การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย

โดย
ณชรต อิ่มณะรัญ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตาม
หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์
วิทยาลัยนิเทศศาสตร์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยรังสิต
ปีการศึกษา 2562

THE EXISTING AND AESTHETIC OF NAGA ICON IN THAI ENTERTAINMENT MEDIA

BY

NACHARATA AIMNARAN

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

A DISSERTATION SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT

OF THE REQUIREMENTS FOR

THE DEGREE OF DOCTOR OF PHILOSOPHY

IN COMMUNICATION ARTS

COLLEGE OF COMMUNICATION ARTS

GRADUATE SCHOOL, RANGSIT UNIVERSITY

ACADEMIC YEAR 2019

ดุษฎีนิพนธ์เรื่อง

การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย

โดย

ณชรต อิ่มณะรัญ

ได้รับการพิจารณาให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์

มหาวิทยาลัยรังสิต

ปีการศึกษา 2562

----------	----------
ผศ.ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค	รศ.ดร.ณัฏฐ์ชุดา วิจิตรจามรี
ประธานกรรมการสอบ	กรรมการ
----------	----------
ผศ.ดร.สรพงษ์ วงศ์ธีระธรรณ์	รศ.ดร.อุษา บิ้กกิ้นส์
กรรมการ	กรรมการ

รศ.ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ

กรรมการและอาจารย์ที่ปรึกษา

บัณฑิตวิทยาลัยรับรองแล้ว

(ผศ.ร.ต.หญิง ดร.วรรณี ศุขสาตร)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

9 ตุลาคม 2562

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Dissertation entitled

THE EXISTING AND AESTHETIC OF NAGA ICON IN THAI ENTERTAINMENT MEDIA

by

NACHARATA AIMNARAN

was submitted in partial fulfillment of the requirements

for the degree of Doctor of Philosophy in Communication Arts

Rangsit University

Academic Year 2019

Asst.Prof.Chalongrat Chermanchonlamark, Ph.D.
Examination Committee Chairperson

Assoc.Prof.Natchuda Wijitjammaree, Ph.D.
Member

Asst.Prof.Sorapong Wongtheerathon, Ph.D.
Member

Assoc.Prof.Ousa Biggins, Ph.D.
Member

Assoc.Prof.Grit Thonglert, Ph.D.
Member and Advisor

Approved by Graduate School

(Asst.Prof.Plt.Off.Vannee Sooksatra, D.Eng.)

Dean of Graduate School

October 9, 2019

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กิตติกรรมประกาศ

ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปด้วยความกรุณาและความเอาใจใส่ของรองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ อาจารย์ที่ปรึกษาดุษฎีนิพนธ์ ที่ได้สละเวลาให้คำแนะนำ ข้อเสนอแนะ และตรวจแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ในการเขียนและทำดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในพระคุณนี้เป็นอย่างยิ่งขอขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ฉลองรัฐ เฌอมาลย์ชลมารค ประธานคณะกรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สรพงษ์ วงศ์ธีระธรณ์ รองศาสตราจารย์ ดร.อุษา บิ๊กกิ้นส์ และรองศาสตราจารย์ ดร.ณัฏจุ์ชุดา วิจิตรจามรี กรรมการสอบดุษฎีนิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะเป็นอย่างดีจนทำให้ดุษฎีนิพนธ์ฉบับนี้สมบูรณ์

ขอสำนึกในคุณูปการของบรมครูผู้สร้างสรรค์วรรณกรรมเนื่องในศาสนา จิตรกรผู้ถ่ายทอดจินตนาการสู่รูปธรรม เทพยุดาฟ้าดิน พญานาคา พญานาคี ในฐานะที่เป็นแรงบันดาลใจและกระตุ้นให้เกิดการเดินทางแสวงหาสืบค้นเรื่องราวความเป็นมา ศรัทธาความเชื่อที่ได้รับถ่ายทอดให้ดำรงอยู่สืบถึงปัจจุบัน ขอขอบพระคุณผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านที่ได้กรุณาสละเวลาอันมีค่าในการให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ยิ่งต่อการพัฒนาองค์ความรู้ทางการสื่อสารและก่อให้เกิดการขยายขอบเขตพรมแดนความรู้ด้านนิเทศศาสตรศึกษาไปอีกระดับหนึ่ง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธิราภรณ์ กลิ่นสุคนธ์ ผู้ผลักดันให้เกิดแนวคิดในการพัฒนาและบริหารงานวิจัยจนนำมาสู่ความสำเร็จของงานในระยะเวลาที่กำหนด

ขอขอบพระคุณมหาวิทยาลัยรังสิต ผู้มอบทุนการศึกษาตลอดหลักสูตร จนนำมาสู่ความสำเร็จในการศึกษาอย่างราบรื่น

ท้ายสุดนี้ ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณบิดาและมารดาผู้ที่ให้กำลังใจผู้วิจัยมาโดยตลอดจนสำเร็จสมบูรณ์ด้วยดี

ณชรต อิ่มณะรัญ
ผู้วิจัย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6005948 : **สาขาวิชาเอก: นิเทศศาสตร์; ปร.ด. (นิเทศศาสตร์)**
คำสำคัญ : **สัญรูป, นาค, การดำรงอยู่, การสื่อสารไทย**

ณชรต อิ่มณะรัญ: การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย (THE EXISTING AND AESTHETIC OF NAGA ICON IN THAI ENTERTRAINMENT MEDIA) **อาจารย์ที่ปรึกษา: รศ.ดร.กฤษณ์ ทองเลิศ**, 209 **หน้า**.

การวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงภูมิหลังของสัญรูปนาคและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานภาพยนตร์ และละครโทรทัศน์ การดำรงอยู่ องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสาร แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษาได้แก่ปรัชญาภววิทยาและโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ วรรณกรรมเกี่ยวกับนาคเนื่องในศาสนา แนวทางการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมไทย แนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม แนวคิดแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson ปรัชญาชีวสมาสัยและอเสถียรตรรกะ การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วยการวิเคราะห์ตัวบทงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” และการสัมภาษณ์นักสร้างสรรค์งานสัญรูปที่เกี่ยวข้องกับนาค ผลการวิจัยดังนี้

1. ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมตั้งอยู่บนโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมผ่านสัญลักษณ์ภาพจิตรกรรม ได้แก่ ก) สัญลักษณ์ลายเส้นและการเคลื่อนไหวของรูปทรง ข) สีกาย ค) การใช้เส้นสินเทา และ ง) การแสดงสัญรูปของนาคที่มีอิทธิฤทธิ์ การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยดำรงอยู่ในฐานะงานชั้นครูที่เป็นมรดกของชาติและได้รับการผลิตซ้ำในสื่อสมัยใหม่

2. โลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์พบว่ามีโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยม เหตุผลนิยม และการบูรณาการโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม

3. องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค ประกอบด้วย ก) รูปลักษณ์ของนาคมีความงามตามองค์ประกอบศิลป์ ข) ลายเส้นโค้งของนาคเป็นเอกลักษณ์ของความงามที่มีความหมาย ค) พื้นผิวของเกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของความงาม ง) ความเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นกระบวนท่าที่สง่างาม จ) ความงามของพญานาคเกิดจากความสัมพันธ์กับบริบท และ ฉ) พญานาคเป็นความงามของธรรมชาติที่สมจริงผสานกับจินตนาการ ในส่วนของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่มีประเด็นเพิ่มเติมคือ สัญรูปนาคจำแลงเป็นความงามในร่างมนุษย์แบบเกินจริง และความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ผ่านการมีส่วนร่วมของผู้รับสาร

ลายมือชื่อนักศึกษา..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

6005948 : MAJOR: COMMUNICATION ARTS; Ph.D. (COMMUNICATION ARTS)
KEYWORDS : ICON, NAGA, EXISTENCE, THAI COMMUNICATION

NACHARATA AIMNARAN: THE EXISTING AND AESTHETIC OF NAGA ICON IN THAI ENTERTAINMENT MEDIA. DISSERTATION ADVISOR: ASSOC.PROF.GRIT THONGLERT, Ph.D., 209 p.

The purpose of this study was to understand background and the construction of the real-world vision of Naga icon portrayed in films and television dramas, including its existence and communicative aesthetics. The concepts and theories employed in this study include ontology, the concept of Naga existence, Naga-related literature, the signification of Thai mural paintings, cultural reproduction, Jakobson's communication model, the philosophy of symbiosis, and fuzzy logic. This study is a qualitative study that encompasses the textual analysis of Thai mural paintings, "Mekhong Full Moon Party" film, "Na Kee" television drama, and interviews with Naga icon makers.

The results revealed that;

1. The background and construction of the real-world vision of Naga icon in mural paintings was based on an idealistic worldview which was shown through figurative symbols. These include a) line symbols and shape movement; b) colors of Naga's body; c) use of zigzag lines; and d) portrayal of Naga icon with magical power. The existence of Naga in Thai mural paintings was placed highly in a respectable master's level as a national legacy, and had been reproduced in the contemporary media.

2. The real-world vision of Naga icon reflected through films and dramas includes the real-world vision of idealism, rationalism, and the applied mixture of both idealism and rationalism.

3. The aesthetic components in the portrayal of Naga icon are as follows: a) the Naga's appearance was artistically beautiful; b) the curved lines of Naga icon

symbolized unique and eloquent beauty; c) the scales of Naga were a major component of beauty; d) the movement of Naga was expressed in an elegant manner; e) the beauty of Naga was attributable to its relationship with the context; and f) Naga was a combination of realistic, natural beauty and imagination. Regarding the Naga icon portrayed in the contemporary media, it was evident that the Naga icon in its human form bore surrealist beauty, which was a new phenomenon that occurred through the participation of the audience.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

Student's Signature……..…….…….…… Dissertation Advisor's Signature……...…….……..

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	**ก**
บทคัดย่อภาษาไทย	**ข**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ค**
สารบัญ	**จ**
สารบัญตาราง	**ซ**
สารบัญรูป	**ฌ**
บทที่ 1 บทนำ	**1**
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 ปัญหานำวิจัย	6
1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย	7
1.4 ขอบเขตการวิจัย	7
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ	7
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	8
บทที่ 2 แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	**10**
2.1 วรรณกรรมเกี่ยวกับนาคเนื่องในศาสนา	10
2.2 ภววิทยาและโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ (Ontology)	17
2.3 แนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม (Reproduction)	25
2.4 แนวคิดแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson และการวิเคราะห์ภาพ	34
2.5 แนวทางการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมไทย	43
2.6 แนวคิดปรัชญาชีวสมาสัย (The Philosophy of Symbiosis) และอเสถียรตรรกะ (Fuzzy Logic)	56
2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	64
2.8 ผังมโนทัศน์การวิจัย	71
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย	**72**
3.1 แหล่งข้อมูล	72

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล	75
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล	79
3.4 การนำเสนอข้อมูล	80
บทที่ 4 ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคแนวอุดมคติ	**82**
4.1 ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาค	82
4.2 การดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย	116
บทที่ 5 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์	**129**
5.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในสื่อภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11	129
5.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”	139
บทที่ 6 องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค	**161**
6.1 สุนทรียภาพของสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม	162
6.2 สุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่	177
บทที่ 7 บทสรุปและข้อเสนอแนะ	**184**
7.1 สรุปผลการวิจัย	184
7.2 อภิปรายผลวิจัย	192
7.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต	199
7.4 ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพการสื่อสาร	200
7.5 นวภาพแห่งดุษฎีนิพนธ์	201

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บรรณานุกรม	204
ประวัติผู้วิจัย	209

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่

2.1 กระบวนทัศน์ที่เปลี่ยนไปของการสื่อสารงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง 54

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สารบัญรูป

รูปที่		หน้า
2.1	องค์ประกอบทางการสื่อสารของ Jakobson	34
2.2	หน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson จำแนกตามองค์ประกอบทางการสื่อสาร	36
4.1	ภูริทัตชาดก วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา	86
4.2	ภูริทัตชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร	89
4.3	ภูริทัตชาดก วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี	92
4.4	มหากาฬนาคราช วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี	95
4.5	มหากาฬนาคราช วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี	98
4.6	มหากาฬนาคราช วัดประตูสาร	101
4.7	มุจลินทนาคราช วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร	103
4.8	มุจลินทนาคราช วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี	105
4.9	มุจลินทนาคราช วัดวัง จังหวัดพัทลุง	108
4.10	นันโทปนันทนาคราช พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร	110
4.11	ภูริทัตชาดก วัดหัวลำโพง กรุงเทพฯ	117
4.12	นันโทปนันทนาคราช วัดจุฬามณี จังหวัดสมุทรสงคราม	118
4.13	จิตรกรรมวิหารเทพวิทยาคม วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา	126
5.1	แอนิเมชั่นประกอบภาพยนตร์ ตอน พญานาคแผ่พังพานปกป้องพระพุทธเจ้า	131
5.2	คำปองบนบานเจ้าแม่นาคี	143
5.3	แหล่งน้ำบริเวณที่อยู่ของเจ้าแม่นาคี	145
5.4	มนต์อาลัมพายน์ และพญาครุฑ	147
5.5	ภาพการปรากฏของเจ้าแม่นาคีในพิพิธภัณฑ์	152
5.6	ภาพนิมิตถึงการล่มสลายของเมืองมรุกขนคร	153
5.7	จิตเจ้าแม่นาคีออกจากกายคำแก้ว	155
5.8	ภาพนิมิตในเชิงรูปธรรมของเจ้าแม่นาคี	158

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา

> “เราจะสืบสาน รักษา และต่อยอด และครองแผ่นดินโดยธรรม เพื่อประโยชน์สุขแห่งอาณาราษฎรตลอดไป”
>
> พระปฐมบรมราชโองการในพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ์ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ณ พระที่นั่งไพศาลทักษิณในพระบรมมหาราชวัง วันที่ 4 พฤษภาคม 2562

ผู้วิจัยขอสนองพระปฐมบรมราชโองการ ฯ ในการทำหน้าที่ศึกษา ค้นคว้า วิจัย เพื่อการสืบสาน รักษา และต่อยอด ในมิติของการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นสมบัติชาติ ซึ่งมีพลังในการสื่อสารความเป็นชาติไทยให้ธำรงไว้สืบไป

สัญรูปนาคเป็นสัญลักษณ์ที่ทรงคุณค่าทั้งในเชิงพิธีกรรมและสุนทรียภาพทางการสื่อสาร เป็นรูปสัญญะที่ได้รับการผลิตซ้ำสืบต่อมาอย่างยาวนาน นับแต่งานประติมากรรมเนื่องในศาสนสถาน ภาพจิตรกรรมฝาผนัง งานภาพยนตร์ ละคร และสื่อสมัยใหม่ สัญรูปนาคมีมิติเชิงความหมายที่อิงกับปรัมปราคติและวรรณกรรมเนื่องในศาสนา อีกทั้งรูปลักษณ์ของนาคมีองค์ประกอบโครงสร้างทางศิลปะที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์รูปแบบงานศิลป์ที่แตกต่างหลากหลาย ทั้งนี้สัญรูปนาคมีความเกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์รูปคลื่นในรูปจำลองของระบบจักรวาลซึ่งสะท้อนให้เห็นการเกิดและการสลายตัวของมหาสมุทร โดยรูปคลื่นดังกล่าวเป็นรูปคลื่นอันเป็นลำตัวของพญานาค ทำให้สัญลักษณ์ลูกคลื่นของน้ำและนาคพบเห็นได้ในงานสถาปัตยกรรมทั้งในยุคโบราณ เช่น นครวัด และงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ได้ศึกษามโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไทที่สะท้อนให้เห็นจากวรรณกรรม งานศิลปะ ความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรมประมวลได้ 15 มโนทัศน์ ได้แก่ มโน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ทัศน์นาคเป็นบรรพบุรุษ มโนทัศน์นาคเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มโนทัศน์นาคในฐานะที่เป็นเทพ มโนทัศน์นาคมีอิทธิฤทธิ์ พลัง อำนาจ มโนทัศน์นาคศรัทธาในพระพุทธศาสนาหรือเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา มโนทัศน์นาคเป็นผู้ปกปักรักษาสถานที่สำคัญ หรือบ้านเมือง มโนทัศน์นาคมีรูปลักษณ์คล้ายงูใหญ่และรูปลักษณ์ที่ท่อนบนเป็นมนุษย์ท่อนล่างเป็นงู มโนทัศน์ เกี่ยวกับที่อยู่ของนาค มโนทัศน์นาคมีอยู่จริง มโนทัศน์นาคเป็นเจ้าแห่งน้ำและแผ่นดิน มโนทัศน์นาคที่เกี่ยวข้อง กับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ มโนทัศน์นาคกับการสร้างบ้านเรือนและที่อยู่อาศัย มโนทัศน์นาคกับโหราศาสตร์ มโนทัศน์นาคเป็นผู้ช่วยเหลือมนุษย์และมโนทัศน์รูปลักษณ์ของนาคมีความงามทางศิลปะ จากชุดมโนทัศน์ดังกล่าวเมื่อพิจารณาในมิติที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอในสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ของไทยพบว่านาคเป็นสิ่งที่มีพลังอำนาจเหนือธรรมชาติเกี่ยวข้องกับการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์และมีรูปลักษณ์ที่มีความงามทางศิลปะ

มโนทัศน์ดังกล่าวได้รับการถ่ายทอดเป็นรูปธรรมผ่านงานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ในส่วนของงานสื่อสารด้วยภาพปรากฏผ่านหลักฐานเชิงประจักษ์ อาทิงานภาพจิตรกรรมฝาผนังในที่ต่าง ๆ เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ศาสนสถานทั้งในศาสนาพุทธและพราหมณ์ฮินดู ทั้งนี้การสืบต่อรูปแบบการเขียนภาพสัญรูปนาคมีแบบแผนที่ชัดเจนในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณี รัชกาลที่ 3 ซึ่งเป็นแบบแผนที่ได้รับการสืบต่อรูปแบบวิธีการเขียนภาพจิตรกรรมมาจนถึงปัจจุบัน

เรื่องราวเนื้อหาที่เกี่ยวกับนาคปรากฏเป็นสัญรูปในงานการสื่อสารต่าง ๆ มาอย่างต่อเนื่อง โดยประเด็นที่น่าสนใจเป็นเบื้องต้นคือ องค์ประกอบทางศิลปะของลายเส้นและรายละเอียดต่าง ๆ นั้นมีความงดงาม นาคจึงถูกนำมาทำให้ปรากฏในงานสร้างสรรค์ประเภทต่าง ๆ จนถึงงานสื่อสารมวลชนและสื่อสมัยใหม่ ทั้งนี้เนื่องจากนาคเป็นสัญรูปที่มีศักยภาพในการสื่อสุนทรียภาพเนื่องจากมีองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ที่มีคุณค่าทางความงาม ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของเนื้อหาทางการสื่อสาร

Jakobson (1987) ได้กล่าวถึงหน้าที่ในเชิงสุนทรียภาพดังกล่าวว่าลักษณะของเนื้อหาสารใด ๆ ก็ตามย่อมต้องมีหน้าที่ในการสื่อสารความงามเสมอ หลักแนวคิดดังกล่าวจึงสะท้อนถึงองค์ประกอบทางสุนทรียภาพของสัญรูปนาค แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ที่นำเสนอมโนทัศน์ของนาคว่ามีความงามทางศิลปะ ด้วยรูปลักษณ์หรือสรีระของ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นาคที่ส่วนเศียรมีความสง่างาม ลำตัวมีลักษณะทอดยาว สามารถคดโค้งได้ จึงเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการนำมโนทัศน์ เรื่องนาค และรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคมาผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง แม้รูปแบบการผลิตซ้ำจะมีการเปลี่ยนแปลงไป ตามยุคสมัย แต่มโนทัศน์เรื่องนาคข้างต้นยังคงปรากฏอยู่เช่นเดิม ดังนั้น จึงทำให้กล่าวได้ว่ามโนทัศน์เรื่องนาคเป็น สิ่งที่อยู่นอกเหนือเงื่อนไขของกาลเวลา

นอกจากนี้ อุรารมย์ จันทมาลา (2556) ได้เสนอว่าความเชื่อเรื่องนาคมีอิทธิพลต่อแนวคิดและรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ทำให้เกิดการสร้างงานนาฏศิลป์ไทยโดยประดิษฐ์ชุดการแสดงเพื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และการเริงระบำของเหล่านาค โดยใช้จินตนาการเกี่ยวกับท่ารำให้คล้ายนาค การแต่งกายและการเคลื่อนไหวให้ดูคล้ายคลึงกับการเคลื่อนไหวของนาค โดยผ่านกระบวนท่าอันสง่างาม เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ที่แสดงให้เห็นลวดลายสีสันอันวิจิตรตระการตารวมไปถึงท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะ สะท้อนผ่านแนวคิดและรูปแบบการสร้างการนาฏศิลป์ไทย 3 ชุดได้แก่ ระบำนาคีวิรูปักษ์ ฟ้อนนาคีนาคา และระบำนาคบูชา นอกจากนี้ท่าร่ายรำที่แสดงความหมายเกี่ยวกับนาคยังปรากฏในงานประเพณีการแสดงที่สำคัญต่าง ๆ เช่น ในประเพณีแห่นางดานจังหวัดนครศรีธรรมราช มีการแสดงของนาคในช่วงเหตุการณ์ที่โดดเด่นคือการประพรมน้ำศักดิ์สิทธิ์จากขันสาคร ซึ่งผู้ที่แสดงรับบทเป็นพญานาคจะต้องแสดงท่าทางการร่ายรำเลียนแบบลักษณะของพญานาคที่มีความพลิ้วไหว มีการบิดตัว เหวี่ยงแขน จ้วงน้ำที่ประหนึ่งว่าเป็นน้ำที่พ่นที่ออกมาจากพญานาค

การผสานองค์ประกอบดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่านาคมีองค์ประกอบทางโครงสร้างรูปลักษณ์ที่มีสัญรูปที่ควรแก่ความงามโดยเฉพาะองค์ประกอบเรื่องเส้น อมรวัชร กอหรั่งกูล (2548) กล่าวถึงความงามของลายเส้นสัญลักษณ์นาคแปลงที่เป็นส่วนเปลวยอดเกศของพระพุทธรูปซึ่งเป็นสัญลักษณ์นาคที่แปลงจากศิลปะลังกา นอกจากนี้ในการเขียนภาพลายไทยได้พบว่าไวยากรณ์ลายไทยที่แท้นั้นมีความทรงพลัง เช่น นาคกนกที่ปรากฏในลายเส้นจิตรกรรมไทย

ด้วยความงามแห่งสัญรูปของนาคจึงทำให้การเล่าเรื่องผ่านงานสื่อสารด้วยภาพในงานจิตรกรรมไทยนิยมเขียนภาพนาคประกอบเนื้อหาพุทธประวัติ เช่น ตอนอธิฐานลอยถาด ตอนมุจลินทนาคราชปกป้องพระพุทธเจ้าจากพายุฝน นอกจากนี้ยังปรากฏในวรรณกรรมทศชาติชาดกที่กล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นพญานาคนามว่าพระภูริทัต ผู้บำเพ็ญตบะด้านศีลบารมี ซึ่ง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เนื้อหาดังกล่าวเป็นเรื่องเล่าที่จิตรกรรมไทยแนวประเพณีนิยมเขียนควบคู่กับการเล่าเรื่องพุทธประวัติ

นอกจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนาแล้ว ผู้วิจัยได้พบว่าวรรณกรรมในศาสนาพราหมณ์ฮินดูปรากฏการเล่าเรื่องเกี่ยวกับนาค ซึ่งเกี่ยวข้องกับตำนานการสร้างโลก โดยเฉพาะอย่างยิ่งตอนกวนเกษียรสมุทร ซึ่งพญานาคนามว่า วาสุกี ได้มีบทบาทสำคัญในการเป็นเชือกพันรอบภูเขาแทนสายชักโยง ดังปรากฏเป็นประติมากรรมในนครวัด ประเทศกัมพูชา และมีบทบาทสำคัญสู่การเป็นงานศิลปะในสนามบินสุวรรณภูมิ นอกจากนี้นาคยังเป็นสร้อยสังวาลของพระศิวะเจ้า ในส่วนของวรรณกรรมเกี่ยวกับพระนารายณ์มีปรากฏเรื่องราวเกี่ยวกับนารายณ์บรรทมสินธุ์ซึ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานทับหลังประกอบเทวสถานดังเช่นทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ ปราสาทหินเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

ลักษณะร่วมที่สำคัญประการหนึ่งของบทบาทนาคที่เกี่ยวข้องกับศาสนาคือ เป็นงานศิลปะเพื่อศรัทธา กล่าวคือทั้งงานวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรมที่เกี่ยวกับนาคล้วนได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ทางการสื่อสารเพื่อการขัดเกลาทางสังคมและเพื่อพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับหลักคำสอนทางศาสนา รวมถึงการสร้างความตระหนักถึงพลังของเทพเจ้า แนวคิดดังกล่าวยังได้สะท้อนผ่านงานศิลปะพื้นบ้าน เช่น การทอผ้าลายนาคน้อยของชาวเขมราฐ จังหวัดอุบลราชธานี การสื่อสารเชิงพิธีกรรม เช่น พิธีขอฝน ความเชื่อเกี่ยวกับปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค ซึ่งเกี่ยวขึ้นเป็นประจำทุกคืน 15 ค่ำ เดือน 11 จังหวัดหนองคาย หรือพิธีกรรมที่สืบเนื่องต่อจากความเชื่อเรื่องเกาะลอยน้ำคำชะโนด จังหวัดอุดรธานี ซึ่งเป็นมายาคติ (Myth) ของเรื่องเล่าที่สืบต่อกันมาจนนำมาสู่ความเชื่อและพิธีกรรมที่สืบเนื่องถึงปัจจุบัน

เรื่องราวเกี่ยวกับนาคได้รับการสืบทอดผ่านสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ต่าง ๆ ทำให้เรื่องเล่าเกี่ยวกับนาคยังคงอยู่ หากแต่อาจมีการปรับเปลี่ยน ขยายความ หรือแม้กระทั่งการดัดแปลงที่ทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับนาคมีความแตกต่างไปจากวรรณกรรมดั้งเดิม ดังตัวอย่างการสร้างภาพยนตร์เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องบั้งไฟพญานาค เช่นภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ในปี พ.ศ. 2545 การรายงานข่าว “ผีจ้างหนัง” เกี่ยวกับเกาะลอยน้ำคำชะโนด ในปี พ.ศ. 2532 จนถึงละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ของสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ในปี พ.ศ.2559 ปรากฏการณ์ทางสื่อดังกล่าวล้วนได้รับความสนใจจากสาธารณชนอย่างที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนจนทำให้เกิดลัทธิความ

เชื่อเกี่ยวกับนาคที่แตกต่างจากเดิมเป็นอย่างมาก ซึ่งเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการนำมายาคติเรื่องนาคมาตอบสนองต่อการสร้างผลประโยชน์ในเชิงพาณิชย์

ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแนวคิดศิลปะเพื่อศรัทธาสู่งานสร้างสรรค์ผ่านสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ในเชิงพาณิชย์ทำให้รูปแบบ วิธีการนำเสนอ ตลอดจนวัตถุประสงค์ทางการสื่อสารเกี่ยวกับนาคเปลี่ยนแปลงไป ทำให้จิตวิญญาณแห่งความจริงแท้ (Aura of Authenticity) ของงานสร้างสรรค์ที่เป็นหนึ่งเดียวเปลี่ยนเป็นการผลิตซ้ำที่มีรูปแบบที่หลากหลาย ดังที่ Benjamin (1986) ได้กล่าวถึงการผลิตซ้ำ (Reproduction) งานศิลปะชั้นครู มาเป็นตัวแบบเพื่อก่อให้เกิดการแพร่กระจายงานของคนรุ่นหลัง ซึ่งทำให้เกิดการตีความเนื้อหาขึ้นใหม่ทำให้ลักษณะของงานสร้างสรรค์ขาดความเป็นเอกภาพ ในกรณีของศิลปะเกี่ยวกับนาคได้เกิดการตีความหมายทั้งในเชิงคุณค่าด้านพิธีกรรม คุณค่าด้านศิลปะตลอดจนถึงการเปลี่ยนกระบวนทัศน์ที่ศิลปะตอบสนองต่อทุนนิยมตามแนวคิดหลังสมัยใหม่

นาคกับการผลิตซ้ำในยุคหลังสมัยใหม่เป็นนาคที่สามารถแสดงบทบาทได้ทั้งลักษณะดีและลักษณะร้าย ขึ้นอยู่กับประเด็นเนื้อหาของเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานประเภทละครและภาพยนตร์ที่มีการประพันธ์เนื้อหาเกี่ยวกับนาคขึ้นมาใหม่ จากวรรณกรรมในพุทธศาสนาที่กล่าวถึงนาคขออุปสมบทเป็นพระภิกษุ จนถึงละครทางโทรทัศน์ที่นางนาคเปลี่ยนร่างเป็นมนุษย์เพื่อตามหาชายอันเป็นที่รัก เหล่านี้ล้วนเป็นพัฒนาการทางการเล่าเรื่องที่เกี่ยวกับนาคที่แตกต่างกันไปตามประเภทและวัตถุประสงค์ทางการสื่อสารของสื่อที่แตกต่างกัน สะท้อนให้เห็นถึงประเด็นทางสุนทรียภาพของนาคที่ใช้ต่างวัตถุประสงค์ ดังเช่นกรณีของนางนาคที่แปลงร่างเป็นมนุษย์ก็ยังคงดำรงไว้ซึ่งลักษณะของมนุษย์ที่มีความสวยงามทั้งรูปร่างหน้าตาและเครื่องประดับที่สื่อสัญลักษณ์ของความเป็นนาค

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ได้กล่าวถึงบทบาทของนาคที่สะท้อนให้เห็นจากวรรณกรรม และความเชื่อ ยังแสดงให้เห็นว่านาคมิได้มีบทบาทในการสร้างสรรค์หรือช่วยเหลือเท่านั้น แต่นาคยังเป็นผู้พร้อมที่จะทำลายล้างสรรพสิ่ง และสรรพสัตว์ทั้งมวลได้เช่นกัน จากประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่านาคเป็นองค์ประกอบของงานสร้างสรรค์ที่ไม่หยุดนิ่งตายตัว สามารถปรับเปลี่ยนเรื่องเล่าให้สอดคล้องได้ตามยุคสมัยและบริบทของสังคม

ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้สะท้อนผ่านสื่อต่าง ๆ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการส่งเสริมการดำรงอยู่และการเปลี่ยนความหมายต่องานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับนาคดังตัวอย่าง ละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”ของสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 รวมทั้งการนำเสนอข่าวเกี่ยวกับเบื้องหลังการสร้างสรรค์ของละครดังกล่าวได้มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของประชาชนที่มีต่อสถานที่ที่เชื่อมโยงกับเรื่องราวของนาคดังเช่นกรณีของคำชะโนดที่มีผู้คนหลั่งไหลเข้าไปจนทำให้เกิดปัญหาในเรื่องของการจัดการและความสงบสุขที่เคยมีมาแต่ดั้งเดิม

จากตัวอย่างปรากฏการณ์การนำเสนอสัญรูปแห่งนาคที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยเห็นว่าสุนทรียภาพของสัญรูปนาคได้รับการประกอบสร้างขึ้นบนพื้นฐานของโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน ในแง่ของวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนาเน้นบทบาทการขัดเกลาทางสังคม ในขณะที่สื่อมวลชนสมัยใหม่มีเรื่องราวเกี่ยวกับวัตถุนิยม ราคะ การยึดติดและโลกทัศน์ในเชิงโลกียวิสัยทำให้มโนทัศน์ที่เกี่ยวกับนาคแตกต่างไปจากเดิม ดังนั้นจึงเป็นที่น่าสนใจว่า โลกทัศน์ความเป็นจริงเกี่ยวกับนาคที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อบันเทิงไทยสมัยใหม่มีการดำรงอยู่ในลักษณะใด ตลอดทั้งองค์ประกอบทางการสื่อสุนทรียภาพของสัญรูปนาคจากงานเนื่องในพระพุทธศาสนามาสู่สื่อสมัยใหม่ มีการดำรงอยู่หรือมีการเปลี่ยนรูปในลักษณะใด

1.2 ปัญหานำวิจัย

1.2.1 ภูมิหลังของสัญรูปนาคและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อวรรณกรรมและจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณีรวมทั้งการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคมีลักษณะอย่างไร

1.2.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” มีลักษณะอย่างไร

1.2.3 องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคทั้งในสื่อเนื่องในพุทธศาสนาและสื่อสมัยใหม่มีลักษณะใดบ้าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.3.1 เพื่อให้เข้าใจถึงภูมิหลังของสัญรูปนาคและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อวรรณกรรม จิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณีรวมทั้งการดำรงอยู่ของสัญรูปนาค

1.3.2 เพื่อให้เข้าใจถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”

1.3.3 เพื่อให้เข้าใจถึงองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคทั้งในสื่อเนื่องในพุทธศาสนาและสื่อสมัยใหม่

1.4 ขอบเขตการวิจัย

เนื่องจากลักษณะข้อมูลงานสร้างสรรค์เกี่ยวกับสัญรูปนาคมีความเป็นมาที่ยาวนาน มีการผลิตซ้ำในงานการสื่อสารต่าง ๆ มาอย่างต่อเนื่อง ทำให้การกำหนดขอบเขตของงานสร้างสรรค์แต่ละประเภทมีความแตกต่างกัน ผู้วิจัยจึงกำหนดขอบเขตของสถานที่และระยะเวลาการศึกษาของงานแต่ละประเภทดังนี้

1.4.1 งานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย ศึกษางานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 4 ที่ขึ้นทะเบียนกับกองโบราณคดี กรมศิลปากร รวมทั้งงานร่วมสมัยที่ใช้เป็นหลักฐานประกอบสืบทอดแบบแผนการเขียนงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี เนื่องจากเป็นงานต้นแบบของการเล่าเรื่องในการสื่อสารเรื่องสัญรูปนาคจนถึงปัจจุบัน

1.4.2 งานละครวิทยุโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ปี พ.ศ. 2560 โดยสืบค้นผ่าน www.youtube.com

1.4.3 งานภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ผลงานกำกับของจิระ มะลิกุล ปี พ.ศ. 2545

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

สัญรูปนาค หมายถึง องค์รวมของโครงสร้างภาพที่ถ่ายทอดความหมายถึงนาคในฐานะที่เป็นอมนุษย์ในรูปลักษณ์ของพญางูที่มีหงอนและ/หรืออาจมีการแผ่พังพาน

โลกทัศน์เชิงอุดมคตินิยม หมายถึง การรับรู้ความจริงผ่านการตีความสัญรูปนาคที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา โดยเชื่อว่านาคเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงแต่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา

โลกทัศน์เชิงเหตุผลนิยม หมายถึง การรับรู้ความจริงผ่านการตีความสัญรูปที่เกี่ยวเนื่องกับนาคตามหลักประจักษ์นิยมที่ต้องสามารถพิสูจน์ได้ในทางวิทยาศาสตร์

การประกอบสร้างความจริง หมายถึง การใช้สัญลักษณ์ภาพ ได้แก่ รูปทรง พื้นผิว เส้น สี การแสดงออกของตัวละคร การจัดแสง มุมกล้อง บทสนทนาของตัวละคร เพื่อนำไปสู่ความเข้าใจความหมายและการดำเนินเรื่องของงานการสื่อสารที่เกี่ยวกับสัญรูปนาค

จิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณี หมายถึง งานภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนโดยช่างหลวงตามแบบแผนของราชสำนักในยุครัชกาลที่ 3 โดยอาจเขียนแล้วเสร็จในยุครัชกาลที่ 4

องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพ หมายถึง ประเด็นด้านความงามที่สะท้อนผ่านทัศนะของผู้สร้างสรรค์ที่เกี่ยวกับสัญรูปนาค โดยตั้งอยู่บนหลักการทางสุนทรียศาสตร์

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ด้านวิชาชีพการสื่อสาร ข้อค้นพบจากงานวิจัยสามารถใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์สัญรูปนาคในงานการสื่อสารไทย ทั้งในแง่ของการสื่อสารเชิงพิธีกรรม การสื่อสารเพื่อความบันเทิงและขัดเกลาทางสังคมต่อเยาวชน โดยนักสร้างสรรค์สามารถประยุกต์หลักสุนทรียภาพของสัญรูปนาคเพื่อการออกแบบงานสร้างสรรค์ของตนได้

1.6.2 ด้านวิชาการ ก่อให้เกิดความก้าวหน้าขององค์ความรู้เกี่ยวกับสัญรูปนาค ทั้งในเชิงคตินิยมตามแนวจารีตประเพณี การประยุกต์สู่สื่อสมัยใหม่และการพัฒนาองค์ความรู้พื้นฐานที่จำเป็นต่อแนวทางการสร้างสรรค์งานในยุคเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) ตามนโยบายไทยแลนด์ 4.0

1.6.3 ด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย เป็นการสืบสาน รักษา ต่อยอดองค์ความรู้ด้านการสื่อสารในมิติของศิลปวัฒนธรรม เป็นการอนุรักษ์และส่งเสริมคุณค่าของงานวรรณกรรม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จิตรกรรมไทยแนวประเพณี ซึ่งดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมที่จำเป็นต่อการพัฒนาและส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของประเทศไทย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 2

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย” เป็นการศึกษาในเชิงบูรณาการแนวคิดในเชิงสหวิทยาการ โดยเป็นการประยุกต์มโนทัศน์โลกทัศน์ที่มีความเกี่ยวเนื่องต่อการอธิบายปรากฏการณ์การสื่อสารผ่านสัญรูปแห่งนาค ทั้งนี้เนื่องจากปรากฏการณ์ทางการสื่อสารของมนุษย์ที่มีความเชื่อมโยงกับองค์ความรู้ในศาสตร์ต่าง ๆ งานวิจัยนี้จึงใช้กระบวนทัศน์ทางการศึกษาซึ่งประกอบด้วยทัศนะในเชิงปรัชญา วรรณกรรม จิตรกรรม และการสื่อสาร ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำแนวคิดต่อไปนี้เป็นแนวทางในการเข้าสู่ปัญหานำวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูล

2.1 วรรณกรรมเกี่ยวกับนาคเนื่องในศาสนา

2.2 ภววิทยาและโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ (Ontology)

2.3 แนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม (Reproduction)

2.4 แนวคิดแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson และการวิเคราะห์ภาพ

2.5 แนวทางการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมไทย

2.6 แนวคิดปรัชญาชีวสมาสัย (The Philosophy of Symbiosis) และอเสถียรตรรกะ (Fuzzy Logic)

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.8 ผังมโนทัศน์การวิจัย

โดยจะนำแนวคิด และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้อธิบายตามลำดับดังนี้

2.1 วรรณกรรมเกี่ยวกับนาคเนื่องในศาสนา

นาคเป็นอมนุษย์ประเภทหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในวรรณกรรมเนื่องในศาสนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในทางพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์ฮินดู ทั้งนี้อิทธิพลของทั้งสองศาสนาได้มีบทบาทสำคัญต่องานสร้างสรรค์ ประเพณี พิธีกรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม เป็นอย่างยิ่ง ในศาสนาพราหมณ์ฮินดูนาควาสุกรีเป็นนาคที่เป็นสร้อยสังวาลย์ของพระศิวะเจ้า พระนารายณ์ประทับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรทมสินธุ์บนพญาอนันตนาคราช เป็นต้น ในขณะที่นาคเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญมากในพระพุทธศาสนา แม้ในคัมภีร์โลกศาสตร์จะจัดนาคให้มีเนื้อหาและบทติรัจฉานภูมิ แต่ก็เข้าใจได้ว่านาคมีหลากหลายชนิด และชนิดที่สำคัญก็เป็นลักษณะกึ่งเทพ ในการนี้ผู้วิจัยจะได้ประมวลแนวคิดและองค์ความรู้เกี่ยวกับนาคตามวรรณกรรมเนื่องในศาสนา จำแนกตามลำดับต่อไป

พญานาคนั้นถือได้ว่าเป็นเจ้าแห่งงู แต่เนื่องจากภูมิเกิดนั้นเป็นเดรัจฉานภูมิจึงไม่สามารถบรรลุธรรมได้ แต่ถูกจัดให้อยู่ฝ่ายสุคติภูมิ หรือฝ่ายผู้ใฝ่ในธรรมะ โดยกลุ่มตระกูลของนาคนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 4 ตระกูลใหญ่ๆ ดังต่อไปนี้ (Tnews, 2017)

1) ตระกูลวิรูปักษ์ หรือ พญานาคตระกูลสีทอง นาคในตระกูลนี้ด้านเหตุแห่งการกำเนิดนั้นสามารถเนรมิตหรือกำเนิดขึ้นเองได้โดยไม่ต้องมีผู้ให้กำเนิด กล่าวคือเป็นนาคที่กำเนิดแบบโอปปาติกะ คือเกิดแล้วโตทันทีกลุ่มตระกูลของนาคประเภทนี้ได้แก่ "พญานาคราช" ซึ่งเป็นการเกิดในตระกูลนาควรรณะชั้นสูงที่สุด นาคกลุ่มนี้จะต้องเป็นพญานาคที่มีการบำเพ็ญเพียรด้านศีลบารมีอย่างมาก ด้วยเหตุนี้พญานาคตระกูลวิรูปักษ์ จึงเป็นตระกูลกษัตริย์ของนาค โดยจะสถิตย์อยู่บนสวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกาด้านทิศตะวันตก จึงถือได้ว่าเป็นผู้ปกครองพญานาคทุกพิภพ พญานาคในตระกูลนี้ เป็นเพียงตระกูลเดียวที่พญาครุฑไม่สามารถทำร้ายได้

2) ตระกูลเอราปถ หรือพญานาคในตระกูลสีเขียว นาคในตระกูลนี้เป็นพญานาคชนชั้นปกครองรองลงมาจากนาคในตระกูลวิรูปักษ์ พญานาคในตระกูลเอราปถด้านเหตุแห่งการกำเนิดนั้นคือชลาพุชะพญานาค กล่าวคือเป็นพญานาคที่มีเหตุแห่งการกำเนิดในครรภ์ พญานาคตระกูลเอราปถ มีพิษที่ร้ายแรง คือกฎุสะมุขะ กล่าวคือสามารถพ่นพิษทำให้ลำตัวของผู้โดนพิษนั้นแข็งที่อไปทั้งตัว และเจ็บปวดอย่างแสนสาหัสเป็นเหตุให้ถึงแห่งความตายอย่างรวดเร็ว

3) ตระกูลฉัพพยาปุตตะ หรือพญานาคในตระกูลสีรุ้ง มีศักดิ์เป็นนาคฝ่ายปกครองรองลงมาจากนาคในตระกูลเอราปถ นาคในตระกูลนี้มีเหตุการกำเนิดอันฑชะพญานาค คือเกิดจากไข่ เป็นนาคในตระกูลที่มีพิษมาก เรียกว่า อัคคิมุขะ กล่าวคือผู้ที่ถูกพิษจากนาคในตระกูลนี้จะมีอาการแสบร้อนไปทั้งตัวดุจไฟเผา บาดแผลนั้นจะมีลักษณะคล้ายถูกไฟไหม้

4) นาคในตระกูลกันหาโคตมะ หรือพญานาคในตระกูลสีดำ นาคในตระกูลนี้เป็นนาคในตระกูลชั้นต่ำที่สุด เหตุแห่งการกำเนิดในตระกูลนี้ คือ สังเสทชะพญานาค เป็นนาคที่เกิดจากเหงื่อไคล นาคในตระกูลนี้มีพิษที่เรียกว่า สัตถะมุขะ กล่าวคือผู้ที่ถูกพิษจากนาคในตระกูลนี้จะตายทันทีเหมือนถูกฟ้าผ่า ตามตำนานนาคในตระกูลนี้เป็นผู้ถ่ายทอดพิษให้กับสัตว์มีพิษต่าง ๆ ทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่ เช่น ตะขาบ มด แมงป่อง เป็นต้น

ในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา เศรษฐวัฒน์ อุทธา (2557) ได้กล่าวถึงกลุ่มชาติของนาคไว้ว่านาคสามารถแบ่งออกเป็น 2 พวกใหญ่ ๆ คือ ถลชะ และ ชลชะ นาคถลชะนั้นสามารถเนรมิตตนได้แต่บนบก ส่วนนาคชลชะนั้นสามารถเนรมิตตนได้แต่เฉพาะในน้ำ การเนรมิตกายของนาคนั้นสามารถให้งดงามปานเทพบุตร และเทพอัปสรปานนั้น แต่จะมีอยู่ 5 ช่วงขณะที่นาคไม่อาจเนรมิตตนได้ คือ ช่วงเกิด ช่วงตาย ช่วงนอน ช่วงสมสู่ ช่วงลอกคราบ ซึ่งถือว่าเป็นบ่วงของความเป็นเดรัจฉานอย่างหนึ่ง ทั้งนี้ เศรษฐวัฒน์ อุทธา (2557) ได้อธิบายถึงสถานที่อยู่ของกลุ่มชนนาคว่า พญานาคนั้นอยู่ลึกลงไปใต้ป่าหิมพานต์ราว ๆ 8,000 โยชน์เป็นเมืองนาคราช ซึ่งคล้ายโพรงขนาดใหญ่ กว้างถึง 500 โยชน์ แผ่นดินงามดั่งสวรรค์ชั้นไตรตรึงษ์ด้วยแก้ว 7 ประการ มีปราสาทแก้ว ปราสาทเงิน ปราสาททองมากมาย ในเมืองนาคราชนี้มีสระใหญ่หลายแห่งที่เป็นที่อยู่ของฝูงพญานาค

นอกจากสถานที่อยู่ของนาคแล้ว เศรษฐวัฒน์ อุทธา (2557) ยังได้อธิบายถึงนาคว่าพญานาคนั้นมีหลายประเภท มีทั้งนาคชั้นต่ำอันจะเป็นอาหารของครุฑ และนาคชั้นสูงที่ครุฑไม่สามารถจับกินได้ มีด้วยกัน 7 ประเภท คือ 1) นาคที่ประนีตกว่าครุฑ นาคประเภทนี้เกิดในครรภ์ขณะที่ครุฑเกิดจากไข่ 2) นาคกัมพล และ 3) นาคอัสดร ทั้งสองเป็นนาคเสนาบดี อาศัยอยู่ ณ เชิงเขาพระสุเมรุ 4) นาคธตรฐ เป็นนาคราชาที่อยู่ในสีทันดรสมุทรทั้ง 7 ด้วยไม่มีใครสามารถสร้างคลื่นในสีทันดรสมุทรได้ ครุฑจึงจับนาคที่อยู่ในมหาสมุทรแห่งนี้ไม่ได้ ส่วนนาคอีก 3 ชนิดคือ 1) นาคที่อยู่บนแผ่นดิน 2) นาคที่อยู่บนภูเขา และ 3) นาคที่อยู่บนวิมานนั้นมีที่เร้นกายอันมิดชิด ครุฑจึงไม่สามารถจับกินเป็นอาหารได้ นอกจากนี้ นาคยังสามารถแบ่งออกได้ 4 ประเภทตามคติความเชื่อ คือ 1) นาคสวรรค์ มีหน้าที่เฝ้าวิมานเทวดา 2) นาคกลางกาว มีหน้าที่ให้ลมให้ฝน 3) นาคโลกบาล มีหน้าที่รักษาแม่น้ำลำธาร และ 4) นาครักษาขุมทรัพย์

ตามคติความเชื่อเรื่องนาคนั้น ยังได้มีการระบุถึงการกำเนิดของนาคไว้ว่า นาคบางชนิดนั้นอาศัยอยู่ในทะเล เมื่อนาคตัวเมียท้องแก่นางจะดำน้ำลงไปถึงแม่น้ำทั้ง 5 คือคงคา ยมนา อจิรวดี สรภู มหานที ซึ่งไหลลงสู่มหาสมุทรใหญ่ แล้วจึงดำน้ำขึ้นไปป่าหิมพานต์ ซึ่งมีถ้ำทองที่ครุฑไม่สามารถบินถึง จนกระทั่งคลอดลูกออกมาแล้วเติบใหญ่ว่ายน้ำได้ นางนาคนั้นจะเนรมิตปราสาททองคำที่ประดับด้วยแก้ว 7 ประการเรืองรอง โดยให้ลูกนาคขึ้นไปอยู่ในปราสาทก่อนจะพาล่องกลับสู่ทะเลอีกครั้ง

เมื่อนาคต้องการจะล่าเหยื่อชนิดใดเป็นอาหาร ก็จะแปลงตัวเป็นเหยื่อชนิดนั้น และเมื่อนาคจะหาอาหารบนดินก็จะเนรมิตตัว เช่น งูไซ งูกระเซา งูเห่า งูเขียว ฯลฯ บางครั้งก็จะเนรมิตตนเป็นสัตว์อื่นที่จะล่ากินเพราะนาคหลายจำพวกเป็นสัตว์เดรัจฉาน

ในทางพุทธศาสนามีการบอกเล่าเรื่องของนาคหนุ่มที่แอบเข้ามาขอบวช ครั้งพอยามนอนหลับก็ต้องคืนร่างดุจงูใหญ่เช่นเพศเดิมแห่งตน จึงถูกให้ลาสิกขา นาคหนุ่มจึงร้องขอต่อพระพุทธเจ้าว่า ต่อไปภายภาคหน้าแม้นาคจะบวชมิได้ในพุทธศาสนา จึงขอให้ลาสิกขา นาคหนุ่มจึงร้องขอต่อพระพุทธเจ้าว่า ต่อไปภายภาคหน้าแม้นาคจะบวชมิได้ในพุทธศาสนา ก็ขอให้ผู้ที่กำลังเตรียมตัวบวชมีชื่อว่า นาค จนกลายเป็นต้นกำเนิดของประเพณีการทำขวัญนาค การขานนาค การบวชนาค และในพิธีการบวชที่มีระเบียบว่าพระคู่สวดจะสอบผู้บวชด้วยคำถามที่ว่า "มนุสโสสิ" อันมีความหมายว่า ท่านเป็นมนุษย์ใช่หรือไม่ เพื่อเป็นการสอบถามถึงการเป็นมนุษย์มิใช่นาคที่เข้ามาเพื่อขอบวชพระนั่นเอง

ต่อความเป็นมาของนาคในทางพุทธศาสนาดังที่ได้กล่าวมานี้ ได้ปรากฏเนื้อหาเกี่ยวกับนาคที่สะท้อนผ่านงานภาพจิตรกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาตามวัดต่าง ๆ ในประเทศไทย สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) ได้ประมวลผลงานภาพจิตรกรรมที่เล่าเรื่องนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังวัด โดยได้กล่าวถึงนาคในวรรณกรรมเนื่องในทางศาสนาพุทธหลายตอนรวมทั้งทศชาติชาดกตอน ภูริทัตชาดก ซึ่งเป็นการบำเพ็ญศีลบารมี เป็นเรื่องราวของพระภูริทัตตะ หรือพระภูริทัต ซึ่งเป็นหนึ่งในพระชาติของพระพุทธเจ้าศากยโคดมเมื่อครั้งเป็นพระโพธิสัตว์ กล่าวคือพญานาคนามพระภูริทัตมั่นคงในการบำเพ็ญเพียรด้วยการรักษาอุโบสถอยู่ในนาคพิภพ และต่อมาได้ไปบำเพ็ญเพียรในโลกมนุษย์ถูกพราหมณ์ชื่อ เนสาท ใช้มนต์อาลัมพายน์สะกดบังคับให้พระภูริทัตแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ ตามคำสั่งตนให้ชาวนิคมทั้งหลายดูการแสดง ครั้งหลังจากนาคภูริทัตได้รับการช่วยเหลือกระทั่งหลุดพ้นจากการกุมขังของพราหมณ์อาลัมพายน์แล้ว พระภูริทัตทรงรักษาอุโบสถศีลตราบจนสิ้นพระชนม์ ครั้งสิ้นพระชนม์แล้วก็ได้เสด็จสู่สวรรค์พร้อมด้วยนาคทั้งหลายที่ประกอบกุศลกรรม

ในการเสวยพระชาติเป็นนาคภูริทัตนั้น การปรากฏรูปลักษณ์แห่งนาคดังกล่าว เป็นนาคมีกายสีขาวขนาดเท่างอนไถ โดยภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดนายโรง กรุงเทพมหานคร ได้แสดงเรื่องราวของนางนาคบริวารขึ้นมาปรนนิบัติพระโพธิสัตว์และเชิญเสด็จกลับไปยังนาคพิภพเสมอ แต่เมื่อ

พราหมณ์เนสาทได้จับพระโพธิสัตว์ไป ทางฝ่ายนาคพิภพได้ออกติดตามในแดนต่าง ๆ โดยนาคพี่ชายของพระโพธิสัตว์อยู่ในอำนาจของพราหมณ์ที่ใช้มนต์อาลัมพายน์ ขณะนำไปแสดงหน้าพระที่นั่งถวายพระเจ้าพาราณสีทอดพระเนตร ดาบสแปลงเข้าไปดูการแสดงของนาคด้วย ได้กล่าวสบประมาทว่านาคของอาลัมพายน์มีฤทธิ์ไม่เท่าเขียดน้อยของตนทำให้พราหมณ์อาลัมพายน์โกรธและท้าประลองกันขึ้น ดาบสแปลงให้เขียดน้อยพ่นพิษออกมาเพียง 3 หยดพราหมณ์อาลัมพายน์ต้องไอพิษทำให้ผิวหนังกลายเป็นโรคเรื้อน นาคภูริทัตจึงเนรมิตรูปร่างเป็นมนุษย์บอกเรื่องราวที่เกิดขึ้นแก่พระเจ้าพาราณสี เรื่องภูริทัตชาดกที่นิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังได้แก่ตอนพระโพธิสัตว์เป็นนาคจำศีลที่จอมปลวกถูกพราหมณ์อาลัมพายน์กำลังใช้มนต์จับ มีเหล่านาคบริวารกำลังหนีลงน้ำ และตอนพราหมณ์อาลัมพายน์นำพระโพธิสัตว์ไปแสดงถวายพระเจ้าพาราณสี (สำนักคณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ, 2554)

ในส่วนของเหตุการณ์พุทธประวัติ นาคได้เข้ามามีบทบาททั้งในเชิงเป็นอุปสรรคและส่งเสริมพระพุทธศาสนา ทั้งนี้ สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) ยังได้เขียนบรรยายถึงความสัมพันธ์ของนาคกับพระพุทธศาสนาไว้ตอนหนึ่งว่า ครั้งพระมหาบุรุษทรงถือถาดทองเพื่อเสี่ยงทายถึงผลสำเร็จมรรคผลอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณในอนาคตจะบังเกิดขึ้นกับท่านหรือไม่ หากสำเร็จให้ถาดทองนั้นลอยขึ้นทวนกระแสน้ำ ในกาลนั้นเองผลของการเสี่ยงทายเป็นผลให้ถาดทองลอยทวนกระแสน้ำและจมลงที่วิมานมหากาพันาคราช ซึ่งเหตุการณ์ดังกล่าวนี้เป็นผลจากการช่วยเหลือของพญานาคที่อาศัยอยู่ในแม่น้ำเนรัญชรานั่นเอง

นอกจากนี้เรื่องของนาคยังคงสอดผสานอยู่ในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาอีกหลายเรื่อง สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) กล่าวว่าในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ยังบอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงกำจัดฤทธิ์เดชพญานาคดุร้ายให้ชฎิลดู โดยเหตุการณ์นี้ได้เล่าถึงเมื่อครั้งพระพุทธเจ้าเสด็จไปถึงอาศรมของอุรุเวฬกัสสปะในเวลาเย็น จึงมีพระดำรัสขอพักแรมในโรงไฟของเหล่าชฎิลเป็นเวลา 1 คืน แต่ชฎิลกราบทูลว่าโรงไฟนั้นเป็นที่อยู่ของพญานาคซึ่งดุร้ายและมีพิษร้ายแรง พญานาคนั้นจะทำร้ายพระองค์ถึงแก่ชีวิต แต่เมื่อพระบรมศาสดาตรัสยืนยันว่าพญานาคตนนั้นไม่สามารถทำอันตรายพระองค์ได้ อุรุเวลกัสสปะจึงอนุญาตพระองค์เข้าไปพักแรมได้ เมื่อพญานาคเห็นพระองค์ก็ได้เข้าทำร้ายโดยการใช้ทั้งพิษ ไฟ มุ่งทำร้ายพระพุทธเจ้าแต่ด้วยบารมีพญานาคไม่สามารถทำอันตรายพระองค์ได้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นอกจากนี้ เหตุการณ์ที่เป็นการที่ทำให้เห็นว่าพญานาคนั้นมีความเลื่อมใสในพระพุทธเจ้าและพุทธศาสนามากนั้นก็ คือ นาคที่มีนามว่ามุจลินท์ สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) ได้ระบุถึงนามของมุจลินทนาคราชว่า คือ พญานาคตนนี้เป็นนาคที่อยู่ในสระโบกขรณีใกล้ต้นจิก ในขณะที่พระพุทธเจ้าศากยโคดมประทับเสวยวิมุตติสุขอยู่ใต้ต้นจิกในสัปดาห์ที่ 6 หลักจากตรัสรู้นั้น ฝนตกพร่ำและมีลมหนาวตลอด 7 วัน พญามุจลินทนาคราชจึงขึ้นมาจากสระ เนรมิตกายให้ใหญ่ขึ้นกว่าเดิม ทำพังพานใหญ่ใช้ขนดแวดล้อมพระองค์ถึง 7 รอบ พระองค์ประทับอยู่ภายในขนดหางของพญานาค ครั้นฝนหายแล้ว ก็คลายขนดออก จำแลงกายเป็นมานพหนุ่มมาเฝ้าอภิวาท ณ ที่เฉพาะพระพักตร์

มายาคติเกี่ยวกับนาคในถิ่นอาคเนย์นี้ก็มีตำนานมากมายที่เกี่ยวข้องกับนาค ทั้งเป็นความเชื่อที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนาและตำนานการสร้างบ้านแปงเมือง โดยเฉพาะเขมรกับตำนาน “พระทอดเขมรนางนาค” ซึ่งถือว่าเป็นตำนานที่อธิบายต้นกำเนิดอาณาจักรเขมร อันว่าด้วยพระทองซึ่งเป็นเจ้าชายได้แต่งงานกับลูกสาวพญานาค ซึ่งตำนานลักษณะนี้ยังพ้องกับจารีตของพวกจามในเวียดนาม หากแต่เปลี่ยนจากพระทองเป็นพราหมณ์โกณฑิณยะจากอินเดียมาแต่งงานกับนางนาคชื่อโสมา ตรงจุดนี้นำไปสู่การตีความได้ถึงการแพร่เข้ามาของลัทธิพราหมณ์จากอินเดีย พระทองลูกกษัตริย์ หรือพราหมณ์ ก็เป็นตัวแทนของฝ่ายอารยะ ขณะที่นางนาคเป็นภาพของชนพื้นเมืองผู้ยังล้าหลัง ก่อนที่จะเกิดการผสานทางวัฒนธรรม และพัฒนาจนกลายเป็นแหล่งอารยธรรมใหม่ขนาดใหญ่ในเวลาต่อมา

เศรษฐวัฒน์ อุทธา (2557) ได้อธิบายถึงตำนานมหากาพย์และประวัติศาสตร์ของนาคว่าในศาสนาพุทธและฮินดูในวรรณคดีสันสกฤตปรากฏเรื่องเกี่ยวกับนาคทั้งในคำภีร์ปุราณและมหาภารตะ ซึ่งในมหาภารตะกล่าวถึงกำเนิดของนาคว่าเป็นลูกของนางกัทรูและพระกัศยปพรหมฤษีประชาบดี ถือกำเนิดจากฟองไข่ มีทั้งหมด 1,000 ตัว นาคที่เป็นลูกชายหัวปีของนางกัทรูคือพญาเศษนาคราชหรืออนัตตนาคราช ถัดไปก็คือ วาสุกินนาคราช นาคบางตัวยาวถึงหนึ่งโยชน์ บางตัวใหญ่โตมาก เช่น พญาเศษนาคราชสามารถดึงเขามันทรซึ่งสูงถึง 11,000 โยชน์และลึกลงไปในดิน 11,000 โยชน์ขึ้นมาได้ วาสุกรีนาคราชก็มีขนาดใหญ่โตมาก ทำหน้าที่เป็นเชือกพันเขามันทรปั่นเกษียรสมุทร นาคมีลักษณะต่างจากงูทั่วไป ที่อาจมีเศียรหลายเศียร เช่น อาจมี 2 เศียรบ้าง 3 เศียรบ้าง หรืออาจมีเศียรมากถึง 500-1,000 เศียร ในวรรณคดีสันสกฤตบรรยายว่าบนเศียรของนาคมีเครื่องหมายสวัสดิกะ นาคมีลิ้น 2 แฉก มีสีกายที่ต่าง ๆ กัน นาคบางตัวสามารถเนรมิตกายให้มี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สีสันต่าง ๆ บางครั้งปรากฏในรูปลักษณะของเทพ คือ ลักษณะคล้ายกษัตริย์ทรงเครื่องประดับอันงดงาม

นอกจากนี้ศาสนาฮินดูก็ได้กล่าวถึงบทบาทของพญานาคโดยเหตุการณ์สำคัญคือ ตำนานการกวนเกษียรสมุทร โดยมีรายละเอียดว่า ในสมัยโบราณกาลเทพกับอสูรมักจะสู้รบกันเสมอ ๆ ต่างก็ผลัดกันแพ้ผลัดกันชนะ จนเหล่าเทพตายลงเป็นจำนวนมาก พวกเทพจึงมาขอให้พระนารายณ์ช่วย ท่านจึงให้ทำการกวนเกษียรสมุทรเพื่อที่จะได้มีน้ำอมฤตมาให้พวกเทพได้ดื่มและจะได้มีชีวิตเป็นอมตะ แต่การกวนเกษียรสมุทรซึ่งเป็นงานใหญ่ ต้องให้พวกอสูรร่วมมือด้วย จึงมีการเจรจาพักรบกันชั่วคราว โดยฝ่ายเทพหลอกว่าจะให้พวกอสูรได้ดื่มน้ำอมฤตด้วย การกวนเกษียรสมุทรนี้ต้องใช้พญาวาสุกรี ซึ่งเป็นพญานาค มาพันรอบยอดเขาพระสุเมรุ แล้วก็ให้เหล่าเทพดึงทางหนึ่ง อสูรดึงอีกทางหนึ่ง ฝ่ายเทพก็ให้พวกยักษ์ไปดึงพญานาคด้านหัว เพราะรู้ว่าพญานาคจะคายพิษออกมา พวกอสูรก็จะโดนพิษจากปากของพญาอนันตนาคราช ฝ่ายอสูรก็ต้องทนไป การกวนเกษียรสมุทรนี้ความสั่นสะเทือนอาจจะทำให้โลกมนุษย์พังทลายได้ พระนารายณ์จึงต้องแบ่งภาคอวตารไปเป็นเต่ายักษ์ เพื่อเอากระดองไปรองรับยอดเขาพระสุเมรุไว้ เพื่อไม่ให้โลกมนุษย์พัง ฝ่ายเทพและอสูรกวนเกษียรสมุทรกันเป็นพัน ๆ ปีจึงเกิดเหตุการณ์มหัศจรรย์ขึ้น คือมีของวิเศษต่าง ๆ เกิดจาก เกษียรสมุทรขึ้นมา เช่น โคอุสุภทราช ซึ่งเป็นพาหนะของพระอิศวร รวมไปถึงนางอัปสรสวรรค์ต่าง ๆ ก็ออกมาด้วย เหล่าเทพจึงถือโอกาสที่อสูรกำลังสนใจนางงามเหล่านั้น แอบดื่มน้ำอมฤตก่อน ฝ่ายอสูรนั้นมีเพียงราหูตนเดียวที่ไม่สนใจนางอัปสร และได้แปลงร่างเป็นเทพเข้ามาดื่มน้ำอมฤต แต่พระอาทิตย์และพระจันทร์ซึ่งเห็นว่าราหูปลอมตัวมาเป็นเทพ ได้ไปฟ้องพระนารายณ์ ราหูจึงถูกพระนารายณ์ตัดร่างกายออกเป็นสองท่อนด้วยจักร แต่เพราะได้ดื่มน้ำอมฤตเข้าไปแล้วจึงไม่ตาย หากเหลือร่างกายเพียงครึ่งท่อนเท่านั้น ดังนั้นราหูจึงโกรธแค้นพระอาทิตย์และพระจันทร์มาก และจะจับกินทุกครั้งที่เจอกัน (MRG Online, 2005)

จากวรรณกรรมที่เกี่ยวกับนาคในทางศาสนาดังกล่าวนี้ได้ส่งผลต่อคติความเชื่อประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ ในสังคมไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องที่ผูกพันกับพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพื้นที่ลุ่มแม่น้ำโขง เช่นกรณีป่าคำชะโนด บั้งไฟพญานาค ดังที่ เจริญ สุวรรณศักดิ์ชัย (2560) ได้กล่าวถึงตำนานพญานาคในแถบลุ่มแม่น้ำโขงเกิดจากการแถตัวของพญานาค เชื่อว่าในวันออกพรรษาซึ่งเป็นวันที่พระพุทธเจ้าเสด็จจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พญานาคแห่งลุ่มแม่น้ำโขงต่างชื่นชมยินดีจึงจุดบั้งไฟถวายการเสด็จกลับของพระพุทธเจ้าจนกลายเป็นประเพณีทุก

ปี และเรียกว่า บั้งไฟพญานาค มีความเชื่อว่าเขตอำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคายมีเมืองบาดาลออกสู่เมืองมนุษย์ และเชื่อว่าเมืองหลวงของพญานาคอยู่ที่แก่งอาฮงจังหวัดบึงกาฬ ซึ่งเชื่อว่าสะดือแม่น้ำโขง

จากคติความเชื่อเกี่ยวกับนาคในทางศาสนาดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีความเชื่อมโยงกันกับการสร้างสรรค์งานทางการสื่อสารเป็นอย่างยิ่ง โดยปรากฏการเล่าเรื่องในงานภาพจิตรกรรมไทยในพุทธศาสนสถานต่าง ๆ และได้เกิดเป็นแบบแผนการสื่อสารเกี่ยวกับสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมไทย

2.2 ภววิทยาและโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ (Ontology)

การมีอยู่ของนาค เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับโลกทัศน์ (Worldview) และมโนทัศน์ (Concept) ของผู้คนที่สะท้อนให้เห็นได้จากความเกี่ยวพันกับศาสนา วรรณกรรม ศิลปะ ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนเนื้อหาการมีอยู่ของนาคในมิติต่าง ๆ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ได้ศึกษามโนทัศน์ของคนชาติไทซึ่งได้พบว่ามโนทัศน์นาคมีอยู่จริง อย่างไรก็ตามการดำรงอยู่ของนาคเป็นประเด็นที่ตั้งอยู่บนหลักปรัชญาภววิทยาซึ่งว่าด้วยการดำรงอยู่และความจริงของสรรพสิ่ง

พิพัฒน์ สุธารชาติ (2547) ได้กล่าวถึง “ภววิทยา” (Ontology) ว่าเป็นวิชาปรัชญาแขนงหนึ่งซึ่งศึกษาความจริงของการดำรงอยู่หรือภาวะ (Existence) ของสรรพสิ่ง กล่าวคือเป็นวิชาที่ศึกษาภาวะหรือธรรมชาติพื้นฐาน ของสิ่งต่าง ๆ ว่าคืออะไร คำถามพื้นฐานในภววิทยาจึงได้แก่ คำถามที่ว่า นี้คืออะไร ซึ่งทำให้เกิดคำถามอื่น ๆ ตามมา เช่น สาระคืออะไร คุณสมบัติคืออะไร สาเหตุคืออะไร ตัวเลขที่มีอยู่จริงในธรรมชาติ หรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ความว่างเปล่ามีจริงหรือไม่ ตัวตนมีจริงหรือไม่ อนัตตามีจริงหรือไม่ เป็นต้น อย่างไรก็ตามคำอธิบายของวิชาภววิทยาว่าสิ่งนี้มีจริงหรือไม่ ไม่ใช่คำอธิบายทางวิทยาศาสตร์ แต่เป็นการใช้เหตุผลทางปรัชญา ทั้งนี้พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาฉบับราชบัณฑิตยสถานได้ให้ความหมายของคำว่า ภววิทยา เป็นสาขาหนึ่งของอภิปรัชญาที่ศึกษาว่าอะไรที่คือสิ่งที่เป็นจริง กล่าวคือศึกษาธรรมชาติของสิ่งที่เป็นจริงในฐานะที่เป็นสากลที่สุดหรือในฐานะที่เป็น สิ่ง ไม่ใช่ฐานสิ่งนั้นหรือสิ่งนี้โดยเฉพาะ

พระมหาอุทัย ญาณธโร (2539) ได้ให้ธรรมทัศนะเกี่ยวกับมีอยู่ของสรรพสิ่งว่า เป็นการเชื่อมต่อระหว่างปรากฏการณ์ภายนอกกับการรับรู้ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ทางจิต โดยมีสมมติคติเริ่มต้นว่า มนุษย์มีการรับรู้ในสิ่งที่มีอยู่และความจริงแตกต่างกันเนื่องจาก “เราใช้บัญญัติเดียวกันแต่จากโลกทัศน์ที่แตกต่างกัน” กล่าวคือเป็นการให้ความหมายเป็นนิยามต่อสิ่ง ๆ หนึ่งด้วยระบบของภาษาแต่การตีความภาษามีความแตกต่างกันตามวิธีการมองโลก ทั้งนี้ภววิทยาถือเป็นอภิปรัชญา (Metaphysics) ที่มุ่งศึกษาถึงความเป็นจริงความมีอยู่ และความสัมพันธ์ของสรรพสิ่งในทางพุทธศาสนามีพระอภิธรรมเป็นรากฐานของระบบคำสอนหรือเป็นระบบอภิปรัชญาของพระพุทธศาสนา โดยมุ่งเน้นการศึกษาถึงความจริงสูงสุดเกี่ยวกับธรรมชาติการศึกษาเกี่ยวกับแง่มุมบางส่วนของสรรพสิ่งในจักรวาลเช่นมนุษย์ ความเป็นอิสระของมนุษย์และรวมถึงปัญหาใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งเหลานี้

พุทธศาสนาได้อธิบายการมีอยู่ของสรรพสิ่งในจักรวาล ออกเป็น 2 ประเภท คือ สังขตธรรม ไม่ใช่สิ่งที่มีอยู่จริง แต่มีอยู่ตามกลไกของการเกิดขึ้น ปรากฏโดยความเคลื่อนไหวของการเปลี่ยนแปลง ขัดแย้งและการแตกสลาย ได้แก่ทุกสิ่งในโลกนี้ และ จักรวาล และ อสังขตธรรม ซึ่งเป็นสิ่งเดียวที่เราสามารถบอกได้ว่ามีอยู่จริงเพราะไม่มีการเกิด ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ไม่ดับสลาย ได้แก่พระนิพพาน โดยพื้นฐานข้างต้น สรรพสิ่งจึงดำเนินไปตามกฎแห่งปัจจัยสัมพันธ์ตามหลักกลไกแห่งธรรมชาตินั้น ทั้งนี้ภายใต้หลักอนัตตานั้นกล่าวได้ว่า ทั้งสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง (สังขตธรรม) และ สิ่งที่มีอยู่จริง (อสังขตธรรม) ต่างก็เป็นอนัตตา

การรับรู้ความเป็นจริงของสรรพสิ่งที่ปรากฏโดยธรรมชาติเป็นการรับรู้ที่ผ่านการรับรู้ของมนุษย์และมนุษย์ได้มีการบัญญัติมโนทัศน์ของสิ่งนั้น ๆ เพื่อการอธิบายความเข้าใจที่มีต่อปรากฏการณ์ความจริงนั้น ๆ ในกรณีของงานวิจัยนี้ มโนทัศน์เรื่องนาคเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงเพราะในเบื้องต้นของนิรุกติศาสตร์ได้มีการบัญญัติความหมายของนาคดังปรากฏในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2556) ไว้ 5 ความหมาย ได้แก่ 1) งูใหญ่มีหงอน เป็นสัตว์ในนิยาย 2) ชื่อชนเผ่าหนึ่งอยู่ในบริเวณเทือกเขานาค ทางตะวันออกเฉียงเหนือประเทศอินเดียและทางตะวันตกเฉียงเหนือของประเทศเมียนมาร์ 3) ช้าง 4) ไม้กากะทิง 5) ผู้ประเสริฐ ผู้ไม่ทำบาป ดังนั้นเมื่อมีคำบัญญัติย่อมเป็นหลักฐานว่าสิ่งนั้นจึงมีอยู่ แต่การมีอยู่อาจไม่ใช่การมีอยู่ในเชิงเหตุผลแบบตะวันตก อาจเป็นการมีอยู่ในเชิงมโนทัศน์เชิงอุดมคติที่คนในสังคมมีความเชื่อและจินตสาระในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน หรืออาจเป็นการมีอยู่แบบคลุมเครือที่โลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์ที่ไม่

สามารถอธิบายปรากฏการณ์บางอย่างได้ จึงมีการนิยามปรากฏการณ์นั้นให้เชื่อมโยงกับโลกทัศน์ในเชิงอุดมคติ เช่น การบัญญัติปรากฏการณ์ลูกไฟที่พวยพุ่งจากแม่น้ำโขงในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 11 ว่าปรากฏการณ์ “บั้งไฟพญานาค”

จากบัญญัติดังกล่าวย่อมยืนยันได้ว่านาคเป็น “มโนทัศน์” ที่มีอยู่จริงแต่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ตามลัทธิสสารหรือกระบวนการพิสูจน์ในทางวิทยาศาสตร์ หากแต่มโนทัศน์เรื่องนาค ได้รับการถ่ายทอดให้เป็นรูปธรรมผ่านตัวบท (Text) ที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้น เช่น ในงานวรรณกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ตลอดจนพิธีกรรมต่าง ๆ ซึ่งล้วนมีความผูกติดกับศรัทธาที่เป็นผลมาจากกระบวนการถ่ายทอดความหมายสังคม

ในทางพุทธศาสนาอาจพิจารณาปรากฏการณ์เรื่องการมีอยู่ได้ 2 ส่วนคือ 1) ระดับปรมัตถสัจ ซึ่งเป็นความจริงที่เป็นเช่นนั้นเองที่มีความเป็นอนัตตา 2) ระดับสมมติสัจ ซึ่งเป็นความจริงที่เราสมมติ อันเนื่องจากสรรพสิ่งจะต้องผ่านการรับรู้ของมนุษย์ ที่ต้องมีการบัญญัติและการสมมติถึงรูปธรรมหรือนามธรรมของสิ่งนั้น ๆ ตามความเหมาะสม ดังนั้น จึงจำเป็นที่จะต้องยอมรับการมีอยู่ของสรรพสิ่งในฐานะที่เป็นการสมมติและการบัญญัติเช่นกัน จากหลักธรรมดังกล่าวนาคจึงเป็นบัญญัติและมโนทัศน์ในระดับความจริงสมมติสัจ

เมื่อบัญญัติเรื่องนาคได้เกิดขึ้นแล้ว ในกาลต่อมานาคจึงมีการดำรงอยู่และต่อมานาคย่อมมีความเป็นไปตามกฎเกณฑ์ที่มีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กับสรรพสิ่ง เมื่อมนุษย์มีการเชื่อมโยงการรับรู้หรือการเชื่อมต่ออายตนะ ย่อมก่อให้เกิดความหมาย 4 อย่างคือ 1) เป็นที่เกิด 2) เป็นที่ประชุม 3) เป็นเหตุ 4) เป็นตัวเกิดสมมติบัญญัติ กล่าวคือเมื่อตากับสัญรูปแห่งนาคและวิญญาณ (การรับรู้) มาเชื่อมกัน ย่อมทำให้เกิดเป็นผัสสะเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่อันเป็นสิ่งที่มีความซับซ้อนมากขึ้น ดังนั้นนาคจึงมีพัฒนาการของสัญรูปที่เปลี่ยนแปลงไปตามโลกทัศน์และมโนทัศน์ของผู้คนในแต่ละยุคสมัย เช่น ในโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมซึ่งเป็นความเชื่อมโยงกับวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาย่อมเชื่อว่านาคได้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่มีการเชื่อมโยงมายาคติแบบดั้งเดิมกับข้อพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ เช่น การพยายามหาคำตอบอธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคและป่าดึกดำบรรพ์คำชะโนดที่มีอายุกว่า 2,000 ปี ซึ่งยังไม่สามารถยืนยันธรรมชาติของการมีอยู่ได้ทั้งในเชิงอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การเชื่อมต่อระหว่างปรากฏการณ์และอายตนะนี้จะก่อให้เกิดโลกแห่งการรับรู้ของมนุษย์ กล่าวคือ ทัศนธาตุ (Visual element) ซึ่งในทางทัศนศิลป์ หมายถึง ส่วนประกอบของศิลปะที่รวมกันเป็นรูปร่างของสิ่งหลายอย่างที่มองเห็นได้จะมารวมกันทำให้เกิดการรับรู้ขึ้น ต่อมาการรับรู้สิ่งภายนอกของเราเกิดขึ้นและนำไปสู่การเริ่มต้นระบบบัญญัติของมนุษย์ อันเป็นระบบของความสามารถในการเข้าใจความหายหรือปรากฏการณ์ของสรรพสิ่ง ปัญหาทางการสื่อสารจึงปรากฏดังที่ พระมหาอุทัย ญาณธโร (2539) คือ เราใช้บัญญัติเดียวกันแต่ใช้ในโลกทัศน์ที่ต่างกัน

ความเกี่ยวเนื่องของนาคในฐานะที่เป็น “บัญญัติ” ที่มีต่อสัญรูปแห่งนาคในงานการสื่อสารของมนุษย์ คือ บัญญัติเป็นผลจากการประสานตัวเองของมนุษย์ให้เข้ากับโลกของนาค จักรวาลของนาคทั้งหมดถูกบัญญัติเป็นสัญลักษณ์ของระบบภาษา ดังที่ สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) กล่าวถึงนาค 2 ประเภทได้แก่ ถลชะ (เกิดบนบก) และ ชลชะ (เกิดในน้ำ) ตลอดจนการบัญญัตินามให้กับนาค เช่น พญาอนันตนาคราช นาควาสุกรี ซึ่งทั้งสองนามเป็นบัญญัติที่สื่อถึงพญานาคสองตน ซึ่งมีบทบาทในวรรณกรรมเนื่องในศาสนาที่แตกต่างกัน ทั้งด้านกาลเทศะและเรื่องราวที่เป็นเหตุแห่งการปรากฏแห่งรูป จากตัวอย่างดังกล่าวนี้จะเห็นได้ว่าความหายของคำว่า “นาค” เป็นสิ่งที่สลับซับซ้อนในตัวเอง แต่ในการรับรู้ของมนุษย์ ถูกบัญญัติด้วยคำสั้น ๆ ว่า “นาค” ซึ่งเป็นการยอมรับการมีอยู่ของนาคตามเงื่อนไขแห่งภาวะสัมพันธ์

การยืนยันสิ่งที่มีอยู่เป็นการยืนยันโดยผ่านทางบัญญัติต่าง ๆ ที่ปรากฏเป็นข้อความภาษา ข้อความเป็นสัญลักษณ์แทนความเป็นจริงข้างนอก ภาษาจึงเป็นตัวนำเสนอการมีอยู่ของสิ่งต่าง ๆ เมื่อเรายืนยันว่า “เรารู้” หมายความว่า เรารู้ตามภาวะสัมพันธ์หนึ่งหรือตามนิยามที่เป็นอย่างนั้น ในการกล่าวถึงการมีอยู่เป็นการพิจารณาจากเรื่อง การรับรู้ การยืนยันความจริง และความแน่นอนในการรับรู้ของเรา ทั้งนี้โลกปรากฏในเนื้อหาเหมือนกัน แต่มีผลต่อการรับรู้ที่แตกต่างกัน เรา “รับรู้” ต่างกัน การยืนยันสิ่งเรารับรู้จึงแตกต่างกันไปด้วย โดยขึ้นอยู่กับข้อมูลพื้นฐานที่สนับสนุนข้อมูลในการรับรู้ เช่นมีความเป็นจริงโดยตัวมันเองหรือมีความเป็นจริงเพราะทดสอบจากหลักฐานและสอดคล้องกับความเป็นจริงข้างนอก

พระมหาอุทัย ญาณธโร (2539) แสดงธรรมทัศนะว่าในพุทธศาสนามองความมีอยู่เป็น 2 รูปแบบ คือ 1) มีอยู่เพราะมีผู้รับรู้ เป็นผลจากระบบกลไกแห่งการรับรู้ที่เกิดขึ้น และ 2) มีอยู่เพราะมีอยู่ตามสภาพ เป็นความเป็นไปของสรรพสิ่งตามธรรมดาของมัน แต่การยืนยันความมีอยู่ของ

สรรพสิ่ง เป็นเพียงการระบุความสัมพันธ์กับสิ่งอื่น ๆ เท่านั้น เพราะไม่มีสิ่งใดอยู่ด้วยตัวเอง ความมีอยู่ของสิ่งใด ๆ เป็นเพียงผลของจิต และเป็นเพียงผลผลิตกลไก โลกที่ปรากฏให้เห็นรับรู้ได้ผ่านอายตนะและตีความโดยนาทีของจิตที่รับรู้ข้อมูลที่ส่งมาจากอายตนะนั้น ดังนั้นเราไม่ได้รับรู้โลกอย่างที่โลกเป็นอยู่จริง เรารับรู้เพียงสภาพที่สะท้อนในจิตของเรา

ทัศนะเกี่ยวกับการมีอยู่และความจริงดังกล่าวนี้สอดคล้องกับแนวคิดของ ริการ์ และซวนตวน (2554) ซึ่งได้เสนอว่าโลกที่เราเห็นว่าเป็นจริงนั้นล้วนเป็นความสัมพันธ์ระหว่างผู้รับรู้กับสิ่งที่ถูกรับรู้ โดยปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นโดยเป็นอิสระจากเหตุและเงื่อนไขที่แยกจากกันเป็นสมมติสัจจะ (Relative Truth) หรือมายาภาพซึ่งแท้ที่จริงเป็นเพียงสิ่งที่จิตสร้างขึ้น แต่ในทางพุทธศาสนาเห็นว่าทุกสิ่งดำรงอยู่ก็ต่อเมื่อมีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่นเท่านั้นและความสัมพันธ์ดังกล่าวตั้งอยู่บนเงื่อนไขที่มีการเลื่อนไหลของเหตุการณ์ การกล่าวถึงความจริงจึงมักเป็นความจริงแบบส่วนเสี้ยว ทั้งนี้โดยมีตัวเราเป็นผู้เฝ้าสังเกตปรากฏการณ์ที่เราเรียกว่าความจริง นอกจากนี้ยังได้เสนอว่าปรากฏการณ์ของความจริงตั้งอยู่บนหลักแห่งความไม่แน่นอนขึ้นอยู่กับวิธีการสังเกตและเครื่องมือที่ใช้ซึ่งในทางควอนตัมฟิสิกส์เสนอหลักทฤษฎีความไม่แน่นอน (Principle of Uncertainty) โดยยกหลักคำอธิบายของ Heisenberg ว่า “สิ่งที่เธอสังเกตมิใช่ตัวธรรมชาติเองแต่เป็นธรรมชาติที่ปรากฏต่อวิธีการตั้งคำถามของเรา ผู้สังเกตเป็นผู้เลือกวิธีการตรวจวัดผล ซึ่งวิธีการดังกล่าวจะเป็นตัวกำหนดคุณสมบัติของวัตถุที่ถูกสังเกตด้วยเช่นกันในปริมาณหนึ่ง หากว่าการจัดเตรียมการทดลองเปลี่ยนไปคุณสมบัติของวัตถุที่ถูกสังเกตจะเปลี่ยนไปเช่นกัน”

ทัศนะดังกล่าวสอดคล้องกับ Wolf (1989) ซึ่งได้เสนอว่าสิ่งที่เราสังเกตเห็นไม่ใช่ตัวความจริงหากแต่เป็นเงาของความจริง โดยที่จิตสำนึกของเราจะทำหน้าที่ตีความปรากฏการณ์ซึ่งเป็นไปตามหลักหลักการเสริมเกื้อกูลกันขององค์ประกอบที่เป็นคู่ตรงข้าม (Principle of Complementarity) ซึ่งเชื่อว่า ไม่มีความจริงจนกว่าความจริงนั้นจะถูกรับรู้ การรับรู้ความจริงของเราอาจเป็นไปตามลำดับเหตุผล หรือการรับรู้ในเชิงตรงข้าม หรือแม้แต่การรับรู้แบบลักษณะทวิภาวะ (Duality) ที่มีความเป็นไปได้ของทั้งสองสิ่งที่มีความเป็นคู่ตรงข้ามกัน ตัวอย่างเช่น การอธิบายธรรมชาติของอะตอม เราได้ปรุงแต่งความจริงโดยการสร้างภาพความเป็นมวลสารของอะตอมแก่จิตใจเรา ประเด็นดังกล่าวนี้เรียกว่า การสร้างความเป็นจริงโดยการกระทำของจิต (The Construction of Reality by Mental Acts) และเป็นจิตที่ปรุงแต่งความเป็นจริง ดังนั้น สิ่งที่เราศึกษาสังเกต จึงมิใช่อะไรอื่น นอกจากเป็นผลจากการรบกวนหรือผลที่เกิดจากการสังเกตศึกษา

เมื่อกล่าวถึงความจริงตามหลักกลศาสตร์ควอนตัมความจริงถูกประกอบขึ้นโดยจิตสำนึกซึ่งเป็นทั้งการตระหนักรู้และการสร้างสรรค์ของประสบการณ์ อีกทั้งเป็นประสบการณ์ที่เป็นอยู่ (Being) และประสบการณ์ที่เราเชื่อว่ารู้ (Knowing) ซึ่งทำให้การแบ่งเส้นระหว่างภววิทยาและญาณวิทยา (Epistemology) ไม่ชัดเจนอีกต่อไป หรืออีกนัยหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าความเชื่อว่ารู้ (Knowing) คือเรื่องของจิตใจ ในขณะที่การเป็นอยู่ (Being) เป็นเรื่องของสสาร โดยที่ทั้งสองอย่างอยู่ในจิตสำนึกของเรา

เมื่อกลับมาพิจารณาในมิติการปรากฏในสัญรูปแห่งนาคอาจกล่าวได้ว่าการมีอยู่ของสัญรูปเป็นเรื่องของสสารในขณะที่สัญรูปนี้จะดำรงอยู่ไม่ได้หรือไม่สามารถสืบทอดต่อไปได้หากไม่มีเรื่องราวซึ่งเป็นองค์ประกอบทางญาณวิทยาดังนั้นการมีอยู่ของสัญรูปนาคทุกยุคทุกสมัยจึงเกี่ยวข้องกับมายาคติที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นความรู้สืบต่อกันมาและกระบวนการอบรมบ่มเพาะเพื่อการยืนยันการมีอยู่ของนาค ก่อให้เกิดการดำรงอยู่ของนาคในฐานะศิลปะที่ตอบสนองต่อความศรัทธาและมีการเปลี่ยนแปลงไปตามความสัมพันธ์อันเป็นเงื่อนไขของการดำรงอยู่ของแต่ละยุคสมัยจากภววิทยาดังกล่าวเมื่อพิจารณาในแง่ของแนวทางการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับนาคจึงเกี่ยวข้องกับประเด็นเรื่องของความจริงอย่างหลีกเลี่ยงมิได้

