ภูมิปัญญา และปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย

โดย
นายอานุภาพ จันทรัมพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม แบบ 1.1 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

ภูมิปัญญา และปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย

โดย
นายอานุภาพ จันทรัมพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม แบบ 1.1 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

TRADITIONAL WISDOM AND PHILOSOPHY IN ARTISTRY OF PULPIT TO CREATION OF CONTEMPORARY SPACE DESIGN

By

MR. Arnuphap CHANTHARAMPORN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy CULTURE - BASED DESIGN ARTS

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	ภูมิปัญญา และปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย
โดย	นายอานุภาพ จันทรัมพร
สาขาวิชา	ศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม แบบ 1.1 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูวนาท รัตนรังสิกุล

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

---------- คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย (ผู้รักษาการแทน)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาธิต นิรัติศัย)

พิจารณาเห็นชอบโดย

---------- ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อภิสักก์ สินธุภัค)

---------- อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูวนาท รัตนรังสิกุล)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ศาสตราจารย์ ร้อยตำรวจเอก ดร. อนุชา แพ่งเกษร)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(อาจารย์ ดร. ศราวุฒิ ปิ่นทอง)

---------- ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย อารีรุ่งเรือง)

620430029 : ศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม แบบ 1.1 ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ภูมิปัญญา / ปรัชญา / ธรรมาสน์ / ร่วมสมัย

นาย อานุภาพ จันทรัมพร: ภูมิปัญญา และปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูวนาท รัตนรังสิกุล

หลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีบ่งชี้ว่า ความนิยมจัดสร้างธรรมาสน์ประจำพุทธสถานเกิดขึ้นในยุคอยุธยา ต่อเนื่องจนถึงรัตนโกสินทร์ ศิลปกรรมธรรมาสน์ ได้รับการรังสรรค์ด้วยความทุ่มเท ทั้งในด้าน รูปแบบฝีมือที่เต็มเปี่ยมด้วยความปราณีตบรรจง แสดงทักษะเชิงช่าง ซึ่งแสดงออกถึงความเข้าใจ ทั้งสุนทรียศาสตร์ คุณสมบัติของวัสดุ การออกแบบโครงสร้าง การตกแต่ง และความเหมาะสมสัมพันธ์ในเชิงวัฒนธรรมเป็นอย่างสูง แต่แล้วกลับถูกละเลยไม่ได้นำมาใช้ปัจจุบันแล้ว จนกระทั่งภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องกำลังสูญหายไปหากไม่มีการศึกษารวบรวมเป็นองค์ความรู้ทางวิชาการ ผู้วิจัยคาดการณ์ว่าความรู้ที่ได้จากการรวบรวมและการวิเคราะห์รวมถึงแบบอย่างการนำองค์ความรู้นั้นมาใช้จะแสดงให้เห็นแนวทางการนำเอาไปใช้ต่อยอดหรือบูรณาการในศาสตร์อีกหลายแขนง

ประเด็นศึกษา แบ่งออกได้ 3 ประการ คือ หนึ่ง การสำรวจหลักการ ความรู้ในภูมิปัญญาช่าง รวบรวม ทำความเข้าใจ และรายงานผลจะเป็นส่วนช่วยในการอนุรักษ์ ซ่อมแซมหรือ บำรุงรักษาไว้ได้อย่างมีแบบแผนมากกว่าการบอกเล่า ประการที่สอง การวิเคราะห์เทคนิคและตัววัสดุจะทำให้การเลือกใช้การแก้ไขปัญหา หรือเกิดการพัฒนาที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทยในศาสนาของยุคปัจจุบัน ประการที่สาม กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจะทำให้เกิดตัวอย่างของการนำเอาองค์ความรู้และภูมิปัญญาที่มีอยู่นำเสนอใหม่ให้ได้ประโยชน์สอดคล้องกับยุคสมัยปัจจุบัน กระบวนการวิจัย ใช้เครื่องมือวิจัยหลักประกอบด้วย การทบทวนวรรณกรรมเพื่อกำหนดช่วงระยะเวลาซึ่งสัมพันธ์กับสภาวะการทางสังคมในการสร้างสรรค์ธรรมมาสน์ การลงพื้นที่สำรวจ เข้าถึงบริบท เชิงพื้นที่ สภาพแวดล้อม และปัจจัยทางวัฒนธรรมของช่างฝีมือ ผู้ออกแบบสร้างสรรค์ธรรมมาสน์ในสถานที่ต่าง ๆ ทัศนคติที่เปลี่ยนไปต่อกิจกรรมทางพุทธศาสนาของประชาชนและพระสงฆ์

ผลจากการสำรวจพบว่า ในปัจจุบัน พิธีกรรมในพระพุทธศาสนา ที่ฟุ่มเฟือย ซับซ้อน แต่ไม่สามารถอธิบายหลักธรรมได้กระจ่างแท้ รวมถึงวิธีการสั่งสอนโดยใช้ภาษาสื่อสารที่ยากต่อความเข้าใจ ไม่สามารถคลี่คลายได้ด้วยหลักเหตุผล ไม่สอดคล้องกับวิถีชีวิตปัจจุบัน ไม่สามารถเน้นย้ำความเชื่อ ความศรัทธา แก่ศาสนิกชนส่วนใหญ่ได้อีกต่อไป การถอดองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาและปรัชญา พบแนวคิดพื้นฐานวิธีวิทยาโบราณ ในการกำหนดโครงสร้างเพื่อสร้างสรรค์ศูนย์กลางที่สถิตของตัวแทนพลังอำนาจ

ข้อค้นพบดังกล่าวได้ถูกนำมาทดสอบ โดยสร้างสรรค์เป็นงานจำนวน 4 ชุด เพื่อนำเสนอ และตรวจสอบสมมติฐานที่กำหนดและตามหลักวิธีวิทยาที่ค้นพบ ได้ผลสรุปว่า องค์ความรู้จากภูมิปัญญาและปรัชญา โดยเฉพาะอย่างยิ่งข้อค้นพบว่า แก่นแท้ของศิลปกรรมธรรมาสน์ คือการกำหนดพื้นที่ศูนย์กลางทั้งรูปธรรมและนามธรรมนั้น สามารถสืบสานส่งต่อได้ด้วยการปรับเปลี่ยนรูปแบบไปตามบริบททางวัฒนธรรมเฉพาะตัวของพื้นที่ที่กำหนด อย่างสอดคล้องกลมกลืนกับอุดมคติและทัศนคติที่เปลี่ยนแปลงไปของสังคมร่วมสมัย

620430029 : Major CULTURE - BASED DESIGN ARTS

Keyword : WISDOM / PHILOSOPHY / PULPIT / CONTEMPORARY

MR. ARNUPHAP CHANTHARAMPORN : TRADITIONAL WISDOM AND PHILOSOPHY IN ARTISTRY OF PULPIT TO CREATION OF CONTEMPORARY SPACE DESIGN THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR PHUVANAT RATTANARUNGSIKUL, Ph.D.

Historical and archaeological evidence indicates that in the Ayutthaya era, it was popular to build a pulpit for a Buddhist place, continuing until Rattanakosin. This pulpit art has been created with devotion both in craftsmanship style that is full of meticulousness. Demonstrates mechanical skills which expresses understanding aesthetics material properties structural design including decoration and in terms of cultural appropriateness. But nowadays it has been neglected and is no longer used. The relevant wisdom is being lost if there is no study and collect as a body of academic knowledge. The researcher speculates that the knowledge gained from the collection and analysis, as well as the application model, will show the potential for further application or integration in other fields of science.

The study will be divided into 3 areas: First, the survey of knowledge principles in Artisan wisdom, collecting, understanding and reporting the results. This will help to preserve, repair or maintain it in a more structured manner than telling. Secondly, analysis of techniques and materials will enable appropriate selection, problem solving, or development related to the creation of Thai arts in religion of the present era. Thirdly, the process of creating works will create an example of the revist of existing knowledge and wisdom to be useful in accordance with the present era. The main tools used in the research consisted of literature review to determine the time period related to social conditions in the creation of the pulpit. Field trips to explore the context, spatial, environmental and cultural factors of artisans, the designers created the dharmas in different places, the changing attitudes towards the Buddhist activities of the people and the monks.

The results of the survey found that Today's Buddhist rituals are extravagant, complex, but unable to explain the Dharma principle clearly. A use of difficult-to-understand language were not able to be understood by reason, inconsistent with the current lifestyle and no longer emphasize the faith of the majority of the devotees. Found the basic idea of the ancient scientific method of knowledge wisdom and philosophy revoval in determining the structure to create the static center of the representative of power that will effectively the use of space in proclaiming or sending messages both from creator and patroage.

The findings were constructively tested in four sets to present and validate the established hypotheses and the methodology discovered. It has been concluded that the knowledge of wisdom and philosophy especially the discovery that the essence of the pulpit art is to define the center area for both the concrete and the abstract. It can be inherited by modifying the form according to the specific cultural context of a situated area in harmony with the changing ideals and attitudes of contemporary society.

กิตติกรรมประกาศ

ข้าพเจ้าขอกราบน้อมรำลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย อันเป็นสิ่งที่ยึดเหนี่ยวจิตใจสู่การสร้างสรรค์และการประพฤติปฏิบัติในสิ่งที่ดีงาม คุณความดีจากบรรพชนผู้ล่วงลับสู่สุคติภูมิแล้ว คือ คุณปู่นอบ จันทรัมพร ผู้เป็นแบบอย่างในจริยวัตรที่ดีต่อข้าพเจ้าในเรื่องของความพยายาม ความอดทน ความขยันหมั่นเพียร ความโอบอ้อมอารีต่อผู้อื่น การดำรงตนในศีลธรรม ความกตัญญูและการเห็นคุณค่าความสำคัญของความรู้ในการศึกษา บิดามารดาผู้ให้กำเนิดและอบรมเลี้ยงดูข้าพเจ้ามาแต่เยาว์วัย บูรพคณาจารณ์แห่งมหาวิทยาลัยศิลปากรที่ให้ความเมตตาต่อข้าพเจ้าในการค้นคว้าหาความรู้ในสถาบันแห่งนี้อยู่หลายปี

โครงการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ ในหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม สำเร็จลงได้ด้วยแรงผลักดันสู่การเรียนรู้ให้เกิดปัญญาด้วย อาจารย์ ดร.ธนาทร เจียรกุล คณบดีแห่งคณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ข้าพเจ้าขอกราบชื่นชมในน้ำใจและความเอื้อเฟื้อเพื่อความก้าวหน้าแห่งวงวิชาการของชาติ แม้นประสบปัญหาและอุปสรรคมากมายในระยะเวลาที่ศึกษานั้นก็ดี ข้าพเจ้าสำนึกในพระคุณของเหล่าคณาจารย์ประจำหลักสูตรทุกท่าน ที่ทุกท่านได้ช่วยเรียนรู้ ค้นคว้า สละเวลาให้คำแนะนำแก่ข้าพเจ้าโดยไม่อิดเอื้อนแต่น้อย นับเป็นความเมตตากรุณาที่ได้สละความสุขส่วนตนเพื่อประโยชน์ต่อผู้อื่นและสังคม จึงขอขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ร.ต.อ. ดร. อนุชา แพ่งเกษร อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตรและผู้สอน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภูวนาท รัตนรังสิกุล อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตรและอาจารย์ที่ปรึกษา อาจารย์ ดร. ศราวุฒิ ปิ่นทอง อาจารย์ผู้รับผิดชอบหลักสูตรและผู้สอน

คุณประโยชน์ที่ท่านทั้งหลายได้กระทำให้ต่อข้าพเจ้านั้น เปี่ยมด้วยความอารี ความรักและความมุ่งหวัง จึงเป็นปณิธานที่ข้าพเจ้าจักได้สืบสานต่อไป และตราตรึงอยู่ในจิตใจของข้าพเจ้าตราบวายชนม์

นาย อานุภาพ จันทรัมพร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 2
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
1.3 สมมติฐานของการวิจัย 3
1.4 ขอบเขตของการวิจัย 3
1.5 ข้อจำกัดของการวิจัย 3
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ 4
1.7 ประโยชน์ที่ได้รับ 4
บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 5
2.1 ปรัชญาความงาม 5
2.1.1 ปรัชญาความงามในทรรศนะตะวันตก 5
2.1.2 ปรัชญาสุนทรียศาสตร์อินเดีย (Indian aesthetics) 6
2.1.3 ความงามกับทฤษฎีสัดส่วนในทางศิลปกรรม 7
2.2 สถาปัตยกรรม 10
2.2.1 สถาปัตยกรรมของวัดในพระพุทธศาสนา 10
2.3 ความหมายของธรรมาสน์ 12

2.3.1 ความเป็นมาของ “ธรรมาสน์” ในพุทธกาล....14
2.3.2 ธรรมาสน์ประเภทต่าง ๆ....15
2.3.3 ธรรมาสน์สมัยก่อนอยุธยา และอยุธยาตอนต้น....20
2.3.4 ธรรมมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลาย....22
2.3.5 ธรรมาสน์ในสมัยรัตนโกสินทร์....24
2.4 บุษบกธรรมาสน์ (หลักฐานจากศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนา)....26
2.4.1 ความหมายและที่มาของคำว่าบุษบก....28
2.4.2 ความสำคัญของบุษบก....29
2.4.3 เกณฑ์การแบ่งประเภทบุษบก....30
2.4.4 บุษบกธรรมาสน์ หรือธรรมาสน์ยอดในภาคต่าง ๆ....30
2.4.5 ลักษณะทางศิลปและสมัยของบุษบกธรรมาสน์....30
2.4.6 บุษบกธรรมาสน์ภาคกลาง....31
2.4.7 บุษบกธรรมาสน์ในภาคเหนือ....37
2.4.8 บุษบกธรรมาสน์ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ....46
2.5 บุษบกธรรมาสน์กับประเพณีการเทศน์มหาชาติ....58
2.6 การถอดประกอบบุษบกธรรมาสน์....60
2.6.1 การประดับตกแต่ง....63
2.7 ธรรมาสน์เมืองเพชร....64
2.7.1 ธรรมาสน์เมืองเพชรในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 หรือในช่วงปี พ.ศ. 2460-2473 (ยุคต้น)....67
2.7.2 ธรรมาสน์เมืองเพชรในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 หรือในช่วงปี พ.ศ. 2478-2490 (ยุคกลาง)....69
2.7.3 ธรรมาสน์เมืองเพชรบุรีในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 พ.ศ. 2491-2509 (ยุคปลาย)....71
2.8 ปรากฏการณ์ที่ไม่ปรากฏศิลปกรรมธรรมาสน์ในภาคใต้....73

2.9 บริบทของการออกแบบพื้นที่สาธารณะร่วมสมัยปัจจุบัน 80
บทที่ 3 วิธีการดำเนินงาน 109
3.1 ประเภทของการวิจัย (การวิจัยเชิงคุณภาพ) 109
3.2 กรอบแนวคิดในการวิจัย 109
3.3 ประชากรเป้าหมาย 112
3.3.1 กลุ่มตัวอย่าง (ระบุจำนวน) และการได้มาซึ่งจำนวนกลุ่มตัวอย่าง 112
3.4 วิธีดำเนินการวิจัย (Procedure) 113
3.4.1 การเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างศิลปวัตถุ 113
3.4.2 การเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ผลจากผู้เข้าร่วม 114
3.5 วิธีวิเคราะห์ข้อมูล 114
3.6 ตัวอย่างข้อคำถามแบบสัมภาษณ์ 115
3.7 ตัวอย่างข้อคำถามแบบสำรวจ 119
3.8 ตัวอย่างข้อคำถามแบบประเมินผล 120
บทที่ 4 ผลการทดลองการออกแบบ 126
บทนำ 126
4.1 ผลงานการทดลองทางเทคนิคและวัสดุ 134
4.1.1 วัตถุประสงค์ 134
4.1.2 เทคนิคการทำงาน 134
4.1.3 ขั้นตอนการทำงาน 135
4.1.4 ผลที่ได้รับจากการทดลอง 135
4.2 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 137
4.2.1 วัตถุประสงค์ 138
4.2.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ 138
4.2.3 ผลที่ได้รับ 145

4.3 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 149
4.3.1 วัตถุประสงค์ 149
4.3.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ 150
4.3.3 ผลที่ได้รับ 159
4.4 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 162
4.4.1 วัตถุประสงค์ 163
4.4.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ 163
4.4.3 ผลที่ได้รับ 167
บทที่ 5 การอภิปรายผลและสรุป 176
5.1 บทบาทของศิลปกรรม กับโลกทัศน์ที่เปลี่ยนไปในสังคมไทย 176
5.2 ศิลปกรรมไทยในอารามสมัยใหม่ 177
5.3 ศิลปกรรมธรรมาสน์กับพื้นที่แสดงธรรมใหม่ 179
5.4 การเสื่อมความนิยม การใช้งาน การตีความใหม่ และการให้ความสำคัญกับศิลปกรรมธรรมาสน์ 180
5.5 ศิลปกรรมธรรมาสน์สมัยใหม่ กับศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ที่เปลี่ยนไป 181
5.6 ความรู้ ประสบการณ์เรื่องธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ความหมายใหม่ในบริบทปัจจุบัน 184
5.7 การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ในพื้นที่ร่วมสมัย 186
5.8 ข้อเสนอแนะ 188
รายการอ้างอิง 191
ประวัติผู้เขียน 198

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ธรรมาสน์วัดขุนตรา จังหวัดเพชรบุรี....13

ภาพที่ 2 การกำหนดพื้นที่ให้เป็นศาสนสถาน และการจัดวางกำหนดขอบเขตของพื้นที่แสดงธรรมที่สวนโมกขพลาราม วัดธารน้ำไหล จ.สุราษฎร์ธานี กำหนดขอบเขตเป็นวงชั้นโดยมีพื้นที่แสดงธรรมเป็นจุดสนใจ....16

ภาพที่ 3 ธรรมาสน์สวดหรือสังเค็ด วัดเชิงท่า จ.พระนครศรีอยุธยา....17

ภาพที่ 4 ธรรมาสน์ตั่งสมัยปัจจุบันในพระอุโบสถวัดไชยทิศ กรุงเทพฯ ใช้เป็นครั้งคราว ถูกย้ายเก็บไว้หลังพระประธาน....18

ภาพที่ 5 ธรรมาสน์ยอดหรือธรรมาสน์ทรงบุกษบกที่วัดกษัตราธิราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....19

ภาพที่ 6 ธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก จังหวัดพระนครศรีอยุธยาแสดงลักษณะของฐานทรงกระทงผาย....21

ภาพที่ 7 ธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก จังหวัดพระนครศรีอยุธยาแสดงลักษณะของฐานทรงกระทงผาย....22

ภาพที่ 8 ธรรมาสน์วัดใหญ่สุวรรณาราม อยุธยาตอนปลาย จังหวัดเพชรบุรี....23

ภาพที่ 9 ธรรมาสน์สมัยพระเจ้าปราสาททอง อยุธยาตอนปลาย ที่วัดพระบรมธาตุ จังหวัดพิษณุโลก....24

ภาพที่ 10 ธรรมาสน์วัดเกาะจังหวัดเพชรบุรี....25

ภาพที่ 11 ธรรมาสน์ยาววัดศาลาปูน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างขึ้นช่วงสมัยอยุธยาตอนต้น....26

ภาพที่ 12 ส่วนยอดทรงจอมแห ธรรมาสน์สมัยรัตนโกสินทร์ ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี....28

ภาพที่ 13 บุษบกธรรมาสน์วัดศาลาปูน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....32

ภาพที่ 14 ธรรมาสน์วัดจรรยาวาส กรุงเทพฯ....34

ภาพที่ 15 ธรรมาสน์วัดครุฑ จังหวัดพระนครศรีอยุธยาส่วนประกอบบันไดธรรมาสน์รูปสัตว์ (กวางหมอบ)....34

ภาพที่ 16 รายละเอียดองค์ประกอบธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี....36

ภาพที่ 17 ธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี....36

ภาพที่ 18 ธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี (แบบเต็มองค์).....37
ภาพที่ 19 ธรรมาสน์วัดกู่คำ จังหวัดน่าน.....38
ภาพที่ 20 บุษบกธรรมาสน์วัดพญาวัด จังหวัดน่าน.....40
ภาพที่ 21 ธรรมาสน์โบราณวัดปงยางคก จังหวัดลำปาง.....42
ภาพที่ 22 ธรรมาสน์หลังหนึ่งในวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง.....43
ภาพที่ 23 ธรรมาสน์ที่วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่.....44
ภาพที่ 24 ธรรมาสน์วัดนาคำใหญ่ จังหวัดอุบลราชธานี.....47
ภาพที่ 25 ธรรมาสน์วัดสวรรค์ จังหวัดขอนแก่น.....48
ภาพที่ 26 ธรรมาสน์วัดบริบูรณ์ จังหวัดขอนแก่น.....48
ภาพที่ 27 ธรรมาสน์วัดศรีภูขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์.....49
ภาพที่ 28 ธรรมาสน์วัดพิจิตสังฆาราม จังหวัดมุกดาหาร.....50
ภาพที่ 29 ธรรมาสน์วัดป่าข่า จังหวัดอุบลราชธานี.....52
ภาพที่ 30 ธรรมาสน์วัดยางกระเดา จังหวัดอุบลราชธานี.....53
ภาพที่ 31 ธรรมาสน์วัดบ้านกุดซวย ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อุบลราชธานี.....54
ภาพที่ 32 ธรรมาสน์วัดพระแท่น จังหวัดอุดรธานี.....55
ภาพที่ 33 ธรรมาสน์วัดราชประดิษฐ์ จังหวัดอุบลราชธานี.....56
ภาพที่ 34 ธรรมาสน์วัดสุทธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด.....57
ภาพที่ 35 การตกแต่งประดับประดาพื้นที่แสดงธรรม แวดล้อมธรรมาสน์ภายในศาลาการเปรียญ วัดศาลาเขื่อน จังหวัดเพชรบุรี.....59
ภาพที่ 36 การตกแต่งพื้นที่รอบธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญ และการเตรียมอาสนะสำหรับคณะสงฆ์ร่วมพิธี วัดศาลาเขื่อน จังหวัดเพชรบุรี.....59
ภาพที่ 37 ตัวอย่างการเข้ามุมไม้ การทำโครงสร้าง และการทำลายประกอบจากธรรมาสน์วัดยาง จังหวัดเพชรบุรี.....61
ภาพที่ 38 การศึกษาโครงสร้างภายในของการทำโครงสร้างชั้นหลังคาหรือเครื่องยอดแบบพื้นบ้าน ธรรมาสน์วัดสุทธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด.....62
ภาพที่ 39 การศึกษาตัวอย่างการประกอบไม้ จากธรรมาสน์ที่วัดไตรภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด.....62
ภาพที่ 40 การศึกษาภูมิปัญญาในการทำโครงสร้างภายในและการประกอบไม้จากธรรมาสน์ที่วัดไตรภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด.....63
ภาพที่ 41 ธรรมาสน์ที่ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี.....66
ภาพที่ 42 ธรรมาสน์วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี.....68

ภาพที่ 43 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี....69
ภาพที่ 44 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดสำมะโรง จังหวัดเพชรบุรี....70
ภาพที่ 45 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดสำมะโรง จังหวัดเพชรบุรี....71
ภาพที่ 46 ธรรมาสน์วัดยาง จังหวัดเพชรบุรี....72
ภาพที่ 47 ธรรมาสน์วัดชะอำ จังหวัดเพชรบุรี....73
ภาพที่ 48 ธรรมาสน์วัดเจดีย์งาม จังหวัดสงขลา สมัยรัตนโกสินทร์ (ยอดหลังคาหักหายไป) ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา....75
ภาพที่ 49 ธรรมาสน์สกุลช่างสงขลา จากวัดเลียบ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา....76
ภาพที่ 50 ริชาร์ด เซอร์ร่า, Switch (1999), แผ่นโลหะ 3 แผ่น, 4.1 ม.x 15.9 ม. 82
ภาพที่ 51 คาร์ล อังเดร, Equivalent VIII (1966), อิฐ, 12 x 68 x 228 ซม. 82
ภาพที่ 52 วอลเตอร์ เดอ มาเรีย, The 2000 Sculpture (1992), แท่งปูน 800 อัน, 50 x 12 ซม. 800 อัน 50 x 11.9 ซม., 400 อัน 50 x 11.8 ซม. 83
ภาพที่ 53 โดนัลด์ จัดด์, 100 (Untitled) (1982-1986), อลูมิเนียม, 104.14 x 129.54 x182.88 ซม. 84
ภาพที่ 54 โรเบิร์ต มอร์ริส, Untitled (Three L-Beams) (1969), ไม้อัด, 243.8 x 243.8 x 61 ซม. 84
ภาพที่ 55 ภาพตัวอย่างการแทรกแซงด้วยศิลปะ Lord Napier in red tape.... 102
ภาพที่ 56 กระบวนการออกแบบ the Double Diamond โดย Design Council, UK.... 103
ภาพที่ 57 For Forest โดย ของ Klaus Littmann.... 106
ภาพที่ 58 Monastero di Siloe ใน Cinigiano (gr) ประเทศอิตาลี โดย Giacomo Zaganelli 107
ภาพที่ 59 Monastero di Siloe ใน Cinigiano (gr) ประเทศอิตาลี โดย Giacomo Zaganelli 107
ภาพที่ 60 กรอบวิธีวิจัย 111
ภาพที่ 61 กรอบแนวคิดวิจัยจากการศึกษาที่มา.... 111
ภาพที่ 62 ตารางภาพแสดงการคัดแยกข้อมูลเปรียบเทียบเพื่อศึกษาพัฒนาการ และรูปแบบของศิลปกรรมธรรมาสน์จากการทบทวนวรรณกรรม.... 123

ภาพที่ 63 ผังภาพแสดงการกำหนดแนวทางการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยโดยใช้ลำดับของการศึกษาความสำคัญจากชื่อหัวข้อการวิจัย ในแต่ละกลุ่มจะพัฒนาคัดกรองไปสู่ใจความสำคัญของ แต่ละประเด็น จึงได้คำตอบในการผสานกันระหว่างคำข้างเคียงที่สามารถอธิบายองค์ความรู้จากการกำหนดการออกแบบด้วยกระบวนการนี้ได้ 123

ภาพที่ 64 การวิเคราะห์องค์ความรู้ทางภูมิปัญญาทั้งสามด้าน ทั้งรูปแบบ เนื้อหาและเทคนิค แจกแจงออกมาเป็นแนวทางสำคัญของภูมิปัญญาในศิลปกรรมธรรมมาสน์ทั้งที่เป็นได้อย่างไม่เป็นรูปธรรมชัดเจนหรือกึ่งนามธรรม เช่น องค์ความรู้ด้านการจัดวาง การกำหนดสัดส่วนความงาม และที่เป็นรูปธรรมชัดเจน เช่น องค์ความรู้เรื่องการถอดประกอบ การเคลื่อนย้ายได้ ภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนั้นจะเป็นความมุ่งหมายเพื่อนำมาใช้ต่อยอดหรือพัฒนาโดยมุ่งแสดงออกให้เห็นอย่างโดดเด่น 124

ภาพที่ 65 ผังภาพแสดงแนวทางการแจกแจงความมุ่งหมายของหลักปรัชญาโดยการกระจายออกสู่ปรัชญาที่เป็นแนวทางสู่การแสดงออกธรรมาชาติภายในมนุษย์และด้านหนึ่งส่งเสริมความคิดต่อสังคมทั้งหมดรวมศูนย์มาสู่ความเปลี่ยนแปลง ทั้งการปรับเปลี่ยนหลักปรัชญาใหม่และการปฏิเสธหลักปรัชญาเดิมเพื่อแสวงหาหรือเชื่อถือแก่นความรู้ทางปรัชญาใหม่ในสังคมร่วมสมัย 125

ภาพที่ 66 ความสัมพันธ์กันระหว่างสัดส่วนมนุษย์ สายตา การมองเห็น ระยะความงามกับการกำหนดความสูงของศิลปกรรมธรรมาสน์และศาลาการเปรียญ 128

ภาพที่ 67 ลายเส้นแสดงโดยอ้างอิงความรู้เรื่องสัดส่วนเพื่อกำหนดการใช้งานและทำให้เกิดความงามที่สมบูรณ์ของศิลปกรรมธรรมาสน์ 129

ภาพที่ 68 ลายเส้นแสดงการใช้อัตราส่วนในการลดหลั่น 2:3 ประกอบกันในการกำหนดสัดส่วน 130

ภาพที่ 69 การเปรียบเทียบให้เห็นการสะท้อนปรัชญาจักรวาลวิทยาจากวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิพระร่วงสมัยสุโขทัย สู่การใช้เพื่อกำหนดสัดส่วนความงามของสถูปที่เชื่อมโยงกับความหมาย ส่งต่อถึงศิลปกรรมธรรมมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลายที่วัดมณีชลขันธ์ จังหวัดลพบุรี ศิลปกรรมธรรมาสน์ที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี และภาพบันทึกภาพร่างลายเส้นของครูช่างเพชรบุรีช่วง พ.ศ.2500 ของนายเลิศ พ่วงพระเดช 132

ภาพที่ 70 ผังภาพแสดงการใช้งานอย่างเดิมในปัจจัยทับซ้อนที่เปลี่ยนแปลงไประหว่างศิลปกรรมธรรมาสน์และพื้นที่ร่วมสมัย 133
ภาพที่ 71 ผลงานการทดลองทางเทคนิคและวัสดุ 134
ภาพที่ 72 การทดลองด้านเทคนิคของช่างไทยในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมธรรมมาสน์ที่ใช้วิธีในการบากไม้เกี่ยวกันเพื่อสร้างรูปทรงและความแข็งแรง ปรากฏได้เอกลักษณ์ความงามที่เป็นเฉพาะตัว 136
ภาพที่ 73 ผลจากการทดลองการประกอบวัสดุไม้ เพื่อศึกษาภูมิปัญญาช่างในการกำหนดการสร้างรูปทรงภายในฐานศิลปกรรมธรรมาสน์ พบว่าหลักวิธีวิทยาในการสร้างการซ้อนชั้นเพื่อการสร้างการรับน้ำหนัก การถอดประกอบ โดยใช้ลักยึดจากด้านบนเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญ 136
ภาพที่ 74 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 137
ภาพที่ 75 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 137
ภาพที่ 76 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 138
ภาพที่ 77 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 139
ภาพที่ 78 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 139
ภาพที่ 79 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 140
ภาพที่ 80 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 140
ภาพที่ 81 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 141
ภาพที่ 82 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 141
ภาพที่ 83 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 142
ภาพที่ 84 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1 142
ภาพที่ 85 การใช้ความรู้จากสัดส่วนทองคำจากศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การออกแบบผลงานสร้างสรรค์ 143
ภาพที่ 86 แบบร่างผลงานสร้างสรรค์ที่กำหนดการลดหลั่นของสัดส่วนปริมาตรด้านข้างด้วยรูปสามเหลี่ยม Pythagorus 143
ภาพที่ 87 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ ล้ง 1919 กรุงเทพฯ 145
ภาพที่ 88 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย 146
ภาพที่ 89 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย 147

ภาพที่ 90 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย 148
ภาพที่ 91 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 149
ภาพที่ 92 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 150
ภาพที่ 93 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 151
ภาพที่ 94 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 151
ภาพที่ 95 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 152
ภาพที่ 96 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 152
ภาพที่ 97 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 153
ภาพที่ 98 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 153
ภาพที่ 99 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 154
ภาพที่ 100 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2 155
ภาพที่ 101 ภาพร่างมุมสูงด้านบน (Top Elevation) ในการกำหนดปริมาตรและการจัดวางของผลงานสร้างสรรค์ที่ใช้หลักทางทัศนียวิทยาและกรอบการเห็นของสายตา รวมทั้ง การกำหนดมวลปริมาตร (การวางตำแหน่งย่อมุม) เพื่อนำสายตาเข้าสู่พื้นที่นั่งอันเป็น จุดสนใจที่สำคัญ 157
ภาพที่ 102 แสดงความสำคัญของสัดส่วนความงามในรูปสามเหลี่ยม Pythagorus และการลัดหลั่นของอัตราส่วนทองคำ จากการศึกษาสัดส่วนในศิลปกรรมธรรมาสน์ นำมาประยุกต์ใช้สู่ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมจัดวางกำหนดพื้นที่อันมีบริบทเกี่ยวข้องกับเนื้อหาตำแหน่งสถานะของผู้นำ 158
ภาพที่ 103 การทดลองใช้ การมีส่วนร่วมในผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ หอศิลป์บ้านเจ้าพระยา กรุงเทพฯ 159
ภาพที่ 104 การทดลองใช้ การมีส่วนร่วมในผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ หอศิลป์บ้านเจ้าพระยา กรุงเทพฯ 160
ภาพที่ 105 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 162
ภาพที่ 106 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 162
ภาพที่ 107 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 163
ภาพที่ 108 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 164
ภาพที่ 109 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 164
ภาพที่ 110 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 165
ภาพที่ 111 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 165

ภาพที่ 112 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 166
ภาพที่ 113 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 166
ภาพที่ 114 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยครั้งที่ 3
ณ ตึกศิลป์ 3 คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 167
ภาพที่ 115 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยครั้งที่ 3
ณ ตึกศิลป์ 3 คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร 168
ภาพที่ 116 แผนภูมิประเมินผลความพึงพอใจต่อผลงานในพื้นที่สาธารณะ 169
ภาพที่ 117 แผนภูมิประเมินผลความเข้าใจในความหมายของผลงานออกแบบพื้นที่ 169
ภาพที่ 118 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 ผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่อันสามารถปรับเปลี่ยน
ได้ตามความมุ่งหมายของการใช้พื้นที่เดิม 170
ภาพที่ 119 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 ผลงานการติดตั้งในพื้นที่อันเกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่าง
อันสำคัญของชุมชนและสัญลักษณ์ของพื้นที่ทางความเชื่อ (ต้นโพธิ์โบราณ)
ที่วางเคียงกันแต่ไม่สามารถทับซ้อนกันได้ 170
ภาพที่ 120 แผนภูมิประเมินผลความพึงพอใจการใช้ผลงานสร้างสรรค์จัดวางในพื้นที่ชุมชน
จากแบบประเมิน 5 ระดับคะแนนของประชากรในชุมชน 150 คน 171
ภาพที่ 121 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 การกำหนดการใช้งานในหน้าที่โดยตรงของศิลปะ
การจัดวาง ในบริบทใหม่ 172
ภาพที่ 122 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 พื้นที่อันกำหนดจากศิลปะการจัดวาง กำหนดขอบเขต
โดยสำนึกในบริบทของการใช้งานและสร้างอารมณ์ความรู้สึก 172
ภาพที่ 123 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 ผลงานสรรค์สรรค์ศิลปะจัดวางที่เกิดจาการตีความ
องค์ความรู้ในการกำหนดพื้นที่ร่วมสมัยและหน้าที่ใช้งานโดยสร้างความหมาย
ของผู้ชม 173
ภาพที่ 124 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะจะวางที่ใช้องค์ความรู้
มากำหนดการออกแบบพื้นที่ โดยให้ผู้ชมเกิดความตระหนักสำนึกและเข้ามา
มีส่วนร่วม 174
ภาพที่ 125 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 จัดวางเพื่อให้เกิดจุดสนใจจากการเห็นและการมี
ส่วนร่วมของผู้ชม 175

ภาพที่ 126 ผังภาพแสดงให้เห็นความสอดคล้องกันในด้านความต้องการของชีวิต เป็นลำดับขั้นตามทฤษฎีของ Maslow ทฤษฎีการเรียนรู้ของ Bloom ซึ่งมีความสอดคล้องกับลักษณะของการใช้วีชิตตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของคนในสังคมร่วมสมัยที่ไม่ต้องการคงที่อยู่ในเวลาใดหรือเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นการเฉพาะ มีความเปลี่ยนแปลงแปรผัน บทบาทหน้าที่ทางสังคม การแสดงสถานะที่ไม่แน่นอน การสนใจใคร่รู้หรือศึกษาเรื่องใด ๆ ในหลายแง่มุมอย่างไม่แน่นอน มียึดติดอยู่ในระดับใดเป็นการเฉพาะ..... 184

ภาพที่ 127 ผังภาพนี้เปรียบเทียบให้เห็นอย่างชัดเจนของจุดศูนย์กลางพื้นที่เดียวกันระหว่างศิลปกรรมธรรมาสน์และพื้นที่ร่วมสมัย ข้อแตกต่างที่สามารถเห็นได้จากการกำหนด การใช้พื้นที่ของศิลปกรรมธรรมาสน์ที่เคร่งครัดมากและเกี่ยวข้องกับเหตุผลทางศาสนาเป็นสำคัญ ในขณะที่พื้นที่ร่วมสมัยมีความคลายตัวอย่างยืดหยุ่นผ่อนปรนสอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมของสังคมร่วมสมัย..... 185

ภาพที่ 128 ผังภาพแสดงความคิดเกี่ยวกับพื้นที่และการกำหนดการใช้ความหมายในขณะที่การผสมผสานทับท้อนกันในหน้าที่การใช้พื้นที่โดยตรงและพื้นที่อันมีหน้าที่ทางสังคม สัญคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนาก็มีส่วนสำคัญในการกำหนดการใช้ และความรู้สึกอยู่แม้ว่าเป็นสัดส่วนที่น้อย..... 189

ภาพที่ 129 ผังภาพนี้แสดงหน้าที่ทางวัตถุที่เปลี่ยนแปลงไปสามประการผสมผสานกันในขณะที่หน้าที่ของการใช้สอยโดยตรงยังตอบสนองได้ดีเช่นเดิม ทั้งสามประการนั้นถูกครอบคลุมหรือกำหนดไว้ด้วยอุดมคติสมัยใหม่อันเป็นแนวทางการออกแบบหรือการกำหนดพื้นที่ร่วมสมัย..... 189

บทที่ 1
บทนำ

ในศิลปกรรมและการออกแบบสร้างสรรค์อย่างหลากหลายตั้งแต่โบราณถึงปัจจุบัน แม้สังเกตเห็นความเชื่อมโยงกันของมนุษย์หรือสังคม แต่ผลสะท้อนในการแสดงออก พฤติกรรม วิถีชีวิตก็ยังแสดงความแตกต่างกันและเป็นประเด็นศึกษาหรือพยายามทำความเข้าใจผ่านความรู้ทางวัฒนธรรม ในทรรศนะของมนุษย์ปัจจุบันที่มีความคิดว่าการสื่อสารกันหรือเข้าถึงได้ง่าย ยังสะท้อนอัตลักษณ์ของกลุ่มและการแสดงออกทางศิลปกรรม อาจกล่าวได้ว่า “เรามิได้อยู่ในวัฒนธรรมเดียวกัน” และคาดการณ์เป็นเช่นนี้ไปอีกยาวนานตามแนวทางของประวัติศาสตร์สังคมที่มิอาจปฏิวัติวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียวกันได้ องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสวงหาความเข้าใจในความคิดของกลุ่มชนที่สะท้อนวัฒนธรรมผ่านรูปแบบศิลปกรรมก็เป็นเรื่องที่ศึกษากันมาอย่างยาวนานและมีพัฒนาการหรือเปลี่ยนแปลงไปตามปรัชญาซึ่งสอดคล้องกับยุคสมัยในเวลานั้น มีบทบาทในการอธิบาย ถ่ายทอดความรู้ พัฒนาการสร้างสรรค์ ตลอดจนการเห็นคุณค่า การประเมินคุณค่า วัฒนธรรมจึงเป็นแบบแผนที่กำหนดในวิถีชีวิตเสมอแม้กระทั่งการสร้างสรรค์ศิลปกรรม แต่การมุ่งมองระดับวัฒนธรรม (Culture) ไปจนถึงระดับอารยธรรม (Civilization) ไม่ได้มีความเข้าใจจากมุมมองของตนในวัฒนธรรมนั้น ๆ อันเนื่องจากความคุ้นชิน กิจวัตรสม่ำเสมอ หรือเป็นปกติ การแสดงตัวความเป็นวัฒนธรรมที่เด่นชัดจึงเป็นกระบวนทัศน์ของผู้ไม่มีส่วนร่วม (การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม) การศึกษาหรือเข้าใจวัฒนธรรมในกลุ่มใดจึงมิอาจหลีกเลี่ยงการเปรียบเทียบกันได้ และส่วนที่ต่างกันคือข้อสังเกตในการหาคำตอบไม่ว่าต่างกันในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวกันเองหรือวัฒนธรรมอื่น ๆ วัฒนธรรมจึงเป็นเรื่องสังคมโดยแท้และถ่ายทอดการแสดงออกชัดเจนด้วยศิลปะ วัฒนธรรมมีรูปแบบ มีเวลา พัฒนาการและอายุ สิ่งสำคัญคือ วัฒนธรรมบางวัฒนธรรมไม่ได้เล่าถึงตัวมันเองได้ตามเงื่อนไขที่เกิดขึ้นเช่นนั้น แม้แต่วัฒนธรรมที่นิยมย้อนกลับก็เกิดขึ้น (Retro) สิ่งเหล่านี้ก็เช่นเดียวกับการศึกษาทฤษฎีและประวัติศาสตร์ศิลปะ การศึกษาการออกแบบและศิลปะผ่านวัฒนธรรมจึงมิอาจละเลยเรื่องของประวัติศาสตร์ได้ ไม่ว่าระดับของการศึกษาประวัติศาสตร์มากน้อยเพียงไร การเปรียบ เทียบเนื้อหาเรื่องราว เวลา ในกลุ่มวัฒนธรรมเดียวก็ให้คำตอบ ได้ในระดับหนึ่ง ดังนั้น เราจึงสามารถศึกษาความรู้ทางวัฒนธรรมผ่านสิ่งสะท้อนเรื่องราวออกมาในที่นี้ คือ ศิลปกรรม อีกประการหนึ่งคือ กระบวนการสร้างสรรค์การออกแบบศิลปกรรมในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งตัวอย่างของศิลปกรรมโบราณเป็นแบบอย่างของการศึกษาที่ดีในการสร้างสรรค์การออกแบบให้เป็นไปตามจุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ ในการใช้งานหรือเพื่อแสดงความคิดความหมาย วิธีการเหล่านี้เป็นแนวทางที่นำมาปรับใช้ในการออกแบบหรือ

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัย แม้เป็นกระบวนการเดิมแต่ใช้ในบริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนไป ย่อมให้ผลต่างกันเสมอ และคาดว่าน่าจะเป็นผลในการค้นพบองค์ความรู้ที่จะนำมาใช้ได้อีก อย่างไรก็ตามย่อมมีกระบวนการหรือแนวคิดอื่น ๆ ที่นำมาใช้ในการศึกษาตลอดจนการวิจัยด้านศิลปะและการออกแบบเชิงวัฒนธรรม

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัดหลายแห่งพบว่ามีการสร้างธรรมาสน์ประจำไว้ การมีธรรมาสน์ประจำศาสนสถานไม่ว่าขนาดเล็กใหญ่อย่างไรก็เป็นเป็นเรื่องปกติ แต่ในปัจจุบันกลับพบว่าธรรมาสน์ของวัดมิได้มีการใช้สอยแล้วในปัจจุบัน จึงเป็นที่น่าสงสัยว่าเหตุใดในช่วงระยะเวลาหนึ่ง จึงมีความนิยมจัดสร้างประจำวัดพร้อม ๆ กันในหลายแห่ง อีกทั้งรูปแบบฝีมือช่างยังมีความปราณีตบรรจง แสดงความสามารถ ทักษะความเข้าใจเป็นอย่างดี การให้ความสำคัญและแสดงความสามารถทางศิลปกรรมออกมาได้ดีแต่มิได้นำมาใช้แล้วในปัจจุบันนั้นเป็นประเด็นที่ควรหาคำตอบจากทรรศนะความคิดของคนในสมัยที่ผ่านมาและปัจจุบันเพื่อหาคำตอบทำความเข้าใจในแบบอย่างกำหนดทิศทางในการสร้างสรรค์ต่อไปได้ กรณีศึกษาเรื่องธรรมาสน์นั้นเพราะยังขาดการศึกษาที่วิเคราะห์อย่างละเอียด ความรู้เหล่านี้จึงยังมิได้แพร่หลาย การศึกษาเพื่อหาองค์ความรู้ที่ยังมิได้ถูกเปิดเผยและบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร จึงน่าจะเห็นผลได้จากภูมิปัญญาช่างหรือผู้สร้างแล้วสามารถนำไปบูรณาการกับศาสตร์หรือองค์ความรู้อื่น ๆ ต่อไปอีก อนึ่ง รูปแบบของธรรมาสน์ที่ปรากฏในแบบทักษะฝีมือชั้นสูงนั้นมีลักษณะของการใช้ธรรมาสน์ในสมัยอยุธยาเป็นแม่แบบ จึงเป็นประเด็นที่ควรศึกษาเกี่ยวกับการหาคำตอบในการย้อนกลับไปสู่ความนิยมในรูปแบบ การใช้งานและคุณค่าความงามทั้งที่เวลาล่วงเลยห่างกันนับร้อยปี อย่างไรก็ตาม การเกิดใหม่ของศิลปกรรมอยุธยาในธรรมาสน์ก็ยังปรากฏลักษณะเฉพาะ ลักษณะพิเศษที่สะท้อนความงาม ความหมาย ความคิด และความเปลี่ยนแปลงไปของวัฒนธรรม แม้พบธรรมาสน์ร่วมสมัยกันในหลายหลัง แต่ก็ยังมิได้มีการศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบ และการตีความจากลักษณะทางศิลปกรรมที่ปรากฏเพื่อจะอธิบายความเชื่ออันเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับพุทธศาสนา ในแง่ของการใช้สอยและด้านความงามยังมิได้มีการวิเคราะห์ไว้ถึงและนำหลักทฤษฎีศิลป์เข้ามาช่วยอธิบาย อาทิ ฉวีงาม มาเจริญ เป็นต้น

ปัญหาในการวิจัยของโครงการนี้จึงมิใช่เป็นการหาคำตอบเกี่ยวกับการมีอยู่ การใช้หรือไม่ของวัฒนธรรมเท่านั้น แต่น่าจะช่วยให้เกิดความกระจ่างและเห็นความสำคัญรวมถึงการต่อยอดภูมิปัญญาจากหลักฐานธรรมาสน์ที่ปรากฏ โดยเฉพาะเทคนิคการสร้าง การเลือกใช้วัสดุโครงสร้างต่าง ๆ ที่ยังมิได้รวบรวมเป็นความรู้ขึ้นมา ผู้วิจัยยังต้องการหาคำตอบในการหาความเป็นไปได้จากการนำความรู้ที่วิเคราะห์ไปสู่ตัวอย่างของการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยและประเมินผลความสำเร็จในการปรับใช้สู่ความเป็นร่วมสมัย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์
2. ถ่ายทอดองค์ความรู้ แนวความคิด คติความเชื่อ การใช้งานในผลงานสร้างสรรค์
3. สร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย

1.3 สมมติฐานของการวิจัย

ศิลปกรรมธรรมาสน์ คือตัวอย่างในการกำหนดจุดศูนย์กลางพื้นที่สำคัญสูงสุด แสดงออกด้านสุนทรียศาสตร์สะท้อนอุดมคติของยุคสมัย หากพิจารณาทัศนธาตุที่คุ้นชินของผู้คนยุคสมัยใหม่เข้าไปทดแทนรูปแบบประเพณีนิยมดั่งเดิม จะสามารถสร้างสรรค์สุนทรียศาสตร์เป็นศิลปกรรมร่วมสมัยที่จะสืบสานต่อยอดภูมิปัญญาไทยที่จับต้องไม่ได้ ในแง่ของกระบวนการขั้นตอนการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ร่วมสมัย เมื่อยึดเอาองค์ความรู้ทางด้านรูปแบบภูมิปัญญา เทคนิคเชิงช่าง และด้านการออกแบบในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีในสมัยโบราณมาปรับใช้ จึงสามารถทำให้เกิดเทคนิคและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ใหม่ ที่ยังคงความสำคัญของแก่นแท้ สาระสำคัญของการใช้พื้นที่ว่างภายใต้การกำหนดใช้ใหม่

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

1. ธรรมาสน์ในพุทธศาสนาและพื้นที่ในประเทศไทย
2. ประชากรที่ศึกษา/วัตถุ ศึกษาเฉพาะธรรมาสน์ที่ปรากฏอยู่จริงในปัจจุบัน

1.5 ข้อจำกัดของการวิจัย

1. เอกสารหลักฐานที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏคลุมเคลือ ไม่ชัดเจนขัดแย้งกัน สรุปผลเรื่องเวลาที่แม่นยำได้ยาก

2. ข้อมูลที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร บทสัมภาษณ์ คำบอกเล่า หลายสำนวนไม่ตรงกัน คลาดเคลื่อนผิดเพี้ยนกัน ไม่แน่ชัดไม่ชัดเจน ไม่สามารถระบุที่มาได้

3. วัตถุหรือกลุ่มศึกษา ชำรุด เสียหาย มีการเคลื่อนย้าย การซ่อมแปลง แปรสภาพไม่สมบูรณ์ คาดเดาได้ยาก

4. การสืบหาที่มาไม่แน่ชัด ไม่ชัดเจน การติดตามไม่ทราบที่มา ไม่มีประวัติ ไม่มีการบันทึกสันนิษฐานจากรูปแบบได้ไม่แน่ชัด

5. รสนิยม ความพึงพอใจของผู้ใช้ การตอบสนองการใช้ตามโอกาส

6. พื้นที่และการติดตั้งผลงานไม่ตอบสนองได้ทุกแห่ง

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

ธรรมาสน์ พื้นที่ ขอบเขต บริเวณ ตำแหน่งที่กำหนดไว้สำหรับบุคคลสำคัญในพิธีการ กล่าวบรรยาย สั่งสอน ปราศรัย ต่อสาธารณะชน

ผลงานออกแบบร่วมสมัย งานศิลปกรรมที่ออกแบบสร้างสรรค์ขึ้นมีเนื้อหา รูปแบบและเทคนิค ผสมผสานสอดคล้องกับสังคมยุคปัจจุบัน

ภูมิปัญญา หมายถึง ความรู้ ความสามารถ ความเชื่อ ที่นำมาไปสู่การปฏิบัติเพื่อแก้ไขปัญหาของมนุษย์ ความรู้ของปวงชนในสังคมนั้น ๆ และปวงชนในสังคมยอมรับรู้ เชื่อถือ เข้าใจร่วมกัน เรียกว่า ภูมิปัญญา

ปรัชญา หมายถึง หลักคิดหรือแนวคิดที่ใช้เป็นแนวทางของการประพฤติปฏิบัติที่ยึดถือเป็นความเจริญ ความดี ความเหมาะสม ในแต่ละสถานที่ เวลาหรือยุคสมัย สัมพันธ์กับหลักความเชื่อในศาสนา ทัศนคติ หรืออุดมคติในสังคมและวัฒนธรรม

1.7 ประโยชน์ที่ได้รับ

ผู้วิจัยคาดการณ์ว่าความรู้ที่ได้จากการรวบรวมและการวิเคราะห์รวมถึงแบบอย่างการนำองค์ความรู้นั้นมาใช้ จะแสดงให้เห็นแนวทางการนำเอาไปใช้ต่อยอดในอีกหลายแนวทาง หรือบูรณาการในศาสตร์อื่น ๆ ต่อไป ในประการแรกคือประโยชน์การพัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับศิลปะวัฒนธรรมไทย จะช่วยเผยแพร่ให้เห็นความสำคัญ รู้จักและเข้าใจธรรมาสน์เมืองเพชรบุรีตามแบบอย่างของการศึกษาวัตถุโบราณเหล่านี้จะแสดงให้เห็นคุณค่าที่สามารถเป็นตัวแทนบอกเล่าเรื่องราวในส่วนหนึ่งของศิลปกรรมวัฒนธรรมเพชรบุรี ธรรมาสน์เพชรบุรีจะมีชีวิตมากขึ้นกว่าการเก็บรักษาไว้เพียงอย่างเดียว การเข้าไปศึกษารวมทั้งการสำรวจและรายงานผลจะเป็นส่วนช่วยในการอนุรักษ์ ซ่อมแซมหรือบำรุงรักษาไว้ได้ในประการหนึ่ง ความรู้ในภูมิปัญญาช่างจะได้รวบรวมความเข้าใจ หลักการเป็นแบบแผนมากกว่าการบอกเล่า นอกจากนี้การวิเคราะห์เทคนิคและตัววัสดุจะทำให้การเลือกใช้ การแก้ไขปัญหาที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทยในศาสนาของยุคปัจจุบันได้ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจะทำให้เกิดตัวอย่างของการนำเอาองค์ความรู้และภูมิปัญญาที่มีอยู่นำเสนอใหม่ให้ได้ประโยชน์สอดคล้องกับยุคสมัยปัจจุบัน วิเคราะห์และอธิบายด้วยทฤษฎีทางศิลปะ รวมถึง นำวัตถุศิลปกรรมที่สร้างขึ้นไปใช้จริงตามวัตถุประสงค์ ไม่ว่าประกอบการใช้งานกับบุคคล พระสงฆ์ พิธีกรรมทางศาสนา อาคารสถานที่หรือพื้นที่

การแสวงหาคำตอบจากกระบวนการวิเคราะห์ในหลายวิธีและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของการวิจัยทางศิลปะโครงการนี้เมื่อเสร็จสิ้นจึงเป็นรูปธรรมที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในกิจการด้านศาสนา ชุมชน สังคมที่เกี่ยวข้องหรือสนใจได้ และเป็นตัวอย่างของศาสตร์ด้านการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมได้อีกด้วย

บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษาเรื่องภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ได้มีการศึกษาค้นคว้า พิจารณาถึงองค์ความรู้ด้านทัศนคติปรัชญาความงามทั้งในโลกตะวันตก และตะวันออก เพื่อนำไปสู่การทำความเข้าใจในความงามตามทฤษฎีสัดส่วนในศิลปกรรมโดยใช้หลักเกณฑ์รูปร่างของอาคารหรือส่วนประกอบของอาคารโดยอาศัยหลักทางเรขาคณิต และลักษณะการใช้สอยขนาดของเนื้อที่ โดยใช้เกณฑ์จากร่างกายมนุษย์เป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม สถาปัตยกรรม และสถาปัตยกรรมของวัดในพระพุทธศาสนา อย่างไรก็ตามการค้นคว้าในครั้งนี้ได้มุ่งศึกษาไปที่ประเด็นของศิลปกรรมธรรมาสน์เพื่อที่จะได้นำไปเป็นแนวคิดประกอบการต่อยอดผลงานการสร้างสรรค์ ซึ่งสามารถแยกย่อยออกมาได้ในหลายประเด็น เช่น ประวัติความเป็นมา การแบ่งประเภท ลักษณะรูปแบบของศิลปกรรมธรรมาสน์แต่ละยุคสมัยในประเทศไทย ภูมิปัญญาทางด้านเชิงช่าง และด้านออกแบบ การประดับตกแต่ง เป็นต้น ตลอดจนถึงปรากฏการณ์ของธรรมาสน์เมืองเพชรที่ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ในปัจจุบัน และตอบข้อคำถามที่ว่าเหตุใดจึงไม่ปรากฏศิลปกรรมธรรมาสน์ในภาคใต้ของไทย เป็นต้น

2.1 ปรัชญาความงาม

2.1.1 ปรัชญาความงามในทรรศนะตะวันตก

ความงาม เป็นหลักสุนทรียธาตุ ซึ่งเป็นคุณสมบัติของสิ่งต่าง ๆ ทั้งในธรรมชาติ รวมถึงคุณสมบัติของศิลปกรรม โดยทั่วไปแล้วลักษณะของสุนทรียธาตุจะประกอบไปด้วย ความงาม ความแปลกหูแปลกตา และความน่าทึ่ง กล่าวถึงความงามทางศิลปะ (Philosophy of Beauty หรือ Philosophy of Art) ต่างถือว่าเป็นความรู้สึกของจิตใจที่มีมากน้อยขึ้นอยู่กับธรรมชาติ ปัจเจกบุคคล และการฝึกอบรม ที่มีต่อรูปแบบงานศิลปะนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นภาพศิลป์ ดนตรี บทประพันธ์ หรือวรรณกรรม เป็นต้น ตามความเป็นมาสุนทรียศาสตร์ (เอกชัย สุนทรพงศ์ และ เสานิตย์ แสงวิเชียร, 2529) ได้อธิบายถึง ทฤษฎีที่ว่าด้วยค่านิยมทางความงามหรือปรัชญาแห่งความงาม เป็นเรื่องรู้จักกันมากว่า 3,000 ปี ตั้งแต่สมัยของปรัชญาเมธีกรีก 2 ท่าน คือ เพลโต และอริสโตเติล รู้จักกันในนามของคุณค่าของความงามที่เกิดจากศิลปะต่อมนุษย์ ได้กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์เป็นทฤษฎีว่าด้วยค่านิยมซึ่งเดิมเราเคยใช้คำว่าคุณค่า ค่านิยมนั้นมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสังคมของมนุษย์ ซึ่งมีความเชื่อและทัศนคติไม่คงที่ ยิ่งเป็นค่านิยมทางความงามด้วยแล้ว ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง บางครั้งก็เกิด

การเปลี่ยนแปลงแบบหมุนวนเวียนเป็นวัฏจักร งานศิลปะบางชิ้นมีค่านิยมสูงมากสำหรับยุคสมัยหนึ่ง และอาจเสื่อมลงในกาลต่อมาและแล้วก็กลับมีค่านิยมสูงขึ้นอีกครั้ง

จากข้อสรุปวิเคราะห์ความงามในศิลปะของเพลโต ศิลปะเป็นคำที่มีความหมายกว้างขวางมาก เป็นศาสตร์ที่รวมผลงานที่มีคุณค่าอย่างมหาศาลของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ที่ประกอบไปด้วย จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์และศิลปะการแสดง ดนตรี วรรณศิลป์หรือกระทั่ง ประยุกต์ศิลป์ซึ่งเป็นผลงานที่มนุษย์พบเห็นในชีวิตประจำวันล้วน ให้คุณค่าให้ประโยชน์แก่มวลมนุษย์ งานศิลปะแม้จะไม่ก่อให้เกิดประโยชน์ในทางผลผลิตเพื่ออาหารทางกาย แต่คุณสมบัติที่สำคัญยิ่งคือความงามที่ทำให้เกิดความรู้สึก ซาบซึ้งในคุณค่าของความงามหรือความพึงใจที่เรียกว่าคุณค่าทางสุนทรีย์ ซึ่งคุณค่าทางสุนทรีย์นี้เองเป็นปัจจัยที่ทำให้มนุษย์เลือกบริโภคผลงานศิลปะที่มีคุณค่า และ นำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในการดำรงชีวิตประจำวันได้

2.1.2 ปรัชญาสุนทรียศาสตร์อินเดีย (Indian aesthetics)

ในด้านของศิลปกรรมอินเดียวิวัฒน์ขึ้นมาจากฐานทางด้านปรัชญา และจิตวิญญาณโดยเฉพาะของบรรดาผู้เสพศิลปะอินเดีย ได้รับการสรรค์สร้างขึ้นมาในเชิงสัญลักษณ์ ตามทัศนะของ Kapila Vatsyayan ได้กล่าวไว้ว่า สถาปัตยกรรมอินเดียแบบคลาสสิก, ประติมากรรม, จิตรกรรม, วรรณกรรม, นาฏยศิลป์ (การร่ายรำ) และดุริยางคศิลป์ ล้วนพัฒนากฎเกณฑ์ของตัวเองขึ้นมาภายใต้เงื่อนไขการเป็นสื่อกลางหรือตัวแทนโดยเฉพาะของพวกมันเอง (สมเกียรติ ตั้งนโม, 2553) อย่างไรก็ตามศิลปกรรมเหล่านี้ได้มีส่วนร่วมในกันและกัน มิใช่เพียงความเชื่อทางจิตวิญญาณที่อยู่ภายใต้ปรัชญาศาสนาอินเดียเท่านั้น (the Indianreligio-philosophic mind)ทว่ายังกระทำขึ้นในลักษณะที่สัมพันธ์กับสัญลักษณ์และภาวะทางจิตวิญญาณซึ่งต่างปรากฏออกมาในรายละเอียดดังนี้

2.1.2.1 ระสะ (rasa - รส) รสชาติทางอารมณ์ ความรู้สึกที่ฝังอยู่ในผลงานศิลปะ

หากมุ่งเน้นความสนใจไปที่เรื่องของ “การละคร”และ “วรรณคดี” โดยเฉพาะศัพท์คำว่า “รส” (rasa) เป็นการอ้างโดยทั่วไปถึงเรื่องเกี่ยวกับ “รสชาติทางอารมณ์ความรู้สึกที่ฝังอยู่ในผลงานศิลปะ ” สิ่งเหล่านี้เกี่ยวข้องกับผู้ประพันธ์และความรู้สึกเพลิดเพลินโดยผู้ดูที่มีอารมณ์เข้าถึง บรรดานักกวีอย่าง Kalidasa (กาลิทาส) ล้วนให้ความสนใจในเรื่อง “รส” ซึ่งเบ่งบานอยู่ในระบบสุนทรียศาสตร์ของอินเดียที่มีการพัฒนาอย่างเต็มที่กระทั่งในศิลปกรรมอินเดียร่วมสมัย นอกจากนี้ศัพท์คำว่า “รส” มีความหมายตรงตัวว่า “รสชาติ” ได้ถูกนำมาใช้อย่างไม่เป็นทางการเพื่ออรรถาธิบายถึงประสบการณ์ทางสนุทรีย์ในภาพยนตร์ต่าง ๆ อาทิ "masala mix" (การผสมปรุงรส) เป็นการอธิบายถึง ภาพยนตร์ฮินดีอันเป็นที่ชื่นชอบซึ่งได้รับการเสิร์ฟด้วยอาหารทางอารมณ์อย่างลงตัว (ดุลยภาพ) ถูกปรุงแต่งด้วย “รส” โดยบรรดาผู้ชมทั้งหลาย

2.1.2.2 ความสำคัญของ “รส” ศูนย์กลางเกี่ยวกับประสบการณ์ของมนุษย์

ในอินเดียอันเก่าแก่จวบจนปัจจุบัน แม้ว่าจะมีความหลากหลายทางปรัชญาเกี่ยวกับความสอดคล้องต้องกันในเรื่องธรรมชาติ และ ความสำคัญของสุนทรียศาสตร์และความพึงพอใจทางสุนทรีย์เรื่อง “รส” (rasa) ดังที่กล่าวมาแล้วคล้ายกับ “ความจริง” และ “ความดี” “รส” คือ “ความงาม” และเป็นส่วนหนึ่งของเหตุผล (buddhi) กล่าวคือ ความสัมพันธ์ของ “รส” กับความจริงยังคงเป็นเนื้อหาหลักของการพิจารณาถึงแม้บทบาท เฉพาะเจาะจงของ “รส” จะแสดงออกในจิตวิญญาณของมนุษย์ซึ่งขึ้นอยู่กับสมมติฐานทางอภิปรัชญา (เมตาฟิสิกส์) ไม่ว่าจะเป็นปรัชญาทวินิยมหรือไม่เกี่ยวกับทวินิยมก็ตาม (เช่น เอกนิยม) ฯลฯ “รส” เป็นเรื่องของคุณค่าชั้นสูงเป็นศูนย์กลางเกี่ยวกับประสบการณ์ของมนุษย์ที่ได้รวมเอาเรื่องเพศเข้าไปด้วย ซึ่งเรื่องดังกล่าวมีที่ทางของมันในท่ามกลางเรื่องอื่น ๆ ทางจิตวิญญาณ

2.1.3 ความงามกับทฤษฎีสัดส่วนในทางศิลปกรรม

สัดส่วน (propotion) หมายถึง ความสัมพันธ์ซึ่งมีอยู่ระหว่างส่วนประกอบต่าง ๆ แต่ละส่วนที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปทรง เช่น มนุษย์ประกอบด้วยส่วนต่าง ๆ หลายส่วน หากความสัมพันธ์ของส่วนเหล่านี้มีสัดส่วนเหมาะเจาะกันก็จะทำให้สวยงามน่าชมไปทั้งหมด แต่หากมีส่วนใดส่วนหนึ่งไม่ประสานกลมกลืนกันก็จะเกิดเป็นส่วนบกพร่องขึ้น จึงไม่นับว่าเป็นสัดส่วนที่ดี องค์ประกอบอันประกอบด้วยรูปหลายรูปจะต้องมีสัดส่วนที่สัมพันธ์กัน ทั้งส่วนต่าง ๆ ในรูปแต่ละรูป และกับส่วนต่าง ๆ ของรูปอื่น ๆ ด้วย ดังนั้นแล้วมวลรูปทรงและรายละเอียดทั้งหมดจึงต้องมีสัดส่วนที่สัมพันธ์กัน (พระยาอนุมานราชธน, 2515, น. 230)

บรรดาผู้เกี่ยวข้องกับงานทางศิลปะต่าง ๆ โดยเฉพาะงานสถาปัตยกรรม ต่างได้พยายามศึกษาค้นคว้าเรื่องของสัดส่วนนี้ นับตั้งแต่วิทรุเวียส (Virtruvius) สถาปนิกในสมัยโรมันได้ศึกษาสถาปัตยกรรมกรีกแล้วได้ค้นพบว่า ชาวกรีกได้คำนึงถึงเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างขนาดส่วนประกอบหน่วยย่อย ๆ จนถึงหน่วยเล็กที่สุดของอาคาร กับขนาดอาคารโดยรวมทั้งหมด สัดส่วนของส่วนประกอบแต่ละส่วนจะมีหลักเกณฑ์ว่าได้มาอย่างไร และสัมพันธ์กันไปทั้งหมด ซึ่งแสดงให้เห็นว่าชาวกรีกได้นำสัดส่วนเข้ามาเกี่ยวกับการก่อสร้างอาคาร อีกทั้งยังเป็นชาติแรกที่มีการมีใช้หน่วยมาตรฐานในการวัด (module) ในทางสถาปัตยกรรม ภายในงานสถาปัตยกรรมนั้นต้องคำนึงว่าสัดส่วนของส่วนประกอบอาคาร เมื่อเทียบกับสัดส่วนของตัวอาคารเอง หรือกลุ่มของอาคารโดยส่วนรวม ต้องให้เข้ากันได้ทั้งหมดด้วย แต่การที่จะทำให้เกิดสัดส่วนของอาคารที่ดี สัมพันธ์กันได้กลมกลืนโดยตลอดนั้นต้องคำนึงถึงเหตุผลอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องหลายประการ (Hamlin, pp. 94-95) ซึ่งในที่นี่ผู้วิจัยได้ยกเอาบางหลักเหตุผลจากทั้งหมดที่สอดคล้องกับกระบวนการสร้างสรรค์มาอธิบายเพื่อให้ภาพที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้นดังต่อไปนี้

2.1.3.1 รูปร่าง (shape) ของอาคารหรือส่วนประกอบของอาคารโดยอาศัยหลักทางเรขาคณิต

สัดส่วนของรูปร่างซึ่งเป็นส่วนประกอบของอาคารในอดีตแต่ละส่วนตลอดจนเมื่อประกอบกันขึ้นเป็นทรงนั้น ได้อาศัยหลักจากรูปทรงเรขาคณิต ประกอบกับหลักการคำนวณเป็นส่วนใหญ่ ตัวอาคารในอดีตมักมีขนาดใหญ่โตเกินการใช้สอยของมนุษย์ธรรมดา ขนาดของอาคารไม่ได้เกี่ยวเนื่อง หรือขึ้นอยู่กับขนาดร่างกายและการใช้สอยมากนัก การหาสัดส่วนของรูปทรงอาคารจึงมักอาศัยหลักของรูปทรงทางเรขาคณิตต่าง ๆ เข้าช่วย เช่น รูปสามเหลี่ยม รูปวงกลม รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าชนิดต่าง ๆ รูปห้าเหลี่ยม รูปดาวห้าแฉก ฯลฯ เพื่อเป็นแนวทางในการหาสัดส่วนของพื้นที่หรือรูปร่างของอาคารที่เหมาะสม สัดส่วนสามารถแบ่งเป็น 2 มิติ หรือ 3 มิติ ในกรณีที่เป็น 3 มิตินั้นรูปทรงเรขาคณิตต่าง ๆ เช่น วงกลม สามเหลี่ยมด้านเท่า และสี่เหลี่ยมจัตุรัส เป็นรูปทรงที่มีสัดส่วนตายตัว เมื่อเรามองดูรูปทรงเหล่านี้แล้วสายตาจะสามารถตัดสินได้อย่างรวดเร็วและแยกประเภทออกได้โดยง่าย

รูปสามเหลี่ยมด้านเท่ามีด้านและมุมเท่ากัน เป็นอีกหนึ่งรูปทรงที่ได้รับความเชื่อถือว่ามีสัดส่วนที่เพราะมั่นคง และอยู่กับที่ เนื่องจากจุดศูนย์ถ่วง (center of gravity) อยู่ต่ำ และเป็นรูปทรงที่ฐานมีลักษณะกว้างแล้วค่อย ๆ เรียวขึ้นไปจนถึงปลายแหลมที่ยอด เป็นการนำสายตาให้เข้าสู่จุดรวม (focal point) จึงนิยมใช้รูปสามเหลี่ยมด้านเท่าในรูปเขียน งานประติมากรรม หรือสถาปัตยกรรม (Gathercole, Pickerring, Ambridge, & Wearing, 2004, p. 148) เช่น การใช้รูปสามเหลี่ยมด้านเท่าเป็นหลักของสัดส่วนโบสถ์กรีกชนิดมี 6 เสา (hexastyle) โบสถ์สมัยโกธิก (gothic) โบสถ์ในสมัยกลาง ไปจนถึงส่วนซุ้มหน้าบันสร้างด้วยหินของวิหารเขมร มักมีส่วนประดับตกแต่งเป็นตัวนาคล้อมชายหน้าบันนั้น แสดงให้เห็นว่าบางวิหารมีหลักของสัดส่วนของรูปสามเหลี่ยมด้านเท่า เช่นเดียวกับหน้าบันโบสถ์ วิหาร หรือปราสาทของไทย ซึ่งสร้างด้วยไม้ ส่วนใหญ่มีหลักของสัดส่วนจากสามเหลี่ยมด้านเท่าเหมือนกัน

สัดส่วนของสี่เหลี่ยมก็มักถูกนำมาใช้เป็นหลักในการหาสัดส่วนของอาคารหรือส่วนประกอบ รูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส และเส้นทแยงมุมจะทำมุม 45 องศากับแนวนอน เป็นรูปสี่เหลี่ยมชนิดเดียวที่ไม่เน้นให้เห็นทิศทางใด ๆ จึงมักก่อให้เกิดความรู้สึกหนักแน่น มั่นคง ได้กลายเป็นรูปสี่เหลี่ยมที่มีรูปทรงชัดเจน และมีสัดส่วนที่คงที่แน่นอนที่สุด รูปสี่เหลี่ยมอีกชนิดที่ได้นิยมในงานสถาปัตยกรรมคือ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่มีขนาดเท่ากับรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสสองรูป นั่นคือสัดส่วนของด้านกว้าง : ด้านยาวของสี่เหลี่ยมเป็น 1 : 2 มักจะเห็นได้ในงานสถาปัตยกรรมโบราณของญี่ปุ่น โดยเฉพาะบ้านเป็นส่วนมาก เช่น ใช้เป็นสัดส่วนของการแบ่งช่วงบนผนังกระดาษสา ประตูเลื่อน หรือเป็นสัดส่วนของเสื่อตาตามิ ซึ่งเป็นเสื่อรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าใช้ปูพื้น เป็นต้น ในสมัยเรอเนสซองส์ ลีโอนาโด ดาวินซี ได้คิดค้นหลักสัดส่วนมนุษย์ในอุดมคติ (ideal man) ขึ้นมา ซึ่งถือหลักสะดือมนุษย์เป็น

ศูนย์กลางของวงกลม เมื่อมนุษย์กางแขนออกแล้วจะแตะเส้นรอบวงกลมที่ล้อมรอบตัวอยู่นั้นได้พอดี และถ้ามนุษย์ยืนตรงและกางแขนออกไป 2 ข้างเสมอระดับไหล่ ปลายนิ้วมือทั้งสองข้าง และเท้าจะแตะเส้นรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสที่มีด้านเท่าความสูงของมนุษย์นั้นได้พอดี (Rasmussen, p. 115) ซึ่งหลักของสัดส่วนนี้ได้ถูกนำไปใช้ประโยชน์ในงานด้านศิลปะอีกด้วย

อย่างไรก็ตามงานสถาปัตยกรรมที่ประสบความสำเร็จล้วนเกิดจากความริเริ่มสร้างสรรค์ และใช้หลักเกณฑ์บางประการด้านกายภาพ และด้านศิลปะเข้าช่วยเพื่อเชื่อมโยงแนวคิดและพลังในทางสร้างสรรค์ กับสภาพของจริงให้สัมพันธ์เข้ากันได้ดี เพื่อที่จะทำให้เกิดสัดส่วนที่ดี นอกจากนี้ยังต้องอาศัยการพิจารณาในด้านลักษณะโครงสร้าง การใช้สอยของอาคารหรือเนื้อที่นั้น ๆ ต้องมีการหาข้อมูล การศึกษาทดลอง และผ่านประสบการณ์มามาก ประกอบกับมีรสนิยมที่ดี มีความคิดริเริ่ม จึงจะสามารถใช้คุณสมบัติเหล่านี้เป็นเครื่องช่วยให้ผลิตผลงานที่มีสัดส่วนที่ดี มีความสอดคล้องกลมกลืนกัน

2.1.3.2 ลักษณะการใช้สอย (use) และขนาดของเนื้อที่โดยใช้เกณฑ์จากร่างกายมนุษย์

หน้าที่ใช้สอยของสถาปัตยกรรมจะเป็นเครื่องกำหนดความสูงของเนื้อที่แต่ละส่วนรวมทั้งรูปทรงอาคารเป็นส่วนใหญ่ สัดส่วนและขนาดขึ้นอยู่กับลักษณะการใช้สอย และจำนวนผู้ใช้ส่วนนั้น ๆ สถาปัตยกรรมบางประเภทมีขนาดและระยะที่กำหนดเป็นสัดส่วนโดยไม่จำเป็นต้องยึดหลักทางเรขาคณิต หรือกฎเกณฑ์ในการหาสัดส่วนที่ถือว่าสวยงาม หากแต่คำนึงถึงการใช้ประโยชน์เป็นสำคัญ เช่น โบสถ์ มักมีรูปทรงของผังพื้นที่แคบและยาวเป็นส่วนใหญ่ ตามความเคยชินและประเพณีในการใช้สอย นอกเหนือจากนี้ยังมีความต้องการให้อาคารมีลักษณะสูง มีความสำคัญ (significant) สง่า น่าเลื่อมใสศรัทธา ให้สมกับเป็นอาคารทางศาสนา หรืออาคารสำคัญของชาติ ประกอบกับเหตุผลที่ว่าอาคารประเภทนี้ต้องการให้จุผู้คนได้เป็นจำนวนมากจึงมีขนาดเนื้อที่กว้างขวาง ความสูงของอาคารต้องให้ได้สัดส่วนกับความกว้าง ความยาวของอาคารด้วย และต้องสูงกว่าอาคารทั่วไป ส่วนโบสถ์ของไทยนั้นจำเป็นต้องมีพระพุทธรูปเป็นพระประธานซึ่งมักจะมีขนาดใหญ่ประดิษฐานไว้ภายในโบสถ์ ภายในโบสถ์จึงต้องทำสูงขึ้นไปเพื่อให้ได้ส่วนกับองค์พระประธานด้วย นอกจากนี้เครื่องเรือนตลอดจนอุปกรณ์ เครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันในแต่ละส่วน ก็สามารถเป็นเครื่องกำหนดขนาด และสัดส่วนของส่วนนั้น ๆ ทั้งนี้สัดส่วนของผนัง และการแบ่งช่องหน้าต่างของแต่ละอาคารจะแตกต่างกันไปตามแต่ลักษณะของรูปห้อง การใช้สอย และลมฟ้าอากาศของแต่ละท้องที่ด้วย

2.2 สถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรม (Architecture) หมายถึง ผลงานทางศิลปะที่แสดงออกถึงสิ่งก่อสร้าง (มัย ตะติยะ, 2555) ที่อยู่อาศัยทั่วไป เช่น ตึก อาคาร บ้าน เรือน โบสถ์ วิหาร สิ่งก่อสร้างเหล่านี้จัดเป็นสถาปัตยกรรมเปิด (Open Architecture) และสิ่งก่อสร้างที่คนเข้าไปอยู่อาศัยไม่ได้ เช่น สถูป เจดีย์ อนุสาวรีย์ หอไตร จัดเป็นสถาปัตยกรรมแบบปิด (Closing Architecture) รูปแบบของสถาปัตยกรรมสามารถรับรู้ทางสายตา และสัมผัสได้ถึงรูปทรงทางผิวกาย รูปทรงส่วนใหญ่จะเป็นประเภทเรขาคณิต 3 มิติ และรวมถึงสิ่งแวดล้อมที่เกี่ยวข้องทั้งภายในและภายนอกสิ่งปลูกสร้างนั้น ซึ่งเป็นที่มาจากการออกแบบของมนุษย์ ด้วยศาสตร์และศิลป์ของการจัดวางพื้นที่ว่าง ดินและน้ำเป็นงานทางด้านวิศวกรรมของการก่อสร้าง เพื่อประโยชน์ในการใช้สอย สถาปัตยกรรมยังสื่อความคิดในคติธรรมทางศาสนาและวัฒนธรรมของมนุษย์ในในสังคมนั้นด้วย สถาปัตยกรรมมีส่วนสำคัญอยู่ 3 ประการ (ผุสดี ทิพทัส, 2530) เช่น ความงาม ความมั่นคงแข็งแรงที่สามารถยืนตระหง่านเผชิญต่อภัยพิบัติได้ และประโยชน์ในการใช้สอยทั้ง 3 ประการผสานกันอย่างลงตัว สิ่งก่อสร้างเหล่านี้จะประดับประดาให้เกิดความงามมากน้อยขึ้นอยู่กับศรัทธา และความเชื่อถือของผู้ใช้สอยในท้องถิ่น สถาปัตยกรรมเป็นงานทัศนศิลป์ที่คงสภาพอยู่ได้นานมีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมเป็นสิ่งสำคัญ

สถาปัตยกรรม เป็นศิลปะการก่อสร้างในประเทศไทย (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2547) โดยมีความสัมพันธ์กับขนบธรรมเนียมประเพณี อันได้แก่ อาคาร บ้านเรือน โบสถ์ วิหาร วัง สถูป และรวมถึงสิ่งก่อสร้างอย่างอื่นด้วย มูลเหตุที่มาของการก่อสร้าง อาคารบ้านเรือนในแต่ละท้องถิ่น จะมีลักษณะแตกต่างกันไปตามสภาพทางภูมิศาสตร์ และคตินิยมของแต่ละที่ แต่สิ่งก่อสร้างทางพุทธศาสนามีลักษณะไม่แตกต่างกัน เพราะมีความศรัทธาและแบบแผนพิธีกรรมที่เหมือนกัน

