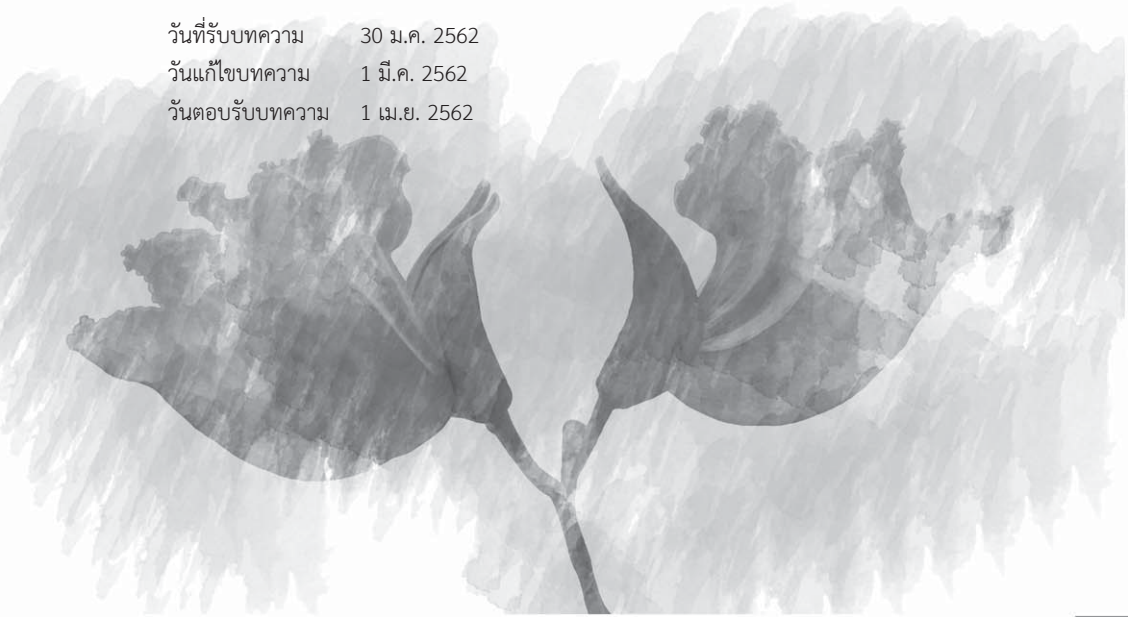
วันที่รับบทความ 30 ม.ค. 2562
วันแก้ไขบทความ 1 มี.ค. 2562
วันตอบรับบทความ 1 เม.ย. 2562



วิธีวิทยาและองค์ความรู้เชิงวัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ทศวรรษ 2540-2560*

The Methodology and Body of Cultural Knowledge in Thai Art History During the 2000s to 2010s

เกษรา ศรีนาคา[1]

Kessara Srinaka

*บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “ความหลากหลายและความเปลี่ยนแปลงทางวิธีวิทยาและองค์ความรู้เชิงมนุษย์และวัฒนธรรมของวงการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ตั้งแต่ทศวรรษ 2520 – 2550” ในโครงการวิจัยเรื่อง “วิธีวิทยาและองค์ความรู้เกี่ยวกับมนุษย์และวัฒนธรรมจากผลงานของนักมนุษยศาสตร์ นักมานุษยวิทยา และนักรัฐศาสตร์ไทย” ซึ่งได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนวิจัย (สกว.)

[1]อาจารย์ประจำสาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ อีเมล์ : kessara.snk@gmail.com
Lecturer at Department of history, Faculty of humanities and Social Science, Thaksin University. Email : kessara.snk@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้มีเป้าหมายเพื่อศึกษาความเปลี่ยนแปลงวิธีวิทยาและองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย ในช่วงระยะเวลาทศวรรษ 2540-2560 จากการศึกษาพบว่า องค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ไทยกระแสหลัก ทั้งในเชิงระเบียบวิธีวิทยาและมุมมองที่มีต่อวัฒนธรรมเป็นไปในลักษณะที่ค่อนข้างหยุดนิ่ง ตายตัว และเป็นไปในลักษณะเดียวกัน คือ องค์ความรู้ที่สร้างภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมที่เน้นคุณค่าและความสำคัญของความเป็นไทยผ่านเอกลักษณ์เฉพาะของงานศิลปะไทยในสมัยต่าง ๆ รวมทั้งการเน้นความสำคัญของพุทธศาสนา ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาทในขณะเดียวกันกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสก็พยายามตั้งคำถามต่อระเบียบวิทยาของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก และนำเสนอระเบียบวิธีวิทยาใหม่ ๆ มาใช้ในการศึกษางานศิลปะไทย ทำให้เกิดมิติใหม่ ๆ ในการมองวัฒนธรรมที่แตกต่างจากไปจากกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก

คำสำคัญ: องค์ความรู้, วิธีวิทยา, ประวัติศาสตร์ศิลปะ, ศิลปะไทย

Abstract

This paper aims to investigate the change of methodology and body of knowledge in Thai art history during the 2000s to 2010s. The study found that the body of knowledge on mainstream Thai art history, the methodology and the cultural framework of art are fixed and homogenous. In particular, the body of knowledge is created under the influence of the national ideology which emphasizes the value and importance of Thainess and Theravada Buddhism. Meanwhile, the critical art historians started to criticize and question the methodology of mainstream art historians. They also presented a new methodology for studying Thai art which leads to the new cultural framework to understand and make sense of it.

Keywords: Body of knowledge, Methodology, Art History, Thai Art

บทนำ

หากเปรียบเทียบกับความเปลี่ยนแปลงทางองค์ความรู้ทางมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ไม่ว่าเป็นประวัติศาสตร์ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยาในเชิงองค์ความรู้และระเบียบวิธีวิทยาในรอบทศวรรษ 2540-2560 ค่อนข้างมีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดเจน โดยเฉพาะระเบียบวิธีวิทยาเชิงสหวิทยา การศึกษาโพสต์โมเดิร์น (Postmodern) หรือ การศึกษาทางวัฒนธรรมศึกษา (Cultural Studies) ในขณะที่เมื่อกล่าวถึงวงการประวัติศาสตร์ศิลปะ ระเบียบวิธีวิทยาที่ใช้ในการศึกษาประวัติศาสตร์ในยุคแรก ๆ (ก่อนหน้าทศวรรษ 2540) ส่วนใหญ่เน้นไปที่การศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบตัวงานศิลปะ โดยให้ความสำคัญกับการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษรเป็นหลักในการศึกษา และมีการจัดแบ่งพัฒนาการที่เน้นการรัฐ/อาณาจักรเป็นหลักสำคัญ ซึ่งองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเหล่านี้ได้ถูกสร้างขึ้นโดย

ชนชั้นนำมาอย่างยาวนาน จนกลายเป็นความรู้ทาง “ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลัก” โดยระเบียบวิธีวิทยาต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการศึกษางานศิลปะไทยได้ถูกนำมาใช้ในการสร้างคำอธิบายงานศิลปะไทยภายใต้กรอบความคิดการครอบงำของอุดมการณ์ชาตินิยมแบบเชื้อชาตินิยม ที่เน้นให้ความสำคัญกับระบบคุณค่าความเป็นไทย โดยเฉพาะการเน้นอธิบายพัฒนาการของชาติที่มีความเจริญมาแต่โบราณกาลและการนับถือพุทธศาสนาลัทธิหินยาน นิกายเถรวาทและพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ แม้ว่าในช่วงทศวรรษ 2540 จะมีการใช้วิธีวิทยาใหม่ ๆ เข้ามาใช้ในการศึกษางานศิลปะไทยอยู่บ้าง แต่กรอบความคิดที่ใช้ในการสร้างคำอธิบายงานศิลปะไทยที่เน้นคุณค่าความเป็นไทยยังคงได้รับการเน้นย้ำและสืบทอดเรื่อยมาผ่านงานเขียนของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและวิทยานิพนธ์สาขาวิชาประวัติศาสตร์

ศิลปะ ของมหาวิทยาลัยศิลปากร อันเป็นสถาบันการศึกษาหลักของไทยที่มีส่วนช่วยเน้นย้ำและผลิตซ้ำองค์ความรู้ดังกล่าว

ในขณะเดียวกันนั้นก็ยังมีนักประวัติศาสตร์ศิลปะและปัญญาชนอีกกลุ่มหนึ่งที่ให้ความสนใจต่อการศึกษางานศิลปะไทยและตั้งคำถามต่อองค์ความรู้เดิมที่ถูกสร้างขึ้นโดยชนชั้นนำและนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ในที่นี่ขอเรียกว่า “นักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแส” ซึ่งนักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสนี้มีความรู้สึกว่าความรู้ที่สร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจงานศิลปะไทยทั้งหมดได้ ดังนั้นนอกเหนือจากการตั้งคำถามต่อองค์ความรู้เดิมแล้ว นักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสยังเข้าไปวิพากษ์ วิจารณ์และนำเสนอองค์ความรู้ใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะโดยการนำระเบียบวิธีวิทยาต่าง ๆ และศาสตร์ต่าง ๆ เข้ามาใช้ในการศึกษา อาทิ ระเบียบวิทยาเชิงประติมานิรมาณวิทยา ซึ่งจะเริ่มปรากฏให้เห็นตั้งแต่ทศวรรษ 2530 ดังจะเห็นผ่านงานเขียนของพิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นต้น แต่อย่างไรก็ตามงานเขียนของนักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสจะเริ่มปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนและแพร่หลายมากขึ้นนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นหนังสือ บทความ งานวิจัยหรือวิทยานิพนธ์ที่สำคัญต่าง ๆ ที่แม้ว่าจะไม่ได้มาจากสายสาขาทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะโดยตรง แต่งานเขียนเหล่านี้ได้มีการใช้หลักฐานจากตัวงานศิลปะมาอธิบายภายใต้ระเบียบวิธีวิทยาจากศาสตร์อื่น ๆ เช่น ประวัติศาสตร์ รัฐศาสตร์ เป็นต้น

