บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก

โดย
นายอภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก

โดย
นายอภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

CONVERSATION WITH PIN PIA : EQUILIBRIUM OF INNER MIND AND OUTER WORLD

By

MR. Apirak JIANPINIDNUN

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy VISUAL ARTS

Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก
โดย	นายอภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิชญ มุกดามณี)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ พงศ์เดช ไชยคุตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ รสลิน กาสต์)

620130004 : ทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ศิลปะเสียง, ซาวด์อินสตอลเลชั่น, ศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ, เปี๊ยะ

นาย อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์: บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์

การวิจัยสร้างสรรค์นี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับผลงานศิลปะเสียงในพื้นที่เฉพาะทางวัฒนธรรมและโบราณคดีใน 3 ประเด็น คือ

1. รูปแบบงานศิลปะที่นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ที่เกี่ยวข้องกับ “เปี๊ยะ” หรือ “พิณเปี๊ยะ” ในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

2. การบูรณาการองค์ความรู้ทางศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียง (sound art) ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น (sound installation) และการแสดงศิลปะและดนตรีสด (live music) บนพื้นที่เฉพาะ

3. บทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ของเปี๊ยะผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรี และบทบาทของเสียง ดนตรี และความเงียบเบาในงานศิลปะ

จากพัฒนาการทางเศรษฐกิจและสังคมที่ได้นำเสียงของเครื่องมืออุปกรณ์สมัยใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนและสภาพแวดล้อม ความดังของเสียงกลายเป็นความคุ้นชินของผู้คนในปัจจุบัน ในขณะที่ความเงียบเบาของสภาพแวดล้อมค่อย ๆ ถอยตัวออกห่างจากสังคมเมืองและแทรกตัวอยู่ในบางชั่วขณะของชีวิตประจำวัน บทบาทของความเงียบเบาของเสียงจึงเป็นประเด็นสำคัญของผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ที่จะสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นทางความคิดและปรัชญาที่แฝงอยู่ในเสียงที่ไม่สามารถจับต้องได้ โดยนำเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาอย่าง “เปี๊ยะ” ที่มีเอกลักษณะเฉพาะตัวมาเป็นองค์ประกอบหลักในงานศิลปะ ใช้บริบททางประวัติศาสตร์ของพื้นที่มาเป็นกรอบทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสร้างความเชื่อมโยงระหว่างผู้คนกับสิ่งรอบกาย การวิจัยสร้างสรรค์ชิ้นนี้พบว่า ความเงียบเบาของเสียงยังคงมีความสำคัญในเชิงปรัชญาพระพุทธศาสนา เสียงเปี๊ยะสามารถสร้างความรู้สึกสงบ ระงับ กระตุ้นให้รู้และเข้าใจในความต่าง วางตนอยู่บนความสมดุลระหว่างความเก่าและใหม่ อดีตและปัจจุบัน สิ่งที่อยู่ภายในและภายนอกที่สอดประสานถักทออยู่ร่วมกันในพื้นที่ ผ่านภาพ เสียง และประสบการณ์ในผลงานศิลปะ

620130004 : Major VISUAL ARTS
Keyword : sound art, sound installation, site-specific art, Pia

MR. Apirak JIANPINIDNUN : Conversation with Pin Pia : Equilibrium of Inner Mind and Outer World Thesis advisor : Professor Chaiyosh Isavorapant, D.Arch

This thesis is conducted under the purpose to create and study sound art in cultural and archaeological space in 3 aspects:

1. Site – specific art representing interrelationship among picture, sound, as well as cultural and religious context of *Pin Pia*, Lanna chest – resonated stick zither. The purpose is to create balance between body and the musical instrument, inner spirit and the environment, with soft sound of the stick zither.

2. Integration of knowledge in art, music and archaeology with sound art, specifically sound installation and live music on a specific site.

3. Social, religious and cultural roles of the ancient Lanna musical instrument *Phin Pia* in ethnomusicology, music sound and silent sound in art.

Developing economy and society have introduced noises of modern devices in the community, as well as its ambience. As vociferation has turned an acquaintance of modern people, quietude is gradually driven away from the city's surrounding and only lingers in a glimpse of daily grind. Roles of soft sound are consequently major idea in this thesis, which aims to reflect concepts and philosophy in abstract volume. Distinct sound of folk musical instrument *Pin Pia* is the major component with the historical context of the space as the framework. People are linked to their surrounding with picture, sound and experience with the art work. Eventually this creative research has suggested that in Buddhist philosophy, serene voice is meaningful. Soothing sound of *Phin Pia* awakes conscious of diversity when the audiences well balance old and new existences, the past and the present. The inner soul is then interwoven to the outer environment on the specific site.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จได้ด้วยความกรุณาให้คำปรึกษาและคำแนะนำในด้านการสร้างสรรค์การวิจัย และบทความวิชาการจากศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์ที่ปรึกษาหลักวิทยานิพนธ์ อีกทั้งอาจารย์ยังให้การสนับสนุนและกำลังใจมาโดยตลอด ในด้านการสร้างสรรค์ตลอดการศึกษาขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิต ที่ปรึกษาร่วมวิทยานิพนธ์ คำแนะนำในด้านศิลปะการแสดงสดขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุขุมาล นิธิภัทรอนันต์ ที่ปรึกษาร่วมวิทยานิพนธ์ ในด้านคำแนะนำผลสัมฤทธิ์ในการสร้างสรรค์ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พงศ์เดช ไชยคุตร ประธานกรรมการ และ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ รสลิน กาสต์ ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ประจำหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่านที่เพาะบ่มความรู้ในด้านการสร้างสรรค์และงานวิชาด้านศิลปะตลอดระยะเวลาที่ได้ศึกษาในหลักสูตร

ขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่เคยมีส่วนร่วมในวิทยานิพนธ์แม้ไม่ได้เอ่ยนาม

สุดท้ายขอกราบขอบพระคุณคุณแม่ยุพา เจียรพินิจนันท์ ที่เป็นแรงผลักดัน ค่อยให้กำลังใจและสนับสนุนการศึกษาในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิตมา ณ. ที่นี้

นาย อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฎ

บทที่ 1 บทนำ 1

1.1 ชื่อหัวข้อวิทยานิพนธ์ 1

1.2 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา 4

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ 4

1.5 ขอบเขตของการศึกษา 5

1.6 ขั้นตอนของการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงาน 6

1.7 วิธีการศึกษาและการสร้างสรรค์ผลงาน 7

1.8 เวลาที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์ 8

1.9 แหล่งข้อมูล 8

1.10 การเสนอผลงาน 8

1.11 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 9

บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ 10

2.1 เอกสารและงานวิจัยเชิงมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) 11

2.2 แนวคิดและผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา 19

2.2.1 ผลงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางดนตรี และการขยายพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ ช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 ถึง ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 20
2.2.2 ผลงานศิลปะและดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดทางพุทธศาสนาหลังปีคริสต์ศักราช 1950 40
2.2.3 ศิลปะเสียง (Sound Art) 66
บทที่ 3 แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ 72
3.1 แนวความคิดหลักและเนื้อหาในการสร้างสรรค์ 73
3.2 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์ 73
3.2.1 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 1 74
3.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 2 101
3.2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 3 116
3.3 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ 140
บทที่ 4 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ 174
4.1 บทวิเคราะห์หัวเรื่องและแนวคิดในผลงาน 174
4.1.1 จิตวิญญาณ (Spirituality) 175
4.1.2 สถานที่ (Place) 177
4.2 บทวิเคราะห์จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน 179
4.2.1 การจำลองหรือสร้างแง่มุมของความเป็นจริงที่สูญหายไปในตัวงานศิลปะเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึก 180
4.2.2 การเสนอแนะถึงสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตา โดยรวมเสียงเข้าไปเป็นอีกมิติหนึ่งของประสบการณ์ทางศิลปะ 181
4.3 บทวิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นในผลงาน 182
4.3.1 วิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการการตีความเสียงผ่านภาพจิตรกรรม 182
4.3.2 วิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการการตีความเสียงผ่านพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม 186
4.4 บทวิเคราะห์ลักษณะของเสียงโดยรวมของผลงาน 188

4.4.1 โทน (Timbre) หรือ สีสันของเสียง (Tone Color) 188
4.4.2 ความยาวเสียง (Duration) 189
4.5 บทวิเคราะห์ผลกระทบจากพื้นที่ที่มีต่อผลงาน 191
4.5.1 ลักษณะทางกายภาพของเสียงกับการสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับระบบอคูสติก (Acoustic) ของพื้นที่และผลงาน 191
4.5.2 ระบบเสียงกับ “ภูมิศาสตร์ทางเสียง (Audio Geography)” ของพื้นที่ 192
4.6 การสรุปผลลัพธ์ที่เกิดต่อผู้ชม 195
4.6.1 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 1 195
4.6.2 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 2 195
4.6.3 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 3 196
4.6.4 ผลงานวิทยานิพนธ์ 196
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 199
รายการอ้างอิง 218
ประวัติผู้เขียน 222

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 แสดงผลสรุปแนวคิดและวิธีแสดงออกของศิลปินที่เกี่ยวข้องโดยมีจิตรกรรมและดนตรีเป็นจุดร่วมของการสร้างสรรค์ 39

ตารางที่ 2 วิเคราะห์แนวทางการนำเสนอผลงานผ่านแนวคิด รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน..... 100

ตารางที่ 3 ตารางวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 3 กับผลงานวิทยานิพนธ์ 172

ตารางที่ 4 ตารางการวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะทางกายภาพของเสียงที่ส่งผลต่อพื้นที่ติดตั้งผลงาน .. 192

ตารางที่ 5 ตารางการวิเคราะห์ข้อมูลระบบเสียงที่ส่งผลต่อภูมิศาสตร์ทางเสียงของพื้นที่ 194

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ตำแหน่งของดนตรี 10

ภาพที่ 2 เปี๊ยะสองสายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน จังหวัดเชียงราย 12

ภาพที่ 3 ภาพสลักพระศิวะถืออัลปินีวีนาอายุราวคริสต์ศตวรรษที่ 7-8 12

ภาพที่ 4 ตำแหน่งของเสียงฮาร์โมนิคในเปี๊ยะ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางคณิตศาสตร์ของพีทาโกรัส 15

ภาพที่ 5 เจอรัลด์ ไดค์กำลังบันทึกเสียงกลองแอวหลวง 16

ภาพที่ 6 ลายคำ วัดไหล่หินหลวง 17

ภาพที่ 7 ลานทราย และสถาปัตยกรรมโดยรอบวัดไหล่หินหลวง 18

ภาพที่ 8 James Abbott McNeill Whistler. Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket, 1875. Oil on panel. 23 3/4 × 18 3/8 inches (60.3 × 46.7 cm) 22

ภาพที่ 9 Paul Gauguin. Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching), 1892. oil on jute mounted on canvas. 28 3/4 x 36 3/8 inches (73.02 x 92.39 cm) 25

ภาพที่ 10 Wassily Kandinsky. Improvisation XIV, 1910. Oil on canvas. 74 x 125,5 cm .. 27

ภาพที่ 11 ภาพล้อเลียน Skandalkonzert ใน Die Zeit ฉบับวันที่ 6 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1913 31

ภาพที่ 12 Wassily Kandinsky. Impression III (Concert). 1911. Oil on canvas. 30.5 × 39.4" 33

ภาพที่ 13 Luigi Russolo และ Ugo Piatti กับประติมากรรมเสียง Intonarumori ในปีคริสต์ศักราช 1913 35

ภาพที่ 14 Umberto Boccioni. Una serata futurista, 1911. 36

ภาพที่ 15 Filippo Tommaso Marinetti. Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà, 1914. Book with letterpress. 8 1/16 x 5 5/16" (20.4 x 13.5 cm) 37

ภาพที่ 16 John Cage. 4’33” in proportational notation, 1952/1953 42

ภาพที่ 17 Robert Rauschenberg. Crucifixion and Reflection, ca. 1950. Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support. 47 3/4 x 51 1/8 inches (121.3 x 129.9 cm) 44

ภาพที่ 18 Robert Rauschenberg. Trinity, 1949. Oil and graphite on canvas 39 x 48 inches (99.1 x 121.9 cm)..... 45

ภาพที่ 19 Robert Rauschenberg. Eden, 1950. Oil, graphite, and crayon [?] on striped fabric. 15 x 30 inches (38.1 x 76.2 cm)..... 45

ภาพที่ 20 Robert Rauschenberg. Mother of God, ca. 1950. Oil, enamel, printed maps, newsprint, and metallic paint on Masonite. 48 x 32 1/8 inches (121.9 x 81.6 cm)..... 46

ภาพที่ 21 Robert Rauschenberg. Automobile Tire Print, 1953. Paint on 20 sheets of paper mounted on fabric. 16 1/2 × 286 in. (41.9 × 726.4 cm) 51

ภาพที่ 22 ภาพชีวิตประจำวันของเคจกับการเก็บเห็ดจากหนังสือ John Cage: A Mycological Foray..... 52

ภาพที่ 23 Robert Rauschenberg. White Painting, 1951. House paint on canvas. 48 x 48 inches (121.9 x 121.9 cm) 54

ภาพที่ 24 Robert Rauschenberg. White Painting [two panel], 1951. House paint on canvas. 72 x 96 inches (182.9 x 243.8 cm) overall 55

ภาพที่ 25 Robert Rauschenberg. White Painting [three panel], 1951. latex paint on canvas. 55

ภาพที่ 26 Robert Rauschenberg. Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain], ca. 1951. Contact print. 2 1/4 x 2 1/4 inches (5.7 x 5.7 cm)..... 56

ภาพที่ 27 เราส์เชนเบิร์กหน้าผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง ต่อกันเจ็ดชิ้นในนิทรรศการที่ Stable Gallery..... 56

ภาพที่ 28 Man Ray and Marcel Duchamp. Élevage de poussière (Dust Breeding), 1920 / Posthumous print, 1982. Gelatin silver print on paper. 15,5 x 28,3 cm..... 59

ภาพที่ 29 Kazimir Malevich. Suprematist Composition: White on White, 1918. Oil on canvas. 31 1/4 x 31 1/4" (79.4 x 79.4 cm)..... 60

ภาพที่ 30 The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation) (1952/1953)..... 62

ภาพที่ 31 ภาพห้องจัดแสดงผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง ของเราส์เชนเบิร์ก และโปรแกรมการแสดง 4’33” ของเคจในนิทรรศการ The Art of Participation: 1950 to Now ที่ San Francisco Museum of Modern Art ปีคริสต์ศักราช 2008 65

ภาพที่ 32 ตำแหน่งของดนตรีในงานศิลปะเสียง 67

ภาพที่ 33 ภาพนิ่งจากการแสดงดนตรีสดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ .. 75

ภาพที่ 34 Jean-Loup Ringot ผู้เชียวชาญด้านดนตรียุคก่อนประวัติศาสตร์กำลังสาธิตวิธีการเล่น Lithophone 77

ภาพที่ 35 หัวเปี๊ยะโบราณแบบต่าง ๆ ของผู้สร้างสรรค์ 78

ภาพที่ 36 ภาพร่างความคิดผลงานการแสดงดนตรีสดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ 79

ภาพที่ 37 หนึ่งในหินที่นำมาใช้ในผลงานการแสดงดนตรีสด เมื่อเคาะหินก้อนนี้จะให้เสียง Eb เมื่อเทียบเสียงตามหลักดนตรีสากล 80

ภาพที่ 38 วิธีการสร้างเครื่องปั้นดินเผาจากธรรมชาติ ด้วยการกดดินลงบนเปลือกไม้เพื่อสร้างร่องรอยและบันทึกรายละเอียดทางธรรมชาติไว้บนผลงาน 80

ภาพที่ 39 ร่องรอยของเปลือกไม้บนดินเผาที่แตกต่างกันไป ความหนาบางของดินที่กดไปบนเปลือกไม้ให้เสียงที่แตกต่างกันไปเมื่อการกระทบกับวัตถุอื่น 81

ภาพที่ 40 ภาพรายละเอียดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ 82

ภาพที่ 41 อุปกรณ์สำหรับการบันทึกเสียงในผลงานเสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ ... 83

ภาพที่ 42 เปี๊ยะที่ใช้ในการแสดงดนตรีสดในผลงานเสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ ... 84

ภาพที่ 43 ผลงาน น้ำและทราย 86

ภาพที่ 44 ภาพเทวดาถือเครื่องดนตรีรูปแบบเดียวกับเปี๊ยะบนภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา วัดไหล่หินหลวง 88

ภาพที่ 45 ภาพเปรียบเทียบองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมในวัดไหล่หินหลวง (ก) 89

ภาพที่ 46 ภาพร่างความคิดในช่วงแรกของผลงาน น้ำและทราย 90

ภาพที่ 47 ขั้นตอนการวางโครงสร้างเหล็ก ก่อนการวางกรอบแผ่นกระจกใส ก่อนบรรจุทรายลงในพื้นที่ 90

ภาพที่ 48 ขั้นตอนการบรรจุทรายลงในพื้นที่ ในภาพแสดงโครงสร้างเหล็ก กรอบแผ่นกระจกใส และระบบเครื่องขยายเสียงที่เตรียมไว้ 91
ภาพที่ 49 ร่องรอยบนผืนทราย 92
ภาพที่ 50 กะลาปิดทองสำหรับบรรจุน้ำ ก่อนการติดตั้งในพื้นที่ 92
ภาพที่ 51 ผลงาน น้ำและทราย 93
ภาพที่ 52 ศาลาบาตรวัดไหล่หินหลวง 94
ภาพที่ 53 ฆ้อง (ก) และระฆัง (ข) ในศาลาบาตรวัดไหล่หินหลวง 95
ภาพที่ 54 การบันทึกเสียงเปี๊ยะที่วัดต้นเกวฺน 95
ภาพที่ 55 การบันทึกเสียงกลองปูจาที่วัดต้นเกวฺน 96
ภาพที่ 56 รายละเอียดของผลงาน กระจกใสแสดงรายละเอียดของทรายที่ถูกบรรจุไว้ภายใน 98
ภาพที่ 57 ผลงาน น้ำและทราย หลังการจัดแสดงผลงาน 99
ภาพที่ 58 ผลงาน บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ ถ่ายจากจุดสิ้นสุดผลงานทางทิศตะวันตก 102
ภาพที่ 59 ผลงาน บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ ถ่ายจากจุดเริ่มต้นผลงานทางทิศตะวันออก 104
ภาพที่ 60 ภาพร่างประติมากรรมสำริด (ก) และภาพต้นแบบ พ่อครูเปี๊ยะในอดีต พ่ออุ๊ยเขียว ตันสวัสดิ์ (ข) 105
ภาพที่ 61 หุ่นขี้ผึ้งจากการถอดแม่พิมพ์ (ก) และขั้นตอนการทาดินนวลผสมน้ำขี้วัว (ข) 106
ภาพที่ 62 ขั้นตอนการเททองหล่อด้วยเบ้าหลอมทองแบบดั้งเดิม 106
ภาพที่ 63 ประติมากรรมสำริดเมื่อเททองหล่อเสร็จสมบูรณ์ 107
ภาพที่ 64 ภาพวัดต้นเกวฺน แสดงวิหารโบราณ ลานทราย และศาลาบาตรด้านทิศเหนือมีกลองปูจาตั้งอยู่ณ.จุดเริ่มต้นของทางเดิน 108
ภาพที่ 65 การวัดขนาดองค์ประกอบต่าง ๆ ของศาลาบาตรด้วยแอพพลิเคชั่นในโทรศัพท์แบบพกพา รวมถึงการบันทึกลักษณะและขนาดของแสงเงาที่ตกกระทบเข้ามาในศาลา 108
ภาพที่ 66 ภาพร่างทิศทาง (ก) และพื้นที่ภายในวัดต้นเกวฺน (ข) 109
ภาพที่ 67 ภาพร่างรายละเอียดของลำโพงขยายเสียง (ก) และวิธีการติดตั้งในศาลาบาตร (ข) 110
ภาพที่ 68 รายละเอียดของลำโพงขยายเสียง และวิธีการติดตั้งในศาลาบาตร 110

ภาพที่ 69 ภาพร่างความสูงในการติดตั้งของลำโพงขยายเสียงในศาลาบาตร 111

ภาพที่ 70 ลำโพงขยายเสียงในศาลาบาตร ติดตั้งไล่ระดับไปตามทางเดินจนสุดที่ประติมกรรมสำริดด้านในสุด 111

ภาพที่ 71 ขั้นตอนการวางระบบสายลำโพง ที่ได้กำหนดขนาดความยาวตามขนาดของศาลาบาตรในแต่ละห้อง 112

ภาพที่ 72 ระบบเครื่องบันทึกเสียง 8 ช่องทาง (8 Track) ที่ใช้ในการเล่นเสียงเพลง ฤษีหลงถ้ำ ซึ่งแต่ละช่องทางจะลดเสียงตัวโน้ตแต่ละตัวลงจนเหลือเพียงเสียงลมหายใจ ในลำโพงตัวสุดท้ายที่ประติมากรรมสำริด 113

ภาพที่ 73 ลำโพงตัวสุดท้ายในประติมากรรมสำริดที่เล่นเพียงเสียงลมหายใจ 113

ภาพที่ 74 การแสดงดนตรีสดตอบโต้กับเสียงลมหายใจของตนเอง 114

ภาพที่ 75 นักท่องเที่ยวที่สนใจในงานศิลปะเข้ามารับชมและรับฟังผลงาน 115

ภาพที่ 76 ผลงานประติมากรรมในผลงาน ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์ 118

ภาพที่ 77 การแสดงดนตรีสดในผลงาน ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์ 118

ภาพที่ 78 หนังสือ The Archaeology of the Mons of Dvaravati โดย Pierre Dupont 120

ภาพที่ 79 ภาพแสดงการขุดค้นทางโบราณคดีและฐานเจดีย์ในระยะที่ 1 ใต้ชั้นดิน จากหนังสือ The Archaeology of the Mons of Dvaravati 120

ภาพที่ 80 ภาพภาพปูนปั้นรูปกินนรถือเครื่องดนตรีคล้ายพิณเปี๊ยะจากจุลประโทนเจดีย์ 121

ภาพที่ 81 ลักษณะพื้นที่ของจุลประโทนเจดีย์ในปัจจุบัน 122

ภาพที่ 82 ภาพร่างทิศทางและพื้นที่โดยรอบจุลประโทนเจดีย์ในปัจจุบัน 122

ภาพที่ 83 ราวบันไดทางขึ้นเจดีย์ในระยะที่ 1 ด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือที่โผล่พ้นพื้นดินให้เห็นเพียงส่วนด้านบน 123

ภาพที่ 84 จุลประโทนเจดีย์ด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือ 123

ภาพที่ 85 การวัดขนาดจากองค์พระเจดีย์เพื่อการสร้างผลงานประติมากรรม 124

ภาพที่ 86 การร่างผลงานประติมากรรม 124

ภาพที่ 87 การร่างผลงานประติมากรรม ร่างบนแผนผังจุลประโทนเจดีย์โดย Pierre Dupont 125

ภาพที่ 88 แบบจำลองผลงานประติมากรรม ราก ในพื้นที่โบราณคดีตัวอย่าง 125

ภาพที่ 89 แบบจำลองผลงานย่อส่วนตามสัดส่วนจริง 126

ภาพที่ 90 การเทดลองประกอบแผ่นอะคริลิคเข้ากับโครงสร้างเหล็กขนาดเท่าทางเดินขึ้นเจดีย์ของจริง 126

ภาพที่ 91 การติดตั้งผลงานในพื้นที่จริงณ.ทิศตะวันออกเฉียงเหนือขององค์เจดีย์ 127

ภาพที่ 92 ผลงานประติมากรรม ราก ในมุมมองที่สอดรับกับบรรยากาศของตึกรามบ้านช่องรอบองค์พระเจดีย์ 127

ภาพที่ 93 ผลงานประติมากรรม ราก ตีความจากส่วนของทางเดินขึ้นองค์เจดีย์ (ก) และซุ้มประดับภาพปูนปั้นกินนรในส่วนฐาน (ข) 128

ภาพที่ 94 การร่างระบบเสียงใต้พื้นดิน แสดงความสูงของชั้นดินในปัจจุบัน ร่างบนแผนผังจุลประโทนเจดีย์โดย Pierre Dupont 128

ภาพที่ 95 ภาพเครื่องแต่งกายสมัยทวารวดีจากเอกสารโดยกรมศิลปากรที่นำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงดนตรีสด 129

ภาพที่ 96 เตรียมโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ ฤษีหลงถ้ำ (ก) และตัดโน้ตเพลงตามห้องดนตรีแล่ละห้องแล้วรวบรวมเข้าด้วยกันแบบคละ (random order) (ข) 129

ภาพที่ 97 เตรียมแผนที่ของเจดีย์จุลประโทน ทากาวบนแผนที่เฉพาะบริเวณพื้นลานดินรอบ ๆ เจดีย์ (ก) กระดาษตัวโน้ตที่ตัดแล้วทั้งหมดถูกจะนำมาโรยลงบนแผนที่เจดีย์ที่ทากาวเอาไว้ (ข) 130

ภาพที่ 98 การบันทึกตัวโน้ตไว้บนกระดาษโน้ตของบทเพลง 130

ภาพที่ 99 กระดาษโน้ตเพลงที่เสร็จสมบูรณ์ 131

ภาพที่ 100 เมื่อได้กระดาษโน้ตเพลงแล้วจะถ่ายทอดโน้ตทั้งหมดไว้บนก้อนอิฐ 131

ภาพที่ 101 การเริ่มต้นบทเพลง 132

ภาพที่ 102 การบรรเลงโน้ตตัวต่อ ๆ ไปจะเดินไปทางด้านขวา (ประทักษิณ) 133

ภาพที่ 103 แผ่นพับ (ก) และโปสเตอร์ที่ใช้ในการประชาสัมพันธ์นิทรรศการ (ข) 134

ภาพที่ 104 โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์นิทรรศการ (ก) และข้อมูลเกี่ยวกับผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่สำรับผู้ชมนิทรรศการ (ข) 135

ภาพที่ 105 ผลงานแสดงออกถึงความกลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม ไม่ทำลายความเป็นพื้นที่ทางโบราณคดี 136

ภาพที่ 106 ผลงานแสดงออกถึงความกลมกลืนไปกับพื้นที่โดยรอบ เปิดรับเอาสิ่งที่อยู่ในพื้นที่ไว้ แต่อย่างไรก็ตามส่วนที่ต้องการความใสอย่างกระจกเงาก็ได้รับการดูแลให้ใสสะอาดตลอดช่วงเวลาของการจัดแสดง 137

ภาพที่ 107 การจัดแสดงผลงานในรูปแบบวิดีโอบันทึกภาพการแสดงสด 138

ภาพที่ 108 ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก 141

ภาพที่ 109 ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก 141

ภาพที่ 110 ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก 142

ภาพที่ 111 ภาพลายคำวัดไหล่หินหลวงที่เป็นแรงบันดาลใจต่อผู้สร้างสรรค์ในการใช้ลายพันธุ์พฤกษาแทนค่าเสียงแบบโน้ตภาพสัญลักษณ์ 144

ภาพที่ 112 แผนผังพื้นที่โดยรอบของวัดไหล่หินในปีพ.ศ. 2524 ซึ่งปัจจุบันไม่แตกต่างจากเดิมมากนัก 145

ภาพที่ 113 แผนผังวัดไหล่หินในปีพ.ศ. 2521 ซึ่งปัจจุบันยังคงแบบเดิม 145

ภาพที่ 114 วัดไหล่หินหลวงในปัจจุบัน 146

ภาพที่ 115 ภาพร่างทิศทางการติดตั้งผลงานและการแสดงดนตรีสด 147

ภาพที่ 116 ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากภาพปัญจสิขะ (ก) สู่ลวดลายดอกไม้หลังพระพุทธรูปด้านซ้ายขององค์พระประธาน (ข) 147

ภาพที่ 117 ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากลวดลายดอกไม้หลังพระพุทธรูปด้านซ้ายขององค์พระประธาน ไปยังศาลาบาตรทางทิศเหนือ (ก) ต่อไปยังซุ้มโขง (ข) 148

ภาพที่ 118 ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากศาลาบาตรทางทิศใต้ไปยังทิศตะวันตก (ก) 148

ภาพที่ 119 ภาพร่างความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง 149

ภาพที่ 120 การกำหนดตำแหน่งในการจัดวางผลงาน 150

ภาพที่ 121 การกำหนดตำแหน่งในการจัดวางระบบเสียงบนภาพร่างผลงานสร้างสรรค์ 150
ภาพที่ 122 ภาพร่างการติดตั้งระบบเสียง 151
ภาพที่ 123 ภาพร่างการติดตั้งระบบเสียง (ก) และภาพจำลองบรรยากาศภายในศาลาบาตร (ข)... 151
ภาพที่ 124 บันทึกโครงสร้างเสา ขื่อ แป ดั้ง และการวัดขนาดความกว้าง ความยาว 152
ภาพที่ 125 แบบจำลองศาลาบาตรด้านทิศตะวันตกขนาด 1:25 ก่อนติดตั้งแผ่นอะคริลิค 152
ภาพที่ 126 แผนผังการติดตั้งแผ่นอะคริลิคในศาลาบาตรขนาด 1:25 ทั้งสามทิศรอบพระวิหารและองค์เจดีย์ 153
ภาพที่ 127 การบันทึกขนาดของแผ่นอะคริลิคแต่ละชิ้น เรียงลำดับตามหมายเลขที่แน่นอนเพื่อการติดตั้งผลงานในพื้นที่อย่างเป็นระบบ 153
ภาพที่ 128 รายละเอียดแผนผังการติดตั้งแผ่นอะคริลิคในศาลาบาตรขนาด 1:25 154
ภาพที่ 129 รายละเอียดของแบบจำลองแสดงบรรยากาศภายในศาลาบาตรเมื่อติดตั้งแผ่นอะคริลิคแล้ว 154
ภาพที่ 130 แบบจำลองแสดงบรรยากาศภายในศาลาบาตรเมื่ออยู่ในพื้นที่จริงของวัดไหล่หิน..... 155
ภาพที่ 131 ผู้สร้างสรรค์เข้าพบเจ้าอาวาสวัดไหล่หินเพื่อขออนุญาตใช้พื้นที่ติดตั้งผลงานและสอบวิทยานิพนธ์ 155
ภาพที่ 132 การติดตั้งผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในพื้นที่จริง ณ. ศาลาบาตรวัดไหล่หิน 156
ภาพที่ 133 ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในมุมมองที่สอดรับกับบรรยากาศของวัด 156
ภาพที่ 134 ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในศาลาบาตรด้านทิศเหนือ (ก) และใต้ (ข)..... 157
ภาพที่ 135 โน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ เตียวดง 158
ภาพที่ 136 เสียง 7 เสียงจากบทเพลงเตียวดงนั้นจะถูกแทนค่าด้วยลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำ 158
ภาพที่ 137 จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง ลาสูง (ล) ลาต่ำ (ล) ซอลต่ำ (ซ) ตามลำดับ 159
ภาพที่ 138 จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง เร (ร) และซอลสูง (ซ) 159

ภาพที่ 139 จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง โด (ด) และมี (ม) 160

ภาพที่ 140 เตรียมโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ เตียวดง (ก) และตัดโน้ตเพลงตามห้องดนตรีแล่ละห้อง แล้วรวบรวมเข้าด้วยกันแบบคลละ (ข)..... 161

ภาพที่ 141 เตรียมภาพร่างผลงานบนแผนผังของศาลาบาตรวัดไหล่หิน ทากาวบนแผนที่เฉพาะบริเวณแผ่นอะคริลิค (ก) โรยกระดาษตัวโน้ตที่ตัดแล้วทั้งหมดลงบนภาพร่างผลงานที่ทากาวเอาไว้ (ข) 161

ภาพที่ 142 การบันทึกตัวโน้ตไว้บนกระดาษโน้ตของบทเพลง..... 162

ภาพที่ 143 กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศใต้..... 162

ภาพที่ 144 กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศตะวันตก..... 163

ภาพที่ 145 กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศเหนือ..... 163

ภาพที่ 146 เมื่อได้กระดาษโน้ตเพลงแล้วแล้วจะถ่ายทอดโน้ตทั้งหมดในรูปแบบภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษา..... 164

ภาพที่ 147 เสร็จแล้วจะนำแผ่นอะคริลิคทั้งหมดไปติดตั้งบนพื้นที่รอบ ๆ ศาลาบาตรตามที่ปรกฎบนกระดาษโน้ตเพลง..... 165

ภาพที่ 148 การเริ่มต้นบทเพลงจะเริ่มจากดีดเสียงตามกลุ่มโน้ตที่อยู่บนภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษาบนผนังวิหาร..... 166

ภาพที่ 149 การบรรเลงโน้ตตัวต่อ ๆ ไปจะเดินไปทางด้านขวา (ประทักษิณ)..... 167

ภาพที่ 150 ชุดลำโพงภายในศาลาบาตร (ก) และอุปกรณ์ขยายเสียงที่ติดตั้งไว้บนโครงไม้สำหรับกลองปูจาของทางวัด (ข)..... 168

ภาพที่ 151 สูจิบัตรแผ่นพับสำหรับประชาสัมพันธ์นิทรรศการ..... 168

ภาพที่ 152 ป้ายประชาสัมพันธ์นิทรรศการและข้อมมูลเกี่ยวกับผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่สำรับผู้ชมนิทรรศการ..... 169

ภาพที่ 153 ผลงานแสดงออกถึงความแตกต่างไปจากสภาพแวดล้อม ไม่ทำลายความเป็นพื้นที่ทางโบราณคดี..... 170

ภาพที่ 154 ผลงานแสดงออกถึงความแตกต่างไปจากกับพื้นที่โดยรอบ แต่ความใสของแผ่นอะคริลิคยังทำหน้าที่เชื่อมโยงพื้นที่จริงและพื้นที่เสมือนเข้าไว้ด้วยกัน 171

ภาพที่ 155 บรรยากาศการนำเสนอผลงานกับผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชม และการสอบวิทยานิพนธ์ที่วัดไหล่หิน 173

ภาพที่ 156 Sesshu Toyo. Haboku-Sansui, 1495. Ink on paper. 148.6 cm x 32.7 cm 184

ภาพที่ 157 น้ำหนัก 5 ระดับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรม Haboku-Sansui ของ Sesshu Toyo 185

ภาพที่ 158 น้ำหนัก 2 ระดับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมลายคำวัดไหล่หิน 185

ภาพที่ 159 แสงเงาจากภายนอกที่ลอดผ่านแผ่นอะคริลิคไปยังพื้นที่ภายในศาลาบาตรวัดไหล่หินที่เปลี่ยนแปลงไปตามช่วงเวลาและทิศทางของดวงอาทิตย์ 187

ภาพที่ 160 กราฟแสดงย่านความถี่ของเสียงเปี๊ยะ จากการป๊อกเสียง ซอล (ก) และ มี (ข) ตามลำดับ จะพบว่าเปี๊ยะมีเนื้อเสียงหลักอยู่ระหว่าง 250 Hz ถึง 750 Hz 189

ภาพที่ 161 กราฟแสดงลักษณะคลื่นเสียงและความยาวเสียงของเปี๊ยะ เสียงซอล และ มี ตามลำดับ เปี๊ยะของผู้สร้างสรรค์มีเสียงสั้นห้วนกว่าเปี๊ยะตัวอื่น ๆ ในปัจจุบัน 190

ภาพที่ 162 ชุดลำโพงขยายเสียงภายในศาลาบาตรที่สามารถกระจายเสียงได้ทั่วทั้งพื้นที่ 197

ภาพที่ 163 การอยู่ร่วมกันของพื้นที่สองพื้นที่ ซึ่งแสดงออกถึงความสมดุลในทางศิลปะของความต่างระหว่างสภาพแวดล้อมจริงของวัดไหล่หินและบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ในผลงานสร้างสรรค์ 203

ภาพที่ 164 การแสดงดนตรีสดโดยมีเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีหลักในผลงาน 204

ภาพที่ 165 สภาพแวดล้อมและบรรยากาศโดยรอบผลงาน 206

ภาพที่ 166 ชุดลำโพงขยายเสียงที่ติดตั้งตามแนวของศาลาบาตร 207

ภาพที่ 167 แสงและเงาที่เกิดขึ้นใหม่ภายในศาลาบาตรที่แตกต่างไปจากสภาพแวดล้อมเดิมของสถานที่อย่างสิ้นเชิง 209

ภาพที่ 168 แสงและเงาแสงแบบที่มีความคมชัดที่เกิดขึ้นภายในศาลาบาตร 210

ภาพที่ 169 แสงและเงาแสงแบบที่ไม่ชัดเจนที่เกิดขึ้นภายในศาลาบาตร 211

ภาพที่ 170 แสงและเงาแสงแบบที่มองผ่านแผ่นอะคริลิคไปยังนอกศาลาบาตร 212

ภาพที่ 171 เงาที่เกิดขึ้นใหม่เมื่อมองผ่านผลงานออกไปนอกศาลาบาตรเปรียบเทียบกับเงาในสภาพแวดล้อมเดิมของสถานที่ 213

ภาพที่ 172 ภาพสะท้อนของผู้สร้างสรรค์ แสดงเงาตนเองกับพื้นที่จริง และพื้นที่คู่ขนานบนแผ่นอะคริลิคใสสีแดง..... 214

ภาพที่ 173 มุมมองจากภายนอกพื้นที่ศาลาบาตรเข้าไปยังพื้นที่ทางศิลปะภายในศาลาบาตร 216

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ชื่อหัวข้อวิทยานิพนธ์

(ภาษาไทย) บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก

(ภาษาอังกฤษ) Conversation with Pin Pia : Equilibrium of Inner Mind and Outer World

Keyword : ศิลปะเสียง ซาวด์อินสตอลเลชั่น ศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ เปี๊ยะ

1.2 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เสียงคือเครื่องมือสื่อสารที่สำคัญของมนุษย์ในทุกวัฒนธรรม เสียงแรกของมนุษย์นั้นดังขึ้นจากสัญชาตญาณมาตั้งแต่แรกเกิดโดยมนุษย์ทุกเชื้อชาติ ทุกเผ่าพันธุ์เฉกเช่นเดียวกัน จนกระทั่งสภาพแวดล้อมและสังคมเริ่มถ่ายทอดคุณค่าแห่งเสียง ตลอดจนสื่อสารบอกกล่าววิถีแห่งการดำรงชีวิตแก่มนุษย์จากรุ่นสู่รุ่นผ่านเสียงจนกลายเป็นวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับการถ่ายทอดคุณค่าและความหมายเชิงนามธรรมของประสบการณ์ชีวิต ผ่านสารัตถะของชีวิตที่มีบทสรุปเป็นทั้งบาปบุญคุณโทษ และจรีตประเพณี อันเป็นมากกว่าสิ่งที่ตาเนื้อจะมองเห็น เสียงจึงไม่ได้มีเพียงเพื่อสื่อสารความหมาย แต่น้ำเสียง ความดังเบา ระดับเสียงสูงต่ำ และคุณภาพของเสียงแบบต่าง ๆ ยังสามารถถ่ายทอดพลังเพื่อส่งไปถึงจิตใจของผู้ฟังได้ด้วยเช่นกัน

เสียงลม เสียงน้ำไหล เสียงนกร้อง ที่เกิดขึ้นเป็นจังหวะต่าง ๆ สอดสลับสัมพันธ์กันไปในธรรมชาติในขณะที่เรานั่งอยู่ริมลำธาร เสียงเหล่านี้คือต้นแบบของเสียงดนตรีจากธรรมชาติที่มีความงามสมบูรณ์ แต่เสียงต่าง ๆ ในธรรมชาติเหล่านี้เป็นดนตรีที่ไม่มีตัวตนและไม่คงที่ เสียงเหล่านี้เกิดขึ้นและแตกดับไปตามกาลเวลา ต่างไปจากการรับรู้ความงามของธรรมชาติผ่านสัญชาตญาณในการมองเห็นของมนุษย์ จนกระทั่งมนุษย์ได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้น จึงเริ่มมีการเรียบเรียงเสียงเพื่อบันทึกความงามและความหมายแห่งเสียงไว้ด้วยความทรงจำ ตัวโน้ต และบันทึกผ่านการผลิตซ้ำด้วยระบบดิจิทัลในปัจจุบัน เช่นเดียวกับจิตรกรรมที่เคยทำหน้าที่บันทึกความงามธรรมชาติไว้ในภาพเขียน ภาพถ่าย และภาพยนตร์

ในวัฒนธรรมล้านนา “เปี๊ยะ” คือเครื่องดนตรีล้านนาในตระกูลเครื่องสายประเภทเดียวกับอัลพินีวีณาของอินเดีย จากหลักฐานทางโบราณคดีที่พบจากประติมากรรมในโบราณสถานซึ่งกระจายอยู่ทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทำให้เชื่อได้ว่าบทบาทและหน้าที่ของเปี๊ยะในอดีตย่อมเกี่ยวข้องกับศาสนา พิธีกรรม และความเชื่อของท้องถิ่น “แต่เมื่อสภาพแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมมีการคลี่คลายและลดลักษณะของความเชื่อและพิธีกรรมที่มีมาแต่เดิมลงไป การเล่นพิณเปี๊ยะจึงค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการเล่นเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน” (ธวัชชัย ทำทอง, 2548 หน้า 59) และสืบสานอยู่ในพื้นที่ดินแดนล้านนาแถบจังหวัดลำพูน ลำปาง เชียงใหม่ และเชียงราย โดยมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีคู่กายของบุรุษเพศ ควบคู่ไปกับวัฒนธรรมพื้นบ้านที่เรียกว่า “การแอ่วสาว” อันเป็นความสุนทรียในยามค่ำคืนของชุมชนล้านนาในอดีต ที่ชายหนุ่มจะเล่นเครื่องดนตรีคู่ใจไปพร้อมกับการขับกล่อมลำนำ เพื่อเป็นนัยยะแห่งการบอกกล่าวกับผู้ที่ได้ยินเสียงเพลงว่าเป็นผู้มาดี ที่สำคัญยังเป็นการสื่อสัญญาณบอกกล่าวแก่หญิงสาวที่หากมีใจก็จะรู้ได้ว่าเป็นเสียงของผู้ที่ตนหมายปองผ่านความงามและความไพเราะของเสียงเปี๊ยะที่ค่อยเบา แต่ก้องกังวาลในความเงียบของค่ำคืน แต่อย่างไรก็ตาม การหายไปของวัฒนธรรมดั้งเดิมนี้ย่อมรวมถึงเสียง เปี๊ยะ ด้วยเช่นกัน

เรื่องราวของเสียงดนตรีพื้นบ้านและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เปลี่ยนแปลงไปได้ดึงดูดให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานเริ่มทำการลงพื้นที่สำรวจที่วัดไหล่หินหลวง ในอำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง เนื่องจากในพื้นที่ทางภาคเหนือของไทยนั้นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตล้วนผูกพันกับศาสนาและความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่น และที่สำคัญที่สุดคือหลักฐานแสดงการมีอยู่ของเปี๊ยะในอดีตบนภาพจิตรกรรมลายคำล้านนาบนฝาผนังหลังพระประธานในพระวิหารวัดไหล่หินหลวง อันเป็นภาพของเทวดาที่กำลังบรรเลงเปี๊ยะสื่อความถวายแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า

จากพระไตรปิฎกเล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ ๒ (ฉบับมหาจุฬาฯ) ทีฆนิกาย มหาวรรค ในพระสูตรที่ ๘ สักกปัญหสูตร ได้มีการกล่าวถึงปัญจสิขคนธรรพบุตร ผู้ถือพิณสีเหลืองดังผลมะตูม ซึ่งได้รับหน้าที่จากท้าวสักกะจอมเทพให้นำทางไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าซึ่งกำลังทรงเข้าฌานอยู่ในถ้ำอินทสาละ ใกล้กรุงราชคฤห์ ในแคว้นมคธ ปัญจสิขคนธรรพบุตรยืนอยู่ณ. ที่ที่เหมาะสมแล้วจึงบรรเลงเพลงพิณ และกล่าวคาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกาม ว่าด้วยความรักของตนที่มีต่อเทพธิดานางหนึ่ง สะท้อนพฤติกรรมทางโลกียะที่ยังมีความรักความปรารถนาแสดงออกผ่านพระคาถาที่กล้าหาญเปรียบเปรยความสุขจากความรักเข้ากับความสุขจากนิพพาน โลกี

ยะและธรรมะอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืน เป็นบทเพลงอันว่าด้วยราคะกิเลสบทเดียวที่ปรากฏในพระไตรปิฎกที่พระพุทธองค์ทรงกล่าวคำชมและถามถึงที่มาแห่งคาถา

ในช่วงหลังปีพุทธศักราช 2510 เป็นต้นมา ศิลปิน นักดนตรี นักวิชาการ และนักมานุษยวิทยาดนตรีหลายท่านในภาคเหนือได้เริ่มทำการสืบค้นหาผู้ที่ยังคงเล่นเปี๊ยะได้ เริ่มมีการบันทึกเสียง จัดแสดง รวบรวมผลงานข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับเปี๊ยะไว้ก่อนที่เปี๊ยะจะสูญหายไปอย่างถาวรในประเทศไทย ชื่อของปัญจสิขคนธรรพบุตรก็ได้ปรากฏขึ้นอีกครั้งพร้อมกับเปี๊ยะในบทความ “พิณเปี๊ยะ เพลงพิณที่พระพุทธองค์ทรงสดับ” โดยมนัสได้ให้ข้อมูลว่า

> ...จากกิริยาอาการของปัญจสิขะดังกล่าว ได้ก่อให้เกิดประเพณีเล่นดนตรีเกี้ยวสาวในเวลาต่อมา และเมื่อกาลพระศาสนาศรัทธาข้างต้น แพร่หลายเข้าสู่สุวรรณภูมิและสยามประเทศ ประเพณีและเครื่องดนตรีดังกล่าวก็ติดตามเข้ามาด้วย ดังจะเห็นได้จากร่องรอยประเพณีการแอ่วสาวของชาวล้านนา... (มนัส พูลผล, 2538 หน้า 86)

ความกว้างขวางในบริบทของเปี๊ยะทั้งทางโลกและทางธรรม ทั้งด้านศิลปะ สังคม และวัฒนธรรม จึงเป็นที่มาสำคัญของการสร้างสรรค์ที่จะนำเสียงที่เกือบจะสูญหายไปกลับคืนมาอีกครั้งด้วยบทสนทนาผ่านเสียงและดนตรีในโครงการสร้างสรรค์ศิลปะที่มุ่งนำเสนอสัญลักษณ์แห่งสภาวะของการระงับตนให้อยู่ในความเหมาะสม ระหว่าง “คน” กับ “วัตถุ” ระหว่าง “จิตใจ” และ “สิ่งแวดล้อม” ที่ผู้สร้างสรรค์มุ่งอบรมตนเองและศึกษาผ่านการฝึกบรรเลงเปี๊ยะ โครงการศิลปะชุดนี้มุ่งสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่แสดงออกถึงความเชื่อมโยงของเสียงในสภาพแวดล้อมอันมีผลต่อความรู้สึกของผู้คน การตอบโต้กันของบทสนทนาแห่งเสียงระหว่างคนกับคน คนกับวัตถุ และคนกับพื้นที่สภาพแวดล้อม เชื่อมโยงอัตลักษณ์ของเปี๊ยะในอดีตเข้ากับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ชมในปัจจุบันบนพื้นที่เฉพาะผ่านเรื่องราว มุมมองของชีวิต ปรัชญา และความงามที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับจากเปี๊ยะ

1.3 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.3.1 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานงานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ที่เกี่ยวข้องกับ “เปี๊ยะ” หรือ “พิณเปี๊ยะ” ในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

1.3.2 เพื่อนำเสนอการบูรณาการองค์ความรู้ทางศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียง (sound art) ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น (sound installation) และการแสดงดนตรีสด (live music) บนพื้นที่เฉพาะ

1.3.3 เพื่อศึกษาบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ของเปี๊ยะผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรี และบทบาทของเสียง ดนตรี และความเงียบเบาในงานศิลปะ

1.4 นิยามศัพท์เฉพาะ

บทสนทนา (Conversation) ในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นมากกว่าการพูดคุยด้วยคำพูดที่ใช้โต้ตอบหรือสื่อสารกันด้วยภาษา แต่ยังหมายรวมถึงเสียงดนตรีและความเงียบจากความรู้สึกภายในที่สื่อสารผ่านสีหน้า ท่าทาง และการบรรเลงดนตรีด้วยเช่นกัน

ดุลยภาพ (Equilibrium) ในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้หมายถึงความสมดุลทางความรู้สึกเช่นเดียวกับที่เกิดขึ้นในผลงานทัศนศิลป์ซึ่งเกิดขึ้นได้จากน้ำหนักของภาพที่ไม่สมมาตร (Asymmetrical) หรือแตกต่างกัน (Contrast) แต่สามารถสร้างเอกภาพแห่งการมอง ก่อให้เกิดความสัมพันธ์ระหว่างพื้นที่ว่างระหว่างวัตถุธาตุต่าง ๆ ในผลงาน เป็นวิธีการที่ศิลปินนำมาใช้เพื่อเน้นย้ำถึงความสำคัญของเส้น สี มวล ปริมารต รูปทรง พื้นที่ว่าง น้ำหนัก และแสงเงา สร้างความกลมกลืนของภาพให้กับภาพทั้งภาพด้วยหลักการจัดการทางองค์ประกอบศิลป์

โลกภายนอก (Outer world) ในที่นี้หมายถึงพื้นที่ (Space) สถานที่ (Place) สภาพแวดล้อม (Environment) ที่ห้อมล้อมตัวศิลปินและผู้ชมผลงานในสถานที่ต่าง ๆ ตามผลงานแต่ละชิ้นที่ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดขึ้น

1.5 ขอบเขตของการศึกษา

ขอบเขตของการศึกษาจะศึกษาเอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) เพื่อศึกษาบทบาทของเปี๊ยะในทางสังคม ทั้งจากเอกสารสำคัญทางพระพุทธศาสนาและวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา เปรียบเทียบแนวคิดกับศาสนสถาน สัญลักษณ์ทางศาสนาและจิตวิญญาณ ทิศทาง และตำแหน่งที่ตั้งตามขนบธรรมเนียมประเพณีที่มีมาตั้งแต่อดีตในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับเปี๊ยะในทางศิลปวัฒนธรรม เพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจที่จะนำไปสู่การตีความดนตรีใหม่ผ่านกรอบทางศาสนาและวัฒนธรรมในผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

ก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน จะทำการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของเปี๊ยะ โดยให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ผูกพันกับวิถีชีวิตและความเชื่อดั้งเดิมของชุมชน ในพื้นที่จังหวัดนครปฐม เชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง

ค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่มีความเกี่ยวข้องกับแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียง วิเคราะห์ผลงานศิลปะของศิลปินซึ่งได้แรงบันดาลใจจากเสียง ดนตรี และปรัชญาทางพระพุทธศาสนาเรื่องการลดอคติแบบทวิลักษณ์ การลดทอนอัตตา และการไม่จงใจกระทำ ในผลงานของ จอห์น เคจ (John Cage, 1912-1992) โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, 1925-1008)

ขอบเขตในการสร้างสรรค์ของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะร่วมสมัยในรูปแบบศิลปะเสียง ติดตั้งในพื้นที่เฉพาะ ทำการเรียบเรียงเสียงดนตรีในฐานะสื่อศิลปะเช่นเดียวกับทัศนธาตุทางศิลปะแบบอื่น ๆ โดยจะยังคงอัตลักษณ์ของเปี๊ยะเอาไว้ในวิธีการสร้างบทเพลงจากอุปกรณ์และเครื่องมือทางดนตรีทั้งแบบดั้งเดิมและแบบร่วมสมัย โดยจะทำการติดตั้งระบบเสียงไว้กับพื้นที่เพื่อสื่อสารความคิดและความงามไปสู่ผู้ชมในรูปแบบศิลปะจัดวางและการแสดงดนตรีสด ผลงานจะอยู่ร่วมกับสภาพแวดล้อมและสถาปัตยกรรมในพื้นที่ เพื่อเน้นย้ำถึงการตอบโต้กันระหว่างวัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้นกับธรรมชาติ โดยมีประเด็นสำคัญคือ ความเหมาะสมในการประกอบกันของวัสดุที่นำมาแทนค่าความหมายในผลงาน พื้นที่ และสภาพแวดล้อม

1.6 ขั้นตอนของการศึกษาและสร้างสรรค์ผลงาน

1.6.1 ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาพและเสียงที่วัดไหล่หินหลวง ตำบลศาลา อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

1.6.2 เก็บรวบรวมและศึกษาข้อมูลทางเอกสาร ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับ

1) ภาพจิตรกรรมลายคำภาพเทวดาดีดเปี๊ยะในวิหารวัดไหล่หินหลวง รวมถึงเอกสารที่เชื่อมโยงประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเสียง ดนตรี บทเพลง ประเพณีและพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา และบทบาทของเปี๊ยะทางความเชื่อ ศาสนา และวัฒนธรรมในท้องถิ่น

2) แนวคิดทางมานุษยวิทยาดนตรี

3) ลักษณะโครงสร้างและวัสดุ ขนาด ตำแหน่งที่ตั้งในวัฒนธรรมการสร้างพื้นที่ทางศาสนาของวัดไหล่หิน เช่น วิหาร ลานทราย ศาลาบาตร

4) วัตถุประสงค์ การใช้พื้นที่ วิธีการสร้าง เนื้อหา และรูปแบบของผลงานศิลปะเสียง

5) ที่มา แนวคิด และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปินที่ได้แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จากเสียง ดนตรี และปรัชญาทางพระพุทธศาสนวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด และสังเคราะห์ให้เกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานผ่านการตีความใหม่โดยผู้สร้างสรรค์

1.6.3 กำหนดแผนงานและลงพื้นที่สำรวจพื้นที่ติดตั้งผลงาน

1.6.4 ทำแบบร่างพื้นที่ แบบร่างผลงาน และแบบจำลองผลงาน

1.6.5 สร้างสรรค์ผลงานโดย

1) สร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียง ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่นซึ่งได้แรงบันดาลใจจากเปี๊ยะในแง่มุมต่าง ๆ ทั้งประวัติศาสตร์ เสียง วัสดุ รูปทรง พื้นที่ว่าง วิธีการเล่น รวมถึงผลที่ได้รับจากการฝึกบรรเลง โดยมุ่งประเด็นสำคัญที่การสร้างความสมดุลที่พอเหมาะของวัสดุแต่ละชนิดที่นำมาแทนค่าความหมายในผลงาน ให้เกิดการตีความใหม่จากบริบทร่วมสมัยเพื่อสร้างเป็นองค์ความรู้ใหม่ต่อไป

2) เรียบเรียงบทเพลงที่ได้แรงบันดาลใจมาจากพื้นที่ บรรยากาศ ความเชื่อ ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมล้านนา โดยมีทำนองและเสียงประสานจากเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีหลัก และมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ประกอบกับเสียงของสิ่งแวดล้อมในธรรมชาติ

3) แสดงดนตรีสด และบันทึกเสียงโดยตัวผู้สร้างสรรค์

4) ตลอดระยะเวลาของการสร้างสรรค์ผลงานจะมีการบันทึกข้อมูลภาพ ภาพเคลื่อนไหว และเสียงอย่างต่อเนื่อง เพื่อนำมาประกอบเป็นส่วนหนึ่งของการจัดแสดงผลงาน

1.6.6 วิเคราะห์ผลงานทั้งหมด เพื่อสังเคราะห์กลั่นกรองความหมายและตอบคำถามประเด็นปัญหาตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

1.6.7 สรุปผลการศึกษาและการสร้างสรรค์

1.6.8 อภิปราย จัดแสดง และเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณะ

1.7 วิธีการศึกษาและการสร้างสรรค์ผลงาน

1.7.1 วิธีที่ใช้ในการศึกษาเป็นการวิจัยทางศิลปะ (Art-Based Research) ทั้งจากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เอกสาร และข้อมูลภาคสนาม

1.7.2 ลักษณะข้อมูลและเอกสารที่นำมาศึกษาคือ ใช้หลักฐานทางศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมในวัดไหล่หินหลวงเป็นหลักในการศึกษาเทียบเคียงกับพื้นที่ทางศาสนาและวัฒนธรรมล้านนาอื่น ๆ ที่มีองค์ประกอบใกล้เคียง

1.7.3 วิธีเก็บข้อมูลภาพและเสียง โดยการลงพื้นที่ รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบุคคลและสถานที่ที่ปรากฏในเอกสาร บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวกับเปี๊ยะในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง

1.7.4 วิธีวิเคราะห์ข้อมูล ทำโดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ร่วมกับแนวคิดด้านมานุษยวิทยาดนตรี โดยเปรียบเทียบกับเอกสารสำคัญและงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้อง เปรียบเทียบแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ทางศาสนสถาน สัญลักษณ์ทางศาสนาและจิตวิญญาณที่มีการใช้วัสดุและการออกแบบพื้นที่ที่สอดคล้องไปกับสภาพแวดล้อมและวิถีของผู้คนในท้องถิ่น

1.7.5 วิธีศึกษาข้อมูล โดยทำการจัดระเบียบ จัดกลุ่ม แยกประเภท จากนั้นจึงศึกษาเปรียบเทียบกับแนวคิดในผลงานศิลปะของศิลปินที่นำเสียง ดนตรี และปรัชญาทางพระพุทธศาสนามาเป็นแรงบันดาลใจ ผลงานศิลปะเสียงที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ เสียงและความเงียบในผลงานของ จอห์น เคจ และ โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก เป็นต้น

1.7.6 วิธีการสร้างสรรค์ ทำภาพร่างผลงานศิลปะโดยการตีความสัญลักษณ์ เรื่องราว เนื้อหาที่ศึกษาขึ้นใหม่ จากเรื่องราว มุมมอง และแง่คิดที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับจากการฝึกเปี๊ยะ นำเสนอแนวคิด ผ่านผลงานศิลปะชาวด์อินสตอลเลชั่น ที่แสดงออกถึงภาวะความสมดุลของจิตภายในและโลกภายนอก โดยตระหนักถึงแนวคิดในผลงานและความสำคัญของพื้นที่เฉพาะ

1.8 เวลาที่ใช้ในการวิจัยและการสร้างสรรค์

1 ปีโดยประมาณ เริ่มวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานตั้งแต่เดือนพฤษภาคม 2565 และนำเสนอวิทยานิพนธ์ / การค้นคว้าอิสระภายในเดือนมิถุนายน 2566

1.9 แหล่งข้อมูล

วัดไหล่หินหลวง และพิพิธภัณฑ์วัดไหล่หินหลวง จังหวัดลำปาง วัดต้นเกว๋น หอจดหมายเหตุดนตรีล้านนาเจอรัลด์ ไดค์ ศูนย์ความเป็นเลิศด้านดนตรีและนาฏศิลป์ล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดเชียงใหม่ ห้องสมุดคณะวิจิตรศิลป์ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ บ้านช่างหล่อ ตำบลพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พิพิธภัณฑ์วัดพระธาตุหริภุญชัย ชุมชนบ้านเส้งและบ้านบูชา ตำบลบ้านแป้น อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน จุลประโทนเจดีย์ และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดนครปฐม เป็นต้น

1.10 การเสนอผลงาน

เป็นการนำเสนอกระบวนการทางความคิดผ่านการตีพิมพ์บทความวิชาการ และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ โดยจัดแสดงผลงานในพื้นที่เฉพาะหรือจัดวางในห้องจัดแสดงผลงาน จัดแสดงประกอบกับหลักฐานอื่น ๆ เช่น ภาพถ่ายและภาพเคลื่อนไหวของผลงานในพื้นที่เฉพาะ ภาพร่างผลงาน บันทึกความคิด วัตถุ เอกสาร หนังสือ หลักฐาน ภาพ ภาพเคลื่อนไหว และเสียงที่อยู่ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานร่วมกัน

1.11 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.11.1 เกิดความเข้าใจและสามารถนำเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ความเงียบเบาของเสียง “เปี๊ยะ” ประยุกต์ใช้ในผลงานศิลปะที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีและเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่นได้

1.11.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สามารถแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่น ก่อให้เกิดความรู้สึกอันสมดุลระหว่าง ความรู้สึกภายในของผู้สร้างสรรค์กับเครื่องดนตรี และสิ่งแวดล้อมภายนอกได้

1.11.3 การบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียงในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่นและการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่ จะสามารถถ่ายทอดคุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน ผ่านการตีความใหม่จากแง่มุมทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

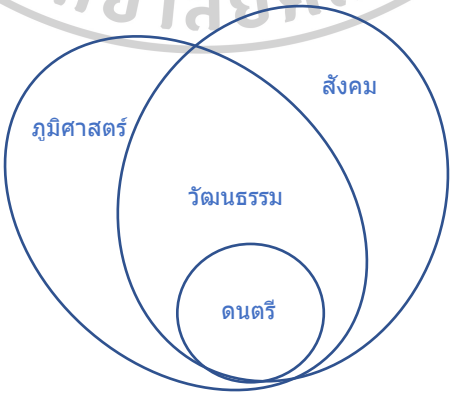
บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี เอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์

การศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และการวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไปนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

1. เอกสารและงานวิจัยด้านมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology) และ
2. แนวคิดและผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

เพื่อศึกษาถึงแนวคิด บทบาท และความสัมพันธ์ที่มีร่วมกันของเสียง บทเพลง พื้นที่กับผู้คนในแง่มุมทางสังคม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรม ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ความเชื่อ และศาสนาของผู้คนในชุมชน โดยจะนำไปเป็นกรอบในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะและดนตรีของศิลปินที่เกี่ยวข้องต่อไป

แนวคิดเกี่ยวกับ เสียง บทเพลง พื้นที่ และสถานที่ เป็นสาระสำคัญในการวิเคราะห์ เนื่องจาก “ดนตรีไม่ได้เกิดขึ้นมาด้วยตัวของดนตรีเอง หากแต่เกิดขึ้นมาจากการที่มนุษย์เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการทางสังคม ทั้งในส่วนของความบันเทิงและพิธีกรรมทางศาสนา” (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563 หน้า 45-46) “ดนตรี” จึงเป็นเพียงภาคส่วนเล็ก ๆ ภายใต้สิ่งที่ใหญ่กว่าซึ่งก็คือสังคม และเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมในพื้นที่ทางสังคม เช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และบทกวี โดยผู้สร้างสรรค์มี “เปี๊ยะ” เครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาเป็นแรงบันดาลใจในการศึกษาแนวคิดและสร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 1 *ตำแหน่งของดนตรี*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาจัดทำโดยผู้สร้างสรรค์

แนวคิดอีกส่วนหนึ่งที่สำคัญอย่างยิ่งคือ “พื้นที่” ในทางวัฒนธรรมที่เชื่อว่า “อิทธิพลทางด้านภูมิศาสตร์เป็นตัวกำหนดความสามารถของมนุษย์และแบบแผนทางวัฒนธรรม” (ชูศักดิ์ วิทยาภัค, 2561 หน้า 9) ในจุดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ตั้งข้อสังเกตว่า เสียงในสภาพแวดล้อมและดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ทางวัฒนธรรมนั้นไม่ได้ถูกกล่าวถึงมากนักในแง่มุมทางศิลปะ นี่จึงเป็นโอกาสหนึ่งที่จะทำการศึกษาเฉพาะทางเกี่ยวกับความสัมพันธ์กันของเสียง ดนตรี พื้นที่ และมนุษย์ในงานศิลปะ ซึ่งมี “วัดไหล่หินหลวง” ในจังหวัดลำปาง เป็นพื้นที่ในการศึกษา

การศึกษาทั้งหมดนี้จะเป็นแนวทางสำหรับแนวคิดและทฤษฎีเพื่อจะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ผลงานศิลปะที่เกี่ยวข้อง และการสร้างสรรค์ผลงานของผู้สร้างสรรค์ต่อไป หากจะกล่าวโดยย่อก็คือการมุ่งศึกษาถึงเสียงและดนตรีที่เกี่ยวพันกับพื้นที่ในพื้นที่ทางสังคม ภูมิศาสตร์ และวัฒนธรรม อันจะนำไปสู่แนวคิดและเนื้อหาของผลงานสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

2.1 เอกสารและงานวิจัยเชิงมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology)

ในพื้นที่ทางภาคเหนือของไทย “เปี๊ยะ” คือเครื่องดนตรีล้านนาในตระกูลเครื่องสายประเภทเดียวกับอัลพินีวีณา (Alpini Vina) ของอินเดีย ซึ่งปรากฏหลักฐานเก่าแก่ที่สุดบนภาพพระศิวะดีดพิณสร้างขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 7-8 พบที่ถ้ำเอลโลราในอินเดีย เครื่องดนตรีที่มีลักษณะคล้ายกันนี้ยังพบบนภาพแกะสลักหินที่นครวัด ประเทศกัมพูชา และบุโรบุดูร์ประเทศอินโดนีเซีย รวมถึงปูนปั้นประดับศาสนสถานในพิพิธภัณฑ์เมืองดานัง ประเทศเวียดนาม และบนจิตรกรรมฝาผนังวัดไหล่หินหลวง จังหวัดลำปาง

(ก) (ข)

ภาพที่ 2 *เปี๊ยะสองสายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน จังหวัดเชียงราย*

(ก) เปี๊ยะ กับเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ข) หัวเปี๊ยะ

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 3 *ภาพสลักพระศิวะถืออัลปินีวีนาอายุราวคริสต์ศตวรรษที่ 7-8*

ที่มา : Hmoob (2023). “Alpini vina and eka-tantric vina.” (picture). Accessed April 14, 2023. Available from https://www.hmoob.in/wiki/Alpini_vina_and_eka-tantri_vina.

จากหลักฐานทางโบราณคดีที่พบจากโบราณสถานซึ่งกระจายไปทั่วภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ทำให้เชื่อได้ว่าบทบาทและหน้าที่ของเปี๊ยะในอดีตย่อมเกี่ยวข้องกับศาสนาและความเชื่อของท้องถิ่น เมื่อสภาพแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจ การเมือง และวัฒนธรรมมีการคลี่คลายและลดลักษณะของความเชื่อและพิธีกรรมที่มีมาแต่เดิมลงไป การเล่นพิณเปี๊ยะจึงค่อย ๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการเล่นเพื่อความบันเทิง

หลักฐานชั้นต้นชิ้นสำคัญที่แสดงบทบาทและหน้าที่ของเปี๊ยะที่เปลี่ยนแปลงไปคือเอกสารบันทึกการเดินทางของ มิสเตอร์โฮลต์ ชามูเอล ฮาลเลตต์ วิศวกรผู้ดูแลการสร้างทางรถไฟในบริติชราช ที่บันทึกรายละเอียดการเดินทางจากมะละแหม่ง สู่เมืองเชียงใหม่ และหัวเมืองล้านนาจนถึงกรุงเทพฯ บันทึกชิ้นนี้แทรกเกร็ดความรู้ทางภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ และมานุษยวิทยาไว้ได้อย่างละเอียดละออ นับเป็นหลักฐานที่อธิบายถึงลักษณะและบทบาทของเปี๊ยะ 2 สายเมื่อ 138 ปีก่อนไว้อย่างชัดเจนทั้งบทบาทและหน้าที่ รวมถึงความนิยมของเปี๊ยะในทุกชนชั้นของรัฐจารีต โดยไม่ได้กล่าวถึงเพียงแค่ชื่อของเครื่องดนตรีดังที่เคยปรากฏในเอกสารชิ้นอื่น ๆ ในอดีต ความว่า “เมื่อชายหนุ่มพลอดรักหญิงสาวเพียงลำพัง เขาจะนำพิณเปี๊ยะสองสาย ติดตัวไปด้วย บางครั้งก็ไปกับสหายหมู่บ้านเดียวกัน...” (ฮาลเลตต์, 2565 หน้า 113) และ

> ..เจ้าอุบลวรรณนำผ้าซิ่นตีนจกผืนงามมาฝากน้องสาวข้าพเจ้า ส่วนบุตรชายของท่านก็มอบพิณที่น่ารักให้ เครื่องดนตรีชนิดนี้แปลกตา คันทวนทำด้วยไม้สีดำ กะโหลกทำด้วยกะลามะพร้าวขัดมัน ปลายคันทวนเป็นโลหะ ขึงสายทองเหลือง 2 เส้น กะโหลกของพิณครอบที่หน้าอก ทำหน้าที่เป็นกล่องเสียงขณะบรรเลง... (ฮาลเลตต์, 2565 หน้า 289)

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อเวลาผ่านไป

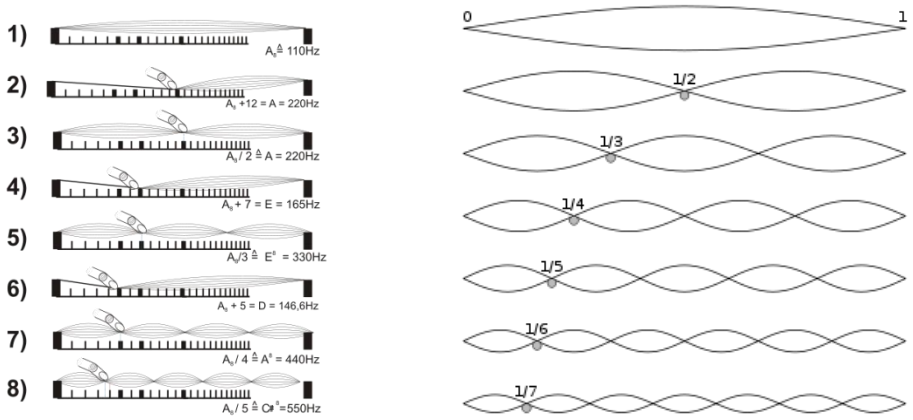
> จากการศึกษาได้พบสาเหตุของการเสื่อมหายอยู่หลายประการ แต่ที่เป็นข้อใหญ่นั้นมาจาก การล่มสลายทางวัฒนธรรมพื้นบ้าน ที่ถูกระบบเศรษฐกิจ และวัฒนธรรมอย่างใหม่ซึ่งไหลบ่าเข้ามาจนทำให้วิถีของสังคมเกษตรกรรมในชนบทเปลี่ยนไป ตัวอย่างชัดเจนก็คือการเสื่อมหายไปของวัฒนธรรมในการเลือกคู่ครองที่ชาวเหนือเรียกว่า

> “การแอ่วสาว” ซึ่งได้เริ่มหายไปตั้งแต่หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา จนในที่สุดการแอ่วสาวตามแบบดั้งเดิมก็หมดหายไปจากวิถีชีวิตของคนยุคใหม่ (ณรงค์ สมิทธิธรรม, 2548 หน้า 70)

รวมถึงเสียง เปี๊ยะ ด้วยเช่นกัน

จนกระทั่งช่วงปีพุทธศักราช 2510 เจอรัลด์ ไดค์ (Gerald P. Dyck, 1939-2019) นักมานุษยวิทยาดนตรีชาวอเมริกัน และอาจารย์ดนตรีที่วิทยาลัยพระคริสตธรรมแมกกิลวารี ในจังหวัดเชียงใหม่ได้เริ่มศึกษาเปี๊ยะจากการพบเครื่องดนตรีชนิดนี้ในร้านขายของเก่าในจังหวัด และเริ่มค้นหาผู้ที่สามารถเล่นเปี๊ยะได้ โดย “ตลอดช่วงเวลา 4 ปีที่อยู่ในประเทศไทย พบเพียง 8 คนที่สามารถดีดได้ และส่วนใหญ่เลิกเล่นเครื่องดนตรีชนิดนี้ไปนานแล้ว” (สงกรานต์ สมจันทร์, 2563 หน้า 169) ผลงานการบันทึกเสียงเปี๊ยะที่บรรเลงโดยลุงหมอก ชายตาบอดชาวเชียงใหม่ของเจอรัลด์ ถูกได้ยินอีกครั้งที่ Opera House ในประเทศเดนมาร์ก โดยอาจารย์ถวัลย์ ดัชนี จนเมื่ออาจารย์ถวัลย์ เดินทางกลับมายังจังหวัดเชียงรายก็ได้รับความร่วมมือจากอาจารย์ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์มาช่วยสืบค้นหาผู้ที่เล่นเปี๊ยะเป็นจนได้พบกับ อุ๊ยแปง โนจา และพ่อครูเปี๊ยะคนอื่น ๆ ในเวลาต่อมา ก่อนที่เครื่องดนตรีชิ้นนี้จะสูญหายไป

องค์ประกอบต่าง ๆ ของเปี๊ยะทั้งขนาด ความยาว ความสูง วัสดุ ไปจนถึงวิธีการดีดล้วนเป็นตัวแปรที่มีผลต่อเสียงเปี๊ยะซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่สุดของเครื่องดนตรีชนิดนี้ โดยการดีดนั้นก็แตกต่างจากวิธีการเล่นเครื่องดนตรีพื้นบ้านชนิดอื่น โดยต้องดีดตามจุดต่าง ๆ ของสายเพื่อสร้างเสียงฮาร์โมนิค อันเป็นระบบเดียวกับฮาร์โมนิคของพีทาโกรัส (Pythagoras of Samos, c. 570 BC–495 BC) ผสมผสานกับการขยับกล่องกำธรเสียงกับแผ่นหน้าอกของผู้เล่น จึงจะได้เสียง วาว อันเป็นเอกลักษณ์ที่สุดของเปี๊ยะ เกิดเป็นเสียงที่ส่งผ่านจากหัวใจของผู้บรรเลงซึ่งเกิดขึ้นจากระยะห่างระหว่างเปี๊ยะกับร่างกายของผู้บรรเลงที่ลงตัว ไม่ใกล้หรือไกลจนเกินไป เกิดเป็น “พื้นที่ว่างอันพอเหมาะ” ระหว่างมนุษย์กับสิ่งรอบตัว และนี่ก็คือแก่นของแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์ให้ความสำคัญ



ภาพที่ 4 *ตำแหน่งของเสียงฮาร์โมนิคในเปี๊ยะ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางคณิตศาสตร์ของพีทาโกรัส*
ที่มา: Healing Sounds (2020). “The harmonics of sound.” (picture). Accessed June 16, 2020. Available from https://www.healingsounds.com/the-harmonics-of-sound/.