ชาย โพธิสิตา (2548) ได้กล่าวถึงประเด็นคำถามเชิงปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับธรรมชาติของความจริงว่าอะไรคือธรรมชาติของความจริง โดยเสนอว่าแนวคิดปฏิฐานนิยม (Positivism) มีสมมติคติว่าความจริงมีหนึ่งเดียว ถูกค้นพบและผ่านการพิสูจน์แล้วว่ามีคุณสมบัติเป็นสากลนั้นคือเป็นจริงและใช้ได้ทั่วไป ไม่ถูกจำกัดด้วยเวลาและบริบท ในขณะที่แนวคิดปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) มีสมมติคติว่าความจริงมีหลากหลายขึ้นอยู่กับมุมมองของผู้สังเกต อีกทั้งความจริงเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น (Reality is Constructed) เพราะการมีอยู่ของความจริงที่แท้นั้นแม้จะมีอยู่แต่ก็ไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์เข้าถึงได้อย่างสมบูรณ์ แนวคิดดังกล่าวนี้ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาที่ว่าด้วยการทำงานของจิต กล่าวคือเวลาเรารับรู้อะไรสักอย่างนั้นจิตจะสร้างมโนทัศน์หรือสร้างภาพนามธรรมเกี่ยวกับสิ่งนั้น ที่สุดแล้วก็ไม่ใช่ตัวความจริงที่แท้อยู่ดีหากแต่เป็น “ภาพสร้าง” (Construct) ที่จิตสร้างให้กับตัวเองเท่านั้น ดังนั้นในแง่ของการวิจัย ความจริงที่นักวิจัยคิดว่าตนเองค้นพบและรวบรวมมานั้น แท้จริงเป็นภาพสร้างที่ตนเองศึกษาทั้งนั้น

นอกจากนี้การมีอยู่ของความจริงที่นักวิจัยสร้างขึ้นจะเกี่ยวข้องกับแนวคิดทฤษฎีที่ถูกเลือกมาเป็นแนวทางการศึกษา ส่งผลให้ภาพสร้างของความจริงของนักวิจัยแตกต่างกันทั้ง ๆ ที่ศึกษาในประเด็นเดียวกัน อย่างไรก็ตามการประกอบสร้างความจริงดังกล่าวล้วนเป็นผลมาจากมิติทางประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ นั้นแปลว่าความจริงนั้นขึ้นอยู่กับบริบทที่มันถูกสร้างขึ้นมาด้วย จึงทำให้การมีอยู่ของความจริงไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว ไม่ได้มีคุณสมบัติเป็นสากล แต่มีได้หลากหลาย ขึ้นอยู่กับบุคคลและบริบท ซึ่งรวมถึงประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมอันเป็นที่มีของความจริงนั้นดังนั้นความจริงจึงมีลักษณะเป็นสัมพัทธนิยม (Relativism)

ต่อแนวคิดดังกล่าวนี้สอดคล้องกับแนวคิดของ Derrida (1978 อ้างถึงใน ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, 2560) ที่ปฏิเสธกลิ่นอายของวิธีคิดแบบอภิปรัชญาตะวันตกในความเชื่อเกี่ยวกับการมีอยู่ ดำรงอยู่ของฐานราก จุดกำเนิด หรือ จุดคงที่ โดยเชื่อว่ายังคงมีความหมายสัญญะที่สามารถตัดข้ามหรืออยู่เหนือกาลเวลาและสถานที่โดยเชื่อว่าโครงสร้างในฐานะเป็นศูนย์กลางเป็นการละเล่นรูปแบบหนึ่งเท่านั้น แดร์ริดาเชื่อว่าไม่มีสิ่งที่เรียกว่าศูนย์กลางเพียงแห่งเดียว จะมีก็แต่ความคิดศูนย์กลางแบบหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น หากการรับรู้เปลี่ยนความคิดเกี่ยวกับศูนย์กลางก็จะเปลี่ยนไปด้วย ดังนั้นศูนย์กลางจึงเป็นเรื่องของบทบาทหน้าที่ที่เปลี่ยนแปลงไปตามสถานการณ์ เป็นเพียงการละเล่นแบบหนึ่งที่แทนที่ได้ด้วยสิ่งอื่นหรือผ่านการใช้ภาษา ความคิดเกี่ยวกับศูนย์กลางของแดร์ริดาในฐานะที่เป็นเพียงบทบาทหน้าที่จึงสะท้อนกลิ่นอายวิธีการคิดแบบหลังโครงสร้างนิยมซึ่งปฏิเสธภววิทยาการมีอยู่แบบหนึ่งเดียว ทุกอย่างจึงเป็นเพียงวาทกรรมซึ่งเป็นระบบของการสร้างความหมายที่สรรพสิ่งจะไม่มีความหมายใด ๆ นอกจากระบบการสร้างความหมาย การไม่มีความหมายสัญญะที่อยู่เหนือกาลเวลาและสถานที่นั้นทำให้ทุกอย่างกลายเป็นเรื่องของการละเล่นของการสร้างความหมายไม่รู้จบ ซึ่งหากระบบสร้างความหมายเปลี่ยน ความหมายของสรรพสิ่งก็เปลี่ยนตามไปด้วย

สัญรูปแห่งนาคเป็นระบบที่แสดงถึงการมีอยู่ของการประกอบสร้างความหมาย โดยที่ศูนย์กลางของประเด็นเรื่องนาคย่อมมีความสัมพันธ์กับมิติทางประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ กล่าวคือเป็นปรากฏการณ์ที่มนุษย์รับรู้ความหมายในลักษณะแบบหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่งเท่านั้น เมื่อบริบทแวดล้อมเปลี่ยนแปลงไป โครงสร้างของการประกอบความหมายเปลี่ยนไป โลกทัศน์และมโนทัศน์ที่ใช้พิจารณาเปลี่ยนไป การตีความหมายของสัญรูปนาคจึงย่อมไม่มีชุดความหมายตายตัวในฐานะที่เป็นศูนย์กลางของการเล่าเรื่อง หากแต่เป็นชุด

ของคำอธิบายที่หลากหลายดังที่ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ได้ค้นพบมโนทัศน์ของกลุ่มชนชาติไท ที่มีต่อนาคถึง 15 มโนทัศน์ ดังนั้นการมีอยู่ของนาคจึงตั้งอยู่บนพื้นฐานของโลกทัศน์และมโนทัศน์ที่ใช่การกำหนดการพิจารณา

การมีอยู่ของนาคได้ปรากฏพบในสื่องานจิตรกรรมไทย โดยรูปแบบของสัญรูปเกี่ยวกับนาคมีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมดังที่ กฤษณ์ ทองเลิศ (2554) ได้กล่าวถึงโลกทัศน์และบริบททางสังคมว่ามีผลต่อการแสดงออกของการมีอยู่ของสัญรูป (Form Follows Worldview) ทั้งนี้โลกทัศน์หลักที่ใช้ในการพิจารณาการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานการสื่อสารไทยประกอบด้วยโลกทัศน์แบบอุดมคติและแบบสมจริงอย่างตะวันตกหรือ (สัจนิยมตะวันตก)

สันติ เล็กสุขุม (2555) ได้กล่าวถึงความคิด การแสดงออกของศิลปินที่มีต่องานสร้างสรรค์ประเภทงานช่างไทยโบราณ โดยมุ่งเน้นอธิบายโลกทัศน์ที่แสดงออกผ่านภาพจิตรกรรมไทย โดยเสนอว่า “ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยน” ซึ่งเป็นแนวคิดที่ตอกย้ำว่าโลกทัศน์ชุดหนึ่งส่งผลต่อการมีอยู่ของสัญรูปชุดหนึ่ง และเมื่อโลกทัศน์เปลี่ยนการแสดงออกผ่านสัญรูปก็จะเปลี่ยนตามไปด้วย ทั้งนี้ สันติ เล็กสุขุม ได้เสนอว่าความสมจริงที่มีอยู่ในงานจิตรกรรมไทยมีโลกทัศน์ที่เกี่ยวข้อง 2 ลักษณะคือ โลกทัศน์แบบอุดมคติ และสมจริงอย่างตะวันตก

โลกทัศน์แบบอุดมคติ เป็นโลกทัศน์ที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีไตรภูมิโลกสัณฐานที่อธิบายโลกทัศน์ของคนโบราณ เป็นโลกทัศน์ปรัมปราอันเนื่องด้วยศรัทธา การแสดงออกของภาพเทพ เทวดา กษัตริย์มีลักษณะกิริยาลีลานาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นรูปแบบนาฏศิลป์ที่มีความชดช้อยเกินจริงขาดลายละเอียดของเนื้อหนังและสังขาร แต่คนโบราณเชื่อว่าการแสดงออกดังกล่าวเป็นความสมจริง ซึ่งเรียกว่าเป็นความสมจริงอย่างปรัมปราคติ ด้วยเหตุที่โลกทัศน์ดังกล่าวนี้มีความเต็มเปี่ยมไปด้วยศรัทธาจึงเชื่อว่าเทพ เทวดา เหล่านาคล้วนแล้วเป็นสิ่งที่มีอยู่จริง นอกจาการเขียนกิริยาลีลานาฏลักษณ์แล้ว การเขียนภาพภูมิประเทศยังมีลักษณะของการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่ไม่สมจริง ตัวอย่างเช่นการเขียนภาพน้ำจะแสดงออกในลักษณะสัญลักษณ์รูปเส้นโค้งหลายเส้นซ้อนกัน ชุดเส้นโค้งนี้เรียงต่อเนื่องสลับหว่างไปตามแนวนอนให้ดูคล้ายคลื่นน้ำเรียกว่าภาพน้ำแบบอุดมคติ ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นการมีอยู่ของความจริงที่ตั้งอยู่บนรากฐานของความศรัทธาอันเนื่องจากอิทธิพลจากศาสนา

ในส่วนของโลกทัศน์สมจริงอย่างตะวันตก เป็นโลกทัศน์ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดสัจนิยมหรือเหตุผลนิยม ซึ่งเป็นโลกทัศน์ที่เชื่อว่าในความเป็นจริงที่พิสูจน์ได้ โลกทัศน์ดังกล่าวนี้จะปรากฏการแสดงออกของงานภาพเป็นความสมจริงตามธรรมชาติเรียกว่า เป็นความสมจริงอย่างตะวันตก ความเป็นจริงจึงผูกโยงกับความเป็นเหตุผลเชิงวิทยาศาสตร์ เรื่องราวที่ปรากฏก็จะปรับเปลี่ยนไปตามความสมจริงที่เชิงประจักษ์ ตัวอย่างการเขียนภาพน้ำ เป็นการเขียนโดยใช้การลงสีฟ้าซึ่งมีลักษณะคล้ายกับสีของน้ำทะเล เรียกว่า ภาพน้ำแบบสัจนิยม ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็นการมีอยู่ของความจริงที่ตั้งอยู่บนรากฐานของการพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์

ในการศึกษาการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานการสื่อสารไทยผู้วิจัยเห็นว่าวิวัฒนาการของการสื่อสารภาพนาคสามารถจำแนกตามลักษณะของโลกทัศน์ความจริงที่ใช้ในการพิจารณา โดยผู้วิจัยได้จำแนกเป็น 3 ลักษณะ ได้แก่ 1) โลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยม เป็นโลกทัศน์ที่เชื่อในความสมจริงที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา ปรากฏชัดผ่านภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในยุครัชกาลที่ 3 ซึ่งถือเป็นงานต้นแบบจิตรกรรมไทยจนถึงปัจจุบัน 2) โลกทัศน์ความจริงแบบเหตุผลนิยม เป็นปรากฏการณ์การสื่อสารที่เน้นความสมจริงตามแนววิทยาศาสตร์ 3) การบูรณาการโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคติและเหตุผลนิยม เป็นการเน้นความจริงเชิงประจักษ์แบบวิทยาศาสตร์แต่คงไว้ซึ่งกลิ่นอายของโลกทัศน์แบบอุดมคติ ปรากฏในงานภาพยนตร์และละคร นอกจากนี้ยังพบได้ในงานประเภทบทความและข่าวที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์เชิงประจักษ์ แต่ไม่สามารถพิสูจน์ความสัมพันธ์เชิงเหตุผลในเชิงวิทยาศาสตร์ได้ ดังเช่นกรณีปรากฏการณ์ การรายงานข่าวบั้งไฟพญานาค การรายงานข่าวเกี่ยวกับคำชะโนด เป็นต้น อย่างไรก็ตามในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยเห็นว่าการแสดงออกที่ปรากฏผ่านสื่อต่าง ๆ นั้น ล้วนได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเรื่องนาคในระดับหนึ่ง โดยเป็นการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรมดังจะได้กล่าวต่อไป

2.3 แนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม (Reproduction)

Benjamin (1986) ผู้เชี่ยวชาญด้านอักษรศาสตร์อีกทั้งยังเป็นนักสุนทรียศาสตร์ บุคคลผู้นี้ได้รับการศึกษาเล่าเรียนปรัชญา ณ กรุงเบอร์ลิน อีกทั้งยังได้ปฏิบัติหน้าที่ในฐานะนักวิพากษ์วิจารณ์วรรณกรรมและนักแปล ซึ่งในเวลาต่อมา ในช่วงศตวรรษที่ 20 เขาถูกขนานนามว่าเป็นนักวิจารณ์วรรณกรรมคนสำคัญอย่างยิ่งยวด ในขณะนั้นเขาได้เขียนบทความสองบทสุดท้าย

ใน Illuminations ซึ่งถูกจัดให้เป็นความเรียงทางสุนทรียศาสตร์หรือปรัชญาศิลปะ คือบทความเรื่อง “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” งานศิลปะในยุคการผลิตซ้ำเชิงจักรกล ซึ่งถูกตีพิมพ์ครั้งแรกในปี ค.ศ. 1935-1938

งานส่วนสำคัญของ Benjamin (1986) ที่ได้เขียนไว้ใน “งานศิลปะในยุคการผลิตซ้ำเชิงจักรกล” นั้นได้เป็นมูลเหตุสำคัญในการจุดประเด็นความคิดและเกิดการกระตุ้นให้นักวิชาการหลายกลุ่มคิดใหม่ทำใหม่ ต่อเรื่องความจริงแท้ในงานศิลปะ โดยเขาให้ความเห็นว่าการเกิดขึ้นของงานศิลปะชิ้นใหม่ ๆ นั้น ถึงอย่างไรก็ยังคงมีความจำเป็นที่ต้องมี เพราะเป็นเหตุแห่งการรักษาไว้ซึ่งรากเหง้าของศิลปะต้นแบบ แต่ในทางกลับกันความเป็นตัวตนหรือวิญญาณของงานศิลป์ชิ้นนั้นก็จะไม่สมบูรณ์พร้อมเพราะขาดเหตุปัจจัยเรื่องเวลา สถานที่ และตัวผู้ผลิตที่เป็นศิลปินต้นแบบนั้นเอง

Benjamin (1986) มีความเห็นว่าการที่มีเทคโนโลยีสมัยใหม่เกิดขึ้นมาอย่างมากมายนั้นจะส่งผลดีต่อกลุ่มศิลปินอิสระหรือศิลปินไร้ค่าย รวมไปถึงกลุ่มผู้รักในการชื่นชมผลงานศิลปะ เพราะมนุษย์ทุกกลุ่มล้วนมีสิทธิและเสรีภาพในการเข้าถึงผลงานศิลปะได้อย่างเท่าเทียมกันตามหลักการของประชาธิปไตย (Democracy) โดยตามหลักการแล้ว การทำซ้ำ ดัดแปลงผลงานศิลปะนั้นสามารถเกิดขึ้นได้ตลอดเวลา หรืออีกนัยหนึ่งผู้ที่เป็นผู้คลั่งไคล้ในผลงานชิ้นไหนก็สามารถลอกเลียนหรือทำซ้ำขึ้นมาได้ตลอดเวลาเช่นกัน กล่าวคือหากศิลปินหน้าใหม่คนใดอยากที่จะมีความสามารถเหมือนกับศิลปินต้นแบบก็ต้องผ่านการลอกเลียนแบบผลงานของศิลปินชั้นครูมาแล้วทั้งสิ้น อีกทั้งการนำเอาผลงานของศิลปินชั้นครูหรือศิลปินแนวหน้ามาฝึกฝนเพื่อทำผลงานของตัวเองนั้นยังเป็นการเผยแพร่ผลงานของศิลปินชั้นครูให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้นด้วย ซึ่งในอดีตการลอกเลียนแบบผลงานหรือการทำซ้ำงานศิลปะมีอยู่ 2 จำพวก ได้แก่ 1) การหล่อศิลปะจากแท่นพิมพ์ เช่น การหล่อรูปเคารพ หรือเทวรูป และ 2) การปั๊มเข้ารูป เช่น การปั๊มเหรียญกษาปณ์ หรือของที่ระลึกในโอกาสสำคัญ ๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีความจำเป็นอย่างยิ่งในการผลิตในครั้งละมาก ๆ แต่ในทางกลับกันศิลปะชั้นสูงในยุคก่อนมักถูกระบุว่าเป็นผลงานศิลปะชั้นสูง จึงไม่สามารถจะเลียนแบบได้ ทั้งนี้ผลงานชั้นสูงของศิลปินจึงถูกจำกัดไว้ในวงแคบ ๆ เช่น ชนชั้นกษัตริย์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม Benjamin (1986) เสนอว่าการผลิตซ้ำที่มีความสมบูรณ์แบบยังขาดองค์ประกอบที่สำคัญประการหนึ่ง คือ การปรากฏในเวลาและสถานที่ (Time and Space) ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่หนึ่ง ๆ ที่งานศิลปะได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นการมีอยู่คงความเป็นเอกลักษณ์ของงานศิลปะดังกล่าวนั้นถูกกำหนดโดยประวัติศาสตร์ที่ส่งผลต่อตัวงานศิลปะนั้นเองตลอดระยะเวลาที่งานนั้นได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นต่อประเด็นดังกล่าวนี้ยังรวมถึงการเปลี่ยนแปลงของลักษณะทางกายภาพของตัวงานศิลปะที่เปลี่ยนไปตลอดระยะเวลาทางประวัติศาสตร์

ในเวลาต่อมาราว ๆ ค.ศ. 1900 ได้มีการอนุญาตให้มีการผลิตซ้ำงานศิลปะทั้งในระดับปกติ และในระดับศิลปะชั้นสูง นับได้ว่าเป็นประโยชน์ต่อกลุ่มชนผู้หลงใหลในงานศิลปะอย่างยิ่ง โดยการผลิตซ้ำผลงานศิลปะชั้นสูงนั้นได้มีการศึกษาเทคนิค รวมไปถึงยังได้มีการให้มาตรฐานการผลิตผลงานทางศิลปะชิ้นเอกนั้น ๆ ตามหลักของผลงานต้นฉบับด้วย ทั้งนี้ไม่เพียงแต่มีการอนุญาตให้ทำผลงานศิลปะซ้ำ ยังมีการอนุญาตให้เข้าถึงผลงานได้อย่างอิสระอีกด้วย ซึ่ง Benjamin เห็นว่าไม่มีความจำเป็นใด ๆ ในการวิเคราะห์หรือมองผลงานศิลปะด้วยธรรมเนียมที่สูงเกินเอื้อมเสมอไป ชนทั่วไปก็สามารถในการถอดรหัสหรืออ่านความงามของงานศิลปะได้อย่างเท่าเทียมและที่สำคัญหากมีการอ่านหรือตีความสารจากงานศิลปะชั้นนั้น ๆ ใหม่ก็ถือได้ว่าเป็นเรื่องน่ายินดีที่ผลงานนั้น ๆ จะได้ถูกคิด วิเคราะห์โดยกลุ่มคนกลุ่มใหม่ได้อย่างเสรี ทั้งนี้ประโยชน์ของการเข้าถึงผลงานศิลปะนี้ก็จะทำให้งานไม่ตายไปตามกาลเวลา แต่แม้คนทั่วไปจะสามารถเข้าถึงผลงานศิลปะชั้นสูงได้โดยการใช้อุตสาหกรรมการผลิตซ้ำผลงานศิลปะ แต่ก็ไม่อาจบอกได้ว่าผลงานชิ้นนั้นจะมีความบริสุทธิ์ หากเพราะเมื่อมีวัฒนธรรมการผลิตซ้ำคราวละมาก ๆ ผลงานชิ้นนั้นก็จะมีมลทินในฐานะของลอกเลียนแบบเช่นกัน

ต่อประเด็นดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นถึงแนวคิดหลักของ Benjamin (1986) ในเรื่อง “กลิ่นอายของความจริงแท้” (Aura of Authenticity) ที่มีอยู่ในตัวแบบผลงานศิลปะชิ้นนั้นจะถูกทำลายลง เพราะ กลิ่นอายของชิ้นงานจะมีความไม่บริสุทธิ์เนื่องจากการทำซ้ำไม่ได้อยู่ในช่วงเวลาและสถานที่ ซึ่งเป็นตัวการในการระบุการดำรงอยู่ตามสถานที่จริงของงานศิลปะ การปรากฏตัวของตัวต้นแบบผลงานศิลปะคือเงื่อนไขสำคัญในการให้ความหมายของความจริงแท้ (Authenticity) ทั้งนี้หากเราในฐานะของผู้ที่มีความหลงใหลในตัวงานศิลปะต้นแบบ ได้เข้ามาเห็นการปักป้ายว่าผลงานชิ้นดังกล่าวเป็นของลอกเลียนแบบ คุณค่าบางประการของงานต้นแบบก็จะเด่นชัดขึ้น ในทางกลับกันผลงานชิ้นทำซ้ำก็จะถูกลดค่าไปโดยปริยาย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในแง่ของการผลิตซ้ำจะมีความเป็นอิสระมากกว่าศิลปะต้นแบบที่เทคนิคการผลิตเปิดกว้างมากกว่า กล่าวคือหากผลงานต้นแบบต้องใช้กรรมวิธีในการผลิตที่ยากเพื่อให้ได้ผลลัพธ์ของชิ้นงาน แต่ในการผลิตซ้ำที่ผลงานเลียนแบบมีผลลัพธ์เทียบเคียงกับผลงานต้นแบบลดระยะเวลาในการผลิต คุณค่าของชิ้นงานก็อาจมีการให้ค่าว่ามีความใกล้เคียงและให้คำจำกัดความว่าเป็นผลงานที่มีสุนทรียภาพเช่นเดียวกันได้ ดังนั้นในยุคอุตสาหกรรมการผลิตซ้ำเฟื่องฟู จึงถือเป็นยุคของความเสื่อมถอยของ “กลิ่นอายของความจริงแท้” ต่อประเด็นวิจัยดังกล่าวนี้ผู้วิจัยเห็นว่างานศิลปะที่เกี่ยวกับนาคถือเป็นงานที่มีต้นแบบร่วมกันจากวรรณกรรมทางศาสนาทั้งในศาสนาพุทธและศาสนาฮินดู การสร้างสรรค์งานศิลปะเกี่ยวกับนาคจึงเป็นงานที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมดังกล่าวอย่างเลี่ยงไม่ได้ งานศิลปกรรมที่ปรากฏเกี่ยวกับนาคจึงปรากฏในสถานที่ที่เกี่ยวพันกับพิธีกรรมทางศาสนา เช่น งานประติมากรรมเรื่องนาคที่ประดับเคียงคู่วิหาร และศาสนสถานในพุทธศาสนา งานภาพเขียนจิตรกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา มักจะมีการเขียนภาพนาคเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินเรื่อง งานศิลปะดังกล่าวต่างมีความเป็นต้นฉบับ จนกระทั่งเมื่อมีเทคโนโลยีการผลิตซ้ำ การสร้างสรรค์ผ่านกลไกการถ่ายภาพและภาพยนตร์ตลอดจนสื่อแอนนิเมชันได้ทำให้สัญรูปของนาคมีความแตกต่างหลากหลายไปตามลักษณะการเล่าเรื่องของสื่อในยุคจักรกล

ผู้วิจัยเห็นว่ากลิ่นอายเป็นการเชื่อมโยงให้เห็นถึงบรรยากาศและสร้างความเชื่อมโยงเพื่อการเข้าถึงความจริงแท้ (Authentic) ในงานต้นแบบ สอดคล้องกับแนวคิด Benjamin (1986) ที่เห็นว่าลักษณะอันเฉพาะเจาะจงของงานศิลปะไม่สามารถแยกออกจากความผูกพันกับประเพณีทั้งนี้เนื่องจากงานศิลปะชิ้นแรกของมนุษย์เกิดขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรม โดยเริ่มจากพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ จนต่อมาเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาทำให้กลิ่นอายของศิลปะไม่ถูกแยกออกจากพิธีกรรม

ด้านการให้ค่าชีวิตของผลงานศิลปะ หลังจากผ่านช่วงเวลาที่แสนยาวนานทางประวัติศาสตร์ ผัสสะของมนุษย์ก็เริ่มที่จะมีการปรับเปลี่ยนไปพร้อม ๆ กับการดำรงชีวิตในทุกด้าน เมื่อเวลาผ่านไปผัสสะของมนุษย์จะเริ่มเรียนรู้และจัดระเบียบใหม่ ดังนั้นไม่เพียงการสัมผัสจากธรรมชาติ มนุษย์จะเริ่มหาตัวแทนความรู้สึกเข้ามาเป็นองค์ประกอบหลักของประวัติศาสตร์ชีวิตอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากการประเมินคุณค่าของชิ้นงานศิลปะบนวิถีทางคู่ขนานกัน 2 ทาง ได้แก่

1) คุณค่าด้านพิธีกรรม (Cult Value) ในยุคก่อนการผลิตผลงานศิลปะเป็นไปเพื่อตอบสนองความเชื่อด้านพิธีกรรม (Cult) ดังนั้นงานศิลปะในยุคก่อนจะไม่ตอบสนองสุนทรียภาพ

ของบุคคลโดยทั่วไป แต่จะคงอยู่ในฐานะของการตอบสนองพิธีกรรมทางศาสนา โดยมีกลุ่มชนชั้นสูงเท่านั้นถึงจะมีหน้าที่และสามารถในการเสพศิลปะแขนงนั้น ๆ ได้ เช่น รูปปั้นเทวรูปประติมากรรมเทพเจ้า อย่างไรก็ตาม Benjamin (1986) ได้อธิบายให้เห็นว่าการที่งานศิลปะได้ผูกติดกับหน้าที่ทางพิธีกรรมนั้น เป็นไปเพื่อรับใช้ความเชื่อต่าง ๆ ที่เป็นฐานสนับสนุนอำนาจทางการเมือง ในแง่นี้หน้าที่ทางพิธีกรรมจึงเป็นหัวใจสำคัญที่กำหนดคุณค่าของงานศิลปะตลอดช่วงระยะเวลาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

2) คุณค่าด้านการจัดแสดง (Exhibition value) หลังจากที่ผลงานศิลปะชั้นสูงใกล้จะถึงกาลอวสานเพื่อให้ผลงานดังกล่าวยังคงสืบไปจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการถ่ายทอดลงมาสู่กลุ่มชนทั่วไป ดังนั้นการจัดการแสดง (Exhibition) ตามพิธีความเชื่อจึงเกิดขึ้นในเวลาต่อมา กล่าวคือ ความถวิลหาของกลุ่มคนทั่วไปที่มีต่อผลงานศิลปะมีมากขึ้น ดังนั้น เพื่อให้ผลงานที่ดูใกล้ตัวจึงไขว่คว้ามาให้ใกล้ตัวมากขึ้น กลุ่มชนจึงเปิดใจยอมรับผลงานทำซ้ำมากขึ้นไปด้วยนั้นเอง

ปรากฏการณ์ที่สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าวพบได้ในงานศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมทางศาสนา ตัวอย่างเช่น วิหารเทพวิทยาคม วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา มีการจัดสร้างประติมากรรมรูปนาคอย่างใหญ่โตและสวยงามประดับทางเข้าวิหาร ในขณะที่ศิลปะด้านจิตรกรรมและการประกับลวดลายกระเบื้องที่เกี่ยวกับนาคได้ถูกจัดแสดงไว้ในชั้นล่างซึ่งอยู่ระดับเดียวกับน้ำอันเป็นสถานที่แนวคิดอุดมคตินิยมเชื่อว่าเป็นดินแดนของนาค ตัวอย่างดังกล่าวนี้จึงเป็นการแสดงให้เห็นถึงการแยกจากกันไม่ได้ระหว่างคุณค่าของนาคในด้านพิธีกรรมและคุณค่าด้านการจัดแสดงหรืออีกนัยหนึ่งคุณค่าความศักดิ์สิทธิ์กับคุณค่าความสวยงามยังคงเป็นของคู่กัน

ต่อประเด็นดังกล่าว อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง และพิพัฒน์ พสุธารชาติ (2558) ได้ให้ทัศนะว่ามโนทัศน์ความจริงแท้จะยังคงอยู่ภายใต้วิวัฒนาการของศิลปะแต่จากการที่ศิลปะทำให้หลุดออกจากพิธีกรรมทางศาสนาความจริงแท้ก็จะย้ายออกจากคุณค่าเชิงพิธีกรรมของงานศิลปะเช่นกัน

อย่างไรก็ตามการผลิตซ้ำที่ได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณะมากที่สุดนั้นก็คือ การเล่าเรื่องผ่านเลนส์ ซึ่งเป็นการสร้างผลงานภาพยนตร์ โดยจะผ่านการตีความในการผลิตซ้ำอยู่ 2 ประเภท คือ 1) การผลิตซ้ำขึ้นใหม่แต่ยังคงการตีความหรือถอดความหมายเช่นเดิม เช่น การถอดแบบพระราชวังที่มีความวิจิตรตระการตา จากชิ้นงานจริงลงมาอยู่บนแผ่นฟิล์มใหม่ แต่ยังคงความหมายของศิลปะชั้นสูงและความสวยงามไว้เช่นเดิม 2) การประกอบสร้างขึ้นใหม่แต่ยังคง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ความหมายไว้เช่นเดิม การถอดแบบพระราชวังที่มีความวิจิตรตระการตาจากชิ้นงานลงมาอยู่บนแผ่นฟิล์มใหม่ โดยกำหนดความหมายของศิลปะชั้นสูงและความสวยงามบางส่วน หรือทำให้เกิดการตีความใหม่

Benjamin (1986) นั้นได้มีการให้ความเห็นเปรียบความแท้จริงในเรื่องการผลิตซ้ำ โดยผ่านการยึดโยงไปยังนักแสดงละครเวที กับนักแสดงที่ทำการแสดงในฐานะดาราผู้สวมบทบาทแผ่นฟิล์ม โดยเขาให้ความเห็นว่านักแสดงที่สวมบทบาทเป็นตัวละครในฉากละครเวทีนั้น จะมาสามารถในการปรับรูปแบบการแสดงได้ตามการตอบสนองของผู้ชม แต่นักแสดงที่สวมบทบาทในแผ่นฟิล์มที่ได้มีการถ่ายทำสำเร็จเสร็จสิ้นไปแล้วนั้นจะไม่มีโอกาสคาดเดาความรู้สึกของผู้ชมได้เลย จึงส่งผลให้ความเป็นตัวเอกหรือกลิ่นอายของความเด่นนั้นขาดหายไปแต่ในทางกลับกันข้อดีของการรับชมการแสดงผ่านภาพยนตร์นั้นก็คือ ได้ให้โอกาสผู้ชมในการถอดความตีความหมายได้อย่างอิสระโดยไม่แบ่งชนชั้น เช่น การตีความของการแสดงละครเวที กับการตีความในการรับชมภาพยนตร์นั้นก็จะมีระยะหรือการให้ความหมายที่แตกต่างกันออกไปด้วย เนื่องด้วยการแสดงต่อหน้าผู้ชมสด ๆ จะมีโอกาสที่ทำให้ผู้ชมนั้นรู้สึกถึงบทบาทของผู้แสดงมากขึ้น แต่ในทางกลับกันหากผู้ชมไม่สามารถหรือไม่มีเวลาในการเข้ามารับชมการแสดงสด ๆ ภาพยนตร์จึงเป็นตัวเลือกที่ดีในการทำให้ผู้ชมนั้นสามารถที่จะเข้าถึงผลงานนั้นเอง ซึ่งการผลิตซ้ำในรูปแบบภาพยนตร์นี้เป็นตัวการสำคัญในการลดช่องว่างของชนชั้นทางสังคมได้เป็นอย่างดี

Benjamin (1986) ได้พูดถึงเรื่องข้อถกเถียงในช่วงศตวรรษที่ 19 เรื่องความงามทางศิลปะระหว่างภาพที่ศิลปินบรรจงวาดกับภาพผ่านฟิล์มซึ่งเป็นการถกเถียงที่น่าสับสนเป็นอย่างยิ่งว่าอะไรมีคุณค่ามากกว่ากัน แต่อย่างไรก็ดีการถกเถียงนั้นถือเป็นข้อดีที่ว่า ทำให้ความสำคัญของงานศิลป์ได้ถูกหยิบยกขึ้นมาเปลี่ยนแปลงประวัติศาสตร์ โดยมีการแย้งกันว่า แท้จริงแล้วภาพถ่ายเป็นงานศิลปะหรือไม่ โดยอ้างไปถึงยุคอียิปต์โบราณซึ่งในขณะนั้นภาษาภาพยังไม่เป็นที่ใส่ใจ แต่ภาษาทุกอย่างจะออกมาจากการสอดแทรกอยู่ในพิธีกรรมทั้งสิ้น ในทางเดียวกัน ภาพยนตร์เป็นจุดหักเหในคำถามที่ว่า มีความเป็นศิลปะมากน้อยหรือสร้างความจริงแท้ได้อย่างไร

นอกจากนี้ Benjamin (1986) ได้ให้ความเห็นการเปรียบเทียบเสพงานศิลป์ในรูปแบบการถ่ายทอดลงบนแผ่นฟิล์มภาพยนตร์กับการเดินทางไปยังแหล่งต้นกำเนิดของงานศิลปะว่า การเข้าถึงผลงานศิลปะบนแผ่นฟิล์มนั้นใครก็สามารถเข้าถึงได้ ดังนั้นสุนทรียภาพในการซึมซาบ

ผลงานจึงไม่จำกัดเพียงคนหรือสองคนเท่านั้น การรับชมภาพยนตร์เปิดกว้างให้ทุกชนชั้นชนชั้นในสังคมได้มีโอกาสเข้าถึง แต่จะมีสักกี่คนที่จะสามารถไปชมหรือเสพศิลป์ได้จากสถานที่จริง หรือต้นแหล่งของชิ้นงาน ด้วยเหตุนี้นักวิพากษ์วิจารณ์งานศิลป์ในยุคนั้นจึงมองว่าภาพยนตร์เป็นเครื่องมือในการผ่อนคลายความเครียดของชนชั้นต่ำหรือชนชั้นกรรมมาชีพ

แต่ทั้งนี้การทำซ้ำในรูปแบบการผลิตชิ้นงานโดยผ่านกระบวนการถ่ายทำในแบบภาพยนตร์ได้เปลี่ยนโลกทัศน์ของมวลชนที่มีต่องานศิลปะไปโดยสิ้นเชิงโดย Benjamin (1986) ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ของมโนทัศน์ (Distraction) ในเอกสารความเรียงชื่อ “On Some Motifs in Baudelaire” เขาได้กล่าวว่า ในยุคสังคมเมืองรวมไปถึงความก้าวหน้าของวิวัฒนาการในศตวรรษที่ 19 ในยุคนั้นประชากรโลกเพิ่มจำนวนมากขึ้น ส่งผลให้งานศิลปะมีคุณค่าที่ลบเลือนลงเนื่องจากคุณลักษณะทางชนชั้นของแต่ละคน จนทำให้ผู้คนที่เดินอยู่ตามท้องถนนเป็นกลุ่มคนที่คล้ายๆกันจึงทำให้แต่ละคนหมดซึ่งความสนใจซึ่งกันและกัน

Benjamin (1986) เสนอว่าหน้าที่ที่สำคัญประการหนึ่งของงานศิลปะคือการก่อให้เกิดการกระตุ้นความต้องการของผู้ชมที่จะได้รับการตอบสนองอย่างเต็มที่ในภายหลัง อย่างไรก็ดี แนวคิดของ Benjamin ยังคงเป็นประเด็นสำคัญในช่วงยุคการผลิตซ้ำแบบจักรกล โดยให้ความคิดในเรื่องผัสสะ (Tactile) และเห็น (Optic) ซึ่งระบุอยู่ในผลงานที่ชื่อว่า “อุตสาหกรรมศิลปะโรมันยุคหลัง” ซึ่งเขาเองได้อธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งยิ่งใหญ่นี้จากการมองศิลปะยุคโบราณนำไปสู่การมองศิลปะยุคใหม่

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง และพิพัฒน์ พสุธารชาติ (2558) ได้ให้ทัศนะวิจารณ์ได้ให้แนวคิดเชิงวิจารณ์เกี่ยวกับแนวคิดของ Benjamin ว่ากลิ่นอายไม่ต่างอะไรกับการดำรงอยู่กับคุณค่าที่ยึดโยงอยู่กับวิถีชีวิตในชุมชนก่อนสมัยใหม่ การล่มสลายของกลิ่นอายเป็นผลมาจากพัฒนาการของเทคโนโลยีการผลิตซ้ำที่ได้เปลี่ยนแปลงโครงสร้างทางสังคมจากชุมชนก่อนสมัยใหม่มาเป็นสังคมบริโภค (Consumer of Culture) ที่มุ่งตอบสนองความต้องการของมนุษย์ด้วยการทำวัฒนธรรมให้เป็นสินค้า (Commodification of Culture) ผ่านความก้าวหน้าของเครื่องจักรกลซึ่งสามารถผลิตซ้ำสิ่งของต่าง ๆ รวมทั้งชิ้นงานทางศิลปะเพื่อให้คุณสมบัติพิเศษของการผลิตซ้ำมีผลต่อผู้ชมแต่ละคนเป็นการเฉพาะจนส่งผลทำลายการดำรงอยู่ของกลิ่นอายในท้ายที่สุด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ต่อประเด็นเทคโนโลยีการสื่อสารกับมาตรฐานใหม่ทางศิลปะ กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2551) กล่าวว่า Benjamin (1986) ให้นิยามเรื่องเทคโนโลยีการสื่อสารว่า ไม่ใช่ข้อขัดแย้งกันระหว่างการมีหรือไม่มีกลิ่นอายของความจริงแท้ กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2551) ใช้คำว่า รัศมีแทนความหมายของคำว่า Aura แต่หากมีข้อขัดแย้งกันตรงที่เป็นกลิ่นอายของเก่าหรือใหม่ต่างหาก แม้ว่าในยุคแรกจะมีกล้องถ่ายรูป กล้องจะยังคงเลียนแบบวิธีการสร้างภาพ มาจาก การวาดภาพของศิลปินช่างวาดรูป แต่ในลำดับต่อมาการถ่ายภาพก็ได้สร้างกฎเกณฑ์และมาตรฐานใหม่ของตนเองขึ้นมา ไม่ว่าจะเป็นกฎเกณฑ์ในเชิงเทคนิค เช่น การใช้แสง มุมกล้อง ระยะห่าง กฎเกณฑ์เชิงปฏิบัติการทางสังคม เช่น การจะถ่ายภาพใครบ้าง กระบวนการถ่ายรูป การเก็บรูป การแสดงภาพถ่าย การใช้ภาพถ่ายในชีวิตประจำวัน การใช้ภาพของสถาบันต่าง ๆ การเล่าเรื่องจากภาพ ฯลฯ ซึ่งกฎเกณฑ์และมาตรฐานทั้งหมดนี้ทำให้ การถ่ายภาพจากกล้อง มีกลิ่นอายที่แตกต่างอย่างชัดเจนไปจากการวาดภาพในวัด พระราชวัง และห้องแสดงภาพเขียน หรือในกรณีของการไปชมภาพยนตร์ก็เช่นเดียวกัน เขาได้อธิบายถึงการไปชมภาพยนตร์กับการเข้าชมงานศิลป์ของศิลปินในสมัยก่อนหลายประการ

กาญจนา แก้วเทพ และสมสุข หินวิมาน (2551) กล่าวว่า Benjamin (1986) ได้มีคุณูปการต่องานวิชาการในปัจจุบันอย่างมากใน 3 ด้าน ดังต่อไปนี้

1) ความสนใจในชีวิตประจำวัน (Daily Life) ซึ่ง Benjamin เห็นว่า คนทั่วไปมีความสนใจในเรื่องการใช้ชีวิตประจำวันของตนเองนั้นก็เป็นเรื่องปกติของคนทั่วไปเพราะนั้นเป็นชีวิตจริง คนจริงแต่เขาได้ซ้อนความเห็นเรื่องการมีอยู่ของความจริงแท้ไว้คือ ในยุคหนึ่งสมัยหนึ่งจะมีของสะสม แล้วเมื่อเวลาผ่านไป ถึงแม้ว่าเวลาจะล่วงเลย แต่หากบุคคลผู้นำของที่เก่าเก็บกลับมานั่งดูคน ๆ นั้นก็จะหวนกลับไปสู่ช่วงเวลาของความจริงแท้ในห้วงเวลานั้นได้เช่นกัน

2) ความสนใจด้านการเมือง และย่านการค้า โดย Benjamin ได้ให้ความสำคัญเรื่องมิติของการบริโภคแบบทุนนิยม โดยสร้างประเด็นความเห็นใหม่ ๆ ว่า ยุคใหม่ได้เกิดขึ้นแล้ว การศึกษาด้านมิติการผลิตกำลังจะหมดไปแต่มิติด้านการบริโภคกำลังก้าวเข้ามาแทนที่ ด้วยเหตุนี้ความต้องการของมนุษย์นั้นจริงเป็นการ การผลิตซ้ำจึงต้องเข้ามาเป็นฐานรองรับความต้องการของมนุษย์

3) ด้านมายาคติ (Myth) Benjamin ได้เป็นต้นแบบทางความคิดให้กับกลุ่มนักวิชาการด้านมานุษยวิทยาที่สนใจในเรื่อง มายาคติ ได้พูดเรื่องชนเผ่าต่าง ๆ ที่มีความเชื่อที่แตกต่างกันออกไป แต่เนื่องจากยุคสมัยของวิทยาศาสตร์ได้เข้ามาแทนที่ความเชื่อแบบงมงาย จึงมี

วิธีการในการอธิบายความเป็นไปของธรรมชาติยกตัวอย่าง เช่น ปรากฏการณ์ฟ้าแลบ ในทางวิทยาศาสตร์จะให้ความหมายไว้ว่าเป็นการเคลื่อนของประจุลบบวกในอากาศ โดยผู้คนก็เชื่อในแบบนั้น แต่ก็จะยังคงมีคำบอกเล่าที่ฝังหัวกลุ่มคนรุ่นต่อรุ่นในเรื่องของเทพเจ้าขว้างขวานจึงทำให้เกิดปรากฏการณ์ฟ้าแลบขึ้น จะเห็นได้ว่าความเชื่อหรือมายาคติของมนุษย์นั้นยากที่จะลบเลือน ถึงแม้จะมีมูลเหตุให้เชื่อได้ในทางวิทยาศาสตร์แล้วก็ตาม แต่การบอกเล่าซึ่งเป็นความเชื่อแบบฝังหัวของกลุ่มคนที่ถ่ายทอดมาสู่รุ่นต่อรุ่นนั้นยังคงมีอำนาจเหนือกว่านั่นเอง

จากแนวคิดดังกล่าวเมื่อพิจารณาภายใต้บริบทของการผลิตซ้ำสัญรูปแห่งนาคในชีวิตประจำวันของผู้ที่มีความเชื่อผูกติดกับศรัทธาในเรื่องราวของพญานาคในพุทธศาสนา จะเห็นได้ว่าพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับนาคมีความเกี่ยวข้องกับมายาคติเกี่ยวกับอิทธิฤทธิ์ที่สะท้อนผ่านมโนทัศน์ต่าง ๆ ที่คนมีต่อนาค ดังเช่นกรณีเรื่องราวและพิธีกรรมเกี่ยวกับนาคที่ป่าคำชะโนด อำเภอบ้านดุง จังหวัดอุดรธานี ปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค อำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย จนถึงการผลิตซ้ำในสื่อสมัยใหม่เช่นภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ละครทางโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” สถานีวิทยุโทรทัศน์ทีวีสีช่อง 3 เป็นต้น

การผลิตซ้ำสัญรูปนาคเป็นปรากฏการณ์ทางการสื่อสารที่เข้าถึงประชาชนเป็นจำนวนมาก หากแต่รูปลักษณ์ของงานศิลปะนาคมีความแตกต่าง นับแต่สัญรูปนาคในจิตรกรรมฝาผนังในงานจารีตประเพณี ถือเป็นงานศิลปะที่ผูกติดกับสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา และมักเป็นภาพจิตรกรรมที่ได้รับการสนับสนุนทางการสร้างสรรค์จากชนชั้นนำ อีกทั้งยังมีข้อจำกัดในการเข้าชมงานศิลปะในระดับหนึ่ง ในขณะที่สัญรูปนาคที่มีการผลิตซ้ำในรูปแบบภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ได้มีการตีความหมายใหม่และนำเสนอในรูปลักษณ์ที่แตกต่างแต่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของความเป็นนาคที่ผูกกับความศักดิ์สิทธิ์ตลอดจนการใช้ในเชิงพิธีกรรมและเมื่องานการสื่อสารมวลชนได้นำเสนอสัญรูปนาคในวงกว้างในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับโลกทัศน์แบบทุนนิยมว่านาคสามารถนำโชคลาภมาสู่ผู้บูชาได้ ความหมายของสัญรูปนาคจึงเปลี่ยนไปตามบริบทวังคมและสัญรูปนาคได้กลายมาเป็นงานศิลปะในเชิงพาณิชย์มากขึ้นกว่ายุคอื่นใด

ผู้วิจัยเห็นว่าแนวคิดของ Benjamin (1986) มีศักยภาพในการอธิบายปรากฏการณ์การผลิตซ้ำ สัญรูปแห่งนาคที่เข้าถึงมวลชนโดยที่ยังดำรงไว้ซึ่งงานศิลปะที่มีกลิ่นอายของความจริงแท้ตามแบบอุดมคตินิยม ซึ่งถือเป็นการมีอยู่ของความจริงลักษณะหนึ่งในโลกทัศน์แบบประเพณีนิยม

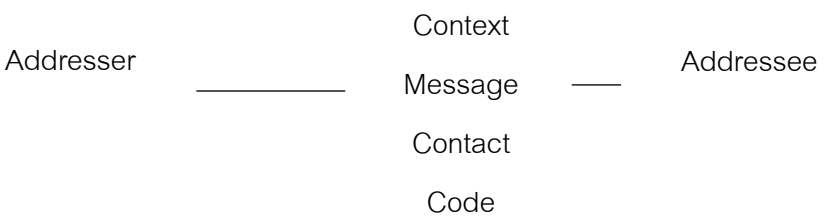
อีกทั้งยังผูกติดกับพิธีกรรมในชีวิตประจำวันจนถึงของผู้คนในปัจจุบัน รวมถึงงานพระราชพิธีสำคัญ ดังเช่นการสร้างพระสุเมรุมาศในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ สมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพล อดุลยเดช บรมนาถบพิตร (ปัจจุบันได้รับการเฉลิมพระนามใหม่ว่า พระบาทสมเด็จพระบรมชนกา ธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร) ผู้วิจัยจึงใช้เป็นแนวคิดนี้เป็นแนวทางในการเข้าสู่ประเด็นนำวิจัยต่อการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในสื่อบันเทิงไทย

2.4 แนวคิดแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson และการวิเคราะห์ภาพ

2.4.1 แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson

แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson (1987) เป็นแบบจำลองที่อธิบายองค์ประกอบของการสื่อสารในบริบทของภาษาศาสตร์ โดยมุ่งเน้นองค์ประกอบทางด้านสุนทรียภาพทางการสื่อสาร โดยได้เสนอแบบจำลองที่เรียกว่า Jakobson's Communication Model ซึ่งมีที่มาจากฉันทลักษณ์งานวรรณกรรม จุดเด่นของแบบจำลองนี้คือการประยุกต์ใช้ให้รับการอธิบายงานสื่อสารที่มีองค์ประกอบมุ่งเน้นการสื่อความหมายผ่านรหัส บริบท ซึ่งมีความสัมพันธ์กับสุนทรียภาพหรือความสวยงามของงานออกแบบทางการสื่อสาร ซึ่งประจักษ์ชัดในการอธิบายงานวรรณศิลป์ที่มีฉันทลักษณ์ทางภาษาที่สวยงามควบคู่กับการบอกเล่าเรื่องราว

Jakobson (1987) ได้จำแนกองค์ประกอบทางการสื่อสารและหน้าที่ของแต่ละองค์ประกอบไว้ 6 ประการ ดังแสดงในรูปที่ 2.1



รูปที่ 2.1 องค์ประกอบทางการสื่อสารของ Jakobson

ที่มา: Jakobson, 1987

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในการวิเคราะห์องค์ประกอบการสื่อสารในทัศนะของ Jakobson (1987) มีรายละเอียดของแต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

1) **ผู้ส่งสาร** (Addresser) เป็นผู้ริเริ่มให้มีการสื่อสารขึ้น โดยในงานวรรณกรรมหมายถึงผู้ประพันธ์ ในส่วนของงานสัญรูปแห่งนาคนี้ได้แก่ ศิลปินผู้สร้างสรรค์สัญรูปเกี่ยวกับนาคในสื่อมวลชนสมัยใหม่ ได้แก่ผู้ผลิตละครเป็นต้น

2) สาร (Message) เนื้อหาสารเป็นสิ่งที่มีความหมายอย่างน้อยสองระดับ คือ ระดับความหมายโดยตรงและความหมายโดยนัย ซึ่งอาจมีทั้งมายาคติ (Myth) และระบบอุดมการณ์แฝงอยู่ในเนื้อหานั้น ๆ โดยสะท้อนผ่านมุมมองและความเชื่อของผู้สร้างสรรค์งานทางการสื่อสารนั้น ๆ ดังนั้นในการวิเคราะห์สารต้องทำการวิเคราะห์ทั้งเนื้อหาในที่มีความหมายโดยตรงและความหมายโดยนัย ซึ่งอยู่ภายใต้บริบทของระบบวัฒนธรรม ซึ่งในงานวิจัยสัญรูปแห่งนาคนั้น เป็นการวิเคราะห์เนื้อหาสารที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา

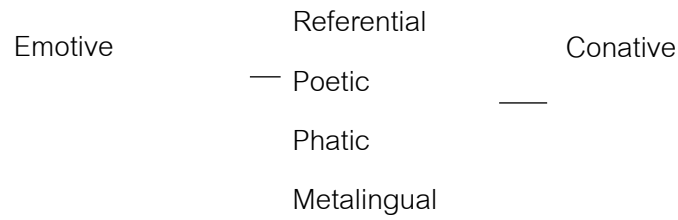
3) ผู้รับสาร (Addressee) ในงานการสื่อสารสัญรูปแห่งนาค คือกลุ่มผู้ชมงานละครและภาพยนตร์รวมทั้งผู้ที่มีโอกาสได้ชมสัญรูปแห่งนาคตามสถานที่ต่าง ๆ

4) บริบท (Context) หรือปัจจัยแวดล้อม เป็นเงื่อนไขเกี่ยวกับกาลเทศะทางสังคม เป็นองค์ประกอบที่เชื่อมโยงระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร การนำเสนอสัญรูปแห่งนาคมักมีประเด็นเกี่ยวกับการบันทึกประวัติศาสตร์ทางสังคมรวมถึงวรรณกรรมเนื่องในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ซึ่งถือเป็นปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างและการตีความหมายสัญรูปแห่งนาค

5) ช่องทางการสื่อสาร (Contact) ช่องทางการสื่อสารในงานสัญรูปแห่งนาคประกอบด้วย ฝาผนังในศาสนสถานทางพุทธศาสนาพื้นที่สาธารณะอันเป็นที่ตั้งของงานประติมากรรมนาค ภาพยนตร์ หนังสือพิมพ์ และงานแพร่เสียงแพร่ภาพ

6) รหัส (Code) คือ เครื่องมือที่ใช้จัดระบบของสัญรูปสัญญะ (Fiske, 1990, as cited in Jakobson, 1987) เห็นว่า รหัสว่าเป็นระบบร่วมของความหมายที่ก่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสารหรือนัยหนึ่งอาจเรียกว่าผู้เข้ารหัสและผู้ถอดรหัส ในงานการสื่อสาร

จากองค์ประกอบทางการสื่อสารทั้ง 6 ประการนี้ Jakobson เสนอว่า แต่ละองค์ประกอบดังกล่าวล้วนมีหน้าที่ทางการสื่อสารแตกต่างกัน และหน้าที่ดังกล่าวนี้อาจมีน้ำหนักของการทำหน้าที่มากน้อยแตกต่างกันในงานสื่อสารแต่ละกรณี โดยหน้าที่ทางการสื่อสารของแต่ละองค์ประกอบแสดงได้ดังรูปที่ 2.2 หน้าที่ทางการสื่อสาร Jakobson ดังนี้



รูปที่ 2.2 หน้าที่ทางการสื่อสารของ Jakobson จำแนกตามองค์ประกอบทางการสื่อสาร
ที่มา: Jakobson, 1987

จากหน้าที่ทางการสื่อสารดังกล่าวได้ปรากฏเป็นคู่สัมพันธ์กับองค์ประกอบทางการสื่อสาร ในรูปที่ 2.1 ทั้งนี้หน้าที่ทางการสื่อสารของแต่ละองค์ประกอบทางการสื่อสารมีรายละเอียดดังนี้

1) หน้าที่เชิงการแสดงออกหรือเชิงอารมณ์ (Emotive Function / Expressive Function) เป็นหน้าที่ของผู้ส่งสาร ที่มีความเกี่ยวข้องกับทัศนคติต่อสิ่งที่ต้องการจะสื่อไปยังผู้รับสาร ซึ่งสามารถสร้างความประทับใจและได้มาซึ่งการยอมรับในตัวผู้ส่งสาร อีกทั้งยังเป็นการบ่งบอกถึงอารมณ์ของผู้ส่งสาร นอกจากนี้ผู้ส่งสารการสื่อสารเกี่ยวกับอารมณ์เพื่อบ่งบอกถึงความต้องการ ทัศนคติ ความจริงใจ ซึ่งองค์ประกอบเหล่านี้มีความเป็นตัวตนของผู้ส่งสารนั้นชัดเจน ทั้งนี้คุณลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือ การสื่อสารสัญลักษณ์ที่มีการตกลงร่วมกันของคนในสังคม (Arbitrary) ในงานวิจัยนี้การแสดงออกในเชิงอารมณ์ของผู้ส่งสารเกี่ยวกับสัญรูปนาคจะเกี่ยวข้องกับทัศนะคติที่มีต่อความศรัทธาต่อนาค ในฐานะที่เป็นสัญรูปที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา

2) หน้าที่เชิงสุนทรียภาพ (Poetic Function) เป็นหน้าที่ของตัวสาร ที่สะท้อนความงดงามของสารในการสื่อความหมาย กล่าวคือเป็นความสัมพันธ์ภายในองค์ประกอบที่สัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนและสื่อความหมายตามวัตถุประสงค์ทางการสื่อสารได้ เป็นมิติที่ผู้วิจัยต้องพิจารณาเป็นองค์รวม อันเนื่องจากองค์ประกอบของตัวสารมีความสัมพันธ์อย่างเป็นเอกภาพ อาจจะพิจารณาถึงรูปสัญญะที่ใช้ประกอบสร้างความหมาย ทั้งนี้ความงามและความหมายในงานศิลปะเพื่อการสื่อสารนั้นเป็นสิ่งที่ไม่สามารถแยกจากกันได้ การสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์อาจมีความหมายในระดับลึกที่เกินกว่าความสัมพันธ์ระหว่างสัญรูปกับตัวหมายถึง ดังนั้นในการวิเคราะห์หน้าที่ของตัวสารนี้ จำเป็นต้องใช้ความรู้ในเชิงสหวิทยาการ ทั้งนี้การวิเคราะห์หน้าที่เชิงสุนทรียภาพ จะพิจารณาถึงการเลือกสรรและการเชื่อมโยงของระบบสัญรูป โดยงานวิจัยนี้จะพิจารณาทั้งในส่วนของตัวสัญรูปและพื้นที่สื่อกลางที่มีการนำเสนอหรือสร้างสรรค์สัญรูปที่เกี่ยวกับนาค

3) หน้าที่เชิงกฎเกณฑ์ (Conative Function) เป็นการวิเคราะห์หน้าที่ของผู้รับสารซึ่งก็คือการตีความหมายของสัญรูปแห่งนาคในงานสื่อสร้างสรรค์ต่าง ๆ รวมทั้งความโน้มเอียงในเชิงพฤติกรรมของผู้รับสารที่มีเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่งเกี่ยวกับงานสร้างสรรค์สัญรูปนาคประเภทต่าง ๆ ทั้งนี้อาจจะมีความเชื่อมโยงทางพฤติกรรมที่เกิดจากการรับสารระหว่างสัญรูปของสื่อแบบดั้งเดิมกับงานสื่อสมัยใหม่ เช่น ละครโทรทัศน์จนนำไปสู่พฤติกรรมในการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เช่น กรณีคำชะโนด และงานบั้งไฟพญานาค เป็นต้น

4) หน้าที่เชิงอ้างอิง (Referential Function) เป็นหน้าที่ของบริบททางการสื่อสาร ทั้งนี้หลักการที่สำคัญประการหนึ่งของการสื่อสารด้วยภาพคือการใช้เป็นกรอบอ้างอิงถึงความเป็นจริงในเชิงรูปธรรมของข้อเท็จจริงที่เกี่ยวข้องกับสัญรูปนั้น หน้าที่ประการนี้เป็นหน้าที่ของการสื่อความหมายนัยตรง (Denotative) และมุ่งสู่ความรู้ความเข้าใจต่อความเป็นจริงของเนื้อหางานสื่อสาร

5) หน้าที่เชิงความคงเส้นคงวา (The Phatic Function) เป็นหน้าที่ของช่องทางการสื่อสารที่ต้องการธำรงไว้ซึ่งความอยู่รอดของตัวสื่อเอง เป็นการธำรงไว้ซึ่งความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งและผู้รับสาร ในงานวิจัยนี้เป็นหน้าที่ของสื่อแต่ละประเภทที่จะทำให้ตัวสื่อมีความยั่งยืน หน้าที่ประกานนี้จึงเกี่ยวข้องกับกระบวนการสื่อสารที่มีการสร้างความศรัทธาให้กับสัญรูปแห่งนาคโดยผ่านสัญลักษณ์ภาษาภาพและภาษาเขียน

6) หน้าที่เชิงจัดระบบของรูปสัญญะภาพ (The Metalingual Function) หน้าที่ของรหัสทางการสื่อสาร คือ การจัดระบบของรูปสัญญะ ในกรณีของภาษาคือ ไวยากรณ์ ทั้งนี้การเรียนรู้ภาษาทุกประเภทเป็นการเรียนรู้ไวยากรณ์ซึ่งเป็นตัวจัดระบบโครงสร้างของการประกอบความหมายของแต่ละภาษา ในส่วนของภาษาภาพ รหัสของภาพมีความหลากหลายจึงต้องใช้บริบทเป็นตัวจัดระบบสัญญะภาพ ความเข้าใจในประเด็นดังกล่าวนี้จะนำสู่การอธิบายการตีความของสัญรูปนาค

อนึ่ง คำว่า “ภาพ” (Image) เป็นคำที่มีขอบเขตกว้างขวาง Mitchell (1986) อธิบายขอบเขตของคำว่า “ภาพ” ว่ามีความหมายเริ่มจากระดับรูปธรรมซึ่งได้แก่ ภาพร่าง ภาพลายเส้น ภาพจิตรกรรม ภาพถ่าย ไปจนถึงภาพในระดับนามธรรมซึ่งเป็นมิติที่เกี่ยวข้องกับจักษุวิญญาณ (Mind’s Eye) ซึ่งเป็นการรับรู้ภาพผ่านกระบวนการรับรู้ จนถึงระดับที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา เช่น ภาพในความฝัน ความคิดและจินตนาการของมนุษย์ ทำให้การศึกษาเกี่ยวกับภาพ มีความเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาต่าง ๆ ในเชิงบูรณาการมากยิ่งขึ้น

2.4.2 **แนวทางการวิเคราะห์ภาพ** (The Good Eye)

ในส่วนของแนวทางการวิเคราะห์สัญรูปแห่งนาค ถือเป็นงานวิเคราะห์ภาพในลักษณะหนึ่งด้วยโดยมีขอบเขตของความหมายตั้งแต่ภาพจิตรกรรม ภาพข่าว ภาพในละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวทางการวิเคราะห์ภาพ (The Good Eye) เป็นแนวทางการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้ (Rose, 2001)

2.4.2.1 มิติด้านเนื้อหา (Content)

การวิเคราะห์ภาพในมิติด้านเนื้อหา สามารถทำการวิเคราะห์ได้ในหลายประเด็น เนื่องจากเนื้อหาเป็นส่วนกำหนดทิศทางของชิ้นงานที่จะแสดงผ่านทางภาพ ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ

(1) เนื้อหาภายในหรือเนื้อหาทางนามธรรม เป็นเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับพลังความรู้สึกส่วนตัวที่มีลักษณะเป็นจิตวิสัยของผู้สร้างสรรค์ผลงานและผู้ดูภาพ โดยเนื้อหาประเภทนี้จะให้อารมณ์และสุนทรียภาพตามแนวทางหรือแนวเรื่องของภาพอันได้แก่แนวทางเกี่ยวกับความรัก ความสนุกสนาน หรือความตื่นเต้นเร้าใจแก่ผู้ดูภาพ ดังนั้นแนวทางการวิเคราะห์ภาพที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาภายใน จึงมีลักษณะเป็นนามธรรมที่ผู้วิเคราะห์สามารถศึกษาเกี่ยวกับแนวเรื่องหรือความหมายของภาพที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการสื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ ความรู้สึกและสุนทรียภาพไปตามแนวเรื่องนั้น ๆ

(2) เนื้อหาภายนอกหรือเนื้อหาทางรูปธรรม เป็นเนื้อหาที่มีผลสืบเนื่องมาจากเนื้อหาภายในที่ถูกแปลงความหมายของภาพหรือแนวเรื่องให้ออกมาในลักษณะของรูปทรงหรือวัตถุที่สามารถรับรู้ได้ด้วยผัสสะทางการมองเห็น ดังนั้นผู้ที่ต้องการวิเคราะห์เกี่ยวกับเนื้อหาภายนอกจึงสามารถศึกษาเกี่ยวกับสิ่งของหรือวัตถุที่ปรากฏในภาพได้

2.4.2.2 มิติด้านสี (Color)

สีเป็นส่วนประกอบที่มีความสำคัญ เพราะสีมีอิทธิพลต่อการรับรู้ของมนุษย์มาก ซึ่งการมองเห็นสีของมนุษย์เป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างสิ่งแวดล้อมภายนอกกับอวัยวะภายในร่างกายของมนุษย์ โดยมีสมองเป็นตัวรับรู้และสร้างภาพจนปรากฏเป็นการเห็น สำหรับการวิเคราะห์ภาพที่มีการใช้มิติทางด้านสีเป็นส่วนประกอบหลักสามารถทำการวิเคราะห์โดยใช้ความหมายของสีที่มีผลต่อมนุษย์ในทางจิตวิทยา ซึ่งการรับรู้ของมนุษย์ที่มีต่อสีต่าง ๆ จะได้มา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตประจำวันโดยตรง และอีกส่วนจะได้มาจากการอบรมบ่มเพาะทางวัฒนธรรม ซึ่งนักจิตวิทยาได้ทำการทดลองเกี่ยวกับการรับรู้เรื่องสีของมนุษย์พบว่า สีจะมีอารมณ์ปลุกเร้าต่อการตอบสนองของมนุษย์ (Emotional Response) และสีแต่ละสีจะให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไป

2.4.2.3 มิติด้านการจัดองค์ประกอบเชิงพื้นที่ (Spatial Organization)

ภาพทุกภาพจะได้รับการจัดองค์ประกอบบางอย่างกับพื้นที่ภายในภาพ ซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับความกว้าง ความยาว ความลึก และช่วงระยะห่างของสิ่งต่าง ๆ ในภาพ เช่นในงานศิลปะตะวันตกที่นิยมแบ่งแยะเภทของภาพออกเป็น (1) ภาพสองมิติ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่กำหนดด้วยความกว้างและความยาวเท่านั้น และ (2) ภาพสามมิติ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มีความกว้าง ความยาว ความลึก และเป็นบริเวณพื้นที่ที่มีปริมาตร (Volume) ที่สามารถสัมผัสได้ด้วยความเป็นจริงทางกายภาพหรือสามารถสัมผัสได้ทั้งทางหาย และทางการมองเห็น พร้อม ๆ กัน นอกจากนั้นการศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบเชิงพื้นที่ภายในภาพยังจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจแนวคิดเกี่ยวกับหลักทัศนียวิทยา (Linear Perspective) ของภาพ

ในมิติด้านองค์ประกอบเชิงพื้นที่ยังมีส่วนสำคัญที่จะต้องคำนึงถึงอีกประการหนึ่งก็คือ การพิจารณาเกี่ยวกับการใช้พื้นที่เพื่อย้ำจุดเด่นของภาพหรือการทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้มีความโดดเด่นมากกว่าส่วนอื่น ๆ เพื่อเร้าประสาทสัมผัสให้มีการรับรู้เร็วขึ้น เนื่องจากในทางจิตวิทยาเชื่อกันว่า ประสาทสัมผัสของมนุษย์ไม่สามารถรับรู้สิ่งที่สัมผัสได้ทั้งหมด แต่จะรับรู้เฉพาะสิ่งเร้าที่มีคุณภาพหรือเป็นสิ่งที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวเองเท่านั้น ซึ่งการสร้างลักษณะเด่นของภาพสามารถทำได้โดยการบังคับให้มองเห็น (Forcing Attention) ซึ่งเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้ชมไม่รู้สึกตัวเพราะจะเป็นไปโดยอัตโนมัติ โดยจะเรียกวิธีการดังกล่าวว่า การเน้นย้ำ (Emphasis) และจะเรียกบริเวณพื้นที่ที่โด่เด่นนั้นว่า จุดเด่น (Dominance)

สมชาย พรหมสุวรรณ (2548) ได้ประยุกต์ใช้หลักการสร้างจุดสนใจของภาพในงานทัศนศิลป์มาปรับใช้ในการสร้างจุดเด่นในภาพเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น โดยจะแบ่งเป็นหลักปฏิบัติที่ได้รับความนิยม 12 ข้อดังจะกล่าวต่อไปนี้

(1) การทำให้ขัดแย้งกัน (Contrast) หรือทำให้ตัดกัน โดยนำองค์ประกอบต่าง ๆ มาจัดวางให้อยู่ในตำแหน่งที่ตัดกันหรือทำให้เกิดความรู้สึกขัดแย้งกันเพื่อสร้างจุดเด่นของภาพ ยกตัวอย่างเช่น การใช้ความขัดแย้งในเรื่องของสี น้ำหนัก ช่องว่างหรือระยะห่างของวัตถุ มาทำให้วัตถุที่ต้องการเน้นมีลักษณะที่แตกต่างไปจากวัตถุอื่น ๆ ภายในภาพ

(2) เมื่อรูปคนปรากฏในภาพโดยมีพื้นหลังเป็นรูปวัตถุหรือสิ่งมีชีวิตประเภทอื่นเช่นต้นไม้ ตุ๊กตา ฝูงนกพิราบ ฯลฯ ก็จะทำให้รูปคนกลายเป็นจุดเด่นได้ เนื่องจากภาพที่คุ้นเคยย่อมถูกรับรู้ก่อนสิ่งอื่นนั่นเอง

(3) การตกแต่งบริเวณที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ ซึ่งอาจใช้การเพิ่มเติมลวดลายหรือรายละเอียดในบริเวณที่ต้องการให้เป็นจุดเด่นมากเป็นพิเศษแล้วปล่อยให้ส่วน ๆ มีรายละเอียดที่น้อยกว่า

(4) การสร้างส่วนเด่นและส่วนรองมาใช้เป็นเทคนิคในการเน้นจุดเด่น เนื่องจากในทางจิตวิทยาของการรับรู้ วัตถุที่มีขนาดใหญ่กว่าโตกว่าจะรับรู้ได้ง่ายวัตถุที่เล็กกว่าโดยอาศัยการเปรียบเทียบระหว่างกันและกัน

(5) การใช้ท่าทางการเคลื่อนไหว เพื่อเน้นให้สิ่งนั้นได้รับความสนใจก่อน เพราะเมื่อวัตถุนั้นเคลื่อนไหวจะถูกรับรู้ได้ง่ายกว่า เช่นภาพคนกำลังวิ่ง ภาพแมลงกำลังกระพือปีก ฯลฯ

(6) การจัดให้รวมกลุ่ม เนื่องจากการกระจัดกระจายจะทำให้ขาดเอกภาพ (Unity) และพลังในการเร้าที่ดี ยกตัวอย่างเช่นเป็ดที่ออกันขึ้นจากสระน้ำ จะมีความน่าสนใจกว่าเป็ดที่ว่ายกันคนละทิศคนละทางภายในสระน้ำ จะมีความน่าสนใจกว่าเป็ดที่ว่ายกันคนละทิศคนละทางภายในสระ

(7) การทำซ้ำ ๆ กัน (Repetition) เพราะการทำซ้ำกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งจะเพิ่มความน่าสนใจให้มากยิ่งขึ้นโดยเฉพาะภาพโฆษณาที่นิยมใช้วิธีการผลิตซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้งจะเรียกร้องความสนใจจากผู้ชมได้ดีกว่า

(8) การจัดวางในตำแหน่งสำคัญของภาพ นั่นคือตำแหน่งซ้าย-บน (Left of Center) ของกรอบสี่เหลี่ยมที่ถือได้ว่าเป็นตำแหน่งที่สายตาให้ความสำคัญมากที่สุดและมีแนวโน้มจะทำให้เห็นก่อนตำแหน่งอื่น ๆ

(9) การหลีกเลี่ยงการแยกตัวจากกลุ่มหรือการทำให้เกิดการซ้ำกันจนทำให้เกิดบริเวณนั้นเกิดความหนาแน่นกินบริเวณภาพมากเกินไปจะสร้างความคลุมเครือในการรับรู้ เพราะหากมีบริเวณอื่นมีความชัดเจนเข้าใจง่ายกว่า บริเวณนั้นจะกลายเป็นจุดเด่นแทน

(10) การใช้เส้นนำสายตามเป็นตัวกำหนดทิศทางไปสู่จุดที่ต้องการให้เป็นจุดสนใจหรือจุดเด่นได้

(11) การทำให้วัตถุหลักมีความชัดเจนท่ามกลางวัตถุอื่นที่เลือนราง โดยเทคนิคนี้จะได้รับความนิยมอย่างมากกับภาพที่กำหนดให้วัตถุที่ต้องการเน้นมีรูปร่างที่ชัดเจน แต่ในขณะเดียวกันก็ทำให้วัตถุอื่น ๆ เห็นเพียงเลือนรางเท่านั้น

(12) การใช้วัตถุที่คุ้นเคยท่ามกลางวัตถุที่แปลกตาซึ่งยากต่อการสื่อความหมาย เพราะโดยปกติแล้วสายตามนุษย์จะให้ความสนใจกับวัตถุแปลก ๆ ทุกรูปแบบที่ปรากฏอยู่แล้ว แต่เมื่อไม่สามารถแปลความหมายได้ก็จะหยุดความสนใจอยู่ที่วัตถุที่สามารถแปลความได้

นอกจากนี้ การจัดองค์ประกอบภาพนั้น ลายเส้นต่าง ๆ ยังมีความหมายแฝงร่วมอยู่ด้วย ชลูด นิ่มเสมอ (2542) ได้กล่าวถึงความรู้สึกทางจิตวิทยาที่เกิดจากลักษณะของเส้นดังนี้

(1) เส้นตรง ให้ความรู้สึกแข็งแรง แน่วแน่ ตรง เข้ม ไม่ประนีประนอม หยาบและเอาชนะ

(2) เส้นโค้งน้อย ๆ หรือเส้นเป็นคลื่นน้อย ๆ ให้ความรู้สึกสบาย เปลี่ยนแปลงได้ เลื่อนไหล ต่อเนื่อง มีความกลมกลืนในการเปลี่ยนทิศทาง ความคลื่นไหวช้า ๆ สุภาพ เป็นผู้หญิง นุ่มและอิ่มเอิบ ถ้าใช้เส้นแบบนี้มากเกินไปจะให้ความรู้สึกกังวล เรื่อยเฉื่อย ขาดจุดหมาย

(3) เส้นโค้งวงแคบ เปลี่ยนทิศทางรวดเร็ว มีพลังเคลื่อนไหวรุนแรง

(4) เส้นโค้งของวงกลม การเปลี่ยนทิศทางที่ตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ให้ความรู้สึกเป็นเรื่องซ้ำ ๆ เป็นเส้นโค้งที่มีระเบียบมากที่สุด แต่จืดชืดที่สุด ไม่น่าสนใจที่สุดเพราะขาดความแปรเปลี่ยน

(5) เส้นโค้งก้นหอย ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว คลี่คลาย และเติบโตเมื่อมองจากภายในออกมา ถ้ามองจากภายนอกเข้าไปจะให้ความรู้สึกที่ไม่สิ้นสุดของพลังเคลื่อนไหว

(6) เส้นฟันปลาหรือเส้นคดที่หักเหโดยกะทันหัน เปลี่ยนทิศทางรวดเร็วมาก ทำให้ประสาทกระตุก ให้จังหวะกระแทก เกร็ง ทำให้นึกถึงพลังไฟฟ้า กิจกรรมที่ขัดแย้ง ความรุนแรงและสงคราม

2.4.2.4 มิติด้านแสง (Light)

แสงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ทำให้การรับรู้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะแสงที่ส่องผ่านพื้นผิวของวัตถุแล้วสะท้อนเข้าสู่เลนส์ตา ทำให้บรรยากาศที่รายล้อมอยู่บริเวณรอบ ๆ ของวัตถุสิ่งของชิ้นนั้น ๆ แสดงให้เห็นพื้นผิวและรูปทรงที่ต่างกันของวัตถุแต่ละชนิด และทำ

ให้เกิดความสัมพันธ์ของเส้นต่าง ๆ ในภาพให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังทำให้คุณภาพของแสงและอุณหภูมิของสีที่ปรากฏในวัตถุนั้น ๆ มีลักษณะแตกต่างกันออกไป เพราะแสงจะทำให้เกิดน้ำหนักอ่อนและแก่ของภาพ อีกทั้งยังทำให้เกิดระยะและความลึกของภาพที่ส่งผลต่อความสามารถในการแยกแยะรูปทรงออกจากพื้นผิวได้อีกด้วย ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าแสงมีความสัมพันธ์กับสีและพื้นที่ของภาพอย่างชัดเจน กล่าวคือแต่ละชนิดของแสง ไม่ว่าจะเป็นแสงเทียน แสงแดด หรือแสงจากหลอดไฟ จะมีผลกระทบต่อความอิ่มตัวสี (Saturation) และค่าสี (Value) ที่ต่างกัน รวมถึงพื้นที่ของภาพที่ต่างกันด้วย

2.4.2.5 มิติด้านการแสดงออกของอารมณ์ภาพ (Expressive Content)

คำว่า “Expressive Content” ที่กล่าวถึงในมิตินี้ ก็คือการบรรยายความรู้สึกของภาพให้ออกมาเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งถือได้ว่าเป็นสิ่งที่ยากสำหรับการปฏิบัติต่อภาพ เพราะว่ายังไม่มีวิธีการหรือระเบียบแบบแผนที่กำหนดไว้อย่างแน่นอน เพราะการแสดงออกทางความรู้สึกหรืออารมณ์มักจะเป็นแบบนามธรรมที่ต้องอาศัยการตีความ ซึ่งจะเป็นการอธิบายถึงการกำหนดความหมายหรือเจตนาของผู้สร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการแสดงออกทางอารมณ์โดยการสื่อสารผ่านทางองค์ประกอบต่าง ๆ ไปสู่ผู้ชม ดังนั้นในหลักเกณฑ์นี้จึงจำเป็นจะต้องนำความรู้จากองค์ประกอบทั้งหมดมาพิจารณาร่วมกัน เพื่อช่วยส่งเสริมและสนับสนุนการตีความและการวิเคราะห์ภาพแต่ละภาพเพื่อความชัดเจนมากยิ่งขึ้น หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือในมิตินี้เป็นการนำเอาองค์ประกอบทั้งในมิติด้านเนื้อหา แสง สี และการจัดวางเชิงพื้นที่มาสรุปรวม แล้วทำการวิเคราะห์รวมกันจากนั้นจึงอธิบายออกมาเป็นอารมณ์ของภาพในท้ายสุด

ในการวิเคราะห์ความหมายของสัญรูปแห่งนาคในงานวิจัยนี้ เป็นการตีความหมายสัญลักษณ์ในเชิงองค์รวม เนื่องจากความหมายของสัญรูปแห่งนาคเกิดจากความสัมพันธ์กับรูปสัญญะอื่น ๆ รวมทั้งพื้นที่สื่อกลางอันเป็นที่ตั้งของงานสร้างสรรค์สัญรูปแห่งนาค ทั้งนี้ความหมายของนาคในสื่อของแต่ละประเภทอาจมีความหลากหลาย (Polysemy) กล่าวคือภาพสามารถมีความหมายอย่างไรก็ได้ตามที่ผู้รับสารปรารถนาที่จะให้เป็น ทั้งนี้เพราะความหมายของสัญรูปแห่งนาคถูกกำหนดโดยองค์ประกอบแวดล้อมจำนวนมาก ดังนั้นความรู้เกี่ยวกับบริบทของภาพ เหตุการณ์แวดล้อมอื่น ๆ ในช่วงเวลาของการสร้างสรรค์ภาพ จะทำให้การตีความหมายมีความรอบด้านมากขึ้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวคิดเกี่ยวกับแบบจำลององค์ประกอบและหน้าที่ทางการสื่อสารด้วยภาพของ Jakobson และแนวทางการวิเคราะห์ภาพดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะได้นำมาใช้เป็นแนวทางการวิเคราะห์สุนทรียภาพของสัญรูปนาคต่อไป

2.5 แนวทางการสื่อความหมายนของภาพจิตรกรรมไทย

กรมศิลปากร (2533) ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังว่า เป็นจิตรกรรมแบบที่เคลื่อนที่ไม่ได้ เพราะเขียนลงบนตัวอาคารเช่นฝาผนัง เพดาน เสา ขื่อ คาน คอสองและบานประตูหน้าต่าง รวมเรียกว่า “จิตรกรรมฝาผนัง” ซึ่งจะอยู่ตามวัดต่าง ๆ และมักเขียนที่อุโบสถ วิหาร ศาลา หอไตร กรุในพระเจดีย์หรือพระปรางค์ โดยเรื่องที่เขียนส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องพุทธประวัติเทพชุมนุม ไตรภูมิ ชาดก วรรณกรรมทางศาสนา ตำนาน นิทานพื้นบ้าน พระราชประเพณี ประเพณี ปริศนาธรรมและเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ

สำนักงานคณะกรรมการกิจการกระจายเสียง กิจการโทรทัศน์ และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ (2554) กล่าวถึงการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในยุครัตนโกสินทร์ว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงสถาปนาและบูรณะพระอารามต่าง ๆ ในพระนครและโปรดเกล้าฯ ให้เขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอารามหลายพระอารามเช่น วัดราชสิทธาราม วัดพระเชตุพนฯ วัดระฆังโฆษิตาราม ครั้งถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชศรัทธาสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์พระอารามในพระนครเป็นจำนวนมากพระอารามที่มีจิตรกรรมฝาผนังในยุคนี้วัดดุสิตาราม วัดสุวรรณาราม วัดพระเชตุพนฯ วัดสุทัศเทพวราราม เป็นต้น จิตรกรรมฝาผนังในพระอารามดังกล่าวมีความงดงามแสดงถึงอัจฉริยภาพของจิตกรไทย ประกาศให้อารยชาติประจักษ์ในฝีมือที่ไม่ด้อยกว่าจิตกรชาติอื่น ทั้งนี้ฝาผนังของอาคารที่เขียนภาพจิตรกรรมเป็นเครื่องน้อมนำจิตใจให้ผู้ที่อยู่ในอาคารเกิดความเลื่อมใส ศรัทธา สงบ เยือกเย็น และยังมีการสอดแทรกวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละยุคสมัย

กฤษณ์ ทองเลิศ (2553) กล่าวว่าจิตรกรรมฝาผนัง ถือเป็นงานการสื่อสารที่เน้นภาพประเภทหนึ่งที่มีความเก่าแก่ในสังคมไทย ดังปรากฏหลักฐานจิตรกรรมภาพลายเส้นบนเพดานอุโมงค์วัดศรีชุม อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ตลอดจนจิตรกรรมตามวัดวาอารามต่าง ๆ นับแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน จิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่เป็นงานเขียนภาพที่มีขนาดใหญ่ มี

ความคงทน เป็นสื่อสาธารณะที่เปิดโอกาสให้ศาสนิกชนเข้าชมได้ เนื้อหาของภาพส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา วรรณคดี ประเพณี วัฒนธรรม ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตความเป็นอยู่ การแต่งกาย และเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ด้วยเหตุดังกล่าว ภาพจิตรกรรมไทยจึงจัดเป็นข้อมูลหรือหลักฐานขั้นต้นที่ใช้เป็นข้อมูลในการศึกษาเรื่องราวของอดีตได้ จิตรกรรมไทยจึงมีคุณค่าทั้งทางศิลปะ ประวัติศาสตร์ โบราณคดี คติความเชื่อ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ควรได้รับการดูแลรักษาไว้

สมชาติ มณีโชติ (2529, น. 12) กล่าวถึงมูลเหตุในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยบน ฝาผนังนั้นแบ่งได้เป็น 2 กรณีคือ 1) การใช้เป็นภาพประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมหรืออาคารที่สร้างขึ้นให้มีความงามสมกับที่เป็นพุทธศาสนสถาน ทั้งนี้ได้มีผู้ทำการวิจัยแล้วและได้ทราบว่า จิตรกรรมฝาผนังนั้น มีการออกแบบให้ผสมกลมกลืนกับรูปแบบของอาคาร ทั้งยังมีการวางแผนการวาดภาพพร้อมกับการสร้างอาคารอีกด้วย ในลักษณะเช่นนี้ก็ถือได้ว่า ผู้สร้างมุ่งถึงประเด็นของความงามเป็นสำคัญ และ 2) เพื่อต้องการใช้เป็นสื่อในการเรียนรู้ ซึ่งเป็นความหมายโดยนัยที่แฝงไว้ เพราะศิลปะนั้นคือภาษาชนิดหนึ่งเพราะมีรูปภาพเป็นเครื่องมือในการบรรยายความหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์

ในแง่ของการใช้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อในการเรียนรู้นั้น เหตุผลสำคัญประการหนึ่งคือรูปภาพมีความสามารถในการสื่อความหมายทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวกับพุทธศาสนานั้น ศาสนิกชนในสมัยก่อนจะได้รับการเผยแพร่ด้วยการเล่าสืบต่อกันมาเป็นทอด ๆ ความรู้เรื่องเกี่ยวกับศาสนาจึงจัดเป็นประสบการณ์อย่างหนึ่งที่ติดอยู่ในความทรงจำ ครั้นได้มาเห็นจิตรกรรมฝาผนัง จึงย่อมทราบได้ว่าภาพตอนใด แสดงเรื่องราวอะไร โดยที่ไม่ต้องมีตัวอักษรใด ๆ กำกับไว้เลย ด้วยเหตุนี้ จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ตามพุทธศาสนสถานหลาย ๆ แห่งในประเทศไทย จึงมีประโยชน์ในการบันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา เพื่อที่ชนรุ่นหลังจะได้ใช้ศึกษาเรื่องราวภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านั้นได้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดต่าง ๆ ถือเป็นสื่อสาธารณะ ที่ได้รับการออกแบบรูปแบบวิธีการเขียน การเลือกเรื่อง มาอย่างคัดสรร แม้มูลเหตุทางการเขียนอาจมีความแตกต่างกันในแต่ละสถานที่ แต่ภาพที่เขียนล้วนมีการสื่อสารเรื่องราว อาจมีลำดับแบบแผนการเล่าเรื่องที่เป็นแบบฉบับ

เช่น งานจิตรกรรมแนวประเพณี หรืออาจมีลักษณะเฉพาะตัวในแต่ละแห่งเช่นงานจิตรกรรมพื้นบ้าน แต่ทั้งหมดล้วนมีเป้าหมายทางการสื่อสาร โดยการใช้สัญลักษณ์ภาพที่อิงกับบริบททางด้านประเพณี ความเชื่อ สภาพสังคมและวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น

ปัจจุบันงานจิตรกรรมภาพฝาผนังไม่เพียงแต่ได้รับความนิยมในวัดที่มีการสร้างอุโบสถหรือวิหารหลังใหม่เท่านั้น อาคารอื่น ๆ ที่ไม่ใช่วัดหลายประเภทได้มีการใช้จิตรกรรมฝาผนังเพื่อเป็นสื่อในการถ่ายทอดลักษณะเอกลักษณ์ของความเป็นไทยเช่น โรงแรมชั้นนำหลายแห่ง ธนาคารไทยพาณิชย์สาขาสำนักรัชโยธิน จิตรกรรมฝาผนังที่สนามบินสุวรรณภูมิ บริเวณจุดรับสัมภาระผู้โดยสารขาเข้าระหว่างประเทศ เป็นต้น

จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ล้วนมีแนวคิดทางการสร้างสรรค์ทั้งเพื่อการสื่อความหมายควบคู่กับการสื่อความสวยงามไปพร้อม ๆ กัน และเป็นงานที่จรรโลงจิตใจแก่ผู้ที่ได้ดูชม แต่ในแวดวงการศึกษาวิจัยทางการสื่อสาร กลับพบการศึกษาวิจัยงานภาพจิตรกรรมฝาผนังน้อยมาก แต่ไปปรากฏในงานด้านสังคมวิทยาและงานวิจัยทางด้านศิลปะเป็นส่วนใหญ่

ในแง่ของการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพนั้น ระบบสัญลักษณ์ภาพในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมแนวประเพณี มีแบบแผนของการใช้รหัสทางการสื่อสารที่ค่อนข้างตายตัว สามารถถอดรหัสทางการสื่อสารได้ค่อนข้างชัดเจน ในขณะที่จิตรกรรมแนวพื้นบ้านมักไม่มีแบบแผนทางการเขียนที่แน่ชัด แต่ก็ได้รับความสนใจศึกษาในแง่ของเนื้อหาที่สะท้อนประวัติศาสตร์ ความคิด ความเชื่อของผู้คนในชุมชน อย่างไรก็ตามในแง่มิติทางการสื่อสารนั้น ไม่ว่าจิตรกรรมแนวใดต่างมีเป้าหมายทางการสื่อสารร่วมกันประการหนึ่งคือ เพื่อการสื่อความหมาย เพียงแต่วิธีการสื่อความหมายอาจแตกต่างกันเช่น จิตรกรรมแนวประเพณีไม่นิยมการแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่สื่อความหมายด้วยภาษาท่าทางต่าง ๆ และนิยมเขียนสื่อความหมายที่เป็นนามธรรมผ่านการอุปมาด้วยภาพ เช่น ภาพไตรภูมิ แสดงความหมายถึง ผลจากอกุศลกรรมด้วยการอุปมาเป็นภาพนรกอันทุกข์ร้อน เป็นต้น

คุณค่าของการศึกษางานภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น นับได้ว่าประเสริฐยิ่ง จิตรกรรมฝาผนังในวัดส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาที่เกี่ยวกับวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนา เช่น พุทธประวัติ ชาดก ปริศนาธรรม ซึ่งต้องศึกษาโดยการวิเคราะห์ตีความ การถอดรหัสภาพ ภาพเหล่านี้ ผู้สร้างได้แฝง

เจตนาที่จะสืบทอดคำสอนทางพุทธศาสนาให้อยู่เหนือจิตใจของผู้ที่ได้ชมภาพ เมื่อได้ถอดรหัสและตีความหมายทั้งในทางรูปธรรมและนามธรรมแล้ว ย่อมเกิดปัญญาและสามารถประยุกต์คำสอนเป็นหลักในการดำเนินชีวิตได้ ทั้งนี้ กฤษณ์ ทองเลิศ (2553) ได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์การสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมฝาผนัง ดังแนวทางต่อไปนี้

