การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555)

โดย

นางสาวรัชฎากรณ์ กล้าเกิด

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555)

โดย
นางสาวรัชฎาภรณ์ กล้าเกิด

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต
สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
ภาควิชาทฤษฎีศิลป์
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2558

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

REPRESENTATIONS OF DEATH IN THAI CONTEMPORARY ART (2002-2012)

By

Miss Ratchadakorn Klakerd

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree

Master of Fine Arts Program in Art Theory

Department of Art Theory

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2015

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร อนุมัติให้วิทยานิพนธ์เรื่อง“การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555)” เสนอโดย นางสาวรัชฎากรณ์ กล้าเกิด เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์

....
(รองศาสตราจารย์ ดร.ปานใจ ธารทัศนวงศ์)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
วันที่..........เดือน.................... พ.ศ...........

อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์

คณะกรรมการตรวจสอบวิทยานิพนธ์

.... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์)
............/......................../..............

.... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.นรินทร์ รัตนจันทร์)
............/......................../..............

.... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์)
............/......................../..............

54005208: สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์
คำสำคัญ: ภาพตัวแทนความตาย/สื่อสัญลักษณ์/ศิลปะร่วมสมัยไทย/ศพ/โครงกระดูก/หัวกะโหลก

รัชฎาภรณ์ กล้าเกิด: การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555). อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: รศ.สุธี คุณาวิชยานนท์. 182 หน้า.

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยไทย โดยได้ทำการศึกษาผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยที่อยู่ในช่วงเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2545-2555) ที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายอย่าง ศพ โครงกระดูกและหัวกะโหลกในผลงาน

จากการศึกษาพบว่าภาพตัวแทนความตายถูกนำมาใช้ในงานศิลปะอย่างหลากหลาย โดยที่ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อเชื่อมโยงกับบางสิ่ง ซึ่งการสำรวจผลงานประกอบข้อมูลจากเนื้อหาซึ่งได้จากหลักฐานเอกสารเกี่ยวกับผลงานชิ้นนั้นๆ ทำให้สามารถแบ่งความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาและภาพตัวแทนความตายออกเป็น 6 กลุ่ม คือ 1.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับชีวิตและความตาย 2.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับปรัชญาศาสนาและความเชื่อ 3.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับสังคม 4.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับการเมือง 5.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับจิตใต้สำนึก 6.กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ

เมื่อได้ทำการแบ่งกลุ่มภาพตัวแทนความตายจึงเป็นผลมาสู่การวิเคราะห์ภาพตัวแทนความตายเชื่อมโยงกับสังคมร่วมสมัยไทยที่สถานะทั่วไปของภาพความตายเป็นเรื่องที่น่ารังเกียจขยะแขยงอันส่งผลต่อบทบาทของภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอในงานศิลปะ เมื่อพิจารณาแล้วสามารถแบ่งภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทยออกเป็น 2 ลักษณะ 1.ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะไม่ขัดแย้งกับแนวคิดสังคม กล่าวคือ ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอโดยไม่ขัดแย้งกับการรับรู้ทั่วไปของสังคม ซึ่งศิลปินมีกลวิธีในการนำเสนอ เช่น นำเสนอภาพตัวแทนความตายผ่านงานทัศนศิลป์ ประเภทจิตรกรรมและประติมากรรมหรือการนำเสนอด้วยความงามทางศิลปะ เป็นต้น 2.ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะท้าทายกับแนวคิดสังคม กล่าวคือเป็นภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะท้าทายกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม ซึ่งศิลปินมีกลวิธีการนำเสนอ เช่น การนำเสนอความจริง อย่างศพจริง หรือการนำเสนอผ่านวีดิทัศน์และภาพถ่าย เป็นต้น

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ลายมือชื่อนักศึกษา.. ปีการศึกษา 2558
ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ....

54005208: MAJOR: ART THEORY
KEY WORD: REPRESENTATIONS/DEATH/CONTEMPORARY ART/CORPSE/SKULL/SKELATON
RATCHADAKORN KLAKERD: REPRESENTATIONS OF DEATH IN THAI CONTEMPO RARY ART (2002-2012). THESIS ADVISOR: ASSOC.PROF.SUTEE KUNAVICHAYANONT. 182 pp.

The objective of this study is to study and understand the use of representations of death as symbols in the creation of Thai contemporary arts. The study explores Thai contemporary arts that use representations of death such as corpses, skeletons and skulls over the ten-year period (2002 -2012). The study finds that representations of death have been used widely in art works. Artists use such pictures to connect with something. From the survey of artworks together with information from documents about those works, the relationship between content and representations of death can be categorized into 6 categories: 1. Representations of death in relation to life and death 2. Representations of death in relation to religious philosophy and belief 3. Representations of death in relation to the society 4. Representations of death in relation to politics 5. Representations of death in relation to subconscious 6. Representations of death in relation to nature. After such categorization, this study further analyzes representations of death in connection with the contemporary Thai society, in which the death pictures are considered disgusting. This, in turn, affects the role of the representations of death presented in the artworks. Representations of death in Thai contemporary arts can be synthesized into two main types: 1. representations of death that are not contradictory to the society. This means that representations of death are presented without any conflicts with general perceptions of the society. Under this type of artworks, artists use various strategies and modes to present their work such as visual arts, paintings, sculptures or other aesthetic forms of art. 2. Representations of death that challenge the concept of the society. This means that representations of death are presented with challenges to the general perceptions of the society. Under this type of artworks, artists use various strategies such as using real corpses or presenting the reality through videos and photos.

Department of Art Theory — Graduate School, Silpakorn University
Student's signature.. — Academic Year 2015
Thesis Advisor's signature..

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะไม่สำเร็จสมบูรณ์ลุล่วงเลย หากไม่ได้รับคำปรึกษาจากรองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ ผู้ที่เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาที่คอยชี้แนะแนวทางในการทำงานอยู่เสมอ และขอบพระคุณคุณพ่อกับคุณแม่ผู้ให้กำลังใจและสนับสนุนด้านการศึกษาในทุกด้าน เข้าใจและมั่นใจในตัวลูกเสมอว่าจะต้องทำสำเร็จ ขอขอบคุณญาติ พี่ น้องผู้เป็นแรงใจอยู่เบื้องหลัง ขอบคุณเพื่อนๆ ทั้งเพื่อนป.โท เพื่อนโบราณคดี เพื่อนใหม่ เพื่อนเก่าที่ร่วมทางร่วมอุดมการณ์การทำวิทยานิพนธ์ ขอบคุณณภัทร จิตไพศาลวัฒนา สำหรับการขัดเกลาบทคัดย่อภาษาอังกฤษให้

ท้ายสุดขอขอบคุณอุปสรรคที่ผ่านมาที่เป็นรสชาติชีวิตให้ต้องฝ่าฝัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	จ
กิตติกรรมประกาศ	ฉ
สารบัญภาพ	ฌ
บทที่	
1 บทนำ	1
ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการศึกษา	2
ขอบเขตการศึกษา	3
คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษา	3
ขั้นตอนของการศึกษา	3
วิธีการศึกษา	3
2 "ความตาย"นิยามและความหมาย	5
คำศัพท์คำว่า "ตาย"	5
นิยามและความหมายของความตาย	6
แนวคิดแบบสสารนิยม	8
แนวคิดแบบจิตนิยม	8
ภาพตัวแทนความตาย	10
ภาพตัวแทนความตายแสดงในรูปของกายหรือร่างกาย	10
ภาพตัวแทนความตายในรูปของสิ่งต่างๆ	13
ภาพตัวแทนความตายในรูปพิธีกรรม	13
ภาพตัวแทนความตายในรูปของการกำหนดสิ่งต่างๆเป็นสัญลักษณ์	14
ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะ	14
ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก	15
ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย	50
มุมมองเกี่ยวกับความตาย	74
มุมมองเกี่ยวกับความตายของตะวันตก	74
มุมมองเกี่ยวกับความตายของไทย	78
3 ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทย พ.ศ.2545-2555	80
กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับชีวิตและความตาย	82
กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับปรัชญาศาสนาและความเชื่อ	90
กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับสังคม	104
กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับการเมือง	114
กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับประสบการณ์และจิตใต้สำนึก	120

บทที่		หน้า

กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ 127
4 วิเคราะห์ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ.2545-2555) 130
ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะที่ไม่ขัดแย้งกับแนวคิดสังคม 134
ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะท้าทายแนวคิดของสังคม 147
5 บทสรุป 154
รายการอ้างอิง 160
ภาคผนวก 168
ประวัติผู้วิจัย 182

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 ภาพวาดมนุษย์พบในถ้ำลาส์โกซ์ (Lascaux cave) จิตรกรรมฝาผนังยุคหินเก่า (Paleothic art).. 16

2 แผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์ (The Narmer Palette).. 19

3 ภาพของตายในแผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์.. 19

4 แจกันดิไพลอน (Dipylon Master), อายุประมาณ 750 ปีก่อนคริสตกาล.. 21

5 ภาพประดับผนังสุสาน (Funerary plaque) อายุประมาณ 520-510 ก่อนคริสตกาล.. 22

6 Euphronios krater or Sarpedon krater.. 23

7 Agesander, with Aolydorus and Athenodous, Laocoon and his sons, 2nd century B.C., 208 cm × 163 cm × 112 cm.. 25

8 **Dying Gaul**, Roman copy, 1st or 2nd century AD, marble, 37 x 73 7/16 x 35 1/16 in.. 25

9 **Gaul and his wife**, Roman copy of the early 2nd century AD, marble, 2.11 m.. 26

10 **Menelaus holding the body of Patroclus**, copy of on original from the 3 rd century B.C.. 26

11 Mosaic, Termi Museum, Rome.. 28

12 ภาพประกอบใน "Ars moriendi" หรือ "The Art of Dying".. 29

13 Michael Wohlgemut and Wilhelm Pleydenwurff ,**Danse Macabre**,1493, Nuremberg Chronicle.. 31

14 Hans Holbein, **the Body of the Dead Christ in the Tomb Completion**, 1521, Oil on canvas, 30.5 x 200 cm.. 34

15 Guido Reni, **Victorious Samson**, 1611, oil on canvas, 260x223 cm.......... 36

16 Michelangelo merisi da Caravaggio, **Judith beheading holofernes**, 1604, Oil on canvas, 145 x 195 cm.. 36

17 Annnibale Carracci, **the death Christ**, 1582, Oil on canvas, 70.7 × 88.8 cm.. 37

18 Michelangelo merisi da Caravaggio, **the entombment of Christ**, 1604, Oil on canvas, 300 cm × 203 cm.. 37

19 Georges de La Tour, **The Penitent Magdalen**, 1640, Oil on canvas, 133.4 x 102.2 cm.. 38

20 Rembrandt van rijin, **the anatomy lesson of dr.nicolaes tulp**, 1632, Oil on canvas, 216.5 × 169.5 cm.. 39

21 Rembrandt van rijin, **the slaughtered ox**, 1655, Oil on wood, 94 x 69 cm 39

ภาพที่ หน้า

22 Jacques-Louis David, **The death of Marat**, ค.ศ. 1793, oil on canvas, 165× 128 cm 42

23 Henri Rousseau, **La Guerre (war)**, ค.ศ.1984, Oil on canvas,114x195 cm. 46

24 Andy Warhol, **skulls,** ค.ศ.1976, Acrylic paint and silkscreen on 6 canvases, 383 x 483 x 18 mm. 47

25 Damien Hirst, **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living,** ค.ศ.1991, Glass, painted steel, silicone, monofila ment, shark and formaldehyde solution, 2170 x 5420 x 1800 mm 49

26 Marc Quinn, **Angel,** ค.ศ.2006, Patinated bronze, 30x 14x 16.5 cm.............. 49

27 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องราวของไตรภูมิ, วัดดุสิตาราม แขวงอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร........ 52

28 จิตรกรรมฝาผนังฉากของสุวรรณสามชาดก ภาพความตายแสดงให้เห็นตอนสุวรรณสาม โพธิสัตว์นอนตาย ณ อุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร..... 54

29 พระครูกสินสังวร, ภาพจิตรกรรมฝาผนังปริศนาธรรม ณ อุโบสถวัดทองนพคุณ กรุงเทพมหานคร........ 56

30 จิตรกรรมฝาผนังภาพการปลงอสุภกรรมฐาน วัดโสมนัสวิหารราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร........ 58

31 พระยาอนุสาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร), จิตรกรรมฝาผนังแสดงเหตุการณ์ตอนสมเด็จ พระนเรศวรมหาราชทรงทำยุทธหัตถีชนะพระมหาอุปราชเมืองพม่า,พระวิหารวัด สุวรรณดารารามราชวรวิหารจังหวัดพระนครศรีอยุธยา........ 61

32 สมโภชน์ อุปอินทร์, **กรุงเทพฯ 2500**, พ.ศ.2500, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 90 ซม. 65

33 สันต์ สารากรบริรักษ์, **สังขาร**, พ.ศ. 2508, ภาพพิมพ์ไม้, 71 x 102 ซม 66

34 ทวี รัชนีกร, **ปีศาจเผด็จการ (Devil Dectator),** พ.ศ.2510, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 55.5X60 ซม........ 68

35 ถวัลย์ ดัชนี, **นารทชาดก**, พ.ศ.2517, ปากกาลูกลื่น บนกระดาษ, 70 X 100 ซม......... 69

36 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ , **อวมงคล**, พ.ศ.2522, สีฝุ่นบนผ้าใบ, 200x115 ซม. 70

37 ทวน ธีระพิจิตร, สังขาร 1/2525 , พ.ศ.2526, สื่อผสม........ 71

38 วสันต์ สิทธิเขตต์, **ตุลาลัย**, พ.ศ.2539........ 73

39 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **A walk**, พ.ศ.2545, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่........ 84

40 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **I'm living**, พ.ศ.2545, ศิลปะวิดีทัศน์-จัดวาง 84

41 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **The class**, พ.ศ.2548, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่........ 85

42 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **ในความปรารถนาที่พร่ามัว**, พ.ศ.2548, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่ 86

ภาพที่ หน้า

43 สุวรรณี สาระบุตร**, Live, Love & Let Die 3**, พ.ศ.2553, Slab built porcelain, dimensions variable 87

44 สุวรรณี สาระบุตร,**What will you leave behind 4**, พ.ศ.2555, porcelain, dimensions variable 88

45 สุวรรณี สาระบุตร,**What will you leave behind 4**, พ.ศ.2555, porcelain, dimensions variable 89

46 คามิน เลิศชัยประเสริฐ, **Teaching without word**, พ.ศ.2552, อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220X140 ซม. 92

47 คามิน เลิศชัยประเสริฐ, **Have in everywhere-in us**, พ.ศ.2552, อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220X140 ซม. 93

48 ชัชวาล อ่ำสมคิด, **ลางสังหรณ์**, พ.ศ.2550, หล่อเรซินใส-ไฟฟ้า, 200x200x30ซม. 95

49 ชัชวาล อ่ำสมคิด, **สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1**, พ.ศ.2551, สื่อประสม, ผันแปรตามพื้นที่ 96

50 ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, **สังสารวัฏ D**, พ.ศ.2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม. . 97

51 ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์, **Talking to her (สนทนากับเธอ)**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 250x250 ซม. 98

52 ประสิทธิ์ วิชายะ, **ห้วงกระแสกรรม**, พ.ศ. 2546, ดินเผาและเรซิ่นใส, 97 x 170 x 144 ซม. 100

53 ประจักษ์ สุปันตี, **ลมหายใจ**, พ.ศ.2549, สื่อประสม, 130x130x250 ซม 101

54 ประจักษ์ สุปันตี, **แดนศักดิ์สิทธิ์** พ.ศ.2549, สื่อประสม,(เหล็ก, เรซิน, หลอดไฟฟ้า), 200x240x40 ซม. 102

55 ปัญญา วิจินธนสาร, **โลกมนุษย์**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม 103

56 ประทีป คชบัว, **ทุกข์คติภูมิ**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม. 103

57 อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ, **Pig's stories**, พ.ศ.2554, วีดิทัศน์-จัดวาง, 35 นาที 106

58 อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ, **Pig's stories**, พ.ศ.2554, วีดิทัศน์-จัดวาง, 35 นาที 106

59 เอกชัย ปราบปัญจะ, **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 2**, พ.ศ.2553, จิตรกรรมผสม, 190x220 ซม. 108

60 เอกชัย ปราบปัญจะ, **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข3**, พ.ศ.2553, จิตรกรรมผสม, 200X240 ซม. 108

61 กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์, **Eat bakery**, พ.ศ.2546, สื่อประสม, 283.5X560 ซม 110

62 ขั้นตอนการปั้นผลงาน Eat bakery ของกิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์ 110

63 รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร, **มงกุฎ**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X170 ซม. 111

64 มารุต ถาวรรัตน์, **Repercussion of war**, พ.ศ.2551, แม่พิมพ์โลหะ, 80x120 ซม.... 112

65 มานิต ศรีวานิชภูมิ, **ตาย 6 ตุลา 19**, พ.ศ.2551, ภาพถ่าย 115

66 มานิต ศรีวานิชภูมิ, **ตาย 6 ตุลา 19**, พ.ศ.2551, ภาพถ่าย 116

ภาพที่ หน้า

67 วสันต์ สิทธิเขตต์, **Running dogs Scene today! หมารับใช้วันนี้**, พ.ศ.2553, อะคลิลิคบนผ้าใบ, 200x300 ซม. 117

68 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวะนิช, **Who's afraid of red, yellow, and green**,พ.ศ.2553, Wall painting 118

69 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวะนิช, **Who's afraid of red, yellow, and green**, พ.ศ.2553, Wall painting 119

70 พรรษา พุทธรักษา, **Foreboding**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 190X300 ซม. 120

71 อติ กองสุข, **Skull 1**, พ.ศ.2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 106X123 ซม. 122

72 แดง บัวแสน, **จิตวิญญาณที่หลุดลอย**, พ.ศ.2545, สื่อผสม, 238 x 209 x 140 ซม 123

73 มานพ สุวรรณปิณฑะ, **ความตายและความพลัดพรากหมายเลข 1**, พ.ศ.2555, ไฟเบอร์กลาส, Life size 124

74 สมพง อดุลยสารพัน, **อาบจันทร์**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 90X100 ซม. 125

75 ชัชวาลย์ วรรณโพธิ์, **ในท้องฟ้าบนผิวน้ำ**, พ.ศ.2555, แม่พิมพ์ไม้และการประทับ, 72X108.5 ซม. 128

76 Damien Hirst, **For the Love of God**, 2007, Platinum, diamonds and human teeth, 171 x 127 x 190 mm 137

77 อติ กองสุข, **X-ray series,** พ.ศ.2555, วาดเส้นบนกระดาษ 138

78 ศรีวรรณ เจตหัตถการกิจ, **เริงระบำ**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ 139

79 ทวีศักดิ์ ศรีทองดี, **cold,** พ.ศ.2554, สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 130 x 150 ซม. 140

80 ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, **อนิจจตา**, พ.ศ.2554, สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 175X125 ซม 140

81 วสันต์ สิทธิเขตต์, **The rascal!**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม 143

82 เจริญชัย กังวานเจษฎา, **สัญญาณแห่งความตาย**, พ.ศ.2545, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 220X150 ซม. 145

83 ตฤณ กิตติการอำพล, **Society of Human Tech No.1**, พ.ศ.2550, เรซิ่นเชื่อมเหล็ก ไฟฟ้า, 190X185x106 ซม 147

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

"ความตาย" เป็นสิ่งที่ไม่มีใครหลีกหนีพ้น เมื่อเกิดมาเป็น "มนุษย์" ต้องพบเจอกับการเกิด แก่ เจ็บ และตาย ดังนั้นอาจถือได้ว่า"ความตาย" คือการเสื่อมสลายของการเกิดเป็นการดับที่ทุกคนต้องประสบอย่างไม่มีทางจะเลี่ยงได้ อย่างไรก็ตามความตายในแต่ละสังคมและวัฒนธรรมยังมีความแตกต่างกันทั้งในเรื่องของคำนิยามและความหมาย หากมองในด้านความเชื่อทางจิตวิญญาณความตายจะมีลักษณะเป็นนามธรรม แต่หากมองความตายในลักษณะของการเสื่อมสภาพของร่างกายไร้ซึ่งลมหายใจความตายก็จะเป็นเรื่องของรูปธรรม ดังนั้นเมื่อพูดถึงความตายที่เป็นตัวแทนในบริบททางศิลปะจึงมักแสดงออกให้เห็นเป็นทางลักษณะทางกายภาพของร่างกาย (รูปธรรม) ในลักษณะของภาพการเสียชีวิต ศพ กะโหลกและโครงกระดูก

ทั้งนี้ในศิลปะร่วมสมัยไทยศิลปินหลายคนได้นำภาพตัวแทนความตายมาใช้เป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะทั้งในรูปแบบและวิธีนำเสนอที่หลากหลาย ดังเช่น ผลงานวิดีทัศน์ชื่อ **Thai Medley I** และ **Thai Medley II** (พ.ศ.2545) โดย อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ซึ่งมีการใช้ร่างของคนตายพร้อมกับอ่านบทกวีด้วยตัวของศิลปินเอง ศิลปินได้ใช้คนตายเป็นสื่อเพื่อให้อธิบายถึงความตายโดยตัวของมันเองพร้อมกับเป็นสื่อในการนำเสนอแนวคิดปัจเจกของศิลปิน เกี่ยวกับการหาความหมายของชีวิต การตั้งคำถามต่อการมีอยู่และคุณค่าต่อการมีอยู่หรือในผลงานสื่อผสมชื่อ **จิตวิญญาณที่หลุดลอย** (พ.ศ.2545) ของแดง บัวแสน มีลักษณะเป็นประติมากรรมรูปทรงคนนอนเหมือนกำลังลอยซึ่งแทนตัวศิลปินโดยแสดงสัดส่วน ลักษณะทางกายวิภาคอย่างถูกต้อง ด้านข้างมีรูปทรงเด็กลอยล้อมรอบในระดับที่สูงกว่าคนนอนแสดงท่าทางเคลื่อนไหวคล้ายเต้นระบำใบหน้ามีรอยยิ้มมีชีวิตชีวาแตกต่างกับคนนอนที่ดูเหมือนไร้ชีวิตสงบนิ่ง ซึ่งรูปคนนอนให้ความรู้สึกคล้ายคนตายหรือกำลังนอนหลับ ซึ่งศิลปินได้ใช้ภาพความตายเป็นเครื่องสะท้อนสภาวะจิตของศิลปินต่อการตั้งคำถามถึงความตายนั้นนำไปสู่อะไรในสิ่งที่เราไม่อาจรู้และไม่เห็นได้ด้วยตา หรือขณะที่นอนหลับ ชีวิตหยุดนิ่งหรือกำลังดำเนินต่อไปในโลกแห่งความฝัน ศิลปินได้จินตนาการไปถึงอีกมิติของความจริงกับโลกแห่งจิตวิญญาณ ความฝัน ความตาย การเคลื่อนย้ายของจิตไปสู่อีกภพหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นการเริ่มต้นของชีวิตในอีกห้วงของเวลา

จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายในศิลปะร่วมสมัยไทยถูกใช้ในบริบทของการเป็นสื่อสัญลักษณ์เพื่อเสนอเนื้อหาและแนวคิดต่างๆของศิลปิน เช่น สังคม การเมือง ศาสนา วัฒนธรรม และ

จิตใต้สำนึก เป็นต้น ดังเช่น ผลงานจิตรกรรมประกอบบทกวีชื่อ **วีรชนตายเพื่อใคร** (พ.ศ.2555) ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินเขียนภาพกะโหลกศรีษะมนุษย์ทับด้วยบทกวีเสียดแทงใจดำ เช่น “วีรชนตายเพื่อใคร กี่คนได้เป็นรัฐมนตรี ยิ่งใหญ่อยู่ดีกินดี บนซากของผีวีรชน” ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อนำเสนอแนวคิดทางการเมืองต่อเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองจนเกิดการสูญเสียหรือการตายของประชาชน หรือ ผลงานจิตรกรรมสีอะคลิลิคชื่อ **มีอยู่ทุกหนแห่งในเรา** (พ.ศ.2555) ของคามิน เลิศชัยประเสริฐ ศิลปินใช้การตัดแปะวัสดุสิ่งพิมพ์ที่กระทบใจในชีวิตประจำวันลงบนกระดาษ จากนั้นก็พิจารณาให้เห็นหัวข้อรำพึงธรรม พุทธปรัชญา ที่ได้จากการศึกษาพระพุทธศาสนา และศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายซึ่งเป็นหัวกะโหลกเขียนทับลงไปบนภาพ เสมือนต้องการสื่อว่ามีความตายอยู่ในทุกหนแห่งไม่ว่าจะมองเห็นหรือคิดเรื่องอะไรอยู่ก็ตาม

นอกจากนี้ยังมีศิลปินอีกหลายท่านที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะ เช่น อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ, มานิต ศรีวานิชภูมิ, ประสิทธ์ วิชายะ, สุวรรณี สาระบุตร, อติ กองสุข,ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์,ชัชวาล อ่ำสมคิด,รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร, เป็นต้น ศิลปินเหล่านี้ได้ใช้ภาพตัวแทนของความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงาน และเห็นได้ชัดเจนว่าในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ.2545-2555) ภาพตัวแทนของความตายไม่ได้สะท้อนถึงความตายเพียงอย่างเดียว ศิลปินต่างมีความตั้งใจที่สื่อถึงความเป็นไปของสังคม ณ ขณะนั้น และเจตนาที่จะใส่ภาพตัวแทนของความตายลงไปในผลงานศิลปะโดยผ่านวิธีคิดและกระบวนการถ่ายทอดของศิลปินเพื่อจะแสดงให้เห็นถึงนัยยะบางอย่างที่ศิลปินต้องการจะอธิบาย

ดังนั้นการวิจัยครั้งนี้จะทำการสำรวจและรวบรวมผลงานศิลปะร่วมสมัยในช่วงปีพ.ศ 2545-2555 ที่มีใช้การใช้ภาพตัวแทนความตายในผลงาน โดยภาพตัวแทนของความตายในที่นี้หมายถึงภาพการเสียชีวิต ศพ รวมไปถึงกะโหลกและโครงกระดูกซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความตายที่รับรู้กันอย่างแพร่หลาย เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจถึงการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะ ว่าศิลปินใช้เป็นสื่อสัญลักษณ์เพื่อนำเสนอเนื้อหาและแนวคิดต่างๆ รวมถึงแรงจูงใจในการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์การสร้างงานศิลปะร่วมสมัยไทย

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยไทย

2. เพื่อศึกษาการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการนำเสนอเนื้อหาและแนวความคิดต่างๆ

ขอบเขตของการศึกษา

1. ศึกษาผลงานทัศนศิลป์ เช่น งานจิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม วิดีโอ ศิลปะจัดวาง เป็นต้น ที่อยู่ในช่วงปี พ.ศ.2545-2555 ผลงานของศิลปินอาทิเช่น อารยา ราษฎร์จำเริญสุข,อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ,มานิตย์ ศรีวานิชภูมิ, วสันต์ สิทธิเขตต์, แดง บัวแสน,คามิน ชัยเลิศประเสริฐ,ประสิทธ์ วิชายะ,สุวรรณี สาระบุตร,อติ กองสุข,ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์,ชัชวาล อ่ำสมคิด,รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร โดยเน้นผลงานที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตาย คือภาพการเสียชีวิต ศพ กะโหลกและโครงกระดูกปรากฏอยู่ในผลงานอย่างชัดเจน

2. คัดเลือกผลงานศิลปะจากผลงานที่ได้ถูกจัดแสดงในหอศิลป์ แกลเลอรี่ นิทรรศการศิลปะหรือผลงานศิลปะที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมที่ได้รับการยอมรับและถูกเผยแพร่ต่อสาธารณชน

3. ศึกษาความเป็นมาผลงานทัศนศิลป์ที่ปรากฏภาพตัวแทนความตายในช่วงก่อนปีพ.ศ. 2545-2555 โดยสังเขป

คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษา

ภาพตัวแทนความตาย หมายถึง ภาพของการเสียชีวิต ศพ รวมถึงสัญลักษณ์ความตาย คือ โครงกระดูกและหัวกะโหลก

ขั้นตอนของการศึกษา

1. รวบรวมข้อมูล ความหมาย นิยามของความตายจากหนังสือ เอกสาร วารสาร บทความและวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง

2. รวบรวมข้อมูลซึ่งเป็นผลงานศิลปะจากสูจิบัตรและเอกสารต่างๆที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายอย่างชัดเจน

3. ศึกษาและวิเคราะห์ผลงานที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตาย โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ศิลปินเจ้าของผลงาน นักวิชาการหรือนักวิจารณ์

4. สรุปผล เขียนวิทยานิพนธ์เป็นรูปเล่ม

วิธีการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การวิเคราะห์จากผลงานศิลปะ เอกสาร สัมภาษณ์ศิลปิน โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องกับความตายทั้งในเรื่องของความหมาย นิยาม ความเชื่อของความตาย

2. รวบรวมผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในช่วงปีพ.ศ.2545-2555

3. รวบรวมบทความ บทสัมภาษณ์ศิลปินเจ้าของผลงาน นักวิชาการ นักวิจารณ์

4. รวบรวมข้อมูลการสัมภาษณ์ศิลปินเจ้าของผลงานที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตาย รวมถึงข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักวิชาการและนักวิจารณ์

5. วิเคราะห์ข้อมูลตามขอบเขตการวิจัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
"ความตาย" นิยามและความหมาย

"ความตาย" (Death) เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตหรือวงจรชีวิต ที่ทุกสรรพสิ่งบนโลกล้วนต้องพบพานไม่เว้นแต่มนุษย์สัตว์ประเสริฐที่ถือตนว่าฉลาดที่สุด ความตายเป็นมรดกที่เราอาจไม่ต้องการ เป็นหน้าที่ที่จะต้องยอมรับ และไม่อาจปฏิเสธ เป็นสิ่งที่ไม่มีผู้ใดปรารถนา หากแต่ก็มิอาจหลีกเร้น ซึ่งนักปรัชญาการเมืองชาวฝรั่งเศส โทมัส ฮอบส์ (Tomas Hobbes) ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับความตายว่า "เป็นสิ่งที่ทำให้มีความเท่าเทียม ไม่ว่าจะอยู่ในลักษณะใด เมื่อมาถึงวันสิ้นสุดของชีวิตทุกคนจะมีความเสมอภาคและไม่มีความแตกต่างกัน"[1] ความตายเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือกลไกตลาดและการแลกเปลี่ยน ดังนั้นความตายจึงไม่สามารถประเมินได้ด้วยกำไรและขาดทุน ซึ่งถือได้ว่าความตายเป็นสภาวะแห่งความสัมบูรณ์ (Absolute) ที่อยู่เหนือระบบไม่ว่าจะเป็นทุนนิยมหรือศักดินา

อย่างไรก็ตามความตายของทุกสรรพสิ่งจะมาถึงเมื่อใดคงเป็นสิ่งที่ไม่สามารถกำหนดได้ จะเร็วหรือว่าช้าไม่มีใครรู้ได้ชัดเจน แต่กระนั้นความตายก็สามารถมาถึงตัวได้เสมอตลอดเวลาดังที่มาร์ติน ไฮเด็กเกอร์ (Martin Heidegger) นักปรัชญาชาวเยอรมันกล่าวว่า "ความตายคือส่วนหนึ่งของชีวิต รวมทั้งความตายไม่ใช่สิ่งที่วางอยู่ในอนาคตแต่มันอยู่กับเราที่นี่และตอนนี้"[2] การมีชีวิตคือการมีความตาย ดังนั้นความตายจึงถือเป็นส่วนหนึ่งของลักษณะทางโครงสร้างในการดำรงอยู่ของมนุษย์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ทุกคนต้องสัมผัสหรือทำความรู้จัก คำว่า "ความตาย" หรือ "ตาย"

คำศัพท์คำว่า "ตาย"

คำว่า "ตาย"(ก.) ตรงกับคำในภาษาอังกฤษคำว่า "Die" อันมีความหมายตามพจนานุกรมไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 หมายถึง สิ้นใจ, สิ้นชีวิต, ไม่เป็นอยู่ต่อไป, สิ้นสภาพของการมีชีวิต[3] ซึ่งคำว่า "ตาย" นั้นทั้งในภาษาพูดและภาษาเขียนที่ปรากฏอยู่ในชีวิตประจำวัน

---

[1]ดูข้อมูลเพิ่มเติมได้ใน Thomas Hobbes, **Leviathan** (New York: E.P. Dutton, 1950).

[2]ดูข้อมูลเพิ่มเติมได้ใน Martin Heidegger, **Being and time** (New York: Harper Collin, 1962).

[3]ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554** (กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556), 495.

จากการศึกษาพบว่ายังมีคำศัพท์ที่มีความหมายเช่นเดียวกัน หากแต่เพียงเขียนต่างกัน มาจากหลากภาษาหรือจากการประสมคำ เช่น ไทย บาลี สันสกฤต เป็นต้น และคำเหล่านี้ถูกใช้ในบริบทต่างกันแต่คำศัพท์เหล่านี้ล้วนมีความหมายว่า สิ้นชีวิต,ตาย เช่น ขาดใจ, จบสิ้น, จาก, จากไป, ดับ, ไปดี, มอดม้วย, หมดลม, ล่วงลับ, เสีย, ชีพตักษัย, ปรินิพพาน, มรณกรรม, มรณะ, สวรรคต, สวรรคาลัย, นฤพาน, จบชีวิต, ดับขันธ์, ถึงแก่กรรม, ดับสูญ, วายชนม์, ปลงสังขาร, สิ้นกรรม, สิ้นอายุขัย สิ้นพระชนม์, ละสังขาร เป็นต้น[4]

นิยามและความหมายของความตาย

จากที่กล่าวมาข้างต้นของความหมายคำว่า “ตาย” ที่หมายถึง การสิ้นชีวิต, สิ้นใจ, สิ้นสภาพของการมีชีวิต แต่กระนั้นการนิยามและการหาความหมายของความตายที่ลึกลงไปกลับมีความซับซ้อนและถูกอธิบายไว้หลายความหมาย โดยที่ในแต่ละสังคม วัฒนธรรม การให้ความหมายและนิยามของความตายก็ยังมีความแตกต่างกัน ด้วยเหตุเพราะความตายเป็นเรื่องเฉพาะตัวตามที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา กล่าวในตอนหนึ่งของหนังสือ ความรัก ความรู้ ความตาย ว่า:

> ...ความตายเป็นสภาวะที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ผู้นั้นโดดๆ ราวกับเป็นหนึ่งเดียวของผู้มีชีวิต แต่ก็มิได้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่มีใครรู้ได้ว่าประสบการณ์ของความตายนั้นเป็นอย่างไร ความตายเป็นดินแดนผจญภัยที่ยั่วยวนให้มนุษย์ทั้งหลายที่จะลิ้มรส แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่อยากที่จะเดินทางเข้าไปโดยไม่มีโอกาสที่จะกลับมา ความตายไม่ใช่สถานที่ท่องเที่ยวชายหาดหรือทะเลทราย ที่มนุษย์สามารถเดินไปชมทิวทัศน์แล้วกลับมาด้วยความปลื้มปิติความตายเป็นดินแดนที่ไม่มีมนุษย์ผู้ใดเดินทางกลับมาได้ “ไปไม่กลับ หลับไม่ตื่น ฟื้นไม่มี” การไปสู่ความตายนั้นเป็นการเดินทางไปสู่อนาคต ไม่สามารถจะรู้ได้เหมือนกับการใช้ความทรงจำเพื่อเดินทางกลับไปสู่อดีต ความตายสำหรับมนุษย์ที่มีชีวิตจึงเป็นเสมือนกับจินตนาการที่ไม่มีรูปร่าง ไม่มีตัวตน เห็นไม่ได้ จับต้องไม่ได้ รู้สึกไม่ได้ เป็นของส่วนตัวจริงๆ โดยไม่มีใครสามารถจะมาพรากจากมนุษย์แต่ละคนไปได้... [5]

เช่นนั้นแล้วความตายจึงเป็นสิ่งที่จริงแท้แน่นอน ซึ่งเป็นสิ่งที่มาพร้อมกับความไม่แน่นอนของชีวิต เพราะไม่มีผู้ใดที่จะล่วงรู้ถึงความตายที่จะมาถึงได้ล่วงหน้าหรือคาดการณ์ได้ ความตายจึงเป็นสำนึกรู้หรือประสบการณ์เฉพาะบุคคล อย่างไรก็ตามการเข้าถึงความตายเปรียบได้กับการเข้าสู่ความสมบูรณ์ของชีวิต โดยที่ความตายอยู่ในฐานะของหนทางที่จะนำไปสู่องค์รวม ดังที่ในหนังสือ

---

[4]กรรณิการ์ วิมลเกษม, “ว่าด้วยคำว่า “ตาย”,” **วารสารภาษาและภาษาศาสตร์** 29, 1 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2553): 1-16.

[5]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **ความรัก ความรู้ ความตาย** (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2553), 140.

Being and time ของมาร์ติน ไฮเดกเกอร์ กล่าวว่า "ความตาย คือ "ความเป็นไปได้ของความเป็นไปไม่ได้" (the possibility of the impossibility) ซึ่งมนุษย์ผู้หนึ่งสามารถจะมีประสบการณ์เกี่ยวเนื่องกับความตายของตนเอง ในฐานะของการดำเนินไปสู่องค์รวมของการดำรงอยู่"[6] แต่ในขณะเดียวกันความตายกลับกลายเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความขัดแย้ง เพราะความตายเป็นสิ่งที่ทำให้ประสบการณ์ต่อความเป็นองค์รวมกลับต้องสูญสิ้นไป เส้นทางของการไปสู่ความสมบูรณ์ขององค์รวมจึงกลับกลายเป็นสิ่งที่เป็นไปไม่ได้[7] เพราะไม่มีใครที่สามารถที่จะตายและกลับมาบอกถึงประสบการณ์ของความตายนั้นได้ จึงทำให้ความตายเป็นเรื่องที่ลึกลับและยากยิ่งที่จะหาความหมายและนิยามได้ว่าความตายเป็นสภาวะอย่างไร ความตายจึงกลายเป็นความเจ็บปวดที่ยากจะทำใจยอมรับ ถูกทำให้ห่างไกลและปฏิเสธที่จะเข้าถึงถูกผลักไสให้เป็นสิ่งที่ไม่มีผู้ใดอยากพบเจอและเกรงกลัวต่อมัน

ดังนั้นมนุษย์จึงพยายามที่จะค้นหาความหมายของความตายซึ่งอย่างมากที่สุดโดยเราจะรับรู้ประสบการณ์ของความตายนั้นก็จากการได้เห็นความตายหรือการหยุดชีวิตลงของคนอื่นเท่านั้น อย่างไรก็ดีหากมองถึงการเป็นอยู่ของสรรพสิ่งบนโลกแล้วความตายมีลักษณะเหมือนกับการเกิด ซึ่งด้วยเหตุที่ว่ามันเป็นเหตุการณ์ที่ไม่สามารถอยู่กับตนเองได้ แต่จะอยู่เฉพาะกับคนที่อยู่รอบตัวเรา โดยที่ทั้งสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นเราสามารถนำเสนอได้ขณะที่เราเองรู้ตัว แต่กระนั้นเราจะไม่สามารถจับช่วงเวลาที่เราตายแล้วมาแสดงหรือสื่อสารอะไรได้เลย

ความตายจึงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นได้เพียงจากสายตาของคนอื่น (คนเป็น) และไม่สามารถนำเสนอความตายของตัวเองได้ ความตายจึงเปรียบเหมือนนิยายที่แต่งขึ้นมาจากประสบการณ์ของการสูญเสียของผู้อื่นหรือจากการตายของคนอื่น ซึ่งทำให้การรับรู้ความตายของตนเองนั้นเราสามารถทำได้เพียงมองความตายของผู้อื่นแล้วรับรู้ว่าสิ่งนี้จะเกิดขึ้นกับเราเช่นกันในอนาคต ดังนั้นการที่จะนิยามความหมายของความตายจึงเชื่อมโยงอยู่กับโลกทัศน์เกี่ยวกับการมองตัวมนุษย์ทั้งจากแนวคิดปรัชญา ศาสนา ความเชื่อ หรือวิทยาศาสตร์ เป็นต้น ที่ต่างพยายามจะค้นหาคำตอบและความเข้าใจต่อความตายและความหมายของการดำรงอยู่ของชีวิต ซึ่งในวิทยานิพนธ์เรื่องการศึกษามโนทัศน์เรื่องความตายของกฤษณมูรติ[8] ของพระอารดินทร์ เขมธมฺโม (รัตนภู) ได้อธิบายความหมายของความตายออกเป็น 2 แนวคิด คือ

---

[6]สุรกานต์ โตสมบุญ, "บทสำรวจนิทรรศการ: การจัดและการวางศิลปะ "ที่นั่น" กับ "ที่นี้"," ใน **มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดีวลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551**, รัศมี ชูทรงเดช, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 85.

[7]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **ความรัก ความรู้ ความตาย**, 46.

[8]ดูเพิ่มเติมใน พระอารดินทร์ เขมธมฺโม, "การศึกษามโนทัศน์เรื่องความตายของกฤษณมูรติ" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญามหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2550).

1. แนวคิดแบบสสารนิยม แนวคิดนี้อธิบายความหมายของความตาย คือ การสิ้นสุดแห่งการดำรงอยู่ของชีวิตมนุษย์ เมื่อกายดับทุกอย่างก็สิ้นสุด ซึ่งแนวคิดแบบสสารนิยมสอดคล้องกับการให้ความหมายความตายในทางการแพทย์ที่กล่าวว่า:

> ...ความหมายของความตายในทางการแพทย์ปัจจุบันหมายถึงการสิ้นสุดการทำงานของร่างกาย ได้แก่ หัวใจหยุดเต้น การหยุดหายใจและการตายของสมองซึ่งกำหนดเกณฑ์การตรวจสอบเพื่อยืนยันในการพิจารณาโดยแพทยสภาซึ่งวินิจฉัยว่าบุคคลที่ตายต้องไม่มีการเคลื่อนไหวได้เองไม่มี Reflex[9] ของแกนสมองไม่สามารถหายใจได้เองสภาวะเหล่านี้จะต้องไม่มีการเปลี่ยนแปลงภายใน 12 ชั่วโมงถือได้ว่าสมองตายแล้ว จึงจะถือว่าบุคคลคนนั้นได้ตายแน่นอน...[10]

แนวคิดแบบสสารนิยมมองความตายของมนุษย์หรือสรรพสิ่งต่างๆเป็นเพียงปรากฏการณ์หนึ่งตามธรรมชาติ มีเพียงสสารคือร่างกายไม่ได้มีจิตหรือวิญญาณซึ่งเมื่อตายก็หมายถึงการสิ้นสุดการทำงานของร่างกายเพียงเท่านั้นซึ่งเป็นจุดสุดท้ายเปรียบเสมือนกับการสิ้นสุดโครงการที่ดำเนินงานมายาวนานซึ่งแตกต่างจากแนวคิดแบบจิตนิยม

2. แนวคิดแบบจิตนิยม ได้ให้ความหมายของความตายว่าเป็นการเปลี่ยนผ่านสภาวะหนึ่งไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง โดยแบ่งแยกเป็นเรื่องกายกับจิต ซึ่งความตายเป็นการเปลี่ยนจากสภาวะหนึ่งของวิญญาณหรือจิต โดยที่กายหรือร่างกายเป็นเพียงที่อยู่ของจิต จิตมีความเป็นอมตะ หลังจากการตายจิตยังคงดำเนินต่อเนื่องอย่างไม่มีที่สิ้นสุด แนวคิดแบบจิตนิยมให้ความสำคัญกับภาวะหลังการตาย เช่น ตายแล้วแล้วไปไหนหรือเรื่องของโลกหน้า เป็นต้น

แนวคิดนี้สอดคล้องกับความเชื่อทางศาสนา เช่น ความหมายความตายของพุทธปรัชญา ที่มองว่าความตายไม่ใช่การสิ้นสุดของทั้งหมดของชีวิต ความตายเป็นอาการของการดับลงเป็นภาวะที่มีอยู่จริง แต่ชีวิตยังคงมีเกิดใหม่ในภพภูมิต่างๆตามสภาพแห่งกรรมและยังคงหมุนเวียนอยู่ในสังสารวัฏ[11] เช่นเดียวกันกับในความหมายทางคริสต์ศาสนากล่าวว่าความตาย คือ ภาวะที่ร่างกายและวิญญาณแยกออกจากกัน มนุษย์เกิดมาครั้งเดียว และตายครั้งเดียว เมื่อตายร่างกายซึ่งเป็นสสาร

---

[9]Reflex คือ การตอบสนองต่อสิ่งกระตุ้นของเซลล์ประสาทโดยอัตโนมัติ หรืออยู่นอกอำนาจจิตใจ

[10]จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, “การตายกับความตายในมุมมองจากศาสนาและวิทยาศาสตร์,” ใน **รวมบทความจากการประชุมวิชาการ**เรื่อง **ความตายกับการตาย: มุมมองจากศาสนาและวิทยาศาสตร์** (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 4.

[11]ดูเพิ่มเติมได้ใน ณัฐยา วาสิงหน, “ความหมายของความตายการตีความตามพุทธปรัชญา” (วิทยานิพนธ์ปริญญมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541).

จะสลายกลายเป็นธุลีตามเดิม ขณะที่วิญญาณซึ่งแยกออกจากร่างกายจะถูกนำไปพิพากษาทันทีตามบาปบุญของตน ในขณะเดียวกันก็มีความเชื่อเรื่องการกลับฟื้นคืนชีพภายหลังความตาย คือ มนุษย์จะถูกตัดสินโทษบาปของตนครั้งแรก เมื่อตายภาวะวิญญาณที่แยกออกจากร่างกาย และถูกนำไปยังสวรรค์ หรือสถานไฟชำระ (นรก) ตามบาปบุญของตนเอง หรืออย่างในศาสนาอิสลามที่มองว่าความตาย คือ การกลับสู่ความเมตตาของพระผู้เป็นเจ้าหรือพระอัลเลาะฮ์ ซึ่งเรียกว่า “อายัล” โดยที่ความตายตามหลักศาสนาอิสลามถือว่ามิใช่การดับสูญหรือการสูญเสียแต่เป็นการเคลื่อนย้ายสถานที่จากโลกหนึ่งไปสู่อีกโลกหนึ่ง และถือว่าเนื้อแท้ของมนุษย์มิใช่เรือนร่างอันเป็นวัตถุแต่เป็น “วิญญาณ” (รูห์) ซึ่งยังคงสภาพอยู่ และเตรียมพร้อมสำหรับการเคลื่อนย้ายไปสู่ชีวิตใหม่[12] หรืออย่างในแนวความคิดทางจิตวิทยาของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Frued) ที่เชื่อว่า ในจิตใต้สำนึกของเราพวกเราเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงเกี่ยวข้องกับความเป็นอมตะของตัวเราเอง ดังนั้นมันยากมากที่เราจะเข้าใจและรับรู้เกี่ยวกับการตาย พฤติกรรมหรือการกระทำของมนุษย์ทุกๆคน เป็นสิ่งที่ถูกควบคุมและจัดการโดยชุดของความขัดแย้งทางสัญชาตญาณ ในท่ามกลางพวกเขาประกอบด้วย สิ่งที่เรียกว่าสัญชาตญาณความตายที่เป็นสากล (Thanatos) และหลักการของชีวิตหรือสัญชาตญาณ (Eros) สัญชาตญาณทั้งสองแบบนี้ ถูกฝังอยู่ในตัวตนที่หยาบ (Id) ที่เป็นส่วนหนึ่งของจิตหรือวิญญาณ (Psyche) หรือสิ่งที่ละเอียดกว่าร่างกาย

อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าในแต่ละแนวคิด ความเชื่อจะมีความแตกต่างกันในส่วนของการแยกกายออกจากจิต แต่จะเห็นได้ชัดเจนว่าจิตวิญญาณหรือจิตเป็นสิ่งสำคัญมากกว่าร่างกาย ความตายจึงไม่ได้หมายถึงการจบสิ้นของสภาวะทางร่างกาย แต่เป็นเพียงการเปลี่ยนผ่านซึ่งจิตหรือวิญญาณที่มีความคงทนถาวรและยังคงทำหน้าที่ต่อไปหลังจากสิ้นชีวิต ซึ่งความหมายของความตายส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ในสังคม ตัวอย่างที่เห็นได้ชัด คือ พิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับความตาย โดยพิธีกรรมนั้นจะเกี่ยวกับการแยกตัว หรือแยกคนตายออกจากความเป็นคน เกิดเป็นพิธีกรรมต่างๆเพื่อจัดการกับร่างกายหลังความตาย ที่มีการเปลี่ยนแปลงสภาพ เช่น การปล่อยให้เน่าเปื่อย หรือการเผา และพิธีการรวมตัวของผู้ตายในโลกใหม่หรือในสภาพใหม่กับบทบาทใหม่ ที่แตกต่างไปจากโลกของคนเป็น เป็นต้น ซึ่งต้องอาศัยการรับรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับความตายโดยผ่านความเชื่อและแนวคิด

ทั้งนี้จากความหมายความตายที่กล่าวมาแล้วนั้น การพยายามค้นหาความหมายของความตายทำให้มีมุมมองและโลกทัศน์ในการมองโลก โดยที่ความหมายของความตายปรากฏให้เห็นทั้งเป็นรูปธรรม และอาจเป็นนามธรรม ความตายจึงมีความสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตของมนุษย์ซึ่งเกี่ยวข้องกับโครงสร้าง หรือสถาบันทางสังคมต่างๆ ตั้งแต่เกิดจนตาย ไม่ว่าจะเป็น โรงพยาบาล ที่ว่า

[12] ถนอมขวัญ ทวีบูรณ์, **ชีวิตและความตายแนวทางหรือทัศนะของศาสนา**, เข้าถึงเมื่อ 15 ธันวาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.elearning.ns.mahidol.ac.th/Patients-with-end-stage/__4.html

การอำเภอ สถานีตำรวจ โรงเรียน วัด ที่ได้เข้ามาจัดการต่อเรื่องดังกล่าว ภายใต้ระบบกฎหมาย จารีตประเพณีทางสังคม ที่สร้างอำนาจและบทบาทหน้าที่ให้กับสถาบันดังกล่าวข้างต้น เพื่อจัดการกับความตายให้เป็นไปตามโลกทัศน์ แนวคิด ค่านิยม ความเชื่อและความหมายที่มีต่อความตาย

ภาพตัวแทนความตาย

หากพิจารณาจากความหมายของความตายที่กล่าวมาข้างต้น ไม่ว่าจะเป็นแนวคิดแบบสสารนิยมหรือแนวคิดแบบจิตนิยม เราสามารถแบ่งความหมายความตายออกเป็น 2 ส่วน คือ เรื่องของกายหรือร่างกายกับเรื่องของจิตหรือวิญญาณ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับแนวคิด โลกทัศน์ของการมองโลก อันมีผลต่อการสร้างภาพตัวแทนความตาย ซึ่งข้าพเจ้าสามารถจำแนกภาพตัวแทนความตายออกแบ่งเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1. ภาพตัวแทนความตายแสดงในรูปของกายหรือร่างกาย ด้วยเหตุที่ธรรมชาติของทุกสรรพสิ่งบนโลกเมื่อกำเนิดขึ้นมาย่อมมีกายหรือร่างกายที่มีชีวิต แต่ด้วยวันหนึ่งร่างกายของเราจะถูกเปลี่ยนจากมีชีวิตไปสู่ไม่มีชีวิต ที่ถูกเรียกว่า “ตาย”อันมีลักษณะตรงข้ามอย่างสิ้นเชิงจากการมีชีวิตและการดำรงอยู่บนโลก ร่างกายที่ตายหากเป็นมนุษย์เรียกโดยทั่วไปว่า “คนตาย” เรียกอีกอย่างได้ว่า “ศพ” “ซาก” หรือเรียกรวมกันว่า “ซากศพ” ซึ่งเมื่อเวลาผ่านไปผิวหนังของศพจะเริ่มสลายตัวกลายเป็น “โครงกระดูก” หรือเหลือเพียง “กระดูกส่วนต่างๆของร่างกาย” อย่างเช่น หัวกะโหลก ซึ่งธเนศ วงศ์ยานนาวา ได้กล่าวถึงการสร้างภาพตัวแทนในบทความชื่อ ภาพตัวแทน แทนสิ่งที่แทนไม่ได้ว่า :

> … “ภาพตัวแทน” (representation) คือ การนำเสนอใหม่ (re-presentation) ไม่ได้เอาสรรพสิ่งทั้งหลายที่มีอยู่ในความเป็นจริงมานำเสนอให้ประจักษ์ เพราะใช่ว่า ทุกคนจะสามารถมีประสบการณ์โดยตรงกับสิ่งต่างๆได้ ดังนั้นความรู้บางอย่างที่เรารับรู้ก็เป็นเพียงแค่การนำเสนอผ่านสื่อบางอย่าง…[13]

อย่างไรก็ตามการสร้างภาพตัวแทนความตายในรูปแบบของซากศพหรือโครงกระดูกไม่ค่อยล้มเหลวในการทำให้เกิดความคิดเกี่ยวกับความตายเพราะเราสามารถรับรู้ได้แม้จะต่างวัฒนธรรม ศาสนาหรืออารยธรรม ดังที่ในหนังสือ Representation: cultural representations and signifying practices ของสจ็วต ฮอลล์ (Stuart Hall) อธิบายถึงภาพตัวแทนว่า:

[13]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, “ภาพตัวแทนสิ่งที่แทนไม่ได้,” **จุลสารไทยคดีศึกษา** 12, 1 (สิงหาคม-ตุลาคม 2538): 16-18.

> ..."ภาพตัวแทน" คือ ภาพที่เกิดจากการให้ความหมายแก่สิ่งต่างๆในโลก แห่งความเป็นจริงไม่ว่าจะเป็นสิ่งที่เป็นรูปธรรมหรือนามธรรมโดยใช้ภาษา ซึ่งภาษาที่ให้ความหมายและ ภาพของสิ่งต่างๆนั้นไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่เป็นข้อตกลงของสังคมและวัฒนธรรม สมาชิกในสังคมและวัฒนธรรมเดียวกันมักจะมีภาพของสรรพสิ่งร่วมกันอย่างไม่รู้ตัว...[14]

ด้วยเหตุที่มนุษย์หรือสรรพสัตว์ทุกอย่างบนโลกต่างมีรูปร่างกายถึงแม้ว่าจะมีผิวพรรณ โครงสร้าง หน้าตาจะแตกต่างกัน แต่เมื่อสรรพสัตว์ทั้งหลายได้ตายก็เปรียบเสมือนละทิ้งความแตกต่างทางร่างกาย "ศพ" กลายเป็นลักษณะบุคลิกภาพที่ดูจะเป็นสากล (universal) และเมื่อผิวหนังกล้ามเนื้อและอวัยวะได้สลายลงไปยังคงเหลือกระดูกที่ช่วยให้เห็นความจริงว่าเคยมีชีวิตอาศัยอยู่บนโลกใบนี้ ดังนั้นเราจะเรียกภาพตัวแทนกลุ่มนี้ว่าเป็น "ภาพสะท้อน" ก็อาจเป็นได้ เพราะภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้เกิดจากความคิดที่ขึ้นอยู่ กับวัตถุ บุคคล แนวความคิด หรือเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในโลกความเป็นจริง เปรียบเสมือนกระจกหรือการเลียนแบบที่สะท้อนความหมายแท้จริงที่ปรากฏในโลกเราสามารถใช้เพื่อแทนสิ่งๆ หนึ่งได้ เนื่องมาจากการที่เรามองเห็นด้วยตา (visual sign)[15] อย่างไรก็ตาม ในความเห็นของฌาค แดร์ริดา (Jacques Derrida) กล่าวว่า "...ภาพลักษณ์ของคนตาย" ไม่ใช่เรื่องของภาพสะท้อนหรือตัวแทน (representation) แต่ "ภาพลักษณ์" คือ "คนตาย/ความตาย" เลยทีเดียว..."[16] สอดคล้องกับในส่วนหนึ่งของหนังสือ Death and resurrection in Art ซึ่งกล่าวถึงการใช้ร่างกายที่เสียชีวิตเป็นภาพตัวแทนของความตายว่า:

> ...ร่างกายหลังจากการตายกลายเป็นซากและเนื้อหนังที่เริ่มเสื่อมสลายตัว โครงกระดูกได้กลายเป็นสัญลักษณ์แทนในหลายวัฒนธรรมในฐานะใช้สื่อความหมายของศพและอุปมาถึงการตายของร่างกายซึ่งเป็นหลักฐานที่จับต้องได้และเป็นตัวเป็นตน...[17]

---

[14]Stuart Hall, **Representation: cultural representations and signifying practices** (London: Sage in association with the Open University, 2007), 1-11.

[15]Christine Quigley, **Skull and skeletons: human Bone Collections and Accumulations** (Jefferson, N.C.: McFarland, 2001), 5.

[16]ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, **วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น**, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2554), 166.

[17]Enrico De Pascale, **Death and resurrection in art** (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009), 117.

เช่นเดียวกันกับนักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศส ฟิลลิปเป้ อะลีเอ่ส์ (Philippe Ariés) ก็ได้อธิบายถึงความหมายของโครงกระดูกในตอนหนึ่งของหนังสือ The hour of our death กล่าวว่า "...โครงกระดูกไม่จำเป็นจะต้องเป็นชิ้นส่วนทั้งหมด มันอาจจะถูกรื้อถอนหรือแบ่งออกเป็นชิ้นเล็กๆแต่กระดูกทุกชิ้นส่วนมีค่าสัญลักษณ์เดียวกัน..."[18] หรืออย่างในหนังสือ Skulls and Skeletons: Human Bone Collections and Accumulations ของ คริสติน ควิกลีย์ (Christine Quigley) ได้อ้างถึงทรรศนะของ โฟเก้ เฮนส์เช้น (Folke Henschen)[19] (ปีค.ศ. 1965) กล่าวถึงความหมายของหัวกะโหลกว่ามีความหมายถึงความตายในตัวของมันไม่ว่าจะอยู่ในบริบทใดก็ตามไว้ว่า:

> ...กะโหลกของมนุษย์ ถ้าใครจะถามว่าทำไมมันจึงเป็นตัวแทนบ่อยมากในศิลปะ คำตอบเกือบจะแน่นอน เป็นเพราะมีความสำคัญที่เห็นได้ชัดว่ามันเป็นสัญลักษณ์ของความตายและการตาย และแน่นอนเป็นไปไม่ได้ที่จะคิดถึงความหมายของกะโหลกศีรษะในความหมายที่แตกต่างกันหรือจะเป็นอิสระจากความหมายที่เคยเป็น...[20]

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าความหมายของความตายสามารถแสดงผ่านการแสดงของร่างกายในกระบวนการที่เกิดขึ้นหลังจากการตาย ซึ่งในพจนานุกรม The Oxford Advanced Learner's Dictionary[21] ได้ให้ความหมายของคำว่า ความตาย (Death) หนึ่งในหลายความหมายได้กล่าวถึงรูปธรรมของความตาย ว่า "ความตายในรูปแบบของมนุษย์มักแสดงด้วยการวาดภาพเป็นโครงกระดูกมนุษย์" สอดคล้องกับใน Longman Dictionary of Contemporary English[22] ได้อธิบายว่า "ความตายของสิ่งมีชีวิตในลักษณะของโครงกระดูกมนุษย์ ใช้ในภาพวาด เรื่องราว เพื่อเป็นตัวแทนของคนตาย" ทั้งนี้แม้ว่าความตายเป็นสิ่งที่ไม่ใครสามารถที่จะสัมผัสและกลับมาเล่าให้ประจักษ์ได้ แต่อย่างไรก็ดีเราสามารถเห็นได้จากความตายของคนอื่นและถึงจะไม่ใช่ความตายของตนเอง ไม่ใช่ประสบการณ์ส่วนตัวซึ่งฌาค แดร์ริดา กล่าวว่า:

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[18]ดูเพิ่มเติมใน Philippe Ariès, **The hour of our death** (New York: Knopf, 1981).

[19]Folke Henschen เป็นแพทย์ชาวสวีเดนผู้เชี่ยวชาญทางด้านกายวิภาคศาสตร์

[20]Christine Quigley, **Skull and skeletons: human Bone Collections and Accumulations**, 5.

[21]Oxford learner's dictionaries, **Death**, accessed August 27, 2014, available from http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/Deathq= death

[22]Longman English Dictionary, **Death**, accessed August 27, 2014, available from http://www.ldoceonline.com/dictionary/death

> มนุษย์สามารถจะรับรู้ความตายของผู้อื่นก็เพื่อจะทำให้เราทราบอัตวิสัยของเราเอง ในท่ามกลางการรับรู้ความตายหรือการระลึกถึงความตายจึงเท่ากับเป็นการเพ่งมองความเป็นไปได้และความเป็นไปของการมีชีวิตรอดของเราด้วย[23]

กล่าวได้ว่าภาพตัวแทนความตายอย่าง ซากศพ (คนตาย) โครงกระดูก หัวกะโหลก และ กระดูกส่วนต่างๆของร่างกาย เป็นความตายที่มีรูปร่าง สามารถอธิบายได้ด้วยหลักและเหตุผล เช่นนั้นจึงถือได้ว่าภาพตัวแทนกลุ่มนี้เป็นความตายที่รู้สึกได้และสัมผัสได้ด้วยตา ในขณะที่เรารู้ว่ามันไม่สามารถเป็นความตายของตนเอง แต่มันจะถูกแทนด้วยการเสียชีวิตของผู้อื่นให้เรารับรู้ความตายอยู่เสมอ และเราสามารถเข้าใจความตายด้วยเหตุที่ความตายเป็นพื้นฐานของการเป็นอยู่ มีอยู่ ซึ่งหากเรามองในชีวิตประจำวันจะพบว่าภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้อยู่กับเราทุกทีและเป็นความตายของผู้อื่น เช่น จากภาพโปสเตอร์, นิยายสยองขวัญ, ภาพการเสียชีวิต, ฆาตกรรม, สงคราม, ภัยพิบัติ, อุบัติเหตุ โดยผ่านสื่อกลางอย่างโทรทัศน์ อินเตอร์เน็ต และ สื่ออื่นๆ เป็นต้น

2. ภาพตัวแทนความตายในรูปของสิ่งต่างๆ การสร้างภาพตัวแทนความตายของกลุ่มนี้เกิดจากการให้นิยามและความหมายของความตายที่แตกต่างกันไปตามแต่ละสังคม วัฒนธรรม โดยเฉพาะการตีความความตายตามแนวทางแบบจิตนิยมที่มักสัมพันธ์กับแนวความคิดทางความเชื่อและศาสนา ภาพตัวแทนความตายของกลุ่มนี้จึงเป็นสิ่งต่างๆ ที่ไม่จำเป็นต้องมีความหมายถึงความตายในตัวเอง แต่อาศัยว่าเป็นสิ่งต่างๆที่ถูกกำหนดหรือแต่งตั้งให้เป็นภาพตัวแทนของความตาย โดยที่จะสามารถรับรู้ว่าเป็นภาพตัวแทนของความตายได้ก็ต่อเมื่อผู้รับรู้มีประสบการณ์ เช่น ความเชื่อ บรรทัดฐาน คุณค่าความหมายที่สังคมนั้นๆกำหนดขึ้นอยู่ในความคิดอยู่แล้ว ดังที่ ริชาร์ด ไดเออร์ (Richard Dyer) ได้อธิบายความหมายของ “ภาพตัวแทน” ว่า:

> ... เราสร้างความหมายกับสิ่งต่างๆ โดยให้ภาพที่เป็นตัวแทนสำหรับสิ่งเหล่านั้น สมาชิกของวัฒนธรรมเดียวกันมักจะมีความคิด การรับรู้แนวคิด และภาพในใจที่ทำให้พวกเขาคิดและรู้สึกเกี่ยวกับโลก และการตีความโลก โดยผ่านรหัสวัฒนธรรม (Cultural codes) ร่วมกันซึ่งความคิดและความรู้สึกของพวกเขา ก็คือ ระบบแห่งภาพตัวแทน (system of representation) ที่อารมณ์แนวคิดและภาพในใจจะถูกแสดงเป็นภาพตัวแทนออกมา...[24]

---

[23]สุรกานต์ โตสมบุญ, “บทสำรวจนิทรรศการ: การจัดและการวางศิลปะ “ที่นั่น” กับ “ที่นี้”,” ใน **มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดีวลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551**, 88.

[24]ตาณตา เตียงทอง, “ภาพตัวแทนของไทยในเรื่อง チェンマイの首 ของ 中村敦夫,” (ปริญญานิพนธ์บัณฑิต สาขาวิชาภาษาญี่ปุ่นมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ภาควิชาภาษาตะวันออก, 2553), 8.