ดนตรีพื้นบ้านเป็นสิ่งที่สืบทอดต่อกันมาจากอดีต ผู้สร้างสรรค์บทเพลงย่อมได้แรงบันดาลใจมาจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติรอบตัวไปจนถึงวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณี ไปจนถึงศาสนาของผู้คนในชุมชน การศึกษาศิลปะ ดนตรี และวรรณกรรมควบคู่ไปกับบริบททางสังคม ทำให้เราเห็นถึงความสัมพันธ์ของคนในชุมชนและผลงานสร้างสรรค์เหล่านั้น เช่น เพลงพื้นบ้านในสังคมชนบทที่มีความสัมพันธ์กับอาชีพเกษตรกรรมและความอุดมสมบูรณ์ของภูมิประเทศ

เครื่องมือในการศึกษาด้านมานุษยวิทยาดนตรีที่สำคัญคือ เครื่องบันทึกเสียง (recorder) ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการบันทึกเสียงนี้ได้ถูกพัฒนาจนกลายเป็นเครื่องบันทึกเสียงแบบพกพา (portable) ซึ่งเหมาะสมกับการใช้งานในภาคสนาม คุณสมบัติสำคัญของเครื่องบันทึกเสียงคือการย้ายพื้นที่ได้ เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านส่วนใหญ่ล้วนเกี่ยวพันกับพื้นที่ถิ่นฐานและสภาพแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ ดังนั้นการบันทึกเสียงในสภาพแวดล้อมจริงของบทเพลงนั้น ๆ ย่อมเป็นองค์ประกอบสำคัญของการศึกษาแบบชาติพันธุ์วรรณา ถึงแม้ว่าเสียงในสภาพแวดล้อม (ambient) นั้นจะเป็นองค์ประกอบย่อยของภาพทั้งหมดในพื้นที่ แต่เสียงย่อมเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยเติมเต็มความสมบูรณ์ของความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงเหมือนการได้เข้าไปร่วมเป็นส่วนหนึ่งในพื้นที่นั้นได้ ทั้งที่การเล่นซ้ำ (playback) นั้นเกิดขึ้นต่างที่ต่างเวลา เครื่องบันทึกเสียงในทางมานุษยวิทยาจึงมีหน้าที่สำคัญคือการบันทึกเพื่อให้ “ศึกษาได้”

ภาพที่ 5 *เจอรัลด์ ไดค์กำลังบันทึกเสียงกลองแอวหลวง*

ที่มา: Gerald P. Dyck Ethnomusicology Archive (2020). “Gerald Dyck.” (picture). Accessed June 16, 2020. Available from http://www.music.cmru.ac.th/archive/?page_id=2699

การศึกษาที่มองดนตรีแบบมานุษยวิทยาดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของสังคมที่ซึ่งดนตรีสามารถสะท้อนถึงความเปลี่ยนแปลงในสังคมนั้น ๆ ได้ในทางใดทางหนึ่งคือสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์มุ่งศึกษา เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงานศิลปะต่อไป โดยมี “เปี๊ยะ” เป็นกรณีศึกษาและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานในระยะแรก ได้แก่ผลงานชุด *เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ* และ *น้ำและทราย*

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการลงพื้นที่ศึกษาจาก วัดไหล่หินหลวง ในอำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง โดยในภาคเหนือของไทยวัฒนธรรมท้องถิ่นเกี่ยวกับวิถีชีวิตล้วนผูกพันกับศาสนาและความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่น เครื่องดนตรีพื้นบ้านอย่าง “เปี๊ยะ” นั้นก็เชื่อกันว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบพิธีกรรมอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดของเครื่องดนตรีชนิดนี้ในประเทศไทยพบในภาพจิตรกรรมลายคำล้านนาบนฝาผนังหลังพระประธานในพระวิหาร ที่วัดเสลารัตนปัพพะตาราม หรือที่ชาวบ้านเรียกกันว่า วัดไหล่หิน หรือวัดไหล่หินหลวง

ภาพที่ 6 *ลายคำ วัดไหล่หินหลวง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ตั้งแต่การสร้างพระวิหาร และบูรณะครั้งแรกในปีพุทธศักราช 2226 ก็เชื่อว่ามีการปฏิสังขรณ์ให้คงอยู่ในสภาพเดิมมาหลายยุคหลายสมัย โดยไม่มีการรื้อถอนหรือสร้างวิหารหลังใหม่ เพราะในอดีตชาวบ้านมีความเชื่อว่าหากผู้ใดละเมิดข้อห้ามในการรื้อถอนอาคารสิ่งก่อสร้างทางศาสนา ผู้นั้นจะพบกับความหายนะ จากความเชื่อทางศาสนานี้เองจึงทำให้วิหารหลังนี้ได้รับการอนุรักษ์ให้อยู่ในสภาพที่สมบูรณ์ตลอดมา ส่งผลในทางตรงกับศีลธรรมและวิถีปฏิบัติในทางที่ควรของผู้คนในชุมชน และยังส่งผลในทางอ้อมกับศิลปะกรรมอันทรงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ทั้งในทางเทคนิควิธีการเชิงช่างล้านนาในภาพ “ลายคำ” ที่เรียบง่าย งดงาม และที่สำคัญที่สุดคือหลักฐานแสดงการมีอยู่ของเปี๊ยะในอดีต

องค์ประกอบหนึ่งที่โดดเด่นของวัดไหล่หินหลวงคือลานทรายรอบพระวิหารตามแบบล้านนาดั้งเดิม ซึ่งลานทรายนี้เป็นรูปแบบทางสถาปัตยกรรมที่พบได้ในวัดโบราณที่ได้รับการอนุรักษ์เป็นอย่างดี ตัวอย่างที่โดดเด่นยังพบได้ที่วัดต้นเกว๋น อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง และยังพบได้ที่วัดพระบรมมหาธาตุ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งเชื่อว่าต่างได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาแบบลังกา

จากบทความของดนัย ปรีชาเพิ่มประสิทธิ์ (2552 หน้า 115-141) อาจารย์ประจำภาควิชาปรัชญา คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง *ลานทรายไม่ใช่มหาสมุทรสีทันดร วิหาร 4 ทิศไม่ใช่ทวีปทั้ง 4* ได้ให้ความเห็นว่า ลานทรายที่อยู่ในวัดต่าง ๆ ที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาเถรวาทแบบลังกานั้น เป็นไปเพื่อวัตรปฏิบัติในการเดินจงกรมมากกว่าที่จะเป็นเพียงสัญลักษณ์ของมหาสมุทรสีทันดร เมื่อศึกษาจากข้อปฏิบัติของสงฆ์ในคัมภีร์พระไตรปิฎกและอรรถกถาซึ่งเป็นข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิแล้วก็พบว่า ลานทรายเหมาะสมที่จะเป็นลานจงกรมที่ดีที่สุด ด้วยเหตุผลเรื่องภาพความสงบของจิต ไปจนถึงการทำความสะอาดที่ทำได้ง่ายและเป็นการฝึกจิตจากหน้าที่โดยทั่วไปประจำวันของสงฆ์ แนวคิดนี้สามารถเทียบเคียงได้กับการใช้กรวดขาวเป็นองค์ประกอบหนึ่งในพื้นที่แห่งการฝึกจิตในสวนเซนของชาวญี่ปุ่น และการสร้างมันดาลาของทิเบต ทางฝ่ายฆราวาสยังใช้พื้นที่ลานวัดโดยรอบในการประกอบกิจกรรมทางศาสนารวมถึงดนตรีและการละเล่นต่าง ๆ ในวันสำคัญทางศาสนาด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 7 *ลานทราย และสถาปัตยกรรมโดยรอบวัดไหล่หินหลวง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

จากการศึกษาพื้นที่ในวัดไหล่หินหลวงผู้สร้างสรรค์พบว่าการใช้ “พื้นที่” และทรัพยากรในสังคมชนบทนั้นเป็นไปอย่างเรียบง่าย พฤติกรรมต่าง ๆ ของผู้คนจึงสร้างความเปลี่ยนแปลงแก่พื้นที่น้อยมาก ส่งผลให้ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมยังคงสืบทอด

ต่อเนื่องกันมาได้อย่างคงที่มากกว่าสังคมเมืองที่มีความหลากหลาย ที่ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีการผลิตก่อให้เกิดการบริโภคที่มากขึ้น ส่งผลให้ความสัมพันธ์เชิงพื้นที่ของผู้คนเป็นไปในทางเศรษฐกิจและสังคม ซึ่งตามมาด้วยปัญหาปากท้องของผู้คนได้ กลายเป็นปัญหาทางสังคมที่ส่งผลกระทบลุกลามไปถึงสังคมชนบท ทว่าความเชื่อและความศรัทาในพระพุทธศาสนาของชาวบ้านในอำเภอเกาะคานั้นยังคงเข้มแข็ง คุณค่าและความงามของวัดไหล่หินหลวงและลายคำล้านนารูปเทวดาดีดเปี๊ยะจึงยังคงอยู่ได้จวบจนปัจจุบัน

ท้ายที่สุดหลักฐานการมีอยู่ในภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา บริบทแวดล้อม และสุนทรียรส ของ “เปี๊ยะ” รวมทั้งความสำคัญทางสังคมและวัฒนธรรม ปรัชญาและแนวคิดที่แฝงอยู่ในเสียงเปี๊ยะ และวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีโบราณชนิดนี้ จึงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ผลงานและการบันทึกเสียงบทเพลงของผู้สร้างสรรค์ซึ่งจะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

2.2 แนวคิดและผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา

ในหัวข้อนี้ผู้สร้างสรรค์จะทำการศึกษาและสำรวจจุดเริ่มต้นของวิธีการแปลค่าโครงสร้างทางดนตรีไปเป็นผลงานศิลปะ วิเคราะห์ผลงาน ศึกษาถึงแนวคิด และจุดเชื่อมโยงระหว่างศาสตร์ทั้งสองซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ที่แนบแน่นและลึกซึ้งระหว่างกันของ เสียงดนตรีในงานศิลปะ และ ความเป็นศิลปะในเสียงดนตรี โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อหาคำตอบของคำถามที่ว่า เสียงและบทเพลงจะสามารถนำมาใช้ในการถ่ายทอดและนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมในฐานะของสื่อศิลปะ (medium of art) เช่นเดียวกับ เส้นดินสอ หมึก สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมัน หินอ่อน โลหะสำริด ฯลฯ ได้หรือไม่ และจะนำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพได้มากน้อยแค่ไหน และถูกนำมาใช้ในทางปฏิบัติกับพื้นที่อย่างไร โดยจะแบ่งหัวข้อในการศึกษาเป็นสองส่วนใหญ่ ๆ ได้แก่

1) ผลงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางดนตรี และการขยายพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ ช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 ถึง ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

2) ผลงานศิลปะและดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดทางพระพุทธศาสนาหลังปีคริสต์ศักราช 1950

2.2.1 ผลงานศิลปะที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางดนตรี และการขยายพื้นที่ในการแสดงออกทางศิลปะ ช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 ถึง ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

การศึกษาในส่วนนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อทำการศึกษาแนวคิดของศิลปินที่มีดนตรีเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานระหว่างปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 โดยวิธีการวิเคราะห์ถึงที่มาของแนวคิดอันสำคัญที่ส่งผลต่อความเปลี่ยนแปลงทั้งทางรูปแบบ วิธีการสร้างสรรค์ พื้นที่ในการแสดงออกของศิลปินในแต่ละยุคสมัยและบริบททางสังคม วัฒนธรรมเฉพาะในแต่ละช่วงเวลา

ผู้สร้างสรรค์พบว่าความเชื่อมโยงของดนตรีกับพื้นที่แสดงออกในงานศิลปะคือดอกผลจากการเกิดขึ้นจากศิลปะสมัยใหม่ การโต้ตอบของศิลปินที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ทั้งทางด้านวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยี เศรษฐกิจ การเมือง และสังคมทำให้หน้าที่ของผลงานศิลปะไม่ได้เป็นเพียงการเลียนแบบสิ่งที่ตาเห็นอีกต่อไป การแสดงออกดังกล่าวเริ่มต้นบนพื้นที่ลวง 2 มิติในงานจิตรกรรม (pictorial space) ด้วยการใช้องค์ประกอบพื้นฐานในการวาดภาพ ซึ่งได้แก่ เส้น สี และรูปทรงมาเรียบเรียงบนพื้นระนาบของผืนผ้าใบโดยศิลปิน ซึ่งเป็นวิธีการเดียวกันกับการประพันธ์ดนตรี กิโยม อปอลลิแนร์ (Guillaume Apollinaire, 1880-1918) นักทฤษฎีและกวีได้กล่าวถึง *“จิตรกรรมบริสุทธิ์”* (la peinture pure) ไว้ในปีคริสต์ศักราช 1913 ว่า

> ...ความเหมือนไม่มีความสำคัญอีกต่อไป จิตรกรอุทิศทุกสิ่งเพื่อเข้าถึงความจริงที่อยู่เหนือธรรมชาติที่เขาเชื่อว่ามีอยู่จริง แม้ว่าจะยังหาไม่พบก็ตาม... ด้วยเหตุนี้เราจึงย่างเข้าสู่ศิลปะในรูปแบบใหม่ ภาพเขียนมีบทบาทดุจดังดนตรีที่เราต่างยอมรับว่าหาใช่วรรณคดีไม่ ต่อจากนี้เราจะได้พบกับจิตรกรรมบริสุทธิ์ดุจดังความบริสุทธิ์ของงานประพันธ์ดนตรี... (มาร์โซนา, 2552 หน้า 9)

ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการสำรวจจุดเริ่มต้นของวิธีการแปลค่าโครงสร้างทางดนตรีไปเป็นผลงานทัศนศิลป์ วิเคราะห์ผลงาน ศึกษาถึงแนวคิด และจุดเชื่อมโยงระหว่างศาสตร์ทั้งสองซึ่งแสดงถึงความสัมพันธ์ที่แนบแน่นและลึกซึ้งระหว่างกันของเสียงดนตรีในงานศิลปะ รวมถึงความเป็นศิลปะในเสียงดนตรีอันเป็นแรงบันดาลใจแก่ศิลปินทัศนศิลป์ในตะวันตกกระแสหนึ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อหาคำตอบของคำถามที่ว่า เสียงและบทเพลงจะสามารถนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งใน

การแสดงออกทางศิลปะบนพื้นที่อื่นนอกเหนือไปจากพื้นระนาบของผลงานจิตรกรรม เพื่อถ่ายทอดและนำเสนอความคิดในฐานะของสื่อศิลปะ (medium of art) เช่นเดียวกับ เส้นดินสอ หมึก สีฝุ่น สีน้ำ สีน้ำมัน หินอ่อน โลหะสำริด ฯลฯ ได้หรือไม่ และถูกนำมาใช้ในทางปฏิบัติอย่างไร โดยศึกษาจากบทบาทของดนตรีที่ปรากฏในแนวคิดและผลงานของศิลปินตะวันตกกระแสหนึ่งในช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1900 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ตามลำดับ โดยแบ่งเป็นหัวข้อย่อยดังนี้

เสียงประสานในภาพจิตรกรรม : ดนตรีในงานศิลปะก่อนปีคริสต์ศักราช 1900

เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์ (James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)

ปอล โกแกง (Paul Gauguin, 1848-1903)

โกลด เดอบุสซี (Claude Debussy, 1862-1918)

หนังสือที่กล่าวถึงความเชื่อมโยงของดนตรีและศิลปะอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกในประเทศไทย คือหนังสือ *แนะนำศิลปะสากล* โดย น. ณ ปากน้ำ (2511) หนังสือเป็นการรวบรวมงานเขียนบทความเชิงประวัติศาสตร์ศิลป์เกี่ยวกับกลุ่มลัทธิทางศิลปะและประวัติศิลปินคนสำคัญ ไปจนถึงถึงเรื่องความเข้าใจในศิลปะและสุนทรียศาสตร์ในรูปแบบของบทความขนาดสั้น ใช้ภาษาที่เข้าใจง่ายเหมือนการเล่าเรื่อง ซึ่งสามารถสร้างความเข้าใจแก่ผู้อ่านได้อย่างชัดเจน ในบทนำของหนังสือกล่าวถึงเสียงลม เสียงน้ำไหล เสียงนกร้อง ที่เกิดขึ้นเป็นจังหวะต่าง ๆ สอดสลับสัมพันธ์กันไปในธรรมชาติในขณะที่เรานั่งอยู่ริมลำธาร เสียงเหล่านี้คือดนตรีธรรมชาติที่มีความงามสมบูรณ์ด้วยสัญชาตญาณในการรับรู้ความงามของธรรมชาติที่ตามองเห็น แต่เสียงต่าง ๆ ในธรรมชาติเหล่านี้เป็นดนตรีที่ไม่มีความคงที่เกิดขึ้นและแตกดับไปตามกาลเวลา จนกระทั่งมนุษย์ได้ประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้น มีการประพันธ์และบันทึกความงามของเสียงไว้เช่นเดียวกับจิตรกรรมที่เคยทำหน้าที่บันทึกความงามธรรมชาติไว้ในภาพเขียน ธรรมชาติจึงเป็นจุดเชื่อมโยงระหว่างศาสตร์ทั้งสองนี้ กวี นักเขียน และศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) อย่าง อีมิล โซล่า (Emile Zola, 1840-1902) ได้ให้คำนิยามของศิลปะว่าเป็น *“ธรรมชาติที่ถูกมองโดยผ่านอารมณ์และความรู้สึก”* (Ward, 1978: 13) และ “ความจริง” ในธรรมชาติก็คือพื้นฐานของศาสตร์ทั้งสอง เช่นเดียวกับฟิสิกส์ที่ทำการศึกษาธรรมชาติในทางวิทยาศาสตร์ อันเป็นเรื่องของการสืบสวนเข้าไปหาธรรมชาติของความจริงเช่นเดียวกัน ศิลปิน คีตกวี

และนักฟิสิกส์ต่างมีความปรารถนาที่จะค้นหาชิ้นส่วนที่ประสานกันอย่างแนบแน่นของ “ความจริง” อันเป็นพื้นฐานที่มีร่วมกัน

ในดนตรี การโต้ตอบซึ่งกันและกันของดนตรีและจิตรกรรมกับธรรมชาติพบได้ในบทเพลง *นอคเทิร์น* (Nocturnes) (บทเพลงหรือดนตรีสำหรับยามค่ำคืน) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 253) ของโคลด เดอบุสซีที่ประพันธ์ขึ้นในปีคริสต์ศักราช 1899 บทประพันธ์ชิ้นนี้ประกอบด้วย 3 ท่อน (movement) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 240) โดยได้แรงบันดาลใจมาจากภาพเขียน *Nocturne in Black and Gold (The Falling Rocket)* ในปีคริสต์ศักราช 1875 ของจิตรกรอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์จิตรกรเชื้อสายอเมริกันที่ใช้ชีวิตการทำงานในอังกฤษและฝรั่งเศส

ภาพที่ 8 *James Abbott McNeill Whistler. Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket, 1875. Oil on panel. 23 3/4 × 18 3/8 inches (60.3 × 46.7 cm)*

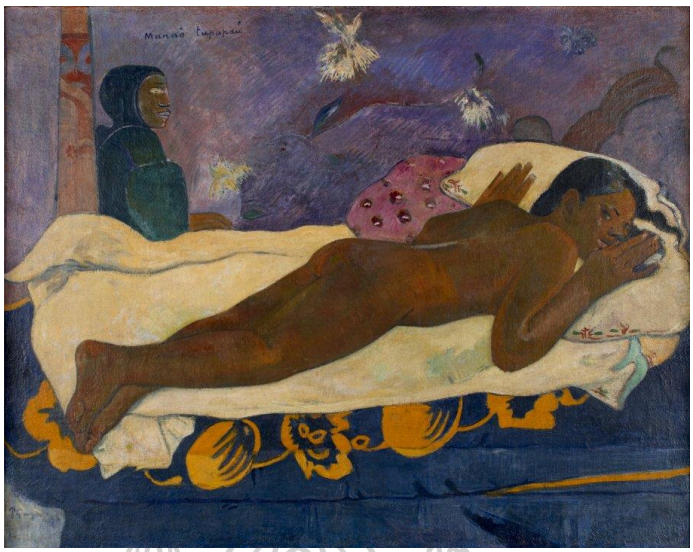
ที่มา: Detroit Institute of Arts (2020). “Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket.” (picture). Accessed June 16, 2020. Available from https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931.

น. ณ ปากน้ำ (2511 หน้า 392-393) ให้ความเห็นว่าเสียงในเพลง *นอคเทิร์น* ได้สร้างความรู้สึกและบรรยากาศที่แปลกใหม่ให้เกิดขึ้น ต่างกับดนตรีในศตวรรษก่อน แม้ว่าเพลงของริคาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner, 1813-1883) จะเป็นดนตรียุคโรแมนติก (Romantic Music) ซึ่งมีบรรยากาศและสีสันที่ตรึงใจผู้ฟัง แต่เพลงของเดอบุสซีกลับมีบรรยากาศยิ่งไปกว่านั้น เพราะได้นำเอาระบบเสียงที่แปลกใหม่เข้ามาใช้เพื่อสร้างบรรยากาศให้มีชีวิตชีวามากขึ้น เสียงต่าง ๆ เหล่านี้แท้จริงแล้วเป็นการจำลองเสียงของสิ่งที่มีอยู่ในธรรมชาติ แต่เนื่องจากแบบแผนของดนตรีในยุคนั้นยังติดแน่นอยู่กับทฤษฎีแบบคลาสสิคจึงยังไม่มีนักประพันธ์คนใดนำความคิดนี้มาใช้ เมื่อเดอบุสซีนำเสียงธรรมชาติจำลองเหล่านั้นมาผสมกับดนตรีอันเต็มไปด้วยเรื่องราวในจินตนาการจึงเกิดความมีชีวิตชีวาในบทเพลงมากยิ่งขึ้น นี่คือจุดเริ่มต้นของดนตรีอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) เพลงที่ไม่มีรูปทรงเด่นชัด แต่มุ่งเน้นความประทับใจและเร้าอารมณ์อย่างรุนแรงเช่นเดียวกับภาพเขียนอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) ในยุคแรก ของ โมเนต์ (Oscar-Claude Monet, 1840–1926) เรอนัวร์ (Pierre-Auguste Renoir, 1841-1919) ซีสลี่ (Alfred Sisley, 1839–1899) เดอกาส์ (Edgar Degas, 1834-1917) และวิสต์เลอร์

ภาพจิตรกรรมที่มีหัวเรื่องเกี่ยวกับกิจกรรมทางดนตรีสามารถพบเห็นได้อย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่อดีต เช่น ภาพเทวดานักดนตรีในเทพปกรณัมโดยจิตรกรรอสโซ ฟิโอเรนติโน (Rosso Fiorentino, 1494-1540) ภาพการเล่นดนตรีในชีวิตประจำวันของบุคคลสามัญในผลงานหลายชิ้นของโยฮันเนส เฟอร์เมร์ (Johannes Vermeer, 1632-1675) หรือภาพนักดนตรีในโรงแสดงบัลเลต์ของเดอกาส์ เป็นต้น ทว่าแนวคิดเกี่ยวกับดนตรีในงานจิตรกรรมที่เป็นมากกว่าภาพกิจกรรมทางดนตรีของบุคคลที่ถูกนำเสนอไว้บนผืนผ้าใบนั้นได้เริ่มปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนในผลงานของวิสต์เลอร์ ชื่อผลงานของเขาล้วนเป็นชื่อที่หยิบยืมมาจากเรื่องราวทางดนตรี เช่น *นอคเทิร์น* หรือ *Arrangement* (การเรียบเรียง) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 19) *Harmony* (การประสานเสียง) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 163) ในภาพวาดสะพานที่ชื่อ *Nocturne in Blue and Gold* และภาพมารดาของเขาที่ชื่อ *The Arrangement in Gray and Black No.1* ได้แสดงให้เห็นว่าเขาได้ให้ความสำคัญกับสี น้ำหนักของสี และเส้นต่าง ๆ องค์ประกอบการจัดวาง รวมถึงความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันของพื้นที่มากกว่าเรื่องราวหรือเนื้อหาที่ปรากฏในภาพ อาจเป็นไปได้ว่าวิสต์เลอร์ตั้งใจให้ผู้ชมงานได้เห็นถึงความขนานกันระหว่างผลงานจิตรกรรมกับการประพันธ์ดนตรี และความสัมพันธ์ที่แนบแน่นและลึกซึ้งระหว่างดนตรีกับงานทัศนศิลป์ (ไวท์ฟอร์ด, 2536 หน้า 88-120)

หลังจากนั้นเป็นต้นมาก็มีศิลปินจำนวนมากที่นำศัพท์ทางดนตรีมาใช้กับชื่อภาพ หรือพาดพิงถึงดนตรีในทางใดทางหนึ่ง ดังเช่นโอดิลอง เรอดอง (Odilon Redon, 1840-1916) ศิลปินชาวฝรั่งเศสในลัทธิสัญลักษณ์นิยม ซึ่งเรียกตัวเองว่าจิตรกรนักประสานเสียง หรือในผลงาน *The Scream* ของเอ็ดเวอร์ด มุงค์ (Edvard Munch, 1863-1944) ได้ถ่ายทอดการสะท้อนของเสียงที่โหยหวนเป็นจังหวะด้วยแถบสีแดงและเหลือง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของตาและหู ศิลปินฌอร์ช เซอราท์ (George Seurat, 1859-1891) ก็ได้ให้ความสนใจในเรื่องดนตรีและความสัมพันธ์ที่แนบแน่นของดนตรีกับงานจิตรกรรมเช่นกัน เช่น การรับรู้ที่เชื่อมต่อกันระหว่างสีเจ็ดสีของสเปกตรัมกับโน้ตเจ็ดตัวในช่วงคู่แปด (octave) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 258) และการค้นหาคุณสมบัติต่าง ๆ ด้านอารมณ์ของเส้นและสีที่สัมพันธ์กับความงามของดนตรี ในขณะที่ปอล โกแกง (Paul Gauguin, 1848-1903) มิได้ใช้เส้นและสีเพื่อบอกเล่าเรื่องราวบางอย่างเท่านั้น แต่ยังใช้เพื่อการแสดงความคิดและความรู้สึกของเขาออกมาในผลงาน ดังจะเห็นได้จากภาพ *Manao Tupapau (Spirit of Death Watching)* ซึ่งโกแกงได้แบ่งผลงานเป็นสองส่วน คือ ส่วนของเนื้อหาสาระของภาพในเรื่องของความกลัว กับส่วนของดนตรีในเส้นที่เป็นคลื่นกับการประสานกลมกลืนกันของสี โกแกงได้อธิบายภาพนี้ด้วยศัพท์ทางด้านดนตรี และอ้างอิงถึงเรื่องของการเรียบเรียงสี (Colour Orchestration) แนวคิดของโกแกงเกี่ยวกับงานจิตรกรรมได้ถูกอธิบายผ่านบทความที่เขาเขียนขึ้นระหว่างปีคริสต์ศักราช 1884 ถึง 1885 และได้ตีพิมพ์ครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1910 ในชื่อ *Synthetic Note* โดยเปรียบเทียบอ้างอิงถึงงานวรรณกรรมและดนตรีกับผลงานจิตรกรรม รวมถึงเรื่องของสีและตัวโน้ต ว่า

> ...สีเขียวที่อยู่ติดกันกับสีแดงไม่ได้ทำให้มองเห็นเป็นสีน้ำตาลแดงเหมือนกับการผสมสีทั้งสองเข้าด้วยกัน แต่ได้สร้างความชัดเจนขึ้นในน้ำหนักของสีทั้งสอง และถัดจากสีแดงก็คือสีเหลือง คุณจะได้ตัวโน้ตสามตัวที่ช่วยให้เกิดความสมบูรณ์ระหว่างกันและกันและช่วยเพิ่มความเข้มของสีเขียวให้มากยิ่งขึ้น... (Prather & Stuckey, 1989, p. 60)



ภาพที่ 9 *Paul Gauguin. Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching), 1892. oil on jute mounted on canvas. 28 3/4 x 36 3/8 inches (73.02 x 92.39 cm)*

ที่มา: Albright-Knox Art Gallery (2020). “Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching).” (picture). Accessed June 16, 2020. Available from https://www.albrightknox.org/artworks/19651-manaò-tupapaú-spirit-dead-watching.

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในช่วงก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 20 ได้มีความเชื่อมโยงระหว่างดนตรีและศิลปะแล้ว ศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ และโพสต์อิมเพรสชันนิสม์ (Post-Impressionism) เริ่มแลกเปลี่ยน ตอบโต้แนวคิดและแรงบันดาลใจซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและศิลปะผ่านผลงานจิตรกรรมที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัวโดยนำแรงบันดาลใจจากดนตรีมาใช้ในทางอัตวิสัย (subjectivity) ซึ่งเกี่ยวพันกับอารมณ์ความรู้สึก และความคิดเห็นส่วนบุคคลที่มีต่อภาวะทางดนตรี โดยถ่ายทอดผ่านสื่อศิลปะประเภทจิตรกรรมเป็นหลัก ด้วยเส้น สี น้ำหนัก และแสงเงาที่ไม่ยึดติดกับภาพประทับที่ตาเห็นอีกต่อไป

ทว่าดนตรียังคงแยกตัวไปจากสื่อทางวิจิตรศิลป์อื่น ๆ อย่างชัดเจน ไม่ต่างจากการแยกประเภทของสื่อศิลปะตะวันตกแบบเดิมในอดีต อันได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ดนตรี และบทกวี ส่วนปฏิบัติการทางพื้นที่ของศิลปะที่ได้แรงบันดาลใจจากดนตรีนั้นเกิดขึ้นจากมโนภาพและยังคงอยู่ในพื้นที่ลวงของภาพวาดแบบสองมิติ อย่างไรก็ตามมิติทางความคิดเกี่ยวกับดนตรีในฐานะสื่อศิลปะจะได้รับการพัฒนาต่อยอดอย่างชัดเจนในศตวรรษต่อมา

“ดนตรี” จิตวิญญาณของศิลปะนามธรรม : ดนตรีในงานศิลปะต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

วาซีลี คานดินสกี (Wassily Wassilyevich Kandinsky, 1866-1944)

อาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schönberg, 1874-1951)

ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 จิตรกรรมได้ละทิ้งหน้าที่ของการเลียนแบบธรรมชาติแบบเหมือนจริงดั่งตาเห็นไว้ให้กล้องถ่ายภาพแล้ว กล้องถ่ายภาพทำหน้าที่บันทึกภาพเหตุการณ์และบุคคลสำคัญ รวมถึงข้อมูลทางภาพและจดหมายเหตุของการสร้างสรรค์ของศิลปิน กักเก็บช่วงเวลาชั่วขณะอันงดงามของอดีตไว้บนภาพถ่าย จิตรกรรมเริ่มทำหน้าที่ค้นหาความจริงจากจิตวิญญาณของธรรมชาติด้วยการควบคุมรูปทรงเพื่อสร้างปริมาตรและทัศนมิติ ใช้ทิศทางของเส้นที่อิสระเพื่อสร้างความเลื่อนไหวของสีและอารมณ์ รวมถึงการเรียบเรียงระนาบสีเพื่อสร้างความหมายแฝงและบรรยากาศ ทัศนธาตุที่เรียบง่ายแต่ผันแปรได้หลากหลายที่สุดอย่างเส้น สี และรูปทรงเปิดทางให้ศิลปินหัวก้าวหน้าในศตวรรษต่อมาได้สัมผัสกับโลกแห่งนามธรรมที่ซ่อนเร้นอยู่ในธรรมชาติ ดนตรีได้ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมหนึ่งของวิธีการเหล่านี้

ศิลปินและนักทฤษฎีศิลป์ชาวรัสเซีย ผู้พำนักอยู่ในเมืองมิวนิค ประเทศเยอรมัน วาซีลี คานดินสกี เป็นศิลปินคนแรกที่เริ่มตั้งคำถามถึงความบริสุทธิ์ของศิลปะว่า ความบริสุทธิ์นั้นจะมีมากขึ้นได้หรือไม่หากทิ้งประเด็นของหัวเรื่องไปและอาศัยเพียงผลกระทบจากสีและรูปทรงเท่านั้น ในเมื่อสิ่งสำคัญในศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติ แต่เป็นการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านตัวเลือกของเส้น สี และรูปทรง เช่นเดียวกับดนตรีที่มีความไพเราะได้โดยปราศจากกลุ่มคำต่าง ๆ เป็นดนตรีภาพอันบริสุทธิ์ เป็นดนตรีแห่งสี คานดินสกีตั้งใจที่จะสร้างโลกใหม่ผ่านศิลปะอันบริสุทธิ์นี้ ในหนังสือ *Concerning the Spiritual in Art* (1912) คานดินสกีเน้นเรื่องผลกระทบทางจิตวิทยาของสีบริสุทธิ์โดยเทียบเคียงกับเสียงดนตรี เช่น วิธีที่สีแดงสามารถส่งผลต่อเราเหมือนเสียงของทรัมเป็ต การทดลองดนตรีสีของคานดินสกีถือเป็นจุดเริ่มต้นอย่างเป็นทางการของสิ่งที่รู้จักกันในฐานะ “ศิลปะนามธรรม”

อดีตนักศึกษาด้านกฎหมายและเศรษฐศาสตร์ ผู้ประทับใจในดนตรีของวากเนอร์และภาพกองฟางของโมเนต์ และเป็นหนึ่งในผู้ก่อตั้งกลุ่ม *คนขี่ม้าสีน้ำเงิน* (Der Blaue Reiter) ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญของลัทธิเอ็กซ์เพรสชันนิสม์ผู้นี้ได้ตีพิมพ์หนังสือ *Concerning the Spiritual in Art* เป็นครั้งแรกในช่วงปลายปีคริสต์ศักราช 1911 ซึ่งเป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางในหมู่นักอ่าน เพราะถูกตีพิมพ์ซ้ำอีกถึงสองครั้งในเวลาไม่ถึงหนึ่งปีและถูกแปลเป็นภาษาอังกฤษอย่างรวดเร็ว ทำให้ผลงานของ

คานดินสกีถูกกล่าวถึงไปทั่วยุโรปรวมถึงรัสเซียประเทศบ้านเกิดของคานดินสกี ในบทเกริ่นนำหนังสือโดยไมเคิล แซดเลอร์ (Michael T. H. Sadler) ผู้แปลหนังสือเป็นภาษาอังกฤษเป็นครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1914 ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์สีและผลของสีที่มีต่อผู้ชมผลงานของคานดินสกีว่า สีไม่ได้เป็นมูลฐานที่แท้จริงในงานศิลปะของคานดินสกี เพราะว่าถ้าเป็นอย่างนั้นแล้ว การใช้ความช่วยเหลือจากเครื่องมือและวิธีการเก็บข้อมูลทางวิทยาศาสตร์ก็จะสามารถอธิบายถึงความรู้สึกของผู้ชมที่มีต่อสีในภาพของคานดินสกีได้อย่างถูกต้องแม่นยำได้ ทว่าในความเป็นจริงแล้ววิธีการเหล่านั้นไม่มีทางทำได้เลย ในทางกลับกันหนังสือเล่มนี้ได้อธิบายส่วนอื่นนอกจากสีที่สำคัญอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจแนวคิดเรื่องการไม่แสดงออกซึ่งวัตถุใด ๆ (non-objective) หรือการไม่แสดงถึงรูปลักษณ์ใด ๆ (non-figurative) ที่กำลังก่อตัวขึ้นเป็นครั้งแรกในงานศิลปะ

ภาพที่ 10 *Wassily Kandinsky. Improvisation XIV, 1910. Oil on canvas. 74 x 125,5 cm*
ที่มา: Centre Pompidou (2020). “Improvisation XIV.” (picture). Accessed June 16, 2020. Available from https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cKxzXqo.

แนวคิดของคานดินสกีในหนังสือถูกนำเสนอโดยแบ่งเป็นสองภาค ภาคแรกเรียกว่า *เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทั่วไป* (About General Aesthetic) กล่าวถึงการปฏิวัติทางจิตวิญญาณในงานจิตรกรรมที่ปลดปล่อยให้ศิลปินสามารถแสดงภายใน (inner lives) ด้วยภาพที่ไม่นำเสนอวัตถุใด ๆ (non-material) และด้วยความเป็นนามธรรม เช่นเดียวกับนักดนตรีที่ไม่จำเป็นต้องพึ่งพาโลกแห่งวัตถุใด ๆ ในการประพันธ์ดนตรี ในภาคที่สองชื่อ *เกี่ยวกับจิตรกรรม* (About Painting) คานดินสกีอธิบายถึงจิตวิทยาของสี ภาษาแห่งรูปทรงและสี ทฤษฎี ภาระหน้าที่ต่าง ๆ ของศิลปิน รวมถึงบทสรุปที่

อธิบายภาพประกอบในหนังสือซึ่งอ้างอิงตามทฤษฎีของเขา แน่นอนว่าในหนังสือมีการกล่าวถึงนักประพันธ์อย่างลุดวิก ฟาน เบโทเฟน (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) ริคาร์ด วากเนอร์ โคลด เดอบุสซี และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก แต่เนื้อหาสาระสำคัญเป็นการกล่าวถึงอิทธิพลของดนตรีที่มีต่อจิตรกรรมในทางจิตวิญญาณ

ดนตรีถูกอ้างอิงถึงเป็นครั้งแรกในหน้าที่สองของหนังสือ ในบทนำของภาค *เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ทั่วไป* คานดินสกีกล่าวว่า

> ศิลปะที่แท้จริงจะเติมเต็มความประสงค์แห่งตนและหล่อเลี้ยงจิตวิญญาณ... ความสอดคล้อง (harmony) หรือแม้แต่ความขัดแย้ง (contrast) ของสภาวะอารมณ์ ไม่ควรเกิดขึ้นโดยผิวเผินอย่างไร้ค่า อันที่จริงแล้วความรู้สึกภายในที่แสดงออกผ่านรูปแบบของรูปทรงทางธรรมชาติในภาพนั้นสามารถเกิดขึ้นต่อผู้ชมได้อย่างลึกซึ้งและบริสุทธิ์ ผลงานศิลปะเช่นนี้จะปกป้องจิตวิญญาณจากความหยาบ เทียบ (tuning-key) ความรู้สึกนั้นไปสู่ระดับที่เหมาะสม เช่นเดียวกับการตั้งสายของเครื่องดนตรี (Kandinsky, 2015, p. 2)

สำหรับคำว่า “ความรู้สึกภายใน” ในที่นี้ คานดินสกีใช้คำว่า Stimmung ซึ่งเป็นคำที่แทบจะแปลไม่ได้ ใกล้เคียงกับสภาวะอารมณ์ที่มีต่อบางสิ่ง (sentiment) และใกล้เคียง กับความรู้สึก (feeling) ดังเช่นที่เกิดขึ้นในภาพทิวทัศน์ยามพลบค่ำหลาย ๆ ชิ้นของฌอง-แบปติสต์-กามิลล์ โกโรต์ (Jean-Baptiste-Camille Corot, 1796–1875) ซึ่งเต็มไปด้วย stimmung ที่งดงาม คานดินสกีใช้คำนี้เพื่อหมายความถึง เนื้อแท้แห่งจิตวิญญาณของธรรมชาติ (essential spirit of nature) นั่นเอง (Kandinsky, 2015, p. 2)

ภาคสอง *ภาคเกี่ยวกับจิตรกรรม* ในบท *การทำงานทางจิตวิทยาของสี* (The Psychological working of colour) มีการอธิบายถึง เสียงของสี (the sound of colours) อันสืบเนื่องจากทฤษฎีและปฏิบัติการต่าง ๆ ที่อุทิศให้แก่คำถามเกี่ยวกับการคู่ขนานกันของสี เสียง และตัวโน้ตต่าง ๆ เช่นการทดลองของฟราว อันโควสกี (Frau A. Sacharjin-Unkowsky) ในการอธิบายเสียงจากสีและสีจากเสียงในธรรมชาติ ที่สีสามารถได้ยินและเสียงสามารถมองเห็นได้ รวมถึงตารางสีจาก

ทฤษฎีของอเล็กซานเดอร์ สคริยาบิน (Alexander Scriabin, 1872-1915) นักประพันธ์ดนตรีชาวรัสเซีย พร้อมกับข้อสรุปที่ว่า

> พื้นที่แห่งจิตใจ (psychic sphere) คือทฤษฎีการเชื่อมโยงทางความรู้ (Theory of Association) ระหว่างปรัชญาและจิตวิทยา กล่าวคือ สีคือพลังที่ส่งอิทธิพลต่อจิตวิญญาณโดยตรง สีคือลิ่มเปียโน ตาคือค้อนเคาะสาย จิตคือเปียโนที่มีสายมากมาย ศิลปินคือมือที่กำลังเล่น ทำการสัมผัสกับลิ่มลิ่มเดียวหรือมากกว่านั้น เพื่อสร้างแรงสั่นสะเทือนไปยังจิต (Kandinsky, 2015, p. 25)

บท *ภาษาของรูปทรงและสี* (Language of form and colour) เน้นย้ำความสำคัญของสีซึ่งมีผลต่อจิตใจด้วยการอ้างอิงคำพูดของแฟร์ดีน็อง-วิกตอร์-เออแฌน เดอลาครัว (Ferdinand-Victor-Eugène Delacroix, 1798-1863) ที่ว่า “ทุกคนต่างรู้ว่า สีเหลือง สีส้ม และสีแดงบ่งบอกนัยยะทางความคิดเกี่ยวกับความรื่นเริงและความสมบูรณ์” โดยการทำงานของสีและรูปทรงในองค์ประกอบศิลป์อันบริสุทธิ์ (Pure artistic composition) ซึ่งประกอบด้วย 1) องค์ประกอบของภาพทั้งหมด กับ 2) การสรรค์สร้างของรูปทรงอันหลากหลาย ที่ดำรงอยู่ด้วยความสัมพันธ์แบบต่าง ๆ ตามแต่ละรูปทรงจะพึงมีต่อกัน ประกอบไปด้วยองค์ประกอบขนาดเล็กแบบต่าง ๆ ซึ่งอาจเป็นปฏิปักษ์ (antagonistic) ต่อกัน แต่ก็ก่อให้เกิดการสอดประสานกลมกลืนกันในองค์รวม องค์ประกอบขนาดเล็กเหล่านี้ต่างก็มีการแยกย่อยของความหมายภายใน (Inner Meaning) ในแบบต่าง ๆ ของตนเอง คานดินสกีท้าทายขนบด้วยการยกตัวอย่างอันชัดเจนขององค์ประกอบแบบนี้ไว้อย่างกล้าหาญ เพื่อแสดงให้ผู้อ่านเห็นถึงความเหมือนที่แตกต่างของงานจิตรกรรมชั้นครูสองชิ้นในเชิงอรรถไว้ดังนี้

> ตัวอย่างที่ดีคือภาพ Bathing Women ของปอล เซซาน (Paul Cézanne, 1839-1906) ซึ่งสร้างขึ้นจากรูปทรงสามเหลี่ยม อันเป็นโครงสร้างตามหลักปฏิบัติแบบโบราณที่กำลังถูกละเลย เนื่องจากการนำมาใช้ที่ต้องอยู่ในหลักการแบบสถาบันนั้นได้ทำให้โครงสร้างนี้ไร้ซึ่งชีวิต แต่เซซานได้มอบชีวิตใหม่ให้แก่มันอีกครั้ง เขาไม่ได้ใช้มันเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับกลุ่มรูปทรงในผลงาน แต่ใช้เพื่อจุดมุ่งหมายทางศิลปะอันบริสุทธิ์ เขาบิดเบือนรูปทรงมนุษย์ด้วยเหตุผลอันสมควรอย่างลงตัว ไม่เฉพาะแค่ว่า

> รูปทรงทั้งหมดนั้นจะต้องเป็นไปตามเส้นกรอบของรูปทรงสามเหลี่ยมเท่านั้น แต่แต่ละส่วนของแขนงจะต้องค่อย ๆ แคบลงจากด้านล่างสู่ด้านบน ในขณะที่ภาพ Holy Family ของราฟาเอล (Raphael, 1483-1520) คือตัวอย่างขององค์ประกอบแบบสามเหลี่ยมที่ถูกใช้เพียงเพื่อสร้างความกลมกลืนให้กับกลุ่มรูปทรง และไร้ซึ่งแรงกระตุ้นอันลึกลับใด ๆ (Kandinsky, 2015, p. 31)

การจัดวางองค์ประกอบในผลงานที่มีโครงสร้างซับซ้อน คานดินสกีมักใช้ชื่อผลงานว่า *การประพันธ์* (composition) ส่วนผลงานที่แสดงออกอย่างฉับพลันโดยสัญชาตญาณจะใช้ชื่อผลงานว่า *การด้นสด* (improvisation) เป็นการนำคำศัพท์ทางดนตรีมาใช้เพื่อขยายขอบเขตของงานจิตรกรรมซึ่งเป็นวิธีการเดียวกับวิสต์เลอร์ และเพื่อแสดงออกถึงความเป็นดนตรีภาพอันบริสุทธิ์

หนังสือเล่มนี้คือบทพิสูจน์ทั้งในทางทฤษฎีและในทางปฏิบัติที่ชี้ให้เห็นว่า ดนตรีเป็นส่วนสำคัญกับการกำเนิดของศิลปะนามธรรม ดนตรีแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ และดนตรีคือความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติในตัวเอง “เสียงดนตรี (music sound) ไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอก แต่เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณของศิลปินเอง” (Kandinsky, 2015, p. 19) แม้จะเป็นผลงานทางทฤษฎีศิลป์ที่มีความซับซ้อนด้วยการมองผ่านมุมมองทางดนตรีซึ่งไม่สามารถมองเห็นและจับต้องได้ แต่อย่างไรก็ตามหนังสือเล่มนี้ได้กลายมาเป็นเสาหลักทางความคิดของศิลปะนามธรรมในทางทฤษฎีที่สำคัญอีกเล่มหนึ่งในเวลาต่อมา

ขณะเดียวกันในแวดวงทางดนตรี แนวคิดเกี่ยวกับความเป็นนามธรรมของธรรมชาติที่ถ่ายทอดผ่านดนตรี และความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติของดนตรีได้ปรากฏขึ้นอย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกในผลงานดนตรีของอาร์โนลด์ เชินแบร์กนักประพันธ์ดนตรีและจิตรกรกลุ่มเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ชาวออสเตรีย ซึ่งเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างสำคัญที่สามารถขยายความถึงภาวะนามธรรมนี้ได้ แนวคิดเรื่องดนตรีกับพื้นที่ทางสังคมได้ถูกนำมาใช้อย่างชัดเจนเป็นครั้งแรกผ่านความไร้รูปร่างและไร้กุญแจเสียง (atonal) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 21) เป็นการนำมาใช้เพื่ออธิบายสภาวะคุกรุ่นในสังคมก่อนสงครามโลก ซึ่งสามารถอธิบายความเป็นจริงได้ยิ่งกว่าความเป็นจริง และเป็นอีกครั้งที่ความแปลก (unusual) แตกต่าง (different) และไม่คุ้นชิน (Unfamiliar) ถูกปฏิเสธจากสังคม นี่คือการก่อร่างของดนตรีที่มุ่งปฏิเสธสถานะอันคับแคบของความบันเทิงเฉพาะชนชั้น สู่การยืนยันตัวตนในฐานะศิลปะวิทยาการที่ต้องการความรู้ความสามารถเฉพาะทาง

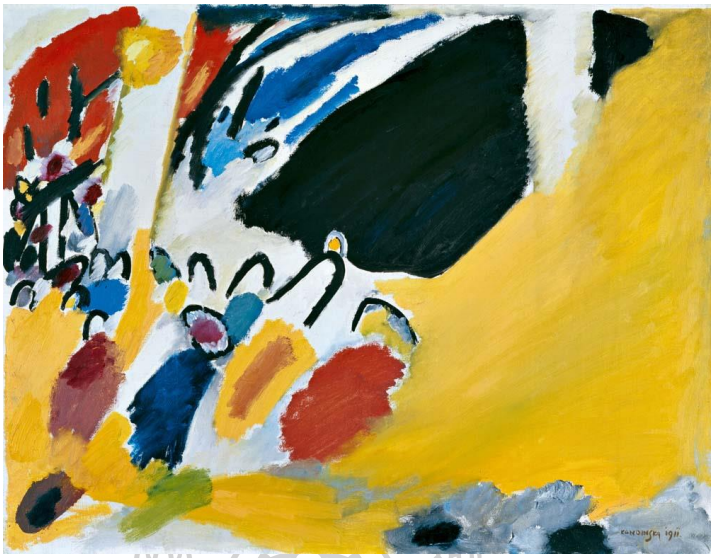
ในบทความของ อติภพ ภัทรเดชไพศาล (2564) เรื่อง *อาร์โนลด์ เชินแบร์ก กับการรับรู้ดนตรีตะวันตกในฐานะ serious music* ในนิตยสารสารคดี ฉบับวันที่ 25 เดือนมีนาคม ปีพุทธศักราช 2558 เขียนไว้ว่า เหตุการณ์เริ่มต้นด้วยความวุ่นวายในการแสดงสดครั้งสำคัญของประวัติศาสตร์ดนตรีสมัยใหม่ ที่ภายหลังถูกเรียกว่า *Skandalkonzert* หรือ scandal concert ในเดือนมีนาคม ปีคริสต์ศักราช 1913 ณ กรุงเวียนนา อันเป็นปฏิกิริยาต่อต้านของกลุ่มผู้อุปถัมภ์ชนชั้นกลาง เพื่อปกป้องวัฒนธรรมของตนจากกลุ่มศิลปินที่ให้ความสำคัญกับดนตรีในฐานะปฏิบัติการการทดลองเชิงวิชาการ นำไปสู่การจัดตั้งสมาคมแสดงดนตรีส่วนบุคคล (Verein für musikalische Privataufführungen) ของเชินแบร์ก ที่ทั้งความแปลกแยกในการแสดงออกและเชื้อชาติของสมาชิกในกลุ่มโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผู้ที่เป็นชาวยิวอย่างเชินแบร์กได้กลายมาเป็นสาเหตุให้พรรคนาซีออกประกาศให้ผลงานของนักแต่งเพลงกลุ่มนี้เป็นดนตรีเสื่อมทราม (degenerate music) และนำไปสู่การลี้ภัยไปยังสหรัฐอเมริกาของเชินแบร์กในปีคริสต์ศักราช 1933

ภาพที่ 11 *ภาพล้อเลียน Skandalkonzert ใน Die Zeit ฉบับวันที่ 6 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1913*

ที่มา: C.G. (2020). “The Skandalkonzert of 1913, or the most Viennese fight of all time.” (picture). Accessed June 23, 2020. Available from https://secretvienna.org/the-skandalkonzert-of-1913-or-the-most-viennese-fight-of-all-time/.

ทัศนธาตุสำคัญที่เชื่อมโยงกันจนก่อให้เกิดความเป็นนามธรรมทั้งในโลกศิลปะและดนตรีของคานดินสกี และเชินแบร์กก็คือ “สี” ในอุปรากร *Die glückliche Hand* (1919-1913) ของเชินแบร์กมีการออกแบบระดับของแสงสี (Colour-crescendo) บนเวที โดยในภาพร่างเบื้องต้น เชินแบร์กระบุอย่างชัดเจนถึงการเปลี่ยนแปลงของสีว่าจะเป็นไปอย่างไรในดนตรีแต่ละห้อง ณ ช่วงเวลานั้น ๆ โดยเชื่อมโยงกับฉากการหายตัวไปของตัวละครบนเวที พายุแห่งสี (storm of colours) ใน *Die glückliche Hand* นี้ นับได้ว่าเป็นนวัตกรรมการสร้างสรรค์ทางศิลปะการดนตรีอย่างแท้จริง สอดคล้องไปกับบทละครทดลองทางความคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์บนเวที ทั้งการเคลื่อนไหว แสง สี และเสียงร้อง

ส่วนการแสดงดนตรีของคานดินสกีเรื่อง *Yellow Sound (Der Gelb Klang)* ในปีคริสต์ศักราช 1912 เป็นพัฒนาการเชิงปฏิบัติการจากแนวคิดทางทฤษฎีใน *Concerning the Spiritual in Art* ไปสู่การเชื่อมโยงศาสตร์การละคร ดนตรี และศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน เสียงร้อง (sound of human voice) ในผลงานถูกใช้อย่างบริสุทธิ์เพื่อเจตจำนงแห่งตนเอง ปราศจากการถูกทำให้เกิดความคลุมเครือด้วยคำพูดหรือความหมายของคำศัพท์ต่าง ๆ เพื่อสื่อไปถึงความรู้สึกภายในของผู้ชมโดยตรง ส่วนชื่อผลงาน *Yellow Sound* นั้นคือนัยยะอันเปิดเผยถึงภาวะซินเนสธีเซีย (Synesthesia) ปรากฏการณ์การรับรู้ข้ามผัสสะ เสียงและสี การได้ยินและการมองเห็น การเห็นสีผ่านการได้ยินหรือกลับด้านกัน ซึ่งในศตวรรษที่ 20 การสร้างสรรค์ทางศิลปะที่เกี่ยวข้องกับความการสอดประสานกันของเสียงและสีจึงนับเป็นหนึ่งในความท้าทายอย่างยิ่งที่จะทำให้ประสบการณ์ภายนอกอย่างงานศิลปะซึ่งผู้ชมแต่ละคนต่างมีความเป็นปัจเจกในการรับรู้ สามารถก่อให้เกิดผลต่อความรู้สึกภายในได้



ภาพที่ 12 *Wassily Kandinsky. Impression III (Concert). 1911. Oil on canvas. 30.5 × 39.4"* (77.5 × 100.0 cm)

ที่มา: Museum of Modern Art (2020a). “Inventing Abstraction, 1910–1925: Impression III (Concert).” (picture). Accessed June 23, 2020A. Available from https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/?work=3.

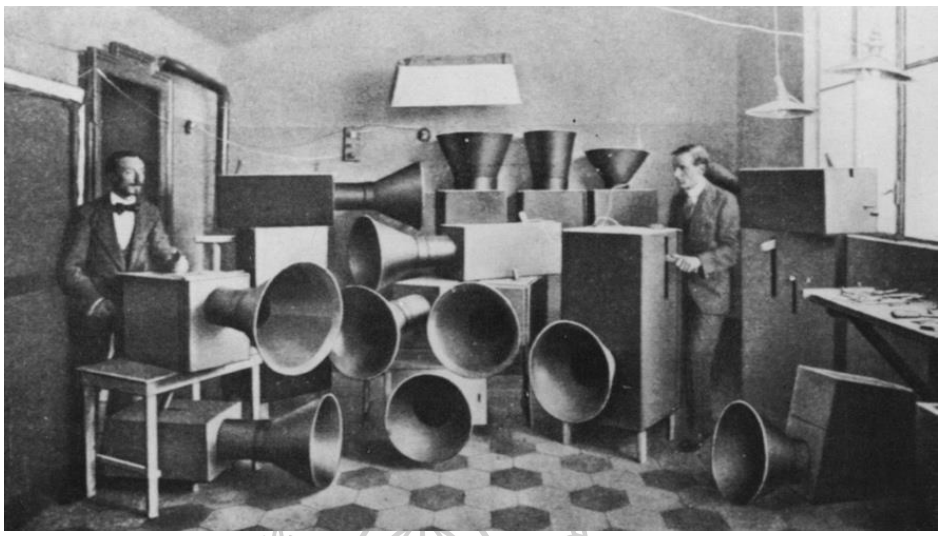
ผลงานของคานดินสกีและเชินแบร์กได้ทำให้ดนตรีกลายมาเป็นส่วนสำคัญกับการก่อกำเนิดศิลปะนามธรรม จากแนวคิดที่เชื่อว่าดนตรีนั้นมุ่งแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ และดนตรีคือความเป็นนามธรรมโดยธรรมชาติในตัวเอง และเสียงดนตรีนั้นไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอกแต่เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณ รวมถึงแนวคิดทางดนตรีอันเข้มข้น (intense) ประกอบกับความมุ่งมั่น กล้าที่จะทดลองใช้พื้นที่บนเวทีดนตรีเพื่อการแสดงออก ทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อการสื่อสารความคิดสู่สาธารณะชนผ่านงานแสดงศิลปะ ที่ผลงานจะไม่เป็นเพียงภาพระนาบสองมิติบนฝาผนังสีขาวอีกต่อไป

เสียงรบกวน (noise) ดนตรีของสังคมสมัยใหม่ และปฏิบัติการทางศิลปะในพื้นที่สาธารณะ : ดนตรีในงานศิลปะต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20

ลุยจิ รุซโซโล (Luigi Russolo, 1885-1947) และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ (Futurism)

แนวคิดการใช้เสียงร้องของคานดินสกีใน *Yellow Sound* มีความคล้ายคลึงกับแนวคิดของลุยจิ รุซโซโล ในประกาศเจตนารมณ์ *Art of Noise* ในปีคริสต์ศักราช 1913 ที่มุ่งสร้างความเป็นไปได้ให้กับ “เสียงทุกเสียงจากปากของ มนุษย์ ที่นอกเหนือไปจากการพูดและการร้องเพลง ล้วนสามารถเป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีแห่งอนาคต (music of the future)” (Vergo, 2010, p. 150)

ความไร้ซึ่งความหมายของเสียงมนุษย์ที่เปล่งออกมามีความหมายโดยตรงกับภาวะอารมณ์ของจิตวิญญาณโดยพื้นฐาน เช่นเดียวกันกับพิธีกรรมโบราณในยุคบรรพกาล ก่อนที่เครื่องดนตรีจะถือกำเนิด ก่อนที่บทสวดจะถูกแต่งขึ้น แนวคิดนี้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับผลงานจิตรกรรมของรุซโซโล ชื่อ *Music* ในปีคริสต์ศักราช 1911 ที่แสนซื่อตรงตั้งแต่ชื่อผลงาน ภาพนักดนตรีที่ปรากฏแถบสีไล่น้ำหนักตามแนวโค้งสีน้ำเงิน มือของนักดนตรีบนลิ่มเปียโน (หรือออร์แกนก็ตาม) ที่ถูกเขียนซ้ำ เป็นไปตามแนวทางของจิตรกรรมแบบฟิวเจอริสม์รวมถึงภาพหน้าบุคคล (ผู้ฟัง) สีแดง เขียว และเหลืองที่ห้อมล้อมนักดนตรี เทียบไม่ได้เลยกับแนวคิดอันเข้มข้นเกี่ยวกับชีวิตสมัยใหม่ เครื่องจักร เสียงรบกวน และความวุ่นวายของเมืองใหญ่แบบฟิวเจอริสม์ที่ได้พอกพูนความสมบูรณ์ทางดนตรีให้กับรุซโซโล นำไปสู่การวิจัยเกี่ยวกับประสิทธิภาพของพื้นที่ที่มีต่อเสียง ต่อเนื่องไปถึงการสร้างเครื่องดนตรีที่เรียกว่า *Intonarumori* (noise intoners) ร่วมกับเพื่อนศิลปิน อูโก้ เปียตติ (Ugo Piatti, 1888-1953) ผู้เขียนแบบ *Intonarumori* รวมถึงประกาศเจตนารมณ์ Art of Noise ของรุซโซโลในปีคริสต์ศักราช 1913



ภาพที่ 13 *Luigi Russolo และ Ugo Piatti กับประติมากรรมเสียง Intonarumori ในปีคริสต์ศักราช 1913*
ที่มา: Obelisk Art History (2020). "Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori." (picture). Accessed July 2, 2020. Available from https://arthistoryproject.com/artists/luigi-russolo/luigi-russolo-ugo-piatti-and-the-intonarumori/

นับตั้งแต่ปีคริสต์ศักราช 1909 เป็นต้นมา ศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์ได้เริ่มใช้สื่อประเภทต่าง ๆ ทดลองกับความเป็นไปได้ใหม่ ๆ เพื่อการประกาศเจตนารมณ์ของกลุ่ม เห็นได้ชัดจากการการใช้สื่อสิ่งพิมพ์อย่างหนังสือพิมพ์เป็นพื้นที่ในการเผยแพร่ความคิดและอุดมการณ์ไปสู่สาธารณะชนอย่างจงใจโดนฟิลลิปโป ทอมมาโซ มาริเนตติ (Filippo Tommaso Emilio Marinetti, 1876-1944) นักเขียนและกวี ผู้นำของกลุ่ม นอกจากนั้นในปีคริสต์ศักราช 1914 ยังมีการตีพิมพ์วารสารของกลุ่มโดยหน้าปกเป็นกวีเสียง "ZANG TUMB TUMB" โดยมาริเนตติไปจนถึงการใช้พื้นที่สารารณะอย่างโรงละคร และศาลาประชาคมเป็นศูนย์กลางในการดำเนินกิจกรรมของกลุ่ม จากการศึกษาชิ้นสำคัญของไมเคิล เคอร์บี (Michael Kirby) เรื่อง *Futurist Performance* ชี้ให้เห็นว่า

> บทบาทสำคัญอยู่ที่การแสดงที่มีชื่อเสียงในทางลบอย่าง serate ที่ถูกใช้เพื่อการโฆษณาชวนเชื่อให้กับแนวคิดของฟิวเจอริสม์ ในทางวรรณกรรมแล้ว serate หมายถึง "เวลาตอนเย็น" หรือ "เหตุการณ์" หรือ "ปรากฏการณ์ที่ไม่ได้จงใจ" (happening) ซึ่งให้คำจำกัดความการแสดงที่มีลักษณะแบบอนาธิปไตยของกลุ่มได้เป็นอย่างดี การ

แสดงมักจะประกอบด้วย การอ่านกวี การประกาศเจตนารมณ์ (Vergo, 2010, pp. 255-256)

ซึ่งตามมาด้วยการสบประมาท จาบจ้วง การปะทะกันระหว่างผู้ชมและศิลปิน จนสุดท้าย *serate* มักจบด้วยการระงับเหตุโดยตำรวจ (Vergo, 2010, p. 256) ภาพการ์ตูนโดยบ็อคซิโอนิ (Umberto Boccioni, 1882-1916) ในปีคริสต์ศักราช 1911 ได้บันทึกภาพบรรยากาศของ *serate* ที่มีทั้งกลุ่มนักดนตรีเครื่องเป่าทองเหลือง เครื่องเคาะ และเครื่องสายบรรเลงไปพร้อมกับการร่ายบทกวีของมาริเนตติ ด้านหลังเป็นงานจิตรกรรมแบบฟิวเจอริสม์ พื้นที่การจัดแสดงที่มุ่งออกจากพิพิธภัณฑ์และแกลลอรีศิลปะนี้มุ่งนำเสนอ “ผัสสะการรับรู้อันเป็นพลวัติ” (the dynamic sensation) ตามเจตนารมณ์ของกลุ่ม แม้ว่าตอนสุดท้ายงานจิตกรรมจะกลายเป็นโล่กำบังข้าวของที่ผู้ชมขว้างปาขึ้นมาบนเวทีก็ตาม

ภาพที่ 14 *Umberto Boccioni. Una serata futurista, 1911.*

ที่มา: Milano città stato (2020). “La prima SERATA FUTURISTA a Milano fu un caos pazzesco.” (picture). Accessed July 3, 2020. Available from https://www.milanocittastato.it/featured/la-serata-futurista-milano-fu-un-caos-pazzesco/.

ผลจากการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมืองไปสู่โลกอุตสาหกรรมสมัยใหม่ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ดนตรีและศิลปะเริ่มเคลื่อนตัวเข้าหาสังคมมากขึ้น ทั้งหมดนี้นับเป็นครั้งแรกที่ลุยจิ รุซโซโล และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์จงใจใช้เสียงดนตรีแบบใหม่และสื่อ

หลากหลายประเภทเพื่อสื่อสารและนำเสนอแนวคิดไปสู่มวลชนด้วยวิธีการทุกอย่างที่เป็นไปได้มากกว่าตัวชิ้นงานศิลปะเอง พื้นที่ของการปฏิบัติการจึงกลายเป็นพื้นที่ทางสังคมมากกว่าจะเป็นเพียงสตูดิโอของศิลปินอย่างเช่นในอดีต ความมุ่งหวังของฟิวเจอริสม์ก็คือการโอบกอดเอาทุกแง่มุมของชีวิตและศิลปะเข้าไว้ด้วยกัน ไม่เพียงแค่บทกวี จิตรกรรม ประติมากรรม แต่เป็นทุก ๆ อย่างตั้งแต่ แฟชั่น การแต่งกาย ภาพถ่าย ภาพยนตร์ รวมถึงบทเพลง

ภาพที่ 15 *Filippo Tommaso Marinetti. Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà, 1914. Book with letterpress. 8 1/16 x 5 5/16" (20.4 x 13.5 cm)*

ที่มา: Museum of Modern Art (2020b). “Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà.” (picture). Accessed July 3, 2020. Available from https://www.moma.org/collection/works/31450?artist_id=3771&page=1&sov_referrer=artist

สรุปผลการศึกษาในส่วนที่หนึ่ง

ผลการศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่า ความเชื่อมโยงของดนตรีกับการแสดงออกทางศิลปะในผลงานศิลปะตะวันตกกระแสหนึ่งในช่วงคริสต์วรรษที่ 20 เริ่มต้นจากการแสดงออกถึงความพิถีพิถันในการนำเสนอแนวคิดทางดนตรีที่สามารถแปลความถอดรูปดนตรีที่มีความ

เฉพาะเจาะจงออกมาด้วยภาษาทางจิตรกรรมได้ทั้งทางทฤษฎีบทและในทางปฏิบัติผ่านผลงานจิตรกรรม ต่อมาการให้ความสำคัญต่อพื้นที่จริงเริ่มปรากฏชัดเจนในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ในผลงานของคานดินสกีที่พัฒนาแนวคิดทางทฤษฎีใน *Concerning the Spiritual in Art* ไปสู่การปฏิบัติ จากการทำงานบนพื้นที่ลวงสองมิติในงานจิตรกรรม คานดินสกีเริ่มเชื่อมโยงศาสตร์การละคร ดนตรี และศิลปะเข้าด้วยกัน

ในขณะเดียวกัน การใช้ดนตรีในฐานะเครื่องมือสื่อสารความคิดเช่นเดียวกับสื่อศิลปะประเภทอื่น ๆ ก็ได้เริ่มปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมด้วยรูปแบบอันเป็นขบถต่อขนบเดิมในผลงานของเชินแบร์ก โดยใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งในโรงอุปรากรสาธารณะและสมาคมส่วนบุคคล แม้ผลงานจะไม่ได้รับการยอมรับเพราะความแตกต่างทางความคิดในช่วงเวลานั้นก็ตาม แต่ก็ได้กลายมาเป็นโครงสร้างสำคัญของแวดวงดนตรีทดลองทางวิชาการในสมัยต่อมา

อีกปรากฏการณ์สำคัญทางดนตรีและศิลปะก็คือกิจกรรมของกลุ่มฟิวเจอริสม์ และผลงานของลุยจิ รุซโซโล การทำงานร่วมกันของกลุ่มศิลปินถ่ายทอดภาพความเปลี่ยนแปลงในสังคมอุตสาหกรรมสมัยใหม่ด้วยประติมากรรมเสียงขนาดใหญ่ นำเสนอข้อโต้แย้งเกี่ยวกับการได้ยินเสียงและความคุ้นชินที่มีต่อพลังงาน ความเร็ว และเสียงในสังคมเมืองแบบอุตสาหกรรม มุ่งนำเสนออุดมการณ์ทางความคิดทั้งด้านศิลปะ สังคม และการเมืองผ่านบทกวี จิตรกรรม ประติมากรรม แฟชั่น การแต่งกาย ภาพถ่าย ภาพยนตร์ และบทเพลงไปสู่สาธารณะชนอย่างจงใจ แนวคิดนี้นำไปสู่การสร้างเครื่องดนตรีแบบใหม่ของลุยจิ รุซโซโลเพื่อเข้าไปแทนที่วงออร์เคสตราที่มีข้อจำกัดทางท่วงทำนองผ่านเสียงรบกวน ซึ่งได้กลายมาเป็นรากฐานทางความคิดของงานศิลปะเสียงในปัจจุบัน

ดนตรีและศิลปะสร้างแรงบันดาลใจแก่กันและกันมานับทศวรรษ ณ ตอนนี้ดนตรีในงานศิลปะได้ขยับตัวออกจากรูปแบบทางศิลปะตามขนบเดิมไปแล้ว เสียงและบทเพลงต่าง ๆ ไม่ได้ถูกนำเสนอผ่านรูปทรง เส้น สี น้ำหนัก และแสงเงาอีกต่อไป เสียงทุกเสียงต่างมีความหมายในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะอีกต่อไป เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความงามเพียงอย่างเดียว ทั้งดนตรีและศิลปะอุดมไปด้วยภาวะทางอารมณ์ความรู้สึก เนื้อหา เรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับสังคม และที่แน่นอนที่สุดคือการสะท้อนความคิดออกมาในผลงาน ทั้งหมดเกิดขึ้นเพื่อความก้าวหน้า เพื่อต่อสู้กับแบบแผนดั้งเดิมที่เหล่าศิลปินมองว่าเป็นเครื่องพันธนาการทั้งทางความคิดและการปฏิบัติ แม้ว่าพัฒนาการขององค์ความรู้ทั้งหมดย่อมต้องเรียนรู้และก่อตัวขึ้นมาจากอดีตก็ตาม

ตารางที่ 1 แสดงผลสรุปแนวคิดและวิธีแสดงออกของศิลปินที่เกี่ยวข้องโดยมีจิตรกรรมและดนตรีเป็นจุดร่วมของการสร้างสรรค์

ช่วงเวลา	ศิลปินหรือกลุ่มความเคลื่อนไหวทางศิลปะ	แนวคิด	พื้นที่การแสดงออกและวิธีการนำเสนอ
ก่อนปีคริสต์ศักราช 1900	เจมส์ แอบบอตต์ แม็คนิล วิสต์เลอร์ ปอล โกแกง และ โคลด เดอบุซซี	แลกเปลี่ยน ตอบโต้แนวคิดและแรงบันดาลซึ่งกันและกันระหว่างดนตรีและศิลปะ เพื่อนำเสนอความจริงที่มากกว่าสิ่งที่ตามองเห็น	จิตรกรรม ทัศนธาตุทางศิลปะและองค์ประกอบศิลป์บนพื้นที่ระนาบสองมิติ
ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20	วาซีลี คานดินสกี และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก	ดนตรีเป็นส่วนสำคัญกับการกำเนิดศิลปะนามธรรม เพราะเสียงดนตรีนั้นแสดงความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ	จิตรกรรม ทัศนธาตุทางศิลปะ องค์ประกอบศิลป์บนพื้นระนาบสองมิติแสงสี และการแสดงดนตรีสดในพื้นที่จริง
ต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20	ลุยจิ รุซโซโล่ และศิลปินกลุ่มฟิวเจอริสม์	ดนตรีและศิลปะเคลื่อนตัวเข้าหาสังคม เพื่อตั้งข้อสังเกตุกับความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสังคม	จิตรกรรม ดนตรี เสียงรบกวน ประกาศเจตนารมณ์ และสื่อหลากหลายประเภทเพื่อสื่อสารแนวคิดสู่มวลชนในพื้นที่สาธารณะของสังคมเมืองสมัยใหม่

ผลการศึกษาที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

แนวคิดของวาซีลี คานดินสกี และอาร์โนลด์ เชินแบร์ก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความขนานกันของดนตรีและศิลปะคือถูกนำมาใช้ในผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องผลงานที่แสดงออกถึงความสอดคล้อง (harmony) หรือแม้แต่ความขัดแย้ง (contrast) ที่สร้างสภาวะอารมณ์ และ “ความรู้สึกภายใน” ต่อผู้ชมผลงาน

ส่วนที่สำคัญอย่างยิ่งคือแนวคิดเรื่อง เสียงของสี (the sound of colours) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการทำงานทางจิตวิทยาของสี โดยในผลงานสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัยชุดสุดท้ายของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ที่ได้ตอบคำถามเกี่ยวกับการคู่ขนานกันของสี เสียง และตัวโน้ตต่าง ๆ ผ่านผลงานศิลปะติดตั้งบนพื้นที่เฉพาะ โดยสร้างพื้นที่แห่งจิตใจ (psychic sphere) จากแรงบันดาลใจจากเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา เพื่อเน้นย้ำถึงความสำคัญที่ว่า สีและเสียงคือพลังที่ส่งอิทธิพลต่อจิตวิญญาณโดยตรง และเสียงดนตรีนั้นไม่เคยที่จะอธิบายโลกภายนอก แต่เป็นการแสดงออกของ

ความรู้สึกภายในจิตวิญญาณของศิลปินผ่านผลงานสร้างสรรค์เพื่อให้ผู้ชมได้สัมผัสและค้นพบสิ่งใหม่จากประสบการณ์ทางศิลปะของตนเอง เป็นการต่อยอดองค์ความรู้เรื่อง ระดับของแสงสี (Colour-crescendo) บนพื้นที่ทางศิลปะจากอุปรากร *Die glückliche Hand* ของเชินแบร์ก และการใช้แสงสีหลักเพียงหนึ่งสีของคานดินสกีในแสดงดนตรีเรื่อง *Yellow Sound (Der Gelb Klang)* เพื่อสื่อถึงความรู้สึกทางจิตวิญญาณของพื้นที่ในจินตนาการ จากบริบททางศิลปะและวัฒนธรรมที่แตกต่างโดยมีเสียงเปี๊ยะและพื้นที่ทางพระพุทธศาสนาแบบล้านนาที่จะกล่าวถึงโดยละเอียดในบทต่อไป

2.2.2 ผลงานศิลปะและดนตรีที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดทางพุทธศาสนาหลังปีคริสต์ศักราช 1950

การศึกษาในส่วนนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงถึงความสำคัญปรัชญาทางพระพุทธศานาที่ส่งอิทธิพลต่องการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน 2 ท่านได้แก่ จอห์น เคจ (John Cage, 1912-1992) และ โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก (Robert Rauschenberg, 1925-1008) กับแนวคิดเรื่อง “ความปรุโปร่ง” ที่มีส่วนทำให้ผลงาน *4’33”* มีความหมายในเชิงปรัชญาเช่นเดียวกับ “ความเงียบ” ในผลงาน แนวคิดเรื่อง “ความปรุโปร่ง” นี้เริ่มต้นจากรูปแบบเชิงนามธรรมในงานศิลปะแบบคิวบิสม์ และถูกใช้อย่างเป็นรูปธรรมในงานสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ ซึ่งได้รับการนำกลับมาใช้อีกครั้งโดยจอห์น เคจ ผ่านการวิเคราะห์ผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ในปีคริสต์ศักราช 1951 ของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก และการสร้างสรรค์ผลงาน *4’33”* ของตนเอง

วิธีการศึกษาทำโดยการศึกษาเอกสาร ประวัติของผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* บทสัมภาษณ์และบันทึกการบรรยายของเคจ เพื่อวิเคราะห์ถึงที่มาของแนวคิดอันสำคัญของเคจและเราส์เชนเบิร์กที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์อันแนบแน่นระหว่างดนตรีและศิลปะ ที่เกิดจากการแลกเปลี่ยน ตอบโต้ทางแนวคิด และการแสดงออกทั้งทางปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น

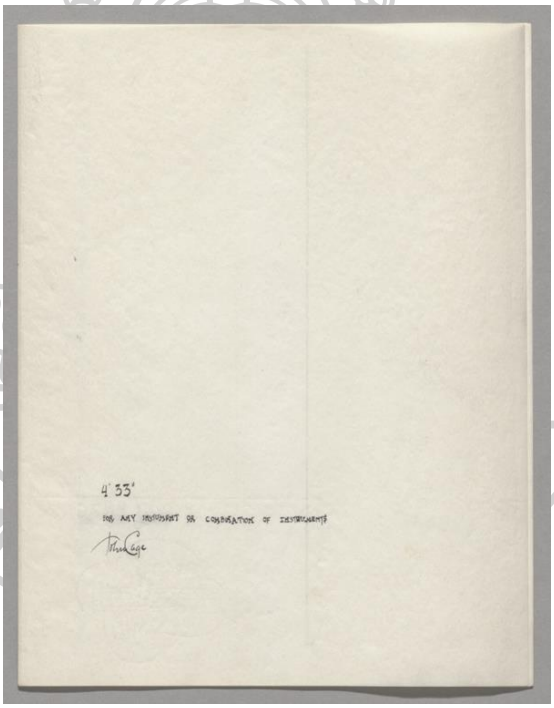
จอห์น เคจ

แม้ว่าผลงาน *4'33"* (1952) ของจอห์น เคจจะสร้างความโกรธเคืองให้กับผู้ฟังในการแสดงต่อหน้าสาธารณะชนครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 ก็ตาม แต่ปัจจุบันเรากลับสามารถสืบค้นหาหนังสือ บทความทางวิชาการ ประวัติ บทวิเคราะห์เชิงปรัชญาของผลงาน *4'33"* ได้อย่างมากมาย นั่นเพราะนี่คือผลงานสร้างสรรค์ทางดนตรีที่มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางความคิดทั้งในโลกของดนตรีและโลกศิลปะสมัยใหม่ มีชื่อเสียงที่สุด และสร้างข้อถกเถียงได้มากที่สุดชิ้นหนึ่ง ผู้สร้างสรรค์มุ่งศึกษาและวิเคราะห์ถึงปัจจัยสำคัญด้านต่าง ๆ ที่ทำให้ผลงานชิ้นสำคัญชิ้นนี้เกิดขึ้น

แน่นอนว่า *4'33"* ย่อมเกิดจากองค์ประกอบที่หลากหลายในประสบการณ์ชีวิตและการทำงานที่ผ่านมาของเคจ หลักฐานระบุว่าหนึ่งในนั้นก็คือการได้ชมผลงานจิตรกรรม *ไวท์เพ้นติ้ง (White Paintings)* (1951) ของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก ศิลปินผู้มุ่งท้าทายกับขนบทางศิลปะ ก้าวข้ามสุนทรียะแบบเดิมด้วยสื่อที่หลากหลาย เพื่อเป็นสะพานเชื่อมโยงระหว่างศิลปะกับชีวิตในโลกสมัยใหม่เข้าด้วยกัน เขาเป็นทั้งเพื่อนร่วมงานและเพื่อนสนิทมาอย่างยาวนานของเคจ ผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* และ *4'33"* คือบทพิสูจน์ถึงความเชื่อมโยงทางความคิดระหว่างศิลปะและดนตรีครั้งสำคัญ อย่างไรก็ตามการศึกษาโดยทั่วไปมักเป็นการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะทั้งสองสาขานี้ในตัวรูปและเสียง มากกว่าการวิเคราะห์เรื่องพื้นที่ว่าง ความเงียบและเสียงรบกวน การศึกษาในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จึงมุ่งหวังถึงการเพิ่มมิติให้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์ อันเกิดจากการแลกเปลี่ยนตอบโต้แนวคิดและการแสดงออกทั้งทางปรัชญา ศาสนา ศิลปะ และดนตรีเข้าไว้ด้วยกันอย่างสมบูรณ์ครั้งหนึ่ง ณ ช่วงเวลาที่ผลงานได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น

นอกเหนือไปจากประวัติความเป็นมาของของผลงานแล้ว สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาชิ้นนี้คือแนวคิดเรื่องความปรุโปร่ง (Transparency) ที่แฝงอยู่ในผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ซึ่งถูกอธิบายผ่านมุมมองของเคจ อันเป็นผลจากการศึกษาผลงานของมาร์เซล ดูชองป์ (Marcel Duchamp, 1887-1968) และงานเขียนของโมโฮลี-นอดจ์ (László Moholy-Nagy, 1895-1946) จิตรกร ช่างภาพ และศาสตราจารย์ที่บาว์เฮาส์ (Bauhaus) ความปรุโปร่งนั้น "...เป็นผลมาจากการวิเคราะห์แนวคิดในทางสถาปัตยกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับอิทธิพลมาจากปรัชญาคิวบิสม์ (Cubism) และความก้าวหน้าของวิทยาการแห่งยุคสมัย..." (โรว์, โคลิน และ สลัทสกี้, โรเบิร์ต, 2559 หน้า 6)

การศึกษาความเกี่ยวเนื่องกันของผลงานทั้งสองชิ้นจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการวิเคราะห์ผลงาน *4’33”* ผ่านการ “อุปลักษณ์ (Metaphor)” ภาพแนวคิดเรื่องความปรุโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ไปสู่การนำเสนอนัยของ “เสียงรบกวน (Noise)” ที่เกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมโดยมิได้ตั้งใจ นัยของเสียงต่าง ๆ นั้นย่อมมีความเกี่ยวเนื่องกับแนวคิดทางปรัชญาตะวันออกที่เคจมุ่งศึกษาและฝึกปฏิบัติมาโดยตลอด โดยทำหน้าที่เป็นดั่งสื่อกลางที่เชื่อมโยงผลงานของศิลปินทั้งสองเข้าด้วยกัน สำหรับผู้สร้างสรรค์ “เสียงรบกวน” จึงมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่า “ความเงียบ (Silence)” ที่เคยได้รับการวิเคราะห์ไว้แล้วโดยนักวิชาการและผู้เชี่ยวชาญมากมายตลอด 70 ปีที่ผ่านมา



ภาพที่ 16 *John Cage. 4’33” in proportational notation, 1952/1953*

ที่มา: The Museum of Modern Art (2020). “John Cage. *4’33”* in proportational notation, 1952/1953.” (picture). Accessed June 5, 2020. Available from https://www.moma.org/collection/works/163616

ผลงานของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* เพื่อชี้ให้เห็นถึงประเด็นสำคัญ คือ การปล่อยพื้นที่ว่าง และการไม่จงใจกระทำในงานจิตรกรรม

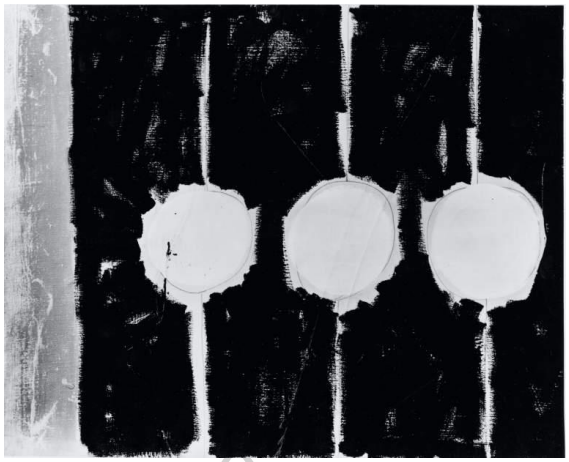
วันที่ 14 เมษายน ปีคริสต์ศักราช 1951 โรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก ในวัย 25 ปี ได้จัดแสดงผลงานเดียวครั้งแรกที่ Betty Parson Gallery ในนิวยอร์ก เบ็ตตี้ พาร์สัน (Betty Parson, 1900-1982) มอบโอกาสครั้งสำคัญนี้ให้กับนักเรียนศิลปะไร้ชื่อเสียง ผู้เดินทางมาแกลเลอรี่พร้อมกับภรรยาและหอบผลงานมากมายเท่าที่จะนำมาได้เต็มสองมือ แกลเลอรี่แห่งนี้คือสถานที่เดียวกันกับที่เราส์เชนเบิร์กได้ชมผลงานจิตรกรรมนามธรรมของ อดอล์ฟ กอตลิป (Adolph Gottlieb, 1903-1974) บาร์เนต นิวแมน (Barnett Newman, 1905-1970) คลิฟฟอร์ด สติล (Clyfford Still, 1904-1980) ฮานส์ ฮอฟแมน (Hans Hofmann, 1880-1966) มาร์ก ร็อธโก (Mark Rothko, 1903-1970) เอ็ด ไรน์ฮาร์ด (Ed Reinhardt, 1913-1967) และแจ็คสัน พอลล็อค (Jackson Pollock, 1912-1956) เป็นครั้งแรก เขาสนใจในท่าทีของการแสดงออกอย่างเป็นอิสระโดยธรรมชาติในผลงาน ความดิบ หยาบ รุนแรงของการใช้สีและจิตวิญญาณอิสระของศิลปินเหล่านี้แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับผลงานที่มีการจัดวางองค์ประกอบของสีและรูปทรงอย่างพิถีพิถันระมัดระวังของโจเซฟ อัลเบอร์ (Josef Albers, 1888-1976) อาจารย์ของเขาที่วิทยาลัยแบล็คเมาน์เทน (Black Mountain College) (Kotz, 2004, p. 70) ที่เขาเคยเข้าเรียนเมื่อปีการศึกษา 1948-1949

ผลงานของเราส์เชนเบิร์กในนิทรรศการครั้งนี้ สร้างขึ้นในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 ส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับศาสนา ตั้งแต่การตั้งชื่อผลงานไปจนถึงการใช้สัญลักษณ์ในผลงาน ชื่อ *Crucifixion and Reflextion* (1950) ที่สีขาวและสีเทาขาวหนาเตอะถูกทาบนกระดาษสี่เหลี่ยมสี่ชิ้นบนไม้กระดาน กระดาษถูกเว้นช่องไฟจนมีลักษณะเหมือนรูปไม้กางเขนสองชิ้นต่อกัน มีการติดภาษาฮีบรูที่ได้จากเศษหนังสือพิมพ์ไว้ที่มุมบนขวาของภาพแต่มองเห็นได้เพียงเลือนลางภายใต้สีเทาขาวนั้น ผลงาน *Trinity* (1949 ใช้เทคนิคการวาดเส้นที่เรียบง่าย วาดภาพวงกลมสามอันเรียงกันอย่างตรงไปตรงมา ทาสีดำที่พื้นหลัง ส่วนวงกลมทั้งสามทาสีขาว กลับกันกับผลงาน *Eden* (1950) ที่ใช้สีดำวาดต้นไม้อย่างเรียบง่าย ดูคล้ายกับขนมอมยิ้มเรียงรายสูงต่ำสลับไปเป็นแนวโค้งต่อกันสองแถวบนผ้าสำเร็จรูปลายขวางแนวยาวที่ถูกทาทับด้วยสีขาว เราส์เชนเบิร์กเรียกผลงานชุดนี้ว่า “ภาพการ์ตูนแฝงความหมายเชิงนามธรรม (Abstract allegorical cartoons)” (Kotz, 2004, p. 70)

จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบที่สำคัญยิ่งในงานจิตรกรรมชุดนี้ คือ สีขาว เมื่อเปรียบเทียบกับสีขาวที่ทำหน้าที่หลักใจผลงานจิตรกรรมก่อนหน้านี้อย่าง *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช (Kazimir Malevich, 1879-1935) จะเห็นได้ว่าผลงานของเราส์เชนเบิร์กมีความแตกต่างอย่างมีนัยสำคัญ ผลงานของมาเลวิชซึ่งเน้นความเป็นนามธรรมจึงทำให้สีขาวที่ระบายทับลงไปบนผืนผ้าใบไม่ได้สื่อสารเนื้อหาใด ๆ ออกมา ในขณะที่ผลงานของเราส์เชนเบิร์ก สีขาวแม้จะมีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่ก็เป็นรูปทรงที่ชาวตะวันตกคุ้นชินที่สุดรูปหนึ่งนั่นก็คือรูปไม้กางเขน สีขาวในผลงานของเราส์เชนเบิร์กจึงมีนัยทางศาสนาแฝงมาด้วย สอดคล้องกันกับการตั้งชื่อภาพอย่าง *Crucifixion and Reflextion* และนอกเหนือไปจากสีขาวที่ถูกใช้เพื่อสื่อความหมายทางศาสนาแล้ว ผลงานชุดนี้ยังเป็นการกลั่นกรองให้สัญลักษณ์ทางศิลปะเกิดความหมายอันบริสุทธิ์ ดังในผลงาน *Mother of God* (Ca, 1950) ที่ส่งอิทธิพลต่อผลงานผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* ในเวลาต่อมา

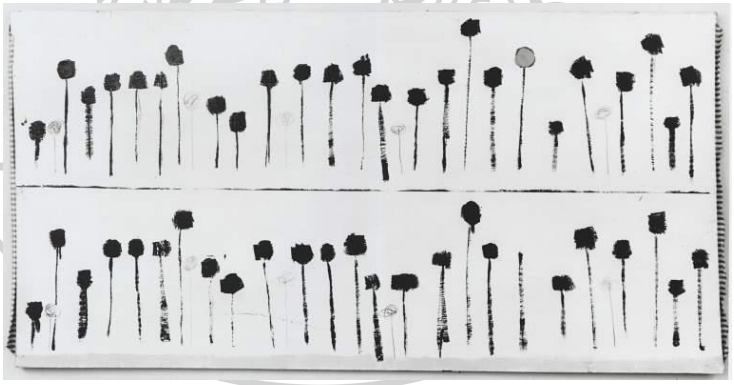
ภาพที่ 17 *Robert Rauschenberg. Crucifixion and Reflection, ca. 1950. Oil, enamel, water-based paint, and newsprint on paperboard attached to wood support. 47 3/4 x 51 1/8 inches (121.3 x 129.9 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022a). “Robert Rauschenberg. *Crucifixion and Reflection*, ca. 1950.” (picture). Accessed June 5, 2022. Accessed August 31. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection



ภาพที่ 18 *Robert Rauschenberg. Trinity, 1949. Oil and graphite on canvas 39 x 48 inches (99.1 x 121.9 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022c). “Robert Rauschenberg. *Trinity*, 1949.” (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/trinity

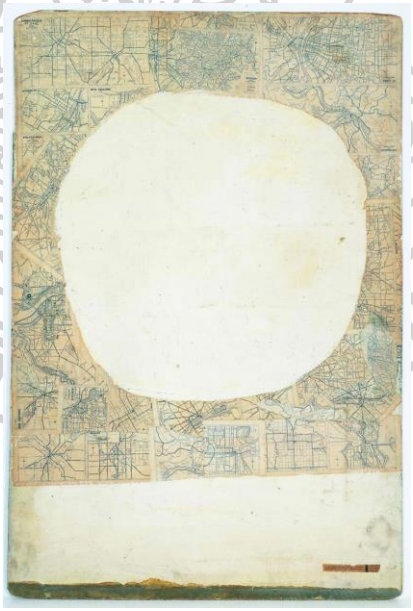


ภาพที่ 19 *Robert Rauschenberg. Eden, 1950. Oil, graphite, and crayon [?] on striped fabric. 15 x 30 inches (38.1 x 76.2 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022b). “Robert Rauschenberg. *Eden*, 1950.” (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/eden

ความหมายขององค์ประกอบในผลงานจิตรกรรม *Crucifixion and Reflextion* อย่างชิ้นส่วนกระดาษสี่เหลี่ยมอาจอ่านได้ว่าเป็นการคาดการณ์ล่วงหน้าถึงชิ้นส่วนของผืนผ้าใบ

สี่เหลี่ยมที่จะนำมาประกอบกันใน *ไวท์เพ้นติ้ง* ส่วนองค์ประกอบต่าง ๆ ในผลงาน *Mother of God* คือ กระบวนทัศน์ทางศิลปะทั้งหมดที่ทำให้ *ไวท์เพ้นติ้ง* ถือกำเนิดขึ้น ในผลงานจิตรกรรมสื่อผสมชิ้นนี้ เราส์เชนเบิร์กปะติดชิ้นส่วนของแผนที่เมืองลงบนแผ่นไม้เพื่อนำเสนอภาพส่วนหนึ่งของพื้นโลกที่แตกต่างไปจากโลกที่เราอาศัยอยู่ ซึ่งการใช้เทคนิคปะติดนั้นมีนัยถึงการสร้างโลกสมมติแบบอื่นให้เกิดขึ้นเพื่อเน้นย้ำถึงความหมายและสาระสำคัญของโลกอื่นที่ถูกสร้างขึ้นนี้ ส่วนการเว้นพื้นที่ว่างตรงกลางไว้โดยไม่มีการปะติดแผนที่ลงไปนั้นเป็นไปเพื่อให้สีขาวที่ทาทับลงไปมีความบริสุทธิ์ที่สุด ซึ่งขาวยิ่งกว่าสีขาวในผลงาน *Crucifixion and Reflextion* สีขาวนี้เป็นดั่งตัวแทนของสรวงสวรรค์ (Divine) เราส์เชนเบิร์กกล่าวถึงจิตรกรรมชิ้นนี้ว่า ผลงานเปรียบเสมือนผลลัพธ์ของการลงมาจุติบนโลกของพระเจ้า *Mother of God* เป็นเหมือนร่างกายของพระแม่มารีที่มีตัวตนอยู่จริงเพื่อป่าวประกาศถึงการมีอยู่ของสรวงสวรรค์และพระเจ้า โดยร่องรอยความเชื่อมโยงทางศาสนานี้ผู้ชมจะพบได้จากการปะติดข้อความจากหนังสือพิมพ์ *Catholic Review* ไว้ที่ด้านล่างขวาของผลงาน (Joseph, 2007, p. 26)



ภาพที่ 20 *Robert Rauschenberg. Mother of God, ca. 1950. Oil, enamel, printed maps, newsprint, and metallic paint on Masonite. 48 x 32 1/8 inches (121.9 x 81.6 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation. “Robert Rauschenberg. *Mother of God*, ca. 1950.” (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/crucifixion-and-reflection

แม้ว่านิทรรศการครั้งนี้จะประสบความล้มเหลวอย่างสิ้นเชิงในทางพาณิชย์ เนื่องจากแกลเลอรี่ไม่สามารถขายผลงานได้เลยแม้แต่ชิ้นเดียว แต่การตอบรับให้จัดแสดงผลงานเดี่ยวในครั้งนี้ของเบ็ตตี้ ประกอบกับเสียงตอบรับในเชิงบวกจากนิตยสารศิลปะอย่าง *Art News* และหนังสือพิมพ์ *New York Times* ได้นำเราส์เชนเบิร์กเข้าสู่โลกศิลปะในนิวยอร์กและเพิ่มพูนประสบการณ์การทำงานให้กับศิลปินรุ่นใหม่ผู้นี้ หนึ่งในนั้นก็คือการได้รับเชิญให้ร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ *Nine Street Show* นิทรรศการครั้งสำคัญที่ศิลปินรวมทั้งสิ้นกว่า 61 คน ได้มาจัดแสดงผลงานกลุ่มร่วมกันเป็นครั้งแรก ซึ่งก่อให้เกิดกระแสความเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เรียกกันในภายหลังว่า *New York School* (Kotz, 2004, pp. 70-71) นิทรรศการเป็นการจัดแสดงผลงานของ วิลเลียม เดอ คูนิ่ง (Willem de Kooning, 1904-1997) ฟราน ไคลน์ (Franz Kline, 1910-1962) แจ็คสัน พอลล็อค และศิลปินที่เราส์เชนเบิร์กนับถืออีกจำนวนหนึ่ง

เมื่อวิเคราะห์แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานของเขาในช่วงปีคริสต์ศักราช 1949-1951 นี้จะพบว่าเป็นการนำทักษะในการใช้วัสดุที่ได้รับจากการเรียนวิชาเบื้องต้นและการออกแบบพื้นฐานกับโจเซฟ อัลเบอร์ ที่วิทยาลัยแบล็คเมาเทนท์มาใช้ โดยผสมผสานเข้ากับแนวทางการสร้างสรรค์แบบแอ็บสแตรก เอกซ์เพรสชั่นนิสม์ (Abstract expressionism) ที่เขาได้ศึกษาในนิวยอร์ก ผลงานจึงเป็นทั้งการขยายความเข้าใจความหมายของวัตถุในเชิงลึก ไม่ว่าจะเป็นกระดาษ แผ่นไม้อัด แผ่นเหล็ก หรือวัสดุเหลือใช้ต่าง ๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้และข้อจำกัดของวัสดุในงานศิลปะ ผสมผสานกับการสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกผ่านท่าทีของสีและฝีแปรง และอีกหนึ่งประสบการณ์สำคัญที่นำไปสู่การพัฒนาคือการที่เราส์เชนเบิร์กได้รับ คือ การได้รู้จักกับบุคคลที่จะกลายมาเป็นทั้งผู้คอยสนับสนุน เพื่อนสนิท และเพื่อนร่วมงานคนสำคัญอย่าง จอห์น เคจ นักประพันธ์และอาจารย์รับเชิญที่วิทยาลัยศิลปะแบล็คเมาน์เทน ที่ซึ่งเราส์เชนเบิร์กกำลังวางแผนว่าจะกลับไปเรียนอีกครั้งในภาคฤดูร้อนของคริสต์ศักราช 1951

สีขาว ในผลงานที่จัดแสดงในนิทรรศการครั้งแรกนี้ได้กลายมาเป็นจุดเชื่อมโยงสำคัญระหว่างโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์กและจอห์น เคจที่เข้ามาชมนิทรรศการและได้พบกันโดยบังเอิญ การพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในครั้งนี้ย่อมมีความพิเศษอย่างมากจนเราส์เชนเบิร์กได้มอบผลงานสีขาวชิ้นหนึ่งในนิทรรศการครั้งนี้ให้แก่เคจ (Kotz, 2004, p. 71)

ผลงานของจอห์น เคจ

ในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์แนวคิดจากการสร้างสรรค์ผลงานของจอห์น เคจ ที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาตะวันออกที่เคจยึดถือเป็นแนวปฏิบัติมาโดยตลอดและเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญอย่าง *4'33"*

ก่อนการพบกันครั้งแรกกับเราส์เชนเบิร์กที่ Betty Parson Gallery จอห์น เคจ ใช้เวลากว่า 2 ปีเพื่อเรียนดนตรีกับอาร์โนลด์ เชินแบร์ก (Arnold Schoenberg, 1874-1951) นักแต่งเพลงชาวออสเตรียคนสำคัญของสำนักดนตรีเวียนนาที่สอง (Second Viennese School) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 337) ที่อพยพมาประเทศสหรัฐอเมริกาตั้งแต่ปีคริสต์ศักราช 1933 เคจพบว่าแนวคิดของเขากับเชินแบร์กแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แม้เชินแบร์กจะเป็นผู้คิดค้นระบบแถวโน้ตสิบสองตัว (Twelve Tone System) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 397) ที่สร้างความก้าวหน้าให้กับดนตรีตะวันตกด้วยตัวโน้ตที่ไม่ซ้ำกันจนกว่าจะเล่นครบทั้ง 12 เสียง ซึ่ง "ด้วยวิธีการเช่นนี้ ตัวโน้ตทั้ง 12 ตัวจึงมีสถานะเท่าเทียมกัน ไม่มีตัวโน้ตไหนสำคัญกว่าตัวโน้ตอื่น และผู้ฟังก็จะไม่สามารถยึดจับเอาโน้ตตัวใดตัวหนึ่งมาเป็นศูนย์กลางของการรับรู้ (รับฟัง) ได้" (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2560 หน้า 342) แต่อย่างไรก็ตามระบบนี้ก็ยังคงยึดติดกับระบบโครงสร้างการประพันธ์ดนตรีที่เคร่งครัด ซึ่งเคจมีสิ่งอื่นที่มุ่งจะค้นหามากกว่า

นอกจากดนตรีแล้ว เคจยังศึกษาปรัชญาตะวันออกทั้งของอินเดีย จีน และญี่ปุ่น ไปพร้อม ๆ กับการประพันธ์ดนตรี ทบทวนความคิดและตั้งคำถามกับดนตรี ศิลปะ และปรัชญา แนวคิดต่าง ๆ ของเขาปรากฏในบทสัมภาษณ์ในปีคริสต์ศักราช 1983 โดย วิลเลี่ยม เฟอร์ลอง (William Furlong, 1944 -) ศาสตราจารย์และศิลปินชาวอังกฤษ จากบทสัมภาษณ์นี้สามารถวิเคราะห์แนวคิดได้เป็นประเด็นสำคัญต่าง ๆ ได้แก่ การลด "อคติแบบทวิลักษณ์" จากการที่เคจยึดมั่นในในความเชื่อแบบศาสนาพุทธนิกายเซน (Zen) ที่ว่า ไม่มีสิ่งใดที่ ดีหรือเลว สวยงามหรือน่าเกลียด ดังนั้น "การตัดสินคุณค่าแบบใดก็ตามไม่สามารถที่จะเป็นไปได้ เพราะไม่มีสิ่งใดดีกว่าอีกสิ่ง และศิลปะนั้นไม่ควรแตกต่างไปจากจากชีวิต แต่ควรเป็นการกระทำอย่างหนึ่งในชีวิต" (Kotz, 2004, p. 76) ซึ่งความเชื่อนี้ได้พัฒนาไปสู่แนวคิดของเคจเกี่ยวกับเสียงที่ส่งอิทธิพลต่อมุมมองทางสังคมและวิถีชีวิตของผู้คน ตัวอย่างที่เด่นชัดปรากฏในบทสัมภาษณ์ที่เฟอร์ลองได้ยกตัวอย่างถึงสมาชิกกลุ่มฟิวเจอริสม์ (Futurism) ในรัสเซียที่ใช้เสียงจากอุปกรณ์เครื่องจักรอุตสาหกรรมและเสียงเครื่องมือในโรงงานมาใช้ในงานศิลปะ ตามมาด้วยคำถามที่ว่า ความสนใจในการใช้เสียงที่มีต้นกำเนิดจากธรรมชาตินั้นไม่

สามารถแสดงออกและสะท้อนแนวคิดเกี่ยวกับโลกร่วมสมัยที่เรากำลังใช้ชีวิตอยู่ในขณะนี้ได้ หากใช้เพียงวิธีคิดแบบดนตรีตะวันตกใช่หรือไม่ เคจให้คำตอบที่น่าสนใจว่า

> บางคนอาจจะคิดแบบนั้น แต่สำหรับผม สิ่งที่ทำเป็นอย่างแรกก็คือการละเลยที่จะคิดถึงความแตกต่างระหว่าง เสียงรบกวน (Noise) และ เสียงดนตรี (Musical tone) ที่กำลังจะก่อตัวเป็น “เสียง” (Sound) ในภาพรวมทั้งหมดของบทเพลงซึ่งอาจประกอบขึ้นจากเสียงทั้งสองแบบนี้ เช่นเดียวกับบนโลกที่มนุษยชาติ (Humanity) ก็ประกอบไปด้วยคนจนและคนรวย ซึ่งในความคิดของผม “เสียง” นั้นมีทั้งเสียงรบกวนและเสียงดนตรีอยู่ร่วมกัน...บางคนบอกกับผมว่า หลังจากได้ฟังการแสดงคอนเสิร์ตของผมที่เสียงรบกวนถูกเชิดชูคุณค่าเทียบเท่ากับเสียงดนตรีแล้ว พวกเขาก็เริ่มฟังเสียงรอบ ๆ ตัวด้วยความใส่ใจมากขึ้นกว่าที่ผ่านมา นี่คือผลกระทบแบบเดียวกับที่งานจิตรกรรมสมัยใหม่ส่งผลกับดวงตา ดังนั้นเมื่อผมเดินไปตามท้องถนนในเมือง ผมจึงมองทางเท้าและกำแพงแบบเดียวกับตอนอยู่ในพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ หรืออีกอย่างก็คือ ผมยังคงความสุนทรีย์ไว้แม้จะอยู่นอกพิพิธภัณฑ์หรือหอศิลป์ก็ตาม (Furlong, 2010, p. 54)

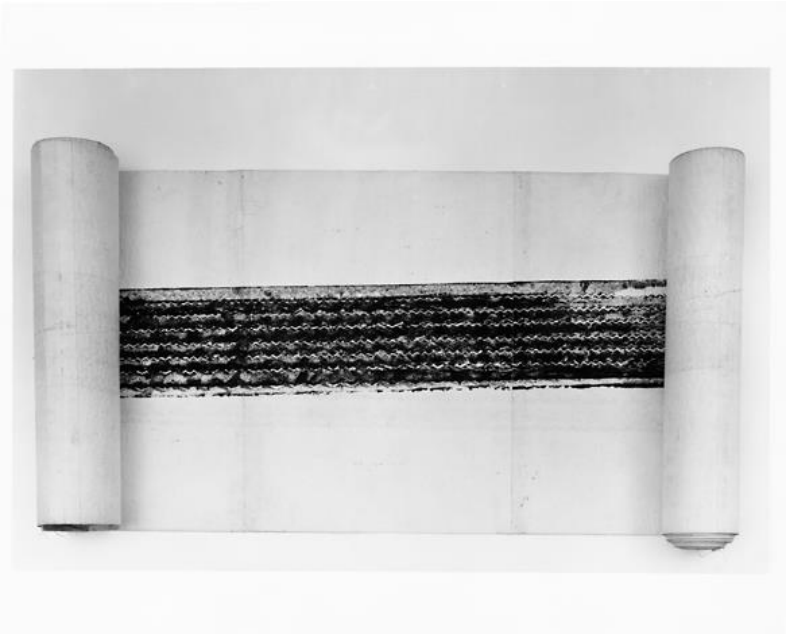
มุมมองของเคจที่มีต่อ เสียง วัตถุ และศิลปะนี้ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดหลักที่สำคัญของเคจ ซึ่งได้แก่ การลดอคติแบบทวิลักษณ์ซึ่งถูกนำมาใช้ในผลงานดนตรีที่ไม่ได้แบ่งแยกความต่างระหว่างเสียงรบกวน กับเสียงดนตรี ดังเช่นดนตรีตามขนบอันเคร่งครัดแบบตะวันตกที่เคยมีมา

ประเด็นสำคัญอย่างที่สองก็คือ การลด “อัตตา” ของตนเองลง และเปิดรับความแตกต่างด้วย “การร่วมมือกันสร้างผลงาน” (Collaboration) ซึ่งเป็นระบบการทำงานที่เป็นปกติสำหรับนักดนตรี โดยเฉพาะกับดนตรีที่ต้องมีการผสมวงเข้ากับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เคจทำงานร่วมกันกับผู้เชี่ยวชาญด้านอื่น ๆ มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ 1950 เป็นต้นมา ด้วยวิธีการที่หลากหลายแตกต่างกันไป เช่น นักประพันธ์ เดวิด ทูดอร์ (David Tudor, 1926-1996) จิตรกรอย่าง มาร์ค โทบี (Mark Toby, 1890-1976) และนักออกแบบท่าเต้น เมอซ์ คันนิงแฮม (Merce Cunningham, 1919-2009) เป็นต้น

> ผมพบวิธีการทำงานร่วมกับเมอซ์ คันนิงแฮม นั่นก็คือ เราไม่จำเป็นจะต้องทำงานร่วมกันนั่นเอง ซึ่งหลังจากที่เราได้ข้อตกลงพื้นฐานร่วมกันแล้ว เช่น เราจะใช้เวลาแสดง 25 นาทีในการทำงาน ดังนั้นไม่ว่ามันจะออกมาดูตลก หรือจริงจังก็ตาม เราจะทำงานแยกกัน แล้วนำมารวมกันเมื่ออยู่ในโรงละคร (Furlong, 2010, pp. 54-55)

การทำงานร่วมกันและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน ได้ส่งผ่านแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์แก่กันและกัน ดังเช่นกรณีของโทบีที่เรียนดนตรีกับเคจ และเคจเองก็ประทับใจในผลงานของโทบีอย่างมาก (Furlong, 2010: 55) รวมถึงการทำงานกับเราส์เชนเบิร์กในปีคริสต์ศักราช 1951 หลังจากการพบกันครั้งแรกในนิทรรศการเดี่ยวของเราส์เชนเบิร์ก เคจก็กลายมาเป็นเพื่อนผู้คอยสนับสนุนและได้ทำงานร่วมกันในผลงาน *Automobile Tire Print* (1951) รอยยางรถยนต์สีดำบนกระดาษ 24 แผ่นต่อกันยาวกว่า 264 ฟุต โดยทั้งหมึกดำที่ทาไว้บนล้อรถและกระดาษต่อกันถูกเตรียมไว้โดยเราส์เชนเบิร์ก ส่วนเคจเป็นผู้ขับรถฟอร์ดของเขาเองทับไปบนกระดาษที่ถนนฟูลตัน (Fulton Street) ในนิวยอร์ก หลังจากนั้นรอยยางรถยนต์นี้ได้กลายมาเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่พบได้ในของผลงานหลาย ๆ ชิ้นของเราส์เชนเบิร์กในเวลาต่อมา (Kotz, 2004, p. 74)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 21 *Robert Rauschenberg. Automobile Tire Print, 1953. Paint on 20 sheets of paper mounted on fabric. 16 1/2 × 286 in. (41.9 × 726.4 cm)*

ที่มา: San Francisco Museum of Modern Art (2022c). "Robert Rauschenberg. *Automobile Tire Print*, 1953." (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.sfmoma.org/artwork/98.296/

อีกแนวคิดและวิถีปฏิบัติที่สำคัญอย่างยิ่งของเคจคือการ ลด "ความจงใจ (Intention) " โดยเคจได้นำตัวเองออกจากความมุ่งมั่นเกี่ยวกับเสียง ใช้ชีวิตกับธรรมชาติ ศึกษาพันธุ์เห็ดต่าง ๆ รวมถึงการพบปะผู้คน แลกเปลี่ยนความคิดเห็น ไม่ว่าจะจากการรับฟังบรรยายทางวิชาการ ค้นคว้าศึกษาจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และหนังสือต่าง ๆ ไปจนถึงหนังสือที่ได้รับจากกลุ่มเพื่อนฝูง เช่น หนังสือเกี่ยวกับคัมภีร์โบราณ *อี้จิง (I-Ching)* "ที่ว่าด้วยความเปลี่ยนแปลงของสรรพสิ่ง และการเสี่ยงทายผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่จัดเรียงได้หลายแบบ (เช่นการเสี่ยงเซียมซี)" (อติภพ ภัทรเดชไพศาล, 2560 หน้า 108) ที่ได้พัฒนาแนวคิดไปสู่กระบวนการการประพันธ์ดนตรีของเคจ อย่าง "Chance operation" ซึ่งถูกนำมาใช้ในผลงานชิ้นสำคัญทางดนตรีในรอบทศวรรษอย่าง *ไซเลนซ์พีซ* เคจได้กล่าวไว้ว่า

> อย่างที่คุณทราบ ผมทำงานโดยการใช้ระบบ Chance operation ผลงานทั้งหมดของผมตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 1950 เป็นต้นมาล้วนไม่ได้มุ่งสร้างผลงานอย่างจงใจ (Non-

intentional) ผมพยายามที่จะนำตัวเองออกจากเส้นทางการทำงานเกี่ยวกับเสียงต่าง ๆ เช่นเดียวกับที่ธอโรได้เคยทำไว้เมื่อกว่าหนึ่งร้อยปีก่อน ... ผลงานของธอโรเป็นอนาธิปไตย (Anarchic) แต่ก็เป็นแรงบันดาลใจให้กับมหาตมา คานธี มาร์ติน ลูเธอร์ คิง และยังมีส่วนช่วยชาวเดนมาร์กในการต่อต้านฮิตเลอร์ ผมพูดได้เลยว่าแนวคิดแบบนี้มีความเข้มแข็งในเชิงสังคมเป็นอย่างมาก แม้ว่าจะไม่จงใจก็ตาม (Furlong, 2010, p. 55)

ภาพที่ 22 *ภาพชีวิตประจำวันของเคจกับการเก็บเห็ดจากหนังสือ John Cage: A Mycological Foray*
ที่มา: Atelier Editions (2022). "John Cage: *A Mycological Foray*." (picture). Accessed June 5, 2022. Available from http://atelier-editions.com/store/john-cage-a-mycological-foray

จากบทสัมภาษณ์ที่ยกมาข้างต้นนี้ แม้ผู้สร้างสรรค์จะมุ่งวิเคราะห์ถึงแนวคิดอันสำคัญที่ส่งผลวิธีการสร้างสรรค์ของศิลปิน โดยไม่ได้มุ่งเน้นไปที่การตีความเสียง รูปแบบการประพันธ์ สื่อสัญลักษณ์ หรือองค์ประกอบในผลงานดนตรีของเคจเลยก็ตาม ทว่า "ความคิด" อันเป็นที่มาแห่งการสร้างสรรค์และวิถีปฏิบัติที่ได้หล่อหลอมตัวตนให้เกิดการสร้างสรรค์ย่อมเป็นแก่นที่แท้จริงของผลงาน ดังจะเห็นได้จาก

1) การลด "อคติแบบทวิลักษณ์" ที่มุ่งสร้างความเข้าใจถึงคุณค่าของความต่างและสุนทรียศาสตร์ในแบบที่สิ่งนั้นเป็น "หรือถ้ากล่าวให้ถึงที่สุดตามปรัชญาของ

ศาสนาพุทธนิกายเซนก็คือ การเป็นหนึ่งเดียวของทวิลักษณ์ หรือการไร้ซึ่งทวิลักษณ์นั่นเอง” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2565)

2) การทำงานร่วมกันกับนักสร้างสรรค์ในแขนงต่าง ๆ ที่ได้กลายมาเป็นวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน ที่มุ่ง “ลดทอนอัตตา” และความเป็นปัจเจก

3) การไม่จงใจกระทำ

ซึ่งอิทธิพลจากแนวคิดและปรัชญาตะวันออกของเคจดังที่กล่าวมาข้างต้นก็ได้ส่งอิทธิพลต่อเราส์เชนเบิร์กด้วยเช่นกันหลังการพบกันอีกครั้งที่แบล็คเมาเทนท์ในปีคริสต์ศักราช 1951 โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับปรัชญาเซนที่เราส์เชนเบิร์ก “ได้รับจากเคจมาโดยสัญชาตญาณ โดยตนเองไม่เคยศึกษาศาสนาเซนมาก่อน” (Kotz, 2004, p. 76)

พุทธปรัชญาจากไวท์เพ้นติ้งถึงไซเลนซ์พีซ

ผลงานชุดใหม่ของเราส์เชนเบิร์กชื่อ *ไวท์เพ้นติ้ง* สร้างเสร็จในฤดูหนาวปีคริสต์ศักราช 1951 และได้จัดแสดงเป็นครั้งแรกในงาน *Theater Piece #1* ของจอห์น เคจที่วิทยาลัยศิลปะแบล็คเมาน์เทน ผลงานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาทถูกห้อยลงมาจากเพดานเหนือพื้นที่การแสดง สื่อนัยสำคัญถึงเรื่องราวทางคริสต์ศาสนาและสรวงสวรรค์เช่นเดียวกับที่เคยปรากฏในผลงานชุดก่อนหน้า ทำหน้าที่เป็นจอรับภาพจากเครื่องฉายสไลด์ จอหนังแปดมิลลิเมตร และเป็นฉากหลังสำหรับการแสดงโดยเมอซ์ คันนิงแฮม และเดวิด ทูดอร์ ผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ทั้งหมดประกอบด้วยผลงานชุดทั้งหมดห้าชิ้น แต่ละชิ้นประกอบขึ้นจากงานจิตรกรรมสีขาวจำนวนแตกต่างกันไปในแต่ละชิ้น ประกอบไปด้วย จิตรกรรมเดี่ยวหนึ่งชิ้น จิตรกรรมสองชิ้นต่อกัน สามชิ้นต่อกัน สี่ชิ้นต่อกัน และเจ็ดชิ้นต่อกัน ซึ่งแต่ละชิ้นทาด้วยสีขาวทาบ้านทั้งหมด มีร่องรอยของฝีแปรงปรากฏให้เห็นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น จุดมุ่งหมายหลักของเราส์เชนเบิร์ก คือ การสร้างผลงานจิตรกรรมที่สมบูรณ์และบริสุทธิ์ราวกับว่าเพิ่งเกิดขึ้นบนโลกนี้ เหมือนไม่ได้เคยถูกแตะต้องโดยมือมนุษย์มาก่อน ทว่าศิลปินกลับอนุญาตให้เพื่อนและผู้ช่วยของเขาทาสีใหม่ทับลงไปได้ตามคำยืนยันของเราส์เชนเบิร์ก San Francisco Museum of Modern Art (2022b) ได้ให้ข้อมูลว่า *ไวท์เพ้นติ้ง* ถูกทาทับเป็นครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 โดยไซ ทวอมบลีที่ย้ายมาเรียนที่แบล็คเมาเทนท์ตามคำชวนของเราส์เชนเบิร์ก ส่วน *ไวท์เพ้นติ้ง* ประกอบสามชิ้นนั้นเชื่อว่ามีการทาทับโดยผู้ช่วยของเขาในปีคริสต์ศักราช 1968 และ

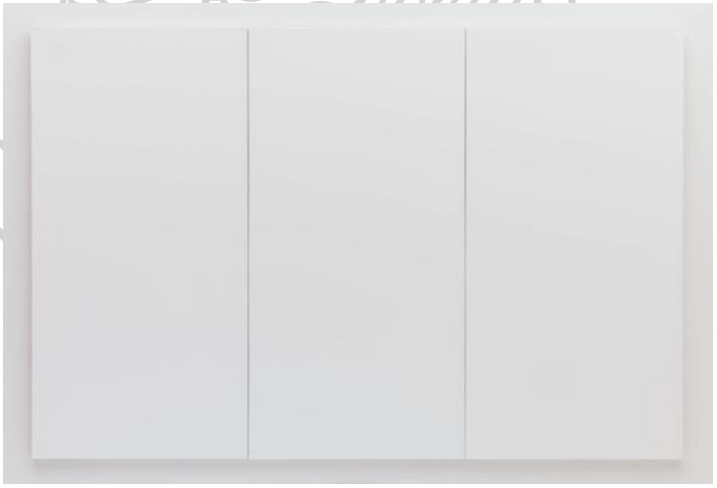
1998 การกระทำเช่นนี้ หากมองในด้านความคิดเชิงอุดมคตินั้นเท่ากับว่าเราส์เชนเบิร์กเลือกที่จะสร้างความปั่นป่วนให้กับแนวคิดดั้งเดิมของผลงานศิลปะที่ยึดติดกับเรื่องความเป็น “ต้นฉบับ” แสดงออกถึงความเชื่อที่แตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับความเชื่อมั่นในเรื่องความเป็น “ผู้สร้างสรรค์” ของคนในวงการศิลปะทั้งมวล โดยมีศูนย์กลางความคิดอยู่ที่ “การสละซึ่งความเป็นกรรมสิทธิ์ส่วนบุคคล” หรือการ “ลดอัตตา” ดังเช่นกรณีของเคจนั่นเอง

ภาพที่ 23 *Robert Rauschenberg. White Painting, 1951. House paint on canvas. 48 x 48 inches (121.9 x 121.9 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022f). “Robert Rauschenberg. *White Painting*, 1951.” (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting

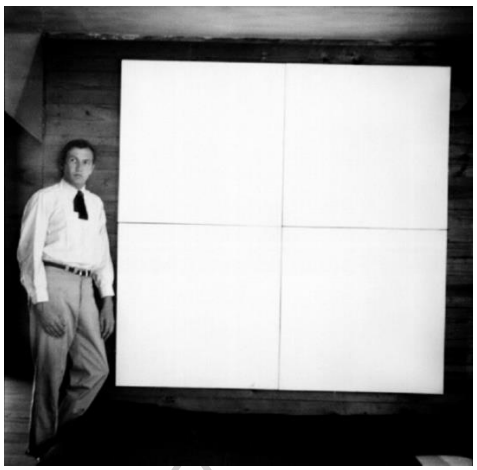
ภาพที่ 24 *Robert Rauschenberg. White Painting [two panel], 1951. House paint on canvas. 72 x 96 inches (182.9 x 243.8 cm) overall*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022e). “Robert Rauschenberg. *White Painting [two panel*], 1951.” (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/white-painting-two-panel



ภาพที่ 25 *Robert Rauschenberg. White Painting [three panel], 1951. latex paint on canvas.* 72 x 108 in. (182.9 x 274.3 cm)

ที่มา: San Francisco Museum of Modern Art (2022d). “Robert Rauschenberg. *White Painting [three panel],* 1951.” (picture). Accessed June 5, 2022. Available from https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/#artworkinfo



ภาพที่ 26 *Robert Rauschenberg. Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain], ca. 1951. Contact print. 2 1/4 x 2 1/4 inches (5.7 x 5.7 cm)*

ที่มา: Robert Rauschenberg Foundation (2022d). “Robert Rauschenberg. *Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain]*, ca. 1951.” (picture). Accessed July 7, 2022. Available from https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/untitled-portrait-four-panel-white-painting-black-mountain

ภาพที่ 27 *เราส์เชนเบิร์กหน้าผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง ต่อกันเจ็ดชิ้นในนิทรรศการที่ Stable Gallery* ในปีคริสต์ศักราช 1953

ที่มา: The New Yorker (2022). “Robert Rauschenberg at an exhibition of his work at the Stable Gallery, in New York, in 1953.” (picture). Accessed July 7, 2022 Available from https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/how-to-look-at-a-rauschenberg

ในทางกลับกัน ร่องรอยของความคิดเชิงปรัชญาแบบตะวันออกของเราส์เชนเบิร์ก ที่เคจเคยกล่าวถึงว่า “เกิดขึ้นโดยธรรมชาติ” นั้น สามารถศึกษาย้อนกลับไปในปีคริสต์ศักราช 1952 จากจดหมายที่เราส์เชนเบิร์กเขียนถึงเบ็ตตี้ เพื่อนำเสนอผลงานชุด *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่เขาหวังว่าจะได้จัดแสดงอีกครั้งที่ Betty Parson Gallery ในนิวยอร์ก โดยจดหมายระบุว่า

> ...ผลงานเป็นผ้าใบสีขาวขนาดใหญ่ (สีขาวหนึ่งชิ้นแทนพระเจ้าหนึ่งพระองค์) ที่ถูกจัดการและคัดเลือกมาจากประสบการณ์แห่งห้วงเวลา (Time) และถูกนำเสนอด้วยความบริสุทธิ์แห่งพระแม่ ทำการต่อรองกับภาวะแห่งความวิตกกังวล ความตื่นเต้น และร่างอินทรีย์แห่งความเงียบ (Silence) เป็นทั้งข้อจำกัดและเสรีภาพของการไม่ปรากฏตัวตน (Absence) ความสมบูรณ์ที่ปรุงแต่งขึ้นของความไม่มี (Nothing) เป็นจุดที่เส้นวงกลม (Circle) เริ่มต้นและสิ้นสุด ... ไม่มีร่องรอยของความสัมพันธ์ใดเลยที่แสดงว่าผมเป็นผู้สร้างมันขึ้นมา--- ปัจจุบันขณะ (Today) คือผู้สร้างผลงานชุดนี้... (Kotz, 2004, p. 78)

ในจดหมายที่แสดงออกถึงความปรารถนาและความกระตือรือร้นอย่างรุนแรงของเราส์เชนเบิร์ก เราจะพบว่าคำที่นำมาใช้อธิบายนัยทางคริสต์ศาสนาในผลงาน เช่น ห้วงเวลา ความเงียบ การไม่ปรากฏตัวตน ความไม่มี เส้นวงกลม หรือปัจจุบันขณะ นั้นล้วนสามารถเชื่อมโยงไปถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาอันสงบระงับได้เช่นกัน ดังที่เราส์เชนเบิร์กเขียนไว้ว่าเขาไม่ได้เป็นผู้สร้างผลงานสีขาวนี้ขึ้นมาแต่กาลเวลาเป็นผู้สร้าง วงกลมสีขาวใน *Mother of God* ถูกนำมาสลายรูปทรงจนเหลือเพียงแค่ผืนผ้าใบสีขาวใน *ไวท์เพ้นติ้ง*

อย่างไรก็ตาม “ความไม่จงใจ” ที่แสดงถึงเค้าลางของความลุ่มลึกทางความคิดในผลงานชุดนี้กลับไม่ได้รับการตอบรับจากเบ็ตตี้

ไม่มี หัวข้อ

ไม่มี ภาพ

ไม่มี รสนิยม

ไม่มี วัตถุ

ไม่มี ความงาม

ไม่มี ข้อความ

ไม่มี ทักษะ

ไม่มี วิธีการ (เพราะ ไม่มี)

ไม่มี แนวคิด

ไม่มี ความจงใจ

ไม่มี ศิลปะ

ไม่มี ความรู้สึก

ไม่มี ดำ

ไม่มี ขาว (และ ไม่มี)

(Joseph, 2007, p. 55)

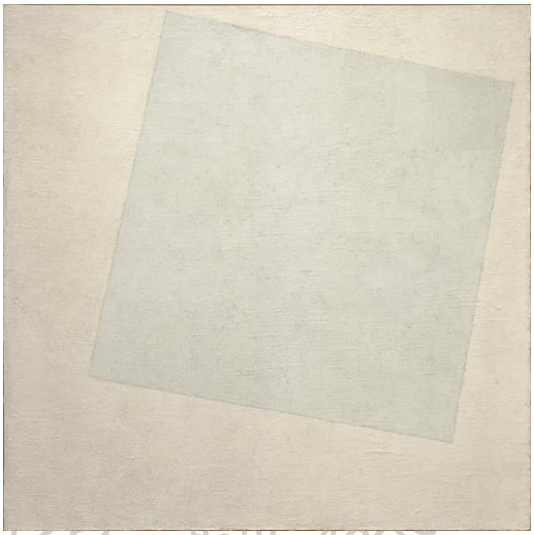
ข้อความข้างต้นคือถ้อยแถลงการณ์ที่เคจเขียนให้กับผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ในโอกาสที่ผลงานของเราส์เชนเบิร์กชุดนี้ได้จัดแสดงต่อสาธารณะชนเป็นครั้งแรกที่ Stable Gallery ในปีคริสต์ศักราช 1953 ข้อความนี้เป็นการปฏิเสธถึงองค์ประกอบทางสุนทรียะแทบจะทั้งหมดที่ *ไวท์เพ้นติ้ง* ทำได้

ภาพที่ 28 *Man Ray and Marcel Duchamp. Élevage de poussière (Dust Breeding), 1920 / Posthumous print, 1982. Gelatin silver print on paper. 15,5 x 28,3 cm*

ที่มา: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2022). "Man Ray and Marcel Duchamp. *Élevage de poussière (Dust Breeding)*, 1920 / Posthumous print, 1982." (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/elevage-poussiere-dust-breeding

เมื่อมองย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ผ่านมา เป็นที่แน่นอนว่าจิตรกรรมสีขาวที่ถูกทาด้วยสีขาวเคยเกิดขึ้นมาก่อนหน้านี้แล้ว ซึ่งเราส์เชนเบิร์กและเคจย่อมทราบในเรื่องนี้ดี และเช่นเดียวกันกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิช ผลงาน*ไวท์เพ้นติ้ง*ของเราส์เชนเบิร์ก "รับเอาทุกอย่างที่ร่วงหล่นบนมันไว้" (Joseph, 2007, p. 36) รวมถึงแสงและเงาของวัตถุทุกอย่างที่พาดผ่านผลงาน ซึ่งเคจได้วิเคราะห์ผ่านผลงาน *Tu m'* ของมาร์เซล ดูชองป์ในปีคริสต์ศักราช 1918 ซึ่งดูชองป์วาดเงาของล้อจักรยานสำเร็จรูป (Readymade) ร่วมกับเงาจริงของพู่กันที่ติดไว้บนผืนผ้าใบ อีกชิ้นคือผลงานการทำงานร่วมกันของดูชองป์กับเพื่อนศิลปิน แมน เรย์ (Man Ray, 1890-1976) ในผลงาน Élevge de Poussière (Dust Breeding) ในปีคริสต์ศักราช 1920 ซึ่งเป็นภาพถ่ายฝุ่นผงหนาเตอะทับถมบนผลงาน Large Glass ของดูชองป์ในระยะใกล้ "ถึงแม้ว่าช่วงก่อนปีคริสต์ศักราช 1953 เราส์เชนเบิร์กจะไม่เคยหรือเคยกล่าวถึงความเชื่อมโยงกับผลงานของดูชองป์ไว้เพียงเล็กน้อยก็ตาม" (Joseph, 2007, p. 36) แต่เมื่อเคจได้เห็นงานไวท์เพ้นติ้งในครั้งแรก เขาย่อมเข้าใจถึงกรอบความคิดที่มีในผลงานอย่างชัดเจนจากการที่เคจเคยศึกษาแนวคิดเรื่อง "ความปรุโปร่ง" (Transparent) และ "พื้นที่ว่าง" (Space) ในงานสถาปัตยกรรมและงาน

จิตรกรรมสมัยใหม่จากหนังสือ *The New Vision* ของโมโฮอี-นอดจ์ ซึ่งได้สร้างแรงบันดาลใจต่อเคจอย่างมาก



ภาพที่ 29 *Kazimir Malevich. Suprematist Composition: White on White, 1918. Oil on canvas. 31 1/4 x 31 1/4" (79.4 x 79.4 cm)*

ที่มา: The Museum of Modern Art (2022). "Kazimir Malevich. *Suprematist Composition: White on White*, 1918." (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.moma.org/collection/works/80385

หนังสือ *The New Vision* ได้ทำการเน้นย้ำถึงความเชื่อมโยงกันระหว่างพื้นที่ว่าง ความปรุโปร่ง และการพัฒนาการของผลงานจิตรกรรม โมโฮอี-นอดจ์อภิปรายถึงคุณสมบัติของจิตรกรรมสมัยใหม่ไว้ในบท *"Neoplasticism; Suprematism; Constructivism,"* เกี่ยวกับผลงาน *Suprematist Composition: White on White* ของมาเลวิชไว้ว่า

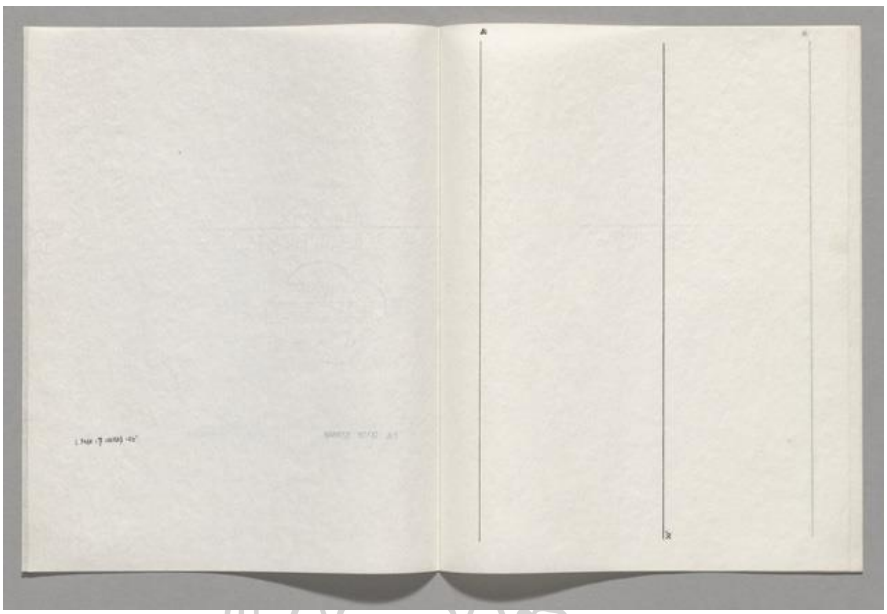
> ต่อไปนี้คือการตีความภาพของมาเลวิชที่ยกมา --- พื้นผิวสีขาวที่ราบเรียบได้สถาปนาพื้นที่ราบในมโนทัศน์สำหรับรองรับผลกระทบจากแสงและเงาที่เคลื่อนไหวจากแหล่งกำเนิดต่าง ๆ รอบ ๆ ผลงานที่อาจตกกระทบไปบนพื้นที่ราบนั้น ภาพของมาเลวิชชิ้นนี้ได้นำเสนอจอ ภาพยนตร์ขนาดเล็กขึ้นมา (Joseph, 2007, p. 36)

ข้อความข้างนี้ทำให้ระลึกย้อนกลับถึงการแสดงผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ครั้งแรกของเราส์เชนเบิร์ก ที่งานจิตรกรรมสีขาวประกอบกันเป็นรูปกากบาททำหน้าที่เป็นฉากสีขาว ที่ทั้งแสงจากภาพจากเครื่องฉายสไลด์และหนังแปดมิลลิเมตร รวมถึงเงาของนักแสดงในงานเคลื่อนที่พาดผ่านทับซ้ำไปมาบนผลงาน ความคล้องจองกันโดยบังเอิญนี้อาจสร้างความฉงนสนเท่ห์ให้กับเคจได้ ไม่ต่างกับผลของการพยากรณ์ทำนายอดีตและอนาคตในคำภีร์อี้จิง หรืออาจเป็นความจงใจของเคจหากเขาเป็นผู้ให้คำแนะนำการติดตั้งผลงานให้กับเราส์เชนเบิร์กในอีเวนท์ครั้งนั้น ซึ่งจุดนี้ยังไม่มีเอกสารใดที่จะพิสูจน์ข้อเท็จจริงได้ว่าเป็นเช่นไร อย่างไรก็ตามความประทับใจที่มีต่อผลงานของเราส์เชนเบิร์กนั้นคือความจริง เพราะผลงานยังสามารถส่งต่อความคิดไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญของเคจได้อีกหลากหลายแง่มุม

อีกสิ่งสำคัญคือ โมโฮอี-นอดจ์ได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับ ฉากสีขาวสำหรับรับภาพจากแหล่งกำเนิดแสง และความปรุโปร่งของกระจกเข้าไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังสามารถชักจูงให้เห็นถึงผลกระทบต่อความรู้สึกภายในที่ความปรุโปร่งสามารถสร้างได้ผ่านข้อความต่อไปนี้

> ...บ้านหลังสีขาวกับกระจกบานใหญ่ที่แวดล้อมด้วยแมกไม้ เกือบจะดูโปร่งแสงเมื่อมีแสงแดดส่อง กำแพงสีขาวทำหน้าที่เช่นเดียวกับจอภาพ เมื่อเงาตกกระทบ เงาก็ได้เพิ่มจำนวนของต้นไม้ให้มากขึ้น และเมื่อแผ่นกระจกใสได้กลายเป็นกระจกเงาสะท้อนภาพซ้ำของต้นไม้โดยรอบ ผลที่ตามมาก็คือความสมบูรณ์แบบของความโปร่ง บ้านกลายเป็นส่วนหนึ่งของธรรมชาติ... (Joseph, 2007, p. 39)

แม้ว่าโมโฮอี-นอดจ์จะอ้างอิงถึงผลงานสถาปัตยกรรมก็ตาม แต่สำหรับเคจและนักคิดนักทดลองทั้งหลายย่อมรู้ดีว่า “แนวคิด” คือสาระสำคัญ ที่แตกต่างกันก็เพียงแค่สื่อหรือวิธีการนำเสนอเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็น บ้าน *Fallingwater* โดยแฟรงค์ ลอยด์ ไรท์ (Frank Lloyd Wright, 1867–1959) จิตรกรรม *White on White* ของมาเลวิช ผลงานสื่อผสม *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass)* โดยดูชองป์ จิตรกรรมซีรีส์ *ไวท์เพ้นติ้ง* ของเราส์เชนเบิร์ก ไปจนถึง *4’33”* ของจอห์น เคจ ผลงานทั้งหมดนี้ล้วนยอมเปิดรับเอาสิ่งรอบตัวมาไว้ ผลงานกลายเป็นส่วนหนึ่งของพื้นที่ที่ผลงานตั้งอยู่



ภาพที่ 30 *The Original: John Cage, "4'33" (In Proportional Notation) (1952/1953)*
ที่มา: Hyperallergic (2022). "The Original: John Cage, "4'33" (In Proportional Notation)" (1952/1953)." (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://hyperallergic.com/85779/the-original-john-cage-433-in-proportional-notation-19521953/

แนวคิดเรื่องความปรุโปร่งในงานศิลปะ สู่การวิเคราะห์และตีความในทางดนตรี

> ...*ไวท์เพ้นติ้ง*รับเอาทุกสิ่งที่ร่วงหล่นบนมันไว้ เหตุใดผมไม่มองสิ่งเหล่านั้นด้วยแว่นขยายล่ะ หรือเพราะผมไม่มีแว่นขยายในตอนนี้ แล้วคุณเห็นด้วยกับคำกล่าวที่ว่า: ท้ายที่สุดแล้ว ธรรมชาติย่อมดีกว่างานศิลปะ หรือไม่... (Cage, 2013, pp. 107-108)

เช่นเดียวกับฝุ่นผงบนผลงานของดูชองป์และเราส์เชนเบิร์ก การแสดงครั้งแรกของ *4'33"* ในปีคริสต์ศักราช 1952 ที่ Maverick Concert Hall ซึ่งที่นั่งของผู้ชมด้านหลังเป็นพื้นที่เปิดโล่งท่ามกลางธรรมชาติ ในท่อน (Movement) (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 240) แรกของบทเพลง เสียงลมพัดเริ่มแทรกเข้ามาในความเงียบ เริ่มมีเสียงหยดน้ำฝนกระทบบนหลังคาหอแสดงดนตรีในท่อนที่สอง จนกระทั่งท่อนที่สามผู้คนเริ่มสร้างเสียงต่าง ๆ ทั้งเสียงกระซิบ พูดคุย และเสียงเดินออกจากหอแสดงดนตรี นั่นเป็นเพราะทุกคนคิดว่า *4'33"* มีแต่ความเงียบกับการยกฝาปิดลิ่มเปียโนขึ้นลงระหว่างแต่ละท่อนของนักเปียโนเท่านั้น

ทว่าความเงียบนั้นไม่ได้มีอยู่จริง ๆ อย่างน้อยก็ยังมีเสียงหัวใจเต้นและเสียงลมหายใจของเราดังอยู่อย่างแผ่วเบา และถ้าหากการแทนค่าเสียงให้เป็นภาพสามารถทำได้ ฝุ่นผงใหญ่น้อย ร่องรอยของทีแปรง แสงและเงาที่ตกกระทบบนผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* คงไม่ต่างไปจากเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยมิได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าใน *4'33"* ห้วงเวลาที่ดำเนินไปของบทเพลงทั้งสามท่อนย่อมมีหน้าที่เช่นเดียวกับผืนผ้าใบสีขาวที่ทำหน้าที่ขยาย (Amplify) ความสำคัญของสิ่งอื่นที่เกิดขึ้นและดำเนินอยู่รายรอบผลงาน

ท่ามกลางความเงียบและเสียงไอของผู้ชม ความปรุโปร่ง (Transparency) ของเสียงคือคุณสมบัติที่อยู่เหนือกว่าความชัดเจน (Clarity) ของเสียงไปอีกขั้น เป็นระดับของบรรยากาศที่อยู่เหนือกว่าระดับคุณภาพของตัวเสียงเอง การรับรู้ถึงความโปร่งจะสร้างมิติให้เสียง ทำให้ทราบว่าเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นมีระยะหน้า กลาง หลัง ใกล้ไกล ดังจากด้านซ้ายหรือขวา เกิดขึ้นตรงหน้าหรือด้านหลัง บอกได้ไปจนถึงความลึกความตื้นที่ทำให้ผู้ฟังเห็นภาพตำแหน่ง (Location) ของแหล่งกำเนิดเสียงได้ และที่สำคัญอย่างยิ่งคือผู้ฟังจะสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะของสถานที่ (Place) ที่แหล่งกำเนิดเสียงเหล่านั้นตั้งอยู่ ไปจนถึงขนาดและระยะห่างของที่ว่าง (Space) ระหว่างเสียงแต่ละเสียงในห้องที่เปิดโล่งนั้น ดังนั้นความปรุโปร่งจึงเป็นลักษณะของเสียงที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม (Environment) บรรยากาศที่อยู่รายรอบ (Ambient) ในความเงียบของอากาศที่โอบอุ้มเสียงทุกเสียงไว้ ไม่ว่าจะดังหรือค่อย ทุ้มหรือแหลม ไม่มีว่าเสียงนั้นจะมีคุณภาพที่ดีหรือด้อยอย่างไรก็ล้วนสร้างความรู้สึกให้ผู้ฟังและทำให้คุณภาพของเสียงนั้นสมบูรณ์