2.2.1 สถาปัตยกรรมของวัดในพระพุทธศาสนา

สถาปัตยกรรมของวัดในพระพุทธศาสนา สถาปัตยกรรม หมายถึง ผลงานทางศิลปะที่แสดงออกถึงสิ่งก่อสร้างหรือที่อยู่อาศัยทั่วไป ได้แก่ ตึก อาคาร บ้าน เรือน โบสถ์ วิหาร ศาลา สิ่งก่อสร้างเหล่านี้จัดเป็นสถาปัตยกรรม เปิด และสิ่งก่อสร้างที่คนเข้าไปอยู่อาศัยไม่ได้ เช่น สถูป เจดีย์ อนุสาวรีย์ หอไตร จัดเป็น สถาปัตยกรรมปิด รูปแบบของสถาปัตยกรรมสามารถรับรู้ทางสายตาและสัมผัสได้ถึงรูปทรง ทางผิวกาย รูปทรงส่วนใหญ่เป็นประเภททรงเรขาคณิต 3 มิติ สถาปัตยกรรมเป็นสิ่งก่อสร้างที่ ไม่มีชีวิต มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นมามีการวิวัฒนาการเช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น ๆ เริ่มต้นจาก ความล้าสมัยและมีการพัฒนาไปตามลำดับ โดยมีจุดกำเนิดที่ประเทศอียิปต์ บุคคลที่เกี่ยวข้อง กับการออกแบบสถาปัตยกรรม และเป็นผู้ที่เข้าใจมาตรฐานในการก่อสร้างรวมถึงการนำวัสดุมา ใช้ในการก่อสร้าง คือ สถาปนิก สถาปัตยกรรมของวัดในพระพุทธศาสนา มีลักษณะเด่นในด้านคตินิยมเกี่ยวกับการ ก่อสร้าง ได้แก่ พระสถูป/เจดีย์ หมายถึง สิ่งก่อสร้างที่สร้างไว้สำหรับบรรจุ

ของที่ควรบูชา เป็นอนุสรณ์เตือนใจให้เกิดกุศลกรรมอื่น ๆ เช่น พระสารีริกธาตุ หรืออัฐิแห่งพระสาวก และกระดูกแห่งบุคคลที่นับถือ สร้างเป็นขนาดใหญ่หรือเล็ก หรือจะสร้างโดยบรรจงประณีต หรือทำแต่เพียงพอสำเร็จก็แล้วแต่กำลังของผู้สร้าง พระเจดีย์ เป็นสิ่งก่อสร้างทาง พระพุทธศาสนา จัดเป็นอนุสรณ์สถานที่มีความเป็นมาตั้งแต่อินเดียโบราณ โดยมีต้นเค้ามาจาก สถูปสัญจีของอินเดีย ซึ่งถูกนำมาใช้เป็นศาสนาสถานทางพุทธศาสนาอย่างต่อเนื่อง พระพุทธศาสนากำหนดพระเจดีย์มี 4 ประเภท คือ 1) ธาตุเจดีย์ หมายถึง สิ่งก่อสร้างเพื่อบรรจุ พระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้าที่ปรินิพพานและพระมหากษัตริย์ หรือพระเจ้าจักรพรรดิที่ เสียชีวิตไป 2) บริโภคเจดีย์ หมายถึง สังเวชนียสถานอันเป็นสถานที่สำคัญทางพระพุทธศาสนา หรือที่ซึ่งพระพุทธเจ้าเคยประทับ เช่น ที่ประสูติ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพพาน 3) ธรรม เจดีย์ หมายถึง คาถาที่แสดงพระอริยสัจ หรือคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา เช่น พระไตรปิฎก 4) อุเทสิกเจดีย์ หมายถึง สิ่งของที่สร้างขึ้นโดยเจตนาอุทิศแด่พระพุทธเจ้าไม่กำหนดว่าจะต้อง ทำเป็นอย่างไร เช่น สร้างบัลลังก์ให้หมายแทนถึงพระพุทธองค์ และยังมีอีกหลายประเภท ดังนี้

พระอุโบสถ เป็นสิ่งก่อสร้างในพระพุทธศาสนา เป็นอาคารที่สำคัญภายในวัด เนื่องจากเป็นสถานที่พระสงฆ์ใช้ทำสังฆกรรมแต่เดิมการทำสังฆกรรมของพระสงฆ์จะใช้เพียงพื้นที่โล่ง ๆ กำหนดเขตพื้นที่สังฆกรรมโดยการกำหนดตำแหน่ง สีมา “สีมา” คือ สถานที่ที่พระสงฆ์ประชุม ทำสังฆกรรมร่วมกันตามพระวินัย เช่น สวดพระปาติโมกข์ทุกกึ่งเดือน (มหาจุฬาลงกรณราช วิทยาลัย, 2539)

พระวิหาร เป็นสิ่งปลูกสร้างประเภทศาสนสถาน วิหาร หมายถึง ที่อยู่ของสงฆ์ที่ประดิษฐานพระพุทธรูปคู่กับอุโบสถ คือ การพักผ่อน การเป็นอยู่หรือการดำรงชีวิตความเป็นไปในการเปลี่ยนอิริยาบถ (มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539)

หอไตรหรือหอพระธรรม เป็นอาคารหรือสิ่งปลูกสร้างไว้เพื่อเป็นที่สำหรับเก็บคัมภีร์พระไตรปิฎกหรือหนังสือทางธรรมของพระพุทธศาสนา มีลักษณะเป็นทรงสูง เรียกว่าหอพระไตรหรือหอพระธรรม หอพระไตรส่วนใหญ่จะมีการสร้างไว้ทุกวัด

หอระฆัง/หอกลอง คือ อาคารประเภทหนึ่งในงานสถาปัตยกรรมไทย ซึ่งมีการก่อสร้างในวัดทุกแห่งใช้เป็นอาคารสำหรับแขวนระฆังเพื่อใช้ตีบอกสัญญาณเวลา ให้แก่พระสงฆ์ภายในวัดมาทำวัตรสวดมนต์ เช้า-เย็น และประกอบกิจของสงฆ์

กุฏิ หมายถึง สถานที่พำนักอยู่อาศัยของพระภิกษุสงฆ์ จะเป็นอาคารที่เป็นโรงเรือนหรือตึกไม่มีกำหนดว่าจะต้องเป็นรูปทรวดทรงอย่างใด ตามที่ปฏิบัติกันมาตามพุทธบัญญัติเดิมได้กำหนดขนาดของกุฏิให้พอดีที่พระภิกษุรูปเดียวจะอาศัยอยู่ได้สะดวก

ผลจากการศึกษาค้นคว้าเรื่องสถาปัตยกรรมดังที่กล่าวมาข้างต้น สามารถเข้าใจได้ว่าเป็นผลงานทางศิลปะที่แสดงออกถึงสิ่งก่อสร้าง ที่อยู่อาศัยทั่วไปสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนาคือสิ่งก่อสร้างถาวรวัตถุที่เกี่ยวข้องทางศาสนา ส่วนใหญ่อยู่บริเวณสงฆ์ เรียกว่า วัด ประกอบด้วย

สถาปัตยกรรมหลายอย่างอยู่คู่กับชาวไทยมาแต่ครั้งโบราณกาลอย่างแยกไม่ออก โดยเฉพาะสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนามีคติธรรมคือ คำสั่งสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแฝงอยู่ในสถาปัตยกรรม เพื่อนำไปประพฤติปฏิบัติในชีวิตประจำวัน ทั้งนี้คติธรรมทางพระพุทธศาสนาที่แฝงอยู่ได้แก่ ไตรภูมิ เป็นวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนาที่กล่าวถึงดินแดนทั้ง 3 คือ กามภูมิ 11 รูปภูมิ 16 และอรูปภูมิ 4

ทั้งนี้นอกจากสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนาแล้วประเทศไทยยังปรากฏศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนามาอย่างยาวนาน ซึ่งงานศิลปกรรมนี้ได้ถูกช่างหรือผู้รู้สร้างขึ้นอย่างประณีต งดงาม มีการออกแบบรูปลักษณ์ให้มีความหมายสอดรับความกับความสำคัญทางพระพุทธศาสนา อีกทั้งยังได้หยิบยกเอาสัญลักษณ์บางอย่างของศาสนามาประยุกต์เป็นรูปแบบเฉพาะ จึงทำให้ศิลปกรรมในพระพุทธศาสนาของไทยมีลักษณะพิเศษ และ **ธรรมาสน์** คือหนึ่งในงานศิลปกรรมในพุทธศาสนาที่ถูกรังสรรค์ขึ้นเช่นเดียวกัน

2.3 ความหมายของธรรมาสน์

คำว่า “ธรรมาสน์” เกิดจากคำว่า “ธรรม” สนธิกับคำว่า “อาสน์” คำว่า ธรรม หมายถึง คุณความดี คำสั่งสอนในศาสนา หลักประพฤติปฏิบัติในศาสนา หลักประพฤติปฏิบัติในศาสนา ความจริง ความยุติธรรม ความถูกต้อง (ป.อ. ปยุตโต, 2551, น. 140) คำว่า อาสน์ หมายถึง ที่นั่ง เครื่องปูรองนั่ง ด้วยเหตุนี้ ธรรมาสน์ จึงหมายถึง ที่นั่งสำหรับแสดงธรรม (พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน, 2554, น. 599) ทั้งนี้ได้มีการขยายความคำว่าธรรมาสน์โดยนักวิชาการในปัจจุบัน เพื่อให้เห็นลักษณะของธรรมาสน์ที่ชัดเจนมากขึ้น อาทิ

นิวัติ กองเพียร (2538, น. 148-149) และจำนง กิติสกล (2533, น. 25) ได้ให้ความหมายของธรรมาสน์ไปในแนวทางเดียวกันว่า ธรรมาสน์เป็นงานศิลปกรรมประเภทไม้ ทำถวายเป็นพระพุทธบูชา มีลักษณะเป็นที่สำหรับพระสงฆ์นั่งเทศนา มักตั้งอยู่ในศาลาการเปรียญหรือวิหาร

นิยม วงศ์พงษ์คำ (2548, น. 12) อธิบายว่า ธรรมาสน์เป็นศิลปกรรมเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาประเภทหนึ่ง โดยในภาคอีสานและสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ช่างสร้างธรรมาสน์พยายามสร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระทั้งทางด้านความคิด ระบบความเชื่อ กรรมวิธีแบบแผน แสดงให้เห็นภูมิปัญญาในการออกแบบที่มีเอกลักษณ์ของกลุ่มชนปรากฏชัดเจน

เปลื้อง ณ นคร (2516, น. 216-217) ได้อธิบายว่า ธรรมาสน์เป็นที่นั่งแสดงธรรม สร้างขึ้นสำหรับพระสงฆ์นั่งเทศน์โดยเฉพาะ เนื่องจากพระธรรมเป็นที่เคารพนับถือสูงสุดของพุทธศาสนิกชน ดังนั้นผู้แสดงธรรมจึงต้องได้รับการเชิดชูเป็นพิเศษได้นั่งในที่สูงกว่า คือการนั่งบนธรรมาสน์ แม้ในที่ประชุมจะมีพระเถระหรือพระราชาย่อมต้องนั่งต่ำกว่าผู้แสดงธรรม

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2527, น. 147) ได้กล่าวว่า ธรรมาสน์ คือแท่นสำหรับพระสงฆ์นั่งแสดงธรรมเทศนา มักยกระดับให้สูงเหนือระดับสายตา ส่วนฐานของธรรมาสน์และอาสนะจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนาดกว้างพอที่พระรูปหนึ่งจะนั่งได้อย่างสบาย ส่วนฐานมักถูกตกแต่งลวดลายคล้ายพระแท่นที่ประทับของกษัตริย์ มีการยกระดับด้วยสิงห์กระจังและลงรักปิดทองดงาม ส่วนเหนือจากฐานขึ้นไปเป็นที่นั่งพระสงฆ์มีผนังไม้กั้นทั้งสามด้าน ด้านหนึ่งจะเน้นช่องสำหรับพระขึ้นบันได บันไดธรรมาสน์มักทำเป็นรูปตัวเหรา หรืออาจจะมีรูปร่างเป็นอย่างอื่นตามสมัยนิยม ที่มุมทั้งสี่ของฐานจะมีเสาสี่ต้นขึ้นสำหรับรับหลังคาซึ่งนิยมทำเป็นยอดปราสาท หลังคาธรรมาสน์นี้มักจะมีส่วนประกอบ และการตกแต่งเช่นเดียวกันกับหลังคาปราสาทเพียงแต่ย่อขนาดลงมาเท่านั้น

ด้วยเหตุนี้ธรรมาสน์จึงหมายถึงที่นั่งแสดงธรรมของพระภิกษุสามเณร ลักษณะเป็นแท่นที่ยกระดับให้สูงเหนือระดับสายตา หรือรูปทรงอย่างปราสาท มีการประดับตกแต่งธรรมาสน์อย่างวิจิตรงดงาม การนั่งที่ถูกยกระดับขึ้นมีนัยหมายถึงการให้ความยอย่องแก่สงฆ์ผู้แสดงธรรม เนื่องจากธรรมที่เทศนาเป็นของสูงตามคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา

ภาพที่ 1 ธรรมาสน์วัดขุนตรา จังหวัดเพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2560)

2.3.1 ความเป็นมาของ “ธรรมาสน์” ในพุทธกาล

หากสืบหาประวัติความเป็นมาของธรรมาสน์ในสมัยพุทธกาล ในตำนานพุทธประวัติในอดีตนั้นพบว่า ในอดีตกาลนั้นยังมีอินทะเศรษฐีคนหนึ่งมีจิตเลื่อมใสในพุทธศาสนา จึงได้สละทรัพย์และน้ำพักน้ำแรงก่อสร้างธรรมาสน์ถวายเป็นทานแก่ พระพุทธเจ้าวิปัสสี เพื่อนั่งแสดงพระธรรมเทศนา และได้สร้างรูปแพะทองคำอีก 5 ตัว รองเป็นบันไดขึ้นเพื่อเสด็จไปเทศน์ได้โดยสะดวก เมื่อสร้างเสร็จจึงได้ถวาย พร้อมตั้งปณิธานว่า ขอให้สำเร็จด้วยฤทธิ์แพะทองคำที่สร้างนั้นด้วย เมื่ออินทะเศรษฐีสิ้นอายุขัย จึงได้ไปเกิดบนสวรรค์ ชื่อว่า อินทกเทวบุตร มีวิมานทองสูง 10 โยชน์ ประกอบด้วยแก้ว 7 ประการ มีนางฟ้าเทพอัปสรพันหนึ่งเป็นบริวาร ต่อมาได้มาบังเกิดในเมืองพาราณสีได้เป็นมหาเศรษฐี มีทรัพย์สินเป็นจำนวนมาก ครั้นสิ้นชีพอายุขัยก็ได้นำตนไปจุติในเทวโลกอันอุดมสมบูรณ์อีกครั้ง ต่อมาจนถึงศาสนาของพระพุทธเจ้า จึงได้จุติจากเทวโลกมาบังเกิดเป็น มณฑกเศรษฐี เมื่อเจริญวัยได้ 16 ปี จึงมีข้าวของเงินทองในท้องแพะไหลออกมาเป็นอันมาก และได้เสวยทรัพย์สมบัติเหล่านั้นจากการสร้างธรรมาสน์ถวาย เพื่อเป็นประโยชน์แก่สาธารณชน และได้รับอานิสงส์มาจนถึงปัจจุบัน

ฉวีงาม มาเจริญ ได้ศึกษาเกี่ยวกับศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนาอย่างธรรมาสน์ ซึ่งเป็นศิลปวัตุประเภทหนึ่งที่มีความงดงามน่าสนใจ ในทางความหมาย การแบ่งประเภทธรรมาสน์ตามลักษณะรูปแบบ รูปทรง และการใช้งาน ศึกษาถึงวิวัฒนาการของธรรมาสน์ในแต่ละช่วงสมัยที่ได้รับอิทธิพลจากบริบทสังคม ศาสนา และวัฒนธรรมไปตามยุคสมัย ยิ่งไปกว่านั้นผู้เขียนยังได้ศึกษาวิเคราะห์ในเชิงลึกถึงบุษบกธรรมาสน์ว่ามีวิวัฒนาการในแต่ละพื้นที่ของประเทศไทยแตกต่างกัน ส่งผลให้บุษบกธรรมาสน์มีรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไป และสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญเชื่อมโยงระหว่างศิลปวัตถุกับความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คติความเชื่อ ของผู้คนในพื้นที่นั้น ๆ ได้อย่างถ่องแท้ครบถ้วน

ปัจจุบันในประเทศไทย ธรรมาสน์มีอยู่ทั่วทุกภาคในแต่ละภาคล้วนมีความแตกต่างกันไป และมีความงามตามแบบแผนของศิลปะนั้น ๆ จากการค้นพบพบว่าธรรมมาสน์ที่เก่าแก่ที่สุดถูกสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยอู่ทองไปจนถึงสมัยอยุธยา ธรรมาสน์ส่วนใหญ่จะทำเป็นแท่นสูงมีบันไดขึ้นธรรมาสน์อีกต่อหนึ่ง ระดับความสูงของชั้นที่พระธรรมกถึกนั่งเทศนาบนอาสนะนั้นสูงอยู่ในระดับตาคนพอดี มีแผงไม้กั้นเบื้องหน้าและด้านข้างตลอดทุกด้านเพื่อป้องกันให้เห็นส่วนของกายพระสงฆ์เผยให้เห็นเพียงส่วนศีรษะกับมือที่ถือพระคัมภีร์อยู่เท่านั้น ทั้งนี้เพื่อปิดบังบางท่าทางที่ไม่น่ามองเนื่องจากพระสงฆ์ที่นั่งเทศนาบนนั้นอาจจะต้องพลิกเปลี่ยนท่านั่งให้คลายความเมื่อยขบเพราะเทศนาเป็นเวลานาน ชาวบ้านที่มานั่งฟังธรรมจะได้ไม่เห็นกิริยาเหล่านั้น ธรรมาสน์ภาคเหนือส่วนใหญ่พบที่จังหวัด ลำปาง จังหวำลำพูน และจังหวัดเชียงใหม่ ธรรมาสน์เหล่านี้มักเป็นธรรมาสน์สูง ลวดลายแบบพม่า ธรรมาสน์ภาคกลางพบในศิลปะอู่ทองและอยุธยาจำนวนมาก ส่วนสมัยสุโขทัยยังไม่มีการค้นพบธรรมาสน์นับตั้งแต่สมัยอู่ทองเป็นต้นมามักจะทำรูปทรงเป็นตัวปราสาทขนาดย่อ กล่าวคือ

แท่นธรรมาสน์อันมีขนาดกว้างพอดีสำหรับบุคคลเพียงคนเดียวขึ้นไปนั่งบนนั้น ลักษณะของแท่นมีลวดลาย เช่น แข้งสิงห์ บัว และกระจัง ลายหน้ากระดาน ดูคล้ายกับฐานปราสาท หรือพระแท่นประทับของพระเจ้าแผ่นดิน มีเสาสี่ต้นรับเครื่องบนซึ่งเป็นหลังคาทรงยอดประสาทแท้ ๆ มีนาคปัก นาคเบือน ช่อฟ้า ใบระกา บราลี หางหงส์ ซุ้มรังไก่ ยอดเหมปราสาท ทุกอย่างเหมือนปราสาททั้งหมดเพียงแต่ย่อขนาดให้เล็กลงมาเท่านั้น ตัวธรรมาสน์ทำจากไม้ทั้งหมด จึงสามารถแกะสลักลวดลายลงบนนั้นอย่างวิจิตรบรรจง โครงสร้างของไม้ภายในทำอย่างแน่นหนามั่นคงและอาจถอดไปประกอบได้เมื่อยามจำเป็น

2.3.2 ธรรมาสน์ประเภทต่าง ๆ

จากการศึกษาค้นคว้าหลักฐานทางเอกสารของไทยและหลักฐานทางวัตถุ พบว่าตั้งแต่กรุงสุโขทัยเรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ อาสนะที่พระสงฆ์นั่งแสดงพระธรรมเทศนานั้นมีอยู่หลายประเภท และวิวัฒนาการเจริญขึ้นตามลำดับดังนี้

2.3.2.1 แท่น หรือเตียง

ในสมัยแรกพระสงฆ์นั่งเทศน์บนแท่นหรือเตียง และคาดว่ามีขนาดไม่ใหญ่มาก เป็นแท่นสี่เหลี่ยมไม่มีพนัก สูงจากพื้นประมาณ 1 ศอก ขาเตียงอาจเป็นขาตรงธรรมดา หรือประดิษฐ์เป็นขาสิงห์หรือขาหมู สร้างด้วยไม้หรือหิน เมื่อพระขึ้นเทศน์อาจปูด้วยเสื่อ พรม ผ้า หรืออาจไม่ปูก็ได้ เตียงสวดนี้เป็นที่นิยมใช้กันในสมัยสุโขทัย เพราะเป็นยุคสมัยที่เคร่งต่อพระธรรมวินัยมาก อีกทั้งพระภิกษุนิยมความเรียบง่ายสันโดษ โดยอ้างอิงจากในศิลาจารึกหลักต่าง ๆ ในสมัยสุโขทัย ซึ่งได้มีการกล่าวถึงการสร้างพระพุทธรูปและวัดในรัชกาลต่าง ๆ ตลอดจนการทำบุญบริจาคทานอีกหลายแห่ง ธรรมาสน์ประเภทนี้ยังคงนิยมต่อมาจนถึงสมัยหลัง ปัจจุบันบางวัดในชนบทเมื่อแสดงพระธรรมเทศนา บางแห่งได้จัดที่นั่งแยกออกมาจากพระสงฆ์รูปอื่นโดยปูเสื่อหรือผ้าไว้สำหรับให้พระผู้แสดงธรรมนั่งข้างหน้าแถวพระรูปอื่น ในกรณีที่จัดให้พระนั่งเสมอกันกับพื้น บางแห่งได้ปูแท่นหรือเตียงเป็นอาสนะสำหรับแสดงธรรม เตียงสวดนี้มักเป็นเตียงเท้าสิงห์ปิดทองร่องชาด ขนาดไม่ใหญ่นัก สูงจากพื้นพอเหมาะแก่การก้าวขึ้นนั่งได้อย่างเรียบร้อย เตียงสวดของบางวัดสร้างขึ้นใช้ตามปกติ แต่บางแห่งมีผู้ถวายอุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติผู้ล่วงลับ เตียงสวดที่นำมาถวายในกรณีเช่นนี้เรียกว่า “สังเค็ด”

ภาพที่ 2 การกำหนดพื้นที่ให้เป็นศาสนสถาน และการจัดวางกำหนดขอบเขตของพื้นที่แสดงธรรมที่สวนโมกขพลาราม วัดธารน้ำไหล จ.สุราษฎร์ธานี กำหนดขอบเขตเป็นวงชั้นโดยมีพื้นที่แสดงธรรมเป็นจุดสนใจ

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

คำว่า “สังเค็ด” เพี้ยนมาจากคำว่า “สังคีต” คำนี้เมื่อใช้กับพระสงฆ์หมายถึง การสวดมนต์หรือการสวดเป็นทำนอง เดิม การทำบุญหน้าศพเมื่อพระเทศน์จบจะมีสวดต่อเมื่อสวดจบไปตอนหนึ่งก็มีพระอีกรูปหนึ่งอธิบายข้อความที่สวดนั้นเป็นระยะ ๆ ทำนองเดียวกับสวดแจง เสียงที่สวดมีจังหวะหนักเบาไม่ต่างกับจังหวะเสียงร้องเพลง จึงเรียกการสวดมนต์เป็นทำนองว่าสังคีต เตียงที่พระขึ้นนั่งสวดสังคีตจึงเรียกว่า “เตียงสังคีต” ต่อมาเพี้ยนเสียงสระให้เป็น “สังเค็ด” เพื่อให้เสียงและความหมายต่างจากคำเรียกที่ฆราวาสใช้กัน

ภาพที่ 3 ธรรมาสน์สวดหรือสังเค็ด วัดเชิงท่า จ.พระนครศรีอยุธยา
ที่มา : อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.3.2.2 ธรรมาสน์ตั่ง

มีลักษณะคล้ายเก้าอี้เตี้ย ๆ ไม่สูงมาก มีพนักพิงและพนักเท้าแขน 2 ด้าน ขนาดกว้างยาวพอที่พระสามารถนั่งขัดสมาธิหรือพับเพียบได้สบาย ธรรมาสน์แบบนี้นิยมทำเป็นตั่งเท้าสิงห์ พนักทั้งสามด้านและฐานโดยรอบประดับตกแต่งอย่างงดงาม ตัวธรรมาสน์สร้างด้วยไม้ลวดลายส่วนมากมักแกะสลักปิดทองร่องชาด บางหลังลงรักประดับมุก ธรรมาสน์แบบตั่งหรือเก้าอี้สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นภายหลังแบบเตียงสวด

ภาพที่ 4 ธรรมาสน์ตั่งสมัยปัจจุบันในพระอุโบสถวัดไชยทิศ กรุงเทพฯ ใช้เป็นครั้งคราว ถูกย้ายเก็บไว้หลังพระประธาน

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.3.2.3 ธรรมาสน์ยอด

เป็นธรรมาสน์ซึ่งมีหลังคาเป็นชั้นแบบเดียวกับหลังคาปราสาท ถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ธรรมมาสน์เทศน์ และ ธรรมาสน์สวด

ธรรมาสน์เทศน์ หมายถึง บุษบกธรรมาสน์ซึ่งมีขนาดเล็ก พระนั่งได้รูปเดียว ใช้แสดงธรรมเทศนา

ธรรมาสน์สวด หมายถึง ธรรมาสน์ยอดปราสาท มีขนาดยาวพระนั่งได้หลายองค์ประมาณ 3-5 รูป (บางครั้งเรียกบุษบกเหมือนกัน) ผังของธรรมาสน์เป็นทั้งรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าย่อมุม และไม่ย่อ นิยมใช้เป็นธรรมาสน์สวด ทั้งนี้ธรรมาสน์เทศน์ และธรรมาสน์สวด ส่วนมากมีอยู่ในวัดใหญ่และวัดสำคัญ เช่น วัดที่พระมหากษัตริย์หรือพระราชวงศ์ทรงสร้าง บูรณปฏิสังขรณ์ หรือวัดที่ข้าราชการสร้างหรือบูรณะ ได้แก่ วัดศรีรัตนมหาธาตุ พิษณุโลก วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี วัดท่าเสา อุตรดิตถ์ และวัดราชาธิวาส กรุงเทพฯ เป็นต้น

ภาพที่ 5 ธรรมาสน์ยอดหรือธรรมาสน์ทรงบุกษบกที่วัดกษัตราธิราช จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

จากการศึกษาสามารถสรุปได้ถึงองค์ประกอบโครงสร้างธรรมาสน์ 4 ส่วน ได้แก่

1) ส่วนยอด คือ ส่วนที่อยู่เหนือสุดของปลายปราสาทมีลักษณะปลายแหลม ส่วนยอดมีลักษณะคล้ายฉัตร 3 หรือ 5 ชั้น แต่เป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสปลายเรียวแหลมขึ้นไป ส่วนบนมักจะเป็นรูปดอกบัวตูม

2) ส่วนหลังคา คือ ส่วนที่อยู่เหนือตัวเรือนปราสาท จำแนกได้ 3 ลักษณะ ได้แก่ (1) หลังคาทรงปราสาทซ้อนชั้น (2) หลังคาทรงกระจัง หรือปากบาน (3) หลังคาทรงจั่ว มีตั้งแต่หลังคาชั้นเดียวสี่ด้าน จนถึงหลังคาทรงจั่วสามชั้นสี่ด้าน หรือทรงจตุรมุข มีลักษณะเป็นจั่วชั้นเดียวทั้งสี่ด้าน ภายในจั่วแต่ละจั่วมีลวดลายคล้ายหน้าบันวิหาร พัฒนามาจากทรงจตุรมุขชันเดียว ลักษณะของหลังคาปราสาทจะเป็นหลักคำสำคัญที่ใช้จำแนกปราสาทศพเป็นรูปแบบต่าง ๆ ด้วย

3) ส่วนตัวปราสาทหรือเสา คือส่วนที่เป็นเสาปราสาททำหน้าที่รับน้ำหนักที่รับน้ำหนักหลังคา และส่วนยอด โดยทั่วไปปราสาทจะมีลักษณะสูงโปร่ง การใช้เสาจะมีจำนวนของเสาแตกต่างกันไปตามรูปแบบและขนาดของปราสาท ซึ่งเริ่มตั้งแต่ 8 ต้น 12 ต้น 16 ต้น ไปจนถึง 20 ต้นก็ได้

4) ส่วนฐาน คือ บริเวณล่างสุดของปราสาท เป็นที่รองรับตัวปราสาท เป็นที่รองรับตัวปราสาททั้งหลังมี 3 ลักษณะ ได้แก่ 1. ฐานปราสาทแบบธรรมดา มีลักษณะเป็นลักษณะเป็นฐานสี่เหลี่ยมซ้อนชั้นไล่ระดับลดหลั่นกัน 2. ฐานปราสาทแบบย่อมุม มีลักษณะเป็นฐานสี่เหลี่ยมย่อมุมซ้อนชั้นไล่ระดับลดหลั่น 3. ฐานปราสาทแบบทรงแท่นแก้ว มีลักษณะเป็นฐานสี่เหลี่ยมซ้อนชั้นประกอบด้วยฐานบัวคว่ำบัวหงาย ฐานลูกแก้วหลายระดับคล้ายฐานแท่นพระประธานในโบสถ์ หรือวิหาร

น. ณ ปากน้ำ (2545) ได้วิเคราะห์ถึงประเด็นความงามของธรรมาสน์ในแต่ละช่วงสมัยไว้อย่างละเอียดหมดจด อธิบายเรียบเรียง เปรียบเทียบให้เห็นภาพที่ชัดเจนในตัวธรรมาสน์หนึ่งหลังนับตั้งแต่รูปทรง ลวดลายรอบธรรมาสน์ หลังคา เสา รวมไปจนถึงตัวฐานธรรมาสน์ในแต่ละช่วงสมัย ทั้งนี้ยังได้สันนิษฐานถึงการอยู่ร่วมสมัยกันของยุคสมัยในไทย ช่วงเวลาที่เหลื่อมล้ำกัน หรือกระทั่งการเข้ามามีอิทธิพลของประเทศเพื่อนบ้านอย่างลาว หรือศรีลังกาในแง่คติความเชื่อพระพุทธศาสนา ที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างธรรมาสน์ในแต่ละยุคสมัยออกมา

2.3.3 ธรรมาสน์สมัยก่อนอยุธยา และอยุธยาตอนต้น

ธรรมาสน์อยุธยาหรืออู่ทอง มีรูปทรงเทอะทะ ม่อต้อ เหมือนกับอยุธยาตอนต้น ธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนต้นที่มีชื่อเสียงอยู่ที่วัดครุฑ ริมคลองสระบัว วัดโพธิ์เผือก วัดศาลาปูน และวัดเชิงท่า ด้วยธรรมาสน์อยุธยาตอนต้นนั้นลอกเลียนแบบตัวลายแบบอู่ทองมา เช่น ลายเครือเถารูปดอกไม้ ใบไม้ มีแผงรูปกระทงนี้มีประจุลายพุ่มดอกไม้และใบเถา ซึ่งเป็นลวดลายที่เห็นได้บ่อยที่สุดในสมัยอู่ทอง และสุโขทัย ธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนต้นไม่ได้ใช้ระบบตัวกระจังติดตรงขอบนอกของพื้นธรรมาสน์ในระดับเดียวกับพื้นที่วางอาสนสงฆ์ แต่ใช้กระทงไม้เป็นแผงหยัก ๆ คล้ายกระทงบายศรี ทั้งนี้เพราะว่าลายตรงขอบแผงกระทงซึ่งเป็นรูปหยัก ๆ คล้ายฟันเลื่อนนั้นทำเส้นขอบคดโค้งแบบเดียวกับตัวลายที่ปรากฏบนใบเสมาสมัยอยุธยา

เนื่องจากสมัยอู่ทองและอยุธยาตอนต้นตัวลายไทยอย่าง ลายกระหนกยังไม่เกิดขึ้น จึงปรากฏให้เห็นแต่ลายเครือเถาดอกไม้ ใบไม้ กระหนกเปลว กระหนกสามตัว กาบพรหมศร และกระจังปฏิญาณ กระจังเจิม ฯลฯ ซึ่งล้วนประดิษฐ์ขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นไป หลังคาธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนต้นทำยอดแบบประสาทคือมีระฆังเหลี่ยม แล้วมีชายคาลาดซ้อนกันสามชั้นเหนือระฆังเป็นชั้นเหม บัวกลุ่ม และลูกแก้ว ลายเพดานธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนต้นจะเป็นลายดอกบัวใหญ่เต็มกลางแผ่นไม้ มีลายประจำสี่มุม ลักษณะลายเป็นแบบอยุธยาตอนต้นแท้ ๆ

ตัวอย่างเช่น ธรรมาสน์วัดกุฎีทอง อยุธยา ธรรมาสน์วัดครุฑ และวัดโพธิ์เผือก เป็นต้น ตัวลายทำด้วยหินที่ช่องผนังมณฑป ทั้งนี้ยังคล้ายกับศิลปะสุโขทัยเป็นอย่างมาก บ่งบอกถึงการได้รับอิทธิพลของการอยู่ร่วมสมัยกันอย่างใกล้ชิด เสาธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนต้น มีลายวิจิตรที่เชิงเสาธรรมาสน์หุ้มด้วยกาบพรหมศรที่มีขนาดใหญ่เทอะทะด้วยกาบไผ่ที่ขอบธรรมาสน์ ส่วนเอวสมัยอยุธยาตอนต้น และอู่ทองทำเป็นแบบกลีบกระทงบายศรี บันไดธรรมาสน์สมัยนี้มีความแข็งแรง ใหญ่ และวิจิตรงดงามมาก ตัวอย่างเช่น บันไดธรรมาสน์วัดครุฑ ริมคลองสระบัว อยุธยา วัดใหญ่สุวรรณาราม เพชรบุรี ส่วนใหญ่นิยมเป็นตัวนาค ข้อสังเกตอีกจุดหนึ่งของบันไดธรรมาสน์ในยุคสมัย ดังกล่าวคือ เมื่อทอดลงมาจากตัวธรรมาสน์แล้วจะมีสัตว์รองรับ เช่น กวาง หรือ ช้างสัตว์ทั้งสองชนิดนี้ถือว่าเป็นสัตว์ที่มีความเกี่ยวพันกับประวัติของพระพุทธเจ้า เพราะกวางเป็นเครื่องหมายแทนปฐมเทศนา หมายถึง สวนมฤคทายวัน อันเป็นสถานที่แสดงธรรมครั้งแรกของพระพุทธองค์ ช้างหมายถึงช้างวัดป่าเลไลย์ ซึ่งมาอุปถากพระบรมศาสดาสมัยที่เสด็จอยู่ในป่าลำพังเพียงพระองค์เดียวตลอดพรรษา ตัวฐานของเสาทำเป็นชั้นเชิงซ้อนกันหลายชั้น เป็นระบบฐานสิงห์ซ้อนกันสองชั้น

ภาพที่ 6 ธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก จังหวัดพระนครศรีอยุธยาแสดงลักษณะของฐานทรงกระทงผาย
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 7 ธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก จังหวัดพระนครศรีอยุธยาแสดงลักษณะของฐานทรงกระทงผาย
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.3.4 ธรรมมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลาย

รูปทรงธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลายมีลักษณะเพรียวสูง ยอดแหลมเรียวขึ้น หลังคาทำเป็นระฆังเหลี่ยมแบบยอดปราสาทไม่ย่อมุมสิบสอง มีนาคปัก ซุ้มรังไก่ และตรงเชิงชายคาไม่เป็นแผ่นปี้นง่าย ๆ หากแต่ทำเป็นบ่อเก็จหลายชั้นเชิง ตัวเสาเล็กบาง ที่เชิงเสาปลายหุ้มด้วยกาบพรหมศรปลาย เรียวแหลม และปลายสะบัดคล้ายปลายกระจัง ที่ขอบธรรมาสน์ส่วนเอวติดกระจังใต้กระจังลงมาเป็นลายหน้ากระดาน บัวลูกแก้ว กระจังรวนห้อยลงมา ถัดลงไปโปร่งทำไม้ตีไขว้ทแยงกันแบบแผงราชวัติ ตรงนั้นมักจะติดครุฑและสิงห์กระหนกสลับกัน ใต้ลงไปเป็นลายฐานสิงห์ บันไดธรรมาสน์ทำเป็นรูปนาคโค้งลงมาง่าย ๆ หัวนาคอยู่ด้านล่าง หางนาคอยู่ส่วนบน ตามขั้นบันไดนิยมสลักเป็นรูปดอกบัวรองรับทุกก้าวเป็นเครื่องหมายว่าพระสงฆ์ผู้จะขึ้นแสดงพระเทศนาอยู่ในฐานะเป็นสมมติพระพุทธเจ้า บันไดธรรมาสน์นิยมทำเป็นตัวนาคหรือตัวเหราต่าง ๆ นั้น ต่อมาได้มีการพลิกแพลงการทำลายไปเป็นรูปอื่น ๆ ต่าง ๆ นานา เช่น บันไดขึ้นศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม ทำเป็นรูปม้าน้ำ หรือหัวเป็นม้า ตัวมีเกล็ดและหางเป็นปลา ลำตัวยาวคล้ายพญานาคผสมปนเปกัน

ส่วนใต้ฤนธรรมาสน์มักทำโปร่ง เพื่อจะให้ลมที่เข้ามาตามช่องหน้าต่างลูกกรงของศาลาการเปรียญได้ระบายอย่างถ่ายเทจนทั่วบริเวณ นับว่าเป็นการออกแบบที่คำนึงถึงสิ่งแวดล้อมและผู้ใช้งานได้อย่างลงตัว แม้กระทั่งการจำหลักรูปครุฑใต้ฐานธรรมาสน์ หรือนรสิงห์แบก ช่างสมัยโบราณได้ออกแบบวางไว้ตรงมุมและตรงกลาง แต่จะเว้นช่องว่างใหญ่ ๆ ไว้ ไม่ได้บรรจุลายจนเต็มก็เพื่อให้อากาศภายในอาคารถ่ายเทสะดวก

ภาพที่ 8 ธรรมาสน์วัดใหญ่สุวรรณาราม อยุธยาตอนปลาย จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 9 ธรรมาสน์สมัยพระเจ้าปราสาททอง อยุธยาตอนปลาย ที่วัดพระบรมธาตุ จังหวัดพิษณุโลก
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.3.5 ธรรมาสน์ในสมัยรัตนโกสินทร์

ธรรมาสน์ในช่วงสมัยนี้ส่วนใหญ่แล้วจะได้รับอิทธิพลโดยตรงมาจากสมัยอยุธยา นำมาสร้างขึ้นใหม่ หรือสร้างเลียนแบบสมัยอยุธยา มีลักษณะแตกต่างกันไปบ้างตามแนวคิดของช่างแต่ละกลุ่ม ทว่ารูปแบบยังคงความคล้ายของสมัยอยุธยาอยู่ ตัวอย่างเช่น ทำยอดเป็นทรงปราสาท ฐานเป็นชั้น ๆ และทำฐานธรรมาสน์ใหญ่ ทำกระจังตัวใหญ่ เป็นต้น ดังจะปรากฏให้เห็นได้ชัดที่ธรรมาสน์วัดราชาธิวาส อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นธรรมาสน์สมัยใดมักจะลงรักปิดทองอร่ามไปทั้งองค์ นับตั้งแต่ปราสาทลงมาจนถึงฐานล่างที่ติดพื้นและเพดานธรรมมาสน์ด้านในธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลาย และรัตนโกสินทร์ยังได้ประดับกระจกติดลงไปที่ส่วนยอดปราสาทและ ในสมัยต่อมาได้มีการห้อยสายรุ้งกระดาษสีต่าง ๆ แล้วกระดาษแก้วสีต่าง ๆ มาตัดฉลุเป็นลายติดลงไปบนธรรมาสน์ เช่น ขอบ ชายคา เสา และฐานสิงห์ ทั้งนี้ธรรมาสน์บางหลังมีบราลีตกแต่งหลังคาสำหรับพระอุโบสถและพระวิหาร อันที่จริงบราลีส่วนหนึ่งของสถาปัตยกรรมโบราณในแหลมทอง ดังปรากฏที่ปราสาทหินพิมาย ตัวบราลีทำด้วยศิลาแท่งโต ๆ ยอดแหลมแต่ทนทู่ ๆ

ภาพที่ 10 ธรรมาสน์วัดเกาะจังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

นอกจากนี้ยังมีธรรมาสน์อีกอย่างหนึ่งเรียกว่า สังเค็ด หรือธรรมาสน์ยาวสำหรับพระหลายองค์แต่ไม่เกิน 5 องค์ขึ้นเทศน์ ลักษณะลวดลายการการตกแต่งแต่ละสมัยเหมือนกับธรรมาสน์ทั่วไป ทว่าธรรมาสน์รูปแบบนี้มีรูปร่างยาว เพราะต้องรองรับพระหลายองค์จึงต้องทำเป็นหลังคายาว หลังคาปราสาทซ้อนเป็นชั้น ๆ คล้ายหลังคาพระอุโบสถ พระวิหาร บางแห่งทำหลังคายาวซ้อนเป็นชั้น ๆ แล้วมียอดแหลมแบบปราสาท ดูคล้ายปราสาทที่ย่อส่วนให้เล็กลง ตัวอย่างเช่น ธรรมาสน์ยาวที่พระวิหารหลวง วัดศรีรัตนมหาธาตุ พิษณุโลก ธรรมาสน์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เป็นต้น ธรรมาสน์ยาวที่เก่าแก่ที่สุดอยู่ที่วัดศาลาปูนซึ่งลักษณะลวดลายเป็นดอกไม้ ใบไม้ โดยฝีมือช่างสมัยอยุธยาตอนต้น

ภาพที่ 11 ธรรมาสน์ยาววัดศาลาปูน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างขึ้นช่วงสมัยอยุธยาตอนต้น
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.4 บุษบกธรรมาสน์ (หลักฐานจากศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนา)

ศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนาในรูปแบบต่าง ๆ ถูกสร้างขึ้นเป็นจำนวนมากตามยุคสมัย สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ บุษบกธรรมาสน์เป็นอีกหนึ่งศิลปกรรมซึ่งเกี่ยวเนื่องกับประเพณีทางพระพุทธศาสนาของไทยอีกอย่างหนึ่ง ทั้งนี้มีอยู่แพร่หลายทั่วทั้งภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้ ซึ่งสร้างขึ้นจากความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาเป็นประการแรก ประการที่สองคือสร้างขึ้นเพื่ออุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติบรรพบุรุษหรือผู้ล่วงลับ บุษบกธรรมาสน์แต่ละภาคมีลักษณะแตกต่างกันตามอิทธิพลศิลปะ ขนบธรรมเนียม ฝีมือและความชำนาญของช่างในท้องถิ่นนั้น ๆ อย่างไรก็ตามอาจกล่าวได้ว่าบุษบกธรรมาสน์เป็นรูปจำลองของสถาปัตยกรรมท้องถิ่น บุษบกธรรมาสน์ใช้เป็นอาสนะที่นั่งของพระสงฆ์ในการแสดงพระธรรมเทศนาในวันธรรมสวนะ หรือในโอกาสต่าง ๆ การแสดงพระธรรมเทศนาของพระสงฆ์มีหลายประเภท ดังต่อไปนี้

เทศน์ธรรมดา เป็นการแสดงธรรมตามธรรมเนียมแก่อุบาสกอุบาสิกาผู้ไปทำบุญที่วัด

เทศน์คู่เกี่ยวกับธรรมนิทาน เป็นวิธีแยกแยะข้อธรรมะเพื่อให้ผู้ฟังเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น โดยมีพระสองรูปเป็นองค์แสดงไต่ถามกัน บางวัดอาจจัดขึ้นปีละหลายครั้ง

เทศน์มหาชาติ คือการเทศนาที่กล่าวถึงมหาบารมีที่พระพุทธเจ้าได้ทรงบำเพ็ญครั้งเสวยชาติเป็นพระเวสสันดรมีทั้งหมด 13 กัณฑ์ รวม 1,000 คาถา เป็นประเพณีที่นิยมกันทุกภาคของประเทศไทย ในสมัยโบราณพระมหากษัตริย์ของไทยเคยจัดงานเทศน์มหาชาติของหลวงปีละครั้ง

เทศน์แจง คือ เทศน์เรื่องสังคายนาพระธรรมวินัย โดยให้พระเทศน์ก่อนแล้วสวดมนต์เป็นการทำเทียมสังคายนาพระไตรปิฎก ข้อความที่เทศน์และสวดเป็นเพียงย่อ ๆ ให้ได้ใจความในพระไตรปิฎก การเทศน์ประเภทนี้ใช้พระเป็นจำนวนมาก

บางวัดที่มีบุษบกธรรมาสน์ตั้งอยู่ได้ถูกนำไปใช้ในการเทศน์ธรรมดา และเทศน์มหาชาติ เทศน์มหาชาติ โดยเฉพาะการเทศน์มหาชาติได้มีการตกแต่งสถานที่และธรรมาสน์เป็นพิเศษกว่ากรณีอื่น ๆ โดยลักษณะบุษบกธรรมาสน์โดยทั่วไปมีขนาดที่พระนั่งได้องค์เดียว มีบันไดนาคเป็นทางขึ้นลง บุษบกเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อยกย่องเกียรติ อำนาจและเสริมสร้างบารมี เมื่อนำมาสร้างเป็นธรรมาสน์ก็เท่ากับเป็นการยกย่องพระสงฆ์วัดนั้น ๆ บุษบกธรรมาสน์มีคุณค่าทางด้านศิลปกรรมมาก เนื่องด้วยเป็นเครื่องแสดงถึงแรงบันดาลใจทางอิทธิพลศิลปะด้านลวดลายแกะสลัก และการประดับตกแต่งอื่น ๆ ที่มีวิวัฒนาการในแต่ละยุคสมัยแตกต่างกันออกไป อาทิ ลวดลายในสมัยแรก ๆ จะมีลักษณะลายใหญ่รอยสลักคมลึก มองแล้วรู้สึกอ่อนช้อย ในสมัยต่อมาจะมีการประดับประดามากขึ้นด้วยลายปลีกย่อย รอยสลักมีความตื้นกว่าขึ้นกว่าเดิม เป็นต้น กล่าวได้ว่าบุษบกธรรมาสน์นี้สร้างขึ้นโดยช่างที่มีความชำนาญฝีมือชั้นครู ลวดลายต่างจึงพลิกแพลงไม่ซ้ำกัน นอกจากนี้ฝีมือช่างหลวงและช่างพื้นเมืองยังมีความแตกต่างกัน กล่าวคือช่างหลวงจะต้องทำลวดลายอยู่ในระเบียบอย่างเคร่งครัด และใช้ความประณีตบรรจงมาก จัดว่าเป็นเลิศในด้านความงามอันมีระเบียบอย่างเคร่งครัดและความถูกต้องของสัดส่วน แต่ช่างพื้นเมืองทำงานได้อิสระกว่าทางด้านความคิดและแบบแผนธรรมาสน์จึงอาจมีลายหน้าและด้านหลังไม่เหมือนกันเพราะความไม่ถือกฎเคร่งครัดของนายช่าง ผลงานที่ปรากฏจึงมองดูมีชีวิตชีวามาก

ในทัศนะของผู้นิยมศึกษาศิลปะทั่วไปถือว่าเป็นศิลป์ที่เกิดจากจินตนาการแท้และบริสุทธิ์ บุษบกธรรมาสน์โดยทั่วไปส่วนใหญ่สร้างด้วยไม้ สามารถเคลื่อนที่ได้ แต่เนื่องจากลวดลายแกะสลักและการประดับบางแห่งไม่เหมาะแก่การเคลื่อนย้าย เช่น ลายนกกาบพรหมศร กระจัง และเครื่องบนหลังคา บุษบกธรรมาสน์จึงมักตั้งอยู่ประจำที่ในวิหารหรือศาลาการเปรียญ

2.4.1 ความหมายและที่มาของคำว่าบุษบก

“บุษบก” ตามความหมายของศัพท์ในประเทศอินเดียหมายถึง สิ่งที่ทำด้วยดอกไม้ มีรากศัพท์มาจากคำว่า “บุษป” หรือ “บุษบา” ซึ่งแปลว่า ดอกไม้ ส่วนบุษบกในความหมายของประเทศไทย หมายถึง เรือนยอดขนาดเล็ก บางแห่งเรียกว่าซุ้มยอด บุษบกนี้สามารถยกเคลื่อนที่ได้ มีขนาดใหญ่ตั้งแต่คนสามารถเข้าไปนั่งได้คนเดียวไปจนถึงขนาดเล็กที่คนไม่สามารถเข้าไปได้เลยทีเดียว หลังคามีลักษณะซ้อนกันตั้งแต่ 3-5 ชั้น ผังบุษบกส่วนมากเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสหรือสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง มีเป็นส่วนน้อยที่ทำส่วนทรงกลมหรือแปดเหลี่ยม บุษบกมีความสัมพันธ์กับมณฑปและปราสาท รูปทรงของสถาปัตยกรรมทั้ง 3 แบบนี้ตามคติช่างไทยสร้างเป็นเรือนยอด คือมีหลังคาซ้อนเป็นชั้น ๆ ปลายสุดมียอดแหลม ชั้นของหลังคานี้จะค่อย ๆ ลดขนาดตามลำดับ ดังนั้นทรงของหลังคาเรือนยอดทั้งสามนี้จึงลักษณะเรียวขึ้นไป ซึ่งเป็นลักษณะที่ช่างเรียกว่า “ทรงจอมแห” เมื่อนำมาประกอบกันแล้วทั้งปราสาท มณฑป และ บุษบกของไทยก็เป็นเรือนยอดเหมือนกัน โดยที่ปราสาทจะเป็นเรือนยอดที่มีขนาดใหญ่ที่สุด รองลงมาคือมณฑป แบบบุษบก ตามลำดับ

ภาพที่ 12 ส่วนยอดทรงจอมแห ธรรมาสน์สมัยรัตนโกสินทร์ ศาลาการเปรียญ วัดใหญ่สุวรรณาราม จ.เพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.4.2 ความสำคัญของบุษบก

ในประเทศไทยไม่ปรากฏหลักฐานการสร้างบุษบกขึ้นใช้เป็นครั้งแรกอย่างชัดเจน สันนิษฐานว่ามีมานานแล้ว เนื่องจากไทยรับอารยธรรมมาจากอินเดียทั้งด้านศิลปะ ศาสนา และประเพณีความเชื่ออื่น ๆ ในสมัยแรก ๆ บุษบกของไทยอาจไม่ได้สร้างด้วยวัตถุเช่นไม้หรือโลหะตลอดจนมีลักษณะเป็นเรือนยอด หลังคาซ้อนเป็นชั้น ๆ ดังที่ปรากฏในปัจจุบัน ได้รับอิทธิพลตามแบบคติอินเดีย คือสร้างด้วยดอกไม้ใบไม้เป็นซุ้มหรือจอมขึ้นไป ถูกนำมาใช้ในพิธีเผาศพ นอกจากนี้ยังเป็นซุ้มดอกไม้ธรรมดาที่ทำขึ้นเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือเพื่อประดับตกแต่งให้เกิดความสวยงาม

สมัยต่อมาบุษบกมีบทบาทความสำคัญมากขึ้น เพราะนอกจากใช้บูชาและประดับตกแต่งแล้วยังใช้เพื่อเน้นความสำคัญของสิ่งที่มีอยู่ในซุ้มบุษบกนั้นด้วย ดังนั้นวัสดุที่ใช้ทำจึงเปลี่ยนไปตามจากดอกไม้เป็นกระดาษ ผ้า ไม้ และโลหะ ไปจนถึงการประดับด้วยเพชรพลอย และแกะสลักด้วยฝีมือสวยงามวิจิตรบรรจง ต่อมาเมื่อมีการเปลี่ยนยุคสมัย การสร้างบุษบกได้เปลี่ยนไปใช้ถาวรวัตถุที่เป็นรูปเป็นร่างแน่นอน บุษบกได้ถูกเริ่มนำมาใช้กับบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่ นอกเหนือไปจากปูชนียวัตถุแล้วยังได้ถูกนำไปใช้กับพระมหากษัตริย์อีกด้วย ด้วยเหตุนี้ความสำคัญบุษบกจึงได้รับการยกระดับยิ่งขึ้นไปอีกทั้งในด้านศิลปะ และความหมาย กล่าวคือ ตามความเชื่อของคนไทยตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงปัจจุบันเชื่อกันว่าพระมหากษัตริย์เป็นสมมติเทพ มีอำนาจ ความสามารถ และบุญบารมีเหนือปุถุชนทั่วไปทั้งหลาย สิ่งของเครื่องใช้ตลอดจนที่สถิตต้องมีลักษณะใหญ่โต งดงามเหนือกว่าสามัญชน นอกจากนี้เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินไปไหน ถ้าไม่ทรงช้างหรือม้าก็ย่อมต้องมีพระราชยาน สำหรับประทับพระราชยานเหล่านี้ได้สร้างจำลองแบบวิมานในอุดมคติเหมือนกันเพื่อเทิดพระเกียรติแห่งพระมหากษัตริย์ทำให้เกิดเป็น บุษบกพระราชยาน (คานหาม) บุษบกราชรถ และเรือพระที่นั่งบุษบก บุษบกได้กลายเป็นส่วนสำคัญในการแสดงยศและอำนาจของบุคคลมากขึ้น

นอกจากนี้แล้วบุษบกยังมีส่วนแสดงถึงความสำคัญเกี่ยวกับกิจพิธีทางศาสนาอีกด้วย กล่าวคือ เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป พระบรมสารีริกธาตุ พระไตรปิฎก (ทำเป็นตู้ยอด) และวางผ้าไตรในพิธีทอดกฐิน ในส่วนของการแสดงพระธรรมเทศนา บุษบกได้เข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้องได้แก่ บุษบกธรรมาสน์ซึ่งมีลักษณะเป็นบุษบกขนาดใหญ่ขนาดคนเข้าไปนั่งได้ และบันไดนาคสำหรับขึ้นลง ที่แท่นสำหรับเหยียบขึ้นบันไดบางแห่งทำเป็นรูปสัตว์ เช่น กวาง หรือ ช้าง สัตว์เหล่านี้แสดงถึงสัญลักษณ์ของป่าได้ดี ดังนั้นการที่พระขึ้นนั่งเทศน์บนบุษบกธรรมาสน์จึงคล้ายกับการเทศน์อยู่บนยอดเขาในป่า และเป็นเครื่องแสดงถึงพระพุทธเจ้าอีกด้วย

2.4.3 เกณฑ์การแบ่งประเภทบุษบก

1. ลักษณะการใช้งาน ได้แก่ บุษบกประดิษฐานพระพุทธรูป ตู้บุษบกประดิษฐานพระไตรปิฎก บุษบกธรรมาสน์ บุษบกพระที่นั่งหรือบุษบกมาลา บุษบกพระราชยาน

2. ลักษณะรูปทรง ได้แก่ บุษบกเกริน บุษบกพรหมพักตร์ บุษบกยอดปรางค์ บุษบกยอดทรงมงกุฎ บุษบกทรงกลม บุษบกหลายเหลี่ยม(ลักษณะทางภาคเหนือ) บุษบกยอดบายศรี (ลักษณะทางภาคเหนือ)

2.4.4 บุษบกธรรมาสน์ หรือธรรมาสน์ยอดในภาคต่าง ๆ

ลักษณะของบุษบกธรรมาสน์ หรือธรรมาสน์ยอดซึ่งใช้เป็นธรรมาสน์เทศน์นั้น โดยทั่วไปมักอยู่ในผังรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีทั้งย่อมุมไม้สิบสอง และไม่ย่อมุม มีส่วนน้อยที่มีผังหกเหลี่ยม แปดเหลี่ยมและทรงกลม ตัวบุษบกเป็นแบบเรียบไม่มีเกรินประดับสองข้างฐาน บุษบกที่มีเกรินมักเป็นบุษบกที่เกี่ยวเนื่องกับองค์พระมหากษัตริย์ เช่น บุษบกพระราชบัลลังก์ หรือที่เรียกกันว่า พระที่นั่งบุษบกมาลา และบุษบกราชรถ เป็นต้น ส่วนยอดมักทำเป็นยอดปราสาทเรียบ ๆ มีส่วนบันไดสำหรับให้พระขึ้นนั่งแสดงธรรมเทศนาเพราะบุษบกโดยทั่วไปมีฐานสูงจากพื้นธรรมดา ตัวบันไดมีขนาดเล็กอยู่ด้านหลังหรือด้านข้างของบุษบก มีประมาณ 3-5 ขั้น มีช่วงถี่หรือห่างกันขึ้นอยู่กับช่างจะกำหนดระยะให้เหมาะสม เรียกกันว่า บันไดนาค ซึ่งเรียกกันตามลักษณะที่ทำเป็นลำตัวนาคทอดลงมา หากจะกล่าวถึงรูปทรงหรือลักษณะโดยละเอียดบุษบกแล้วนั้น มีลักษณะแตกต่างกันไปตามศิลปะท้องถิ่นโดยสามารถแบ่งได้เป็น

- บุษบกผังสี่เหลี่ยมย่อมุม และไม่ย่อมุมไม้สิบสอง ยอดปราสาท
- บุษบกทรงกลมยอดปราสาท
- บุษบกหลายเหลี่ยม (มากกว่า 4 ขึ้นไป) ยอดปราสาท
- บุษบกหลายเหลี่ยมยอดบายศรี
- บุษบกหลายเหลี่ยมยอดมงกุฎ

2.4.5 ลักษณะทางศิลปและสมัยของบุษบกธรรมาสน์

จากการศึกษาลักษณะทางศิลปะและอายุของบุษบกธรรมาสน์ สามารถพิจารณาแบ่งบุษบกออกเป็นส่วน ๆ ได้ราวประมาณ 3 ส่วนคือ ส่วนยอด ส่วนกลาง และฐาน ทั้งนี้ในแต่ละส่วนยังมีส่วนประกอบปลีกย่อยอีกเป็นจำนวนมาก มีชื่อเรียกต่างกันไป ดังนั้นจึงจำเป็นต้องทราบถึงรายชื่อส่วนต่าง ๆ ของบุษบกธรรมาสน์ เพื่อให้ง่ายต่อการเปรียบเทียบและทำความเข้าใจ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.4.6 บุษบกธรรมาสน์ภาคกลาง

บุษบกธรรมาสน์แบบภาคกลางมีข้อแตกต่างกันเล็กน้อยทางด้านรูปทรง บุษบกธรรมาสน์ทรงปราสาทแบบภาคกลางพบได้ทั่วไปตามวัดต่าง ๆ ในภาคกลาง และบางแห่งในภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือด้วย บุษบกธรรมาสน์แบบที่กล่าวถึงนี้มีอายุตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์

2.4.6.1 บุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยา

บุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยาจัดเป็นงานประณีตศิลปะที่เจริญถึงขีดสุดยิ่งกว่าสมัยอื่น เนื่องด้วยงานสลักไม้และลวดลายต่าง ๆ รุ่งเรืองที่สุดในสมัยอยุธยา หากแบ่งธรรมาสน์สมัยอยุธยาตามสมัยศิลปะแล้ว ปรากฏว่ามีอายุอยู่ในสมัยอยุธยาตอนกลาง (พ.ศ. 2031-2198) และสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2198-2310)

2.4.6.1.1 สมัยอยุธยาตอนกลาง

ตัวอย่างของลักษณะบุษบกธรรมาสน์ที่สวยงามในสมัยนี้ ได้แก่ บุษบกธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก บุษบกธรรมาสน์วัดศาลาปูนพระนครศรีอยุธยา และธรรมาสน์วัดราชบูรณะ พิษณุโลก มีลักษณะเด่นคือกระจังปฏิญาณ และฐานสิงห์โปร่งหลายชั้น กระจังปฏิญาณของธรรมาสน์ไม่สลักแยกเป็นกนกหลายตัวเรียงกัน แต่สลักติดต่อกันไปแผ่นเดียวในโครงรูปหยักคล้ายซุ้มประตู กนกกระจังปฏิญาณของธรรมาสน์วัดศาลาปูนเป็นลายเครือเถาพุดตาน ส่วนกระจังปฏิญาณของธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือกแบ่งเป็น 2 แบบ แบบแรก คือ กระจังบนหน้ากระดานฐานบนติดกับพนักทั้ง 3 ด้านของธรรมาสน์ กระจังปฏิญาณมีลักษณะแบ่งตัวมากกว่าธรรมาสน์วัดศาลาปูน ลายที่ผูกเป็นกนก ผูกจากลายใบไม้ ดอกบัว และลายใบเทศบ้าง ลายแต่ละด้านของธรรมาสน์ไม่เหมือนกัน แบบที่สองคือ กระจังเหนือหน้ากระดานฐานที่สอง ลักษณะลายเครือเถาที่ค่อนข้างโปร่งกว่าแบบแรก กระจังตัวกลางมีเทพพนมอยู่กลางกลาย ส่วนที่หน้ากระดานของฐานแต่ละชั้นของธรรมาสน์วัดศาลาปูนและวัดโพธิ์เผือกสลักลายประจำยามพุดตาลใบเทศเปลว ลายประดับส่วนอื่น ๆ ต่างกันแต่ทุกลายแสดงความชำนาญของช่างได้อย่างชัดเจน อีกตัวอย่างหนึ่งที่เห็นได้ชัดคือบุษบกธรรมาสน์วัดราชบูรณะพิษณุโลก กระจังปฏิญาณไม่แยกออกเป็นตัวเดี่ยว เช่นเดียวกับทั้งสองวัดที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ดังนั้นจึงจะเห็นได้ว่ากระจังปฏิญาณที่ติดกันเป็นแผ่นเช่นนี้ อาจจะเป็นลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของบุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนกลาง

ภาพที่ 13 บุษบกธรรมาสน์วัดศาลาปูน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.4.6.1.2 สมัยอยุธยาตอนปลาย

บุษบกธรรมาสน์ในสมัยนี้มีฐานบุษบกส่วนมากลักษณะอ่อนช้อยกว่าสมัยก่อน กล่าวคือ ฐานสิงห์ หน้ากระดาน ท้องไม้ และหลังคาจะทำเส้นอ่อนโค้งลงคล้ายโค้งสำเภาตามแบบที่ปรากฏบนสถาปัตยกรรมของอยุธยาทั้งหลาย บุษบกธรรมาสน์แบบอยุธยาตอนปลายสมัยต้น ๆ ยังคงมีเสาตรง ต่อมาเสาของธรรมาสน์มีลักษณะสอบขึ้นเล็กน้อยทำให้ดูทรงชะลูดโปร่งขึ้น รับกับเส้นหลังคาและแนวฐานที่อ่อนโค้งอย่างพอดี ชั้นของหลังคายังคงเหมือนสมัยกลางคือมีจำนวน 3-5 ชั้น ลักษณะที่แตกต่างจากสมัยอยุธยาตอนกลางคือ กระจังปฏิญาณที่สลักเป็นกนกหลายตัวแยกกันเรียงรายอยู่รอบฐาน กระจังปฏิญาณตัวกลางจะมีขนาดใหญ่ที่สุด ที่คว่ำรองฐานตอนบนของบุษบกธรรมาสน์บางหลังประดับด้วยกระจังรวนห้อยลง บุษบกประเภทนี้จะมีขนาดของกระจังปฏิญาณเล็กลง และรอยแกะสลักไม่ค่อยลึกคมเหมือนสมัยแรก ตัวกนกของกระจังจะมีลายแตกแยกเพิ่มขึ้นอีก ตัวอย่างของลายกระจังที่มีความงดงามมีให้เห็นที่ธรรมาสน์วัดจรรยาวาส และวัดพระยาทำ กรุงเทพฯ เป็นต้น ลายตกแต่งต่าง ๆ ของธรรมาสน์ในสมัยนี้มีหลายชิ้นและขนาดเริ่มเล็กลง พนักทั้ง 3 โปร่งกว่าสมัยก่อน กรอบโดยรอบมักสลักลายโปร่ง ๆ หรือใช้การประดับกระจกแทน คันทวยของธรรมาสน์บางหลังมีลักษณะเหมือนกันเป็นระเบียบ ฐานของบุษบกสมัยนี้

ธรรมาสน์ประดับด้วยรูปครุฑ และสิงห์บนฐานชั้นเดียวกัน โดยมีรูปครุฑอยู่ทั้งสี่มุม และรูปสิงห์อยู่กึ่งกลาง เบื้องหลังรูปครุฑและสิงห์เป็นลายราชวัติ บันไดของธรรมาสน์ประดิษฐ์รูปทรงแปลก ๆ ไม่ซ้ำแบบกัน บางครั้งสลักเป็นลำตัวนาคอย่างเดียว หรือบางครั้งสลักลายกนกอื่น ๆ ประกอบอยู่ใต้ลำตัวนาคด้วย ลักษณะการทอดลำตัวมีหลายระดับด้วยกัน ทั้งคดมาก คดน้อย หลายคด และตรง ส่วนที่เป็นหัวนาคส่วนมากแล้วสลักเป็นลายหัวมกรคาบที่คอนาค ส่วนเกล็ดที่ลำตัวนั้นมีทั้งที่สลักแบบเกล็ดนาคธรรมดา และแบบกระจังซ้อนสับหว่างกัน ตรงเศียรนาคประดิษฐ์เป็นหลายเศียรมีเครา หรือแบบอื่น ๆ เชิงบันไดนาคของธรรมาสน์บางหลังมีแท่นไม้สี่เหลี่ยมสลักลวดลายรองรับ บางหลังสลักไม้เป็นรูปสัตว์ทั้งตัว เช่น ช้าง หรือกวางหมอบ นอกจากนั้นยังมีธรรมาสน์บางหลังที่มีลักษณะพิเศษขึ้นไปอีก ความน่าสนใจของบุษบกธรรมาสน์สมัยตอนปลายอยุธยาอีกอย่างหนึ่งคือรูปทรงกลมที่หาได้ยาก ดังเช่นตัวอย่างบุษบกธรรมาสน์ที่วัดค้างคาว จังหวัดนนทบุรี ทั้งยังมีลวดลายแกะสลักภาพบุคคลและนาคที่ฐานเป็นภาพนูนสูงแสดงท่าท่างเคลื่อนไหวงดงามดุจราวมีชีวิตจริง เศียรนาคที่เชิงบันไดทำรูปเทพพนมต่อขึ้นมาอีกทีหนึ่ง ส่วนหางนาคมีลักษณะเหมือนครีบปลา หรือหางมังกร รายละเอียดของส่วนประกอบบุษบกธรรมาสน์นอกเหนือจากนั้นใกล้เคียงกับธรรมาสน์เหลี่ยมทั่วไป เช่นที่วัดเสาทอง จังหวัดนนทบุรี วัดเชิงท่า จังหวัดลพบุรี วัดครุฑ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น

ภาพที่ 14 ธรรมาสน์วัดจรรยาวาส กรุงเทพฯ
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 15 ธรรมาสน์วัดครุฑ จังหวัดพระนครศรีอยุธยาส่วนประกอบบันไดธรรมาสน์รูปสัตว์ (กวางหมอบ)
ที่มา : http://.www.reurnthai.com

2.4.6.2 บุษบกธรรมาสน์สมัยรัตนโกสินทร์

บุษบกส่วนใหญ่ในสมัยรัตนโกสินทร์ได้รับทั้งแม่แบบ และรูปทรงมาจากบุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลาย ต่อมาได้รับการดัดแปลงแก้ไขเพิ่มเติมตามสมัยนิยม กระทั่งมีลักษณะบางประการต่างไปจากบุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยาอย่างเห็นได้ชัด เป็นต้นว่ามีลวดลายซับซ้อนในช่วงแรก ๆ ยังคงสลักลึกแต่ต่อมาจะเริ่มตื้นขึ้น ตัวกนกมีลักษณะเล็กละเอียดและมีการประดับตกแต่งมากขึ้น บางครั้งทำให้ลักษณะเส้นโครงร่างค่อนข้างแข็งกระด้าง ไม่งดงามเท่าสมัยอยุธยา จุดนี้แสดงให้เห็นว่างานศิลปะไทยประเภทนี้เริ่มมีลักษณะเรียวลงตามลำดับ ในส่วนของยอดจนถึงฐานของบุษบกธรรมาสน์ ช่างสมัยรัตนโกสินทร์จะเคร่งครัดต่อระเบียบและสัดส่วนอย่างเคร่งครัด หลังคาเครื่องยอดทำ 3-5 ชั้น ทรงของหลังคาเป็นทรงจอมแห ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในงานสถาปัตยกรรมรัตนโกสินทร์ ธรรมาสน์บางหลังทำเครื่องยอดของหลังคาไม่ครบ มักขาดบราลี และนาคปัก แต่ใช้ส่วนกระจังแทนส่วนประกอบที่ขาดไป หลังคาแต่ละชั้นนิยมย่อเก็จ หรือย่อหน้ากระดาน การย่อเก็จนี้มีมานานตั้งแต่สมัยอยุธยา บุษบกธรรมาสน์ไม่นิยมทำฉัตร หรือพุ่มข้าวบิณฑ์ที่ปลายยอด แต่ทำเป็นลูกแก้วหรือเม็ดน้ำค้างธรรมดา นอกจากนี้ยังไม่นิยมทำยอดทรงอื่น เช่น ยอดปรางค์ ยอดพรหมพักตร์ และยอดมงกุฎ เป็นต้น ต่อมาส่วนกลางของธรรมาสน์ ประกอบไปด้วย เสาย่อไม้สิบสอง 4 ด้าน ปลายเสาตอนบนสอบขึ้น ระหว่างหัวเสากับหลังคาจะมีคันทวย หรือแขนยาวยื่นไปรับไขรา รวมทั้งหมด 12 คัน โดยทั่วไปคันทวยจะมีการสลักให้มีลักษณะรูปแบบเดียวกันเพื่อความเป็นระเบียบ ช่วงระหว่างเสาตอนบนของธรรมาสน์บางหลังจะสลักได้โปร่งเป็นลายที่เรียกว่า สาหร่ายรวงผึ้ง ตอนกลางของเสาทั้ง 12 ประดับด้วยดอกประจำยาม เสาละ 1 ดอก เรียกว่า ประจำยามอก ที่โคนเสาคือ กาบพรหมศร มีพนักเตี้ย ๆ 3 ด้าน ขอบบนของพนักส่วนมากสลักกลมเป็นปล้องเหมือนท่อนอ้อย ส่วนลายที่พนักไม่มีลายตายตัวแน่นอนขึ้นอยู่กับจินตนาการของช่าง พนักด้านที่เป็นทางขึ้นจะทำยื่นออกมาจากเสา 2 ด้านเพียงเล็กน้อย ปลายพนักทั้งสองด้านคือ เสาหัวเม็ดเตี้ย ๆ ด้านละเสา ลวดลายของพนักธรรมาสน์ส่วนใหญ่จะถูกบดบังด้วยกระจังปฏิญาณซึ่งมีลักษณะรูปร่างบอบบางกว่าในสมัยอยุธยา ลายสลักตื้นแต่ละเอียด ตัวกนกแตกแยกมากกว่า ในส่วนของฐานของบุษบกในสมัยนี้มีฐานสูง มีลายประดับตกแต่งแทบทุกชั้นของฐาน แต่ลวดลายมีขนาดเล็กละเอียด เรียบร้อย นอกจากนี้ยังมีการประดับรูปครุฑ สิงห์ และลายเทพพนมอยู่บนฐานคนละชั้น โดยมักจะประดับเทพพนมไว้บนฐานชั้นบน ถัดลงมาเป็นครุฑและสิงห์ตามลำดับ ภายหลังรูปสิงห์ได้หายไปกลายเป็นยักษ์เข้ามาแทน ครุฑที่นิยมทำเป็นลายประดับมักเป็นครุฑจับนาค ธรรมาสน์บางหลังได้ทำรูปครุฑ หรือเทพพนมประดับบนฐานชั้นเดียวกัน และบางหลังไม่มีสิ่งเหล่านี้ประดับอยู่เลย บุษบกบางหลังสลักภาพเล่าเรื่องไว้บนท้องไม้ของฐาน ส่วนมากนิยมสลักเป็นภาพในชาดก และวรรณคดีไทยอย่างพระเวสสันดรชาดก และรามเกียรติ์ ตัวอย่างเช่น วัดชีว์ประเสริฐ และวัดคงคา จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ 16 รายละเอียดองค์ประกอบธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 17 ธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 18 ธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ จังหวัดเพชรบุรี (แบบเต็มองค์)
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.4.7 บุษบกธรรมาสน์ในภาคเหนือ

บุษบกธรรมาสน์ในภาคเหนือนับว่าเป็นศิลปกรรมที่มีลักษณะพิเศษกว่าธรรมาสน์ในทุกภาค เพราะมีลักษณะรูปทรง ลวดลาย ตลอดจนการประดับตกแต่งที่แตกต่างไป เนื่องด้วยศิลปกรรมล้านนาได้รับอิทธิพลจากพม่า และผสมผสานกับศิลปะวัฒนธรรมไทยดั้งเดิมที่มีอยู่แล้ว ธรรมาสน์ในจังหวัดต่าง ๆ ทางภาคเหนือ จึงเปรียบเสมือนรูปจำลองสถาปัตยกรรมในท้องถิ่นนั้น ๆ รูปทรงยอดบุษบกแบ่งออกเป็น 3 แบบคือ ยอดปราสาท ยอดบายศรี และยอดมงกุฎ ส่วนทรงของบุษบกมีทั้งที่เป็นสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง หกเหลี่ยม และแปดเหลี่ยม ธรรมาสน์ในภาคเหนือมีทั้งขนาดที่พระนั่งได้องค์เดียว ซึ่งเรียกว่า ธรรมาสน์เทศน์ และธรรมาสน์สวดขนาดพระนั่งได้หลายองค์แบบภาคกลาง

2.4.7.1 ธรรมาสน์ยอดปราสาท

ธรรมาสน์ยอดปราสาทส่วนมากมีผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุม ชั้นของหลังคา 3-5 ชั้น ยกตัวอย่างเช่น ธรรมาสน์วัดกู่คำ จังหวัดน่าน ธรรมาสน์วัดกู่คำ เป็นธรรมาสน์เรียบ สร้างด้วยปูนประกอบหลังคาเครื่องไม้ มีรูทรงค่อนข้างหนา ฐานเป็นฐานปัทม์ปูนปั้น 2 ชั้น ประดับกระจกสีและเขียนลายกลีบบัว ที่บัวคว่ำบัวหงายของฐาน มุมทั้งสี่ทำรูปพญานาคขนาดใหญ่มีเคราเลื้อยทอดลำตัวลงมาจากโคนเสา ลำตัวนาคมีเกล็ดปั้นเหมือนงูจริง ที่มุมธรรมาสน์มีเสาด้านละห้าเสา ตัวธรรมาสน์ประดับกระจกเป็นลายประจำยามดอกลอย หลังคาเครื่องยอดทำด้วยไม้ หลังคาแต่ละชั้นประดับด้วยหลังคาจตุรมุข มีช่อฟ้าใบระกาหางหงส์พร้อม มุมทั้งสี่ของหลังคาทุกชั้นประดับด้วยนาค บันไดทำด้วยไม้เป็นนาคทองคำทอดลำตัวลงมาตรง ๆ มีขั้นบันไดธรรมดา 5 ขั้น เดิมมีพนักสูง ปัจจุบันจึงได้นำภาพเขียนในเรื่องพระเวสสันดรชาดกมาติดไว้ทั้ง 3 ด้าน ยกเว้นด้านทางขึ้น นับว่าเป็นเครื่องบังองค์ผู้แสดงพระธรรมเทศนาจากสายตาผู้ฟังเทศน์ได้ดี

ภาพที่ 19 ธรรมาสน์วัดกู่คำ จังหวัดน่าน

ที่มา : http://.@psc.arch/กลุ่มอนุรักษ์จิตรกรรมและประติมากรรม กองโบราณคดี กรมศิลปากร

2.4.7.2 บุษบกธรรมาสน์ยอดบายศรี

บายศรีเป็นเครื่องประกอบในพิธีต่าง ๆ ของทุกภาคในประเทศไทย เช่น งานสำคัญ และเทศน์มหาชาติ เป็นต้น ตัวบายศรีประดิษฐ์ด้วยใบตองพับเป็นรูปสามเหลี่ยมจีบทบเรียกกันว่า บายศรีนมแมว ล้อมรอบกรวยใบตองบรรจุข้าวสุข ประดับด้วยดอกไม้ กล้วยอ้อย และใบตองที่ตัดเป็นรูปแมงดาทะเล บายศรีมีขนาดตั้งแต่บายศรีปากชามไปจนกระทั่งทำซ้อนกันเป็น 9 ชั้น บุษบกธรรมาสน์บางหลังทางภาคเหนือทำเครื่องยอดหลังคาคล้ายกับชั้นบนของบานศรีที่ซ้อนกัน ตัวอย่างเช่น บุษบกธรรมาสน์ที่วัดท่าลือ และวัดพญาวัด จังหวัดน่าน ซึ่งเป็นธรรมาสน์เหลี่ยมย่อไม้สิบสอง ฐานทีปประดับกระจกสี เสาทั้งสี่ด้านทึบกระจกเป็นลวดลายบ้าง และสลับสีกันเรียบ ๆ บ้าง ด้านหน้ามีพนักปิดครึ่งหนึ่ง ใกล้ยอดเสามีซุ้มขนาดเล็กทั้ง 4 ด้าน เป็นซุ้มติดกันอยู่ลอย ๆ หลังคาทำซ้อนกัน 6 ชั้น แต่ละชั้นประกอบด้วยหน้าบัน ซึ่งมีช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ พร้อมส่วนตามมุมหลังคาที่ย่อนั้นประดับด้วยกระจัง เป็นแบบนี้จนถึงชั้นบนสุดทำยอดเป็นกนกกาบ แยกออกเป็น 4 ด้าน แล้วใช้ดอกไม้แห้งร้อยเป็นตาข่ายปิดผนัง

2.4.7.3 บุษบกธรรมาสน์ยอดมงกุฎ

มีตัวอย่างให้เห็นที่วัดพระธาตุแช่แห้ง จังหวัดน่าน บุษบกหลังนี้เป็นทรงหลายเหลี่ยม ทั้งหลังเขียนลายรดน้ำ ประดับกระจกบ้างบางแห่ง ลวดลายทั้งหลังค่อนข้างละเอียดงดงาม เป็นลายดอกไม้ในรูปแบบต่าง ๆ ของไทย หลังคาเป็นชั้นซ้อนกันขึ้นไป 5 ชั้น ประดับด้วยกระจังซึ่งมีลักษณะอ่อนแบบโดยรอบ ดูคล้ายกับดอกบัวที่ซ้อนกันขึ้นไป ปลายปลียอดประดับด้วยฉัตรทองปรุ 5 ชั้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 20 บุษบกธรรมาสน์วัดพญาวัด จังหวัดน่าน
ที่มา : http//:Facebook.com/ธรรมาสน์ไทยเก็บไว้ดูกันนานๆ

2.4.7.4 การประดับตกแต่งบุษบกธรรมาสน์

การประดับตกแต่งบุษบกธรรมาสน์ตามแบบภาคเหนือมีวิธีการคือประดับตกแต่งด้วยลวดลาย ส่วนใหญ่นิยมตกแต่งเป็นลายนาค นอกจากนี้ยังมีการประดับกระจก การทาสี และการเขียนลายรดน้ำ

ลายนาคมักปรากฏตามโบราณวัตถุสถานต่าง ๆ ของภาคเหนือ และตัวพญานาคนั้นจะได้รับการประดิษฐ์ตกแต่งอย่างสวยงามวิจิตรบรรจง ด้วยสี ทอง หรือ กระจก การปั้นหรือแกะสลักพยายามให้ใกล้เคียงกับลักษณะงูจริง ๆ เป็นงูใหญ่ที่มีหงอน และมีเครา ชาวภาคเหนือให้ความนับถือนาคด้วยเหตุผลที่ว่า นาคได้เข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับพระพุทธประวัติ และผู้คนนับถือในฤทธิ์อำนาจ และคุณวิเศษของนาคโดยมาจากตำนานที่เกี่ยวกับการก่อตั้งอาณาจักรล้านนาที่กล่าวไว้ว่าดินแดนต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นภูเขา ถ้ำ ห้วย หนอง บึง แม่น้ำ ทะเล และมหาสมุทรในปัจจุบันนี้ล้วนเกิดจากฤทธิ์อำนาจของพญานาคราช 2 ตน กับบริวาร เมื่อกษัตริย์หรือบ้านเมืองไหนไม่ตั้งอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม นาคจะบันดาลให้บ้านเมืองนั้นพินาศล่มจมไป