ดังนั้นบทความชิ้นนี้จึงมีจุดมุ่งหมายในการสำรวจสถานภาพความเปลี่ยนแปลงของระเบียบวิธีวิทยาที่ใช้ในการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยนับตั้งแต่ทศวรรษ 2540-2560 โดยศึกษาผ่านงานเขียนของกลุ่มนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและวิทยานิพนธ์ที่สำคัญของสาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร รวมทั้งงานเขียนของ

กลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแส และวิทยานิพนธ์อื่นๆที่มีการนำวิธีวิทยาใหม่ ๆ มาใช้ในการศึกษาตัวงานศิลปะไทยจนเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่แตกต่างไปจากกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลัก (ดังจะกล่าวชัดเจนต่อไปข้างหน้า) และในบทความชิ้นนี้ผู้เขียนจะขอยกตัวอย่างแต่เพียงผลงานสำคัญๆของนักประวัติศาสตร์ศิลปะและปัญญาชนในแต่ละกลุ่มที่ชี้ให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลงเชิงระเบียบวิธีวิทยาและองค์ความรู้เชิงวัฒนธรรม ผ่านการศึกษาตัวงานศิลปะไทยในทศวรรษ 2540 เรื่อยมาจนถึง ทศวรรษ 2560

รากฐานองค์ความรู้และความสืบเนื่องเชิงวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย

รากฐานของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย อาจเริ่มได้ตั้งแต่ความสนใจต่อการศึกษางานศิลปะของกลุ่มชนชั้นนำ นับตั้งแต่การก่อตั้งสมาคมและหน่วยงานต่าง ๆ เช่น โบราณคดีสโมสร ในรัชกาลที่ 5 การก่อตั้งกรมศิลปากรในรัชกาลที่ 6 ซึ่งต่อมาองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยได้ถูกสร้างขึ้นโดยชนชั้นนำ นักโบราณคดีและนักประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งไทยและต่างประเทศ อาทิเช่น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) และเอ.บี. กริสโวลด์ (A.B. Griswold), หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ ฯลฯ ซึ่งในเชิงของระเบียบวิธีวิจัย (Methodology) ระยะแรกของการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะจะมีส่วนสัมพันธ์กับการศึกษาทางโบราณคดีอย่างมาก งานศึกษาจึงเน้นไปที่การเชื่อมโยงโบราณสถานและโบราณวัตถุต่าง ๆ ที่ทำการขุดค้นตามแต่ละสถานที่มาเชื่อมโยง และทำการวิเคราะห์เข้ากับข้อความที่ปรากฏในหลักฐานทางประวัติศาสตร์ทางลายลักษณ์อักษร อาทิ จารึก ตำนาน พระราชพงศาวดาร พงศาวดาร บันทึกคำให้การ ฯลฯ เพื่อมาอธิบายประวัติความเป็นมาของสถานที่ที่เป็นโบราณ

วัตถุ หรืออธิบายประวัติการสร้างของตัวโบราณวัตถุเอง รวมไปถึงการเป็นส่วนหนึ่งของการสืบสาวเรื่องราวความเป็นมาของชาติไทย ซึ่งผลงานที่ถือว่ามีความสำคัญและยังมีอิทธิพล และ/หรือ ได้รับการอ้างถึงมาจนถึงปัจจุบันนั้น อาทิเช่น พระราชนิพนธ์เรื่อง เที่ยวเมืองพระร่วง (2450) ของพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธมกุฎราชกุมาร และงานศึกษาศิลปะของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เรื่อง ตำนานพุทธเจดีย์สยาม (2469) ซึ่งงานทั้งสองชิ้นนี้นับเป็นงานที่มีความสำคัญที่เป็นรากฐานขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะเค้าโครงการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้รัฐ/อาณาจักรเป็นเกณฑ์ในการจัดแบ่งพัฒนาการงานศิลปะไทย ออกเป็น 7 สมัย ได้แก่ สมัยทวาวรดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา และสมัยรัตนโกสินทร์ ความน่าสนใจคือการอธิบายรูปแบบงานศิลปะในแต่ละสมัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้มีความพยายามแสดงให้เห็นถึงความสืบเนื่องของรูปแบบทางศิลปะไทยที่มีมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่การรับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย (อันเป็นแหล่งอารยธรรมสำคัญของต้นกำเนิดพุทธศาสนา) และการนับถือพุทธศาสนา ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาท รวมไปถึงการอธิบายความสืบเนื่องของการนับถือพุทธศาสนาของอาณาจักรหรือรัฐต่าง ๆ ในประวัติศาสตร์ไทย โดยเฉพาะการชี้ให้เห็นว่า ช่วงแรกเริ่มของการก่อตั้งรัฐหรือราชธานีได้มีการรับนับถือพุทธศาสนา ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาท มาตั้งแต่แรกเริ่ม (สมเด็จฯ กรมดำรงราชานุภาพ. ม.ป.ป.) อันมีส่วนที่ทำให้เกิดภาพอุดมคติที่ว่าชนชาวที่อาศัยอยู่ในดินแดนไทยได้มีการนับถือพุทธศาสนา ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาท มาตั้งแต่โบราณกาล

ยังมีระเบียบวิธีการศึกษาจากตะวันตกเข้ามาในช่วงระยะเวลาเดียวกัน อาทิ ยอร์ซ เซเดย์ (George Coedes) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านจารึก

(ของสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบูรพาทิศ) และเอ.บี. กริสโวลด์ (A.B. Griswold) งานศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งสองได้ให้ความสำคัญกับการพิจารณารูปแบบของศิลปะ (Formal Analysis) เน้นศึกษารายละเอียดงานศิลปะและพยายามนำเสนอจุดเด่นและ/หรือเทคนิคของการสร้างงานศิลปะ มีพื้นฐานการมองพัฒนาการงานศิลปะที่รับอิทธิพลมาจากสำนักฝรั่งเศสแห่งปลายบูรพาทิศที่มองว่างานศิลปะมีวิวัฒนาการจากยุคแรกเริ่มไปสู่ความสมบูรณ์แบบ และความเสื่อมทางศิลปกรรม รวมไปถึงการศึกษาที่เน้นพิจารณาทางสุนทรียศาสตร์ของตัวงานศิลปะที่ ศิลป์ พีระศรีนำมาใช้ในการศึกษางานประวัติศาสตร์ศิลปะไทยและยังถูกบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของมหาวิทยาวิทยาลัยศิลปากร ในช่วงทศวรรษ 2480-2500 ซึ่งการเน้นวิเคราะห์ทางสนทรียศาสตร์ของศิลป์ พีระศรี น่าจะได้รับอิทธิพลมาจากแนวคิดสุนทรียศาสตร์แนวประเพณีนิยม (academic) ที่ให้ความสำคัญกับ *"คุณสมบัติของสิ่งนั้นที่มีอยู่ในตัวมันเอง"* ต่างเน้นในเรื่องคุณค่าและความงามของงานศิลปะ จะมองว่าเป็นสิ่งที่ดีงาม ความงามของงานศิลปะมีอยู่ในตัวของมันเอง และแนวความคิดนี้จะพยายามพิจารณาหลักเกณฑ์ความงามสากลในลักษณะของรูปธรรมที่เห็นได้ชัด เพื่อที่จะทำให้เราสามารถรับรู้และชื่นชมได้ ดังที่ศิลป์ พีระศรี ได้นำมาใช้ในการกล่าวยกย่องชื่นชมงานจิตรกรรมและประติมากรรมแบบจารีตของไทย โดยเฉพาะการศึกษาศิลปะสุโขทัย ว่าเป็นงานศิลปะคลาสสิกที่มีความงดงามเป็นเลิศ และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของศิลปินชั้นครูที่ถอดความเป็นตัวของตัวเองและลักษณะของชนชาติไทยไว้ในงานประติมากรรมและจิตรกรรมที่ตนเองสร้างสรรค์ขึ้นได้อย่างงดงาม (เกษรา ศรีนาคา. 2558: 253-260)

การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเป็นที่แพร่หลายมากขึ้น เมื่อ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้เข้ามาเป็นอาจารย์สอนที่มหาวิทยาลัยศิลปากร และ

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้มีการเปิดภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในปี 2517 ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญในการวางรากฐานหลักสูตรการเรียนการสอนประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่ที่มีระเบียบวิธีการศึกษาที่ชัดเจนและเป็นระบบมากขึ้น คือ การใช้ตัวศิลปะโบราณสถานวัตถุเป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยให้ความสำคัญแก่ที่มาทางด้านรูปแบบและวิวัฒนาการศิลปะ หรือ การศึกษาวิวัฒนาการของลวดลาย (Evolution of motive)[1] และ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล ได้นำวิธีการดังกล่าวมาใช้ในการศึกษารูปแบบงานศิลปะในประเทศไทยทั้งหมดโดยงานเขียนที่สำคัญได้แก่ *ศิลปในประเทศไทย* (2506) เป็นตำราของนักศึกษาคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และคณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีการตีพิมพ์หลายครั้งและเป็นฐานให้กับการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะเรื่อยมา ดังจะเห็นได้จาก งานเขียนของสันติ เล็กสุขุม (หนึ่งในลูกศิษย์ของ ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล) ผู้ได้รับการยกย่องว่าเป็นปรมาจารย์ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัยและอยุธยา[2]