แม้ว่าความปรุโปร่งจะเป็นคำศัพท์เฉพาะที่มักถูกนำมาใช้อธิบายคุณลักษณะของเสียงจากลำโพงที่กำลังเล่นซ้ำ (Playback) เสียงที่ถูกบันทึก (Record) ไว้ผ่านเครื่องเล่น โดยพยายามจำลองความเป็นจริงของเสียงและสภาพแวดล้อมออกมาให้เหมือนจริงมากที่สุดเท่าที่เทคโนโลยีในขณะนั้นจะสามารถทำได้ อย่างไรก็ตามความโปร่งของเสียงในสภาพแวดล้อมจริงกลับเป็นปรากฏการณ์ที่รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส ณ ขณะนั้น ในสถานที่แห่งนั้น คู่ขนานกันไปกับประสบการณ์การมองเห็นและยังเป็นคำคุณศัพท์ ที่ "...ใช้ขยายลักษณะที่สำคัญทางกายภาพแต่เพียงอย่างเดียว หรือใช้ทำหน้าที่เป็นคำอธิบายคุณลักษณะทางนามธรรมที่สำคัญและสง่างาม" (โรว์, โคลิน และ สลัทสกี้, โรเบิร์ต, 2559 หน้า 38) ได้เช่นเดียวกับความปรุโปร่งทางศิลปะและสถาปัตยกรรม ความปรุโปร่งของเสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นใน *4'33"* จึงกระตุ้นให้เห็นถึงความคิดเชิงปรัชญาของการลดอัตตา อดอคติแบบทวิลักษณ์ และการไม่จงใจกระทำที่เคจยึดถือ

สรุปผลการศึกษาในส่วนที่สอง

จากการศึกษาทั้งหมดที่กล่าวมาข้างต้น สิ่งที่เคจประสบความสำเร็จอย่างงดงามคือการสร้างลานพื้นที่ราบในมโนทัศน์ของงานจิตรกรรมให้ปรากฏเป็นประสบการณ์จริงต่อผู้ชม (หรือผู้ฟังก็ตาม) และนำนัยสำคัญทางปรัชญาที่เคยแฝงอยู่ภายใต้สีขาวบนผืนผ้าใบให้ปรากฏเป็นรูปธรรมในการแสดงผลงาน *4'33"* เช่นเดียวกับที่อังรี แบร์กซอง (Henri Bergson, 1859-1941) ได้กล่าวไว้ว่า "ไม่เคยมีความว่างเปล่าอย่างแท้จริงในธรรมชาติ" ในขณะที่เคจแสดงถ้อยแถลงไว้เช่นกันว่า "ความเงียบนั้นไม่มีอยู่จริง" รวมถึงเราส์เชนเบิร์กที่กล่าวไว้ในภายหลังว่า "ผืนผ้าใบนั้นไม่เคยว่างเปล่า" (Joseph, 2007, p. 48) สอดคล้องกันกับความเป็นจริงที่ว่าในความเงียบของเวลาและนักดนตรียังมีเสียงของผู้ชมที่เริ่มพูดคุย เสียงผู้คนกรนบ่นไปพร้อมกับเสียงลมและสายฝนภายนอกหอแสดงดนตรี เสียงต่าง ๆ ทั้งจากภายในและภายนอกพื้นที่ล้วนได้รับการอนุญาตให้เป็นส่วนหนึ่งของบทประพันธ์ชิ้นนี้ ทำให้เส้นแบ่งเขตแดนระหว่างพื้นที่ภายในและพื้นที่ภายนอกจางลง ซึ่งเป็นผลจากความเชื่อมโยงสองสิ่งเข้าด้วยกันระหว่างแนวคิดเรื่องความปรุโปร่งของโมโฮอี-นอดจ์ ใน *The New Vision* และผลกระทบอย่างลึกซึ้งหลังการได้เห็นผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่ได้นำเคจไปสู่การสังเคราะห์ความคิด ความเชื่อ องค์ความรู้ และหลักปฏิบัติแห่งตนไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีที่สามารถสร้างความปรุโปร่งให้กับสวนศาสตร์ (Acoustic) หรือศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องเสียง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564 หน้า 5) ซึ่งเกี่ยวข้องกับคุณภาพของระบบเสียงในพื้นที่ได้อย่างลุ่มลึก (Profound) อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในประวัติศาสตร์ดนตรีและศิลปะ ความกล้าหาญของเราส์เชนเบิร์กที่ไม่เกรงกลัวต่อคำดูแคลนของนักวิจารณ์และความเสี่ยงต่อการถูกมองอย่างเข้าใจผิดว่า *ไวท์เพ้นติ้ง* เป็นเพียงมุขตลกเพื่อถากถางโลกศิลปะ ไปจนถึงการก้าวผ่านความรู้สึกของผู้คนที่มีต่อความแปลก (Unusual) แตกต่าง (Different) และไม่คุ้นชิน (Unfamiliar) ของ *ไวท์เพ้นติ้ง* และ *4'33"* มาตลอดกว่า 70 ปีที่ผ่านมาได้พิสูจน์แล้วว่าผลงานทั้งสองชิ้นคือผลงานศิลปะสมัยใหม่ชิ้นสำคัญที่สุดชิ้นหนึ่ง ดังคำกล่าวของเคจที่ว่า "เสียงไอหรือเสียงเด็กร้องไห้จะไม่สามารถทำลายดนตรีสมัยใหม่ชิ้นเยี่ยมได้" (Cage, 2013, p. 160)

สุดท้าย *4'33"* ทำให้เราตระหนักว่ายังมีสิ่งอื่นอยู่รอบตัวเรา การเข้าใจใน "การมีอยู่ร่วมกัน" และการละเลยที่จะคิดถึงความต่าง ย่อมทำให้เห็นถึงคุณค่าของสิ่งอื่นได้ อย่างน้อยก็คือการเล็งเห็นและตระหนักในลักษณะของสิ่งหนึ่ง ๆ ในแบบที่มันเป็น เช่นเดียวกับ *ไวท์เพ้นติ้ง* ที่รอรองรับเอาฝุ่นผง แสงเงา สีใหม่ที่จะทาทับ ไปจนถึงผู้ที่จะสร้าง *ไวท์เพ้นติ้ง* ขึ้นใหม่อีกชิ้นหนึ่งในอนาคต

ภาพที่ 31 *ภาพห้องจัดแสดงผลงาน ไวท์เพ้นติ้ง ของเราส์เชนเบิร์ก และโปรแกรมการแสดง 4'33" ของเคจในนิทรรศการ The Art of Participation: 1950 to Now ที่ San Francisco Museum of Modern Art ปีคริสต์ศักราช 2008*

ที่มา: San Francisco Museum of Modern Art (2022a). "*The Art of Participation: 1950 to Now* Installation view." (picture). Accessed August 31, 2022. Available from https://www.sfmoma.org/research-materials/whit_98-308_020/

ผลการศึกษาที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

ผลงานทดลองในแต่ละระยะของผู้สร้างสรรค์จนกระทั่งถึงผลงานวิทยานิพนธ์ ได้นำแนวคิดความปรุโปร่ง และอิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาตะวันออกและศาสนาพุทธของเคจมาใช้ในผลงานอย่างต่อเนื่อง อันได้แก่ การลดทอนอัตตา และการลดอคติที่ให้เกิดการยอมรับเอาสิ่งอื่นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน หรือการหลอมรวมเอาผลงานเข้ากับสิ่งอื่น ซึ่งผลที่ได้ก็คือการไม่แยกแยะระหว่างความงาม ความไม่งาม เสียงที่ไพเราะ เสียงที่รบกวน ซึ่งปรากฏผ่านผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่เฉพาะ ทำให้ผู้คนเห็นถึงความสำคัญของสิ่งอื่นนอกเหนือไปจากตัวโน้ตและองค์ประกอบของจิตรกรรม และตระหนักถึงการมีอยู่ร่วมกันของความแตกต่างที่มีความสำคัญมากกว่าความงดงามของภาพและเสียงอันไพเราะ

ในผลงานทดลองสร้างสรรค์ในระยะแรกนั้นเป็นการทดลองนำเอาผลของการศึกษาแนวคิดทางพระพุทธศาสนาในงานศิลปะ เรื่องการไม่จงใจกระทำ และการเห็นถึงความสำคัญของสิ่งอื่นมาใช้ผ่านร่องรอยของการเดินใน “พื้นที่” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสร้างสรรค์ ในผลงานระยะต่อมาได้นำแนวคิดดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ร่วมกับพื้นที่จริงในทางศาสนา ใช้พื้นที่เปิดของ “ลานทราย” อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของวัดแบบล้านนา และบริบทต่าง ๆ ของสภาพแวดล้อมและประวัติศาสตร์ของสถานที่มาเป็นกรอบความคิดในการนำเสนอผลงาน โดยเริ่มต้นจากการทดลองในลานรอบวิหารวัดต้นเกว๋น จังหวัดเชียงใหม่ จุลประโทนเจดีย์ จังหวัดนครปฐม และสุดท้ายที่พระวิหารวัดไหล่หินหลวง จังหวัดลำปาง

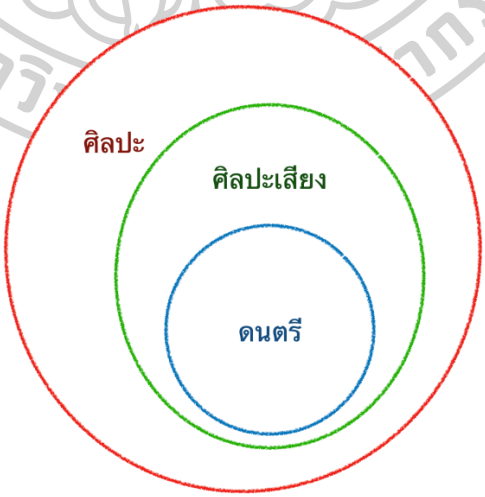
ผู้สร้างสรรค์พบว่าหลังจอห์น เคจทำการแสดงบทประพันธ์ *4’33”* หรือที่เขาเรียกว่าไซเลนซ์พีซ เป็นครั้งแรกในปีคริสต์ศักราช 1952 เป็นต้นมา เสียงทุกเสียงที่เกิดขึ้นในบทเพลงไม่ว่าจะเป็นเสียงดนตรีหรือเสียงรบกวนก็ตาม ต่างมีความสำคัญในตัวเอง การประพันธ์ดนตรีจึงไม่ได้เป็นเพียงเพื่อความไพเราะ เช่นเดียวกับศิลปะที่ไม่ได้เป็นแค่การนำเสนอความเหมือนจริงหรือความงามเพียงอย่างเดียวอีกต่อไป สิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งอีกส่วนหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้จึงเป็นเรื่องของ “ความคิด” โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับแนวคิดเรื่อง การไม่จงใจกระทำ ที่แสดงออกผ่านการพัฒนาวิธีการ chance operation ของจอห์น เคจ สู่กระบวนการสร้างกระดาษโน้ตเพลง (music score) สำหรับการแสดงดนตรีสดในผลงานทดลองสร้างสรรค์ระยะสุดท้ายและผลงานวิทยานิพนธ์ ที่มุ่งเน้นความเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่มากยิ่งขึ้น ดนตรีที่ได้จึงคาบเกี่ยวระหว่างความเป็นเสียง (noise) จากเครื่องดนตรีมากกว่าความเป็นบทเพลง ซึ่งเป็นผลงานบทประพันธ์เฉพาะพื้นที่อย่างแท้จริง ซึ่งจะกล่าวถึงโดยละเอียดในบทต่อไป

2.2.3 ศิลปะเสียง (Sound Art)

จากพัฒนาการอย่างต่อเนื่องทางศิลปะและดนตรีที่กล่าวมาทั้งหมดในข้างต้น ในยุคปัจจุบันผลงานสร้างสรรค์ที่มีเสียงเป็นสื่อหลักในการนำเสนอความคิดได้ถูกเรียกในภายหลังว่า “ศิลปะเสียง (Sound Art)” ซึ่งการนิยามรูปแบบและความหมายของศิลปะเสียงนั้นมีมากมายหลายแนวทาง แต่เพื่อสร้างความเข้าใจที่ชัดเจนในเบื้องต้นต่อผู้อ่าน ผลงานสร้างสรรค์และวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ได้เลือกใช้นิยามของ ทอม โฮมส์ (Thom Holmes) นักประวัติศาสตร์ดนตรีและผู้เขียนหนังสือ *Sound Art : Concepts and Practices* (2022) เป็นสำคัญ ดังนี้

> ศิลปะเสียงคือผลงานศิลปะที่นำแนวคิดเกี่ยวกับเสียง ประสบการณ์หรือการรับรู้เกี่ยวกับเสียง ผลกระทบทางกายภาพจากเสียง ร่องรอยที่หลงเหลืออยู่จากกิจกรรมเกี่ยวกับคลื่นเสียง มาใช้เป็นเครื่องมือ (Materials) หลักในผลงาน และศิลปะเสียงไม่ได้อยู่ในขอบเขตและขนบของศิลปะแบบเดิมที่มีอยู่ (จิตรกรรม ประติมากรรม การแสดงดนตรี ดนตรีที่ถูกบันทึกเสียงไว้ในรูปแบบต่าง ๆ เพลงประกอบภาพยนตร์ เพลงประกอบการละคร และการเต้นรำ)... (Holmes, 2022, p. 1)

โดยความแตกต่างระหว่างดนตรีกับศิลปะเสียงคือ ดนตรีเป็นการจัดการเรียบเรียงเสียงในเวลา นั่นหมายความว่า เมื่อดนตรีชิ้นหนึ่งถูกประพันธ์ขึ้น ดนตรีชิ้นนั้นจะสามารถบรรเลงหรือเล่นซ้ำที่ไหนเมื่อไหร่ก็ได้ ตัวอย่างที่ชัดเจนของกรณีนี้คือ การเปิดเพลงของนักดนตรีผู้หนึ่งผ่านโทรศัพท์มือถือ ไม่ว่าจะเป็นสถานที่ใดในห้องนอน หรือในสวนสาธารณะตัวเพลงยังคงเป็นบทเพลงเช่นเดิม เวลาของบทเพลงนั้นก็ยังคงเริ่มต้นและจบลงในเวลาเดิม ในขณะที่ศิลปะเสียงเป็นการจัดการเรียบเรียงเสียงในพื้นที่ เมื่อดนตรีอยู่ในบริบททางศิลปะแล้ว เสียงในบทเพลงนั้น จะขึ้นอยู่กับลักษณะของพื้นที่เป็นหลัก โดยพื้นที่เหล่านั้นย่อมแตกต่างจากเวทีคอนเสริททั่วไป ในบริบททางศิลปะยังมีพื้นที่ภายใน พื้นที่ภายนอก พื้นที่ส่วนตัว พื้นที่ทางสังคมที่ผู้คนเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน พื้นที่ทางร่างกายทั้งภายและภายนอก พื้นที่ที่สามารถยืดขยายเวลาและสถานที่หรือที่เรียกว่าพื้นที่เสมือน (Virtual) รวมถึงพื้นที่ในจินตนาการ



ภาพที่ 32 *ตำแหน่งของดนตรีในงานศิลปะเสียง*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาจัดทำโดยผู้สร้างสรรค์

ดังนั้นเมื่อดนตรีถูกใช้ในงานศิลปะเสียง วัตถุประสงค์และผลกระทบต่อผู้ฟังนั้นจะแตกต่างไปจากการฟังดนตรีในสถานการณ์ปกติโดยทั่วไปอย่างการฟังเพลงในห้องหรือเวทีคอนเสิรท์ โดยจะมุ่งผลจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ มีการให้ความหมายและวัตถุประสงค์ที่ศิลปินต้องการ โดยวัตถุประสงค์ของศิลปินศิลปะเสียง ได้แก่

1) เพื่อจำลองหรือสร้างแง่มุมของความเป็นจริงที่สูญหายไปในตัวงานศิลปะ

2) เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึก (mood)

3) เพื่อเสนอแนะ (suggest) ถึงสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตา

4) เพื่อรวมเสียงเข้าไปเป็นอีกมิติหนึ่งของประสบการณ์ทางศิลปะ

5) เพื่อให้เกิดประสบการณ์ทางเสียง หรือเนื้อหาสาระ (content) เกี่ยวกับเสียงในรูปแบบอื่น

อย่างไรก็ตามแม้ว่าผลงานศิลปะเสียงยังไม่แพร่หลายมากนักในประเทศไทย แต่เมื่อผู้ชมหรือผู้ฟังได้เข้ามามีส่วนร่วมในผลงานศิลปะเสียง คำถามเบื้องต้น 5 ข้อต่อไปนี้จะช่วยให้เข้าใจภาพรวมและแนวคิดแบบกว้าง ๆ ในผลงานได้

1) จุดมุ่งหมายของศิลปินคืออะไร

เพื่อจำลองหรือสร้างแง่มุมของความเป็นจริงที่สูญหายไปในตัวงานศิลปะ เพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึก เพื่อนำเสนอบางสิ่งที่มองไม่เห็น เพื่อให้เสียงเป็นอีกมิติหนึ่งของประสบการณ์ทางศิลปะ เพื่อรับรู้ประสบการณ์ด้านเสียง หรือบริบทของเสียงในทิศทางอื่น

2) พื้นที่นั้น ๆ มีผลต่อผลงานศิลปะเสียงอย่างไรบ้าง

ศิลปินอาจใช้กายภาพของเสียง ทั้ง ความยาวเสียง ความเข้มของเสียง หรือการกระทบของเสียง และระยะเวลาของเสียง เพื่อสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับ “ระบบอคูสติก (Acoustic)” ของพื้นที่ ศิลปินอาจสร้างผลงานที่ส่งผลต่อจิตใจจากประสาทการรับรู้โดยสมองของผู้ชม หรือที่เรียกว่า “ไซโคอคูสติก (Psychoacoustic)” ระบบเสียงที่นำมาใช้ จะมีประสิทธิภาพอย่างยิ่งกับ “ภูมิศาสตร์ของเสียง (Audio Geography)” ในพื้นที่ ที่จะสร้างความพิเศษให้กับพื้นที่ในสภาพแวดล้อมที่มีอยู่

3) วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นในผลงานทำอย่างไร

มีการใช้อุปกรณ์ไฟฟ้า เครื่องจักรกล เช่น แอมป์ขยายเสียง ไมโครโฟน เฮ้ดโฟน ฯลฯ ใช้เครื่องดนตรีอคูสติค เช่นกระดิ่งลม ไม้ น้ำ เป็นต้น มีการใช้อุปกรณ์คอมพิวเตอร์ โปรแกรมคอมพิวเตอร์

4) หัวเรื่องและแนวคิดเบื้องต้นในผลงานคืออะไร เช่น

อัตลักษณ์ (Identity) ธรรมชาติที่แท้จริงของมนุษย์แต่ละคน

ร่าง (The Body) ที่เป็นบ้านของจิตวิญญาณ

เวลา (Time) อดีต ปัจจุบัน และอนาคตมีผลต่อเราอย่างไร

ความทรงจำ (Memory) ที่พยายามสร้างอดีตขึ้นมาอีกครั้ง ความทรงจำเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ การเก็บรวบรวมวัตถุ การสะสมสิ่งถูก ผิดที่ผ่านมา

สถานที่ (Place) สถานที่ส่วนตัว และสาธารณะ ความหมายและคุณค่าของพื้นที่

ภาษา (Language) บทบาทของภาษาในงานศิลปะ

วิทยาศาสตร์ (Science) เป็นรากฐานของงานศิลปะหรือไม่ เทคนิคและขั้นตอนการทำงานเป็นอย่างไร

จิตวิญญาณ (Spirituality) ความเชื่อทางจิตวิญญาณมีรูปทรงแบบไหน

สภาพแวดล้อม (Environment) มีผลกับชีวิตเราอย่างไร มีผลกระทบอย่างไรกับความเป็นอยู่

5) ลักษณะโดยรวมของผลงานเป็นอย่างไร

ความถี่ (Frequency) หรือ จำนวนรอยต่อวินาทีของคลื่นเสียงที่จะทำให้เกิดระดับเสียงต่าง ๆ มีหน่วยวัดเป็นเฮิรตซ์ คุณลักษณะของโทน (Timbre) หรือ สีสันของเสียง (Tone Color) คือ ลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน เช่นไวโอลินและคลาริเน็ตมีสีสันเสียงไม่เหมือนกัน

ความกว้างคลื่นเสียง (Amplitude) ในทางวิทยาศาสตร์ ความกว้างคลื่นเสียงจะเป็นตัวกำหนดความเข้มเสียง ถ้าความกว้างคลื่นเสียงกว้างขึ้นเท่าใด ก็จะทำให้เสียงดังขึ้นเท่านั้น ความยาวเสียง (Duration) หมายถึง ระยะเวลาที่ได้ยินเสียงแต่ละระดับเสียง ความยาวเสียงจะเกี่ยวข้องกับอัตราความเร็วและลักษณะจังหวะซึ่งเป็นตัวกำหนดค่าตัวโน้ต (Holmes, 2022, pp. 1-8)

สรุปผลการศึกษาในส่วนที่สาม

ศิลปะเสียงนั้นแตกต่างไปจากศิลปะตามขนบทั่วไปซึ่งเป็นสื่อ (medium) ทางสายตา หรือสื่อทัศนศิลป์ ในทางประวัติศาสตร์มีการใช้คำว่า ประติมานวิทยา (iconography) เพื่ออธิบายการใช้ทัศนธาตุทางศิลปะและสัญลักษณ์ที่ถูกจัดการเรียบเรียงร่วมกันเป็นองค์ประกอบในผลงาน และในการตีความผลงานศิลปะ ในขณะที่เสียงนั้นมีลักษณะอันเป็นนามธรรมไม่สามารถมองเห็นหรือจับต้องได้ แต่สามารถกระตุ้นความคิดและความรู้สึกได้เช่นเดียวกัน ไม่ว่าจะเป็นไปด้วยความรู้สึกตามสัญชาตญาณหรือจากตรรกะ ความคิด และเหตุผล จึงนับเป็นความท้าทายอย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ผลงานที่ใช้ เสียง ในบริบททางศิลปะจากคำถามข้างต้น เนื่องจากมีเสียงมากมายที่จะเชื่อมโยงกับผู้คนได้ในทุกวัฒนธรรม ผลลัพธ์ของการสื่อสารสามารถวิเคราะห์ได้จากการสังเกตจากท่าทีของผู้ฟังที่เราคาดเดาได้ เช่น การตกใจเสียงฟ้าผ่าที่ดังกระหึ่มในห้องแสดงงานที่มืดทึบ ในขณะเดียวกันก็ยังมีเสียงมากมายที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยไม่ได้อ้างอิงจากโลกความเป็นจริง รวมถึงความแตกต่าง ไม่คุ้นชินด้วยเหตุผลทางวัฒนธรรม อย่างเช่นเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านซึ่งถูกนำมาใช้เป็นสื่อหลักในผลงานศร้างสรรค์ชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงมุงศึกษาถึงแนวคิดและประเด็นสำคัญแห่งการสร้างสรรค์จากการศึกษาข้างต้น รวมถึงวัตุประสงค์และคำถามเกี่ยวกับผลงานศิลปะเสียงมาเป็นกรอบการวิเคราะห์แนวคิดคิดอธิบายรูปแบบ และวิธีการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

ผลการศึกษาที่นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

จากการศึกษาแนวคิด รูปแบบ และแนวทางการวิเคราะห์ผลงานศิลปะเสียงข้างต้น แม้ว่าการวิเคราะห์ข้างต้นจะไม่ได้มุ่งเน้นไปที่การตีความสื่อสัญลักษณ์หรือองค์ประกอบศิลป์ในผลงานศิลปะเสียงชิ้นใดชิ้นหนึ่งก็ตาม ผู้สร้างสรรค์ก็ยังเชื่อเป็นอย่างยิ่งว่า “ความคิด” และ “วัตถุประสงค์” อันเป็นที่มาแห่งการสร้างสรรค์นคือแก่นที่แท้จริงของผลงาน แม้รูปแบบและวิธีการนำเสนอจะแตกต่างกันไปในผลงานแต่ละชิ้นก็ตาม

การศึกษา วิเคราะห์ผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้องทั้งหมดนี้ ทำให้เห็นความเชื่อมโยงของสิ่งหนึ่งกับพื้นที่ที่อยู่รอบตัวชัดเจนขึ้น ตระหนักถึงการมีอยู่ร่วมกัน และทำให้เห็นถึงความสำคัญของสิ่งต่าง ๆ ในสถานที่นั้นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับเสียงและความเงียบในบรรยากาศ โดยวิเคราะห์ผ่านการศึกษาผลงานของจอห์น เคจ ซึ่งได้กลายมาเป็นพื้นฐานทางความคิดสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียงของผู้สร้างสรรค์ รวมถึงการนำเสนอผลงานให้สอดคล้องเหมาะสมกับแนวคิดที่

เกี่ยวข้องกับดนตรีพื้นบ้านในวัฒนธรรมตะวันออกและบริบทร่วมสมัยในปัจจุบัน บนสมมุติฐานที่ว่าแนวคิดที่ได้จากการศึกษาผลงานศิลปะตะวันตกข้างต้นนั้นจะสามารถนำมาประยุกต์ใช้ร่วมกับศิลปะร่วมสมัยและดนตรีล้านนาได้มากน้อยแค่ไหนอย่างไรผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ในบทต่อไป

บทที่ 3
แนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์เรื่อง “บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก” เป็นการศึกษา ทดลอง ค้นคว้าอย่างเป็นระบบ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียง ที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่เฉพาะทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งเกี่ยวข้องกับพิณเปี๊ยะจากหลักฐานทางโบราณคดี เสียงเปี๊ยะถูกนำมาใช้เป็นสื่อสำคัญในผลงาน เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกาย ความรู้สึกภายใน และสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านลักษณะเฉพาะกับความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนั้นเป็นไปในรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานจัดวางเสียง ศึกษาและปรับปรุงแก้ไขเพื่อการพัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่อง โดยมีแนวคิดหลักคือ เสียง และความเงียบเบา ที่ส่งผลทางกายภาพต่อผู้ฟังในสภาพแวดล้อมและพื้นที่แบบต่าง ๆ ประกอบกับแรงบันดาลใจจากเครื่องดนตรีโบราณ และเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่น

ผลการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นต่าง ๆ แบ่งออกเป็น 4 ระยะ และมีแนวทางในการพัฒนาผลงานตามขั้นตอนดังนี้

3.1 แนวความคิดและเนื้อหาในการสร้างสรรค์

3.2 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์

3.2.1 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ระยะที่ 1

พื้นที่ภายในอาคาร (interior) พื้นที่ขนาดเล็ก และขนาดกลาง

1. ผลงาน *เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ* ปีพุทธศักราช 2563

2. ผลงาน *น้ำและทราย* ปีพุทธศักราช 2563

3.2.2 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ระยะที่ 2

พื้นที่ภายในอาคารสถานที่ (interior) แบบเปิดโล่ง

1. ผลงาน *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ* ปีพุทธศักราช 2564

3.2.3 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ระยะที่ 3

พื้นที่ภายนอกอาคารสถานที่ (exterior) แบบเปิดโล่ง

1. ผลงาน *ราก* ปีพุทธศักราช 2565

3.3 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

3.1 แนวความคิดหลักและเนื้อหาในการสร้างสรรค์

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้นำเสนอแนวคิดเรื่อง ความสมดุลระหว่างจิตใจกับสภาพแวดล้อมภายนอก อันเกิดจากความรู้สึกสงบเป็นสมาธิผ่านความเงียบเบาของเสียงที่มีบทบาทสำคัญต่อผู้ฟัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเสียงนั้นเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมและพื้นที่ที่เหมาะสม

ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ทำการสำรวจบทบาทของเสียงที่เงียบเบาในสภาพแวดล้อมและพื้นที่เฉพาะแบบต่าง ๆ อันเกี่ยวเนื่องกับพิณเปี๊ยะจากหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ซึ่งเป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำความเข้าใจภาวะความรู้สึกของตนเองผ่านการบรรเลงดนตรีในบริบททางศิลปะในพื้นที่เฉพาะ ด้วยลักษณะเฉพาะของเสียงเปี๊ยะที่เงียบเบาแต่ก้องกังวาน คล้ายเสียงของระฆังโลหะที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา มีเอกลักษณ์ในความเป็นปัจเจกเชิงนามธรรม และภาวะสงบนิ่งที่เกิดจากการฟังเสียง การเล่นเปี๊ยะเป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณผ่านระยะห่างที่สมดุลย์กันของเครื่องดนตรีและร่างกาย กับบทบาทหน้าที่ของเปี๊ยะในทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป จากเครื่องดนตรีที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่น สู่การรับใช้สังคมในฐานะเครื่องดนตรีประกอบในวัฒนธรรมการเลือกคู่ของชาวล้านนาในอดีต ความเบาของเสียงเปี๊ยะจึงมีความดังในเชิงนามธรรมทางความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเสียงอันค่อยเบานี้อยู่ในพื้นที่อันเหมาะสม จะก่อให้เกิดความสมดุลระหว่างจิตใจตนเองและสภาพแวดล้อมได้

3.2 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์

ผลงานสร้างสรรค์ในวิทยานิพนธ์ชุดนี้อยู่ในรูปแบบของผลงานจัดวางระบบเสียงในพื้นที่ (Sound Installation) ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะเสียง (Sound Art) ผลงานศิลปะเสียงนี้แตกต่างไปจากศิลปะตามขนบ “เป็นผลงานศิลปะที่นำเสียงมาใช้ทั้งในฐานะของสื่อ (medium) และเนื้อหาสาระ (subject) ของผลงาน” (Tate, 2023b) รวมทั้งยังนำแนวคิดเกี่ยวกับเสียง ประสบการณ์หรือการรับรู้เกี่ยวกับเสียง ผลกระทบทางกายภาพจากเสียง ร่องรอยที่หลงเหลืออยู่จากกิจกรรมเกี่ยวกับคลื่นเสียง มาใช้เป็นเครื่องมือหลักในผลงาน การจัดการเรียบเรียงเสียงในพื้นที่เพื่อสื่อสารเนื้อหาหรือสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการต่อผู้คนในพื้นที่

เนื่องจากผลงานศิลปะนั้นไม่ได้ตั้งอยู่บนพื้นที่สุญญากาศ แต่ถูกห่อหุ้มไว้ด้วยสภาพแวดล้อม (environment) และเสียงของสิ่งแวดล้อมในพื้นที่ (ambient) ที่ผลงานชิ้นนั้นติดตั้งอยู่ ซึ่งนั่นไม่ได้หมายความว่าผลงานชิ้นนี้คือผลงานศิลปะเสียงแค่เพียงเพราะผลงานติดตั้งอยู่ในพื้นที่ที่มีเสียงบรรยากาศของพื้นที่ดังอยู่ เนื่องจากตัวผลงานศิลปะเองยังต้องสามารถสื่อสารความหมาย กระตุ้นเร้าความรู้สึกได้

อย่างไรก็ตามแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่นั้น มีความลื่นไหลมากกว่าการเป็นเพียงเรื่องของเทคนิควิธีการ เพราะยังมีเรื่องของพื้นที่ทางสังคมที่ผู้คนเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน ว่าจะเป็นพื้นที่ทางร่างกาย (ทั้งภายในและภายนอก) พื้นที่ที่ทำการยืดขยายเวลาและสถานที่ พื้นที่จริง หรือพื้นที่เสมือน (Virtual) รวมถึงพื้นที่ในจินตนาการ

ศิลปินเสียงจะตระหนักในความสำคัญของพื้นที่ และทราบถึงความแตกต่างระหว่างพื้นที่ภายใน พื้นที่ภายนอก ซึ่งเสียงจะทำให้เห็นความแตกต่างของพื้นที่นั้น ๆ ได้ อคูสติก (สภาพของสถานที่ หรือพื้นที่ที่ออกแบบมาเพื่อควบคุมเสียง) ของห้องขนาดเล็ก หรือแม้แต่ภายในร่างกายเรานั้นย่อมแตกต่างจากห้องโถงขนาดใหญ่ในพิพิธภัณฑ์หรือระเบียงนอกบ้าน พื้นที่จึงส่งผลและควบคุมการนำอุปกรณ์และเครื่องมือทางเสียงที่จะถูกนำมาใช้ในพื้นนั้น ๆ

การสร้างสรรค์ผลงานก่อนวิทยานิพนธ์จึงเป็นการทดลองสร้างสรรค์ติดตั้งผลงานเสียงในพื้นที่แบบต่าง ๆ เพื่อวิเคราะห์ถึงผลกระทบต่อผู้ชม (ผู้ฟัง) เพื่อให้เนื้อหาและแนวคิดสามารถถ่ายทอดผ่านเสียงไปยังผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพสูงสุดต่อไป ผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งเนื้อหาในส่วนนี้ออกเป็นหัวข้อย่อยในผลงานแต่ละชิ้นอันได้แก่ เนื้อหาและความหมายในผลงาน กระบวนการสร้างสรรค์ ข้อเสนอแนะและแนวทางในการพัฒนาผลงาน และสรุปผลการสร้างสรรค์ โดยจะนำเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งแบ่งออกเป็น 3 ระยะดังต่อไปนี้

3.2.1 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 1

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานต่อไปนี้จะมุ่งตอบคำถามที่ว่า เสียงและบทเพลงในงานทัศนศิลป์จะสามารถนำมาใช้ในการถ่ายทอดและนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่ (space) ทางธรรมชาติ สังคม และวัฒนธรรมได้หรือไม่ และจะนำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพได้มากน้อยแค่ไหนเมื่อถูกนำมาใช้ในทางปฏิบัติกับพื้นที่ (site) โดยผลงานในระยะที่ 1 นี้เริ่มต้นจากการศึกษาทดลองในพื้นที่ภายในอาคาร (interior) เริ่มจากพื้นที่ขนาดเล็ก ไปยังพื้นที่ขนาดกลาง ดังต่อไปนี้

1. ผลงาน *เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ* ปีพุทธศักราช 2563

ภาพที่ 33 *ภาพนิ่งจากการแสดงดนตรีสดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ชื่อผลงาน	*เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ปีที่สร้าง	ปีพุทธศักราช 2563
เทคนิค	สื่อผสม หิน น้ำ ดินเผา การแสดงสด
	เครื่องบันทึกเสียง (ระบบสเตอริโอ 2 ทิศทาง)
ขนาด	ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่

ผลงานชุด *เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ* ได้แรงบันดาลใจมาจากการพัฒนาการของเครื่องดนตรีในทางประวัติศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ ร่างกาย และวัสดุจากสิ่งแวดล้อมในธรรมชาติซึ่งนำไปสู่การพัฒนาเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างภาวะความเป็นนามธรรมของธรรมชาติ ที่มีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์ได้

ผลงานชุดนี้นำเสนอการสร้างเสียงดนตรีของมนุษย์โดยเริ่มต้นจากความเข้าใจใน “จังหวะ” (rhythm) ที่เกิดขึ้นในร่างกาย ได้แก่ เสียงเต้นของหัวใจและเสียงลมหายใจ การใช้อวัยวะในร่างกายเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เช่นการปรบมือ การกระทืบเท้า ประกอบการเปล่งเสียงในยุคบรรพกาล ความไร้ซึ่งท่วงทำนองและความหมายของเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้นโดยตรงจากร่างกายนั้นมี

ความหมายโดยตรงกับภาวะอารมณ์ในส่วนลึกของจิตวิญญาณ สอดรับไปกับบรรยากาศของสภาพแวดล้อมที่ไร้การปรุงแต่งของธรรมชาติในพิธีกรรมโบราณ ไม่ว่าจะในถ้ำหรือศาสนสถานกลางวันและกลางคืน ทั้งหมดนี้ล้วนสะท้อนถึงการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ตอบโต้กับอารมณ์ความรู้สึกโดยพื้นฐานของมนุษย์ ทั้งความสุข ความหวาดกลัว หรือความปรารถนา

แนวคิด

เสียงเป็ียะ คือเสียงที่ถ่ายทอดออกมาจากจิตใจและวิญาณได้อย่างใกล้เคียงที่สุด ด้วยวิธีการเล่นและโครงสร้างของเปี๊ยะที่จำเป็นต้องวางกล่องกำธรเสียงไว้ใกล้กับตำแหน่งของหัวใจของผู้เล่น การนำเสียงเป็ียะจึงถูกนำมาใช้ก็เพื่อนำเสนอความรู้สึกทางจิตวิญญาณแบบโบราณในผลงาน ผลงานชุดนี้สร้างพื้นที่จำลองขึ้นเพื่อสะท้อนเรื่องราวของดนตรีโบราณซึ่งสัมพันธ์กับพื้นที่ทางภูมิศาสตร์และพื้นที่ทางจิตใจของมนุษย์

เนื้อหาและความหมายในผลงาน

1) ความสัมพันธ์ทางภูมิศาสตร์

นักวิชาการด้านมานุษยวิทยาดนตรีเชื่อกันว่าดนตรีในสมัยโบราณเป็นการสื่อสารทางเสียงเพื่อนำสารไปสู่ดินแดนแห่งอำนาจเหนือธรรมชาติและมนุษย์ ซึ่งไม่ได้เกิดขึ้นเฉพาะปัจเจกบุคคลเท่านั้น แต่เป็นประสบการณ์ร่วมกันของกลุ่มชนยุคบรรพกาลที่ต้องเผชิญกับภัยพิบัติทางธรรมชาติ โรคร้าย ภัยอันตราย ตลอดการดำเนินชีวิตร่วมกันในชุมชน และดนตรีเหล่านั้นยังเป็นไปเพื่อการเฉลิมฉลองให้กับความอุดมสมบูรณ์และชัยชนะที่มีต่อธรรมชาติ

นอกเหนือจากเสียงจากร่างกายแล้ว การนำวัสดุใกล้ตัวในธรรมชาติมาใช้สร้างเสียงก็เป็นวิธีการหนึ่งในการสื่อสาร โดยมีการพัฒนาระบบเสียงให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นตามองค์ความรู้ของชุมชนและจินตนาการการสร้างสรรค์ส่วนบุคคล ตัวอย่างที่ชัดเจนที่สุดคือ *Lithophone* ซึ่งพบได้ในพื้นที่ทางวัฒนธรรมโบราณทั่วโลก ในเอเชียค้นพบได้ในจังหวัดดั๊กลัก ประเทศเวียดนามในปีคริสต์ศักราช 1949 ก่อนที่จะค้นพบในเมืองอื่น ๆ ตามมา ซึ่งคาดว่า *Lithophone* เหล่านี้มีอายุระหว่าง 4,000 ถึง 10,000 ปี สร้างขึ้นจากแผ่นหินจากภูเขาในพื้นที่ โดยในปัจจุบันยังคงมีการใช้เครื่องดนตรีชนิดนี้ในวัฒนธรรมชนเผ่าพื้นเมืองเขตหุบเขาในตอนกลางของประเทศ เพื่อการเฉลิมฉลองต่อเทพเจ้าและการปกป้องคุ้มครองพืชผลทางการเกษตรของชุมชน เครื่องดนตรีโบราณจึงเป็น

สิ่งที่สร้างขึ้นจากการประกอบกันของความสัมพันธ์ที่แนบแน่นกับสิ่งแวดล้อม ความเชื่อและประเพณีที่สัมพันธ์กับภูมิศาสตร์ อันเป็นองค์ประกอบของการสร้างสรรค์จากแนวคิดเรื่องพื้นที่ทางวัฒนธรรม *Lithophone* ได้รับการพัฒนาต่อเนื่องไปสู่เครื่องเคาะที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาอย่าง ฆ้องระฆัง และกังสดาล

ในผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงได้นำวัสดุธรรมชาติมาใช้เป็นองค์ประกอบทางศิลปะอย่าง หิน น้ำ และดินเผามาใช้เพื่อสื่อสารความหมายและความรู้สึกด้วยเสียงและบรรยากาศของพื้นที่

ภาพที่ 34 *Jean-Loup Ringot ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรียุคก่อนประวัติศาสตร์กำลังสาธิตวิธีการเล่น Lithophone.*
ที่มา: Open Culture (2021). “Archaeologist play the lithophone.” (picture). Accessed August 31, 2021. Available from https://www.openculture.com/2019/09/watch-an-archaeologist-play-the-lithophone.html

2) เปี๊ยะ

หลังจากการใช้วัสดุในธรรมชาติมาใช้ในการสร้างเสียง จนมีการพัฒนาเป็นระบบเสียงในวัฒนธรรมต่าง ๆ แล้ว ในภาคเหนือของไทย “เปี๊ยะ” เป็นเครื่องดนตรีที่เชื่อได้ว่าเกี่ยวข้องกับพิธีกรรมมาก่อน แม้บริบทโดยรอบของเปี๊ยะจะเลือนลางและขาดหาย ปรากฏและดำรงอยู่ไปตามห้วงเวลาและสถานที่ที่เปลี่ยนแปลงไป ทว่าเปี๊ยะยังคงเสน่ห์ทั้งด้านประวัติศาสตร์ เรื่องราว รูปทรง และเสียงอันเป็นเอกลักษณ์มาโดยตลอด องค์ความรู้จากบรรพบุรุษที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีตทั้งทางเทคนิค

วิธีการหล่อหัวเปี๊ยะสำริดซึ่งเป็นวิธีเดียวกันกับการหล่อพระพุทธรูปของสกุลช่างล้านนา ซึ่งนับว่าเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านล้านนาชนิดเดียวที่มีโลหะสำริดเป็นส่วนประกอบร่วมกับวัสดุตามธรรมชาติที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น อย่างกะลามะพร้าว และไม้เนื้อแข็งประเภทต่าง ๆ เปี๊ยะจึงเป็นการผสมผสานกันของความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียุคแรก (primitive technology) ที่มีขั้นตอนการสร้างที่ซับซ้อนในหารหล่อโลหะ อยู่ร่วมกับความเรียบง่ายของวัสดุธรรมชาติอย่างลงตัว

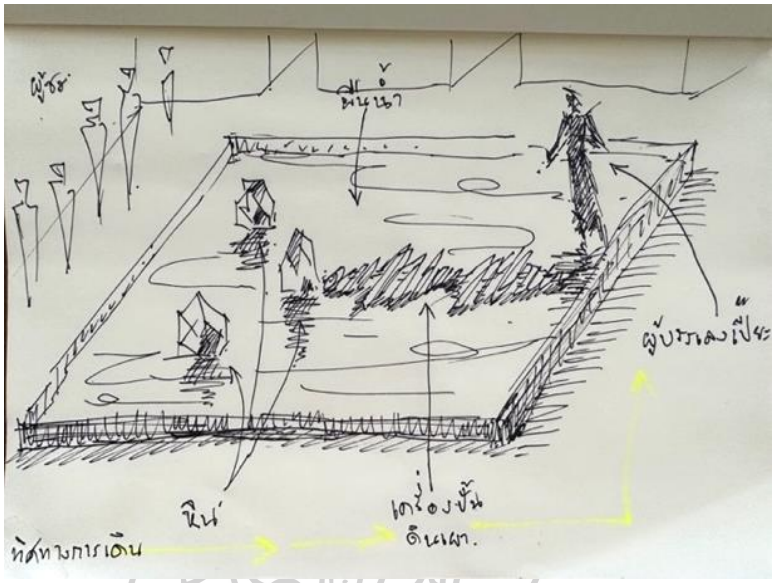
ในผลงานสร้างสรรค์จึงมีการใช้วัสดุตามธรรมชาติในผลงานจึงเป็นลักษณ์เด่นที่ปรากฏอย่างชัดเจนและต่อเนื่องในผลงานชุดต่อไป โดยมีเสียงเปี๊ยะซึ่งก้องกังวาลในพื้นที่มาเป็นองค์ประกอบหลักเพื่อสร้างความรู้สึกต่อผู้ชม เช่นเดียวกับเสียงของเครื่องดนตรีหินและโลหะอื่น ๆ ในอดีต

ภาพที่ 35 *หัวเปี๊ยะโบราณแบบต่าง ๆ ของผู้สร้างสรรค์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์

การทำงานในช่วงปีการศึกษาแรกผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นด้วยการจินตนาการถึงช่วงเวลาของความเปลี่ยนแปลงทางดนตรีและการแสดงออกของมนุษย์ โดยนำเสนอสื่อสารและนำเสนอผ่านภาพแทนความหมายด้วยความเป็นเนื้อแท้ของวัตถุที่นำมาใช้ โดยใช้องค์ประกอบแบบต่อเนื่องจาก

ด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่ง เช่นเดียวกับแผนผังแสดงการพัฒนาหรือลำดับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นตามลำดับเวลา (Timeline)



ภาพที่ 36 *ภาพร่างความคิดผลงานการแสดงดนตรีสดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

การแสดงเริ่มจากเครื่องดนตรีจากการเคาะวัสดุในธรรมชาติได้แก่ หิน ไปสู่การเหยียบวัสดุที่ใช้เทคโนโลยีโบราณก่อนประวัติศาสตร์อย่าง เครื่องปั้นดินเผา และสุดท้ายเป็นการบรรเลงเป็ยะ เครื่องดนตรีที่ทำจากไม้และโลหะในยุคประวัติศาสตร์ ควบคู่ไปกับเสียงของการเคาะหิน เสียงดินเผาที่ถูกเหยียบจนแตก ซึ่งจะถูกบันทึกเสียง และเล่นวนซ้ำ (Loop) ด้วยชุดเครื่องบันทึกเสียง

ซึ่ง “หิน” ที่นำมานั้นผ่านการคัดเลือกเสียงให้อยู่ในคีย์อีแฟลต (Eb) เช่นเดียวกับเสียงเป็ยะที่จะใช้ในการแสดงสด โดย “เครื่องดนตรี” ทั้งสองจะถูกเชื่อมโยงกันด้วยวัสดุธรรมชาติได้แก่ ผืนน้ำ ที่ล้อมรอบผลงานทั้งหมด และประติมากรรมดินเผาที่บันทึกร่องรอยของพืชพันธุ์ในธรรมชาติผ่านการการถอดแม่พิมพ์จากต้นไม้จริงตามธรรมชาติในป่าเชิงดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อสร้างร่องรอยและบันทึกรายละเอียดทางธรรมชาติไว้บนผลงาน ร่องรอยของเปลือกไม้บนดินเผาจะแตกต่างกันไปและความหนาบางของดินที่กดไปบนเปลือกไม้จะให้เสียงที่แตกต่างกันไปเมื่อมีการกระทบกันกับวัตถุอื่น

ภาพที่ 37 *หนึ่งในหินที่นำมาใช้ในผลงานการแสดงดนตรีสด เมื่อเคาะหินก้อนนี้จะให้เสียง Eb เมื่อเทียบเสียงตามหลักดนตรีสากล*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 38 *วิธีการสร้างเครื่องปั้นดินเผาจากธรรมชาติ ด้วยการกดดินลงบนเปลือกไม้เพื่อสร้างร่องรอยและบันทึกรายละเอียดทางธรรมชาติไว้บนผลงาน*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 39 *ร่องรอยของเปลือกไม้บนดินเผาที่แตกต่างกันไป ความหนาบางของดินที่กดไปบนเปลือกไม้ให้เสียงที่แตกต่างกันไปเมื่อการกระทบกับวัตถุอื่น*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

อารมณ์และความรู้สึกสงบนิ่งและลึกลับของพิธีกรรมโบราณถูกนำเสนอผ่านการจัดแสงในห้องจัดแสดงผลงานที่ค่อนข้างมืด มีแสงไฟเพียงจากด้านนอกห้องจัดแสดงและหลังฉากกั้นภายในห้องซึ่งช่วยให้แสงลอดผ่านจากช่องว่างระหว่างกำแพง ให้ความรู้สึกสงบนิ่งมากกว่าการปล่อยให้แสงกระทบกับดวงตาของผู้ชมโดยตรง

อีกองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในผลงานเป็นอย่างยิ่งคือความราบเรียบของพื้นน้ำที่อยู่บนวัสดุรองรับสีดำ โดยน้ำสามารถเกิดระลอกคลื่นบนพื้นน้ำผิวได้เมื่อเกิดการกระทบกันระหว่างน้ำกับวัตถุอื่นในขณะที่ผู้สร้างสรรค์ทำการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่ คลื่นจึงเป็นตัวแทนอันเป็นรูปธรรมของคลื่นเสียงที่เกิดขึ้นในอากาศทั่วทั้งพื้นที่ในห้องจัดแสดงผลงาน

วัตถุทั้งหมดในผลงานจะเกิดเสียงขึ้นเมื่อเกิดการสัมผัสในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งจากการกระทบกัน และจากแรงเสียดทานของวัตถุอื่นในขณะที่ผู้สร้างสรรค์ทำการแสดงสดบนผลงาน เริ่มต้นจากเสียงที่ได้จากการกระทบกันของหินทั้งสามก้อนที่นำมาใช้ล้วนมีโทนเสียงที่แตกต่างกัน ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจมาจากคอร์ดดนตรีในคีย์อีแฟลตไมเนอร์ ที่ประกอบขึ้นจากเสียงรากคือ Eb คู่เสียงที่สามคือ F# และคู่เสียงที่ห้าคือ Bb เมื่อรวมกันแล้วจะสร้างความรู้สึกสงบนิ่งปนเศร้าตามธรรมชาติของเสียงคอร์ดไมเนอร์ การนำเสียงของหินทั้งสามมาประกอบกันนี้ผู้สร้างสรรค์พัฒนามา

จากแนวคิดเรื่อง “Synthetic Note” ของโกแกงที่เคยถูกใช้ในผลงานจิตรกรรมที่นำเสนอความเชื่อทางจิตวิญญาณในสังคมบรรพกาล เช่นเดียวกับผลงานชุดนี้

เสียงที่เกิดขึ้นจากหินทั้งสามจึงมีความเป็นกลาง แยกตัวออกจากรสนิยมทางดนตรีของผู้ฟัง และเป็นเสียงที่ไม่ต้องการความไพเราะใด ๆ เช่นเดียวกับเสียงในพิธีกรรมทางศาสนา เป็นเสียงของความสัมพันธ์กันระหว่างธรรมชาติ มนุษย์ และสภาวะแวดล้อม

การแสดงสดของมีการเดินข้ามผ่านจากหินไปสู่เครื่องดนตรีโบราณที่ได้รับการพัฒนาแล้วอย่าง “เปี๊ยะ” ผ่านการเหยียบย่ำไปบน “ดินเผา” ซึ่งเป็นตัวแทนขององค์ความรู้โบราณของมนุษย์ที่เริ่มมีการจัดการกับ “ดิน” ที่เป็นวัสดุตามธรรมชาติ ด้วยการเผาอบให้ดินมีความแข็งแกร่งขึ้น การใช้ดินเผานี้จึงสามารถพบได้ในสถาปัตยกรรม เครื่องใช้ในครัวเรือน รวมถึงเครื่องดนตรีโบราณบางประเภทเช่น ขลุ่ยลม เป็นต้น

ภาพที่ 40 *ภาพรายละเอียดในผลงาน เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เสียงการแตกของดินเผาเมื่อถูกเหยียบ เป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกรุนแรงและไม่สามารถควบคุมได้ตามธรรมชาติของวัตถุ ทั้งเสียงของหินและดินเผาจะถูกบันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียงแบบพกพาที่ใช้ในการบันทึกเสียงดนตรีในพื้นที่ห่างไกลแบบเดียวกับที่ใช้ในการบันทึกเสียงเพื่อการศึกษาดนตรีแบบมานุษยวิทยาการดนตรี เสียงต่าง ๆ จะถูกเล่นวนซ้ำ ก้องกังวานไปในพื้นที่ ผ่าน

เครื่องเล่นเสียงแบบวนซ้ำ (Loop Station) ผ่านชุดอุปกรณ์ขยายเสียงขนาดเล็กที่เหมาะสมกับขนาดของพื้นที่

ภาพที่ 41 *อุปกรณ์สำหรับการบันทึกเสียงในผลงานเสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เสียงเปี๊ยะ คือเสียงที่ถ่ายทอดออกมาจากจิตใจและวิญาณได้อย่างใกล้เคียงที่สุด ด้วยวิธีการเล่นและโครงสร้างของเปี๊ยะที่จำเป็นต้องวางกล่องกำธรเสียงไว้ใกล้กับตำแหน่งของหัวใจของผู้เล่น การนำเสียงเปี๊ยะจึงถูกนำมาใช้ก็เพื่อนำเสนอความรู้สึกทางจิตวิญญาณแบบโบราณในผลงาน

เพลงที่ผู้สร้างสรรค์นำมาบรรเลงผ่านเปี๊ยะคือเพลงของลุงต๋ำคำ วณิพกตาบอดชาวเชียงใหม่ที่ฮ่ำบทเพลงนี้โดยถูกบันทึกไว้ในราวปีพุทธศักราช 2510 โดยเจอรัลด์ ไดค์ที่ผู้สร้างสรรค์ได้กล่าวถึงในบทเกี่ยวมานุษยวิทยาดนตรีในข้างต้น โดยเนื้อหาของเพลงนั้นแสดงออกถึงความสัมพันธ์ระหว่างหนุ่มสาวที่ถูกถ่ายทอดไปพร้อมกับการเลียนเสียงลักษณะอันเป็นเอกลักษณ์ของเปี๊ยะ ว่า

> “ต๋อย ตง วาว โอ้ แม่สาว อยู่ตี้ไหน ต๋อย ตง ตง ตง ตง ตง วาว ตง วาว วาว วาว”

แม้บทเพลงนี้จะถูกตัดต่อให้สั้นลงบนสื่อออนไลน์ในชั้นหลัง แต่ทว่ายังคงความไพเราะและลึกซึ้ง การนำเพลงนี้มาใช้ในผลงานเป็นไปเพื่อสื่อถึงบทบาทที่เปลี่ยนแปลงไปของเปี๊ยะตามกาลเวลา จากที่เคยรับใช้ความเชื่อและศาสนาในอดีตแต่ท้ายที่สุดแล้วก็เชื่อมโยงเข้ากับวิถีชีวิตของผู้คนในอดีตได้อย่างแนบแน่นผ่านวัฒนธรรมการเลือกคู่ของชาวล้านนา

ภาพที่ 42 *เปี๊ยะที่ใช้ในการแสดงดนตรีสดในผลงานเสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะและแนวทางในการพัฒนาผลงาน

คุณภาพของระบบเครื่องขยายเสียงในผลงานซึ่งควรให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากเสียงต่าง ๆ ในการแสดงสดนั้นเป็นสื่อสำคัญที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาสู่ผู้ชมและผู้ฟัง ซึ่งพื้นที่ภายในอาคารที่มีขนาดเล็กนั้นต้องการระบบเสียงที่มีความชัดเจน แต่ไม่ดังจนเกินไปจนสร้างเสียงก้องดังรบกวนความชัดเจนของเนื้อเสียงเปี๊ยะ นอกจากนี้ยังรวมถึงความยาวของการแสดงดนตรีสดที่สั้นจนเกินไป จึงไม่สามารถถ่ายทอดความซาบซึ้งในบทเพลงให้ออกมาได้ แนวทางการแก้ไขที่จะทำในอนาคตคือการเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงใหม่ โดยจำเป็นจะต้องฝึกฝนความเชี่ยวชาญในการเล่นเปี๊ยะให้มากขึ้น

หลังจากได้รับข้อเสนอแนะที่มีประโยชน์จากคณาจารย์ทุกท่านแล้ว ผู้สร้างสรรค์พบว่า ผลงานชิ้นนี้ยังไม่ประสบความสำเร็จ ขาดความเชื่อมโยงและความความกลมกลืน (harmony) ของวัสดุแต่ละชิ้น เนื่องจากวัสดุธรรมชาตินั้นสามารถตีความได้หลากหลายทางจากบริบทโดยรอบของวัตถุและประสบการณ์ของผู้ชมแต่ละคน ดังนั้นจึงควรที่จะกำจัดกรอบของแนวคิดให้แคบลง และเจาะจงไปที่วัตถุและเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่งมากกว่า เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่ให้เกิดขึ้น

อีกปัญหาหนึ่งที่ผู้สร้างสรรค์พบก็คือความกลมกลืนของเสียงทั้งหมดในผลงาน โดยปัญหาสำคัญที่พบระหว่างการทำงานก็คือ เสียงที่ได้จากหินบางก้อนที่นำมาใช้ในผลงานยังไม่ตรงกับตัวโน้ตที่ต้องการอย่างแม่นยำที่สุดเพื่อให้เสียงทั้งหมดในการแสดงสอดประสานกลมกลืนกันไปในผลงาน แนวทางการแก้ไขในอนาคตอาจทำได้โดยการกะเทาะ ตัดแต่งหินให้ได้รูปทรงที่สร้างเสียงของโน้ตที่ต้องการขึ้นมาได้ ทว่าข้อเสียที่จะเกิดขึ้นก็คือต้องสูญเสียความเป็นธรรมชาติของวัตถุที่แท้จริงไป

อย่างไรก็ตาม ผลงานชิ้นนี้ได้เป็นจุดเริ่มต้นของการแสดงดนตรีสด โดยได้นำเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาใช้กับการสร้างสรรค์ผลงานทางทัศนศิลป์ มีประเด็นสำคัญเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของพื้นที่ทางธรรมชาติและวัฒนธรรมกับบทเพลงพื้นบ้าน ที่จะถูกนำไปพัฒนาในผลงานชิ้นต่อไป

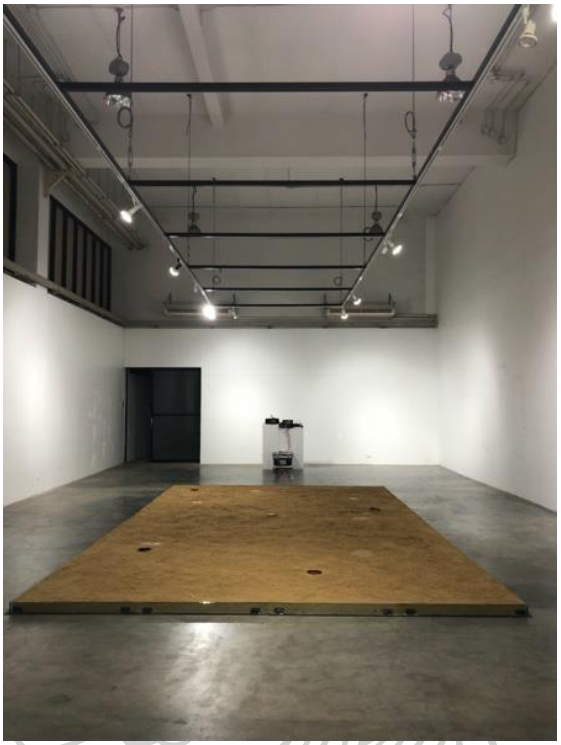
สรุปผลการสร้างสรรค์

ทัศนธาตุทางศิลปะทั้งหมดที่ถูกเรียบเรียงผสมผสานจากบริบททางประวัติศาสตร์ เนื้อหา และความหมายของดนตรีในพิธีกรรม ถูกนำมาใช้เพื่อสื่อสารถึงอารมณ์ความรู้สึกและบรรยากาศโดยรวมของผลงาน โดยมีมนุษย์ (Human) ธรรมชาติ (Nature) และวัสดุ (Material) เป็นสิ่งขับเคลื่อน ผลงานใช้วัสดุทางธรรมชาติ (Natural Object) สร้างเสียง (Sound) ในพื้นที่ของห้องแสดงผลงานศิลปะ (Art Object) ขนาดเล็ก มืด ทึบ เพื่อสร้างความรู้สึกต่อผู้ชม การพัฒนาการของเสียงไปสู่ดนตรี (Music) นั้นถูกแทนค่าด้วยการบรรเลงเพลงพิณในช่วงสุดท้าย ซึ่งเป็นวัตถุทางวัฒนธรรม (Cultural Object) ที่ตกทอดมาสู่ยุคปัจจุบัน

ความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่ที่เกิดจากองค์ประกอบทั้งด้านวัตถุทางศิลปะ เสียง และดนตรีทั้งหมดในผลงานชุดนี้ถูกจัดวางร่วมกันในพื้นที่ขนาดเล็กภายในอาคาร ทำให้ไม่สามารถขยายเสียงให้เพียงพอได้ในพื้นที่ เนื่องจากต้องการหลีกเลี่ยงเสียงหอนจากระบบไมโครโฟนที่จัดวางในพื้นที่ร่วมกับร่วมกับเครื่องขยายเสียง ซึ่งส่งผลกระทบต่อผลงานโดยรวมอย่างยิ่ง

การสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้นับว่าเป็นความท้าทายอย่างยิ่งของผู้สร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานทางดนตรีแบบเรียนรู้ด้วยตนเองและงานจิตรกรรมสีน้ำมัน ซึ่งทั้งหมดนี้ยังมีความผิดพลาดที่ต้องการคำแนะนำจากคณาจารย์เพื่อการพัฒนาผลงานในชุดต่อไป

2. ผลงาน *น้ำและทราย* ปีพุทธศักราช 2563



ภาพที่ 43 *ผลงาน น้ำและทราย*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ชื่อผลงาน *น้ำและทราย*

ปีที่สร้าง ปีพุทธศักราช 2563

เทคนิค สื่อผสม ระบบบันทึกเสียงแบบ 6 ช่องทาง ลำโพง เหล็ก กระจก ทราย ใบไม้ น้ำในกะลามะพร้าวลงรัก ล่องชาด ปิดทองคำเปลว

ขนาด 400 x 700 x 8 เซ็นติเมตร

ความเชื่อมโยงทางแนวคิด เรื่อง ดนตรีพื้นบ้านของผู้คนในชุมชน ทำให้ผู้สร้างสรรค์เริ่มต้นศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ โดยมุ่งความสนใจไปที่ “พื้นที่” ทางสังคมและภูมิศาสตร์ที่ก่อให้เกิดวัฒนธรรมในชุมชน เริ่มนำวิธีการศึกษาแบบชาติพรรณวรรณาและมานุษยวิทยาดนตรีมาใช้ในการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลภาพและเสียง การพบปะและการพูดคุยแลกเปลี่ยน

ความคิดเห็นกับผู้คนในชุมชน เรื่องราวและประสบการณ์การเดินทางได้กลายมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีประเด็นสำคัญคือ วัฒนธรรมชุมชนที่มีความเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยอย่างเป็นพลวัต โดยมีปัจเจกและกลุ่มคนในชุมชนนั้นร่วมกันกำหนดและสร้างวัฒนธรรมขึ้น

แนวคิด

โดยในผลงานชุดนี้ “คลื่นเสียง” ถูกแทนค่าด้วยคลื่นบนผืนทรายอันเกิดจากร่องรอยที่เกิดจากการ “เดิน” ของผู้ชมบนผลงาน เพื่อเป็นสื่อสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นปกติทับซ้อนกันไปบนผลงานตลอดระยะเวลาของการจัดแสดงผลงาน โดยประเด็นสำคัญที่มุ่งบุกเบิกค้นหาในผลงานชุดนี้คือบทเพลง เนื้อร้อง ทำนอง ที่ถ่ายทอดเรื่องราวของวิถีชีวิตของผู้คนในอดีตซึ่งสัมพันธ์กับพื้นที่ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง

เนื้อหาและความหมายในผลงาน

เปี๊ยะกับวัดไหล่หินหลวง

ความต่อเนื่องเรื่องเครื่องดนตรีในพิธีกรรมจากผลงานชิ้นที่แล้วได้ถูกนำมาศึกษาใหม่อีกครั้งโดยเฉพาะกับเรื่องพื้นที่ที่สัมพันธ์กับ “เปี๊ยะ” เครื่องดนตรีที่มีเอกลักษณ์ในความเป็นปัจเจกเชิงนามธรรมและภาวะสงบนิ่งของเสียง เป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณผ่านระยะห่างที่สมดุลกันของเครื่องดนตรีและร่างกาย รวมถึงบทบาทของ เปี๊ยะ ที่ผูกกับความเชื่อศาสนาและวิถีชีวิตของชุมชนในอดีต

จากการศึกษาของนักวิชาการด้านมานุษยวิทยาดนตรีกว่า 3 ทศวรรษที่ผ่านมาพบว่าพื้นที่ของการศึกษาเปี๊ยะอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน และลำปาง โดยในช่วงปีพุทธศักราช 2530 นักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษาเปี๊ยะในจังหวัดลำปาง โดยศึกษาด้านเทคนิคและวิธีการบรรเลงจากพ่อครูบุญมา ไชยมโน ที่อำเภอห้างฉัตรซึ่งติดกับอำเภอเกาะคาอันเป็นที่ตั้งของวัดไหล่หินหลวง ที่พบหลักฐานเก่าแก่ที่สุดในประเทศเกี่ยวกับหน้าที่ของเปี๊ยะในอดีตบนภาพจิตรกรรมฝาผนังหลังองค์พระประธานในพระวิหารของวัด

ภาพที่ 44 *ภาพเทวดาถือเครื่องดนตรีรูปแบบเดียวกับเปี๊ยะบนภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา วัดไหล่หินหลวง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ผลงานชุดนี้ทำการจำลองพื้นที่ของวัดไหล่หินหลวงมาไว้บนพื้นที่ทางศิลปะในรูปแบบของผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่จัดแสดงผลงานภายในอาคารขนาดใหญ่และมีเพดานสูง ในเชิงเทคนิคผู้สร้างสรรค์ต้องการทดลองติดตั้งระบบลำโพงขยายเสียงลงบน ลานทราย โดยจำลองมาจากลานทรายในวัดไหล่หินหลวง ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของวัดโบราณทางภาคเหนือ วัสดุทางธรรมชาติอย่างทรายมีนัยสำคัญทั้งในฐานะสัญลักษณ์ทางศาสนา และพื้นที่ทางโลกซึ่งเชื่อมโยงกับการใช้งานในทางปฏิบัติของทั้งพระสงฆ์และฆราวาสซึ่งห้อมล้อมตัววิหารเอาไว้

กระบวนการการจำลองพื้นที่ทางศาสนามาไว้ในพื้นที่ทางศิลปะจึงต้องมีความละเอียดรอบคอบ ทั้งในส่วนของแนวคิด เนื้อหา และวิธีการในการแทนค่าสัญลักษณ์ต่าง ๆ ไว้ในผลงาน ที่จะแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่ให้เกิดขึ้นได้

(ก) (ข)

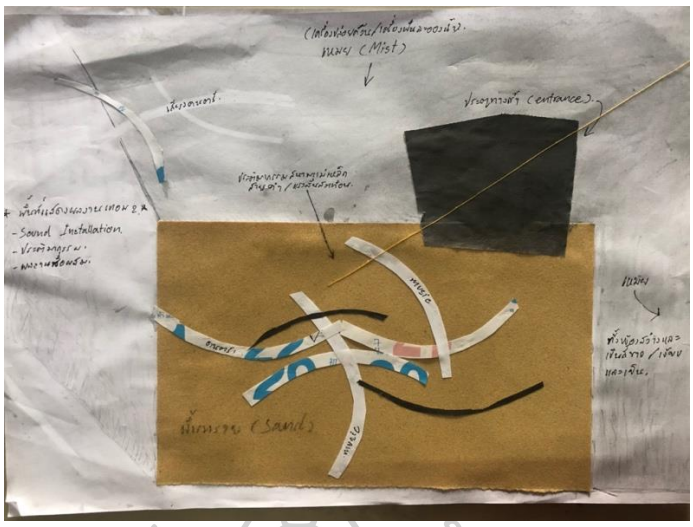
ภาพที่ 45 *ภาพเปรียบเทียบองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมในวัดไหล่หินหลวง (ก)* กับผลงานสร้างสรรค์ (ข) ที่ได้นำสัดส่วนและองค์ประกอบมาใช้ในผลงาน

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์

1) รูปทรงทางศิลปะในผลงาน

ในผลงานเป็นการจัดวางระบบเสียงลงบน “ผืนทราย” ขนาดกว้าง 7 เมตรยาว 3 เมตร เป็นสัดส่วนเดียวกับวิหารวัดไหล่หินหลวง ทว่าเป็นการกลับค่ากันของสิ่งที่เคยอยู่ภายในกับสิ่งที่อยู่ภายนอก โดยนำทรายเข้ามาไว้ในพื้นที่จำลองของวิหารแทน ด้วยวิหารและลานทรายเป็นพื้นที่แห่งการปฏิบัติทางจิตอันสงบ ซึ่งเป็นสภาวะเดียวกันกับที่ผู้สร้างสรรค์มีขณะเล่นเป็ียะ วิธีการกลับค่านี้เป็นวิธีการเดียวกับใช้พื้นที่ว่างทางบวกและพื้นที่ว่างทางลบในงานทัศนศิลป์ (Positive and Negative Space)



ภาพที่ 46 *ภาพร่างความคิดในช่วงแรกของผลงาน น้ำและทราย*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 47 *ขั้นตอนการวางโครงสร้างเหล็ก ก่อนการวางกรอบแผ่นกระจกใส ก่อนบรรจุทรายลงในพื้นที่*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ผลงานชุดนี้ได้พัฒนาการใช้ระลอกคลื่นน้ำเมื่อเกิดการกระทบกันของวัตถุในผลงานชุดก่อนหน้ามาสู่ “ผืนทราย” ซึ่งแสดงภาพอันเป็นรูปธรรมของคลื่นเสียงที่ไม่สามารถมองเห็นได้และเป็นนามธรรมบน “พื้นน้ำ” โดยได้แรงบันดาลใจมาจากความเชื่อดั้งเดิมในการอุปมาองค์ประกอบทาง

สถาปัตยกรรมในวัดล้านนากับความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาที่ว่า ลานทรายเปรียบได้กับน้ำในมหานทีสีทันดรในคติเรื่องไตรภูมิ

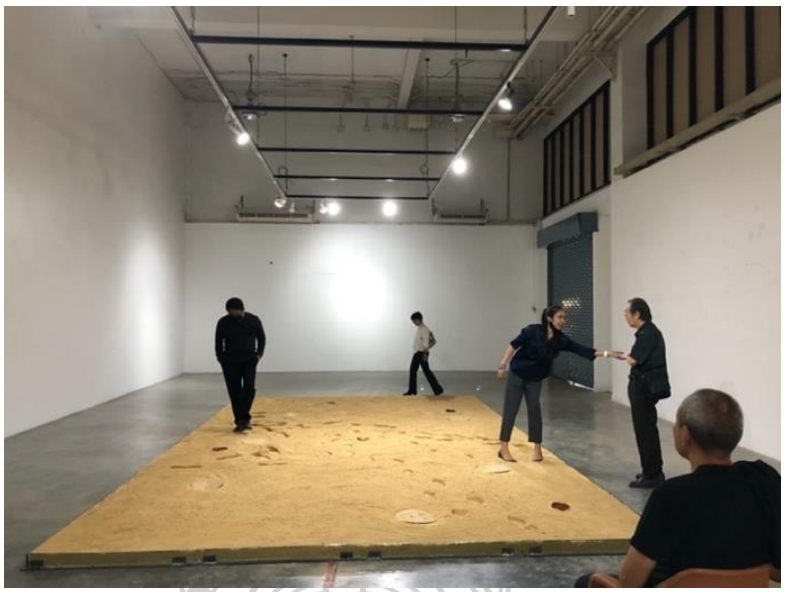
ภาพที่ 48 *ขั้นตอนการบรรจุทรายลงในพื้นที่ ในภาพแสดงโครงสร้างเหล็ก กรอบแผ่นกระจกใส และระบบเครื่องขยายเสียงที่เตรียมไว้*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