2.4.7.4.1 การประดับกระจก

การประดับกระจกของธรรมาสน์ภาคเหนือ ช่างจะประดับกระจกแผ่นใหญ่ ๆ สลับสีกันบ้าง หรือเป็นลวดลายบ้าง เกือบพื้นที่ทั้งหมดของธรรมาสน์ ฐานส่วนใหญ่มักเป็นฐานปูน วิธีประดับกระจกบนผิวปูนต่างจากไม้ คือต้องใช้ปูนขาวที่กรองจนละเอียดโขลกคลุกกับน้ำมันตั้งอิ๊วจนเหนียว ทาพื้นแล้วปิดกระจกทับ บางแห่งใช้น้ำอ้อยเคี่ยวจนเหนียวผสมกับปูนขาวละเอียด หรือบางครั้งอาจใช้รักทาก่อนได้ กระจกของภาคเหนือสีใกล้เคียงกับภาคกลาง แต่สีจะเข้มและสดใสกว่ามาก ใช้ประดับที่ฐาน เสา ผนังหน้าบัน และช่อฟ้าใบระกา

2.4.7.4.2 การทาสี

เครื่องประดับที่เป็นปูนปั้นบางอย่าง ช่างภาคเหนือนิยมระบายสีให้เป็นตามตามธรรมชาติหรือตามทัศนคติของตน เช่น ภาพนาค ดอกไม้ ใบไม้ รวมไปจนถึงพระพุทธรูปบางองค์ ก็มีการแต้มสีพระขนง พระเนตร พระโอษฐ์ ตลอดจนจีวร ซึ่งสิ่งเหล่านี้สันนิษฐานว่าอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากพม่า เพราะศิลปะพม่าส่วนใหญ่มีลักษณะตามที่ได้กล่าวมาข้างต้น

2.4.7.4.3 การเขียนลายรดน้ำ

บุษบกธรรมาสน์บางหลังใช้การเขียนลายรดน้ำเป็นเครื่องตกแต่งตั้งแต่ยอดฐาน แทนการแกะสลักลงรักปิดทอง หรือวิธีอื่น ๆ ตัวอย่างเช่น บุษบกธรรมาสน์ที่วัดพระธาตุแช่แห้ง จังหวัดน่าน ปัจจุบันธรรมาสน์ลายรดน้ำมีอยู่ไม่มากนัก เพราะกรรมวิธีของการเขียนลายรดน้ำมีความยุ่งยากซับซ้อนมากจึงจัดว่าเป็นลายประณีตศิลป์ทางจิตรกรรมอย่างหนึ่ง

นอกจากนี้ในบทความ จากปราสาทสู่ธรรมาสน์ล้านนา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่องพุทธธรรมที่ปรากฏในธรรมาสน์ล้านนา ยังได้กล่าวถึงรูปแบบของธรรมาสน์ในล้านนาที่สามารถจำแนกได้ 5 ประเภท คือ

1. ธรรมาสน์ทรงปราสาท เป็นธรรมาสน์ทรงปราสาท เป็นปราสาททรงสูง ยอดแหลม มักสร้างด้วยไม้ทั้งหลังหรือส่วนฐานเป็นปูนติดพื้นวิหาร มีรูปสี่เหลี่ยม หลังคายอดแหลมซ้อนกันหลายชั้น คล้ายปราสาท หรือวิมาน ซึ่งพบเป็นจำนวนมากที่สุด

2. ธรรมาสน์ฐานสูง ไม่มียอด เป็นธรรมาสน์ล้านทรงเตี้ย ส่วนบนตัด ไม่มีหลังคา ฐานเป็นปูนเคลื่อนย้ายไม่ได้ ตกแต่งลวดลายปูนปั้น และประดับกระจก ส่วนบนเป็นไม้เป็นปากผายออก ตอนบนสูงพอพ้นศีรษะของพระนั่งเทศน์ ซึ่งส่วนใหญ่พบในวัดของชาวไทยลื้อ เช่น ธรรมาสน์ในวิหารจามเทวี วัดปกยางคก อำเภอห้างฉัตร วัดไหล่หิน อำเภอเกาะคา ลำปาง ธรรมมาสน์วัดในวิหารร่องแง อำเภอปัว น่าน และธรรมาสน์ในวิหารวัดฟ้าใต้ อำเภอเชียงม่วน พะเยา เป็นต้น

3. ธรรมาสน์ทรงปราสาทหลังกลาย เป็นธรรมาสน์ที่ทำด้วยไม้ รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีขนาดใกล้เคียงกับปราสาทใส่ศพ มีทางขึ้นทางเดียว มีเสา เพดานและหลังคาทำด้วยไม้ขนาดยาวขนานกับตัวธรรมาสน์ในวิหาร ไม่มียอดแหลม และมีตัวอย่างปราสาทหลังกลายมาในวิหารหลวงพระธาตุลำปาง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

4. ธรรมาสน์พม่า เป็นธรรมาสน์อีกแบบหนึ่งที่พบทั่วไปในวัดพม่าในเขตล้านนา ธรรมาสน์พม่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างชาวพม่า มีลักษณะทำด้วยไม้ฐานสามเหลี่ยม ตกแต่งด้วยกระจก เช่น ธรรมาสน์ในวิหารศรีรองเมือง อำเภอเมือง ลำปาง และธรรมาสน์ในวิหารวัดก้ำก่อ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน เป็นต้น

5. ธรรมาสน์สมัยใหม่ เป็นธรรมาสน์แบบสมัยใหม่ มีรูปแบบเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยล้านนาโบราณซึ่งนิยมทำด้วยไม้ มีลักษณะเป็นแท่นสี่เหลี่ยม ตกแต่งด้านรอบข้างด้วยลวดลายต่าง ๆ ขาทำเป็นขาสิงห์เคลื่อนย้ายได้ง่าย พบในวัดทั่วไปในล้านนา และมีจำหน่ายตามร้านจำหน่ายสังฆภัณฑ์โดยทั่วไป

ภาพที่ 21 ธรรมาสน์โบราณวัดปงยางคก จังหวัดลำปาง

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 22 ธรรมาสน์หลังหนึ่งในวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 23 ธรรมาสน์ที่วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ธรรมาสน์ที่มาจากปราสาทศพ

การสร้างสรรค์ธรรมาสน์แต่เดิมนั้น สร้างขึ้นเพื่อให้พระสงฆ์ใช้แสดงธรรม โดยเฉพาะ จากการศึกษาค้นคว้าได้พบว่า มีช่วงระยะเวลาหนึ่งที่ล้านนามีธรรมเนียมเกี่ยวกับการถวายธรรมาสน์ว่าเมื่อเจ้านายทิวงคตแล้ว คุ้มที่เจ้านายประทับจะถูกรื้อมาสร้างวิหารถวายวัด ส่วนปราสาทศพก็ถวายเป็นธรรมาสน์ เรื่องนี้มีหลักฐานในบันทึกของพระครูญาณลังกา พระราชาคณะฝ่ายเหนือ เจ้าอาวาสวัดทุงยู อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ บันทึกด้วยอักษรล้านนาว่า เจ้าแก้วนวรัฐ ผู้ครองนครเชียงใหม่ได้นำปราสาทศพของพระบิดามาซ่อมเป็นธรรมาสน์ แล้วถวายวัดเชตุพน อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เมื่อพ.ศ. 2440 ดังความว่า “เจ้าแก้วนวรัฐ นำเอาปราสาทศพของพระราชบิดา เจ้าอินทวิชยานนท์ มาซ่อมแซมเป็นธรรมาสน์ถวายวัดเชตุพน เชียงใหม่ (สงวน โชติสุขรัตน์, 2515, น. 642)

ในลักษณะตรงกันข้าม มีธรรมเนียมการสร้างปราสาทศพโดยเลียนแบบธรรมาสน์เช่นกัน เช่น เมื่อ พ.ศ 2530 ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระสุพรหมยานเถร (ครูบาพรหมา พรหมจกโก) อดีตเจ้าอาวาสวัดพระพุทธบาทตากผ้า ที่มีการสร้างธรรมาสน์เพื่อนำไปประดิษฐานศพ และตั้งไว้บนนกหัสดีลิงค์ โดยจำลองมาจากธรรมาสน์วัดต้นแก้ว เวียงยอง ลำพูน

ธรรมาสน์ทรงปราสาทวัดพระธาตุหริภุญชัย เป็นธรรมาสน์อีกหนึ่งหลังที่บันทึกว่าเคยประดิษฐานพระเจ้าหอคำ หรือผู้ครองนครลำพูนองค์ที่ 7 คือ เจ้าดาราดิเรกรัตนไพโรจน์ วรโคตรกิติโสภณวิมลกุล หริภุญไชยมหาเจดีย์บูชากร ราษฎรธุระดาราประดิษฐธิบดี เจ้าลำพูนไชย (เจ้าหลวงเหมพินธุ์ไพจิตร เจ้าหลวงนครลำพูนองค์ที่ 8) ซึ่งมีศักดิ์เป็นพระอนุชา ได้นำศพถวายพระเพลิงแล้วจึงนำปราสาทหลังนี้มาถวายเป็นธรรมาสน์ให้แก่วัดหริภุญชัย

ธรรมาสน์วัดพระธาตุช่อแฮ เป็นอีกหลังหนึ่งที่สร้างเพื่อเป็นปราสาทของคหบดีเมืองแพร่ ธรรมาสน์หลวงในวิหารแต่เดิมนั้นเป็นปราสาทที่ตั้งศพของคหบดีเมืองแพร่ และเมื่อเผาศพแล้วลูกหลานได้นำปราสาทมาถวายเป็นธรรมาสน์วัดพระธาตุช่อแฮ ซึ่งมีประวัติที่เขียนติดฐานธรรมาสน์ไว้ว่า นางแก้ว ทองถิ่น สร้างอุทิศให้ นายครอง ทองถิ่น เมื่อวันที่ 3 เมษายน พ.ศ 2492

พิธีศพของศพของคนล้านนาจะมีความแตกต่างจากพิธีศพคนล้านนาจะมีความแตกต่างจากพิธีศพของคนในภาคอื่น คือ มีการจัดแต่งปราสาทเพื่อใส่ศพ โดยการปะดับประดาปราสาทนั้นด้วยดอกไม้สดหรือดอกไม้แห้ง ให้แลดูสวยงาม นอกจากจะ เป็นการยกย่องผู้ตายให้ได้ขึ้นไปสู่สรวงสรรค์แล้ว (พระมหาจรัญ จิตตสวโร, 2554, น. 1) ยังเป็นการสร้างความเชื่อมั่นให้กับญาติที่มีชีวิตอยู่ว่า ผู้ตายจะมีปราสาทไว้อยู่อาศัยภายหลังจากที่ละโลกนี้ไปแล้วอย่างแน่นอน

ลักษณะโครงสร้างของปราสาทศพและธรรมาสน์

โครงสร้างของปราสาทศพและธรรมาสน์ในล้านนา มีลักษณะที่คล้ายกันโดยธรรมาสน์ที่มาจากปราสาทศพทั้ง 3 หลังมีลักษณะ ดังนี้

ธรรมาสน์วัดเชตุพน เป็นธรรมาสน์ปราสาท ทรงสูง ย่อมุมไม้ 12 ทั้งหลัง ส่วนฐานเป็นฐานซ้อนกัน3ชุด แต่ละชุดมีฐนาเขียง บัวคว่ำ ท้องไม้ ลดหลั่นกันรับตัวเรือนเทศน์ ส่วนเรือนเทศน์มีเสา 12 ต้น ส่วนบนที่รับหลังคามีการฉลุไม้ลายรวงผึ้งติดทั้ง 4 ด้าน มีคันทวยรับหลังคา และส่วนยอดมีลักษณะเป็นหลังคาซ้อนชั้นเอนลาดจำนวน 4 ชั้นลดหลั่นกันขึ้นไป ลดหลั่นกันขึ้นไป มีการติดนาคปักและซุ้มบันแถลงทุกชั้น ปลายยอดมีรูปดอกบัวตูม

ธรรมาสน์วัดพระธาตุหริภุญชัย เป็นธรรมาสน์ปราสาท ทรงสูง ย่อมุมไม้ 12 ทั้งหลัง ส่วนฐานแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เป็นฐานเขียง และส่วนที่ 2 เป็นฐานปัทม์ มีบัวคว่ำบัวหงาย ท้องไม้ มีรัดเอวอกไก่ 2 เส้น ส่วนเรือนเทศน์ มีเสา 12 ต้น ติดรูปแกะสลักเทพพนมทั้ง 4 ด้าน และส่วนยอด มีลักษณะเป็นหลังคาซ้อนชั้นจำนวน 5 ชั้น ลดหลั่นกันขึ้นไป มีการติดนาคปักและซุ้มบันแถลงทุกชั้น ปลายยอดมีฉัตร 5 ชั้น

ธรรมาสน์วัดช่อแฮ่ เป็นธรรมาสน์ปราสาททรงสูง ย่อมุมไม้ 12 ทั้งหลัง ส่วนฐานแบ่งออกเป็น3 ส่วน คือส่วนที่ 1 เป็นฐานเขียง และส่วนที่ 2 เป็นฐานขาสิงห์แกะสลักกระจังรวนรอบ 2 ชั้นซ้อนกัน ส่วนที่ 3 มีครุฑแบก 8 ตัวรอบฐานรับตัวเรือนเทศน์ มีเสา 12 ต้น ส่วนบนที่รับหลังคามีคันทวยรับหลังคา และส่วนยอด มีลักษณะเป็นหลังคาซ้อนชั้นเอนลาดจำนวน 6 ชั้น ลดหลั่นกันขึ้นไป มีการติดนาคปักและซุ้มบันแถลงทุกชั้น ปลายยอดมีรูปดอกบัวตูม

ข้อแตกต่างบางประการของปราสาทศพ และธรรมาสน์ล้านนา ดังนี้

1) ส่วนยอด ปราสาทศพมียอดสามารถงอพับลงมาได้ เพื่อให้ผ่านสายไฟที่พาดขวางในเส้นทางขบวนแห่ศพได้

2) ส่วนตัวปราสาทหรือ เรือนปราสาท มีเสาคือส่วนที่ทำหน้าที่รับน้ำหนักหลังคาและส่วนยอด โดยทั่วไปปราสาทศพจะมีลักษณะโปร่งเพื่อความสะดวกในการตั้งและโยกย้ายโลงศพขึ้นลง แต่ธรรมาสน์ล้านนาส่วนตัวปราสาทมีแผงบังหรือผ้าปิดทั้ง 3 ด้าน เพื่อไม่ให้เห็นพระสงฆ์ตอนแสดงธรรม

3) ส่วนฐาน ปราสาทศพจะมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าเกือบทุกหลัง ตามรูปแบบโครงสร้างของการวางโลงศพ แต่ธรรมาสน์ล้านนาที่พบมีฐานเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส เกือบทั้งหมด

4) การประดับตกแต่ง ปราสาทศพส่วนใหญ่นิยมใช้วัสดุที่มีน้ำหนักเบาติดไฟง่าย อย่างกระดาษ ไม้ไผ่ ไม้งิ้ว เป็นหลัก ซึ่งแตกต่างจากธรรมาสน์ที่ใช้ไม้สัก ไม้เนื้อแข็ง มีการแกะสลักลงรักปิดทองอย่างดีซึ่งแตกต่างทั้งจุดประสงค์การสร้าง และหน้าที่การใช้งาน

2.4.8 บุษบกธรรมาสน์ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ลักษณะบุษบกธรรมาสน์ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีเค้าโครงคล้ายกับบุษบกธรรมาสน์ภาคเหนือ กล่าวคือ เป็นทรงเหลี่ยมค่อนข้างทึบ มียอดแบบปราสาทเป็นชั้น และฐานสูง อันได้แก่ บุษบกธรรมาสน์วัดบ้านชัย จังหวัดขอนแก่น มีลักษณะค่อนข้างใหญ่ เป็นธรรมาสน์ไม้แกะสลักทรงสี่เหลี่ยม ฐานเป็นเสาสูงโปร่ง รวมทั้งหมด 12 ต้น หัวเสาแต่ละต้นสลักลวดลายและเชื่อมกันด้วยวงโค้ง ตัวธรรมาสน์มีผนังซึ่งแกะสลักไม้โปร่งเป็นลายก้นขดขนาดใหญ่ ผนังแต่ละด้านทำกรอบไว้ดุจกรอบหน้าต่าง ด้านหน้าซึ่งเป็นทางขึ้นลงมีบันไดนาค เชิงบันไดมีสิงห์หมอบรองรับด้านละตัว ขั้นบันไดเป็นสิ่งที่สะดุดตา แต่ละขั้นทำเป็นตัวม้าผูกเครื่องอานพร้อมนอนหมอบอยู่ โดยจมูกยื่นมาชนกีบหลังเท้า โค้งอานซึ่งกึ่งกลางบันไดจึงพอดีกับการก้าวเท้าเหยียบขึ้นลง ส่วนยอดของธรรมาสน์ทำเป็นแบบปราสาทซ้อนกัน 3 ชั้น ชั้นแรกแต้ละด้านมีหน้าจั่วขนาดเล็ก 3 ยื่นออกมาเป็นเครื่องประดับ ชั้นที่สองมีลายสลักจำลองเลียนแบบเสารับชายคา และประดับด้วยหน้าจั่วด้านละ 2 อัน ชั้นที่ 3 หน้าจั่วลดลงเหลือเพียงด้านละ 1 ยอดสุดทำเป็นกนกแยกออกจากกันแทนปลียอด การประดับตกแต่งมีทั้งลงรักปิดทอง ทาสี และประดับกระจก

ทั้งนี้เอกลักษณ์ด้านศิลปะงานช่างไทยอีสานสกุลช่างเมืองอุบลในยุคอดีตยังได้เผยให้เห็นความเชื่อมโยงกับสังคมวัฒนธรรมตามบริบทห้วงเวลาที่มีพัฒนาการโดยตรงต่อรูปแบบงานช่างโดยมีนิยามความหมายที่แตกต่างกันในงานช่างประเภทพุทธหัตถศิลป์เช่น ธรรมาสน์ ซึ่งปรากฏให้เห็นทั้งมือสกุลช่างพื้นบ้าน พื้นเมือง รวมถึงสกุลช่างอื่น ๆ ที่ได้เข้ามามีบทบาทเกี่ยวข้องกับงานช่างของใช้ที่เกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนาเมืองอุบล

ภาพที่ 24 ธรรมาสน์วัดนาคำใหญ่ จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 25 ธรรมาสน์วัดสวรรค์ จังหวัดขอนแก่น

ที่มา : ภาพถ่ายโดยอานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 26 ธรรมาสน์วัดบริบูรณ์ จังหวัดขอนแก่น

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ธรรมาสน์เสาเดียว

ธรรมาสน์เสาเดียวมีลักษณะเด่น คือส่วนฐานของธรรมาสน์จะมีเสาเดียว และมีคันทวย หรือแขนนางรองรับน้ำหนักจากตัวเรือน ธรรมาสน์ลงสู่เสา ส่วนตัวเรือน และ ส่วนยอดของธรรมาสน์จะมีความคล้ายคลึงกับหอธรรมาสน์ที่พบได้ทั่วไปในภาคอีสาน เช่น ส่วนตัวเรือนมักนิยมสร้างในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัส และได้รับการประดับตกแต่งให้สวยงามด้วยการทาสี เขียนภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่สะท้อนความเชื่อทางพระพุทธศาสนา วิถีชีวิต และนิทานพื้นบ้าน ผสมผสานงานแกะสลักหรืองานฉลุไม้โดยนิยมสลักรูปดอกไม้ และลวดลายธรรมชาติ นอกจากความสวยงามแล้ว ได้มีเจตนาก็เพื่อทำช่องให้อากาศถ่ายเท และเป็นกาอำพรางอิริยาบถของพระสงฆ์ขณะนั่งเทศน์บนธรรมาสน์ ตัวเรือนมีทั้งแบบผนังโปร่งและผนังทึบ

ส่วนยอดพบทั้งหลังคาทรงจั่ว หลังคาทรงจัตุรมุข (ทรงจั่วซ้อนชั้น) และหลังคาทรงมณฑป (ทรงปราสาท) ซึ่งจำนวนชั้นหลังคาที่ซ้อนก็ขึ้นอยู่กับช่างฝีมือผู้สร้าง ธรรมาสน์เสาเดียวถือเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่พบเฉพาะในกลุ่มผู้ไท เช่น ที่วัดโพธิ์ชัย บ้านหนองห้าง วัดศรีภูขันธ์ บ้านโคกโก่ง วัดหอคำ บ้านคำกั้ง วัดจุมจังเหนือ บ้านจุมจัง วัดหนองบัวทอง อำเภอกุฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ และวัดพิจิตรสังฆาราม อำเภอหนองสูง จังหวัดมุกดาหาร ธรรมาสน์เสาเดียวมักสร้างไว้ในหอแจก (ศาลาการเปรียญ) ซึ่งเป็นสถานที่สำหรับให้คนในชุมชนมารวมตัวเพื่อทำกิจกรรมร่วมกันอย่างสงบสุขของคนในชุมชน

ภาพที่ 27 ธรรมาสน์วัดศรีภูขันธ์ จังหวัดกาฬสินธุ์
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

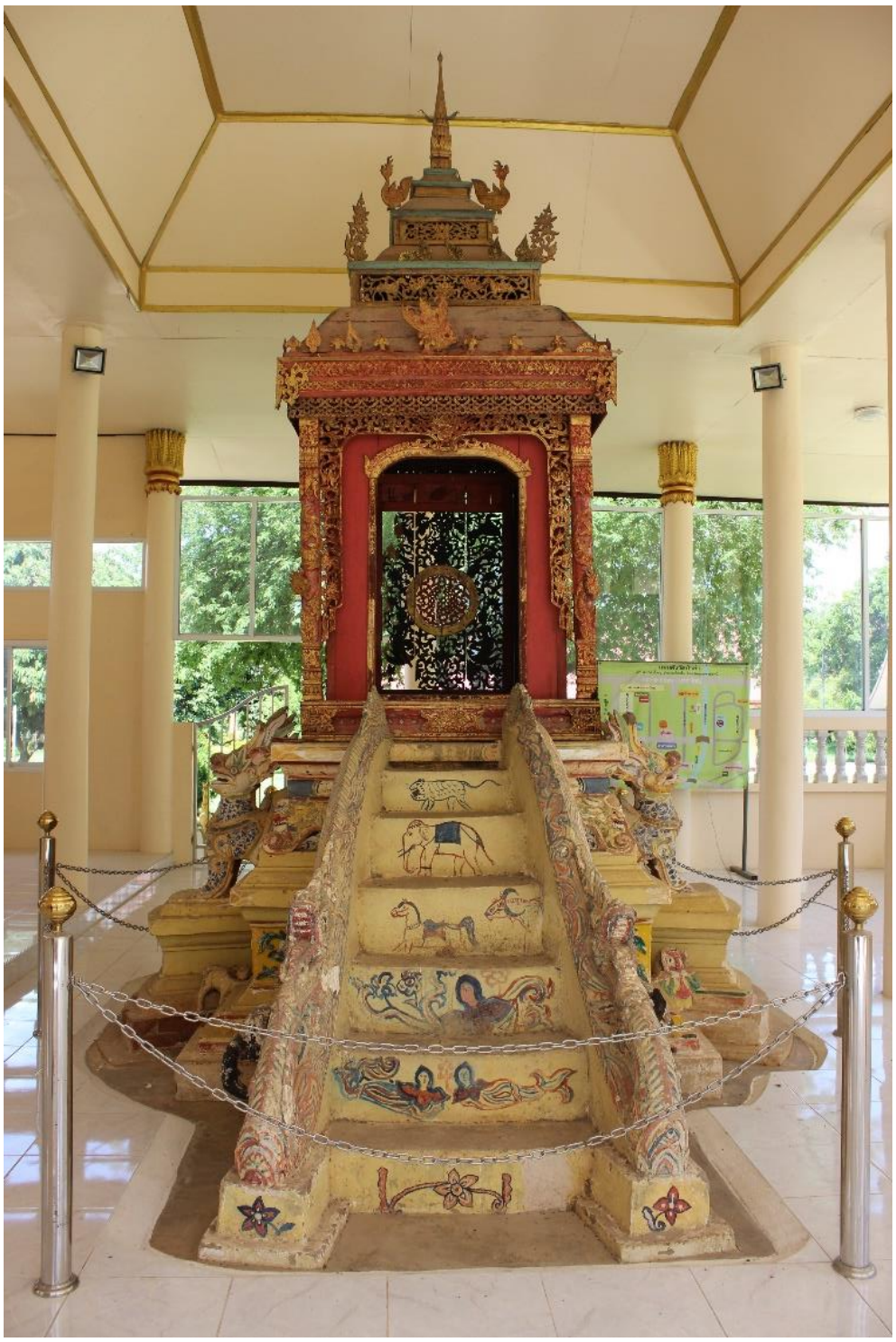
ภาพที่ 28 ธรรมาสน์วัดพิจิตสังฆาราม จังหวัดมุกดาหาร

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ธรรมาสน์เมืองอุบลกับความหมายทางสังคมวัฒนธรรม

ศิลปะงานช่างคือผลิตผลหนึ่งจากความเป็นไปทางสังคมตามช่วงเวลาต่างดังที่มีคำกล่าวที่ว่า “สังคมเป็นอย่างไรศิลปะก็เป็นอย่างนั้น” งานช่างที่เกี่ยวเนื่องในศาสนาของเมืองอุบลก็ปรากฏรูปแบบที่มีความหมายทางสังคมโดยเฉพาะปรากฏการณ์ทางพระพุทธศาสนาทั้ง 3 ยุค (ตั้งแต่ พ.ศ. 2335-2453) ได้แก่ ยุครับวัฒนธรรมล้านช้าง(ลาว) ยุครับวัฒนธรรมกรุงเทพฯ และยุคการเข้ามาของธรรมยุติกนิกาย โดยในยุควัฒนธรรมล้านช้าง(ลาว) แบบแผนประเพณีการก่อสร้างศาสนสถานล้วนยึดถือรูปแบบศิลปะแบบอย่างลาวเป็นส่วนใหญ่ ในยุครับวัฒนธรรมกรุงเทพฯ ที่เริ่มจากพระอริยวงศาจารย์ญาณวิมล อุบลสังฆปาโมกข์ (สุ้ย) เป็นหลักคาเมืองอุบล ขนบธรรมเนียมศาสนสถาน วัตถุได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพฯ ส่วนในยุคของธรรมยุติกนิกายเป็นช่วงแห่งการสถาปนาพระพุทธศาสนานิกายใหม่(แบบมอญ) ที่เน้น ประเพณีหลวงมากกว่าประเพณีราษฎร์และในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4-5 มีการเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองทั้งในฝ่ายของฆราวาสและพระสงฆ ที่ต้องขึ้นตรงต่อส่วนกลางโดยช่วงเวลาดังกล่าวยังเป็นยุคการล่าอาณานิคมของชาติมหาอำนาจตะวันตกทำให้เกิดสงคราม ส่งผลให้เกิดการลี้ภัย สงครามเข้ามาในประเทศไทย โดยเฉพาะช่วงสงครามเวียดนาม ทำให้มีชาวเวียดนามจำนวนมากเข้ามาลี้ภัย สงครามอยู่ในประเทศไทยตามจังหวัดชายแดนติดริมแม่น้ำโขงซึ่งรวมถึงเมืองอุบลด้วย ทั้งหมดนี้ล้วนส่งผลกระทบต่องานช่างท้องถิ่นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เอกลักษณ์ธรรมาสน์ในเมืองอุบลสามารถจำแนกออกตามสายสกุลช่างซึ่งแบ่งเป็น 3 กลุ่มอันประกอบไปด้วย 1) กลุ่มธรรมาสน์สกุลช่างพื้นบ้าน (ชาวบ้าน) ธรรมาสน์สกุลช่างนี้จำแนกตามรูปทรงสัณฐานได้ 2 รูปแบบคือ 1) หอธรรมาสน์ทรงเครื่องยอด และ 2) ธรรมาสน์เตี้ย

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 29 ธรรมาสน์วัดป่าข่า จังหวัดอุบลราชธานี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

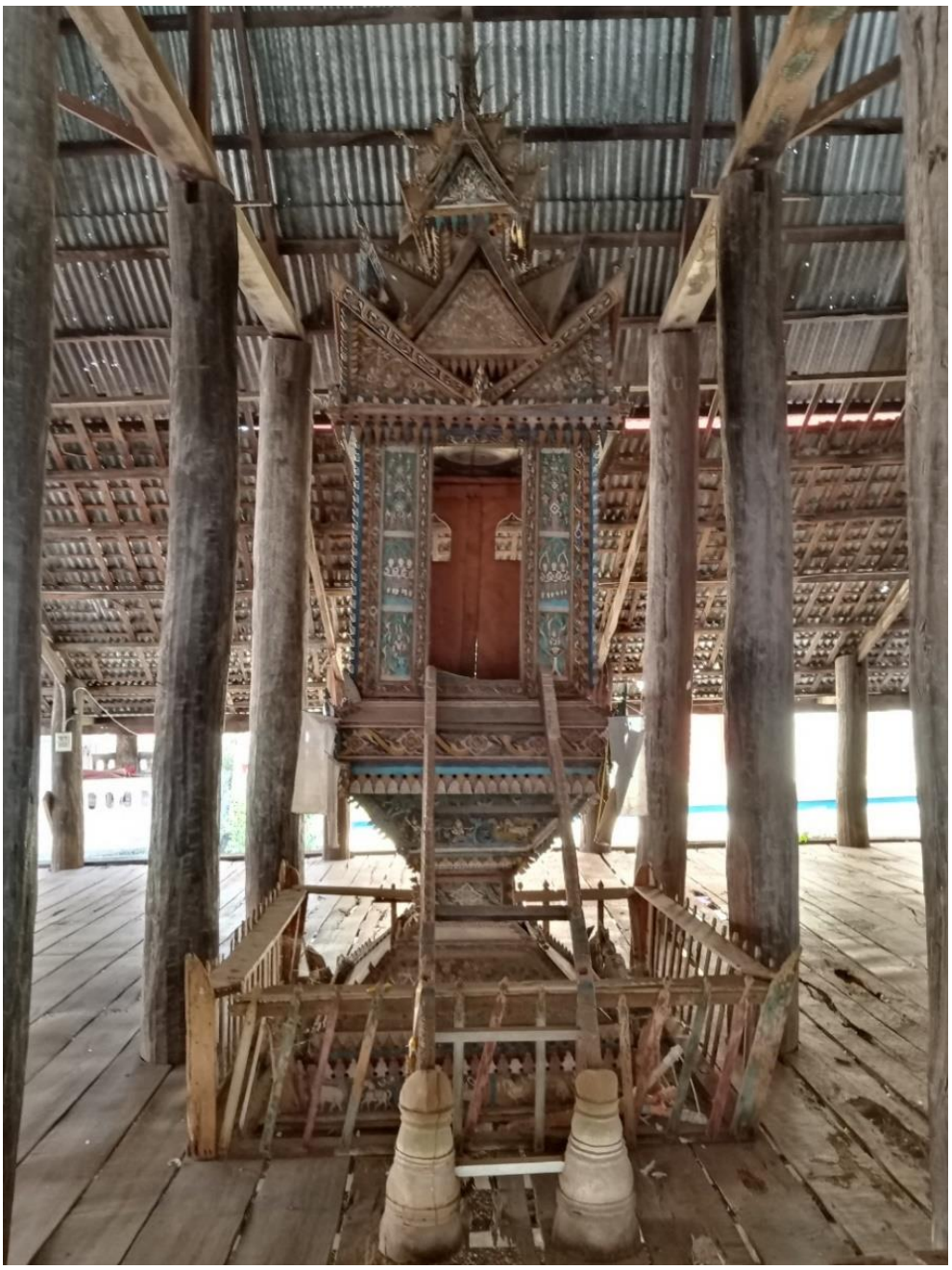
ภาพที่ 30 ธรรมาสน์วัดยางกระเดา จังหวัดอุบลราชธานี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 31 ธรรมาสน์วัดบ้านกุดซวย ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติอุบลราชธานี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

หอธรรมาสน์ทรงเครื่องยอดสกุลช่างพื้นบ้าน

ธรรมาสน์กลุ่มนี้มีองค์ประกอบส่วนประดับตกแต่งตลอดจนถึงรูปทรงสัดส่วนที่มีเอกลักษณ์ที่สำคัญ จำแนกแบบไตรภาคเป็น ส่วนฐาน ส่วนตัวเรือน และ ส่วนยอด ส่วนฐาน ผังพื้นเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส หรือสี่เหลี่ยมผืนผ้า ความกว้าง ความยาวโดยเฉลี่ย ประมาณ 1.20 เมตร เป็นการใช้โครงสร้างระบบเสาและคานโดยมีวัสดุหลัก เป็นไม้เนื้อแข็งทำเสายืน ต้นสี่เสามีด้านหนึ่งสำหรับพาดบันไดหรือกะไดทางขึ้น ช่างนิยมจำหลักไม้ส่วนที่เป็นแม่บันไดเป็นรูปนาคขดและมีเต่ารองรับอีกทีหนึ่ง หรือทำเป็นบันไดขึ้นธรรมดา โดยเสาทั้งสี่ต้นมักจะทำเป็นลักษณะอย่างขาสิงห์ของงานราชสานกันแต่ละงานจะมีรูปแบบเฉพาะอย่างพื้นบ้าน ขนาดความสูงโดยเฉลี่ยจะอยู่ที่ประ มาณ 0.90-1.20 เมตร โดยบันไดทางขึ้นจะมีจำนวนลูกบันไดเป็นเลขคี่อย่างในคติที่ว่า “เลขคู่บันไดผีเลขคี่บันไดคน”

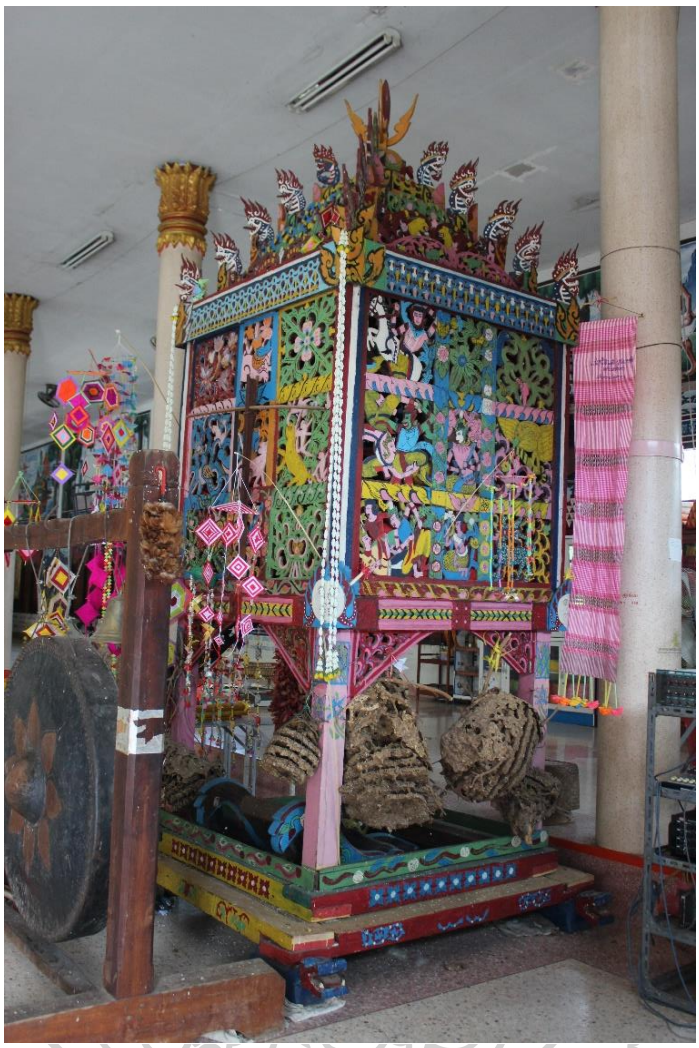


ภาพที่ 32 ธรรมาสน์วัดพระแท่น จังหวัดอุดรธานี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 33 ธรรมาสน์วัดราชประดิษฐ์ จังหวัดอุบลราชธานี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)



ภาพที่ 34 ธรรมาสน์วัดสุทธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ส่วนตัวเรือน มีการทำผนังปิดล้อมทั้งสี่ด้านโดยด้านบันไดทางขึ้นลง จะมีช่องเปิดที่ใหญ่กว่าปกติ ผนังทั้งสี่ด้านจะถูกปิดล้อมด้วยผนังที่ใช้ไม้เป็นวัสดุหลัก โดยนิยมตกแต่งด้วยการเจาะฉลุไม้เป็นลวดลายเครือเถาดอกไม้ หรือเป็นลวดลายเรขาคณิตอย่างง่าย ๆ ไม่ซับซ้อนมีการทำเป็นช่องเปิดเล็ก ขนาดประมาณ 30-40 เซนติเมตร ด้านการตกแต่งนิยมทำด้วยสีสันที่ฉูดฉาด บ้างก็มีการเขียนฮูปแต้มเป็นเรื่องราวต่าง ๆ ในชาดก ประกอบหรือการละเล่นหัวล้านชน

ส่วนยอด รูปแบบทรงจอมแหแบบเครื่องยอดมณฑป จำแนกเป็นทรงจั่ว และทรงบัวหงายและบัวคว่ำ ลดหลั่นตามทรงในรูปของสามเหลี่ยมและที่น่าสนใจ คือการทำรูปทรงแบบหน้าจั่วสามเหลี่ยมจัตุรมุขซ้อนชั้น ลดหลั่นกัน และ รูปทรงอย่างบัวเหลี่ยมโค้ง ที่วัสดุทำจากไม้ไผ่จักสานเป็นวัสดุมุงที่วัดท่าลาดโดยใช้เทคนิควิธีการจักสานโดยตกแต่งส่วนปลายยอดนิยมทำเลียนแบบยอด

ปราสาทขอม เช่น ผักเพกา หรือ ยอดนพศูรย์ อย่างเครื่องยอดปราสาทในวัฒนธรรมขอมแต่เป็นรูปแบบอย่าง งานพื้นบ้านที่ลดทอนรายละเอียดให้ เรียบง่ายขึ้นมีการตกแต่งองค์ประกอบด้วยสัตว์ต่าง ๆ เช่น นกแก้ว พญานาค ถ้าเป็นลวดลายหน้าบันที่อยู่ตามหน้าจั่วจะเป็นรูปเทพนม บ้างก็ใช้ลวดลายฉลุไม้ตกแต่งด้วยลวดลายเครือเถาว์อย่างชาวบ้านที่มีลักษณะแบบกระจังที่ใช้ในอีสาน นิยมเรียกว่า “ลายแข่วหมา”โดยส่วนที่เป็นเครื่องลำยองมักทำเลียนแบบย่อส่วนมาจากศาสนาคารทางศาสนา เช่น ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ โดยโครงสร้างหลังคา เครื่องยอดส่วนนี้เป็นโครงสร้างไม้เนื้อแข็งเป็นโครงสร้างหลัก โดยการตกแต่งมีทั้งแบบใช้เทคนิค ลวดลายเขียนสีและการลงรักปิดทอง

2.5 บุษบกธรรมาสน์กับประเพณีการเทศน์มหาชาติ

คำว่า “มหาชาติ” หมายถึง พระชาติสุดท้ายของพระพุทธเจ้า ก่อนที่จะเสด็จลงมาเกิดเป็นพระพุทธเจ้า กลายมาเป็นเรื่องมหาเวสสันดรชาดก เล่ากันว่าพระองค์ได้ทรงบำเพ็ญพระบารมีของพระโพธิสัตว์ครบสมบูรณ์ทั้ง 10 ประการในชาตินี้จึงเป็นเหตุให้เรียกการลงมาเกิดครั้งสุดท้ายนี้ว่ามหาชาติ และอันเนื่องด้วยเหตุจากความในพระมาลัยสูตรได้กล่าวไว้ว่า เมื่อพระมาลัยเถระเสด็จขึ้นไปนมัสการเจดีย์พระจุฬามณีบนสวรรค์ ได้พบกับพระศรีอริยเมตไตรยโพธิสัตว์ ซึ่งจะมาอุบัติเป็นพระพุทธเจ้าองค์ต่อไป พระพุทธองค์ได้แจ้งว่า หากผู้ใดต้องการเกิดในศาสนาของพระองค์ ขอให้มีประเพณีเทศน์มหาชาติอยู่เสมอ ด้วยอานิสงส์นี้จะได้บังเกิดในศาสนาของพระองค์ในเวลาต่อมา และสาเหตุอันเนื่องมาจากความเชื่อในปัญจอันตรธาน คือ มีคำพยากรณ์ว่าพระพุทธศาสนาจะเสื่อมสูญไปจากโลกในเวลา 5,000 ปี หลังจากพระพุทธเจ้าเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานแล้ว ซึ่งคำพยากรณ์ที่ว่านี้ปรากฏในศิลาจารึกของพระมหาธรรมราชาที่ 1 (ลิไท) อันมีผลต่อเวสสันดรชาดก หรือมหาชาติเป็นอย่างมากซึ่งมีการกล่าวไว้ว่าเมื่อพุทธศาสนาผ่านไป 2,000 ปี คัมภีร์พระไตรปิฎกจะเสื่อมลงโดยเฉพาะมหาชาติจะหาคนสวดไม่ได้ ดังนั้นจึงเป็นเหตุให้พระมหากษัตริย์ และนักปราชญ์ราชบัณฑิตสมัยหลังพยายามหาวิธีแก้ไข โดยแต่งเรื่องเวสสันดรชาดกให้ง่ายขึ้น เกิดเป็นมหาชาติหลายสำนวนจนทำให้ประเพณีการเทศน์มหาชาติเกิดความนิยมขึ้นมา

มหาชาติที่แต่งขึ้นสำหรับเทศน์นี้นิยมกันในพื้นที่ท้องถิ่น เรียกว่า “มหาชาติกลอนเทศน์” มีผู้แต่งหลายสำนวน อาทิ พระเทพโมลี (กลิ่น) เจ้าพระยาคลัง (หน) สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้น นอกจากนี้ยังมี “มหาชาติคำเฉียง” ซึ่งใช้เทศน์ในทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยอยุธยา รวมทั้งมหาชาติสำนวนต่าง ๆ ทางภาคเหนืออีกหลายสำนวนด้วยกัน และตามที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้วว่าบุษบกธรรมาสน์เป็นอาสนะสงฆ์ในการแสดงพระธรรมเทศนาต่าง ๆ รวมทั้งการเทศน์มหาชาติด้วย และในโอกาสเทศน์มหาชาตินี้ ทางพุทธศาสนิกชนถือว่าเป็นงานที่สำคัญ ดังนั้นจึงมีการจัดเป็นประเพณีประจำปีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และได้ตระเตรียมสถานที่ให้เฉพาะพิเศษกว่างานแสดงพระธรรมเทศนาทั่วไป

ภาพที่ 35 การตกแต่งประดับประดาพื้นที่แสดงธรรม แวดล้อมธรรมาสน์ภายในศาลาการเปรียญ วัดศาลาเขื่อน จังหวัดเพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 36 การตกแต่งพื้นที่รอบธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญ และการเตรียมอาสนะสำหรับคณะสงฆ์ร่วมพิธี วัดศาลาเขื่อน จังหวัดเพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ในประเด็นเรื่องภูมิปัญญางานช่าง ฉวีงาม มาเจริญ ยังได้กล่าวถึง ทักษะฝีมือช่าง การเลือกใช้วัสดุ และกลวิธีการสร้างสรรค์ที่แสดงถึงอัตลักษณ์ อันได้สะท้อนพัฒนาการของฝีมือของช่างไทยในอดีตที่ไม่เพียงมีแต่ฝีมือที่เชี่ยวชาญ ยอดเยี่ยมในด้านงานช่าง ทว่ายังมีความฉลาดเฉลียวรู้จักเรียนรู้พลิกแพลงจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานศิลปวัตถุอันงดงามน่าสนใจอีกประเภทหนึ่งของไทยเราออกมาได้อย่างไร้ที่ติ

2.6 การถอดประกอบบุษบกธรรมาสน์

บุษบกธรรมาสน์ในภาคกลางส่วนใหญ่สร้างด้วยไม้สัก ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็งและมีความคงทนต่อสภาพอากาศ ไม่ยืดหดหรือโก่งงอมากจนเกินไป ทั้งนี้ไม้สักมีคุรสมบัติพิเศษอีกข้อคือ มีลายในเนื้อไม้สวย เนื้อไม้แน่น เรียบไม่เป็นเสี้ยน เหมาะสมต่อการนำมาใช้ในงานก่อสร้างสถาปัตยกรรมไทย หรือนำไปประดิษฐ์เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ต่าง ๆ ช่างไทยโบราณได้แสดงความสามารถในเชิงภูมิปัญญากระบวนการช่างให้คนรุ่นหลังได้เห็นผ่านการเลือกชนิดไม้ได้อย่างถูกต้อง เหมาะสมและรู้ว่าไม้ชนิดใดเหมาะสมกับการใช้งานประเภทใด อีกทั้งช่างไทยยังมีความชำนาญในการติดต่อส่วนประกอบของสิ่งที่สร้างเข้าด้วยกันได้โดยไม่ต้องใช้วัสดุอื่นเป็นเครื่องเชื่อม หรือประสาน ในปัจจุบันช่างจะประกอบส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกันโดยใช้ตะปู หรือหมุดเหล็กขนาดต่าง ๆ ซึ่งแม้จะมีขนาดรอยเล็กแต่ก็สามารถทำให้สิ่งก่อสร้างนั้น ๆ มีตำหนิได้ แม้ว่าช่างจะพยายามกลบเกลื่อนร่องรอยดังกล่าวด้วยวิธีการต่าง ๆ ก็ตามแต่ กลายเป็นว่าตะปูหรือหมุดเหล็กที่ใช้ในระยะหลังนี้ทำอันตรายต่อเนื้อไม้ไม่น้อยทีเดียว เช่นว่าเมื่อตะปูขึ้นสนิมความชื้นจะทำให้เนื้อไม้โดยรอบจะเปื่อยตามไปด้วย โดยเฉพาะหากอยู่ในที่โล่งแจ้งหรือเมื่อได้รับการกระทบกระเทือนบ่อยเข้า รอยตะปูจะผุกว้างยิ่งขึ้นทุกที จะทำให้ชิ้นส่วนเหล่านั้นหลุดเคลื่อนออกไป วิธีซ่อมเพียงอย่างเดียวคือเปลี่ยนไม้ส่วนนั้นใหม่ แตกต่างจากวิธีของช่างสมัยโบราณที่เรียกว่า การใช้เดือย และสลัก ในกรณีของบุษบกธรรมาสน์ ส่วนประกอบแต่ละชิ้นจะถูกเจาะเป็นช่อง บางชิ้นมีส่วนยื่นออกมาเป็นเดือย เวลาประกอบส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เดือยจะสวมเข้าไปอยู่ในช่องที่เจาะไว้พอดี โดยเฉพาะหลังคาธรรมาสน์บางหลังจะสามารถถอดออกได้เป็นชั้น ๆ จนกระทั่งยอดสุด ทั้งนี้เพราะช่างแยกทำหลังคาแต่ละชั้นเป็นส่วนหนึ่งไม่ต่อกัน เมื่อประกอบจึงนำมาสวมทับขึ้นไปโดยมีแกนกลางเป็นเครื่องยึดที่สำคัญ ส่วนเครื่องประดับปลีกย่อยของบุษบกธรรมาสน์ เช่น กระจัง ช่อฟ้า บราลี นาคปัก คันทวย เป็นต้น ทุกชิ้นส่วนจะมีเดือยสำหรับสอดเข้าไปในช่องสลักทั้งหมดจึงทำให้การประกบกันของส่วนประกอบแต่ละชิ้นแนบเนียนสนิทแทบไม่ปรากฏร่องรอยให้เห็น นอกเสียจากว่าบุษบกธรรมาสน์หลังนั้นจะมีอายุเก่าแก่จนบางส่วนหลุดออกมา ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าการประกอบดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นไม่ได้ใช่วัสดุอื่นมาช่วยเชื่อมเลย ทว่าอาจมีช่างบางคนใช้กาว หรือยางไม้พิเศษมาช่วยอัดให้แน่นมากขึ้น

การลงรัก ปิดทอง หรือประดับกระจก ยังถือว่าเป็นเครื่องช่วยปิดบังหรือยืดส่วนต่าง ๆ ของธรรมาสน์เข้าด้วยอีกอย่างหนึ่ง นอกจากนี้แล้วในด้านความคิดสร้างสรรค์เกี่ยวกับการประดิษฐ์ลวดลาย และรูปทรงของบุษบกธรรมาสน์ ช่างไทยก็ยังคงทำออกมาได้ดี โดยสามารถนำเอารูปทรงของต้นไม้ ใบหญ้า ดอกไม้ รูปสัตว์ และคนไปประดิษฐ์เป็นลวดลายต่าง ๆ ได้อย่างไม่รู้จักจบสิ้นทั้งหมดนับร้อยลาย อีกทั้งยังสามารถพลิกแพลงรายละเอียดปลีกย่อยได้อย่างไม่มีที่ติ ดังจะเห็นตัวอย่างได้จากลายกนก ลายกระจังปฏิญาณ ลายที่ท้องสิงห์ และลายลูกฟักของบุษบกธรรมาสน์สมัยอยุธยาตอนกลาง ตอนปลาย และรัตนโกสินทร์ เป็นต้น

ภาพที่ 37 ตัวอย่างการเข้ามุมไม้ การทำโครงสร้าง และการทำลายประกอบ จากธรรมาสน์วัดยาง จังหวัดเพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 38 การศึกษาโครงสร้างภายในของการทำโครงสร้างชั้นหลังคาหรือเครื่องยอดแบบพื้นบ้าน ธรรมาสน์วัดสุทธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 39 การศึกษาตัวอย่างการประกอบไม้ จากธรรมาสน์ที่วัดไตรภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 40 การศึกษาภูมิปัญญาในการทำโครงสร้างภายในและการประกอบไม้
จากธรรมาสน์ที่วัดไตรภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.6.1 การประดับตกแต่ง

ในส่วนของการประดับตกแต่งลวดลายกนกในสมัยอยุธยามีลักษณะอ่อนช้อยสวยงามมากกว่าสมัยสุโขทัย และสมัยรัตนโกสินทร์ การกำหนดลวดลาย หรือวางประเภทลวดลายได้ขยายออกไปอย่างกว้างขวาง มีการประดิษฐ์ลายใหม่จากตัวลายที่มีอยู่เดิมตลอดจนตั้งชื่อลายขึ้นใหม่อีกด้วย การลงรักปิดทองนั้นถือเป็นอีกหนึ่งกรรมวิธีตกแต่งบุษบกธรรมาสน์ เป็นกระบวนการทำงานขั้นสุดท้ายในงานช่าง อีกทั้งสีทองยังเป็นสีที่ชาวไทยนิยมมานาน ดังนั้นแล้วโบราณวัตถุ และศิลปวัตถุของไทยจึงมีลักษณะเรืองอร่ามสะดุดตา สวยงาม วิธีการลงรักปิดทองบนลายแกะไม้ ก่อนอื่นต้องทาพื้นผิวให้ทั่วด้วยรงซึ่งเป็นยางไม้ชนิดหนึ่งมีสีเหลือง จากนั้นนำมาละลายน้ำ แล้วใช้รักรองพื้นทาเพียงบาง ๆ ทาประมาณ 2 ครั้ง เมื่อแห้งดีแล้วทารักน้ำเกลี้ยงทับอีกทีหนึ่ง ต่อมาจึงลงรักเช็ดเพื่อปิดทอง เมื่อปิดทองแล้วช่างไทยไม่นิยมปล่อยพื้นลายระหว่างกนกให้เป็นสีดำ จึงใช้สีแดงผสมน้ำมันทาทับอีกทีหนึ่งจึงเกิดคำว่า “ปิดทองร่องชาด” ขึ้นมาจนกลายเป็นประเพณีสืบมาว่าปิดทองแล้วต้องร่องชาดด้วย จุดนี้แสดงให้เห็นถึงความฉลาดเฉลียวของช่างไทยที่นำสีแดงเข้ามาช่วยขับให้สีทองสว่างเด่นชัดขึ้นมาจนเป็นที่สังเกตได้ว่าสีทองและสีแดงเป็นสีคู่กันในศิลปกรรมของไทยในทุกยุคสมัย อีกหนึ่งกรรมวิธีตกแต่งคือการประดับกระจก การประดับที่ว่านี้บนธรรมาสน์เป็นการสร้างความหรูหราแพรวพราว

ให้แก่ธรรมาสน์เพิ่มขึ้นถัดจากการลงรักปิดทอง ในสมัยแรก ๆ นิยมปิดกระจกเพียงเล็กน้อย เช่น บริเวณต้นเสา พื้นลายบางแห่ง หรือกลางลายดอกประจำยาม ต่อมาบุษบกธรรมาสน์สมัยหลัง ๆ นิยมประดับกระจกมากขึ้น บางหลังใช้แทนลายแกะสลัก และบางหลังก็ปิดกระจกทับเต็มพื้นที่ของฐานเชิงบาตรแต่ละชั้น

วิธีประดับกระจกในปัจจุบัน ต้องใช้รักรองพื้นบนเนื้อไม้เสียก่อน แล้วจึงลงรักมุกให้หนาพอสมควร จากนั้นก็ทาด้วยน้ำรักเกลี้ยงเพื่อให้เหนียวติดกระจกได้ กระจกที่ประดับเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมขนาดเล็ก หากต้องการให้สลับสีหรือทำเป็นลวดลายแบบใด ก็ต้องตัดเหลี่ยม หรือรูกระจกเพื่อให้ได้รูปตามต้องการ ประโยชน์ของการประดับกระจกนี้จะช่วยให้สีทนเลือนหายได้ยากกว่าสีที่ทาตามปกติ และเพิ่มความแพรวพราวให้ธรรมาสน์มากขึ้นด้วย ธรรมาสน์สมัยแรกมีการประดับกระจกน้อย เนื่องด้วยปัญหาการหลอมกระจก และราคาที่แพงในสมัยนั้น สมัยหลังมีการประดับกระจกมากขึ้นแสดงให้เห็นว่าไทยเรามีกรรมวิธีผลิตกระจกใช้ได้เองทำให้กระจกราคาถูกลง อีกทั้งการประดับกระจกเป็นลวดลายทำได้ง่ายกว่าการแกะสลักไม้ลงรักปิดทอง ดังนั้นบุษบกธรรมาสน์ในสมัยหลังโดยเฉพาะในภาคกลางจึงนิยมประดับกระจกมากกว่าการประดับตกแต่งด้วยวิธีเขียนลายรดน้ำ หรือการประดับมุก การเขียนลายรดน้ำซึ่งทำได้แต่กับเฉพาะบนพื้นผิววัตถุที่เรียบสามารถพบเห็นได้บ้างในธรรมาสน์บางหลังของภาคเหนือ แต่การประดับมุกใช้กับเฉพาะธรรมาสน์ตั่งเท่านั้น เนื่องจากการประดับมุกมีกรรมวิธีที่ซับซ้อน ต้องใช้ความประณีต เวลาและกำลังทรัพย์มาก

ในช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ ท่ามกลางหลากหลายกลุ่มช่างที่มากฝีมือ พบว่ามี “สกุลช่างเมืองเพชร” ในจังหวัดเพชรบุรีปัจจุบัน ซึ่งเป็นสำนักช่างที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัวของของตนในด้านศิลปกรรมและงานช่างโดยมีฝีมือมาตั้งแต่อดีตจวบจนถึงปัจจุบันโดยได้ผนวกงานช่างที่มีฝีมือเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นดังนี้ งานช่างลายรดน้ำ งานช่างลงรักปิดทองประดับกระจก งานช่างปูนปั้น งานช่างจิตรกรรม งานช่างทอง งานช่างแทงหยวก งานช่างตอกกระดาษ งานช่างจำหลักหนังใหญ่ งานช่างแกะสลักไม้ งานช่างปั้นหัวโขน หัวละคร เป็นต้น

2.7 ธรรมาสน์เมืองเพชร

เหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ และชนัญญ์ เมฆหมอก ได้สำรวจเชิงวิจัยถึง ธรรมาสน์ไม้แกะสลักในเพชรบุรี โดยได้มุ่งเน้นความสนใจไปที่ช่างกลุ่มต่าง ๆ ในเมืองเพชร เนื่องด้วยสกุลช่างเมืองเพชร เป็นเพียงหนึ่งในหลายกลุ่มช่างที่มีฝีมือโดดเด่น ทั้งยังมีผลงานปรากฏให้เห็นในปัจจุบันมากว่าช่างสกุลอื่น การศึกษาตั้งต้นไปจากตั้งแต่ในอดีตจวบจนถึงปัจจุบันมีลักษณะการสร้างที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของแต่กลุ่มอย่างไร ภายใต้วัตถุประสงค์ใด ตัวธรรมาสน์มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับช่างอย่างไร นับว่าเป็นการรวบรวมที่น่าสนใจไม่น้อยเพราะนอกจากช่วยให้เข้าถึงงานธรรมาสน์ไม้แกะสลักสกุลเมืองเพชรแต่ละสำนักแล้ว ทั้งยังช่วยเป็นฐานข้อมูลสำคัญในการต่อยอดศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับธรรมาสน์และงานช่างประเภทอื่น ๆ ต่อไป

จากข้อเท็จจริง “สกุลช่างเมืองเพชร” เป็นงานฝีมือที่เกิดจากช่างพื้นบ้าน และได้พัฒนาทั้งระดับฝีมือ รูปแบบ และเนื้อหา จนเกิดเป็นลักษณะเฉพาะ และพร้อมกันนั้นได้มีการถ่ายโอนค้นคว้า ศึกษาวิธีการจากกลุ่มช่างวัดต่าง ๆ ได้แก่ วัดใหญ่ วัดพระทรง วัดเกาะ และวัดยาง งานสกุลช่างเมืองเพชรนี้ปรากฏให้เห็นอยู่ตามวัง วัด บ้านเรือนที่อยู่อาศัย และในส่วนของการถ่ายทอดความรู้ช่าง มักเป็นไปตาม 2 รูปแบบคือ เป็นการถ่ายทอดภายในครอบครัวเดียวกัน จากพ่อ แม่ ปู่ ย่า ตายาย สู่รุ่นลูกหลาน และพัฒนาฝีมือกันมา และ เป็นการสืบทอดของวัดจากพระผู้ใหญ่สู่พระลูกวัดและฆราวาสผู้ศรัทธา เนื่องด้วยศูนย์กลางการศึกษาในอดีตอยู่ที่วัด และวัดจำเป็นต้องมีช่างเพื่อสร้างและปฏิสังขรณ์สิ่งก่อสร้างในวัด ซึ่งการสืบทอดของวัดนับว่าเป็นจุดกำเนิดงานช่างเมืองเพชรในแต่ละสำนักช่างจากวัดต่าง ๆ อีกด้วย (บุญรัตน์ เจริญชัย, 2541, น. 36)

จากข้อมูลในข้างต้นลักษณะของช่างเมืองเพชร เป็นการส่งต่อ และสืบทอดงานฝีมือที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเมืองเพชรบุรี ศิลปกรรมงานช่างที่สำคัญ โดดเด่น ซึ่งเห็นได้อย่างชัดเจนคือ งานช่างปูนปั้น และงานช่างไม้ โดยมีหลักฐานสำคัญคือธรรมมาสน์เก่าบนศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณารามในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ภายหลังเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 งานช่างไม้เพชรบุรีได้เริ่มหายไปเป็นช่วงระยะเวลาหนึ่ง เป็นไปได้ว่าภายหลังเสียกรุงแล้ว เมืองเพชรบุรีไม่ได้เป็นเมืองเศรษฐกิจที่รุ่งเรืองเหมือนในครั้งสมัยอยุธยาอีกต่อไป จวบจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 3 (นวลสวาท อัศวินานนท์, 2535) เมืองเพชรได้กลับมามีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจอีกครั้ง ดังจะเห็นได้ว่าวัดในเมืองเพชรต่างได้ผลิต สร้างสรรค์ผลงาน และสร้างลูกศิษย์ที่เป็นทั้งพระช่าง และ ช่างซึ่งเป็นฆราวาสออกมาไม่ขาดสาย จนกระทั่งต่อมาสามารถก่อตัวเป็นสำนักช่างที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะของตนได้ โดยเฉพาะในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พบว่าสำนักช่างในเมืองเพชรได้กลับมารื้อฟื้นศิลปกรรมในสกุลช่างเพชรบุรีกันอีกครั้งหนึ่ง รวมไปจนถึงกระแสนิยมการสร้างธรรมาสน์ในเมืองเพชรช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 25

ในจังหวัดเพชรบุรีพบธรรมาสน์หลายฝีมือ ตั้งแต่ฝีมือของช่างหลวงไปจนถึงฝีมือชาวบ้าน ธรรมาสน์ที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังคงหลงเหลือให้เห็นในปัจจุบัน เป็นธรรมาสน์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายโดยฝีมือช่างหลวง คือ ธรรมาสน์ในวัดกลาง และธรรมาสน์ที่ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม ส่วนฝีมือชาวบ้านนั้นมีปรากฏให้เห็นอยู่ทั่วทั้งศาลาประจำหมู่บ้าน เช่น ศาลาคามวาสี ศาลาป่าช้าวัดดอนไก่เตี้ย และธรรมาสน์ครูพูลในรัชกาลที่ 5 ชนัญญ์ เมฆหมอก (2560) ได้ค้นพบข้อสำคัญเกี่ยวกับธรรมาสน์เมืองเพชรที่ถือว่าได้เป็นหมุดหมายสำคัญในช่วงกระแสความนิยมสร้างงานช่างในเมืองเพชร ในฐานะที่เป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างธรรมาสน์เมืองเพชร ซึ่งได้เสนอว่าธรรมาสน์ที่ศาลาการเปรียญ วัดยางในปี พ.ศ. 2423 ถือเป็นงานชิ้นแรก ๆ ในช่วงกระแสนิยมงานช่างลักษณะสำคัญต่อมาที่ได้กลายมาเป็นเอกลักษณ์สำคัญอย่างหนึ่งของธรรมาสน์เมืองเพชร คือ การสร้างธรรมาสน์เลียนแบบงานในอยุธยา โดยใช้รูปทรง ระบบฐาน และลวดลาย เป็นแบบรัตนโกสินทร์

ซึ่งได้แฝงความเป็นท้องถิ่นลงไปด้วย ทำให้ธรรมาสน์เมืองเพชรมีความแตกต่างไปจากธรรมาสน์สกุลช่างอื่น ๆ รวมงานอยุธยาที่เป็นต้นแบบด้วย นอกจากนี้ธรรมาสน์เมืองเพชรบุรียังถือเป็นส่วนหนึ่งของกระแสการฟื้นฟูช่างร่วมกับงานแขนงอื่น ๆ ในช่วงเวลาเดียวกันอย่างงานช่างไม้ ซึ่งถือว่าเป็นงานสำคัญที่สุดที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของงานช่าง และความเป็นเพชรบุรีผ่านงานศิลปกรรมสิ่งที่น่าสนใจจุดหนึ่งของธรรมาสน์เพชรบุรีในกระแสการฟื้นฟูงานช่างยุคกระฎุมพีอุปถัมภ์ ซึ่งมีลักษณะต่างจากงานช่างแขนงอื่น ๆ ในแง่ของการกำหนดรสนิยมทางศิลปกรรมของช่าง และเจ้าภาพร่วมกัน โดยตัวธรรมาสน์นั้นได้นำเอาศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายมาเป็นแบบอย่างในการสร้างผลงาน แต่ในเชิงเนื้อหามีลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่ต่างไปจากต้นแบบ

ภาพที่ 41 ธรรมาสน์ที่ศาลาการเปรียญวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.7.1 ธรรมาสน์เมืองเพชรในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 หรือในช่วงปี พ.ศ. 2460-2473 (ยุคต้น)

กล่าวถึงธรรมาสน์ยุคต้นมีอยู่ด้วยกันร่วม 30 หลัง กำหนดอายุได้ในช่วง 2460-2478 ซึ่งเป็นช่วงที่สำนักช่างวัดในเมืองเพชรพัฒนาเป็นสำนักช่างมีช่างครู ลูกศิษย์ และผลิตผลงานในระดับช่างครูออกมาจำนวนมาก ร่วมสมัยกับงานแขนงอื่น ๆ เช่น เมรุ ซุ้มประตูวัด และงานเขียนภาพ เนื่องด้วยการสร้างธรรมาสน์แต่ละครั้ง มีความจำเป็นต้องมีครูช่างที่สามารถออกแบบและเขียนโครงร่างของงานนอกมาได้ เพื่อนำเอาแบบสำหรับการแกะสลัก และทำโครงสร้างต่อไป ผลงานในยุคต้นนี้จึงถือได้ว่ามีรูปแบบที่เคร่งครัด และสวยงามในเชิงช่างมากที่สุด ดังจะเห็นตัวอย่างได้ที่ธรรมาสน์วัดพระทรง ธรรมาสน์วัดเกาะ และธรรมาสน์วัดชีว์ประเสริฐ เป็นต้น ธรรมาสน์เทศน์บุษบกหลังแรก ๆ ในยุคต้น คือ ธรรมาสน์บนศาลางานเปรียญวัดยาง สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในราว พ.ศ. 2423 (นิยม วงศ์พงษ์คำ, 2530, น. 68) สร้างโดยพระช่างยาง ธรรมาสน์หลังนี้แสดงให้เห็นรูปแบบทางศิลปกรรมที่ยึดโยงกับธรรมาสน์สมัยตอนปลายอย่างเห็นได้ชัด เนื่องจากได้ถอดแบบหรือรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์จากอยุธยามาปรับให้เข้ากับศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ได้อย่างลงตัว นอกจากนั้นแล้วงานศิลปะในยุคนี้ได้สะท้อนถึงความนิยมในการสร้างธรรมาสน์ควบคู่กับศาลาการเปรียญวัด และสะท้อนถึงความนิยมในการใช้บุษบกสำหรับเทศนาธรรมในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา หลังจากนั้นธรรมาสน์ในเมืองเพชรบุรีได้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบบางประการให้มีความหลากหลายมากขึ้นในช่วง 5 ปี หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏการสร้างธรรมาสน์ขึ้นมาใหม่อีกจวบจนกระทั่งปี 2478 ที่ได้เริ่มกลับมามีการสร้างขึ้นอีกครั้ง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 42 ธรรมาสน์วัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 43 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.7.2 ธรรมาสน์เมืองเพชรในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 หรือในช่วงปี พ.ศ. 2478-2490 (ยุคกลาง)

การสร้างธรรมาสน์บุษบกในยุคนี้แสดงให้เห็นถึงกระแสความนิยมสร้างบุษบกธรรมาสน์มากกว่ายุคแรก มีรูปแบบที่หลากหลายและฝีมือของช่างที่ปรากฏให้เห็นมากขึ้น โดยเฉพาะธรรมาสน์ของกลุ่มวัดยางที่มีจำนวนมากที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงที่พระเทพวงศาจารย์ อดีตเจ้าอาวาสวัดยางเป็นผู้นำสำคัญในการก่อสร้าง และผลิตลูกศิษย์ออกมาจำนวนมาก ธรรมาสน์หลังแรกที่สามารถสืบค้นได้ว่าเป็นผลงานของกลุ่มช่างวัดยางคือ ธรรมาสน์วัดสำมะโรง สร้างขึ้นในปี 2478 ธรรมาสน์หลังนี้ได้รับการออกแบบให้มีความใกล้เคียงกับธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะ และวัดพระทรง ซึ่งเป็นรูปแบบธรรมาสน์ที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้น มีจุดสังเกตคือบริเวณล่องถุนธรรมาสน์แกะสลักเป็นรูปเทพพนมซึ่งนิยมมากในสมัยรัตนโกสินทร์ อีกทั้งยังได้แสดงความสำคัญของ

ฐานสิงห์เทพในท้องไม้บริเวณล่องฤนธรรมาสน์ไว้ด้วย ใช้กระจังรวนเป็นตัวประคองลวดลายไปจนสุดมุมแทนการแกะแข้งสิงห์จริง นอกจากนี้ยังมีตัวอย่างธรรมาสน์ที่วัดหนองควง สร้างขึ้นในปี 2478 ซึ่งเป็นผลงานของพระเทพวงศาจารย์ และธรรมาสน์วัดถ้ำแก้วซึ่งถือว่าเป็นผลงานของช่างชั้นครูของกลุ่มช่างวัดเกาะที่สำคัญมากอีกหลังหนึ่ง เนื่องจากผู้ออกแบบและควบคุมการสร้าง คือพระครูญาณวิจัย อดีตเจ้าอาวาส และครูช่างของวัดเกาะ ท่านทำร่วมกับนายเล้ง เชยสุวรรณ นอกจากนี้ยังมีธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดยางที่มีสายสัมพันธ์ทางครู ศิษย์กันอย่างแนบแน่น จากบทบาทของพระเทพวงศาจารย์ในแง่ของครูช่าง และพระอุปัชฌาย์ อีกทั้งวัดยาวในช่วงเวลานั้นได้พัฒนาไปเป็นโรงเรียนฝึกหัดช่างไม้แห่งแรกของเมืองเพชรบุรีทำให้มีชาวบ้านส่งบุตรหลานเข้าไปเรียนจำนวนมาก

ธรรมาสน์ฝีมือช่างกลุ่มอื่น ๆ ในช่วงเวลานี้เริ่มปรากฏให้เห็นมากขึ้น มีทั้งที่สามารถหาข้อมูลการสร้างและกลุ่มช่างผู้สร้างได้ และธรรมาสน์อีกหลายหลังที่ไม่สามารถสืบค้นข้อมูลได้ แสดงให้เห็นได้ว่าในช่วงก่อนจะถึงยุคปลายของการสร้างธรรมาสน์ ผลงานการออกแบบธรรมาสน์เริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น ขาดความเคร่งครัดในลักษณะเฉพาะตัวแบบสำนักช่างเมืองเพชร อาจด้วยรสนิยมของผู้คนเริ่มเปลี่ยนไป และช่างมีจำนวนน้อยลงอย่างเห็นได้ชัดเจน

ภาพที่ 44 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดสำมะโรง จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

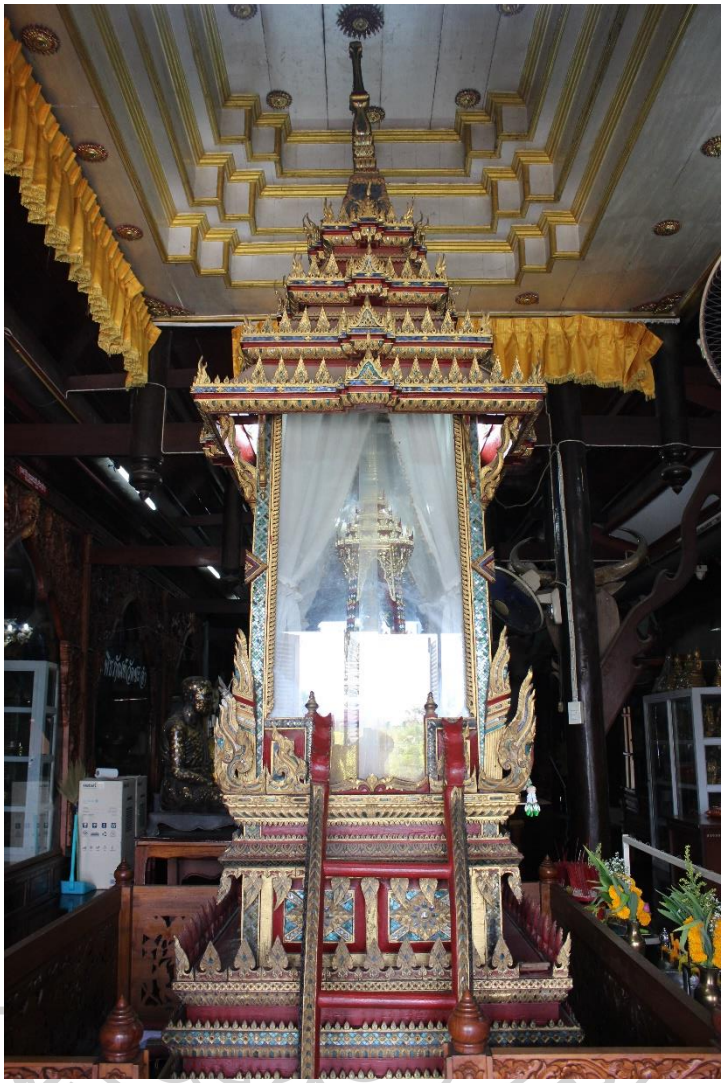
ภาพที่ 45 ธรรมาสน์ในศาลาการเปรียญวัดสำมะโรง จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.7.3 ธรรมาสน์เมืองเพชรบุรีในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 พ.ศ. 2491-2509 (ยุคปลาย)

ในช่วงปลายของการสร้างธรรมาสน์ในเมืองเพชรบุรีเกิดขึ้นควบคู่กับบริบทของการลดบทบาทลงของสำนักช่างเมืองเพชรที่ลดจำนวนน้อยลงเรื่อย ๆ จนกลายเป็นจุดสิ้นสุดของกลุ่มช่างในวัด โดยกลุ่มช่างสุดท้ายที่ยังหลงเหลือ และสามารถสืบค้นย้อนกลับไปถึงการเรียนรู้ในวัฒนธรรมช่างคือ กลุ่มช่างวัดยาง เนื่องจากพระเทพวงศาจารย์ แห่งวัดยาง ท่านมีอายุยืนจนถึงปี 2524 ส่วนกลุ่มสำนักช่างวัดอื่น ๆ เช่น วัดเกาะ วัดพระทรง และวัดพลับพลาชัย ไม่มีช่างที่สามารถสร้างสรรค์ธรรมาสน์ได้อีกต่อไป จึงส่งผลให้ธรรมาสน์ยุคปลายนี้ การสร้างธรรมาสน์ทรงบุษบกมีลดน้อยลงอย่างเห็นได้ชัดตามไปด้วย บทบาทของกลุ่มช่างวัดยางถือได้ว่ายังพอมีผลงานให้เห็น

อยู่บ้าง ทว่าก็น้อยลงเต็มที จนท้ายที่สุดไม่เหลือช่างแกะสลักอีกต่อไป ผลงานของกลุ่มช่างวัดยาว ภายใต้การกำกับดูแลของพระเทพวงศาจารย์ มีปรากฏให้เห็นอยู่ 3 หลัง คือ ธรรมาสน์วัดใหม่เจริญธรรม ในปี 2493 ธรรมาสน์วัดขลุบ ในปี 2495 และธรรมาสน์วัดหนองไม้เหลืองในปี 2500 จนต่อมาในพ.ศ 2505 ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่าช่างที่มีความเชี่ยวชาญในการออกแบบและแกะสลักสร้างธรรมาสน์ไม่เหลืออีกต่อไปแล้วในเมืองเพชรบุรี อีกทั้งความนิยมในการสร้างธรรมาสน์ได้ลดน้อยลงจนไม่มีการสร้างธรรมาสน์อีกในเวลาต่อมา

ภาพที่ 46 ธรรมาสน์วัดยาง จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)



ภาพที่ 47 ธรรมาสน์วัดชะอำ จังหวัดเพชรบุรี
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

2.8 ปรากฏการณ์ที่ไม่ปรากฏศิลปกรรมธรรมาสน์ในภาคใต้

ดังที่เราทราบกันดีอยู่แล้ว แม้ว่าภาคใต้จะไม่ปรากฏลักษณะของศิลปกรรมธรรมาสน์อย่างเฉพาะ แต่ไม่ได้หมายความว่าจะไม่มีศิลปกรรมอื่น ๆ ปรากฏอยู่เลยในศิลปกรรมที่เป็นหลักฐานอันใกล้เคียงกับธรรมาสน์ ไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรมหรือประติมากรรมก็ย่อมปรากฏให้เห็นอยู่เป็นปกติเช่นเดียวกับภูมิภาคอื่น ๆ ในประเทศไทย ข้อสันนิษฐานที่ได้อธิบายถึงการไม่ปรากฏลักษณะธรรมาสน์อย่างเฉพาะของภาคใต้ ทั้งที่ปรากฏหลักฐานทางศิลปกรรมโดยเฉพาะวัดในสมัยอยุธยามากมาย เป็นเหตุให้ต้องมองย้อนไปดูที่ศูนย์กลางความเจริญของภูมิภาค ศูนย์กลางราชธานี ศูนย์กลางวัฒนธรรมที่สำคัญอันมีอำนาจควบคุมแบบอย่างทางด้านศิลปกรรมได้ ที่จังหวัดนครศรีธรรมราช อันเป็นแหล่ง

ศูนย์กลางความเจริญทางพระพุทธศาสนามาแต่โบราณ และเชื่อว่าเป็นแหล่งศึกษาพุทธศาสนาและศิลปกรรมที่สำคัญ อีกทั้งยังส่งอิทธิพลต่อแนวคิดและศิลปะตั้งแต่สมัยสุโขทัย ดังนั้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่19 เป็นต้นมา พระพุทธศาสนาในนครศรีธรรมาราชจึงเป็นนิกายเถรวาทอย่างเด่นชัด ทว่าแนวคิดของการดำรงพุทธศาสนาในนิกายดังกล่าวกลับไม่เป็นที่นิยมต่อการสร้างศิลปกรรมที่ใช้ประดับประดา เสริมสร้างบารมี ความสำคัญเกินความจำเป็นตามอย่างพุทธศาสนานิกายมหายานที่เคยปรากฏอยู่ก่อนและเสื่อมลงไปแล้ว เรื่องของศิลปกรรมธรรมาสน์ในจังหวัดนครศรีธรรมราชแต่โบราณคาดว่าน่าจะเป็นลักษณะรูปเดียวกับวัฒนธรรมสุโขทัย คือ เป็นแท่นนั่งตั้งอยู่ในพื้นใดแล้วแต่จะกำหนด ไม่จำเป็นต้องยึดติดกับตัววัตถุ หรือเสริมเรื่องราวเข้าไปเพิ่มเติมอีก จวบจนกระทั่งในสมัยอยุธยา วรรณกรรมเรื่องไตรภูมิหรือการพรรณนาเกี่ยวกับจักรวาลทัศน์นั้น ได้เกิดเป็นภาพสะท้อนการบรรยาย พรรณนาจนเกิดเป็นแบบแผนในการกำหนดใช้ความรู้จักรวาลวิทยาเข้าไปกำหนดรูปแบบศิลปกรรม โดยเฉพาะในสมัยอยุธยา แต่ในนครศรีธรรมราช และภาคใต้แม้จะรับเอาวรรณกรรมหรือเนื้อหาที่กล่าวถึงในไตรภูมิ และวรรณกรรมทางพุทธศาสนาอื่น ๆ ฯลฯ แต่การนำความรู้จากวรรณคดีเรื่องจักรวาลวิทยาที่ได้รับถ่ายทอดมาไปปรับใช้เพื่อให้ศิลปกรรมสื่อความหมายหรือแนวคิดเรื่องไตรภูมิกลับไม่มีความชัดเจน ไม่มีแบบแผนหรือการกำหนดแบบผังโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมขึ้นมาโดยเฉพาะ ในขณะที่ลักษณะทางสถาปัตยกรรมท้องถิ่นจะมีแบบแผนมาจากหลายกลุ่มอิทธิพลที่เข้ามา เนื่องจากเป็นเมืองท่า และศูนย์กลางอำนาจที่คึกคัก แต่ลักษณะแบบแผนทางรูปแบบของวัฒนธรรมอยุธยาเป็นที่ยอมรับ และกลายเป็นต้นฉบับที่สำคัญที่สุดในการกำหนดการสร้างสถาปัตยกรรมในราชธานีนครศรีธรรมราช ทว่าก็ยังคงไม่ใช่กรณีของศิลปกรรมธรรมาสน์ แม้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างราชอาณาจักรอยุธยา และนครศรีอยุธยาจะมีมั่นคงแน่นแฟ้น ทั้งทางการเมือง และวัฒนธรรมในฐานะที่เมืองนครศรีธรรมราชเป็นหัวเมืองเอกในภูมิภาคภาคใต้ และได้รับการสถาปนาให้มีอำนาจแทนอยุธยาในการควบคุมหัวเมืองอื่น ๆ ไปตลอดต้นคาบสมุทรมลายู