1) การวิเคราะห์เชิงสัญญาณศาสตร์ เน้นความเป็นคู่ตรงข้ามดังกรณีภาพเล่าเรื่องเหตุการณ์พุทธประวัติตอน มารผจญ (อธรรม) : มารพ่าย (ธรรม) ในการวิเคราะห์ความเป็นคู่ตรงข้ามนั้น จะต้องพิจารณาว่าอะไรคือคู่ตรงข้ามที่มีศักยภาพในการสื่อความหมายในประเด็นนั้น ๆ ในกรณีนี้ คู่ตรงข้ามไม่ใช่พญามารกับพระมหาบุรุษ แต่เป็นจิตใจของพญามารเองที่เป็นคู่ตรงข้าม อันเป็นปริศนาธรรมที่สั่งสอนว่า มารคือสิ่งที่อยู่ในใจตน จิตใจที่มุ่งชนะ ขัดขวางพระมหาบุรุษ เป็นคู่ตรงข้ามกับจิตใจที่ยินดีกับความดีของผู้อื่น อนึ่ง พระบริสุทธิคุณของพระมหาบุรุษย่อมอยู่เหนือความเป็นคู่ตรงข้ามใด ๆ ในระบบสัญลักษณ์ภาพ

2) การศึกษาการตีความหมายของสัญลักษณ์ภาพ การตีความหมายจากระบบสัญลักษณ์ภาพเป็นแนวทางการศึกษาตัวบท (Text) ตามแนวทางปรากฏการณ์นิยม วิชาหรือการศึกษาว่าด้วยประวัติและความหมายของภาพหรือสัญลักษณ์ต่าง ๆ อันเกี่ยวกับศาสนาและวัฒนธรรมคือ ประติพิมพวิทยา (Iconology) ผู้ศึกษาต้องมีความรู้เกี่ยวกับพุทธศาสนาอย่างดี เพราะเป็นการศึกษาตีความหมายจากสัญลักษณ์ที่ใช้ในทางศาสนา ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมตอนประสูติ จิตรกรนิยมเขียนภาพเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จได้ 7 ย่างก้าวบนดอกบัว ชี้นิ้วขึ้นสู่ท้องฟ้า ความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาหมายถึง การประกาศอิสรภาพจากกิเลสทั้งมวล ดอกบัวเป็นอุปมาของการเกิดแต่น้ำแต่บัวย่อมไม่ติดน้ำ เจ้าชายสิทธัตถะเกิดแต่ดิน แต่เท้าไม่ติดพื้นดิน หมายถึง การพ้นจากกิเลส เหล่านี้เป็นปริศนาธรรมที่ต้องผ่านการเพ่งพินิจความหมายของสัญลักษณ์ภาพ

ในการศึกษาภาพจิตรกรรมใด ๆ ด้วยวิธีการตีความนั้น ผู้ศึกษาจะต้องทำการศึกษาบริบทของบ้านเมือง สังคม ประเพณี วัฒนธรรม วิถีชีวิตของผู้คนในยุคนั้น ๆ ร่วมด้วย เพราะจิตรกรมักสอดแทรกเหตุการณ์สำคัญในยุคสมัยของตนเข้าไว้ด้วยเช่น ในตำแหน่งของการเขียนภาพกาก ซึ่งเป็นภาพวิถีชีวิตที่เขียนไว้ด้านล่างของภาพจิตรกรรม หรือในตำแหน่งผนังตอนมารผจญ ซึ่งเป็นพื้นที่ขนาดใหญ่ จิตรกรสามารถสอดแทรกสิ่งที่เชื่อว่าเป็นมารในยุคสมัยนั้นเข้าร่วมไว้ด้วย

3) การวิเคราะห์รหัสทางการสื่อสารในงานภาพจิตรกรรม รหัสทางการสื่อสารในงานภาพจิตรกรรมไทยเป็นคำถามที่เกี่ยวกับวิธีการที่จิตรกรนำมาใช้จัดระบบการสื่อความหมายใน

งานภาพจิตรกรรม ผู้ศึกษาควรมีความเข้าใจองค์ประกอบพื้นฐานทางทัศนธาตุ (Visual Element) ของงานภาพจิตรกรรมควบคู่กับความเข้าใจในเนื้อหาของวรรณกรรมที่นำมาเขียนไว้ในงานจิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมแนวประเพณีเป็นจิตรกรรมที่มีแบบแผนชัดเจนเกี่ยวกับแบบแผนทางการเล่าเรื่อง วิธีการจัดระบบสัญลักษณ์ภาพแทบจะมีสูตรสำเร็จตายตัว การนำเสนอผ่านภาพหลัก ๆ (Key Figure) ที่สืบทอดต่อกันมา มีสูตรสำเร็จในการใช้สีเพื่อการสื่อความหมาย เช่นสีผิวของเทพต่าง ๆ เช่น พระอินทร์สีผิวกายเขียว พระพรหมสีผิวกายขาว เป็นต้น ในส่วนของการใช้เส้นก็มีความหมายเป็นการเฉพาะเช่น การใช้เส้นสินเทาแบ่งพื้นที่ภาพหรือแบ่งเขตพื้นที่มิติของมนุษย์กับมิติของเทพเพื่อสื่อถึงมิติที่มีอยู่แต่มนุษย์ไม่สามารถมองเห็น ได้เช่น เส้นสินเทาที่ล้อมกรอบพระนารถพรหมเหาะลงมาจากสวรรค์ (ทศชาติชาดกตอนพรหมนารถชาดก) หรือการใช้เส้นศิรประภา (รัศมีบนศีรษะ) เพื่อบ่งชี้ความเป็นเทพ เป็นต้น

ในส่วนของระบบการสื่อสารเกี่ยวกับอารมณ์ของตัวละครในงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณี จะไม่แสดงอารมณ์ผ่านสีหน้า หากแต่เป็นการแสดงออกผ่านภาษานาฏลักษณ์ ซึ่งถือเป็นรหัสการสื่อสารเฉพาะทางที่พบในจิตรกรรมแนวประเพณี นอกจากนี้ ตำแหน่งของการวางภาพและวิธีการเชื่อมโยงลำดับเหตุการณ์ก็มีแบบแผนเป็นการเฉพาะ ในกรณีของภาพมารผจญมักวางตำแหน่งภาพตรงข้ามพระประธานในระดับเหนือบานประตู ในขณะที่มีการเขียนวรรณกรรมเรื่องทศชาติไว้ในระดับหน้าต่าง ซึ่งการวางตำแหน่งดังกล่าวเป็นปริศนาธรรมที่สื่อถึงวิธีการได้ชัยชนะเหนือมารที่ต้องสะสมบารมี 10 ประการเป็นพื้นฐาน (ทศชาติ) โดยการเล่าเรื่องความต่อเนื่องของแต่ละบารมีนั้นก็มีวิธีการเชื่อมโยงลำดับผ่านเทคนิควิธีการเชื่อมโยงภาพเช่น การใช้วิธีการเปิดพื้นที่เชื่อมโยงผ่านช่องประตูเมืองเพื่อนำสู่ลำดับเหตุการณ์ถัดไป

ตัวอย่างรหัสทางการสื่อสารต่าง ๆ ดังกล่าวนี้อาจไม่สามารถนำมาใช้อธิบายรหัสทางการสื่อสารของงานจิตรกรรมพื้นบ้านได้ เพราะวิธีการเขียนงานจิตรกรรมพื้นบ้านล้วนมีความแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่นและแต่ละยุคสมัย อย่างไรก็ตามช่างพื้นบ้านได้นำเอาวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนามาเป็นตัวกำกับเนื้อหาของภาพ ซึ่งแน่นอนว่าแม้จารีตทางการเขียนไม่ได้มีสูตรสำเร็จ แต่ไม่ใช่ปัญหาสำหรับผู้ดูภาพในช่วงเวลานั้น ๆ ในแต่ละท้องถิ่นเลย เพราะเนื้อหาภาพต่าง ๆ นั้น ชาวบ้านต่างรู้มาก่อนแล้วผ่านช่องทางการศึกษาธรรมและการฟังเทศน์ฟังธรรมตามโอกาสของศาสนกิจต่าง ๆ ดังนั้นแนวทางการศึกษารหัสทางการสื่อสารของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังยังคงน่าสนใจสำหรับศาสนสถานที่ไม่ได้เขียนขึ้นตามแบบแผนแนวประเพณี เช่นจิตรกรรม

พื้นบ้าน รวมทั้งจิตรกรรมที่มีเป้าหมายเฉพาะที่มีความแตกต่างจากเรื่องราวทางศาสนา เช่น จิตรกรรมในสนามบินสุวรรณภูมิ จิตรกรรมของธนาคารไทยพาณิชย์ สาขาสำนักรัชโยธิน เป็นต้น

4) การวิเคราะห์วิธีการสื่อความหมายในเชิงอุปมาด้วยภาพ (Pictorial Metaphor) การอุปมาด้วยภาพ เป็นเทคนิควิธีการสื่อสารด้วยภาพที่นิยมใช้สำหรับการสื่อความหมายที่ภาษาสามัญที่ใช้ในการพูดหรือเขียนมีข้อจำกัดเช่น ประเด็นเรื่องที่มีความกำกวม การสื่อสารแนวคิดในเชิงนามธรรม ในการสื่อสารคำสอนในทางพุทธศาสนานั้น จิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอารามต่าง ๆ อยู่ในฐานะที่เป็นปริศนาธรรมที่ต้องการการถอดรหัสที่มักปรากฏด้วยการอุปมา ตัวอย่างในการสื่อความหมายในเชิงอุปมาตอนมารผจญนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาวชิรญาณวโรรส (2530 อ้างถึงใน สนธิวรรณ อินทรลิบ, 2536, น. 32) ได้ทรงอธิบายโดยธรรมาธิษฐานไว้ว่า “พุทธประวัติตอนมารผจญนี้ เป็นเรื่องแสดงน้ำพระหฤทัยของพระมหาบุรุษโดยบุคลาธิษฐาน คือ กล่าวเปรียบด้วยตัวบุคคล กิเลสกามเปรียบด้วยพญามาร กิเลสอันเป็นฝ่ายเดียวกันเปรียบด้วยเสนามาร กิเลสเหล่านั้นเกิดขึ้นวนไปเวียนมาอยู่ในพระหฤทัยของพระมหาบุรุษให้ทรงคำนึงถึงความสุขสบายในการเสวยราชสมบัติในอดีต เปรียบด้วยพญามารยกพลเสนามารมาผจญ พระบารมี 10 ทัศนั้นพระองค์ได้ทรงบำเพ็ญมาแล้วจึงทรงระลึกถึง และทำพระหฤทัยให้หนักแน่นเปรียบด้วยตั้งมหาปฐพีไว้เป็นพยาน ทรงเอาพระคุณสมบัติเหล่านั้นมาหักพระหฤทัย ห้ามความคิดกลับหลังได้เด็ดขาด เปรียบด้วยเสี่ยงพระบารมีผจญมารจนได้ชัยชนะในที่สุด”

5) การวิเคราะห์สัมพันธบททางการสื่อสาร (Intertextuality) การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังมักได้รับการนำเอาวรรณกรรมต่าง ๆ เข้ามาเป็นเนื้อหาในการเขียนภาพ วรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่สำคัญคือ ความเชื่อเรื่องโลกสัณฐานในไตรภูมิกถา พุทธประวัติ พระอดีตพุทธ ทศชาติชาดก วรรณกรรมพื้นบ้าน รามเกียรติ์ ประเพณีสิบสองเดือน ส่วนประเด็นเฉพาะเรื่องเช่น พระราชประวัติประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในพระวิหารวัดสุวรรณดาราราม จ.พระนครศรีอยุธยา วรรณกรรมเรื่องสังข์ทองในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จ.เชียงใหม่ เป็นต้น

ประเด็นที่น่าสนใจในการศึกษาสัมพันธบทไม่น่าจะเป็นการศึกษาจิตรกรรมแนวประเพณีเพราะเป็นงานที่มีจารีตตามแบบแผนที่แน่ชัด แต่ในกรณีของงานจิตรกรรมพื้นบ้านและจิตรกรรมร่วมสมัยถือเป็นสื่อที่น่าสนใจ เพราะจิตรกรรมพื้นบ้านมีการเชื่อมโยงเนื้อหาภาพเข้ากับเหตุการณ์เรื่องราวต่าง ๆ ในห้วงเวลาที่เขียนภาพเช่น ภาพแถวทหารที่แต่งกายแบบตะวันตกวรรณกรรมพื้นบ้านที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น ในขณะที่งานร่วมสมัยมักมีการสอดแทรกเหตุการณ์สำคัญในช่วงเวลานั้นไว้ในภาพ เช่นงานจิตรกรรมตอนมารผจญ อาจมีการแทรกภาพ

มารเป็นภาพผู้ก่อการร้ายคนสำคัญระดับโลกไว้ ซึ่งเป็นสัมพันธบทเกี่ยวกับข่าว ซึ่งเป็นสื่อที่สะท้อนถึงระบบความคิดความเชื่อของผู้คนในยุคร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี ประเด็นการวิเคราะห์สัมพันธบทที่น่าสนใจคือ ในการใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพนั้นมีการอ้างอิงหรือถ่ายโยงเนื้อหาภาพเข้ากับตัวบทของงานอื่น ๆ อะไรบ้าง และเมื่อเปรียบเทียบกับแบบแผนการเขียนของจิตรกรรมแนวประเพณีแล้ว ภาพอะไรหรือสัญลักษณ์ภาพใดที่ยังคงอยู่ในงานร่วมสมัย ภาพอะไรหรือสัญลักษณ์ภาพใดที่หายไป สัญลักษณ์ภาพใดที่ได้รับการดัดแปลงมาใช้ในงานใหม่ และบริบทอะไรที่ทำให้เป็นเช่นนั้น การวิเคราะห์เช่นนี้จะทำให้เราเห็นถึงพัฒนาการของสื่อจิตรกรรมฝาผนังได้ชัดเจนขึ้น

6) การวิเคราะห์ตามแนวประเด็นของการสื่อความหมาย การวิเคราะห์ตามแนวประเด็นของการสื่อความหมายเป็นประเด็นการวิจัยที่น่าสนใจ เหมาะกับจิตรกรรมฝาผนังที่สามารถวิเคราะห์แก่นเรื่องของการสื่อความหมายได้อย่างเด่นชัด มีความเหมาะสมอย่างยิ่งกับการศึกษาจิตรกรรมรายกรณี เช่น การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังที่ท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ ซึ่งมีความชัดเจนในประเด็นของการสื่อความหมายเรื่อง “ความเป็นสุวรรณภูมิ” ในกรณีเช่นนี้การวิจัยเพื่อให้เข้าใจถึงวิธีการสื่อความหมายจะสามารถหาคำตอบได้อย่างเด่นชัด เนื่องจากความหมายที่ต้องการจะสื่อมีความชัดเจน และผลการศึกษาที่ได้จะมีส่วนที่เกินเลยไปจากคำอธิบายทั่ว ๆ ไปเกี่ยวกับการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรม รวมทั้งลักษณะความเป็นส่วนบุคคลของศิลปินจะเข้ามากำหนดวิธีการสื่อความหมายในระดับหนึ่งด้วย ประเด็นสำคัญของการศึกษาการสื่อความหมายตามประเด็นเฉพาะเรื่องนี้ ผู้ศึกษาต้องมีความชัดเจนเกี่ยวกับประเด็นที่จิตรกรต้องการสื่อความหมายในเรื่องนั้น ๆ เช่น การสดุดีวีรกรรม การเชิดชูยกย่องคุณธรรมบางประการ วิถีชีวิตที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน เป็นต้น

นอกจากนี้ ผู้ศึกษาพึงคำนึงถึงธรรมชาติของสื่อจิตรกรรมฝาผนังที่เปลี่ยนไปจากอดีต ซึ่งมีผลอย่างยิ่งต่อการศึกษาตีความ เมื่อเวลาผ่านไป การดำรงอยู่ของสื่อจิตรกรรมฝาผนังก็เปลี่ยนไปด้วย งานจิตรกรรมในอดีตถูกเก็บไว้ในฐานะที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่ต้องได้รับการอนุรักษ์ งานจิตรกรรมแนวประเพณีถูกยกย่องให้เป็นครูแม่แบบของการเขียนและการศึกษาภาพจิตรกรรม อย่างไรก็ตาม แม้เทคโนโลยีเข้าสู่ยุคไร้สาย แต่งานจิตรกรรมใหม่ ๆ ก็ได้เกิดขึ้นทุกวันเช่นกัน มีทั้งที่เกิดขึ้นแบบงานจิตรกรรมเชิงอุตสาหกรรม ทำแม่แบบขึ้นตามอย่างจิตรกรรมแนวประเพณีแล้วทำซ้ำ (Reproduction) ต่อ ๆ กันไป คิดค่าใช้จ่ายกันเป็นตารางเมตร เน้นความสวยงามของศาสนสถาน นอกจากนี้ยังมีความเปลี่ยนแปลงของสถานที่ที่นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่น อาคารที่ไม่ใช่วัด แต่ต้องการเน้นการสื่อสารที่ตอกย้ำความเป็นเอกลักษณ์ไทย ก็ทำการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเช่นกัน เช่น ธนาคารไทยพาณิชย์ โรงแรมชั้นนำ จิตรกรรมในอาคารผู้โดยสารขาเข้าระหว่างประเทศ ท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ ซึ่งใช้พื้นที่เขียนภาพขนาดใหญ่ถึง3 ภาพ ขนาดภาพละ120 ตารางเมตร ถือว่าเป็นการให้ความสำคัญต่องานจิตรกรรมอย่างมาก ดังนั้น แนวทางการศึกษาวิเคราะห์จึงต้องพิจารณาบริบทที่เปลี่ยนไปด้วยเช่นกัน โดยจะนำเสนอประเด็นการเปลี่ยนแปลงนี้ไว้ดังตารางที่ 2.3 กระบวนทัศน์ที่เปลี่ยนไปของการสื่อสารงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง (กฤษณ์ ทองเลิศ, 2553)

ตารางที่ 2.1 กระบวนทัศน์ที่เปลี่ยนไปของการสื่อสารงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง

องค์ประกอบทางการสื่อสาร	จิตรกรรมในอดีต	จิตรกรรมร่วมสมัย
ผู้สร้างสาร (เจ้าของสถานที่และจิตรกร) หน้าที่เชิงอุดมการณ์	เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา เพื่อความสวยงามของศาสนสถาน เพื่อการขัดเกลาทางสังคม อบรมสั่งสอนธรรม (ธรรมกถึก)	ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์เฉพาะด้านของเจ้าของสถานที่ แหล่งทุน และระบบธุรกิจการรับจ้างเขียนภาพจิตรกรรม
เนื้อหาสาร	นิยมเนื้อหาจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา	1.เนื้อหาเนื่องในพุทธศาสนา แต่เป็นการผลิตซ้ำในรูปแบบเดิมผ่านตัวแบบการทำซ้ำแบบอุตสาหกรรม 2.ดัดแปลงเนื้อหาหรือสัญลักษณ์ภาพบางส่วนให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของอาคารหรือเหตุการณ์ร่วมสมัย
สื่อ	วัด วัง	วัด ธนาคาร สนามบิน โรงแรมชั้นนำ
ผู้ดูผู้ชม	มีความเข้าใจเรื่องราวอยู่ก่อนแล้ว	ขาดความเข้าใจเรื่องราวของงานภาพจิตรกรรม
บริบทที่เกี่ยวข้องกับการเขียนภาพ	สภาพทางสังคม การเข้ามาของชาวต่างชาติ วิถีชีวิต ประเพณี วัฒนธรรมถูกสอดแทรกไว้ในภาพ	เหตุการณ์สำคัญร่วมสมัยมักได้รับการสอดแทรกไว้ในภาพ

ที่มา: กฤษณ์ ทองเลิศ, 2553

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กรมศิลปากร (2533) ได้อธิบายถึงลักษณะสำคัญของจิตรกรรมไทยแนวประเพณีไว้ โดยส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ของสัญรูปนาค ประกอบด้วย

1) จิตรกรรมเขียนขึ้นจากความคิดและมโนภาพ ซึ่งมีความเป็นนามธรรม เช่น การเขียนภาพเทพให้มีรูปเป็นทิพย์คือ เทวดามีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ มีวงพักตร์และมีรูปร่างงดงาม กล้ามเนื้อไม่เขียนเป็นสันหรือเป็นกลุ่มก้อน แต่มีทรวดทรงอันอ่อน ละมุนละไม ด้วยเส้นโค้งที่ประสานอย่างอ่อนหวาน เพราะเป็นที่เข้าใจกันว่าเทวดามีกายทิพย์ ไม่มีกิเลส อันจะทำให้เกิดอารมณ์ ดี ร้าย ต่าง ๆ อย่างคนธรรมดา วงพักตร์ของเทวดาจึงเป็นวงพักตร์ที่อิ่มเอิบเป็นสุขสงบและงดงามอยู่เสมอ

2) จิตรกรรมแสดงเรื่องเกี่ยวกับเทพและกษัตริย์ ซึ่งเป็นภาพตามคตินิยมมาตั้งแต่อดีต เป็นความศรัทธาและเทิดทูนบูชาพระมหากษัตริย์ให้ทรงเป็นดังเทพ

3) ตัวภาพมีขนาดเล็ก ไม่นิยมแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่สื่อความหมายแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ด้วยกิริยา อาการ และอิริยาบถต่าง ๆ ภาพกษัตริย์ เทพ และสัตว์หิมพานต์มีลักษณะตัวภาพอันประณีตงดงาม เป็นพิเศษ ลักษณะท่าทางเป็นการออกแบบที่เกิดจากจินตนาการและอุดมคติที่เต็มไปด้วยศรัทธาในพระพุทธศาสนา

4) รูปแบบของตัวภาพมีลักษณะคล้ายกันเช่น ภาพเทพ กษัตริย์ เจ้านาย ข้าราชบริพาร บุคคลสามัญ อมนุษย์ สัตว์หิมพานต์ เปรต สัตว์นรก ฯลฯ ตัวภาพเหล่านี้มีรูปแบบเป็นแม่บทที่มีลักษณะเฉพาะเป็นพิเศษและนิยมเขียนตามแบบสืบกันมา รูปแบบนี้มีความหมาย ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตัวภาพนั้น ๆ และทำให้เข้าใจเรื่องของจิตรกรรมนั้นด้วย รูปแบบดังกล่าวนี้ อาจคัดจากแบบจริงในธรรมชาติหรือสร้างสรรค์จากจินตนาการเพื่อการพรรณนาความหมายนั้นให้เกิดความเข้าใจได้อย่างสมบูรณ์

5) ภาพที่สร้างขึ้นเพื่อแสดงเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา รวมทั้งคติธรรมในพระพุทธศาสนาให้ปรากฏเป็นภาพเขียนที่สื่อความหมายที่เป็นนามธรรม

6) ภาพแสดงกาลเวลาด้วยกิริยาของตัวภาพ โดยไม่ใช้แสงเงาหรือความมืดสว่าง เช่น ภาพบุคคลนอน หมายถึง เวลากลางคืน เป็นต้น

7) จิตรกรรมไทยประเพณี นิยมการแบ่งพื้นที่ฝาผนังโดยการใช้ลายเส้นลวด เส้นสินเทา เส้นฮ่อเส้นแผลง หรือแม้การใช้ภาพลำน้ำ ภูเขา ต้นไม้ หรือ ถนน กำแพง ฯลฯ เป็นเส้นแบ่งภาพ เพื่อการจัดองค์ประกอบภาพเป็นกลุ่มเล็ก ๆ เรียงลำดับกันบนพื้นผนังอันกว้างใหญ่ ให้เรียงต่อเนื่องกันอย่างลงตัวและมีช่องไฟพองาม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2525) ได้สรุปลักษณะสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังไทยไว้ 2 ลักษณะใหญ่ดังนี้ 1) เป็นศิลปะแบบอุดมคติ แตกต่างไปจากธรรมชาติ มีการปรุงแต่งความงามที่มีปรัชญาศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนา มีคุณค่าทางสุนทรียภาพและองค์ประกอบเนื้อหา นามธรรม มีความเรียบง่าย มีความประสานกลมกลืนเป็นเอกภาพ และ 2) เป็นศิลปะทีมิได้คำนึงถึงความเป็นจริงทางแสงเงาและทัศนียภาพ มีการตัดทอนส่วนละเอียดของรูปทรง ส่วนของกล้ามเนื้อและลวดลายเป็นไปอย่างเรียบง่ายแต่มีความแข็งแรงขึงขัง ดูเคลื่อนไหวอยู่เสมอ

ในการเขียนภาพเทพกษัตริย์และเทวดาในงานจิตรกรรมไทยมีแบบฉบับที่เขียนเหมือนกัน คือ มีลักษณะรูปกายสมบูรณ์ งามสง่า สุภาพ มีบารมี เป็นลักษณะมหาบุรุษที่ควรเคารพบูชา มีเครื่องทรงตั้งแต่พระเศียรจรดพระบาท ทั้งยังมีเครื่องสูงและบริวารแวดล้อมประกอบให้เด่นเป็นสง่าขึ้น สำหรับแบบของพระอิริยาบถที่เป็นแบบประเพณีนิยมว่างดงามเป็นพิเศษคือ ท่าลีลา ท่าแผลงศร และท่าประนมหัตถ์ เป็นต้น จิตรกรรมไทยแบบประเพณี จึงเป็นศิลปะที่มีความประณีตสวยงาม แสดงความรู้สึกชีวิตจิตใจและความเป็นไทย ที่มีความอ่อนโยน ละมุนละไม รูปแบบลักษณะตัวภาพในจิตรกรรมเป็น รูปแบบอุดมคติที่แสดงออกทางความคิดให้สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและความสำคัญของภาพ เช่น รูปเทวดา นางฟ้า กษัตริย์ นางพญา นางรำ จะมีลักษณะเด่นงามสง่าด้วยลีลาอันชดช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกปีติยินดี หรือเศร้าโสกเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทาง ถ้าเป็นรูปยักษ์ มาร ก็แสดงออกด้วยท่าทางที่บึกบึน แข็งขัน ส่วนพวกวานรแสดงความลิงโลดคล่องแคล่วว่องไวด้วยลีลาท่วงท่าและหน้าตา สำหรับพวกชาวบ้านธรรมดาสามัญก็จะเน้นความตลกขบขันสนุกสนานร่าเริงหรือเศร้าเสียใจออกทางใบหน้า ส่วนช้างม้าเหล่าสัตว์ทั้งหลายก็มีรูปแบบแสดงชีวิตเป็นธรรมชาติ

นอกจากนี้ งานตัดเส้นในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงฝีมือเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดทางสังคมระดับต่าง ๆ ภาพพระราชาเจ้านายหรือบุคคลชั้นสูง ข้าทาสบ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์ในการแสดงภาพแต่งต่างกัน การแสดงออกทางด้านความประณีตก็ต่างกันด้วย ภาพพระราชาได้รับการตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อยรายละเอียดทางด้านสรีระเขียนเพียงเท่าที่จำเป็นโดยไม่แสดงกล้ามเนื้อ รอยต่อข้อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นลักษณะเลื่อนไหลที่ก่อให้เกิดความนุ่มนวลงามสง่าอย่างละคร โดยสื่อความตามท้องเรื่องซึ่งชาวไทยมีแนวความคิดว่าพระราชาทรงเป็นเทวราชา หรือสมมติเทพ เครื่องทรงของพระองค์ก็เขียนขึ้นอย่างประณีตพิถีพิถันปิดทองตัดเส้นอย่างงดงามที่เครื่องประดับ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในการศึกษาเพื่อการเข้าใจถึงจิตรกรรมไทยนั้น ชลูด นิ่มเสมอ (2532) เสนอว่า ควรพิจารณาองค์ประกอบสำคัญ 2 ส่วนคือ รูปทรงกับเนื้อหา รูปทรง คือ ส่วนที่เป็นรูปธรรมได้แก่วัสดุและทัศนธาตุต่าง ๆ ที่สัมผัสได้ด้วยประสาทตา เนื้อหาคือส่วนที่เป็นนามธรรมที่รับรู้ได้ด้วยความรู้สึกนึกคิดผ่านทางรูปทรงเช่นเรื่องราว อารมณ์ และสัญลักษณ์ ทั้งนี้ได้แยกเนื้อหาออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1) เนื้อหาทางรูปทรงได้แก่ผลทางด้านพุทธิปัญญาหรือทางอารมณ์สะเทือนใจ ที่ได้รับจากรูปทรงและชั้นเชิงการประสานกันของทัศนธาตุต่าง ๆ อันได้แก่ เส้น สี น้ำหนักอ่อนแก่ของแสง เงา ลักษณะผิวที่ว่าง

2) เนื้อหาทางเรื่อง ได้แก่ส่วนที่ดูรู้ว่าเป็นอะไรเช่น คน สัตว์ สิ่งของ เหตุการณ์ รวมทั้งการดำเนินเรื่องตามแบบวรรณกรรม

3) เนื้อหาทางสัญลักษณ์ ได้แก่ความหมายที่ลึกซึ้งยิ่งกว่าที่ได้รับจากการประสานกันของทัศนธาตุในรูปทรง และความหมายธรรมดาจากเรื่องหรือเหตุการณ์ เป็นผลทางอารมณ์หรือปัญญาที่คลี่คลายขึ้นจากการประสานกันของเนื้อหาทางรูปทรงเองหรือจากการประสานกันของเนื้อหาทางรูปทรงกับเนื้อหาทางเรื่อง

ชลูด นิ่มเสมอ (2532) ได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์งานภาพจิตรกรรมไทย โดยเน้นถึงความเคลื่อนไหวของงานภาพจิตรกรรมไทยว่า เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ (Visual Element) รูปทรงและที่ว่างเกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดตามเส้น เลื่อนไหลไปตามน้ำหนักและสีที่จิตกรได้บรรจงวางไว้อย่างเป็นจังหวะ รวมทั้งเกิดจากการที่ผู้ดูเคลื่อนตัวเข้าใกล้หรือถอยห่างจากภาพในทิศทางต่าง ๆ โดยได้เสนอแนวทางการวิเคราะห์ไว้ 6 ประเด็นดังต่อไปนี้

1) ความเคลื่อนไหวของรูปทรง

เป็นความเคลื่อนไหวที่เกิดจากทิศทาง จังหวะ การวางขนาด รูปร่างของทัศนธาตุต่าง ๆ ที่มีเส้นเป็นประธานเป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่จะให้เนื้อหาทางรูปทรงแก่งานจิตรกรรมไทย เนื้อหาทางรูปทรงจะทำให้เกิดอารมณ์ทางสุนทรียะแก่ผู้ดู ตัวอย่างอารมณ์ดังกล่าว เช่น ความเข้มแข็ง ความสง่างาม ความสมดุล ความอ่อนไหว ความหนักแน่นทรงพลัง เนื้อหาทางรูปทรงจะเป็นตัวนำและดำเนินเรื่องถึงเนื้อหาที่สมบูรณ์ของภาพ โดยมีตัวเรื่องและสัญลักษณ์เป็นตัวสนับสนุน ความเคลื่อนไหวจำแนกได้ 3 ลักษณะได้แก่ (1) ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการนำเส้นประกอบด้วยเส้นที่ปรากฏอยู่จริง และเส้นที่เกิดจากจินตนาการของผู้ดู (2) ความเคลื่อนไหวที่เกิด

จากการขยายตัวออกตามระนาบของผนัง เป็นความเคลื่อนไหวที่แผ่กระจายออกรอบตัวของรูปทรงสองมิติรวมทั้งการขยายตัวของที่ว่างจนเกิดเป็นการเคลื่อนไหวของเส้นที่เรียงชิดกัน และ (3) ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำของจุดหรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก ทำให้ความเคลื่อนไหวมีลักษณะเป็นการสั่นสะเทือนในระยะสั้น ๆ เละมีทิศทางไม่แน่นอน ความเคลื่อนไหวเหล่านี้จะทำให้เกิดแรงผลักกันซึ่งกันและกันเมื่อประสานเข้าด้วยกันอย่างมีจังหวะในจินตนาการ

2) ความเคลื่อนไหวของรูปทรงส่วนรวมหรือโครงสร้างของภาพ

ในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอาจถือได้ว่าเป็นศิลปะสิ่งแวดล้อมอันเนื่องจากเป็นงานที่ประกอบด้วยจิตรกรรม ประติมากรรมและสถาปัตยกรรม ส่งผลต่อการรับรู้ของผู้ชมพร้อมกัน เรื่องราวของภาพจิตรกรรมแนวประเพณีมีโครงสร้างของภาพคล้ายคลึงกันเพราะถูกกำหนดด้วยเรื่องราว การแบ่งพื้นที่ในแต่ละภาพมีความกลมกลืนด้วยการใช้ต้นไม้ กำแพง ภูเขา รวมทั้งสินเทาเป็นตัวกั้นเรื่องราวออกจากกัน แต่ขณะเดียวกันเป็นการเชื่อมกลุ่มภาพให้อยู่ในโครงสร้างของรูปทรงส่วนรวมเดียวกัน มีช่วงเวลาและเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน ในการวิเคราะห์ดังกล่าวนี้จะต้องพิจารณาถึงความประสานกันของความเคลื่อนไหวส่วนรวมโดยขึ้นอยู่กับปัจจัย 3 ประการได้แก่ (1) โครงสร้างทางสถาปัตยกรรมที่กำหนดตำแหน่งขนาด และรูปร่างให้แก่ส่วนต่าง ๆ (2) ประเพณีนิยมที่กำหนดบริเวณของรูปและเรื่องที่เขียน และ (3) ความคิดของจิตกรที่กำหนดบริเวณเส้นโครงสร้างกลุ่มรูปทรงและวรรณะ (สี) ส่วนร่วมของภาพในแต่ละบริเวณ

3) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงถูกแบ่งด้วยเส้นโครงสร้างของภาพออกเป็นตอนต่าง ๆ แต่ละตอนประกอบด้วยรูปทรงย่อย ๆ ได้แก่ บุคคล สัตว์ ธรรมชาติ และสิ่งก่อสร้าง รวมตัวกันเป็นกลุ่มรูปทรง รูปทรงย่อยจะมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับเรื่องราวเป็นส่วนสำคัญ ตำแหน่งของรูปทรงย่อยจะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามกิริยาและทิศทางความเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล ในการวิเคราะห์การเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงนี้จะแสดงให้เห็นการประสานสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเหล่านั้นอย่างสมบูรณ์

ตัวอย่างจิตรกรรมไทยแนวประเพณีที่นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับนาคโดยแสดงถึงการเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงที่โดดเด่น เช่น ภาพพุทธประวัติในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ช่องที่ 18 มีเรื่องราวของ “พญานาคนันโทปนันทะ” กำลังสนุกเพลิดเพลินจากการฟ้อนรำบำเรอของเหล่านางนาค เป็นภาพที่สมบูรณ์จากความเคลื่อนไหวหมุนเวียนต่อเนื่องของกลุ่มรูปทรง ถัดขึ้นไปเป็นตอน

ที่ “พญานาคนันโทปนันทะ” กลายเป็นงูใหญ่แผ่พังพานเหนือเขาพระสุเมรุจะทำอันตรายพระพุทธองค์เมื่อเสด็จลงจากดาวดึงส์ กำลังต่อสู้กับพระโมคคัลลาน์ พระพุทธสาวกที่เนรมิตกายเป็นงูใหญ่เช่นเดียวกัน ต่อเนื่องไปทางซ้าย พระโมคคัลลาน์ได้เนรมิตกายเป็นครุฑเข้าปราบ “พญานาคนันโทปนันทะ” ลงได้ แม้ภาพกลุ่มนี้จะมีรูปทรงหลายกลุ่มรวมกันอยู่ แต่ละกลุ่มมีความสมบูรณ์ในตัวเอง มีการประสานสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มอย่างสมบูรณ์ ภาพดังกล่าวนี้ในส่วนบนของหัวพญางูที่เหลื่อมพ้นกำแพงขึ้นไป ภาพประตูกำแพงที่เปิดอยู่และมีชานหินยื่นออกมาล้วนเป็นสิ่งเชื่อมต่อเพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวระหว่างส่วนบนกับส่วนล่างอย่างแนบเนียน

4) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยมีการแยกเรื่องออกจากกันและมีการเชื่อมต่อระหว่างกลุ่มรูปทรงแต่ละตอนเข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้วิธีการเชื่อมต่อรูปทรงของแต่ละรูปมีดังต่อไปนี้ (1) ต่อเนื่องด้วยสิ่งก่อสร้าง (2) ต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรงหรือกลุ่มบุคคลที่นั่ง ยืน หรือเดินเป็นแนวต่อเนื่องกันไปจากบริเวณหนึ่งเคลื่อนไหวไปยังอีกบริเวณหนึ่ง (3) ต่อเนื่องด้วยสายตาบุคคลที่มองไปยังจุดหนึ่งหรือหันลำตัวไปยังจุดหมายในอีกกลุ่มหนึ่ง (4) ต่อเนื่องด้วยเส้นสินเทา (5) ต่อเนื่องด้วยน้ำหนักในระดับเดียวกันหรือใกล้เคียงกันในปริมาณที่พอเหมาะเป็นเครื่องเชื่อมโยงบริเวณที่ถูกปิดกั้นหรืออยู่ห่างจากกันให้สัมพันธ์ต่อเนื่องกัน (6) ต่อเนื่องด้วยสี (7) ต่อเนื่องด้วยลักษณะผิว ความละเอียด ความหยาบของร่องรอย (8) ต่อเนื่องด้วยความคล้ายกันของรูปทรง และ (9) ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว

5) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

เป็นการเคลื่อนไหวของรูปทรงคน สัตว์ ต้นไม้ เป็นต้น เมื่อรวมกันเป็นกลุ่มภาพจะก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของส่วนย่อยไปยังส่วนรวม ในกรณีของรูปทรงภาพบุคคลและสัตว์ มักมีลักษณะตามแบบนาฏศิลป์โดยเฉพาะภาพบุคคลชั้นสูง รูปลักษณะการแสดงออกจะเป็นแบบนาฏลักษณ์ซึ่งเป็นการผสมกันระหว่างงานวรรณกรรมกับงานนาฏกรรม ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวตามแบบแผน นอกจากนี้ยังมีรูปทรงของต้นไม้ น้ำที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของการเคลื่อนไหวของเรื่องราว

6) ความเคลื่อนไหวที่ทรงพลังและความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว

เป็นความเคลื่อนไหวที่แสดงความรุนแรงที่เกิดจากการตีความของเรื่องราว มักสื่อแสดงออกถึงพลังอำนาจของตัวละครและสร้างความสั่นสะเทือนจิตใจกับผู้ดูมักเป็นฉากเรื่องราวที่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เกี่ยวกับการต่อสู้ เช่น ความเคลื่อนไหวของครุฑจับนาค ตอนที่พระโมคคัลลาน์แปลงกายเป็นครุฑเข้าหยุดยั้ง “พญานาคนันโทปนันทะ” มิให้ทำร้ายพระพุทธองค์ ภาพที่พระโมคคัลลาน์แปลงกายเป็นงูใหญ่เข้าต่อสู้ “พญานาคนันโทปนันทะ” ในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเป็นการแสดงออกของความเคลื่อนไหวที่มีพลังอำนาจรุนแรงอย่างยิ่ง ทั้งทางด้านความเคลื่อนไหวของรูปทรงและความสั่นสะเทือนจิตใจของผู้ดู นับเป็นงานชิ้นเอกชิ้นหนึ่งของจิตรกรรมไทย

ชลูด นิ่มเสมอ (2532) ได้อธิบายการเข้าถึงงานจิตรกรรมไทยในขั้นตอนของการรับรู้ว่าต้องใช้การพินิจอย่างลึกซึ้ง โดยเริ่มจากการสำรวจเนื้อหาเพื่อเข้าใจเรื่องราวอันเป็นจุดกำเนิดของงานจิตรกรรมไทย โดยพิจารณาการวางโครงสร้าง การวางองค์ประกอบของภาพและสรรหารูปทรงจากธรรมชาติมาเป็นสื่อ โดยต้องให้ความสำคัญทั้งส่วนเรื่องราวและรูปทรงของภาพ โดยอาจมองในขั้นต้นด้วยการยืนถอยห่างจากภาพประมาณ 2-3 เมตรเพื่อให้เห็นภาพรวมซึ่งการเห็นในมุมมองนี้จะทำให้ผู้ดูรับรู้ถึงองค์ประกอบส่วยรวมบรรยากาศของภาพ ซึ่งมีสีเป็นตัวนำ จากนั้นพิจารณากลุ่มรูปทรงของภาพแต่ละกลุ่มได้แก่ เส้นเฉียงซึ่งนำไปสู่ความเคลื่อนไหวของรูปทรงแต่ละรูปทรงย่อยโดยมีเส้นในแนวดิ่งและเส้นแกน พิจารณาสีและผิวรายละเอียดเพื่อให้เกิดการประสานเป็นจังหวะภาพ ความเคลื่อนไหวของรูปทรงจะผสมกลมกลืนไปกับความหมายและให้ความซาบซึ้งในเชิงศิลปะที่มีลักษณะกลมกลืน เลื่อนไหล อ่อนช้อย และสมดุลของรูปทรงของทัศนธาตุ

แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมดังกล่าวนี้ถือเป็นสัญลักษณ์ภาษาเริ่มต้นของการเขียนภาพนาคในสื่อจารีตประเพณี ต่อมาได้รับการผลิตซ้ำผ่านงานสื่อมวลชนสมัยใหม่ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบ การสื่อความหมาย ซึ่งส่งผลต่อโลกทัศน์ความเป็นจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาค ซึ่งพบว่ามีเรื่องราวของพื้นที่ความคลุมเครือทางการสื่อสารระหว่างมนุษย์กับนาค บางกรณีมีความไม่เสถียรในเรื่องของความสัมพันธ์ในเชิงเหตุผลอันเนื่องจากการสื่อสารมีมิติของความกำกวมในการเล่าเรื่องราวซึ่งสะท้อนผ่านปรัชญาชีวสมาสัยและแนวคิดอเสถียรตรรกะ (Fuzzy Logic)

2.6 **แนวคิดปรัชญาชีวสมาสัย** (The Philosophy of Symbiosis)

ปรัชญาชีวสมาสัยเป็นแนวคิดที่เสนอโดย Kurokawa (1994) ทั้งนี้เป็นแนวคิดที่เกิดจากการตระหนักถึงการเปลี่ยนแปลงกระบวนทัศน์จากยุคแห่งหลังจักรกลสู่หลักแห่งชีวิตโดยมีความ

เชื่อพื้นฐานของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวทางด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคม ปรัชญา ศิลปะและวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในระดับแก่นโครงสร้าง Kurokawa เชื่อว่าในยุคศตวรรษที่ 21 จะเกิดการเปลี่ยนกระบวนทัศน์เกี่ยวกับการจัดระเบียบโลกใหม่จากมิติต่าง ๆ ดังนี้

1) เปลี่ยนจากแนวคิดที่เน้นปรัชญายุโรปเป็นศูนย์กลาง (Eurocentricism) สู่การพึ่งพากันของวัฒนธรรมที่หลากหลายและเปลี่ยนจากหลักเหตุผลนิยม (Logoscentricism) และความเป็นคู่ตรงข้ามสู่ความหลากหลายของค่านิยมที่แตกต่าง ทั้งนี้เนื่องจากแนวคิดในเรื่องความสัมพันธ์แบบคู่ มีการปฏิเสธความคลุมเครือและพื้นที่กำกวมทางการสื่อสาร (Vague Zones and Multivalent Zones) ในทางตรงข้าม หลักปรัชญาชีวสมาสัยยอมรับการมีอยู่ทั้งสิ่งที่เป็นคู่ตรงกันข้ามและส่วนที่เป็นความคลุมเครือหรือส่วนที่เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างรวมทั้งส่วนที่ไร้ระเบียบ (Chaotic)

2) เปลี่ยนจากการเน้นหลักมนุษยวิทยา (Anthropocentricism) ซึ่งเป็นแนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นศูนย์กลางของจักรวาลสู่องค์รวมของระบบนิเวศ (Ecology) ซึ่งเป็นหลักการดำรงอยู่รวมกันของเผ่าพันธุ์ที่หลากหลาย

3) เปลี่ยนจากสังคมอุตสาหกรรมสู่สังคมสารสนเทศ

4) เปลี่ยนจากหลักสากลนิยม (Universalism) สู่ยุคของการประสานพึ่งพาขององค์ประกอบที่หลากหลาย แนวคิดนี้เชื่อว่า เทคโนโลยีไม่สามารถหล่อหลอมให้โลกเป็นหนึ่งเดียวกันได้อันเนื่องจากมิติทางวัฒนธรรมประเพณีที่ยังคงดำรงอยู่ ดังนั้น คนจะสร้างอัตลักษณ์ของตนเองที่สอดคล้องกับวิถีการดำรงชีวิตของเขา

5) เปลี่ยนจากยุคของเครื่องจักรสู่ยุคของหลักแห่งชีวิต (Age of Life Principle) ซึ่งเป็นหลักที่เชื่อว่า ชีวิตเป็นผลของข้อมูลทางพันธุกรรม (Genetic Information) ที่ได้รับการถ่ายทอดผ่าน DNA ซึ่งมีความหลากหลายก่อเกิดเอกลักษณ์ของตนเอง

จากหลักแนวคิดที่มาของปรัชญาชีวสมาสัยได้ก่อให้เกิดเงื่อนไขเบื้องต้นอันเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของความสัมพันธ์ในเชิงพึ่งพิงอิงกัน ในความสัมพันธ์ดังกล่าว อาจปรากฏลักษณะเชิงนามธรรมหรือรูปธรรมก็ได้ โดยต้องตั้งอยู่บนรากฐานขององค์ประกอบต่อไปนี้

1) ขอบเขตที่ล่วงละเมิดมิได้ (Sacred Zone) เป็นหลักความเป็นไปได้ในการยอมรับขอบเขตที่ล่วงละเมิดมิได้ระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างหรือส่วนประกอบระหว่างคู่ตรงข้าม ตัวอย่าง ได้แก่ หมูในศาสนาอิสลามจะนำมารับประทานไม่ได้ ระยะห่างทางการสื่อสารระหว่างบุคคลตามแนวคิดของ Hall เป็นต้น ทั้งนี้ การที่จะทำความเข้าใจได้ก็โดยการค้นหาแนวทาง

พื้นฐานที่เป็นที่ยอมรับร่วมกัน เช่น รหัสในทางวัฒนธรรม รหัสทางการสื่อสาร แนวปฏิบัติตามครรลองประเพณี เป็นต้น

2) กฎพื้นฐานที่เป็นข้อตกลงร่วมกัน (Common Rule) เป็นกฎเกณฑ์หรือหลักการพื้นฐานที่องค์ประกอบของวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน สามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้

3) พื้นที่สื่อกลาง (Intermediary Space) เป็นพื้นที่ที่ยอมให้องค์ประกอบที่เป็นคู่ตรงข้ามให้ดำรงอยู่ร่วมกันได้ ทั้งนี้อาจเป็นพื้นที่ที่คลุมเครือ ในทางสถาปัตยกรรมถือว่าพื้นที่สื่อกลาง ได้แก่ถนนหนทาง ห้างสรรพสินค้า สวนสาธารณะ กำแพงเมือง ประตูเมือง แม่น้ำ หรืออะไรก็ตามที่เป็นตัวกระตุ้นให้เกิดการดำรงอยู่ของสรรพชีวิตหรือสรรพสิ่งที่แตกต่างทั้งนี้พื้นที่สื่อกลางอาจเป็นสิ่งที่นิยามชัดเจนไม่ได้ เป็นเรื่องของความไม่แน่นอน มีลักษณะเป็นพลวัต เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดการมารวมกันของสิ่งที่เป็นคู่ตรงข้ามเป็นพื้นที่ที่ตั้งขึ้นระหว่างสิ่งตรงข้ามสองสิ่ง หรืออาจเป็นพื้นที่ที่เรียกว่า โซนที่ 3 หรือพื้นที่ของความว่างซึ่งไม่มีใครเป็นเจ้าของ ซึ่งอาจเป็นพื้นที่ที่ถูกมองข้ามไป ถูกละเลย อาจไม่รับรู้ว่ามีพื้นที่ส่วนนี้อยู่ เป็นความคลุมเครือ ซึ่งคำอธิบายดังกล่าวมีนัยยะความหมายถึงพื้นที่ในแง่จิตวิญญาณ หรือพื้นที่ที่กระตุ้นให้เกิดภาพนิมิตเพื่อนำไปสู่การอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างคู่สื่อสาร

4) การเปลี่ยนรูปร่างโครงสร้าง (Metamorphosis) การเปลี่ยนรูปร่างโครงสร้างเป็นหน้าที่เชิงกระบวนการของการเจริญเติบโตตามหลักของชีวิต ดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นสิ่งเร้าให้เกิดกระบวนการเปลี่ยนรูป เช่น หนอนเปลี่ยนรูปเป็นผีเสื้อ ไข่กลายเป็นนก เป็นต้น ทั้งนี้ไม่มีหลักการของชีวิตใด ๆ ที่เกิดขึ้นอย่างฉับพลัน ซึ่งในกรณีการสื่อสารอาจเป็นมิติที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนารูปแบบทางการสื่อสารหรือการพัฒนาความสัมพันธ์ระหว่างคู่สื่อสาร เช่น ความสัมพันธ์จากสถานภาพความเป็นเพื่อนสู่สถานภาพความเป็นคนรัก ซึ่งเป็นการเปลี่ยนผ่านที่ต้องมีช่วงระยะเวลาในการพัฒนาความสัมพันธ์ เป็นต้น

5) การสันดาป (Metabolism) เป็นมิติในแง่กระบวนการ ซึ่งพัฒนามาจากแนวคิดเรื่องการเผาผลาญอาหาร เป็นการเปลี่ยนแปลงที่นำสู่ความเจริญเติบโต หลักแห่งชีวิตเป็นหลักที่มีการพัฒนาเติบโตขึ้น หลักการดังกล่าวนี้จะไม่พบในหลักแห่งจักรกล ในแง่ของกระบวนการสื่อสารของมนุษย์การสันดาปนี้เทียบเคียงกับการตีความหมายให้กับปรากฏการณ์ ซึ่งหลักดังกล่าวนี้ถือว่า ชีวิตคือการประกอบสร้างขึ้นของความหมาย

ทั้งนี้ หลักปรัชญาชีวสมาสัยมีสมมติคติว่า “ระหว่างคู่ตรงข้ามของทุกสรรพสิ่งจะมีองค์ประกอบร่วมกัน มีกฎเกณฑ์ร่วมกัน และมีค่านิยมร่วม ในขณะที่หลักสากลนิยม ต้องการ

องค์ประกอบร่วมอย่างสมบูรณ์แบบ หากแต่ปรัชญาชีวสมาสัยยอมรับสัดส่วนของลักษณะร่วมดังกล่าวที่ไม่เท่าเทียมกัน

ผู้วิจัยได้ประมวลแนวคิดหลักปรัชญาชีวสมาสัยที่สามารถนำมาประยุกต์เป็นแนวทางประกอบการวิเคราะห์การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในมิติที่เกี่ยวข้องกับโลกทัศน์แบบอุดมคติที่บูรณาการณ์ร่วมกันโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมในแง่มุมต่าง ๆ ดังนี้

1) ปรัชญาชีวสมาสัยเสนอรูปแบบของการดำรงอยู่ร่วมกันของสิ่งที่มีความแตกต่างกันในลักษณะของการผสมผสาน (Hybrid) หรือ วัฒนธรรมแบบผสมผสาน (Mongrel Culture) กล่าวคือวัฒนธรรมใด ๆ ก็ตามที่พัฒนาเติบโตเต็มที่จะมีลักษณะของการรวมศูนย์และอนุรักษ์สภาพนั้น ๆ ไว้ มีการปฏิเสธสิ่งที่เป็นข้อขัดแย้ง สิ่งตรงข้ามและองค์ประกอบที่หลากหลายทำให้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเด่นชัด แต่ท่ามกลางความโดดเด่นนั้น วัฒนธรรมที่แข็งแกร่งจะมีลักษณะของความไร้เสถียรภาพ ในทางตรงข้ามลักษณะการสร้างสรรค์งานแบบผสมผสานจะมีความสอดคล้องกับวัฒนธรรมแบบผสมผสาน อันรวมความหลากหลายขององค์ประกอบต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน โดยที่องค์ประกอบที่มาอยู่ร่วมกันต่างไม่สูญเสียอัตลักษณ์ของตัวเอง มีความสามารถในการประยุกต์ปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมหรือวัฒนธรรมกระแสหลักอื่น ๆ ได้ เราเรียกยุคนี้ว่า Age of Minor

2) คุณค่าทางความงามของหลักปรัชญาชีวสมาสัยเป็นหลักการทางสุนทรียศาสตร์ที่พิจารณาคุณค่าของงานสร้างสรรค์จากความรู้สึกที่มีความสมดุล (Sense of Balance) ในขณะที่หลักการสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตกจะมุ่งเน้นที่รูปแบบโครงสร้างที่มีระบบของความสมดุล (Form of System) ที่มีหลักเกณฑ์ตายตัว ตัวอย่างของความงามตามหลักปรัชญาชีวสมาสัยอาจเป็นเรื่องของสุนทรียภาพผ่านระบบรหัสเชิงซ้อน (Aesthetics of Double Codes) เช่น ความสมานฉันท์ที่ลงตัวระหว่างรูปแบบเชิงนามธรรมและความเป็นจริง (Abstraction and Realism) ดังเช่น บอนไซญี่ปุ่น ไม่ใช่สิ่งที่เป็นความเป็นจริงตามธรรมชาติ หากแต่เป็นสัญญะของธรรมชาติ ที่สื่อถึงการปรุงแต่งรูปธรรมสู่แนวคิดเชิงนามธรรม เมื่อคนในวัฒนธรรมเอโดะในญี่ปุ่นมองดูบอนไซ เขาจะเห็นถึงความเก่าแก่ รวมถึงเสียงของคลื่นกระทบฝั่งและกลิ่นไอทะเลไปพร้อม ๆ กัน ต่อประเด็นการใช้รหัสเชิงซ้อนเพื่อก่อเกิดเป็นความงามนั้นจะทำให้หลักของสุนทรียศาสตร์ตามหลักปรัชญานี้เป็นหลักของความคลุมเครือ (Ambiguous) และเป็นหลักของความยิ่งใหญ่สง่างาม (Splendor) ที่ปรากฏพร้อมความเรียบง่าย (Simplicity) โดยอาจมีทั้งความขัดแย้งกันและความคาบเกี่ยวกันของรหัสทางการสื่อสาร ดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นระเบียบ

ของสัญลักษณ์ที่ปราศจากโครงสร้าง แสดงออกได้โดยกระบวนการพลวัตที่หลากหลาย ซึ่งต้องให้ความสนใจกับความสัมพันธ์และการวางเคียงกัน (Juxtaposition) ขององค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีอยู่ในพื้นที่ทางการสื่อสารซึ่งมีความสัมพันธ์แบบส่วนย่อยสู่องค์รวม (Parts to the Whole) ทำให้เกิดเป็นงานที่สื่อความหมายอย่างน้อยสองระดับในเวลาเดียวกัน

3) หลักปรัชญาชีวสมาสัยให้ความสำคัญกับการเพิ่มคุณค่าจากประโยชน์เชิงหน้าที่สู่คุณค่าด้านจิตวิญญาณ Kurokawa (1994) ได้ขยายความถึงงานสร้างสรรค์ต่าง ๆ ในยุคสมัยใหม่มีคุณค่าในแง่ประโยชน์เชิงหน้าที่ แต่ในยุคหลังสมัยใหม่ คุณค่าที่สำคัญคือองค์ประกอบด้านจิตวิญญาณ (Spiritual elements) เช่น การประดับร้านอาจไม่ใช่เหตุผลในเชิงหน้าที่ แต่เป็นเหตุผลที่ว่าสัญลักษณ์และสัญญะที่มีอยู่นั้นเก่าไปแล้ว และเพราะคนบริโภคสัญญะ ดังที่ Baudrillard (1983 อ้างถึงใน Kurokawa, 1994) เรียกว่า “Exchange of Symbols” ซึ่งคำหลักในยุคนี้คือ ภาพนิมิต(Simulacra) ซึ่งเป็นภาพที่สร้างขึ้นจากจินตนาการให้เป็นรูปธรรม โดยที่ไม่ต้องมีตัวแบบหรือในอีกความหมายหนึ่งว่า “Something like that” ซึ่งเป็นสิ่งที่อยู่ในฐานะของการผสมผสานกันระหว่างสิ่งที่มีสภาพปกติตามที่มนุษย์เห็นและเข้าใจได้อย่างสมเหตุสมผล (Sanity) พร้อม ๆ กับความไม่ต้องการเหตุผลและอาจเข้าสู่ภาวะเกินปกติจนเป็นความบ้า (Madness) นำไปสู่การยอมรับความคลุมเครือของสรรพสิ่ง

จากหลักแนวคิดดังกล่าวมีความเกี่ยวข้องกับลักษณ์ทวิลักษณ์ของสรรพสิ่งดังที่ ศิริชัย ศิริกายะ และกฤษณ์ ทองเลิศ (2560) ได้กล่าวว่า ลักษณะทวิลักษณ์ (Duality) เป็นคุณลักษณะของรูปสัญญะที่แสดงคุณสมบัติได้ 2 ลักษณะในเวลาเดียวกัน เมื่อการตีความข้ามพ้นไปจากจิตที่แบ่งแยก การรับรู้ความเป็นทวิลักษณ์จะเลือนหายไปก่อเกิดเป็นมิติใหม่ที่ข้ามก้าวสถานการณ์ (Situation Shift) ของการสื่อความหมาย สู่โลกของคุณค่าและสุนทรียภาพอันเป็นอุบัติการณ์ใหม่ กลายเป็นรูปลักษณ์ของงานการสื่อสารที่ “พ้นภาษา” ด้วยคุณลักษณะดังกล่าวจึงทำให้วิธีการตีความหมายแตกต่างไปจากจารีตทางการสื่อสารแบบเดิม ทั้งนี้ลักษณะทวิลักษณ์โดยตั้งอยู่บนขอบเขตที่ไม่ชัดเจนระหว่างการสื่อความหมายผ่านไวยากรณ์ด้านภาพและภาษา ทั้งยังเป็นงานที่สื่อสารสนเทศร่วมกับจังหวะอารมณ์และความงามอย่างลงตัว มีศักยภาพในการยั่วยวนให้คนดูเข้ามามีส่วนร่วมและแบ่งปันประสบการณ์เพื่อรังสรรค์คุณค่าและสุนทรียภาพที่มีพลังในการกระตุ้นปฏิสัมพันธ์ทางการสื่อสารได้ตรงใจคนแต่ละคน นอกจากนี้การควบรวมรูปลักษณ์ดังกล่าวแล้ว ยังเป็นการควบรวมมิติด้านเวลาในเรื่องการปรากฏพร้อมทั้งอดีต ปัจจุบันและอนาคต (Concept of Simultaneity)

ในส่วนของแนวคิดอเสถียรตรรกะ (Fuzzy Logic) ศิริชัย ศิริกายะ (2562) ได้กล่าวถึงหลักการเบื้องต้นของอเสถียรตรรกะ เพื่อประยุกต์ใช้ในการวิจัยการสื่อสารว่าการสื่อสารไม่มีสูตรสำเร็จในการทำงานและไม่มีสมการทางคณิตศาสตร์ที่ใช้แทนค่าให้ได้ผลออกมาอย่างชัดเจน แม้แต่คำจำกัดความของการสื่อสาร (Communication) เองก็มีมากหลายร้อยคำนิยาม แสดงถึงความคลุมเครือและไม่ชัดเจน ดังนั้นการให้นิยามของการสื่อสารจึงขึ้นอยู่กับผู้ที่ทำการศึกษาจะกำหนดขึ้นมาเพื่อให้สอดคล้องกับสถานการณ์หรือปรากฏการณ์ทางการสื่อสารที่ผู้นั้นต้องการศึกษา นั่นก็คือนิยามของการสื่อสารจึงมีลักษณะที่ไม่ตายตัว (Arbitrary) สอดคล้องกับการจัดการเพื่อให้บรรลุเป้าหมายของการสื่อสาร จึงมีความจำเป็นต้องใช้รหัสทั้งเชิงเสมือนจริง (Analogic Code) และ/หรือ รหัสเชิงตรรกะ (Digital Code) รหัสทั้งสองประเภทนี้สลับสับเปลี่ยนกันทำหน้าที่จัดการเพื่อให้เกิดการสื่อความหมาย ความไม่แน่นอนดังกล่าวนี้ยังรวมไปถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการสื่อสารที่ใช้กันมาในอดีตนับตั้งแต่ อริสโตเติลจนถึงในยุคปัจจุบัน

อเสถียรตรรกะเกี่ยวโยงโดยตรงกับทฤษฎีอเสถียรเซท (Theory of Fuzzy Set) คำว่าอเสถียรตรรกะ หมายถึง ตรรกะที่ถูกนามาใช้กับสิ่งที่ไม่คงที่ไม่ตายตัว หัวใจหลักของอเสถียรตรรกะของเซทอยู่ที่ระดับความมากน้อยมากกว่าเป็นเซทของสมาชิกที่อยู่ในเซท ซึ่งการกำหนดความมากน้อยของความหมายให้เกิดขึ้นจะส่งผลต่อความสำเร็จหรือความล้มเหลวในการสื่อสาร ตรงนี้เองจะเห็นถึงความคลุมเครือ (Vagueness) ของบทบาทขององค์ประกอบการสื่อสาร นั่นคือทุกองค์ประกอบสามารถมีบทบาทแทนที่องค์ประกอบอื่น ๆ ได้ในขณะเดียวกันยังคงมีบทบาทขององค์ประกอบเดิมอยู่หรือทิ้งบทบาทขององค์ประกอบนั้นไปเลยก็ได้ การทดแทนดังกล่าวอาจเป็นการแทนบางส่วนหรือทั้งหมดก็ได้ มีความมากน้อยต่างกันแล้วแต่สถานการณ์ทางการสื่อสาร นั่นก็คือความคลุมเครือจึงเป็นเรื่องของความมากน้อย และเป็นคุณสมบัติประจำตัว จะไปหาข้อมูลอะไรมาเพิ่มเติมให้หายคุลมเครือคงเป็นไปไม่ได้ ดังนั้นน่าจะสรุปได้ว่า “การสื่อสาร คือความคลุมเครือ” “Communication is Vague” ดังนั้น การสื่อสารกับอเสถียรตรรกะจึงเป็นสภาวะพึ่งพากัน (Symbiosis) เมื่อกระบวนการสื่อสารประกอบขึ้น จะถูกมองว่ามีความคลุมเครือในลักษณะของ อเสถียรตรรกะ คือเป็นความคลุมเครือที่มีลักษณะการพึ่งพากันขององค์ประกอบทางการสื่อสารทั้งหมด

หนักแนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของ กฤษณ์ ทองเลิศ (2558) ซึ่งได้นำเสนอแนวคิดธรรมชาติเกี่ยวกับความกำกวมของเนื้อหาสาร (Gray Area Messages) ดังที่ Kosko (1993 อ้างถึงใน กฤษณ์ ทองเลิศ, 2558) โดยได้เสนอแนวคิดธรรมชาติประการหนึ่งเกี่ยวกับสัจจะความถูกต้อง (Truth) โดยเสนอว่าแนวความคิดแบบวิทยาศาสตร์ดั้งเดิมเชื่อว่าความจริงมีหนึ่งเดียว อันเป็นอิทธิพลมาจากแนวความคิดตรรกวิทยาในเรื่อง จริงหรือเท็จ ตามหลักตรรกศาสตร์ของอริสโตเติล Kosko เสนอแนวคิดตรรกะที่คลุมเครือหรือกำกวม (Fuzzy Logic) โดยเชื่อว่าธรรมชาติของความถูกต้องเป็นจริงที่เรายึดถือกันนั้น ประกอบด้วยความกำกวม (All Truth is Gray Truth) การแยกส่วน (Partial Truth) การประกอบขึ้นจากส่วนเสี้ยว (Fractional Truth) และเชื่อว่าความจริงในโลกแห่งวิทยาศาสตร์ล้วนเป็นความจริงสีเทา แม้วิทยาศาสตร์อาจสรุปความเป็นจริงอย่างมีแนวโน้มไปทางขาวหรือดำ ยอมรับหรือปฏิเสธ แต่ก็ถือว่ายังคงเป็นความจริงเฉดสีเทาอยู่ดีเพราะในการตัดสินใจเลือกยอมรับหรือปฏิเสธ ตรรกะแบบดั้งเดิมจะตัดสินความถูกต้องจากการกำหนดแบบทวินิยม โดยการให้ค่าคะแนนจะกำหนดไว้แบบ 0 กับ 1 อาทิ กรณีถูกจะได้ค่าแต้มเท่ากับ 1 และ 0 ถ้าผิด แต่ค่าคะแนนแบบ Fuzzy Logic อาจมีค่าคะแนนอยู่ในช่วงระหว่าง 0 ถึง 1 ก็ได้ ซึ่งเรียกว่าค่าคะแนนแบบ “Gray Score” นั่นคือ ยอมรับแนวโน้มของคำตอบ เช่น อาจค่อนข้างถูกหรืออาจค่อนข้างผิดก็ได้ ซึ่งหลักการแบบเดิมนั้นจะสนใจเฉพาะข้อสรุปแบบ 0 หรือ 1 แต่ในขณะที่โลกความเป็นจริงอาจมิได้เป็นเช่นนั้นอาทิ ในการยกมือให้การสนับสนุน ผู้ยกมือตอบอาจยกมือเพียงครึ่งเดียวและสีหน้าอาจแสดงความไม่เต็มใจ แต่วิธีคิดแบบวิทยาศาสตร์ดั้งเดิมไม่ได้ให้ความสนใจกับความลังเลครึ่ง ๆ กลาง ๆ หากแต่นับไปตามกฎเกณฑ์กติกาแข็ง ๆ ว่าเห็นด้วย ทั้ง ๆ ที่ยังมีความกำกวมต่อการตัดสินใจดังกล่าว

แนวคิดหลักของการรายงานความเป็นจริงแบบทวินิยม (Bivalent) เช่น ดำหรือขาว จริงหรือเท็จ จึงเป็นไปตามหลักตรรกศาสตร์เท่านั้น แต่ในโลกแห่งความเป็นจริงมิอาจพิสูจน์ความจริงดังกล่าวได้ Kosko (1993 อ้างถึงใน กฤษณ์ ทองเลิศ, 2558) ได้อ้างคำกล่าวของ Einstein ที่ว่าการพิสูจน์ในทางตรรกะต่างจากการพิสูจน์ในเชิงประจักษ์ในเชิงวิทยาศาสตร์ “ถ้าเราสามารถพิสูจน์ข้อความว่าเป็นจริง 100% ก็ไม่สามารถอธิบายโลกทั้งมวลได้หรือแม้จะอธิบายได้ก็ไม่สามารถพิสูจน์ให้เห็นประจักษ์ได้ เราสามารถพิสูจน์ได้แต่เพียงในทาง หลักตรรกะและทางคณิตศาสตร์ ซึ่งมิใช่โลกแห่งความเป็นจริงที่แท้จริง” ทัศนะดังกล่าวจึงเป็นการตอกย้ำว่าโลกแห่งการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์จะปรากฏผ่านโลกสีเทาซึ่งสื่อแสดงเพียงความกำกวมของเนื้อหาสาร (Gray Area Message) หรือนัยหนึ่งความเป็นจริงที่ปรากฏต่อเรา เป็นเพียงเงาของความจริงเท่านั้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับตรรกะคลุมเครือ (Fuzzy logic) จึงเป็นเรื่องของจุดแบ่งระหว่างเส้นทางของแนวคิด A to not-A ของอริสโตเติล ซึ่งจะพบว่าในระหว่างจุดกลางของการแบ่งแยกนั้น จะพบกับความกำกวม คลุมเครือ ซึ่ง Kosko เรียกว่าความคลุมเครือ (Fuzzy) โดยเป็นปรากฏการณ์ที่มีลักษณะทั้งในเชิงการยอมรับและการปฏิเสธอยู่ในตัวเอง โดยจะมีรูปแบบของหลักตรรกะในเชิงตรงข้ามระหว่าง A และ Not-A ซึ่งการพิจารณาแบบ Fuzzy จะเห็นว่า มีพื้นที่ความถูกต้องเป็นจริงแบบครึ่งเดียว (Half-truth) การที่มีตำแหน่งของจุดอยู่ตรงกลางระหว่าง F กับ T จึงขัดต่อหลักตรรกะแบบดั้งเดิม แต่ไปกันได้กับหลักทางสายกลางในทางพุทธศาสนา ซึ่งเป็นหลักที่ยอมรับความมีอยู่ของสิ่งที่เป็นคู่ตรงข้ามกันแต่สามารถเสริมเกื้อกูลต่อกันได้อย่างเป็นเอกภาพ หลักการนี้ยังเป็นหลักพื้นฐานของการเสริมเกื้อกูลระหว่างหยินกับหยาง กล่าวคือในขาวมีดำ ในดำมีขาว ก่อเกิดดุลยภาพแห่งชีวิตและสรรพสิ่งในจักรวาล

หลักแนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้องกับหลักปรัชญาการดำรงอยู่ในเชิงสมานฉันท์ (Philosophy of Symbiosis) ที่ชี้สาระสำคัญของการดำรงอยู่ของปรากฏการณ์ที่กำกวม Kurokawa (1994) ได้อธิบายแนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียภาพแห่งความกำกวมและความหลากหลายของความหมาย ความกำกวมที่เกิดขึ้นในช่วงระยะเวลาหนึ่งๆ หรือสถานการณ์หรือการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งตัวอย่างเช่น ความกำกวมจากการใช้คำอุปมาอุปมัยในบทร้อยกรองของ Shakespeare ที่มีความซับซ้อนและความผันผวนทางความหมายของบทกวีที่จะสามารถสร้างความประทับใจให้แก่ผู้อ่านที่ตีความแตกต่างกันได้

ในส่วนของความกำกวมทางการสื่อสารผ่านระบบภาษานั้น ในบางกรณีอาจพบว่าคำที่นำมาใช้มีความกำกวมเนื่องจากสามารถตีความหมายได้มากกว่าหนึ่งความหมาย บางกรณีมีการใช้ภาษาที่เรียกว่า “คำย้อมสี” ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายเชิงบรรยายและประเมินค่าอยู่ในขณะเดียวกันเช่นคำว่า “โจร” มีความหมายในเชิงบรรยายว่า ผู้ที่ลักเอาของผู้อื่นมาเป็นของตน แต่มีความหมายในเชิงประเมินคุณค่าว่าเป็นคนเลวหรือคนไม่ดี

นอกจากความกำกวมจากประเด็นการนำเสนอเนื้อหาด้วยภาษาแล้ว ในส่วนของภาษาภาพก็มีความกำกวมไม่น้อยไปกว่ากัน ภาพทุกภาพล้วนมีความหมายแฝงจากภาษาเชิงเทคนิคของภาพนับตั้งแต่การกำหนดช่วงความชัดลึก (Depth of Field) ของภาพเพื่อเน้นความเด่นในบางตำแหน่งของภาพ ความบิดเบือนของเลนส์ที่อาจส่งผลต่อการรับรู้และการตีความในแง่ของขนาด

หรือระยะทางของสิ่งที่ปรากฏในภาพเช่น การใช้เลนส์มุมกว้างย่อมส่งผลต่อการบิดเบือนเนื้อหาภาพให้ดูยิ่งใหญ่หรือใหญ่โตหรือกว้างขวางกว่าความเป็นจริงอย่างมาก การวางตำแหน่งมุมกล้องเช่น ภาพมุมต่ำจะเสริมความหมายแฝงถึงความภูมิฐาน ความมีวิสัยทัศน์หรือความมีอำนาจของผู้เป็นแบบ ตัวอย่างความหมายแฝงจากภาษาภาพเชิงเทคนิคเหล่านี้ สื่อจะไม่นำเสนอภาพที่มีความบิดเบือนอย่างชัดแจ้งจนทำให้ผู้รับสารตีความได้ว่าภาพที่เห็นเป็นความเท็จหรือเป็นเพียงเทคนิคภาพที่เกินจริง แต่จะนำเสนอให้เห็นเสมือนว่าภาพนั้น ๆ เป็นจริงตามสภาพการณ์ของเรื่องราว ลักษณะดังกล่าวนี้จึงถือได้ว่าภาษาภาพเป็นสารที่อยู่ในขอบเขตพื้นที่สีเทาเช่นเดียวกับภาษาเขียน

ในขณะที่ความกำกวมของภาษาและภาพเป็นธรรมชาติประการหนึ่งของวิธีการสื่อสารของมนุษย์ เมื่อผนวกเข้ากับมิติการตีความในเชิงจริยธรรมของเรา กลับพบว่า “ตัวเรา” เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของความกำกวมในการตีความอีกด้วยหรืออาจเรียกว่า “ตัวเรา” เป็นตัวแปรซ่อนเร้นที่มักถูกมองข้าม ดังนั้นในการศึกษาวิจัยผู้วิจัยจึงเป็นปฏิสัมพันธ์กับสิ่งที่ถูกศึกษาเสมอ

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ณชรต อิ่มณะรัญ (2561) ศึกษาวิจัยเรื่อง การยุบรวมความหมายของภาพ “นาคจำแลง” ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบทภาพ “นาคจำแลง” ในวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนาที่ปรากฏเป็นเรือนร่างมนุษย์ที่แฝงไว้ด้วยสัญลักษณ์ภาพของนาคและอมนุษย์เป็นหนึ่งเดียวกัน ทำการศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังวัด 8 แห่ง เลือกตัวอย่างแบบเฉพาะเจาะจง ผู้วิจัยวิเคราะห์ตัวบทโดยใช้แนวคิดเรื่องการยุบรวมความหมายแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson ภาษาภาพจิตรกรรม ปรัชญาชีวสมาสัย เป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่า สัญลักษณ์การยุบรวมความหมายของภาพ “นาคจำแลง” ประกอบด้วย 1) รหัสภาษาท่าทางแบบนาฏลักษณ์ที่มีความอ่อนช้อยเกินมนุษย์ 2) การใช้รหัสเครื่องแต่งกายที่มีสัญลักษณ์นาค 3) การใช้รหัสสีกายเพื่อสะท้อนคุณค่าความงามเกินมนุษย์ 4) การลดทอนลักษณะทางกล้ามเนื้อของมนุษย์เพื่อสื่อถึงความเป็นอมนุษย์ 5) การสร้างความสัมพันธ์แบบคู่ระหว่างการปรากฏรูปลักษณ์นาคคู่กับแหล่งน้ำ 6) การจัดวางตำแหน่งภาพ “นาคจำแลง” ที่สัมพันธ์กับบุคคลในวรรณกรรม และ 7) การใช้สัญลักษณ์ลายเส้นศิรประภาแบบลายนาค ทั้งนี้

ผลการวิจัยสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการออกแบบตัวละคร “นาคจำแลง” ในสื่อเพื่อการอบรมบ่มเพาะเยาวชนและสื่อบันเทิงต่าง ๆ

สำราญ แสงเดือนฉาย, สันทัด ทองรินทร์, ปัณฉัตร หมอยาดี, และกฤษณ์ ทองเลิศ (2560) ศึกษาวิจัยเรื่อง รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 2) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 และ 3) ความสัมพันธ์ระหว่างบริบททางสังคมกับรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ แหล่งข้อมูลที่ศึกษา คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี เรื่องทศชาติชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร โดยการศึกษาทั้งหมดที่มี จำนวน 17 ห้อง วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า 1) บริบททางสังคมที่ปรากฏบนภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 คือ การปกครองแบ่งโครงสร้างทางชนชั้นประกอบด้วยระดับมูลนายกับสามัญชน มีการรวบรวมไพร่พลมาเป็นกำลังสำคัญในการฟื้นฟูบ้านเมือง การค้ามีการเปลี่ยนแปลงแบบยังชีพไปสู่การค้าแบบเงินตรา โดยมีรากฐานสำคัญมาจากการส่งสินค้าไปขายทางเรือสำเภากับต่างประเทศ ศาสนาคริสต์เข้ามาเผยแผ่ทำให้เกิดการวางรากฐานการเปิดรับวิทยาการและความรู้ใหม่ ๆ จากชาติตะวันตก โดยแยกความรู้ทางโลกกับทางธรรมออกจากกัน การศึกษาเล่าเรียนเป็นไปตามอัธยาศัยไม่มีการบังคับโดยมีบ้านและวัดเป็นศูนย์กลาง ด้านกฎหมายมีการพิมพ์ใบประกาศห้ามสูบฝิ่นและค้าฝิ่นเป็นครั้งแรกอย่างเป็นทางการ และการดำเนินวิถีชีวิตของคนไทยมีความสัมพันธ์แบบถ้อยทีถ้อยอาศัยกับชาวต่างชาติรวมถึงเคารพต่อคติความเชื่อของกันและกัน 2) รหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ รหัสภาษากายตามแนวจิตรกรรมไทย รหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า รหัสภาษากายเชิงตำแหน่งและทิศทาง รหัสภาษากายเชิงศูนย์กลางของภาพ และรหัสภาษากายเชิงการเล่าเรื่อง การเลือกสรรเหตุการณ์ และวิธีการสื่อความหมาย และ 3) บริบททางสังคมมีความสัมพันธ์กับการกำหนดรหัสภาษากายที่ปรากฏบนเรือนร่างตัวละครของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แก่ โลกทัศน์เป็นตัวกำหนดชีวทัศน์ องค์ประกอบภาพเชิงซ้อนกำหนด

รหัสภาษากิริยาท่าทาง วรรณกรรมกำหนดรหัสความหมายของสีกาย ความมั่งคั่งของราชสำนักกำหนดรหัสอาภรณ์และเครื่องประดับ และทิศทางการใช้สายตาบ่งบอกถึงความสัมพันธ์เชิงอำนาจ

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง มโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไท มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาความคิดเรื่องงู นาค และมังกร ของชนชาติต่าง ๆ วิเคราะห์มโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไทที่สะท้อนให้เห็นจากงานวรรณกรรม งานศิลปะ ความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรม และ วิเคราะห์การดำรงอยู่ของมโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไทในปัจจุบัน การศึกษาดังกล่าวได้ศึกษาจากข้อมูล เอกสารและข้อมูลสนามโดยใช้ระเบียบวิธีและกรอบความคิดทางคติชนวิทยาและมานุษยวิทยา ทั้งนี้แหล่งข้อมูลที่ศึกษาคือ กลุ่มชนชาติไทนอกประเทศไทย ได้แก่ ไทใหญ่ ไทลื้อ ไทเขิน ไทลาว ไทยอีสาน ไทยสยามภาคกลาง และไทยสยามภาคใต้

ผลการวิจัยพบว่า ความคิดเรื่องงู นาคและมังกรของชนชาติต่าง ๆ เป็นความคิดร่วมของมนุษยชาติที่ น่าสนใจและยังคงสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ส่วนมโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไทที่สะท้อนให้เห็นจากงานวรรณกรรม งานศิลปะ ความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมนั้น ประมวลได้ 15 มโนทัศน์ ดังนี้ 1) มโนทัศน์นาคเป็นบรรพบุรุษ 2) มโนทัศน์นาคเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ 3) มโนทัศน์นาคในฐานะที่เป็นเทพ 4) มโนทัศน์นาคมีอิทธิฤทธิ์พลังอำนาจ 5) มโนทัศน์นาคศรัทธาในพระพุทธศาสนาหรือเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา 6) มโนทัศน์นาคเป็นผู้ปกปักรักษาสถานที่สำคัญ 7) มโนทัศน์นาคมีรูปลักษณ์คล้ายงูใหญ่และรูปลักษณ์ที่ท่อนบนเป็นมนุษย์ท่อนล่างเป็นงู 8) มโนทัศน์เกี่ยวกับที่อยู่ของนาค 9) มโนทัศน์นาคมีอยู่จริง 10) มโนทัศน์นาคเป็นเจ้าแห่งน้ำและแผ่นดิน 11) มโนทัศน์นาคที่เกี่ยวข้องการเกษตรและความอุดมสมบูรณ์ 12) มโนทัศน์นาคกับการสร้างบ้านเรือนและที่อยู่อาศัย 13) มโนทัศน์นาคกับโหราศาสตร์ 14) มโนทัศน์นาคเป็นผู้ช่วยเหลือมนุษย์ และ 15) มโนทัศน์รูปลักษณ์ของนาคมีความงามทางศิลปะ

การวิเคราะห์มโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไทในปัจจุบันพบว่ายังคงปรากฏการรับรู้เรื่องนาค เนื่องจากมีการถ่ายทอดมโนทัศน์ดังกล่าวจากรุ่นสู่รุ่น โดยเฉพาะในท้องถิ่นที่เป็นสังคมแบบดั้งเดิมและมีประชากร ในวัยอาวุโสจะมีความเข้มข้นของการปรากฏและการสืบทอดมโนทัศน์เรื่องนาคสูง ทั้งนี้บทบาทของ “สื่อ” นั้น เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้มโนทัศนุเรื่องนาคยังคงดำรงอยู่ในการรับรู้ของคนในกลุ่มชนชาติไทปัจจุบัน อย่างไรก็ตามยังพบว่าบางมโนทัศน์มีการนำไปปฏิบัติน้อยลง ซึ่งเนื่องมาจากปัจจัยทางสังคมการศึกษาความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและวิทยาการสมัยใหม่ได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการดำเนินชีวิตของคนในกลุ่มชน

สำราญ แสงเดือนฉาย (2557) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัตถุประสงค์เพื่อเข้าใจลักษณะการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีโดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีแนวคิดเรือนร่างในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี แนวทางศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ ทฤษฎีสัญลักษณ์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลงานวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ที่เขียนขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7 จำนวน 4 วัด

ผลงานวิจัยพบว่า การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรมเนื่องพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณี มีลักษณะแบบอุดมคติในพระพุทธศาสนา โดยการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อบ่งบอกฐานะ บทบาทของตัวละครให้เห็นความแตกต่างกันตามเนื้อหาเรื่องราวดังต่อไปนี้ 1) พระพุทธเจ้าบุคลิกภาพแบบมหาบุรุษ มีพุทธลักษณะ 32 ประการ 2) เทพเทวดาบุคลิกภาพแบบผู้มีฤทธิ์บุญญาบารมี 3) พระมหาราชากษัตริย์และมเหสี บุคลิกภาพแบบสมมติเทพ 4) บุคลิกภาพแบบผู้มีวิทยาการ 5) ขุนนางเสนาบดี บุคลิกภาพแบบผู้มีอำนาจ และ 6) ทหาร ข้าทาส และไพร่ บุคลิกภาพแบบสามัญชน

การเปรียบเทียบการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละคร ในด้านรูปลักษณ์ กิริยาลักษณ์ กิริยาท่าทาง สีกาย และส่วนประกอบต่าง ๆ มีลักษณะรูปลักษณ์ได้แก่ 1) รูปลักษณ์แบบมหาบุรุษ 2) รูปลักษณ์แบบผู้มีฤทธิ์บุญญาบารมีและสมมติเทพ และ 3) รูปลักษณ์แบบสามัญชน

ด้านกิริยาท่าทางได้แก่ 1) พระพุทธเจ้ามีอิริยาบถต่าง ๆ ตามความเชื่อในพระพุทธประวัติ 2) เทพเทวดาท่าแสดงอิทธิฤทธิ์ ท่านั่ง 3) พระมหาราชากษัตริย์ ท่าเดิน ท่านั่ง 4) พราหมณ์ ท่าประกอบพิธี ท่านั่ง 5) ขุนนาง เสนาบดี ท่านั่ง 6) ทหาร ท่าการสู้รบ และ 7) ข้าทาส ไพร่ ท่าหมอบคลาน

ด้านสีกายได้แก่ 1) พระพุทธเจ้า สีทอง สีขาว 2) เทพเทวดา พระมหาราชากษัตริย์และมเหสี สีขาว และ 3) พรหมณ์ ขุนนางเสนาบดี ทหาร ข้าทาส ไพร่ มีสีหม่น สีน้ำตาล สีน้ำตาลหม่น

ด้านส่วนประกอบต่าง ๆ ได้แก่ 1) พระพุทธเจ้า มีศิรประภาเปลวรัศมีบัว ต้นโพธิ์ 2) เทวดารัศมีเครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับวิจิตรบรรจง 3) พระมหาราชากษัตริย์และมเหสี เครื่องนุ่งห่ม

เครื่องประดับวิจิตรบรรจง และ 4) พราหมณ์ ขุนนางเสนาบดี ทหาร ข้าทาส ไพร่ เครื่องนุ่งห่มตามฐานะทางสังคมและวัฒนธรรม

อานิก ทวิชาชาติ (2557) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การสื่อสารคุณค่าสีกายที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในประเทศไทยและศรีลังกา มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงการสื่อความหมายในเชิงคุณค่าของสีกายที่สะท้อนผ่านภาพมนุษย์และอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณีเปรียบเทียบกับจิตรกรรมวัดถ้ำแดมบูลล่าประเทศศรีลังกา โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรม แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์ตัวบทงานภาพจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีในประเทศไทยที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 3-7 และจิตรกรรมวัดถ้ำแดมบูลล่า ซึ่งนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ เขียนขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 โดยในส่วนของจิตรกรรมวัดถ้ำแดมบูลล่าได้รับการประกาศให้เป็นมรดกโลกในปี ค.ศ. 1991

ผลงานวิจัยพบว่า การสื่อความหมายในเชิงคุณค่าของสีกายที่สะท้อนผ่านภาพมนุษย์และอมนุษย์พบลักษณะที่สำคัญดังต่อไปนี้ 1) การถ่ายทอดคุณค่าสีที่สอดคล้องกับวรรณกรรมพุทธประวัติ พบเฉพาะประเด็นฉพรรณรังสี ซึ่งเป็นสีเอกลักษณ์เฉพาะพระพุทธเจ้าหลังการตรัสรู้ มีความเหมือนกันทั้ง 2 ประเทศ 2) จิตรกรรมทั้ง 2 ประเทศมีการใช้สีทองสื่อคุณค่าของสีกายที่สะท้อนถึงคุณค่าความดีงามตามแบบเรือนร่างในอุดมคติ ทั้งนี้เป็นไปโดยไม่มีข้อยกเว้น และ 3) การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสีกายในจิตรกรรมวัดถ้ำแดมบูลล่าปรากฏทั้งสีขาวจนถึงสีเข้ม ทั้งเรือนร่างของเทพและมาร แต่ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของสีดังกล่าวไม่มีความตายตัว โดยถูกกำหนดจากบริบทตามเรื่องราว ซึ่งแตกต่างจากจิตรกรรมไทยแนวประเพณีที่ใช้สีขาวและสีโทนอ่อนสื่อความหมายถึงความดี ส่วนสีโทนเข้มสื่อความหมายถึงความไม่ดี โดยไม่ขึ้นต่อบริบท

กฤษณ์ ทองเลิศ (2554) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องการสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ “มาร” ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงลักษณะของภาพเพื่อการสื่อสารความหมายถึงความเป็น “มาร” รวมทั้งวิธีการสื่อความหมายที่ปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยทั้งในงานจิตรกรรมแนวประเพณีและงานทฤษฎีสัญลักษณ์ แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์และแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยการวิเคราะห์ตัวบท งานภาพจิตรกรรมฝาผนังตอน “มารผจญ” ในวัดต่าง ๆ ที่

เขียนขึ้นในช่วงพระนครศรีอยุธยาตอนปลายถึงรัชกาลที่ 7 (พ.ศ. 2199-2475) จำนวน 27 วัด กระจายตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทยรวม 14 จังหวัด