อย่างไรก็ตามผู้สร้างสรรค์ยังคงให้ความสำคัญกับภาพแทนอันเป็นรูปธรรมของ “คลื่นเสียง” จากเสียงดนตรีที่ต่อเนื่องมาจากผลงานชุดที่แล้ว โดยในผลงานชุดนี้ “คลื่นเสียง” ถูกแทนค่าด้วยคลื่นบนผืนทรายอันเกิดจากร่องรอยที่เกิดจากการ “เดิน” ของผู้ชมบนผลงาน แม้ร่องรอยเหล่านั้นจะไม่เป็นเส้นที่มีระบบอย่างชัดเจนเหมือนเส้นระลอกคลื่นก็ตาม แต่ในผลงานชิ้นนี้ร่องรอยจากการเดินในพื้นที่ที่ปรากฏบนผืนทรายล้วนมีบทบาทในทางปฏิบัติเพื่อการฝึกจิต การพิจารณาร่องรอยในผลงานชิ้นนี้อย่างสงบ จึงเป็นไปเพื่อความเข้าใจในความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นได้โดยตลอดในชีวิต เช่นเดียวกับความเปลี่ยนแปลงของคลื่นบนผิวน้ำ

ภาพที่ 49 *ร่องรอยบนผืนทราย*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

“น้ำ” ยังคงถูกนำมาใช้ในผลงานชุดนี้ โดยถูกบรรจุในกะลามะพร้าวลงรัก ปิดทองล่องชาดซึ่งเป็นวิธีการเดียวกันกับภาพจิตรกรรมลายคำล้านนาและการตกแต่งกล่องกำธรเสียงของเปี๊ยะ โดยใช้วิธีการลดทอนรูปทรงทั้งหมดจนเหลือเพียงรูปทรงหลักของวัตถุ การเชื่อมโยงกันระหว่างน้ำ กะลามะพร้าว และภาพจิตรกรรมเทวดาดีดพิณนั้นเพื่อสื่อสารถึงความชุ่มเย็นของเสียงเปี๊ยะ และ “คลื่นน้ำ" ยังคงจะเกิดได้ในกะลาเมื่อมีผู้ชมเดินเข้าใกล้กะลาที่ผังไว้บนลานทรายนี้

ภาพที่ 50 *กะลาปิดทองสำหรับบรรจุน้ำ ก่อนการติดตั้งในพื้นที่*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 51 *ผลงาน น้ำและทราย*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

การจำลอง “พื้นที่” ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อและศาสนามาใช้ในพื้นที่ทางศิลปะนี้ เป็นไปเพื่อการสะท้อนคุณค่าและความเป็นจริงของ “วัตถุ” และ “พื้นที่” ที่ปัจจุบันไม่ได้ถูกให้ความสำคัญ เนื่องด้วยความเชื่อและความรู้สึกที่ความเปลี่ยนแปลงไปของผู้คนในสังคม ผู้สร้างสรรค์ให้นิยามกับพื้นที่นี้ว่า *พื้นที่เปิด* (Public spheres) สำหรับสาธารณะชน ผู้ชมสามารถที่จะเข้าไปใช้พื้นที่ได้ด้วยความรู้สึกไม่ต่างจากการเดินเข้าไปในวัดล้านนาหรือกระบะทรายสนามเด็กเล่นในสวนสาธารณะ

2) เสียงและดนตรีในผลงาน

เสียงในผลงานเป็นบทเพลงพื้นบ้านโบราณที่ร้องโดยลุงต๋าคำ วนิพกตาบอดชาวเชียงใหม่ ที่ร้องไว้เมื่อกว่า 40 ปีก่อน ประกอบกับเสียงกลองปูจาที่ผู้สร้างสรรค์ บันทึกเสียงด้วยตัวเองจากวัดต้นเกว๋น จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งมีลานทรายองค์ประกอบสำคัญทางสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกับวัดไหล่หินหลวง เสียงเดินบนลานทรายและเสียงเปี๊ยะจากเพลงที่ร้องโดยลุงต๋าคำที่เคยใช้ในงานชุดที่ผ่านมาได้ถูกนำมาเรียบเรียงใหม่ สลับสับเปลี่ยนท่อนเพลง และโครงสร้างทางดนตรีด้วยโปรแกรม

คอมพิวเตอร์สำหรับการทำดนตรีในปัจจุบัน กระบวนการทำงานเช่นนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงสถานะของบทเพลงพื้นบ้านที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบัน

การบันทึกเสียงทั้งหมดทำโดยผู้สร้างสรรค์ด้วยเครื่องบันทึกเสียงแบบพกพาสำหรับการศึกษาดนตรีแบบนักมานุษยวิทยาการดนตรีที่ผู้สร้างสรรค์เคยใช้ในผลงานชุดที่ผ่านมา โดยในผลงานชุดนี้ได้มีการลงพื้นที่เก็บข้อมูล (Field Survey) ที่วัดไหล่หินหลวงก่อนการสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมด เพื่อให้การสร้างสรรค์มีกรอบแนวคิดที่ชัดเจนในเรื่อง “พื้นที่” ทางวัฒนธรรมของวัดไหล่หินหลวง

ผลจากการการลงพื้นที่สำรวจผู้สร้างสรรค์พบว่า ในศาลาบาตรรอบพระวิหารและลานทรายของวัดเต็มไปด้วยฆ้องและระฆังที่บริจาคโดยผู้มีจิตรศรัทธา เกิดเป็นความงามอันเรียบง่ายทางสถาปัตยกรรมกับดนตรี จุดนี้เองที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์พบความเชื่อมโยงของเสียงดนตรีและพิธีกรรม ความเชื่อทางศาสนา กับพื้นที่ทางวัฒนธรรม ส่งต่อเป็นแรงบันดาลใจในการบันทึกเสียงบทเพลงเพื่อนำมาประกอบเป็นสื่อหลักในผลงานชุดนี้

ภาพที่ 52 *ศาลาบาตรวัดไหล่หินหลวง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 53 *ฆ้อง (ก) และระฆัง (ข) ในศาลาบาตรวัดไหล่หินหลวง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สำหรับการบันทึกเสียงเพื่อสร้างบทเพลง เนื่องจากผู้สร้างสรรค์มีเวลาจำกัดเพียงหนึ่งวันที่วัดไหล่หินหลวงจึงไม่เพียงพอสำหรับการบันทึกเสียงกลองปูจาในวัดได้ จึงเลือกบันทึกเสียงของกลองปูจาและเสียงทรายในวัดต้นเกว๋นแทน โดยตั้งใจว่าในการสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นต่อไปจะต้องปรับปรุงและวางแผนเรื่องเวลาสำหรับการบันทึกเสียงที่วัดไหล่หินจริง ๆ เพื่อความสมบูรณ์ของผลงาน

ภาพที่ 54 *การบันทึกเสียงเปี๊ยะที่วัดต้นเกว๋น*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สำหรับวิธีการศึกษาและบันทึกเสียงสำหรับผลงานชุดนี้ แตกต่างจากการบันทึกเสียงดนตรีในห้องบันทึกเสียงอย่างสิ้นเชิง การบันทึกเสียงในพื้นที่จริงกลางแจ้งนี้ผู้สร้างสรรค์ตั้งใจที่จะเก็บเสียงของสภาพแวดล้อมจริงไว้ด้วยเช่นกัน เพราะเสียงดนตรีพื้นบ้านย่อมมีชีวิตชีวาเมื่ออยู่ใน “พื้นที่” แห่งนั้น เสียงในสภาพแวดล้อมจึงไม่ใช่ “เสียงรบกวน” ที่ต้องลบ หลีกเลี่ยง หรือตัดทิ้งแบบการบันทึกเสียงในสตูดิโอ แนวคิดนี้เป็นแนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาจากการศึกษาผลงาน 4’33” ของจอห์น เคจ เพื่อมุ่งฝึกตนเองในการยอมรับกับสิ่งอื่นที่มีอยู่ร่วมในพื้นที่แวดล้อม และละเลยที่จะสนใจในความต่างของสรรพเสียงที่มี

ภาพที่ 55 *การบันทึกเสียงกลองปูจาที่วัดต้นเกว๋น*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

องค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในบทเพลงสำหรับผลงานชุดนี้คือบทสัมภาษณ์อุ๊ยต๋ำคำ โดยเจอรัลด์ ไดค์ เกี่ยวกับเปี๊ยะที่พ่ออุ๊ยเคยสัมผัส ไปจนถึงบทเพลงสะล้อที่พ่ออุ๊ยร้องเกี่ยวกับวิถีชีวิตของหนุ่มสาวล้านนาในอดีต โดยมีการเลียนเสียงเปี๊ยะประกอบบทร้องไปตลอดทั้งเพลง การเลียนเสียงในธรรมชาติอย่างเสียงไก่ในหมู่บ้านได้อย่างน่าทึ่ง แถบบันทึกเสียงนี้ได้ถูกนำมาใช้ร่วมกับบทเพลงที่สร้างขึ้นใหม่ ขยายเสียงผ่านลำโพงที่ถูกฝังไว้ในผืนทราย เสียงที่ได้จึงคลุมเครือไม่ชัดเจน เพื่อขับเน้นคุณค่าทางประวัติศาสตร์และสุนทรียศาสตร์ที่เปลี่ยนแปลง เลือนรางไปตามกาลเวลาของเปี๊ยะและวัดไหล่หินหลวง

ข้อเสนอแนะและแนวทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

หลังจากการประเมินผลงานโดยคณาจารย์ผู้สอนแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้รับคำแนะนำที่สำคัญในหลายประเด็นดังนี้

ประเด็นสำคัญที่ทำให้ผลงานโดยรวมยังไม่สมบูรณ์ก็คือ ผลงานมีการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเวลาที่กระชั้นชิดในการติดตั้ง รวมไปถึงตัวผลงานที่เมื่ออยู่ในสถานที่จริงแล้วผลในทางการมองไม่สมบูรณ์เท่าที่ควร โดยผลงานยังขาดซึ่งรูปทรงที่โดดเด่นน่าสนใจ ความเรียบง่ายของรูปทรงต่าง ๆ ในผลงานจึงก้ำกึ่งกับการไม่ได้สร้างสรรค์ ไม่ได้เป็นการจัดวางแต่เป็นการจับวางมากกว่า

อีกปัญหาหนึ่งที่ทำให้ผลงานไม่สมบูรณ์ตามที่วางแผนไว้คือ ความตั้งใจที่จะการสร้างควันให้ปกคลุมทั่วทั้งห้องแสดงผลงานเพื่อสร้างความรู้สึกสงบเยือกเย็นเช่นเดียวกับที่ผู้สร้างสรรค์ได้สัมผัสขณะที่เล่นเปี๊ยะในลานวัดต้นเกว๋น ซึ่งบรรยากาศของสภาพแวดล้อมโดยรอบนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งกับผลงาน แม้ว่าห้องจัดแสดงผลงานจะมีระบบทำความเย็นที่ดี ทว่าปัญหาเกี่ยวกับระบบป้องกันเพลิงไหม้ของอาคารที่อาจทำงานหากตรวจจับกลุ่มควันที่ผู้สร้างสรรค์ตั้งใจจำลองขึ้นจากเครื่องสร้างควันบนเวทีจัดแสดงดนตรีได้ ซึ่งอาจทำให้ระบบน้ำดับไฟทำงานทั่วทั้งตึก และอาจสร้างความเสียหายที่ประเมินค่าไม่ได้กับมหาวิทยาลัย นับเป็นข้อผิดพลาดของผู้สร้างสรรค์ที่ไม่ได้คำนึงถึงจุดนี้ให้ละเอียดถี่ถ้วน

อย่างไรก็ตามแนวทางการแก้ไขในอนาคตคือ การสร้างระบบพ่นละอองน้ำขนาดเล็กเหนือผลงานโดยรอบ นอกจากจะทำให้องค์ประกอบศิลป์ในผลงานมีความน่าสนใจมากขึ้นแล้ว ยังสามารถสร้างภาวะความสงบเย็นให้เกิดขึ้นได้มากกว่าการใช้เครื่องสร้างควัน และการสัมผัสกับละอองน้ำก็ให้ความรู้สึกที่เป็นธรรมชาติ เชื่อมโยงกับน้ำที่บรรจุในกะลา โดยที่พื้นผิวสัมผัสของละอองน้ำเมื่อกระทบกับผิวหนังของผู้ชมก็มีความใกล้เคียงกับหมอกเหมยในยามเช้ามากกว่าการใช้เครื่องสร้างควันอย่างมาก

อีกคำแนะนำที่สำคัญจากอาจารย์ผู้สอนคือปัญหาเกี่ยวกับระบบเสียงที่มีผลต่อการได้ยินของผู้ชม โดยคุณภาพของเสียงนั้นยังไม่ดีมากพอ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความดัง เบา ไปจนถึงความชัดเจนของเสียงต่าง ๆ ที่ประกอบอยู่ในผลงาน โดยปัญหาทั้งภาพและเสียงนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลกับภาพรวมของผลงาน

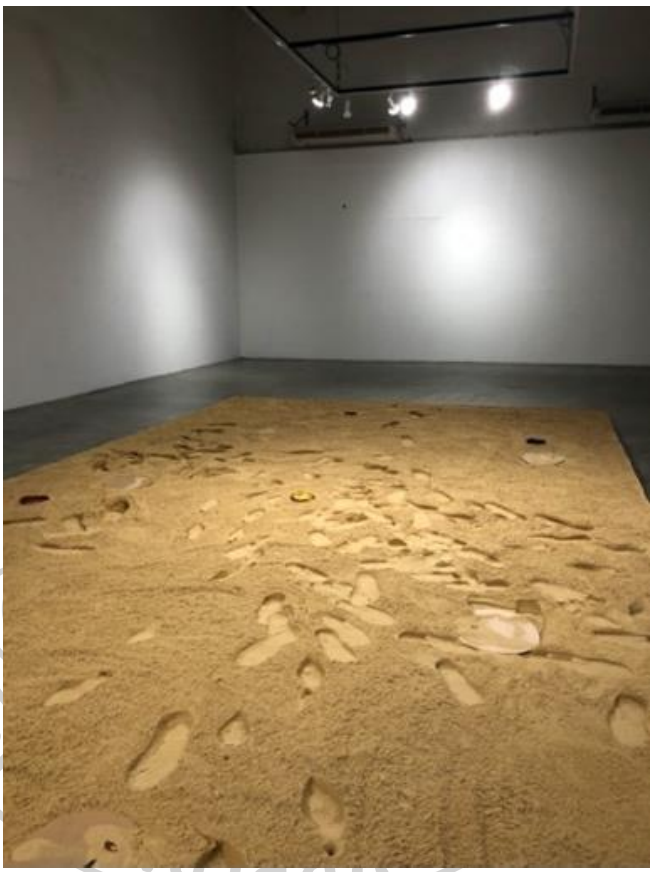
สรุปผลการสร้างสรรค์

กรอบของ “ขอบเขต หรือ อาณาบริเวณ (spheres)” ของพื้นที่เปิดในผลงานชุดนี้ที่สร้างขึ้นกระจกนั้น ไม่ได้สร้างขึ้นเพื่อจำกัดสิ่งใด แต่เป็นเพื่อการเปิดเผยให้เห็นความจริงของวัตถุภายใน (ลานทราย) และเปิดรับเอาสภาพแวดล้อม (ambient) ที่อยู่รายรอบวัตถุในห้องจัดแสดงงานนี้ไว้ด้วยเช่นเดียวกันกับ “ความโปร่ง” (transparent) และ “พื้นที่ว่าง” (space) ในผลงานของจอห์น เคจ และโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก ผืนทรายนี้จึงเป็น “พื้นที่เปิด” สำหรับประสบการณ์จากพฤติกรรมปกติทั่วไปของผู้ชมทุกคน ไม่ว่าจะเป็นการเดิน ยืน นั่ง ฟัง มอง หรือจับต้องผลงาน

ภาพที่ 56 *รายละเอียดของผลงาน กระจกใสแสดงรายละเอียดของทรายที่ถูกบรรจุไว้ภายใน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

จากการรับฟังความคิดเห็นของผู้ชม ประเด็นที่สำคัญที่แตกย่อยออกไปในผลงานชิ้นนคือผลงานอนุญาตให้ผู้ชมเดินบนผลงานได้ โดยมุ่งให้เกิดประสบการณ์ร่วมของผู้คนในพื้นที่ ให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงความแตกต่างของวัตถุ จากพื้นปูนแข็งกระด้างของห้องแสดงงานไปสู่การทรงตัวบนพื้นทรายที่นุ่มยวบ วิธีของการยืนและมองนี้แตกต่างไปจากระยะของการยืนมองผลงานจิตรกรรมที่ติดตั้งผลงานบนผนังแต่อยู่บนกำแพงของห้องจัดแสดง ซึ่งสร้างระยะของการมองที่จำลองความรู้สึกถึงการเข้าไปอยู่ในพื้นที่ ในขณะที่การยืนและการทรงตัวบนผลงานชิ้นนี้แม้จะเป็นพฤติกรรมโดยทั่วไป แต่เป็นผัสสะที่แท้จริงผ่านการสัมผัสโดยตรง

ร่องรอยที่เกิดขึ้นบนผลงานจะเปลี่ยนแปลงไปตามเวลา ไม่มีร่องรอยไหนเด่นกว่าร่องรอยอื่น ๆ เป็นไปเพื่อลดอัตตาและเข้าใจในความเปลี่ยนแปลง ในผลงานชุดนี้ผู้สร้างสรรค์จึงตั้งใจนำทรายมาไว้ในพื้นที่ เพื่อนำเสนอแนวคิดดั้งเดิมของลานทรายที่สัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมของพื้นที่ รวมถึงความเชื่อและประเพณีของผู้คนที่แฝงอยู่ในวิถีปฏิบัติโดยทั่วไปของผู้คน ซึ่งก็คือการ “เดิน”



ภาพที่ 57 *ผลงาน น้ำและทราย หลังการจัดแสดงผลงาน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ตารางที่ 2 วิเคราะห์แนวทางการนำเสนอผลงานผ่านแนวคิด รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ในระยะที่ 1

ชื่อผลงาน	**รูปแบบ***เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*	*น้ำและทราย*
รูปแบบ		
เทคนิค	สื่อผสม หิน น้ำ ดินเผา การแสดงสด เครื่องบันทึกเสียง (ระบบสเตอริโอ 2 ทิศทาง)	สื่อผสม ระบบบันทึกเสียงแบบ 6 ช่องทาง ลำโพงเหล็ก กระจก ทราย ใบไม้ น้ำใน กะลามะพร้าวลงรักล่องชาด ปิดทองคำเปลว
แนวคิดและความหมาย	บริบททางประวัติศาสตร์ เนื้อหา และความหมายของดนตรีในพิธีกรรม ถูกนำมาใช้เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึก ผ่านบรรยากาศ วัตถุทางธรรมชาติและวัฒนธรรม	ปรัชญาทางศาสนาในดนตรีและพื้นที่ที่สัมพันธ์กับ “เปี๊ยะ” เครื่องดนตรีล้านนาที่มีเอกลักษณ์เชิงนามธรรม ภาวะสงบนิ่งจากเสียงที่ผูกกับความเชื่อศาสนาและวิถีชีวิตของชุมชนในอดีต
ความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่	บรรยากาศของแสง ความมืด และองค์ประกอบต่าง ๆ ในผลงานยังไม่สอดคล้องกับแนวคิดและเนื้อหา ระบบเสียงยังไม่ดีพอ ซึ่งเป็นผลจากคุณภาพของเครื่องเสียงที่ใช้ ยังไม่เหมาะสมกับพื้นที่ภายในอาคารขนาดเล็ก	บรรยากาศของแสงสว่าง และองค์ประกอบต่าง ๆ ในผลงานสอดคล้องกับแนวคิดและเนื้อหาในระดับหนึ่ง แต่การจัดการยังไม่สมบูรณ์ ระบบเสียงและคุณภาพของเสียงพอใช้ แต่ความดัง ยังไม่เหมาะสมกับพื้นที่ภายในอาคารขนาดกลาง

ตลอดปีที่ทดลองและสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 1 ภาพร่างผลงานหลายชิ้นของผู้สร้างสรรค์หลงทางไปกับความคิดที่ว่า “ผลงานได้แรงบันดาลใจมาจากเสียงดนตรีพื้นบ้าน และต้องนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเสียงและเครื่องดนตรีนั้นผ่านพื้นที่ทางศิลปะ” มาโดยตลอด แต่หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานชุด *น้ำและทราย* และได้รับข้อเสนอแนะจากคณาจารย์ทุกท่านแล้วก็ทำให้พบว่าในความเป็นจริง ผลงานเหล่านั้น คือ “ผลงานที่ได้แรงบันดาลใจมาจากเสียงและพื้นที่ โดยนำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับเสียงในพื้นที่นั้นผ่านการสร้างสรรค์เสียงจากดนตรีพื้นบ้านในงานศิลปะ”

เมื่อใช้เวลาออกห่างจากผลงาน ทบทวนคำแนะนำที่ได้จากคณาจารย์ พบปะ พูดคุย แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับผู้คนต่างสาขาอาชีพแล้วมองกลับเข้าไปผลงานอีกครั้ง ผู้สร้างสรรค์พบว่าปัญหาที่พบตลอดการศึกษาในปีที่ผ่านมาเป็นเหมือนจุดเริ่มต้นของการสร้างสรรค์ที่แท้จริงในอนาคต เพียงสลับมุมมองไปในอีกแง่มุมก็ทำให้เข้าใจในสิ่งที่ทำได้ เมื่อผู้สร้างสรรค์เข้าใจดังนี้แล้วการวิเคราะห์ผลงานที่ผ่านมาจึงสามารถทำได้อย่างเป็นระบบมากขึ้น

3.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 2

จากประสบการณ์การสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่หนึ่ง การศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการศึกษาแนวคิดและผลงานของศิลปินที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาของท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับวัฒนธรรมล้านนาที่ผู้สร้างสรรค์มีส่วนร่วมนั้น มีผลกับกระบวนการสร้างสรรค์อย่างชัดเจน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับพื้นที่ในการแสดงออก จากพื้นที่ภายในอาคารไปสู่พื้นที่ภายนอกอาคาร การจำลองพื้นที่ที่เคยใช้ในผลงานก่อนหน้า เปลี่ยนไปสู่การใช้พื้นที่จริงของวัดต้นเกว๋นที่มีองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมใกล้เคียงกับวัดไหล่หินหลวง โดยมีลักษณะแบบพื้นที่ภายในอาคารสถานที่แบบเปิดโล่ง ความเปลี่ยนแปลงทางพื้นที่ในการแสดงออกนี้นับเป็นความท้าทายอย่างยิ่งต่อกระบวนการสร้างสรรค์ที่ต้องมีการวางแผนการทำงานอย่างเป็นระบบ รวมถึงตัวแปรต่าง ๆ ในพื้นที่การติดตั้ง เช่น ผู้คน เสียงรบกวน อากาศ เวลา ข้อกำหนดในการใช้พื้นที่ เป็นต้น ตัวแปรเหล่านี้ล้วนเกิดขึ้นโดยไม่ได้คาดการไว้ล่วงหน้า ล้วนส่งผลต่อกระบวนการสร้างสรรค์และตัวผลงาน การสร้างสรรค์ผลงานในระยะหลังจากนี้จึงต้องการการวางแผนที่ชัดเจนและข้อมูลอันเป็นองค์ประกอบนอกเหนือจากชิ้นงาน

ผลงาน *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ* ปีพุทธศักราช 2564

ภาพที่ 58 *ผลงาน บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ ถ่ายจากจุดสิ้นสุดผลงานทางทิศตะวันตก*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ชื่อผลงาน *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ*

ปีที่สร้าง ปีพุทธศักราช 2564

เทคนิค สื่อผสม ประติมากรรมสำริด ระบบบันทึกเสียงแบบ 6 ช่องทาง ลำโพง สายทองเหลือง
สายไฟทองแดง แผ่นอะคริลิค ทราย

ขนาด ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่

ผลงานสร้างสรรค์ในระยะที่ 2 ยังคงรักษาที่มาและแนวคิดซึ่งเกี่ยวข้องกับเปี๊ยะที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของผลงานไว้ รวมทั้งที่มาซึ่งเกี่ยวข้องกับบริบทแวดล้อมในด้านต่าง ๆ ของเปี๊ยะ ทั้งทางศาสนา วิถีชีวิต พื้นที่ทางวัฒนธรรม ไปจนถึงวิธีการเล่นและเสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์อันงดงามดังที่อาจารย์ถวัลย์ ดัชนี (2538 หน้า 52) กล่าวว่า “เป็นความเงียบ สงบ ถ้านั่งฟังอย่างมีสมาธิจึงจะวิเวกเกิดสาระอุดม” ได้กลายมาเป็นแรงบันดาลใจสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้

แนวคิด

ต้องการสร้างผลงานเสียงในพื้นที่เฉพาะ โดยใช้เสียงจากเปี๊ยะ ร่วมกับเสียงจากสภาพแวดล้อม เช่น เสียงลม กระดิ่ง นก ในพื้นที่ศาลาบาตรวัดต้นเกว๋นจังหวัดเชียงใหม่ ผลงานจัดแสดงร่วมกับประติมากรรมสำริดทีสะท้อนแนวคิดเรื่องการลดทอนอัตตาผ่านเสียงเปี๊ยะที่ค่อย ๆ ลดจังหวะความถี่ของเสียงลงจนเหลือเพียงเสียงลมหายใน ผลงานมุ่งสร้างความกลมกลืนระหว่างพื้นที่จริงทางศาสนาและวัฒนธรรมล้านนากับพื้นที่ทางศิลปะร่วมสมัย

เนื้อหาและความหมายในผลงาน

แนวคิดที่ผู้สร้างสรรค์มุ่งนำเสนอในผลงานชุดนี้คือ ในห้วงเวลาขณะบรรเลงเปี๊ยะ คือช่วงเวลาของการสนธนาโต้ตอบกับตนเองผ่านเสียงดนตรีจนเกิดเป็นภาวะความสงบ วิเวกที่เกิดขึ้นกับผู้สร้างสรรค์ ประสบการณ์การฝึกบรรเลงและบันทึกเสียงเปี๊ยะในวัดต้นเกว๋นในผลงานก่อนหน้านี้ได้นำไปสู่การพัฒนาผลงานเป็นผลงาน ซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่เฉพาะ ถ่ายทอดผ่านการทดลองใช้เสียงและการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่จริงในสภาพแวดล้อมกลางแจ้ง เสียงดนตรีที่ใช้ในผลงานถูกพัฒนารูปแบบและความหมายในเชิงศิลปะมากขึ้นมากกว่าที่จะเป็นการบันทึกเสียงและเรียบเรียงในทางดนตรีแบบที่ใช้ในผลงานในระยะที่ 1 โดยทั้งหมดนี้จะอธิบายในละเอียดโดยแบ่งเป็น 2 ส่วน ดังต่อไปนี้

1) กระบวนการการจัดวางผลงานในพื้นที่

2) กระบวนการการจัดวางระบบเสียงและการแสดงดนตรีสดในพื้นที่

โดยทั้ง 2 ส่วนนี้คือองค์ประกอบสำคัญอย่างยิ่งในผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะต่อไปด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 59 *ผลงาน บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ ถ่ายจากจุดเริ่มต้นผลงานทางทิศตะวันออก*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์

1) การจัดวางผลงานในพื้นที่

ผลงานชุดนี้เป็นงานซาว์ดอินสะตอเลชั่นในพื้นที่เฉพาะ มีการติดตั้งระบบเสียงในพื้นที่ และงานประติมากรรมรูปเหมือนบุคคลที่มีการติดตั้งลำโพงร่วมเป็นส่วนหนึ่งในผลงาน ผลงานประติมากรรมสร้างขึ้นจากโลหะสำริดอันเป็นเทคนิควิธีการของช่างหล่อล้านนา ซึ่งใช้กรรมวิธีการหล่อโลหะแบบดั้งเดิมด้วยการสูญผึ้ง (Lost-wax) ออกจากหุ่นดินเผาซึ่งใช้ส่วนผสมแบบดั้งเดิมพอกทับเป็นชั้น ๆ อันประกอบด้วยน้ำขี้วัวกินหญ้ากรองละเอียด ดินนวล ดินอ่อน ดินแก่ แกลบขาว แกลบดำ และดินท้องนา เททองสำริดจากเบ้าดินเผาแบบโบราณ ซึ่งในปัจจุบันมีโรงหล่อที่ยังคงใช้วิธีการเช่นนี้อยู่เพียงแห่งเดียวคือที่โรงหล่อของพ่อชัยรัตน์ แก้วดวงแสง บนถนนช่างหล่อ ในจังหวัดเชียงใหม่

(ก) (ข)

ภาพที่ 60 *ภาพร่างประติมากรรมสำริด (ก) และภาพต้นแบบ พ่อครูเปี๊ยะในอดีต พ่ออุ๊ยเขียว ตันสวัสดิ์ (ข)*
ที่มา: (ก) ภาพร่างประกอบเนื้อหาโดยผู้สร้างสรรค์
(ข) สงกรานต์ สมจันทร์ (2563). **มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา**, 23.

ประติมากรรมเป็นรูปปั้นตัวผู้สร้างสรรค์เองในอากัปกิริยาที่กำลังบรรเลงพิณเปี๊ยะ โดยผู้สร้างสรรค์ได้จินนาการถึงตัวตนที่อยู่ภายในจิตใจอีกคนในขณะบรรเลงเปี๊ยะ ซึ่งเป็นการสนธนาโต้ตอบกับตนเอง ระหว่างบทเพลงกับลมหายใจที่ได้ยินควบคู่อยู่กับการเล่นเปี๊ยะอยู่เสมอ รูปปั้นนี้เป็นดั่งผู้ตัวสร้างสรรค์เองในอดีตกาล ในยุคสมัยที่การเล่นเปี๊ยะยังแพร่หลายในดินแดนล้านนา ภายในประติมากรรมสำริด จะติดลำโพงขยายเสียงเอาไว้ภายในสำหรับกระบวนการจัดการระบบเสียงในพื้นที่ และการแสดงดนตรีสดที่จะกล่าวถึงต่อไป

(ก) (ข)

ภาพที่ 61 *หุ่นขี้ผึ้งจากการถอดแม่พิมพ์ (ก) และขั้นตอนการทาดินนวลผสมน้ำขี้วัว (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 62 *ขั้นตอนการเททองหล่อด้วยเบ้าหลอมทองแบบดั้งเดิม*

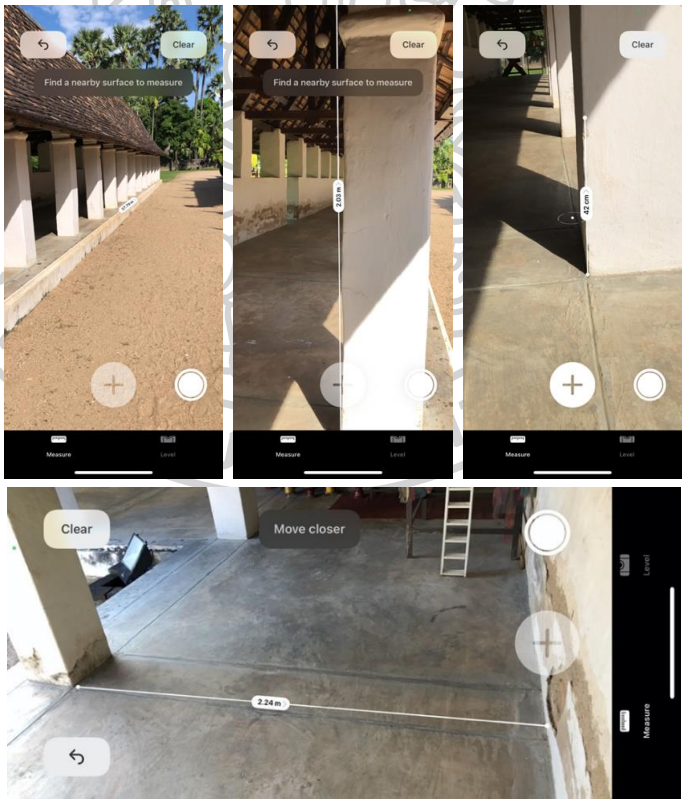
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 63 *ประติมากรรมสำริดเมื่อเททองหล่อเสร็จสมบูรณ์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการติดตั้งระบบซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่วัดต้นเกว๋นนั้น มีแนวคิดเรื่องความกลมกลืน ผลงานต้องมีความโดดเด่นแต่ไม่ไปรบกวนสภาพแวดล้อมที่เงียบสงบของวัดเป็นสำคัญ ขั้นตอนนี้เริ่มต้นจากการลงพื้นที่สำรวจ วัดขนาด จดบันทึกข้อมูลที่สำคัญต่าง ๆ จากพื้นที่จริง โดยผลงานจะติดตั้งผลงานที่ศาลาบาตรด้านทิศเหนือ เนื่องจากจุดนี้มีลักษณะสำคัญที่เปิดโล่ง เปิดรับแสง เงา แดด ลม และเสียงธรรมชาติในวัดมาไว้ในตัวอาคารซึ่งตรงกับแนวคิดเรื่องเสียงของสภาพแวดล้อมที่ตั้งไว้ เสียงในผลงานจึงต้องไม่ดังเกินไปหรือเงียบจนเกินไป การวัดขนาดของศาลาบาตรจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการเลือกขนาดของสำโพงที่จะนำมาติดตั้งในพื้นที่ รวมไปถึงลักษณะของแสงและเงาที่จะเกิดขึ้นในช่วงเวลาของการแสดงผลงาน และทำภาพร่างผลงานเมื่อติดตั้งอยู่ในพื้นที่

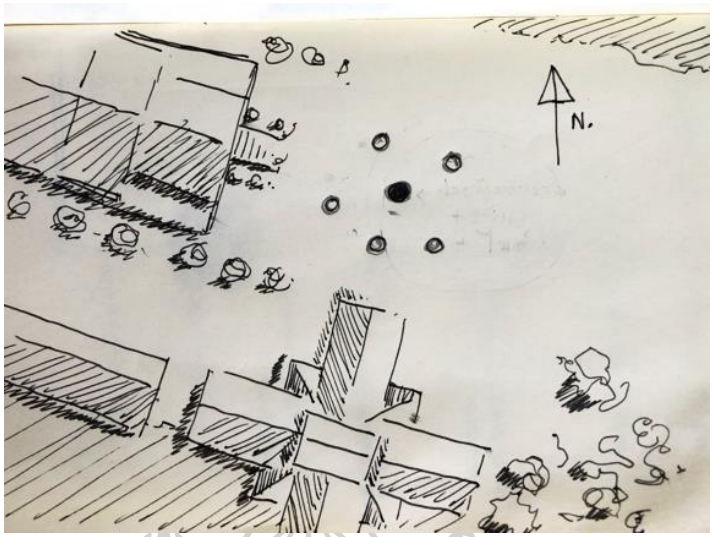
ภาพที่ 64 *ภาพวัดต้นเกวิน แสดงวิหารโบราณ ลานทราย และศาลาบาตรด้านทิศเหนือมีกลองปูจาตั้งอยู่ณ. จุดเริ่มต้นของทางเดิน*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 65 *การวัดขนาดองค์ประกอบต่าง ๆ ของศาลาบาตรด้วยแอพพลิเคชั่นในโทรศัพท์แบบพกพา รวมถึงการบันทึกลักษณะและขนาดของแสงเงาที่ตกกระทบเข้ามาในศาลา*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

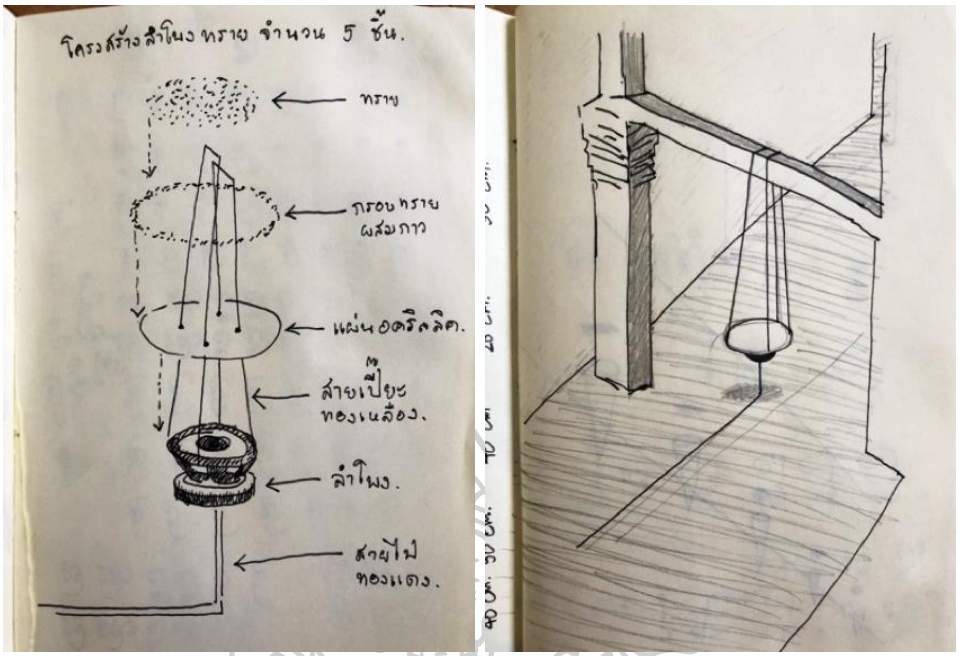


(ก)

(ข)

ภาพที่ 66 *ภาพร่างทิศทาง (ก) และพื้นที่ภายในวัดต้นเกวิ่น (ข)*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เสียงในผลงานจะดังผ่านลำโพงที่ติดตั้งแผ่นอะคริลิคที่มีทรายของวัดโรยอยู่ด้านบน เพื่อดึงเอาความเชื่อมระหว่างลานทรายด้านนอกศาลาบาตรเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งกับภายใน ชวนให้ผู้ชมเดินเขาไปใกล้ฟังเสียงดนตรีจากลำโพงซึ่งติดตั้งไปตามแนวทางเดินภายในศาลาบาตรทั้งหมด 5 ตัว ตั้งแต่ด้านหน้าศาลาบาตรทางทิศตะวันออกที่มีกลองปูจาของวัดตั้งอยู่ไปสู่ด้านในสุดทางทิศตะวันตก ลำโพงจะแขวนลอยกลางศาลาด้วยสายทองเหลือง ไล่ลำดับสูงต่ำแตกต่างกันเหมือนละรอกคลื่น นำสายตาให้ผู้ชมเดินไปตามแนวเสาและคานหลังคาศาลา ผ่ายแสงและเงาที่ตกกระทบในพื้นที่เข้าไปจนถึงด้านในสุดที่ติดตั้งประติมากรรมสำริดไว้ด้านหน้า ซุ้มพระพุทธรูปของทางวัด



(ก) (ข)

ภาพที่ 67 *ภาพร่างรายละเอียดของลำโพงขยายเสียง (ก) และวิธีการติดตั้งในศาลาบาตร (ข)*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 68 *รายละเอียดของลำโพงขยายเสียง และวิธีการติดตั้งในศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 69 *ภาพร่างความสูงในการติดตั้งของลำโพงขยายเสียงในศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 70 *ลำโพงขยายเสียงในศาลาบาตร ติดตั้งไล่ระดับไปตามทางเดินจนสุดที่ประติมกรรมสำริดด้านในสุด*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

2) กระบวนการการจัดวางระบบเสียงและการแสดงดนตรีสดในพื้นที่

ผลงานกำหนดให้ผู้ชมจะเริ่มเดินจากด้านหน้ากลองปูจาไปจนถึงสุดศาลาบาตรด้านทิศเหนือ รับฟังเสียงเปี๊ยะในบทเพลง *ฤษีหลงถ้ำ* จากลำโพงทีละตัวจนไปสุดที่ประติมากรรมสำริดหน้าพระพุทธรูป เสียงตัวโน้ตแต่ละตัวในบทเพลงจะค่อย ๆ ลดลง ไล่ไปตามลำโพงตัวแรกไปจนถึงตัวสุดท้ายตามลำดับจนเหลือเพียงเสียงลมหายใจที่ติดตั้งไว้ในประติมากรรมสำริด โดยจะมีการแสดงสดในเพลงเดียวกันนี้อยู่หน้าประติมากรรม แสดงการพูดคุยตอบโต้กับตนเองผ่านเสียงเพลงและเสียงลมหายใจ

ภาพที่ 71 *ขั้นตอนการวางระบบสายลำโพง ที่ได้กำหนดขนาดความยาวตามขนาดของศาลาบาตรในแต่ละห้อง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 72 *ระบบเครื่องบันทึกเสียง 8 ช่องทาง (8 Track) ที่ใช้ในการเล่นเสียงเพลง ฤษีหลงถ้ำ ซึ่งแต่ละช่องทางจะลดเสียงตัวโน้ตแต่ละตัวลงจนเหลือเพียงเสียงลมหายใจ ในลำโพงตัวสุดท้ายที่ประติมากรรมสำริด*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 73 *ลำโพงตัวสุดท้ายในประติมากรรมสำริดที่เล่นเพียงเสียงลมหายใจ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 74 *การแสดงดนตรีสดตอบโต้กับเสียงลมหายใจของตนเอง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะและแนวทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

ผลงานชุดนี้เป็นผลงานชิ้นแรกที่จัดแสดงและติดตั้งในพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ขึ้นทะเบียนโบราณสถานแล้ว กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานจึงจำเป็นที่จะต้องมีการขออนุญาต การวางแผนการใช้พื้นที่อย่างเป็นระบบและใส่ใจผลกระทบที่จะเกิดกับตัวโบราณสถานเป็นอย่างยิ่ง สิ่งที่ต้องจัดการเพิ่มเติมคือการจัดเก็บข้อมูลภาพและเสียงในรูปแบบคลังข้อมูลเอกสาร (archive) เมื่อจัดแสดงผลงานตามเวลาที่ผู้ดูแลสถานที่อนุญาตแล้ว คณาจารย์ได้ให้ความสำคัญในส่วนนี้เช่นกัน โดยให้ทำการจัดเก็บและนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์สารคดี (Documentary) ขนาดสั้น โดยตัดเอาเฉพาะภาพผลงาน บรรยากาศ แสงเงา สิ่งแวดล้อมที่ต้องการนำเสนอในผลงาน ตัวผู้สร้างสรรค์กับการกับการแสดงสด การบรรเลงเพลงพิณ โดยตัดต่อเอาภาพบรรยากาศของวัดต้นเกว๋นบางส่วนมาประกอบระหว่างบรรเลง รวมถึงภาพร่างผลงาน งานภาพร่างลายเส้นบางส่วนประกอบเข้าไปในตัวภาพยนต์ขนาดสั้นนี้ โดยให้ความสำคัญกับการบันทึกการแสดงสดให้มากที่สุด หรืออาจอธิบายแยกเป็น 2 ส่วน คือส่วนของการแนะนำเรื่องพื้นที่วัด การจัดการ ภาพร่างผลงาน งานภาพร่างลายเส้น และเรื่องของวิธีการสร้างสรรค์เพลง และส่วนสุดท้ายคือภาพรวมของผลงานทั้งหมดและภาพบันทึกการแสดงสดตามที่อธิบายไว้ข้างต้น

นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ยังได้รับคำติชมและข้อเสนอแนะจากผู้ที่มาเยี่ยมชมวัดด้วยเช่นกัน เช่นรูปแบบผลงานและการใช้เสียงที่ไม่ได้ทำลายบรรยากาศของพื้นที่ที่มีความสำคัญทาง

ศาสนาและโบราณสถาน วิธีการการติดตั้งลำโพงขยายเสียงที่มีความเป็นศิลปะ แตกต่างไปจากลำโพงสำหรับฟังเพลงทั่วไป และคำแนะนำให้ทำการประชาสัมพันธ์อย่างเป็นทางการ มีโปสเตอร์และป้ายอธิบายผลงานติดตั้งในพื้นที่เพื่อเป็นข้อมูลแก่ผู้ที่เข้ามาเยี่ยมชม เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้ผู้สร้างสรรค์ได้รับนำมาใช้ในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 3 ซึ่งล้วนเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาผลงานเป็นอย่างยิ่ง

ภาพที่ 75 *นักท่องเที่ยวที่สนใจในงานศิลปะเข้ามารับชมและรับฟังผลงาน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สรุปผลการสร้างสรรค์

การทดลองสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 2 นี้ได้เป็นจุดเริ่มต้นสำคัญที่ทำให้ผู้สร้างสรรค์มุ่งที่จะบุกเบิกและศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่เฉพาะอย่างจริงจัง ผู้สร้างสรรค์พบว่าการทำงานในพื้นที่ในสภาพแวดล้อมจริงนั้นมีความท้าทายเป็นอย่างยิ่งทั้งในด้านบริบทของพื้นที่ที่เกี่ยวเนื่องกับผลงาน ไปจนถึงองค์ประกอบของพื้นที่ที่ถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของผลงาน ได้แก่ ศาลาบาตร องค์ประกอบเหล่านี้ทำให้ผลงานชิ้นนี้ไม่สามารถนำไปจัดแสดงในพื้นที่อื่นได้ เพราะเนื้อหาและความหมายในผลงานจะขาดหายไปพร้อมกับพื้นที่ที่เปลี่ยนแปลงไป สิ่งนี้เองที่ทำให้ผลงานชุดนี้ถูกกำหนดว่าเป็นผลงานศิลปะในพื้นที่เฉพาะ

ประเด็นแตกย่อยของผลงานนอกจากเรื่องการใช้พื้นที่แล้ว เสียงในผลงานยังสร้างความกลมกลืนกับสภาพแวดล้อมของวัด และไม่รบกวนผู้ชมและนักท่องเที่ยวที่เข้ามาไหว้พระในพระวิหารที่อยู่ใกล้เคียง การถ่ายทอดผลงานผ่านการติดตั้งระบบเสียงในพื้นที่โดยเลือกใช้เพียงเสียงเปี๊ยะ

ที่เป็นสาระสำคัญของผลงาน เสียงกระดิ่งลมและเสียงนกร้องจากธรรมชาติภายในวัดสะท้อนแนวคิดของจอห์น เคจ รวมถึงเสียงลมหายใจนั้นมีความเกี่ยวข้องกับแง่มุมในทางพระพุทธศาสนา

การนำแนวคิดของศิลปินและผลงานศิลปะที่ได้ศึกษามาประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกลมกลืนไปกับเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาของท้องถิ่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับพื้นที่ทางศาสนาในวัฒนธรรมล้านนาที่ผู้สร้างสรรค์มีส่วนร่วม และบทเพลงที่เหลือเพียงเสียงลมหายใจนี้ ได้สะท้อนแง่มุมทางพระพุทธศาสนาเรื่องภาวะสงบ ระงับ และความสมดุลระหว่างจิตภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอกอันเป็นสมาธิ เช่นเดียวกับการภาวนากำหนดลมหายใจเข้าออก อันเป็นสาระสำคัญที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอ

3.2.3 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานระยะที่ 3

ความต่อเนื่องในการสร้างสรรค์ผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นและการแสดงดนตรีสดตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาทำให้ผลงานสร้างสรรค์ในระยะที่ 3 นี้เกิดความชัดเจนในการนำเสนอความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่เฉพาะทางพระพุทธศาสนาและโบราณคดีมากขึ้นตามลำดับ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

แต่อย่างไรก็ตามในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมายังคงต้องทำการศึกษาค้นคว้า ทดลองเพิ่มเติม โดยฉพาะอย่างยิ่งใน 2 ประเด็นสำคัญของผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่น ดังนี้

1) ประเด็นทางพื้นที่

หมายถึง ความเกี่ยวเนื่องระหว่างพื้นที่ที่ใช้ในการติดตั้งผลงานกับเสียงในบริบททางศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ที่ใช้เสียงเปี๊ยะเป็นสื่อหลัก ในพื้นที่นอกอาคารสถานที่แบบเปิดโล่ง

2) ประเด็นทางเสียง

โดยเสียงหรือดนตรีในพื้นที่นั้น ๆ จะสามารถสื่อความรู้สึกถึงภาวะสงบ ระงับ เกิดเป็นความสมดุลระหว่างจิตภายในและพื้นที่แวดล้อมภายนอกอันเป็นสมาธิได้มากน้อยแค่ไหน อย่างไร

กระบวนการสร้างสรรค์ในระยะที่ 3 นี้จะมุ่งนำเสนอประเด็นทางพื้นที่ (space) ภายนอกอาคารสถานที่แบบเปิดโล่ง อันคาบเกี่ยวไปถึงสถานที่ (place) และตำแหน่งที่ตั้ง (location) ซึ่งล้วนมีความสำคัญทางศิลปะ สถาปัตยกรรม และสัญลักษณ์ทางศาสนามาโดยตลอดรวมถึงผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นในปัจจุบัน ก่อนจะประมวลความคิดรวบยอดทั้งหมดไว้ในผลงานวิทยานิพนธ์ ซึ่งมุ่งนำเสนอประเด็นทางเสียงอันเป็นสาระสำคัญในผลงานวิทยานิพนธ์

ผลงาน *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* ปีพุทธศักราช 2565

ชื่อผลงาน *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*

ปีที่สร้าง ปีพุทธศักราช 2565

เทคนิค สื่อผสม ประติมากรรมโครงสร้างเหล็กและแผ่นอะคริลิคใส ไมโครโฟนแบบไร้สาย ระบบบลูทูธ ระบบลำโพงขยายเสียงแบบบลูทูธ 2 ช่องทาง ดินเผา

ขนาด ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่บริเวณจุลประโทนเจดีย์ จังหวัดนครปฐม

ด้วยความร่วมมือจากสำนักศิลปากรที่ 2 สุพรรณบุรี กรมศิลปากร และหอศิลป์บรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ต้องการศึกษาผลจากการใช้พื้นที่ทางโบราณคดีที่ส่งผลต่อแนวแนวคิดทางศิลปะ ความเกี่ยวเนื่องระหว่างพื้นที่ที่ใช้ในการติดตั้งผลงานกับเสียงในบริบททางศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ที่ใช้เสียงเป็ยะเป็นสื่อหลัก นำบริบทแวดล้อมของสถานที่มาเป็นกรอบแนวคิดและการทำงานเพื่อสื่อความหมายและคุณค่าของพื้นที่ผ่านการแสดงดนตรีสด โดยนำเสนอวิธีการการบูรณาการองค์ความรู้ทางโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียงในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น และการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับเป็ยะในทางศาสนาและวัฒนธรรมให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพื่อสร้างภาวะสงบ ระงับ เกิดความสมดุลระหว่างจิตภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอกอันเป็นสมาธิผ่านบทสนทนาระหว่างเสียงดนตรีกับเสียงและบรรยากาศของพื้นที่ การแสดงดนตรีสดบนพื้นที่เฉพาะที่เริ่มต้นสร้างสรรค์อย่างชัดเจนในผลงานระยะที่ 3 นี้ จึงเป็นส่วนสำคัญที่สามารถเติมเต็มความเชื่อมโยงของความรู้สึกภายในของผู้สร้างสรรค์ที่มีต่อเครื่องดนตรีและพื้นที่ได้ ทั้งในด้านแนวคิดและการปฏิบัติในผลงานสร้างสรรค์ “...เป็นเช่นเดียวกับการผูกรวมเอาการแสดง (performance) และความเป็นสถานที่ (place) เข้าไว้ด้วยกัน แล้วเชื่อมต่อกับปฏิบัติการแบบสหวิทยาการ (inter-disciplinary practice)” (Kaye, 2000, p. 3)

แนวคิด

ผลงานชุดนี้เป็นการนำบริบทแวดล้อมของสถานที่มาเป็นกรอบแนวคิดและการทำงานเพื่อสื่อความหมายและความรู้สึกผ่านการแสดงดนตรีสด สร้างประติมากรรมจำลองซุ้มประดับ

ภาพปูนปั้นกินนรในส่วนฐาน และบันไดทางขึ้นจุลประโทนเจดีย์ซึ่งอยู่ในชั้นใต้ดินขึ้นใหม่ในขนาดเท่าของจริง ด้วยวัสดุร่วมสมัยอย่างโครงสร้างเหล็ก กระจกเงา และแผ่นอะคริลิคซึ่งมีความโปร่งใสสร้างความขัดแย้งกับตัวองค์เจดีย์ที่สร้างจากอิฐ ลักษณะของวัสดุโปร่งแสงให้ความรู้สึกสงบนิ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับเสียงเปี๊ยะที่ดังอยู่ท่ามกลางซากโบราณสถานและตึกรามบ้านช่องสมัยใหม่ที่อยู่รายรอบ ก่อให้เกิดความสมดุลระหว่างตนเองและสภาพแวดล้อม

ภาพที่ 76 *ผลงานประติมากรรมในผลงาน ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 77 *การแสดงดนตรีสดในผลงาน ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เนื้อหาและความหมายของผลงาน

จากหลักฐานชิ้นสำคัญที่สุดที่แสดงถึงการมีอยู่ของเครื่องดนตรีตระกูลพิณเปี๊ยะที่เก่าแก่ที่สุดในประเทศไทยคือที่ภาพปูนปั้นประดับฐานเจดีย์รูปกินรดีดพิณ ที่จุลประโทนเจดีย์ จังหวัดนครปฐม ทำให้ผู้สร้างสรรค์เชื่อว่าวัฒนธรรมทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 12 - 16) ที่รับอิทธิพลจากอินเดียมาผสมผสานเข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่นที่กระจายตัวอยู่ในหลายพื้นที่ของประเทศไทยในปัจจุบัน โดยเฉพาะบริเวณลุ่มแม่น้ำแม่กลอง ท่าจีน เจ้าพระยา ป่าสักนั้น ได้ส่งอิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมไปจนถึงเมืองโบราณหริภุญชัยลุ่มแม่น้ำกวง และสืบทอดพัฒนาต่อเนื่องไปสู่อาณาจักรล้านนาริมฝั่งแม่น้ำปิง เสียง “เปี๊ยะ” ที่ใกล้จะสูญหายไปในปัจจุบันจึงเป็นเหมือนเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงร่องรอยของรากเหง้าแห่งศิลปะและวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า และได้นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้

ภาพความเปลี่ยนแปลงของสถานที่ที่เกิดขึ้นจวบจนปัจจุบันกระตุ้นให้ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการนำสิ่งที่ศูนย์หายไปจากพื้นที่กลับคืนมาอีกครั้งอันได้แก่ เสียงดนตรี และชิ้นส่วนของโบราณสถานที่มีความสำคัญกับที่มาและแนวคิดของผลงาน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่

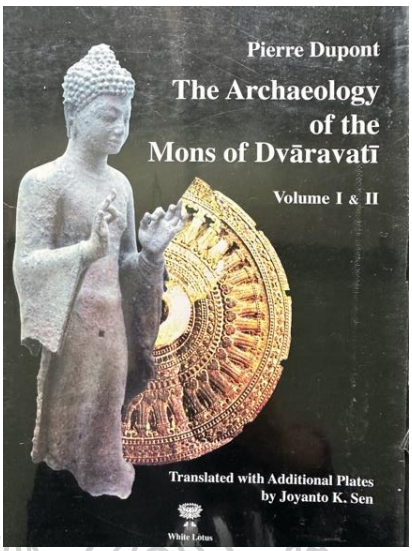
1) ผลงานประติมากรรม *ราก* และการติดตั้งระบบเสียง

2) การแสดงดนตรีสด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*

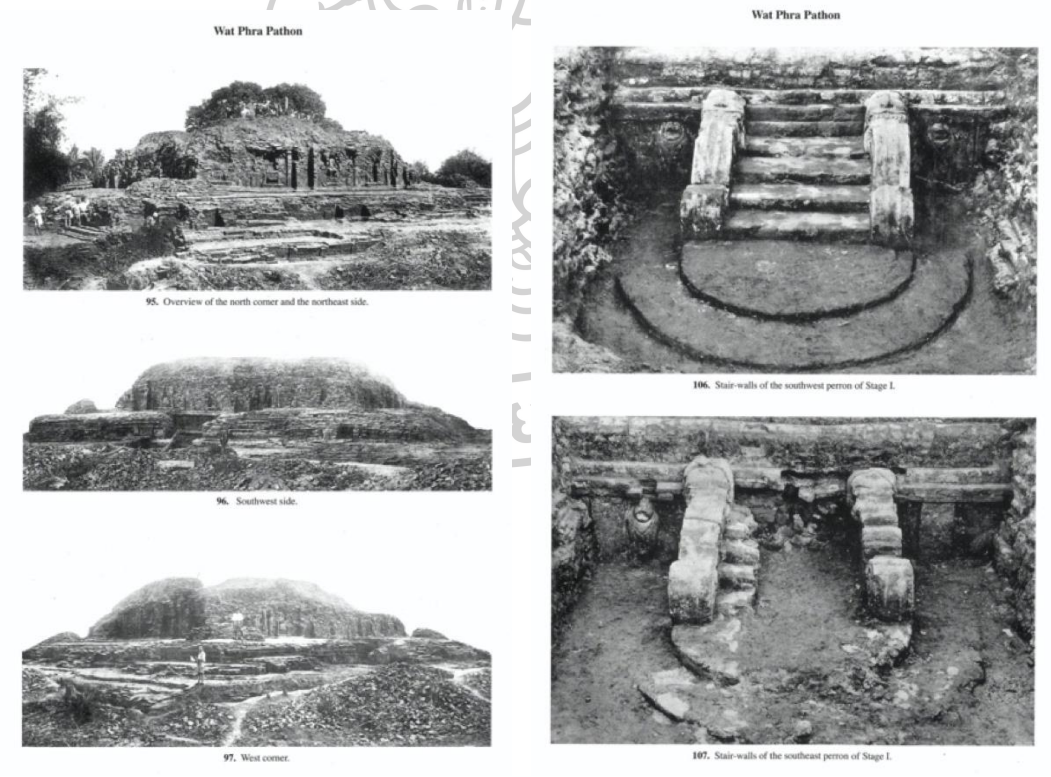
กระบวนการสร้างสรรค์และการวิเคราะห์ผลงาน

1) ผลงานประติมากรรม *ราก* และการติดตั้งระบบเสียง

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้เริ่มต้นจากการศึกษาแผนผังของจุลประโทนเจดีย์และรายงานการขุดค้นทางโบราณคดีในปี พ.ศ. 2483 โดย Pierre Dupont จากหนังสือ The Archaeology of the Mons of Dvaravati (2010) ที่ได้ผลักดันความคิดของผู้สร้างสรรค์ไปสู่การพัฒนาผลงานทั้งด้านรูปทรงทางศิลปะและเสียง จากการศึกษาทำให้ทราบว่าฐานเจดีย์ซึ่งปัจจุบันใต้พื้นดินลงไปกว่า 1 เมตรนั้นเคยมีภาพปูนปั้นกินนรถือเครื่องดนตรีที่มีรูปแบบเช่นเดียวพิณเปี๊ยะประดับอยู่

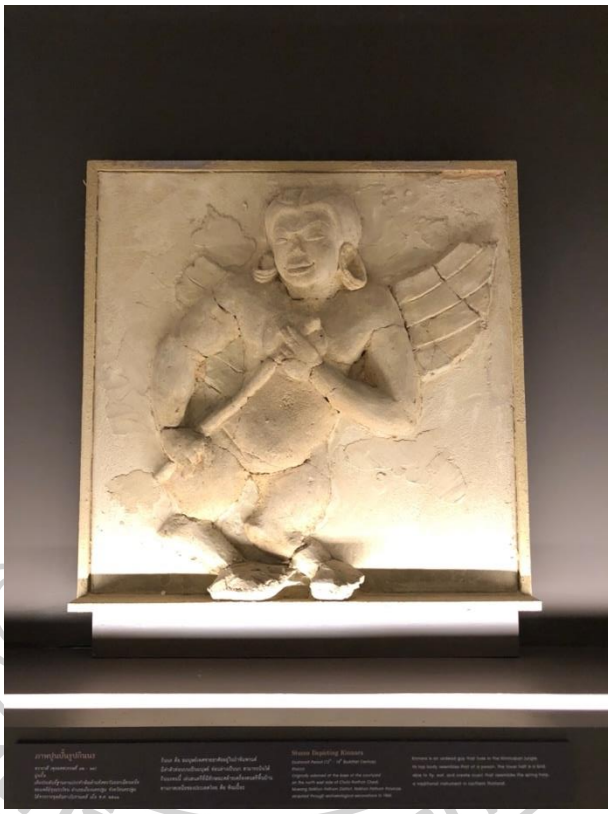


ภาพที่ 78 *หนังสือ The Archaeology of the Mons of Dvaravati โดย Pierre Dupont*
ที่มา: Dupont (2006). **The Archaeology of the Mons of Dvaravati Volume I & II**.



ภาพที่ 79 *ภาพแสดงการขุดค้นทางโบราณคดีและฐานเจดีย์ในระยะที่ 1 ใต้ชั้นดิน จากหนังสือ The Archaeology of the Mons of Dvaravati*
ที่มา: Dupont (2006). **The Archaeology of the Mons of Dvaravati Volume I & II**, 29, 34

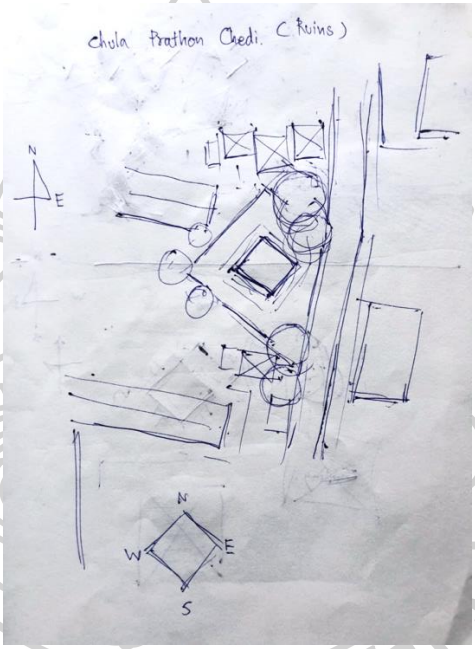
แหล่งข้อมูลสำคัญอีกแห่งคือพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติจังหวัดนครปฐม ซึ่งเป็นสถานที่เก็บรักษาและจัดแสดงประติมากรรมปูนปั้นรูปกินนรดีดพิณซึ่งเป็นแรงบันดาลใจของผลงานชุดนี้ จากข้อมูลมีการระบุอย่างชัดเจนว่าคณะสำรวจพบประติมากรรมชิ้นนี้ที่ทิศตะวันออกเฉียงเหนือของฐานเจดีย์ ซึ่งจะใช้เป็นตำแหน่งที่ตั้งของผลงานสร้างสรรค์ต่อไป



ภาพที่ 80 *ภาพภาพปูนปั้นรูปกินนรถือเครื่องดนตรีคล้ายพิณเปี๊ยะจากจุลประโทนเจดีย์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ลักษณะพื้นที่ของจุลประโทนเจดีย์ในปัจจุบันนั้นติดถนนในซอย มีเสียงรถพลุพล่านในชั่วโมงเร่งด่วน แม้จะมีตึกโรงเรียนเทคนิคขนาบสองด้านแต่และต้นไม้ใหญ่ด้านข้างยังคงโดดเด่น จากการใช้เข็มทิศวัดทิศทางพบว่ามีการใช้มุมขององค์พระเจดีย์ขนานไปกับทิศทั้งสี่อย่างแม่นยำ ในจุดนี้มีความแตกต่างจากเจดีย์ในสมัยล้านนาที่ใช้ด้านหน้าขนานไปตามทิศตะวันออก

ภาพที่ 81 *ลักษณะพื้นที่ของจุลประโทนเจดีย์ในปัจจุบัน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



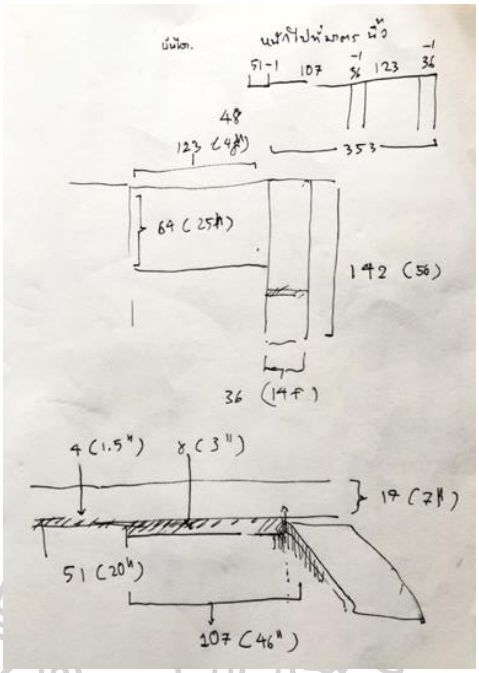
ภาพที่ 82 *ภาพร่างทิศทางและพื้นที่โดยรอบจุลประโทนเจดีย์ในปัจจุบัน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการศึกษาพื้นที่จริงนั้นทำขึ้นไปพร้อม ๆ กับการศึกษาผ่านเอกสารต่าง ๆ เพื่อการวางแผนการดำเนินงานในพื้นที่ กำหนดที่ตั้ง กำหนดทิศทาง การวัดขนาด และการทำภาพร่างผลงาน ซึ่งพัฒนาผลงานจากบทสนทนาระหว่างตนเองกับภาวะภายในของตนเองในผลงานระยะที่ 3 ไปสู่บทสนทนาของตนเองกับพื้นที่และเวลา ผ่านการตอบโต้กันระหว่างเสียงเปี๊ยะและเสียงของสภาพแวดล้อม กับบรรยากาศของพื้นที่ โดยให้ความสำคัญด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือซึ่งเป็นด้านที่พบปูนปั้นรูปกินนรดีดพิณ

ภาพที่ 83 *ราวบันไดทางขึ้นเจดีย์ในระยะที่ 1 ด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือที่โผล่พ้นพื้นดินให้เห็นเพียงส่วนด้านบน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

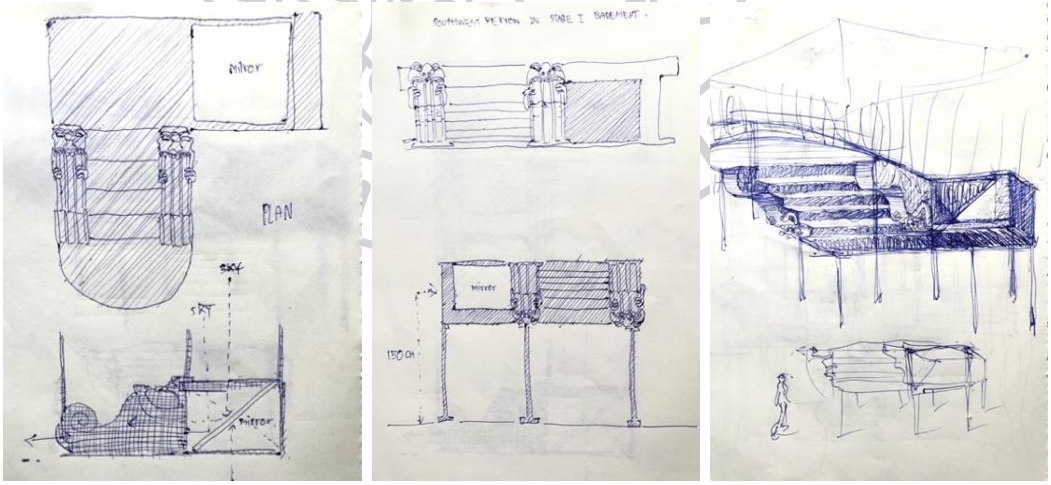
ภาพที่ 84 *จุลประโทนเจดีย์ด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ผลงานชุดนี้เป็นการสร้างซุ้มประดับภาพปูนปั้นกินนรในส่วนฐาน และบันไดทางขึ้นจุลประโทนเจดีย์ซึ่งอยู่ในชั้นใต้ดินขึ้นใหม่ในขนาดเท่าของจริง ด้วยวัสดุร่วมสมัย อย่างโครงสร้างเหล็กกระจกเงาและแผ่นอะคริลิคซึ่งมีความโปร่งใสสร้างความขัดแย้งกับตัวองค์เจดีย์ที่สร้างจากอิฐ ลักษณะของวัสดุโปร่งแสงให้ความรู้สึกสงบนิ่งสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับซากโบราณสถานและตึกรามบ้านช่องสมัยใหม่ที่อยู่รายรอบ ส่วนของซุ้มประดับภาพปูนปั้นกินนรในส่วนฐานนั้นจะติดตั้งกระจกเงาทำมุม 45 องศาเพื่อสะท้อนให้เห็นภาพของเมฆบนท้องฟ้า แทนภาพปูนปั้นกินนร



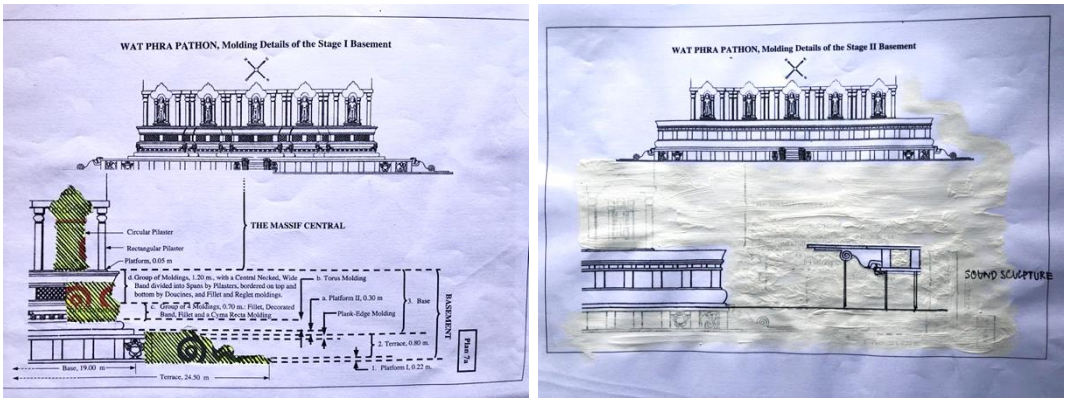
ภาพที่ 85 *การวัดขนาดจากองค์พระเจดีย์เพื่อการสร้างผลงานประติมากรรม*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 86 *การร่างผลงานประติมากรรม*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 87 *การร่างผลงานประติมากรรม ร่างบนแผนผังจุลประโทนเจดีย์โดย Pierre Dupont*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 88 *แบบจำลองผลงานประติมากรรม ราก ในพื้นที่โบราณคดีตัวอย่าง*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 89 *แบบจำลองผลงานย่อส่วนตามสัดส่วนจริง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 90 *การเทดลองประกอบแผ่นอะคริลิคเข้ากับโครงสร้างเหล็กขนาดเท่าทางเดินขึ้นเจดีย์ของจริง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 91 *การติดตั้งผลงานในพื้นที่จริงณ.ทิศตะวันออกเฉียงเหนือขององค์เจดีย์*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 92 *ผลงานประติมากรรม ราก ในมุมมองที่สอดรับกับบรรยากาศของตึกรามบ้านช่องรอบองค์พระเจดีย์*

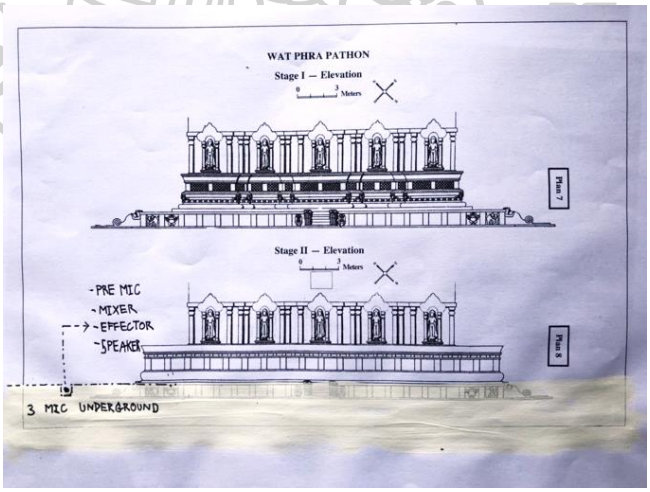
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 93 *ผลงานประติมากรรม ราก ตีความจากส่วนของทางเดินขึ้นองค์เจดีย์ (ก) และซุ้มประดับภาพปูนปั้นกินนรในส่วนฐาน (ข)*

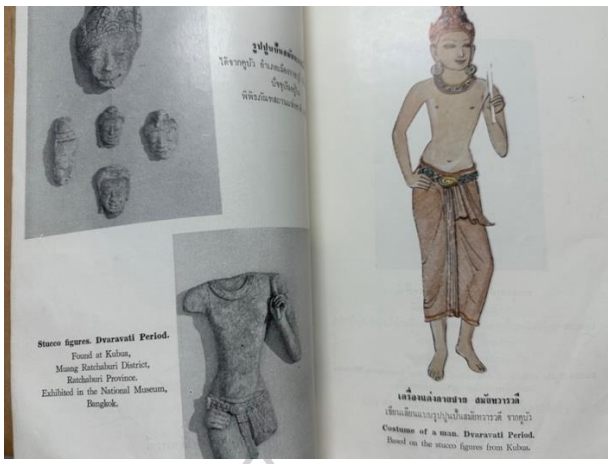
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ใต้ผลงานประติมากรรมมีการติดตั้งลำโพงขยายเสียงโดยฝังอยู่ใต้พื้นดิน ณ.บริเวณที่เคยมีประติมากรรมกินนรประดับอยู่ เสียงของการแสดงดนตรีสดจะดังขึ้นณ.จุดนี้จากใต้ดิน เพื่ออุปมาถึงเสียงดนตรีจากอดีตกาล สร้างความเชื่อมโยงกันระหว่างการมองเห็นและการได้ยิน ในห้วงเวลาของอดีตและปัจจุบัน



ภาพที่ 94 *การร่างระบบเสียงใต้พื้นดิน แสดงความสูงของชั้นดินในปัจจุบัน ร่างบนแผนผังจุลประโทนเจดีย์โดย Pierre Dupont*

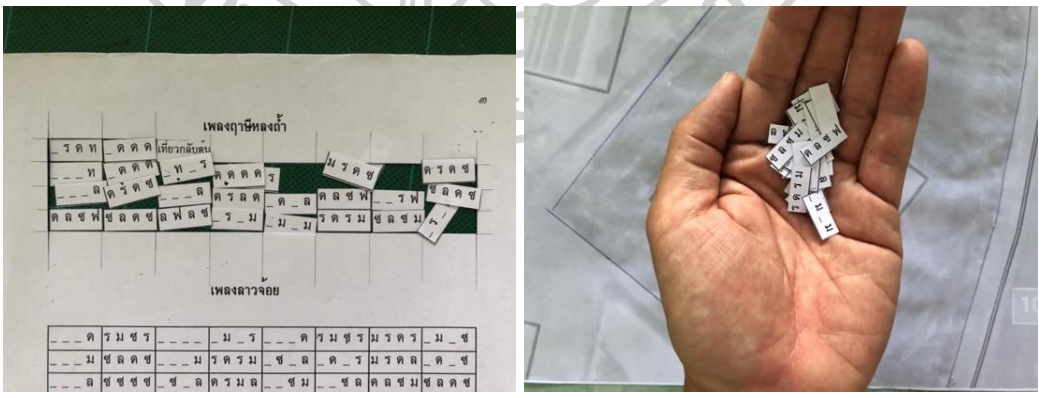
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 95 *ภาพเครื่องแต่งกายสมัยทวารวดีจากเอกสารโดยกรมศิลปากรที่นำมาประยุกต์ใช้ในการแสดงดนตรีสด*
ที่มา: กรมศิลปากร (2511). **สมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, 4-5.