อย่างไรก็ตามการที่ไม่เกิดศิลปกรรมธรรมาสน์ขึ้นจากสกุลช่างนครศรีธรรมราชเพื่อนำไปเปรียบเทียบเหมือนอย่างภูมิภาคอื่น ๆ แต่การเป็นแหล่งศึกษาทางด้านพุทธศาสนาที่สำคัญก็ยังคงดำรงอยู่เจริญมากมายในหลายวัด ทั้งนี้การศึกษาพุทธศาสนา และพิธีกรรมการเทศน์ภายในอาคารก็ไม่ปรากฏความสำคัญของการใช้ธรรมาสน์ มีแต่เพียงการกำหนดใช้อาสนะของพระสงฆ์ คาดการณ์ว่าคงจะเนื่องด้วยความนิยม และถือปฏิบัติแบบเรียบง่าย ไม่นิยมใช้เครื่องประดับตามหลักพุทธเถรวาทที่ยึดถือเอาหลักข้อห้าม หรือศีลเป็นตัวกำหนด

มาลาคันธะ วิเลปะนะ ธาระณะ มัณฑะนะ วิภูสะนัฏฐานา (ไม่ประดับ ไม่ตกแต่งด้วยดอกไม้ ใช้เครื่องประทินผิวด้วยเครื่องสำอาง หรือแต่งกายด้วยสีอันฉูดฉาด) ดังนั้นแล้วจึงจะเห็นได้ว่าการประดับประดาด้วยสิ่งของเครื่องใช้มากมายไม่เป็นที่นิยม แม้จะเป็นดอกไม้ลวดลายสวยงามซึ่งสร้างขึ้นจากสิ่งเทียมก็ตาม แต่ทั้งนี้ไม่ได้แปลว่าช่างภาคใต้ไม่รู้จักทรวดทรง หรือรูปทรงบุษบก

เราจะเห็นหลักฐานมากมายเกี่ยวกับรูปทรงปราสาทยอด เช่น ในการสร้างบุษบกประดิษฐานพระพุทธรูปในประเพณีชักพระ หรือในหลักฐานการบันทึกผังโครงสร้างพระเมรุ (แบบร่างพระเมรุกรมหลวงโยธาเทพ) นอกจากนี้ธรรมาสน์ในภาคใต้ที่ยังคงใช้กันอยู่ พบหลังที่เก่าแก่ที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 6 กระจายอยู่หลายวัด แต่ก็เป็นเพียงธรรมาสน์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้งานเป็นหลัก ไม่ได้ให้ความสำคัญกับรูปแบบศิลปกรรม และคติความเชื่อ ในปัจจุบันยังคงนิยมใช้งานธรรมาสน์ตั่ง หรือธรรมาสน์ขาสิงห์กันอย่างแพร่หลายเหมือนกับภูมิภาคอื่น ๆ ในประเทศไทย

ภาพที่ 48 ธรรมาสน์วัดเจดีย์งาม จังหวัดสงขลา สมัยรัตนโกสินทร์ (ยอดหลังคาหักหายไป) ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

ภาพที่ 49 ธรรมาสน์สกุลช่างสงขลา จากวัดเลียบ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา

ที่มา : ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

การเปลี่ยนแปลงที่เสื่อมความนิยมของศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ปัจจัยภายนอกที่ส่งผลต่องานศิลปกรรมในศาสนสถาน

มนุษย์เป็นสัตว์สังคมที่มีการปรับตัวให้เข้าสภาพแวดล้อมรอบกาย ซึ่งเป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ต่ออิทธิพลของสิ่งแวดล้อมที่ส่งผลกระทบต่อวิถีการดำเนินชีวิตที่ถูกหล่อหลอมให้เป็นไปตามกาลเวลา และเมื่อ กล่าวถึงช่วงเวลาที่มีค่าของยุคสมัยหนึ่งในสังคมไทยที่ปรากฏค่านิยมในการสร้างงานศิลปกรรมเพื่อรับใช้ศาสนา จากการสร้างศาสนสถาน วัดวาอาราม อันยิ่งใหญ่อลังการด้วยการตกแต่งสิ่งสวยงาม ทั้งสีสัน ลวดลายอันวิจิตรบรรจงทุกขั้นตอน เพื่อตอบสนองความเชื่อความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาอันเป็นผลบุญกุศลพุทธบูชาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ตลอดจนการสร้างงานศิลปกรรมเพื่อรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์อันเปรียบเหมือนองค์สมมติเทพ นับเป็นแรงบันดาลใจ

ให้ช่างเกิดแนวความคิดสร้างสรรค์ศิลปกรรม ให้เป็นสิ่งล้ำค่าที่แสดงให้เห็นถึงความจงรักภักดี และความศรัทธาต่อองค์พระมหากษัตริย์ จากความนิยมดังกล่าวได้ปรากฏเป็นรสนิยมอันดีงามในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในแผ่นดินไทย ยิ่งสร้างขึ้นเมากเท่าใดยิ่งถือว่าเป็นชาติที่มีความเจริญ ทว่าน่าเสียดายที่ว่าความหมายของคำว่า เจริญ ในยุคสมัยนี้ได้เปลี่ยนแปลงไปอย่างสิ้นเชิง ด้วยเหตุผลที่สังคมไทยเป็นสังคมแบบเปิดรับทั้งศาสนา วัฒนธรรม ลบเลือนรูปแบบพฤติกรรมต่าง ๆ ที่มีมาช้านาน และยิ่งแสดงความทวีคูณขึ้นอย่างรวดเร็วผ่านการแทรกซึมเข้ามาอย่างต่อเนื่อง สะสมเป็นระยะเวลายาวนาน โดยเฉพาะกระแสทุนนิยมที่ตอบรับกับรูปแบบเศรษฐกิจ สอดคล้องกับระบบการทำมาหาเลี้ยงชีพของคนในสังคมจนกลายเป็นค่านิยมใหม่นำมาปรับใช้กับระบบการบริหารบ้านเมือง และแพร่หลายเข้าสู่สถาบันครอบครัว สถาบันการศึกษา แม้กระทั่งสถาบันศาสนาเพราะมองว่าเป็นสิ่งที่ดี อันสืบเนื่องมาจากการได้รับผลประโยชน์ต่าง ๆ นานา ประกอบกับการพึ่งพาเทคโนโลยีความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ยิ่งทำให้เกิดการคุกคามมากยิ่งขึ้น เกิดเป็นปัญหาที่ส่งผลกระทบต่อศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณีที่สั่งสมสืบทอดจากบรรพบุรุษมาช้านาน และทุกวันนี้ได้แสดงเค้าโครงความเสื่อมถอยอย่างชัดเจนขึ้นตามลำดับ จากผลการตอบรับกระแสวัฒนธรรมใหม่จากโลกภายนอกได้สร้างความตื่นตัวต่อสิ่งแปลกใหม่ต่อสังคม อันเป็นสาเหตุทำให้เกิดปัญหากระทบต่อภาพลักษณ์ของสังคมทั้งในทิศทางที่ดีขึ้น และในทิศทางตรงกันข้าม ทั้งนี้แนวโน้มที่ดูย่ำแย่คล้ายจะปรากฏให้เห็นในรูปแบบงานศิลปกรรมไทย ซึ่งปัจจัยทางสังคมที่เรียกได้ว่า เป็นปัจจัยภายนอก ได้เข้ามามีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงทั้งตัวผลงาน รวมถึงช่างฝีมือผู้สร้างสรรค์ รวมถึงปัจจัยภายในเกิดขึ้นจากการกระทำของช่างฝีมือเอง ในด้านของปัจจัยภายนอกที่ส่งผลกระทบต่อช่างฝีมือ ด้วยเหตุผลจากปัจจัยทางสังคมดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นได้ส่งผลกระทบสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมมนุษย์ ศิลปะ และวัฒนธรรมล้วนส่งผลกระทบอย่างต่อเนื่องถึงกลุ่มบุคคล หรือ ช่างศิลป์ที่มีหน้าที่สร้างงานศิลปกรรมด้วยภาพลักษณ์ของสังคมไทยที่ได้ผลิกผันตามกาลเวลา ซึ่งมีผลกระทบหลากหลายปัจจัยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ การมองเห็นคุณค่า และประโยชน์จากศิลปกรรมไทยลดน้อยลงอย่างน่าใจหาย ส่วนหนึ่งมาจากความคิดของคนส่วนใหญ่ว่างานศิลปกรรมไทยเป็นสิ่งเก่าก่อนล้าสมัย ไม่มีความจำเป็นมากพอที่จะมาใช้ประโยชน์ได้ในยุคปัจจุบัน จึงทำให้ส่งผลกระทบต่องานศิลปกรรมไทย และช่างศิลป์สร้างงานเกิดช่องว่างระหว่างคนในสังคม และกลุ่มช่าง ซึ่งก่อให้เกิดปัญหาสำคัญต่อการสนับสนุนค้ำจุน รวมทั้งการใช้ประโยชน์ทางด้านทักษะฝีมือ ความรู้ด้านศิลปะอื่น ๆ ทำให้ไม่มีใคร หรือองค์กรใดให้มีการตอบรับต่อความสำคัญ

รวมทั้งคนรุ่นใหม่มีเวลาน้อยในการทำกิจกรรมทางพระพุทธศาสนา เพราะคนส่วนใหญ่ต้องทำหน้าที่การงานหาเงินเลี้ยงครอบครัว และยุ่งกับโลกออนไลน์ ทำให้ผู้คนห่างเหินจากกิจกรรมในวันสำคัญต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนา ความสำคัญในส่วนของกิจกรรมทางพระพุทธศาสนาจึงค่อย ๆ ลดถอยลง พระพุทธศาสนาก็คงเหลือเพียงคนรุ่นหลังที่ศรัทธา และพอมีเวลาว่างเพื่อทำกิจกรรมสำคัญ

ทางพระพุทธศาสนา โลกออนไลน์ เป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่เข้ามามีอิทธิพลต่อพฤติกรรมการนับถือพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก สภาพแวดล้อมที่เปลี่ยนแปลงความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีทำให้เกิดเป็น ความเป็นโลกาภิวัฒน์ สังคมที่มีความเชื่อมโยงระหว่างปัจเจกบุคคล ชุมชน หน่วยธุรกิจ ยุคปัจจุบันนี้จึงเป็นยุคแห่งการเคลื่อนไหวของข้อมูลข่าวสารอย่างรวดเร็ว ทำให้เกิดปัญหาคนรุ่นใหม่ใส่ใจกับโลกออนไลน์ และมองศาสนาในด้านลบ เนื่องด้วยข่าวสารเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับศาสนาถูกแชร์ และโพสต์ลงใน Facebook , Youtube , Twitter ฯลฯ สังคมออนไลน์ทำให้ปรากฏการณ์เหล่านี้ถูกส่งต่อไปยังคนรุ่นใหม่ เมื่อได้รับข้อมูลที่รวดเร็วบางครั้งทำให้คนรุ่นใหม่ไม่ทันได้ตั้งคำถาม หรือค้นหาข้อเท็จจริงจนเชื่อชุดข้อมูลที่ได้รับทันที ขณะเดียวกันคนรุ่นเก่าต่างกล่าวหาว่าคนรุ่นใหม่ห่างศาสนา หลักคำสอนศาสนาจะไม่ได้รับความสนใจจากคนรุ่นใหม่อย่างจริงใจ การค้นหาแก่นแท้ของศาสนาจะถูกละเลย มองข้าม คนรุ่นใหม่จะไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์เกี่ยวกับพระพุทธศาสนาได้อย่างมีเหตุผลในกระแสสังคมที่เปลี่ยนไป (พงษ์เทพ บุญกล้า, 2556) และด้วยจำนวนประชากรที่เพิ่มมากขึ้น ในขณะที่อัตราการเติบโตทางเศรษฐกิจตกต่ำลง เมื่อประชาชนว่างงานทำให้ไม่มีรายได้เพื่อนำมาเป็นค่าใช้จ่าย คุณภาพชีวิตความเป็นอยู่ก็ลดลงเป็นเงาตามตัว ส่งผลทำให้ผู้คนส่วนใหญ่ที่ได้รับผลกระทบห่างจากการทำบุญ เข้าวัด ทำกิจกรรมในวันสำคัญต่าง ๆ ทางพระพุทธศาสนา -

ปัจจัยภายในที่ส่งผลโดยตรงต่อช่างศิลป์

ด้วยสภาพสังคมปัจจุบันดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นได้ส่งผลกระทบต่องานศิลปกรรมไทย และกลุ่มช่างฝีมือทำให้วิถีการดำเนินชีวิตเปลี่ยนแปลงอย่างเลือกไม่ได้ บ้างเลิกจากการเป็นช่างหันไปประกอบอาชีพอื่น อีกทั้งลูกหลาน ยังปฏิเสธการสืบทอดหลักศิลปวิทยากรจากบรรพบุรุษ เนื่องด้วยเหตุผลหลายข้อ เช่น อาจดูว่าล้าสมัย เป็นงานที่เหน็ดเหนื่อย ค่าตอบแทนน้อย และไม่ค่อยเป็นที่นิยมในสังคมจึงทำให้จำนวนของช่างฝีมือลดลง และหายไปจากวงการศิลปกรรมไทยจนเหลือน้อยเต็มที่ หรือที่ยังคงสืบทอดสร้างงานอยู่คงเป็นเพียงช่างรุ่นเก่า ที่ยังคงมีชีวิตอยู่ หากแม้ว่าจะมีช่างเกิดขึ้นใหม่ในแวดวงศิลปกรรมไทยอยู่บ้าง ทว่ายังมีความแตกต่างกันในด้านฝีมืออยู่มากอย่างเห็นได้ชัด โดยสามารถพิจารณาได้จากงานศิลปกรรมไทยภายในอารามวัดในปัจจุบัน

ผลกระทบของการเปลี่ยนแปลงทางสังคมต่อการใช้งานศิลปกรรมธรรมาสน์

ในอดีตศิลปกรรมธรรมาสน์ คือแท่นที่นั่งแสดงพระธรรมเทศนาของพระสงฆ์ คติและสัญลักษณ์ของบุษบก หรือ ธรรมาสน์เทศน์ก็คือ สัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาลทัศน์หรือเขาพระสุเมรุ ที่มีสวรรค์เป็นชั้น ๆ โดยเฉพาะตัวเรือนยอดที่มีลักษณะ 3 ชั้น หรือ 5 ชั้น ที่หมายถึงสวรรค์ชั้นดุสิต อันเป็นที่สถิตของพระโพธิสัตว์ ซึ่งจะจุติมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต และขณะนี้ยังแสดงธรรมแก่เหล่าเทพทั้งหลายที่สถิตอยู่ในสวรรค์ การตั้งบุษบก ธรรมาสน์เทศน์ก็มักจะตั้งอยู่ในพระอุโบสถหรือวิหารหลวงที่ให้ความหมายถึงการที่ผู้คนที่เข้าฟังการเทศนาในที่นั้นกำลังฟังธรรมจากพระโพธิสัตว์

การกำหนดตำแหน่งที่นั่งแสดงธรรมของพระสงฆ์ ในส่วนของจัดวางพื้นที่นั่งได้แฝงไปด้วยนัยยะสำคัญเรื่องลำดับชั้นที่สูงกว่าฆราวาสดังที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ ทั้งนี้ไม่ว่าฆราวาสจะนั่งบนพื้นหรือบนเก้าอี้ก็ตาม ตำแหน่งของธรรมาสน์ย่อมสูงกว่าเสมอ เป็นพื้นที่เฉพาะที่สงวนไว้ให้พระสงฆ์นั่งเท่านั้น แม้แต่ในหมู่คณะสงฆ์เอง เมื่อมีการประชุม ลำดับชั้นของการนั่งก็ได้ถือปฏิบัติเป็นธรรมเนียม และรูปแทนของบรรพชิตในตำแหน่งการจัดวางลำดับสูงสุดคือพระพุทธรูปนั่นเอง รูปแบบลักษณะของธรรมาสน์ที่ใช้เพื่อแสดงธรรมของไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัยซึ่งมีลักษณะแท่นหินเรียบ ๆ ต่อมาได้พัฒนารูปแบบให้มีความวิจิตรบรรจง จนมีความสำคัญในทางด้านศิลปวัตถุขึ้นมาเป็นลำดับจะสังเกตได้ว่าธรรมาสน์ที่ให้ความสำคัญกับการใช้งาน และความเรียบง่าย เช่น ธรรมาสน์ แท่น เตียง นั้นยังไม่มีการประกอบ ประดับประดาองค์ประกอบทางศิลปะอย่างอื่นเพื่อแสดงความหมายหรือเรื่องราวเพิ่มเติมนอกเหนือไปจากหน้าที่ของเป็นที่นั่งแสดงธรรมหรือเทศน์เพียงเท่านั้น ในขณะที่ธรรมาสน์แบบตั่งหรือแบบเก้าอี้ รวมถึงธรรมาสน์รูปแบบอื่น ๆ มีการสร้างสรรค์รูปทรงประกอบลวดลายและตกแต่งประติมากรรม เพื่อต้องการแสดงถึงความรู้ หรือปรัชญาที่แฝงอยู่ภายใต้การประดิษฐ์ให้วิจิตรด้วยลวดลายและรูปทรง จึงกลายมาสู่การเป็นศิลปวัตถุที่มุ่งสร้างสรรค์ทางความหมายและความงามมากกว่าหน้าที่ใช้สอย

ทว่าในปัจจุบันพื้นที่แสดงธรรมในศาสนาสถานอย่างวัดวาอารามกับไม่ตอบสนองต่อความต้องการของผู้คนในยุคสมัยนี้ ในขณะเดียวกันการใช้งานธรรมาสน์ก็ลดลงเหลือปีละ 1-2 ครั้ง ในโอกาสเทศน์ครั้งสำคัญทางพระพุทธศาสนา จากเดิมที่ศิลปกรรมธรรมาสน์เคยเป็นภาพแทนถึงความเป็นสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนา หลักความเชื่อเรื่องจักรวาลวิทยา หรือแม้กระทั่งความเป็นคตินิยมวิทยาอย่างการจัดลำดับชั้นของคนในสังคม สิ่งสำคัญทั้งหมดนี้ล้วนแต่ค่อย ๆ ลบเลือนหายไปจากการรับรู้ของผู้คนในยุคสมัยใหม่ซึ่งเป็นผลกระทบจากกระแสโลกาภิวัฒน์ในยุคปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัดเจน

การใช้งานพื้นที่ทางศาสนา ไม่ว่าจะเป็นการกำหนดเพื่อจัดวางตำแหน่งสถาปัตยกรรมและวัตถุเพื่อการใช้งาน อันเกี่ยวเนื่องกับคติความเชื่อหรือพิธีกรรมทางศาสนา อีกทั้งเพื่อการตกแต่งสร้างความเป็นระเบียบ ความงามตามความพึงพอใจหรือรสนิยมของศาสนิกนั้นๆก็ย่อมมีพื้นที่อันคำนึงถึงความเป็นสาธารณะ การแสดงออก การใช้สอย และการสื่อสารต่อชุมชนด้วย ในกรณีตัวอย่างของอารามในพุทธศาสนา มีความจำเป็นอย่างมากต่อการออกแบบพื้นที่สื่อสารต่อสาธารณชนโดยเฉพาะเพื่อกล่อมเกลาให้เกิดความรู้สึกตามคติหรือความสอดคล้องกับความเชื่อในพุทธศาสนา และในทั้งนี้ด้านการใช้งานก็ยังคำนึงเช่นเดียวกับพื้นที่สาธารณะทางสังคมให้ได้ประโยชน์ดีอย่างเดียวกัน เราจะเห็นได้ว่าในหลายๆกรณีการใช้พื้นที่ในเขตอารามนั้นเป็นพื้นที่สาธารณะเพื่อการสื่อสาร การประชุมชน การร่วมกันสร้างกิจกรรมสาธารณะร่วมกันซึ่งมีทั้งเรื่องที่เป็นความเกี่ยวข้องทางศาสนาและไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาก็ย่อมได้ อันเนื่องมาจากการรับรู้โดยทั่วไปว่าพื้นที่ในอาราม

ของพุทธศาสนามีความเป็นสาธารณะต่อชุมชนหรือสังคมนั้นๆด้วย พื้นที่ที่ใช้เพื่อการประกาศการเทศนา การแสดงธรรมของศิลปกรรมธรรมาสน์ในระหว่างพื้นที่อารามและพื้นที่สาธารณะในชุมชนจึงเป็นการแสดงออกประการเดียวกัน และในกรณีสังคมปัจจุบันกลับยิ่งแสดงให้เห็นได้ชัดเจนว่า การแสดงการประกาศกล่าว หรือการแสดงพื้นที่ว่างไว้อย่างสาธารณะเพื่อให้เกิดความรู้สึกตามแนวความคิดหรือปรัชญาของกลุ่มชนยิ่งชัดเจนและมีความเหมาะสมยิ่งกว่าด้วย เนื่องจากการตัดขาดออกจากพื้นที่อันกำหนดว่าต้องเป็นการปฏิบัติอย่างเป็นทางการ แสดงการกำหนดตำแหน่งแห่งที่ของผู้ใช้พื้นที่อย่างเคร่งครัด เช่น ในศาลาการเปรียญของวัดในพุทธศาสนาและพื้นที่นั่งแสดงธรรมข องศิลปกรรมธรรมาสน์เอง พื้นที่ร่วมสมัยหรือพื้นที่ว่างแบบสาธารณะปัจจุบันจึงมีความสัมพันธ์กับผู้คนในชุมชนมากกว่าพื้นที่ในศาสนสถาน ฉะนั้นจึงเกิดความยืดหยุ่นต่อการกำหนดการใช้พื้นที่ตามกาลเทศะที่ชุมชนสามารถกำหนดเองได้ มีความใกล้ชิดของชนในทุกระดับชั้น กำหนดความเปลี่ยนแปลงได้ตามวัตถุประสงค์ของการใช้งาน สร้างความโดดเด่นและแนวคิดเฉพาะขึ้นมาได้ เพื่อตระหนักรู้หรือนึกถึงพื้นที่ในบริบทเฉพาะ

ในหลากหลายสังคม และหลายวัฒนธรรมเรียนรู้การใช้พื้นที่ทางสาธารณะจากพื้นที่ทางศาสนามาก่อน แล้วเกิดการกำหนดการใช้หรือการออกแบบในแนวความคิดทางสังคมของตน ดังนั้นหลักความเชื่อ แนวความคิด คติหรือปรัชญาทางศาสนาจึงถูกนำมาแสดงออกต่อพื้นที่ทางสาธารณะของสังคมไทยอย่างมิต้องสงสัยเพียงแต่ไม่ใช่รูปแบบประเพณีหรือการประกอบพิธีกรรมอย่างเช่นเดิม รูปแบบและความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องทางศาสนาจึงเปลี่ยนแปลงไปโดยให้ความสำคัญกับมนุษย์และสำนึกร่วมกันของการใช้พื้นที่ในเนื้อหาหรือเรื่องราวอย่างใดอย่างหนึ่งหรือหลากหลายก็ได้ การเน้นความสำคัญต่อการแสดงออกพื้นที่ทางสังคม จึงมีส่วนที่เป็นองค์ความรู้อย่างเดียวกับพื้นที่ในศาสนาอันเนื่องด้วยมีความคล้ายคลึงกันในเรื่องการแสดงออกของการสื่อสารและการเน้นการใช้งานพื้นที่ที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนในเชิงหลักปรัชญา

2.9 บริบทของการออกแบบพื้นที่สาธารณะร่วมสมัยปัจจุบัน

แนวความคิด และกระบวนแบบในศิลปะมินิมอลอาร์ตซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากปรัชญาเซน

ทศวรรษที่ 1960 เป็นช่วงที่ปรัชญาเซนมีบทบาทเป็นอย่างมากในกลุ่มหนุ่มสาวชาวอเมริกันรวมถึง บรรดาศิลปิน ซึ่งช่วงเวลาเดียวกันวงการศิลปะสมัยใหม่ก็ได้ถือกำเนิดลัทธิศิลปะที่มีชื่อว่า “มินิมอลอาร์ต” (Minimal Art) ขึ้น โดยศิลปินกลุ่มนี้มีแนวทางการสร้างสรรค์ในรูปแบบศิลปะนามธรรมบริสุทธิ์ ส่วนรูปลักษณ์ การนาเสนอจะเน้นหนักไปที่รูปทรงเรขาคณิตพื้นฐาน เช่น รูปทรงสี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม วงกลมเป็นต้น วัสดุที่ถูกนำมาสร้างสรรค์ล้วนแล้วแต่ผ่านกระบวนการทางอุตสาหกรรมจำพวกแผ่นเหล็กกล้า แผ่นอลูมิเนียม แผ่นทองแดง สแตนเลส ท่อนไม้สำเร็จรูป กระดานอัด หินแกรนิต หรือแม้แต่หลอดไฟฟลูออเรสเซนต์ จากปรากฏการณ์ดังกล่าว ศิลปินได้ย้ายสถานที่

การทำงานจากสตูดิโอไปสู่โรงงานอุตสาหกรรม และเปลี่ยนแปลงจากผู้สร้างสรรค์ (ผู้ผลิต) มาเป็นผู้สั่งซื้อ นั้นทำให้เกิดลักษณะเฉพาะตัวในผลงานศิลปะ กล่าวคือเมื่อวัสดุเป็นผลผลิตจากโรงงานอุตสาหกรรมนั้นทำให้จำนวนการผลิตมีมากขึ้นตามไปด้วย เราจึงจะเห็นได้ว่าผลงานศิลปะมินิมอลอาร์ตส่วนใหญ่ จะมีลักษณะของการซ้ำของรูปทรงในจำนวนที่มากปราศจากจุดสนใจ สัดส่วนและรูปทรงดูเท่าเทียมกันไปหมด อีกทั้งวัสดุที่นามาใช้แต่ละชิ้นล้วนแล้วแต่มีความคล้ายคลึงกัน เกลี้ยงเกลา เรียบเนียน จืดชืด และหมดจด

ส่วนขั้นตอนการสร้างสรรค์ของศิลปินกลุ่มนี้ก็ผิดแปลกแตกต่างออกไปจากประเพณีนิยมประติมากรรม ของยุโรป ที่จะให้ความสำคัญกับมวลปริมาตรและการใช้สอยพื้นที่ในอากาศ และการดึงดูดสายตาอย่าง เฉพาะเจาะจง โดยการติดตั้งประติมากรรมบนแท่นหรือฐาน ส่วนประติมากรรมที่สร้างสรรค์จากโลหะ หิน หรือไม้ ก็จะมีการแกะ ฉลุ เจาะ ตัดเชื่อม หรือบิดงอเพื่อให้เกิดรูปทรงที่แปลกใหม่ แต่สำหรับศิลปินมินิมอลอาร์ตมุ่ง แสวงหาเส้นทางการสร้างสรรค์ที่ง่ายกว่า และวางตนเป็นเพียงผู้จัดการกับวัสดุเท่านั้น จากกระบวนการสร้างสรรค์ของศิลปินกลุ่มนี้มีความโดดเด่นในเรื่องของการเลือกใช้วัสดุที่มักไม่ค่อยปรากฏตามหน้าประวัติศาสตร์ของศิลปะ ทำให้เส้นแบ่งระหว่างสิ่งที่เป็นศิลปะ กับสิ่งที่ไม่เป็นศิลปะถูกพร่าเลือน อีกทั้งการไม่ยึดถือแนวปฏิบัติในการสร้างสรรค์ของยุโรป ทำให้ผลงานศิลปะของศิลปินกลุ่มนี้มีลักษณะต่อต้านศิลปะกระแสหลักที่กำลังได้รับความนิยมอยู่ในขณะนั้น

ด้วยกระบวนการและวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินมินิมอลอาร์ตทำให้ทราบถึงลักษณะ การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะซึ่งสามารถจำแนกได้ 6 ลักษณะดังนี้

1. เน้นความเรียบง่าย
2. ไม่แสดงความเป็นรูปธรรม หรือสัญลักษณ์
3. ไม่แสดงอัตลักษณ์
4. มุ่งนำเสนอรูปทรงเป็นสำคัญ
5. มีลักษณะพหูพจน์และเอกพจน์
6. ต่อต้านศิลปะกระแสหลัก

ผลงานของศิลปินที่นำมาวิเคราะห์ในกลุ่ม ได้แก่ ริชาร์ด เซอร์ร่า (Richard Serra) คาร์ล อังเดร (Carl Andre) วอลเตอร์ เดอ มาเรีย (Walter De Maria) โดนัลด์ จัดด์ (Donald Judd) และโรเบิร์ต มอร์ริส (Robert Morris) ส่วนทางด้านผลงานของศิลปินทั้ง 5 คน จะยกตัวอย่างขึ้นมาวิเคราะห์แค่เพียงบางส่วนเท่านั้นอันประกอบไปด้วย ผลงาน Switch (1999) (ภาพที่ 50) ของริชาร์ด เซอร์ร่า ผลงาน Equivalent VIII (1966) (ภาพที่ 51) ของคาร์ล อังเดร ผลงาน The 2000 Sculpture (1992) (ภาพที่ 52) ของวอลเตอร์ เดอ มาเรีย ผลงาน 100 Untitled (1982-1986) (ภาพที่ 53) ของโดนัลด์ จัดด์ ผลงาน Untitled, Three L-Beams (1969) (ภาพที่ 54) ของโรเบิร์ต มอร์ริส และผลงานอื่นบางชิ้นที่นอกเหนือจากที่กล่าวเพื่อใช้ขยายความ

ภาพที่ 50 ริชาร์ด เซอร์ร่า, Switch (1999), แผ่นโลหะ 3 แผ่น, 4.1 ม.x 15.9 ม.
ที่มา : Richard Serra, Switch, เข้าถึงได้จาก http://www.artnet.com/Magazine/features/kuspit/kuspit1-17-4.asp.

ภาพที่ 51 คาร์ล อังเดร, Equivalent VIII (1966), อิฐ, 12 x 68 x 228 ซม.
ที่มา : Carl Andre, Equivalent VIII, เข้าถึงได้จาก http://www.tate.org.uk/art/artworks/andre-equivalent-viii-t01534.

ผลงาน Equivalent VIII (1966) ของคาร์ลอังเดรเป็นประติมากรรมที่เน้นรูปทรงสร้างขึ้นจากอิฐ ผลงานถูกวางระนาบไปกับพื้น คาร์ล อังเดร ปล่อยให้พื้นผิวที่มีความหยาบและด้านของอิฐแสดงตัวอย่างบริสุทธิ์ โดยมิได้มีการจัดการแต่อย่างใด พื้นที่ว่างยังคงปรากฏบนระนาบของอิฐที่ถูกจัดเรียงอย่างเป็นระเบียบ การจัดวาง ใช้หลักคณิตศาสตร์พื้นฐานโดยมีลักษณะเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีการซ้ำของวัตถุและรูปทรงที่ถูกจัดเรียง อย่างเสมอภาคทำให้เกิดความสมดุลและกลมกลืน

ภาพที่ 52 วอลเตอร์ เดอ มาเรีย, The 2000 Sculpture (1992), แท่งปูน 800 อัน, 50 x 12 ซม. 800 อัน 50 x 11.9 ซม., 400 อัน 50 x 11.8 ซม.

ที่มา : Walter de Maria, The 2000 Sculpture, เข้าถึงได้จาก www.gan zomag.com/love-lacma-art-la.html.

ผลงาน The 2000 Sculpture (1992) ของวอลเตอร์ เดอ มาเรียมีความโดดเด่นทางด้านรูปทรง ซึ่งมีลักษณะเป็นแท่งปูนห้าเหลี่ยม พื้นผิวมีความด้านตามคุณสมบัติของวัสดุ การจัดวางมีความสมดุล ผลงานถูกวาง ระนาบไปกับพื้น มีการซ้ำของรูปทรงทำให้เกิดพื้นที่ว่างและจังหวะลักษณะโดยรวมมีเอกภาพ

ภาพที่ 53 โดนัลด์ จัดด์, 100 (Untitled) (1982-1986), อลูมิเนียม, 104.14 x 129.54 x182.88 ซม.
ที่มา : Donald Judd, 100 (Untitled), เข้าถึงเมื่อ 23 ตุลาคม 2558, เข้าถึงได้จาก http://www.chinati.org/ collection/donaldjudd.php.

ผลงาน 100 Untitled,1982-1986 ของโดนัลด์ จัดด์เป็นผลงานที่สร้างจากอลูมิเนียม รูปทรงสี่เหลี่ยม จำนวนถึงหนึ่งร้อยกล่อง พื้นผิวมีลักษณะเรียบเนียนมันวาว มีพื้นที่ว่างเกิดขึ้นด้วยระยะห่างของกล่องที่ถูกจัดวาง อย่างมีระเบียบ มีการซ้ำของรูปทรงสร้างให้เกิดจังหวะในผลงาน การจัดวางใช้หลักคณิตศาสตร์เบื้องต้นด้วย ลักษณะการวางระนาบไปกับพื้น ทุกอย่างเท่าเทียมและสม่ำเสมอแสดงให้เห็นถึงการคิดคำนวณและการวางแผน ที่รัดกุมของศิลปิน ผู้ชมจะได้สัมผัสกับความกลมกลืน ความสมดุล และเอกภาพในผลงาน

ภาพที่ 54 โรเบิร์ต มอร์ริส, Untitled (Three L-Beams) (1969), ไม้อัด, 243.8 x 243.8 x 61 ซม.
ที่มา : Robert Morris, Untitled (Three L-Beams), เข้าถึงได้จาก http://www.galleriesnow.net/shows/robert-morris/.

ผลงาน Untitled, Three L-Beams (1969) ของโรเบิร์ต มอร์ริสเป็นผลงานที่สร้างขึ้นจากไม้อัดมี รูปทรงคล้ายตัวแอล “L” จานวนสามชิ้นถูกจัดวางในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป พื้นผิวมีความเรียบเนียน ปรากฏพื้นที่ว่างบริเวณโดยรอบของผลงานศิลปะ การจัดวางผลงานมีความสมดุล เน้นการซ้ำของรูปทรงที่ถูกจัดเรียงในลักษณะที่แตกต่างกันออกไป สร้างให้เกิดจังหวะและทิศทางในตัวผลงาน จากลักษณะทางกายภาพทั้งส่วนของรูปทรงและพื้นผิวที่มีลักษณะใกล้เคียงกันทำให้ผลงานโดยรวมมีความกลมกลืน

จากลักษณะการสร้างสรรค์ของผลงานทั้งห้าชิ้นของศิลปินทั้งห้าคนจะเห็นได้ว่าผลงานมีรูปแบบที่ “เน้นความเรียบง่าย” เป็นการสร้างสรรค์ที่ใช้เพียงรูปทรงทางเรขาคณิต ขจัดสิ่งที่จะเป็นการตกแต่ง หรือประดับ ประดาให้เหลือเพียงทัศนะธาตุพื้นฐานทางด้านพื้นผิวนั้นก็ปล่อยให้คุณสมบัติของวัตถุแต่ละชิ้นแสดงตัวอย่างอิสระ ผลงานทั้งห้าชิ้น “ไม่แสดงความเป็นรูปธรรม” (Non-Representational) สัญลักษณ์ หรือเรื่องราวเนื้อหา แต่กลับให้ความสำคัญกับรูปทรงเรขาคณิตพื้นฐาน ทำให้รายละเอียดปลีกย่อยหรือสิ่งที่นอกเหนือจากความเป็นรูปทรงถูกตัดขาดออกไป ผลงานจึงมีลักษณะเป็นนามธรรม ไม่เป็นตัวแทน สัญลักษณ์ หรือสื่ออารมณ์ใด ๆ ผลงานทั้งห้าชิ้น “ไม่แสดงอัตลักษณ์” (Identity) ไม่ปรากฏการแสดงทักษะฝีมือของศิลปิน แต่กลับให้ความสำคัญใน เรื่องความแม่นยำของรูปทรง ผลงานไร้ที่ติ และการสร้างสัดส่วนที่สมบูรณ์ ผลงานทั้งห้าชิ้น “มุ่งนำเสนอรูปทรง เป็นสำคัญ” ผลงานมีลักษณะเป็นนามธรรม ใช้เพียงรูปทรงเรขาคณิตพื้นฐาน ปราศจากเรื่องราวหรือเนื้อหาใน การตีความผู้ชมจะได้สัมผัสถึงความงามของรูปทรง พื้นผิว สัดส่วน และจังหวะด้วยประสบการณ์ตรงของตนเอง นอกจากนี้ผลงานทั้งห้าชิ้นมี “ลักษณะต่อต้านศิลปะกระแสหลัก” การเลือกใช้วัสดุที่ผ่านกระบวนการ อุตสาหกรรม โดยแทบมิได้จัดการกับวัตถุ เช่น เจาะ ฉลุ เชื่อม ดัด แต่กลับนำมาใช้เช่นเดียวกับวัสดุสำเร็จรูป เป็นปฏิกิริยาหนึ่งในการต่อต้านศิลปะกระแสหลักของยุโรป โดยพยายามตัดขาดความเชื่อมโยงทางประวัติศาสตร์ อีกทั้งยังเป็นการสร้างความคลุมเครือว่าสิ่งใดคือศิลปะหรือไม่ใช่ศิลปะ เพื่อหาอิทธิพลและความสอดคล้องระหว่างปรัชญาเซนและศิลปะมินิมอลอาร์ต จึงจำเป็นที่จะต้องนำลักษณะการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปะมินิมอลอาร์ตซึ่งแบ่งได้เป็น 6 ลักษณะได้แก่ 1. เน้นความเรียบง่าย 2. ไม่แสดงความเป็นรูปธรรม 3. ไม่แสดงอัตลักษณ์ 4. มุ่งนำเสนอรูปทรงเป็นสำคัญ 5. มีลักษณะพหูพจน์และเอกพจน์ 6. ต่อต้านศิลปะกระแสหลัก มาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับหลักคิดของปรัชญาเซน อันประกอบไปด้วย 1.คุณลักษณะ ของปรัชญาเซน 2.ขั้นตอนและวิธีการแห่งเซน 3.บุคลิกภาพเซน และ4.สุนทรียภาพแห่งเซน

พื้นที่ (Space)

คำว่า พื้นที่ หรือในภาษาอังกฤษใช้คำว่า Space นั้น มีความหมายที่ถูกนิยามอยู่หลากหลายรูปแบบ โดยคำว่า Space นั้นมีรากศัพท์มาจากภาษาละตินคือคำว่า Spatium ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกับรากศัพท์ภาษากรีกคำว่า Stadion และรากภาษากลุ่ม Indo-European คำว่า spei แปลว่าขยายและเติบโต (To Flourish, To expand, To succeed) และรากศัพท์เหล่านี้ยังขยายความไปยังภาษาฝรั่งเศส (espace) อิตาเลียน (spazio) และสเปน (Espacio) นอกจากนั้น คำว่า Space ยังมีความสัมพันธ์ในเชิงภาษาศาสตร์กับคำว่า ว่างเปล่า หรือ Void อันมีที่มาจากภาษาละติน Vocious แปลว่าทำให้ว่าง แต่แนวคิดของ Space นั้นพบว่าปรากฏเป็นศัพท์ทางสถาปัตยกรรมในช่วง ปลายศตวรรษที่ 19 ซึ่งถือกำเนิดควบคู่กับงานสถาปัตยกรรม Modernism ซึ่งก่อนหน้านั้นยังไม่ปรากฏแนวคิดของ space ในงานสถาปัตยกรรมแต่อย่างใด (ต้นข้าว ปาณินท์, 2548, น. 78-79) อาจจะกล่าวได้ว่าการออกแบบก่อสร้าง ในสมัยโบราณนั้นอาศัยหลักการ หรือสุนทรียศาสตร์ที่เกิดขึ้นในยุคสมัยของตน เช่น หลักทาง คณิตศาสตร์ของ ยูคลิด (Euclid) ในสมัยกรีกที่ถูกกล่าวอ้างว่าเป็นหลักการที่สมบูรณ์แบบ จนกลายมาเป็นรากฐานในการก่อสร้างสถาปัตยกรรม หรือแม้แต่ทฤษฎีสัดส่วนทองคำ (Golden Section) ที่เกิดขึ้นร่วมยุคเดียวกันนั้น ได้แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างอัตราส่วนทางเรขาคณิตกับสัดส่วนของ สี่เหลี่ยมผืนผ้า สะท้อนออกมาในงานออกแบบอาคารทางศาสนา (โอชนา พูลทองดีวัฒนา, 2557, น. 7)

แนวคิดของ space นั้นนอกจากจะมีนิยามถึงพื้นที่ทางกายภาพอันเป็นความจริงเชิงประจักษ์ ที่สามารถวัดได้ในเชิงปริมาตรแล้ว ยังเป็นระบบความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์ หรือสิ่งมีชีวิตกับสิ่งแวดล้อม อันหมายถึง การรับรู้ขอบเขตพื้นที่ด้วยสัญชาตญาณความสัมพันธ์ซึ่งรวมไปถึงการรับรู้ตำแหน่ง ทิศทาง ลำดับ และระบบระเบียบของสิ่งรอบตัวไม่ว่าสิ่งนั้นจะเป็นวัตถุ หรือปรากฏการณ์ (ต้นข้าว ปาณินท์, 2548, น. 79) ซึ่งสัมพันธ์กับแนวคิดของ อิมมานูเอล คานท์ (Immanuel Kant, 1724-1804) นักปรัชญาชื่อดังแห่งศตวรรษที่ 18 ที่ได้อธิบายไว้ว่า

“จิตประกอบด้วยรูปแบบการรับรู้ที่เป็นสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้ว (priori) ตั้งแต่เกิดก่อนที่มนุษย์จะมีประสบการณ์ใด ๆ ซึ่งการรับรู้ที่มีอยู่แล้วนั้นได้แก่ มโนทัศน์เรื่องกาล (Time) และเทศะ (Space)” (โอชนา พูลทองดีวัฒนา, 2557, น. 124)

ในทางสังคมศาสตร์ นักทฤษฎีหลังสมัยใหม่ มองพื้นที่ในฐานะสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่ประจุไว้ด้วยความหมาย (code space) พื้นที่ทางกายภาพต่าง ๆ เช่น เกาะ ป่า สวนสาธารณะในเมือง หรือพื้นที่ในบ้านเรือนมิได้เป็นเพียงวัตถุหรือที่ว่างหรือสภาพแวดล้อมข้างนอกตัวเราที่มีไว้เพื่อประโยชน์ใช้สอยเท่านั้น แต่วิธีการจัดการพื้นที่เหล่านั้นได้สะท้อนวิธีคิดที่เรามีต่อพื้นที่ เช่น การที่ชาวบ้านใช้สอยพื้นที่ป่า ทำให้เราทราบว่าพวกเขามีภาพของป่าในฐานะพื้นที่ที่ศักดิ์สิทธิ์ มีจารีตข้อห้าม และพิธีกรรมซึ่งสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติ คนกับสิ่งเหนือธรรมชาติ และ

ความสัมพันธ์ระหว่างคนในหมู่บ้านที่ใช้ผืนป่านั้น (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 12, น. 66) Lefebvre (1991) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสได้แบ่งความหมายของพื้นที่ออกเป็น 3 ระดับ

1. Physical space ซึ่งหมายถึง พื้นที่ที่เป็นธรรมชาติด้านกายภาพจักรวาล มีอยู่ 2 ส่วน ด้วยกัน คือ พื้นที่ทางภูมิศาสตร์ จะถูกศึกษาโดยนักภูมิศาสตร์และนักธรณีวิทยา ส่วนที่สองคือ ร่างกายมนุษย์มักจะถูกศึกษาในทางการแพทย์

2. Mental space เป็นพื้นที่ตามทัศนะของนักปรัชญาและนักคณิตศาสตร์ซึ่งหมายถึง การรับรู้พื้นที่ในทางจิตใจ เช่น ความรู้สึกผูกพันกับพื้นที่ ความรู้สึกสะดวกสบาย เป็นพื้นที่ในเชิง จิตวิทยาและความคิด

3. Social space and Social practice เป็นพื้นที่ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นด้วยกิจกรรม ปฏิบัติการ โครงการต่าง ๆ การใช้สัญลักษณ์ การสร้าง utopia รวมทั้งการทำให้เป็นปริมณฑล (sphere) (กาญจนา แก้วเทพ, 2544, น. 568-569)

ต่อมา Lefevre ได้กล่าวถึงกระบวนการสร้างพื้นที่ในผลงานเขียนของเขาชื่อ Product of Space ไว้ว่า พื้นที่ทางสังคมเป็นอาณาบริเวณที่รวบรวมเอาสิ่งที่ถูกสร้างและความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ ไว้ด้วยกัน ดังนั้นพื้นที่ทางสังคมจึงเป็นที่ ๆ เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างการผลิตทางสังคม (social product) และการสืบทอดทางสังคม (social reproduction) ดังนั้นมโนทัศน์ในการสร้างพื้นที่ของ Lefebvre จึงประกอบไปด้วยองค์ประกอบสำคัญ 3 ประการ ได้แก่

1. Spatial Practice

เป็นความสัมพันธ์ต่อพื้นที่ในเชิงวิพากษ์ ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ ที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันโดยแสดงออกให้เห็นได้จากพฤติกรรมของมนุษย์ต่อพื้นที่ต่าง ๆ อย่างที่เห็นและที่เป็น เช่นการใช้ชีวิตประจำวัน จะมีในส่วนที่เป็นสาธารณะกับส่วนตัว พื้นที่การทำงานกับพื้นที่พักผ่อน ซึ่งในแต่ละสังคมจะมีลักษณะแตกต่างกันออกไป

2. Representation of Space

เป็นพื้นที่แบบมโนทัศน์ (conceptualized) ที่เป็นผลผลิตของศาสตร์ และความเป็นเหตุเป็นผล เกิดจาก กระบวนการคิดว่าพื้นที่คืออะไร เช่น แผนที่ การวางผังเมือง และระบบสารสนเทศภูมิศาสตร์ เป็นต้น

3. Representational Space

พื้นที่ในแบบสุดท้ายนี้มีลักษณะที่แสดงผ่านความสัมพันธ์กับสัญลักษณ์ และจินตนาการ เป็นพื้นที่ ๆ เป็นได้ทั้งของจริงและพื้นที่สมมติ เกิดจากการระลึกรู้ และความรู้สึกเป็นพื้นที่ ๆ เต็มไปด้วยความหมาย และปรับเปลี่ยนไปโดยการที่ผู้คนใช้ชีวิตอยู่ในพื้นที่นั้น ๆ (ศุภยดา ประดิษฐ์ไวทยากร, 2555, น. 7-8)

แนวคิดหลังสมัยใหม่ ให้ความเห็นว่า พื้นที่ทั้งในมิตินามธรรมและรูปธรรมนั้นไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะพื้นที่ทั้งสองแบบนี้ถูกเชื่อมโยงไว้ด้วยมโนทัศน์ของอำนาจและการนิยาม จึงจำเป็นที่จะต้องลากเส้นแบ่งสิ่งนั้นออกจากสิ่งที่ไม่ใช่สิ่งนั้น ดังนั้นการสร้างอัตลักษณ์หรือตัวตนของเราและการสร้างพื้นที่นั้นจึงสัมพันธ์กับวิธีคิดเชิงพื้นที่ที่ไม่อาจแยกออกจากความรู้เกี่ยวกับตัวตนและระยะห่างระหว่างเรากับสิ่งอื่น (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 12, น. 68) Shunya Yoshimi นักสังคมวิทยาเชิงวัฒนธรรมชาวญี่ปุ่น ได้เสนอแนวคิดเรื่องพื้นที่ผ่านมุมมองนักสังคมวิทยาไว้ด้วยกัน 4 แบบ ได้แก่

1. พื้นที่ในฐานะที่เป็นธรรมชาติ (เป็นอาณาเขตที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ) เป็นพื้นที่ตามมุมมองมนุษย์วิทยา

2. พื้นที่ในฐานะที่เป็นวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการมองพื้นที่แบบพื้นที่นิเวศวิทยาวัฒนธรรมและจิตวิทยาสิ่งแวดล้อม

3. พื้นที่ในฐานะที่เป็นโครสร้าง เป็นการมองพื้นที่ตามมุมมอง สัญศาสตร์เมือง

4. พื้นที่ในฐานะที่เป็นความสัมพันธ์ ซึ่งเป็นมโนทัศน์เรื่องพื้นที่ตามมุมมองแบบสังคมวิทยาเมืองแนวใหม่

ทั้งนี้ Yoshimi ยังให้ความเห็นเกี่ยวกับพื้นที่ว่า พื้นที่เป็นเสมือนตัวกลางของปฏิบัติการทางสังคม ที่มีลักษณะอันเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างความหมายแผงอยู่ในตัว ซึ่งมุมมองดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า พื้นที่คือเวที ที่เกิด การกระทำระหว่างกันทางสังคม เป็นการปะทะ ประสานกัน และก่อให้เกิดการสร้างความหมายอยู่ตลอดเวลา

Manuel Castells (1999) กล่าวว่าพื้นที่เป็นผลผลิตทางวัตถุ ในลักษณะความสัมพันธ์กับผลผลิตทางวัตถุอื่น ๆ รวมทั้งผู้คนซึ่งเกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ทางสังคมที่ถูกกาหนดไว้ ในเชิงประวัติศาสตร์ ซึ่งได้นำรูปร่าง หน้าที่ และความหมายมาสู่ตัวบท (มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558, น. 24, อ้างจาก Yoshomi Shunya, 1992, p. 139)

ตั้งแต่ความหมายของพื้นที่ ที่มาจากคำว่า space ในภาษาอังกฤษ ซึ่งสัมพันธ์กับคาว่าที่ว่าง (void) ในขณะเดียวกันคำว่า space ยังมีลักษณะเป็นที่ว่างอันไร้ขอบเขต ในการศึกษานิยามของคำว่าพื้นที่จึงปรากฏแนวคิดหลากหลายรูปแบบ โดยสามารถแยกพื้นที่ออกเป็น พื้นที่นามธรรมและรูปธรรม ซึ่งพื้นที่ทั้งสองแบบนี้มักจะสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ขาด ไม่ว่าการประกอบสร้างทางพื้นที่จะเกิดขึ้นที่ไหน อย่างไร จำเป็นจะต้องดำเนินไปตามความสัมพันธ์ของสิ่งที่อยู่รายล้อมรอบตัว โดยเฉพาะความสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรม อันเป็นตัวกำหนดรูปแบบและบริบทของพื้นที่นั้น ๆ

อีกแนวคิดที่น่าสนใจ คือแนวคิดของมิเชล ฟูโกต์ นักปรัชญาชาวฝรั่งเศส ที่ให้ความสนใจพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ชนิดอื่น ๆ และการเข้าไปมีความสัมพันธ์ของพื้นที่ชนิดนี้กับพื้นที่ชนิดอื่น ๆ มีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสงสัย การสร้างความมั่นคง หรือไม่ก็สลายความสัมพันธ์ที่มีอยู่เดิมลงพื้นที่ที่ทำหน้าที่เชื่อมโยงพื้นที่อื่น ๆ เข้าด้วยกัน ขณะเดียวกันก็ขัดแย้งกับพื้นที่เหล่านี้ไปพร้อม ๆ กัน

พบว่ามีอยู่ 2 ชนิดดังนี้ 1.) พื้นที่ในอุดมคติ (the utopias) เป็นพื้นที่ในจินตนาการที่เชื่อมโยงหรือไม่ก็ขัดแย้งกับพื้นที่จริงในสังคม แต่เป็นพื้นที่ที่ไม่มีจริงในสังคม (the unreal spaces) 2.) พื้นที่แบบพิเศษ (heterotopias) เป็นพื้นที่ ๆ เชื่อมโยงสะท้อน หรืออยู่ระหว่างพื้นที่ในอุดมคติกับพื้นที่จริง (real spaces) จึงมีทั้งมิติของพื้นที่จริงและมิติในอุดมคติอยู่ด้วยกัน ความสำคัญของพื้นที่ประเภทนี้คือ เป็นพื้นที่ ๆ มนุษย์ในสังคมใช้ชีวิตอยู่เป็นส่วนใหญ่ เป็นทั้งพื้นที่จริงและพื้นที่ที่สังคมสร้างขึ้นมาอยู่ด้วยกัน ฉะนั้นพื้นที่ชนิดนี้จึงอยู่นอกเหนือขอบเขตของพื้นที่ชนิดอื่น ๆ ในสังคม เช่น สุสาน โบสถ์ โรงละคร สวน พิพิธภัณฑ์ และห้องสมุดเป็นต้น เป็นพื้นที่ ๆ มีอยู่ในทุกสังคม ในทุกวัฒนธรรมของโลก ยกตัวอย่าง เช่น สุสาน (the cemetery) เป็นสถานที่พิเศษ ที่เชื่อมโยงพื้นที่ชนิดต่าง ๆ ในสังคมเข้าด้วยกัน เช่น เมือง ชนบท หมู่บ้าน เพราะทุกคนจะต้องมีญาติอยู่ในพื้นที่นี้ เป็นพื้นที่มีการเปลี่ยนแปลงตำแหน่ง แห่งที่ตามกาลเวลาและวัฒนธรรมเสมอ และสามารถอยู่ร่วมกับพื้นที่อื่น ๆ ในสังคมได้ เป็นได้ทั้งพื้นที่ (space) สถานที่ (place) และที่ตั้ง (site) ทำหน้าที่เชื่อมความแตกต่างเหล่านี้เข้าด้วยกัน โดยผ่าน การทำหน้าที่สร้างจินตนาการเพื่อเปิดพื้นที่จริงแบบต่าง ๆ ในสังคม และทำหน้าที่สร้างพื้นที่แบบอื่น ๆ ขึ้นมาด้วย (ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2554, น. 199-204)

พื้นที่สาธารณะ (Public Space)

เมื่อกล่าวถึงคำว่าพื้นที่สาธารณะ เรามักจะพบว่างานเขียนทางวิชาการบางชิ้นใช้คำว่าปริมณฑลสาธารณะแทน หรือใช้กล่าวอ้างร่วมกัน ซึ่งคำว่าพื้นที่สาธารณะ และปริมณฑลสาธารณะอาจเป็นคำที่สามารถใช้ทดแทนกันได้ในบางกรณี แต่จริง ๆ แล้วคำสองคานี้มีนัยความหมายที่แตกต่างกันอยู่ ปริมณฑลสาธารณะ นั้นหมายความถึงสำนึกของการสร้างสรรค์ความเป็นพลเมืองและประชาสังคม ซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรม ขณะที่ พื้นที่สาธารณะ จะเป็นการแสดงออกอย่างเป็นรูปธรรมในลักษณะต่าง ๆ ของปริมณฑลสาธารณะ อันสืบเนื่องมาจากการมีสำนึกความเป็นพลเมืองและประชาสังคมอยู่ (สุธาริณ คูณผล, 2541, น. 147-166)

ฮันนาห์ อาเร็นดท์ (Hannah Arendt) ได้ ให้นิยามเกี่ยวกับพื้นที่สาธารณะว่าเป็น Public Space as Common world จากการที่ผู้คนอยู่ร่วมกันอย่างมีส่วนร่วม เป็นโลกที่มีการแบ่งปัน ซึ่ง “โลก” ในที่นี้หมายถึง โลกที่สัมพันธ์กับวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น (human artifact) เป็น ความสัมพันธ์ที่ดำเนินไปแล้วอยู่ร่วมกันได้ในสังคม เช่น สังคมมวลชน (mass social) ซึ่งในพื้นที่สาธารณะหรืออาณาบริเวณสาธารณะนั้น จะมีการอยู่ร่วมกัน ของคนที่รู้จักกันและคนที่ไม่รู้จักกันอยู่ ในพื้นที่หรือโลกใบเดียวกัน ดังเช่น นิยามที่เสนอโดย ไมเคิล บริลล์ (Micheal Brill) ซึ่งได้กล่าวถึงพื้นที่สาธารณะว่าประกอบด้วยพื้นที่ทางกายภาพที่สัมพันธ์กับชีวิตสาธารณะ ซึ่งเข้าถึงได้และมีกลุ่มคน ผู้ใช้หลากหลายที่ใช้พื้นที่ร่วมกัน ทั้งที่มีส่วนร่วมและร่วมสังเกตการณ์ โดยเป็นพื้นที่ทางสังคมที่มีทั้งคนในระดับบุคคล กลุ่มเพื่อน ครอบครัว ชุมชนเมืองรวมเข้าไว้ด้วยกัน และรองรับความต้องการเพื่อผลประโยชน์ต่อ

สาธารณชน ดังนั้นผู้คนหรือกลุ่มคนที่เข้ามาร่วมกันในพื้นที่สาธารณะนั้นจะถูกเชื่อมโยงกันด้วยประเด็นหรือความสนใจที่เป็นสาธารณะที่ทุกคนมีความเห็นร่วมกัน แสดงให้เห็นถึง การเชื่อมโยงกันของ อาณาบริเวณสาธารณะและอาณาบริเวณส่วนตัวในแนวคิดของการอยู่ร่วมกัน (being together) บนเงื่อนไขของการแบ่งผลประโยชน์สาธารณะบนพื้นที่เดียวกัน (ศุภชัย ชัยจันทร์ และณรงพน ไล่ประกอบทรัพย์, 2559)

เยอร์เกน ฮาเบอร์มาส (Jurgen Habermas) นักปรัชญาด้านสังคมศาสตร์ชาวเยอรมัน ได้กล่าวว่า พื้นที่สาธารณะ หมายถึง พื้นที่ ๆ คนใช้ร่วมกันเป็นสมบัติของคนในสังคม เป็นพื้นที่ ๆ คนสามารถแสดงออกทางความคิดได้อย่างเสรี ภายใต้ขอบเขตที่สังคมกำหนด พื้นที่สาธารณะไม่ใช่แค่พื้นที่ทางกายภาพ แต่เป็นพื้นที่เชิงสัญลักษณ์ที่สื่อสารสัญญะ ความหมายของสิทธิเสรีภาพ และโอกาสในการมีชีวิตสาธารณะของคนในสังคมนั้นอย่างไรก็ตาม เมื่อเกิดแนวคิดทางการเมืองขึ้นทำให้หลายฝ่ายมองหาว่า จุดยืนของพื้นที่สาธารณะควรเป็นอย่างไร พื้นที่สาธารณะเพื่อใคร พื้นที่สาธารณะที่เท่าเทียมกันเป็นอย่างไร ส่งผลให้เกิดพื้นที่สาธารณะเชิงประชาคมทั้งที่เป็นทางการ เช่น ลานโล่งที่เข้าถึงได้ และที่ไม่เป็นทางการ เช่น ร้านตัดผม ร้านกาแฟ ผับ (public house) (รวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี, 2557, น. 34) เป็นต้น

พัฒนาการของพื้นที่สาธารณะ

การปรากฏของพื้นที่สาธารณะนั้น พบว่ามีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยถือกำเนิดขึ้นมาพร้อมกับวิวัฒนาการทางสังคมของมนุษย์ พื้นที่สาธารณะในแต่ละช่วงสมัยนั้นจะมีความแตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมและสังคม ซึ่งพื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันตกสามารถแบ่งวิวัฒนาการได้ 3 ช่วงยุคดังนี้

1. พื้นที่สาธารณะยุคแบบแผนประเพณี

พื้นที่สาธารณะในยุคประเพณีนี้ เริ่มขึ้นในสมัยคริสต์ศักราช 50-1500 เป็นพื้นที่ของเมือง ต่าง ๆ ที่เจริญเติบโต ในลักษณะเชิงแบบแผนประเพณี มีลักษณะการออกแบบที่เน้นโครงสร้างความงาม ที่สมบูรณ์แบบ เพื่อความเป็นสถาบันเมือง ตลอดจนเน้นประโยชน์ใช้สอยและความหมายของพื้นที่ ได้แก่ ถนน และจัตุรัส ซึ่งในสมัยกรีกและโรมันนิยมสร้างจัตุรัสไว้ในตำแหน่งที่สำคัญของเมือง เช่น ศูนย์กลางของเมือง ทางเข้าเมือง เป็นต้น ต่อมาในศตวรรษที่ 18 หรือสมัยเรอเนอซองค์นิยมสร้าง สวนประชุม หรือฟอรั่ม (forum) เป็นองค์ประกอบหลักของเมือง ที่สนับสนุนการใช้ชีวิตสาธารณะ ดังนั้นฟอรั่มจึงได้รับการออกแบบให้ยิ่งใหญ่และสง่างาม โดยมากพื้นที่สาธารณะในยุดแบบแผนประเพณี นี้ มักจะถูกกำหนดโดยทางการ หรือกลุ่มชนชั้นผู้นำ เพื่อใช้พื้นที่ในการทำกิจกรรมของราชสานัก หรือสันทนาการทางสังคมโดยให้ประชาชนเข้ามาใช้พื้นที่สาธารณะด้วย

2. พื้นที่สาธารณะยุคสมัยใหม่

หลังช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา พื้นที่สาธารณะในยุคสมัยใหม่ เน้นการออกแบบที่เอื้อต่อประโยชน์ใช้สอย (functionalism) และเป็นสากลนิยม (international style) พื้นที่สาธารณะในยุคนี้มักถูกสร้างในแบบสวนสาธารณะ (public park) และมีความเป็นทางการตามทฤษฎีการออกแบบ แต่อย่างไรก็ตามพบว่า พื้นที่สาธารณะที่ถูกออกแบบมานี้ไม่ได้อ้างอิงถึงความสำคัญของชีวิต สังคม และมุมมองของมนุษย์ผู้ใช้พื้นที่ นอกจากนั้นกลุ่มอาคารยังถูกสร้างให้อยู่อย่างโดดเดี่ยว ไม่มีความเชื่อมต่อกัน ส่งผลให้ผู้คนมีปฏิสัมพันธ์กันน้อยลง อีกทั้งการคมนาคมส่วนใหญ่ไม่อานวยความ สะดวกต่อคนเดินเท้า เพราะผู้คนหันมาใช้ยานพาหนะในการเดินทาง จึงทำการเข้ามาใช้พื้นที่สาธารณะลดน้อยลงตามไปด้วย นักวิชาการเชิงสภาพแวดล้อมออกมาตั้งคำถามเกี่ยวกับพื้นที่สาธารณะที่มีคุณภาพต่อชีวิตของคนเมือง จึงทำให้เกิดแนวคิดการออกแบบชุมชนเมือง(urban design) ขึ้นทั้งในทวีปยุโรป อเมริกา และออสเตรเลีย เพื่อมุ่งค้นหาพื้นที่สาธารณะที่มีคุณค่า สร้างความงาม และสื่อความหมายแก่การมีชีวิต กระตุ้นให้เกิดแนวคิดเรื่องพื้นที่สาธารณะที่หลากหลายยิ่งขึ้นในเชิงกายภาพ ทั้งยังรวมไปถึงการเกิดพื้นที่สาธารณะเชิงการเมืองตามแนวคิดของฮาเบอร์มาส

3. พื้นที่สาธารณะยุคปัจจุบัน

สืบเนื่องจากปัญหาด้านกายภาพของพื้นที่สาธารณะในยุคสมัยใหม่ที่มีการออกแบบไม่เอื้อต่อการใช้งานของผู้คน นักวิชาการในยุคปัจจุบันจึงสำรวจไปถึงกลุ่มคนผู้ใช้งาน และกิจกรรมที่เกิดขึ้นบนพื้นที่สาธารณะ Amos Rapoport สถาปนิกและนักเขียนคนสำคัญได้ศึกษาเกี่ยวกับภูมิหลังทางวัฒนธรรมและระบบกิจกรรมที่มีผลต่อพื้นที่ เขากล่าวถึงบทบาทของนักออกแบบว่า “ไม่เพียงแต่การสร้างพื้นที่ (space) เท่านั้นแต่ยังสรรค์สร้างสถานที่ผ่าน (place) ผ่านการสังเคราะห์ขององค์ประกอบของสภาพแวดล้อมและสังคม เป้าหมายเพื่อให้สอดคล้องกับกายภาพกับบริบทวัฒนธรรม และความต้องการของผู้ใช้ขณะนั้นมากที่สุด” เมื่อโลกก้าวเข้าสู่ศตวรรษที่ 21 กระแสโลกาภิวัฒน์และความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการสื่อสาร พัฒนาการของระบบอินเตอร์เน็ต ได้ให้กำเนิดพื้นที่สาธารณะเสมือนจริงขึ้นในโลกออนไลน์ หรือเรียกว่า พื้นที่สาธารณะในโลกเสมือนจริง (virtual public space) เป็นสังคมออนไลน์ที่คนมาแลกเปลี่ยนความคิดกันโดยไม่ต้องพบหน้ากันตัวต่อตัว สามารถแลกเปลี่ยนทางเดียว หรือหลายทางได้อย่างไร้ขีดจากัด ยกตัวอย่างเช่น MSN Chat room และ Facebook ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมอยู่ในทุกวันนี้ แต่อย่างไรก็ตาม การที่ผู้คนหันไปใช้พื้นที่สาธารณะในโลกเสมือนจริงมากขึ้น ส่งผลให้พื้นที่สาธารณะทางกายภาพลดบทบาทลง และยังกระทบถึงปฏิสัมพันธ์ของคนในเมืองอีกด้วย

พื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออก

ประเทศในซีกโลกตะวันออกส่วนใหญ่มีวิถีชีวิตผูกพันกับเกษตรกรรม ทำให้พื้นที่สาธารณะปรากฏอยู่ในรูปแบบของพื้นที่ธรรมชาติ และพื้นที่ทางธรรมชาตินี้มีบทบาทสำคัญต่อการ ดำเนินชีวิตของชนชาติเอเชียอย่างมาก ยกตัวอย่างเช่น แม่น้ำลำธาร ไร่นา และป่าเขา ซึ่งผู้คนส่วนใหญ่ใช้ดำเนินกิจกรรมเพื่อดารงชีวิตร่วมกัน และมีปฏิสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด ตั้งแต่ในระดับ ครอบครัว ชุมชน เมือง จนไปถึงระดับภูมิภาค การเกิดขึ้นของเมืองในสังคมตะวันออกบนรากเหง้าทางเกษตรกรรมนั้น เริ่มต้นจากการ ทำป่าให้เป็นนา ทำนาให้เป็นบ้าน และทำบ้านให้เป็นเมือง O'conner และ Mcgee กล่าวว่า การเกิดพื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออกนั้นไม่ได้เป็นแบบแผนหรือถูกวางโครงสร้างไว้อย่างจงใจ เฉกเช่นพื้นที่สาธารณะในตะวันตกที่มักจะถูกออกแบบให้สัมพันธ์กับสถาปัตยกรรม พื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออกนั้นเริ่มต้อนจากสังคมชนบทมาสู่เมือง (from rural to urban city) เป็นกระบวนการเติบโตตามธรรมชาติของความต้องการที่เพิ่มขึ้น (growth by needs) จึงไม่เน้นแบบแผน (non-structure) ไม่เป็นทางการ (informal) แต่เป็นไปตามครรลองและรากเศรษฐกิจสังคมเกษตรกรรม (agriculture based economy) และลักษณะสังคมที่เกี่ยวพันธ์กับเกษตรกรรมนี้ส่งผลให้คนชื่นชอบพื้นที่สาธารณะที่สามารถมีส่วนร่วมกันในกลุ่ม พวก และชุมชน ซึ่งพื้นที่สาธารณะจะปรากฏในรูปแบบของพื้นที่ในชีวิตประจำวันในสังคมเพาะปลูก เช่น ไร่นา หรือลานนวดข้าว เป็นต้น ดังนั้นพื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออกจึงผูกติดกับกิจกรรมทางเกษตรกรรมบนพื้นที่ที่เป็นทั้งที่อยู่อาศัยและที่ทำกิน

นอกจากการพึ่งพาอาศัยพื้นที่ธรรมชาติในการดำรงชีวิต สังคมตะวันออกยังมีพื้นที่สาธารณะที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อทางสังคมและวัฒนธรรม ได้แก่ หลักบ้าน หลักเมือง เสาเมือง สะดือเมือง ประตู หรือกำแพง เป็นต้น ซึ่งความสำคัญของพื้นที่เชิงความเชื่อ คือ เป็นสถานที่สื่อสารกันทาง สังคม วัฒนธรรมและความเชื่อเพื่อความเป็นหมู่เหล่าเดียวกัน พื้นที่นี้จึงไม่ใช่พื้นที่สาธารณะเชิงกายภาพทั่วไป นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวว่า กรณีหมู่บ้านไทยสมัยโบราณมีพื้นที่สาธารณะอยู่ทั่วไป ทั้งวัด บ่อน้ำ ป่าใกล้บ้าน ศาลปู่ตา โรงเรียน หรือท้องนาหลังเก็บเกี่ยว พื้นที่สาธารณะกับพื้นที่ส่วนตัวในหมู่บ้านสมัยโบราณคาบเกี่ยวกัน เช่น ใต้ถุนเรือนมักเปิดให้คนเดินผ่านได้ ถึงแม้ทุกคนจะมีสิทธิ์ใช้พื้นที่สาธารณะร่วมกัน แต่ก็ไม่ไร้ขอบเขต เพราะทุกพื้นที่สาธารณะมีกฎเกณฑ์กำกับอยู่ทั้งสิ้น หากละเมิดจะต้องขอขมา ซึ่งทุกคนจะต้องปฏิบัติตามจารีตที่สืบต่อกันมา เช่น พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์บางพื้นที่อนุญาตให้เฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่จะมีสิทธิ์ได้เข้าไป หรือบางพื้นที่ไม่อนุญาตให้ชาวบ้านสามัญเข้าไปแสดงให้เห็นว่าลำดับชนชั้นเป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลต่อการเข้าใช้พื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออก

อีกประเภทหนึ่งของพื้นที่สาธารณะที่พบในสังคมตะวันออก เป็นพื้นที่ที่มักจะเกิดตามวาระโอกาส เช่น งานประเพณี งานศพ งานแต่งงาน ซึ่งพื้นที่สาธารณะประเภทนี้เป็นที่ ๆ คนมาเจอกันเมื่อถึงเวลาที่ต้องทำกิจกรรมบางอย่างร่วมกัน ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ พูดคุยสารทุกข์สุขดิบ รับรู้ข่าวสาร เกิดการแลกเปลี่ยนข้อมูลกัน เมื่อจบกิจก็แยกย้ายกันไป พื้นที่สาธารณะชั่วคราวนี้เป็นเครื่อง

แสดงความสัมพันธ์ทางสังคม และการเป็นสมาชิกในสังคม มีนัยยะของการแสดงตัวตนของสมาชิกในสังคมนั้น การเกิดพื้นที่สาธารณะในสังคมตะวันออกนี้คงหลีกเหลี่ยงอิทธิพลจากตะวันตกไปเสียไม่ได้ การเข้ามาแสวงหาอาณานิคมและการแลกเปลี่ยนทางการค้าของชาติตะวันตกส่งผลให้กายภาพของเมืองตะวันออกมีลักษณะผสมผสานระหว่างเมืองพื้นเมือง เมืองอาณานิคม และเมืองตะวันออกทั้งเชิงโครงสร้าง องค์ประกอบ และหน้าตา เมืองหลักของตะวันออกจึงมีพื้นที่สาธารณะหลากหลายแบบแผนทั้งแบบพื้นเมือง เช่น ลำธาร ตลาด วัด แบบตะวันตก เช่น จัตุรัส ลานน้ำพุ และแบบตะวันออก เช่น วงเวียนมังกรหรือลานพิธีกรรม เป็นต้น

ถึงแม้พื้นที่สาธารณะส่วนใหญ่ในสังคมตะวันออกจะเกิดขึ้นในธรรมชาติ ตามวิถีชีวิตของสังคมเกษตรกรรม ซึ่งในปัจจุบันพบได้ตามชนบทหรือพื้นที่ ๆ ห่างไกลจากศูนย์กลางในยุคที่การเมืองเบ่งบานและรับเอาอิทธิพลการปกครองจากตะวันตกเข้ามารัฐบาลได้กำหนดให้มีพื้นที่สาธารณะที่เป็นทางการขึ้นมา เพื่อใช้ในกิจการบ้านเมือง ยกตัวอย่างเช่น สนามหลวง เป็นสถานที่ใช้ประกอบกิจกรรม พิธีสำคัญของรัฐบาล ภายหลังถูกใช้เป็นที่รวมตัวกันของประชาชน โดยเฉพาะกลุ่มเคลื่อนไหวทางการเมือง มักจะใช้บริเวณสนามหลวงเป็นที่ชุมนุมต่อรองกับรัฐบาล อีกทั้งยังเป็นที่ที่คนชายขอบอาศัยดำรงชีวิต เช่น ขอทาน คนไร้บ้าน พ่อค้าหาบเร่ เป็นต้น

อย่างไรก็ตามเมื่อมีพื้นที่สาธารณะเกิดขึ้นในสังคม ก็ย่อมพบปัญหาที่มาพร้อมกับการใช้พื้นที่สาธารณะเหล่านี้ทั้งปัจจัยภายในและภายนอก ทั้งกระแสโลกาภิวัตน์ ระบบทุนนิยม ตลอดจนการพัฒนาขีดความสามารถของโลกไร้พรมแดน ส่งผลต่อพื้นที่สาธารณะให้เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในหลายมิติ เช่น การเพิ่มขึ้นของประชากร ทาให้พื้นที่เดิมลดขาดลง หรือสิ่งก่อสร้างที่เกิดขึ้นใหม่ทำให้พื้นที่ขาดการเชื่อมต่อกัน พื้นที่บางส่วนถูกครอบครองและถูกบุกรุกเป็นพื้นที่ส่วนตัว จนพื้นที่สาธารณะไม่เพียงพอและหายไป ในทางกลับกันพื้นที่สาธารณะแบบใหม่ที่เกิดขึ้นนั้นถูกวางกฎเกณฑ์รัดกุมจากผู้มีอำนาจ ไม่ได้เปิดกว้างสำหรับการทำกิจกรรมทุกอย่างจนทำให้พื้นที่เหล่านั้นไม่ได้เป็นสาธารณะอย่างแท้จริง ผลจากการศึกษาของ โรเบิร์ต แซค ยังพบว่าในปัจจุบันผู้คนให้ความสำคัญกับความเป็นปัจเจกมากยิ่งขึ้น จากบ้านเรือนในยุคก่อนสมัยใหม่ที่มีห้องใหญ่ไว้ให้สมาชิกในครอบครัวทำกิจกรรมร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นการต้อนรับแขก รับประทานอาหาร สันทนาการ และหลับนอน ได้ถูกจัดการแบ่งพื้นที่ และกิจกรรมต่าง ๆ ออกจากกันโดยการกันห้องจัดสัดส่วนตามการใช้สอยและมีทางเดินเป็นตัวเชื่อมต่อ (อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, 12, น. 89)

วิมลศรี ลิ้มธนากุล ให้ความเห็นว่าพื้นที่สาธารณะแบบเดิมนับวันไม่สอดคล้องกับแบบแผนเมืองสมัยใหม่ พื้นที่สาธารณะแบบเดิมกลายเป็นความไร้ระเบียบในบริบทเมืองที่เป็นผังแบบตาราง อีกทั้งเมื่อที่ดินมีราคาสูงขึ้น พื้นที่จึงถูกเวนคืนโดยรัฐหรือถูกเปลี่ยนมือไปสู่เอกชนเพื่อพัฒนาไปในเชิงธุรกิจ อีกทั้งการวางระบบเมืองแบบท่อ ได้ตัดขาดความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ลงไป ทำให้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนลดลง ทำให้นักวิชาการหลายท่านได้ออกมาเสนอให้ทบทวนถึงการรื้อฟื้นพื้นที่สาธารณะ

เพื่อความสัมพันธ์ของคนในเมือง และเปิดโอกาสให้หลายภาคส่วนเข้ามามีบทบาทร่วมกัน เพราะหากไม่มีพื้นที่สาธารณะก็ไม่มีสังคม ในขณะที่พื้นที่สาธารณะในเมืองลดลง การแสวงหาพื้นที่ใหม่จึงเป็นการใช้พื้นที่ถนน ละแวกบ้าน หรือใต้ทางด่วนแทน และการแสวงหาผลประโยชน์อันเกินควรของคนเมืองก็นำซึ่งความขัดแย้งในการใช้พื้นที่สาธารณะเช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นการชุมนุม หรือการใช้พื้นที่สัญลักษณ์เพื่อต่อรองกับรัฐบาล เป็นการเรียกร้องการแก้ปัญหาที่ไม่ใช่เรื่องพื้นที่สาธารณะโดยตรง (สันต์ สุวัจฉราภินันท์, 2557, น. 6-50)

ประเภทของพื้นที่ว่างสาธารณะ

กาญจน์ นทีวุฒิกุล ทำการศึกษาเรื่องพัฒนาการและประเภทของพื้นที่ว่างสาธารณะเพื่ออธิบายถึงพัฒนาการของพื้นที่ว่างสาธารณะและความหมายของพื้นที่แต่ละประเภท โดยแบ่งประเภทของพื้นที่ว่างสาธารณะได้ดังนี้

1. พื้นที่ว่างสาธารณะประเภทพื้นที่ (space)

พื้นที่ว่างสาธารณะนั้นถูกให้ความหมายว่า “พื้นที่ว่างเมือง” ที่เกิดจากการสร้างเมืองและวางผังเมือง ซึ่งพื้นที่ว่างเมืองนี้ได้ถูกออกแบบมาเพื่อเป็นองค์ประกอบสำคัญของเมือง ได้แก่ จัตุรัส (square) หรือ พลาซ่า (plaza) หมายถึงพื้นที่ปิดล้อมด้วยกรอบผนังอาคาร เพื่อใช้ประโยชน์หลายประการ สำหรับคนจำนวนมากซึ่งจัตุรัสในเมืองของยุโรปได้ถูกอธิบายคุณลักษณะทางความงามไว้ว่า รูปร่างและการปิดล้อมมีผลต่อความสง่างามของประติมากรรมและอนุสาวรีย์ ยกตัวอย่างเช่น จัตุรัสปิดล้อมอย่างสมบูรณ์ (the close square) ที่มีเพียงถนนวิ่งตรงเข้าไปยังจัตุรัส ล้อมรอบด้วยหน้ากากอาคารที่เหมือนกัน หรือจัตุรัสอิทธิพล (the dominate square) เป็นจัตุรัสที่มีพื้นที่ตรงกลุ่มหน้าอาคาร เป็นสิ่งที่สร้างความรู้สึกแห่งสถานที่นั้นตลอดจนโครงสร้างล้อมรอบเชื่อมโยงกับจัตุรัสอาจจะมีน้ำพุหรือ สิ่งโดดเด่น เพื่อสร้างเอกลักษณ์ของพื้นที่นั้น นอกจากนั้นยังมีจัตุรัสที่มี รูปทรงไม่แน่นอน ทำให้การแบ่งประเภทของจัตุรัสแยกย่อยออกไปตามลักษณะที่พบเห็น หรือจุดที่ตั้งของจัตุรัสนั้น ๆ