ผลการวิจัยพบว่า สัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อสารความหมายเป็น “มาร” มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเรื่องพุทธประวัติและรามเกียรติ์ ทั้งนี้สัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่นของภาพพญามาราธิราชได้แก่ 1) สัญลักษณ์ทางเรือนร่างแบบยักษ์ ซึ่งได้รับการประเมินคุณค่าถึงความเป็นเทพ 2) การเขียนศิรประภาซึ่งเป็นรัศมีที่พวยพุ่งขึ้นจากศีรษะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายถึงความเป็นเทพ 3) การลดรูปหัตถ์ของพญามารจากข้างละหนึ่งพันหัตถ์เหลือ 4 ถึง 10 หัตถ์พร้อมถือศาสตราวุธร้ายแรง เพื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงความมีพลังอำนาจอันประมาณมิได้ 4) ระบบสัญลักษณ์ของสีกายได้แก่ สีเขียว เทา ดำ ซึ่งเป็นโทนสีเข้ม เพื่อสื่อความหมายเชื่อมโยงกับอธรรมและมิจฉาทิฐิ และ 5) สัญลักษณ์ด้านภาษากาย นำเสนอกิริยาท่าทางของพญามารตามแบบนาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นคุณลักษณะกิริยาของความเป็นเทพ

ในส่วนของพลพรรคมารมีสัญลักษณ์ภาพที่โดดเด่น ได้แก่ 1) การนำเสนอลักษณะความเป็น “มาร” ผ่านเรือนร่างยักษ์ มีเขี้ยวงอก มุ่งแสดงออกถึงความดุร้าย เช่นฆ่าอาฆาต 2) เรือนร่างอัปลักษณ์ เป็นลักษณะทางชีวทัศน์ที่สะท้อนผ่านเรือนร่างมารว่า ถ้ารูปชั่วแล้วจิตใจก็ชั่วด้วย 3) ชาวต่างชาติเป็นมารโดยผ่านสัญลักษณ์ภาพเกี่ยวกับการใช้กำลังความรุนแรงจากปืน การเข้าครอบครองพื้นที่ที่ไม่ใช่ของตน และคนนอกพุทธศาสนา และ 4) ความเสื่อมโทรมของร่างกายและความชราภาพเพราะเป็นอุปสรรคในการทำความดีของบุคคล

นอกจากนี้สัญลักษณ์ที่มีความหมายแฝงจากภาษาภาพของพลพรรคมารประกอบด้วย 1) ทิศทางการเคลื่อนที่มุ่งร้ายต่อเบื้องสูง และ 2) การขาดระเบียบ ยุ่งเหยิง ไม่มีเอกภาพไพร่พล วิธีการสื่อความหมายของความเป็นมารประกอบด้วย 1) การสร้างความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างธรรมกับอธรรม 2) บุคลาธิษฐาน โดยเปรียบเทียบกิเลสเหมือนพญามาร 3) การสร้างสัมพันธ์บทกับมารในวรรณกรรมอื่น 4) การจัดระบบสัญลักษณ์ภาพด้วยรหัสเชิงพื้นที่และรหัสของภาษาจิตรกรรม และ 5) การใช้พยานที่มีพลังอำนาจเพื่อยืนยันความถูกต้อง ทั้งนี้มีความคล้ายคลึงกันของวิธีการสื่อความหมายระหว่างงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณีและจิตรกรรมพื้นบ้าน

สุวิชา สว่าง (2551) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การสื่อความหมาย “สุวรรณภูมิ” ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ วัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงการสื่อความหมายเรื่อง “สุวรรณภูมิ” ด้วยการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ และการเปลี่ยนความหมายของการใช้สัญลักษณ์ภาพในงาน

จิตรกรรมไทยแนวประเพณี มาสู่ความหมายเรื่อง “สุวรรณภูมิ” โดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทยประเพณี แนวคิดเรื่องสัมพันธบท แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยการวิเคราะห์ตัวบท ภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัย 3 ภาพคือ สุวรรณภูมิดาวดึงส์ แดนสรวงพิสุทธิ์ และอนันตมหานคร

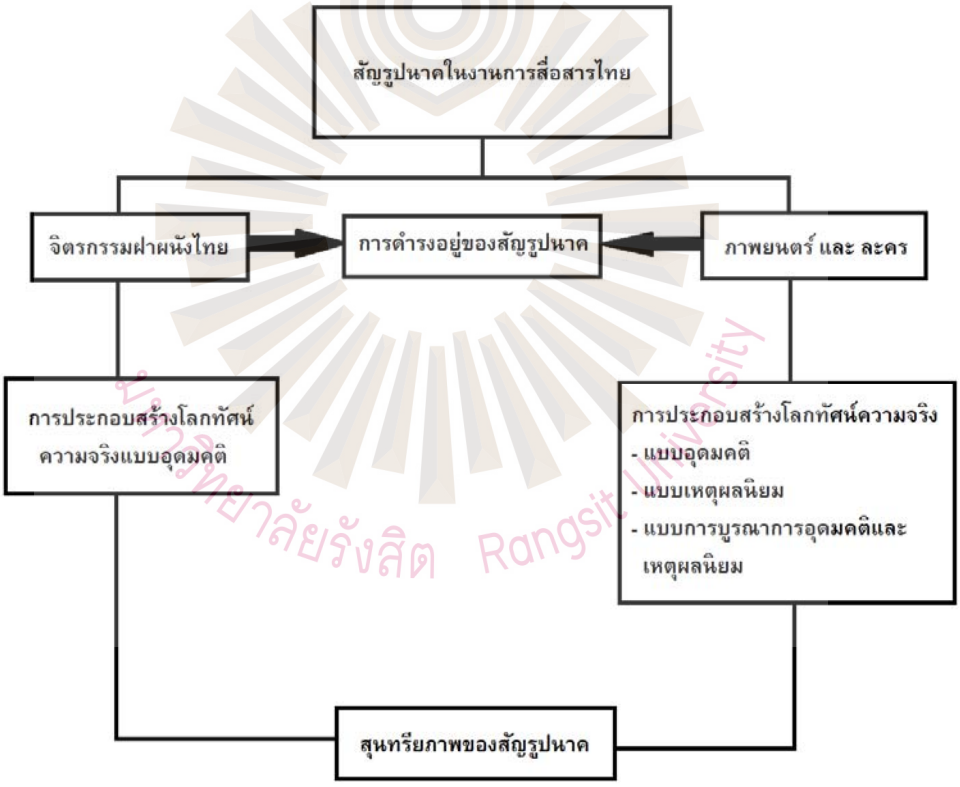
ผลงานวิจัยพบว่าวิธีการสื่อความหมาย “สุวรรณภูมิ” ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ นั้นมีวิธีการที่สำคัญได้แก่ 1) การนำเสนอด้วยการบูรณาการสัญลักษณ์ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมสมัยใหม่ 2) การใช้รูปสัญญะสมัยใหม่แทนที่รูปสัญญะจิตรกรรมไทยประเพณี 3) การสร้างสัมพันธบทกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา 4) การใช้สัญลักษณ์สี 5) การประยุกต์ความหมายแฝงของภาษาภาพถ่ายมาใช้ในงานจิตรกรรม และ 6) การประยุกต์แนวคิดของการสื่อสารงานภาพแผนที่ ในแง่ของวิธีการเปลี่ยนความหมายด้วยการใช้สัญลักษณ์ภาพในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีมาสู่ความหมายเรื่อง “สุวรรณภูมิ” ประกอบด้วย 1) การนำเสนอด้วยการบูรณาการสัญลักษณ์ภาพจิตรกรรมไทยประเพณีและจิตรกรรมสมัยใหม่ 2) การใช้รูปสัญญะสมัยใหม่แทนที่รูปสัญญะจิตรกรรมไทยประเพณี 3) การสร้างสัมพันธบทวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา และ 4) การใช้สัญลักษณ์สี

Cohen (2007) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง กระบวนการสร้างความเป็นหลังสมัยใหม่ของเหตุการณ์ที่เป็นตำนานบั้งไฟพญานาคในลำน้ำโขง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคของแม่น้ำโขงว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีการสร้างชุดคำอธิบายเพื่อการต่อรองความหมายเกี่ยวกับความจริงและความถูกต้องของที่มาของบั้งไฟพญานาคโดยอิงแนวคิดหลังสมัยใหม่เป็นแนวทางการศึกษา

ผลการศึกษาพบว่า บั้งไฟพญานาคในประเทศไทยมีความเกี่ยวข้องกับตำนานของวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ทำให้เกิดเป็นที่มาของงานเทศกาลบุญบั้งไฟพญานาคและเป็นสิ่งที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวของนักแสวงบุญรวมทั้งนักท่องเที่ยวโดยทั่วไปเป็นจำนวนมาก ปรากฏการณ์ดังกล่าวก่อให้เกิดคำถามประเด็นสาธารณะเกี่ยวกับความจริงเกี่ยวกับที่มาของลูกไฟจำนวนมากเหนือแม่น้ำโขง โดยฝ่ายหนึ่งเชื่อว่าเป็นลูกไฟที่เกิดจากพญานาคที่ถวายเป็นพุทธบูชาในโอกาสที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หลังจากโปรดพุทธมารดา ในขณะที่อีกฝ่ายหนึ่งเชื่อว่าเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติหรือเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งเป็นแนวคิดที่เป็นภัย

คุกคามต่อความเชื่อในเรื่องในทางพุทธศาสนา อย่างไรก็ตามผลการวิจัยชี้ว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวให้ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ โดยแสดงให้เห็นว่ามีชุดคำอธิบายที่การต่อรองความหมายตามวิธีการแบบหลังสมัยใหม่ โดยมีการปฏิเสธคำอธิบายทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่เฉพาะประเด็นที่มาของลูกไฟและมีชุดคำอธิบายที่ยอมรับความจริงที่แตกต่างหลากหลาย อันเป็นการเล่าเรื่องที่อาจช่วยลดความตึงเครียดที่เกิดจากประเด็นการโต้เถียงการเกิดปรากฏการณ์ลูกไฟซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีคำตอบเกี่ยวกับความจริงและความถูกต้องของปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติหลากหลายชุดคำตอบ

2.8 ผังมโนทัศน์การวิจัย



รูปที่ 2.4 ผังมโนภาพการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

จากแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการเข้าสู่ปัญหานำวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูลตามรายประเด็นของการศึกษา

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาเรื่อง “การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย” เป็นการศึกษาโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ประกอบด้วยแนวทางการศึกษา 2 แนวทาง ได้แก่ 1) การวิเคราะห์ตัวบทเพื่อศึกษาการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่ สะท้อนผ่านจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณี การวิเคราะห์การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” และ 2) การสัมภาษณ์นักสร้างสรรค์งานสัญรูปที่เกี่ยวข้องกับนาคเพื่อให้เข้าใจถึงองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคทั้งในสื่อเนื่องในพุทธศาสนาและสื่อสมัยใหม่ โดยมีรายละเอียดต่าง ๆ ดังนี้

3.1 แหล่งข้อมูล

แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ ประกอบด้วยแหล่งข้อมูลประเภทงานสร้างสรรค์และแหล่งข้อมูลประเภทบุคคลโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1.1 งานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

เป็นงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีที่เขียนเนื้อหาพุทธประวัติและภูริทัตชาดกตามแบบอุดมคติสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ขึ้นทะเบียนกับกองโบราณคดี กรมศิลปากร ทั้งนี้งานดังกล่าวถือเป็นงานต้นแบบของภาพจิตรกรรมในยุคปัจจุบัน โดยมีขอบเขตด้านพื้นที่การศึกษาอย่างเฉพาะเจาะจง ได้แก่ งานจิตรกรรม ดังต่อไปนี้

1) วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

2) พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร

3) วัดคงคาราม อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

4) วัดหน่อพุทธางกูร อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

5) วัดประตูสาร อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6) วัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

7) วัดวัง อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ใช้แหล่งข้อมูลงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยที่เขียนขึ้นโดยยึดแนวทางการเขียนภาพจิตรกรรมแนวประเพณี เพื่อประกอบคำอธิบายถึงการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในปัจจุบันโดยเก็บข้อมูลจากจิตรกรรมร่วมสมัยแบบเฉพาะเจาะจง ดังต่อไปนี้

1) วัดหัวลำโพง กรุงเทพมหานคร

2) วัดสระกะเทียม จังหวัดนครปฐม

3) วัดจุฬามณี จังหวัดสมุทรสงคราม

4) วัดไทยโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย

5) วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา

3.1.2 **งานภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11”**

“15 ค่ำ เดือน 11” เป็นผลงานภาพยนตร์ไทย ที่ออกฉายเมื่อปี พ.ศ. 2545 เป็นผลงานของผู้กำกับ จิระ มิลิกุล สร้างมาจากความเชื่อของชาวท้องถิ่นในแถบอีสานเกี่ยวกับปรากฏการณ์ลูกไฟที่พวยพุ่งขึ้นจากลำน้ำโขง โดยได้รับรางวัลจากสถาบันที่มีชื่อเสียง ดังนี้ 1) รางวัลแฮมเบอร์เกอร์อวอร์ดส์ ครั้งที่ 12 2) ชมรมวิจารณ์บันเทิง ครั้งที่ 11 3) รางวัลภาพยนตร์แห่งชาติสุพรรณหงส์ ครั้งที่ 12

3.1.3 **งานละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”**

ละคร “นาคี” บทประพันธ์โดย ตรี อภิรุม ออกอากาศทุกวันจันทร์-อังคาร เวลา 20.15 น. ทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 นาคี เป็นละครโทรทัศน์ไทยในปี พ.ศ. 2559 สร้างโดยบริษัท ดู เอ็นเตอร์เทนเม้นท์ จำกัด ควบคุมการผลิตโดย ธัญญา วชิรบรรจง กำกับการแสดงโดยพงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง โดยได้รับรางวัลจากสถาบันต่าง ๆ ดังนี้ 1) รางวัลโทรทัศน์ทองคำ ครั้งที่ 31 2) ดารา เดลี เดอะเกรต อวอร์ดส์ ครั้งที่ 6 3) รางวัลนาฏราช ครั้งที่ 8 6) รางวัลพิฆเนศวร และ 7) Tokyo Drama Award 2017

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ละครเรื่อง “นาคี” เป็นละครที่มีความโดดเด่นในการประกอบสร้างสัญรูปแห่งนาคโดยใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ โดยมีการเชื่อมโยงแนวคิดอุดมคติตามแบบงานจิตรกรรมไทยและจินตนาการตามท้องเรื่องได้อย่างโดดเด่น

3.1.4 ข้อมูลประเภทบุคคล

ในประเด็นเกี่ยวกับศักยภาพในการสื่อสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อต่าง ๆ ทำการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกบุคคลที่เป็นผู้สร้างสรรค์งานสัญรูปนาคในแต่ละประเภท ดังต่อไปนี้

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วิรัญญา ดวงรัตน์ อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2) อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช สถาบันพัฒนศิลป์ ผู้เชี่ยวชาญการออกแบบงานสื่อสารการแสดงประเพณีแห่นางดาน จังหวัดนครศรีธรรมราช ทั้งในส่วนการออกแบบเครื่องแต่งการและท่ารำของผู้แสดงบทพญานาค

3) อาจารย์ประวิทย์ ฤทธิ์บูลย์ อาจารย์ประจำภาควิชานาฏดุริยางค์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ผู้รับบทนักแสดงเป็นพญานาค ประกอบงานการแสดงบุญบั้งไฟพญานาค

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สำราญ แสงเดือนฉาย หัวหน้าสาขาวิชามัลติมีเดียวิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต นักวิจัยที่มีความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับงานประติพิมพ์วิทยา (Iconology) และเป็นนักออกแบบสัญลักษณ์ภาพลายเส้นเพื่องานสื่อสมัยใหม่โดยใช้หลักการของภาษาภาพจิตรกรรมเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานร่วมสมัย

5) คุณหรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์ ผู้เชี่ยวชาญสาขางานประณีตศิลป์ (นักออกแบบผ้าปักโบราณ) และผู้ผลิตเครื่องประดับ Zenmolee

6) คุณธนิษฐา วงศ์ปัดสา ปราชญ์ชุมชนด้านประณีตศิลป์ (ผ้าทอพื้นเมือง) ผู้ริเริ่มและชำนาญการการทอผ้าลายนาคน้อยของ อ.เขมราฐ จ.อุบลราชธานี

7) คุณประกายรัตน์ กำราบภัย นักออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการถ่ายทำละคร สถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3

8) อาจารย์เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล บรรณาธิการบริหารสำนักพิมพ์อโนรยา และสำนักพิมพ์เศรษฐศิลป์ ซึ่งเป็นสำนักพิมพ์ที่เผยแพร่งานเกี่ยวกับศิลปะแขนงต่าง ๆ เป็นผู้ออกแบบลวดลายประกอบอุโบสถวัดทั้งในไทยและต่างประเทศ เป็นผู้เขียนพระสุพรรณบัฏทูลเกล้าถวาย

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ในรัชกาลที่ 9 และเป็นอาจารย์พิเศษทางด้านศิลปะในมหาวิทยาลัย

9) ดร.พฐู คูศรีพิทักษ์ อาจารย์ประจำสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล บุคลากรผู้ร่วมก่อตั้งและออกแบบนิทรรศการมิวเซียมสยาม

10) อาจารย์สมชาย เปลี่ยวจิตร์ หัวหน้าแผนกวิชาวิจิตรศิลป์ วิทยาลัยศิลปหัตถกรรมนครศรีธรรมราช นักออกแบบงานสื่อประชาสัมพันธ์เกี่ยวกับการแสดงประเพณีแห่นางดาน จังหวัดนครศรีธรรมราช

11) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชัยพร พานิชรุทติวงศ์ ผู้อำนวยการหลักสูตรศิลปะมหาบัณฑิต สาขาวิชาคอมพิวเตอร์อาร์ต คณะดิจิทัลอาร์ต มหาวิทยาลัยรังสิต ผู้กำกับภาพยนตร์แอนนิเมชั่นเรื่อง ครุฑ มหายุทธหิมพานต์

12) คุณพรศิริ สุนทรประสิทธิ์ Digital design supervisor บริษัท Hakuhodo (Bangkok) นักสร้างสรรค์งานสื่อแอนนิเมชั่น

13) คุณฑีฆพงษ์ งามศุลโชค Social media arts director บริษัท CJ WORX นักสร้างสรรค์งานสื่อแอนนิเมชั่น

14) ดร.วรเชษฐ์ สิงห์ลอ ผู้อำนวยการสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีปทุม วิทยาเขตชลบุรี ผู้บริหารดีเด่นด้านศิลปวัฒนธรรม สมาคมสถาบันอุดมศึกษาเอกชนแห่งประเทศไทย (สสอท.)

15) ดร.ราชรถ ปัญญาบุญ อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ผู้อำนวยการสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

3.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลจำแนกตามแหล่งข้อมูล ดังนี้

3.2.1 งานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย

ผู้วิจัยทำการบันทึกภาพด้วยกล้อง DSLR ในช่วงเดือนพฤศจิกายน-ธันวาคม ปี 2560-2561 โดยใช้หลักการเข้าถึงจิตรกรรมที่เสนอโดย ชลูด นิ่มเสมอ (2532) โดยมีหลักสำคัญว่าบันทึกภาพรวมของเนื้อหาตอนที่เกี่ยวข้องกับพญานาค ซึ่งมักจะเป็นมุมมองที่ห่างจากฝาผนังประมาณ 2 เมตร เพื่อให้เข้าใจเนื้อหาในเชิงโครงสร้างที่เป็นองค์รวม จากนั้นจึงบันทึกรายละเอียด

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ของวิธีการประกอบสร้างสัญรูปแห่งนาค ผลจากการเก็บรวบรวมข้อมูลทำให้ได้ภาพสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยดังต่อไปนี้

1) วัดสุวรรณารามราชวรวิหาร เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525) กล่าวว่า วัดสุวรรณารามเดิมชื่อวัดทอง เข้าใจว่ามีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ล่วงมาถึงรัชกาลที่ 1 โปรดให้รื้อวัดทองและสถาปนาวัดขึ้นใหม่นามว่าวัดสุวรรณาราม ในสมัยรัชกาลที่ 3 โปรดให้ปฏิสังขรณ์และโปรดให้ช่างเขียนหลวงเขียนภาพฝาผนังในพระอุโบสถด้วย โดยเป็นการประชันฝีมือกันระหว่างหลวงวิจิตรเจษฎา (ครูทองอยู่) เขียนเนมีราชชาดก หลวงเสนีย์บริรักษ์ (ครูคงแป๊ะ) เขียนเรื่องมโหสถ ซึ่งครูคงแป๊ะนิยมเขียนภาพแบบจีนชอบเขียนภาพกลุ่มคนหนาแน่นทำการสัประยุทธ์กันและเขียนเส้นสายละเอียดมากจัดเป็นต้นตำรับของพู่กันหนวดหนู เพราะว่ามีความชำนาญในการเขียนภาพคนเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นการเลียนแบบแผนนาฏลักษณ์อย่างอยุธยา

2) พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

สุดารา สุจฉายา (2526) เขียนไว้ในหนังสือเรื่อง “พระที่นั่งพุทไธสวรรย์” กล่าวว่า สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาททรงสร้างพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2338 คราวเสด็จเป็นจอมทัพขึ้นไปช่วยพระเจ้ากาวิละ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ขับไล่กองทัพพม่า ครั้นเสด็จกลับพระนครได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ ซึ่งเป็นพระคู่บ้านคู่เมืองของลานนาแต่โบราณลงมากรุงเทพฯ โปรดให้ตกแต่งพระที่นั่งซึ่งกำลังสร้างอยู่ให้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์และใช้เป็นหอพระ พระราชทานนามพระที่นั่งว่า “พระที่นั่งสุทธาสวรรย์” ต่อมาในรัชกาลที่ 3 ทรงปฏิสังขรณ์พระที่นั่งองค์นี้ใหม่และได้เปลี่ยนชื่อเป็น “พระที่นั่งพุทไธสวรรย์” จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนารถ โปรดให้เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2388-2340 โดยฝีมือจิตรกรสมัยรัชกาลที่ 1 และมีการเขียนซ่อมก็เพียงบางแห่ง

3) วัดคงคาราม อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

น. ณ ปากน้ำ (2537) กล่าวว่า วัดนี้เป็นวัดโบราณแต่ครั้งอยุธยายุคปลายของสมัยกลาง ในสมัยรัชกาลที่ 4 เรียกวัดนี้เป็นภาษามอญว่า วัดเกี่ยโต้ แปลว่า วัดกลาง ในปี พ.ศ. 2420 เมื่อรัชกาลที่ 5 เสด็จไทรโยค ได้พระราชดำเนินผ่าน ปรากฏวัดสมัยนั้นเรียกชื่อวัดนี้ว่า “คงคาราม” แล้ว คาดว่ามอญเข้าครอบครองวัดนี้สมัยรัชกาลที่ 1 และสร้างงานศิลปะมอญเข้า

ครอบงำทั่วไปเช่น เจดีย์กลุ่มด้านหลังอุโบสถ ในส่วนของพระประธานและพระพุทธรูปขนาดใหญ่รอบฐานชุกชี 12 องค์ ล้วนทำจากหินทรายแดง ซึ่งเป็นของเก่ายุคอู่ทองก่อนกรุงศรีอยุธยา สำหรับงานจิตรกรรมคาดว่าของเดิมเป็นศิลปะอยุธยาแต่มาเขียนซ่อมในรัชกาลที่ 4 ตอนต้น เป็นกลุ่มสกุลช่างเก่าเขียนตามแบบแผนโบราณ สืบความรุ่งโรจน์จากรัชกาลที่ 3 สิ่งที่น่าชื่นชม ณ ที่นี้คือรูปการเขียนภาพกลุ่มคน ลักษณะความมีชีวิตชีวา การเคลื่อนไหว การแสดงอารมณ์ต่าง ๆ

4) วัดหน่อพุทธางกูร อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

จากป้ายนิทรรศการของวัดหน่อพุทธางกูรระบุว่า วัดนี้เดิมชื่อวัดมะขามหน่อ สร้างในรัชสมัยรัชกาลที่ 3 อาณาบริเวณนี้เคยเป็นหมู่บ้านชาวเวียงจันทร์ ซึ่งถูกกวาดต้อนมาเป็นเชลยศึกในสมัยอนุวงศ์กบฏ จิตรกรรมฝาผนังเขียนในปี พ.ศ. 2391 โดยปรากฏตัวเลขที่มุมขวามือ 1848 (หมายถึง ค.ศ. 1848 ตรงกับ พ.ศ. 2391) เป็นฝีมือนายคำ ช่างหลวงชาวเวียงจันทร์ มีพี่น้อง 3 คน นายคำอยู่กรุงเทพ เป็นช่างเขียนจิตรกรรมช่างหลวงมาตามหาพี่น้องที่สุพรรณบุรีพบที่ต. พิหารแดง พอดีขณะนั้นชาวบ้านวัดมะขามหน่อสร้างอุโบสถเสร็จ ดำริจะเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง นายคำก็อาสาและเรียกนายเทศ ลูกเขยจากกรุงเทพมาช่วยเขียนอีกแรง

5) วัดประตูสาร อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี

จากป้ายนิทรรศการของวัดประตูสารระบุว่า วัดนี้กรมศิลปากรได้ประมาณว่าสร้างในรัชสมัยรัชกาลที่ 3 เคยปรากฏว่าเกิดไฟไหม้คราวหนึ่งในพระอุโบสถ ทำให้เกิดความเสียหายต่อภาพจิตรกรรมและกรมศิลปากรได้เข้ามาทำการอนุรักษ์แล้ว ทำให้ปัจจุบันนี้สภาพงานอยู่ในสภาพที่สมบูรณ์

6) วัดมัชฌิมาวาส อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

น. ณ ปากน้ำ (2526) ได้กล่าวถึงประวัติของวัดมัชฌิมาวาสไว้ว่า แต่เดิมวัดนี้ชื่อว่า “วัดยายศรีจันทร์” โดยตั้งตามชื่อของผู้สร้างซึ่งสร้างราวสมัยอยุธยาตอนปลาย ตั้งอยู่กลางเมืองสงขลา ต่อมาชาวบ้านนิยมเรียกว่า “วัดกลาง” วัดนี้ได้รับการปฏิสังขรณ์เรื่องมานับแต่รัชกาลที่ 1 เรื่อยมาและมาการสร้างพระอุโบสถใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2402-2404 ในครั้งนั้นรัชกาลที่ 4 ได้เสด็จประพาสเมืองสงขลาและเสด็จเยี่ยมวัดนี้ด้วย ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้โปรดเกล้าฯ ยกวัดนี้ขึ้นเป็นพระอารามหลวงชั้นตรี มีชื่อทางการว่า “วัดมัชฌิมาวาสวรวิหาร พระอารามหลวง” ผนังภายในพระอุโบสถเป็นภาพจิตรกรรมเต็มพื้นที่ เป็นงานสกุลช่างภาคกลางตามแบบประเพณี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นิยม เขียนขึ้นในคราวเดียวกับการสร้างพระอุโบสถ ดังปรากฏอักษรตัวเขียนกล่าวว่า “จาฤกไว้เมื่อจุลศักราช 1225 ปีกุญ เบญศก” ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 2406 ต่อมาภายหลังภาพจิตรกรรมเหล่านี้ชำรุดพร้อมกับตัวพระอุโบสถ จึงได้มีการบูรณะปฏิสังขรณ์ตัวอาคารและภาพจิตรกรรมฝาผนังครั้งใหญ่สำเร็จเมื่อ พ.ศ. 2514 โดยการควบคุมของกรมศิลปากร ความโดดเด่นของจิตรกรรมแห่งนี้คือการใช้สีสดใส น. ณ ปากน้ำ กล่าวถึงความงามเรื่องสีว่า “สีสันสดใส สง่าโอ่โถงวิจิตรรจนา งามแบบวิลิศมาหราราวกับชลอเอาวิมานในดาวดึงส์มาสู่มนุษยโลกฉะนั้น”

7) วัดวัง อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

วัดวัง จังหวัดพัทลุง สร้างเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2331 แต่การเริ่มสร้างไม่สามารถสันนิษฐานได้โดยอาจสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย แต่มาแล้วเสร็จในภายหลัง ภายในมีจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนโดยช่างคณะที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม วังวังมีโบราณสถานที่ขึ้นทะเบียนอยู่ 3 อย่าง คือ พระอุโบสถ เจดีย์ กำแพงวัด นอกจากนี้ได้ปรากฏข้อมูลจากหนังสือแบบเรียนโรงเรียนพัทลุง (2538) ได้กล่าวไว้ว่า วัดวังลำป่า สร้างขึ้นในสมัยพระยาพัทลุง (ทองขาว) มีศิลปกรรมที่สำคัญ เช่น อุโบสถ ภาพเขียนฝาผนัง พระพุทธรูปปั้นรอบระเบียง 108 องค์ พระพุทธรูปปางป่าเลไลยก์ พระพุทธรูปสำริดปางห้ามพระสมุทร พระเจดีย์ย่อมุม 12 สูง 20 เมตร น. ณ ปากน้ำ ได้ให้ความเห็นว่างานจิตรกรรมที่ปรากฏที่วัดวังนี้ น่าจะอยู่ในระยะเดียวกับที่วัดกลาง จ.สงขลา ซึ่งเป็นการเขียนในยุคต้นรัชกาลที่ 4

3.2.2 งานภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11”

ผู้วิจัยจัดหาภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11 จากวีดิทัศน์แล้วทำการบันทึกภาพหน้าจอตามประเด็นการศึกษาและนำมาประกอบการเขียนรายงานการศึกษาต่อไป

3.2.3 งานละครวิทยุโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”

ผู้วิจัยสืบค้นละครนาคีจาก www.youtube.com แล้วทำการบันทึกภาพหน้าจอตามประเด็นการศึกษาและนำมาประกอบการเป็นรายงานการศึกษาต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3.2.4 ข้อมูลประเภทบุคคล

ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์แบบเจาะลึกโดยมีการสร้างแนวคำถามพื้นฐานเกี่ยวกับองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อต่าง ๆ โดยมีแนวคำถามดังนี้

“มโนทัศน์รูปลักษณ์ของนาคมีความงามทางศิลปะ” จากข้อความนี้ท่านเห็นว่าโลกทัศน์แบบดั้งเดิมของรูปลักษณ์นาคมีองค์ประกอบทางด้านความงามอย่างไรบ้าง

1) ลายเส้นรูปคลื่นลำตัวนาค
2) พื้นผิวลายเกล็ดนาค
3) ท่วงท่าความเคลื่อนไหว
4) บริบทที่ปรากฏของงาน
5) องค์ประกอบความงามในงานละคร ภาพยนตร์ แอนนิเมชั่น
6) อื่น ๆ

จากแนวคำถามดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยอาจปรับเปลี่ยนและขยายประเด็นหากพบว่ามีประเด็นเชื่อมโยงอื่นที่มีประโยชน์ต่อการอธิบายองค์ประกอบสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในงานวิจัยครั้งนี้

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้แนวคิดในบทที่ 2 เป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูลโดยจำแนกตามประเด็นทางการศึกษาดังต่อไปนี้

1) งานวรรณกรรมและภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นการวิเคราะห์การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมโดยใช้แนวคิดภววิทยาเกี่ยวกับการมีอยู่ตามแบบอุดมอุดมคตินิยมและภาษาภาพจิตรกรรมเป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล

2) งานภาพยนตร์และละครโทรทัศน์เป็นการวิเคราะห์การประกอบสร้างโลกทัศน์เกี่ยวข้องกับสัญรูปนาคในจิตนาการโดยใช้แนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม แนวคิดภววิทยาเกี่ยวกับการมีอยู่ตามแบบอุดมอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม ปรัชญาชีวสมาสัยเป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล

3) องค์ประกอบในเชิงสุนทรียภาพของสัญรูปนาค ใช้แนวคิดหน้าที่ด้านความสวยงามขององค์ประกอบด้านตัวสารตามแนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson และการวิเคราะห์ภาพ เป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล

3.4 การนำเสนอข้อมูล

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลในแต่ละประเด็นจะนำเสนอโยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) จำแนกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1) ภูมิหลังของสัญรูปนาคและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคผ่านวรรณกรรมและสื่อจิตรกรรมฝาผนังไทย

2) การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคผ่านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

3) องค์ประกอบทางการสื่อสารสุนทรียภาพของสัญรูปนาค

ผู้วิจัยจะได้นำเสนอผลการวิเคราะห์โดยใช้หลักการแสดงเหตุผลของ Stephon (2003) เพื่อสนับสนุนแก่นประเด็นที่เป็นข้อค้นพบจากการวิจัย โดยใช้การยืนยันจากหลักฐานประเภทต่าง ๆ ทั้งเอกสารและคำให้สัมภาษณ์อันเป็นข้อรองรับ (Warrant) ของข้อสรุป เพื่อเป็นการพิสูจน์ยืนยันความน่าเชื่อถือของข้อค้นพบ (Verification) โดยการตีความพิจารณาร่วมกับแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

กระบวนการยืนยันความเป็นจริง (Verification) ของวิธีการศึกษา Textual Analysis และการสัมภาษณ์นั้น ผู้วิจัยใช้แนวทางการแสดงเหตุผลของ Stephon (2003) ซึ่งมีองค์ประกอบสำคัญดังนี้

1) Data ส่วนมากแล้วจะเป็นข้อเท็จจริง เหตุการณ์ หรือ text ที่ได้เกิดขึ้นแล้วที่เรานำมาอ้างให้ผู้อื่นได้เห็นจริง

2) Claim เป็นข้อยืนยันบ่งชี้ว่า ผู้วิจัยมีความเชื่อเช่นไร มีข้อเสนอเช่นไร หรือมุ่งให้ผู้อื่นยอมรับหรือคล้อยตามว่าอย่างไร

3) Warrant เป็นข้อความอันเป็นหลักการหรือหลักความจริงทั่วไป ที่ผู้วิจัยนำมาแสดงไว้เป็นหลักสำคัญที่ชี้ชัดว่าจากข้อมูลที่นำเสนอไว้นั้น เหตุใดจึงอาจสรุปดังที่ได้เสนอไว้

4) Backing (Backing of the Warrant) เป็นข้อความที่ทำให้ผู้อื่นยอมรับ warrant ที่หยิบยกมาให้แน่นแฟ้นขึ้น อาจเป็นข้อกฎหมาย สถิติ ทฤษฎีที่ได้รับการยอมรับ เป็นต้น

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

5) Qualifier เป็นส่วนกำกับข้อสรุปว่ามีความเด็ดขาด แน่นอนตายตัวหรือความเป็นจริงเพียงไร มักแสดงด้วยวลีสั้น ๆ ทำหน้าที่กำกับภาคแสดงของข้อสรุป เช่นคำว่า น่าจะ... ควรจะ...ส่วนใหญ่...

6) Rebuttal เป็นข้อยกเว้นหรือกรณีพิเศษที่ผู้วิจัยเห็นว่าอาจเป็นไปได้ที่ทำให้ข้อสรุปที่ตนเสนอไว้อาจไม่เป็นเช่นนั้นได้ ผู้วิจัยนำมาเสนอไว้เพื่อแสดงความน่าเชื่อถือของข้อสรุปให้หนักแน่นขึ้น และเป็นการแสดงความรอบคอบของผู้วิจัย

ทั้งนี้ผลการวิจัยจะได้นำเสนอดังปรากฏในบทวิเคราะห์ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 4

ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริง เกี่ยวกับสัญรูปนาคแนวอุดมคติ

โลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยตั้งอยู่บนฐานความคิดของศิลปะแนวอุดมคตินิยม อันมีพื้นฐานของความศรัทราในพระพุทธศาสนาเป็นจุดเริ่มต้นของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง เนื้อหาของงานวิจัยในบทนี้มุ่งอธิบายถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณี โดยนำเสนอผลการวิเคราะห์เป็นสองส่วนคือ ภูมิหลังของสัญรูปนาคในงานวรรณกรรม จิตรกรรม การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแนวอุดมคติและการดำรงอยู่เกี่ยวกับสัญรูปนาคในปัจจุบัน

4.1 ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาค

ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมเป็นการวิเคราะห์โดยใช้แนวคิดเรื่องแนวทางการสื่อความหมายของภาพจิตรกรรมไทยเป็นแนวทางหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิจัยพบว่าองค์ประกอบของสัญรูปนาคตั้งอยู่บนโลกทัศน์ปรัมปราคติอันเนื่องด้วยศรัทธาหรือที่เรียกว่าอุดมคตินิยม ดังที่ สันติ เล็กสุขุม (2555) กล่าวถึงลักษณะอย่างอุดมคติว่าประกอบด้วยกิริยาลีลานาฏลักษณ์ และการสร้างบรรยากาศอุดมคติเพื่อสื่อความหมายเชิงนามธรรม

ชลูด นิ่มเสมอ (2542) ได้กล่าวถึงความจริงในงานศิลปะว่าหมายถึงการแสดงออกของปฏิกิริยาของศิลปินที่มีต่อความจริงในธรรมชาติหรือต่อความนึกคิดของศิลปินเอง ซึ่งเป็นความจริงแบบจิตวิสัย (Subjective Reality) และความจริงนี้ก็คือความจริงของเนื้อหาศิลปะ ในกรณีของความจริงแนวอุดมคตินิยมนี้ ผู้วิจัยพิจารณาว่า ความจริงสัญรูปนาคที่ถูกประกอบสร้างขึ้นเป็นการผสมผสานระหว่างการตีความของศิลปินและความศรัทธาต่อพุทธศาสนาอันเป็นที่มาของการประกอบสร้างเรื่องราวของพญานาคผ่านภาพจิตรกรรม

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในการนำเสนอการวิเคราะห์ภูมิหลังและการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม ผู้วิจัยจะได้นำเสนอโดยจัดประเด็นหัวข้อภูมิหลังของสัญรูปนาคเรียงตามลำดับเนื้อหาของวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา เริ่มต้นจากพญานาคในทศชาติชาดกเรื่องภูริทัตชาดก ซึ่งเป็นการสั่งสมบารมีของพระมหาบุรุษก่อนที่จะประสูติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะและกำเนิดเป็นวรรณกรรมพุทธประวัติตามลำดับ

4.1.1 สัญรูปนาคเรื่องภูริทัตชาดก

พระภูริทัต (Bhuridatta) เป็นชาดกที่ว่าด้วยการบำเพ็ญศีลบารมี สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) กล่าวถึงวรรณกรรมพระภูริทัตชาดกว่า เป็นพระชาติของพระโพธิสัตว์ที่กำเนิดเป็นพระโอรสองค์ที่สองของท้าวธตรฐนาคราชกับพระนางสมุททชา นามว่าทัตตะ ต่อมาได้รับประทานนามจากท้าวสักกเทวราชว่า “ภูริทัตตะ” มีความหมายว่าผู้เรืองปัญญา เนื่องด้วยพระภูริทัตเป็นผู้ที่มีความสามารถช่วยแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นระหว่างเทพเทวดาได้

พระภูริทัตเสด็จไปเฝ้าท้าวสักกเทวราชพร้อมกับพระชนกอยู่เนือง ๆ จนมีพระทัยปรารถนาจะไปบังเกิดในเทวโลกบ้าง จึงทรงเริ่มบำเพ็ญเพียรด้วยการรักษาอุโบสถอยู่ในนาคพิภพ ต่อมาได้เสด็จขึ้นไปบำเพ็ญเพียรรักษาศีลอยู่ในเมืองมนุษย์ โดยทรงเนรมิตพระกายเท่างอนไถ ขนดพระกายพันรอบจอมปลวกใกล้ต้นไทรใหญ่ริมฝั่งแม่น้ำยมุนา และประทับ ณ ที่นั้นจนกระทั่งรุ่งเช้าครั้นรุ่งอรุณนาคมาณวิกา 10 นาง ก็เข้าเวรผลัดกันไปถวายการปรนนิบัติและรับพระองค์เสด็จกลับสู่นาคพิภพ พระภูริทัตทรงรักษาอุโบสถศีลด้วยวิธีนี้อยู่เป็นช้านาน

ต่อมามีพราหมณ์ผู้หนึ่งชื่อเนสาท เดินทางเข้าป่าเพื่อล่าสัตว์พร้อมกับบุตรชื่อโสมทัต ได้พบพระภูริทัตเข้าจึงทูลถามความเป็นมาของพระองค์ พระภูริทัตก็ตรัสเล่าความจริงทุกประการ แต่เมื่อพิจารณาเห็นพราหมณ์ผู้นี้ว่ามีลักษณะเหี้ยมโหดหยาบคาย ก็ทรงเกรงว่าพราหมณ์เนสาทจะไปบอกหมองูให้มาทำอันตรายแก่การรักษาอุโบสถศีล พระองค์จึงทรงชวนสองพ่อลูกลงไปเที่ยวนาคพิภพ หลังจากพำนักอยู่ที่นั่นเป็นเวลา 1 ปีพราหมณ์เนสาทก็ทูลลากลับเมืองมนุษย์ พระภูริทัตจึงประสาทแก้วมณีวิเศษแก่พราหมณ์เนสาท แต่พราหมณ์เนสาทไม่รับโดยอ้างว่าตนจะกลับไปบวช พระภูริทัตจึงรับสั่งว่าถ้ามีความเดือดร้อนเมื่อใดให้มาเฝ้า พระองค์จะประทานความช่วยเหลือ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในเวลานั้นมีพราหมณ์ผู้หนึ่งอยู่ในเมืองพาราณสีมีหนี้สินมาก เกิดความท้อแท้ในชีวิตจึงหนีออกจากเมืองคิดจะไปตายในป่า เดินทางไปจนถึงอาศมของดาบสโกสิโคตรเลยอยู่ปรนิบัติดาบสที่นั่น ดาบสเห็นว่าพราหมณ์ผู้นี้มีอุปการคุณแก่ตน จึงมอบมนต์ชื่ออาลัมพายน์ให้ มนต์บทนี้พญาครุฑได้ให้ดาบสไว้ เมื่อได้มนต์แล้วพราหมณ์ได้ลาดาบสและเดินสาธยายมนต์ไปจนถึงฝั่งแม่น้ำยมุนา ชนทั้งหลายเรียกพราหมณ์นี้ว่าพราหมณ์อาลัมพายน์ ในขณะนั้นนาคมาณวิกาได้ถือดวงแก้ววิเศษของพระภูริทัตมาวางไว้ริมฝั่งแม่น้ำ แล้วพากันเล่นน้ำตลอดคือ ครั้นรุ่งอรุณก็ขึ้นจากน้ำมานั่งล้อมแก้วมณีนั้นเพื่อให้สิริเข้าสู่กาย เมื่อได้ยินพราหมณ์สาธยายมนต์ก็คิดว่าเป็นพญาครุฑ จึงรีบแทรกแผ่นดินหนีไปยังนาคพิภพ พราหมณ์อาลัมพายน์เห็นแก้วมณีจึงหยิบเอาไป

ฝ่ายพราหมณ์เนสาทกำลังออกล่าเนื้ออยู่ในป่า เห็นพราหมณ์อาลัมพายน์เดินมา ก็นึกอยากได้แก้วมณีนั้น เมื่อรู้ว่าพราหมณ์อาลัมพายน์อยากรู้ที่อยู่ของพญานาค จึงได้บอกที่ประทับรักษาอุโบสถของพระภูริทัตให้เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยน พราหมณ์อาลัมพายน์อยากได้พญานาคจึงมอบดวงแก้วให้แก่พราหมณ์เนสาทไป แต่ขณะที่พราหมณ์อาลัมพายน์โยนแก้วมณีให้กับพราหมณ์เนสาทนั้น แก้วมณีก็พลัดตกจากมือของพราหมณ์เนสาทลงสู่พื้นดิน แล้วกลิ้งหายไปในรอยแยกของพื้นดินกลับไปสู่นาคพิภพ เมื่อพราหมณ์อาลัมพายน์พบพระภูริทัตก็ทาร่างของตนด้วยทิพยโอสถ ร่ายมนต์แล้วเคี้ยวยาบ้วนใส่พระโอษฐ์พระภูริทัตทำร้ายพระกายต่าง ๆ นานา จนแน่ใจว่าพระภูริทัตเสวยทุกขเวทนาจนหมดพระกำลังแล้วจึงจับพระภูริทัตไปโดยใส่ไว้ในกระโปรงที่ถักด้วยเถาวัลย์ เดินทางไปยังเมืองต่าง ๆ บังคับให้พระภูริทัตแสดงกิริยาอาการต่าง ๆ ตามคำสั่งของตนให้ชาวนิคมทั้งหลายชม เช่น พ่นเปลวไฟ พ่นน้ำ พ่นควัน ขยายร่าง จนได้ทรัพย์มากมายมีฐานะร่ำรวยขึ้น ในที่สุดพราหมณ์อาลัมพายน์ได้เดินทางมาถึงเมืองพาราณสี

เมื่อพระภูริทัตหายไป นางสมุททชาพระมารดาทรงเศร้าโศกเสียพระทัยมาก พระโอรสอีกสามพระองค์จึงกราบทูลอาสาออกติดตาม พระอนุชาทั้งสองคือสุโภคะตามไปป่าหิมพาน อริฏฐะตามไปยังเทวโลก ส่วนสุทัสสนะซึ่งเป็นพระเชษฐาและนางอัจจิมุขีน้องสาวต่างมารดาออกตาไปในมนุษยโลก สุทัสสนะแปลงองค์เป็นดาบส ส่วนนางอัจจิมุขีแปลงเป็นเขียดซ่อนอยู่ในชฎาของดาบสทั้งสองติดตามไปถึงเมืองพาราณสี เป็นวันที่พราหมณ์อาลัมพายน์จัดการแสดงของพระภูริทัตถวายให้พระเจ้ากรุงพาราณสีทอดพระเนตร เมื่อทราบว่าพระภูริทัตตกอยู่ในอำนาจของมนต์อาลัมพายน์ จึงทรงหาทางช่วยโดยตรัสวาจาสบประมาทว่านาคของพราหมณ์อาลัมพายน์นั้นไม่มีพิษเท่ากับลูกเขียดของพระองค์พราหมณ์อาลัมพายน์โกรธมากจึงได้ท้าพนันกัน สุทัสสนะจึงตรัสขอให้

นางอัจจิมุขีคายพิษ 3 หยดลงบนพระหัตถ์ แล้วทรงแสดงอำนาจของพิษนั้น โดยโยนพิษ 3 หยดลงในบ่อ 3 บ่อที่ตรัสสั่งให้ขุดขึ้น ทันใดนั้นก็เกิดควันลุกเป็นเปลวลามไปหมดทั้ง 3 บ่อแล้วจึงดับ อาลัมพายน์ซึ่งยืนอยู่ใกล้บ่อถูกไอควันพิษโฉบเอาหนังลอกไปกลายเป็นขี้เรื้อนด่างไปทั้งตัว จึงได้ตัดสินใจปล่อยนาคราชให้เป็นอิสระ พระภูริทัตจึงเลื้อยออกมาจากตะกร้าเนรมิตพระกายเป็นมนุษย์ประดับประดาด้วยเครื่องทรงที่สง่างาม ทรงยืนต่อหน้ามหาชน สุทัสสนะและพระภูริทัตทรงแสดงออกต่อพระราชาแล้วเสด็จกลับไปยังนาคพิภพ พระภูริทัตทรงรักษาอุโบสถศีลตราบจนสิ้นพระชนม์ แล้วเสด็จสู่สวรรค์พร้อมด้วยบรรดานาคบริษัททั้งหลายที่ประกอบกุศลกรรม

งานภาพจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเล่าเรื่องภูริทัตชาดกมักปรากฏเรื่องราวเหตุการณ์พระภูริทัตทรงบำเพ็ญเพียรรักษาอุโบสถศีลอยู่ที่จอมปลวก พระภูริทัตถูกอาลัมพายน์จับตัวไป อาลัมพายน์บังคับพระภูริทัตให้แสดงอิทธิฤทธิ์หน้าที่ประทับของพระเจ้าพาราณสี

จากเนื้อหาในวรรณกรรมภูริทัตชาดกดังที่ได้พรรณนามานี้ เมื่อนำมาเขียนเป็นงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง ผู้วิจัยได้พบว่าการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคดังกล่าวเป็นไปตามแนวอุดมคตินิยม ซึ่งเป็นโลกทัศน์ที่ตีความสัญรูปนาคบนพื้นฐานของความศรัทธาโดยเชื่อว่านาคเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงแต่ไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่า

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องภูริทัตชาดก ผู้วิจัยพบว่ามีวิธีการประกอบสร้างดังแนวทางต่อไปนี้

ก. สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องเส้น

ชลูด นิ่มเสมอ (2542) กล่าวว่า เส้นจัดเป็นทัศนธาตุ (Visual Element) เบื้องต้นที่สำคัญที่สุด เป็นแก่นของทัศนศิลป์ทุก ๆ แขนง เส้นเป็นพื้นฐานของโครงสร้างของทุกสิ่งในจักรวาล เส้นแสดงความรู้สึกได้ทั้งด้วยตัวของมันเองและด้วยการสร้างเป็นรูปทรงต่าง ๆ ขึ้น ทั้งนี้เส้นข้างต้นที่เป็นพื้นฐานมี 2 ลักษณะ คือเส้นตรงกับเส้นโค้ง เส้นทุกชนิดสามารถแยกออกเป็นเส้นตรงกับเส้นโค้งได้ทั้งสิ้น เส้นลักษณะอื่น ๆ ถือเป็นเส้นขั้นที่สองที่เกิดจากการประกอบกันเข้าของเส้นตรงและ/หรือเส้นโค้ง เช่น เส้นตรงแล้วโค้งสลับกัน เส้นฟันปลา เส้นลูกคลื่น เส้นยังเป็นขอบเขตของที่ว่าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ขอบเขตของรูปทรง ขอบเขตของสี ขอบเขตของกลุ่มหรือรูปทรงที่รวมกันอยู่ รวมทั้งเส้นโครงสร้างที่เห็นได้ด้วยจินตนาการ

ในการสื่อความหมายของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทย องค์ประกอบเรื่องลายเส้นของลำตัวพญานาคมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ตามแบบแผนของภาษาภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของลำตัวพญานาคมักปรากฏเป็นเส้นโค้งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเลื่อนไหลและต่อเนื่อง ก่อให้เกิดเป็นเนื้อหาทางรูปทรงและก่อให้เกิดผลทางด้านพุทธิปัญญาหรือทางอารมณ์สะเทือนใจ ที่ได้รับจากเส้นที่ประกอบขึ้นเป็นรูปทรงและชั้นเชิงการประสานกันของทัศนธาตุต่าง ๆ ก่อให้เกิดเนื้อหาของเรื่อง

ในส่วนของเนื้อหาทางสัญลักษณ์ของงานภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี มีความหมายที่ลึกซึ้ง อันเป็นผลทางอารมณ์หรือปัญญาที่คลี่คลายขึ้นจากการประสานกันของเนื้อหาของรูปทรงกับเนื้อหาของเรื่อง ดังตัวอย่างรูปที่ 4.1 ภูริทัตชาดก วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

รูปที่ 4.1 ภูริทัตชาดก วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา

ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.1 เป็นเหตุการณ์พระภูริทัตทรงพันพระกายอยู่รอบจอมปลวก ปลายหางอยู่ในมือซ้ายของอาลัมพายน์ ชูพระเศียรซึ่งอยู่ด้านข้างของจอมปลวกขึ้นมองดูอาลัมพายน์ มีอาภรณ์ประดับกายเป็นปล้อง ๆ ตั้งแต่ใต้พระเศียรจนจรดหาง การเล่าเรื่องราวมีการดำเนินเรื่องที่เคลื่อนไหวไปตามจังหวะและองค์ประกอบภาพ โดยที่ผู้ดูภาพจะเห็นภาพรวมในเบื้องต้นจากนั้นจะเกิดปฏิกิริยาระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในภาพ จากนั้นผู้ดูจะเคลื่อนตัวเข้าใกล้เพื่อพิจารณารายละเอียดของเรื่องราวที่เลื่อนไหลไปตามน้ำหนัก เส้น สี ที่จิตรกรได้สร้างสรรค์ไว้ ทั้งนี้งานตัดเส้นในงานจิตรกรรมไทยมีความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงฝีมือเชิงช่างแล้วยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดทางสังคมระดับต่าง ๆ ภาพเทพเทวดาบุคคลชั้นสูง พราหมณ์หรือไพร่ มีกฎเกณฑ์ในการแสดงภาพแต่งต่างกัน การแสดงออกทางด้านความประณีตก็ต่างกัน

ภาพนาคภูริทัตดังรูปที่ 4.1 ได้รับการตัดเส้นที่เน้นรายละเอียด เส้นเล็กและคมชัดเป็นเส้นโค้งต่อเนื่องที่ทำให้ดูอ่อนช้อย รายละเอียดทางด้านสรีระเขียนเป็นรูปแบบลวดลายซ้ำอย่างเกล็ดงู และเขียนลวดลายประดับด้วยรัดปล้องทองที่มีความต่อเนื่อง มีจังหวะของความเลื่อนไหลอย่างต่อเนื่อง ที่ก่อให้เกิดความนุ่มนวลงามสง่า สามารถสื่อความหมายถึงความเป็นพระโพธิสัตว์ที่จุติเป็นพญานาคภูริทัตตามท้องเรื่อง โดยมีอาภรณ์ประดับกายที่เขียนขึ้นอย่างประณีตพิถีพิถัน ปิดทองตัดเส้นอย่างงดงาม ทั้งนี้ลักษณะของเส้นโค้งของวงกลมมีความหมายของภาษาภาพจิตรกรรมว่า เป็นการเปลี่ยนทิศทางที่ตายตัว เป็นเส้นโค้งที่มีระเบียบมาก ในขณะเดียวกันลักษณะเส้นโค้งนำเสนอแบบเส้นเฉียงที่อยู่ระหว่างเส้นนอนของลำตัวนาคกับเส้นตั้งของจอมปลวก ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว

หน้าที่ขององค์ประกอบเส้นของนาคภูริทัตเป็นเส้นที่ทำหน้าที่แบ่งที่ว่างของพื้นที่จอมปลวกออกเป็นส่วน ๆ เป็นเส้นที่ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของรูปทรงที่เชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ระหว่างพญานาคกับพราหมณ์อาลัมพายน์ สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกของการจังหวะการเคลื่อนที่ที่อยู่ในสภาวะไม่มั่นคงได้เป็นอย่างดี อันเนื่องจากการบำเพ็ญศีลบารมีตามวรรณกรรมถูกรบกวนโดยพราหมณ์อาลัมพายน์ ทั้งนี้ลักษณะของเส้นโค้งที่วนเฉียงขึ้นสู่เบื้องบนก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของรูปทรง คงไว้ซึ่งความสง่างามของสัญลักษณ์ของความเป็นพระโพธิสัตว์ มีการเคลื่อนไหวที่ผันแปรตามท้องเรื่อง สอดคล้องกับการสื่อความหมายในเรื่องศีลบารมีอันเป็นความคิดและมโนภาพซึ่งมีความเป็นนามธรรม มีเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างอ่อนหวานเพราะเป็นที่เข้าใจกันว่าพระโพธิสัตว์ ไม่มีกิเลส

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การสื่อความหมายถึงศีลบารมีของพระภูริทัตผ่านองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์เรื่องเส้นตามไวยากรณ์ของภาษาภาพจิตรกรรม ถือเป็นการสื่อความหมายที่มีแบบแผนตามแบบอุดมคตินิยม ที่มีการสานต่อระหว่างองค์ประกอบของเส้นผ่านเส้นโครงสร้าง (Structural Line) ดังที่ ชลูด นิ่มเสมอ (2542) เสนอว่าเป็นเส้นที่มองไม่เห็นด้วยตา เป็นเส้นในจินตนาการที่ผู้ดูจะรู้สึกหรือปะติดปะต่อเชื่อมโยงจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง เส้นชนิดนี้เดินทางด้วยความรู้สึก ไม่ใช่การเห็น เป็นเส้นที่มีความสำคัญที่ก่อให้เกิดพลังอำนาจในงานภาพจิตรกรรมที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวหรือหยุดนิ่ง ผ่อนคลายหรือตึงเครียด ทั้งนี้เส้นโครงสร้างของภาพจิตรกรรมภูริทัตเป็นเส้นโครงสร้างขององค์ประกอบที่เกิดจากเส้นแกนขององค์ประกอบภาพในกลุ่มต่าง ๆ ที่ประสานกันได้แก่ กลุ่มเส้นโครงสร้างภาพจอมปลวกและนาคภูริทัต กลุ่มเส้นโครงสร้างของภาพภูเขา ต้นไม้ แม่น้ำ โดยมีพื้นที่ว่างเป็นส่วนเชื่อมโยงองค์ประกอบของเส้นโครงสร้างกลุ่มต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นเบื้องต้นของการกำหนดอารมณ์ของภาพและเป็นการสานต่อความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่มีรายละเอียดและความซับซ้อนของภาพให้ความสมบูรณ์ต่อไป

ข. สัญลักษณ์เรื่องการเคลื่อนไหวของรูปทรง

ชลูด นิ่มเสมอ (2542) ให้ความหมายคำว่ารูปทรงว่า เป็นโครงสร้างทางรูปของงานศิลปะที่รวมทั้งรูปภายในและรูปภายนอก จะเป็นโครงสร้างที่ก่อรูปขึ้นด้วยหน่วยเพียงหน่วยเดียวหรือหลายหน่วยรวมตัวกันขึ้นก็ได้ เป็นรูปที่มีความหมาย เป็นสิ่งที่มีโครงสร้างและมีเอกภาพภายในตัว รวมทั้งแบบอย่างในการจัดประสานส่วนต่าง ๆ เพื่อให้เกิดเอกภาพหรือความหมายขึ้นในงานศิลปะ ในงานจิตรกรรมไทยเป็นรูปทรง 2 มิติ ที่มีความกว้างกับความยาว บางครั้งอาจเรียกว่ารูปร่างก็ได้

การวิเคราะห์การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงในงานภาพจิตรกรรมภูริทัตชาดกเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของรูปทรงว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ (Visual element) รูปทรงและที่ว่างเกิดที่เกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดตามเส้น เลื่อนไหลไปตามน้ำหนักและสีที่จิตรกรได้บรรจงวางไว้อย่างเป็นจังหวะ รวมทั้งเกิดจากการที่ผู้ดูเคลื่อนตัวเข้าใกล้หรือถอยห่างจากภาพในทิศทางต่าง ๆ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในการวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงนี้ ผู้วิจัยขอยกกรณีภาพจิตรกรรมภูริทัตชาดกวัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร เป็นตัวอย่างการวิเคราะห์ดังรายละเอียดต่อไปนี้

รูปที่ 4.2 ภูริทัตชาดก วัดสุวรรณาราม กรุงเทพมหานคร

ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.2 แสดงเนื้อหาเหตุการณ์ตอนที่พระภูริทัตทรงพันพระกายอยู่รอบจอมปลวกและพาดพระเศียรบนจอมปลวกมีศิราภรณ์ซึ่งมีลายเป็นกนกเปลวประดับพระเศียร และมีเครื่องทองรัดพระกายเป็นปล่อง ๆ บรรดานาคมาณวิกาที่มาแวดล้อมถวายการปรนนิบัติต่างพากันวิ่งหนีลงสู่แม่น้ำด้วยความตกใจจนผ้าผ่อนหลุดลุ่ย เมื่อเหลือบไปเห็นพราหมณ์อาลัมพายน์และพราหมณ์เนสาทแอบสุ่มอยู่ใกล้ ๆ

จากรูปพระภูริทัตจะเห็นได้ว่าโครงสร้างพระกายเป็นรูปทรงอินทรียรูป (Organic Form) เพื่อสื่อแสดงถึงโครงสร้างรูปทรงของสิ่งมีชีวิต พระกายมีการประกอบกันของรูปทรงที่สานเข้าด้วยกัน (Interwoven Form) ดังจะเห็นได้ว่าพระกายที่พันรอบจอมปลวกมีบางส่วนที่สานเข้าด้วยกันเพื่อสื่อความหมายถึงความเคลื่อนไหว ความมีชีวิต และแสดงปฏิสัมพันธ์ทางพระเนตรไปยังพราหมณ์อาลัมพายน์และพราหมณ์เนสาท รูปทรงดังกล่าวยังแสดงให้เห็นถึงทิศทางที่ต่อเนื่องกันของพื้นผิว ก่อให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงกับองค์ประกอบอื่น ๆ ในกลุ่มภาพ ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของรูปทรงในรูปที่ 4.2 พบการเคลื่อนไหวใน 3 ลักษณะดังนี้

1) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงในรูปที่ 4.2 ถูกแบ่งด้วยเส้นโครงสร้างของภาพออกเป็นตอนต่าง ๆ 3 ตอน ประกอบด้วย นาคภูริทัตมีรูปทรงที่สานเข้าด้วยกันกับจอมปลวก กลุ่มนาคมาณวิกาตกใจหนีพราหมณ์เนสาทและพราหมณ์อาลัมพายน์สู่แม่น้ำ ภาพพราหมณ์ทั้งสองที่ซ่อนอยู่ในแนวหลังพุ่มไม้ โดยแต่ละตอนประกอบกันเป็นกลุ่มรูปทรงของเรื่องราวภูริทัตชาดก ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าตำแหน่งของรูปทรงย่อยจะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามกิริยาและทิศทางความเคลื่อนไหวของแต่ละตัวละคร

2) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยเรื่องภูริทัตชาดกมีการเชื่อมต่อระหว่างกลุ่มรูปทรงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้วิธีการเชื่อมต่อรูปทรงของแต่ละรูปประกอบด้วย (1) ต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรงกลุ่มบุคคลที่ยืนอยู่หลังแนวพุ่มไม้ (พราหมณ์เนสาทและพราหมณ์อาลัมพายน์) และนางนาคมาณวิกาที่แสดงอาการตกใจและหนีจนผ้าผ่อนหลุดลุ่ยเป็นแนวต่อเนื่องกันไปจากบริเวณพื้นดินหนึ่งเคลื่อนไหวไปยังแม่น้ำ (2) ต่อเนื่องด้วยสายตาของนางนาคมาณวิกาที่มองไปยังพราหมณ์ทั้งสอง (3) ต่อเนื่องด้วยลักษณะพื้นผิวของแผ่นดิน ป่า และแหล่งน้ำที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน และ (4) ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว กล่าวคือเป็นลำดับของเรื่องที่พระภูริทัตจำศีลพันรอบจอมปลวก จากนั้นพราหมณ์ทั้งสองมาปรากฏตัวหลังพุ่มไม้จนเป็นเหตุความเข้าใจผิดของเหล่านาคมาณวิกาที่ได้ยินมนต์อาลัมพายน์และเข้าใจไปว่าพญาครุฑปรากฏตัวจึงรีบหนีลงแม่น้ำ ซึ่งเหตุการณ์ทั้งสามลำดับนี้มีความต่อเนื่องกันตามที่ถูกกำหนดไว้ในวรรณกรรมภูริทัตชาดก

3) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

เป็นการเคลื่อนไหวของรูปทรงนางนาคมาณวิกา เมื่อรวมกันเป็นกลุ่มภาพจะก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของส่วนย่อยไปยังส่วนรวม ซึ่งมีลักษณะตามแบบนาฏศิลป์อันเกิดจากการผสมกันระหว่างงานวรรณกรรมกับงานนาฏกรรม ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวตามแบบแผนงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี นอกจากนี้ยังมีรูปทรงของต้นไม้ จอมปลวก แม่น้ำ เป็นองค์ประกอบสำคัญของการเคลื่อนไหวของเรื่องราว

จากลักษณะความเคลื่อนไหวข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่เกิดจากการถ่วงดุลกันของพลังตรงกันข้าม กล่าวคือพลังแห่งศีลบารมีของ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พระภูริทัตเผชิญหน้ากับอำนาจแห่งกิเลสของพราหมณ์ทั้งสอง โดยมีพลังความเคลื่อนไหวที่เกิดจากความกลัวของเหล่านางนาคมาณวิกา โดยที่พลังทั้งสามประการนี้มีการถ่วงดุลกัน ยังไม่มีฝ่ายใดเพลี่ยงพล้ำ สื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ภาพถึงการมาถึงของสิ่งที่ยังไม่ปรากฏ ให้ความรู้สึกตึงเครียดและมีนัยยะของการเกิดความรุนแรงที่กำลังจะตามมา พลังความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการถ่วงดุลกันของพลังตรงกันข้าม เป็นพลังนิ่งที่กระตุ้นจินตนาการของผู้ดูภาพได้เป็นอย่างดี

จากการเคลื่อนไหวของรูปทรงทั้งสามลักษณะข้างต้น อาจกล่าวได้ว่ารูปทรงของภาพตัวละครมีลักษณะที่เป็นแม่บทมีแบบแผนเฉพาะตามที่นิยมเขียนตามแบบสืบกันมา รูปทรงตัวละครนี้มีความหมายแสดงถึงเอกลักษณ์ของตัวละครนั้น ๆ และทำให้เข้าใจเรื่องของจิตรกรรมภูริทัตชาดก รูปทรงดังกล่าวนี้ เป็นผลงานสร้างสรรค์จากจินตนาการเพื่อการพรรณนาความหมายนั้นให้เกิดความเข้าใจได้อย่างสมบูรณ์ ดังเช่นในกรณีนาคภูริทัตได้มีแบบแผนการเขียนปล้องทองเพื่อเน้นลักษณะความเป็นพระโพธิสัตว์ ซึ่งเป็นแบบแผนของรูปแบบการเขียนภาพแบบอุดมคติเช่นเดียวกับการเขียนภาพพระมหากษัตริย์ที่ช่างเขียนให้พระองค์สวมมงกุฎ สร้อยสังวาล กรองศอ เป็นต้น

ค. สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายชนชั้นของตัวละคร

ชลูด นิ่มเสมอ (2542) กล่าวว่า สีเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติที่น่าอัศจรรย์ เป็นคลื่นแสงชนิดหนึ่งประกอบด้วยสีที่เป็นแสง (Spectrum) ได้แก่สีที่เกิดขึ้นจากการหักเหของแสงกับสีที่เป็นวัตถุ (Pigment) ได้แก่สีที่มีในวัตถุธรรมชาติทั้งนี้โดยมีแม่สีซึ่งประกอบด้วย เหลือง แดง น้ำเงิน หน้าที่ของสีที่สำคัญประการหนึ่งคือการให้อารมณ์ ความรู้สึกด้วยตัวสีเอง

ด้วยคุณลักษณะข้างต้นสีจึงดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ซึ่งจำเป็นต้องผ่านประสบการณ์การเรียนรู้ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม ในอีกประเด็นหนึ่งสีอยู่ในฐานะการสื่อสารในเชิงจิตวิทยาซึ่งเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้ดูมีปฏิกิริยาต่อภาพ ในการวิเคราะห์สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายชนชั้นของตัวละคร เป็นการชี้ให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของสีที่บ่งชี้ถึงสถานภาพทางชนชั้นและคุณธรรมของพระภูริทัตในเรื่องศีลบารมี โดยการสื่อสารผ่านสีกายในเชิงเปรียบเทียบกับเหล่านางนาคมาณวิกาและพราหมณ์ผู้มากด้วยมิจฉาทิฐิ ซึ่งเป็นคู่ตรงข้ามกับระบบสัญลักษณ์สีที่สื่อถึงคุณธรรมในเรื่องศีลบารมี โดยจะยกตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนัง

วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี งานศิลปะยุครัชกาลที่ 3 ดังรูปที่ 4.3 ภูริทัตชาดก วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี

รูปที่ 4.3 ภูริทัตชาดก วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.3 เป็นเหตุการณ์ตอนพระภูริทัตทรงพันพระกายรอบจอมปลวก มีศิราภรณ์ประดับพระเศียรและประดับพระกายด้วยเครื่องทองเป็นปล้อง ๆ ชูพระเศียรแลบพระชิวหาและผินพระพักตร์ไปทอดพระเนตรพราหมณ์อาลัมพายน์ หางของพระองค์อยู่ในมือซ้ายของพราหมณ์อาลัมพายน์ เมื่อพราหมณ์อาลัมพายน์จับพระองค์ได้แล้วก็นำพระองค์ใส่ไปในกระโปรงซึ่งถักด้วยเถาวัลย์ พระเศียรถูกพราหมณ์อาลัมพายน์จับไว้ด้วยมือทั้งสองข้างส่วนพระกายก็ถูกถีบลงไปในกระโปรง พระองค์ผินพระพักตร์ไปทางเหล่านาคมาณวิกาซึ่งกำลังหนีไปด้วยความตกใจ

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์สีกายของตัวละครในเรื่องโดยจำแนกตามลักษณะของสีผิวกายของตัวละคร โดยประกอบด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยาดังต่อไปนี้

1) สีเหลืองทอง

เป็นสีที่ปรากฏบนพระวรกายของนาคภูริทัต มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงผู้เป็นชนชั้นสูง เป็นผู้มีความมั่งคั่ง ซึ่งสอดคล้องกับวรรณกรรมถึงความเป็นชนชั้น

กษัตริย์แห่งนาคของพระภูริทัต นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับโลกทัศน์ว่า พญานาคเป็นผู้มีทรัพย์อันมากและสอดคล้องกับมายาคติเกี่ยวกับเรื่องพญานาคเป็นผู้เฝ้าทรัพย์ ทั้งนี้การใช้สีทองเป็นแบบแผนของการเขียนภาพบุคคลชั้นสูงในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี โดยมักปรากฏในการเขียนภาพกษัตริย์ เทวดาจนถึงพระพุทธเจ้า

ในส่วนของความหมายในเชิงจิตวิทยา สีมีอิทธิพลต่อการรับรู้ของมนุษย์ สีเหลืองทองถือเป็นสีอุ่น (Warm Tone) ซึ่งให้ความรู้สึกถึงความอบอุ่น ความรุ่งเรือง เป็นสีของดวงจันทร์ซึ่งมีนัยยะของการสื่อความหมายถึงสิ่งดีงามทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม

หากพิจารณาถึงประเด็นการสื่อสารในเรื่องศีลบารมีของพระภูริทัต สีเหลืองทองเป็นสีที่ให้คุณค่าเชื่อมโยงกับสัมมาทิฐิ ความเป็นผู้ทรงคุณธรรม สอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณกรรมภูริทัตชาดกซึ่งเป็นเรื่องการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ ดังนั้นสีเหลืองทองจึงมีความหมายที่สอดคล้องกันทั้งในเชิงจิตวิทยาและเชิงสัญลักษณ์ถึงการเป็นชนชั้นสูงที่เปี่ยมด้วยคุณธรรม

2) สีดำ

เป็นสีที่ปรากฏบนเรือนร่างของพราหมณ์อาลัมพายน์ มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความชั่วร้าย อธรรมเป็นสีของชนชั้นล่าง ซึ่งสอดคล้องกับมายาคติของสังคมไทยเรื่อง “รูปชั่ว ตัวดำ” ทั้งนี้การใช้สีดำจนถึงสีน้ำตาลดำเป็นแบบแผนของการเขียนภาพไพร่ ทาส ทหารเลว รวมทั้งตัวละครฝ่ายอธรรมในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี

ในส่วนของความหมายในเชิงจิตวิทยา สีดำจนถึงสีน้ำตาลดำเป็นสีที่ใกล้เคียงกับสีกลาง (Neutral Colors) ซึ่งครอบคลุมถึงสีเทาเข้มจนเกือบดำ อันเกิดจากผลรวมของสีแม่สี สีดำบนร่างของพราหมณ์อาลัมพายน์ให้ความรู้สึกถึงความชั่วร้าย

หากพิจารณาถึงประเด็นการสื่อสารในเรื่องความเป็นคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ของตัวละคร ซึ่งเป็นการสื่อสารในเชิงเปรียบเทียบระหว่างสีกายเหลืองทองของพระภูริทัตกับสีดำของพราหมณ์อาลัมพายน์ สามารถสื่อคุณค่าเชื่อมโยงความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างสัมมาทิฐิ กับมิจฉาทิฐิ สอดคล้องกับเนื้อหาในวรรณกรรมที่ระบุว่าพราหมณ์อาลัมพายน์เป็นผู้มีหนี้สินล้นพ้นตัว ละโมบต่อทรัพย์ จนนำมาสู่การทำร้ายพระโพธิสัตว์ ดังนั้นสีดำจนถึงสีน้ำตาลดำบนร่างของพราหมณ์อาลัมพายน์จึงมีความหมายที่สอดคล้องกันทั้งในเชิงจิตวิทยาและเชิงสัญลักษณ์ถึงการเป็นคู่ตรงข้ามทางชนชั้นของตัวละคร

3) สีขาว

เป็นสีที่ปรากฏบนร่างกายของเหล่านางนาคมาณวิกา มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความใฝ่ดี ใฝ่ในธรรมซึ่งสอดคล้องกับมโนทัศน์ที่ว่า คนที่ทำบุญกุศลมาดีจะมีร่างกายที่ขาวสะอาดบริสุทธิ์ ทั้งนี้การใช้สีขาวเป็นแบบแผนของการเขียนภาพเทพเทวดา ผู้มีบุญบุคคลชั้นสูงในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี

ในส่วนของความหมายในเชิงจิตวิทยา สีขาวถือเป็นสีโทนสว่าง (High Key) ซึ่งให้ความรู้สึกถึงบุญกุศล ความบริสุทธิ์ ความดีงามซึ่งมีนัยยะของการสื่อความหมายถึงความใฝ่ดี ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของเหล่านางนาคมาณวิกาถวายการรับใช้พระภูริทัตเพื่อให้ทรงมีความราบรื่นในการบำเพ็ญศีลบารมี

เมื่อพิจารณาในเชิงเปรียบเทียบเกี่ยวกับการใช้สีเพื่อสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงระดับชนชั้นของตัวละคร จะเห็นได้ว่าสีเหลืองทอง สีขาว สีดำ เป็นลำดับชนชั้นของตัวละครจากพระโพธิสัตว์ ผู้รับใช้พระโพธิสัตว์ จนถึงผู้ที่เป็นปรปักษ์ต่อการประกอบกุศลกรรม ซึ่งเป็นแบบแผนที่สำคัญของการกำหนดสีในงานภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี

4.1.2 สัญรูปนาคเรื่องมหากาฬนาคราช

มหากาฬนาคราช (Mahakala) หรือพญากาฬนาคราช เป็นเหตุการณ์ที่พระมหาบุรุษใช้ถาดทองในการเสี่ยงอธิษฐานถึงกาลอนาคตเรื่องสำเร็จอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) กล่าวไว้ว่า มหากาฬนาคราช คือพญานาคราชซึ่งประทับ ณ มัญเชริกนาคพิภพ เป็นนาคราชที่มีอายุยืนยาวยิ่งนัก เมื่อพระมหาสัตว์เสวยข้าวมธุปายาสที่นางสุชาดาถวายแล้ว ก็ทรงเสี่ยงบารมีลอยถาดทองคำที่บรรจุข้าวมธุปายาส ถาดดังกล่าวได้ลอยทวนกระแสน้ำไป และจมลงสู่นาคพิภพซึ่งเป็นที่อยู่ของมหากาฬนาคราช ไปซ้อนอยู่ล่างสุดของถาด 3 ใบที่พระอดีตพุทธเจ้า 3 พระองค์ได้เคยทรงเสี่ยงบารมีไปแล้วในภัทรกัปนี้ มหากาฬนาคราชบรรทมหลับอยู่ เมื่อทรงสดับเสียงถาดทองกระทบกัน ก็ตื่นบรรทมและทรงมีความปีติยินดีเป็นอย่างยิ่งในการอุบัติของพระพุทธเจ้าองค์ใหม่ เมื่อพระพุทธองค์ตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณแล้ว มหากาฬนาคราชและเหล่านาคมาณวิกาก็ได้เข้าเฝ้าเฉลิมฉลองโดยขับร้องเทิดพระเกียรติพระพุทธองค์ด้วย

การเล่าเรื่องมหากาฬนาคราชในสื่อจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณี นิยมเขียนเรื่องเหตุการณ์พุทธประวัติตอนอธิษฐานลอยถาด โดยมีภาพมหากาฬนาคราชเป็นผู้นำถาดมาเก็บ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ไว้ยังนาคพิภพดังเช่นที่ปรากฏในภาพจิตรกรรม ณ วัดประตูสารและวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี วัดมัชฌิมาวาส จังหวัดสงขลา ซึ่งมีสภาพที่ค่อนข้างสมบูรณ์ ในขณะที่ภาพในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ค่อนข้างลบเลือนและขาดรายละเอียด

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหากาฬนาคราช ผู้วิจัยพบว่ามีวิธีการประกอบสร้างดังแนวทางต่อไปนี้

ก. สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องเส้น

การสื่อความหมายของสัญรูปมหากาฬนาคราชในงานจิตรกรรมไทย พบว่าองค์ประกอบเรื่องลายเส้นของลำตัวพญานาคมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ตามแบบแผนของภาษาภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของลำตัวพญานาคปรากฏเป็นเส้นโค้งครึ่งวงกลมและโค้งก้นหอยที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเลื่อนไหลและต่อเนื่องก่อให้เกิดเป็นเนื้อหาทางรูปทรง ดังตัวอย่างรูปที่ 4.4 มหากาฬนาคราช วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี

รูปที่ 4.4 มหากาฬนาคราช วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.4 จะเห็นได้ว่าลายเส้นของมหากาฬนาคราชเป็นเส้นโครงสร้างรูปครึ่งวงกลมแสดงส่วนของลำตัวนาค ต่อเนื่องด้วยเส้นโค้งน้อยวงแคบเป็นส่วนของพระศอและพระเศียรที่แสดงการเปลี่ยนทิศทางแบบเส้นคดที่หักเหโดยกะทันหัน ก่อให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว สื่อถึงพลังแห่งสรีระที่มีความรุนแรง นอกจากนี้ภาพมหากาฬนาคราชได้รับการตัดเส้นที่เน้นรายละเอียด เส้นเล็กและคมชัดเป็นเส้นโค้งต่อเนื่องที่แฝงอารมณ์ให้ดูอ่อนช้อย รายละเอียดทางด้านสรีระเขียนเป็นรูปแบบลวดลายซ้ำรูปครึ่งวงกลมอย่างเกล็ดงูซึ่งสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงคลื่นน้ำอันมีความสัมพันธ์กับการดำรงอยู่ของพญานาคและได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์น้ำในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ลักษณะของลายเส้นหงอนนาคเหนือพระเศียรมีความประณีตและมีรายละเอียดที่ซับซ้อน สื่อความหมายถึงความเป็นพญานาคผู้เป็นเทพที่ยิ่งใหญ่ในนาคพิภพ ซึ่งสอดคล้องกับหน้าที่ที่สำคัญของพญานาคตามท้องเรื่องพุทธประวัติตอนอธิษฐานลอยถาด

ผลการวิเคราะห์ลักษณะของเส้นโค้งครึ่งวงกลมของลำตัวนาคมีความหมายของภาษาภาพจิตรกรรมดังทัศนะของ ชลูด นิ่มเสมอ (2542) ว่าเส้นโค้งครึ่งวงกลมมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงการเปลี่ยนทิศทางที่ตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง เป็นเส้นโค้งที่มีระเบียบมาก สามารถเชื่อมโยงได้ถึงการดำรงอยู่ที่มีมาอย่างยาวนานของพญานาค ทั้งนี้เมื่อพิจารณาร่วมกับเนื้อหารูปธรรมของภาพเหล่านางนาคมาณวิกาที่กำลังประโคมมโหรีถวายมหากาฬนาคราชนั้น จะเห็นได้ว่าลักษณะทิศทางของเส้นโครงสร้างจากลำตัวจนถึงเครื่องสูงประดับศีรษะทำให้เสริมพลังอำนาจของมหากาฬนาคราช สื่อความหมายได้ถึงการดำรงอยู่อย่างยั่งยืนยาวนานของมหากาฬนาคราช

อนึ่งลักษณะเส้นโครงสร้างของรูปทรงดังรูปที่ 4.4 มีลักษณะเป็นโครงสร้างรูปสามเหลี่ยมนับจากฐานล่างของเหล่านางนาคมาณวิกาและสอบลู่เข้าสู่ส่วนประทับของมหากาฬนาคราชจนถึงยอดปราสาทอันเป็นวิมานแห่งนาค เป็นเส้นโครงสร้างรูปสามเหลี่ยมซึ่งมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงความมั่นคงและมีความสมดุลของพิภพแห่งนาค นอกจากนี้ยังมีการใช้เส้นสินเทาทำหน้าที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของเส้นที่แบ่งพื้นที่ระหว่างที่อยู่ของมหากาฬนาคราชกับพื้นที่ส่วนของยอดวิมานซึ่งเป็นเส้นที่ทำหน้าที่แบ่งที่ว่างของพื้นที่ดังกล่าวและช่วยเสริมความหมายเชิงสัญลักษณ์ความเป็นเทพของมหากาฬนาคราชอีกด้วย

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากโครงสร้างของเส้นดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเส้นได้ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของรูปทรงที่เชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ระหว่างนางนาคมาณวิกากับมหากาฬนาคราช สามารถสร้างอารมณ์จากจังหวะการเคลื่อนที่ที่อยู่ในสภาวะมั่นคงของมหากาฬนาคราชได้เป็นอย่างดี แต่ขณะเดียวกันเส้นคดที่หักเหของพระศอเนื่องต่อพระเศียร เป็นการแสดงการเคลื่อนไหวของรูปทรงมหากาฬนาคราชที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว อันเนื่องจากการสนองตอบคำอธิษฐานของพระมหาบุรุษอย่างทันทีทันใดที่มีต่อการสำเร็จอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณในอนาคตกาล ทั้งนี้ลักษณะของเส้นคดของพระศอที่ชูขึ้นสู่เบื้องบนก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของรูปทรง ที่สอดคล้องกับวรรณกรรมตอนอธิษฐานลอยถาดถือเป็นความเคลื่อนไหวที่ผันแปรตามท้องเรื่องอย่างชัดเจน

การสื่อความหมายถึงการสนองตอบคำอธิษฐานของพระมหาบุรุษผ่านองค์ประกอบเชิงสัญลักษณ์เรื่องเส้นตามไวยากรณ์ของภาษาภาพจิตรกรรม ถือเป็นการสื่อความหมายที่มีแบบแผนตามแบบอุดมคตินิยม ทั้งนี้ลักษณะเส้นของลำตัว พระศอต่อเนื่องถึงพระเศียรในงานภาพจิตรกรรมแนวประเพณีจะมีความคล้ายคลึงกัน โดยเป็นแกนเชื่อมโยงองค์ประกอบภาพในกลุ่มต่าง ๆ ที่ประสานกันได้แก่ กลุ่มเส้นโครงสร้างภาพนางนาคมาณวิกาเชื่อมต่อกับเส้นลำตัวของมหากาฬนาคราช ภายใต้โครงสร้างเส้นที่ประกอบเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมทำให้เกิดเป็นกลุ่มภาพที่กำหนดอารมณ์ของภาพและเป็นการสานต่อความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่มีรายละเอียดและความซับซ้อนของภาพให้ความสมบูรณ์ต่อไป

ข. สัญลักษณ์เรื่องการเคลื่อนไหวของรูปทรง

การวิเคราะห์การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงในงานภาพจิตรกรรมมหากาฬนาคราชเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่างเกิดที่เกิดจากการเชื่อมโยงขององค์ประกอบของเรื่องราวของเหตุการณ์ตอนอธิษฐานลอยถาดที่ถ่ายทอดเนื้อหาผ่านการเคลื่อนของเนื้อหาไปตามลำดับเหตุการณ์จากเหตุการณ์นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสแก่พระมหาบุรุษ จนนำไปสู่การเสวยและการอธิษฐานลอยถาดซึ่งเป็นเรื่องราวที่สืบต่อไปยังบทบาทของมหากาฬนาคราช

ในการวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงนี้ ผู้วิจัยขอยกกรณีภาพมหากาฬนาคราช จิตรกรรมวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรีเป็นตัวอย่างการวิเคราะห์ดังรายละเอียดต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 4.5 มหากาฬนาคราช วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.5 แสดงเนื้อหาเหตุการณ์ตอนที่นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสแก่พระมหาบุรุษ ซึ่งแสดงทางตำแหน่งทางซ้ายของภาพและการอธิษฐานลอยถาดของพระมหาบุรุษในทางด้านขวาของภาพโดยมีวิมานของมหากาฬนาคราชอยู่กลางภาพบนพื้นน้ำที่เขียนเป็นสัญลักษณ์ลอนคลื่นคล้ายเกล็ดนาค ทั้งนี้ภาพมหากาฬนาคราชเขียนลำตัวเป็นเส้นโค้งก้นหอยและมีส่วนเส้นคดพระศอต่อเนื่องถึงพระเศียรที่หักเหจากเส้นโค้งก้นหอยเพื่อแสดงการตอบสนองต่อคำอธิษฐานของพระมหาบุรุษ

จากรูปมหากาฬนาคราชจะเห็นได้ว่าโครงสร้างร่างกายเป็นรูปทรงอินทรียรูป เพื่อสื่อแสดงถึงโครงสร้างรูปทรงของสิ่งมีชีวิต ร่างกายมีการประกอบกันของรูปทรงที่ผนึกเข้าด้วยกัน (Interlocking Form) ดังจะเห็นได้ว่าร่างกายที่พันผนึกเข้าด้วยกันเป็นรูปทรงโค้งก้นหอยซึ่งสื่อความหมายถึงความรู้สึกเคลื่อนไหว และการเติบโตเมื่อมองจากภายในออกมา ในขณะที่การมองจากภายนอกเข้าไปจะให้ความรู้สึกที่ไม่สิ้นสุดของพลังเคลื่อนไหว โครงสร้างเส้นก้นหอยดังกล่าวเมื่อจุดมองเริ่มจากวงพักตร์ของมหากาฬนาคราชสู่ลำตัวจะเป็นโครงสร้างรูปทรงทวนเข็มนาฬิกา ซึ่งเป็นโครงสร้างเส้นของรูปทรงที่พบในธรรมชาติ เช่น ในก้นหอย อาการเกี่ยวพันของไม้เลื้อยซึ่ง

เป็นเส้นโค้งที่ขยายตัวออกไม่มีจุดจบก่อให้เกิดพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงกับองค์ประกอบอื่น ๆ ในกลุ่มภาพ ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของรูปทรงในรูปที่ 4.5 พบการเคลื่อนไหวใน 3 ลักษณะดังนี้

1) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงในภาพที่ 4.5 ถูกแบ่งด้วยเส้นโครงสร้างของภาพออกเป็นตอนต่าง ๆ 3 ตอน ประกอบด้วย นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาสแก่พระมหาบุรุษซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นสู่การเชื่อมโยงเรื่องราวของการอธิษฐานลอยถาด โดยนางสุชาดาชูถาดถวายขึ้นเหนือศีรษะโดยพระมหาบุรุษยื่นพระหัตถ์รับการถวายถาดที่บรรจุข้าวมธุปายาสโดยมีทิศทางประสานกันอย่างลงตัวซึ่งแสดงตำแหน่งภาพอยู่เบื้องซ้าย กลุ่มที่สองเป็นตอนที่พระมหาบุรุษอธิษฐานลอยถาด โดยมีสัตว์น้ำหันหัวไปทางพระมหาบุรุษ และกลุ่มที่สามเป็นตอนที่มหากาฬนาคประทับอยู่ในวิมานหัวพระพักตร์ไปในทิศทางที่สานต่อกับพระมหาบุรุษ ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าตำแหน่งของรูปทรงย่อยจะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามกิริยาและทิศทางความเคลื่อนไหวของแต่ละตัวละคร

2) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยเรื่องอธิษฐานลอยถาดมีการเชื่อมต่อระหว่างกลุ่มรูปทรงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้วิธีการเชื่อมต่อรูปทรงของแต่ละรูปประกอบด้วย (1) ต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรงกลุ่มบุคคลในขณะที่ถวายข้าวมธุปายาสโดยมีผู้ติดตามนางสุชาดา การถวายข้าวของนางสุชาดาการรับถาดของพระมหาบุรุษล้วนมีความต่อเนื่องผ่านภาษาท่าทาง (2) ต่อเนื่องด้วยสายตาของสัตว์น้ำที่มองไปยังพระมหาบุรุษและสายต่อของมหากาฬนาคราชที่มองไปยังการลอยถาดของพระมหาบุรุษ (3) ต่อเนื่องด้วยลักษณะพื้นผิวของแผ่นดิน ป่า และแม่น้ำเนรัญชราที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน และ (4) ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว กล่าวคือเป็นลำดับของเรื่องที่นางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส การอธิษฐานลอยถาด และการตอบสนองต่อคำอธิษฐานของมหากาฬนาคราช

3) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

เป็นการเคลื่อนไหวของรูปทรงนางสุชาดาและพระมหาบุรุษ การเคลื่อนไหวด้วยภาษาท่าทางในขณะการลอยถาด การเคลื่อนไหวของรูปทรงที่ผนึกเข้าด้วยกันของลำตัวมหากาฬนาคราช เมื่อรวมกันเป็นกลุ่มภาพจะก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของส่วนย่อยไปยัง

ส่วนรวม ซึ่งมีลักษณะตามแบบนาฏลักษณ์ นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนไหวรูปทรงของแม่น้ำในลักษณะที่เป็นลอนคลื่นเพื่อสื่อถึงการไม่หยุดนิ่งของเหตุการณ์อันเป็นองค์ประกอบสำคัญของการเคลื่อนไหวของเรื่องราว

จากลักษณะความเคลื่อนไหวข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาในเรื่องมัชฌิมาปฏิปทาอันเป็นหลักทางสายกลางอันนำไปสู่หนทางแห่งการบรรลุอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าภาพเบื้องซ้ายเป็นการเลิกการบำเพ็ญทุกรกิริยาสู่การเสวยข้าวและนำสู่การอธิษฐานลอยถาด โดยตำแหน่งของมหากาฬนาคราชตั้งอยู่กึ่งกลางของภาพซึ่งถือเป็นตำแหน่งของความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างการบำเพ็ญทุกรกิริยากับการดำรงอยู่บนทางสายกลาง ซึ่งถือเป็นหลักสำคัญของคำสอนในทางพุทธศาสนา

จากการเคลื่อนไหวของรูปทรงทั้งสามลักษณะข้างต้น อาจกล่าวได้ว่ารูปทรงของภาพตัวละครนางสุชาดาและบริวาร แม้ไม่มีลักษณะเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ของตัวละครแต่สามารถสื่อความหมายผ่านภาษาท่าทางที่ถูกกำหนดมาจากวรรณกรรมซึ่งเป็นลักษณะแบบแผนของการเขียนภาพที่สืบกันมา ในขณะที่รูปทรงของพระมหาบุรุษและมหากาฬนาคราชมีวิธีการถ่ายทอดเรื่องราวตามที่กำหนดตามวรรณกรรมเช่นกัน

ค. สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายชนชั้นของตัวละคร

การวิเคราะห์สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายถึงคุณลักษณะของพระมหาบุรุษตอนอธิษฐานลอยถาดกับสีกายของมหากาฬนาคราชนั้น เป็นสีกายที่สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพการเป็นชนชั้นสูงผู้มีบุญญาบารมี เป็นการชี้ให้เห็นถึงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายเชื่อมโยงถึงคุณค่าความดีงามในการใช้หลักทางสายกลางเพื่อการเข้าถึงอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ โดยจะยกตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังวัดประตูสาร จังหวัดสุพรรณบุรี งานศิลปะยุครัชกาลที่ 3 ดังรูปที่ 4.6 มหากาฬนาคราช วัดประตูสาร จังหวัดสุพรรณบุรี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 4.6 มหากาฬนาคราช วัดประตูสาร

ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.6 เป็นเหตุการณ์ตอนอธิษฐานลอยถาด ปรากฏภาพถาดใบที่ 4 เข้าซ้อนลงใต้ถาดทั้ง 3 ใบโดยมีมหากาฬนาคราชรับรู้ถึงคำอธิษฐานของอนาคตพุทธเจ้า ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์สีกายของพระมหาบุรุษและมหากาฬนาคราช โดยประกอบด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยาดังต่อไปนี้

1) สีทอง

เป็นสีที่ปรากฏบนพระวรกายของพระมหาบุรุษ เป็นสีทองแบบเดียวกับสีของถาดทองที่ทำการอธิษฐาน สีทองมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความรุ่งเรือง ความสูงส่งในบุญญาธิการของพระมหาบุรุษ ซึ่งสอดคล้องกับเหตุการณ์ในวรรณกรรมที่สื่อถึงการเข้าถึงหลักทางสายกลาง ซึ่งเป็นหัวใจของหลังธรรมในพุทธศาสนา นอกจากนี้สีพระวรกายของพระมหาบุรุษที่ใช้สีเดียวกับสีถาดทอง มีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ที่ว่าพญานาคเป็นผู้เฝ้าทรัพย์ ทั้งนี้การใช้สีทองเป็นแบบแผนของการเขียนภาพบุคคลชั้นสูงในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี โดยมักปรากฏในการเขียนภาพกษัตริย์ เทวดาจนถึงพระพุทธเจ้า

2) สีแดงขาว

เป็นสีที่ปรากฏบนพระกายของมหากาฬนาคราช สีแดงมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงอำนาจ ในขณะที่สีขาวเป็นแบบแผนของการเขียนภาพเทพเทวดา ผู้มีบุญ บุคคล

ชั้นสูงในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ดังนั้นสีแดงขาวบนเรือนร่างของมหากาฬนาคราชจึงมีความหมายในเชิงจิตวิทยา ที่ให้ความรู้สึกถึงความมีอำนาจพร้อมกันกับการเป็นผู้มีบุญญาธิการ ความบริสุทธิ์ ความดีงามซึ่งมีนัยยะของการสื่อความหมายถึงความดี ซึ่งสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ของมหากาฬนาคราชเป็นผู้เก็บถาดทองของอดีตพระพุทธเจ้า

จากองค์ประกอบเรื่องเส้น การเคลื่อนไหวของรูปทรง และสัญลักษณ์ของสีที่สะท้อนผ่านวรรณกรรมตอนอธิษฐานลอยถาด สามารถสะท้อนลักษณะวิธีการสื่อสารถึงโลกทัศน์แบบอุดมคติตามแบบแผนของภาพจิตรกรรมไทย ทั้งนี้บริบทแวดล้อมของเรื่องราวประกอบด้วยลักษณะภูมิประเทศแวดล้อมแม่น้ำเนรัญชราซึ่งมีการใช้ระบบสัญลักษณ์ภาพการเขียนคลื่นน้ำลายเกล็ดนาคเพื่อสื่อถึงความเคลื่อนไหวของเรื่องราวและการแสดงลักษณะของความจริงในเชิงอุดมคตินิยม และยังมีการเขียนภาพที่แสดงบริบทของสัตว์หิมพานต์ที่มีรูปร่างผสมผสานระหว่างสัตว์สายพันธุ์ต่าง ๆ ทั้งที่ปรากฏริมฝั่งแม่น้ำและในแม่น้ำที่มีความสัมพันธ์กับนาคพิภพตามแบบแผนของวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา

4.1.3 สัญรูปนาคเรื่องมุจลินทนาคราช

สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) ได้กล่าวถึงสัตตมหาสถาน (Seven Great Sites) คือสถานที่ยิ่งใหญ่ 7 แห่ง หมายถึงสถานที่ 7 เหตุที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทับเสวยวิมุตติสุข อันหมายถึงความสุขที่เกิดจากความหลุดพ้นจากกิเลส อาสวะ และความทุกข์ทั้งปวง หลังจากตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ โดยสัปดาห์ที่ 6 ได้ประทับใต้ต้นจิกหรือต้นมุจลินทร์ ทรงเปล่งอุทานว่า “ความสงัดเป็นสุขของบุคคลผู้มีธรรมได้สดับแล้ว...” ตลอด 7 วันนั้นฝนตกพร่ำและมีลมหนาวพัดผ่าน พญานาคชื่อมุจลินทร์ได้ขึ้นมาจากสระโบกขรณี นามของมุจลิทร์นาคราช คือ พญานาคที่อยู่ในสระโบกขรณีใกล้ต้นจิก ในขณะที่พระพุทธเจ้าศากยโคดมประทับเสวยวิมุตติสุขอยู่ใต้ต้นจิก พญามุจลินทนาคราชขึ้นมาจากสระ เนรมิตกายให้ใหญ่ขึ้นกว่าเดิม ทำพังพานใหญ่ใช้ขนดแวดล้อมพระองค์ถึง 7 รอบ พระองค์ประทับอยู่ภายในขนดหางของพญานาค ครั้นฝนหายแล้ว ก็คลายขนดออก จำแลงกายเป็นมานพหนุ่มมาเฝ้าอภิวาท ณ ที่เฉพาะพระพักตร์

ภาพจิตรกรรมตอนมุจลินทนาคราชปรากฏหลักฐานตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยา โดยภาพที่เก่าแก่ที่สุดพบในจิตรกรรมฝาผนังกรุชั้นล่างของพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัด

พระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันอยู่ในสภาพลบเลือนมาก จิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารวัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบูรี จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์พบในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมุจลินทนาคราช ผู้วิจัยพบว่ามีวิธีการประกอบสร้างดังแนวทางต่อไปนี้

ก. สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องเส้น

การสื่อความหมายของสัญรูปมุจลินทนาคราชในงานจิตรกรรมไทย พบว่าองค์ประกอบเรื่องลายเส้นของลำตัวพญานาคมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ตามแบบแผนของภาษาภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของลำตัวพญานาคปรากฏเป็น 2 ส่วนได้แก่ส่วนของลำตัวซึ่งขนดเป็นฐานรองที่ประทับ ในส่วนของเศียรปรากฏเป็นนาค 7 เศียร มีโครงสร้างของลายเส้นในแบบดุลสมมาตรประกอบด้วยเศียรนาคฝั่งละ 3 เศียรและเศียรส่วนยอดซึ่งเป็นเศียรที่ใหญ่ที่สุดอยู่ตำแหน่งกึ่งกลางของภาพลำตัวนาค ที่ก่อให้เกิดความรู้สึกมั่นคงด้วยโครงสร้างของเส้นโครงสร้างรูปทรงสามเหลี่ยมที่มีแกนภาพสมดุล ก่อให้เกิดเป็นเนื้อหาทางรูปทรง ดังตัวอย่างรูปที่ 4.7 มุจลินทนาคราช วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร

รูปที่ 4.7 มุจลินทนาคราช วัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.7 ผู้วิจัยนำเสนอภาพในเชิงองค์รวมของจิตรกรรมเรื่องมุจลินทนาคราช จะเห็นได้ว่าลายเส้นลำตัวของมุจลินทนาคราชเป็นเส้นโครงสร้างรูปวงกลมซ้อนวงเป็นชั้น ๆ เพื่อแสดงส่วนของลำตัวนาค ก่อให้เกิดการสื่อความรู้สึกของเส้นโค้งวงกลมที่มีความตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง ให้ความรู้สึกถึงความซ้ำ ความมีระเบียบ เมื่อพิจารณาถึงโครงสร้างลายเส้นลำตัวที่ซ้อนกันจนเป็นฐานรูปสามเหลี่ยม สื่อให้เห็นถึงความมั่นคงในพระหฤทัยของพระพุทธเจ้าที่ตั้งมั่นในความสงัด ในส่วนของเส้นพระเศียรของมุจลินทนาคราชจะเห็นได้ว่ามีเส้นโครงสร้างเป็นส่วนยอดของรูปสามเหลี่ยม สื่อความหมายถึงความมั่นคงเช่นกัน นอกจากนี้ภาพพระเศียรนาคราชได้รับการตัดเส้นที่เน้นรายละเอียด เส้นเล็กและคมชัด แสดงรายละเอียดที่มีความซ้ำของเศียรทั้ง 6 เศียร อันเป็นลายเส้นที่ทำให้เศียรประธานมีความโดดเด่น ณ ส่วนยอดของเส้นโครงสร้างรูปสามเหลี่ยม โดยมีพระพุทธเจ้าเป็นองค์ประธานอยู่ภายในเส้นโครงสร้างดังกล่าว

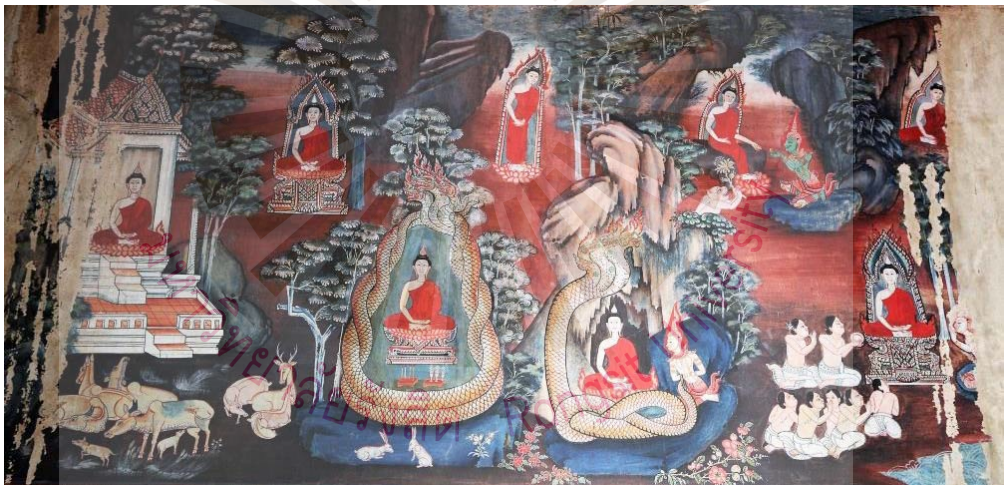
ในส่วนของมุจลิทนาคราชที่เป็นภาพที่กำลังขึ้นจากสระน้ำ จะเห็นได้ว่าโครงสร้างลำตัวนาคมีลักษณะเป็นเส้นโค้งแบ่งแยกเป็น 2 ส่วนที่ถูกขั้นด้วยภาพน้ำ เส้นโค้งของลำตัวดังกล่าวมีลักษณะเป็นโค้งแบบคลื่นให้ความรู้สึกเปลี่ยนแปลงได้ เลื่อนไหล ต่อเนื่อง มีความกลมกลืนสัมพันธ์กับทิศทางการเคลื่อนไหวไปสู่ต้นจิก ในขณะที่ภาพส่วนพระเศียรมีลักษณะของโครงสร้างเส้นคดที่หันเหโดยกะทันหัน สื่อความรู้สึกถึงการเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว ซึ่งสอดคล้องกับลำดับการเล่าเรื่องของมุจลินทนาคราชที่มุ่งสู่ต้นจิกเพื่อถวายการปกป้องพายุฝนให้กับพระพุทธเจ้า ในส่วนของสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงคลื่นน้ำ มีวิธีการเขียนภาพที่แตกต่างจากสัญลักษณ์น้ำในจิตรกรรมไทยแนวประเพณี กล่าวคือไม่ได้เขียนเป็นสัญลักษณ์ครึ่งวงกลมอย่างเกล็ดนาค หากแต่เป็นการเขียนลายคลื่นที่เลียนแบบความเป็นจริงของคลื่นน้ำ ซึ่งเป็นอิทธิพลจากแนวการเขียนภาพเหมือนจริงตามแบบตะวันตก แต่ยังคงไว้ซึ่งโลกทัศน์ความเป็นจริงในการดำรงอยู่ของพญานาคในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ลักษณะของลายเส้นหงอนนาคเหนือพระเศียรมีความประณีตและมีรายละเอียดที่ซับซ้อน สื่อความหมายถึงความเป็นพญานาคผู้เป็นเทพที่ยิ่งใหญ่ในนาคพิภพ ซึ่งสอดคล้องกับหน้าที่ที่สำคัญของพญานาคตามท้องเรื่องพุทธประวัติตอนมุจลินทนาคราช

จากโครงสร้างของเส้นดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเส้นได้ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของรูปทรงที่เชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ระหว่างมุจลินทนาคราชกับความมั่นคงของพระพุทธเจ้า สามารถสื่ออารมณ์ที่อยู่ในสภาวะมั่นคงของพระพุทธเจ้าได้เป็นอย่างดี

ข. สัญลักษณ์เรื่องการเคลื่อนไหวของรูปทรง

การวิเคราะห์การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงในงานภาพจิตรกรรมมุจลินทนาคราชเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่างเกิดที่เกิดจากการเชื่อมโยงขององค์ประกอบของเรื่องราวของเหตุการณ์ตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้า นับตั้งแต่ขึ้นจากสระน้ำจนกระทั่งฝนหายแล้ว ก็คลายขนดออก จำแลงกายเป็นมานพหนุ่มมาเฝ้าอภิวาท ณ ที่เฉพาะพระพักตร์

ในการวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงนี้ ผู้วิจัยขอยกกรณีภาพมุจลินทนาคราช จิตรกรรมวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี เป็นตัวอย่างการวิเคราะห์ดังรายละเอียดต่อไปนี้



รูปที่ 4.8 มุจลินทนาคราช วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.8 แสดงเนื้อหาเหตุการณ์ตอนที่พระพุทธเจ้าประทับเสวยวิมุตติสุขในสัปดาห์ที่ 6 ซึ่งเป็นภาพที่มีความโดดเด่น ได้รับการยกระดับความสำคัญเป็นภาพหลักของเรื่อง ดังจะเห็นได้ว่าภาพพระพุทธเจ้า 5 ภาพแรกซึ่งแสดงสถานที่ประทับเสวยวิมุตติสุข 5 แห่ง (จากซ้ายไปขวา) เป็นการเขียนภาพที่มีขนาดเล็ก ในขณะที่สัปดาห์ที่ 6 เป็นเรื่องราวของมุจลินทนาคราชได้รับการเขียนให้เป็นภาพใหญ่ตั้งอยู่กลางกลุ่มภาพ ก่อนที่จะเป็นภาพที่ 7 ซึ่งมีขนาดเท่ากับกลุ่มแรก

แสดงให้เห็นว่าเนื้อหาวรรณกรรมพุทธประวัติเกี่ยวกับมุจลินทนาคราชเป็นส่วนที่จิตรกรให้ความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง

จากรูปมุจลินทนาคราชจะเห็นได้ว่าโครงสร้างร่างกายเป็นรูปทรงอินทรียรูป เพื่อสื่อแสดงถึงโครงสร้างรูปทรงของสิ่งมีชีวิต ร่างกายมีการประกอบกันของรูปทรงที่บิดพันกัน (Twisting Forms) ดังจะเห็นได้ว่าลำตัวนาคมุจลินทนาคราชแสดงการบิดพันเข้าด้วยกัน ซึ่งสื่อความหมายถึงความรู้สึกเคลื่อนไหว และมีความมั่นคง ในขณะที่อีกภาพหนึ่งแสดงการคลายขนด ซึ่งก่อให้เกิดความรู้สึกถึงการคลี่คลายของเหตุการณ์พายุฝนที่สิ้นสุดลงตามเนื้อหาในวรรณกรรม ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของรูปทรงในรูปที่ 4.8 พบการเคลื่อนไหวใน 3 ลักษณะดังนี้

1) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงในภาพที่ 4.8 กลุ่มรูปทรงของภาพถูกจัดเป็น 7 กลุ่ม ซึ่งหมายถึงสถานที่ 7 แห่งที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทับเสวยวิมุตติสุขโดยถูกแบ่งด้วยความว่างของพื้นที่แต่ละกลุ่ม ทั้งนี้ในส่วนของมุจลินทนาคราชจำแนกเป็น 2 กลุ่มภาพ โดยกลุ่มภาพแรกประกอบด้วยภาพมุจลินทนาคราชขนดกายปกป้องพระพุทธเจ้าจากพายุฝน โดยมีบริบทเป็นต้นไม้และกระต่ายเพื่อสื่อถึงความเป็นพื้นที่ป่า กลุ่มที่สองคือภาพมุจลินทนาคราชคลายขนดและจำแลงกายเป็นมานพถวาย ณ ที่พระพักตร์จะเห็นได้ว่าตำแหน่งของรูปทรงย่อยทั้งหมดจะมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตามทิศทางความเคลื่อนไหวของแต่ละเหตุการณ์

2) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าจากพายุฝนมีการเชื่อมต่อระหว่างกลุ่มรูปทรงเข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้วิธีการเชื่อมต่อรูปทรงของแต่ละรูปประกอบด้วย (1) ต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรงพระพุทธเจ้าในแต่ละสถานที่ โดยผ่านการลำดับภาพจากซ้ายไปขวาและจากบนสู่ล่าง (2) ต่อเนื่องด้วยลักษณะพื้นผิวของแผ่นดิน สัตว์ป่า และต้นไม้ที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกัน และ (3) ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว กล่าวคือเป็นลำดับของเรื่องที่มุจลินทนาคราชแผ่พังพานต่อเนื่องด้วยการคลายขนดและการจำแลงเป็นมานพถวายอภิวาท ณ ที่พระพักตร์

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

3) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

เป็นการเคลื่อนไหวของรูปทรงมุจลินทนาคราช ถือเป็นวิธีการสื่อความหมายที่มีความโดดเด่น จะเห็นได้ว่า ในรูปที่ 4.8 มุจลินทนาคราชได้แสดงการบิดพันวรกายเพื่อปกป้องฝนถวายแก่พระพุทธเจ้า ต่อเนื่องด้วยการคลายขนด โดยจิตรกรได้เขียนภาพสองเหตุการณ์นี้แบ่งแยกออกจากกัน ในขณะที่ภาพมุจลินทนาคราชจำแลงกายเป็นมนุษย์นั้น ใช้วิธีการสื่อความหมายด้วยวิธีการยุบรวมความหมาย (Implosion of Meaning) ของสัญรูปนาค กล่าวคือสัญรูปตอนคลายขนดหมายถึงการคลี่คลายของพายุฝน และในขณะเดียวกันยังคงใช้สัญรูปเดิมเพื่อเชื่อมโยงความหมายไปสู่สัญรูปที่เป็นมานพ แต่ทั้งนี้การเขียนภาพมานพมีการใช้ภาษาภาพจิตรกรรมด้วยการใช้เส้นศิรประภา (Halo) รูปทรงสัญลักษณ์นาคกนก ซึ่งเป็นเส้นแสดงรัศมีเหนือศีรษะ เป็นการสื่อความหมายในเชิงองค์รวมถึงการเคลื่อนไหวด้วยภาษาท่าทาง ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของส่วนย่อยไปยังส่วนรวม ซึ่งมีลักษณะตามแบบนาฏลักษณ์

จากลักษณะความเคลื่อนไหวข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาในเรื่องความสงบของจิตที่ตั้งมั่นดังที่พระพุทธเจ้าทรงเปล่งอุทานว่า “ความสงัดเป็นสุขของบุคคลผู้มีธรรมได้สดับแล้ว...” อันเป็นความสุขที่เกิดจากความหลุดพ้นจากกิเลส อาสวะ และความทุกข์ทั้งปวง

ค. สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายชนชั้นของตัวละคร

การวิเคราะห์สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายถึงคุณลักษณะของพระพุทธเจ้าตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าจากพายุฝน เป็นสีกายที่สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพการเป็นชนชั้นสูงผู้มีบุญญาบารมี เป็นการชี้ให้เห็นถึงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายเชื่อมโยงถึงหลักธรรมที่ว่า “ความสงัดเป็นสุข” โดยจะยกตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังวัดวัง จังหวัดพัทลุง งานศิลปะยุครัชกาลที่ 3 ดังรูปที่ 4.9 มุจลินทนาคราช วัดวัง จังหวัดพัทลุง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 4.9 มุจลินทนาคราช วัดวัง จังหวัดพัทลุง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.9 เป็นเหตุการณ์ตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าจากพายุฝน ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์สีกายของพระพุทธเจ้าและมุจลินทนาคราช โดยประกอบด้วยความหมายเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยาดังต่อไปนี้

1) สีขาว

เป็นสีพระวรกายของพระพุทธเจ้ามีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความบริสุทธิ์ คุณธรรมอันประเสริฐ ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อถึงความดีงามตามแบบแผนของการเขียนภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี นอกจากนี้สีขาวยังปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของมุจลินทนาคราช ซึ่งมีความหมายเชื่อมโยงถึงความดีงามเช่นเดียวกัน

2) สีแดง

เป็นสีที่ปรากฏบนเศียรของมุจลินทนาคราช สีแดงมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงอำนาจ ลักษณะของสีแดงดังกล่าวเป็นสีแบบเดียวกับสีของดอกจิกที่คลุมแผ่เหนือพระพุทธเจ้า ดังนั้นสีแดงจึงมีความสัมพันธ์ทั้งความหมายเชิงสัญลักษณ์ของอำนาจและความหมายถึงความสวยงามของดอกจิกที่มีสีแดงตามธรรมชาติ โดยมีการเน้นย้ำความเด่นของสีแดงผ่านการเขียนภาพพื้นฉากด้วยสีเข้มของใบไม้เพื่อให้สีแดงมีความโดดเด่น

จากองค์ประกอบเรื่องเส้น การเคลื่อนไหวของรูปทรง และสัญลักษณ์ของสีที่สะท้อนผ่านวรรณกรรมตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าจากพายุฝน สามารถสะท้อนลักษณะวิธีการสื่อสารถึงโลกทัศน์แบบอุดมคติตามแบบแผนของภาพจิตรกรรมไทย ทั้งนี้บริบทแวดล้อมของเรื่องราวประกอบด้วยลักษณะภูมิประเทศของป่าเขา และมีสระน้ำทั้งที่เป็นระบบสัญลักษณ์ภาพการเขียนคลื่นน้ำลายเกล็ดนาคเพื่อสื่อถึงความเคลื่อนไหวของเรื่องราวและการแสดงลักษณะของความจริงในเชิงอุดมคตินิยม และการเขียนภาพน้ำแบบคลื่นแบบตะวันตกการใช้สีฟ้าแทนสัญลักษณ์สระน้ำ ซึ่งเป็นวิธีการเขียนที่ยึดแนวสมจริงแบบตะวันตกที่เข้ามาในตอนต้นในยุครัชกาลที่ 3

4.1.4 สัญรูปนาคเรื่องนันโทปนันทนาคราช

นันโทปนันทะ (Nandopananda) คือพญานาคราชซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณคดีเรื่องนันโทปนันทสูตรคำหลวง สนธิวรรณ อินทรลิบ (2536) ได้กล่าวถึงเรื่องราวของพญานาคราชตนนี้ไว้ว่าในเพลาเช้าตรู่วันหนึ่ง สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพร้อมด้วยพระอรหันตสาวก จำนวน 500 องค์เสด็จไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์โดยเหาะข้ามศีรษะของพญานาคที่มีชื่อว่า “นันโทปนันทนาคราช” ทำให้พญานาคโกรธจึงเนรมิตกายให้มีขนาดใหญ่เข้าพันเขาพระสุเมรุและปิดกั้นทางไปยังดาวดึงส์เสีย เมื่อพระองค์ทรงทราบและทรงหยั่งรู้ว่า นันโทปนันทนาคราชมีฤทธิ์มาก บรรดาพระอรหันต์ทั้งหลายที่มีฤทธิ์ เช่น พระภัททิยะ และพระราหุล อาสาจะปราบ พระพุทธองค์ก็ไม่ทรงอนุญาตจนกระทั่งพระโมคคัลลานพระอัครสาวกเบื้องซ้าย ผู้ได้รับการยกย่องเป็นเอตทัคคะในทางอิทธิฤทธิ์อาสาและได้รับพระพุทธานุญาต

เมื่อได้รับพุทธานุญาตแล้วพระโมคคัลลานได้เนรมิตกายเป็นงูใหญ่เช่นเดียวกันและภาพต่อเนื่องไปเบื้องซ้ายเมื่อพระโมคคัลลานเนรมิตกายเป็นพญาครุฑต่อสู้กับนันโทปนันทนาคราชด้วยอิทธิฤทธิ์ จนในที่สุด พญานาคพ่ายแพ้ ถูกพามาเฝ้าพระพุทธเจ้า เมื่อได้ฟังคำสั่งสอนพญานาคยอมตนเป็นสาวก และตั้งอยู่ในไตรสรณคมน์ตั้งแต่นั้นมา

ในจิตรกรรมไทยที่แสดงภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติภาพนันโทปนันทนาคราชปรากฏ ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร เบื้องล่างของภาพแสดงเหตุการณ์พญานันโทปนันทนาคราชกำลังสนุกสนานเพลิดเพลินอยู่ในที่พำนักภายในป่า โดยมีเหล่านาคมาณวิกาคอยดูแลปรนนิบัติ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

และร่ายรำขับร้องประโคมดนตรีบำเรอความสุข ซึ่งมีนัยยะของความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างความสุขแนวโลกียวิสัยกับพุทธานุภาพของพระพุทธเจ้าและเหล่าสาวก

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องนันโทปนันทนาคราช ผู้วิจัยพบว่ามีวิธีการประกอบสร้างดังแนวทางต่อไปนี้

ก. สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องเส้น

การสื่อความหมายของสัญรูปนันโทปนันทนาคราช ในงานจิตรกรรมไทย พบว่าองค์ประกอบเรื่องลายเส้นของลำตัวพญานาคมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ตามแบบแผนของภาษาภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของลำตัวพญานาคปรากฏเป็น 2 นาคคือนาคนันโทปนันทนาคราชและพระโมคคัลาน์ที่จำแลงกายเป็นพญานาคโดยภาพนาคทั้งสองมีส่วนของเศียรปรากฏเป็นนาค 7 เศียร มีโครงสร้างของลายเส้นในแบบดุลสมมาตรประกอบด้วยเศียรนาคฝั่งละ 3 เศียรและเศียรส่วนยอดซึ่งเป็นเศียรที่ใหญ่ที่สุด โดยลายเส้นมีความละเอียดคมชัด ก่อให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวของกรต่อสู้ระหว่างนาคทั้งสองนาค ก่อให้เกิดเป็นเนื้อหาทางรูปทรง ดังตัวอย่างรูปที่ 4.10 นันโทปนันทนาคราช พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร

รูปที่ 4.10 นันโทปนันทนาคราช พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.10 ผู้วิจัยนำเสนอภาพในเชิงองค์รวมของจิตรกรรมเรื่องนันโทปนันทนาคราช จะเห็นได้ว่าลายเส้นลำตัวของพระโมคคัลลาน์ที่จำแลงเป็นนาค (นาคสีขาวที่มีขนาดใหญ่กว่าสีดำ)เป็นเส้นโครงสร้างที่บิดพันกันกับเส้นโครงสร้างของนาคสีดำ (นันโทปนันนาคราช) เพื่อแสดงส่วนของลำตัวนาคที่ใหญ่กว่า ก่อให้เกิดการสื่อความรู้สึกถึงพลังอำนาจของนาคจำแลงที่เหนือกว่านันโทปนันท นาคราช ทั้งนี้เส้นโค้งวงแคบที่บิดพันกันมีความหมายถึงความเคลื่อนไหวอย่างรุนแรงและแสดงการเปลี่ยนทิศทางอย่างรวดเร็ว ในขณะที่เส้นคดของส่วนพระศอต่อด้วยพระเศียรเป็นส้นคดที่หันเหโดยกะทันหัน เป็นการตอกย้ำความหมายและความรู้สึกถึงการเปลี่ยนทิศทางอย่างรวดเร็วให้จังหวะของอารมณ์ที่มีความขัดแย้งและความรุนแรง รวมทั้งการต่อสู้ ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาตามวรรณกรรมพุทธประวัติ ตอนนันโทปนันทนาคราช ในส่วนของเส้นพระเศียรของนาคจำแลงจะเห็นได้ว่ามีเส้นโครงสร้างเป็นส่วนยอดของรูปสามเหลี่ยมที่กินพื้นที่ครอบคลุมส่วนเศียรของนันโทปนันทนาคราช สื่อความหมายถึงความมั่นคง ความยิ่งใหญ่ ชัยชนะจากการต่อสู้ นอกจากนี้ภาพเศียรนาคดังกล่าวได้รับการตัดเส้นที่เน้นรายละเอียด เส้นเล็กและคมชัด แสดงรายละเอียดที่มีความซ้ำของเศียรทั้ง 6 เศียร อันเป็นลายเส้นที่ทำให้เศียรนาคจำแลงมีความโดดเด่น

จากโครงสร้างของเส้นดังกล่าวจะเห็นได้ว่าเส้นได้ทำหน้าที่กำหนดขอบเขตของรูปทรงที่เชื่อมโยงถึงความสัมพันธ์ระหว่างนันโทปนันทนาคราช กับพระโมคคัลลาน์ในฐานะนาคจำแลง สามารถสื่ออารมณ์ถึงการต่อสู้ที่มีความรุนแรงระหว่างนาคทั้งสองและสื่อถึงชัยชนะของพุทธานุภาพที่มีเหนือมิจฉาทิฐิอันเกิดจากโทสะของนันโทปนันทนาคราช

ข. สัญลักษณ์เรื่องการเคลื่อนไหวของรูปทรง

การวิเคราะห์การสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงในงานภาพจิตรกรรมนันโทปนันท นาคราชเป็นการวิเคราะห์ให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรงว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่างเกิดที่เกิดจากการเชื่อมโยงขององค์ประกอบของเรื่องราวของเหตุการณ์ ในการวิเคราะห์ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงปรากฏดังรายละเอียดต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จากรูปนาคทั้งสองจะเห็นได้ว่าโครงสร้างร่างกายเป็นรูปทรงอินทรียรูป เพื่อสื่อแสดงถึงโครงสร้างรูปทรงของสิ่งมีชีวิต ร่างกายมีการประกอบกันของรูปทรงที่บิดพันกัน (Twisting Forms) ดังจะเห็นได้ว่าลำตัวนาคทั้งสองแสดงการบิดพันเข้าด้วยกัน ซึ่งสื่อความหมายถึงความรู้สึกเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วและมีพลัง ทั้งนี้ลักษณะการเคลื่อนไหวของรูปทรงในรูปที่ 4.10 พบการเคลื่อนไหวใน 3 ลักษณะดังนี้

1) ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงในรูปที่ 4.10 กลุ่มรูปทรงของภาพถูกจัดเป็น 4 กลุ่ม ประกอบด้วยกลุ่มพระพุทธเจ้าและพุทธสาวกเหาะข้ามศีรษะของนันโทปนันทนาคราชสู่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ กลุ่มนางนาคมาณวิกาประโคมมโหรีโดยมีพญานันโทปนันทนาคราชแหงนมองพระพุทธเจ้าและพุทธสาวกเหาะข้ามศีรษะ กลุ่มนาคทั้งสองที่กำลังต่อสู้โดยมีกายบิดพันกันและกลุ่มภาพการต่อสู่ระหว่างพญาครุฑกับพญานาค

การลำดับเรื่องราวของกลุ่มรูปทรงดังกล่าวมีความต่อเนื่อง ค่อย ๆ เคลื่อนไหวคลี่คลายไปจนจบเหตุการณ์ แม้ภาพจะมีกลุ่มของรูปทรงหลายกลุ่มรวมกันอยู่แต่กลุ่มภาพมีความสมบูรณ์ในตัวเอง ผู้ดูภาพสามารถเห็นการประสานสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเหล่านั้นอย่างสมบูรณ์ จากภาพที่ 4.10 จะเห็นได้ว่าส่วนบนของศีรษะนาคได้เหลื่อมพ้นกำแพงขึ้นไปและกินพื้นที่เกินไปจากกรอบภาพ แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความเลื่อนไหลของเรื่องราวอย่างต่อเนื่อง

2) ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยนันโทปนันทนาคราชมีการเชื่อมต่อระหว่างกลุ่มรูปทรงทั้งสี่เหตุการณ์เข้าด้วยกันอย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้วิธีการเชื่อมต่อรูปทรงของแต่ละรูปประกอบด้วย (1) ความต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรง ดังเช่นภาพพระพุทธเจ้ากับเหล่าพุทธสาวกที่เหาะเรียงรายตามกันอยู่เหนือยอดไม้ซึ่งแสดงภาพเป็นลำดับต่อเนื่องกัน การบิดพันกันของนาคทั้งสองนาค (2) ต่อเนื่องด้วยสายตาของนันโทปนันทนาคราชที่มองไปยังพระพุทธเจ้า (3) ต่อเนื่องด้วยลักษณะพื้นผิวที่แสดงการเชื่อมต่อระหว่างท้องฟ้า ผืนน้ำและแผ่นดิน ที่เชื่อมโยงต่อเนื่องกันอย่างเป็นเอกภาพ (4) ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว กล่าวคือเป็นลำดับของเรื่องตามวรรณกรรมพุทธประวัติที่เริ่มจากนันโทปนันทนาคราชแหงนมองพระพุทธเจ้าและเหล่าสาวก การต่อสู้ระหว่างนาคทั้งสองและจบลงด้วยด้วยภาพครุฑยุดนาค (5) ต่อเนื่องด้วยเส้นสินเทา ซึ่งเป็นเส้นสีเทาล้อมกรอบการต่อสู่ระหว่างครุฑกับนาค อันแสดงให้เห็นถึงภาพในจินตนาการที่ผู้ดูไม่

สามารถเห็นได้ด้วยตาเปล่าหากแต่เป็นสิ่งที่มีอยู่อย่างความจริงในแบบอุดมคตินิยม รวมทั้งศิรประภาของพระพุทธเจ้าที่มีหกสีหรือที่เรียกว่า ฉพรรณรังสี และ (6) ต่อเนื่องด้วยสีโดยน้ำหนักสีที่เหมือนกันจะจัดระดับสีเดียวกันเพื่อเชื่อมโยงเข้าหากัน ดังจะเห็นได้จากการกำหนดค่าสีของภาพประธานที่สี่กลุ่มมีความโดดเด่นและทรงพลังแยกออกจากพื้นหลังของฉากเหตุการณ์ของเรื่องทำให้เกิดพลังในการเคลื่อนไหวเชื่อมโยงของเหตุการณ์จากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง

3) ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

เป็นการเคลื่อนไหวของรูปทรงมุจลินทนาคราช ถือเป็นวิธีการสื่อความหมายที่มีความโดดเด่น จะเห็นได้ว่าในรูปที่ 4.10 มุจลินทนาคราชได้แสดงการบิดพันวรกายเพื่อปกป้องฝนถวายแก่พระพุทธเจ้า ต่อเนื่องด้วยการคลายขนด โดยจิตรกรได้เขียนภาพสองเหตุการณ์นี้แบ่งแยกออกจากกัน ในขณะที่ภาพมุจลินทนาคราชจำแลงกายเป็นมนุษย์นั้น ใช้วิธีการสื่อความหมายด้วยวิธีการยุบรวมความหมาย (Implosion of Meaning) ของสัญรูปนาคกล่าวคือสัญรูปตอนคลายขนดหมายถึงการคลี่คลายของพายุฝน และในขณะเดียวกันยังคงใช้สัญรูปเดิมเพื่อเชื่อมโยงความหมายไปสู่สัญรูปที่เป็นมานพ แต่ทั้งนี้การเขียนภาพมานพมีการใช้ภาษาภาพจิตรกรรมด้วยการใช้เส้นศิรประภา (Halo) รูปทรงสัญลักษณ์นาคกนก ซึ่งเป็นเส้นแสดงรัศมีเหนือศีรษะ เป็นการสื่อความหมายในเชิงองค์รวมถึงการเคลื่อนไหวด้วยภาษาท่าทาง ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของส่วนย่อยไปยังส่วนรวม ซึ่งมีลักษณะตามแบบนาฏลักษณ์

จากลักษณะความเคลื่อนไหวข้างต้น อาจกล่าวได้ว่าเป็นพลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ทางศาสนาในเรื่องความสงบของจิตที่ตั้งมั่น ดังที่พระพุทธเจ้าทรงเปล่งอุทานว่า “ความสงัดเป็นสุขของบุคคลผู้มีธรรมได้สดับแล้ว…” อันเป็นความสุขที่เกิดจากความหลุดพ้นจากกิเลส อาสวะ และความทุกข์ทั้งปวง

4) ความเคลื่อนไหวที่ทรงพลังและความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว

จากรูปที่ 4.10 ในส่วนของกลุ่มรูปทรงที่พระโมคคัลลาน์จำแลงกายเป็นพญาครุฑต่อสู้กับนันโทปนันทนาคราช จะเห็นได้ว่าพลังความเคลื่อนไหวของเรื่องราวมีความรุนแรง รวมทั้งตอนที่พระโมคคัลลาน์แปลงกายเป็นพญานาคต่อสู้ ล้วนเป็นการแสดงออกของภาษาภาพจิตรกรรมที่แสดงความเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง ดังจะเห็นว่าลายเส้นครุฑยุดนาคมีเส้นสีแดงแสดงความเคลื่อนไหวของที่ว่างทั้งภายในและภายนอกรูปทรง เส้นสีดำแสดงพลังความ

เคลื่อนไหวที่รุนแรงและรวดเร็ว ซึ่งลักษณะความเคลื่อนไหวของรูปทรงดังกล่าวได้กลายมาเป็นแบบอย่างของการเขียนภาพเรื่องราวการต่อสู้ในงานจิตรกรรมไทยในยุคต่อมา

ค. สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายชนชั้นของตัวละคร

การวิเคราะห์สัญลักษณ์สีกายเพื่อสื่อความหมายถึงคุณลักษณะของนันโทปนันทนาคราช รวมทั้งสีกายพระโมคคัลลาน์ที่แปลงเป็นพญานาคและครุฑ เป็นสีกายที่สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพและคุณธรรมหรือมิจฉาทิฐิของนันโทปนันทนาคราช เป็นการชี้ให้เห็นถึงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายเชื่อมโยงถึงหลักธรรมที่เป็นคู่ตรงข้ามระหว่างพลังแห่งพุทธบารมีกับมิจฉาทิฐิ โดยมีรายละเอียดต่อไปนี้

1) สีขาว

เป็นสีกายของนันโทปนันทนาคราชที่จำแลงกายเป็นมนุษย์ ปรากฏ ณ เบื้องล่างของภาพ มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความเป็นเทพชั้นสูง ซึ่งเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อชนชั้นตามแบบแผนของการเขียนภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี นอกจากนี้สีขาวยังปรากฏเป็นส่วนหนึ่งของพญานาคและครุฑที่เป็นการจำแลงกายของพระโมคัลลาน์ซึ่งมีความหมายเชื่อมโยงถึงความดีงามและพลังแห่งพุทธานุภาพ

2) สีแดง

เป็นสีที่ปรากฏบนกายของพญานาคและครุฑที่เป็นการจำแลงกายของพระโมคัลลาน์ สีแดงมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงอำนาจ ความรุนแรง ซึ่งสอดคล้องกับจังหวะความเคลื่อนไหวของเรื่องราวที่มีความตื่นเต้น ดังนั้นสีแดงจึงมีความสัมพันธ์ทั้งความหมายเชิงสัญลักษณ์ของอำนาจและความหมายถึงอารมณ์ความตื่นเต้นของเหตุการณ์ตามท้องเรื่อง โดยมีการเน้นย้ำความเด่นของสีแดงผ่านการเขียนภาพบนพื้นฉากสีเข้ม

3) สีเทาดำ

เป็นสีกายของนันโทปนันทนาคราช มีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงการยึดติดกับมิจฉาทิฐิ ความทรนง นอกจากนี้สีเทาดำยังเป็นสีหลักของพญานาคนันโทปนันท

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

นาคราช ลักษณะการใช้สีเทาดำดังกล่าวนี้เป็นการเน้นความหมายในเชิงคู่ตรงข้ามกับสีขาวได้อย่างเด่นชัด

จากองค์ประกอบเรื่องเส้น การเคลื่อนไหวของรูปทรง และสัญลักษณ์ของสีที่สะท้อนผ่านวรรณกรรมตอนนันโทปนันทนาคราชคิดจะทำร้ายและขัดขวางพระพุทธเจ้าไม่ให้เสด็จสู่ดาวดึงส์ สามารถสะท้อนลักษณะวิธีการสื่อสารถึงโลกทัศน์แบบอุดมคติตามแบบแผนของภาพจิตรกรรมไทย ทั้งนี้บริบทแวดล้อมของเรื่องราวประกอบด้วยลักษณะภูมิประเทศของป่าเขา ท้องฟ้า และสระน้ำ ซึ่งเป็นแบบแผนของการเขียนที่ถูกกำหนดเนื้อหาโดยวรรณกรรมและเป็นแบบแผนของการเขียนจิตรกรรมสมัยใหม่จนถึงปัจจุบัน

จากผลการวิเคราะห์การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณีนี้ ผู้วิจัยพบว่าการสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ผ่านภาพจิตรกรรมสามารถสรุปได้ 4 ประเด็น ดังต่อไปนี้

1) สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องลายเส้นและการเคลื่อนไหวของรูปทรง

ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของนาคเป็นเส้นโค้งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเลื่อนไหลและต่อเนื่อง มีการเคลื่อนไหวของรูปทรงที่เกิดจากจังหวะ การวางขนาดภาพ พื้นที่ว่างระหว่างรูปทรง นอกจากนี้ยังปรากฏให้เห็นว่าพญานาคที่จำแลงกายเป็นมนุษย์มีลักษณะของความเป็นนาฏลักษณ์ กล่าวคือเป็นการเขียนภาพให้มีรูปเป็นทิพย์คือมีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ มีวงพักตร์และมีรูปร่างงดงาม กล้ามเนื้อไม่เขียนเป็นสันหรือเป็นกลุ่มก้อน แต่มีทรวดทรงอันอ่อน ละมุนละไม ด้วยเส้นโค้งที่ประสานอย่างอ่อนหวาน แสดงวงพักตร์ที่อิ่มเอิบเป็นสุขสงบและงดงาม ซึ่งเป็นแบบฉบับของการเขียนภาพเทพเทวดาและบุคคลชั้นสูงในงานภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี

2) สีกายสื่อความหมายทั้งในเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยา

ผลการวิจัยพบว่าสีกายของพญานาคที่มีลักษณะเป็นสีแดงขาวมีความหมายในเชิงจิตวิทยาถึงพลังอำนาจควบคู่กับคุณธรรม ในขณะที่พญานาคที่จำแลงกายเป็นมนุษย์ดังเช่นกรณีนันโทปนันทนาคราชแสดงออกผ่านสีกายด้วยสีขาวอันเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึง

ความบริสุทธิ์ดีงาม เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าการใช้สีเป็นคุณค่าเชิงอุดมคติที่สื่อความหมายเชิงนามธรรมถึงความดีงาม

3) การใช้เส้นสินเทาเพื่อแบ่งแยกมิติระหว่างโลกมนุษย์กับพิภพแห่งนาคในโลกอุดมคติ

เนื่องจากการดำรงอยู่ของพญานาคเป็นมิติทางการสื่อสารที่พ้นไปจากประสาทประสาทสัมผัสของมนุษย์ การแสดงออกถึงความมีอยู่เพื่อให้ผู้ดูภาพเกิดความเข้าใจต่อเนื้อหาของเรื่อง จึงมีการใช้องค์ประกอบเรื่องเส้นสินเทาเป็นตัวแบ่งพื้นที่หรือแบ่งมิติ

4) การแสดงสัญรูปของนาคที่มีอิทธิฤทธิ์

โลกทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของพญานาคประการหนึ่งคือพญานาคเป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์ ดังปรากฏตามเรื่องราวในวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา ตอนอธิษฐานลอยถาด ว่าครั้นพระมหาบุรุษต้องการทราบถึงการบำเพ็ญเพียรจะบรรลุผลสำเร็จในอนาคตหรือไม่ จึงได้นำถาดทองมาเสี่ยงทายโดยอธิษฐานว่า หากในอนาคตพระองค์จะสำเร็จอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณขอให้ถาดทองนั้นลอยทวนกระแสน้ำ เมื่อมหากาฬนาคราชได้สดับรับสั่งแห่งอนาคตพุทธเจ้า จึงได้แสดงปาฏิหาริย์ให้ถาดทองลอยทวนน้ำและจมลงยังพิภพแห่งนาค

4.2 การดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย

งานจิตรกรรมฝาผนังไทยดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นงานต้นแบบหรือที่เรียกว่างานชั้นครู เป็นงานที่ถือเป็นแบบอย่างของการสร้างสรรค์เอกลักษณ์ความเป็นไทย ทั้งในพุทธศาสนสถานและงานประดับสถาปัตยกรรมร่วมสมัย การดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคมีความเชื่อมโยงกับจิตวิญญาณของวิถีไทย ซึ่งถือเป็นการดำรงอยู่ที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับหน้าที่ทางการสื่อสารของสถาบันต่าง ๆ สอดคล้องกับหลักธรรมทัศนะดังที่ พระมหาอุทัย ญาณธโร (2539) แสดงธรรมทัศนะว่า การมีอยู่ในฐานะบัญญัติของสรรพสิ่ง เป็นการระบุความสัมพันธ์กับสิ่งอื่น ๆ เพราะไม่มีสิ่งใดอยู่ด้วยตัวเอง ทั้งนี้การมีอยู่ของนาคมีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมดังที่ กฤษณ์ ทองเลิศ (2554) ได้กล่าวถึงโลกทัศน์และบริบททางสังคมว่ามีผลต่อการแสดงออกของการมีอยู่ของสัญรูป (Form Follows Worldview) ทั้งนี้โลกทัศน์หลักที่ใช้ในการพิจารณาการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีคือ โลกทัศน์แบบอุดมคติ ทั้งนี้ผลการวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝา

ผนังและตัวบทที่เกี่ยวข้องพบว่าการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยมีคุณลักษณะของการดำรงอยู่ 5 ประการ ดังนี้

4.2.1 การดำรงอยู่ในฐานะงานต้นแบบของการผลิตซ้ำสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยสมัยใหม่

การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีถือเป็นตัวบทของการผลิตซ้ำ (Reproduction) งานจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ในฐานะงานชั้นครูที่เป็นตัวแบบของงานใหม่ ทั้งนี้สืบเนื่องจากสัญรูปนาคมีองค์ประกอบด้านนาฏลักษณ์ (Dramatization) ทั้งรูปของพญานาคและตัวละครชั้นสูงที่เข้ามาเป็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องโดยมีลักษณะร่วมของลายเส้นและรูปทรงที่อ่อนหวานด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างเป็นเอกภาพ เป็นที่มาของสุนทรียภาพในงานจิตรกรรมที่มีการผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่องดังตัวอย่าง รูปที่ 4.11

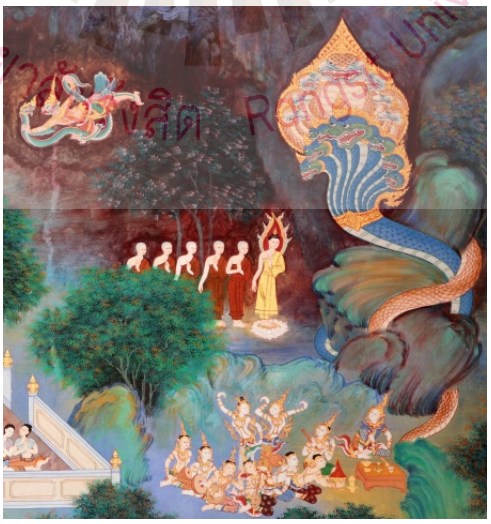
รูปที่ 4.11 ภูริทัตชาดก วัดหัวลำโพง กรุงเทพฯ
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.11 เป็นการเขียนภาพจิตรกรรมภูริทัตชาดกวัดหัวลำโพงซึ่งเขียนขึ้นโดยอาจารย์สาคร โสภา วิทยาลัยช่างศิลป์ ใช้เวลาเขียนงานภาพดังกล่าวเป็นเวลา 2 ปี แล้วเสร็จใน พ.ศ. 2540 จะเห็นได้ว่าลักษณะโครงสร้างภาพของลายเส้นลำตัวนาคภูริทัตและรูปทรงของจอมปลวกมีลักษณะเป็นโครงสร้างแบบเดียวกัน หากแต่มีความแตกต่างในประเด็นรายละเอียดของลายเส้นและการกำหนดค่าสีเช่น สีกายพราหมณ์อาลัมพายน์มีความแตกต่างกันโดยภาพเดิมเป็น

โทนสีเข้มในขณะที่ภาพใหม่ใช้สีขาว ในส่วนขององค์ประกอบด้านภูมิทัศน์ของภาพมีการใช้วิธีเชื่อมโยงพื้นที่แตกต่างกัน โดยงานเก่าใช้วิธีการเว้นช่องว่างเพื่อแบ่งจังหวะของภาพ ในขณะที่ภาพงานใหม่มีการใช้กรอบสินเทาเพื่อแบ่งเขตพื้นที่ของภาพ ด้วยความเชื่อมโยงดังกล่าวจึงเห็นได้ว่าจิตรกรรมภูริทัตชาดกแนวประเพณีได้รับการผลิตซ้ำและดัดแปลงบางองค์ประกอบมาสู่งานร่วมสมัย

จากปรากฏการณ์ข้างต้น สอดคล้องกับทัศนะของ Benjamin (1986) ที่ได้เสนอว่า การทำซ้ำและดัดแปลงผลงานศิลปะนั้น เป็นการเผยแพร่ผลงานของศิลปินชั้นครูให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้งานจิตรกรรมสมัยใหม่ที่ได้รับการผลิตซ้ำยังคงไว้ซึ่งลักษณะร่วมที่สำคัญประการหนึ่ง คือ การปรากฏในสถานที่อันเป็นพุทธศาสนสถาน ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่ที่มีการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา แต่ในขณะเดียวกันยังเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่เปิดโอกาสให้ผู้สนใจเข้าดูงานภาพจิตรกรรมในฐานะที่เป็นงานศิลปะทางศาสนา

นอกจากงานจิตรกรรมของอาจารย์สาคร โสภาแล้ว ยังปรากฏหลักฐานการผลิตซ้ำงานจิตรกรรมแนวประเพณีโดย นิตยา ศักดิ์เจริญจิตรกรหญิงผู้ได้รับรางวัลจิตรกรดีเด่นแห่งกรุงเทพมหานคร ดังตัวอย่างจิตรกรรมเรื่องนันโทปนันทนาคราช และมุจลินทนาคราช ดังรูปที่ 4.12



รูปที่ 4.12 นันโทปนันทนาคราช วัดจุฬามณี จังหวัดสมุทรสงคราม
ที่มา: ผู้วิจัย

รูปที่ 4.12 นิตยา ศักดิ์เจริญทำการผลิตซ้ำในปี พ.ศ. 2543 ณ วัดจุฬามณี อำเภออัมพวา จังหวัด สมุทรสงคราม โดยบริบทชุมชนของพื้นที่วัดจุฬามณี เป็นชุมชนตลาดน้ำที่มีชื่อเสียง ในช่วงปี พ.ศ. 2543 ชุมชนตลาดน้ำอัมพวาเริ่มได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยว เป็นช่วงที่งานจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีได้รับการผลิตซ้ำในชุมชน เช่น จิตรกรรมฝาผนังวัดอัมพวันเจติยาราม ซึ่งเป็นพื้นที่เชื่อมต่อกับตลาดน้ำอัมพวา จิตรกรรมฝาผนังใหม่จึงสร้างขึ้นทั้งในเชิงคุณค่าทางศาสนาและในเชิงของการส่งเสริมการท่องเที่ยว จะเห็นได้ว่าการเขียนเรื่องนันโทปนันทนาคราชมีโครงสร้างและรายละเอียดของภาพแทบจะเหมือนกับงานจิตรกรรมต้นแบบในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จะมีความแตกต่างก็เพียงการกำหนดค่าสีซึ่งเน้นความอ่อนโยนนุ่มนวลมากกว่างานต้นฉบับที่ใช้โทนสีเข้มดูดุดันและขึงขัง แต่โดยภาพรวมของจิตรกรรมใหม่ถือได้ว่าเป็นการผลิตซ้ำที่รักษาคุณลักษณ์ของตัวบทดั้งเดิมไว้ได้อย่างมากนอกจากนี้จิตรกรรมในวัดจุฬามณี ยังผลิตซ้ำงานภาพจิตรกรรมมุจลินทนาคราช ในลักษณะเดียวกันกับจิตรกรรมเรื่องนันโทปนันทนาคราช

จากรูปที่ 4.12 ความงามของจังหวะการเคลื่อนไหว แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับกัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ที่นำเสนอมโนทัศน์ของนาคว่ามีความงามทางศิลปะ ด้วยรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคที่ส่วนเศียรมีความสง่างาม ลำตัวมีลักษณะทอดยาว สามารถคดโค้งได้ จึงเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการนำมโนทัศน์ เรื่องนาค และรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคมาผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง แม้รูปแบบการผลิตซ้ำจะมีการเปลี่ยนแปลงไป ตามยุคสมัย แต่มโนทัศน์เรื่องนาคข้างต้นยังคงปรากฏอยู่เช่นเดิม ดังนั้น จึงทำให้กล่าวได้ว่ามโนทัศน์เรื่องนาคเป็น สิ่งที่อยู่นอกเหนือเงื่อนไขของกาลเวลา

การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในฐานะตัวบทของการผลิตซ้ำดังกล่าวนี้ยังคงไว้ซึ่งคุณค่าของงานศิลปะเนื่องในศาสนาทั้งคุณค่าด้านพิธีกรรมและคุณค่าการจัดแสดง ในส่วนของด้านพิธีกรรม (Cult) นั้น Benjamin (1986) ได้อธิบายว่าการที่งานศิลปะได้ผูกติดกับหน้าที่ทางพิธีกรรมนั้น เป็นไปเพื่อรับใช้ความเชื่อต่าง ๆ ที่เป็นฐานสนับสนุนอำนาจทางการเมือง ในแง่นี้หน้าที่ทางพิธีกรรมจึงเป็นหัวใจสำคัญที่กำหนดคุณค่าของงานศิลปะตลอดช่วงระยะเวลาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ในส่วนของคุณค่าด้านการจัดแสดง (Exhibition) เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นในเวลาต่อมา โดยที่อิงกับการส่งเสริมการท่องเที่ยวในฐานะที่สัญรูปนาคเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์การเชื่อมสัมพันธบทกับวรรณกรรมและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

4.2.2 การดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบท (Intertextuality) ของงานสื่อสมัยใหม่

McQuail (2000) ได้ให้ความหมายของคำว่า สัมพันธบท (Intertextuality) ว่าหมายถึง ความโน้มเอียงที่เนื้อหาของสื่อที่มีความแตกต่างกันมีการอ้างอิงถึงกันและกันในระดับที่แตกต่างกันอีกทั้งมีการข้ามประเภทงาน (Genres) ทางการสื่อสาร ทั้งนี้กระบวนการนี้จะเกิดขึ้นได้โดยมีผู้รับสารเป็นผู้สร้างความหมายให้เกิดปฏิสัมพันธ์ทางด้านเนื้อหาผ่านสื่อ

Hayward (2006) อธิบายความหมายของสัมพันธบทในงานภาพยนตร์ว่าหมายถึง การอ้างอิงถึงตัวบทอื่น ๆ หรือตัวบทในอดีต สัมพันธบทจึงเป็นความสัมพันธ์ระหว่างตัวบทสองตัวบทหรือมากกว่า ภาพยนตร์ส่วนใหญ่ต้องเชื่อมโยงกับตัวบทอื่น ๆ เสมอ ภาพยนตร์เรื่องหนึ่งหากไม่เชื่อมโยงกับตัวบทต้นฉบับ ก็จะเชื่อมโยงกับ นิยาย หรือบทละคร การถ่ายภาพในภาพยนตร์อาจเชื่อมโยงกับภาพวาด เชื่อมไปถึงภาพยนตร์ในอดีต เพลงในภาพยนตร์ก็เป็นการเชื่อมโยงตัวบทด้วย

จากนิยามข้างต้น สัมพันธบท จึงเป็นวิธีการที่ตัวบทหนึ่ง ๆ สามารถเชื่อมโยงไปถึงตัวบทอื่น ๆ ทั้งนี้โดยที่ตัวบทเริ่มต้น (Original Text) หรือตัวบทต้นทางที่ถูกอ้างอิงถึงนั้นจะมีการทิ้ง “ร่องรอย” (Trace) บางอย่างไว้ใน ตัวบทปลายทางหรือตัวบทชั้นรอง (Secondary Text) ให้สามารถเชื่อมโยงความหมายได้ ดังนั้น ผู้รับสารที่จดจำ “ร่องรอย” หรือรูปสัญญะเดิมได้จะเชื่อมโยงความหมายได้ทันที ซึ่งการจดจำ ตัวบทต้นทางอาจนำไปสู่การตีความหมายแฝงหรืออุดมการณ์ที่แฝงอยู่

สัมพันธบทของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยเป็นผลมาจากการที่งานสร้างสรรค์ได้เกิดขึ้นจากอิทธิพลของงานวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา โดยเป็นการถ่ายโยงเนื้อหาจากงานตัวบทปฐมภูมิ (Primary Text) ซึ่งอาจเกิดจากการอ่านวรรณกรรมหรือการฟังธรรมตามโอกาสอันควรตามประเพณีหรือพิธีกรรมทางศาสนา จากนั้นนำมาสู่การสร้างสรรค์งานภาพจิตรกรรมซึ่งถือเป็นตัวบทในขั้นทุติยภูมิ (Secondary Text) โดยมีจิตรกรรมแนวประเพณีเป็นต้นแบบของการเขียนภาพในยุคต่อมา ครั้นเมื่อเทคโนโลยีทางภาพได้รับการพัฒนาขึ้นทำให้สัญรูปนาคในงานสื่อมวลชนสมัยใหม่เป็นตัวบทในลำดับขั้นตติยภูมิ (Tertiary Text) ซึ่งถือเป็นปลายทางของสัมพันธบท แต่ในอนาคตจากนั้นสื่อปลายทางของสัญรูปนาคอาจกลายมาเป็นตัวบทเริ่มต้นของสื่ออื่น ๆ ได้ต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

การสร้างสัมพันธบทขั้นตติยภูมิปรากฏชัดเจนดังตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ผลิตโดยบริษัท หับ โห้ หิ้น ฟิล์ม ในปี พ.ศ. 2545 ได้มีการนำภาพจิตรกรรมไทยในเหตุการณ์พุทธประวัติตอน มุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าหลังจากการตรัสรู้ โดยนำภาพพญานาคในจิตรกรรมมาเปลี่ยนรูป (Transform) เป็นภาพเอนิเมชั่นเพื่อเล่าเรื่องราวบทบาทของพญานาคและเป็นการยืนยันการมีอยู่จริงของพญานาคตามแบบอุดมคตินิยม โดยภาพยนตร์นำเสนอภาพเคลื่อนไหวของเหตุการณ์นับแต่พญานาคแผ่พังพานจนถึงการคลายขนดและการเคลื่อนออกไปจากพระพุทธเจ้า เป็นสิ่งบ่งชี้ถึงการเปลี่ยนรูปประเภทของงาน (Genres) จากงานวรรณกรรมไปสู่จิตรกรรมและงานเอนิเมชั่นประกอบภาพยนตร์ ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นการเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Value) ของสัญรูปนาคซึ่งเป็นผลมาจากเทคโนโลยีของการผลิตซ้ำ ทำให้การสร้างสรรค์สัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่มีระบบของการผสมผสาน การจัดระบบการจัดวางความสัมพันธ์ที่ต้องอิงตัวบทอื่นโดยมีผู้รับสารเป็นศูนย์กลางในการตีความหมายผ่านระบบรหัสภาษาภาพที่อยู่บนพื้นฐานของกรอบประสบการณ์ที่เกี่ยวกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา

การดำรงอยู่ในลักษณะดังกล่าวนี้สอดคล้องกับแนวคิดในเรื่องสัมพันธบท ดังที่ บัคทิน (อ้างถึงใน กาญจนา แก้วเทพ, 2552) กล่าวว่า “สิ่งทั้งหลายที่เรากำลังพูดในวันนี้ ก็คือสิ่งที่เราได้พูดมาแล้ว เมื่อวานนี้ และเป็นสิ่งที่เราจะพูดในวันพรุ่งนี้” ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมที่ได้รับการเปลี่ยนรูปมาสู่งานเอนิเมชั่นนั้นจะเป็นส่วนพื้นที่ที่ก่อให้เกิดการขยายความ (Extension) ของเนื้อหาในภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการมีอยู่และการยืนยันความเป็นจริงเกี่ยวกับพญานาคในแม่น้ำโขงและการเกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคซึ่งเป็นประเด็นหลักของภาพยนตร์ในการเสนอแนวคิดในเรื่องการมีอยู่ของพญานาคในฐานะการมีอยู่แบบอุดมคติกับการมีอยู่แบบเหตุผลนิยมที่ต้องพิสูจน์ยืนยันด้วยวิธีทางวิทยาศาสตร์ การเชื่อมโยงภาพเอนิเมชั่นสัญรูปนาคถือเป็นการสร้างสัญญะใหม่ตามกฎของการเชื่อมโยง (Law of Combination) โดยผู้ผลิตเชื่อว่าผู้รับสารของภาพยนตร์เป็นผู้ที่เคยมีประสบการณ์รับรู้วรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนาตอนมุจลินนาคราชแผ่พังพานปกป้องพายุฝนแก่พระพุทธเจ้า และบางคนอาจมีประสบการณ์ในการเห็นภาพจิตรกรรมฝาผนังในเรื่องราวดังกล่าว ทั้งนี้กระบวนการประกอบสร้างและการตีความหมายนั้น ผู้ชมต้องนำเอาฐานความรู้ที่เกี่ยวข้องกับพญานาคมาใช้โดยที่ความสัมพันธ์ที่กล่าวถึงนี้ไม่จำเป็นต้องแสดงออกมาในรูปของการอ้างอิงให้เห็นอย่างชัดเจนในภาพยนตร์

การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในฐานะสัมพันธบทของงานสื่อสมัยใหม่ถือเป็นวิธีการประกอบสร้างความหมายที่มีความน่าสนใจและปรากฏในสื่อร่วมสมัยอื่น ๆ เช่น ละครจักรวงศ์หรือละครพื้นบ้านที่มักอิงเอาพญานาคมาเป็นส่วนประกอบหรือส่วนสำคัญของการดำเนินเรื่อง โดยรูปลักษณ์สัญรูปของนาคจะเปลี่ยนแปลงไปตามอารมณ์ของท้องเรื่อง ทั้งในแง่ที่นาคมีความดุร้าย นาคเป็นผู้ที่ประกอบความดีงาม แต่ไม่ว่าจะปรากฏในลักษณะใด นาคยังคงมีการสร้างความหมายในเชิงสัมพันธบทอยู่เสมอในสังคมไทย

4.2.3 การดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นไทย

การดำรงอยู่ของภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณี ได้รับผลิตซ้ำในฐานะงานต้นแบบเพื่อสืบทอดอัตลักษณ์ความเป็นไทยซึ่งเป็นอัตลักษณ์ทางสังคม ส่งผลให้จิตรกรรมฝาผนังเป็นทุนทางวัฒนธรรมของการสื่อสารในวัฒนธรรมไทยอีกทางหนึ่งด้วย รุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข (2555) กล่าวถึง อัตลักษณ์ทางสังคมว่า เป็นอัตลักษณ์ที่มีลักษณะของความเกี่ยวข้องและมีการต่อรองประนีประนอมในการสร้างอัตลักษณ์ผ่านปฏิสัมพันธ์ทางสังคม รวมทั้งวิธีการใช้ภาษาและกรอบโครงสร้างอื่นๆ จากลักษณะทางประวัติศาสตร์สังคม ดังนั้นอัตลักษณ์ทางสังคมจึงเป็นเรื่องของการให้นิยามว่า เราคือใคร ขณะเดียวกันอัตลักษณ์ทางสังคมเป็นเรื่องของการแสดงตัวตนระดับสังคม อัตลักษณ์ทางสังคมจึงมีลักษณะที่เลื่อนไหล เปลี่ยนแปลงและซ้อนทับในการแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ทางสังคม

อัตลักษณ์ความเป็นไทยถือเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่ได้รับการประกอบสร้างทางสังคม โดยอาจปรากฏในรูปแบบของการโหยหาอดีต (Nostalgia) อาจมีมิติที่แสดงถึงนัยยะของการเปลี่ยนผ่านทางประวัติศาสตร์ดังปรากฏในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังแนวประเพณีที่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการเขียนภาพที่ผสมผสานกับแนวคิดเหตุผลนิยมแบบตะวันตก เช่น การนำเสนอภาพภูมิประเทศที่แสดงทัศนมิติ (Perspective) การเขียนภาพสายน้ำแนวเหมือนจริง ซึ่งถือเป็นแบบแผนของวิธีการสร้างอัตลักษณ์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศตะวันตก ในแง่ของการโหยหาอดีตอัตลักษณ์ความเป็นไทยอาจถ่ายทอดและประกอบสร้างผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีภาพกากที่เป็นสภาพแวดล้อมของผู้คนในชุมชนอันเป็นที่ตั้งของศาสนสถาน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งของอัตลักษณ์ความเป็นไทยที่ถือเป็นทุนทางวัฒนธรรมและสะท้อนผ่านงานภาพจิตรกรรมไทยคือ การใช้สัญลักษณ์ภาพตามไวยากรณ์ของจิตรกรรมแนวประเพณีที่แสดงออกถึงความศรัทธาในพุทธศาสนา ซึ่งมีความสัมพันธ์กับบุคคลในด้านความศรัทธาและความเชื่อจนซึ่งสะท้อนเป็นอัตลักษณ์ของบุคคล และขยายสู่อัตลักษณ์ความเป็นไทยซึ่งเป็นส่วนที่บรรจบกันระหว่างโลกทัศน์ในการดำเนินชีวิตกับหลักธรรมทางศาสนา

การดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นไทยปรากฏผ่านงานภาพจิตรกรรมที่ได้รับการผลิตซ้ำเป็นงานร่วมสมัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างคุณค่าในการจัดแสดงควบคู่กับคุณค่าด้านพิธีกรรม จิตรกรรมไทยแนวประเพณีจึงถือเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สะท้อนอัตลักษณ์ความเป็นไทยของชนชาติที่มีแบบแผนประเพณีของงานศิลปะเพื่อศรัทธาที่ชัดเจนและได้รับการถ่ายทอดไปยังงานจิตรกรรมฝาผนังของวัดในภูมิภาคต่าง ๆ รวมทั้งการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมประดับสถาปัตยกรรมที่ต้องการสื่อสารความหมายเกี่ยวกับอัตลักษณ์ความเป็นไทย เช่น จิตรกรรมที่ปรากฏในสนามบินสุวรรณภูมิ โรงแรม สถาบันทางศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ทั้งนี้สัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีศักยภาพในการดึงดูดความสนใจทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ อันเนื่องจากนาคเป็นสัญรูปที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัวและมีองค์ประกอบทางสุนทรียภาพที่เอื้อต่อการประสานสัมพันธ์กับงานการสื่อสารด้วยภาพอื่น ๆ

4.2.4 การดำรงอยู่ในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมถือเป็นเสน่ห์ที่เป็นเอกลักษณ์ของประเทศไทยที่มีความเชื่อมโยงกับที่ตั้งของชุมชนที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่มีความหลากหลาย ทำให้กระแสการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมได้รับความนิยมในภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศ นอกจากนี้วัฒนธรรมแต่ละพื้นถิ่นมีความเชื่อมโยงสัมพันธ์กันทั้งในเชิงศิลปะ ประเพณี วิถีชีวิต งานสร้างสรรค์และภูมิปัญญาพื้นบ้านที่มีอยู่อย่างหลากหลาย ทั้งนี้งานจิตรกรรมฝาผนังมีคุณค่าในแง่ที่เป็นสื่อสะท้อนภาพวิถีชีวิตในยุคสมัยที่ภาพจิตรกรรมได้รับการเขียนขึ้น จากการวิจัยพบว่าแหล่งทรัพยากรท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมมีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เช่น ในเขตอำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรีเป็นที่อาศัยของกลุ่มชาวมอญซึ่งมีแบบแผนวิถีชีวิต ประเพณี ที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่หลากหลาย เช่น หนังใหญ่วัดขนอน และพิพิธภัณฑ์พื้นบ้าน

ทั้งนี้จิตรกรรมไทยมีศักยภาพในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรม ดังกรณีของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดคงคารามได้ถูกผนวกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์พื้นบ้านวัดคงคาราม งานจิตรกรรมดังกล่าวเขียนขึ้นในยุครัชกาลที่ 4 มีเนื้อหาที่ผูกพันกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับแหล่งน้ำอย่างเห็นได้ชัด เช่น แผนที่ไตรภูมิซึ่งแสดงโลกสัณฐานที่แสดงอาณาเขตของทะเลสีทันดรและมีอมนุษย์ที่มีรูปร่างผสมผสานสิ่งมีชีวิตหลากหลายรูปแบบอย่างน่าสนใจ ในส่วนของสัญรูปนาคมีเรื่องราวที่โดดเด่น เช่น ภูริทัตชาดก ตอนพระภูริทัตถูกพราหมณ์อาลัมพายน์จับตัวเพื่อไปแสดงอาการต่าง ๆ ต่อชาวเมืองชม มหากาฬนาคราชในพุทธประวัติตอนอธิษฐานลอยถาด และมุจลินทนาคราชในพุทธประวัติตอนพญานาคแผ่พังพานกางกั้นถวายพระพุทธองค์จากพายุฝนหลังการตรัสรู้

การปรากฏของสัญรูปนาคดังกล่าวสอดคล้องกับภูมิทัศน์กับวัดคงคารามที่ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำ ซึ่งถือได้ว่าเป็นสัญรูปนาคที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้เป็นงานที่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของความจริงแท้ (Aura of Authenticity) ปัจจุบันงานจิตรกรรมดังกล่าวทำหน้าที่ในเชิงคุณค่าการจัดแสดง (Exhibition Value) ในขณะที่คุณค่าในเชิงพิธีกรรม (Cult Value) ถูกย้ายไปยังอุโบสถหลังใหม่ ทั้งนี้หากพิจารณาในทัศนะของ Benjamin (1986) อาจกล่าวได้ว่าสัญรูปนาควัดคงคารามเป็นการปรากฏในเวลาและสถานที่ที่แสดงถึงการคงอยู่ถึงเอกลักษณ์งานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีและอยู่ในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่สำคัญของจังหวัดราชบุรี

ตัวอย่างที่น่าสนใจอีกหนึ่งตัวอย่างของสัญรูปนาคที่มีเนื้อหาที่ผูกพันกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับแม่น้ำโขงของวัดไทย อำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย นอกจากมีประเด็นทางภูมิศาสตร์ของแหล่งน้ำแล้ว ยังเป็นที่อยู่ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ เช่น กลุ่มชาวไทอีสาน ซึ่งถือว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีจำนวนมากที่สุดในจังหวัดหนองคาย นอกจากนี้ยังมีกลุ่มไทครัว ซึ่งพบมากในอำเภอโพนพิสัย ที่เรียกว่า ไทครัว เพราะในหมู่บ้านหนึ่ง ๆ จะมาจากหลากหลายจังหวัดและไม่สามารถสืบสานชาติพันธุ์ได้ ทำให้พื้นที่แห่งนี้มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมและมีศักยภาพในการเป็นแหล่งท่องเที่ยว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเทศกาลงานบุญบั้งไฟพญานาค

วัดไทยโพนพิสัย ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขงซึ่งเป็นตำแหน่งที่สามารถเห็นปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคได้อย่างชัดเจนในคืนวันเพ็ญขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 เนื้อหาของภาพจิตรกรรมและสัญรูปนาค ประติมากรรมนาคจึงแสดงเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค โดยเป็นภาพ

พญานาคถวายดอกบัว และพ่นบั้งไฟขึ้นสู่ท้องฟ้าเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาแห่งการเสด็จลงจากดาวดึงส์หลังโปรดพุทธมารดา ภาพจิตรกรรมดังกล่าวนี้มีบริบทของงานสถาปัตยกรรมอุโมงค์นาคราชซึ่งภายในมีภาพจิตรกรรมและประติมากรรมนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับบทบาทของพญานาคที่มีต่อพุทธศาสนา รวมทั้งมีประติมากรรมนาคอยู่เคียงข้างเด่นตระหง่านริมฝั่งแม่น้ำโขง

การปรากฏของสัญรูปนาคดังกล่าวเป็นการสื่อความหมายที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ริมฝั่งแม่น้ำโขง ซึ่งพื้นที่ส่วนนี้มีความเชื่อมโยงต่อเนื่องถึงสะดือแม่น้ำโขงที่ตั้งอยู่ในเขตจังหวัดบึงกาฬและได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยวในฐานะที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่สำคัญของลุ่มแม่น้ำโขง ปัจจุบันงานจิตรกรรมดังกล่าวทำหน้าที่เป็นส่วนหนึ่งของศาสนสถานในวัดไทยเพื่อสื่อสุนทรียภาพแห่งความศรัทธาที่มีต่อพญานาค ทั้งนี้หากพิจารณาในทัศนะของ Benjamin (1986) อาจกล่าวได้ว่าสัญรูปนาควัดไทยเป็นการปรากฏที่สัมพันธ์กับมิติด้านเวลาของคืนวันเพ็ญ 15 ค่ำ เดือน 11 และสถานที่ที่แสดงถึงการคงอยู่ถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมซึ่งเป็นทรัพยากรการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่สำคัญของจังหวัดหนองคาย

4.2.5 ภาพจิตรกรรมนาคยังคงดำรงหน้าที่ดั้งเดิมในฐานะสื่อเพื่อการประดับศาสนสถาน

ภาพจิตรกรรมพญานาคเป็นภาพที่ได้รับการเขียนเพื่อประดับพุทธศาสนสถาน เนื่องจากเป็นภาพที่มีเนื้อหาสัมพันธ์กับวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา ประกอบกับสัญรูปนาคมีองค์ประกอบทางศิลปะที่อ่อนช้อยสวยงาม แม้จนถึงปัจจุบันความนิยมใช้สัญรูปนาคในการประดับศาสนสถานยังคงได้รับความนิยมอย่างมาก ดังเช่นจิตรกรรมในวิหารเทพวิทยาคมหรือวิหารปริสุทธปัญญา วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเป็นอุทยานธรรมกลางบึงน้ำ วิหารเป็นเซรามิกโมเสกกลางน้ำที่ใหญ่ที่สุดในเอเชีย ก่อสร้างขึ้นด้วยวัตถุประสงค์ที่ต้องการจะให้เป็นมหาวิหารแห่งพระไตรปิฎก หรืออีกนัยหนึ่งคือดินแดนที่รวบรวมพุทธประวัติ พระวินัย และพระธรรมคำสอนขององค์สมเด็จพระสัมมาสัม พุทธเจ้าที่ทรงแสดงไว้ทั้งหมด ทั้งนี้ปรากฏตัวอย่างงานจิตรกรรมสัญรูปนาคดังรูปที่ 4.13

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

รูปที่ 4.13 จิตรกรรมวิหารเทพวิทยาคม วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา
ที่มา: ผู้วิจัย

จากรูปที่ 4.13 เป็นจิตรกรรมภายในวิหารเทพวิทยาคมนำเสนอเรื่องราวภูริทัตชาดกตอนพราหมณ์อาลัมพายน์จับพระภูริทัต ลักษณะการเขียนภาพเป็นลักษณะงานจิตรกรรมร่วมสมัย แสดงลักษณะลายเส้นของลำตัวนาคเป็นเส้นโค้งบิดพันกันบนพื้นฉากสีทอง แตกต่างจากภาษาภาพจิตรกรรมในงานจิตรกรรมไทยประเพณี ในขณะที่ภาพด้านขวาแสดงความบิดโค้งของสัญรูปนาคที่มีความเลื่อนไหล ทำให้ดูมีชีวิตชีวา การเขียนภาพจิตรกรรมดังกล่าวเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ที่สามารถทำหน้าที่ในการประดับศาสนสถานควบคู่กับการเป็นสื่อเพื่อการเล่าเรื่องราววรรณกรรมทางพุทธศาสนา

จากภาพดังกล่าวจะเห็นได้ว่า สื่อภาพจิตรกรรมไทยในวิหารเทพวิทยาคมยังคงไว้ซึ่งหน้าที่ดั้งเดิม คือ การประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม ดังที่ สมชาติ มณีโชติ (2529) กล่าวถึงมูลเหตุในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยบนฝาผนังไว้ประการหนึ่งคือ ผู้สร้างต้องการใช้ภาพเพื่อประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมทางศาสนาให้มีความงามสมกับที่เป็นพุทธศาสนสถาน นอกจากภาพจิตรกรรมแล้วบริเวณโดยรอบของวิหารเทพวิทยาคมยังปรากฏสัญรูปนาคที่ยิ่งใหญ่และสวยงาม เช่น เป็นส่วนของบันไดนาคเพื่อประดับสถาปัตยกรรม ประติมากรรมนาคในสระน้ำ เป็นต้น

คุณค่าของภาพจิตรกรรมในเชิงสุนทรียภาพดังกล่าวนี้สอดคล้องกับ แนวคิดของ Jakobson (1987) ซึ่งได้กล่าวถึงหน้าที่ในเชิงสุนทรียภาพดังกล่าวว่าลักษณะของเนื้อหาสารใด ๆ ก็ตามย่อมต้องมีหน้าที่ในการสื่อสารความงามเสมอ หลักแนวคิดดังกล่าวจึงสะท้อนถึงองค์ประกอบทางสุนทรียภาพของสัญรูปนาค แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ที่นำเสนอมโนทัศน์ของนาคว่ามีความงามทางศิลปะ ด้วยรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคที่ส่วนเศียรมีความสง่างาม ลำตัวมีลักษณะทอดยาว สามารถคดโค้งได้ จึงเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม ด้วยเหตุนี้จึงทำให้มีการนำมโนทัศน์เรื่องนาค และรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคมาผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง แม้รูปแบบการผลิตซ้ำจะมีการเปลี่ยนแปลงไป ตามยุคสมัย แต่มโนทัศน์เรื่องนาคข้างต้นยังคงปรากฏอยู่เช่นเดิม ดังนั้น จึงทำให้กล่าวได้ว่ามโนทัศน์เรื่องนาคเป็น สิ่งที่อยู่นอกเหนือเงื่อนไขของกาลเวลา

จากผลการวิจัยในบทนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปข้อค้นพบได้ว่า การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวประเพณีตั้งอยู่บนโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมมีความเชื่อว่านาคมีอยู่จริงและนาคเป็นผู้ที่มีความสัมพันธ์กับการส่งเสริมพระพุทธศาสนาทั้งนี้การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคประกอบด้วยวิธีการสำคัญได้แก่ ก) การใช้สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องลายเส้นและการเคลื่อนไหวของรูปทรง ข) การใช้สีกายเพื่อสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยา ค) การใช้เส้นสินเทาเพื่อแบ่งแยกมิติระหว่างโลกมนุษย์กับพิภพแห่งนาคในโลกอุดมคติ และ ง) การแสดงสัญรูปของนาคที่มีอิทธิฤทธิ์

ในส่วนของการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคมีคุณลักษณะของการดำรงอยู่ที่สำคัญ 5 ประการได้แก่ ก) การดำรงอยู่ในฐานะงานต้นแบบของการผลิตซ้ำในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ ข) การดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบทของงานสื่อสมัยใหม่ ค) การดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นไทย ง) การดำรงอยู่ในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม และ จ) ภาพจิตรกรรมนาคยังคงดำรงหน้าที่ดั้งเดิมในฐานะสื่อเพื่อการประดับศาสนสถาน

จากผลการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่าสัญรูปนาคดำรงอยู่ในฐานะของงานต้นแบบทางการสื่อสารและถูกนำไปใช้ในการสื่อต่าง ๆ มากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งสื่อมวลชนสมัยใหม่ที่มีวัตถุประสงค์ในเชิงพาณิชย์ แต่อย่างไรก็ตามการผลิตซ้ำเกี่ยวกับสัญรูปนาคจำเป็นที่จะต้องคงไว้

ซึ่งร่องรอยของสัญญะที่มีความเชื่อมโยงกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา ทั้งนี้สืบเนื่องจากประสบการณ์การของผู้รับสารยังคงเป็นพื้นฐานในการตีความหมายของสัญรูปนาค ดังนั้นการนำวิธีการสื่อสารตามแบบนาฏลักษณ์ภายใต้พื้นฐานโลกทัศน์อุดมคตินิยมยังคงมีความจำเป็นในการผลิตซ้ำสัญรูปนาคในสังคมไทยต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 5

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาค ในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์พบว่ามีการนำเสนอโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคติ แบบเหตุผลนิยม และการบูรณาการโลกทัศน์ทั้งแบบอุดมคติ และแบบเหตุผลนิยมผนวกเข้าด้วยกันในลักษณะที่เป็นหลักตรรกวิทยาที่ข้ามพ้นความเป็นหลักคิดแบบ “ถ้าไม่ใช่สิ่งนี้ ก็ต้องเป็นสิ่งนั้น” (A or Not-A) ซึ่งเป็นหลักของการยอมรับความเป็นไปได้ของสรรพสิ่งในเชิงคู่ขนาน อันเป็นวิถีของการปรองดองและความสมานฉันท์ในการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในบริบทที่แตกต่างหลากหลาย

เนื้อหาของงานวิจัยในบทนี้มุ่งอธิบายถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ซึ่งมีองค์ประกอบในส่วนของการเล่าเรื่อง บทสนทนา สัญลักษณ์ภาพ รวมทั้งความหมายแฝงของภาษาภาพเชิงเทคนิคที่เป็นบริบทร่วมของการนำเสนอ โดยจะทำการอธิบายจำแนกประเภทของสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ตามลำดับ

5.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในสื่อภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11

ภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ออกฉายเมื่อปี พ.ศ. 2545 เป็นผลงานของผู้กำกับ จิระ มะลิกุล สร้างมาจากความเชื่อของชาวท้องถิ่นในแถบอีสานเกี่ยวกับปรากฏการณ์ลูกไฟที่พวยพุ่งขึ้นจากลำน้ำโขง นำแสดงโดย อนุชิต สพันธุ์พงษ์ และ ธิดารัตน์ เจริญชัยชนะ อำนวยการสร้างโดย ยงยุทธ ทองกองทุน และ ประเสริฐ วิวัฒนานนท์พงษ์

เนื้อหาของภาพยนตร์เป็นเรื่องราวของบั้งไฟพญานาค อันเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในคืนวันพ็ญ 15 ค่ำเดือน 11 บริเวณแม่น้ำโขงในอำเภอโพนพิสัย จังหวัดหนองคาย ซึ่งในปัจจุบันยังไม่สามารถที่จะพิสูจน์ได้ว่า บั้งไฟพญานาค เกิดขึ้นจากน้ำมือของมนุษย์หรือเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ผู้คนจำนวนมากเชื่อว่าบั้งไฟพญานาคเป็นพุทธบูชาของพญานาค ซึ่งเป็นรากฐานความเชื่ออันเกิดจากความศรัทธาของพุทธศาสนิกชน

การดำเนินเรื่องสะท้อนภาพบรรยากาศของแม่น้ำโขงในยามค่ำคืน ผ่านสัญลักษณ์ต่าง ๆ ที่บ่งชี้ภูมิศาสตร์ของแม่น้ำโขง คือ ปลาบึกขนาดใหญ่ เนื้อเรื่องนำเสนอเรื่องราวของหลวงพ่อและพระภิกษุหลายรูปในวัดฝั่งประเทศลาว ร่วมกันสร้างไข่พญานาคที่มีคุณสมบัติจุดระเบิดให้เกิดเป็น "บั้งไฟพญานาค" โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นปาฏิหาริย์สื่อศรัทธาในพุทธศาสนา โดยมี “คาน” เด็กหนุ่มที่ หลวงพ่อชุบเลี้ยงมาแต่เล็ก และเป็นผู้ที่ร่วมรับรู้การสร้างไข่พญานาคดังกล่าว ได้ปฏิเสธที่จะร่วมปฏิบัติการในปีนี้ ด้วยเหตุผลที่ว่าวิทยาการในปัจจุบันอาจจะจับได้ว่าการเกิดบั้งไฟพญานาคเป็นสิ่งที่เกิดจากฝีมือมนุษย์ เท่ากับเป็นการทำความผิดฐาน หลอกลวงประชาชน เหตุการณ์ดังกล่าวนำมาสู่การแสดงความเห็นที่แตกต่างกัน โดยหลวงพ่อเห็นว่าความศรัทธายังคงเป็นปัจจัยหล่อเลี้ยงให้ทุกชีวิตดำเนินต่อไป และเห็นว่าภารกิจของหลวงพ่อคือภารกิจเพื่อสร้างความศรัทธาให้กับพญานาค ประเด็นนี้ก่อให้เกิดความขัดแย้งระหว่างหลวงพ่อและ คานที่ต่างฝ่ายคิดเห็นไม่เหมือนกัน