2) การแสดงดนตรีสด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*

กระบวนการสร้างกระดาษโน้ตเพลง (music score) สำหรับการแสดงดนตรีสดในผลงานชุดนี้มุ่งเน้นความเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่มากยิ่งขึ้น ดนตรีที่ได้จึงคาบเกี่ยวระหว่างความเป็นเสียง (noise) จากเครื่องดนตรีมากกว่าความเป็นบทเพลง ผลงานเพลงนี้ได้พัฒนาต่อยอดจากวิธีการ chance operation ของจอห์น เคจ โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงดังต่อไปนี้



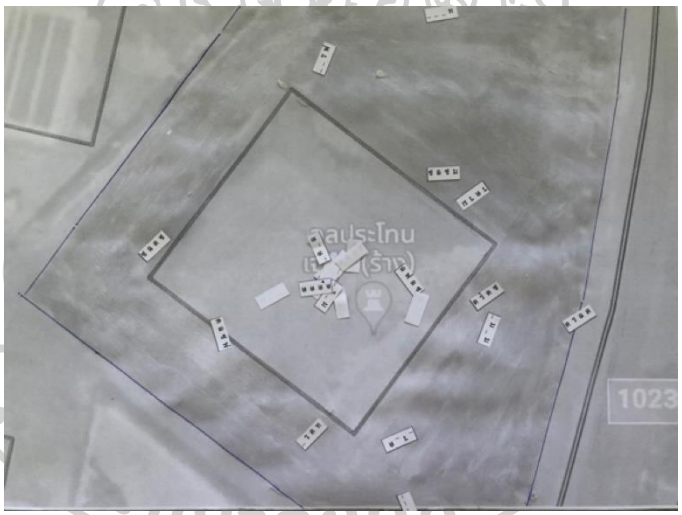
(ก) (ข)

ภาพที่ 96 *เตรียมโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ ฤษีหลงถ้ำ (ก) และตัดโน้ตเพลงตามห้องดนตรีแล่ละห้องแล้วรวบรวมเข้าด้วยกันแบบคละ (random order) (ข)*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 97 *เตรียมแผนที่ของเจดีย์จุลประโทน ทากาวบนแผนที่เฉพาะบริเวณพื้นลานดินรอบ ๆ เจดีย์ (ก) กระดาษตัวโน้ตที่ตัดแล้วทั้งหมดถูกจะนำมาโรยลงบนแผนที่เจดีย์ที่ทากาวเอาไว้ (ข)*

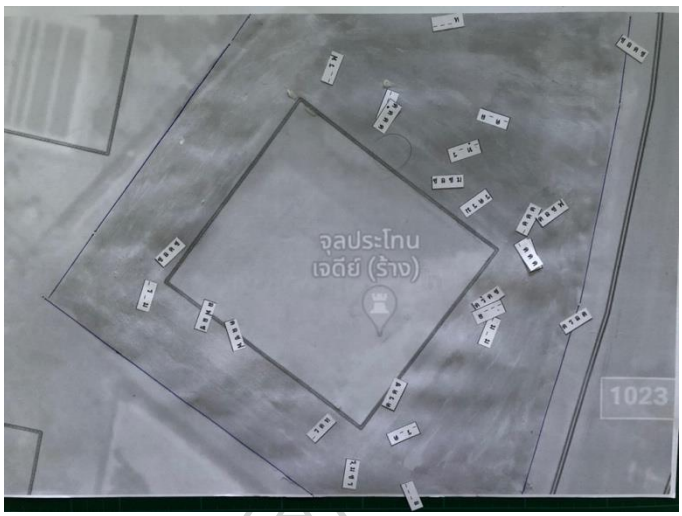
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 98 *การบันทึกตัวโน้ตไว้บนกระดาษโน้ตของบทเพลง*

จะเริ่มบันทึกเฉพาะกระดาษชิ้นที่ตกลงบนพื้นที่ว่างรอบ ๆ เจดีย์ และชิ้นที่หันด้านหน้าขึ้นเท่านั้น โดยจะกดชิ้นกระดาษให้ติดกับกาวที่ทาไว้ ส่วนแผ่นอื่นที่อยู่นอกพื้นที่และหันหลังกระดาษขึ้นจะถูกเก็บนำมาโรยซ้ำไปเรื่อย ๆ จนกว่ากระดาษโน้ตทุกชิ้นจะตกลงบนพื้นที่ว่างจนครบตามลำดับ

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 99 *กระดาษโน้ตเพลงที่เสร็จสมบูรณ์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 100 *เมื่อได้กระดาษโน้ตเพลงแล้วจะถ่ายทอดโน้ตทั้งหมดไว้บนก้อนอิฐ*
โดยจะนำก้อน อิฐมอญ (วัสดุเดียวกับที่ใช้สร้างเจดีย์) ที่จารโน้ตเพลงทั้งหมดไปติดตั้งบนพื้นที่รอบ ๆ องค์เจดีย์ตามสกอร์เพลง ณ ตำแหน่งที่ใกล้เคียงกับที่แสดงบนแผนที่ ให้ได้มากที่สุด ด้วยอิฐก้อนที่แสดงกลุ่มตัวโน้ตตามที่แสดงบนสกอร์

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

วิธีการบรรเลงเพลงจะขึ้นอยู่กับโน้ตที่แสดงบนแผ่นอิฐมอญในพื้นที่ว่างรอบองค์เจดีย์ และระยะเวลาของการเดินในพื้นที่ บทเพลงที่ได้นี้จึงเป็นบทเพลงที่เสียงของตัวโน้ตต่าง ๆ จะสัมพันธ์ไปกับพื้นที่และเวลาในพื้นที่เฉพาะแห่งนี้เท่านั้น ไม่สามารถบรรเลงในที่อื่นได้ แตกต่างกับบทเพลงโดยทั่วไปที่สามารถบรรเลงที่ไหนเมื่อไหร่ก็ได้ตามตัวโน้ตในแต่ละห้องบนบรรทัดห้าเส้นที่บันทึกไว้บนสกรอร์เพลงแบบปกติทั่วไป หรือการด้นสด (improvise) โดยนักดนตรี ที่ขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะส่วนตัวและอัตวิสัยของนักดนตรีเป็นหลัก โดยมีวิธีการดังต่อไปนี้

ภาพที่ 101 *การเริ่มต้นบทเพลง*

จะเริ่มจากดีดเสียงตามกลุ่มโน้ตที่อยู่บนอิฐมอญก้อนที่ใกล้ผลงานประติมากรรมด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือที่สุดก่อน ซึ่งเป็นทิศที่องค์ เจดีย์เคยมีประติมากรรมกินณรดีดพิณเปี๊ยะประดับอยู่

หลังจากนั้นบรรเลงต่อด้วยการเดินไปยังก้อนอิฐก้อนถัดไปที่อยู่ใกล้ที่สุดที่มองเห็นแล้วบรรเลงตามตัวโน้ตที่แสดงบนก้อนอิฐก้อนนั้น

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 102 *การบรรเลงโน้ตตัวต่อ ๆ ไปจะเดินไปทางด้านขวา (ประทักษิณ)*
ตามเข็มนาฬิกาเข้าหาโน้ตตัวที่อยู่ใกล้ที่สุดไปเรื่อย ๆ จนครบรอบพื้นที่เจดีย์ นับเป็นการสิ้นสุดบทเพลง
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ผู้ชมจะฟังบทเพลงได้จากระบบเสียงไร้สาย ผ่านลำโพงขนาดเล็กที่ติดตั้งไว้ในผลงานประติมากรรม รวมถึงเสียงจากเปี๊ยะโดยตรงเมื่อผู้สร้างสรรค์เดิน ผ่านไปยังจุดที่ผู้ชมยืนอยู่

ข้อเสนอแนะและแนวทางในการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์

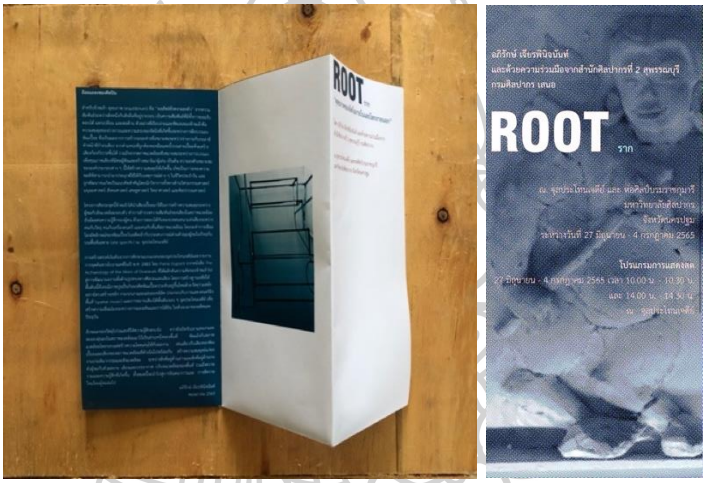
หลังจากการประเมินผลงานโดยคณาจารย์แล้วผู้สร้างสรรค์ได้รับคำแนะนำที่สำคัญในหลายประเด็นดังนี้

ในผลงานชุดนี้ควรให้ความสำคัญกับบทเพลงมากกว่าตัวผลงานประติมากรรม การสร้างความรู้สึกปล่อยวาง สงบ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพื้นที่ ควรต้องเว้นพื้นที่ว่าง หรือความเงียบในบทเพลงให้มากกว่านี้ โดยการลดความเร็วของการเดินให้ช้าลง อีกหนึ่งปัญหาสำคัญที่ส่งผลต่อตัวงานโดยรวมคือพื้นที่จัดแสดงผลงานที่อยู่ติดกับถนนและโรงเรียน ทำให้เกิดเสียงรบกวนจากรถที่วิ่งผ่าน เสียงครูและนักเรียนในระหว่างที่มีการเรียนการสอนและช่วงเวลาพักกลางวัน ดันนั้นควรเลือกเวลาในการแสดงสดให้เหมาะสมมากกว่านี้ เช่น วันเสาร์หรืออาทิตย์ที่ไม่ใช่เวลาเรียนและเวลาทำงาน

ส่วนของระบบเสียงนั้นควรมีการพัฒนาระบบเสียงให้ดีกว่านี้ ผู้สร้างสรรค์ควรพัฒนาตนเองให้มีความเชียวชาญในด้านระบบขยายเสียง รู้จักขนาดและรูปแบบของลำโพงที่เหมาะสมกับ

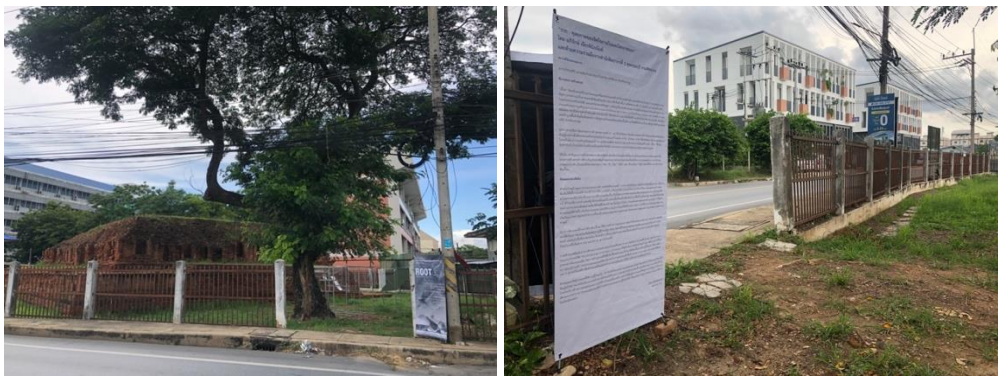
พื้นที่อย่างแท้จริง เนื่องจากเสียงรบกวนต่าง ๆ จากสภาพแวดล้อมนั้นดังกลบเสียงของการแสดงดนตรีสด จึงควรมีการพัฒนาในส่วนนี้ต่อไป

จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่ผ่านมา ทำให้พบว่าเป็นการบูรณาการองค์ความรู้และข้อมูลทางโบราณคดีเข้ากับผลงานศิลปะในรูปแบบสหวิทยาการ เป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ประกอบจากองค์ประกอบต่าง ๆ จากดนตรี การสืบค้นทางโบราณคดีและการแสดงดนตรีสดจากการสร้างบทสนทนากับพิณเปี๊ยะด้วยสมาธิ โดยทั้งหมดนี้ผู้สร้างสรรค์จะนำมาพัฒนาผลงานวิทยานิพนธ์ให้มีความสมบูรณ์ต่อไป



(ก) (ข)

ภาพที่ 103 *แผ่นพับ (ก) และโปสเตอร์ที่ใช้ในการประชาสัมพันธ์นิทรรศการ (ข)*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



(ก) (ข)

ภาพที่ 104 *โปสเตอร์ประชาสัมพันธ์นิทรรศการ (ก) และข้อมูลเกี่ยวกับผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่สำรับผู้ชมนิทรรศการ (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สรุปผลการสร้างสรรค์

นิทรรศการโครงการศิลปะชุด *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสียงเปี๊ยะมาใช้ในการสร้างความสมดุลระหว่างตนเองกับสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทำการสำรวจความสัมพันธ์ของเสียงในสภาพแวดล้อมอันมีผลต่อความรู้สึกของผู้คน ด้วยการตอบโต้กันของบทสนทนาแห่งเสียงระหว่างคนกับวัตถุ คนกับเครื่องดนตรี และคนกับพื้นที่สภาพแวดล้อม โดยจะทำการเชื่อมโยงอัตลักษณ์ของพิณเปี๊ยะในอดีตเข้ากับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ชมในปัจจุบันบนพื้นที่เฉพาะ ณ. จุลประโทนเจดีย์ แสดงดุลยภาพความสัมพันธ์ระหว่างตนเอง ณ.ปัจจุบันกับเวลาในอดีต ในพื้นที่ทางโบราณคดีสมัยทวารวดีอันเป็นรากของศาสนาและศิลปวัฒนธรรมไทย และสิ่งสำคัญคือหลักฐานการมีอยู่ของเครื่องดนตรีตระกูลพิณเปี๊ยะแห่งแรกในประเทศ

ความโปร่งใสของแผ่นอะคริลิคเป็นตัวแทนของความเงียบระหว่างตัวโน้ตของบทเพลงที่บรรเลงในนิทรรศการ แต่เป็นความเงียบที่ไม่ได้มีอยู่จริงเพราะยังมีเสียงลมหายใจ เสียงฝีเท้า รวมถึงเสียงรถ เสียงจากโรงเรียนที่อยู่ติดกัน และเสียงต่าง ๆ ในสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในพื้นที่ดังร่วมอยู่

ในผลงานประติมากรรมใช้วัสดุที่มีลักษณะโปร่งแสงและกระจกเงา สะท้อนภาพของท้องฟ้าแฝงนัยของเรื่องราวทางศาสนาและสวรรค์ ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง แทนที่ภาพปูนปั้นที่เคยอยู่ใต้ดิน วัสดุที่ใช้ขัดแย้งกับองค์เจดีย์ แต่กลมกลืนสภาพแวดล้อมโดยรอบ สร้างความโดดเด่นให้กับผลงาน

ด้วยความสมดุลทางศิลปะของผลงานและสิ่งแวดล้อม ระหว่างสิ่งที่อยู่ด้านล่างและสิ่งที่อยู่ด้านบน ตัวผู้ขมกับตัวผลงาน เสียงและบรรยากาศ บริบทแวดล้อมของพื้นที่ รวมถึงความงามและความรู้สึกที่เกิดขึ้น

ภาพที่ 105 *ผลงานแสดงออกถึงความกลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อม ไม่ทำลายความเป็นพื้นที่ทางโบราณคดี*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เช่นเดียวกับฝุ่นผง เศษใบไม้ คราบน้ำฝน และสิ่งต่าง ๆ ที่เห็นได้อย่างชัดเจนบนแผ่นอะคริลิคใส ได้กลายมาเป็นส่วนต่อขยายสำคัญ สนับสนุนนัยทางความคิดที่ทำให้ตระหนักถึงการมีอยู่ร่วมกันของสิ่งอื่น และคำนึงถึงคุณค่าของสิ่งอื่นรอบตัว เกิดเป็นความสมดุลจากความสัมพันธ์ระหว่างตนเองกับสิ่งอื่นที่อยู่รายรอบ

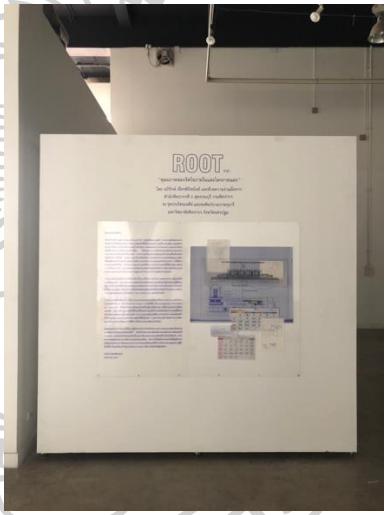
ภาพที่ 106 *ผลงานแสดงออกถึงความกลมกลืนไปกับพื้นที่โดยรอบ เปิดรับเอาสิ่งที่อยู่ในพื้นที่ไว้ แต่อย่างไรก็ตาม ส่วนที่ต้องการความใสอย่างกระจกเงาก็ได้รับการดูแลให้ใสสะอาดตลอดช่วงเวลาของการจัดแสดง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ในส่วนของบทเพลงได้ให้ความสำคัญกับระยะห่างระหว่างตัวโน้ตแต่ละชุด ที่ขึ้นอยู่กับ เวลาในการเดินไปยังอิฐแต่ละก้อน ในลักษณะของ “บทเพลงแบบอิงพื้นที่อากาศ (spatial music)” โดยช่วงเวลาที่เดินนั้น เสียงและความเงียบที่เกิดขึ้นในพื้นที่จะเข้ามา เป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง ให้บรรยากาศของความรู้สึกความสงบ สร้างดุลยภาพระหว่างผู้ชมกับสภาพแวดล้อม วิธีการทั้งหมดล้วนเกี่ยวข้องกับเวลา (time) พื้นที่ (space) และสถานที่ (place) เพลงนี้จึงเป็น “ดนตรีเฉพาะพื้นที่ (site specific music)” เช่นเดียวกับ โครงการศิลปะเฉพาะพื้นที่ที่นำเสนอในครั้งนี้

กระบวนการสร้างสรรค์ในระยะที่ 3 นี้ได้นำเสนอประเด็นทางพื้นที่ (space) ได้แก่ พื้นที่ทางโบราณคดีที่เกี่ยวเนื่องกับเปี๊ยะ สถานที่ (place) ได้แก่ จุลประโทนเจดีย์สมัยทวารวดี ที่ และตำแหน่งที่ตั้ง (location) ได้แก่ ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ที่ปรากฏหลักฐานการมีอยู่ของเครื่องดนตรีตระกูลเปี๊ยะ ผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นชุดนี้ ได้แสดงให้เห็นถึงความสำคัญทางศิลปะ สถาปัตยกรรม และสัญลักษณ์ทางศาสนา และแนวคิดของผลงานสร้างสรรค์ที่ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง

(ก)

(ข)



(ค)

ภาพที่ 107 *การจัดแสดงผลงานในรูปแบบวิดีโอบันทึกภาพการแสดงสด*

ณ.หอศิลป์บรมราชกุมารี มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม (ก) บรรยากาศการสาธิตและนำเสนอผลงานกับผู้ทรงคุณวุฒิ (ข)

จัดแสดงประกอบกับหลักฐานอื่น ๆ เช่น ลักษณะของพื้นที่เฉพาะ ภาพร่างผลงาน บันทึกความคิด วัตถุ เอกสาร หนังสือ หลักฐานจากกระบวนการสร้างสรรค์(8)

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สำหรับผู้สร้างสรรค์แล้ว ดุลยภาพ (equilibrium) คือ “ผลลัพธ์ที่งดงามลงตัว” จากความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งหนึ่งกับสิ่งอื่นที่อยู่รายรอบ เป็นความ สัมพันธ์ที่มีทั้งการยอมรับ ตอบโต้ แลกเปลี่ยน และต่อต้าน ตัวอย่างที่เรียบง่ายและชัดเจนของข้าพเจ้าคือความสมดุลของร่างกายและความสงบของจิตใจที่เกิดขึ้นระหว่างการฝึกบรรเลงพิณเปี๊ยะ ดังนี้

1) จากพื้นที่เล็กแคบใกล้ตัว เช่น ผลจากการสร้างระยะห่างที่เหมาะสมระหว่างร่างกายกับกะลาที่ทำหน้าที่กำธรเสียง จากตำแหน่งที่ถูกต้องของมือและนิ้วบนสายเปี๊ยะที่จะสร้างเสียงก้องกังวาลขึ้นได้

2) จากพื้นที่ขนาดใหญ่รอบตัว คือ สมาธิจากสภาพแวดล้อมที่เหมาะสมระหว่างการบรรเลงเพื่อคุณภาพเสียงที่มีต่อผู้ฟังและสร้างสมาธิแก่ผู้เล่น

ความลงตัวเหมาะสมขององค์ประกอบต่าง ๆ ได้สร้างความสมดุลให้เกิดขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

3.3 รูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์

ชื่อผลงาน *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก*

ปีที่สร้าง ปีพุทธศักราช 2566

เทคนิค สื่อผสม แผ่นอะคริลิค ไมโครโฟนแบบไร้สายระบบบลูทูธ ระบบลำโพงขยายเสียง 8 ช่องทาง การแสดงดนตรีสด

ขนาด ปรับเปลี่ยนตามพื้นที่ บริเวณวัดไหล่หินหลวง

ด้วยความร่วมมือจากวัดไหล่หินหลวง จังหวัดลำปาง

จากผลงาน *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* ที่ได้ทำการศึกษา ประเด็นทางพื้นที่ ได้แก่ ความเกี่ยวเนื่องระหว่างพื้นที่ทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมที่ใช้ในการติดตั้งผลงานกับเสียงเปี๊ยะในบริบททางศิลปะ จากการศึกษาพบว่าตัวแปรจากสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับเสียงรบกวนที่ดังอยู่รอบบริเวณพื้นที่นั้นได้ทำให้เสียงการแสดงดนตรีสดไม่ชัดเจน กระทบถึงการสร้างภาวะสงบ ระงับ เพื่อให้เกิดความสมดุลระหว่างจิตภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอกอันเป็นสมาธิผ่านบทสนทนาระหว่างเสียงดนตรีกับเสียงและบรรยากาศของพื้นที่ โดยมีความเกี่ยวเนื่องของพื้นที่ทางโบราณคดี (Archaeological site) และประวัติศาสตร์ของพื้นที่ที่ใช้ในการติดตั้งผลงาน และเสียงดนตรีในบริบททางศิลปะเป็นประเด็นหลักของกระบวนการสร้างสรรค์

ทั้งกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน บทประพันธ์เพลง และการแสดงสดในพื้นที่เฉพาะของผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จึงเป็นการนำเสนอความคิดที่ว่า ความเป็นพื้นที่เฉพาะจะต้องรวมแนวคิดสำคัญ (underlying concept) ที่อยู่ภายใต้ “พื้นที่” นั้นเอาไว้ในผลงานด้วย

ภาพที่ 108 *ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* บริเวณศาลาบาตรด้านทิศตะวันตกในยามเช้า

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 109 *ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* บริเวณศาลาบาตรด้านทิศตะวันตกในยามเย็น

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

แนวคิด

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุด *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* มุ่งสื่อความรู้สึกถึงภาวะสงบ ระงับ เกิดเป็นความสมดุลระหว่างจิตภายในและพื้นที่แวดล้อมภายนอกอันเป็นสมาธิ ด้วยประเด็นเนื้อหาทางเสียงที่สัมพันธ์กับบริบทแวดล้อมของพื้นที่วัดไหล่หินหลวง จังหวัดลำปาง ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งทั้งทางโบราณคดี ล้านนาคดี และประวัติศาสตร์ศิลป์ในภาคเหนือของไทย ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่นและบทเพลงแบบอิงพื้นที่อากาศ สร้างพื้นที่ในจิตนาการทับซ้อนบนพื้นที่จริงทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม โดยนำเอาลักษณะเฉพาะตัวของ “เปี๊ยะ” มาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในงานศิลปะ เพื่อเชื่อมโยงของตนเองกับสิ่งรอบกาย โดยมีบริบททางประวัติศาสตร์ของพื้นที่ในอดีตเป็นกรอบทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ให้ผู้ชมได้เข้ามาร่วมซึมซับสภาวะแห่งความสงบตามการหยั่งรู้ของแต่ละคน

ภาพที่ 110 *ผลงานวิทยานิพนธ์ บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เนื้อหาและความหมาย

ผลงานสร้างสรรค์ในวิทยานิพนธ์ชุดนี้อยู่ในรูปแบบของผลงานซาว์ดอินสตอลเลชั่น หรือจัดวางระบบเสียงในพื้นที่ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของศิลปะเสียง ผลงานศิลปะเสียงนี้แตกต่างไปจากศิลปะตามขนบ ซึ่งนำเสียงมาใช้ทั้งในฐานะของสื่อ และเนื้อหาสาระของผลงาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับการนำเอาแนวคิดเกี่ยวกับเสียง ประสบการณ์หรือการรับรู้เกี่ยวกับเสียง ผลกระทบทางกายภาพจากเสียงมาใช้เป็นเครื่องมือหลักในผลงาน การจัดการเรียบเรียงเสียงในพื้นที่จึงเป็นไปเพื่อสื่อสารเนื้อหาหรือสร้างอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการต่อผู้คนในพื้นที่

แนวคิดเกี่ยวกับพื้นที่นั้นไม่ได้เป็นเพียงเรื่องของกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ยังหมายถึงเรื่องของพื้นที่ทางสังคมที่ผู้คนเข้ามามีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน ดังเช่นพื้นที่ทางศาสนา ว่าจะเป็นพื้นที่ทางร่างกายทั้งภายในและภายนอกที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม พื้นที่จริง พื้นที่เสมือน รวมถึงพื้นที่ในจินตนาการ ที่ผลงานชุดนี้จะสร้างขึ้น

พื้นที่ในจิตนาการของผลงานชุดนี้สร้างขึ้นทับซ้อนบนพื้นที่จริงทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม โดยผลงานจะจำลองโลกและบรรยากาศในภาพลายคำบนผนังวัดไหล่หิน ซึ่งมีทั้งแสง สี และเสียงในจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ทำการตีความเสียงดนตรีขึ้นใหม่จากเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏบนภาพลายคำ โดยมีเนื้อหาเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางของบุคคลในอดีตกาล มีเปี๊ยะคู่ใจไว้บรรเลงเพื่อความสุขสงบ โดยเล่นโน้ตเสียงสูงต่ำแต่ละตัวจากตำแหน่งของดอกไม้ที่พบเห็นตามรายทาง โดยได้แรงบันดาลใจมาจากภาพลวดลายดอกไม้ ใบโพธิ์ และภาพปัญจสิขดีดพิณถวายแด่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าบนผนังลายคำวัดไหล่หิน ซึ่งนำมาสู่ชื่อ *ในโลกสีแดงแกมทอง* ของผลงานศิลปะซาว์ด์อินสตอลเลชั่น และวิธีการแทนค่าตัวโน้ตด้วยระบบภาพสัญลักษณ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 111 *ภาพลายคำวัดไหล่หินหลวงที่เป็นแรงบันดาลใจต่อผู้สร้างสรรค์ในการใช้ลายพันธุ์พฤกษาแทนค่าเสียงแบบโน้ตภาพสัญลักษณ์*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

โลกในภาพลายคำนี้สร้างขึ้นจากแสงที่ลอดผ่านแผ่นอะคริลิคใสสีแดง วัสดุในยุคสมัยปัจจุบัน และมีผู้สร้างสรรค์เป็นตัวแทนของบุคคลในอดีตกาลในบริบททางศิลปะเสียง ผลงานจึงมีความแตกต่างจากพื้นที่เสมือนในงานจิตรกรรมและประติมากรรมที่ติดตั้งในพื้นที่แบบกล่องสีขาว (White cube) ของห้องแสดงผลงานศิลปะ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

1) ผลงานศิลปะอินสตอลเลชั่น *ในโลกสีแดงแกมทอง* และการติดตั้งระบบเสียง

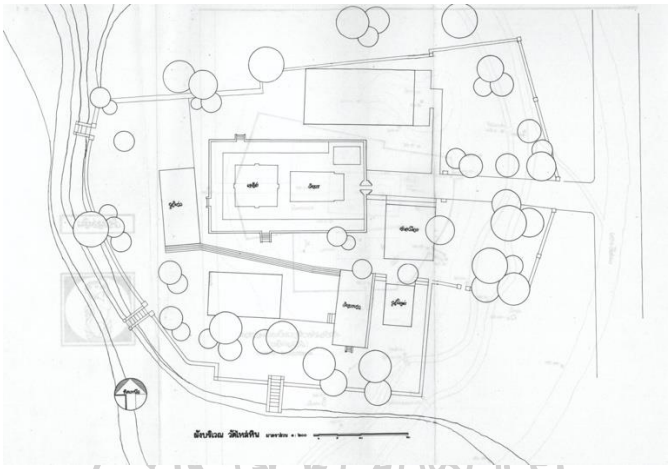
2) การแสดงดนตรีสด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน*

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

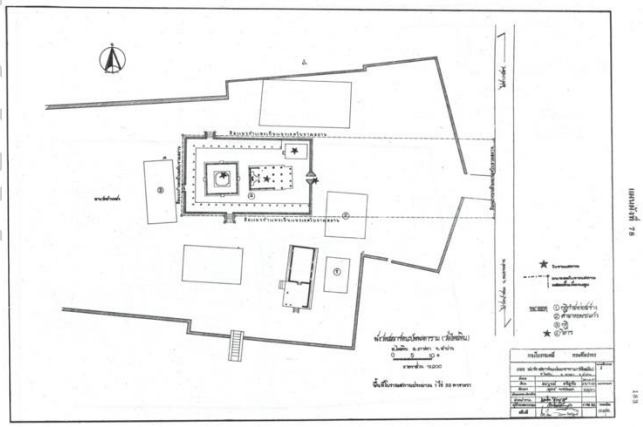
1) ผลงานศิลปะอินสตอลเลชั่น *ในโลกสีแดงแกมทอง* และการติดตั้งระบบเสียง

การทดลองสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 2 ณ.วัดต้นเกว๋น จังหวัดเชียงใหม่นั้นมุ่งทดลองสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่ทางสถาปัตยกรรมที่มีความใกล้เคียงกับวัดไหล่หินหลวง แม้จะมีองค์ประกอบหลักที่ใกล้เคียงกัน เช่น ศาลาบาตร ลานทราย แลพระวิหาร แต่ตำแหน่งที่ตั้งของวัดไหล่หินที่อยู่ในเขตชนบทบนเนินเขาขนาดเล็ก พื้นที่แวดล้อมที่มีทั้งป่า แม่น้ำยาว ทุ่งนา โรงเรียน และถนน รวมถึงขนาดที่เล็กกว่าวัดต้นเกว๋นล้วนทำให้สภาพแวดล้อมมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน จุดนี้

เองที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องศึกษาข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลเสียง ภาพถ่าย และภาพเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง



ภาพที่ 112 *แผนผังพื้นที่โดยรอบของวัดไหล่หินในปีพ.ศ. 2524 ซึ่งปัจจุบันไม่แตกต่างจากเดิมมากนัก*
ที่มา: สามารถ สิริเวชพันธุ์ (2524). **วิหารโถง ซุ้มโขง สกุลช่างลำปาง**, ก 1



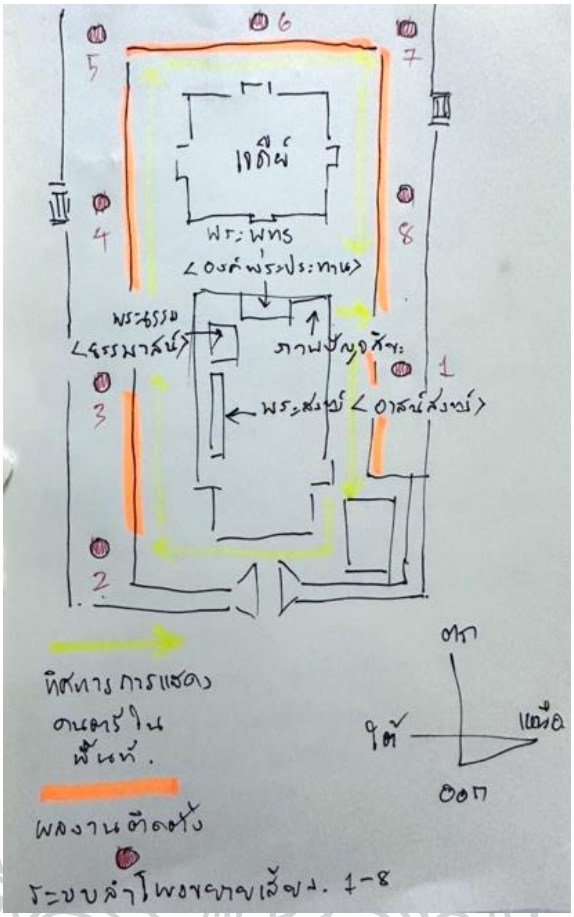
ภาพที่ 113 *แผนผังวัดไหล่หินในปีพ.ศ. 2521 ซึ่งปัจจุบันยังคงแบบเดิม*
ที่มา: กรมศิลปากร (2525). **การขึ้นทะเบียนโบราณสถานภาคเหนือ**, 183

จากข้อมูลของทางวัดพบว่า แต่เดิมพระวิหารเป็นไม้ทั้งหลัง จนได้รับการบูรณะดังเช่นที่เห็นในปัจจุบันในปีพุทธศักราช 2226 และได้รับการบูรณะอีก 3 ครั้งเพียงในบางส่วนเช่น กระเบื้องดินขอมุงหลังคา และปั้นลมเท่านั้น วิหารหลังนี้จึงนับได้ว่ามีความสมบูรณ์ตามแบบดั้งเดิมสูง

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของพระวิหารวัดไหล่หินหลวงคือ พื้นที่ว่างในอาคาร หรือ รูปอากาศของอาคารที่เชื่อมโยงกับรูปทรงอากาศโดยรอบอาคารอย่างต่อเนื่อง ก่อให้เกิดความรู้สึกสัมผัสกับความว่างได้จากภายในพระวิหาร สู่ลานทราย ต่อไปยังศาลาบาตร และซุ้มโขง เนื้อที่ว่างภายในนี้จึงมีคุณค่าเช่นเดียวกับเนื้อที่ว่างภายนอก ช่องไฟต่าง ๆ ที่โอบล้อมอาคารไว้จึงมีลักษณะเปิด เมื่ออยู่ภายในอาคารต่อหน้าพระประธานปูนปั้นโบราณและลายคำล้านนาด้านหลังองค์พระ เสียง แสง เงา และบรรยากาศสงบและความว่างจากองค์ประกอบทั้งหมดในวัดจึงเชื่อมโยงต่อเนื่องอยู่ร่วมกันเป็นหนึ่งเดียว แนวคิดในการสร้างพื้นที่ของวัดไหล่หินหลวงนี้จึงเป็นแนวคิดและสาระสำคัญของผลงาน ที่จะนำไปสู่การสร้างสรรค์ซึ่งให้ความสำคัญกับพื้นที่และเสียงในสภาพแวดล้อมต่อไป

ภาพที่ 114 *วัดไหล่หินหลวงในปัจจุบัน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

การลงพื้นที่ศึกษาและเก็บข้อมูลนั้นผู้สร้างสรรค์ได้เริ่มตั้งแต่เดือนสิงหาคม ปีพุทธศักราช 2563 ต่อเนื่องมาจนปัจจุบัน เพื่อเก็บข้อมูลพื้นที่ สภาพแวดล้อม ทดลองสร้างสรรค์ผลงานกับวัดต้นเกว๋นเพื่อเปรียบเทียบ วิเคราะห์องค์ประกอบ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้ โดยการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ทำการเชื่อมพื้นที่สองส่วนเข้าด้วยกันคือ พื้นที่ทางธรรมในพระวิหารสู่พื้นที่ทางโลกของศาลาบาตร ได้แก่ ภาพจิตรกรรมลายคำหลังองค์พระประธานในวิหารโถงด้านทิศเหนือ ต่อเนื่องไปยังศาลาบาตรฝั่งทิศเหนือ ผลงานและการแสดงดนตรีสดจะต่อเนื่องเป็นประทักษิณจนรอบพื้นที่ โดยจัดวางเว้นจังหวะของการมองไปตามศาลาบาตรให้ผู้ชมสามารถเดินไปตามห้องแต่ละห้องรอบพระวิหารได้อย่างอิสระ



ภาพที่ 115 *ภาพร่างทิศทางการติดตั้งผลงานและการแสดงดนตรีสด*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 116 *ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากภาพปัญจสิขะ (ก) สู่ลวดลายดอกไม้หลังพระพุทธรูปด้านซ้ายขององค์พระประธาน (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 117 *ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากลวดลายดอกไม้หลังพระพุทธรูปด้านซ้ายขององค์พระประธาน ไปยังศาลาบาตรทางทิศเหนือ (ก) ต่อไปยังซุ้มโขง (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

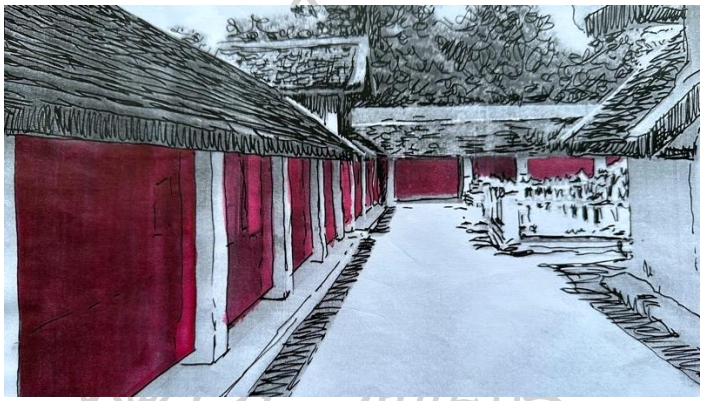
(ก) (ข)

ภาพที่ 118 *ภาพแสดงความต่อเนื่องในผลงานจากศาลาบาตรทางทิศใต้ไปยังทิศตะวันตก (ก)* และทิศเหนือ (ข) ตามลำดับ

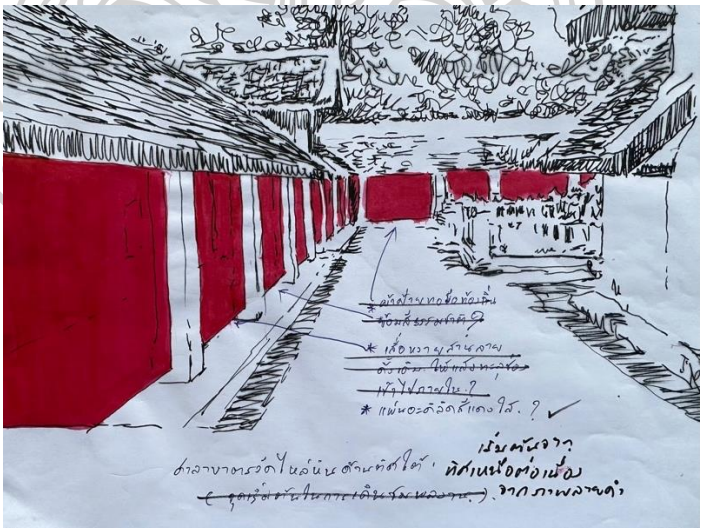
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการทำภาพร่างความคิดนั้นเริ่มต้นจากตัวเลือกที่หลากหลายของวัสดุที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่สามารถสื่อสารแนวคิดและความรู้สึกที่ต้องการให้ได้มากที่สุด เริ่มจากภาพร่างความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำจากคณะอาจารย์ที่ปรึกษา นำไปสู่ภาพร่างผลงานที่ชัดเจน การวัดขนาดจริงของพื้นที่ศาลาบาตร และการทำแบบจำลองพื้นที่และผลงานติดตั้ง จนได้ข้อสรุปถึงภาพองค์ประกอบโดยรวมทั้งหมดในผลงาน วัสดุที่ใช้ ตำแหน่งในการติดตั้ง จังหวะของรูปทรงและการมองเห็นที่สอดคล้องไปกับแรงบันดาลใจจากจังหวะจะโคนในดนตรีพื้นบ้าน

(ก)

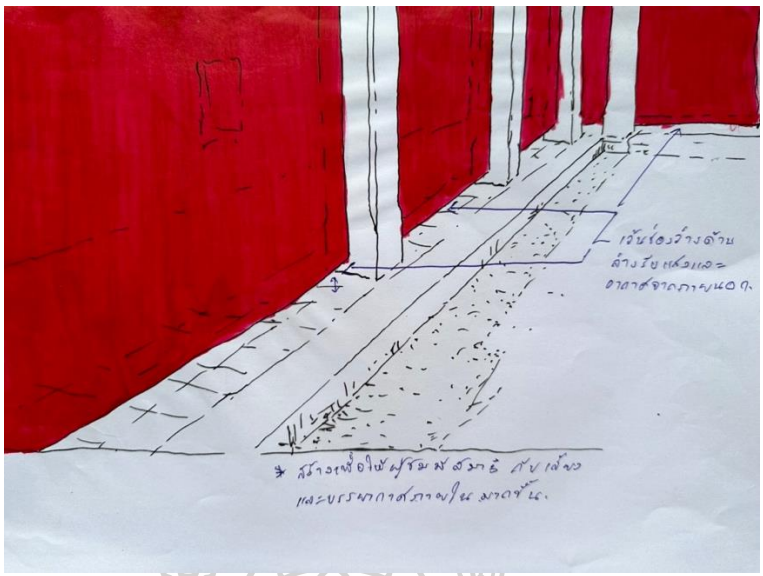


(ข)

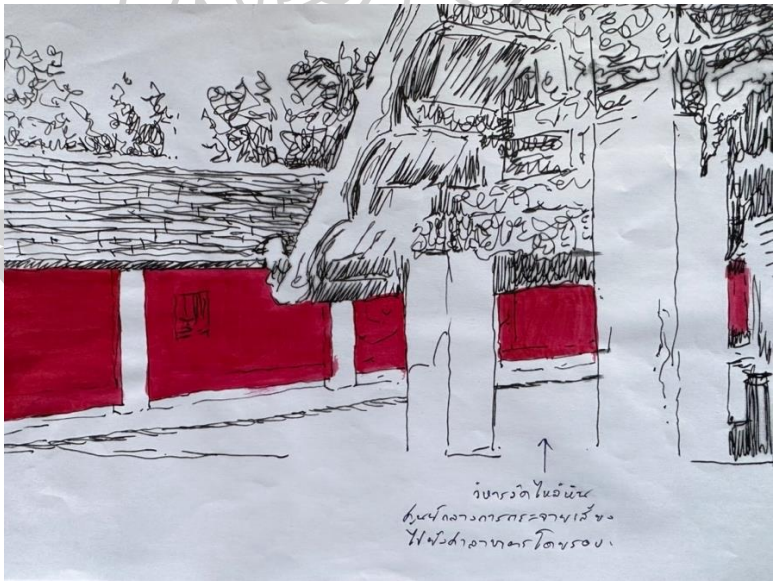


(ค)

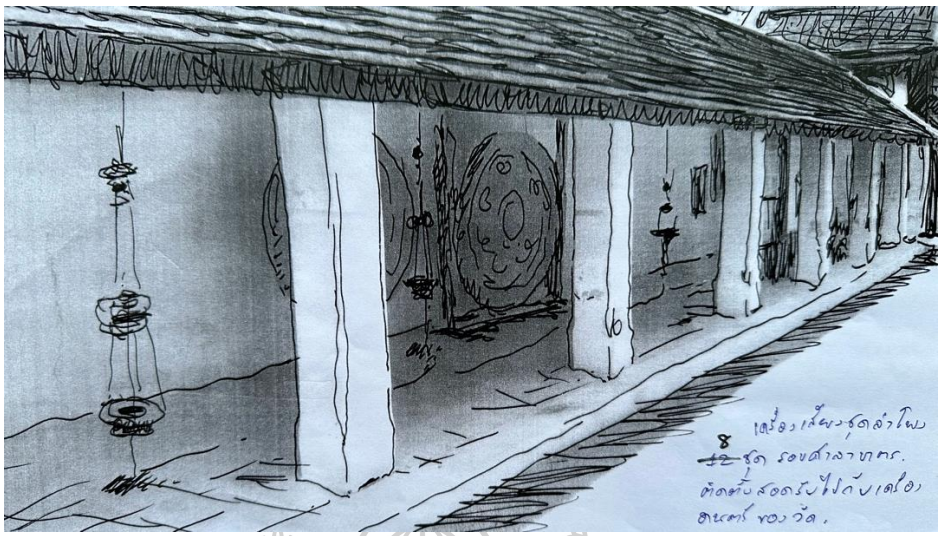
ภาพที่ 119 *ภาพร่างความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง*
จากภาพพื้นที่ (ก) ไปสู่ผลงานเบื้องต้น (ข) ปรับปรุงแก้ไขผลงานจากคำแนะนำของคณะอาจารย์ที่ปรึกษา ไปสู่ภาพรวมของผลงานที่ชัดเจน (ค)
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 120 *การกำหนดตำแหน่งในการจัดวางผลงาน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

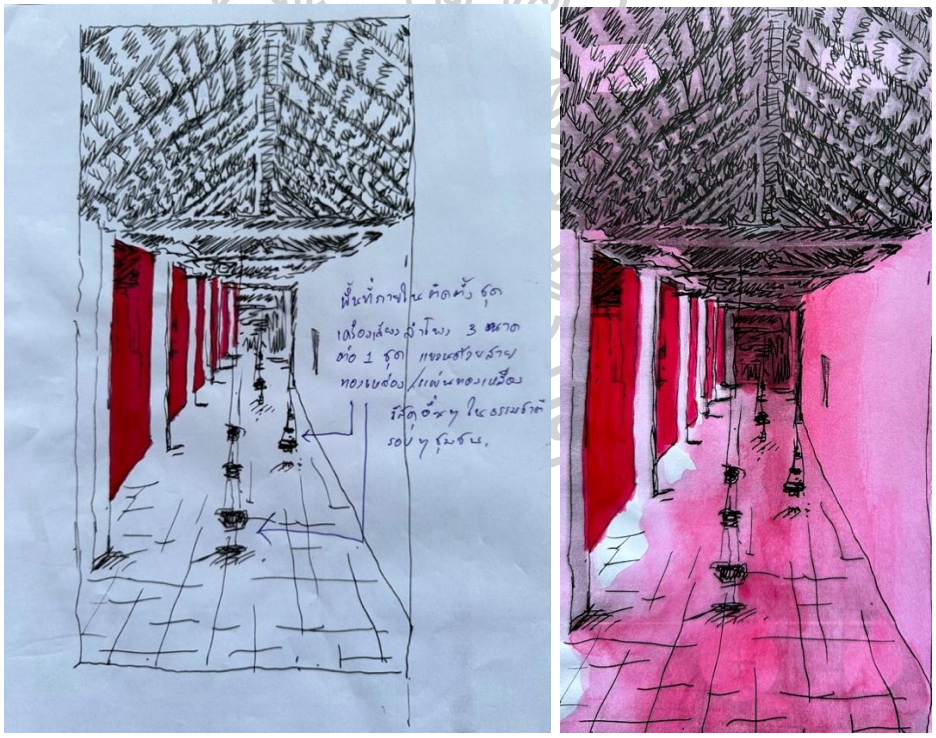


ภาพที่ 121 *การกำหนดตำแหน่งในการจัดวางระบบเสียงบนภาพร่างผลงานสร้างสรรค์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 122 *ภาพร่างการติดตั้งระบบเสียง*

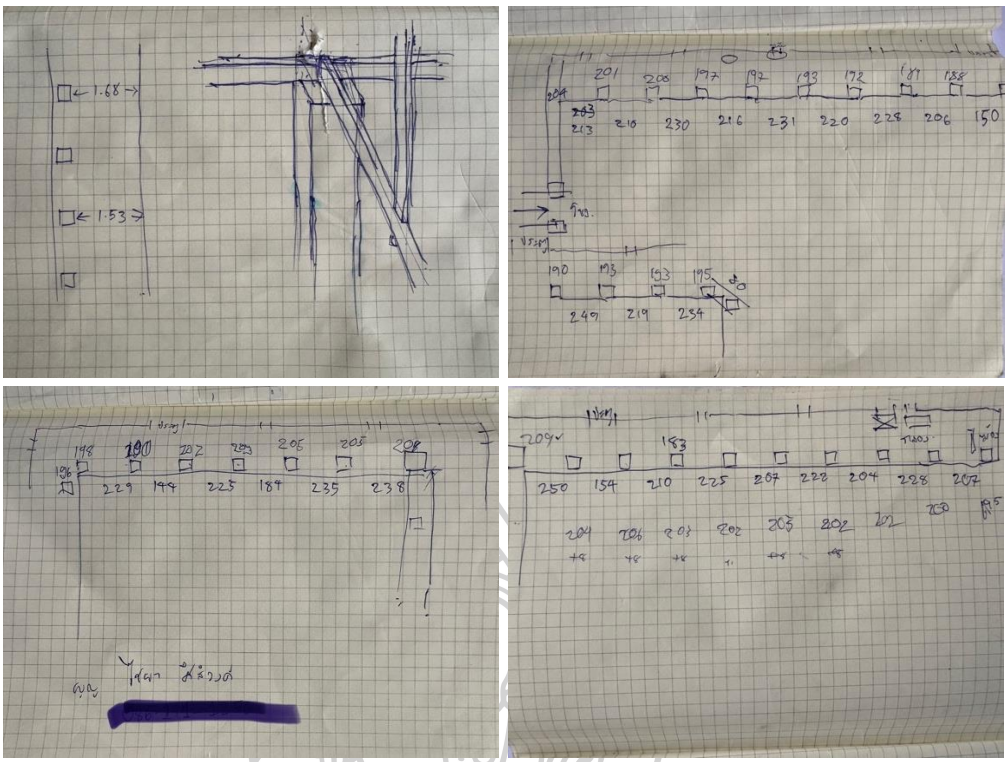
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



(ก) (ข)

ภาพที่ 123 *ภาพร่างการติดตั้งระบบเสียง (ก) และภาพจำลองบรรยากาศภายในศาลาบาตร (ข)*

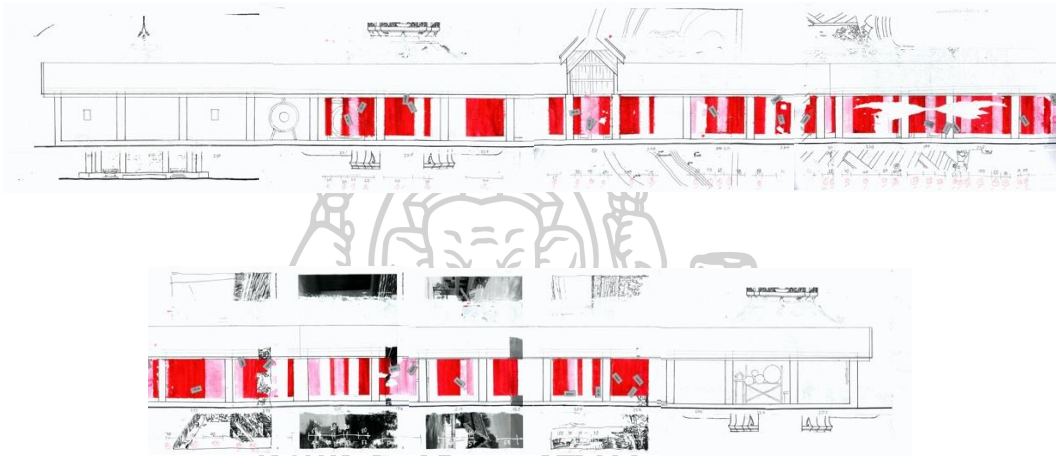
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



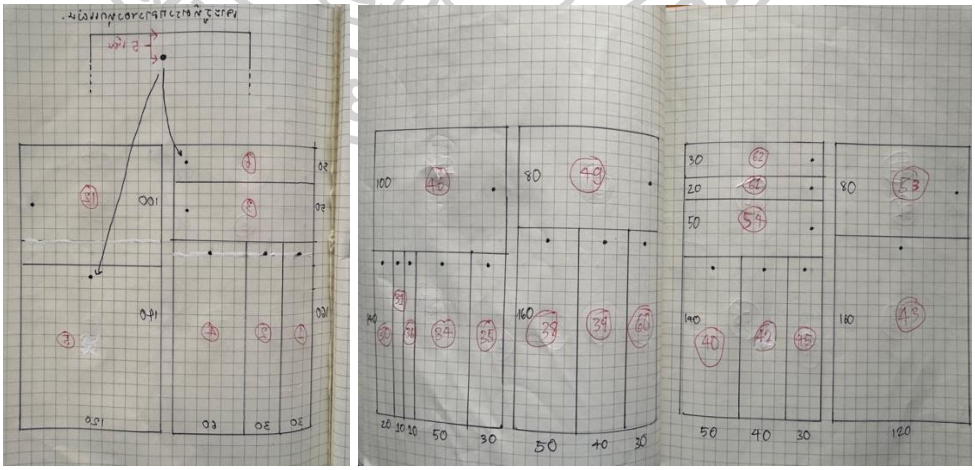
ภาพที่ 124 *บันทึกโครงสร้างเสา ขื่อ แป ดั้ง และการวัดขนาดความกว้าง ความยาว และความสูงของศาลาบาตรในแต่ละห้อง*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 125 *แบบจำลองศาลาบาตรด้านทิศตะวันตกขนาด 1:25 ก่อนติดตั้งแผ่นอะคริลิค*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

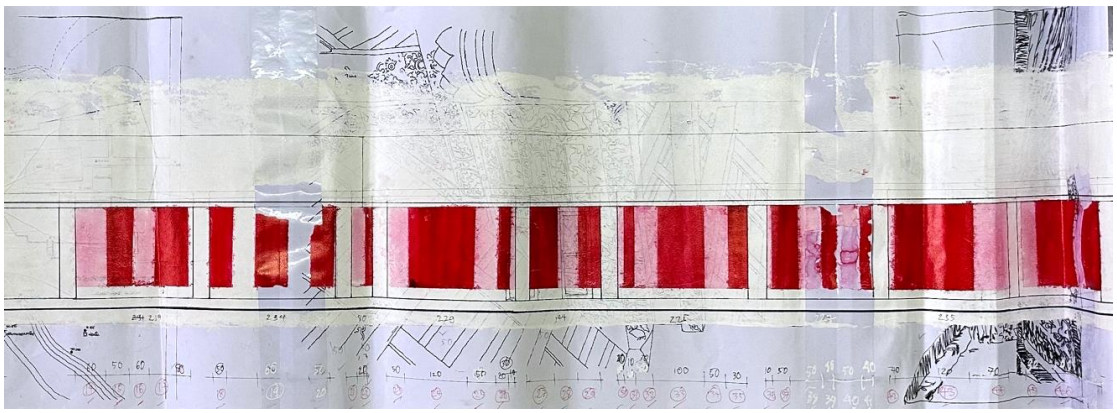
เมื่อทำการร่างภาพและบันทึกขนาดของพื้นที่ศาลาบาตรที่จะติดตั้งผลงานแล้ว ขั้นตอนต่อมาคือการกำหนดจังหวะของแผ่นอะคริลิคใสสีแดงที่เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างสภาพแวดล้อมและบรรยากาศที่ไม่เคยมีในพื้นที่ เป็นการจำลองโลกเสมือนในภาพจิตรกรรมลายคำล้านนาให้เกิดขึ้นบนพื้นที่จริง จังหวะของแผ่นอะคริลิคนั้นมีการกำหนดอย่างชัดเจน เพื่อให้การติดตั้งในพื้นที่จริงทำได้อย่างเป็นระบบตามแผนงานที่วางไว้



ภาพที่ 126 *แผนผังการติดตั้งแผ่นอะคริลิคในศาลาบาตรขนาด 1:25 ทั้งสามทิศรอบพระวิหารและองค์เจดีย์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 127 *การบันทึกขนาดของแผ่นอะคริลิคแต่ละชิ้น เรียงลำดับตามหมายเลขที่แน่นอนเพื่อการติดตั้งผลงานในพื้นที่อย่างเป็นระบบ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 128 *รายละเอียดแผนผังการติดตั้งแผ่นอะคริลิคในศาลาบาตรขนาด 1:25*
ด้านล่างแสดงขนาดของแผ่นอะคริลิคแต่ละชิ้น เรียงลำดับตามหมายเลขที่แน่นอนเพื่อการติดตั้งผลงานในพื้นที่อย่างเป็นระบบ
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 129 *รายละเอียดของแบบจำลองแสดงบรรยากาศภายในศาลาบาตรเมื่อติดตั้งแผ่นอะคริลิคแล้ว*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 130 *แบบจำลองแสดงบรรยากาศภายในศาลาบาตรเมื่ออยู่ในพื้นที่จริงของวัดไหล่หิน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 131 *ผู้สร้างสรรค์เข้าพบเจ้าอาวาสวัดไหล่หินเพื่อขออนุญาตใช้พื้นที่ติดตั้งผลงานและสอบวิทยานิพนธ์*
โดยได้ถวายแบบจำลองให้กับทางวัดได้เก็บรักษาต่อไปตามความต้องการของท่านเจ้าอาวาส
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 132 *การติดตั้งผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในพื้นที่จริง ณ. ศาลาบาตรวัดไหล่หิน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 133 *ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในมุมมองที่สอดรับกับบรรยากาศของวัด*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

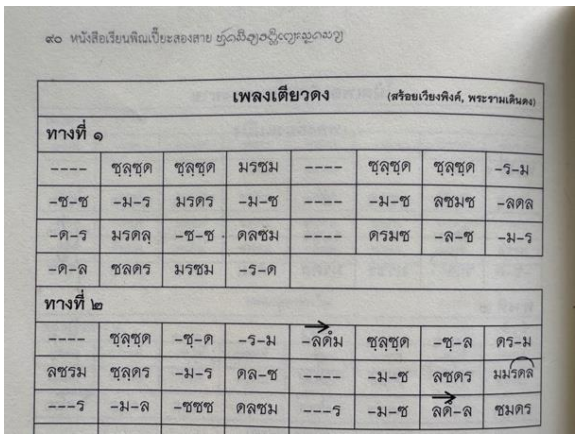
ภาพที่ 134 *ผลงาน ในโลกสีแดงแกมทอง ในศาลาบาตรด้านทิศเหนือ (ก) และใต้ (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

2) การแสดงดนตรีสด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน*

กระบวนการสร้างกระดาษโน้ตเพลงสำหรับการแสดงดนตรีสดในผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้คือ การตีความดนตรีผ่านกรอบเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาและศิลปะวัฒนธรรมท้องถิ่นผสมผสานกับคำบอกเล่าถึงวิธีการเรียนดนตรีพื้นบ้านในสมัยโบราณที่ไม่มีการเขียนตัวโน้ต มุ่งสร้างความเป็นศิลปะจากพื้นที่ที่อาศัยระยะเวลาของการเดินในพื้นที่เป็นตัวกำหนดจังหวะในผลงาน ในรูปแบบ บทเพลงอิงพื้นที่อากาศ ดังเช่นที่เคยใช้ในผลงานในระยะที่ 3 ความห่างของตัวโน้ตแต่ละตัวทำให้ดนตรีที่ได้จึงคาบเกี่ยวระหว่างความเป็นเสียงจากเครื่องดนตรีมากกว่าความเป็นบทเพลง โดยในผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้มีประเด็นสำคัญที่เกี่ยวข้องกับที่มาและแนวคิดของผลงาน นั่นคือพื้นที่เสมือนจากจินตนาการ ความเป็นภาพและบรรยากาศที่สร้างขึ้นใหม่ภายในศาลาบาตรจึงมีผลกับความรู้สึกของผู้ชมทำให้การฟังเสียงมีความพิเศษมากยิ่งขึ้น

กระบวนการสร้างกระดาษโน้ตเพลงจึงมีความสอดคล้องกับภาพลายคำซึ่งเป็นที่มาของผลงาน โดยใช้กระบวนการแบบ “โน้ตภาพสัญลักษณ์ (Graphic Notation)” ส่วนการกำหนดตำแหน่งของตัวโน้ตลงบนพื้นที่ติดตั้งผลงานยังคงพัฒนาต่อยอดจากแนวคิด chance operation ของจอห์น เคจเช่นเดิม โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงดังต่อไปนี้



๙๐ หนังสือเรียนพิณเปี๊ยะสองสาย

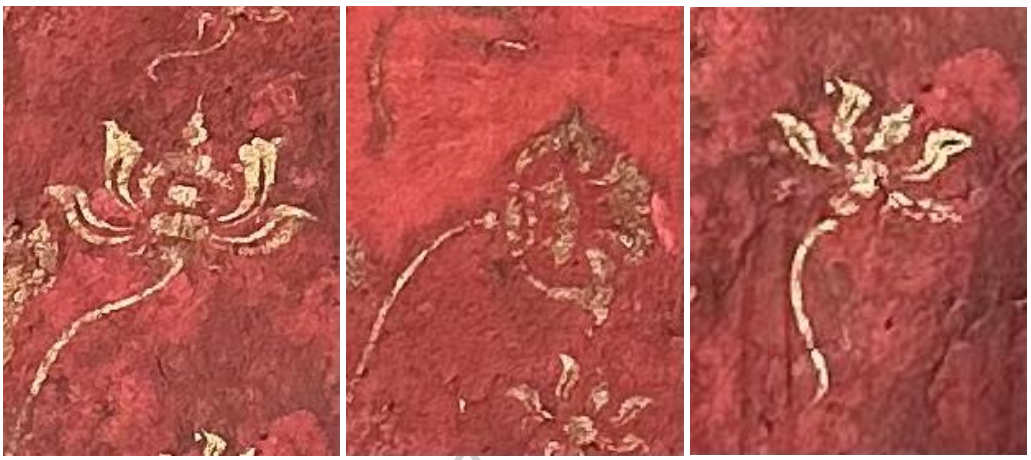
เพลงเตียวดง (สร้อยเวียงพิงค์, พระรามเดินดง)							
ทางที่ ๑							
----	ซุลุซุด	ซุลุซุด	มรซม	----	ซุลุซุด	ซุลุซุด	-ร-ม
-ซ-ซ	-ม-ร	มรดร	-ม-ซ	----	-ม-ซ	ลซมซ	-ลดล
-ด-ร	มรดลุ	-ซ-ซ	ดลซม	----	ดรมซ	-ล-ซ	-ม-ร
-ด-ล	ซลดร	มรซม	-ร-ด				
ทางที่ ๒							
----	ซุลุซุด	-ซุ-ด	-ร-ม	-ลดีม	ซุลุซุด	-ซุ-ล	ดร-ม
ลซรม	ซุลุดร	-ม-ร	ดล-ซ	----	-ม-ซ	ลซดร	มมรดล
---ร	-ม-ล	-ซซซ	ดลซม	---ร	-ม-ซ	ลดี-ล	ซมดร

ภาพที่ 135 *โน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ เตียวดง* ซึ่งประกอบจากเสียง 7 เสียง ได้แก่ ซ ลุ ด ม ร ซ ล

ที่มา: ดนุพล อุดดง (2562). **หนังสือเรียนพิณเปี๊ยะสองสาย**, 90

ภาพที่ 136 *เสียง 7 เสียงจากบทเพลงเตียวดงนั้นจะถูกแทนค่าด้วยลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำ* เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงต่าง ๆ

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 137 *จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง ลาสูง (ล) ลาต่ำ (ล̣) ซอลต่ำ (ซ̣) ตามลำดับ*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

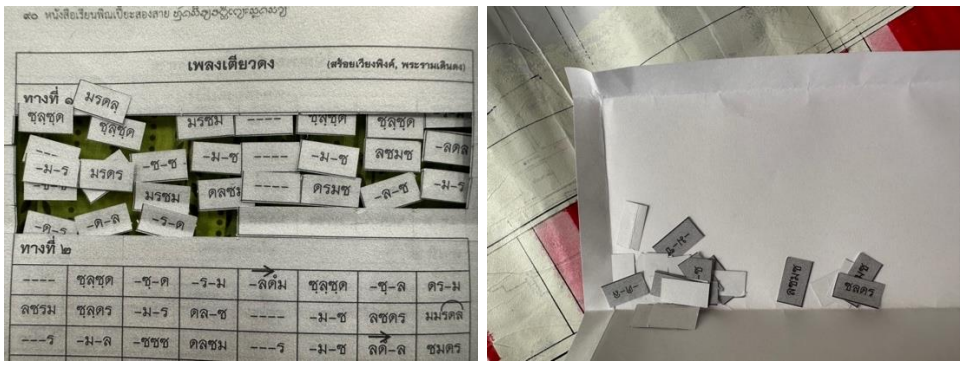
ภาพที่ 138 *จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง เร (ร) และซอลสูง (ซ)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 139 *จากซ้ายไปขวา ลวดลายพันธุ์พฤกษาในภาพลายคำสัญลักษณ์แทนเสียง โด (ด) และมี (ม)*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

กระบวนการกำหนดโน้ตภาพสัญลักษณ์จากภาพพันธุ์พฤกษานี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดจากลักษณะของลวดลาย ทิศทาง และเส้นสายของลายที่สอดคล้องกับเสียงในความรู้สึก เพื่อความง่ายต่อการจำของผู้สร้างสรรค์เอง เช่นลาดดอกแบบเดียวกันแต่มีก้านหนึ่งก้าน กับก้านสองก้าน จำนวนก้านนั้นแทนเสียงที่ต่ำกว่ากับสูงกว่า ได้แก่เสียงซอลต่ำ (ซ) และซอลสูง (ซ) ทิศทางของดอกที่ชูช่อดอกไปด้านบนกับโน้มดอกไปด้านล่าง ใช้แทนเสียงที่ต่ำกว่ากับสูงกว่า คือเสียง ลาสูง (ล) ลาต่ำ (ล) ส่วนลายดอกขนาดใหญ่ ชัดเจน คล้ายลายประจำยามแทน เสียงโด (ด) ที่ดีดจากสายโด หรือสายที่ 2 ในพิณเปี๊ยะ เป็นต้น

ลวดลายเหล่านี้จะถูกนำไปประดับบนแผ่นอะคริลิคในสีแดงแต่ละแผ่นด้วยระบบ chance operation โดยมีกระบวนการดังต่อไปนี้