พลาซ่า (plaza) เป็นพื้นที่ว่างที่เชื่อมติดกับถนน และบาทวิถี (path) บางแห่งทำบาทวิถี ให้กว้างออกไปเชื่อมกับพื้นที่ว่างหน้าอาคาร เป็นพื้นที่สำหรับใช้งานหรือกิจกรรมที่เกิดขึ้นในช่วงเวลา สั้น ๆ เช่น นั่งคอย หรือนัดพบ ซึ่งส่วนมากผู้ชายจะใช้พื้นที่นี้มากกว่าผู้หญิง พลาซ่าถูกแบ่งเป็นประเภทได้ดังนี้ 1. พลาซ่าถนน (the street plaza) เป็นพลาซ่าชิดทางเดินมีกำแพงขอบอยู่ชิดบาท วิถีมีที่สำหรับนั่งคอยรถประจำทางหรืออาจจะมีซุ้มหลังคา พลาซ่าทำหน้าที่เป็นจุดเชื่อมต่อสำหรับผู้เดินเท้าเป็นจุดเชื่อมต่อกับอาคาร ให้ผู้คนได้ใช้นั่งพักระหว่างการสัญจร 2. พลาซ่าโถง (the corporate foyer) เป็นอาคารสูงที่ตั้งอยู่หน้าอาคารองค์กรใหญ่เพื่อเสริมความสง่างามให้กับตัวอาคาร บางที่ไม่อนุญาตให้คนนอกเข้ามาใช้งาน 3. พลาซ่าปอดสีเขียวของเมือง (the urban oasis)

เป็นพลาซ่าที่มีต้นไม้ร่มรื่น ไร้ความวุ่นวาย เหมาะแก่การพักผ่อนหย่อนใจ 4. พลาซ่าหน้าท่า (the transit foyer) ทำหน้าที่เป็นโถงเปลี่ยนวิถีทางเดินสำหรับการเข้าถึงอาคารผู้โดยสารสาธารณะ พบได้ตามสถานีขนส่งผู้โดยสารรถประจำทาง หรือสถานีรถไฟฟ้าใต้ดิน เป็นต้น 5. พลาซ่าสาธารณะ (the ground public space) มีความคล้ายกับจัตุรัส ตั้งอยู่ในพื้นที่ที่มีการใช้ประโยชน์ที่ดินอย่างหลากหลาย มักเป็นพื้นที่ใหญ่และเป็นศูนย์รวมกิจกรรม มีร้านกาแฟกลางแจ้ง บางครั้งอาจจะมีการแสดงดนตรี หรือนิทรรศการศิลปะ มักจะตั้งอยู่ใจกลางเมือง (กาญจน์ นทีวุฒิกุล, 2557, น. 13-15)

2. พื้นที่ว่างเปล่า (leftover space)

เป็นพื้นที่ว่างรอการพัฒนา เช่น พื้นที่ว่างสาธารณะกลางชุมชน พื้นที่รกร้างว่างเปล่า พื้นที่สาธารณะของรัฐ หรือลานว่างในพื้นที่สาธารณะของรัฐบาลท้องถิ่น เป็นต้น พื้นที่ประเภทนี้เอื้อต่อการเกิดพื้นที่ทางสังคม (social space) หรือพื้นที่ประชาคม เหมาะแก่การใช้ชุมนุมเพื่อความร่วมมือกันในชุมชน ซึ่งพื้นที่ว่างเปล่าหรือพื้นที่เปล่าประโยชน์นี้สามารถพัฒนาไปสู่พื้นที่ ๆ มีชีวิตชีวาได้ ด้วยการใช้พื้นที่เหล่า เป็นพื้นที่พานิชย์ในชีวิตประจำวัน (กาญจน์ นทีวุฒิกุล, 2557, น. 16-17)

3. พื้นที่ว่างเปล่าประเภทบาทวิถี

ถนน (street) มีความแตกต่างจากทางหลวง (road) ในด้านการใช้งาน ซึ่งถนนมีหน้าที่ใช้สอยสำหรับเมืองเพื่อเชื่อมโยงระหว่างลำดับชั้นของเมือง ชนิดของการเชื่อมโยงนั้นขึ้นกับคุณภาพการจราจรที่ตั้งของแหล่งบริการเมือง ถนนถูกมองว่าเป็นพื้นที่ทางสังคม เป็นตัวเชื่อมต่อของอาณาเขตสาธารณะของประชาชน ไม่ได้เป็นเพียงทางสัญจรของรถ แต่เป็นถนนสำหรับผู้เดินเท้า แต่หากใช้ถนนเป็นพื้นที่สาธารณะอย่างเดียวก็จะทำให้สูญเสียหน้าที่หลักของถนนไป จึงมีการเสนอให้สร้างการบูรณาการระหว่างกิจกรรมของผู้เดินเท้ากับการสัญจรของยานพาหนะให้สอดคล้องกัน อันเป็นแนวคิด การใช้ถนนให้เป็นพื้นที่ทางสังคม และถนนอีกประเภทที่เกิดตามมาคือ ถนนคนเดิน (walking street) เป็นแนวคิดที่สืบเนื่องมาจากปัญหาที่ถนนในเมืองถูกใช้เพื่อการสัญจรโดยรถยนต์ ทำให้ผู้คนขาดปฏิสัมพันธ์และลดจำนวนการใช้พื้นที่สาธารณะ จึงได้เสนอให้เปลี่ยนถนนเป็นห้างสรรพสินค้าแบบเปิดโล่ง (open air department stores) เพื่อเป้าหมาทางการค้า มีการตั้งซุ้มขายสินค้าและ กิจกรรมดึงดูดให้ผู้คนเข้ามาร่วม ซึ่งถนนคนเดินมักเป็นถนนสายหลักและมีจุดเชื่อมโยงกับจุดที่ตั้งสำคัญ ซึ่งวิสัยทัศน์ของถนนคนเดินจะเน้นชุมชนเป็นหนึ่งเดียว และดึงดูดผู้คนกลับมาอาศัยในเมืองอีกครั้ง (กาญจน์ นทีวุฒิกุล, 2557, น. 18-21)

4. บาทวิถี (path)

บาทวิถี หรือทางเท้า เป็นพื้นที่สาธารณะคล้ายถนน มีลักษณะทางกายภาพแคบยาว ได้จัดไว้เพื่อการเดินและมักขนานไปพร้อมกับถนน บางครั้งใช้เป็นทางเชื่อมต่อระหว่างจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง ขนานถนนและอาคาร หรือบางครั้งเป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างพื้นที่ส่วนบุคคลกับพื้นที่สาธารณะ เช่น บ้านส่วนบุคคลกับถนน ดังนั้น บาทวิถีจึงมีหลายรูปแบบแตกต่างกันออกไป (ศุภยาดา ประดิษฐ์ไวทยากร,

2555, น. 15) บาทวิถีในย่านการค้า หรือใจกลางเมืองถือเป็นพื้นที่ประชาสังคม ที่คนทั่วไปมักใช้สัญจรไปมา เดินจับจ่ายใช้สอย หรือในบางเมืองมีการนำสินค้ามาวางขายบนบาทวิถี ทำให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้คนที่ใช้งาน ในด้านของการติดต่อซื้อขาย การพบปะพูดคุย รวมไปถึงการแบ่งปันการใช้พื้นที่สาธารณะร่วมกันทำให้เมืองมีชีวิตชีวา (กาญจน์ นทีวุฒิกุล, 2557, น. 21-22)

5. พื้นที่ว่างสาธารณะประเภทสวน

พื้นที่ว่างประเภทสวน อันได้แก่พื้นที่เลียบริมแม่น้ำ (riverfront) เป็นพื้นที่ที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ มีรูปลักษณะเป็นแนวยาวแสดงขอบเขตของพื้นที่ระหว่างแผ่นดิน และแม่น้ำ มักเป็นพื้นที่ที่ใช้พักผ่อน ชมทัศนียภาพ เพื่อความเพลิดเพลินใจ หรือประกอบกิจกรรมนันทนาการต่าง ๆ ส่วนสวนสาธารณะ (park) มีคุณลักษณะเป็นพื้นที่ที่มีขอบเขตเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่เมือง หรืออยู่ในพื้นที่ ๆ ถูกจัดสรรไว้ตามความเหมาะสมทางกายภาพ ประเภทของสวนสาธารณะสามารถแบ่งได้เป็นลำดับชั้นตามขนาดของพื้นที่ ตั้งแต่ขนาดใหญ่กินพื้นที่มากกว่า 1,600,000 ตารางเมตร เช่น สวนระดับภาคที่รองรับการใช้งานประเภทการท่องเที่ยว หรือทำกิจกรรมเกี่ยวกับธรรมชาติ พักผ่อนหย่อนใจเป็นเวลานาน รองลงมาได้แก่ สวนระดับเมือง สวนระดับชุมชน และสวนระดับย่าน เป็นสวนสาธารณะที่ตั้งอยู่ในเมืองมีสิ่งอานวยความสะดวก ร้านค้า ร้านอาหาร หรืออุปกรณ์สาหรับทากิจกรรมนันทนาการ ไว้บริการแก่ประชาชนในเมืองหรือรอบเขตพื้นนี่นั้น และสวนสาธารณะขนาด เล็กที่พบในละแวกบ้าน เพื่อสนับสนุนให้คนในชุมชนออกมาพบปะ ทำกิจกรรมร่วมกัน หรือสวนขนาดเล็กที่เป็นพื้นที่ว่างขนาด 200 ตารางเมตร เป็นพื้นที่เพื่อให้คนแวะมาผักผ่อนชั่วครู่ หรือนัดพบปะในเวลาสั้น ๆ เป็นต้น (กาญจน์ นทีวุฒิกุล, 2557, น. 22-24)

ศิลปะในพื้นที่สาธารณะและความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับพื้นที่สาธารณะ

ศิลปะสาธารณะหรือ Public Art คือ ผลงานศิลปะใด ๆ ก็ตามที่ถูกออกแบบ และถูกติดตั้งในพื้นที่ ๆ สาธารณะชนสามารถเข้าถึงได้ Miles กล่าวถึงศิลปะสาธารณะไว้ว่า เป็นศิลปะที่อยู่ภายนอกพื้นที่ทางศิลปะแบบประเพณีนิยม เช่น พิพิธภัณฑ์และหอศิลป์ แต่นิยามนี้ก็ถูกโต้แย้งโดย Patricia Phillips ว่าความเป็นสาธารณะไม่จำเป็นจะต้องขึ้นอยู่กับพื้นที่จริง ศิลปะอาจจะถูกเข้าถึงโดยสาธารณะ เช่นการเข้าถึงระบบอินเตอร์เน็ตผ่านเทคโนโลยีไร้สาย นำมาซึ่งการมีปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบอิเล็กทรอนิคส์ ในส่วนวัฒนธรรมมวลชน โทรทัศน์ ภาพยนตร์ และโฆษณาเข้าถึงคนทั่วไปด้วยศิลปะโดยผ่านพื้นที่สาธารณะเสมือนจริง (virtual public space) (ไขศรีภักดิ์ สุขเจริญ, 2541, น. 78) จะเป็นไปได้ว่าศิลปะสาธารณะนั้นสามารถที่จะอยู่ได้ทั้งในพื้นที่สาธารณะแบบพื้นที่จริง และพื้นที่สาธารณะแบบเสมือน เพราะทั้งสองพื้นแบบนี้ปราศจากการเป็นพื้นที่ทางศิลปะแบบประเพณีนิยม

เมื่อย้อนกลับไปในอดีตพื้นที่สาธารณะถือกำเนิดขึ้นพร้อมกับวิวัฒนาการทางสังคมของมนุษย์ ดังนั้นศิลปะในพื้นที่สาธารณะในสมัยอดีตกาลจึงปรากฏในรูปแบบของสถาปัตยกรรมซึ่งจะถูกการตกแต่งประดับประดาด้วยงานวิจิตรศิลป์ เช่น รูปปั้น อนุสาวรีย์ หรือจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น ในปัจจุบันศิลปะในพื้นที่สาธารณะมีบทบาทสำคัญต่อวงการศิลปะทั่วโลก อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นแนวทางปฏิบัติของศิลปินร่วมสมัยในศตวรรษนี้จุดเริ่มต้นของศิลปะในพื้นที่สาธารณะนั้น เป็นอิทธิพลจากการที่ศิลปินในปลายศตวรรษที่ 20 ต้องการจะหลีกหนีกฎเกณฑ์หรือแนวทางปฏิบัติตามธรรมเนียมของระบบพิพิธภัณฑ์อันเคร่งครัด และมุ่งเน้นการยกย่องเชิดชูให้ศิลปะเป็นของสูงค่า (High Art) ติดตั้งอยู่ในพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์เพียงเท่านั้น ศิลปะจึงถูกแยกออกจากความคุ้นเคยของสาธารณะชนทั่วไป

มาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp) คือศิลปินแนวหน้าของลัทธิดาดา (Dada) ผู้ลุกขึ้นมาปฏิวัติ ต่อต้านกฎเกณฑ์ของศิลปะกระแสหลัก โดยการนำโถปัสสาวะชายมาตั้งชื่อว่า น้ำพุ หรือ Fountain พร้อมกับลายเซ็น R. MUTT แล้วนาเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการศิลปะนานาชาติ ในปีคริสตศักราช 1917 ซึ่งสร้างความฉงนให้แก่คณะกรรมการเป็นอย่างมาก เพราะการนำสิ่งสำเร็จรูปมานำเสนอในฐานะผลงานศิลปะนั้นเป็นสิ่งต้องห้าม ด้วยคติที่ว่าผลงานศิลปะชั้นสูงนั้นต้องเกิดจากความคิดสร้างสรรค์และทักษะฝีมือของศิลปินเท่านั้น การท้าทายขนบธรรมเนียมของดูชองป์นั้นเป็นก้าวสำคัญต่อวงการศิลปะในโลกสมัยใหม่ที่จะเปลี่ยนแปลงไปสู่ศิลปะที่ให้ความสำคัญกับแนวความคิด (concept) ไม่ว่าสิ่งใดก็สามารถเป็นผลงานศิลปะได้ หากแต่ขึ้นอยู่กับบริบทการ นำเสนอ ซึ่งเป็นการเปิดแนวทางอันหลากหลายให้แก่การสร้างสรรค์ของศิลปินในเวลาต่อมา พร้อมทั้ง การแสวงหาพื้นที่ใหม่ในการแสดงงานศิลปะ เพื่อหลีกหนีระบบแกลอรี่เชิงพานิยช์ที่มุ่งเน้นการค้ากำไร จากผลงานศิลปะ เพื่อสลายเส้นแบ่งที่กั้นระหว่างคนดูกับศิลปะ ให้คนทั่วไปเข้าถึงศิลปะได้มากยิ่งขึ้นโดยปราศจากเงื่อนไขของพื้นที่

ช่วงปลายศตวรรษที่ 20 เกิดขบวนการทางศิลปะขึ้นในหลายประเทศทั้งฝั่งยุโรปและอเมริกา อิทธิพลของลัทธิดาดา และมาร์เซล ดูชองป์ ส่งผลให้ศิลปินรุ่นใหม่กล้าที่จะสร้างสรรค์งานให้ออกนอกกรอบประเพณีนิยมมากยิ่งขึ้น จะพบว่า Conceptual Art หรือ มโนทัศน์ศิลป์นั้นเป็นแนวทางที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง เพราะการให้ความสำคัญต่อความคิดรวบยอดนั้นเปิดกว้างให้ศิลปินได้สร้างผลงานที่หลากหลาย และสามารถผูกโยงเข้ากับทฤษฎี องค์ความรู้ หรือแม้กระทั่งการเมืองการปกครองสมัยใหม่ได้ โดยเฉพาะการกำเนิดของระบบประชาธิปไตยที่เน้นให้ทุกคนมีสิทธิเท่าเทียมกัน เช่นเดียวกับศิลปะที่คนดูนั้นมีสิทธิ์ที่จะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของผลงานไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง

สืบเนื่องจากแนวคิดของ Conceptual Art ทำให้ศิลปินในช่วงปลายศตวรรษที่ 20 ถึง 21 หันมาสร้างผลงานศิลปะที่ใช้สื่อหลากหลายประเภทไม่ว่าจะเป็น วัตถุสำเร็จรูป (Readymade objects) วัตถุเก็บตก (Found objects) ที่พบได้ในชีวิตประจำวัน บางครั้งศิลปินก็ร่างกายของตนแสดงอากัปกิริยาต่าง ๆ สื่อสารกับคนดูโดยตรง หรือการออกไปสร้างผลงานในพื้นที่ธรรมชาติ เช่น

งานเช่น ศิลปะแนวเอ็นไวรอนเม็นทัล อารต์ (Environmental Art) หรือ เอิร์ธ อาร์ต (Earth Art) ซึ่งผลงานประเภทนี้จะนิยมบันทึกข้อมูลหลักฐานโดยภาพถ่ายหรือวีดีโอ แล้วนำมาจัดแสดงเป็นนิทรรศการบางงานอาศัยพื้นที่ขนาดใหญ่หรือพื้นที่เฉพาะเจาะจงเพื่อติดตั้งศิลปะวัตถุ โดยส่วนใหญ่พื้นที่จะถูกผนวกให้เป็นส่วนหนึ่งของผลงานนั้น ซึ่งศิลปะประเภทนี้เรียกว่า อินสตอลเลชั่น อาร์ต (Installation Art) หรือ ศิลปะจัดวาง เป็นรูปแบบที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายใน วงการศิลปะของตะวันตกราวปีคริสต์ศตวรรษ 1970 ศิลปะจัดวางส่วนใหญ่เป็นสามมิติและจะต้องมีพื้นที่ (space) เป็นปัจจัยที่ศิลปินต้องเลือกสรรก่อนที่จะสร้างเป็นผลงาน ศิลปะในรูปแบบนี้สามารถ สร้างในพื้นที่เฉพาะเจาะจงหรือพื้นที่ได้ก็ได้ โดยพื้นที่ดังกล่าวจะต้องถูกสร้างหรือแปรสภาพให้เป็นส่วนหนึ่งของงาน (หรือคำนึงถึงบริบทที่สอดคล้องกับงาน) งานศิลปะจัดไม่ใช่การนำสิ่งต่างมาจัดวาง เพียงเพื่อความสวยงามหรือเหมาะสม แต่เป็นการสร้างขึ้นใหม่ตามกลวิธี เทคนิคหรือการใช้สื่อต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวัสดุเหลือใช้ วัสดุสำเร็จรูป ศิลปวัตถุ (ผลงานจิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ฯลฯ) งานศิลปะจัดวางสมารถสร้างได้กับพื้นที่หลากหลายชนิด เช่น เพดาน หน้าต่าง มุมห้อง กลางแจ้ง ใน พื้นที่ชุมชนหรือท่ามกลางธรรมชาติ ศิลปะจัดวางจึงเป็นการจัดการและสร้างพื้นที่ขึ้นใหม่ให้สอดคล้อง กับแนวคิดของศิลปิน (สมพร รอดบุญ, 2551, น. 145)

บางครั้งผลงานศิลปะในรูปแบบของวัตถุที่นำมาจัดวางเพียงอย่างเดียวอาจไม่ได้ช่วยให้เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างศิลปินกับผู้ชม ศิลปินจึงสร้างกิจกรรมขึ้นมาเพื่อดึงดูดให้ผู้ชมเข้ามา ทำหน้าที่สร้างสรรค์ร่วมกันผู้ชมกลายเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ ในขณะเดียวกันตัวงานก็สร้างความปิติแก่ผู้ชมโดยการมอบโอกาสให้พวกเขาได้มีประสบการณ์ตรง การที่ผู้ชมได้เข้าไปมีส่วนร่วมในงานศิลปะนั้นได้ทลายกฎเกณฑ์จารีตที่ห้ามแตะต้องผลงานในพิพิธภัณฑ์ลง ซึ่งบางครั้งผลงานศิลปะเหล่านั้นแต่ยังสามารถนากลับบ้านได้อีกด้วย ศิลปะในแนวทางนี้แสดงความงามทางศิลปะในเชิงปฏิสัมพันธ์ (interactive) ดังเช่น แนวคิดของ นิโกลาส บูริโยด์ (Nicolas Bourriaud) ภัณฑารักษ์และนักวิจารณ์ศิลปะชาวฝรั่งเศส ได้ เสนอไว้ว่า ศิลปะเชิงสัมพันธ์ (Relational Art) นั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ผู้ชมเห็นถึงความสัมพันธ์ ระหว่างปัจจัยต่าง ๆ ที่อยู่รอบ ๆ เปลี่ยนสถานะจากผู้ชมให้เป็นส่วนหนึ่งในสถานการณ์ศิลปะ เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ตอบโต้กับผลงานศิลปะ เพื่อพัฒนาประสบการณ์ทางสุนทรียะด้วยสัมผัสอื่น ๆ ที่นอกเหนือจากการมองเป็นการกระตุ้นผู้ชมไปสู่มโนทัศน์ ที่เกิดจากการประสานสัมพันธ์กันของวัตถุ กับเวลา และพื้นที่ภายในกรอบสถานการณ์เฉพาะที่ศิลปินกำหนดขึ้นได้ เป็นการลดช่องว่างระหว่าง ศิลปินกับผู้ชมเปลี่ยนสถานะผู้ชมให้กลายเป็นองค์ประกอบสำคัญในผลงานศิลปะ (โอชนา พูลทองดีวัฒนา, 2557, น. 269) บริบทของพื้นที่ และมักจะมีความสัมพันธ์กันอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นความสัมพันธ์ที่ส่งเสริมสอดคล้องกับความหมายของพื้นที่ รูปแบบของสถาปัตยกรรม หรือความสัมพันธ์ในรูปแบบที่ขัดแย้งกับบริบทของพื้นที่ ดังนั้นพื้นที่เป็นส่วนสำคัญที่จะก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและ คนดู ศิลปินจำเป็นจะต้องศึกษา ทำความเข้าใจความหมายและ

ลักษณะทางกายภาพของพื้นที่นั้น ก่อนที่จะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เช่น การนำศิลปะไปติดตั้งในสวนสาธารณะ ผลงานอาจจะส่งเสริมให้คนเข้ามาใช้งานพื้นที่ในรูปแบบของม้านั่ง ศาลา หรือกิจกรรมสันทนาการ หรือการนำเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ของพื้นที่นั้นมาสร้างสรรค์ บางครั้งมีจุดประสงค์เพื่อเรียกร้องหรือกระตุ้นให้เกิดการตระหนักถึงปัญหาทางสังคม เป็นต้น

การนำศิลปะเข้าออกสู่พื้นที่สาธารณะนั้น ไม่ใช่เป็นเพียงการแสวงหาพื้นทางเลือกสำหรับงานศิลปะเพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นการแสดงความสัมพันธ์ของการดำรงอยู่ร่วมกันของศิลปะ และสังคม โดยเปิดโอกาสให้เกิดการวิพากษ์ผ่านการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชม พื้นที่ และศิลปะ ปัจจุบันศิลปะสาธารณะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการจัดการปัญหาในพื้นที่ และเข้ามามี บทบาทในการปฏิรูปสังคม โดยเฉพาะในชุมชนขนาดเล็ก ศิลปินได้นำพาผู้อาศัยในท้องถิ่นนั้นเข้ามาร่วมกับกระบวนการสร้างสรรค์ โดยอาศัยสถานที่ในชุมชนเป็นพื้นที่ที่จะนำคนเข้ามาร่วมในการ สร้างศิลปะทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน และกระตุ้นจิตสานึกส่วนรวมแก่สมาชิกในชุมชน

ดุลยภาพระหว่างประติมากรรมและสิ่งแวดล้อม

ประติมากรรมเป็นอีกหนึ่งศาสตร์ทางศิลปะที่มีความสัมพันธ์กับการดำรงชีวิตของมนุษย์ไม่เพียงแต่จะเป็นการสร้างเพื่อตอบสนองความรู้สึกของประติมากรที่บันทึก เรื่องราวความประทับใจ ความสะเทือนใจ จากสิ่งต่าง ๆ รอบตัว ทั้งทางด้านสังคมเศรษฐกิจ และสิ่งแวดล้อมของมนุษย์ที่มีผลต่อความรู้สึก การรับรู้และสัมผัส ในช่วงขณะเวลาหนึ่งเท่านั้น แต่ยังมีความสำคัญในตอบสนองทางด้านคุณค่าของประโยชน์การใช้สอยหรือการเสริมสร้างและแก้ไข สภาพแวดล้อมต่าง ๆ ให้มีความสวยงาม

ประติมากรรมกับสภาพแวดล้อมเกิดขึ้นตามเมืองใหญ่ต่าง ๆ ที่มีสภาพวิถีชีวิตของคนในสังคมค่อนข้างวุ่นวาย วิธีหนึ่งที่จะช่วยผ่อนคลาย คือการนำเอาสุนทรียภาพทางศิลปะเข้าไปร่วมดำเนินอยู่กับสภาพแวดล้อมนั้น สำหรับสถานที่ภายนอกอาคารนั้นคุณสมบัติของประติมากรรมเหมาะสมที่จะช่วยแก้ปัญหาได้เป็นอย่างดี ด้วย เหตุนี้ประติมากรรมจึงถูกสร้างขึ้นในชุมชนตามอาคารหรือสวนสาธารณะร่วมกับการดำเนินชีวิตของประชาชน นอกจากนั้นประติมากรรมยังสามารถช่วยส่งเสริมการจัดบริเวณภายนอกอาคารทั้งในแนวราบและแนวตั้งได้เป็นอย่างดี (นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน, 2546)

ประติมากรรมสาธารณะ (Public Sculpture) สร้างสรรค์โดยศิลปินที่อาจใช้เนื้อหาแนวคิดส่วนบุคคลแสดงออกเป็นประติมากรรมแล้วเสนอให้กับสังคม เพื่อต้องการให้เป็นที่ยอมรับในความเป็นตัวตนของเขาเอง (Individual) ซึ่งมีความจำเป็นที่จะต้องมีการปรับความเข้าใจให้อยู่บนพื้นฐานเดียวกัน การสร้างความเข้าใจนี้อาจทำโดยการเผยแพร่การวิจารณ์โดยบุคคลภายนอกที่มีประสบการณ์ มีความรู้และความเข้าใจซึ่งถือว่ามีความสำคัญและจำเป็นมากที่จะต้องสร้างความเข้าใจนี้ให้เป็นที่รับรู้ระหว่างศิลปิน ประชาชน สังคม เทศบาล และสถาปนิก ประติมากรรมนั้นมีรูปแบบที่

หลากหลาย แต่ถ้าหากจะนำเสนอในพื้นที่สาธารณะแล้วมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องผ่านการคัดเลือก กลั่นกรองตามลำดับ ซึ่งอาจอยู่ในระดับผู้นำชุมชน หรือประชาชนที่มีส่วนได้เสียในการร่วมพิจารณา ซึ่งเป็นวัฒนธรรมมวลชนเพื่อให้ได้มาซึ่งศิลปะสาธารณะโดยไม่มีข้อโต้แย้งใด ๆ ประชาชนอาจเสนอข้อคิดเห็นที่แสดงถึงประโยชน์ใช้สอย ความสำคัญ รูปแบบ วัสดุ การติดตั้งและอื่น ๆ ซึ่งเป็นข้อสรุปที่ดีและเหมาะสม ในการจัดสร้างพัฒนาการของประติมากรรมสาธารณะได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง โดยมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญคือ การสร้างความเหมาะสมของสภาพแวดล้อมแก่วิถีชีวิตของคนในสังคมในช่วงเวลานั้น ๆ และไม่ก่อให้เกิดผลกระทบต่อการเจริญเติบโตของทรัพยากรในอนาคต ซึ่งหมายถึง การพัฒนาที่ยั่งยืน (Sustainable Development) การสร้างสภาพแวดล้อมที่ดีเพื่อตอบสนอง ความสุขและความเป็นอยู่ที่ดี (Well Being) ทั้งทางร่างกายและจิตใจ ซึ่งศิลปินต่างพยายามที่จะตอบสนองแนวคิดเหล่านี้ ด้วยวิธีการสร้างสรรค์ ประติมากรรมเพื่อสภาพแวดล้อม เพื่อการพัฒนาให้เหมาะสมกับความต้องการของสังคมปัจจุบัน ดังนั้นจึงเห็นสิ่งก่อสร้างที่ให้ความสุขทางอารมณ์มากขึ้น มิได้มีประโยชน์ใช้สอยเพียงอย่างเดียว การสร้างประติมากรรมสาธารณะจึงมีให้เห็นทั่วทุกพื้นที่สาธารณะ (ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์, 2548)

ประติมากรรมกับสภาพแวดล้อม เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นในเรื่องการใช้ประโยชน์จากที่ว่างสำหรับสาธารณชน ซึ่งมีความสำคัญต่อสังคมและการดำรงชีวิตของมนุษย์โดยเฉพาะในสังคมเมือง 2 ประการ ได้แก่ ประการแรก เป็นความสำคัญทางกายภาพ ซึ่งเกิดจากการใช้ผลงานประติมากรรมมาเป็นส่วนประดับ ตกแต่งพื้นที่ต่าง ๆ ให้เกิดบรรยากาศที่น่าสนใจ ลดความแข็งกระด้างของอาคารและสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่อื่น ๆ และประการที่สอง เป็นความสำคัญทางจิตใจ กล่าวคือ ช่วยให้เกิดความรู้สึกที่ผ่อนคลาย เพลิดเพลินใจ เกิดอารมณ์ที่สุนทรีย์จากการได้สัมผัสชื่นชมในสุนทรียภาพของประติมากรรมในพื้นที่เหล่านั้น ทั้งนี้ในการกำหนดเนื้อหา (Content) และสร้างสรรค์รูปทรง (Form) จะต้องคำนึงถึงความประสานสัมพันธ์กับที่ว่างสิ่งแวดล้อมและกิจกรรมของสาธารณชนที่ใช้พื้นที่นั้น ๆ เป็นสำคัญศิลปินที่สร้างงานศิลปะสาธารณะ มีแนวคิดที่สอดคล้องกันก็คือ การทางานที่เกี่ยวข้องกับประชาชน หมายถึง ต้องทิ้งคัมภีร์แห่งศิลปะบางอย่างไปบ้าง พูดกว้าง ๆ หมายถึง การขจัดการทำงานเพื่อตนเองทิ้งไป ในฐานะศิลปินของประชาชนจะต้องทำงานภายในกรอบรสนิยมของประชาชน จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์ สามารถทำงานร่วมกับนักพัฒนา สถาปนิก และนักการเมือง และจะต้องไม่ผูกพันกับความคิดอย่างใดจนหมดทั้งตัว (แคลวิน ทอม กินส์, 1984)

ประติมากรรมกับสิ่งแวดล้อม คือ ศิลปะประเภทหนึ่งที่เกิดขึ้นมาเป็นระยะเวลายาวนาน เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่เน้นในเรื่องการใช้ประโยชน์จากที่ว่างสำหรับสาธารณชน ซึ่งมีความสำคัญต่อสังคมและการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย บางสังคมอาจมีสภาพวิถีชีวิตของคนที่วุ่นวายวิธีหนึ่งที่จะช่วยผ่อนคลายและทำให้เกิดความรื่นรมย์ คือการนำเอาสุนทรียภาพทางศิลปะเข้าไปร่วมดำเนินอยู่กับสภาพแวดล้อมนั้น ซึ่งจะช่วยให้เกิดความรู้สึกที่ผ่อนคลาย เพลิดเพลินใจ เกิดอารมณ์ที่สุนทรีย์จากการได้สัมผัส ชื่นชมในสุนทรียภาพของประติมากรรม อีกทั้งเป็นแหล่งเรียนรู้ที่มี

ความสำคัญทางกายภาพ ซึ่งเกิดจากการใช้ผลงานประติมากรรมมาเป็นส่วนประดับตกแต่งพื้นที่ต่าง ๆ ให้เกิดบรรยากาศที่น่าสนใจ ลดความแข็งกระด้างของอาคาร และสิ่งก่อสร้างขนาดใหญ่ แม้กระทั่งพื้นที่พักผ่อนหย่อนใจ อาทิ สวนสาธารณะ และชายหาดต่าง ๆ เป็นต้น

แนวคิดและปฏิบัติการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

ว่าด้วยการใช้กระบวนการออกแบบเข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์บางอย่างเพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น ขั้นตอนการแทรกแซงด้วยการออกแบบสามารถแบ่งได้เป็น 3 ขั้นตอน 1) การระบุสถานการณ์ 2) การวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมาย 3) การออกแบบอย่างมีส่วนร่วม การระบุสถานการณ์มีองค์ประกอบสำคัญได้แก่ สถานที่ ผู้แสดง และกิจกรรมทางสังคม นักออกแบบสามารถประยุกต์ใช้หลักการสังเกตอย่างมีส่วนรวม ระบุโจทย์ของการแทรกแซง จากนั้นนักออกแบบสามารถประยุกต์หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ เพื่อจำแนกกลุ่มเป้าหมายของการแทรกแซงแล้วจึงนำกลุ่มเป้าหมายดังกล่าวเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการออกแบบ

แนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซง

การแทรกแซง หรือ Intervention เป็นแนวคิดที่นำมาประยุกต์ใช้อย่างแพร่หลายในศาสตร์แขนงต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการแพทย์ (Medicine) พฤติกรรมศาสตร์ (Behavioral Sciences) สังคมศาสตร์ (Social Sciences) ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ (International Relations) การศึกษา(Education) รวมถึงศิลปะ (Art) วิธีการแทรกแซงในแต่ละศาสตร์มีความแตกต่างกันออกไป ยกตัวอย่างเช่น ในการบำบัดทางสังคมจิตใจ หรือ Psychological intervention การแทรกแซง หมายถึง วิธีการกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในผู้ป่วย ไม่ว่าจะเป็นทางด้านพฤติกรรม ความคิด หรือความรู้สึก (สมพร รอดบุญ, 2011, น. 10) ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ การแทรกแซงเพื่อมนุษยธรรม (humanitarian intervention) คือ การส่งกำลังทหารเข้าไปที่รัฐอื่นเพื่อยุติความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับประชาชนในรัฐนั้น โดยเฉพาะสถานการณ์สงครามกลางเมือง (Lowe and Tzanakopoulos, online)

ส่วนการแทรกแซงศิลปะ (art intervention) หมายถึง การที่ศิลปินเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ ผู้ชม พื้นที่ หรือสถานการณ์ความเป็นอยู่ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะชิ้นใหม่ที่เปลี่ยนแปลงสภาพที่อยู่เดิม (art intervention, online) ทางด้านทางมานุษยวิทยาการแทรกแซงเกิดขึ้นในงานวิจัยสนามทางมานุษยวิทยาสมัยใหม่จากการที่นักมานุษยวิทยวิทยาเข้าไปทำการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (participant observation) (งามพิศ สัตย์สงวน, 2558, น. 48) ส่งผลให้สภาพของชุมชนที่สังเกต ถูกแทรกแซงด้วยการเข้าไปอาศัยของนักมานุษยวิทยานั่นเอง โดยสรุปแล้วจุดร่วมของการแทรกแซงในศาสตร์แขนงต่าง ๆ นั้นคือการประยุกต์ใช้ศาสตร์นั้น ๆ เข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์อย่างจงใจ เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปนั่นเอง

ภาพที่ 55 ภาพตัวอย่างการแทรกแซงด้วยศิลปะ Lord Napier in red tape
ที่มา : http://www.anglo-etiopian.org

นิยามของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

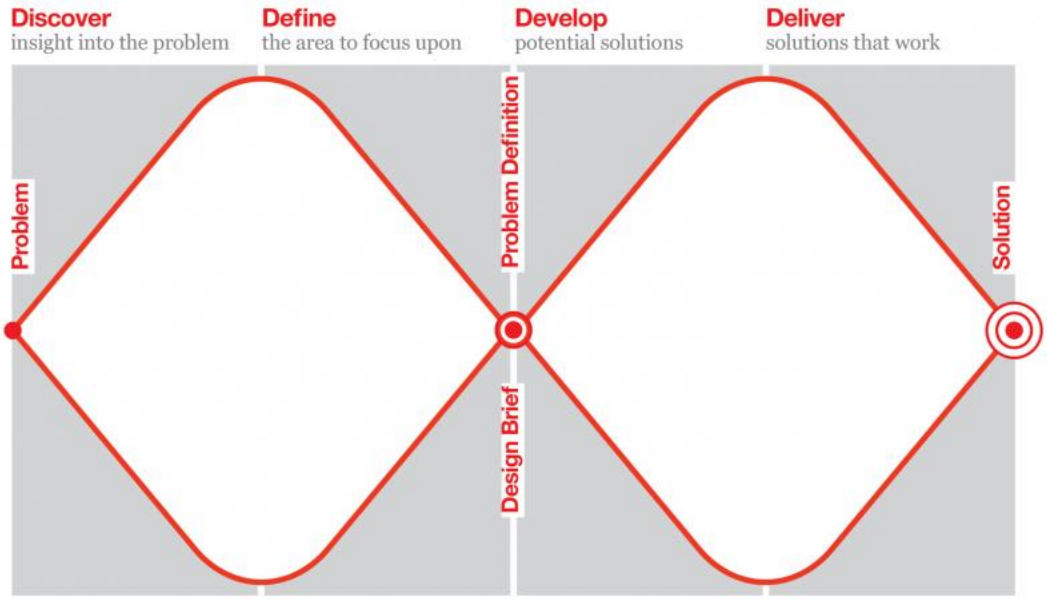
ศาสตร์ของการออกแบบได้แยกตัวออกมาจากวิจิตรศิลป์ (fine arts)อย่างชัดเจนในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เพื่อตอบสนองความต้องการบริโภคของผู้คนที่ย้ายเข้ามาอาศัยอยู่ในเมืองเพิ่มมากขึ้นจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม (พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง, 2547, น. 84) Sir George Cox (quoted in Hunter, online) ได้ให้คำนิยามของการออกแบบว่าเป็นกระบวนการเชื่อมโยงระหว่างความคิดสร้างสรรค์กับนวัตกรรม เพื่อให้ความคิดปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมสำหรับผู้ใช้งาน กระบวนการดังกล่าวสามารถจำแนกออกได้เป็น 4 ขั้นตอน (The Double Diamond, online) ได้แก่

Discover การระบุปัญหา การค้นคว้า และการทำความเข้าใจปัญหาเบื้องต้น

Define การกำหนดขอบเขตของปัญหาเพื่อทำการแก้ไข

Develop การพัฒนากระบวนการแก้ไขปัญหา

Deliver การทดสอบ และประเมินผล เพื่อนำไปสู่กระบวนการผลิตและเผยแพร่



ภาพที่ 56 กระบวนการออกแบบ the Double Diamond โดย Design Council, UK
ที่มา : http://www.designcouncil.org.uk

เมื่อนำนิยามของการออกแบบมาผนวกเข้ากับแนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซงด้วยการออกแบบ หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ที่เข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์บางอย่าง เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงในทางที่ดีขึ้นดังที่ได้กล่าวถึงแล้ว

การระบุสถานการณ์เพื่อแทรกแซงด้วยการออกแบบ

กระบวนการออกแบบโดยทั่วไปจะมีโจทย์มาจากลูกค้าหรือผู้ใช้งานอยู่แล้ว นักออกแบบมีหน้าที่แก้ปัญหาจากโจทย์ดังกล่าว (Stone, 2010, p. 10) แต่สถานการณ์เพื่อสร้างโจทย์ในการแทรกแซงด้วยการออกแบบ นักออกแบบจำเป็นต้องมีความรู้ ความเข้าใจในสถานการณ์ที่จะแทรกแซง (Shea, 2012, p. 7) งามพิศ สัตย์สงวน (2558, น. 69) ได้เสนอว่าในสถานการณ์ทางสังคมทุกสถานการณ์ จะมีองค์ประกอบสำคัญอยู่ 3 ประการ ได้แก่ สถานที่ (place) ผู้แสดง (actors) และกิจกรรมทางสังคม (social activities) ลักษณะทางกายภาพของสถานที่จะเป็นรากฐานของสถานการณ์ มีผู้แสดงซึ่งก็คือผู้คนที่ประกอบกิจกรรมทางสังคมในบทบาทต่าง ๆ อยู่ในสถานที่

นักออกแบบสามารถประยุกต์ใช้เทคนิคในงานสนามทางมานุษยวิทยา (anthropological fieldwork) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ดีที่สุด (งามพิศ สัตย์สงวน, 2558, น. 118) ได้แก่ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาสถานการณ์ทางสังคม ลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งของการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (งามพิศ สัตย์สงวน, 2558, น. 121) ได้แก่ การมีเป้าหมาย

สองประการ (dual propose) เป้าหมายแรก คือ การเข้าร่วมกิจกรรมตามความเหมาะสมของสถานการณ์ ส่วนเป้าหมายที่สอง คือ การสังเกตผู้คน กิจกรรม และลักษณะทางกายภาพของสถานที่อย่างไรดี บทบาทของการออกแบบไม่ได้หยุดอยู่เพียงแค่การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม หากแต่เข้าไปแทรกแซงสถานที่เป็นอยู่เพื่อให้มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น (Gunn et al., 2013, p. 4) ดังนั้น ความสำคัญของการแทรกแซงด้วยการออกแบบจึงไม่ได้อยู่ที่ผลผลิต (output) ของการออกแบบเพียงอย่างเดียว แต่จำเป็นต้องเข้าไปแทรกแซงเพื่อเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้นซึ่งถือเป็นผลลัพธ์ (outcome) ของการแทรกแซงด้วยการออกแบบผ่านการมีส่วนร่วม อีกทั้งผลกระทบ (impact) ของการแทรกแซงด้วยการออกแบบก็สามารถประเมินได้จากการมีส่วนร่วมของผู้คนในกระบวนการออกแบบได้อีกด้วย

วิธีการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

หลังจากที่นักออกแบบระบุสถานการณ์เพื่อสร้างโจทย์ในการแทรกแซงด้วยการออกแบบได้แล้ว ขั้นตอนต่อมา คือ การกำหนดกลุ่มเป้าหมายของกระบวนการออกแบบ ซึ่งอาจจะไม่ได้มีส่วนร่วมกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นโดยตรง แต่มีอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ดังกล่าว โดยเฉพาะผู้มีอำนาจตัดสินใจ (decision maker) ผู้กำหนดนโยบาย (policy maker) หรือผู้กำกับดูแล (regulartors) ในการจำแนกกลุ่มเป้าหมายดังกล่าว นักออกแบบจำเป็นต้องประยุกต์ใช้หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (stakeholder analysis) ซึ่งเป็นศาสตร์ทางด้านการจัดการโครงการ (Project Management) John MacArthur (Mac Arthur, 1997, p. 251) ได้พัฒนาวิธีการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย แบ่งเป็น 6 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของโครงการ (การเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้น) โดยระบุเจตนา และเป้าหมายสูงสุดของโครงการ

ขั้นตอนที่ 2 จำแนกฝ่ายต่าง ๆ ที่อาจมีความเข้าใจในการดำเนินการวัตถุประสงค์ของโครงการ แบ่งเป็น

1) ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียหลัก คือ ผู้ที่ได้รับประโยชน์โดยตรงจากโครงการ

2) ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียรอง คือ ผู้ที่เกี่ยวข้องที่สามารถทำให้โครงการบรรลุวัตถุประสงค์

3) ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียภายนอก คือ ผู้ที่สนใจผลลัพธ์ของโครงการ

ขั้นตอนที่ 3 กำหนดความสนใจของผู้ที่ส่วนได้ส่วนเสียแต่ละฝ่ายว่าอยู่ในส่วนใดของวัตถุประสงค์ของโครงการ(บางครั้งอาจจะขัดแย้งกัน)

ขั้นตอนที่ 4 จำแนกคุณลักษณะของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่มีความสำคัญต่อวัตถุประสงค์ของโครงการและกลุ่มที่มีอิทธิพลต่อผลลัพธ์ของโครงการ

ขั้นตอนที่ 5 ตรวจทานความแม่นยำและความสมบูรณ์ของผู้ส่วนได้ส่วนเสีย

ขั้นตอนที่ 6 กำหนดให้ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียหลักเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาโครงการในทุกขั้นตอน หรือขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งเป็นอย่างน้อย

การมีส่วนร่วมในการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

Helen Amstrong (Amstrong and Stojmirovic, 2011, p. 10) ได้ให้คำจำกัดความของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม (participatory design) ไว้ว่าเป็นการสร้างระบบปลายเปิด (open – ended generative system) เพื่อให้ผู้ใช้ (ซึ่งแต่เดิมเป็นเพียงผู้ชม) เข้ามาสร้างเนื้อหาเพื่อทำระบบให้สมบูรณ์ คำจำกัดดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงทัศนคติของนักออกแบบอย่างสิ้นเชิง เพราะโดยทั่วไปแล้วการออกแบบมักจะมีลักษณะจากบนลงล่าง (top – down) นักออกแบบเป็นผู้ควบคุมเพื่อให้ผู้ใช้รับรู้ผลลัพธ์ของการออกแบบตามที่ต้องการจะสื่อสาร แต่การออกแบบอย่างมีส่วนร่วมมีลักษณะตรงกันข้ามกัน เป็นแบบล่างขึ้นบน (bottom – up) คือนักออกแบบต้องออกแบบร่วมกับผู้ใช้เพื่อสร้างสรรค์งานออกแบบร่วมกับผู้ใช้เพื่อสร้างสรรค์งานออกแบบร่วมกัน เน้นกระบวนการมีส่วนร่วมของผู้ใช้มากกว่าผลลัพธ์ของการออกแบบ อันเป็นหัวใจสำคัญของการแทรกแซงด้วยการออกแบบให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่แท้จริง ลักษณะสำคัญของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม สามารถแบ่งออกเป็น 4 ข้อ (Amstrong and Stojmirovic, 2011, p. 15) ดังนี้

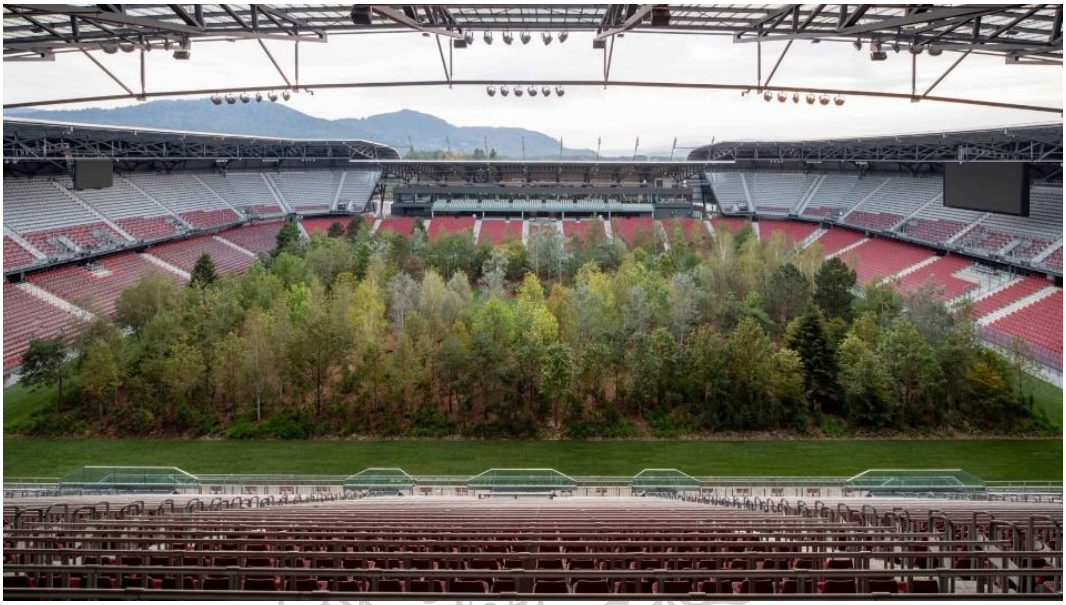
ความเป็นชุมชน (community) นักออกแบบเป็นผู้สร้างเวที (platform) เพื่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ใช้จนเกิดบทสนทนาอย่างต่อเนื่องนำไปสู่ความเป็นชุมชนในที่สุด คุณค่าของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมนั้นอยู่ความพึงใจของผู้ใช้ที่ได้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนดังกล่าว (Amstrong and Stojmirovic, 2011, p. 117)

ความเป็นหน่วยย่อย (modularity) คือ การแยกกระบวนการ และผลลัพธ์ทั้งหมดของการออกแบบออกมาเป็นหน่วยย่อยหลาย ๆ หน่วย เพื่อนำไปสู่การปรับแต่งผลลัพธ์ของการออกแบบให้ตรงตามต้องการที่หลากหลายของผู้ใช้มากที่สุด

ความยืดหยุ่น (flexibility) ด้วยลักษณะของการออกแบบจากล่างขึ้นบน ส่งผลให้รูปแบบของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมจำเป็นต้องยืดหยุ่นสูง ผลลัพธ์ของการออกแบบอาจจะไม่ได้มาตรฐานเทียบเท่ากับการที่นักออกแบบซึ่งมีทักษะในการออกแบบมากกว่าผู้ใช้เป็นผู้ควบคุมการออกแบบทั้งหมด แต่การที่นักออกแบบเว้นว่างให้ผู้ใช้เข้ามาสร้างงานออกแบบด้วยตัวเองจะสร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งกับการออกแบบให้กับผู้ใช้มากกว่า

เทคโนโลยี (technology) แต่เดิมกระบวนการออกแบบคือการทำความซับซ้อนให้ออกมาในรูปแบบที่เรียบง่าย และชัดเจนที่สุดแต่กระบวนการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมมักจะเริ่มจากความเรียบง่ายจนค่อย ๆ ซับซ้อนเพิ่มขึ้นในแต่ละขั้นตอน จึงจำเป็นต้องพึ่งพาเทคโนโลยีเป็นอย่างมากในการประมวลผลการออกแบบ

ตัวอย่างงานสร้างสรรค์การสร้างสรรค์งานศิลปะบนพื้นที่สาธารณะ



ภาพที่ 57 For Forest โดย ของ Klaus Littmann
ที่มา : http://www.cnn.com

เป็นโครงการอินสตอลเลชั่นอาร์ต จัดแสดงงานศิลปะขนาดใหญ่ที่พลิกมุมมองของผู้ชมให้สัมผัสกับธรรมชาติแบบใกล้ชิดริมขอบสนามฟุตบอล the wörthersee ประจำเมือง Klagenfurt ประเทศออสเตรียโดยเปลี่ยนสนามหญ้าสำหรับชมการแข่งขันให้กลายเป็นป่า เพื่อระลึกถึงผืนป่าในโลกที่กำลังหดหาย และเป็นสาเหตุสำคัญของภาวะโลกร้อน ศิลปินปลูกต้นไม้สามร้อนต้นแน่นขนัดสนาม สร้างความตื่นตาตื่นใจยิ่ง บนแนวคิดที่ว่าธรรมชาติอันงดงามที่ถูกเราผลาญไปอย่างไร้ค่า วันหนึ่งหากจะชื่นชมคนเราอาจต้องหาพื้นที่พิเศษในการจัดแสดง เสมือนการทำต้นไม้ให้กลายเป็นประติมากรรมที่มีลมหายใจและกำลังบอกเล่าเรื่องราวให้ผู้ชม ผลงานของ Klaus Littmann ศิลปินชาวสวิสเซอร์แลนด์ ผู้เป็นทั้งนักสร้างสรรค์และเป็นภัณฑารักษณ์ จัดการพื้นที่ในพิพิธภัณฑ์ แสดงงานนิทรรศการส่วนตัว และร่วมแสดงกับศิลปินอื่นมาแล้วมากมาย และงาน For Forest นี้ได้ต้นแบบมาจากภาพเขียนของ Max Peintner เพื่อนศิลปินชาวเยอรมันที่เคยเขียนไว้ด้วยลายดินสอเมื่อปี 1970-1971 ในชื่อภาพว่า The Unending Attraction of Nature อีกทีหนึ่งซึ่งขณะนั้นต้องการวิจารณ์วิวัฒนาการทางสังคมว่ากำลังพาคนไปในผิดทาง อาจเรียกได้ว่าแรงบันดาลใจของศิลปินส่องทางให้กันและทั้งคู่ล้วนเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงประติมากรรมผืนป่าในสนามฟุตบอลชิ้นนี้ร่วมกัน

ภาพที่ 58 Monastero di Siloe ใน Cinigiano (gr) ประเทศอิตาลี โดย Giacomo Zaganelli
ที่มา : http://www.giacomozagannelli.com

ภาพที่ 59 Monastero di Siloe ใน Cinigiano (gr) ประเทศอิตาลี โดย Giacomo Zaganelli
ที่มา : http://www.giacomozagannelli.com

งานศิลปะชิ้นนี้ ศิลปินได้ทำงานร่วมกับสำนักสงฆ์ หรือสำนักนักบวชแห่งหนึ่งในพื้นที่ชนบทซึ่งมีกองฟางเหลือใช้จากการเก็บเกี่ยว ศิลปินต้องการสร้างพื้นที่ดังกล่าวให้เป็นพื้นที่ ๆ อนุญาตผู้คนสามารถเข้าไปสัมผัสได้ เพื่อเยียวยาจิตใจ หาความสงบ รูปทรงงานศิลปะบนพื้นที่กว้างนี้ดูเรียบง่าย เพียงแค่นำเอาก้อนฟางมาวางเรียงกันคล้ายกระโจมที่พัก ทว่ามีความคงทนอยู่ได้นานกว่า 6 ปี กว่าจะเสื่อมสลายไปตามธรรมชาติ งานศิลปะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการเปิดใจ ต้องการให้ผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการทำงานศิลปะ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงาน

3.1 ประเภทของการวิจัย (การวิจัยเชิงคุณภาพ)

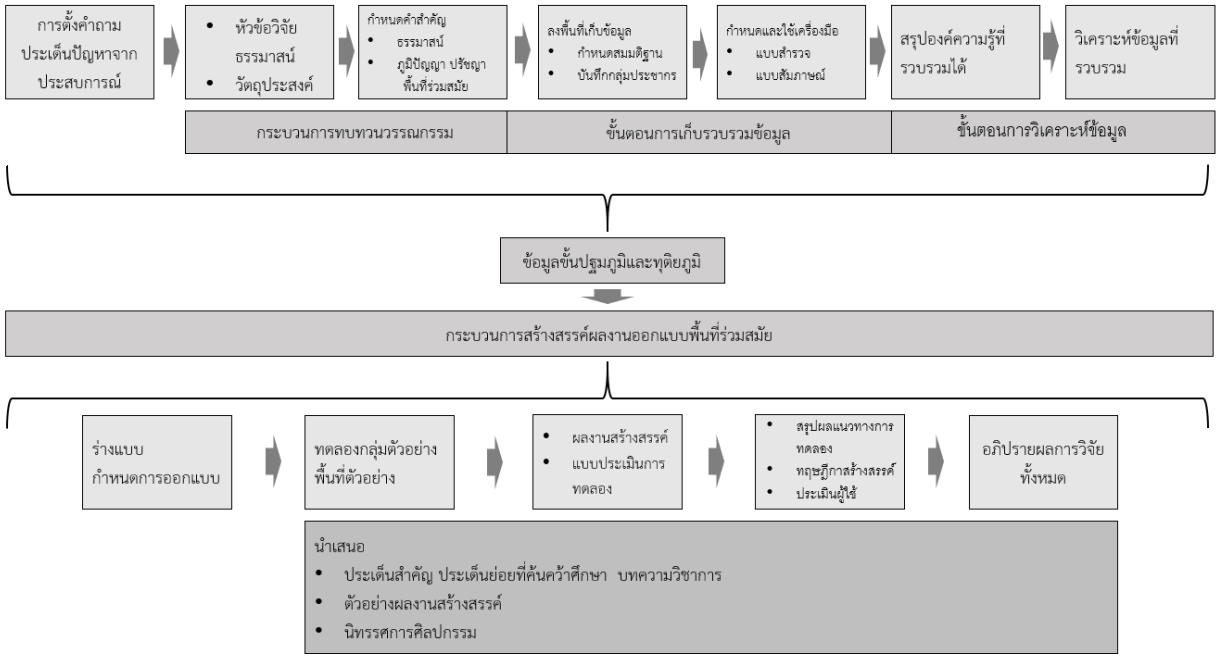
การศึกษาเรื่อง ภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกพื้นที่ร่วมสมัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมธรรมาสน์ทั้งในส่วนของเนื้อหา และด้านการออกแบบ จากเอกสารการบันทึก เอกสารทางประวัติศาสตร์ เอกสารเรื่องวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม บันทึกสถานที่ วัด พิพิธภัณฑ์ ตลอดจนการออกแบบและปรัชญาร่วมสมัยในหลากหลายมิติ อาทิ ด้านความเชื่อ พิธีกรรม การใช้งาน ความงามที่สัมพันธ์กับพื้นที่ และภูมิปัญญา ประกอบกับการลงพื้นที่เก็บข้อมูลจากแบบสำรวจ แบบสัมภาษณ์ และแบบการประเมินเพื่อวัดผล จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ ซึ่งทำให้เข้าใจได้ว่าศิลปกรรมธรรมาสน์ที่ยังคงเหลืออยู่นั้นมีทั้งภูมิปัญญา มีสิ่งที่สะท้อนออกมาอย่างชัดเจนเป็นรูปธรรมเด่นชัด และมีส่วนที่เป็นความรู้แบบนามธรรม เช่น สัญลักษณ์ คติความเชื่อ การถ่ายทอดความคิด เป็นต้น ทั้งสองส่วนนี้จึงจำเป็นต้องผ่านไปสู่กระบวนวิเคราะห์ และแสดงถึงความเชื่อมโยงกับองค์ความรู้อื่น ๆ โดยเฉพาะแนวคิดเกี่ยวกับการออกแบบสร้างสรรค์ ทฤษฎีศิลปะ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้สู่การสร้างสรรค์ใหม่ ๆ เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่สำคัญตั้งต้นของการวิจัยในครั้งนี้

3.2 กรอบแนวคิดในการวิจัย

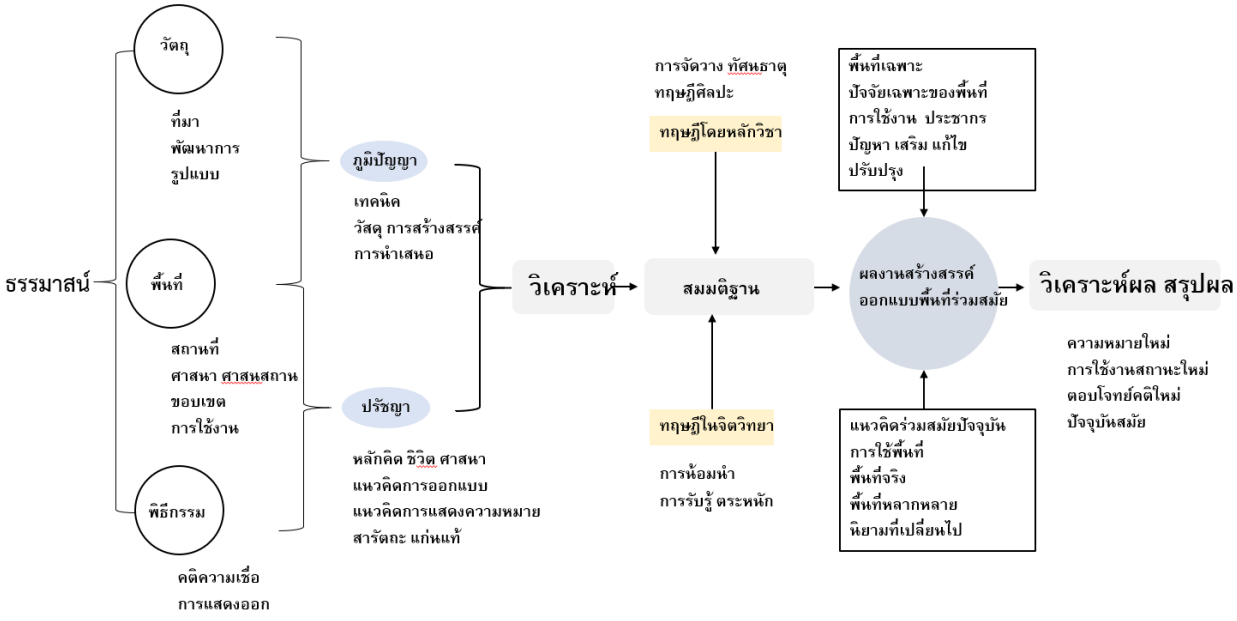
แรกเริ่มผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับศิลปกรรมธรรมาสน์ทั้งในทางด้านเนื้อหาจากกระบวนการศึกษารูปแบบกลุ่มประชากร เปรียบเทียบตาราง เปรียบเทียบ แยกประเภท รูปทรง สัณฐาน เทคนิค และภูมิปัญญา จดบันทึกแบบร่าง เขียนแบบ การหาความรู้จากวิเคราะห์ด้วยการแยกส่วน วิเคราะห์รูปแบบสัญลักษณ์ในการเชื่อมโยงความหมายกับความเชื่อ ลำดับวัสดุ และเทคนิคการอธิบายความรู้ทางภูมิปัญญา รวมไปถึงการศึกษาข้อมูลในด้านการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยจากความรู้ทางด้านรูปแบบภูมิปัญญาข้างต้น สรุปความ และเลือกมาเป็นประเด็นที่สอดคล้องกับเทคนิค และแนวคิดในการสร้างสรรค์ใหม่ อธิบายการออกแบบและการสร้างสรรค์ได้จากการทดลองปฏิบัติ แผนงานปฏิบัติ แบบร่าง อธิบายด้วยทฤษฎีทางศิลปะ ประเด็นวิเคราะห์สรุปองค์ความรู้ที่ได้มา ประกอบกับได้ดำเนินการวิจัยโดยตั้งต้นจากการเลือกตัวอย่างศิลปกรรมธรรมาสน์แบบเฉพาะเจาะจงทั่วภูมิภาคในประเทศไทยทั้ง 70 แห่ง จากนั้นได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูลยังวัด

แต่ละแห่งซึ่งได้คัดเลือกไว้แล้วข้างต้น จัดทำแบบสำรวจ การสัมภาษณ์เชิงลึกซึ่งประกอบด้วยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 3 กลุ่มใหญ่ จำนวน 75 คน ประกอบไปด้วย พระสงฆ์ผู้ใช้งานศิลปกรรมธรรมาสน์ 10 รูป ผู้ดูแลรักษาพื้นที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ และฆราวาสผู้ใช้พื้นที่ 20 คน โดยกระจายแบ่งเป็น 4 ภูมิภาคในอาราม และศาลาการเปรียญที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งอยู่ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางการออกแบบ 20 คน ในด้านการสร้างสรรค์ศิลปกรรม และภูมิปัญญาช่าง 10 คน กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านสังคมศาสตร์วัฒนธรรมและพื้นที่ร่วมสมัย 15 คน นอกจากนี้ยังมีแบบประเมินผลการออกแบบสื่อร่วมสมัยเพื่อใช้ประเมินผลตอบรับจากประชาชนทั่วไปทุกภาคส่วน กลุ่มที่ได้รับชมสื่อร่วมสมัยที่เผยแพร่จำนวนไม่ต่ำกว่า 150 คน

จากนั้นบันทึกข้อมูล และวิเคราะห์ผลตามแบบสำรวจบันทึกสถานที่ วัด พิพิธภัณฑ์ที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งอยู่ องค์ประกอบ ลวดลาย รูปทรงของกลุ่มศิลปกรรมธรรมาสน์ บันทึกอายุสมัย ปีที่สร้าง ขนาด สัดส่วน วิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์สกุลช่างเบื้องต้น ถ่ายภาพตัวอย่างประกอบ ใช้การติดต่อทางวาจา เอกสาร สอบถาม และขออนุญาตเข้าไปเก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ควบคู่ไปกับหลักการออกแบบสื่อร่วมสมัย ใช้แบบสอบถามตามความสมัครใจจากกลุ่มตัวอย่างการเก็บตัวอย่าง การเก็บข้อมูลจากบุคคลที่เฉพาะเจาะจงและกระจายหลากหลายพื้นที่ วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพด้วยการจำแนกชนิดข้อมูลด้วยตารางการวิเคราะห์ข้อมูล ทั้งนี้ยังวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาร่วมกับการทบทวนวรรณกรรมและสังเคราะห์ผลที่ได้ร่วมกับทฤษฎีศิลปะ และการสื่อสารเพื่อนำมาสู่สรุปเพื่อไปสู่การออกแบบสื่อร่วมสมัย จากนั้นเมื่อสื่อร่วมสมัยออกเผยแพร่แล้วนั้นจะมีการประเมินด้วยแบบสอมถาม และวิเคราะห์ผลให้แบบประเมินการมีส่วนร่วมของผู้ใช้ และผู้ชมผลงานสร้างสรรค์



ภาพที่ 60 กรอบวิธีวิจัย



ภาพที่ 61 กรอบแนวคิดวิจัยจากการศึกษาที่มา

3.3 ประชากรเป้าหมาย

การกำหนดกลุ่มของวัตถุต้นแบบหรือตัวธรรมาสน์ เราอาจพบหลักฐานของศิลปกรรมธรรมาสน์ในประเทศไทยมากมาย โดยเฉพาะในศิลปกรรมไทยแบบประเพณี หรือแบบพื้นบ้านหลายสิบหลัง ล้วนแต่เป็นธรรมาสน์ที่ถูกสร้างไว้แต่ครั้งอดีตก่อนความนิยมในการใช้รูปแบบจะเปลี่ยนไป การศึกษาเบื้องต้นในการทำความเข้าใจจึงศึกษาแบบโดยรวมโดยไม่ได้กำหนดไม่แยกเป็นสมัยหรือเวลาเฉพาะ ในหน้าที่ใช้สอยอย่างเดียวกันจึงเป็นผลของการเกิดรูปแบบหลายอย่าง แต่การศึกษาในแต่ละช่วงเวลาจะเป็นการพบแนวทางของพัฒนาการ การคลี่คลาย ความนิยม ความหมาย ชัดเจนจำเพาะเจาะจงลงไปมากขึ้น อย่างไรก็ตามการวิจัยในโครงการนี้ไม่ได้มีความมุ่งหมายที่จะศึกษาเพื่อรวบรวมแบบอย่างอันหลากหลายที่ปรากฏหรือเปรียบเทียบจำแนกเพื่อความเข้าใจตัวธรรมาสน์ในทรรศนะความคิดที่กล่าวมานั้นมีข้อมูลและผลงานวิจัยก่อนหน้าที่ที่ได้กล่าวถึงและรวบรวมไว้อย่างเพียงพอจนกระทั่งถึงส่วนรายละเอียดในการประดับตกแต่งต่าง ๆ ในธรรมาสน์แบบพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทย จึงย่อมปรากฏการแสดงสัญลักษณ์และคติความคิดที่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาโดยตรง และในขณะเดียวกันความมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ธรรมมาสน์ที่ปรากฏมาอยู่แล้วนั้นจะเห็นเค้าโครงของการผสมผสานคติความคิดอื่น ๆ เข้าไปอีก เช่น ในกลุ่มวัฒนธรรมย่อย แบบพิเศษแบบพื้นบ้าน แฝงความหมายที่ต่างกัน

3.3.1 กลุ่มตัวอย่าง (ระบุจำนวน) และการได้มาซึ่งจำนวนกลุ่มตัวอย่าง

งานวิจัยนี้ มีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลโดยแบ่งการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพโดยไม่จำกัดที่จะต้องเป็นกลุ่มเดียวกัน ดังนี้

- กลุ่มตัวอย่างศิลปกรรมธรรมาสน์เลือกแบบเจาะจง กระจายทั่วภูมิภาค 70 แห่ง
- การสัมภาษณ์ ได้แก่ ประกอบไปด้วยกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก 3 กลุ่มใหญ่ จำนวน 75 คน
- พระสงฆ์ผู้ใช้งานศิลปกรรมธรรมาสน์ 10 รูป ผู้ดูแลรักษาพื้นที่ศิลปกรรมธรรมาสน์และฆราวาสผู้ใช้พื้นที่ 20 คนโดยกระจายแบ่งเป็น 4 ภูมิภาค ในอารามและศาลาการเปรียญที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งอยู่
- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบ 20 คน การสร้างสรรค์ศิลปกรรมและภูมิปัญญาช่าง 10 คน
- กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านสังคมศาสตร์ วัฒนธรรมและพื้นที่ร่วมสมัย 15 คน
- ประเมินผลการออกแบบสื่อร่วมสมัย ด้วยแบบประเมิน ได้แก่ ประชาชนทั่วไปทุกกลุ่มที่ได้รับชมสื่อร่วมสมัยที่เผยแพร่ ไม่ต่ำกว่า 150 คน

3.4 วิธีดำเนินการวิจัย (Procedure)

ทฤษฎีการวิเคราะห์ศิลปวัตถุ

การวิเคราะห์หน้าที่ใช้สอย (function) ด้วยทฤษฎีทางมานุษยวิทยานั้น Lewis R. Binford ได้อธิบายเรื่องผลผลิตทางภูมิปัญญาจากวัฒนธรรมของมนุษย์ มีหน้าที่ใช้สอยอยู่ 3 ประการ

1. หน้าที่ใช้สอยโดยตรง (Technomic function) หน้าที่ใช้สอยตามที่กำหนดมาจากการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ทางกายภาพ ตรงไปตรงมาตามหน้าที่เพื่อการใช้งานอย่างคำนึงถึงประสิทธิภาพในการตอบสนองผลการใช้งานที่ดี ตามลักษณะทางกายภาพ วัสดุ เทคโนโลยีที่วัตถุนั้นได้ถูกสร้างขึ้น

2. หน้าที่ใช้สอยเชิงสัญลักษณ์ (Ideo-technic function) แสดงความหมายที่เกี่ยวข้องกับเรื่องความคิด ความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม เกิดการตกแต่งประดับประดามีความหมายเฉพาะใช้หรือไม่ใช้งานหน้าที่โดยตรงก็ได้ แต่ย่อมแสดงความหมายถ่ายทอดความคิดจากการเสริมแต่งด้วยงานฝีมือ วัสดุต่าง ๆ กัน มีความหมายเป็นสัญลักษณ์ที่ต่างเสนอความคิดและความหมายที่หลากหลายได้

3. หน้าที่ใช้สอยทางสังคม (Socio-techic function) วัตถุที่แสดงและถูกกำหนดสถานะของผู้ใช้ สถานะของบุคคลในสังคม ความสัมพันธ์หรือแสดงลักษณะเฉพาะของผู้ใช้ผ่านวัตถุ เกี่ยวข้องกับฐานันดร ยศ ตำแหน่ง ความสำคัญ ลำดับชั้นของบุคคลและการแสดงออกให้เห็นหรือยอมรับ

3.4.1 การเก็บข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างศิลปวัตถุ

มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- การศึกษาเอกสารการบันทึก เอกสารหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ การออกแบบ และปรัชญาร่วมสมัย

- การลงพื้นที่เก็บข้อมูล จากรายงานการอนุรักษ์ การบันทึก และการสำรวจศิลปกรรมธรรมาสน์ก่อนหน้าที่ศึกษา โดยกลุ่มตัวอย่างที่เจาะจงหรือสมบูรณ์ในการศึกษาหลักฐานทางศิลปกรรม ทำแบบบันทึกสำรวจรวบรวมนำมาวิเคราะห์

- การวิจัยนี้มีกระบวนการวิจัยที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยตรง ข้อมูลหลักที่ใช้ในการศึกษาเป็นศิลปวัตถุ พื้นที่ สถาปัตยกรรม นำวิเคราะห์เปรียบเทียบ ความสัมพันธ์ในรูปแบบศิลปกรรม การถ่ายทอดลักษณะ สกุลช่าง องค์ประกอบของศิลปะ

- บันทึกข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลด้วยเครื่องมือแบบสำรวจ

3.4.2 การเก็บข้อมูลและวิเคราะห์ผลจากผู้เข้าร่วม

มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

- แบบสำรวจ บันทึกสถานที่ วัด พิพิธภัณฑ์ ที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งอยู่ องค์ประกอบลวดลาย รูปทรงของกลุ่มตัวอย่างศิลปกรรมธรรมาสน์ บันทึกอายุ สมัย ปีที่สร้าง ขนาด สัดส่วน วิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์สกุลช่างเบื้องต้น ถ่ายภาพตัวอย่างประกอบ ใช้การติดต่อด้วยวาจา เอกสาร สอบถามและขออนุญาตเข้าไปเก็บข้อมูล

- วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารทางประวัติศาสตร์ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม และหลักการออกแบบสื่อร่วมสมัย ใช้แบบสอบถามตามความสมัครใจจากกลุ่มตัวอย่าง การเก็บข้อมูลจากบุคคลที่เฉพาะเจาะจงแต่กระจายหลากหลายพื้นที่

- วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพด้วยการจำแนกชนิดข้อมูล ด้วยเครื่องมือตารางการวิเคราะห์ข้อมูล

- วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ ร่วมกับการทบทวนวรรณกรรม

- สังเคราะห์ผลร่วมกับทฤษฎีศิลปะและการสื่อสารเพื่อนำผลสรุปไปสู่การออกแบบสื่อร่วมสมัย

- เมื่อสื่อร่วมสมัยออกเผยแพร่แล้วจะมีการประเมินด้วยแบบสอบถามและวิเคราะห์ผล ใช้แบบประเมินการมีส่วนร่วมของผู้ใช้และชมผลงานที่สร้างสรรค์

3.5 วิธีวิเคราะห์ข้อมูล

1. วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาเอกสารการบันทึก เอกสารหรือวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ ทฤษฎีการวิเคราะห์หน้าที่ใช้ (Function) ในแง่ของหน้าที่หรือประโยชน์ใช้สอยโดยตรงของผลผลิต และในทางมานุษยวิทยา ผลผลิตจากภูมิปัญญาของมนุษย์ในวัฒนธรรมใด ๆ จะประกอบไปด้วย หน้าที่ใช้สอย 3 ประการ (Lewis R. Binford, อ้างโดย สว่าง เลิศฤทธิ์, (2547, น. 137-138) ได้แก่ หน้าที่ใช้สอยโดยตรง (Technomic function) หน้าที่ใช้สอยทางสังคม (Socio-technic function) หน้าที่เชิงสัญลักษณ์ (Ideo – technic function) รวมถึงทฤษฎีกรอบการการเห็น (visual perception) มาประยุกต์ใช้ในงานออกแบบสร้างสรรค์

2. วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากแบบบันทึกการสัมภาษณ์เชิงลึก แบบสำรวจ และแบบประเมินผล

3. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้ร่วมกับการทบทวนวรรณกรรม เปรียบเทียบ แยกประเภท

4. สังเคราะห์ผล และเชื่อมโยงกับองค์ความรู้อื่น ๆ โดยเฉพาะแนวคิดเกี่ยวกับการออกแบบสร้างสรรค์ ทฤษฎีศิลปะ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้สู่การสร้างสรรค์ผลงานการทดลองสร้างสรรค์ในพื้นที่ร่วมสมัย

3.6 ตัวอย่างข้อคำถามแบบสัมภาษณ์

ประเด็นคำถามในการสัมภาษณ์
สำหรับ <u>กลุ่มผู้ใช้ธรรมาสน์ในวัด</u>
กลุ่มพระสงฆ์
1. ท่านคิดว่าศิลปกรรมธรรมาสน์ในความเข้าใจของท่านคืออะไร .... 2. ท่านคิดว่าศิลปกรรมธรรมาสน์มีความสำคัญต่อการเทศน์หรือไม่ อย่างไร .... 3. ท่านมีความรู้สึกอย่างไรเมื่อขึ้นเทศน์บนศิลปกรรมธรรมาสน์ ....
ผู้ดูแลรักษาศิลปกรรมธรรมาสน์
1. ศิลปกรรมธรรมาสน์นี้ มีประวัติความเป็นมาอย่างไร .... 2. ศิลปกรรมธรรมาสน์นี้ ใช้สอยอย่างไรในปัจจุบัน .... 3. ศิลปกรรมธรรมาสน์นี้ เก็บรักษาติดตั้งพื้นที่ไหน อย่างไร ....

ประเด็นคำถามในการสัมภาษณ์
4. เป็นปัญหาในการดูแลรักษาและวิธีการในการแก้ไขปัญหา ....
กลุ่มฆราวาสผู้ใช้พื้นที่
1. ท่านฟังเทศน์ในบริเวณพื้นที่ใด เวลาไหนบ้าง .... 2. ท่านคิดว่าศิลปกรรมธรรมาสน์มีความสำคัญต่อการฟังเทศน์หรือไม่ อย่างไร .... 3. หากไม่มีธรรมาสน์จะเกิดความแตกต่างอย่างไร ธรรมาสน์พึงมีลักษณะแบบอื่นได้หรือไม่ ....
สำหรับ <u>ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการออกแบบ</u>
ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะไทยประเพณี
1. องค์ประกอบรูปทรงของศิลปกรรมธรรมาสน์เป็นอย่างไร .... 2. ศิลปกรรมธรรมาสน์แบบไทยประเพณีเป็นอย่างไร ....

ประเด็นคำถามในการสัมภาษณ์
3. การออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ สื่อความหมายหรือคติความเชื่ออย่างไรบ้าง .... 4. ท่านมองอนาคตของศิลปกรรมธรรมาสน์อย่างไร ....
ผู้เชี่ยวชาญด้านภูมิปัญญาช่าง
1. ท่านคิดว่าภูมิปัญญาช่างในศิลปกรรมธรรมาสน์มีความพิเศษอย่างไร .... 2. ท่านใช้ภูมิปัญญาช่างในการออกแบบอย่างไร .... 3. ท่านใช้ภูมิปัญญาช่างในบริบทปัจจุบันอย่างไร .... 4. ประสบการณ์ ประวัติชีวิตของท่านเป็นอย่างไร ....
ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรม
1. ท่านคิดว่าการออกแบบพื้นที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอย่างไร ....

ประเด็นคำถามในการสัมภาษณ์
2. ท่านคิดว่าวัฒนธรรมและพื้นที่ร่วมสมัยคืออะไร .... 3. ผู้ใช้พื้นที่ร่วมสมัยปัจจุบันมีลักษณะอย่างไร .... 4. ท่านมองแนวโน้ม หรืออนาคตของเรื่องนี้อย่างไร ....

3.7 ตัวอย่างข้อคำถามแบบสำรวจ

แบบสำรวจองค์ประกอบของลวดลายและรูปทรงของกลุ่มตัวอย่างธรรมาสน์

ชื่อวัด:			**ปีที่สร้าง :**		**ภาพประกอบ**
ขนาด:		**ผู้สร้าง:**	**ผลเบื้องต้น**		
โครงสร้างหลัก	**ลายสำคัญ**	**รายละเอียด**	**รูปแบบ**	**ลักษณะของแบบ/ชื่อเรียก**	
ยอด/หลังคา	เฟื่อง				
	ปราลี				
	ช่อฟ้า				
	ย่อมุม				
	บรรพ์แถลง				
เรือน	สาหร่าย				
	กระจัง				
	ดอกซีกดอกซ้อน รักร้อย				
	กาบ				
	ย่อเสา				
ฐาน	ย่อเก็จ ย่อมุม				
	กระทง กระจัง				
	ขนมเปียกปูน				
	ราชวัติ				
	บันได				
หมายเหตุ:					

3.8 ตัวอย่างข้อคำถามแบบประเมินผล

แบบประเมินความพึงพอใจ/ความเข้าใจ/การนำไปใช้ของผู้รับชมผลงานสร้างสรรค์
ชื่อโครงการ “ภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย”

<u>คำอธิบาย</u>

แบบประเมินนี้เป็นส่วนหนึ่งของการทำวิจัยในหัวข้อ “ภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย” โดย นายอานุภาพ จันทรัมพร นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตทสาขาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาค้นคว้าภูมิปัญญาและปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์
2. สร้างสรรค์ผลงานออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย
3. ถ่ายทอดองค์ความรู้ แนวความคิด คติความเชื่อ การใช้งานในผลงานสร้างสรรค์

เพื่อให้งานวิจัยนี้ประสบความสำเร็จ ผู้วิจัยใคร่ขอความร่วมมือในการตอบแบบสอบถามตามความเป็นจริงให้สมบูรณ์ โดยข้อมูลที่ท่านให้นี้เพื่อนำมาใช้ในงานวิจัยเท่านั้น ผู้วิจัยขอรับรองว่าจะไม่มีผลกระทบต่อท่านทั้งนี้ข้อมูลของท่านจะถูกเก็บรักษาไว้ ไม่เปิดเผยต่อสาธารณะ ผู้มีสิทธิ์เข้าถึงข้อมูลของท่านจะมีเฉพาะผู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยนี้

แบบประเมินฉบับนี้มีทั้งหมด 3 ตอน ขอให้ผู้ตอบแบบประเมินตอบให้ครบทั้ง 3 ตอน เพื่อให้การดำเนินโครงการเป็นไปตามวัตถุประสงค์และเพื่อประโยชน์ในการนำไปใช้ต่อไป

<u>คำชี้แจง</u> โปรดทำเครื่องหมาย✓ลงในช่องหน้าข้อความ

<u>ตอนที่ 1</u> สถานภาพทั่วไป

1. เพศ ☐ หญิง ☐ ชาย
2. อายุ ☐ 18-24 ปี ☐ 25-35 ปี ☐ 36-45 ปี ☐ 46-55 ปี ☐ 56 ปีขึ้นไป
3. การศึกษา ☐ ม.6 ☐ ปวช. ☐ ปวส. ☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก
4. อาชีพ ☐ นักเรียน นักศึกษา ☐ ข้าราชการ ☐ พนักงานของรัฐ รัฐวิสาหกิจ ☐ ลูกจ้าง ☐ ธุรกิจส่วนตัว ☐ อื่น ๆ .....