ภาพตัวแทนความตายในรูปของสิ่งต่างๆ โดยส่วนใหญ่จะใช้เพื่อสื่อความหมายของแนวคิดและความเชื่อที่เป็นนามธรรมโดยการกำหนดสิ่งต่างๆเพื่อเป็นสัญลักษณ์หรือภาพแทนความตายโดยที่ต้องอาศัยการตีความผ่านการรับรู้ที่มาจากความเชื่อหรือวัฒนธรรมของสังคมนั้นๆ โดยการเปรียบเทียบเข้ากับแนวคิดความหมายของความตาย ซึ่งข้าพเจ้าขอจำแนกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

2.1 ภาพตัวแทนความตายในรูปพิธีกรรม เมื่อความตายเป็นสิ่งที่ทุกคนกลัว และความกลัวนำมาซึ่งรูปแบบของความสัมพันธ์ระหว่างคนเป็นกับคนตาย มนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับวิญญาณและสิ่งที่เหนือธรรมชาติ พิธีกรรมจึงเป็นภาพตัวแทนความตายที่ตอบสนองต่อความเชื่อ แนวคิดที่ว่าความตายไม่ใช่การสิ้นสุดความตายเป็นเพียงการเปลี่ยนผ่านไปสู่อีกสภาวะหนึ่ง ซึ่งพิธีกรรมเปรียบเสมือนตัวแทนที่แบ่งแยกโลกของคนเป็นและโลกของคนตายให้เราเห็นเป็นรูปธรรม โดยผ่านพิธีกรรมต่างๆตามความเชื่อและความหมายในการมองความตาย อย่างการจัดพิธีศพ การไว้ทุกข์ การจัดการร่างผู้ตาย เช่น การฝังหรือเผา เพื่อสะท้อนความเชื่อในเรื่องชีวิตหลังความตายการจัดการกับคนตายจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นและกลายเป็นพิธีกรรม

2.2 ภาพตัวแทนความตายในรูปของการกำหนดสิ่งต่างๆเป็นสัญลักษณ์ เมื่อการนิยามและการให้ความหมายต่อความตายเป็นที่ซับซ้อนและแตกต่างกันออกไป ซึ่งภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้เกิดจากการให้ความหมายความตายที่ไม่ใช่แค่เรื่องร่างกายเพียงอย่างเดียว ดังนั้นจึงมีการกำหนดสิ่งต่างๆเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนความคิด และความเชื่อที่มีต่อความตาย ซึ่งในบางครั้งอาจมีความเชื่อมโยงกับพิธีศพ เช่น โลงศพหรือสุสานที่ใช้ในพิธีศพในบางวัฒนธรรม หรือการใช้สิ่งต่างๆในการพยายามที่จะอธิบายถึงความตายหมายถึงความเปราะบางของชีวิตมีเกิดย่อมมีดับ เช่น ในความคิดของคริสต์ศาสนาได้ใช้ คบเพลิง นาฬิกาทราย เป็นภาพตัวแทนความหมายเปรียบเทียบถึงการมีชีวิตและความตายหรือการใช้สัตว์อย่างนกหรือแมลงบางชนิด แสดงความหมายความตายของอียิปต์และกรีกโบราณอันเป็นตัวแทนของจิตวิญญาณและความเป็นอมตะ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามภาพตัวแทนความตายในรูปของสิ่งต่างๆมิได้หยุดนิ่ง เมื่อสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงยอมสงผลตอการเปลี่ยนแปลงความคิด ความเชื่อ ซึ่งภาพตัวแทนกลุ่มนี้มีการเปลี่ยนแปลงตลอด โดยเฉพาะเมื่อต่างสังคม ต่างวัฒนธรรม ต่างความเชื่อการนำเสนอภาพตัวแทนความในกลุ่มนี้ก็แตกต่างกันออกไป ซึ่งต้องอาศัยการรับรู้แนวคิดเดียวกันจึงจะเข้าใจ

ดังนั้นจากการแบ่งภาพตัวแทนความตายออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ภาพตัวแทนในรูปของกายหรือร่างกาย และภาพตัวแทนในรูปของสิ่งต่างๆ ซึ่งภาพตัวแทนความตายในรูปของกายหรือร่างกายเป็นลักษณะที่ข้าพเจ้าสนใจที่จะศึกษามากที่สุด เพราะภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ ไม่ว่าจะอยู่ในลักษณะใด เราก็สามารถรับรู้ได้ว่าสิ่งเหล่านี้หมายถึงความตายและมีความหมายค่อนข้างนิ่งมากกว่าภาพตัวแทนความตายในอีกกลุ่ม ดังนั้นข้าพเจ้าจึงขอเรียกภาพตัวแทนความตายในรูปหรือร่างกาย คือ ซากศพ ศพ โครงกระดูก กระดูกส่วนต่างๆของร่างกายทั้งนี้รวมไปถึงภาพของการเสียชีวิตของ

ผู้อื่น เรียกโดยรวมว่า "ภาพตัวแทนความตาย" ซึ่งข้าพเจ้าจะใช้เป็นขอบเขตในการเลือกงานศิลปะที่มีภาพความตายในรูปแบบดังกล่าวมาศึกษาในบทต่อไป

ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะ

จากที่ได้กล่าวถึงภาพตัวแทนความตาย ซึ่งในวิทยานิพนธ์เล่มนี้ข้าพเจ้าได้เลือกภาพตัวแทนความตายในรูปของกายหรือร่างกาย อันครอบคลุมถึงภาพของการเสียชีวิต,ศพ,โครงกระดูก,หัวกะโหลก,และชิ้นส่วนของซากศพ เป็นต้น เรียกโดยรวมว่า "ภาพตัวแทนความตาย" ซึ่งจากศึกษาความหมายและนิยามของความตายทำให้เราทราบว่าทุกสรรพสิ่งบนโลกใบนี้โดยเฉพาะ "มนุษย์" เป็นสิ่งมีชีวิตที่มีความตายแฝงอยู่ทุกขณะไม่เว้นแม้แต่ในมุมของศิลปะ ดังนั้นเพื่อทำความเข้าใจถึงการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะข้าพเจ้าจึงขออธิบายความเป็นมาและการปรากฏของภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกและของไทยพอสังเขป ดังนี้

ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก

หากเรามองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ศิลปะแล้วจะพบว่าภาพตัวแทนความตายถูกใช้ในงานศิลปะมาเป็นเวลาที่ยาวนานแล้ว โดยที่มีหลักฐานปรากฏให้เห็นนับตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จวบจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผลงานศิลปะมากมายได้แสดงภาพตัวแทนความตายทั้งทางตรงและทางอ้อม เช่น ภาพของการสู้รบสงคราม, การทรมาน, การตรึงกางเขน, การประหารชีวิต, การเสียสละชีวิตของมนุษย์, การลงโทษของพระเจ้า, ภัยพิบัติหรือโรคระบาด เป็นต้น

ทั้งนี้หากย้อนหลังถึงภาพตัวแทนความตายที่ปรากฏในงานศิลปะครั้งแรกนั้น คงต้องกล่าวไปถึงเมื่อราวประมาณ 15,000-13,000 ปีก่อนคริสตกาล (15,000-13,000 BC.) หรือที่เราเรียกว่า "ยุคหินเก่า" (Paleolithic period) ดังที่ในส่วนหนึ่งของบทนำหนังสือ Death and resurrection in art ได้กล่าวไว้ว่า:

> ...ภาพของความตายเป็นภาพที่พบว่ามีการสร้างขึ้นบ่อยครั้งและภาพความตายถือว่าเป็นภาพที่เก่าแก่ที่สุดในประวัติศาสตร์ศิลปะนั้น คือ ภาพฉากต่อสู้ที่ปรากฏอยู่บนภาพวาดบนผนังถ้ำที่วาดตั้งแต่ยุคหินเก่า...[25]

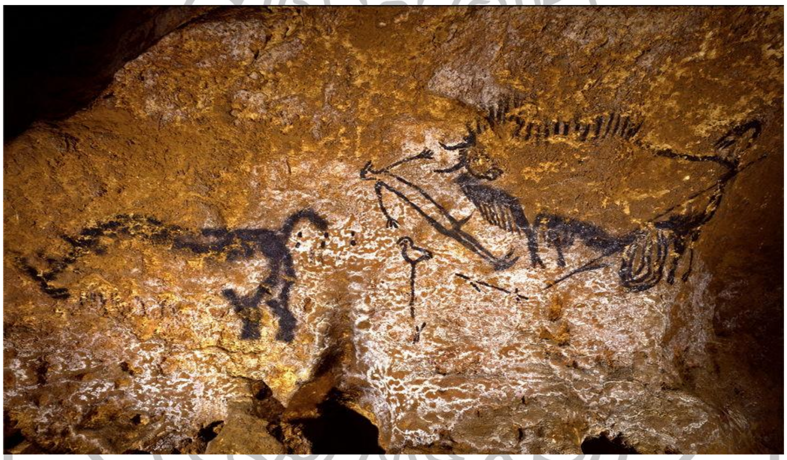
ในยุคหินเก่านั้นเป็นช่วงเวลาที่มนุษย์ยังไม่มีการประดิษฐ์ตัวอักษร อาศัยอยู่ในถ้ำหรือเพิงผา ยังไม่มีการตั้งถิ่นฐานอย่างถาวร อพยพไปตามแหล่งที่มีอาหารอุดมสมบูรณ์ แต่อย่างไรก็ดีมนุษย์ก่อนประวัติศาสตร์ก็รู้จักการประดิษฐ์เครื่องมือ ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ใช้ทั่วไปอย่างหยาบๆ ที่เรียกว่า "เครื่องมือหินกะเทาะ" อีกทั้งยังรู้จักใช้ไฟเพื่อให้ความอบอุ่นแก่ร่างกาย ให้แสงสว่าง ให้ความ

---

[25] Enrico de Pascale, **Death and resurrection in art,** 6-7.

ปลอดภัย และหุงหาอาหาร มีการดำรงชีวิตด้วยการเก็บหาผลไม้ในป่าและการล่าสัตว์อันเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตประจำวัน โดยจะล่าสัตว์และนำมาแบ่งสันปันส่วนแก่กันและทำเป็นอาหาร ซึ่งมีหลักฐานสนับสนุน คือ การพบพบซากสัตว์ จำพวกวัวกระทิง ควายป่า กวางเรนเดียร์ ม้าป่าและแมมมอธในถ้ำ

เมื่อการล่าสัตว์คือชีวิตประจำวันที่ต้องกระทำเป็นประจำจึงเป็นผลนำมาสู่มโนภาพหรือจินตนาการความเป็นศิลปิน สู่การถ่ายทอดออกมาเป็นงานศิลปะภาพเขียนบนผนังถ้ำ เป็นภาษายุคแรกเริ่มที่สุดซึ่งถือได้ว่าเป็น “ภาษาภาพ” โดยที่เนื้อหาที่พบเกือบทั้งหมดเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสัตว์ ซึ่งลักษณะทั่วไปของภาพเขียนบนผนังถ้ำนั้น ศิลปินพยายามที่จะวาดแสดงถึงความเป็นจริงและท่าทางการเคลื่อนไหว โดยการถ่ายทอดลักษณะโครงสร้าง ลักษณะทางกายวิภาคและส่วนประกอบของสัตว์ออกมาได้อย่างดีและชัดเจน[26]



ภาพที่ 1 ภาพวาดมนุษย์พบในถ้ำลาส์โกซ์ (Lascaux cave) จิตรกรรมฝาผนังถ้ำของยุคหินเก่า (Paleolithic art)

ที่มา: **Lascaux**, accessed May 16, 2014, available from http://www.lascaux.culture.fr/

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้นว่าภาพตัวแทนความตายปรากฏในงานศิลปะครั้งแรกในศิลปะก่อนประวัติศาสตร์ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานที่ปรากฏในภาพเขียนบนผนังถ้ำ ตัวอย่างหนึ่งในภาพเล่าเรื่องที่ถูกค้นพบ ณ ถ้ำลาส์โกซ์ (Lascaux cave) ประเทศฝรั่งเศส (ภาพที่1) ได้แสดงให้เห็นฉากที่หายากมากที่สุดฉากหนึ่ง (เพราะส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับสัตว์) ภาพที่สันนิษฐานว่าเป็นภาพที่แสดงภาพตัวแทนความตาย ถูกนำเสนอให้เห็นในร่างของมนุษย์ และถือได้ว่าเป็นภาพวาดของมนุษย์ที่เก่าแก่ที่สุดในศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ฉากของมนุษย์ที่สันนิษฐานว่าเป็นภาพคนตาย (โดยมีการเปรียบเทียบลักษณะกับภาพสัตว์ที่ดูมีการเคลื่อนไหว แต่มนุษย์กลับนอนแข็งทื่อ) ซึ่งมนุษย์ที่ปรากฏ

---

[26] ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก** (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2553), 18.

ในภาพเขียนนั้นน่าจะแสดงการเผชิญหน้าระหว่างมนุษย์และสัตว์ (วัวบันไซ) มนุษย์ซึ่งอยู่ในท่านอนคว่ำบนพื้น มีใบหน้าคล้ายกับสวมหน้ากากรูปหัวนกวาดขึ้นอย่างหยาบๆ ดูไม่มีฝีมือเมื่อเทียบกับภาพวาดสัตว์และมีความเป็นไปได้ว่ามนุษย์ผู้นี้จะเป็นชายเพราะมีการวาดเส้นแทนอวัยวะเพศที่ตัวของมนุษย์ในลักษณะเป็นเส้นชี้ขึ้นคล้ายอวัยวะเพศชาย[27] ถัดจากร่างของมนุษย์มีหอกที่หักและหอกที่มีนกติดอยู่[28] อีกด้านเป็นวัวกระทิงที่ดูเหมือนจะได้รับบาดเจ็บ โดยที่ใต้ท้องมีลักษณะคล้ายลำไส้ห้อยลงมา

ทั้งนี้การนำเสนอภาพตัวแทนความตายในศิลปะบนผนังถ้ำนี้มีความเป็นไปได้ว่าอาจกระทำขึ้นเพื่อความบันเทิงหรือเหตุผลทางไสยศาสตร์ ซึ่งนักวิชาการบางท่านมองว่าเป็นการแสดงภาพของพิธีกรรม ซึ่งร่างของมนุษย์อาจหมายถึงหมอผี บางท่านเห็นว่าภาพดังกล่าวเป็นตัวแทนของดวงดาวบนท้องฟ้า[29] หรืออาจจะเป็นอย่างที่ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวในหนังสือ ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1: ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณ ศิลปะอียิปต์ ศิลปะเมโสโปเตเมีย ศิลปะกรีก ศิลปะโรมัน และศิลปะไบแซนทีน เกี่ยวกับภาพดังกล่าวว่า:

> ... นักวิชาการบางท่านก็ว่าเป็นภาพจินตนาการการผสมกันระหว่างร่างของพระเจ้า มนุษย์ สัตว์รวมกัน บางท่านว่าเป็นการปลอมแปลงร่างให้คล้ายสัตว์ของนายพรานยุคนั้นเพื่อล่าสัตว์...[30]

ซึ่งเชื่อมโยงได้กับการให้คำอธิบายของศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ ในหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1 ที่กล่าวถึงความหมายโดยรวมในการสร้างศิลปะบนผนังถ้ำของคนยุคก่อนประวัติศาสตร์ว่า:

> ...นักโบราณคดีตีความโดยรวมถึงศิลปะในฝาผนังถ้ำว่าศิลปินได้วาดรูปเพื่อตอบสนองความเชื่อด้านวิญญาณนิยม ซึ่งอาจจะวาดเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรมอะไร

---

[27] Helen Gardner, **Gardner's art through the ages: the western perspective** (Belmont, CA: Thomson Wadsworth, 2010), 9.

[28] New world encyclopedia**, The shaft of Dead Man**, accessed April 8, 2014, available from https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Lascaux

[29] Anne Verdon, **Lascaux,** accessed August 15, 2014, available from http: //myweb.usf.edu/~verdon/lascaux.html

[30] กำจร สุนพงษ์ศรี, **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1: ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณ ศิลปะอียิปต์ ศิลปะเมโสโปเตเมีย ศิลปะกรีก ศิลปะโรมัน และศิลปะไบแซนทีน** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 10.

> บางอย่างหรือไม่ก็เป็นการข่มขวัญสัตว์เหล่านี้ เมื่อพวกเขาออกจากถ้ำไปเผชิญหน้ากับสถานการณ์จริงในทุ่งกว้าง...[31]

จากคำอธิบายข้างต้นที่กล่าวมานั้นจะเห็นได้ว่าภาพความตายรวมไปถึงศิลปะบนผนังถ้ำได้รับการอภิปรายอย่างกว้างขวาง เพื่อหาเหตุผลของการวาดหรือสร้างภาพ แต่อย่างก็ไรตามก็ยังไม่สามารถหาข้อสรุปร่วมกันได้

ครั้นเมื่อเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์โบราณ ในช่วงเวลาราวประมาณ 3,000 ปีก่อนคริสตกาล (3,000 BC.) อันได้ชื่อว่าเป็นสมัยแห่งการเริ่มต้นของประวัติศาสตร์อียิปต์โบราณ ซึ่งมีการตั้งหลักแหล่งตามพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ มีอารยธรรม วัฒนธรรมและศาสนาดีกว่าในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ที่สำคัญมีการประดิษฐ์ตัวอักษรที่เรียกว่า "อักษรรูปภาพ" (Hieroglyphic) อันถือได้ว่าเป็นสมัยแห่งการสร้างอารยธรรมของมนุษย์ ซึ่งในยุคของอียิปต์สมัยราชวงศ์ต้น (Pre-dynastic period) เป็นยุคที่เริ่มมีการปกครองอย่างชัดเจน

แต่อย่างไรก็ตามอำนาจการปกครองทั้งหมดอยู่ภายใต้การปกครองของผู้นำที่เรียกว่า "ฟาร์โรห์"(Pharaoh) โดยที่สังคมอียิปต์โบราณมีกรอบคิดของความเชื่อที่ว่า ฟาร์โรห์ทรงไม่ใช่มนุษย์แต่เป็นผู้มีอำนาจเหนือธรรมชาติ มีสถานะเป็นสมมุติเทพ ดังนั้นจึงทำให้การปกครองต่างๆ ตกอยู่ภายใต้คำสั่งและอำนาจสิทธิ์เด็ดขาดอยู่ที่ฟาร์โรห์ ไม่เว้นแต่ทางด้านศิลปะที่ฟาร์โรห์ยังเป็นผู้อุปถัมภ์หลัก ทำให้การสร้างสรรค์ศิลปะจึงตกอยู่ในกรอบของการสร้างเพื่อตอบสนองต่อพระราชอำนาจของฟาโรห์ โดยที่ผลงานศิลปะจะแสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดี สนับสนุนอำนาจของกษัตริย์ และรับใช้ฟาร์โรห์แต่เพียงผู้เดียว

ภายใต้กรอบคิดดังกล่าวส่งผลต่อการนำเสนอภาพตัวแทนความตายซึ่งถูกใช้เพื่อแสดงถึงพระราชอำนาจของฟาร์โรห์เช่นกัน ดังในตัวอย่างที่พบในแผ่นหินที่มีชื่อเรียกว่า "แผ่นหินของพระเจ้านาร์เมอร์"(The Narmer Palette) ภาพที่ถูกสลักบนแผ่นหินนี้มีสถานะของการเป็นอักษรรูปภาพ โดยมีการสลักทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ซึ่งในหนังสือปรัชญาศิลปะ ของ กีรติ บุญเจือ ได้บรรยายภาพที่ปรากฏในแผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์ไว้ว่า:

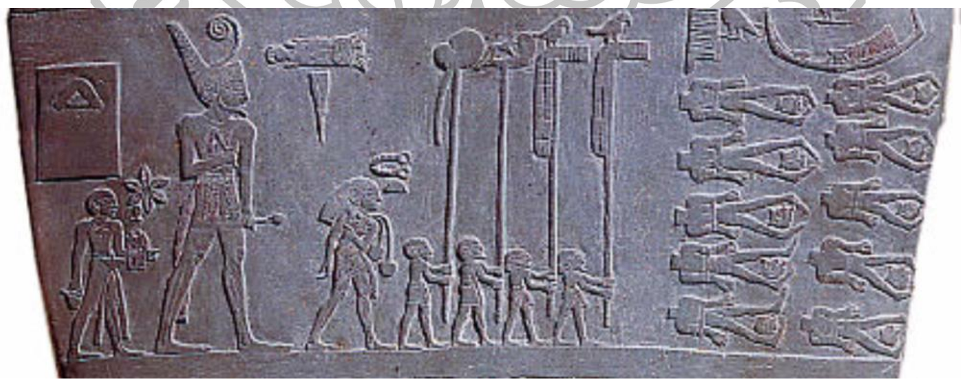
> ... ด้านหน้าแสดงภาพฟาโรห์กำลังฆ่าศัตรูทรงสวมมงกุฎของอียิปต์เหนือ หัตถ์ซ้ายยึดผมของศัตรู หัตถ์ขวาเงื้อตะลุมพุกมุมขวาบนมีเหยี่ยว อันเป็นสัญลักษณ์ของเทพบุตรโฮรุสเหยียบบนแผ่นดินซึ่งมีพลเมืองและอุดมด้วยปาปิรุสอันเป็นสัญลักษณ์ของอียิปต์ตอนใต้ ทางซ้ายมือมีรูปคนตัวเล็กซึ่งได้แก่มหาดเล็กถือรองพระบาทคู่และกระปุกน้ำมนต์ส่วนล่างมีคนนอนตายอยู่สองคน ด้านซ้ายของคนตายมีเครื่องหมายบ่งให้รู้ว่าตายในกำแพงเมือง ด้านหลังของรูปแสดงฟาโรห์องค์เดียวกันสวมมงกุฎของอียิปต์ใต้ ทรงเดิน

---

[31]ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก**, 21.

ตรวจศัตรูที่ถูกฆ่าตาย มีธงนำขบวนและมหาดเล็กติดตาม ส่วนล่างสุดมีวัวผู้ซึ่งหมายถึงฟาโรห์ขวิดกำแพงศัตรูพังทลาย...[32] (ภาพที่ 2)

ภาพที่ 2 แผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์ (The Narmer Palette)
ที่มา: **The Narmer Palette**, accessed May 16, 2014, available from http://www.saylor.org/site/wp- content/uploads/2011/09/The-Narmer-Palette_1.pdf



ภาพที่ 3 ภาพของคนตายในแผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์
ที่มา: **The Narmer Palette**, accessed May 16, 2014, available from http://www.saylor.org/site/wp- content/ uploads/2011/09/The-Narmer-Palette_1.pdf

[32]กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาศิลปะ** (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2522), 93.

จากอักษรรูปภาพในแผ่นหินดังที่กล่าวมาข้างต้น สันนิษฐานได้ว่ามีความเป็นไปได้ที่จะสื่อถึงพระราชกรณียกิจแสดงเหตุการณ์เมื่อพระเจ้านาร์เมอร์ฟาร์โรห์ผู้ปกครองอียิปต์เหนือ ได้เข้าโจมตีอียิปต์ใต้และเป็นฝ่ายได้รับชัยชนะเหนือศัตรู จนสามารถผนวกดินแดนทั้งสองเข้าด้วยกันเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของอารยธรรมอียิปต์โบราณ และพระเจ้านาร์เมอร์ถือเป็นปฐมกษัตริย์แห่งราชอาณาจักรอียิปต์ ซึ่งอักษรรูปภาพที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงระบบความคิด ความเชื่อในศาสนาศิลปะและรัฐเทโศบายต่างๆของอียิปต์สมัยแรก[33] และแน่นอนที่สุดของการสร้างงานศิลปะชิ้นนี้คือเพื่อแสดงอำนาจ ความยิ่งใหญ่ ความสามารถของพระเจ้านาร์เมอร์

สำหรับภาพตัวแทนความตายที่ปรากฏนั้นเปรียบได้กับการเป็นสื่อแสดงเน้นย้ำให้เห็นถึงพระราชอำนาจและความสามารถของฟาโรห์ที่มีเหนือศัตรู อันเนื่องด้วยกรอบความคิดที่ว่าฟาโรห์มีฐานะเป็นบุตรแห่งเทพโฮรัส (Horus) ที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติใดทั้งปวง ในขณะที่ภาพตัวแทนความตายแสดงถึงคนตายที่ถูกตัดศีรษะและศีรษะถูกนำมาจัดวางไว้ตรงระหว่างขาทั้งสองข้างของคนตาย (ภาพที่ 3) อันมีนัยยะเพื่อสื่อแสดงถึงฝ่ายศัตรูที่ต้องพ่ายแพ้และได้รับโทษทัณฑ์ถึงแก่ความตายจากฟาร์โรห์ผู้มีสถานะเป็นบุตรของเทพเจ้าที่ไม่มีผู้ใดจะมาทัดเทียมและต้องพ่ายแพ้ต่ออำนาจที่ยิ่งใหญ่นี้ดังที่ในหนังสือ Death and resurrection in art ได้อธิบายไว้ว่า:

> ..ภาพความตายมักถูกปรากฏอยู่ในงานศิลปะที่มีฉากของการต่อสู้ สงคราม ซึ่งในหลายศตวรรษที่ผ่านมาภาพของการต่อสู้มักมีนัยยะของอุดมการณ์ทางการเมือง รวมไปถึงการเป็นตัวแทนอำนาจของฝ่ายที่ได้รับชัยชนะในการต่อสู้ สงคราม งานศิลปะเหล่านี้มักได้รับการสนับสนุนจากผู้มีอำนาจอย่างกษัตริย์ พระสันตะปาปา ประมุขแห่งรัฐ โดยส่วนใหญ่ภาพของการต่อสู้จะแสดงความแข็งแกร่งของวีรบุรุษในลักษณะของการทำลายศัตรูหรือมีความสามารถเหนือศัตรู อย่างเช่น ในอียิปต์โบราณพบฉากที่พระมหากษัตริย์มีชัยชนะในสนามรบ กำลังทำการตรวจสอบคนที่ตายแล้วหรือเพื่อขอบคุณเทพเจ้า (แผ่นหินพระเจ้านาร์เมอร์)...[34]

อย่างไรก็ตามในสังคมอียิปต์โบราณโดยรวมมีกรอบความคิดความเชื่อในเรื่องชีวิตหลังความตายเป็นอย่างมากซึ่งส่งผลต่อการดำรงชีวิตของคนในสังคม รวมไปถึงการสร้างงานศิลปะที่มักมีความสัมพันธ์กับความตาย เช่น การสร้างปิรามิด การทำมัมมี่ หรืออักษรภาพในหนังสือ Book of death เป็นต้น แต่กระนั้นภาพตัวแทนความตายในรูปของร่างกายที่ใช้ในการศึกษานั้นปรากฏไม่มาก

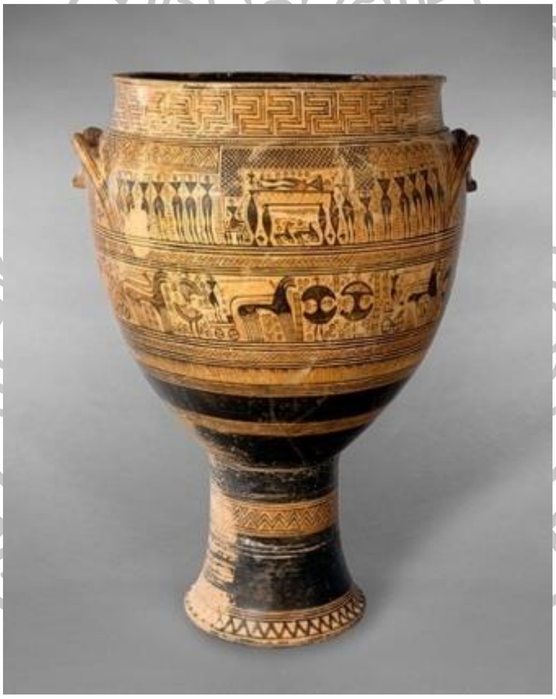
---

[33]กำจร สุนพงษ์ศรี, **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1: ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณ ศิลปะอียิปต์ ศิลปะเมโสโปเตเมีย ศิลปะกรีก ศิลปะโรมัน และศิลปะไบแซนทีน**, 29.

[34]Enrico de Pascale, **Death and resurrection in art**, 15.

นัก ด้วยเหตุเพราะอียิปต์โบราณมีความนิยมสร้างงานศิลปะเป็นเชิงสัญลักษณ์มากกว่าโดยต้องอาศัยการตีความผ่านแนวคิดและความเชื่อของคนในยุคนั้น และแม้ว่าศิลปะและความตายจะอยู่ควบคู่กันเสมอในสังคม เช่น พิธีกรรมความตาย, การทำศพ เป็นต้น แต่การนำเสนอภาพตัวแทนความตายก็ไม่ได้ชัดเจนนัก

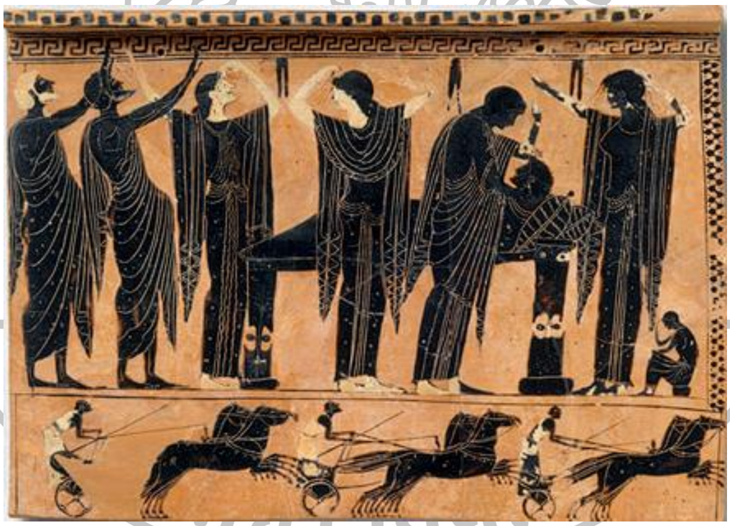
สำหรับในสังคมกรีกโบราณ ซึ่งมีการปกครองแบบนครรัฐ (Polis) ปกครองตนเองอย่างอิสระ ไม่ขึ้นตรงต่อกันทั้งทางด้านการเมือง การปกครอง แต่อย่างไรก็ตามชาวกรีกมีกรอบความคิดความเชื่อร่วมกันในเรื่อง ธรรมชาติคือพระเจ้า ยึดมั่นในธรรมชาติ ส่งผลให้ชาวกรีกมีลักษณะเป็นกลุ่มชนที่ชอบค้นคว้า เพื่อหาหลักเกณฑ์และหลักการต่างๆในธรรมชาติจนเกิดเป็นศาสตร์ต่างๆ เช่น ปรัชญา, วิทยาศาสตร์, ศิลปะ เป็นต้น และสามารถนำมาใช้ในชีวิตประจำวันในการดำรงชีวิต[35]



ภาพที่ 4 แจกันดิไพลอน (Dipylon Master), อายุประมาณ 750 ปีก่อนคริสตกาล
ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, **Krater**, accessed May 16, 2014, available from http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/14.130.14

[35]อัจฉรา นวลสวาท, “ศิลปะคลาสสิกกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของไมเคิลแองเจลโล” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 5-6.

ในมุมมองของศิลปะของสังคมกรีกโบราณ ศิลปะถูกใช้เพื่อตอบสนองความเชื่อและศาสนา ซึ่งในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในงานศิลปะถูกเชื่อมโยงควบคู่ไปกับพิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับความตาย ดังเช่น ภาพเขียนในศิลปะกรีกโบราณจาก“ศิลปะยุคเริ่มแรก” ภาพเขียนเป็นลวดลายประดับแจกัน ซึ่งแม้ว่าลักษณะการเขียนลวดลายและภาพบุคคลยังคงรูปเรขาคณิตอย่างชัดเจน โดยใช้เทคนิคการเขียนสีดำบนพื้นสีแดง ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในเรื่องราวเกี่ยวกับพิธีศพหรือการแห่ศพ ซึ่งแสดงให้เห็นฉากศพของคนตายหรือขบวนแห่ศพที่นอนอยู่บนเตียงรถม้าที่จะไปยังสถานที่เผาศพหรือฝังศพ โดยมักประกอบด้วยคนตาย รายล้อมด้วยคนร้องไห้หรือนั่งคุกเข่ายกมือขึ้นเหนือหัวคล้ายกับการคร่ำครวญโศกเศร้าและร่วมไว้อาลัย รอบๆตกแต่งด้วยลายเรขาคณิต มีกลุ่มคนที่ลักษณะคล้ายกองทัพทหารประกอบในขบวนแสดงถึงรูปแบบประเพณีศพของชนชั้นสูงในเอเธนส์[36] ซึ่งภาพโดยรวมของภาพเขียนน่าจะสื่อให้เห็นพิธีกรรมของชาวกรีก รวมไปถึงเพื่อแสดงฐานะความของผู้ตายได้ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 4)



ภาพที่ 5 ภาพประดับผนังสุสาน (Funerary plaque), อายุประมาณ 520–510 ก่อนคริสตกาล; สมัยอาร์เคอิค

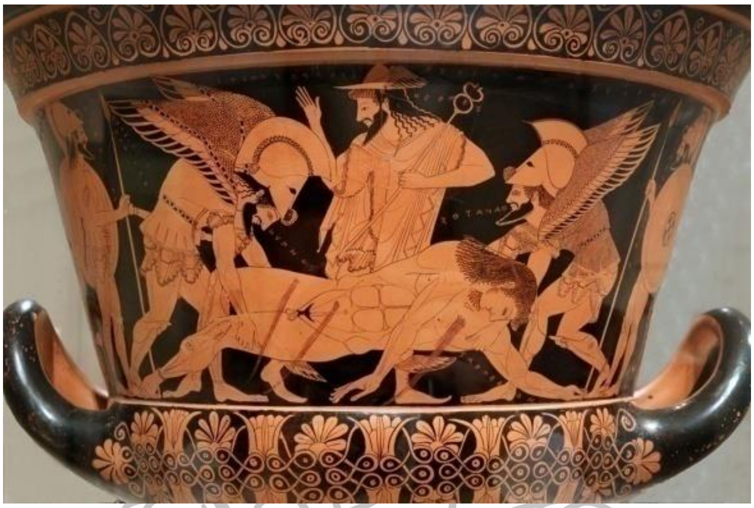
ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, **Funerary plaque**, accessed September 16, 2014, available from http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/54.11.5

เช่นเดียวกันกับใน“สมัยอาร์เคอิค” (Archaic Period) ที่มีการพยายามพัฒนาเทคนิคและพยายามเขียนให้มีความเป็นธรรมชาติมากขึ้น ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในภาพประดับ

---

[36] Louvre Museum, **Le Maître du Dipylon**, accessed September 16, 2014, available from http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-fragmentaire

ผนังสุสาน แสดงภาพบุคคลที่นอนนิ่งคล้ายคนตาย รายล้อมไปด้วยบุคคลที่มาร่วมไว้อาลัย ซึ่งภาพตัวแทนความตายดังกล่าวที่ถูกนำเสนอนั้นอยู่ในกรอบความเชื่อของสังคมกรีกโบราณ อันแสดงให้เห็นการปฏิบัติตามธรรมเนียมของกรีกในการปฏิบัติต่อศพหรือคนที่ตาย ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นเพื่อสื่อให้เห็นพิธีกรรมธรรมเนียมปฏิบัติ[37] (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 6 Euphronios krater or Sarpedon krater
ที่มา: Online Museum of Greek Art & Archaeology, **Beautiful Death**, accessed July 3, 2014, available from http://cciv214fa2012.site.wesleyan.edu/archaic-period/exhibit-4/

อย่างไรก็ตามเมื่อกรอบคิดของสังคมกรีกโบราณโดยรวมมีความเชื่อว่า ธรรมชาติคือพระเจ้า ดังนั้นศิลปะจึงถูกสร้างสรรค์มาจากประสบการณ์จากการสังเกตและศึกษาธรรมชาติจนเกิดแนวทางในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่พยายามแสดงความเคลื่อนไหวให้เหมือนเหมือนตามธรรมชาติ แต่กระนั้นยังคงมีความงดงามของร่างกายตามแบบอุดมคติและยังแสดงอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้าและท่าทาง และดูเหมือนว่าความตายจะเป็นสิ่งหนึ่งที่ศิลปินสนใจที่จะศึกษาและจับอารมณ์ ท่าทางขณะที่ตาย ซึ่งในศิลปะ "สมัยคลาสสิค"(Classical Period) ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอจิตรกรรมบนแจกันเช่นเดียวกันกับก่อนหน้า ดังเช่น งานจิตรกรรมบนแจกัน (krater) "ภาพความตายของซาร์เพดอน" (Sarpedon) ซึ่งภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตายถูกใช้แสดงบทบาทเรื่องราว

[37]The Metropolitan Museum of Art, **Funerary plaque**, accessed September 16, 2014, available from http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/54.11.5

จากมหากาพย์อีเลียด (Illad) ของโฮเมอร์[38] ในเรื่องที่กล่าวถึงเมื่อครั้งที่ซาร์เพดอนถูกสังหารในสงครามกรุงทรอยและถูกฮิปนอส (Hypnos) เทพแห่งการหลับ และทานาธอส (Thanatos) เทพแห่งความตายเป็นผู้พาออกมาจากสนามรบและมีเฮอเมส (Hermes) เป็นผู้นำดวงวิญญาณสู่ปรโลก [39] (ภาพที่ 6)

เมื่อการสร้างสรรค์ศิลปะของสังคมกรีกโบราณ พยายามที่จะทำให้งานศิลปะเหมือนจริงมากที่สุด ศิลปินได้พัฒนาการการสร้างสรรค์โดยที่มีการศึกษากายวิภาคของมนุษย์อย่างละเอียด ซึ่งในสมัย“สมัยเฮเลนิสติก”(Hellenistic period) เนื้อหาและการแสดงออกถูกขยายขอบเขตออกไป มีการนำเสนอเรื่องราวในชีวิตประจำวันมากขึ้น มีหัวข้อการสร้างงานประติมากรรมที่หลากหลายและถ่ายทอดความสมจริงและนิยมความเคลื่อนไหวรุนแรง อย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน การนำเสนอท่าทางการเคลื่อนไหวในชั่วพริบตาหนึ่งของมนุษย์สะท้อนให้เห็นถึงพลังและภาพความตายเป็นสิ่งที่ท้าทายกับศิลปินในการที่จะนำเสนอให้เหมือนจริงมากที่สุดศิลปินจึงพยายามที่จะจับความเคลื่อนไหวทางสรีระ และลักษณะทางกายวิภาคของมนุษย์อย่างละเอียด

ภาพตัวแทนความตายจึงมักถูกนำเสนอแสดงให้เห็นภาวะของความเจ็บปวดขณะกำลังจะตาย ดังเช่น ประติมากรรม “Laocoon and his son” ที่แสดงความเจ็บปวดของลาอูคูณและลูกชายของเขา ซึ่งมีการบิดเกร็งกล้ามเนื้อจนเส้นเอ็นปูดโปน แสดงถึงการเคลื่อนไหวของร่างกายทรมานอย่างสุดขีด (ภาพที่ 7) หรืออย่างในประติมากรรมภาพสามัญธรรมดาที่ไม่ใช่เรื่องของเทพเจ้าแต่เป็นเรื่องมาจากประวัติศาสตร์ของกรีกโบราณ อย่างในประติมากรรม “The Dying Gaul” ซึ่งแสดถึงชาวโกลที่บาดเจ็บและกำลังจะตาย โดยมีความสมจริงที่น่าทึ่ง น่าเศร้า (ภาพที่ 8) และค่อนข้างเหมือนจริงอันส่งผลทางอารมณ์ แสดงพลังอย่างรุนแรง เช่นเดียวกันกับในประติมากรรม “Gaul and his wife” ประติมากรรมที่น่าทึ่งได้แสดงภาพตัวแทนความตายในรูปของของชาวโกลฆ่าตัวตายด้วยกริชขณะที่จับร่างภรรยาที่ตายแล้ว ซึ่งได้แสดงลักษณะของร่างกายของคนตายที่ไร้เรี่ยวแรงได้อย่างชัดเจน (ภาพที่ 9) และถือได้ว่าเป็นตัวอย่างที่ยอดเยี่ยมของศิลปะยุคเฮเลนิสติกที่สามารถจับภาพของคนที่ตายได้อย่างสมจริง ทั้งนี้ประติมากรรมชิ้นนี้ยังทำหน้าที่เป็นตัวเตือนความพ่ายแพ้แสดงให้เห็นถึงอำนาจของผู้ชนะและระลึกถึงความกล้าหาญของฝ่ายแพ้ รวมทั้งความเจ็บปวดที่แสดงออกได้อย่างชัดเจนและรุนแรง

---

[38]อีเลียด (Iliad) เป็นหนึ่งในสองบทกวีมหากาพย์กรีกโบราณของโฮเมอร์ ซึ่งเล่าเรื่องราวของสงครามเมืองทรอยในช่วงปีที่สิบอันเป็นปีที่สิ้นสุดสงคราม เชื่อกันว่าอีเลียดถูกแต่งขึ้นในช่วงศตวรรษที่แปดก่อนคริสตกาล, ดูเพิ่มเติมใน Pierre Vidal-Naquet, **Le monde d'Homère** (Perrin, 2000), 19.

[39]จากภาพตัวอย่าง เป็นฉากที่มาจากเรื่องเล่าในมหากาพย์อีเลียดเล่มที่ 16 ซึ่งกล่าวถึงปโตรกลัสสวมเกราะของอคิลลีสเข้าร่วมรบ สังหารซาร์เพดอน และต่อมาถูกเฮกเตอร์สังหาร

ภาพที่ 7 Agesander, with Aolydorus and Athenodous, **Laocoon and his sons**, 2nd century B.C., 208 cm × 163 cm × 112 cm.

ที่มา: Wikipedia, **Laocoön and His Sons**, accessed June 6, 2014, available from https: // en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_and_His_Sons

ภาพที่ 8 **Dying Gaul**, Roman copy, 1st or 2nd century AD, marble, 37 x 73 7/16 x 35 1/16 in.

ที่มา: National Gallery of Art, **The Dying Gaul**, accessed August 17, 2014, available from http://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/3655.html

ภาพที่ 9 **Gaul and his wife,** Roman copy of the early 2nd century AD, marble, 2.11 m.
ที่มา : Wikipedia, **Ludovisi Gaul Killing Himself and His Wife**, accessed June 12, 2014, available from http://en.wikipedia.org/wiki/Ludovisi_Gaul#/ media/File: Ludovisi_ Gaul _Altemps_Inv8608_n3.jpg

ภาพที่ 10 **Menelaus holding the body of Patroclus,** copy of on original from the 3 rd century B.C.
ที่มา: Wikipedia, **Menelaus holding the body of Patroclus**, accessed January 2, 2014, available from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florence_-_Menelaus_holding_the_body_of_Patroclus.jpg

กรอบคิดของการสร้างงานศิลปะให้เหมือนจริงตามธรรมชาติยังคงส่งผลต่อเนื่องสู่โรมัน (ประมาณ 600 ปีก่อนคริสตกาล) ซึ่งหลังจากที่กองทัพโรมันสามารถพิชิตอาณาจักรกรีกได้เมื่อศตวรรษที่ 2 ก่อนคริสตกาล ทำให้ชาวโรมันมีโอกาสได้สัมผัสกับความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรมกรีกโดยตรง ซึ่งศิลปินกรีกจำนวนมากเดินทางเข้ามายังอาณาจักรโรมันและทำงานรับใช้ชนชั้นปกครองโรมัน ไม่ว่าจะเป็นจักรพรรดิและขุนนาง ตลอดจนผู้มั่งคั่ง เศรษฐีผู้ร่ำรวยต่างเป็นผู้ว่าจ้างศิลปินให้คัดลอกรูปแบบของประติมากรรมมาจากกรีก โดยมีจุดมุ่งหมายที่แตกต่างจากกรีกที่เน้นความงามเพื่อบูชาแด่เทพเจ้าแต่โรมันได้ใช้ศิลปะเพื่อบอกฐานะทางสังคมและประโยชน์ทางการเมือง

แม้ว่างานศิลปะของโรมันไม่ได้สร้างสรรค์เพื่อตอบสนองต่อความเชื่ออย่างเช่นในกรีก แต่เทคนิคที่พยายามสร้างงานศิลปะให้เหมือนจริงยังคงอยู่ ทำให้อิทธิพลของศิลปะกรีกยังคงปรากฏให้เห็นในงานศิลปะโรมันอย่างชัดเจน ซึ่งมีทั้งการว่าจ้างสร้างงานตกแต่งคฤหาสน์ และประติมากรรมส่วนหนึ่งถูกสร้างขึ้นเพื่อบันทึกเหตุการณ์เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์[40] และเช่นเดียวกันกับกรีกโบราณภาพตัวแทนความตายถูกเสนอขึ้นเพื่อแสดงบทบาทจากเรื่องราวในตำนาน อย่างเช่น สงครามกรุงทรอยในมหากาพย์ของโฮเมอร์ ที่ปรากฏในรูปของประติมากรรมดังในผลงานประติมากรรม “Menelaus holding the body of Patroclus” ซึ่งแสดงภาพของกษัตริย์เมเนลัสอุ้มร่างของพาโทรคัสซึ่งถูกสังหาร[41] (ภาพที่ 10)

นอกจากภาพตัวแทนความตายจะปรากฏในงานประติมากรรมแล้วนั้น ในช่วงเริ่มต้นคริสต์ศตวรรษยังปรากฏภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกในงานโมเสค (Mosaic) ประดับผนังและพื้นของบ้าน ตกแต่งภาชนะเครื่องดื่มของโรมัน ซึ่งไม่ได้ให้ความรู้สึกลึกลับน่ากลัวแต่กลับเป็นไปในลักษณะของมรณานุสติ (memento mori)[42] เพื่อเตือนสติในระลึกถึงความตายของตนเอง[43] (ภาพที่ 11)

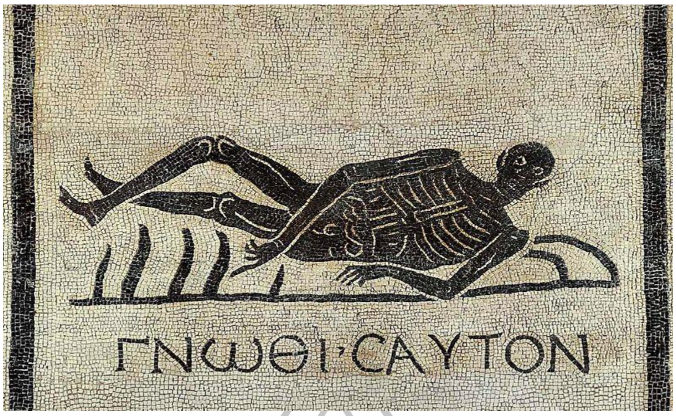
---

[40]อัจฉรา นวลสวาท, “ศิลปะคลาสสิกกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของไมเคิลแองเจลโล,” 29.

[41]ทั้งนี้ชาวโรมันโบราณมีความเชื่อในความกล้าหาญและชัยชนะของนักรบ เชื่อในความสมบูรณ์ทางด้านร่างกายและจิตใจ เชื่อในความเป็นระเบียบ เชื่อในเหตุผล นับถือความสามารถของบุคคลที่มีความสามารถ ผลงานศิลปะจึงแสดงออกมากในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับสงคราม

[42]Memento Mori "เมเมนโต โมรี" เป็นคำภาษาละติน มีความหมายว่า “จำไว้ว่าคุณนั้นเป็นมนุษย์ และจะไม่อยู่บนแผ่นดินโลกตลอดไป” แปล ความหมายตรงตามตัวอักษร จะหมายความว่า “จำไว้ว่าคุณจะต้องตาย”

[43]Philippe Aries, **Images of man and death**,trans. Janet Lloyd (Cambridge: Harvard University Press, 1985), 4.



ภาพที่ 11 Mosaic, Termi Museum, Rome
ที่มา: Wikipedia, **Memento Mori mosaic**, accessed January 20, 2014, available from http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman-mosaic-know-thyself.jpg

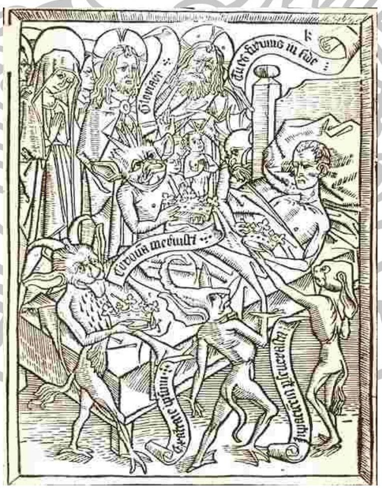
ภายหลังจากอาณาจักรโรมันโบราณล่มสลาย คริสต์ศาสนาได้เข้ามามีอิทธิพลและบทบาทอย่างมากในยุโรปซึ่งได้วางรากฐานกรอบคิดของสังคมอันส่งผลต่อทั้งการดำเนินชีวิต กรอบความเชื่อ และแนวคิด โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงยุคกลางซึ่งกล่าวได้ว่า โลกทัศน์ของผู้คนในยุคกลางหรือนับตั้งแต่คริสต์ศาสนาเข้ามานั้นถูกกำกับด้วยกรอบคิดทางศาสนาอย่างแท้จริง ทั้งนี้รวมไปถึงโลกทัศน์เกี่ยวกับความตายและศิลปะซึ่งต่างถูกสร้างและให้ความหมายภายใต้กรอบของคริสต์ศาสนาซึ่งมีอำนาจในการกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์จนกลายเป็นรูปแบบศิลปะที่เรียกว่า “ศิลปะคริสเตียน” (Christian art) ซึ่งศิลปะส่วนใหญ่มักเป็นเรื่องราวทางศาสนา ดังเช่น ในงานจิตรกรรมที่มักนำเสนอเรื่องราวพระประวัติของพระเยซู เป็นต้น

อย่างไรก็ตามในช่วงยุคกลางของยุโรป เป็นช่วงเวลาที่เกิดภาวะของสงคราม ความอดอยาก ขาดแคลนอาหารและโรคระบาดจาก “กาฬโรค” (Black Death)[44] ซึ่งเกิดในระหว่างปีค.ศ. 1347-1350 จนทำให้ในยุโรปมีผู้เสียชีวิตไม่ต่ำกว่า 25-30 ล้านคน ผลที่ตามมา คือ เกิดการเปลี่ยนผ่านวัฒนธรรมของยุโรปครั้งสำคัญ การระบาดของกาฬโรคไม่ได้ถูกเก็บความทรงจำไว้เฉพาะในรูปแบบของบันทึกเหตุการณ์เพียงอย่างเดียวยังมีปรากฏในรูปแบบตำนานหรือปกรณัมทั้งที่เป็น

[44]Black death หรือ ความตายสีดำ เป็นที่มาของชื่อกาฬโรค ในฉบับภาษาไทย มีที่มาจากการระบาดปวดบวมบริเวณคอ รักแร้ ขาหนีบ มีแผลขนาดตั้งแต่ไข่ไก่จนถึงผลแอปเปิลตามบริเวณต่อมน้ำเหลืองต่างๆ ที่สำคัญคือลำตัวจะมีสีดำคล้ำ จึงถูกเรียกเป็นภาษาละตินว่า“altra” แปลว่า “สีดำ”, ดูเพิ่มเติมใน ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ, “รัฐกับการค้าโลก ความเปลี่ยนแปลงเมื่อกาฬโรคระบาด,” ใน **black death โรคห่า กาฬโรค ยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่าฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"**, สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553), 27.

ประวัติศาสตร์หรือเรื่องราวในพระศาสนาด้วย[45] และยังเกิดผลงานชิ้นสำคัญทั้งทางด้านศิลปะวรรณกรรมหรือแม้กระทั่งการดนตรีมากมายที่เป็นผลสะท้อนจากการระบาดของกาฬโรค[46]

และจากบริบทของสังคมที่มีบรรยากาศของความตายครอบคลุมทุกหนแห่งจนกลายเป็นชีวิตประจำวัน ซึ่งผลงานศิลปะส่วนหนึ่งได้นำเสนอให้เห็นภาพของคนล้มตายจากโรคระบาด อีกทั้งด้วยกรอบคิดของคริสต์ศาสนาที่มีบทบาทอย่างมากในช่วงยุคกลางของยุโรป จึงทำให้ศิลปะและศาสนาแยกจากกันไม่ขาด และในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายได้กลายเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบในงานศิลปะและแน่นอนว่าศิลปะเหล่านี้ต้องอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดของศาสนา ดังเช่นภาพประกอบใน “Ars moriendi” หรือ “The Art of Dying” ในภาษาไทยเรียกว่า “ศิลปะแห่งความตาย” ซึ่งเป็นหนังสือหรือคัมภีร์ของคริสต์ศาสนาเพื่อสอนให้มนุษย์นั้นเตรียมพร้อมรับมือกับความตาย โดยเริ่มต้นปรากฏในช่วงปลายยุคกลาง ท่ามกลางกลิ่นอายของโรคระบาดและอิทธิพลของคริสต์ศาสนาซึ่งเป็นผู้ให้คำตอบของชีวิตและความตายของผู้คนในยุคนั้น จึงทำให้ศิลปะนี้ถูกสร้างโดยพระภิกษุสงฆ์ได้เขียนผลงานชื่อ “Tractatus Artis Bene moriendi”[47] ในปีค.ศ.1414-1418 เพื่อบรรเทาความทุกข์และการเตรียมความพร้อมที่จะตาย และได้รับการเผยแพร่อย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา (ภาพที่ 12)



ภาพที่ 12 ภาพประกอบใน “Ars moriendi” หรือ “The Art of Dying”
ที่มา: Wikipedia, **Ars moriendi**, accessed July 17, 2014, available from http://en.wikipedia.org/wiki/Ars_moriendi

---

[45]เรื่องเดียวกัน, 42.

[46]สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, **Black death โรคห่า กาฬโรคยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่าฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"** (กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553), 19.

[47]Enrico de Pascale**, Death and resurrection in art**, 232.

โดยในคำสอนของ "Ars moriendi" อยู่ในกรอบคิดของคริสต์ศาสนาอันเกี่ยวข้องกับการแนะนำถึงการเผชิญหน้ากับความตายสำหรับคนที่กำลังจะตายและกลัว รวมไปถึงความกลัวที่จะตกนรก ซึ่งการขจัดความกลัวเหล่านี้สามารถกระทำได้ด้วยการเชื่อในพระเจ้าและพระเยซูคริสต์ก็จะส่งผลให้สามารถที่จะตายดีได้ โดยหนังสือจะมีขั้นตอนการเตรียมตัวต่างๆรวมไปถึงบทสวดสำหรับคนที่กำลังจะตายเพื่อนำสู่สิ่งที่เรียกว่า "ตายดี" โดยในหนังสือคำสอนนี้เล่มนี้ใช้กระบวนการพิมพ์แกะไม้เป็นภาพประกอบแสดงทั้งภาพของคนที่กำลังจะตายนอนบนเตียงรายล้อมด้วยบุคคลต่างๆที่เกี่ยวพันกับทางคริสต์ศาสนา เช่น นักบุญ ญาติพี่น้อง เทวดา ซาตาน เป็นต้น

ดูเหมือนว่าภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอนั้น นอกจากจะนำเสนอให้เห็นภาพความตายของสังคมยุคกลางในช่วงภาวะที่เกิดโรคระบาดและสงคราม ที่ส่งผลให้มีผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมากแต่ภาพตัวแทนความตายยังแสดงบทบาทของความตายและการให้ความหมายของความตายภายใต้ของกรอบคิดของคริสต์ศาสนา ดังเช่น ผลงานศิลปะที่เรียกว่า "Danse macabre" หรือ "Dance of death"[48] ในภาษาไทยเรียกว่า "ระบำมรณะ" หรือ "ระบำแห่งความตาย" โดยรับแรงบันดาลใจจากการตายของคนจำนวนมหาศาลและเห็นอยู่โดยทั่วไปที่อาจจะเกิดขึ้นกับใครก็ได้หรือเมื่อใดก็ได้ และผู้คนต่างเข้าหาศาสนา[49] จึงทำให้เกิด "Danse macabre" ในช่วงปลายยุคกลางซึ่งมีทั้งเป็นพระคัมภีร์ทางคริสต์ศาสนาและจิตรกรรมฝาผนังที่ต่างก็แสดงถึงภาพตัวแทนความตายของบุคคลในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกหรือร่างกายรูปลักษณะที่เน่าเปื่อยซึ่งเป็นตัวแทนของความตายจะมีทั้งบุคคลธรรมดา ชนชั้นสูง กษัตริย์หรือขอทาน กำลังเต้นรำอันมีจุดหมายปลายทางไปสู่ความตาย[50] จึงเปรียบเสมือนมรณานุสติ (memento mori) ว่าความตายนั้นเกิดได้กับทุกชนชั้นและทุกคน ความร่ำรวยและเกียรติยศ บรรดาศักดิ์ล้วนแล้วแต่เป็นสิ่งของนอกกาย (ภาพที่ 13)

นอกจากนี้ยังมีผลงานศิลปะที่เกี่ยวกับความตายในเชิงมรณานุสติ ด้วยการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกหรือร่างกายที่เน่าเปื่อยอีก ดังเช่น ในงานที่ชื่อว่า "The three living and the three dead" ซึ่งมักแสดงถึงภาพของชายสามคนกับความตายสามร่าง (มัก

---

[48]Danse macabre เป็นภาษาฝรั่งเศส ซึ่งหมายถึงระบำแห่งความตาย ในภาษาอังกฤษจะใช้คำว่า dance of death

[49]ในช่วงเวลาของการเกิดโรคระบาดอย่างหนักในยุโรป ประชาชนจำนวนมากมีความเชื่อการเกิดโรคระบาดครั้งนี้เกิดจากการลงโทษของพระเจ้าต่อมนุษย์ที่กระทำบาป บ้างมีความเชื่อว่าเกิดจากความขัดแย้งระหว่างพระเจ้ากับซาตาน ฝ่ายซาตานกำลังมีชัยชนะที่ทำให้มนุษย์ต้องประสบกับเคราะห์กรรม

[50]องรี ปอมปิดอร์, "กีโญม เดอ มาโชต์ เสียงเพลง ภาษาและปณิธานของศิลปินในยุคกลางกับการระบาดของกาฬโรค," แปลโดย คนธรรม ดำรงเจริญ และ จรินพร ตันติกิจศิริวงศ์, ใน **Black Death โรคห่า กาฬโรค ยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่าฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"**, สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553), 61.

แสดงเป็นภาพของคนตาย) ซึ่งการนำเสนอภาพตัวแทนความตายนี้เปรียบเหมือนสิ่งสะท้อนให้ระลึกถึงความตายของตนที่ตามติดอยู่ทุกขณะ[51] ทั้งนี้ศิลปะที่เกี่ยวกับความตายและการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูก คนตายและหัวกะโหลกดังที่กล่าวมาข้างต้นยังถูกนำเสนอส่งต่อให้กับยุคต่อมาอีกด้วย ซึ่งในหนังสือ เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์ ได้กล่าวถึงการใช้โครงกระดูกและหัวกะโหลกมนุษย์ในงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับคริสต์ศาสนาว่า “โครงกระดูก (Skeleton) โครงกระดูกมนุษย์เป็นสัญลักษณ์แห่งความตาย...หัวกะโหลก (skull) เป็นสัญลักษณ์แห่งความไม่จีรังยั่งยืนของชีวิตในโลกมนุษย์ จึงใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งความไร้แก่นสารของวัตถุทางโลกซึ่งไร้ประโยชน์...”[52]

ภาพที่ 13 Michael Wohlgemut and Wilhelm Pleydenwurf, **Danse Macabre**, 1493, Nuremberg Chronicle.

ที่มา: Wikipedia, **Danse Macabre**, accessed July 17, 2014, available from http://en.wikipedia.org/w/index.php? title=Danse_Macabre oldid=615256964&

ต่อมาในช่วงระยะเวลาราวศตวรรษที่ 15 ถึงปลายศตวรรษที่ 16 เมื่อเวลาผ่านไปได้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายด้าน มนุษย์เริ่มมีความเป็นตัวของตัวเองมากขึ้น นับตั้งแต่สงครามครูเสด (Crusades) ซึ่งถือเป็นช่วงเวลาแห่งสมัยการสำรวจและแสวงหาดินแดน มีการทำการค้ากับตะวันออก

[51] Veronica Sekules, **Medieval art** (UK: Oxford University Press, 2001), 106.

[52] จอร์จ เฟอร์กูสัน, **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสตศิลป์** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2556), 64.

ความเจริญของอุตสาหกรรมและการธนาคารทำให้เศรษฐกิจมีความมั่นคง ชนชั้นกลางและพ่อค้าที่ร่ำรวยจากตระกูลใหญ่ได้เข้ามามีอำนาจในการเมืองการปกครองและกุมอำนาจไว้ทั้งหมด

ทั้งนี้กลุ่มพ่อค้าตระกูลใหญ่ถือว่าเป็นผู้ที่ทำให้เกิดศิลปวิทยาต่างๆอย่างมากมายด้วยการต้องทำการติดต่อการค้าและพบปะผู้คนหลายชาติหลายภาษา โดยเริ่มมีการฟื้นฟูและสนใจในวัฒนธรรมของกรีกและโรมันโบราณ นับตั้งแต่การเรียนรู้วรรณคดีกรีกโบราณและศาสตร์องค์ความรู้ต่างๆ เช่น กฎหมาย วรรณคดี ประวัติศาสตร์ ปรัชญาทั้งของกรีกและโรมันจนเป็นที่เราเรียกว่า “ยุคเรเนซองส์” (Renaissance) หรือ “ยุคแห่งการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ”

แม้ว่าในยุคเรเนซองส์นั้นจะมีความศรัทธาในคริสต์ศาสนาอย่างแรงกล้าอยู่เช่นเดียวกันกับในยุคกลางของยุโรป แต่ก็เริ่มมีการเน้นความสำคัญของมนุษย์ในฐานะศูนย์กลางแทนที่พระเจ้าซึ่งจากกรอบแนวคิดที่มีความเชื่อว่าพระเจ้าสร้างทุกสิ่งบนโลกขึ้นมาถูกเปลี่ยนมาสู่การทำความเข้าใจในมนุษย์ อันเป็นผลมาจากแนวคิดของกรีกและโรมัน คือ แนวคิดของลัทธิมนุษยนิยมและลัทธิธรรมชาตินิยม ซึ่งส่งผลต่อโลกทัศน์และการดำเนินชีวิตของผู้คนสมัยนั้นเป็นอย่างมาก โดยที่ลัทธิมนุษยนิยมสอนให้ความสำคัญต่อการดำรงชีวิตอย่างมีคุณค่าด้วยสติปัญญาความสามารถของตนเอง เพราะค่าของคนอยู่ที่ผลของงาน ผลงานคือ เครื่องพิสูจน์ให้เห็นความสามารถของมนุษย์อย่างชัดเจน ส่วนลัทธิธรรมชาตินิยม คือ ลัทธิให้ความสำคัญกับธรรมชาติโดยยกย่องให้ธรรมเป็นดั่งครูและกำหนดมาตรฐานของทุกสรรพสิ่งในโลก[53]

นักปราชญ์และพ่อค้าตระกูลใหญ่ๆต่างเรียนรู้ศาสตร์ต่างๆและหันมาทำนุบำรุงบ้านเมืองและให้การสนับสนุนการศึกษาและศิลปวัฒนธรรมภายใต้การสนับสนุนของบรรดาพ่อค้าตระกูลใหญ่เพื่อสร้างเมืองให้กลับมารุ่งเรืองอย่างกรีกและโรมัน โดยที่ในระยะแรกของการฟื้นฟูศิลปะวิทยาได้มีการศึกษาวิชาการต่างๆและนำมาเป็นแม่แบบและพัฒนาจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของตน อีกทั้งองค์ความรู้ของกรีกโบราณและโรมันโบราณกันอย่างแพร่หลายไปสู่คนทั่วไปมากขึ้นด้วยเหตุในระยะต่อมาการพิมพ์พัฒนาขึ้นอย่างมาก ทำให้มีการพิมพ์หนังสือออกมา อย่างพระคัมภีร์ไบเบิล รวมไปถึงการพิมพ์หนังสือที่มีความรู้ที่มาจากกรีกและโรมัน ทำให้แนวความคิดของกรีกและโรมันแพร่ไปทั่วทั้งยุโรปและทุกชนชั้น

ความนิยมในปรัชญาและความรู้ของกรีกและโรมันสะท้อนให้เห็นได้อย่างเด่นชัดในการสร้างสรรค์ศิลปะแทบทุกสาขา รวมไปถึงการเมือง การปกครอง ศาสนาและวิธีคิด การดำเนินชีวิตของผู้คนในสมัยนั้น ตระกูลใหญ่อย่างตระกูลเมดิชี (Medici) ได้เข้ามามีบทบาททางการเมืองเห็นความสำคัญของการศึกษา ทำการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม คริสต์ศาสนาและให้การสนับสนุน

---

[53] อัจฉรา นวลสวาท, “ศิลปะคลาสสิกกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของไมเคิลแองเจลโล” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 53.

การศึกษาค้นคว้าศิลปวิทยาการกรีกและโรมัน อุปถัมภ์นักปราชญ์ นักกวี ศิลปิน ทำนุบำรุงสิ่งก่อสร้างเพื่อแสดงให้เห็นฐานะและความร่ำรวย

ทางด้านศิลปะถึงแม้จะถูกอุปถัมภ์จากตระกูลใหญ่ๆและศาสนจักรแต่ศิลปินกลับมีอิสระในการสร้างงานผลงาน ด้วยเหตุของแนวคิดธรรมชาตินิยมและมนุษยนิยมที่แทรกซึมอยู่ทุกหนแห่ง จึงทำให้งานศิลปะมีความเป็นธรรมชาติและจริงมากขึ้น แต่ทั้งนี้ไม่ได้ละทิ้งเรื่องราวของศาสนา มีการแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์มากขึ้น จากงานศิลปะในยุคกลางที่จะเน้นคำสอนทางศาสนาและมีวัดเป็นผู้อุปถัมภ์หลัก เนื้อหาในการแสดงออกมีทั้งเรื่องของศาสนาและทางโลกและเน้นรายละเอียดธรรมชาติในงานศิลปะ เน้นถึงอารมณ์ เน้นเหตุการณ์ที่แสดงออกถึงความคิดแต่ละคน ที่สำคัญในยุคนี้เริ่มมีการใช้ภาพแบบทัศนียวิทยา โดยที่การค้นพบทฤษฎีทางทัศนียวิทยา คือ ปัจจัยหนึ่งต่อการพัฒนาการในการสร้างงานศิลปะทุกสาขาในสมัยเรเนซองส์เป็นอย่างมาก ซึ่งทฤษฎีนี้เกิดขึ้นจากการคิดคำนวณทางคณิตศาสตร์ ซึ่งทำให้ศิลปินสามารถเขียนภาพให้มีระยะใกล้ไกลได้อย่างถูกต้องและแม่นยำและเหมือนจริงมากที่สุด และสิ่งสำคัญของศิลปะในยุคเรเนซองส์ คือ การนำหลักกายวิภาคมาใช้เช่นเดียวกันกับในยุคกรีกโบราณดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา ได้กล่าวไว้ในหนังสือ เมื่อไม่ขนฉันจึงเป็นศิลปะ เกี่ยวกับศิลปะในยุคนี้ว่า:

> ... สำหรับสมัยยุคฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ ก่อนที่ความรู้ต่างๆจะแยกออกจากกันนั้น ศิลปะและวิทยาศาสตร์เป็นสิ่งที่เคียงคู่กับศิลปะ ห้องทดลองวิทยาศาสตร์กลายมาเป็นห้องศิลปะ ดังนั้นด้วยพลังของวิทยาศาสตร์ทำให้การชื่นชมความงามกายวิภาคมีไม่น้อยไปกว่าศิลปะของกรีกโบราณ เพียงแต่วิทยาศาสตร์ทำให้ศิลปะมีความชัดเจนสัจนิยม (Realism) มากขึ้นเท่านั้น...[54]

อย่างไรก็ตามแม้ว่าจะมีการพัฒนาเทคนิคและรูปแบบให้มีลักษณะเหมือนจริงมากยิ่งขึ้นตามกรอบคิดของมนุษยนิยมและธรรมชาตินิยม แต่กระนั้นการสร้างสรรค์ยังอยู่ภายใต้กรอบของคริสต์ศาสนา จึงทำให้เรื่องราวส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวทางศาสนาและพระประวัติของพระเยซูเช่นเดียวกันกับภาพตัวแทนความตายยังคงถูกนำเสนอภายกรอบศาสนา ดังเช่น ภาพ **The Body of the Dead Christ in the Tomb** (ค.ศ.1521) ของศิลปินชาวเยอรมัน ฮันส์ โฮล์ไบน์ (Hans Holbein) ที่นำเสนอร่างกายของพระเยซูคริสต์ในหลุมศพที่มีลักษณะที่สมจริงมากขึ้น ทั้งด้วยสี แสง และลักษณะกายวิภาคของร่างกายที่ตายแล้วและเริ่มเสื่อมสลาย (ภาพที่ 14)

---

[54]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557), 49.

ภาพที่ 14 Hans Holbein, **the Body of the Dead Christ in the Tomb Completion**, 1521, Oil on canvas, 30.5 x 200 cm.

ที่มา: Wikiart, **the Body of the Dead Christ in the Tomb Completion**, accessed June 8, 2014, available from http://www.wikiart.org/en/hans-holbein-the-younger/the-body-of-the-dead-christ-in-the-tomb-

นอกจากนี้ยังมีภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอภายใต้กรอบคิดของคริสต์ศาสนา ซึ่งมักจะแสดงถึงเรื่องราวที่ในพระคัมภีร์ไบเบิล โดยเฉพาะเรื่องพระประวัติของพระเยซูคริสต์ ดังเช่น ภาพการตรึงกางเขน (The crucifixion), ภาพอัญเชิญพระศพลงจากไม้กางเขน (the descent from the cross หรือ the deposition), ภาพปีเอตา (pieta), ภาพการฝังพระศพ (the entombment) เป็นต้น ซึ่งการที่ได้เห็นฉากการตายในพระประวัติของพระเยซูอันน่าสยดสยองหรือสมจริงนั้น อาจไม่ได้ดูผิดที่ผิดทางสำหรับผู้ชมในยุคนั้นมากนัก อันเนื่องจากเป็นแห่งความศรัทธาแห่งพระเจ้าที่ต่อเนื่องมาจากยุคกลาง ซึ่งส่งผลให้การได้เห็นพระเยซูในรายละเอียดที่สะเทือนขวัญอาจบอกเป็นนัยว่าองค์พระผู้ไถ่สามารถเข้าถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์และในวันหนึ่งร่างกายของมนุษย์จะฟื้นคืนสู่สภาพแข็งแรงเช่นเดียวกันกับพระองค์[55]

ทั้งนี้นอกจากภาพตัวแทนความตายในรูปของฉากการตายของพระเยซูที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นในยุคนี้แล้วนั้น ศิลปะเกี่ยวกับความตายดังที่ได้กล่าวถึงในก่อนหน้า อย่างเช่น Danse Macabre ก็ยังคงมีการทำอย่างต่อเนื่องแต่มีการพัฒนาเทคนิคตามยุคสมัยโดยส่วนใหญ่มักนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกและหัวกะโหลกจนกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความตาย[56]

---

[55]เจอรัลดีน เอ จอห์นสัน, **ศิลปะเรอเนซองส์ความรู้ฉบับพกพา**, แปลโดย จณัญญา เตรียมอนุรักษ์, (กรุงเทพฯ: โอเพ่นเวิลด์ส พับลิชชิ่ง เฮ้าส์, 2557), 56.

[56]ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกนั้น ศิลปินหลายท่านโดยเฉพาะในยุโรปตอนเหนือมีความนิยมที่วาดภาพหัวกะโหลกในภาพเหมือนบุคคลอยู่เช่นกัน ซึ่งหัวกะโหลกนั้นถือได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เตือนใจถึงความตาย ความไม่จีรังหรือกล่าวได้ว่าเป็นเครื่องเตือนใจถึงความตาย (Memento Mori), เรื่องเดียวกัน, 140-141.