(ก) (ข)

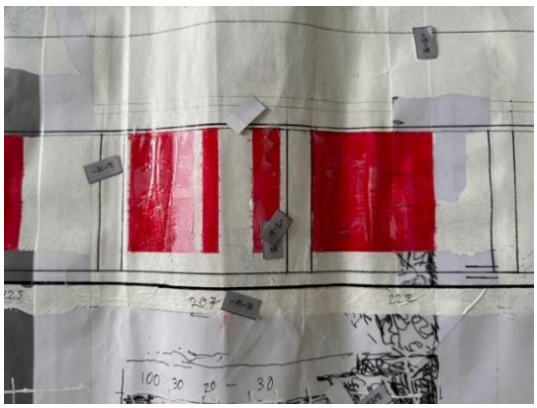
ภาพที่ 140 *เตรียมโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาเก่าแก่ที่ไม่ทราบนามผู้แต่ง ชื่อ เตียวดง (ก) และตัดโน้ตเพลงตามห้องดนตรีแล่ละห้อง แล้วรวบรวมเข้าด้วยกันแบบคละ (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

(ก) (ข)

ภาพที่ 141 *เตรียมภาพร่างผลงานบนแผนผังของศาลาบาตรวัดไหล่หิน ทากาวบนแผนที่เฉพาะบริเวณแผ่นอะคริลิค (ก) โรยกระดาษตัวโน้ตที่ตัดแล้วทั้งหมดลงบนภาพร่างผลงานที่ทากาวเอาไว้ (ข)*

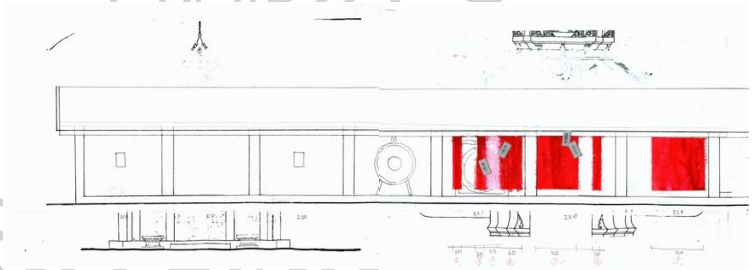
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 142 *การบันทึกตัวโน้ตไว้บนกระดาษโน้ตของบทเพลง*

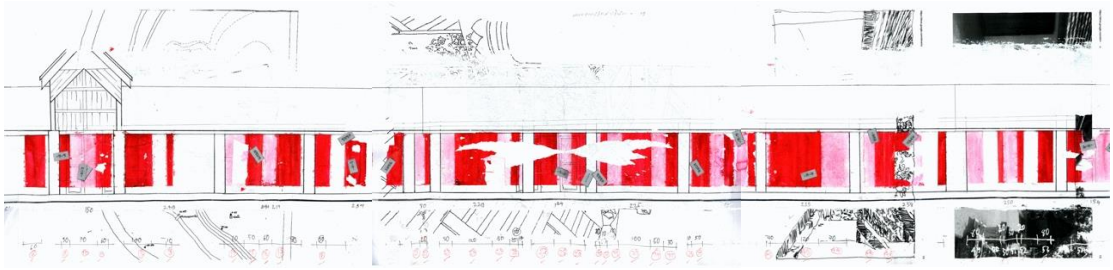
จะเริ่มบันทึกเฉพาะกระดาษชิ้นที่ตกลงบนพื้นที่ของแผ่นอะคริลิค และชิ้นที่หันด้านหน้าขึ้นเท่านั้น โดยจะกดชิ้นกระดาษให้ติดกับกาวที่ทาไว้ ส่วนแผ่นอื่นที่อยู่นอกพื้นที่และหันหลังกระดาษขึ้นจะถูกเก็บนำมาโรยซ้ำไปเรื่อย ๆ จนกว่ากระดาษโน้ตทุกชิ้นจะตกลงบนพื้นที่ว่างจนครบ

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

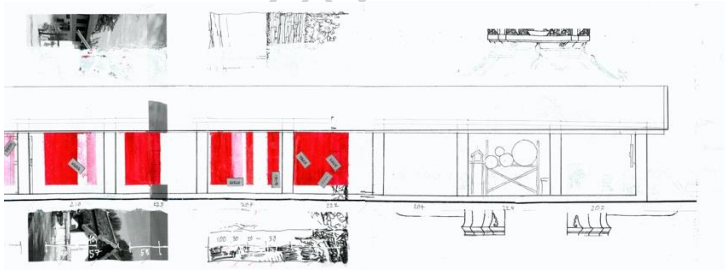


ภาพที่ 143 *กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศใต้*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

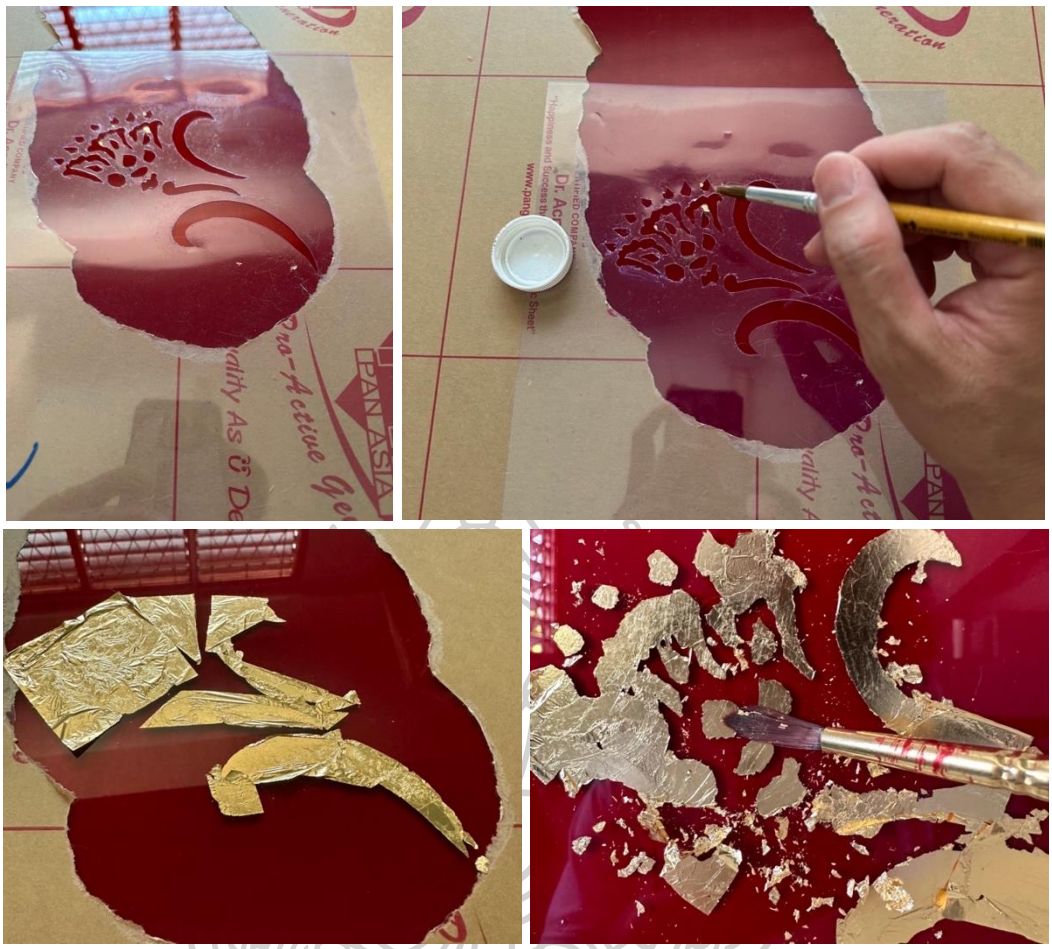


ภาพที่ 144 *กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศตะวันตก*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 145 *กระดาษโน้ตที่เสร็จสมบูรณ์ ด้านทิศเหนือ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

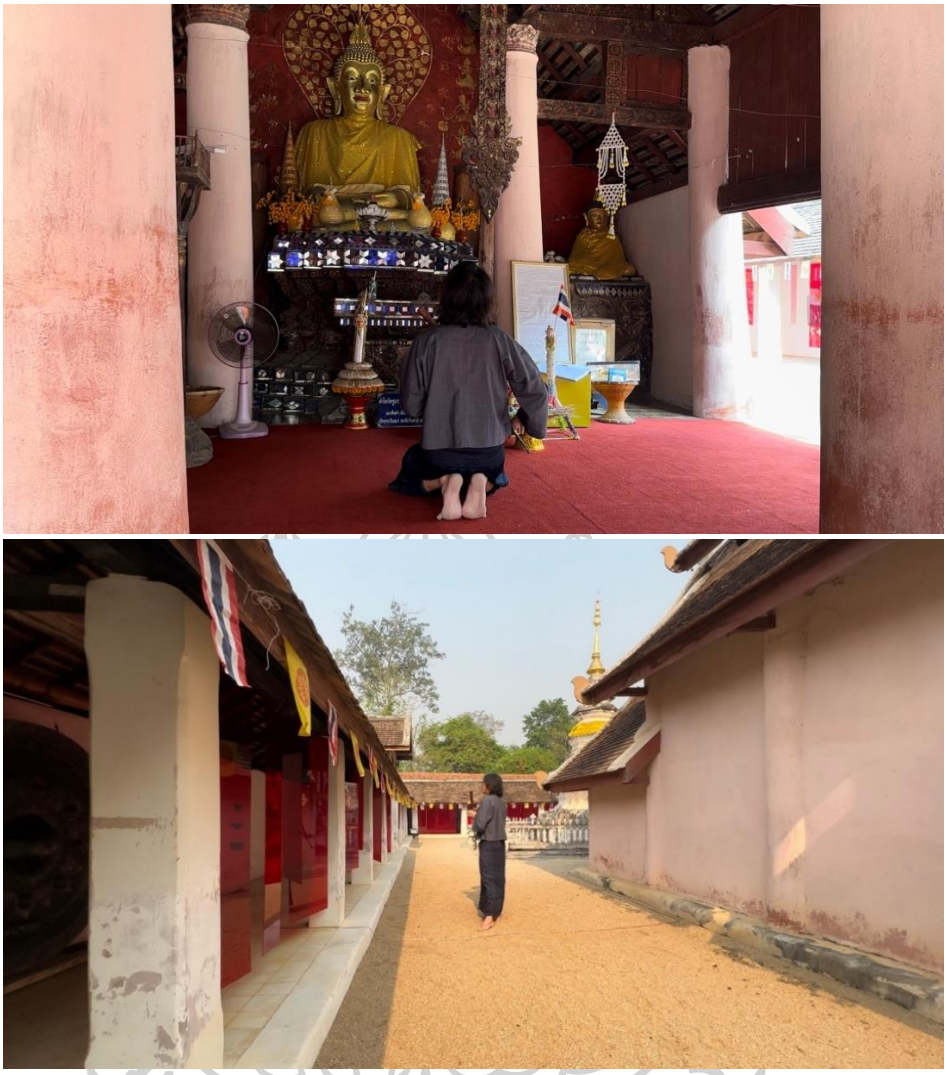


ภาพที่ 146 *เมื่อได้กระดาษโน้ตเพลงแล้วแล้วจะถ่ายทอดโน้ตทั้งหมดในรูปแบบภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษา* ไว้บนแผ่นอะคริลิคแต่ละแผ่นตามกระดาษโน้ตเพลงด้วยเทคนิคปิดทองคำเปลวบนยางมะเดื่อ ตามวิธีการสร้างลายคำล้านนาแบบดั้งเดิม

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 147 *เสร็จแล้วจะนำแผ่นอะคริลิคทั้งหมดไปติดตั้งบนพื้นที่รอบ ๆ ศาลาบาตรตามที่ปรกฏบนกระดาษโน้ตเพลง*
ณ ตำแหน่งที่ใกล้เคียงกับที่แสดงบนภาพร่างผลงานให้ได้มากที่สุด
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

วิธีการบรรเลงเพลง เสียงจากเครื่องดนตรีจะขึ้นอยู่กับภาพสัญลักษณ์ของโน้ตแต่ละตัวที่แสดงบนแผ่นอะคริลิคในพื้นที่ศาลาบาตรรอบพระวิหารและองค์เจดีย์ จังหวะและระยะเวลาของความเงียบระหว่างตัวโน้ตจะขึ้นอยู่กับระยะเวลาของการเดินในพื้นที่ ความเงียบและเสียงของตัวโน้ตแต่ละตัวจะสัมพันธ์ไปกับพื้นที่และเวลาในพื้นที่เฉพาะแห่งนี้เท่านั้น ผลงานเพลงชิ้นนี้จึงไม่สามารถบรรเลงในที่อื่นได้ การตีความอื่น ๆ เช่นความดังเบา วิธีการดีด การลากเสียง เทคนิคการสร้างสีสันในแต่ละตัวโน้ตจะขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง บทเพลงนี้จึงแตกต่างกับบทเพลงโดยทั่วไปที่สามารถบรรเลงที่ไหนเมื่อไหร่ก็ได้ตามตัวโน้ตในแต่ละตัวที่บันทึกไว้บนบรรทัดห้าเส้นในกระดาษโน้ตเพลงแบบปกติทั่วไป โดยมีวิธีการดังต่อไปนี้



ภาพที่ 148 *การเริ่มต้นบทเพลงจะเริ่มจากดีดเสียงตามกลุ่มโน้ตที่อยู่บนภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษาบนผนังวิหาร*

ต่อเนื่องไปยังแผ่นอะคริลิคด้านทิศเหนือถัดจากภาพปัญจสิขะ หลังจากนั้นบรรเลงต่อด้วยการเดินประทักษิณไปยังภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษาถัดไป ที่อยู่ใกล้ที่สุดที่มองเห็นแล้วบรรเลงตามตัวโน้ตที่แสดงภาพสัญลักษณ์ลายพันธุ์พฤกษานั้น

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยนพเกล้า ศรีมาตย์กุล

ภาพที่ 149 *การบรรเลงโน้ตตัวต่อ ๆ ไปจะเดินไปทางด้านขวา (ประทักษิณ)*
ตามเข็มนาฬิกาเข้าหาโน้ตตัวที่อยู่ใกล้ที่สุดไปเรื่อย ๆ จนครบรอบพื้นที่ศาลาบาตรและกลับเข้าไปยังพระวิหาร นับเป็นการสิ้นสุดบทเพลง
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยนพเกล้า ศรีมาตย์กุล

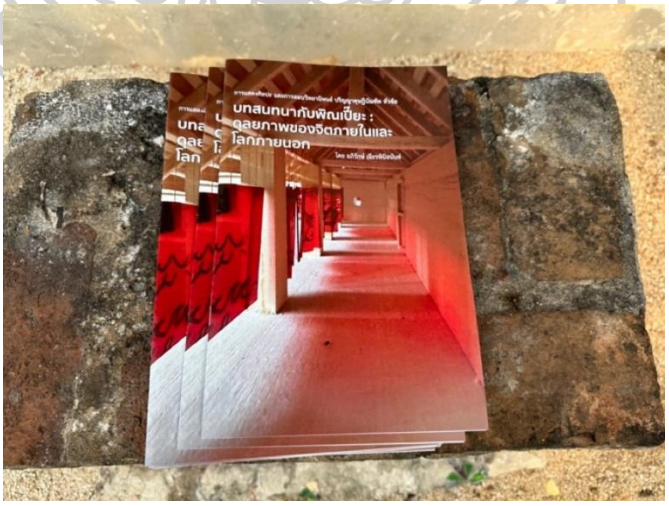
ผู้ชมจะฟังบทเพลงได้จากระบบเสียงไร้สาย ผ่านลำโพง 8 ชุดที่ติดตั้งไว้ในศาลาบาตร รวมถึงเสียงจากเปี๊ยะโดยตรงเมื่อผู้สร้างสรรค์เดินผ่านไปยังจุดที่ผู้ชมยืนอยู่ เวลาการแสดงสดนั้นจะกำหนดเป็นช่วงเวลา ในแต่ละรอบการแสดงจะมีการบันทึกเสียงการแสดงสดไว้เพื่อเล่นซ้ำใน

พื้นที่นอกเหนือจากเวลาของการแสดงสด ผู้ชมจะได้รับบรรยากาศของพื้นที่จริงผ่านแผ่นอะคริลิคใสสีแดงและพื้นที่เสมือนของภาพลายคำภายในศาลาบาตร เสียงของเปี๊ยะจากลำโพงจะไม่ดังหรือเบาจนเกินไป สร้างความกลมกลืนไปกับเสียงในสภาพแวดล้อมของพื้นที่

(ก) (ข)

ภาพที่ 150 *ชุดลำโพงภายในศาลาบาตร (ก) และอุปกรณ์ขยายเสียงที่ติดตั้งไว้บนโครงไม้สำหรับกลองปูจาของทางวัด (ข)*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 151 *สูจิบัตรแผ่นพับสำหรับประชาสัมพันธ์นิทรรศการ*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 152 *ป้ายประชาสัมพันธ์นิทรรศการและข้อมูลเกี่ยวกับผลงานที่ติดตั้งในพื้นที่สำรับผู้ชมนิทรรศการ*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

สรุปผลการสร้างสรรค์

นิทรรศการโครงการศิลปะชุด *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* ต้องการแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่เฉพาะทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อสร้างภาวะสงบจากบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ในพื้นเดิมทางพระพุทธศาสนา เกิดเป็นความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอก จากความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะที่ทำการแสดงและติดตั้งระบบเสียงไว้ในพื้นที่

ที่มา แรงบันดาลใจ และกระบวนการของการสร้างสรรค์นั้นได้สะท้อนให้เห็นถึงการบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียงในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น และการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับเปี๊ยะในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม จากรากทางศิลปวัฒนธรรมที่นำเสนอผ่านผลงาน *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* ในวัฒนธรรมทวารวดีที่จังหวัดนครปฐม มาสู่ดอกผลที่เบ่งบานในวัฒนธรรมล้านนา ผ่านหลักฐานทางโบราณคดีและศิลปวัตถุมาสู่ศิลปกรรมร่วมสมัยในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น

ในผลงานสร้างสรรค์ แสงเงาของพื้นที่ที่ตกกระทบผ่านความโปร่งใสของแผ่นอะคริลิคใสสีแดง สร้างบรรยากาศใหม่ให้พื้นที่อย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน เกิดเป็นประสบการณ์ทางศิลปะในพื้นที่เฉพาะที่ไม่สามารถเปลี่ยนแปลงหรือเคลื่อนย้ายไปยังพื้นที่อื่นได้ จังหวะของแสงสีแดงที่ลอดผ่านห้องศาลาบาตรในแต่ละห้องเป็นตัวแทนของเสียงและความเงียบระหว่างตัวโน้ตของบทเพลงที่บรรเลงในนิทรรศการ สร้างบรรยากาศในจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ที่มีต่อภาพลายคำล้านนาหลังองค์พระประธานในวิหารวัดต้นเกว๋น เพื่อเติมเต็มทัศนธาตุที่ขาดหายไปของพื้นที่เดิม นั่นคือเสียงพิณของปัญจสิขะในป่าสาละ ใกล้แม่น้ำเนรัญชลา หลังการตรัสรู้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ถูกแทนด้วยเสียงเปี๊ยะของตัวละครในจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ดังร่วมกับเสียงต่าง ๆ ในสภาพแวดล้อมที่เกิดขึ้นในพื้นที่

ลวดลายของพันธุ์พฤกษาแฝงนัยของเรื่องราวทางศาสนาเกี่ยวกับป่าใกล้ถ้ำอินทสาละ ในแคว้นมคธ ซึ่งท้าวสักกะจอมเทพ ปัญจสิขคนธรรพบุตร และเทวดาทั้งหลายตั้งใจไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าซึ่งกำลังทรงเข้าฌานอยู่ณ. ถ้ำแห่งนั้น ลวดลายของพันธุ์พฤกษาเชื่อมโยงกลมกลืน คล้ายล่องลอยอยู่ในสภาพแวดล้อมโดยรอบเช่นเดียวกับในภาพลายคำ สร้างความโดดเด่นให้กับผลงานด้วยความสมดุลทางศิลปะของผลงานและสิ่งแวดล้อม สร้างความงามและความรู้สึกให้เกิดขึ้นไปพร้อมกับเสียง บรรยากาศ และบริบทแวดล้อมของพื้นที่

ภาพที่ 153 *ผลงานแสดงออกถึงความแตกต่างไปจากสภาพแวดล้อม ไม่ทำลายความเป็นพื้นที่ทางโบราณคดี*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ 154 *ผลงานแสดงออกถึงความแตกต่างไปจากกับพื้นที่โดยรอบ แต่ความใสของแผ่นอะคริลิคยังทำหน้าที่เชื่อมโยงพื้นที่จริงและพื้นที่เสมือนเข้าไว้ด้วยกัน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

ในส่วนของบทเพลงยังคงลักษณะของ “บทเพลงแบบอิงพื้นที่อากาศ (spatial music)” ที่ให้ความสำคัญกับระยะห่างระหว่างตัวโน้ตแต่ละชุด ซึ่งเกิดขึ้นจากเวลาในการเดินไปยังลายพันธุ์พฤกษาแต่ละกลุ่ม โดยช่วงเวลาที่เดินนั้นเสียงและความเงียบที่เกิดขึ้นในพื้นที่จะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง บทเพลงจากลายของพันธุ์พฤกษา ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ไม่ดังหรือค่อยจนเกินไป แต่กลมกลืนสภาพแวดล้อมโดยรอบสร้างดุลยภาพระหว่างผู้ชมกับสภาพแวดล้อม ความเหมาะสมขององค์ประกอบต่าง ๆ ได้สร้างความสมดุลให้เกิดขึ้นเกิดเป็น “ผลลัพธ์ที่งดงามลงตัว” จากความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งหนึ่งกับสิ่งอื่นที่อยู่รายรอบ ที่ไม่ได้เกิดขึ้นกับผู้สร้างสรรค์ผลงานที่เป็นผู้บรรเลงบทเพลงเพียงผู้เดียวอีกต่อไป แต่ยังถ่ายทอดความรู้สึกและเนื้อหาผ่าน บทเพลง และบรรยากาศที่เกิดขึ้นในพื้นที่ทางศิลปะอีกด้วย ซึ่งภาพรวมของพัฒนาการและผลสัมฤทธิ์ของผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากขาดการวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่จะอธิบายโดยละเอียดในบทต่อไป

ตารางที่ 3 ตารางวิเคราะห์กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 3 กับผลงานวิทยานิพนธ์

ชื่อผลงาน	***ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทน เจดีย์***	***บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก***
รูปแบบ		
เทคนิค	สื่อผสม ประติมากรรมโครงสร้างเหล็กและแผ่นอะคริลิคใส ไมโครโฟนแบบไร้สายระบบบลูทูธ ระบบลำโพงขยายเสียงแบบบลูทูธ 2 ช่องทาง ดินเผา	สื่อผสม การติดตั้งแผ่นอะคริลิคใสในพื้นที่ ไมโครโฟนแบบไร้สายระบบบลูทูธ ระบบลำโพงขยายเสียง 8 ช่อง
แนวคิดและความหมาย	1) **ภาวะสงบในพื้นเดิม**ทางพระพุทธศาสนา เกิดเป็นความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอก จากความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ 2) **ประเด็นทางพื้นที่ที่มีผลกับเสียงในฐานะสื่อทางศิลปะ** ซึ่งเกี่ยวเนื่องระหว่างพื้นที่ที่ใช้ในการติดตั้งผลงานกับเสียงในบริบททางศิลปะ ที่ใช้เสียงเปี๊ยะเป็นสื่อหลัก	1) **ภาวะสงบจากบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นใหม่**ในพื้นเดิมทางพระพุทธศาสนา เกิดเป็นความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในและสิ่งแวดล้อมภายนอก จากความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ 2) **ประเด็นทางเสียงในฐานะสื่อทางศิลปะที่มีผลกับพื้นที่** โดยเสียงหรือดนตรีในพื้นที่นั้น ๆ จะสามารถสื่อความรู้สึกถึงภาวะสงบ ระงับ เกิดเป็นความสมดุลระหว่างจิตภายในกับพื้นที่ทางศิลปะที่สร้างขึ้นและสะภาพแวดล้อมภายนอก
ความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และ บรรยากาศของพื้นที่	1) ผลงานแสดงออกถึงความกลมกลืนไปกับพื้นที่โดยรอบ เปิดรับเอาสิ่งที่อยู่ในพื้นที่ไว้ แต่อย่างไรก็ตามส่วนที่ต้องการความใสอย่างกระจกเงาก็ได้รับการดูแลให้ใสสะอาดตลอดช่วงเวลาของการจัดแสดง 2) โน้ตเพลงบนแผ่นอิฐกลมกลืนกับองค์ประกอบของพื้นที่จริง 3) ให้ความสำคัญกับความเงียบเบาใน แต่ถูกกลบด้วยเสียงของสิ่งแวดล้อม	1) ผลงานแสดงออกถึงความแตกต่างไปจากกับพื้นที่โดยรอบ แต่ความใสของแผ่นอะคริลิคยังทำหน้าที่เชื่อมโยงพื้นที่จริงและพื้นที่เสมือนเข้าไว้ด้วยกัน 2) โน้ตเพลงบนลายพันธุ์พฤกษากลมกลืนกับองค์ประกอบของพื้นที่ในจินตนาการ 3) ให้ความสำคัญกับความเงียบเบาใน แต่ยังคงกลมกลืนไปกับเสียงของสิ่งแวดล้อม

ภาพที่ 155 *บรรยากาศการนำเสนอผลงานกับผู้ทรงคุณวุฒิและผู้ชม และการสอบวิทยานิพนธ์ที่วัดไหล่หิน*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยนพเกล้า ศรีมาตย์กุล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชุด *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* เป็นการตีความดนตรีด้วยวิธีการทางศิลปะผ่านกรอบเรื่องราวทางศาสนาและศิลปะวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนา มุ่งศึกษาบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรมของเสียงความเงียบเบาของ “เปี๊ยะ” ผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรี บูรณาการองค์ความรู้ทางด้านศิลปะดนตรี และโบราณคดี โดยนำเสียงและความเงียบเบาในดนตรีที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น และการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่เฉพาะ ที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่ เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายใน และสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ แนวทางการวิเคราะจะทำโดย “...จัดระเบียบ หาโครงสร้าง และความหมาย...ค้นหาข้อความที่บอกความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ...” (ชาย โพธิสิตา, 2562 หน้า 241) นำผลของการสร้างสรรค์มาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ทั้งในด้านแนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้เห็นถึงสาระในผลงานอันเป็นแก่นของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ โดยจัดแบ่งเป็นประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. บทวิเคราะห์หัวเรื่องและแนวคิดในผลงาน
2. บทวิเคราะห์จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน
3. บทวิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นในผลงาน
4. บทวิเคราะห์ลักษณะของเสียงโดยรวมในผลงาน
5. บทวิเคราะห์ผลกระทบจากพื้นที่ที่มีต่อผลงาน
6. ผลลัพธ์ที่เกิดต่อผู้ชม

4.1 บทวิเคราะห์หัวเรื่องและแนวคิดในผลงาน

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้นำเสนอแนวคิดเรื่องความสมดุลระหว่างจิตใจกับสภาพแวดล้อมภายนอก อันเกิดจากความรู้สึกสงบเป็นสมาธิผ่านความเงียบเบาของเสียงที่มีบททบาทสำคัญต่อผู้ฟัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเสียงนั้นเกิดขึ้นในสภาพแวดล้อมและพื้นที่ที่เหมาะสม การวิเคราะห์หัวเรื่องและแนวคิดในผลงาน จะวิเคราะห์ในประเด็นหลักสองประเด็น ดังนี้

4.1.1 จิตวิญญาณ (Spirituality) ความรู้สึกทางจิตวิญญาณจากเสียงเป็นอย่างไร

4.1.2 สถานที่ (Place) สถานที่ทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม ความหมายและคุณค่าของพื้นที่

4.1.1 จิตวิญญาณ (Spirituality)

ความรู้สึกทางจิตวิญญาณจากเสียงเป็นอย่างไร

ผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้มุ่งสร้างความรู้สึกสงบเป็นสมาธิผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะที่มีบททบาทสำคัญในทางพระพุทธศาสนา ทั้งในทางอารมณ์ความรู้สึกและทางจิตวิญญาณ จากหลักฐานทางโบราณคดีในผลงานชี้ให้เห็นว่าเปี๊ยะเคยมีบทบาทและหน้าที่เกี่ยวข้องกับศาสนาพิธีกรรม และความเชื่อของท้องถิ่นมาตั้งแต่อดีต ดังที่พบบนภาพปูนปั้นรูปกินนรถือวัตถุคล้ายพิณเปี๊ยะที่ซุ้มปูนปั้นประดับฐานจุลประโทนเจดีย์สมัยทวารวดี ที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 12 ถึงพุทธศตวรรษที่ 14 และบนภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา บนฝาผนังหลังพระประธานในพระวิหาร วัดไหล่หินหลวง ในอำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง อันเป็นภาพภาพของเทวดาที่กำลังบรรเลง เครื่องดนตรีลักษณะคล้ายเปี๊ยะถวายแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าอันเป็นองค์ประธานของพระวิหารที่สร้างขึ้นในปีพุทธศักราช 2226 ซึ่งพื้นที่ที่พบหลักฐานทางโบราณคดีทั้งสองชิ้นนี้ได้ถูกตีความใหม่ในรูปแบบศิลปะร่วมสมัยในผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา ซึ่งสีแดงจากหาง หรือชาด ในในภาษาไทย และพื้นที่ว่างในภาพที่สร้างบรรยากาศโดยรวม องค์ประกอบศิลป์ สื่อสัญลักษณ์ต่าง ๆ เช่น ภาพบุคคลที่รายรอบพระประธาน ลวดลายดอกไม้และพันธุ์พฤกษาแบบต่าง ๆ ล้วนสร้างบรรยากาศของความสงบสุข เป็นสมาธิ

แม้เครื่องดนตรีที่บุคคลในภาพถือจะสร้างคำถามในวงวิชาการมาโดยตลอดว่าเป็นพิณเปี๊ยะหรือไม่ ด้วยลักษณะของเครื่องดนตรีที่ไม่มีกล่องกำธรเสียง หัวพิณที่แตกต่างไปจากที่พบเห็นทั่วไป และขนาดที่ใหญ่กว่าพิณเปี๊ยะ แต่อย่างไรก็ตามการวิเคราะห์ถึงลักษณะของเครื่องดนตรี แบบเครื่องดนตรีวิทยา (Organology) นั้นไม่ใช่ประเด็นสำคัญเท่ากับบทบาทหน้าที่ในทางพระพุทธศาสนาของดนตรี

จากพระไตรปิฎกเล่มที่ ๑๐ พระสุตตันตปิฎกเล่มที่ ๒ (ฉบับมหาจุฬาฯ) ทีฆนิกาย มหาวรรค ในพระสูตรที่ ๘ สักกปัญหสูตร (2539) ได้มีการกล่าวถึงปัญจสิขคนธรรพบุตร ผู้ถือพิณสี

เหลืองดังผลมะตูม ซึ่งได้รับหน้าที่จากท้าวสักกะจอมเทพให้นำทางไปเฝ้าพระผู้มีพระภาคอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าซึ่งกำลังทรงเข้าฌานอยู่ในถ้ำอินทสาละ ใกล้กรุงราชคฤห์ ในแคว้นมคธ ปัญจสิขคนธรรพบุตรยืนอยู่ณ. ที่ที่เหมาะสม

> ...แล้วจึงถือพิณสีเหลืองดังผลมะตูมเข้าไปขนถึงถ้ำอินทะสาละแล้วได้ยืนอยู่ ณ ที่สมควร คะเนดูว่า “ระยะเท่านี้พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ไม่ไกลนัก ไม่ใกล้นักจากเรา และทรงได้ยินเสียงของเรา”... (มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539 หน้า 274)

แล้วจึงบรรเลงเพลงพิณ และกล่าวคาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกาม ว่าด้วยความรักของตนที่มีต่อเทพธิดานางหนึ่ง พระพุทธองค์ก็ทรงกล่าวคำชมและถามถึงที่มาแห่งคาถา ความว่า

> [๓๔๙] เมื่อปัญจสิขะ คันธรรพบุตรกรายทูลอย่างนี้ พระผู้มีพระภาคได้ตรัสกับปัญจสิขะ คันธรรพบุตรดังนี้ว่า “ปัญจสิขะ เสียงสายพิณของท่านเทียบได้กับเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องเทียบได้กับเสียงสายพิณ เสียงสายพิณของท่านไม่เกินเสียงขับร้อง และเสียงขับร้องก็ไม่เกินเสียงสายพิณ คาถาอันเกี่ยวเนื่องด้วยพระพุทธ เกี่ยวเนื่องด้วยพระธรรม เกี่ยวเนื่องด้วยพระสงฆ์ เกี่ยวเนื่องด้วยพระอรหันต์ และเกี่ยวเนื่องด้วยกามเหล่านี้ ท่านประพันธ์ไว้เมื่อไร”
>
> ปัญจสิขะ คันธรรพบุตรกราบทูลว่า “ข้าแต่พระองค์ผู้เจริญ ข้าพระองค์ได้ประพันธ์คาถาเหล่านี้ไว้ เมื่อสมัยที่พระผู้มีพระภาคแรกตรัสรู้ ประทับอยู่ใต้ต้นอชปาลนิโครธ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา ตำบลอุรุเวลา สมัยนั้น ข้าพระองค์หลงรักภัททาสุริยวัจฉสา...” (มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539 หน้า 277)

ข้อความจากพระไตรปิฎกข้างต้นวิเคราะห์ได้ว่า บทเพลง ดนตรี เสียงพิณ และเสียงขับร้องมีบทบาทในการสร้างความรู้สึก เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ รวมถึงช่วงเวลาที่พระผู้มีพระภาคแรกตรัสรู้ แนวคิดของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ได้ยกเอาแนวคิดเรื่อง ความเหมาะสมและความสมดุลระหว่างสิ่งสองสิ่ง จากข้อความจากพระไตรปิฎกข้างต้นมาถ่ายทอดในรูปแบบศิลปะร่วมสมัย

แม้ว่าความรู้สึกถึงความสมดุล ดุลยภาพ และความเหมาะสมนั้นจะเป็นเรื่องปัจเจกบุคคลก็ตาม ผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานติดตั้งระบบเสียงในพื้นที่แบบต่าง ๆ มาตลอดระยะเวลา 4 ปีของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ทำให้พบว่า ด้วยลักษณะเฉพาะของเสียงเปี๊ยะที่เงียบเบาแต่ก้องกังวาน คล้ายเสียงของระฆังโลหะที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนามาแต่โบราณ และเอกลักษณ์ในความเป็นปัจเจกเชิงนามธรรมทางจิตวิญาณ สามารถสร้างภาวะสงบนิ่งจากการฟังเสียงที่เงียบเบาอย่างมีสมาธิได้ อีกทั้งยังเป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณผ่านระยะห่างที่สมดุลย์กันของเครื่องดนตรีและร่างกายผ่านการเล่นเปี๊ยะ ในสภาพแวดล้อมของพื้นที่ที่เหมาะสมได้

4.1.2 สถานที่ (Place)

สถานที่ทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม ความหมายและคุณค่าของพื้นที่

การสำรวจบทบาทของเสียงที่เงียบเบาในสภาพแวดล้อมและพื้นที่เฉพาะแบบต่าง ๆ อันเกี่ยวเนื่องกับพิณเปี๊ยะจากหลักฐานทางโบราณคดี เป็นกระบวนการสำคัญที่จะทำความเข้าใจภาวะความรู้สึกของตนเองผ่านการบรรเลงดนตรีในบริบททางศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ ความเป็นศิลปะบนพื้นที่เฉพาะนี้มีความสัมพันธ์กับพื้นที่อย่างลึกซึ่งกว่าศิลปะแบบอินสตอลเลชั่นที่เป็นผลงานสื่อผสมมีโครงสร้างขนาดใหญ่ ครอบคลุมพื้นที่การตัดแสดง ผู้ชมสามารถมองรอยผลงาน เดินผ่าน สร้างประสบการณ์ร่วมกับผลงานมากกว่าการมอง ส่วนผลงานศิลปะบนพื้นที่เฉพาะนั้นพิพิธภัณฑ์ศิลปะ Tate Britain ให้คำนิยามว่า

> คำว่า พื้นที่เฉพาะ (Site-Spacific) เป็นการอ้างอิงถึง ผลงานศิลปะที่ออกแบบอย่างเป็นพิเศษเพื่อพื้นที่จำเพาะ และการออกแบบนั้นมีความสัมพันธ์ภายใน (Interrelatioship) ร่วมกับสถานที่ที่ตั้ง (location) นั้น เนื่องจากผลงานศิลปะบนพื้นที่เฉพาะได้รับการออกแบบมาสำหรับสถานที่เฉพาะนั้น ๆ หากผลงานถูกนำออกออกจากสถานที่นั้น ความหมายทั้งหมดหรือบางส่วนจะหายไป คำว่าพื้นที่เฉพาะมักใช้กับผลงานอินสตอเลชั่นอาร์ต (Installation Art) เช่น การติดตั้งผลงานอินตอลเลชั่นบนพื้นที่เฉพาะ และงานแลนด์อาร์ต (Land Art) ที่มีความใกล้เคียงกับนิยามของคำว่าพื้นที่เฉพาะอย่างมาก (Tate, 2023a)

เช่นเดียวกันกับผลงานศิลปะเสียง เสียงที่ถูกติดตั้งในพื้นที่จะถูกออกแบบไว้เพื่อพื้นที่นั้นโดยเฉพาะ ไม่ว่าจะออกแบบจากลักษณะของพื้นที่หรือบริบทแวดล้อมของพื้นที่นั้น ๆ ก็ตาม เสียงเปี๊ยะในผลงานจะมีความสมบูรณ์ที่สุดในพื้นที่วัดไหล่หินเท่านั้น เช่นเดียวกับคุณค่าและความงานของภาพจิตรกรรมลายคำบนผนังวิหารวัดไหล่หินที่ไม่สามารถเคลื่อนย้าย สกัด หรือลอกออกจากผนังพระวิหารได้ เช่นเดียวกับที่ริชาร์ด เซอร์รา (Richard Serra, 1938) เคยกล่าวว่า ““การย้ายผลงานคือการทำลายผลงาน” การเคลื่อนยายผลงานศิลปะบนพื้นที่เฉพาะ คือการ “เปลี่ยนสถานที่ (Re-place)” เป็นการทำให้ผลงานกลายเป็น “สิ่งอื่น (something else)” ไป” (Kaye, 2000, p. 2)

ผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ให้ความสำคัญกับหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของพิณเปี๊ยะที่ปรากฏบนศิลปวัตถุในสถานที่ (place) ที่มีความสำคัญทางศาสนา ประวัติศาสตร์ และมีความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมขของชาวล้านนาในอดีตจบจนปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งกับภาพจิตรกรรมลายคำที่ผู้สร้างสรรค์ได้นำการนำแสงสีและองค์ประกอบที่ปรากฏในภาพมาตีความและถ่ายทอดเป็นผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นในพื้นที่เฉพาะแห่งนี้ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความขนานกันระหว่างการเห็นและการได้ยิน สอดคล้องกับผลจากการศึกษา ทบทวนวรรณกรรม และการวิเคราะห์ผลงานผลงานอุปรากรของคานดินสกีและเชินแบร์กที่ทำให้พบว่า

> ...ความสอดคล้องกัน การตอบโต้กัน และการขนานกันระหว่างตาและหู หรือระหว่างจิตรกรรมกับดนตรี เกิดขึ้นท่ามกลางการทดลองทางสรีรวิทยา จิตวิทยา ฟิสิกส์ และศิลปะมาอย่างต่อเนื่องนับร้อยปี การทำให้ข้อมูลจากประสาทรับความรู้สึกของอวัยวะที่ทำหน้าที่รับสัมผัสต่าง ๆ ทำงานโดยพร้อมกันในสมองนั้นจะนำไปสู่ภาวะปลื้มปิติอย่างสูงสุดต่อประสบการณ์ทางจักรวาลและศาสนาในขณะที่มนุษย์ยังมีสติ ร่วมศตวรรษแล้วที่ประสบการณ์เหล่านี้อยู่ภายใต้อิทธิพลของพืชเฉพาะทาง สิ่งมึนเมา การทำสมาธิ การบำเพ็ญตบะ และพิธีกรรม... (Weibel, 2019, p. 104)

ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงได้ทำการบุกเบิกกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียงที่สื่อถึงความสงบ อันเป็นความรู้สึกทางจิตวิญญาณบนพื้นที่ทางศาสนาในยุคปัจจุบัน บนพื้นที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างต่อเนื่องจากระบบทุนและรูปแบบของสังคมเมืองที่ขยายตัวไปสู่ชนบทตลอดเวลา แต่ด้วยการการเล็งเห็นคุณค่าของพื้นที่จากคนในชุมชนวัดไหล่หินและนักวิชาการท้องถิ่นได้เข้ามาสู่

ชุมชนก่อนความเปลี่ยนแปลงนั้น การอนุรักษ์วัดไหล่หินจึงเกิดขึ้น ทำให้โบราณสถานแห่งนี้ยังคงมีสภาพที่สมบูรณ์ ซึ่งเป็นช่วงเวลาไล่เรี่ยกันกับการรื้อฟื้นเปี๊ยะให้กลับมาเป็นที่รู้จักอีกครั้ง การนำเสียงเปี๊ยะมาใช้ในสถานที่ที่ยังคงมีความดั้งเดิมทั้งสภาพแวดล้อมและบรรยากาศโดยรอบจึงทำให้เสียงสามารถสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพมากกว่าผลงานในระยะแรก โดยยังคงคุณค่าของพื้นที่แบบขนบดั้งเดิมไว้ไปพร้อมกับการขับเน้นให้ผู้ชมได้เห็นถึงคุณค่าจากมรดกทางวัฒนธรรมผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยด้วยเช่นกัน

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 1

ผลการวิเคราะห์ถึงนัยะของเสียงในทางจิตวิญญาณนั้นพบว่า เสียงดนตรีประเภทพิณที่ใช้สายโลหะนั้นมีความเชื่อมโยงอย่างยิ่งต่อถาวะสงบ เป็นสมาธิของพระพุทธศาสนา ส่วนคุณค่าและความหมายของพื้นที่เฉพาะนั้นย่อมมีความเชื่อมโยงเป็นส่วนหนึ่งของผลงาน การศึกษาบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ของเปี๊ยะ ผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรีนั้นได้เป็นพื้นฐานสำคัญในการนำความรู้ความเข้าใจที่ได้มาใช้ในการบูรณาการองค์ความรู้ทางศิลปะ ดนตรี และโบราณคดี สังเคราะห์เป็นผลงานสร้างสรรค์ในเกิดเป็นองค์ความรู้ทางศิลปะต่อไป

4.2 บทวิเคราะห์จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

ในผลงานอินสตอลเลชั่น *ในโลกสีแดงแกมทอง* และการแสดงดนตรีสด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน* ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์หลักคือ

4.2.1 การจำลองหรือสร้างแง่มุมของความเป็นจริงที่สูญหายไปในตัวงานศิลปะเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึก (mood)

4.2.2 การเสนอแนะ (suggest) ถึงสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตา โดยรวมเสียงเข้าไปเป็นอีกมิติหนึ่งของประสบการณ์ทางศิลปะ

วัตถุประสงค์ทั้งสองข้อจะสอดล้องกับที่มา แนวคิด และวัตถุประสงค์หลักของผลงานวิทยานิพนธ์ โดยจะทำการวิเคราะห์ผ่านการตีความบทเพลงใหม่จากแง่มุมทางศาสนาและศิลปะกรรมดังต่อไปนี้

4.2.1 การจำลองหรือสร้างแง่มุมของความเป็นจริงที่สูญหายไปในตัวงานศิลปะเพื่อสร้างอารมณ์ความรู้สึก

ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้มีแผ่นอะคริลิคใสสีแดงเป็นองค์ประกอบหลักของผลงาน ทำหน้าที่จำลองพื้นที่อากาศ แสง สี และบรรยากาศของภาพลายคำมาไว้บนพื้นที่จริงของวัดไหล่หิน เช่นเดียวกันกับเสียงเปี๊ยะในผลงานสร้างสรรค์ที่ทำหน้าที่สร้างแง่มุมความเป็นจริงของเสียงที่สูญหายไปในตัวศิลปะวัตถุชิ้นสำคัญ ผ่านการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบศิลป์ในภาพ เพื่อสร้างประสบการณ์ทางศิลปะที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ในสถานการณ์ปกติทั่วไป จากพื้นที่ทางธรรมภายในพระวิหาร สู่พื้นที่ทางโลกในศาลาบาตร

เมื่อผู้ชมอยู่หน้าองค์พระประธานในวิหารวัดไหล่หินในวันปกติที่ไม่มีการแสดงนิทรรศการศิลปะจะพบว่า ภาพจิตรกรรมลายคำหลังองค์พระประธานนั้นอยู่ในสภาพหยุดนิ่ง ไร้กาลเวลาเข้ามาเกี่ยวข้องมาตลอด 340 ปี หากตัดปัญหาความเปลี่ยนแปลงเพียงเล็กน้อยจากสภาพดินฟ้าอากาศและความชื้นออกไป ภาพปัญจสิขะถือพิณยังคงอยู่ในสภาพสมบูรณ์ หยุดช่วงเวลาสำคัญหลังการตรัสรู้ขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าไว้ในพระวิหารแห่งนี้

ผู้สร้างสรรค์มีโอกาศได้ใช้เวลาอยู่หน้าองค์พระประธานเป็นเวลานาน ทั้งเพื่อเยี่ยมชม กราบไหว้บูชา และเพื่อเก็บข้อมูล ของขนาด ทิศทาง องค์ประกอบต่าง ๆ ภายในอาคาร เก็บข้อมูลภาพ และเสียงในสภาพแวดล้อมหลายต่อหลายครั้ง จนได้พบว่าเสียงดนตรีของปัญจสิขคือสิ่งที่ไม่เคยมีอยู่ในภาพจิตรกรรมชิ้นนี้ หรือหากเคยมีก็คงเป็นเพียงเสียงในจินตนาการของสล่าผู้วาดภาพนี้ขึ้น และของบุคคลในอดีตเมื่อครั้งเครื่องดนตรีในภาพลายคำนี้ยังคงเป็นที่รู้จักกันอย่างกว้างขวางในสังคม ณ. ขณะนั้น นำไปสู่การต่อเติมจินตนาการต่อจากสล่าพื้นเมืองผู้สร้างสรรค์ภาพนี้เอาไว้เมื่อกว่า 300 ปีก่อน โดยถ่ายทอดผ่านบทประพันธ์แบบอิงพื้นที่ สร้างเสียงเพลงจากพื้นที่และเวลา โดยเชื่อมโยงเวลาที่ใช้ในพื้นที่เข้ากับเวลาของบทเพลงที่ยังคงดำเนินไปในพื้นที่ทางศิลปะ ณ ปัจจุบันไว้เป็นส่วนหนึ่งของภาพลายคำ

ผลงานชุดนี้ได้สร้างแง่มุมความเป็นจริงของเสียงดนตรีที่สูญหายไปในตัวงานศิลปกรรมชิ้นสำคัญที่อยู่บนผนังพระวิหาร ผ่านการวิเคราะห์และตีความองค์ประกอบศิลป์ในภาพลายคำ สังเคราะห์ออกมาเป็นการแสดงดนตรีสดชุด *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน* เพื่อสร้างความรู้สึก สงบ ระงับ เป็นสมาธิ ให้เกิดการตระหนักในดุลยภาพของจิตใจตนเองกับสภาพแวดล้อมด้วยเพลงพิณ โดยมีเปี๊ยะ เครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบเดียวที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมลายคำมากที่สุด เป็นเครื่องดนตรีหลักของการสร้างสรรค์ผลงาน

4.2.2 การเสนอแนะถึงสิ่งที่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตา โดยรวมเสียงเข้าไปเป็นอีกมิติหนึ่งของประสบการณ์ทางศิลปะ

ในหัวข้อนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการวิเคราะห์ผลงานผ่านการแสดงผลงาน *4'33"* ครั้งแรก ในปีคริสต์ศักราช 1952 ของจอห์น เคจ ที่ Maverick Concert Hall การแสดงเปียโนครั้งนั้นมีเพียงเสียงลมพัดที่แทรกเข้ามาในความเงียบ เสียงหยดน้ำฝน เสียงกระซิบ พูดคุย และเสียงเดินออกจากหอแสดงดนตรีของผู้คน ผู้ชมทุกคนคิดว่า *4'33"* มีแต่ความเงียบกับการยกฝาปิดลิ่มเปียโนขึ้นลงระหว่างแต่ละท่อนของนักเปียโนเท่านั้น และหากการแทนค่าเสียงให้เป็นภาพสามารถทำได้ เสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นโดยมิได้คาดการณ์ไว้ล่วงหน้าใน *4'33"* คงไม่ต่างไปจากฝุ่นผงใหญ่น้อย ร่องรอยของทีแปรง แสงและเงาที่ตกกระทบบนผลงาน *ไวท์เพ้นติ้ง* ของเราส์เชนเบิร์ก ห้วงเวลาที่ดำเนินไปของบทเพลง *4'33"* ทั้งสามท่อนมีหน้าที่เช่นเดียวกับผืนผ้าใบสีขาว ทำหน้าที่ขับความสำคัญของสิ่งอื่นที่เกิดขึ้นและดำเนินอยู่รายรอบผลงานให้ผู้สมสามารถรู้สึกได้ ไม่ว่าจะเป็นฝุ่นผงหรือเสียงรบกวนต่าง ๆ ล้วนเป็นสิ่งที่เน้นย้ำให้เราเห็นและรู้สึกถึงความเงียบและพื้นที่ว่าง

เนื่องจากเสียงและความเงียบเป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้ และไม่ได้ถูกเขียนไว้เป็นสัญลักษณ์ รูปทรง หรือลายลักษณ์อักษรให้ผู้ชมภาพจิตรกรรมลายคำรู้สึกถึงเสียงเพลงที่ปัญจสิขบรรเลงอยู่ในภาพได้ ในผลงานวิทยานิพนธ์ชุดจึงนี้ได้นำเสียงเปี๊ยะมาใช้ในผลงานประพันธ์ *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน* เพื่อเพิ่มบรรยากาศของโลกในภาพจิตรกรรมลายคำสีแดง ให้ผู้ชมได้เปิดรับผัสสะของการฟังเสียงตัวโน้ตแต่ละตัวในบทเพลง เป็นประสบการณ์ทางศิลปะบนพื้นที่เฉพาะที่นอกเหนือจากการมองและการเดินเข้าไปในพื้นที่ ผลงานเสียงได้ผนวกเอาบริบททางประวัติศาสตร์ของภาพจิตรกรรมกรรมมาไว้ร่วมจินตนาการผู้สร้างสรรค์ที่ทำหน้าที่บรรเลงบทเพลงจากอดีตกาล

บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน คือการพูดคุยระหว่างผู้สร้างสรรค์กับพื้นที่ในโลกแห่งจินตนาการและพื้นที่ของวัดไหล่หินในโลกความเป็นจริงที่ทับซ้อนกันอยู่ภายในผลงาน ทำให้ตระหนักว่ายังมีสิ่งอื่นอยู่รอบตัวเรา การเข้าใจใน “การมีอยู่ร่วมกัน” และการละเลยที่จะคิดถึงความต่าง ย่อมทำให้เห็นถึงคุณค่าของอีกสิ่งหนึ่งได้ได้ อย่างน้อยก็คือการเล็งเห็นและตระหนักในลักษณะของสิ่ง ๆ นั้นในแบบที่มันเป็น โน้ตแต่ละตัวที่ขาดช่วงด้วยระยะห่างของพื้นที่และระยะเวลาทำให้บทเพลงมีความเป็นเสียงมากกว่าความเป็นดนตรี ระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่ดังขึ้นยิ่งกระตุ้นให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความเงียบในบทเพลง รวมถึงเสียงอื่น ๆ ในสภาพแวดล้อมที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 2

เสียงเปี๊ยะในผลงานงานสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ชุดนี้ได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่างภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่เฉพาะที่เกี่ยวข้องในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม โดยเติมเต็มสิ่งที่ขาดหายไปในพื้นที่ด้วยเสียงและดนตรีที่จะสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

4.3 บทวิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการสร้างเสียงให้เกิดขึ้นในผลงาน

จุดมุ่งหมายหนึ่งของวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้คือ การสังเคราะห์ความรู้จากการศึกษาบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรมของเปี๊ยะผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรี และบทบาทของเสียง ดนตรี และความเงียบเบาในงานศิลปะของศิลปินที่เกี่ยวข้องออกมาในรูปแบบผลงานซาว์ดอินสตอลเลชั่นผ่านกรอบในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น การวิเคราะห์ผลงานของจอห์น เคจ และโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์กได้ต่อยอดทางความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ ดังจะเห็นได้จาก

4.3.1 วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการตีความเสียงผ่านภาพจิตรกรรม

4.3.2 วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการตีความเสียงผ่านพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม

วัสดุที่หลักใช้ในการสร้างผลงานและเสียงในผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ประกอบด้วย แผ่นอะคริลิคใสสีแดง ชุดอุปกรณ์ติดตั้งกับโครงสร้างศาลาบาตร ไมโครโฟนระบบไร้สายแบบบลูทูธ ตัวรับสัญญาณเสียงแบบบลูทูธ เครื่องเครื่องเล่นเสียงแบบวนซ้ำ เครื่องบันทึกเสียงระบบ 8 ช่องทาง เครื่องขยายเสียง แผ่นโลหะ สายโลหะ และชุดลำโพงขนาด 4 นิ้ว 6 นิ้ว และ 7 นิ้วจำนวน 8 ชุด และพิณเปี๊ยะ

4.3.1 วิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการการตีความเสียงผ่านภาพจิตรกรรม

วิธีการเรียบเรียงเสียงในผลงานชุดนี้เกิดจากการตีความภาพเหตุการณ์เรื่องราวทางพระพุทธศาสนาบนภาพลายคำล้านนา ซึ่งพัฒนาจากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรม *White Painting* ที่นำไปสู่การสร้างบทประพันธ์ *4’33”* ของจอห์น เคจ

พื้นที่ว่างในผลงาน *White Painting* เป็นได้ทั้งทั้งห้วงเวลา (Time) ความเงียบ (Silence) การไร้ซึ่งตัวตน (Absence) ความไม่มี (Nothing) ที่ล้วนแสดงร่องรอยของความคิดเชิงปรัชญาทางพระพุทธศาสนาอันสงบระงับของเราส์เชนเบิร์ก เช่นเดียวกับภาพวาดเซน โดยเฉพาะ

อย่างยิ่งกับ “โยฮะคุ (พื้นที่ว่าง)” ในศิลปะเซนซึ่งเน้นความงามจากพื้นที่ว่าง โดยที่ “...พื้นที่ว่างจะเป็นสิ่งที่รอให้ผู้ชมเติมเต็มด้วยจินตนาการของตนเอง ในระดับปรัชญา พื้นที่ว่างในศิลปะเซนก็คือการไร้ซึ่งตัวตน...” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2564 หน้า 25) ดังที่เราส์เชนเบิร์กเคยเขียนในจดหมายไว้ว่าเขาไม่ได้เป็นผู้สร้างผลงานสีขาวนี้ขึ้นมาแต่กาลเวลาเป็นผู้สร้าง

การวิเคราะห์ถึงเส้นวงกลมในผลงานชุด *Mother of God* ของเราส์เชนเบิร์กยังสอดคล้องกันกับการตระหนักรู้ถึงภาวะการเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับองค์ประกอบทั้งหลายในสวนทิวทัศน์แห้งของพระเซน ที่ตนเองได้รวมเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างจักรวาลแล้ว “...เซนเปรียบเปรยความคิดที่ค่อนข้างนามธรรมนี้เป็นรูปธรรมของวงกลม วงกลมนั้นเป็นรูปทรงที่สมบูรณ์แบบขาดจุดใดจุดหนึ่งไม่ได้ ถ้าเราคือจุด ๆ นั้น จักรวาลทั้งองค์รวมก็คือวงกลม ด้วยเหตุนี้รูปวงกลมจึงเป็นรูปที่จิตรกรเซนวาดกันเสมอ ๆ...” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2564 หน้า 49)

วงกลมสีขาวใน *Mother of God* ที่นำมาสลายรูปทรงจนเหลือเพียงแค่ผืนผ้าใบสีขาวใน *ไวท์เพ้นติ้ง* จึงเป็นเช่นเดียวกับพื้นที่ว่างบนกระดาษ ที่ซึ่งความไม่มีได้หลอมรวมเข้ากับปัจจุบันขณะแล้ว จนท้ายที่สุดวงกลมสีขาวถูกสลายรูปทรงจนเหลือเพียงแค่ผืนผ้าใบสีขาวใน *ไวท์เพ้นติ้ง* และผลงานเพลง *4’33”*

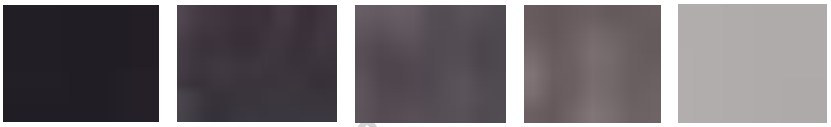
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 156 *Sesshu Toyo. Haboku-Sansui, 1495. Ink on paper. 148.6 cm x 32.7 cm*
ที่มา: IFENG News (2022). “Sesshu Toyo. Haboku-Sansui.” (picture). Accessed August 31, 2021. Available from https://ishare.ifeng.com/c/s/7m62HcnxLNN

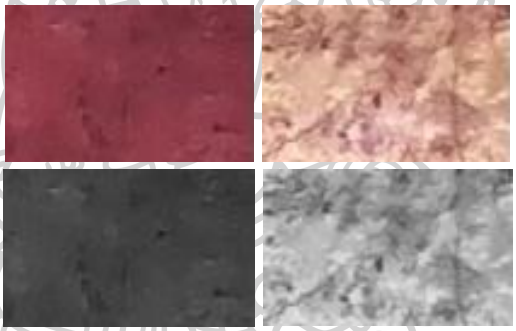
ในทางกลับกันเมื่อวิเคราะห์การสร้างบทประพันธ์ *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน* กลับเป็นการสร้างเสียงจาก “รูปทรง” โดยการแทนค่าสัญลักษณ์ของโน้ตต่าง ๆ ด้วยลายพรรณพฤกษาสีทองที่กระจายอยู่ในพื้นที่ว่างสีแดงบนภาพลายคำ วิเคราะห์ทัศนธาตุทางศิลปะได้เป็นน้ำหนักเพียง 2 น้ำหนัก และสีที่ใช้ในภาพมีเพียง 2 สี เมื่อเปรียบเทียบกับเส้นและรูปทรงในผลงานจิตรกรรมหมึกดำแบบเซนแล้ว สีสันต่าง ๆ ล้วนถูกแทนค่าด้วยน้ำหนักที่แตกต่างกันของหมึกดำ เพื่อให้ผู้ชมได้จินตนาการถึงสีสันต่างต่างในโลกที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมนั้น “...สีดำในจิตรกรรมหมึกดำประกอบด้วย 5 น้ำหนักสี คือ ข้น เข้ม หนัก อ่อนจาง ใสสะอาด ดังนั้นในขณะที่หมึกดำปฏิเสธสีก็แสดงออกซึ่งสิ่งที่สีแสดงออกไม่ได้ เป็นการขยายขอบฟ้าของความอุดมสมบูรณ์ของสีไปจนไม่มีที่สิ้นสุด... ” (ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์, 2564 หน้า 52)

หากการแทนค่าน้ำหนักต่าง ๆ บนงานจิตรกรรมให้เป็นเสียงได้ในงานศิลปะ น้ำหนักต่าง ๆ คงไม่ต่างไปจาก “ความเข้มของเสียง (Intensity of sound)” หรือขนาดความดังเบาของเสียงที่ความสูงของคลื่นเสียง (Sine wave) จะสัมพันธ์กับระยะการเดินทางของเสียงที่เกิดขึ้น และแปรผัน

ไปตามความเข้มของเสียงซึ่งสอดคล้องกับ “แอมพริจูด” (Amplitude) หรือความกว้างของการเคลื่อนที่แบบสั่น ในขณะที่เส้นสายของรูปทรงอาจแทนค่าได้เป็นตัวโน้ตต่าง ๆ หรือความถี่ (Frequency) ของเสียงที่แตกต่างกันไป รูปทรงเดียวกันแต่ความเข้มของน้ำหนักต่างกัน สามารถสื่อได้ถึงโน้ตเสียงเดียวกันแต่ดังเบาไม่เท่ากัน



ภาพที่ 157 *น้ำหนัก 5 ระดับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรม Haboku-Sansui ของ Sesshu Toyo*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาจัดทำโดยผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 158 *น้ำหนัก 2 ระดับที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมลายคำวัดไหล่หิน*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาจัดทำโดยผู้สร้างสรรค์

ในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้จึงมีเพียงน้ำหนัก ค่อยเบา ของภาพพันธุ์พฤกษาสีทอง และความเงียบ จากพื้นที่ว่างของหางสีแดงภายในบทเพลงเท่านั้น สอดคล้องไปกับลักษณะของเสียงเปี๊ยะที่มีความเบาไม่สามารถเล่นให้ดังได้เมื่อเทียบเท่ากับเครื่องดนตรีพื้นบ้านชิ้นอื่น ๆ วิธีการตีความเสียงผ่านผลงานจิตรกรรมลายคำจึงแสดงออกอย่างเรียบง่ายผ่านความเงียบเบาของเสียงเพียง 7 เสียง และความเงียบในพื้นที่อากาศ ซึ่งกลมกลืนไปกับสภาพแวดล้อมของวัดไหล่หิน เสียงดนตรีจากภาพวาดโบราณนี้จะดึงดูดผู้ชมเข้าไปสู่ประสบการณ์แห่งห้วงเวลา (Time) ของความเงียบ (Silence) และความค่อยเบาที่ไม่ปรากฏตัวตน (Absence) ชัดเจน

4.3.2 วิเคราะห์วัสดุและวิธีการที่ใช้ในการการตีความเสียงผ่านพื้นที่ทางสถาปัตยกรรม

วิธีการติดตั้งระบบเสียงในผลงานชุดถูกติดตั้งภายในศาลาบาตรไปตามแนวขื่อของศาลาบาตร วางระยะห่างไปตามระยะทางของเสียงที่จะต่อเนื่องกันไปตามชุดลำโพงแต่ละชุด กระจายเสียงโดยคำนึงถึงความดังเบา (Volume) ของเสียงที่สอดคล้องกับพื้นที่อากาศภายในศาลาบาตรเมื่อติดตั้งแผ่นอะคริลิคใสสีแดง การติดตั้งแผ่นอะคริลิคส่งผลให้ การสะท้อน (Reflection) การหักเห (Refraction) การเลี้ยวเบน (Diffraction) ของเสียงเปลี่ยนไปจากเดิม

ในการจัดวางและการนำอะคริลิคใสสีแดงมาใช้ในผลงาน แม้ว่าแผ่นอะคริลิคจะเป็นวัสดุใหม่ที่ใช้กันในปัจจุบัน แต่ลักษณะของวัสดุที่มีความเรียบแข็ง จะส่งผลให้เสียงที่ออกจากลำโพงมีความดังที่มากขึ้นจากพื้นที่ที่เพิ่มการตกกระทบและสะท้อนกันของคลื่อนเสียงมีมากขึ้น รวมถึงลักษณะของคุณภาพสีสันเสียง (Timbre) เปลี่ยนแปลงไป คือจะมีความก้อง (reverb) มากขึ้น ความเปลี่ยนแปลงของเสียงนี้จะมีมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับจังหวะของการติดตั้งแผ่นอะคริลิคในที่แตกต่างกันไปในศาลาบาตรแต่ละห้อง

ความเชื่อมโยงกันของการจัดวางจังหวะของขนาดความกว้างและความสูงของแผ่นอะคริลิคในพื้นที่ศาลาบาตรที่มีความกว้างและความสูงแตกต่างกันไปในแต่ละห้องนั้น อ้างอิงจากลักษณะของเสียงที่เป็นคลื่นไล่ระดับสูงต่ำแตกต่างสลับกันไปในอากาศ สอดคล้องไปกับพื้นที่วิธีการติดตั้งในพื้นที่มีการจัดวางจังหวะไล่ระดับสูงต่ำ กว้างแคบแตกต่างกันไป เพื่อสร้างการตกกระทบของแสงเงาที่เกิดขึ้นบนพื้นศาลาให้มีลักษณะแตกต่างกันไป ตามพื้นที่ของศาลาบาตรแต่ละห้อง ส่งผลให้เกิดความเชื่อมโยงระหว่างแสงของแสงแดดภายนอกกับเงาตกกระทบภายในศาลาบาตรแต่ละห้องให้มีความพิเศษแตกต่างไปจากเดิมตามช่วงเวลาและทิศทางของดวงอาทิตย์ เกิดเป็นภาพบรรยากาศของแสงที่เพิ่มอรรถรสในการฟังของผู้ชม และยังเชื่อมโยงจินตนาการจากภาพลายคำในพระวิหาร ขยายเขตแดนของพื้นที่ในจินตนาการไปสู่พื้นที่แห่งความเป็นจริงด้วยภาพและเสียงในผลงาน

ภาพที่ 159 *แสงเงาจากภายนอกที่ลอดผ่านแผ่นอะคริลิคไปยังพื้นที่ภายในศาลาบาตรวัดไหล่หินที่เปลี่ยนแปลงไปตามช่วงเวลาและทิศทางของดวงอาทิตย์*
ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เมื่อวิเคราะห์วิธีการสร้างสรรค์ข้างต้นแล้วจะพบว่า แนวคิดการสร้างผลงานมีความเชื่อมโยงกับแนวคิดดั้งเดิมของการออกแบบพื้นที่วัดไหล่หิน ซึ่งศาลาบาตรของวัดไหล่หินเดิมนั้นเป็นไม้ทั้งหลังซึ่งอาจมีมาแต่เดิมตั้งแต่อดีต แต่พบประวัติเริ่มสร้างมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2474 สอดคล้องกับข้อมูลจากเอกสาร *วิหารโถง ซุ้มโขง สกุลช่างลำปาง* โดยสามารถ สิริเวชพันธุ์ (2524 หน้า 54) ที่ระบุว่า “...สมัยก่อนศาลาคตหรือวิหารคดที่เป็นกำแพงล้อมรอบวิหารนี้ไม่มี คงมีอยู่แต่กำแพงเตี้ย ๆ เท่าที่กั้นวิหารด้านหน้าโดยรอบเท่านั้น และลักษณะกำแพงกั้นรอบเขตพุทธาวาสก็เตี้ย ๆ เท่ากันหมดมาแต่ไหนแต่ไร ตัวศาลาคตเริ่มมาสร้างเมื่อ 30 – 40 ปีมานี้เอง...” รูปแบบของแนวกำแพงคตที่มีความสูงเพียง 1.2 เมตร และพื้นที่นั่งในวิหารที่มีความสูงเล็กน้อย ส่งผลให้การมองของผู้ที่อยู่ในวิหารสามารถเห็นผู้ที่กำลังเดินเข้ามาได้ ทำให้เกิดพื้นที่ว่างที่เชื่อมต่อกันระหว่างภายในกับภายนอกมีการประสานกัน รวมถึงลักษณะเฉพาะของวิหารโถงที่เปิดโล่งตลอดแนวนั้นก็ช่วยให้พื้นที่อากาศภายในและภายนอกประสานกันอย่างกลมกลืน

ในขณะที่ปัจจุบันศาลาบาตรที่สร้างและต่อเติมขึ้นมาใหม่มีลักษณะสูงและปิดหนึ่งด้าน ทำให้พื้นที่ภายในกับบรรยากาศของภายนอกแยกออกจากกันอย่างชัดเจน แต่ก็สร้างความสงบและเป็นปัจเจกให้กับผู้ที่อยู่ภายในได้มากขึ้น ประกอบกับขนาดความกว้างความยาวของศาลาแต่ละห้องมีความแตกต่างกัน คล้ายกับ วิธีการออกแบบทางสถาปัตยกรรมที่เรียกว่า Crescendo effect เช่น ระยะของเสาค่อย ๆ ลดระยะห่างลง เพื่อสร้างจังหวะทางสายตาและเร่งจังหวะของการเดินของผู้ชมให้เข้าไปสู่พื้นที่ภายใน วิธีการเช่นนี้เป็นวิธีการเดียวกันกับเทคนิค Crescendo ในทางดนตรีที่ทำการเพิ่มจังหวะของดนตรีเพื่อเร่งอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชม ทั้งหมดสอดคล้องไปกับแนวคิดของการเชื่อมโยงพื้นที่และสร้างจังหวะของเสียง แสงเงา และบรรยากาศในพื้นที่ในผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้ รวมถึงกระบวนการสร้างบทเพลงแบบอิงพื้นที่ที่การแสดงมีการเคลื่อนที่เป็นเส้นวงกลม (circle) เริ่มต้นและสิ้นสุดที่พระวิหาร

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 3

จากกระบวนการแปลค่าจากภาพจิตรกรรมไปสู่เสียงโดยนำภาพลายคำรูปพันธุ์พฤกษาแบบต่าง ๆ ไปสู่เสียง แสดงให้เห็นถึงการสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาบทบาทของเสียงดนตรี และความเงียบเบาในงานศิลปะของจอห์น เคจ และโรเบิร์ต เราส์เชนเบิร์ก ทั้งทางภาพและเสียงออกมาในรูปแบบผลงานซาว์ดอินสตอลเลชั่น ผ่านกรอบคิดทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น

4.4 บทวิเคราะห์ลักษณะของเสียงโดยรวมของผลงาน

4.4.1 โทน (Timbre) หรือ สีสันของเสียง (Tone Color)

คุณลักษณะของโทน (Timbre) หรือ สีสันของเสียง (Tone Color) คือ ลักษณะของเสียงที่แตกต่างกัน เช่นไวโอลินและคลาริเน็ตมีสีสันเสียงไม่เหมือนกัน ในผลงานชุดนี้ใช้เปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีหลักชิ้นเดียวในผลงาน เสียงเปี๊ยะมีความโดดเด่นและแตกต่างจากเครื่องดนตรีพื้นบ้านอื่น ๆ ของไทยในปัจจุบัน ด้วยเทคนิคการดีดเปี๊ยะเพื่อสร้างเสียงฮาร์โมนิคจากสายกีตาร์ที่นำมาใช้แทนสายตองแบบโบราณ หรือสายทองเหลืองที่มีขนาดเล็กกว่าสายขิมที่ผู้เล่นเปี๊ยะมักนำมาใช้แทนสายตองในปัจจุบัน ทำให้เสียงเปี๊ยะมีความคล้ายคลึงกับเสียงฮาร์โมนิคบนกีต้าร์สาย 2 และ 1 แต่

