านางได้กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานของตาลปัตรจนมาถึงปัจจุบัน

ล่วงมาถึงสมัยรัชกาลที่ 5 งานพิธีต่าง ๆ ในราชสำนัก ทั้งงานมงคล อวมงคล นิยมถวายพัดรองแด่พระสงฆ์เพื่อเป็นที่ระลึกในวาระต่าง ๆ ภายในกรอบรูปทรงหน้านางจึงกลายเป็นพื้นที่เล่าเรื่องของวาระนั้น ๆ Jaques Darrida นักปรัชญาคนสำคัญ ให้แนวคิดเกี่ยวกับกรอบรูปไว้ว่า กรอบเป็นโครงสร้างที่อยู่ระหว่างการมีตัวตนและไม่มีตัวตน โดยกรอบจะส่งเสริมสิ่งที่อยู่ภายในคล้ายกับว่าเป็นการกำหนดโฟกัสของผู้ชมที่มีต่อวัตถุนั้น ๆ แนวคิดเรื่องกรอบสอดคล้องกับจุดประสงค์แต่เดิมอีกอย่างหนึ่งของตาลปัตร คือเมื่อพระสงฆ์นำตาลปัตรขึ้นมาถือทำให้พระมองไม่เห็นฆราวาสและฆราวาสก็มองไม่เห็นพระ พระสงฆ์ก็สามารถโฟกัสไปที่ธรรมที่แสดงได้มากขึ้น ในขณะที่โฟกัสของฆราวาสก็ถูกดึงจากตัวพระมาอยู่ที่ตาลปัตรแทน เมื่อมีรูปมีลวดลายขึ้นมา จึงเกิดเป็นการสื่อสารด้วยภาพ (Visual Communication) ตาลปัตรจึงมีบทบาทในการเล่าเรื่องของเรื่องของเจ้าภาพในวาระนั้น ๆ อย่างสั้น ๆ (Short Narrative) เป็นการสื่อสารในลักษณะเดียวกันกับการที่เรามองเห็นโปสเตอร์แล้วได้รับข้อมูลต่าง ๆ ในยุคปัจจุบันนั่นเอง

การออกแบบลวดลายบนตาลปัตรพระหรือพัดรองในพระราชพิธีของพระองค์ ได้แสดงให้เห็นถึงแนวทางการสร้างสรรค์ที่ริเริ่มจากการเลียนแบบมาจากตราประจำพระองค์ เนื่องจากการสร้างผลงานจะได้รับพระบัญชาให้ออกแบบถวายตามดวงตราประจำพระองค์เหล่านั้น หรือทรงได้รับแรงบันดาลใจจากลักษณะภาพเล่าเรื่องในพระพุทธศาสนาที่ทรงพบเห็นในตอนต้นพระชนม์ชีพและได้ทรงมีพัฒนาการทางด้านการออกแบบตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี ที่มีความวิจิตรงดงามมากยิ่งขึ้นทั้งด้านรูปแบบและการสื่อความหมายตามช่วงวัยของพระองค์ ผลงานทรงออกแบบตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธี สามารถแบ่งออกได้ทั้งหมด 5 ยุค ดังนี้

ยุคที่ 1 พ.ศ. 2438 – 2447 การออกแบบลวดลายจากการเลียนแบบจากตราประจำพระองค์ที่ทรงออกแบบถวาย หรือได้แรงบันดาลใจจากลักษณะภาพเล่าเรื่องทางพระพุทธศาสนาที่ทรงพบเห็นช่วงต้นพระชนม์ชีพ

ภาพที่ 7 พัดหมื่นวัน พัดรองที่ระลึกพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศล
ฉลองสิริราชสมบัติครบหมื่นวัน รัตนโกสินทรศก 114 (สมเด็จครู, 2562)

พัดรองที่ระลึกสองเล่มนี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นพัดรองฝีพระหัตถ์การออกแบบที่เก่าที่สุดที่สามารถสืบค้นได้ ซึ่งหม่อมเจ้าหญิงดวงจิตร จิตรพงศ์ พระธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือ 'ตาลปัตร' ความตอนหนึ่งว่า

"...ก็ระลึกได้ถึงเมื่อครั้งสมเด็จกรมพระยาดำรงฯ เริ่มทรงจัดตั้งพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ตรัสชวนสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ให้เสด็จไปช่วยติและถวายความเห็นในเรื่องการจัดตั้งสิ่งของนั้น ข้าพเจ้าตามเสด็จไปด้วย เมื่อเที่ยวดูของต่าง ๆ ไปจนถึงแผนกตู้เก็บพัดรอง ท่านทรงชี้พัดเล่มหนึ่งในตู้ให้ดู แล้วตรัสว่า "เล่มนี้พ่อเขียน" พัดเล่มนั้นปักลายเป็นดวงตราเครื่องราชอิสริยาภรณ์ดวงใหญ่ปักนูนเด่นอยู่กลาง ข้าพเจ้าตื่นเต้นเห็นงามจับใจทูลแต่ว่า "แหมสวยจัง" ไม่ได้ซักถามอะไรอีก แล้วท่านทรงชี้เล่มต่อไป ซึ่งปักเป็นรูปราชสีห์หรือคชสีห์ ตรัสว่า "นี่ก็ของพ่อ ตรากระทรวง" ข้าพเจ้าก็พอใจในความรู้เสียแต่เพียงนั้นเอง..."

พัดที่ทรงกล่าวถึงคือพัดรองซึ่งปักเป็นเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นโบราณมงคลนพรัตนราชวราภรณ์เล่มหนึ่ง และปักเป็นภาพคชสีห์ยืนแท่นอีกเล่มหนึ่งนั่นเอง

ภาพที่ 8 พัดรัตนาภรณ์ รัชกาลที่ 4 พัดรองสำหรับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานพระเถระผู้มีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (สมเด็จครู, 2562)

ในปีพุทธศักราช 2447 ซึ่งเป็นปีที่วันคล้ายวันพระบรมราชสมภพ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมาบรรจบเป็นปีที่ 100 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เริ่มการพระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลในวันคล้ายวันพระบรมราชสมภพทางจันทรคติ ตรงกับวันที่ 23 ตุลาคมปีนั้น โปรดเกล้าฯ ให้เชิญพระบรมอิฐิ พระบรมทนต์ออกประดิษฐาน ณ พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัยฯ โดยมีพระเถระซึ่งทรงสมณศักดิ์มาแต่รัชกาลที่ 4 สดับปกรณ์ 60 รูป ซึ่งพระราชทานพัดรัตนาภรณ์ รัชกาลที่ 4 แก่พระเถระ สันนิษฐานว่ามี 5 ชั้นเหมือนกับเหรียญรัตนาภรณ์ รัชกาลที่ 4 ซึ่งโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นสำหรับพระราชทานพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการในพระราชพิธีนั้นด้วย

พัดรองดังกล่าวเป็นพัดหน้านางสีน้ำเงินแก่ ปักดิ้นเงิน กลางพัดปักพระปรมาภิไธยย่อ ม.ป.ร. ในลักษณะเดียวกันกับเหรียญรัตนาภรณ์ มีสายสร้อยร้อยอยู่ ขอบพัดเป็นลายมกรและหน้าสิงห์ ทั้งนี้ พัดรองชั้นที่ 1 - 5 มีการปักลายที่คล้ายคลึงกัน แตกต่างกันที่ชั้นที่ 1 - 2 สันนิษฐานว่าปักดิ้นบนพื้นพัดรองให้งดงามขึ้นอีก

ยุคที่ 2 พ.ศ. 2447 – 2449 การออกแบบลวดลาย จากการดัดแปลงทำให้ภาพเกิดลวดลายที่สามารถสื่อความหมายและเล่าเรื่องราวของผู้เป็นเจ้าของตาลปัตรได้ เป็นช่วงที่ผลงานการออกแบบต้องใช้ความคิดสร้างสรรค์เป็นอย่างมาก

ภาพที่ 9 พัดโพธิบัลลังก์ พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมขุนสุพรรณภาควดี พุทธศักราช 2446 (สมเด็จครู, 2562)

เมื่อพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศรีวิไลยลักษณ์ สุนทรศักดิกัลยาวดี กรมขุนสุพรรณภาควดีสิ้นพระชนม์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโทมนัสมาก ครั้งจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ก่อสร้างพระเมรุ ณ ท้องสนามหลวงก็เป็นการใหญ่ อาจล่าช้ามิทันการ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ ณ พระเมรุใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ วัดนิเวศธรรมประวัติ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ด้วยมีพระราชปรารภว่าหน่อพระศรีมหาโพธิ์จากพุทธคยานี้ทรงปลูกและเจริญขึ้นในช่วงเวลาที่พระเจ้าลูกเธอพระองค์นี้ประสูติและเจริญพระชันษา

จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงส์ทรงออกแบบพัดรองที่ระลึก โดยมีลักษณะเป็นพัดหน้านาง ปักไหมสีบนพื้นสีขาบ (สีน้ำเงินแก่) กลางพัดปักเป็นอุณาโลมเหนือดอกบัวแทนพระพุทธเจ้า ประดิษฐานในซุ้มเรือนแก้วใต้ร่มพระศรีมหาโพธิ์ มีฉัพพรรณรังสีโดยรอบ ขอบพัดปักชื่องานว่า "งานพระศพ พระเจ้าลูกเธอ กรมขุนสุพรรณภาควดี วัดนิเวศธรรมประวัติ"

ยุคที่ 3 พ.ศ. 2450 – 2471 ถือเป็นช่วงเวลาที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากที่สุด จนกลายเป็นค่านิยมของเจ้านายและบุคคลชั้นสูงที่ต้องการให้พระองค์ทรงออกแบบตาลปัตรให้ในงานวาระสำคัญของตนถือเป็นผลงานที่ทรงคุณค่าที่แสดงออกถึงความคิดสร้างสรรค์กว่าที่เคยเป็นมาเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 10 พัดพระวิมานไพชยนต์ (สมเด็จครู, 2562)

พัดรองที่ระลึกพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เป็นพัดหน้านางพื้นไหมสีฟ้า อันเป็นสีประจำวันพระราชสมภพ คือวันศุกร์ กลางพัดปักเวชยันตราชรถ หรือพระวิมานไพชยนต์อันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ ภายในบุษบกปักคำว่า "ศรี" หมายความถึงพระนาม "เสาวภาผ่องศรี" มีมาตลีเทวบุตรถือแส้บังคับม้า ๔ ตัว ด้านขวาของบุษบกมีนาคตนหนึ่ง เบื้องหลังปักเป็นสายฟ้า หมายความถึงปีที่พระบรมราชสมภพและพระปรมาภิไธยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ขอบพัดปักธรรมคาถา ความตอนหนึ่งจากกรณียเมตตสูตร เป็นอักษรขอมภาษาบาลี ความว่า

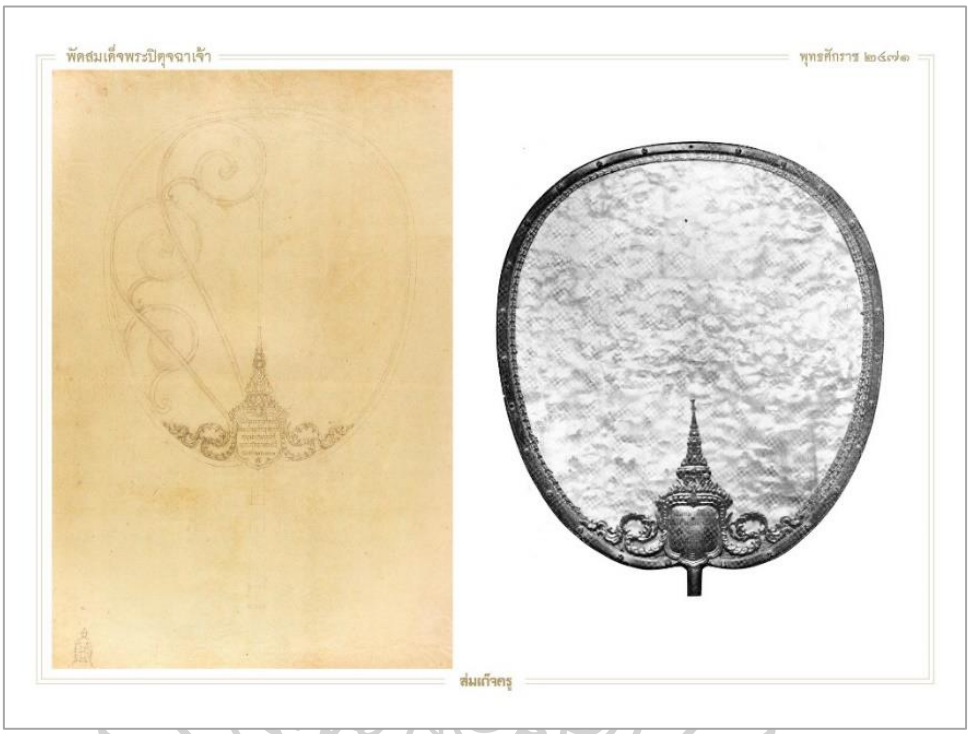
มาตายถานิยัปุตฺตำ เอกปุตฺตมนุรกฺเข เอวมฺปิสพฺพภูเตสุ มานสมฺภาวเยอปริมาณำ หมายความว่า มารดาถนอมบุตรคนเดียวผู้เกิดในตน แม้ด้วยการยอมสละชีวิตได้ฉันใด กุลบุตรผู้ฉลาดในประโยชน์พึงเจริญเมตตามีในใจ ไม่มีประมาณในสัตว์ทั้งปวงฉันนั้น

นมพัดโลหะลงยาเป็นภาพกาชาด หมายถึงทรงเป็นสภานายิกาสภากาชาดสยาม และทรงแทรกปีที่สวรรคตคือ 2462 ลงไปอีกด้วย ทั้งนี้ พัดพระวิมานไพชยนต์เป็นพัดที่มีรายละเอียดมาก จึงทรงออกแบบให้ปักไหมแต่ส่วนที่เป็นเงาของม้าและราชรถ ส่วนอื่นใช้วิธีเดินเส้น ซึ่งทำให้พัดรองเล่มนี้งดงามลงตัวยิ่ง

ภาพที่ 11 พัดนภาพรประภา (สมเด็จครู, 2562)

เป็นพัดรองที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงออกแบบประทานพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้านภาพรประภา กรมหลวงทิพยรัตนกิริฏกุลินี พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งประสูติแต่เจ้าจอมมารดาสำลี บุนนาค สำหรับถวายพระภิกษุในงานฉลองพระชันษา 5 รอบ 60 ปี ในปีพุทธศักราช 2467 โดยทรงออกแบบเป็นหน้าต่างมีลูกกรงเหล็กดัด เสมือนว่าผู้มองอยู่ภายในอาคาร แสดงถึงความเป็นเจ้านาย “ฝ่ายใน” ที่ขอบหน้าต่างมีหนู 6 ตัว แทนปีนักษัตรที่ประสูติ โดยที่หนู 5 ตัวอยู่บนขอบหน้าต่าง และมีหนูตัวที่ 6 กำลังปีนขึ้นมา เป็นการอวยพรให้มีพระชันษายืนยาวถึงรอบที่ 6 ด้านนอกหน้าต่างเป็นท้องฟ้า

สื่อถึงพระนาม “นภาพรประภา” มีต้นนุ่นอยู่ทั้งสองด้าน แสดงถึงเจ้าจอมมารดาสำลี พระมารดานมพัดเป็นอักษรพระนาม น.พ.ป. พร้อมปีที่ประสูติและปีที่ครบ 5 รอบพระชันษา (2407 และ 2467 ตามลำดับ) เมื่อมีการฉลองพระชันษานั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระปรารภว่าทรงเสียดายที่มิได้เขียนภาพต้นบุนนาคไปด้วย เนื่องจากเจ้าจอมมารดาสำลีเกิดในสกุลบุนนาคนั่นเอง



ภาพที่ 12 พัดสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า (สมเด็จครู, 2562)

พัดรองที่ระลึกในการเฉลิมพระสุพรรณบัฏและบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี เป็นพัดหน้านางขอบโลหะและนมพัดโลหะพื้นพัดเป็นวัสดุชนิดใหม่ที่เรียกว่านาโกรัก มีลักษณะคล้ายพลาสติก ถูกนำมายึดตรึงด้วยหมุดกับโครงพัด นมพัดโลหะเป็นรูปมงกุฎกษัตรีย์เหนือแผ่นจารึกว่า "เฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุขุมาลมารศรี พระอัครราชเทวี พ.ศ.2471" ทั้งยังทรงซ่อนตรา น. เทียนสิน ขนาดเล็กไว้ด้านล่างด้วย

ยุคที่ 4 พ.ศ. 2471 – 2474 แต่เมื่อเริ่มมีระบบของการพิมพ์ผ้าเข้ามาการเปลี่ยนแปลงจึงเริ่มเกิดขึ้นและทำให้ผลงานการออกแบบพัดรองเริ่มเสื่อมลงในยุคนี้

ภาพที่ 13 พัดพระนาม และ พัดสงขลา (สมเด็จครู, 2562)

พัดพระนาม

พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ สมเด็จพระราชปิตุลาบรมพงศาภิมุข เจ้าฟ้าฯ กรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช เป็นพัดหน้านางพิมพ์ลายเขียนสี ใจกลางของพัดปักพระนาม 'ภาณุรังษี' บนพื้นสีเหลือง ด้านล่างเขียนสีเป็นปุยเมฆสีส้มโดยไร้พระอาทิตย์ หรือพระอาทิตย์ลับขอบฟ้า ซึ่งแสดงถึงการทิวงคตของพระองค์ นมพัดเป็นโลหะรูปจักรี สื่อถึงทรงเป็นพระบรมวงศ์ผู้ใหญ่ในพระราชวงศ์ โดยรอบมีธรรมคาถาอักษรขอมไทย ความว่า รณฺโญหิโตเทวหิโต ญาตีนำสขินำหิโต สพฺเพสำสหิโตโหติ สทฺธมฺเมสุปติฏฺฐิโต แปลได้ว่า ผู้ที่ตั้งมั่นแล้วด้วยดีในธรรมของสัตบุรุษ ย่อมเป็นผู้เกื้อกูลพระราชา เกื้อกูลเทวดา เกื้อกูลญาติมิตร ทั้งย่อมเป็นผู้มีความเกื้อกูลแก่คนทั่วไป นอกจากนี้ บริเวณนมพัดยังปรากฏตราประจำพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือตรา น. ในดวงใจ (น. เทียนสิน) และปีพุทธศักราช 2472 อีกด้วย

พัดสงขลา

พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ สมเด็จพระมหิตลาธิเบศรอดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก เป็นพัดหน้านางพิมพ์ลายบนพื้นสีขาวเป็นภาพประตูเมืองสงขลา มีระลอกคลื่นอยู่เบื้องล่าง หน้าบันของซุ้มประตูมีอักษร ม. หมายถึงพระนาม สมเด็จพระเจ้าพี่ยาเธอเจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช ถัดลงมามีชื่อเมืองสงขลา หมายถึงพระนามกรมขุนสงขลานครินทร์ เบื้องหลังเป็นภาพปุยเมฆ

ภาพที่ 14 พัดพระสุพรรณบัฏ (สมเด็จครู, 2562)

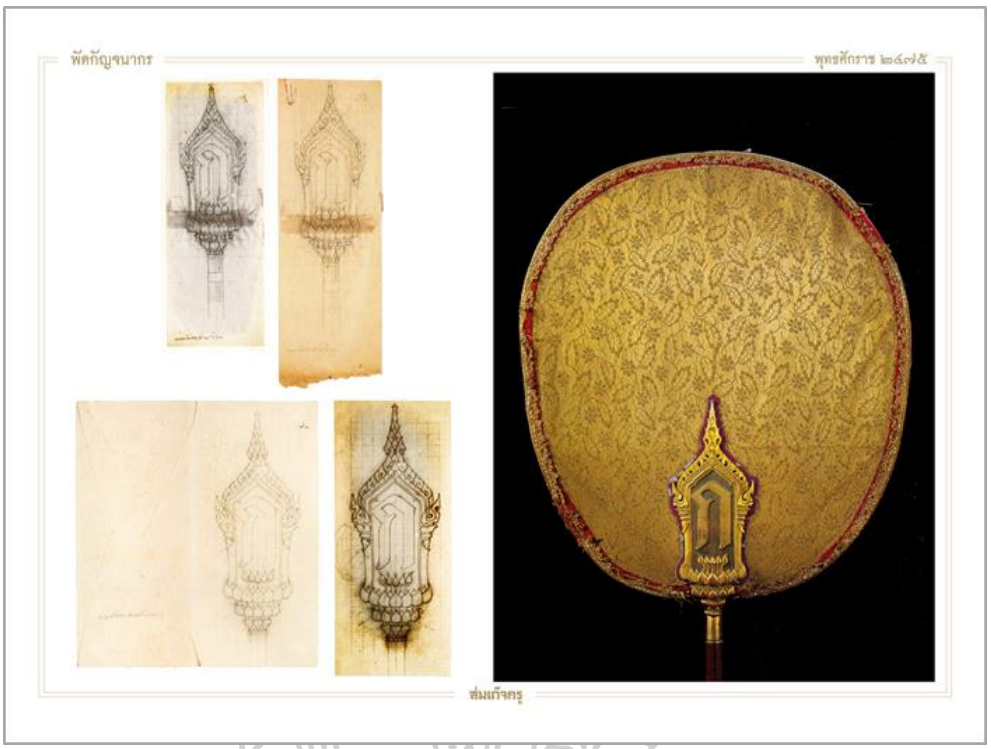
พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ พระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา เป็นพัดหน้านางพื้นสีน้ำเงิน หมายว่าเป็นอากาศ หรือหมายถึงสีประจำวันประสูติ กลางพัดปักไหมและดิ้นไล่สีจากบรรทัดล่างที่มีความเข้มมากที่สุด ปักพระนาม "พระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดา" ด้านบนเป็นอักษรพระนาม ส. ภายใต้มงกุฎกษัตรีย์มีสายรัดพระหนุ เปล่งรัศมีเบื้องหลัง ประกอบกับมีดวงดาวทั้งสองข้าง หมายถึงพระราชโอรสและพระราชธิดาซึ่งมีพระนามเกี่ยวกับท้องฟ้าหรือดวงดาวทั้งสิ้น นมพัดเป็นวิมาน หมายถึงทรงเป็นพระราชสันตติวงศ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (พระราชลัญจกรประจำรัชกาลเป็นรูปวิมาน) หรืออาจหมายถึงสวนสุนันทาอันเป็นที่ประทับก็ได้

ภาพที่ 15 พัดวัว (สมเด็จครู, 2019)

พัดรองที่ระลึกในการออกเมรุ เจ้าจอมมารดาหรุ่นในรัชกาลที่ ๔ ด้วยเจ้าจอมมารดาท่านนี้เกิดในปีฉลู จึงทรงออกแบบเป็นภาพโคบนพัดหน้านางพื้นสีส้ม ด้านล่างเขียนว่า "งานศพเจ้าจอมมารดาหรุ่น รัชกาลที่ 4 2473" นมพัดปักดิ้นเป็นลายบุบผชาติ

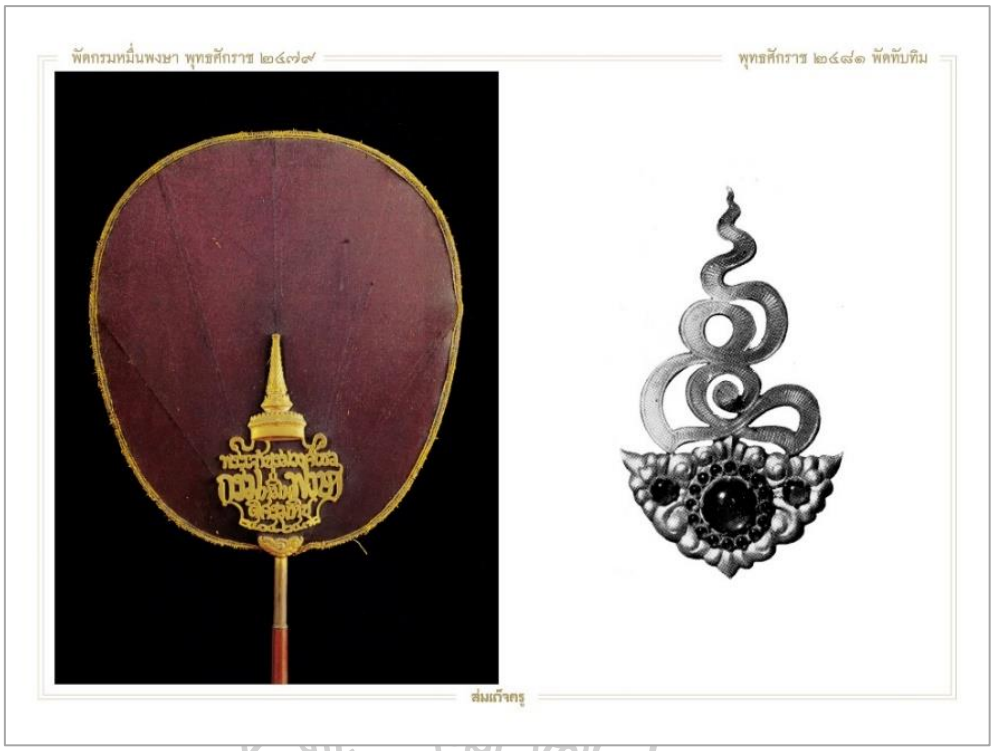
ทั้งนี้ การเขียนภาพโคเสมือนจริงมิใช่เรื่องง่าย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงทรงเช่าโคมาจากแขกพราหมณ์ มาผูกไว้ใต้ตำหนักไทย บ้านปลายเนินเพื่อทรงเขียนภาพให้ต้องตามพระประสงค์

ยุคที่ 5 พ.ศ. 2475 – 2483 ด้วยสภาวะทางการเมือง การปกครองและสภาพเศรษฐกิจของประเทศขณะนั้น ส่งผลให้ผลงานการออกแบบปรับตัวเข้าสู่ความธรรมดาและมีรูปแบบที่เรียบง่าย



ภาพที่ 16 พัดกัญจนากร (สมเด็จครู, 2562)

พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้ากัญจนากร พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงออกแบบเป็นพัดหน้านาง พื้นไหมทอลายบุปผชาติสีเหลือง นมพัดทรงออกแบบเป็นอักษร ก. หมายถึงพระนาม "กัญจนากร" อยู่ในซุ้มทรงวิมาน รองรับด้วยดอกบัว



ภาพที่ 17 พัดกรมหมื่นพงษา และ พัดทับทิม (สมเด็จครู, 2562)

พัดกรมหมื่นพงษา

พัดรองที่ระลึกในการบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นพงษาดิศรมหิป เป็นพัดหน้านางพื้นไหมสีแดงเข้ม มีนมพัดโลหะเป็นพระนามคือ "พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นพงษาดิศรมหิป" พร้อมปีที่ประสูติและปีที่สิ้นพระชนม์คือ 2404 และ 2478 ตามลำดับ ด้านบนเป็นพระชฎาลอมพอกมีสายรัดพระหนุ นับเป็นการออกแบบแบบอักษรแบบใหม่ซึ่งทันสมัยมากในครั้งนั้น

พัดทับทิม

พัดรองที่ระลึกในการออกเมรุ เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 สันนิษฐานว่าเป็นพัดหน้านาง พื้นสีใดไม่ปรากฏ นมพัดโลหะรูปตาบทับทรวงประดับทับทิม หมายถึงชื่อเจ้าจอมมารดาทับทิม ด้านบนมีเลข 5 ขนาดใหญ่ สื่อถึงบาทบริจาริกาในรัชกาลที่ 5

การออกแบบพัดรองในพระราชพิธีของพระองค์ มีการสร้างสรรค์ผลงานและออกแบบไว้หลากหลายรูปแบบ แต่งานทางด้านประณีตศิลป์เหล่านี้ก็ต้องถูกเริ่มต้นแนวความคิดและการออกแบบจากการวาดภาพขึ้นโดยอาศึกหลักทางด้านงานจิตรกรรมอาศัยความงามของเส้นและสีแบบร่างที่พระองค์ทรงออกแบบจะต้องผ่านกระบวนคัดเลือกวัสดุประกอบไปพร้อม ๆ กันกับเทคนิควิธีของการเย็บปักถักร้อยและการประกอบสร้างในส่วนอื่น ๆ ร่วมกันไปด้วย ดังนั้นแม้แบบร่างที่

ทรงออกแบบจะสวยงามมากเพียงใดก็จะต้องถูกจำกัดด้วยวัสดุที่นำมาประกอบสร้างเป็นตาลปัตรพัดรอง ดังเช่น ผ้าที่นำมาใช้เป็นพื้นหลักของการปัก การปักด้วยวัสดุชนิดใด เส้นไหม ดิ้นโลหะ ลูกปัด เลื่อมโลหะ การหนุนเพื่อให้เกิดมิติสูงต่ำก่อนการปัก ฯลฯ ดังนั้นงานออกแบบของพระองค์จึงเป็นการแสดงถึงพระปรีชาสามารถในด้านการสร้างสรรค์แนวคิดที่มุ่งไปทางงานศิลปะ แต่เมื่อผลงานทางศิลปะที่พระองค์ทรงออกแบบลวดลายถูกนำไปใช้เพื่อเป็นต้นแบบด้วยวัตถุอื่น ๆ เช่นวัสดุที่นำมาใช้ในการปักประดับบนสิ่งทอ งานศิลปะของเพราะองค์เหล่านั้นก็สามารถกลับกลายเป็น “งานประณีตศิลป์”

การศึกษาและวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์ทางหัตถศิลป์ในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงเป็นการศึกษาที่จะทำให้สามารถเข้าใจถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ของพระองค์ที่มีพัฒนาการไปควบคู่กับพระประสบการณ์ สภาพการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัย อันส่งผลต่อรูปแบบในงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ ทำให้สามารถพระองค์สามารถเข้าใจ นำมาปรับเปลี่ยนแก้ปัญหาหรือนำมาผสมผสานความแตกต่างด้วยการรอมชอมอย่างค่อยเป็นค่อยไปด้วยวิธีการของพระองค์โดยการนำเอาศิลปะไทยแบบประเพณีที่มีมาแต่ดั้งเดิมและเคร่งครัด ผสานเข้ากับรูปแบบของตะวันตกจนเกิดเป็นศิลปะไทยรูปแบบใหม่เพื่อนำสยามเข้าสู่อารยธรรมที่เรียกว่า “สากล” สามารถทำให้เห็นถึงศิลปะไทยรูปแบบใหม่ที่ไม่หยุดนิ่งมีพัฒนาการก้าวหน้าตามลักษณะของอารยธรรมตะวันตกแต่กลับไม่ได้สูญเสียความเป็นไทยไปจนหมดสิ้น

ด้วยวิธีการของพระองค์ต่อการประนีประนอมต่อกระแสวัฒนธรรมตะวันตกที่ถาโถมเข้ามาส่งผลให้เกิดเป็นองค์ความรู้และแนวทางในการพัฒนารูปแบบ พัฒนาแนวความคิดของศิลปะไทยร่วมสมัยในปัจจุบัน ซึ่งการค้นคว้าวิจัยและการสร้างสรรค์ในครั้งนี้จะเป็นต้นแบบของการนำภูมิปัญญาเดิมจากสุนทรียะแห่งรูปรอยจากผลงานในฝีพระหัตถ์มาใช้เป็นสื่อใหม่ เป็นแรงบันดาลใจใหม่ในบริบทและความงามของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอด้วยการข้ามพ้นวัฒนธรรมทั้งภูมิปัญญาตะวันออกและตะวันตก เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานการปักประดับบนสิ่งทอรูปแบบไทยร่วมสมัยอย่างแพร่หลายในวงกว้างมากยิ่งขึ้น และให้ศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทย ที่มีอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่กำลังจะสูญหายและเป็นกระแสรองในวงการศิลปะไทย สามารถคงอยู่อย่างมีชีวิต พัฒนาและเติบโตร่วมไปกับองค์ความรู้ในวัฒนธรรมอื่นที่ถ่ายเทสอดประสานข้ามกันไปมาทั่วโลกทั้งในปัจจุบันและสืบต่อเนื่องไปในอนาคต

2.1.5 ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ

มรดกภูมิปัญญาเปรียบเป็นทุนวัฒนธรรมจากศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอหรือการปักผ้า อันเป็นอัตลักษณ์และภูมิปัญญาจากองค์ความรู้อดีตอันทรงคุณค่าที่เกี่ยวข้องตั้งแต่วิถีชีวิตสามัญชนจนถึงเป็นศาสตร์ชั้นสูงในราชสำนักที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบสาน งานศิลปะการปักประดับบนสิ่งในประเทศไทยมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันมาอย่างยาวนานกับวิถีชีวิตของแต่ละสังคม โดยเฉพาะปรากฏเป็นงานหัตถศิลป์ชั้นสูงที่ถูกนำไปรับใช้ในราชสำนัก ใช้แสดงถึงสถานะของการมีอารยธรรมเพื่อแสดงความศิวิไลซ์ ดังจะเห็นได้จากการที่สมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ส่งนักเรียนไปศึกษาเพิ่มเติมที่ประเทศญี่ปุ่นในงานด้านประณีตศิลป์หลากหลายแขนงทั้งปักผ้า วาดภาพ ทอผ้า เลี้ยงไหม และช่างทอง เมื่อ พ.ศ. 2446 ทรงจ้างครูจากประเทศญี่ปุ่นเข้ามาสอนวิชาเย็บปักถักร้อยที่โรงเรียนราชินีและทรงให้พาช่างปักชาวญวนเข้ามาชุบเลี้ยงเป็นช่างปักสะดึงหลวง เพื่อให้ช่างปักสะดึงในราชสำนักไทยจดจำเป็นแบบอย่างอีกทางหนึ่งอีกทั้งในปัจจุบัน สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระราชชนนีพันปีหลวง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีแผนกปักผ้ารวมอยู่ในโครงการของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพพิเศษซึ่งปัจจุบันคือสถาบันสิริกิติ์ เป็นการสืบทอดงานผ้าปักของไทยให้เป็นองค์ความรู้แก่คนรุ่นหลังและสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเป็นมรดกของชาติไทยสืบไป

2.1.6 ประวัติความเป็นมาของงานหัตถศิลป์ผ้าปักไทย

ความเป็นมาของงานหัตถศิลป์ด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอชั้นสูงในประเทศไทย งานหัตถศิลป์ผ้าปักเป็นงานศิลปะที่มีมาแต่โบราณ ซึ่งแต่เดิมนั้นมีการแยกงานปักผ้าแต่ละประเภทเป็นงานของผู้หญิงและผู้ชาย งานช่างเย็บของผู้ชาย เรียกว่าเป็นประเภทหนึ่งในกลุ่มช่างหลวงสิปป์หมู่สอดคล้องกับการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ในเรื่องการดำรงอยู่ของงานช่างสนะในสังคมไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ว่าช่างสนะหรือช่างปักผ้า ซึ่งมีทั้งช่างสนะไทยและช่างสนะจีนเป็นช่างหลวงที่ได้สืบทอดวัฒนธรรมของช่างสนะมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา (รุ่งอรุณ กุลธำรง, 2557: 99-130)

ต้นกำเนิดงานปักของไทยนั้นไม่มีหลักฐานการสืบทอดที่ชัดเจนแต่มักจะมีหลักฐานปรากฏชัดเจนผ่านเครื่องแต่งกาย และเครื่องใช้ในราชสำนักและศาสนาเป็นส่วนใหญ่ เมื่อพิจารณาในเรื่องวัสดุพบว่าลักษณะของดิ้นเลื่อมโลหะประเภทต่าง ๆ นั้นประเทศไทยได้รับมาจากอินเดียซึ่งเป็นวัสดุที่ใช้ร่วมกันแทบทุกอารยธรรมทั่วโลก และเส้นไหมได้รับอิทธิพลมาจากจีน การเดินทางค้าขายและเชื่อมโยงองค์ความรู้ตั้งแต่อดีตผ่านวัสดุและการประกอบสร้างในรูปแบบเดียวกันโดยนำมาปรับเปลี่ยนดัดแลงตามค่านิยมของชนชาติและวัฒนธรรมของตนเอง และในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ทรงเสด็จประพาสยุโรปบ่อยครั้ง จึงเป็นช่วงระยะเวลาแห่งการถ่ายโอนศาสตร์ศิลปะต่าง ๆ ในการศึกษานี้จึงได้กำหนดขอบเขตของช่วงระยะเวลาการศึกษา

ในช่วงยุคสมัยรัตนโกสินทร์ค.ศ. 1782 - ปัจจุบัน (พ.ศ. 2325) เนื่องจากมีหลักฐาน ผลงานอันเป็นแหล่งอ้างอิงทางข้อมูลจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งสามารถแบ่งหมวดหมู่ของงานปักได้ 5 ประเภท ได้แก่ งานปักตกแต่ง อาคารสถาน งานปักเครื่องตั้งประกอบงานพระเมรุ งานปักเครื่องทรง งานปักเครื่องใช้และงานปักเครื่องรำ (การแสดง)

1. งานปักตกแต่งอาคารสถาน เป็นงานปักผ้าที่มีวัตถุประสงค์ ในการใช้ประดับตกแต่ง พบปรากฏราวสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีทั้งการปักไหม สีเบญจพรรณ การปักดิ้นเงิน ดิ้นทอง การปักเลื่อม โดยลักษณะงานปัก ในช่วงแรกนั้นเป็นงานปักสองมิติตามรูปแบบของงานจิตรกรรมไทย ซึ่งสันนิษฐานว่ามีมาแต่ก่อนสมัยอยุธยาถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต่อมาในช่วงรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2436 ซึ่งถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่งานปักมีความรุ่งเรืองเฟื่องฟูมากที่สุด โดยมีการปักในลักษณะรูปแบบคล้ายภาพเขียนตะวันตก มีมิติแสงเงาด้วยเทคนิควิธีการปักซอยแบบไทยโบราณ

2. งานปักเครื่องตั้งประกอบงานพระเมรุ ตามประเพณี ราชพิธีเมรุมาศของไทยนั้นได้จัดขึ้นตามความเชื่อแบบพราหมณ์ที่ว่า พระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ ซึ่งสถิตบนเขาพระสุเมรุอันล้อมรอบ ด้วยเขาสัตบริภัณฑ์และเมื่อจุติมายังมนุษยโลกเป็นสมมติเทพ เมื่อสวรรคตจึงตั้งพระบรมศพบนพระเมรุมาศเพื่อเป็นการส่งพระศพ พระวิญญาณกลับสู่สรวงสวรรค์ดังเดิม ดังนั้นงานพระราชางานปักเครื่องตั้งประกอบพระเมรุเป็นงานปักเพื่อใช้ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงความจงรักภักดีส่งเสด็จเจ้านายผู้ล่วงลับสู่สวรรค์คาลัย

3. งานปักเครื่องทรง งานหัตถศิลป์ผ้าปักปรากฏพบมากในงานเครื่องทรงในสมัยโบราณ แยกงานปักผ้าแต่ละประเภทเป็นงานของผู้ชายและผู้หญิง งานช่างเย็บของผู้ชายเรียกว่าช่างสนะ ซึ่งเป็นประเภทหนึ่งในช่างสิบหมู่ โดยเป็นช่างหลวงที่ออกแบบตัดเย็บและปักผ้าต่าง ๆ สนองพระราชประสงค์ สำหรับงานปักผ้าของผู้หญิงจากหลักฐานที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา ที่กล่าวถึงบทลงโทษสตรี “ให้เอาเป็นชาวสดึง” ซึ่งหมายถึงพนักงานปักผ้าในราชสำนัก (วิทยา วุฒิไธสง, 2558) ลวดลายที่ปรากฏบนผ้าปักเกิดจากการ สร้างสรรค์ตามลักษณะการใช้สอยและตามฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้อาทิฉลอง พระองค์เสื้อครุยผ้าตาดแถบแพรเครื่องประดับยศฯลฯ

4. งานปักเครื่องใช้งานหัตถศิลป์ผ้าปักถูกนำมาประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่าง ๆ สำหรับกษัตริย์ราชวงศ์และเจ้านายชั้นสูง ทั้งของใช้ส่วนพระองค์และของใช้ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนาอาทิ ผ้าปูหน้าโต๊ะบูชา ผ้าสุจหนี่หรือผ้าปูลาด

ปัจจุบันงานหัตถศิลป์ผ้าปักชั้นสูงของไทยมีการอนุรักษ์สืบทอด ต่อมาพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สถาบันสิริกิติ์ (โรงฝึกศิลปาชีพ สวนจิตรลดา) เป็นศูนย์ฝึกกลางในการฝึกอบรมศิลปาชีพแก่นักเรียนศิลปาชีพที่ทรงรับมาจากครอบครัวชาวนาชาวไร่ผู้ยากไร้ซึ่งผลงานที่ช่างศิลปาชีพ สวนจิตรลดาได้ร่วมแรงร่วมใจสร้างถวายเนื่องในโอกาสมหามงคลสมัยต่าง ๆ ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางฝีมือช่างที่สืบทอด

มาแต่โบราณ จึงนับเป็นการฟื้นฟูงานศิลป์แผ่นดินที่เกือบจะสูญหายให้กลับมาอีกครั้ง ทั้งนี้งานหัตถศิลป์ผ้าปักเป็นแผนกหนึ่งในสถาบันที่มีการฝึกอบรมให้กับชาวบ้าน และทำงานถวายแก่ราชสำนักในวาระโอกาสต่าง ๆ นอกจากนี้การถ่ายทอดองค์ความรู้หัตถศิลป์ผ้าปักของไทยยังปรากฏ ณ โรงเรียนช่างฝีมือในวังหญิงซึ่งตั้งอยู่ในพระบรมมหาราชวัง พระราชฐานชั้นใน เป็นโรงเรียนซึ่งสืบเนื่องมาจากพระราชดำริในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยมีการเปิดสอนวิชาช่างปักสะดึงให้กับประชาชน มีลักษณะการเรียนการสอนที่ไม่มีตำราบันทึกหากแต่เป็นการสอนแบบปฏิบัติและจดจำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการปักผ้าโบราณซึ่ง แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบ ตามเทคนิคและวัสดุกรรมวิธี ได้แก่ การปักดิ้น และการปักซอยหรือปักไหมสี

การวิเคราะห์ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่องานหัตถศิลป์ผ้าปักของไทยนั้นได้รับอิทธิพลจากจีนและอินเดีย ซึ่งเห็นได้จากการรับวัฒนธรรม มาประยุกต์ใช้อาทิเช่น ศาสนา ประเพณี ดนตรี วัฒนธรรมความเชื่อ และส่วนสำคัญที่ทำให้เห็นถึงการเชื่อมโยงกันด้วยศิลปะการปักผ้าคือวัสดุที่ใช้ในการปักและเทคนิควิธีในการปัก มีลักษณะของการประกอบสร้างที่ทั้งเหมือนกันและคล้ายคลึงกันเปลี่ยงแปลงไปตามจินตนาการของช่างฝีมือ ปัจจัยอื่น ๆ ที่ส่งอิทธิพลต่อศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทยมีดังนี้

1. การเมืองการปกครอง เนื่องจากงานหัตถศิลป์ผ้าปักชั้นสูงนั้นเป็นงานที่เกิดขึ้นและสืบเนื่องจากราชสำนัก ราชวงศ์ ตลอดจนกลุ่มเจ้านายและชนชั้นสูง ดังจะเห็นได้ว่าในประเทศไทยที่ยังคงมีสถาบัน พระมหากษัตริย์จึงยังคงมีหน่วยงานอาทิเช่น สถาบันสิริกิต์ โรงเรียนช่างฝีมือในวังหญิง ฯลฯ ที่มีบทบาทในการอนุรักษ์สืบทอดและมีพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ยังคงปรากฏงานหัตถศิลป์ผ้าปัก ทั้งนี้ในช่วงระยะเวลาของการแผ่ขยายอาณานิคมของชาติตะวันตก ซึ่งตรงกับช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 งานหัตถศิลป์ผ้าปักของไทยได้รับอิทธิพล จากชาติตะวันตกทั้งในด้านของเทคนิค รูปแบบลวดลายและวัสดุเป็นอย่างสูง

2. ปัจจัยด้านศาสนา การเผยแผ่ของพระพุทธศาสนาในทวีปเอเชียกลางและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ถือว่ามีบทบาทสำคัญเป็นรากฐานของศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและวิถีแนวคิดของคนในภูมิภาคโดยในช่วงยุค สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นของประเทศไทยนั้น พบว่าพุทธศาสนามีความเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงมีอิทธิพลต่องานศิลปะ และงานหัตถศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับศาสนา อาทิผ้าปักห่มพระพุทธรูป ตาลปัตร เครื่องสังฆภัณฑ์ของพระภิกษุสงฆ์ที่มีสมณศักดิ์ในงานหัตถศิลป์ผ้าปักชั้นสูงล้วนแสดงถึงความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาอาทิ ลวดลายในงานปักที่ สอดคล้องกับลวดลายทางสถาปัตยกรรมทางศาสนาและคติความเชื่อ

3. ปัจจัยด้านเศรษฐกิจและเส้นทางการค้าด้วยลักษณะภูมิประเทศที่เชื่อมโยงติดต่อกันในภูมิภาค การแลกเปลี่ยนทางศิลปวัฒนธรรมจึงเชื่อมโยงกับเศรษฐกิจและเส้นทางการค้า ที่ส่งผ่านเป็นเครื่อง บรรณาการ ตลอดเป็นงานหัตถศิลป์ที่เกิดจากการส่งผ่านทางวัสดุอุปกรณ์จากหลากหลายวัฒนธรรมอาทิการค้าขายของสินค้าผ้าและสิ่งทอของจีนกับยุโรปผ่านเส้นทางสายไหม ที่กล่าวได้ว่า

เป็นการเชื่อมต่อสินค้าและวัฒนธรรมตะวันตกเข้าสู่เอเชีย โดยเส้นไหมถือเป็นสินค้าของเอเชียที่เข้าสู่ทวีปยุโรป วัสดุอุปกรณ์ เช่น ดิ้นทอง ดิ้นเงิน เลื่อมตลอดจนเทคนิคการปักนั้นบางส่วนเป็นการรับจากเปอร์เซีย ฝรั่งเศส ฯลฯ (Bentley, 1993)

เทคนิคการปักและการประกอบสร้างล้วนมีลักษณธรูปแบบที่ใกล้เคียงกันและความเชื่อมโยงกันทางภูมิศาสตร์และการติดต่อค้าขายตามเส้นทางในอดีต ส่งผลต่อการถ่ายโอนองค์ความรู้และภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมของไทย ซึ่งพบว่าในด้านเทคนิคกรรมวิธี การปักนั้นมีความใกล้เคียงกันอันเป็นผลจากเส้นทางการค้าการรับอิทธิพล ของอินเดีย เปอร์เซีย จีน และยุโรป วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในงานปักจึงส่งผลต่อรูปแบบของการปักซึ่งแบ่งได้3กลุ่ม คือ

1. งานปักดิ้นทองดิ้นเงิน
2. งานปักไหมสี
3. งานปักผสมผสานดิ้นและไหม

ทั้งนี้ในแต่ละประเทศจะมีการประยุกต์ ใช้เทคนิคที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศให้เกิดเป็นอัตลักษณ์เฉพาะสกุลช่างของตน เช่น การปักหักทองขวาง ปักซอย ปักดิ้น ปักลายนูน การปักด้วยวัสดุพิเศษ เช่น ทองแล่งเงินแล่ง เลื่อม ลูกปัด หรือปีกแมลงทับ เป็นต้น โดยเน้นการปักที่ล้อไปตามลวดลายไทยที่มีการสะบัดลาย และในการปักไหมจะเน้นการปักเส้นถี่ความกว้างของระยะเส้นไหมความยาวไม่เกินหนึ่งเมล็ดข้าวสาร

จากการศึกษางานหัตถศิลป์ผ้าปักเป็นผลงานในเชิงศิลปกรรมที่มีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานในแต่ละชนชาติโดยเป็นงานประณีตศิลป์ที่มีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปทุกยุคทุกสมัย แสดงให้เห็นถึงอิทธิพล ทางเศรษฐกิจการค้าการเมืองการปกครอง การเผยแผ่ทางศาสนาการขยายอิทธิพลของโลกตะวันตก ตลอดจนการถ่ายโอนทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่แฝงไว้ด้วยสัญญะสื่อความหมายสะท้อนได้ถึงวิถีชีวิตวัฒนธรรม ความเชื่อของคนในแต่ละประเทศ ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่างานหัตถศิลป์ผ้าปักเริ่มพัฒนาจากกลุ่ม คนชั้นสูง ด้วยตามคติความเชื่อที่ว่าพระมหากษัตริย์เปรียบดุจสมมติเทพ การแต่งพระองค์และเครื่องใช้จึงต้องกอปรด้วยความประณีตละเมียดละไม ด้วยวัสดุที่คัดสรรมาเป็นอย่างดีงานหัตถศิลป์ผ้าปักจึงเป็นส่วนหนึ่งของราชพัสตราภรณ์ที่ใช้ในการแบ่งชั้นยศตามฐานานุศักดิ์ของผู้ใช้ นอกจากนี้ยังพบเป็นส่วนหนึ่งของราชประเพณีพิธีกรรมและความเชื่อทางศาสนาก่อนถูกนำไปประยุกต์เผยแพร่สู่กลุ่มคนสามัญชน ทั้งนี้จากการศึกษางานหัตถศิลป์ผ้าปักในประเด็นของทุนวัฒนธรรมจากงานหัตถศิลป์ในแนวทางที่สะท้อนให้เห็นปรากฏการณ์ในปัจจุบันโดยศ.ดร.พัดชา อุทิศวรรณกุล ได้แสดงผลทางการศึกษาว่าศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอพบว่ายังคงปรากฏอยู่ในลักษณะและรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่

1. การสงวนรักษา (Conservation) ที่

แสดงให้เห็นถึงคุณค่าความแท้จริงดั้งเดิม โดยเป็นการเก็บรวบรวมผลงานจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ การสืบทอดภูมิปัญญาดั้งเดิมผ่านการเรียนการสอนของครูภูมิปัญญาตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ในรูปแบบและกรรมวิธีแบบดั้งเดิม

2. การปรับตัว (Adoptation)

โดยยังคงอยู่เป็นส่วนหนึ่งหรือเป็นเครื่องประกอบในประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ

3. การพัฒนานวัตกรรมใหม่หรือการสร้างสรรค์ใหม่ (Contemporary, New Creation)

ผ่านงานในเชิงศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ อาทิ เครื่องการแสดงโขน งานศิลปกรรมร่วมสมัย

4. การประยุกต์ใช้โดยไม่ได้คำนึงถึงคุณค่า (Folklolisation)