ในช่วงศตวรรษที่ 17 มีการปฏิวัติทางวิทยาศาสตร์และการตื่นตัวทางภูมิปัญญา ซึ่งการค้นพบวิทยาการโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การค้นพบครั้งยิ่งใหญ่ของกาลิเลโอ (Galileo Galilei) ในทฤษฎีของโลกไม่ใช่ศูนย์กลางจักรวาลแต่แท้จริงแล้วคือพระอาทิตย์รวมไปถึงยังมีการค้นคว้าและเรียนรู้ศาสตร์ต่างๆอีกมากมาย ทำให้ความคิดและมุมมองทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมเปลี่ยนไป แต่อย่างไรก็ตาม ศิลปะยังคงได้รับการอุปถัมภ์ทั้งจากศาสนจักรและชนชั้นสูง

จากการที่เริ่มเกิดการเปลี่ยนแปลงนับตั้งแต่ยุคเรเนซองส์ ผู้คนเริ่มห่างจากกรอบความคิดทางศาสนาและหันมาสนใจเรื่องนอกศาสนา ดังเช่น ตำนานปรนัมกรีกโรมัน อันเป็นผลให้เกิดงานศิลปะที่มีเรื่องราวของตำนานเทพของกรีกและโรมัน แต่ยังคงมีการทำควบคู่ไปกับเรื่องราวทางศาสนาที่ยังคงสร้างสรรค์ขึ้นอย่างต่อเนื่องอยู่เช่นเดิม และด้วยเหตุที่การค้นพบทางวิทยาศาสตร์ต่างๆมากมาย ทำให้ศิลปินหันมาสนใจเรื่องราวทางธรรมชาติ และพยายามค้นคว้า ทดลองสิ่งต่างๆมากมาย เทคนิคและวิธีการสร้างสรรค์ศิลปะก็มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องและเหมือนจริงมากยิ่งขึ้นกว่าในยุคก่อนหน้า

สำหรับการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะนั้นปรากฏทั้งในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนา และเรื่องราวนอกศาสนา ดังเช่น ผลงานของ กุยโด เรเน่ (Guido Reni) ภาพจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบที่มีชื่อว่า **Samson Victorious** (ค.ศ.1611) ซึ่งภาพได้กล่าวถึงตำนานของวีรบุรุษผู้กอบกู้แผ่นดินด้วยขากรรไกรของลาเพียงอันเดียวซึ่งในภาพประกอบด้วยภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของคนที่นอนตายรายล้อมแซมซั่นซึ่งภาพตัวแทนความตายนี้สื่อถึงอีกฝ่ายที่อยู่ตรงข้ามกับแซมซั่นที่พ่ายแพ้และต้องตาย (ภาพที่ 15)

หรืออย่างในจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อว่า **Judith beheading holofernes** (ค.ศ. 1604) ของมีเกลันเจโล เมรีซี ดา การาวัจโจ (Michelangelo merisi da Caravaggio) ซึ่งเป็นภาพที่จูดิธกำลังตัดหัวโฮโลแฟร์เนส (ภาพที่ 16) หรืออย่างในงานของอันนิบาเล คารัคชี (Annnibale Carracci) ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **the death chirst** (ค.ศ.1582) ที่แสดงภาพตัวแทนความตายของพระเยซูคริสต์ (ภาพที่ 17) และผลงานของมีเกลันเจโล เมรีซี ดา การาวัจโจ (Michelangelo merisi da Caravaggio) ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **the entombment of Christ** (ค.ศ.1604) เป็นต้น (ภาพที่ 18)

ภาพที่ 15 Guido Reni, **Victorious Samson**, 1611, oil on canvas, 260x223 cm.
ที่มา: Wikiart, **Victorious Samson**, accessed July 18, 2014, available from http://www.wikiart.org/en/guido-reni/the-victorious-samson-1612

ภาพที่ 16 Michelangelo merisi da Caravaggio, **Judith beheading holofernes**, 1604, Oil on canvas, 145 x 195 cm.
ที่มา: Web Gallery of Art, **Judith beheading holofernes**, accessed July 9, 2014, available from http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/03/17judit.html

ภาพที่ 17 Annnibale Carracci, **the death Christ**, 1582, Oil on canvas, 70.7 × 88.8 cm.

ที่มา: Staatsgalerie Stuttgart, **the death Christ**, accessed July 9, 2014, available from http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik_e/ita_rundg.php?id=6

ภาพที่ 18 Michelangelo merisi da Caravaggio, **the entombment of Christ**, 1604, Oil on canvas, 300 cm × 203 cm.

ที่มา: Wikipedia, **the entombment of Christ**, accessed July 13, 2014, available from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_ Christ_(Caravag gio)

นอกจากนี้ยังคงมีภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอภายใต้กรอบของคริสต์ศาสนาในลักษณะของการเตือนสติให้ระลึกความตาย ซึ่งในยุคนี้มีการสร้างสรรค์ผลงานที่เรียกว่า “Vanitas”[57] ดังเช่นในงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบของจอร์ช เดอ ลาทัวร์ (Georges de La Tour) ผลงานชื่อ **The Penitent Magdalen** (ค.ศ.1640) ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกประกอบกับสัญลักษณ์ต่างๆที่เกี่ยวข้องกับทางศาสนา (ภาพที่ 19) หรืองานนำเสนอเกี่ยวกับมรณานุสติ ดังเช่นผลงานชื่อ **puto with a skull** (ค.ศ.1523-1524) ของ โลเรนโซ่ ลอตโต้ (Lorenzo Lotto) ซึ่งนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก หรือผลงานที่เรียกว่า “three ages” นำเสนอภาพของบุคคลสามวัย คือ วัยเด็ก วัยสาว และวัยชรา และภาพตัวแทนความตายในรูปของร่างกายเน่าเปื่อยหรือหัวกะโหลก เพื่อให้ตระหนักถึงความตายที่อยู่กับเราทุกเมื่อ

ภาพที่ 19 Georges de La Tour, **The Penitent Magdalen**, 1640, Oil on canvas, 133.4 x 102.2 cm.

ที่มา: The Metropolitan Museum of Art, **The Penitent Magdalen**, accessed July 9, 2014, available from http://www.metmuseum.org/collection/the-collection- online/search/436839

[57]จิตรกรรมแบบ Vanitas หมายถึง จิตรกรรมภาพนิ่ง ซึ่งนิยมวาดในยุโรปเหนือ อย่างแฟลนเดอร์และเนเธอร์แลนด์ ในช่วงศตวรรษที่ 16-17 ทั้งนี้จิตรกรรมภาพนิ่งประเภทนี้มักวาดภาพของสิ่งของ วัตถุต่างๆเพื่อเป็นสัญลักษณ์ที่สัมพันธ์กับเรื่องของชีวิตและความตาย ซึ่งสัญลักษณ์ที่พบบ่อย คือ รูปหัวกะโหลกอันเป็นสัญลักษณ์ของความตาย นอกจากนี้ยังมีสัญลักษณ์อื่น เช่น ผลไม้เน่า ผลไม้ นาฬิกาทราย ดอกไม้ และผีเสื้อ เป็นต้น

ภาพที่ 20 Rembrandt van rijin, **the anatomy lesson of dr.nicolaes tulp**, 1632, Oil on canvas, 216.5 × 169.5 cm.

ที่มา: Wikipedia, **the anatomy lesson of dr.nicolaes tulp**, accessed May 4, 2014, available from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Anatomy_ Lesson_of_Dr._Nico laes_ Tulp#/media/File:The_Anatomy_Lesson.jpg

ภาพที่ 21 Rembrandt van rijin, **the slaughtered ox**, 1655, Oil on wood, 94 x 69 cm

ที่มา: Wikipedia, **the slaughtered ox**, accessed May 5, 2014, available from https:// commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_053.jpg

อีกทั้งเนื่องด้วยในช่วงเวลาดังกล่าวผู้คนมีความสนใจในวิทยาศาสตร์และธรรมชาติ ภาพตัวแทนความตายยังจึงถูกนำเสนอให้เห็นถึงความเชื่อมโยงกับการศึกษาวิทยาศาสตร์และธรรมชาติ ดังเช่น ในผลงานของแร็มบรันต์ ฟัน ไรน์ (Rembrandt van rijin) ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **the anatomy lesson of dr.nicolaes tulp** (ค.ศ.1632) ที่ภาพตัวแทนความตายนำเสนอร่างกายของคนตายที่เหล่าแพทย์และนักศึกษาแพทย์กำลังผ่าศพเพื่อศึกษากายวิภาคของมนุษย์ (ภาพที่ 20) หรืออย่างในภาพตัวแทนความตายที่มาจากความสนใจในการศึกษาธรรมชาติของสิ่งต่างๆ รอบตัว ดังเช่น ในงานที่เรียกโดยรวมว่า “still life” ดังเช่น ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **the slaughtered ox** (ค.ศ.1655) ของแร็มบรันต์ ฟัน ไรน์ (Rembrandt van rijin) ที่ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในรูปของของวัวที่ถูกชำแหละ เป็นต้น (ภาพที่ 21)

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 ยุโรปยังคงมีการปกครองด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์[58] และศิลปะเองยังคงรับใช้ต่อชนชั้นสูงซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์หลักโดยที่ความสนใจในเรื่องของศาสนาลดลงไป ศิลปะตอบสนองต่อความต้องการของชนชั้นสูงจึงทำให้ผลงานศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าว เนื้อหาของภาพจึงมักมีเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชีวิต การดำรงชีวิต การพักผ่อน แสดงถึงความหรูหรา สนุกสนาน เรื่องราวของความรัก กามรมณ์ ตำนานเทวนิยายกรีกโรมันและปรัชญาของชนชั้นสูงผู้มีอำนาจ[59]

ครั้นเมื่อถึงปลายศตวรรษที่ 18 เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเมืองและสังคม จากอำนาจผูกขาดด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์สู่สังคมประชาธิปไตย[60] ซึ่งตัวอย่างเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้น คือ มีการปฏิวัติฝรั่งเศส 14 กรกฎาคม ค.ศ.1789 โดยนโปเลียน โบนาปาร์ต (Napoleon) เป็นผลทำให้ประชาชนมีเสรีภาพมากขึ้น ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสภาพสังคม ระบบการเมือง (ชนชั้นกลางได้เข้ามามีบทบาททางการเมืองแทนที่กลุ่มอำนาจเก่า) รวมไปถึงทางด้านเศรษฐกิจ วิทยาการ และวิทยาศาสตร์ได้รับความสนใจมากขึ้น

ทั้งนี้นับศตวรรษที่ 18 ในยุโรปถือเป็นยุคของการปฏิวัติเกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งการปฏิวัติทางการเมือง ทางด้านเศรษฐกิจ (การเปลี่ยนแปลงเป็นประเทศอุตสาหกรรม) ซึ่งอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีเป็นตัวกระตุ้นเศรษฐกิจ ทำให้คมนาคมขนส่งที่รวดเร็วขึ้น การติดต่อค้าขายแผ่ขยายทำให้การเดินทางจากทวีปยุโรปสู่ตะวันออกใช้เวลาสั้นลง โครงสร้างทางสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงจากการปฏิวัติทางการเมืองและเศรษฐกิจ โดยที่ชนชั้นกลาง กลุ่มพ่อค้าและนายทุน เข้ามามีอำนาจแทนที่ชนชั้นสูง การค้นพบทางวิทยาศาสตร์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี เกิดความรู้ใหม่ในสาขา

---

[58]สมบูรณาญาสิทธิราชย์ คือ ระบอบการปกครองที่มีกษัตริย์เป็นผู้ปกครองและมีสิทธิ์ขาดในการบริหารประเทศ

[59]ศิลปะโรโคโคมีลักษณะประสานกลมกลืน บรรยากาศนุ่มนวล ดูล่องลอยเหนือธรรมชาติ

[60]วิรุณ ตั้งเจริญ, **ทัศนศิลป์** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536), 44.

ต่างๆ พัฒนาความเป็นอยู่ของมนุษย์ให้มีความสะดวกสบาย เกิดความเชื่อทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มีความหลากหลายทางคิดเป็น "ยุคแห่งความก้าวหน้า"

อีกทั้งจากการต่อต้านระบบศักดินาทำให้ศิลปะโรโกโก (Rococo) และบาโรค (Baroque) ถูกทำลายลง นโปเลียนผู้เข้ามีอำนาจแทนที่ได้ให้การสนับสนุนศิลปะโรมัน ด้วยเหตุที่แนวคิดของโรมันตรงกับอุดมการณ์การเมือง ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงโดยเฉพาะเมื่อการเมืองเข้ามามีบทบาทแทนที่ศาสนา จนทำให้ศิลปะไม่ได้อยู่เฉพาะในศาสนาอย่างศิลปะบาโรคหรือความหรูหราฟุ่มเฟือยรับใช้เฉพาะชนชั้นสูงอย่างศิลปะโรโกโก ศิลปินมักนิยมเลียนแบบศิลปะอย่างกรีกโรมัน โดยที่เนื้อหาคำนึงถึงประโยชน์ของสังคม ศีลธรรม ไม่เคร่งครัดต่อศาสนาเหมือนเดิม สร้างงานตอบสนองต่อความต้องการของสังคมเป็นหลัก ซึ่งมีการวาดภาพทั้งเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ เรื่องราวในอดีตและเรื่องราวของสามัญชน เรื่องรักชาติและที่สำคัญศิลปะมักผูกติดกับการเมือง โดยมักสื่อให้เห็นปัญหาและสร้างศีลธรรมอันดีงามของประชาชน ซึ่งถือได้ว่าเป็นแนวโน้มของการก้าวสู่ศิลปะสมัยใหม่

จากการเปลี่ยนแปลงต่างๆไม่ว่าเศรษฐกิจ สังคม เป็นผลให้มีการปฏิวัติแนวทางประเพณีที่ได้สืบทอดกันมานาน ก่อให้เกิดรูปแบบใหม่ๆขึ้น เกิดศิลปะรูปแบบใหม่จากกลุ่มศิลปินแนวก้าวหน้า (Avant garde) ซึ่งโจมตีศิลปะแนวประเพณีที่มีความคิดและกฎเกณฑ์ที่ตายตัว ทำให้ศิลปะตามหลักวิชา (academic art) อ่อนแรงลง ขณะเดียวกันกระแสของศิลปะแนวใหม่เริ่มเติบโต ซึ่งงานศิลปะในช่วงระยะเวลาดังกล่าวได้รับผลกระทบจากการค้นพบทางวิทยาศาสตร์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ศิลปะจึงมีการเปลี่ยนแปลงสร้างงานจากจินตนาการ ประสบการณ์ ตลอดจนสภาพแวดล้อมและปรัชญาหล่อหลอมศิลปิน

การเปลี่ยนแปลงของศิลปะนับตั้งแต่จิตรกรรมแนว "นีโอ-คลาสสิสม์" (Neo-Classicism) สู่จิตรกรรมแนว "โรแมนติก" (Romanticism) ที่เริ่มไม่เห็นด้วยกับแนวทางของลัทธินีโอ-คลาสสิสม์ มีการสร้างงานศิลปะโดยไม่นิยมกฎเกณฑ์ หรือหลักวิชาการ โดยที่ในเนื้องานศิลปะมักใส่รายละเอียดอารมณ์ ความรู้สึก ใส่ใจทุกอย่างโดยผ่านความชอบ และจินตนาการ ยกย่องความปัจเจกบุคคล เนื้อหาแสดงออกหลายทิศทาง ทั้งจากประวัติศาสตร์ วรรณกรรม แต่ภาพนิยมแสดงความรู้สึกรุนแรงเกินปกติวิสัย เต็มไปด้วยพลังอำนาจและมีเอกลักษณ์

ทั้งนี้ในช่วงกลางศตวรรษที่ 19 ได้เกิดจิตรกรรมแนว "เรียลิสม์" (Realism) ซึ่งปฏิเสธการเขียนภาพเกี่ยวกับอดีตของศิลปินลัทธิโรแมนติก โดยสร้างงานงานศิลปะและวรรณคดีมุ่งเฉพาะจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในชีวิตประจำวัน เนื้อหาสาระเป็นปัญหาที่เป็นจริงในสังคมและส่วนบุคคลเพื่อบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ในฐานะของตัวแทนในการบอกเล่าความเป็นจริงของสังคม อย่างเช่น เน้นการสร้างผลงานจากเรื่องจริง ออกไปเขียนภาพจากสถานที่จริง และเนื้อหาที่ไม่จำกัดเรื่องราว แต่เป็นเรื่องจริง และยอมรับการค้นคว้าที่มีการใช้ทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์

ภาพที่ 22 Jacques-Louis David, **The death of Marat**, 1793, oil on canvas, 165 × 128 cm.

ที่มา: Wikipedia, **The death of Marat**, accessed December 7, 2014, available from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat

ในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอโดยศิลปะลัทธิต่างๆ ดังเช่น ผลงานของฌาค หลุยส์ ดาวิด (Jacques Louis David) ที่เขียนภาพเหตุการณ์การปฏิวัติฝรั่งเศส ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ The death of Marat (ค.ศ.1793) ซึ่งภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในรูปลักษณ์ของคนตายซึ่งมาจากเรื่องราวในประวัติศาสตร์แสดงภาพของความตายของมาราท์ผู้ซึ่งมีส่วนร่วมในการปฏิวัติทางการเมืองของฝรั่งเศสในปีค.ศ.1789 ที่ถูกลอบสังหาร ซึ่งภาพความตายของบุคคลสำคัญนั้นถูกสร้างขึ้นเพื่อสื่อถึงอุดมการณ์ของการปฏิวัติ[61] (ภาพที่ 22) หรืออย่างในภาพตัวแทนความตายเพื่อสื่อถึงอุดมการณ์ทางการเมือง ผลงานของ เฮนรี่ วอลลิส (Henry walis) ในผลงานชื่อ **the death of chatterton** (ค.ศ.1858) ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายยังถูกนำเสนอเพื่อ

[61]ความตายวีรบุรุษเป็นสิ่งที่น่าชื่นชมและกลายเป็นตัวแทนแบบอย่างของความดี ความทุ่มเท เพราะวีรบุรุษส่วนใหญ่มักมีชีวิตชอบเสี่ยงภัยรวมไปถึงการดำเนินชีวิตที่ไม่สงบมักมีอุปสรรค ซึ่งการตายของวีรบุรุษไม่ว่าจะเป็นทางการเมือง ทางสังคม ศาสนาหรือครอบครัว วีรบุรุษจะถูกยกขึ้นให้เป็นแบบอย่างแก่ชนรุ่นต่อมาอันเนื่องมาจากวีรบุรุษมักจะแสดงให้เห็นถึงพร้อมที่จะต่อสู้ด้วยความกล้าหาญ ความรู้สึกของความยุติธรรมและความยึดมั่นในความเชื่ออุดมการณ์หรือความเชื่อทางศาสนาของเขา

สื่อถึงเรื่องราวในประวัติศาสตร์ ดังเช่น ผลงานของ ฟรานซิสโก เดอ โกย่า (Francisco de Goya) ผลงานชื่อ **the shooting of may,3,1808** (ค.ศ.1814) เขียนภาพเหตุการณ์ตอนที่นโปเลียนจากฝรั่งเศสรุกรานสเปน เป็นต้น

ครั้นศตวรรษที่ 20 ยุโรปได้มีอำนาจสูงสุดทั้งการเมือง เศรษฐกิจและศิลปวัฒนธรรม ซึ่งสามารถปกครองชาติต่างๆแทบทั้งโลก และในเวลาเดียวกันก็ยังคงมีการค้นพบวิทยาการใหม่ แต่อย่างไรก็ตามชาติยุโรปก็มีความขัดแย้งจนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ.1914-1918) ส่งผลกระทบทั่วโลกและก่อให้เกิดปัญหาต่างๆ ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เริ่มทลาย ความเจริญของสหรัฐอเมริกาและญี่ปุ่นรุดหน้า ทำให้สองชาติเป็นผู้นำทางเศรษฐกิจและอิทธิพลทางการเมือง ในขณะที่รัสเซียมีการปฏิวัติชนชั้นภายใต้การนำของวลาดิมีร์ เลนิน (Vladimir Lenin) (ค.ศ.1917) โค่นพระเจ้าซาร์สำเร็จ และมีอิทธิพลอย่างมากในทฤษฎีและรูปแบบใหม่ทางการเมือง การปกครอง เพราะชนชั้นแรงงานมีอำนาจในการปกครอง

ทางด้านวงการศิลปะซึ่งได้รับผลจากการเปลี่ยนแปลงต่างๆ เช่น การค้นคว้าทางวิทยาศาสตร์ ในขณะเดียวกันภาพยนตร์และภาพถ่ายเองก็เข้ามามีบทบาท ทั้งนี้ตั้งแต่ต้นศตวรรษที่ 20 ซึ่งในขณะนั้นปารีส (Paris) มีความสำคัญต่อวงการศิลปะ ในขณะเดียวกันนิวยอร์ก (New York) โรม (Rome) ลอนดอน (London) โตเกียว (Tokyo) ก็ได้เข้ามาเป็นคู่แข่ง ส่วนทางด้านอิตาลีครั้นพอสิ้นสุดศตวรรษที่ 16 วงการศิลปะก็ลดบทบาทลงซึ่งจากที่เคยเป็นศูนย์กลางเปลี่ยนมาเป็นปารีส อีกทั้งในช่วงศตวรรษที่ 20 เกิดลัทธิศิลปะต่างๆ เช่น "ลัทธิโฟวิสม์" (Fauvism) ที่สร้างจิตรกรรมรูปทรงอิสระ ใช้สีสดตัดกันอย่างรุนแรง สร้างงานขึ้นตามสัญชาตญาณ หรืออย่าง "ลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์" (Expressionism) ที่มีกลวิธีกระบวนแบบเพื่อแสดงออกให้ถึงศิลปินต้องการ สำแดงพลังทั้งของอารมณ์ รุนแรงเกินปกติวิสัย มีการผิดผันตามรูปทรงต่างๆ นิยมรูปทรงง่ายๆ แต่สร้างอารมณ์อย่างสุดขีด ซึ่งศิลปินพยายามสื่อแสดงถึงความสกปรกความหลอกลวง ความเน่าเฟะของสังคม เพราะก่อนสงครามโลกครั้งที่ 1 ประเทศในยุโรปมีความเสื่อมทางเศรษฐกิจ การเมือง ศีลธรรมอันดีงามของประชาชนเป็นมูลเหตุหนึ่งที่ศิลปินได้แสดงออกในรูปเปิดเผยและแง่จิตวิทยา แสดงความรู้สึกภายในที่กดดัน นอกจากนี้ยังกลุ่มมีกลุ่มศิลปะอื่น เช่น ศิลปิน "นาอีฟ" (Naive) ซึ่งเป็นศิลปินไม่ได้รับการศึกษาจากสถาบันศิลปะ และเริ่มทำงานเองตามความคิด เลือกเรื่องราวจากธรรมชาติแต่ออกมาแบบความฝัน รูปทรงเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับศิลปิน ดังเช่นผลงานของ อองรี รุสโซ (Henri Rousseau) มักนำเสนอผลงานศิลปะในรูปทรงส่วนใหญ่คล้ายเด็กวาดเต็มไปด้วยอารมณ์บริสุทธิ์ ไร้เดียงสา

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 20 นั้นเป็นปฏิปักษ์ต่อความงามศิลปะแบบเดิม เพราะความงามที่ยึดถือเป็นความคิดเก่า ทำให้ศิลปะลดค่าลงเหลือเพียงสิ่งประดับ พวกเขามองลึกลงไปในวิญญาณที่แสดงออกอย่างรุนแรง เช่น ลัทธิคิวบิสม์ (Cubism) ที่แสดงความรู้สึกมีอำนาจยิ่งใหญ่เหนือสิ่งอื่นใด และเป็นจุดเริ่มต้นศิลปะลัทธินามธรรมและวิธีการนำเส้น

เรขาคณิตมาใช้สร้างงาน มีการสร้างสรรค์คำนึงถึงเรื่องโครงสร้างของสรรพสิ่งทั้งหลาย หรืออย่างใน ลัทธิฟิวเจอร์ริสม์ (futurism) ที่คัดค้านความคิดในสุนทรียภาพตามแบบฉบับของพวกคลาสสิคโบราณ โดยมองว่าความงามอยู่ที่ความเร็ว อีกทั้งวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและวิชาการต่างๆ คือสิ่งสำคัญสุดของอุดมการณ์ ได้รับแรงบันดาลใจในความงามจากเครื่องใช้ไฟฟ้า รถยนต์หรือเครื่องบิน ปฏิเสธสไตส์ (style) ทุกแบบของศิลปินก่อนหน้า ยึดความเคลื่อนไหวของวัตถุหรือร่างกายในอากาศ และความเคลื่อนไหวของวิญญาณในร่างกาย สร้างความรู้สึกทางใจ อารมณ์ความรู้สึกผู้ชมให้คล้อยตามไปกับภาพ นำหลักของการวาดภาพลวงตา (Optical illusion) ที่คิดค้นจากวัตถุที่เห็นขณะเคลื่อนไหว ให้มาปรากฏในงานศิลปะ มีแนวความคิดให้ความสำคัญของเครื่องจักร แสดงชีวิตความเป็นอยู่ที่ไม่หยุดนิ่ง อันเป็นผลจากวิทยาศาสตร์ เห็นความสำคัญของสิ่งใหม่ โดยที่เครื่องจักรเข้ามามีบทบาทเปลี่ยนสภาพสิ่งแวดล้อม หรืออย่างใน ลัทธิปิตตุลา เมตาฟิสิก (Pittula metafisica) ซึ่งมักนำเนื้อหาหลายเรื่องมารวมกันโดยสิ่งต่างๆไม่เกี่ยวข้องกันเลย เพื่อแสดงอารมณ์แห่งความเหงาหงอย เปล่าเปลี่ยว[62]

ในช่วงเวลาเดียวกันได้เกิดศิลปะนามธรรม (Abstract art) โดยมีรูปแบบเป็นปฏิปักษ์ต่อแนวคิดตามแบบประเพณีนิยมที่เคยทำกันมาเช่นกัน โดยเฉพาะการลอกเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งศิลปะนามธรรมมีหลักการ คือ ตัดทอนสิ่งต่างๆซึ่งปรากฏอยู่ตามธรรมชาติให้มีรูปทรงง่ายๆ สร้างรูปทรงที่ไม่ต้องการเสนอ เรื่องราวใดๆเป็นพื้นฐาน เช่น รูปทรงเรขาคณิต การแสดงความรู้สึกภายในไม่สนใจสภาพที่ปรากฏต่อสายตา เป็นการสร้างสิ่งใหม่ขึ้นโดยมีสรรพสิ่งเป็นแรงบันดาลใจ อย่างในผลงาน วาสิลี คันดินสกี้ (Wassily Kandinsky) ทั้งนี้เรื่องราวไม่ใช่เรื่องเลื่อนลอยไร้เหตุผลแต่เป็นอารมณ์ความรู้สึกภายในของศิลปินและแสดงออกมาเป็นภาพ นอกจากนี้ยังมีมีลัทธิอื่นที่อยู่ในกลุ่มศิลปะนามธรรม เช่น ซุพรีมาติสม์ (Suprematism) คอนสตรัคติวิสม์ (Constructivism) ที่มีแนวคิดศิลปะควรล้มเลิกการลอกเลียนและมุ่งค้นหารูปทรงใหม่ๆ

จากผลของสงครามโลกครั้งที่ 1 (ค.ศ.1914 ถึง ค.ศ.1918) เป็นผลให้สังคมเสื่อมทางด้านศิลปะเองก็เสื่อมเป็นผลให้เกิดลัทธิดาดาอิสม์ (Dadaism) ซึ่งต่อต้านศิลปกรรมเก่าในอดีต โดยที่ศิลปะกลุ่มนี้มีแนวทางแดกดัน เยาะเย้ย ถากถาง ภัยของสังคมต้องการลบล้างค่านิยม และมองว่าศิลปะไม่ใช่ของสูงส่ง ไม่ได้มีเป้าหมายแค่สร้างผลงานงานให้ดูงามเท่านั้น แต่ต้องสร้างความปั่นป่วนเป็นกบฏต่อต้านในทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นอดีต ศิลปะในอดีตเป็นสิ่งที่ไร้สาระ ไม่เชื่อหลักเหตุผลปลดปล่อยจิตไร้สำนึกอย่างอิสระ ชอบประชดประชัน ดูถูกเหยียดหยามเรื่องของศีลธรรม แต่กระนั้นมักหลีกเลี่ยงแสดงถึงสถานการณ์บ้านเมือง รวมไปถึงการแสดงปฏิปักษ์ต่อทุกระบบไม่ว่าจะเป็น

[62]ในช่วงศตวรรษที่ 20 ได้ก่อกำเนิดสถาบันศิลปะอันโด่งดัง สถาบันศิลปะเบาเฮาส์ (The Bauhaus) ซึ่งมีอิทธิพลอย่างมาก เพราะไม่สร้างกฎเกณฑ์หรือตีวงจำกัดขอบเขตนักศึกษา ส่งเสริมเสรีภาพ พัฒนาจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ มีความรู้เทคนิคและการช่าง เรียนรู้โดยการปฏิบัติ มีอิทธิพลต่อทั้งโลกและสถาบันศิลปะ เช่น ยุโรปและอเมริกา รับเอาวิธีการสอนไปใช้ปรับปรุงสถาบัน

การเมือง เศรษฐกิจ ศิลปวัฒนธรรม ซึ่งศิลปินในลัทธินี้เช่น มาเชล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) ซึ่งดูชอมป์นำวัตถุสำเร็จรูปมาเสริมแต่งใหม่ให้เป็นศิลปะนับเป็นข้อคิดและวิธีการสำคัญมากในปัจจุบัน โดยพวกดาดาได้ทดลองออกนอกลู่นอกทางเดิมได้สร้างแรงบันดาลใจให้แก่ศิลปินในสมัยใหม่

ในขณะเดียวกันลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) หรือลัทธิเหนือจริง มีความคิดตามครรลองของซิกมันด์ ฟรอยด์ (sigmund freud) แสดงออกจิตสำนึกอย่างอิสระ มีความฝัน อารมณ์ จินตนาการ ซึ่งพัฒนามาจากลัทธิดาดา โดยค้นหาเรื่องความชัดเจนของชีวิต สัจธรรมคือสัญชาตญาณ จิตใต้สำนึก ความฝัน การสร้างงานโดยไม่คำนึงถึงเหตุผล ปลดปล่อยจากแรงกระตุ้นภายในที่ถูกเก็บกดแสดงออกมา ดังเช่นในผลงานของ ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador dali) เรเน่ มากริตต์ (René Magritte) มาร์ก ชากาล (Marc Chagall) เป็นต้น เทคนิคการวาดมีทั้งเหมือนจริงและไม่เหมือนจริง แต่แสดงออกจากจินตนาการ ความฝัน จิตใต้สำนึกส่วนบุคคล ผลิตศิลปะสำรวจสิ่งที่ซ่อนเร้นภายในตัวมนุษย์

ภายหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 1 ศิลปะแสดงออกสองแนวทาง คือหนึ่งแสดงออกสภาวะที่เต็มไปด้วยการมองโลกในแง่ร้าย ดังเช่น มาเชล ดูชอมป์ และสองแสดงอารมณ์จากความรู้สึกมุ่งเข้าค้นหาความจริง เช่น ศิลปะนามธรรม อย่างไรก็ตามหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 สิ้นสุด ยุโรปอยู่ในสภาวะตกต่ำ เสื่อมโทรมทั้งทางด้านสังคมและจิตใจ แต่วงการกลับศิลปะมีความเป็นสากลไม่มีแสดงเชื้อชาติ ศาสนาและลัทธิการเมือง ดังเช่น ลัทธิ นีโอ พลาสติซิสม์ (Neo plasticism) ซึ่งมีรูปแบบนามธรรม แม้ว่ามีแนวคิดใหม่เกิดขึ้นมากมาย แต่ยังมีจำนวนไม่น้อยที่แสดงงานตามแบบเดิม เช่น แบบเรียลิสม์ สะท้อนความคิดของสังคมที่แสดงออกถึงความจริงของสังคม จุดประสงค์เพื่อประชาชน ศิลปินอาจจะมีรูปแบบวิธีการแตกต่างกัน เช่น ความเหลื่อมล้ำของชนชั้นแรงงาน เป็นต้น

ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 (ค.ศ.1939 – 1945) ถึงหลังสงคราม ยังคงมีศิลปะลัทธิใหม่เกิดขึ้น เช่น แอบสแตรกท์ เอ็กเพรสชันนิสม์ (abstract expressionism) ที่นำเสนอผลงานศิลปะด้วยสีและรูปทรงแสดงความรู้สึกภายใน ให้กระทำออกมาโดยจิตไร้สำนึก ใช้วิธี เท ราด สลัด ขว้างสีลงบนผ้าใบ มีเทคนิคใหม่ศิลปินบางคนเปลี่ยนมาใช้ร่างกายทุ่มเทไปกับงาน ศิลปินต่างค้นหาวิธีที่เหมาะสมแก่ตนเอง เพื่อให้ถึงจุดความต้องการ ในเรื่องความฉับพลัน มีเสรีภาพในการกระทำ ได้รับความนิยมทั้งในยุโรปและอเมริกา ศิลปิน เช่น แจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่า วงการศิลปะในช่วงศตวรรษที่ 20 มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ก่อเกิดลัทธิทางศิลปะอย่างหลากหลาย อันส่งผลต่อภาพตัวแทนความตายซึ่งได้ถูกนำเสนอผ่านลัทธิศิลปะต่างๆ ดังเช่น ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **La Guerre (war)** (ค.ศ. 1984) ของอองรี รุสโซ (Henri Rousseau) ศิลปินในลัทธินาอีฟ ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของคนตายซึ่งได้รับแรงบันดาใจมาจากสงครามที่ได้เข่นฆ่าผู้คนไปจำนวนมาก (ภาพที่ 23) หรือภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอผ่านลัทธิเซอร์เรียลลิสม์ ในผลงานของมาร์ก ชากาล (Marc

Chagall) ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบชื่อ **war** (ค.ศ.1943) ซึ่งชากาลได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของคนตายประกอบในผลงาน โดยที่คนตายนั้นศิลปินได้แสดงภาพความตายที่มาจากจิตใต้สำนึกที่มาจากประสบการณ์เกี่ยวกับสงครามของศิลปินเอง หรือในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบของฟรีดา คาลโล (Frida Kahlo) ผลงานชื่อ **uno cuantos piquetions!** ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในงานจิตรกรรมที่แสดงภาพของความตายของตนเองโดยมีแรงบันดาลใจมากจิตใต้สำนึก หรืออย่างในลัทธิคิวบิสม์ ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบของ ปาโบล ปิกัสโซ (Pablo Picasso) ในชื่อ **Guernica** (ค.ศ.1937) ที่ศิลปินได้วาดภาพตัวแทนความตายในรูปทรงคล้ายคนตายเพื่อแสดงถึงคนตายจากสงคราม

ภาพที่ 23 Henri Rousseau, **La Guerre (war)**, ค.ศ.1984, Oil on canvas, 114x195 cm.
ที่มา: Musée d'Orsay,**Henri Rousseau (Le Douanier) War**, accessed 10 October,2015, available from http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in- focus/search.html ?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5BshowUid%5D=116060

แนวคิดใหม่ๆยังคงเกิดขึ้นเรื่อยๆ ดังเช่น ศิลปะป๊อป (Pop art) สัจสังคมนิยม (Social realism) อ็อป อาร์ต (Op art) ทั้งนี้ภาพวาดที่ดูรู้เรื่องกลับมาอีกครั้ง ภายใต้ปรัชญาชีวิตร่วมสมัย ที่ต้องการสร้างสรรค์สัจธรรมที่มีหลักฐานแน่ชัด เช่น ในชีวิตประจำวันที่ดำรงอยู่ทางปัญญา เช่น ฮิปปี้ (Hippies) หลีกเลี่ยงปัญหาต่างๆสังคมหรืออนาคตทั้งนี้ในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 สหรัฐอเมริกาเป็นแหล่งสำคัญหนึ่งในการเคลื่อนไหวของศิลปะป๊อป (Pop art) ซึ่งใช้วัสดุมูลเหตุดลใจ เทคนิคในการปะคิด เสริมเติมแต่ง (Collage) ใช้สีฉูดฉาด ใช้เทคนิคทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ เช่น ภาพถ่าย การพิมพ์ทุกชาติทุกภาษาใช้คล้ายกัน จนกลายเป็นขบวนการใหญ่ ทำลายประเพณีนิยมในการสร้างศิลปกรรมเรื่องของมิติ ศิลปะไม่ได้อยู่แค่ในกรอบสี่เหลี่ยม มีการใช้เทคนิคและผลิตผลทางอุตสาหกรรมมาใช้ประโยชน์ ศิลปินทำงานตามความถนัดและความชอบ มีความยืดหยุ่นปรับตัวเข้ากับศิลปะทุกรูปแบบ

มีเจตนาสะท้อนภาพชีวิตสังคมปัจจุบัน ใช้วิธีเก่าผสานกับพานิชย์ศิลป์ สงสัยอยากรู้อยากเห็น สนุกสนาน เยาะเย้ย เปรียบเทียบ ศิลปิน เช่น แอนดี้ วอร์ฮอลล์ (Andy warhol) แจสเปอร์ จอห์น (Jasper johns) เป็นต้น

ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายได้ถูกนำเสนอในผลงานของแอนดี้ วอร์ฮอล โดยที่มีแนวความคิดนำเสนอความรุนแรง ความวิบัติ สิ่งต่างที่เคยถูกคำว่า “จารีต” และ “จริยธรรม” กดไว้ถูกตีแผ่ออกมาให้เห็นได้ชัดอย่างไม่ต้องปิดบังกันอีกต่อไป แอนดี้ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตาย ซึ่งเป็นภาพอุบัติเหตุรถชนผลงานชื่อ **Car clash** (ค.ศ.1963) ซึ่งเริ่มต้นมากจากภาพข่าวรถยนต์ของเจมส์ ดีน ที่ประสบอุบัติเหตุชนเข้ากับต้นไม้เป็นเหตุให้เสียชีวิตในปี 1955 และทำภาพอุบัติเหตุต่างๆ ออกมามากมาย นอกจากนี้ยังมีภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกในผลงานชื่อ **skulls** (ค.ศ. 1976) (ภาพที่ 24)

ภาพที่ 24 Andy Warhol, **skulls,** ค.ศ.1976, Acrylic paint and silkscreen on 6 canvases, 383 x 483 x 18 mm.

ที่มา: Tate, **Andy Warhol Skulls 1976**, accessed 10 October, 2015, available from http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-skulls-ar00609

ในขณะเดียวกันในช่วงกลางศตวรรษที่ 20 สังคมมนุษย์เปลี่ยนแปลงไปจากสภาพเดิม เกิดนิยมศิลปะมากมาย เช่น ศิลปะแฮพเพนนิ่ง (Happening) การแสดงออกกลางแจ้งด้วยหลายวิธี แสดงในพื้นที่ไม่ได้จำกัดเฉพาะในแกลเลอรี่ เอ็นไวรอนเม็นทัล อาร์ต (Environmental art) แลนด์

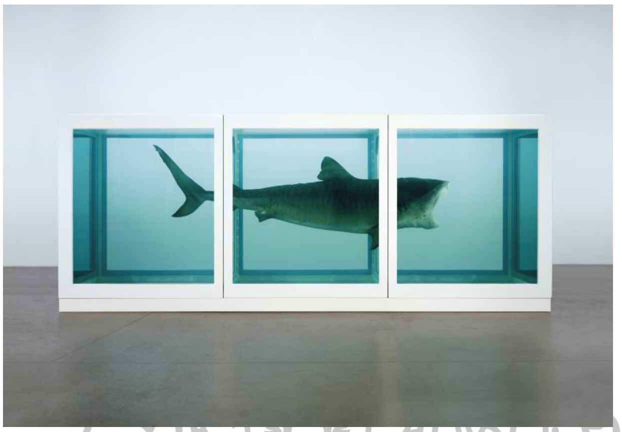
อาร์ต (Land art) ใช้ธรรมชาติเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน คอนเซปชวล อาร์ต (Concenptual art) แนวคิดใหม่อยู่เสมอ โพสต์ มินิมอล (Post minimal) วิดีโอ อาร์ต (Video art) ใช้สื่อเทคโนโลยี คอมพิวเตอร์ อาร์ต (Computer art) คอมพิวเตอร์เข้ามามีบทบาท ไลท์ อาร์ต (Light art) อินสตอลเลชั่น อาร์ต (Installation art)

ซึ่งนับตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา ศิลปะไม่ได้สืบทอดชนชั้นใดชนชั้นหนึ่ง หรือผูกขาดรสนิยมและรูปแบบ ผลงานศิลปะมีแนวทางปฏิบัติ ทุกอย่างขึ้นอยู่กับปัจเจกชน ศิลปินสร้างงานตามที่เขา คิด ชอบ โลกแคบลงจากการติดต่อกันที่สะดวกมากยิ่งขึ้นจึงทำให้ มีการใช้ศิลปะรูปแบบหนึ่งไปสู่อีกประเทศหนึ่ง นักสะสมเพิ่มพูน งานศิลปะมีการซื้อขาย งานกลายเป็นพานิชย์ ศิลปะมีการถ่ายเทแลกเปลี่ยน มีการแสดงศิลปะระดับนานาชาติ เช่น เวนิส เบียนนาเล่ (Venice Biennale) ทำให้วงการศิลปกรรมสากลได้แพร่ขยายไปตามชาติต่างๆทั่วโลก เกิดการแข่งขันสนับสนุนวงการศิลปะในชาติต่างๆ โลกอยู่ในภาวะสันติ แม้ว่ายังคงมีความขัดแย้ง เกิดปัญหาต่างๆ เช่น ปัญหาสิ่งแวดล้อมจนกลายเป็นปัญหาของโลก และปัญหาอื่น แต่กระนั้นศิลปินก็ได้หยิบยกปัญหาเหล่านี้มาสร้างงานซึ่งกลายเป็นการสร้างจิตสำนึก อีกทั้งผลจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งต่างๆมากมาย เช่น โทรทัศน์ วีดิทัศน์ อินเตอร์เน็ต คอมพิวเตอร์ เป็นต้น ซึ่งสามารถสร้างจินตนาการของศิลปิน ทำให้เกิดสื่อสำหรับสร้างงานไว้อย่างหลากหลายกว่าอดีตมากมาย

ในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 กระบวนการศิลปะแพร่หลาย และเมื่อเข้าสู่ต้นศตวรรษที่ 21 ถือได้ว่าเป็นโลกไร้พรมแดน เนื่องจากความเจริญก้าวหน้าของเทคโนโลยีที่พัฒนาต่อเนื่องมาหลายศตวรรษทำให้มนุษย์ปัจจุบันอยู่ในยุคข้อมูลข่าวสาร สามารถสื่อสารและเข้าถึงข้อมูลต่างๆ ได้พร้อมกันทั่วโลกโดยไร้ขีดจำกัด ขณะเดียวกันมนุษย์ก็ต้องเผชิญกับปัญหาต่างๆ รอบด้าน ทั้งด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคมซึ่งส่งผลกระทบต่อประชาคมโลกทั้งมวล ศิลปะมีความหลากหลาย มีการแลกเปลี่ยนศิลปะระหว่างศิลปินทั่วโลก

ในขณะเดียวกันศิลปินมีอิสรภาพในการแสดงออกทางความคิดมากขึ้น ซึ่งอิสรภาพในการใช้ความคิดและการแสดงและการแสดงออกในสังคมออกมามักท้าทายกระแสและต่อต้าน ด้วยการแสดงออกที่ต่างจากแนวคิดแบบเดิมและด้วยเหตุที่ภาพความตายในช่วงศตวรรษที่ 21 เป็นสิ่งที่ท้าทาย (ดูในมุมมองเกี่ยวกับความตาย) จึงทำให้ช่วงเวลาดังกล่าวภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอเป็นผลงานศิลปะและมีความหลากหลาย โดยที่ภาพตัวแทนความตายที่มิได้อยู่ในงานจิตรกรรมหรือประติมากรรมเพียงเท่านั้น ภาพตัวแทนความตายอย่างในรูปของศพ โครงกระดูก หัวกะโหลกยังถูกใช้เป็นวัสดุส่วนหนึ่งของงานศิลปะ รวมไปถึงการใช้ภาพความตายผ่านสื่อที่หลากหลายในการนำเสนอ ซึ่งผลงานศิลปะที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะ ดังเช่น ผลงานชื่อ **Cabeza de vaca (calf's Head)** (ค.ศ.1984) ของแอนเดรีย เซอราโน (Andres Serrano) ที่ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัววัวที่เสียชีวิตแล้วมาใช้เป็นวัสดุในงานการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ หรือผลงานชื่อ **The physical impossibility of the death in the mind someone living** (ค.ศ.1999) ของ เด

เมียน เฮิร์ต (Damien hirst) ที่ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของฉลามที่เสียชีวิตแล้วมาใช้เป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ผลงานเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 25)



ภาพที่ 25 Damien Hirst, **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living,** ค.ศ.1991, Glass, painted steel, silicone, monofilament, shark and formaldehyde solution, 2170 x 5420 x 1800 mm.

ที่มา: Damien Hirst, **The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living, 1991**, accessed 10 October, 2015, available from http:// www. Damienhirst. com/the-physical-impossibility-of

ภาพที่ 26 Marc Quinn, **Angel,** ค.ศ.2006, Patinated bronze, 30x 14x 16.5 cm.

ที่มา: White cube, **Marc Quinn**, accessed 10 October, 2015, available from http:// whitecube.com/artists/marc_quinn/

นอกจากนี้ยังมีผลงานชื่อ **Still Life** (ค.ศ.2001) ของแซม เทย์เลอร์ จอห์นสัน (Sam Taylor-Johnson) ซึ่งได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของผลไม้ถ่ายทอดเป็นผลงานวิดีทัศน์แสดงถึงการเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา หรืออย่างในผลงานชื่อ **Self** (ค.ศ.2001) ซึ่งภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวมนุษย์ที่ขาดมาใช้การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ และ **Angel** (ค.ศ.2006) ของ มาร์ค ควินน์ (Marc Quinn) ซึ่งได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน (ภาพที่ 26) หรืออย่างในผลงานชื่อ **Banging the skull** (ค.ศ.2005) ของ มารีน่า อับราโมวิก (Marina abramovic) ศิลปินได้ใช้ภาพความตายในรูปของชิ้นส่วนกระดูกมาเป็นวัสดุในการสร้างสรรค์ เป็นต้น จากที่กล่าวมาตั้งแต่ต้นที่แสดงให้เห็นการปรากฏของภาพตัวแทนความตายที่มีมาจากอดีตจนถึงปัจจุบัน อย่างไรก็ดีไม่เพียงแต่ในงานศิลปะของตะวันตกที่ปรากฏให้เห็นว่ามีการใช้ภาพตัวแทนความตายแต่งานศิลปะของไทยเองนั้นก็มีการใช้ภาพตัวแทนความตายเช่นกันดังที่จะกล่าวในหัวข้อต่อไป

ภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

จากเนื้อหาภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก ทำให้เราเห็นภาพรวมว่าการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะเริ่มมีตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ถึงแม้ว่าจะผ่านหลายช่วงเวลา หลายแนวความคิดเกี่ยวกับความตายที่ไม่เคยหยุดนิ่งหรือบางครั้งก็พยายามที่จะทำให้มันห่างไกลออกไป แต่ภาพตัวแทนความตายนั้นกลับไม่เคยที่จะห่างหายวงการศิลปะไปได้เลย ภาพตัวแทนความตายถูกใช้เพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์ สื่อความหมายถึงบางสิ่งบางอย่างที่ต้องการนำเสนอของศิลปินอยู่เสมอ เช่นเดียวกันกับในศิลปะในประเทศไทยที่พบว่ามีการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ลักษณ์ในงานสร้างสรรค์มาเป็นเวลายาวนานนับตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยได้แสดงให้เราเห็นว่าในแรกเริ่มของศิลปะในประเทศไทยพบภาพตัวแทนความตายปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง อันเป็นงานศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาในพุทธศาสนา โดยหากย้อนกลับไปนับตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ทรงปราบเหตุการณ์จลาจลขึ้นในบ้านเมืองและปราบดาภิเษกเป็นกษัตริย์ (พ.ศ. 2325) อันเป็นช่วงเวลาแห่งการสร้างบ้านแปลงเมือง โปรดให้สร้างราชธานีขึ้นใหม่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยาคือ “กรุงเทพมหานคร” มีการชำระกฎหมายให้ถูกต้อง เป็นกฎหมายของแผ่นดิน 3 ฉบับ เพื่อใช้ในการปกครอง ต่อมาภายหลังเรียกว่า “กฎหมายตรา 3 ดวง”

ในขณะเดียวกันทางด้านศาสนาด้วยเหตุที่อยู่ภายใต้กรอบของพุทธศาสนาซึ่งเป็นแก่นสำคัญของผู้คนในสังคมยุคดังกล่าว ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) จึงทรงโปรดให้มีการสังคายนาพระไตรปิฎก รวมไปถึงการสร้างวัดที่ควบคู่ไปกับการสร้างเมือง อีกทั้งยังทรงโปรดให้มีการรวบรวมพระพุทธรูปจากเมืองโบราณและหัวเมืองสำคัญเข้ามาในกรุงเทพ ซึ่งในขณะนั้นชนชั้นปกครองเป็นผู้อุปถัมภ์งานช่าง โดยอาศัยการสร้างงานศิลปะจำลองแบบมาจาก

ศิลปะอยุธยาทั้งสิ้นและกระทำต่อเนื่องมาจนถึงสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) [63]

ด้วยเหตุที่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีความศรัทธาในพุทธศาสนาอย่างมาก ทำให้ศิลปะและศาสนาเป็นสิ่งที่แยกจากกันไม่ขาด ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะส่วนใหญ่จึงมักอยู่ภายใต้กรอบของพุทธศาสนาอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งพบอยู่ในศาสนาสถาน เช่น ฝาผนังวิหารและอุโบสถ หรือสมุดข่อยที่ถูกเก็บไว้ในวัด ซึ่งการสร้างงานศิลปะตามกรอบของพุทธศาสนาเปรียบดังเป็นพุทธบูชาถวายแด่พระพุทธเจ้า โดยที่ในงานจิตรกรรมฝาผนังที่พบ จิตรกรรมฝาผนังนั้นจะสร้างตามแบบของศิลปะอยุธยาปลายจนกลายเป็นแบบประเพณี มักมีเนื้อหาของศิลปะเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาเป็นหลักสำคัญ และเรื่องที่นิยมเขียนมักเป็นเรื่องราวพุทธประวัติ พุทธชาดก ตำนานไตรภูมิ เรื่องรามเกียรติ์และเรื่องสถาบันกษัตริย์ในฐานะสมมุติเทพ

เมื่อการสร้างงานศิลปะอยู่ภายใต้กรอบของศาสนาและชนชั้นสูงเป็นผู้อุปถัมภ์หลักแล้วนั้น ในขณะเดียวกันดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้นว่าภาพตัวแทนความตายเองก็ถูกพบปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ดังเช่น ในจิตรกรรมฝาผนังที่ถูกเขียนขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช[64] ซึ่งพบว่าภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอเป็นองค์ประกอบเรื่องราวของไตรภูมิ อย่างใน จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิตาราม แขวงอรุณอมรินทร์ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร โดยเนื้อเรื่องของจิตรกรรมเป็นเรื่องจากเตภูมิกถา ภูมิทั้ง 3 ประกอบด้วย กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ มีบทพรรณนาถึงที่อยู่ที่ตั้งการเกิด เทพ มนุษย์ สัตว์เดียรัจฉาน สัตว์นรก เปรตและอสูรกาย[65] ซึ่งภาพจิตรกรรมแสดงถึงยมโลกที่อยู่ของสัตว์นรก โดยที่ภาพตัวแทนความตายถูกแสดงในรูปของคนตายที่ทำบาปต่างๆ แล้วจะถูกจำแนกไปอยู่นรกแต่ละขุมแสดงลักษณะผลกรรมที่มนุษย์กระทำและต้องไปเกิดใช้กรรมในนรกขุมนั้นๆ[66] (ภาพที่ 27)

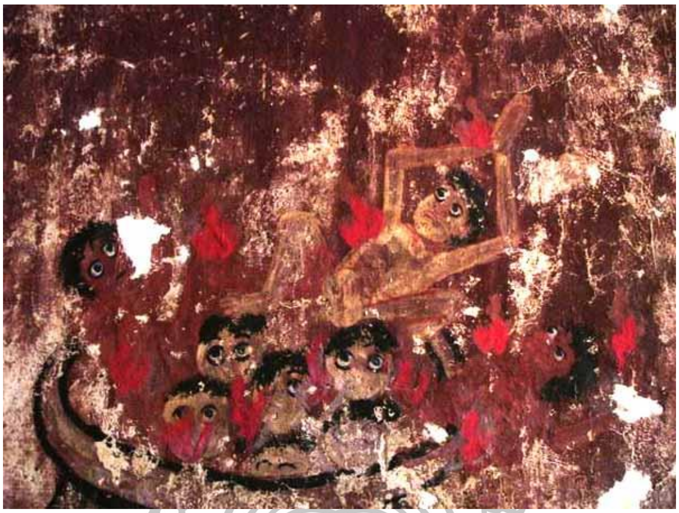
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[63]มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์, **ศิลปะรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1-8** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย, 2541), 21.

[64]ในจิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่ 1 มีภาพเขียนขึ้นจากวรรณกรรม ไตรภูมิ พระมาลัย อสุภะ 10 อุปุสมาญาณ 10 ฎีกาพาหุง 8 ธุดงควัตร 13 พระเกศธาตุ พระพุทธบาท ทวารบาล ปฐมสมโพธิกถา ชาดก 550 ชาติ รามเกียรติ์ ซึ่งในจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้มีการนำเสนอ, ดูเพิ่มเติมใน วรรณวิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537), 106-107.

[65]เรื่องเดียวกัน.

[66]เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว**, ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 158.



ภาพที่ 27 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องราวของไตรภูมิ, วัดดุสิตาราม กรุงเทพมหานคร
ที่มา: **ไปดูพระมาลัยโปรดสัตว์นรก,** เข้าถึงเมื่อ 10 สิงหาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://mblog.manager.co.th/leknuaon/th-77510/

สำหรับภาพตัวแทนความตายที่แสดงในงานจิตรกรรมฝาผนังที่กล่าวมาแล้วนั้น โดยหลักเพื่อตอบสนองต่อความเชื่อในเรื่องของพระพุทธศาสนา ที่มีกรอบคิดในเรื่องของชีวิตหลังความตาย นรก สวรรค์ อันส่งผลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์โดยที่จิตรกรรมฝาผนังเปรียบเสมือนสิ่งที่ช่วยสั่งสอนให้ทำความดี ละเว้นความชั่ว โดยมีความสมบูรณ์พูนสุขของสวรรค์และความน่าสะพรึงกลัวของนรกเป็นเครื่องเตือนใจผู้คนให้หมั่นทำความดี[67]

ต่อเนื่องมาหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพัฒนากรุงเทพมหานครจนกลายเป็นศูนย์กลางความเจริญ ทำให้สังคมมีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาอย่างมากมาย โดยที่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) มีการติดต่อต่างชาติหลายชาติ ทั้งจากยุโรปและเอเชีย ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่ชนชั้นนำเริ่มปรับตัวครั้งสำคัญทั้งทัศนคติและแนวปฏิบัติ เมื่อวัฒนธรรมสัจนิยมตะวันตก แพร่เข้ามาก่อให้เกิดภาวะหัวเลี้ยวหัวต่อทางความคิด ซึ่งมีผลอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ โดยที่ในงานจิตรกรรมมีการปรับเปลี่ยนเรื่องการเขียน เช่น ในงานจิตรกรรมตัวเอกในจิตรกรรมไม่จำเป็นต้องเป็นชนชั้นสูง แต่จะแสดงให้เห็นภาพของชนชั้นกลางไปจนถึงชนชั้นล่าง โดยมีการปรับแนวเรื่องให้มีความสมจริง และองค์ประกอบต่างๆตามแบบตะวันตก เช่น กริยาท่าทาง ฉากประกอบ ภาพรายละเอียดผู้คนที่เป็นธรรมชาติ เป็นต้น ซึ่งมีความแตกต่างจากยุคก่อนหน้าที่รูปแบบศิลปะให้ความสำคัญกับความเป็นอุดมคติ และไม่นิยมแสดงภาพตามจริงดังที่ตาเห็น แต่จะเน้นการเขียนแบบสองมิติ

---

[67] เรื่องเดียวกัน, 23.

อย่างไรก็ตามแม้จะได้รับอิทธิพลใหม่เข้ามามีผลต่อการสร้างงานศิลปะ แต่เรื่องราวที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมยังคงยึดโยงกับกรอบคิดของพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ เป็นต้น แต่อย่างไรก็ดีก็มีเรื่องราวที่หลากหลายมากขึ้น ซึ่งเป็นผลจากการแปรเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม เช่นเดียวกันภาพตัวแทนความตายที่ยังคงปรากฏเพื่อแสดงเรื่องราวในพระพุทธศาสนาเหมือนกับยุคก่อนหน้า ดังเช่น ภาพความตายแสดงในเรื่องราวของทศชาติชาดก[68] ในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถ วัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร ฉากของสุวรรณสามชาดก ภาพตัวแทนความตายแสดงให้เห็นตอนสุวรรณสามโพธิสัตว์นอนตายเพราะถูกลูกธนูซึ่งพระราชาชื่อกปิลยักษ์ยิงมาโดยเข้าใจผิด พระราชาในท่าเศร้า นั่งชันเข่า ถัดจากสุวรรณสามคือดาบสบิดาและมารดาสุวรรณสามอยู่ในท่าเศร้ายิ่งกว่า ท่าเศร้าในอิริยาบถนั่งชันเข่าของพระราชากปิลยักษ์ ดูเป็นท่านั่งของบุคคลทั่วไปซึ่งพบได้บ่อยครั้ง ส่วนดาบสบิดามารดาสุวรรณสามอยู่ในลีลานาฏลักษณ์ยิ่งกว่าภาพพระราชาเสียอีก อีกทั้งสวมมงกุฎทรงเครื่อง เช่น กรองศอ ทองพระกร ธารพระกร ทั้งที่ไม่ใช่กษัตริย์ รวมทั้งสุวรรณสามที่นอนตายก็สวมมงกุฎและมีเครื่องประดับด้วยเช่นกัน[69] (ภาพที่ 28) หรือภาพตัวแทนความตายในจุลปทุมชาดก ซึ่งภาพแสดงเรื่องราวของเจ้าชายกำลังล้อมกองไฟสุมอยู่ใต้แคร่ที่ทำจากแขนงไม้มีการแล่เนื้อ ส่วนภาพความตายแสดงบทบาทชิ้นส่วนชายาหนึ่งในหกของพระอนุชาทั้งหก[70]

---

[68]ชาดก หมายถึง เรื่องราวในพระชาติก่อนๆ ของพระพุทธเจ้าก่อที่พระองค์จะเสวยพระชาติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ ทรงจุติเป็นพระโพธิสัตว์ในชาติต่างๆ ทั้งมนุษย์และสัตว์ ในแต่ละชาติทรงบำเพ็ญบารมีประการต่างๆเพื่อสั่งสมบุญ ลักษณะองค์ประกอบของภาพชาดกที่นิยมเขียน คือ ทศชาติชาดก ที่ประกอบไปด้วยเรื่องเตมียชาดก มหาชนกชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก ภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก นารถชาดก วิธุรบัณฑิตชาดกและเวสสันดรชาดก ในแต่ละเรื่องช่างเขียนได้เลือกแสดงภาพหรือเหตุการณ์เป็นจุดสำคัญของแต่ละเรื่อง

[69]สันติ เล็กสุขุม,**จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 47.

[70]จุลปทุมชาดก เป็นชาดกเรื่องที่ 193 ในนิบาตชาดก หมวดทุกนิบาต รุหกวรรคที่ 5 มีเนื้อเรื่องสังเขป ดังนี้ ...พระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพระปทุมกุมาร มีพระอนุชาหกองค์ ครั้นเมื่อพระราชกุมารทั้งเจ็ดเจริญวัย พระราชบิดาเกิดระแวงเกรงว่าลูกๆ จะคิดร้ายชิงราชสมบัติ จึงเนรเทศพระราชกุมารทั้งเจ็ดพร้อมพระชายาออกจากเมือง ระหว่างรอนแรมกันไป หนทางแสนกันดารนักขาดแคลนอาหาร พระราชกุมารทั้งหมดจึงตกลงฆ่าพระชายาคราละองค์ เพื่อนำมาเป็นอาหารแจกจ่ายกันกินประทังชีวิต... , วรลักษณ์ ผ่องสุขสวัสดิ์,**จุลปทุมชาดก ข้อสังเกตเกี่ยวกับบทบาทและความนิยมที่ปรากฏในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 4**, เข้าถึงเมื่อ 20 สิงหาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.muangboranjournal.com/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=169

ภาพที่ 28 จิตรกรรมฝาผนังฉากของสุวรรณสามชาดก ภาพความตายแสดงให้เห็นตอนสุวรรณสามโพธิสัตว์นอนตาย ณ อุโบสถวัดสุวรรณาราม เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

ที่มา: สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548), 160.

นอกจากนี้ยังมีภาพตัวแทนความตายที่แสดงเรื่องราวที่อยู่ภายใต้กรอบของศาสนา จากพุทธประวัติอย่างในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระนอน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เขตพระนคร กรุงเทพฯ เรื่องราวของพระสาวิกาเอตทัคคะ-ปฏาจาราเถรีวัตถุ ซึ่งปฏาจาราเป็นธิดาเศรษฐีได้ทาสเป็นสามีพากันหนีตามกันออกจากบ้าน นางชวนสามีว่าจะกลับไปเยี่ยมบ้านเกิดและบิดามารดาของนางแต่ไม่ได้ไปเลยสักครั้ง จนเมื่อทั้งสองมีบุตรถึงสองคนแล้วจึงตกลงจะพากันไปแต่เกิดมีเคราะห์กรรม สามีถูกงูเห่ากัดตาย บุตรทั้งสองตาย คนหนึ่งตายเพราะถูกเหยี่ยวเฉี่ยวไป อีกคนหนึ่งจมน้ำ ซ้ำร้ายเมื่อนางย้อนกลับบ้านเกิดของนาง ได้พบว่าบิดามารดาตาย (อยู่ในระหว่างพิธีเผา) นางเศร้าโศกขาดสติถึงขั้นเปลือยกายไปเฝ้าพระพุทธเจ้าเมื่อได้ฟังธรรมจากพระพุทธองค์ก็ขอบวช ได้บรรลุอรหันต์เป็นเอตทัคคะเลิศทางวินัย ซึ่งสันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องดังกล่าวในหนังสือจิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตามว่า:

จิตรกรรมเรื่องดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงความรัก ความเสียสละ ความเศร้าโศก จากการพลัดพราก การเลือกเรื่องสะเทือนอารมณ์เป็นอย่างปุถุชนเช่นนี้ โดยวาดเป็นภาพประดับผนังอาคารศาสนสถาน เชื่อว่าไม่เคยมีมาก่อนรัชกาลที่ 3[71]

นอกจากนี้ข้อสังเกตหนึ่งพบในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (รัชกาลที่1-3) ยังพบว่ามีการสร้างภาพตัวแทนความตายรูปแบบหนึ่ง คือ การสร้างรูปเหมือนของบุคคล เหตุที่กล่าวเช่นนี้ว่ารูปเหมือนบุคคลเป็นภาพความตาย ก็ด้วยความเชื่อในโชคลางของคนไทย ที่ว่าหากสร้างรูปเหมือนของบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ บุคคลนั้นจะมีอายุสั้น ดังนั้นจึงมักพบเป็นประติมากรรมหรือรูปเหมือนบุคคลที่ตายแล้วและส่วนใหญ่จะเป็นรูปเหมือนของพระสงฆ์ ดังเช่น รูปสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ ที่วัดโมลีโลกยาราม ที่สร้างขึ้นในรัชกาลที่ 2 หรืออย่างในรูปสมเด็จพระสังฆราช (สุก ไก่เถื่อน) ที่วัดมหาธาตุยุวราชรังสฤษฎิ์ที่ปั้นขึ้นในรัชกาลที่ 3 เป็นต้น ที่ล้วนแล้วแต่ถูกปั้นขึ้นหลังจากที่สิ้นชีวิตลงแล้วและบุคคลเหล่านี้ยังมีความเกี่ยวพันเชื่อมโยงกับศาสนา

ภาพตัวแทนความตายยังคงปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังอย่างต่อเนื่อง โดยที่หลังจากสิ้นรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา สยามได้เปิดรับเอาความสมัยใหม่ตามแบบตะวันตกเข้ามา ทำให้บ้านเมืองเกิดการเปลี่ยนแปลงไม่ว่าจะเป็นระบอบการปกครอง การเมือง เศรษฐกิจ สังคมและศิลปวัฒนธรรม ซึ่งในขณะนั้นเป็นเวลาที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ทรงขึ้นครองราชย์ อันเป็นช่วงที่ตรงกับการเกิดเหตุการณ์ที่ประเทศต่างๆในเอเชียถูกคุกคามจากการล่าอาณานิคมของตะวันตก และเพื่อป้องกันการรุกรานทำให้สยามได้ทำสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง (Bowring Treaty) กับอังกฤษซึ่งสัญญานั้นสยามเสียเปรียบอังกฤษอยู่หลายประการ ดังนั้นสยามจึงพยายามปฏิรูปตัวเองให้มีความทันสมัยตามแบบตะวันตกเพื่อลดข้อเสียเปรียบ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามา เช่น การศึกษา วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี[72] เพื่อพัฒนาประเทศให้ทัดเทียมตะวันตก

ที่สำคัญการพัฒนาประเทศในครั้งนี้ได้ส่งผลต่องานศิลปกรรมอย่างยิ่ง โดยเฉพาะเทคนิคใหม่ที่เริ่มปรากฏในสมัยนี้ ซึ่งการสร้างสรรค์งานศิลปะพบว่ามีเทคนิคในการเขียนมีลักษณะที่สมจริงตามแบบตะวันตกมากขึ้นด้วยเหตุที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าอยู่หัวพระองค์ทรงมีพระราชนิยมศิลปะและวิทยาการแบบตะวันตกซึ่งทำให้แนวคิดในการนำเสนอเนื้อหาของงานจิตรกรรมมีความแตกต่างไปจากสมัยก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัดกล่าวคือ เรื่องราวประเภทอื่นได้เริ่มปรากฏความสำคัญ

---

[71]สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 160.

[72]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 14-15.

มากขึ้น แต่อย่างไรตามศิลปะก็ยังอยู่ในกรอบของศาสนา ดังเช่น การเขียนภาพปริศนาธรรมโดยเน้นฉากเหตุการณ์และภูมิทัศน์อย่างตะวันตก จิตรกรสมัยใหม่คือ ขรัวอินโข่ง ที่วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับปริศนาธรรมโดยมีรูปแบบการเขียนภาพใช้หลักทัศนียวิทยา ซึ่งภาพจะมีความลวงตา มีมิติ ความลึกที่สมจริง มีแสงเงา มีขนาดใหญ่เล็กตามระยะใกล้ไกลของวัตถุ นอกจากเรื่องราวของปริศนาธรรมแล้ว ยังพบว่าในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์ให้เขียนเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระสงฆ์เกี่ยวกับจริยวัตรสงฆ์

ภาพที่ 29 พระครูกสินสังวร, ภาพจิตรกรรมฝาผนังปริศนาธรรม ณ อุโบสถวัดทองนพคุณ กรุงเทพมหานคร
ที่มา: วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง** (กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย, 2522), 36.