อย่างไรก็ตามเสียงเปี๊ยะยังคงมีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นมากกว่าคือ หัวเสียงจากการ “ป๊อกสาย” หรือดีดเปี๊ยะเพื่อสร้างเสียงฮาร์โมนิค หัวเสียงป๊อกจะก้องกังวานในกะลามะพร้าวที่เป็นกล่องกำธรเสียงของเปี๊ยะ ซึ่งเสียงนี้ถูกนำมาใช้เป็นเทคนิคของการดีดเปี๊ยะอีกแบบหนึ่ง คือ การสร้าง “เสียงบอด” โดย “แนบกะลาปิดหน้าอก พอป๊อกเสร็จยกนิ้วออกจากสายช้ากว่าปกติเล็กน้อย จะได้เสียงห้วน ๆ สั้น ๆ ตามต้องการ พ่อครูแปงเรียกเสียงเช่นนี้ว่า เหมือนกับเสียง “เหมยตกใส่ตองกล้วย” (น้ำค้างตกใส่ใบตอง)” (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์, 2538 หน้า 74) เมื่อนำเสียงเปี๊ยะเข้าโปรแกรมวัดย่านความถี่จะพบว่าเปี๊ยะมีเนื้อเสียงหลักอยู่ระหว่าง 250 Hz ถึง 750 Hz ซึ่งเป็นย่านเสียงกลางต่ำและกลาง

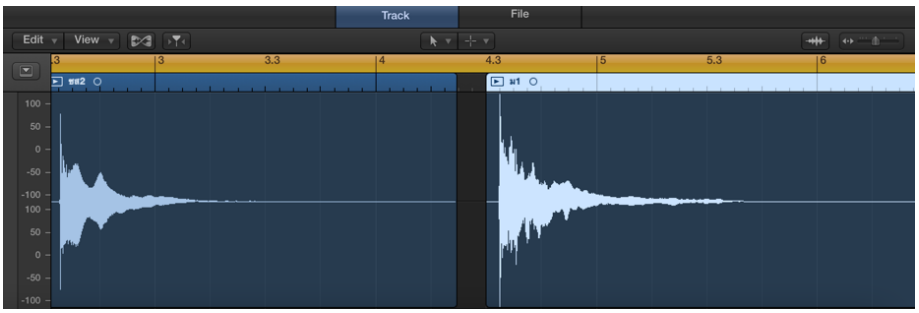
(ก) (ข)

ภาพที่ 160 *กราฟแสดงย่านความถี่ของเสียงเปี๊ยะ จากการป๊อกเสียง ซอล (ก) และ มี (ข) ตามลำดับ จะพบว่าเปี๊ยะมีเนื้อเสียงหลักอยู่ระหว่าง 250 Hz ถึง 750 Hz*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

4.4.2 ความยาวเสียง (Duration)

ความยาวเสียง (Duration) หมายถึง ระยะเวลาที่ได้ยินเสียงแต่ละระดับเสียง ความยาวเสียงจะเกี่ยวข้องกับอัตราความเร็วและลักษณะจังหวะซึ่งเป็นตัวกำหนดค่าตัวโน้ต จากการทดลองประกอบเปี๊ยะด้วยตนเอง ผู้สร้างสรรค์พบว่า ความยาวเสียง เนื้อเสียง และคุณภาพของเสียงเปี๊ยะนั้นจะขึ้นอยู่กับคุณภาพของโลหะ ขนาด และความสูงของหัวเปี๊ยะ ราว 10 % และอีก 90% จะขึ้นอยู่กับไม้ที่ใช้ กะลา และการประกอบที่สมส่วน ดังนั้นความเก่าใหม่ของหัวเปี๊ยะจึงไม่สำคัญเท่ากับการประกอบชิ้นส่วนทุกชิ้นของเปี๊ยะให้มีความเหมาะสมลงตัวกันในทุกองค์ประกอบ เปี๊ยะจึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีความละเอียดสูง ความเปลี่ยนแปลงของเสียงเกิดขึ้นได้เสมอ เปี๊ยะสำหรับผู้สร้างสรรค์จึงเหมือนมีชีวิต



ภาพที่ 161 *กราฟแสดงลักษณะคลื่นเสียงและความยาวเสียงของเปี๊ยะ เสียงซอล และ มี ตามลำดับ เปี๊ยะของผู้สร้างสรรค์มีเสียงสั้นห้วนกว่าเปี๊ยะตัวอื่น ๆ ในปัจจุบัน*

ที่มา: ภาพถ่ายประกอบเนื้อหาบันทึกภาพโดยผู้สร้างสรรค์

เมื่อเปี๊ยะมีคุณภาพดีจะให้ความยาวเสียงได้อย่างน่าพอใจ ซึ่งความยาวเสียงมีความสำคัญกับการสร้างเทคนิคทางเสียงที่เรียกว่าการ “ไข” คือการ “กดกะลาแนบกับอก หรือแง้มเปิดออก ถ้ากดแนบกับอก เสียงจากการป๊อกจะค่อนข้างห้วน ถ้าแง้มเปิดหรือ “ไข” จะได้เสียงกังวานยาวยิ่งขึ้น ถ้าทำทั้งสองวิธีสลับกันเร็ว ๆ จะได้เสียงกระเพื่อมไล่ตามกัน น่าฟังมาก” (ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์, 2538 หน้า 73) เสียงกระเพื่อมนี้มีลักษณะเหมือเสียงจากเอฟเฟ็คเสียงวาร์วาร์ (Wah-wah) ของตะวันตก ผู้เล่นแต่ละคนจะมีวิธีไขเสียงแตกต่างกันไป นับเป็นเอกลักษณ์ของเปี๊ยะที่ไม่เหมือนกับเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 4

ในผลงานสร้างสรรค์ การขยายเสียงเปี๊ยะจากลำโพงล้วนส่งผลให้เสียงเปี๊ยะยิ่งขับความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ความดังที่ไม่มากหรือน้อยจนเกินไปสอดรับกับบรรยากาศในพื้นที่และช่วยเพิ่มอรรถรสให้กับผลงาน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานงานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่เฉพาะ เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอกผ่านคุณสมบัติเฉพาะของเสียงเปี๊ยะดังที่กล่าวมาข้างต้น

4.5 บทวิเคราะห์ผลกระทบจากพื้นที่ที่มีต่อผลงาน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดมีการวางแผนต่อเนื่องอย่างเป็นระบบ เพื่อทำการศึกษาทดลองผลกระทบจากพื้นที่แบบต่าง ๆ ที่มีผลกระทบต่อผลงาน ผลงานศิลปะเสียงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาทำความเข้าใจในพื้นที่และระบบเสียงแบบต่าง ๆ การรวบรวมข้อมูลที่ได้จากการทดลองและสร้างสรรค์ผลงาน การแบ่งกลุ่ม และการวิเคราะห์ จะช่วยให้เห็นภาพความสัมพันธ์ระหว่างเสียงกับพื้นที่ได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับผลงานวิทยานิพนธ์

4.5.1 ลักษณะทางกายภาพของเสียงกับการสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับระบบอคูสติก (Acoustic) ของพื้นที่และผลงาน

การใช้ลักษณะทางกายภาพของเสียง เช่น ความยาวเสียง ความเข้มของเสียง หรือการกระทบของเสียง และระยะเวลาของเสียง เพื่อสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับระบบอคูสติกซึ่งเกี่ยวข้องกับคุณภาพของระบบเสียงในพื้นที่ของพื้นที่นั้น ปรากฏชัดเจนในผลงานระยะแรกที่ถ่ายทอดบริบททางประวัติศาสตร์ เนื้อหา และความหมายของดนตรีในพิธีกรรม ที่ถูกนำมาใช้เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึก ผ่านบรรยากาศ วัตถุทางธรรมชาติและวัฒนธรรม ด้วยการติดตั้งระบบเสียงในพื้นที่ขนาดเล็กภายในอาคาร ทำให้ไม่สามารถขยายเสียงให้เพียงพอได้ในพื้นที่ เนื่องจากต้องการหลีกเลี่ยงเสียงหอน (Feedback) จากระบบไมโครโฟนที่จัดวางในพื้นที่ร่วมกับร่วมกับเครื่องขยายเสียง ซึ่งส่งผลกระทบต่อผลงานโดยรวมอย่างยิ่ง

ในพื้นที่ที่จำกัด การติดตั้งระบบเสียงและการสะท้อนเสียงของพื้นที่ขนาดเล็กนี้ส่งผลอย่างชัดเจนต่อการเกิดการวนของสัญญาณเสียงที่ออกจากลำโพงแล้วส่งกลับไปเข้าไมโครโฟนอีกครั้ง ทำให้ความถี่ในช่วงเฟส (Phase) ที่ตรงกันดังเพิ่มขึ้นจนความถี่นั้นล้นเป็นเสียงหอน

อีกปรากฏการณ์ที่ส่งผลต่อผลงานคือการใช้พื้นที่ขนาดกลางในร่มที่มีเพดานสูงของผลงาน *น้ำและทราย* การติดตั้งระบบเสียงต้องคำนึงถึงกำลังขับของเครื่องขยายเสียง ระดับของความดังที่ต้องมีเพียงพอ และวิธีการติดตั้งลำโพงให้กระจายเสียงได้ทั่วถึงผู้ชมทุกคนในพื้นที่ ส่วนการจัดการระบบเสียงในพื้นที่มีความง่ายกว่าพื้นที่แคบ แต่ผลจากการสะท้อนของเสียงที่มีมากขึ้นได้ส่งผลให้เสียงเบามีความไม่ชัดเจน (blur) และเสียงที่ดังเกินไปบิดเบือน (Distort)

ผลการวิเคราะห์สรุปได้ว่า การใช้ลักษณะทางกายภาพของเสียงทั้งความยาวเสียง ความเข้มของเสียง การสะท้อนหรือการตกกระทบของเสียง และระยะเวลาของเสียงล้วนมีผลต่อการสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับ “ระบบอคูสติก” ของพื้นที่ได้

ตารางที่ 4 ตารางการวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะทางกายภาพของเสียงที่ส่งผลต่อพื้นที่ติดตั้งผลงาน

ชื่อผลงาน	**รูปแบบ***เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์ และปัจจุบันขณะ*	*น้ำและทราย*
รูปแบบ		
ลักษณะของพื้นที่	พื้นที่ภายในอาคารขนาดเล็ก	พื้นที่ภายในอาคารขนาดกลาง
ลักษณะทางกายภาพของเสียงที่เกิดจากระบบอคูสติกของพื้นที่	ให้ไม่สามารถขยายเสียงให้เพียงพอได้ในพื้นที่เนื่องจากต้องหลีกเลี่ยงเสียงหอน (Feedback) จากระบบไมโครโฟนที่จัดวางในพื้นที่ร่วมกับร่วมกับเครื่องขยายเสียงที่มีขนาดเล็กและแคบ	ระบบเสียง คุณภาพและความดัง ยังไม่เหมาะสมกับพื้นที่ภายในอาคารขนาดกลาง

4.5.2 ระบบเสียงกับ “ภูมิศาสตร์ทางเสียง (Audio Geography)” ของพื้นที่

ในผลงานระยะแรกคือการศึกษาเสียงที่มีผลต่อพื้นที่ ต่อเนื่องไปถึงผลงานระยะที่ 2 ซึ่งเป็นการทดลองสร้างสรรค์ผลงานบนพื้นที่ที่มีลักษณะภูมิศาสตร์ทางเสียงใกล้เคียงกับพื้นที่ของผลงานวิทยานิพนธ์ รวมถึงองค์ประกอบสถาปัตยกรรม ความแตกต่างคือขนาดและสภาพแวดล้อมของพื้นที่ที่ใหญ่กว่าพื้นที่ของผลงานวิทยานิพนธ์ ผลงานในระยะนี้นับเป็นจุดเริ่มต้นของการศึกษาระบบภูมิศาสตร์ของพื้นที่ ซึ่งเกี่ยวข้องกับสภาพแวดล้อม ลักษณะของวัสดุ สถาปัตยกรรม และสิ่งรายรอบที่จะส่งผลต่อเสียงได้ ซึ่งแตกต่างกับระบบ “อคูสติก” ของพื้นที่ที่มนุษย์สร้างขึ้นไม่ว่าจะเป็นขนาดเล็กในเครื่องดนตรี หรือขนาดใหญ่ในโรงมหรสพ (Concert Hall)

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานในพื้นที่แบบเปิดในสภาพแวดล้อม ส่งผลต่อเสียงโดยตรงเนื่องจากศาลาบาตรที่เป็นพื้นที่ติดตั้งผลงานมีกำแพงเพียงด้านเดียวแตกต่างจากพื้นที่ภายในอาคารที่กำแพงและเพดานจะช่วยสะท้อนเสียง เพิ่มความดังและความก้องของเสียงได้ หากมีการปรับความดังของเครื่องขยายเสียงและจัดวางตำแหน่งติดตั้งลำโพงอย่างเหมาะสม

อย่างไรก็ตามลักษณะของพื้นที่ที่เปิดโล่งนี้เองที่มีความสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องภาวะความสมดุลของสิ่งสองสิ่งที่อยู่ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ภายใน (วิหารโถง ศาลาบาตร) กับพื้นที่ภายนอก (ลานทราย และสภาพแวดล้อมรอบพื้นที่วัด) การมองเห็น (ผลงานศิลปะจัดวางประติมากรรม) กับการได้ยิน (ซาวด์อินสตอลเลชั่น การแสดงดนตรีสด) ตัวตน (ผู้สร้างสรรค์) กับวัตถุ (เครื่องดนตรี) จิตใจภายใน (ความสงบ เป็นสมาธิ) กับโลกภายนอก (เสียงและบรรยากาศของพื้นที่) ด้วยความเกี่ยวเนื่องในเชิงความคิดเป็นหลัก จึงส่งผลให้พื้นที่การสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 2 ระยะที่ 3 และผลงานวิทยานิพนธ์มีความเหมาะสม มากกว่าระยะที่ 1 และระยะที่ 2 อย่างเห็นได้ชัด ต่อเนื่องไปยังกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทั้งภาพและเสียงให้มีความสอดคล้องกันในภาพรวม

ตั้งแต่ผลงานในระยะที่ 3 เป็นต้นมา กระบวนการบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีทำให้ผู้สร้างสรรค์พบว่า รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียงนั้นมีความสัมพันธ์กับพื้นที่เป็นอย่างยิ่ง ทั้งในแง่มุมทางประวัติศาสตร์ ความสำคัญของสถานที่ และลักษณะของพื้นที่ เมื่อสื่อหลักในผลงานอย่างเสียงถูกกลบด้วยเสียงอื่น ๆ ในสภาพแวดล้อม รวมถึงความกว้างของพื้นที่แบบเปิดโล่ง ย่อมทำให้คุณภาพของการสื่อสารลดลง กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จึงได้นำประสบการณ์จากผลงานทั้งหมดที่ผ่านมานำมาพัฒนาในผลงาน

พื้นที่ทางโบราณคดีที่ตั้งอยู่ชุมชนเมือง มีถนนและอาคารสิ่งก่อสร้างรายรอบ ย่อมแตกต่างไปจากพื้นที่ทางโบราณคดีที่ตั้งอยู่ในชนบท แม้จะอยู่ใกล้ถนนและโรงเรียนเหมือนกัน แต่ความคับคั่งของการจราจรในชนบทย่อมมีน้อยกว่า ลักษณะโครงสร้างของสถาปัตยกรรมและวัสดุที่ใช้ในการก่อสร้างที่แตกต่างก็ส่งผลของการได้ยินเสียงแตกต่างกัน โครงสร้างของระแนงไม้ มีการดูดซับเสียงมากกว่าอิฐ ปูน และแผ่นสังกะสี ซึ่งทำให้การสะท้อนเสียงลดลง ความเป็นเนื้อเสียงโดยธรรมชาติของเครื่องดนตรีและความดังจากลำโพงจึงมีความจำเป็นในผลงานมากหากผลงานอยู่ในพื้นที่ที่มีเสียงรบกวนอยู่ตลอดเวลา เสียงจากพื้นที่ที่มีต้นไม้ใหญ่หนาทึบ เช่นเสียงนก แมลง ลมพัดใบไม้จึงรบกวนเสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านน้อยกว่าเสียงเครื่องยนต์

ตารางที่ 5 ตารางการวิเคราะห์ข้อมูลระบบเสียงที่ส่งผลต่อภูมิศาสตร์ทางเสียงของพื้นที่

ชื่อผลงาน	*บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ*	*ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*	*บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก*
รูปแบบ			
ลักษณะของพื้นที่	พื้นที่ภายในอาคารสถานที่ (interior) แบบเปิดโล่งใกล้ชุมชน	พื้นที่โล่งกลางแจ้งใกล้ชุมชน	พื้นที่ภายในอาคารสถานที่ (interior) แบบเปิดโล่งในชนบท
ระบบเสียงกับ “ภูมิศาสตร์ทางเสียง” ของพื้นที่	ความเงียบเบาและเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีมีความโดดเด่น แต่ยังคงกลมกลืนไปกับเสียงของสิ่งแวดล้อม	ความเงียบเบาของเสียงเครื่องดนตรี แรงขับของเครื่องขยายเสียง และจำนวนลำโพง ถูกกลบด้วยเสียงของสิ่งแวดล้อม	ความเงียบเบาและเอกลักษณ์ของเสียงเครื่องดนตรีมีความโดดเด่น แต่ยังคงกลมกลืนไปกับเสียงของสิ่งแวดล้อม เสียงดนตรีในพื้นที่แสดงความสมดุลระหว่างจิตภายในกับพื้นที่ทางศิลปะที่สร้างขึ้นและสะภาพแวดล้อมภายนอก

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 5

ระบบเสียงที่นำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพในภูมิศาสตร์ทางเสียงของพื้นที่ จะสร้างความพิเศษให้กับพื้นที่ในสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ แผ้วถางให้ผู้ชมได้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของพื้นที่และสภาพแวดล้อมนั้น แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่ นี่จึงหมายความว่าความสัมพันธ์ของเสียงและพื้นคือสิ่งเดียวกัน ไม่สามารถแยกจากกันได้

4.6 การสรุปผลลัพธ์ที่เกิดต่อผู้ชม

4.6.1 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 1

เสียงสะท้อนสำคัญจากคณาจารย์ผู้สอนและผู้ชมผลงาน *เสียง ดนตรี ประวัติศาสตร์และปัจจุบันขณะ* และผลงาน *น้ำและทราย* คือปัญหาเกี่ยวกับระบบเสียงที่มีผลต่อการได้ยินของผู้ชม คุณภาพของระบบเครื่องขยายเสียงในผลงานที่เป็นส่วนสำคัญที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาสู่ผู้ชมและผู้ฟังนั้นยังไม่มีคุณภาพมากพอ ประกอบกับการเลือกใช้ขนาดของลำโพงและการจัดวางระบบเสียงในพื้นที่ภายในอาคารที่มีขนาดแตกต่างกันนั้นควรให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ไม่ว่าจะเป็นเรื่องความดัง เบา ไปจนถึงความชัดเจนของเสียงต่าง ๆ ที่ประกอบอยู่ในผลงาน เนื่องจากเสียงต่าง ๆ นั้นต้องการความชัดเจน จึงจะสามารถถ่ายทอดความรู้สึกในบทเพลงให้ออกมาได้

อีกประเด็นสำคัญที่ทำให้ผลงานโดยรวมยังไม่สมบูรณ์ก็คือ ผลงานมีการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าโดยตลอด ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเวลาที่กระชั้นชิดในการติดตั้ง รวมไปถึงตัวผลงานที่เมื่ออยู่ในพื้นที่แล้วผลในทางการมองไม่สมบูรณ์เท่าที่ควรการสร้างความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุทางศิลปะ ภาพ เสียงที่เป็นส่วนประกอบในผลงานกับบรรยากาศของพื้นที่ยังไม่ประสบความสำเร็จ โดยปัญหาทั้งภาพและเสียงนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ส่งผลกับภาพรวมของผลงาน

4.6.2 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 2

จุดเด่นของผลงาน *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ* คือการทดลองสร้างสรรค์ผลงาน จัดแสดง และติดตั้งในพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่ขึ้นทะเบียนโบราณสถานแล้วเป็นครั้งแรกของกระบวนการสร้างสรรค์ทั้งหมด ซึ่งทำให้ต้องตระหนักในการวางแผนการใช้พื้นที่อย่างเป็นระบบ และนำประสบการณ์ข้อผิดพลาดจากการสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 1 มาประยุกต์ใช้ มีการจัดเก็บข้อมูลและนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์สารคดีขนาดสั้น และการแสดงสดบรรเลงเพลงพิณเปี๊ยะในพื้นที่ รวมถึงรูปแบบผลงานและการใช้เสียงที่ไม่ได้ทำลายบรรยากาศของพื้นที่ที่มีความสำคัญทางศาสนาและโบราณสถาน วิธีการการติดตั้งลำโพงขยายเสียงที่มีความเป็นศิลปะ แตกต่างไปจากลำโพงสำหรับฟังเพลงทั่วไป ความเงียบเบาและเอกลักษณ์ของเสียงเปี๊ยะยังมีความโดดเด่น และยังกลมกลืนไปกับเสียงของสิ่งแวดล้อม

อย่างไรก็ตามยังคงมีจุดด้อย คำติชม และข้อเสนอแนะจากผู้ที่มาเยี่ยมชม เช่น การแสดงดนตรีสดที่จัดแสดงน้อยเกินไปและไม่สามารถทราบได้ล่วงหน้า ผู้สร้างสรรค์จึงควรทำการ

ประชาสัมพันธ์อย่างเป็นทางการ มีโปสเตอร์และป้ายอธิบายผลงานติดตั้งในพื้นที่เพื่อเป็นข้อมูลแก่ผู้ที่เข้ามาเยี่ยมชม ซึ่งทั้งหมดนี้ ล้วนเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาผลงานเป็นอย่างยิ่ง

4.6.3 ผลงานสร้างสรรค์ก่อนวิทยานิพนธ์ในระยะที่ 3

ในผลงานชุด *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* ผู้ชมและคณาจารย์ได้ชี้ให้เห็นถึงจุดด้อยที่ควรให้ความสำคัญในหลายประเด็น ได้แก่ ความสำคัญกับบทเพลงควรมีมากกว่าตัวผลงานประติมากรรม บทเพลงควรเป็นตัวสร้างความรู้สึกปล่อยวาง สงบ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพื้นที่ ความเร็วของการเดินที่สัมพันธ์กับช่องว่างระหว่างตัวโน้ตในบทเพลงคือสิ่งสำคัญที่จะสร้างความรู้สึกให้กับผู้ชมได้

อีกหนึ่งปัญหาสำคัญที่ส่งผลต่อตัวงานโดยรวมคือพื้นที่จัดแสดงผลงานที่อยู่ติดกับถนนและโรงเรียน ทำให้เกิดเสียงรบกวนจากรถที่วิ่งผ่าน เสียงครูและนักเรียนในระหว่างที่มีการเรียนการสอนและในช่วงเวลาพักกลางวัน ดันนั้นควรเลือกเวลาในการแสดงสดให้เหมาะสม ดังนั้นผู้สร้างสรรค์ควรพัฒนาตนเองให้มีความเชียวชาญในด้านระบบขยายเสียง รู้จักขนาดและรูปแบบของลำโพงที่เหมาะสมกับพื้นที่อย่างแท้จริง เนื่องจากเสียงรบกวนต่าง ๆ จากสภาพแวดล้อมนั้นดังกลบเสียงของการแสดงดนตรีสด

ความโดดเด่นที่มีในผลงานคือกระบวนการบูรณาการองค์ความรู้และข้อมูลทางโบราณคดีเข้ากับผลงานศิลปะในรูปแบบสหวิทยาการ เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ประกอบจากองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีและการสืบค้นทางโบราณคดี สู่ผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะและการแสดงดนตรีสด ซึ่งทั้งหมดนี้จะได้รับการพัฒนาต่อยอดไปสู่ผลงานวิทยานิพนธ์

4.6.4 ผลงานวิทยานิพนธ์

ผลงานวิทยานิพนธ์ชุด *บทสนทนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตภายในและโลกภายนอก* นี้ประกอบด้วยผลงานซาว์อินสตอลเลชั่นชื่อ *ในโลกสีแดงแกมทอง* และผลงานการประพันธ์ดนตรีอิงพื้นที่ชื่อ *บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับวัดไหล่หิน* โดยเสียงเปี๊ยะในผลงานชุดนี้คือองค์ประกอบสำคัญเช่นเดียวกันกับภาพบรรยากาศในผลงาน ทั้งสองทำหน้าที่สื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านเสียงและท่วงทำนองซึ่งสอดคล้องไปกับช่วงเวลา บรรยากาศ และระยะเวลาในการเดินบรรเลงเพลงพิณไปในพื้นที่รอบพระวิหาร

ในส่วนของเสียง ความเงียบเบา และบทเพลงนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำจุดบกพร่องและข้อแสนอแนะจากผลงาน *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์* มาปรับปรุงแก้ไขและพัฒนาในผลงานวิทยานิพนธ์เพื่อให้บทเพลงเป็นตัวสร้างความรู้สึกปล่อยวาง สงบ เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับพื้นที่ โดยระหว่างการแสดงดนตรีสดนั้น ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดสมาธิไว้ที่ความเร็วของการเดินเพื่อสร้างความสัมพันธ์กับช่องว่างระหว่างตัวโน้ตในบทเพลงกับเสียงในบรรยากาศของพื้นที่ ณ. เวลานั้น ให้สามารถสร้างความรู้สึกสงบแก่ผู้ชมได้ แต่ก็ไม่ละทิ้งความผ่อนคลายเป็นธรรมชาติของการบรรเลง ปล่อยวางกับข้อผิดพลาดจากการ “ป๊อกสาย” ผิดตำแหน่งในโน้ตบางตัว แต่ก็ยังคงเน้นให้เสียงทุกเสียงอยู่ร่วมกันไปอย่างกลมกลืนตลอดช่วงเวลาของการแสดงดนตรีสด

ภาพที่ 162 *ชุดลำโพงขยายเสียงภายในศาลาบาตรที่สามารถกระจายเสียงได้ทั่วทั้งพื้นที่*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยรสลิน กาสต์

ในขณะที่ระบบขยายเสียงในผลงานชุดนี้มีความสมบูรณ์ลงตัว ลำโพงทั้ง 8 ชุด ชุดละ 3 ดอกลำโพงต่างทำงานได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ เหมาะสมกับขนาดและความกว้างของพื้นที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อผู้ชมผลงานรับฟังในขณะที่เปิดไฟล์เสียงบทเพลงที่สร้างจากการบันทึกการ

แสดงสด แม้ว่าผู้ชมจะอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกัน ไม่ว่าจะเป็นในพระวิหาร ในศาลาบาตร บนลานทรายต่างก็ได้รับฟังเสียงเปี๊ยะที่มีคุณภาพเสียงสมบูรณ์

ปัญหาทางเทคนิคของระบบเสียงเพียงอย่างเดียวที่ที่พบในผลงานชุดนี้คือ ขณะที่ผู้สร้างสรรค์แสดงดนตรีสด สัญญาณเสียงที่ถ่ายทอดผ่านไมโครโฟนระบบบูลทูธไปยังตัวรับสัญญาณที่ระบบขยายเสียงจะขาดหายในบางช่วง เนื่องจากสัญญาณบลูทูธถูกบังโดยตัวพระวิหารหรือองค์พระเจดีย์เมื่อผู้บรรเลงเดินผ่านขุดนั้น ๆ แต่อย่างไรก็ตามผู้สร้างสรรค์พบว่าเมื่อไม่มีลมพัดและแสงแดดในพื้นที่แรงพอ ระบบเสียงกลับมีความสมบูรณ์แม้จะถูกสถาปัตยกรรมในพื้นที่บดบังสัญญาณก็ตาม ปัญหาของผลงานในจุดนี้ผู้สร้างสรรค์ให้ความสนใจเป็นอย่างยิ่ง และจะทำการศึกษาถึงสาเหตุเพื่อพัฒนาผลงานต่อไปในอนาคต

สรุปบทวิเคราะห์ในส่วนที่ 6

การวิเคราะห์ผลงานในส่วนนี้เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งกับการสร้างสรรค์ เนื่องจากส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมโดยตรง ซึ่งตลอดระยะเวลาของการสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์พบว่า เสียง ความเงียบ และดนตรีนั้นมีความสำคัญอย่างยิ่งกับผลงาน ทำหน้าที่สร้างความสมบูรณ์ให้กับผลงานสร้างสรรค์โดยรวม เติมเต็มบรรยากาศของพื้นที่ทางศิลปะให้เกิดความพิเศษแตกต่างจากสภาวะปกติของพื้นที่เดิม ทำหน้าที่สื่อสารและสร้างอารมณ์ความรู้ให้เกิดกับผู้ชมผลงาน ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้จึงไม่ได้เป็นเพียงการนำเสียงมาใช้กับพื้นที่ในแบบภาวะวิสัย (objective) แก่พื้นที่และสภาพแวดล้อมภายนอกเพียงอย่างเดียว แต่ยังให้ความสำคัญกับความเป็นอัตวิสัย (subjective) ซึ่งเกิดขึ้นกับความรู้ภายในของแต่ละบุคคลด้วยเช่นกัน

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ผลงานวิทยานิพนธ์เรื่อง *บทสนธนากับพิณเปี๊ยะ : ดุลยภาพของจิตใจภายในและโลกภายนอก* มีวัตถุประสงค์ 3 ข้อ คือ

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานงานศิลปะที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบริบทของพื้นที่เฉพาะ (site-specific) ที่เกี่ยวข้องกับ “เปี๊ยะ” ในทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรม เพื่อสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายและเครื่องดนตรี ความรู้สึกภายในกับสิ่งแวดล้อมภายนอก ผ่านความเงียบเบาของเสียงเปี๊ยะ

2. เพื่อนำเสนอการบูรณาการองค์ความรู้ทางศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานศิลปะเสียง (sound art) ในรูปแบบซาวด์อินสตอลเลชั่น (sound installation) และการแสดงดนตรีสด (live music) บนพื้นที่เฉพาะ

3. เพื่อศึกษาบทบาททางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรม ของ “เปี๊ยะ” หรือ “พิณเปี๊ยะ”เครื่องดนตรีล้านนาโบราณ ผ่านแนวคิดมานุษยวิทยาการดนตรี และบทบาทของเสียง ดนตรี และความเงียบเบาในงานศิลปะ

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานได้แบ่งออกเป็น 3 ส่วนสำคัญคือ (1) การศึกษาวิเคราะห์ผลการศึกษาเรื่องเสียงและพื้นที่ทั้งในทางศาสนา ศิลปะ และวัฒนธรรม ทั้งภาคเอกสาร (Document) ข้อมูล (Archive) การลงพื้นที่ (Field work) และผลงานศิลปะ (Art work) ที่เกี่ยวข้อง (2) สังเคราะห์ผลงานออกมาในรูปแบบศิลปะเสียงในพื้นที่เฉพาะ และ (3) ทำการบูรณาการ ประกอบสร้างองค์ความรู้ทางโบราณคดี ล้านนาคดี ศิลปะ และดนตรีให้มีเอกภาพ สร้างความรู้สึกภายในให้เกิดความสมดุลกับโลกภายนอกด้วยดนตรีอิงพื้นที่อากาศ องค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้ผ่านการทดลองพัฒนาผลงานอย่างเป็นระบบจนเกิดเอกภาพที่ชัดเจนในผลงานวิทยานิพนธ์

5.1 สรุป

กระบวนการติดตั้งผลงานเสียงในพื้นที่สภาพแวดล้อมแบบต่าง ๆ ที่ผ่านมา ทั้งการศึกษารายงานทางโบราณคดี การลงพื้นที่เก็บข้อมูล และผลการสร้างสรรค์ทำให้พบว่า พัฒนาการทางเศรษฐกิจและสังคมในปัจจุบัน ไม่เพียงสร้างความเปลี่ยนแปลงในทางกายภาพของพื้นที่ แต่ยังได้นำเสียงของเครื่องมืออุปกรณ์สมัยใหม่เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนและสภาพแวดล้อม ความดังของ

เสียงกลายเป็นความคุ้นชินของผู้คนในปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นตัวแปรสำคัญต่อผลงานสร้างสรรค์ที่ชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน ดังเช่นที่ปรากฏในผลงานชุด *ราก, บทสนทนาในพื้นที่เฉพาะสำหรับจุลประโทนเจดีย์*

ในขณะที่ความเงียบเบาของเสียงค่อย ๆ ถอยตัวออกห่างจากสังคมเมืองและแทรกตัวอยู่ในบางชั่วขณะของชีวิตประจำวัน บทบาทของความเงียบเบาของเสียงจึงเป็นประเด็นสำคัญของผลงานวิทยานิพนธ์ชุดนี้ที่จะสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นทางความคิดและปรัชญาที่แฝงอยู่ในเสียงที่ไม่สามารถจับต้องได้ โดยนำเอาลักษณะเฉพาะตัวของ “เปี๊ยะ” มาใช้เป็นองค์ประกอบสำคัญในงานศิลปะ เพื่อสำรวจความเชื่อมโยงของตนเองกับสิ่งรอบกาย โดยมีบริบททางประวัติศาสตร์ของพื้นที่ในอดีตเป็นกรอบทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

เปี๊ยะเป็นเครื่องมือสำคัญในการทำความเข้าใจอดีตและปัจจุบัน ทั้งทางโลกและทางธรรม ขณะบรรเลงเปี๊ยะผู้สร้างสรรค์ได้ฝึกตนให้อยู่ในความสงบ ระงับ ความเบาของเสียงเปี๊ยะได้ฝึกให้รู้ที่จะบรรเลงในเวลาและสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม ฝึกการสร้างความสมดุลระหว่างร่างกายกับวัตถุ ระหว่างจิตภายในและโลกภายนอก ฝึกให้สามารถนำความเข้าใจที่ได้นี้ไปประยุกต์ใช้เข้ากับเรื่องอื่น ๆ ในชีวิตประจำวันได้ เปี๊ยะจึงแตกต่างไปจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ เมื่อบรรเลงเปี๊ยะเป็นเช่นเดียวกับการสวดมนต์และการทำสมาธิ เมื่อตั้งไว้บนหิ้งเปี๊ยะเป็นเหมือนคัมภีร์บทหนึ่งทางพระพุทธศาสนา

5.2 อภิปรายผล

ผลการศึกษาและสร้างสรรค์วิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ ก่อให้เกิดองค์ความรู้ทั้งด้านวิชาการและด้านการสร้างสรรค์ดังนี้

ด้านวิชาการ

1) ดนตรีพื้นบ้าน

ด้วยลักษณะเฉพาะของเสียงเปี๊ยะที่เงียบเบาแต่ก้องกังวาน คล้ายเสียงของฆ้อง ระฆัง และกังสดาลโลหะที่ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนามาแต่โบราณ และเอกลักษณ์ในความเป็นปัจเจกเชิงนามธรรมทางจิตวิญาณของเปี๊ยะ สามารถสร้างภาวะสงบนิ่งจากการฟังเสียงที่เงียบเบาอย่างมีสมาธิได้ อีกทั้งยังเป็นการแสดงออกของความรู้สึกภายในจิตวิญญาณผ่านระยะห่างที่สมดุลกันของเครื่องดนตรีและร่างกายผ่านการเล่นเปี๊ยะในสภาพแวดล้อมของพื้นที่ที่เหมาะสมได้

2) พื้นที่ทางวัฒนธรรม

ผลการศึกษาพื้นที่ในวัดไหล่หินหลวงผู้สร้างสรรค์พบว่าการใช้ “พื้นที่” และทรัพยากรในสังคมชนบทนั้นเป็นไปอย่างเรียบง่าย ส่งผลให้ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมยังคงสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง พฤติกรรมต่าง ๆ ของผู้คนจึงสร้างความเปลี่ยนแปลงแก่พื้นที่น้อยมาก ความเชื่อและความศรัทาในพระพุทธศาสนาของชาวบ้านในอำเภอเกาะคานั้นยังคงมีความเข้มแข็ง คุณค่าและความงามของวัดไหล่หินหลวงและลายคำล้านนารูปเทวดาดีดเปี๊ยะจึงยังคงอยู่ได้จวบจนปัจจุบัน รวมถึงหลักฐานการมีอยู่ของ “เปี๊ยะ” ในภาพจิตรกรรมลายคำล้านนา

แนวคิดที่แฝงอยู่ในเสียงเปี๊ยะทั้งบริบทแวดล้อม สุนทรียรส ความสำคัญทางสังคมวัฒนธรรม และปรัชญาทางศาสนา ไปจนถึงวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีโบราณชนิดนี้ จึงเป็นแรงบันดาลใจสำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้สร้างสรรค์มีความเข้าใจและสามารถนำเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับบทบาททางสังคม ศาสนา วัฒนธรรม และคุณลักษณะจากความเงียบเบาของเสียง “เปี๊ยะ”มาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะและดนตรีจากการตีความจากเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาและวัฒนธรรมท้องถิ่นได้

3) วิชาการด้านศิลปะ

ผู้สร้างสรรค์พบว่า ผลการศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นได้ชี้ให้เห็นว่า ความเชื่อมโยงของดนตรีกับการแสดงออกทางศิลปะในผลงานศิลปะตะวันตกกระแสหนึ่งในช่วงคริสต์วรรษที่ 20 เริ่มต้นจากการแสดงออกถึงความพิถีพิถันในการนำเสนอแนวคิดทางดนตรีที่สามารถแปลความถอดรูปดนตรีที่มีความเฉพาะเจาะจงออกมาผ่านผลงานจิตรกรรม ต่อมาการให้ความสำคัญต่อพื้นที่จริงเริ่มปรากฏชัดเจนในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ไปสู่การปฏิบัติการทางศิลปะ จากการทำงานบนพื้นที่ลวงสองมิติในงานจิตรกรรมของคานดินสกีที่เริ่มเชื่อมโยงศาสตร์การละคร ดนตรี และศิลปะเข้าด้วยกัน

การใช้ดนตรีในฐานะเครื่องมือสื่อสารความคิดได้เริ่มปรากฏอย่างเป็นรูปธรรมด้วยรูปแบบอันเป็นขบถต่อขนบเดิมในผลงานของเชินแบร์ก โดยใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งในโรงอุปรากรสาธารณะและสมาคมส่วนบุคคล

ในขณะที่กิจกรรมของกลุ่มฟิวเจอริสม์ และผลงานของลุยจิ รุซโซโล ถ่ายทอดภาพความเปลี่ยนแปลงในสังคมด้วยประติมากรรมเสียงขนาดใหญ่ นำเสนออุดมการณ์ทางความคิดผ่านสื่อที่หลากหลายรวมถึงบทเพลงแบบใหม่ของลุยจิ รุซโซโล ผ่านเสียงรบกวน ซึ่งได้กลายมาเป็นรากฐานทางความคิดของงานศิลปะเสียงในปัจจุบัน

อิทธิพลทางความคิดจากปรัชญาตะวันออกและศาสนาพุทธในผลงานศิลปะและดนตรี พบได้ในผลงานของเคจ ซึ่งมุ่งการลดทอนอัตตา และการลดอคติ ทำให้เกิดการรับเอาสิ่งอื่นเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตนเอง การอยู่ร่วมกันของเสียงที่ไพเราะ เสียงที่รบกวน ทำให้ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงการมีอยู่ร่วมกันของความแตกต่างที่มีความสำคัญมากกว่าความงดงามของภาพและเสียงอันไพเราะ ซึ่งได้กลายมาเป็นรากฐานทางความคิดของผลงานศิลปะและดนตรีในวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้ ที่มุ่งสร้างผลงานผ่านการจัดการเรียบเรียงเสียงในพื้นที่

ด้านการสร้างสรรค์

ผลงานซาวด์อินสตอลเลชั่นและการแสดงดนตรีสดบนพื้นที่เฉพาะ แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่ สามารถแสดงความสัมพันธ์ระหว่าง ภาพ เสียง และบรรยากาศของพื้นที่เฉพาะทางพระพุทธศาสนาในวัฒนธรรมท้องถิ่น ก่อให้เกิดความรู้สึกอันสมดุลระหว่าง ความรู้สึกภายในของผู้สร้างสรรค์กับเครื่องดนตรี และสิ่งแวดล้อมภายนอก

การบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านศิลปะ ดนตรี และโบราณคดีผ่านผลงานสามารถถ่ายทอดคุณค่าของดนตรีพื้นบ้าน ผ่านการตีดนตรีและศิลปะร่วมสมัยจากแง่มุมทางศาสนาและศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมของท้องถิ่น

โดยในด้านความคิดและเนื้อหานั้น แสดงออกถึง ความเหมาะสมและความสมดุลระหว่างสิ่งสองสิ่งจากข้อความจากพระไตรปิฎกมาถ่ายทอดในรูปแบบศิลปะร่วมสมัย ด้วยลักษณะเฉพาะของเสียงเปี๊ยะที่เงียบเบาแต่ก้องกังวานและเอกลักษณ์ในความเป็นปัจเจกเชิงนามธรรมทางจิตวิญาณ สามารถสร้างภาวะสงบนิ่งจากการฟังเสียงที่เงียบเบาอย่างมีสมาธิ

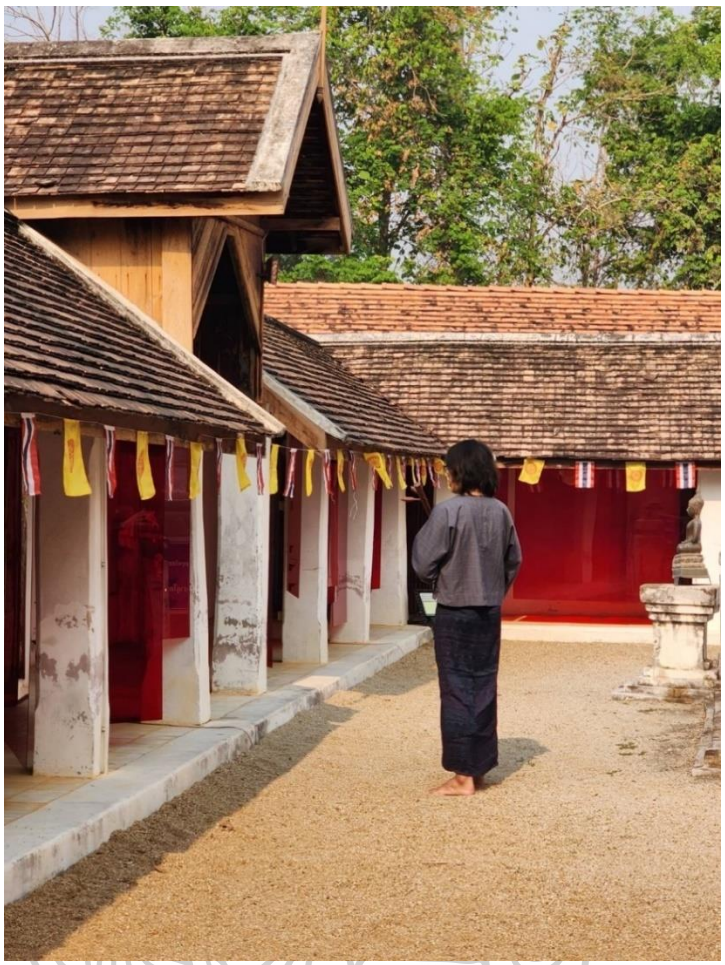
(ก)

(ข)

ภาพที่ 163 *การอยู่ร่วมกันของพื้นที่สองพื้นที่ ซึ่งแสดงออกถึงความสมดุลในทางศิลปะของความต่าง ระหว่างสภาพแวดล้อมจริงของวัดไหล่หินและบรรยากาศที่ถูกสร้างขึ้นใหม่ในผลงานสร้างสรรค์*

ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยภาณุพงษ์ เลาหสม

ในด้านจุดมุ่งหมายของผลงาน ผลงานชุดนี้ได้สร้างแง่มุมความเป็นจริงของเสียงดนตรีที่สูญหายไปในตัวงานศิลปกรรมชิ้นสำคัญที่อยู่บนผนังพระวิหาร ด้วยการแสดงดนตรีสด โดยมีเปี๊ยะเครื่องดนตรีพื้นบ้านแบบเดียวที่มีลักษณะใกล้เคียงกับเครื่องดนตรีที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมลายคำมากที่สุดเป็นเครื่องดนตรีหลักของการสร้างสรรค์บทเพลง บทเพลงมีความเป็นเสียงมากกว่าความเป็นดนตรี ระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงที่ดังขึ้นยิ่งกระตุ้นให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความเงียบในบทเพลง รวมถึงเสียงอื่น ๆ ในสภาพแวดล้อมที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา จากการแทนค่าน้ำหนักต่าง ๆ บนงานจิตรกรรมให้เป็นเสียง โดยยังคงเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นของเสียงเปี๊ยะคือ เสียงจากการป๊อกสาย เสียงจากเทคนิคการ “ไข” ที่มีการกระเพื่อมของเสียงนับเป็นเอกลักษณ์ของเปี๊ยะโดดเด่นกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น ๆ



(ก)

(ข)

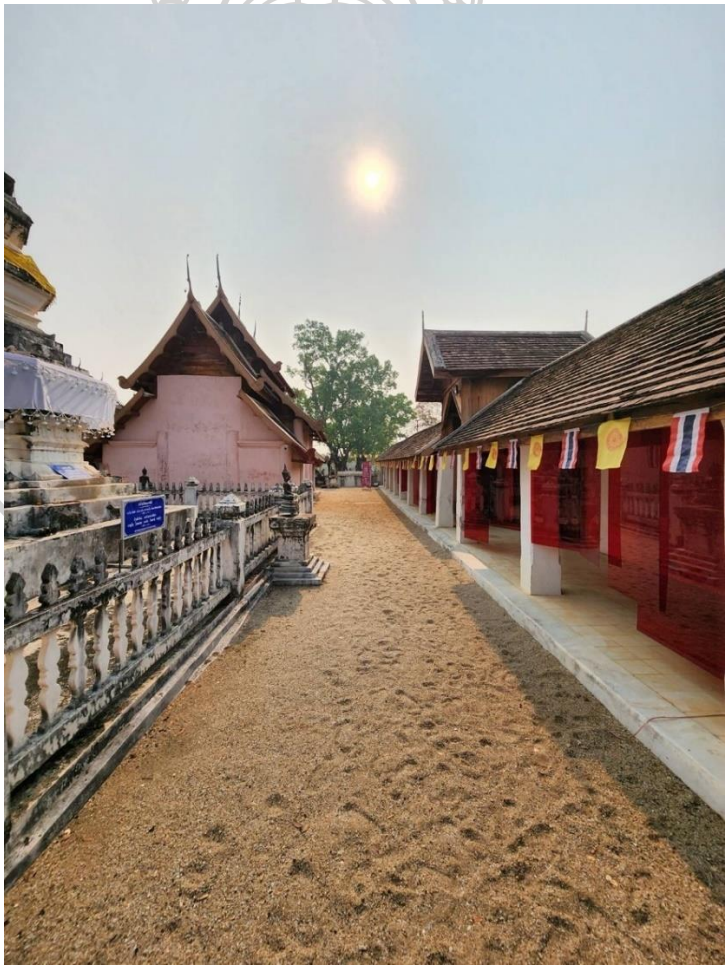
ภาพที่ 164 *การแสดงดนตรีสดโดยมีเปี๊ยะเป็นเครื่องดนตรีหลักในผลงาน*

ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยภาณุพงษ์ เลาหสม

ในด้านการใช้พื้นที่นั้น ระบบเสียงที่ถูกติดตั้งในพื้นที่ได้ถูกออกแบบไว้เพื่อพื้นที่นั้นโดยเฉพาะ และออกแบบจากลักษณะของพื้นที่หรือบริบทแวดล้อมของพื้นที่ เสียงเปี๊ยะในผลงานจะมีความสมบูรณ์ที่สุดในพื้นที่วัดไหล่หินเท่านั้น เช่นเดียวกับคุณค่าและความงานของภาพจิตรกรรมลายคำบนผนังวิหารวัดไหล่หินที่ไม่สามารถเคลื่อนย้าย สกัด หรือลอกออกจากผนังพระวิหารได้ ผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้จึงเป็นการบุกเบิกกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเสียง บนพื้นที่ทางจิตวิญญาณในยุคปัจจุบัน การนำเสียงเปี๊ยะมาใช้ในสถานที่ที่ยังคงมีความดั้งเดิมทั้งสภาพแวดล้อมและบรรยากาศโดยรอบจึงทำให้เสียงสามารถสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ โดยยังคงคุณค่าของพื้นที่แบบขนบดั้งเดิมไว้ไปพร้อมกับการขับเน้นให้ผู้ชมได้เห็นถึงคุณค่าจากมรดกทางวัฒนธรรมผ่านผลงานศิลปะร่วมสมัยได้ด้วยเช่นกัน

(ก)

(ข)



(ค)

ภาพที่ 165 *สภาพแวดล้อมและบรรยากาศโดยรอบผลงาน*

ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยภาณุพงษ์ เลาหสม

ในด้านการติดตั้งระบบเสียง การขยายเสียงเปี๊ยะจากลำโพงล้วนส่งผลให้เสียงเปี๊ยะยิ่งขับความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ความดังที่ไม่มากหรือน้อยจนเกินไปสอดรับกับบรรยากาศในพื้นที่และช่วยเพิ่มอรรถรสให้กับผลงาน การใช้ลักษณะทางกายภาพของเสียง ทั้ง ความยาวเสียง ความเข้มของเสียง การสะท้อนหรือการตกกระทบของเสียง และระยะเวลาของเสียงล้วนมีผลต่อการสร้างประสบการณ์เกี่ยวกับระบบอคูสติกของพื้นที่ได้ ระบบเสียงที่นำมาใช้อย่างมีประสิทธิภาพในภูมิศาสตร์ทางเสียงของพื้นที่ จะสร้างความพิเศษให้กับพื้นที่ในสภาพแวดล้อมที่มีอยู่ นำพาผู้ชมให้เห็นถึงคุณสมบัติพิเศษของพื้นที่และสภาพแวดล้อมนั้นได้

ภาพที่ 166 *ชุดลำโพงขยายเสียงที่ติดตั้งตามแนวของศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยภาณุพงษ์ เลาหสม

การอภิปรายผลทางการมอง (visual) นั้นพบว่า การติดตั้งผลงานในพื้นที่ศาลาบาตรที่มีความกว้างและความสูงแตกต่างกันไปในแต่ละห้องจากการอ้างอิงถึงลักษณะของเสียงที่เป็นคลื่นไล่ระดับสูงต่ำแตกต่างสลับกันไปในอากาศ สามารถสร้างแสงเงาตกกระทบบนพื้นที่ของศาลาบาตร สร้างความเชื่อมโยงระหว่างแสงของแสงแดดภายนอกกับเงาตกกระทบภายในศาลาบาตรแต่ละห้องให้มีความพิเศษแตกต่างไปจากเดิม เสียงสะท้อนจากคณะกรรมการ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้ชมผลงานทำให้ผู้สร้างสรรค์พบสิ่งที่เป็นมูลค่าเพิ่มในผลงาน ดังนี้

ภาพที่ 167 *แสงและเงาที่เกิดขึ้นใหม่ภายในศาลาบาตรที่แตกต่างไปจากสภาพแวดล้อมเดิมของสถานที่อย่างสิ้นเชิง*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยรสลิน กาสต์

แสงและเงาที่เกิดในพื้นที่ทางศิลปะสร้างสภาวะขัดแย้งกับพื้นที่จริง ความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงนี้ก่อให้เกิดรายละเอียดใหม่ในทางการมองพื้นที่ สร้างพื้นที่คู่ขนานของโลกความเป็นจริงภายนอกกับภาวะความรู้สึกที่เกิดขึ้นภายในกับผู้ชม

แสงและเงาภายในศาลาบาตรและแสงสีแดงจากแผ่นอะคริลิคใสซึ่งเป็นผลจากการทำงานของแสงอาทิตย์ที่สาดส่องเข้ามายังตัวผลงานสร้างสรรค์มีทั้งหมด 3 ลักษณะ ได้แก่

ภาพที่ 168 *แสงและเงาแสงแบบที่มีความคมชัดที่เกิดขึ้นภายในศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยภาณุพงษ์ เลาหสม

1) แสงและเงาสีแดงที่ตกกระทบไปยังพื้นและผนังของศาลาบาตรภายใน ซึ่งมีทั้งแบบที่เกิดรูปทรงชัดเจน และไม่ชัดเจนเกิดเป็นบรรยากาศของพื้นที่ แสงแบบที่มีความคมชัดนั้นสร้างเส้นขอบตัดลาดเอียงแตกต่างกันไปตามขนาดและความสูงของแผ่นอะคริลิคแต่ละแผ่นเปรียบได้กับเสียงเปี๊ยะที่ได้ยินอย่างชัดเจนในความเงียบสงบ

ภาพที่ 169 *แสงและเงาแสงแบบที่ไม่ชัดเจนที่เกิดขึ้นภายในศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยผู้สร้างสรรค์

2) แสงและเงาสีแดงที่ตกกระทบไปยังพื้นและผนังของศาลาบาตรภายในแบบไม่ชัดเจน สามารถสร้างบรรยากาศของพื้นที่ให้มีความค่อยเบา แสงสีแดงนั้นค่อย ๆ เจือตนเองเข้าสู่แสงธรรมชาติ ก่อให้เกิดความรู้สึกเช่นเดียวกับความสอดประสานกลมกลืนกันของเสียงเปี๊ยะและความเงียบของพื้นที่

ภาพที่ 170 *แสงและเงาแสงแบบที่มองผ่านแผ่นอะคริลิคไปยังนอกศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยผู้สร้างสรรค์

3) แสงและเงาสีแดงที่ผู้ชมมองผ่านแผ่นอะคริลิคออกไปยังภายนอกศาลาบาตรที่สร้างความเปลี่ยนแปลงต่อโลกความเป็นจริงที่ดำเนินอยู่ภายนอกอย่างมาก บรรยากาศของแสงสีที่เปลี่ยนไปนี้ก่อให้เกิดการตั้งคำถามกับผลงานที่ทำการเปลี่ยนแปลงการรับรู้ของผู้ชมว่า โลกที่กำลังมองเห็นอยู่นี้คือโลกในความเป็นจริงหรือโลกในจินตนาการของผลงานศิลปะร่วมสมัย

ผลจากการมองที่เปลี่ยนไปทั้ง 3 ลักษณะนี้ต่างมีผลกระตุ้นในเกิดการฟังอย่างมีสมาธิ ทำให้เสียงเปี๊ยะจากลำโพงแต่ละชุดนั้นมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่าภาพที่มองเห็น

ภาพที่ 171 *เงาที่เกิดขึ้นใหม่เมื่อมองผ่านผลงานออกไปนอกศาลาบาตรเปรียบเทียบกับเงาในสภาพแวดล้อมเดิมของสถานที่*

ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยรสลิน กาสต์

อีกสิ่งที่เกิดขึ้นในผลงานคือเงาของวัตถุต่าง ๆ ที่มองผ่านแผ่นอะคริลิคใสสีแดงจากภายในศาลาบาตร ออกไปภายนอก ตัวอย่างเช่น เงาสีแดงบนพื้นทรายหน้าศาลาบาตรเป็นภาวะตรงข้ามที่มาทำงานร่วมกันกับเงาตกกระทบจริงจากแสงดวงอาทิตย์ลงบนพรมสีแดงภายในพระวิหาร

ส่งผลให้เกิดการเปรียบเทียบระหว่างบรรยากาศความสงบเงียบของพื้นที่จริงกับพื้นที่เสมือนในจินตนาการ ประกอบกับเสียงเปี๊ยะที่ดังอยู่ทั่วพื้นที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมสามารถเลือกพื้นที่ในการรับฟังเสียงของแต่ละคนได้ ทั้งในพื้นที่ทางศิลปะที่สร้างขึ้นใหม่ภายในศาลาบาตรและพื้นที่เดิมภายในพระวิหาร โดยแต่ละตำแหน่งของการรับฟังนี้ล้วนสร้างภาวะสงบให้เกิดขึ้นตามความรู้สึกของแต่ละบุคคลภายในพื้นที่ทางศิลปะแห่งนี้

ภาพที่ 172 *ภาพสะท้อนของผู้สร้างสรรค์ แสดงเงาตนเองกับพื้นที่จริง และพื้นที่คู่ขนานบนแผ่นอะคริลิคใสสีแดง*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยรสลิน กาสต์

ส่วนต่อขยายสำคัญสิ่งหนึ่งที่เกิดขึ้นระหว่างการแสดงดนตรีสดคือ สภาวะก้ำกึ่งระหว่างโลกความเป็นจริงภายนอกกับโลกภายในจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากมุมมองจากผู้ชม ซึ่งปรากฏผ่านภาพสะท้อนที่มีผู้สร้างสรรค์กำลังแสดงดนตรีสดบนพื้นที่จริงและพื้นที่คู่ขนานบนแผ่นอะคริลิคใสสีแดง สะท้อนนัยของอดีตและปัจจุบันของผู้เล่นเปี๊ยะในพื้นที่แห่งนี้

(ก)

(ข)

(ค)

(ง)

ภาพที่ 173 *มุมมองจากภายนอกพื้นที่ศาลาบาตรเข้าไปยังพื้นที่ทางศิลปะภายในศาลาบาตร*
ที่มา: ภาพประกอบเนื้อหาโดยรสลิน กาสต์

ท้ายที่สุดมูลค่าเพิ่มในผลงานที่เกิดขึ้นคือ มุมมองจากภายนอกแท้ตามตาเห็นผ่านประตูและช่องหน้าต่างของกำแพงศาลาบาตร ได้เพิ่มแรงปะทะต่อสายตาในการลากสายตาของผู้พบเห็นจากภายนอกที่สร้างความฉงน และมีพลังเพียงพอต่อการการดึงดูดผู้พบเห็นในเดินทางเข้าสู่การค้นหาในเชิงกายภาพของพื้นที่ภายใน

และเมื่อเข้าสู่สภาวะแวดล้อมภายในแล้ว ผู้ชมจะค้นพบความแตกต่างใหม่ที่ทำงานในพื้นที่เดียวกับพื้นที่ความศักดิ์สิทธิ์เดิม กระตุ้นให้ผู้ชมได้ค้นหาภาวะความรู้สึกของตนเองตามการหยั่งรู้ของแต่ละคน ผลงานชิ้นนี้จึงเป็นผลงานที่นอกจากตอบโจทย์ต่อผู้สร้างสรรค์แล้วยังเป็นงานปลายเปิดที่จุดประเด็นใหม่ต่าง ๆ ตามมุมมองของผู้ชมด้วย (รสลิน กาสต์, 2566)

5.3 ข้อเสนอแนะ

การนำสภาพแวดล้อมและบรรยากาศของสถานที่ในการติดตั้งผลงานมาใช้นั้นเป็นไปได้อย่างมีประสิทธิภาพในเวลาเช้าที่ผู้คนในบริเวณโดยรอบวัดไหล่หินยังไม่ได้ทำกิจกรรมใด ๆ ที่ก่อให้เกิดเสียงดังมากนัก

การอาศัยช่วงเวลาที่เหมาะสมของแสงอาทิตย์ที่ส่งผลกับผลงานแบบต่าง ๆ ในเวลาที่แตกต่างกันตามทิศทางของแสงได้ส่งผลให้เกิดการวิเคราะห์ข้อมูลใหม่ที่ส่งผลต่อผลงานในแบบต่าง ๆ ข้อเสนอแนะหนึ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่งคือหากผลงานไม่ได้พึ่งพาแสงจากดวงอาทิตย์ แต่พึ่งพาความมืดในยามค่ำคืนและแสงของดวงจันทร์ผลงานจะเกิดผลอย่างไร ทั้งภาพและเสียงในผลงานจะสร้างภาวะอารมณ์และความรู้สึกสงบได้มากขึ้นหรือไม่ อย่างไร รวมถึงหากมีการติดตั้งแสงไฟจากหลอดไฟแบบต่าง ๆ จะเกิดผลกระทบต่อผลงานที่น่าสนใจขึ้นหรือไม่

จากกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทั้งหมดที่ผ่านมา ทำให้พบว่าผลงานเป็นการบูรณาการองค์ความรู้และข้อมูลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเข้ากับผลงานศิลปะในรูปแบบสหวิทยาการ ซึ่งให้ความสำคัญกับพื้นที่ สภาพแวดล้อม และบรรยากาศแบบต่าง ๆ ในผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ นับเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ประกอบขึ้นจากองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งการสืบค้นจากหลักฐานข้อมูลทางโบราณคดี และการใช้พื้นที่ทางศิลปะวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมในการติดตั้งผลงานศิลปะเสียงและการแสดงดนตรีสด สร้างบทสนทนาระหว่างผู้สร้างสรรค์ ผู้ชม กับเสียงพิณเปี๊ยะด้วยสมาธิ ผลจากการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์และข้อเสนอแนะทั้งหมดนี้ผู้สร้างสรรค์จะนำไปใช้ในการพัฒนาผลงานในอนาคตให้มีความสมบูรณ์ต่อไป

รายการอ้างอิง

Art, M. o. M. (2020a). Inventing Abstraction, 1910–1925: Impression III (Concert). In.

Art, M. o. M. (2020b). Zang Tumb Tumb: Adrianopoli Ottobre 1912: Parole in Libertà. In.

Art, S. F. M. o. M. (2022a). The Art of Participation: 1950 to Now Installation view. In.

Art, S. F. M. o. M. (2022b). Rauschenberg Research Project. Retrieved from Retrieved from https://www.sfmoma.org/artwork/98.308.A-C/essay/white-painting-three-panel/

Art, S. F. M. o. M. (2022c). Robert Rauschenberg. Automobile Tire Print, 1953. In.

Art, S. F. M. o. M. (2022d). Robert Rauschenberg. White Painting [three panel], 1951. In.

Art, T. M. o. M. (2020). John Cage. 4’33” in proportational notation, 1952/1953. In.

Art, T. M. o. M. (2022). Kazimir Malevich. Suprematist Composition: White on White, 1918. In.

Arts, D. I. o. (2020). Nocturne in Black and Gold, the Falling Rocket. In.

C.G.. (2020). The Skandalkonzert of 1913, or the most Viennese fight of all time. In.

Cage, J. (2013). *Silence 50th Anniversary Edition*. Hanover: Wesleyan University Press.

Culture, O. (2021). Archaeologist play the lithophone. In.

Dupont, P. (2006). The Archaeology of the Mons of Dvaravati Volume I & II. In.

Dupont, P. (2010). *The Archaeology of the Mons of Dvaravati Volume I & II*. Bangkok: White Lotus.

Editions, A. (2022). John Cage: A Mycological Foray. In.

Foundation, R. R. (2022a). Robert Rauschenberg. Crucifixion and Reflection, ca. 1950. In.

Foundation, R. R. (2022b). Robert Rauschenberg. Eden, 1950. In.

Foundation, R. R. (2022c). Robert Rauschenberg. Trinity, 1949. In.

Foundation, R. R. (2022d). Robert Rauschenberg. Untitled [portrait with four-panel White Painting, Black Mountain], ca. 1951. In.

Foundation, R. R. (2022e). Robert Rauschenberg. White Painting [two panel], 1951. In.

Foundation, R. R. (2022f). Robert Rauschenberg. White Painting, 1951. In.

Furlong, W. (2010). *Speaking of Art: Four Decades of Art in Conversation*. China: Phaidon Press.

Gallery, A.-K. A. (2020). Manaò tupapaú (Spirit of the Dead Watching). In.

Gerald P. Dyck, E. A. (2020). Gerald Dyck. In.

History, O. A. (2020). Luigi Russolo, Ugo Piatti and the Intonarumori. In.

Hmoob. (2023). Alpini vina and eka-tantric vina. In.

Holmes, T. (2022). *Sound Art Concepts and Practices*. New York: Routledge.

Hyperallergic. (2022). The Original: John Cage, “4’33” (In Proportional Notation)” (1952/1953). In.

Joseph, B. W. (2007). *Random Order: Robert Rauschenberg and The Neo-Avant-Garde*. London: The MIT Press.

Kandinsky, W. (2015). *Concerning the Spiritual in Art*. New York: Dover Publications.

Kaye, N. (2000). *Site-specific art : Performance, Place and Documentation*. New York: Routledge.

Kotz, M. L. (2004). *Rauschenber / Art And Life New Edition* (3 ed.). China: Abrams.

News, I. (2022). Sesshu Toyo. Haboku-Sansui. In.

Pompidou, C. (2020). Improvisation XIV. In.

Prather, M., & Stuckey, C. F. (1989). *Gauguin a Retrospective*. New York: Park Lane.

Sofía, M. N. C. d. A. R. (2022). Man Ray and Marcel Duchamp. Élevage de poussière (Dust Breeding), 1920 / Posthumous print, 1982. In.

Sounds, H. (2020). The harmonics of sound. In.

stato, M. c. (2020). La prima SERATA FUTURISTA a Milano fu un caos pazzesco. In.

Tate. (2023a). . Art Term : Site-specific. Retrieved from Retrieved from file:///Users/apirakj/Desktop/Site-specific%20%7C%20Tate.webarchive

Tate. (2023b). . Art Term : Sound Art. Retrieved from Retrieved from file:///Users/apirakj/Desktop/Site-specific%20%7C%20Tate.webarchive

Vergo, P. (2010). *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. China: Phaidon Press.

Weibel, P. (2019). Sound as A Medium of Art. In *Sound Art. Sound as A Medium of Art*. Karlsruhe: ZKM Center for Art and Media Karlsruhe.

Yorker, T. N. (2022). Robert Rauschenberg at an exhibition of his work at the Stable Gallery, in New York, in 1953. In.

กรมศิลปากร. (2511). สมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี. กรุงเทพฯ:

กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2525). การขึ้นทะเบียนโบราณสถานภาคเหนือ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2564). กำเนิดของสวนธรรมชาติและสวนทิวทัศน์แห้งและความสัมพันธ์กับสถาปัตยกรรมและจิตรกรรม. วารสารศิลป์ พีระศรี, 9 (มกราคม), 19-60.

ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์. (2565, 4 กันยายน 2565) */ผู้สัมภาษณ์:* อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์.

ชาย โพธิสิตา. (2562). ศาสตร์และศิลป์การวิจัยเชิงคุณภาพ : คู่มือนักศึกษาและนักวิจัยสังคมศาสตร์ (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

ชูศักดิ์ วิทยาภัค. (2561). นิเวศวิทยามนุษย์. เชียงใหม่: ศูนย์บริหารงานวิจัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ณรงค์ สมิทธิธรรม. (2548). เปี๊ยะ และเทคนิคการดีดบนสายปี๊ะ. ใน ณรงค์ สมิทธิธรรม (บ.ก.), ระลึกถึง ... บุญมา ไชยมะโน (หน้า 68-82). ลำพูน: ณัฐพลการพิมพ์.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์. กรุงเทพฯ: ธนาเพรส.

ดนัย ปรีชาเพิ่มประสิทธิ์. (2552). ลานทรายไม่ใช่มหาสมุทรสีทันดรวิหาร 4 ทิศไม่ใช่ทวีปทั้ง 4. วารสารศิลปะศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 9 (มกราคม), 115-141.

ดนุพล อุดดง. (2562). หนังสือเรียนพิณเปี๊ยะสองสาย (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: จรัลสนิทวงศ์การพิมพ์.

ถวัลย์ ดัชนี. (2538). การทำนุแสงเพลิงแห่งปัญญาให้คงอยู่. ใน อำนวย จั่นเงิน (บ.ก.), แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ) (หน้า 51-54). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

ธวัชชัย ทำทอง. (2548). เล่าเรื่อง เกร็ดความรู้เกี่ยวกับเปี๊ยะ. ใน ณรงค์ สมิทธิธรรม (บ.ก.), ระลึกถึง... บุญมา ไชยมะโน (หน้า 52-59). ลำพูน: ณัฐพลการพิมพ์.

น. ณ ปากน้ำ. (2511). ศิลปะตะวันตก แนะนำศิลปะสากล. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงษ์. (2538). เปี๊ยะ : เด็งพันเมาแห่งล้านนาไทย. ใน อำนวย จั่นเงิน (บ.ก.), แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ) (หน้า 73-74). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

มนัส พูลผล. (2538). พิณเปี๊ยะ เพลงพิณที่พระพุทธองค์ทรงสดับ. ใน อำนวย จั่นเงิน (บ.ก.), แปง โนจา ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีพื้นบ้าน-พิณเปี๊ยะ) (หน้า 84-88). กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

มาร์โซนา, ดาเนียล. (2552). Conceptual Art. แปลโดย อณิมา ทัศจันทร์. กรุงเทพฯ: เชียงใหม่ ไฟน์อาร์ท.

รสลิน กาสต์. (2566, 9 เมษายน 2566) ข้อเสนอแนะต่อผลงานสร้างสรรค์*/ผู้สัมภาษณ์:* อภิรักษ์ เจียร

พินิจนันท์.

โรว์, โคลิน และ สลัทสกี้, โรเบิร์ต. (2559). ความปรุโปร่ง. แปลจาก Transparency. แปลโดย อาชัญญ์ บุญญานันต์.กรุงเทพฯ: ลายเส้น.

ไวท์ฟอร์ด, แฟรงค์. (2536). Understanding Abstract Art. แปลจาก Understanding Abstract Art. แปลโดย สมเกียรติ ตั้งนโม. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สงกรานต์ สมจันท์. (2563). มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา. ภาพประกอบ.

สงกรานต์ สมจันทร์. (2563). มานุษยวิทยาดนตรีล้านนา. เชียงใหม่: ส. อินโฟกราฟฟิค.

สามารถ สิริเวชพันธุ์. (2524). วิหารโถง ซุ้มโขง สกุลช่างลำปาง. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2560). เสียงของศตวรรษ: สังเขปแนวคิดและเทคนิคของ 10 นักแต่งเพลงสมัยใหม่. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

อติภพ ภัทรเดชไพศาล. (2564). ดนตรี / พื้นที่ / เวลา – อาร์โนลด์ เชินแบร์ก กับการรับรู้ดนตรีตะวันตกในฐานะ serious music. เข้าถึงจาก https://www.sarakadee.com/2015/03/25/schoenberg/.

ฮาลเลตต์, โฮลต์. (2565). ท่องล้านนาบนหลังช้าง ของ โฮลต์ ฮาลเลตต์ พ.ศ. 2427. แปลจาก A Thousand Miles on an Elephant in the Shan State. แปลโดย สุทธิศักดิ์ ปาลโพธิ์ กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์.

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	อภิรักษ์ เจียรพินิจนันท์
วัน เดือน ปี เกิด	27 มีนาคม 2523
สถานที่เกิด	เชียงราย
วุฒิการศึกษา	ปริญญาโท ศิลปะมหาบัณฑิต จิตรกรรม (ทัศนศิลป์) ภาค ก.(ปฏิบัติการศิลปะ) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ปริญญาตรี ศิลปะบัณฑิต จิตรกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ที่อยู่ปัจจุบัน	28/4 ม.7 ถ.คลองชลประทาน ซ.วัดช่างทอง ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ 50200
ผลงานตีพิมพ์	บทความวิชาการเรื่อง “จากไวท์เพ้นติ้งถึงไซเลนซ์พีซ : การแลกเปลี่ยนทางความคิดและแรงบันดาลใจระหว่างศิลปะและดนตรี” วารสารศิลป์ พีระศรี ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 (2565)

มหาวิทยาลัยศิลปากร