---

[1] ศาสตราจารย์ฟิลิปป์ สแตร์น (Philippe Stern) อดีตภัณฑารักษ์ใหญ่แห่งพิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet) กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส ผู้ริเริ่มทฤษฎีการใช้วิวัฒนาการของลวดลายกำหนดอายุเวลาโบราณวัตถุสถาน ซึ่งท่านได้นำมาใช้ในการกำหนดอายุเวลาโบราณสถานวัตถุในศิลปะขอม จาม และอินเดีย ซึ่ง ม.จ.สุภัทรดิศ ดิศกุล รับมาจากขณะศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะที่โรงเรียนลูฟ (Ecole du Louvre) ประเทศฝรั่งเศส

[2] ดังเช่นผลงานที่สำคัญได้แก่ *ศิลปะเชียงแสน (ศิลปะล้านนา) และศิลปะสุโขทัย* (2534), *ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย-ล้านนา* (2538, 2549), *ศิลปะสมัยสุโขทัย* (2540, 2549), *ศิลปะอยุธยา: งานช่างแห่งแผ่นดิน* (2542, 2544, 2550), *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ): การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา* (2544, 2547, 2548 , 2552), *ข้อมูลกับมุมมอง: ศิลปะรัตนโกสินทร์* (2548) โดยส่วนใหญ่งานของ สันติ เล็กสุขุม เน้นศึกษาพัฒนาการรูปแบบของงานศิลปะแต่ละสมัยที่พิจารณาจุดเริ่มต้น ความเจริญรุ่งเรือง และความเสื่อมของรูปแบบงานศิลปะ โดยเห็นว่ารูปแบบงานศิลปะแต่ละสมัยต่างมี “เอกลักษณ์เฉพาะ” เป็นของตัวเอง กล่าวคือ ในช่วงที่มีการรับอิทธิพลภายนอกเข้ามาผสมผสาน ถือเป็นยุคแรกเริ่มที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ แต่เมื่อเวลาผ่านไปในช่วงความเจริญรุ่งเรือง ช่างในแต่ละสมัยต่างสร้างสรรค์งานศิลปะจนมี “เอกลักษณ์เฉพาะ” สะท้อนความเป็นตัวเองของรูปแบบงานศิลปะไทยในแต่ละสมัย

เช่นเดียวกับผลงานทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์[3] และรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง[4] นักประวัติศาสตร์ศิลปะทั้งสองเป็นผลผลิตที่ได้รับการศึกษามาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรและเป็นลูกศิษย์ของสันติ เล็กสุขุม โดยนัยสำคัญของผลงานทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของทั้งสองส่วนใหญ่ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก ยังคงมีการนำเสนอและเน้นย้ำองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะตามที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะก่อนหน้านี้ได้วางไว้ทั้งในเชิงระเบียบวิธีวิทยาและทัศนะต่อมุมมองทางวัฒนธรรมผ่านงานศิลปะ

เมื่อพิจารณาถึงวิทยานิพนธ์ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะซึ่งส่วนใหญ่เป็นผลผลิตมาจากสาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนทศวรรษ 2550

---

[3] งานศึกษาของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ อาทิ *ทวารวดี : ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย* (2543) *การศึกษาเชิงเปรียบเทียบศิลปกรรมสุโขทัยและล้านนา* (2543) *รายงานการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ข้อมูลจากการขุดค้นทางโบราณคดีร่วมกับข้อมูลด้านศิลาจารึกและประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัย เพื่อการวิจัยหาประเด็นใหม่ทางวิชาการ* (2545) *ศิลปะล้านนา* (2546) *ศิลปะสุโขทัย : บทวิเคราะห์หลักฐานโบราณคดีจารึกและศิลปกรรม : รายงานการวิจัย* (2547) *ศิลปะเมืองเชียงแสน : วิเคราะห์งานศิลปกรรมร่วมสมัยกับหลักฐานทางโบราณคดีและเอกสารทางประวัติศาสตร์* (2551) *ศิลปกรรมทวารวดีอีสาน* (2552) *รายงานการวิจัยพระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย* (2553) *พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย* (2554) *พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน* (2556) โดยงานศึกษาส่วนใหญ่มีรูปแบบการศึกษาที่เป็นไปในลักษณะเดียวกับงานของ สันติ เล็กสุขุม ที่พยายามชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของงานศิลปะที่เริ่มต้นมาจากการรับอิทธิพลภายนอกเข้ามา จนสามารถปรับเปลี่ยนให้มีความเป็น “ลักษณะเฉพาะ” ทางรูปแบบงานศิลปะในสมัยนั้น ๆ ได้ โดยเฉพาะกล่าวถึงยุครุ่งเรืองทางศิลปะ อันถือได้ว่าเป็นรูปแบบทางศิลปะที่มีความงดงามสูงสุด

[4] งานศึกษาของรุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง อาทิ ผลงานเรื่อง เรื่อง *พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวารวดี* (2545) *พุทธศิลป์ลังกา* (2556) *ประวัติ แนวความคิดและวิธีค้นคว้าวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย* (2551) *งานเขียนที่น่าสนใจได้แก่ งานเรื่อง พุทธศิลป์ลังกา* (2556) เป็นงานที่พยายามชี้ให้เห็นถึงความสืบเนื่องและความสัมพันธ์ของงานพุทธศิลป์ในศรีลังกาและในประเทศไทย ตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงรัตนโกสินทร์ ทั้งทางด้านรูปแบบงานศิลปะ คติความเชื่อและตัวบทคัมภีร์ทางพุทธศาสนา ดังเช่น พระไตรปิฎก อรรถกถา ด้านพระวินัย หลักคำสอน ฯลฯ อันมีส่วนที่ทำให้เห็นว่าประเทศไทยมีการรับนับถือพุทธศาสนาลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาท มาอย่างยาวนาน

ประเด็นความสนใจของการศึกษางานประวัติศาสตร์ศิลปะไทยอยู่ที่งานศิลปะประเพณี รูปแบบงานศิลปกรรม โบราณสถาน วัด ประพุทธรูป ทั้งในงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม โดยช่วงสมัยที่ให้ความสนใจมากที่สุดเป็นงานศิลปกรรมในสมัยรัตนโกสินทร์และอยุธยาในภาคกลางเป็นส่วนใหญ่ ในขณะที่การศึกษารูปแบบงานศิลปะท้องถิ่นหรือภูมิภาคอื่น ๆ ยังคงมีค่อนข้างน้อย ที่ได้รับความสนใจมากที่สุดคือรูปแบบงานศิลปะในภาคเหนือโดยเฉพาะที่เชียงใหม่ รวมไปถึงการให้ความสนใจรูปแบบกลุ่มชาติพันธุ์อื่น ๆ โดยเฉพาะกลุ่มชาวมอญ ดังเช่นในงานเรื่อง *ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย* (2557) ของ สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร งานเรื่อง *เจดีย์ศิลปะมอญและการเชื่อมโยงประวัติชุมชนในจังหวัดปทุมธานี* (2557) ของ ณัฐิกา โชติวรรณ *การศึกษารูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง จังหวัดอุทัยธานี ในช่วงช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 -25* (2552) ของ กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์ ฯลฯ ขณะที่ผลงานหลังทศวรรษ 2550 ความสนใจในการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะเริ่มมีความหลากหลายมากขึ้น กล่าวคือ ไม่ได้เน้นศึกษาแต่รูปแบบงานศิลปะประเพณี โบราณสถาน วัดต่าง ๆ แต่เริ่มให้ความสนใจรูปแบบงานศิลปกรรมร่วมสมัยใหม่ อาทิ *ความเชื่อและรูปแบบวัตถุมงคลจตุคามรามเทพ* (2551) ของ โสภา เสนชัย รวมไปถึงการใช้ระเบียบวิธีการอื่น ๆ เข้ามาช่วยในการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ เช่น การศึกษาเชิงมานุษยวิทยา การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ สังคมศาสตร์ หรือการวิเคราะห์ผ่านวรรณกรรม ดังเช่นในงานเรื่อง *ศิลปะสกุลช่างเพชรบุรี : งานปูนปั้นปัจจุบันย้อนอดีต* (2557) ของดวงกมล บุญแก้วสุข งานเรื่อง *เวสสันดรชาดก : จิตรกรรมกับประวัติศาสตร์สังคมล้านนา* (2556) ของ ชาญคณิต อาวรณ์ และการนำระเบียบวิธีการศึกษาใหม่ ๆ ที่เน้นคติความเชื่อและความหมาย หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ประติมานิรมาณวิทยา ดังเช่นใน

งานเรื่อง *การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี* (2544) ของ เชษฐ์ ติงสัญชลี เรื่อง *พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวารวดี* (2545) ของ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง เรื่อง *ประติมานวิทยาของพระพุทธรูปลีลาในศิลปะสุโขทัย* (2549) ของ พรชัย พฤติกุล เรื่อง *รูปแบบและความเชื่อของงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระศรี-ลักษมีที่พบในประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (2550) ของ เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว เป็นต้น