จะเห็นได้ว่าเมื่อสยามรับแนวคิด เทคนิคศิลปะจากตะวันตกมาใช้สร้างสรรค์นั้นถือได้ว่าเป็นการช่วยพัฒนาวงการศิลปะของไทยไปอยู่มาก แต่อย่างไรก็ดีจากการที่พระบาทสมเด็จ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีความเลื่อมใสในพุทธศาสนา จึงทำให้งานศิลปะส่วนใหญ่ของสยามยังคงอยู่กับจิตรกรรมฝาผนังและและอยู่ในกรอบของพุทธศาสนาแต่มีการพัฒนาเทคนิคที่ดูสมจริงมากขึ้น เช่นเดียวกันภาพตัวแทนความตายยังถูกนำเสนอในภาพจิตรกรรมฝาผนัง อย่างเช่น ภาพปริศนาธรรมจิตรกรรมในอุโบสถวัดทองนพคุณ จากการวาดภาพของลูกศิษย์ท่านขรัวอินโข่ง พระครูกสินสังวร การเขียนเรื่องราวอุปมาอุปมัยภาพวาดปริศนาธรรม จิตรกรรมฝาผนังตรงข้างพระประธานวาดเป็นภาพต้นไม้ มีกิ่งก้านสาขากอดกระหวัดกันยุ่งเหยิง แสดงถึง อนิจจัง ความไม่เที่ยงแท้แน่นอน ที่โคนต้นไม้วาดเป็นรูปพระภิกษุ ถือไม้กวาดกำลังกวาดต้นไม้อยู่ แสดงถึง ทุกขังอันมีความหมายว่า มนุษย์จำเป็น

จะต้องทำงาน ต้องเหน็ดเหนื่อยอันเป็นตัวทุกข์ ต่อมาเป็นรูปพระถือตาลปัตร บริเวณพื้นมีศพคนตายวางอยู่ ทำท่าคล้ายจะทำพิธีบังสุกุล แสดงถึงอนัตตา ซึ่งรวมแล้วภาพเขียนนั้นแสดงถึงสภาพไตรลักษณ์[73] (ภาพที่ 29)

ในขณะที่ภาพตัวแทนความตายที่ปรากฏนั้น สื่อได้ถึงกรอบแนวความเชื่อของพุทธศาสนาที่สอนถึงชีวิตมนุษย์นั้นไม่จีรังยั่งยืน และในช่วงเวลาเดียวกันได้ปรากฏภาพตัวแทนความตายที่โดดเด่นและภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอเป็นซากศพและเป็นองค์ประกอบหลักในภาพ คือ ภาพแสดงถึงจริยวัตรของสงฆ์ภาพ “ปลงอสุภกรรมฐาน”[74] ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมเขียนลงบนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เช่น ที่พระวิหารพระศรีศาสดา วัดบวรนิเวศวิหาร พระอุโบสถวัดเทวราชกุญชรวรวิหาร พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหารราชวรวิหาร เปนต้น[75] โดยจะแสดงภาพของภิกษุพิจารณาซากศพประเภทต่างๆ 10 ประเภท[76] ทั้งนี้ พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ ได้อธิบายถึงภาพการปลงอสุภกรรมฐาน ในวิทยานิพนธ์ชื่อ จิตรกรรมฝาผนัง : พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 ว่า:

> ...ภาพการปลงอสุภฐานนี้ได้แสดงให้เห็นถึงพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ต้องการนำเสนอแนวคิดแบบมนุษยนิยม อันหมายถึงการให้ความสำคัญกับความสามารถในการปฏิบัติตนของมนุษย์ธรรมดาสามัญ โดยผ่านภาพของพระภิกษุสงฆ์ซึ่งเป็นการให้ความสำคัญกับเรื่องศีล สมาธิและปัญญาที่บุคคลทั่วไปสามารถปฏิบัติได้และให้ผลจริงต่อผู้ปฏิบัติ เนื้อหาเรื่องอสุภกรรมฐานนั้นถือเป็นหัวข้อสำคัญ อันเป็นแนวทางที่นำไหสู่ความสงบ สันโดษ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[73]วิยะดา ทองมิตร, **จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง** (กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย, 2522), 36.

[74]พบว่าได้เคยเขียนเป็นภาพประกอบสมุดข่อยสมัยอยุธยาและธนบุรีบางฉบับมาแล้ว ดูเพิ่มเติมใน วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 1 เล่มที่ 3: จิตรกรรมสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 181-182.

[75]เรื่องเดียวกัน, 100-101.

[76]ภาพอสุภกรรมฐานทั้ง 10 ประเภท ได้แก อุทธุมาตกอสุภ (ศพขึ้นอืด) วินีลกอสุภ (ศพสีคล้ำ) วิปุพพกอสุภ (ศพที่มีน้ำเหลือง) วิจฉิททกอสุภ (ศพที่ถูกตัดเปนทอน) วิกขายิตกอสุภ หมายถึงซากศพที่มีสัตว์ทั้งหลาย วิกขิตตกอสุภ (ศพกระจุยกระจาย) หตวิกขิตตกอสุภ (ศพถูกฟน) โลหิตกอสุภ (ศพที่มีเลือดไหล) ปุฬุวกอสุภ (ศพมีหนอน) อัฏฐิกอสุภ (ศพที่เป็นร่างกระดูก)

พิจารณาเห็นสมควรให้อสุภานุสติและมรณานุสติเป็นหนึ่งในอนุสติและคฤหัสถ์ทั้งหญิงชายสมควรปฏิบัติด้วย...[77] (ภาพที่ 30)

ภาพที่ 30 จิตรกรรมฝาผนังภาพการปลงอสุภกรรมฐาน วัดโสมนัสวิหารราชวรวิหาร กรุงเทพมหานคร
ที่มา: พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552).

อย่างไรก็ตามด้วยเหตุที่ศิลปะแรกเริ่มของไทยอยู่แม้จะอยู่ภายใต้กรอบแนวคิดของศาสนาโดยที่สถาบันพระมหากษัตริย์ก็มีบทบาทเป็นผู้กำหนดแนวทางของศิลปะด้วยการเป็นผู้อุปถัมภ์หลัก[78] ดังนั้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ขึ้นครองราชย์นั้นเป็นช่วงระยะเวลาที่บ้านเมืองมีการเปลี่ยนแปลงหลายสิ่งหลายอย่าง เช่น มีการปฏิรูปการปกครอง การศึกษา ยกเลิกทาส สร้างสถาบันราชการ เป็นต้น มีการรับวิทยาการก้าวหน้าเข้าในประเทศ เช่น การถ่ายภาพ การริเริ่มการรถไฟ การไปรษณีย์ เป็นต้น

---

[77]พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 55-56.

[78]ความคิด สถาบันพระมหากษัตริย์อุดมคติอิงศาสนา พระมหากษัตริย์เป็นสื่อกลางระหว่างธรรมชาติ (โลกมนุษย์) กับ เหนือธรรมชาติ ดำรงอยู่ในฐานะสูงส่งประดุจเทพ หรือที่เรียกว่า “สมมุติเทพ” คู่มากับการทำนุบำรุงศาสนาด้วยการสร้างปฏิสังขรณ์วัดรวมอยู่เป็นราชขนบประเพณีและสืบเนื่องอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์

ทางด้านศิลปวัฒนธรรมถึงแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงประเทศอยู่มากมายแต่ศิลปะยังคงมีศูนย์กลางอำนาจอยู่ที่สถาบันกษัตริย์และศาสนา ซึ่ง ณ ขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยในศิลปะและศิลปินจากอิตาลีเป็นพิเศษจึงทำให้ศิลปะตะวันตกเข้ามาแทรกศิลปะไทยประเพณี เช่น การนำช่าง วิศวกรมาจากตะวันตก เพื่อสร้างพระราชวัง หรือการจ้างศิลปินฝรั่งให้เข้ามาทำงานในสยาม เพื่อสร้างจิตรกรรมแบบตะวันตกอยู่ในพระราชวังหรือวัด เป็นต้น ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวมีการสร้างงานจิตรกรรม ที่เรียกว่า จิตรกรรมปูนเปียก โดยจะมีเนื้อหาเกี่ยวกับพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์ไทย และมีรูปแบบผสมผสานภาพเปลือยตามแนวลัทธินีโอคลาสสิค (Neo-classicism) ท่าทางมีพลังตามแบบลัทธิโรแมนติค (Romanticism) และสีคล้ายอิมเพรสชันนิสต์ (Impressionism) จากลักษณะดังกล่าวถือได้ว่าศิลปะไทยถูกแทนที่ความนิยมด้วยศิลปะตะวันตก และเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะไทยประเพณีเสื่อมความนิยมมากที่สุด

จากการที่มีการรับอิทธิพลใหม่ๆจากภายนอกเข้ามาพัฒนาผสานกับการคิดค้นสิ่งใหม่ ได้ส่งผลดีที่ทำให้เกิดศิลปะแนวใหม่ที่ไม่หยุดนิ่ง อันเป็นการปรับตัวเข้ากับการเปลี่ยนแปลงของสังคม[79] ดังเช่น แนวคิดในการสร้างงานประติมากรรมรูปเหมือนบุคคลในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็มีการเปลี่ยนแปลงความเชื่อที่แต่เดิมมักสร้างเป็นบุคคลที่ตายแล้วเท่านั้น มาสู่การสร้างประติมากรรมรูปเหมือนบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งมาการเริ่มทำมาแล้วในรัชกาลที่ 4 และต่อเนื่องมาจนถึงรัชกาลที่ 5 ดังเช่น รัชกาลที่ 5 ทรงโปรดให้สร้างประติมากรรมของพระองค์ขณะมีชีวิตอยู่[80] ซึ่งสุธี คุณาวิชายานนท์ ได้ตั้งข้อสังเกตในหนังสือ จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัยว่า:

> ...รูปเหมือนที่เคยเป็นของต้องห้ามในอดีตและถูกล้มล้างโดยพระมหากษัตริย์เป็นสัญลักษณ์ของความกล้าแบบสมัยใหม่ที่ไม่งมงายกับความกลัวเก่าๆอีกต่อไป แต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี่เองรูปเหมือนที่เป็นของสมัยใหม่ (อย่างน้อยก็ระหว่างสมัยรัชกาลที่ 1-5) ก็เริ่มถูกนำไปผสมเข้ากับวัฒนธรรมไทยประเพณี กลายเป็นรูปเคารพสำหรับกราบไหว้ในแนวไสยศาสตร์ผสมพุทธพราหมณ์ไปแล้ว...[81]

[79] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**, 16-26.

[80] แต่อย่างไรก็ตามแนวคิดการสร้างประติมากรรมรูปเหมือนบุคคลขณะยังมีชีวิตอยู่ดูเหมือนว่าจะไม่สามารถลบความเชื่อโชคลางเดิมได้มากนัก เพราะหลังจากรัชกาลที่ 5 ก็ไม่มีการสร้างประติมากรรมรูปเหมือนของพระมหากษัตริย์ ณ ขณะมีพระชนม์ชีพอีกเลย

[81] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**, 19.

ในขณะเดียวกันผลงานจิตรกรรมได้ปรับเปลี่ยนจากจิตรกรรมฝาผนังสู่ผืนผ้าใบ ในขณะที่การสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องสร้างเพื่อเป็นพุทธบูชาตอบสนองต่อศาสนาเพียงอย่างเดียวและดูเหมือนว่าศิลปะเองก็ไม่จำเป็นต้องแสดงภายใต้กรอบคิดของศาสนา จึงทำให้ภาพตัวแทนความตายไม่ปรากฏว่ามีการสร้างหรือเขียนขึ้นซึ่งอาจเป็นด้วยเหตุที่ในช่วงเวลานั้นมีความนิยมศิลปะแบบตะวันตก ภาพทิวทัศน์และพระราชกรณียกิจของพระมหากษัตริย์เป็นภาพที่ได้รับความนิยมและมักถูกสร้างสรรค์มากกว่า โดยที่จะสร้างงานตามพระประสงค์และความต้องการของพระมหากษัตริย์หรือชนชั้นนำ ในขณะที่แต่เดิมนั้นภาพตัวแทนความตายมักสอดแทรกในเนื้อหาทางพุทธศาสนาจึงเป็นเหตุให้ไม่มีการวาดภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าว

เช่นเดียวกันกับในรัชกาลที่ 5 ในรัชสมัยของพระบาสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการเปลี่ยนแปลงในประเทศหลายอย่าง เช่น เริ่มต้นการผนวกกันระหว่าง “ชาติ”และ “พระมหากษัตริย์” มีการสร้างอุดมการณ์ชาติ สร้างความเป็นชาตินิยมไทย เปลี่ยนธงชาติจากธงแดงช้างเผือกมาเป็นธงไตรรงค์สามสี เป็นต้น ซึ่งการสร้างความนิยมชาติและทำให้ชาติเป็นสมัยใหม่นั้นตรงกับช่วงเวลาของการเกิดสงสงครามโลกครั้งที่ 1 และการปฏิวัติรัสเซีย อันเป็นการทำให้ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เริ่มสั่นคลอน

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการพัฒนาวงการศิลปะอย่างเป็นระบบ โดยมีการอนุรักษ์ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม ซึ่งทำให้เกิดการตั้งกรมศิลปากร ซึ่งได้สร้างรูปแบบสถาปัตยกรรมไทยปนเขมร เป็นมาตรฐานชาติ เรียกว่า “แนวกรมศิลป์ฯ” และในขณะเดียวกันก็ได้เปิดโรงเรียนเพาะช่าง (พ.ศ. 2456) ซึ่งนับได้ว่าเป็นโรงศิลปะแห่งแรกในสยาม อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะมีการฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมไทย แต่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวยังคงทรงสนับสนุนให้มีการสร้างศิลปะในแนวตะวันตกอยู่เช่นเดียวกับรัชกาลที่ 5 ซึ่งในเวลานั้นชนชั้นสูงเองต่างก็ได้รับการศึกษาและรสนิยมแบบสมัยใหม่จากตะวันตกเป็นเหตุให้มีการว่าจ้างเขียนภาพเหมือนบุคคลมากขึ้น ส่งผลทำให้จิตรกรรมสีน้ำมันแพร่หลายและเป็นที่นิยม จนทำให้พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดให้มีการจัดนิทรรศการประกวดภาพเขียนและภาพถ่ายขึ้นเป็นภายใน

จะเห็นได้ว่าแม้ศิลปะจะมีการพัฒนาและได้รับความนิยมแต่ศิลปะนั้นยังคงรับใช้ศาสนาและพระมหากษัตริย์ เพราะรัฐและศาสนาเป็นผู้อุปถัมภ์หลัก และถึงแม้ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะทรงโปรดงานศิลปวัฒนธรรมมาก เช่น ทรงนิพนธ์บทละคร วรรณคดี แต่ภาพความตายกลับไม่มีปรากฏพบในงานศิลปะซึ่งอาจด้วยเหตุผลเดียวกันกับในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ยังคงความนิยมศิลปะแบบตะวันตกและภาพเหมือนบุคคลมากกว่าที่จะวาดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาดังที่เคยมีการเขียนภาพความตายเพื่อสื่อถึงความเชื่อทางศาสนาอย่างเช่นในช่วงศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น อีกทั้งนับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 มีข้อสังเกตว่าศิลปะเริ่มมีการแยกออกจากกรอบคิดของศาสนา การสร้างสรรค์ไม่เพียงเพื่อเป็นพุทธบูชาแต่ศิลปะเริ่มมีความ

เชื่อมโยงกับสิ่งอื่น เช่น การเมือง สังคม ประวัติศาสตร์ไทย เป็นต้น และเช่นเดียวกันภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนออีกครั้งในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ครั้งนี้ไม่ได้ตอบสนองต่อศาสนาและเพื่อแสดงถึงประศาสตร์ไทย ดังเช่น จิตรกรรมฝาผนัง ในพระวิหารวัดสุวรรณดารารามราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) โดยแสดงเหตุการณ์ตอนสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงทำยุทธหัตถีชนะพระมหาอุปราชเมืองพม่า[82] ซึ่งเป็นฝีมือการวาดของ พระยาอนุสาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในฐานะเป็นฝ่ายศัตรูผู้พ่ายแพ้ต่อพระนเรศวรมหาราช โดยที่ภาพจิตรกรรมสื่อให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถของพระมหากษัตริย์ไทยในอดีตที่อยู่เหนือศัตรู (ภาพที่ 31)

ภาพที่ 31 พระยาอนุสาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร), **จิตรกรรมฝาผนังแสดงเหตุการณ์ตอนสมเด็จพระนเรศวรมหาราชทรงทำยุทธหัตถีชนะพระมหาอุปราชเมืองพม่า**, พระวิหารวัดสุวรรณดารารามราชวรวิหาร จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา: วลัยภรณ์ นาคพันธุ์, **ภาพยุทธหัตถีภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2557, เข้าถึงได้จาก https://commons.wikimedia.org/wiki/File:WatSuvandaramMural.jpg

ในขณะที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) ทรงครองราชย์ พระองค์ทรงโปรดให้จัดงานฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 150 ปี ซึ่งมีการอนุรักษ์ปฏิสังขรณ์โบราณวัตถุและสร้างพระบรมรูปรัชกาลที่ 1 เหมือนจริงและดูน่าเกรงขามเหมือนการเน้นย้ำพระราชอำนาจของกษัตริย์ในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ อย่างไรก็ตามต่อมาได้เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองครั้งยิ่งใหญ่จากการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่การปกครองระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขในวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 แต่กระนั้นเนื่องจากช่วงเวลาดังกล่าวเป็นเวลาระหว่างก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้ประเทศประเทศก้าวสู่ยุคลัทธิชาตินิยมและลัทธิ

[82]สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย** (กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529), 176.

ทหารอันเป็นกระแสมาจากการเมืองโลกที่ชาติมหาอำนาจอย่างเยอรมันหรือญี่ปุ่นต่างใช้การปกครองในลัทธินี้เช่นกันซึ่งการปกครองนำโดยจอมพล ป.พิบูลสงคราม แต่อย่างไรก็ตามพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังคงดำรงฐานะเป็นพระมหากษัตริย์อยู่เช่นเดิม ซึ่งจากการเปลี่ยนแปลงในครั้งนี้ทำให้มีการเปลี่ยนชื่อประเทศจาก “สยาม” เป็น “ไทย” และภายใต้การปกครองในระบบลัทธิชาตินิยมเป็นผลให้เกิดระบบ ระเบียบ กฎเกณฑ์ต่างๆที่คนไทยต้องรู้จักและเชื่อผู้นำอย่างจอมพลป.พิบูลสงคราม มีการคิดค้นวัฒนธรรมใหม่ๆ สร้างความทันสมัยผสมกับของเก่า เช่น การที่ต้องเคารพธงชาติ เพลงชาติ เพลงสรรเสริญ สร้างความรู้เรื่องเผ่าไทยและประวัติศาสตร์ชาติไทยที่ทำให้เกิดการต่อต้านคนจีน สนับสนุนให้ใช้สินค้าไทย การควบคุมเครื่องแต่งกาย ยกเลิกการเคี้ยวหมากพลู และการควบคุมสื่อ เป็นต้น

ในทางด้านงานศิลปะ นับตั้งแต่ช่วงหลังพ.ศ.2475 ศิลปะได้ตกอยู่ภายใต้กรอบคิดของอุดมการณ์ทางการเมือง และด้วยเหตุที่สถาบันพระมหากษัตริย์ไม่ได้เป็นสถาบันหลักที่สนับสนุนศิลปวัฒนธรรม อันเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ในขณะเดียวกันรัฐบาลได้ยกเลิกประเพณีและองค์กรเกี่ยวกับบทบาทพระมหากษัตริย์ แต่อย่างไรก็ตามพระมหากษัตริย์ยังคงเป็นสื่อสำคัญในการสร้างความเป็นชาติของจอมพลป.พิบูลสงคราม จึงทำให้มีการสนับสนุนการสร้างพระบรมรูปพระมหากษัตริย์ให้เป็นอนุสาวรีย์แห่งชาติ และยังคงเป็นรูปแบบที่นิยมทำกันซึ่งนอกจากการสร้างอนุสาวรีย์ อีกทั้งยังมีการสร้างวรรณกรรม การแต่งเพลงปลุกใจของหลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างชาติอันจะนำพาประเทศไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองทันสมัยและเป็นมหาอำนาจได้ในอนาคต

งานศิลปวัฒนธรรมยังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเห็นได้จากมีการจัดงานฉลองรัฐธรรมนูญเป็นประจำทุกปีและได้มีการนิทรรศการที่สำคัญของวงการศิลปะในงานฉลองด้วย โดยในนิทรรศการทางกรมศิลปากรได้ทำการจัดการประกวดประณีตศิลปกรรม 5 ประเภท คือ ภาพเขียน ภาพปั้น รูปถ่าย ศิลปะภาพพิมพ์และตุ๊กตาแต่งกายแบบไทย อย่างไรก็ตาม ในขณะนั้นอำนาจทางการเมืองมีมากจึงทำให้การสร้างงานศิลปะต้องตอบสนองต่ออุดมการณ์โดยเฉพาะตามกรอบแนวคิดการสร้างชาติ อย่างเช่น งานภาพเขียนและรูปปั้นต้องแสดงถึงความหมายของรัฐธรรมนูญและหลัก 6 ประการตามรัฐธรรมนูญฉบับคณะราษฎร์ที่ว่าด้วย เอกราช ปลอดภัย เสมอภาค เสรีภาพและการศึกษา ซึ่งส่วนใหญ่จะใช้วิธีการเล่าเรื่องและสื่อความหมายโดยใช้สัญลักษณ์ และค่อนข้างตรงไปตรงมา[83]

ซึ่งในช่วงปีพ.ศ. 2477 เป็นต้นมาถือเป็นช่วงเวลาแห่งการก้าวสู่ศิลปะสมัยใหม่และศิลปะสมัยใหม่ไทยเริ่มได้รับการสนับสนุนและดูแลอย่างเป็นทางการโดยการที่ศิลป์ พีระศรี[84] ได้เข้ามาสอนศิลปะตะวันตกให้กับช่างไทย ทำให้มีการพัฒนาการเรียนการสอนทางด้านศิลปะโดยการตั้ง “โรงเรียน

---

[83]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**, 37-49.

[84]ต่อมาศิลป์ พีระศรี ได้รับการยกย่องให้เป็น “บิดาแห่งศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย”

ประณีตศิลปกรรม” ซึ่งต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากร และได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากร ในปีพ.ศ. 2482 ทางด้านการเรียนการสอนโดยเบื้องต้นนั้นมีการร่างหลักสูตรโดยยึดต้นแบบจากศิลปะยุโรป (Academic art) ทั้งหลักสูตรทฤษฎีและปฏิบัติ ซึ่งจะเป็นศิลปะเน้นความเป็นจริงหรือเหมือนจริงตามตาเห็น เน้นความถูกต้องของสัดส่วนของวัตถุต่างๆตามธรรมชาติและมีหลักทฤษฎีต่างๆในการสร้างงาน จัดองค์ประกอบ วางภาพ การให้สีอย่างเคร่งครัด ซึ่งการเรียนการสอนในโรงเรียนได้สร้างบุคคลากรและศิลปินมาช่วยงานสร้างอนุสาวรีย์และงานศิลปกรรมอื่นที่รัฐดำริ ซึ่งศิลปินที่มีชื่อเสียงในเวลาดังกล่าว เช่น แช่ม ขาวมีชื่อ จงกล จำกัดโรค พิมาน มูลประมุข เป็นต้น โดยที่นักเรียนศิลปากรเหล่านี้นอกจากจะผลิตเพื่อมาทำงานให้แก่รัฐแล้วยังมีโอกาสได้แสดงงานศิลปะที่ถูกจัดขึ้นในงานฉลองรัฐธรรมนูญเป็นครั้งแรกด้วย (พ.ศ. 2480)

จะเห็นได้ว่าจากการเรียนการสอนในโรงเรียนศิลปะทำให้ในเวลาต่อมาวงการศิลปะมีการรับรูปแบบตะวันตกมาใช้ เช่น อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) คิวบิสม์ (cubism) เป็นต้น ซึ่งถือได้ว่าศิลปะเข้าสู่สมัยใหม่อย่างเต็มตัว และมีความแตกต่างจากแนวประเพณีอย่างชัดเจน ซึ่งจากเดิมที่ศิลปะมักตอบสนองต่อความเชื่อแนวคิดทางศาสนาและมักอยู่ในวัดหรือวัง มาสู่การสร้างงานศิลปะโดยปัจเจกบุคคลที่เป็นสามัญชน ศิลปะเองไม่จำเป็นต้องตอบสนองต่อกรอบคิดทางศาสนาเพียงอย่างเดียวดังที่เคยเป็นและไม่รับใช้ตามรสนิยมพระราชสำนักและศาสนจักรอย่างที่เคยเห็น โดยในช่วงทศวรรษ 2490-2500 จิตรกรรมเริ่มมีการสร้างงานที่ไม่ใช่ภาพเหมือนจริงหรือแนวประเพณีหรือรับใช้รัฐบาลเพื่อการโฆษณาชวนเชื่อ จิตรกรรมแนวใหม่ได้แสดงความปัจเจก เช่น มีอิสระ ใช้สีสดใสตามลักษณะของอิมเพรสชั่นนิสม์ แต่อย่างไรก็ตามก็ยังมีการสร้างสรรค์งานในแนวพัฒนาการ คือ การผสมระหว่างรูปแบบและเนื้อหาไทยประเพณีกับแบบสมัยใหม่ เช่น ประติมากรรมของเขียน ยิ้มศิริ

นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าพื้นที่แสดงงานมีความหลากหลายหลากหลายและอยู่นอกกรอบในวัดหรือในวัง เช่น จัดแสดงในงานฉลองรัฐธรรมนูญ หรือ การแสดงของกลุ่มศิลปินนามจักรวรรดิ (พ.ศ.2487) หรือการจัดแสดงในงานศิลปกรรมแห่งชาติ อย่างไรก็ตามถึงแม้เป็นช่วงเวลาที่ศิลปินมีอิสระในการสร้างสรรค์เพิ่มมากขึ้น แต่ด้วยบรรยากาศของสังคมทั้งทางด้านสถานการณ์การเมือง ในระหว่างประเทศและสงครามโลกครั้งที่ 2 ผลงานศิลปะที่ถูกจัดแสดงจึงมักแสดงออกไปภายใต้กรอบคิดอุดมการณ์ทางการเมืองในรูปเชิงปลุกใจให้เกิดความรักชาติ หวงแหนรัฐธรรมนูญ เช่น อย่างในอนุสาวรีย์และฉลองรัฐธรรมนูญของไทย เป็นต้น ที่แสดงให้เห็นความแข็งแกร่ง มั่นของชาติ จึงทำให้ในช่วงเวลานี้เห็นได้ว่าภาพความตายไม่ถูกนำเสนอในงานศิลปะ ถึงแม้ว่าศิลปินจะมีอิสระในการสร้างสรรค์ โดยที่ไม่ตอบสนองต่อศาสนาหรือสถาบันพระมหากษัตริย์ และในขณะเดียวกันเป็นช่วงเวลาที่ศิลปินพยายามที่ค้นหาแนวใหม่ใหม่ในการสร้าง ภาพตัวแทนความตายจึงดูเหมือนจะถูกลดความนิยมลงไป งานศิลปะหันไปตอบสนองต่ออุดมการณ์ทางการเมืองหรือตอบสนองต่อสิ่งแปลกใหม่ที่ศิลปินพยายามค้นหาแนวทางมานำเสนอ

ทั้งนี้ศิลปะสมัยใหม่เฟื่องฟูขึ้นอย่างเป็นลำดับ อันเนื่องจากความความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ในสมัยของจอมพลป. พิบูลสงคราม วงการศิลปะมีการพัฒนาซึ่งจากที่กล่าวมาข้างต้น เช่น การมีสถาบันการศึกษาศิลปะ มีพื้นที่ให้ศิลปินแสดงงานที่มากขึ้น เกิดการรวมกลุ่มศิลปินเพื่อแสดงงาน รวมไปถึงการที่มีศิลปินบางคนได้ไปศึกษาหาความรู้ทางด้านศิลปะในต่างประเทศ โดยเฉพาะในประเทศแถบตะวันตก เป็นต้น อันเป็นช่วงที่ศิลปะสมัยใหม่เติบโต ซึ่งรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะมีความหลากหลายและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งในระหว่างทศวรรษ 2490-2500 เป็นช่วงคาบเกี่ยวศิลปะกำลังพัฒนาและเปลี่ยนแปลงดังที่กล่าวไว้แล้วในข้างต้น รวมไปถึงการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติค่อนข้างมีบทบาทสำคัญ ที่ทำให้เราสามารถเห็นพัฒนาการทางรูปแบบและเนื้อหา การสร้างสรรค์มีทั้งความเหมือนจริง ศิลปินอย่าง พิมาน มูลประมูข ,แสวง สมฆ์มั่งมี เป็นต้น หรือศิลปะที่ได้รับอิทธิพลของตะวันตกทั้งแนวทางอิมเพรสชันมนิสม์หรือคิวบิสม์ เช่น เฟื้อ หริพิทักษ์, ทวี นันทขว้าง, มีเซียม ยิบอินซอย เป็นต้น หรืออย่างในผลงานของ เขียน ยิ้มศิริ, ชิต เหรียญประชา ที่ใช้รูปแบบของจิตรกรรมไทยประเพณีเข้ากับสากล ซึ่งแม้ว่าศิลปินจะมีแนวทางหลากหลายในการนำเสนอ อย่างไรก็ดีภาพตัวแทนความตายกลับไม่มีปรากฏให้เห็นในงานศิลปะซึ่งอาจด้วยเหตุที่ความนิยมในการสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นช่วงที่เริ่มมีความนิยมศิลปะแนวนามธรรม รวมไปถึงการสร้างภาพเหมือนจริงเองก็ไม่นิยมสร้างภาพน่าเกลียด น่ากลัว

ครั้นทศวรรษ 2501-2511 ประเทศไทยอยู่ในช่วงที่เต็มไปด้วยความเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาประเทศ โดยที่ในช่วงเวลาดังกล่าวถูกปกครองด้วยระบอบเผด็จการของรัฐบาลจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ (พ.ศ.2501-2506) แต่อย่างไรก็ตามด้วยหลายเหตุปัจจัยกลับทำให้วงการศิลปะของไทยเกิดความคึกคักขึ้น[85] อย่างเช่น แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ การเข้ามาของต่างชาติอย่างอเมริกาและชาติอื่นๆ รวมไปถึงจากคนที่เรียนศิลปะเพิ่มมากขึ้น ซึ่งต่างต้องการพื้นที่แสดงงานของตัวเอง ที่แต่เดิมมีเพียงแต่การประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ทำให้เกิดการจัดนิทรรศการศิลปะและแสดงงานตามแกลเลอรี่ต่างๆมากมาย รวมไปถึงเหตุปัจจัยของการเติบโตทางการเงินการธนาคารที่เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการเติบโตของวงการศิลปะ ส่งผลต่อความหลากหลายของศิลปะซึ่งแต่เดิมส่วนใหญ่มักเป็นรูปแบบที่ทำงานตามใบสั่ง ของภาครัฐ ที่มีแนวคิดชาตินิยมเล่าเรื่องเชิงสั่งสอน โฆษณาชวนเชื่อและมักได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลโดยที่รูปแบบของผลงานศิลปะต่างมีความสอดคล้องกับกระแสตะวันตกแนวศิลปะเหมือนจริง

ในช่วงเวลานี้ได้เกิดรูปแบบศิลปะที่อยู่นอกเหนือกรอบคิดของภาครัฐ อันเป็นช่วงแห่งการท้าทายศิลปะตามกระแสหลัก ความนิยมในศิลปะลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกเช่นเดียวกันศิลปะสมัยใหม่แบบไทยก็เริ่มเป็นที่นิยม ทั้งนี้ผลงานศิลปะปรากฏทั้งในรูปแบบศิลปะแบบกึ่งนามธรรม (มองออกว่าเป็นภาพอะไร) ไปสู่แบบนามธรรม (ดูไม่รู้เรื่องว่าเป็นภาพอะไร)[86] เช่น งานประติมากรรม

[85] ศิลป์ พีระศรี เสียชีวิต 14 พ.ค. 2505

[86] มีเค้าโครงแบบคิวบิสม์ (Cubism) หรืออาจได้รับอิทธิพลปรากฏอยู่

ภาพเหมือนที่เน้นความเป็นปัจเจกของศิลปิน ดังเช่น ผลงานประติมากรรมของ แสวง สงฆ์มั่งมี โดยมีชื่อว่า **เสร็จสรง** (พ.ศ. 2493) ซึ่งแสวงได้ปั้นเป็นหญิงสาวเปลือยกำลังเช็ดตัว หรืออย่างในงานจิตรกรรมของ เฟื้อ หริพิทักษ์ ที่ได้สร้างผลงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลของลัทธิศิลปะอิมเพรสชันนิสม์ ผสมกับคิวบิสม์ หรือ ผลงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลแบบแอ็บสแตร็คเอ็กเพรสชั่น ของอารี สุทธิพันธ์[87]

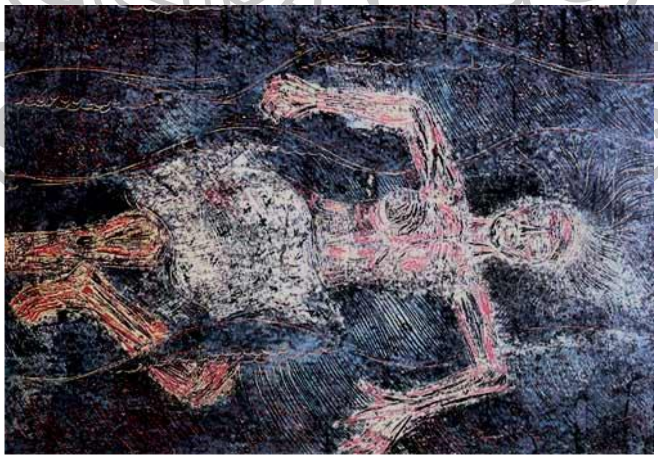
ภาพที่ 32 สมโภชน์ อุปอินทร์, **กรุงเทพฯ 2500,** พ.ศ.2500, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130 x 90 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Sompot Upa-in,** accessed August 15, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=SomPot%20Upa-in

ในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายได้กลับมาถูกนำเสนอในงานศิลปะอีกครั้ง ดังเช่นในงานของสมโภชน์ อุปอินทร์ ศิลปินหัวก้าวหน้าที่ทำงานนามธรรมได้เขียนภาพสีน้ำมัน ซึ่งภาพตัวแทนความตายได้แสดงถึงเนื้อหาเกี่ยวกับบรรยากาศทางการเมือง ในชื่อภาพว่า **กรุงเทพฯ 2500** (พ.ศ.2500) โดยศิลปินได้เขียนภาพเหมือนของสฤษดิ์ ธนะรัชต์ อยู่ในภาพเดียวกันกับไก่สีแดงซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของจอมพลป.พิบูลสงคราม และรูปผู้หญิงครึ่งตัวถูกแยกออกเป็นชิ้นส่วน ทางด้านล่างมีผู้ชายนอนฟุบอ้าปากกว้าง คล้ายกับว่าจะแสดงความเจ็บปวดและความตายของประชาชนภายใต้การปกครองยุคเผด็จการ (ภาพที่ 32) หรืออย่างในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันที่มีชื่อว่า **ซาก** (พ.ศ.2501) ของทวี รัชนีกร ซึ่งได้รับรางวัลเกียรตินิยมอันดับ 3 เหรียญทองแดงประเภทจิตรกรรมในงาน

[87]เกิดค่าย “ประสานมิตร” เพราะมีการตั้งคณะศิลปกรรมในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒใน พ.ศ. 2511

ศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 9 ปีพ.ศ.2501 โดยที่ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอให้เห็นถึงสัจธรรมของสิ่งมีชีวิต ซึ่งภาพตัวแทนความตายถูกแสดงในรูปภาพหัวกะโหลกวัวควายวางอยู่บนผ้าที่ปูเป็นฉากลักษณะคล้ายกับหุ่นนิ่ง

ทั้งนี้ในระหว่างทศวรรษ 2501-2511 ได้เกิดกลุ่มศิลปินร่วมอุดมการณ์ในการรักษาความเป็นไทยในงานจิตรกรรม อันเป็นการแสดงปฏิกิริยาต่อกระแสศิลปะสมัยใหม่ที่กำลังเป็นที่นิยมในหมู่ศิลปินรุ่นใหม่ แต่ยังมีความนิยมเขียนภาพชีวิตไทยแบบอุดมคติ ซึ่งภาพแนวไทยๆ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่มีลักษณะโหยหาคืนวันเก่าๆ ที่แสนจะงดงาม สมัยที่ผู้คนอยู่ดีมีสุข มีใบหน้ายิ้มแย้ม แต่งกายและอาศัยอยู่ในสภาพแวดล้อมแบบไทยๆ แต่อย่างไรก็ตามก็มีศิลปินสร้างงานในรูปแบบที่แตกต่างกัน เช่น ผลงานศิลปะในแนวประเพณี โดยที่ศิลปินพยายามค้นหาความเป็นไทยหรือเอกลักษณ์ประจำชาติ เรื่องราวที่ยอดนิยมที่สุดก็คือ วิถีชีวิตชาวบ้านแบบชนบทไทยและเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาและเขียนภาพชีวิตไทยแบบอุดมคติ เช่น ภาพชนไก่ งานบุญ เป็นต้น[88] อันแสดงให้เห็นว่าผลงานศิลปะแนวไทยประเพณีที่เริ่มในจิตรกรรมฝาผนัง มาสู่การสร้างสรรค์ที่ไม่จำเป็นต้องอยู่ในวัดและวังอีกต่อไป แต่ไปปรากฏอยู่ในอาคารพานิชย์ของเอกชน อย่างไรก็ตามถึงแม้ช่วงเวลาดังกล่าวจะถูกปกครองโดยเผด็จการ ซึ่งเป็นเหตุให้การนำเสนอภาพชีวิตร่วมสมัยยังมีอยู่น้อย และผลงานวิพากษ์สังคมยังไม่แพร่หลายมาก อาจจะเป็นการบ่งบอกถึงสภาพสังคมที่ยังไม่พร้อมในเรื่องการวิพากษ์วิจารณ์ เป็นช่วงที่ภาพแสดงชีวิตความเป็นอยู่แบบไทยและแนวนามธรรมเป็นที่นิยม



ภาพที่ 33 สันต์ สารากรบริรักษ์, **สังขาร**, พ.ศ. 2508, ภาพพิมพ์ไม้, 71 x 102 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum**, San SaraKornborirak**, accessed August 20, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=San%20Sarakornborirak

[88] ตัวอย่างศิลปิน เช่น ประพันธ์ ศรีตุลา ,ประหยัด พงษ์ดำ ,ถวัลย์ ดัชนี เป็นต้น

แต่อย่างไรก็ตามก็ยังพบว่าศิลปิน อย่างเช่น ธนะ เลาหภัยกุล และ สันต์ สารากรบริรักษ์ ได้เริ่มทำงานที่วงการศิลปะไม่ยังค่อยนิยมทำกันเท่าไหร่ โดยนำเสนอในแนวปัญหาสังคม ดังเช่น ผลงานของ สันต์ สารากรบริรักษ์ ทำภาพพิมพ์ไม้ชื่อว่า **สังขาร** (พ.ศ. 2508) โดยในผลงานชิ้นนี้ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายซึ่งอาจจะไม่ชัดเจนนักในการนำเสนอเป็นภาพร่างกายมนุษย์คล้ายกับจะสิ้นลมหายใจในท่านอนท่ามกลางเกลียวคลื่น ทั้งใบหน้าและร่างกายดูอ่อนระโหยและทุกข์ทน เพื่อบ่งบอกถึงวาระสุดท้ายแห่งชีวิตที่กำลังมาถึง (ภาพที่ 33)

ในขณะเดียวกันในระหว่างพุทธศักราช 2506-2509 เป็นช่วงที่นิทรรศการศิลปินเบ่งบานมากที่สุด อีกทั้งยังเป็นช่วงที่ศิลป์ พีระศรี ได้เสียชีวิตลง พร้อมกับการคลายตัวของศิลปะตามหลักวิชาความนิยมในศิลปะลัทธิสมัยใหม่อย่างตะวันตกที่มีมากขึ้นตามลำดับ โดยที่มีศิลปินนามธรรมและกึ่งนามธรรมเป็นดั่งตัวแทน ในขณะที่ศิลปะสมัยใหม่ตะวันตกก็รุ่งเรืองมากควบคู่กับศิลปะสมัยใหม่แบบไทยๆที่ผสมผสานเอาปัจจัยต่างๆจากศิลปะไทยประเพณี ก็เริ่มเป็นที่นิยมในหมู่ศิลปิน วงการศิลปะในยุคนี้มี “ความเป็นสมัยใหม่” กับ “ความเป็นไทย” เคียงคู่กันไป

แต่กระนั้นจากการที่รัฐบาลพยายามพัฒนาประเทศโดยมีเป้าหมายพัฒนาประเทศไปสู่การเป็นประเทศอุตสาหกรรม โดยการดำเนินนโยบายแบบทุนนิยม ทำให้หน่วยงานธุรกิจเอกชนเติบโต เศรษฐกิจขยายตัว ชนชั้นกลางและปัญญาชนเพิ่มจำนวนมากขึ้น ซึ่งทำให้กระแสความต้องการอิสระและเสรีภาพและการปกครองที่เป็นธรรม ประชาธิปไตยเพิ่มมากขึ้น เกิดการเรียกร้องรัฐธรรมนูญ และโค่นล้มเผด็จการการทหารในเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 และถูกปราบปรามอย่างรุนแรงในเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ.2519 อันส่งผลการเปลี่ยนแปลงทางด้านศิลปะในช่วงทศวรรษ 2512-2522 ได้เกิดความแตกต่างทางศิลปะ ซึ่งแบ่งเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มที่ทำงานเพื่อชีวิตกับอีกกลุ่มที่ไม่สนใจหรือไม่เห็นด้วยกับแนวเพื่อชีวิต ซึ่งมีทั้งที่ทำงานแนวนามธรรมเหมือนจริงและแนวไทยประเพณี และอีกกลุ่ม คือ งานจิตรกรรมที่เสนอปัญหาและวิจารณ์สังคม การเมืองและสิ่งแวดล้อม หรือเรียกว่า “ศิลปะเพื่อชีวิต”

ทั้งนี้จากเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ.2516 ได้ปลุกศิลปินหลายคนทำงานศิลปะในแนวเพื่อชีวิตขึ้นมา เช่น ประเทือง เอมเจริญ, ทวี รัชนีกร,ธรรมศักดิ์ บุญเชิด เป็นต้น[89] รวมไปถึงเหล่านักคิดนักเขียน กวี นักดนตรี จนเกิดการรวมตัวกันในนามของ “แนวร่วมศิลปินแห่งประเทศไทย” ซึ่งได้จัดกิจกรรมโดยมีกรอบคิดเกี่ยวข้องกับการเมืองและสังคม วิพากษ์ปัญหาที่เกิดขึ้นในสังคมและสร้างสรรค์ผลงานเพื่อตอบสนองต่อกรอบอุดมการณ์เพื่อสังคม ดังเช่น การแสดงภาพคัตเอาท์การเมือง โดยติดตั้งระหว่างเสาคู่กลางถนนราชดำเนินกลางตลอดสาย เป็นจำนวนทั้งสิ้น 48 ภาพ ในงานฉลองครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม ในเดือนตุลาคม พ.ศ. 2518

[89] ในการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 18 ปี 2511 โดยประเทือง เอมเจริญ เป็นภาพที่ออกไปในแนวกึ่งนามธรรม

ภาพที่ 34 ทวี รัชนีกร, **ปีศาจเผด็จการ (Devil Dectator)**, พ.ศ. 2510, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 55.5X60 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum**, Tawee Ratchaneekorn**, accessed July 12, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Tawee%20Ratchaneekorn

อย่างไรก็ตามศิลปะเพื่อชีวิต ไม่ได้ตอบสนองต่อเหตุการณ์ทางการเมืองเท่านั้น แต่การสร้างสรรค์งานศิลปะยังถูกสร้างขึ้นเพื่อวิพากษ์สังคม ประชด ประชัน เสียดสีในปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคม ดังนั้นจึงไม่แปลกที่ภาพตัวแทนความตายจะถูกนำเสนอ เนื่องด้วยศิลปินต่างพยายามที่จะถ่ายทอดให้เห็นปัญหาและความเลวร้ายของสังคมที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น ดังเช่น ผลงานของ ทวี รัชนีกร ที่มีชื่อว่า **ปีศาจเผด็จการ** (พ.ศ.2510) โดยที่ผลงานเพื่อสะท้อนปัญหาสังคม โดยได้แรงบันดาลใจจากการที่สหรัฐอเมริกาเข้ามาตั้งฐานทัพไทย ทำให้สังคมชีวิตไทยเปลี่ยน จึงแรงบันดาลใจสร้างงานประชด ประชัน เสียดสี สะท้อนให้เห็นความรักชาติ รักประชาธิปไตย รักวัฒนธรรม ต่อต้านสงคราม โดยเฉพาะเผด็จการ ไม่ยุติธรรมในสังคม สร้างความอึดอัด หดหู่ต่อศิลปินส่งผลต่อการสร้างศิลปะต่อต้านภัยสังคม จึงแสดงเป็นภาพมีนัยแฝงไว้ด้วยสัญลักษณ์หลายอย่าง เช่น หมวก 2 ใบที่อยู่คู่กัน ในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในรูปของกะโหลกคล้ายกะโหลกหมาอยู่ใต้หมวก มีธงชาติไทยและธงชาติอเมริกา เป็นสัญลักษณ์สวัสดิกะของพรรคนาซีและดาวห้าแฉกผสมผสานอย่างกลมกลืน สะท้อนสังคมไทยเป็นเครื่องมือต่างชาติเผด็จการ เสียดสีรัฐบาล[90] (ภาพที่ 34) และในปีเดียวกันภาพตัวแทนความตายเองถูกนำเสนอในงานของ ประพันธ์ ศรีตุลา ผลงานชื่อ

[90]สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง, **องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ ทวี รัชนีกร** (กรุงเทพฯ: สามเจริญพาณิชย์, 2553), 100-101.

ภายใต้ระบอบเผด็จการทหาร (พ.ศ.2510) โดยภาพตัวแทนความตายถูกใช้เพื่อสื่อเชื่อมโยงไปสู่สถานการณ์บ้านเมืองในขณะนั้นที่เต็มไปด้วยความอึดอัดและหวาดกลัวต่อการใช้อำนาจที่ไม่เป็นธรรมของรัฐไทยและการเอารัดเอาเปรียบกันในสังคมที่นับวันจะเต็มไปด้วยการแข่งขันต่อสู้ นอกจากนี้ยังมีศิลปินหลายท่านที่ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อนำเสนอถึงปัญหาสังคมที่เกิดอย่างมากมาย ดังเช่น ผลงานชื่อ **บ้ารักชาติ** (พ.ศ.2519) ของประเทือง เอมเจริญ ที่ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกในงานศิลปะ หรืออย่างใน **คัตเอาท์งานฉลองครบรอบ 2 ปี เหตุการณ์ 14 ตุลาคม 2516** (พ.ศ.2518) ของสิงห์น้อย ฟูสวัสดิ์สถาพร ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตายในผลงาน หรือการใช้ภาพตัวแทนความตายในผลงานชื่อ **อเมริกันตาย** และ **จักรวรรดินิยม** (พ.ศ.2519) **ชาวนาไทย 1** (พ.ศ.2522) ของธรรมศักดิ์ บุญเชิด และ ผลงานชื่อ **6 ตุลาฯ** (ไม่ปรากฏปีที่สร้าง) ของสันติภาพ นาโค เป็นต้น

ภาพที่ 35 ถวัลย์ ดัชนี, **นารทชาดก**, พ.ศ.2517, ปากกาลูกลื่น บนกระดาษ, 70 X 100 ซม.
ที่มา: Marcus Russell, **Thawan Duchanee, modern Buddhist artist** (Chiang Mai,Thailand: Silkworm Books, 2013), 61.

ทั้งนี้แม้ว่าในช่วงทศวรรษ 2512-2522 จะเป็นช่วงที่ศิลปะที่ศิลปะเพื่อชีวิตเฟื่องฟู แต่ก็ยังมีศิลปินที่ทำงานในแนวทางที่แตกต่างออกไป เช่น จากจิตใต้สำนึกหรือจากกรอบคิดทางพุทธศาสนา เป็นต้น และมีการนำความภาพตัวแทนความตายมานำเสนอในงานศิลปะ ดังเช่น ผลงานของเกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ที่มีชื่อว่า **ความบันดาลใจจากไม้แขวน** (พ.ศ.2514) **จิตรกรรม** (พ.ศ.2517) และ **ซากชีวิต 1**(พ.ศ.2520) ซึ่งรูปแบบจิตรกรรมเทคนิคผสมที่มีรูปแบบคล้ายกับศิลปะเพื่อชีวิตแต่ตัวศิลปินกลับไม่ได้มีเจตนาที่จะเสนอปัญหาสังคมและการเมืองใดๆทั้งสิ้น สิ่งที่เขาต้องการแสดงออก

คือ เรื่องเกี่ยวกับความตาย ความอึดอัด ความเร้นลับและการแสดงสภาวะจิตใต้สำนึก หรืออย่างในงานที่มีภาพตัวแทนความตายเชื่อมโยงกับเรื่องราวทางศาสนา ของถวัลย์ ดัชนี ในผลงานชื่อ **นารทชาดก** (พ.ศ.2517) (ภาพที่ 35) ที่ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลกเป็นองค์ในภาพเขียน ทั้งยังมีผลงานที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปแบบงานแนวไทยประเพณีของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ซึ่งในภาพอาจจะไม่ใช่ภาพตัวแทนความตายอย่างศพหรือโครงกระดูก หัวกะโหลก แต่ถูกนำเสนอในรูปของพิธีกรรมเกี่ยวกับความตายในผลงานจิตรกรรมสีฝุ่นชื่อ **อวมงคล** (พ.ศ.2522) (ภาพที่ 36)

ภาพที่ 36 เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, **อวมงคล,** พ.ศ.2522, สีฝุ่นบนผ้าใบ, 200x115 ซม.
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Chalermchai Kositpipat**, accessed August 7, 2015, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=p rofiles& name=Chalermchai%20Kositpipat

ทั้งนี้ศิลปะเพื่อชีวิตยังคงมีการสร้างสรรค์อยู่อย่างต่อเนื่อง และในขณะเดียวกันภาพความตายภาพความตายก็ถูกนำเสนอควบคู่กันศิลปะเพื่อนสะท้อนสังคม ดังเช่นผลงานชื่อ 6 ตุลาคม 2519 (พ.ศ.2523) ของสุขสันต์ เหมือนนิรุทธิ์ ผลงานชื่อ **ทำไม** และ **กรุงเทพฯ 2519** (พ.ศ.2524) ของลาวัณย์ อุปอินทร์ หรืออย่างในงานของ นนทศักดิ์ ปาณะศารทูล ในชื่อผลงาน **เด็กหญิงแดง หมายเลข 1-2** (พ.ศ.2522) และผลงานของไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ที่มีชื่อว่า **เพลงกดขี่แห่งท้องทุ่ง** (พ.ศ.2524)

อย่างไรก็ตามในช่วงทศวรรษ 2523-2533 ถึงแม้ว่าบรรยากาศของความเป็นประชาธิปไตยในทางการเมืองหยุดชะงักไปตั้งแต่ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 แต่ก็ถือได้ว่าบรรยากาศทางการเมืองมีความมั่นคงกว่าแต่ก่อนอยู่มาก ดังนั้นเมื่อความรุนแรงทางการเมืองเบาบางลง ศิลปะแนวเพื่อชีวิตก็คลี่คลาย

ไปตามกระแสของการเมือง ในขณะที่การรับรู้ข่าวสารในสังคมไทยสมัยใหม่และการเติบโตของแนวคิดเสรีนิยมในกลุ่มปัญญาชนหรือผู้มีการศึกษาได้ทำให้เกิดบรรยากาศการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ พอสมควร เริ่มมีการทดลองคิดค้นสื่อและผสมเทคนิคต่างๆ เข้าด้วยกันเป็นจุดเริ่มต้นของความเฟื่องฟูของ “สื่อผสม” ในฐานะสื่อการแสดงออกแบบใหม่ สอดคล้องกับการพยายามค้นคว้าสื่อใหม่ในการสร้างสรรค์ ภาพตัวแทนความตายเองก็ถูกใช้เป็นสื่อใหม่ในการนำเสนอ ดังเช่น งานสื่อผสมของทวน ธีระพิจิตร ในผลงานชื่อ **สังขาร 1/2525** (พ.ศ.2526) ศิลปินจะใช้วัสดุทั้งในแบบที่มาจากธรรมชาติและของที่ผลิตโดยมนุษย์ มีทั้งที่เป็นของใช้แล้วและซื้อมาหาใหม่ เช่น หนังงู หนังวัว กระดูกสัตว์ เขาควายผสมผสานเข้ากับกระดาษและผ้าสี ผลงานของเขามีทั้งที่ทำบนแผ่นภาพสี่เหลี่ยมและที่เป็นทรงกระบอกกลม 3 มิติ[91] (ภาพที่ 37)

ภาพที่ 37 ทวน ธีระพิจิตร, **สังขาร 1/2525**, พ.ศ.2526, สื่อผสม
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Tuan Trirapichit**, accessed July 15, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles& name=Tuan%20 Trirapichit

[91]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**, 114-115.

จะเห็นได้ว่าเมื่อวงการศิลปะได้ก้าวเข้าสู่ความมีเสรีภาพ การคิดริเริ่มสิ่งใหม่ๆสื่อใหม่ๆ เริ่มพบเห็นได้ในผลงานของศิลปินมากขึ้นเรื่อยๆ อันถือได้ว่าเป็นยุคบุกเบิกของคลื่นลูกใหม่ ซึ่งมีลักษณะงานที่ไปไกลเกินกว่าเทคนิคผสมและสื่อผสม นั่นคือการที่ศิลปินเริ่มใช้สื่อหลายชนิดที่สามารถเคลื่อนแปรผันไม่คงที่ มีลักษณะกินเวลาหรือมีการใช้ร่างกายมนุษย์เข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน การใช้ พื้นที่หลากหลายในการแสดงงานที่นอกเหนือพื้นที่หอศิลป์หรือแกลเลอรี่ อีกทั้งยังมีการใช้สื่อใหม่ๆดังที่กล่าวแล้วในข้างต้นนับตั้งแต่สื่อผสม อย่างวัตถุสำเร็จรูปหรือวัตถุเก็บตก มาสู่การใช้เทคโนโลยีใหม่ ดังเช่น วิดีโอและโทรทัศน์ และรวมไปถึงงานศิลปะที่มุ่งเน้นความคิดพุทธิปัญญาเป็นหลัก ถือจุดเปลี่ยนที่สำคัญจากศิลปะของไทยในแนว “ลัทธิสมัยใหม่” ไปสู่ศิลปะในแนวคิดหนึ่ง ซึ่งมีความสอดคล้องไปกับกระแสศิลปะนานาชาติหรือแนวทางสากล รวมไปถึงการประยุกต์ของท้องถิ่นควบคู่กับการนำเสนอแบบใหม่ อย่างไรก็ดีในขณะที่ศิลปินกลุ่มหนึ่งกำลังค้นคว้าหาสื่อใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ศิลปินอีกกลุ่มก็ได้ใช้ศิลปะที่สื่อถึงความเป็นไทยอย่างศิลปะไทยในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในขณะที่ความคิดสร้างสรรค์และการสร้างงานศิลปะแนวใหม่ๆ ยังคงพัฒนาไปเรื่อยๆ ในทศวรรษ 2534-2544 ศิลปะมีความหลากหลาย ทั้งแนวคิดในการนำเสนอและสื่อที่ใช้ ศิลปะก้าวสู่ความเป็นสากลสัมพันธ์กับทั่วโลก ดังเช่น ผลงานของมณเฑียร บุญมา, กมล เผ่าสวัสดิ์, สุธี คุณาวิชยานนท์ เป็นต้น อีกทั้งด้วยสภาพสังคมที่เปิดกว้างการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนววิพากษ์สังคมวิจารณ์สังคมเองก็เปิดกว้างด้วยเช่นกัน ดังเช่น ในผลงานของวสันต์ สิทธิเขตต์, ชาติชาย ปุยเปีย, สมบูรณ์ หอมเทียนทอง เป็นต้น ในขณะเดียวกันวงการศิลปะของไทยในช่วงทศวรรษดังกล่าว ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภายใต้ศิลปะประเพณีประยุกต์ อีกทั้งก็มีศิลปินที่แสวงหา “ความเป็นไทย” ควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์ด้วยสื่อใหม่

นอกจากนี้เมื่อโลกได้เข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ ขณะเดียวกันศิลปินไทยก็ได้ก้าวสู่กระแสโลก กล่าวคือศิลปินได้นำผลงานไปนำเสนอสู่สายตานานาชาติ โดยในช่วงทศวรรษ 2534-2544 วงการศิลปะมีความคึกคักขึ้นอย่างมาก เนื่องจากการกำเนิดขึ้นของแกลเลอรี่หลายแห่ง ความเคลื่อนไหวในวงการศิลปะจึงไม่หยุดนิ่ง ในขณะที่ศิลปินไทยได้ร่วมแสดงงานในนิทรรศการนานาชาติ ทั้งในเอเชียและยุโรป ซึ่งนิทรรศการที่สำคัญอย่างนิทรรศการศิลป เวนิส เบียนนาเล่ รวมไปถึงการได้แสดงงานทั้งในและนอกประเทศ จวบจนทั้งมีการซื้อขายผลงานศิลปะ

สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวคิดที่ความแพร่หลายกว้างขวาง การใช้สื่อที่ไม่จำกัดและผสานกันหลายสาขา โดยที่ในขณะเดียวกันภาพตัวแทนความตายก็ถูกใช้ในการสร้างสรรค์ในสื่อที่หลากหลายด้วยเช่นกัน ดังเช่น ผลงานชื่อ **กินบ้านกินเมือง** (พ.ศ.2537) ของสมพง อดุลยสารพันผลงานชื่อ **ในความทรงจำ** (พ.ศ.2539) ทักษิณา พิพิธกุล ผลงานชื่อ **ตุลาลัย** (พ.ศ.2539) และ **ตามข้าพเจ้ามา** (พ.ศ.2544) ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ผลงานชื่อ **รีดดิ้ง ฟอร์ เมล แอนด์ ฟีเมล** (พ.ศ.

2541) ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ผลงานชื่อ **พิคสตอรี่** (พ.ศ.2542) ของอำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ ผลงานชื่อ**ห้องเรียนประวัติศาสตร์** (พ.ศ.2544) ของสุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงานชื่อ **ปีศาจสีชมพู** (พ.ศ.2544) ของมานิต ศรีวานิชภูมิ เป็นต้น (ภาพที่ 38)

ภาพที่ 38 วสันต์ สิทธิเขตต์, **ตุลาลัย**, พ.ศ.2539
ที่มา: ศุภชัย อารีรุ่งเรือง, **วิจารณ์ศิลปะ: Concept context contestation art and the collective in southeast asia ความขัดแย้ง ความเหมือน ความต่างในเอเชีย**, เข้าถึงเมื่อ 19 กรกฎาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http://supachai3833.blogspot.com/2014/01/concept-context-contestation-art-and_26.html

จากการศึกษาภาพตัวแทนความตายในประวัติศาสตร์ศิลปะของไทยพบว่าภาพตัวแทนความตายถูกใช้มาเป็นเวลายาวนานแล้ว หากเปรียบเทียบกับภาพตัวแทนความตายในงานประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกจะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายแรกเริ่มจะถูกใช้เพื่อนำเสนอถึงความเชื่อเช่นเดียวกัน และถูกใช้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะของไทยนั้นมีการรับอิทธิพลของตะวันตกมาปรับใช้อยู่บ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งวัฒนธรรมร่วมสมัยที่ศิลปะไทยก้าวสู่กระแสโลก อีกทั้งอาจด้วยมุมมองที่เกี่ยวข้องกับความตายที่ปัจจุบันมีความเป็นสากลซึ่งส่งผลต่อการนำเสนอภาพตัวแทนความตาย ดังนั้นในข้าพเจ้าจะขออธิบายมุมมองเกี่ยวกับความตายในตอนถัดไป

มุมมองเกี่ยวกับความตาย

จากภาพตัวแทนความตายที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกและตะวันออกนั้น ซึ่งจะเห็นได้ว่าแม้ว่าจะภาพตัวแทนความตายจะปรากฏอยู่อย่างต่อเนื่อง แต่ทั้งนี้ในมุมมองเกี่ยวกับความตายกับมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ นับตั้งแต่การสยบสมยอมต่อความตายจนไปถึงรังเกียจซึ่งมุมมองต่อความตายนี้ส่งผลต่อการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมไม่เว้นแต่บทบาทของภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะซึ่งอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้บางช่วงเวลาภาพตัวแทนความตายไม่ถูกนำเสนอ หรือในบางช่วงเวลาก็ถูกนำเสนออย่างดาษดื่นซึ่งอาจด้วยเหตุจากมุมมองเกี่ยวกับความตายที่เปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นข้าพเจ้าจึงขออธิบายถึงแนวคิดมุมมองต่อความตายเพื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น จึงของแบ่งการศึกษาออกเป็นมุมมองของตะวันตกและของไทย ดังนี้

มุมมองเกี่ยวกับความตายของตะวันตก

ฟิลลิปเป้ อะลีเอ่ส์ (Philippe Ariès) ได้การศึกษาความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในเรื่องทัศนะที่เกี่ยวข้องกับความตายในโลกตะวันตกไว้ในหนังสือชื่อ Western Attitudes toward Death: From the Middle Ages to the Present โดยทำการศึกษาความตายในสังคมตะวันตกจากยุคกลางมาจนถึงสมัยปัจจุบันได้ โดยได้แบ่งออกเป็น 4 ช่วงเวลา คือ

1. Tamed Death (ยุคที่ความตายไร้พิษสง) คือ ช่วงเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 8 ลงมานับตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์มาจนถึงยุคโรมันนั้น จะเห็นได้ว่าความตายหาได้มีความหมายที่น่าสะพรึงกลัวหรือน่ารังเกียจ ความตายดูเป็นเรื่องธรรมดาและธรรมชาติมาก แม้ว่าจะมีความเกรงกลัวอยู่บ้างแต่ผู้คนในช่วงเวลาดังกล่าวก็สยบสมยอมกับความตาย ทั้งนี้การหาคำตอบในเรื่องความตายนั้นกระจัดกระจายไปตามความเชื่อของแต่ละกลุ่มชนและไม่ได้มีคำตอบที่ชัดเจนนัก แม้ว่าจะมีแนวคิดเรื่องชีวิตหลังความตายมาบ้างแล้วในแนวคิดของอียิปต์โบราณที่มีความเชื่อในเรื่องโลกหน้าหรือในบางแนวคิดปรัชญาของกรีกและโรมัน ซึ่งแนวคิดต่างกระจัดกระจายไม่เป็นระบบ กล่าวคือ มีคำตอบไม่แน่ชัดเกี่ยวกับความตายและชีวิตหลังความตาย

2. One’s own Death (ยุคที่ความตายเป็นเรื่องปัจเจก) คือ ช่วงเวลาตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 12 เมื่อคริสต์ศาสนาเข้ามามีบทบาท ได้ส่งผลต่อมุมมองความตาย โดยเฉพาะเมื่อศาสนามีบทบาทในการเข้ามาจัดการความกลัวและความไม่แน่นอนของความตายที่ในยุคก่อนหน้าแนวคิดเหล่านี้ยังไม่มีคำตอบที่ชัดเจนเท่าใดนัก โดยที่ในช่วงเวลาที่คริสต์ศาสนาเข้ามานั้นได้กล่าวการกล่าวถึงชีวิตหลังความตายที่แน่นอน ศาสนาสามารถตอบคำถามเกี่ยวกับความตายได้และเป็นไปในแนวทางเดียวกัน ทำให้มนุษย์มีชีวิตเปรียบได้กับกับการมีหลักประกันชีวิต

ญฐิญาณ์ งามขำ กล่าวในบทความชื่อ ความเรียงว่าด้วยความตายและความเสมอภาคกันต่อหน้าความตาย: เรื่องราวของชีวิตละความตายในแง่มุมทางศาสนา ปรัชญาและการเมืองว่า:

> ในช่วงยุคกลางของสังคมตะวันตก (Christianity age) ความตายดูจะหาได้เป็นสิ่งที่น่าหวาดผวาหรือต้องหลบหนีไม่ ความตายกลายเป็นสิ่งที่มนุษย์สยบและรอคอยเวลาที่จะมาถึงด้วยความสงบเสงี่ยมโดยไม่มีแม้แต่ความท้าทายหรือความทุรนทุราย...[92]

โดยที่ความตายถูกมองเป็นเรื่องธรรมชาติที่ไม่อาจหยุดหรือฝ่าฝืน และแม้ว่ามนุษย์ยังคงมีความกลัวในความตาย แต่กระนั้นความกลัวความตายนั้นต่างถูกกดด้วยความศรัทธาในศาสนา ซึ่งความตายเป็นสิ่งที่ถูกกำหนดไว้แล้ว ดังเป็นบททดสอบของพระเจ้า เมื่อร่างกายตายจิตยังคงดำเนิน ความตายจึงเป็นสิ่งที่ไม่น่ากลัวหากมีศรัทธาและปฏิบัติตามคำสอน

ในขณะเดียวกันเมื่อความตายเป็นเรื่องปกติธรรมดาของมนุษย์ ร่างกายของผู้ตายภายหลังการตายจึงเป็นสิ่งที่ไม่ได้ถูกให้ความสำคัญหรือให้คุณค่า เมื่อเทียบกับจิตวิญญาณของผู้ตายซึ่งมีความสำคัญมากกว่า อย่างไรก็ตามแม้ว่าความตายจะยังถูกมองเป็นเรื่องธรรมชาติ แต่ความตายเริ่มถูกทำให้เป็นเรื่อง “เฉพาะ” ของ “เจ้าตัว” มากยิ่งขึ้น ความตายเป็นเรื่องที่เป็นส่วนตัวของผู้ตาย การรับรู้ความรู้สึกต่างๆของความตายเกิดขึ้นโดยตัวผู้ตายทั้งสิ้น แต่ความตายก็ยังมีความเป็นสาธารณะในแง่ของพิธีกรรมที่ผู้อื่นจำต้องเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่กระนั้นการแสดงออกถึงความโศกเศร้ากลับไม่ได้มีลักษณะของความสะเทือนใจ สะเทือนอารมณ์ แต่อยู่ในอารมณ์ที่ยอมรับสยบสมยอมต่อความตาย

แม้ว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงสิ่งต่างอย่างมากมายคริสต์ศตวรรษที่ 15-17 แต่ทั้งนี้ด้วยสังคมยังอยู่ภายใต้กรอบของศาสนาที่ยังคงเป็นตัวหลักในการให้คำตอบในเรื่องของความตาย ซึ่งสังคมภายใต้ศาสนาเป็นสิ่งที่ลดระดับความน่าสะพรึงกลัวของความตาย การนำเสนอภาพความตายในงานศิลปะไม่ใช่สิ่งที่น่ากลัว เป็นการนำเสนอภายใต้กรอบศาสนาและดูเหมือนว่าจะเป็นเรื่องที่ธรรมชาติ ภาพความตายถูกนำเสนอให้จริงและใกล้กับธรรมชาติแต่ผู้คนก็มิได้กลัวด้วยความศรัทธาในพระเจ้า ดังที่ธเนศ วงศ์ยานนาวา กล่าวอ้างถึงทรรศนะของฮันส์ เบลติง (Hans belthing) ในหนังสือเมื่อไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะว่า:

> ...กรอบคิดของนักประวัติศาสตร์ศิลปะชาวเยอรมัน อย่าง อันส์ เบลติง (Hans belthing) ชี้ให้เห็นว่า ทั้งผลงานภาพหรือประติมากรรม มักเป็นสิ่งที่มีไว้ตอบสนองต่อ

---

[92] ณฐิญาณ์ งามขำ, “ความเรียงว่าด้วยความตายและความเสมอภาคกันต่อหน้าความตาย: เรื่องราวของชีวิตและความตายในแง่มุมทางศาสนา ปรัชญาและการเมือง,” ใน **รัฐศาสตร์สาร: รัฐศาสตร์ธรรมศาสตร์ 60 ปี รัฐศาสตร์สาร 30 ปี** (กรุงเทพฯ: คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2552), 324.

สถาบันศาสนา การตอบสนองทางสุนทรียะเป็นสิ่งที่ไม่ได้มีบทบาทอะไรมากนัก ศิลปะกับศาสนาจึงแยกจากกันได้ยาก...[93]

3. Thy Death (ยุคที่หมกมุ่นกับความตายของคนอื่น) คือ ช่วงเวลาที่คริสต์ศตวรรษที่ 18-19 แนวคิดความตายเกิดความเปลี่ยนแปลงในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18 ซึ่งณฐิญาณ์ งามขำ ได้อ้างทรรศนะของ ฟิลลิปเป้ อะลีเอ่ส์ (Philippe Ariés) จากหนังสือ western attitudes toward death: from the Middle Ages to the present ว่า:

> ...ความตายกลายมาเป็นเรื่องของความโรแมนติคที่น่าประทับใจราวกับบทละครหรือวรรณกรรมประโลมโลกย์เมื่อสังคมตะวันตกเริ่มเข้าสู่ศตวรรษที่ 18 ภายใต้ความคิดแบบโรแมนติค (Romanticism) อันทรงอิทธิพลต่อสังคมการเมืองตะวันตกในช่วงเวลาดังกล่าว ความตายถูกทำให้สูงส่ง (exalted) และขับเสริมอารมณ์ให้สูงขึ้นราวกับฉากละคร (dramatized) และถูกมองว่าเป็นเรื่องความวิตกกังวล ไม่สบายใจหรือไม่น่าพึงพอใจ (disquieting) เช่นเดียวกันกับเรื่องของความตะกละตะกลาม (greedy)...มุมมองที่มีต่อความตายเป็นการให้คุณค่าต่ออารมณ์ความรู้สึกและความงามอย่างสุด (Sublime) พอๆกับการเป็นสิ่งซึ่งไม่พึงปรารถนา ความตายเป็นเรื่องของความโรแมนติคเช่นเดียวกับความรักและเพศสัมพันธ์ กล่าวคือเป็นเรื่องของความงามในแบบ "ความหวานที่ขมขื่น" (bittersweet)...[94]

อย่างไรก็ตามแม้ว่าความตายถูกมองเป็นเรื่องความงามที่สูงส่ง แต่ทั้งนี้ความตายก็เป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาโดยเฉพาะกับผู้ใกล้ชิด (ญาติพี่น้อง) ความตายเริ่มเป็นสิ่งที่ยอมรับไม่ได้ เป็นสิ่งที่แปลกแยก ความตายถูกทำให้มีความสำคัญทางด้านอารมณ์ที่เศร้าโศกและในด้านความงามและสุนทรียะ

อีกทั้งการเมืองได้เขามาแทนที่ศาสนา โดยที่ท่ามกลางอิทธิพลของความคิดทางสังคมการเมือง ได้ให้คุณค่าของความเหตุผลและคาดเดาได้ของชีวิตสังคมการเมืองแสดงถึงความแน่นอนของชีวิต ที่ให้ความมั่นคงปลอดภัยและมีเหตุผล ความตายภายใต้ลัทธิโรแมนติคนิยมจึงถูกมองในว่าเป็นสิ่งที่กระชากมนุษย์ให้หลุดออกจากชีวิตประจำวันหรือสังคมอันมีเหตุผล ไปสู่ความงาม ความไร้เหตุไร้ผลและความรุนแรง

---

[93]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557), 10.