<u>ตอนที่ 2</u> ระดับความพึงพอใจ/ความรู้ความเข้าใจ/การนำไปใช้ต่อการเข้าร่วมโครงการ

	ระดับความพึงพอใจ/ความรู้ความเข้าใจ/การนำความรู้ไปใช้				
	มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1
ด้านสถานที่					
1. พื้นที่ติดตั้งผลงานมีความเหมาะสม					
2. การจัดวางผลงานมีความเหมาะสม					
3. ระยะเวลาในการติดตั้งผลงาน					
4. ผู้ที่ชมและใช้ผลงานมีความเหมาะสม					
ด้านการออกแบบ					
1. เนื้อหาของผลงานสร้างสรรค์เหมาะสมกับพื้นที่					
2. รูปแบบ ความงาม สุนทรียภาพ ของผลงานสร้างสรรค์					
3. ความเหมาะสมของวัสดุที่นำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์					
4. การมีส่วนร่วมของผู้ชมกับผลงานสร้างสรรค์					
ด้านความเข้าในในความหมาย					
1. เข้าใจที่มาของศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์					
2. ผลงานสร้างสรรค์สร้างความรู้สึกส่งเสริมสถานะบุคคลจากการใช้ได้					
3. สามารถรับรู้ด้านภูมิปัญญาและปรัชญา					
4. รับรู้การออกแบบการจัดการพื้นที่ร่วมสมัย					
ด้านการนำไปใช้					
1. ผลงานโดยรวมสร้างประโยชน์ต่อผู้ใช้พื้นที่ได้					
2. เป็นส่วนช่วยให้เกิดพื้นที่ร่วมสมัยได้					
3. ติดตั้งและแก้ปัญหาในพื้นที่ได้					
4. ส่งเสริมสร้างกิจกรรมหรือความสัมพันธ์กับมนุษย์ในพื้นที่ร่วมสมัยได้					

	ระดับความพึงพอใจ/ความรู้ความเข้าใจ/การนำความรู้ไปใช้				
	มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1
ด้านคุณค่าและการสร้างคุณประโยชน์					
1. เกิดความรู้ และสร้างความรู้สึก จากการชมผลงานสร้างสรรค์					
2. เกิดความตระหนักต่อการสร้างสรรค์เชิงวัฒนธรรม					
3. เกิดแรงบันดาลใจในการออกแบบ จินตนาการหรือการสร้างสรรค์					

<u>ตอนที่ 3</u> ข้อเสนอแนะ

_____

_____

_____

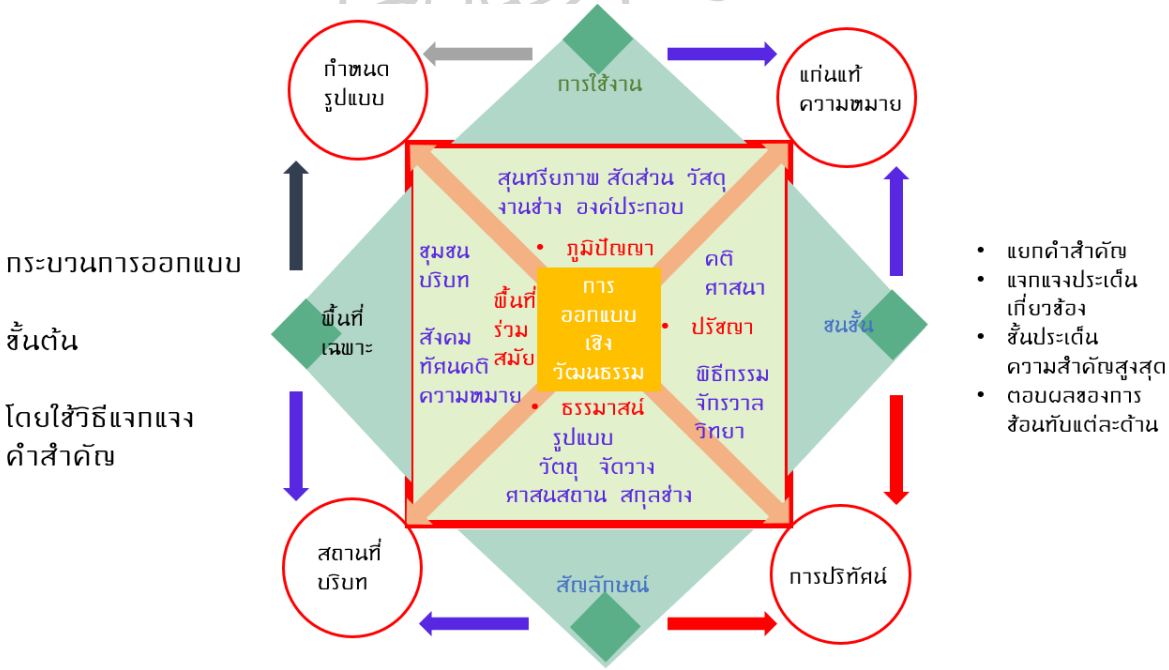
_____

_____

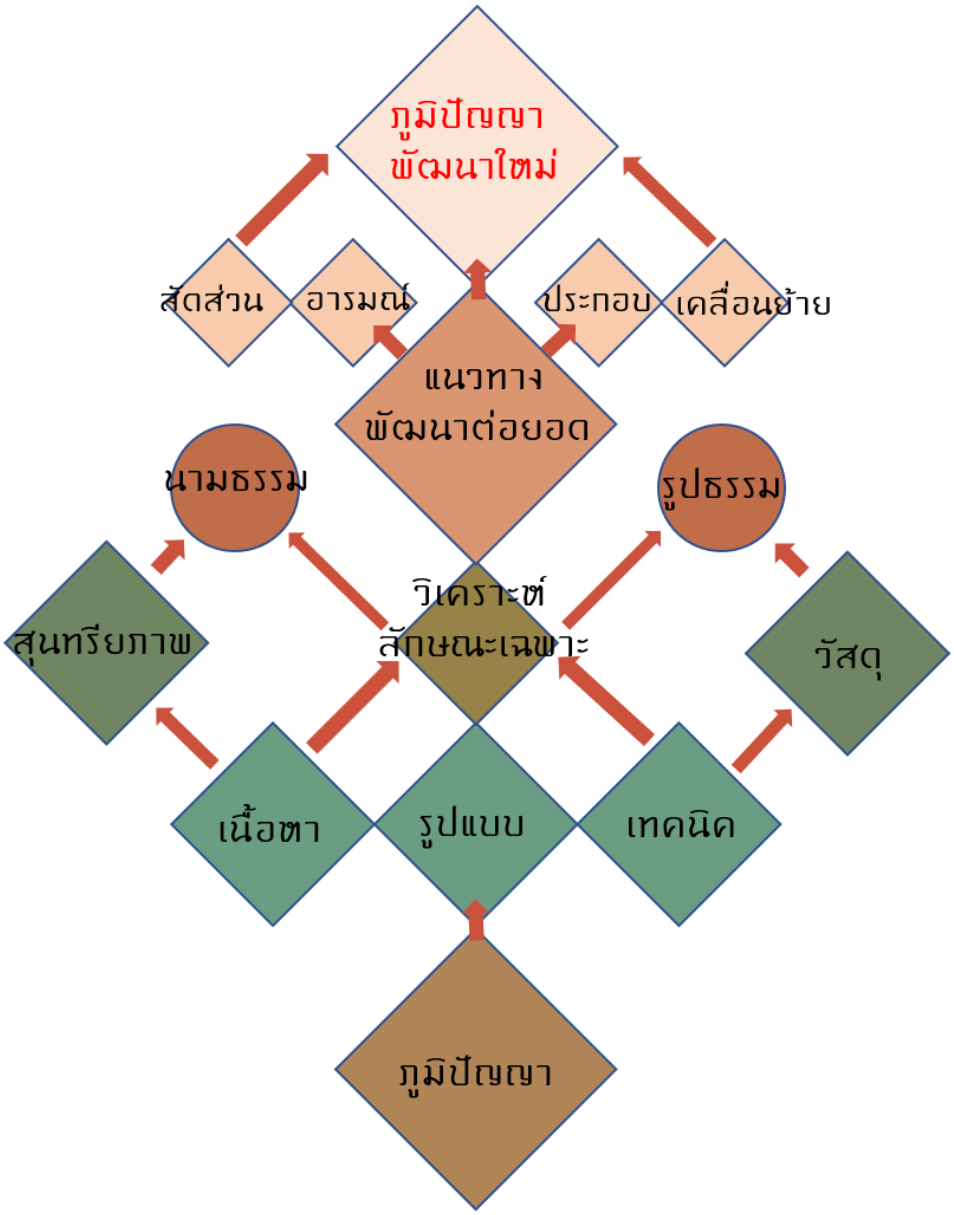
มหาวิทยาลัยศิลปากร

สุโขทัย	อยุธยา			รัตนโกสินทร์				
	ตอนต้น	ตอนกลาง	ตอนปลาย	ภาคเหนือ	ภาคอีสาน	ภาคกลาง	ภาคใต้	แบบเบ็ดเตล็ด
สันนิษฐานว่าเป็นแท่นหรือตั่งหินเรียบง่าย นั่งประกอบพิธีทางศาสนา	ทำด้วยไม้ ลักษณะทรวดทรงป็กป็น ไม่สูงใหญ่ ฐานเตี้ย	พัฒนาลวดลาย ตกแต่ง กำหนดสัดส่วน สมบูรณ์เป็นแบบแผน แบบประเพณี	ทรวดทรงสูง เน้นการตกแต่งประดิษฐ์ซับซ้อน ลายตกแต่งปริมาตรหนาตม ควบคุมทรวดทรงลูกเล่นพลิกแพลงมาก	แบบหลักทรงปราสาท แบบแผนไม่แน่นอน กระทงผายโดงพระเจ้าผสมวัสดุปูนปั้น	ทรง 3 แบบใหญ่ พื้นบ้านปราสาทเสาเดียว ทึบ ไม้ระบายสี อิทธิพลลาว ญวน จีน ฝรั่ง ขอนแก่น กาฬสินธุ์ อุบลราชธานี	อย่างช่าง หลวงร.5 คุมทรงปริมาตรน้อย ตกแต่งมาก ทองกระจก ประดิมากรรมน้อย เพชรบุรีเฟื่องฟู 2460-2470 เสื่อมหลัง 2500 โรยรา	ปรากฏน้อย ไม่เน้นสำคัญ นิยมตั้ง เลียนช่างหลวง สกุลช่างสงขลา ละทิ้งการใช้ทรงบุษบก อย่างสิ้นเชิง	กลับสู่พื้นที่เรียบง่าย ธรรมาสน์เทศน์ของผู้นำศาสนา ไม่นิยมหลังคาเก้าอี้ขนาดใหญ่ ใช้งานได้หลากหลาย

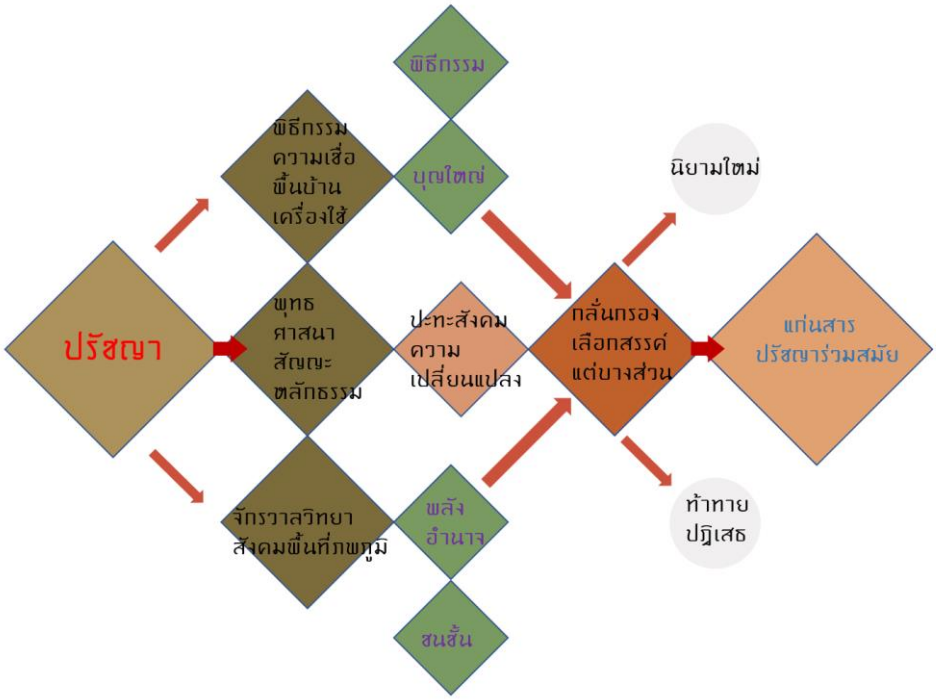
ภาพที่ 62 ตารางภาพแสดงการคัดแยกข้อมูลเปรียบเทียบเพื่อศึกษาพัฒนาการและรูปแบบของศิลปกรรมธรรมาสน์จากการทบทวนวรรณกรรม



ภาพที่ 63 ผังภาพแสดงการกำหนดแนวทางการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยโดยใช้ลำดับของการศึกษาความสำคัญจากชื่อหัวข้อการวิจัย ในแต่ละกลุ่มจะพัฒนาคัดกรองไปสู่ใจความสำคัญของแต่ละประเด็น จึงได้คำตอบในการผสานกันระหว่างคำข้างเคียงที่สามารถอธิบายองค์ความรู้จากการกำหนดการออกแบบด้วยกระบวนการนี้ได้



ภาพที่ 64 การวิเคราะห์องค์ความรู้ทางภูมิปัญญาทั้งสามด้าน ทั้งรูปแบบ เนื้อหา และเทคนิค แจกแจงออกมาเป็นแนวทางสำคัญของภูมิปัญญาในศิลปกรรมธรรมมาสน์ทั้งที่เป็นได้อย่างไม่เป็นรูปธรรมชัดเจนหรือกึ่งนามธรรม เช่น องค์ความรู้ด้านการจัดวาง การกำหนดสัดส่วน ความงาม และที่เป็นรูปธรรมชัดเจน เช่น องค์ความรู้เรื่องการถอดประกอบ การเคลื่อนย้ายได้ ภูมิปัญญาที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนั้นจะเป็นความมุ่งหมายเพื่อนำมาใช้ต่อยอดหรือพัฒนาโดยมุ่งแสดงออกให้เห็นอย่างโดดเด่น



ภาพที่ 65 ผังภาพแสดงแนวทางการแจกแจงความมุ่งหมายของหลักปรัชญา โดยการกระจายออกสู่ปรัชญาที่เป็นแนวทางสู่การแสดงออกธรรมาชาติภายในมนุษย์และด้านหนึ่งส่งเสริมความคิดต่อสังคมทั้งหมดรวมศูนย์มาสู่ความเปลี่ยนแปลง ทั้งการปรับเปลี่ยนหลักปรัชญาใหม่และการปฏิเสธหลักปรัชญาเดิมเพื่อแสวงหาหรือเชื่อถือแก่นความรู้ทางปรัชญาใหม่ในสังคมร่วมสมัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
ผลการทดลองการออกแบบ

บทนำ

สืบเนื่องจากปัญหาของการศึกษาศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งแต่แรกเริ่มนั้นเป็นที่ปรากฏชัดเจนว่า ศิลปกรรมธรรมาสน์ไม่ได้รับความนิยมในการใช้สอยมากเท่าแต่ก่อน เหตุผลหนึ่งคือรูปลักษณ์ที่ไม่ตอบโจทย์กับการใช้งานในสังคมยุคปัจจุบัน อีกทั้งในทางการถ่ายทอดความคิด นัยคติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา อาทิ ความเชื่อทางจักรวาลวิทยา หรือ หลักไตรภูมิพระร่วงที่แฝงอยู่ในตัวศิลปกรรมธรรมาสน์แต่ละหลัง เป็นเรื่องที่ล้วนแต่อยู่ห่างจากความเข้าใจของผู้คนในยุคสมัยปัจจุบัน เป็นเหตุให้ความนิยมในการใช้ศิลปกรรมธรรมาสน์ลดน้อยลง ในทางตรงกันข้ามสังคมสมัยใหม่กลับต้องการเข้าถึงปรัชญาหรือความรู้ในพระพุทธศาสนาที่ไม่มีความสลับซับซ้อน เข้าใจง่ายและนำไปใช้ได้โดยไม่ยึดติดอยู่กับรูปแบบพิธีกรรมศิลปกรรมธรรมาสน์แบบแผนประเพณี ดังนั้นภายใต้บริบทของพื้นที่ร่วมสมัย การออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ จึงเป็นการนำเอาหลากหลายองค์ความรู้ที่สามารถนำมาปรับใช้โดยอ้างอิงถึงแนวคิดแบบสังคมร่วมสมัย โดยเป็นการออกแบบพื้นที่ซึ่งมีแนวทางเนื้อหาเฉพาะเจาะจงลงไป รวมถึงมีการนำเอาหลักการออกแบบโดยคำนึงถึงความเป็นศิลปกรรมอันส่งผลทางจิตวิทยา ทั้งในการมองเห็น หรือการสัมผัสรับรู้

พื้นที่ร่วมสมัย (ร่วมสมัย หมายถึง กาละ และ เทศะ ที่กำหนด) คือลักษณะสำคัญของความเป็นพื้นที่ร่วมสมัยคือไม่แสดงความแตกต่างของระดับชนชั้น ทุกคน ทุกเพศ ทุกวัยเข้าถึงได้พื้นที่ร่วมสมัยกับมนุษย์ในสังคม ในฐานะผู้ใช้งาน และผู้กำหนดการใช้งาน ทำให้เกิดการมีส่วนร่วมสู่การตระหนักรู้ถึงการมีคุณค่าในความคิด ความรู้สึกของตนเองและผู้อื่น ความเป็นส่วนหนึ่งเอกภาพในสังคม จากองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษา และวิเคราะห์ศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีพบว่าหลักวิธีวิทยาการออกแบบพื้นที่ในตำแหน่งได้เปลี่ยนผ่านก่อนเข้าสู่จุดตำแหน่งสำคัญที่น้อมนำความรู้สึกเข้าจุดศูนย์กลางสำคัญในองค์ประกอบของพื้นที่ วิธีกำหนดองค์ประกอบที่สำคัญอันถ่ายทอดโดยตรงมาจากองค์ความรู้ของศิลปกรรมธรรมาสน์ คือ เรื่องของ แก่น หรือ แกน ในที่นี้คือการกำหนดทิศทาง กรอบการเห็น ตำแหน่งของการวางพื้นที่ การกำหนดขอบเขตพื้นที่จากแกนที่เป็นศูนย์กลางสำคัญในพื้นที่นั้น โครงสร้างการจัดวาง เส้นแนวเล็ง ทิศทาง วัตถุ และการนำสายตาเพื่อดึงเอาความรู้เข้าสู่ศูนย์กลางซึ่งเป็นจุดสำคัญของพื้นที่ โดยคำนึงตามหลักของการจัดการด้วยศิลปกรรมธรรมาสน์ได้แก่

1) คำนึงพื้นที่ว่าง การจัดการมองเห็น การใช้พื้นที่ว่าง

2) การออกแบบ ความโดดเด่น ความมีพลังสะเทือนอารมณ์

3) สัดส่วนขนาดพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์ ผู้ใช้ ชุมชน และสังคม

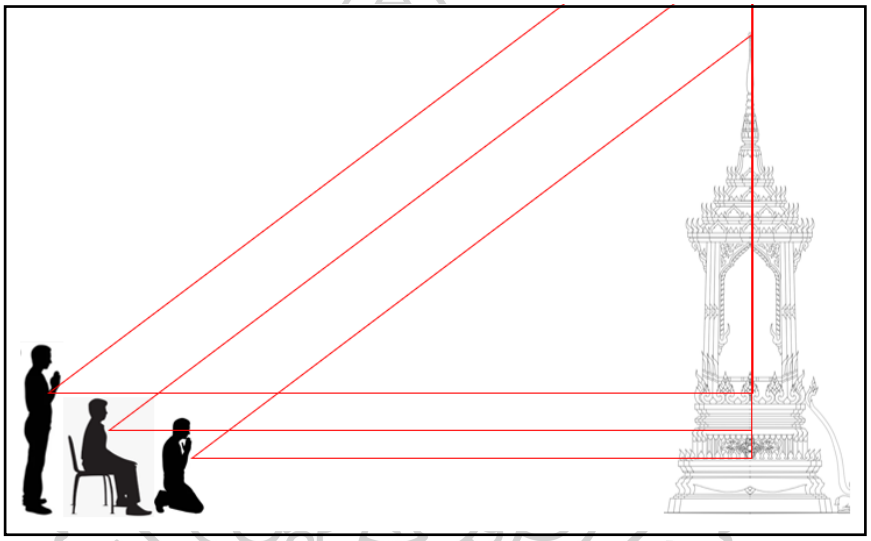
4) การแสดงความคิดเรื่องราวเนื้อหา คติความเชื่อ หลักปรัชญา

อย่างไรก็ตามหลักการเหล่านี้ไม่ได้มุ่งเน้นถึงความเป็นร่วมสมัยปัจจุบันในความหมายรูปแบบของการสร้างสรรค์ธรรมาสน์ที่แตกต่างไปจากเดิมเสียทั้งหมด หากแต่ยังคงคุณค่าในการศึกษาและทำความเข้าใจในความหมายของศิลปกรรมธรรมาสน์ให้เน้นย้ำให้เห็นถึงความสอดคล้องเหมาะสมกับสังคมในวิถีชีวิตแบบเดิม ในขณะเดียวกันโลกสมัยใหม่ก็ได้มองพื้นที่สาธารณะว่ามีความสำคัญเทียบเท่ากับความเป็นลักษณะของพื้นที่เฉพาะบุคคล การออกแบบพื้นที่จึงสามารถทำให้ทุกคนได้เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างปฏิสัมพันธ์กันเป็นเอกภาพจึงจะถือว่าเป็นการบรรลุถึงจุดประสงค์ของแนวคิด

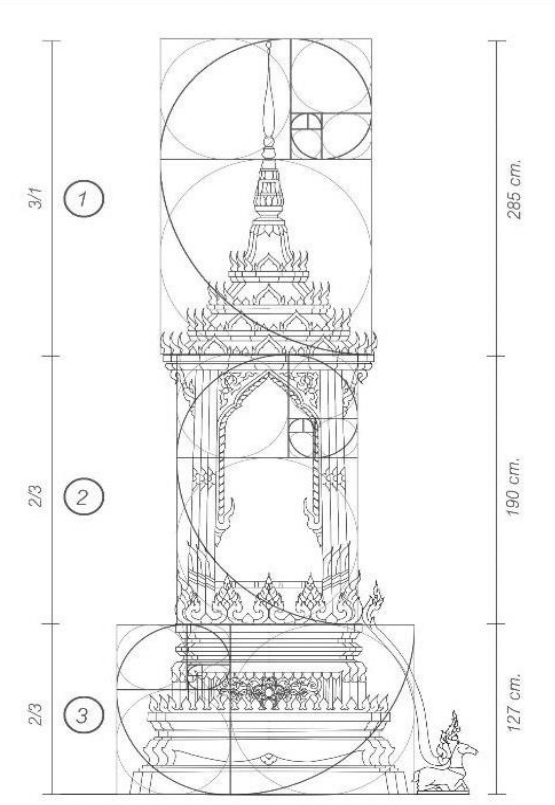
ตามหลักภูมิปัญญาเชิงช่าง ศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งแต่สมัยโบราณนิยมใช้การย่อเก็จ-ย่อมุมอันเนื่องมาจากเดิมทีเพื่อเป็นการตกแต่งให้เกิดปริมาตรน้ำหนัก และเส้นมิติที่เสริมความงาม แต่ผลปรากฏของการเกิดมิติที่ลดหลั่นกันนอก-ใน ทำให้มองเห็นระยะเรียงตัวเป็นพลัง ความเคลื่อนไหวของปริมาตร จึงกำหนดให้การทำย่อเก็จ มุมเป็นชั้น ๆ โดยรอบ เป็นตัวช่วยในการแสดงความเปล่งบารมีออกจากศูนย์กลาง หรือคติมณฑล นอกจากนี้หลักการย่อเก็จ-ย่อมุมในศิลปกรรมธรรมาสน์ ยังได้ถูกพัฒนาคลี่คลายสู่การออกแบบธรรมาสน์ทรงบุษบกในแต่ละหลังที่ต้องมีการตีความในพื้นที่ลักษณะแตกต่างกันทำให้รูปแบบของการย่อเก็จ-ย่อมุมแตกต่างกันไปตามมุมมอง และวิธีคิดของช่าง การย่อมุมมากน้อยต่างกันขึ้นอยู่พื้นที่ซึ่งทำหน้าที่กำหนดขอบเขต ผลทางการมองเห็น และความรู้สึกเกี่ยวข้องกับเส้นและระนาบตามอย่างผลที่เกิดขึ้นของการย่อมุม ในส่วนของการออกแบบชุดฐานศิลปกรรมธรรมาสน์ จะมีการลักษณะของการทำให้มุ่งลงสู่บริเวณพื้นมีหลักการในการวางรูปทรงอยู่สองประการได้แก่ การซ้อนชั้นฐานลดลั่นลงไป และการสวมลงบนแกน แท่นหรือเสาที่เป็นรูปทรงต่อจากฐานเป็นสำคัญ

ในด้านของสัดส่วนการออกแบบพื้นที่ การจัดวางตำแหน่ง และการวางผังศิลปกรรมธรรมาสน์ได้นำแนวคิดการจัดการเรื่องสัดส่วนมาปรับใช้เป็นส่วนมาก อ้างอิงจากการวิเคราะห์การวางผังของศาลาการเปรียญหลายแห่งพบว่า มีการใช้สัดส่วนทองคำ (Golden Ratio) เข้าไปกำหนดการจัดวางพื้นที่เสมอทั้งความกว้างยาวของอาคาร ในทฤษฎี4 :8 หรืออัตราส่วนทองคำนี้เป็นหลักการที่เข้าไปกำหนดตำแหน่งการวางศิลปกรรมธรรมาสน์โดยตรง แม้ว่าตัวศิลปกรรมธรรมาสน์มักถูกจัดวางในตำแหน่งค่อนไปด้านหน้าอาคารเพื่อเปิดพื้นที่ด้านหน้าให้มากที่สุด ทว่ายังคงจุดมุ่งหมายของการแสดงพื้นที่ว่างรอบทิศทาง และตำแหน่งที่ถูกพิจารณาว่าเมื่อวางหรือตั้งแล้วดูงาม เหมาะสมตามหลักทฤษฎีสัดส่วนทองคำ รวมถึงการใช้ค่าลดหลั่น หรือการแปรผันของสัดส่วน ได้แก่ อัตราส่วน 1:1.618 หรือ

2:3 หรือ6:8 ซึ่งมีความใกล้เคียงกัน และสามารถนำไปเป็นหลักการในการกำหนดเพื่อให้เกิดความงามที่ชัดเจน เมื่อได้พื้นที่ ตำแหน่ง ที่สมบูรณ์แล้ว นำมาคำนวณร่วมกับทฤษฎีพีทาโกรัส (Pythagorus) ซึ่งเป็นทฤษฎีความสัมพันธ์ของรูปสามเหลี่ยมมุมฉาก ถือเป็นพื้นฐานในการคำนวณต่าง ๆ ว่าด้วยสูตร sine, cos, tan แทนค่าด้วยชุดเลข 3:4:5 จะทำให้เกิดจุดยืนที่เหมาะสมกับขนาดของร่างกายมนุษย์ เป็นจุดที่มองธรรมาสน์ได้สมบูรณ์ งดงามพอดี ทั้งนี้ยังได้มีการกำหนดใช้ค่าตัวแปรมาคำนวณขนาดและพื้นที่กับความเหมาะสมของศิลปกรรมธรรมาสน์ที่สัมพันธ์กับพื้นที่ ปรากฏออกมาเป็นสูตรคำนวณได้ว่า ความสูงของธรรมาสน์ x 2 .85 เท่ากับ ความยาวอาคารในรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า และ ระดับสายตาของคนในตำแหน่ง x 2.57 เท่ากับระดับสูงที่สายตาเพ่งมอง

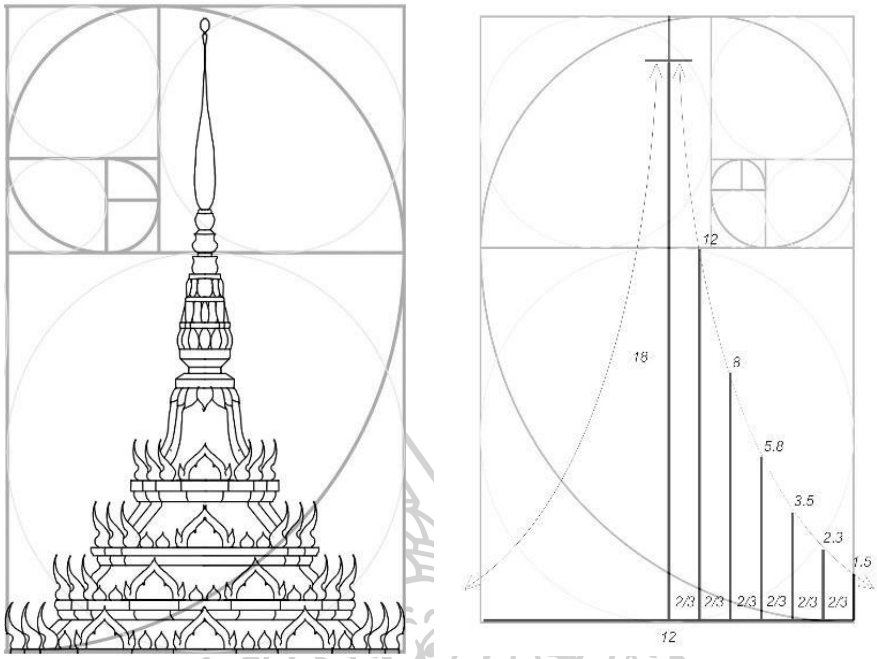


ภาพที่ 66 ความสัมพันธ์กันระหว่างสัดส่วนมนุษย์ สายตา การมองเห็น ระยะความงามกับการกำหนดความสูงของศิลปกรรมธรรมาสน์และศาลาการเปรียญ



ภาพที่ 67 ลายเส้นแสดงโดยอ้างอิงความรู้เรื่องสัดส่วนเพื่อกำหนดการใช้งานและทำให้เกิดความงามที่สมบูรณ์ของศิลปกรรมธรรมาสน์

ในแง่ของการกำหนดทรวดทรงตั้งแต่ตัวฐานศิลปกรรมธรรมาสน์ โดยเฉพาะศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีนับตั้งแต่ส่วนชั้นฐานไปจนถึงหลังคา ยกตัวอย่างเช่น บุษบกธรรมาสน์ ได้ถูกกำหนดสัดส่วนให้อยู่ภายในรูปทรงที่ลดหลั่นกันในอัตราส่วน 2:3 และ ทฤษฎีสัดส่วนกับความงาม Fibaunacci ในอัตราส่วนการลดหลั่นกันที่ 1: 1.618 โดยเห็นได้ชัดจากการลดหลั่นของตัวกระจังจากส่วนที่ใหญ่กว่าก่อนหน้าลดขนาดลงมาเรื่อย ๆ แม้กระทั่งทรงจอมแหที่นิยมใช้ในบุษบกธรรมาสน์ก็ยังเห็นได้ชัดเจนถึงมีการใช้วิธีการลดหลั่นที่เป็นหลักการเดียวกัน นอกจากนี้สัดส่วนของการแบ่งตัวลายในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณี เช่น ตัวลายกระจังยังได้นำเอาทฤษฎีการลดหลั่น ในอัตราส่วนแบบ 2:3 มาจัดเรียงไปเรื่อย ๆ และจากทฤษฎีดังกล่าวยังสามารถนำมาอธิบายการย่อมุม การทำให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวในศิลปกรรมธรรมาสน์ได้อีกด้วย



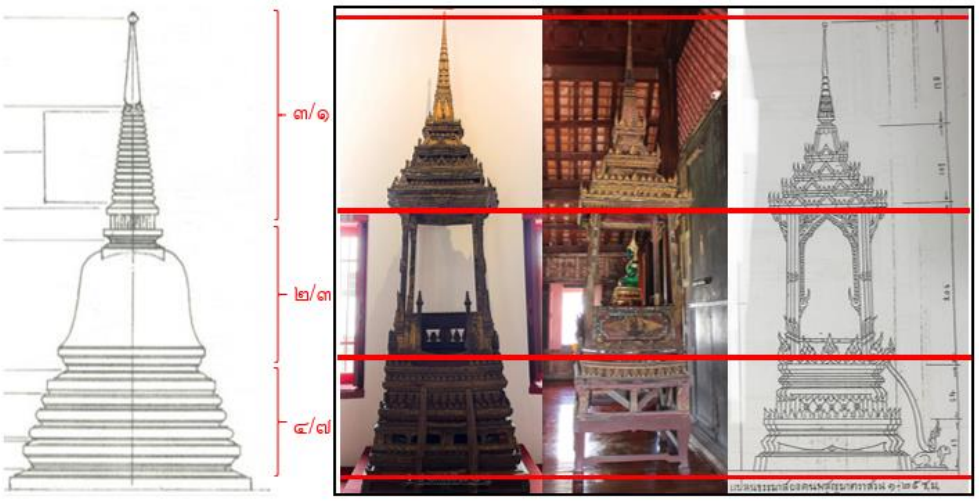
ภาพที่ 68 ลายเส้นแสดงการใช้อัตราส่วนในการลดหลั่น 2:3 ประกอบกันในการกำหนดสัดส่วน

ทฤษฎีกรอบการเห็น ด้วยมุมมอง90องศา ว่าด้วยการวางจุดเด่นที่เหมาะสม สัมพันธ์กับระยะในการเห็น เมื่อเกิดการเปลี่ยนระยะก็เกิดการลดหลั่นกรอบการมองเห็นตามไปด้วย เมื่อกรอบการทวีซ้ำตามระยะใกล้ การเกิดจังหวะแนวเสา หรือการวางตำแหน่งวัตถุความงามภายในคือ วิธีการในการชักนำการเคลื่อนเข้าหาศูนย์กลางสำคัญเป็นอีกหนึ่งหลักการสำคัญที่ถูกนำมาใช้ประกอบกับการออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ เพราะเป็นตัวกำหนดการใช้พื้นที่ และตำแหน่งของการสัมผัสรับรู้ทั้งในศิลปกรรมธรรมาสน์และในศาลาการเปรียญซึ่งเป็นพื้นที่การแสดงถึงการกำหนดอาณาบริเวณของมณฑลอันศักดิ์สิทธิ์ และเป็นจุดสิ้นสุดสายตาทั้งด้านซ้ายและขวา ในกรณีของการออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ที่ผู้วิจัยได้เข้าไปตรวจสอบนั้นพบว่าสัดส่วน และขนาดมีความสัมพันธ์กันกับการมองเห็น และตำแหน่งการนั่ง หรือการใช้พื้นที่อาณาบริเวณรอบ ๆ ธรรมาสน์ซึ่งได้เว้นว่างไว้เพื่อไม่ให้เกิดความประชิดกัน ขนาดของพื้นที่หรือศาลาการเปรียญจึงถูกกำหนดให้มีความสัมพันธ์โดยเฉลี่ย ทั้งนี้ทฤษฎีกรอบการเห็นไม่สามารถกำหนดได้อย่างแน่นอนตายตัว ทว่าเปลี่ยนไปตามระยะที่ห่างจากศิลปกรรมธรรมาสน์กับตำแหน่งที่นั่งอยู่ ทำให้เกิดประโยชน์ได้ดีต่อการกำหนดการรับรู้ความรู้สึก การมองเห็นจากจุดสิ้นสุดของสายตาด้านซ้ายและ ขวา ซึ่งเป็นตัวกำหนดพื้นที่ภายในตำแหน่งนั้น ๆ หรือแม้กระทั่งการจัดวางวัตถุประกอบเข้ามา

ทั้งนี้นอกเหนือไปจากแนวคิดการออกแบบ เรายังสามารถเห็นถึงแนวคิดทางจิตวิทยาที่แฝงอยู่ในการออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ จากการเปรียบเทียบศิลปกรรมธรรมาสน์ในหลายพื้นที่และหลากหลายภูมิภาคพบว่าลักษณะของผังอาคาร พื้นที่ศาลาการเปรียญได้ใช้ประโยชน์จากทิศทางในการเลือกใช้ผังสัดส่วนทองคำ การวางตำแหน่งเสาภายในทางเข้าอาคารเป็นทางเดียวกันในผังด้านกว้างของสี่เหลี่ยมผืนผ้า ลักษณะเช่นนี้เป็นความต้องการที่จะสร้างระบบความคิด ความรู้สึกจากระยะลึกเป็นสำคัญ ระนาบ และเส้นที่แวดล้อมได้สร้างทัศนียภาพที่มุ่งไปทางด้านหน้า เพื่อให้สามารถรวมจุดสายตาไว้ที่ตัวศิลปกรรมธรรมาสน์ซึ่งเป็นองค์ประธานตั้งอยู่จุดศูนย์กลางเป็นลำดับแรก ต่อมาจึงค่อยถอยระยะสายตาออกมาพิจารณาที่รูปทรง หรือองค์ประกอบทางศิลปะอื่น ๆ ของศิลปกรรมธรรมาสน์ แนวคิดดังกล่าวนี้เป็นการใช้องค์ประกอบแวดล้อม หรือพื้นที่เพื่อแสดงความสำคัญ ความศักดิ์สิทธิ์ ความเป็นแก่นแท้ รูปแบบของการจัดเรียงศิลปกรรมกับโครงสร้างในทางแนวตั้ง (Vertical Axis) ได้ให้ความรู้สึกถึงความมีพลัง ความมีสมาธิ อันเป็นแนวคิดในหลักพระพุทธศาสนามาผสานกับการออกแบบสร้างสรรค์ เพื่อให้พุทธศาสนิกชนรู้สึกได้ถึงความศักดิ์สิทธิ์ในพื้นที่ดังกล่าวในฐานะที่เป็นตัวแทนแห่งพุทธศาสนสถาน และจากการศึกษาค้นคว้า และลงพื้นที่สำรวจได้ค้นพบอีกว่าศิลปกรรมาสน์แบบประเพณีส่วนใหญ่ได้จัดวางผังให้เป็นไปตามรูปแบบนี้ ทว่าการวางตำแหน่งศิลปกรรมในภาคเหนือกลับแตกต่าง ไม่มีรูปแบบเฉพาะเจาะจงแน่นอนตายตัว และธรรมาสน์ในภาคอีสานหลายหลังได้มีการกำหนดใช้หลักศิลปกรรมในอาคารแกนนอน (Horizon Axis) เป็นลักษณะการใช้ผังอาคารด้านยาวเป็นทางเข้าด้านหน้า ทิศทาง ระนาบเส้นแกนนอน เมื่อเข้าใช้จะให้ความรู้สึกผ่อนคลายอารมณ์ รู้สึกอบอุ่นมากกว่า (Tiptus, Pussadee, 1987) การแบ่งส่วนที่นั่งของพระสงฆ์ด้วยระดับอาสนะด้านข้าง หรือด้านหลัง การแยกบันไดเพื่อขึ้นใช้พื้นที่โดยกำหนดให้ฆราวาสเข้าทางด้านหน้า พระสงฆ์เข้าทางด้านข้างหรือด้านหลัง ข้อกำหนดดังกล่าวเป็นการออกแบบการใช้พื้นที่ซึ่งสะท้อนให้ถึงความยืดหยุ่น ไม่เคร่งครัดในระเบียบ การวางตำแหน่ง รวมไปถึงให้ความสำคัญกับการมองเห็นให้เป็นไปตามแนวระดับที่เน้นทัศนียภาพไปที่ตัวศิลปกรรมธรรมาสน์จึงให้ความรู้สึกอบอุ่นเป็นกันเองมากกว่าเน้นความศักดิ์สิทธิ์เคร่งครัดอย่างการวางผังโครงสร้างแนวตั้ง

อย่างไรก็ตามตัวศิลปกรรมธรรมาสน์เอง และองค์ประกอบภายในย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นระดับชั้นของสถานะอย่างให้อย่างชัดเจน ตัวอย่างเช่น ศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีจะมีลักษณะสัณฐานโดยรวมที่ตำแหน่งของที่นั่งพระสงฆ์ในขณะเทศน์ ซึ่งอยู่ในระดับที่สูงกว่าบุคคลทั่วไป สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องระดับชั้นของผู้คน นับเป็นหลักเป็นปรัชญาที่ถูกหยิบขึ้นมาอธิบายอย่างชัดเจนในลักษณะของตำแหน่งที่นั่ง โดยแรกเริ่มการแสดงความคิดในเรื่องสถานะชั้น เพื่อแบ่งระดับผู้ใช้งานในการออกแบบสร้างสรรค์ศิลปกรรมธรรมาสน์ได้รับแรงบันดาลใจ สะท้อนความหมายมาจากไตรภูมิพระร่วงซึ่งมีลักษณะของการอธิบายเรื่องจักรวาลวิทยาโดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญที่ต้องการแสดงถึงความยิ่งใหญ่ของพระพุทธศาสนา ความปรารถนาให้มนุษย์กระทำดี และได้อยู่ในภพ

ภูมิที่ดีตามกรรมและสถานภาพ ทั้งนี้ในองค์ประกอบศิลป์ของศิลปกรรมธรรมาสน์ยังได้สะท้อนรูป และสัญลักษณ์ที่แสดงความหมาย ความเชื่อที่ว่าผ่านรูปลักษณ์ของสัตว์ ภาพสลัก ลวดลาย ตั้งแต่โครงสร้างของชั้นฐานที่วางซ้อนกัน การจำลองศิลปกรรมธรรมาสน์แทนแกนเขาพระสุเมรุ ประกอบด้วยสัญลักษณ์ ประติมากรรมสัตว์หิมพานต์ รูปสลักเทวดา ลวดลายดอกไม้พรรณไม้ และอาคารจำลองขนาดเล็ก ศิลปกรรมธรรมาสน์จึงได้สะท้อนภูมิจักรวาลโดยย่อ และเสริมสถานะความยิ่งใหญ่ของผู้ที่ได้ใช้พื้นที่อาสนะในศิลปกรรมธรรมาสน์



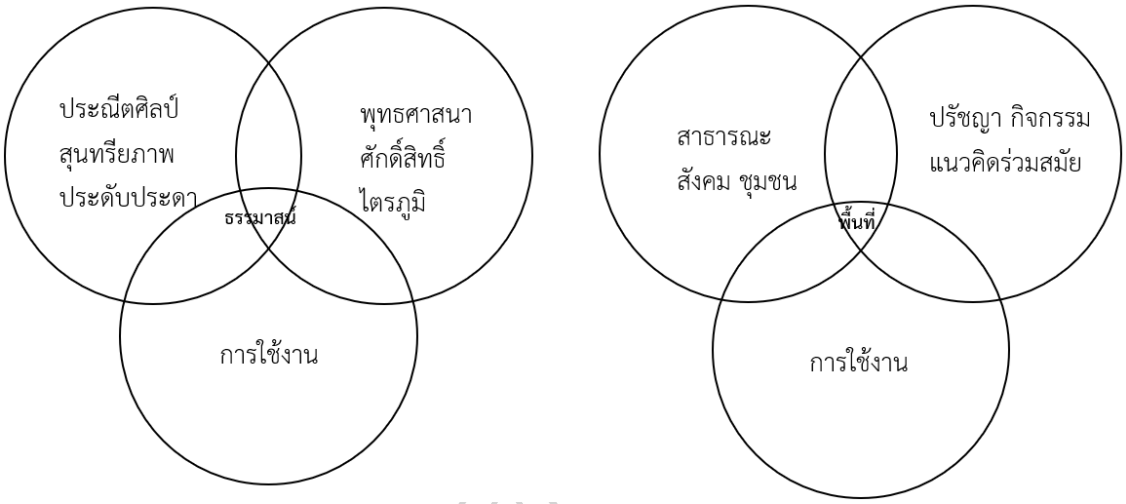
ภาพที่ 69 การเปรียบเทียบให้เห็นการสะท้อนปรัชญาจักรวาลวิทยาจากวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิพระร่วงสมัยสุโขทัย สู่การใช้เพื่อกำหนดสัดส่วนความงามของสถูปที่เชื่อมโยงกับความหมายส่งต่อถึงศิลปกรรมธรรมมาสน์สมัยอยุธยาตอนปลายที่วัดมณีชลขันธ์ จังหวัดลพบุรี ศิลปกรรมธรรมาสน์ที่วัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี และภาพบันทึกภาพร่างลายเส้นของครูช่างเพชรบุรีช่วง พ.ศ.2500 ของนายเลิศ พ่วงพระเดช

ที่มา : http//:Facebook.com/ร่วมแบ่งปันงานครู

ภาพถ่ายโดย อานุภาพ จันทรัมพร (2562)

สำเนาเอกสารต้นฉบับลายมือ ครูเลิศ พ่วงพระเดช

จากสมมติฐานที่ผู้วิจัยได้ตั้งต้นไว้ตั้งแต่แรกเริ่มว่า ในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ร่วมสมัย จากองค์ความรู้ทางด้านรูปแบบภูมิปัญญา เทคนิคเชิงช่างดังที่ได้กล่าวไปแล้ว มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับเทคนิคและแนวความคิดในการสร้างสรรค์ใหม่ ส่งผลให้เกิดความสมบูรณ์ต่อการกำหนดพื้นที่ให้มีภาพลักษณ์ใหม่ สอดคล้องกับบริบทสังคมในยุคปัจจุบัน แม้จะปฏิเสธเรื่องของแนวคิดหรือคตินิยมที่แฝงอยู่ในตัวศิลปกรรม ทว่ายังคงความสำคัญของแก่นแท้ สาระสำคัญของการใช้พื้นที่ว่างภายใต้การกำหนดใช้ใหม่ ดังจะเห็นได้จากผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ดังต่อไปนี้



ภาพที่ 70 ผังภาพแสดงการใช้งานอย่างเดิมในปัจจัยทับซ้อนที่เปลี่ยนแปลงไประหว่างศิลปกรรม ธรรมาสน์และพื้นที่ร่วมสมัย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.1 ผลงานการทดลองทางเทคนิคและวัสดุ

4.1.1 วัตถุประสงค์

การประกอบโครงสร้างไม้ดังกล่าวนี้ เป็นการถอดเอาภูมิปัญญาในการก่อสร้างหรือการประดิษฐ์ศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณี มีวัตถุประสงค์เพื่อนำมาวิเคราะห์ข้อดีของการนำเอาภูมิปัญญามาต่อยอดเพื่อที่จะหาองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ใหม่ให้เกิดขึ้น

ภาพที่ 71 ผลงานการทดลองทางเทคนิคและวัสดุ

การรับน้ำหนักจากโครงสร้างไม้ตัวเดียวในแกนกลางและการสร้างรูปทรงที่ต่อเนื่องกันอย่างซับซ้อนเพื่อความแข็งแรงเป็นลักษณะพิเศษที่เกิดขึ้นสู่การคำนึงถึงการสร้างรูปทรงที่จำเป็นต้องถอด ประกอบกันได้

4.1.2 เทคนิคการทำงาน

เทคนิคหลักในการทำงาน คือการนำไม้มาประกอบกัน ล้อเลียนไปกับโครงสร้างส่วนใดส่วนหนึ่งของศิลปกรรมธรรมาสน์ ได้แก่ ส่วนโครงสร้างของเสา ในลักษณะของการเข้าย่อมุมของตัวธรรมาสน์ พร้อมกับได้ค้นหาเทคนิคการประกอบกันของตัวโครงสร้างเพื่อวัดผลว่าได้เกิดลักษณะรูปแบบใหม่ขึ้นมาหรือไม่ พบข้อดีของการประกอบกันของโครงสร้างไม้ว่ามีอะไรบ้าง จากนั้นศึกษาผลจากการค้นคว้าด้านเทคนิคโครงสร้างภายใน และถอดเอาลักษณะข้อบางประการของโครงสร้างศิลปกรรมธรรามาสน์มาเป็นแรงบันดาลใจ ผสานกับลักษณะเทคนิคบางประการ นำมาทดลองทำบนชิ้นงานดู และบันทึกผลที่เกิดขึ้น

4.1.3 ขั้นตอนการทำงาน

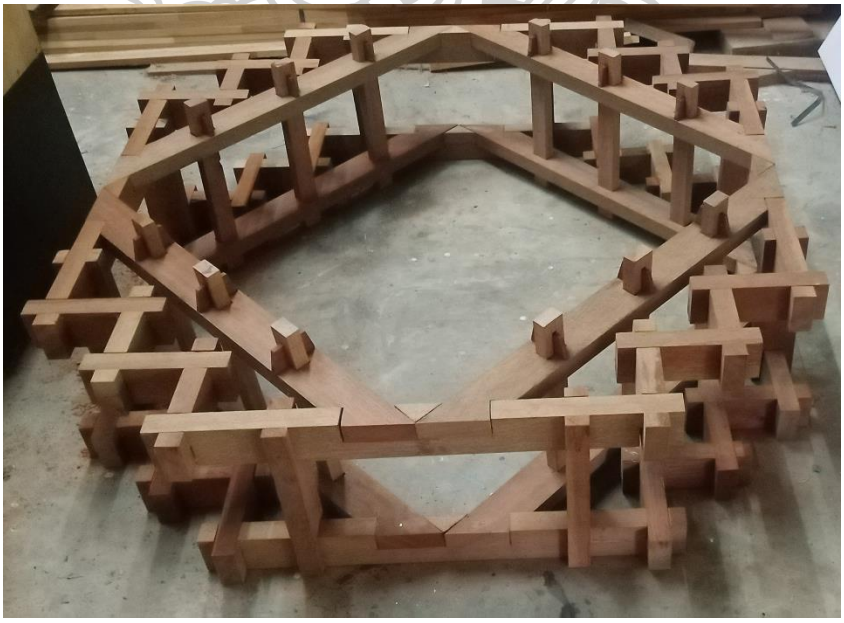
ผู้วิจัยได้เริ่มต้นตั้งสมมติฐานว่าการประกอบของโครงสร้างไม้ มีการเกาะเกี่ยวระหว่างกัน (inter-locking) ในตัวของวัสดุไม้เองในส่วนใดส่วนหนึ่งเพื่อเป็นตัวหลักที่ส่งผลให้ชิ้นส่วนทั้งหมดประกอบกันเกิดเป็นการประกอบกันทั้งสามส่วนของเสา ในลักษณะวิธีการย่อมุม มีการประกอบกันเป็นชุด ซึ่งแต่ชุดมีลักษณะของการบาก การเกี่ยวกันระหว่างตัวไม้ในหลายตำแหน่ง ทำให้เกิดลักษณะเป็นมุม และเหลี่ยมขึ้น รวมถึงเกิดน้ำหนักของการประกอบกัน และความแข็งแรง เป็นต้น

4.1.4 ผลที่ได้รับจากการทดลอง

จากการทดลองทางเทคนิคดังนี้ทำให้เกิดลักษณะรูปลักษณ์ใหม่ และความงามใหม่ขึ้น ในขณะเดียวกันยังคงรักษาข้อดีในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบเดิมให้คงอยู่ กล่าวคือ ความสามารถในการประกอบรูปได้อย่างรัดตรึง มั่นคงแข็งแรง รวมถึงลักษณะเด่นของโครงสร้างที่เคยอยู่ภายใน ซึ่งถูกบดบัง ปกปิด ซ้อนเร้น ดึงออกมาให้ถูกนำเสนอเพื่อเผยให้เห็นถึงความงาม ความผสมผสาน ความเกาะเกี่ยวกันของโครงสร้างไม้ชิ้นเล็ก ๆ ซึ่งส่งผลทางความรู้สึกว่าเมื่อไม้ชิ้นใดชิ้นหนึ่งถูกกระทำ สามารถส่งผลกระทบต่อชิ้นอื่น ๆ ตามไปด้วยกันทั้งหมด งานทดลองชิ้นนี้จึงเป็นการมุ่งศึกษาถึงแก่นภายในของศิลปกรรมธรรมาสน์โดยตรง เช่น การประกอบกันของรูปทรงภายใน ความรู้ในด้านการก่อรูป เป็นต้น จากนั้นดึงออกมาเป็นส่วนหนึ่งของธรรมาสน์ และนำเอาภูมิปัญญาส่วนนี้ไปต่อยอดงานสร้างสรรค์ชิ้นต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

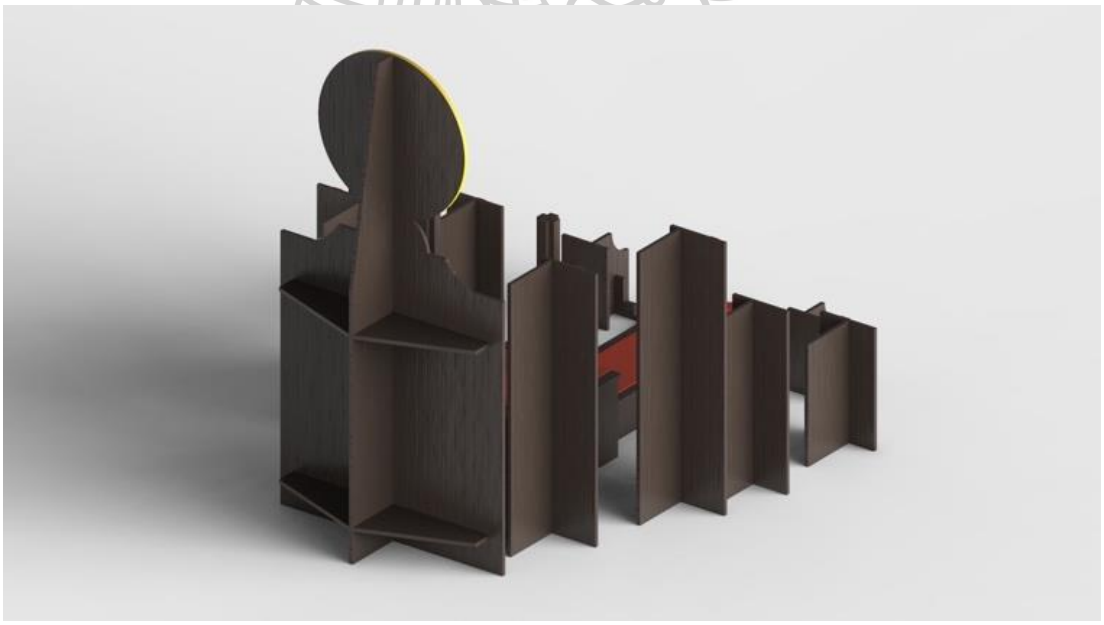
ภาพที่ 72 การทดลองด้านเทคนิคของช่างไทยในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมธรรมมาสน์ที่ใช้วิธีในการบากไม้เกี่ยวกันเพื่อสร้างรูปทรงและความแข็งแรง ปรากฏได้เอกลักษณ์ความงามที่เป็นเฉพาะตัว



ภาพที่ 73 ผลจากการทดลองการประกอบวัสดุไม้ เพื่อศึกษาภูมิปัญญาช่างในการกำหนดการสร้างรูปทรงภายในฐานศิลปกรรมธรรมาสน์ พบว่าหลักวิธีวิทยาในการสร้างการซ้อนชั้นเพื่อการสร้างการรับน้ำหนัก การถอดประกอบ โดยใช้ลักยึดจากด้านบนเป็นลักษณะเด่นที่สำคัญ

4.2 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

ภาพที่ 74 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

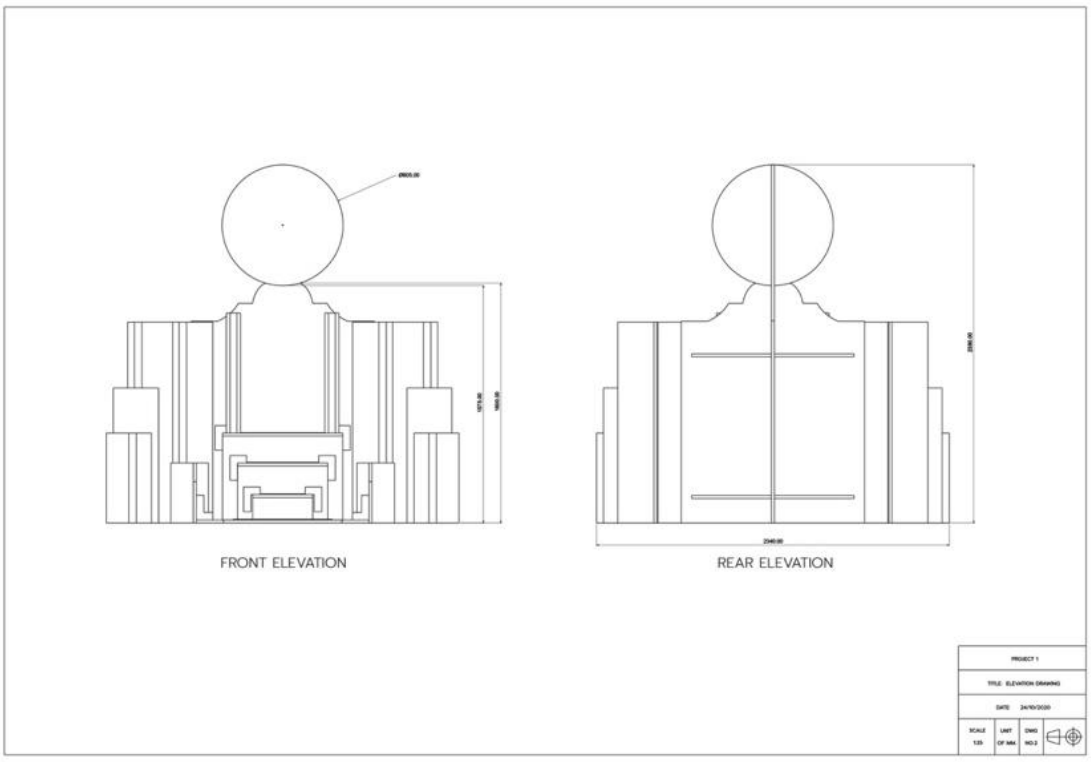


ภาพที่ 75 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

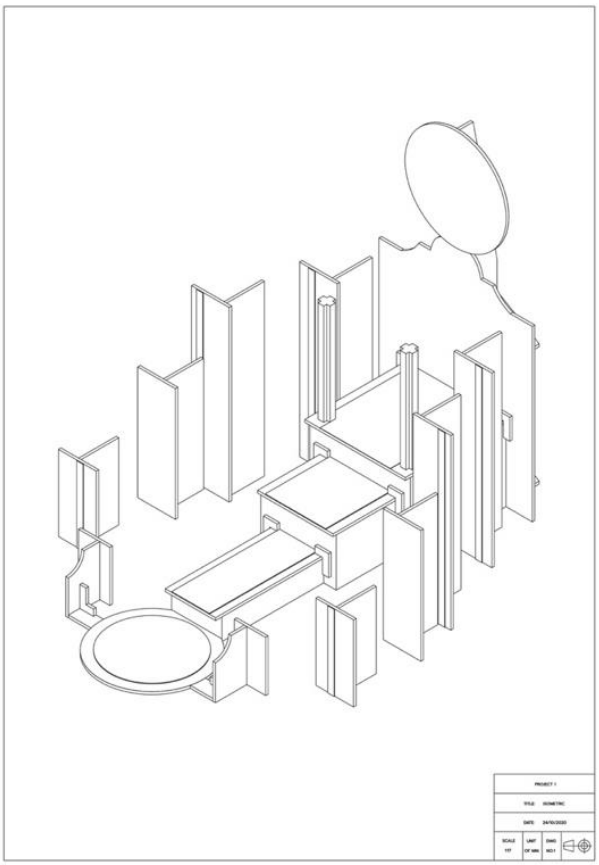
4.2.1 วัตถุประสงค์

วัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ คือ เพื่อต้องการหาบริบทในศิลปกรรมธรรมาสน์บนพื้นที่จริงผ่านสาธารณชนผู้เข้าไปทดลองใช้งานจริง ซึ่งตัวชิ้นงานดังกล่าวได้นำไปทดลองจัดวางในพื้นที่หอศิลป์ ผลจากการทดลองทำให้ทราบว่าบริเวณพื้นที่ ๆ มีความสำคัญต่อการทำให้ผู้คนเข้าไปมีส่วนร่วมปฏิสัมพันธ์กับตัวงานได้นั้นต้องมีลักษณะ 1) ต้องตั้งอยู่ในพื้นที่ ๆ มองเห็นถึงความสำคัญ 2) ต้องสามารถเข้าไปใช้พื้นที่จุดตำแหน่งสำคัญทำให้เกิดการรับรู้ ตระหนักรู้ สัมพันธ์เชื่อมโยงกับตัวศิลปกรรมที่สร้างขึ้น เพื่อกำหนดให้พื้นที่จุดนั้นเกิดความสำคัญขึ้นมา

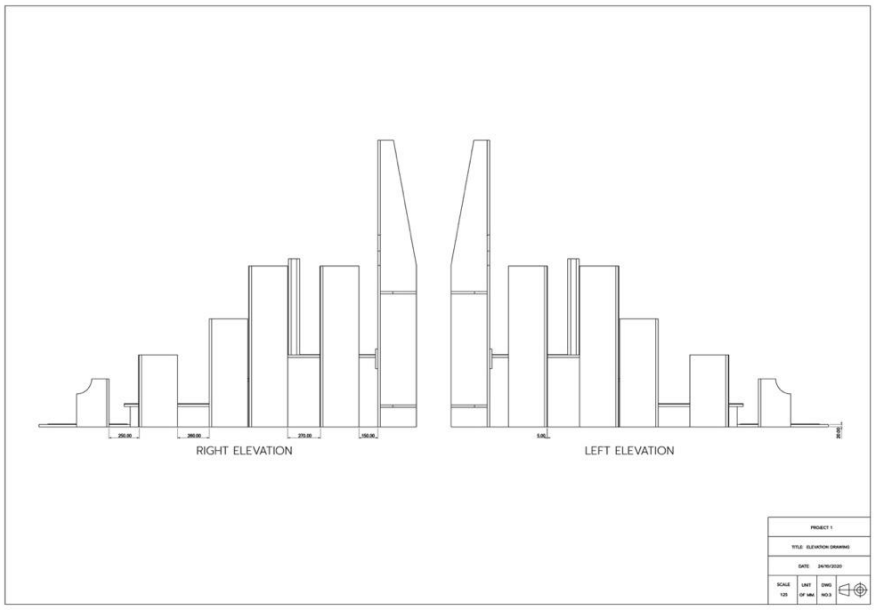
4.2.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ



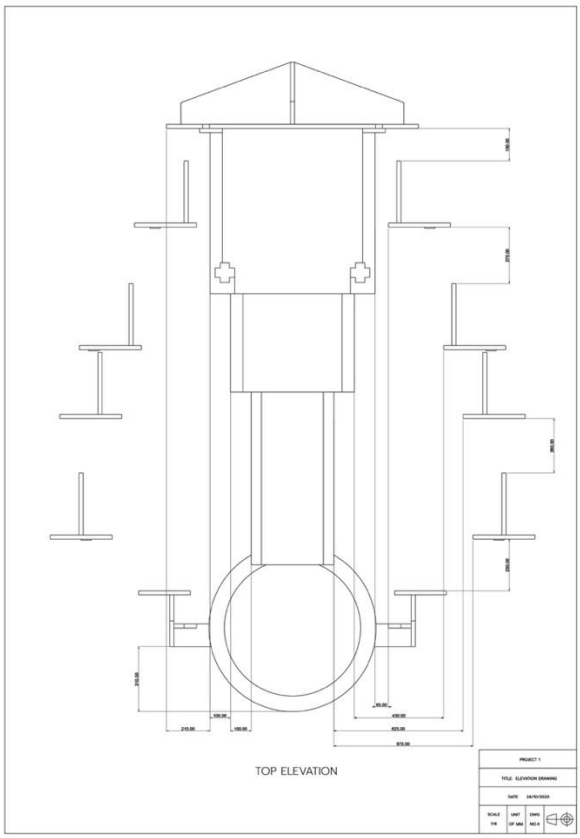
ภาพที่ 76 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



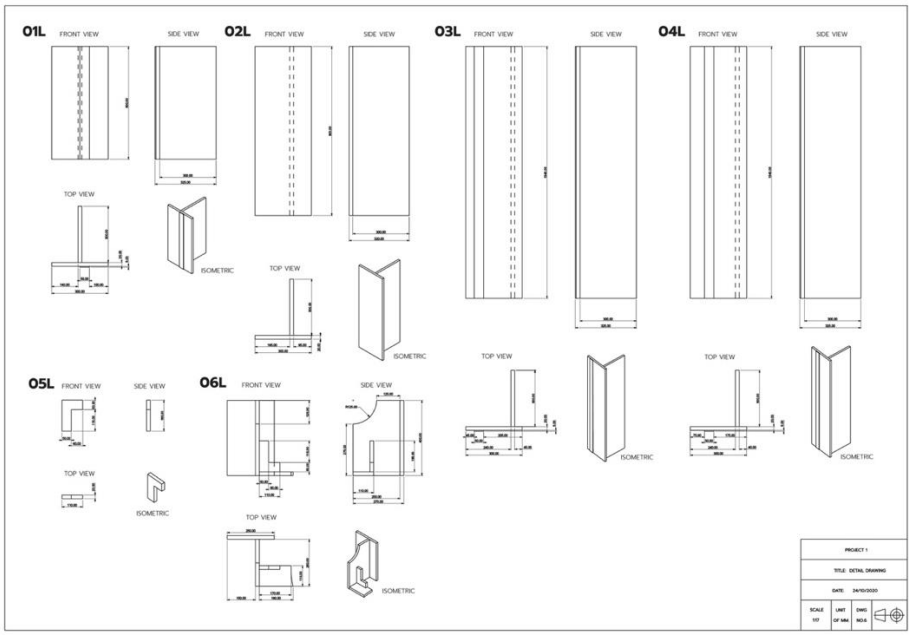
ภาพที่ 77 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



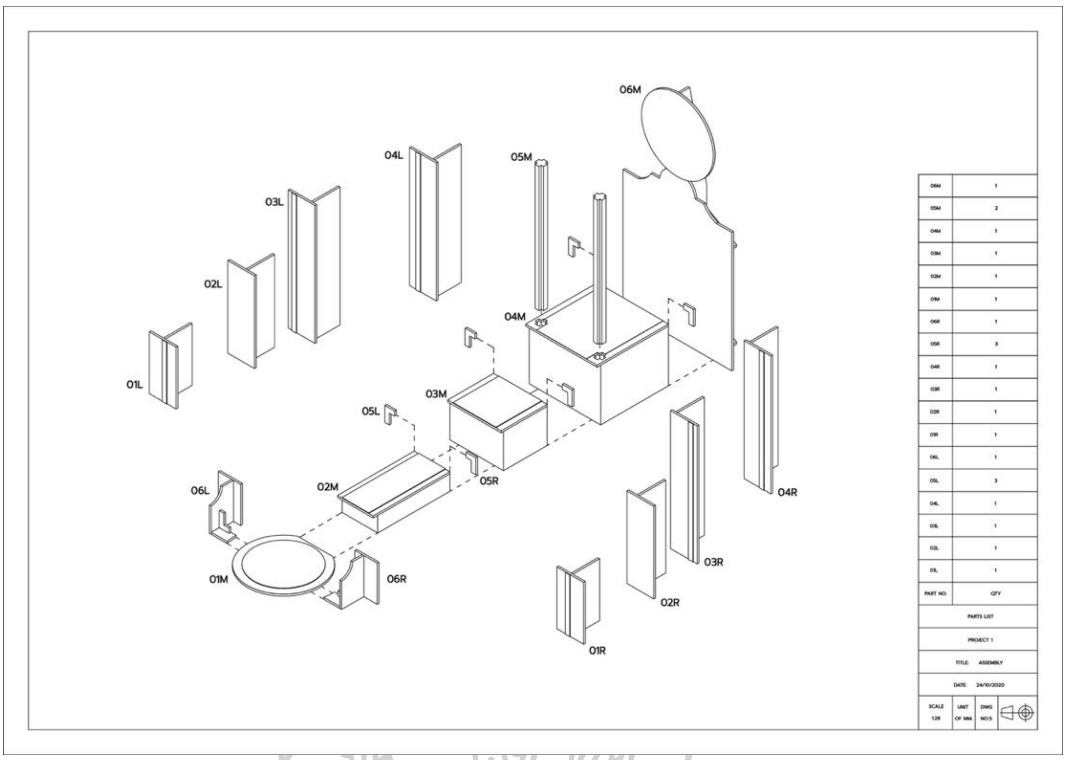
ภาพที่ 78 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



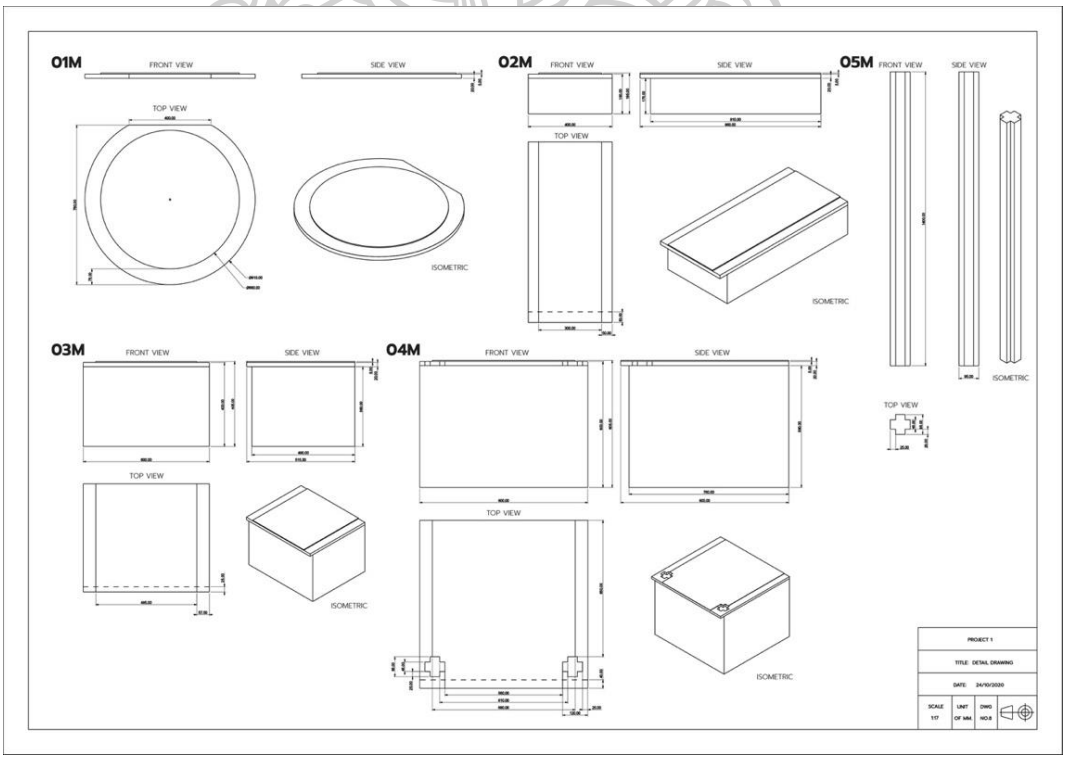
ภาพที่ 79 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



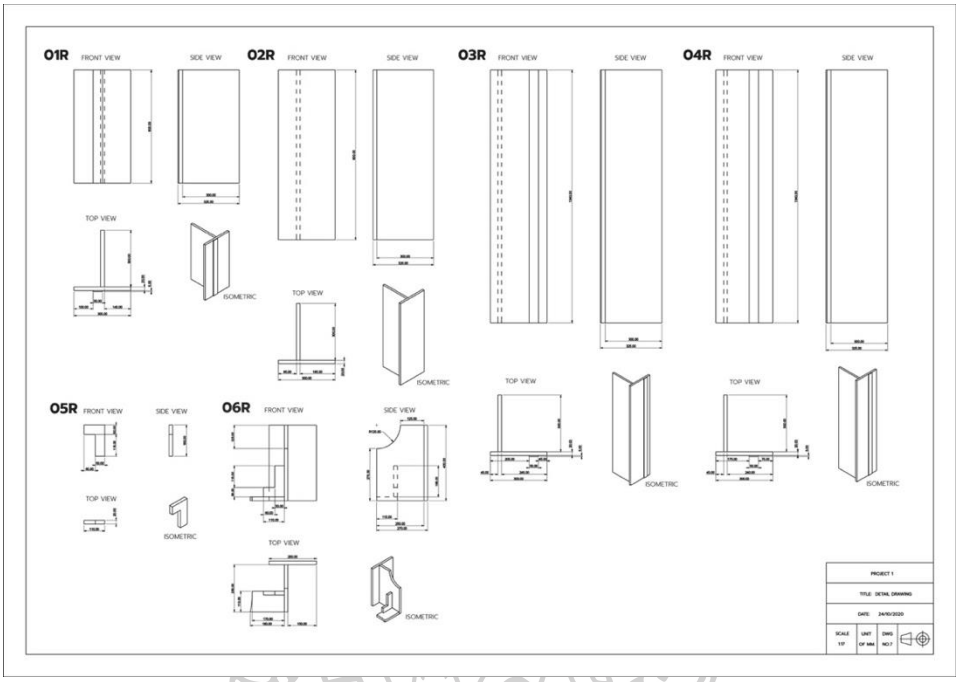
ภาพที่ 80 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



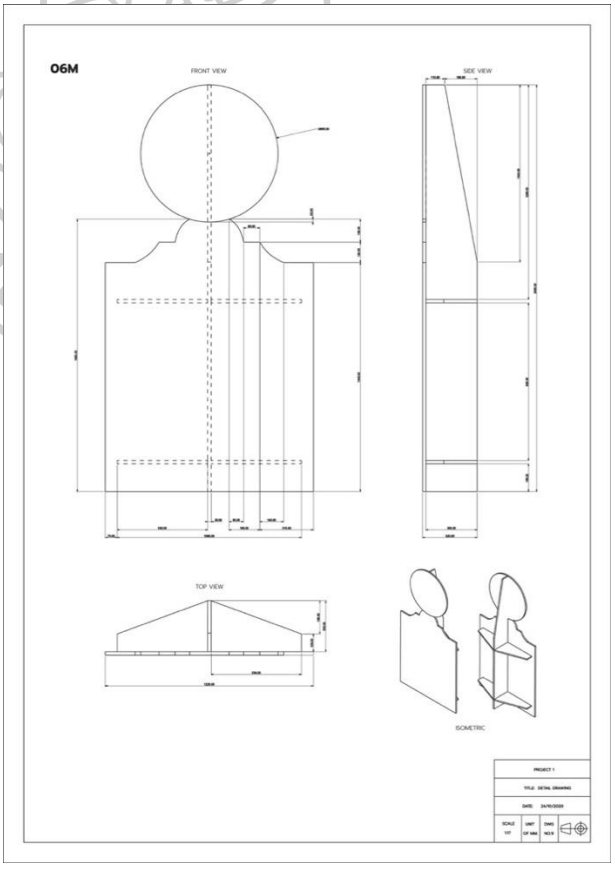
ภาพที่ 81 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



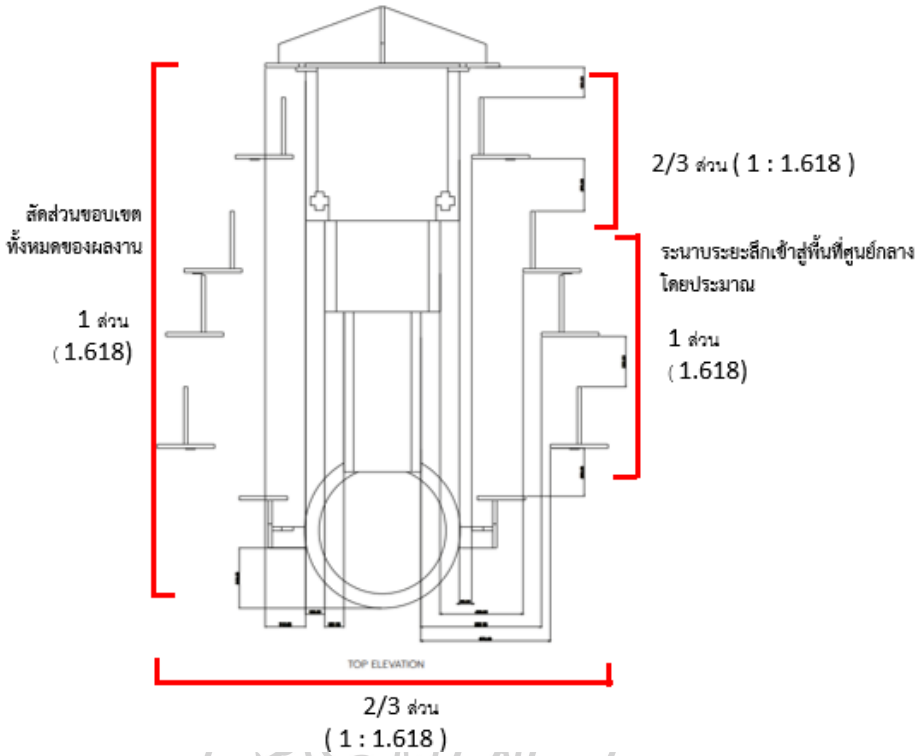
ภาพที่ 82 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



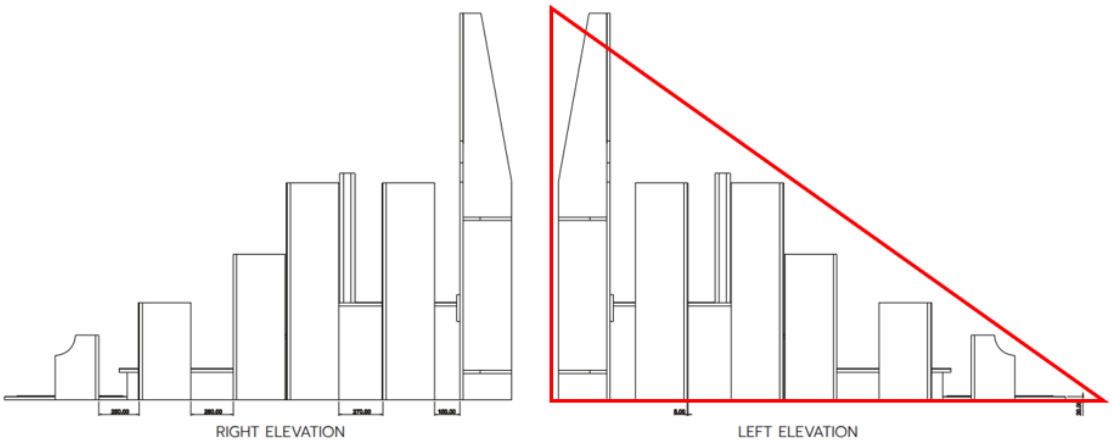
ภาพที่ 83 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