ภาพยนตร์แสดงให้เห็นกลุ่มนักวิทยาศาสตร์จากหลากหลายสาขา เช่น ดร.สุรพล ที่พยายามอธิบายสาเหตุการเกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มนุษย์สร้างขึ้น ปฏิเสธทฤษฎีการสั่งสมก๊าซมีเทนใต้แม่น้ำโขง หมอนรติ พยายามพิสูจน์ให้เห็นว่าความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทางกายภาพและชีวภาพทำให้เกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการมีอยู่ของพญานาคตามความเชื่อแต่อย่างใด ในขณะที่ ดร.กฤช นักประหลาดวิทยาได้ให้ความเห็นถึงสัตว์ดึกดำบรรพ์ที่มีอยู่จริง และเห็นว่าพญานาคมีอยู่จริงโดยธรรมชาติไม่เกี่ยวข้องกับศาสนา โดยภาพรวมภาพยนตร์นำเสนอเงื่อนงำมากมาย อาทิ พยานที่เคยพบหรือร่องรอยการเลื้อย แต่ท้ายที่สุดก็ว่าระบุว่าเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติ

ประเด็นของเรื่องราวในภาพยนตร์สะท้อนภาพความขัดแย้งระหว่างผู้ที่ยึดถือความเชื่อความศรัทธาในแนวทางพุทธศาสนากับผู้ที่เชื่อว่าบั้งไฟพญานาคเป็นเพียงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ท้ายที่สุดหลวงพ่อตั้งมั่นถึงการดำรงศาสนาบนพื้นฐานบนความศรัทธาที่มีต่อพญานาค หลวงพ่อได้ตัดสินใจลงดำน้ำเพื่อวางไข่พญานาคด้วยตนเอง ทำให้ถึงแก่มรภาพในที่สุด ส่วนหมอนรติเห็นไข่พญานาคสุกและพวยพุ่งเป็นบั้งไฟพญานาคจากไข่พญานาคที่เก็บมาได้และได้ตก

ลงไปในบ่อน้ำของโรงพยาบาล ทำให้หมอนรติหลวงพ่อเป็นนักเคมี บทสรุปของภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นการพบกันระหว่างความจริง 2 ลักษณะทั้งกรณีของการเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติและเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น โดยสื่อความหมายว่าบั้งไฟพญานาคส่วนหนึ่งเกิดจากหลวงพ่อนำไข่พญานาคทิ้งไว้ในจุดที่เกิดบั้งไฟ และขณะเดียวกันได้เกิดบั้งไฟพญานาคซึ่งมีจำนวนมากเกิดกว่าที่หลวงพ่อจะทิ้งไว้

ภาพยนตร์เรื่องนี้สะท้อนโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคทั้งแบบอุดมคติ แบบเหตุผลนิยมและการบูรณาการแนวคิดทั้งสองลักษณะที่สามารถเกิดเป็นปรากฏการณ์ร่วมกัน ก้าวพ้นจากหลักคิดความจริงมีหนึ่งเดียว ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในสื่อภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11 ตามลำดับต่อไป

5.1.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคตามแบบอุดมคติ

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับนาคในภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” เป็นการนำเสนอโลกทัศน์ที่มีความขัดแย้งกันระหว่างโลกทัศน์แบบอุดมคติซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของความศรัทธาทางพุทธศาสนาเพื่ออธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค กับโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานหลักทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ ทั้งนี้สัญรูปนาคตามแบบอุดมคติเป็นสิ่งที่มีความสัมพันธ์แนบแน่นกับวรรณกรรมพุทธประวัติดังตอนตัวอย่างเหตุการณ์ มุจลินทนาคราชแผ่พังพานป้องกันพายุฝนถวายพระพุทธเจ้าดังรูปที่ 5.1

รูปที่ 5.1 แอนิเมชั่นประกอบภาพยนตร์ ตอน พญานาคแผ่พังพานปกป้องพระพุทธเจ้า
ที่มา: จิระ มะลิกุล, 2545

จากวรรณกรรมตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานปกป้องพายุฝนถวายพระพุทธเจ้า เป็นที่มาของประติมากรรมพระพุทธรูปปางนาคปรก และแอนิเมชั่นประกอบจิตรกรรมดังรูปที่ 5.1 เป็นงานแอนิเมชั่นที่สร้างสรรค์ขึ้นจากจิตรกรรมดั้งเดิม โดยที่วรรณกรรมทางพุทธศาสนาเป็นที่มาของภาพเขียน รูปแบบแอนิเมชั่นมีความหมายถึงจินตนาการในการเล่าเรื่องซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าเทคโนโลยีทางภาพยังคงดำรงไว้ซึ่งบทบาทสำคัญในการนำเสนอโลกทัศน์แบบอุดมคติ เพราะเป็นงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นจากความศรัทธาในพุทธศาสนา ภาพเหตุการณ์ดังกล่าวนี้มีคำบรรยายประกอบเป็นคำเทศนาความว่า “นานมาแล้ว เมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จสู่แม่น้ำโขง ประทับอยู่ที่ภูล่วง ล่วงเป็นภาษาเก่า หมายถึง พญานาค ทอดพระเนตรเห็นแลงคำ ชื่อพญาประภารณา ประดับสังวาลย์ แลบลิ้น ทรงแย้มพระโอษฐ์ แล้วพยากรณ์ว่านี่คือเมืองหนองคายในปัจจุบัน เรายังเห็นพญานาคอยู่พระพุทธศาสนามากมาย เช่น ตอนตรัสรู้ มีพญานาคเฝ้าถาดมธุปายาททองคำกับแม่น้ำเนรัญชรา และเมื่อทรงตรัสรู้แล้วได้ประทับเสวยวิมุติสุขใต้ต้นจิกได้เกิดฝนตกหนัก พญานาคชื่อมุจลินทร์ได้ขดและแผ่พังพานปกป้องฝนให้พระพุทธเจ้า”

จากเนื้อหาของภาพยนตร์ข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าการดำเนินเรื่องเป็นการสืบทอดโลกทัศน์แบบอุดมคติที่พุทธศาสนิกชนเลื่อมใสศรัทธาและเชื่อว่าเรื่องดังกล่าวเป็นจริง โดยไม่จำเป็นต้องพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ การตีความดังกล่าวเกิดจากการเชื่อมโยงสัมพันธบท (Intertextuality) กับวรรณกรรมพุทธประวัติ ซึ่งเกิดจากการรับรู้ในปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคว่าเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงและมีการสืบทอดความเชื่อของการดำรงอยู่ของพญานาคผ่านกระบวนการอบรมบ่มเพาะแก่คนรุ่นหลังเพื่อการยืนยันการมีอยู่ของพญานาค ก่อให้เกิดการดำรงอยู่ของนาคในฐานะศิลปะที่ตอบสนองต่อความศรัทธา จึงกล่าวได้ว่าโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมมีผลต่อการแสดงออกถึงการมีอยู่ของสัญรูปนาค

นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังได้นำเสนอภาพนิมิตของหลวงพ่อที่เห็นถึงนาคจำแลงกายเป็นมนุษย์ขึ้นมาตักบาตรข้าวเหนียว ในขณะที่หลวงพ่อปักกลดอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขง ซึ่งบริเวณดังกล่าวไม่น่าจะมีผู้คนหลวงพ่อจึงติดตามชายคนดังกล่าวจนถึงริมแม่น้ำและได้พบว่าชายผู้นั้นคืองูใหญ่จำแลงกาย จากเหตุการณ์ภาพนิมิตของหลวงพ่อข้างต้นเป็นการตอกย้ำโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมที่เชื่อว่านาคมีอยู่จริง ในส่วนการนำเสนอภาพเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นการเล่าเรื่องด้วยภาพขาวดำเพื่อสื่อความหมายภาษาภาพเชิงเทคนิคว่าเป็นภาพในนิมิตและยังให้ความหมายในเชิงจิตวิทยาถึงความลึกลับของปรากฏการณ์

ในช่วงท้ายของภาพยนตร์เรื่องนี้หลวงพ่อได้มรณภาพ ก่อนจบเรื่องได้มีบทบรรยายแทนความคิดของหลวงพ่อว่า “ผมได้ทำหน้าที่ให้ท่านได้แค่ปีกลายนี้เอง ขอขอบพระคุณท่านหลายที่ได้มอบช่วงเวลาแห่งความสุขนี้ให้กับพวกเฮา ถึงแม้ผมบ่ได้เฮ็ดพระพุทธรูปใหญ่ ๆ หรือเฮ็ดถนน เฮ็ดวิหาร แต่ผมก็มั่นใจว่า การเฮ็ดพญานาคนี้ มันก็คือความดีงาม” ความบรรยายดังกล่าวนี้สะท้อนถึงความศรัทธาที่ยืนยันถึงการมีอยู่ของพญานาคในโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

ท้ายที่สุดภาพยนตร์ได้ตอกย้ำว่าโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ของพญานาคเป็นสิ่งที่ผันแปรได้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ที่บุคคลได้รับ ดังกรณี ดร.กฤช นักประหลาดวิทยา ซึ่งเคยเชื่อว่าพญานาคเป็นวิวัฒนาการของสัตว์ดึกดำบรรพ์โดยมีคำอธิบายตามหลักทฤษฎีวิวัฒนาการซึ่งตั้งอยู่บนโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม แต่เมื่อประสบการณ์ของ ดร.กฤช ไม่สามารถอธิบายปรากฏการณ์การมีอยู่ของพญานาคได้จึงเปลี่ยนโลกทัศน์ของตนเองสู่โลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม เหตุการณ์ตอนนี้ภาพยนตร์ได้นำเสนอภาพ ดร.กฤช พร้อมกล้องถ่ายภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์ภาพที่สื่อความเป็นภาพตัวแทนของหลักแนวคิดเชิงประจักษ์นิยม (Empiricism) ในฐานะที่เป็นเครื่องมือการบันทึกเหตุการณ์เชิงประจักษ์ แต่ท้ายที่สุดภาพยนตร์ได้นำเสนอภาพระยะใกล้ของ ดร.กฤช แสดงอาการพนมมือ ซึ่งมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงความเชื่อและศรัทธาในโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

จากเหตุการณ์ดังกล่าวข้างต้นถือเป็นสาระสำคัญของการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคแบบโลกทัศน์อุดมคตินิยม อย่างไรก็ตามภาพยนตร์ได้นำเสนอมุมมองเหตุผลนิยมของนักวิชาการและนักวิทยาศาสตร์ที่เชื่อในหลักวิทยาศาสตร์และต้องการยืนยันว่าปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคสามารถอธิบายได้ด้วยโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม

5.1.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคตามแบบเหตุผลนิยม

โลกทัศน์ตามแบบเหตุผลนิยมเชื่อในการมีอยู่ของความจริงที่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ เป็นโลกทัศน์ที่ได้รับอิทธิพลจากแนวคิดสัจนิยม ซึ่งเป็นโลกทัศน์ที่เชื่อว่าความเป็นจริงที่พิสูจน์ได้ โลกทัศน์ดังกล่าวนี้จึงผูกโยงกับข้อพิสูจน์ในเชิงประจักษ์ การควบคุมตัวแปร การหาความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยที่มีความเชื่อมโยงความเป็นเหตุผลในเชิงวิทยาศาสตร์

จากโลกทัศน์เหตุผลนิยมดังกล่าวภาพยนตร์ได้นำเสนอเรื่องราวของการบรรยายการประชุมทางวิชาการภายใต้หัวข้อว่า “บั้งไฟพญานาคคือปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ” โดยนายแพทย์นรติ ลิ่มอติบูลย์ ซึ่งเป็นชาวจังหวัดหนองคายโดยกำเนิด มีผู้ร่วมเข้าฟังที่หลากหลายทั้งชาวบ้าน ครูสอนวิทยาศาสตร์ เป็นต้น การเล่าเรื่องผ่านมุมมองของนายแพทย์นรติซึ่งใช้กระบวนทัศน์เชิงปฏิฐานนิยม (Positivism) บนฐานทฤษฎีแรงดึงดูดของนิวตัน (Newtonian Gravity) นายแพทย์นรติอธิบายถึงลักษณะภูมิประเทศใต้ท้องน้ำของแม่น้ำโขงบริเวณจังหวัดหนองคายว่ามีก๊าซมีเทนอยู่ใต้พื้นทราย เมื่อโลกโคจรรอบดวงอาทิตย์ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ของทุกปี จะเป็นวันที่มีแรงดึงดูดระหว่างโลกกับดวงอาทิตย์มากกว่าวันอื่น ๆ จึงเป็นผลให้ก๊าซมีเทนลอยขึ้นสู่ผิวน้ำและเกิดเป็นปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค ทั้งนี้โดยมีปัจจัยแวดล้อมเกี่ยวกับความสะอาดของแหล่งน้ำเป็นปัจจัยร่วม ต้องไม่มีการสร้างเขื่อน การสร้างพนังกั้นน้ำ ไม่มีการดูดทราย ไม่มีน้ำเน่าเสียจากโรงงาน และต้องมีอุณหภูมิที่เหมาะสม โดยเชื่อมโยงกับวันที่มีฝนตกจะเกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคมากกว่าวันปกติ

นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังตอกย้ำโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมของนายแพทย์นรติผ่านการใช้เครื่องมือบาร์รอมิเตอร์เพื่อวัดความชื้นและความกดอากาศโดยมีผู้ช่วยจดบันทึกค่าระดับเพื่อนำไปใช้เป็นข้อมูลทางสถิติ นำไปสู่การพิสูจน์สมมติฐานเพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวแปรต่าง ๆ และนำไปสู่การสร้างชุดคำอธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคในเชิงวิทยาศาสตร์ ทั้งนี้โดยมีการเล่าเรื่องถึงกระบวนการเผยแผ่ทางวิชาการตามแบบแผนของสังคมวิทยาศาสตร์ผ่าน National Geographic ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ภาพที่เป็นภาพตัวแทนสื่อความหมายถึงโลกทัศน์แบบวิทยาศาสตร์

คำอธิบายของนายแพทย์นรติเป็นมุมมองการเล่าเรื่องที่ทำให้ “บั้งไฟพญานาค” เป็นสิ่งที่มีอยู่ในฐานะนามบัญญัติเท่านั้น หากแต่ในโลกทัศน์เหตุผลนิยมนั้นเป็นการยืนยันว่าพญานาคไม่ได้มีอยู่จริง เพราะไม่สามารถพิสูจน์ได้ ต่อชุดคำอธิบายนี้ การมีอยู่ของพญานาคจึงเป็นเพียงตัวบทประกอบเรื่องราว เพื่ออธิบายเชื่อมโยงถึงปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคในฐานะที่เป็นปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมเพื่อการสานต่อความเชื่อและความศรัทธาทางพุทธศาสนาเท่านั้น

ในกรณีของ ดร.สุรพล ศักดิกุล นักวิทยาศาสตร์สาขาวิชา “เทคโนธรณี” ได้ศึกษาปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคมาเป็นระยะเวลา 4 ปี เป็นผู้นำเสนอความเห็นว่าพญานาคไม่มีอยู่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

จริงและปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ดร.สุรพล นำเสนอภาพกราฟฟิคจำลองการไหลของกระแสน้ำในแม่น้ำโขงที่ความเร็ว 1.75 เมตรต่อวินาที ณ เวลาที่เกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค เพื่อปฏิเสธการมีอยู่ของก๊าซมีเทน ดังที่นายแพทย์นรติเสนอไว้ อันเนื่องจากกระแสน้ำในแม่น้ำโขงมีความรุนแรงเกินกว่าที่จะมีซากอินทรีย์วัตถุตกถึงท้องน้ำ อีกทั้งใต้ท้องน้ำซึ่งมีความลึกถึง 10 เมตรไม่มีโพรงใด ๆ ที่จะทำให้เกิดการตกตะกอนของซากอินทรีย์จนทำให้เกิดเป็นก๊าซมีเทนได้ อีกทั้งการเกิดลูกไฟจากก๊าซมีเทนจำเป็นต้องใช้การจุดระเบิดในอุณหภูมิถึง 526 องศาเซลเซียส จึงเป็นไปไม่ได้ที่จะเกิดในบั้งไฟขึ้นจากท้องน้ำ นำไปสู่ข้อสรุปว่าบั้งไฟพญานาคเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเท่านั้น

คำอธิบายของ ดร.สุรพล แม้ไม่ระบุตัวแปรที่แสดงความสัมพันธ์อันก่อให้เกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค แต่การนำเสนอผ่านแบบจำลอง แผนภูมิต่าง ๆ เป็นกระบวนการทางสัญลักษณ์ภาพเพื่อสื่อความเป็นภาพตัวแทนถึงวิธีการทางวิทยาศาสตร์

ในส่วนของ ดร.กฤช โปสาภิวัฒน์ นักประหลาดวิทยา ได้ใช้แนวทางของทฤษฎีวิวัฒนาการ (Evolution Theory) เป็นแนวทางในการอธิบายการมีอยู่ของสัตว์ดึกดำบรรพ์ ซึ่งเสนอสมมติฐานว่าพญานาคในแม่น้ำโขงถ้ามีอยู่จริง ก็จะดำรงอยู่ในฐานะที่เป็นวิวัฒนาการของสัตว์ดึกดำบรรพ์ที่หาดูได้ยาก ไม่ใช่เป็นสิ่งที่มีอำนาจวิเศษหรือมีความศักดิ์สิทธิ์แต่อย่างใด อย่างไรก็ตาม ดร.กฤช ได้นำเสนอหลักฐานร่องรอยของภาพถ่ายในเชิงรูปธรรมซึ่งเป็นการเชื่อมโยงเหตุผลถึงการมีอยู่ของพญานาคในเชิงประจักษ์นิยม แต่ในที่สุดได้เสนอข้อสรุปว่าพญานาคไม่มีอยู่จริงเพราะตลอดระยะเวลา 30 ปีที่ศึกษาเรื่องนี้ยังไม่สามารถเห็นตัวพญานาคในเชิงประจักษ์แต่อย่างใด และไม่สามารถพิสูจน์ได้ว่าร่องรอยต่าง ๆ นั้นเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากพญานาค ดังนั้นพญานาคในฐานะความจริงของโลกทัศน์ทางวิทยาศาสตร์จึงไม่มีอยู่จริง

จากการเล่าเรื่องของนักวิชาการที่ยึดถือแนวทางวิทยาศาสตร์เป็นเครื่องมือการอธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค ล้วนตั้งอยู่ด้วยกระบวนการพิสูจน์ความสัมพันธ์ในเชิงเหตุผล และมีข้อสรุปร่วมกันว่าพญานาคไม่มีอยู่จริง ในขณะที่หลวงพ่อซึ่งได้รับการยกย่องจากนายแพทย์นรติว่า “หลวงพ่อเป็นนักเคมี” เป็นผู้ที่ใช้แนวทางวิทยาศาสตร์ในการผลิตไข่พญานาคเพื่อนำไปใช้สร้างปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาค แต่หลวงพ่อคือตัวละครที่สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงการบูรณาการโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมและอุดมคตินิยม กล่าวคือ ความรู้ทางวิทยาศาสตร์สามารถใช้

เป็นเครื่องมือเพื่อการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี บนฐานความคิดที่ว่าความศรัทธาของมนุษย์ไม่ต้องการเหตุผล และเป็นการตอกย้ำว่าแม้วิทยาศาสตร์จะก้าวหน้าไปเพียงใดแต่ก็ยังคงรับใช้โลกทัศน์แบบดั้งเดิม

5.1.3 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคตามแบบบูรณาการระหว่างอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม

จากความขัดแย้งของโลกทัศน์แนวอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม ภาพยนตร์ได้สะท้อนให้เห็นถึงการบูรณาการให้เห็นโลกทัศน์ทั้งสองว่าเป็นสิ่งที่ดำรงอยู่ร่วมกัน โดยมีตัวละครที่โดดเด่นคือหลวงพ่อซึ่งในท้ายที่สุดแล้วหลวงพ่อได้แสดงให้เห็นถึงกรรมวิธีทางวิทยาศาสตร์ในการสร้างบั้งไฟ แต่วิธีการนี้เป็นไปเพื่อสนองต่อความศรัทธาตามแบบอุดมคตินิยม โดยมีความเชื่อว่าพญานาคคือผู้ที่ถ่ายทอดความรู้ในการผลิตไข่พญานาคดังที่ปรากฏเป็นภาพนิมิต

ในส่วนตอนจบของเรื่อง ภาพยนตร์ได้คลี่คลายความขัดแย้งของโลกทัศน์ทั้งสอง กล่าวคือหลวงพ่อได้มรณภาพก่อนถึงวันเพ็ญ 15 ค่ำ เดือน 11 โดยที่หลวงพ่อได้นำไข่พญานาคส่วนหนึ่งวางไว้ในแม่น้ำโขง และเมื่อถึงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 11 ภาพยนตร์ได้สะท้อนบรรยากาศของงานบุญบั้งไฟพญานาคที่มีผู้คนมาเที่ยวชมอย่างล้นหลาม และเมื่อถึงเวลาที่สมควรปรากฏว่าไม่มีบั้งไฟเกิดขึ้น ภาพยนตร์ได้ทอดจังหวะความกังวลใจของตัวละคร ชาวบ้าน สื่อมวลชน จน “คาน” บอกกับหมอนรติและพี่สาวว่าปีนี้ไม่มีบั้งไฟแต่แล้วเหตุการณ์ที่ตามมาคือ ปรากฏบั้งไฟพวยพุ่งขึ้นจากลำน้ำโขงไม่กี่ลูกแล้วขาดหายไป “คาน” กล่าวขึ้นว่าเป็นไข่พญานาคบางส่วนหลวงพ่อนำวางไว้ก่อนมรณภาพ แต่แล้วได้ปรากฏปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคอย่างนับไม่ถ้วน จึงนำมาสู่การสร้างข้อสรุปว่าบั้งไฟเกิดขึ้นโดยฝีมือมนุษย์และขณะเดียวกันเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติด้วย แต่ภาพยนตร์ไม่ได้กล่าวถึงการมีอยู่ของพญานาคในทัศนะแบบเหตุผลนิยม

แก่นแนวคิดที่สำคัญของบทสรุปการมีอยู่ของแนวคิดที่แตกต่างคือความคลุมเครือที่ไม่อาจพิสูจน์ได้ตามแนวทางวิทยาศาสตร์ แต่เป็นโลกทัศน์ที่สามารถคิดเชื่อมโยงได้ถึงการมีอยู่ของพญานาค ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าการมีอยู่ของพญานาคเป็นเรื่องของมุมมอง (Point of View) ของคนแต่ละคน อย่างไรก็ตามข้อสรุปที่สำคัญของภาพยนตร์คือแนวคิดเรื่องการรักษาสิ่งแวดล้อมว่าเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับการเกิดบั้งไฟ แม้จะไม่ให้ข้อสรุปเกี่ยวกับการมีอยู่ของพญานาคแต่ก็ปิดท้ายด้วยบทบรรยายที่ว่า “ไม่ว่าจะเกิดขึ้นจากอะไรก็ตาม มันก็มี...” ลักษณะของข้อสรุปดังกล่าวจึงเป็นการ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พิจารณาปรากฏการณ์ในแนวทางตรรกวิทยาแบบที่ไม่ใช่ทางเลือกอย่างใดอย่างหนึ่งตามแบบการหาข้อสรุปแบบตะวันตก ตามหลักแนวคิดของอริสโตเติล ซึ่งเป็นกฎเกณฑ์ที่ได้เสนอว่า “ A or Not-A“ (ถ้าไม่ใช่สิ่งนี้ ก็ต้องเป็นสิ่งนั้น) โดยแนวคิดนี้ถือเป็นการแยกประเภททางคุณค่าเป็นคู่ตรงข้าม (Bivalence) ของสรรพสิ่งและถือเป็นรากฐานของความคิดทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่

ในขณะที่แก่นแนวคิดเรื่องการมีอยู่ของพญานาคและสาเหตุของการเกิดบั้งไฟล้วนเป็นประเด็นที่มีความเป็นไปได้ในทุกมุมมอง แนวทางดังกล่าวนี้ ชัยอนันต์ สมุทวณิช (2538) เรียกว่า มัชฌิมทฤษฎี ซึ่งเป็นหลักคำสอนของพุทธศาสนาเป็นหลักแนวคิดที่ว่า “A and Not- A” ซึ่งเป็นองค์องค์ประกอบสำคัญของสรรพสิ่งบนโลกนี้ กล่าวคือโลกเป็นผลรวมหรือองค์รวมของสรรพสิ่ง มิใช่โลกแห่งการแบ่งแยก ซึ่งเป็นแนวคิดในทางตรงข้ามกับหลักของอริสโตเติล แนวคิดนี้ยอมรับความมีอยู่ของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ว่าเป็นสิ่งที่มีความคลุมเครือโดยธรรมชาติ ยอมรับการมีอยู่ของขอบเขตที่ล่วงละเมิดมิได้ อาจเป็นรอยต่อระหว่างโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยมซึ่งเป็นพื้นที่ของแนวคิดเฉดสีเทา (Gray Area) เป็นตำแหน่งที่หลีกเลี่ยงแนวคิดแบบทวินิยม กล่าวคือโลกนี้ไม่ได้มีเพียงจริงหรือเท็จ ไม่ได้มีเพียงสีขาวหรือดำ เป็นหลักคิดตามแนวทางพุทธศาสนาที่สอนให้มองโลกอย่างเชื่อมโยงถึงกันบนพื้นฐานของสายสัมพันธ์แห่งสรรพสิ่ง

แนวคิดมัชฌิมทฤษฎี ได้สะท้อนความคิดในเชิงเฉดสีเทาโดยมีขอบเขตที่ไม่ชัดเจน (Blurred Boundary) ซึ่งอาจเป็นจริงและไม่จริงในหนึ่งเดียวกัน มีความเป็นเหตุเป็นผล แต่มิใช่เป็นไปตามหลักตรรกะ (Reasonable Not Logic) ทั้งนี้ภาพยนตร์ได้นำเสนอความขัดแย้งและข้อถกเถียงระหว่าง “สิ่งที่ควรจะเป็น” กับ “สิ่งที่เป็นอยู่” แต่ในตอนท้ายของเรื่องภาพยนตร์ได้นำเสนอโลกทัศน์ของโลกเป็นโลกเกี่ยวกับ “สิ่งที่เป็นไปได้” โดยไม่จำเป็นต้องมีข้อสรุปแบบหนึ่งเดียวซึ่งสอดคล้องกับกับหลักภววิทยา (Ontology) แนวปรากฏการณ์นิยม (Phenomenology) ที่เชื่อว่าความจริงมีหลากหลายขึ้นอยู่กับมุมมองของผู้สังเกตปรากฏการณ์ความจริงนั้น อีกทั้งเป็นทัศนะของความเป็นไปได้ของที่มาที่หลากหลายของเหตุการณ์เดียวกันดังที่ สงกรานต์ จิตสุทธิภากร (2539) เรียกว่าความคิดคู่ขนาน ซึ่งหมายถึง การวางแนวคิดต่าง ๆ คู่ขนานไปพร้อม ๆ กันโดยไม่มีข้อขัดแย้ง ไม่มีการถกเถียง ไม่มีการด่วนสรุปว่าถูกผิด แต่จะมีการค้นหาตรวจสอบในเรื่องนั้นอย่างจริงจัง เพื่อที่จะได้ข้อสรุปและการตัดสินใจจากกระบวนการ “สร้างแนวคิด” ซึ่งเป็นสิ่งที่ภาพยนตร์ทิ้งไว้ให้กับคนดูได้คิดต่อเอง

จากโลกทัศน์ทั้ง 3 ลักษณะดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยพิจารณาว่าภาพยนตร์เป็นตัวบทของการศึกษา แต่เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับประเด็น “ปรากฏการณ์บั้งไฟ” อาจกล่าวได้ว่าการเกิดบั้งไฟเป็นตัวบทด้วย อันเนื่องจากเป็นแนวคิดที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในมิติทางวัฒนธรรมเพื่อตอบสนองต่อความเชื่อทางพุทธศาสนา โดยมีความเชื่อเรื่อง “พญานาค” ที่ก่อให้เกิดการคิดเชื่อมโยงกับปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคได้ อีกทั้งภาพยนตร์ไม่ได้มีข้อสรุปเกี่ยวกับการมีอยู่ของพญานาคแต่อย่างใด ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปลักษณะการประกอบสร้างโลกทัศน์การมีอยู่ของสัญรูปนาคในภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ทั้ง 3 ลักษณะมีประเด็นสำคัญดังนี้

ก. โลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

พญานาคดำรงอยู่ในฐานะที่มาของปรากฏการณ์บั้งไฟเพื่อเชื่อมโยงถึงการมีอยู่ของโลกทัศน์เกี่ยวกับพญานาคตามแรงศรัทธาที่เชื่อว่าพญานาคเป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ และเป็นการมีอยู่ที่เกิดจากความสามารถของผู้ชมต่อการสร้างสัมพันธบทกับวรรณกรรมพุทธประวัติ ตอน มุจลินทนาคราชปกป้องพระพุทธเจ้าจากพายุฝน ทั้งนี้โดยมีความสัมพันธ์กับบริบทของจังหวัดหนองคายซึ่งตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขงและมีตำนานว่าเคยเป็นเมืองของพญานาคมาก่อน ทั้งนี้โดยมีชาวบ้านที่ยึดมั่นในพุทธศาสนาเป็นภาพตัวแทนของโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

ข. โลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม

ไม่เชื่อว่าพญานาคมีอยู่จริง ปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคอาจเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ดังนั้นการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคจึงเป็นเพียงนามบัญญัติที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ อาจถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือเพื่อตอบสนองต่อความเชื่อส่วนบุคคล ทั้งนี้โดยมีแพทย์ นักวิทยาศาสตร์ นักชีววิทยาเป็นภาพตัวแทน

ค. การบูรณาการโลกทัศน์แบบอุดมคติและเหตุผลนิยม

เป็นแก่นของภาพยนตร์ที่นำเสนอหลักเหตุผลแบบ “A and Not- A” โดยยอมรับความเป็นไปได้ของปรากฏการณ์บั้งไฟที่เกิดได้จากหลายสาเหตุ อย่างไรก็ตามไม่ได้มีข้อสรุปเกี่ยวกับการมีอยู่ซึ่งตัวตนของพญานาค แต่เป็นการสร้างการยอมรับถึงการเป็นไปได้และยอมรับ

ความเห็นที่แตกต่าง โดยมีหลวงพ่อเป็นภาพตัวแทนของการบูรณาการโลกทัศน์ดังกล่าว ดังนั้นการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคจึงเป็นปรัชญาแนวคิดที่นำไปสู่จิตสำนึกในการอยู่ร่วมกันของแนวคิดที่แตกต่าง

5.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”

ละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ออกอากาศทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ไทยทีวีสีช่อง 3 ในปี พ.ศ. 2560 บทประพันธ์โดยตรี อภิรุม บทโทรทัศน์โดย สรรัตน์ จิรบวรวิสุทธิ์ กำกับการแสดงโดย พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง นำแสดงโดย ณฐพร เตมีรักษ์ ภูภูมิ พงศ์ภาณุภาค ผลิตโดยบริษัท แอค-อาร์ต เจเนเรชั่น จำกัด เนื้อเรื่องกำหนดช่วงเวลาตามท้องเรื่องในช่วงปี พ.ศ. 2480 ถึง พ.ศ. 2500 เหตุเกิดที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี โดยมีเนื้อเรื่องย่อดังนี้

นายเคนสามีของคำปองจับได้งูลักษณะประหลาด บนหัวมีหงอนเหมือนหงอนพญานาค ชาวบ้านเชื่อกันว่าเป็นงูเจ้าแม่ที่เรียกกันว่า "นาคี" เขานำไปขายให้กับจอห์น วินสัน ฝรั่งนักค้างู ชาวบ้านเชื่อว่าหากใครหลบหลู่งูขาวดังกล่าวจะมีอันเป็นไป วินสันและพรรคพวกกล่าวคำลบหลู่จึงถูกงูฉกตาย ส่วนคำปองนั้นเกิดเจ็บท้องคลอดกะทันหันเด็กทารกหญิงที่คลอดออกมาสิ้นชีวิต แต่ก่อนที่คำปองจะหมดสติไปนางบังเกิดเห็นภาพงูใหญ่เลื้อยแทรกกลืนหายเข้าไปในตัวเด็ก และลูกของนางก็กลับมามีชีวิตอีกครั้ง คำปองตั้งชื่อบุตรสาวว่า คำแก้ว ย้ายจากโขงเจียมไปอยู่ดอนไม้ป่า ครองตัวเป็นแม่ม่าย เด็กหญิงคำแก้วในวัยเรียนชั้นประถมศึกษามีลักษณะต่างจากเด็กทั่วไป คือมักปรากฏอสรพิษอยู่ใกล้เด็กหญิงเสมอแต่ไม่เคยทำร้าย เด็กหญิงยังบอกอีกว่าสามารถพูดคุยกับงูได้และพวกมันเชื่อฟังเธอ

20 ปีผ่านไป พ.ศ. 2500 คณะอาจารย์และนักศึกษาโดยการนำของอาจารย์ทัศนัยได้ลงพื้นที่ขุดค้นโบราณวัตถุ ในจำนวนนี้มี ทศพล นักศึกษาปีสุดท้ายของคณะโบราณคดีรวมอยู่ด้วย ทศพลขุดพบรูปปั้นประหลาดเป็นหินสลักสีขาวอมชมพูรูปหญิงสาวเปลือยท่านอนบิดตัว ช่วงล่างตั้งแต่สะโพกลงไปเป็นหางงู ส่วนบนของหน้าผากที่จรดกับศีรษะมีหงอน ซึ่งอาจารย์ทัศนัยอธิบายว่านั่นคือสัญลักษณ์ของ "นาคี" หรือ "พญานาค" ทศพลหลงใหลในความงามของรูปปั้นจนเก็บไปเพ้อ

คณะของทศพล ไม่ได้รับการต้อนรับจากกำนันแย้ม เพราะกำนันแย้มไม่ต้องการให้คนต่างถิ่นเข้ามายุ่มย่ามในหมู่บ้าน รวมถึงการขุดค้นที่เทวาลัยจึงขับไล่ทุกคนไปไม่ให้นอนค้างที่หมู่บ้าน สุดท้ายทัศนัยจึงพาเด็ก ๆ ไปอาศัยอยู่ที่บ้านของคำปอง และที่นั่นเองทศพลก็ได้พบกับคำแก้วและเริ่มชอบคำแก้วในที่สุด

หมออ่วม หมอผีประจำหมู่บ้านทำนายกับกำนันแย้มว่าอีกเจ็ดวันจะเกิดสุริยคราสทำความวิตกให้กับเขามากเนื่องจากทุกครั้งที่เกิดปรากฏการณ์นี้จะต้องมีคนถูกฝูงงูกัดกินจนตายทุกครั้ง หมออ่วม บอกว่านี่เป็นอิทธิฤทธิ์ของเจ้าแม่นาคี หมออ่วมฉุกใจคิดว่า "เจ้าแม่นาคี" ที่แสดงอิทธิฤทธิ์ฆ่าคนจะเกี่ยวข้องกับคำแก้วเด็กสาวที่เกิดในวันสุริยคราสที่อำเภอโขงเจียมและเป็นวันเดียวกับที่เจ้าแม่อาละวาดเมื่อหลายปีก่อน นายอ่วมต้องการกำจัดเจ้าแม่นาคีแต่กำลังสืบหาที่อยู่และหาของขลังมาปราบ หมออ่วมลอบนำว่านพญาลิ้นงูไปฝังไว้ที่ใต้ถุนเรือนคำปอง เพื่อทดสอบว่าคำแก้วคือร่างแปลงของนาคี จนคำแก้วร้อนรนอยู่บนเรือนไม่ได้ต้องเสาะหาขุดว่านนั้นทำลายเสีย หมออ่วมเริ่มแน่ใจมากขึ้น

ทางด้านอาจารย์ทัศนัยขุดพบซากเมืองโบราณที่เต็มไปด้วยสัญลักษณ์งูเต็มไปหมด นอกจากนี้เขายังสันนิษฐานว่ารูปปั้นนาคีนั้นแท้ที่จริงแล้วไม่ใช่หินสลักหรือวัตถุทั่วไปแต่เป็นศพอาบน้ำยาเช่นเดียวกับมัมมี่ของอียิปต์ที่ถูกฝังไว้เป็นเวลานานจนแปรสภาพเป็นเนื้อหิน ส่วนทศพลและเพื่อน เข้าไปในเทวาลัยและต้องค้างที่เทวาลัยเนื่องจากฝนตกหนัก ทำให้ทศพลค้นพบถ้ำใต้เทวาลัยและได้พบกับร่างทิพย์ของเจ้าแม่นาคีที่มีหน้าตาเหมือนกับคำแก้วอย่างไม่มีผิดเพี้ยน หลังจากออกจากถ้ำทศพลกับทัศนัยและทีมนักศึกษาเข้าไปสำรวจถ้ำต่อจนได้พบกับวัตถุโบราณจำนวนมากและได้พบศิลาระบุชื่อเมืองมรุกขนครและกษัตริย์ที่ปกครองเมืองนี้ก็คือพระเจ้านิรุทธราช นอกจากนี้ที่เทวาลัยทศพลได้พบศิลาจารึก พร้อมลวดลายอักขระบนศิลา คือ มนตร์อาลัมพายน์ เป็นวิชาสะกดจิตอย่างหนึ่งที่ใช้สะกดจิตพวกนาคทศพลมัวแต่สนใจอ่านอักขระ ไม่ทันมองว่าเงางูใหญ่ทาบทับลงไปบนแผ่นศิลา ทำให้ทศพลรู้สึกตัว พอหันหลังกลับไปมองก็เห็นดวงตาเรือง ๆ ของงูใหญ่มองมาอย่างมุ่งร้าย สุดท้ายทศพลก็หมดสติไป

เจ้าแม่นาคีเข้าสิงร่างคำแก้วแล้วก็มาพบกับทศพล ทศพลดีใจมากที่ได้เจอคำแก้วโดยที่ไม่รู้ว่าเป็นเจ้าแม่นาคี เจ้าแม่พาทศพล มายังสระน้ำสีมรกต น้ำใส เป็นประกายระยิบระยับ สระแห่งนี้เป็นเส้นทางเชื่อมไปได้หลายแห่งเป็นรอยต่อระหว่างโลกมนุษย์กับวังบาดาลเมืองของพวก

พญานาค เจ้าแม่เล่าเรื่องอดีตให้ทศพลฟังและบอกว่าตนเองรออยู่ จนไชยสิงห์มาเกิดเป็นทศพล คำแก้วก็คือเจ้าแม่นาคี

หมู่บ้านดอนไม้ป่าในอดีตคือมรุกขนคร ปกครองโดยพระเจ้านิรุทธราช ทิศเหนือของนครมีสระน้ำกว้างใหญ่ใสสะอาดให้ชาวเมืองได้อาบกินทำการประมง ที่ก้นสระนั้นเป็นที่อาศัยของนางพญานาค ขณะนั้นเจ้าชายแสนเมืองหรือทศพลในชาตินี้ได้เป็นเชลยที่ถูกจับมาจากประเทศราช นางนาคีแปลงร่างเป็นสาวสวยพบรักและสมสู่อยู่กินกับเจ้าชาย แต่ในยามหลับนางกลับคืนร่างเป็นงูเผือกยักษ์หงอนสีแดงทำให้เจ้าชายรังเกียจนางจึงหนีกลับลงบาดาลไป เมื่อเจ้าชายแสนเมืองระลึกได้ถึงความรักที่มีต่อกันจึงไปเรียกหาที่สระ แต่นางนาคีซึ่งบำเพ็ญเพียรอยู่ก้นสระไม่ยอมใจอ่อนอีก

ต่อมาพระเจ้านิรุทธราชจับปลาไหลเผือกได้ นำมาเฉือนเนื้อกินกันในหมู่บริวาร ซึ่งล้วนแต่เป็นผู้ที่คิดปองร้ายนางในชาตินี้ ได้แก่ หมออ่วม กำนันแย้ม รวมถึงผู้คนที่ถูกนางพญานาคีกัดตายในวันสุริยคราสนั่นเอง สนมสองนางของพระเจ้านิรุทธราชทุกคนล้วนกินเนื้อของนาง ยกเว้นไว้แต่นางกำนัลคำปองที่สงสารปลาไหลไม่ยอมกิน เนื้อของปลาไหลประหลาดนั้นยิ่งหั่นแจกก็กลับยิ่งทวีคูณเพิ่มขึ้นจนต้องนำไปแจกชาวประชาให้ได้กินกันทั้งเมือง ตกค่ำคืนนั้นลมพัดแรงนางกำนัลคำปองได้ยินเสียงกระซิบให้หนีออกจากเมืองเสียก่อนที่จะเกิดหายนะครั้งใหญ่นางทำตามคำบอก คืนนั้นเองเจ้าแม่สำแดงอิทธิฤทธิ์บันดาลให้ฝนตกกระหน่ำแผ่นดินไหวน้ำท่วมมรุกขนครถล่มทลายด้วยกรรมหนักที่ได้ก่อนางจึงถูกฟ้าดินสาปให้กลายเป็นหิน ครึ่งหนึ่งเป็นคนแสดงถึงความดีงาม ครึ่งหนึ่งเป็นงูหมายถึงความชั่วร้าย ส่วนจิตวิญญาณเร่ร่อนเกิดแล้วตาย ตายแล้วเกิด เป็นงูบ้างคนบ้างจนกระทั่งสิ้นเวร หลังจากนั้นนับศตวรรษนางพญาเกิดเป็นงูเผือกที่โขงเจียมบำเพ็ญเพียรแต่กลับถูกจับมาขายฝรั่ง คำปองคลอดลูกตายเจ้าแม่นาคีจึงกลั้นใจตายแทรกวิญญาณทับร่างเด็กเติบโตเป็นคำแก้วนั่นเอง

ในตอนท้ายของเรื่อง คำแก้วไปยังปราสาทร้างกราบไว้พระอ้อนวอนขอให้ตนได้อยู่ในร่างมนุษย์ไม่ต้องกลับกลายร่างเป็นงูอีก มีเสียงตอบจากพระพุทธรูปบอกเธอว่าให้ถือศีลอยู่แต่ในถ้ำห้ามออกไปไหนเด็ดขาดจนครบร้อยวัน คำแก้วจะเป็นคนโดยสมบูรณ์ไม่มีวันกลายเป็นงูอีกแต่พวกของกำนันแย้มได้วางแผนหลอกล่อคำแก้วออกจากถ้ำโดยจับคำปองและทศพลเผาทั้งเป็น คำแก้วอดทนจนถึงที่สุดแต่ก็ไม่อาจยับยั้งคนใจทรามได้ คำปองไม่อาจทนเห็นสภาพคำแก้วที่ถูกชาวบ้าน

ทำร้ายได้ จึงยอมปลิดชีวิตตนเองเพื่อช่วยเหลือลูกส่วนทศพลรอดชีวิต คำแก้วในร่างนางพญางูออกอาละวาดฆ่าคนทั้งหมดตายไป และกลายร่างเป็นงูตลอดอายุขัย ทศพลเสียใจร้องขอให้คำแก้วอยู่กับเขาไม่ว่าจะในสภาพใดก็ตาม แต่คำแก้วไม่อาจอยู่ร่วมกับเขาได้หนีกลับขึ้นไปยังเทวาลัย ทั้งสองต้องพลัดพรากจากกันอีกครั้งและจากกันด้วยน้ำตา พระฤดงค์ได้ชี้ทางสว่างให้แก่ทศพลโดยให้เขาบวชเป็นพระจนสิ้นอายุขัย

ละครโทรทัศน์เรื่องนี้เรื่องนี้สะท้อนโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในแบบอุดมคติในส่วนที่เป็นความเชื่อทางพิธีกรรมที่สืบต่อกันมา โลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมในส่วนของการศึกษาค้นคว้าทางโบราณคดีและโลกทัศน์ที่บูรณาการทั้งแบบอุดมคตินิยมกับเหตุผลนิยมในส่วนของภาพนิมิตของทศพลที่เกี่ยวจากความเชื่อมโยงหลักฐานทางประวัติศาสตร์กับการล่มสลายของเมืองมรุกขนคร ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในสื่อละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ตามลำดับต่อไป

5.2.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคตามแบบอุดมคติ

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับนาคในละครเรื่อง “นาคี” ตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อที่เป็นมายาคติเกี่ยวกับการมีอยู่ของเผ่าพันธุ์นาคซึ่งเป็นภพภูมิที่อยู่อาศัยใต้พิภพในโลกบาดาลโดยเชื่อว่าเป็นอาณาจักรที่มีโครงสร้างการดำรงอยู่คล้ายสังคมของมนุษย์ มีระดับการปกครองที่ผู้นำมีฐานะเทียบเท่ากษัตริย์ในโลกมนุษย์และมีธิดา บริวารซึ่งเป็นเรื่องเล่าที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมไตรภูมิซึ่งกล่าวถึงพิภพแห่งนาค อิทธิพลดังกล่าวนำมาสู่บทประพันธ์และการสร้างสรรค์ละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ทั้งนี้วรรณกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาดังกล่าวถือเป็นตัวบทเริ่มต้นของโลกทัศน์แบบอุดมคติในละครเรื่อง “นาคี”

เรื่องราวที่สะท้อนโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมในละครเรื่องนี้ปรากฏอย่างชัดเจน 5 ประเด็น ประกอบด้วย 1) การบนบานเจ้าแม่นาคี 2) ความเชื่ออำนาจเหนือธรรมชาติเรื่องงูเผือก และว่านพญาลิ้นงู 3) ถิ่นที่อยู่ของนาค 4) การจำแลงกายของนาค และ 5) มนต์อาลัมพายน์ และพญาครุฑ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) การบนบานเจ้าแม่นาคี

การบนบานเจ้าแม่นาคีเป็นการสักการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งในที่นี้หมายถึง “เจ้าแม่นาคี” ตามความเชื่อของชาวบ้านดอนไม้ป่า เป็นเหตุการณ์ที่ปรากฏในตอนที่ 1 และเป็นการเปิดเรื่องเพื่อสื่อความหมายถึงความเชื่อในโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่าเจ้าแม่นาคีมีจริงและสามารถให้คุณให้โทษแก่ชาวบ้านได้ดังภาพเหตุการณ์รูปที่ 5.2

รูปที่ 5.2 คำปองบนบานเจ้าแม่นาคี
ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.2 คำปองได้กล่าวคำบนบานต่อเจ้าแม่นาคีว่า “เจ้าแม่นาคี ขอน้อยคำปอง เอาเครื่องสักการะมาถวาย ขอให้เจ้าแม่โปรดช่วยคุ้มครองลูกของข้าน้อยให้อยู่รอดปลอดภัย ไม่ว่าจะเป็นผู้ชายหรือผู้หญิงข้าน้อยก็รักหมด ขอให้เกิดมาครบสามสิบสองก็เป็นพอ แล้วข้าน้อยจะยกให้เป็นลูกของเจ้าแม่นาคี”

ต่อความเชื่อเรื่องเจ้าแม่นาคีดังกล่าวนี้ ละครได้ใช้ภาษาภาพเชิงเทคนิค 2 ประการในการสื่อความหมายถึงพลังความเชื่อที่คำปองมีต่อเจ้าแม่นาคี ประกอบด้วย (1) มุมกล้อง โดยภาพมุมต่ำเป็นภาพแทนสายตาของคำปองที่มองไปยังประติมากรรมงูใหญ่ซึ่งเป็นภาพตัวแทนของเจ้าแม่นาคี สื่อความหมายถึงความเชื่อที่มีต่อพลังอำนาจอันเร้นลับของเจ้าแม่นาคี ทำให้ภาพงูใหญ่ดูน่าเกรงขามและมีพลังปกป้องผู้ต่ำต้อยจากพังพานที่แผ่คลุมเบื้องล่าง ละครได้ตัดภาพมุมสูงเป็นภาพแทนสายตาของประติมากรรมงูใหญ่ที่มองมายังคำปอง สื่อความหมายถึงพลังอำนาจในการปกป้องและรับรู้ถึงคำบนบานของคำปองเพื่อให้ลูกเกิดมาอย่างปลอดภัย และ (2) แสงแนว High Key ปรากฏบนใบหน้าของคำปองเพื่อสื่อความหมายถึงความบริสุทธิ์ใจ การเปิดเผย ความศรัทธาอย่างแรงกล้า ในขณะที่แสงแนว Low Key เป็นภาพของประติมากรรมงูใหญ่ สื่อความหมายถึงความเร้นลับและความมีมนต์ขลัง ซึ่งเป็นภาพตัดสลับกับภาพใบหน้าของคำปอง

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความเป็นจริงแบบอุดมคติดังกล่าว ทั้งการใช้องค์ประกอบเรื่องมุมกล้อง แสงเงา ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างคำปองในฐานะผู้ขอและเจ้าแม่นาคีในฐานะผู้ให้ มีการสื่อความสัมพันธ์ในความเป็นคู่ตรงข้าม (Binary Opposition) ทั้งของมุมกล้องและแสงเงา ก่อให้เกิดเป็นความหมายดังกล่าว

2) ความเชื่ออำนาจเหนือธรรมชาติเรื่องงูเผือก และว่านพญาลิ้นงู

ลักษณะทางพันธุกรรมและพันธุ์ไม้ต่าง ๆ เป็นปรากฏการณ์ทางวิทยาศาสตร์ ในกรณีที่วิวัฒนาการทางชีวภาพมีการกลายพันธุ์ (Mutation) จะทำให้เกิดรูปลักษณ์ที่ผิดเพี้ยนไปจากรหัสทางพันธุกรรมดั้งเดิมย่อมสามารถอธิบายด้วยเหตุผลทางวิทยาศาสตร์ แต่อย่างไรก็ตาม ได้พบว่าการนำเสนอเรื่องราวลักษณะทางพันธุกรรมและพันธุ์ไม้ในละครเรื่องนาคีนี้ได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติ โดยปรากฏในประเด็นเรื่องงูเผือก ซึ่งเชื่อมโยงกับความเป็นงูศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวกับเจ้าแม่นาคีและบริวาร ในขณะที่ว่านพญาลิ้นงูมีนัยยะของนามบัญญัติที่เกี่ยวข้องกับงู จึงนำไปสู่ความเชื่อเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งมีลักษณะของการประกอบสร้างโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมโดยภาพงูเผือกอยู่ในช่วงต้นเรื่องที่อธิบายเหตุการณ์ความสัมพันธ์ของนักค้างูชาวต่างชาติกับการค้นพบงูเผือก ซึ่งนำไปสู่ภัยพิบัติของผู้ที่ครอบครองงูเผือก ทั้งนี้ชาวบ้านเชื่อว่าเป็นสัญลักษณ์แทนถึงเจ้าแม่นาคี โดยส่วนหนึ่งของบทสนทนาในละครได้กล่าวถึงงูเผือกดังกล่าวว่า

นายกอ : “เจ้าแม่นาคี”

วินสัน ฝรั่งนักค้างู : “มหัศจรรย์มาก”

นายกอ : “ฉบหายแล้ว งูตัวนี้แตะต้องไม่ได้เด็ดขาด ชาวบ้านเชื่อกันว่าเป็นงูศักดิ์สิทธิ์ มีอิทธิฤทธิ์ร้ายแรง”

จากบทสนทนาดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าชาวบ้านมีความเชื่อในแบบอุดมคติว่างูเผือกเป็นงูศักดิ์สิทธิ์ มีอิทธิฤทธิ์ และมีความเกี่ยวข้องกับเจ้าแม่นาคี ในขณะที่วินสันนักค้างูไม่เชื่อดังที่ชาวบ้านได้อธิบาย โดยมองว่างูเผือกเป็นความผิดเพี้ยนในทางพันธุกรรมเท่านั้น

ในส่วนของว่านพญาลิ้นงู เป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านที่สืบต่อกันมาหลายชั่วอายุคน "ว่านพญาลิ้นงู" มีสรรพคุณในการรักษาพิษจากสัตว์กัดต่อย ละครนาคี ได้นำเสนอความเชื่อในเชิงอุดมคตินิยม มาใช้เพื่อพิสูจน์ว่า "คำแก้ว" เป็นเจ้าแม่นาคีจริงหรือไม่ เพราะเชื่อกันว่า "ว่านพญาลิ้นงู" มีฤทธิ์ปราบงู สามารถใช้ป้องกันอสรพิษไม่ให้เข้ามาใกล้ตัว และเชื่อกันว่า หากนำไปปลูกไว้ที่บ้านไหน บ้านนั้นจะไม่มีงู ตะขาบ จำพวกสัตว์เลื้อยคลาน มารบกวน (Tnews, 2018)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

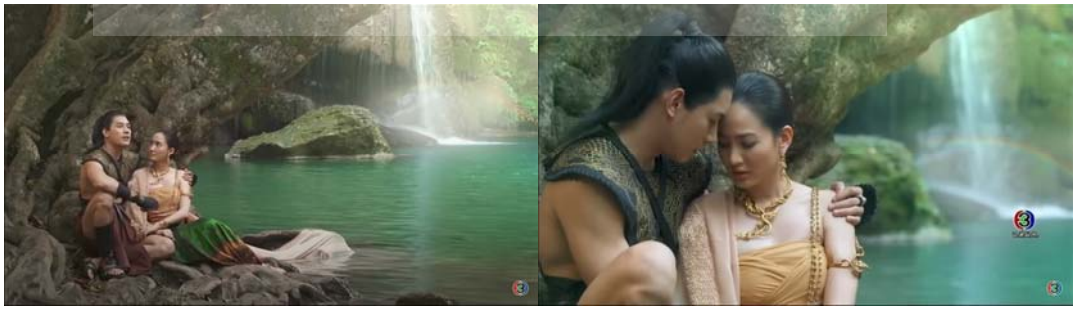
การนำเสนอเรื่องราวของว่านพญาลิ้นงูตามความเชื่อแบบอุดมคติ สะท้อนให้เห็นเด่นชัดจากคำกล่าวของ หมออ่วม ที่ว่า “นี่คือว่านพญาลิ้นงู ข้าจะเอาไปฝังไว้ใต้ถุนบ้านนังคำปองตรงที่นังคำแก้วมันนอน ถ้ามันเป็นงูปีศาจ มันจะร้อนทุรนทุรายจนทนไม่ไหว กลับคืนสู่ร่างเดิมของมันแน่นอน”

ในส่วนของการประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติของงูเผือกและว่านพญาลิ้นงูดังกล่าวนี้ ใช้วิธีการสื่อสารผ่านคำพูดของตัวละครในเรื่อง โดยเป็นข้อความที่สื่อความเชื่อในเชิงมายาคติถึงสิ่งเร้นลับซึ่งสะท้อนถึงความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเจ้าแม่นาคี

3) ถิ่นที่อยู่ของนาค

“นาค” เป็นสัญลักษณ์แห่งธาตุน้ำที่แทรกซึมอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยและคนหากลุ่มแม่น้ำเอเชียอาคเนย์มาช้านาน (สุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา, 2529) นาคจึงดำรงอยู่ในฐานะที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมที่พึ่งพิงอยู่กับสายน้ำ ฉากสถานที่สำคัญของละครนาคีคือบ้านดอนไม้ป่าซึ่งอยู่ในอำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี เป็นดินแดนที่ติดแม่น้ำโขงและชาวบ้านในพื้นที่ดังกล่าวมีความศรัทธาต่อพญานาคอย่างแน่นแฟ้น

ชาวบ้านในดินแดนแถบแม่น้ำโขงเชื่อกันว่าแม่น้ำโขงเป็นถิ่นที่อยู่ของนาค เป็นดินแดนของบั้งไฟพญานาคซึ่งในตอนท้ายของละครเรื่องนาคีได้กล่าวถึงปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคว่าเป็นสัญลักษณ์ของเจ้าแม่นาคีที่สื่อถึงความรักที่มีต่อมนุษย์ พื้นที่แถบแม่น้ำโขงจึงถือเป็นพื้นที่รอยต่อระหว่างคติความเชื่อเรื่องโลกบาดาลกับโลกมนุษย์ เป็นพื้นที่คลุมเครือที่ซึ่งมโนทัศน์เชิงอุดมคติถูกทำให้เป็นรูปธรรม และเป็นพื้นที่ที่ให้ก่อให้เกิดการสื่อสารที่มีลักษณะเฉพาะ ฉากที่สัมพันธ์ที่แสดงถิ่นที่อยู่ของนาคปรากฏดังรูปที่ 5.3



รูปที่ 5.3 แหล่งน้ำบริเวณที่อยู่ของเจ้าแม่นาคี

ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.3 เป็นเหตุการณ์ตอนที่ ก่อนที่แม่ทัพชัยสิงห์จะไปทำสงครามได้ให้สัจจะสาบานต่อเจ้าแม่นาคี (ในร่างมนุษย์) ว่า จะซื่อสัตย์ในความรักทุกภพทุกชาติ หากผิดคำสาบานดังพูดขอให้ตามในสามวันเจ็ดวัน การกล่าวคำสัตย์ดังกล่าวนี้เกิดขึ้นบริเวณพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างโลกมนุษย์กับโลกบาดาล อันเป็นการสื่อความหมายถึงถิ่นที่อยู่ที่นาคและมนุษย์จะสามารถติดต่อถึงกันได้

นอกจากนี้ภาษาภาพที่น่าสนใจประการหนึ่งคือการใช้สายรุ้งเป็นองค์ประกอบเพื่อสร้างสุนทรียภาพให้กับถิ่นที่อยู่ของนาค สะพานสายรุ้งมีนัยยะความหมายถึงการเชื่อมโยงระหว่างปรากฏการณ์ธรรมชาติกับความเชื่อตามแบบอุดมคติ ที่เชื่อมโยงระหว่างภพของมนุษย์และอมนุษย์ สอดคล้องกับการเล่าเรื่องความรักระหว่างมนุษย์กับนางนาค

4) การจำแลงกายของนาค

การจำแลงกายเป็นรูปแบบของการแสดงออกที่ปกปิดรูปลักษณ์ที่แท้จริงของนาค ทั้งนี้เนื่องจากการสื่อสารระหว่างนาคกับมนุษย์จะเกิดขึ้นได้นั้นจะต้องมีการจำแลงกายของนาคให้เป็นร่างมนุษย์ก่อน การปรากฏของการจำแลงกายรูปนาคของเจ้าแม่นาคีปรากฏผ่านร่างมนุษย์ที่มีความสวยงามตามแบบอย่างบุคคลชั้นสูง ในขณะที่บริวารของเจ้าแม่นาคีก็มีการจำแลงกายเป็นมนุษย์เช่นกันเพื่อที่สามารถสร้างบทสนทนาอย่างมนุษย์ให้กับผู้ชมได้เข้าใจเรื่องราวของละคร อย่างไรก็ตามการจำแลงกายของนาคมีปรัมปราคติจากวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนาเกี่ยวกับการคืนสภาพของร่างกายจากมนุษย์กลับไปเป็นเผ่าพันธุ์นาคหรือง ดังเหตุการณ์ในช่วงท้ายของละคร เมื่อทศพลได้รับฟังคำบอกเล่าเกี่ยวกับคำแก้วว่าไม่ใช่มนุษย์ ต่อมาเมื่อเกิดความลังเลสงสัย ละครได้นำเสนอภาพให้ผู้ชมเห็นว่าร่างที่แท้จริงของคำแก้วคือง อันเกิดมาจากภาวะที่คำแก้วหลับและไม่สามารถครองสติได้

ต่อประเด็นดังกล่าวมีสัมพันธบทกับวรรณกรรมเกี่ยวกับนาคที่ขออุปสมบทในพระพุทธศาสนาทั้งนี้ในทางพุทธศาสนามีการบอกเล่าเรื่องของนาคหนุ่มที่แอบเข้ามาขอบวช ครั้งพอยามนอนหลับก็ต้องคืนร่างดุจงูใหญ่เช่นเพศเดิมแห่งตน จึงถูกให้ลาสิขา นาคหนุ่มจึงร้องขอต่อพระพุทธเจ้าว่า ต่อไปภายภาคหน้าแม้นาคจะบวชมิได้ในพุทธศาสนา จึงขอให้ลาสิกขา นาคหนุ่มจึงร้องขอต่อพระพุทธเจ้าว่า ต่อไปภายภาคหน้าแม้นาคจะบวชมิได้ในพุทธศาสนา ก็ขอให้ผู้ที่กำลังเตรียมตัวบวชมีชื่อว่า นาค จนกลายเป็นต้นกำเนิดของประเพณีการทำขวัญนาค การขานนาค การบวชนาค และในพิธีการบวชที่มีระเบียบว่าพระคู่สวดจะสอบผู้บวชด้วยคำถามที่ว่า "มนุสโส สิ”

อันมีความหมายว่า ท่านเป็นมนุษย์ใช่หรือไม่ เพื่อเป็นการสอบถามถึงการเป็นมนุษย์มิใช่นาคที่เข้ามาเพื่อขอบวชเป็นพระภิกษุนั่นเอง

การประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับการจำแลงกายของนาคเป็นการใช้ภาพจากมุมสูง ซึ่งมีความหมายของภาษาภาพเชิงเทคนิคถึงภาวะที่ต้องยอมจำนนต่อสภาพการที่ไม่สามารถต่อรองได้ สอดคล้องกับสภาพร่างกายที่แท้จริงที่ปรากฏให้เห็นจากการที่ไม่สามารถครองสติ ละครได้เสนอมุมมองของผู้รู้รอบให้กับคนดู ในขณะที่ทศพลไม่สามารถเห็นความเป็นจริงของร่างจำแลงของคำแก้วได้

5) มนต์อาลัมพายน์ และพญาครุฑ

จากการศึกษาเรื่องราวภูริทัตชาดกดังปรากฏรายละเอียดของงานวรรณกรรมและจิตรกรรมในบทที่ 4 แล้วนั้น ผู้วิจัยได้พบว่าละครเรื่องนาคีได้นำเสนอเรื่องมนต์อาลัมพายน์และพญาครุฑเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของเหตุการณ์ในละคร จึงกล่าวได้ว่าละครนาคีมีการสร้างสัมพันธบทกับภูริทัตชาดกในประเด็นเรื่องราวของมนต์อาลัมพายน์และพญาครุฑดังรูปที่ 5.4

รูปที่ 5.4 มนต์อาลัมพายน์ และพญาครุฑ
ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.4 เป็นเหตุการณ์ในช่วงกลางของการดำเนินเรื่องที่ครอบครัวของนักศึกษาเดินทางมาจากกรุงเทพฯ และได้ลงแพเพื่อไปสู่หมู่บ้านดอนไม้ป่า โดยมีเจตนาจะ

มาตามหากลุ่มนักศึกษาที่เป็นทั้งลูกชายและลูกสาวที่ขาดการติดต่อไป ทันใดนั้นแพก็ได้ถูกกระแสน้ำพัดวนที่เกิดจากการทำของพญานาคบริวารของเจ้าแม่นาคี จึงได้ใช้คฑาครุฑพร้อมร่ายมนต์กำกับเพื่อให้อานุภาพของครุฑสามารถขจัดภัยจากพญานาคบริวาร

ในส่วนของภาพจารึกอักษรโบราณ ละครได้กล่าวถึงที่มาของจารึกดังกล่าวว่า คือมนต์อาลัมพายน์ซึ่งเป็นมนต์ที่พญาครุฑมอบให้กับพราหมณ์และสืบทอดต่อกันมา ต่อประเด็นดังกล่าวนี้ละครได้นำเสนอผ่านบทสนทนาของ หมอเขมร ว่า “มนต์บทนี้แม่แต่พญานาคยังกลัวมนต์อาลัมพายน์ เป็นมนต์ที่พญาครุฑมอบให้แก่ฤาษีโกสิยโคตร ตั้งแต่สมัยพระพุทธองค์ทรงเสวยพระชาติเป็นพระภูริทัต มนตราบทนี้มีอำนาจเหนือพญานาคราช และอสรพิษทั้งปวง เมื่อได้ยินจะทุรนทุรายดั่งเหล็กร้อนย้อนเข้าไปในหู” ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่หมอเขมรพูดกับกำนันแย้มเกี่ยวกับที่มาของจารึก

การประกอบสร้างความหมายเกี่ยวกับพญาครุฑ เป็นการนำเสนอผ่านภาษาภาพเชิงเทคนิคในเรื่องของแสง กล่าวคือเป็นการใช้เทคนิคพิเศษเพื่อสร้างมณฑลประภา (Halo) ให้กับพญาครุฑบนคฑา โดยกำหนดสีเป็นสีแดง ซึ่งมีความหมายในเชิงจิตวิทยาถึงอำนาจ สอดคล้องกับปรัมปราคติในศาสนาพราหมณ์ที่กล่าวถึงพลังอำนาจของพญาครุฑดุจเดียวกับพระนารายณ์ ทำให้ครุฑได้กลายมาเป็นสัญลักษณ์ของสถาบันพระมหากษัตริย์ ในขณะที่ภาพครุฑที่สร้างขึ้นด้วยเทคนิคพิเศษ มีการให้แสงแบบออโรร่า (Aurora) ซึ่งเป็นแสงที่มีทิศทางมาจากด้านบน มีความหมายเชื่อมโยงถึงพิภพแห่งครุฑซึ่งอยู่ในเขตป่าหิมพานต์เชิงเขาไกรลาส อันเป็นพิภพที่สูงขึ้นไปจากแดนมนุษย์ หรืออีกในหนึ่งแสงออโรร่าหมายถึงพลังอำนาจที่มาจากสรวงสวรรค์นั่นเอง

ความเชื่อเกี่ยวกับพญาครุฑและมนตร์อาลัมพายน์เป็นโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมที่ได้รับการถ่ายทอดมาตั้งแต่เรื่องราวในทศชาติชาดกจนถึงปัจจุบัน โดยการผลิตซ้ำผ่านกลไกการสื่อสารตั้งแต่สังคมมุขปาฐะในรูปแบบของการเทศนาธรรมในโอกาสต่าง ๆ จนถึงการเล่าเรื่องผ่านจากจิตรกรรมฝาผนังและการผลิตซ้ำในยุคกลไกของสื่อโทรทัศน์ ดังจะเห็นได้ว่าเทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่พัฒนาขึ้นล้วนเป็นการตอกย้ำแบบอุดมคตินิยมที่ผู้คนในสังคมมีความเชื่อและศรัทธาต่อพญานาค

5.2.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคตามแบบเหตุผลนิยม

ละครเรื่อง “นาคี” มีเนื้อหาที่เชื่อมโยงกับการเวลาในปัจจุบันผ่านการสร้างตัวตนของนักศึกษาในระดับมหาวิทยาลัยซึ่งมีกระบวนการเรียนรู้ความเป็นจริงตามหลักโลกทัศน์เหตุผลนิยม กล่าวคือการเรียนการสอนทางด้านโบราณคดีตั้งอยู่บนรากฐานของข้อสรุปทางวิทยาศาสตร์ ผ่าน

กระบวนการสืบค้นที่อิงหลักฐานเชิงประจักษ์เพื่อนำไปสู่การสร้างข้อสรุปเกี่ยวกับความจริงที่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นโลกทัศน์ที่เชื่อว่าความเป็นจริงที่พิสูจน์ได้เท่านั้นที่มีคุณค่าในเชิงวิชาการทางโบราณคดี จากโลกทัศน์เหตุผลนิยมดังกล่าวละครเรื่อง “นาคี” ได้นำเสนอเรื่องราวที่สะท้อนโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ 1) เทคโนโลยีการบันทึกภาพ และ 2) กระบวนการทางวิทยาศาสตร์เพื่อการศึกษาทางโบราณคดี โดยการเล่าเรื่องผ่านมุมมองของนักศึกษาและอาจารย์ด้านโบราณคดีซึ่งยึดถือความจริงที่พิสูจน์ได้ตามแนววิทยาศาสตร์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) เทคโนโลยีการบันทึกภาพ

กล้องถ่ายภาพถือเป็นประดิษฐกรรมทางวิทยาศาสตร์ที่สอดคล้องกับแนวคิดหลักฐานเชิงประจักษ์นิยม (Empirical Evidence) เป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมโยงถึงความเชื่อในสิ่งที่เห็นว่าเป็นจริง กล้องถ่ายภาพถือเป็นกลไกการผลิตซ้ำที่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการบันทึกเหตุการณ์ สามารถใช้ภาพที่บันทึกได้เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ การใช้กล้องถ่ายภาพในละครเรื่อง “นาคี” นี้ ถือเป็นระบบสัญลักษณ์ที่สื่อถึงโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมโดยมีกล้องถ่ายภาพเป็นเครื่องมือในการประมวลความเป็นจริง เป็นเหตุการณ์ช่วงต้นของเรื่องที่คณะนักศึกษาและอาจารย์เดินทางไปยังเทวาลัยที่หมู่บ้านดอนไม้ป่า ภาพแสดงเรื่องราวการใช้กล้องถ่ายภาพเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ ในบริเวณเทวาลัย ลักษณะการแสดงออกของตัวละครสื่อให้เห็นถึงความอยากรู้อยากเห็นต่อสิ่งที่ศึกษา ในระหว่างนั้นอาจารย์ได้เล่าถึงตำนานที่ปรากฏในบันทึกต่าง ๆ เกี่ยวกับดินแดนแห่งนี้เพื่อเชื่อมโยงกับหลักฐานเชิงประจักษ์ที่ปรากฏผ่านกล้องถ่ายภาพ

ในการประกอบสร้างความหมายโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม มีองค์ประกอบที่โดดเด่นคือการใช้มุมกล้องมุมสูง (Bird’s Eye View) เพื่อสื่อให้เห็นภาพรวมของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นที่เทวาลัย และในขณะเดียวกันอาจเป็นมุมกล้องแทนสายตาของเบื้องสูง ซึ่งในบริบทนี้คือภาพแทนสายตาของเจ้าแม่นาคีที่สถิตย์อยู่ในเทวาลัยแห่งนี้ ในขณะที่ภาษาท่าทาง (Body Language) ในขณะที่ภาษาทางท่าของตัวละครมีความแตกต่างหลากหลาย เช่น อาจารย์ทัศนัยมองขึ้นสู่เบื้องบน ในขณะที่นักศึกษาต่างแสดงอากัปกิริยาต่อสิ่งที่เห็นด้วยความสนใจโดยที่ไม่ได้มีจุดเน้นเฉพาะ ในส่วนของการจัดองค์ประกอบภาพจะเห็นได้ว่ามีการบังคับสายตาผู้ชมผ่านกรอบภาพ (Frame) ซึ่งคือกรอบบานประตูที่นำเข้าสู่เจ้าแม่นาคี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

2) กระบวนการทางวิทยาศาสตร์เพื่อการศึกษาทางโบราณคดี

กระบวนการขุดค้นทางโบราณคดีถือเป็นกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ที่มีขั้นตอนชัดเจนเพื่อเป็นหลักประกันถึงความน่าเชื่อถือของข้อค้นพบทางโบราณคดี ซึ่งเป็นวิธีการของแนวคิดเชิงเหตุผลนิยมโดยมีแนวทาง 3 ประการประกอบด้วยแนวทางต่าง ๆ ดังนี้ (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน), 2561)

2.1) กระบวนการหรือกรรมวิธีการเก็บข้อมูลหรือการตรวจสอบทางโบราณคดี โดยการขุดหาวัตถุหลักฐานที่มีการทับถมในชั้นดิน เพื่อทำการศึกษา วิเคราะห์ สรุปเรื่องราว หรือการขุดค้นเพื่อตรวจสอบหรืออนุรักษ์ทางโบราณคดี

2.2) การขุดเพื่อค้นคว้าหาความรู้จากโบราณวัตถุ โบราณสถาน โดยหลักวิชาอันประกอบด้วยการขุดอย่างพินิจพิเคราะห์และจดบันทึกรายงานอย่างถูกต้อง เพื่อประโยชน์ในการค้นคว้าวิจัยพฤติกรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ ที่เราเรียกว่าประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม

2.3) วิธีปฏิบัติงานขั้นตอนหนึ่งของการทำงานโบราณคดี ซึ่งเป็นขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับการเปิดเผยและบันทึกหลักฐานทางโบราณคดีที่ทับถมอยู่ใต้ชั้นดิน โดยการขุดค้นแต่ละวิธีขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสภาพภูมิทัศน์แวดล้อมหลักฐานทางโบราณคดี

ละครเรื่อง “นาคี” ได้แสดงให้เห็นภาพเหตุการณ์ที่คณะนักศึกษาและอาจารย์ได้ทำการขุดค้นแหล่งโบราณคดีถ้ำใต้เทวาลัย มีภาพที่แสดงให้เห็นถึงการกั้นเขตพื้นที่ศึกษา การใช้อุปกรณ์ในการขุดแต่งและความประณีตในการทำความสะอาดประติมากรรมรูปเจ้าแม่นาคี โดยแสดงให้เห็นถึงกระบวนการขุดค้นทางโบราณคดีที่อาศัยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ตามหลักวิชาการจนนำไปสู่การค้นพบประติมากรรมเจ้าแม่นาคี การประกอบสร้างความหมายดังกล่าวผ่านการนำเสนอด้วยภาพมุมสูง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาพรวมของเหตุการณ์ภายในถ้ำ ในขณะที่ความหมายแฝงของภาพดังกล่าวคือภาพที่เป็นมุมมองจากเบื้องสูง ซึ่งน่าจะเชื่อมโยงถึงมุมมองที่อยู่ในสายตาของเจ้าแม่นาคี ในขณะที่การจัดแสงเป็นแสงโทนมืด (Low Key) มีการเน้นแสงสว่างเฉพาะจุดเพื่อเน้นอารมณ์ตามท้องเรื่อง โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อใช้ร่วมกับขนาดภาพระยะใกล้ (Close Up) เพื่อให้เห็นถึงใบหน้าของรูปประติมากรรมที่มีความเร้นลับ มีเงื่อนงำให้น่าศึกษาถึงที่มาของประติมากรรมเจ้าแม่นาคี

จากแนวทางการประกอบสร้างความหมายที่สะท้อนถึงโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมดังกล่าวนี้ ก่อให้เกิดปมความขัดแย้งของการพัฒนาเรื่อง ทำให้เกิดความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างความเชื่อตามแนวอุดมคตินิยมกับกระบวนการวิธีวิทยาศาสตร์แบบเหตุผลนิยม อย่างไรก็ตามละครเรื่องนาคีได้แสดงให้เห็นว่าโลกทัศน์ทั้งในแบบเหตุผลนิยมและอุดมคตินิยมสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ โดยผ่านมุมมองของทศพลซึ่งเป็นผู้ที่มีความเกี่ยวข้องกับเจ้าแม่นาคีในอดีตชาติ หรืออีกนัยหนึ่งผู้ที่อยู่ในโลกปัจจุบันแต่มีความเกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในอดีต จะเป็นผู้ที่สามารถเชื่อมโยงเรื่องราวของตนเองกับเรื่องราวของตัวละครในอดีตได้ ซึ่งเป็นการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคเชิงบูรณาการระหว่างอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม

5.2.3 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคเชิงอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม

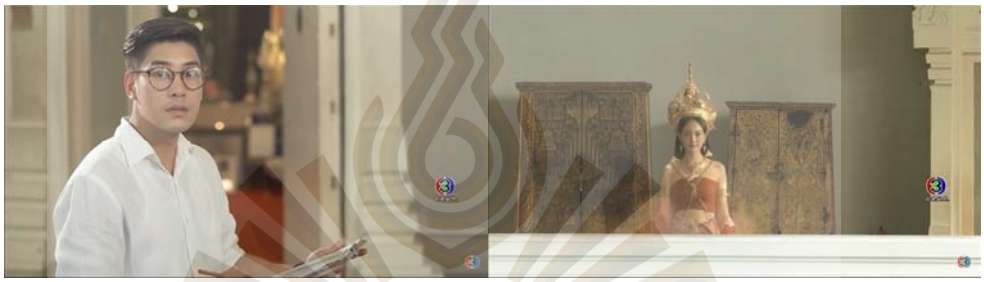
ละครเรื่อง “นาคี” มีจุดเด่นที่สำคัญประการหนึ่งเกี่ยวกับแบบแผนทางการเล่าเรื่อง คือการเชื่อมโยงระหว่างโลกความเป็นจริงในปัจจุบันของทศพลกับโลกความเป็นจริงในแบบอุดมคติของเจ้าแม่นาคี การบรรจบกันของโลกทัศน์ทั้งสองนำมาซึ่งจินตนาการแนวแฟนตาซีของละคร ทั้งนี้ละครได้นำเสนอผ่านเทคนิคพิเศษของภาษาภาพเชิงเทคนิคในแนว “กึ่งฝันกึ่งจริง” ซึ่งหลักแนวคิดดังกล่าวเป็นพื้นฐานสำคัญของแบบแผนการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยในยุครอยต่อของรัชกาลที่ 3 กับการเขียนภาพแนวตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 4 แนวคิดแบบ “กึ่งฝันกึ่งจริง” ปรากฏชัดผ่านการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคเชิงบูรณาการระหว่างอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม โดยจำแนกได้ 4 ประเด็น ดังต่อไปนี้

1) พิพิธภัณฑ์และเทวาลัยในฐานะพื้นที่เชื่อมต่อ (Intermediary Space) ระหว่างปัจจุบันกับอดีต

พื้นที่เชื่อมต่อ เป็นแนวคิดสำคัญในการทำให้สิ่งที่มีความเป็นคู่ตรงข้ามสามารถดำรงอยู่ได้ Kurokawa (1994) ได้อธิบายถึงความสัมพันธ์แบบคู่ของการดำรงอยู่ในลักษณะดังกล่าวว่าเป็นสิ่งที่ตั้งอยู่บนพื้นที่ของความคุมเครือ (Vague Zones) และเป็นพื้นที่ที่ก่อให้เกิดความหมายทั้งในแง่ชีวิตและสังคม อีกทั้งเป็นพื้นที่ที่ก่อให้เกิดการผสมผสานของวัฒนธรรมที่แตกต่างและสิ่งที่ไม่อยู่ในระเบียบแบบแผนแบบจารีตจนถึงส่วนที่ไร้ระเบียบ (Chaos)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

พื้นที่เชื่อมต่อที่ก่อให้เกิดการบูรณาการของแนวคิดในเชิงอุดมคติและเหตุผลนิยมในละครเรื่องนี้ปรากฏขึ้นในช่วงแรกของการดำเนินเรื่อง ฉากที่มีบทบาทสำคัญที่ก่อให้เกิดการเชื่อมต่อระหว่างทศพลกับเจ้าแม่นาคีคือพิพิธภัณฑ์และเทวาลัย ทั้งนี้สถานที่ทั้งสองแห่งเป็นพื้นที่ของการดำรงอยู่ของคู่ตรงข้ามระหว่างความเป็นปัจจุบันกับความเป็นอดีต ซึ่งได้รับการถ่ายทอดเป็นบทบาทของตัวละครคือทศพลซึ่งปัจจุบันเป็นนักศึกษาด้านโบราณคดีกับเจ้าแม่นาคีซึ่งเป็นอดีตที่รอคอยการกลับมาพบกันอีกครั้งหนึ่ง ทั้งนี้พิพิธภัณฑ์และเทวาลัยล้วนเป็นที่เก็บเรื่องราวของอดีตและมีหลักฐานร่องรอยในเชิงสัญลักษณ์ให้เกิดการเชื่อมโยงความหมายข้ามมิติได้ดังรูปที่ 5.5



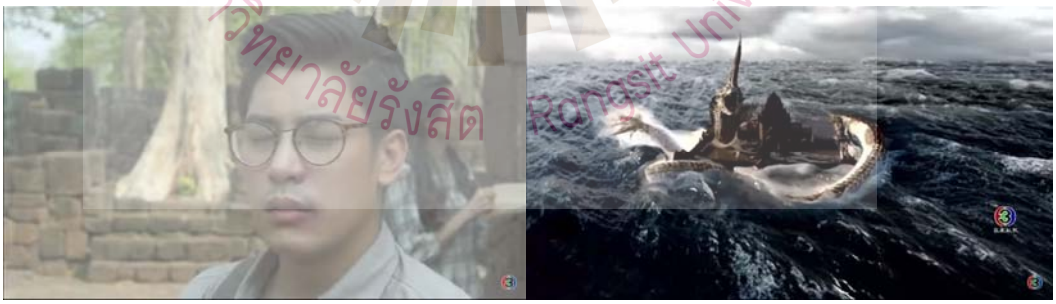
รูปที่ 5.5 ภาพการปรากฏของเจ้าแม่นาคีในพิพิธภัณฑ์
ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.5 เป็นเหตุการณ์ในช่วงแรกของการเล่าเรื่อง เป็นฉากที่เกิดขึ้นในพิพิธภัณฑ์ ซึ่งพื้นที่ดังกล่าวถือเป็นแหล่งเรียนรู้ของนักศึกษาทางด้านโบราณคดี อันเนื่องจากเป็นแหล่งค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ของนักโบราณคดี ทั้งนี้พิพิธภัณฑ์มีหน้าที่ในการเก็บรักษาโบราณวัตถุซึ่งเป็นหลักฐานทางวิทยาศาสตร์ที่ใช้บ่งชี้เรื่องราวความเป็นมาในอดีต ดังนั้นการศึกษาในพิพิธภัณฑ์เป็นการแสดงถึงโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม

ในอีกแง่หนึ่งมายาคติของสังคมไทยที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่อง “ของเก่า” มักมีตำนานเกี่ยวกับอาถรรพ์ความเร้นลับ ซึ่งเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อความเชื่อและการแสดงออกของผู้คนที่มีต่อวัตถุโบราณ โดยเหตุนี้พิพิธภัณฑ์จึงเป็นพื้นที่ที่มีนัยยะของความเร้นลับ ละครเรื่องนี้ได้ใช้ฉากพิพิธภัณฑ์เพื่อสื่อความเชื่อมโยงของความเป็นคู่ตรงข้ามระหว่างเหตุผลนิยมของโลกปัจจุบันกับอุดมคตินิยมของโลกในอดีต โดยเป็นสถานที่ของการพบกันระหว่างทศพลและเจ้าแม่นาคี จากรูปที่ 5.5 จะเห็นได้ว่าทศพลได้เห็นร่างภาพนิมิตของเจ้าแม่นาคีเป็นครั้งแรก ซึ่งภาษาภาพเชิงเทคนิคของละครได้นำเสนอภาพใบหน้าของทศพลแบบภาพระยะใกล้ที่สื่อถึงปฏิกิริยาแรกพบที่ทศพลตะลึงกับภาพนิยมของเจ้าแม่นาคี

พิพิธภัณฑ์จึงเป็นพื้นที่สื่อกลางของการเชื่อมความเป็นจริงแบบเหตุผลนิยมและอุดมคตินิยมเข้าหากัน อีกทั้งยังเป็นแหล่งที่ก่อให้เกิดการยุบรวมมิติของพื้นที่และเวลาดังที่ Benjamin (1986) เสนอว่างานแสดงศิลปะในพิพิธภัณฑ์เป็นปรากฏการณ์เฉพาะที่มีการเชื่อมโยงเรื่องราวในมิติเวลาของอดีต ของหลาย ๆ เหตุการณ์มารวมไว้ในสถานที่เดียวกัน ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่หนึ่ง ๆ พิพิธภัณฑ์จึงดำรงอยู่ในฐานะที่ตั้งของ “กลิ่นอายของความจริงแท้” (Aura of Authenticity) ที่มีอยู่ในตัวตัวงานศิลปะ ดังนั้นการปรากฏภาพนิมิตของเจ้าแม่นาคีจึงดำรงอยู่ในฐานะความจริงที่มี “กลิ่นอายของความจริงแท้” ซึ่งเป็นความจริงในแบบอุดมคติ ภาพนิมิตของเจ้าแม่นาคีจึงเป็นคุณค่าบางประการที่ ทศพลสามารถรับรู้ได้ผ่านห้วงแห่งจิตในช่วงเวลาหนึ่งดังที่ปรากฏในละคร ต่อประเด็นดังกล่าวนี้พิพิธภัณฑ์จึงเป็นพื้นที่สื่อกลางที่ช่วยเพิ่มคุณค่าของการพบกันระหว่างโลกทัศน์ในเชิงคู่ตรงข้ามระหว่างทศพลและเจ้าแม่นาคี ซึ่งทำให้พิพิธภัณฑ์ทำหน้าที่เพิ่มคุณค่าจากการแสดง (Exhibition Value) สู่คุณค่าในเชิงจิตวิญญาณ

ในส่วนของเทวาลัย เป็นพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างโลกปัจจุบันของคณะนักสำรวจโบราณคดีซึ่งเป็นกระบวนการศึกษาในเชิงวิทยาศาสตร์อันเป็นโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมกับโลกในอดีตซึ่งสื่อถึงความล่มสลายผ่านภาพนิมิต ละครได้ลำดับภาพเหตุการณ์เชื่อมโยงภาพนิมิตของทศพลสู่ภาพเหตุการณ์ที่พญานาคเป็นสาเหตุของการล่มสลายของเมืองมรุกขนคร ซึ่งเป็นการนำเสนอผ่านภาพแอนิเมชั่น โดยละครนำเสนอภาพตัดสลับระหว่างใบหน้าของทศพลที่หลับตาเพื่อสื่อถึงการเห็นด้วยจิตในการเชื่อมโยงกับภาพเหตุการณ์ล่มสลายของเมืองดังรูปที่ 5.6



รูปที่ 5.6 ภาพนิมิตถึงการล่มสลายของเมืองมรุกขนคร
ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.6 เทวาลัยเป็นพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างเหตุการณ์ในปัจจุบันกับภาพนิมิตรในเรื่องการล่มสลายของเมืองในอดีต การเชื่อมต่อดังกล่าวสะท้อนผ่านภาพใบหน้าทศพลที่เห็นด้วยจิต โดยส่วนหนึ่งของบทสนทนาได้นำเสนอเรื่องราวในส่วนนี้ว่า

ทศพล : (พูดรำพึง) “พญานาคถล่มเมือง”

ทศพล : (หันหน้าไปทางเพื่อน) “เมื่อกี้ถ่ายอะไรแฟลชเต็มหน้าเลย”

เพื่อนทศพล : “ไม่ได้ใช้กล้องที่มีแฟลช

ทศพล : “เห็นภาพพญานาคถล่มเมือง และน้ำท่วมมือเต็มไปหมดเลย”

จากการลำดับภาพเหตุการณ์ดังกล่าว เป็นการแสดงให้เห็นถึงการบูรณาการโลกทัศน์ ทั้งในแง่ชีวิตและสังคม กล่าวคือชีวิตในปัจจุบันเป็นการดำเนินไปตามหลักเหตุผลนิยม ส่วนภาพนิมิตที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในอดีตเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงวิวัฒนาการของสังคมมนุษย์ ซึ่งเป็นวิวัฒนาการของแนวคิดอุดมคตินิยมสู่เหตุผลนิยม สถานที่เกิดเหตุการณ์นี้สะท้อนให้เห็นความแตกต่างของการแสวงหาความรู้ของมนุษย์ซึ่งเหตุผลนิยมต้องเป็นสิ่งที่ใช้กระบวนการพิสูจน์ทางวิทยาศาสตร์ แต่ละครได้นำเสนอภาพความจริงจากภาพนิมิตที่ไม่อยู่ในระเบียบแบบแผนทางวิทยาศาสตร์ ซึ่งวิธีการเกิดภาพนิยมเป็นไปโดยไม่ต้องการเหตุผล แต่ขณะเดียวกันอาจเป็นปรากฏการณ์ผ่านจิตที่วิทยาศาสตร์พยายามอธิบาย ดังนั้นลำดับการณ์เล่าเรื่องดังกล่าวจึงนำไปสู่แนวคิดความไม่เชื่อมโยงในแง่มิติของลำดับเวลาจากอดีตสู่ปัจจุบัน ทั้งนี้การนำเสนอภาพเหตุการณ์โดยใช้เทวาลัยเป็นพื้นที่เชื่อมต่อมิติทางด้านเวลา ใช้ลำดับการเล่าเรื่องเพื่อสื่อถึงการย้อนเวลาสู่อดีต ผ่านการประกอบสร้างด้วยภาพเทคนิคภาพแอนิเมชั่นเพื่อสร้างภาพในจินตนาการถึงการล่มสลายของเมือง