โดยเป็นการทำเลียนแบบของโบราณให้ร่วมสมัยแต่ไม่ได้คำนึงถึงความหมายดั้งเดิม เป็นการนำเทคนิคกรรมวิธีมาประยุกต์ใช้ให้ร่วมสมัยและเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับทุนวัฒนธรรมเดิม กล่าวได้ว่าเป็นทั้งทุนวัฒนธรรมที่สัมผัสได้และสัมผัสไม่ได้ที่แสดงให้เห็น ถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรม การส่งต่อทางภูมิปัญญาที่เชื่อมโยงกันในภูมิภาค ในทุกยุคสมัยจนถึงปัจจุบันที่ยังคงมีบทบาทผูกพันอยู่กับวิถีชีวิตจนเกิดเป็น อัตลักษณ์ในภูมิภาค ดังนั้นสิ่งสำคัญนอกจากการอนุรักษ์สืบทอดศาสตร์ องค์ความรู้อันเป็นการรักษาซึ่งความจริงแท้(Authentic) จึงควรดำเนินร่วมไปกับการสร้างสรรค์และพัฒนาจากการนำองค์ความรู้เดิมนั้นมาประยุกต์ ใช้ตามแนวทางของอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ โดยเป็นการคงไว้ซึ่งคุณค่าดั้งเดิม การประยุกต์ใช้และการสร้างสรรค์ใหม่ให้เกิดมูลค่าเพิ่มกับตัววัฒนธรรมเดิมและมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจได้อย่างยั่งยืน

2.1.7 การศึกษาเรื่องสีและแสงจากสุนทรียคติไทยเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

การศึกษาเรื่องสีและแสงจากสุนทรียะคติของไทย ซึ่งในรูปแบบของศิลปะแขนงนี้มักนำเสนอความเหนือจริงแล้งอ้างอิงกับพระพุทธศาสนาเป็นหลักตามคติความเชื่อแต่โบราณ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยจึงได้ทำการศึกษาสีและแสงที่มีที่มาจาก “พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่จากพระกายพระพุทธเจ้า”

ฉัพพรรณรังสี คือแสงสว่างที่พวยพุ่งออกจากจุดกลางเป็นรัศมี ๖ ประการ ซึ่งเปล่งออกจากพระสรีรกายของพระพุทธเจ้าเมื่อทรงกระทำพระปาฏิหาริย์ด้วยฤทธิ์ที่ชื่อว่าอิทธิวิธิญาณ* รัศมีทั้ง 6 ประการนี้

ลำดับแรกได้แก่รัศมีสีเขียวงามดังดอกอัญชันหรือดอกนีลุบลและดอกผักตบ หรือเหมือนกับแววหางนกยูงหรือปีกแมลงภู่ ปรากฏออกจากพระเกศและพระโลมาทุกเส้น

รัศมีลำดับที่ 2 ได้แก่รัศมีสีเหลืองราวก้านดอกกรรณิการ์และหรดาล หรือเหมือนทองสุกที่ชื่อทองชมพูนุท* ปรากฏออกจากพระปฤษฎางค์

รัศมีลำดับที่ 3 มีสีแดงราวกับแสงน้ำครั่งและชาติหิงคุละ(ชาด) และดอกชบา

รัศมีลำดับที่ 4 เป็นสีขาวงามบริสุทธิ์ดังดอกพุดและหอยสังข์ ปรากฏออกจากพระทนต์และพระเนตรสีขาว

รัศมีลำดับที่ 5 เป็นสีแดงอ่อนดูงามเหมือนดอกอโนชา (ต้อยติ่ง)และดอกชบาเทศดอกเทียนไทย และดอกทองฟ้าซึ่งมีสีและแสงเหมือนทองแดงขัด ปรากฏออกจากข้อพระหัตถ์และเล็บพระบาท

รัศมีลำดับที่ 6 เป็นสีเหลืองงามสุกใสราวกับดาวประกายพรึกและผลึกรัตนะ ปรากฏออกจากพระอุณาโลม

รัศมีทั้ง 6 ประการนี้ต่างก็เปล่งแสงสว่างรุ่งเรืองฉวัดเฉวียนหมุนเวียนไปมาออกจากพระวรกายของพระพุทธเจ้า ทั้งสีเขียว เหลือง แดง ขาวแดงอ่อน และแสงสุกสว่างไม่มีหม่นหมอง รัศมีเหล่านี้ดูราวกับมีชีวิตจิตใจ ต่างก็เปล่งแสงออกมาตามลำดับ เริ่มที่รัศมีสีเขียว ตามด้วยรัศมีสีเหลือง แดง ขาว แดงอ่อน และรัศมีที่มีแสงงดงามเหมือนดาวประกายพรึก

รัศมีสีเหลืองนั้นดูราวกับจะถามรัศมีสีเขียวที่อยู่ข้างหน้าว่าเหตุใดจึงไปก่อนตน เป็นเพราะทำบุญสิ่งใดไว้ รัศมีสีเขียวดูราวกับจะเหลียวมาตอบว่า ในอดีตเมื่อครั้งพระพุทธเจ้ายังเป็นพระโพธิสัตว์ชื่อพระเจ้าสีพีราช ได้ทรงควักพระเนตรออกให้เป็นทานแด่พระอินทร์ซึ่งเนรมิตองค์เป็นพราหมณ์มาขอ ด้วยเดชพระสมภารบารมีนี้ รัศมีสีเขียวจึงได้นำหน้าไปก่อนรัศมีอื่น ๆ

ฝ่ายรัศมีสีแดงซึ่งพุ่งตามรัศมีสีเหลืองออกมานั้นก็ได้ทำอาการราวกับจะถามรัศมีสีเหลืองว่าเหตุใดจึงได้ไปก่อนตน รัศมีสีเหลืองมีอาการเหมือนจะรู้และหันมาตอบรัศมีสีแดงว่าครั้งเมื่อพระพุทธเจ้าเสวยพระชาติเป็นวิริยบัณฑิตนั้น ทรงเชือดเนื้อออกมาให้แก่พระอินทร์ซึ่งเนรมิตองค์เป็นช่างทอง และให้ตีเป็นแผ่นทองปิดพระพุทธรูปด้วยใจศรัทธา ตนจึงเกิดเป็นรัศมีสีเหลืองรุ่งเรืองงามดั่งทอง

ส่วนรัศมีสีขาวก็ถามรัศมีสีแดงที่ไปข้างหน้า รัศมีสีแดงอ่อนถามรัศมีสีขาวที่ไปข้างหน้า และรัศมีสีดังดาวประกายพรึกถามรัศมีสีแดงอ่อนที่ไปข้างหน้า แล้วต่างก็ได้รับคำตอบถึงบุญบารมีที่ตนเคยสั่งสมมาต่างกัน ซึ่งมีผลทำให้รัศมีสีหนึ่งได้พุ่งออกไปก่อนรัศมีอีกสีหนึ่งตามลำดับ

ในที่สุดรัศมีสีดังดาวประกายพรึกก็ได้เล่าถึงบุญบารมีของตนและแซงขึ้นไปอยู่ข้างหน้ารัศมีสีแดงอ่อนที่อยู่ก่อนหน้าตน จากนั้นรัศมีทั้งหลายต่างก็แข่งกันเหาะไปข้างหน้าแล้วฉายแสงลงข้างล่างทุกหนทุกแห่งจนถึงอวิจีนรก ไปจนสุดแผ่นดินได้ 240,000 โยชน์ แล้วพุ่งขึ้นไปบนอากาศพ้นอรูปพรหมขึ้นไปถึงลมอัชฎากาศ พุ่งไปถึงอนันตจักรวาลทุก ๆ ด้าน สว่างเข้าไปทุกแห่งทุกรูทุกซอกเขาทุกถ้ำทุกปล่องที่มืดอยู่ ขณะที่พระพุทธเจ้าทรงกระทำปาฏิหาริย์ได้เกิดแผ่นดินไหวทั่วทุกแห่ง

มหาสมุทรปั่นป่วน เขาพระสุเมรุเอนเอียงราวกับยอดหวายลนไฟ เครื่องดนตรีบรรเลงขึ้นเองอย่างไพเราะถวายแด่พระพุทธเจ้า อรูปพรหมทั้งหลายต่างลงมาเฝ้าพระพุทธเจ้าด้วย (วัลยา ช้างขวัญยืน, ม.ป.ป)

ในอีกลักษณะหนึ่งของการแผ่ซ่านของแสงและสีทั้ง ๖ นี้ไม่ได้พุ่งออกเป็นสี ๆ ดังที่แยกไว้นี้ แต่แผ่ออกมาพร้อมกัน ในหนังสือปฐมสมโพธิกถา ฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส กล่าวถึงพระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านออกจากพระกายพระพุทธเจ้า ไว้ดังนี้

ในลำดับนั้น พระฉัพพรรณรังสีก็โอภาสแผ่ออกจากพระสริรกาย อันว่านิลประภาก็เขียวสดเสมอด้วยสีแห่งดอกอัญชัน มิฉะนั้นดุจพื้นแห่งเมฆแลดอกนิลุบลแลปีกแห่งแมลงภู่ ผุดออกจากอังคาพยพในที่อันเขียวแล่นไปจับเอาราวป่า แลพระรัศมีที่เหลืองนั้นมีครุวนา ดุจสีหรดารทองแลดอกกรรณิการ์แลกาญจนปัฏอันแผ่ไว้ พระรัศมีออกจากพระสริรประเทศในที่อันเหลืองแล้วแล่นไปสู่ทิศานุทิศต่าง ๆ พระรัศมีที่แดงอย่างพาลทิพากรแลแก้วประพาฬ แลกุมุทปทุมกุสุมชาติโอภาสออกจากพระสริรอินทรีย์ในที่อันแดงแล้วแล่นฉวัดเฉวียนไปในประเทศที่ทั้งปวง พระรัศมีมีที่ขาวก็ขาวดุจดวงรัชนิกร แลแก้วมณี แลสีสังข์ แลแผ่นเงิน แลดวงดาวพกาพฤกษ์ พุ่งออกจากพระสริรประเทศในที่อันขาวแล้วแล่นไปในทิศโดยรอบ พระรัศมีหงสสิบาทก็พิลาสเล่ห์ดุจสีดอกเซ่งแลดอกชบา แลดอกหงอนไก่ออกจากรัชกายรุ่งเรืองจำรัส พระรัศมีประภัสสรประภาครุนาดุจสีแก้วพลึกแลแก้วไพฑูริย์เลื่อมประพระฉัพพรรณรังสีทั้ง ๖ ประการแผ่ไพศาลแวดล้อมไปโดยรอบพระสกลกายยินทรีย์ กำหนดที่ ๑๒ ศอก โดยประมาณ อันว่าศศิสุริยประภาแลดาราก็วิกลวิการอันแสง เศร้าสีดุจหิ่งห้อยเหือดสิ้นสูญ มิได้จำรูญไพโรจโชติชัชวาล"

รัศมีเฉกเช่นฉัพพรรณรังสีนี้มีเฉพาะพระพุทธเจ้าและเทวดาเท่านั้น นอกจากนี้ก็เกิดแต่ธรรมชาติเช่นสีรุ้งที่เรียกกันเป็นสามัญว่ารุ้งกินน้ำ หรือ พระจันทร์ พระอาทิตย์ทรงกลด ที่ออกจากเทวดานั้นจะเห็นได้ดังที่พรรณนาไว้ในพระสูตรต่าง ๆ ในเวลาที่เทวดามาเฝ้าพระพุทธเจ้าดังนี้

มีเทวดาตนหนึ่งมีรัศมีสว่างจ้าเข้ามายังพระเชตวัน ทำพระเชตะวันให้สว่างไสวไปทั่วบริเวณ เข้าเผ้าพระทุทธเจ้าที่ประทับความสว่างของรัศมีนั้น ไม่เหมือนแสงเดือนแสงตะวัน หรือไม่เหมือนแสงไฟ เป็นแสงสว่างที่เสมอกันทั้งหมด และเป็นแสงสว่างที่ไม่มีเงาเหมือนแสงอื่นเป็นแสงที่แผ่ไปติดอยู่ทั่วบริเวณ

มีข้อความในปฐมสมโพธกถา ปริเฉทที่ 13 ธรรมจักรปริวรรตว่าดังนี้

"ฝ่ายอุปกาชีวเดินมาโดยทุราคมวิถีทางไกล หว่าง คยาประเทศเขตเมืองราชคฤห์กับมหาโพธิญาณ ติดต่อกัน แลเห็นไพสณฑ์สถานอันโอฬารไพโรจน์พรรณราย ด้วยข่ายฉัพพรรณรังสีโสณิวิลาส ปรากฏโดยทิวาทัศนาการทั้งพสุธารแลอากาศโอภาสด้วยพระรัศมีมีพรรณแห่งละ 6 อย่างทั่วทั้งทิศล่างและทิศบน มาสัมผัสกายตนประหลาดมหัศจรรย์ไม่เคยได้พบเห็นเป็นเช่นนี้มาแต่ก่อน ถ้าจะเป็นเพลิง ไฉนกายอาตมาจึงไม่ร้อนกระวนกระวายแม้จะเป็นน้ำ ไฉนกายอาตมาจะไม่ชุ่มชื้นเย็นนี่

จะเป็นสิ่งอันใดยิ่งสงสัยสนเท่ห์จิต จึงเพ่งพิศไปข้างโน้นข้างนี้ ก็เห็นองค์พระผู้ทรงสวัสดิ์ภาคย์เสด็จบทจรมา รุ่งเรืองด้วยพระสิดิฉันธมหาหว่างติสสุระ ลักษณะแลพระพยามประภาโอภาสเบื้องบนพระสุริย ก็ช่วงโชติด้วยพระเกตุมาลา ครุนาดุจทองทั้งแท่งประดับด้วยฉัพพรรณรังสี รังสีแสงไพโรจน์จำรัส" (ธรรมะไทย, ม.ป.ป) พระรัศมีทั้งหกมีความสวยงามน่าทัศนาอย่างยิ่ง ลีลาที่แผ่ซ่านออกจากพระวรกาย ถ้าใครเห็นแล้วไม่อยากละสายตาแม้แต่วินาทีเดียว ยิ่งเห็นยิ่งปีติ (ตุ้ย วรธรรม, 2554)

การศึกษาเรื่องสีและแสงจาก“พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่จากพระกายพระพุทธเจ้า” เป็นการนำมาใช้เป็นสัญลักษณแทนการสื่อความหมายในการนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีความเหนือจริง การศึกษาเรื่องสีจึงมีความสัมพันธ์กับเรื่องสัญศาสตร์ (Semiotics) ดังนั้นเรื่องความหมายของสีหรือสัญญะของสี มักจะถูกเปรียบเทียบกับความเข้าใจทางด้านภาษาเพราะสีมีบางสิ่งที่เหมือนกับทฤษฎีทางภาษา คือการสื่อสารที่บอกเราด้วยตัวอักษร การพูด การได้ยิน และการอ่าน แต่สีจะสามารถบอกเราด้วยอารมณ์ความรู้สึก ดังนั้นการเข้าใจสัญญะของสี การตีความจะต้องปัจจัยด้านอื่น ๆ ประกอบที่เกี่ยวข้องกับเรื่องคติความเชื่อ ค่านิยม สังคม ศาสนาและวัฒนธรรม

2.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

การศึกษาด้านภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม (wisdom) เพื่อการทำความเข้าใจในองค์ความรู้ด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอคือ การศึกษารูปแบบและวิธีการประกอบสร้างที่กลายเป็นองค์ความรู้หรือจากประสบการณ์ของช่างฝีมือที่ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อจากบรรพบุรุษหรือถ่ายทอดต่อกันจากชุมชน จากสถาบันครอบครัว ความเชื่อ ศาสนา และสถาบันการศึกษาด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ ที่เชื่อมโยงความรู้จากประสบการณ์ที่ได้จากการสะสมจากการประกอบอาชีพการเรียนรู้จากธรรมชาติแวดล้อมต่าง ๆ ภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเหล่านี้จึงเป็นการพัฒนาความรู้ความฉลาดของคนในสังคม สั่งสม มีพัฒนาการต่อเนื่องจนเกิดเป็นทักษะในการปฏิบัติงานในการดำเนินชีวิต ดังนั้นหากกล่าวถึงทักษะฝีมือที่ได้เกิดจากภูมิปัญญาที่สั่งสมร่วมกันในสังคม กล่าวได้ว่าเป็นองค์ความรู้ ความสามารถและประสบการณ์ที่สั่งสมและสืบทอดกันมาอันเป็นความสามารถและศักยภาพในเชิงแก้ปัญหา การปรับตัว เรียนรู้และสืบทอดไปสู่คนรุ่นหลังเพื่อการดำรงอยู่ของมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติพันธุ์ ซึ่งในลักษณะของการรักษาภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมให้คงอยู่มีความสอดคล้องกับวิธีการของ สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงใช้การความรู้และประสบการณ์อย่างมีศักยภาพในการแก้ปัญหาเพื่อให้ภูมิปัญญาแบบประเพณีดั้งเดิมยังคงอยู่และสามารถปรับตัวเข้ากับแต่ละยุคสมัยจนสามารถกลายเป็นรสนิยมทางความงามอย่างใหม่ต่อสังคม

หากกล่าวถึงภูมิปัญญาในศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ หรือ การปักผ้า ถือเป็นตัวแทนภูมิปัญญา ที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยควบคู่กับความงามด้านรูปทรง ลวดลาย สีสัน ความประณีตและหน้าที่การใช้งานที่เป็นมากกว่าเครื่องนุ่งห่มทางกายภาพเพียงเท่านั้น จึงจัดเป็นงานศิลปหัตถกรรมที่สำคัญในการบ่งบอกถึงรากฐานแห่งภูมิปัญญา อันเป็นงานหัตถกรรมที่สะท้อนรากฐานแห่งภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการเย็บ ปัก ถัก ร้อย ตามความคิดตามจินตนาการและจิตวิญญาณของผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ จนเป็นศิลปะที่มีคุณค่า มูลค่า และความหมาย อันเป็นองค์ความรู้เฉพาะถิ่นที่กระจายกันอยู่ทั่วโลก และได้พัฒนาขึ้นมาเพื่อรับใช้วิถีของผู้คนทั้งด้านการค้า การเมือง การปกครอง สังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม

2.2.1 กระแสวัฒนธรรมและศิลปะยุคหลังสมัยใหม่

การศึกษาในประเด็นของกระแสวัฒนธรรม ผู้วิจัยต้องการที่จะทราบถึงพลวัตของรสนิยมของผู้คนในสังคมโลกที่เชื่อมและสอดประสานเข้าหากันในยุคปัจจุบันด้วยเทคโนโลยี เพื่อเข้าใจถึงความเป็นมาและเป็นไปที่จะปรากฏขึ้น รวมถึงแนวทางด้านรสนิยมของผู้คนต่อการเสพผลงานทางศิลปะและความงามที่จะส่งผลต่อการออกแบบในผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

ลัทธิสมัยใหม่ modernism พัฒนาขึ้นในสังคมสมัยใหม่จากอำนาจทางการปกครองและอำนาจทางเศรษฐกิจของคนชั้นสูง ศาสนาและความเชื่อจากสรวงสวรรค์ลงมาสู่โลกมนุษย์ วิทยาศาสตร์ทุกสาขาพัฒนาขึ้น มหาวิทยาลัยเพื่อการศึกษาค้นคว้าวิจัยมีบทบาท ประชาชนเรียกร้องอิสรภาพและเสรีภาพ การผลิตในชุมชนพัฒนามาสู่การผลิตแบบมวลผลิต พร้อมกับการปฏิวัติอุตสาหกรรมในอังกฤษ ยุโรปและขยายไปทั่วโลก จนได้ชื่อว่ายุคอุตสาหกรรมหรือสังคมอุตสาหกรรม ลัทธิสมัยใหม่มีวิถีความเชื่อ ความคิด โดยมีแนวทางการดำรงชีวิตเป็นแบบแผนเฉพาะของยุคสมัยและมีลัทธิทุนนิยมเป็นหัวใจสำคัญทางเศรษฐกิจ ศิลปะสมัยใหม่บนรากฐานความคิดของลัทธิสมัยใหม่ชนชั้นกลางที่ผ่านการศึกษาในระบบโรงเรียน มีฐานะทางเศรษฐกิจจากระบบการแข่งขันและทุนนิยมเสรี มีรสนิยมในเชิงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มีระเบียบแบบแผนการดำรงชีวิตจากระบบการศึกษาและวัฒนธรรมสมัยใหม่ ศิลปะสมัยใหม่ได้สะท้อนแนวคิด เนื้อหา รูปแบบ และกลวิธีบนฐานของความคิดสร้างสรรค์และปัจเจกบุคคล แม้จะมีความแตกต่างหลากหลายแต่รากความงามทางสุนทรียศาสตร์และทักษะเชิงกลวิธีในการสร้างสรรค์ก็เป็นเพียงการปรับเปลี่ยนบนกระแสคิดอย่างลัทธิสมัยใหม่ที่มีทฤษฎี มีกรอบ และมนุษย์ผู้เป็นศูนย์กลางของโลกเป็นผู้กำหนดและวินิจฉัย

ลัทธิหลังสมัยใหม่ หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ปัญหาสังคมและเศรษฐกิจแผ่ขยายไปทั่วโลก ผู้คนไม่มั่นใจในความมั่นคงและความปลอดภัย การสถาปนาสหประชาชาติก็เพื่อการแสวงหาความมั่นใจในชีวิตและสังคม ผู้คนเริ่มไม่เชื่อมั่นกับความคิด และความเชื่อดังที่ผ่านมา ระบอบประชาธิปไตย

ทุนนิยมเสรี สังคมอุตสาหกรรม สภาพการดำรงชีวิต ระบบการศึกษา รวมทั้งศิลปะ ได้รับการตั้งคำถามและข้อสงสัยอย่างกว้างขวาง ลัทธิสังคมนิยมท้าทายลัทธิทุนนิยม สงครามเย็น แผ่ขยายไปทั่วโลก สัตว์เศรษฐกิจจากซีกโลกตะวันออกมีบทบาทขึ้น โรค ระบาดทางลัทธิการเมือง สังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ โรคระบาดของปัญหา ต่าง ๆ แผ่ขยายไปทั่วโลก กระบวนการความคิด ความเชื่อ และการดำรงชีวิตอย่างใหม่ รวมทั้ง ศิลปะ เริ่มแตกต่างไปจากยุคสมัยใหม่

นักสังคมวิทยาตะวันตกเริ่มกล่าวถึง ยุคหลังสมัยใหม่ (postmodernity) สังคมแบบหลังสมัยใหม่ (postmodernization) และลัทธิหลังสมัยใหม่ (postmodernism) ในที่สุดความคิดแบบหลังสมัยใหม่ก็ได้ก่อตัวขึ้น โดยเริ่มปรากฏ ครั้งแรกในสาขาศิลปะและวรรณคดีวิจารณ์ก่อนที่จะแพร่เข้าสู่สาขาวิชาปรัชญาและสังคมศาสตร์ในที่สุด อย่างไรก็ดี แนวคิดแบบหลังสมัยใหม่ในสังคมศาสตร์นั้น มิได้มีความสอดคล้องเป็นหนึ่งเดียวกันแต่อย่างใด ทว่ากลับเป็นแนวคิดที่หลากหลาย โดยนักคิดในสกุลนี้คนสำคัญ ๆ ที่มักจะได้รับการกล่าวอ้างถึง ได้แก่ โมดริยาร์ (Jean Baudrillard) เลียวทาร์ (Jean Francious Lyotard) และเจมสัน (Frederic Jameson) ต่างก็เสนอทฤษฎี สังคมแบบหลังสมัยใหม่ในรูปแบบของตัวเอง ซึ่งให้ความหมาย มโนทัศน์แบบหลังสมัยใหม่ต่างกัน รวมทั้งมีจุดเน้นหนักในการ ศึกษาต่างกันด้วย (จันทนี เจริญศรี, 2544: 8-9)

ยุคหลังสมัยใหม่ มีทั้งผู้มองเป็นยุคประวัติศาสตร์ที่แยกตัวออกจาก สมัยใหม่ และมองว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือภาวะของจิตใจ (mood or state of mind) ในยุคหลังอุตสาหกรรมมีความต่อเนื่องกับยุคสมัยใหม่ ในขณะที่ยุคสมัยใหม่พยายามเปลี่ยนแปลงชีวิตเชิงคุณภาพ ยิ่งแปลกใหม่ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ วัตถุ ลักษณะชั่วคราวซึ่งล้วนทำลายตัวเอง แต่ยุคหลังสมัยใหม่รู้สึกต่อความเป็นจริงว่า ชีวิตเป็นเพียงจินตภาพ (Image) ไม่มีอดีต ไม่มีอนาคต มีแต่ปัจจุบันที่ไม่สิ้นสุด และยุคหลังสมัยใหม่มีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าปรากฏการณ์ แม้การวิเคราะห์กระบวนการกลายเป็นยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน จะถูกวิจารณ์ว่ายังไม่เป็นทฤษฎีชัดเจน แต่เราก็อาจสรุปลักษณะของกระบวนการดังกล่าวได้จากผลงานของโมดริยาร์ ซึ่งได้ชี้ให้เห็นว่า สิ่งเหล่านี้ประกอบไปด้วยการพัฒนาในการผลิตสินค้า สารสนเทศ อันนำไปสู่ความแตกตื่นของวัฒนธรรมเชิงสัญลักษณ์ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา จนเป็นไปไม่ได้ที่เราจะกล่าวถึงมโนทัศน์อย่างชนชั้นหรือบรรทัดฐานได้อีกต่อไป โมดริยาร์มองว่า ผลของกระบวนการเหล่านี้ก็คือ จุดจบของสังคม ซึ่งรวมถึงการลดความสำคัญของรัฐชาติ เศรษฐกิจแบบทุนนิยม ตอนปลายที่เป็นยุคของบริโภคนิยม และฮาร์วีย์ (David Harvey) มองว่าเป็นการหาวัฒนธรรมให้เป็นสินค้าและมีการผลิตจำหน่าย จ่ายแจกและบริโภคแบบการค้า (จันทนี เจริญศรี, 2544: 13)

จากการศึกษากระแสยุคยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern) ถือเป็นกระแสที่เปลี่ยนผ่านตามยุคสมัยอันเกิดจากการดำรงชีวิตของสังคมมนุษย์ เป็นปัจจัยหลักที่นำพามรดกภูมิปัญญาและวัฒนธรรมให้สามารถกลับกลายเป็นตัวแทนของสังคมในบริบทอื่น ๆ ไม่ว่าจะป็นตัวแทนอัตลักษณ์ของ

ชาติพันธุ์ ตัวแทนการดำเนินชีวิต เครื่องมือในการบอกเล่าเรื่องราวของสังคม หรือแม้กระทั่งกลับกลายเป็นสินค้าและบริการผ่านการออกแบบในลักษณะต่าง ๆ ซึ่งปรากฏการณ์เหล่านี้สะท้อนการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยไปด้วยพร้อมกัน แนวคิดเช่นเหล่านี้ได้สอดคล้องกับความไร้ขอบเขตหรือเกินพ้นเพดานเดิมที่สังคมเคยกำหนดหรือตั้งมาตรฐานไว้ เมื่อสังคมโลกพยายามหลอมรวมทุกอย่างให้เป็นหนึ่งเดียวสอดรับกับการพัฒนาเทคโนโลยีในด้านต่าง ๆ ถ้าศึกษาในมุมมองของทางด้านหัตถกรรมหรืองานประณีตศิลป์ กระแสของยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบันและความไร้ขอบเขตเหล่านี้กำลังแสดงพลวัตของการเปลี่ยนผ่านด้วยการถ่ายเท – ประสาน – สร้างสรรค์ – และหลากหลายแนวโน้มการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ว่าด้วยการถ่ายเทและสอดประสานขององค์ความรู้แห่งงานหัตถศิลป์อย่างไร้กรอบจำกัด ซึ่งจะนำไปสู่การสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ แตกต่าง และหลากหลาย หัวใจสำคัญคือการมององค์ความรู้เชิงหัตถศิลป์ให้เปรียบเสมือนหยดน้ำโปร่งใสที่พร้อมเคลื่อนไหว หลอมรวมและแปรเปลี่ยนสีสันรูปทรงอย่างอิสระไปตามภาชนะที่รองรับ พร้อมสำหรับการประยุกต์สร้างสรรค์ให้เท่าทันกระแสโลกลบเลือนกฎเกณฑ์ที่เคยบีบคั้นให้เบาบางลงและเปิดรับความรู้ใหม่เพื่อการต่อยอดพัฒนาอย่างไม่รู้จบ (หัตถกรรมไร้ขอบเขต, 2564)

แม้ว่าความหลากหลายคือความงดงาม หากแต่ประชากรโลกได้ถูกแบ่งแยกด้วยเขตแดน ชนชั้น ค่านิยม ความเชื่อ เพศสภาพ ชาติพันธุ์ ฯลฯ มาแต่ครั้งอดีต ซึ่งนำไปสู่ความวุ่นวาย ความเหลื่อมล้ำ และความขัดแย้งที่ทวีความรุนแรงเพิ่มขึ้น แต่ด้วยความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีในโลกดิจิทัลปัจจุบันได้ลดทอนความสำคัญของพรมแดนทางกายภาพลง การยอมรับความแตกต่างทางวัฒนธรรมและทัศนคติของผู้คนในแต่ละซีกโลกทำให้แนวคิดและภูมิปัญญาทั้งหลายหลุดพ้นจากกรอบจำกัดของขอบเขตภูมิประเทศ ชนชาติ หรือกลุ่มสังคม

เมื่อเราทุกคนคือพลเมืองของโลก และช่างฝีมือทุกคนก็เปรียบเสมือนพลเมืองแห่งโลกหัตถศิลป์เช่นกัน การแลกเปลี่ยนภูมิปัญญาแห่งหัตถศิลป์จากแต่ละมุมโลกที่เป็นไปอย่างอิสระย่อมทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่นำไปสู่การสร้างสรรค์งานหัตถศิลป์รูปแบบใหม่ได้อย่างมากมายไม่รู้จบ นอกจากนี้ในอีกแง่มุมหนึ่ง งานหัตถศิลป์ซึ่งร่ำรวยไปด้วยความหลากหลายทางวัฒนธรรมก็อาจเป็นเสียงสะท้อนที่จะทำให้ทุกคนได้ตระหนักถึงคุณค่าของความแตกต่าง รวมทั้งความภาคภูมิใจที่จะแสดงออกในอัตลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น หรือแม้แต่อัตลักษณ์ทางเพศ ตลอดจนการได้เป็นเจ้าของนิยามความงามในแบบของตน โดยไม่ถูกตัดสินจาก “ความงามสากล” ที่ปรากฏอยู่โดยทั่วไป หากงานหัตถศิลป์คือศิลปะที่ไร้กรอบจำกัด ไร้เส้นแบ่ง ก็อาจสร้างโอกาสให้ผลิตภัณฑ์รูปแบบใหม่ ๆ ที่ไม่มีใครเคยพบเห็นมาก่อน

จากการศึกษาทำให้พบว่ากระแสวัฒนธรรมในปัจจุบันมีแนวทางของการรวมศูนย์เข้าหากันและข้ามกันไปมาระหว่างวัฒนธรรมอย่างเสรีเนื่องจากเหตุผลด้านเทคโนโลยี การสื่อสาร การเดินทาง ที่ทำให้เรื่องพรมแดนทางความคิดได้จบสิ้นไป การถ่ายเท ประสาน สร้างสรรค์ และ

หลากหลาย จึงกลายเป็นกระแสวัฒนธรรมของศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ อย่างไรก็ตาม งานหัตถศิลป์ที่รับเอาภูมิปัญญาจากท้องถิ่นใด ๆ มาต่อยอด หากขาดมิติความสัมพันธ์ของผู้สร้างสรรค์งานหัตถศิลป์นั้นก็คงจะเป็นได้เพียงการเล่นล้อกับสไตล์หรือแรงบันดาลใจอันผิวเผิน การทำงานหัตถศิลป์จึงสมควรเกิดจากการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ไปจนถึงการผลิตงานร่วมกันระหว่างนักออกแบบและผู้ครอบครองทักษะภูมิปัญญาและความรู้ในท้องถิ่น ซึ่งจะทำให้เกิดประโยชน์ต่อช่างฝีมือเจ้าขององค์ความรู้และพลเมืองโลกหัตถศิลป์ทั้งหลายอย่างแท้จริง

2.2.2 การเรียนรู้ คือ ประสบการณ์

การเรียนรู้ทักษะเชิงช่าง เป็นลักษณะการเรียนรู้จากการส่งต่อโดยประสบการณ์ของครูช่างเมื่อในอดีตที่รับช่วงต่อกันมาด้วยการทำให้ดูแล้วให้ทำตามหรือปฏิบัติซ้ำ ๆ จนกว่าจะเกิดความชำนาญ ลักษณะของการเรียนรู้เช่นนี้คือลักษณะการเรียนรู้แบบไทยอย่างโบราณ ที่ไม่มีตำราการเรียนอย่างเป็นทางการอย่างการเรียนแบบตะวันตก การเรียนรู้ด้วยประสบการณ์และการทำซ้ำจึงเหมือนกับการเรียนที่ได้ผ่านการคัดกรองจากครูช่างที่ได้ประมวลองค์ความรู้ตลอดทั้งชีวิตการทำงานของตนเองมาแล้วเป็นอย่างดี และมอบองค์ความรู้และกลวิธีต่าง ๆ อันเป็นกลเม็ดเฉพาะตนส่งต่อลูกศิษย์ได้อย่างตรงจริตของผู้เรียนซึ่งถือว่าเป็นแบบแผนการสอนของครูช่างโบราณโดยเฉพาะสยาม การเรียนรู้ด้วยประสบการณ์เช่นนี้จึงแตกต่างและอาจสะท้อนถึงวิธีการเรียนรู้ในปัจจุบันที่พึ่งพาตำรามากกว่าการฝึกฝนด้วยตนเอง ในแวดวงสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย มีแนวคิดที่พัฒนามาจากความคิด จากความรู้เชิงประจักษ์หรือความรู้เชิงประสบการณ์ (Empirical Knowledge) จากรากฐานของนักคิดแนวสังคมวิทยา มีชื่อกลุ่มนี้ว่า ลัทธิประสบการณ์นิยม (Empiricism) มีสมาชิกที่สำคัญคือมาร์กซิสต์กับจอห์น ดิวอี้ เพราะมีทรรศนะที่เชื่อว่าความรู้ที่เชื่อได้อย่างเดียวเท่านั้นคือ ประสบการณ์ (Experience) เพราะเป็นความรู้ที่ประสาทสัมผัสโดยตรง

จอห์น ดิวอี้ นักปรัชญาชาวอเมริกัน มีความเห็นว่าศิลปะและการเรียนรู้คือประสบการณ์ ประสบการณ์คือการมีชีวิตสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อม การมีปฏิกิริยากับสิ่งแวดล้อมทำให้เรามีความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นประสบการณ์ เรามีประสบการณ์มากมายในชีวิตประจำวันแต่เป็นประสบการณ์ธรรมดาไม่เป็นแก่นสาร เราจะลืมมันง่าย แต่บางครั้งเรามีประสบการณ์ที่สำคัญน่าพอใจเป็นพิเศษ เราจะจำประสบการณ์นั้นได้ฝังใจ แบบนี้เรียกว่าประสบการณ์แท้ ประสบการณ์แท้มีระเบียบ มีเอกภาพ ทุกส่วนทุกตอนมีความหมายมีความสำคัญ มีอารมณ์เด่นชัด มีโครงสร้างตลอดทั้งประสบการณ์นั้น เช่น ความกดดัน ความอ่อนหวานนุ่มนวล และความกลัว เป็นต้น

ประสบการณ์ของศิลปินมักน่าสนใจเป็นพิเศษ ศิลปินสัมผัสชีวิตและเหตุการณ์ด้วยความน่าตื่นเต้นและเห็นเป็นเรื่องที่สำคัญ จึงสามารถสื่อประสบการณ์นั้นกับผู้อื่นได้ เมื่อศิลปินได้รับประสบการณ์มาจากสิ่งที่เห็นและประสบพบเจอมาแล้วถ่ายทอดเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพต่อ

ผู้อื่นด้วยผลงานศิลปะ ศิลปะเป็นประสบการณ์พิเศษที่มีพื้นฐานจากชีวิตธรรมดาทั่วไป ศิลปินที่มีประสบการณ์แท้ในชีวิตมาก ๆ จะสามารถทำงานศิลปะได้ดี เพราะมีประสบการณ์มากที่จะถ่ายทอดให้กับผู้ชม และผู้ดูที่มีประสบการณ์ในชีวิตมาก ก็จะรับสัมผัสศิลปะได้มากและเข้าใจงานศิลปะที่ลึกซึ้งเช่นกัน จุดมุ่งหมายของศิลปะในทัศนะของ จอห์น ดิวอี้ ก็คือการให้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดูผ่านผลงานศิลปะ

อีกประเด็นหนึ่งที่น่าสนใจในประเด็นของการเรียนรู้คือประสบการณ์คือ จอห์น ดิวอี้ มีความเห็นว่าการศึกษาที่ถูกต้อง ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการศึกษาแบบเก่าหรือแบบจารีต หรือแบบอนุรักษ์กับการศึกษาแบบใหม่หรือแบบก้าวหน้าเพียงระบบใดระบบหนึ่ง ปรัชญาของดิวอี้เป็นปรัชญาที่สะท้อนออกมาเด่นชัดในเรื่องการศึกษาที่ยกย่องประสบการณ์ทั้งปวงที่จำเป็นสำหรับผู้เรียน เน้นให้ผู้เรียนมีการเรียนรู้สถานการณ์ที่เป็นจริง เพราะการศึกษาตามความคิดของจอห์น ดิวอี้ คือความเจริญงอกงามทั้งทางร่างกาย สติปัญญา และคุณธรรม ดังนั้นกระบวนการสร้างสรรค์ใหม่ที่ต่อเนื่องกับประสบการณ์เก่า ต้องส่งเสริมให้เกิดประสบการณ์ใหม่เพื่อเป็นวิถีนำไปสู่ความรู้ความเข้าใจในปัจจุบันและอนาคตได้

จากการศึกษาในด้านการเรียนรู้ในรูปแบบของช่างฝีมือ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับลัทธิประสบการณ์นิยมเป็นปรัชญาที่มีชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า ปฏิบัตินิยม (Pragmatism) ปรัชญากลุ่มนี้มีความสนใจในโลกแห่งประสบการณ์ ส่วนประสบการณ์นิยมมิได้หมายถึงสิ่งที่เราพบเห็นในชีวิตประจำวันเท่านั้น แต่หมายรวมถึงสิ่งที่มนุษย์กระทำ คิด และรู้สึก รวมถึงการคิดอย่างใคร่ครวญและการลงมือกระทำ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในผู้กระทำ กระบวนการทั้งหมดที่เกิดขึ้นครบถ้วนแล้ว จึงเรียกว่าเป็น “ประสบการณ์” บุคคลที่เป็นผู้นำของความคิดนี้ คือ วิลเลียม เจมส์ (William, James) และจอห์น ดิวอี้ (John Dewey) ชาวอเมริกัน วิลเลียม เจมส์ มีความเห็นว่าประสบการณ์และการปฏิบัติเป็นสิ่งสำคัญ ส่วนจอห์น ดิวอี้ เชื่อว่ามนุษย์จะได้รับความรู้เกี่ยวกับสิ่งต่าง ๆ จากประสบการณ์เท่านั้น ดังนั้นในการเรียนรู้แบบเชิงช่างของไทยที่มีแบบแผนมาแต่โบราณจึงถือว่าเป็นการเรียนรู้ที่ยังถูกต้องและการฝึกฝนจากประสบการณ์จะนำผู้เรียนสู่ความชำนาญและยังก้าวสู่การสามารถตกผลึกทางความคิดและต่อยอดทักษะฝีมือไปในแนวทางใหม่ที่ข้ามพ้นจากองค์ความรู้ดั้งเดิมที่สืบต่อกันมาได้

2.2.3 อัตลักษณ์ “ความเป็นไทย” กับการออกแบบ

สุนทรียศาสตร์เป็นปรัชญาที่ว่าด้วยค่านิยมแห่งความงาม สุนทรียะศาสตร์เป็นชื่อที่ถูกบัญญัติขึ้นมาเพียง 200 ปีที่ผ่านมาทั้ง ๆ ที่เป็นทฤษฎีและเรื่องราวที่รู้จักกันมากว่า 3,000 ปีมาแล้ว ตั้งแต่สมัยของปรัชญาเมธีกรีกผู้ยิ่งใหญ่สองท่าน คือ พลาโต และ อริสโตเติล แต่ผู้คนทั่วไปจะรู้จักกันในนามของคุณค่าความงามที่เกิดจากศิลปะอันมีต่อมนุษยชาติ อาจกล่าวได้ว่าสุนทรียศาตร์เป็นทฤษฎี

ว่าด้วย “ค่านิยม” ซึ่งแต่เดิมเคยใช้แทนด้วยคำว่า “คุณค่า” แต่ในปัจจุบันผู้คนอาจคุ้นชินกับคำว่า “รสนิยม” ที่ให้ความหมายได้ชัดเจนและตรงไปตรงมามากยิ่งขึ้น สอดรับกับแนวคิดในประเด็นเรื่องรสนิยมของ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวว่า การศึกษาและการสร้างสรรค์ศิลปะ ย่อมเกี่ยวข้องกับความจริง ความดี และความงาม เกี่ยวข้องกับ “สุนทรียะ” ซึ่งเป็นเรื่องของความงาม ความไพเราะ ความสุขุม คามภีรภาพ ความสงบสันติ เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและรสนิยม (Taste) “รสนิยม” ซึ่งเป็นคำที่กินความหมายกว้างหลากหลาย ทั้งรสนิยมในการคิด การชื่นชมธรรมชาติ ศิลปะ ดนตรี การเลือกหนังสืออ่าน การใช้ชีวิตประจำวัน ฯลฯ เช่นแนวคิดของ แมคฟี (June King McFee) เชื่อว่ารสนิยมของคนเราสัมพันธ์กับปัจจัยหลัก 3 ด้าน คือ

1. ประสบการณ์เฉพาะบุคคล (Personal experiences)
2. ระดับสังคมและเศรษฐกิจ (Socio - economic class)
3. วัฒนธรรมประจำชาติ (National culture) (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2547)

“รสนิยม” เป็นคุณค่าที่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตามสังคมของมนุษย์ ซึ่งมีความเชื่อและทัศนคติที่ไม่คงที่ ยิ่งเป็นรสนิยมทางด้านความงามของผู้คนในสังคมซึ่งเป็นตัวสะท้อนการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยและสภาวะทางเศรษฐกิจและสังคมแต่ละช่วงเวลาบางครั้งเกิดการเปลี่ยนแปลงแบบหมุนเวียนเป็นวัฏจักรดังเช่น รสนิยมด้านความงามหรืออัตลักษณ์ของความเป็นไทยด้วยเช่นกัน

ความเป็นไทยกับความหมายเชิงโครงสร้าง ความเป็นไทยเป็นเรื่องที่ถูกหยิบยกขึ้นมาถกเถียงกันอยู่เสมอในวงการออกแบบ โดยจะเห็นชัดพิเศษในทุกครั้งที่มีการใช้องค์ประกอบซึ่งบอกถึงความเป็นไทยในงานออกแบบต่าง ๆ เช่น เอาตึกสมัยใหม่มาใส่ชฎา, ทำโรงแรมหน้าตาเหมือนวัด, ใช้ใบตองเป็นสัญลักษณ์ของอุตสาหกรรมส่งออกของชาติ หรือเอาศาลาไทยใส่ไว้ในสนามบิน ฯลฯ แล้วผลที่ออกมาคือความอุจาดตาน่าเกลียดโดยเฉพะสายตาของสื่อและผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับความเป็นไทย หากเริ่มพิจารณาความเป็นไทย เราจะพบว่า ในกระบวนการสร้างชาติของรัฐไทย ไม่ว่าจะในยุคกลุ่มเจ้านายในราชสำนักหรือยุคของระบบราชการสมัยใหม่ ต่างก็ถือความเป็นไทยเป็นมรดกของชาติมีฐานะที่สูงส่งศักดิ์สิทธิ์และสะท้อนเนื้อแท้ของชาวไทย แน่นอนว่าการอนุรักษ์มรดกนี้เอาไว้ย่อมเป็นภาระกิจโดยตรงของรัฐ ส่วนปัจเจกบุคคลในฐานะที่เป็นพลเมืองของรัฐก็ต้องมีหน้าที่นี้ด้วย

มรดกไทยเป็นส่วนหนึ่งของการปลูกฝังความทรงจำทางประวัติศาสตร์ที่เต็มไปด้วยเรื่องราวและวีรกรรมของกษัตริย์และบรรพบุรุษ ที่เคยปกปักรักษาเอกราชของชาติเอาไว้และสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่ของไทย และแน่นอน สำนึกว่าตนเองดำรงตนอยู่ในประชาคมโลกและการถูกคุกคามจากศัตรูในทางใดทางหนึ่งย่อมนำมาสู่การไขว่คว้าหาอัตลักษณ์ของชาติที่เป็นหนึ่งเดียวด้วย อะไรควรเก็บไว้หรืออะไรไม่ควรเก็บไว้ จะมีข้อกำหนดต่าง ๆ ออกมามากมาย เช่น วัตถุสิ่งของหรือสิ่งก่อสร้างใด ๆ ก็ตามที่สะท้อนขนบธรรมเนียมและประเพณีของราชสำนักหรือที่เรียกว่า “ไทยประเพณี” เป็นของที่ต้องอนุรักษ์ไว้อย่างแข็งขัน สิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นพร้อมกับการย้อนกลับไป

ให้ความสำคัญแก่สถาบันชาติ ศาสนา กษัตริย์ ในฐานะที่เป็นศูนย์กลางของวัฒนธรรมทั้งมวล และตามมาด้วยการเลือกเก็บเฉพะวัฒนธรรมที่มาจากวัดและวังเท่านั้น

แม้ความเป็นไทยจะเป็นความเข้าใจในเชิงวัฒนธรรมและความคิดเชิงชาติพันธุ์แต่ก็ไม่มีใครให้ความหมายได้ชัดเจน ส่วนการบอกว่าอะไรไทยหรือไม่ไทยในนามของรัฐและรับรองโดยผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับความเป็นไทยจำนวนหนึ่งนั้นก็ไม่มีผลบังคับใช้อย่างเด็ดขาดหรือกระทั่งเปล่งประกาศออกมาอย่างโจ่งแจ้งได้ แต่กระนั้นการมีสำนึกนี้อยู่ในสังคมก็ย่อมทำให้กรอบการพิจารณามีความเคร่งครัดตายตัวและทำให้ขอบเขตความเป็นไทยหดแคบลงไปเรื่อย ๆ

นอกจากนั้นยังทำให้เกิดกระบวนการ “กีดกัน” และ “ดูดกลืน” มรดกทางวัฒนธรรมเป็นจำนวนมาก เช่น วัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์หรือชนชั้นอื่น ๆ ซึ่งในที่สุดการกีดกันอาจจะหนักหนาถึงขั้นคัดทิ้ง โดยวิธีการเหล่านี้มักใช้กับสิ่งของและสิ่งก่อสร้างที่มีความหมายในเชิงประวัติศาสตร์ เช่น อนุสาวรีย์หรืออาคารสำคัญ ๆ ของรัฐ วิธีนี้มีการดำเนินการอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน เช่น การทุบทิ้งศาลอาญา โรงหนังเฉลิมไทยและทำลายชุมชนหลังป้อมพระสุเมรุ ส่วนการดูดกลืนนั้นทำได้หลายอย่าง เช่น อาจจะจัดวางให้อยู่ห่าง ๆ อาจจะตั้งฐานานุศักดิ์หรือลำดับสูง ต่ำ หรืออาจจะต้องตั้งเงื่อนไขในการเอามาใช้อย่างเปะปะ หรือปราศจากองค์ความรู้ก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น จะนำไทยประเพณีไปใช้ประดับตกแต่งโรงแรมก็ได้แต่ต้องมีข้อจำกัดเป็นต้นว่าอย่าให้โรงแรมมีหน้าตาเหมือนวัดจนเกินไป ในการนี้การออกแบบจึงหมายถึงการดัดแปลงรูปทรงหรือจัดวางสิ่งเหล่านี้ขึ้นมาในรูปแบบและบริบทใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม สำหรับการปรากฏขึ้นของอัตลักษณ์แบบไทย ๆ ก็มีลักษณะคล้ายคลึงกันนั่นคือเป็นสิ่งที่เคยไม่เป็นไทยและมีฐานานุศักดิ์ต่ำกว่ามาก่อน แต่เมื่อผ่านการออกแบบจะถูกดูดกลืนเข้ามาอยู่ในโครงสร้างของความเป็นไทย

ไทย ๆ คือสิ่งที่เคยอยู่ “นอก” วัฒนธรรมที่ทำให้มาอยู่ “ใน” วัฒนธรรม รูปแบบที่ไม่เคยถูกทางการมองว่าเป็นตัวแทนของความเป็นไทยหรือสิ่งที่คนไทยควรจะภูมิใจมาก่อนเลยกลับเป็นที่ยอมรับขึ้นมา แต่เดิมนั้นวัตถุสิ่งของทางวัฒนธรรมบางอย่าง เช่น ใบตอง ลายไทย หรือหลังคาจั่วทรงสามเหลี่ยม ถูกนำมาใช้แสดงอัตลักษณ์ไทยเพราะเชื่อกันว่าเป็นสิ่งที่สะท้อนเนื้อแท้ของความเป็นไทย คล้ายกับที่มะเขือเทศเป็นตัวแทนของความเป็นอิตาเลียนหรือฮอทดอกเป็นตัวแทนของความเป็นอเมริกัน

การใช้วัตถุสิ่งของแทนอัตลักษณ์ไทยนั้นมีความพิเศษก็คือ ปลูกฝังกันจนเป็นสูตรที่ตายตัวและถึงกับมีมติคณะรัฐมนตรีในปี พ.ศ. 2544 กำหนดออกมา (ตามข้อเสนอของคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ) ว่า ดอกราชพฤกษ์ ศาลาไทย และช้างไทยเป็นสัญลักษณ์ประจำชาติไทย

ดังเช่นแนวคิดในการแสวงหาอัตลักษณ์ความเป็นไทยเพื่อการออกแบบของ ภาณุ อิงคะวัต ได้กล่าวถึงในประเด็นการแสวงหาแก่นอันเป็นตัวตนที่แท้จริงของความเป็นไทยซึ่งอาจเป็นแบบแผนทางแนวคิดในการออกแบบในวัฒนธรรมบริโภคนิยมของไทย ดังนี้ อย่าเข้าใจผิดว่าส่วนลึก

ของวิถีชีวิตแบบคนไทย จำเป็นจะต้องจำกัดแคบอยู่ที่จิตรกรรมฝาผนัง วรรณคดีไทย ผ้าไหม มวยไทย พุทธศาสนา ตลาดน้ำ วัด วัง และอื่น ๆ อีกมากมายที่ภาครัฐต้องการให้คนในชาติร่วมภาคภูมิใจ แต่มันอาจเป็นความรู้สึกหรือเหตุการณ์หรือช่วงเวลาใดหนึ่งในชีวิตที่คนไทยเท่านั้นสามารถเอาตัวเอาใจเข้าไปสุงสิงด้วยได้ คำว่า “สุงสิง” จึงเป็นจุดเริ่มของประเด็นทางความคิดที่สามารถแตกขยายสาขาออกไปได้ไม่รู้จบ เพราะมันแสดงถึงความเป็นธรรมดาสามัญที่เราคนทั่วไปต่างเข้าไปสัมผัสพูดคุย แลกเปลี่ยน วิพากษ์วิจารณ์ได้อย่างจริงใจ หรือมัน คือ การที่เราเอาตัวเราเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในสิ่งนั้นได้มันถึงจะทำให้เรารู้สึกเป็นเจ้าของสิ่งนั้น และเป็นเจ้าของและผู้ร่วมสร้างวัฒนธรรมนั้น (ภาณุ อิงคะวัต, 2538)