ภาพที่ 84 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 1



ภาพที่ 85 การใช้ความรู้จากสัดส่วนทองคำจากศิลปกรรมธรรมาสน์สู่การออกแบบผลงานสร้างสรรค์



ภาพที่ 86 แบบร่างผลงานสร้างสรรค์ที่กำหนดการลดหลั่นของสัดส่วนปริมาตรด้านข้าง ด้วยรูปสามเหลี่ยม Pythagorus

หลังจากที่ได้ดำเนินการทดลองทางเทคนิคไปแล้ว ทำให้เห็นข้อดีต่าง ๆ ของภูมิปัญญาที่เกิดขึ้น ในที่นี้ขอจำแนกภูมิปัญญาที่พบออกเป็น 2 ส่วน กล่าวคือ 1) ภูมิปัญญาเชิงช่าง เกิดการใช้โครงสร้างไม้ การประดับประดาโครงสร้างไม้ การทำโครงสร้าง และ ความแข็งแรง การถอดประกอบ การเข้าไปจัดวางพื้นที่ การทำให้พื้นที่ว่างเกิดขึ้นสัมพันธ์กับโครงสร้างภายใน สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการเลือกใช้วัสดุ และช่างฝีมือ 2) ภูมิปัญญาด้านการออกแบบ คือ ค้นพบทฤษฎีสัดส่วน เป็นการมองเห็นถึงสัดส่วนที่งาม พอดี และลงตัว ทำให้เกิดกฎเกณฑ์ในตัวงานรูปแบบประเพณี รวมถึงทฤษฎีสัดส่วนทองคำ ซึ่งได้นำมาออกแบบตำแหน่ง ระยะของตัวศิลปกรรมธรรมาสน์ในรูปแบบสัดส่วนที่ลดหลั่นกันลงมาตามลำดับ (2:3) นอกจากนี้ยังได้นำทฤษฎีสัดส่วนปีทาโกรัสมาปรับใช้ในการออกแบบตัวงาน องค์ประกอบย่อยของศิลปกรรมธรรมาสน์ การเลือกใช้ของสีตำสีแดงบนตัวชิ้นงานศิลปกรรมธรรมาสน์ชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมไทย-จีนในบริบทพื้นที่จัดแสดงผลงานศิลปะร่วมสมัย(ล้ง 1919 กรุงเทพฯ) ทั้งนี้ในศิลปะและวัฒนธรรมจีนโบราณสีดำและสีแดง เป็นสองสีที่สอดคล้องกับธาตุทั้งห้าของน้ำ ไฟ ไม้ โลหะ และดิน อีกหนึ่งจุดที่น่าสังเกตบนตัวชิ้นงานคือการวางจุดวงกลมในตำแหน่งด้านหลัง เหนือศีรษะ และตำแหน่งจุดศูนย์กลางบนพื้นได้อ้างอิงจากทิศทางพระอาทิตย์ขึ้นลง ทั้งนี้ยังแสดงนัยความมีรัศมี สว่างไสว ศักดิ์สิทธิ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.2.3 ผลที่ได้รับ

ภาพที่ 87 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ ล้ง 1919 กรุงเทพฯ

ภาพที่ 88 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย

ภาพที่ 89 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย

ภาพที่ 90 การทดลองการใช้และการมีส่วนร่วมของผู้ชมในการออกแบบศิลปะกับพื้นที่ร่วมสมัย

ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ได้รับการพัฒนามาจากภูมิปัญญาถอดประกอบการติดตั้งงานศิลปกรรมเข้าไปในพื้นที่ ๆ กำหนดเพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของผู้คนที่เข้าไปใช้พื้นที่ก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกซึ่งถูกปะทะโดยตรงจากชิ้นงาน ความตราตรึงใจ ความประทับใจที่เกิดขึ้นจากการเชื่อมโยงกับพื้นที่ซึ่งมีฐานะเป็นพื้นที่แห่งการประกาศ พูดกล่าว หรือกระทั่งเข้าไปแสดงตัว ในขณะเดียวกันยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่แห่งการรับรู้ แสดงการสื่อสารผ่านการมองเห็น และส่งผ่านความรู้สึก จนกลายมาเป็นผลสรุปของการนำหลายทฤษฎีเข้าไปจัดการรูปทรง โครงสร้าง และจัดวางผลงานการทดลองสร้างสรรค์ชิ้นนี้ขึ้นมา

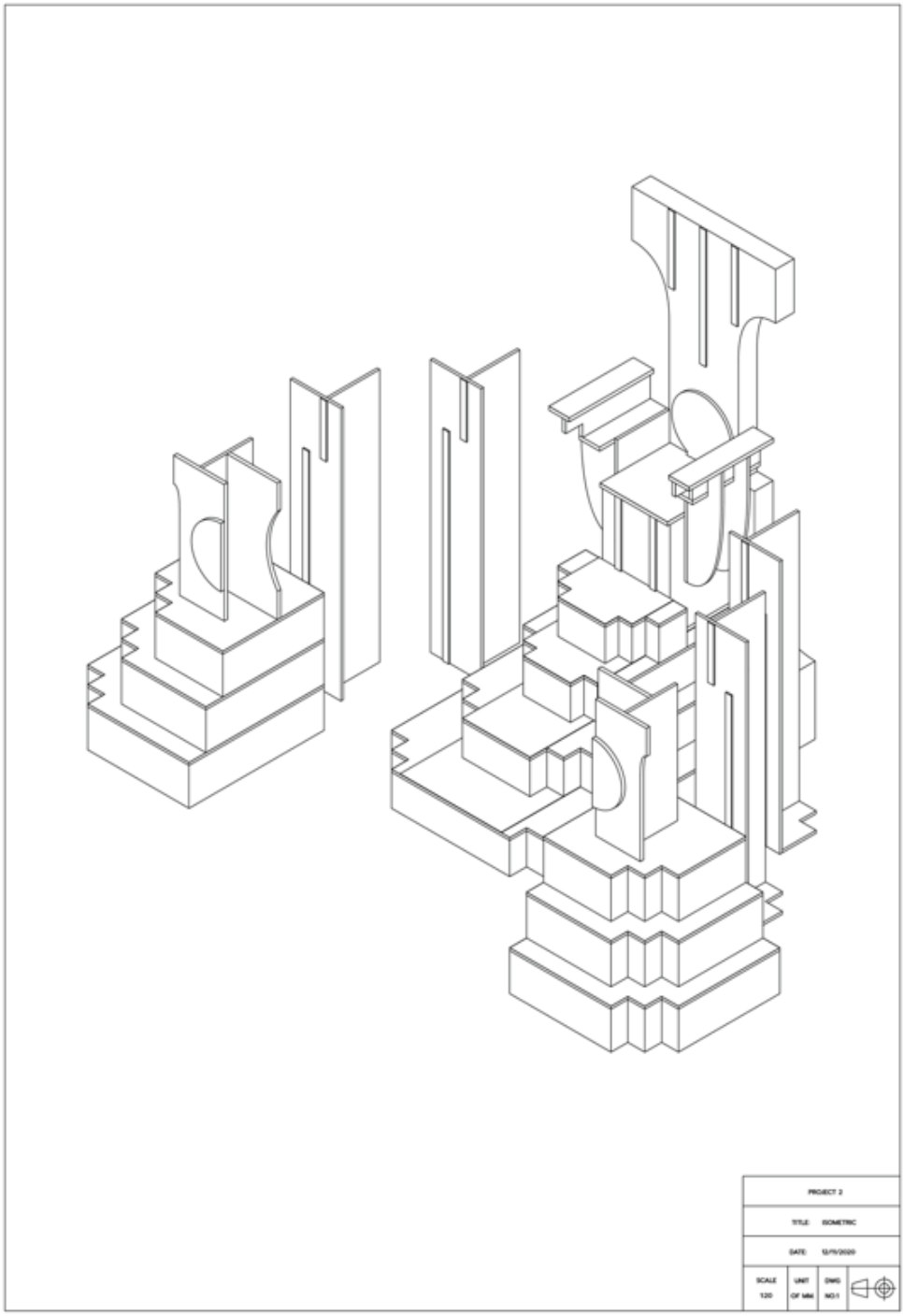
4.3 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 2

ภาพที่ 91 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 2

4.3.1 วัตถุประสงค์

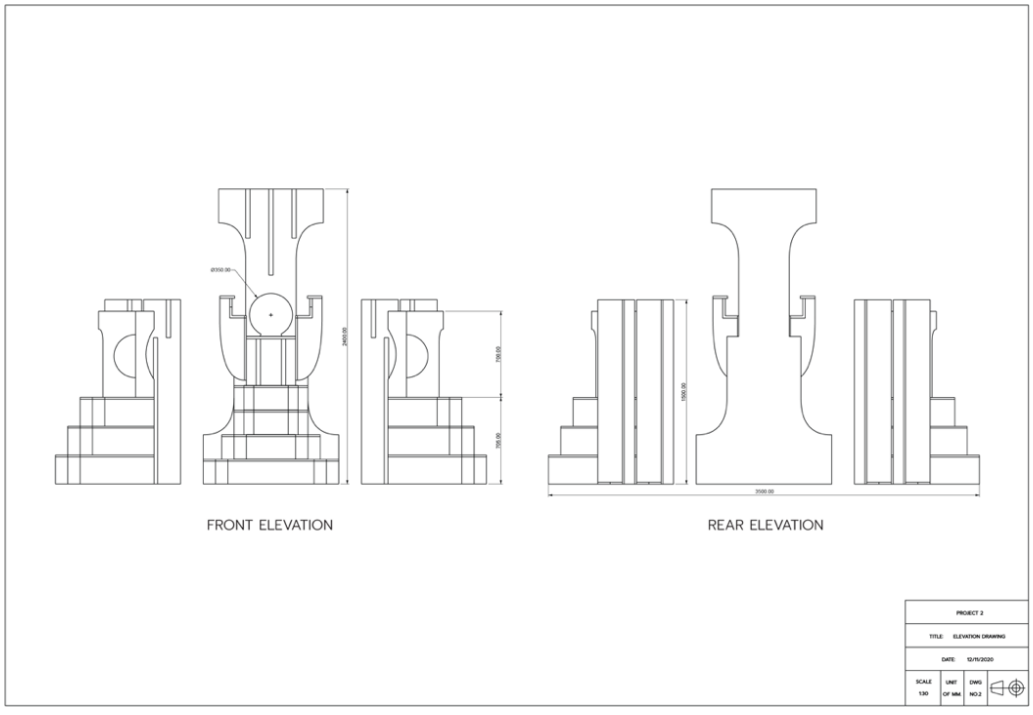
งานสร้างสรรค์ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ต้องการแสดงให้เห็นถึงจุดตำแหน่งที่นั่งอันเผยให้เห็นความสำคัญในฐานะของผู้นำบนพื้นที่ของการแสดงตัวว่าเป็นผู้นำโดยสัมพันธ์ไปกับพื้นที่จัดวางโดยรอบ

4.3.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ

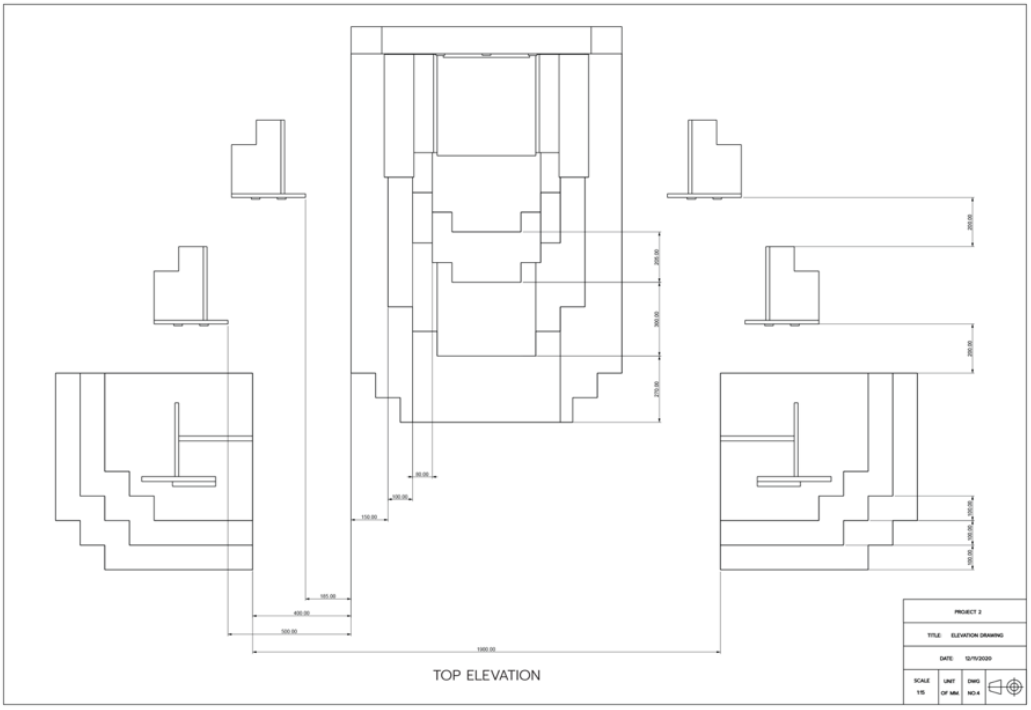


ภาพที่ 92 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2

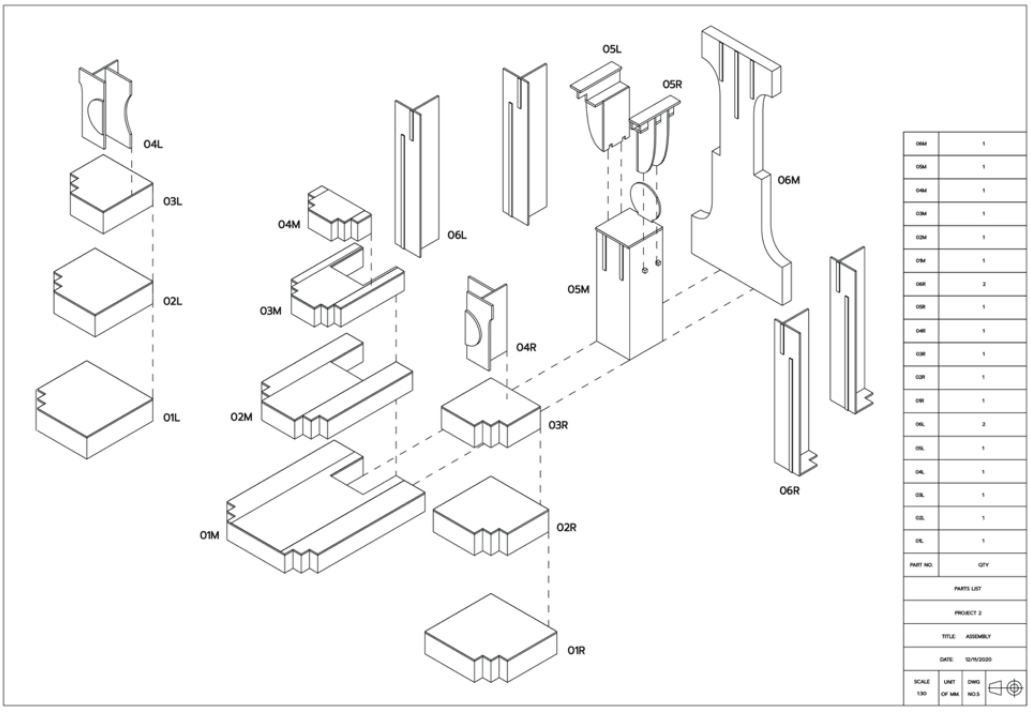
ภาพที่ 93 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



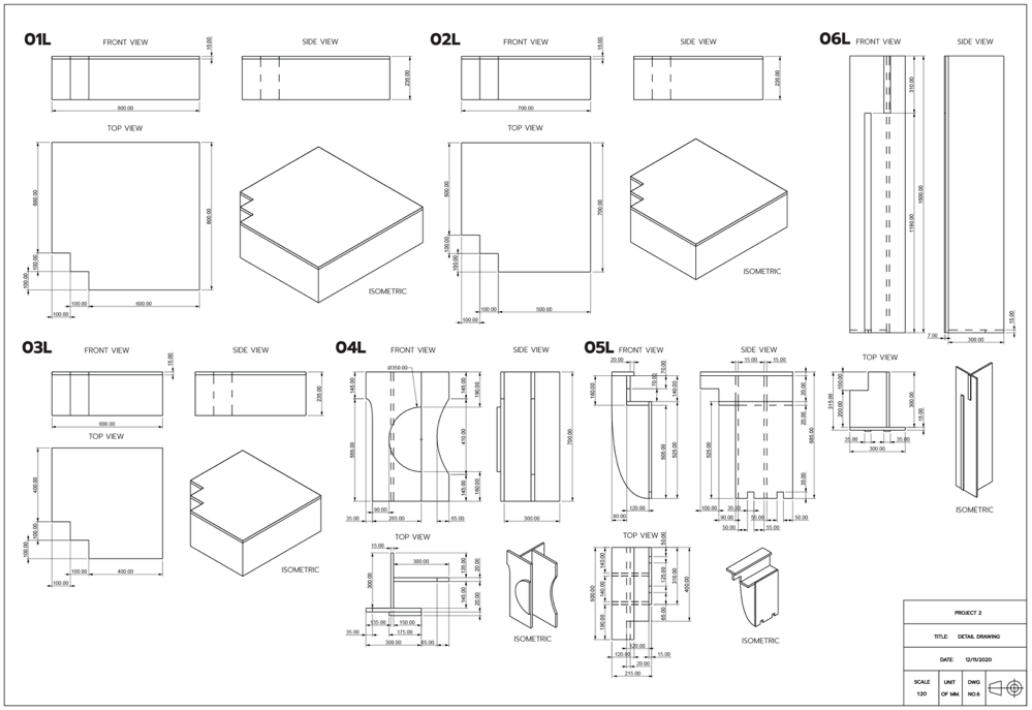
ภาพที่ 94 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



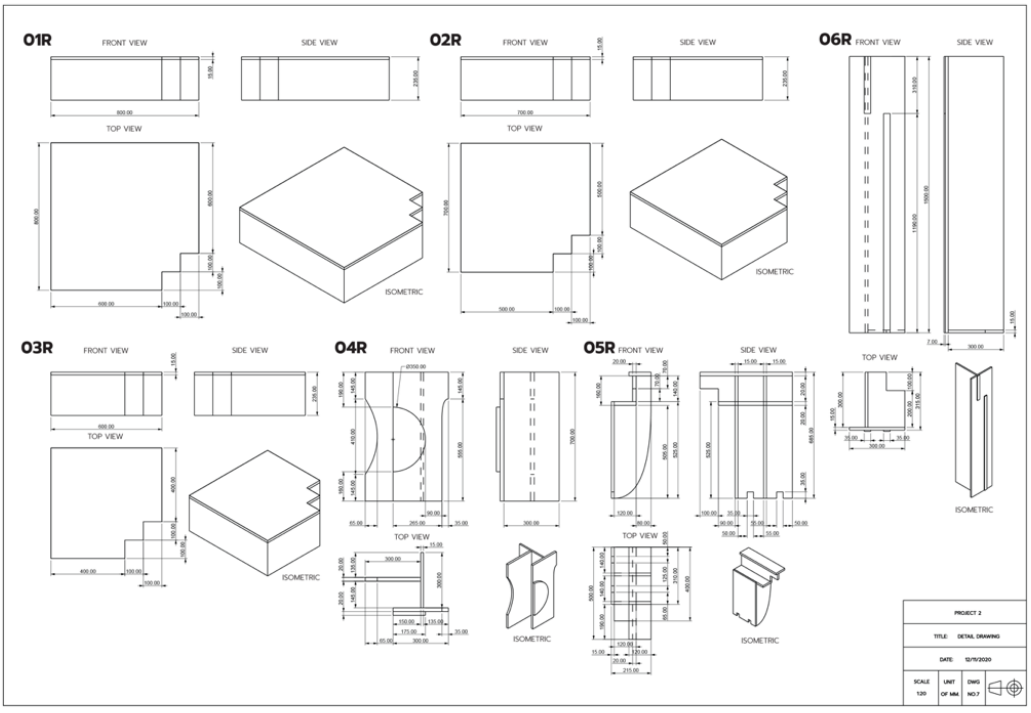
ภาพที่ 95 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



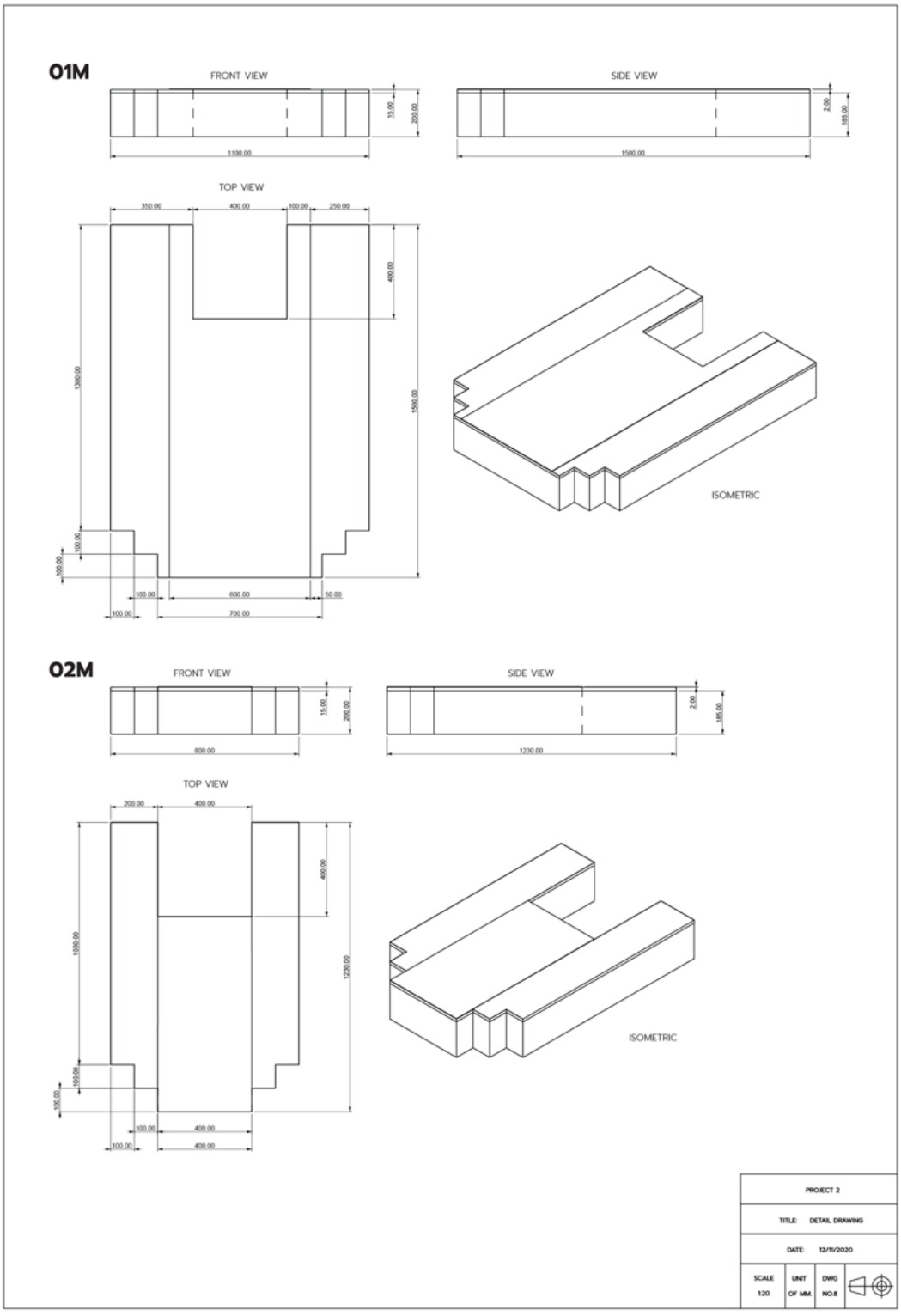
ภาพที่ 96 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



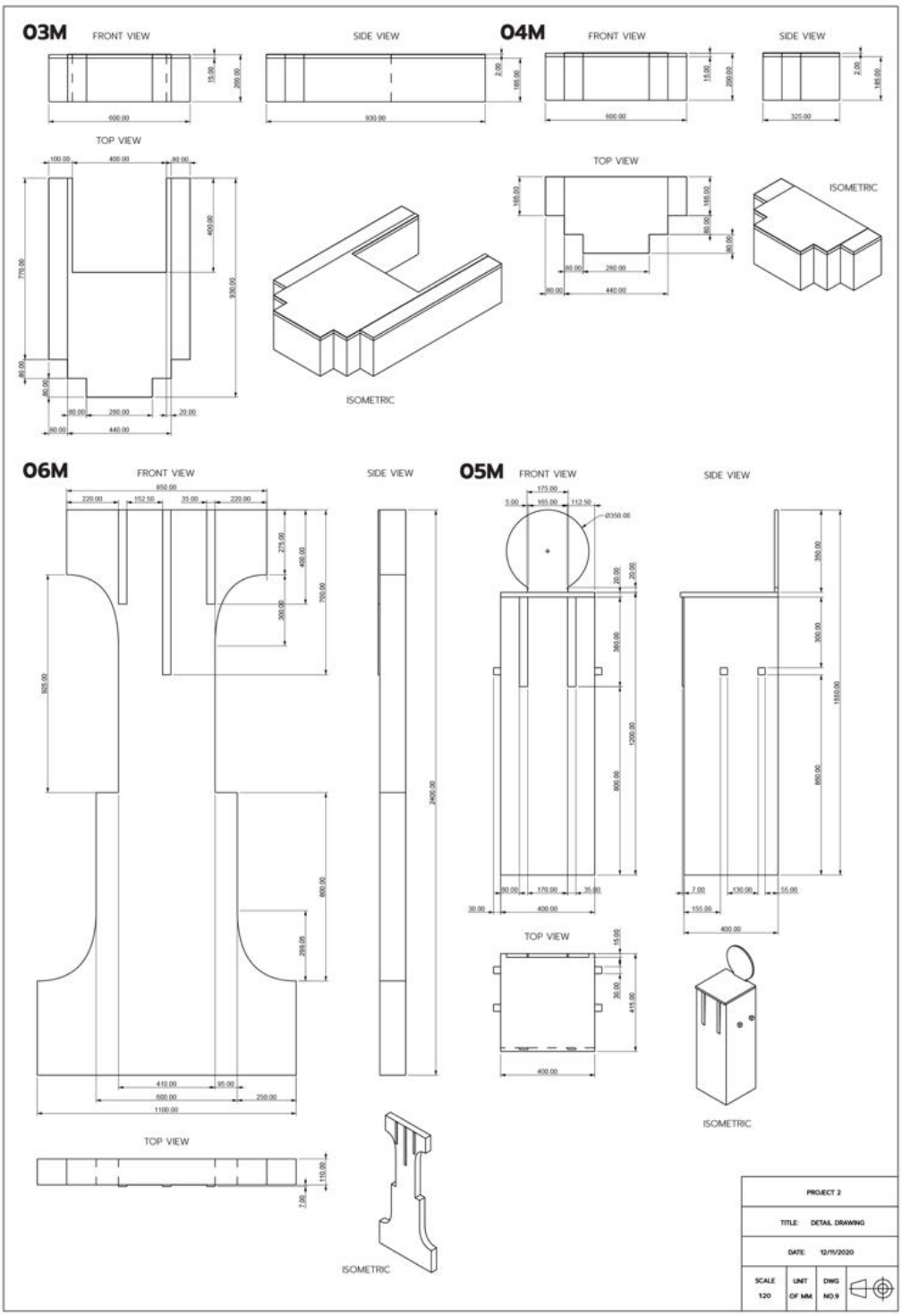
ภาพที่ 97 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



ภาพที่ 98 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



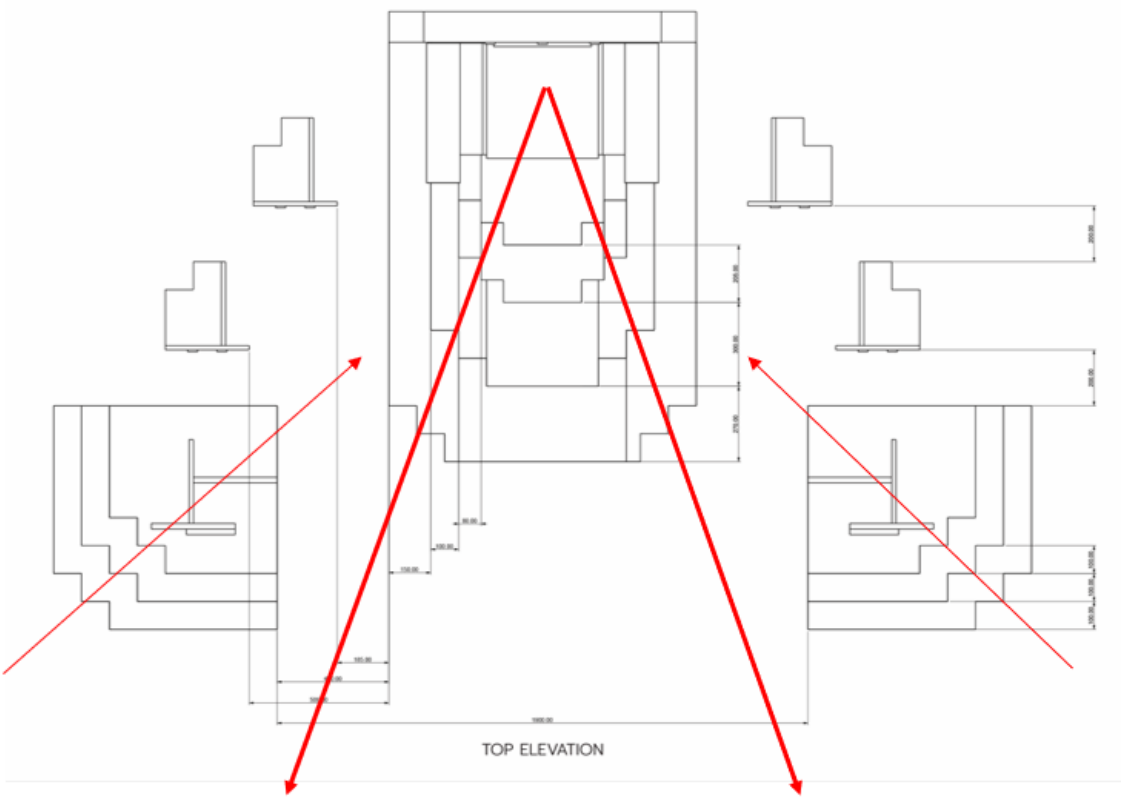
ภาพที่ 99 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2



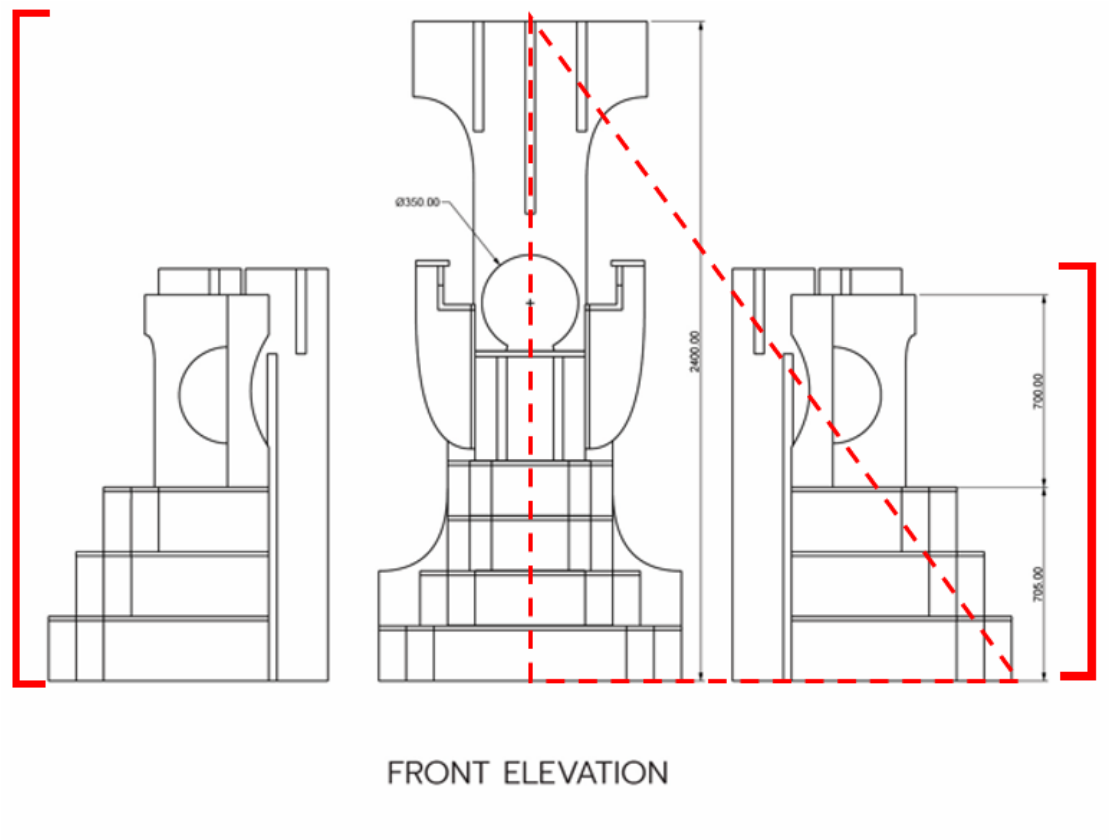
ภาพที่ 100 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 2

ผู้วิจัยได้นำภูมิปัญญาเชิงช่าง การใช้โครงสร้างไม้ การประดับประดาโครงสร้างไม้ การทำโครงสร้าง และ ความแข็งแรง การถอดประกอบ การเข้าไปจัดวางพื้นที่ การทำให้พื้นที่ว่างเกิดขึ้น สัมพันธ์กับโครงสร้างภายใน และภูมิปัญญาด้านการออกแบบ ในเรื่องทฤษฎีสัดส่วน และทฤษฎีสัดส่วนทองคำ เช่นเดียวกับเทคนิคการทำงานในชิ้นงานผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งก่อนหน้า มาผสานกับการดึงเอาลักษณะเด่นของศิลปกรรมธรรมาสน์ในแง่ของการสร้างน้ำหนักและปริมาตรบนตำแหน่งชิ้นงานซึ่งเป็นที่นั่งตรงจุดศูนย์กลาง ทำให้เกิดความปฏิสัมพันธ์กับชิ้นงาน รวมถึงการนำเอาลักษณะ การย่อมุม การลดหลั่นกันของมุมภายในตัวศิลปกรรมธรรมาสน์ การลดทอนมาปรับใช้กับตัวชิ้นงานที่สร้างขึ้น เพื่อสอดรับน้ำหนักของขั้นบันได นอกจากนี้ยังได้กำหนดตำแหน่งองค์ประกอบรองทั้งด้านซ้าย และขวาให้มีขนาดปริมาตรมากขึ้นตามไปด้วย เป็นการถอดรูปแบบลักษณะเดิมของธรรมาสน์ออกไป ขยายองค์ประกอบสิ่งแวดล้อมรอบข้างออกมา ถอดตัวหลังคาธรรมาสน์ออก เผยถึงการดัดแปลงลักษณะโดยรวมจากธรรมาสน์แบบประเพณีอย่างชัดเจน อย่างไรก็ตามการออกแบบทั้งหมดนี้ล้วนได้อ้างอิงจากการลดหลั่นสัดส่วนตามทฤษฎีอัตราส่วนตามได้อธิบายไว้ก่อนหน้านี้ ในส่วนของการตกแต่ง สีทองถูกเลือกมาใช้บนชิ้นงานเพื่อสื่อถึงความสว่าง อลังการ รวมไปถึงการใช้เส้นตามรูปแบบศิลปะ Art Deco เข้ามาตกแต่งบนตัวงานเพื่อเน้นย้ำถึงความหรูหรา สง่างาม และโดดเด่น นอกจากนี้ยังมีการปรับใช้ของทฤษฎีสัดส่วนได้ปรากฏในการออกแบบส่วนพนักแขน ส่วนที่วางขา ส่วนวางเท้าซึ่งต่างล้วนเป็นส่วนที่เคยมีอยู่ในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณี แต่มีการปรับใช้ให้มีความร่วมสมัยมากขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 101 ภาพร่างมุมสูงด้านบน (Top Elevation) ในการกำหนดปริมาตรและการจัดวางของผลงานสร้างสรรค์ที่ใช้หลักทางทัศนียวิทยาและกรอบการเห็นของสายตา รวมทั้งการกำหนดมวลปริมาตร (การวางตำแหน่งย่อมุม) เพื่อนำสายตาเข้าสู่พื้นที่นั่งอันเป็นจุดสนใจที่สำคัญ



การออกแบบตำแหน่งที่ใช้งานและจุดสนใจที่มีส่วนสัมพันธ์กับความสูงและขอบเขตของผลงาน

ภาพที่ 102 แสดงความสำคัญของสัดส่วนความงามในรูปสามเหลี่ยม Pythagorus และการลัดหลั่นของอัตราส่วนทองคำ จากการศึกษาสัดส่วนในศิลปกรรมธรรมาสน์นำมาประยุกต์ใช้สู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมจัดวางกำหนดพื้นที่อันมีบริบทเกี่ยวข้องกับเนื้อหาตำแหน่งสถานะของผู้นำ

4.3.3 ผลที่ได้รับ

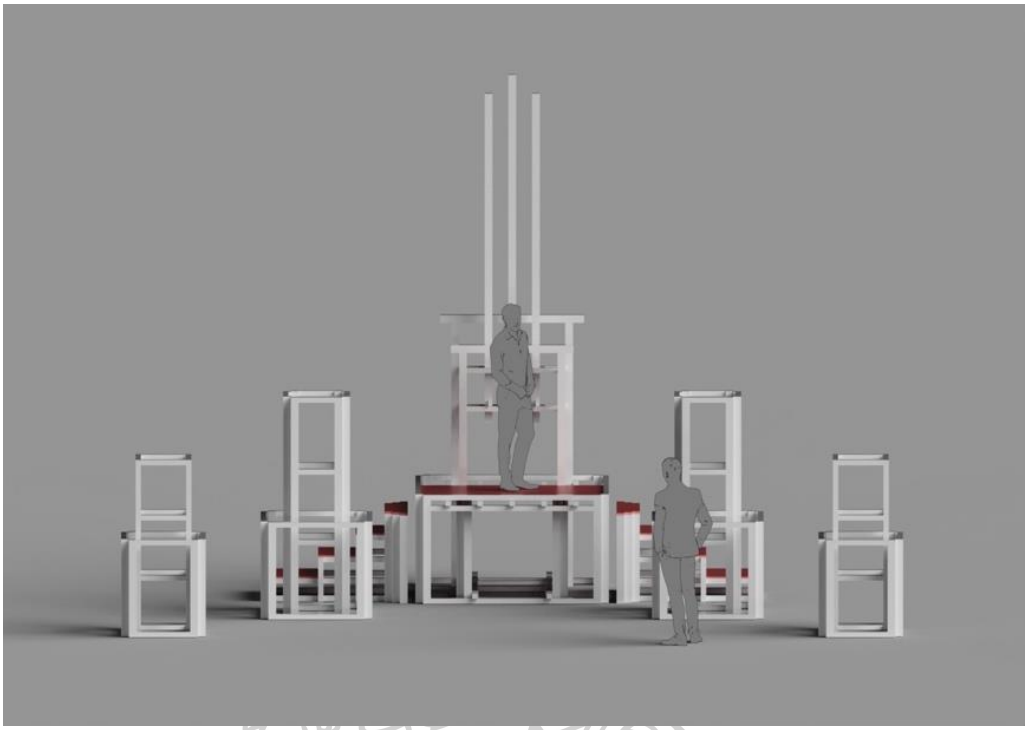
ภาพที่ 103 การทดลองใช้ การมีส่วนร่วมในผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ หอศิลป์บ้านเจ้าพระยา กรุงเทพฯ

ภาพที่ 104 การทดลองใช้ การมีส่วนร่วมในผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ณ หอศิลป์บ้านเจ้าพระยา กรุงเทพฯ

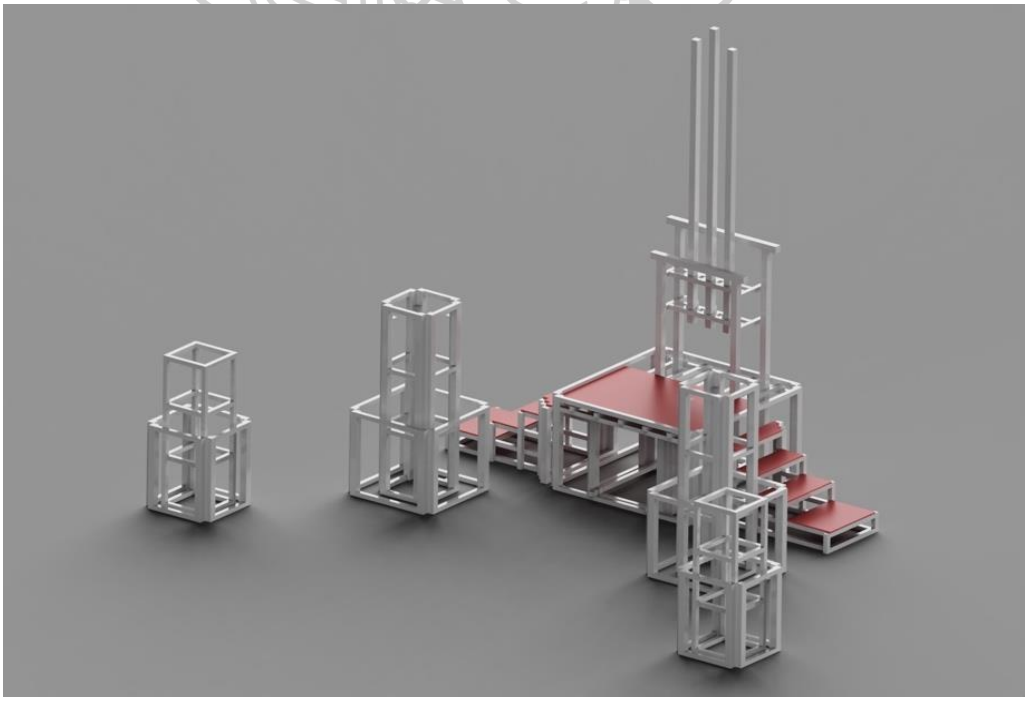
จากการนำภูมิปัญญาถอดประกอบ และภูมิปัญญาด้านอื่น ๆ ดังที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นได้ก่อให้เกิดผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ขึ้นมาผสานกับการติดตั้งงานศิลปกรรมเข้าไปในพื้นที่ ๆ กำหนดเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของผู้คนที่เข้าไปใช้พื้นที่ในแง่ของการเกิดความรู้สึกที่ถูกปะทะโดยตรงจากชิ้นงาน ความตราตรึงใจ ความประทับใจที่เกิดขึ้นจากการเชื่อมโยงกับพื้นที่ซึ่งมีฐานะเป็นพื้นที่แห่งการประกาศ พูดกล่าว หรือกระทั่งเข้าไปแสดงตัว ในขณะเดียวกันยังเป็นพื้นที่แห่งการรับรู้ แสดงการสื่อสารผ่านการมองเห็น และส่งผ่านความรู้สึก จนกลายมาเป็นผลสรุปของการนำหลายทฤษฎีเข้าไปจัดการกับการจัดวางรูปทรงซึ่งเป็นลักษณะเด่นของผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้

ในผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ระหว่างชิ้นที่หนึ่งและสองนั้น จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้สอดแทรกแนวคิดปรัชญาไว้ภายในชิ้นงานเพื่อต้องการสะท้อนให้เห็นว่าสถานะสามัญชนเองก็สามารถเข้าไปมีส่วนร่วมกับชิ้นงานได้ทั้งในสองคู่สถานะ คือเป็นทั้งผู้ชม และผู้ถ่ายทอด หรือผู้ส่งสาสน์และผู้รับสาสน์ ซึ่งจุดนี้มีความแตกต่างไปจากการใช้งานของธรรมมาสน์แบบประเพณีในบริบทของสังคมสมัยก่อนซึ่งได้กำหนดว่าผู้ใช้งานต้องเป็นพระสงฆ์เท่านั้น ตรงกันข้ามกับสังคมร่วมสมัยที่เน้นความเท่าเทียม การเปลี่ยนแปรผันต่าง ๆ กล่าวคือตัวเราเองสามารถเป็นได้ทั้งผู้ฟังและผู้พูดได้ พื้นที่ธรรมาสน์ไม่ได้คงความศักดิ์สิทธิ์เท่ากับสมัยก่อน ทว่ายังคงความสำคัญ และไม่ได้เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรงเพียงเท่านั้น แต่กลับถูกแทนที่ด้วยความยืดหยุ่น การลดระยะห่างลงให้ผู้คนเข้าถึงได้มากขึ้น แตกต่างจากแนวคิดปรัชญาที่แฝงในชิ้นงานที่สองเพียงเล็กน้อยที่กลับให้ความรู้สึกยิ่งใหญ่ โอ่อ่าบนตำแหน่งศูนย์กลางที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นตำแหน่งสำหรับผู้นำ พลังของการสื่อสารนี้ถูกส่งผ่านความรู้สึกที่เน้นเฉพาะเจาะจง มุ่งตรงกว่า เป็นการพัฒนาความเป็นเฉพาะมากขึ้นกว่างานสร้างสรรค์ชิ้นที่หนึ่ง รวมไปถึงการมีส่วนร่วมของผู้ชมที่เข้ามาใช้พื้นที่ที่ต้องมีกระบวนการตระหนักคิดมากขึ้นกว่าเดิม

4.4 ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3



ภาพที่ 105 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3

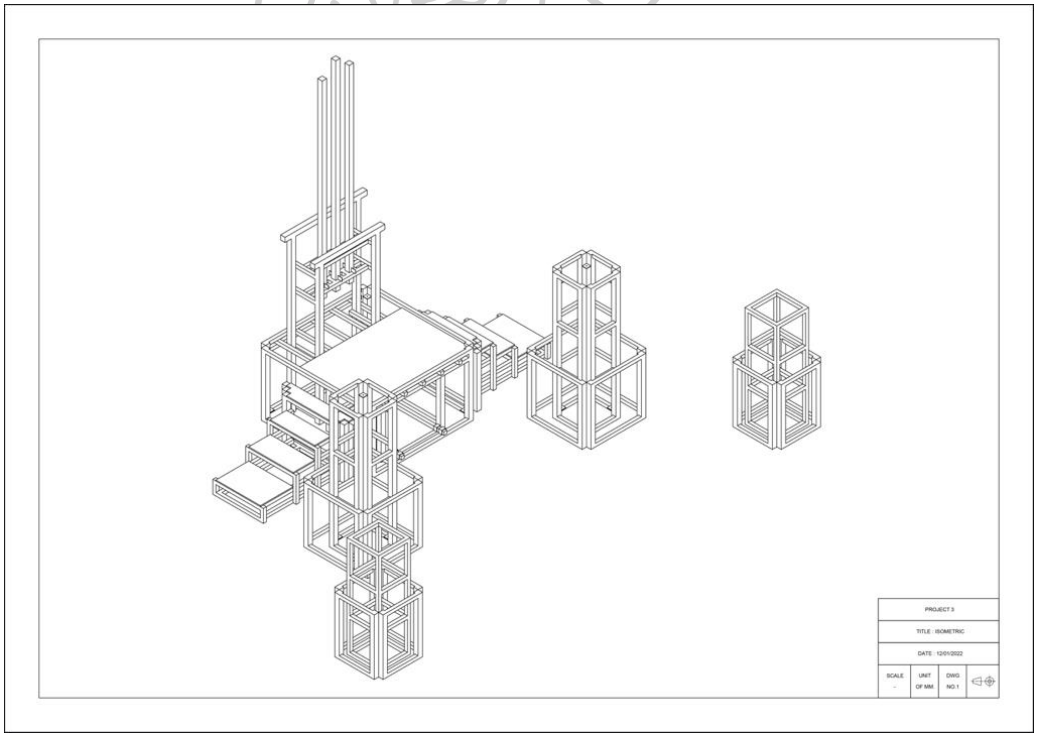


ภาพที่ 106 ภาพร่างเสมือนจริงของผลงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3

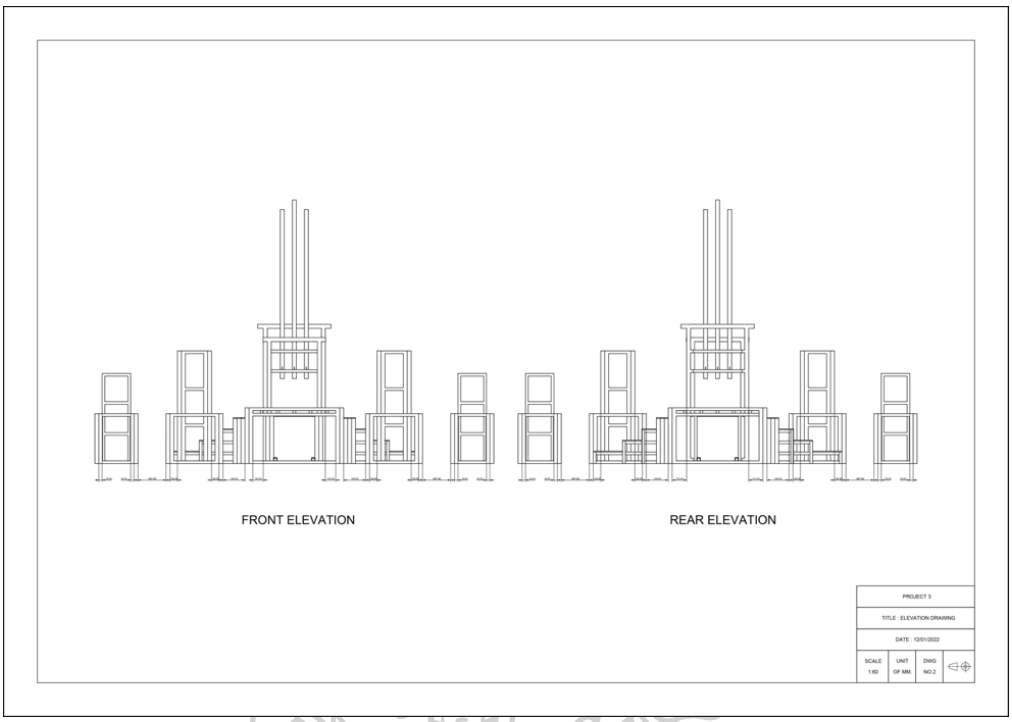
4.4.1 วัตถุประสงค์

การสร้างสรรค์ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้มีวัตถุประสงค์การดำเนินงานที่ขยายกรอบออกมาจากการสร้างสรรค์งานชิ้นแรก และชิ้นที่สอง เนื่องจากชิ้นงานทั้งสองจัดตั้งอยู่ในพื้นที่ ๆ ถูกจำกัด ดังนั้นชิ้นงานที่สามจึงได้มีการขยายขอบเขตสู่ความเป็นสาธารณะมากขึ้น ทำให้ผลของการกำหนดพื้นที่มีความสำคัญมากขึ้นกว่าพื้นที่ภายในอาคาร หรือหอศิลป์ ปริมาตรพื้นที่มีความสำคัญมากขึ้นต่อองค์ประกอบย่อยในการออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ ทั้งในเรื่องของการลดหลั่นในอัตรา 2 : 3 ส่วนตามทฤษฎีสัดส่วนทองคำ และทั้งในการกำหนดองค์ประกอบส่วนใหญ่และส่วนย่อย กลายมาสู่การออกแบบพื้นที่ศิลปกรรมธรรมาสน์ให้เป็นรูปแบบโครงสร้างคล้ายตัวเวทีส่งผลให้ความรู้สึก การมอง และมุมมองถูกขยายผลมากขึ้นตามไปด้วยในบริบทของพื้นที่สาธารณะซึ่งถูกจัดวางขึ้นใหม่ ตัวชิ้นงานจึงต้องทำหน้าที่ประกาศตัวเอง และแสดงผลต่อจำนวนคนที่เพิ่มขึ้นตามไปด้วย

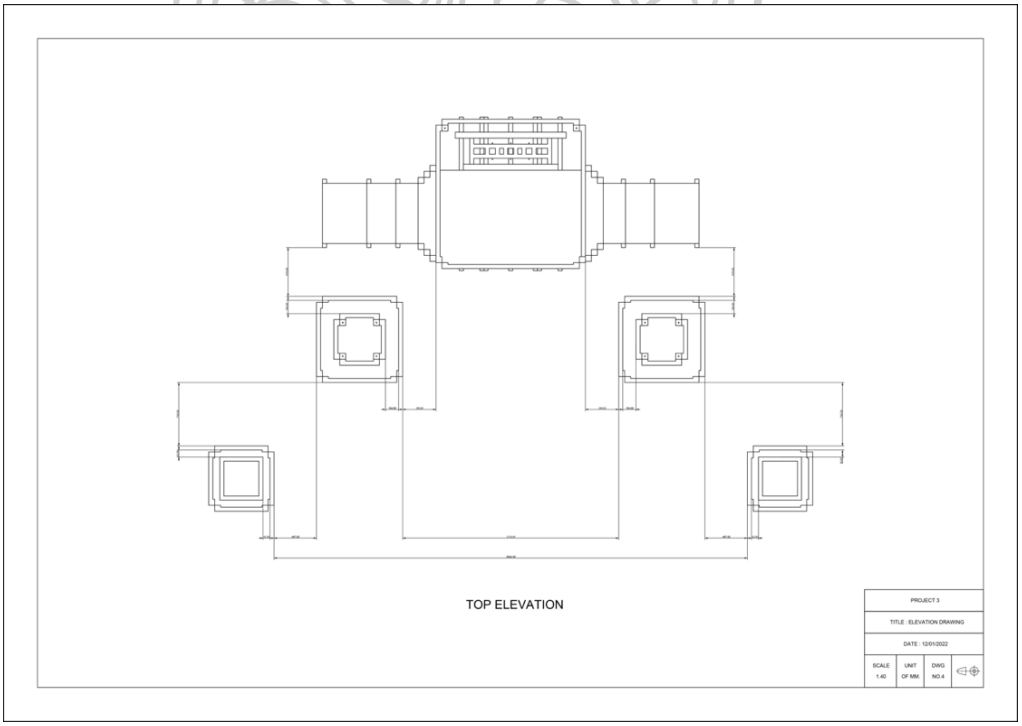
4.4.2 เทคนิคและขั้นตอนการออกแบบ



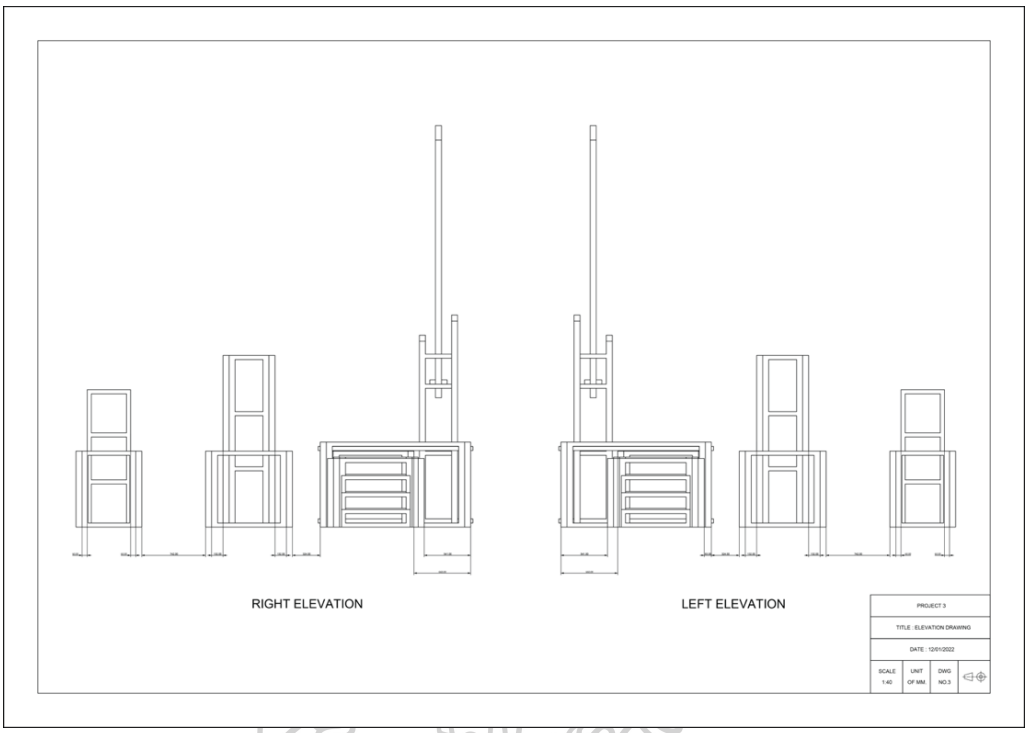
ภาพที่ 107 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



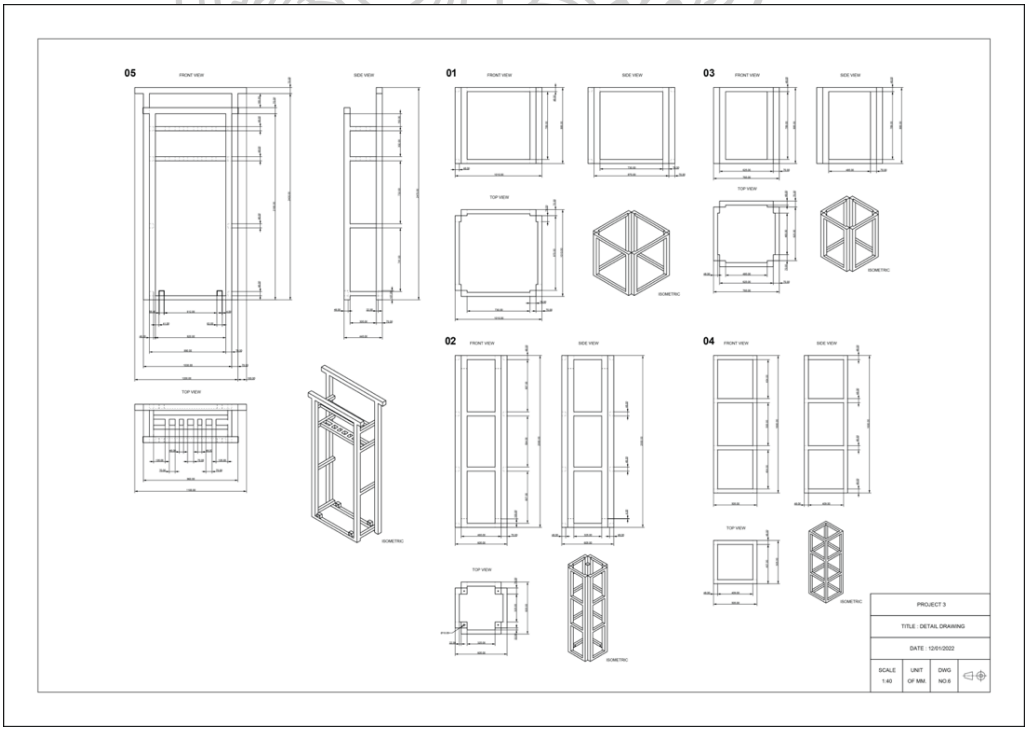
ภาพที่ 108 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



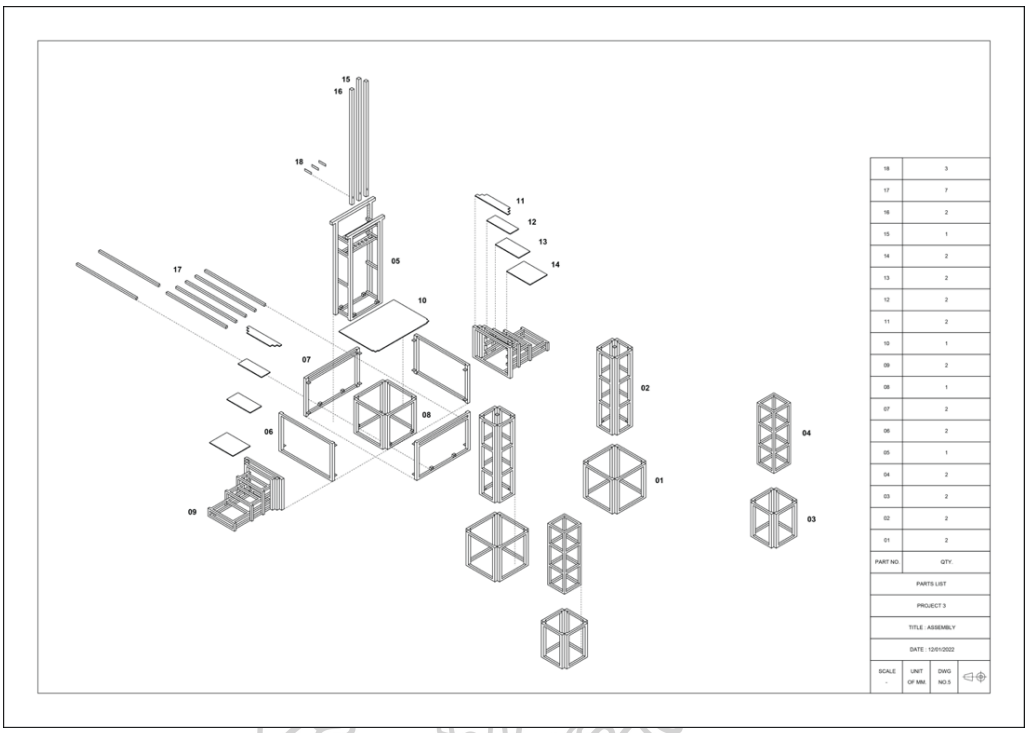
ภาพที่ 109 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



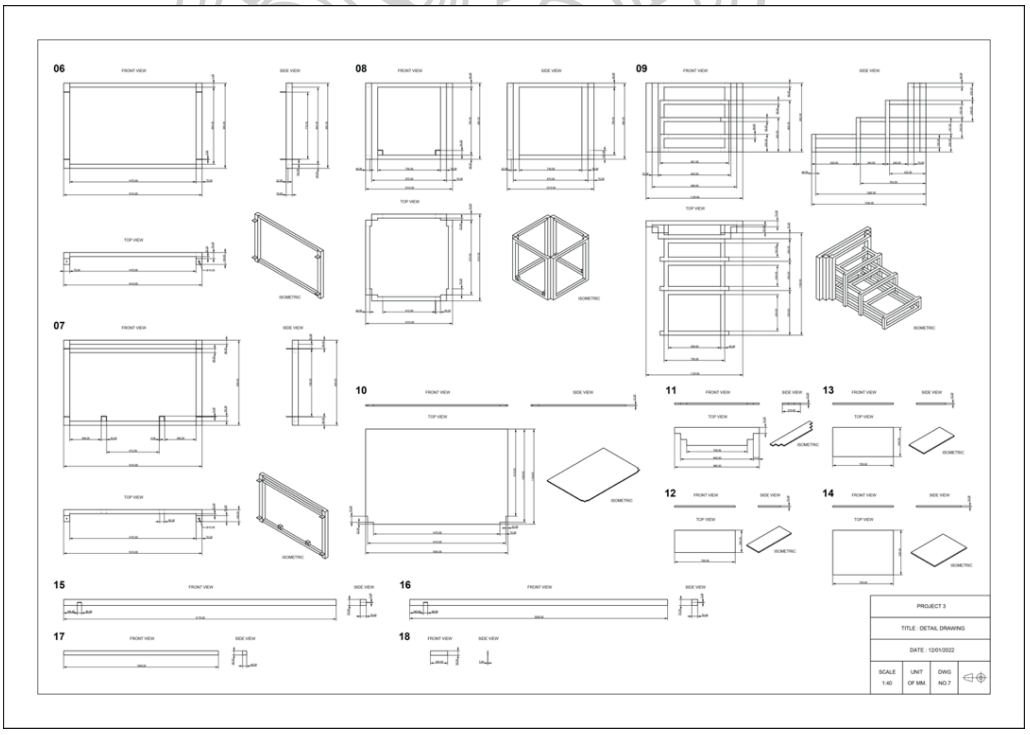
ภาพที่ 110 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



ภาพที่ 111 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



ภาพที่ 112 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3



ภาพที่ 113 ภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3

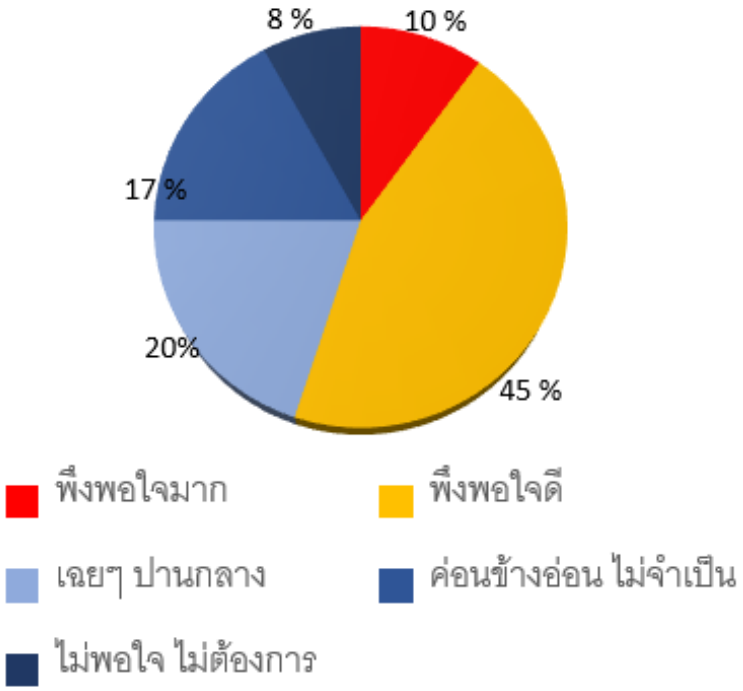
ชิ้นงานยังคงมีการปรับใช้ภูมิปัญญาการถอดประกอบ การเลียนแบบโครงสร้างไม้ของศิลปกรรมธรรมาสน์แบบเดิม ทว่ามีการปรับแต่งเพิ่มเติมให้มีความร่วมสมัยมากขึ้นจึงส่งผลต่อการเลือกใช้วัสดุในการสร้างสรรค์ชิ้นงาน จากเดิมที่เคยใช้วัสดุหลักเป็นไม้ พบว่ามีคุณสมบัติที่ไม่ตอบโจทย์ต่อการสร้างงานอีกต่อไป เนื่องจากทำให้เคลื่อนย้ายลำบาก ไม่เหมาะสมกับการติดตั้งถาวรเพราะมีการเปลี่ยนสภาพ ผุพังตามกาลเวลา จึงได้มีการเปลี่ยนมาใช้วัสดุหลักเป็นเหล็กแทน เพราะมีความทนทานทั้งด้านการใช้งานและด้านสภาพแวดล้อม พร้อมทั้งมีความยืดหยุ่นที่ดี การวางตำแหน่งโครงสร้างงานอยู่ในลักษณะของการตั้งฉาก สอดคล้องกับทฤษฎีกรอบการเห็นดังที่อธิบายไปแล้วในข้างต้น ตำแหน่งชิ้นงานแสดงให้เห็นถึงการลดหลั่นองค์ประกอบย่อยดัดแปลงจากตัวกระจังในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบเดิม นำมาปรับเพิ่มเติมเพื่อแฝงรูปลักษณ์ทำให้มองไม่ออกโดยตรงในทันที สอดรับกับการใช้เทคนิคการเข้าลิ่ม การสอด การนำประกอบกันซึ่งล้วนแต่มาจากเทคนิคโครงสร้างธรรมาสน์แบบเดิมทั้งหมด ทว่าเปลี่ยนจากวัสดุไม้มาใช้เหล็กแทน และเปลี่ยนจากโครงสร้างที่ทึบตันให้กลายเป็นลักษณะโครงสร้างที่ทะลุ โปร่ง เนื่องจากต้องการเผยให้เห็นโครงสร้างภายในรูปทรงแสดงให้ถึงความเป็นร่วมสมัยมากขึ้น

4.4.3 ผลที่ได้รับ

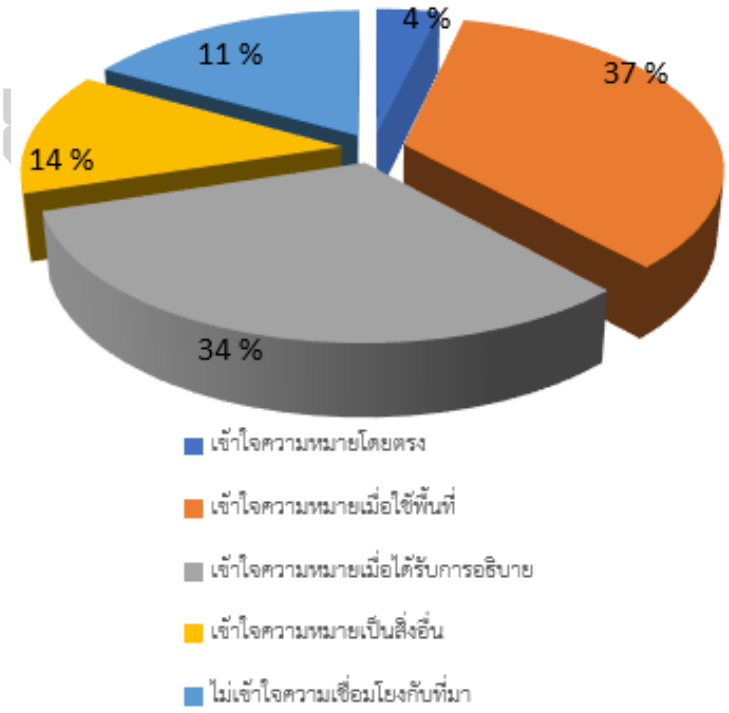
ภาพที่ 114 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยครั้งที่ 3 ณ ตึกศิลป์ 3 คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 115 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปกรรมและการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยครั้งที่ 3 ณ ตึกศิลป์ 3 คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นที่สามนี้แสดงให้เห็นถึงการนำเอาภูมิปัญญาเชิงช่างมาใช้ พร้อมกับปรับให้เหมาะสมกับบริบทปัจจุบันซึ่งไม่ยึดติดกับการติดแน่นกับพื้นที่เดียวตลอดถาวร ตัวชิ้นงานศิลปกรรมสามารถโยกย้ายได้ตามความเหมาะสม และเปลี่ยนแปลงได้ตามกาลเทศะ อย่างไรก็ตามยังคงมีจุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงานที่ยังคงเน้นบริบทของพื้นที่เป็นศูนย์กลาง เพื่อสื่อสารถึงความสำคัญของตัวศิลปกรรม และมุ่งหวังให้ผู้ชมสามารถเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์เชื่อมโยงกับชิ้นงานเช่นเดียวกับทั้งในผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ชิ้นที่หนึ่งและชิ้นที่สองดังที่ได้อธิบายมาแล้วข้างต้น



ภาพที่ 116 แผนภูมิประเมินผลความพึงพอใจต่อผลงานในพื้นที่สาธารณะ

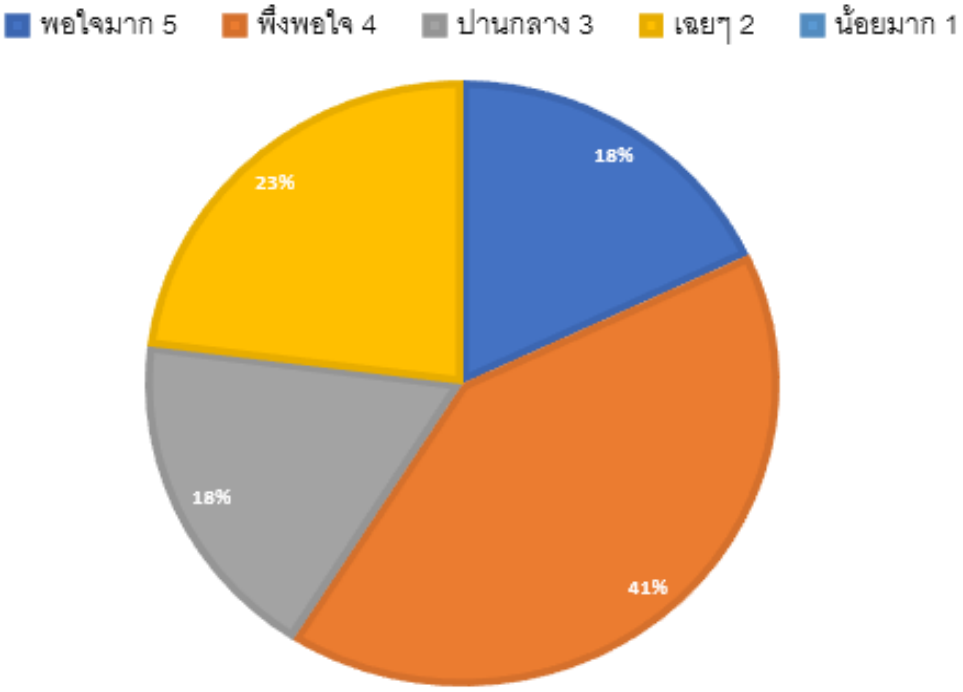


ภาพที่ 117 แผนภูมิประเมินผลความเข้าใจในความหมายของผลงานออกแบบพื้นที่

ผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ติดตั้งที่ อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี

ภาพที่ 118 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 ผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่อันสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความมุ่งหมายของการใช้พื้นที่เดิม

ภาพที่ 119 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 3 ผลงานการติดตั้งในพื้นที่อันเกี่ยวข้องกับพื้นที่ว่างอันสำคัญของชุมชนและสัญลักษณ์ของพื้นที่ทางความเชื่อ (ต้นโพธิ์โบราณ) ที่วางเคียงกันแต่ไม่สามารถทับซ้อนกันได้



ภาพที่ 120 แผนภูมิประเมินผลความพึงพอใจการใช้ผลงานสร้างสรรค์จัดวางในพื้นที่ชุมชนจากแบบประเมิน 5 ระดับคะแนนของประชากรในชุมชน 150 คน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผลงานทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 4

ภาพที่ 121 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 การกำหนดการใช้งานในหน้าที่โดยตรงของศิลปะการจัดวาง ในบริบทใหม่

ภาพที่ 122 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 พื้นที่อันกำหนดจากศิลปะการจัดวาง กำหนดขอบเขต โดยสำนึกในบริบทของการใช้งานและสร้างอารมณ์ความรู้สึก

ภาพที่ 123 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 ผลงานสรรค์สรรค์ศิลปะจัดวางที่เกิดจาการตีความองค์ความรู้ในการกำหนดพื้นที่ร่วมสมัยและหน้าที่ใช้งานโดยสร้างความหมายของผู้ชม

ภาพที่ 124 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะจะวางที่ใช้องค์ความรู้มากำหนดการออกแบบพื้นที่ โดยให้ผู้ชมเกิดความตระหนักสำนึกและเข้ามามีส่วนร่วม

ภาพที่ 125 ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นที่ 4 จัดวางเพื่อให้เกิดจุดสนใจจากการเห็นและการมีส่วนร่วมของผู้ชม

บทที่ 5
การอภิปรายผลและสรุป

5.1 บทบาทของศิลปกรรม กับโลกทัศน์ที่เปลี่ยนไปในสังคมไทย

แม้การเปลี่ยนแปลงทางสภาพแวดล้อมและสภาพสังคมปัจจุบันจะเป็นไปอย่างไร พุทธศาสนาก็ยังมีคงมีบทบาทต่อพฤติกรรม วัฒนธรรมหรือวิถีชีวิต วิธีคิด การกำหนดคุณค่าความดีงามเหมาะสมของมนุษย์ ประเพณี วัฒนธรรม และพิธีกรรมอยู่เสมอ และยังส่งอิทธิพลต่อการออกแบบศิลปกรรม ความมั่งคงของพุทธศาสนาในสังคมไทยปัจจุบันมีลักษณะของการดำรงอยู่เป็นระดับสถาบัน ได้แสดงบทบาทหน้าที่อย่างชัดเจนในสื่อต่าง ๆ ในขณะเดียวกันบทบาทหน้าที่ของสถาบันทางศาสนา เช่น อารามวัด ได้เปลี่ยนแปลงไป วัดอาจไม่ได้มีหน้าที่โดยตรงต่อการให้การศึกษาประชาชนแบบเดิม และอาจไม่ได้เป็นสถานที่ที่เป็นศูนย์กลางของชุมชนในการประกอบกิจกรรมอย่างการประชุมร่วมกันแบบเดิมอีกต่อไป อารามวัดในปัจจุบันเป็นลักษณะของการครองพื้นที่ที่เป็นการสงวนไว้ มีเวลาเปิด-ปิด ประกอบไปด้วยพื้นที่เฉพาะหวงห้าม และไม่เปิดอิสระให้ประชาชน หรือศาสนิกชนสามารถเข้าไปใช้ประโยชน์ในพื้นที่ได้อย่างแต่ก่อน เนื่องด้วยเงื่อนไขการเปลี่ยนแปลงทางสังคมในยุคปัจจุบันทำให้ศาสนาไม่ได้สัมพันธ์เชื่อมโยงกับสังคมอย่างใกล้ชิด ศิลปกรรมในอารามวัดก็เช่นเดียวกัน ประสบการณ์ การรับรู้ การมองเห็น อาจถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ และเวลาที่จะต้องมีการเปลี่ยนแปลงตามเงื่อนไขของสังคม นอกจากนี้การเปลี่ยนแปลงต่าง ๆ ยังส่งผลให้ศิลปกรรมในพุทธศาสนาส่วนมากถูกจัดการขึ้นภายในพื้นที่เวลาใหม่ ศิลปวัตถุในพุทธศาสนาบางประเภทจึงถูกเปลี่ยนแปลง ลดบทบาทลงในด้านการใช้งาน เนื่องด้วยเทคโนโลยีได้พัฒนาสิ่งทดแทนต่าง ๆ ขึ้นมาเพื่อทำหน้าที่ใช้สอยเมื่อไม่มีการตอบสนองการใช้งานที่ดี เหมาะสม สะดวก และสอดคล้องกับความเป็นสมัยปัจจุบัน ศิลปกรรม หรือศิลปวัตถุบางชิ้นจึงไม่ถูกนำมาแสดงคุณค่า

ลักษณะปรากฏการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมวัฒนธรรม นับตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงทางผังโครงสร้างใหญ่ไปจนถึงการจัดการพื้นที่ศาสนสถาน อันเป็นตัวกำหนดภาพสะท้อนความคิด และส่งอิทธิพลต่อการใช้งาน การใช้ประโยชน์ในส่วนพื้นที่อารามทั้งหมด ทั้งนี้ผังของการจัดวางกลุ่มอาคารต่าง ๆ ไม่ได้มีการกำหนดกฎเกณฑ์ไว้แน่นอนตายตัวว่าจำเป็นต้องมีรูปแบบอย่างไร วัดในยุคแรก ๆ ในพุทธศาสนาอาจมีลักษณะเป็นถ้ำ หรือพื้นที่ธรรมชาติ อาคาร ซึ่งไม่ได้มีการจัดการมากเพียงพอ แต่ในหลายอารามที่ปรากฏอยู่ในวัฒนธรรมไทย เราจะเห็นถึงการจัดการเกี่ยวกับพื้นที่อันสามารถสะท้อนถึงภูมิปัญญาที่มุ่งตอบสนองวัตถุประสงค์ของผู้สร้างที่กำหนดวางแผนไว้แล้วอย่างถี่ถ้วน ทั้งการกำหนดพื้นที่ว่าง ขอบเขตเพื่อการใช้งานโดยสะดวก เหมาะสมกับสถานะ