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าพิพิธภัณฑ์และเทวาลัยในฐานะพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างปัจจุบันกับอดีต เป็นพื้นที่ที่มีคุณสมบัติร่วมกันทางการสื่อสารประการหนึ่งคือ เป็นพื้นที่ของการบรรจุเรื่องราวในอดีตที่คนในปัจจุบันสามารถเข้าไปได้ เป็นพื้นที่ที่มีมายาคติอันเป็นบ่อเกิดของจินตนาการที่ไม่รู้จบ เป็นพื้นที่ที่ทำให้นักสร้างสรรค์งานละครสามารถเชื่อมโยงเรื่องราวสู่โลกอดีตได้อย่างไม่มีข้อจำกัด ดังนั้นพื้นที่เชื่อมต่อจึงมีบทบาทสำคัญในการเล่าเรื่องและเป็นบริบทในการกำกับความหมายของละครอีกทางหนึ่งด้วย

2) การดำรงอยู่ของลักษณะทวิลักษณ์ (Dualism) ดวงจิตเจ้าแม่นาคีในกายมนุษย์

“อีคำแก้วเป็นงู” เป็นบทพูดในละครที่ผู้ชมจะได้ยินบ่อยครั้ง โดยเป็นคำกล่าวของผู้ที่เกลียดชังคำแก้ว คำพูดดังกล่าวเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมที่เชื่อในเรื่องการดำรงอยู่ของลักษณะทวิลักษณ์ที่ข้ามพ้นจากความเป็นคู่ตรงข้ามในเรื่องภาวะมนุษย์กับอมนุษย์ โดยเชื่อว่าภาวะดังกล่าวทั้งสองนี้จะสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ในร่างของคน ๆ หนึ่ง ทั้งนี้ทวิลักษณ์เป็น

แนวคิดว่าด้วยคุณสมบัติของสิ่ง ๆ หนึ่งที่เป็นคู่ตรงข้ามกับอีกสิ่งหนึ่งและไม่อาจที่จะเป็นหนึ่งเดียวกันได้ แนวคิดลักษณะทวิลักษณ์เป็นหลักที่ข้ามพ้นจากความเป็นคู่ตรงข้ามของจากหลักตรรกะการแสดงเหตุผลแบบอริสโตเติลซึ่งว่าด้วย “A or not-A” ซึ่งเป็นหลักของการเลือกอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเชื่อว่าความจริงมีเพียงหนึ่งเดียวเปลี่ยนเป็น “A and not-A” ซึ่งเชื่อว่ามีความจริงที่เป็นทั้งสิ่งสองสิ่งในเวลาเดียวกัน หลักแนวคิดดังกล่าวมีบทบาทสำคัญในหลักปรัชญาควอนตัม ดังที่ Wolf (1989) เสนอว่า ธรรมชาติของแสงได้รับการพิสูจน์ว่า มีลักษณะเป็นทวิภาวะ กล่าวคือ บางสภาวะเป็นคลื่นและบางสภาวะเป็นอนุภาคได้ ขึ้นอยู่กับการออกแบบวิธีการทดลอง กล่าวคือ เมื่อการสังเกตศึกษาเปลี่ยนไปคุณสมบัติของสิ่ง ๆ หนึ่งจะเปลี่ยนตามไปด้วย ดังนั้นแนวคิดทวิลักษณ์จึงว่าด้วยการอธิบายความเป็นจริงของสิ่ง ๆ หนึ่งที่อาจปรากฏได้ 2 รูปแบบ เมื่อเปลี่ยนวิธีการหรือมุมมองการสังเกต

ลักษณะทวิลักษณ์ที่โดดเด่นของละครเรื่อง “นาคี” คือ ภาวะของตัวละคร “คำแก้ว” ที่มี “กาย” เป็นมนุษย์ในขณะที่ “จิต” ได้แฝงไว้ด้วยดวงจิตของเจ้าแม่นาคี ก่อให้เกิดการยุบรวมความหมายระหว่างกายมนุษย์ในร่างคำแก้วกับดวงจิตของเจ้าแม่นาคี ละครได้แสดงให้เห็นถึงการยุบรวมดังกล่าวโดยผ่านภาพที่มีการแยกสภาวะของเจ้าแม่นาคีและคำแก้วออกจากกันดังรูปที่ 5.7

รูปที่ 5.7 จิตเจ้าแม่นาคีออกจากกายคำแก้ว
ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

รูปที่ 5.7 เป็นเหตุการณ์ตอนที่คำแก้วถูกพวกกำนันแย้มและหมออ่วมทำคุณไสยใส่โดยใช้หุ่นฟางแทนร่างของคำแก้วแล้วจุดไฟเผาโดยใช้เลนส์รวมแสง ทำให้ร่างคำแก้วร้อนทุรนทุ

รายอยู่ไม่ได้จนต้องไปที่เทวาลัย เมื่อถึงแล้วดวงจิตเจ้าแม่นาคีได้ออกมาจากร่างของคำแก้ว เพื่อที่เจ้าแม่นาคีสามารถใช้พลังเรียกฝนเพื่อหยุดพิธีกรรมของหมออ่วม

การนำเสนอของละครได้ใช้เทคนิคภาพแอนิเมชั่นเพื่อสื่อให้เห็นว่า ในร่างของคำแก้วมีดวงจิตของเจ้าแม่นาคีสถิตย์อยู่ ละครได้นำเสนอผ่านภาพซ้อนของเจ้าแม่ที่หลุดออกมาจากร่างของคำแก้ว วิธีการสื่อความหมายดังกล่าวนี้จึงเป็นการยุบรวมความหมายระหว่างกายและจิต ซึ่งเป็นลักษณะทวิลักษณ์ของตัวละครคำแก้วและเจ้าแม่นาคีที่ยุบรวมอยู่ด้วยกัน ด้วยกลวิธีการนำเสนอดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าลักษณะทวิลักษณ์ของคำแก้วและเจ้าแม่นาคีนั้น คนดูในฐานะผู้รู้รอบเท่านั้นที่จะเห็นถึงสภาวะดังกล่าว

3) พื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้ (Sacred Zone) ระหว่างโลกมนุษย์กับโลกบาดาล

พื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้ของแนวคิดตามหลักปรัชญาชีวสมาสัย Kurokawa (1994) เสนอว่าเป็นพื้นที่ที่ก่อให้เกิดภาวการณ์สื่อสารที่มีความแตกต่างกันระหว่างวัฒนธรรม การที่คู่สื่อสารยอมรับว่ามีพื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้จะทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งสองสิ่งจะดำรงอยู่ต่อไปได้ เพราะดุลยภาพทางการสื่อสารได้เกิดขึ้นในพื้นที่ดังกล่าว ทั้งนี้พื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้ยอมรับความคลุมเครือทั้งภาวะที่เป็นรูปธรรม เช่น พื้นดินกับพื้นน้ำ ภาวะที่เป็นนามธรรม เช่น การแสดงออกทางวัฒนธรรมที่แบบแผนทางสังคมเป็นตัวกำหนด ในละครเรื่อง “นาคี” ได้สะท้อนภาพพื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้ที่เด่นชัดคือ สระที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างโลกบาดาลกับโลกมนุษย์ โดยเป็นเหตุการณ์ที่ทศพลเดินเข้าไปในถ้ำเพื่อค้นหาอาจารย์ที่หลงติดอยู่ในถ้ำ จากนั้นทศพลได้พบกับเจ้าแม่นาคีและเจ้าแม่นาคีนำทศพลเข้ามาสู่สระมรกตซึ่งเป็นประตูสู่โลกบาดาล ในฉากดังกล่าวมีบทสนทนาในพื้นที่ดังกล่าวดังนี้

ทศพล “แม่นางไม้ นี่ผลฝันไปใช่ไหม”

เจ้าแม่นาคี “ท่านไม่ได้ฝัน แต่นี่คือความจริง”

ทศพล “แล้วผมมาอยู่ที่นี่ได้อย่างไง”

เจ้าแม่นาคี “ข้าเป็นคนพาท่านมาที่นี่เอง”

ทศพล “แล้วคุณไม่กลัวงูพวกนั้นเหรอ”

เจ้าแม่นาคี “งูพวกนั้นเป็นเพื่อนข้า เหตุใดข้าต้องกลัวด้วยเล่า”

ทศพล “แม่นางไม้ ! คุณเป็นใครกันแน่”

เจ้าแม่นาคี “ตามข้ามา”

ทศพล “สระน้ำ ! โห่ ใสอย่างกับกระจก ท่าทางจะลึกนะ มองเห็นก้นสระเลย”

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

เจ้าแม่นาคี “สระมรกตแห่งนี้เป็นเส้นทางเชื่อมระหว่างเมืองมนุษย์กับเมืองบาดาล”
ทศพล “เมืองบาดาล เมืองของพวกพญานาคอะนะ !”
ทศพล “ไม่น่าเชื่อเลยว่าจะมีสถานที่แบบนี้อยู่ใต้เทวาลัยด้วย”
เจ้าแม่นาคี “ของบางอย่างก็ละเอียดเกินกว่าที่จะเห็นด้วยตาเนื้อได้”
ทศพล “รวมถึงคุณด้วยหรือเปล่าแม่นางไม้ คุณมีตัวตนอยู่จริงหรือเปล่า”
เจ้าแม่นาคี “ข้าจะมีตัวตนหรือเป็นเพียงภาพมายาก็แล้วแต่ท่านจะคิด”

จากบทสนทนาข้างต้นมีประเด็นที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเรื่องพื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้ ซึ่งเป็นพื้นที่ที่สะท้อนให้เห็นถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงสัญรูปนาคเชิงอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยม จากคำกล่าวของเจ้าแม่นาคีที่ว่า “ข้าเป็นคนพาท่านมาที่นี่เอง สระมรกตแห่งนี้เป็นเส้นทางเชื่อมระหว่างเมืองมนุษย์กับเมืองบาดาล” แสดงให้เห็นว่าเส้นทางเชื่อมในฐานะที่เป็นสสารเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงตามแนวคิดโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม แต่สสารดังกล่าวเป็นตัวเชื่อมสู่เมืองบาดาลซึ่งเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม ดังนั้นการมีอยู่ของสระมรกตจึงเป็นการบูรณาการโลกทัศน์ทั้งสองดังกล่าวเข้าหากัน นอกจากนี้สระมรกตถือเป็นพื้นที่ที่ล่วงละเมิดไม่ได้อันเนื่องจากคุณลักษณะของความเป็นมนุษย์ไม่สามารถก้าวล่วงสู่พิภพแห่งบาดาลได้ แต่เจ้าแม่นาคีเป็นผู้ที่มีอำนาจในการอนุญาตให้มนุษย์สามารถผ่านพ้นเข้าไปได้ ซึ่งเป็นจุดที่นำไปสู่การดำเนินเรื่องที่เชื่อมโยงไปสู่โลกในอดีตโลกของทศพลได้

การมีอยู่ของพิภพแห่งนาคที่ต้องเดินทางผ่านสระมรกต สะท้อนผ่านคำกล่าวของเจ้าแม่นาคี ว่า “ของบางอย่างก็ละเอียดเกินกว่าที่จะเห็นด้วยตาเนื้อได้... ข้าจะมีตัวตนหรือเป็นเพียงภาพมายาก็แล้วแต่ท่านจะคิด” เป็นการสะท้อนโลกทัศน์ของการมีอยู่ของพิภพแห่งนาค หากแต่มนุษย์ไม่สามารถสร้างเครื่องมือเพื่อการเข้าถือหรือสังเกตเห็นได้ ซึ่งเป็นแนวคิดที่แสดงทัศนะว่าการมีอยู่ของเหตุผลนิยมอาจไม่ใช่สิ่งที่มนุษย์จะต้องพิสูจน์ได้ตามหลักประจักษ์นิยมเท่านั้น

การนำเสนอภาพฉากสระมรกตดังกล่าวมีลักษณะคล้ายภาพ “กึ่งฝันกึ่งจริง” โดยมีรายละเอียดรูปธรรมครบถ้วนหากแต่การให้แสงฟุ้งกระจายสื่อถึงความหมายของภาษาภาพเชิงเทคนิคว่ามีความเชื่อมต่อกับโลกแห่งจิตนาการ ซึ่งสอดคล้องกับหลักการนำเสนอภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี ก่อให้เกิดควาหมายเชิงบูรณาการระหว่างโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมกับอุดมคตินิยมได้อย่างชัดเจน

4) ภาพนิมิต (Simulacra) ที่สัมผัสได้ด้วยตา

Baudrillard (1983) กล่าวถึงภาพนิมิตว่าเป็นความจริงประเภทหนึ่ง โดยเป็นความจริงซึ่งถูกปกปิดไปจากการเห็นเชิงประจักษ์ของคนหมู่มาก เป็นความจริงรูปธรรมที่ได้รับการสร้างขึ้นในลักษณะของการผลิตซ้ำจากแบบจำลองโดยที่ไม่มีความจริงต้นแบบ ในกรณีของตัวละคร “เจ้าแม่นาคี” นั้น เป็นสิ่งที่ผู้ผลิตละครประกอบสร้างขึ้นจากจินตนาการที่ผ่านการตีความในบริบทของวัฒนธรรมอีสานซึ่งนาคีเป็นผู้มีพลังวิเศษ เป็นผู้สง่างามและมีจิตใจที่เปี่ยมด้วยความรัก ถูกประกอบสร้างเป็นบุคลิกตัวละครและถูกถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมผ่านการตกแต่งภาพด้วยเทคโนโลยีทางคอมพิวเตอร์ดังรูปที่ 5.8

รูปที่ 5.8 ภาพนิมิตในเชิงรูปธรรมของเจ้าแม่นาคี

ที่มา: พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง, 2560

จากรูปที่ 5.8 เป็นเรื่องราวในช่วงท้ายเรื่องที่ทุกคนได้เห็นว่า คำแก้วคือเจ้าแม่นาคีในร่างมนุษย์แต่ในที่สุดเจ้าแม่นาคีต้องกลับคืนสู่ร่างเดิมเพื่อต้องบำเพ็ญบารมีให้หลุดพ้นจากบ่วงกรรมที่เกิดจากความรัก ภาพเหตุการณ์ข้างต้นเกิดขึ้น ณ เทวาลัยซึ่งมีบันไดนาคเป็นฉากหลัง ซึ่งบันไดดังกล่าวเป็นสัญลักษณ์ที่เชื่อมต่อระหว่างพื้นที่ของโลกมนุษย์กับสวรรค์ เมื่อใดที่ก้าวล่วงพ้นบันไดนาคถือเป็นเขตพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ นอกจากนี้ชาวบ้านเชื่อว่าพื้นที่ดังกล่าวเป็นที่อยู่หรือพื้นที่เชื่อมต่อกับพิภพบาดาล การปรากฏร่างของเจ้าแม่นาคี แต่ในขณะเดียวกันละครได้สร้างเรื่องราวการเชื่อมโยงปรากฏการณ์ในเชิงประจักษ์กับกรณีการเกิดบั้งไฟพญานาคว่ามีความเกี่ยวข้องกับโลกทัศน์แบบอุดมคติ โดยอ้างว่าบั้งไฟนั้นเกิดจากเจ้าแม่นาคีดังบทบรรยายตอนอวสานของละครได้บรรยายว่า "เจ้าปู่นาคาธิบดีอนุญาตให้นาคีได้แสดงความรักที่มีต่อมนุษย์ปีละครั้ง" ละครได้นำเสนอภาพบั้งไฟพญานาคริมฝั่งแม่น้ำโขง ทำให้ภาพดังกล่าวเป็นการเชื่อมโยงคำอธิบาย

เกี่ยวกับปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคในฐานะโลกทัศน์เชิงเหตุผลนิยม (เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ) กับการบรรยายที่มาอันเป็นโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

การนำเสนอภาพนิมิตดังกล่าวมีความสอดคล้องกับแนวคิดเรื่องเส้นสินเทาและศิรมณฑล (Halo) หรือรัศมีที่มีอยู่เหนือเศียรของเทพและผู้มีบุญญาธิการในงานภาพจิตรกรรมไทย แนวประเพณีซึ่งทำหน้าที่การแยกมิติระหว่างโลกที่ตาเนื้อของมนุษย์สามารถเห็นได้กับโลกความเป็นจริงในอุดมคติที่เห็นได้ด้วยจิตเท่านั้น ในกรณีของภาพนิมิตเจ้าแม่นาคีถือเป็นรูปธรรมที่ได้รับการจำลองขึ้นจากจินตนาการโดยไม่จำเป็นต้องมีเหตุผล แต่ถือได้ว่าเป็นความจริงในอีกรูปแบบหนึ่งที่ใช้รหัสของละครที่สื่อถึงความเป็นไปได้โดยไม่ต้องใช้คำอธิบายแบบวิทยาศาสตร์ ถือเป็นพื้นที่ที่อยู่เหนือพื้นที่ความจริงเชิงประจักษ์ (Hyperspace) ตั้งอยู่ระหว่างความเป็นจริงและจินตนาการ (Real and Imaginary) อีกทั้งสามารถถ่ายทอดความดีงามเป็นสัญรูปที่คนดูให้การยอมรับโดยไม่หาเหตุผล ซึ่งเป็นรากฐานของความเชื่อในเรื่อง “พระเป็นเจ้า” ซึ่งมีความเป็นสมบูรณ์แบบอุดมคติ (Utopia)

แนวคิดดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดของ Baudrillard (1983) ที่ว่าภาพนิมิตสามารถสะท้อนความเป็นจริงขั้นพื้นฐาน ในขณะเดียวกันได้รับการประกอบสร้างขึ้นเพื่อเบี่ยงเบนความเป็นจริง โดยมีบางส่วนของเรื่องราวนั้นถูกลดทอนหายไปและบางส่วนอาจไม่มีอะไรเกี่ยวข้องกับความจริงในเชิงประจักษ์เลย ซึ่งแนวคิดนี้ทำให้ความมีอยู่ของความเป็นจริงของเจ้าแม่นาคีเป็นทั้งความจริงแบบเหตุผลนิยมพร้อมกับความจริงในแบบอุดมคตินิยมในรูปลักษณ์เดียวกัน เวลาและสถานที่ (เทวาลัย) เดียวกันทั้งหมดนี้เป็นไปเพื่อสนองตอบต่อความต้องการของผู้ดูที่ต้องการเห็นอดีตที่เห็นได้เป็นรูปธรรม

จากโลกทัศน์ทั้ง 3 ลักษณะดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยพิจารณาว่าละครเรื่อง “นาคี” มีการสะท้อนโลกทัศน์ทั้ง 3 ลักษณะโดยมีประเด็นสำคัญดังนี้

ก. โลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม

พญานาคดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบทของการดำเนินเรื่องทั้งนี้โดยเชื่อมโยงกับการเกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคเพื่อสื่อถึงการแสดงความรักของนาคีที่มีต่อมนุษย์ อีกทั้งเป็นการมีอยู่เกี่ยวกับพญานาคตามความศรัทธาที่เชื่อว่าพญานาคเป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ ทั้งนี้โดยมีการสะท้อนผ่านเหตุการณ์สำคัญได้แก่การบนบานเจ้าแม่นาคี ความเชื่อ อำนาจเหนือธรรมชาติในเรื่อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

งูเผือก ว่านพญาลิ้นงู นาคพิภพ การจำแลงกายของนาค มนต์อาลัมพายน์ และเรื่องของพญาครุฑ ซึ่งมีสัมพันธบทกับวรรณกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาด้วย

ข. โลกทัศน์แบบเหตุผลนิยม

สะท้อนผ่านกระบวนการศึกษาทางด้านโบราณคดีของนักศึกษาในช่วงเวลาปัจจุบัน ทั้งนี้โดยใช้กล้องถ่ายภาพในฐานะเทคโนโลยีบันทึกภาพและกระบวนการศึกษาแบบวิทยาศาสตร์โดยตั้งอยู่บนหลักแนวคิดเชิงประจักษ์นิยม

ค. การบูรณาการโลกทัศน์แบบอุดมคติและเหตุผลนิยม

เป็นภาพสะท้อนที่ปรากฏเด่นชัดทั้งในช่วงเหตุการณ์ตอนต้นเรื่องจนถึงตอนจบของเรื่อง ทั้งนี้โดยมีการนำเสนอหลักเหตุผลแบบ “A and Not-A” โดยยอมรับความเป็นไปได้ของเหตุการณ์คู่ขนานของมิติทางด้านเวลาและพื้นที่ โดยเน้นการนำเสนอผ่านพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างเวลาปัจจุบันกับอดีตประกอบด้วยพื้นที่พิพิธภัณฑ์และเทวาลัยซึ่งเป็นพื้นที่ที่เกิดการเชื่อมโยงถึงภาพนิมิตของเหตุการณ์ในอดีต นอกจากนี้ละครได้สะท้อนลักษณะทวิลักษณ์ของดวงจิตเจ้าแม่นาคีในกายมนุษย์ การนำเสนอฉากสระมรกตที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างโลกมนุษย์และนาคพิภพ อีกทั้งในตอนท้ายของเรื่องมีการนำเสนอภาพมิติที่สัมผัสได้ด้วยตา ทำให้เกิดการยุบรวมความเป็นจริงและจินตนาการแบบอุดมคติลู่เข้าหากัน

ทั้งภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครเรื่อง “นาคี” ล้วนมีการประกอบสร้างโลกทัศน์ทั้งในเชิงอุดมคติและเหตุผลนิยม รวมทั้งปรากฏการณ์ของความเป็นไปได้ของโลกทัศน์ทั้งสองในมิติเวลาเดียวกัน โลกทัศน์ดังกล่าวนี้มีความสำคัญต่อการเปิดพื้นที่จินตนาการของมนุษย์ให้เชื่อมโยงกับโลกเชิงประจักษ์ทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับพญานาคได้รับความสนใจบนความเร้นลับที่ไม่อาจหาคำตอบได้ในเชิงเหตุผล หากแต่ความน่าสนใจของความคลุมเครือและสุนทรียภาพของรูปลักษณ์แห่งนาคยังคงเป็นงานสร้างสรรค์ในงานศิลปะประเภทต่าง ๆ ดังที่ Baudrillard (1983) เสนอว่าความงามเป็นสิ่งที่ก้าวพ้นจากโลกแห่งเหตุผล ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอประเด็นศักยภาพในการสื่อสารสุนทรียภาพของสัญรูปแห่งนาคในบทต่อไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 6

องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค

สุนทรียภาพของสัญรูปนาคถือเป็นรากฐานของภูมิปัญญาในงานพุทธศิลป์ของประเทศไทย ดังที่กล่าวแล้วว่า “นาค” เป็นสัญรูปที่มีความผูกพันกับวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา ประวัติศาสตร์งานพุทธศิลป์ในประเทศไทยพบว่า “นาค” เป็นองค์ประกอบสำคัญของพุทธสถาปัตยกรรมดังเช่นการสร้างบันไดนาคประกอบวิหาร อุโบสถ “นาค” ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง พระพุทธรูปปางนาคปรก เหล่านี้ล้วนเป็นตัวอย่างของสัญรูปนาคที่ก่อให้เกิดการสืบสานต่อเนื่องมาอย่างยาวนานจนกระทั่งสื่อมวลชนสมัยใหม่ได้นำเรื่องราวเกี่ยวกับ “นาค” มาผลิตซ้ำทั้งในรูปแบบภาพยนตร์ ละครโทรทัศน์ งานสื่อแอนนิเมชั่น ซึ่งล้วนแล้วแต่มีองค์ประกอบของตำนานที่มาจากแหล่งเดียวกัน อีกองค์ประกอบหนึ่งที่สอดแทรกอยู่ในงานสร้างสรรค์ทุกประเภทคือ “การสื่อสารสุนทรียภาพของสัญรูปนาค”

การสื่อสารสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในงานสื่อสารด้วยภาพมีพื้นฐานมาจากงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งสืบย้อนหลักฐานที่ชัดเจนได้ถึงงานจิตรกรรมยุครัตนโกสินทร์ที่มีความเจริญรุ่งเรืองจนเกิดเป็นแบบแผนจิตรกรรมไทยแนวประเพณีในยุครัชกาลที่ 3 ดังที่ได้นำเสนอไว้แล้วว่าดำรงอยู่ในฐานะงานชั้นครูที่เป็นตัวแบบของงานสื่อสารด้วยภาพที่ได้รับการสร้างสรรค์สู่สื่อสมัยใหม่ ทั้งนี้แบบแผนด้านความงามผู้วิจัยพบว่าได้มีทั้งแบบแผนที่ได้รับการสืบทอดและมีการดำรงอยู่จนถึงปัจจุบัน ในขณะที่ส่วนหนึ่งมีการเปลี่ยนรูปเพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและเทคโนโลยีของการสื่อสารด้วยภาพ

การวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคในบทนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานสื่อสารด้วยภาพที่เคยมีผลงานสร้างสรรค์เกี่ยวกับนาคทางใดทางหนึ่ง โดยผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏประเด็นเกี่ยวกับองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคดังต่อไปนี้

6.1 สุนทรียภาพของสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม

สุนทรียภาพของสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความงามที่ผูกพันกับความเชื่อที่ผู้คนมีต่อพญานาคว่ามีอยู่จริง แม้ไม่มีใครเคยเห็นรูปลักษณ์ของพญานาค แนวคิดเกี่ยวกับความงามทางศิลปะของพญานาคได้รับการถ่ายทอดออกมาเป็นรูปธรรมผ่านงานศิลปะต่าง ๆ ทั้งในพุทธศาสนาและศาสนาพรหมณ์ฮินดู ทั้งนี้ผู้ให้สัมภาษณ์ทุกท่านได้นำเสนอทัศนะเกี่ยวกับความงามของสัญรูปนาคว่าเป็นความงามที่ตั้งอยู่บนหลักความเชื่อที่มีต่อพญานาคว่ามีอยู่จริง และเป็นประเด็นที่สืบทอดต่อกันมาตามแนวอุดมคติ ผู้วิจัยได้พบว่าทัศนะเกี่ยวกับสุนทรียภาพของสัญรูปนาคตามแนวอุดมคติประกอบด้วย 5 ประเด็น ดังต่อไปนี้

6.1.1 รูปลักษณ์ของนาคมีความงามตามองค์ประกอบศิลป์

รูปลักษณ์ของนาค เป็นสิ่งที่ได้รับการสืบทอดต่อเนื่องกันมาผ่านงานวรรณกรรม งานศิลปะ ประเพณีและพิธีกรรมต่าง ๆ โดยมีการพิจารณาคุณค่าของความงามที่เป็นองค์รวมโดยที่เรื่องราวและองค์ประกอบทางศิลปะบูรณาการเป็นหนึ่งเดียวกัน ทำให้เกิดเป็นมโนทัศน์เกี่ยวกับความงามของนาคซึ่งอาจมีความแตกต่างกันบ้างในแต่ละพื้นที่ แต่มีความสอดคล้องร่วมกันกับเรื่องราวในทางพุทธศาสนาในฐานะที่นาคมีความผูกพันกับพุทธประวัติดังทัศนะต่อไปนี้

> “...พญานาคเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่คนในแถบลุ่มน้ำโขงเคารพบูชา เพราะมีตำนานเล่าขานมาอย่างยาวนานนับร้อย ๆ ปี เรื่องราวที่เต็มไปด้วยความศรัทธาของพญานาคทำให้คนเอามาทำงานศิลปะอย่างที่เห็นการนำพญานาคมาประดับตกแต่งตามสถานที่สำคัญ ๆ ต่าง ๆ มากมายให้สวยงาม ไม่ว่าจะเป็นวัดวาอาราม ซุ้มประตูเมือง รวมไปถึงเครื่องนุ่งห่มร่างกายของผู้หญิงชาวเขมราฐ... มีผ้าลายนาคน้อยซึ่งเป็นลายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะที่นี่ นอกจากจะลายสวยแล้วยังมีเรื่องเล่าตำนานของลายผ้าว่าเป็นลวดลายที่นางนาคแปลงตัวเป็นคนขึ้นมาจากแม่น้ำโขงแล้วมาขอยืมเครื่องทอผ้าของชาวบ้าน ทอเป็นลายนาคน้อย และเล่าต่อกันว่าให้ใช้ผ้าลายนาคน้อยใส่ไปงานบุญ เช่น งานออกพรรษาเพราะถือว่าเป็นการเชิญพญานาคเข้ามาร่วมงามบุญด้วย...” (ธนิษฐา วงศ์ปัดสา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…พญานาคถือว่ามีรูปทรงขององค์ประกอบที่มีความครบถ้วนสมบูรณ์เพราะมีทุกรูปทรง ไม่ว่าจะ เป็นลายกระหนก ลาย กระจัง ลายเถาต่าง ๆ ซึ่งเป็นการผสมผสานได้อย่างลงตัว และออกมาในรูปลักษณ์ของพญานาค ซึ่งเป็นลายที่งดงาม และอยู่ทุกพื้นที่ของพุทธสถาน… อย่างงานประณีตศิลป์ที่ใช้แนวคิดความเป็นไทยจำนวนไม่น้อยได้ใช้รูปทรงของลายนาคเป็นแนวคิดในการออกแบบเหมาะกับงานที่สะท้อนทั้งความเป็นไทยและพุทธศาสนา…” (หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ในงานประเพณีแห่นางดาน นครศรีธรรมราช เราทำตามครูที่สั่งสอนกันมา… พญานาคชื่อนาลิวันเป็นเรื่องราวของพญานาคที่ทำพิธีโล้ชิงช้าซึ่งเป็นไปตามจารีตที่ทำสืบตามกันมาทางประเพณีแห่นางดานจึงจำลองการแสดงตามแบบแผนเดิม การออกแบบหัวนาคและหางนาคคำนึงตามรูปแบบเดิมเป็นความสวยงามตามตำนานแบบของพราหมณ์ นาคจึงถือเป็นความงามตามแบบแผนโบราณที่เราทำสืบทอดต่อกันมา…” (สุพัฒน์ นาคเสน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“...พญานาคเป็นสิ่งที่มีองค์ประกอบทางศิลปะที่สวยมีส่วนที่เรียกว่า Minimal และมีความหลากหลายในตัวมีโครงสร้างที่ดู Simple แต่คนสามารถจดจำได้เป็นองค์ประกอบที่อยู่ได้นาน สามารถใส่องค์ประกอบเรื่องสีต่าง ๆ เข้าไปได้ สำหรับคนที่มีอาชีพนักออกแบบ ใครที่ได้โจทย์พญานาคทุกคนจะ Happy เพราะเป็นองค์ประกอบที่สามารถใช้จินตนาการได้ร่วมกับโครงสร้างที่อยู่บนความเชื่อที่คนมีอยู่แล้ว และยังไม่มีตัวเปรียบเทียบเนื่องจากยังไม่มีใครเคยเห็นตัวพญานาคที่แท้จริง เป็นสิ่งที่มีความลี้ลับที่คนให้ความสนใจจึงมีความท้าทายในการออกแบบ…” (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“…เมื่อพูดถึงความงามของพญานาค ต้องแยกเพศของนาคออกก่อน ทั้งภาคเหนือและภาคอีสานก็ไม่เหมือนกัน ถ้าเป็นภาคอีสานนาคตัวผู้จะงามที่เรื่องของเครา เพราะเครามีโครงสร้างที่ดูศักดิ์สิทธิ์และดูยิ่งใหญ่ แต่ถ้าเป็นนาคเหนือความงามของพญานาคดูจากการมีรูปลักษณ์ที่นุ่มนวล มีความละเอียด อ่อนช้อยผ่านลำตัวและครีบ… แต่ไม่ว่าจะภาคก็ยังคงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ของพญานาค”(วรเชษฐ์ สิงห์ลอ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

"...สัญลักษณ์ของนาคคือน้ำ คนไทยมีความเชื่อเกี่ยวกับนาค ว่าเป็นตัวเชื่อมโยงระหว่างโลกมนุษย์กับโลกสวรรค์ และมีตำนานต่าง ๆ มากมาย เช่น เรื่องเมืองบาดาล คนไทยมีความใกล้ชิดกับน้ำ ดังนั้นเมื่อมีการใช้นาคในงานอื่น ๆ เช่น ออกแบบเครื่องประดับ ลวดลายทางศิลปะจึงทำให้ทุกคนมีการรับรู้เกี่ยวกับเรื่องราวของนาคได้ อีกทั้งไม่เคยมีใครเห็นว่านาคเป็นอย่างไร จึงสามารถนำไปประยุกต์ต่าง ๆ ได้ง่ายเป็นทั้งความอัศจรรย์และความงาม..." (วิรัญญา ดวงรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากทัศนะดังที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่ารูปลักษณ์ของนาคตั้งอยู่บนมโนทัศน์องค์รวมความงามทางศิลปะ ทั้งนี้นาคเป็นความงามเชิงสัญลักษณ์ของธาตุน้ำ ซึ่งมีความหมายถึงความอุดมสมบูรณ์และการเป็นสัญลักษณ์เชื่อมโยงระหว่างโลกมนุษย์กับโลกสวรรค์ ด้วยความเชื่อดังกล่าวทำให้ความงามของนาคปรากฏในงานศิลปะทางศาสนา ในแง่ของความงามทางศิลปะที่สืบเนื่องกับพญานาคนั้นถือว่านาคมีรูปทรงขององค์ประกอบทางศิลปะที่มีความสมบูรณ์เพราะมีทุกรูปทรงและสามารถผสมผสานเป็นงานศิลปะได้อย่างลงตัว อีกทั้งการสั่งสมคุณค่าในทางศิลปะมาอย่างต่อเนื่องได้ก่อให้เกิดแบบฉบับเป็นแบบแผนดังเช่น กรณีการถ่ายทอดแบบแผนของพราหมณ์ นอกจากนี้พญานาคมีองค์ประกอบทางศิลปะที่เรียกว่า Minimal ทำให้สามารถใส่องค์ประกอบเรื่องสีและองค์ประกอบที่เอื้อต่อการใช้จินตนาการที่มีความลี้ลับร่วมกับความเชื่อที่คนมีอยู่เดิม

6.1.2 ลายเส้นโค้งของนาคเป็นเอกลักษณ์ของความงามที่มีความหมาย

การสร้างสรรค์งานศิลปะเกี่ยวกับนาคพบว่าองค์ประกอบลายเส้นโค้งทั้งส่วนเศียรและลำตัวของนาคนิยมนำเสนอเป็นรูปทรงโค้งเหมือนสันคลื่นของน้ำ ซึ่งพบได้ในงานประติมากรรมประดับศาสนสถานและงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง ทั้งนี้สัญลักษณ์รูปลายเส้นโค้งของนาคในกรณีของลำตัวมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงรูปจำลองของระบบจักรวาลอันมีความหมายที่เชื่อมโยงถึงการเกิดและการสลายตัวของคลื่นมหาสมุทร โดยรูปคลื่นดังกล่าวเป็นรูปคลื่นอันเป็นลำตัวของพญานาค ทำให้สัญลักษณ์ลูกคลื่นของน้ำและนาคพบเห็นได้ในงานสถาปัตยกรรมทั้งในยุคโบราณ เช่น นครวัด และงานสถาปัตยกรรมร่วมสมัย จากการสัมภาษณ์พบว่าความงามของลายเส้นโค้งของนาคเป็นองค์ประกอบทางศิลปะที่สวยงามควบคู่กับความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่เป็นปริศนาธรรม ดังตัวอย่างคำให้สัมภาษณ์ต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

“…โดยหลักของจิตรกรรมไทย เป็นการนำเสนอความงามผ่านลายเส้น ผ่านเส้นตรงและเส้นโค้งที่นำมาประกอบเป็นลวดลายเกิดเป็นการผสมผสาน มีช่องไฟ ความสม่ำเสมอ จนถึงขนาดของลายเส้น…เส้นโค้งของนาคทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหว ทำให้ดูมีชีวิตชีวา…ลายเส้นยังเป็นความงามที่มีความหมาย เช่นภาพนาคที่ขนดตัวที่เฝ้าพระพุทธเจ้า (จิตรกรรมวัดคงคาราม) มีความหมายเชิงสัญลักษณ์เป็นฐานรองรับพระพุทธเจ้า มีความผูกพันกับเนื้อเรื่อง องค์ประกอบของเส้นจึงต้องสัมพันธ์กับเรื่องราวมีความหมาย…” (สำราญ แสงเดือนฉาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2562)

“…งานภาพจิตรกรรมไทยจุดหลักคือลายเส้น ความงามของลายเส้นจะแสดงกำลังของนาค เส้นโค้งของเศียรนาคจะต้องพุ่งไปข้างหน้าพร้อมที่จะฉกซึ่งแสดงให้เห็นถึงกำลังของนาค ถ้าเส้นไม่พุ่งไปข้างหน้าจะทำให้ดูเหมือนหงายหลังไม่มีพลัง เป็นลักษณะที่ไม่ถือว่างาม ตัวอย่างลายเส้นของเขี้ยวนาคจะต้องแหลมคม มีพลังพร้อมกัดฉกจึงถือว่ามีพลัง จึงถือว่างาม…” (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ลายเส้นของนาคถือว่ามีความงามในตัวเองเป็นเส้นที่แสดงความโค้งมน ความเคลื่อนไหว ลักษณะเส้นโค้งเป็นอารมณ์ของเรื่องราวที่สามารถนำมาสร้างงานออกแบบอื่น ๆ ได้ถือเป็นจุดเด่นของงานภาพจิตรกรรมไทย…” (พฐู คูศรีพิทักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ในตัวละครที่เป็นนักแสดงบทนาค… เครื่องประดับที่อยู่บนร่างกายของนักแสดงจะต้องสวยงามสื่อสัญลักษณ์เพื่อสะท้อนความเป็นเจ้าแห่งน้ำ ความสวยต้องดูจากความโค้งมนลื่นไหล เกี่ยวพัน รัดกัน เพื่อสะท้อนความงามตามธรรมชาติของงูที่มีลำตัวที่ยาวเกาะเกี่ยวกัน…” (ประกายรัตน์ กำราบภัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ความโค้งของลำตัวพญานาคใช้เป็นที่มาของการออกแบบผ้าลายนาคน้อย… บนผ้าชิ่นจะมีลักษณะละม้ายกับพญานาคหรือเรียกง่าย ๆ ว่าเหมือนกับงูทั่วไปคือมีลำตัวที่บิดโค้ง อ่อนช้อยแต่ที่สังเกตได้ว่าต่างจากงูทั่วไปก็คือตรงบริเวณหัวจะมีลักษณะเหมือนหงอนที่ยื่นออกมาจากส่วนหัว… มีทั้งความงามและมีความหมายเป็นเอกลักษณ์ของนาค” (ธนิษฐา วงศ์ปัดสา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

"...ลายทรงโค้งของเกล็ดนาคมีความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนาคือรูปธรรมจักร ผมคิดว่าการซ้อนของลายเกล็ดคือดวงจิตของพุทธศาสนาเป็นการรวบรวมดวงจิตและการปฏิบัติให้ซ้อนกันเป็นหนึ่งเดียวกัน เป็นการซ้อนภพของการเกิด แก่ เจ็บ ตาย จึงเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมาย..." (หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

"...ลักษณะความโค้งของเศียรพญานาคมีรูปทรงสามเหลี่ยม (พญาอนันตนาคราชในภาพยนตร์เรื่อง ครุฑ มหายุทธหิมพานต์) เป็นการออกแบบที่ไม่ค่อยเห็นได้ตามปกติทำให้เป็นองค์ประกอบที่มีความสวยงามจนถึงส่วนหาง โดยเฉพาะลายเส้นลายไทยในส่วนเศียรพญานาคเป็นลายเส้นที่ ผสมระหว่างงูและปลาเป็นลายไทยที่แทรกเข้าไปในกล้ามเนื้อ..." (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

"...ลักษณะลวดลายของพญานาคเป็นลายเส้นที่สวยงาม สามารถทำให้ออกแบบลงรายละเอียดได้อย่างสวยงามสะท้อนความเชื่อที่คนมีต่อพญานาค โดยเฉพาะเกี่ยวกับเศียรของนาคถือว่ามีพลังจากรูปทรงที่มีความแหลมของลายเส้นและลายเส้นยังแสดงอารมณ์ที่ดุร้ายของพญานาคได้ด้วย..." (ฑีฆพงษ์ งามศุลโชค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ดังกล่าว สามารถสรุปได้ว่าสุนทรียภาพอันเกิดจากเส้นโค้งของนาคเป็นความงามที่มีความหมายร่วมด้วยเสมอ ทั้งนี้เส้นโค้งทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหว ทำให้ดูมีชีวิตชีวา ความงามของลายเส้นสามารถสื่อสัญลักษณ์ถึงกำลังของนาคดังเช่น เส้นโค้งของเศียรนาคจะต้องพุ่งไปข้างหน้าพร้อมที่จะฉกซึ่งแสดงให้เห็นถึงกำลังของนาคจึงถือว่างาม ลายเส้นโค้งของเขี้ยวนาคจะต้องแหลมคม มีพลังพร้อมกัดฉกจึงถือว่ามีพลังและงาม ทั้งนี้ความงามของเส้นโค้งจะต้องมีความหมายเชิงสัญลักษณ์เพื่อสะท้อนความเป็นเจ้าแห่งน้ำ รวมทั้งหลังคำสอนในทางพุทธศาสนา เช่น การเกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไปเหมือนดังโค้งของสันคลื่นในมหาสมุทรซึ่งเป็นหลังคำสอนสำคัญในเรื่องไตรลักษณ์ของพุทธศาสนา

6.1.3 พื้นผิวของเกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของความงาม

พื้นผิว (Texture) ถือเป็นทัศนธาตุที่สำคัญประการหนึ่งในการก่อให้เกิดการรับรู้ความงาม ทั้งนี้พื้นผิวสามารถสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้ร่วมกับองค์ประกอบด้านสี ทั้งนี้เนื่องจาก

พญานาคเป็นสัญรูปในจินตนาการจึงเป็นโอกาสให้นักสร้างสรรค์งานสามารถเติมแต่งองค์ประกอบด้านสีลงบนพื้นผิวบนเกล็ดนาคได้ทำให้พื้นผิวมีความงามคู่กับความหมาย ดังตัวอย่างทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

"...พื้นผิวเป็นทัศนธาตุที่สื่อถึงเกล็ดนาคเป็นสิ่งที่บ่งชี้ตระกูลของพญานาคว่ามีความสัมพันธ์กับงู การมีลายเกล็ดยังสอดคล้องกับลักษณะลายคลื่นของน้ำผ่านวิถีของเส้นโค้งซึ่งเป็นลักษณะของนาค... ลักษณะพื้นผิวกับเส้นโค้งจึงเป็นองค์ประกอบร่วมของความงามของนาค ส่วนจะมีความหมายหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับว่าผู้สร้างเคร่งครัดในการกำหนดความหมายมากน้อยเพียงใด..." (สำราญ แสงเดือนฉาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2562)

"...ลายเกล็ดของนาคมีรายละเอียดที่สวยงาม นิยมเขียนประกอบงานที่มีความประณีตหรืองานประณีตศิลป์ เช่น ตู้พระธรรมเพื่อทำให้ตู้พระธรรมหรือสิ่งที่เขียนนั้นมีคุณค่าและเป็นการยกระดับคุณค่าของสิ่งนั้น ๆ..." (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

"...พื้นผิวของลายเกล็ดนาคมีความอ่อนช้อยเป็นลายคลื่นเหมือนน้ำ ถือเป็นกึ่ง Realistic ซึ่งเหมือนเกล็ดงูแต่เป็นเกล็ดตามจินตนาการของผู้สร้าง ถือเป็นตัวลวดลายที่มีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงธรรมชาติ มีการ Represent ถึงความเป็นธรรมชาติของน้ำ ถือเป็นลวดลายที่นิยมใช้ในงานออกแบบทั้งจิตรกรรมและประติมากรรม เพราะเป็นลายที่มีความงามในตัวเอง..." (พฐู คูศรีพิทักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2562)

"...พญานาคเป็นสัตว์ในจินตนาการที่อยู่คู่กับชาวพุทธมายาวนาน ผู้ผลิตเครื่องแต่งกายจึงพยายามถอดความเป็นเทพ เป็นเทวดาลงมาอยู่บนเครื่องแต่งกายของนักแสดงที่รับบทเป็นพญานาค อีกอย่างคนไทยเชื่อว่าพญานาคนั้นเป็นเทพผู้มีทรัพย์มาก ดังนั้นเสื้อผ้าอาภรณ์ของนักแสดงที่แสดงเป็นพญานาคจึงมีความวิจิตร เป็นประกาย แวววาว สมกับเป็นเทพผู้เฝ้าทรัพย์นั่นเอง..." (ประกายรัตน์ กำราบภัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2562)

“...พื้นผิวเกล็ดพญานาคตามความเชื่อคืองูจะมีเกล็ดที่เหมือนปลา เพราะฉะนั้นจะมีความมันวาวเมื่อต้องแสง การสะท้อนแสงของลายเกล็ดทำให้พื้นผิวมีความชัดเจน สวยงาม และต้องคำนึงถึงตระกูลของพญานาคที่เรามาเขียนงาน พญานาคแต่ละตระกูลจะมีสีที่แตกต่างกัน อย่างเช่น ตระกูลสีดำ เขียว แดง ทอง การสื่อการสะท้อนแสงมันวาวเป็นเรื่องที่ค่อนข้างยากแต่มีความสวยงาม ซึ่งเป็นความโดดเด่นของงานประณีตศิลป์...” (หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“...พื้นผิวเกล็ดของพญานาคแสดงสีที่มีความงามคู่กับความหมายเช่น สีเขียว สีเหลืองที่มีความมันวาวเหมือนกระจกนำมาใช้เป็นสีของชุดเครื่องแต่งกาย ความแวววาวของเกล็ดของสุทโธทนาคะ (ชื่อพญานาคตระกูลหนึ่ง) เป็นความงามของพื้นผิวที่ช่วยให้การแสดงมีความสวยงาม...” (ประวิทย์ ฤทธิ์บูลย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“...เกล็ดมีความงามที่โดดเด่นเพราะมีปริมาณมากเน้นความโค้งวงกลมและแสดงความแหลมคม เกล็ดยังมีสีที่โดดเด่นเป็นส่วนของสีตัวที่เป็นสีเขียว การออกแบบเกล็ดควรมีลักษณะโค้งเพื่อให้เป็น “Contrast” กับส่วนเศียร...” (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“...เกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบที่มีความประณีตสวยงามและมีความสอดคล้องกับรูปทรงที่สัมพันธ์กันเป็นองค์รวมของเรื่องราวเกี่ยวกับพญานาค...” (วรเชษฐ์ สิงห์ลอ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

“...ลำตัวของนาค เกล็ด แสดงคุณสมบัติเรื่องสี สีนอกจากเป็นเรื่องความงามแล้วยังมีสัญญะทางศิลปะสะท้อนผ่านลายเกล็ดนาค เช่น สีเหลืองของพระโมคคัลลานะ (จิตรกรรมการต่อสู้ของพระโมคคัลลานะกับพญานันโทปนันทนาคราช ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพมหานคร) ที่จำแลงกายเป็นนาคมีส่วนประกอบที่สวยงามทั้งลายเกล็ดที่ชัดเจนและสีที่มีความงามและมีอำนาจ และเมื่อมีการเปรียบเทียบกับนาคอื่นที่เข้ามาในเรื่อง เช่น กรณีนันโทปนันทะก็แสดงให้เห็นว่าสีและเกล็ดมีความงามที่เชื่อมโยงกับอำนาจ...” (วิรัญญา ดวงรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

"...ในงานแอนนิเมชั่นลักษณะของเกล็ดพญานาคเป็นองค์ประกอบเด่นเพราะทำให้ใส่สีลงไปให้มีความแววววาวซึ่งดูเป็นความทันสมัยได้ ลักษณะเกล็ดอาจปรากฏทั้งแนวจารีตหรือปัจจุบันในกรณีของงานแอนนิเมชั่นไม่ควรเน้นลวดลายจารีตแบบลายกนกตามแบบดั้งเดิมเพื่อสะท้อนความงามของเกล็ดในรูปแบบใหม่ ๆ ..." (พรศิริ สุนทรประสิทธิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ดังกล่าวจะเห็นได้ว่าองค์ประกอบเรื่องพื้นผิวเป็นทัศนธาตุที่สื่อความงามควบคู่กับความหมาย ผ่านรูปลักษณ์ของเกล็ดนาค ซึ่งความมีเกล็ดมีความหมายเชื่อมโยงกับลักษณะลายคลื่นของน้ำ การสร้างสรรค์ลายเกล็ดของนาคถือเป็นงานที่มีรายละเอียดที่สวยงาม นิยมเขียนประกอบงานประณีตศิลป์เพื่อเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพอันเป็นการยกระดับคุณค่าของสิ่งนั้น ๆ

นอกจากนี้ สีของเกล็ดนาคสามารถเพิ่มคุณค่าองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ด้วยการสะท้อนแสงของลายเกล็ด ทำให้พื้นผิวมีความชัดเจนสวยงามและสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้ถึงตระกูลของพญานาคที่แต่ละตระกูลจะมีสีที่แตกต่างกัน เช่น สีทอง เป็นชนชั้นกษัตริย์ของพญานาค ปกครองพญานาคทั้งปวง ทำให้การออกแบบเกล็ดนาคต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกับรูปทรงที่สัมพันธ์กันเป็นองค์รวมของเรื่องราวที่ต้องการสื่อสารเกี่ยวกับพญานาค

6.1.4 ความเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นกระบวนท่าที่สง่างาม

ความเคลื่อนไหวของพญานาคได้รับการนำเสนอผ่านกิริยาท่าทางรูปแบบต่าง ๆ เช่น การเคลื่อนที่แนวโค้ง การแผ่พังพาน ซึ่งได้รับการประยุกต์สู่งานสร้างสรรค์ในลักษณะต่าง ๆ จนถึงงานออกแบบท่ารำของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งแสดงท่วงท่าความเคลื่อนไหวและการเริงระบำของเหล่านาคโดยใช้จินตนาการเกี่ยวกับท่ารำให้คล้ายงูผ่านกระบวนท่าอันสง่างาม ในขณะที่พญานาคชั้นสูงที่ปรากฏผ่านงานภาพจิตรกรรมไทยมีลักษณะกิริยาลีลานาฏลักษณ์ ซึ่งเป็นรูปแบบนาฏศิลป์ที่มีความชดช้อยเกินจริงเป็นศิลปะที่มีความประณีตสวยงาม จากการสัมภาษณ์ได้พบว่าทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ที่กล่าวถึงความงามจากท่วงท่าความเคลื่อนไหวของพญานาคมีดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

“…การเคลื่อนไหวของนาคเป็นพลังที่มาจากการสังเกตเห็นธรรมชาติของงู การเลื้อย การฉก มีลักษณะของการเคลื่อนไหวที่รุนแรงและพุ่งไปข้างหน้า คนเขียนภาพต้องรู้จักการสังเกตการเคลื่อนไหวและต้องมีพลังไม่ใช่นาคทำท่าจะหลับ ตาปรือ การบิดพันกันของนาคก่อให้เกิดความรู้สึกความเคลื่อนไหวที่มีพลัง ถือว่างาม…” (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

“…เหตุผลที่นำมาเป็นส่วนหนึ่งของลวดลายบนตัวผ้าคือ ความเคลื่อนไหวที่มีลักษณะคล้ายงู ให้ความรู้สึกถึงความอ่อนไหว ลื่นไหลของลำตัวพญานาค ทำให้มองดูแล้วสะดุดตา สวยงาม ไม่หยุดนิ่งเมื่อออกแบบเป็นลวดลายผ้าจะทำให้ผู้สวมใส่ดูมีชีวิตชีวา…” (ธนิษฐา วงศ์ปัดสา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ท่วงท่าของเหตุการณ์หนึ่งที่เกี่ยวกับพญานาคที่ถือว่าโดดเด่นและสวยงาม ได้ถูกนำมาใช้ในการออกแบบการปักผ้าลายโบราณ เช่น ตอนสู้รบ ตอนโกรธ ตอนแผ่พังพาน ซึ่งแต่ละช่วงจะมีเรื่องราวและอารมณ์ที่แตกต่างกันการนำมาเขียนเป็นลวดลายต้องคำนึงถึงท่วงท่าการเคลื่อนไหวในช่วงเวลานั้น ๆ …” (หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…การแสดงของนาลิวัน (การแสดงในประเพณีแห่นางดาน จังหวัดนครศรีธรรมราช) มีท่าทางการเคลื่อนไหว การเหวี่ยง ตวัด และวนแขนเพื่อให้น้ำกระเซนเป็นเส้นสวยงาม เป็นท่าทางที่จำลองการเคลื่อนไหวของพญานาคนาลิวัน เป็นจินตนาการและอารมณ์ที่เกี่ยวข้องกับจังหวะเพลงที่แสดงการเคลื่อนไหวของนาค…” (สุพัฒน์ นาคเสน, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“…การแสดงท่าร่ายรำที่ดูมีพลังและสวยงามจะต้องแสดงให้เห็นถึงลักษณะหัวและส่วนการเคลื่อนไหวของลำตัวที่เอามาจำลองเป็นท่ารำ… การออกแบบท่าตามแม่บทอีสานมาร้อยเรียงเป็นท่ารำ เช่น ท่ารำช่วงพญานาคว่ายน้ำก็จะเลียนแบบการเคลื่อนไหวของพญานาคตามแม่บทอีสานซึ่งถือเป็นความงามในแบบต้นฉบับ…” (ประวิทย์ ฤทธิ์บูลย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

"...การเคลื่อนไหวของพญานาคมีจินตนาการมาจากวรรณคดีจะเป็นการเคลื่อนไหวแบบโค้ง ไม่ว่าจะเป็นความเคลื่อนไหวแบบที่เห็นในวัดหรือกล่องไม้ขีดไฟตราพญานาคที่เราเป็นตั้งแต่เด็ก โดยความงามของพญานาคจะเป็นความงามในส่วนของความโค้งในแนวตั้ง ในส่วนของงูจะเป็นแนวนอนเป็นการพยุงความเคลื่อนไหวซึ่งมีการดันน้ำหนักขึ้นมาเป็นโค้งที่สวยงาม..." (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

"...การแผ่พังพานของนาคเป็นองค์ประกอบภาพที่ทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหวแสดงออกถึงพลังที่น่าเกรงขาม โดยเฉพาะพังพานที่มีขนาดใหญ่ ร่วมกับเครื่องทรงจำนวนมาก นอกจากเป็นเรื่องความงามแล้วจะต้องแสดงถึงอำนาจและให้ความรู้สึกอลังการ รวมทั้งรัศมีของหงอนล้วนเป็นสัญญะที่ทำให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวที่มีพลังอำนาจโดยเฉพาะอย่างยิ่งนาคในคติพราหมณ์-ฮินดู..." (วิรัญญา ดวงรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ข้างต้น จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนไหวของนาคในงานการสื่อสารทุกประเภทล้วนมีความสัมพันธ์กันเรื่องราวที่เป็นจังหวะเหตุการณ์ของการนำเสนองานการสื่อสารเกี่ยวกับนาค ซึ่งเรื่องราวในแต่ละเหตุการณ์จะแสดงออกถึงการเคลื่อนไหวของพญานาคที่แตกต่างกัน แต่ลักษณะร่วมที่สำคัญประการหนึ่งคือผู้ให้สัมภาษณ์ทุกคนเห็นว่าจังหวัดการเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นองค์ประกอบของความงาม ทั้งนี้การสร้างสรรค์ท่วงท่าดังกล่าวเป็นความงามที่เกิดจากการสังเกตธรรมชาติของงู การเลื้อย การฉก ซึ่งมีลักษณะของการเคลื่อนไหวที่รุนแรงและพุ่งไปข้างหน้า รวมทั้งรูปทรงการบิดพันกันของนาคก่อให้เกิดความรู้สึกความเคลื่อนไหวที่มีพลังควบคู่กับความงาม ดังกรณีตัวอย่างการแสดงของนาลิวัน แสดงให้เห็นว่าท่าทางการเคลื่อนไหวที่สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและกิจกรรมการสาดน้ำศักดิ์สิทธิ์สู่ผู้ชมเป็นจังหวะเหตุการณ์ที่ผู้จัดงานต้องคำนึงถึงท่าทางที่สวยงามเข้ากันกับจังหวะเพลงที่แสดงการเคลื่อนไหวของนาค

6.1.5 **ความงามของพญานาคเกิดจากความสัมพันธ์กับบริบท**

ในการพิจารณาความงามของพญานาค มีข้อพิจารณาสำคัญประการหนึ่งคือความสัมพันธ์กับองค์ประกอบแวดล้อมอันเป็นที่ตั้งหรือพื้นที่จัดแสดงสัญรูปพญานาคนั้น ๆ เพราะบริบทแวดล้อมมีส่วนสำคัญในการเป็นตัวกำหนดการเห็นและการสื่อความหมายของสัญรูปนาค

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ดังเช่นในกรณีงานภาพจิตรกรรมจะมีบริบทในเรื่องของภาพจิตรกรรมแวดล้อม งานประติมากรรมเชื่อมโยงไปถึงการออกแบบทางสถาปัตยกรรมของอุโบสถ ในขณะที่งานประติมากรรมนาคกลางแจ้งมักสัมพันธ์กับการเลือกตำแหน่งที่ตั้ง ในขณะที่นาคในสื่อละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ และสื่อแอนนิเมชั่นจะมีบริบทของเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ในแต่ละตอน อันส่งผลให้เกณฑ์การพิจารณาความงามมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบแวดล้อม ดังทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

"...ความงามต้องดูว่ามีความเกี่ยวข้องกับบริบทกับความเชื่อของคนในพื้นที่ ทั้งคนไทยและคนที่อยู่ตามลุ่มน้ำต่างมีความเชื่อเป็นตำนานผูกติดกับวิถีชีวิตริมน้ำ สิ่งที่เกิดขึ้นคือความงามของรูปนาคจะต้องสัมพันธ์กับวิถีชีวิตริมน้ำ นาคที่สร้างขึ้นตามริมฝั่งน้ำถือว่ามีความสัมพันธ์กับพื้นที่ทำ ให้มีคุณค่าด้านความงามและถือเป็นจุดเชื่อมโยงผู้คนให้มารวมกันตรงนั้นทั้งคนที่เป็นนักท่องเที่ยวและชาวบ้านที่ใช้นาคเป็นที่ยึดเหนี่ยวทางด้านจิตใจ..." (พฐู คูศรีพิทักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2562)

"...งานประติมากรรมมีความสัมพันธ์กับสถานที่ท่องเที่ยว (พญาศรีมุกดามหามุนีนีลปาลนาคราช จังหวัดมุกดาหาร) เป็นพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์กับเรื่องราวของพญานาค เช่น นาคริมฝั่งแม่น้ำโขงเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สัมพันธ์กับความเชื่อของคนตรงนั้น การสร้างรูปนาคจึงมีความสอดคล้องกับพื้นที่เป็นภูมิทัศน์ที่มีความสำคัญและเป็นแหล่งท่องเที่ยวเป็นทั้งการท่องเที่ยวและพิธีกรรม เรื่องราว พื้นที่ที่ตั้งของนาคทิศทางการหันของนาคจะต้องสัมพันธ์กัน ต้องสะท้อนความเป็นที่อยู่ของนาคและกระตุ้นความเชื่อของคน ความงามจึงเป็นความสอดคล้องกับพื้นที่ รวมทั้งกิจกรรม อื่น ๆ เช่น การรำบวงสรวงทำให้เกิดความงามที่ประกอบสร้างขึ้นอย่างมีความหมาย..." (สำราญ แสงเดือนฉาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2562)

"...ตามคำบอกเล่าจากบรรพบุรุษในตระกูลได้พูดถึงเรื่องผู้ที่ได้มาสอนให้ถักทอผ้าลายนาคน้อยว่าเป็นหญิงสาวที่สวยงามเดินขึ้นมาจากลำน้ำโขง ได้สอนให้ชาวบ้านทอผ้าซิ่นลายพญานาคโดยบอกกับชาวบ้านว่าให้ใส่ไปในงานบุญออกพรรษา เหตุเพราะว่าพญานาคเป็นผู้ที่บริสุทธิ์และศรัทธาในพระธรรม ผ้าลายนาคน้อยเมื่อใส่ไปทำบุญที่วัดก็จะมีความงามที่ถูกที่ถูกทาง..." (ธนิษฐา วงศ์ปัดสา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ผมได้ทำผ้าปักโบราณถวายพระธาตุพนม เพื่อถวายพระพุทธเจ้า พระธาตุพนมมีความเชื่อว่า พญานาคเป็นผู้คุ้มครองทำให้มีความเชื่อว่าตำแหน่งที่ตั้งของพระธาตุพนมเป็นศูนย์กลางของจักรวาลริมฝั่งแม่น้ำโขง มีความเชื่อในเรื่องจิตของพญานาค ดังนั้นการทำงานผ้าปักลายนาคถวายพระธาตุพนมจึงมีความเหมาะสมกับความเชื่อในเรื่องจักรวาลศูนย์กลางของพุทธศาสนา…”(หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…การออกแบบการแสดงประกอบงานบั้งไฟพญานาค เป็นสิ่งที่สอดคล้องกับงานบั้งไฟของภาคอีสานเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยว โดยได้ใช้งานประติมากรรมพญานาคของภาคอีสานเป็นต้นแบบของการออกแบบเครื่องแต่งกายเพราะคนอีสานมีความเชื่อเกี่ยวกับพญานาคอยู่แล้ว เป็นการแสดงที่อยู่ในพื้นที่ของเขาเองเป็นทั้งพิธีกรรมตามความเชื่อและการส่งเสริมการท่องเที่ยวภาคอีสาน…” (ประวิทย์ ฤทธิ์บูลย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ความงามของนาคไม่ได้อยู่ที่เฉพาะตัวของนาคเองแต่อยู่ที่องค์ประกอบสภาพแวดล้อมของการ สร้างงาน เช่น องค์ประกอบเรื่องแสง ต้องพิจารณาว่าเอาไปใช้ในงานใดจัดแสงหรือตั้งไว้ที่ไหนมันจะมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบรอบข้างเสมอ อย่างเช่นภาพจิตรกรรมในวัดรายละเอียดของนาคจะดูดีเมื่ออยู่ใกล้กับระดับสายตาคนดูแต่เมื่อเขียนด้านบนรายละเอียดจึงไม่จำเป็น ดังนั้นการออกแบบนาคให้งามจึงต้องคำนึงถึงสภาพแวดล้อม…” (สมชาย เปลี่ยวจิตร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มีนาคม 2562)

“…ในกรณีของพญานาคที่หาดกะรนเป็นงานที่คนสร้างขึ้นมาใหม่หลังเหตุการณ์สึนามิ เป็นกลุ่มคนที่มาจากทางภาคอีสานมาสร้างไว้ด้วยความศรัทธา ตำแหน่งที่ตั้งเพราะอยู่ใกล้ทะเล มีความสัมพันธ์กันในแง่พื้นที่ระหว่างหาดกะรน กะตะ และเกาะพระทอง เป็นจุดท่องเที่ยวที่มีความพิเศษของทราย เป็นทรายหาดร้องเพลง เสียงของทรายไม่เหมือนที่อื่น ถือเป็นพื้นที่พิเศษ และถ้ามองจากยอดเขานาคเกิด จะเห็นเหมือนมีรอยพระพุทธบาทในทะเล แม้ไม่เห็นชัดเจนแต่ก็เป็นเรื่องราวที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อที่สัมพันธ์กับพระพุทธเจ้า และเมื่อมองในแง่การท่องเที่ยวก็เป็นกลยุทธ์ในการดึงดูดนักท่องเที่ยว ซึ่งแสดงให้เห็นความสำคัญของพื้นที่ที่มีความพิเศษ ดังนั้นองค์ประกอบแวดล้อมทั้งหมดเมื่อ

รวมกับความเชื่อก็จะเป็นความงามคู่กับความเชื่อ…” (ราชรถ ปัญญาบุญ, 28 มีนาคม 2562)

จากทัศนะข้างต้นจะเห็นได้ว่าการพิจารณาความงามของสัญรูปนาคจะมีความสัมพันธ์กับบริบทอันเป็นที่ตั้งของงานสัญรูปนั้น ๆ โดยที่งานสัญรูปนาคจะมีความผูกพันกับความเชื่อของคนในพื้นที่ จึงจะเกิดเป็นคุณค่าด้านความงามและเป็นสถานที่เชื่อมโยงให้ผู้คนที่มีความเชื่อในเรื่องเดียวกันมารวมกันตรงนั้น ในกรณีของพื้นที่ที่มีความเชื่อผูกพันกับตำนานพญานาคอย่างสูงเช่น ตำนานการสร้างพระธาตุพนมซึ่งเชื่อว่าพญานาคเป็นผู้คุ้มครองทำให้มีความเชื่อว่าตำแหน่งที่ตั้งของพระธาตุพนมเป็นศูนย์กลางของจักรวาลริมฝั่งแม่น้ำโขง จึงทำให้ความงามกับตำนานความเชื่อในพื้นที่เป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันอย่างมาก ในขณะที่งานสร้างสัญรูปนาคที่เกิดขึ้นใหม่ดังกรณีของพญานาคที่หาดกะรน จังหวัดภูเก็ต เป็นการพิจารณาความงามจากลักษณะพิเศษในเชิงพื้นที่อันมีลักษณะเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งเป็นแนวคิดของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่เหมาะสมในการสร้างรูปเคารพ ความงามของนาคไม่ได้อยู่ที่เฉพาะตัวของนาคเองแต่อยู่ที่ความสัมพันธ์กับบริบท ดังที่ Benjamin (1986) ได้ให้ทัศนะว่า การปรากฏในเวลาและสถานที่ (Time and Space) ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่หนึ่ง ๆ จะทำให้กลิ่นอายของความจริงแท้ดำรงอยู่ได้ ทั้งนี้เนื่องจากงานศิลปะชิ้นแรกของมนุษย์เกิดขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรม โดยเริ่มจากพิธีกรรมทางไสยศาสตร์ จนต่อมาเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาทำให้กลิ่นอายของศิลปะไม่ถูกแยกออกจากพิธีกรรม ดังนั้นคุณค่าของความงามกับคุณค่าด้านพิธีกรรม (Cult Value) และคุณค่าด้านการจัดแสดง (Exhibition Value) ในฐานะที่เป็นสื่อสุนทรียภาพเพื่อการท่องเที่ยวจึงดำรงอยู่คู่กับสังคมไทยเสมอมา

6.1.6 **พญานาคเป็นความงามของธรรมชาติที่สมจริงผสานกับจินตนาการ**

เนื่องจากพญานาคเป็นสัตว์ในจินตนาการที่ไม่มีผู้ได้เคยพบเห็นแต่การเชื่อมโยงรูปลักษณ์ของพญานาคจำเป็นต้องมีการอ้างอิงกับประสบการณ์การพบเห็น (Visual experience) ของผู้คน ดังนั้นรูปลักษณ์ของพญานาคจึงมักอ้างอิงจากโครงสร้างสรีระของงู แต่เนื่องจากพญานาคเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์และมีพลังวิเศษที่สื่อสารผ่านวรรณกรรมเนื่องในศาสนาจนเป็นมายาคติในสังคม ดังนั้นการออกแบบรูปลักษณ์ของพญานาคจึงมีส่วนเพิ่มเติมที่เป็นจินตนาการเพื่อแสดงถึงพลังอำนาจของพญานาค ทำให้ความงามของรูปลักษณ์พญานาคเกิดจากการผสมผสานความสมจริงของงูกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ จากการสัมภาษณ์พบว่าประเด็นความงามมีความเกี่ยวข้อง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

กับความลงตัวของงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างโลกความจริงกับจินตนาการ ดังต่อไปนี้

"...นาคมีลักษณะเป็นนามธรรม ภาพพญานาคได้แสดงส่วนขยายจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น ความงามเกิดจากความลงตัวในการใช้ลวดลายเพื่อแสดงลักษณะธรรมชาติของงูที่ใกล้เคียงความเป็นจริงเช่น ลักษณะกล้ามเนื้อ เกล็ด แต่มีการเพิ่มเติมจินตนาการเช่น การไล่โทนสีให้มีมิติมากขึ้น ทำให้งามอย่างลงตัว..." (สำราญ แสงเดือนฉาย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 30 มกราคม 2562)

"...ลักษณะลายเส้นของลำตัวนาคมีลักษณะเหมือนคลื่นน้ำ ถือเป็นการเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติ แต่มีการผสมจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งเน้นองค์ประกอบเรื่องความงามที่อาจจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน..." (พฐู คูศรีพิทักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2562)

"...โดยแท้จริงแล้วคนเราไม่สามารถรับรู้ได้ว่าพญานาคนั้นแต่งเนื้อแต่งตัวอย่างไร แต่ที่เห็นใน ละครเป็นเพียงการใช้ความเป็นมนุษย์บวกรวมกับจินตนาการความเป็นชนชั้นของพญานาค ซึ่งการถ่ายทอดออกมาจะต้องเน้นเรื่องความสวยงาม จะเห็นได้จากผ้าที่ใช้เครื่องประกอบศีรษะ เครื่องประดับต่าง ๆ อีกอย่างที่น่าสนใจคือการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อให้เป็นพญานาคในแต่ละท้องถิ่นก็ไม่เหมือนกัน อย่างนี้จึงบ่งบอกได้ชัดเจนว่าเป็นจินตนาการที่สวยงาม..." (ประกายรัตน์ กำราบภัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2562)

"...การออกแบบผ้าทอลายนาคน้อย เกิดจากการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น โดยมีฐานความเชื่อว่ามีพญานาคมีจริงและแปลงร่างเป็นมนุษย์ได้ พญานาคในรูปของคนได้ขึ้นมาจากแม่น้ำโขง สอนให้ชาวบ้านทอผ้าลายนาคน้อย ถึงแม้คนที่ไม่เคยรู้เรื่องนี้มาก่อนมามองดูลายของผ้าก็สามารถตีความได้ว่าเป็นลายเหมือนงู..." (ธนิษฐา วงศ์ปัดสา, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

"...ลักษณะการออกแบบพญานาคเป็นแบบกึ่งฝันกึ่งจริงเป็นจินตนาการที่คนออกแบบชื่นชอบ มีความเป็นสิ่งลี้ลับ คนนับถือ ทำให้จินตนาการได้หลากหลายแต่มีการตีความจากลักษณะของความมีชีวิตระหว่างงูกับปลาจินตนาการออกมาเป็นพญานาค..." (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

"...การออกแบบนาคให้ดูถึงธรรมชาติของงู การออกจากไข่ ท่าทางการเคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติที่เป็นที่มาของแนวคิดทางการสร้างสรรค์จากนั้นเราจึงใส่เรื่องราวความเชื่อตามตำนานเข้าไปประกอบไปตามจินตนาการของช่าง เพราะฉะนั้นความงามของนาคในเชิงจินตนาการจะตั้งอยู่บนพื้นฐานของธรรมชาติของงู..." (สมชาย เปลี่ยวจิตร์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 15 มีนาคม 2562)

"...นาคมีลักษณะท่าทางการเลื้อยเหมือนงู ทุกคนเคยเห็นงูแต่ไม่เคยเห็นนาคเวลาเราจินตนาการเกี่ยวกับลักษณะงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับนาคมันจึงต้องเชื่อมโยงไปกับจินตนาการของงานสร้างสรรค์อื่น ๆ เช่น ตำนานทางศาสนา ตำนานพื้นบ้าน ก็จะทำให้ลักษณะงานที่ออกมาเป็นการผสมผสานระหว่างงูในชีวิตจริงกับจินตนาการของคนสร้างเรื่องราวเกี่ยวกับนาค..." (วิรัญญา ดวงรัตน์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากคำให้สัมภาษณ์ข้างต้นสามารถยืนยันได้ว่าความงามของพญานาคเกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงตามธรรมชาติทั้งงูและคลื่นน้ำ นำมาปรุงแต่งร่วมกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์เพื่อสื่อความหมายถึงพลัง อำนาจ ตลอดจนความเชื่อที่ปรากฏตามวรรณกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ดังเช่นลักษณะลายเส้นของลำตัวนาคมีลักษณะเหมือนคลื่นน้ำ ลักษณะการออกแบบพญานาคแบบกึ่งฝันกึ่งจริงเป็นจินตนาการที่เชื่อมโยงกับความเป็นสิ่งลี้ลับ ทำให้จินตนาการความงามของนาคมีความหลากหลาย แต่รูปลักษณ์ทั้งหมดล้วนมีความเชื่อมโยงกับธรรมชาติความเคลื่อนไหวของงูตลอดจนถึงคลื่นน้ำ เมื่อนำมารวมกันจึงเป็นความงามที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างทางทางของงูที่อยู่ในน้ำ และเมื่ออยู่บนบกก็จะเป็นการผสมผสานท่าทางการแผ่พังผานของงูกับการผสมผสานจินตนาการตามท้องเรื่องในวรรณกรรมเช่น พระพุทธรูปปางนาคปรก ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นการผสมผสานความจริงตามธรรมชาติร่วมกับความจริงแบบอุดมคติ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

6.2 สุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่

พญานาคเป็นงานการสื่อสารที่ได้รับการผลิตซ้ำ (Reproduction) ทั้งในรูปแบบงานศิลปะเพื่อศาสนาและการผลิตซ้ำในงานการสื่อสารสมัยใหม่ ดังปรากฏละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ งานแอนนิเมชั่นที่ใช้พญานาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของการเล่าเรื่อง ทั้งการเล่าเรื่องจากวรรณกรรมดั้งเดิมสู่การสร้างสัมพันธบทในงานสื่อสารมวลชน ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงการเปลี่ยนแนวคิดศิลปะเพื่อศรัทธาสู่งานสร้างสรรค์ผ่านสื่อมวลชนและสื่อสมัยใหม่ในเชิงพาณิชย์ทำให้รูปแบบ วิธีการนำเสนอ ตลอดจนการประเมินคุณค่าในเชิงสุนทรียศาสตร์ที่มีต่อสัญรูปนาคเปลี่ยนแปลงไป ทำให้ประเด็นความงามเกี่ยวกับพญานาคไม่มีข้อสรุปที่ตายตัวในแบบที่ผู้สร้างสรรค์งานปรารถนา หากแต่การประเมินคุณค่าความงามเน้นในรูปแบบของความสัมพันธ์ทั้งในมิติการตีความหมายและความงามของผู้รับสารแต่ละคนจนถึงความสัมพันธ์ในเชิงพื้นที่อันเป็นที่ตั้งของสัญรูปนาค ซึ่งสัมพันธ์กับวัตถุประสงค์ทางการสื่อสารเกี่ยวกับนาคที่แตกต่างกันไป ทำให้จิตวิญญาณแห่งความจริงแท้ (Aura of Authenticity) ของสัญรูปนาคมีความหมายที่เปลี่ยนแปลงไปด้วย ทั้งนี้ผลการวิจัยพบว่าคุณค่าทางสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในงานสื่อสมัยใหม่ มีส่วนเพิ่มเติมจากคุณค่าความงามตอบแนวอุดมคตินิยม 2 ประการดังต่อไปนี้

6.2.1 สัญรูปนาคจำแลงเป็นความงามในร่างมนุษย์แบบเกินจริง (Hyperreal)

เนื่องจากสัญรูปนาคในงานสื่อสมัยใหม่มีการเล่าเรื่องที่สร้างความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับนาคดังเช่นร่างมนุษย์ของเจ้าแม่นาคี การจำแลงกายของพญานาคในลำน้ำโขงขึ้นมาตักบาตร การจำแลงกายของนาคในเมืองบาดาลขึ้นมาเยี่ยมชมโลกมนุษย์ในละครโทรทัศน์ เหล่านี้ล้วนเป็นการสร้างความสัมพันธ์ของพญานาคในร่างจำแลง ซึ่งทำให้การประเมินคุณค่าทางความงามมีความโน้มเอียงเป็นคุณค่าความงามของเรือนร่างมนุษย์แต่เป็นร่างมนุษย์ที่มีลักษณะสวยงามหรือกำยำในแบบที่เกินจริง (Hyperreal) ซึ่งปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นผลมาจากการยุบรวมความหมาย (Implosion of Meaning) ระหว่างสัญรูปในเรือนร่างของนาคกับเรือนร่างของมนุษย์ซึ่งยังคงดำรงลักษณะของความเป็นมนุษย์ที่มีความสวยงามทั้งรูปร่างหน้าตาและเครื่องประดับที่สื่อสัญลักษณ์ของความเป็นนาค ดังทัศนะของผู้ให้สัมภาษณ์ต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

“…นาคมีความหมายว่าเปลือย ทำให้นาคสามารถจำแลงกายเป็นอะไรก็ได้ ในงานละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ จะเห็นว่านาคที่จำแลงกายเป็นคนจะมีลักษณะสง่างามตามแบบที่ผู้สร้างละครอยากให้เป็น ส่วนคนดูก็อยากจะเห็นความสวยงามของนาคในร่างคน การแสดงออกของร่างแปลง จึงต้องเอาใจคนดู ซึ่งคนดูก็อยากจะเห็นในสิ่งที่เหมือนคนมากกว่าที่จะเหมือนนาค นาคในละครจึงงดงามสง่ายิ่งกว่าคนธรรมดา…” (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 12 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ในเรื่องเล่าหรือตำนานโดยทั่วไปก็พูดคล้าย ๆ กันว่าพญานาคสามารถแปลงร่างเป็นมนุษย์ได้ เพราะฉะนั้นเวลาเราออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับตัวละครที่เป็นพญานาค ก็ให้คิดว่าพญานาคก็มีรูปร่างหน้าตาแบบเดียวกับมนุษย์ คนใส่อะไรที่ว่าดูสวยงาม ผู้ผลิตเครื่องต่างกายก็จะใส่ความงามนั้นลงไปในเครื่องแต่งกายของตัวละครด้วย ร่างกายของพญานาคจึงมีความสวยงามสอดคล้องกับ ความเป็นมนุษย์…” (ประกายรัตน์ กำราบภัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ตามความเชื่อเกี่ยวกับนาค นาคจะมีรูปลักษณ์ที่สวยงามดังนั้นเครื่องแต่งกายต่าง ๆ ต้องมีความประณีตสวยงามเป็นความจริงตามที่เราเข้าใจกัน และนาคมีความเชื่อว่าเป็นผู้ที่มีทรัพย์สมบัติ เครื่องประดับมาก เป็นการบ่งบอกถึงฐานะและยศชั้นของพญานาค เครื่องประดับจะมีความสวยงามเป็นพิเศษเกินกว่าคนธรรมดาและมีการสื่อถึงความเป็นนาคแฝงไว้เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อถึงนาคหรือมีบรรพบุรุษเป็นนาค สัญลักษณ์การแต่งกายจึงต้องสะท้อนความเชื่อที่เกี่ยวกับที่มาของนาค…”(หรรษรัตน์ ภัทรทวีหิรัณย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 25 กุมภาพันธ์ 2562)

“…ในงานการแสดงผู้ที่รับบทแสดงเป็นนาคจะต้องคัดเลือกผู้ที่มีรูปลักษณ์ที่ดูดีหุ่นสูง มีความ Smart ความสง่า เพราะเป็นผู้ที่มีพลังและมีบริวารและต้องดูน่าเลื่อมใสสอดคล้องกับตำนานความเชื่อ…”(วรเชษฐ์ สิงห์ลอ, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากคำกล่าวข้างต้นจะเห็นลักษณะร่วมกันประการสำคัญคือความงามที่เกินจริงของสัญรูปนาคจำแลงในสื่อสมัยใหม่ ซึ่งเป็นความงามที่กระตุ้นให้เกิดความน่าติดตามเรื่องราวของนาคจำแลงที่มีบทบาทสำคัญในการเดินเรื่องเพื่อสื่อสารกับมนุษย์ และด้วยเหตุที่ตำนานความเชื่อเกี่ยวกับนาคมีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทรัพย์ พลังอำนาจ และความสามารถในการจำแลงกาย ดังนั้น

ความงามของนาคจำแลงจึงมีลักษณะเป็นมนุษย์ที่มีความงามพิเศษรวมทั้งมีเครื่องประดับที่มีคุณค่าพิเศษและมีลักษณะเกินจริงไปจากชีวิตปกติของมนุษย์ ซึ่งในงานสื่อสมัยใหม่ ผู้สร้างละครมีบทบาทสำคัญในการตีความหมายเกี่ยวกับความงามของนาคจำแลงโดยมีอิทธิพลจากการตลาดมาเป็นตัวกำหนดเพื่อเรียกคะแนนความนิยมที่มีต่อละคร นักแสดงผู้รับบทนาคจึงเป็นเรือนร่างในอุดมคติที่ดูดีและสง่างามยิ่งกว่าบุคคลธรรมดา ในแง่ของความเกินจริงของสัญรูปนาคจำแลงจะมีความหมายรวมถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงฐานะและยศชั้นของพญานาคซึ่งมีความพิเศษเกินกว่าคนธรรมดา

6.2.2 ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ผ่านการมีส่วนร่วมของผู้รับสาร

ประเด็นเกี่ยวกับสุนทรียภาพเกี่ยวกับนาคที่น่าสนใจระการหนึ่งคือ ผู้สร้างสรรค์และผู้ให้สัมภาษณ์หลายท่านเห็นว่าความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ (Emergent) ผุดขึ้นได้จากประสบการณ์และการตีความของผู้รับสาร ดังนั้นความงามจึงมีความแตกต่างกันไปตามกรอบประสบการณ์ของผู้รับสารแต่ละคน ดังนั้นผู้สร้างสรรค์งานสัญรูปนาคในงานสื่อสารประเภทต่าง ๆ จึงควรเปิดพื้นที่ให้ผู้รับสารร่วมตีความหมายและเข้าถึงสุนทรียภาพของนาคตามแนวทางของผู้รับสารแต่ละคน ดังประมวลทัศนะได้ดังนี้

> “...งานนาคในสื่อแอนนิเมชั่นถือเป็นสื่อใหม่ที่สืบทอดความศรัทธาแบบดั้งเดิมของผู้คนเกี่ยวกับเรื่องของนาค แอนนิเมชั่นเป็นสื่อที่สามารถออกแบบให้มีความลึกลับด้วยเทคนิคของเส้น สี แสง ชวนให้คนค้นหาความหมาย...” (พฐู คูศรีพิทักษ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 14 กุมภาพันธ์ 2562)

> “...พญานาคเมื่อถูกแปลงลงสื่อประเภทแอนนิเมชั่น ในเรื่องความสวยงามน่าจะแตกต่างจากงานนาคตามวัด ซึ่งไม่คิดว่าจะต้องมีรายละเอียดประเภทลายกนก แต่ควรมีการสอดแทรกความ ทันสมัยให้กับพญานาค เพราะคนดูมีประสบการณ์เดิมรู้จักพญานาคอยู่แล้ว ดังนั้นการออกแบบสำหรับแอนนิเมชั่นควรใช้องค์ประกอบเรื่องเส้นและจุดเพื่อดึงการมีส่วนร่วมจากคนดู ให้คนได้โยงภาพพญานาคในจินตนาการของตัวเองเข้าไปเติมเต็มเรื่องราวตามจินตนาการของเขาให้เขาได้มีส่วนร่วมในการเติมเต็มความหมาย เน้นการสื่อถึงความแข็งแรงของพญานาค...” (พรศิริ สุนทรประสิทธิ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

"...ในงานภาพยนตร์แอนนิเมชั่นอย่างเรื่องครุฑ มหายุทธหิมพานต์ พญานาคมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้ประสบการณ์ใหม่กับคนดู คนดูไม่เคยเห็นส่วนเงี่ยงของพญานาค ซึ่งเป็นส่วนที่ใช้ในการหายใจเป็นจินตนาการที่อิงกับหลักวิทยาศาสตร์ว่าถ้าอยู่ในน้ำนาน ๆ มันควรจะมีเงี่ยงเพื่อการ หายใจ การสะบัดของเงี่ยงทำให้ภาพมีความน่าสนใจขึ้น เพราะพญานาคในอดีตมีการว่ายน้ำเหมือนงู การเคลื่อนไหวมีแค่อ้าปากและแลบลิ้นแต่เมื่อมีการเพิ่มเงี่ยงและการสะบัดของน้ำทำให้น่าสนใจขึ้น เป็นส่วนที่มีการประยุกต์เพิ่มขึ้นในงานแอนนิเมชั่นและมีการเพิ่มลายไทยทั้งหน้า ซึ่งยังไม่มีใครเคยเห็น เป็นการให้ประสบการณ์ใหม่ต่างไปจากพญานาคบนกล่องไม้ขีด การเพิ่มเศียรของพญาอนันตนาคราชมีเพิ่มขึ้นและไม่ซ้ำกันแต่ละเศียร ทั้งนี้ตัวละครพญานาคไม่ควรดัดแปลงให้เป็นแบบ Jurassic เพราะเป็นสิ่งที่คนนับถือ แตะมากไม่ได้เพิ่มได้เฉพาะเรื่องสีอาจเป็นสีทอง-น้ำเงิน คนก็รู้สึกว่าเป็นสิ่งที่สวยงาม... ด้วยความเป็นประสบการณ์ใหม่คนดูอาจให้ความหมายของความงามแตกต่างกันไปตามความชอบของแต่ละคน..." (ชัยพร พานิชรุทติวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 27 กุมภาพันธ์ 2562)

"...แอนนิเมชั่นควรเน้นเรื่องอารมณ์ของพญานาคผ่านองค์ประกอบเท่าที่จำเป็นเช่นองค์ประกอบเรื่องสี การใช้สีดำจะบ่งบอกว่านาคมีความดุร้ายมากในขณะที่การใช้สีเขียวหรือเหลืองจะทำให้ดูสวยงามและสูงส่งและเป็นมิตรแต่ยังคงไว้ซึ่งความน่าเกรงขาม ซึ่งต้องคำนึงถึงตัวเนื้อเรื่อง การใช้สีและการออกแบบต่าง ๆ ควรใช้หลัก Minimal เพื่อให้คนดูได้ใช้จินตนาการของเขาร่วมสร้างบรรยากาศอารมณ์กับเรื่องในแบบที่เขาต้องการ..." (ฑีฆพงษ์ งามศุลโชค, การสื่อสารส่วนบุคคล, 9 มีนาคม 2562)

จากทัศนะข้างต้นจะเห็นได้ว่าแนวคิดสำคัญในการตีความหมายเรื่องความงามของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่จะมีการเน้นถึงความว่า จินตนาการ การมีส่วนร่วม การเติมเต็ม และประสบการณ์ของผู้รับสารซึ่งเป็นกลุ่มคำที่มีนัยยะในการให้ความสำคัญกับการให้คุณค่าที่แตกต่างหลากหลายตามกรอบประสบการณ์ของผู้รับสาร ผู้สร้างสรรค์งานจึงทำหน้าที่ในการนำเสนอสัญรูปนาคเพื่อกระตุ้นความสนใจและสร้างการมีส่วนร่วมจากคนดู ด้วยการลดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นตามหลักการจัดองค์ประกอบน้อยแต่มาก (Minimalism)หรือโดยการนำเสนอองค์ประกอบแปลกใหม่ที่ผู้รับสารไม่เคยเห็นมาก่อน โดยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าความงามของสัญรูปนาคในสื่อใหม่จึงเป็นอุบัติการณ์ใหม่ที่มุ่นเน้นการมีส่วนร่วมในการตีความและการให้คุณค่าผ่านมุมมองของผู้รับสาร

จากผลการวิเคราะห์การสื่อสารสุนทรียภาพของสัญรูปนาคดังที่ได้กล่าวมานี้ผู้วิจัยจึงสรุปประเด็นคุณค่าด้านความงามของสัญรูปนาคที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่อการสร้างสรรค์งานที่เกี่ยวกับสัญรูปนาคเพื่อการสื่อสารในบริบทต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ก. รูปลักษณ์ของนาคมีความงามตามองค์ประกอบศิลป์

นาคมีรูปทรงขององค์ประกอบทางศิลปะที่มีความสมบูรณ์เพราะมีทุกรูปทรงและสามารถผสมผสานเป็นงานศิลปะได้อย่างลงตัว อีกทั้งการสั่งสมคุณค่าในทางศิลปะมาอย่างต่อเนื่องได้ก่อให้เกิดแบบฉบับเป็นแบบแผน

ข. ลายเส้นโค้งของนาคเป็นเอกลักษณ์ของความงามที่มีความหมาย

ทั้งนี้สัญลักษณ์รูปลายเส้นโค้งของนาคในกรณีของลำตัวมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงรูปจำลองของระบบจักรวาลอันมีความหมายที่เชื่อมโยงถึงการเกิดและการสลายตัวของคลื่นมหาสมุทร โดยรูปคลื่นดังกล่าวเป็นรูปคลื่นอันเป็นลำตัวของพญานาค ดังนั้นสุนทรียภาพอันเกิดจากเส้นโค้งของนาคเป็นความงามที่มีความหมายร่วมด้วยเสมอ อีกทั้งเส้นโค้งทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหว ทำให้ดูมีชีวิตชีวา

ค. พื้นผิวของเกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของความงาม

องค์ประกอบเรื่องพื้นผิวเป็นทัศนธาตุที่สื่อความงามควบคู่กับความหมายผ่านรูปลักษณ์ของเกล็ดนาค ซึ่งความมีเกล็ดมีความหมายเชื่อมโยงกับลักษณะลายคลื่นของน้ำ การสร้างสรรค์ลายเกล็ดของนาคถือเป็นงานที่มีรายละเอียดที่สวยงาม นิยมเขียนประกอบงานประณีตศิลป์เพื่อเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพอันเป็นการยกระดับคุณค่าของสิ่งนั้น ๆ นอกจากนี้ สีของเกล็ดนาคสามารถเพิ่มคุณค่าองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ด้วยการสะท้อนแสงของลายเกล็ด ทำให้พื้นผิวมีความชัดเจนสวยงามและสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้ถึงตระกูลของพญานาค

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ง. ความเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นกระบวนท่าที่สง่างาม

การเคลื่อนไหวของนาคในงานการสื่อสารทุกประเภทล้วนมีความสัมพันธ์กันเรื่องราวที่เป็นจังหวะเหตุการณ์ของการนำเสนองานการสื่อสารเกี่ยวกับนาค ซึ่งเรื่องราวในแต่ละเหตุการณ์จะแสดงออกถึงการเคลื่อนไหวของพญานาคที่แตกต่างกัน

จ. ความงามของพญานาคเกิดจากความสัมพันธ์กับบริบท

ที่ตั้งของงานสัญรูปนาคมีความผูกพันกับความเชื่อของคนในพื้นที่ จึงจะเกิดเป็นคุณค่าด้านความงาม ทั้งนี้การปรากฏในเวลาและสถานที่ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่หนึ่ง ๆ จะทำให้กลิ่นอายของความจริงแท้ดำรงอยู่ได้ร่วมกับพิธีกรรมของคนในพื้นที่ ดังนั้นคุณค่าของความงามกับคุณค่าด้านพิธีกรรมและคุณค่าด้านการจัดแสดงในฐานะที่เป็นสื่อสุนทรียภาพเพื่อการท่องเที่ยวจึงดำรงอยู่คู่กับสังคมไทยเสมอมา

ฉ. พญานาคเป็นความงามของธรรมชาติที่สมจริงผสานกับจินตนาการ

ความงามของพญานาคเกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงตามธรรมชาติทั้งงูและคลื่นน้ำ นำมาปรุงแต่งร่วมกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์เพื่อสื่อความหมายถึงพลัง อำนาจ ตลอดจนความเชื่อที่ปรากฏตามวรรณกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ดังเช่นลักษณะลายเส้นของลำตัวนาคมีลักษณะเหมือนคลื่นน้ำ ลักษณะการออกแบบพญานาคแบบกึ่งฝันกึ่งจริงเป็นจินตนาการที่เชื่อมโยงกับความเป็นสิ่งลี้ลับ ทำให้จินตนาการความงามของนาคมีความหลากหลาย

ในส่วนของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่ ผลการวิจัยพบว่ามีประเด็นในการพิจารณาเพิ่มเติม 2 ประเด็นดังนี้

ก. สัญรูปนาคจำแลงเป็นความงามในร่างมนุษย์แบบเกินจริง

เป็นความงามที่กระตุ้นให้เกิดความน่าติดตามเรื่องราวของนาคจำแลงที่มีบทบาทสำคัญในการเดินเรื่องเพื่อสื่อสารกับมนุษย์ และด้วยเหตุที่ตำนานความเชื่อเกี่ยวกับนาคมีเรื่องที่

เกี่ยวข้องกับทรัพย์ พลังอำนาจ และความสามารถในการจำแลงกาย ดังนั้นความงามของนาคจำแลงจึงมีลักษณะเป็นมนุษย์ที่มีความงามพิเศษรวมทั้งมีเครื่องประดับที่มีคุณค่าพิเศษและมีลักษณะเกินจริงไปจากชีวิตปกติของมนุษย์

ข. ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ผ่านการมีส่วนร่วมของผู้รับสาร

การตีความหมายเรื่องความงามของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่จะมีการเน้นถึงความว่า จินตนาการ การมีส่วนร่วม การเติมเต็ม และประสบการณ์ของผู้รับสาร ผู้สร้างสรรค์งานจึงทำหน้าที่ในการนำเสนอสัญรูปนาคเพื่อกระตุ้นความสนใจและสร้างการมีส่วนร่วมจากคนดูด้วยการลดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นตามหลักการจัดองค์ประกอบน้อยแต่มาก ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมในการตีความและการให้คุณค่าผ่านมุมมองของผู้รับสาร ทำให้ประสบการณ์ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บทที่ 7

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “การดำรงอยู่และสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในสื่อบันเทิงไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เข้าใจถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านการเล่าเรื่องในสื่อจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณีรวมทั้งการดำรงอยู่ของสัญรูปนาค จากนั้นนำสู่การศึกษาเพื่อให้เข้าใจถึงการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” ซึ่งถือเป็นงานสื่อมวลชนร่วมสมัย และเพื่อให้เข้าใจถึงองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาคทั้งในสื่อเนื่องในพุทธศาสนาและสื่อสมัยใหม่ แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวทางในการเข้าสู่ปัญหานำวิจัยและเป็นเครื่องมือเพื่อประกอบการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วย ปรัชญาภววิทยาและโลกทัศน์เกี่ยวกับการมีอยู่ วรรณกรรมเกี่ยวกับนาคเนื่องในศาสนา ภาษาภาพจิตรกรรมไทยแนวคิดการผลิตซ้ำเพื่อสืบทอดทางวัฒนธรรม แนวคิดแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson แนวคิดการวิเคราะห์ภาพ และปรัชญาชีวสมาสัย (Philosophy of Symbiosis)

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพประกอบด้วยแนวทางการศึกษา 2 แนวทาง ได้แก่ 1) การวิเคราะห์ตัวบทเพื่อศึกษาการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับนาคตามแนวอุดมคตินิยมที่สะท้อนผ่านจิตรกรรมฝาผนังไทยแนวจารีตประเพณี และการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” และ 2) การสัมภาษณ์นักสร้างสรรค์งานสัญรูปที่เกี่ยวข้องกับนาคจำนวน 15 คนเพื่อให้ทราบถึงองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค โดยปรากฏผลการวิจัยดังต่อไปนี้

7.1 สรุปผลการวิจัย

จากปัญหานำวิจัยดังที่ระบุในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุปประมวลผลการวิจัยเป็นรายประเด็นดังต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

7.1.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยและการดำรงอยู่ของงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง

7.1.1.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม ผลการวิจัยพบว่าองค์ประกอบของสัญรูปนาคตั้งอยู่บนโลกทัศน์ปรัมปราคติอันเนื่องด้วยศรัทธาหรืออุดมคตินิยม ทั้งนี้พบการสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ผ่านภาพจิตรกรรม 4 ประเด็น ดังต่อไปนี้

ก. สัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องลายเส้นและการเคลื่อนไหวของรูปทรง ผลการวิจัยพบว่าลักษณะลายเส้นของนาคเป็นเส้นโค้งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเลื่อนไหลและต่อเนื่อง มีการเคลื่อนไหวของรูปทรงที่เกิดจากจังหวะ การวางขนาดภาพ พื้นที่ว่าง ระหว่างรูปทรง ดังตัวอย่างกรณีมุจลินทนาคราชจำแลงกายเป็นมนุษย์มีลักษณะของความเป็นนาฏลักษณ์ กล่าวคือเป็นการเขียนภาพให้มีรูปเป็นทิพย์คือมีรูปร่างได้สัดส่วนอย่างสมบูรณ์ มีวงพักตร์และมีรูปร่างงดงาม กล้ามเนื้อไม่เขียนเป็นสันหรือเป็นกลุ่มก้อน แต่มีทรวดทรงอันอ่อน ละมุนละไม ด้วยเส้นโค้งที่ประสานอย่างอ่อนหวาน แสดงวงพักตร์ที่อิ่มเอิบเป็นสุขสงบและงดงาม ซึ่งเป็นแบบฉบับของการเขียนภาพเทพเทวดาและบุคคลชั้นสูงในงานภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณี

ข. สีกายสื่อความหมายทั้งในเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยา ผลการวิจัยพบว่าสีกายของพญานาคที่เป็นผู้ปกปักรักษาพระพุทธเจ้า มีการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์และในเชิงจิตวิทยา เช่น สีกายของพญานาคมีลักษณะเป็นสีน้ำตาล-แดงมีความหมายในเชิงจิตวิทยาถึงพลังอำนาจ ในขณะที่พญานาคจำแลงแสดงออกผ่านสีกายด้วยสีขาวอันเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงความบริสุทธิ์ดีงาม เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าการใช้สีเป็นคุณค่าเชิงอุดมคติที่สื่อความหมายเชิงนามธรรมถึงความดีงาม

ค. การใช้เส้นสินเทาเพื่อแบ่งแยกมิติระหว่างโลกมนุษย์กับพิภพแห่งนาคในโลกอุดมคติ เนื่องจากการดำรงอยู่ของพญานาคเป็นมิติทางการสื่อสารที่พ้นไปจากประสาทประสาทสัมผัสของมนุษย์ การแสดงออกถึงความมีอยู่เพื่อให้ผู้ดูภาพเกิดความเข้าใจต่อเนื้อหาของเรื่อง จึงมีการใช้องค์ประกอบเรื่องเส้นสินเทาเป็นตัวแบ่งพื้นที่หรือแบ่งมิติ เช่น โครงสร้างของเส้นสินเทาซึ่งมีลักษณะเป็นเส้นฟันปลาปรากฏอยู่ด้านบนของพญานาค เป็นพื้นที่ที่ได้รับการจัดองค์ประกอบโครงสร้างร่วมกับภาพยอดปราสาท โดยปรากฏภาพนาคมาณวิการ่วมกับมหากาฬนาคราช โดยเหล่านางนาคประโคมมโหรีซึ่งมีแบบแผนของวิธีการเขียนภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์

ทั้งนี้การแบ่งพื้นที่โดยใช้เส้นสินเทาเพื่อการจัดองค์ประกอบภาพเป็นกลุ่ม เป็นการเล่าเรื่องแบ่งแยกมิติของพิภพที่ต่างกัน

ง. การแสดงสัญรูปของนาคที่มีอิทธิฤทธิ์ โลกทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับการดำรงอยู่ของพญานาคประการหนึ่งคือพญานาคเป็นผู้มีอิทธิฤทธิ์ ดังปรากฏตามเรื่องราวในวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา ตอนอธิษฐานลอยถาด ว่าครั้นพระมหาบุรุษต้องการทราบถึงการบำเพ็ญเพียรจะบรรลุผลสำเร็จในอนาคตหรือไม่ จึงได้นำถาดทองมาเสี่ยงทายโดยอธิษฐานว่าหากในอนาคตพระองค์จะสำเร็จอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ ขอให้ถาดทองนั้นลอยทวนกระแสน้ำ เมื่อมหากาพันาคราชได้สดับรับสั่งแห่งอนาคตพุทธเจ้า จึงได้แสดงปาฏิหาริย์ให้ถาดทองลอยทวนน้ำและจมลงยังพิภพแห่งนาค

7.1.1.2 การดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย

สัญรูปแห่งนาคในงานภาพจิตรกรรมไทยแนวประเพณีดำรงอยู่ในฐานะงานชั้นครูที่เป็นมรดกของชาติและได้รับการผลิตซ้ำในสื่อสมัยใหม่มาอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้โดยมีมโนทัศน์ของการประกอบสร้างความจริงแนวอุดมคตินิยมเป็นฐานความคิดของการสนับสนุนการดำรงอยู่ ผลการวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังและตัวบทที่เกี่ยวข้องพบว่าการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยมีคุณลักษณะของการดำรงอยู่ 5 ประการ ดังนี้

ก. การดำรงอยู่ในฐานะงานต้นแบบของการผลิตซ้ำสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณีถือเป็นตัวบทของการผลิตซ้ำ (Reproduction) งานจิตรกรรมสมัยใหม่ในฐานะงานชั้นครูที่เป็นตัวแบบของงานใหม่ ทั้งนี้สืบเนื่องจากสัญรูปนาคมีองค์ประกอบด้านนาฏลักษณ์ (Dramatization) ทั้งรูปของพญานาคและตัวละครชั้นสูงที่เข้ามาเป็นองค์ประกอบของการเล่าเรื่องโดยมีลักษณะร่วมของลายเส้นและรูปทรงที่อ่อนหวานด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างเป็นเอกภาพ เป็นที่มาของสุนทรียภาพในงานจิตรกรรมที่มีการผลิตซ้ำอย่างต่อเนื่อง

ข. การดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบท (Intertextuality) ของงานสื่อสมัยใหม่ สัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยเป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากงานวรรณกรรมเนื่องในพุทธศาสนา โดยเป็นการถ่ายโยงเนื้อหาจากงานตัวบทปฐมภูมิ (Primary Text) สู่งานภาพจิตรกรรมซึ่งถือเป็นตัวบทในขั้นทุติยภูมิ (Secondary Text) เมื่อเทคโนโลยีทางภาพได้รับการพัฒนาขึ้นทำให้สัญรูปนาคในงานสื่อมวลชนสมัยใหม่เป็นตัวบทในลำดับขั้นตติยภูมิ (Tertiary text) ดังตัวอย่างของภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” ผลิตโดยบริษัท หับ โห้ หิ้น ฟิล์ม ในปี พ.ศ.

2545 ได้มีการนำภาพจิตรกรรมไทยในเหตุการณ์พุทธประวัติตอนมุจลินทนาคราชแผ่พังพานถวายพระพุทธเจ้าหลังจากการตรัสรู้ โดยนำภาพพญานาคในจิตรกรรมมาเปลี่ยนรูป (Transform) เป็นภาพเอนิเมชั่นเพื่อเล่าเรื่องราวของบทบาทของพญานาคและเป็นการยืนยันการมีอยู่จริงของพญานาคตามแบบอุดมคตินิยม อีกทั้งยังเป็นสิ่งบ่งชี้ถึงการเปลี่ยนรูปประเภทของงาน (Genres) จากงานวรรณกรรมไปสู่จิตรกรรมและงานแอนนิเมชั่นประกอบภาพยนตร์ ปรากฏการณ์ดังกล่าวเป็นการเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Value) ของสัญรูปนาคซึ่งเป็นผลมาจากเทคโนโลยีของการผลิตซ้ำ ทำให้การสร้างสรรค์สัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่มีระบบของการผสมผสาน การจัดระบบ การจัดวางความสัมพันธ์ที่ต้องอิงตัวบทอื่นโดยมีผู้รับสารเป็นศูนย์กลางในการตีความหมายผ่านระบบรหัสภาษาภาพที่อยู่บนพื้นฐานของกรอบประสบการณ์ที่เกี่ยวกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา

ค. การดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นไทย จิตรกรรมไทยแนวประเพณีถือเป็นอัตลักษณ์ของชาติที่มีแบบแผนที่ชัดเจนและได้รับการถ่ายทอดไปยังวัดในภูมิภาคต่าง ๆ ทั้งนี้สัญรูปนาคในงานจิตรกรรมไทยถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีศักยภาพในการดึงดูดความสนใจแก่นักท่องเที่ยวชาวต่างชาติ อันเนื่องจากเป็นสัญรูปที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว เช่น จิตรกรรมที่เขียนขึ้น ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งเป็นอาคารจัดแสดงงานศิลปะไทยเป็นอาคารแรกเมื่อนักท่องเที่ยวเข้าชมพิพิธภัณฑ์โดยเป็นงานจิตรกรรมยุครัชกาลที่ 3 ที่ได้รับการอนุรักษ์ไว้เป็นอย่างดี ทั้งนี้ภาพจิตรกรรมพุทธประวัติตอนหนึ่งช่องที่ 18 เป็นเรื่องราวของ “พระยานาคนันโทปนันทะ” กำลังสนุกเพลิดเพลินจากการฟ้อนรำบำเรอของเหล่านางนาค เป็นภาพที่แสดงความเคลื่อนไหวหมุนเวียนต่อเนื่องของกลุ่มรูปทรง ถัดขึ้นไปเป็นตอนที่ “พระยานาคนันโทปนันทะ” กลายเป็นงูใหญ่แผ่พังพานเหนือเขาพระสุเมรุจะทำอันตรายพระพุทธองค์เมื่อเสด็จลงจากดาวดึงส์ กำลังต่อสู้กับพระโมคคัลลานะที่เนรมิตกายเป็นงูใหญ่ จะเห็นได้ว่าลักษณะการเขียนภาพดังกล่าวแสดงอัตลักษณ์ที่เลื่อนไหลของลายเส้นและรูปทรงในงานจิตรกรรมไทยได้เป็นอย่างดี ดังนั้นสัญรูปนาคดังกล่าวจึงมีศักยภาพในการสื่ออัตลักษณ์ความเป็นไทยในฐานะที่เป็นทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

ง. การดำรงอยู่ในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรม การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมถือเป็นเสน่ห์ที่เป็นเอกลักษณ์ของประเทศไทยที่มีความเชื่อมโยงกับที่ตั้งของชุมชนที่มีลักษณะเฉพาะตัว ผลการวิจัยพบว่าจิตรกรรมไทยส่วนหนึ่งมีศักยภาพในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรม ดังกรณีของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดคงคาราม

อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี ซึ่งถูกผนวกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์พื้นบ้านวัดคงคาราม งานจิตรกรรมดังกล่าวเขียนขึ้นในยุครัชกาลที่ 4 มีเนื้อหาที่ผูกพันกับเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับแหล่งน้ำอย่างเห็นได้ชัด เช่น แผนที่ไตรภูมิซึ่งแสดงโลกสัณฐานที่แสดงอาณาเขตของทะเลสีทันดรและมีอมนุษย์ที่มีรูปร่างผสมผสานสิ่งมีชีวิตหลากหลายรูปแบบอย่างน่าสนใจในส่วนของสัญรูปนาคมีเรื่องราวที่โดดเด่นทั้งเรื่องราวของภูริทัตชาดกตอนพระภูริทัตถูกพราหมณ์เนสาทจับตัวมหากาฬนาคราชในพุทธประวัติตอนอธิฐานลอยถาด และมุจลินทนาคราชในพุทธประวัติตอนพญานาคแผ่พังพานกางกั้นถวายพระพุทธองค์จากพายุฝนหลังการตรัสรู้ การปรากฏของสัญรูปนาคดังกล่าวสอดคล้องกับภูมิทัศน์กับวัดคงคารามที่ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำ ซึ่งถือได้ว่าเป็นสัญรูปนาคที่มีความสัมพันธ์กับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ทำให้เป็นงานที่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของความจริงแท้ (Aura of Authenticity) ปัจจุบันงานจิตรกรรมดังกล่าวทำหน้าที่ในเชิงคุณค่าการจัดแสดง (Exhibition Value) ในขณะที่คุณค่าในเชิงพิธีกรรม (Cult Value) ถูกย้ายไปยังอุโบสถหลังใหม่

จ. ภาพจิตรกรรมนาคยังคงดำรงหน้าที่ดั้งเดิมในฐานะสื่อเพื่อการประดับศาสนสถานภาพจิตรกรรมไทยถือเป็นงานการสื่อสารในพื้นที่สาธารณะในยุคสมัยของสื่อจารีตประเพณี แต่อย่างไรก็ตามสื่อภาพจิตรกรรมไทยยังคงไว้ซึ่งหน้าที่ดั้งเดิม คือ การประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมและการเป็นสื่อเพื่อการเรียนรู้ ทั้งนี้สัญรูปนาคจะพบได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนสถานเสมอ

7.1.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”

โลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ ผลการวิจัยพบว่ามีโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยม เหตุผลนิยม และการบูรณาการโลกทัศน์ทั้งสองดังนี้

7.1.2.1 ภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” การประกอบสร้างโลกทัศน์การมีอยู่ของสัญรูปนาคในภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” มีประเด็นสำคัญดังนี้

ก. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยม ตั้งอยู่บนหลักความเชื่อว่าพญานาคมีอยู่จริง บนพื้นฐานความศรัทธาที่เชื่อว่าพญานาคเป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ และเป็นการมีอยู่ที่เกิดจากความสามารถของผู้ชมต่อการสร้างสัมพันธบท (Intertextuality) กับวรรณกรรมพุทธประวัติ ตอน มุจลินทนาคราชปกป้องพระพุทธเจ้าจากพายุฝน ทั้งนี้โดยมี

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ความสัมพันธ์กับบริบท (Context) ของจังหวัดหนองคายซึ่งตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำโขงและมีตำนานว่าเคยเป็นเมืองของพญานาคมาก่อน ทั้งนี้โดยมีชาวบ้านที่ยึดมั่นในพุทธศาสนาเป็นภาพตัวแทนของโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยม บางส่วนของภาพยนตร์เน้นการใช้แสงแบบ Low Key เพื่อสื่อถึงความลึกลับ การใช้ภาพขาวดำเพื่อแสดงความเป็นภาพในนิมิตร่วมกับความเร้นลับของพญานาค

ข. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบเหตุผลนิยม ตั้งอยู่บนความเชื่อว่าพญานาคไม่มีอยู่จริง ปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคอาจเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติและเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ดังนั้นการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคจึงเป็นเพียงนามบัญญัติที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ทางวิทยาศาสตร์ อาจถูกนำไปใช้เป็นเครื่องมือเพื่อตอบสนองต่อความเชื่อส่วนบุคคล ทั้งนี้โดยการอ้างอิงทฤษฎีทางวิทยาศาสตร์ เช่น ทฤษฎีแรงดึงดูดของนิวตันผ่านคำอธิบายของแพทย์ นักวิทยาศาสตร์ นักชีววิทยาเป็นภาพตัวแทนของการเล่าเรื่อง

ค. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคติและเหตุผลนิยม บูรณาการหลักเหตุผลแบบ “A and Not- A” โดยยอมรับความเป็นไปได้ของปรากฏการณ์บั้งไฟที่เกิดได้จากหลายสาเหตุ อย่างไรก็ตามไม่ได้มีข้อสรุปเกี่ยวกับการมีอยู่ซึ่งตัวตนของพญานาค แต่เป็นการสร้างการยอมรับถึงการเป็นไปได้และยอมรับความเห็นที่แตกต่าง โดยมีหลวงพ่อเป็นภาพตัวแทนของการบูรณาการโลกทัศน์ดังกล่าว ดังนั้นการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคจึงเป็นปรัชญาแนวคิดที่นำไปสู่จิตสำนึกในการอยู่ร่วมกันของแนวคิดที่แตกต่าง

7.1.2.2 ละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี” พบว่ามีการสะท้อนโลกทัศน์ทั้ง 3 ลักษณะดังนี้

ก. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยม พญานาคดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบทของการดำเนินเรื่องทั้งนี้โดยเชื่อมโยงกับการเกิดปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคเพื่อสื่อถึงการแสดงความรักของนาคีที่มีต่อมนุษย์ อีกทั้งเป็นการมีอยู่เกี่ยวกับพญานาคตามความศรัทธาที่เชื่อว่าพญานาคเป็นผู้ที่มีอิทธิฤทธิ์ ทั้งนี้โดยมีการสะท้อนผ่านเหตุการณ์สำคัญได้แก่การบนบานเจ้าแม่นาคี ความเชื่อ อำนาจเหนือธรรมชาติในเรื่องงูเผือก ว่านพญาลิ้นงู นาคพิภพ การจำแลงกายของนาค มนต์อาลัมพายน์ และเรื่องของพญาครุฑ ซึ่งมีสัมพันธบทกับวรรณกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาด้วย พบการใช้ภาพมุมต่ำและแสงแบบ Low Key เพื่อสื่อถึงความเร้นลับของเจ้าแม่นาคี ในส่วนของแสง High Key ใช้เน้นความหมายของความบริสุทธิ์ใจและความศรัทธาและแสงแบบ Aurora เพื่อสื่อถึงความเชื่อมโยงกับสวรรค์พิภพ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ข. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบเหตุผลนิยม สะท้อนผ่านกระบวนการศึกษาทางด้านโบราณคดีของนักศึกษาในช่วงเวลาปัจจุบัน ทั้งนี้โดยใช้กล้องถ่ายภาพในฐานะเทคโนโลยีบันทึกภาพและกระบวนการศึกษาแบบวิทยาศาสตร์โดยตั้งอยู่บนหลักแนวคิดเชิงประจักษ์นิยมที่สอนในมหาวิทยาลัย แต่มีการพบการใช้แสงแบบ Low Key เพื่อสื่อถึงความท้าทายระหว่างวิธีการทางวิทยาศาสตร์กับความเร้นลับในแบบอุดมคตินิยม

ค. การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคติและเหตุผลนิยม บูรณาการหลักเหตุผลแบบ “A and Not-A” โดยยอมรับความเป็นไปได้ของเหตุการณ์คู่ขนานของมิติทางด้านเวลาและพื้นที่ โดยเน้นการนำเสนอผ่านพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างเวลาปัจจุบันกับอดีตประกอบด้วยพื้นที่พิพิธภัณฑ์และเทวาลัยซึ่งเป็นพื้นที่ที่เกิดการเชื่อมโยงถึงภาพนิมิตของเหตุการณ์ในอดีต นอกจากนี้ละครได้สะท้อนลักษณะทวิลักษณ์ของดวงจิตเจ้าแม่นาคีในกายมนุษย์ การนำเสนอฉากสระมรกตที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างโลกมนุษย์และนาคพิภพ อีกทั้งในตอนท้ายของเรื่องมีการนำเสนอภาพมิติที่สัมผัสได้ด้วยตา ทำให้เกิดการยุบรวมความเป็นจริงและจินตนาการแบบอุดมคติลู่เข้าหากัน

ทั้งภาพยนตร์เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครเรื่อง “นาคี” ล้วนมีการประกอบสร้างโลกทัศน์ทั้งในเชิงอุดมคติและเหตุผลนิยม รวมทั้งปรากฏการณ์ของความเป็นไปได้ของโลกทัศน์ทั้งสองในมิติเวลาเดียวกัน โลกทัศน์ดังกล่าวนี้มีความสำคัญต่อการเปิดพื้นที่จินตนาการของมนุษย์ให้เชื่อมโยงกับโลกเชิงประจักษ์ทำให้เรื่องราวเกี่ยวกับพญานาคได้รับความสนใจบนความเร้นลับที่ไม่อาจหาคำตอบได้ในเชิงเหตุผล หากแต่ความน่าสนใจของความคลุมเครือและสุนทรียภาพของรูปลักษณ์แห่งนาคยังคงเป็นงานสร้างสรรค์ในงานศิลปะประเภทต่าง ๆ จนถึงปัจจุบัน

7.1.3 องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค

ผลการวิเคราะห์องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค ผู้วิจัยพบว่าสัญรูปนาคในงานสร้างสรรค์ประเภทต่าง ๆ มีองค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพ 6 ประการ ในขณะที่สัญรูปนาคในงานสื่อสมัยใหม่มีองค์ประกอบเพิ่มเติม 2 ประการ ดังต่อไปนี้

ก. รูปลักษณ์ของนาคมีความงามตามองค์ประกอบศิลป์ นาคมีรูปทรงขององค์ประกอบทางศิลปะที่มีความสมบูรณ์เพราะมีรูปทรงที่หลากหลาย แต่ละรูปทรงมีความหมาย

เชิงสัญลักษณ์ และสามารถผสมผสานเป็นงานศิลปะได้อย่างลงตัว อีกทั้งการสั่งสมคุณค่าในทางศิลปะมาอย่างต่อเนื่องได้ก่อให้เกิดแบบฉบับเป็นแบบแผน

ข. ลายเส้นโค้งของนาคเป็นเอกลักษณ์ของความงามที่มีความหมาย ทั้งนี้สัญลักษณ์รูปลายเส้นโค้งของนาคในกรณีของลำตัวมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงรูปจำลองของระบบจักรวาลอันมีความหมายที่เชื่อมโยงถึงการเกิดและการสลายตัวของคลื่นมหาสมุทร โดยรูปคลื่นดังกล่าวเป็นรูปคลื่นอันเป็นลำตัวของพญานาค ดังนั้นสุนทรียภาพอันเกิดจากเส้นโค้งของนาคเป็นความงามที่มีความหมายร่วมด้วยเสมอ อีกทั้งเส้นโค้งทำให้รู้สึกถึงความเคลื่อนไหว ทำให้ดูมีชีวิตชีวา

ค. พื้นผิวของเกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของความงาม องค์ประกอบเรื่องพื้นผิวเป็นทัศนธาตุที่สื่อความงามควบคู่กับความหมายผ่านรูปลักษณ์ของเกล็ดนาค ซึ่งเกล็ดมีความหมายเชื่อมโยงกับลักษณะลายคลื่นของน้ำ การสร้างสรรค์ลายเกล็ดของนาคถือเป็นงานที่มีรายละเอียดที่สวยงาม นิยมเขียนประกอบงานประณีตศิลป์เพื่อเพิ่มคุณค่าทางสุนทรียภาพอันเป็นการยกระดับคุณค่าของสิ่งนั้น ๆ นอกจากนี้ สีของเกล็ดนาคสามารถเพิ่มคุณค่าองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ด้วยการสะท้อนแสงของลายเกล็ด ทำให้พื้นผิวมีความชัดเจนสวยงามและสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ได้ถึงตระกูลของพญานาค

ง. ความเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นกระบวนท่าที่สง่างาม เช่น การเคลื่อนที่แนวโค้ง การแผ่พังพาน การเคลื่อนไหวของนาคในงานการสื่อสารทุกประเภทล้วนมีความสัมพันธ์กันเรื่องราวที่เป็นจังหวะเหตุการณ์ของการนำเสนองานการสื่อสารเกี่ยวกับนาค ซึ่งเรื่องราวในแต่ละเหตุการณ์จะแสดงออกถึงการเคลื่อนไหวของพญานาคที่แตกต่างกัน เช่น งานออกแบบท่ารำของนาฏศิลป์ไทย แสดงท่วงท่าความเคลื่อนไหวและการเริงระบำของเหล่านาคผ่านท่ารำที่พลิ้วไหวสง่างาม ซึ่งเป็นท่าทางที่เกิดจากการสังเกตธรรมชาติของสัตว์ประเภทงู

จ. ความงามของพญานาคเกิดจากความสัมพันธ์กับบริบท ที่ตั้งของงานสัญรูปนาคมีความผูกพันกับความเชื่อของคนในพื้นที่ จึงจะเกิดเป็นคุณค่าด้านความงาม ทั้งนี้การปรากฏในเวลาและสถานที่ซึ่งเป็นการตั้งอยู่อย่างเฉพาะเจาะจงในสถานที่หนึ่ง ๆ จะทำให้กลิ่นอายของความจริงแท้ดำรงอยู่ได้ร่วมกับพิธีกรรมของคนในพื้นที่ ดังนั้นคุณค่าของความงามกับคุณค่าด้านพิธีกรรมและคุณค่าด้านการจัดแสดงในฐานะที่เป็นสื่อสุนทรียภาพเพื่อการท่องเที่ยวจึงดำรงอยู่คู่กับสังคมไทยเสมอมา

ฉ. พญานาคเป็นความงามของธรรมชาติที่สมจริงผสานกับจินตนาการ ความงามของพญานาคเกิดจากการผสมผสานระหว่างรูปทรงตามธรรมชาติทั้งงูและคลื่นน้ำ นำมาปรุงแต่ง

ร่วมกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์เพื่อสื่อความหมายถึงพลัง อำนาจ ตลอดจนความเชื่อที่ปรากฏตามวรรณกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวต่าง ๆ ดังเช่นลักษณะลายเส้นของลำตัวนาคมีลักษณะเหมือนคลื่นน้ำ ลักษณะการออกแบบพญานาคแบบกึ่งฝันกึ่งจริงเป็นจินตนาการที่เชื่อมโยงกับความเป็นสิ่งลี้ลับ ทำให้จินตนาการความงามของนาคมีความหลากหลาย

ในส่วนของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่ ผลการวิจัยพบว่ามีประเด็นในการพิจารณาเพิ่มเติม 2 ประเด็นดังนี้

ก. สัญรูปนาคจำแลงเป็นความงามในร่างมนุษย์แบบเกินจริง เป็นความงามที่กระตุ้นให้เกิดความน่าติดตามเรื่องราวของนาคจำแลงที่มีบทบาทสำคัญในการเดินเรื่องเพื่อสื่อสารกับมนุษย์ และด้วยเหตุที่ตำนานความเชื่อเกี่ยวกับนาคมีเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทรัพย์ พลังอำนาจ และความสามารถในการจำแลงกาย ดังนั้นความงามของนาคจำแลงจึงมีลักษณะเป็นมนุษย์ที่มีความงามพิเศษรวมทั้งมีเครื่องประดับที่มีคุณค่าพิเศษและมีลักษณะเกินจริงไปจากชีวิตปกติของมนุษย์

ข. ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ผ่านการมีส่วนร่วมของผู้รับสาร การตีความหมายเรื่องความงามของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่จะมีการเน้นถึงความว่า จินตนาการการมีส่วนร่วม การเติมเต็ม และประสบการณ์ของผู้รับสาร ผู้สร้างสรรค์งานจึงทำหน้าที่ในการนำเสนอสัญรูปนาคเพื่อกระตุ้นความสนใจและสร้างการมีส่วนร่วมจากคนดู ด้วยการลดองค์ประกอบที่ไม่จำเป็นตามหลักการจัดองค์ประกอบน้อยแต่มาก ทั้งนี้เพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมในการตีความและการให้คุณค่าผ่านมุมมองของผู้รับสาร ทำให้ประสบการณ์ความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่

7.2 อภิปรายผลวิจัย

ในส่วนของการอภิปรายผลการวิจัย ผู้วิจัยจะได้ดำเนินการอภิปรายตามประเด็นปัญหานำวิจัยโดยมีรายละเอียดดังนี้

7.2.1 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงตามแนวอุดมคตินิยมและการดำรงอยู่เกี่ยวกับสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคตามแนวอุดมคตินิยม ตั้งอยู่บนโลกทัศน์อุดมคตินิยม สอดคล้องกับแนวคิดภาษาภาพจิตรกรรมที่ สันติ เล็กสุขุม (2555) กล่าวถึง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ลักษณะการประกอบสร้างโลกทัศน์อย่างอุดมคติว่าประกอบด้วยกิริยาลีลานาฏลักษณ์ และการสร้างบรรยากาศเพื่อสื่อความหมายเชิงนามธรรม ทั้งนี้โดยมีการสื่อสารในระบบสัญลักษณ์ผ่านภาพจิตรกรรม โดยผ่านสัญลักษณ์องค์ประกอบเรื่องลายเส้นและการเคลื่อนไหวของรูปทรงซึ่งเป็นไปตามการสื่อความหมายและอารมณ์ของแนวคิดภาษาภาพจิตรกรรม ลายเส้นของพญานาคเป็นเส้นโค้งที่ก่อให้เกิดความรู้สึกเลื่อนไหลและต่อเนื่อง มีการเคลื่อนไหวของรูปทรงที่เกิดจากจังหวะ การวางขนาดภาพ พื้นที่ว่าง ระหว่างรูปทรง หลักการดังกล่าวนี้ยังสอดคล้องกับแนวคิดของชลูด นิ่มเสมอ (2542) ที่ได้กล่าวว่าเส้นเป็นพื้นฐานขององค์ประกอบศิลป์ ดังเช่นเส้นโค้งครึ่งวงกลมลำตัวนาคมีความงามและความหมายในเชิงสัญลักษณ์ถึงการเปลี่ยนทิศทางที่ตายตัว ไม่มีการเปลี่ยนแปลง เป็นเส้นโค้งที่มีระเบียบมาก สามารถเชื่อมโยงได้ถึงการดำรงอยู่ที่มีมาอย่างยาวนานของพญานาค

สิ่งที่ควบคู่มากับเส้นและรูปทรงคือลักษณะของสีกายซึ่งสามารถสื่อความหมายทั้งในเชิงสัญลักษณ์และเชิงจิตวิทยา สีกายของพญานาคมีลักษณะเป็นสีน้ำตาล-แดงมีความหมายในเชิงจิตวิทยาถึงพลังอำนาจ ในขณะที่พญานาคที่มีสีกายขาวมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงความบริสุทธิ์ดีงาม เมื่อพิจารณาโดยภาพรวมจะเห็นได้ว่าการใช้สีเป็นคุณค่าเชิงอุดมคติที่สื่อความหมายเชิงนามธรรมถึงความดีงามอีกทั้งยังสามารถสื่ออารมณ์ได้สอดคล้องกับทัศนะของชลูด นิ่มเสมอ (2542) ที่กล่าวถึงหน้าที่ของสีที่สำคัญประการหนึ่งคือการให้อารมณ์ ความรู้สึกด้วยตัวสีเอง และในขณะเดียวกันสียังใช้เพื่อสื่อความหมายชนชั้นของพญานาค เป็นการชี้ให้เห็นถึงสัญลักษณ์ของสีที่บ่งชี้ถึงสถานภาพทางชนชั้นและคุณธรรม

กรณีการใช้เส้นสินเทาเพื่อแบ่งแยกมิติระหว่างโลกมนุษย์กับพิภพแห่งนาคในโลกอุดมคติเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงสัญรูปของนาคที่มีอิทธิฤทธิ์ สอดคล้องกับไวยากรณ์ภาพจิตรกรรมที่ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กรมศิลปากร (2533) อธิบายว่าสินเทาเป็นเส้นที่ใช้เขียนประกอบกับของสูง เช่น กรอบยอดแหลมคลุมเหนือเศียรเทวดา

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงของพญานาคในแบบอุดมคติ มีความสอดคล้องกับทัศนะของ สุรศักดิ์ เจริญวงศ์ (2525) ที่ว่าศิลปะแบบอุดมคติมีความแตกต่างไปจากภาพตามธรรมชาติ มีการปรุงแต่งความงามที่มีปรัชญาศิลปะที่เกี่ยวข้องกับศาสนา มีคุณค่าทางสุนทรียภาพและองค์ประกอบเนื้อหา มีความประสานกลมกลืนเป็นเอกภาพ ซึ่งการพิจารณาการประกอบสร้าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

โลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคติล้วนแล้วเกิดจากการประสานเนื้อหาทางรูปทรง เนื้อหาทางเรื่อง และเนื้อหาทางสัญลักษณ์

ผลการวิจัยข้างต้นสอดคล้องกับข้อค้นพบของ สำราญ แสงเดือนฉาย และคณะ (2560) ที่ได้กล่าวว่า รหัสภาษากายตามแนวจิตรกรรมไทยประกอบด้วยรหัสภาษากายในเชิงสัญลักษณ์ รหัสภาษากายในเชิงคุณค่า ซึ่งการกำหนดความหมายของภาษาท่าทางอันเป็นองค์ประกอบเรื่องเส้นและรูปทรง ล้วนมีคุณค่าและความหมายเฉพาะตัวเพื่อการการสื่อความหมาย ทั้งความหมายในเชิงจิตวิทยาและความหมายในเชิงสัญลักษณ์ที่สอดคล้องกับมโนทัศน์ของผู้คนที่มีต่อนาคดังที่ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) พบว่ามโนทัศน์เกี่ยวกับพญานาคประกอบด้วยความเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มโนทัศน์นาคในฐานะที่เป็นเทพ มโนทัศน์นาคมีอิทธิฤทธิ์พลังอำนาจ และมโนทัศน์รูปลักษณ์ของนาคมีความงามทางศิลปะ ซึ่งการประกอบสร้างมโนทัศน์ดังกล่าวจำเป็นต้องมีความหมายทั้งในเชิงสัญลักษณ์และองค์ประกอบเชิงศิลปะสอดคล้องกับข้อค้นพบของ สำราญ แสงเดือนฉาย (2557) ที่ว่าการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณี มีลักษณะแบบอุดมคติ โดยการนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในเชิงสัญลักษณ์ เพื่อบ่งบอกฐานะ บทบาทของตัวละครให้เห็นความแตกต่างกันตามเนื้อหา และยังมีการสื่อสารคุณค่าสีกายที่มีความหมายดังที่ อานิก ทวิชาชาติ (2557) พบว่าการถ่ายทอดคุณค่าสีกายมีความหมายถึงคุณค่าในเชิงสัญลักษณ์และความหมายในเชิงจิตวิทยา ซึ่งลักษณะของพญานาคมีทั้งลักษณะดีและลักษณะร้ายสามารถถ่ายทอดผ่านสีกาย ในขณะที่ กฤษณ์ ทองเลิศ (2554) พบว่าสัญลักษณ์ภาพเพื่อการสื่อความหมายมีความสอดคล้องกับโลกทัศน์ทางสังคมที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณกรรมเรื่องพุทธประวัติ

จากที่ได้อภิปรายความสอดคล้องของแนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเกี่ยวกับการประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงของสัญรูปนาคตามแบบอุดมคตินิยมนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าไวยากรณ์ของภาษาภาพจิตรกรรมสามารถนำมาใช้อธิบายการประกอบสร้างความหมายที่สื่อถึงโลกทัศน์ที่ผู้คนมีต่อพญานาคได้เป็นอย่างดี หลักการดังกล่าวถือเป็นแนวคิดต้นแบบที่มีพลังอธิบายงานจิตรกรรมไทยตามแบบประเพณีได้ อย่างไรก็ตามการดำรงอยู่ของสัญรูปนาคในปัจจุบันได้มีความขยายหน้าที่ทางการสื่อสารเพิ่มเติมเพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เปลี่ยนไป

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ในส่วนของประเด็นการดำรงอยู่ของสัญรูปแห่งนาคในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย พบว่าการดำรงอยู่ในฐานะงานต้นแบบของการผลิตซ้ำสัญรูปนาคในงานจิตรกรรมสมัยใหม่ทั้งนี้สืบเนื่องจากสัญรูปนาคมีองค์ประกอบด้านนาฏลักษณ์ที่สวยงามสอดคล้องกับ กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ (2559) ที่นำเสนอมโนทัศน์ของนาคว่ามีความงามทางศิลปะ ด้วยรูปลักษณ์หรือสรีระของนาคที่ส่วนเศียรมีความสง่างาม ลำตัวมีลักษณะทอดยาว สามารถคดโค้งได้ จึงเป็นสิ่งที่เอื้อต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะในรูปแบบต่าง ๆ ได้อย่างงดงาม ด้วยคุณลักษณะดังกล่าวทำให้สัญรูปนาคมีการดำรงอยู่ในฐานะสัมพันธบทของงานสื่อสมัยใหม่โดยได้รับการนำมาเปลี่ยนรูปเป็นสื่อสมัยใหม่แต่บทบาทของพญานาคยังคงยึดถือตามแบบอุดมคตินิยม สัญรูปนาคถือเป็นการสร้างสัญญะใหม่ตามกฎของการเชื่อมโยง (Law of Combination) ตามแนวคิดสัมพันธบท ดังที่ Fiske (1987) เสนอว่า “กระบวนการผลิตและโดยเฉพาะอย่างยิ่งกระบวนการอ่านตัวบทใดตัวบทหนึ่งนั้นจำเป็นจะต้องเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับตัวบทอื่น ๆ เสมอ”

การดำรงอยู่ในฐานะทุนทางวัฒนธรรมเพื่อการสื่อสารอัตลักษณ์ความเป็นไทยและในฐานะทรัพยากรการท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรม ทำให้การปรากฏของสัญรูปนาคต้องพิจารณาถึงความสอดคล้องกับภูมิทัศน์ของสถานที่ตั้งเนื่องจากสัญรูปนาคมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ สัญรูปนาคจึงทำหน้าที่ในเชิงคุณค่าการจัดแสดงร่วมกับคุณค่าในเชิงพิธีกรรม ดังที่ Benjamin (1986) กล่าวว่า คุณค่าด้านพิธีกรรม (Cult Value) เป็นไปเพื่อตอบสนองความเชื่อด้านพิธีกรรมไม่ตอบสนองสุนทรียภาพของบุคคลโดยทั่วไป ในขณะที่ คุณค่าด้านการจัดแสดง (Exhibition Value) เป็นปัจจัยเอื้อที่ก่อให้เกิดการส่งเสริมด้านการท่องเที่ยวในปัจจุบัน

7.2.2 การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงเกี่ยวกับสัญรูปนาคที่สะท้อนผ่านภาพยนตร์ เรื่อง “15 ค่ำ เดือน 11” และละครโทรทัศน์เรื่อง “นาคี”

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยมทั้งในภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11 และละครโทรทัศน์เรื่อง นาคี มีลักษณะความเชื่อเช่นเดียวกับสัญรูปนาคในงานภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งยังคงใช้หลักการประกอบสร้างความหมายผ่านการสร้างสัมพันธบท ในขณะที่การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงแบบเหตุผลนิยมปรากฏทั้งชุดคำอธิบายเกี่ยวกับการกำเนิดบั้งไฟพญานาค กระบวนการศึกษาค้นคว้าทางโบราณคดีของนักศึกษาในละครเรื่อง นาคี แม้แนวคิดทฤษฎีจะมีความแตกต่างกันแต่กระบวนการประกอบโลกทัศน์ความเป็นจริงแบบเหตุผลนิยมไม่แตกต่างกัน

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

แนวทางการสร้างสรรค์ทั้งภาพยนตร์และละครที่มีจุดร่วมน่าสนใจเกี่ยวกับการประกอบโลกทัศน์ความจริงคือ การบูรณาการหลักเหตุผลแบบ “A and Not- A” โดยยอมรับความเป็นไปได้ของการเกิดปรากฏการณ์แบบคู่ที่ไม่จำเป็นต้องเลือกอย่างใดอย่างหนึ่ง เน้นคุณค่าผ่านมุมมองของตัวละครที่หลากหลาย ดังตัวอย่างการยอมรับความเป็นไปได้ของเหตุการณ์คู่ขนานของมิติทางด้านเวลาและพื้นที่ โดยเน้นการนำเสนอผ่านพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างเวลาปัจจุบันกับอดีตในละครเรื่อง นาคี การยอมรับพื้นที่ที่เป็นจุดเชื่อมต่อระหว่างโลกมนุษย์และนาคพิภพทำให้เกิดการยุบรวมความเป็นจริงและจินตนาการแบบอุดมคติลู่เข้าหากัน

แนวคิดการบูรณาการโลกทัศน์อุดมคตินิยมและเหตุผลนิยมสอดคล้องกับหลักตรรกะที่ยอมรับพื้นที่ความคลุมเครือกล่าวคือโลกเป็นผลรวมหรือองค์รวมของสรรพสิ่งมิใช่โลกแห่งการแบ่งแยก แนวคิดนี้ยอมรับความมีอยู่ของปรากฏการณ์ต่าง ๆ ว่าเป็นสิ่งที่มีความคลุมเครือโดยธรรมชาติ ยอมรับการมีอยู่ของขอบเขตที่ล่วงละเมิดมิได้ อาจเป็นรอยต่อระหว่างโลกทัศน์แบบอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยมซึ่งเป็นพื้นที่ของแนวคิดเฉดสีเทา (Gray Area) เป็นตำแหน่งที่หลีกเลี่ยงแนวคิดแบบทวินิยม กล่าวคือ โลกนี้ไม่ได้มีเพียงจริงหรือเท็จ ไม่ได้มีเพียงสีขาวหรือดำ เป็นหลักคิดตามแนวทางพุทธศาสนาที่สอนให้มองโลกอย่างเชื่อมโยงถึงกันบนพื้นฐานของสายสัมพันธ์แห่งสรรพสิ่ง อันเป็นรากฐานสำคัญที่ปรากฏในหลักปรัชญาชีวสมาสัยเป็นแนวคิดที่เสนอโดย Kurokawa (1994) ซึ่งได้เสนอว่า ในปัจจุบันมุมมองต่อปรากฏการณ์ทางดังคมได้เปลี่ยนจากหลักเหตุผลนิยมและความเป็นคู่ตรงข้ามสู่ความหลากหลายของค่านิยมที่แตกต่าง ยอมรับการมีอยู่ทั้งสิ่งที่เป็นคู่ตรงกันข้ามและส่วนที่เป็นความคลุมเครือหรือส่วนที่เป็นการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมที่แตกต่างรวมทั้งส่วนที่ไร้ระเบียบ (Chaotic) ซึ่งอธิบายปรากฏการณ์ในภาพยนตร์เรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11 ได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ในทัศนะของ Kurokawa (1994) ยังเห็นว่าโลกได้เปลี่ยนจากการเน้นหลักมานุษยวิทยา ซึ่งเป็นแนวคิดที่ว่ามนุษย์เป็นศูนย์กลางของจักรวาลสู่องค์รวมของระบบนิเวศ ซึ่งเป็นหลักการดำรงอยู่รวมกันของเผ่าพันธุ์ที่หลากหลาย ซึ่งนำไปสู่รากฐานความคิดของการมีอยู่ของพญานาคและนาคี แม้ไม่สามารถพิสูจน์ได้ในเชิงประจักษ์นิยมแต่ไม่ได้หมายความว่าไม่มีอยู่

หลักปรัชญาชีวสมาสัยเป็นหลักที่ยอมรับขอบเขตที่ล่วงละเมิดมิได้ ซึ่งต้องเคารพกฎพื้นฐานที่เป็นข้อตกลงร่วมกันของผู้คนที่มีความแตกต่างหลักหลายจึงจะทำให้ความแตกต่างเหล่านั้นสามารถดำรงอยู่ร่วมกันได้ อีกทั้งการยอมรับพื้นที่สื่อกลางซึ่งเป็นพื้นที่ที่ยอมให้

องค์ประกอบที่เป็นคู่ตรงข้ามให้ดำรงอยู่ร่วมกันได้ถือเป็นที่มาของจินตนาการที่นำไปสู่การดำเนินเรื่องทั้งในภายนตร์และละครโทรทัศน์ ซึ่งคำอธิบายดังกล่าวมีนัยยะความหมายถึงพื้นที่ในแง่จิตวิญญาณ หรือพื้นที่ที่กระตุ้นให้เกิดภาพนิมิตเพื่อนำไปสู่การอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างคู่พระคู่นางในละคร

การประกอบสร้างโลกทัศน์ความจริงทั้งภาพยนตร์และละครโทรทัศน์มีความสดคล้องกับผลการวิจัยของ สุวิชา สว่าง (2551) ที่ได้พบว่าการสื่อความหมาย “สุวรรณภูมิ” ของงานภาพจิตรกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ มีการเปลี่ยนความหมายของการใช้สัญลักษณ์ภาพซึ่งเป็นงานจิตรกรรมไทยแนวประเพณี แต่มีการบรูณาการข้อเท็จจริงของลักษณะทางภูมิศาสตร์ของสนามบินประยุกต์เข้ากับความหมายของชื่อสนามบิน “สุวรรณภูมิ” อีกทั้งพบว่าการประกอบสร้างความหมายผ่านภาพจิตรกรรมใช้หลักการเรื่อง สัมพันธบท เพื่อเชื่อมโยงสู่แนวคิดสุวรรณภูมิดาวดึงส์ แดนสรวงพิสุทธิ์ และอนันตมหานคร ทำให้เกิดการบูรณาการร่วมกันระหว่างโลกแห่งความจริงกับโลกแห่งจินตนาการ

นอกจากนี้ ผลการวิจัยในประเด็นการบูรณาการโลกทัศน์ความจริงแบบอุดมคตินิยมกับเหตุผลนิยมในกรณีของภาพยนตร์และละครมีความสอดคล้องกับข้อค้นพบของ Cohen (2007) ซึ่งได้เสนอมุมมองเพื่ออธิบายปรากฏการณ์บั้งไฟพญานาคผ่านกระบวนการสร้างความเป็นหลังสมัยใหม่ของเหตุการณ์ที่เป็นตำนานบั้งไฟพญานาคในลำน้ำโขง ซึ่งพบว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวให้ผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจ โดยแสดงให้เห็นว่ามีชุดคำอธิบายที่การต่อรองความหมายตามวิธีการแบบหลังสมัยใหม่ โดยมีการปฏิเสธคำอธิบายทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่เฉพาะประเด็นที่มาของลูกไฟและมีชุดคำอธิบายที่ยอมรับความจริงที่แตกต่างหลากหลาย อันเป็นการเล่าเรื่องที่อาจช่วยลดความตึงเครียดที่เกิดจากประเด็นการโต้เถียงการเกิดปรากฏการณ์ลูกไฟซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีคำตอบเกี่ยวกับความจริงและความถูกต้องของปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติหลากหลายชุดคำตอบ

7.2.3 **องค์ประกอบเชิงสุนทรียภาพทางการสื่อสารของสัญรูปนาค**

ประเด็นสุนทรียภาพทางการสื่อสารถือเป็นข้อโต้แย้งในเชิงปรัชญาที่มีต่อการอุบัติขึ้นของความงามทั้งในส่วนที่เป็นองค์ประกอบด้านตัวงานสร้างสรรค์ ด้านกฎเกณฑ์การประเมินคุณค่าด้านการรับรู้ของผู้รับสาร จากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยพบว่าผู้ให้ข้อมูล

หลักมีความเห็นที่แตกต่างหลากหลายขึ้นอยู่กับภูมิหลังและประสบการณ์เกี่ยวกับงานสร้างสรรค์เกี่ยวกับสัญรูปนาค แต่ลักษณะร่วมที่พบคือกลุ่มนักสร้างสรรค์ขอสงวนสิทธิ์ในการแสดงทัศนะเกี่ยวกับองค์ประกอบความงามของผู้สร้างสรรค์คนอื่น ๆ เพราะถือว่าคำตอบเกี่ยวกับความงามไม่ได้มีเพียงหนึ่งเดียว

จากผลการวิจัยที่พบว่าองค์ประกอบความงามของสัญรูปนาคประกอบด้วย รูปลักษณ์ของนาคมีความงามตามองค์ประกอบศิลป์ ลายเส้นโค้งของนาคเป็นเอกลักษณ์ของความงามที่มีความหมาย พื้นผิวของเกล็ดนาคเป็นองค์ประกอบสำคัญของความงาม ความเคลื่อนไหวของพญานาคเป็นกระบวนท่าที่สง่างาม ความงามของพญานาคเกิดจากความสัมพันธ์กับบริบทพญานาคเป็นความงามของธรรมชาติที่สมจริงผสานกับจินตนาการ ในส่วนของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่ มีข้อพิจารณาเพิ่มเติมคือ สัญรูปนาคจำแลงเป็นความงามในร่างมนุษย์แบบเกินจริง เป็นความงามที่กระตุ้นให้เกิดความน่าติดตามเรื่องราวของนาคจำแลงที่มีบทบาทสำคัญในการเดินเรื่องเพื่อสื่อสารกับมนุษย์ และความงามเป็นอุบัติการณ์ใหม่ผ่านการมีส่วนร่วมของผู้รับสาร การตีความหมายเรื่องความงามของสัญรูปนาคในสื่อสมัยใหม่จะมีการเน้นถึงความว่า จินตนาการ การมีส่วนร่วม การเติมเต็ม และประสบการณ์ของผู้รับสาร ผู้สร้างสรรค์งานจึงทำหน้าที่ในการนำเสนอสัญรูปนาคเพื่อกระตุ้นความสนใจและสร้างการมีส่วนร่วมจากคนดู

ข้อพิจารณาความงามสอดคล้องกับหลักปรัชญาชีวสมาสัยดังที่ Kurokawa (1994) เสนอว่าคุณค่าทางความงามเกิดจากความรู้สึกที่มีความสมดุล (Sense of Balance) ไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัว โดยเป็นสุนทรียภาพผ่านระบบรหัสเชิงซ้อน (Aesthetics of Double Codes) ดังเช่น ฉากจบของละครเรื่อง 15 ค่ำ เดือน 11 ที่สะท้อนภาพความงามอันเกิดจากการบูรณาการโลกทัศน์แบบเหตุผลนิยมกับอุดมคตินิยม ความงามที่เกิดจากความลงตัวระหว่างรูปแบบเชิงนามธรรมและความเป็นจริง ดังเช่น การพบกันของตัวละครเอกในละครโทรทัศน์เรื่อง นาคี ที่มีลักษณะกึ่งฝันกึ่งจริง ซึ่งเป็นหลักของความคลุมเครือและเป็นหลักของความยิ่งใหญ่สง่างามที่ปรากฏพร้อมความเรียบง่ายโดยอาจมีทั้งความขัดแย้งกันและความคาบเกี่ยวกันของรหัสทางการสื่อสาร ที่มีความแตกต่าง

องค์ประกอบทางสุนทรียภาพดังกล่าวยังสอดคล้องกับแบบจำลองการสื่อสารของ Jakobson (1987) ซึ่งเน้นองค์ประกอบด้านตัวสารว่ามีหน้าที่ในเชิงสุนทรียภาพจากองค์ประกอบ

ของตัวสารที่มีความสัมพันธ์อย่างเป็นเอกภาพ ทั้งนี้จะเห็นได้ว่าองค์ประกอบด้านภาพ ดนตรี บทสนทนารวมถึงภาษาภาพเชิงเทคนิคล้วนมีความโดดเด่นสามารถสื่อความหมายถึงความเร้นลับและการมีอยู่ของพญานาคทั้งในภาพยนตร์และละคร อีกทั้งองค์ประกอบด้านบริบทของแม่น้ำโขงและโบราณสถานได้ทำหน้าที่เชิงอ้างอิงร่วมกับความเชื่อในเชิงอุดมคตินำสู่ความเข้าใจต่อเรื่องและความงามของสัญรูปนาค

นอกจากนี้ Jakobson (1987) ได้เน้นถึงองค์ประกอบด้านมิติด้านการแสดงออกของอารมณ์ภาพ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบด้านความงาม ดังตัวอย่างภาษาภาพเชิงเทคนิคในการใช้ภาพขาวดำเพื่อสื่อถึงอารมณ์ลึกลับ การใช้แสงแบบ Low Key ร่วมกับการใช้กล้องมุมต่ำมักสื่อถึงความเร้นลับและอำนาจที่ยิ่งใหญ่ของพญานาคและนาคี

สัญรูปนาคถือเป็นสัญลักษณ์ที่มีความสัมพันธ์กับพุทธศาสนาคู่กับสังคมไทยมาช้านาน การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคจึงหมายถึงหลักฐานบ่งชี้ว่าสังคมไทยยังคงผูกพันกับพุทธศาสนา นาคเป็นสัญลักษณ์ของความปรารถนาในการสืบสานพุทธศาสนา เป็นสัญลักษณ์ร่วมของความสงบสุขของประชาชนของประเทศแถบลุ่มแม่น้ำโขง และนาคยังเป็นมายาคติเพื่อการเชื่อมโยงระหว่างภพของผู้มีชีวิตอยู่และผู้ที่จากไป หากแต่การดำรงอยู่ของสัญรูปนาคอาจมีการปรับเปลี่ยนในแง่ของวิธีการผลิตซ้ำ การถ่ายทอด และการนำไปใช้ประโยชน์ทั้งในแง่พิธีกรรมทางศาสนาและในแง่ทุนทางวัฒนธรรมซึ่งถือเป็นมรดกของแผ่นดินที่ส่งเสริมการท่องเที่ยววิถีพุทธอย่างอย่างยืน

7.3 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในอนาคต

7.3.1 งานการสื่อสารที่ใช้สัญรูปเชิงจินตนาการมักมีการเชื่อมโยงการประกอบการสร้างความหมายเชิงมายาคติผ่านกระบวนการสร้างสัมพันธบท ดังนั้นประเด็นการวิจัยเกี่ยวกับสัญรูปเชิงจินตนาการควรตั้งประเด็นคำถามต่อการพิจารณารูปแบบและวิธีการสร้างสัมพันธบทในลักษณะต่าง ๆ ทั้งระดับการอ้างอิง การคงไว้ซึ่งร่องรอยของสัญญะดั้งเดิม การดัดแปลง เพื่อนำมาสู่องค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างและการตีความหมายใหม่ในงานการสื่อสารร่วมสมัย

7.3.2 ปรากฏการณ์การสื่อสารที่ผ่านสัญรูปแบบทวิลักษณ์ (เช่น ปรากฏการณ์/ตัวละคร ที่มีลักษณะสองสภาวะอยู่ในรูปเดียวกัน) มีกระบวนการประกอบสร้างความหมายบนพื้นฐานของแนวคิดที่ก้าวพ้นความเป็นคู่ตรงข้าม ดังนั้นประเด็นการวิจัยเกี่ยวกับการเปลี่ยนรูปร่างโครงสร้าง

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

และความหมายของสัญรูป เช่น การจำแลงกายของตัวละคร การอำพราง ปิดบัง เพื่อนำไปสู่การพัฒนาเรื่อง จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจโดยเฉพาะอย่างยิ่งการเล่าเรื่องในสื่อภาพยนตร์และละครโทรทัศน์

7.3.3 การพัฒนาเรื่องเล่าในสื่อบันเทิงที่เชื่อมโยงมิติทางจินตนาการสูงมักมีการสร้างพื้นที่สื่อกลาง (Intermediary Space) ที่มีความกำกวมหรือพื้นที่สีเทาแนวกึ่งฝันกึ่งจริง ดังนั้นผู้ที่ศึกษาสื่อประเภทบันเทิงคดีอาจทำการวิเคราะห์องค์ประกอบของการออกแบบฉาก แสง สี และองค์ประกอบที่เป็นตัวกระตุ้นจินตนาการให้กับผู้ชม อันจะมีประโยชน์ต่อนักสร้างสรรค์ต่อไป

7.3.4 ประเด็นสุนทรียทางการสื่อสารมีความแตกต่างหลากหลายขึ้นอยู่กับเกณฑ์พิจารณาความงามซึ่งล้วนเป็นสิ่งที่สะท้อนผ่านมุมมองทั้งของผู้สร้างสรรค์ ผู้รับสาร บริบททางสังคมและวัฒนธรรม ดังกรณีสุนทรียภาพของสัญรูปนาคในงานภาคอีสานและภาคเหนือมีองค์ประกอบความงามที่แตกต่างกัน ดังนั้นผู้ที่สนใจศึกษาสุนทรียทางการสื่อสารอาจทำการศึกษาในเชิงเปรียบเทียบทั้งการประกอบสร้างและการรับรู้ของคนในพื้นที่นั้น ๆ กับคนต่างพื้นที่ที่สัมผัสงานนั้น ๆ ซึ่งจะก่อให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับแนวทางการพัฒนาสัญรูปที่มีองค์ประกอบด้านสุนทรียภาพร่วมกันจากมุมมองของคนที่มีความแตกต่างกัน ซึ่งเป็นปัจจัยร่วมที่ช่วยให้การรับรู้ทางสุนทรียภาพเข้าถึงมวลชนจำนวนมาก

7.3.5 สัญรูปทางการสื่อสารที่อิงกับตำนานความเชื่อ มักได้รับการผลิตซ้ำในรูปแบบต่าง ๆ เช่น งานประติมากรรม จิตรกรรม โดยที่งานยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของคุณค่าทางพิธีกรรมและการจัดแสดง ดังนั้นผู้ที่สนใจศึกษางานดังกล่าวอาจพิจารณาประเด็นเกี่ยวกับหน้าที่ทางการสื่อสารของงานสร้างสรรค์ในฐานะที่เป็นทุนทางวัฒนธรรมซึ่งจะมีประโยชน์ต่อการประยุกต์สู่สืบทอด สืบสานและการต่อยอดในฐานะที่เป็นมรดกของชาติต่อไป

7.4 ข้อเสนอแนะสำหรับนักวิชาชีพการสื่อสาร

7.4.1 ผู้สร้างสรรค์งานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณกรรมดั้งเดิม มายาคติ งานจารีตประเพณีผ่านกระบวนการผลิตซ้ำ ไม่ว่าจะเป็นสัญรูปนาคหรือรูปสัตว์ในจินตนาการตามวรรณกรรมต่าง ๆ จำเป็นที่จะต้องนำเสนอสัญลักษณ์ภาพที่คงไว้ซึ่งร่องรอยของสัญญะที่ช่วยให้ผู้รับสารสามารถเชื่อมโยงประสบการณ์กับวรรณกรรมที่มีมาก่อนได้ เช่น ยังคงรักษาโครงสร้างของลำตัวที่เป็นงูและมีหงอน อันจะเป็นปัจจัยช่วยให้เกิดความเข้าใจร่วมกันในเนื้อหาและยังความทราบซึ้งในสุนทรียภาพของงานสร้างสรรค์

7.4.2 งานสร้างสรรค์ที่มีองค์ประกอบเกี่ยวกับความลึกลับและเร้าจินตนาการเชิงสร้างสรรค์ สามารถถ่ายทอดอารมณ์ของเรื่องราวได้ผ่านองค์ประกอบด้านแสง เช่น แสงแนว Low Key เพื่อสื่อความลึกลับ แสงที่มีทิศทางจากด้านบนเพื่อสื่อทิศทางเหนือธรรมชาติ แสงฟุ้งเพื่อสื่อถึงจินตนาการ และอำนาจเหนือธรรมชาติรวมถึงภาวะกึ่งฝันกึ่งจริง

7.4.3 การออกแบบสัญรูปในเชิงจินตนาการอาจนำหลัก Minimalism ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ลดทอนรายละเอียดของภาพ เพื่อเปิดพื้นที่ให้ผู้รับสารได้ใช้จินตนาการร่วมตีความ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานสื่อแอนนิเมชั่นเพื่อความบันเทิง

7.4.4 การออกแบบหรือการผลิตซ้ำสัญรูปในเชิงพิธีกรรม ผู้สร้างสรรค์ควรยึดหลักของงานประณีตศิลป์ที่มีความวิจิตรบรรจง ร่วมกับการสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ ซึ่งยังคงเป็นองค์ประกอบที่จำเป็นในสังคมไทย เนื่องจากเนื้อหาและความงามอันวิจิตรมีความผูกพันกับความคิดแบบอุดมคตินิยมที่มีแบบแผนอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสังคมไทย

7.4.5 นักสร้างสรรค์งานการสื่อสารร่วมสมัยควรนำหลักการบูรณาการแนวคิดอุดมคตินิยมและเหตุผลนิยมมาประยุกต์ใช้เพื่อเสนอทางออกที่มีต่อปมความขัดแย้งของเรื่อง อันเป็นหลักของการ “แสวงจุดร่วมสงวนจุดต่าง” เพื่อร่วมกันสร้างสรรค์สังคมบนหลักความสมานฉันท์ซึ่งเป็นแนวทางของการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ

7.5 นวภาพแห่งดุษฎีนิพนธ์

การพัฒนาเพื่อก่อให้เกิดความก้าวหน้าทางวิชาการด้านนิเทศศาสตร์ที่สะท้อนผ่านดุษฎีนิพนธ์นี้ ผู้วิจัยได้พบว่าขอบเขตประเด็นทางการศึกษา หลักปรัชญาที่อยู่เบื้องหลังปัญหานำวิจัยและการวิเคราะห์ข้อมูลก่อให้เกิดผลดีต่อความก้าวหน้าทางวิชาการที่มุ่งเน้นสู่การปฏิบัติการทางการสื่อสาร โดยเฉพาะอย่างยิ่งในมิติงานสร้างสรรค์ที่ไม่ควรมีกฎเกณฑ์ตายตัวจนเป็นอุปสรรคในการต่อยอดองค์ความรู้และการสร้างสรรค์งาน ผู้วิจัยจึงขอเสนอนวภาพที่สะท้อนผ่านงานวิจัยนี้ดังนี้

7.5.1 การขยายพรมแดนทางความรู้ของการศึกษาวิจัยได้มุ่งสู่ขอบเขตงานภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นภูมิปัญญาของแผ่นดิน เป็นมรดกของชาติที่มีบทบาทต่อกระบวนการขัดเกลาทางสังคมมาอย่างยาวนาน อีกทั้งยังสะท้อนถึงจิตวิญญาณของมรดกไทย การขยายพรมแดนความรู้สู่งานจิตรกรรมเป็นรากฐานงานการสื่อสารด้วยภาพ นักวิจัยจึงควรให้ความสำคัญต่อการสืบสานรักษาและต่อยอด ถือเป็นภารกิจร่วมสมัยเพื่อสนองต่อพระปฐมบรมราชโองการในพระบาทสมเด็จ

พระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ์ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่ผู้วิจัยได้อัญเชิญพระปฐมบรมราชโองการไว้เป็นลำดับต้นของการนำสู่ประเด็นการวิจัย ผู้วิจัยเห็นว่างานวิจัยการสื่อสารด้วยภาพควรเชื่อมโยงสื่อภูมิปัญญาดั้งเดิมกับงานการสื่อสารมวลชน จนถึงงานสื่อใหม่ เพื่อให้เห็นมิติทางประวัติศาสตร์ความคิดของคนในสังคมซึ่งมีอิทธิพลต่อการตีความหมายในงานสื่อสารร่วมสมัย

7.5.2 ในประเด็นปรัชญาด้านตรรกวิทยาการวิจัย ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษางานสร้างสรรค์ควรยอมรับหลักตรรกะที่เห็นถึงความเลื่อนไหลของปรากฏการณ์บนพื้นฐานของมุมมองที่แตกต่าง ยอมรับตรรกะของการไม่ตัดสินฝ่ายใดฝ่ายหนึ่ง ยอมรับการมีอยู่ของพื้นที่สีเทา (Gray Area) ว่าเป็นความจริงรูปแบบหนึ่งของปรากฏการณ์ทางสังคม การยอมรับหลักตรรกะ A and Not-A เป็นแนวทางที่ก่อให้เกิดประโยชน์สุขต่อการดำรงอยู่ร่วมกันของคนในสังคมที่มีพื้นฐานของความแตกต่างทางความคิดและวัฒนธรรม หลักตรรกะดังกล่าวเป็นจุดเริ่มต้นของจินตนาการที่ไม่สิ้นสุดเอื้อประโยชน์ต่องานสร้างสรรค์ด้านความบันเทิง ดังที่ปรากฏถึงความเป็นไปได้ของสัญรูปนาคในการปรากฏรูปลักษณ์ในลักษณะต่าง ๆ จึงทำให้พญานาคเป็นเรื่องเล่าที่มีการผลิตซ้ำมาอย่างต่อเนื่องในมิติของงานศิลปะและงานสร้างสรรค์ที่หลากหลาย

7.5.3 การประยุกต์ใช้หลักปรัชญาชีวสมาสัยสู่การออกแบบงานสร้างสรรค์ทางการสื่อสารถือเป็นงานวิจัยที่ยังมีอยู่น้อย การนำหลักปรัชญาที่มีเบื้องหลังของแนวคิดตามหลักพุทธศาสนาเป็นหลักของการพิจารณาปรากฏการณ์ในเชิงพลวัตมีความโดดเด่นในแง่ของการมุ่งเน้นมนุษย์เป็นศูนย์กลางของการสร้างความหมาย เป็นหลักของการไม่หักล้างแนวคิดที่มีอยู่เดิม แต่เป็นการสานต่อระหว่างสิ่งเก่ากับสิ่งใหม่เพื่อการเติบโตของความคิดสร้างสรรค์ที่หลากหลาย เป็นหลักปรัชญาที่มีแนวคิดสอดคล้องกับหลักตรรกะ A and Not-A ซึ่งเอื้อต่องานสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นการกระตุ้นจินตนาการของผู้รับสาร อีกทั้งเสนอมุมมองทางสุนทรียศาสตร์ที่เลื่อนไหลไปตามบริบทซึ่งถือเป็นมุมมองที่สอดคล้องกับงานสร้างสรรค์ในสังคมไทย

7.5.4 การพิจารณาสุนทรียภาพของงานสร้างสรรค์ทางการสื่อสาร ผู้วิจัยพบว่าประเด็นบริบทมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการกำหนดคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะความงามที่เชื่อมโยงกับมายาคติทางสังคมดัง เช่น กรณีพญานาค มีข้อเสนอจากการวิจัยถึงหลักการพิจารณาสุนทรียภาพของงานการสื่อสารที่อิงกับบริบทเชิงพื้นที่อันเป็นที่ตั้งของงานการสื่อสารที่ยึดโยงกับมายาคติ ดังนั้นการสร้างสรรค์งานภาคบันเทิงจึงไม่สามารถกำหนดมาตรฐานทางสุนทรียศาสตร์ที่ตายตัว ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างงาน ภาพยนตร์และละครโทรทัศน์ที่

จำเป็นต้องอิงสถานที่ดำเนินเรื่อง ภาษาท้องถิ่น ความเชื่อของชุมชน มาร่วมเป็นองค์ประกอบทางสุนทรียภาพทางการสื่อสาร

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2533). *จิตรกรรมไทยประเพณี*. กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

กฤดา ศิริตันติกร. (2543). *วาทวิเคราะห์เชิงจินตสาระ กรณีการเข้าร่วมโครงการรณรงค์ขยะแห้งแลงต้นไม้ของประชาชนในชุมชนแออัดคลองเตย* (Unpublished Master's thesis). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ.

กฤษณีกร เจริญกุศล. (2554). *การวินิจสารภาพสมัยนิยมในนิตยสารท่องเที่ยวไทย* (Unpublished Doctoral dissertation). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

กฤษณ์ ทองเลิศ. (2553). แนวทางการศึกษาการสื่อความหมายของงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย. *วารสารนิเทศสยามปริทัศน์, 10*(11), 5-26.

กฤษณ์ ทองเลิศ. (2554). การสื่อสารสัญลักษณ์ภาพ "มาร" ในภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย. *วารสารนิเทศศาสตรปริทัศน์, 15*(1)(กรกฎาคม–ธันวาคม), 74-87.

กฤษณ์ ทองเลิศ. (2558). หลักจริยธรรมสื่อ ทางเลือกที่ไม่ง่าย. ใน ดรุณี หิรัญรักษ์ (บ.ก.), *จริยธรรมสื่อ หลักแนวคิดทฤษฎีและกรณีศึกษา* (น. 72-97). กรุงเทพฯ: จรัญสนิทวงศ์การพิมพ์.

กาญจนา แก้วเทพ, และสมสุข หินวิมาน. (2551). *สายธารแห่งนักคิดทฤษฎีเศรษฐศาสตร์การเมืองกับการสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

กาญจนา แก้วเทพ. (2552). สัมพันธบท (Intertextuality): เหล้าเก่าในขวดใหม่ในการสื่อสาร. *วารสารนิเทศศาสตร์, 27*(2), 1-29.

กาญจนา แก้วเทพ. (2553). *แนวพินิจใหม่ในสื่อสารศึกษา*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์. (2559). มโนทัศน์เรื่องนาคของชนชาติไท. *Veridian E Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษย์ศาสตร์ สังคมศาสตร์และศิลปะ, 9*(1) (มกราคม-เมษายน 2559), 1099-1116.

กำพล จำปาพันธ์. (2560). *นาคยุดครุฑ "ลาว" การเมืองในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย*. กรุงเทพฯ: มติชน.

คาปรา, เอฟ. (2534). *จุดเปลี่ยนแห่งศตวรรษ เล่ม 3* [The Turning Point 3] (พระประชา ปสนนธมโม และคณะ, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

จิระ มะลิกุล (ผู้กำกับ). (2545). *ภาพยนตร์เรื่อง "15 ค่ำ เดือน 11"* [ภาพยนตร์]. กรุงเทพฯ: จีเอ็มเอ็ม พิคเจอร์.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

เจริญ สุวรรณศักดิ์ชัย. (2560). *ตำนานพญานาคราช*. กรุงเทพฯ: C&N BOOK.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2532). *การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2542). *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

ชาย โพธิสิตา. (2548). ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ. *วารสารร่มพฤกษ์, 23*(3), 9-32.

ชัยอนันต์ สมุทวณิช. (2538). *มัชฌิมทฤษฎี*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. (2560). *บทแนะนำสกุลความคิดหลังโครงสร้างนิยม*. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

ณชรต อิ่มณะรัญ. (2561). การยุบรวมความหมายของภาพ “นาคจำแลง” ในงานภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย. ใน *เอกสารการประชุมวิชาระดับชาติ มหาวิทยาลัยรังสิต ประจำปี 2561* (น. 363-373). ปทุมธานี: มหาวิทยาลัยรังสิต.

น. ณ ปากน้ำ. (2526). *วัดมัชฌิมาวาส*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

น. ณ ปากน้ำ (2537). *วัดคงคาราม*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

บันไดนาคสิ่งประกอบพระเมรุมาศ. (2560). สืบค้น 26 ตุลาคม, 2560, จาก http://news.ch7.com

ปราณี ก่ำส้ม. (2545). นาค:ตำนานแห่งสายนำโชง. *วารสารเมืองโบราณ, 28*(1)(มกราคม-มีนาคม 2545), 35-37.

พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง. (ผู้กำกับ). (2560). *ละครเรื่อง “นาคี”* [ละครโทรทัศน์]. สืบค้นจาก https://mello.me/drama/558/%E0%B8%99%E0%B8%B2%E0%B8%84%E0%B8%B5

พระมหาอุทัย ญาณธโร. (2539). *วิถีแห่งกลไกแบบพุทธ อภิปรัชญาของพุทธศาสนา*. กรุงเทพฯ: Buddha's Path Follower.

พิพัฒน์ พสุธารชาติ. (2547). องค์รวม:ความรู้แบบบูรณาการ และความสับสนทางญาณวิทยาและภววิทยา. *วารสารสังคมศาสตร์, 35*(1)(มกราคม-มิถุนายน), 144-198.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554*. กรุงเทพฯ: ผู้แต่ง.

ริการ์, เอ็ม., และตวน, ที. เอ็กซ์. (2554). *ควอนตัมกับดอกบัว* [The Quantum and the Lotus] (กุลศิริ เจริญศุภกุล และบัญชา ธนบุญสมบัติ, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: มูลนิธิโกมลคีมทอง.

รุ้งนภา ยรรยงเกษมสุข. (2555). การโหยหาอดีต: ความเป็นอดีตในสังคมสมัยใหม่. *วารสารการเมือง การบริหาร และกฎหมาย, 4*(2)(พฤษภาคม-สิงหาคม), 59-89.

บรรณานุกรม (ต่อ)

โรงเรียนพัทลุง. (2538). *หนังสือแบบเรียนโรงเรียนพัทลุง.* พัทลุง: ผู้แต่ง.

โรงเรียนสตรีพัทลุง. (ม.ป.ป). *พระอุดมปิฎก (สอน พุทธสโรภิกขุ)* [แผ่นพับ], ม.ป.ท.

ศรีสัตตนาคราช. (2560). สืบค้น 24 ตุลาคม, 2560, จาก www.twitter.com/#ศรีสัตตนาคราช

ศิริชัย ศิริกายะ. (2562). การสื่อสารกับอเสถียรตรรกะ. *นิเทศสยามปริทัศน์,18*(2), 1-6.

ศิริชัย ศิริกายะ, และกฤษณ์ ทองเลิศ. (2560). ทวิลักษณ์งานภาพถ่ายกับลายลักษณ์อักษรที่ซึ่งจินตนาการและสุนทรียภาพอุบัติพร้อม. ใน *เอกสารประกอบการประชุมวิชาการงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางนิเทศศาสตร์ครั้งที่ 7 มหาวิทยาลัยสยาม* (น. 18-21). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสยาม.

ศิริชัย ศิริกายะ และคณะ. (2542). จากแม่นาคถึงนางนาก 3 ทศวรรษ แห่งการเปลี่ยนแปลง: ทัศนียมิติจากปรัชญา Symbiosis และทฤษฎีควอนตัม. *วารสารนิเทศศาสตร์, 17*(เมษายน-มิถุนายน 2542), 21-28.

ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ. (2546). นาค: การศึกษาเชิงสัญลักษณ์ตามคติอินเดีย. *ดำรงวิชาการ, 2*(4)(กรกฎาคม-สิงหาคม), 148-158.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). *การขุดค้นทางโบราณคดี.* (2561). สืบค้นจาก https://www.sac.or.th/databases/archaeology/terminology/ขุดค้นทางโบราณคดี-การ

เศรษฐวัฒน์ อุทธา. (2557). *ไตรภูมิ พิพิธทัศนาพุทธจักรวาลทัศน์.* กรุงเทพฯ: เอเทนส์ พับลิชชิ่ง.

สงกรานต์ จิตสุทธิภากร. (2539). *ความคิดคู่ขนาน.* กรุงเทพฯ: ผู้จัดการ.

สนธิวรรณ อินทรลิบ. (2536). *อภิธานศัพท์จิตรกรรมไทยเนื่องในพุทธศาสนา.* กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). *จิตรกรรมไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สมชาย พรหมสุวรรณ. (2548). *หลักการทัศนศิลป์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สันติ เล็กสุขุม. (2555). *คุยกับงานช่างไทยโบราณ.* กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์

สุเมธ ชุมสาน ณ อยุธยา. (2529). *น้ำ บ่อเกิดแห่งวัฒนธรรมไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

สุดารา สุจฉายา (2526). *พระที่นั่งพุทไธสวรรย์.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2525). ลักษณะแบบ 2 มิติของรูปทรงต่าง ๆ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร, 3*(1) 60-83.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุวิชา สว่าง. (2551). *การสื่อความหมาย "สุวรรณภูมิ" ของงานภาพจิตกรรมไทยร่วมสมัยภายในท่าอากาศยานสุวรรณภูมิ* (Unpublished Master's thesis). มหาวิทยาลัยรังสิต, ปทุมธานี.

แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย (2525). *วัดสุวรรณารามราม.* กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สำนักงานคณะกรรมการกิจการกระจายเสียงกิจการโทรทัศน์และกิจการโทรคมนาคมแห่งชาติ. (2554). *วิจิตรศิลป์แผ่นดินทอง "ชาดกและพุทธประวัติจากจิตรกรรมฝาผนัง".* กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

สำราญ แสงเดือนฉาย. (2557). การวิเคราะห์การนำเสนอบุคลิกภาพตัวละครในวรรณกรรม เนื่องในพระพุทธศาสนาผ่านภาพจิตรกรรมไทยฝาผนังแนวประเพณีในเขตจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. *วารสารนิเทศศาตรปริทัศน์, 17*(2), 187-194.

สำราญ แสงเดือนฉาย, สันทัด ทองรินทร์, ปัณฉัตร หมอยาดี, และกฤษณ์ ทองเลิศ. (2560). รหัสภาษากายของภาพทศบารมีในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีสมัยรัชกาลที่ 3. *วารสารนิเทศศาตรปริทัศน์, 21*(พิเศษ), 94-112.

อมรวัชร กอหรั่งกูล. (2548). นาคลังกา. *ศิลปวัฒนธรรม, 26*(4)(กุมภาพันธ์), 166-169.

อรรถสิทธิ์ สิทธิดำรง, และพิพัฒน์ พสุธารชาติ. (2558). *กลิ่นไอ การเมือง และภาพยนตร์ อ่าน "งานศิลปะในยุคของการผลิตซ้ำแบบจักรกล" ของวอลเตอร์ เบนยามิน.* กรุงเทพฯ: วิภาษา.

อรวรรณ ปิลันธน์โอวาท. (2547). *วาทวิพากษ์ตะวันตก (ค.ศ.1925-ปัจจุบัน) กับปริบทไทย.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานิก ทวิชาชาติ. (2557). การสื่อสารคุณค่าสีกายที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมเนื่องในพุทธศาสนาในประเทศไทยและศรีลังกา. *วารสารนิเทศศาตรปริทัศน์, 17*(2), 204-212.

อุรารมย์ จันทมาลา. (2556). ความเชื่อเรื่องนาคที่มีอิทธิพลต่อแนวความคิดและรูปแบบการสร้างงานนาฏศิลป์ไทย. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 32*(5)(กันยายน-ตุลาคม 2556), 130-135.

Baudrillard, J. (1983). *Simulations.* Retrieved from https://archive.org/details/Simulations1983/page/n161

Benjamin, W. (1986). *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction.* New York: Schocken Books.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

บรรณานุกรม (ต่อ)

Cohen, E. (2007). The "Postmodernization" of a Mythical Event: Naga Fireballs on the Mekong River. *Tourism Culture & Communication, 7*(3), 169-181.

Fiske, J. (1987). *Television Culture.* London: Methuen.

Hayward, S. (2006). *Cinema Studies*. London: Routledge.

Jakobson, R. (1987). *Language in Literature.* London: The Belknap Press of Harvard University.

Jenkins, H. (2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide.* New York: New York University.

Kurokawa, K. (1994). *The philosophy of symbiosis*. Great Britain: Academy Group.

Larson, C. U. (1989). *Persuasin reception and responsibility*. Belmont, California: Wadsworth Publishing.

McQuail, D. (2000). *McQuail's mass communication theory.* London: Sage.

Mitchell, W. J. T. (1986). *Iconology Image, text, ideology.* Chicago: The University of Chicago.

MRG Online. (2005, May 9). ตำนานเรื่อง กวนเกษียรสมุทร. *MRG Online.* Retrieved from https://mgronline.com/travel/detail/9480000048724

Rose, G. (2001). *Visual Methodologies.* London: Sage Publication Ltd.

Stephen, E. T. (2003). *The Uses of Argument.* Cambridge: Cambridge University Press.

Tnews. (2017, March 24). สัมพันธ์แนบแน่นไทย-ลาว!!! ผู้คนเนืองแน่นศรัทธา "พญาศรีสุทโธนาคราช-พญาศรีสัตตนาคราช" ขอได้ ไหว้รับ สาธุ!!. *Tnews Online.* Retrieved from https://www.tnews.co.th/religion/306581/สัมพันธ์แนบแน่นไทย-ลาว!!!-ผู้คนเนืองแน่นศรัทธา-พญาศรีสุทโธนาคราช-พญาศรีสัตตนาคราช-ขอได้-ไหว้รับ-สาธุ!!.

Tnews. (2018, June 7). อสรพิษหลีกลี้หนีสิ้น!! "ว่านพญาลิ้นงู" จากละครน้ำดี "นาคี" สมุนไพรสุดขลัง มีฤทธิ์เดชถอนพิษ "กำราบงู" ปลูกไว้พกติดตัว สัตว์พิษร้ายไม่เข้าใกล้. *Tnews Online.* Retrieved from https://www.tnews.co.th/contents/459965/

Toulmin, S. (2003). *The uses of argument.* London: Cambridge University.

Wolf, F. A. (1989). *Taking the Quantum Leap.* New York: Harper & Row.

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ณชรต อิ่มณะรัญ
วัน เดือน ปีเกิด	31 กรกฎาคม 2532
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
ประวัติการศึกษา	มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ปริญญานิเทศศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์, 2555 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญานิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, 2558 มหาวิทยาลัยรังสิต ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานิเทศศาสตร์, 2562
รางวัลทางวิชาชีพ	รางวัลกินรีทองคำ ประเภทบุคคลส่งเสริมกิจกรรมทางพระพุทธศาสนา ดีเด่น ประจำปี 2560 รางวัลนาคราช สาขาบุคคลส่งเสริมพุทธศาสนาและวัฒนธรรมดีเด่น ประจำปี 2560 รางวัลสื่อมวลชนผู้ส่งเสริมพระพุทธศาสนาดีเด่น ประจำปี 2559
ที่อยู่ปัจจุบัน	20/108 พลัมคอนโด ถนนพหลโยธิน 89 ตำบลประชาธิปัตย์ อำเภอธัญบุรี จังหวัดปทุมธานี
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต
ตำแหน่งปัจจุบัน	อาจารย์ประจำ

มหาวิทยาลัยรังสิต Rangsit University