[94]ณฐิญาณ์ งามขำ, "ความเรียงว่าด้วยความตายและความเสมอภาคกันต่อหน้าความตาย: เรื่องราวของชีวิตและความตายในแง่มุมทางศาสนา ปรัชญาและการเมือง," ใน **รัฐศาสตร์สาร: รัฐศาสตร์ธรรมศาสตร์ 60 ปี รัฐศาสตร์สาร 30 ปี**, 343-344.

ความตายจึงเป็นเรื่องของการของการหยุดยั้งและถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ขัดจังหวะ ชีวิตประจำวันที่ดำเนินไปอย่างปกติสุขของผู้คนทั่งไปในสังคมอันแสนสงบสุข ความตายจึงถูกมองในลักษณะที่ว่าแม้เป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนา แต่ถึงกระนั้นก็ตามมันก็เป็นสิ่งที่นิยมชมชอบในความงาม (No longer desirable but admirable in its beauty)[95]

ความตายเปลี่ยนแปลงไปกลายเป็นความรู้สึกที่ไม่ได้รู้สึกเพียงแต่ความตายของตนเองเพียงลำพัง ความตายไม่ใช่เรื่องส่วนตัวของแต่ละคนอย่างที่เป็นมาในยุคกลาง กล่าวคือ สำหรับผู้ตายที่พึงปรารถนาที่จะตายอย่างงดงาม หากแต่ว่าความรู้สึกนั้นกลับตรงข้ามกับผู้อื่นที่กลับโศกเศร้ากับความสูญเสียและพลัดพราก

ซึ่งแนวคิดดังกล่าวส่งต่อมาสู่คริสต์ศตวรรษที่ 19 ความตายเป็นสิ่งที่นำมาซึ่งความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รักทั้งปวง เป็นสิ่งที่ยอมรับไม่ได้โดยบุคคลอื่นที่ยังมีชีวิตอยู่ ความตายกลายเป็นสิ่งที่ไม่ใช่เรื่องธรรมดาหรือธรรมชาติอีกต่อไป แต่กลับเป็นสิ่งที่มาพลัดพรากความมีอยู่ของชีวิตธรรมดาความตายกลายมามีภาพลักษณ์ของความรุนแรงและพลัดพราก โดยเฉพาะสำหรับผู้ที่มีชีวิตอยู่ ความตายเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาและควรที่จะหลีกเลี่ยง แต่กระนั้นความตายเริ่มถอยห่างความเป็นส่วนตัว กล่าวคือ ความตายไม่ใช่เรื่องของคนตายแต่เป็นเรื่องที่ผู้อื่นให้ความสำคัญ ร่างกายของผู้ตายที่ดูไร้ความหมายยังคงถูกให้ความสำคัญ เช่น การจัดการศพ ทั้งนี้ความคิดเรื่องความตายเริ่มมีความสัมพันธ์กับสังคมรัฐ ความตายกลายเป็นเครื่องมือของรัฐใช้ในการตอกย้ำรำลึกถึงเหตุการณ์บางอย่างที่ไม่ต้องการให้ประชาชนลืมเลือน

4. Forbidden Death (ยุคที่ปฏิเสธความตาย) คือ ช่วงเวลาคริสต์ศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน เมื่อเข้าสู่คริสต์ศตวรรษที่ 20 แนวคิดและมุมมองความตายมีการเปลี่ยนแปลงภายใต้สังคมอุตสาหกรรมและเศรษฐกิจแบบทุนนิยม ทั้งรอยแบ่งทางศาสนา วัฒนธรรมและเชื้อชาติเป็นสิ่งที่ขีดคั่นมุมมองที่มีต่อความตายที่เคยแตกต่างกันไว้ไม่ได้อีกต่อไป ความตายไม่ใช่เรื่องธรรมชาติที่คุ้นเคยอีกต่อไป มันกลับกลายเป็นเรื่องน่าอายและต้องห้าม ความตายไม่มีแง่มุมที่ดีอีกต่อไปและกลายเป็นที่โหดเหี้ยมเลวร้าย

ความตายถูกให้ความหมายของความเสื่อมถอยของมนุษย์ ที่ไม่เป็นธรรมชาติดังเดิมอีกต่อไป กลายเป็นความเสื่อถอยที่ต้องหนีให้พ้น เพราะสังคมทุนนิยมความเสื่อมถอยนั้นเป็นสิ่งที่ยอมรับไม่ได้ และภายใต้แนวคิดแบบวิทยาศาสตร์ มนุษย์ต่างหาสิ่งต่างๆที่จะเอาชนะต่อธรรมชาติ แต่กระนั้นความตายกลับสิ่งที่มนุษย์ต้องพ่ายแพ้ ความตายจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความล้มเหลวและความพ่ายแพ้ต่อธรรมชาติ

ความตายกลายเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจและนำมาซึ่งสิ่งต่างๆ การตายภายในบ้านกลายเป็นสิ่งที่ไม่น่าอภิรมย์และยอมรับไม่ได้ ดังนั้นจึงส่งผลไปสู่การที่จำต้องไปตายที่โรงพยาบาล อีก

---

[95] เรื่องเดียวกัน, 345.

ทั้งแต่เดิมในยุคกลางความตายต่างถูกรายล้อมด้วยผู้ใกล้ชิดถูกเปลี่ยนแปลงเป็นความตายที่โดดเดี่ยวที่วิทยาศาสตร์เข้ามาแทนที่ ดังที่ญฐิญาณ์ งามขำ กล่าวในบทความเดียวกันกับที่กล่าวข้างต้นว่า:

> เมื่อวิทยาศาสตร์กลายเป็นศาสดาองค์ใหม่ที่เป็นสากลเสียยิ่งกว่าที่ศาสดาใดๆที่เคยมีมาในสังคมโลก ช่องว่างระหว่างวิธีคิดและแบบแผนเกี่ยวกับความตายที่ในแต่ละสังคมที่ความสมัยใหม่เข้าถึงดูเหมือนจะแคบลงเรื่อยๆ มุมมองต่อความตายในปัจจุบันดูเหมือนจะกลายเป็นที่สิ่งสากล เช่นเดียวกับเงื่อนไขและการให้เหตุผลของมุมมองดังกล่าวนั้น ความตายกลายเป็นสิ่งที่โหดร้ายรุนแรง ป่าเถื่อน และนำไปสู่จุดสิ้นสุดและการพลัดพราก สำหรับสังคมสมัยใหม่ ความตายไม่เหลืออะไรดีอีกต่อไปแล้ว แม้แต่ความเรียบง่ายตามธรรมชาติหรือความงาม กระบวนการแห่งความตายจึงกลายเป็นมหกรรมที่ถูกให้ความสำคัญ (แม้จะเป็นในทางลบ)...[96]

กล่าวได้ว่าการที่วิทยาศาสตร์ได้เข้ามาแทนที่ของศาสนาซึ่งทำให้มนุษย์ต่างมองความตายดังกับราวว่าตนจะไม่พบพาน แม้ว่าความตายเป็นสิ่งที่สำคัญสำหรับผู้อื่น แต่กระนั้นก็ไม่มีผู้ใดที่จะยอมรับหรือใกล้ชิดกับตนเอง ทั้งนี้ เรื่องของสุขอนามัย ที่มองความตายและคนตายเป็นตัวเชื้อโรค ความตายถูกผูกโยงกับเรื่องความรุนแรงและความป่าเถื่อน ด้วยเหตุที่ความตายหลุดพ้นแห่งความคาดเดาและความสงบเรียบร้อยของสังคม เมื่อความตายเป็นเรื่องรุนแรงมันจึงเป็นเรื่องจำเป็นที่จะต้องถูกปกปิด ภาพความตายถูกกันออกไปให้เป็นภาพความโหดร้ายและรุนแรงเกินกว่าจะยอมรับได้ ดูเหมือนกับว่าความตายกลายมาเป็นเรื่องต้องห้ามและเลวร้ายแรงยิ่งไปกว่าเรื่องเพศและมักถูกท้าทายในงานศิลปะศตวรรษที่ 20 จวบจนถึงปัจจุบัน

มุมมองเกี่ยวกับความตายของไทย

ในขณะที่แนวคิดความตายทางด้านของไทยนั้นก็หาได้มีความแตกต่างจากของตะวันตกเท่าใดนัก โดยเฉพาะในช่วงศตวรรษที่ 20 เป็นต้นมาที่มุมมองที่มีต่อความตายมีความเป็นสากล ไม่แบ่งเชื้อชาติและศาสนาดังที่กล่าวมาแล้วในข้างต้น ทั้งนี้หากย้อนพิจารณาดูความตายที่ในช่วงของรัชกาลที่ 1- 4 นั้นพบว่ามีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับกรอบคิดในพุทธศาสนาทั้งสิ้น

มุมมองความตายในเวลาดังกล่าวความตายดูเหมือนจะเป็นเรื่องธรรมดาและธรรมชาติเป็นไปตามหลักศาสนา แม้ว่าผู้คนในช่วงเวลาดังกล่าวจะมีความเชื่อและความกลัวตายอยู่ แต่ศาสนาคือผู้ให้คำตอบเกี่ยวกับความตาย การนำเสนอภาพความตายจึงดูเป็นเรื่องธรรมดา เพราะศิลปะกับศาสนาเป็นเรื่องที่อยู่ควบคู่กัน ความตายเป็นเรื่องธรรมชาติที่ไม่ได้เป็นสิ่งผิดปกติหรือน่าตื่นเต้นเพราะตามความเชื่อของพุทธศาสนาที่จิตวิญญาณยังคงอยู่ ความตายจึงไม่ใช่เรื่องที่น่าเสียใจหรือฟูมฟายมากนัก

---

[96] เรื่องเดียวกัน.

ทั้งนี้การเปลี่ยนแปลงแนวคิดความตายของไทยสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในช่วงรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 เมื่อไทยได้รับแนวคิดต่างของตะวันตกเข้ามา ซึ่งรวมไปถึงแนวคิดเกี่ยวกับความตายด้วยเช่นกัน โดยที่ความตายถูกแบ่งแยกซึ่งแต่เดิมความตายเป็นเรื่องธรรมดาและธรรมชาติตามหลักคำสอนของทางพุทธศาสนา ดังที่สุจิตต์ วงษ์เทศ กล่าวในส่วนหนึ่งของหนังสือ "พระเมรุ" ทำไม? มาจากไหน ว่า:

> คนไทยรับพิธีศพแบบฝรั่ง ต้องทำเป็นโศกเศร้าอาดูร แล้วแต่งชุดดำอย่างฝรั่งเพิ่งมีขึ้นในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 เพราะงานศพของคนไทยแต่ก่อน เช่น มีในหนังสือวรรณคดีไทย ไม่พบความเศร้าโศกในงาน แต่จะมีการเล่นฉลองงานศพ เช่น โขน,ละคร,หนังใหญ่ แถมแต่งตัวสีฉูดฉาด[97]

จะเห็นได้ว่ามุมมองของความตายของไทยเริ่มมีการปรับเปลี่ยนและรับอิทธิพลจากตะวันตก เริ่มมีอารมณ์ที่ทำให้ความตายเป็นเรื่องที่โศกเศร้า ความตายไม่ผูกกับศาสนา การเปลี่ยนแปลงแนวคิดความตายค่อยถูกเปลี่ยนแปลงต่อเนื่องความตายเริ่มถูกทำให้เป็นเรื่องของความโศกเศร้าและพลัดพรากจากผู้อันเป็นที่รักจนมาถึงศตวรรษที่ 20 มุมมองของความตายของไทยและตะวันตกก็ต่างมีแนวคิดที่ไม่ต่างกัน ด้วยเหตุจากการรับรู้ต่อความตายพัฒนาเข้ามาสู่ยุคปัจจุบันที่ความตายเป็นเรื่องต้องห้ามความตายเป็นเรื่องที่ไม่พึงกล่าวถึง แต่กระนั้นการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในศิลปะเป็นเรื่องท้าทายและกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้คน ซึ่งเห็นได้ในผลงานศิลปะร่วมสมัยทั้งในของตะวันตกและของไทย ซึ่งในต่อไปจะทำการศึกษาภาพตัวแทนความตายซึ่งถูกใช้เป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2545-2555)

---

[97]สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, **"พระเมรุ" ทำไม? มาจากไหน** (กรุงเทพฯ: กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ, 2551), 31.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทย พ.ศ.2545-2555

จากเนื้อหาในบทที่ 2 เราได้ทราบแล้วว่าภาพตัวแทนความตายนั้นถูกนำเสนอในงานศิลปะมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จวบจนถึงปัจจุบัน ทั้งในผลงานศิลปะของตะวันตกและของไทย นอกจากนี้เรายังได้ทราบถึงมุมมองที่มีต่อความตายของสังคมที่แปรเปลี่ยนไปจากอดีตเมื่อความตายนั้นถูกทำให้เป็นเรื่องที่ห่างไกลและน่ารังเกียจซึ่งบางคนจะถือมากๆในการที่จะกล่าวถึงคำว่า “ตาย”[1] โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมุมมองของวัฒนธรรมร่วมสมัยที่เรามักถูกกีดกันให้ห่างจากความตาย และความตายนั้นถูกทำให้เป็นสิ่งที่น่าขยะแขยง น่ากลัว อันส่งผลต่อการแสดงหรือนำเสนอภาพตัวแทนความตาย ให้กลายเป็นสิ่งที่ยอมรับไม่ได้และไม่ถูกแสดงให้เห็นบ่อยนัก จนเรียกได้ว่าความตายถูกเปลี่ยนสถานะให้เป็นสิ่งแปลกปลอมและขัดขวางการดำรงอยู่ของชีวิต เช่น หากคนกำลังจะตายก็ถูกส่งไปโรงพยาบาล เมื่อตายศพเหล่านั้นจะถูกเก็บอย่างมิดชิด ทำให้คนห่างเหินจากความตายกลายเป็นเรื่องน่ารังเกียจและน่ากลัวไม่อยากแตะต้องหรือสัมผัส แม้จะเพียงแค่ด้วยสายตาก็ตาม ราวกับว่าเราพยายามมองข้ามความเป็นจริงที่ว่าความตายนั้นเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์

แต่กระนั้นแม้ว่าในศตวรรษที่ 20 เราพยายามปฏิเสธความตายให้ห่างตัวมากที่สุดเท่าที่จะทำได้แต่ภาพตัวแทนความตายกลับถูกใช้ในงานศิลปะอยู่เสมอดังที่ในส่วนหนึ่งบทความชื่อ สบายๆ กับความตาย ของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข กล่าวเกี่ยวกับการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะว่า:

> ...ในท่ามกลางความห่างเหินระหว่างคนเป็นกับความตายนั้นศิลปินเป็นอาชีพหนึ่งซึ่งใช้โอกาสสร้างสัมพันธ์กับ “ความตาย” ในเนื้องานศิลปะ หมายความว่าศิลปะเป็นพื้นที่หนึ่งซึ่งเปิดให้กับความตาย หัวข้อที่ผู้คนละเลยหลีกหนีที่จะกล่าวถึงในชีวิตประจำวันของความจำเป็นและศิลปะก็นำสารเกี่ยวกับความตายในเนื้องานส่งสู่ผู้ยังคงมี คงเป็นทั้งหลายในรูปลักษณ์ต่างๆของงานศิลปะ...
>
> ...ความตายในศิลปะปรากฏขึ้นจากหลายหนทาง บ้างมาพร้อมกับอิทธิพลทางปรัชญาความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับความตายเช่นเมื่อครั้งความตายและเพศตามปรัชญาของ

[1] หม่อมหลวงนิพาดา เทวกุล, “การดำรงชีวิตอย่างแท้จริงของมนุษย์ในทัศนะของไฮเดกเกอร์,” **วารสารมนุษยศาสตร์** 13 (2548): 1.

> ฟรอยด์คลุกเคล้าเข้ากับเนื้อหาศิลปะในกรุงเวียนนาคราหนึ่ง บ้างผ่านประตูกว้างของเหตุการณ์แวดล้อมสงคราม บ้างผ่านโศกนาฏกรรม บ้างลัดเลาะกับมุมส่วนตัวของศิลปินผ่านศิลปะออกสู่สาธารณะด้วยเหตุที่มาแปลกต่างกันทำให้ความตายในงานศิลปะพกพามุมมองใหม่มาสู่...[2]

เช่นเดียวกันกับ คริส ทาวน์เซนด์ (Chris Townsend) ได้กล่าวในส่วนหนึ่งของหนังสือ Art and death ว่า:

> ...แม้ว่าความตายจะเป็นสิ่งที่เข้าถึงยากและถูกทำให้เป็นเรื่องชายขอบ แต่ในขณะเดียวกันมันก็ยังคงเป็นใจกลางของวัฒนธรรมศิลปะโดยผ่านขนบธรรมเนียมของงานจิตรกรรม ประติมากรรม อนุสรณ์สถาน และยังคงจำเป็นมากในการทำงานศิลปะ...[3]

จากข้อความดังกล่าวดูเหมือนจะสอดคล้องกับจากการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันที่ได้แสดงให้เห็นว่าภาพตัวแทนความตายถูกใช้เป็นสื่อสัญลักษณ์ในหลายบริบทหลายค่านิยมและหลายอารยธรรม ทั้งนี้อาจเพื่อสื่อถึงเรื่องต่างๆ เช่น ศาสนา การเมือง ความยุติธรรม จริยธรรม เสรีภาพ ความรัก เป็นต้น และไม่ว่ามุมมองต่อความตายจะเปลี่ยนแปลงไปเช่นไรนั้น ความตายก็ยังเป็นสิ่งที่ครอบคลุมทุกวัฒนธรรม ทุกความเชื่อ ลัทธิ และแนวคิด แต่ทั้งนี้ในมุมมองของศิลปะในบางช่วงเวลาภาพตัวแทนความตายอาจไม่ถูกใช้ในงานศิลปะ ซึ่งอาจจะด้วยเหตุผลหลายประการ เช่น รูปแบบศิลปะหรือมุมมอง โลกทัศน์ในสังคม วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงไปอันส่งผลต่อการรับรู้ถึงความตายที่แปรผันตามไปด้วย เป็นต้น (มุมมองเกี่ยวกับความตาย บทที่ 2)

ในช่วงเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2545-2555) ศิลปินร่วมสมัยไทยได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะ เช่น อารยา ราษฎร์จำเริญสุข,สุวรรณี สาระบุตร,วสันต์ สิทธิเขตต์,มานพ สุวรรณปิณฑะ,สมพง อดุลยสารพัน,ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์,แดง บัวแสน,ประสิทธิ์ วิชายะ,รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร ฯลฯ ศิลปินเหล่านี้พยายามที่จะใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อเชื่อมโยงกับบางสิ่ง ไม่ว่าจะเป็นทางสังคม แนวคิด ความเชื่อหรือความเป็นปัจเจกส่วนตน ซึ่งในช่วงระยะ 10 ปีที่มาจึงเป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตทั้งรูปแบบการนำเสนอภาพตัวแทนความตาย เรื่องราวที่ภาพตัวแทนความตายปรากฏและในแง่มุมมองของสังคมที่ต่อการมองภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะ

ทั้งนี้เหตุที่ข้าพเจ้าเน้นศึกษาผลงานในช่วงระหว่างปีพ.ศ.2545-2555 เพราะเป็นช่วงเวลาที่สังเกตได้ว่าภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในงานศิลปะอย่างหลากหลาย ซึ่งศิลปินได้ใช้ภาพ

---

[2]อารยา ราษฎรจำเริญสุข, **สบายๆกับความตาย**, Fine Art 2, 12 (กุมภาพันธ์– มีนาคม 2548): 76-77.

[3]Chris Townsend, **Art and death** (I.B. Tauris, 2008), 2.

ตัวแทนความตายอย่างมีเป้าหมายทั้งในการนำเสนอและเจตนาของศิลปิน โดยเฉพาะภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของร่างกาย อย่าง ศพ โครงกระดูกและหัวกะโหลก ซึ่งนอกจากที่ภาพตัวแทนความตายเหล่านี้จะหมายถึงความตายโดยตัวมันเองแล้วนั้น ยังมีความหมายที่แฝงตามเจตนาของศิลปินที่น่าสนใจอยู่ อีกทั้งยังเป็นช่วงเวลาที่ข้าพเจ้าเติบโตร่วมยุคสมัยกับความเคลื่อนไหวทางสังคมและศิลปะ ข้าพเจ้าจึงมีความสนใจที่จะทำการศึกษามากกว่าช่วงเวลาอื่นๆ

จากการสำรวจผลงานที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายโดยข้าพเจ้าได้สำรวจจากข้อมูลผลงานศิลปะในงานศิลปกรรมแห่งชาติและนิทรรศการศิลปะที่ถูกจัดแสดงในหอศิลป์และแกลเลอรี่ในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2545-2555) และนำมาแบ่งกลุ่มเรื่อง (subject) โดยหลักการของการแบ่งกลุ่มเรื่องนี้ข้าพเจ้าได้ใช้ข้อมูลจากเนื้อหาซึ่งได้จากหลักฐานเอกสารเกี่ยวกับผลงานชิ้นนั้นๆที่ปรากฏภาพตัวแทนความตาย เช่น สูจิบัตร, บทสัมภาษณ์ศิลปิน, บทความศิลปะและสื่อออนไลน์ เป็นต้น ซึ่งในบทที่จะกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาและภาพตัวแทนความตาย ทั้งนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 6 กลุ่ม (โดยจะขอยกตัวอย่างผลงานบางส่วนเพื่อให้มองเห็นภาพการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น) ดังนี้

1. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับชีวิตและความตาย

ในขณะที่วัฒนธรรมร่วมสมัยกำลังพยายามที่จะหลีกเลี่ยงที่จะพูดถึงความตาย แต่เมื่อชีวิตและความตายเป็นสิ่งที่แยกขาดจากกันไม่ได้ เพราะหากทุกสรรพสิ่งมีชีวิตเกิดขึ้นมาแล้วนั้นย่อมมีความตายฝังแฝงอยู่ทุกขณะเวลา เช่นนี้แล้วจึงทำให้ในมุมมองของศิลปะเรื่องเกี่ยวกับชีวิตและความตายเป็นยังคงหัวข้อที่ถูกนำเสนอบ่อยครั้งในงานศิลปะร่วมสมัย ซึ่งภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ได้ถูกใช้เพื่อเป็นสื่อแสดงถึงชีวิตและความตาย ทั้งนี้จากภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 2 คน และมีจำนวนผลงาน 56 ชิ้น (ดูรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดของกลุ่มนี้ได้ในภาคผนวก) โดยจะขอยกตัวอย่างผลงานศิลปิน 2 คน ดังนี้

1. สุวรรณี สาระบุตร ผลงานศิลปินได้แก่
   - 1.1 ผลงานชุด Live, Love & Let Die
   - 1.2 ผลงานชุด What will you leave behind
2. อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ผลงานศิลปินได้แก่
   - 2.1 A walk (พ.ศ.2545)
     ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง
   - 2.2 Thai medley (พ.ศ.2545)
     ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง
   - 2.3 I’m living (พ.ศ.2545)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.4 Sudsiri&araya (พ.ศ.2545)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.5 I’m living (พ.ศ.2546)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (The hagia Sophia museum Istanbul)

2.6 The class I-III (พ.ศ.2548)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.7 ในความพร่ามัวของปรารถนา (พ.ศ.2550)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข เป็นศิลปินหญิงที่นำภาพตัวแทนความตายมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยเฉพาะการนำศพจริงมาเป็นวัสดุในงานศิลปะอย่างเด่นชัดซึ่งย้อนแย้งกับวัฒนธรรมสังคมส่วนใหญ่ (ในเรื่องของความย้อนแย้งในการใช้ศพในการสร้างศิลปะจะกล่าวต่อไปในบทที่ 4) นอกจากผลงานการสร้างสรรค์ของอารยาที่แสดงถึงความสัมพันธ์กับความเป็นและความตายในขณะเดียวกันประวัติความเป็นมาของอารยาเองก็ค่อนข้างโดดเด่นจากเรื่องการสูญเสียบุคคลต่างๆในครอบครัว ดังนั้นชีวิตและผลงานของอารยาจึงเป็นเหมือนว่าจะเป็นเงื่อนปมที่ตายตัว เพราะผลงานที่แสดงศพย่อมอธิบายได้ด้วยเหตุฝังใจเรื่องความตาย[4]

ผลงานศิลปะของอารยาที่มีภาพตัวแทนความตายนั้น ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในรูปของวีดิทัศน์และนำมาจัดวางในห้องจัดแสดง ดังเช่น ผลงานชื่อ **A walk** (พ.ศ. 2545) แสดงภาพให้เห็นถึงห้องๆ หนึ่ง มีเตียงเรียงรายสองแถว บนเตียงมีศพคลุมด้วยผ้าสีขาวและศิลปินแต่งชุดดำเดินวนไปมารอบเตียง (ภาพที่ 39) หรือผลงานชื่อ **Thai medley** (พ.ศ. 2545) แสดงภาพของศิลปินในอาการต่างๆ คือ เดิน นั่งอ่านหนังสือและอ่านทำนองเสนาะในห้องที่มีร่างของคนตายคลุมด้วยผ้าลายดอกไม้ เสียงที่ดังออกมาจากโทรทัศน์สองเครื่องที่หันหน้าชนกันค่อนข้างคลุมเครือ ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้ความหมายของศิลปินกำลังอ่านหนังสือได้เพียงบางประโยคเท่านั้น เสียงที่ได้ยินค่อนข้างโหยหวนระคนสะอื้นในน้ำเสียงของศิลปิน หรืออย่างในผลงานชื่อ **I’m living** (พ.ศ.2545) ศิลปินใส่ชุดสีขาวกำลังแสดงการ

[4]สายัณห์ แดงกลม, “ทุกข์ที่มัวพร่าและปรารถนาของ(ผม)กวีตะวันออก,” ใน **มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยา และมายาในศิลปกรรม 15 กุมภาพันธ์- 2 มีนาคม 2551**, รัศมี ชูทรงเดช, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 192.

ตกแต่งเสื้อผ้าลายดอกไม้ให้แก่ร่างคนตายหนึ่งด้วยชุดกระโปรงลายดอกไม้ เช่นเดียวกับผลงานชื่อ **sudsiri & araya** (พ.ศ. 2545) ที่มีลักษณะคล้ายกัน[5] (ภาพที่ 40)

ภาพที่ 39 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **A walk**, พ.ศ.2545, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มา: Tyler Rollins Fine Art, **Araya Rasdjarmrearnsook**, accessed September 6 ,2014, available from http://www.trfineart.com/artists/araya- rasdjarmrearnsook?work_id=10 74

ภาพที่ 40 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **I'm living**, พ.ศ.2545, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Araya Rasdjarmrearnsook**, accessed September 6, 2014, available from http://www.rama9art.org/araya/w25.html

---

[5]มนัส เหมาะสม, "ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน" ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข," ใน **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย เล่ม 2**, คงกฤช ไตรยวงศ์, บรรณาธิการ (กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2550), 105-106.

ผลงานศิลปะของอารยาชัดเจนว่าศิลปินนำเสนอถึงเรื่องความตายด้วยภาพตัวแทนความตายที่เป็นรูปธรรมอย่างศพของคนจริง แต่ในขณะเดียวกันก็ราวกับว่าศิลปินมีความตั้งใจที่จะตั้งคำถามเกี่ยวกับความตาย โดยที่ในวีดิทัศน์บางส่วนอารยาได้อ่านหนังสือที่มีความเกี่ยวข้องกับความตาย หรือการตั้งคำถามต่อศพว่าความตายคืออะไร ผลงานมีนัยยะแสดงถึงการความเป็นและความตาย ดังในผลงานชื่อ **The class I-III** (พ.ศ.2548) ที่ศิลปินแสดงบทบาทเป็นผู้ถามคำถามกับคนตาย (ภาพที่ 41)

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ผลงานของอารยา อารยาได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตายจริงเพื่อที่จะแสดงถึงนัยยะของการมีชีวิตและความตาย กล่าวคือ จากการที่ศิลปินเป็นคนที่ยังคงมีชีวิตได้เข้าไปเป็นวัสดุศิลปะและเป็นส่วนหนึ่งของผลงานศิลปะ เช่นเดียวกันกับภาพตัวแทนความตายที่เป็นคนตายจริงที่สื่อความตายในตัวของมันเอง ซึ่งผลงานทุกชิ้นของอารยาที่มีศพเป็นส่วนหนึ่งในผลงานจะสะท้อนให้เห็นสองสิ่งนี้คือระหว่างคนเป็นกับคนตาย ในขณะเดียวกันก็สอดแทรกการหาคำตอบว่าความตายคืออะไร อย่างไรก็ตามเมื่อคนตายไม่สามารถที่จะฟื้นกลับมาตอบได้ จึงมีเพียงคนเป็นเท่านั้นที่ให้คำตอบและจัดการกับความตายได้

ภาพที่ 41 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **The class**, พ.ศ.2548, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มา: Kadist, **Araya Rasdjarmrearnsook**, accessed Octorber 7, 2014, available from http://www.kadist.org/fr/collections/all/1549

อารยายังคงนำเสนอผลงานที่มีภาพตัวแทนความตายปรากฏอย่างต่อเนื่อง ดังเช่นผลงานวีดิทัศน์ชุด **ในความพร่ามัวของปรารถนา** (พ.ศ.2550) ได้แสดงภาพอันสุดทรมาน โดยที่อารยาเก็บภาพในโรงฆ่าสัตว์เพื่อประกอบเป็นผลงานภาพหมู วัว ควายที่กำลังทรมานและดิ้นร้องอย่างทุรนทุรายเจ็บปวดกับบาดแผลก่อนที่จะตาย ซึ่งอารยาได้นำภาพวิดีทัศน์มาฉายขึ้นฉายขึ้นบน

ผนังทั้ง 3 ด้าน ห้อมล้อมผู้ชมไว้ในไฟสลัวของห้องจัดแสดง แม้ว่าในผลงานชิ้นนี้จะไม่มีศิลปินเป็นผลงานศิลปะที่สื่อการมีชีวิตอยู่ด้วยแล้วนั้น แต่วิดีทัศน์ชุดนี้ยังนำเสนอถึงความเป็นและความตายด้วยการนำเสนอภาพสัตว์ในขณะที่ยังมีชีวิตไปจนถึงการถูกฆ่าอย่างทรมาน นอกจากการนำเสนอภาพตัวแทนความตายของหมูเพื่อแสดงถึงสภาวะของการมีชีวิตไปจนถึงสภาวะของการตายแล้วนั้น ผลงานชิ้นนี้ยังสามารถสื่อถึงการบริโภคของคนในสังคมที่ต่างเบียดเบียนชีวิตสัตว์เพื่อเป็นอาหาร (ภาพที่ 42)

ภาพที่ 42 อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **ในความปรารถนาที่พร่ามัว**, พ.ศ.2548, วิดีทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: 100Tonson Gallery, **Araya Rasdjarmrearnsook**, accessed Octorber 7, 2014, available from http://www.100tonsongallery.com/site/artist?mode=artwork_view& artist_ id=1&artwork_id=34

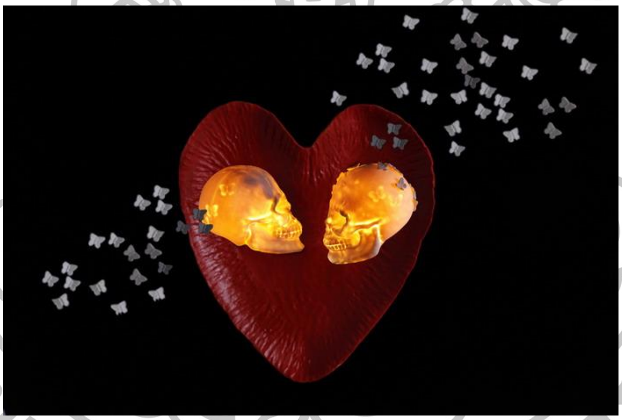
จากตัวอย่างผลงานของอารยาได้แสดงให้เห็นว่าชีวิตและความตายเปรียบเหมือนเหรียญที่มีสองด้าน กล่าวคือ ด้านหนึ่งคือชีวิตอีกด้านคือความตาย ผลงานของอารยาที่ปรากฏในรูปของศพจริงหรือการแสดงเหตุการณ์ของการตายจริงค่อนข้างเป็นสิ่งที่แปลกใหม่สำหรับวงการศิลปะไทย แม้ผลงานจะดูขัดแย้งกับศีลธรรมอันดีงามกับสังคมไทยร่วมสมัยส่วนใหญ่ แต่กระนั้นงานศิลปะของอารยาก็การเผยให้เห็นความตายที่เป็นรูปธรรม ที่เราไม่สามารถเห็นความตายของตนเองได้และเราสามารถตระหนักรู้ได้จากความตายของคนอื่น

ศิลปินอีกผู้หนึ่งที่โดดเด่นในการนำภาพตัวแทนความตายมาสร้างสรรค์ศิลปะอาจจะไม่ชัดเจนโจ่งแจ้งว่านำเสนอถึงการมีชีวิตและความตายดังเช่นในผลงานของอารยา ซึ่งสุวรรณี สาระบุตร ศิลปินหญิงที่สร้างสรรค์ผลงานด้วยเครื่องเคลือบและเครื่องปั้น ผลงานชุด **Live, Love & Let Die** (พ.ศ.2555) ได้นำก้น หัวใจ และหัวกะโหลกและผีเสื้อมาจัดวางร่วมกัน ซึ่งผลงานแต่ละชิ้นนั้นปั้นขึ้นรูปด้วยมือจากดินสโตนแวร์ และ พอร์ซเลน เผาด้วยความร้อนสูง 1,200 – 1,250 องศาเซลเซียส เพื่อ

เป็นตัวแทนความงดงามของชีวิต ความรักและความตาย โดยใช้หัวใจสื่อถึงความรัก ส่วนรูปลักษณ์ของก้นสื่อถึงชีวิต ในขณะที่หัวกะโหลกสื่อถึงความตาย โดยที่ผีเสื้อเป็นสื่อเชื่อมโยงทั้งสามสิ่งเป็นความงดงามของชีวิต (ภาพที่ 43)

นอกจากนัยยะของผลงานที่แสดงถึงความรัก ชีวิตและความตายแล้วนั้น สุวรรณียังต้องการสื่อถึงการใช้ชีวิตของมนุษย์ให้คุ้มค่าก่อนที่จะตายจากโลกนี้ไป ดังที่สุวรรณีได้กล่าวในสูจิบัตรนิทรรศการว่า:

> ...การใช้ชีวิตให้คุ้มค่าเป็นสิ่งที่จะต้องทำทุกๆวัน อยู่เหมือนวันนี้เป็นวันสุดท้ายของชีวิต ทำทุกอย่างให้ดีที่สุด...ถ้าเผื่อพรุ่งนี้จะต้องตายไปก็ไม่เป็นไร เพราะเราได้ทำเต็มที่แล้ว...สนุกกับชีวิตให้เต็มที่ จะหลีกหนีหรือจะเผชิญหน้ากับทุกสิ่ง ล้วนขึ้นอยู่กับตัวเราทั้งนั้น...[6]



ภาพที่ 43 สุวรรณี สาระบุตร, **Live, Love & Let Die 3**,พ.ศ.2553, พอร์ซเลน (porcelain), ขนาดผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: Ardel Gallery of Modern Art, **Live, Love & Let Die**, accessed June 20, 2014, available from http://www.ardelgallery.com/exhibition/231

ในขณะเดียวกันจากการสร้างสรรค์ผลงานของสุวรรณีที่เป็นพอร์ซเลน ซึ่งตัววัสดุเองยังแสดงให้เห็นถึงความแข็งแกร่ง และมีความเปราะบางไม่ต่างจากความรัก ชีวิตและความตาย อย่างไรก็ตามจากที่กล่าวมาแล้วว่าสุวรรณีได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกเป็น

[6]Suwannee Sarabutra,Live, **Love & Let Die** (Bangkok: AEDEL Gallery of Modern Art, 2011), 5.

สัญลักษณ์ของความตาย ซึ่งหัวกะโหลกเหล่านั้นกลับไม่ได้มีความน่ากลัวแต่อย่างใด ดังที่ถาวร โกอุดมวิทย์ ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานที่มีรูปลักษณ์หัวกะโหลกของสุวรรณีในสูจิบัตรนิทรรศการไว้ว่า:

> ...หัวกะโหลกต่างรูปลักษณ์ที่เธอปั้นไม่ได้ให้อารมณ์ความรู้สึกน่ากลัวชวนผวา แต่กลับแสดงออกถึงความเป็นมิตรและทัศนคติอันดีงามที่ถักทอระหว่างการมีชีวิตกับการจากลาไป ด้วยถ้อยคำชวนขันเขียนไว้บนหัวกะโหลก เช่น “RIGHT HERE WAITING”, “NO HURRY, HONEY”, “TAKES YOUR TIME, BABY”...[7]

ภาพที่ 44 สุวรรณี สาระบุตร, **What will you leave behind 4**, พ.ศ.2555, พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: Nino Sarabutra, **What Will You Leave Behind?**, accessed June 20, 2014, available from http://www.ninosarabutra.com/exhibition_WhatWillYouLeaveBe hind. html

ผลงานอีกชุดของสุวรรณีที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลก (ภาพที่ 36) ผลงานชุด **What will leave behind** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 44) ซึ่งจัดแสดงในปีพ.ศ. 2556 สุวรรณียังคงใช้หัวกะโหลกที่ทำด้วยเซรามิค จำนวนนับแสนชิ้น จัดวางเต็มพื้นของห้องจัดแสดง โดยผลงานชุดนี้ศิลปินต้องการสื่อความตายและการใช้ชีวิต ซึ่งสุวรรณีได้กล่าวถึงแนวคิดผลงานว่า:

> ...ความตายเป็นเรื่องธรรมชาติ อยู่ที่เราใช้ชีวิตอย่างไร ถ้าใช้ชีวิตเต็มที่แล้ว ถ้าตายไปก็ไม่รู้สึกว่าเสียดายหรือเสียใจ ทำวันนี้ให้เต็มที่ ตายไปแล้วก็ไม่มีสิทธิ์จะไปทำอะไรได้ คือ มันก็แค่ความตายมันก็จบ แต่ว่าวันนี้ต่างหากที่เรามีอำนาจที่จะทำอะไร ทำดี เพื่อ

---

[7] เรื่องเดียวกัน, 3.

เพื่อนเพื่อครอบครัวหรือเพื่อสังคมหรือเพื่อประทับรอยเท้าเล็กๆไปบนหัวใจใครสักคนมี
วันนี้เท่านั้นที่เรามีโอกาสทำ[8]

นัยยะของผลงานสุวรรณีต้องการจะเตือนสติให้มนุษย์รู้จักใช้ชีวิตโดยใช้ความตายเป็นเครื่องเตือนใจในการทำสิ่งต่างๆให้เต็มที่ โดยขณะที่ชมผลงานผู้เข้าชมต้องเหยียบหัวกะโหลกนับแสนชิ้นซึ่งสื่อถึงความตายดังที่สุวรรณีกล่าวไว้ว่า “ความตายไม่ใช่เรื่องที่น่ากลัว อยากให้คนรู้สึกว่ามาเดินแล้วเป็นเครื่องเตือนใจ” จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกที่สุวรรณีใช้นั้นเป็นสัญลักษณ์ที่เตือนใจให้นึกถึงความตาย ความไม่จีรัง ความไม่ยืนยาวของชีวิตมนุษย์ เฉกเช่นกับในผลงานของตะวันตกที่สร้างสรรค์ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกเพื่อนเป็นเครื่องเตือนใจถึงความตาย (Memento Mori) อีกทั้งการให้ผู้ชมมีส่วนร่วมไปกับงานเปรียบได้การที่มีชีวิตอยู่กับความตายตลอดเวลา (ภาพที่ 45)

ภาพที่ 45 สุวรรณี สาระบุตร, **What will you leave behind 4**, พ.ศ.2555, พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: Nino Sarabutra**, What Will You Leave Behind?,** accessed June 20, 2014, available from http://www.ninosarabutra com/exhibition_WhatWillYouLeaveBehind.html

---

[8] เรื่องเดียวกัน, 5.

จากตัวอย่างผลงานที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าผลงานกลุ่มนี้เป็นงานที่สะท้อนถึงชีวิตและความตาย โดยที่ผลงานจะสื่อถึงความหมายของชีวิตและความตาย แสดงการมีอยู่และดับไปของชีวิต โดยที่ศิลปินในกลุ่มนี้มักจะตั้งคำถามเกี่ยวกับการมีชีวิตและความตาย โดยมักแสดงความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันระหว่างสองสิ่งนี้ ซึ่งการสื่อถึงชีวิตและความตายมักจะใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อสะท้อนถึงความหมายของชีวิตและความตาย การตั้งคำถามต่อความตายหรือการเปรียบเทียบให้เห็นความหมายของสรรพสิ่งบนโลก โดยที่ความคิดของการมีชีวิตหรือการมีอยู่สามารถมักจะแสดงผ่านร่างกายปกติเพื่อนำเสนอถึงว่าเรามีชีวิต ในขณะเดียวกันความคิดของความตายสามารถแสดงผ่านร่างกายที่อยู่ในกระบวนการ ณ ช่วงเวลาที่กำลังตายหรือหลังจากการตาย

2. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับปรัชญาศาสนาและความเชื่อ

ศิลปะกับศาสนาและความเชื่อเป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกันมาโดยตลอด เช่นเดียวกันกับศิลปินในกลุ่มนี้ที่ต่างใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อนำเสนอแนวคิดของปรัชญาศาสนาและความเชื่อ ดังที่ กำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ : หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์ ว่า:

> ...เมื่อศาสนาต้องการถ่ายทอดอารมณ์ทางศาสนาอย่างได้ผล จึงต้องอาศัยศิลปะเป็นสื่อหรือเป็นเครื่องมือในการถ่ายทอด ในขณะเดียวกันศิลปะเองบางครั้งก็นำเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับศาสนามานำเสนอ...
>
> ศาสนาและลัทธิความเชื่อ นับเป็นเรื่องใหญ่และเป็นสิ่งสำคัญสำคัญมากต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย ลัทธิความเชื่อจึงเป็นแหล่งเรื่องราว เนื้อหาสาระและแรงดลใจในการสร้างงานศิลปะ เริ่มตั้งแต่เมื่อครั้งมนุษย์ยังใช้ชีวิตเป็นนายพรานเที่ยวเร่ร่อนพเนจร ทำการล่าสัตว์มาเป็นอาหารเพื่อยังชีพ ในยุคก่อนประวัติศาสตร์เรื่อยมาตราบจนถึงยุคปัจจุบัน ศาสนาและความเชื่อในลัทธิต่างๆก็ยังคงมีอิทธิพลอยู่อย่างล้ำลึกต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะอยู่...[9]

ดังที่กล่าวไว้แล้วในข้างต้นว่า ปรัชญา ศาสนา ความเชื่อ เป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับศิลปะตลอดเวลา ศิลปะมักตอบสนองต่อศาสนาและความเชื่อ โดยเฉพาะพุทธปรัชญาเช่นเดียวกันกับในศิลปะร่วมสมัยไทย ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอเพื่อเชื่อมโยงความเชื่อทางศาสนา ปรัชญา เช่น ความเชื่อในเรื่องชีวิตหลังความตาย เรื่องสังสารวัฏ หรือคำสอนทางพระพุทธศาสนา เป็นต้น โดยที่ภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้มักแสดงถึงความเชื่อหรือ แนวคิด ปรัชญาทางศาสนา ซึ่งจากภาพ

---

[9] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปะวิจารณ์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 11.

ตัวแทนความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 12 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 25 ชิ้น (ดูรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดของกลุ่มนี้ได้ในภาคผนวก) ทั้งนี้จะขอยกตัวอย่างผลงานศิลปิน 8 คน ดังนี้

1. คามิน เลิศชัยประเสริฐ

1.1 ผลงานชุด Before birth after death (พ.ศ.2555)

2. ชัชวาล อ่ำสมคิด

2.1 ลางสังหรณ์ (พ.ศ.2550)

หล่อเรซิ่นใส-ไฟฟ้า, 200x200x30ซม.

2.2 สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1 (พ.ศ.2551)

สื่อประสม, ผันแปรตามพื้นที่

3. ศรีวรรณ เจตหัตถการกิจ

3.1 สังสารวัฏ D (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม.

4. ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์

4.1 Talking to her (สนทนากับเธอ) (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 250x250 ซม.

5. ประสิทธิ์ วิชายะ

5.1 ห้วงกระแสกรรม (พ.ศ.2546)

ดินเผาและเรซินใส, 97 x 170 x 144 ซม.

6. ประจักษ์ สุปันตี

6.1 ลมหายใจ (พ.ศ.2549)

สื่อประสม, 130x130x250 ซม.

6.2 แดนศักดิ์สิทธิ์ (พ.ศ.2549)

สื่อประสม (เหล็ก,เรซิ่น,หลอดไฟฟ้า), 200x240x40 ซม.

7. ประทีป คชบัว

7.1 ทุกข์คติภูมิ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม.

8. ปัญญา วิจินธนสาร

8.1 โลกมนุษย์ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700X300 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

คามิน เลิศชัยประเสริฐ ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก ซึ่งในผลงานชุด **Before birth after death** (พ.ศ.2555) การสร้างงานศิลปะนั้นไม่ได้แยกขาดจากชีวิตประจำวัน คามินได้ทำงานในรูปแบบบันทึกทุกๆวัน ภาพร่างปะติด (Collage) สิ่งพิมพ์ต่างๆ เช่น นิตยสาร หนังสือพิมพ์ จดหมาย ข่าว เป็นต้น ที่อยู่ในชีวิตประจำวัน และวาดภาพหัวกะโหลกทับด้วยเส้นที่เป็นอิสระ สอดแทรกด้วยบทกวีอันมาจากเหตุการณ์ในแต่ละวัน (ภาพที่ 46)

ภาพที่ 46 คามิน เลิศชัยประเสริฐ, **Teaching without word**, พ.ศ.2552, อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

ที่มา: Numthong Gallery, **Exhibition: Before birth after Death**, accessed August 30, 2014, available from http://www.gallerynumthong.com/exhibitions/2012/ex_ before_ birth_after_death.php

ทั้งนี้คามินมีนัยยะของการสร้างงานศิลปะอยู่บนพื้นฐานแนวคิดของการพยายามทำความเข้าใจสภาวะชีวิต โดยเฉพาะอย่างยิ่งการตั้งคำถามถึงช่วงเวลาก่อนเกิดและหลังตาย เพื่อหาคำตอบมาอธิบายว่าเราเกิดมาทำไมและหลังจากตายนั้นจะไปไหน ในขณะเดียวกันคามินพยายามเข้าใจเรื่องเวลา คุณค่าประสบการณ์และทำความเข้าใจเหตุการณ์ในแต่ละวันด้วยการเฝ้าสังเกตและให้ความสำคัญกับปัจจุบันขณะ พร้อมกับการนั่งวิปัสสนา ทำสมาธิ เพื่อทำความเข้าใจเหตุการณ์ภาวะก่อนที่จะเกิด หลังจากเกิดเหตุการณ์เหล่านี้และได้บันทึกในผลงาน[10] ผ่านสิ่งพิมพ์ที่อยู่ใน

---

[10]ชล เจนประภาพันธ์, “Before birth, after death (sculpture) สนทนากันก่อนเกิดและหลังตายกับคามิน เลิศชัยประเสริฐ,” **Fine Art** 11, 114 (มิถุนายน 2557): 40-53.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ชีวิตประจำวันต่างๆ ซึ่งผลงานเกือบทุกชิ้นของคามินเห็นได้ว่าเขาได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกเขียนลงบนชิ้นงานเป็นองค์ประกอบหลัก (ภาพที่ 47)

ภาพที่ 47 คามิน เลิศชัยประเสริฐ, **Have in everywhere-in us**, พ.ศ.2552, อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum, **Before birth after Death**, accessed August 30, 2014, available from ก http://www.rama9art.org/artisan/2012/march/kamin/work.html

การใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์หัวกะโหลก คามินต้องการที่จะสื่อถึงแนวคิดตามหลักพุทธปรัชญาในเรื่องของการเพ่งอสุภะ ที่มักจะเพ่งความตายด้วยการพิจารณาจากซากศพ ซึ่งคามินเองได้กล่าวถึงแนวคิดของการใช้ภาพหัวกะโหลกไว้ในส่วนหนึ่งของบทสัมภาษณ์ จากนิตยสารไฟน์ อาร์ต (Fine art magazine) ว่า:

> ...ผมใช้สัญลักษณ์หัวกะโหลก เป็นความคิดที่ปรับมาจากการเพ่งอสุภะ เป็นการเพ่งความตาย ความเน่าเปื่อย แต่ผมเพ่งหัวกะโหลก ผมรู้สึกว่าหัวกะโหลกมันเป็นตัวแทนของการเปลี่ยนผ่านระหว่างสภาวะของการมีอยู่และไม่มีอยู่ คือความตายที่หมายถึงการเปลี่ยนผ่าน (Transformation) หัวกะโหลกเป็นตัวแทนของความไม่แน่นอนหรืออนิจจัง ....[11]

---

[11] เรื่องเดียวกัน , 42

จากตัวอย่างผลงานของคามินจะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก คามินได้วาดขึ้นเพื่อเตือนให้เห็นถึงความไม่แน่นอนของชีวิต เป็นการฝึกฝนจิต การหาคำตอบของชีวิต โดยการใช้หัวกะโหลกในการพิจารณา แต่ศิลปินได้ปรับเปลี่ยนมาใช้หัวกะโหลกอันเป็นตัวแทนถึงความตาย ทั้งนี้หัวกะโหลกยังไม่ได้มีบทบาทแค่สื่อถึงความตายเท่านั้น คามินยังใช้สื่อสัญลักษณ์ถึงความกลัว โดยเฉพาะความกลัวในความตาย ดังที่คามินกล่าวเพิ่มเติมว่า:

> ...ความตายเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความกลัว ความกลัวเปลี่ยนผ่านทุกเรื่อง ทั้งทำลายและสร้างสรรค์ ลองย้อนไปดูในประวัติศาสตร์ทุกอย่างทุกสร้างเพราะความกลัวตาย การทำสงคราม การเอารัดเอาเปรียบ ความกลัวที่ยิ่งใหญ่คือความตายที่เป็นทั้งพลังงานบวกและลบ มันทำให้เกิดการสร้างสรรค์และเป็นการทำลายในเวลาเดียวกัน เกิดการสร้างวิวัฒนาการของมนุษย์และทำลายทุกอย่างที่ขัดแย้งกับมัน ผมเลยใช้หัวกะโหลกนี่แหละเป็นสัญลักษณ์[12]

ในขณะเดียวกันผลงานชื่อ **ลางสังหรณ์** (พ.ศ.2550) ของชัชวาล อ่ำสมคิด (ภาพที่ 48) ศิลปินได้สร้างผลงานสื่อประสม โดยอาศัยแนวคิดจากมุมมองของหลักพุทธปรัชญาในเรื่องของวัฏฏะสงสาร ชัชวาลได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของนกฮูกนอนตายอยู่ฝูงใหญ่ ซึ่งเขาต้องการที่จะสื่อให้เห็นถึงความตายที่เป็นไปตามวัฏจักรที่มีเกิด แก่ เจ็บ ตาย ในขณะเดียวกันก็สอดแทรกเรื่องของสังคมโดยภาพของนกฮูกที่นอนตายศิลปินยังต้องการใช้เป็นเครื่องเตือนสติถึงการใช้ชีวิตในสังคมให้มนุษย์ตระหนักไม่หลงงมงายไปกับสังคมปัจจุบันที่มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา ดังที่ชัชวาลได้กล่าวถึงแนวคิดของผลงานดังกล่าวไว้ในหนังสือศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53 ไว้ว่า:

> ทุกสิ่ง ทุกอย่าง เป็นสิ่งที่ไม่มีความแน่นอนในชีวิต มีการเปลี่ยนแปลงหมุนเวียนขึ้นลงตามแต่เวลา มีเพียงสิ่งเดียวที่เป็นความจริงและแน่นอนเสมอ คือ ความตายที่ทุกชีวิตต้องพบเจอ ซึ่งเราทุกคนรับรู้และเข้าใจกันดี ข้าพเจ้าต้องการย้ำเตือนสติของตนในเรื่องดังกล่าว ให้ตระหนักและสำนึกในตัวตนอยู่เสมอ ไม่ให้ตนเองหลงระเริงไปกับยุคสมัยสังคมปัจจุบันจนมากเกินไป[13]

---

[12] เรื่องเดียวกัน, 42-43.

[13] มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 54.

ภาพที่ 48 ชัชวาล อ่ำสมคิด, **ลางสังหรณ์**, พ.ศ.2550, หล่อเรซิ่นใส-ไฟฟ้า, 200x200x30 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 54.

จากแนวคิดทางพระพุทธศาสนาในเรื่องของวัฏฏะสงสาร แสดงถึงความเสมอภาคของทุกชีวิต ที่ทุกสรรพสิ่งบนโลกต่างมุ่งสู่ความตายด้วยกันทั้งสิ้น ผลงานของชัชวาลได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อสื่อถึงวัฏสงสารตามความเชื่อของพุทธศาสนาแต่ในขณะเดียวกันศิลปินก็สอดแทรกเรื่องการเตือนสติมนุษย์ไม่ให้ลุ่มหลงไปตามสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง การใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นเครื่องเตือนสติราวกับเป็นมรณานุสติของตะวันตกที่มักนำเสนอภาพตัวแทนความตายเป็นสัญลักษณ์แห่งความไม่แน่นอนของชีวิต เป็นการตักเตือนให้ผู้คนให้ผู้คนซึ้งถึงสัจธรรมว่าเมื่อมีความเกิดมาได้แล้ว ก็ต้องตายในที่สุดเหมือนกันหมด

เช่นเดียวกันกับในผลงานชื่อ **สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1** (พ.ศ.2551) ชัชวาลได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของภาพนกเล็กๆ จำนวน 1 ฝูง นอนตายอยู่บนพื้นทรายรูปวงกลม มีแมวดำ 3-4 ตัวรายล้อมวงกลม (ภาพที่ 49) โดยมีแนวคิดของการสร้างผลงานที่คล้ายกันกับผลงานชิ้นแรก อันมีนัยยะแสดงถึงสัจธรรมของสิ่งชีวิตตามแนวคิดของพุทธปรัชญา ซึ่งชัชวาลได้กล่าวถึงแนวคิดผลงานชิ้นว่า:

> ข้าพเจ้าได้นำเอาหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนาในเรื่องของการพิจารณาดูสังขารซึ่งเป็นหลักสัจธรรมของสิ่งมีชีวิตทั้งหลายที่ต้องมีเกิด แก่ เจ็บ ตาย เพื่อให้เกิด

ความตระหนักถึงการเปลี่ยนแปลงของการเกิดขึ้น ดำรงอยู่และการดับสูญไปของสังขาร อันเป็นการเกื้อหนุนการพัฒนาจิตภายในให้สามารถแสวงหาความสุขอันแท้จริง[14]

ภาพที่ 49 ชัชวาล อ่ำสมคิด, **สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1**, พ.ศ.2551, สื่อประสม, ขนาดผันแปรตามพื้นที่

ที่มา: Rama IX Art Museum, **Chatchawan Amsomkid**, accessed August 12, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Chatchawan%20Amsomkid

ในขณะที่มนุษย์ดำรงชีวิตอยู่ในความไม่เที่ยงอันเป็นสิ่งจริงแท้ของชีวิต ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **สังสารวัฏ D** (พ.ศ.2553) (ภาพที่ 50) ซึ่งผลงานถูกสร้างสรรค์เพื่อเป็นสื่อสะท้อนอารมณ์ดิบ เร่าร้อน (โลกียะ) ของมนุษย์และทางสมถะ สงบเย็น (โลกุตระ) เป็นการปะทะกัน เป็นความคิดคู่ขนานเพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสและหนทางที่จะเลือกใช้ชีวิตในอนาคต ซึ่งเหตุแห่งการสร้างงานของศรีวรรณส่วนหนึ่งมาจากเรื่องราวของสังคมไทยที่สับสนวุ่นวาย ประชาชนรู้สึกไร้เสถียรภาพ ขาดความมั่นในจิตใจ ดังที่ศรีวรรณได้กล่าวในสูจิบัตรนิทรรศการ จารึกเมืองสยาม โลกียะ-โลกุตระ ไว้ว่า:

ความเป็นจริงแห่งชีวิตของมนุษย์ คือ ความไม่เที่ยงแท้ล้วนแปรเปลี่ยนไปตามสถานการณ์ เดี๋ยวสุข เดี๋ยวทุกข์ สภาวะจิตของมนุษย์ถ้าไม่ได้ฝึกฝนก็เกิดความทุกข์ ยาม

[14] มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 40.

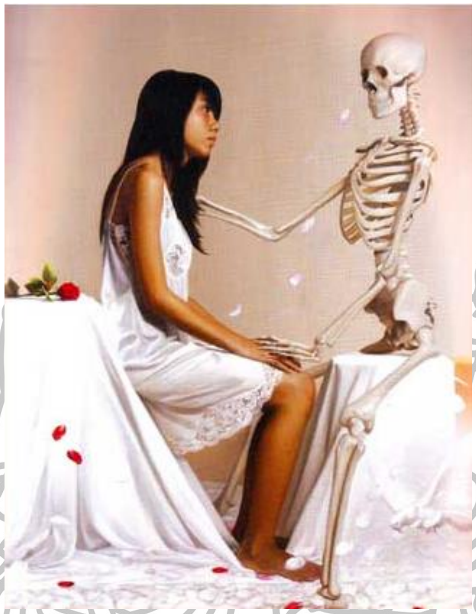
> เมื่อชีวิตต้องประสบปัญหารุมเร้าเข้ามา บางคนมีปัญหาครอบครัว ปัญหาทางด้าน เศรษฐกิจ สังคม การเมือง ความยึดมั่น ถือมั่น สังคมอวิชชาทำให้ถูกครอบงำโดยไม่รู้ตัว ขาดสติ ขาดปัญญาพิจารณาตามความเป็นจริง เลยกลายสภาพเป็นสังคมที่ขาดความ มั่นคงทางจิตใจ

ทั้งนี้ผลงานศิลปะมีที่มาจากศรีวรรณได้ศึกษาคำสอนทางพุทธศาสนา อย่างคำกลอนสอนธรรม ธรรมะพร เมตตา ของท่านพุทธทาสภิกขุหรือพระธรรมคำสอนต่างๆในพุทธศาสนา ซึ่งธรรมะเหล่านี้เป็นสิ่งที่กล่อมเกลาจิตใจ ทำให้เกิดปัญญาและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ 50 ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ, **สังสารวัฏ D**, พ.ศ.2553, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม.
ที่มา: Sombatpermpoon Gallery, **ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ**, accessed June 15, 2014, available from http://www.sombatpermpoongallery.com/sriwa-janehuttakarnkit/

เมื่อความตายเป็นธรรมดาของมนุษย์ ตามแนวคิดของพุทธศาสนา แต่ความตายก็หมายถึงการพลัดพรากจากสิ่งที่รักซึ่งเป็นทุกข์ ซึ่งเป็นที่มาให้ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์ ได้ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังเช่นในผลงานชื่อ **Talking to her** (พ.ศ. 2555) (ภาพที่ 51) ประดิษฐ์ ได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่เหมือนจริง (realistic) โดยในภาพประกอบด้วยรูปลักษณ์หญิงสาว โครงกระดูกและดอกกุหลาบ อันมีแรงบันดาลใจมาจากการที่ประดิษฐ์ต้องการที่จะขจัดความทุกข์อันเกิดจากความรัก ความพลัดพราก ความกลัว และความตาย ซึ่งศิลปินพยายามที่จะทำความเข้าใจ โดยใช้หลักคำสอนทางพุทธปรัชญา และในขณะเดียวกันประดิษฐ์ได้ใช้กระบวนการระหว่างทำงานสร้างสมาธิ สร้างสติไม่ให้ฟุ้งซ่านกับสิ่งต่างที่ทำให้เกิดทุกข์ สนทนากับจิตของตนเองในระหว่างการสร้างงาน ถ่ายทอดผลงานออกมาเป็นรูปธรรม ดังที่ประดิษฐ์ได้กล่าวถึงแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองว่า:

> งานศิลปกรรมของข้าพเจ้า เปิดประตูเข้าสู่ห้องภายในที่เต็มไปด้วยเรื่องราว อารมณ์ ความรู้สึก ปรัชญา ความจริง ความคิด เรื่องของความรัก ความพลัดพราก ความกลัวและความพรั่นพรึง ความสงบ ความทุกข์สะเทือนใจ ความสุขใจ ความเข้าใจและการค้นพบทางออกของใจ ทัศนคติถูกหล่อรวมธาตุ อยู่ในผลงานจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นมา[15]



ภาพที่ 51 ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์, **Talking to her (สนทนากับเธอ)**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 250x250 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum, **Talking to her Pradit Tungprasartwong**, accessed May 20, 2014, available from http://www.rama9art.org/artisan/2012/march/talkIng_to_her/article.html

ทั้งนี้รูปลักษณ์ต่างๆที่ปรากฏในงานจิตรกรรมของประดิษฐ์นั้นได้ถูกใช้เป็นสื่อแทนสิ่งต่างๆ รวมไปถึงภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกที่ศิลปินได้นำเสนอในงานศิลปะก็ไม่ได้หมายถึงความตายเพียงอย่างเดียว แต่ยังสื่อถึงสิ่งอื่นดังที่ศิลปินกล่าวถึงว่า:

---

[15] Rama IX Art Museum, **Talking to her Pradit Tungprasartwong**, เข้าถึงเมื่อ 15 มกราคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/2012/march/talking_to_her/article.html

> ...สตรี ผู้หญิงสาวที่อยู่ในรูปไม่ใช่เป็นเพียงตัวแทนความงาม ความรู้สึกเพียงอย่างเดียว หากแต่เธอคือตัวแทนของภพนี้ (โลกภพ) กุหลาบไม่ใช่เพียงตัวแทนของความรัก ความหลงที่โปรยปลิวรอบตัวเราแต่หากแสดงถึงความพลัดพรากจากไป กอปรไปด้วยกัน และตอนจบ... โครงกระดูก มิใช่เพียงความตายแต่มีนัยยะบอกถึงความพรากจาก ความกลัว ความทุกข์ ความพรั่นพรึงและความเดียวดายที่มีอยู่ในโลกใบนี้ ดั่งสัจธรรมคำสอนที่ว่า เราจะต้องพลัดพรากจากของรัก ของชอบใจทั้งสิ้นไป...[16]

ประดิษฐ์ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกเพื่อแสดงถึงความพลัดพรากจาการมีชีวิต การพลัดพรากจากสิ่งที่รัก อันเป็นทุกข์ ซึ่งการวาดภาพของประดิษฐ์ราวกับการฝึกจิตและสมาธิเพื่อเตรียมรับมือกับสิ่งที่เป็นทุกข์ แต่กระนั้นก็ดูเหมือนว่าภาพโครงกระดูกเปรียบดังสัจธรรมที่แสดงให้เห็นว่ามนุษย์ทุกคนต้องตาย ในขณะที่ผลงานศิลปะอีกรูปแบบนำเสนอภาพตัวแทนความตายแสดงถึงการดับลงของรูปนามหลังจากการตาย อันเป็นการเปลี่ยนผ่านสภาวะหนึ่งของจิตตามแนวคิดของพุทธปรัชญา ดังเช่นในผลงานประติมากรรมชื่อ **ห้วงกระแสกรรม** (พ.ศ.2546) ของประสิทธิ์ วิชายะ (ภาพที่ 52) ซึ่งมีแนวคิดมาจากปรัชญาพุทธศาสนาในเรื่องของชีวิตหลังความตายสัมพันธ์กับเรื่องของ “กาย” กับ “จิต” ซึ่งประสิทธิ์ได้อธิบายว่า:

> ข้าพเจ้าจึงมุ่งเสนอรูปทรงที่เป็นสัญลักษณ์แทนจิต ด้วยรูปร่างของมนุษย์ เพราะเมื่อจิตแสดงตนก็จะแสดงออกทางกาย จิตกระสับกระส่าย ดิ้นรน มีอาการเช่นไรก็ปรากฏทางกายเช่นนั้น กระบวนการความคิดนี้จึงเป็นที่มาของการบอกเล่าความตั้งใจของข้าพเจ้าที่อยากจะสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตมนุษย์ ที่มีทั้งความสุขและความทุกข์ แต่เมื่อต้องตายไปด้วยสาเหตุอันใดก็ตาม ทั้งที่รู้ตัวและไม่รู้ตัวนี้ ย่อมมีความเคลื่อนไหวของจิตที่ไม่แตกสลายไปเช่นวัตถุทั่วไป[17]

ในผลงานชิ้นดังกล่าวศิลปินได้นำเสนอรูปทรงของมนุษย์ที่นอนหงาย นิ่งสงบคล้ายคนนอนตาย ซึ่งแขนขวายื่นออกมาเป็นภาพตามประเพณีการรดน้ำศพของคนไทย และยิ่งตอกย้ำว่ามนุษย์ผู้ตายแล้วด้วยการที่ทำจากวัสดุอย่างดินเผา ทำให้มีผิวที่หยาบและสีไม่สม่ำเสมอ ให้ความรู้สึกที่แห้ง ซึ่งประสิทธิ์สร้างสรรค์เพื่อแทนค่าคนตาย ในขณะที่ด้านบนของรูปมนุษย์นอน รูปทรงด้านบนเป็นมนุษย์แต่มีผิวเรียบใสซึ่งทำมาจากเรซิ่นหล่อใสลำตัวอยู่ในลักษณะที่บิดเกร็งและยุ่งเหยิง คล้ายกับกำลังลอยแทนรูปร่างของจิต ที่ดิ้นรนเป็นทุกข์ นอกจากการนำเสนอให้เห็นเรื่องของกายกับจิตแล้วผลงานชิ้นนี้ศิลปินยังต้องการสื่อให้เห็นภาพเวียนว่ายตายเกิดในแนวคิดของพุทธศาสนา ดังที่ศิลปินได้อธิบายแนวคิดผลงานชิ้นนี้ว่า:

---

[16] เรื่องเดียวกัน.

[17] ประสิทธิ์ วิชายะ, “จินตนาการจากความเคลื่อนไหวของจิต” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประติมากรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 38.

ข้าพเจ้าต้องการสื่อให้เห็นภาพการเวียนว่าย ล่องลอยอยู่ในกระแสกรรม ที่แก่งแย่งเอารัดเอาเปรียบกัน ตามสัญชาติญาณของสัตว์โลก ซึ่งสัญชาติญาณนี้เป็นอำนาจลึกลับที่ผลักดันให้มนุษย์มีการกระทำเกิดขึ้น ไม่ว่าจะเป็นการกระทำที่นำไปสู่ความดี ความถูกต้อง ความสุข หรือความชั่ว ความผิดพลาดหรือความทุกข์ ล่องลอยอยู่ในห้วงบุญกรรมที่ได้สั่งสมเอาไว้เมื่อภพชาติที่ยังไม่สามารถบรรลุสัจธรรมอันสูงสุด ก็ยังต้องวนว่ายอยู่ในวัฏฏะต่อไปไม่จบสิ้น[18]

ภาพที่ 52 ประสิทธิ์ วิชายะ, **ห้วงกระแสกรรม**, พ.ศ. 2546, ดินเผาและเรซิ่นใส, 97 x 170 x 144 ซม.