เพื่อความงาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อย และสุขอนามัย การจัดการด้านพื้นที่ ที่ตั้ง รูปแบบตัวอาคาร โดยคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้ซึ่งเหมือนและแตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ที่ในแต่ละพื้นที่ ของชุมชน ยุคสมัย วัฒนธรรม ความนิยม สิ่งแวดล้อมหรือภูมิศาสตร์ซึ่งล้วนแต่เป็นตัวกำหนดการออกแบบ การจัดการพื้นที่และศิลปกรรม การเลือกใช้งานวัสดุ เทคนิค และการออกแบบทั้งสิ้น

5.2 ศิลปกรรมไทยในอารามสมัยใหม่

องค์ประกอบของอาคารและพื้นที่ภายในอารามของวัดแต่เดิมแบ่งแยกชัดเจนและกำหนดเฉพาะ มุ่งสนองประโยชน์จากการกำหนดพื้นที่ คำนึงถึงการจัดวาง ระเบียบ ความงดงาม การรับรู้ต่อศิลปกรรมที่ปรากฏในขณะที่ความจำเป็นในการใช้งานจริงไม่ได้เคร่งครัดนัก ต่อมาเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงของเทคโนโลยีขึ้น ข้อกำหนดต่อการจัดการพื้นที่และอาคารได้ผ่อนปรนลงมาก เกิดการรื้อถอน ปรับเปลี่ยน แปลงสภาพ สร้างใหม่ ไปจนถึงการสร้างใหม่ การใช้งานของพื้นที่ในอารามไม่ได้คำนึงถึงการจัดวางผังอีกต่อไป หากแต่อาจคำนึงถึงอรรถประโยชน์ ความคล่องตัว ความรวดเร็ว สะดวกสบาย อาจไม่คำนึงถึงความงาม ความลงตัว ทิศทาง มุมมองมากเท่าแต่ก่อน ตัวอย่างเช่นเราจะพบเห็นการปรับเปลี่ยนการวางผังอาคารต่าง ๆ ภายในอารามที่บางครั้งไม่สัมพันธ์กับหลักองค์ประกอบการจัดวาง เช่น ในหอกลอง หอระฆัง หรือแท็งค์น้ำที่มีลักษณะความสูงโดดเด่น สะดุดตามากกว่าอาคารอื่น ๆ รวมถึงกฎเกณฑ์ในการกำหนดแยกพื้นที่ส่วนพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ และพุทธศาสนิกชนออกจากกัน เราอาจพบเห็นโบสถ์ขนาดใหญ่มากซึ่งสามารถใช้แทนวิหาร หอธรรม ศาลาการเปรียญได้ในที่เดียวกัน หรือกระทั่งศาลาการเปรียญ วิหาร หรือแม้แต่เมรุตั้งอยู่ในเขตพื้นที่รวมใกล้กันเกินไป เหตุเพราะพัฒนาการด้านเทคโนโลยีการฌาปนกิจศพที่ไร้ฝุ่นควันและฝุ่น ส่งผลให้เกิดลักษณะการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างการวางผังและการใช้งานรูปแบบอาคารในประเพณีวัฒนธรรมชาวบ้านตามไปด้วย เช่น เมรุอาจไม่มีพื้นที่สำหรับรถชักศพลากเดินเวียนรอบ วิหารถูกใช้เป็นหอฉันและพิธีถวายเข้าพระพุทธภายในพื้นที่เดียวกัน อุโบสถสำหรับใช้ทำพิธีกรรมของพระสงฆ์ในปัจจุบันใช้ฟังเทศน์ในงานสำคัญทางพระพุทธศาสนาได้ พื้นที่สังฆาวาสอาจกระจายไปในหลายตำแหน่ง หอไตรอาจไม่มีความจำเป็นไว้เก็บคัมภีร์อีกต่อไปอีกเพราะสามารถเก็บไว้ในศาลาการเปรียญแทนได้

อย่างไรก็ตามศูนย์กลางความสำคัญของอารามยังคงเป็นโบสถ์ บ่อยครั้งได้รับการบูรณะปฏิสังขรณ์ให้มีลักษณะใหญ่โต แข็งแรงขึ้น สิ่งของเครื่องใช้ที่เคยถูกกำหนดไว้ในพื้นที่เฉพาะได้ถูกย้ายไปสู่สถานที่แห่งใหม่ที่มีความสำคัญอย่างมากในปัจจุบัน กรอบความคิดเกี่ยวกับการกำหนดการใช้พื้นที่เฉพาะในปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนให้มีความยืดหยุ่น ต่างไปจากแนวทางในการกำหนดพื้นฐานซึ่งมีลักษณะเป็นกึ่งจารีตประเพณีมาแต่โบราณ การเปลี่ยนผ่านนี้ได้อธิบายอย่างชัดเจนถึงการเปลี่ยนแปลงไปของทฤษฎีการกำหนดความสำคัญ การตีความแก่นแท้ของสถานะหน้าที่สถาบันทางศาสนาผ่านการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง โยกย้าย เริ่มจากผังองค์ประกอบโดยรวมของอารามและ

ส่งผลต่อประเพณีและวัฒนธรรม ความเปลี่ยนแปลงของอารามอาจเชื่อมโยงกับองค์ประกอบภายนอกอย่างเวลาหรือยุคสมัย จนท้ายที่สุดแล้วได้ส่งผลสะท้อนออกไปในฐานะศูนย์กลางแห่งศิลปกรรมที่ถ่ายทอดความคิด กำหนดพฤติกรรมของคนในสังคมหรือเกี่ยวข้องสัมพันธ์ด้วย

ทัศนคติที่เปลี่ยนไปต่อกิจกรรมทางพุทธศาสนาของประชาชนและพระสงฆ์ พบว่าในปัจจุบันพระพุทธศาสนา ความเชื่อ และความศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรมไม่มีความสำคัญ ไม่จำเป็นทั้งพระสงฆ์และประชาชนต่าง ให้คุณค่ากับ พระธรรมซึ่งเป็นแก่นแท้ของศาสนา กระบวนการพิธีกรรมไม่สามารถอธิบายหลักธรรมได้กระจ่างแท้ รวมถึงวิธีการสั่งสอนโดยใช้ภาษาสื่อสารที่ยากต่อความเข้าใจและไม่สอดคล้องกับชีวิตปัจจุบัน คติความเชื่อทางไสยศาสตร์บางเรื่องก็สามารถคลี่คลายได้ด้วยหลักเหตุผล กระทั่งพฤติกรรมของพระสงฆ์ที่เคยผนวกอยู่กับพิธีกรรมทางไสยศาสตร์เหนือธรรมชาติ กิจพิธีที่เคยเป็นองค์ประกอบทางความเชื่อถูกวิพากษ์ไม่เกี่ยวข้องกับกิจของสงฆ์ แม้การผสานกันของคติทางความเชื่อที่ไม่เกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาจะไม่ได้ถูกลบให้หายไปทั้งหมด ทว่ายังได้ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงและการปรับเปลี่ยนกฎระเบียบทางพุทธศาสนาใหม่ซึ่งนิยามไว้ถึงความถูกต้องความเหมาะสม ในวัตรปฏิบัติ กิจหรือหน้าที่ของพระสงฆ์ ถือเป็นการกำหนดความสัมพันธ์ของพระและฆราวาสขึ้นมาใหม่

ความเป็นแก่นแท้ ศูนย์กลางของแนวคิดพื้นฐานในการอธิบายความมีพลังอำนาจหรือความสำคัญของศิลปกรรมในรูปแบบต่าง ๆ ปรากฏชัดในลักษณะคติความเชื่อที่แฝงอยู่โดยตรงและในเชิงนัยของตัวศิลปกรรมทุกแขนงในพุทธศาสนาซึ่งส่วนใหญ่เชื่อมโยงกับความเชื่อเกี่ยวกับแก่นหรือแกนความสำคัญที่แสดงให้เห็นเป็นรูปธรรมมีนิยามและมุมมองหลากหลาย หรืออาจสัมพันธ์กับคตินิยมเดิมทางสังคม กระทั่งแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายทอดจุดศูนย์กลางของอำนาจพลังอันศักดิ์สิทธิ์ เช่น เขาพระสุเมรุ ซึ่งสอดแทรกเรื่องไตรภูมิหรือจักรวาลวิทยามีเนื้อหาที่อธิบายถึงความยิ่งใหญ่ของพุทธศาสนาโดยนัยทั้งในรูปธรรมและนามธรรม ความเป็นแก่นแท้ในทางพุทธศาสนาแต่ละยุคได้ถูกอธิบายออกมาต่างรูปแบบกัน ไม่ว่าจะเป็นการแทนความหมาย การสร้างรูปลักษณ์ที่แตกต่างกันก่อให้เกิดเป็นศิลปกรรม และตัวอย่างที่เป็นลักษณะเฉพาะเปลี่ยนแปลงไปตามปรัชญา พุทธศาสนาในประเทศไทย ซึ่งเป็นผลจากความเจริญก้าวหน้าทางด้านวิทยาศาสตร์และความรู้ที่เข้ามาทำให้โลกสมัยใหม่อ้างอิงหลักเหตุผลและข้อเท็จจริงมากขึ้น

ศิลปกรรมในพุทธศาสนา เช่น ศาสนสถานอย่างวัด มีการจัดวางผังและกำหนดศูนย์กลางความสำคัญลงไปสู่ตัวอาคารใดอาคารหนึ่งนั้น ซึ่งต่างจากการกำหนดเขตบริเวณหรืออาคารประธานของศาสนสถานในยุคก่อนเดิมที่อาจเปลี่ยนแปลงไปบ้างตามคติหรือความนิยม เช่น เจดีย์ วิหาร หรือโบสถ์ ในปัจจุบันกลับไม่มีการคำนึงเรื่องการกำหนดผัง พื้นที่ พื้นที่ว่าง การจัดสัดส่วนมุมมอง โดยส่วนใหญ่เน้นไปที่ตัว อาคาร ประธาน หรือแก่นศูนย์กลางความสำคัญของวัดหรือศาสนสถาน ทั้งนี้ภายในอาคารเองไม่จำเป็นต้องมีส่วนประธาน เช่น พระพุทธรูป ธรรมาสน์เทศน์ เป็นองค์ประกอบสำคัญแสดงให้เห็นว่าไม่มีความจำเป็นต้องเข้าไปกำหนดการรับรู้ การมองเห็นแก่ผู้ใช้งานในศาสนสถาน

ในทัศนคติของพระสงฆ์และฆราวาสได้ให้ความสำคัญต่อหลักคำสอนและการเทศน์ การได้ยินเสียงเป็นสำคัญ นับว่าเป็นการให้ความสำคัญไปที่ความหมายของแก่นแท้ในการเผยแพร่คำสอนในพุทธศาสนา และมองว่าวัตถุสิ่งของเครื่องใช้อันเป็นหนึ่งในส่วนประกอบศิลปกรรมที่ฟุ่มเฟือยล้วนแต่อยู่ห่างไกลจากเนื้อหาที่เป็นหลักคำสอนปัจจุบันจึงมีการปรับวิถีให้เรียบง่ายลง ไม่ได้มุ้งเน้นความสำคัญไปที่ความงาม ความวิจิตรทางศิลปกรรม อย่างไรก็ตามแท้จริงแล้วนั้น แนวคิดการไม่เลือกใช้ศิลปกรรมในพุทธศาสนาได้เคยปรากฏให้เห็นในการก่อสร้างศาสนาสถานแรกเริ่มเมื่อครั้งอดีต การเปรียบเทียบนี้ความแตกต่างกันทางช่วงเวลานี้ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงความนิยมในการเลือกใช้ศิลปกรรมที่วิจิตรงดงามแตกต่างกันภายในบริบทของศาสนสถาน ในทางกลับกันสำหรับฆราวาสแล้วแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมเพื่อเป็นพุทธบูชาให้กับพุทธศาสนากลับหมายถึงความศรัทธาและเป็นการแสดงถึงคุณค่าอย่างลึกซึ้ง ทั้งยังให้ความรู้สึกว่าได้ถ่ายทอดแนวความคิด คำสอน ปรัชญาความรู้หรือคติความเชื่อให้ปรากฏอยู่ในศิลปกรรมทางพุทธศาสนาสืบต่อไป

จากการเปลี่ยนแปลงด้านสภาพแวดล้อม เทคโนโลยี พื้นที่ภายในศาสนสถาน พิธีกรรม คติความเชื่อ วัตรปฏิบัติตามกาลเวลามาจนถึงปัจจุบันทำให้เข้าใจได้ว่า ศิลปวัตถุบางอย่างทางพุทธศาสนาไม่ได้ถูกใช้งานอีกต่อไป เช่น เครื่องกรองน้ำ ซึ่งถูกกำหนดไว้เป็นเครื่องอัฐบริขารที่สำคัญปัจจุบันได้กลายเป็นเพียงแค่สัญลักษณ์เพื่อประกอบพิธีกรรมในการบวชเท่านั้น หรือในประเพณีการแห่เทียนพรรษา ตัวเทียนพรรษาเองไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อการใช้งานให้แสงสว่างเหมือนแต่ก่อนอีกต่อไป แต่เป็นเพียงเครื่องประกอบเพื่อให้ครบองค์พิธีตามคติความเชื่อหรือธรรมเนียมเดิมที่เคยปฏิบัติกันมา แม้แต่ศิลปกรรมประเภทอาคารก็ต่างถูกปรับเปลี่ยนหน้าที่ใช้สอย ต่อเติม เปลี่ยนแปลงไปจากวัตถุประสงค์การใช้งานเดิม

5.3 ศิลปกรรมธรรมาสน์กับพื้นที่แสดงธรรมใหม่

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น การใช้พื้นที่เพื่อบรรยายหรือแสดงธรรม สามารถกำหนดได้เองไม่จำเพาะเจาะจง ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายหรือเงื่อนไขต่าง ๆ ในบริบทเวลานั้น อาจมีเพียงอาสนะหรือสิ่งแทนจุดตำแหน่งพระสงฆ์นั่งก็เพียงพอ โดยที่จุดตำแหน่งนั้นโดดเด่น สูง เหนือกว่าฆราวาสเสมอสามารถอธิบายความหมายของการนั่งแสดงธรรม บรรยายหรือแม้แต่พูดได้ว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งองค์ประกอบทางศิลปะได้เข้ามามีส่วนช่วยเสริมสร้างระดับความสูง ต่ำ โดยที่เรื่องลำดับสถานะนี้เป็นรากฐานความคิดเรื่องการกำหนดลำดับชั้น ศักดินาหรือฐานันดรศักดิ์ ซึ่งเป็นเรื่องอันเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนา จนกลายมาเป็นหลักคิดยึดถือเป็นคตินิยมในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมทางพระพุทธศานาเช่น เจดีย์ พระปรางค์ ปรากฏให้เห็นลำดับตั้งแต่ชั้นล่างสู่ส่วนยอดประธานสูงสุดบริเวณด้านล่างได้ประดับประดาไว้มากมีการจัดวางจำนวนรูปทรงไล่ระดับขึ้นไปจนถึงยอดบนสุดซึ่งแสดงถึงการมีความสำคัญสูงสุด นอกจากนี้ยังมีความสอดคล้องกับคติที่แสดงถึงแก่นหรือแกนกลางความหมายของความเป็นมณฑล (Mandalas) ซึ่งได้แสดงล้อมรอบบริเวณพื้นที่ทั้งหมด

5.4 การเสื่อมความนิยม การใช้งาน การตีความใหม่ และการให้ความสำคัญกับศิลปกรรมธรรมาสน์

ปัจจัยหลากหลายด้านที่นำไปสู่การเสื่อมความนิยมลงจนทำให้ศิลปกรรมธรรมาสน์ โดยเฉพาะธรรมาสน์ยอดหรือบุษบกธรรมาสน์ไม่ถูกนำมาสร้างสรรค์อีกในปัจจุบันสามารถอธิบายได้หลายประการ

1. การเสื่อมความนิยมจากการเปลี่ยนแปลงของพื้นที่ ความเปลี่ยนแปลงเรื่องของพื้นที่แสดงธรรมภายในวัดที่ต้องรองรับการโยกย้าย หรือการใช้งานแบบเอนกประสงค์มากขึ้นสำหรับบางอาคาร ธรรมาสน์นั้นเมื่อสร้างหรือติดตั้งแล้วจะเปลี่ยนแปลงโยกย้ายไปมาได้ยาก จึงมักถูกติดตั้งประจำอยู่อย่างถาวร ดังนั้นปัจจุบันเราจึงเห็นเป็นเพียงธรรมาสน์เก้าอี้ซึ่งได้รับความนิยมต่อการนำมาใช้งานมากขึ้น เพราะสามารถเคลื่อนย้ายได้ง่าย น้ำหนักเบาทำให้สะดวกต่อการใช้พื้นที่

2. การเสื่อมความนิยมจากการใช้ประกอบพิธีกรรม ธรรมาสน์ยอดดังที่กล่าวมาแล้วเป็นการแสดงความศักดิ์สิทธิ์และสำคัญอันยิ่งใหญ่ การแสดงประกอบพิธีกรรมอันพรรณนาถึงบารมีอันยิ่งใหญ่ของพระโพธิสัตว์ เช่น การเทศน์มหาชาติ การสวดปาฏิโมกข์ สวดแจง ซึ่งเป็นงานบุญใหญ่ ทั้งนี้การเทศน์ดังกล่าวเป็นเนื้อหาเรื่องราวที่ฆราวาสเข้าใจได้ยาก เป็นบทบรรยายพรรณนาที่ใช้ภาษาที่ยุ่งยากซับซ้อน ทำให้ขาดแรงจูงใจต่อการเข้าร่วมกิจกรรม การจัดบุญงานวัดปัจจุบันจึงเน้นจูงใจประชาชนด้วยการจัดงานมหรสพที่ครึกครื้นมากกว่า ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการจัดพิธีกรรมที่ใช้เวลานานไม่สอดคล้องกับความนิยมในสังคมปัจจุบัน ที่ต้องการใช้เวลาทำกิจกรรมในวัดไม่มากเพราะการดำเนินชีวิตที่ต้องรีบเร่งในทุกด้าน

3. การเสื่อมความนิยมเพราะการขยายตัวเทคโนโลยี พัฒนาการของสิ่งประดิษฐ์ต่าง ๆ ที่เข้ามาทดแทนหน้าที่การใช้งานของธรรมาสน์ยอด เช่น เครื่องขยายเสียงที่ทดแทนการสร้างเสียงเทศน์ที่ดังกังวาลได้ การจัดวางแสงไฟ วัตถุ ฉากประกอบ พื้นที่ ล้วนแต่สามารถทดแทนงานประณีตศิลป์เดิมที่ได้จากตัวธรรมาสน์ แม้ว่าจะให้คุณค่า และสุนทรียภาพแตกต่างกันก็ตาม

4. ความไม่นิยมในการใช้งานของพระสงฆ์เอง ธรรมาสน์ยอดที่มีฐานสูงมากทำให้ขึ้นลงได้ลำบาก อาจเป็นอันตรายสำหรับพระภิกษุที่ชราภาพ อีกทั้งตัวธรรมาน์ยอดมีลักษณะที่แทนความหมายเชื่อมโยงกับรูปลักษณ์ในภาพแทนการแสดงธรรมของพระพุทธเจ้า ดังที่มักปรากฏเป็นภาพจิตรกรรมพระพุทธเจ้าในวิมาน พระสงฆ์ในปัจจุบันบางรูป ได้คำนึงถึงความเคารพสักการะพระพุทธเจ้าผู้อยู่สูงจึงไม่นิยมแสดงตนเสมอแทนองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เป็นเหตุให้หลีกเลี่ยงที่จะใช้งานธรรมาสน์ยอด อีกทั้งเนื่องด้วยวัฒนธรรมการให้ความเคารพต่อความสำคัญเกี่ยวกับคติลำดับชั้น และในคณะหมู่สงฆ์เองนิยมแสดงตนให้เสมอภาคกัน การแสดงธรรมเป็นหมู่คณะจึงไม่นิยมให้มีบุคคลใดโดดเด่นเป็นพิเศษเกินควร

5. การใช้ธรรมาสน์ทำให้พระสงฆ์ได้แสดงสถานะความสำคัญเป็นที่เคารพสักการะ ขณะเดียวกันก็ทำให้เกิดความรู้สึกที่ห่างเหินออกไปกับเหล่าฆราวาสผู้ซึ่งฟังธรรม ความนิยมในการแสดงธรรมคำสอนจึงลดน้อยลง เพราะการเทศนาคำสอนในปัจจุบันนั้นมีวัตถุประสงค์ที่สำคัญ คือ ต้องการให้การถ่ายทอดคำสอนต่าง ๆ เข้าถึงคนได้ทุกชนชั้น ผู้ฟังมีความใกล้ชิดกับพุทธศาสนา อันมีพระสงฆ์เป็นตัวแทนหรือผู้ส่งสาสน์ในการเทศน์แสดงธรรม อีกทั้งยังมีเครื่องมืออื่น ๆ ที่ทันสมัยมากขึ้นในปัจจุบันไม่ว่าจะเป็น เครื่องขยายเสียง ภาพเคลื่อนไหว วิดีทัศน์ จึงส่งผลให้ธรรมาสน์ขาดความจำเป็นไปโดยปริยาย

พิธีกรรมอันเป็นอุบาย เป็นมรรคแห่งการเข้าถึงพระธรรมหรือความดีเช่นเดียวกับธรรมาสน์ เมื่อขาดพิธีกรรมจึงขาดการใช้งานและขาดความสำคัญของวัตถุไป หากแต่คุณค่าทางศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ในด้านของภูมิปัญญาจึงเป็นเรื่องที่จะละเลยการศึกษาไปได้ ด้วยเพราะความสำคัญของธรรมาสน์ยอดด้านศิลปกรรมที่ว่านี้ จึงได้ถูกนำไปเก็บไว้ ไม่ได้นำออกมาใช้งานอีก หรือบางกรณีได้ถูกปรับเปลี่ยนให้เป็นที่ตั้งประดิษฐานพระพุทธรูปแทน อย่างไรก็ตามสถานะหน้าที่ยังคงความหมายอยู่เหมือนเดิม ส่วนธรรมาสน์ที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบันคือธรรมาสน์แบบตั่งหรือเก้าอี้ขาสิงห์ ด้วยเหตุผลดังต่อไปนี้

1. มีได้หลายหลัง เนื่องจากมีขนาดเล็กภายในอารามวัดที่ได้จัดสร้างหรือถวายเป็นเครื่องสังเค็ด อุทิศทำบุญจากญาติโยมที่ต้องการสร้างธรรมาสน์ไว้ เมื่อผุพัง ชำรุดสามารถเปลี่ยนได้ทันที

2. มีการสร้างอย่างต่อเนื่องมาจนกระทั่งปัจจุบัน เนื่องจากเป็นงานฝีมือที่ทำเพื่อประโยชน์ทางการค้าสามารถนำไปใช้งานประกอบพิธีกรรมหรือแสดงเทศน์ทั่วไปได้ ราคาการสร้าง ซื้อขายไม่สูงมากนัก

3. เคลื่อนย้ายสะดวกติดตั้งได้ง่าย ในหลายตำแหน่งพื้นที่ทั้งภายในอาคารและลานกลางแจ้ง

4. ไม่บดบังทัศนียภาพต่อการมองเห็นของพระสงฆ์ที่นั่งอยู่และฆราวาสผู้มาฟังธรรม ส่วนนี้จะต่างจากวัตถุประสงค์ในการสร้างธรรมาสน์ยอดเดิมที่ต้องการให้ปิดบังบางส่วนเพื่อให้พระสงฆ์ได้มีสมาธิในการบรรยายธรรมเทศนา และฆราวาสจะได้มีสมาธิกำหนดชัดเจนอยู่ที่องค์ธรรมาสน์อย่างเต็มที่

5.5 ศิลปกรรมธรรมาสน์สมัยใหม่ กับศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ที่เปลี่ยนไป

จากการศึกษาบริบทของการใช้พื้นที่แสดงธรรมทั้งในอดีตมาจนถึงปัจจุบัน พบว่าความนิยมในตัววัตถุศิลปกรรมธรรมาสน์ยังคงมีอยู่ ทว่าการใช้งานกลับไม่เป็นที่นิยม อย่างไรก็ตามความเป็นศิลปกรรมธรรมาสน์ไม่ได้หายไปทั้งหมด สิ่งที่ยังคงปรากฏอยู่คือการแสดงความเป็นลำดับชั้นใหญ่ระหว่างพระสงฆ์กับฆราวาส ผู้ส่งสาสน์และผู้รับสาสน์ เทคนิคทางด้านภูมิปัญญามีส่วนช่วยต่อการชักนำความรู้สึกของผู้ฟังให้สนใจต่อการบรรยาย หรือการแสดงธรรมบนธรรมาสน์ ดังนั้นจะเห็นได้ว่า

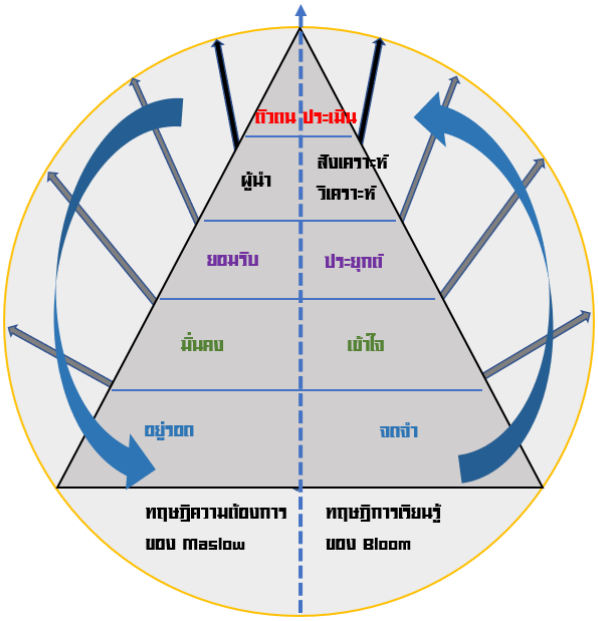
การออกแบบพื้นที่มีผลอย่างมากต่อการแสดงความรู้สึก การรับรู้ และ การเชื่อมโยงกับศาสนา ภูมิปัญญาในการออกแบบที่ปรากฏตามหลักวิชาการจัดการของช่างไทยในศิลปะประเพณี แต่ก่อน คือ ความสมบูรณ์ที่สามารถอธิบายสุนทรียภาพอย่างมีพลังและคุณค่าทางจิตใจเป็นสำคัญ องค์ความรู้เกี่ยวกับการจัดการพื้นที่ ผังอาณาบริเวณ รวมถึงความสามารถทางเทคนิควัสดุและ วิธีการเหล่านี้ ความรู้ และคุณค่าที่พบจะเป็นหลักวิชาที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ต่อได้ในแนวทางอื่น รวมถึงความรู้เกี่ยวกับเรื่องการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมและศิลปกรรมที่เหมาะสม

ความเป็นธรรมาสน์ในปัจจุบันเป็นหลักแนวคิดที่เกิดขึ้นโดยไปจากการตีความความหมายที่เปลี่ยนแปลงไป รวมกับการเสื่อมความนิยมในศิลปกรรมธรรมาสน์ จึงทำให้การใช้หรือการกลับมาใช้โดยเต็มรูปแบบสมบูรณ์จึงเป็นไปในลักษณะของการแทนค่าความนิยมของคุณค่าศิลปกรรมธรรมาสน์ในยุคสมัยนั้น จากนั้น พบว่าไม่มีความสอดคล้องกับความเป็นสังคมปัจจุบัน และการเข้าถึงสื่อหรือการใช้งาน ศิลปกรรมธรรมาสน์ในปัจจุบันได้มุ่งเน้นถึงการให้คุณค่าต่อทัศนคติการใช้พื้นที่แสดงธรรม ดังนั้นจึงไม่สามารถสร้างธรรมาสน์ในรูปลักษณ์เดิมได้อีก จากคติเดิมที่สะท้อนอยู่ในรูปแบบของธรรมาสน์ประเพณีที่เข้มข้น เช่น ในธรรมาสน์ยอดสมัยอยุธยา กลับไม่ใช่แก่นสาระของธรรมะหรือความเชื่อที่ยึดถือปฏิบัติได้อีกต่อไป ความเป็นสมัยใหม่ได้มองเรื่องของการตกแต่งประดับประดาเป็นเรื่องฟุ่มเฟือยเกินจำเป็น แม้ว่าจะไม่ได้ปฏิเสธคุณค่าทางศิลปกรรมหรือความงามโดยตรงก็ตาม แต่กลับทำให้ตระหนักว่ารูปลักษณ์ความวิจิตรงดงามที่ปรากฏไม่สามารถใช้สื่อความหมาย หรือมีส่วนช่วยในการอธิบายคำสอน ส่งผลให้แนวคิดการปฏิเสธให้ความสำคัญกับตัวรูปลักษณ์วัตถุถูกยกขึ้นมาอธิบายพื้นที่แสดงธรรมใหม่ ตัวอย่างของศิลปกรรมธรรมาสน์ในหลายพื้นที่ในอารามที่ไม่ยึดติดกับการใช้งานจากตัวรูปลักษณ์วัตถุ เช่น ลานแสดงธรรมที่สวนโมกขพลาราม วัดธารน้ำไหล อ.ไชยา จ.สุราษฎร์ธานี (แนวคิดการออกแบบของท่านพุทธทาสภิกขุ) เป็นต้น จากกการยกตัวอย่างดังกล่าวนี้จะเห็นว่าตัววัตถุอาจจะไม่ได้บ่งบอกลักษณะของความเป็นธรรมาสน์หรือศิลปกรรมโดยเฉพาะไปเสียทั้งหมด แต่เป็นเรื่องของการจัดการพื้นที่โดยใช้วัสดุธรรมชาติ กำหนดขอบเขต อาณาบริเวณ ตำแหน่งและลำดับชั้นของลานแสดงธรรม ซึ่งเป็นการจัดการโดยคำนึงถึงความเรียบง่ายและกลมกลืนกับสิ่งแวดล้อมภายนอกทั้งหมดต่างหาก ที่สามารถทำให้เข้าถึงความงามผสานกับการใช้งานและแนวคำสอนที่มีเหตุผลเรื่องธรรมชาติประกอบกัน จากประเด็นตรงนี้จะเห็นว่าต่างวิธีการแสดงออกในการกำหนดทั้งความหมายและรูปแบบของธรรมาสน์สามารถส่งผลต่ออารมณ์ในการแสดงออกและความรู้สึกเมื่อแสดงธรรมที่แตกต่างกัน

อย่างไรก็ตามเมื่อความสำคัญไม่ได้อยู่ที่การกำหนดรูปลักษณ์ของการแสดงเรื่องราวประกอบมากมายในตัวศิลปกรรมธรรมาสน์ พิธีกรรมจึงไม่มีความจำเป็นตามไปด้วยเนื่องจากไม่มีความจำเป็นต้องใช้องค์ประกอบทางด้านรูปแบบเป็นตัวเสริม ข้อสรุปนี้ได้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของหลักการแสดงธรรมที่นิยมความเรียบง่ายเป็นแก่นแท้ของธรรมชาติในหลักพุทธศาสนาแบบ

เถรวาท อันไม่เน้นพิธีกรรมหรืออิทธิปาฏิหาริย์และการสร้างสิ่งแทนหรือสัญลักษณ์รูปแบบต่าง ๆ มากมาย ทั้งนี้ในพิธีกรรมสำคัญของชาวพุทธ เช่น ประเพณีการเทศน์ในวันธรรมสวนะ การเทศน์สอนนาค การเทศน์หน้าศพ ศิลปกรรมธรรมาสน์ยังคงถูกจัดแสดงองค์ประกอบที่ครบครันตามคติความเชื่ออยู่ ในขณะที่การศึกษาธรรมจากการสั่งสอน บรรยาย หรือพรรณนาโดยไม่มีเรื่องของพิธีกรรมเข้ามาประกอบจะเห็นได้ชัดเจนว่าศิลปกรรมธรรมาสน์วัตถุไม่มีความจำเป็นอีกต่อไปในยุคสมัยปัจจุบัน ศิลปกรรมธรรมาสน์ในบริบทของพื้นที่ยุคในสมัยใหม่จึงเป็นสามารถเป็นพื้นที่สมมุติก็ได้ ล้วนแต่สามารถตีความถึงแก่นแท้ในมุมมองใดมุมมองหนึ่ง ทั้งการตีความตามหน้าที่ใช้สอย พิธีกรรม หรือลำดับชั้น ทั้งในรูปธรรมและนามธรรมทำให้พัฒนาการทางด้านรูปแบบของธรรมาสน์จึงหยุดลงอยู่แต่เพียงธรรมาสน์นั่งเทศน์ตั่งหรือเก้าอี้เรียบง่ายปกติ เมื่อไม่มีรูปแบบประเพณีแบบแผนเข้ามาเกี่ยวข้อง รวมกับข้อเหตุผลที่ว่าในปัจจุบันการสร้างสรรค์ธรรมาสน์มีการสืบเชื้อสายทางสกุลช่างที่ลดน้อยลง จึงส่งผลให้เกิดการพัฒนาทางความคิดเกี่ยวกับธรรมาสน์ในฐานะพื้นที่โดยเป็นนามธรรมมากกว่าการสร้างสรรค์ศิลปกรรมที่เป็นวัตถุหน้าที่ใช้งานได้จริง

อีกหนึ่งข้อสังเกตที่ชวนขบคิดคือ การเปลี่ยนแปลงด้านศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์ที่เปลี่ยนไปในปัจจุบัน นับตั้งแต่อดีต ความคิด ความเชื่อความศรัทธาล้วนแต่ส่งผลต่อการประกอบกิจกรรมทางศาสนาทั้งสิ้นดังนั้นในความเข้าใจแบบสมัยใหม่ ศาสนสถานหรืออารามจึงไม่จำเป็นต้องมีศูนย์กลางความศักดิ์สิทธิ์เป็นสัญลักษณ์เฉพาะ อาจไม่ต้องคำนึงถึงการสร้างหรือมีอาคารหลังใดหลังหนึ่งเป็นศูนย์กลาง เช่นเดียวกับพิธีกรรม อย่างการสวด หรือการเทศนาธรรมในศิลปกรรมธรรมาน์แท้จริงแล้วควรมีการจัดวางพื้นที่ให้เปลี่ยนไปและไม่มุ่งเน้นความสำคัญไปที่องค์ธรรมาสน์ว่าจะต้องเป็นประธานเท่านั้น ศูนย์กลางความคิด การตระหนักรู้ของฆราวาสในพื้นที่นั้นอาจจะต้องมีการคิดคำนึงถึงการตีความใหม่ การออกแบบใหม่ ความเป็นศูนย์กลางรูปแบบใหม่ เพราะแม้ว่าเดิมทีความสำคัญหรือความศักดิ์สิทธิ์อาจกำหนดได้ด้วยพื้นที่หรืออาณาบริเวณมณฑลในพิธีการหรือขอบเขตภายในของอาคาร ดังนั้นเมื่อไม่มีรูปลักษณ์ของศิลปกรรมธรรมาสน์ตั้งอยู่โดดเด่น ทว่ายังมีสิ่งแทนอื่นที่ปรากฏขึ้นมาทดแทน กลับยังคงทำให้ความสำคัญและความศักดิ์สิทธิ์ดำรงอยู่กล่าวคือการจัดการพื้นที่ให้มีขอบเขตปริมณฑลที่ชัดเจนแน่นอน อยู่ในบรรยากาศ เสียงที่พิธีกรรมนั้นดำเนินหรือครอบคลุมอยู่ การลดทอนหรือการลบรูปทรงศิลปกรรมเฉพาะที่ออกไป ยังคงปรากฏความหมายที่เข้มข้นทางศาสนาอยู่และยังเป็นการกำหนดให้มีความใกล้ชิดกันมากขึ้นระหว่างพระสงฆ์และฆราวาส

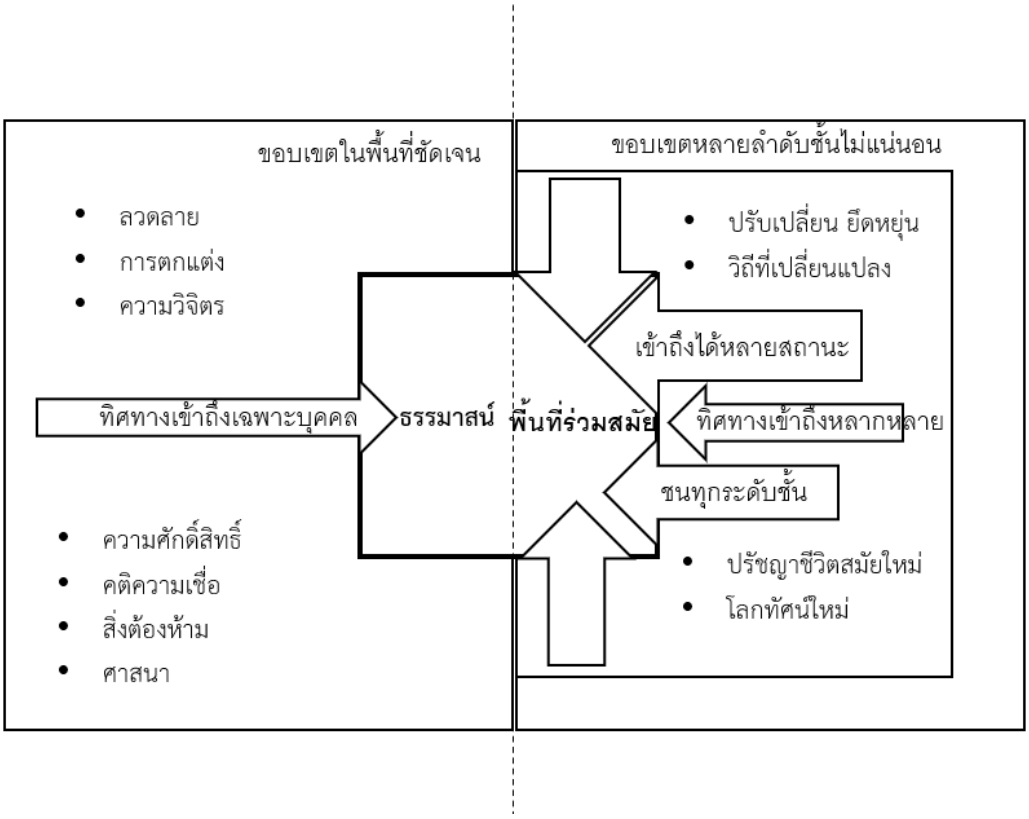


ภาพที่ 126 ผังภาพแสดงให้เห็นความสอดคล้องกันในด้านความต้องการของชีวิตเป็นลำดับขั้นตามทฤษฎีของ Maslow ทฤษฎีการเรียนรู้ของ Bloom ซึ่งมีความสอดคล้องกับลักษณะของการใช้วิชิตตลอดจนความรู้สึกนึกคิดของคนในสังคมร่วมสมัยที่ไม่ต้องการคงที่อยู่ในเวลาใดหรือเรื่องใดเรื่องหนึ่งเป็นการเฉพาะ มีความเปลี่ยนแปลงแปรผัน บทบาทหน้าที่ทางสังคม การแสดงสถานะที่ไม่แน่นอน การสนใจใคร่รู้หรือศึกษาเรื่องใด ๆ ในหลายแง่มุมอย่างไม่แน่นอน มียึดติดอยู่ในระดับใดเป็นการเฉพาะ

5.6 ความรู้ ประสบการณ์เรื่องธรรมาสน์สู่การสร้างสรรค์ความหมายใหม่ในบริบทปัจจุบัน

ความรู้ด้านภูมิปัญญาของศิลปกรรมอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีมาแต่โบราณ รวมถึงแนวคิดในการเก็บรักษาศิลปวัตถุอันทรงคุณค่าและสร้างสรรค์เป็นข้อค้นพบที่ได้จากการศึกษา กล่าวคือ ศิลปกรรมธรรมาสน์ อาจมีทั้งส่วนที่เต็มไปด้วยความตระหนักรู้คุณค่าและการปล่อยปละละเลย อย่างไรก็ตามผลจากการสร้างสรรค์ศิลปกรรมไทยประเพณีโบราณในศิลปกรรมธรรมาสน์เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญ ความรู้ ความสามารถ ความเข้าใจและวิทยาการในการจัดการ เรื่องของเทคนิคโครงสร้าง การใช้งาน ตลอดจนความงาม สิ่งที่ยังปรากฏอยู่ในศิลปกรรมธรรมาสน์ปัจจุบันสามารถทำให้สืบค้นได้ถึงการแสดงออกขององค์ความรู้หลายแขนง จากการวิเคราะห์ที่มาและขั้นตอนวิธีการสู่การเป็นผลงานศิลปกรรมอันสมบูรณ์งดงามล้วนมีพัฒนาการ การสืบต่อ การเรียนรู้ จินตนาการการแก้ไขปัญหาจนเกิดภูมิปัญญาของเหล่าสกุลช่าง ต่อมาเมื่อมาถึงยุคปัจจุบันเราต่างต้องยอมรับแล้วว่าศิลปกรรมธรรมาสน์ไม่ได้รับความนิยมและถูกให้ความสำคัญจนก่อให้เกิดพัฒนาการสร้างสรรค์อย่าง

ต่อเนื่อง องค์ความรู้ที่มีอยู่ไม่สามารถต่อยอดการประดิษฐ์รังสรรค์ขึ้นใหม่ได้ แม้ว่าจะมีความพยายามสร้างทำตามรูปแบบโบราณก็ไม่งดงามเท่าแต่เดิม ยังคงขาดคุณค่าทางศิลปกรรมไป ทั้งนี้เหตุเพราะไม่เข้าใจและขาดความรู้กระบวนวิธีวิทยาอย่างถ่องแท้ การขาดความเข้าใจในด้านภูมิปัญญาของศิลปกรรมธรรมาสน์ ทำให้ไม่เข้าใจในคุณค่าของการเอาองค์ความรู้มาใช้โดยตรงและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้จริง การสร้างสรรค์ธรรมาสน์ใหม่ในปัจจุบันจึงไม่คำนึงถึงภูมิปัญญา ก่อเกิดการทำซ้ำ ๆ เป็นกระบวนการผลิตที่เน้นจำนวนเป็นสำคัญ เรียกว่า ธรรมาสน์โหล ซึ่งขาดคุณค่าทางศิลปะการถ่ายทอดความคิดและหน้าที่ใช้งาน ความเสื่อมลงของธรรมาสน์เทศน์ปัจจุบันเป็นมุมมองเกี่ยวกับความเข้าใจของวัตถุโดยตรง ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการตีความใหม่ หรือความเข้าใจในการนำเสนอมุมมองความคิดเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงไปของรูปธรรมในศิลปกรรมแต่อย่างใด



ภาพที่ 127 ผังภาพนี้เปรียบเทียบให้เห็นอย่างชัดเจนของจุดศูนย์กลางพื้นที่เดียวกัน ระหว่างศิลปกรรมธรรมาสน์และพื้นที่ร่วมสมัย ข้อแตกต่างที่สามารถเห็นได้จากการกำหนดการใช้พื้นที่ของศิลปกรรมธรรมาสน์ที่เคร่งครัดมากและเกี่ยวข้องกับเหตุผลทางศาสนาเป็นสำคัญ ในขณะที่พื้นที่ร่วมสมัยมีความคลายตัวอย่างยืดหยุ่นผ่อนปรนสอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมของสังคมร่วมสมัย

5.7 การสร้างสรรค์ผลงานออกแบบศิลปกรรมธรรมาสน์ในพื้นที่ร่วมสมัย

จากการที่ได้ศึกษา ทบทวนเรื่อง ศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีตั้งแต่ต้นพบว่าเป็นศิลปกรรมที่มีลักษณะรูปแบบ และการใช้งานในแง่ของความเป็นประเพณี และลักษณะแบบพื้นบ้านที่มีความเฉพาะแตกต่างกันออกไปทำให้สามารถตีความออกไปมากกว่าขอบเขตความเป็นเฉพาะศิลปวัตถุ หรือตัวศิลปกรรมธรรมาสน์เพียงอย่างเดียว การสร้างสรรค์กลับเป็นการทำให้ตัวศิลปกรรมธรรมาสน์มีความเชื่อมโยงกับพื้นที่ที่ตั้งอยู่ มีการจัดวาง จัดตั้ง การเข้าไปใช้งานของคนในพื้นที่นั้นด้วย ทำให้เกิดสาระสำคัญขึ้นที่ไม่ใช่แค่บนตัววัตถุเพียงเท่านั้น แต่เป็นการจัดการสิ่งแวดล้อมภายนอกด้วย เช่น ตำแหน่งการใช้งานของคน การให้ความสำคัญในเรื่องของทิศทาง การทำให้เกิดกิจกรรมขึ้น หรือการใช้งานในพื้นที่ ความเหมาะสม การเล่าเรื่อง การนำเสนอเรื่องราวในแต่ละพื้นที่ หรือแม้แต่บริบทของเวลาที่ต่างกัน ล้วนก่อให้เกิดหัวใจหลักสำคัญของการศึกษาศิลปกรรมธรรมาสน์ คือได้เข้าใจตระหนักรู้ถึงความองค์ความรู้ในเรื่องภูมิปัญญา หรือปรัชญา จากเดิมที่ความมุ่งหวังจากการศึกษาเรื่องภูมิปัญญาในศิลปกรรมธรรมาสน์ คือความเข้าใจแค่ในขอบเขตด้านเรื่องวัสดุ เทคนิค การจัดสร้าง การใช้ความรู้ในเชิงช่างเข้าไปทำให้เกิดรูปแบบวัตถุศิลปกรรมธรรมาสน์ขึ้นมาเพียงเท่านั้น ทว่าภูมิปัญญาเกี่ยวกับการเลือกใช้วัสดุไม้ โลหะ การใช้เครื่องจักสาน การใช้ผ้า หรือการใช้วัสดุที่หลากหลายกลับเป็นองค์ความรู้เชิงช่างที่นำมาแก้ปัญหา ทำให้เกิดตัวศิลปกรรมที่สมบูรณ์ ทั้งนี้ยังได้รวมไปจนถึงภูมิปัญญาเรื่องการออกแบบที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยการเปรียบเทียบบุษบกธรรมาสน์ ซึ่งเป็นศิลปกรรมธรรมาสน์ที่มีความสมบูรณ์มากที่สุดในประเภทธรรมาสน์แบบไทยประเพณี และได้ถอดรหัสออกมาเพื่อแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาด้านการออกแบบในเรื่องของการคำนวณสัดส่วน การใช้ทฤษฎีความงามเข้าไปวิเคราะห์ หลังจากดำเนินการวิเคราะห์แล้วกลับพบว่าภูมิปัญญาการออกแบบเหล่านี้ได้แฝงอยู่ในศิลปกรรมแบบโบราณประเพณีมาตั้งแต่แรกอยู่แล้ว ผลสรุป การอภิปรายผลของการศึกษาเรื่องภูมิปัญญาจึงเป็นผลการแสดงถึงค่าตัวแปรต่าง ๆ หลักการที่สามารถอธิบายถึงแนวคิด ทฤษฎีที่ทำให้เกิดความงาม ความสมบูรณ์ รวมไปจนถึงการจัดวาง หน้าที่การใช้งาน ตำแหน่ง การใช้พื้นที่ การกำหนดให้เกิดมุมมอง การสร้างสรรค์ศิลปกรรมให้สอดคล้องกับพื้นที่

ภูมิปัญญาที่สืบค้นได้จากการศึกษา เปรียบเทียบ วิเคราะห์ สังเกตศิลปกรรมธรรมาสน์ในหลากหลายรูปแบบในแต่ละยุคสมัย ก่อให้เกิดข้อกำหนด สังเกตพื้นฐานในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ คือ การวิเคราะห์จากการวัดสัดส่วน การเปรียบเทียบการลดหลั่นของสัดส่วน การทดลองใช้งานของมนุษย์ หรือคน พระสงฆ์ผู้ขึ้นไปนั่งบนศิลปกรรมธรรมาสน์ การสังเกตตำแหน่งมุมมอง การเปรียบเทียบธรรมาสน์หลาย ๆ หลังจากหลายแห่งว่าให้ผลทางความรู้สึกที่แตกต่างกันอย่างไร องค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาทั้งหมดที่วิเคราะห์ได้เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้เห็นการนำเสนอความรู้สึก อารมณ์มีความแตกต่างกันในเรื่องแนวคิด ปรัชญา จากหลักของปรัชญาในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีที่สืบค้นมาได้พบว่ามีการสอดแทรกสัญลักษณ์เรื่องพระพุทธศาสนาไว้เป็นประการสำคัญ ความเชื่อของศาสนาพุทธ

ความเชื่อเรื่องจักรวาลวิทยา สัญลักษณ์พระพุทธเจ้า รวมถึงปรัชญาที่แฝงอยู่ในศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีคือ การแสดงลำดับชั้นผ่านสัญลักษณ์ ซึ่งได้ส่งผลให้บุคคลที่ขึ้นไปนั่งเทศน์มีความทรงพลัง มีอำนาจ ผู้ฟังต้องฟังและต้องเชื่อ ต่างจากยุคปัจจุบันที่การส่งต่ออำนาจในเรื่องนี้ไม่เป็นที่นิยม จนถูกละทิ้งไป (ทราบได้จากการไปสัมภาษณ์จากผู้ใช้งาน ชาวบ้าน พระสงฆ์ บุคคลผู้ที่ดูแลรักษาธรรมาสน์ อุบาสก อุบาสิกาผู้ใช้กิจกรรมภายในวัด) เนื่องจากเป็นศิลปกรรมวัตถุที่ห่างไกลชีวิตคนปัจจุบัน ดังนั้นจะเห็นได้ว่าสังคมสมัยใหม่ต้องการสิ่งที่เข้าถึงง่ายไม่ซับซ้อนมาก รู้สึกเป็นเหตุเป็นผล ส่งผลทำให้การสร้างธรรมาสน์ในปัจจุบันจึงต้องปรับตัว พื้นที่ ตำแหน่งแห่งการประกาศไม่จำเป็นต้องมีความวิจิตรโอ่อ่า ให้คุณค่าต่อการแสดงออกถึงลำดับชั้นที่สูงส่ง ความศักดิ์สิทธิ์อีกต่อไป ทั้งนี้การนำเอารูปแบบของศิลปกรรมแบบเดิมมาประยุกต์ใช้ให้มีความเรียบง่ายให้กับคนปัจจุบันมากขึ้น เป็นแนวคิดที่สนับสนุนการอนุรักษ์สืบสานศิลปวัตถุประเพณีของชาติภายในกรอบแนวคิดสมัยใหม่ถือเป็นการดึงเอาแก่นแท้ของความรู้ด้านออกแบบพื้นที่ การสร้างจุดสนใจ นำมาปรับใช้ใหม่ให้เข้ากับโลกยุคสมัยใหม่เพื่อให้เรื่องของภูมิปัญญานี้สามารถส่งต่อไปได้

ศิลปกรรมธรรมาสน์เมื่อเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์ใหม่ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายว่าจะต้องคงรูปลักษณ์ไทยเดิมอีกต่อไป ทว่าผู้ชม คนที่เข้ามาใช้พื้นที่กลับสามารถเห็นแก่นแท้ สาระสำคัญของการกำหนดพื้นที่ในฐานะเป็นแหล่งศูนย์รวมจิตใจของการให้ความสำคัญ และแสดงให้เห็นว่าพื้นที่ที่มีการกำหนดใช้ใหม่ได้ก่อให้เกิดการมีส่วนร่วมมากกว่าศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณี กลายมาเป็นหลักแนวคิดสำคัญของการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยที่ทุกคนสามารถเข้าถึงได้ ไม่จำเพาะแต่พุทธศาสนิกชนที่นับถือพระพุทธศาสนา ตั้งอยู่ในพื้นที่สาธารณะที่ไม่ได้อยู่แค่ในขอบเขตศาสนสถานแบบเดิม มีการเข้าถึงชุมชนและสังคมมากขึ้น เพราะแนวคิด ปรัชญา ศาสนา สามารถแฝงอยู่ได้ในทุกที่ ดังนั้นแล้วจึงไม่จำเป็นว่าจะต้องมองแล้วต้องเป็นรูปแบบศิลปกรรมธรรมาสน์เท่านั้น หากแต่เป็นศิลปะการออกแบบพื้นที่ในแง่ของศิลปะกับชุมชนร่วมสมัยเสียมากกว่า ทั้งนี้การถอดรหัสออกมาจากตัวศิลปกรรมธรรมาสน์สามารถนำไปเป็นแนวทางที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการออกแบบพื้นที่อื่น ๆ ในรูปแบบความงามอื่น ๆ ในสังคมร่วมสมัยได้

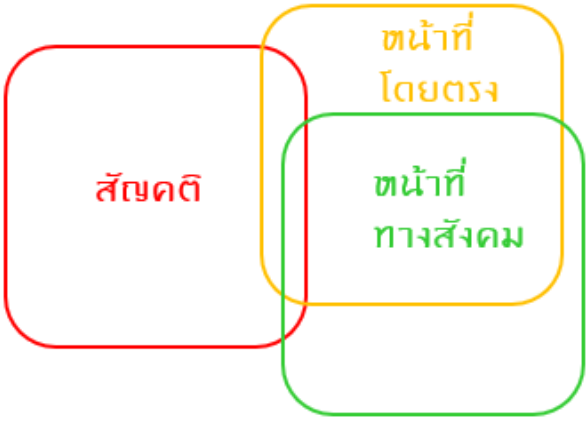
สรุปองค์ความรู้ทางภูมิปัญญาด้านเทคนิค การลงไปวิเคราะห์พื้นที่เพื่อศึกษาปรัชญาที่สอดคล้องกับการออกแบบพบว่า เมื่อออกแบบผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์และนำเข้าไปติดตั้งในพื้นที่ รวบรวมผลการสอบถาม แบบสัมภาษณ์ และแบบประเมินจากความพึงพอใจจากเจ้าของพื้นที่ และผู้ที่เข้าไปใช้พื้นที่ดังกล่าว พบว่าแนวทางในการออกแบบพื้นที่ใหม่นี้มีการให้ความสำคัญกับตัวผู้ที่มาใช้ จนเกิดความรู้สึกอยากมีส่วนร่วมเข้ามาใช้พื้นที่มากขึ้น ให้ความรู้สึกว่าพื้นที่ว่างถูกใช้ประโยชน์โดยกิจกรรมไม่ว่าจะเป็นการเข้ามาพูดแสดงความคิดเห็นในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ อีกทั้งยังเป็นการช่วยทำให้พื้นที่ว่างไม่ถูกละทิ้งไปโดยเปล่าประโยชน์ เป็นผลทางจิตวิทยาที่เกิดขึ้นในผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ทุกชิ้นที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์มา ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกพึงพอใจเป็นอย่างมาก

และผลจากการประเมินในการนำชิ้นงานเข้าไปประกอบติดตั้ง ได้ชี้ให้เห็นว่าพื้นที่ส่วนนั้นได้แสดงความสำคัญในลักษณะการจัดการ การจัดวาง ทำให้เกิดความรู้สึกอันเป็นศูนย์รวมความรู้สึกต่าง ๆ ในช่วงเวลาหนึ่งซึ่งสัมผัสได้จากการมองเห็นซึ่งเป็นผลจากการออกแบบทางสัดส่วน การจัดวาง ขนาด ตำแหน่ง ผู้คนที่เข้ามาดูมีปฏิกิริยาต่อการรับรู้ขึ้นมา โดยเป็นผลจากการการนำภูมิปัญญาจากศิลปกรรมธรรมาสน์แบบประเพณีมาปรับใช้เป็นส่วนใหญ่ เช่น ภูมิปัญญาที่แก้ปัญหาการเคลื่อนย้าย การถอดประกอบกันอย่างสะดวก ทำให้เกิดความมั่นคง แข็งแรง ถาวร แยกย่อยได้ในหลายชิ้น และผลจากองค์ความรู้ด้านมิปัญญาการเข้าไม้ ประกอบไม้ การใช้สลัก การเกาะเกี่ยวระหว่างกัน และภูมิปัญญาการออกแบบ เช่น การกำหนดสัดส่วน การเลือกขนาดที่เหมาะสมกับการใช้งานที่ดี การนำเอาชิ้นงานไปติดตั้งต้องคำนึงถึงเรื่องบริบท เนื้อหา ความสอดคล้องของพื้นที่เป็นสำคัญในทุกครั้ง ข้อสำคัญคือก่อนการทดลองการออกแบบผลงานต้องสามารถแปรผัน เปลี่ยนแปลง โยกย้ายได้ในขณะที่ยังประกอบกันอยู่อย่างมั่นคง แข็งแรง ตอบสนองต่อความต้องการของผู้คนที่เข้าไปใช้พื้นที่ และหลักสำคัญในการออกแบบ ทุกครั้งต้องมีการคำนึงถึงมุมมอง ทิศทาง ทัศนธาตุต่าง ๆ ว่าเมื่อเข้าไปนำประกอบแล้วช่วยส่งเสริมการใช้พื้นที่ว่างให้เกิดความสำคัญขึ้นมาทำให้เกิดผลสรุปทางการออกแบบจัดวางพื้นที่

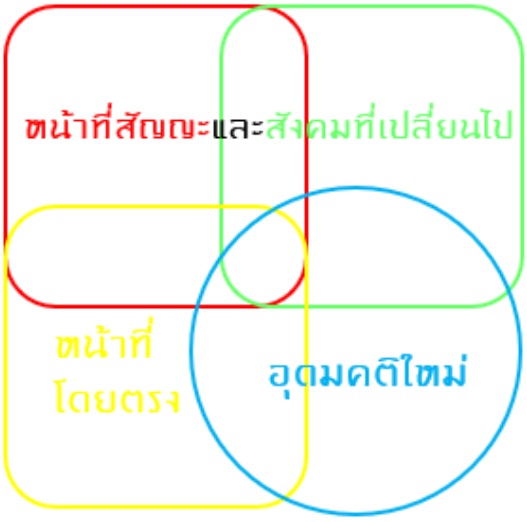
5.8 ข้อเสนอแนะ

1. ในผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ที่ได้จัดวางในพื้นที่ ผู้ที่มองเห็น ผู้ที่เข้าไปใช้พื้นที่ไม่ค่อยเข้าใจถึงจุดมุ่งหมาย เกิดคำถามว่าเหตุใดต้องมีผลงานเข้ามาจัดวางในพื้นที่นี้ หรือเกิดความรู้สึกว่าไม่มีความจำเป็นที่จะต้องเข้าไปใช้เหมือนตามศิลปกรรมธรรมาสน์แบบเดิมในแง่ของการขึ้นไปพูด หรือประกาศ ทั้งนี้อาจจะเป็นผลจากการใช้พื้นที่นั้นทำกิจกรรมอื่นร่วมด้วย ทำให้เกิดการรบกวนภายในพื้นที่ ทำให้การซึมซับความสำคัญเกิดขึ้นได้ยาก ส่งผลให้การจัดการออกแบบพื้นที่ดังกล่าวไม่ได้รับความสำคัญมากเท่าที่ควร

2. การจัดวางผลงานการทดลองงานสร้างสรรค์ในพื้นที่เป็นเรื่องดี แต่ไม่มีความจำเป็นจะต้องตั้งอยู่อย่างถาวร ควรเปลี่ยนแปลงได้ โยกย้ายง่าย และเปลี่ยนรูปได้ เพราะพื้นที่มีความเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเพื่อไม่ให้เกิดความซ้ำซาก และตอบสนองหน้าที่การใช้งานที่หลากหลาย อย่างไรก็ตามจากข้อเสนอแนะจากผู้ใช้งานที่ได้กล่าวมานี้จะถูกนำมาปรับใช้ให้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไป หรือผู้ที่ศึกษาเรื่องนี้สามารถนำแนวคิดการจัดการพื้นที่ร่วมสมัยนี้ไปต่อยอดในอนาคตได้



ภาพที่ 128 ผังภาพแสดงความคิดเกี่ยวกับพื้นที่และการกำหนดการใช้ความหมายในขณะที่การผสมผสานทับท้อนกันในหน้าที่การใช้พื้นที่โดยตรงและพื้นที่อันมีหน้าที่ทางสังคม สัญคติที่เกี่ยวข้องกับศาสนาก็มีส่วนสำคัญในการกำหนด การใช้ และความรู้สึกอยู่แม้ว่าเป็นสัดส่วนที่น้อย



ภาพที่ 129 ผังภาพนี้แสดงหน้าที่ทางวัตถุที่เปลี่ยนแปลงไปสามประการผสมผสานกัน ในขณะที่หน้าที่ของการใช้สอยโดยตรงยังตอบสนองได้ดีเช่นเดิม ทั้งสามประการนั้นถูกครอบคลุมหรือกำหนดไว้ด้วยอุดมคติสมัยใหม่อันเป็นแนวทางการออกแบบหรือการกำหนดพื้นที่ร่วมสมัย

สรุปองค์ความรู้ด้านหน้าที่ของพื้นที่ร่วมสมัยปัจจุบัน อันมีพื้นฐานที่มาจากการศึกษาและเห็นความเปลี่ยนแปลงทางด้านภูมิปัญญาที่เกิดขึ้น ทำให้เราเห็นได้ว่า แม้ความเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมที่แต่เดิเคยมีหลักปรัชญาทางศาสนาเป็นส่วนในการกำหนดมาก และปัจจุบันความเปลี่ยนแปลงด้านสังคมเกี่ยวกับคติความาเชื่ออย่างศาสนาเปลี่ยนแปลงไปมาก แต่สำหรับสังคมไทยแล้วเราพบว่าการให้ความสำคัญต่อความเชื่อทางศาสนาและสถาบันเบื้องสูงก็ยังมีอิทธิพลต่อความรู้สึก การกำหนดแนวทางในการแสดงออก การปฏิบัติ หลักการให้ความเคารพอยู่ในส่วนหนึ่ง แม้ว่าแนวคิดเรื่องของการเท่าเทียมกันในสังคม การไม่มีลำดับชั้นเป็นเรื่องใหญ่ในสังคมไทย แต่สัญลักษณ์ความเชื่อทางศาสนาและสถาบันเบื้องสูงก็ยังมีส่วนสำคัญในการกำหนดแนวทางการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยอย่างเป็นสาธารณะ เช่นนี้การใช้งานตามอย่างศิลปกรรมธรรมาสน์ที่มีหน้าที่แสดงออกทางสังคมและหน้าที่โดยตรงในการใช้งานไม่ว่าเป็นพื้นที่ว่างหรือพื้นที่อันกำหนดใช้งานตามบริบทและความหมายเฉพาะ ก็ยืดหยุ่นคลายตัวผสมผสานกันมากและยังคงเกี่ยวพันกับเรื่องคติความเชื่อ ความศักดิ์สิทธิ์หรือสัญลักษณ์ความหมายทางศาสนาเดิมอยู่บ้างแม้นว่าเป็นส่วนน้อยและไม่ใช่ปัจจัยหลักของการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัยแต่ก็เป็นส่วนที่ให้ความสำคัญและคำนึงประการหนึ่งอย่างมีนัยยสำคัญในส่วนของพื้นที่อันกำหนดความหมายและหน้าที่อันเปลี่ยนแปลงไปทั้งสามประการ ทั้งหน้าที่เพื่อการใช้งานโดยตรง หน้าที่เชิงสัญลักษณ์และหน้าที่ทางสังคมก็ถูกครอบคลุมกำหนดด้วยอุดมคติของโลกสมัยใหม่ที่เป็นแนวทางในการกำหนดการออกแบบพื้นที่ร่วมสมัย ในทุกมิติและบริบท อันมี ที่มาจากหน้าที่การใช้โดยตรงหน้าที่ทางสัญลักษณ์และหน้าที่ทางสังคมเดิมอยู่นั่นเอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. (2520). **บุษบกธรรมาสน์**. กรุงเทพฯ: การศาสนา.

_____. (2538). **84 ปีกรมศิลปากร และบุษบกธรรมาสน์**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

_____. (2550). **ลำนำมหาชาติ**. กรุงเทพฯ: ทรงสิทธิวรรณ.

กาญจน์ นทีวุฒิกุล. (2558).“แนวคิดพื้นที่สาธารณะในมุมมองตะวันตกและตะวันออก”, ใน **ว่าด้วยทฤษฎีทางสถาปัตยกรรม : พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

กาญจนา แก้วเทพ. (2544). **ศาสตร์แห่งสื่อและวัฒนธรรมศึกษา**. กรุงเทพฯ: เอดิสันเพรสโปรดักส์.

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. (2541). **มองสื่อใหม่ มองสังคมใหม่**. กรุงเทพฯ:เอดิสัน เพรส โพรดักส์.

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2556). **สุนทรียศาสตร์ หลักปรัชญาศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์ ศิลปวิจารณ์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เกรียงไกร เกิดศิริ. (2560). **งานพระเมรุ ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม**. นนทบุรี: มติชนปากเกร็ด.

ขวัญภูมิ วิไลวัลย์. (2557). **สมุดภาพลายเส้น ธรรมาสน์แห่งกรุงศรีอยุธยา**. กรุงเทพฯ: อาร์ติซาน เพรส.

ไขศรีภักดิ์ สุขเจริญ. (2542). “อนิจจตาสภาวะ: นัตกรรมเมืองผ่านศิลปะสาธารณะในกรุงเทพฯ” ใน **ว่าด้วยทฤษฎีทางสถาปัตยกรรม : พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม.คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสระบุรี.** กรุงเทพฯ:คุรุสภลาดพร้าว.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. (2542). **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสระบุรี**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

_____. (2544). **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสมุทรสงคราม**. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2555). **วารสารหน้าจั่ว เมืองหลากมิติว่าด้วยสถาปัตยกรรม การออกแบบ และสภาพแวดล้อม ฉบับที่ 26 กันยายน 2554-สิงหาคม 2555**. กรุงเทพฯ: อี ที พับลิชชิ่ง.

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2556). **วารสารหน้าจั่ว ศิลปสถาปัตยกรรม พม่า ล้านช้าง ล้านนา ว่าด้วยประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย ฉบับที่ 9 กันยายน 2555 - สิงหาคม 2556**. กรุงเทพฯ: อาร์ แอนด์ ดี พริ้นติ้ง.

แคลวิน ทอมกินส์. (1984). **ศิลปะ กับ สถาปัตยกรรม**. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

งามพิศ สัตย์สงวน. (2558). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานษุยวิทยา**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชนัญญ์ เมฆหมอก. (2560). **สำนักงานและการสืบสานงานช่างไม้สายสกุลช่างเมืองเพชร**. กรุงเทพฯ: กองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).

_____. (2561). “ธรรมาสน์เมืองเพชร: พลวัตของวัฒนธรรมช่างไม้ในบริบทวัฒธรรมท้องถิ่น.” **วารสารสังคมศาสตร์**, 11(2), 139-168.

_____. (2563). “ธรรมาสน์สำนักช่างวัดเกาะ: ประวัติศาสตร์วัตถุในบริบทวัฒนธรรมกระฎุมพีเมืองเพชร.” **วารสารวิจิตรศิลป์**, 11(2), 73-101.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2554). **วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น**. กรุงเทพฯ: ศูนย์วิจัยและผลิตตำรามหาวิทยาลัยเกริก.

ต้นข้าว ปาณินท์. (2548). “ที่ว่างที่ไม่ว่าง ความหมายของ space.” **วารสารอาษา**, 8(9). กรุงเทพฯ: สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์.

ถนอมจิตร์ ชุ่มวงศ์. (2548). **ประติมากรรมสาธารณชน:สวนประติมากรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสทรงเจริญพระชนมายุ 50 พรรษา**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

ทวีศักดิ์ เผือกสม. (2540). **การปรับตัวทางความรู้ ความจริงและอำนาจของชนชั้นนำสยาม พ.ศ.2325-2411**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนวรรธน์ นิธิปภานันท์. (ม.ป.ป.). **กระบวนการสร้างพื้นที่ทางวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยว: ศึกษากรณี เพลินวาน อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์**. ดุษฎีนิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาสหวิทยาการ วิทยาลัยสหวิทยาการ.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2535). **ตำนานเทศน์มหาชาติ**. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี.

น ณ ปากน้ำ. (2545). **ธรรมาสน์ ศักดิ์และศรีแห่งศิลปะไทย**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน. (2546). **ความเคลื่อนไหวของสมาคมประติมากรไทย มหกรรมประติมากรรมขนาดเล็ก**. ม.ป.ท: ม.ป.พ.

นวลสวาท อัศวินานนท์. (2535). **ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและเศรษฐกิจ ของเมืองเพชรบุรี (พ.ศ.2400-2460)**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิยม วงศ์พงษ์คำ. (2548). **รายงานการวิจัย การเปรียบเทียบคติความเชื่อและรูปแบบของธรรมาสน์ในภาคอีสานและนครหลวงเวียงจันทน์**. ศูนย์พหุลักษณ์ทางสังคมมหาวิทยาลัยขอนแก่น.

นิวัติ กองเพียร. (2538). **ธรรมาสน์วัดโพธิ์เผือก**. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

บัวไทย แจ่มจันทร์. (2535). **ช่างเมืองเพชร อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพผู้ช่วยศาสตราจารย์บัวไทย แจ่มจันทร์**. เพชรบุรี: เพชรภูมิการพิมพ์.

บุญรัตน์ เจริญชัย. (2541). **ช่างเมืองเพชร:วิถีร่วมสมัยของช่างปูนปั้น**. เพชรบุรี: กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. (2557). **รายงานการวิจัยเรื่อง หลักฐานศิลปกรรมอยุธยาที่กรุงเทพฯและปริมณฑล วิเคราะห์ในฐานะชุมชน “ปากใต้” สมัยกรุงศรีอยุธยา**. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์. (2560). **จิตวิทยาศิลปะ สุนทรียศาสตร์เชิงประจักษ์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

เปลื้อง ณ นคร. (2516). **พจนะ-สารานุกรมไทย**. กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช.

ผุสดี ทิพพัส. (2530). **หลักเบื้องต้นในการจัดองค์ประกอบในงานสถาปัตยกรรม**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

พงษ์เทพ บุญกล้า. (2556). **ศรัทธาออนไลน์ของคนรุ่นใหม่ต่อพุทธศาสนา**. เข้าถึงเมื่อ 23 ธันวาคม 2563. เข้าถึงได้จาก https://prachatai.com/journal/2013/08/48013.

พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง. (2547). **ประวัติศาสตร์นฤมิตศิลป์**. กรุงทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). (2551). **พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลธรรม**. กรุงเทพฯ: เอส. อาร์. พริ้นติ้งแมสโปรดักส์.

พระมหาจรัญ จิตฺตสวโร (กันธิมา). (2554). **การศึกษาแนวคิดความเชื่อเชิงวัฒนธรรมในการสร้างปราสาทศพของชาวพุทธล้านนา**. วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พิศาล มุกดารัศมี. (2561). **Vita Activa : การรื้อฟื้นมนุษย์สภาวะ ของ ฮันนาห์ อะเรนท์**. กรุงเทพฯ: Illumination Edition.

เพชรบุรี. (2552). **เพชรบุรีเมืองงาม งามงานสกุลช่างเมืองเพชร**. เพชรบุรี: nts printing.

ไพโรจน์ ชมุนี. (2559). **สุนทรีศาสตร์ตะวันตก**. กรุงเทพฯ: แปลน พริ้นติ้ง.

ภาควิชาสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2541). **โลกของสื่อ**. กรุงเทพฯ: พริ้นท์ แอนด์ แอด.

ภูวนาท รัตนรังสิกุล. (2561). **ภูมิปัญญาไทยกับการสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). **พระไตรปิฎก ภาษาไทยฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2558). อ้างจาก Yoshomi Shunya. **Toshi Shakagaku no frontier (The Frontier of Urban Sociology)**. Tokyo: Nikhon Hyouron Sha, 1992.

มัย ตะติยะ. (2555). **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์** (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ: มิตรสัมพันธ์ กราฟฟิค.

ยศ สันตสมบัติ. (2540). **มนุษย์กับวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ระวิวรรณ โอฬารรัตน์มณี. (2558). “แนวคิดพื้นที่สาธารณะในมุมมองตะวันตกและตะวันออก.” ใน **ว่าด้วยทฤษฎีทางสถาปัตยกรรม : พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2554). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนา อินเตอร์พริ้นส์.

วินัย ผู้นำพล. (2552). **วัฒนธรรมผสมในศิลปกรรมสยาม**. นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2527). **ศิลปหัตถกรรมภาคต้น**. กรุงเทพฯ: ปาณยา.

_____. (2547). **ทัศนศิลป์ไทย** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก.

ศักดา ศิริพันธ์. (2543). **เพชรบุรี ประวัติศาสตร์ ศิลปะและวัฒนธรรม**. เพชรบุรี: ด่านสุทธิการพิมพ์.

ศักดิ์ไทย สุรกิจบวร. (2545). **จิตวิทยาสังคม:ทฤษฎีและปฏิบัติการ**. กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาส์น.

ศุภชัย ชัยจันทร์ และณรงพน ไล่ประกอบทรัพย์. (2559). “แนวคิดพื้นที่สาธารณะของพื้นที่สาธารณะในเมือง.” **วารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 15(2), ประจำปี 2559. เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2565. เข้าถึงได้จาก https://so01.tci-thaijo.org/index.php.

ศุภยาดา ประดิษฐ์ไวทยากร. (2555). **พื้นที่สาธารณะ (Public space)**. กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร ดุษฎีนิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาสิ่งแวดล้อมสร้างสรรค์คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2559. บทคัดย่อจาก วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ฉบับที่2 (กรกฎาคม-ธันวาคม, 2559), 73-76. เข้าถึงเมื่อ 23 ธันวาคม 2563. เข้าถึงได้จาก https://architservice.kku.ac.th/wpcontent/uploads/2017/02/05-Supachai.pdf

สงวน โชติสุขรัตน์. (2515). **จดหมายเหตุเชียงใหม่. ตำนานล้านนาไทย. เล่ม 1**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สน สีมาตรัง. (2556). **ความเชื่อไตรภูมิและจักรวาลวิทยาในจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพฯ: แปลน พริ้นติ้ง.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (2553). “สุนทรียภาพของโศกนาฏกรรม:ปรัชญาความงามของอริสโตเติลว่าด้วยโศกนาฏกรรม หัสนาฏกรรม และมหากาพย์.” **วารสารวิจิตรศิลป์**, 2(1), 1-19. เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2565. เข้าถึงได้จาก http://so2.tci-thaijo.org

สมพร รอดบุญ. (2551). **สูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมาคมสถาปนิกสยาม ในพระบรมราชูปถัมภ์. (2553). **ภูมิปัญญาชาวบ้านสู่งานสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น**. กรุงเทพฯ: พลัสเพรส.

สว่าง เลิศฤทธิ์. (2547). **โบราณคดี: แนวคิดและทฤษฎี**. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สันต์ สุวัจฉราภินันท์. (2557). **ว่าด้วยทฤษฎีทางสถาปัตยกรรม : พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สุธาริน คูณผล. (2541). “บทสำรวจพื้นที่สาธารณะ.” **รัฐศาสตร์สาร**, 3(20), 167-214. เข้าถึงเมื่อ 1 ตุลาคม 2565. เข้าถึงได้จาก http://www.openbase.in.th/files/tbpj154.pdf.

เหมือนพิมพ์ สุวรรณกาศ และชนัญญ์ เมฆหมอก. (2564). **ธรรมาสน์ไม้แกะสลักในเพชรบุรี : การวิจัยเชิงสำรวจ**. ปทุมธานี: คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิยา.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). **อัตลักษ์ Identity: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด**. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

เอกชัย สุนทรพงศ์ และเสานิตย์ แสงวิเชียร. (2529). **ความงามสุนทรียศาสตร์สำหรับผู้ใฝ่รู้**. กรุงเทพฯ: O.S.Printing House Co., Ltd.

โอชนา พูลทองดีวัฒนา. (2557). **สุนทรียศาสตร์ตะวันตก (เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 215 423 สุนทรียศาสตร์ตะวันตกคณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร)**. กรุงเทพฯ: คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาษาต่างประเทศ

Armstrong, H., & Stojmirovic, Z. (2011). **Participate: designing with user-generatedcontent**. New York: Princeton Archi-tectural Press.

Baldoon Dhingra. (1959). **Wisdom Of Asia**. Delhi India: Hind Pocket Books.

Beazley, E. (1960). **Design and Detail of the Space between Building**. London: Architecture Press.

Bensley, B. (2000). **Paradise by Design**. Singapore: Asia Pacific Berkeley Books.

Bibliotheca Universalis. (2015). **Architectural Theory from the Renaissance to the Present**. Cologne Germany: Taschen GmbH.

Cummings, J., & White, D. (2010). **Buddhist Temples of Thailand**. Singapore: KWF Printing.

Gathercole, S. E., Pickerring, S. J., Ambridge, B., & Wearing, H. (2004). "The structure of working memory from 4 to 15 years of age." **Developmental Psychology**, 40(2), 177-190. Accessed March 6, 2022. Available from http://doi.org/10.1037/0012-1649.40.2.177

Mac Arthur, J. (1997). **Stakeholder analysis in project planning: origins, applications and refinements of the method**. Project Appraisal 12.

Ministry of Foreign Affairs of The Kingdom of Thailand. (2001). **Muslim Worship Sites in Thailand**. Bangkok Thailand: Associated Hi-CLASS.

Phya Anuman Rajadhon. (1973). **Introducing Cultural Thailand**. Bangkok: The Fine Arts Department.

Posayanonda. (2002). **The Thai House History and Evolution**. Bangkok Thailand: Amarin Printing and Publishing.

Ruethai Chaichongrak, Somchai Nil-athi, Ornsiri Panin, & Saowalak Posayanonda. (2002). **The Thai House History and Evolution**. Bangkok Thailand: Amarin Printing and Publishing.

Shea, A. (2012). **Designing for social change : strategies for community-based graphic design**. New York: Princeton Architectural.

Silpa Bhirasri. (1959). **Thai Buddhist Art (Architexture)**. Bangkok Thailand: The Fine Art Department.

Stone, T. L. (2010). **Black Gold Cooperative Library System**. Philadelphia. Quirk Books.

Stratton, C. (2010). **What's What in a Wat**. Chaina: Silkworm Book.

Sylria Fraser-Lu. (2001). **Splendour in Wood**. Bankok Thailand: Orchid Press Book.

The Siam Society. (2016). **Sombat Sayam The Siam Society Collection**. Bankok Thailand: Amarin Printing and Publishing.

Welty, R. (1996). **Thai Culture and Society**. Bankok Thailand: Asia Book.

Wendy Gunn et al. (2013). **Design Anthropology: Theory andPratice**. London: Bloomsbury Academic.

Yoshinobu Ashihara. (1981). **Exterior Design in Architecture**. New York: Van Nostrand Reinhold Company.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายอานุภาพ จันทรัมพร

วัน เดือน ปี เกิด 3 กรกฎาคม 2525

วุฒิการศึกษา

พ.ศ. 2548 ปริญญาตรี ศิลปะบัณฑิต (ประติมากรรม)
เกียรตินิยมอันดับ 1 มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ. 2555 ปริญญาโท ศิลปะมหาบัณฑิต (ประติมากรรม)
วิทยานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ชื่อเรื่อง วิถีจักรกล
ปีที่ดำเนินการ 2555

พ.ศ. 2562 เข้าศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาศิลปะการออกแบบเชิงวัฒนธรรม คณะมัณฑนศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2557 อาจารย์ประจำภาควิชาประยุตศิลปศึกษา
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่อยู่ปัจจุบัน 91 หมู่ที่ 6 ตำบลหนองปากโลง อำเภอเมืองนครปฐม จังหวัดนครปฐม

มหาวิทยาลัยศิลปากร