จากการศึกษาเพื่อทำความเข้าใจถึงอัตลักษณ์ของ “ความเป็นไทย” ที่สะท้อนภาพลักษณ์ของยุคสมัยปัจจุบันสามารถสรุปได้ว่า สิ่งของที่สะท้อนความเป็นไทยมีสองลักษณะคือ ในแง่สูงส่งหรือไทยประเพณี (Traditional Thai) ที่มาจากวัด วัง และพิพิธภัณฑ์ มีความเป็นเลิศและวิจิตรบรรจงและในแง่สามัญหรือไทยพื้นบ้านที่มาจากชุมชนในชนบท มีความเรียบง่ายและใกล้ชิดธรรมชาติ แต่ “ไทย ๆ ” มีจุดเด่นตรงที่ไม่ได้มีลักษณะตามความเป็นไทยในทั้ง 2 แบบดังกล่าวหากแต่วัตถุสิ่งของแบบนี้มีอยู่ในการดำเนินชีวิตประจำวันและอาจพบเห็นได้ทั่วไป และในปัจจุบันกระแสความเป็นไทยเช่นนี้กลับกลายเป็นองค์ความรู้ของศิลปะและงานออกแบบอีกประเภทหนึ่ง การออกแบบประเภทนี้อธิบายตนเองผ่านภาษาทางความรู้สึกของความเป็นไทยที่ไม่สูงส่งจนเกินเอื้อมถึง มุ่งเน้นความซื่อตรง ไม่อ้อมค้อม ง่าย ๆ สบาย ๆ มีอยู่ในชีวิตประจำวัน เอาตัวเข้าไปสุงสิงและเข้าไปมีส่วนร่วมได้ อีกทั้งไม่จำเป็นต้องมีรากเหง้าหรือสะท้อนเนื้อแท้อันยาวนานใด ๆ ทั้งสิ้น

3.3 สร้างคุณค่าใหม่: ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

ทฤษฎีและองค์ความรู้สำหรับการแปรรูปความคิดสู่การออกแบบและการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

3.3.1 แนวความคิดเรื่อง โลกแห่งการข้ามพ้น

สงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นหมุดหมายสำคัญของการก่อเกิดกระแสปรัชญา “โพสต์โมเดิร์นนิสม์”(Postmodernism) ซึ่งอาจเรียกว่า “หลังสมัยใหม่นิยม” หรือ “นวยุคนิยม” การเกิดขึ้นและแพร่หลายของวัฒนธรรมอินเทอร์เน็ตในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ก็เป็นเหตุสำคัญหนึ่งของปรัชญา “โพสต์-โพสต์โมเดิร์นนิสม์” (Post-postmodernism) หรือ “หลัง-หลังสมัยใหม่นิยม” ในช่วงปลายทศวรรษ1990 นักวิชาการจำนวนหนึ่งเห็นว่าโพสต์โมเดิร์นนิสม์นั้น “ล้าสมัยไปเสียแล้ว” (Potter & Lopez, 2001) โดยนักวิชาการเหล่านี้เชื่อว่ารอยต่อระหว่างศตวรรษที่ 20 กับ 21 นั้นเป็นช่วงเวลาของการก้าวเข้าสู่โลกยุคโพสต-โพสต์โมเดิร์นนิสม์ หรือบ้างก็เรียกว่าเป็น “โพสต์โมเดิร์นนิสม์ 2.0”

ความเปลี่ยนแปลงจากโพสต์โมเดิร์นนิสม์มาสู่โพสต์-โพสต์โมเดิร์นนิสม์นั้น มิได้เป็นการเปลี่ยนจากหน้ามือเป็นหลังมือหรือมิได้เป็นความเปลี่ยนแปลงในเชิงประเภท(kind) แต่เป็นความเปลี่ยนแปลงในเชิงระดับความรุนแรง (Intensity) (Nealon, 2012) และมิได้หมายความว่าโพสต์-โพสต์ โมเดิร์นนิสม์ปฏิเสธทุกสิ่งทุกอย่างของโพสต์โมเดิร์นนิสม์ ในทำนองเดียวกับที่โพสต์โมเดิร์นนิสม์ก็มิได้ ปฏิเสธทุกสิ่งทุกอย่างของโมเดิร์นนิสม์ ในศตวรรษที่แล้วมนุษย์อาจสร้างนวัตกรรมด้านการคมนาคมอย่างเช่น เครื่องบิน รถไฟความเร็วสูง จนถึง ยานอวกาศ สิ่งประดิษฐ์เหล่านี้ทำให้มนุษย์เดินทางในโลกกายภาพได้อย่างรวดเร็ว แต่การพัฒนาระบบอินเทอร์เน็ตในช่วงปลายศตวรรษที่แล้วต่อเนื่องจนมาถึงต้นศตวรรษนี้กลับทำให้มนุษย์เดินทางในโลก ไซเบอร์ได้รวดเร็วกว่ามากทั้งสามารถขนถ่ายข้อมูลได้แบบไม่จำกัดมนุษย์สามารถท่องเที่ยวหาข้อมูล ติดต่อสื่อสารและแลกเปลี่ยนสังสรรค์กับผู้คนในดินแดนอื่นได้ทั้งที่ยังนั่งอยู่หน้าจอคอมพิวเตอร์หรือสมาร์ทโฟน การปฏิวัติดิจิทัลทำให้โทรศัพท์มือถือและอินเทอร์เน็ตเป็นอุปกรณ์พื้นฐานที่มนุษย์ในยุคนี้ขาดไม่ได้ สิ่งเหล่านี้ทำให้การเคลื่อนตัวจากโพสต์โมเดิร์น มาสู่โพสต์-โพสต์โมเดิร์นมีลักษณะดังนี้

1) โลกยุคโพสต์โมเดิร์นนิสม์เน้นการตั้งคำถามถึงเรื่องอำนาจดังเช่นที่ปรากฏในงานของมิเชลโก้ (Michel Foucault) ในขณะที่โลกโพสต์-โพสต์โมเดิร์นนิสม์เน้นการสร้างความร่วมมือ การสร้างความผูกพันร่วม (engagement) และพยายามทำความเข้าใจซึ่งกันและกัน ดังที่ อีริค กันส์ (Eric Gans) บอกว่ายุคโพสต์โมเดิร์นนั้นเป็น “การคิดแบบเหยื่อ” (victim thinking) ซึ่งถูกกระทำจาก อำนาจขณะที่โพสต์-โพสต์โมเดิร์นหรือที่เขาเรียกว่าโพสต์มิลเลนเนียมนั้นเป็น“การสนทนาแบบไม่ใช่เหยื่อ” (non-victimary dialogue) หรือ การก้าวพ้นไปจากความคิดว่าตนเองเป็นเหยื่อของอำนาจ (Gans, 2011) การใช้ชีวิตในยุคนี้เน้นการเข้าไปมีส่วนร่วม พัวพัน แลกเปลี่ยน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เมื่อสื่อใหม่กลายเป็นสิ่งสำคัญทำให้คนติดต่อสื่อสารกันได้ง่ายขึ้นจึงกลายเป็นช่องทางที่ส่งเสริมให้ปัจเจก บุคคล ผู้บริโภค กลุ่ม องค์กร เข้าไปสร้างความผูกพันระหว่างกัน

2) ด้วยเหตุที่ช่วงเวลาปลายศตวรรษที่ 20 ต่อต้นศตวรรษที่ 21 ศาสตร์สาขาวิชาต่าง ๆ ได้ก้าวข้ามออกจากอาณาเขตของตนเองไปปะทะสังสรรค์กับศาสตร์อื่น ๆ ดังนั้น มิคาอิล เอ็ปสไตน์จึงกล่าวว่ายุคนี้เป็น ยุคแห่งการข้ามพ้น (Trans-ism) (Epstein, Genis, & Vladiv-Glover, 1999) โลกยุคโพสต์โมเดิร์นเชื่อในเรื่องของความหลากหลายไม่มีสิ่งใดที่เรียกว่า“ดีที่สุด”และเริ่มพูดถึงเรื่องการผสมผสาน แต่โดยนัยแล้วมักหมายถึงการผสมกันระหว่างของสองอย่าง หรือเอาคุณลักษณะบางอย่างของสิ่งหนึ่งมาผสมอยู่ในสิ่งของหลักอีกอย่างหนึ่ง (เช่นนำเอาวิธีการทำงานแบบคนญี่ปุ่นมาปรับใช้กับคนไทยนำ เอาองค์ประกอบหรือเทคนิคการเล่าเรื่องแบบหนังฮ่องกงมาใช้ในหนังไทย) ขณะที่โลกโพสต์-โพสต์โมเดิร์นนั้นถือว่าการ“ผสม”กันนั้นไม่ใช่เป็นเพียงการผสมกันระหว่างของสองชนิดเท่านั้นแต่สามารถ “ก้าวข้าม”ออกจากปริมลฑลเดิมของตนเองไปปะทะสังสรรค์กับสิ่งที่อยู่ในปริมณฑลอื่น ๆ จนเกิดเป็นอัตลักษณ์ใหม่ขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดเรื่อง “การข้ามพ้นท้องถิ่น”

(Translocal) “การข้ามพ้น วัฒนธรรม” (Transculturalism) หรือ “การข้ามพ้นสื่อ” (Transmedia) ก็ล้วนอยู่ภายใต้ร่มเงาแห่งความคิดนี้ นอกจากนี้นักปรัชญาอย่าง เอนริก ดุสเซล – Enrique Dussel ยังเรียกแนวคิดของเขาที่วิพากษ์ปรัชญาโพสต์โมเดิร์นนิสม์ว่า “Transmodernism”

3) โลกยุคโพสต์โมเดิร์นปฏิเสธความเชื่อในเรื่องเล่าที่ยิ่งใหญ่ (Grand narrative) ไม่ว่าจะเป็นความน่าเชื่อถือของวิทยาศาสตร์ความเชื่อมั่นต่อเสรีภาพโดยสัมบูรณ์ฯลฯ โดยให้ความสำคัญกับเรื่องเล่าเล็ก (Micronarratives) ของท้องถิ่นอันหลากหลาย ขณะที่โลกโพสต์-โพสต์โมเดิร์นหันมาให้ความสำคัญกับเรื่องเล่าที่สื่อสารกับสาธารณะโดยเฉพาะเรื่องเล่าที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อ อย่างเช่น “เราทำได้” “เปลี่ยนเพื่อชีวิตที่ดีขึ้น” การรณรงค์ที่นักการเมืองจะใช้หาเสียงกับประชาชนนั้นเป็นเรื่องที่ต้องสร้างสรรค์อย่างประณีตและใคร่ครวญถึงผลกระทบที่จะเกิดขึ้นกับผู้ฟังอย่างรอบคอบ

4) โลกเสมือนจะทวีความสำคัญ แม้ว่าในปัจจุบันนี้โลกเสมือนจะยังไม่อาจแทนที่หรือท้าทายโลกกายภาพได้เช่นจินตนาการที่ปรากฏในภาพยนตร์วิทยาศาสตร์หลาย ๆ เรื่องแต่ปฏิเสธไม่ได้ว่านับวันมนุษย์ยิ่งมีแนวโน้มจะใช้ชีวิตในโลกเสมือนมากขึ้นกว่าในอดีต ในทางตรงข้ามปฏิสัมพันธ์ที่มนุษย์มีต่อคนรอบข้างในโลกกายภาพก็เปลี่ยนแปลงทั้งในเชิงปริมาณและรูปแบบ นอกจากนี้มนุษย์ยังอาจใช้โลกเสมือนเป็นอีกพื้นที่หนึ่งในการสื่อสารกับคนรอบข้างในโลกกายภาพ

นอกเหนือจากคำว่า“โพสต์-โพสต์โมเดิร์นนิสม์” แล้วยังมีถ้อยคำอื่นที่ใช้เรียกถึงแนวคิดในช่วงยุคสหัสวรรษใหม่ ไม่ว่าจะเป็น Meta-modernism, Pseudo-modernism, Digimodernism, Automodernism, Altermodernism, Hypermodernity เป็นต้น ที่น่าสังเกตคือแนวคิดเหล่านี้ล้วนมีวัฒนธรรมดิจิทัลและอินเทอร์เน็ตเป็นศูนย์กลางทั้งสิ้น โดยภาพรวมแล้วแนวคิดข้างต้นเหล่านี้มีลักษณะกว้าง ๆ คือ แสดงถึงการเคารพในธรรมชาติ วัฒนธรรมทั้งของตนเองและผู้อื่นเป็นการแสวงหาการเติมเต็มทั้งในเชิงกายภาพอารมณ์และจิตวิญญาณ

อันที่จริงแล้วใช่ว่านักวิชาการทั้งหมดจะยอมรับการมีอยู่ของสิ่งที่เรียกว่าโพสต์-โพสต์โมเดิร์นนิสม์ ในลักษณะเดียวกับที่บางส่วนก็มิได้ยอมรับการมีอยู่ของโพสต์โมเดิร์นนิสม์มาแต่ไหนแต่ไร บ้างก็ว่า “หลัง-หลัง สมัยใหม่” นั้นก็เป็นส่วนหนึ่งของ “หลังสมัยใหม่” เช่นเดียวกับที่บางคนเชื่อว่า “หลังสมัยใหม่” ก็เป็นเพียงแค่ส่วนต่อขยายของ“สมัยใหม่” นั่นเอง แต่สิ่งหนึ่งที่เราปฏิเสธมิได้ก็คือแม้ว่าลักษณะสำคัญบางประการของโลกในอดีตจะยังคงดำรงอยู่หรือไม่แต่ ปรัชญาแนวคิด สภาพสังคม ลักษณะทางศิลปวัฒนธรรม สื่อมวลชน และพฤติกรรมการสื่อสารของมนุษย์ ในยุคปัจจุบันล้วนมีความเปลี่ยนแปลงจากในยุคศตวรรษที่แล้วอย่างมีนัยยะสำคัญมากกว่าการนิยามความหมายของชื่อที่ใช้เรียกยุคสมัยเหล่านั้น

แนวคิดข้ามพ้นวัฒนธรรม เกาะเกี่ยวอยู่กับกระแสของแนวคิดหลัง-หลังสมัยใหม่ (Post-postmodernism)

ปรัชญายุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) คือ “ความเท่าเทียมกัน”

ปรัชญายุคหลัง-หลังสมัยใหม่ (Post-postmodernism) คือ การให้ความสำคัญกับ 3 ส่วน

1) ศรัทธา: Faith

2) สุนทรียสนทนา: Dialogue

3) ความจริงใจ: Sincerity

ซึ่งทั้ง 3 ส่วนแสดงนัยยะถึงความยินดีที่จะสร้างโยงใยระหว่างกัน ถือว่าเป็นการกลืนกลายเข้าหากันทั้งเรื่องเพศสภาพ พรมแดน วัฒนธรรม ความเชื่อ และแนวคิดซึ่งกำลังเกิดขึ้นในทุกแง่มุมของสังคมโลกในปัจจุบัน การข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นทางออกที่เหมาะสมสำหรับสถานการณ์ซับซ้อนในปัจจุบัน สำหรับการก้าวพ้นสู่เสรีภาพจากวัฒนธรรมของตนเองตามทัศนคติแนวคิดนี้คือ วัฒนธรรมมิใช่ข้อผูกมัดแต่เป็นอิสระจากวัฒนธรรมที่ตนสังกัดอยู่ การถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไม่ใช่การถ่ายทอดแบบ “โคลนนิ่ง” รหัสพันธุกรรม แต่เป็นการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเหมาะสมกับตนเองมากที่สุด

3.3.2 พื้นที่และเวลา: Space-Time

การศึกษาแนวความคิดด้านความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่กับเวลาในแนวคิดของโลกตะวันออก ก่อนที่แนวความคิดของโลกตะวันตกจะเข้ามาเผยแพร่ในอีกซีกโลก มุมมองของเรื่องพื้นที่และเวลาถูกตีความควบคู่ไปกับแนวความเชื่อทางพระพุทธศาสนาในเรื่องความไม่จีรังยั่งยืนของทุกสรรพสิ่งที่มีความสัมพันธ์ถึงเรื่องพื้นที่และเวลา ซึ่งเป็นปรัชญาในพระพุทธศาสนาที่ถือกำเนิดมากกว่าสองพันห้าร้อยปี หากเราพิจารณาอย่างถ่องแท้ถึงแก่นของพระพุทธศาสนาที่มีหลักปรัชญาสำคัญว่า สพเพ สงขารา อนิจจา แปลว่า สังขารทั้งหลายทั้งปวงไม่เที่ยง

ในทุกขณะของการดำเนินชีวิตตามธรรมชาติบนโลก ทุกขณะจะเต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาความเป็นจริงของโลกไม่เคยสงบนิ่งอย่างแท้จริง หากแต่ค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงสะสมปริมาณจนถึงจุดหนึ่งก็ระเบิดตัวออกมาขยายตัวด้วยแรงประทุแล้วจึงค่อย ๆ สงบตัวลงแล้ววนกลับเพื่อสะสมเงื่อนไขที่พร้อมจะระเบิดสู่การเปลี่ยนแปลงครั้งใหม่ต่อไป ซึ่งกฎแห่งธรรมชาตินี้ทางพระพุทธศาสนาเรียกว่า ไตรลักษณ์ เป็นธรรมะที่ทำให้ผู้เข้าถึงสิ่งนี้อย่างถ่องแท้เข้าสู่สภาวะของการเป็นพระอริยะ (อริยกรธรรม) แปลว่าลักษณะ 3 ประการ หมายถึงสามัญลักษณะ คือ กฎธรรมดาของสรรพสิ่งทั้งปวง อันได้แก่

อนิจจลักษณะ ลักษณะไม่เที่ยง มีการแปรเปลี่ยนไปเป็นธรรมดา

ทุกขลักษณะ ลักษณะทนอยู่ตลอดไปไม่ได้ ถูกบีบคั้นด้วยอำนาจของธรรมชาติทำให้ทุกสิ่งไม่สามารถทนอยู่ในสภาพเดิมได้ตลอดไป

อนัตตลักษณะ ลักษณะไม่สามารถบังคับบัญชาให้เป็นไปตามต้องการได้ เช่น ไม่สามารถบังคับให้ชีวิตยั่งยืนอยู่ได้ตลอดไป ไม่สามารถบังคับจิตใจให้เป็นไปตามปรารถนา ความมิใช่ตัวตนเป็นต้น

ไตรลักษณ์ คือ การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป ทุกสิ่งในโลกล้วนอยู่ในกฎไตรลักษณ์ ผู้วิจัยจึงพบความสอดคล้องของกฎไตรลักษณ์กับเรื่องพื้นที่และเวลา ที่ทำให้เห็นสภาพของการแปรเปลี่ยนอยู่ในทุกปัจจุบันขณะ ผู้ที่เข้าใจสภาพความเป็นจริงของโลก สังคมและสรรพสิ่งจึงจะเป็นผู้ที่ได้เปรียบในการปรับตัวและกำหนดท่าทีต่อการดำเนินชีวิตของตนเองอย่างเหมาะสมเพื่อให้ถูกที่และถูกเวลา ความสัมพันธ์ของพื้นที่และเวลาจึงเป็นผู้ให้คำตอบต่อทุกสรรพสิ่งอย่างตรงไปตรงมา

การทำความเข้าใจเกี่ยวกับเรื่องเวลา ยังเป็นการอธิบายได้ยากยิ่ง และมนุษย์จึงพยายามสร้างกฎที่ควบคู่ไปกับธรรมชาติเพื่อเป็นตัวกำหนดร่วมกันที่สร้างผลกระทบต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ยกตัวอย่างเช่น การแบ่งโซนเวลาของโลกแต่ละทวีปและยอมรับร่วมกันว่าเป็นมาตรฐานของโลกจากประเทศมหาอำนาจ ทำให้แต่ละท้องถิ่นต้องเผชิญกับความสับสนเมื่อเวลาไม่ตรงกับสภาพแวดล้อมที่ตนเองได้อาศัยอยู่ หรือการกำหนดของ วัน เดือน ปี และฤดูกาลทั้งหมดจากองค์ประกอบของปฏิทิน

ในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่และเวลาสามารถจำแนกนักปรัชญาออกได้เป็นสองกลุ่ม กลุ่มแรกคือนักปรัชญาแนวสสารนิยม กลุ่มนี้เชื่อว่ามีแต่พื้นที่และเวลาทางกายภาพอันมีลักษณะเป็นวัตถุวิสัย (Objectivity) เท่านั้น อีกกลุ่มหนึ่งคือนักปรัชญาแนวจิตนิยม กลุ่มนี้มีความเชื่อว่าจิตเป็นปัจจัยทำให้ปรากฏพื้นที่และเวลาขึ้นหรืออีกนัยหนึ่งพื้นที่และเวลามีลักษณะเป็นอัตวิสัย (Subjectivity) หลักปรากฏการณ์วิทยาของฮุสเซิล (Edmund Husserl 1859-1938) มีความพิเศษที่ไม่อาจจัดเข้าเป็นพวกของปรัชญาแนวสสารนิยมหรือแนวจิตนิยมได้ ถึงแม้ตามหลักแนวคิดของฮุสเซิลจะยืนยันว่า มีพื้นที่และเวลาเป็นวัตถุวิสัย แต่วัตถุวิสัยในที่นี้ไม่ใช่กายภาพ ในขณะเดียวกันเขาก็ปฏิเสธทวินิยมที่แยกจิตออกไปจากกายแต่กลับยอมรับในความเป็นอัตวิสัยของพื้นที่และเวลา

มีการนำพื้นที่ในการจัดแสดงงานศิลปะมาเป็นตัวอย่างในการพิสูจน์ความมีอยู่ของจิตสำนึกแบบข้ามพ้น (Transcendence) จากสภาวะอัตวิสัยไปสู่สภาวะวัตถุวิสัย การรับรู้สิ่งของในพื้นที่ผ่านการเห็นและการสัมผัส ร่างกายไม่ได้เป็นแค่การับรู้ความสัมพันธ์แบบกายภาพ (Spatial things) อันมีเพียงสองมิติอย่างที่เข้าใจกันทางวิทยาศาสตร์เท่านั้น แต่การรับรู้ดังกล่าวมีมิติที่สามด้วยเรียกมิตินี้ว่า การเคลื่อนไหว (Kinaesthesia) เป็นการรับรู้ที่เกิดจากการสร้าง (Constitution) ขึ้นภายในจิตสำนึกเอง การนำเสนอมิติของการเคลื่อนไหวนี้ นับได้ว่าเป็นการค้นพบสำคัญที่นำไปสู่การสร้างพื้นที่ให้เกิดมีชีวิตชีวาขึ้นมา ดังที่เขากล่าวไว้ในคำนำว่า สิ่งของสิ่งหนึ่งซึ้งเปี่ยมไปด้วยความหมายถูกสร้างขึ้นภายในจิตสำนึกเป็นสิ่งที่รับรู้กันได้ในชีวิตประจำวันจนดูเหมือนของสิ่งนั้นมีเลือดมีเนื้อทางกายภาพและยังเกาะเกี่ยวสรรพสิ่งอื่นให้มีความหมายไปด้วย

จิตสำนึกของเวลา คือปัจจัยสำคัญที่ทำให้พื้นที่หนึ่งมีชีวิตชีวาขึ้นมาได้ โดยอธิบายว่าเวลาในลักษณะดังกล่าวนั้นเป็นแหล่งกำเนิดของความจริงแท้ เรียกว่า “เวลาในจิตสำนึก” เวลาที่ทุกคนสำนึกรู้ได้ตรงกัน (Objective time) เวลาที่เป็นวัตถุวิสัย เมื่อเกิดความประทับใจแต่แรก

(Primal impression) จากการสัมผัสวัตถุทางกายภาพหรือเหตุการณ์ใด ๆ แล้วจิตสำนึกได้สร้างภาพตัวแทน (Representation) ของวัตถุหรือเหตุการณ์นั้นขึ้นมา ถึงแม้เราจะหลับตาหรือเราอาจจะสัมผัสวัตถุทางกายภาพนั้นได้ไม่หมดทุกด้านทุกมุม แต่จิตสำนึกก็สามารถขจัดเงามืดที่คลุมเครือออกไปและเติมภาพให้เต็มเปี่ยม ทำให้เราตระหนักรู้ถึงวัตถุนั้นในสภาพที่มีเนื้อหาและตำแหน่งปัจจุบันกาลเคลื่อนที่ไปด้วยกัน การตระหนักรู้นี้จึงเป็นการสร้างภาพตัวแทนที่ให้ความหมาย (Sign) อันคงทนถาวรในจิตสำนึก

การศึกษาในแนวคิดของพื้นที่และเวลา ในการวิจัยครั้งนี้เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจในทั้งด้านนามธรรมและรูปธรรม ดังนั้นจากสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยจึงนำเรื่องพื้นที่และเวลา (Time-space) นำมาใช้ในแนวทางการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ ซึ่งสื่อความหมายของพื้นที่และเวลา คือ “กาละ – เทศะ” อันหมายถึง การนำผลงานที่สร้างสรรค์จากการวิจัยต้องคำนึงถึงช่วงเวลาของยุคสมัยในการนำเสนอ(กาละ) และมองถึงบริบทแวดล้อมทางสังคมและกลุ่มเป้าหมายคือผู้ชมเป็นประเด็นในการนำมาสร้างสรรค์ผลงานประกอบร่วมด้วยเพื่อให้เกิดความสมดุล ถูกต้องเหมาะสม และถูกที่ ถูกเวลา

3.3.3 การข้ามสายพันธุ์ ลูกผสม พันธุ์ทาง: Hybridity

การผสมผสานทางวัฒนธรรม จากหนังสือ Location of culture (1994) ของ โฮมิ บาบา (Homi Bhabba) กล่าวถึงแนวคิดการข้ามสายพันธุ์บนพื้นฐานทางทฤษฎีหลังโครงสร้างนิยมเพื่อตอบโต้ข้อหวงห้ามแนวคิดของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ฝังอยู่ในปรัชญาทวิลักษณ์ตะวันตกทั้งวิทยาศาสตร์ตลอดจนถึงศิลปะ ที่เป็นการสร้างนิยามวัฒนธรรม “ความเป็นอื่น” หรือสถานะผู้ที่อยู่ข้างนอก ในขณะเดียวกันก็ตอบรับความแตกต่างทางวัฒนธรรม บาบาเสนอว่า วัฒนธรรมในสังคมหลังอาณานิคมไม่ได้ตั้งอยู่บนความคิดขั้วตรงข้ามหรือด้านใดด้านหนึ่ง แต่อยู่บน “แนวขอบ” (Boundary)

บาบาใช้นิยามความหมายคำว่า ลูกผสม (Hybridity) มาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้ตกเป็นอาณานิคมและเจ้าอาณานิคม ชี้ให้เห็นผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นจากโครงสร้างร่วมกันทั้งสองฝ่าย หรือกระบวนการอำนาจอาณานิคมได้เข้าไปจัดการแปรค่าอัตลักษณ์ของผู้เป็นเมืองขึ้นด้วยกรอบความคิดที่เป็นสากล โดยสร้างกรอบกำหนดบรรทัดฐานให้ผู้ตกเป็นเมืองขึ้นประพฤติตาม ผลลัพธ์ที่ออกมาคือความล้มเหลว แต่กลับผลิตบางสิ่งที่คล้ายคลึงหรือใหม่กว่า จึงสนับสนุนให้เกิดการลอกเลียน (Mimicry) หรือการผลิตซ้ำทางวัฒนธรรม ข้อกำหนด สถาบัน และคุณค่าต่าง ๆ ของเจ้าอาณานิคมที่มีความคลุมเครือ (Ambivalent) บาบา อ้างอิงถึงสภาวะ Uncanny จากทฤษฎีจิตวิเคราะห์เพื่อนำมาใช้สลายตรรกะความคิดทวิลักษณ์ในวาทกรรมอาณานิคมหรือวาทกรรมชาตินิยมที่มีลักษณะคลุมเครือเช่นเดียวกัน (Bhabba, 1990)

3.3.4 แนวคิดพื้นที่ที่สาม: Third Space

นอกจากนี้แนวคิดลูกผสมยังเชื่อมโยงกับแนวคิดพื้นที่ที่สาม (Third space) ซึ่งบาบาเสนอว่า อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นในพื้นที่ที่ไม่ชัดเจน มีความขัดแย้งที่อยู่ในตัวเอง เปิดโอกาสให้เกิดพื้นที่ตำแหน่งอื่นขึ้นมาใหม่ หรือความเป็นลูกผสมที่ทำให้มองเห็นถึงวัฒนธรรมแท้บริสุทธิ์ไม่ได้มีอยู่จริง ดังนั้นแนวคิดพื้นที่ที่สามถูกใช้เพื่อการต่อรอง ปฏิเสธการถูกนิยามตัวตนของผู้คนด้วยการจับคู่ความแตกต่าง ภายใต้ปรัชญาทวิลักษณ์ที่อยู่ในแนวคิดแบบอาณานิคมหรือโลกสมัยใหม่ซึ่งเป็นผู้ผลิตจารีตวัฒนธรรมเชิงเดี่ยวต่าง ๆ เช่น เพศ ชนชั้น สถาบัน การเมือง เป็นต้น ทั้งหมดนี้มาจากความเชื่อถึงจุดกำเนิดและเรื่องเล่าต่าง ๆ ของชาติ ซึ่งเป็นตัวกำหนดบรรทัดฐานหรือข้อจำกัดในสังคม

ท่ามกลางความวุ่นวายซับซ้อนของอัตลักษณ์ร่วมสมัย บาบาสนใจกระบวนการผลิตความแตกต่างทางวัฒนธรรม (Cultural difference) ของผู้คนชายขอบกลุ่มน้อยหรือผู้อพยพถิ่นฐานในฐานะตัวแทนของการข้ามสายพันธุ์หรือการผสมผสานทางวัฒนธรรม (Cultural hybridity)

อัตลักษณ์ลูกผสมสามารถพิจารณาได้หลากมิติ เช่น ลักษณะการนำเสนอรูปแบบทางความคิดที่เป็นตะวันตกแต่ในขณะเดียวกันสามารถปลุกกระตุ้นความรู้สึกถึงตะวันออก ทั้งความเป็นรูปธรรมในผลงานซึ่งมีลักษณะกำกวมไม่สามารถจัดประเภทให้ลงตัว มีความเป็นได้ทั้งงานศิลปะและประติมากรรมหรือสิ่งของเครื่องใช้ สะท้อนถึงสถานะในระหว่าง (In-between) หรือพื้นที่ทับซ้อนที่เรียกว่าพื้นที่ที่สาม (Third space)

การแบ่งรูปแบบลูกผสมทางวัฒนธรรมที่เป็นการแปรสภาพทางวัฒนธรรม (Cultural Transformation) ไว้ 3 ระดับ ได้แก่

1) รูปธรรมที่มองเห็นหรือความแตกต่างภายใต้อัตลักษณ์ที่เป็นผลลัพธ์ของผสมกับส่วนประกอบต่างชาติ

2) ในด้านกระบวนที่ความแตกต่างทางวัฒนธรรมถูกแปรสภาพหรือการถูกแปรสภาพภายในวัฒนธรรมแม่

3) สามารถเชื่อมโยงกับกระบวนการสุนทรียะและทำให้สามารถนำมาเทียบเคียงเปรียบเทียบกับเทคนิคนักศิลปะสมัยใหม่ เช่น การปะติด (Collage) มอนทาจ (Montage) การผสมหลากวัสดุ (Bricolage) (Papastergiadis, 2012: 117)

ผู้วิจัยนำแนวคิดของการข้ามสายพันธุ์ (Hybridity) และแนวคิดพื้นที่ที่สาม (Third space) เพื่อศึกษาและนำสู่การค้นพบถึง “เสน่ห์แบบเป็นอื่น” ซึ่งเป็นเสน่ห์ลึกลับและเป็นสิ่งอื่นสำหรับคนอื่นคนไกลอย่างคนต่างชาติต่างวัฒนธรรม ในภาษาอังกฤษจะตรงกับคำว่า Exotic หรือ Exoticism นำองค์ความรู้สู่กลวิธีการสร้าง “ความเป็นอื่น” โดยภาพลักษณ์ Exotic เป็นอีกปัจจัยหลักในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

3.3.5 ความร่วมสมัยของไทยที่สอดคล้องและสนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

พัฒนาการทัศนศิลป์ร่วมสมัยของไทยหลังทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา มีแนวทางแสดงออกทางสุนทรียะที่ต่างจากรูปแบบเดิมที่เน้นความสำคัญของวัตถุศิลปะที่แสดงความงามและอารมณ์ความรู้สึกผ่านการมองเห็นแต่เพียงอย่างเดียว สู่การแสวงหาแนวการแสดงออกในรูปแบบใหม่ที่ให้ผู้ชมศิลปะได้รับประสบการณ์ร่วมมากขึ้นผ่านการสร้างพื้นที่เชิงปฏิบัติการเฉพาะสำหรับการนำเสนอความคิดด้วยงานทัศนศิลป์ร่วมสมัยที่นอกเหนือจากการจ้องมอง ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้เห็นได้ชัดในรูปแบบของ

งานทัศนศิลป์ที่อยู่ในพื้นที่เฉพาะ (Site specific)

งานศิลปะจัดวางหรืออินสตอลเลชั่น อาร์ต (Installation art)

งานศิลปะเชิงแนวคิดหรือคอนเซ็ปชวล อาร์ต (Conceptual art)

อีกกระแสที่สำคัญคือ การปฏิบัติการศิลปะตามแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ (Relational aesthetics) ที่เรียกว่า “ศิลปะเชิงสัมพันธ์” หรือ รีเลชั่นนัล อาร์ต (Relational art) ซึ่งกระแสเหล่านี้ล้วนเริ่มเกิดขึ้นจากการรับกระแสศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกและนำมาปรับประยุกต์ใช้กับปฏิบัติการศิลปะในบริบทของไทยการนำเสนอรูปแบบปฏิบัติการของศิลปะเชิงสัมพันธ์เกิดจากการวิเคราะห์ของนิโกลาส์ บูริโยต์ (Nicolas Bourriaud) นักวิจารณ์และภัณฑารักษ์ศิลปะชาวฝรั่งเศสที่มีต่อกระแสงานศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกจนเกิดเป็นแนวคิดสุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์บูริโยต์ได้อธิบายถึงปรากฏการณ์ศิลปะในแนวทางดังกล่าวนี้ว่า ปฏิบัติการทางศิลปะเป็นกิจกรรมทางไม่ต่างจากเกมที่มีรูปแบบ มีแบบแผน มีพัฒนาการและมีหน้าที่ปฏิบัติการที่สัมพันธ์กันในแต่ละส่วน ซึ่งแนวทางเช่นนี้ทำให้เกิดรูปแบบการสร้างสรรค์ที่กว้างออกไปจากกรอบแนวคิดแบบเดิม ๆ โดยเป็นการจัดการในเรื่องของรูปแบบความหมายและสุนทรียภาพ ที่ผู้ชมศิลปะมีประสบการณ์ร่วมโดยตรงต่างจากการนำเสนอด้วยวัตถุศิลปะที่มีเป้าหมายเพื่อจ้องมองเท่านั้น (Bourriaud, 2002: 11-12)

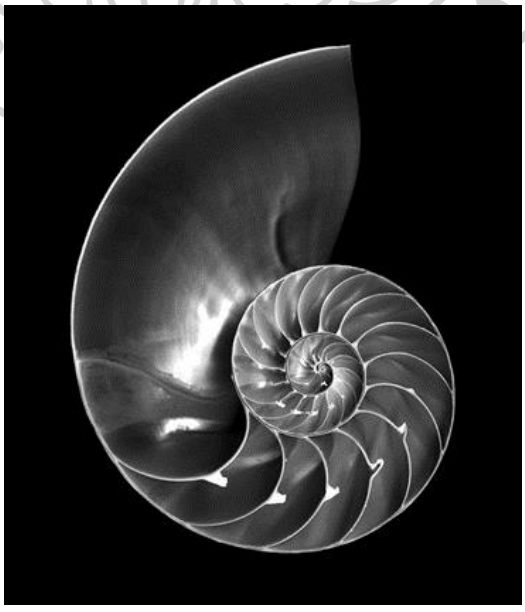
ปัจจัยสำคัญในการจัดวางและประกอบสร้างความหมายทางศิลปะของศิลปะเชิงสัมพันธ์ก็คือความสัมพันธ์ในเรื่องของเวลาและสถานที่ ปัจจัยสำคัญทั้ง 2 ประการนี้มีขึ้นเพื่อเรียงร้อยองค์ประกอบและศิลปะเชิงสัมพันธ์ถือว่าเป็นปฏิบัติการศิลปะร่วมสมัยในบริบททัศนศิลป์ที่สำคัญกระแสหนึ่งในปัจจุบัน ซึ่งเต็มไปด้วยความท้าทายและไม่แน่นอน ทั้งทางด้านความหมายและสถานภาพอันเต็มไปด้วยลักษณะของการบูรณาการกับวิธีที่หลากหลายอันนำไปสู่ผลด้านสุนทรียะใหม่ ๆ อันเป็นผลพวงของกระแสศิลปะในยุคโลกาภิวัตน์นอกจากนี้ยังรวมไปถึงการก้าวผ่านทางวัฒนธรรมที่ดำเนินไปพร้อมกับพัฒนาการของเทคโนโลยีการสื่อสาร จนเกิดการควบรวมผสมผสานกัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้เองก็เป็นสิ่งเร้าให้เกิดศิลปะร่วมสมัยได้เปิดเผยตัวตนในหนทางที่หาทางร่วมกับศาสตร์สาขาอื่น ๆ อันเชื่อมโยงกับประเด็นทางเศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม (วรเทพ อรรคบุตร, 2561: 100-101)

จากแนวคิดของการแสดงศิลปะเชิงสัมพันธ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงานการวิจัยเพื่อต้องการเป็นแนวทางต่อการนำเสนอผลงานให้สามารถลดทอนความรู้สึกต่อการเป็นงานศิลปะชั้นสูงต่อความรู้สึกของผู้ชมและยังสามารถทำให้เกิดความเข้าใจได้โดยง่าย ลักษณะและวิธีการนำเสนอแบบศิลปะเชิงสัมพันธ์จึงเป็นอีกหนึ่งความร่วมสมัยที่เกิดขึ้นต่อการเข้าถึงศิลปะในปัจจุบัน

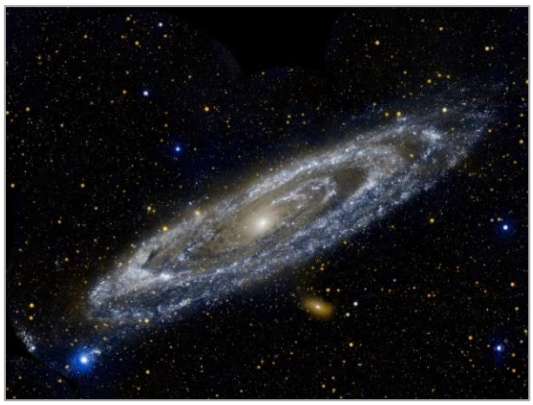
3.3.6 การทบทวนวรรณกรรมที่สนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ด้านการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

ผู้วิจัยทำการศึกษาเพื่อรวบรวมข้อมูลที่สามารถนำเสนอแนวความคิดในการสร้างสรรค์รูปแบบของการประกอบสร้าง ให้สามารถสื่อแทนความและอุปมาอุปไมย สามารถเข้าใจได้ทั้งทางรูปธรรมและนามธรรมถึงจุดตัดระหว่างด้านวิทยาศาสตร์และสุทรียศาสตร์ จากการศึกษาจึงเห็นความสอดคล้องและสนับสนุนต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยจากขดของเกลียวก้นหอย ซึ่งเป็นลักษณะของเส้นโค้งที่พบได้ตั้งแต่อะตอมขนาดเล็กที่สุดจนถึงกาแล็กซี่ โดยสามารถสื่อความหมายทางสุนทรียศาสตร์และทางวิทยาศาสตร์ คณิตศาสตร์เพื่อใช้ตอบสนองต่อความงามทางศิลปะดังต่อไปนี้

เกลียวก้นหอย (Spiral) เป็นหนึ่งในโค้งทางคณิตศาสตร์ที่พบเห็นได้ทั่วไปในธรรมชาติ ตั้งแต่ยอดของต้นเฟิร์น งวงดูน้ำหวานของผีเสื้อ กิ้งกือที่ขดตัว ลำไส้บางส่วนของสัตว์อย่างหมู วัว จนถึงยีราฟ รูปแบบหนึ่งของลายนิ้วมือมนุษย์ เส้นทางของอนุภาคที่มีประจุไฟฟ้าในสภาพแวดล้อมบางอย่างก็เคลื่อนที่เป็นเกลียวก้นหอย โครงสร้างขนาดใหญ่อย่างพายุลักษณะสนามแม่เหล็กที่ดวงอาทิตย์ที่แผ่ออกมาโดยรอบ รวมทั้งกาแล็กซี่บางประเภทก็มีลักษณะเป็นเกลียวก้นหอย



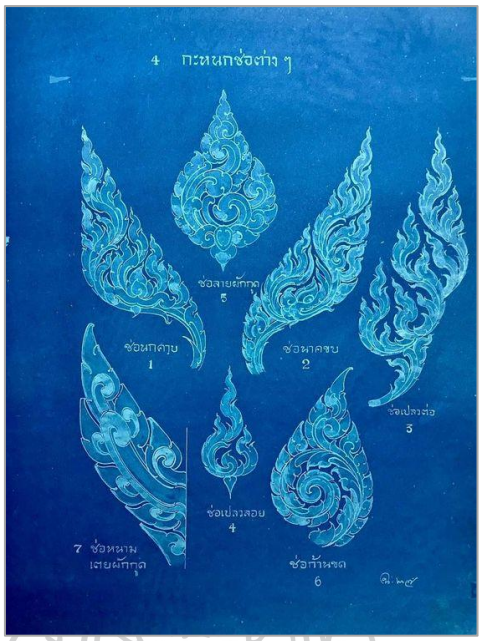
ภาพที่ 18 เกลียวขดก้นหอยนอติลุส Nautilus shell (Firmage, n.d.)



ภาพที่ 19 กาแลคซี่ที่มีลักษณะเดียวกับเกลียวขดก้นหอย (NASA, 2012)

งานศิลปะในหลาย ๆ วัฒนธรรมมีการใช้ลายก้นหอยเป็นองค์ประกอบอย่างเช่น ลายก้านขดซึ่งเป็นลายไทยก็มีโครงสร้างหลักเป็นลายขดเกลียวก้นหอย แต่หลายคนอาจไม่รู้ว่าในทางคณิตศาสตร์ โค้งรูปเกลียวก้นหอยนั้นแบ่งย่อยออกได้มากมายหลายรูปแบบ ราว 225 ปีก่อนคริสตกาล นักคณิตศาสตร์ชาวกรีกผู้มีนามว่า อาร์คิมีดีส ได้เขียนหนังสือ On spirals ซึ่งกล่าวถึงคุณสมบัติเชิงเลขาคณิตของโค้งก้นหอยที่ตีเกลียวขยายวงอย่างสม่ำเสมอ มันจึงถูกเรียกว่าเกลียวก้นหอยของอาร์คิมีดีส (Archimedean spiral) ซึ่งมีหน้าตาเหมือนปลายยอดของต้นเฟิร์น

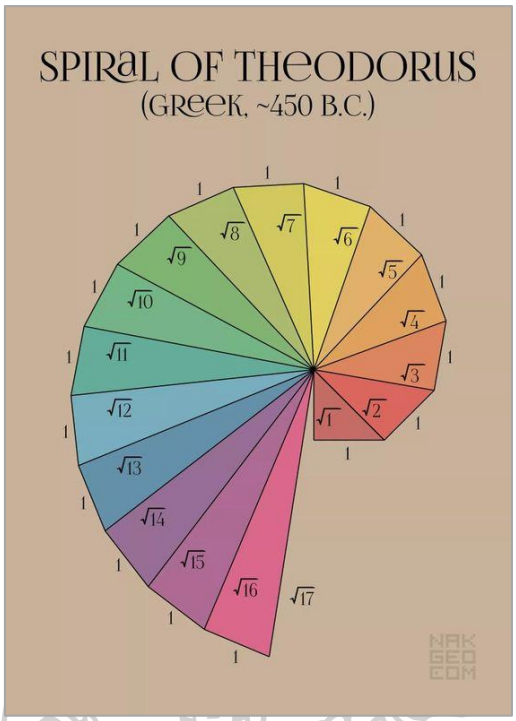
ภาพที่ 20 เกลียวขดปลายยอดใบเฟิร์น Fern – Borneo (Jose, 2010)



ภาพที่ 21 ลายช่อก้านขดและลายกระหนกช่อประเภทต่าง ๆ ของศิลปะไทย
แสดงลักษณะเกลียวขดก้นหอย (ฉาย เทียมศิลป์ชัย, 2486)

เทคโนโลยีการประยุกต์ใช้โค้งก้นหอยแบบนี้ สามารถพบเห็นได้ในคอมเพรสเซอร์แบบสโครล (Scroll compressor) ซึ่งเป็นเครื่องอัดแก๊สรูปแบบหนึ่งของเครื่องปรับอากาศ หรือเครื่องสูบสุญญากาศ มีข้อดีกว่าคอมเพรสเซอร์แบบอื่น ๆ อย่างชัดเจนคือ มีเสียงระหว่างการทำงานได้เบากว่ามาก คอมเพรสเซอร์แบบสโครลประกอบไปด้วยเกลียวของอาร์คิมีดีสสองเกลียวซ้อนกัน เมื่อบังคับให้เคลื่อนไหวไปมาจะเกิดการสูบอากาศได้ โดยอากาศจะถูกเกลียวบีบให้เคลื่อนตัวสู่ใจกลางของเกลียวและมีความดันสูงขึ้นเพื่อปล่อยออกไป นอกจากนี้ยังมีงานวิจัยมีการเสนอว่า แพทย์อาจให้ผู้ป่วยวาดรูปเกลียวก้นหอยเพื่อการวินิจฉัยว่าผู้ป่วยมีภาวะกล้ามเนื้อบิดเกร็ง (Dystonia) หรืออาการสั่นโดยไม่ทราบสาเหตุ (Essential tremor) หรือไม่ได้ด้วย

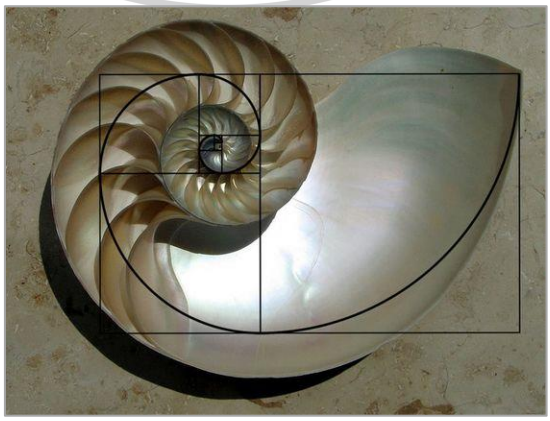
การวาดเกลียวของอาร์คิมีดีส นั่นคือการวาดสามเหลี่ยมมุมฉากที่มีความยาวด้านสองด้านเท่ากันขึ้นมาก่อน จากนั้นลากเส้นที่มีความยาวเท่ากับด้านที่ยาวที่สุดให้ตั้งฉากออกไปเพื่อสร้างเป็นสามเหลี่ยมอีกรูป เมื่อทำแบบนี้ไปเรื่อย ๆ จะได้โครงสร้างเหมือนเกลียวก้นหอยที่มีชื่อว่า “Spiral of theodorus” ก้นหอยจากสามเหลี่ยมมุมฉากนี้ถูกตั้งตามชื่อของ Theodorus of cyrene นักคิดกรีกโบราณผู้ค้นพบมันและผู้เป็นอาจารย์สุดยอดนักปรัชญาเพลโต ซึ่งถ้าเราวาดสามเหลี่ยมให้มีขนาดเล็กมาก ๆ ขอบของมันจะมีลักษณะเหมือนเกลียวของอาร์คิมีดีสนั่นเอง (อาจวรงค์ จันทมาศ, 2565)



ภาพที่ 22 Spiral of Theodorus (Pinterest, n.d.)

ในทางคณิตศาสตร์ยังมีโค้งก้นหอยที่น่าสนใจอีกหลายแบบ เช่น ก้นหอยคอร์นู (Cornu spiral) ที่สามารถพบเห็นได้ในกราฟที่เกี่ยวข้องกับการเลี้ยวเบน ก้นหอยแบบลอการิทึม (Logarithmic spiral) ซึ่งสามารถพบเห็นได้มากมายในธรรมชาติ โดยโค้งเกลียวก้นหอยแบบลอการิทึมนั้นมีรูปแบบพิเศษอยู่สองรูปแบบที่มีเรื่องราวที่น่าสนใจคือ

โค้งแบบที่ 1 เรียกว่า เกลียวก้นหอยทองคำ (Golden spiral) ซึ่งเชื่อมโยงกับเรื่องสัดส่วนทองคำ

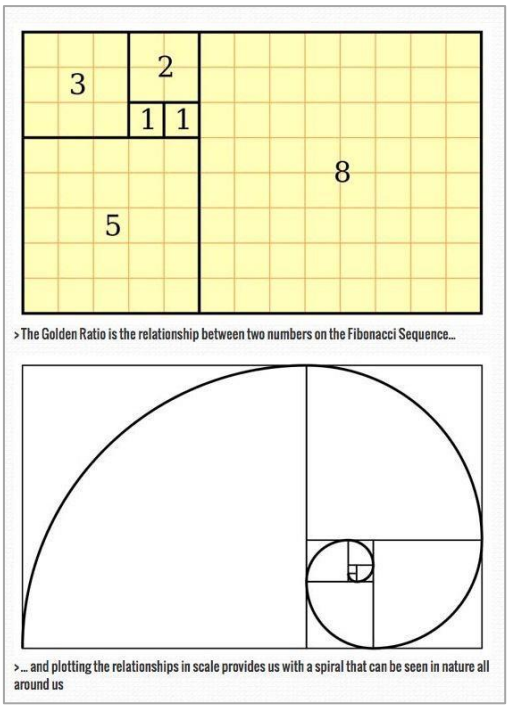


ภาพที่ 23 Golden Spiral (Starr, 2015)

โค้งแบบที่ 2 เรียกว่า loxodrome ซึ่งเกี่ยวข้องกับการเดินทางในสมัยโบราณ

ภาพที่ 24 แผนที่การเดินทางยุคโบราณ (Arbuckle, n.d.)

3.3.7 สัดส่วนทองคำ เมื่อการนำหลักคณิตศาสตร์เข้ามาเพื่อพิสูจน์ความงาม



ภาพที่ 25 สัดส่วนทองคำ เมื่อคณิตศาสตร์เข้ามาพิสูจน์ความงาม (Johnson, n.d.)

ราวพันปีก่อน นักคณิตศาสตร์อิตาเลียนผู้มีนามว่า ฟีโบนักชี (Fibonacci) สร้างปัญหาทางคณิตศาสตร์ที่มีคำตอบเป็นชุดตัวเลขแปลกประหลาด คือ 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,...

ชุดตัวเลขเหล่านี้เรียงกันด้วยกฎบางอย่างที่ชัดเจน นั่นคือ เลขตัวต่อไปจะเกิดจากเลขสองตัวก่อนหน้ามารวมกันเริ่มต้นจากการเขียนเลข 1 ขึ้นมาเป็นเลขตัวแรก ก่อนหน้ามันไม่มีเลขอะไร จึงถือได้ว่าเป็นเลขศูนย์ดังนั้นเลขตัวต่อไปคือ 1+0 = 1

ตอนนี้จะได้ชุดเลขเป็น 1,1 ซึ่งเลขตัวต่อไปหาได้จาก 1+1 = 2

ตอนนี้จะได้ชุดเลขเป็น 1,1,2 ซึ่งเลขตัวต่อไปได้ 2+1 = 3

ทำแบบนี้ไปเรื่อย ๆ จะได้ชุดเลขที่มีชื่อว่า “ลำดับฟีโบนักชี” (Fibonacci sequence)

นักคณิตศาสตร์ในยุคต่อมาพบว่าชุดเลขแปลก ๆ ที่ดูไม่ได้มีอะไรพิเศษนี้กลับเต็มไปด้วยความมหัศจรรย์และอยู่เบื้องหลังธรรมชาติมากมายอย่างแรกคือ ถ้าเรานำเลขมากมายมาหารเลขน้อยก่อนหน้าเช่น 13/8 จะได้ 1.625 แต่ถ้าเรานำเลขที่ใหญ่มากขึ้นมาทำแบบเดียวกัน เช่น 144/89 = 1.61797753 เราจะพบว่ามันมีค่าใกล้เคียงกับ 1.618 นักคณิตศาสตร์พบว่ายิ่งเรานำเลขจำนวนมากมายมาหารเลขก่อนหน้าในลักษณะนี้ เราจะยิ่งได้ตัวเลขที่ใกล้เคียงกับค่าคงที่ค่าหนึ่งที่มีชื่อว่าสัดส่วนทองคำ (Golden ratio) ซึ่งมีค่าเป็น 1.6180339887...

นักปรัชญาบางสำนักมีความเชื่อว่าเอกภพอาจมีความงามที่เป็นสากลอยู่ ซึ่งสัดส่วนทองคำเป็นหนึ่งในความงามสากลของเอกภพ พวกเขาเชื่อว่าสี่เหลี่ยม มีสัดส่วนเป็นจัตุรัสนั้นดูน่าเบื่อ เพราะมันสมมาตรเกินไปส่วนสี่เหลี่ยมที่ด้านหนึ่งยาวเหยียดเหมือนกระดาษชำระที่ถูกคลี่ออกมาก็ไม่งดงาม เพราะดูแล้วผอมเพรียวไป สี่เหลี่ยมที่มีด้านกว้างต่อยาวเป็นสัดส่วนทองคำคือสี่เหลี่ยมที่งดงามที่สุด ทุกวันนี้นักประวัติศาสตร์และอื่น ๆ พยายามมองหาสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำที่แฝงอยู่ในงานศิลปะ สถาปัตยกรรม และอื่น ๆ มากมาย ตั้งแต่วิหารพาร์เธนอน โมนาลิซา

สถาปนิกระดับโลกอย่างเลอ กอร์บูซิเยร์ (Le Corbusier) ก็นำแนวคิดเรื่องสัดส่วนทองคำมาใช้ในการอธิบายสัดส่วนของมนุษย์ที่เรียกว่า Modulor แต่ถ้าเราปล่อยแนวคิดเรื่องปรัชญาความงามทิ้งไปก่อน แล้วมองสัดส่วนทองคำในแง่คณิตศาสตร์ จะพบว่าสัดส่วนทองคำนั้นไม่ได้อยู่แค่ที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำ แต่รวมไปถึงรูปดาวแบบที่เราชอบวาดกันตอน เด็ก ๆ ด้วย โดยถ้าเราวาดห้าเหลี่ยมด้านเท่า แล้วลากเส้นเชื่อมระหว่างมุม รูปดาว อัตราส่วนความยาว DE ต่อ CD จะเป็นสัดส่วนทองคำ และ อัตราส่วนความยาว CE คือ AB ก็ เป็นสัดส่วนทองคำถ้าเราวาดสี่เหลี่ยมผืนผ้าทองคำขึ้นมารูปหนึ่ง แล้วลากเส้นเพื่อสร้าง สี่เหลี่ยมจัตุรัสขึ้นภายใน สี่เหลี่ยมขวามือก็จะเป็นสี่เหลี่ยมทองคำ จากนั้น เมื่อแบ่งสี่เหลี่ยมทองคำที่เกิดใหม่ให้เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัสอย่างนี้ไปเรื่อย ๆ เราจะได้สี่เหลี่ยมทองคำอย่างไร้ที่สิ้นสุด ซึ่งมีเพียงสี่เหลี่ยมทองคำเท่านั้น ที่เราสามารถสร้างสี่เหลี่ยมจัตุรัสเพื่อสร้างสี่เหลี่ยมทองคำรูปใหม่ในลักษณะนี้ได้

จากนั้นใช้วงเวียนวาดส่วนของวงกลมขึ้นระหว่างมุมของสี่เหลี่ยมจัตุรัส ไปเรื่อย ๆ จะได้เส้นโค้งก้นหอยที่เรียกว่า ก้นหอยทองค่า (Golden spiral) ซึ่งพบเห็นได้ในเกลียวของหอยหลายชนิด เช่น หอยงวงช้างหรือนอดีตส จนถึงเกลียวของเมล็ดทานตะวัน ฯลฯ ที่น่าสนใจคือ ภายในเกลียวตาม ธรรมชาติเหล่านี้ ยังมีตัวเลขในลำดับฟีโบนักซี่ซ่อนอยู่อีก เช่น หากนับ เกลียววนขวาและวนซ้ายของสับปะรด จะพบว่ามันมีจำนวนเป็น 8 และ 13 (เกลียวของลูกสนและดอกทานตะวันก็มีตัวเลขในลำดับฟีโบนักชีซ่อนอยู่ใน ลักษณะนี้เช่นกัน) เหตุใดธรรมชาติจึงสร้างสรรค์สิ่งต่าง ๆ ไว้ราวกับมีสัดส่วนทองคำแฝงอยู่เช่นนี้ นี่เป็นหัวข้อที่นักวิทยาศาสตร์พยายามมองหาคำตอบในเชิงวิวัฒนาการว่า เหตุใดตัวเลขเหล่านี้จึงก่อให้เกิดประสิทธิภาพในการดำรงชีวิตหรือว่ามันเป็นเพียงเหตุบังเอิญที่มนุษย์เราสนใจแล้วไปมองหาจนเจอเท่านั้น (อาจวรงค์ จันทมาศ, 2565)

จากการศึกษาด้วยการทบทวนแนวคิด ทฤษฎี และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องเพื่อทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลให้ได้มาเพื่อองค์ความรู้ทั้งด้านการออกแบบแนวความคิดและการประกอบสร้างผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยได้แบ่งเป็น 3 แนวทางที่ประกอบด้วย

ต่อยอดจากอดีต : สมเด็จครูกับพลวัตแบบแผนครูช่างสยาม เพื่อศึกษาพระประวัติส่วนพระองค์ การศึกษาด้านศิลปะ ผลงานการออกแบบในฝีพระหัตถ์และโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการอันนำศิลปะไทยสู่ความร่วมสมัย

ปรับปัจจุบัน : การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

สร้างคุณค่าใหม่ : ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เพื่อศึกษา แนวคิด ทฤษฎี และองค์ความรู้สำหรับการแปรรูปความคิดสู่การออกแบบและการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

ผู้วิจัยเห็นว่าจากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลมีความเป็นได้อย่างมากว่าผลงานสร้างสรรค์ “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย” ถือเป็นศาสตร์ที่สามารถปรับประยุกต์เข้ากับกระบวนทัศน์และวิธีการข้ามสาขาได้เสมอและสามารถทำให้เห็นถึงพลวัตของภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่มีตั้งแต่โบราณและสามารถส่งต่อการเปลี่ยนแปลงที่ยังรักษารากเหง้าของมรดกภูมิปัญญาต่อไปได้ในอนาคต ดังที่อาจารย์สุชาติ เถาทอง ได้ชี้ว่า “ศิลปะเป็นศาสตร์อ่อนที่สามารถนำไปสู่การบูรณาการข้ามศาสตร์สาขาต่าง ๆ และวิธีการที่หลากหลายได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้นำไปสู่การสร้างสรรค์และประสบการณ์ใหม่ ๆ ที่เกิดขึ้นทั้งจากผู้สร้างสรรค์และผู้รับชม” (สุชาติ เถาทอง, 2559

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัยและการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

3.1. ขั้นตอนดำเนินการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานวิจัย

การวิจัยเรื่อง “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย : สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม” เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติ ซึ่งเน้นกระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานเป็นหลักในการนำเสนอ (Practice-led Research) ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการรวบรวมข้อมูลจากผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อให้เห็นถึงแบบแผนการสร้างสรรค์ผลงานของครูช่างสยามทางด้านงานประณีตศิลป์ ตั้งแต่แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา

การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานวิจัยประกอบขึ้นจากการวิเคราะห์โดยอาศัยหลักฐานจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Document analysis) การสังเกตการณ์ การฝึกปฏิบัติร่วมกับช่างฝีมือ ข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์จัดหมวดหมู่ โดยใช้หลักแนวคิด ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ทางการปักประดับบนสิ่งทอ อันได้แก่ แนวคิด ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง สี วัสดุ และเทคนิคกรรมวิธี สู่กระบวนการทดลองออกแบบเทคนิคกรรมวิธีใหม่ในการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาผลงานต้นแบบให้กลายเป็นคลังความรู้อย่างเป็นระบบของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ จากแนวคิดและหลักวิชาทั้งตะวันออกและตะวันตกร่วมกันแบบข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม โดยแบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

3.1.1 ต่อยอดจากอดีต: วิจัยข้อมูลความรู้เกี่ยวกับ ประวัติ แนวความคิด รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

3.1.1.1 รวบรวมข้อมูลและนำมาวิเคราะห์ด้านศิลปกรรมที่เป็นการผสานระหว่างแนวคิดตะวันออกและตะวันตก ในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เช่น หนังสือ บทความวิชาการ การเสวนาทางวิชาการ เพื่อศึกษาแนวการค้นคว้าหรือการศึกษาที่ผู้อื่นเคยกระทำมาก่อน

3.1.1.2 การศึกษาความเป็นมาของกระบวนการออกแบบ เสรีภาพทางแนวคิด มโนทัศน์ แรงบันดาลใจ ความเชื่อและศรัทธาผ่านผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์ ตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี ในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

3.1.1.3 การศึกษางานศิลปกรรมไทยเพื่อวิเคราะห์แบบแผนการสร้างสรรค์ของครูช่างในด้านแนวทางการพัฒนาเพื่อทราบถึงโอกาสและภาวะคุกคามของงานศิลปกรรมไทยประเภทประณีตศิลป์ในยุคสมัยของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

3.1.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

3.1.2.1 การศึกษา “ความเป็นไทย” ที่ตอบสนองกับยุคหลังสมัยใหม่ เพื่อวิเคราะห์การนำความเป็นไทยออกมาภายนอกในรูปเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์การแทนค่าและรากเหง้าทางจิตวิญญาณด้านทักษะฝีมือและคุณลักษณะของชนชาติ

3.1.2.2 ศึกษาและรวบรวมเทคนิคกรรมวิธีการปักประดับบนสิ่งทอ เพื่อสรุปผลวิเคราะห์ข้อมูลถึงความสัมพันธ์ ความสอดคล้องและความแตกต่าง เพื่อให้ได้ข้อสรุปที่ตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเชื่อมโยงภูมิปัญญาด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก ให้เกิดความสมดุลและเป็นหนึ่งเดียว

3.1.3 สร้างคุณค่าใหม่: การออกแบบและประกอบสร้างผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

3.1.3.1 ศึกษาเกี่ยวกับคุณสมบัติวัสดุดั้งเดิมในการประกอบสร้าง และกระบวนการทดลองเพื่อคัดสรรวัสดุใหม่และวัสดุทดแทน

3.1.3.2 กระบวนการสร้างความหมาย รูปธรรมและนามธรรมใหม่ รื้อโครงสร้างและประกอบสร้างใหม่ เป็นผลงานต้นแบบเพื่อสร้างคลังความรู้ของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย (Deconstruction and reconstruction)

3.1.3.3 การนำเสนอผลงานการออกแบบของการวิจัย ที่สามารถนำไปต่อยอดทางด้านกระบวนการคิดและออกแบบสร้างสรรค์ สร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้ที่ต้องการศึกษาต่อยอดจากองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้น

3.2 วิธีวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อการออกแบบ

การดำเนินการวิจัยและสร้างสรรค์ เรื่อง “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม” มีวัตถุประสงค์เพื่อการวิเคราะห์ ผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ด้านประณีตศิลป์ให้ได้ถึงแก่นขององค์ความรู้อันแท้จริง เพื่อนำไปเป็นสูตรสำหรับสร้างแนวความคิดและเทคนิคกรรมวิธีในการประกอบสร้างผ่านงานประณีตศิลป์และการสร้างสรรค์ผลงานปักประดับบนสิ่งทอ ชุด ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ซึ่งมีลักษณะเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านการวิจัยและสร้างสรรค์เข้าด้วยกัน

ในการศึกษาผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์ที่ปรากฏอยู่ในงาน ตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธี ในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงออกแบบสำหรับใช้ในงานพระราชพิธีและงานพิธีของผู้มีบรรดาศักดิ์ ตั้งแต่ครั้งแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา จะเป็นการศึกษาค้นคว้าและวิจัยเกี่ยวกับศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอด้วยองค์ความรู้ด้านสังคมและประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ จิตวิทยา ทัศนศิลป์และความรู้เชิงช่างงานประณีตศิลป์ของประเทศไทย รสนิยมทางศิลปะตะวันออกและตะวันตก เพื่อนำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงานปักประดับบนสิ่งทอดังนี้

3.2.1 ต่อยอดจากอดีต: สมเด็จครูกับพลวัตแบบแผนครูช่างสยาม

3.2.1.1 การศึกษาความเป็นมาของแนวคิด อุดมคติ มโนทัศน์ บันดาลใจ ความเชื่อและศรัทธา ผ่านภาวะบุคคลจากพระประวัติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หนังสือพระราชนิพนธ์ สาส์นสมเด็จ จากจดหมายเวรโต้ตอบกันระหว่างเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์กับสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ จดหมายส่วนตัวของบุคคลเป็นเอกสารชั้นต้นประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญช่วยให้ทราบข้อเท็จจริงเกี่ยวกับชีวประวัติ ความรู้สึกนึกคิด และผลงานของบุคคลที่ต้องการศึกษาได้เป็นอย่างดี ช่วยให้ได้เข้าไปสัมผัสส่วนลึกแห่งภาวะของบุคคลโดยเฉพาะโลกทัศน์ต่อด้านศิลปวิทยาการ จดหมายส่วนบุคคลช่วยเปิดเผยให้เห็นเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ความเป็นไปของประเทศ และสภาพสังคมแต่ละยุคสมัย

3.2.1.2 รวบรวมข้อมูลการสร้างสรรค์งานด้านจิตรกรรม จากเอกสารชั้นต้น ซึ่งเป็นพระนิพนธ์และฝีพระหัตถ์ของสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเอกสารชั้นรอง เช่น หนังสือ บทความ การเสวนาทางวิชาการ เพื่อศึกษาแนวการค้นคว้าหรือการศึกษาที่ผู้อื่นเคยกระทำมาก่อน โดยการจำแนกผลงานทางจิตรกรรมตามอายุเวลาเป็น 3 ยุคดังนี้

ผลงานด้านจิตรกรรมในยุคที่ 1 (ประมาณ พ.ศ. 2417-2429)

ผลงานด้านจิตรกรรมในยุคที่ 2 (ประมาณ พ.ศ. 2430-2462)

ผลงานด้านจิตรกรรมในยุคที่ 3 (ประมาณ พ.ศ. 2462-2482)

3.2.1.3 รวบรวมข้อมูลการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน ตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี เกี่ยวกับด้านการออกแบบแนวคิดลวดลาย การสื่อความหมาย กรรมวิธีการประกอบสร้างและการปักประดับบนสิ่งทอ โดยสามารถจำแนกออกได้ตามหน้าที่ใช้สอยเป็น 2 ประเภท คือ

ก. พัดรองสำหรับพิธีมงคล

ข. พัดรองสำหรับงานพระเมรุ

การศึกษารูปแบบ องค์ประกอบและเนื้อหาของพัดรองผลงานทรงออกแบบ 3 หมวด

ก. พัดปักรูปตราประจำพระองค์หรืออักษรย่อพระนาม

ข. พัดปักหรือพิมพ์รูปอักขระหัวใจพระธรรม

ค. พัดปักรูปสัญลักษณ์ที่ทรงประดิษฐ์ขึ้น

จากการศึกษาได้ค้นพบรูปทรงและลวดลายของพัดรอง ที่ทรงออกแบบนั้นต่างได้รับอิทธิพลมาจากจุดประสงค์ของการใช้งาน เรื่องราวของเจ้าของพัด และแนวพระราชดำริหรือพระดำริของเจ้าของพัดเป็นส่วนมาก และพัดทั้งหมดจำนวน 64 เล่ม ยังสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการทางการออกแบบลวดลายที่ส่งผลถึงเทคนิคการประกอบสร้างของพระองค์ โดยสามารถจำแนกผลงานทรงออกแบบตามอายุเวลาเป็น 5 ยุคดังนี้

ยุคที่ 1 (ประมาณ พ.ศ. 2438-2447)

ยุคที่ 2 (ประมาณ พ.ศ. 2447-2449)

ยุคที่ 3 (ประมาณ พ.ศ. 2450-2471)

ยุคที่ 4 (ประมาณ พ.ศ. 2471-2474)

ยุคที่ 5 (ประมาณ พ.ศ. 2475-2483)

จากลักษณะของผลงานการออกแบบในฝีพระหัตถ์ ตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธี ที่ทรงสร้างสรรค์ผลงานในแขนงนี้ไว้หลากหลายรูปแบบ การวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาทำให้เห็นถึงพลวัตและพัฒนาการในทางเทคนิคการผลิตและการประกอบสร้าง โดยเฉพาะด้านเทคนิคการพิมพ์ซึ่งมีผลให้พระองค์ทรงออกแบบได้หลากหลายแนวทางมากยิ่งขึ้น จากเดิมในยุคต้นและยุคกลางซึ่งมักนิยมลักษณะของการปักแบบนูนสูงเพื่อแสดงฝีมือของช่างปัก มาสู่แนวทางของการปักแบบไหมซอยที่ให้พื้นผิวที่มีความเรียบและปักเล่นแสงเงาด้วยสีของไหมปัก อันเป็นวิธีที่นำมาใช้ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งยังเป็นช่วงที่การปักไหมเฟื่องฟู เนื่องจากสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถทรงให้ความสำคัญต่อการศึกษาวิชาการช่างปัก ทรงส่งข้าหลวงประจำพระองค์ไปทำการศึกษาเฉพาะด้านการปัก ณ ประเทศญี่ปุ่นและทรงนำช่างปักชาวญวนเข้ามาชุบเลี้ยงในวังเพื่อให้ถ่ายทอดความรู้ในการปักไหมแก่ช่างฝีมือชาวไทย

และเทคนิคของการพิมพ์ช่วยในการผลิตภาพพัดใช้เวลาในการประกอบสร้างน้อยลงแต่กลับมีความคลาดเคลื่อนได้ง่ายด้วยเทคโนโลยีในสมัยนั้น ดังที่พระองค์ทรงเคยกล่าวไว้ถึงการปักพัดรองไว้ในลายพระหัตถ์ว่า “...การที่จะใช้ทองเงินสีสรรค์อันใดที่จะปักพัดนั้น ถ้าได้กำหนดตกลงเสียก่อนทำแบบที่เป็นอันใช้ได้แล้ว ย่อมทำได้สนิทสนมกว่าไปคิดเอาภายหลัง...” โดยแนวคิดวิธีการเช่นนั้นคือการออกแบบทั้งรูปแบบ ลวดลาย สีสัน กำหนดเทคนิคของการประกอบสร้าง และการคัดสรรวัสดุที่นำมาประกอบในผลงานซึ่งแตกต่างไปจากการทำงานของช่างฝีมือในยุคสมัยนั้น นอกจากนี้ลายปักจะต้องไม่ซับซ้อนมาก อันทำให้การออกแบบพัดค่อนข้างยากเนื่องจากมีข้อจำกัด

ทางวัสดุที่ส่วนมากมีการนำเข้ามาใช้จากต่างประเทศจึงไม่สามารถลงตัวได้พอดีกับลวดลายที่ออกมา แต่เมื่อนำเทคนิคของการพิมพ์มาใช้ จึงทำให้ข้อจำกัดเหล่านี้ลดลง และปรากฏตาลปัตร พัดรองแบบพิมพ์ขึ้นหลายเล่มและในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเกิดการทำงานจิตรกรรมพัดรองในรูปของสื่อผสม (Mixed media) ที่ประกอบด้วยการปักและการพิมพ์ พัดรองปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 6 จึงนับเป็นจุดสูงสุดของการออกแบบงานประณีตศิลป์แขนงนี้ของพระองค์

3.2.1.4 การศึกษาเรื่องการเย็บปักถักร้อยบนสิ่งทอผ่านความสัมพันธ์บริบทสังคมและวัฒนธรรมของไทย ช่างฝีมือสร้างสรรค์ศิลปะแขนงนี้ขึ้นเพื่อจุดประสงค์ต่าง ๆ นอกจากแง่มุมทางความสวยงามกับการแสดงออกผ่านเทคนิคและกรรมวิธีเชิงช่าง ผ่านการวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา การกำเนิด การดำรงอยู่ การเปลี่ยนแปลง การสร้างสรรค์ การพัฒนาและการเสื่อมสลาย ทำให้สามารถเห็นถึงหน้าที่ของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่นอกเหนือจากด้านความสวยงามดังนี้

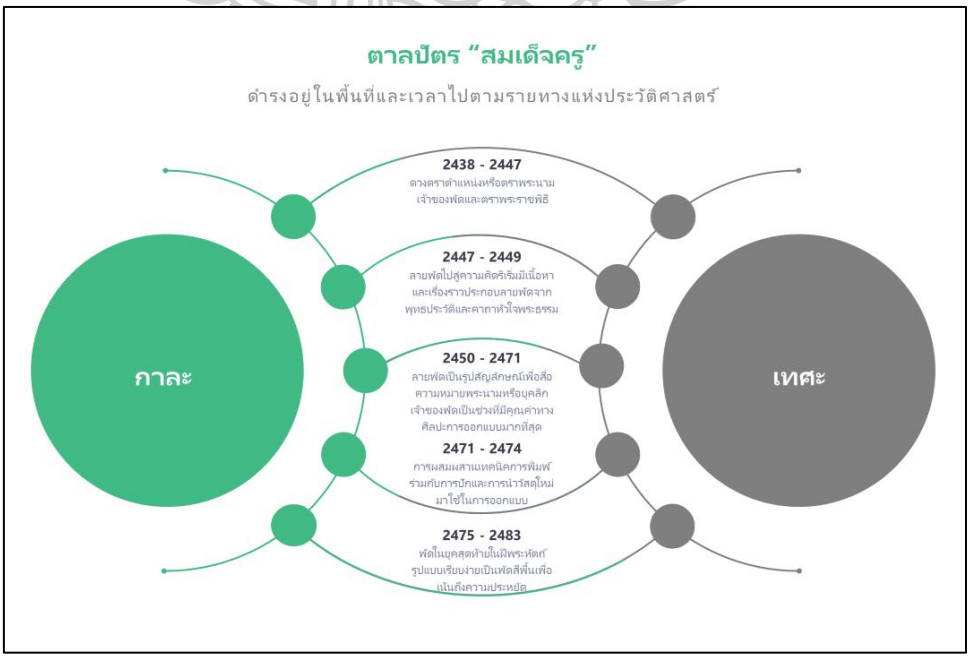
ก. บ่งบอกสังกัดของกลุ่มชน

ข. แสดงสถานะทางชนชั้นทางสังคม

ค. การติดต่อค้าขาย

ง. การส่งต่อภูมิปัญญาภายในกลุ่มและทายาท

จากการศึกษาจะพบว่าผลงานทรงออกแบบตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธีในฝีพระหัตถ์ของสมเด็จครูก็ได้สะท้อนถึงหน้าที่ของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอทางด้านรูปแบบและแนวคิดที่นอกเหนือจากความสวยงามด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 26 พัฒนาการทางด้านรูปแบบและแนวคิด ผลงานทรงออกแบบตาลปัตรตามอายุเวลา 5 ยุค

ดังนั้นจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลในประเด็นขององค์ความรู้ในอดีต จะพบว่า เรื่องราวตามรายทางประวัติศาสตร์อันเป็นพลวัตด้านงานประณีตศิลป์แขนงนี้ คือ “การต่อสู้กับเวลา” ทุกสิ่งล้วนเกี่ยวเนื่องกับ “กาละและเทศะ” ของยุคสมัย บริบทของสังคม การเมือง และเทคโนโลยี เป็นตัวกำหนดและนำพางานประณีตศิลป์ที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ ให้การศึกษาเห็นถึงจุดเริ่มต้น จุดสูงสุด และถึงจุดเสื่อมสลายอย่างมีนัยยะที่สำคัญ ซึ่งสามารถใช้การสังเคราะห์ข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมในประเด็นนี้เพื่อการออกแบบแนวความคิดให้สอดคล้องกับกระแสงานด้านประณีตศิลป์และศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอในปัจจุบัน

3.2.2 ปรับปัจจุบัน: การข้ามพ้นเสรีภาพภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเพื่อการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลกรอบแนวคิดกระแสวัฒนธรรมยุคหลังสมัยใหม่ที่สะท้อนสังคมและศิลปะควบคู่กัน เพื่อการหาความสมดุลของรสนิยมระหว่างอดีตกับปัจจุบัน

3.2.2.1 วิเคราะห์เนื้อหา กรอบแนวคิดทฤษฎีกระแสวัฒนธรรมยุคหลังสมัยใหม่อันส่งผลต่อสังคมและศิลปะ ยุคหลังสมัยใหม่เป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือภาวะของจิตใจ (mood or state of mind) และยุคหลังสมัยใหม่มีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าปรากฏการณ์

3.2.2.2 วิเคราะห์เนื้อหาการสร้างสรรค์ สัญศาสตร์ การสร้างจินตภาพ อุดมคติและคติความเชื่อไทย โดยเชื่อว่าการเข้าใจต่อสัญญะต่าง ๆ นั้นจะทำให้เห็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของความเป็นไทย มีอิทธิพลต่อการเกิด การรับรู้ ของความงามในอุดมคติ ตลอดจนสามารถเชื่อมโยงสู่การสร้างแบบแผนแนวคิด “สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม” ได้เป็นการ “ยืม” กรอบความคิดข้ามศาสตร์และส่งผลต่อเนื่องมาเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์

3.2.3 สร้างคุณค่าใหม่: การประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

3.2.3.1 การวิเคราะห์เนื้อหาแนวคิดข้ามพ้นวัฒนธรรมที่เกาะเกี่ยวอยู่กับกระแสของแนวคิด หลัง-หลังสมัยใหม่ (Post-postmodernism) ปรัชญายุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern) คือ “ความเท่าเทียมกัน” ปรัชญายุคหลัง-หลังสมัยใหม่ (Post-postmodernism) คือ การให้ความสำคัญกับ 3 ส่วน

1) ศรัทธา: Faith

2) สุนทรียสนทนา: Dialogue

3) ความจริงใจ: Sincerity

ซึ่งทั้ง 3 ส่วนแสดงนัยยะถึงความยินดีที่จะสร้างโยงใยระหว่างกัน ถือว่าเป็นการกลืนกลายเข้าหากันทั้งเรื่องเพศสภาพ พรมแดน วัฒนธรรม ความเชื่อ และแนวคิดซึ่งกำลังเกิดขึ้นในทุกแง่มุมของสังคมโลกในปัจจุบัน การข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นทางออกที่เหมาะสมสำหรับสถานการณ์ที่ซับซ้อนในปัจจุบัน สำหรับการก้าวพ้นสู่เสรีภาพจากวัฒนธรรมของตนเองตามทัศนคติแนวคิดนี้คือ วัฒนธรรมมิใช่ข้อผูกมัดแต่เป็นอิสระจากวัฒนธรรมที่ตนสังกัดอยู่ การถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไม่ใช่การถ่ายทอดแบบ “โคลนนิ่ง” รหัสพันธุกรรม แต่เป็นการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเหมาะสมกับตนเองมากที่สุด

3.2.3.2 วิเคราะห์เนื้อหา พื้นที่และเวลา (Space-time) ถอดรหัสองค์ความรู้จากผลงานในอดีตจากผลงานการออกแบบในฝีพระหัตถ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ให้เห็นถึงรูปแบบของพลวัตแบบแผนครูช่างที่ส่งผลจากอดีตต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยจึงพบว่ามีความสอดคล้องของกฎไตรลักษณ์กับเรื่องพื้นที่และเวลาที่ทำให้เห็นสภาพของการแปรเปลี่ยนอยู่ในทุกปัจจุบันขณะ ผู้ที่เข้าใจสภาพความเป็นจริงของโลกสังคมและสรรพสิ่งจึงจะเป็นผู้ที่ได้เปรียบในการปรับตัวและกำหนดท่าทีต่อการดำเนินชีวิตของตนเองและสิ่งต่าง ๆ เพื่อให้ถูกที่และถูกเวลา ความสัมพันธ์ของพื้นที่และเวลาจึงเป็นผู้ให้คำตอบต่อทุกสรรพสิ่งอย่างตรงไปตรงมาเพื่อให้สามารถออกแบบให้สอดรับต่อปัจจุบันและเป็นแนวทางต่ออนาคตได้อย่างแม่นยำมากยิ่งขึ้น

3.2.3.3 วิเคราะห์เนื้อหาการข้ามสายพันธุ์ (Hybridity) และ แนวคิดพื้นที่ที่สาม (Third space) เพื่อนำมาเป็นวิธีการกลั่นกรองแนวความคิดผสานข้ามศาสตร์กับเทคนิคการปักประดับบนสิ่งทอที่ตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเชื่อมโยงภูมิปัญญาด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของวัฒนธรรมตะวันออกและวัฒนธรรมตะวันตก ให้เกิดความสมดุลและเป็นหนึ่งเดียว

ก. วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ เทคนิคการปัก Luneville (การปักแบบโอต์กูตูด้วยเข็มฝรั่งเศส)

ข. วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ เทคนิคการปัก Goldwork (การปักด้วยวัสดุดิ้นเลื่อมโลหะ)

ค. วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ เทคนิคการปัก Needlework (การปักด้วยไหมปักด้วยฝีเข็มแบบต่าง ๆ)

ง. วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ เทคนิคการปัก mix media ลักษณะศิลปะสื่อผสม ด้วยการปักเทคนิคทางเลือกพิเศษอื่น ๆ ที่ส่งผลต่อการออกแบบจากศิลปินและช่างฝีมือผู้มีประสบการณ์ด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ

3.2.4 กระบวนการศึกษาเพื่อทดลองเกี่ยวกับคุณสมบัติวัสดุดั้งเดิมและกระบวนการทดลองเพื่อคัดเลือกวัสดุทดแทน

หลักในการคัดเลือกวัสดุเพื่อการประกอบสร้างผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยคำนึงถึงความสอดคล้องกับช่วงเวลาของการประกอบสร้างเพื่อให้สามารถสื่อถึงยุคสมัยของตัววัสดุเอง การประเมินเรื่องการใช้วัสดุต่อประสิทธิผลที่ได้รับซึ่งจะมีการบันทึกรายละเอียดผลที่ได้เพื่อเป็นตัวอย่างในการผลิตต้นแบบวัสดุ

3.2.4.1 แนวทางการประกอบสร้างวัสดุเพื่อเป็นส่วนประกอบในการเย็บปักถักร้อยบนผลงาน

3.2.4.2 แนวทางการสร้างเทคนิคการปักประดับบนสิ่งทอเพื่อใช้ในการประกอบสร้างใหม่ เพื่อเกิด รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว มิติ

3.2.4.3 การบันทึกข้อมูลเทคนิคการประกอบสร้างตามลำดับการสร้างสรรค์ เพื่อนำไปเป็นเครื่องมือของการวิจัยประกอบด้วย การค้นหาแนวความคิดการออกแบบ การแทนค่าและการสื่อความหมาย การใส่เรื่องราวอย่างลึกซึ้งด้วยรายละเอียด ผสานไปพร้อมกันกับการประกอบสร้างต้นแบบการปักประดับบนสิ่งทอ

3.2.4.4 นำข้อมูลจากการตรวจสอบคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญมาแก้ไขปัญหาและพัฒนากระบวนการทำงานสร้างสรรค์ ปรับปรุงต้นแบบอย่างต่อเนื่อง ทำการทดลองเพื่อหาประสิทธิภาพในการใช้งาน เพื่อให้ได้ผลงานสร้างสรรค์ที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.2.4.5 การนำเสนอผลงานการออกแบบของการวิจัย ต้นแบบเทคนิคการปักประดับบนสิ่งทอ “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม”

3.2.4.6 นำเสนอผลงานเข้าสู่การเผยแพร่องค์ความรู้ของการวิจัย แก่กลุ่มเป้าหมายของการวิจัยได้แก่ นักออกแบบ ช่างฝีมือ อาจารย์ นักศึกษาและบุคคลทั่วไปที่สนใจศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอในรูปแบบนิทรรศการ

3.3 กระบวนการสร้างสรรค์และแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

3.3.1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อการสร้างสรรค์พลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่างสมเด็จครู

วิทยานิพนธ์ หัวข้อเรื่อง “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม เพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม” มุ่งเน้นการสร้างสรรค์องค์ความรู้ด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอซึ่งมีการทบทวนวรรณกรรม (บทที่ 2) การวิเคราะห์แนวความคิดจากผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู”

ส่วนบทที่ 3 ในส่วนดำเนินการวิจัยไปสู่กระบวนการพัฒนาและการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ จากการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย สามารถนำไปกำหนดเป้าหมายการแสดงออกต่อผลงานสร้างสรรค์และวิธีในการประกอบสร้างศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ ที่จะสื่อความรู้สึกและความหมายในมิติใหม่ อันเกิดจากปรัชญาคติ ความเชื่อเป็นตัวนำการสื่อความหมายจากนามธรรมรูปธรรมเป็นการแทนค่าและเป็นตัวอธิบายในผลงานต้นแบบ “ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุดร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา” ในลำดับต่อไป

3.3.2 พัฒนาการทางแนวคิดจากผลงานออกแบบงานประณีตศิลป์ในฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สู่กระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ คือจุดเริ่มต้นของการแสวงหาเอกลักษณ์การอยู่ร่วมกัน การสร้างวัฒนธรรมที่อยู่ระหว่างช่วงเวลาการปะทะกันของวัฒนธรรมดั้งเดิมและกระแสรสนิยมใหม่ซึ่งเป็นอีกจุดเริ่มต้นของความหลากหลายทางสังคมและวัฒนธรรม การข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมได้ส่งอิทธิพลเชื่อมโยงและถ่ายเทเข้าหากันจากช่วงเวลาหนึ่งไปสู่อีกช่วงเวลาหนึ่ง จากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง การถ่ายเทเข้าหากันนั้นมีลักษณะเกิดเป็นภาพซ้อนและมีพลวัตอย่างไม่ขาดสายในสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้อาจเกิดจากปฏิกิริยาและการรอมชอมที่ก้าวหน้ามากพอสมควรในศิลปะ วัฒนธรรม และสังคมของสยามในขณะนั้นที่แสวงหาการยอมรับและก้าวให้ทันประชาคมโลก

การพัฒนาความคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของสมเด็จครูซึ่งเป็นแบบแผนอย่างใหม่กับวงการศิลปกรรมของไทย ผลักดันให้เกิดการสร้างเสรีภาพและสร้างศาสตร์สุนทรียะหน้าใหม่ความคิดเรื่องศิลปะ เรื่องทักษะ เรื่องความงามเปลี่ยนแปลงไป การแสดงออกทางศิลปะที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมและสังคม เป็นศิลปะที่เกิดการผสมผสานข้ามศาสตร์ข้ามทักษะเชิงช่างแสดงออกด้วยสื่อบูรณาการหรือเรียกว่าศิลปะสื่อผสม ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งโลกตะวันตกและตะวันออก กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เป็นพลวัตต่อเนื่องจากการปฏิรูปทางศิลปกรรมของสมเด็จครู เราคงจะปฏิเสธกระแสการเปลี่ยนแปลงในสังคมไม่ได้ การทรงงานของสมเด็จครูทำให้เห็นถึงการผสานปฏิกิริยาและการรอมชอมในยุคสมัยที่ไม่สามารถแข็งขืนและปฏิเสธได้ การน้อมรับดังกล่าวจึงเกิดขึ้นเพื่อสร้างสมดุลยภาพระหว่างศิลปะหลักวิชาตะวันตก ศิลปะสมัยใหม่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ ศิลปะประเพณีนิยม ศิลปะพื้นบ้านและภูมิปัญญาไทยในสังคม

ลักษณะของการกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์บนพื้นฐาน**“ปฏิกิริยาและการรอมชอม”** ตามแบบแผนอย่างสมเด็จครู จึงเป็นอีกปรากฏการณ์และเป็นปัจจัยสำคัญทางสังคมและศิลปะที่ก่อให้เกิดกระแสสุนทรียะใหม่และรสนิยมใหม่ ตามทัศนะของพระองค์ที่สามารถสะท้อนเสรีภาพทางความคิดต่อการเรียนรู้และสร้างสรรค์ผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์และงานศิลปกรรม

แขนงอื่น ๆ ดังเห็นจากการที่พระองค์ทรงกล่าวไว้ว่า“...ถ้าทำสิ่งใดโดยยึดหลักที่ครูสอนไว้แต่อย่างเดียว ไม่คิดปรับปรุงให้ดีขึ้น วิชานั้นจะเรียวลงตามลำดับ หากรู้จักปรับปรุงแก้ไขให้ถูกหลักวิธีจะทำให้ดีขึ้น แต่การคิดดัดแปลงแก้ไขนี้ต้องศึกษาให้รู้จริงเสียก่อนจึงจะดัดแปลงแก้ไข มิฉะนั้นจะทำให้สิ่งนั้นเสียหาย ทั้งนี้เพราะเหตุการณ์และความนิยมของคนย่อมเปลี่ยนไปตามกาลสมัย การจะคิดถึงความนิยมของคนสมัยใหม่ไปหาของเก่านั้นยาก จำเป็นต้องดึงของเก่าที่มีคุณค่าลงมาหาคนสมัยใหม่ในโอกาสที่เหมาะสม...” (ดวงจิตร จิตรพงศ์, 2514)

จากการศึกษาสามารถสังเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องกับเรื่องพื้นที่และเวลา เพื่อค้นหาการแทนค่ารอยเชื่อมต่อของการสื่อสารระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ในแนวคิดที่ว่า สรรพสิ่งใดใดในโลกนี้ล้วนดำรงอยู่ในมิติสองลักษณะ หนึ่งคือ มิติแห่งพื้นที่ (Space) ทั้งสามคือ กว้าง X ยาว X ลึก และสอง คือมิติที่สี่ นั่นคือมิติของเวลา (Time) สรรพสิ่งล้วนดำรงอยู่ในพื้นที่และเคลื่อนคล้อยไปตามกาลเวลา ก่อเกิดปฏิสัมพันธ์ต่อกันเป็นเรื่องราว (Story) ต่าง ๆ ไปตามรายทางแห่งประวัติศาสตร์ มนุษย์บันทึกและสร้างสรรค์เนื้อหาผสมผสานกับความต้องการทางสุนทรียะเป็นสิ่งที่เรียกว่า “งานศิลปะ” และงานศิลปะล้วนดำรงอยู่ในกฏแห่งพื้นที่และเวลา นั่นเปรียบเสมือนดั่งภาชนะแห่งเรื่องราวต่าง ๆ การวิเคราะห์เพื่อมาเป็นสูตรขยายการสื่อความหมายที่ไม่แน่นนอนตายตัวแบบแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ คือการปฏิเสธความแน่นนอนตายตัวของอดีต เกิดการสร้างเสรีภาพและสุนทรียศาสตร์หน้าใหม่

การศึกษาในแนวคิดของพื้นที่และเวลา ในการวิจัยครั้งนี้เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจในทั้งด้านนามธรรมและรูปธรรม ดังนั้นจากสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยจึงนำเรื่องพื้นที่และเวลา (TIME-SPACE) นำมาใช้ในแนวทางการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ ซึ่งสื่อความหมายของพื้นที่และเวลา คือ “กาละ – เทศะ” อันหมายถึง การนำผลงานที่สร้างสรรค์จากการวิจัยจึงต้องคำนึงถึงช่วงเวลาของยุคสมัยในการนำเสนอ (กาละ) และมองถึงบริบทแวดล้อมทางสังคมและกลุ่มเป้าหมายคือผู้ชมเป็นประเด็นในการนำมาสร้างสรรค์ผลงานประกอบร่วมด้วย เพื่อให้เกิดความสมดุล ถูกต้องเหมาะสม (เทศะ) หรือเข้าใจอย่างง่าย ๆ ตามสำนวนไทยว่า “ถูกที่ถูกเวลา”

ภาพที่ 27 ลำดับกระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบด้วยหลักการ กาละ-เทศะ

จากโลกทัศน์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เห็นถึงกรอบวิธีการสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นวิธีคิดโดยมีความคิดดีเป็นที่ตั้งมาเป็นลำดับแรก และการฝึกฝนปฏิบัติงานจริงให้ชำนาญ การเพิ่มเติมค้นหาความรู้ใหม่ ๆ ผสานศาสตร์โดยไม่ปิดกั้นองค์ความรู้ในทุก ๆ ด้านที่เกี่ยวข้องกับงานของตนจนสามารถกลั่นกรองออกมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนได้ โดยมุ่งเน้นที่ความคิดความดี เป็นตัวนำฝีมือของผู้สร้างสรรค์เป็นสำคัญคือ “ใช้ความคิด นำมือไป” เพื่อการแสดงออกโดยมีเป้าหมายในการยกระดับจิตใจผู้ชมเป็นสำคัญว่า “สิ่งใดดี สิ่งนั้นจึงงาม”

1) **แบบแผนแนวคิดและลักษณะเฉพาะในงานประณีตศิลป์ฝีพระหัตถ์ ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์** การวิเคราะห์จากผลงานด้านประณีตศิลป์ฝีพระหัตถ์ที่ได้ทำการศึกษาได้สะท้อนให้เห็นถึงแบบแผนแนวคิดหลักและมีลักษณะเฉพาะในงานทรงออกแบบของพระองค์ดังนี้ **การมุ่งเน้นการสร้างความสัมพันธ์และเชื่อมโยงระหว่าง ผลงาน การสื่อความหมายแบบอุปมา อุปไมย และการรับรู้ของผู้ชม ตามกาละและเทศะที่เหมาะสม** ด้วยวิธีการออกแบบของสมเด็จครู ที่สอดคล้องกับลวดลายภาพสัญลักษณ์ การสื่อความหมายอุปมาอุปไมย วัสดุ เทคนิคการประกอบสร้าง การปักประดับบนสิ่งทอ การใช้งานที่มุ่งเน้นการสื่อสารต่อสายตาผู้พบเห็นที่สามารถเล่าเรื่องราวของช่วงเวลา สถานที่ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจนกระทั่งตัวตนผู้เป็นเจ้าของพัดเหล่านั้น พร้อมมีความงามแปลกตาเป็นลักษณะผลงานสื่อผสม หรือ Mix Media Art ยุคแรกเริ่ม ส่งผลให้งานของพระองค์กลายเป็นแบบแผนงานช่างชั้นครู จากการศึกษา **“ตาลปัตร”** จึงอาจเป็นตัวแทนปรากฏการณ์ของความท้าทายต่อ “ปฏิกิริยาและการรอมชอม”ที่ชัดแจ้ง

การศึกษาและวิเคราะห์ผลงานการสร้างสรรค์ทางหัตถศิลป์ในฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จึงเป็นการศึกษาที่จะทำให้สามารถเข้าใจถึงแนวทางในการสร้างสรรค์ของพระองค์ที่มีพัฒนาการไปควบคู่กับพระประสบการณ์ สภาพการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัย อันส่งผลต่อรูปแบบในงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ ทำให้สามารถพระองค์สามารถเข้าใจ นำมาปรับเปลี่ยนแก้ปัญหาหรือนำมาผสมผสานความแตกต่างด้วยการรอมชอมอย่างค่อยเป็นค่อยไปด้วยวิธีการของพระองค์โดยการนำเอาศิลปะไทยแบบประเพณีที่มีมาแต่ดั้งเดิมและเคร่งครัด ผสานเข้ากับรูปแบบของตะวันตกจนเกิดเป็นศิลปะไทยรูปแบบใหม่เพื่อนำสยามเข้าสู่อารยธรรมที่เรียกว่า “สากล” สามารถทำให้เห็นถึงศิลปะไทยรูปแบบใหม่ที่ไม่หยุดนิ่งมีพัฒนาการก้าวหน้าตามลักษณะของอารยธรรมตะวันตกแต่กลับไม่ได้สูญเสียความเป็นไทยไปจนหมดสิ้น

2) การนิยมนำรูปแบบงานช่างโบราณทั้งด้านแนวคิดและวิธีการประกอบสร้างมาประยุกต์ใช้ในงานแบบไทยประเพณี ด้วยสมเด็จครูนอกจากจะทรงสนพระปรีชาในด้านศิลปะและการออกแบบแล้ว ทรงมีความสนพระทัยรอบด้านในศาสตร์แขนงอื่น ๆ อย่างลึกซึ้งจนสามารถกลั่นกรององค์ความรู้อันเป็นแก่นที่แท้จริงของศาสตร์แขนงนั้น ๆ และนำออกมาเชื่อมโยงเข้าหากันด้วยหลักการและเหตุผลรองรับ ศาสตร์ที่ทรงสนพระทัยแขนงสำคัญที่ส่งผลต่อแนวคิดและการออกแบบทางศิลปะของพระองค์คือด้านโบราณคดี สถาปัตยกรรม และจิตรกรรม ทั้งทรงศึกษาวิธีการทางช่างจากงานโบราณของไทย จึงน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญให้ทรงนำความรู้และประสบการณ์ที่เคยได้พบและเคยได้รับการถ่ายทอดแบบครูพักลักจำจากบรมครูช่างยุครัชกาลที่ 4 เป็นต้นมามาปรับใช้ในการออกแบบงานประณีตศิลป์แบบจารีต เช่น ตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี และถือได้ว่าวิธีการดังกล่าว เป็นเสมือนการกระตุ้นและรื้อฟื้นให้รูปแบบงานจารีตที่กำลังจะหยุดนิ่งและสูญหายยังคงอยู่และฟื้นตัวอีกครั้งด้วยบริบทที่แตกต่างไปจากเดิม

แนวคิดในการนำรูปแบบศิลปะจารีตโบราณมาปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่ อาจเป็นผลสืบเนื่องกระแสนิยมในการย้อนกลับไปศึกษาด้านโบราณคดี และมีการนำลักษณะงานช่างโบราณที่ยังหลงเหลือมาปรับใช้ใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งพ้องกับแนวคิดอย่างตะวันตก และสอดคล้องกับผลกระทบด้านการเมืองการปกครองที่เกิดขึ้นตั้งแต่ยุครัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา

ปัจจัยที่สำคัญคือ การสำนึกกาลเทศะและระเบียบโลกอย่างใหม่ ลัทธิอาณานิคมมิได้เป็นเพียงความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจ แต่ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงมหาศาลในทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปทั่วโลกด้วย ปรากฏการณ์สำนึกกาลเทศะต่อระเบียบโลกอย่างใหม่ได้เกิดขึ้นในสยามท่ามกลางยุคอาณานิคมในคริสต์ศตวรรษที่ 19 นโยบายหลักของสยามคือ อิงอังกฤษเพื่อคานอิทธิพลฝรั่งเศส ชนชั้นนำสยามจึงนิยมชมชอบตะวันตกอย่างอังกฤษ ความพึงพอใจเช่นนี้นำไปสู่ความเปลี่ยนแปลงต่อกระแสสุนทรียะและรสนิยมของชนชั้นนำ และส่งผลต่อเนื่องมายัง

ประชาชนที่มีฐานะในสังคมสยามในขณะนั้นว่างามอย่างฝรั่งคือ “ความมีอารยะ” ประชาชนแสดงออกโดยการเอาอย่างเจ้านายที่เป็นผู้นำของรสนิยมใหม่เพราะระเบียบโลกอย่างใหม่นี้ถือเอาความศิวิไลซ์หรืออารยะ หรือความมีอารยธรรมสูงเป็นบรรทัดฐานวัดคุณสมบัติของชาติและเผ่าพันธุ์ต่าง ๆ แต่สยามในขณะนั้นต้องการศิวิไลซ์ไม่ใช่เอาไว้อวดอ้างต่อนานาชาติหรือเพื่อการรักษาเอกราชที่สำคัญกว่าอย่างมหาศาลก็คือ ชนชั้นนำสยามพยายามวิ่งไล่ตามโลกและปรับอัตลักษณ์ของตนเองเพราะไม่ต้องการตกเป็นชาติหรือเผ่าพันธุ์ชั้นรองภายใต้ระเบียบโลกใหม่

จากทัศนะดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยพบว่าบริบททางสังคมต่อระเบียบโลกใหม่นี้ได้ส่งผลสะท้อนต่อแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานของสมเด็จครู ซึ่งเกิดจากปฏิกิริยาและการรอมชอมจากบริทบของสังคมและกระแสของระเบียบโลกใหม่ที่พระองค์ต้องต่อสู้ทั้งแนวความคิด วิธีการปฏิรูปแยบคายและการสร้างกระแสรสนิยมใหม่ที่มีดุลยภาพระหว่างไทยและตะวันตกเพื่อไม่ให้ศิลปะแบบไทยประเพณีที่มีมาแต่เดิมสูญสิ้นไป จากค่านิยมของคนในสังคมในยุคสมัยนั้นที่กำลัง “ตื่นฝรั่ง”

3) มุ่งเน้นการออกแบบเพื่อสนองประโยชน์ด้านการใช้งาน โดยไม่ยึดติดกับรูปแบบจารีตเดิม ผลงานด้านประณีตศิลป์ฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์มีความสอดคล้องกับปัจจัยทางสังคมของสยามที่เปลี่ยนแปลงไปในขณะนั้น ที่ต้องพัฒนาแนวคิดเป็นการออกแบบเพื่อสนองการใช้งานโดยไม่ยึดติดรูปแบบประเพณี มุ่งเน้นการทำวัตถุให้มีความสวยงามเจริญตาในสายตาชาวตะวันตก มีการปรับเปลี่ยนงานแบบจารีตให้มีขอบเขตเหมาะสมตามกาละเทศะ การแสดงสัญลักษณ์หรือคติความเชื่อดั้งเดิมที่ขัดต่อหลักการและเหตุผลจึงได้ลดทอนลง แต่ยังคงให้ความสำคัญกับหน้าที่การใช้งานเดิม และหน้าที่การใช้งานใหม่ของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ในผลงานทรงออกแบบของพระองค์ไม่ได้เป็นการนำมาใช้โดยขาดหลักการและเหตุผล แต่กลับสื่อความหมายได้เข้าใจและเข้าถึงผู้ชมได้มากยิ่งขึ้น อย่างไรก็ตามภาวะและบริบททางการเมืองการปกครองเหล่านั้นกลับเป็นแรงบันดาลใจถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับยุคสมัย ทั้งการผสมผสานแนวคิดและวิธีการประกอบสร้างแบบดั้งเดิมและตามนวัตกรรมที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วงเวลานั้น ทั้งในด้านการสื่อความหมาย วัสดุ และเทคนิคกรรมวิธีในการสร้างสรรค์แบบใหม่

4) กระบวนการสร้างสรรค์พลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่าง “สมเด็จครู”

เนื่องจากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงมีผลงานทรงออกแบบฝีพระหัตถ์ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นตัวแทนของพลวัตรแบบแผนของครูช่างสยามที่สำคัญของงานศิลปกรรมไทยสมัยรัตนโกสินทร์ จากการทรงเป็นผู้นำเอากระบวนแบบจากศิลปะไทยประเพณีมาสร้างสรรค์ด้วยหลักวิชาศิลปะตะวันตกได้อย่างมีประสิทธิภาพพร้อมกับสอดแทรกปรัชญาผสมผสานประวัติศาสตร์และความคิดริเริ่มใหม่ลงในผลงานของพระองค์เสมอ จึงเป็นจุดเริ่มต้นของแนวความคิดและความเป็นมาของหลักการปฏิรูปศิลปกรรมไทยร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์ยุคที่ 2 ที่แตกแขนงไปสู่งานศิลปกรรมในทุก ๆ ด้านของศิลปกรรมไทย ไปพร้อมกับการรักษารอยต่อของ

ภูมิปัญญาจากอดีต ปัจจุบัน สู่อนาคต ผสานศาสตร์ของวัฒนธรรมอันแตกต่างให้เป็นหนึ่งเดียว ทั้งสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ และเทคโนโลยีให้สมดุลกัน และยังเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ที่สอดคล้องกับแนวความคิดที่เกิดเป็นกระแสในช่วงเวลาปัจจุบัน คือแนวคิดยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern) ซึ่งเป็นกระแสแนวคิดที่แสดงถึงปฏิกิริยาที่ตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงการเติบโตของเศรษฐกิจและสังคม เนื่องจากกระแสแนวความคิดแบบยุคหลังสมัยใหม่ เป็นกระแสที่เน้นการวิพากษ์วิจารณ์และเน้นการตั้งคำถามต่อแนวความคิดที่ทันสมัยที่เป็นกระแสหลักของการพัฒนา โดยปรากฏการณ์ที่พบเห็นในปัจจุบันคือการนำเอาวัฒนธรรมมาเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์และพัฒนาสังคมโลก

3.3.3 การสังเคราะห์ข้อมูลสู่กระบวนการสร้างสรรค์พลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่าง “สมเด็จครู”

ผู้วิจัยสังเคราะห์ถึงหลักการในการสร้างสรรค์ผลงานทรงออกแบบ โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระปรีชาสามารถที่มุ่งเน้นไปทางด้านการออกแบบมากกว่าการลงมือปฏิบัติอย่างช่างฝีมือ หรือทรงเป็น “นักออกแบบ” หรือ “ดีไซเนอร์” ผู้สร้างแนวความคิดให้ปรากฏออกมาได้จริงด้วยวิธีการผสานองค์ความรู้และบูรณาการศาสตร์หลายแขนงให้สมดุลเป็นหนึ่งเดียว ได้มุ่งเน้นกระบวนการแปรรูปแนวความคิดไปสู่การออกแบบตามแนวทางของพระองค์ที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัวและสามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์อื่น ๆ ในปัจจุบันเป็น 3 กระบวนการดังนี้

3.3.3.1 กระบวนการรักษาไว้: จริตริเริ่มและสืบขนบ กระบวนรักษาไว้ด้วยจริตริเริ่มและสืบขนบ เป็นพัฒนาการที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานความรู้ศิลปะแบบประเพณีที่สืบทอดมาจากในอดีต ผสมผสานแรงบันดาลใจเฉพาะตัวของพระองค์ จากความรอบรู้ในศาสตร์หลากหลายแขนงและหาจุดเชื่อมโยงถ่ายเทเข้าหากันทำให้เกิดเป็นภาพซ้อนและเป็นพลวัต ทำให้สามารถรักษาไว้ในเรื่องราวและการสื่อความหมายเช่นเดิม แต่ถูกออกแบบสร้างสรรค์ทางความคิดริเริ่มให้ปรากฏเป็นภาพลักษณ์ใหม่แบบความงามในอุดมคติตามขนบเดิม เป็นลักษณะของการเปลี่ยนผ่านสู่แนวทางใหม่อย่าง “ละมุนละม่อม”

3.3.3.2 กระบวนการสร้างสรรค์: แหวกขนบ การผสานปฏิกิริยาและการรอมชอม

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของสมเด็จครู เป็นการผสานสุนทรียะไทยและหลักวิชาศิลปะอย่างตะวันตกเพื่อเสริมเติมในจุดที่ไทยประเพณีได้ขาดหายไป ด้วยเรื่องของกายวิภาค แสงเงา โครงสร้างทัศนียภาพเชิงเส้นและบรรยากาศ ซึ่งเกิดเป็นวิธีการของการประกอบสร้างทำให้เกิดศิลปะรูปแบบใหม่ของไทย และในกระบวนการสร้างสรรค์ดังกล่าวยังได้เปิดกว้างทำการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และผสานกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะระหว่างศิลปินตะวันตกและช่างไทยซึ่งถือเป็นการหาญกล้าแหวกขนบเพื่อสร้างสิ่งใหม่ไปพร้อมกัน

3.3.3.3 กระบวนการสื่อผลลัพธ์: การสร้างดุลยภาพระหว่างสิ่งที่มองเห็นและสิ่งที่มองไม่เห็น

กระบวนการสื่อผลลัพธ์เป็นการสร้างสมดุลยภาพทางความงามต่อการรับรู้ทางการมองเห็นและมองไม่เห็น เพื่อการสื่อความหมายและสร้างคุณค่าใหม่เป็นการวัดค่าด้วยความเป็นมนุษย์เป็นความหมายอันสำคัญที่ไร้รูป ดังนั้นคำว่า “งาม” จากการศึกษาครั้งนี้จึงไม่ได้หมายถึงงามทางกายภาพเพียงอย่างเดียว แต่ในผลงานของสมเด็จครูจะมี“ความดี”ประกอบด้วย กระบวนการสื่อผลลัพธ์อันเป็นปลายทางจากการออกแบบของสมเด็จครู จึงประดิษฐ์สร้างด้วยคุณลักษณะของความดีเป็นที่ตั้ง ส่งผลให้เกิดเป็นความจริง ที่ย่อมจะมีความงามเป็นผลต่อเนื่องกันตามลำดับ สื่อผลลัพธ์คือการค้นพบความสมดุลระหว่างสิ่งที่มองเห็นเป็นรูปกับสิ่งที่มองไม่เห็นเป็นรูป เป็นลักษณะเฉพาะตนของผู้ชมต่อประสบการณ์การรับรู้ของความสมดุลทั้งการมองเห็นด้วยรูปและสัมผัสนามด้วยใจ มีประสิทธิภาพในการ “ยกระดับจิตใจ” ผู้ชมเป็นสำคัญ

กระแสศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทยได้มีพลวัตต่อเนื่องอย่างไม่ขาดสายจากอดีตจนมาถึงปัจจุบันขณะ ผู้เสพงานศิลปะก็ยังสามารถรับรู้อัตลักษณ์เฉพาะบางอย่างที่ยังซ่อนเร้นและซ้อนทับให้เห็นรากเหง้าความเป็นมาอันเป็นแก่นที่แท้จริง การแสดงออกที่นำศิลปะดั้งเดิมในรูปแบบเก่ามาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามแนวคิดและวิธีการประกอบสร้างในแนวทางเฉพาะตนของศิลปินเองก็ถือได้ว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยด้วยเช่นกัน แต่นอกจากเพียงความแปลกใหม่ที่ได้อุบัติขึ้นในยุคปัจจุบันนี้ ก็คงเป็นเพียงเรื่องธรรมดาสามัญไปแล้วเพราะขณะนี้คือช่วงเวลาของการเกิดสิ่งใหม่ในทุกวินาทีจากบริบททางสังคม เสรีภาพทางความคิด และเทคโนโลยีที่ก้าวล้ำตลอดเวลา ดังนั้นศิลปะร่วมสมัยอันเป็นต้นกำเนิดจากบรมครูโบราณในอดีตอย่างสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือ “สมเด็จครู” กลับทำให้เห็นแง่งามทางความคิดที่แตกต่างออกไปจากมุมมองศิลปินในปัจจุบัน ทั้งลักษณะการแสดงออกทางผลงานที่มีจริตริเริ่มจากข้อจำกัดได้โดยไม่ซ้ำซาก

จากการศึกษา วิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูลชี้ให้เห็นถึงการก้าวต่อไปของศิลปะในอนาคตอย่าง “แบบแผนสมเด็จครู”ซึ่งถือเป็นพลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม และทำให้คำว่า “ศิลปะไทยร่วมสมัย” มีจุดร่วมที่สำคัญไม่ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาใด ๆ ของประวัติศาสตร์ คือ “ศิลปะไทยร่วมสมัยอย่างสมเด็จครู มีความสัมพันธ์สอดคล้องและสามารถสะท้อนสภาพสังคมในยุคสมัยของตนเอง ก่อเกิดเป็นปฏิสัมพันธ์ต่อกันเป็นเรื่องราวไปตามรายทางแห่งประวัติศาสตร์”

3.3.4 สุนทรียศาสตร์เพื่อการออกแบบ: ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา”

3.3.4.1 กระบวนการพัฒนาและแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ: จริตริเริ่ม สืบขนบ แหวกขนบ สร้างดุลยภาพพร้อมการสร้างสรรค์สิ่งใหม่

การวิจัยกระบวนการพัฒนาด้วยแบบแผนพลวัตครูช่างสยามอย่าง “สมเด็จครู” ในการสร้างสรรค์ “ร่างผสม” ตามแนวคิดสุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทโดยรวมของสัตว์ผสมข้ามสายพันธุ์ในอารยธรรมต่าง ๆ รวมถึงงานศิลปกรรมที่มีแรงบันดาลใจจากสัตว์ผสมข้ามสายพันธุ์ที่เกิดขึ้นมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยได้วิเคราะห์ สังเคราะห์ แนวคิดจากผู้ที่อยู่ในวงการศิลปะ รวมถึงทำการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของศิลปินที่มีแรงบันดาลใจจากสัตว์หิมพานต์ เพื่อนำองค์กรความรู้เหล่านั้นมาสังเคราะห์เป็นแนวคิดใหม่เพื่อทำการทดลองสร้างผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยในลักษณะสัตว์ผสมกับคน

ตำนานที่มีร่างกายผสมหรือที่เรียกว่าสิ่งมีชีวิตผสมหรือสิ่งมีชีวิตลูกผสมเป็นที่แพร่หลายในวัฒนธรรมและตำนานต่าง ๆ ของโลก ตำนานเหล่านี้นำเสนอสิ่งมีชีวิตที่มีลักษณะทางกายภาพของสัตว์หรือสิ่งมีชีวิตหลายชนิด สิ่งมีชีวิตที่ประกอบกันเหล่านี้มักจะรวมเอาลักษณะของมนุษย์ สัตว์ หรือสวรรค์ผสมผสานเข้าด้วยกัน เป็นสัญลักษณ์ของแง่มุมต่าง ๆ ของอาณาจักรธรรมชาติและเหนือธรรมชาติ เป็นตำนานที่มีร่างกายหลากหลายซึ่งพบได้ในวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั่วโลก “ร่างผสม” มักจะมีความสำคัญเชิงสัญลักษณ์และวัฒนธรรม สะท้อนถึงความหลงใหลของมนุษยชาติในการผสมผสานรูปแบบและลักษณะต่าง ๆ ในพื้นที่เรื่องราวของเทพปกรณัมและนิทานพื้นบ้าน

จากผลการวิจัยพบว่าสัตว์ผสมข้ามสายพันธุ์ในอดีตเกิดจากความเชื่อเรื่องศาสนาและการนับถือเทพเจ้าตามเทพนิยายปกรณัม ทั้งปรากฏขึ้นในดินแดน เมโสโปเตเมีย กรีกโรมัน และอียิปต์ โดยเฉพาะความเชื่อในเรื่องความลี้ลับปรากฏคนผสมกับสัตว์ที่มีความเหนือจริงแปลกพิศดาร เมื่อมีการเผยแผ่ของศาสนาไปสู่ในดินแดนต่าง ๆ ศิลปะยังคงเป็นสิ่งสำคัญที่ถูกเผยแพร่ไปด้วยกัน มีความหมายในการเชื่อมต่อทางประวัติศาสตร์ และสัตว์หิมพานต์หรือวรรณกรรมเช่นรามเกียรติ์เป็นหลักฐานสำคัญที่ปรากฏให้เห็น โดยเฉพาะในแถบเอเชีย ที่มีความเชื่อและความศรัทธาในพุทธศาสนาอันมีที่มาจากความเชื่อที่เคยเป็นตัวกำหนดและควบคุมความเป็นไปในสังคมอย่าง “ไตรภูมิ”

จากการศึกษาผู้วิจัยได้เลือกหยิบยกลักษณะของตัวแทนสื่อสัญลักษณ์ที่เป็น “ร่างผสม” ในการวิจัยคือ การนำตัวละครจากวรรณกรรมรามเกียรติ์ “นางสุพรรณมัจฉา” นำมาตีความใหม่บนค่านิยมและมุมมองของผู้คนในยุคปัจจุบันด้วยหลักการดังนี้

1) มีรูปลักษณ์เป็นร่างผสมระหว่างมนุษย์และสัตว์

2) เป็นความงามในอุดมคติที่มนุษย์สร้างสรรค์จากจินตนาการด้วยการข้ามพ้นทางความคิด ทั้งเรื่องราวและรูปลักษณ์ที่ปรากฏขึ้น

3) เป็นวัฒนธรรมร่วมของสัญลักษณ์และเรื่องราวทั่วโลกที่สามารถเข้าใจ หรือแลกเปลี่ยนกันได้เป็นการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม เพราะลักษณะร่างผสมประเภท “นางเงือก” มีอยู่ในทุกวัฒนธรรมความเชื่อของโลก

ภาพที่ 28 รามเกียรติ์ ตอน "หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา" / Hanuman capturing Supannamatcha (หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา, ม.ป.ป)

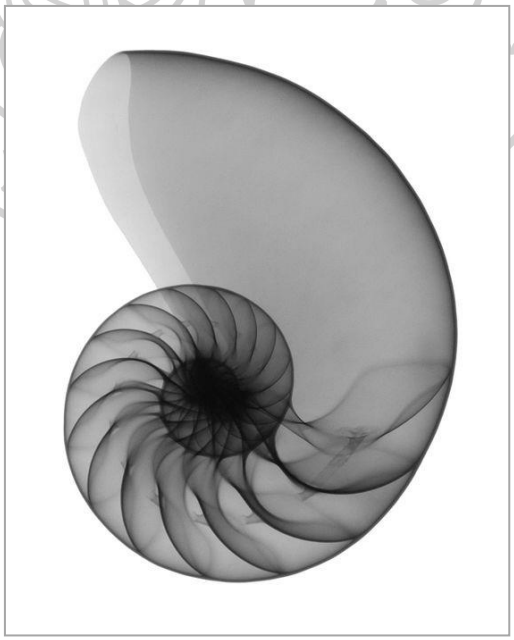
ภาพร่างสำหรับเขียนบนพัด (Preparatory sketch for a fan painting) เทคนิค: วาดเส้นดินสอ (Pencil drawing) ขนาด 24.7 x 26.4 ซม. พ.ศ.2514 | ค.ศ.1971

กล่าวคือ ในขณะเรื่องของสุนทรียะในอุดมคติแบบดั้งเดิม หรือ “ไตรภูมิ” พูดเรื่องบาปบุญและชนชั้น สำหรับการประคับประคองสภาพสังคมที่ไม่ได้มีความเท่าเทียมในอดีต แต่ในการนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์จากการวิจัยในคอนเซ็ป “ร่างผสม - นางสุพรรณมัจฉา” เป็นตัวแทนเพื่อสะท้อนความหลากหลายและความเป็นอิสระพ้นจากเพดานความเชื่อที่ยึดถือแต่เดิม ซึ่งเป็นคุณค่าพื้นฐานของผู้คนร่วมสมัยที่คาดหวังให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และการตั้งคำถามเพื่อแสวงหาความเป็นไปได้อื่น ๆ ในการสถาปนาสังคมที่มนุษย์จะมีความเท่าเทียมในการเป็นเจ้าของร่วมในมรดกทางศิลปะวัฒนธรรมของชาติได้มากกว่าที่เคยเป็นมา การนำเสนอในบริบทใหม่ สื่อความหมายใหม่ที่ย้อนแย้งผนวกกับการแฝงนัยยะของการวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถามอย่างมีชีวิตชีวา รวมถึงยังมีส่วนที่ทำลายเส้นแบ่งหรือความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมชั้นรองของคนธรรมดาสามัญ กล่าวได้ว่าคือ “การออกแบบความเท่าเทียมแห่งรสนิยม” ผ่านงานประณีตศิลป์ด้วยศาสตร์การปักประดับบนสิ่งทอ

อีกหนึ่งเป้าหมายที่สำคัญของการสร้างสรรค์คือ “การอนุรักษ์รากเหง้า” โดยการนำสิ่งนั้น ๆ ลงมาจากฐานะชั้นสูงด้วยความเข้าใจ ที่สอดคล้องตามแนวคิดของสมเด็จครูในการดึงของเก่าที่มีคุณค่าลงมาหาคนรุ่นใหม่ในเวลาที่เหมาะสม แล้วขยับขยายให้สิ่งเหล่านั้นสามารถจับต้องเข้าถึงและผู้คนสามารถเอาตัวเข้าไปสุงสิงได้โดยง่าย ตามแนวคิดการค้นหาความเป็นไทยเรื่อง “สุงสิง”ของนักโฆษณาของไทยอย่าง ภานุ อิงคะวัต และศิลปวัฒนธรรมที่เรียกว่าชั้นสูงเหล่านั้นยังสามารถเคลื่อนตัวเองอย่างสอดคล้องกับบริบทที่เปลี่ยนแปลงไปมากยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถทำให้ได้เห็นถึงความสมดุลของสิ่งที่สามารถมองเห็นได้ทางกายภาพและสิ่งที่มองไม่เห็นแต่สามารถมีความรู้สึกร่วมและเข้าถึงได้

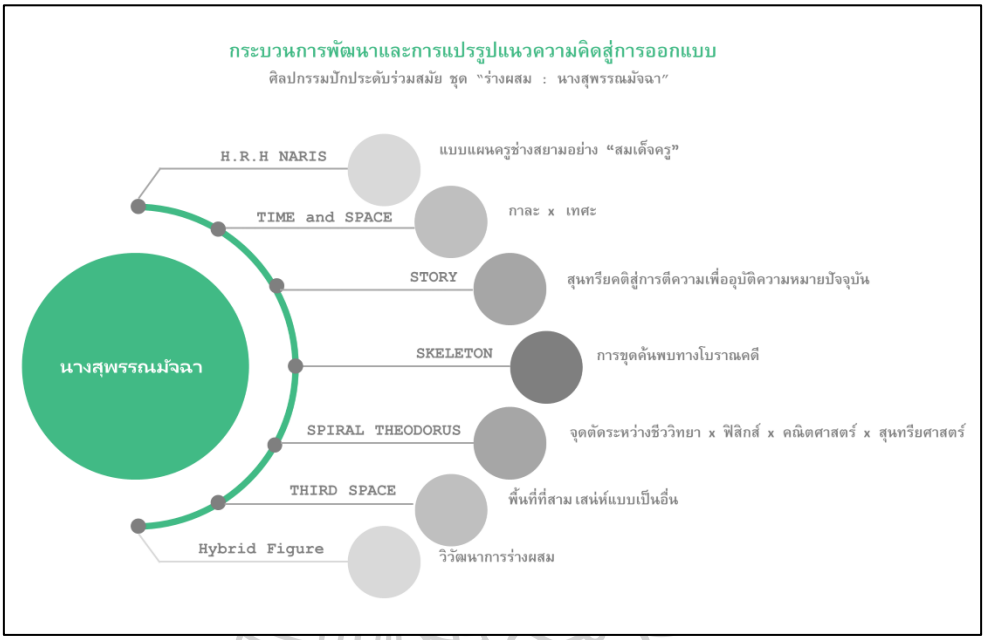
3.3.4.2 กระบวนการสร้างสรรค์และการประกอบสร้างผ่านศาสตร์การปักประดับบนสิ่งทอ

การสร้างสรรค์ด้วยคอนเซ็ปต์ “นางสุพรรณมัจฉา” ที่พัฒนามาจากโครงสร้างของร่างกายมนุษย์ผสมกับการเคลื่อนไหว และการเติบโตอย่างเป็นพลวัต โดยมุ่งเน้นการตีความไปที่ตัวแทนสถานการณ์ที่เป็นโจทย์ใหม่คือ “นางสุพรรณมัจฉา” ซึ่งมีลักษณะของมนุษย์และปลามีถิ่นที่อาศัยอยู่ใต้ทะเล หรือมีลักษณะเช่นเดียวกับนางเงือกตามความเชื่อในวัฒนธรรมอื่นที่มีแนวทางร่วมกันทั่วโลก ผู้วิจัยจึงได้มุ่งเป้าการศึกษาไปยังวัตถุทางธรรมชาติที่มีแหล่งกำเนิดใต้ทะเลเป็นประเด็นหลักในการนำมาออกแบบและพัฒนาเทคนิคในการประกอบสร้าง



ภาพที่ 29 เกลียวก้นหอยของอาร์คิมีดีส (Archimedean spiral)

จากการศึกษาและทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 ของการกำเนิด เกลียวก้นหอยของอาร์คิมีดีส (Archimedean spiral) ก้นหอยสามเหลี่ยมมุมฉาก (Spiral of theodorus) และสัดส่วนทองคำ (Golden ratio) ผู้วิจัยจึงได้นำรูปแบบฮาร์มอนิกในเปลือกหอยมาเป็นองค์ประกอบหลักในการออกแบบและสร้างสรรค์เทคนิควิธีในการประกอบสร้างผลงาน ร่างผสม “นางสุพรรณมัจฉา” เพื่อนำเสนอทั้งเรื่องราวในการสื่อความหมายอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ตามกระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบจากการวิจัยในครั้งนี้



ภาพที่ 30 กระบวนการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ ร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา

จนสามารถนำองค์ความรู้แปรความหมายตามกระบวนการศึกษาให้ปรากฏเป็นรูปแบบและรูปทรงเป็นศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย และมุ่งประเด็นทางความงามในสุนทรียอุดมคติและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม ด้วยการเกิดขึ้นของจุดตัดที่น่าสนใจของ **“การผสมผสานสหวิทยาการระหว่างชีววิทยา คณิตศาสตร์ ฟิสิกส์ และสุนทรียศาสตร์”** เพื่อการกระตุ้นความเชื่อเรื่องความงามในอุดมคติแบบไทยและจิตวิญญาณของผู้ชม ด้วยความสมมาตร ดูเงียบสงบเปรียบเหมือนการสร้างพื้นที่แห่งสมาธิ หรือสถานที่แห่งการครุ่นคิดอย่างสมดุลด้วยทักษะวิธีของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ

บทที่ 4
ผลการสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อประกอบสร้างและสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”

4.1 การสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”

การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยและสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์การวิจัย ในการปรับปัจจุบันเพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้สำหรับการเปลี่ยนแปลงใน “ระดับวิธีคิด” สำหรับการประกอบสร้างและการสื่อความหมายทางสุนทรียะด้วยศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ พร้อมกับการสร้างคุณค่าใหม่เพื่อให้เห็นถึงการเชื่อมโยงแบบแผนการสร้างสรรค์ภูมิปัญญาอดีตและปัจจุบันซึ่งเป็นภาพลักษณ์แห่งยุคโลกาภิวัฒน์ที่สามารถเดินมาบรรจบกันได้อย่างสมดุล ตามแบบแผนครูช่างสยามอย่างสมเด็จครู

1. กระบวนการรักษาไว้: จริตริเริ่มและสืบขนบ
2. กระบวนการสร้างสรรค์: แหวกขนบ การผสานปฏิกิริยาและการรอมชอม
3. กระบวนการสื่อผลลัพธ์: การสร้างดุลยภาพพร้อมสร้างสรรค์สิ่งใหม่

การสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” สามารถแบ่งขั้นตอนของการประกอบสร้างและการนำเสนอผลการศึกษาเป็น 6 กระบวนการดังนี้

1. สุนทรียศาสตร์เพื่อการออกแบบ
2. สีและการสื่อความหมาย
3. วัสดุและการสื่อความหมาย
4. เทคนิคการประกอบสร้างจากแนวคิด The emergence of harmonic patterns in shells
5. ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา จำนวน 7 ส่วนประกอบ
6. การนำเสนอศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”

การวิเคราะห์ข้อมูลกระแสโลกแห่งการข้ามพ้นด้วยภูมิปัญญาจากอดีต คือการศึกษาโลกที่กำลังจะเกิดขึ้นในขณะนี้ ปัจจุบันนี้องค์ความรู้และมนุษย์กำลังข้ามพ้นและรวมเข้าหากันไม่ว่าจะเป็นเรื่องความเชื่อ เพศ รสนิยม เพราะความก้าวหน้าทางด้าน "เทคโนโลยีและการสื่อสาร" ปรากฏการณ์เหล่านี้ได้ทลายกำแพงของเส้นแบ่งวัฒนธรรม เชื้อชาติและดินแดนจนไม่หมดสิ้น มนุษย์และสังคมและสังคมกำลังตอบรับความเป็นหนึ่งเดียว เหมือนดั่งเช่นจินตนาการทางศิลปะ ความเชื่อและวัฒนธรรมแบบเหนือจริงที่ไร้การกดทับทางจินตนาการอันมีมาตั้งแต่โบราณหลายพันปีอย่างเช่น "ร่างผสมของมนุษย์และสัตว์" ที่อาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวแทนของการข้ามพ้น สะท้อนสภาวะของความเป็นทิพย์ทั้งรูปร่าง สีสัน และเรื่องราว เป็นการปะทะแล้วหลอมรวมกันของโลกวิทยาศาสตร์ สุนทรียศาสตร์

และโลกจิตวิญญาณ ดังเช่นผลงานสร้างสรรค์ "ร่างผสม" ที่เกิดจากเทคนิคของการทำงานประณีตศิลป์ด้วยกรรมวิธีของการเย็บ-ปัก-ถัก-ร้อย เพื่อให้ผู้ที่จ้องมองได้พบตัวตนในอุดมคติเปรียบเหมือนการสร้างพื้นที่แห่งสมาธิหรือสถานที่แห่งการครุ่นคิดอย่างสมดุล ท่องและล่องลอยผ่านความรู้สึกของโลกที่อยู่ "กึ่งกลาง (In - between - ness) ทั้งโลกจริงและโลกเสมือนด้วยศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอร่วมสมัย

4.2 กระบวนการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”

4.2.1 สุนทรียศาสตร์เพื่อการออกแบบ 109

การสร้างสรรค์ผลงาน ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด“ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” ที่พัฒนามาจากโครงสร้างของร่างกายมนุษย์และกับการเคลื่อนไหวและการเติบโตอย่างเป็นพลวัต โดยมุ่งเน้นการตีความไปที่ตัวแทนสถานการณ์ที่เป็นโจทย์ใหม่คือ “นางสุพรรณมัจฉา” ซึ่งมีคุณลักษณะกึ่งกลางระหว่างมนุษย์และปลา มีถิ่นที่อาศัยอยู่ใต้ทะเลตามเรื่องราวในวรรณคดีรามเกียร์ติ หรือมีลักษณะเช่นเดียวกับนางเงือกตามตำนานความเชื่อในวัฒนธรรมอื่นที่มีแนวทางร่วมกันทั่วโลก

ภาพที่ 31 รามเกียรติ์ ตอน "หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา" / Hanuman capturing Supannamatcha (จักรพันธุ์ โปษยกฤต, 2543)

ภาพร่างสำหรับเขียนบนพัด (Preparatory sketch for a fan painting)
อาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) พ.ศ.2543
เทคนิค: วาดเส้นดินสอ (Pencil drawing) ขนาด 24.7 x 26.4 ซม.
พ.ศ.2514 | ค.ศ.1971

ผู้วิจัยจึงได้มุ่งเป้าการศึกษาไปยังคุณลักษณะของวัตถุทางธรรมชาติที่มีแหล่งกำเนิดใต้ท้องทะเลเป็นประเด็นหลักในการออกแบบและพัฒนาเทคนิคในการประกอบสร้างเพื่อแทนความหมายที่สอดคล้องกันตามตำนาน และความเชื่อของนางสุพรรณมัจฉาที่มีร่างกายในลักษณะกึ่งกลางระหว่างมนุษย์และปลาจนปรากฏเป็นรูปแบบและรูปทรงผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ที่บ่งชี้ความงามในแนวทางสุนทรียะทางอุดมคติและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมด้วยภูมิปัญญาการประกอบสร้างจากการเย็บปักถักร้อย และมุ่งประเด็นการศึกษาในการเกิดขึ้นของจุดตัดในการผสมผสานสหวิทยาการระหว่างชีววิทยา คณิตศาสตร์ ฟิสิกส์ และสุนทรียศาสตร์ ตามการวิเคราะห์ข้อมูลจากบทที่ 3 ในเรื่องการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบผลงานสร้างสรรค์

4.2.2 สี : สื่อความหมายเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”

การวิเคราะห์การใช้สีในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม นางสุพรรณมัจฉา” มีที่มาจากความประทับใจในเรื่องราวเหนือจินตนาการของการข้ามสายพันธุ์ทางวรรณคดีและผลงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ที่สืบทอดจากรุ่นหนึ่งสู่อีกรุ่นหนึ่งของไทยร่วมกับการขุดค้นทางโบราณคดีที่เป็นการศึกษาถึงแก่นของความจริงของวัตถุที่ค้นพบไปพร้อมกับเรื่องราวทางประวัติศาสตร์

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” จึงได้มีการนำเอาชุดสีที่ได้รับจากการศึกษาวิเคราะห์เพื่อการสื่อความหมายด้วยสีบนวัตถุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ โดยต้นทางความคิดจากการนำเสนอร่างผสมแบบถอดรื้อโครงสร้างภายนอกให้ปรากฏเพียงโครงร่างที่เป็นชิ้นส่วนของโครงกระดูกเช่นเดียวกับการค้นพบของการขุดค้นทางโบราณคดียุคก่อนประวัติศาสตร์ ดังภาพประกอบที่ 31

ภาพที่ 32 การขุดค้นแหล่งโบราณคดี โครงกระดูกยุคก่อนประวัติศาสตร์
(https://www.finearts.go.th/uploads/tinymce/source/41/2020-06-26_00005.jpg)

ดังนั้น “สีขาว” จึงเป็นสีหลักที่ถูกเลือกในการนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานของการวิจัยศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุดนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานจึงได้นำเอาสีขาวมาใช้ร่วมกับคู่สีประกอบอื่น ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เกิดการรับรู้ของเรื่องสีที่ต้องการสื่อความหมายที่แตกต่างออกไปจากความรู้สึกเดิมที่สีขาวมักถูกเปรียบเทียบคู่กับความบริสุทธิ์และสอดคล้องกับความเชื่อโบราณของคนไทยเรื่องโครงกระดูกหลังความตายหรือ “อัฐิ” ที่มีส่วนประกอบแร่ธาตุหลัก 3 ชนิดคือ สารอินทรีย์ สารอนินทรีย์ คอลลาเจน “อัฐิ” ตามความเชื่อคนโบราณกล่าวไว้ว่ากระดูกสีขาว สื่อความหมายถึงเจ้าของโครงกระดูกร่างนั้นเป็นคนจิตใจดี เป็นผู้มีบุญวาสนา โลกหลังความตายเดินทางไปสู่สุคติและภพภูมิที่ดี

4.2.3 สีขาว : สีหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ตามแนวความคิดที่มาของสีจาก“โครงกระดูก”

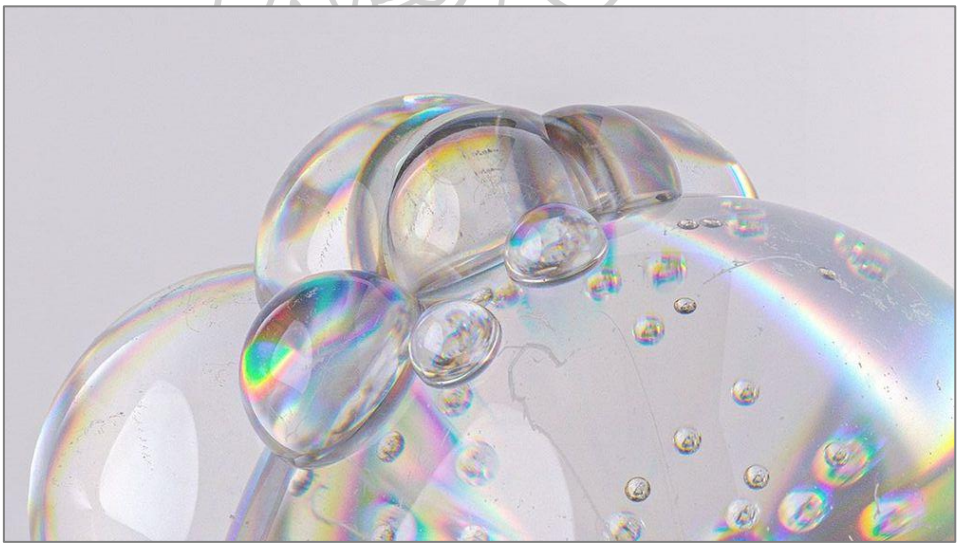
การสื่อความหมายของ “สีขาว” เป็นสีที่มีบทบาทสำคัญในการสื่อความหมายและการรับรู้ จึงเป็นการนำเสนอถึงศิลปะบริสุทธิ์ ลักษณะของสีขาวยังมีผลทางด้านจิตวิทยาต่อผู้ชม “สีขาว” เรียกว่า “achromatic” หมายถึง การไม่มีสี ในทางทฤษฎีไม่จัดว่าเป็นสี แต่ก็มีอิทธิพลต่อสภาวะอารมณ์ “สีขาว” เป็นสีที่สว่าง นุ่มนวล ให้ความรู้สึกในทางบวกมากกว่าสีดำและสีเทา สีขาวเป็นสัญลักษณ์ของความสะอาด ความบริสุทธิ์ ไร้เดียงสา และสันติภาพ บางครั้งหมายถึงการยอมแพ้หรือการสงบศึก ดูจะเป็นสีในอุดมคติที่ไม่ก่อให้เกิดความรำคาญและข้อโต้แย้งใด ๆ ในประเทศจีนใช้สีขาวเป็นสัญลักษณ์ของการสูญเสียและการไว้ทุกข์ ส่วนชาวตะวันตกหมายถึงสีของเครื่องแต่งกายเจ้าสาวในวันแต่งงานมักสื่อถึงความบริสุทธิ์เป็นประเด็นหลัก (ซูฟียา เจะอารง, 2547)

ภาพที่ 33 สีขาวจากโครงกระดูกของมนุษย์

ภาพที่ 34 สีขาวจากโครงกระดูกของปลา (Frostlea, n.d.)

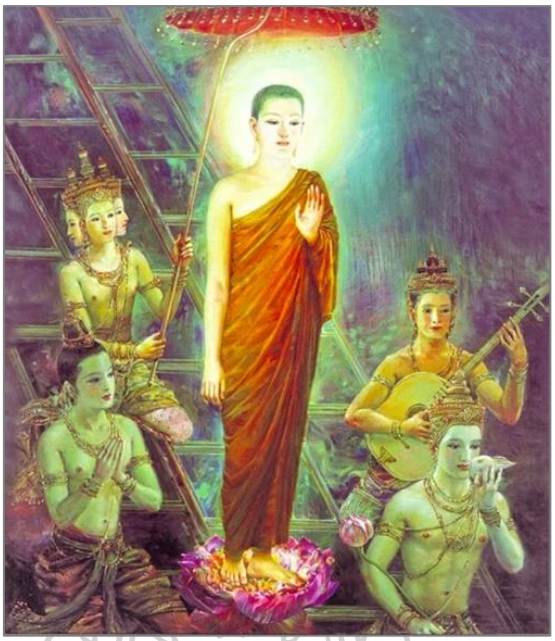
4.2.4 สีเหลือบรุ้ง : แนวความคิดที่มาของสีจาก “พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า”

การสื่อความหมายของ “สีเหลือบรุ้ง” เป็นการนำเสนอสู่ความเหนือจริงและเกินจินตนาการ ลักษณะของสีเหลือบรุ้งเป็นการประกอบด้วยสีคล้ายแบบสเปกตรัมที่ประกอบด้วยสีทั้งหมด 7 สี Spectrum แสงที่มองเห็นได้ (Visible light) แสงขาวที่จริงแล้วยังประกอบด้วยแสงสีที่รวมกันเรียกว่า สเปกตรัม (Spectrum) ประกอบด้วยเจ็ดสีได้แก่ ม่วง คราม น้ำเงิน เขียว เหลือง ส้ม แดง โดยสีม่วงจะมีพลังงานมากสุด (ความยาวคลื่นสั้น) และพลังงานจะลดลงเรื่อย ๆ ตามลำดับจนกระทั่งสีแดงที่มีพลังงานต่ำสุด (ความยาวคลื่นยาว) ปรากฏการณ์การเกิดสเปกตรัมของแสงขาว เช่น ถ้าเราเอาปริซึมไปวางให้แสงส่องผ่าน เมื่อแสงเดินทางผ่านตัวกลางที่มีดัชนีหักเหแตกต่างกัน ความยาวคลื่นที่ต่างกันจะหักเหด้วยมุมที่ไม่เท่ากัน เราจึงมองเห็นสีแสงขาวแยกสเปกตรัมเป็นสีต่าง ๆ ได้เมื่อนำฉากไปรับ ปรากฏการณ์ธรรมชาติอีกอย่างหนึ่งได้แก่ การเกิดรุ้ง ซึ่งเกิดจากการที่แสงเดินทางผ่านหยดไอน้ำในอากาศทำให้เกิดการหักเหของแสง เกิดเป็นสเปกตรัมของแสงขาวขึ้นนั่นเอง ดังภาพประกอบที่ 35

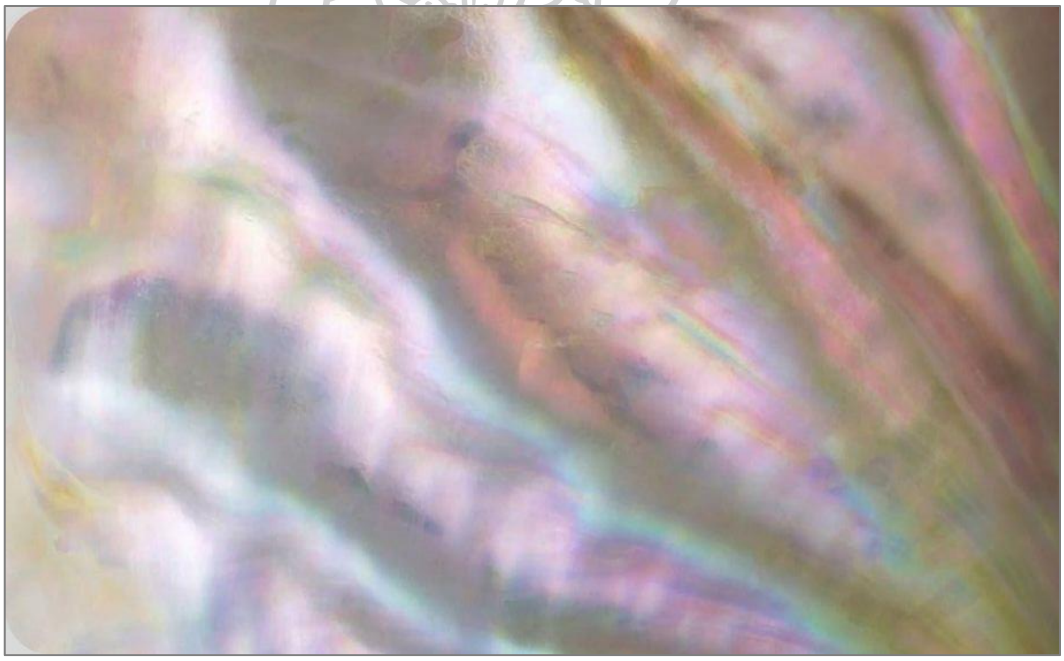


ภาพที่ 35 แสงขาวเมื่อกระทบวัตถุแล้วเกิดปฏิกิริยาตอบกลับอัตโนมัติเกิดเป็นสีสเปกตรัม

คติทางพุทธศาสนาตามการกำกับความเชื่อของศิลปะไทยว่า สีเหลือบรุ้งคือ “พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า” ตามการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2



ภาพที่ 36 พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า



ภาพที่ 37 สีเหลือบรุ้งจากการกระทบของแสงของเปลือกหอย (The Salty Gem, n.d.)

ดังนั้นหลักการในการใช้สีหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน จึงทำหน้าที่สร้างความรู้สึกทางด้านจิตวิทยาของมนุษย์โดยคำนึงว่าสีมีอิทธิพลต่อระบบชีวภาพ โดยร่างกายจะมีปฏิกิริยาต่อความสว่างและความมืดของสี สีจึงมีความสัมพันธ์กับความรู้สึกนึกคิดและบุคลิกภาพของมนุษย์ ผ่านประสบการณ์

ทางความเชื่อเป็นหลัก โดยในผลงานการศึกษามุ่งเน้นในการสื่อความหมายของ “สีขาวและสีเหลือบรุ้ง” จะนำพาผู้ชมผลงานสู่สภาวะที่เป็นทิพย์ สะท้อนสภาวะความมหัศจรรย์ เหนือธรรมชาติและบางครั้งสร้างความรู้สึกเหนือจินตนาการและไม่มีอยู่จริง

นอกจากการใช้สีสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานยังคำนึงถึงองค์ประกอบด้านอื่น ๆ ทางด้านทัศนศิลป์ ที่มีส่วนช่วยให้ผลงานสมบูรณ์และมีเอกภาพมากยิ่งขึ้นดังนี้

1. การใช้ค่าน้ำหนักของสีจากวัสดุในค่าน้ำหนักของสีขาวที่แตกต่างกัน

2. การคำนึงถึงการสะท้อนของสีที่เกิดจากแสงและวัสดุที่มีทั้งการเจียรนัยเหลี่ยมมุมของคริสตัลหรือจุดมุมหักเหของแสงที่กระทบกับวัสดุ ทำให้เกิดการมองเห็นและความรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวอย่างช้า ๆ อย่างนุ่มนวลและพร่าเลือน

3. ประกายของปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติของแสงที่กระทบวัตถุ เกิดสะท้อนและการหักเหของแสงจุดมุ่งหมายเพื่อต้องการสื่อความรู้สึกเหนือจริงและสงบงามแบบศิลปะไทย เช่นเดียวกับความเคลื่อนไหวในงานจิตรกรรมไทยที่มีลักษณะการเคลื่อนไหวไปด้วยความรู้สึกภายใน จากสายตาการจ้องมอง และการเคลื่อนตัวหรือเปลี่ยนจุดยืนของผู้ชมขณะชมผลงาน

4. เทคนิคการใช้สีและการไล่น้ำหนักในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ มีการใช้คุณลักษณะของความคมชัดและพร่าเลือนเป็นปัจจัยหลัก ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เกิดสภาวะความเหนือจริง มีลักษณะคล้ายกับการระบายสีภาพในงานจิตรกรรมของไทยโบราณ โดยการใช้เส้นหรือรูปทรงที่คมชัดด้านหนึ่งและพร่าเลือนอีกด้านหนึ่งจะทำให้เกิดความรู้สึกใกล้ไกลเคลื่อนไหวในตัวเอง ทำให้เกิดความรู้สึกในเรื่องของบรรยากาศ (Atmospheric Space)

4.3 การคัดเลือกวัสดุและการสื่อความหมายของวัสดุในการประกอบสร้าง

วัสดุที่นำมาใช้ในการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” ด้วยการประกอบสร้างที่เกิดจากเทคนิคการเย็บ ปัก ถัก ร้อย ให้วัสดุหลากหลายรูปแบบสามารถยึดโยงประกอบเข้าด้วยกันเป็นลักษณะรูปทรง 2 มิติ และ 3 มิติ ดังนั้นวัสดุที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจึงมีรูปแบบที่สามารถเกี่ยวร้อยประกอบเข้าด้วยกันด้วยเส้นด้ายชนิดต่าง ๆ

4.3.1 วัสดุเพื่อการสะท้อนหลักการทางวิทยาศาสตร์และอุดมคติความเชื่อสำหรับศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”

4.3.1.1 แผ่นพลาสติกสีขาวด้าน

แผ่นพลาสติกสีขาวด้านรูปทรงคล้าย “เกล็ดปลา หรือ พัด” เป็นการค้นหาวัสดุหลักที่ใช้ในการประกอบสร้างโดยอยู่บนพื้นฐานของวัสดุที่สามารถสื่อถึงยุคสมัยของการกำเนิดวัสดุ แผ่นพลาสติกชนิดนี้ในวงการเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย(แฟชั่น) เรียกวัสดุชนิดนี้ว่า “เลื่อม” (Sequin) ซึ่งถือเป็นวัสดุหลักในศิลปะการเย็บปักถักร้อยบนสิ่งทอมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเปลี่ยนแปลงไปตามการเลือกใช้วัสดุตามยุคสมัยและเทคโนโลยี จากวัสดุธรรมชาติ โลหะจนถึงพลาสติกในยุคปัจจุบัน “แผ่นเลื่อมพลาสติก” ในการสร้างสรรค์ผลงานเลือกรูปทรงจากแนวคิดของการประกอบสร้าง “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” โดยมีลักษณะทางกายภาพเป็นมนุษย์และปลา การคัดเลือกวัสดุจึงคำนึงถึงรูปทรงที่สื่อความหมายถึง “เกล็ดของปลา”

ภาพที่ 38 เลื่อม

บทบาทของวัสดุ : ใช้แสดงรูปทรงของวัสดุเพื่อการสื่อความหมายของผลงาน และสำหรับการจัดวางระหว่างวัสดุชนิดอื่นเพื่อให้เกิดช่องไฟที่สม่ำเสมอมีระยะห่างที่ส่งผลต่อการแผ่ตัวจากการจัดเรียงวัสดุออกเป็นรูปทรงครึ่งวงกลม

รูปทรง : เกล็ดปลา

ขนาด : 1 เซนติเมตร

4.3.1.2 คริสตัลสีขาวเหลือบรุ้ง

คริสตัลสีขาวเหลือบรุ้ง เพื่อสร้างปฏิกิริยาตอบสนองอัตโนมัติเมื่อวัสดุกระทบกับแสง และส่งผลถึงการเคลื่อนไหวทางกายภาพด้วยตนเองของวัสดุเมื่อทิศทางของแสงเปลี่ยน และผู้ชมเปลี่ยนจุดจ้องมองและขยับร่างกาย และคริสตัลสีขาวนวลสะท้อนแสงเป็นสีเหลือบรุ้ง ได้ตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการให้เกิดความเหนือจริงและตรงตามการทบทวนวรรณกรรมในเรื่องแสงของ “พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่ซ่านจากพระวรกายพระพุทธเจ้า”

ภาพที่ 39 คริสตัลสีขาวเหลือบรุ้ง

บทบาทของวัสดุ : สำหรับนำมาปักและร้อยประกอบเพื่อสร้างระยะห่างระหว่างวัสดุ (แผ่นเลื่อมพลาสติก) บริเวณส่วนปลายเพื่อให้เกิดระยะของการคลี่ตัวออกเป็นรูปทรงครึ่งวงกลมในส่วนที่กว้าง สื่อลักษณะของการเคลื่อนไหวแบบวงเกลียวก้นหอยที่เส้นขดวนเข้าหาจุดศูนย์กลาง

รูปทรง : กลม มีการเจียรนัยเหลี่ยมโดยรอบ

ขนาด : 2 มิลลิเมตร และ 3 มิลลิเมตร

4.3.1.3 คริสตัลทรงกลมสีใส

คริสตัลทรงกลมสีใส เพื่อสร้างปฏิกิริยาตอบสนองอัตโนมัติเมื่อวัสดุกระทบกับแสง และส่งผลถึงการเคลื่อนไหวทางกายภาพด้วยตนเองของวัสดุเมื่อทิศทางของแสงเปลี่ยนและผู้ชมเปลี่ยนจุดจ้องมองและขยับร่างกาย และคริสตัลสีขาวใสสะท้อนแสงให้เกิดความแวววาวระยิบระยับได้ตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการให้เกิดความมีคุณค่าและมีมูลค่า

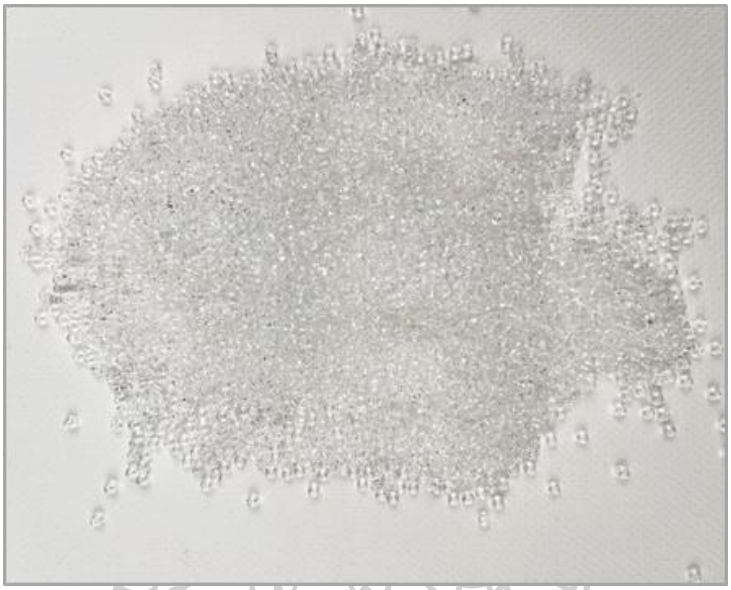
ภาพที่ 40 คริสตัลทรงกลมสีใส

บทบาทของวัสดุ : สำหรับนำมาปักและร้อยประกอบเพื่อสร้างระยะห่างระหว่างวัสดุ (แผ่นเลื่อมพลาสติก) บริเวณส่วนปลายเพื่อให้เกิดระยะของการคลี่ตัวออกเป็นรูปทรงครึ่งวงกลมในส่วนที่กว้าง สื่อลักษณะของการเคลื่อนไหวแบบวงเกลียวก้นหอยที่เส้นขดวนเข้าหาจุดศูนย์กลาง และสำหรับการรองรับให้วัสดุมีระดับความสูง-ต่ำแตกต่างกัน และเพิ่มให้วัสดุมีมิติมากยิ่งขึ้น