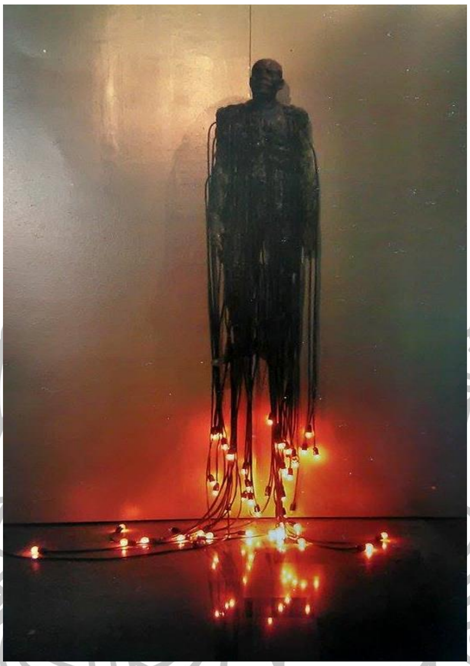
ที่มา: **ฐานข้อมูลภาพงานศิลปะ**, เข้าถึงเมื่อ 30 เมษายน 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.era.su.ac.th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P001408

เช่นเดียวกันกับผลงานของประจักษ์ สุปันตี ผลงานชื่อ **ลมหายใจ** (พ.ศ.2549) นำเสนอรูปทรงมนุษย์ ที่ถอดแบบจากร่างคนจริงเพื่ออ้างอิงถึงมนุษย์ก่อนแปรสภาพไปเป็นหุ่น ซึ่งทำจากโลหะที่ทำให้มีความจืดชืดช่วยให้นึกถึงความตาย แขวนบนผนังในท่าที่ไร้แรงต้านหรือเป็นอิสระจากแรงโน้มถ่วง มีการติดตั้งดวงไฟกระจายทั่วลำตัว แสงไฟช่วยพยุงร่างให้ดูเบาลอยและดวงไฟมีจังหวะการพริบหรี่-สว่างอย่างเชื่องช้า เทียบเคียงกับลมหายใจของคนป่วยแต่ในขณะเดียวกันความเคลื่อนไหวของ

[18]เรื่องเดียวกัน, 43.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

แสงไฟศิลปินก็ต้องการแสดงถึงการชุบชีวิตให้กับร่าง[19] ผลงานนี้นำเสนอให้เห็นแนวคิดความตาย ในทางพุทธศาสนา ซึ่งความตายไม่ใช่เรื่องของการสิ้นสูญแต่เป็นเรื่องของการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของชีวิตภายใต้ “จิต” ดวงเดิมเท่านั้น โดยที่การตายเป็นเพียงช่วงของการเปลี่ยนผ่านของจิตจากรูปแบบหนึ่งไปสู่อีกรูปแบบหนึ่ง (ภาพที 53)



ภาพที่ 53 ประจักษ์ สุปันตี, **ลมหายใจ**, พ.ศ.2549, สื่อประสม, 130x130x250 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 52** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 53.

หรืออย่างในผลงานชื่อ **แดนศักดิ์สิทธิ์** (พ.ศ.2549) ประจักษ์ได้ใช้ภาพตัวแทนความตาย ในรูปของร่างที่ดูไร้ชีวิต นอนแนบอยู่บนผนังเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นร่างที่คล้ายกับร่างของคนตายในหลุมศพโบราณ แต่ได้นำมาแสดงบนผนัง เพื่อแสดงให้ให้มิติที่ฝืนประสบการณ์คนดู เพื่อสื่อถึงดินแดนของชีวิตหลังความตาย ซึ่งร่างคล้ายคนตานมีแสงออกมาจากภายในร่างกายนั้นให้ความรู้สึก อบอุ่น หยุดนิ่งและความรู้สึกเป็นนิรันดร์ แสงเป็นตัวแทนเป็นสิ่งไร้ตัวตน แต่ก่อให้เกิดสภาวะอารมณ์ อีกทั้งแสงยังมีที่มาจากพลังงานไฟฟ้า แต่ยังเปรียบได้กับการเกิด ดับของพลังงานเปรียบดังชีวิต ทั้งนี้จากการนำ

[19]ประจักษ์ สุปันตี, “วัตถุ พิธีกรรม ความเชื่อมโยงระหว่างชีวิตกับความตาย” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประติมากรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 23.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพตัวแทนความตายในรูปของร่างกายคล้ายคนตายสร้างผลงานกับแสงไฟ ได้แสดงถึงภาวะของการมีชีวิตและความไร้ชีวิตหรืออาจจะเป็นชีวิตหลังความตาย[20] (ภาพที่ 54)

ภาพที่ 54 ประจักษ์ สุปันตี, **แดนศักดิ์สิทธิ์**, พ.ศ.2549, สื่อประสม (เหล็ก, เรซิ่น, หลอดไฟฟ้า), 200x240x40 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 52** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 108.

นอกจากความเชื่อในเรื่องของจิตหลังจากเมื่อมนุษย์ผู้หนึ่งตายลง จิตดวงเดิมที่อาศัยอยู่ในร่างมนุษย์นั้นก็หาได้แตกดับไปด้วยไม่ การเปลี่ยนผ่านหนึ่งของจิต คือ การไปเกิดในภพภูมิอื่นที่เหมาะสมตามการกระทำหรือ “กรรม” ที่เคยได้กระทำมา ดังในความเชื่อเรื่องของนรก-สวรรค์ ในผลงานของปัญญา วิจินธนสาร ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **โลกมนุษย์** (พ.ศ.2554) ของปัญญา วิจินธนสาร ก็ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความเชื่อของนรกสวรรค์เช่นเดียวกันกับผลงานของประทีป ซึ่งในผลงานชิ้นนี้กล่าวถึงมนุษย์ภูมิ ตั้งอยู่ในเขตแดนสุขติภูมิอยู่ระหว่างรอยต่อของแดนสุขติภูมิและแดนทุกขติภูมิ เป็นมุมมองของทวีปมนุษย์จากมงคลจักวาลไตรภูมิกถา ให้ความหมาย “มนุษย์” ว่าเป็นผู้มีจิตใจสูง มีพลังใจอันแรงกล้า สามารถทำทุกสิ่งได้มากกว่าสัตว์โลกอื่นๆ หากใฝ่ชั่วใฝ่เลวก็จะทำเลวได้ยิ่งกว่าสัตว์นรกหรืออสูรใดๆ หากใฝ่ดีก็จะประสบความสำเร็จได้ถึงพระอรหันต์ ดั่งพระพุทธเจ้าที่พระองค์ทรงตรัสรู้ในภพภูมินี้ (ภาพที่ 55)

[20] เรื่องเดียวกัน, 46.

ภาพที่ 55 ปัญญา วิจินธนสาร, **โลกมนุษย์**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม.

ที่มา: วิโชค มุกดามณี, **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, 2555), 202.

ภาพที่ 56 ประทีป คชบัว, **ทุกข์คติภูมิ**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม.

ที่มา: วิโชค มุกดามณี, **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, 2555), 206.

ในขณะที่ผลงานของประทีป คชบัว ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อว่า **ทุกข์คติภูมิ** (พ.ศ. 2554) (ภาพที่ 42) ซึ่งประทีปได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกเพื่อสื่อถึงนรกภูมิ เป็นที่เกิดของเหล่าสัตว์ที่ได้ทำบาปทั้งกาย วาจา ใจ มีนรกใหญ่อยู่ 8 ขุม ตั้งเรียงซ้อนอยู่ใต้โลกมนุษย์ โดยมีพระยายมราชทำหน้ารักษาความยุติธรรมให้สัตว์ทั้งโลกทั้งหลาย ทั้งนี้มียมบาลเป็นผู้ควบคุมดูแล ลงโทษสัตว์นรกตามกรรมที่ทำไว้จนกว่าจะสิ้นกรรม ซึ่งโทษของบาปบุญจะขึ้นอยู่กับการกระทำที่เกิดขึ้น อย่างไรก็ตามแม้ผลงานชิ้นนี้จะแสดงถึงเรื่องราวทางศาสนาแต่ศิลปินก็มีมุมมองทางสังคมอยู่ด้วย เพราะแรงบันดาลใจหนึ่งที่ศิลปินสร้างงานจิตรกรรมก็เพื่อเตือนสติให้สังคมตระหนักถึงการกระทำความดีและความชั่วที่ส่งผลนำพาชีวิตเราไปสู่ภพภูมิข้างหน้าหากไม่สำนึกทำบาปทั้งกายวาจาใจ จิตวิญญาณของเราจะตกลงไปในนรกภูมิไม่รู้จักไปผุดไปเกิด (ภาพที่ 56)

จากตัวอย่างผลงานที่กล่าวมาข้างต้น ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในกลุ่มนี้มักจะอยู่ภายใต้แนวคิดของพุทธปรัชญาเป็นส่วนใหญ่ เช่น การตั้งคำถามถึงความตายโดยใช้หลักของพุทธปรัชญามาใช้พิจารณาผ่านภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอ หรือการนำเสนอภาพตัวแทนความตายแสดงถึงวัฏฏะสงสงสารของสรรพสิ่งที่มีการเวียนว่ายตายเกิด หรือภาพตัวแทนความตายที่สะท้อนถึงความสัมพันธ์กับเรื่องของจิต โดยที่ภาพตัวแทนความตายมักถูกนำเสนอเชื่อมโยงกับรูปลักษณ์ของจิตตามทัศนะของศิลปิน หรือการใช้การวาดภาพตัวแทนความตายเพื่อฝึกสมาธิตามหลักของพุทธศาสนา หรือใช้ภาพตัวแทนความตายสะท้อนถึงชีวิตหลังความตายตามความเชื่อของพุทธศาสนาในเรื่องของนรก-สวรรค์ เป็นต้น ซึ่งภาพตัวทนความตายมักถูกตีตวามผ่านความเชื่อทางศาสนาและปรัชญาและสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะ

3. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับสังคม

ศิลปะเป็นสิ่งที่สะท้อนความเป็นอยู่ของผู้คนและความเป็นไปของสังคม ไม่ว่าในยุคสมัยใด โดยที่ภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ได้แสดงถึงเรื่องราวของสังคมร่วมสมัยซึ่งจากภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 7 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 13 ชิ้น (ดูรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดของกลุ่มนี้ได้ในภาคผนวก) โดยจะขอยกตัวอย่างผลงานของศิลปิน 5 คน ดังนี้

1. อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ

    1.1 Pig's stories (พ.ศ.2554)

    ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2. เอกชัย ปราบปัญจะ

    2.1 ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข2 (พ.ศ.2553)

    จิตรกรรมผสม, 190x220 ซม.

2.2 ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข3 (พ.ศ.2553)

จิตรกรรมผสม, 200x240 ซม.

3. กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์

3.1 Eat bekery (พ.ศ.2546)

สื่อประสม, 283.5X560 ซม.

4. รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร

4.1 มงกุฎ (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X170 ซม.

5. มารุต ถาวรรัตน์

5.1 Repercussion of war (พ.ศ.2551)

แม่พิมพ์โลหะ, 80x120 ซม.

อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ ได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับหมูที่เคยจัดแสดงมาแล้วในช่วงปีพ.ศ. 2542 ซึ่งศิลปินต้องการสื่อถึงสังคมบริโภคนิยมที่ต้องฆ่าสัตว์เพื่อมาเป็นอาหาร ในผลงานชื่อ **Pig's stories** (พ.ศ.2554) ภาพวีดิทัศน์ที่กำลังฉายภาพและเสียงสยดสยองสภาพของการฆ่าหมูในโรงฆ่าสัตว์แห่งหนึ่งคู่ไปกับจัดวางรูปหมูในวัสดุและรูปแบบต่างๆทั้งที่เป็นการ์ตูนน่ารักและงานออกแบบ ทั้งนี้ศิลปินต้องการสะท้อนให้เห็นว่าขณะที่เรากินเนื้อหมูอย่างเอร็ดอร่อยนั้น ในขณะเดียวหมูจำนวนหนึ่งกลับต้องถูกฆ่าอย่างทรมานและดิ้นทุรนทุรายเพื่อมาเป็นอาหาร ตอบสนองต่อความอยากของมนุษย์ ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในรูปของความตายหมูนั้นได้ให้ความรู้สึกที่ย้อนแย้งกับวัสดุรูปหมูที่น่ารักไร้เดียงสาที่กำลังจ้องดูความตายของหมูในวิดีทัศน์ที่เป็นความตายอันน่าสยดสยอง[21] (ภาพที่ 57-58)

[21]สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**, 201.

ภาพที่ 57 อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ, **Pig's stories**, พ.ศ.2554, วีดิทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Amrit Chusuwan**, accessed August 30, 2013, available from http://rama9art.org/artisan/2003/june/crossroads/amrit01.html

ภาพที่ 58 อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ, **Pig's stories**, พ.ศ.2554, วีดิทัศน์-จัดวาง, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Amrit Chusuwan**, accessed August 30, 2013, available from http://rama9art.org/artisan/2003/june/crossroads/amrit01.html

เช่นเดียวกันกับในผลงานของเอกชัย ปราบปัญจะ ผลงานจิตรกรรมผสมชื่อ **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 2** และ **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 3** (พ.ศ.2553) ซึ่งศิลปินต้องการสะท้อนถึงพฤติกรรมมนุษย์ที่กระทำต่อสัตว์เพื่อตอบสนองต่อความต้องการบริโภคของมนุษย์ในสังคมบริโภคนิยม ทั้งนี้ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของชิ้นส่วนร่างกายของหมู สร้างสรรค์เป็นผลงานจิตรกรรมผสม(สีชอล์ค ดินสอไข สีน้ำมัน) ซึ่งผลงานมีลักษณะเหมือนจริง โดยที่ศิลปินได้รับอิทธิพลมาจากการวาดภาพเหมือนจริงในสมัยเรอเนซองส์ ที่วาดภาพเหมือนจริงและแสดงเนื้อหาอย่างตรงไปตรงมา เข้าใจง่ายตอบสนองต่อความรู้สึกอย่างชัดเจน แสดงออกถึงความเหมือนจริงตามสภาพแวดล้อมทั่วไปในชีวิตประจำวันที่ทุกคนสามารถสัมผัสรับรู้ได้

เอกชัยได้ใช้บรรยากาศแผงขายหมูซึ่งอยู่ในตลาด (ภาพที่ 59-60) ภาพของเนื้อหมูที่ชำแหละแล้วถูกนำมาแขวนโดยใช้ตะขอเหล็กเกี่ยวเข้าไปในเนื้อแล้วห้อยลงมา และสร้างบรรยากาศของภาพด้วยสีที่เหมือนกับของจริง จากภาพตัวแทนความตายในรูปของชิ้นส่วนร่างกายของเนื้อหมูนั้น เอกชัยมีความตั้งใจและต้องการที่จะสื่อให้เห็นถึงความน่ากลัวและความโหดร้ายที่มนุษย์กระทำต่อสัตว์ ดังที่ในวิทยานิพนธ์เรื่อง วัฏจักรแห่งการเบียดเบียนชีวิต ของศิลปินเองนั้นได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างผลงานชิ้นนี้ว่า:

> ...ข้าพเจ้าต้องการเสนอพฤติกรรมความโหดร้ายของมนุษย์ที่ได้กระทำต่อสัตว์ การเบียดเบียนชีวิตสัตว์โดยการฆ่า ซึ่งแต่ละวันสัตว์จำนวนมากที่ต้องประสบภัยจากน้ำมือมนุษย์คือ ถูกฆ่าเพื่อนำมาเป็นอาหารสร้างค่านิยมไม่ดีให้กับสังคม การทานเนื้อสัตว์สนองกิเลสตัณหา คือ ความอยากอย่างไม่มีที่สิ้นสุด ข้าพเจ้าสลดหดหู่และสะเทือนใจจากการที่ได้เห็นเหตุการณ์เหล่านี้ จึงนำมาเป็นเรื่องราวและเนื้อหาของการสร้างสรรค์...[22]

จากตัวอย่างผลงานศิลปะที่แสดงภาพตัวแทนความตายทั้งในงานของอำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ และเอกชัย ปราบปัญจะ จะเห็นได้ว่าศิลปินต่างหยิบยกภาพตัวแทนความตายมาวิพากษ์สังคมในเรื่องของบริโภคนิยม โดยเฉพาะการบริโภคเนื้อสัตว์ ที่เราต่างละเลยที่จะตระหนักถึงว่ามนุษย์ในสังคมเช่นฆ่าสัตว์เพื่อเป็นอาหาร ซึ่งศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อเตือนสติคนในสังคมให้หันกลับมามองถึงความเจ็บปวดทรมานของสัตว์ ที่เราไม่รู้เลยว่าสัตว์นั้นต้องทรมานมากเท่าใด ก่อนที่จะมาเป็นอาหารของมนุษย์

---

[22]เอกชัย ปราบปัญจะ, “วัฏจักรแห่งการเบียดเบียนชีวิต” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 2.

ภาพที่ 59 เอกชัย ปราบปัญจะ, **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 2**, พ.ศ.2553, จิตรกรรมผสม, 190x220 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 56** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 102.

ภาพที่ 60 เอกชัย ปราบปัญจะ, **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 3**, พ.ศ.2553, จิตรกรรมผสม, 200x240 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 56** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553), 102.

จากผลงานภาพตัวแทนความตายที่เป็นสื่อสะท้อนถึงการบริโภคในสังคมไทย ในขณะเดียวกันก็มีผลงานที่ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อนำเสนอถึงปัญหาและพิษภัยที่มาพร้อมกับเทคโนโลยี เมื่อการพัฒนาต่างๆในสังคมไทยปัจจุบัน เทคโนโลยีได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตซึ่งทำให้ผู้คนในสังคมมีความสะดวกสบายมากขึ้น อย่างไรก็ตามเมื่อมีความสะดวกสบายกลับทำให้ผู้คนละเลยที่จะใส่ใจ ตรวจสอบถึงพิษภัยที่มาพร้อมกับความเจริญก้าวหน้านี้ ดังนั้นศิลปินจึงเลือกที่จะใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อสะท้อนให้เห็นอีกด้านที่บางครั้งผู้คนละเลยหรือหลงลืมไป ดังในผลงานชื่อ **Eat bakery** (พ.ศ.2546) ของกิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์ ผลงานสื่อผสมที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเป็นร้านเบเกอรี่ประกอบด้วยขนมปังที่มีรูปลักษณ์เป็นชิ้นส่วนอวัยวะของมนุษย์ที่มีลักษณะคล้ายศพ ขนมปังที่เป็นชิ้นส่วนมนุษย์นั้นมีทั้งส่วนของศีรษะ มือ แขน หลายชิ้นมาวางเรียงไว้บนชั้นวางของ ซึ่งนัยยะของศิลปินต้องการที่จะพูดถึงสังคมปัจจุบันที่ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทสำคัญต่อชีวิตประจำวัน ในขณะในสังคมก็มีการแข่งขันที่สูงขึ้น ทุกสิ่งทุกอย่างรอบตัวจึงต้องเร่งรีบ รวดเร็ว สำเร็จรูปไปหมด ไม่เว้นแม้กระทั่งเรื่อง “อาหาร” (ภาพที่ 61-62)

ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของขนมปังชิ้นส่วนอวัยวะในลักษณะคล้ายศพนี้ศิลปินได้ผสมผสานกันระหว่างรูปลักษณะของคนกับอาหาร ซึ่งขนมปังเป็นอาหารอันเป็นที่รู้จักของคนทั่วๆไปและเป็นวัสดุธรรมชาติ ซึ่งมีความเปลี่ยนแปลง ผันแปร เสื่อมสลายไปตามกาลเวลา โดยที่กิตติวัฒน์มีความต้องการให้เกิดผลทางความรู้สึกถึงเรื่องของโรคภัยต่างๆสะท้อนความน่าสะพรึงกลัวเกี่ยวกับพิษภัยที่แฝงเร้นในอาหารอันมีผลกระทบต่อคน ซึ่งมนุษย์มักยึดติดในรสชาติ กลิ่นและหน้าตาของอาหาร อันมีผลทำให้เกิดพฤติกรรมการบริโภคเพื่อตอบสนองความอยาก ทำให้โรคภัยเกิดขึ้นและมีผลกระทบต่อคนในปัจจุบันทั้งทางร่างกายและจิตใจ

ในขณะเดียวกันก็ได้สอดแทรกแนวคิดในเรื่องของการ “ปลงอสุภะ”(ดูในบทที่ 2) ซึ่งเป็นวิถีทางหนึ่งในการปฏิบัติเพื่อความหลุดพ้นตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา เพื่อให้คนเกิดพุทธิปัญญามองเห็นความน่าสลด สังเวชและความไม่เที่ยงของสังขารร่างกาย จนนำไปสู่การลด ละในเรื่องการยึดติดใน รูป รส กลิ่น เสียง

จากตัวตัวอย่างผลงานที่กล่าวมาข้างต้น เราสามารถมองเห็นแนวความคิดของศิลปินที่มีต่อสังคม ภาพตัวแทนความตายถูกนำไปโยงเข้ากับการวิพากษ์สังคมในเรื่องของการบริโภค ซึ่งศิลปินพยายามที่จะนำเสนออีกด้านที่ผู้คนแทบจะไม่เคยสังเกตด้วยการนำเสนอให้เห็นภาพตัวแทนความตาย ซึ่งภาพตัวแทนความตายแสดงให้เห็นถึงความโหดร้ายของมนุษย์และเทคโนโลยี

ภาพที่ 61 กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์, **Eat bakery**, พ.ศ.2546, สื่อประสม, 283.5X560 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 49** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 4.

ภาพที่ 62 ขั้นตอนการปั้นผลงาน Eat bakery ของกิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์
ที่มา: กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์, "พิษภัยในอาหารผลพวงแห่งยุคบริโภคนิยม" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 12.

ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับสังคมนั้น ยังมีการนำเสนอในเรื่องราวที่แตกต่างออกไปจากที่กล่าวไปแล้วในก่อนหน้า ซึ่งในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **มงกุฎ** (พ.ศ.2555) ของรัฐภูมิ ผิวพันธมิตร (ภาพที่ 63) ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อที่จะทำความเข้าใจ รู้เท่าทันอารมณ์และเข้าไปตรวจสอบพร้อมกับการตั้งคำถามถึงสภาวะสังคมในปัจจุบัน โดยที่ในผลงานจิตรกรรมของรัฐภูมิได้แสดงภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกกับมงกุฎดอกบัวที่แห้งเหี่ยวถูกจัดวางในลักษณะที่กำลังจะร่วงหล่นจากศีรษะ โดยที่ผลงานชิ้นนี้ใช้คู่สีที่เรียบง่าย สะท้อนความเวิ้งว้าง ว่างเปล่า ภายในจิตใจมนุษย์ มีการใช้สัญลักษณ์ง่ายๆอย่างภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลก แต่สื่อความชัดเจน พื้นหลังแบ่งเป็นสองโทนสี ให้ความรู้สึกเป็นพื้นที่อนันต์ไม่มีที่สิ้นสุด ซึ่งผู้ชมสามารถจินตนาการให้เป็นไปตามประสบการณ์ตัวเอง

ภาพที่ 63 รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร, **มงกุฎ**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X170 ซม.
ที่มา: Fine art Thailand, **Fine art: Ratthaphoom Piwpantamit**, accessed January 20, 2013, available from https://www.youtube.com/watch?v=sSda2sl7VNA

ในผลงานของรัฐภูมิ ศิลปินต้องการให้เห็นสัจธรรมของมนุษย์โดยใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกเพื่อสื่อถึงนัยยะว่าไม่ว่าจะประสบความสำเร็จ มีชื่อเสียงหรือเงินทอง เมื่อถึงวันที่สิ้นสุดของชีวิต ก็ไม่สามารถนำอะไรไปได้ คงหลงเหลือแต่เพียงวัตถุที่เราพยายามดิ้นรนไขว่คว้า ณ ขณะที่เรามีชีวิตอยู่ ซึ่งจากภาพตัวแทนความความตายในรูปหัวกะโหลกของรัฐภูมิราวกับเป็นการตักเตือนสติถึงผู้คนในสังคม ที่หลงไปกับสิ่งยั่วยุ ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกยังสื่อถึงการเสื่อมสลายในสังขาร อำนาจ รูป ยศของผู้ครอบครอง และยังแฝงข้อคิดว่าไม่ควรยึดติดกับสิ่งไม่จีรัง โดยใช้เป็นสัญลักษณ์เพื่อบอกเล่าความปรารถนาที่อยู่ในใจมนุษย์ที่อาจทำลายตัวเอง

และผู้อื่นได้ การเสพ การครอบครองวัตถุ กิเลส ตัณหาไม่มีสิ่งใดที่จีรังกับเรา เมื่อเรายึดติดสิ่งเหล่านี้จะทำให้เสียความเป็นตัวตนและจิตใจก็จะต่ำลง เป็นการตักเตือนเพื่อให้ใช้ชีวิตอย่างมีสติ อีกทั้งรัฐภูมิยังสร้างผลงานเพื่อให้ตนเองได้พินิจและมองความเป็นไปของการดำรงชีวิตมนุษย์ในสังคม ดังที่รัฐภูมิได้กล่าวในเทปสัมภาษณ์ว่า ...พยายามพูดถึงความหมายของการใช้ชีวิตอยู่ของมนุษย์เราโดยทั่วไปในสังคม เป็นการพูดโต้ตอบกับตัวเองกับความคิดของเองเพื่อมองภาพรวมของสังคมที่เกิดขึ้น...[23]

ในขณะที่สังคมยังมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องเพื่อความเจริญก้าวหน้า มีการเปลี่ยนแปลงทั้งทางเทคโนโลยี การเมือง ปกครอง อันส่งผลต่อการแข่งขันให้ได้มาซึ่งอำนาจ ชื่อเสียง เงินทอง และความประสบความสำเร็จ ทั้งนี้การแข่งขันเพื่อสิ่งเหล่านี้ในบางครั้งอาจนำไปสู่ความรุนแรงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเกิดสงครามที่สร้างความสูญเสียอย่างมากมายมหาศาล จากสภาพสังคมที่มีความขัดแย้งแข่งขันดังที่กล่าวมาได้นำมาสู่การใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทยดังในผลงานชื่อ **Repercussion of war** (พ.ศ.2551) ของมารุต ถาวรรัตน์ (ภาพที่ 64)

ภาพที่ 64 มารุต ถาวรรัตน์, **Repercussion of war**, พ.ศ.2551, แม่พิมพ์โลหะ, 80x120 ซม.
ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 48.

ผลงานชิ้นนี้เป็นภาพพิมพ์จากแม่พิมพ์โลหะโดยที่ในภาพประกอบด้วยภาพของร่างกายมนุษย์ที่คล้ายกับซากของคนและสัตว์ตายตลอดจนอาวุธ ทั้งนี้ศิลปินต้องการถ่ายทอดถึงความรุนแรงของสงครามที่เกิดจากการกระทำของมนุษย์และอิสรภาพในตัวมนุษย์ซึ่งเกิดจากมโนสำนึกของศิลปินผ่านสัญลักษณ์ต่างๆเหล่านี้ โดยมารุตได้กล่าวถึงแนวคิดของผลงานชิ้นนี้ว่า:

---

[23] Fine art Thailand, **Fine art: Ratthaphoom Piwpantamit**, accessed January 20, 2013, available from https://www.youtube.com/watch?v=sSda2sl7VNA

มนุษย์เกิดมาพร้อมกับอิสรภาพและเสรีภาพแต่สถานการณ์ภาวะต่างๆในปัจจุบันได้สร้างกรอบขอบเขตในการดำเนินชีวิต ภาพจากสงครามความรุนแรงแย่งชิงอำนาจ ความโหดร้ายแสดงออกถึงความไม่เพียงพอของมนุษย์ อิสรภาพและเสรีภาพที่ติดตัวมากับมนุษย์ก็เริ่มหมดลงทุกขณะ ข้าพเจ้าได้ตั้งข้อสังเกตว่าแท้จริงแล้ว ความเป็นมนุษย์มีพลังของอิสรภาพและเสรีภาพเป็นตัวขับเคลื่อนไปสู่จุดมุ่งหมายของชีวิต[24]

จะเห็นได้ว่ามารุตได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของซากของคนและสัตว์ เพื่อแสดงความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งซากของคนและสัตว์ถูกสร้างขึ้นเพื่อสะท้อนความต้องการของมนุษย์จนเกิดการต่อสู้ทำลายกัน ซากเหล่านี้คล้ายกับกับเศษซาก ความสูญเสีย การทำลายล้างที่เป็นผลของสงคราม ซึ่งถาวร โกอุดมวิทย์ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับผลงานของมารุตว่า:

"...รูปทรงต่างๆที่ทับซ้อนกันทั้งในรูปทรงของมนุษย์และสัตว์ตลอดจนอาวุธทำให้เห็นนัยแห่งเศษซากของสงครามซึ่งเป็นผลสะท้อนมาจากความต้องการที่ไม่มีสิ้นสุดของมนุษย์ การหลงในรูปแห่งสมมติบัญญัติ การครอบครอง ความมั่งคั่ง ยังคงเป็นปัญหาสำหรับมนุษย์ตลอดมา ความฉลาดเฉลียวของมนุษย์ได้บดบังกฎของธรรมชาติอันยิ่งใหญ่ นกพิราบเป็นสัญลักษณ์ของอิสรภาพ ซึ่งบางครั้งมนุษย์อาจจะต้องใช้เป็นแบบอย่างแห่งการเรียนรู้การดำเนินชีวิตภายใต้กฎของธรรมชาติ"[25]

จากตัวอย่างผลงานที่กล่าวมาข้างต้น เราสามารถเห็นแนวคิดของศิลปินที่มีต่อสังคมภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ถูกนำเสนอเพื่อให้เห็นถึงภาพสังคมหรือปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงด้านต่างๆของสังคม เช่น สังคมบริโภคนิยมหรือวัตถุนิยม ที่มีการบริโภคที่เปลี่ยนแปลง การหลงในวัตถุของคนในสังคม การแก่งแย่งแข่งขันจนนำไปสู่สงคราม ภัยที่มาจากเทคโนโลยีและความเจริญก้าวหน้าของสังคม เป็นต้น โดยที่ภาพตัวแทนความตายถูกแสดงในเห็นอีกด้านของสังคมที่ไม่ได้มีเพียงแต่ความสวยงามหรือความทันสมัย แต่เป็นการวิพากษ์สังคมซึ่งการนำเสนอภาพตัวแทนความตายนี้เสมือนกับนำเสนอให้ผู้คนได้ตระหนักถึงความจริงของสังคมที่เป็นไปตระหนักถึงบางอย่างที่อยู่อีกด้านของฉากสวยงามของสังคม

---

[24]มหาวิทยาลัยศิลปากร,**การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551), 48.

[25]เรื่องเดียวกัน, 124.

4. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับการเมือง

อริสโตเติล กล่าวไว้ว่า มนุษย์เป็น “สัตว์การเมือง” ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมนุษย์ได้มีการพัฒนาการอยู่รวมกันในสังคมจนกลายเป็นชุมชนทางการเมือง เพราะมนุษย์มีความเกี่ยวข้องทางการเมืองทั้งทางตรงและทางอ้อม ซึ่งกำจร สุนพงษ์ศรี กล่าวในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ : หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์ เกี่ยวกับปรัชญาศิลปะกับการเมืองว่า:

> การเมืองเป็นกิจกรรมของบุคคลหรือกลุ่มคน มีเจตนาเพื่อเข้ามาครอบครองอำนาจ หรือทำหน้าบริหารปกครองชุมชน รัฐ หรือประเทศ ปฏิบัติหน้าที่ต่างๆไปตามเป้าหมายที่กำหนดไว้ ดังนั้นการเมืองจึงมีบทบาทอย่างสูงในการกำหนดนโยบายต่างๆในการบริหารซึ่งแน่นอนที่ว่าประวัติศาสตร์ของสังคมมนุษย์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นประวัติศาสตร์ของนักการเมืองที่มักเป็นตัวแทนของกลุ่มผลประโยชน์หรือผู้คุมอำนาจทางเศรษฐกิจ หรือเป็นตัวแทนของชนชั้นต่างๆผลัดกันขึ้นมาปกครอง เช่น จากชนชั้นผู้ดี มาเป็นชนชั้นสูงและชนชั้นกลาง ต่างผลัดเปลี่ยนกันขึ้นมาบริหาร ซึ่งตัวแทนแต่ละชนชั้นก็ล้วนรักษาผลประโยชน์ของชนชั้นตนเอง รวมไปถึงการกำหนดศิลปะและวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้การเมืองการเมืองจึงมีทั้งส่วนดีและส่วนเลว มีทั้งความยุติธรรมและอยุติธรรม มียุคสมัยแห่งความทุกข์เข็ญและความเจริญรุ่งเรือง...[26]

ดังนั้นเมื่อการเมืองเริ่มเข้ามามีบทบาทและเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตและเราไม่สามารถแยกขาดจากการเมืองเพราะมนุษย์เป็นสัตว์การเมือง เช่นนั้นแล้วศิลปะความสัมพันธ์ของผู้คนที่มีต่อการเมืองในพื้นที่นั้นๆ ด้วยเช่นกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และแยกออกจากกันไม่ได้ ซึ่งมีทั้งศิลปะที่นำเสนอแนวคิดทางการเมือง นโยบายทางการเมือง หรือ นำเสนอปัญหาทางการเมือง ความคิดทางการเมืองของศิลปินเอง ซึ่งการสร้างสรรค์ทั้งเหมือนจริง เชิงสัญลักษณ์ ล้อเลียน เสียดสี เยาะเย้ย ถากถาง วิพากษ์และอื่นๆ ในขณะเดียวภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอในกลุ่มนี้ก็เพื่อสะท้อนถึงมุมมอง เรื่องราวทางการเมืองซึ่งสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 5 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 21 ชิ้น (ดูรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดในกลุ่มนี้ดูได้ในภาคผนวก) ทั้งนี้จะขอยกตัวอย่างผลงานศิลปิน 4 คน ดังนี้

1. มานิต ศรีวานิชภูมิ

    1.1 ตาย 6 ตุลา 19 (พ.ศ.2551)

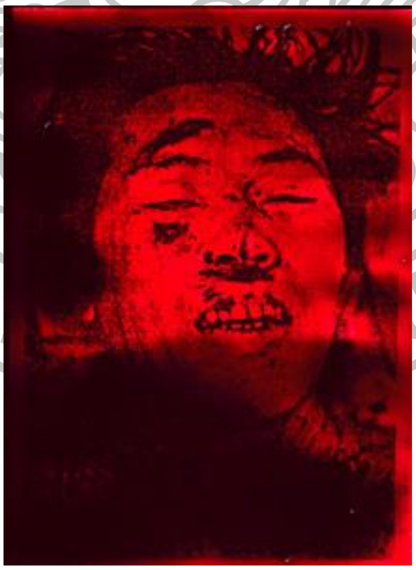
    ภาพถ่าย

---

[26] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 146.

2. วสันต์ สิทธิเขตต์
    2.2 Running dogs Scene today! (หมารับใช้วันนี้) (พ.ศ.2553)
        สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 200x300 ซม.
3. ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
    3.1 Who’s afraid of red,yellow,and green (พ.ศ.2553)
4. พรรษา พุทธรักษา
    4.1 Foreboding (พ.ศ.2554)
        สีน้ำมันบนผ้าใบ, 190X300 ซม.

มานิต ศรีวานิชภูมิ ศิลปินได้นำเสนอผลงานศิลปะที่มาจากประวัติศาสตร์เหตุการณ์ความรุนแรงจากการเมืองที่เกิดขึ้นในช่วงปีพ.ศ.2519 ภาพถ่ายของคนตายจากเหตุการณ์ในครั้งนั้นถูกมานำจัดแสดง ในผลงานชุดชื่อ **ตาย 6 ตุลา 19** (พ.ศ.2551) ซึ่งศิลปินต้องการสะท้อนให้เห็นข้อเท็จจริงของจำนวนของผู้เสียชีวิตที่ถูกบิดเบือนจำนวนในเวลาต่อมา (สมัคร สุนทรเวช กล่าวถึงจำนวนผู้เสียชีวิตจากเหตุการณ์ดังกล่าวว่ามีเพียง 1 คน) (ภาพที่ 65-66)



ภาพที่ 65 มานิต ศรีวานิชภูมิ, **ตาย 6 ตุลา 19**, พ.ศ.2551, ภาพถ่าย
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Died on 6th October, 1976**, accessed June 22, 2014, available from http://www.rama9art.org/manit_s/other3.html

มานิตได้นำภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตายมาทำเป็นงานศิลปะ โดยการถ่ายสำเนาแล้วเอามาทำใหม่ ด้วยการอัดขยายและจุ่มลงไปในเลือดซึ่งใช้แทนน้ำยาล้างรูปหรือเรียกว่า

กระบวนอัดภาพด้วยเลือด ซึ่งภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอนี้ มานิตมีความต้องการที่จะให้ประชาชนได้เห็นภาพความรุนแรงที่ไม่เคยได้เห็นและนำออกมาแสดงให้เห็นข้อเท็จจริง รวมไปถึงสะท้อนนัยยะให้เห็นถึงความเจ็บปวด ความรุนแรงที่สังคมไทยจำต้องเรียนรู้และเผชิญหน้ากับความจริง ดังที่มานิตได้กล่าวในการเสวนาเรื่อง ศิลปินร่วมสมัยกับการจัดการประวัติศาสตร์ (กรณี 6 ตุลา 19) ว่า:

> ...ผมหวังว่าจะกระตุ้นให้เราได้รู้สึกถึงความเจ็บปวดที่เราพยายามปฏิเสธ ที่เราพยายามจะไม่มอง ผมจะไม่พูดข้อเท็จจริง ผมจะไม่โต้เถียงว่าใครทำกับใคร แต่ในข้อเท็จจริงสิ่งที่มันเกิดขึ้นอันดับแรกก็คือ มีคนตายและคนตายตายอย่างเจ็บปวด...[27]

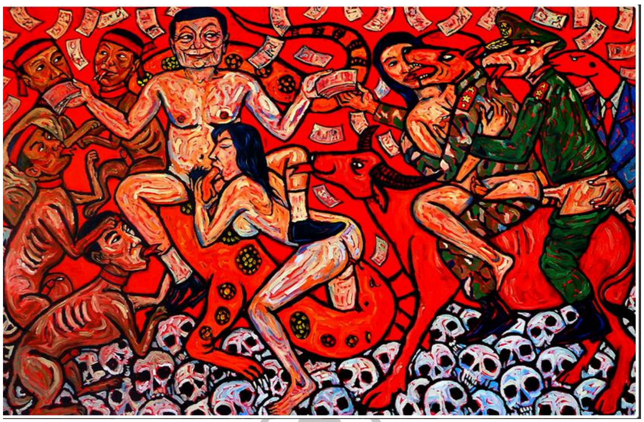
ภาพที่ 66 มานิต ศรีวานิชภูมิ, **ตาย 6 ตุลา 19**, พ.ศ.2551, ภาพถ่าย
ที่มา: Rama IX Art Museum, **Died on 6th October, 1976**, accessed June 22, 2014, available from http://www.rama9art.org/manit_s/other3.html

ศิลปินอีกผู้หนึ่ง คือ วสันต์ สิทธิเขตต์ ศิลปินผู้มีบทบาทในการวิจารณ์และประท้วงสังคมอย่างรุนแรง สำหรับวสันต์แล้วศิลปะคือเครื่องมือที่จะเปลี่ยนแปลงสังคม เข้มข้น ผลงานของวสันต์มักเต็มไปด้วยความรุนแรงทั้งภาพรูปแบบนำเสนอและเนื้อหา ดังเช่นในผลงานชื่อ **Running dogs Scene today! (หมารับใช้วันนี้)** (พ.ศ.2553) (ภาพที่ 67)

---

[27] วิภาษา, “ศิลปินร่วมสมัยกับการจัดการประวัติศาสตร์ (กรณี 6 ตุลา 19),” **วิภาษา** 2, 4 (12) (1 สิงหาคม - 15 กันยายน 2551): 57.

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 67 วสันต์ สิทธิเขตต์, **Running dogs Scene today! หมารับใช้วันนี้**, พ.ศ. 2553, อะคลิลิคบนผ้าใบ, 200x300 ซม.

ที่มา: Number1 gallery, **Vasan Sitthiket**, accessed September, 2014, available from http:// www.number1gallery.com/Artist.aspx?name=vasan-sitthiket

โดยแนวคิดงานผลงานของวสันต์ต้องการการเขียนภาพวิจารณ์การเมืองและต้องการบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้น ตามทัศนะที่เรามองเห็นว่าจะเกิดอะไรขึ้น โดยในผลงานชิ้นนี้จะมีภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลก ซึ่งศิลปินต้องการสื่อความว่าประชาชนมีสิทธิ์อย่างเดียวคือตาย ตายเพื่อให้คนมีอำนาจมาเสวยอำนาจ จัดการผลประโยชน์ของพวกเขากลุ่มเขาเท่านั้น ไม่ว่าจะเปลี่ยนจากกลุ่มหนึ่ง ไปอีกกลุ่มหนึ่ง ตลอดเวลา[28] ทั้งนี้รูปแบบและเนื้อหาของงานจิตรกรรมของวสันต์ค่อนข้างมีความชัดเจนในการแสดงออกทางความรู้สึก การแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา ทั้งเนื้อหา สีสัน ด้วยการใช้จังหวะทีแปรงที่มีพลังและสีจัดจ้าน ประกอบกับการใช้รูปร่าง (Shape) รูปทรง (form) ที่สื่ออย่างตรงไปตรงมาเกี่ยวกับปัญหาทางการเมืองสังคม สิ่งที่สะท้อนออกมาจึงเป็นการเสียดสี ประชดประชันเพื่อประณามความชั่วร้ายของผู้มีอำนาจเผด็จการหรือใช้อำนาจในทางมิชอบ

ทั้งนี้วสันต์มองว่ามนุษย์เป็นสัตว์การเมือง เมื่อตนเป็นมนุษย์ในสังคม จึงเลี่ยงที่จะแสดงความเห็นทางการเมืองไม่ได้ ในขณะเดียวภาพตัวแทนความตายก็ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะของวสันต์ต่อเนื่องโดยที่ภาพตัวแทนความตายนั้นศิลปินมีการนำเสนอทั้งรูปลักษณ์ของหัวกะโหลก เช่น ผลงานชื่อ **Dam Kills Water, Kills Man, Kills Fish** (พ.ศ.2545), **The Rascal** (พ.ศ.2555), **17 - 19 May, 1992** (พ.ศ.2553) เป็นต้น นอกจากนี้วสันต์ยังนำเสนอภาพตัวแทนความตายใน

---

[28] ณัฐกร เวียงอินทร์ และฟ้ารุ่ง ศรีขาว, **เจาะใจ "วสันต์ สิทธิเขตต์" บันทึกการเมืองด้วยภาพ "เซ็กส์" กับจุดยืน "ผมเป็นซ้ายเก่า"**, เข้าถึงเมื่อ 2 สิงหาคม 2557, เข้าถึงได้จาก http:// www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1367297116

รูปลักษณ์ของคนตาย แต่ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายของวสันต์ไม่ได้ดูน่ากลัว แต่มีแนวทางที่เสียดสีประชดประชันมากกว่า เช่น ผลงานชื่อ **Killing Idiot-Greed in Your Heads** (พ.ศ.2555) **Children Playground** (พ.ศ.2546) เป็นต้น ซึ่งผลงานของวสันต์ถูกสร้างสรรค์เพื่อวิพากษ์การเมืองระดับสากลและการเมืองระดับประเทศ

ในขณะที่ผลงานของฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวะนิชศิลปิน คอนเซปต์ชวล อาร์ต (Conceptual Art) ที่เล่นกับเวลาจึงทำให้ผู้ดู ผู้ชม มีส่วนร่วมกับงานศิลปะ มากกว่าการได้ดู หรือรับชม ผลงานจิตรกรรมสีอะคลิลิคชื่อ **who's afraid of red, yellow, and green** (พ.ศ.2553) ฤกษ์ฤทธิ์ได้นำอาหารไทยที่มีสีสามสี เช่น แกงแดง แกงเหลือง และแกงเขียวหวาน มาสร้างปฏิสัมพันธ์กับคนดู โดยให้คนที่มาดูงานรับประทาน เพื่อใช้เป็นสื่อในการสร้างสัมพันธ์ระหว่างศิลปิน ศิลปะ และผู้ชม ทั้งนี้สีสามสีของแกงยังสื่อถึงประเด็นทางการเมืองของไทยที่มีการแบ่งสีแบ่งฝักแบ่งฝ่าย ซึ่งสีแดง หมายถึง กลุ่มคนเสื้อแดง สีเหลือง หมายถึง กลุ่มคนเสื้อเหลือง และสีเขียว หมายถึง ทหาร

อีกทั้งยังได้นำเสนอภาพวาดบนพนัง (Wall Painting) ของแกลเลอรี่ ซึ่งภาพวาดเหล่านี้มีภาพตัวแทนความตายเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ทางการเมืองไทย เป็นภาพของคนที่เสียชีวิตจากความรุนแรงทางการเมืองของไทยในช่วงเวลาที่ผ่านมา โดยที่ศิลปินต้องการที่จะแสดงถึงทัศนะที่เกี่ยวข้องกับวิถีแนวความคิดและความเชื่อของการอยู่ร่วมกันในสังคมปัจจุบัน (ภาพที่ 68-69)

ภาพที่ 68 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีรวะนิช, **Who's afraid of red, yellow, and green**, พ.ศ.2553, ภาพวาดบนผนัง

ที่มา: 100Tonson Gallery, **Rirkrit Tiravanija**, accessed March 30, 2014, available from http://www.100tonsongallery.com/site/artwork?mode=view& artwork_id=228&artist_id=9

ภาพที่ 69 ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, **Who’s afraid of red, yellow, and green**, พ.ศ.2553, ภาพวาดบนผนัง

ที่มา: 100Tonson Gallery, **Rirkrit Tiravanija,** accessed July 4, 2014, available from http://www.100tonsongallery.com/site/artwork? Mode=view&artwork_id=228&artist_id=9

นอกจากนี้ยังมีผลงานชื่อ **Foreboding** (พ.ศ.2555) ของพรรษา พุทธรักษา ผลงานจิตกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบ ที่ถูกนำเสนอด้วยแนวความคิดเกี่ยวกับทัศนคติและจินตนาการผสมผสานจากเหตุการณ์ความวุ่นวายทางการเมืองและสังคม ซึ่งเป็นภาพทีมีการหยิบยืมมาจากภาพของศิลปินชื่อดังฝั่งตะวันตก รูปแบบของทหารถือปืนและคนคุกเข่าชูมือและนอนตายจากผลงาน the shootings of May 3, 1808 ของโกย่า (Francisco de goya) มีการเลือกใช้สัญลักษณ์ทางการเมืองที่ชัดเจนของประเทศไทย อย่างตึกไทยคู่ฟ้ามาเป็นฉากหลังของภาพ ใช้จังหวะการเคลื่อนไหวเป็นลำดับของตัวละครในภาพให้สืบเนื่องกันและแสดงภาพเสมือนซ้ายขวาราวกับการสะท้อนของกระจกเงา สื่อถึงเหตุการณ์ความรุนแรงตลอดจนความเจ็บปวดจากเหตุการณ์การเมืองไทย[29] (ภาพที่ 70)

ทั้งนี้แม้ภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตายจะปรากฏในงานจิตรกรรมของพรรษา แต่รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานเป็นไปในแนวทางของศิลปะแบบเหนือจริง กล่าวคือ เนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรมเองก็มีภาพลักษณ์ของผู้คน การกระทำ เหตุการณ์และสถานการณ์ในสังคมปัจจุบัน ซึ่งเรื่องราวส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจริงในสังคมไทย แต่ก็มีผสมผสานกับจินตนาการและความปรารถนาของพรรษาเอง ซึ่งพรรษาได้วิเคราะห์และตีความเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองที่มีการแบ่งฝักแบ่งฝ่ายแสดงออกผ่านจินตนาการได้อย่างเสรีในงานจิตรกรรม

[29] หัสภพ ตั้งมหาเมฆ, “Aberration ปรากฏ(พิ)การณ์: กลการณ์แห่งเวลา,” **Fine Art** 9, 95 (ตุลาคม 2555): 59.

ภาพที่ 70 พรรษา พุทธรักษา, **Foreboding**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 190X300 ซม.
ที่มา: Ardel Gallery, **Aberration**, accessed January 6, 2013, available from http://www.ardelgallery.com/exhibition/283

จากตัวอย่างภาพตัวแทนความตายดังที่กล่าวมาข้างต้น ภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ถูกนำเสนอเพื่อวิพากษ์การเมืองร่วมสมัย ทั้งการนำเสนอความเป็นจริงของเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมือง หรือเพื่อนำเสนออีกด้านของสังคมการเมือง ซึ่งภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้มีทั้งนำเสนอจากความเป็นจริงทางการเมืองและนำเสนอในเชิงล้อเลียน เสียดสีการเมืองโดยใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อถึงบางสิ่งของการเมืองในด้านลบมากกว่าที่แสดงด้านบวก เช่น การเข่นฆ่าประชาชน ความเหลื่อมล้ำในสังคมหรือความโหดร้าย เลวทรามของนักการเมือง เป็นต้น

5. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับประสบการณ์และจิตใต้สำนึก

ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ถูกนำเสนอสัมพันธ์กับประสบการณ์และจิตใต้สำนึกของศิลปิน ซึ่งศิลปินได้นำประสบการณ์ของตนเองมานำเสนอออกมาเป็นงานศิลปะ ดังที่ในหนังสือองค์ประกอบของศิลป์ ของชลูด นิ่มเสนอได้กล่าวถึงแนวคิดของ จอห์น ดิวอี้ (John Dewey) นักปรัชญาชาวอเมริกัน ว่า:

> ...ศิลปะ คือ ประสบการณ์... เรามีประสบการณ์มากมายในชีวิตประจำวันแต่เป็นประสบการณ์ธรรมดา ไม่เป็นแก่นสาร เราลืมมันได้ง่าย แต่บางครั้งเรามีประสบการณ์ที่สำคัญน่าพอใจเป็นพิเศษ เราจะจำประสบการณ์นั้นได้อย่างฝังใจ แบบนี้เรียกว่าประสบการณ์แท้ ประสบการณ์แท้นั้นมีระเบียบ มีเอกภาพ ทุกส่วนทุกตอนมีความหมายมีความสำคัญ มีอารมณ์เด่นชัด มีโครงสร้างตลอดทั่วประสบการณ์นั้น เช่น ความกดดัน ความอ่อนหวานนุ่มนวล และความกลัว เป็นต้น

...ประสบการณ์ของศิลปินมักน่าสนใจเป็นพิเศษ เขาสัมผัสชีวิตและเหตุการณ์ด้วยความตื่นเต้นเห็นเป็นเรื่องสำคัญ จึงสามารถสื่อประสบการณ์นั้นกับผู้อื่นได้ เขาได้รับมาจากสิ่งแวดล้อมแล้วถ่ายทอดเป็นประสบการณ์เป็นพิเศษ เขาสัมผัสชีวิตและเหตุการณ์ด้วยความตื่นเต้นเห็นเป็นเรื่องสำคัญจึงสามารถสื่อประสบการณ์กับผู้อื่นได้ เขาได้รับมาจากสิ่งแวดล้อมแล้ถ่ายทอดเป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้อื่นด้วยงานศิลปะได้มากและลึกซึ้ง จุดหมายของศิลปะในทัศนะของ จอห์น ดิวอี้ ก็คือ การให้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู...[30]

นอกจากประสบการณ์แล้วศิลปินกลุ่มนี้ยังใช้จิตใต้สำนึก (Subconscious) ในการนำเสนอภาพความตาย ซึ่งจิตใต้สำนึกนั้น คือ ส่วนจิตที่อยู่นอกเหนือสำนึก เป็นกระบวนการหนึ่งของจิตที่สะสมความคิด ความดลใจและประสบการณ์ต่างๆไว้ภายใน โดยจิตสำนึกไม่อาจรู้ได้ ฟรอยด์เชื่อว่า จิตไร้สำนึกนี้เป็นตัวผลักดันให้เกิดพฤติกรรมต่างๆเกิดขึ้นรวมทั้งการแสดงออกทางศิลปะ[31] ซึ่งภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ได้แสดงถึงเรื่องราวที่มาจากประสบการณ์ละจิตใต้สำนึก ทั้งนี้จากภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 5 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 35 ชิ้น (ดูรายชื่อผลงานศิลปะทั้งหมดของกลุ่มนี้ได้ในภาคผนวก) โดยจะขอยกตัวอย่างผลงานศิลปิน 4 คน ดังนี้

1. อติ กองสุข
    1.1 skull 1 (พ.ศ.2555)
        วาดเส้นบนกระดาษ, 106X123 ซม.
    1.2 skull 2 (พ.ศ.2555)
2. แดง บัวแสน
    2.1 จิตวิญญาณที่หลุดลอย (พ.ศ. 2545)
        สื่อผสม, 238 x 209 x 140 ซม
3. มานพ สุวรรณปิณฑะ
    3.1 ความตายและความพลัดพราก หมายเลข 1(พ.ศ.2550)
        ไฟเบอร์กลาส,Life size
4. สมพง อดุลยสารพัน
    4.1 อาบจันทร์ (พ.ศ.2554)
        สีน้ำมันบนผ้าใบ,90X100 ซม.

---

[30] ชลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบของศิลปะ** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2557), 370.
[31] เรื่องเดียวกัน, 370.

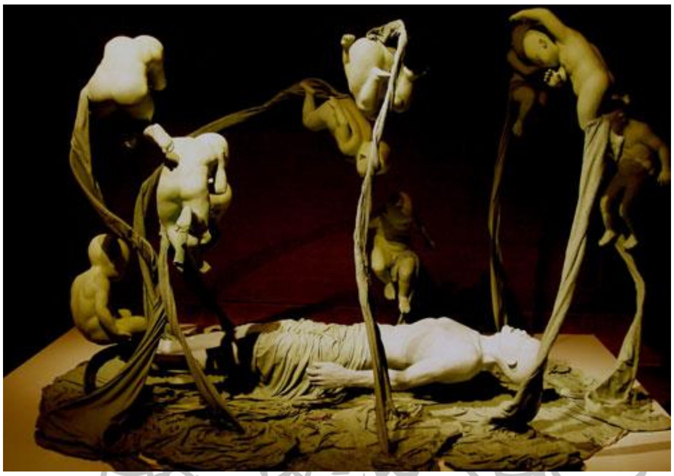
ในผลงานชื่อ **Skull 1** และ **Skull 2** (พ.ศ.2553) ของอติ กองสุข ซึ่งเป็นผลงานภาพตัวแทนความตายที่ศิลปินได้นำเสนอผ่านประสบการณ์ (Experience) สิ่งหรือเหตุการณ์ที่ประสบมาด้วยตนเอง การใช้ชีวิตเข้าสัมผัสเหตุการณ์นั้นโดยตรง[32] ทั้งนี้อติได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลก วาดเส้นลงบนกระดาษ เพื่อสะท้อนนัยยะที่มาจากประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปิน ซึ่งในช่วงเวลาหนึ่งอติมีความกลัวที่จะต้องผ่าตัดเนื้องอกซึ่งอาจจะทำให้เขาสูญเสียเสียมือขวาจนเริ่มทำงานศิลปะด้วยมือซ้าย โดยที่ภาพของหัวกะโหลกที่ศิลปินสร้างสรรค์เป็นตัวแทนของความกลัวและความตายของเองในเหตุการณ์ดังกล่าว (ภาพที่ 71)

ภาพที่ 71 อติ กองสุข, **Skull 1**, พ.ศ.2555, วาดเส้นบนกระดาษ, 106 X 123 ซม.
ที่มา: NumThong Gallery, **Uncensored**, accessed July 15, 2013, available from http://gallerynumthong.com/exhibitions/2013/ex_uncensored.php

ในขณะเดียวกันแดง บัวแสนได้ใช้ภาพตัวแทนความตายคล้ายคนตายเพื่อสื่อถึงสภาวะจากจิตภายในที่มาจากจิตใต้สำนึก และสื่อออกมาในรูปที่อยู่ระหว่างฝันและจินตนาการ ดังในผลงานชื่อ **จิตวิญญาณที่หลุดลอย** (พ.ศ.2545) (ภาพที่ 72) ของแดง บัวแสน ศิลปินได้นำเสนอผลงานประติมากรรมแบบลอยตัวมองได้รอบด้าน โดยมีจุดเด่นเป็นรูปทรงคนนอนคล้ายกับกำลังลอยอยู่นั้น

[32] เรื่องเดียวกัน, 373.

ซึ่งศิลปินใช้เป็นสัญลักษณ์แทนตัวของศิลปินเอง มีลักษณะทางกายวิภาคอย่างถูกต้อง ด้านข้างมีรูปทรงเด็ก 10 ตัวล้อมรอบอยู่สูงกว่าระดับคนนอนและมองลงมา



ภาพที่ 72 แดง บัวแสน, **จิตวิญญาณที่หลุดลอย**, พ.ศ.2545, สื่อผสม, 238 x 209 x 140 ซม
ที่มา: Thai Art project, **ผลงานแดง บัวแสน**, เข้าถึงเมื่อ 15 กรกฎาคม 2556, เข้าถึงได้จาก http://www.thaiartproject.org/dand1.htm

ทั้งนี้แดงต้องการที่จะนำเสนอสิ่งที่อยู่ภายในจิตใต้สำนึกของเขาที่มีต่อความตาย จึงแสดงภาพตัวแทนความตายของคนที่มีลักษณะคล้ายคนนอนตายแสดงให้เห็นสภาวะของการที่กำลังจะเปลี่ยนผ่านไปสู่อีกมิติหนึ่งของจิตตามความเชื่อและจินตนาการของศิลปิน ดังที่แดงได้อธิบายถึงแนวคิดของผลงานว่า:

> ...ข้าพเจ้าชอบเขียนรูปคนนอนเพื่อศึกษากายวิภาคในมุมมองต่างๆ สำหรับข้าพเจ้าแล้วรูปคนนอนให้ความรู้สึกคล้ายคนตายหรือกำลังนอนหลับซึ่งลักษณะ 2 ประการนี้เป็นแรงกระตุ้นก่อให้เกิดคำถามถึงความจริงอันซ่อนเร้นอยู่ภายในของมนุษย์ ความตายนำไปสู่อะไรในสิ่งที่เราไม่อาจรู้และประจักษ์ด้วยสายตา ขณะที่นอนหลับชีวิตหยุดนิ่งหรือกำลังดำเนินต่อไปในโลกแห่งความฝัน
>
> คำถามเหล่านี้ทำให้ข้าพเจ้าจินตนาการไปถึงอีกมิติระหว่างความจริงกับโลกแห่งจิตวิญญาณ ความฝัน ความตาย การเคลื่อนย้ายของจิตไปสู่อีกภพหนึ่งซึ่งอาจเป็นการเริ่ม

ต้นของชีวิตใหม่ในอีกห้วงของเวลา[33]...ส่วนรูปทรงเด็กใช้แทนค่าความปรารถนาถึงโลกที่ชีวิตเต็มเปี่ยมไปด้วยความสุขดังวัยอันสดใสของเด็ก[34]

ในขณะที่ผลงานชื่อ **ความตายและความพลัดพรากหมายเลข 1** (พ.ศ.2550) ผลงานของมานพ สุวรรณปิณฑะ (ภาพที่ 73) โดยที่ในผลงานชิ้นนี้ถูกสร้างสรรค์เป็นงานประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นคนที่คล้ายกับคนนอนตายโดยเกิดจากจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดภายในดังที่ศิลปินได้กล่าวถึงแนวคิดของผลงานไว้ว่า:

ข้าพเจ้าไปงานศพครั้งแรกเมื่ออายุได้ 13 ปี คืองานศพของบิดา เป็นเรื่องแปลกนับแต่บัดนั้นเมื่อไปงานศพทุกครั้ง มักคิดว่าสักวันหนึ่งเราก็จะต้องตาย ร่างที่ปราศจากลมหายใจก็จะต้องลงไปอยู่ในโลงแบบนั้น เป็นเรื่องแย่มากทีข้าพเจ้ามักจะใจหาย ที่คิดว่านี่คือจุดที่สิ้นสุดของทุกสิ่งทุกอย่าง ถ้าเพียงแต่ข้าพเจ้ามีความเชื่อเรื่องพบชาติ การเกิดใหม่ครั้งต่อไป ความสลดหดหู่คงจะจางคลายไป...[35]

ภาพที่ 73 มานพ สุวรรณปิณฑะ, **ความตายและความพลัดพรากหมายเลข 1**, พ.ศ.2555, ไฟเบอร์กลาส, Life size

ที่มา: มานพ สุวรรณปิณฑะ, **มโนสำนึกในความทรงจำ Consciousness in memory 30 ปี งานศิลปกรรมย้อนหลัง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ บริษัท แปลนพริ้นท์ติ้ง, 2555), 31.

[33]แดง บัวแสน, *“ภาวะของจิตใต้สำนึก”* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 14.

[34]เรื่องเดียวกัน,15.

[35]มานพ สุวรรณปิณฑะ, **มโนสำนึกในความทรงจำ Consciousness in memory 30 ปี งานศิลปกรรมย้อนหลัง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ บริษัท แปลนพริ้นท์ติ้ง, 2555), 11.

ทั้งนี้ศิลปินได้สอดแทรกมุมมองที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเป็นเครื่องเตือนใจผู้ที่กำลังลุ่มหลงไปกับกระแสวัตถุนิยม บริโภคนิยม ซึ่งศิลปินได้กล่าวต่อในแนวคิดว่า:

> ...มักคิดต่อไปถึงคำที่มีผู้กล่าวว่า มาตรฐานการวัดคุณค่ามักถูกประเมินจากผิวพรรณ รูปร่างหน้าตา เสื้อผ้าอาภรณ์ที่ห่อหุ้มร่างกาย ทั้งที่แท้จริงปราศจากสิ่งเหล่านี้มนุษย์ทุกผู้ทุกนามล้วนแล้วไม่แตกต่างกัน การแบ่งแยกกีดกัน ตีค่าความเป็นมนุษย์เกิดขึ้นเพียงเพราะมนุษย์แสวงหาความแตกต่างและพวกพ้อง เพียงแต่เปิดใจให้กว้าง รับรู้ความเป็นจริงของธรรมชาติเราก็จะเข้าใจว่า ท่ามกลางความแตกต่าง หลากหลายและบรรทัดฐานที่ไม่เท่าเทียมกันนั้น ลึกเข้าไปภายในทุกคนล้วนไม่แตกต่างกันเลย[36]

ภาพที่ 74 สมพง อดุลยสารพัน, **อาบจันทร์**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 90 X 100 ซม.
ที่มา: Somphong Adulyasaraphan, **Transcending Thai surrealism: the art of somphong adulyasaraphan** (Bangkok: Museum of Contemporary Art, 2013), 115.

นอกจากนี้ยังมีผลงานของสมพง อดุลยสารพันกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ ดังเช่นผลงานชื่อ **อาบจันทร์** (พ.ศ.2554) ได้แสดงให้เห็นภาพโลกใหม่ที่ศิลปินจินตนาการขึ้นมา ซึ่งได้นำเสนอซากของสิ่งมีชีวิตชนิดต่างๆ โดยที่ศิลปินได้สร้างเรื่องราวที่ผิดแปลกพิสดารเหนือจริงอันมาจากจิตใต้สำนึกและประสบการณ์ชีวิตที่ผ่านมาถ่ายทอดออกมาด้วยสีสันสดใสด้วยเหตุที่ภูมิหลังของสมพงมีความความรักในธรรมชาติ ผลงานจึงถ่ายทอดถึงสัจธรรมของธรรมชาติที่สมพงสร้าง

---

[36] เรื่องเดียวกัน.

ขึ้นใหม่อีกทั้งตัวศิลปินเองยังได้รับความสะเทือนใจกับธรรมชาติที่เขาพบเห็นว่าถูกทำลายลงไปด้วยฝีมือของมนุษย์ ซึ่งสิ่งเหล่านี้กระทบใจของสมพงจึงถูกนำเสนอออกมาเป็นผลงานศิลปะเพื่อประชดประชันความเสื่อมโทรมของจิตใจมนุษย์และความผุพังที่กาลเวลากลืนกินสรรพสิ่งให้เสื่อมสลายไป บอกเล่าความเป็นไปของสรรพสิ่งที่ไม่จีรังพร้อมจะเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไป ผุกร่อนและสูญสลายไปตามกาลเวลา ต่อให้มนุษย์ยิ่งใหญ่และสามารถเพียงใด ย่อมพ่ายแพ้ต่อสัจจะธรรมชาติ[37] (ภาพที่ 74)

ในขณะเดียวกันผลงานของสมพงได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ซากกระดูกของสัตว์ชนิดต่างๆ เพื่อสื่อถึงสัจธรรมด้วยเศษซากของสิ่งมีชีวิตสะท้อนความถดถอยและดับสูญของสังขารในสิ่งมีชีวิตทั้งนี้ยังเป็นร่องรอยแห่งลมหายใจของสรรพสิ่งที่เสื่อมสลายไปจากความอุดมสมบูรณ์ ดังที่ศิลปินได้กล่าวไว้ในหนังสือ Transcending Thai surrealism: the art of somphong adulyasaraphan ว่า:

> ซากของต้นไม้แสดงถึงป่าไม้ที่เสื่อมโทรมลง เศษซากของเปลือก กุ้ง หอย ปู ปลา รวมทั้งปะการัง ที่รอคอยให้กาลเวลากลืนกินจนเน่าเปื่อย ผุกร่อนและสูญสลาย...[38]

แม้ว่าผลงานของสมพงจะนำเสนอถึงโลกในจินตนาการของศิลปิน แต่อย่างไรก็ดีภาพของซากสิ่งมีชีวิตก็สะท้อนให้เห็นบางสิ่งดังในส่วนหนึ่งของหนังสือ Transcending Thai surrealism: the art of somphong adulyasaraphan ว่า:

> ...อะไรก็เป็นได้ ในโลกที่จินตนาการปรุงแต่งนำพาไป แต่ทุกสิ่งในจักรวาล นี้ยังอยู่ภายใต้กฎแห่งความไม่เที่ยง ทั้งความมีชีวิตที่กอปรไปด้วยความงดงาม เริงร่า แต่ในที่สุดความตายก็จะมาพรากเอาลมหายใจไป เหลือเพียงซากชีวิตเน่าเปื่อย[39]

จากตัวอย่างภาพตัวแทนความตายที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอเพื่อสะท้อนประสบการณ์และจินตนาการเกี่ยวกับความตายขอในทัศนะของศิลปิน ซึ่งศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายเพื่อแสดงถึงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความตายที่อยู่ภายในจิตซึ่งเป็นนามธรรมและแสดงออกมาผ่านภาพตัวแทนความตายที่เป็นรูปธรรม

---

[37] Somphong Adulyasaraphan, **Transcending Thai surrealism: the art of somphong adulyasaraphan** (Bangkok: Museum of Contemporary Art, 2013), 107.

[38] เรื่องเดียวกัน.

[39] เรื่องเดียวกัน.

6. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ

ธรรมชาติ (Nature) หมายถึง สิ่งที่เกิดมีและเป็นอยู่ตามธรรมดาของสิ่งนั้น เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่ได้สร้างเกิดขึ้นมาเองพร้อมกับโลก สูญสิ้นและเกิดขึ้นใหม่ ธรรมชาติมีคุณค่าทางวิทยาการต่างๆ โดยเฉพาะสุนทรียภาพที่เกี่ยวข้องกับความงามที่เกิดขึ้นเอง ปราศจากมนุษย์ดัดแปลงปรุงแต่ง คุณค่าความความงามเกิดจากการรับรู้ทางตา ความประทับใจที่มาจากการสัมผัสรับรู้ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เกิดแรงบันดาลสร้างสรรค์ศิลปะ ถ่ายทอดธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมออกมาเป็นงานศิลปะ โดยอาศัยธรรมชาติเป็นต้นแบบ ซึ่งภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ศิลปินได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายที่มาจากธรรมชาติ ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 1 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 1 ชิ้น โดยจะขอยกตัวอย่างศิลปิน 1 คน ดังนี้

1. ชัชวาลย์ วรรณโพธิ์

1.1 ในท้องฟ้าบนผิวน้ำ (พ.ศ.2555)

แม่พิมพ์ไม้และการประทับ, 72 x 108.5 ซม.