ในขณะที่งานศึกษาของเชษฐ์ ติงสัญชลีเป็นงานศึกษาที่แตกต่างไปจากงานเขียนของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักก่อนหน้านี้ที่เน้นศึกษาพัฒนาการของรูปแบบงานศิลปะไทยในแต่ละยุคสมัย ซึ่งงานเขียนของเชษฐ์ ติงสัญชลี ส่วนใหญ่เน้นศึกษาอิทธิพลและความสัมพันธ์ของศิลปะไทยกับรูปแบบงานศิลปะอื่น ๆ โดยเฉพาะศิลปะอินเดียและศิลปะพม่า โดยใช้ระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) ในการเข้าไปพิจารณาคติความเชื่อและแนวความคิดที่แสดงออกในการสร้างศิลปกรรมอันเนื่องในศาสนาพุทธและศาสนาฮินดู อาทิ *พระพุทธรูปอินเดีย* (2554) *สัตตมหาสถาน : พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขกับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์* (2555) *เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ : พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล* (2555) *ศิลปะไทย : ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียและปาละ* (2558) และผลงานที่สำคัญได้แก่ *ประติมากรรมฮินดู-พุทธในศิลปะอินเดีย กับคัมภีร์ศิลปศาสตร์ภาษาสันสกฤต* (2558) เป็นการใช้ระเบียบวิธีวิทยาเชิงประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) พิจารณาเปรียบเทียบความสัมพันธ์ระหว่างคัมภีร์ศิลปศาสตร์ภาษาสันสกฤตกับรูปแบบงานศิลปกรรมของเทพเจ้าต่าง ๆ ในศาสนาฮินดูและพุทธศาสนานิกายมหายานในศิลปะอินเดียตามภูมิภาค เพื่อสืบหาความสอดคล้องและ

ความขัดแย้งระหว่างงานศิลปะกับคัมภีร์ศิลปศาสตร์ ผลงานดังกล่าวมาจากฐานความเชื่อที่ว่า การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ มีประโยชน์ในการตรวจสอบ “ความเป็นไปได้” ของประวัติศาสตร์และตำนานความเชื่อในแต่ละสมัยได้ โดย *“... ศิลปกรรมเป็นหลักฐาน ข้อเท็จจริง เราสามารถใช้งานศิลปกรรมในการบ่งบอกความจริง รวมทั้งตรวจสอบพุทธประวัติที่ไม่ใช่ความจริงได้....”* (เชษฐ์ ติงสัญชลี. 2558) และเห็นว่า *“....พุทธประวัติคือวรรณคดีอย่างหนึ่ง สามารถเปลี่ยนแปลงได้ตลอด ....”* (เชษฐ์ ติงสัญชลี. 2558) ข้อค้นพบสำคัญในงานเขียนนี้คือ การสร้างรูปแบบงานศิลปกรรมอินเดียอาจมีการสร้างรูปแบบงานศิลปกรรมให้ตรงกับคัมภีร์ศิลปศาสตร์อย่างเคร่งครัด หรือ ในบางรูปแบบงานศิลปกรรมก็ไม่ได้มีความเคร่งครัดในการสร้างว่าต้องตรงตามคัมภีร์ศิลปศาสตร์เสมอไป เนื่องด้วยมาจากข้อจำกัดอื่น ๆ อาทิ ปัจจัยทางภูมิศาสตร์ ความนิยม หรือข้อจำกัดเรื่องภาษาของช่างเอง จากงานศึกษาของเชษฐ์ ติงสัญชลี ชิ้นนี้อาจถือได้ว่าเป็นงานสำคัญที่ขัดแย้งกับระเบียบวิธีวิทยาของพิริยะ ไกรฤกษ์ ที่ให้ความสำคัญกับการศึกษาตัวงานศิลปะเป็นหลักฐานชั้นต้น โดยในบางครั้งได้มีการนำไปวิเคราะห์ร่วมกับหลักฐานทางลายลักษณ์อักษร อย่างเช่นคัมภีร์เนื่องในศาสนา เนื่องจากเป็นหลักฐานสำคัญที่จะสืบสาวได้ว่ารูปเคารพองค์นั้นอยู่ในศาสนาหรือนิกายใด (ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดต่อไปข้างหน้า) ดังนั้นในการศึกษาของ เชษฐ์ ติงสัญชลี ดังที่กล่าวมาแล้วนั้น ต้องการจะชี้ให้เห็นว่าควรระมัดระวังเรื่องการประติมานิรมาณจากคัมภีร์เนื่องในศาสนา เนื่องจากมีบางกรณีที่ทำให้การประติมานทางรูปแบบงานศิลปะไม่ตรงหรือไม่สอดคล้องกับตัวคัมภีร์เสมอไปและอาจจะต้องมีการพิจารณากับหลักฐานอื่น ๆ ร่วมด้วยเช่นหลักฐานลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์ หลักฐานทางโบราณคดี ฯลฯ

แม้จะเห็นว่าช่วงระยะหลังเริ่มมีการนำระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะใหม่เข้ามาร่วมศึกษาวิเคราะห์ เช่น ประติมานิรมาณวิทยา หรือการพยายามทำให้การศึกษามีความเป็นสหวิทยาวิทยาการมากขึ้นจากการนำการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาและการศึกษาเชิงบริบททางประวัติศาสตร์ แต่ทว่าผลสรุปขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักค่อนข้างเป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ ตัวงานศิลปะที่นำมาใช้เป็นหลักฐานการศึกษาล้วนเป็นศิลปะของกลุ่มชนชั้นนำหรือชนชั้นปกครอง ทั้งศิลปวัตถุทางศาสนาและศิลปวัตถุที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มชนชั้นนำ โดยงานศิลปะที่ให้ความสนใจและความสำคัญมากกว่าล้วนเป็นงานศิลปะที่อยู่ในสมัยทางประวัติศาสตร์กระแสหลัก ได้แก่ สมัยสุโขทัย สมัยอยุธยา สมัยธนบุรี สมัยรัตนโกสินทร์ โดยที่มิติการมองเชิงวัฒนธรรมว่าพื้นฐานหรือรากเหง้าของงานศิลปกรรมไทยล้วนรับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่น ๆ โดยเฉพาะอินเดีย ซึ่งได้นำเอาศิลปกรรมและกรรมวิธีทางงานช่าง ดังเช่น การสร้างศาสนสถานหรือประติมากรรมรูปเคารพ ฯลฯ สะท้อนให้เห็นการเผยแพร่ความคิด คติความเชื่อทางศาสนาอย่างเป็นรูปธรรม ซึ่งวัฒนธรรมของศาสนาภูมิภาคนี้ต่างอยู่ในเค้าโครงเดียวกัน เพราะมีแม่แบบเดียวกัน คือศิลปะอินเดียโบราณ แต่อย่างไรก็ตามก็มีลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นอย่างชัดเจน ส่วนหนึ่งเป็นผลเนื่องมาจากการเลือกรับถือศาสนาที่แตกต่างกัน เช่น ศิลปะขอม (กัมพูชา) ศิลปะจาม (เวียดนาม) ศิลปะพม่า (เมียนมา) ศิลปะชวาภาคกลาง (อินโดนีเซีย) หรือศิลปะทวารวดีในดินแดนไทย ฯลฯ ซึ่งสำหรับงานศิลปะไทย แม้ว่าจะมีการยอมรับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามา แต่ก็แสดงให้เห็นถึงการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เป็นรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์เป็นของตนเอง โดยเฉพาะการอธิบายรูปแบบของงานศิลปะตั้งแต่สมัยทวารวดี สุโขทัย และอยุธยาเป็นต้นมา ซึ่งส่วนหนึ่งของคำอธิบายดังกล่าวอยู่บนฐานความคิด

ในเรื่องความฉลาดในการประสานประโยชน์ของคนไทย ของ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (สายชล สัตยานุรักษ์. 2545) จนกล่าวได้ว่าเป็นความพยายามในการหา “ความเป็นไทยแท้” ที่ปรากฏผ่านงานศิลปะในแต่ละสมัย โดยที่ลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์ของแต่ละศิลปะนั้น ส่วนใหญ่จะปรากฏให้เห็นอยู่ในช่วงยุคสมัยที่มีความรุ่งเรืองทางศิลปะ ดังจะปรากฏให้เห็นผ่านงานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงทศวรรษ 2530 เป็นต้นมา เช่น การอธิบายพัฒนาการของเจดีย์ทรงระฆังที่สร้างขึ้นในสมัยอยุธยาของ สันติ เล็กสุขุม โดยแบ่งออกเป็น ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย โดยระยะแรกได้แสดงถึงการรับและการสืบเนื่องอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่น ได้แก่ ศิลปะสุโขทัย ศิลปะขอม ฯลฯ และต่อมา แม้จะมีพื้นฐานมาจากงานศิลปะสุโขทัย แต่ก็มีพัฒนาการจนเป็นแบบแผนของตัวเอง โดยส่วนหนึ่งมาจากแรงบันดาลใจงานช่างจากศิลปะล้านนา อาทิเช่น เจดีย์ทรงระฆังขนาดใหญ่ที่มีมาลัยเถารองรับองค์ระฆัง เช่น เจดีย์ประธานสามพระองค์ของวัดพระศรีสรรเพชญ์ และเจดีย์เพิ่มมุม และในระยะหลัง การสร้างรูปแบบมีเพียงการปรับเปลี่ยนรูปทรงให้สูงขึ้น (สันติ เล็กสุขุม. 2544, 2560) เป็นต้น

จากที่กล่าวมานั้น แสดงให้เห็นว่างานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะของกระแสหลักนั้นถูกสร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยมที่เน้นคุณค่าและความสำคัญของความเป็นไทยผ่านเอกลักษณ์เฉพาะของงานศิลปะไทยในสมัยต่าง ๆ รวมทั้งการเน้นความสำคัญของพุทธศาสนา ลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาทและพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์ จึงทำให้เห็นว่า รูปแบบงานศิลปะไทยเป็นไปลักษณะที่หยุดนิ่ง ตายตัว แม้ว่างานในระยะหลัง อย่างเช่นเรื่อง *วัด - เจดีย์ : ในและนอกเกาะกรุงศรีอยุธยา* (2560) ของ สันติ เล็กสุขุม จะทำให้เห็นว่ารูปแบบงานศิลปะไทยสมัยอยุธยาเกิดขึ้นจากการรับแรงบันดาลใจมาจากรูปแบบงานศิลปะหลายแห่ง ทั้งศิลปะสุโขทัย ล้านนา เขมร