รูปทรง : กลม มีการเจียรนัยเหลี่ยมโดยรอบ

ขนาด : 2 มิลลิเมตร และ 3 มิลลิเมตร

4.3.1.4 ลูกปัดแก้วสีใส



ภาพที่ 41 ลูกปัดแก้วสีใส

บทบาทของวัสดุ : สำหรับนำมาปักและร้อยประกอบเพื่อสร้างระยะห่างระหว่างวัสดุ (แผ่นเลื่อมพลาสติก) บริเวณส่วนต้นเพื่อให้เกิดระยะของการคลี่ตัวออกเป็นรูปทรงครึ่งวงกลมในส่วนที่แคบ สื่อลักษณะของการเคลื่อนไหวแบบวงเกลียวก้นหอยที่เส้นขดวนเข้าหาจุดศูนย์กลาง

รูปทรง : กลม

ขนาด : 1 มิลลิเมตร และ 2 มิลลิเมตร

4.3.1.5 แท่งหินแก้วใส

แท่งหินแก้วใส ลักษณะคล้ายเขี้ยวของสัตว์ สะท้อนแสงให้เกิดความแวววาว ระยิบระยับตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการให้เกิดความมีคุณค่าและมีมูลค่าและการเลือกแก้วใสให้สอดคล้องทางความเชื่อของอัฐิของร่างโครงกระดูกผู้ที่มีบุญญาธิการ

ภาพที่ 42 แท่งหินแก้วใส

บทบาทของวัสดุ : สำหรับสื่อความถึงลักษณะของส่วนซี่โครงนำมาสอดประกอบเข้าร่วมกันกับส่วนชิ้นงานที่เป็นแพทเทิร์นหลักให้มีรูปทรงเป็น “ก้างปลา”

รูปทรง : แท่งทรงกระบอก

ขนาด : 2 เซนติเมตร

4.3.1.6 แท่งแก้วกลมใสทรงกระบอก (ปล้องอ้อย)

แท่งแก้วกลมใสทรงกระบอก หรือเรียกว่า ปล้องอ้อย สื่อความถึงลักษณะของเส้นโลหิตและระบบประสาท ที่ทำหน้าที่สื่อถึงการเจริญเติบโต หล่อเลี้ยงสอดประสานไปทั่วทั้งร่างกายของร่างผสม ด้วยสีรุ้งใสแวววาวจึงสร้างมิติทางสายตาและความรู้สึกเมื่อวัสดุปักร้อยและถักทอเข้าด้วยกันจนมีลักษณะเป็นก้อนผลึกแก้วใส ในรูปทรงของอวัยวะเช่น “หัวใจ”

ภาพที่ 43 แท่งแก้วกลมใสทรงกระบอก

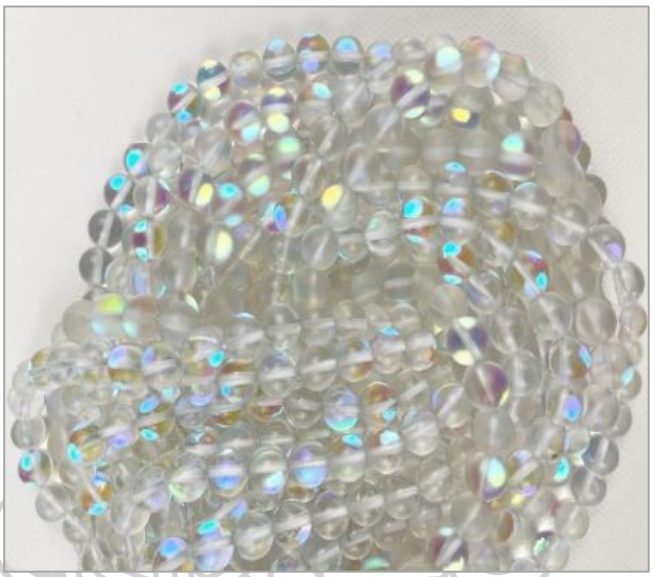
บทบาทของวัสดุ : สำหรับการถักและร้อยด้วยเส้นเอ็นใสขนาดเล็ก เพื่อให้วัสดุรวมตัวและเกาะกลุ่มเป็นรูปทรงตามที่ต้องการ

รูปทรง : แท่งกระบอกกลม

ขนาด : ความยาว 5 มิลลิเมตร

4.3.1.7 ลูกปัดแก้วทรงกลมสีเหลือบรุ้ง

ลูกปัดแก้วทรงกลมสีเหลือบรุ้ง คุณลักษณะคล้ายหินมุกดาหาร หรือ หินมูนสโตน (Moonstone) เป็นหนึ่งในเก้าอัญมณีมงคลตามความเชื่อไทยโบราณ มีทั้งสีขาวหมอกมัวตามหลักการนำมาประกอบเครื่องนพรัตน์ที่ว่า “มุกดาหารหมอกมัว” มีลักษณะสีเหลือบรุ้งออกสีฟ้านวล ในหลายวัฒนธรรมจึงมีความเชื่อว่า มุกดาหารกำเนิดจากแสงจันทร์และสื่อความหมายของผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับ เพศหญิง ความรัก และมีอำนาจในการมองเห็นเหตุการณ์ในอนาคต



ภาพที่ 44 ลูกปัดแก้วทรงกลมสีเหลือบรุ้ง

บทบาทของวัสดุ : เพื่อสร้างปฏิกิริยาตอบสนองอัตโนมัติเมื่อวัสดุกระทบกับแสง และส่งผลถึงการเคลื่อนไหวทางกายภาพด้วยตนเองของวัสดุเมื่อทิศทางของแสงเปลี่ยนและผู้ชมเปลี่ยนจุดจ้องมองและขยับร่างกาย และตอบสนองต่อการสร้างสรรค์ผลงานสื่อความหมายแบบอุปมาอุปไมยถึงเพศหญิงและความเชื่อโบราณ

รูปทรง : กลม

ขนาด : 5 , 7 , 10 มิลลิเมตร

4.3.1.8 ดิ้นข้อโลหะเงิน (ดิ้นข้อ)

ภาพที่ 45 ดิ้นข้อโลหะเงิน (ดิ้นข้อ)

บทบาทของวัสดุ : สำหรับการปักเพื่อให้เกิดขอบเขตของลวดลายและสะท้อนคุณลักษณะของการปักแบบไทยโบราณ

4.3.1.9 ดิ้นโปร่งโลหะเงิน

ภาพที่ 46 ดิ้นโปร่งโลหะเงิน

บทบาทของวัสดุ : สำหรับการปักเพื่อเติมพื้นที่ว่างจากการเดินเส้นขอบเขตลวดลายด้วยดิ้นข้อ ทำให้เกิดมิติของแสงและสะท้อนคุณลักษณะของการปักแบบไทยโบราณ

4.3.1.10 ด้ายโลหะเงิน

ภาพที่ 47 ด้ายโลหะเงิน

บทบาทของวัสดุ : สำหรับการปักเพื่อให้เกิดขอบเขตของลวดลายและสะท้อนคุณลักษณะของการปักแบบไทยโบราณ

4.3.1.11 เส้นลวดเคลือบสีขาว

ภาพที่ 48 เส้นลวดเคลือบสีขาว

บทบาทของวัสดุ : สำหรับการร้อยวัสดุและพันเข้าหากันเป็นเกลียวแล้วนำแต่ละส่วนมารวมกันเป็นช่อ มีลักษณะคล้าย “กัลปังหา” เพื่อนำมาประกอบเปลี่ยนโครงสร้างและรูปทรงเป็นผลงานสร้างสรรค์ในส่วนของ ปอด และ สมอง

รูปทรง : เส้นลวดกลมขนาดเล็ก พันด้วยกระดาษสีขาว

ขนาด : เบอร์ 30 ขนาดเล็กสุดของเส้นลวดสำหรับการทำงานดอกไม้ประดิษฐ์

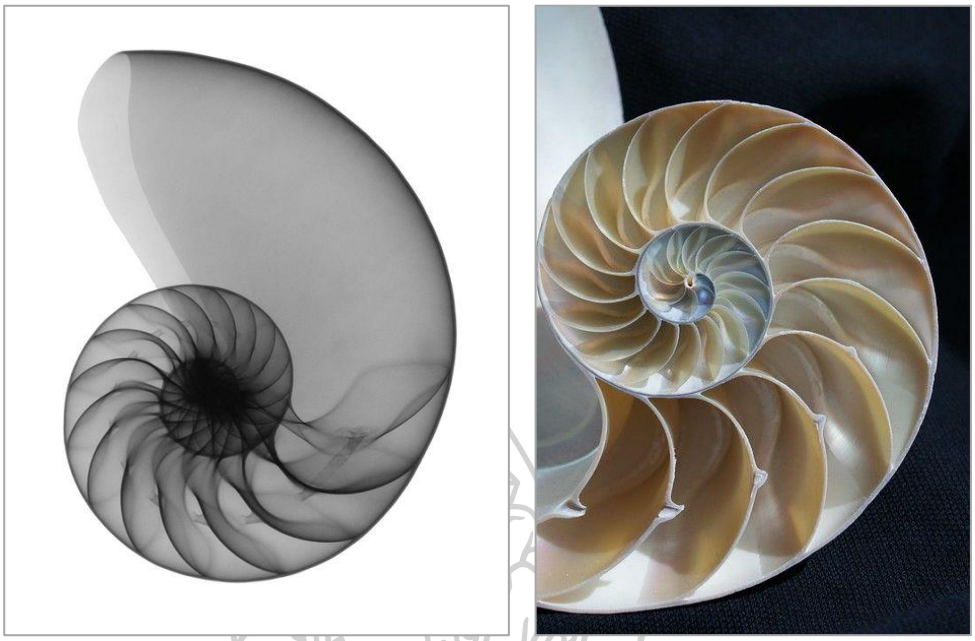
4.3.1.12 เส้นด้ายชนิดและเครื่องมือสำหรับปัก

ภาพที่ 49 เส้นด้ายชนิดและเครื่องมือสำหรับปัก

บทบาทของวัสดุ : เครื่องมือสำหรับการเย็บ ปัก ถัก ร้อย สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานประกอบด้วย เข็มเย็บผ้าเบอร์ 11, เข็มปักแบบฝรั่งเศส Luneville, ด้าย cotton สีขาว, ด้ายเส้นเอ็นขนาดเล็ก (ด้ายล่องหน), กรรไกร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.4 กระบวนการออกแบบเทคนิคและการประกอบสร้างด้วยการเย็บปักถักร้อย



ภาพที่ 50 Incredible X-Ray Images Of Seashells And Fossils Captured By Photographer Bert Myers

4.4.1 เทคนิคการประกอบสร้างจากแนวความคิด The emergence of harmonic patterns in shells

การสื่อคุณลักษณะของจุดตัดระหว่าง ชีววิทยา ฟิสิกส์ คณิตศาสตร์ และ สุนทรียศาสตร์ โดยการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบในบทที่ 3 และจากการทบทวนวรรณกรรมในบทที่ 2 เกิดรูปแบบการประกอบสร้างด้วยเทคนิคการเย็บ ปัก ถัก ร้อย วัสดุที่ถูกนำมาใช้ประกอบสร้างจากกระบวนการคัดเลือกวัสดุ อันประกอบด้วย แผ่นเลื่อมพลาสติก คริสตัลสีขาวเหลือบรุ้ง และลูกปัดแก้วใส เพื่อให้เกิดรูปทรงคลี่ออกเป็นครึ่งวงกลม ที่สื่อความหมายถึงลักษณะของเกลียวขดก้นหอย ซึ่งสอดคล้องกับรูปร่างของเกลียวอัตราส่วนทองคำ golden ratio หรือ เรียกว่า “เรขาคณิตศักดิ์สิทธิ์”

โดยการประกอบสร้างชิ้นส่วนในผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ กรรมวิธีประกอบขึ้นด้วยเทคนิคการปักร้อยวัสดุเข้าด้วยกันโดยเส้นด้ายและการใช้เข็มปักผ้าจำนวน 2 เล่มพร้อมกันเพื่อสอดประสานวัสดุทั้งสามชนิด แผ่นพลาสติก คริสตัล และลูกปัดเข้าด้วยกันตามภาพประกอบดังนี้

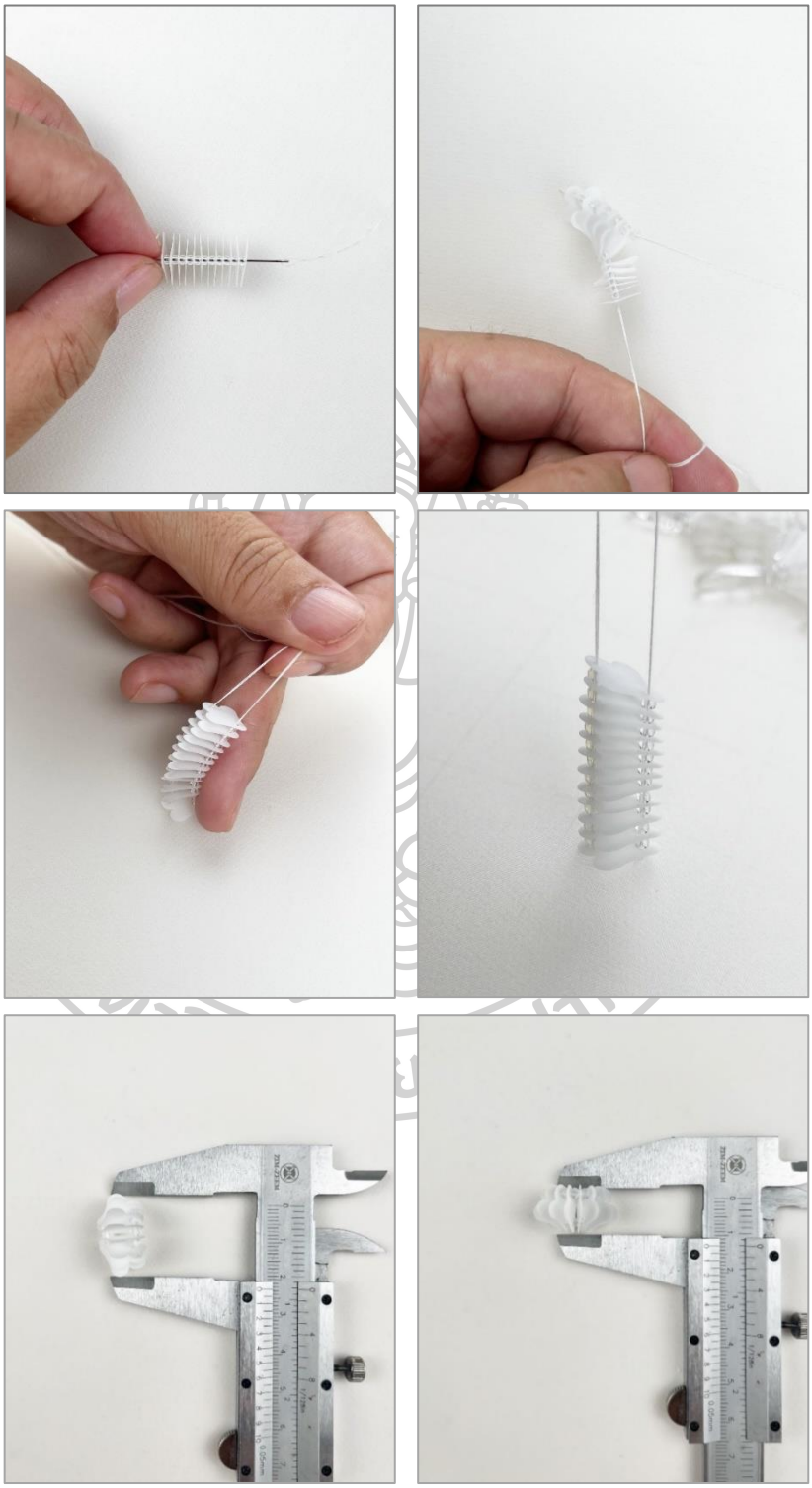
ภาพที่ 51 เทคนิคการปักร้อยวัสดุเข้าด้วยกันโดยการใช้เข็มปักผ้าจำนวน 2 เล่มพร้อมกัน

การประกอบสร้างวัสดุหลักสำหรับการปักประกอบขึ้นเป็น 3 แพทเทิร์นหลักดังนี้

1. แบบครึ่งวงกลม
2. แบบวงกลม
3. การประกอบเรียงซ้อนวัสดุทั้งสามชนิดเป็นแพทเทิร์นซ้ำ ๆ ตามความยาวที่ต้องการ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

โดยมีกรรมวิธีในการประกอบสร้างตามขั้นตอนภาพประกอบดังนี้



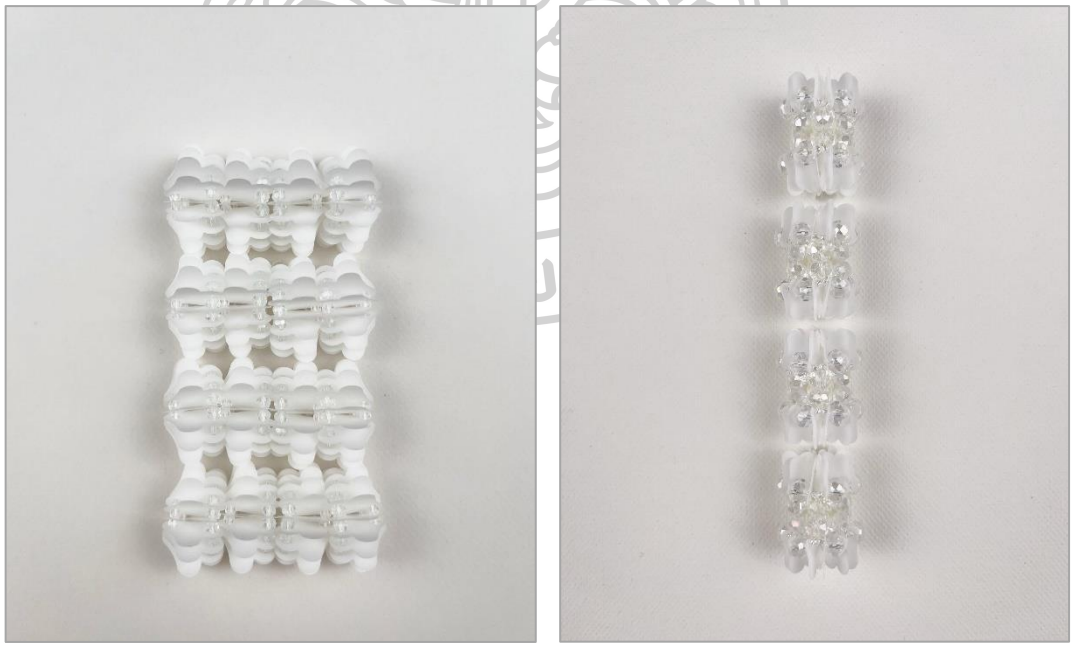
ภาพที่ 52 เทคนิคการประกอบสร้างจากแนวความคิด

The emergence of harmonic patterns in shells

4.4.2 กรรมวิธีประกอบสร้างสู่รูปแบบ Modular Design Embroidery

ลักษณะกรรมวิธีในการประกอบสร้าง ทำให้เกิดผลงานในรูปแบบ Modular เป็นการออกแบบและประกอบรูปร่างเหมือนกัน เป็นการต่อ Modular system ในแบบที่ส่วนใหญ่จะเห็นบ่อยในลักษณะของการต่อกันได้แบบ infinity คือมีรูปร่างเหมือนกัน ขนาดอาจจะเหมือนหรือต่างกันก็ได้ แต่สามารถต่อกันได้แบบไม่จำกัด การนำเอาระบบ Modular มาใช้งานเป็นแนวทางหนึ่งที่ช่วยแก้ปัญหาได้ทั้งทางด้านเรื่องของ Function , Texture และเรื่องความสวยงามต่าง ๆ โดยส่วนใหญ่แล้วเรามักจะเห็นงาน Modular ในลักษณะที่เป็นงานแนว Modern , Minimal และ Post Modern หรือในบางครั้งเรายังเห็นได้ในงาน Graphic หรืองานสามมิติอื่น ๆ รวมถึงประติมากรรมและสถาปัตยกรรม ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัย รูปทรงและลักษณะของการถักร้อยประกอบเข้าด้วยกันของวัสดุทั้ง 3 ชนิด แผ่นพลาสติก คริสตัล และลูกปัด

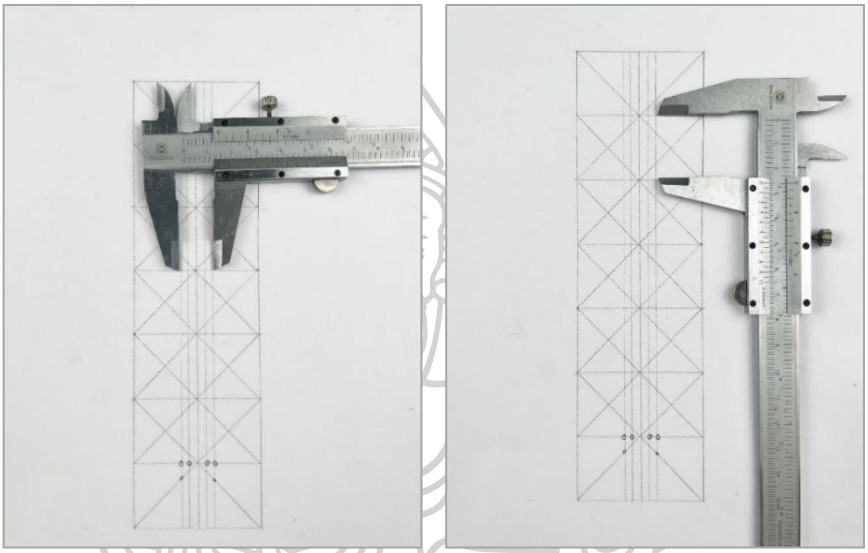
โดยนำเทคนิคการประกอบสร้างให้เป็นระบบ Modular System ขนาดเล็กที่มีการออกแบบชิ้นส่วนที่มีขนาดและความยาวของโครงสร้างซ้ำ ๆ กัน แต่สามารถประกอบเป็นรูปร่างและแพทเทิร์นได้หลากหลาย จึงทำให้เหลือเศษวัสดุน้อยไม่ต้องมีการตัดแต่งเพิ่มและทำให้เกิดความรวดเร็ว และสามารถมีพื้นที่ว่างภายในสามารถนำวัสดุที่ประกอบขึ้นต่อเติมวัสดุชนิดอื่น ๆ เข้าไปภายในส่วนประกอบได้



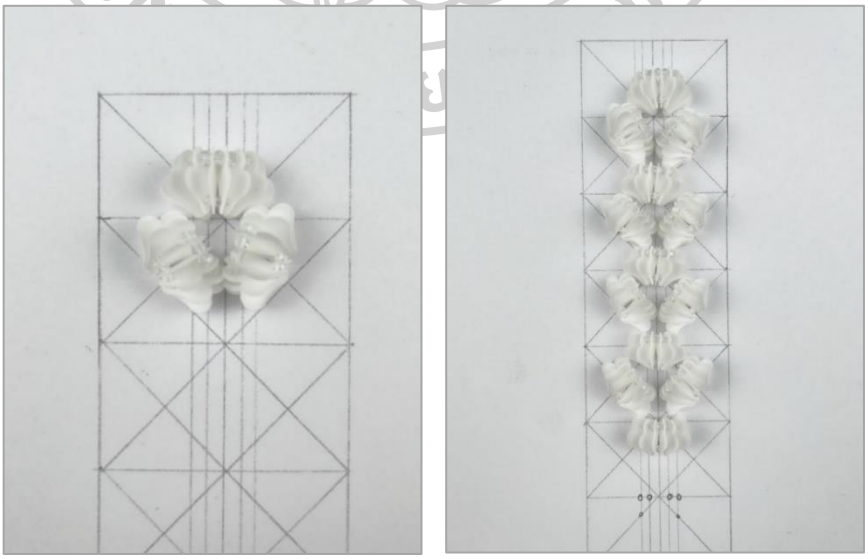
ภาพที่ 53 Modular Design Embroidery

4.4.3 การจัดวางองค์ประกอบของวัสดุตามแพทเทิร์นโครงสร้างหลักที่กำหนดระยะห่างและการเอียง

การถักร้อยที่เกิดเพื่อประกอบสร้างเป็นระบบ Modular System ขนาดเล็กที่มีการออกแบบชิ้นส่วนที่มีขนาดและความยาวของโครงสร้างซ้ำ ๆ กัน แต่สามารถประกอบเป็นรูปร่างและแพทเทิร์นได้หลากหลายถูกนำมาจัดวางบนแพทเทิร์นโครงสร้างหลักในมุมตรง 90 องศา และมุมเฉียง 45 องศา โดยยึดลักษณะของการประกอบสร้างเพื่อสื่อถึงรูปแบบของกระดูกสันหลังที่ผสมระหว่างมนุษย์และปลา



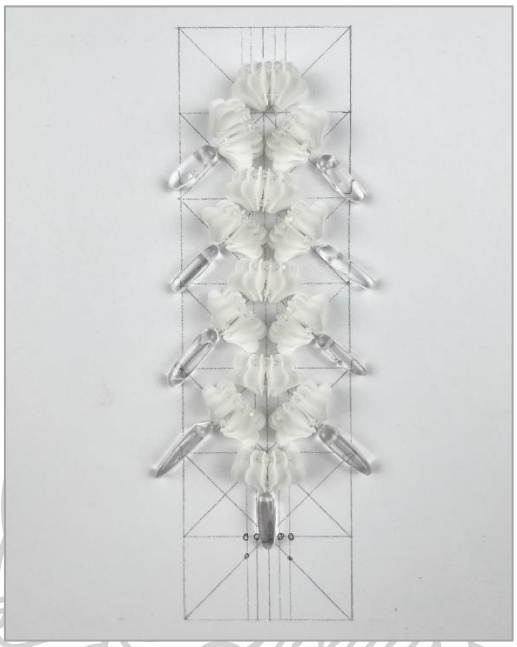
ภาพที่ 54 แพทเทิร์นโครงสร้างหลักเพื่อกำหนดจุดระยะห่างและองศาการเอียงของวัสดุ



ภาพที่ 55 รูปแบบของการถักร้อยและจัดวางวัสดุตามองศาที่กำหนด

4.4.4 การเพิ่มเติมวัสดุเพื่อความสมบูรณ์ตามโครงสร้างหลัก

คุณลักษณะมีพื้นที่ว่างภายในตัวของวัสดุที่ประกอบขึ้น ให้สามารถเพิ่มและต่อเติมวัสดุชนิดอื่นเข้าไปในส่วนประกอบได้



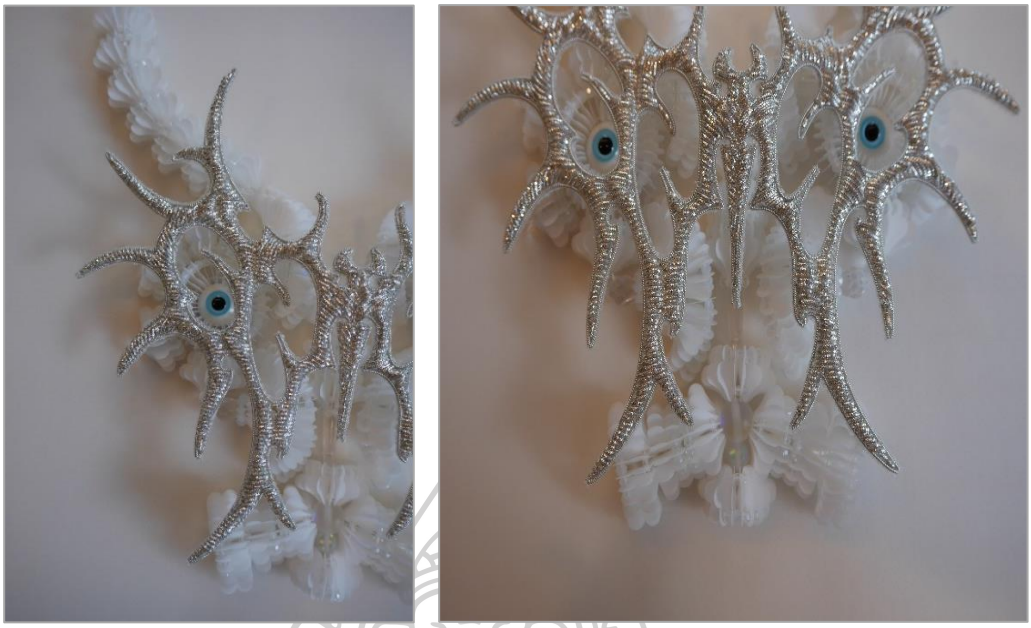
ภาพที่ 56 การเพิ่มเติมวัสดุเพื่อความสมบูรณ์ตามโครงสร้าง

4.5 ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ด้วยรูปร่างและรูปทรงที่ไม่ครบสมบูรณ์เหมือนกับการค้นพบเศษซากทางโบราณคดียุคก่อนประวัติศาสตร์ ของ "โครงกระดูกและอวัยวะของร่างผสม" จำนวน 7 ส่วนประกอบดังนี้

ส่วนประกอบลำดับที่ 1 : ส่วนกระโหลกศรีษะ

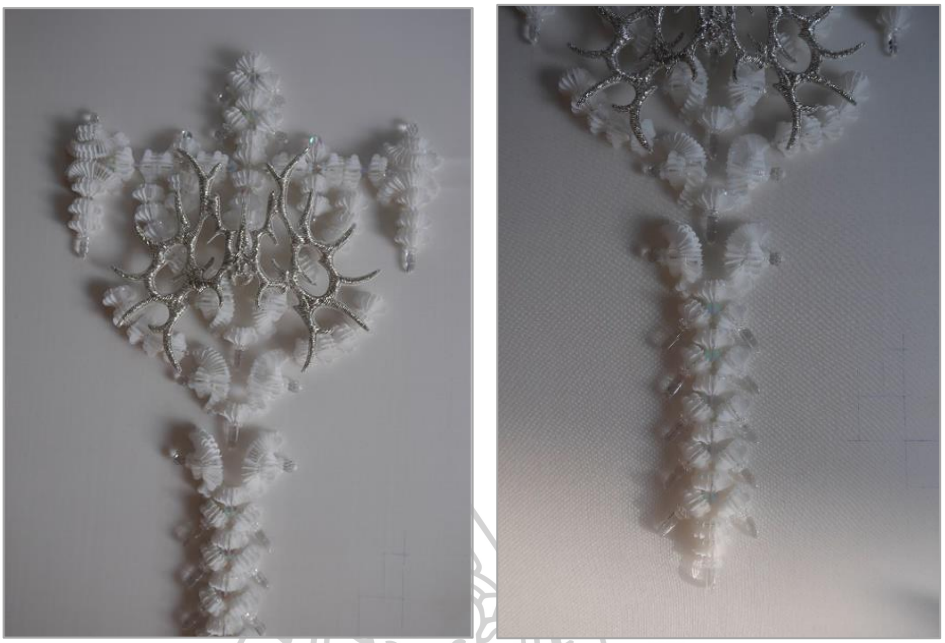
รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอลักษณะของเค้าโครงใบหน้าคล้ายกับม้าน้ำสัตว์ใต้ทะเล เพิ่มส่วนประกอบของหน้ากากเพื่อเป็นอุปกรณ์ป้องกันใบหน้าและช่วยในการหายใจใต้น้ำจากการปักด้วยดิ้นโลหะสีเงิน ประกอบขึ้นจากรูปแบบ Modular Design Embroidery ทั้ง 3 ชนิด คือ ครึ่งวงกลม วงกลม และแบบเรียงซ้อนวัสดุตามความยาวที่ต้องการเพื่อทำมุมโค้ง เพื่อเติมวัสดุด้วยลูกแก้ว คริสตัล เพื่อเพิ่มมิติของการกระทบกับแสง



ภาพที่ 57 ส่วนประกอบลำดับที่ 1 : ส่วนกะโหลกศีรษะ

ส่วนประกอบลำดับที่ 2 : ส่วนกระดูกช่วงหน้าอกและลำตัว

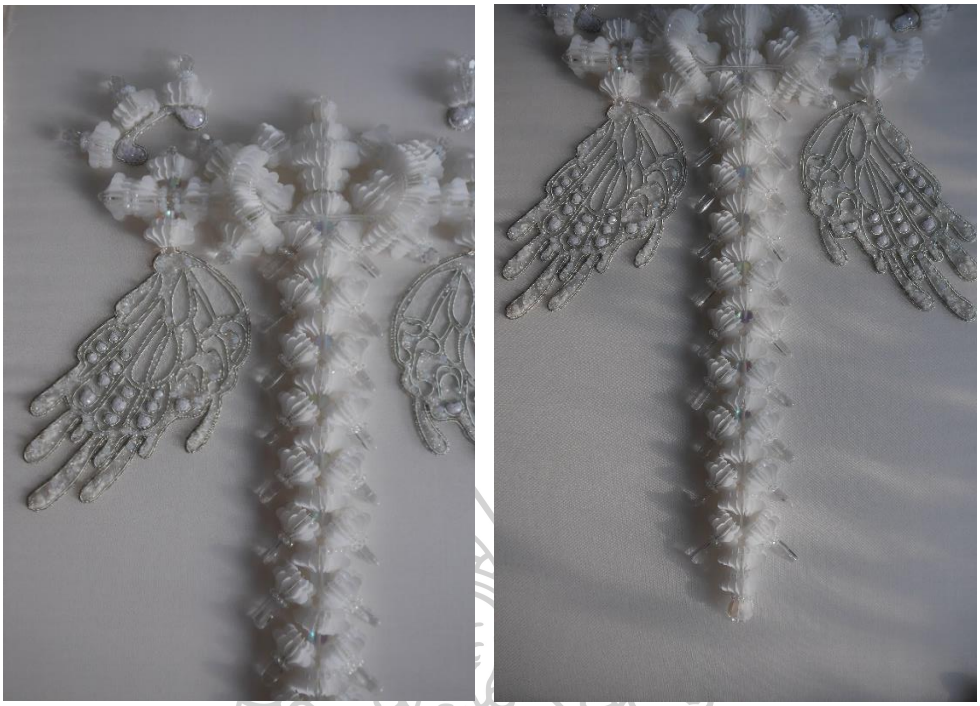
รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอลักษณะซี่โครงส่วนหน้าอกให้มีรูปแบบเช่นเดียวกับมนุษย์เพื่อกำหนดรูปทรงคล้ายกับนางเงือกตามอุดมคติที่มีมาแต่โบราณเพื่อใช้สื่อถึงนางสุพรรณมัจฉา เพิ่มส่วนประกอบของเกราะป้องกันเพื่อเป็นอุปกรณ์ช่วยในการหายใจใต้น้ำด้วยการปักดิ้นโลหะสีเงินประกอบขึ้นจากรูปแบบ Modular Design Embroidery ทั้ง 3 ชนิด คือ ครึ่งวงกลม วงกลม และแบบเรียงซ้อนวัสดุตามความยาวที่ต้องการเพื่อทำมุมโค้ง เพื่อเติมวัสดุด้วยลูกแก้ว คริสตัล เพื่อเพิ่มมิติของการกระทบกับแสงและในส่วนกระดูกสันหลังเพิ่มแท่งแก้วใสเพื่อสื่อถึงลักษณะคล้ายกับโครงกระดูกของปลา



ภาพที่ 58 ส่วนประกอบลำดับที่ 2 : ส่วนโครงกระดูกช่วงหน้าอกและลำตัว

ส่วนประกอบลำดับที่ 3 : ส่วนโครงกระดูกสะโพกเชิงกราน

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอส่วนโครงกระดูกสะโพกเชิงกราน ได้มีการสร้างเค้าโครงและปักประกอบโดยใช้โครงของสามเหลี่ยมและการผายออกด้านข้างเช่นเดียวกับสะโพกเพื่อสื่อลักษณะของความเป็นเพศหญิง มีครีบบริเวณสะโพกเพื่อใช้ในการพยุงตัวใต้น้ำเช่นเดียวกับนางเงือกตามอุดมคติที่มีมาแต่โบราณ ประกอบขึ้นจากรูปแบบ Modular Design Embroidery ทั้ง 3 ชนิด คือ ครึ่งวงกลม วงกลม และแบบเรียงซ้อนวัสดุตามความยาวที่ต้องการเพื่อทำมุมโค้ง เพื่อเติมวัสดุด้วยลูกแก้ว คริสตัล เพื่อเพิ่มมิติของการกระทบกับแสงและในส่วนกระดูกสันหลังที่จะเชื่อมต่อไปยังส่วนหางเพิ่มแท่งแก้วใสเพื่อสื่อถึงลักษณะคล้ายกับโครงกระดูกของปลา



ภาพที่ 59 ส่วนประกอบลำดับที่ 3 : ส่วนโครงกระดูกสะโพกเชิงกราน

ส่วนประกอบลำดับที่ 4 : ส่วนโครงกระดูกช่วงหางและครีบ

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอส่วนโครงกระดูกช่วงหางนำลักษณะของส่วนหางนางเงือกตามอุดมคติแบบโบราณที่มีลักษณะคล้ายกันแทบทุกวัฒนธรรม คือช่วงลำตัวเป็นมนุษย์และมีส่วนหางเช่นเดียวกับปลา เพิ่มรายละเอียดในส่วนครีบหางที่มีลวดลายภายในแบบปักผีเสื้อเพื่อสื่อลักษณะของร่างผสมที่มีการข้ามสายพันธุ์แบบเหนือจินตนาการด้วยการปักด้วยดิ้นโลหะสีเงิน เลื่อมสีขาว และคริสตัล ส่วนโครงกระดูกประกอบขึ้นจากรูปแบบ Modular Design Embroidery แบบครึ่งวงกลมแพทเทิร์นเดียว เพิ่มเติมวัสดุด้วยลูกแก้ว คริสตัล เพื่อเพิ่มมิติของการกระทบกับแสงและเพิ่มแท่งแก้วใสเพื่อสื่อถึงลักษณะคล้ายกับโครงกระดูกส่วนหางของปลา

ภาพที่ 60 ส่วนประกอบลำดับที่ 4 : ส่วนโครงกระดูกช่วงหางและครีบ

ส่วนประกอบลำดับที่ 5 : ส่วนหัวใจ

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอส่วนหัวใจเป็นการสื่อนัยยะถึงนางสุพรรณมัจฉาในเรื่องของความรัก ซึ่งเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์เป็นความรักต่างสายพันธุ์ระหว่างหนุมานที่มีลักษณะทางกายภาพเป็นลิงและนางสุพรรณมัจฉาที่มีลักษณะเป็นนางปลา จนมีบุตรที่เกิดจากการผสมข้ามสายพันธ์คือ มัจฉานุ ที่มีร่างกายเป็นลิงและมีหางเป็นปลา เรื่องราวจึงเป็นการอุปมาอุปไมยให้เห็นถึงการข้ามสายพันธุ์จนกลายเป็น “ร่างผสม” ตามแนวคิดการสร้างสรรค์จากการวิจัย ในเรื่องราวของวรรณกรรมมุ่งเน้นความรักแบบเหนือจินตนาการ ลักษณะของหัวใจจึงสื่อความถึงความรักความสัมพันธ์ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยกรรมวิธีในการประกอบสร้างใช้การถักร้อยด้วยเส้นเอ็นใสผสานวัสดุสามชนิดเข้าด้วยกัน ปล้องอ้อยแก้วใส คริสตัล และลูกแก้ว เพื่อให้เกิดคุณลักษณะคล้ายผลึกแก้ว

ภาพที่ 61 ส่วนประกอบลำดับที่ 5 : ส่วนหัวใจ

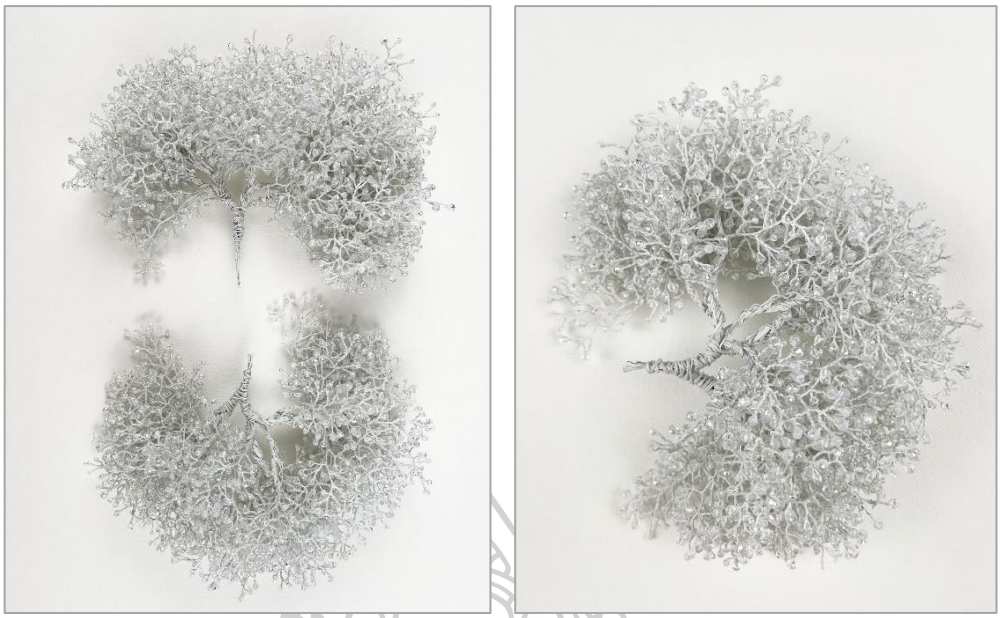
ส่วนประกอบลำดับที่ 6 : ส่วนก้อนสมอง

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอส่วนของก้อนสมองมุ่งเน้นให้มีลักษณะการศึกษาทางกายวิภาคของมนุษย์ เพื่อต้องการออกแบบรูปร่างและรูปทรงของการสร้างสรรค์ส่วนของสมองเพื่อสื่อให้เห็นถึงความงามของศิลปะที่แฝงไว้ในวิทยาศาสตร์และธรรมชาติ ในรูปแบบของ Sagittal Section of Brain กรรมวิธีในการประกอบสร้างใช้การปักและขดเส้นด้ายขนาดใหญ่ปักเสริมด้วยดิ้นโลหะสีเงินตามแพทเทิร์นสมองของมนุษย์ที่ถูกผ่าเป็นแผ่นบางเพื่อแสดงรายละเอียดในแต่ละชั้นของก้อนสมอง

ภาพที่ 62 ส่วนประกอบลำดับที่ 6 : ส่วนสมอง

ส่วนประกอบลำดับที่ 7 : ส่วนปอด

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอส่วนของสมองมุ่งเน้นให้มีลักษณะการศึกษาทางกายวิภาคของมนุษย์ เพื่อต้องการออกแบบรูปร่างและรูปทรงของการสร้างสรรค์ส่วนของปอดที่ใช้ในการหายใจ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความงามของศิลปะที่แฝงไว้ในวิทยาศาสตร์และธรรมชาติ ในรูปแบบของเส้นเลือดฝอยและแขนงปอดที่ใช้ในการลำเลียงออกซิเจนสำหรับการหายใจ กรรมวิธีในการประกอบสร้างจึงใช้เส้นลวดสีขาวขนาดเล็กด้วยการบิดและถักสร้างลักษณะเค้าโครงเครือข่ายของแขนงปอด ส่วนปลายเพิ่มวัสดุด้วยการถักร้อยคริสตัลกลมใสและสีโอปอเหลือบรุ้ง เพื่อสร้างมิติเมื่อกระทบแสงเช่นเดียวกับพรายฟองของอากาศเมื่อปรากฏตัวใต้น้ำ



ภาพที่ 63 ส่วนประกอบลำดับที่ 7 : ส่วนปอด

4.6 การนำเสนอนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย “ร่างผสม: นางสุพรรณมัจฉา”

การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์ในรูปแบบนิทรรศการ นำแนวคิดมาจากการขุดค้นทางโบราณคดี เพื่อการสื่อความหมายที่มีนัยยะถึงการศึกษาเรื่องราวในอดีตจะต้องเริ่มศึกษาจากปัจจุบันลงไปหาอดีต เพราะจะทำให้เราเข้าใจต่ออดีตอย่างมีเหตุมีผลที่ส่งผลสะท้อนถึงสภาวะต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน โดยการจำลองการขุดค้นทางโบราณคดี นำทรายละเอียดสีขาวมาเป็นส่วนประกอบร่วมในผลงาน เพื่อให้เกิดปฏิกิริยาต่อผู้ชมนิทรรศการที่ได้สัมผัสรายละเอียดของผลงานคล้ายการค้นพบซากสัตว์ในโบราณคดีที่ซ่อนตัวใต้ผืนทราย

ภาพที่ 64 รูปแบบการนำเสนอนิทรรศการในรูปแบบการขุดค้นทางโบราณคดี

รูปแบบการนำเสนอส่วนพื้นที่การจัดแสดงนิทรรศการ ได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วนประกอบเพื่อดำเนินการเล่าเรื่องตามลำดับของการศึกษาจากองค์ความรู้ อดีต ปัจจุบัน และอนาคต เพื่อให้เห็นการเชื่อมโยงและพลวัตของแบบแผนครูช่างสยามที่เกิดขึ้นจากกระบวนการวิจัย และนำแนวคิดและโลกทัศน์ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่มีต่อแนวทางของศิลปวิทยาการในเรื่อง ต่ออดีต ต่อปัจจุบัน และต่ออนาคต นำมาสื่อสารในนิทรรศการเพื่อนำเสนอถึงการตกตะกอนทางความคิด ต่อทัศนคติขององค์ความรู้อดีตถึงอนาคต เพื่อสะท้อนแนวความคิดของสมเด็จครูในข้อความที่ว่า คนที่เกิดมามีหน้าที่เป็นกรณียกิจอยู่ 3 ประการคือ มีหน้าที่ต่ออดีต ต่อปัจจุบัน และต่ออนาคตต่อเนื่องกันไป สิ่งใดที่อดีตทำไว้ให้เป็นมรดก ปัจจุบันซึ่งเป็นผู้รับมีหน้าที่จะต้องรักษาไว้ให้จงดี และมีสิ่งปัจจุบันที่ทำไว้ดีแล้วเข้าไปผนวกบวกเติมกับของในอดีตเพื่อมอบให้เป็นมรดกแก่อนาคตได้ต่อไป ดีกว่าจะให้อดีตตำหนิได้ว่าปัจจุบันซึ่งกลายเป็นอดีตไปแล้ว ไม่ได้ทำอะไรที่เป็นคุณความดีงามเหลือทิ้งไว้ให้เป็นมรดกตกทอดแก่อนาคตเพื่อได้สืบต่อ ๆ กันไปไม่ขาดสายขาดตอนกลางคัน (พระยาอนุมานราชธน, 2506: 7)

4.7 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่ออดีต

รูปแบบการนำเสนอ : ต้นทางแนวความคิดจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลจากโลกทัศน์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” อันเป็นองค์ความรู้จากบรมครูช่างในอดีต เพื่อนำมาเป็นแรงบันดาลใจ กรรมวิธีและขั้นตอนต่อการออกแบบแนวคิดในการสร้างสรรค์และการประกอบสร้างผลงานจากการศึกษาวิจัย

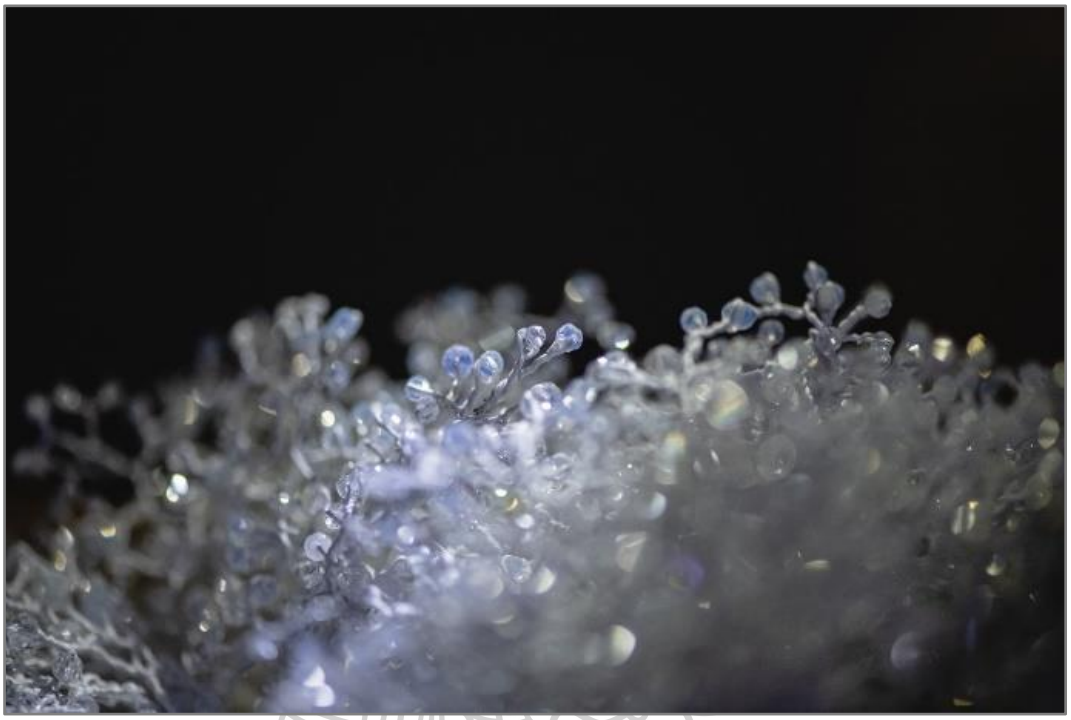
ภาพที่ 65 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต

ภาพที่ 66 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต (ต่อ)

ภาพที่ 67 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออดีต (ต่อ)

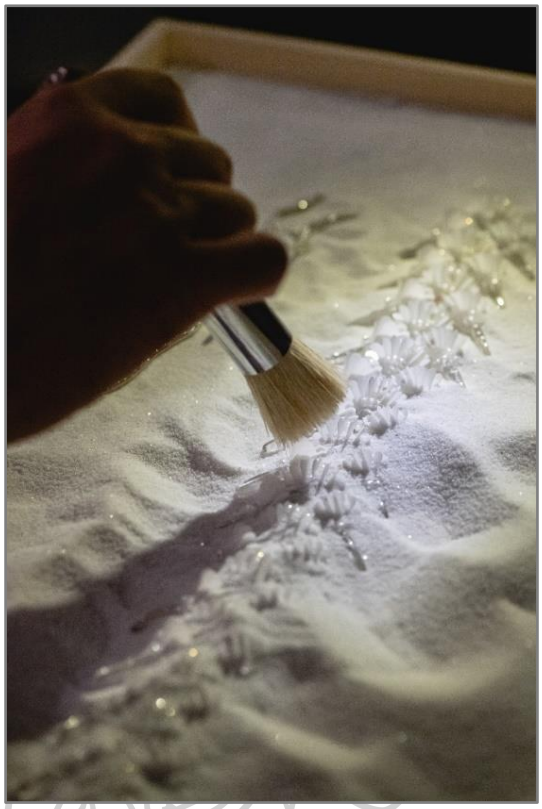
4.8 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่อปัจจุบัน

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอผ่านผลงานจากการศึกษา ในศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอแบบร่วมสมัยในชุด ร่างผสม นางสุพรรณมัจฉา จำนวน 7 ส่วนประกอบกับกิจกรรมร่วมกับผู้ชมนิทรรศการแบบการขุดค้นทางโบราณคดี



ภาพที่ 68 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 69 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน (ต่อ)

ภาพที่ 70 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่อปัจจุบัน (ต่อ)

4.9 นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ : ต่ออนาคต

รูปแบบการนำเสนอ : การนำเสนอในลักษณะการสื่อสารผ่านโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ปักข้อความบนชิ้นงานตาลปัตร ที่เป็นลักษณะของงานประณีตศิลป์ที่เป็นสื่อตัวแทนให้เห็นถึงพลวัตแบบแผนครูช่างสยามตามรายทางของประวัติศาสตร์ไทยสู่ความร่วมสมัย

จากบันทึกของพระองค์ในช่วงบั้นปลายชีวิตได้ทรงมอบวาทะอันเป็นมรดกล้ำค่าไว้ให้แก่ศิลปินและอนุชนรุ่นหลังเพื่อเป็นหลักแนวความคิดต่อการจรรโลงวงการศิลปะของประเทศไทยให้คงอยู่ในกระแสปัจจุบัน อันเป็นดั่งหนึ่งมรดกของคนไทยทุกคนที่บรรพบุรุษได้หยิบยื่นไว้ให้

ภาพที่ 71 การจัดนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ในส่วนเนื้อหา : ต่ออนาคต

ผลสรุปของการนำเสนอในนิทรรศการ ผู้วิจัยมุ่งเน้นประเด็นซึ่งต้องการนำเสนอและสื่อความหมายต่อตัวผู้เข้าชมนิทรรศการคือ ตนเองคือตัวแทนของปัจจุบัน ซึ่งมีหน้าที่ในการนำสิ่งที่ดีมีอยู่แล้วในอดีต นำมารวมกับสิ่งที่ดีที่ตนได้สร้างขึ้นในปัจจุบันจนก่อเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่มีคุณค่าและส่งมอบให้กับคนรุ่นต่อไปในอนาคต ถ้าคนปัจจุบันซึ่งเป็นตัวเราเองนั้นไม่นำความรู้ในอดีตมาต่อยอด จะกลายเป็นผู้ที่ทำให้สายสัมพันธ์ระหว่างอดีตและอนาคตขาดหายไป

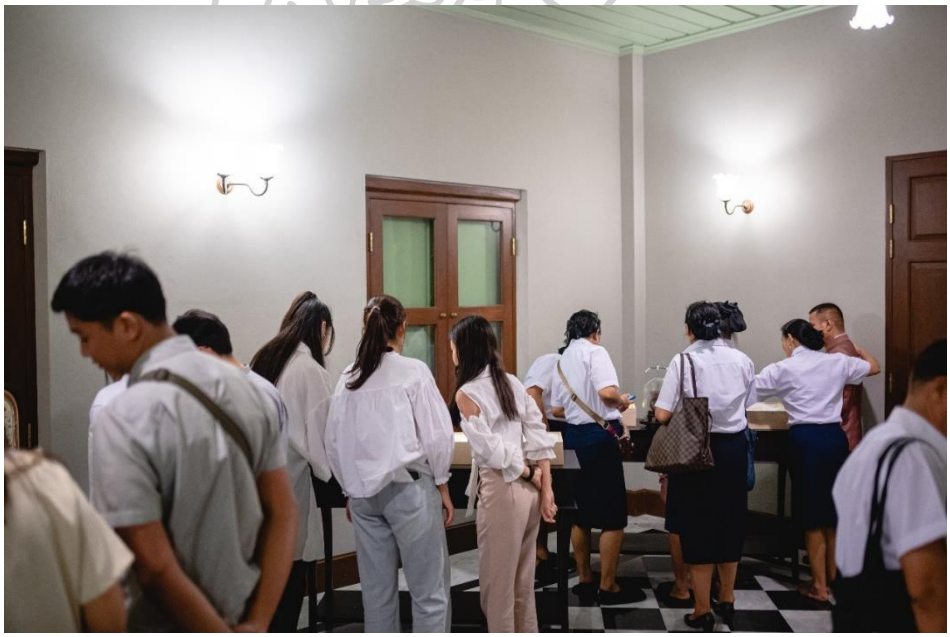
ภาพที่ 72 การจัดแสดงองค์ความรู้อดีตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิดการวิจัย

ภาพที่ 73 การจัดแสดงองค์ความรู้ต่ออนาคตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิดการวิจัย (ต่อ)

ภาพที่ 74 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในผลงาน

ภาพที่ 75 การจัดแสดงองค์ความรู้อดีตที่เป็นแรงบันดาลใจและแนวความคิดการวิจัย (ต่อ)

ภาพที่ 76 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในผลงาน



ภาพที่ 77 ผลงานสร้างสรรค์ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กับการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในผลงาน (ต่อ)

4.10 ผลการสังเคราะห์ข้อมูลจากกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”

การสังเคราะห์ข้อมูลจากกระบวนการการประกอบสร้าง “ร่างผสม – นางสุพรรณมัจฉา” เพื่อให้เกิดโครงร่างทางกายภาพในการปักประดับบนสิ่งทอ สื่อภาพแทนการเคลื่อนไหวต่อความรู้สึกของผู้ชม แบบการเคลื่อนไหวในงานจิตรกรรมไทยโบราณที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่าง เกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดตามเส้น เลื่อนไหลไปตามน้ำหนักและสีที่ผู้สร้างสรรค์ได้บรรจงวางไว้อย่างเป็นจังหวะ รวมทั้งเกิดจากการที่ผู้ดูเคลื่อนตัวเข้าใกล้หรือถอยห่างจากภาพในทิศทางต่าง ๆ ผสมสานกับปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติของการกระทบระหว่างแสงและวัสดุ

ความเคลื่อนไหวในรูปแบบงานจิตรกรรมไทยที่ถูกนำมาใช้สร้างโครงร่าง “ร่างผสม : สุพรรณมัจฉา” เป็นความเคลื่อนไหวที่เกิดจาก ทิศทาง จังหวะ การวางขนาด รูปร่าง ของทัศนธาตุต่าง ๆ ที่มี “เส้น” เป็นพื้นฐานหลัก เป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่จะให้เนื้อหาทางรูปทรงที่ปรากฏขึ้นให้ความพอใจในระดับลึกซึ้ง หรือที่เรียกว่า อารมณ์ทางสุนทรียะแก่ผู้ดู ซึ่งจะเป็นคนละอารมณ์กับที่ได้รับจากเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ที่มีมาแต่เดิมของ “นางสุพรรณมัจฉา” เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้ดูจะได้รับจากเนื้อหาทางรูปทรงเกือบทั้งสิ้น และเนื้อหาทางรูปทรงนี้จะเป็นตัวนำและตัวดำเนินการให้ไปถึงเนื้อหาที่สมบูรณ์ของวัตถุที่เกิดขึ้น โดยมีเรื่องราวและสัญลักษณ์เป็นตัวสนับสนุน นอกจากนี้การสร้างสรรค์มีการใช้ลักษณะที่ต้องการสื่อถึงความลึกลับ และความเชื่อตามสุนทรียะคติของไทยโบราณ ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้เน้นการใช้แสงที่เกิดจากตัวของวัสดุเองให้เกิดความสุกสว่างของสีสเปกตรัม และการสะท้อนแสงแบบปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติของแสงเมื่อกระทบกับวัสดุที่ใช้ในการประกอบสร้าง ซึ่งมักถูกนำมาใช้ในการสื่อถึงความศักดิ์สิทธิ์และเหนือจริง หรือเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนาในงานศิลปกรรมไทยโบราณ การใช้สีขาวและแสงเหลือบรุ้งแบบสเปกตรัมในการสื่อความหมายของความศักดิ์สิทธิ์เหนือจินตนาการมิได้ปรากฏเพียงในงานศิลปกรรมไทยเท่านั้น ยังปรากฏในงานศิลปกรรมในวัฒนธรรมอื่น ๆ อีกด้วย ด้วยความเชื่อที่ว่า แสงคือพระเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นความเชื่อที่มีความเป็นสากล

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” มีที่มาจากความประทับใจถึงเสรีภาพทางความคิดและจินตนาการของบรมครูช่างโบราณของไทยที่ได้สร้างรูปรอยความงดงามทางศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ผ่านร่างผสมระหว่างมนุษย์และสัตว์ และแรงบันดาลใจในพระประวัติความเป็นมาและผลงานฝีพระหัตถ์ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หรือ สมเด็จครูนายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม ที่ได้ทรงสร้างแบบแผนครูช่างสยามตามแนวทางการทรงงานของพระองค์ จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวความคิดที่จะนำภูมิปัญญาต่าง ๆ อันเป็นองค์ความรู้จากภูมิปัญญาอดีตมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยที่สอดรับกับค่านิยมของผู้คนในยุคปัจจุบัน และมีความเป็นสากลให้สามารถข้ามพ้นเสรีภาพทางความคิดและทักษะฝีมือจากภูมิปัญญาวัฒนธรรมที่ถ่ายเทเชื่อมโยงกันทั่วโลก

จากการศึกษาข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ การสังเกตุ และการเก็บรวบรวมข้อมูลอย่างเป็นระบบ ทำให้องค์ความรู้จากการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบ ทักษะของการประกอบสร้างศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย และองค์ประกอบร่วมอื่น ๆ ที่มีความสัมพันธ์กับความเชื่อและระบบสัญญะ อันนำไปสู่การวิเคราะห์ การสังเคราะห์จนกลายเป็นองค์ความรู้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” จากทักษะและกรรมวิธีของการเย็บ ปัก ถัก ร้อย

4.11 แนวทางการต่อยอดองค์ความรู้จากผลงานวิจัยศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย เพื่อปรับใช้ในเชิงพานิชย์และอุตสาหกรรมในครัวเรือน

การเชื่อมโยงของสังคมและวัฒนธรรมอย่างไร้ขีดจำกัด วงการศิลปหัตถกรรมไทยจำเป็นต้องปรับตัวและเรียนรู้เพื่อที่จะให้ก้าวทันกระแสของการเปลี่ยนแปลงและเอื้อต่ออุตสาหกรรมในวงการออกแบบแขนงที่เกี่ยวข้องสามารถตอบสนองและรองรับความเคลื่อนไหวของตลาดการค้าได้

จากการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานวิจัยนำองค์ความรู้เพื่อปรับเข้าสู่การพัฒนาผลงานเพื่อตอบสนองต่อระบบการผลิตเชิงพานิชย์เพิ่มความสามารถในการผลิตซ้ำ กำหนดเวลาที่จำกัดให้ได้ปริมาณที่จำนวนมากยิ่งขึ้นและลดความซับซ้อนในกระบวนการผลิตเพื่อง่ายต่อการประกอบสร้าง เพราะอุปสรรคสำคัญของการผลิตผลงานในเชิงศิลปะหัตถกรรมและงานประณีตศิลป์คือ เรื่องของเวลาในการประกอบสร้าง ความซับซ้อนและละเอียดอ่อนของกระบวนการผลิต และช่างฝีมือที่มีความชำนาญเฉพะทาง การนำกรรมวิธีและเทคนิคการประกอบสร้างจากการออกแบบผลงานวิจัยพัฒนาสู่กรรมวิธีแบบเชิงพานิชย์หรืออุตสาหกรรมในครัวเรือนจึงมีความสำคัญเพื่อให้ตอบสนองต่อความต้องการของตลาดควบคุมเวลาและแรงงานในการผลิตซึ่งเป็นการลดต้นทุนในทุกมิติอีกประการหนึ่ง

ผู้วิจัยจึงได้พัฒนาต่อยอดจากวิธีการประกอบสร้างผลงานวิจัยเพื่อการสร้างคุณค่าใหม่และแสดงถึงแนวทางในการปรับและลดทอนรายละเอียดในกรรมวิธีของการประกอบสร้างเพื่อไม่ให้ศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่เคยถูกนำไปใช้แค่ในธุรกิจของด้านแฟชั่นเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเพียงเท่านั้น แต่พยายามผลักดันให้เห็นถึงลู่ทางใหม่ที่สามารถขยายขอบเขตของการใช้งานในแขนงอื่น ๆ และเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวันของผู้บริโภคมากยิ่งขึ้น ดังนี้

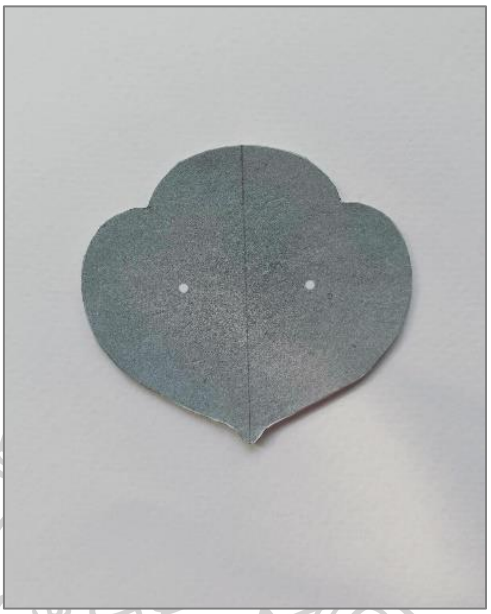
1. เครื่องตกแต่งภายในอาคารที่พักอาศัย
    - Aroma Diffuser ตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมภายในห้อง
    - Art Objects ของสำหรับวางประดับในภาชนะหรือแจกัน
2. เครื่องประดับ
    - การสร้างสรรค์เพื่อเป็นวัสดุลักษณะคล้ายลูกปัด ที่สามารถนำมาร้อยประกอบตามความต้องการของผู้สวมใส่ หรือสามารถนำประกอบกับฐานของแหวนที่ทำจากโลหะและขยายไปยังเครื่องประดับรูปแบบอื่น ๆ ได้ตามความต้องการ

กรรมวิธีของการประกอบสร้างได้นำเอาอัตลักษณ์ของรูปทรงที่ได้จากการศึกษาและองค์ความรู้ของการประกอบสร้างของการวิจัยผ่านกรรมวิธีการเย็บปักถักร้อยจนเกิดโครงสร้างที่มีลักษณะเฉพาะตัวแบบเกลียวขดก้นหอย Spiral of Theodorus ซึ่งกล่าวถึงคุณสมบัติเชิงเลขาคณิตของโค้งก้นหอยที่ตีเกลียวขยายวงอย่างสม่ำเสมอ นำรูปแบบของความโค้งของรูปทรง การคลี่คลายตัวและเรียงตัวทับซ้อนของวัสดุเช่นเดียวกับแนวคิดและลักษณะผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยจากการวิจัยนำมาปรับให้เกิดรูปทรงรูปแบบใหม่ที่มีขนาดใหญ่มากขึ้นหลากหลายขนาดตามต้องการ และเลือกใช้วัสดุเป็นกระดาษดูดซับความชื้น ขนาด 320g สีขาวธรรมชาติสำหรับการทดสอบน้ำหอมเพื่อวัตถุประสงค์ในการดูดซับและกระจายกลิ่น นำเข้าสู่กระบวนการตัดด้วยเครื่องตัดกระดาษ Scan and Cut เพื่อง่ายต่อการผลิตในจำนวนมากและยังสามารถตัดได้ด้วยมือโดยง่ายด้วยกรรไกรเมื่อผลิตในปริมาณไม่มาก

ภาพที่ 78 เครื่อง Scan and Cut brother CM700 สำหรับการตัดกระดาษตามขนาดต้นแบบ

การนำรูปทรงต้นแบบจากศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยของการวิจัยสามารถพัฒนาโดยลดทอนรายละเอียดให้เกิดเป็นรูปทรงที่ต้องการจำนวน 3 แพทเทิร์นดังนี้

1. รูปทรงแบบที่ 1

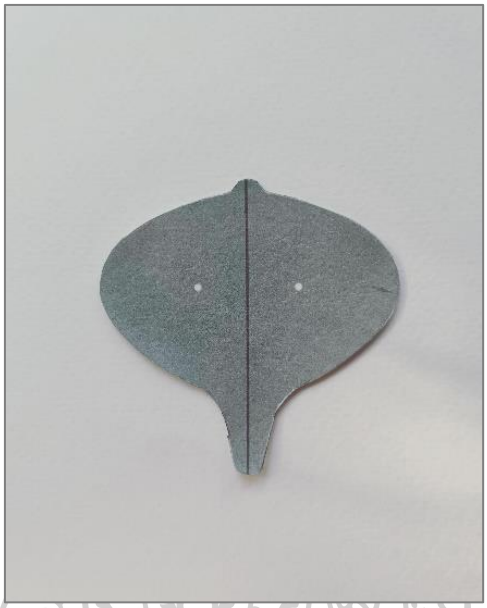


ภาพที่ 79 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 1

2. รูปทรงแบบที่ 2

ภาพที่ 80 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 2

3. รูปทรงแบบที่ 3



ภาพที่ 81 รูปทรงแพทเทิร์นลำดับที่ 3

กรรมวิธีในการประกอบสร้างทั้ง 3 รูปทรงโดยการประกอบในแต่ละชิ้นส่วนเข้าด้วยกัน โดยการพับครึ่งกระดาษดูดซับความชื้นในแต่ละแพทเทิร์น นำส่วนหักมุมของการพับยึดติดด้วยกาว หรือสามารถเย็บประกอบได้ด้วยจักรเย็บผ้าเพื่อความรวดเร็วและแข็งแรงเมื่อสัมผัสกับความชื้น จนสามารถเกิดเป็นรูปทรงสามมิติที่มีลักษณะ 3 รูปทรงดังนี้

ภาพที่ 82 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 1

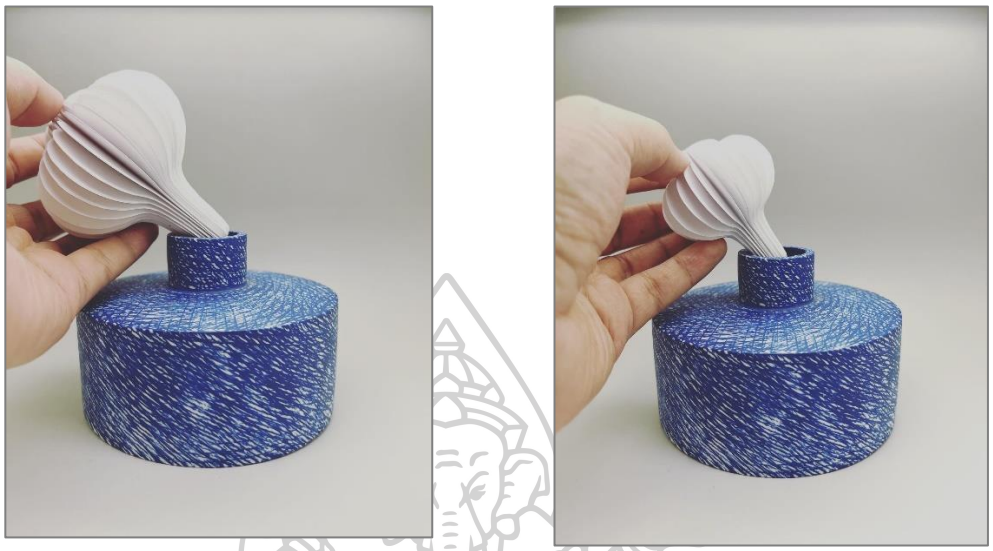
ภาพที่ 83 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 2

ภาพที่ 84 การประกอบรูปทรงที่เกิดจากแพทเทิร์น 3

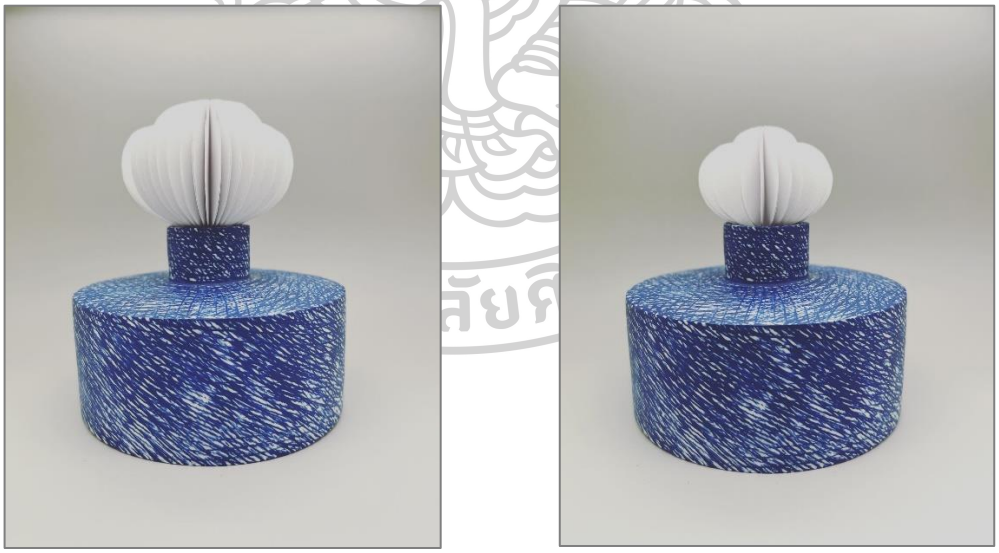
ลักษณะของการประกอบรูปทรงที่นำองค์ความรู้จากการวิจัยนำมาใช้งานตามวัตถุประสงค์เพื่อต่อยอดในเชิงพานิชย์และอุตสาหกรรมในครัวเรือน และขยายขอบเขตของการนำศิลปะการเย็บปักถักร้อยให้กลายเป็นวัสดุที่สร้างคุณค่าใหม่สามารถนำมาใช้งานในชีวิตประจำวันมากยิ่งขึ้น ดังเช่นผลงานต้นแบบดังนี้

1. เครื่องตกแต่งภายในอาคารที่พักอาศัย

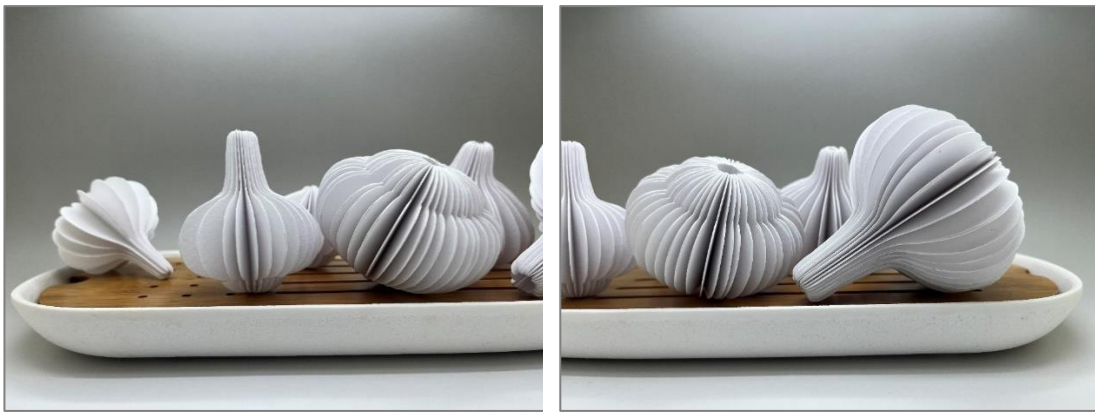
   Roma Diffuser ตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมภายในห้อง



ภาพที่ 85 วิธีของการนำมาใช้งานเป็นตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมภายในห้อง



ภาพที่ 86 Aroma Diffuser ตัวกระจายกลิ่นน้ำหอมการพัฒนาต่อยอดจากผลงานการวิจัย Art Objects ผลงานศิลปะสำหรับจัดวางประดับในภาชนะหรือแจกัน

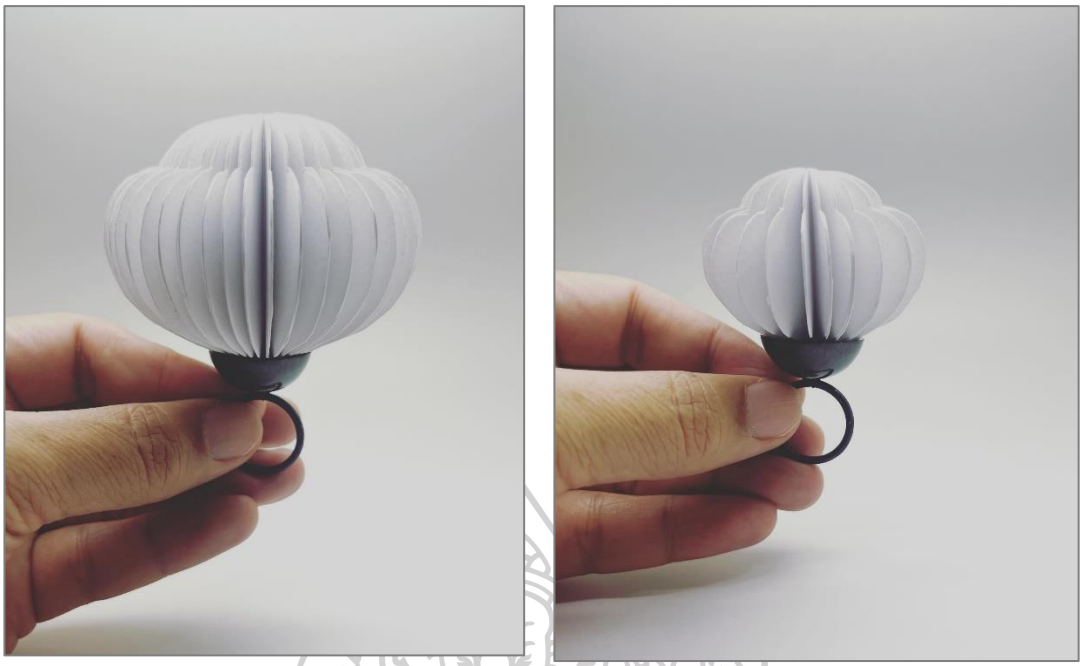


ภาพที่ 87 Art Objects ผลงานศิลปะสำหรับจัดวางประดับในภาชนะหรือแจกัน
สามารถเติมกลิ่นได้และขยายขนาดได้ตามต้องการ

2. เครื่องประดับ

การสร้างสรรค์เพื่อเป็นวัสดุลักษณะลูกปัด ที่มีรูตรงกลางสามารถนำมาร้อยประกอบในเครื่องประดับประเภทต่าง ๆ ได้ตามความต้องการของผู้สวมใส่

ภาพที่ 88 ลูกปัดขนาดและรูปทรงแตกต่างสามารถนำมาร้อยเป็นเครื่องประดับประเภทสร้อย



ภาพที่ 89 ลูกปัดขนาดและรูปทรงแตกต่างสามารถนำมาประกอบเป็นเครื่องประดับประเภทแหวน

ผลสรุปแนวทางการต่อยอดจากการนำองค์ความรู้ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยในการออกแบบและประกอบสร้างด้วยศิลปะของการเย็บปักถักร้อยเพื่อนำมาปรับใช้ในเชิงพานิชย์และอุตสาหกรรมขนาดเล็กในครัวเรือน มีประเด็นหลักของการศึกษาในการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อต้องการให้องค์ความรู้สามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่ตามกระแสของสังคมและการสร้างมูลค่าเพิ่มในเชิงรายได้และสามารถปรับเปลี่ยนเป็นอาชีพ โดยแนวโน้มการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ว่าด้วยการถ่ายเทและสอดประสานอย่างไร้กรอบจำกัดซึ่งนำมาสู่การสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ แตกต่าง และหลากหลาย

สิ่งที่เป็นแกนหลักสำคัญคือ การปรับแนวความคิดต่อมุมมองของงานหัตถกรรมให้มีลักษณะเช่นเดียวกับน้ำที่สามารถเคลื่อนไหลหลอมรวมและเปลี่ยนรูปทรงได้อย่างอิสระไปตามภาชนะที่รองรับเช่นเดียวกับกระแสของสังคมและความต้องการของผู้บริโภค การสร้างคุณลักษณะของผลงานที่เป็นองค์ความรู้เชิงหัตถกรรมที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้โดยง่ายทั้งด้านการฝึกฝนทักษะและการประกอบสร้างเป็นสินค้าเพื่อเป็นการสร้างคุณค่าใหม่ต่องานศิลปหัตถกรรมที่ตอบสนองต่อผู้คนและเศรษฐกิจในอนาคต

บทที่ 5
สรุป

การสรุปผลการศึกษาและวิจัย ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างสรรค์พลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม โดยผลงานการสร้างสรรค์จากการวิจัยในเนื้อหา “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” เป็นตัวแทนเพื่อสะท้อนสุนทรียคติแห่งความหลากหลายและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม โดยสามารถสรุปการแปรรูปแนวความคิดสู่การออกแบบเพื่อสร้างสรรค์พลวัตตามแบบแผนครูช่างสยามเพื่อสามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์ปัจจุบันและสอดรับกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังนี้

1. ต่อยอดจากอดีต: เพื่อศึกษา รวบรวมและประมวลความรู้ด้านศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพลวัตของแบบแผนครูช่างสยามเพื่อวิเคราะห์ภูมิปัญญา รากเหง้าทางจิตวิญญาณด้านทักษะฝีมือ และคุณลักษณะของชนชาติ โดยวิเคราะห์สาระสำคัญของความรู้ที่ฝังลึกมุ่งเน้นศิลปกรรมปักประดับ และแสวงหาประเด็นทางสุนทรียภาพเพื่อส่งเสริมนโยบายพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจแห่งชาติหรือเป้าหมายยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี รวมทั้งสร้างความสอดคล้องกับรสนิยมของผู้คนในศตวรรษที่ 21

2. ปรับปัจจุบัน: เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ชัดแจ้งเกี่ยวกับศิลปกรรมปักประดับและแนวปฏิบัติที่ดีโดยแสดงออกมาในรูปแบบผลงานต้นแบบผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย สื่อสารให้เห็นถึงสุนทรียภาพแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงแบบแผนการสร้างสรรค์และภาพลักษณ์แห่งยุคโลกาภิวัฒน์ให้สามารถเดินมาบรรจบกันได้อย่างสมดุล

3. สร้างคุณค่าใหม่: เพื่อจัดการองค์ความรู้ชัดแจ้งของศิลปกรรมปักประดับในรูปแบบของการถ่ายทอดเทคโนโลยีการประกอบสร้าง เพื่อผลักดันให้องค์ความรู้ดังกล่าวปรากฏเป็นที่ประจักษ์ในระดับสากล

อาจกล่าวได้ว่า การศึกษาในครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีแบบ การวิจัยปฏิบัติการสร้างสรรค์ (Practice-led research) มุ่งเน้นการให้ความสำคัญต่อกระบวนการการศึกษาในรูปแบบการปฏิบัติการและดำเนินการวิจัยแบบลงมือปฏิบัติ จุดมุ่งหมายของวิธีดังกล่าวอยู่ที่การพัฒนากระบวนการศึกษาองค์ความรู้เชิงสร้างสรรค์เพื่อนำไปสู่ลู่ทางที่ก้าวพ้นจากกรอบความรู้และกรรมวิธีในการสร้างสรรค์ต่อศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่มีมาแต่เดิม นำไปสู่ความมีเอกลักษณ์ทั้งกรรมวิธีการประกอบสร้างและเอกลักษณ์แนวทางความคิดอันหมายถึงผลผลิตการวิจัยในรูปแบบของต้นแบบผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” กระบวนการออกแบบสร้างสรรค์

นำเสนอกรรมวิธีการสร้างสรรค์ทั้งด้านการกำเนิดแนวความคิดและการประกอบสร้างผลงานเปิดเผยให้เห็นถึงองค์ความรู้อีกรูปแบบที่อาจเป็นลู่ทางและสร้างความเป็นไปได้แบบใหม่ต่อไปในอนาคตของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอ นอกเหนือจากผลสัมฤทธิ์ของวิทยานิพนธ์ อันได้แก่ รายงานการศึกษาและวิจัย และผลลัพท์การออกแบบผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสมนางสุพรรณมัจฉา” องค์ความรู้ที่สรุปต่อไปนี้สามารถพบแง่มุมจากการตกผลึกองค์ความรู้อดีตและการนำไปประยุกต์ใช้สำหรับการออกแบบศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอและการออกแบบในแขนงอื่น ๆ ที่เกี่ยวเนื่องกับการนำภูมิปัญญาอดีตมาปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่

5.1 สรุปผลการวิจัย

5.1.1 ต่อยอดจากอดีต

สรุปผลการศึกษาด้านมรดกภูมิปัญญาและพลวัตแบบแผนครูช่างสยามอย่างสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สามารถทำให้เห็นถึงประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ในการแสวงหาประเด็นทางสุนทรียภาพเพื่อส่งเสริมนโยบายพัฒนาสังคมและเศรษฐกิจแห่งชาติหรือเป้าหมายยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี รวมถึงสร้างความสอดคล้องกับรสนิยมของผู้คนในศตวรรษที่ 21 อีกทั้งเป็นจุดเริ่มต้นบางประการของภาพลักษณ์วงการการออกแบบศิลปะหัตถกรรม ที่ควรเติบโตเป็นผลงานที่มีการ “ตกผลึกทางความคิด” ด้วยต้นทุนทางวัฒนธรรมดังนี้

1) สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” คือจุดเริ่มต้นของการแสวงหาเอกลักษณ์การอยู่ร่วมกัน และสร้างวัฒนธรรมที่อยู่ระหว่างช่วงเวลาการปะทะกันของวัฒนธรรมดั้งเดิมและกระแสรสนิยมใหม่ซึ่งเป็นอีกจุดเริ่มต้นของความหลากหลาย การข้ามพ้นทางวัฒนธรรมได้ส่งอิทธิพลเชื่อมโยงและถ่ายเทเข้าหากันจากช่วงเวลาหนึ่งไปสู่อีกช่วงเวลาหนึ่งจากวัฒนธรรมหนึ่งไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง การถ่ายเทเข้าหากันนั้นมีลักษณะเกิดเป็นภาพซ้อนและมีพลวัตอย่างไม่ขาดสายในสังคมและชีวิตความเป็นอยู่ ซึ่งสิ่งเหล่านี้อาจเป็นปฏิกิริยาและการรอมชอมที่ก้าวหน้าเพื่อก้าวให้ทันระเบียบโลกอย่างใหม่ที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง ส่งผลต่อการพัฒนาความคิดและการสร้างสรรค์งานศิลปะของสมเด็จครูซึ่งเป็นแบบแผนอย่างใหม่กับวงการศิลปกรรมของไทยผลักดันให้เกิดการสร้างเสรีภาพและสร้างศาสตร์สุนทรียะหน้าใหม่

2) การสร้างสรรค์ผลงานทรงออกแบบทางด้านศิลปกรรมของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” ไม่ได้เป็นปรากฏการณ์ของการปฏิรูปศิลปกรรมไทยสู่ความร่วมสมัยเพื่อก้าวตามให้ทันกระแสโลกใหม่เพียงประการเดียว แต่เป็นวิถีทางเพื่อการรักษาเอกราชทางวัฒนธรรมที่พระองค์ทรงเข้าใจและเข้าถึงการเคลื่อนตัวอย่างเป็นพลวัตซึ่งเป็นธรรมชาติของวัฒนธรรมเพื่อให้สามารถยังคงดำรงอยู่ในแต่ละช่วงเวลาอย่างเหมาะสม ประเด็นการศึกษาปัจจัย

ทางสังคมในยุคสมัยการเปลี่ยนผ่านของสยามสู่ระเบียบโลกใหม่ที่ยุโรปเป็นศูนย์กลางอำนาจการขยายอาณาเขตจากโลกตะวันตกไม่ได้สร้างเพียงความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและเศรษฐกิจเพียงเท่านั้น แต่ก่อให้เกิดผลกระทบในทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปทั่วโลกในคริสต์ศตวรรษที่ 19 การปฏิรูปทางศิลปกรรมไทยของสมเด็จครูทรงนำกระแสสุนทรียะอย่างตะวันตกเข้ามาผสมผสานอย่างค่อยเป็นค่อยไป ไม่ได้รับมาใช้โดยการลอกเลียนแบบอย่างตะวันตกหรือยกเอาแนวความคิดมาใช้อย่างตรงไปตรงมา แต่เป็นการรับเอามาแนวคิดจากโลกตะวันตกเข้ามารับใช้ต่อศิลปะไทยอย่าง “ประนีประนอมและการจำนนต่อเทคโนโลยีสากล”พร้อมทั้งรักษามิติของศิลปะและสุนทรียภาพรวมอยู่ด้วยเสมอ เป็นการสื่อความหมายใหม่ตามที่คนไทยเข้าใจเพื่อให้สามารถดำรงอยู่อย่างมีชีวิตชีวาในบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทย

3) การสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรมและผลงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” กับปรากฏการณ์ของการปฏิรูปศิลปกรรมไทยสู่ความร่วมสมัยสามารถพิจารณาถึงวัตถุประสงค์แนวความคิดในการออกแบบของพระองค์โดยมีเป้าหมายในเรื่องการ “ยกระดับจิตใจ” ของผู้ชมเป็นสำคัญ ความงามเปลี่ยนแปลงไปกลับกลายเป็นการแสดงออกทางศิลปะที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมและสังคมเป็นศิลปะที่เกิดการผสมผสานข้ามศาสตร์ข้ามทักษะเชิงช่างแสดงออกด้วยสื่อบูรณาการหรือเรียกว่า “ศิลปะสื่อผสม” เป็นยุคแรกเริ่มของการออกแบบศิลปะไทยโดยเฉพาะด้านงานประณีตศิลป์ผ่านผลงานทรงออกแบบที่แสดงออกได้อย่างเด่นชัดในประเด็นความร่วมสมัยนี้คือ ตาลปัตรและพัดรองพระราชพิธี

4) ศิลปะร่วมสมัยอันเป็นต้นกำเนิดจากบรมครูโบราณในอดีตเช่น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” ทำให้เห็นแง่งามทางความคิดที่แตกต่างออกไปจากมุมมองศิลปินในปัจจุบัน ทั้งลักษณะการแสดงออกทางผลงานที่มีจริตริเริ่มจากข้อจำกัดได้โดยไม่ซ้ำซากชี้ให้เห็นถึงการก้าวต่อไปของศิลปะในอนาคตอย่าง “แบบแผนสมเด็จครู” ซึ่งถือเป็นพลวัตของแบบแผนครูช่างสยาม และทำให้คำว่า ศิลปะไทยร่วมสมัย มีจุดร่วมที่สำคัญไม่ว่าจะอยู่ในช่วงเวลาใด ๆ ของประวัติศาสตร์ คือ “ศิลปะไทยร่วมสมัยอย่างสมเด็จครู มีความสัมพันธ์สอดคล้องและสามารถสะท้อนสภาพสังคมในยุคสมัยของตนเอง ก่อเกิดเป็นปฏิสัมพันธ์ต่อกันเป็นเรื่องราวไปตามรายทางแห่งประวัติศาสตร์”

5) การศึกษาโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” พบว่ากรอบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของพระองค์มุ่งเน้นวิธีคิดอย่างเป็นเหตุเป็นผลและไม่ได้มองความงามทางกายภาพเพียงประการเดียว แต่มุ่งเน้นที่ความคิดและความดีเป็นตัวนำฝีมือของผู้สร้างสรรค์เป็นสำคัญคือ “ใช้ความคิด นำมือไป” งามอย่างสมเด็จครูจึงประดิษฐ์สร้างด้วยคุณลักษณะของ “ความดี” เป็นที่ตั้ง ส่งผลให้เกิดเป็นความจริง ที่ย่อมจะมีความงามเป็นผลต่อเนื่องกันตามลำดับเป็นการค้นพบความสมดุลระหว่างการมองเห็นด้วยรูปและสัมผัสนามด้วยใจ มีประสิทธิภาพในการ “ยกระดับจิตใจ” ผู้คนเป็นสำคัญ

5.1.2 ปรับปัจจุบัน

สรุปผลการศึกษาเพื่อให้เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริงต่อกระแสรสนิยมผู้คนในปัจจุบัน สามารถทำให้เห็นถึงประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 จากผลงานต้นแบบศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” พบว่าสื่อสารให้เห็นถึงสุนทรียคติและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อเชื่อมโยงแบบแผนการสร้างสรรค์และภาพลักษณ์แห่งยุคโลกาภิวัฒน์ให้สามารถเดินมาบรรจบกันได้อย่างสมดุล ตามกรอบแนวคิดกระแสวัฒนธรรมยุคหลังสมัยใหม่ที่สะท้อนสังคมและศิลปะควบคู่กัน เพื่อการหาความสมดุลของรสนิยมระหว่างอดีตกับปัจจุบัน ดังนี้

1) กระแสวัฒนธรรมยุคหลังสมัยใหม่อันส่งผลต่อสังคมและศิลปะ ยุคหลังสมัยใหม่เป็นการเปลี่ยนแปลงอารมณ์หรือภาวะของจิตใจ (Mood or state of mind) เป็นเรื่องของทัศนคติหรือกระบวนทัศน์ที่มีอิทธิพลต่อกระบวนการความคิดด้านแรงบันดาลใจ กระบวนการการผลิตและประกอบสร้างทางกายภาพจนกลายเป็นผลิตผลทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมในรูปแบบต่าง ๆ และยุคหลังสมัยใหม่มีความหมายในเชิงกระบวนการมากกว่าปรากฏการณ์

2) การสร้างสรรค์จินตภาพ อุดมคติและคติความเชื่อไทย โดยเชื่อว่าการเข้าใจต่อสัญญะต่าง ๆ นั้นจะทำให้เห็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนของ “ความเป็นไทย” มีอิทธิพลต่อการเกิด การรับรู้ของความงามในอุดมคติ ตลอดจนสามารถเชื่อมโยงสู่การสร้างแบบแผนแนวคิด “สุนทรียคติแห่งรูปรอยและการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรม” ได้ ถือเป็นการ “ยืม” กรอบความคิดข้ามศาสตร์และส่งผลต่อเนื่องมาเป็นแนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์

3) การปรับปัจจุบันที่ส่งผลต่อแนวคิดด้านการออกแบบจากการศึกษาพบว่า กระแสทางการออกแบบในปัจจุบันสามารถมองผ่านแนวคิดทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ซึ่งมองความจริงว่ามีความหลากหลาย วิธีการเข้าถึงแก่นแท้ของความจริงจึงไม่สามารถจำกัดอยู่เพียงวิธีการทางวิทยาศาสตร์เพียงประการเดียว ปัจจุบันโลกได้ประสานกันอย่างเป็นระบบ เป็นเครือข่ายโยงใยซับซ้อน และความเปลี่ยนแปลงแม้เพียงเล็กน้อยในสิ่งหนึ่งก็สามารถมีผลกระทบต่อเนื่องไปถึงส่วนอื่น ๆ ที่เป็นวงกว้างมากยิ่งขึ้น เช่นเดียวกับปรากฏการณ์ที่เรียกว่า ผีเสื้อขยับปีก (Butterfly Effect) ดังนั้นการแปรรูปแนวคิดของกระแสสังคมและวัฒนธรรมสู่การออกแบบให้เป็นปัจจุบันจึงมุ่งเน้นการใช้ภาษารูปทรงและองค์ประกอบที่หลากหลายมาประสมประสานร่วมกัน (hybrid) นำมาใช้โดยมุ่งเน้นให้เกิดผลที่น่าสนใจมีชีวิตชีวา คุ้นเคย มีส่วนร่วมได้ ยอมรับรสนิยมที่แตกต่างและตอบรับกับความซับซ้อนของสังคมร่วมสมัย

5.1.3 สร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต

สรุปผลการศึกษาสามารถทำให้เห็นถึงประเด็นที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เพื่อจัดการองค์ความรู้ชัดแจ้งของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยในรูปแบบของการถ่ายทอดเทคโนโลยีการประกอบสร้าง เพื่อผลักดันให้องค์ความรู้ดังกล่าวปรากฏเป็นที่ประจักษ์ เห็นถึงการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงในระดับ “วิธีคิด” แบบข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อนำไปต่อยอดจากอดีตปรับปัจจุบัน สร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต และประโยชน์สำคัญสูงสุดของการวิจัยคือ “การยืดอายุภูมิปัญญาแบบแผนครูช่างของไทยที่มีมาแต่เดิม” ดังนี้

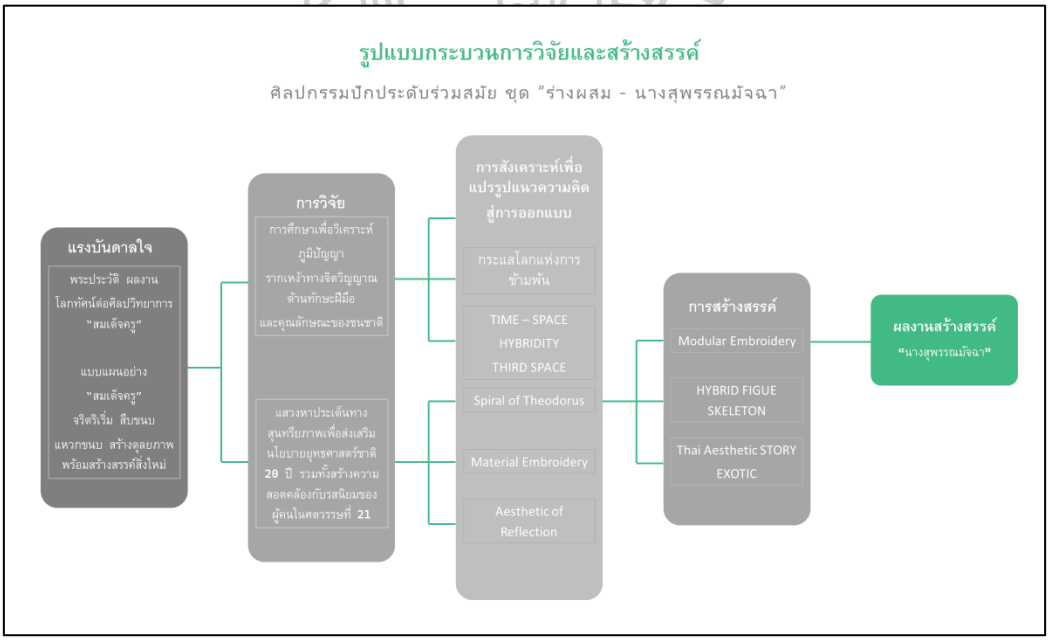
1) ในการเลือกใช้รูปแบบ “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” อันเกิดจากรูปทรงที่ผิดปกติวิสัยซึ่งนำมาใช้ในลักษณะของการ”อุปมาอุปไมย” ด้วยแบบแผนอย่างสมเด็จครู อันประกอบด้วยจริตริ่เริ่ม – สืบขนบ – แหวกขนบ – สร้างดุลยภาพพร้อมสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เพื่อเหมาะสมแก่การสื่อสารเชิงวิพากษ์สังคมด้านศิลปวัฒนธรรมต่อการนำองค์ความรู้อดีตที่เป็นรากเหง้าของครูช่างโบราณกลับมาแปรรูปทั้งทางแนวคิดและการประกอบสร้างในสถานการณ์ใหม่ ในปัจจุบันพบว่าศิลปินมักใช้ร่างผสมระหว่างมนุษย์กับสัตว์ในเนื้อหาของสังคมและการเมืองเป็นส่วนใหญ่ อาจเป็นเพราะรูปลักษณ์สร้างสรรค์ผลงานประเภทนี้เป็นการอุปมาอุปไมยพฤติกรรมเชิงลบของมนุษย์กับสัตว์ จึงเหมาะสมที่จะใช้ในการวิพากษ์สังคมและยังคงต้องพิจารณาบริบทแวดล้อมของความหมายนั้นในสังคมไทย จะเห็นได้ว่ามีการใช้ร่างผสมระหว่างมนุษย์กับสัตว์ที่ไม่ได้จำกัดเนื้อหาที่ได้นำเสนอเฉพาะในตำนานหรือความเชื่อโดยเท่านั้น มีการใช้รูปแบบการสร้างสรรค์ในเนื้อหาที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่น สังคม การเมือง ศาสนา เพศ สิ่งแวดล้อม วิวัฒนาการของเทคโนโลยี ความท้าทายและไม่สยบยอมต่อระบบของสังคมและวัฒนธรรม

2) การศึกษาแนวคิดการข้ามสายพันธุ์ (Hybridity) และการเกิดพื้นที่ที่สาม (Third Space) เพื่อนำสู่ข้อค้นพบถึง “เสน่ห์แบบเป็นอื่น” เป็นแนวทางของ Exotic หรือ Exoticism นำองค์ความรู้สู่กลวิธีการสร้าง “ความเป็นอื่น” โดยภาพลักษณ์ Exotic จึงเป็นอีกปัจจัยหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยสำหรับการวิจัยและสร้างสรรค์ในครั้งนี้

3) “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา" เป็นตัวแทนของการข้ามพ้น สะท้อนสภาวะของความเป็นทิพย์ทั้งรูปร่าง สีสัน และเรื่องราว เป็นการปะทะแล้วหลอมรวมกันของโลกวิทยาศาสตร์ สุนทรียศาสตร์และโลกจิตวิญญาณ ที่เกิดจากเทคนิคของการทำงานประณีตศิลป์ ด้านการเย็บ-ปัก-ถัก-ร้อย กรรมวิธีของการประกอบสร้างเกิดขึ้นของจุดตัดที่น่าสนใจของ “การผสมผสานสหวิทยาการระหว่างชีววิทยา คณิตศาสตร์ ฟิสิกส์ และสุนทรียศาสตร์” จากเกลียวขดก้นหอย (Spiral of Theodorus) เพื่อการกระตุ้นความเชื่อเรื่องความงามในอุดมคติแบบไทยผสานอุดมคติอย่างตะวันตก จากการศึกษาและทดลองประกอบสร้างทำให้พบว่า กระบวนการจากกรอบแนวคิดข้ามศาสตร์ประเด็นสำคัญคือ “การค้นหาจุดเชื่อมโยงสอดคล้องกันอย่างเป็นเหตุเป็นผลให้สมดุลกัน” ทั้งในแง่มุมของเทคนิคการประกอบสร้างและเรื่องราวในการสื่อความหมายที่ตอบสนองต่อรสนิยมของผู้คนในปัจจุบัน

4) การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของที่มาจากแรงบันดาลใจกับผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย การศึกษาและสร้างสรรค์ในครั้งนี้จึงเป็นกระบวนการที่มีความต่อเนื่องจากองค์ความรู้ที่ได้รับอิทธิพลจากผลงานทรงออกแบบด้านประณีตศิลป์ ตาลปัตร พัดรองพระราชพิธี และโลกทัศน์ต่อศิลปวิทยาการในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” ซึ่งเป็นรากฐานขององค์ความรู้จากบรมครูในอดีตอันนำไปสู่กระบวนการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบัน เป็นกระบวนการที่ต้องมีการพัฒนาแนวความคิดจาก “การตกผลึกองค์ความรู้อดีต” การพิจารณารูปแบบที่เหมาะสมกับการแสดงออกทางศิลปะกับ “การเปลี่ยนแปลงในระดับวิธีคิด” ต่อคุณค่าความเป็นไทย ตลอดจนเทคนิคและกระบวนการในการประกอบสร้างแบบข้ามศาสตร์ด้วยการผสานองค์ความรู้สากลในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” จนกลายเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานจากการวิจัย

รูปแบบกระบวนการสร้างสรรค์และประกอบสร้างที่มีพื้นฐานจากการวิจัย



ภาพที่ 90 รูปแบบกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจ
จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู”

บทที่ 6
อภิปรายผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

การวิจัยและการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” มีประเด็นในการอภิปรายผลดังนี้

6.1 อภิปรายผลการศึกษาแบบแผนการสร้างสรรค์อย่างสมเด็จครู

6.1.1 ผลจากการศึกษาแนวความคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานด้านประณีตศิลป์ในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ “สมเด็จครู” พบว่ามีความเป็นอิสระพ้นจากเพดานความเชื่อที่ยึดถือแต่เดิม การแสวงหาความเป็นไปได้อื่น ๆ และการสร้างพื้นที่ใหม่ในรูปแบบการสร้างสรรค์ของสมเด็จครู จากการศึกษาพบว่าสอดคล้องกับแนวคิดของการข้ามสายพันธุ์ (Hybridity) และแนวคิดพื้นที่ที่สาม (Third Space) เพื่อศึกษาและนำสู่การค้นพบถึง “เสน่ห์แบบเป็นอื่น” Exotic หรือ Exoticism ซึ่งเป็นเสน่ห์ลึกลับและเป็นสิ่งอื่นสำหรับคนอื่นคนไกลอย่างคนต่างชาติต่างวัฒนธรรม เป็นการนำองค์ความรู้สู่กลวิธีการสร้าง “ความเป็นอื่น” ซึ่งเป็นลักษณะของการแสดงออกทางศิลปะที่สามารถนำมาปรับใช้ได้ในสถานการณ์ปัจจุบัน และศิลปินในยุคปัจจุบันก็มักใช้กลวิธีเช่นนี้เพื่อสร้างความมีตัวตนและเอกลักษณ์ผ่านผลงานการออกแบบและศิลปะ

6.1.2 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นหนึ่งในบรรดาศิลปินและช่างฝีมือที่สร้างสรรค์ผลงานภายใต้สภาวะที่บ้านเมืองได้รับผลกระทบจากวัฒนธรรมตะวันตก ซึ่งทวีความรุนแรงมากเป็นลำดับตั้งแต่รัชกาลสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา จนก่อให้เกิดการปรับปรุงแนวทางและรูปแบบศิลปวิทยาการให้ผสานร่วมกับหลักวิชาทางศิลปะของตะวันตกเพื่อสร้างความเท่าทันกลุ่มประเทศจักรวรรดินิยมตามแนวทางอย่างตะวันตก จากการทรงงานของพระองค์ทรงบุกเบิกวงการศิลปกรรมไทยแทบทุกแขนง การศึกษาปัจจัยและบริบททางสังคมแห่งยุคสมัยที่ส่งผลต่อแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของพระองค์ ทำให้เห็นว่าบริบททางสังคม การเมือง ชนชั้นนำ เศรษฐกิจ และเทคโนโลยี เป็นตัวแปรสำคัญที่ทำให้ค่านิยมของช่างสยามแปรเปลี่ยนและปรับตัวเพื่อคงความสดใหม่และมีชีวิตชีวาในการแสดงออกทางความคิดและนำเสนอผลงานของตนเองให้เป็นที่นิยมว่าทันสมัย จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่ามีแนวความคิดที่เป็นตัวแปรสำคัญบางส่วนได้ส่งผลต่อการแสดงของช่างฝีมือในยุคสมัยนั้นอย่างชัดเจนคือ

1) การรับรู้ต่อข่าวสารและภาพพิมพ์ ภาพถ่ายที่ปรากฏจากสิ่งตีพิมพ์ชาวตะวันตก ที่เป็นการเปิดโลกและมุมมองใหม่ของชาวสยาม

2) กล้องถ่ายรูป เป็นเทคโนโลยีสมัยใหม่ของยุคที่เข้ามาพร้อมกับการปฏิวัติต่อความเชื่อดั้งเดิมของประชาชนทั่วไปซึ่งส่งผลต่อการปรับรสนิยมตนเองในการเอาอย่างเจ้านายเพื่อเป็นการสะท้อนถึงรสนิยมที่มีอารยะและเป็นกระแสใหม่ที่ใช้เป็นเครื่องมือในการบ่งบอกสถานะของตนเองต่อสังคม

3) สิ่งสำคัญที่สุดคือการร่วมมือกันขับเคลื่อนสยามเพื่อเข้าสู่ความเป็นประเทศ “ศิวิไลซ์” เพื่อสร้างความเป็นประเทศที่มีอารยะมีตัวตนในสังคมโลกและปรับตนเองสู่ระเบียบโลกใหม่ที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลาง เหตุการณ์บ้านเมืองในยุคของการล่าอาณานิคม ประการแรกที่สมเด็จครูมีปฏิกิริยาเพื่อให้ศิลปะของชาติไม่ถูกกลืนกลายไปเป็นอื่นทั้งหมดคือการต้องพัฒนาความคิดและวัตถุให้เจริญในสายตาชาวตะวันตก จึงเกิดปฏิกิริยาในการตอบสนองต่อสภาวะทางศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นด้วยการผสาน แลกเปลี่ยน เพื่อสร้างให้เกิดดุลยภาพระหว่างศิลปะไทยและตะวันตก มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงงานแบบจารีตให้มีขอบเขตความเหมาะสมในการตกแต่ง การแสดงสัญลักษณ์หรือคติที่ขัดต่อหลักเหตุและผลให้ลดลง แต่ยังคงให้ความสำคัญกับหน้าที่การใช้งานเดิมและหน้าที่การใช้งานใหม่ในงานทรงออกแบบในฝีพระหัตถ์ทุกแขนง ไม่ได้เป็นการนำมาใช้โดยขาดหลักการและเหตุผล การรับเทคโนโลยีหรือจำนนต่อเทคโนโลยีสมัยใหม่และยอมรับวัสดุในการประกอบสร้างแบบตะวันตกหรือวัสดุทางเลือกอื่น ๆ เพื่อสร้างความเป็นไปได้ใหม่ ซึ่งมีความคงทน แปลกใหม่ และให้สีสันที่ไม่คุ้นชินแปลกตาแตกต่างจากที่เคยใช้มาแต่โบราณและความเข้าใจเชิงช่างเรื่องของวัสดุและเทคนิควิธีการใช้งานวัสดุ แนวทางการออกแบบที่ทรงนิยมสร้างสรรค์ผลงานให้มีความแปลกตา สมเด็จครูยังทรงคำนึงถึง จินตนาการทางงานช่างเป็นสิ่งสำคัญที่สุดต่อการประดิษฐ์สร้างผลงานที่มีคุณค่าทางศิลปะ ดังที่ทรงกล่าวไว้ว่า “...คำที่ว่า “ช่างฝีมือดี” นั้นผิด ที่แท้เป็นความคิดดี ความคิดนำมือช่างไปช่างที่ดีนั้นต้องได้เห็นมากจึงจะเป็นช่างดีได้ด้วย มีความรู้สึกกว้างออกไป...”

และอีกประเด็นสำคัญคือต้องสนองการใช้งานอย่างคุ้มค่า ประกอบกับสถานการณ์ทางเศรษฐกิจของประเทศที่ประสบปัญหาทางการเมืองและการเงินมาตั้งแต่ปลายรัชสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งถือเป็นประเด็นสำคัญต่อการแสดงออกทางผลงานศิลปะของพระองค์ที่ต้องใช้แนวความคิดมาเป็นตัวนำในการออกแบบและสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้นด้วยเช่นกัน

ผู้วิจัยได้เห็นถึงโลกทัศน์ของสมเด็จครูที่ทรงแสดงแนวความคิดต่อการฝึกฝนและสร้างสรรค์ผลงาน เป็นเหมือนแบบแผนของครูช่างสยามและเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะไทยรูปแบบใหม่ในขณะนั้น ที่แฝงด้วยวิธีคิดจากการทรงงานและสื่อให้เห็นถึงความท้าทายของ “ปฏิกิริยาและการรอมชอม” ในแนวทางของพระองค์

จากโลกทัศน์ของสมเด็จครูทำให้เห็นถึงกรอบวิธีการสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นวิธีคิดโดยมีความคิดดีเป็นที่ตั้งมาเป็นลำดับแรกและการฝึกฝนปฏิบัติงานจริงให้ชำนาญ การเพิ่มเติมค้นหาความรู้ใหม่ ๆ โดยไม่ปิดกั้นองค์ความรู้ในทุก ๆ ด้านที่เกี่ยวข้องกับงานของตนจนสามารถกลั่นกรองออกมาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนได้ โดยมุ่งเน้นที่ความคิด ความดี เป็นตัวนำฝีมือของผู้สร้างสรรค์เป็นสำคัญ คือ “ใช้ความคิด นำมือไป” เพื่อการแสดงออกโดยมีเป้าหมายในการยกระดับจิตใจผู้ชมเป็นสำคัญว่า “สิ่งใดดี สิ่งนั้นจึงงาม” อีกหนึ่งประเด็นที่สำคัญจากการตกผลึกทางแนวความคิดจากการทรงงานของสมเด็จครูคือวิธีการคิดสร้างสรรค์และการสื่อสารในเชิงกลยุทธ์นำมาซึ่งการประสานประโยชน์ของทุกฝ่าย สามารถนำมาซึ่งความประนีประนอมรอมชอมให้ไม่สูญเสียจุดยืนของตนเอง

6.2 อภิปรายผลการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา”

6.2.1 ผลการสร้างสรรค์ศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย ชุด “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” ได้ผ่านกระบวนการผสานกันระหว่างศิลปะการประกอบสร้างซึ่งเป็นการร้อยเรียงสอดประสานของวัสดุ โดยการคัดเลือกจากวัสดุที่มีอยู่ในยุคปัจจุบันเพื่อเป็นการสื่อสารเรื่องช่วงเวลาและยุคสมัยของการประกอบสร้างเป็นสำคัญ และวัสดุในการประกอบสร้างยังแฝงนัยยะของความหมายถึงผลงาน “ร่างผสม : นางสุพรรณมัจฉา” ตามการวิเคราะห์เนื้อหาและการแสดงออกของวัสดุชนิดนั้น ๆ

6.2.2 การตั้งสมมติฐานว่าแรงดึงดูดของมนุษย์ต่อวัตถุที่แวววาวและสะท้อนแสงอาจมีการพัฒนามาจากสิ่งกระตุ้นดังนี้

ก. แสงสะท้อนส่งสัญญาณถึงการมีอยู่ของทรัพยากรอันมีค่าเช่น แหล่งน้ำหรือผลไม้สุก มนุษย์ยุคแรกที่มีความเชี่ยวชาญในการตรวจจับทรัพยากรเหล่านี้มากกว่าจะมีข้อได้เปรียบในการเอาชีวิตรอด วัตถุแวววาวอาจเกี่ยวข้องกับการอยู่รอดของชีวิตทำให้พวกมันดูน่าดึงดูดใจอย่างแท้จริง

ข. สมมติฐานอีกข้อหนึ่งชี้ให้เห็นว่ามนุษย์ในยุคแรกอาจเริ่มรังเกียจวัตถุสะท้อนแสงแวววาวบางประเภทเนื่องจากมีความคล้ายคลึงกับดวงตาของผู้ล่า ความเกลียดชังต่อแสงแวววาวบางประเภท เช่น การสะท้อนของดวงตาสัตว์ในความมืด อาจช่วยเพิ่มอัตราการรอดชีวิตได้

ค. วัตถุสะท้อนแสงแวววาว เช่น อัญมณี หินและโลหะมีค่าหรือเครื่องประดับ อาจถูกนำมาใช้เพื่อการส่งสัญญาณทางสังคมภายในชุมชนมนุษย์ การครอบครองสิ่งของสะท้อนแสงแวววาวอาจบ่งบอกถึงสถานะ ความสามารถหรือความเป็นเจ้าของทรัพยากร ซึ่งอาจมีบทบาทในการเลือกคู่ครองและความสามัคคีทางสังคม

จากการศึกษาในเรื่องของแสงสะท้อนแบบปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติหรือความแวววาวระยิบระยับ จึงเป็นประเด็นสำคัญที่ควรทำความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเพราะเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อระบบประสาทภายใน จิตวิทยา และเกี่ยวเนื่องไปจนถึงมุมมองในเชิงวิวัฒนาการของมนุษย์ รวมถึงด้านอุดมคติและความเชื่อทางศาสนาและวัฒนธรรมสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานวิจัยการใช้รีเฟคที่เกิดจาก

การกระทบของแสงกับวัสดุและการเคลื่อนที่ของผู้ชมขณะมองวัตถุทางศิลปะจึงเป็นอีกวิธีการสำคัญในการสื่อสารในผลงานวิจัยครั้งนี้ ความแวววาว ระยิบระยับ คือสิ่งที่ทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความเคลื่อนไหวภายในโดยร่างกายไม่ต้องขยับ เคลื่อนเพียงแค่จุดจ้องมองของสายตา ความรู้สึก ภายในจึงทำหน้าที่ขยับและรู้สึกสอดประสานไปกับการชมสิ่งที่ปะทะสายตาอยู่เบื้องหน้า ผู้คนและผู้ชมจึงมักลุ่มหลงและชื่นชอบความแวววาวระยิบระยับและมองว่าสิ่งของวัตถุที่มีการสะท้อนมีรีเฟคคือ “สิ่งที่มีคุณค่าและมีมูลค่า”ความระยิบระยับแวววาวและมีรีเฟค สิ่งนี้มันถูกนำเข้ามาภายใน เดินทางเข้าไปในเวลาและพื้นที่ (Time & Space) สิ่งเหล่านี้มันทำงานในเชิงกายภาพด้วยตัวของมันเองแล้วจึงเกิด “ Timing ปัจจุบันขณะ”

ภาพที่ 91 การสังเคราะห์การสะท้อนแบบปฏิกิริยาตอบรับอัตโนมัติของแสง

6.3 อภิปรายผลข้อค้นพบในการวิจัย

6.3.1 ในเรื่องหลักการ แนวคิด การออกแบบงานด้านประณีตศิลป์ของสมเด็จครู ในการศึกษาผู้วิจัยได้นำหลักการและแนวคิดในทางด้านสถาปัตยกรรมมาใช้เพื่อการเปลี่ยนใน “ระดับวิธีคิด” ต่องานแนวประณีตศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยมีความคิดว่า สมเด็จครู ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านงานสถาปัตยกรรมตามผลงานทรงออกแบบที่ปรากฏ ท่านทรงเป็นสถาปนิกมากกว่าการเป็นช่างฝีมือ ดังนั้นพื้นฐานทางความคิดและกลวิธีในการสร้างสรรค์ผลงานทางประณีตศิลป์ของพระองค์จึงน่าจะถูกนำมาใช้เป็นส่วนประกอบหลักในการสร้างสรรค์ผลงานของพระองค์ เช่น เรื่องพื้นที่และเวลาเป็นต้น สมเด็จครูใช้แนวคิดทางสถาปัตยกรรมซึ่งเป็นสิ่งที่เป็นสามมิติ ไปสะท้อนในศิลปะแขนงอื่น ๆ สมเด็จครูกับปฏิกิริยาและภาระของการรักษาความเป็นไทยสู่ความร่วมสมัยที่ต้องดำรงอยู่อย่างสมดุลระหว่างความเก่าและความใหม่ ระหว่างตัวตนกับความเป็นสากล

6.3.2 ในแง่มุมมองบริบททางสังคมของไทยในการเกิดการวิพากษ์กันเรื่องชนชั้นและความเท่าเทียม ผู้วิจัยมีมุมมองว่าศิลปะซึ่งเป็นศาสตร์อ่อนเป็นสิ่งที่สามารถทำให้กลายเป็นเครื่องมือในการทำความเข้าใจร่วมกันของผู้คนในสังคม ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานจากองค์ความรู้อดีตคือวัตถุดิบด้านกรรมวิธีและแนวความคิดที่ผ่านการทดลองและปรับตัวจากผู้คนในสังคมมาอย่างช้านาน ทำให้การสถาปนาสังคมและศิลปวัฒนธรรมในแบบแผนอย่างสมเด็จครูจากผลการวิจัย จะสามารถนำผู้คนในสังคมให้มีความเท่าเทียมในการเป็นเจ้าของร่วมในมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติได้มากกว่าที่เคยเป็นมา การนำเสนอในบริบทใหม่ สื่อความหมายใหม่ ซึ่งเป็นการตกผลึกทางความคิดและเปลี่ยนแปลงระดับวิธีคิดให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่มีลักษณะ “ย้อนแย้งผนวกกับการแฝงนัยยะของการวิพากษ์วิจารณ์และตั้งคำถามอย่างมีชีวิตชีวา” เมื่อนำแบบแผนอย่างสมเด็จครูกลับมาใช้อีกครั้งในสถานการณ์ใหม่

6.3.3 ในแนวทางการสร้างสรรค์ตามแบบแผนอย่างสมเด็จครู ยังมีส่วนที่ทำลายเส้นแบ่งหรือความแตกต่างระหว่างวัฒนธรรมชั้นสูงกับวัฒนธรรมชั้นรองของคนธรรมดาสามัญ กล่าวได้ว่าคือ “การออกแบบความเท่าเทียมแห่งรสนิยม” ผ่านงานประณีตศิลป์ด้วยศาสตร์การปักประดับบนสิ่งทอ อีกหนึ่งเป้าหมายที่สำคัญของการสร้างสรรค์คือ “การอนุรักษ์รากเหง้า” โดยการนำสิ่งนั้น ๆ ลงมาจากหิ้งด้วยความเข้าใจ ตามแนวคิดของสมเด็จครูในการดึงของเก่าลงมาหาคนรุ่นใหม่ในเวลาที่เหมาะสม แล้วขยับขยายให้สิ่งเหล่านั้นสามารถจับต้องหรือเข้าถึงและผู้คนสามารถเอาตัวเข้าไปสุงสิงได้ง่ายมากยิ่งขึ้น จึงจะสามารถทำให้เกิดพลวัตขององค์ความรู้และรสนิยมเคลื่อนตัวอย่างสอดคล้องกับบริบทของสังคม และสามารถได้เห็นถึงความสมดุลของสิ่งที่สามารถมองเห็นได้ทางกายภาพและสิ่งที่มองไม่เห็นแต่สามารถรู้สึกร่วมและเข้าถึงได้

6.3.4 โลกแห่งการข้ามพ้นในปัจจุบันกลับกลายเป็นสิ่งที่ทำให้ลักษณะของ “ความเป็นไทย” ปรากฏชัดเจนมากยิ่งขึ้นการกลืนกลายเข้าหากันทั้งเรื่องเพศสภาพ พรมแดน วัฒนธรรม ความเชื่อและแนวคิดซึ่งกำลังเกิดขึ้นในทุกแง่มุมของสังคมโลกในปัจจุบัน การข้ามพ้นวัฒนธรรมจึงเป็นทางออกที่เหมาะสมสำหรับสถานการณ์ซับซ้อนในปัจจุบัน สำหรับการก้าวพ้นสู่เสรีภาพจากวัฒนธรรมของตนเองตามทัศนคติแนวคิดนี้คือ วัฒนธรรมมิใช่ข้อผูกมัดแต่เป็นอิสระจากวัฒนธรรมที่ตนสังกัดอยู่ การถ่ายทอดมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไม่ใช่การถ่ายทอดแบบ “โคลนนิ่ง” รหัสพันธุกรรม แต่เป็นการผสมผสานกับวัฒนธรรมอื่นจนเหมาะสมกับตนเองมากที่สุด และนี่อาจคือ “อัตลักษณ์และความเป็นไทยที่แท้จริง”

6.3.5 ลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยจากการวิจัย โดยการนำองค์ความรู้และแรงบันดาลใจจากอดีตมาใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานวิธีการหนึ่ง ถ้ามองในมุมของการถวิลหาอดีตหรือ Nostalgia สามารถสรุปในรูปแบบทางแนวคิดได้ว่า “การถวิลหาอดีต” คือการ “หนี” จากปัจจุบัน สภาวะของการถวิลหาอดีตเป็นปรากฏการณ์ที่เด่นชัดและเกิดขึ้นให้เห็น

ในสังคมไทยมาอย่างต่อเนื่องและยาวนานอันเป็นผลต่อเนื่องมาจากการพังทลายของวิกฤตทางการเงินและเศรษฐกิจไปทั่วโลก กระแสการถวิลหาอดีตกลับไม่เสื่อมคลายแต่กลับพัฒนาตนเองไปพร้อมกับกระแสสังคมที่แปรเปลี่ยนไปและถูกนำมาเป็นเครื่องมือและวัตถุดิบทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะและการออกแบบเพื่อตอบสนองต่อความรู้สึกของผู้คนและสังคมบริบทของสังคมที่เกิดขึ้นมีพลวัตและเป็นปัจจัยหลักและเป็นตัวปฏิกิริยาเร่งในการเริ่มต้นในการทำให้ผู้คนคิดถึงอดีตจึงนำมาซึ่งวิธีทำให้ผู้คนตั้งคำถามเชิงประวัติศาสตร์ที่จริงจัง ลึกซึ้ง และซับซ้อนมากกว่าที่เคยเป็นมาและในการวิจัยครั้งนี้จึงมีลักษณะของการศึกษาอดีตเพื่อจุดประสงค์ของการเชื่อมและประสานรอยต่อจากองค์ความรู้อดีตให้เป็นปัจจุบัน

ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัยก็เป็นแนวคิดและวิธีการประกอบสร้างจากแนวทางของการถวิลหาอดีตอีกประเภทหนึ่งด้วยเช่นกัน การสร้างสรรค์ผลงานการวิจัยที่มีรากฐานและแรงบันดาลใจจากแบบแผนแนวความคิดและโลกทัศน์จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทำให้เห็นถึงรูปแบบของความร่วมสมัยในผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นเพียงการสะท้อน “อาการของสังคม” ที่มีความเจริญจนถึงจุดใดจุดหนึ่ง และประกอบร่วมกันสอดคล้องเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ของการแสดงออกทางศิลปะการออกแบบในเรื่อง “ความเป็นไทย” โดยลดทอนเรื่องความงามและหันมาเน้นและให้ความสำคัญกับการสื่อสารมากยิ่งขึ้น

6.3.6 การค้นหาความเป็นไทยแบบสุนทรียะใหม่คือ สิ่งสำคัญที่ควรถูกปลูกฝังและเข้าไปเชื่อมต่อกับวงการการศึกษาทางการออกแบบระดับชาติอย่างจริงจังและมีแผนงานที่ต่อเนื่องชัดเจนควบคู่ไปกับแผนยุทธศาสตร์ของชาติ โดยกรอบวิสัยทัศน์และเป้าหมายอนาคต ยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี (พ.ศ. 2561 - 2580) ของประเทศไทย ในยุทธศาสตร์ฉบับที่ 2 ด้านการพัฒนาทรัพยากรมนุษย์และพัฒนาขีดความสามารถการแข่งขันของประเทศด้วยการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์และนวัตกรรมที่ต่อยอดจากมรดกทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ตามแนวนโยบายของรัฐว่าด้วยการ “ต่อยอดจากอดีตปรับปัจจุบันและสร้างคุณค่าใหม่ในอนาคต” ที่ต้องขับเคลื่อนและเชื่อมต่อไปกับสังคมโลก เราสามารถที่จะวิพากษ์นิยามของอัตลักษณ์แบบดั้งเดิมอย่างตรงไปตรงมา และยังสามารถนำเสนอความต้องการที่จะกำหนดนิยามอัตลักษณ์ไทยในแบบใหม่ ๆ ได้อย่างไม่จบสิ้นเพราะวัฒนธรรมที่หยุดนิ่งไม่มีพัฒนาการไปพร้อมกับกระแสของสังคมอาจคือ วัฒนธรรมที่กำลังถดถอยและหนีห่างจากผู้คนในสังคม ดังนั้นการค้นหาค่ากลางที่เป็นการยอมรับร่วมกันในด้านรสนิยมของผู้คนในสังคมไทย จึงควรมีการปรับปรุงฐานข้อมูลและปรับให้เป็นปัจจุบันอยู่ตลอดเวลา

6.4 การนำองค์ความรู้การสร้างสรรค์ผลงานวิจัยเพื่อนำมาปรับใช้ในเชิงพานิชย์

การเชื่อมโยงของสังคมและวัฒนธรรมอย่างไร้ขีดจำกัด วงการศิลปหัตถกรรมไทยจำเป็นต้องปรับตัวและเรียนรู้เพื่อที่จะให้ก้าวทันกระแสของการเปลี่ยนแปลงและเอื้อต่ออุตสาหกรรมในวงการออกแบบแขนงที่เกี่ยวข้อง ซึ่งควรมีการกำหนดเทรนด์หรือทิศทางในการสร้างสรรค์และทำการวางแผนอย่างรอบด้านเพื่อเป็นเครื่องมือในการบ่งบอกทิศทางของงานศิลปหัตถกรรมไทยให้สอดคล้องกับสิ่งที่เกิดขึ้นในสังคม สามารถตอบสนองและรองรับความเคลื่อนไหวของตลาดได้

จากผลการวิจัยการนำองค์ความรู้ในการออกแบบและประกอบสร้างเพื่อนำมาปรับใช้ในเชิงพานิชย์ มีประเด็นหลักของการศึกษาในการข้ามพ้นเสรีภาพทางวัฒนธรรมเพื่อต้องการให้องค์ความรู้สามารถนำไปปรับใช้ในสถานการณ์ใหม่ตามกระแสของสังคม โดยแนวโน้มการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ว่าด้วยการถ่ายเทและสอดประสานอย่างไร้กรอบจำกัดซึ่งนำมาสู่การสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ แตกต่าง และหลากหลาย สิ่งที่เป็นแกนหลักสำคัญคือ การปรับแนวความคิดต่อมุมมองของงานหัตถกรรมให้มีลักษณะเช่นเดียวกับน้ำที่สามารถเคลื่อนไหลหลอมรวมและเปลี่ยนรูปทรงได้อย่างอิสระไปตามภาชนะที่รองรับ ลบเลือนกฎเกณฑ์ที่เคยกำหนดให้เบาบางลง เป็นองค์ความรู้เชิงหัตถกรรมที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้เพื่อเป็นการสร้างคุณค่าใหม่ต่องานศิลปหัตถกรรมที่ตอบสนองต่อผู้คนและเศรษฐกิจในอนาคต

จากผลของการวิจัยในครั้งนี้สามารถวิเคราะห์ผ่าน SWOT Analasis เป็นการวิเคราะห์สภาพแวดล้อมและศักยภาพของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอของไทยในเชิงพานิชย์ เพื่อให้เห็นถึงทิศทางการสร้างสรรค์ต่อศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่ควรคำนึงถึงในอนาคตดังนี้

Strengths : จุดเด่นของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

- การสร้างสรรค์ผลงานโดยการนำองค์ความรู้และภูมิปัญญาอดีตที่เป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาติมาใช้นั้น ถือเป็นการสร้างความแตกต่างจากรากเหง้าของตนเองจึงมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ผู้ใดหรือชนชาติอื่นลอกเลียนได้ยาก
- การต่อยอดความรู้อดีต สร้างให้เกิดความน่าสนใจต่อเรื่องราวในการนำเสนอผ่านการออกแบบด้วยกรรมวิธีแบบใหม่
- มีวัฒนธรรมและรสนิยมที่สะท้อนความผสมผสานและหลากหลายมาแต่ดั้งเดิมเหมาะกับรสนิยมและกระแสสังคมโลกในปัจจุบัน

Weaknesses : จุดอ่อนของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

- การตีความและสื่อความที่มีความซับซ้อนมากเกินไปทำให้เกิดความเข้าใจที่ยากลำบาก
- การค้นหาค่ากลางของความเป็นไทยที่เป็นที่ยอมรับในระดับสากล
- อยู่นอกเหนือความสนใจของผู้คนในยุคปัจจุบันโดยเฉพาะประเทศไทย
- อุตสาหกรรมด้านแฟชั่นในประเทศมีการให้ความสำคัญในจำนวนน้อยเพราะเกี่ยวเนื่องกับต้นทุนและระยะเวลาในการผลิต

- เป็นแขนงศิลปะหัตถกรรมที่ต้องใช้เวลาในการผลิตจำนวนมาก
- มีการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่จำกัด

Opportunities : โอกาสของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

- เป็นการเปิดประเด็นใหม่ต่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่เกี่ยวเนื่องกับเศรษฐกิจและสังคมปัจจุบัน
- ทำให้พบลู่ทางที่สามารถขยายโอกาสไปสู่ศิลปะและธุรกิจในรูปแบบอื่น ๆ
- สามารถเป็นต้นแบบเพื่อสร้างแนวทางใหม่ต่อศิลปะการปักประดับสิ่งทอที่จะเชื่อมโยงและถ่ายเทระหว่างองค์ความรู้ของไทยและองค์ความรู้ที่เป็นสากล

Threats : อุปสรรคของศิลปกรรมปักประดับร่วมสมัย

- ขาดการสนับสนุนและการวางแผนอย่างเป็นระบบของจากภาครัฐ
- มุ่งเน้นด้านการอนุรักษ์มากกว่าการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่
- ไม่มีตัวกลางในการเชื่อมองค์ความรู้อดีตและองค์ความรู้ปัจจุบันทั้งไทยและสากลในด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอที่ชัดเจน
- ขาดการผลิตช่างฝีมือและบุคลากรทางด้านการปักประดับบนสิ่งทออย่างเป็นระบบ

จากการวิเคราะห์ด้วย SWOT Analasis ทำให้พบว่าด้านการพัฒนาและต่อยอดองค์ความรู้จากการวิจัยเข้าสู่ระบบเชิงพานิชย์ จึงต้องได้รับการสนับสนุนจากทั้งองค์กรการศึกษาเพื่อผลิตบุคลากรและช่างฝีมือให้สอดคล้องกับความต้องการในระบบอุตสาหกรรม เช่น ด้านแฟชั่น เสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย และสิ่งทอ หรือสามารถขยายไปได้ถึงเครื่องใช้และของตกแต่งภายในบ้านและด้านการตกแต่งภายในอาคารสถานที่เป็นต้น

การนำหลักสูตรการเรียนการสอนของศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในวิชาชีพจึงอาจเป็นแนวทางที่ชัดเจนมากที่สุดเพื่อเกิดการผลิตช่างฝีมือให้เกิดขึ้นในตลาดแรงงาน และเป็นแนวทางที่สำคัญเพื่อให้เกิดการเชื่อมต่อระหว่างศิลปะ หัตถกรรม การออกแบบ นวัตกรรม อุตสาหกรรม สามารถเชื่อมโยงเข้าถึงกันได้อย่างเป็นรูปธรรม เช่นเดียวกับกรณีศึกษาซึ่งเป็นวิธีการของระบบอุตสาหกรรมแฟชั่นระดับโลกของยุโรปต่างเข้ามาโอบอุ้มและพัฒนาร่วมไปกับองค์ความรู้อดีตเพื่อต่อยอดให้เกิดเป็นกระแสศิลปะใหม่ที่สามารถกลายเป็นมูลค่าเชิงพานิชย์ได้อย่างแท้จริงและยั่งยืน เช่น พันธกิจหลักของธุรกิจแฟชั่นระดับโลกอย่างชาแนล (CHANEL) โดยเริ่มต้นแนวความคิดของ Karl Lagerfeld อดีตครีเอทีฟไดเร็กเตอร์ผู้ล่วงลับของ CHANEL ไม่เพียงแต่เข้าช่วยเหลือบ้านช่างงานฝีมือเหล่านี้ให้สามารถผลิตงานได้ต่อไปเท่านั้น เขาได้เข้ามาโอบอุ้มงานหัตถกรรมที่กำลังจะสูญหายให้เข้ามาปรับใช้ในโลกธุรกิจ ถือเป็นการเกิดขึ้นของ Le19M ศูนย์ศิลปาชีพช่างฝีมือระดับโลกเพื่อจุดประสงค์หลักคือรักษาทักษะเทคนิคแฟชั่นเก่าแก่มิให้สาบสูญ ได้ก่อสร้างบนที่ดินใหญ่กว่า

9,000 ตารางเมตร ณ Porte d'Auberbilliers กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส เป็นศูนย์รวมของบรรดาเหล่าช่างฝีมือ CHANEL's Métiers d'art กว่า 600 ชีวิต โดยเหล่าช่างฝีมือนั้นประกอบไปด้วย Lesage ช่างฝีมืองานปักประดับซึ่งทำงานปักมือมาตั้งแต่ ค.ศ.1858, Montex Atelier หรือ MTX ช่างฝีมืองานถักและปักประดับ, Massaro ช่างทำรองเท้าที่เริ่มในปี 1894, Lemarie ช่างฝีมือทางด้านขนนกและดอกไม้มาตั้งแต่ปี 1880, Maison Michel ช่างฝีมือทำหมวก, Lognon ช่างฝีมืองานอัดพลีต, Atelier Paloma ช่างฝีมืองานผ้า และ Goossens ช่างฝีมืองานทอง รวมทั้งบ้านช่างฝีมือแขนงอื่น ๆ ต่างถูกนำมาอนุรักษ์ควบคู่ไปกับการพัฒนา ณ สถานที่แห่งนี้ จึงทำให้พวกเขาสามารถถ่ายทอดความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านต่าง ๆ ไปสู่บรรดาแฟชั่นเฮ้าส์ดังต่าง ๆ ที่ต้องการความสามารถของเหล่าช่างฝีมือผู้เชี่ยวชาญแต่ละแขนงโดยไม่มีการปิดกั้นทางธุรกิจ ในขณะที่ยังคงฝากฝังผลงานช่างชั้นสูงของพวกเขากับ Chanel อีกด้วย

พื้นที่ส่วนนี้เองที่จะเชื่อมโลกการทำงานฝีมืออันสงบราวกับทำสมาธิของช่างฝีมือเข้ากับโลกภายนอก เพื่อให้เกิดพลังงานใหม่ ๆ และเพื่อจะบ่มเพาะช่างฝีมือวัยหนุ่มสาวให้เข้ามาสืบทอดทักษะเก่าแก่ที่ส่งต่อกันมาหลายชั่วอายุคนของบ้านช่างฝีมือผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านในแขนงต่าง ๆ ซึ่งกรณีศึกษาเช่นนี้อาจเป็นแนวทางที่ควรนำมาปฏิบัติและปรับใช้ต่อวงการศิลปหัตถกรรมในประเทศไทยเป็นอย่างยิ่ง

จากผลการศึกษาและวิจัยจึงทำให้เห็นถึงแนวทางในการนำองค์ความรู้ในเชิงหัตถกรรมด้านศิลปะการปักประดับบนสิ่งทอให้สามารถเข้าถึงกระแสความสนใจและเข้าไปเป็นส่วนสำคัญของอุตสหกรรมแฟชั่นและสิ่งทอได้ควรมีแนวคิดในการส่งต่อองค์ความรู้ดังนี้

- การเรียนรู้และแบ่งปันด้วยระบบออนไลน์และเทคโนโลยี
- การสร้างแหล่งความรู้ที่เปิดเผยเข้าถึงสะดวก
- การเชื่อมต่อทั้งองค์ความรู้ นักออกแบบ ช่างฝีมือ และเชื่อมต่อชุมชนหัตถกรรม
- การระดมทุนและสร้างพื้นที่ตลาดหัตถกรรมในระบบออฟไลน์และออนไลน์
- การระดมสมองต่อยอดด้านศิลปะหัตถกรรมเพื่อกำหนดทิศทางพร้อมกับกระแสสังคมโลก
- การอนุรักษ์ที่คู่ขนานไปกับการพัฒนา
- สร้างกระแสแห่งการสืบสานภูมิปัญญาด้วยวัฒนธรรมที่แตกต่าง

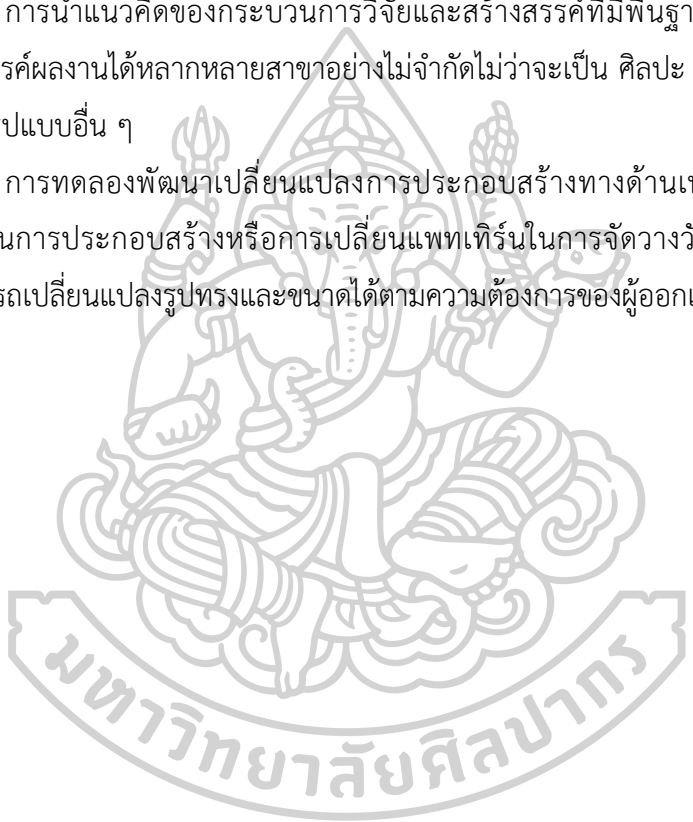
6.5 ข้อเสนอแนะ

การวิจัยนี้มีข้อเสนอแนะในการนำผลของการวิจัยไปใช้ และกระบวนการของการวิจัยไปใช้ในการศึกษาค้นคว้าและวิจัยต่อไปดังนี้

6.4.1 การนำแนวทางของการศึกษาเพื่อแปรรูปแนวความคิดด้านงานประณีตศิลป์สู่การออกแบบจากพื้นฐานความเชื่อดั้งเดิมหรือองค์ความรู้ในอดีตสู่การสร้างสรรค์ผลงานที่ตอบรับกับกระแสรสนิยมของผู้คนในปัจจุบัน และยังสามารถนำไปปรับใช้กับโจทย์อื่น ๆ ตามที่นักออกแบบต้องการ

6.4.2 การนำแนวคิดของกระบวนการวิจัยและสร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานมาจากการวิจัยไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานได้หลากหลายสาขาอย่างไม่จำกัดไม่ว่าจะเป็น ศิลปะ แฟชั่น และการตกแต่งบนวัสดุสิ่งทอรูปแบบอื่น ๆ

6.4.3 การทดลองพัฒนาเปลี่ยนแปลงการประกอบสร้างทางด้านเทคนิคอื่น ๆ เช่น วัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบสร้างหรือการเปลี่ยนแพทเทิร์นในการจัดวางวัสดุที่ใช้ประกอบสร้างจะทำให้สามารถเปลี่ยนแปลงรูปทรงและขนาดได้ตามความต้องการของผู้ออกแบบ



รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กระทรวงศึกษาธิการ. (2507). **ประวัติกระทรวงศึกษาธิการ 2435-2507**. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ไกรฤกษ์ นานา. (2555). **เบื้องหลังสัญญาเบาริ่งและประวัติภาคพิสดารของ Sir John Bowring**. มติชน.

ไกรฤกษ์ นานา. (2564). **จากสนธิสัญญา "นานกิง" สู่ "เบาริ่ง" วิเทโศบายสมัย ร.4 สยามรู้ทันอังกฤษ**. เข้าถึงเมื่อ 20 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_41054

จันทนี เจริญศรี. (2544). **โพสต์โมเดิร์นและสังคมวิทยา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิภาษา.

เจาะเวลาหาอดีต. (2562). **คาร์โล ริโกลี จิตกรคู่ราชสำนัก**. เข้าถึงเมื่อ 29 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/2007331706232995/photos/a.2007341916231974/2319834861649343/?type=3

ฉาย เทียมศิลป์ชัย. (2486). **พระเทวภินิมมิต**. สมุดตำราลายไทย. BLUE PRINT

ชูฟียา เจะอารง. (2547). **สีในแง่จิตวิทยา**. เข้าถึงเมื่อ 4 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.psy.chula.ac.th/th/feature-articles/psychological-aspects-of-color

ดวงจิตร จิตรพงศ์, ม.จ. (ม.ป.ป). **พระประวัติสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ**. (ม.ป.ท).

เดอะคราว. (2561). **นักรบ มูลมานัส**. เข้าถึงเมื่อ 4 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://readthecloud.co/notenation-5/

ตุ้ย วรธรรม. (2554). **การเกิดฉัพพรรณรังสีของพระพุทธเจ้า**. เข้าถึงเมื่อ 4 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.posttoday.com/lifestyle/86515

โต จิตรพงศ์, ม.ร.ว. (2493). **พระประวัติและฝีพระหัตถ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.** พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

ธรรมะไทย. (ม.ป.ป). **พระฉัพพรรณรังสีที่แผ่จากพระกายพระพุทธเจ้า**. เข้าถึงเมื่อ 4 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก http://www.dhammathai.org/buddha/dbview.php?No=3

น. ณ ปากน้ำ. (2550). **ความงามในศิลปะไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

นิวัติ กองเพียร. (2536). **ไหว้สมเด็จครู นายช่างใหญ่แห่งกรุงสยาม**. (ม.ป.ท.).

ประชา สุวีรานนท์. (ม.ป.ป). **อัตลักษณ์ไทย จากไทยสู่ไทยๆ**. (ม.ป.ท.).

พระยาอนุมานราชธน. (2506). **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 1**. พระนคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

ภาณุ อิงคะวัต. (2538). **ฮอทด็อก แฮมเบอร์กอร์ และแอปเปิ้ลพาย**. กรุงเทพฯ: สมาคมผู้กำกับศิลป์บางกอก.

ภาพสีขาวจากโครงกระดูกของมนุษย์. (ม.ป.ป.). เข้าถึงเมื่อ 4 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://i.pinimg.com/originals/08/1b/30/081b30ce18e4fcc47f0f88cba825f4c4.jpg

รุ่งอรุณ กุลธำรง. (2557). “การดำรงอยู่ของงานช่างสนะในสังคมไทยสมัย กรุงรัตนโกสินทร์.” **วารสารไทยศึกษา**: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วรเทพ อรรคบุตร. (2561). **และแล้วความรู้สึก ‘ร่วมสมัย’. ก็ปรากฏ**. กรุงเทพฯ: คอมม่อนบุ๊คส.

วัลยา ช้างขวัญยืน. (ม.ป.ป.). **ฉัพพรรณรังสี (ชื่อปกิณกะ)**. เข้าถึงเมื่อ 29 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.sac.or.th/databases/thailitdir/character-detail.php?n_id=866

วิทยา วุฒิไธสง. (2558). **ศิลปะเครื่องแต่งกายราชสำนักหลวงพระบาง**. เอกสารประกอบการบรรยายทางวิชาการ. สถาบันพิพิธภัณฑ์ การเรียนรู้แห่งชาติ.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). **ศิลปะสมัยใหม่ Postmodern Art**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

สมเด็จครู. (2560). **28 เมษายน วันคล้ายวันประสูติ**. เข้าถึงเมื่อ 5 มกราคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/HRHPrinceNaris/photos/pb.100044220679954.-2207520000/871352803004824/?type=3

_____. (2561). **ภาพ"สุริยคราส" ฝีพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ**. เข้าถึงเมื่อ 26 กุมภาพันธ์. เข้าถึงได้จากhttps://www.facebook.com/HRHPrinceNaris/photos/pb.100044220679954.-2207520000/678318775641562/?type=3

_____. (2562). **พัดหมื่นวัน**. เข้าถึงเมื่อ 8 มกราคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369992499807516&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดรัตนาภรณ์ รัชกาลที่ ๔**. เข้าถึงเมื่อ 8 มกราคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369995396473893&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดโพธิบัลลังก์**. เข้าถึงเมื่อ 20 มกราคม. เข้าถึงได้จากhttps://www.facebook.com/photo/?fbid=1369986336474799&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **สมเด็จครูกับ 'ศิลป์ พีระศรี'**. เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/HRHPrinceNaris/photos/pb.100044220679954.-2207520000/1428876847252414/?type=3

สมเด็จครู. (2562). **พัดพระวิมานไพชยนต์**. เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369997573140342&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดนภาพรประภา**. เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/HRHPrinceNaris/photos/pb.100044220679954.-2207520000/1369989263141173/?type=3

_____. (2562). **พัดสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้า**. เข้าถึงเมื่อ 2 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369991643140935&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดพระนาม และ พัดสงขลา**. เข้าถึงเมื่อ 29 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369997983140301&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดพระสุพรรณบัฏ**. เข้าถึงเมื่อ 29 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369982046475228&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดวัว**. เข้าถึงเมื่อ 29 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369996049807161&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดกัญจนากร**. เข้าถึงเมื่อ 29 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369989506474482&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2562). **พัดกรมหมื่นพงษา และ พัดทับทิม**. เข้าถึงเมื่อ 11 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1369983003141799&set=pb.100044220679954.-2207520000

_____. (2559). **พระรูปสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ครั้งดำรงพระอิสริยยศ พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าจิตรเจริญ พร้อมด้วยพระราชโอรสและพระราชธิดาในรัชกาลที่ ๔**. เข้าถึงเมื่อ 11 กันยายน. เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/HRHPrinceNaris/photos/pb.100044220679954.-2207520000/679885702151536/?type=3

สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส. (2514). **พระประวัติสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส**. พระนคร: มงคลการพิมพ์.

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2506). **บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ เล่ม 4**. พระนคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2504). **สาสน์สมเด็จ เล่ม 9**. พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.

_____. (2505). **สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 2**. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2521). บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ เล่ม 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

_____. (2521). **บันทึกความรู้เรื่องต่าง ๆ เล่ม 5**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์. (2552). **เพลงดนตรี: จากสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยายานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน**. พิมพ์ครั้งที่ 1. นครปฐม. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุเมธ และ เมทิง ชุมสาย ณ อยุธยา. (2514). **วังท่าพระและเรื่องพิสดารบางเรื่องเกี่ยวกับกรมขุนราชสีหวิกรมและหม่อมเจ้าในกรมบางพระองค์**. พระนคร: กรุงสยามการพิมพ์.

สุชาติเถาทอง. (2559). **ศิลปะวิจัยสร้างวิชาการแบบการปฏิบัติสร้างศิลปะ.** ชลบุรี: คณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยบูรพา.

หัตถกรรมไร้ขอบเขต. (2564). ศูนย์ศิลปาชีพระหว่างประเทศ: เทรนด์บุค.

หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา/Hanuman capturing Supannamatcha. (ม.ป.ป.). เข้าถึงเมื่อ 4 พฤษภาคม. เข้าถึงได้จาก https://chakrabhand.org/portfolio_data/portfolio/detail2.asp?id=211

อาจวรงค์ จันทมาศ. (2565). **ภาษาจักรวาล ประวัติย่อของคณิตศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ. สำนักพิมพ์ดราก้อนวอร์.

ภาษาต่างประเทศ

Arbuckle, A. Q. (n.d). **The Cedid Atlas Tercümesi**. Accessed November 8. Available from https://mashable.com/feature/cedid-atlas#QKBRCsshD5qs

Bentley, J. (1993). **Old World Encounters: Cross-Cultural Contacts and Exchanges in Pre-Modern**. Times New York: Oxford University Press.

Bhabba, H. (1990). **Nation and Narration**. London: Routledge.

_____. (1994). **The Location of Culture**. London: Routledge.

Epstein, M., Genis, A., & Vladiv-Glover, S. (1999). **Russian Postmodernism: New Perspective on Post-Soviet Culture**. New York: Berghahn Books.

Firmage, E. (n.d.). **Nautilus shell**. Accessed December 9. Available from https://www.pinterest.com/pin/434386326571519222/

Frostlea. (n.d.). Accessed September 1. Available from https://www.tumblr.com/frostlea/116985448162/homoskeletal-fish-skeletons

Gans, E. (2000). **The Post-Millennial Age**. Anthropoetics, Accessed December 6. Available from https://www.anthropoetics.ucla.edu/views/vw230/

Johnson, K. (n.d.). **The Golden Ratio**. Accessed September 1. Available from https://www.pinterest.com/pin/1196337400866433/

Jose, S. (2010). **Spiral**. Accessed September 1. Available from https://web.stanford.edu/%7Esiegelr/photography/spirals.html

NASA. (2012). **The Galaxy Next Door**. Accessed December 9. Available from https://www.nasa.gov/image-article/galaxy-next-door/

Nealon, J. T. (2012). **Post-postmodernism, or the Cultural Logic of Just- in-time Capitalism**. California: Stanford University Press.

Papastergiadis, N. (2012). **Cosmopolitanism and Culture**. Cambridge: Polity Press.

Pinterest. (n.d.). **21 Spiral of Theodorus**. Accessed November 11. Available from https://www.pinterest.com/pin/585468638911139 41/

_____. (n.d.). **Spiral of Theodorus**. Accessed September 1. Available from https://www.pinterest.com/pin/585468638911139 41/

Potter, G., & Lopez, J. (eds.). (2001). **After Postmodernism: An Introduction to Critical Realism**. London: The Athlone Press.

Starr, M. (2015). **Golden Spiral**. Accessed November 8. Available from https://www.cnet.com/pictures/natures-patterns-golden-spirals-and-branching-fractals/7/

_____. (2015). **Nature's patterns: Golden spirals and branching fractals**. Accessed September 1. Available from https://www.cnet.com/pictures/natures-patterns-golden-spirals-and-branching-fractals/7/

Cleverlearn-hocthongminh. (2566). **พระฉัพพรรณรังสี.** Accessed September 1. Available from https://medias.thansettakij.com/media/images/2020/12/12/1607774714_5.jpg

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายประยุทธ ศิริกุล

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2544 จบการศึกษาระดับปริญญาตรี สาขาทัศนศิลป์ และศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พ.ศ. 2550 จบการศึกษาระดับปริญญาโท สาขาบริหารการแสดง และการผลิตทางวัฒนธรรม วิทยาลัยนวัตกรรมอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2560 จบการศึกษาด้านศิลปะการเย็บปักชั้นสูง Haute couture จาก Lemmikko L*ARTISAN de la Broderie d*art กรุงโตเกียว ประเทศญี่ปุ่น (การปัก Luneville : เข็มฝรั่งเศส)

มหาวิทยาลัยศิลปากร