ผลงานภาพพิมพ์ชื่อ **ท้องฟ้าบนผิวน้ำ** (พ.ศ.2555) ของชัชวาลย์ วรรณโพธิ์ อันมีที่มาจากแรงบันดาลใจจากความเรียบง่ายของทิวทัศน์ในธรรมชาติ เช่น ความนิ่งเงียบของผิวน้ำ พืชพรรณ และบรรยากาศอันสงบสุขของท้องฟ้าหมู่เมฆ ทำให้ชัชวาลย์สร้างสรรค์ภาพพิมพ์จากสิ่งแวดล้อมรอบตัว จากการเฝ้าสังเกตสาระแห่งความจริงในความเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติและถ่ายทอดออกมาในงานจิตรกรรม (ภาพที่ 75)

ในผลงานชิ้นนี้ของชัชวาลย์ ได้เห็นภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของนกที่นอนตายหงายท้องอยู่บนผิวน้ำ ซึ่งศิลปินต้องการจะนำเสนอถึงทุกสิ่งทุกอย่างเป็นไปตามธรรมชาติ สงบและเรียบง่าย ตามที่แนวคิดที่กล่าวไว้ในหนังสือศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 58 ว่า “ความเรียบง่าย ความสงบ ความสุขล้วนมีอยู่ในธรรมชาติ ชีวิตต่างเป็นไปตามครรลองของธรรมชาติ”

จากตัวอย่างภาพตัวแทนความตายข้างต้น จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ค่อนข้างมีน้อยเนื่องด้วยศิลปินส่วนใหญ่มักนำเสนอภาพตัวแทนความตายเพื่อสื่อถึงอื่นๆมากกว่าโดยเปรียบเทียบได้จากตัวอย่างในกลุ่มอื่นๆที่มีจำนวนมากกว่า แต่กระนั้นภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ก็แสดงให้เห็นถึงภาพตัวแทนความตายที่มีอยู่ตามธรรมชาติและเป็นไปตามครรลองของสิ่งมีชีวิตที่มีเกิดย่อมมีตาย

ภาพที่ 75 ชัชวาลย์ วรรณโพธิ์, **ในท้องฟ้าบนผิวน้ำ**, พ.ศ.2555, แม่พิมพ์ไม้และการประทับ, 72x108.5 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 58** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 53.

จากการศึกษาการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555) จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายนั้นถูกพบว่ามีการทำมากขึ้นเรื่อยๆหากเทียบกับในช่วงก่อนหน้า 10 ปีที่ผ่านมาที่ซึ่งมีการใช้ภาพตัวแทนความตายมาแล้วบ้าง ทั้งนี้ปัจจัยหนึ่งซึ่งเป็นผลให้มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะมากขึ้นนั้นอาจด้วยความที่ศิลปะมีความเสรีภาพมากชึ้น กล่าวคือ วงการศิลปะมีอิสระที่จะนำเสนอ ศิลปินเองก็สามารถสร้างสรรค์ผลงานได้อย่างหลากหลายและอิสระมากขึ้น และอีกปัจจัยหนึ่งคือ การที่ศิลปะมีความเป็นสากล วงการศิลปะร่วมสมัยไทยเองมีการแลกเปลี่ยนติดต่อสื่อสารกับชาติต่างๆ อันส่งผลต่อการส่งผ่านอิทธิพลทางความคิด ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าศิลปินได้รับอิทธิพลของวงการศิลปะสากลมาไม่มากก็น้อย

จากการสำรวจผลงานศิลปะร่วมสมัยไทย พบว่าภาพตัวแทนความตายถูกใช้เพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์ถึงเรื่องราวต่างๆอย่างหลากหลายบ้างเป็นสื่อถึงสังคมร่วมสมัยบ้างก็สื่อถึงความรุนแรงของการเมืองหรือจะสื่อถึงเรื่องราวที่อยู่ภายใต้จิตสำนึกหรือสื่อถึงความเชื่อทางศาสนา ปรัชญาหรือจะสื่อถึงความตายโดยตรงเลยก็เป็นได้ โดยที่ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในงานศิลปะผ่านกระบวนการวิธีการนำเสนอ ผ่านแนวคิดที่ทับซ้อนกันอย่างหลากหลาย โดยที่ในบางครั้งศิลปินเสนอภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับเรื่องทางสังคมแต่มีนัยยะทางปรัชญาศาสนา หรือศิลปินนำเสนอภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับเรื่องปรัชญาแต่ก็มีนัยยะทางการเมืองแฝงอยู่ด้วย ดังที่อารยา ราษฎร์จำเริญสุขกล่าวในหนังสือรู้หลับกับศิลป์ : ประเด็นทัศนศิลป์และลายลักษณ์ว่าด้วยศิลปะว่า:

> ความหมายในงานศิลปะเป็นได้ทั้งชั้นเดียวและซ้อนเหลื่อมกันหลายชั้น เป็นได้ทั้งเสนอตรงๆ ซับซ้อนไม่มีอย่างใดผิดหรือถูกกว่าอีกอย่าง ไม่มีอย่างใดดีหรือเลวกล่าวอีกอย่าง ความหมายในงานศิลปะเป็นได้ทั้งถูกลดทอนอย่างที่สุดจนเป็นนามธรรมหรือผนวกพ่วงให้คับคั่งอย่างมากมายจนคล้ายเป็นเรื่องเล่า เป็นได้ทั้งขอบเขตส่วนตัวหรือสาธารณะ สาธารณะที่คาบเกี่ยวเรื่องส่วนตัว หรือส่วนตัวที่โยงกับสาธารณะ เรื่องจริงจังหรือเล่นสนุกตลกหรือเศร้า[40]

แต่กระนั้นแม้ว่าภาพตัวแทนความตายจะถูกนำเสนออย่างอย่างหลายแต่ดังที่กล่าวข้างต้นว่า วัฒนธรรมร่วมสมัยทั่วไปที่ไม่ใช่วงการศิลปะ ดูเหมือนจะไม่ค่อยนิยมที่จะให้มีการนำเสนอภาพตัวแทนความตายเท่าใดนัก ซึ่งด้วยมุมมองที่มีต่อความตายเช่นที่กล่าวมาแล้วในบทที่ 2 ก็ส่งผลต่อบทบาทของภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะอยู่ไม่มากก็น้อย ดังนั้นจึงน่าสนใจที่จะวิเคราะห์บทบาทของภาพตัวแทนความตายเมื่อถูกนำเสนอนั้น มีบทบาทอย่างไรต่อสังคมร่วมสมัยซึ่งส่วนนี้ข้าพเจ้าจะทำการวิเคราะห์ในบทต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[40] อารยา ราษฎร์จำเริญสุข, **รู้หลับกับศิลป์: ประเด็นทัศนศิลป์และลายลักษณ์ว่าด้วยศิลปะ** (กรุงเทพฯ: คำสมัย, 2552), 42.

บทที่ 4
วิเคราะห์ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ.2545-2555)

เมื่อได้ทำการสำรวจผลงานศิลปะร่วมสมัยที่ปรากฏว่ามีการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ.2545-2555) ซึ่งถูกนำเสนอในรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งในงานจิตรกรรม ประติมากรรม สื่อผสม วีดิทัศน์และภาพถ่าย โดยที่ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอผ่านเรื่องราวต่างๆเพื่อสะท้อนแนวคิด ทัศนะของศิลปิน เช่น ชีวิตและความตาย,สังคม,การเมือง,ปรัชญา,ศาสนา,ความเชื่อและธรรมชาติ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามหากพิจารณาถึงมุมมองของความตายทั่วไปในสังคมร่วมสมัย ซึ่งนับตั้งแต่ศตวรรษที่ 20 (ดูแนวคิดมุมมองความตายในบทที่ 2) ความตายเป็นเรื่องที่ไม่มีใครอยากเข้าใกล้ ซึ่งส่งผลต่อภาพตัวแทนความตายทั่วไปที่ไม่ใครอยากจะดูหรือชม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือ ภาพของศพหรือคนตาย ดังที่ธเนศ วงศ์ยานนาวา กล่าวถึงสถานะภาพความตายไว้ในหนังสือ เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะว่า:

> สถานะของสิ่งลามกอนาจาร ไม่ว่าจะเป็นภาพที่น่าเกลียดน่ากลัว ภาพศพ ภาพที่แสดงความรุนแรง ภาพของอาการเจ็บป่วย ภาพของคนเป็นโรคร้าย เช่น ภาพของคนเป็นมะเร็ง ซึ่งกลายเป็นโรคต้องห้ามสำหรับสังคมตะวันตก นับเป็นสิ่งที่สร้างความสั่นสะเทือนกระทั่งบ่อนทำลายศีลธรรมอันดีงามของสังคม ไม่ว่าศีลธรรมอันดีงามของสังคมจะหมายถึงอะไร หรือเป็นศีลธรรมอันดีงามของชนชั้นหรือกลุ่มชาติพันธุ์ใดก็ตาม
>
> ...ภาพน่าเกลียดของร่างกายที่เสื่อมสภาพด้วยโรคร้ายกลายเป็นการนำเสนอที่ไร้รสนิยม เพราะไม่มีใครอยากเห็นสิ่งน่าเกลียดแบบนี้นอกอาณาเขตวงการแพทย์อีกต่อไป กล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า ภาพดังกล่าวไม่แตกต่างจากการนำเสนอภาพอวัยวะเพศที่แสดงให้เห็นถึงความอุบาทว์[1]

ดังนั้นภาพตัวแทนความตายจึงเป็นสิ่งที่ไม่ต้องการให้ถูกนำเสนอ ซึ่งบ่อยครั้งที่เรามักพบเห็นว่าภาพตัวแทนความตายเมื่อถูกนำเสนอผ่านสื่อต่างๆทั่วไป เช่น โทรทัศน์หรือหนังสือพิมพ์ จะถูกปิดบังเพื่อไม่ให้เห็นภาพตัวแทนความตายที่ชัดเจน อันเนื่องมาจากสถานะของภาพตัวแทนความตายเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ น่าขยะแขยง น่าเกลียดน่ากลัว อันส่งผลต่อบทบาทของภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอในงานศิลปะ

---

[1]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557), 19.

หากอ้างถึงคำกล่าวของธเนศ วงศ์ยานนาวา ข้างต้น ที่กล่าวถึงภาพตัวแทนความตายว่ามีสถานะที่ใกล้เคียงกับภาพลามกอนาจาร ดังนั้นในบทวิเคราะห์ภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทยในบทที่ 4 นี้ ข้าพเจ้าจึงได้ใช้กรอบการพิจารณาบางส่วนอันมาจากบทวิเคราะห์กาย โป๊ เปลือยและศิลปะของสุธี คุณาวิชยานนท์ในเอกสารคำสอนรายวิชา ศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัย ดังจะกล่าวต่อไปนี้

...การพิจารณาศิลปะกับรูปโป๊ เพื่อประเมินคุณค่าอะไรเป็นภาพโป๊ ลามกอนาจาร ซึ่งได้แบ่งแยกเจตนาซึ่งแบ่งได้ดังนี้

เจตนาในใจของผู้ทำ

อาจเป็นเรื่องยากที่จะล้วงลึกเข้าไปถึงความจริงแท้ๆในจิตใจของผู้ทำว่าคิดอะไรอยู่ แต่ผลงานจะเป็นตัวฟ้องความจริงออกมา

เจตนาที่ปรากฏในผลงานนั้นๆ

บางครั้งผู้ทำมีเจตนาบริสุทธิ์แต่ผลงานทำให้คนเข้าใจไขว้เขว หรือบ้างก็ใช้ศิลปะมาแอบอ้างขายภาพโป๊อนาจารแต่ผลงานจะฟ้องตัวมันเองว่าเจตนาของผู้ทำเป็นอย่างไรและมันเป็นศิลปะหรือไม่

เจตนาในใจผู้ดู (อัตวิสัยขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล)

เจตนาของผู้ดูนี้จะผสมผสานไปด้วยอคติ รสนิยมและมาตรฐานการตัดสินว่าอะไรโป๊หรือไม่ที่เป็นของส่วนตัว แต่ละคนจะไม่เหมือนและไม่เท่ากัน

โดยแท้จริงแล้วเจตนาทั้ง 3 ส่วน อาจจะแยกกันค่อนข้างยาก จะพิจารณาจากเจตนาโดยลำพัง อาจจะยังไม่เพียงพอ การจะประเมินระดับความโป๊หรือไม่โป๊ หรือจะพิจารณาว่าสิ่งนั้นๆจะเป็นศิลปะหรือเป็นแค่รูปโป๊ ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายๆอย่างที่ควรจะนำมาพิจารณาเช่น กาลเทศะ (กาละ, กาล คือ เวลา เทศะ คือ สถานที่และสภาพแวดล้อมหมายรวมไปถึงวัฒนธรรมเฉพาะในแต่ละที่ด้วย) และยังรวมไปถึงปัจจัยอื่นๆ ดังที่จะวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

เวลาและยุคสมัย

ขึ้นอยู่กับรสนิยม,ทัศนคติ,ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัยที่มีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มักจะมีแนวโน้มว่าสังคมจะยอมรับเรื่องโป๊ เปลือยได้มากขึ้นเรื่อยๆ เช่น ดีกรีความโป๊ในนิตยสารแฟชั่นหรือภาพเปลือยที่ดูโป๊ขึ้นเรื่อยๆตามหน้าหนึ่งของหนังสือพิมพ์รายวัน หรือในงานวรรณกรรมสมัยใหม่อย่าง **เรื่องของจันดารา** ของ **อุษา เพลิงธรรม** ที่แม้ว่าผู้ประพันธ์จะใช้วรรณศิลป์ที่งดงามในการเขียน แต่การ

แสดงอารมณ์ทางเพศก็โจ่งแจ้งกว่าบทอัศจรรย์ในวรรณคดีแบบ **ขุนช้างขุนแผน** และ **พระลอ** มากมายหลายเท่าตัว

แต่ในขณะเดียวกันหากย้อนกลับไปดูสังคมไทยในยุคก่อนที่จะรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาเต็มๆอย่างทุกวันนี้ หญิงไทยที่แต่งงานแล้วก็สามารถเดินเปลือยอกในที่สาธารณะได้ หรือการห่มสไบหรือผ้าแถบก็ดูออกจะโป๊สำหรับมาตรฐานไทย

ความบ่อยของการรับสัมผัส พบเห็น ก็จะทำให้เกิดความคุ้นเคยจนสามารถยอมรับได้ในที่สุด ซึ่งทำให้ของเขตการยอมรับสิ่งที่โป๊และเปลือยถูกขยับขยายกว้างออกไปเรื่อยๆ

สถานที่และสภาพแวดล้อม

สถานที่และบริบท (สถานการณ์และสภาพแวดล้อม) ของสถานที่ก็มีส่วน เช่น รูปโป๊หรือรูปศิลปะ เมื่ออยู่ในหอศิลปะ,พิพิธภัณฑ์,บาร์,ซ่อง,หนังสือโป๊,หนังสือแพทย์ จะสร้างผลต่อการยอมรับ รับรู้และความรู้สึกที่ต่างกันออกไป

การยอมรับจากสถาบันที่สังคมให้ความเชื่อถือก็สามารถโน้มน้าวจิตใจคนในสังคมได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น ภาพเปลือยที่ได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมระดับชาติหรือนานาชาติก็คงทำให้คนทั่วไปเห็นคล้อยตามว่ามันเป็นศิลปะที่ดีไปด้วยเช่นกัน

วัฒนธรรมเฉพาะในแต่ละพื้นที่

แต่ละสังคมจะมีระดับมาตรฐานของศีลธรรมและขนบธรรมเนียมต่างกัน ความเข้าใจในความโป๊ หรือความเป็นศิลปะในแต่ละสังคมมักจะไม่เหมือนกัน ไม่อาจจะใช้มาตรฐานเดียวกันก็ได้

ตัวอย่างเช่น ธรรมเนียมการคลุมหน้าของอินเดีย ที่ถือว่าบริเวณใบหน้าใต้ลงมาเป็นพื้นที่ส่วนตัวไม่ควรเปิดเผยให้คนอื่นเห็น

อิทธิพลจากวัฒนธรรมต่างถิ่นก็มีส่วนทำให้วัฒนธรรมเกี่ยวกับความโป๊เปลือยและศิลปะเปลี่ยนไป เช่น วัฒนธรรมเกี่ยวกับหน้าอกและนมของผู้หญิงเอเชีย เช่น ไทยและบาหลีในอดีตก่อนที่ฝรั่งจะเข้ามามีอิทธิพล เป็นเรื่องปกติที่สาวไทยและบาหลีจะเปลือยอกในที่สาธารณะ จนกระทั่งสังคมไทยและบาหลีต้องปรับตัวให้เข้ากับมาตรฐานฝรั่งในยุคนั้นที่ถือว่าการเปลือยกายในที่สาธารณะเป็นการแสดงความป่าเถื่อนและด้อยพัฒนา

กลวิธีในการนำเสนอ

การนำเอาศิลปะมากลบความโป๊ หรือการทำให้ความโป๊โดดๆกลายเป็นศิลปะขึ้นมาได้ เช่น

การทำให้งาม

การแสดงความงามของร่างกายหญิงที่อ่อนช้อยหรอชายที่เข้มแข็ง งดงามจนไม่แสดงความรู้สึกทางกามารมณ์ต่อไป (ทำให้ของที่ดาดๆต่ำๆให้เลอเลิศจนอยู่เหนือความรู้สึกทางโลกย์)

การทำให้หลุดจากความจริง

การลด ตัดทอน ดัดแปลงรูปเปลือยให้ขาดความสมจริง ขาดความเย้ายวนหรือเซ็กซี่ กลายเป็นความงามของรูปทรงในเชิงนามธรรมหรือแบบอุดมคติ หรือการเปลี่ยนสีสันให้เกิดความสวยงามหรือดูแปลกตาจนหลุดพ้นไปจากความรู้สึกทางกามารมณ์

การจัดสรรความสำคัญในภาพ

การให้ความความสำคัญต่อปัจจัยต่างๆในภาพ เช่น การทำให้ภาพเบลอ หรือใช้ฝีแปรงในการกลบความโป๊ให้น้อยลง การเน้นหรือการลดหรือขยายขนาดของภาพหรือรูปทรงที่โป๊หรือเปลือยก็ช่วยให้ระดับความรุนแรงของความโป๊หรือความรู้สึกทางกามารมณ์ลดหรือเพิ่มตามไปด้วย

การยกระดับทางความคิด

การให้ความสำคัญกับแนวความคิดทางศิลปะทั้งในเชิงปรัชญาและจิตวิทยา เช่น ผลงานบางชิ้นของศิลปินลัทธิเหนือจริง (**เซอร์เรียลิสม์** Surrealism) หรือการที่ศิลปินใช้ภาพโป๊เปลือยเพื่อประชดหรือประท้วงสังคม หรือเป็นการพยายามขยายพรมแดนทางศิลปะ ฝ่าฝืนข้อห้ามในสังคม...

<u>อัตวิสัยของมนุษย์ปุถุชน</u>

ปัญหาสำคัญที่ทำให้เกิดการถกเถียงจนหาข้อตกลงกันไม่ได้ก็คือความคิดเห็นและรสนิยมที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล และเส้นแบ่งศีลธรรมของแต่ละคนที่มีทั้งหนาบางมาตรฐานไม่เท่ากัน[2]

จากตัวอย่างการวิเคราะห์ดังกล่าว เมื่อพิจารณาภาพตัวแทนความตายผลงานศิลปะร่วมสมัยในช่วงเวลา 10 ปีที่ผ่านมาโดยใช้กรอบคิดบางส่วนเช่นเดียวกันกับข้างต้นโดยพิจารณาร่วมกับท่าทีของสังคมร่วมสมัยที่มุมมองต่อความตายดังที่กล่าวมาข้างต้น สามารถแบ่งภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยออกได้เป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

---

[2]สุธี คุณาวิชยานนท์, “กาย โป๊ เปลือยและศิลปะ” (เอกสารคำสอนวิชา 215 427 ศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัย Contemporary Art and Culture), 133-136.

1. ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะไม่ขัดแย้งกับแนวคิดสังคม

กล่าวคือ ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอโดยไม่ขัดแย้งกับการรับรู้ทั่วไปของคนในสังคมซึ่งโดยพื้นฐานมองภาพตัวแทนความตายเป็นเรื่องห่างไกล แต่ทั้งนี้ผลงานกลุ่มนี้ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายโดยไม่ขัดแย้งกับสังคมไม่สวนทางกับความคาดหวังของสังคมต่อศิลปะ ที่มองว่าศิลปะต้องนำเสนอให้เห็นถึงความงามที่ตรงกับแนวคิดของคนส่วนใหญ่ ดังที่ มัย ตะติยะ ได้กล่าวถึงความหมายของความงามไว้ในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ทางทัศนศิลป์ ว่า:

> ความงาม หมายถึง การกำหนดความรู้สึกจากการรับรู้สู่จิตใจตามภาวะที่มีความเหมาะสมกับกาลเทศะตรงความต้องการและรสนิยมของคนส่วนใหญ่ในสังคมนั้นๆ ดังนั้นความงามแต่ละยุคแต่ละสมัยย่อมมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสิ่งเหล่านี้คือ สภาพสังคม ศาสนา วัฒนธรรม สภาวะอารมณ์และความศรัทธา[3]

ทั้งนี้คำว่า “รสนิยม” หมายถึง ความนิยมชมชอบ ความพอใจ โดยที่“รสนิยม” ที่ดีก็ต้องแสดงออกให้เห็นถึงคุณค่าและความดีงามของสังคมโดยรวม-คุณค่าที่ทุกคนมีร่วมกันจน (Sensus communis) จนถือว่าเป็นสามัญสำนึก (common sense) [4] เช่นนั้นแล้วภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้จึงเป็นภาพตัวแทนความตายที่สังคมทั่วไปยอมรับ ซึ่งแม้ว่าจะเป็นภาพตัวแทนความตายแต่กระนั้นก็ไม่ได้มีผลเชิงลบหรือขัดแย้งกับสังคมโดยที่ขึ้นอยู่กับการนำเสนอของศิลปินที่เป็นไปตามรสนิยมของคนไทย โดยจากการวิเคราะห์จะเห็นได้ว่าศิลปินมีกลวิธีในการนำเสนอดังต่อไปนี้

นำเสนอภาพตัวแทนความตายผ่านงานทัศนศิลป์ประเภทจิตรกรรมแลประติมากรรม

ด้วยความที่การสร้างสรรค์ผลงานประเภทงานจิตรกรรมและงานประติมากรรมนั้นวางอยู่บนพื้นฐานความรู้ความเข้าใจของคนส่วนใหญ่ กล่าวคือ คนกลุ่มทั่วไปยอมรับได้ ดังนั้นงานประเภทดังกล่าวนี้จึงไม่ได้สร้างความแปลกหน้าหรือแปลกใจให้เกิดกับคนดู อันเนื่องมาจากด้วยความคุ้นชินของคนดูศิลปะส่วนใหญ่ที่มองว่าศิลปะ คือ ภาพวาดหรือรูปปั้น (จิตรกรรมหรือประติมากรรม)

กล่าวได้ว่าการนำเสนอภาพตัวแทนความตายด้วยการสร้างเป็นงานจิตรกรรมหรือประติมากรรม ไม่ได้สร้างความน่ากลัวแต่กลับถูกให้คุณค่าความงามว่าเป็นผลงานศิลปะ และยังช่วยลดทอนความน่ากลัวและความสยดสยองของภาพตัวแทนความตาย และดูราวกับว่ามันห่างไกลจากความจริง ดังที่ น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวในบทความ ความงามในภาพคนตาย ว่า:

> ความงามของศิลปะมิใช่อยู่ที่รูปผู้หญิงเปลือยร่างในท่าต่างๆหรือภาพทิวทัศน์อันงดงามของธรรมชาติ หรือแง่มุมของวัสดุสิ่งของที่จัดสรรไว้ด้วยแสงเงาอันดีเลิศเสมอไป

---

[3]มัย ตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์** (กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2547), 10.

[4]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, **เมื่อฉันไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ**, 34.

> บางครั้งภาพคนตายก็อาจเป็นจุดเด่นจุดหนึ่งที่เหมาะสำหรับนำมาเป็นหัวข้อในการเขียนภาพหรือปั้นสลักเช่นเดียวกัน และศิลปินคนสำคัญของยุโรปหลายท่านเคยประความสำเร็จอย่างงดงามมาแล้ว[5]

ทั้งนี้แม้ว่าการสร้างสรรค์ของศิลปินพยายามแสดงออกให้ใกล้เคียงหรือแสดงออกให้เหมือนจริงตามที่ตาเห็นหรือจากประสบการณ์ด้วยเทคนิควิธีการต่างๆ ดังที่ ธนาวิ โชติประดิษฐ์ กล่าวในหนังสือ ปรากกฎการณ์นิทรรศการว่า “ศิลปะได้พยายามเสนอความจริง จิตรกรรมสะท้อนให้เห็นความเป็นจริง”[6]

แต่กระนั้นหากย้อนกลับไปสู่แนวคิดของเพลโต (Plato) ที่กล่าวไว้ว่า โลกที่เราอาศัยอยู่เป็นเพียงการเลียนแบบ (Mimesis/imitation) จากโลกแห่งสารัตถะ (ความจริงที่สมบูรณ์แบบ) ดังนั้นงานศิลปะที่เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นอีกทีก็ย่อมเป็นการเลียนแบบอีกขั้นหนึ่งซึ่งมีความห่างไกลจากความเป็นจริงที่เป็นต้นเค้า “ต้นแบบ”[7] ดังเช่น จิตรกรรมภาพทิวทัศน์ของจิตรกรลัทธิประทับใจ (Impressionism) สร้างงานขึ้นโดยมีธรรมชาติเป็นแบบ แต่ก็เป็นเพียงการถ่ายแบบจากธรรมชาติมาเป็นบางส่วน

ดังนั้นหากพิจารณาคำกล่าวข้างต้นแล้วอาจทำให้คิดได้ว่าภาพตัวแทนความตายที่ศิลปินพยายามเสนอออกมานั้น อาจเกิดขึ้นจากการเลียนแบบสิ่งที่มีอยู่จริงหรือเกิดจากนึกฝัน สมมุติขึ้นแต่งขึ้นคิดขึ้นหรือเป็นเหตุการณ์ที่ศิลปินประสบมาก่อนซึ่งอาจจะเป็นภาพที่มาจากสิ่งที่มีอยู่จริงหรือจิตจินตนาการก็เป็นได้ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ มัย ตะติยะ ที่กล่าวในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ทัศนศิลป์ ว่า:

> ...ศิลปินต้องการแสดงออกทุกแง่มุมของชีวิตให้ปรากฏออกมาเป็นผลงานที่สร้างสรรค์ด้วยรูปแบบจากความจริงผสมผสานจิตนาการ แต่ในความเป็นจริงแล้วมนุษย์ต้องการดูผลงานที่เห็นในชีวิตจริง...มีทั้งความเจ็บปวด ความทุกข์ทรมาน...ความตาย...สิ่งเหล่านี้เป็นต้นแบบในการถ่ายทอดเป็นผลงาน แต่แท้จริงผลงานเป็นเพียงจิตนาการไม่ใช่เรื่องจริง ศิลปินไม่อาจเอาเรื่องในชีวิตจริงไม่ว่าเหตุการณ์ใดๆ เข้าไปใส่ไว้ในผลงานจริงได้...[8]

---

[5]ประยูร อุลุชาฎะ, **วิวัฒนาการของศิลปะ** (กรุงเทพฯ : 2020 เวิลด์ มีเดีย, 2542), 63.

[6]ธนาวิ โชติประดิษฐ, **ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2553), 15.

[7]เรื่องเดียวกัน, 220.

[8]มัย ตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์**, 212.

จากที่กล่าวข้างต้นว่าผลงานศิลปะประเภทจิตรกรรมประติมากรรม เป็นการสร้างสรรค์ที่สังคมยอมรับและไม่ขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ ซึ่งทำให้ภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอในผลงานเหล่านี้ถูกมองว่าเป็นศิลปะ ดังเช่น ในผลงานของประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์ ผลงานชื่อ **Talking to her** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 51) ซึ่งประดิษฐ์ได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เหมือนจริง (Realistic) นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์โครงกระดูก ซึ่งภาพตัวแทนความตายที่ประดิษฐ์นำเสนอนั้นกลับไม่ได้ทำให้ผู้ชมต้องสะเทือนใจหรือเบือนหน้าหนี เป็นภาพตัวแทนความตายแต่กลับให้คุณค่าในด้านความงาม รวมไปถึงความสามารถของศิลปินที่สามารถถ่ายทอดผลงานออกมาได้เหมือนจริง

เช่นเดียวกันกับงานของเอกชัย ปราบปัญจะ ในผลงานชื่อ **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 2** และ **ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข 3** (พ.ศ.2553) (ภาพที่ 59-60) ที่ศิลปินนำเสนอความตายในรูปลักษณ์ชิ้นส่วนของร่างกายหมูที่เหมือนจริงทั้งสีสันและรูปทรง แต่กระนั้นก็ทำให้นึกไม่ได้ว่างานจิตรกรรมนั้นเป็นเพียงการเลียนแบบและยังมีความงามทางศิลปะและแสดงความสามารถของศิลปินที่สามารถสร้างผลงานได้เหมือนกับของจริง หรืออย่างในผลงานชื่อ **Who's afraid of red, yellow, and green** (พ.ศ.2553) ของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิชที่นำเสนอภาพเขียนเหตุการณ์ทางการเมืองบนผนังที่นำเสนอภาพของคนตายแต่ก็ไม่ได้มีความน่ากลัวเท่าใดนักหากเปรียบกับความตายของจริงอีกทั้งการใช้สีที่ไม่เหมือนจริงช่วยลดความน่าเกลียดน่ากลัวของภาพตัวแทนความตายลงไป (ภาพที่ 68-69) หรืออย่างในผลงานภาพพิมพ์ชื่อ **ท้องฟ้าบนผิวน้ำ** (พ.ศ.2555) ของชัชวาลย์ วรรณโพธิ์ ที่ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายจากความจริงตามธรรมชาติ แต่กระนั้นก็ไม่ได้มีความน่ากลัวแต่อย่างใด ผลงานกลับให้ความรู้สึกความงามของธรรมชาติและความงามทางศิลปะ (ภาพที่ 75)

นำเสนอภาพตัวแทนความตายด้วยรูปลักษณ์ที่คนทั่วไปคุ้นเคย

หากกล่าวถึงภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูก จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะพบว่าถูกนำเสนอมาเป็นเวลายาวนานและถูกใช้ผลงานศิลปะจำนวนมาก ทั้งในงานศิลปะของตะวันตกและของไทย ซึ่งจากการที่ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ดังกล่าวถูกนำเสนอเรื่อยมาอย่างต่อเนื่อง ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา ได้แสดงทรรศนะในหนังสือ เมื่อไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะว่า "...สำหรับภาพตัวแทนความตายส่วนใหญ่จะเป็นสัญลักษณ์มากกว่าภาพศพจริง..."[9] และสัญลักษณ์ดังกล่าวก็คือ โครงกระดูกและหัวกะโหลก

ดังเช่น ในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันบนผ้าใบของวินเซนต์ แวน โก๊ะ (Vincent Van Gogh) ชื่อ **Skull with Burning Cigarette** (ค.ศ.1885-1886) หรือแม้กระทั่งในวัฒนธรรมป๊อป (Pop art) เช่น ผลงานชื่อ **skull** (ค.ศ.1976) ของ แอนดี้ วอร์ฮอล์ (Andy Warhol) หรือศิลปะร่วมสมัยของตะวันตกอย่างในงานของเดเมียน เฮิร์ต (Damien Hirst) ผลงานประติมากรรมในรูปของหัวกะโหลกประดับด้วยเพชรชื่อ **For the Love of God** (ค.ศ.2007) (ภาพที่ 76) ที่ถึงแม้ตัววัตถุจะ

---

[9]ธเนศ วงศ์ยาวนาวา, **เมื่อไม่มีขน ฉันจึงเป็นศิลปะ**, 52.

เป็นภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกที่เป็นของจริงแต่ด้วยหัวกะโหลกถูกใช้ในการสร้างงานศิลปะมานานจนผู้คนต่างเคยชินกับมันเช่นเดียวกันกับในมุมของศิลปะ

ภาพที่ 76 Damien Hirst, **For the Love of God**, ค.ศ. 2007, Platinum, diamonds and human teeth, 171 x 127 x 190 mm.

ที่มา: Damien Hirst, **Damien Hirst**, accessed July 24, 2014, available from http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god

อาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า ด้วยความที่โครงกระดูกและหัวกะโหลกไม่มีค่าของความเป็นอัตตา หน้าตาและบุคลิกภาพ ไม่มีลักษณะที่เฉพาะเจาะจงได้ว่าเป็นบุคคลใดเปรียบได้กับว่าเป็นสิ่งที่สากลเพราะทุกสรรพสิ่งต่างมีเช่นเดียวกัน อีกทั้งภาพเหล่านี้ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดเหมือนจริง กล่าวคือไม่ใช่ศพคนจริง มีลักษณะที่เหมือนกันทุกโครงกระดูกทุกหัวกะโหลกจนกลายเป็นสัญลักษณ์และความเคยชินว่าเป็นสัญลักษณ์แห่งความตาย

ดังนั้นจะเห็นได้ว่านับตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบัน บ่อยครั้งมีการหยิบยกภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูกมานำเสนอ ซึ่งด้วยความที่ถูกนำเสนอบ่อยครั้งจนทำให้ในบางครั้งภาพตัวแทนความตายดังกล่าวให้ความรู้สึกที่ธรรมดาสามัญ ไร้ซึ่งความน่าเกลียดน่ากลัว และด้วยเหตุผลนี้จึงทำให้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูกนั้นกลายเป็นสิ่งที่ยอมรับได้ เกิดความคุ้นเคยจึงไม่แปลกที่จะพบเห็นผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยมีการใช้เป็นสื่อในงานศิลปะและจากผลงานศิลปะร่วมสมัยในช่วง 10 ปีที่ผ่านมาภาพตัวแทนความตายใน

รูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูกถูกนำเสนอมากกว่าภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์อื่น หรือรูปลักษณ์ของศพหรือซากศพ

ภาพที่ 77 อติ กองสุข, **X-ray series** , พ.ศ.2555, วาดเส้นบนกระดาษ
ที่มา: NumThong Gallery, **Uncensored**, accessed July 15, 2013, available from http:// gallerynumthong.com/exhibitions/2013/ex_uncensored.php

ทั้งนี้การนำภาพตัวแทนความตายรูปของหัวกะโหลกและโครงกระดูกมาใช้เป็นสื่อในงานศิลปะร่วมสมัยไทยไม่ได้แสดงถึงความขัดแย้งกับแนวคิดเกี่ยวกับความตายในสังคมร่วมสมัยไทย ซึ่งจะเห็นได้จากผลงานศิลปะจำนวนมากที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกและโครงกระดูก ดังเช่น ผลงานชื่อ **What will leave behind** (พ.ศ.2555) ของสุวรรณี สาระบุตร ได้สร้างหัวกะโหลกนับแสนชิ้นเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยที่กะโหลกเหล่านี้ไม่ได้มีความน่ากลัวแต่อย่างใด (ภาพที่ 44-45) หรืออย่างในผลงานคามิน เลิศชัยประเสริฐ ที่ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลกในผลงานชุด **Before birth after death** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 44-45) หรือในผลงานของอติ กองสุข ในผลงานชื่อ **skull 1** (พ.ศ.2555), **skull 2** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 71) นอกจากนี้ยังมีผลงานของอติที่ไม่ได้ยกตัวอย่างในบทที่ 3 แต่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลกในงานศิลปะ เช่น ผลงานชื่อ **X-ray series** (พ.ศ.2555) **Reach 2** (พ.ศ.2555) เป็นต้น (ภาพที่ 77)

ในขณะที่ผลงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลก ในงานศิลปะอยู่บ่อยครั้ง ดังเช่น ในผลงานชื่อ **Running dogs Scene today! (หมารับใช้วันนี้)** (พ.ศ. 2553) (ภาพที่ 67) ในขณะเดียวภาพตัวแทนความตายก็ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะของวสันต์ต่อเนื่องโดยที่ภาพตัวแทนความตายนั้นซึ่งศิลปินมีการนำเสนอรูปลักษณ์ของหัวกะโหลก เช่น ผลงานชื่อ **Dam Kills Water, Kills Man, Kills Fish** (พ.ศ.2545),**The Rascal** (พ.ศ.2555), **17 - 19 May, 1992**

(พ.ศ.2553) เป็นต้น เช่นเดียวกันกับผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **มงกุฎ** (พ.ศ.2555) ของรัฐภูมิ ผิวพันธมิตร (ภาพที่ 63) ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก ในขณะที่ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **สังสารวัฏ D** (พ.ศ.2553) (ภาพที่ 50) และผลงานของศรีวรรณอีกหลายชิ้นที่ไม่ได้กล่าวถึงในบทที่ 3 แต่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกเช่นกัน ดังเช่นในผลงานชื่อ **เริงระบำ** (พ.ศ. 2554) (ภาพที่ 78)

นอกจากนี้ยังผลงานที่ไม่ได้ยกตัวอย่างในบทที่ 3 แต่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปหัวกะโหลก ดังเช่น ผลงานชื่อ **Cold** (พ.ศ.2554) ของทวีศักดิ์ ศรีทองดี ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกในผลงาน (ภาพที่ 79) หรืออย่างในผลงานของธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ผลงานชื่อ **อนิจจตา** (พ.ศ.2554) และ **อุปาทาน** (พ.ศ. 2555) (ภาพที่ 80)

ภาพที่ 78 ศรีวรรณ เจตหัตถการกิจ, **เริงระบำ**, พ.ศ.2554, สีน้ำมันบนผ้าใบ
ที่มา: merveilleusechiang-mai, **Moca de Bangkok**, เข้าถึงเมื่อ 15 กรกฎาคม 2556, เข้าถึงได้จาก http://www.merveilleusechiang-mai.com/a-moca-de-bangkok-museum-of-contemporay-art-12

ภาพที่ 79 ทวีศักดิ์ ศรีทองดี, **cold**, พ.ศ.2554, สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 130 x 150 ซม.
ที่มา: Thavibu Gallery, **Thai Artists, Thaweesak Srithongdee,** accessed July 24, 2014, available from http://www.thavibu.com/thailand/thaweesak_srithongdee/THA8035.htm

ภาพที่ 80 ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, **อนิจจตา**, พ.ศ.2554, สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 175X125 ซม.
ที่มา: วิโชค มุกดามณี, **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, 2555), 178.

ทั้งนี้หากจะมองในมุมของศิลปิน ก็จะเห็นได้ว่าศิลปินเองก็มีความคุ้นเคยกับภาพตัวแทนความตายดังกล่าว ด้วยเหตุที่ศิลปินทั้งหลายต่างได้ผ่านการศึกษารูปทรงเหล่านี้ในวิชากายวิภาค ซึ่งน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ศิลปินมีความสนใจในรูปทรงของหัวกะโหลกและโครงกระดูกและนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง[10] ดังที่รสริน กาสต์ กล่าวในบทความชื่อ “กะโหลกมนุษย์” รูปทรงที่โดนใจศิลปินมาหลายยุคสมัย ว่า:

> ...การนำเสนอของแต่ละคนต่างทำให้หัวกะโหลกมิได้หยุดอยู่เพียงการเป็นกระดูกส่วนศีรษะหรือเพียงเฉพาะสัญลักษณ์แห่งความตายเท่านั้น กุศโลบายของศิลปินจะทำการพลิกความคิดพลิกมุมมองให้ผู้ชมได้ประหลาดใจและสร้างการจดจำกับบริบทใหม่ๆ เสมอ[11]

จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายที่ถูกใช้จนกลายเป็นสัญลักษณ์ คือ ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกและหัวกะโหลก ซึ่งแม้ว่าโดยตัวของมันเองภาพตัวแทนความตายดังกล่าวนั้นจะมีความหมายแสดงถึงการสิ้นสุดของชีวิตหรือความตาย อย่างไรก็ตามด้วยเหตุของความคุ้นเคยของรูปทรง อีกทั้งด้วยความที่ถูกใช้ในงานศิลปะมาเป็นเวลานาน จึงทำให้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกและโครงกระดูกกลายเป็นสัญลักษณ์ที่สามารถใช้ได้ทั่วไป

นอกจากนี้ด้วยการที่ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ดังกล่าวนี้เป็นยอมรับในสังคม ซึ่งไม่ใช่เฉพาะในสังคมไทยเท่านั้น แต่ยังถูกยอมรับในสังคมกว้างจนสามารถที่จะกล่าวได้ว่าหัวกะโหลกและโครงกระดูกมีความเป็นสัญลักษณ์สากล และเป็นที่นิยม ซึ่งไม่เพียงแต่ในงานทัศนศิลป์ ภาพตัวแทนความตายอย่างหัวกะโหลกยังเป็นที่นิยมในงานออกแบบในชีวิตประจำวัน ดังเช่น เป็นสัญลักษณ์ที่ใช้ในการสักร่างกาย เป็นสัญลักษณ์ใช้ในงานแฟชั่น ตกแต่งเครื่องแต่งกาย หรือตกแต่งเฟอร์นิเจอร์ เป็นต้น

นำเสนอด้วยความงามทางศิลปะ

เมื่อสังคมมองความตายเป็นเรื่องส่วนตัวและภาพตัวแทนความตายเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ ไม่เหมาะที่จะเปิดเผยจึงมีการนำศิลปะมาควบคุมให้อยู่ภายใต้กรอบคิดเรื่องความงาม ดังนั้นภาพตัวแทนความตายจึงมักมีการปรุงแต่งมากกว่าจะเป็นไปตามธรรมชาติ โดยที่มีการนำเสนอภาพตัวแทนความตายด้วยการนำเอาศิลปะมากลบความน่ากลัว น่ารังเกียจ ด้วยการแสดงให้เห็นถึงการแสดงความงามทางศิลปะ

---

[10] รสริน กาสต์, "กะโหลกมนุษย์" รูปทรงที่โดนใจศิลปินมาหลายยุคสมัย,” **Fine Art** 9, 93 (ส.ค. 2555), 14-18.

[11] เรื่องเดียวกัน,15.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ดังเช่น ผลงานชื่อ **Eat bakery** (พ.ศ.2546) (ภาพที่ 61-62) ของกิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์ ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายที่ทำจากขนมปังในรูปลักษณ์ของชิ้นส่วนซากศพ ที่น่าเกลียดน่ากลัว แต่ทั้งนี้ถือว่าเป็นความงามเพราะเป็นสิ้นส่วนซากศพเหล่านี้ไม่ใช่ของจริงแต่เป็นการเลียนแบบให้เหมือนจริงที่ทำขึ้นจากขนมปัง ดังที่อำนาจ เย็นสบาย ได้กล่าวในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ ถึงคุณค่าของความงามไว้ว่า:

> ...คุณค่าทางความงาม (Beauty) จะต้องควบคู่ไปกับความจริง (truth) ความงามที่ปราศจากความจริงย่อมไร้ค่า และความจริงในทัศนะนี้ก็คือ ความจริงที่ปรากฏเห็นได้ในธรรมชาติ...
>
> การอ้างถึงความจริงที่ปรากฏให้เห็นตามธรรมชาติ มิใช่เป็นการถ่ายทอดธรรมชาติที่เห็นทั้งหมด แต่ต้องสร้างสิ่งที่เหนือธรรมชาติ หมายความว่า มนุษย์เป็นผู้สำคัญและมีสิทธิในการที่จะดัดแปลงแก้ไขธรรมชาติให้สมบูรณ์ตามทรรศนะของศิลปิน ...[12]

อีกทั้งภาพของความน่าเกลียด ขยะขแยงของชิ้นส่วนซากศพนี้ทำให้เราสะเทือนอารมณ์ และตระหนักถึงความตายซึ่งถือว่าเป็นผลดีและเป็นประโยชน์ ดังที่อาจารย์ศิลป์ พีระศรีได้ยกตัวอย่างในกรณีของภาพคนขี้เมาในหนังสือ ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ในบทความ ชื่อ ศิลป และศีลธรรม ไว้ว่า:

> ภาพเขียนเป็นกลุ่มคนขี้เมา แสดงอากัปกิริยา ท่าทางต่างๆ ตามแบบของคนขี้เมาโดยเฉพาะ ซึ่งก่อให้เกิดอาการน่าสังเวชแก่คนดูที่ไม่เมานั้นอาจเป็นผลดีที่ช่วยแก้สันดานคนติดเหล้าได้ โดยชี้ให้เขาเห็นว่าขณะที่เขาเมามายนั้น เป็นสิ่งเลวทรามน่าสังเวชเพียงใด ภาพที่แสดงถึงผู้หญิงเปลือยในลักษณะที่น่ารังเกียจอดสูก็อาจกล่าวเปรียบเทียบเช่นเดียวกับภาพคนขี้เมา อันที่จริงภาพเช่นนั้นก็แสดงอาการให้เราเห็นว่าเป็นภาพอกุศล[13] แต่เมื่อเราเห็นรูปวัตถุเช่นนี้ แล้วเกิดอาการรังเกียจหรือสยะสแยงก็เท่ากับเตือนเราไม่ให้ปล่อยตัวไปตามสัญชาตญาณฝ่ายต่ำเยี่ยงสัตว์มากนัก เพราะรูปวัตถุที่ไม่เกื้อกูลต่อจิตใจเป็นสิ่งที่น่ารังเกียจ...[14]

---

[12]อำนาจ เย็นสบาย, **สุนทรียศาสตร์** (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2523), 23.

[13]อกุศล หมายถึง ไร้ศีลธรรม อ้างถึงในศิลป์ พีระศรี, “ศิลป และศีลธรรม,” ใน **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 55.

[14]ศิลป์ พีระศรี, “ศิลป และศีลธรรม,” ใน **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 58.

จากคำกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นว่าแม้ภาพที่นำเสนอจะเป็นสิ่งที่น่าเกลียด แต่กระนั้นนั้นก็เป็นสิ่งที่ดีมีคุณค่าในแง่ของการเตือนสติผู้คนเสียมากกว่าจะถูกปฏิเสธกลายเป็นความงามทางศิลปะ ซึ่งผลงานที่นำเสนอความงามทางศิลปะนั้นยังเป็นผลงานที่มนุษย์และสังคมยอมรับว่ามีคุณค่าและประโยชน์ต่อสังคม ซึ่งผลงานศิลปะให้ผลในทางที่ดีงามเหมาะสมกับกาลเทศะในสังคมและวัฒนธรรมอันดีงามซึ่งภาพความตายที่ถูกจัดอยู่ในกลุ่มนี้ยังมีกลมีวิธีการนำเสนออื่นๆ เช่น

การจัดสรรความสำคัญในภาพ การให้ความสำคัญต่อปัจจัยต่างๆในภาพ เช่น การทำให้ภาพเบลอหรือใช้ฝีแปรงในการกลบความน่ากลัวให้น้อยลง การเน้นหรือลดความกลัวด้วยการลดหรือขยายขนาดของภาพหรือรูปทรง ก็ช่วยให้ระดับความรุนแรงของความรู้สึกลดหรือเพิ่มตามไปด้วย

ภาพที่ 81 วสันต์ สิทธิเขตต์, **The rascal!**, พ.ศ.2555, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
ที่มา: Ocula, **Vasan Sitthiket**, เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2557, เข้าถึงได้จาก http://ocula.com/art-galleries/thavibu-gallery/artworks/vasan-sitthiket/the-rascal!/

ดังเช่น ในผลงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ ชื่อ **Running dogs Scene today! (หมารับใช้วันนี้)** (พ.ศ.2553) (ภาพที่ 67) ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลกในผลงานศิลปะ แต่ไม่ถูกจัดสรรอยู่ในส่วนที่สำคัญในภาพและมีขนาดเล็ก นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ไม่ได้กล่าวในบทที่ 3 ที่วสันต์ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในผลงานศิลปะแต่ภาพตัวแทนความตายไม่ดูน่ากลัวเนื่องจากภาพตัวแทนความตายถูกลดทอนทั้งขนาดและไม่ได้อยู่ในส่วนสำคัญของภาพ เช่น ในผลงานชื่อ **The rascal!** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 81) หรืออย่างในผลงานสมพง อดุลยสารพันกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะแนวเซอร์เรียลิสม์ ดังเช่น ผลงานชื่อ **อาบจันทร์** (พ.ศ.2554) สมพงได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในภาพ แต่กระนั้นภาพตัวแทนความตายมีขนาดเล็กและอยู่ส่วนด้านล่างของภาพ (ภาพที่ 74)

การใช้สี สีสามารถเร้าอารมณ์เชิงสุนทรียภาพทางจักษุประสาทตา จึงมีส่วนสำคัญในงานศิลปกรรม[15] ซึ่งตามหลักของจิตวิทยา สีมีผลต่อการรับรู้ของมนุษย์อันส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึก ในขณะที่การใช้สีในงานทัศนศิลป์เองเมื่อนำมาสร้างสรรค์ส่งผลต่อการรับรู้สุนทรียภาพ ดังนั้นผลงานที่มีภาพความตายบางชิ้นจึงเปลี่ยนสีหรือสีไม่จริง เรียกได้ว่ากลายเป็นความงามทางศิลปะไป หรือการเปลี่ยนสีสันให้เกิดความสวยงามหรือดูแปลกตาจนหลุดพ้นจากความรู้สึกน่ากลัว ให้อารมณ์ความรู้สึกและความฝันจินตนาการซึ่งอาจไม่ใช่ความจริงก็ได้

ดังเช่นในผลงานของในงานของวสันต์ สิทธิเขตต์ ที่มีการใช้สีที่จัดจ้าน เกินความเป็นจริง ทำให้ภาพหลุดออกจากน่ากลัว เช่นเดียวกันกับในผลงานชื่อ **สังสารวัฏ D** (พ.ศ.2553) ของศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ (ภาพที่ 50) ศิลปินได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปโครงกระดูกแต่ศิลปินมีการใช้สีที่จัดจ้านซึ่งทำให้ภาพไม่ได้ให้อารมณ์ที่น่ากลัวหรือเหมือนจริงแต่กลับแสดงฝีมือทางศิลปะเสียมากกว่า

หรืออย่างในผลงานของรัฐภูมิ ผิวพันธมิตร ในผลงานชื่อ **อมตะสีชมพู** (พ.ศ.2555) ซึ่งรัฐภูมิได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก แต่ทั้งนี้ได้ใช้สีโทนเรียบ กลายเป็นความงามทางศิลปะไป ด้วยสีสันและฝีแปรงของศิลปินที่ดูแปลกตาจนหลุดพ้นจากความรู้สึกน่ากลัว ให้อารมณ์ความรู้สึกถึงความงดงามทางศิลปะ (ภาพที่ 63)

ทำให้หลุดจากความจริง เช่น การลด ตัดทอนความจริง ทำให้ภาพตัวแทนความตายขาดความน่ากลัว สยดสยองกลายเป็นความงามของรูปทรงในเชิงนามธรรมหรือแบบอุดมคติ มีการนำรูปทรงมาจากสิ่งมีชีวิต มาใช้ในการสร้างงาน มีทั้งแบบเหมือนจริงและมีการเปลี่ยนแปลงบ้าง แต่ยังคงแสดงเค้าโครงปรากฏอยู่ ด้วยวิธีการตัดทอน ย่อส่วน บิดผันหรือขยายส่วน การทำให้ขนาดรูปร่างรูปทรงขาดหรือเกินเลยจากความเป็นจริง หรืออาจทำด้วยวิธีทอนสิ่งที่ไม่ต้องการของวัตถุ ทำให้ดูกระจ่างขึ้น เรียบขึ้น

ดังเช่น ในผลงานของคามิน เลิศชัยประเสริฐ ศิลปินได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของหัวกะโหลก ซึ่งในผลงานชุด **Before birth after death** (พ.ศ.2555) (ภาพที่ 46-47) แต่ทั้งนี้หัวกะโหลกที่ศิลปินได้วาดขึ้นนั้นไม่ได้มีความเหมือนจริง คามินได้ลดทอนรูปของโครงกระดูกแต่ยังคงเค้าโครงเดิมและดูออกว่าเป็นหัวกะโหลกแต่คามินได้สร้างสรรค์ภาพตัวแทนความตายในรูปของตนเองซึ่งถือเอกลักษณ์ของศิลปินและเป็นความงามทางศิลปะ หรือในผลงานชื่อ **Repercussion of war** (พ.ศ.2551) ของมารุต ถาวรรัตน์ ซึ่งได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของชิ้นส่วนมนุษย์ที่ถูกลดทอนเหลือเพียงรูปทรงดูไม่เหมือนจริง (ภาพที่ 64)

หรืออย่างในผลงานประติมากรรมชื่อ **ห้วงกระแสกรรม** (พ.ศ.2546) ของประสิทธิ์ วิชายะ (ภาพที่ 52) ในผลงานชิ้นดังกล่าวศิลปินได้นำเสนอรูปทรงของมนุษย์ที่นอนหงาย นิ่งสงบคล้ายคน

---

[15] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปะวิจารณ์** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 215.

นอนตายแต่มีการลดทอนเหลือเป็นเค้าโครงรูปร่างคล้ายคนที่นอนตาย อีกทั้งผลงานยังตอกย้ำว่าไม่ใช่เรื่องจริงแต่เป็นเรื่องที่มาจากการตีความของศิลปินด้วยรูปมนุษย์ที่อยู่ด้านบนของรูปมนุษย์นอน ซึ่งรูปทรงด้านบนเป็นมนุษย์แต่มีผิวเรียบใสซึ่งทำมาจากเรซิ่นหล่อใสลำตัวอยู่ในลักษณะที่บิดเกร็งและยุ่งเหยิง หรืออย่างในผลงานชื่อ **แดนศักดิ์สิทธิ์** (พ.ศ.2549) ประจักษ์ได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของร่างที่ดูไร้ชีวิต แต่ร่างไร้ชีวิตนั้นกลับไม่ได้เหมือนจริง อันเนื่องด้วยร่างไร้ชีวิตถูกทำนอนแนบอยู่บนผนังเช่นเดียวกัน เป็นสภาวะที่ต้านแรงโน้มถ่วงซึ่งไม่สามารถเกิดขึ้นจริงได้ ซึ่งศิลปินต้องการสื่อถึงดินแดนของชีวิตหลังความตาย อีกทั้งร่างคล้ายคนตายมีแสงออกมาจากภายในร่างกาย ซึ่งหลุดไปจากความจริงกลายเป็นภาพตัวแทนความตายที่ผ่านการตีความจากศิลปิน (ภาพที่ 54)

ภาพที่ 82 เจริญชัย กังวานเจษฎา, **สัญญาณแห่งความตาย**, พ.ศ.2545, สีน้ำมันบนผ้าใบ, 220X150 ซม.

ที่มา: มหาวิทยาลัยศิลปากร, **ศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 48** (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), 35.

นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ไม่ได้กล่าวในบทที่ 3 ที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตาย ดังเช่นผลงานชื่อ **สัญญาณแห่งความตาย** (พ.ศ.2545) ของเจริญชัย กังวานเจษฎา ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของโครงกระดูกที่มีลักษณะบิดเบี้ยวดูไม่เหมือนจริง (ภาพที่ 82) หรือผลงานชื่อ **Dam Kills Water, Kills Man, Kills Fish** (พ.ศ.2545) ของวสันต์ สิทธิเขตต์ ที่ศิลปินนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกในผลงานวสันต์ไม่ได้เขียนภาพหัวกะโหลกที่เหมือนจริงมีการลดทอนรูปเหลือรูปทรงของหัวกะโหลกที่ไม่ลงรายละเอียดสมจริงนัก นอกจากนี้วสันต์ได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของคนตาย แต่ศิลปินได้นำเสนอให้หลุดจากความจริง ไม่ทำให้มีความน่ากลัวแต่ให้ผลเชิงเสียดสี ล้อเลียนสังคมการเมืองเสียมากกว่า ซึ่งในหนังสือ สุนทรียศาสตร์ ของกำจร สุนพงษ์ศรี ได้กล่าวถึงภาพเชิงล้อเลียน เสียดสีว่า:

> ภาพล้อเลียน (Caricature) เป็นงานทัศนศิลป์ประเภทหนึ่ง มีเนื้อหาเกี่ยวกับบุคคลอาชีพต่างๆ สร้างดูให้ล้อเลียนมีลักษณะเกินจริงหรือเป็นเหตุการณ์นำมาเยาะเย้ยถากถางให้ดูตลกขบขัน (humoristic) หรือศิลปะกระทบกระเทียบ (sarcastic)[16]

อย่างไรก็ตามก็มีผู้กล่าวถึงงานของวสันต์ว่างานของเขามีความหยาบคายดิบเถื่อน ไม่ได้แสดงสุนทรียะทางความงาม แต่ก็สามารถมองได้ว่างานของวสันต์นั้นได้แสดงแง่มุมของสังคม ไม่เสแสร้งและให้คุณค่าสังคม

ทั้งนี้การทำให้หลุดจากความจริงนอกจากในเรื่องรูปทรงของภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอแล้วนั้นยังมีการนำเสนอภาพตัวแทนความตายโดยผสมจินตนาการ จนหลุดจากความเป็นจริง ซึ่งถึงแม้ว่าภาพตัวแทนความตายจะเหมือนจริงแต่ด้วยเรื่องราวที่นำเสนอทำให้ผู้ชมรู้สึกว่าไม่ใช่เรื่องจริง เช่น ด้วยการผูกเรื่อง เช่น ผูกกับเรื่องศาสนาในผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อ **โลกมนุษย์** (พ.ศ. 2554) ของปัญญา วิจินธนสาร ที่นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของโครงกระดูกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความเชื่อของนรก สวรรค์ (ภาพที่ 55) เช่นเดียวกันกับผลงานของประทีป คชบัว ผลงานจิตรกรรมสีน้ำมันชื่อว่า **ทุกข์คติภูมิ** (พ.ศ.2554) (ภาพที่ 56) ซึ่งประทีปได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกเพื่อสื่อถึงนรกภูมิ หรือการทำให้หลุดจากความจริงด้วยเรื่องเหนือจริงดังในผลงานของพรรษา พุทธรักษา ในผลงานชื่อ **Foreboding** (พ.ศ.2554) (ภาพที่ 70)

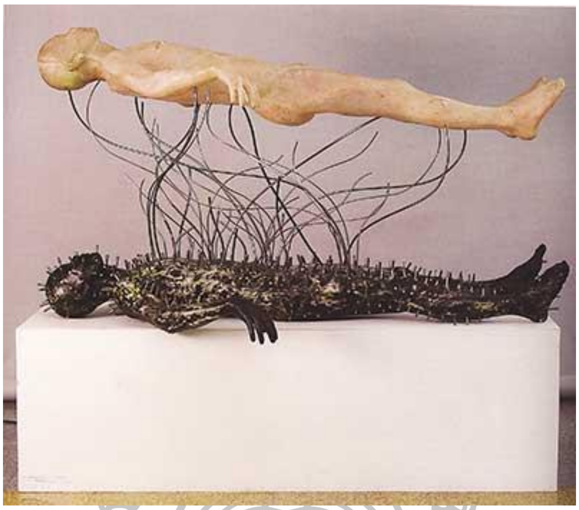
ในขณะเดียวกันผลงานชื่อ **ลางสังหรณ์** (พ.ศ.2550) ของชัชวาล อ่ำสมคิด (ภาพที่ 48) ศิลปินได้สร้างผลงานสื่อประสม โดยอาศัยแนวคิดจากมุมมองของหลักพุทธปรัชญาในเรื่องของวัฏฏะสงสาร ชัชวาลได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของนกฮูกนอนตาย เช่นเดียวกันกับ ผลงานชื่อ **สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1** (พ.ศ.2551) ศิลปินได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปลักษณ์ของนกฮูกนอนตายอยู่ฝูงใหญ่ภายในมีไฟเรืองแสงมีลักษณะที่ไม่ใช่ของจริงแต่ถูกมองว่าเป็นงานศิลปะ หลุดจากความเป็นจริงเป็นการตีความความเชื่อทางศาสนา (ภาพที่ 49)

หรือในผลงานชื่อ **ความตายและความพลัดพรากหมายเลข 1** (พ.ศ.2550) ผลงานของมานพ สุวรรณปิณฑะ (ภาพที่ 73) โดยที่ในผลงานชิ้นนี้ถูกสร้างสรรค์เป็นงานประติมากรรมที่มีลักษณะเป็นคนที่คล้ายกับคนนอนตายโดยเกิดจากจินตนาการและความรู้สึกนึกคิดภายใน

นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ไม่ได้กล่าวในบทที่ 3 ผลงานชื่อ **เรื่องเล่าจากเกาะแก้วพิสดาร** (พ.ศ.2547) ของสมพง อดุลยสารพัน ที่มีลักษณะเหนือจริง หรือผลงานประติมากรรมของตฤณ กิตติการอำพล ในผลงานชื่อ **Society of Human Tech No.1** (พ.ศ.2550) ที่ได้นำเสนอภาพที่คล้ายกับร่างที่ไร้ชีวิตแต่มีลักษณะที่เหนือจริง (ภาพที่ 83)

---

[16] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์**, 153.



ภาพที่ 83 ตฤณ กิตติการอำพล, **Society of Human Tech No.1**, พ.ศ.2550, เรซิ่นเชื่อมเหล็กไฟฟ้า, 190X185x106 ซม.

ที่มา: Rama IX Art Museum, **ตฤณ กิตติการอำพล**, เข้าถึงเมื่อ 6 กันยายน 2557, เข้าถึงได้จาก http://www.rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Trin%20Krittikanampol

จากการศึกษาภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะไม่ขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายนั้นมักถูกนำเสนอในงานประเภทประติมากรรมและจิตรกรรม ซึ่งโดยพื้นฐานของคนในส่วนใหญ่มองว่าเป็นงานศิลปะ และด้วยเหตุที่มองว่าเป็นการสร้างศิลปะจึงทำให้ดูห่างไกลความเป็นจริง แม้ว่าศิลปินจะสร้างให้มีความเหมือนจริงก็ตาม

หรือการนำเสนอผ่านกลวิธีทางศิลปะ เช่น การจัดความสำคัญในภาพ,การใช้สี เช่น สีสดใสหรือสีไม่เหมือนจริง,การทำให้หลุดจากความจริง เช่น การลดทอน ลดรูป หรือความเคยชินในภาพตัวแทนความตายที่ส่วนใหญ่มักใช้ในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูก ทั้งนี้รวมไปถึงงานสื่อผสมที่ใช้โครงกระดูกหรือหัวกะโหลกจริงเป็นสื่อในงานศิลปะ ที่ค่อนข้างจะมีความเป็นสากลและได้รับความนิยมมากกว่าการนำเสนอภาพของศพหรือคนตาย ก็ช่วยลดความน่ากลัว น่าสยดสยองไม่ขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม

2. ภาพตัวแทนความตายที่มีลักษณะท้าทายกับแนวคิดของสังคม

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวในหนังสือ สยามเก่าสู่ ไทยใหม่ ลักษณะของคนไทยที่ไม่นิยมแสดงความขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคมไว้ว่า:

> โดยภาพรวมทั่วไปตามการรับรู้ของคนในไทยและต่างประเทศ คนไทย (และความเป็นไทย) มักจะเป็นมีลักษณะหัวอนุรักษ์นิยม ไม่ชอบความเปลี่ยนแปลง เป็นสังคมที่เต็มไปด้วยกฎระเบียบประเพณีและข้อห้าม เป็นชาวพุทธที่ใจบุญสุนทาน เรียบร้อยรักสงบมีกริยามารยาทที่นุ่มนวล ไม่ชอบแสดงออกและไม่ชอบแสดงความคิดเห็น[17]

แต่กระนั้นจากที่เคยกล่าวไปในตอนต้นแล้วว่า ภาพตัวแทนความตายเป็นสิ่งที่คนส่วนไม่ค่อยอยากชมหรือดูมากนัก จึงทำให้ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้มีลักษณะที่ท้าทายกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม ทั้งนี้ภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ตัวศิลปินเองไม่จำเป็นต้องมีเป้าประสงค์ที่จะสร้างภาพให้ย้อนแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม แต่ด้วยภาพที่ถูกนำเสนอนั้นค่อนข้างขัดแย้งกับแนวคิดของสังคม ซึ่งผลงานในกลุ่มดังกล่าวนี้มักกลวิธีในการนำเสนอดังต่อไปนี้

การนำเสนอความจริง

เมื่อความจริงเป็นปรากฏการณ์หรือพฤติกรรมที่เกิดขึ้นหรือเกิดขึ้นได้จริงในชีวิตนั้นได้ถูกนำเสนอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง คือการนำเสนอภาพตัวแทนความตายที่ไม่ใช่ภาพแต่เป็นของจริง เช่น การใช้ศพเป็นวัตถุในงานศิลปะ ดังเช่น ในผลงานของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข (ภาพที่ 40-42) ซึ่งภาพตัวแทนความตายดังกล่าวนำมาซึ่งหดหู่ สะเทือนใจ ย่อมมีสถานะที่ขัดกับสังคม ดังที่คุณหญิงจำนงศรี หาญเจนลักษณ์ ได้วิจารณ์ผลงานชุด ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ที่ศิลปินได้ใช้ศพเป็นวัตถุในงานศิลปะไว้ในมติชนสุดสัปดาห์เนื้อความว่า:

> ...ดูแล้วเกิดความรู้สึกที่ปั่นป่วนปนเป ยากที่จะอธิบาย ที่เด่นชัด คือ อึดอัด หดหู่ เศร้าหมองถึงแม้จะทึ่งในงานที่ละเอียดอ่อนไหวและความกล้าของศิลปินที่สื่อสิ่งที่อยู่ในใจด้วยวิธีการที่ย้อนแย้งกับวัฒนธรรมสังคมส่วนใหญ่
>
> นับเป็นประสบการณ์ทางศิลปะที่แปลกที่...แปลก....และรบกวนจิตใจ[18]

ด้วยความที่มีความสมจริงที่ไม่ใช่แค่เพียงสีหรือการวาดให้เหมือนแต่มันคือการนำเสนอของจริงความตายจริง คนตายจริงแม้จะผ่านสื่ออย่างวีดิทัศน์และภาพถ่ายแต่ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ก็ถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ท้าทายต่อสังคมที่โดยพื้นฐาน ที่มองภาพตัวแทนของความตายกลายเป็นสิ่งที่น่าเกลียดน่ากลัว ดังนั้น ภาพศพจึงนับเป็นสิ่งที่สร้างความสั่นสะเทือนกระทั่งบ่อนทำลายสังคมอันดีงามของสังคม เพราะไม่มีใครอยากเห็นสิ่งที่น่าเกลียดนี้ มันเป็นสิ่งที่จำต้องล้อมกรอบไม่ให้ผู้คนพบ

---

[17] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546), 197.

[18] จำนงศรี หาญเจนลักษณ์, “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข: คนเป็นคนตาย เส้นขั้นที่ลบเลือน ,” **มติชนสุดสัปดาห์** (27 มกราคม, 2546): 66.

เห็น กรอบความคิดดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการมีเส้นแบ่งระหว่างความเป็น “ส่วนตัว” กับพื้นที่อาณาเขต “สาธารณะ” อีกทั้งความตายจริงๆ ของศพก่อให้เกิดคำถามตามจารีตประเพณีอย่างน้อยๆ ที่สุดก็ในส่วนของ “ศักดิ์ศรีความเป็นมนุษย์”[19] จึงทำให้ปัญหาเชิงจริยธรรมเกิดขึ้น สิ่งหนึ่งที่ถูกตั้งคำถามคือ การไม่เคารพคนตายซึ่งคุณหญิงจำนงศรี หาญเจนลักษณ์ได้กล่าวต่อในบทความเดียวกันว่า:

> ...ทำให้เกิดคำถามในใจว่า นี่เป็นการความเคารพในศักดิ์ความเป็นมนุษย์หรือไม่ หรือว่าสิทธิ์และศักดิ์ศรีที่ว่านี้หมดลงแล้วเมื่อหมดลมหายใจ
>
> ถึงแม้คิดต่อไปว่า ศักดิ์ศรี เป็นแค่สิ่งสมมุติที่อัตตามนุษย์สร้างขึ้นไม่ใช่หรือ แต่ก็ยังอึดอัดขัดใจ
>
> เมื่อมองลึกเข้าไปในความรู้สึกก็เห็นว่าเป็นเพราะความไม่อยากให้ใครมาใช้ศพตัวเองหรือใครที่เรารักในลักษณะนี้ เลยต้องยอมรับว่าถูกสะกิดให้รับ “ตัวกู” นี้อัตตายังกล้าแข็ง! อาฮ้า...ศิลปะยังคงทำหน้าที่ของมันเหมือนอย่างที่มันทำมานานนับพันปี มันทำให้มนุษย์รับรส รู้สึก รู้นึก รู้คิด ถึงแม้ว่าตัวศิลปินในกรณีจะบ่งชัดด้วยการตั้งชื่อนิทรรศการว่า ความสำคัญของงานเธอไม่ใช่ “ความรู้เท่าทัน” หรอกนะ “รสกวี” ต่างหากเล่า ...รสกวีแห่งความรับกับความตายที่สานแทรกในเส้นใยชีวิต...”
>
> งานชุดนี้เป็นที่ยอมรับได้ยาก...ความตายแลบเหลื่อมเข้ามาในพื้นที่ของคนเป็นซึ่งขัดแย้งกับความเคยชินของคนส่วนใหญ่ที่มีการขีดเส้นคั่นไว้อย่างค่อนข้างชัดเจน[20]

การนำเสนอผ่านงานวีดิทัศน์และภาพถ่าย

หากเปรียบเทียบกับการสร้างสรรค์ผลงานประเภทจิตรกรรม ที่พยายามตลอดในการเป็นวัตถุที่นำเสนอความเป็นจริงด้วยรูปแบบต่างๆ แต่เมื่อมีการถ่ายภาพเกิดขึ้นทำให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างจิตรกรรมและภาพถ่าย ซึ่งเราปฏิเสธไม่ได้ว่าสิ่งที่อยู่ในภาพถ่ายนั้น “เคย” มีอยู่จริง มันอ้างอิงไปยังบุคคล ตลอดจนปรากฏการณ์ที่เคยมีอยู่ ภาพถ่ายได้จับเอาเศษเสี้ยวของมันไว้ทั้งในแง่ของเวลา (เสี้ยววินาที) และปรากฏการณ์[21] โดยที่หากมองโดยพื้นฐานของผู้ชมงานศิลปะทั่วไปแล้วนั้นมองว่าภาพถ่ายสามารถนำเสนอความเป็นจริงได้มากกว่างานจิตรกรรม

---

[19] ธเนศ วงศ์ยานนาวา, “การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมือง: จากสภาวะสมัยหลังใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่,” ใน **ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่: ความย้อนแย้งและความลักลั่น** (กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2552), 138.