และพุกาม จนกล่าวว่าเป็น “พหุลักษณ์จึงเป็นเอกลักษณ์” จนทำให้เห็นถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมภายในตัวงานศิลปะไทย ดังที่กล่าวว่า *“...ส่วนที่พอใจมาผสมผสานกัน พอมีหลายลักษณะก็คือพหุลักษณ์ เมื่อพหุลักษณ์ประกอบกันอยู่ในจุดที่เหมาะสมก็เกิดรูปร่างขึ้นมาที่เป็นเอกลักษณ์ ถ้าไปดูแหล่งที่ได้มาก็ไม่เหมือนตรงนี้ แบบนี้เรียกว่าเป็นเอกลักษณ์...”* (สันติ เล็กสุขุม. 2560: สัมภาษณ์) แต่ท้ายที่สุดแล้ว ช่างอยุธยาก็ได้นำรูปแบบศิลปะที่หลากหลายนำมาปรับเปลี่ยนให้เป็นเอกลักษณ์ทางงานช่างของตนเอง โดยที่เจดีย์ในศิลปะอยุธยาได้มีรูปแบบหลักมีแบบแผนและพัฒนาการต่อเนื่อง ได้แก่ เจดีย์ทรงปรางค์ เจดีย์ช้างล้อม-สิงห์ล้อม เจดีย์ทรงระฆัง เจดีย์ทรงปราสาทยอด เจดีย์ชุดฐานแปดเหลี่ยม เจดีย์เพิ่มมุม เจดีย์ทรงเครื่อง เจดีย์นอกแบบ ดังนั้นลักษณะดังกล่าวจึงไม่ใช่เป็นไปในลักษณะของการยอมรับหรือการพยายามทำให้เห็นว่ารูปแบบงานศิลปะไทยมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น แต่ทว่าเป็นการทำให้เห็นว่าความหลากหลายดังกล่าวเป็นส่วนหนึ่งของชาติไทยที่เป็นเนื้อเดียวกัน

การอธิบาย “ศิลปะไทย” “วัฒนธรรมไทย” ของนักประวัติศาสตร์ศิลปะไทยทวนกระแส

ท่ามกลางการแพร่หลายขององค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก นักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสได้ตั้งคำถามและวิพากษ์องค์ความรู้กระแสหลักโดยอธิบายว่าความรู้ดังกล่าวเป็นความรู้ที่สร้างขึ้นภายใต้อุดมการณ์ชาตินิยม ที่พยายามยืนยันถึงความเก่าแก่ของชาติไทยและความสืบเนื่องทางวัฒนธรรมทางศิลปะมาแต่โบราณกาล ซึ่งนักประวัติศาสตร์ศิลปะ อาทิ พิริยะ ไกรฤกษ์ เป็นนักวิชาการคนแรก ๆ ที่ตั้งข้อสังเกตและตั้งคำถามต่อการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ผ่านมา โดยเฉพาะ

การวิพากษ์การใช้หลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะลายลักษณ์อักษรของกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ดังเช่น ศิลาจารึกหลักที่ 1 จารึกอื่น ๆ อาทิ จารึกวัดมะม่วง จารึกวัดศรีชุม พระราชพงศาวดาร พงศาวดาร ฯลฯ ดังเช่นในงานเรื่อง *ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทยคัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค* (2520) รายงานการวิจัยเรื่อง *การวิเคราะห์การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย ในอดีต และปัจจุบัน เพื่อเสนอแนะแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะต่อไปในอนาคต* (2530) งานเรื่อง *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2532) และ *จารึกพ่อขุนรามคำแหง: วรรณคดีประวัติศาสตร์การเมืองแห่งกรุงสยาม* (2547) *ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2545) ฯลฯ แม้พิริยะ ไกรฤกษ์เข้าใจได้ว่านั่นคือ วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในช่วงเริ่มแรก แต่นักประวัติศาสตร์ศิลปะในสมัยต่อมาต่างมีความเชื่ออย่างแนบแน่นว่าศิลาจารึก จารึกและพระราชพงศาวดารเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับโบราณสถานและโบราณวัตถุเหล่านั้นได้อย่างถูกต้อง จนกลายเป็นฐานองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่เชื่อถือกันโดยทั่วไปจนแทบไม่มีการถกเถียงกันอีกในกลุ่มประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก แม้จะมีการศึกษาเพิ่มเติมแต่ส่วนใหญ่เป็นการเพิ่มเติมหรือเสริมหลักฐานข้อมูลต่าง ๆ ทำให้ลักษณะของงานเป็นไปเพื่อสนับสนุนองค์ความรู้เดิมที่มีมาก่อนหน้านี้

การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทย พิริยะ ไกรฤกษ์ เสนอการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยใหม่ทั้งหมด ด้วยระเบียบวิธีเชิงประติมานิรมาณวิทยา (Iconography) ของเออร์วิน ปานอฟกี้ (Erwin Panofsky) ที่เน้นการศึกษาที่ตัวงานศิลปะเป็นหลัก โดยที่พิริยะ ไกรฤกษ์

ปฏิเสธการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลัก ทั้งในเชิงระเบียบวิธีวิทยาและการจัดแบ่งพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ใช้รัฐและอาณาจักรเป็นเกณฑ์ โดยงานเขียนในช่วงทศวรรษ 2520[5] พิริยะ ไกรฤกษ์ ให้ความสำคัญคนหลายวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น โดยเห็นว่าในแต่ละท้องถิ่นนั้นต่างมีเอกลักษณ์ทางรูปแบบทางศิลปะเป็นของตนเอง และนำเสนอการจัดลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะแบบใหม่ที่เน้นใช้กลุ่มชาติพันธุ์เป็นเกณฑ์ ได้แก่ กลุ่มมอญ กลุ่มชนภาคใต้ กลุ่มเขมรและกลุ่มไทย ซึ่งงานเขียนเหล่านี้ได้ชี้ให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ของคนหลายวัฒนธรรมที่อาศัยอยู่ร่วมกันในละแวก และ/หรือ แผ่นดินเดียวกัน ที่มีการติดต่อ-แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างกัน รวมไปถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง แม้จะมีการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมกัน แต่ในแต่ละท้องถิ่นต่างมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองในแต่ละยุคสมัย และต่อมาในทศวรรษ 2540 จนถึงปัจจุบัน[6] พิริยะ ไกรฤกษ์เสนอให้มีการใช้ “ลัทธิ ความเชื่อ ศาสนา” มาเป็นเกณฑ์หรือกรอบคิดในการศึกษางานศิลปะและนำมาจัดลำดับพัฒนาการประวัติศาสตร์ศิลปะไทย โดยเสนอว่าพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่เปลี่ยนแปลงในแต่ละยุคสมัยสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงด้านประติมานิรมาณวิทยา (คติความเชื่อที่แฝงอยู่ในตัวงานศิลปะ) และแนวคิดทางศาสนาที่แตกต่างกัน ทั้งนี้เพราะงานศิลปะในประเทศไทยทั้งหมดนั้นสร้างขึ้นบนฐานพุทธศาสนาที่จะเป็นไปตาม “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” คือ จะมีการจำลอง (ปฏิมา) พระพุทธรูปองค์ต้นแบบที่มีความศักดิ์สิทธิ์และความ

---

[5] อาทิ งานเรื่อง *คัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค (2520) ศิลปวัตถุสำคัญในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หริภุญไชย* (2522) *ศิลปทักษิณก่อนพุทธศตวรรษที่ 19* (2522) *วิธีการวิจัยประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (2526) และ *แนวการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย* (2528) ฯลฯ

[6] อาทิ *งานเขียนเรื่อง อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ* (2544) *รากเหง้าแห่งศิลปะไทย* (2553) *ลักษณะไทย* (2555) *กึ่งพุทธกาลพุทธศิลป์ไทย* (2555) ฯลฯ

สำคัญอย่างต่อเนื่องยาวนาน และ “...รูปแบบ (ทางศิลปะ) จะเปลี่ยนแปลงไปก็ต่อเมื่อความเชื่อในศาสนาเปลี่ยนไปจากเดิม...” (พิริยะ ไกรฤกษ์. 2544: 43-45)

งานเขียนทั้งหมดของพิริยะ ไกรฤกษ์ ได้ชี้ให้เห็นว่า ชาติไทยมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และวัฒนธรรม โดยมีการรับวัฒนธรรมของชนชาติอื่นเข้ามาผสมผสานและปรับปรุงจนกลายเป็น “ลักษณะไทย” โดยชาติพันธุ์ต่าง ๆ ที่อาศัยอยู่ในดินแดนประเทศไทยได้มีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะไทยมาจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งรากเหง้าของศิลปะไทยมีพุทธศาสนาและศาสนาพราหมณ์เป็นพื้นฐานของศิลปะและวัฒนธรรมของสังคมไทย โดยที่ศาสนาพราหมณ์ถูกลดความสำคัญลงให้คงเหลือแต่เรื่องพิธีกรรมและความศักดิ์สิทธิ์ของการเป็นสมมติเทพขององค์พระมหากษัตริย์ ในขณะเดียวกันพุทธศาสนาถูกให้ความสำคัญในฐานะที่เป็นศาสนาหลัก ซึ่งศาสนาพุทธได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของสถาบันชาติ ศาสนาและพระมหากษัตริย์สืบมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งนี้งานเขียนทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของพิริยะ ไกรฤกษ์ไม่ได้เข้าไปวิพากษ์ “ความเป็นไทย” หรือระบบฐานานุศักดิ์ ที่จัดแบ่งคนออกเป็นลำดับชั้นผ่านตัวงานศิลปะ และพิริยะ ไกรฤกษ์ก็ไม่ได้ปฏิเสธ “ความเป็นไทย” ของตัวงานศิลปะ แต่ปฏิเสธการสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่ถูกครอบงำไปด้วยอุดมการณ์ชาตินิยม (ดังปรากฏในองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักที่ผ่านมา) พิริยะ ไกรฤกษ์จึงพยายามเสนอการสร้างสร้างองค์ความรู้ทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ตั้งอยู่บน “ความจริงในอดีต” และสอดคล้องอย่างเป็นเหตุเป็นผลกับความเป็นจริงทางประวัติศาสตร์ เพื่อให้องค์ความรู้นั้นเป็นความรู้ที่มีความน่าเชื่อถือ อันจะส่งผลให้เราสามารถภูมิใจในงานศิลปะและวัฒนธรรมหรือความเป็นไทยต่อไปอย่างถูกต้อง

ในขณะที่พิชญา สุ่มจินดา เห็นว่างานศิลปะล้วนมี “ภาษา” ในตัวของมันเองที่ต้องอ่าน ตีความหรือทำความเข้าใจงานศิลปะ ซึ่งในบางครั้งที่ศิลปะไม่ได้สื่อสารด้วยภาษาอย่างตรง ๆ กล่าวคือ งานศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์ใส่ “ความหมาย” ลงไป โดยได้ซ่อนความหมายหรือนัยยะต่าง ๆ ไว้อย่างซับซ้อนและซ่อนเร้น เป็นไปในลักษณะเดียวกับข้อเสนอคลิฟฟอร์ด เกียทซ์ (Clifford Geertz) ที่เสนอความเข้าใจว่าการกระทำของมนุษย์ว่าเป็นการกระทำที่มีความหมาย ถูกใส่ความหมาย การกระทำต่าง ๆ อยู่ในระบบของความหมายเป็นสัญลักษณ์ (พิชญา สุ่มจินดา. 2557) โดยเฉพาะอย่างยิ่งรูปแบบงานศิลปะตะวันออกที่ล้วนมีความหมายเชิงสัญลักษณ์ *“ที่มีความลึกซึ้งในการสื่อความหมาย เพื่อบ่งบอกประสบการณ์ของมนุษย์ ไม่สามารถรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัส หรือความคิด หรือด้วยวิธีการใด ๆ นอกจากใช้การเปรียบเทียบเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ สัญลักษณ์ในศิลปะตะวันออกจึงย่อมบ่งถึงตัวสิ่งที่อยู่นอกเหนือประสาทสัมผัส และการใช้เหตุผลของมนุษย์มากพอควร”* (พิชญา สุ่มจินดา. 2557) ดังนั้น สิ่งที่สามารถทำความเข้าใจจินตนาการของมนุษย์ผ่านสัญลักษณ์ หรือความหมายที่ปรากฏให้เห็นผ่านตัวงานศิลปะได้นั้น ต้องใช้วิธีการเปรียบเทียบรูปแบบงานศิลปะของแต่ละวัฒนธรรมและการศึกษาด้วยระเบียบวิธีวิทยาทฤษฎีประติมานิรมาณวิทยาของเออร์วิน ปานอฟกี้ (Erwin Panofsky) เช่นเดียวกับระเบียบวิธีวิทยาที่พิริยะ ไกรฤกษ์ ใช้ในการศึกษางานศิลปะไทย ดังจะเห็นตั้งแต่วิทยานิพนธ์เรื่อง *การกำหนดอายุเวลาและการจำลองพระพุทธชินราช วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก* (พิชญา สุ่มจินดา. 2548) เป็นงานที่ศึกษาวิเคราะห์พระพุทธชินราชตามระเบียบวิธีการศึกษาทางประวัติศาสตร์เชิงประติมานิรมาณวิทยา โดยอยู่บนฐานในเรื่องการจำลอง (ปฏิมา) ตาม “ทฤษฎีปฏิมาวิทยา” หรือหนังสือเรื่อง *ถอดรหัสพระจอมเกล้า* (พิชญา สุ่มจินดา. 2557)

ข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับภาพงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชาที่ค้นพบใหม่ (พิชญา สุ่มจินดา. 2560) ฯลฯ

การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะของชาตรี ประกิตนนทการ เน้นไปที่การศึกษางานศิลปะทางด้านสถาปัตยกรรมนำเอาบริบทแวดล้อมทางสังคมและการเมือง มาร่วมวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจสถานะและความหมายของศิลปะสถาปัตยกรรมที่เปลี่ยนแปลงไป โดยมีทัศนะว่า งานสถาปัตยกรรมเปรียบเสมือนเป็นภาษาเชิงสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่มีนัยทางความหมายแฝงอยู่ในรูปแบบของรูปร่าง ลักษณะอาคาร องค์ประกอบและลวดลายในสถาปัตยกรรม กล่าวคือ งานสถาปัตยกรรมใด ๆ ก็ตามไม่ได้เกิดขึ้นมาอย่างลอย ๆ และไม่ได้เกิดขึ้นเพื่อสนองตัวมันเอง แต่งานสถาปัตยกรรมได้สะท้อนให้เห็นถึงจุดประสงค์และแรงจูงใจในการสร้าง นำไปสู่การสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยม ทัศนคติ รสนิยม และสุดท้ายก็นำไปสู่เรื่องของอุดมการณ์บางอย่าง โดยปฏิบัติผ่านผู้ออกแบบในฐานะที่เป็นตัวกลางหรือสื่อกลางที่ผู้ออกแบบเองก็ไม่ได้มีความคิดที่หลุดออกไปจากกรอบความคิดทางสังคมใด ๆ ทั้งโดยที่รู้ตัวหรือไม่รู้ตัวก็ตาม

ชาตรี ประกิตนนทการ ได้มีการนำกรอบคิดเรื่องอุดมคติร่วมสังคม แนวความคิดเรื่องความเป็นสมัยใหม่ (Modernization) การสร้างภาพตัวแทน (Representation) แนวความคิดเรื่อง Material Culture ของ เบอร์นาร์ด แอล. เฮอร์แมน ในการทำความความเข้าใจตัวงานศิลปะสถาปัตยกรรมในลักษณะแบบ Object-driven ในการนำไปสู่การทำความเข้าใจสังคมไทยร่วมสมัย ที่สะท้อนออกมาผ่านตัวงานศิลปะที่ถูกสร้างขึ้น โดยมองตัวงานศิลปะนั้นในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของปฏิบัติการทางสังคม จากรูปแบบที่ถูกสร้าง ลักษณะการใช้งาน พิธีกรรมที่แวดล้อม ที่เก็บรักษาและที่ตั้งของตัวงานศิลปะ ฯลฯ ทั้งหมดต่างเป็นส่วนหนึ่งของกลไกทางสังคม

ที่ทำให้เกิดจิตสำนึก อุดมการณ์ และการควบคุมพฤติกรรมมนุษย์ที่อาศัยใช้สอยตึกอาคารต่าง ๆ (ชาตรี ประกิตนนทการ. 2558) ในขณะเดียวกันก็ได้นำแนวความคิดดังกล่าวมาพิจารณาร่วมกับบริบทแวดล้อมทางสังคม เศรษฐกิจและการเมือง ซึ่งจะทำให้เห็นได้ว่า สถาปัตยกรรมที่ถูกสร้างขึ้นนั้นต่างมีความหมายและบทบาทหน้าที่ทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละช่วงเวลา อาทิ งานเรื่อง *คณะราษฎรฉลองรัฐธรรมนูญ : ประวัติศาสตร์การเมืองหลัง 2475 ผ่านสถาปัตยกรรม "อำนาจ"* (2548) *ศิลปะสถาปัตยกรรมคณะราษฎร: สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์* (2552) *พระพุทธชินราชในประวัติศาสตร์สมบูรณาญาสิทธิราชย์* (2551) *การเมืองในสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 1* (2558) *สถาปัตยกรรมไทยหลังรัฐประหาร 19 กันยา 49* (2558) ฯลฯ

ความสนใจในการศึกษาที่ให้ความสำคัญกับการพิจารณางานศิลปะในฐานะของสัญลักษณ์หรือสัญญะ หรือภาพตัวแทน อย่างหนึ่งที่สะท้อนถึงความคิดหรืออุดมการณ์ทางการเมือง ที่แฝงอยู่ภายในตัวงานศิลปะ ยังปรากฏในวิทยานิพนธ์อีกหลายเรื่อง เช่น งานของ สมชาติ จึงสิริอารักษ์ (2553) เรื่อง *สถาปัตยกรรมแบบตะวันตกในสยาม สมัยรัชกาลที่ 4 - พ.ศ. 2480* เป็นงานศึกษาที่นำบริบททางประวัติศาสตร์เข้ามาพิจารณางานสถาปัตยกรรมตะวันตกที่สร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา โดยแสดงให้เห็นถึงอุดมการณ์หรือแนวคิดเบื้องหลังในการสร้างงานสถาปัตยกรรมที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละยุคสมัย วิทยานิพนธ์เรื่อง *นัยทางการเมืองของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในสังคมไทย* ของมาลินี คุ้มสุภา (2541) พบว่า อนุสาวรีย์ประชาธิปไตยเป็นภาพตัวแทนและเป็นเครื่องมือของอุดมการณ์ทางการเมืองในช่วงเวลาต่าง ๆ โดยพิจารณาผ่านการสร้างวาทกรรม (Discourse Analysis) ในงานเขียนต่าง ๆ ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างความหมายต่ออนุสาวรีย์ประชาธิปไตย การศึกษา

เรื่อง *แนวคิดการรวบรวมพระพุทธรูปช่วงสร้างกรุงเทพฯ ถึงรัชกาลที่ 5* ของ วิราวรรณ นฤปิติ (2560) โดยใช้พระพุทธรูปเป็นหลักในการศึกษา และ ชี้ให้เห็นว่า “ศาสนาย่อมไม่แยกออกจากการเมือง”

นอกจากนี้ยังมีงานเขียนที่เน้นศึกษาสถานภาพองค์ความของการสร้างประวัติศาสตร์ศิลปะไทยที่ถูกสร้างขึ้นโดยนักประวัติศาสตร์ศิลปะและปัญญาชนในอดีต ดังเช่นงานเรื่อง *อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย* ของ กรณรงค์ เหรียนระวี (2544) ได้นำกรอบความคิดและการศึกษาเชิงวาทกรรม (Discourse) และปฏิบัติการทางวาทกรรม (Discursive Practices) ของ เฮเดน ไวท์ (Hayden White) มาพิจารณาการสร้างองค์ความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเขมรในฐานะที่เป็นวาทกรรมและปฏิบัติการทางวาทกรรมอย่างหนึ่งของกลุ่มงานเขียนประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสรอง หรือในงานของ ชำนาญ แสนศิริโฮม (2548) เรื่อง *“โลกศิลปะ” กรุงเทพฯ พ.ศ. 2325-2510: การเปลี่ยนแปลงในความคิด “ศิลปะสุโขทัย”* เป็นการศึกษาการให้ความหมายและความสำคัญต่อ “ศิลปะสุโขทัย” ที่ถูกสร้างขึ้นในช่วง ทศวรรษ 2480–2500 โดยนำกรอบความคิดเรื่อง โลกศิลปะ (The Artworld)ของ จอร์จ ดิกกี (George Dickie) มาใช้ในการพิจารณาร่วมกับบริบทความเปลี่ยนแปลงทางประวัติศาสตร์ ยังมีงานเขียนของ วริศรา ตั้งค้าวาณิช (2555) เรื่อง *“รุ่งอรุณแห่งความสุข”: การสร้างประวัติศาสตร์ “สุโขทัย” พ.ศ. 2450–2534* เป็นการศึกษากระบวนการสร้างองค์ความรู้ ความทรงจำ และภาพของ “สุโขทัย” ให้กลายเป็นประวัติศาสตร์สุโขทัยฉบับทางการหรือประวัติศาสตร์สุโขทัยกระแสหลัก อาทิ เช่น ภาพของรุ่งอรุณแห่งความสุข ความเป็นไทยแท้ ความเป็นรัฐอุดมคติ จนถึงการทำให้สุโขทัยกลายมาเป็น “ราชธานีแห่งแรก” ของรัฐไทย ฯลฯ

บทสรุป

หากกล่าวโดยสรุป ในมิติการมอง “วัฒนธรรม” ผ่านการศึกษาองค์ความรู้และระเบียบวิธีวิทยาทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยของนักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักและนักประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแส จะเห็นได้ว่า นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้มีระเบียบวิธีวิทยาที่ใช้การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยหลัก ๆ ได้แก่ ระเบียบวิธีการศึกษาผ่านทางเอกสารลายลักษณ์อักษรทางประวัติศาสตร์และการศึกษาวิวัฒนาการของรูปแบบตัวงานศิลปะ โดยให้ความสำคัญกับการใช้หลักฐานลายลักษณ์อักษร ได้แก่ ตำนาน จารึก พระราชพงศาวดาร พงศาวดาร คำให้การ บันทึกต่าง ๆ ฯลฯ เข้ามาร่วมในการวิเคราะห์และกำหนดหาอายุเวลา เพื่อจัดหรือจำแนกงานศิลปกรรมนั้น ๆ ออกเป็นยุคสมัย ซึ่งในการเรียกชื่อรูปแบบงานศิลปะและการจัดลำดับพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะไทยได้มีการจัดแบ่งเกณฑ์ของรัฐและอาณาจักรตามที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพและยอร์ช เซเดย์ได้วางรากฐานไว้ จากระเบียบวิธีวิทยาดังกล่าว นักประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักได้นำมาใช้ในการศึกษางานศิลปะไทยและได้ให้ภาพงานศิลปะไทยที่เน้นการหา “ความเป็นไทยแท้” ที่ปรากฏผ่านงานศิลปะในแต่ละสมัย บนฐานการอธิบายพัฒนาการของงานศิลปะที่เป็นไทยลักษณะเส้นตรง คือ มีจุดกำเนิด พัฒนาการ ความเจริญรุ่งเรืองและจุดเสื่อมของรูปแบบงานศิลปะ และพยายามชี้ให้เห็นว่าพื้นฐานหรือรากเหง้าของงานศิลปกรรมไทยล้วนรับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมอื่น ๆ โดยเฉพาะอินเดีย แต่ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เป็นรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะหรือเอกลักษณ์เป็นของตนเอง โดยเฉพาะการอธิบายรูปแบบของงานศิลปะตั้งแต่สมัยทวารวดี สุโขทัย และอยุธยา เป็นต้นมา รวมไปถึงการเชื่อมโยงความสืบเนื่องและความสัมพันธ์ของการรับเอาพุทธศาสนาลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาทและลังกาวงศ์ เข้ามาใน

ประเทศไทย นับตั้งแต่สมัยทวารวดี มีการรับ-ส่งอิทธิพลรูปแบบศิลปะที่สืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นภาพของงานศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักจึงเป็นไปในลักษณะของการเน้นคุณค่าและความสำคัญของความเป็นไทยผ่านเอกลักษณ์เฉพาะของงานศิลปะไทยในสมัยต่าง ๆ รวมทั้งการเน้นความสำคัญของพุทธศาสนาลัทธิหีนยาน นิกายเถรวาทและพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์

ขณะที่การศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะทวนกระแสไม่เพียงแต่เป็นการตั้งคำถามต่อองค์ความรู้เดิมของประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักแล้ว ยังมีงานเขียนหลากหลายชิ้นที่แสดงให้เห็นถึงการนำระเบียบวิธีการศึกษาใหม่ ๆ มาใช้ในการศึกษางานศิลปะไทย ซึ่งก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ทำให้เห็นงานศิลปะไม่ได้หยุดตายตัว แต่ยังสัมพันธ์บริบทของสังคม การเมืองและวัฒนธรรมของสังคมไทยที่เปลี่ยนแปลงไป อันเป็นการศึกษาตัวงานศิลปะที่นอกเหนือไปจากการทำความเข้าใจแต่เพียงในเรื่องของสุนทรียภาพ และลักษณะทางกายภาพ รูปทรง รูปแบบต่าง ๆ นอกจากนี้งานบางชิ้นได้สะท้อนให้เห็นพื้นที่ของการต่อสู้ การนิยามและการประกอบสร้างความหมายต่อตัวงานศิลปะที่สัมพันธ์กับบริบท ซึ่งในการทำความเข้าใจประเด็นดังกล่าวจะทำให้ผู้ศึกษาหรือผู้อ่านได้เข้าใจงานศิลปะในมิติที่หลากหลายมากขึ้น

บรรณานุกรม

กรณรงค์ เหรียนระวี. (2545). **อำนาจขององค์ความรู้ในงานวาทกรรมทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีเขมรในประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์. (2552). **งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เกษรา ศรีนาคา. (2558). **ศิลป์ พีระศรีกับการสถาปนาศิลปะแห่งชาติ (พ.ศ. 2475-2505).** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,

ชาตรี ประกิตนนทการ. (2546). **จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ความหมายทางสังคมและการเมืองไทยงาน สถาปัตยกรรม พ.ศ. 2394-2500.** วิทยานิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,

_____. (2548). **คณะราษฎรฉลองรัฐธรรมนูญ: ประวัติศาสตร์การเมืองหลัง 2475 ผ่าน สถาปัตยกรรม "อำนาจ".** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2550). **การเมืองและสังคมในศิลปสถาปัตยกรรม สยามสมัยไทยประยุกต์ ชาตินิยม.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2551). **พระพุทธชินราช ในประวัติศาสตร์สมบูรณาญาสิทธิราชย์.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2552). **ศิลปะ-สถาปัตยกรรมคณะราษฎร: สัญลักษณ์ทางการเมืองในเชิงอุดมการณ์.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2558). **การเมืองในสถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 1.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2558). **สถาปัตยกรรมไทยหลังรัฐประหาร 19 กันยา 49.** กรุงเทพฯ: อ่าน.

ชาญคณิต อาวรณ์. (2556). **เวสสันดรชาดก : จิตรกรรมกับประวัติศาสตร์สังคมล้านนา.** วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย) มหาวิทยาลัย ศิลปากร.

ชำนาญ แสนศิริโฮม. (2548). **"โลกศิลปะ" กรุงเทพฯ พ.ศ. 2325-2510 : การเปลี่ยนแปลงในความคิด "ศิลปะสุโขทัย".** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. (2544). **การวิเคราะห์การแสดงวิตรรกมุทราสองพระหัตถ์ของพระพุทธรูปในศิลปะทวารวดี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2544). **พระพุทธรูปอินเดีย.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2553). **ศิลปะปาละและอิทธิพลต่อศิลปะในประเทศไทย : รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2555). **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2555). **สัตตมหาสถาน : พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขกับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2557). “ประวัติศาสตร์ศิลปะกับประโยชน์ต่อการตรวจสอบศิลปกรรมที่สังเวชนียสถาน” ใน **สรรพศาสตร์ประวัติศาสตร์ศิลป์: เอกสารประกอบโครงการประชุมวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ เนื่องในโอกาสครบ 40 ปี ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2558). **ศิลปะชวา.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2558). **ศิลปะไทย: ภายใต้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดียและปาละ.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา.

_____. (2559). **ประติมากรรมฮินดู-พุทธในศิลปะอินเดีย กับคัมภีร์ศิลปศาสตร์ภาษาสันสกฤต.** กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ณัฐิกา โชติวรรณ. (2557). **เจดีย์ศิลปะมอญและการเชื่อมโยงประวัติชุมชนในจังหวัดปทุมธานี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ดวงกมล บุญแก้วสุข. (2557). **ศิลปะสกุลช่างเพชรบุรี: งานปูนปั้นปัจจุบันย้อนอดีต.** วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. (ม.ป.ป.). **ตำนานพุทธเจดีย์สยาม.** ม.ป.พ.

นภวรรณ มีลักษณะ. (2548). **ทวารวดีในประวัติศาสตร์นิพนธ์ไทย.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. (2550). **รูปแบบและความเชื่อของงานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระศรี-ลักษมี ที่พบในประเทศไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 .** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

บริบาลบุรีภัณฑ์, หลวง. (2507). **“พระพุทธรูปสุโขทัย” ใน คำบรรยายสัมมนาโบราณคดีสมัยสุโขทัย พ.ศ. 2503.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

พรชัย พฤติกุล. (2549). **ประติมานวิทยาของพระพุทธรูปลีลาในศิลปะสุโขทัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิชญา สุ่มจินดา. (2548). **การกำหนดอายุเวลาและการจำลองพระพุทธชินราชวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์) มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2557). **ถอดรหัสพระจอมเกล้า.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. ผู้ช่วยศาสตราจารย์. (2559, 31 พฤษภาคม). **สัมภาษณ์.**

_____. (2560). “ข้อวินิจฉัยเกี่ยวกับภาพงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชาที่ค้นพบใหม่” ใน **เสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณี และความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ.** พิพัฒน์ กระแจะจันทร์ (บรรณาธิการ). กรุงเทพ: สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และ มิวเซียมสยาม.

พิริยะ ไกรฤกษ์. (2520). **ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแบบศิลปในประเทศไทยคัดเลือกจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สาขาส่วนภูมิภาค.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2537). “ทิศทางและความเป็นไปได้ในการวิจัยศิลปะไทย,” **ศิลปกรรมศาสตร์.** 2(กรกฎาคม–ธันวาคม).

_____. (2544). การเรียนการสอนวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของคณะศิลปศาสตร์, **วารสารศิลปศาสตร์,**1(1).

_____. (2544). **อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะ เล่ม 1 ศิลปะก่อนพุทธศตวรรษที่ 19.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2545). **ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง: รวมบทความทางวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ.** กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

_____. (2555). **รากเหง้าศิลปะไทย.** กรุงเทพฯ: ริเวอร์ บุ๊คส์.

_____. (ม.ป.ป.). **รายงานวิจัยฉบับสมบูณ์ เรื่อง พระพุทธชินราช: การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์ศิลปะ การศึกษาภาพลักษณ์ที่สร้างขึ้นโดยชนชั้นนำสยามสู่สามัญชน.** ม.ป.พ.: สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2520). **เที่ยวเมืองพระร่วง.** พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ ม.ล.ซัง สนิทวงศ์ วันที่ 7 พฤศจิกายน พ.ศ. 2520.

มาลินี คุ้มสุภา. (2541). **นัยทางการเมืองของอนุสาวรีย์ประชาธิปไตยในสังคมไทย.** วิทยานิพนธ์ รัฐศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

รวมบทความทางวิชาการ 72 พรรษาท่านอาจารย์ ศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล. (2538). กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. (2543). การศึกษาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะในฐานะที่เป็นการศึกษาหลักฐานทางโบราณคดี. ใน **จดหมายข่าวโบราณคดี** ฉบับที่ 2 (สิงหาคม-กันยายน).

_____. (2545). **พระพุทธรูปประทับเหนือพนัสบดีในศิลปะทวารวดี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2551). **ประวัติ แนวความคิดและวิธีการค้นคว้าวิชาศิลปะไทย.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2556). **พุทธศิลป์ลังกา.** กรุงเทพฯ: มติชน,

วริศรา ตั้งค้าวานิช. (2555). **"รุ่งอรุณแห่งความสุข": การสร้างประวัติศาสตร์ "สุโขทัย" พ.ศ. 2450–2534.** วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2557). **ประวัติศาสตร์ "สุโขทัย" ที่เพิ่งสร้าง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

วิราวรรณ นฤปิติ. (2558). **แนวคิดการรวบรวมพระพุทธรูปช่วงสร้างกรุงเทพฯ ถึงรัชกาลที่ 5.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. (2560). **การเมืองเรื่องพระพุทธรูป.** กรุงเทพฯ: มติชน.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. (2543). **การศึกษาเชิงเปรียบเทียบศิลปกรรมสุโขทัยและล้านนา.** กรุงเทพฯ: ภาควิชา ประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร,

_____. (2543). **ทวารวดี: ศิลปกรรมยุคแรกเริ่มในดินแดนไทย.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร,

_____. (2545). **รายงานการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ข้อมูลจากการขุดค้นทางโบราณคดีร่วมกับข้อมูลด้านศิลาจารึกและประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยสุโขทัย เพื่อการวิจัยหาประเด็นใหม่ทางวิชาการ.** กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

_____. (2546). **ศิลปะล้านนา.** กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

_____. (2547). **ศิลปะสุโขทัย: บทวิเคราะห์หลักฐานโบราณคดีจารึกและศิลปกรรม:** รายงานการวิจัย. กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2548). **รายงานการวิจัยเรื่องพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวกับพระราชศรัทธา ปณิธานในการสถาปนาวัตถุสถานในพระพุทธศาสนา.** นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2551). **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ.** กรุงเทพฯ: มติชน.

_____. (2551). **ศิลปะเมืองเชียงแสน: วิเคราะห์งานศิลปกรรมร่วมสมัยกับหลักฐานทางโบราณคดีและเอกสารทางประวัติศาสตร์.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2552). **ศิลปกรรมทวารวดีอีสาน.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2553). **รายงานการวิจัยพระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบพัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย.** นครปฐม: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____. (2554). **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2554). ศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม ในฐานะครูประวัติศาสตร์ศิลปะ, ใน **ประมวลผลงานด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของศาสตราจารย์ ดร. สันติ เล็กสุขุม.** กรุงเทพฯ: เอราวัณการพิมพ์.

_____. (2555). **เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน.** กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส.

_____. (2555). **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2556). **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2556). **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการและความเชื่อของคนไทย.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมชาติ จึงสิริอารักษ์. (2553). **สถาปัตยกรรมแบบตะวันตกในสยาม สมัยรัชกาลที่ 4 - พ.ศ. 2480.** กรุงเทพฯ: คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (2522). **วิวัฒนาการของชั้นประดับลวดลายและลวดลายสมัยอยุธยาตอนต้น.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

_____. (2532). **ลวดลายปูนปั้นแบบอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2172-2310).** กรุงเทพฯ อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ป.

_____. (2544). **ศิลปะอยุธยา: งานช่างหลวงแผ่นดิน.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2549). **ศิลปะสุโขทัย.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. (2557). **การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา ประวัติศาตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ).** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

_____. 2560. **วัด-เจดีย์: ในและนอกเกาะกรุงศรีอยุธยา.** กรุงเทพฯ: มติชน.

สัมภาษณ์สันติ เล็กสุขุม, (2560) สืบค้นเมื่อ 1 สิงหาคม 2560, จาก https://www.facebook.com/matichonbookclub/photos/a.1539174339480578.1073741884.119067444824615/1539174392813906/?type=3&theater

สายชล สัตยานุรักษ์. (2545). **สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างอัตลักษณ์ "เมืองไทย" และ "ชั้น" ของชาวสยาม.** เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,

สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร. (2557). **ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ. (2506). **ศิลปในประเทศไทย.** พระนคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. 2626. การกำหนดวางโบราณวัตถุสถานโดยการวิวัฒนาการของลวดลาย, ใน **การวิจัยด้านมนุษยศาสตร์และศิลปะ,** นงเยาว์ กาญจนวารี (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โสภา เสนชัย. (2551). **ความเชื่อและรูปแบบวัตถุมงคลจตุคามรามเทพ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อรรคพล สาตุ้ม. (2550). **สัมภาษณ์ชาตรี ประกิตนนทการ: "เพดานความคิดในสถาปัตยกรรรมของคณะราษฎรกับสังคม".** สืบค้นเมื่อ 30 มกราคม 2561, จาก https://prachatai.com/journal/2007/10/14669

อลงกรณ์ ประมวญทรัพย์. (2557). **พุทธปฏิมาขนาดใหญ่ในดินแดนไทย: ความศรัทธาและพุทธพานิชย์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ประวัติศาสตร์ศิลปะ) มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. (2557). **ศิลปะเวียดและจาม.** กรุงเทพฯ: มติชน.