[20] จำนงศรี หาญเจนลักษณ์, “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข: คนเป็นคนตายเส้นขั้นที่ลบเลือน,” 66.

[21] ธนาวิ โชติประดิษฐ, **ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: สมมติ, 2553), 179.

ดังเช่น ในผลงานชื่อ **ตาย 6 ตุลา 19** (พ.ศ.2551) ของมานิต ศรีวนิชภูมิ (ภาพที่ 65-66) ที่ศิลปินได้นำเสนอภาพตัวแทนความตายด้วยภาพถ่าย ซึ่งภาพตัวแทนความตายเป็นภาพของคนตายจริง ซึ่งความจริงกอปรด้วยการเป็นภาพถ่ายทำให้ผลงานถูกมองว่าเป็นเรื่องจริง อันส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมทั่วไป เมื่อกล่าวถึงว่าเป็นภาพตัวแทนความตายจริงผู้คนก็พร้อมจะเบือนหน้าหนี และภาพส่งผลให้สะเทือนใจสูงกว่างานจิตรกรรมหรือประติมากรรมเพราะสามารถอ้างอิงถึงบุคคลที่มีอยู่จริงและตายไปแล้ว ซึ่งภาพที่นำเสนอออกมานั้นทำให้อดนึกถึงไม่ได้ว่าคือ ภาพศพ

นอกจากผลงานศิลปะประเภทภาพถ่ายแล้วการนำเสนอภาพตัวแทนความตายด้วยวิดิทัศน์หรือวิดีโอให้ภาพที่สมจริงไปยิ่งกว่าภาพถ่ายเพราะสิ่งหนึ่งที่วิดีโอทำได้มากกว่าภาพถ่ายคือการเป็นภาพเคลื่อน สามารถที่จะจับเวลา จับภาพที่เคยมีอยู่จริง ซึ่งจะเห็นได้ว่าศิลปินนำเสนอภาพตัวแทนความตายเป็นภาพเคลื่อนไหวแสดงถึงภาวะของสิ่งมีชีวิตที่กำลังจะตาย ในขณะที่สังคมมองว่ายิ่งภาพจริงเท่าใด โอกาสที่จะผิดศีลธรรมอันดีงามของสังคมมากขึ้น ซึ่งความมีศีลธรรมนั้น อาจารย์ศิลป์ พีระศรีได้กล่าวในบทความ ศิลป และศีลธรรม ส่วนหนึ่งในหนังสือ ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ว่า:

> ความมีศีลธรรม หมายถึงดำเนินตามกฎระเบียบแบบแผนของสังคม ซึ่งได้วางไว้เป็นหลักคุ้มครองกลุ่มชนผู้มีจริยาต่างๆกัน และแต่ละกลุ่มต่างก็มีระเบียบแบบแผนเป็นของตนเองโดยเฉพาะ แต่นอกเหนือไปจากกฎหมายและระเบียบแบบแผนที่ใช้คุ้มครองตนเองแล้ว ยังมีหลักศีลธรรมซึ่งเป็นของครอบครัวมนุษย์โดยส่วนรวม เป็นกฎแห่งความใฝ่ฝันอันบริสุทธิ์ กฎที่สอนกันได้ทั้งทางศาสนาและศิลป...ศิลปก่อให้เกิดความสบายใจเป็นผล ถ้าเรามีความรู้สึก[22]

ดังเช่น ในผลงานของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข ชื่อ **ในความพร่ำมัวของปรารถนา** (พ.ศ. 2550) (ภาพที่ 42) หรือผลงานชื่อ **Pig's stories** (พ.ศ.2554) ของอำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ (ภาพที่ 57-58) ทั้งสองคนนำเสนอภาพตัวแทนความตายในรูปของภาพเคลื่อนไหว ภาพตัวแทนความตายของสัตว์ในโรงฆ่าสัตว์ที่กำลังถูกเชือด ดิ้นร้องอย่างทุรนทุราย ให้ความรู้สึกกระอักกระอ่วน และผู้ชมพร้อมจะเบือนหน้าหนี

อย่างไรก็ตามแม้ว่าภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้จะขัดต่อแนวคิดนิยมของสังคมไทยทั่วไป แต่กระนั้นหากย้อนไปในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ที่มีแนวคิดของการนำเสนอสิ่งที่ไม่งาม ดังเช่นในงานของ มาร์เซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) อันเป็นการท้าทายศิลปะชั้นสูง เพราะยอมให้ทุก

---

[22]ศิลป์ พีระศรี, “ศิลป และศีลธรรม ,” ใน **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี**, 59.

สิ่งทุกอย่างเป็นศิลปะได้ และความงามไม่ได้เป็นมาตรฐานของความเป็นศิลปะอีกต่อไป อีกทั้งการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในกลุ่มนี้ หากจะพิจารณาในส่วนของสุนทรียะ ดังที่ ธเนศ วงศ์ยานนาวา ได้กล่าวถึงการใช้ศพของจริงในงานศิลปะนั้นสามารถนำสู่สภาวะใดสภาวะหนึ่งที่สร้างความประหวั่นพรั่นพรึงในบทความชื่อ การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมือง: จากสภาวะสมัยหลังใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่ ว่า:

> ...สภาวะแบบนี้ก็เป็นกรอบของ Sublime มากกว่าที่จะเป็นเพียงความงามธรรมดาๆ เพราะ "ซากศพของจริง" จะเป็นตัวที่นำพาผู้ชมไปสู่สภาวะของเทวะ เช่น ซากฉลาม ซากนกกระสา ฯลฯ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าจะพิจารณากันในกรอบแบบ Edmund Burke ผู้เป็นอนุรักษ์นิยมคนสำคัญของอังกฤษ และตลอดจนนักปรัชญาผู้กำหนดมาตรฐานทางสุนทรียะ Immanuel Kant สภาวะ Sublime เป็นสิ่งที่ทั้งดึงดูดและพร้อมที่จะเบือนหน้าหนีไปพร้อมๆ กัน สำหรับในศิลปะสมัยใหม่ไม่มีอะไรจะดีไปกว่าการนำเสนอสิ่งที่นำเสนอไม่ได้ และไม่มีอะไรดีไปกว่าการนำเสนอความตาย เพราะความตายเป็นสิ่งที่นำเสนอไม่ได้ ความตายเป็นสิ่งที่เข้าไม่ถึง ดังนั้นจึงไม่มีอะไรดีไปกว่า "นำเสนอจากศพ" เพราะเป็นสิ่งที่ท้าทายการนำเสนอ ผลงานศิลปะของ อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ดูจะเป็นตัวอย่างที่ดี...[23]

ซึ่งแม้ว่าสังคมส่วนใหญ่จะตั้งคำถามต่อการนำศพมาใช้ แต่ก็ยังมีผู้เสนอแนวคิดถึงการใช้ศพหรือความตายของจริงของศิลปิน ดังเช่น มนัส เหมาะสม กล่าวในบทวิจารณ์ "ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน" ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข เป็นส่วนหนึ่งของหนังสือ ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย เล่ม 2 ว่า:

> ...ศิลปินอาจกำลังพยายามข้ามข้อจำกัดทางวัฒนธรรมเรื่องความตายในสังคมที่ถือว่าควรให้ความเคารพและไม่ควรกระทำสิ่งใดที่อาจกลายเป็นการแสดงลบหลู่ดูหมิ่นคนตาย แต่ถ้าจะมองเพียงมุมนี้เพียงมุมเดียวก็ดูจะเป็นประเด็นที่ตื้นเขินและไม่เป็นธรรมต่อศิลปินนัก ศิลปินไม่ได้แสดงออกถึงการลบหลู่ดูหมิ่นศพผู้ตายแต่อย่างใด ถึงแม้ว่าศิลปินแสดงการเล่นกับคนตายเสมือนตุ๊กตาตัวหนึ่งก็ตาม...[24]

---

[23]ธเนศ วงศ์ยานนาวา, "การรวมศูนย์ศิลปะของการกระจายตัวของศิลปะและการเมือง: จากสภาวะสมัยหลังใหม่สู่สภาวะสมัยใหม่," ใน **ศิลปะกับสภาวะสมัยใหม่: ความย้อนแย้งและความลักลั่น**, 139.

[24]มนัส เหมาะสม, "ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน" ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข," ใน **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย,** เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2550), 104.

...ผู้ชมอาจต้องตั้งประเด็นคำถามเรื่องความสวยงามและความอัปลักษณ์ในงานศิลปะ...ความงามที่แท้จริงไม่ควรจำกัดอยู่เพียงแค่สิ่งสวยงามตามนิยามความคิดของผู้คนโดยทั่วไป เป็นต้นว่าศิลปะจะต้องแสดงถึงความสวยสดงดงามเจริญหูเจริญตา ในที่นี้ความอัปลักษณ์ ความเหงา ความเศร้า ในผลงานของศิลปินได้แสดงถึงวัตถุประสงค์บางประการของเธอที่ต้องการแสดงทุกแง่มุมของชีวิตให้ปรากฏในงานศิลปะ ซึ่งอาจเปรียบได้กับเรื่องโศกนาฏกรรมในวรรณคดี หรือละครเป็นธรรมดาที่เมื่อเรารับรู้เรื่องโศกนาฏกรรมเราย่อมรับรู้ว่าในโลกนี้ยังไม่มีความน่ารื่นรมย์อยู่และเรายังได้ความรู้สึกที่ดีกับตนเองที่ได้สงสารผู้อื่นในโศกนาฏกรรมของเขา...[25]

เช่นเดียวกันกับทรรศนะของ รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ กล่าวในบทวิจารณ์ชื่อ นั่นนะสิทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน ส่วนหนึ่งของหนังสือลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย เล่ม 2 ว่า

...การใช้ “ศพ” เป็นวัสดุในการสื่อแนวคิดและอารมณ์อาจจะดูน่ารังเกียจสำหรับผู้ที่คิดว่าไม่ควรเอา “ศพ” มาเสนอต่อสาธารณะ แต่นิทรรศการชุดนี้ก็สามารถทำให้เห็นความจริงตามคำกล่าวที่ว่า “ศิลปะเป็นการแสดงออกอย่างงาม แต่ไม่ใช่การแสดงออกในสิ่งที่งาม” (art is beautiful expression, but not the expression of the beautiful.) (เสฐียรโกเศศ, การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์, หน้า 86-87) สัมผัสที่ผู้ชมได้รับจึงเป็นพลังแรงของความเร้าอารมณ์และความสะเทือนใจซึ่งปลายทางคือรู้ทันว่าความตายแม้จะทำให้เศร้า เสียดาย เสียใจ แต่ไม่ใช่สิ่งที่น่ากลัว...[26]

ดูเหมือนว่าการใช้วัสดุความตายจริงและภาพที่มาจากความจริงอย่างในงานวิดีโอและภาพถ่ายอยู่ในสภาวะก้ำกึ่งระหว่างควรหรือไม่ควรที่จะนำเสนอ เพราะสังคมส่วนใหญ่ไม่ได้ยอมรับที่จะให้คนตายจริงๆในงานศิลปะหรือจะนำวิดีโอของการถูกฆ่ามานำเสนอ ซึ่งอาจจะถูกมองว่าเป็นศิลปะหรือไม่ก็ได้ ดังที่ธนาวิ โชติประดิษฐ กล่าวในหนังสือ ปรากฏการณ์นิทรรศการ : รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัยว่า:

ศิลปะเป็นพื้นที่ที่ปลอดภัยมากพื้นที่หนึ่งศิลปะก็มีความล่อแหลมและมีความเสี่ยงด้วยเช่นกัน ทั้งในแง่ของศิลปินกำลังท้าทายต่อขนบเดิม...ด้วยความที่ศิลปะเป็นสิ่งที่

---

[25] เรื่องเดียวกัน.

[26] รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, “นั่นนะสิทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน,” ใน **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย,** เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2550), 202.

> เปิดกว้างในแง่ของการสร้างสรรค์ จึงทำให้ศิลปะก็เข้าไปล่วงละเมิด ท้าทายความเปราะบางต่างๆของสังคมหรือท้าทายศีลธรรม ตลอดจนกฎหมายจนดูราวกับว่าภายใต้ร่มเงาของคำว่า "ศิลปะ" จะไม่มีอะไรที่เป็นไปไม่ได้[27]

ซึ่งดูเหมือนว่าแม้ว่าภาพตัวแทนความตายไม่ใช่สิ่งที่คนส่วนใหญ่ในสังคมจะนิยมเท่าใดนัก แต่การนำเสนอภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยกลับเป็นสิ่งที่ท้าทายต่อสังคม ซึ่งสุธี คุณาวิชยานนท์กล่าวในบทความศิลปะ: ชาตินิยมกับความเป็นไทย ในสูจิบัตรนิทรรศการนีโอ-ชาตินิยมถึงการสร้างศิลปะท้าทายสังคมไว้ว่า:

> นับตั้งแต่ทศวรรษ 2530 ได้เกิดกลุ่มศิลปิน ที่ต้องการแสดงความเป็นไทยร่วมสมัย ในอีกด้านหนึ่ง เป็นความเป็นไทยในด้านที่ตั้งคำถามวิจารณ์สังคม, ชอบท้าทายกฎเกณฑ์, แหวกข้อห้าม, วิพากษ์ความเป็นไทยอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน[28]

จากการศึกษาภาพตัวแทนความตายที่มีบทบาทขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม กล่าวได้ว่าภาพตัวแทนความตายที่ขัดแย้งกับความคิดที่มีต่อความตายของคนในสังคมร่วมสมัยไทย คือการนำเสนอภาพตัวแทนความตายจากความจริง กล่าวคือ ใช้ความตายที่เป็นความตายจริง เช่น คนตาย มาเป็นวัสดุในงานศิลปะจริง,ภาพของคนตายจริง,ภาพเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงภาวะที่กำลังจะตายไปสู่การตายจริง ซึ่งภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ถูกนำเสนอผ่านงานวิดีทัศน์และภาพถ่ายซึ่งหากเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมและประมาติมากรรมแล้วนั้น คนทั่วไปมักมองว่ามีความสมจริงกว่า

อย่างไรก็ตามก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่ศิลปินเลือกใช้ภาพตัวแทนความตาย โดยเฉพาะการนำเสนอภาพตัวแทนความตายที่มาจากของจริง แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกเทศของศิลปิน ซึ่งแม้ว่าในบางครั้งที่ภาพของตัวแทนความตายอาจก่อให้เกิดคำถามปัญหาทางจริยธรรมที่เกิดจากการที่ความตายเป็นเรื่องส่วนตัวและไม่เหมาะที่แสดงต่อหน้าสาธารณชน

[27] ธนาวิ โชติประดิษฐ, **ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย**, 40.

[28] สุธี คุณาวิชยานนท์, "ศิลปะ: ชาตินิยมกับความเป็นไทย," ใน **นีโอ-ชาตินิยม: นิทรรศการศิลปะการเมืองร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548).

บทที่ 5
บทสรุป

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ข้าพเจ้าได้ทำการศึกษาการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในงานศิลปะร่วมสมัยไทย (พ.ศ. 2545-2555) เพื่อศึกษาและทำความเข้าใจการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการสร้างงานศิลปะร่วมสมัยไทย ซึ่งจากการศึกษาได้บทสรุป ดังนี้

จากบทที่ 2 “ความตาย” นิยามและความหมาย จากการศึกษาทำให้ทราบคำว่า “ตาย” นั้น หมายถึง สิ้นใจ, สิ้นชีวิต ซึ่งมีคำศัพท์มากมายที่มีความหมายว่าตายซึ่งเราใช้ในชีวิตประจำวันทั้งในภาษาพูดและภาษาเขียน จาก, ดับ, ปรินิพพาน, มรณกรรม เป็นต้น ซึ่งจากความหมายของคำว่า ตาย นอกจากจะมีความหลากหลาย การนิยามความตายนั้นก็มีหลากหลายด้วยเช่นกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับโลกทัศน์และมุมมองของการมองโลก ซึ่งแต่ละสังคมต่างมีมุมมองที่มีต่อความตายต่างกัน โดยหลักๆ แบ่งเป็น 2 แนวคิด

1. แนวคิดแบบจิตนิยม กล่าวคือ ความตายเป็นเรื่องของกายกับจิต ความตายนั้นไม่ใช่จุดสิ้นสุดเป็นการเปลี่ยนสภาวะจากสิ่งหนึ่งไปสู่หนึ่ง เมื่อสรรพสิ่งตายไปแล้วจิตยังคงดำเนินต่อไป แนวคิดนี้สอดคล้องกับแนวคิดทางศาสนา ปรัชญา ที่ต่างมีการพูดถึงชีวิตหลังความตาย

2. แนวคิดแบบสสารนิยม กล่าวคือ ความตาย คือ การสิ้นสุดแห่งการดำรงอยู่ของชีวิตมนุษย์ เมื่อกายดับทุกอย่างก็สิ้นสุด มองว่ามนุษย์หรือสรรพสิ่งต่างๆว่าความตายเป็นปรากฏการณ์หนึ่งตามธรรมชาติ มีเพียงสสารคือร่างกาย ซึ่งเมื่อตายก็หมายถึงการสิ้นสุดการทำงานของร่างกายเพียงเท่านั้น แนวคิดนี้สอดคล้องกับแนวคิดความตายทางวิทยาศาสตร์การแพทย์ ที่มองความตายโดยดูที่การสิ้นของร่างกายเป็นหลักและไม่มีการกล่าวถึงจิตหรือชีวิตหลังความตายดังแนวคิดจิตนิยม

จากการทำศึกษานิยาม ความหมายของความตาย อันส่งผลต่อการนำเสนอภาพตัวแทนความตายซึ่งสามารถจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม

1. ภาพตัวแทนความตายในรูปกายหรือร่างกาย ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้แสดงถึงร่างกายหลังจากการตาย เช่น ศพหรือซากศพ,โครงกระดูก,หัวกะโหลก,ชิ้นส่วนต่างๆของโครงกระดูกและร่างกายหลังจากการตายแล้ว

2. ภาพตัวแทนความตายในรูปของสิ่งต่างๆ ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้เกิดจากการการให้นิยามและความหมายของความตายของแต่ละสังคมนั้นมีความแตกต่างกัน ซึ่งการรับรู้ภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ต้องอาศัยการตีความผ่านความเชื่อและนิยามที่มีต่อความตายที่มีต่อสังคมนั้นๆ ซึ่งแบ่งได้ 2 ประเภท คือ

1. ภาพตัวแทนความตายในรูปพิธีกรรม เช่น พิธีกรรมที่มีต่อความตาย เช่น การจัดงานศพ การฝังหรือเผาศพ เป็นต้น

2. ภาพตัวแทนความตายในรูปของการกำหนดสิ่งต่างๆเป็นสัญลักษณ์ เช่น ในอียิปต์ใช้ผึ้งเป็นสัญลักษณ์หรือในคริสต์ศาสนาที่ใช้นาฬิกาทราย

อย่างไรก็ตามในวิทยานิพนธ์ข้าพเจ้าได้ใช้ภาพตัวแทนความตายในรูปของกายหรือร่างกาย อย่าง ศพ คนตาย โครงกระดูก หัวกะโหลก ชิ้นส่วนต่างๆของร่างกายในการศึกษา เพราะเราภาพตัวแทนความตายในรูปของร่างกายเราสามารถรับรู้ได้ว่าสิ่งเหล่านี้หมายถึงความตายและมีความหมายค่อนข้างนิ่งมากกว่าภาพตัวแทนความตายในอีกกลุ่ม ทั้งนี้เมื่อสำรวจประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตกพบว่าภาพตัวแทนความตายปรากฏในงานศิลปะมาเป็นเวลายาวนานแล้วนับตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ทั้งศิลปะตะวันตกและของไทยเอง

จากบทที่ 3 ได้ทำการสำรวจผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายในศิลปะร่วมสมัยในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ.2545-2555) พบว่าภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนออย่างหลากหลายผ่านงานประติมากรรม จิตรกรรม วีดิทัศน์และภาพถ่ายซึ่งมีความสัมพันธ์กับบริบทต่างๆ แบ่งออกได้ 6 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์ชีวิตและความตาย ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อเรื่องความตายและการมีชีวิตอยู่ ซึ่งมีศิลปินจัดอยู่ในกลุ่มนี้เช่น อารยา ราษฎร์จำเริญสุขและสุวรรณี สาระบุตร

2. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์สังคม ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อถึงเรื่องราวต่างๆของสังคม เช่น สังคมบริโภคนิยม พิษภัยของเทคโนโลยี เป็นต้น ดังเช่น อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ,เอกชัย ปราบปัญจะ,กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์ ,รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร

3. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับปรัชญา ศาสนา ความเชื่อ ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อถึงเรื่องภพภูมิตามความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ความเชื่อในเรื่องวัฏสงสาร หลักธรรมคำสอนทางพุทธปรัชญา ซึ่งมีศิลปินจัดอยู่ในกลุ่มนี้เช่น ประทีป คชบัว,ปัญญา วิจินธนสาร,ชัชวาล อ่ำสมคิด,ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ เป็นต้น

4. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับการเมือง ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อถึงความเจ็บปวดของความรุนแรงของเหตุการณ์ความรุนแรงทางการเมืองหรือการใช้อำนาจของนักการเมือง ซึ่งมีศิลปินจัดอยู่ในกลุ่มนี้เช่น วสันต์ สิทธิเขตต์,มานิต ศรีวานิชภูมิ ,ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช, พรรษา พุทธรักษา

5. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับประสบการณ์ จิตใต้สำนึก ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อถึงประสบการณ์และจิตใต้สำนึก ซึ่งมีศิลปินจัดอยู่ในกลุ่มนี้เช่น อติ กองสุข,สมพง อดุลยสารพัน,แดง บัวแสน, มานพ สุวรรณปิณฑะ

6. กลุ่มภาพตัวแทนความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ ใช้ภาพตัวแทนความตายสื่อถึงวัฏจักรของธรรมชาติ ดังเช่น ผลงานของชัชวาล วรรณโพธิ์

ทั้งนี้จากการศึกษาและสำรวจผลงานศิลปะร่วมสมัยที่มีการนำเสนอภาพตัวแทนความตายในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่าภาพตัวแทนความตายที่ถูกใช้เป็นสื่อในงานศิลปะร่วมสมัยไทยมักเป็นรูปลักษณ์โครงกระดูกหัวกะโหลกเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ใช้ภาพตัวแทนความตายที่มาจากของจริง เช่น คนตายจริง ฆ่าสัตว์ในโรงฆ่าสัตว์จริง ซึ่งภาพตัวแทนความตายมีทั้งให้คุณค่าทางศิลปะทั่วไปเพราะเป็นสัญลักษณ์ที่มีความเคยชินอันเนื่องมาจากเป็นสัญลักษณ์ที่ถูกใช้สร้างสรรค์งานศิลปะมาเป็นเวลายาวนาน และสั่นสะเทือนสังคมไทยเพราะศิลปินได้เล่นกับความตายที่เป็นของจริง ในขณะที่คนในสังคมไทยร่วมสมัยพยายามห่างจากความตาย ส่งผลต่อบทบาทของภาพตัวแทนความตายที่มีต่อสังคม ซึ่งในบทที่ 4 ได้ทำการวิเคราะห์บทบาทภาพตัวแทนความตายในงานศิลปะร่วมสมัยไทย ซึ่งสามารถจำแนกบทบาทของภาพตัวแทนความตายเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ภาพตัวแทนความตายมีลักษณะไม่ขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม คือ ภาพตัวแทนความตายถูกนำเสนอในงานประเภทประติมากรรมและจิตรกรรม ซึ่งโดยพื้นฐานของคนในส่วนใหญ่มองว่าเป็นงานศิลปะ และด้วยเหตุที่มองว่าเป็นการสร้างศิลปะจึงทำให้ดูห่างไกลความเป็นจริง แม้ว่าศิลปินจะสร้างให้มีความเหมือนจริงก็ตามหรือการนำเสนอผ่านกลวิธีทางศิลปะ เช่น การจัดความสำคัญในภาพ,การใช้สี เช่น สีสดใสหรือสีไม่เหมือนจริง,การทำให้หลุดจากความจริง เช่น การลดทอน ลดรูป หรือความเคยชินในภาพตัวแทนความตายที่ส่วนใหญ่มักใช้ในรูปลักษณ์ของหัวกะโหลกและโครงกระดูก ทั้งนี้รวมไปถึงงานสื่อผสมที่ใช้โครงกระดูกหรือหัวกะโหลกจริงเป็นสื่อในงานศิลปะ ที่ค่อนข้างจะมีความเป็นสากลและได้รับความนิยมมากกว่าการนำเสนอภาพของศพหรือคนตาย ก็ช่วยลดความน่ากลัว น่าสยดสยองไม่ขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม

2. ภาพตัวแทนความตายมีบทบาทขัดแย้งกับแนวคิดส่วนใหญ่ของสังคม คือ ภาพตัวแทนความตายที่ถูกนำเสนอจากความจริง กล่าวคือ ใช้ความตายที่เป็นความตายจริง เช่น คนตายมาเป็นวัสดุในงานศิลปะจริง,ภาพของคนตายจริง,ภาพเหตุการณ์ที่แสดงให้เห็นถึงภาวะที่กำลังจะตายไปสู่การตายจริง ซึ่งภาพตัวแทนความตายกลุ่มนี้ถูกนำเสนอผ่านงานวิดีทัศน์และภาพถ่ายซึ่งหากเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมและประมาติมากรรมแล้วนั้น คนทั่วไปมักมองว่ามีความสมจริงกว่า

อย่างไรก็ตามก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจที่ศิลปินเลือกใช้ภาพตัวแทนความตาย โดยเฉพาะการนำเสนอภาพตัวแทนความตายที่มาจากของจริง แสดงให้เห็นถึงความเป็นเอกเทศของศิลปิน ซึ่งแม้ว่าในบางครั้งที่ภาพของตัวแทนความตายอาจก่อให้เกิดคำถามปัญหาทางจริยธรรมที่เกิดจากการที่ความตายเป็นเรื่องส่วนตัวและไม่เหมาะที่แสดงต่อหน้าสาธารณชน

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรรณิการ์ วิมลเกษม. “ว่าด้วยคำว่า "ตาย".” **ภาษาและภาษาศาสตร์**, 2553: 1-16.

กำจร สุนพงษ์ศรี. **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 1 : ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณ ศิลปะอียิปต์ ศิลปะเมโสโปเตเมีย ศิลปะกรีก ศิลปะโรมัน และศิลปะไบแซนทีน**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

__________. **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 2: ศิลปะตะวันตกยุคกลาง**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

__________. **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก 3: ศิลปะในคริสต์ศตวรรษที่ 18 และ 19**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

__________. **ศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

__________. **สุนทรียศาสตร์: หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

กีรติ บุญเจือ. **ปรัชญาศิลปะ**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2522.

งานศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 58 พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า(เชิงสะพานปิ่นเกล้า) 6-28 กันยายน 2555. เข้าถึงเมื่อ 6 มิถุนายน 2558. เข้าถึงได้จาก http://www.oknation.net/blog/Bansuan/2012/09/07/entry-1

จำนงศรี หาญเจนลักษณ์. “อารยา ราษฎร์จำเริญสุข: คนเป็นคนตาย เส้นขั้นที่ลบเลือน.” **มติชนสุดสัปดาห์** (27 มกราคม 2546): 66.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. “การตายกับความตายในมุมมองจากศาสนาและวิทยาศาสตร์.” ใน **รวมบทความจากการประชุมวิชาการเรื่อง ความตายกับการตาย: มุมมองจากศาสนาและวิทยาศาสตร์**, 4. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ชล เจนประภาพันธ์. “Before birth, after death (sculpture) สนทนากันก่อนเกิดและหลังตายกับคามิน เลิศชัยประเสริฐ.” **Fine Art** 11, 114 (มิถุนายน 2557): 40-53.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2557.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. **วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์ และความเป็นอื่น**. กรุงเทพฯ: วิภาษา, 2554.

ณฐิญาณ์ งามขำ. “ความเรียงว่าด้วยความตายและความเสมอภาคกันต่อหน้าความตาย: เรื่องราวของชีวิตและความตายในแง่มุมทางศาสนา ปรัชญาและการเมือง.” ใน **รัฐศาสตร์สาร: รัฐศาสตร์ธรรมศาสตร์ 60 ปี รัฐศาสตร์สาร 30 ปี**, 321-367. ธเนศ วงศ์ยานนาวา, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2553.

ณัฐกร เวียงอินทร์ และฟ้ารุ่ง ศรีขาว. **เจาะใจ "วสันต์ สิทธิเขตต์" บันทึกการเมืองด้วยภาพ "เซ็กส์" กับจุดยืน "ผมเป็นซ้ายเก่า"**. เข้าถึงเมื่อ 2 สิงหาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.matichon.co.th/news_detail.php?newsid=1367297116

ณัฐยา วาสิงหน. “ความหมายของความตายการตีความตามพุทธปรัชญา.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541.

ฐานข้อมูลภาพงานศิลปะ. เข้าถึงเมื่อ 30 เมษายน 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.era.su.ac .th/ArtDB/tha/detailpicture.asp?id=P001408

แดง บัวแสน. “ภาวะของจิตใต้สำนึก.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตรกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

ตาณตา เตียงทอง. “ภาพตัวแทนของไทยในเรื่อง チェンマイの首 ของ 中村敦夫.” ปริญญานิพนธ์บัณฑิต สาขาวิชาภาษาญี่ปุ่น ภาควิชาภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2553.

ถนอมขวัญ ทวีบูรณ์. **ชีวิตและความตายแนวทางหรือทัศนะของศาสนา**. เข้าถึงเมื่อ 15 ธันวาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.elearning.ns.mahidol.ac.th/Patients-with-end-stage/__4.html

ธนาวิ โชติประดิษฐ. **ปรากฏการณ์นิทรรศการ: รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย.** กรุงเทพฯ: สมมติ, 2553.

ธเนศ วงศ์ยานนาวา. “ภาพตัวแทนสิ่งที่แทนไม่ได้.” **จุลสารไทยคดีศึกษา** 12, 1 (สิงหาคม-ตุลาคม 2538): 16-18.

__________. **ความรัก ความรู้ ความตาย**. กรุงเทพฯ: ศยาม, 2553.

__________. **เมื่อฉันไม่มีขนฉันจึงเป็นศิลปะ**. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2557.

นิพาดา เทวกุล, หม่อมหลวง. “การดำรงชีวิตอย่างแท้จริงของมนุษย์ในทัศนะของไฮเดกเกอร์.” **วารสารมนุษยศาสตร์** เล่มที่ 13 (2548): 1.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. **ความเข้าใจในจิตรกรรมไทยประเพณี**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

ประจักษ์ สุปันตี. “วัตถุ พิธีกรรม ความเชื่อมโยงระหว่างชีวิตกับความตาย.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประติมากรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

ประยูร อุลุชาฎะ. **วิวัฒนาการของศิลปะ**. กรุงเทพฯ: 2020 เวิลด์ มีเดีย, 2542.

ประสิทธิ์ วิชายะ. “จินตนาการจากความเคลื่อนไหวของจิต.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประติมากรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. **เผยร่าง-พรางกาย: ทดลองมองร่างกายในศาสนา ปรัชญาการเมือง ประวัติศาสตร์ ศิลปะ และมานุษยวิทยา**. กรุงเทพฯ: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาตร์, 2541.

ไปดูพระมาลัยโปรดสัตว์นรก. เข้าถึงเมื่อ 10 สิงหาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://mblog. manager.co.th/leknuaon/th-77510/

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. “จิตรกรรมฝาผนัง: พระราชประสงค์รัชกาลที่ 4 เรื่องจริยวัตรสงฆ์.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

ไพศาล ธีรพงศ์วิษณุพร ,บรรณาธิการ. **ศิลปะงดงาม สงครามกราดเกรี้ยว: วรรณทรรศน์พินิจว่าด้วยศิลปกรรมกับสงคราม**. กรุงเทพฯ: กองทุนจิระศักดิ์ พัฒนพงศ์, 2549.

เฟอร์กูสัน, จอร์จ. **เครื่องหมายและสัญลักษณ์ในคริสต์ศิลป์**. แปลโดย กุลวดี มกราภิรมย์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2556.

มนัส เหมาะสม. “ทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน” ของอารยา ราษฎร์จำเริญสุข.” ใน **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย เล่ม 2**, 104. คงกฤช ไตรยวงศ์, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2550.

มหาวิทยาลัยศิลปากร คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์. **ศิลปะรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย, 2541.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 48**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 49**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 50**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 51**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 52**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 53**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 55**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

มหาวิทยาลัยศิลปากร. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 56.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 57.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

__________. **การแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 58**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

มานพ สุวรรณปิณฑะ. **มโนสำนึกในความทรงจำ Consciousness in memory 30 ปี งานศิลปกรรมย้อนหลัง**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ บริษัท แปลนพริ้นท์ติ้ง, 2555.

รสริน กาสต์. “กะโหลกมนุษย์" รูปทรงที่โดนใจศิลปินมาหลายยุคสมัย.” **Fine Art** 9, 93 (สิงหาคม 2555): 14-18.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. “นั่นนะสิทำไมจึงมีรสกวีแทนความรู้ทัน.” ใน **ลายลักษณ์แห่งการวิจารณ์: รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย เล่ม 2**. กรุงเทพฯ: ชมนาด, 2550.

วรรณวิภา ณ สงขลา. **จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1**. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537.

__________. **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 1 เล่มที่ 3: จิตรกรรมสมัยอยุธยา**. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533.

__________. **จิตรกรรมไทยประเพณี; ชุดที่ 1 เล่มที่ 2: วรรณกรรม**. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533.

วรลักษณ์ ผ่องสุขสวัสดิ์. **จุลปทุมชาดก ข้อสังเกตเกี่ยวกับบทบาทและความนิยมที่ปรากฏในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ ๔**. เข้าถึงเมื่อ 20 สิงหาคม 2557. เข้าถึงได้จาก http://www.muangboranjournal.com/modules.php?name=Sections&op=viewarticle&artid=169

วลัยภรณ์ นาคพันธุ์. **ภาพยุทธหัตถีภายในพระอุโบสถ วัดสุวรรณดาราราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา.** เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2557. เข้าถึงได้จากhttps://commons.wikimedia.org/wiki/File:WatSuvandaramMural.jpg

วิโชค มุกดามณี. **6 ทศวรรษศิลปกรรมร่วมสมัยในประเทศไทย 2486-2546**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

__________. **พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทยร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์ศิลปะไทย, 2555.

วิภาษา. “ศิลปินร่วมสมัยกับการจัดการประวัติศาสตร์ (กรณี 6 ตุลา 19).” **วิภาษา** 2, 4 (1 สิงหาคม - 15 กันยายน 2551): 57.

วิยะดา ทองมิตร. **จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย, 2522.

วิรุณ ตั้งเจริญ. **ทัศนศิลป์**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2536.

ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ. "รัฐกับการค้าโลก ความเปลี่ยนแปลงเมื่อกาฬโรคระบาด." ใน **Black Death โรคห่า กาฬโรค ยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่าฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"**. สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553.

ศิลป์ พีระศรี. "ศิลป และศีลธรรม." ใน **ศิลปวิชาการ: ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี**, 58. กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546.

ศุภชัย สิงห์ยบุศย์. **ทัศนศิลป์เพื่อชีวิตในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2537.

__________. **ประวัติศาสตร์ศิลปะตะวันตก**. กรุงเทพฯ: วาดศิลป์, 2549.

สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์, 2529.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยน**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2548.

สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง. **องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ ทวี รัชนีกร**. กรุงเทพฯ: สามเจริญพาณิชย์, 2553.

สายัณห์ แดงกลม. "ทุกข์ที่มัวพร่าและปรารถนาของ(ผม)กวีตะวันออก." ใน **มาจาก(คนละ)ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551**, 192. รัศมี ชูทรงเดช, บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ. **"พระเมรุ" ทำไม? มาจากไหน**. กรุงเทพฯ: กองทุนเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณะ, 2551.

__________. **Black Death โรคห่า กาฬโรค ยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่าฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553.

สุธี คุณาวิชยานนท์. "ศิลปะ: ชาตินิยมกับความเป็นไทย." ใน **นีโอ-ชาตินิยม: นิทรรศการศิลปะการเมืองร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

__________. **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546.

__________. "กาย โป๊ เปลือยและศิลปะ." เอกสารคำสอนวิชา 215 427 ศิลปะและวัฒนธรรมร่วมสมัย Contemporary Art and Culture ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, ม.ป.ป.

สุรกานต์ โตสมบุญ. “บทสำรวจนิทรรศการ: การจัดและการวางศิลปะ “ที่นั่น” กับ “ที่นี้”.” ใน **มาจาก (คนละ) ฟากฟ้าของเพิงผา: สู่การทลายเส้นแบ่งของวิธีวิทยาทางโบราณคดี วลีในมานุษยวิทยาและมายาในศิลปกรรม 15 กุมภาพันธ์ - 2 มีนาคม 2551**, 85. รัศมี ชูทรงเดช,บรรณาธิการ. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551.

สุวรรณี สาระบุตร. **Live, love & let die**. กรุงเทพฯ: AEDEL Gallery of Modern Art, 2011.

หัสภพ ตั้งมหาเมฆ. “Aberration ปรากฏ(พิ)การณ์ : กลการณ์แห่งเวลา.” **Fine Art** 9, 95 (ตุลาคม 2555): 59.

อภินันท์ โปษยานนท์. **ศิลปะสมัยรัชกาลที่ 9: นิทรรศการศิลปะไทยเท่ จากท้องถิ่นสู่อินเตอร์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2555.

อองรี ปอมปิดอร์. “กีโญม เดอ มาโชต์ เสียงเพลง ภาษาและปณิธานของศิลปินในยุคกลางกับการระบาดของกาฬโรค.” ใน **Black Death โรคห่า กาฬโรค ยุคพระเจ้าอู่ทอง ฝังโลกเก่า ฟื้นโลกใหม่ได้ "ราชอาณาจักรสยาม"**, 61. สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ แปลโดย คนธรรม ดำรงเจริญ และจรินพร ตันติกิจศิริวงศ์. กรุงเทพฯ: เรือนแก้ว, 2553.

อัจฉรา นวลสวาท. “ศิลปะคลาสสิกกับการสร้างสรรค์งานศิลปะของไมเคิลแองเจลโล.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข. “สบายๆกับความตาย.” **Fine art** 2, 12 (กุมภาพันธ์– มีนาคม 2548): 76-77.

__________. **รู้หลับกับศิลป์: ประเด็นทัศนศิลป์และลายลักษณ์ว่าด้วยศิลปะ**. กรุงเทพฯ: คำสมัย, 2552.

__________. **ศิลปะกับถ้อยความ**. กรุงเทพฯ: มติชน, 2549.

อำนาจ เย็นสบาย. **สุนทรียศาสตร์**. กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2523.

เอกชัย ปราบปัญจะ. “วัฏจักรแห่งการเบียดเบียนชีวิต.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย หาวิทยาลัยศิลปากร, 2553.

ภาษาต่างประเทศ

100 Tonson Gallery. **Rirkrit Tiravanija**. Accessed march 30, 2014. Available from http://www.100tonsongallery.com/site/artwork?mode=view&artwork_id=228&artist_id=9

Ardel Gallery. **Aberration**. Accessed Janurary 6, 2013. Available from http:// www.ardelgallery.com/exhibition/283

Ardel Gallery of Modern Art. **Live, Love & Let Die**. Accessed June 20, 2014. Available from http://www.ardelgallery.com/exhibition/231

Ariès, Philippe. **Images of man and death**. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

_________. **The hour of our death**. New York: Knopf: Distributed by Random House, 1981.

Quigley, Christine. **Skulls and Skeletons: Human Bone Collections and Accumulations**. Jefferson: McFarland, 2001.

_________. **The Corpse: A History**. Jefferson: McFarland, 1996.

Dowling, Faye. **The book of skulls**. London: Laurence King, 2011.

Enrico De Pascale. **Death and resurrection in art**. Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2009.

Enright, D.J.. **The Oxford book of death**. Oxford: Oxford University Press, 1987.

Fine art Thailand. **Fine art: Ratthaphoom Piwpantamit**. Accessed January 20, 2013. Available from https://www.youtube.com/watch?V=ssda2sl7vna

Fok, Silvia. **Life and death: art and the body in contemporary China**. Chicago: Intellect, 2013.

Gardner, Helen. **Gardner's art through the ages: the western perspective**. Belmont, CA: Thomson Wadsworth, 2010.

Hall, Stuart. **Representation: cultural representations and signifying**. London: Thousand Oaks, Calif.: Sage in association with the Open, 2007.

Heidegger, Martin. **Being and time**. New York: HarperCollin, 1962.

Hobbes, Thomas. **Leviathan**. New York: E.P. Dutton, 1950.

Lascaux. Accessed May 16, 2014 . Available from http://www.lascaux.culture.fr/

Longman English Dictionary. **Death**. Accessed August 27,2014. Available from http://www.ldoceonline.com/dictionary/death

Louvre Museum. **Le Maître du Dipylon**. Accessed September 16, 2014. Available from http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/cratere-fragmentaire

National Gallery of Art. **The Dying Gaul**. Accessed August 17, 2014. Available from http://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/3655.html

National Gallery of Art. **The Dying Gaul**. Accessed August 17, 2014. Available from http://www.nga.gov/content/ngaweb/press/exh/3655.htm

New world encyclopedia. **The shaft of Dead Man**. Accessed April 8, 2014. Available from https://www.newworldencyclopedia.org/entry/Lascaux.html

Nino Sarabutra. **What will you leave behind?**. Accessed June 2, 2014. Available from http://www.ninosarabutra.com/exhibition _whatwillyouleavebehind

Number1 gallery. **Vasan Sitthiket**. Accessed September 3, 2014. Available from http: //www.number1gallery.com/Artist.aspx?Name=vasan-sitthiket

Numthong Gallery. **Exhibition: Before birth after Death**. Accessed August 30, 2014. Available from http://www.gallerynumthong.com/exhibitions/2012 ex_be fore_birth / _after_death.php

Numthong Gallery. **Uncensored**. Accessed July 15, 2013. Available from http://galle rynumthong.com/exhibitions/2013/ex_uncensored.php

Ocula. **Vasan Sitthiket**. Accessed June 20, 2014. Available from http://ocula.com/art-galleries/thavibu-gallery/artworks/vasan-sitthiket/the-rascal!/

Online Museum of Greek Art & Archaeology. **Beautiful Death**. Accessed July, 2014. Available from http://cciv214fa2012.site.wesleyan.edu/archaic- period/exhi bit-4/

Oxford learner's dictionaries. **Death**. Accessed August 27, 2014. Available from http: //www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/Deathq=deh

Rama IX Art Museum. **Amrit Chusuwan**. Accessed August 30, 2013. Available from http://rama9art.org/artisan/2003/june/crossroads/amrit01.html

__________. **Araya Rasdjarmrearnsook**. Accessed September 6, 2014. Available from http://www.rama9art.org/araya/w25.html

__________. **Chalermchai Kositpipat**. Accessed August 30, 2015. Available from http://www.rama9 art.org/artisan/artdb/artists/home.php?P=profiles&name =Chalermchai%20Kositpipat

__________. **Chatchawan Amsomkid**. Accessed July 12, 2014. Available from http://www.rama9 art.org/artisan/artdb/artists/home.php?P=profiles&name =Chatchawan%20Amsomkid

Rama IX Art Museum. **Died on 6th October, 1976**. Accessed June 22, 2014. Available from http://www.rama9art.org/manit_s/other3.html

_________. **San sarakornborirak**. Accessed August 20, 2014. Available from http:// www. Ramaart.org/artisan/artdb/artists/home. Php?P=profiles&name=San %20Sarakornborirak

_________. **Sompot Upa-in.** Accessed June 15, 2014. Available from http://www. rama9art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=SomPot%

_________.**Talking to her Pradit Tungprasartwong**. Accessed January 8, 2014. Available from http://www.rama9art.org/artisan/2012/march /talking_to_ her/ article.html

_________. **Tawee Ratchaneekorn**. Accessed July 12, 2014. Available from http:// www.rama9 art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Tawee%20Ratchaneekorn

_________. **Tuan Trirapichit**. Accessed July 15, 2014. Available from http://www.rama art.org/artisan/artdb/artists/home.php?p=profiles&name=Tuan%2 0 Trirapichit

Russell, Marcus. **Thawan Duchanee, modern Buddhist artist**. Chaing Mai, Thailand: Silkworm Books, 2013.

Sekules, Veronica. **Medieval art**. UK: Oxford University Press, 2001.

Sombatpermpoon Gallery. **ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ**. Accessed July 15, 2014. Available from http://www.sombatpermpoongallery.com/sriwa-janehuttakarnkit/

Somphong Adulyasaraphan. **Transcending Thai surrealism: the art of somphong adulyasaraphan**. Bangkok: Museum of Contemporary Art, 2013.

Staatsgalerie Stuttgart. **The death Christ**. Accessed July 9, 2014. Available from http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik_e/ita_rundg.php?id=6

Suwannee Sarabutra. **Live, Love & Let Die**. Bangkok: AEDEL Gallery of Modern Art, 2011.

Thavibu Gallery. **Thai Artists, Thaweesak Srithongdee**. Accessed July 24, 2014. Available from http://www.thavibu.com/thailand/thaweesak_rithongdees/ THA8035.htm

The Metropolitan Museum of Art. **Funerary plaque**. Accessed September 16, 2014. Available from http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/54.11.5

_________. **Krater**. Accessed May 16, 2014. Available from http://www. metmuseum. org/toah/works-of-art/14.130.14

The Metropolitan Museum of Art. **The Penitent Magdalen**. Accessed July 9, 2014. Available from http:// ww w.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/436839

The Narmer Palette. Accessed May 16, 2014. Available from http://www.saylor.org /site/wp- content/uploads/2011/09/The-Narmer-Palette_1.pdf

Townsend, Chris. **Art and death**. London: I.B.Tauris, 2008.

Verdon, Anne. **Lascaux**. Accessed August 15, 2014. Available from http: //myweb.usf. eu/~verdon/lascaux.html

Web Gallery of Art. **Judith beheading holofernes**. Accessed July 9 ,2014. Available from http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/caravagg/03/17judit.html

Wikiart. **the Body of the Dead Christ in the Tomb Completion** .Accessed June 8, 2014. Available from http://www.wikiart.org/en/hans-holbein-the- younger /the-body-of-the-dead-christ-in-the-tomb

_________. **Victorious Samson**. Accessed July 18, 2014. Available from http://www. wikiart.org/en/guido-reni/the-victorious-samson-1612

Wikipedia. **Ars moriendi**. Accessed July 17, 2014. Available from http://en.wikipedia. org/wiki/Ars_moriendi

_________. **Danse Macabre**. Accessed July 17 ,2014. Available fromhttp://en.wikipe dia.org/w/index.php? title=Danse_Macabre oldid=615256964&

_________. **Laocoön and His Sons**. Accessed June 6 ,2014. Available from https:// en.wikipedia.org/wiki/Laoco%C3%B6n_and_His_Sons

_________. **Ludovisi Gaul Killing Himself and His Wife**. Accessed June12, 2014. Available from http://en.wikipedia.org/wiki/Ludovisi_Gaul#/media/File:Lu dovisi_ Gaul_Altemps_Inv8608_n3.jpg

_________. **Memento Mori mosaic**. Accessed January 20, 2014. Available from http:// commons.wikimedia.org/wiki/File:Roman-mosaic-know-thyself.jpg

Wikipedia. **Menelaus holding the body of Patroclus**. Accessed January 2, 2014. Available from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Florence_-_Menelaus_holding_the_body_of_Patroclus.jpg

_________. **the anatomy lesson of dr.nicolaes tulp**. Accessed May 4, 2014. Available from https://en.wikipedia.org/wik i/The_Anatomy_Lesson_of_Dr._ Nicolaes_Tulp#/media/File:The_Anatomy_Lesson.jpg

_________. **The death of Marat**. Accessed December 7, 2014. Available from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Death_of_Marat

_________. **the entombment of Christ**. Accessed July 13, 2014. Available from https://en.wikipedia.org/wiki/The_Entombment_of_ Christ_(Caravag gio)

_________. **the slaughtered ox**. Accessed May 5, 2014. Available from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rembrandt_Harmensz._van_Rijn_053.jpg

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก

รายชื่อผลงานศิลปะร่วมสมัยไทยในช่วงปี พ.ศ.2545-2555 ที่มีการใช้ภาพตัวแทนความตายเป็นสื่อสัญลักษณ์ในผลงาน

ผลงานศิลปะในงานศิลปกรรมแห่งชาติและนิทรรศการศิลปะที่ถูกจัดแสดงในหอศิลป์และแกลเลอรี่ในช่วงระยะเวลา 10 ปีที่ผ่านมา (พ.ศ. 2545-2555) และนำมาแบ่งกลุ่มเรื่อง (subject) โดยหลักการของการแบ่งกลุ่มเรื่องนี้ข้าพเจ้าได้ใช้ข้อมูลจากเนื้อหาซึ่งได้จากหลักฐานเอกสารเกี่ยวกับผลงานชิ้นนั้นๆที่ปรากฏภาพตัวแทนความตาย เช่น สูจิบัตร, บทสัมภาษณ์ศิลปิน, บทความศิลปะและสื่อออนไลน์ เป็นต้น ทั้งนี้สามารถแบ่งออกได้เป็น 6 กลุ่มและผลงานจากการสำรวจมีดังนี้

1. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับชีวิตและความตาย

1. สุวรรณี สาระบุตร ผลงานศิลปินได้แก่
   ผลงานชุด Live, Love & Let Die
   1.1 Live, Love & Let Die 1 (พ.ศ.2553)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
   1.2 Live, Love & Let Die 3 (2553)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
   1.3 Live, Love & Let Die 4 (พ.ศ.2553)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
   ผลงานชุด What will you leave behind
   1.4 What will you leave behind 1 (พ.ศ.2555)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
   1.5 What will you leave behind 4 (พ.ศ.2555)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
   1.6 What will you leave behind 5 (พ.ศ.2555)
   พอร์ซเลน, ขนาดผันแปรตามพื้นที่
2. อารยา ราษฎร์จำเริญสุข ผลงานศิลปินได้แก่
   2.1 A walk (พ.ศ.2545)
   ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง
   2.2 Thai medley (พ.ศ.2545)
   ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง
   2.3 I’m living (พ.ศ.2545)
   ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2.4 Sudsiri&araya (พ.ศ.2545)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.5 Reading for corpse (พ.ศ.2545)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.6 Chant for female corpse (พ.ศ.2545)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (st.mary cathedral.limerick)

2.7 A walk (พ.ศ.2546)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (Tensa konsthall, Stockholm)

2.8 I'm living (พ.ศ.2546)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (The hagia Sophia museum Istanbul)

2.9 Three female scapes (พ.ศ.2547)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (The art house, Singapore)

2.10 สนทนากับความตายบนถนนสายแรกของชีวิต (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.11 The class I-III (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.12 This is our creation (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.13 Conversation I-III (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.14 Draw & defend (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.15 Stars arrive on time พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.16 Death seminar I-II (พ.ศ.2548)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.17 ศิลปะกับถ้อยความ (พ.ศ.2549)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2.18 Wind princess white birds (พ.ศ.2550)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง (6th gwangju biennale, gwangju)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2.19 ในความพร่ามัวของปรารถนา (พ.ศ.2550)
ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

2. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับปรัชญาศาสนาและความเชื่อ

เป็นกลุ่มที่ภาพความตายแสดงถึงความเชื่อหรือ แนวคิด ปรัชญาทางศาสนา ซึ่งจากภาพความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 12 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้มีจำนวนผลงาน 51 ชิ้น ดังต่อไปนี้

1. คามิน เลิศชัยประเสริฐ ผลงานศิลปินได้แก่
ผลงานชุด Before birth after death (พ.ศ.2555)
1.1 Have in everywhere-in us (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.2 Suppose (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.3 No ownership (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.4 Reason without reason (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.5 Now is equal zero (front) (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.5 Beyond Zen. Nonstyle (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.7 Justice, stop-dhamma (พ.ศ.2553)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.8 Birth is in death, death is in birth (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.9 Create-destroy, birth-death (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.
1.10 Death in dhamma (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.11 Peace will happen, we must kill greed anger and illusion in us first (พ.ศ.2553)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.12 Mind to mind, nenge takes flowers miesho smiles (พ.ศ.2553)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.13 Birth-death, woman-man, right-wrong, husband-wife,good-bad,nothing (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.14 Nobody knows where the perfection is (พ.ศ.2554)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.15 Teaching without word (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.16 Natures give to us (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.17 Sea thing as it is (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.18 Hope is now.life is breath. Without work,without vocation (พ.ศ 2553)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.19 What is real home (พ.ศ.2554)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.20 Every life/every suffers/without life (พ.ศ.2554)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.21 The door to the new world (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.22 Have in everywhere-in us (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.23 Nature trail.body-mine (พ.ศ.2554)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.24 Die from utopia/present (พ.ศ.2553)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

1.25 Life is energy. No beginning no end (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.26 Assume (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.27 No ownership (พ.ศ.2552)
อะคิลิคบนผืนผ้าใบ, 220x140 ซม.

1.28 Birth is in death,death is in birth (พ.ศ.2553)
สัมฤทธิ์, 38x32x46 ซม.

1.29 Create- destroy, birth-death (พ.ศ.2553)
สัมฤทธิ์, 32x36x46 ซม.

2. ชัชวาล อ่ำสมคิด

2.1 ลางสังหรณ์ (พ.ศ.2550)
หล่อเรซิ่นใส-ไฟฟ้า, 200x200x30ซม.

2.2 สภาวะแห่งธรรมในวัฏฏะสังขาร หมายเลข 1 (พ.ศ.2551)
สื่อประสม, ผันแปรตามพื้นที่

3. ประดิษฐ์ ตั้งประสาทวงศ์

3.1 ทางรอดคือ สติปัญญา (พ.ศ.2554)
สีน้ำมันบนผ้าใบ,192X350 ซม.

3.2 เธอ (พ.ศ.2555)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 261x222 ซม.

3.3 Talking to her (สนทนากับเธอ) (พ.ศ.2555)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 250x250 ซม.

3.4 We belong together (เธอ ฉัน เรามาด้วยกัน) (พ.ศ.2555)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130x180 ซม.

4. ศรีวรรณ เจตหัตถการกิจ

4.1 สังสารวัฏ 1 (พ.ศ.2553)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x200 ซม.

4.2 สังสารวัฏ 2 (พ.ศ.2553)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x200 ซม.

4.3 สังสารวัฏ 3 (พ.ศ.2553)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x200 ซม.

4.4 สังสารวัฏ A (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130x150 ซม.

4.5 สังสารวัฏ B (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120x140 ซม.

4.6 สังสารวัฏ C (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 130x150 ซม.

4.7 สังสารวัฏ D (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม.

4.8 สังสารวัฏ E (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม.

4.9 สังสารวัฏ F (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150x180 ซม.

4.10 เริงระบำ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ

5. ประสิทธิ์ วิชายะ

5.1 วิญญาณผู้มีมิจฉาทิฐิ (พ.ศ.2546)

เรซิ่น, ดินเผา, 160x120 ซม.

5.2 ห้วงกระแสกรรม (พ.ศ.2546)

ดินเผาและเรซินใส, 97 x 170 x 144 ซม.

5.3 ความรู้สึกของข้าพเจ้าต่อความทุกข์ของปู่

ดินเผา, ประกอบไม้, 150 x 150 x 380 ซม.

6. ประทีป คชบัว

6.1 ทุกข์คติภูมิ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700x300 ซม.

7. ปัญญา วิจินธนสาร

7.1 โลกมนุษย์ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 700X300 ซม.

8. ชัชวาล รอดคลองตัน

8.1 ปรินิพพาน (พ.ศ.2551)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 210X160 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

9. ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ

9.1 อนิจจตา (พ.ศ.2554)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ,175X125 ซม.

9.2 อุปาทาน (พ.ศ. 2555)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ,100X120 ซม.

10. เจริญชัย กังวานเจษฎา

10.1 สัญญาณแห่งความตาย (พ.ศ.2545)

สีน้ำมันบนผ้าใบ,220X150 ซม.

11. ลลิตา จั่นฝังเพ็ชร

11.1 โลกธาตุ 1 (พ.ศ.2548)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ,80X60 ซม.

11.2 โลกธาตุ 2 (พ.ศ.2548)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ,80X60 ซม.

12. อัฉรา เพ็ชรพวง

12.1 ไม่มีชื่อ (พ.ศ.2545)

ปูนปลาสเตอร์,ดิน,ผ้าดิบ,สายสิญจน์,ดอกบัวและธูปเทียน, 220X80 ซม.

13. ประจักษ์ สุปันตี

13.1 ลมหายใจ (พ.ศ.2549)

สื่อประสม, 130x130x250 ซม.

13.2 แดนศักดิ์สิทธิ์ (พ.ศ.2549)

สื่อประสม (เหล็ก,เรซิ่น,หลอดไฟฟ้า), 200x240x40 ซม.

3. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับสังคม

เป็นกลุ่มที่ภาพความตายแสดงถึงเรื่องราวของสังคมร่วมสมัยซึ่งจากภาพความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 7 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 13 ชิ้น ดังต่อไปนี้

1. ตฤณ กิตติการอำพล

1.1 Society of Human Tech No.1 (พ.ศ.2550)

เรซิ่นเชื่อมเหล็ก ไฟฟ้า,190X185x106 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

2. รัฐภูมิ ผิวพันธมิตร

2.1 อมตะสีชมพู (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X180 ซม.

2.2 มงกุฎ (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X170 ซม.

2.3 เหยื่อ (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 150X180 ซม.

2.4 นักบิน (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 130X180 ซม.

3. มารุต ถาวรรัตน์

3.1 Repercussion of war (พ.ศ.2551)

แม่พิมพ์โลหะ, 80x120 ซม.

4. เอกชัย ปราบปัญจะ

4.1 ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข2 (พ.ศ.2553)

จิตรกรรมผสม, 190x220 ซม.

4.2 ความตายที่ถูกยัดเยียด หมายเลข3 (พ.ศ.2553)

จิตรกรรมผสม, 200x240 ซม.

5. กิตติวัฒน์ อุ่นอารมณ์

5.1 Eat bekery (พ.ศ.2546)

สื่อประสม, 283.5X560 ซม.

5.2 มุมอาหาร (พ.ศ.2546)

สื่อประสม, 120X240 ซม.

6. อำมฤทธิ์ ชูสุวรรณ

6.1 Pig's stories (พ.ศ.2554)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

6.2 Spiritual media (พ.ศ.2555)

ศิลปะวีดิทัศน์-จัดวาง

7. วิทยา หอทรัพย์

7.1 ก่อนฝนจะมา (พ.ศ.2555)

สีอะคริลิกและปากกาเคมี, 183x278ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับการเมือง

เป็นกลุ่มที่ภาพความตายแสดงถึงเรื่องราวของการเมืองซึ่งจากภาพความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 5 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 21 ชิ้น ดังต่อไปนี้

1. ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

 1.1 Who’s afraid of red,yellow,and green (พ.ศ.2553)

2. พรรษา พุทธรักษา

 2.1 Foreboding (พ.ศ.2554)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 190X300 ซม.

3. มานิต ศรีวานิชภูมิ

 3.1 ตาย 6 ตุลา 19 (พ.ศ.2551)

 ภาพถ่าย

4. วสันต์ สิทธิเขตต์

 4.1 People can do no wrong (พ.ศ.2555)

 Tempera-pastel on canvas, 190x107 ซม.

 4.2 Running dogs Scene today! (หมารับใช้วันนี้) (พ.ศ.2553)

 สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 200x300 ซม.

 4.3 Love is colder than dead, homage to Fassbinder (ความรักหนาวกว่าความตาย: ระลึกถึงฟาสบินเดอร์) (พ.ศ.2554)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200x300 ซม.

 4.4 Lord Buddha Visit Our Madness World (พ.ศ.2555)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 300 x 500 ซม.

 4.5 Hegemony (พ.ศ.2555)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.

 4.6 The Rascal (พ.ศ.2555)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.

 4.7 Where Shall We Go? (พ.ศ.2548)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.

 4.8 Killing Idiot Greed in Your Heads (พ.ศ.2555)

 สีน้ำมันบนผ้าใบ, 150 x 200 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.9 Future of us all – Black (พ.ศ.2548)
สื่อผสมบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
4.10 Future of us All – Red (พ.ศ.2548)
สื่อผสมบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
4.11 Future of us all – White (พ.ศ.2548)
สื่อผสมบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
4.12 Future of us all – Yellow (พ.ศ.2548)
สื่อผสมบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
4.13 Children Playground (พ.ศ.2546)
สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 150 x 130 ซม.
4.14 The rascal! (พ.ศ.2555)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 120 x 120 ซม.
4.15 Killing Idiot-Greed in Your Heads (พ.ศ.2555)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 200 x 150 ซม.
4.16 Dam Kills Water, Kills Man, Kills Fish (พ.ศ.2545)
สีน้ำมันและทรายบนผ้าใบ, 100 x 120 ซม.
4.17 17 - 19 May, 1992 (พ.ศ.2553)
สีน้ำมันบนผ้าใบ, 80 x 80 ซม.

5. สรพงษ์ สีชมพู

5.1 เป็นไทจากอธิปไตยที่รุกราน (พ.ศ.2546)
สีน้ำมันบนผืนผ้าใบ, 120X100 ซม.

5. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับประสบการณ์และจิตใต้สำนึก

เป็นกลุ่มที่ภาพความตายแสดงถึงเรื่องราวที่มาจากประสบการณ์ละจิตใต้สำนึกซึ่งจากภาพความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 5 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 35 ชิ้น ดังต่อไปนี้

1. อติ กองสุข

1.1 Reach 2 (พ.ศ.2555)
วาดเส้นบนกระดาษ, 115.5X150 ซม.
1.2 skull 1 (พ.ศ.2555)
วาดเส้นบนกระดาษ, 106X123 ซม.

1.3 skull 2 (พ.ศ.2555)

วาดเส้นบนกระดาษ, 110X150 ซม.

1.4 X-ray series (พ.ศ.2555)

วาดเส้นบนกระดาษ, Variable size

2. มานพ สุวรรณปิณฑะ

2.1 คดในข้อ งอในกระดูก หมายเลข 1 (พ.ศ.2555)

ไฟเบอร์กลาสและเหล็ก, life size

2.2 รักเธอประเทศไทย (พ.ศ.2552)

สื่อผสม, Available size

2.3 ความละโมบและความเห็นแก่ตัว (พ.ศ.2551)

ไฟเบอร์กลาส มอเตอร์และแบตเตอรี่,160x80x40 ซม.

2.4 เงิน อำนาจและความบ้า (พ.ศ.2550)

ไฟเบอร์กลาส, Life size

2.5 ซาก (พ.ศ.2555)

ไฟเบอร์กลาส, 60x30x25 ซม.

2.6 ชายและหญิง ผู้หลงใหล บูชาและสักการะนับถือในงานศิลป์ (พ.ศ.2552)

ไฟเบอร์กลาส ธนบัตร, Life size

2.7 ทาสวัตถุ (พ.ศ.2553)

ไฟเบอร์กลาส, Life size

2.8 หนีเสือปะจระเข้ (พ.ศ.2552)

ไฟเบอร์กลาส, Life size

2.9 คดในข้อ งอในกระดูกหมายเลข 2 (พ.ศ.2552)

สีอะคลิลิกบนผ้าใบ, 135x110 ซม.

2.10 สนธยาสนทนา หมายเลข 1 (พ.ศ.2554)

สีอะคลิลิกบนผ้าใบ, 240x145 ซม.

2.11 ความตายและความพลัดพราก หมายเลข 1(พ.ศ.2550)

ไฟเบอร์กลาส, Life size

2.12 ความตายและความพลัดพราก หมายเลข 2 (พ.ศ.2550)

ไฟเบอร์กลาส, Life size

2.13 สุวรรณภูมิ หมายเลข 6 (พ.ศ.2551)

ไฟเบอร์กลาส, Available size

3. แดง บัวแสน

3.1 การเดินทางแห่งจิตภายใน 3 (พ.ศ.2545)

สีน้ำมันบนผ้าหุ้มโฟม, 130 x 200 x 76 ซม.

3.2 จิตวิญญาณที่หลุดลอย (พ.ศ. 2545)

สื่อผสม, 238 x 209 x 140 ซม.

3.3 ตัวฉันและความทรงจำ หมายเลข 3 (พ.ศ.2544)

สื่อประสม, 4.5x231x70 ซม.

3.4 สภาวะภายนอกและตัวตนภายใน (พ.ศ.2545)

สื่อประสม,122x183x95 ซม.

4. สมพง อดุลยสารพัน

4.1 เรื่องเล่าจากเกาะแก้วพิสดาร (พ.ศ.2547)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 84X150 ซม.

4.2 มารผจญ (พ.ศ.2547)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 84X150 ซม.

4.3 ประตูส่องโลก (พ.ศ.2548)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 60X181ซม.

4.4 ขึ้น 15 ค่ำ ปีขาล (พ.ศ.2551)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 137X181 ซม.

4.5 สายน้ำแห่งชีวิต (พ.ศ.2552)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 187.5X271.5 ซม.

4.6 กำเนิดกินรี (พ.ศ.2553)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 100X110 ซม.

4.7 แฟนซีสีรุ้ง (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 190X140 ซม.

4.8 อาบจันทร์ (พ.ศ.2554)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 90X100 ซม.

4.9 หมู่บ้านสองมิติ (พ.ศ.2555)

สีน้ำมันบนผ้าใบ, 195X280 ซม.

5. ทวีศักดิ์ ศรีทองดี

5.1 X (พ.ศ.2548)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 80 x 110 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

5.2 freeze (พ.ศ.2551)

ภาพพิมพ์หิน, 41 x 59 ซม.

5.3 cold (พ.ศ.2554)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 130 x 150 ซม.

5.4 War (พ.ศ.2554)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 60 x 80 ซม.

5.5 sex (พ.ศ.2554)

สีอะคลิลิคบนผ้าใบ, 70 x 50 ซม.

6. กลุ่มภาพความตายสัมพันธ์กับธรรมชาติ

เป็นกลุ่มที่ภาพความตายแสดงถึงเรื่องราวของธรรมชาติซึ่งจากภาพความตายที่นำเสนอและเนื้อหาสามารถจำแนกศิลปินออกได้จำนวน 1 คน ที่ซึ่งมีความสอดคล้องกับกลุ่มนี้และมีจำนวนผลงาน 1 ชิ้น ดังต่อไปนี้

1. ชัชวาลย์ วรรณโพธิ์

1. ในท้องฟ้าบนผิวน้ำ (พ.ศ.2555)

แม่พิมพ์ไม้และการประทับ, 72 x 108.5 ซม.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล	นางสาวรัชฎาภรณ์ กล้าเกิด
ที่อยู่	21 หมู่ที่ 4 ตำบลรอบเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด รหัสไปรษณีย์ 45000

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2548	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนสตรีศึกษา จังหวัดร้อยเอ็ด
พ.ศ. 2552	สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) จากคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
พ.ศ. 2554	สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต (สื่อสารมวลชน) จากคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
พ.ศ. 2554	ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร