วารสาร
วิพิธพัฒนศิลป์
W I P I T
Wipitpatanasilpa Journal of Arts
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
e - ISSN 2730 - 2640
Vol. 3 No. 1 January – April 2023
ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน 2566

WIPITPATANASILPA

JOURNAL OF ARTS

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมและเผยแพร่ผลงานทางวิชาการ หรือผลงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม และการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
2. เพื่อเป็นสื่อกลาง แลกเปลี่ยนความรู้ และสร้างเครือข่ายทางวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรม
3. เพื่อเป็นแหล่งข้อมูลสำหรับบริการวิชาการ และงานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมระดับชาติ และนานาชาติ
4. เพื่อเป็นการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Aims

1. To encourage a wide range of advanced articles in arts, culture, and arts education
2. To share knowledge and build networks among researchers in arts, culture, and arts education
3. To provide a resource for international articles in arts, culture, and arts education
4. To promote Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts locally globally

ขอบเขตเนื้อหา

1. ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ มานุษยวิทยาดนตรี
2. ศึกษาศาสตร์ อาทิ การจัดการเรียนรู้ การสอน การวัดและประเมินผลทางการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรม
3. การบูรณาการศิลปวัฒนธรรมข้ามศาสตร์

Scopes, WIPIT seeks a rich and diverse range of articles in the following areas:

1. Arts and culture, with an emphasis on dance, music, visual arts, literature, and ethnomusicology
2. Arts education, including learning management, teaching, and assessment
3. Interdisciplinary studies in arts, culture, and broader area

กำหนดเผยแพร่: 3 ฉบับต่อปี

ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม - สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

Periodical Issues: Three issues per year

1st Issue (January - April)
2nd Issue (May – August)
3rd Issue (September - December)

ติดต่อวารสาร

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com

Contact Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT)

Graduate School, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts,
2 Rachini Road, Phra Borom Maha Ratchawang Subdistrict,
Phra Nakhon District, Bangkok, 10200 Thailand
Tel. +66(0)2 224 5851, +66(0)64 272 7263
Email: wipit.bpi@gmail.com

Website: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

กองบรรณาธิการ

คณะที่ปรึกษา

ดร.นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองบรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยบรรณาธิการ

ดร.สุชาดา โสวัตร
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาววิไลวรรณ ใจทัศน์กุล
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการผู้ทรงคุณวุฒิ

ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
พลเรือตรีวีระพันธ์ วอกลาง
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)
ศาสตราจารย์วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์
มหาวิทยาลัยมหิดล
ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก
ราชบัณฑิต ประเภทวิชาวิจิตรศิลป์ (นาฏกรรมไทย)
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Editorial Board

Advisor

Dr. Nipa Sophasamrit
President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Asst. Prof. Dr. Praweena Aiemyeesoon
Vice President of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Editor-in-Chief

Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Associate Editor

Asst. Prof. Dr. Sarisa Prateepchuang
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Assistant Editor

Dr. Suchada Sowat
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Ms. Wilaiwan Chaituskul
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Editor Emeritus

Dr. Sirichaicharn Fachamroon (Performing Arts, Thai Music)
National Artist of Thailand
Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan (Performing Arts, Thai Dance)
National Artist of Thailand
Rear Admiral Weeraphan Woklang (Performing Arts, Western Music)
National Artist of Thailand
Prof. Viboon Leesuwan (Visual Arts)
Royal Academician
Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokjrajt
Mahidol University
Dr. Pairoj Tongkumsuk (Thai Dramatic Arts)
Royal Academician
Asst. Prof. Yupa Prasertying
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

กองบรรณาธิการ

กองบรรณาธิการภายนอก

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยวิชิต เชียรชนะ
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชัย ตระการรุ่ง
มหาวิทยาลัยมหิดล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ จิรจารุภัทร
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

ดร.ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Mr. Joseph Kraft
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ดร.วิจิตร อภิชาติเกรียงไกร
ศิลปินอิสระ

ดร.กฤษฎ์ นิรมิตธรรม
นักวิชาการอิสระ

กองบรรณาธิการภายใน

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รองศาสตราจารย์สรรณรงค์ สิงหเสนี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ออกแบบปก

อาจารย์ทัศนีย์ รุ่งทวีชัย
รองผู้อำนวยการวิทยาลัยช่างศิลปสุพรรณบุรี

Editorial Board

External Editorial Committee

Prof. Dr. Chaiyosh Isavorapant
Silpakorn University

Assoc. Prof. Dr. Chaiwichit Chianchana
King Mongkut's University of Technology North Bangkok

Asst. Prof. Dr. Somchai Trakarnrung
Mahidol University

Asst. Prof. Dr. Vichaya Mukdamanee
Silpakorn University

Asst. Prof. Dr. Pawinee Boonserm
Thammasat University

Asst. Prof. Dr. Phakamas Jirajarupat
Suan Sunandha Rajabhat University

Dr. Dusadee Swangviboonpong
Chulalongkorn University

Mr. Joseph Kraft
Srinakharinwirot University

Mr. Wijit Apichatkriengkrai
Artist

Dr. Krit Niramittham
Independent Scholar

Internal Editorial Committee

Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leuaboonsho
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Assoc. Prof. Sannarong Singhaseni
Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

Journal Cover Designer

Tassanee Roongtaweechai
Deputy Director of Suphanburi College of Fine Arts

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

บทบรรณาธิการ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ ปีที่ 3 ฉบับที่ 1 เป็นวารสารอิเล็กทรอนิกส์ที่โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จัดทำขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม เผยแพร่ผลงานทางวิชาการ ผลงานวิจัยที่มีคุณภาพ เป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ สร้างเครือข่าย และให้บริการวิชาการ งานวิจัยด้านศิลปวัฒนธรรมในระดับชาติและนานาชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบทความด้านศิลปวัฒนธรรม สาขานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ ศึกษาศาสตร์การบูรณาการศิลปวัฒนธรรม และวัฒนธรรมข้ามศาสตร์ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป โดยแต่ละบทความที่จะได้รับการเผยแพร่ต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง พิจารณากลั่นกรองบทความจำนวน 3 ท่าน

ในวารสารฉบับนี้ ประกอบด้วยบทความวิจัย 1 เรื่อง บทความวิชาการ 3 เรื่อง และบทความงานสร้างสรรค์ 1 เรื่อง ประกอบด้วยสาระความรู้ที่หลากหลาย ได้แก่ 1) การศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร จากมุมมองของผู้ใช้อาคาร 2) ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 3) การสืบทอดและความคลี่คลายของนาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่า 4) การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม และ 5) The Creation of Abstract Paintings Inspired from Nature by Yarn Embroidery Process

กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้เขียนบทความทุกท่าน ที่ทุ่มเทผลิตผลงานทางวิชาการอันทรงคุณค่า และให้ความไว้วางใจในการดำเนินการเผยแพร่บทความในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ และขอขอบคุณผู้ประเมินอิสระทุกท่านที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจสอบความถูกต้อง พร้อมทั้งกลั่นกรองคุณภาพบทความที่เผยแพร่ในวารสารฉบับนี้อย่างเข้มข้นและมีมาตรฐาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม

บรรณาธิการวารสาร

Message from the Editor-in - Chief

The Wipitpatanasilpa Journal of Arts (WIPIT), Volume 3, No. 1, January - April 2023, is the electronic journal of the Graduate School of Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok, Thailand. The WIPIT Journal encourages and supports a wide range of articles by national and international authors to advance knowledge and promote academic networks by publishing articles on visual and performing arts, culture, interdisciplinary arts, and arts education. In addition, the WIPIT Journal encourages lecturers, students, researchers, and other unaffiliated authors to submit works for publication. Each article was reviewed by three reviewers.

This issue includes five articles: one research article, three academic articles, and one creative work article. The selection of the articles comprised various topics, including 1) A Study of the Problems of Using Internal Areas within the Printmaking Building, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok from the Perspective of Users, 2) Leadership of Women by Culture in the 21st Century, 3) The Inheritance and Adaptation of Thai Royal Dance and Drama in Burma, 4) The Use of Common Notes Leading to Popular Music Harmony, and 5) The Creation of Abstract Paintings Inspired from Nature by Yarn Embroidery Process.

The WIPIT Journal of Arts would like to thank the authors and reviewers who revised and edited these articles for publication.

Assistant Professor Dr. Dussadee Meepom

Editor-in-Chief

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทความวิจัย (Research Article)

การศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร จากมุมมองของผู้ใช้อาคาร.....1

A Study of the Problem of Using Internal Areas within the Printmaking Building, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok from the Perspective of Users

อันนาลิน สังข์ศิริ / Unnalin Sangsiri

บทความวิชาการ (Academic Article)

ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21.....21

Leadership of Women by Culture in the 21st Century

ชุติมา สุดจรรยา / Chutima Sudjanya

การสืบทอดและความคลี่คลายของนาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่า.....40

The Inheritance and Adaptation of Thai Royal Dance and Drama in Burma

ธัชกร นันทรัตนชัย / Thadchakorn Nantharattanachai

พีรพงศ์ วงษ์ชื่น / Peerapong Wongchun

การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม.....55

The Use of Common Notes Leading to Popular Music Harmony

ธีรเดช แพร่คุณธรรม / Thiradet Phraekunnatham

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

บทความงานสร้างสรรค์ (Creative Work Article)

The Creation of Abstract Paintings Inspired from Nature by Yarn Embroidery Process.....72

Chutima Promdecha

บทความวิจัย (Research Article)

การศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร จากมุมมองของผู้ใช้อาคาร

A Study of the Problem of Using Internal Areas within the Printmaking Building, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, Bangkok form the Perspective of Users

อันนาลิน สังข์ศิริ / Unnalin Sangsiri
วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
Unnalin4951@gmail.com

Received: February 23, 2023 **Revised:** April 21, 2023 **Accepted:** April 28, 2023 **Published:** April 30, 2023

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร และทำการประเมินอาคารหลังการใช้งานด้วยแบบสอบถามที่ตั้งอยู่บนแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งาน (Post Occupancy Evaluation: POE) โดยมีความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัด ประกอบด้วย นักเรียน นักศึกษา และอาจารย์สาขาวิชาภาพพิมพ์จำนวนรวม 40 คน สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูลคือ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการศึกษาพบว่า ผู้ใช้อาคารมีความพึงพอใจต่อการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์อยู่ในเกณฑ์ระดับน้อย ($\bar{x}$ = 2.47, S.D. = 0.547) ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารมากที่สุด 3 อันดับแรก เรียงลำดับความสำคัญจากมากไปหาน้อยคือ 1) มีห้องน้ำเพียงพอต่อการใช้งาน ($\bar{x}$ = 1.53, S.D. = 0.554) 2) ความเพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก ($\bar{x}$ = 1.80, S.D. = 0.648) และ 3) ความเหมาะสมของวัสดุตกแต่งภายในอาคาร ($\bar{x}$ = 1.85, S.D. = 0.622) ผลการศึกษาที่ได้จะเป็นฐานข้อมูลเพื่อนำไปสู่แนวทางการออกแบบปรับปรุงพื้นที่ใช้งานภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ต่อไป

คำสำคัญ: ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายใน, การประเมินอาคารหลังการใช้งาน, ความพึงพอใจ, อาคารเรียนภาพพิมพ์

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

Abstract

This study is survey research aiming at studying the problem of using internal areas within the printmaking building, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts. The research method used a questionnaire based on the Post Occupancy Evaluation (POE) to collect the data problems at present and examine the satisfaction levels. The sample group in this study is the building users, including students and teachers, totaling 40 people who used the area of the printmaking building. The statistics used for data analysis were percentage, mean and standard deviation. The results showed that the users are satisfied with the overall Printmaking Building's usable area at a low level ($\bar{X}$ = 2.47, S.D. = 0.547). The top three factors that should be improved can be ranked in descending order of importance as follows: 1) sufficient number of bathrooms ($\bar{X}$ = 1.53, S.D. = 0.554), 2) sufficient college supplies and facilities ($\bar{X}$ = 1.80, S.D. = 0.648), 3) applicability of interior decoration materials ($\bar{X}$ = 1.85, S.D. = 0.622). These factors will be analyzed to establish guidelines for improvement of the Printmaking Building efficiency in the future.

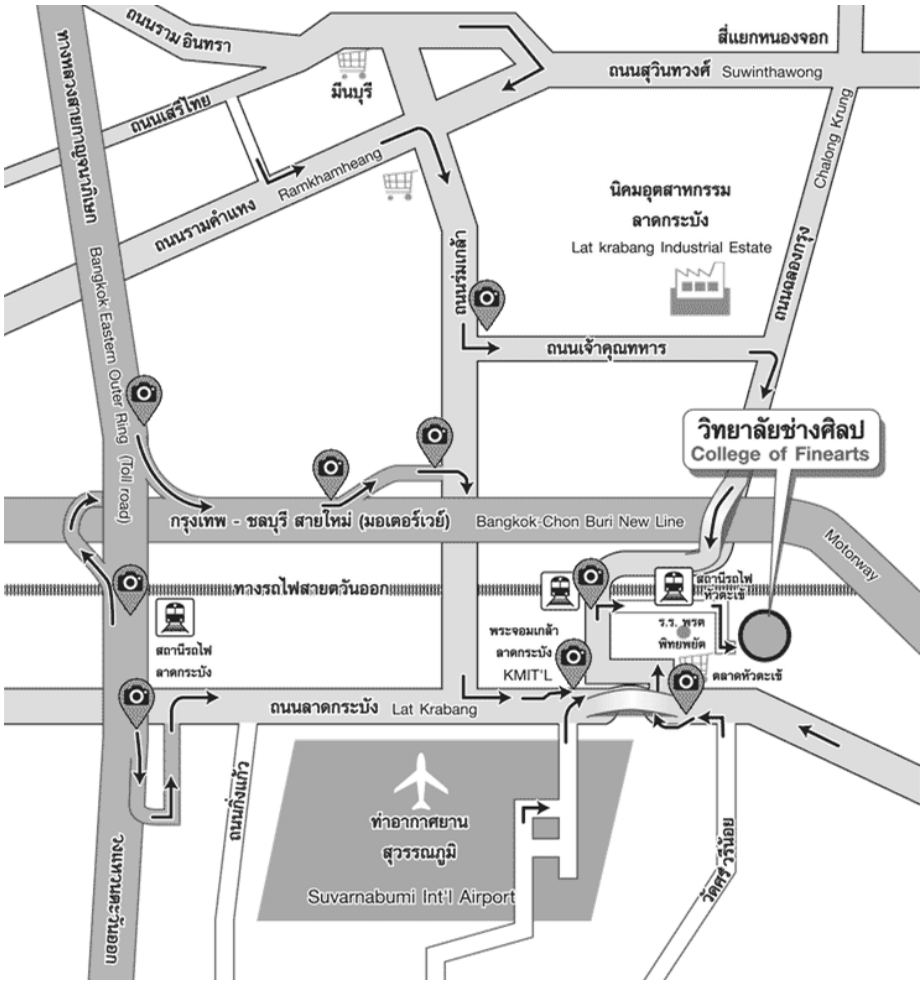
Keywords: the problem of using internal areas, Post Occupancy Evaluation, Satisfaction, Printmaking Building

บทนำ

วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นสถาบันการศึกษาสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมที่มุ่งจัดการศึกษาด้านศิลปะที่คำนึงถึงผู้เรียนเป็นสำคัญ มีการจัดการศึกษาทั้งหมด 3 ระดับ คือ หลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ศ.ปวช.) หลักสูตรศิลปกรรมระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ศ.ปวส.) และหลักสูตรปริญญาบัณฑิต (ป.ตรีต่อเนื่อง) ตั้งอยู่เลขที่ 60 ถนนหลวงพรต แขวงลาดกระบัง เขตลาดกระบัง กรุงเทพฯ 10520 เนื่องจากอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ไม่ได้ถูกออกแบบมาเพื่อรองรับการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนในการจัดการเรียนทางสอนเฉพาะทางด้านศิลปะและการออกแบบโดยตรงอันเป็นอัตลักษณ์เด่นสำคัญขององค์กร ละออ หุตางกูร (2534, อ้างถึงใน พิพัฒน์ จรัสเพ็ชร, 2561) กล่าวถึงอิทธิพลของสภาพแวดล้อมทางกายภาพไว้ว่า สภาพแวดล้อมทางกายภาพที่มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์คือ สภาพแวดล้อมต่าง ๆ ที่เอื้อต่อการเกิดความคิดสร้างสรรค์ ประกอบด้วย แสงสว่าง สภาพอากาศที่ถ่ายเทสะดวก ระดับอุณหภูมิที่เหมาะสม ห้องทำงาน โต๊ะ เก้าอี้ อุปกรณ์ต่าง ๆ มีความเหมาะสมสะดวกแก่การใช้งาน รวมทั้งเครื่องมือที่ใช้ในการปฏิบัติงาน เป็นสิ่งจูงใจให้ผู้ปฏิบัติงานเกิดความพึงพอใจที่จะปฏิบัติงานที่มีคุณภาพ และช่วยลดระดับความเครียดแก่ผู้ปฏิบัติงานให้สามารถปฏิบัติงานและผลิตผลงานได้อย่างดี วาห์ลเบิร์ก (Wallberg, 1987) กล่าวว่า สภาพแวดล้อมที่เป็นนามธรรมหรือสภาพแวดล้อมทางด้านจิตวิทยาในระดับห้องเรียน คือ บรรยากาศของชั้นเรียนซึ่งเปรียบเสมือนพื้นที่สังคมที่มีอิทธิพลต่อการเรียนรู้ ดังนั้น เพื่อการเพิ่มประสิทธิภาพของอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ที่มีอยู่เดิมให้ตอบสนองความต้องการของผู้ใช้อาคารในสถานการณ์ปัจจุบัน และส่งเสริมสิ่งแวดล้อมทางกายภาพให้เอื้อต่อกิจกรรมการเรียนการสอนทางด้านศิลปะและการออกแบบ จึงเป็นที่มาของงานวิจัยครั้งนี้

จากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการประเมินอาคารหลังการใช้งาน (Post Occupancy Evaluation: POE) พบว่า หลักเกณฑ์การประเมินอาคารหลังการใช้งาน 9 ประการของวู้ดท์และวีเก้น (Voordt & Wegen, 2005) เป็นแนวคิดที่น่าเชื่อถือและได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายในการประเมินอาคารที่ต้องการทำการปรับปรุงสภาพแวดล้อมเพื่อหาจุดบกพร่องในทางสถาปัตยกรรมอันนำไปสู่แนวทางการออกแบบปรับปรุงอาคาร ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของมิลล์ (Mill, 2002) ที่กล่าวว่า การประเมินประสิทธิภาพอาคารหลังการใช้งานนั้นสามารถทำได้ผ่านมุมมองของผู้ใช้อาคารโดยมีความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัด อเดย์ และแอนเดอร์สัน (Aday & Anderson, 1975) กล่าวว่า ความพึงพอใจเป็นความรู้สึกนึกคิดที่เกี่ยวข้องกับทัศนคติของคน ที่เกิดจากประสบการณ์ที่ผู้รับบริการเข้าไปในสถานที่ที่ให้บริการนั้น ประสบการณ์เป็นไปตามความคาดหวังของผู้รับบริการ และความพึงพอใจมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับปัจจัยที่แตกต่างกัน ดังนั้น การวิจัยครั้งนี้จึงมุ่งเน้นการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารประกอบด้วย นักเรียน นักศึกษา และอาจารย์ประจำสาขาวิชาภาพพิมพ์ ด้วยการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนควบคู่กับการประเมินอาคารหลังการใช้งานโดยมีความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัดเพื่อหาแนวทางในการออกแบบปรับปรุงอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ได้อย่างเหมาะสมต่อไป

ภาพที่ 1 *แผนที่วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร*



หมายเหตุ. จาก *ที่ตั้งและการติดต่อ* โดย วิทยาลัยช่างศิลป, ม.ป.ป., วิทยาลัยช่างศิลป (http://cfa.bpi.ac.th/sub2-4.html).

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ มุ่งเน้นการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร และทำการประเมินอาคารหลังการใช้งานเพื่อหาแนวทางในการออกแบบปรับปรุงอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ได้อย่างเหมาะสมต่อไป

ขอบเขตการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูลในงานวิจัย ใช้เกณฑ์การประเมินอาคารหลังการใช้งาน 9 ประการของวู้ดท์และวีเก้น (Voordt & Wegen, 2005) มาเป็นกรอบแนวคิดในการพัฒนาแบบสอบถาม โดยปรับปรุงหลักเกณฑ์ย่อยที่ใช้ในการประเมินให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบลักษณะการจัดการเรียนการสอนของสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน (ดังแสดงในตารางที่ 1)

ตารางที่ 1 *แสดงหลักเกณฑ์หลักและหลักเกณฑ์ย่อยในการประเมินอาคารหลังการใช้งาน*

หลักเกณฑ์หลัก	ลำดับที่	หลักเกณฑ์ย่อย
1. ที่จอดรถ	1	ความสะดวกในการเข้าถึงอาคารจากที่จอดรถ
	2	ความเพียงพอของที่จอดรถ
2. การเข้าถึง	3	ความสะดวกในการเข้าใช้งานพื้นที่ภายในอาคาร
3. ประสิทธิภาพ	4	ความเหมาะสมของทำเลที่ตั้งอาคาร
	5	มีช่องทางเข้าออกอาคารอย่างเพียงพอ
	6	มีความเหมาะสมในการจัดพื้นที่ใช้งาน
	7	มีพื้นที่เพียงพอสำหรับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนและการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์
	8	มีพื้นที่และจำนวนที่นั่งเพียงพอสำหรับการพักผ่อนของนักศึกษา
	9	ความเหมาะสมของวัสดุในการตกแต่งภายในอาคาร
	10	ความเพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก
	11	มีห้องน้ำเพียงพอต่อการใช้งาน
	12	มีอ่างล้างอุปกรณ์เพียงพอต่อการใช้งาน
4. ความยืดหยุ่น	13	พื้นที่ปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์สามารถรองรับกิจกรรมได้หลากหลายรูปแบบ
5. ความปลอดภัย	14	ความปลอดภัยของสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ
	15	ความปลอดภัยในการใช้บันไดและทางลาดของอาคาร
	16	ความปลอดภัยจากสารเคมีขณะปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์
	17	สามารถเข้าใช้งานพื้นที่ส่วนต่าง ๆ ได้อย่างสะดวก
	18	ขนาดพื้นที่มีความเหมาะสมกับการเรียนและการใช้งาน
	19	คุณภาพของโต๊ะและเก้าอี้
6. การจัดพื้นที่	20	มีป้ายบอกทางและหมายเลขห้องเรียนอย่างเพียงพอ
7. ความเป็นส่วนตัว	21	พื้นที่ปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์สามารถสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัวได้
8. ความเหมาะสมทางกายภาพ	22	ความสะอาดของพื้นที่ภายในอาคารและบริเวณ
	23	ความเหมาะสมของแสงสว่างภายในอาคาร
	24	ปริมาณเสียงรบกวนภายในอาคาร
9. ความยั่งยืน	25	คุณภาพอากาศและการถ่ายเทอากาศภายในอาคารด้วยวิธีธรรมชาติ

หมายเหตุ. จาก “การประเมินหลังการใช้งานเพื่อหาแนวทางการปรับปรุงกลุ่มหอพักเชิงดอย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ให้เป็นศูนย์พักอาศัยและเรียนรู้,” โดย สุภัค พฤกษิกานนท์ และธานัท วรุณกูล, 2553, *วารสารวิชาการศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยนเรศวร*, *1*(2), น. 47.

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ มีวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. การรวบรวมข้อมูล

1.1 การศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานเทคนิคภาพพิมพ์

1.2 การศึกษาสภาพแวดล้อมทางกายภาพอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

1.3 การศึกษาลักษณะการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

1.4 การศึกษาแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง

2. การวิเคราะห์ผลการศึกษา

2.1 ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

2.2 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

2.3 การประเมินอาคารหลังการใช้งานโดยมีระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัดด้วยแบบสอบถามปลายปิดแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ (Rating Scale) ตามวิธีของลิเคิร์ท (Likert Type) กลุ่มที่ใช้ประเมินคือ ผู้ใช้อาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในวันและเวลาราชการในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2565 เป็นจำนวนรวม 40 คน (ดังแสดงในตารางที่ 2) การวิเคราะห์สรุปผลใช้วิธีทางสถิติและใช้เกณฑ์การแปลผลของ บุญชม ศรีสะอาด (2545) แบ่งออกเป็น 5 ระดับคือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด

ตารางที่ 2 *แสดงกลุ่มที่ใช้ประเมินในการวิจัย*

กลุ่มที่ใช้ประเมินในการวิจัย				
ประเภท	**ระดับการจัดการศึกษา**	**ชั้นปีที่**	**จำนวน (คน)**	**จำนวนรวม (คน)**
1) นักเรียน	ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ (ปวช.)	1	5	15
		2	5	
		3	5	
2) นักศึกษา	ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.)	1	5	20
		2	5	
	ระดับชั้นปริญญาตรี (ป.ตรีต่อเนื่อง)	1	5	
		2	5	
3) อาจารย์	อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาพพิมพ์		5	5
จำนวนรวม (คน)			**40**	**40**

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

การทบทวนวรรณกรรม

1. การศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับงานเทคนิคภาพพิมพ์

ความหมายของภาพพิมพ์ (Printmaking) คือ งานศิลปะที่เกิดขึ้นโดยผ่านกระบวนการออกแบบ โดยออกแบบลวดลาย เส้น สี แสงเงา รูปแบบ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ความรู้สึกลงบนแม่พิมพ์ จากนั้นจึงถ่ายทอดจากแม่พิมพ์ไปสู่กระดาษ หรือพื้นรองรับ เป็นการถ่ายทอดครั้งที่สองจากแม่พิมพ์ (วิเชษฐ์ จันทร์คงหอม, 2545) อัศนีย์ ชูอรุณ (2543, อ้างถึงใน สมศิริ อรุโณทัย, 2559) ได้ให้ความหมายของภาพพิมพ์ (Printmaking) ไว้ว่า

เป็นรูปภาพที่สร้างขึ้นมาโดยวิธีการพิมพ์ และสามารถพิมพ์ออกมาได้หลาย ๆ ภาพจากแม่พิมพ์ต้นแบบซึ่งทำด้วยวัสดุต่าง ๆ เช่น แผ่นไม้ แผ่นโลหะ แท่นหิน การปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์แบ่งออกเป็น 4 วิธี คือ การพิมพ์ผิวนูน การพิมพ์ร่องลึก การพิมพ์พื้นราบ และการพิมพ์ฉลุ

การเรียนการสอนตามหลักสูตรสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เป็นหลักสูตรที่เน้นการปฏิบัติและลงมือทำ นักเรียนและนักศึกษาสาขาวิชาภาพพิมพ์จะได้รับการสอนในเชิงบรรยายควบคู่กับเชิงทดลองลงมือทำซึ่งมีวิธีทางเทคนิคภาพพิมพ์ที่แตกต่างกันไปดังกล่าว ดังนั้น กิจกรรมภายในห้องเรียนจึงเป็นไปในรูปแบบของห้องปฏิบัติการด้านศิลปะ ดารีนา บุญสุตม์ (2556) ได้อธิบายถึงลักษณะการใช้ห้องเรียนปฏิบัติการด้านศิลปะไว้ว่า เป็นห้องที่ปฏิบัติการในการเรียนการสอนเปียก (Wet Instruction Lab) ใช้สำหรับการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องกับเคมี อุปกรณ์พิเศษ และมีพื้นที่ที่ใช้น้ำประปา และห้องปฏิบัติการฝึกฝนด้านการออกแบบ (Design Study Lab) ซึ่งเป็นห้องที่ใช้กับการเรียนการสอนด้านการออกแบบ ประกอบด้วยครุภัณฑ์และอุปกรณ์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบ

2. การศึกษาสภาพแวดล้อมทางกายภาพอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

อาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เป็นอาคารโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็ก มีความสูง 2 ชั้น ผนังก่ออิฐฉาบปูน ภายหลังมีการต่อเติมอาคารโครงสร้างคอนกรีตเสริมเหล็กความสูง 1 ชั้น และเชื่อมพื้นที่ใช้งานเข้าด้วยกัน ประตูทางเข้าออกอาคารมี 2 จุดคือ ทางเข้าหลักของอาคารเดิมหันหน้าทางทิศตะวันออก ติดตั้งประตูม้วนขนาดใหญ่ และทางเข้าหลักจากอาคารต่อเติม (ภาพที่ 2)

ภาพที่ 2 *อาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน*

A มุมมองจากทางเข้าหลักด้านหน้าอาคาร

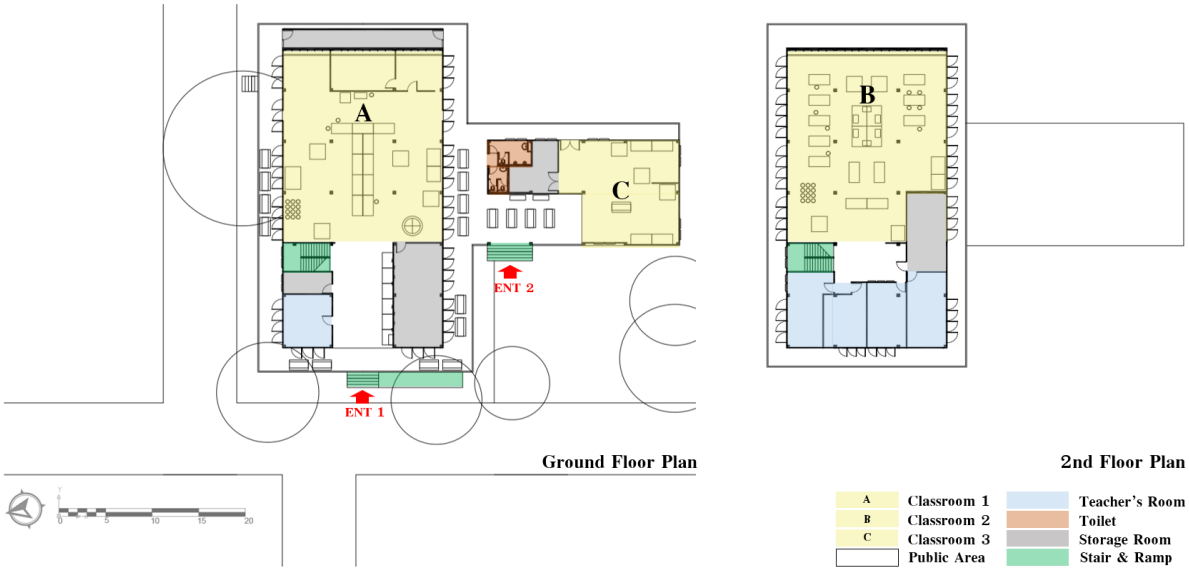
B มุมมองจากทางเข้าหลักด้านหน้าอาคารต่อเติม

C อาคารต่อเติมใหม่ภายหลัง

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

พื้นที่ใช้งานภายในชั้นที่ 1 มีขนาดประมาณ 1,015 ตารางเมตร และพื้นที่ใช้งานภายในชั้นที่ 2 มีขนาดประมาณ 576 ตารางเมตร มีช่องเปิดโดยรอบและใช้ระบบระบายอากาศแบบธรรมชาติ พื้นที่ใช้งานภายในอาคารแบ่งออกเป็น พื้นที่สีเหลือง คือ ห้องเรียน A และห้องเรียน B ซึ่งมีลักษณะเป็นโถงห้องเรียนขนาดใหญ่ ห้องเรียน C เป็นห้องเรียนของอาคารต่อเติมใหม่ภายหลัง พื้นที่สีฟ้า คือ ห้องพักอาจารย์ จำนวน 5 ห้อง มีทั้งห้องที่ใช้ระบบระบายอากาศแบบธรรมชาติและห้องที่ติดตั้งเครื่องปรับอากาศ พื้นที่สีส้ม คือ ห้องน้ำ พื้นที่สีเทา คือ ห้องเก็บของ ประกอบด้วย ห้องเก็บของส่วนกลางสำหรับการเก็บวัสดุอุปกรณ์ และเครื่องมือต่าง ๆ สำหรับปฏิบัติงานภาพพิมพ์โดยเฉพาะ ซึ่งตั้งอยู่ใกล้กับห้องเรียน และห้องเก็บของทั่วไปสำหรับเก็บโสตทัศนูปกรณ์ของสาขาวิชาภาพพิมพ์ ซึ่งตั้งอยู่บริเวณด้านหลังอาคาร พื้นที่สีเขียว คือ Core Circulation สำหรับการสัญจรแนวตั้ง ประกอบด้วย บันไดและทางลาด พื้นที่สีขาว คือ พื้นที่ส่วนกลาง ประกอบด้วย โถงทางเดิน และเฉลียงโดยรอบอาคาร (ภาพที่ 3)

ภาพที่ 3 *ผังพื้นอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน (ไม่เข้ามาตราส่วน)*

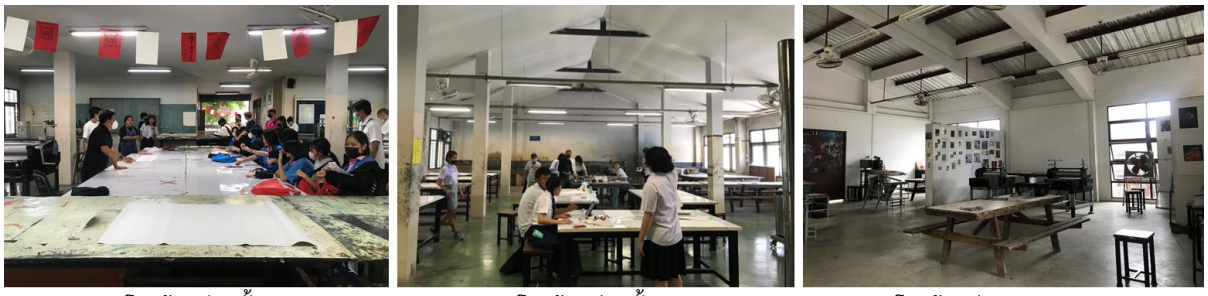


หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

3. การศึกษาลักษณะการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

พื้นที่ใช้งานหลักภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ ห้องปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์ ประกอบด้วย ห้องเรียน A และห้องเรียน B มีขนาดประมาณ 400 ตารางเมตร ส่วนเพดานเปิดโล่งไม่มีฝ้า ความสูงเกิน 3 เมตร ผนังคอนกรีตปูนฉาบทาทับด้วยสีขาว ใช้ระบบไฟฟ้าส่องสว่าง ระบายอากาศด้วยวิธีธรรมชาติ ตั้งพัดลมเพดาน พื้นที่ใช้งานแบ่งส่วนเปียกและส่วนแห้ง พบระบบประปา มีการติดตั้งอ่างล้างและก๊อกน้ำบริเวณหลังห้อง การจัดวางโต๊ะปฏิบัติการไว้บริเวณกลางห้อง มีการจัดวางเครื่องจักรขนาดกลางและขนาดใหญ่ซึ่งมีน้ำหนักมากไว้แบบไม่เป็นระเบียบ บางส่วนจัดวางในพื้นที่ทางสัญจร การปฏิบัติงานของนักเรียนและนักศึกษาสาขาวิชาภาพพิมพ์มีทั้งการปฏิบัติงานแบบเดี่ยวและกลุ่ม การสาธิตและการฟังบรรยาย นักเรียนและนักศึกษาส่วนใหญ่ไม่ประจำที่นั่ง มีการเดินเท้าเคลื่อนย้ายอย่างอิสระไปตามตำแหน่งวัสดุอุปกรณ์เครื่องจักร และอ่างล้างในขณะปฏิบัติงาน ห้องเรียน C ปัจจุบันถูกใช้เป็นห้องแสดงผลงานเท่านั้น (ภาพที่ 4 ภาพที่ 5 และภาพที่ 6)

ภาพที่ 4 *ลักษณะการใช้งานพื้นที่ภายอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน*



A โถงห้องเรียนชั้น 1 B โถงห้องเรียนชั้น 2 C โถงห้องเรียนอาคารต่อเติม

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

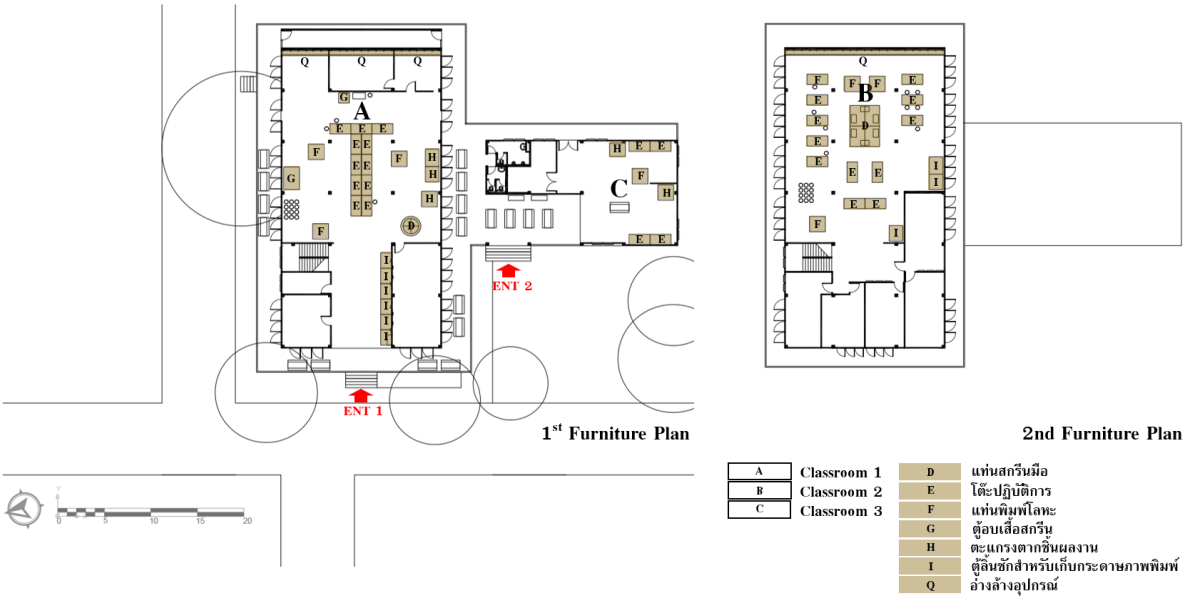
การปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์มีการใช้วัสดุอุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องจักร และครุภัณฑ์ในการปฏิบัติงานที่หลากหลายขึ้นอยู่กับเทคนิค (ดังแสดงในตารางที่ 3) อีกทั้งหมึกพิมพ์ที่ใช้ในกระบวนการพิมพ์ส่วนใหญ่เป็นสารเคมีที่ประกอบไปด้วย Alcohol, Formaldehyde, Volatile Organic Compounds (VOCs) ซึ่งเป็นสารประกอบที่อันตรายต่อสุขภาพ (ศูนย์เครื่องมือวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์, 2564) นักเรียนนักศึกษาและอาจารย์ประจำสาขาวิชาภาพพิมพ์จึงจำเป็นต้องมีความรู้ความเข้าใจในการเลือกใช้วัสดุอุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องจักร และครุภัณฑ์ รวมทั้งคำนึงถึงความปลอดภัยในระหว่างการปฏิบัติงาน

ตารางที่ 3 *แสดงวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องจักร และครุภัณฑ์ในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์*

วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ เครื่องจักร และครุภัณฑ์ ในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์		
ประเภท	**การใช้งาน**	**รายละเอียด**
1) วัสดุ	แผ่นแม่พิมพ์	ไม้ เพลททองแดง
	หมึกพิมพ์และสารเคมีประเภทสารระเหย	ผงแอสพัลตั้ม (Asphaltum) กรดซัลฟิวริก วานิชดำ (Black Vanish) และผงคลอรีน
2) อุปกรณ์	อุปกรณ์การสร้างแม่พิมพ์ด้วยเคมี	อ่างใส่น้ำกรด
	อุปกรณ์เป็นฉนวนกันกรด	เทปกาว PVC พู่กัน แปรง ลูกกลิ้งยาง ปากกา และดินสอไข
	อุปกรณ์ทำความสะอาดแม่พิมพ์	ทินเนอร์ น้ำมันสน น้ำมันเบนซิน เกลือ น้ำยาล้างจาน และเศษผ้า
	อุปกรณ์ในการทำทางเทคนิค	อ่างล้างเครื่องมือ สายยาง แปรงล้าง
	อุปกรณ์ในการพิมพ์ผลงาน	หมึกพิมพ์ กระดานขึงงาน เกรียงผสมสีหมึกพิมพ์ ภาชนะใส่น้ำเพื่อทำชื้นกระดาษ กระดาษลอกแบบ กระดาษภาพพิมพ์ฟาเบรียโน (Fabriano) กระบอกฉีดน้ำ ลูกกลิ้ง ยางปาด และสีอะครีลิค
	อุปกรณ์สนับสนุนอื่น ๆ	ผ้ากันเปื้อน และถุงมือ
3) เครื่องมือ	เครื่องมือในการสร้างแม่พิมพ์	เหล็กปลายแหลม ตะไบเหล็ก มีดคัตเตอร์ และปากกาขีดเหล็ก
4) เครื่องจักร	เครื่องจักรในการทำทางเทคนิค	แท่นสกรีน ตู้อบเสื้อสกรีน แท่นพิมพ์ภาพโลหะ (Etching Press) แท่นผสมสี และตู้โรยผงวานิช (Resin Dust Box)
5) ครุภัณฑ์	ครุภัณฑ์ในการเรียนการสอน	โต๊ะปฏิบัติการ เก้าอี้นั่งเรียน ทีวี
	ครุภัณฑ์ในการเก็บผลงานภาพพิมพ์	ตะแกรงตากผลงาน ตู้ลิ้นชักเก็บกระดาษภาพพิมพ์
	ครุภัณฑ์สนับสนุนอื่น ๆ	ตู้เก็บของ

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

ภาพที่ 5 *ผังพื้นแสดงการจัดวางเครื่องจักรและครุภัณฑ์ในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน (ไม่เข้ามาตราส่วน)*



หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

ภาพที่ 6 *เครื่องจักรและครุภัณฑ์ในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน*

D แท่นสกรีนมือ

E โต๊ะปฏิบัติการ

F แท่นพิมพ์โลหะ

G ตู้อบเสื้อสกรีน

H ตะแกรงตากชิ้นผลงาน

I ตู้ลิ้นชักสำหรับเก็บกระดาษภาพพิมพ์

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

4. การศึกษาแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและเกณฑ์มาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง

การประเมินอาคารหลังการใช้งาน (Post Occupancy Evaluation: POE) คือ การศึกษาเพื่อทำการประเมินประสิทธิภาพของอาคารภายหลังการเข้าใช้งานสำหรับอาคารที่ต้องการจะปรับปรุง การประเมินอาคารหลังการใช้งานจะมุ่งเน้นไปที่ส่วนใช้งาน (Function) และองค์ประกอบหลักโดยรอบอาคาร (Built Environment) (สุภัค พฤกษิกานนท์ และ ธานัท วรุณกูล, 2553) บาร์เร็ตต์ และ ฟินช์ (Barrett & Finch, 2014) แบ่งระบบการประเมินอาคารออกเป็น 2 ระบบคือ ระบบการประเมินผ่านผู้ใช้อาคาร (User – based Systems) และระบบการประเมินผ่านผู้เชี่ยวชาญ (Expert – based Systems) การศึกษาแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้องสามารถสรุปได้ ดังแสดงในตารางที่ 4

ตารางที่ 4 *แสดงแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง*

แนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง	
หลักเกณฑ์	**มาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง**
1. ที่จอดรถ	– สถานศึกษาที่มีพื้นที่ใช้สอยรวมในแต่ละหลังหรือส่วนหนึ่งส่วนใดของอาคารตั้งแต่ 300 ตารางเมตรขึ้นไป ให้มีที่จอดรถยนต์ 1 คันต่อพื้นที่อาคาร 240 ตารางเมตร (กฎกระทรวง (ฉบับที่ 7) พ.ศ. 2517, 2517)
2. การเข้าถึง	– ประตูที่สามารถเปิด – ปิดสะดวก โดยเปิดได้กว้าง 90 องศา ความกว้างของประตูไม่น้อยกว่า 90 เซนติเมตร กรณีประตูแบบผลักเข้า – ออก ต้องมีที่ว่างกว้างไม่น้อยกว่า 150 เซนติเมตร ที่รถเข็นคนพิการผ่านได้ (Sannwald, 1997 อ้างถึงใน กฎกระทรวงกำหนดสิ่งอำนวยความสะดวกในอาคารสำหรับผู้พิการหรือทุพพลภาพ และคนชรา พ.ศ. 2548, 2548)
3. ประสิทธิภาพ	– ตำแหน่งที่ตั้งของห้องเรียนควรมีความเป็นส่วนตัว ไม่มีเสียงและไม่มีแสงแดดรบกวน มีสภาพแวดล้อมที่ร่มรื่น – ทางเดินภายในอาคารเรียนควรกว้างอย่างน้อย 2 เมตร ระยะขั้นต่ำในการนั่งเรียนหรือการฟังบรรยายควรมีระยะห่างจากกระดาน (White Board) หรือทีวีด้านหน้าห้องเรียนถึงผู้เรียนประมาณ 2 เมตร (กิติ สินธุเสก, 2564) – อาคารสถานที่ ไม่ควรก่อสร้างอาคารเรียนที่แออัดเกินไป บรรยากาศที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ได้แก่ 1) จัดให้มีต้นไม้ สระน้ำ ลานกว้างเพื่อกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ 2) มีแหล่งเรียนรู้หลากหลาย เช่น ป้ายนิเทศ ห้องปฏิบัติการต่าง ๆ ห้องสมุด ห้องอินเตอร์เน็ต ศูนย์การเรียนรู้ 3) จัดมุมกิจกรรม มุมพักผ่อน 4) ห้องเรียน มีพื้นที่รองรับการทำงานเป็นกลุ่ม งานคู่ และงานเดี่ยว (สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์, 2544) – สถานศึกษามีห้องส้วม 1 ที่ และที่ถ่ายปัสสาวะ 1 ที่ ต่อนักเรียนนักศึกษาชาย 50 คน และนักเรียนนักศึกษาหญิงให้มีห้องส้วม 2 ที่ ต่อนักเรียน นักศึกษาหญิง 50 คน และให้มีอ่างล้างมือ 1 ที่ และมีห้องน้ำสำหรับผู้พิการอย่างน้อย 1 ห้อง ตำแหน่งห้องน้ำควรจัดให้อยู่ในบริเวณใกล้บันได ชายและหญิงควรแยกจากกัน พื้นและผนังควรใช้วัสดุที่ดูแลรักษาง่าย แสงสว่างเพียงพอ มีการระบายอากาศวิธีธรรมชาติ และติดตั้งพัดลมช่วยระบายอากาศ (กฎกระทรวง (ฉบับที่ 63) พ.ศ. 2551 ตามความในพระราชบัญญัติควบคุมอาคาร พ.ศ. 2522, 2552)

ตารางที่ 4 *แสดงแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง (ต่อ)*

แนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง	
หลักเกณฑ์	**มาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง**
4. ความยืดหยุ่น	- ห้องเรียนที่มีการจัดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการเกิดความคิดสร้างสรรค์ องค์ประกอบของห้องเรียนต้องพร้อมที่จะเปลี่ยนแปลงได้ เช่น โต๊ะ เก้าอี้ และสิ่งอื่น ๆ สามารถนำมาจัดใหม่ได้เพื่อให้เกิดความคล่องตัวในการจัดกิจกรรมต่าง ๆ (วนิช สุธารัตน์, 2547)
5. ความปลอดภัย	- วัสดุพื้นบริเวณประตูทางเข้า – ออก ควรเลือกใช้หินอ่อนหรือหินแกรนิต ที่ไม่ทำให้ลื่นเมื่อพื้นเปียก (Sannwald, 1997) - การออกแบบพื้นอาคารควรคำนึงถึงผู้พิการ เช่น ต้องจัดให้มีพื้นผิวต่างสัมผัสสำหรับคนพิการทางการมองเห็นที่พื้นบริเวณต่างระดับ ที่มีระดับต่างกันเกิน 20 เซนติเมตร ที่ทางขึ้นและทางลงของทางลาดหรือบันไดที่พื้นด้านหน้าและด้านหลังประตูทางเข้าอาคาร และที่พื้นด้านหน้าของประตูห้องส้วม โดยมีขนาดกว้าง 30 เซนติเมตร และมีความยาวเท่ากับและขนานไปกับความกว้างของช่องทางเดินของพื้นต่างระดับทางลาด บันได หรือประตูและขอบของพื้นผิวต่างสัมผัสอยู่ห่างจากจุดเริ่มต้นของทางขึ้นหรือทางลงของพื้นต่างระดับทางลาดบันได หรือประตูไม่น้อยกว่า 30 เซนติเมตร แต่ไม่เกิน 35 เซนติเมตร (Sannwald, 1997 อ้างถึงใน กฎกระทรวงกำหนดสิ่งอำนวยความสะดวกในอาคารสำหรับผู้พิการหรือทุพพลภาพ และคนชรา พ.ศ. 2548, 2548) - ความปลอดภัยจากสารเคมีขณะปฏิบัติงานในห้องปฏิบัติการ ควรจัดเก็บแยกประเภท ดังนี้ (1) เป็นสถานที่ที่มีการระบายอากาศเป็นอย่างดี (2) อยู่ในบริเวณที่แสงแดดส่องไม่ถึงโดยตรงและอากาศไม่ร้อนจนเกินไป (3) ใช้ชั้นจัดเก็บที่เหมาะสมตามประเภทสารเคมี (4) ชั้นวางสารเคมีต้องมีการติดตั้งแน่นหนาและอยู่ชิดฝาผนัง (5) ห้องเก็บสารเคมีต้องมีประตูปิดมิดชิด (6) ต้องมีอุปกรณ์ดับเพลิงและอุปกรณ์ป้องกันความปลอดภัยอยู่ใกล้บริเวณห้องเก็บสารเคมี (ศูนย์เครื่องมือวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์, 2564)
6. การจัดพื้นที่	- มีป้ายบอกทางและหมายเลขห้องเรียนอย่างเพียงพอ การติดตั้งป้ายบนผนังหรือแขวนจากฝ้าเพดานอยู่ในระดับ 1.50 – 1.65 เมตร (Sannwald, 1997 อ้างถึงใน ทิพวรรณ บุณย์เพิ่ม, 2545) - การใช้สัญลักษณ์บนป้ายช่วยในการสื่อสาร ในการสื่อความหมายอาจใช้ทั้งสัญลักษณ์และตัวหนังสือประกอบกัน นอกจากนี้การเลือกใช้สีของตัวอักษรมีส่วนสำคัญในการมองเห็นด้วย (Sannwald, 1997)
7.ความเป็นส่วนตัว	- พื้นที่ปฏิบัติงานที่สามารถสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัว (Personal Distance) คือมีระยะห่างระหว่างกันประมาณ 45 – 120 เซนติเมตร (Hall, 1996) - ห้องปฏิบัติการภาพพิมพ์และห้องพักครูควรจัดให้อยู่ห่างจากแหล่งกำเนิดของเสียงและมลภาวะทางอากาศ และกำหนดพื้นที่พักผ่อนของอาคารเรียนให้เป็นพื้นที่ที่บุคคลภายนอกเข้า – ออกได้เท่านั้น (สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์, 2544)
8. ความเหมาะสมทางกายภาพ	- ความเหมาะสมของแสงสว่างภายในอาคาร ระดับค่าความสว่างในห้องเรียนทั่วไปและห้องปฏิบัติการศิลปะ ต่ำสุด 300 Lux พอดี 500 Lux และสูงสุด 750 Lux และการออกแบบให้มีแผงกันแดดที่สามารถปรับเปลี่ยนมุม 30 องศาในทิศทางกันแดดตามองศาของดวงอาทิตย์ช่วยให้อาคารประหยัดพลังงานได้มากขึ้น (Sannwald, 1997 อ้างถึงใน ทิพวรรณ บุณย์เพิ่ม, 2545)

ตารางที่ 4 *แสดงแนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง (ต่อ)*

แนวคิดการประเมินอาคารหลังการใช้งานและมาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง	
หลักเกณฑ์	**มาตรฐานในการออกแบบที่เกี่ยวข้อง**
	- อุณหภูมิที่เหมาะสมในห้องปฏิบัติการภาพพิมพ์ควรอยู่ที่ 22 – 27 องศาเซลเซียส มีความชื้นสัมพัทธ์ระหว่าง 20 – 75 เสียงรบกวนไม่เกิน 30 – 40 dB และไม่ควรมีกลิ่นรบกวน - การเลือกใช้วัสดุอาคาร เช่น ผนังหรือฝ้าเพดานที่ช่วยควบคุมแสงธรรมชาติที่มากเกินไป ควรเลือกใช้วัสดุที่ดูแลรักษาง่ายและมีความปลอดภัย หลีกเลี่ยงการจัดแสงที่ทำให้เกิดบริเวณพื้นที่มืดและเงาตกกระทบ (Sannwald, 1997 อ้างถึงใน ทิพวรรณ บุณย์เพิ่ม, 2545)
9. ความยั่งยืน	- ควรกำหนดให้ระดับของช่องเปิดอยู่ในระดับเดียวกับส่วนสูงของการนั่งของนักเรียนระดับประถม คือ 0.90 –1.20 เมตร หรือในระดับสายตาจะทำให้เกิดการหมุนเวียนของกระแสลมที่มีความเร็วและแรงเหมาะสม อีกทั้งยังช่วยระบายอากาศ กลิ่นมลภาวะ และความร้อนภายในห้องได้ (ตรึงใจ บูรณสมภพ, 2539 อ้างถึงใน มาลินี ศรีสุวรรณ, 2543)

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

ผลการวิจัย

1. ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์

ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน สามารถสรุปประเด็นตามเกณฑ์การประเมินอาคารหลังการใช้งาน (Post Occupancy Evaluation: POE) ได้ดังแสดงในตารางที่ 5

ตารางที่ 5 *แสดงผลการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน*

ผลการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน		
หลักเกณฑ์	**ผลการศึกษา**	**ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายใน**
1. ที่จอดรถ	พบปัญหา	ไม่มีพื้นที่จอดรถ ผู้ใช้งานอาคารส่วนใหญ่จอดรถบริเวณริมถนนบริเวณหน้าอาคารเพื่อความสะดวกในการเดินเท้าเข้าถึงอาคาร
2. การเข้าถึง	ไม่พบปัญหา	ผู้ใช้อาคารสามารถเข้าถึงพื้นที่ใช้งานหลัก คือ โถงห้องเรียน A ได้อย่างสะดวกจากประตูทางเข้าหลักด้านหน้าอาคาร และประตูทางเข้าเล็กอีก 2 จุดข้างอาคารด้านทิศเหนือและใต้ (ภาพที่ 4)
3. ประสิทธิภาพ	พบปัญหา	ตำแหน่งที่ตั้ง เนื่องจากอาคารตั้งอยู่ด้านหลังวิทยาลัยทำให้ในบริเวณมีความเป็นส่วนตัว ปลอดเสียงรบกวนจากถนนเส้นหลัก มีช่องทางเข้าออกอาคารอย่างเพียงพอ ขนาดพื้นที่ของห้องเรียน เพียงพอสำหรับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน การจัดวางเฟอร์นิเจอร์และครุภัณฑ์ โดยรวมมีความเหมาะสมต่อรูปแบบการเรียนการสอนแบบกลุ่ม นักเรียนและนักศึกษามีความคล่องตัวในการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์ จำนวนอ่างล้างเครื่องมือและอุปกรณ์ เพียงพอต่อการใช้งาน แต่ขาดพื้นที่สำหรับเก็บวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือที่จำเป็นในการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์ เช่น พื้นที่เก็บแม่พิมพ์ พื้นที่เก็บผลงานขนาดเล็ก พื้นที่แขวนผ้ากันเปื้อนและถุงมือ ตู้ล็อคเกอร์เก็บของใช้ส่วนตัวของนักเรียนและนักศึกษา ตู้กดน้ำดื่ม พื้นที่นั่งพักผ่อน

ตารางที่ 5 *แสดงผลการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน (ต่อ)*

ผลการศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน		
หลักเกณฑ์	**ผลการศึกษา**	**ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายใน**
		จำนวนที่นั่ง ไม่เพียงพอและถูกใช้งานผิดวัตถุประสงค์ พบว่านักศึกษาใช้เป็นพื้นที่สูบบุหรี่ซึ่งส่งผลกระทบต่อคุณภาพอากาศภายในบริเวณ วัสดุตกแต่งอาคาร พื้น ผนังและฝ้าเพดานมีการเสื่อมสภาพตามระยะเวลาการใช้งานที่ยาวนาน พบคราบหมึกดำและสีเปรอะเปื้อนทั่วบริเวณพื้นและผนังภายใน ฝ้าเพดานหลุดร่อนและมีน้ำรั่วในหลายจุด ห้องน้ำ ไม่เป็นไปตามมาตรฐานการออกแบบและมีจำนวนไม่เพียงพอต่อการใช้งาน และห้องน้ำชายชำรุดจึงปิดการใช้งาน มีเพียงห้องน้ำหญิงที่เปิดให้ใช้งานเฉพาะครูอาจารย์ จำนวน 2 ห้อง ทำให้ต้องไปใช้งานห้องน้ำของอาคารอื่น ๆ (ภาพที่ 7)
4. ความยืดหยุ่น	พบปัญหา	การจัดที่นั่งเรียนเหมาะสมกับการเรียนการสอนภาคปฏิบัติแต่ไม่เหมาะสมกับการเรียนการสอนภาคทฤษฎี ขาดพื้นที่สำหรับนั่งฟังบรรยายและจดบันทึก
5. ความปลอดภัย	พบปัญหา	ปัญหาดินทรุดส่งผลให้ความสูงของลูกตั้งบันได พื้นผิวทางลาดบริเวณทางเข้าอาคาร และรอยต่อของพื้นบริเวณทางเชื่อมระหว่างอาคารมีระดับไม่เรียบเสมอกัน ซึ่งไม่ปลอดภัยต่อการใช้งาน (ภาพที่ 7) คุณภาพของโต๊ะและเก้าอี้เสื่อมสภาพและชำรุด ขาดห้องสำหรับเก็บหมึกพิมพ์และสารเคมีที่เป็นอันตรายต่อการสูดดม ห้องพักอาจารย์ถูกกลิ่นของสารเคมีรบกวน
6. การจัดพื้นที่	พบปัญหา	ขาดป้ายแสดงหมายเลขของห้องเรียนและห้องต่างๆ ภายในอาคาร รวมถึงป้ายบอกทางไปยังห้องน้ำ
7. ความเป็นส่วนตัว	พบปัญหา	ห้องปฏิบัติงานภาพพิมพ์ ห้องเรียน A เป็นพื้นที่เปิดที่สามารถเข้าออกได้ตลอดเวลาจากหลายทาง สามารถมองเห็นกันได้หมด พื้นที่ปฏิบัติงานไม่สามารถสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัวให้แก่นักเรียนและนักศึกษาได้ ห้องเรียน B พบปัญหาเดียวกัน
8. ความเหมาะสมทางกายภาพ	พบปัญหา	อาคารในปัจจุบันมีความเสื่อมสภาพ ผนังอาคารภายนอกมีสภาพสีซีดจาง พบคราบน้ำฝน และผนังหลุดร่อนหลายจุด สภาพแวดล้อมไม่เอื้อต่อการเกิดความคิดสร้างสรรค์ และบรรยากาศโดยรวมขาดความสวยงามไม่น่าใช้งาน (ภาพที่ 7)
9. ความยั่งยืน	พบปัญหา	ห้องปฏิบัติงานภาพพิมพ์ ห้องเรียน A เป็นพื้นที่เปิดโล่งขนาดใหญ่ทำให้ไม่สามารถควบคุมปริมาณเสียงรบกวนจากภายนอกได้ ช่องเปิดจำนวนมากทำให้ได้แสงธรรมชาติแต่เนื่องจากพื้นและผนังมีคราบหมึกดำและสีเปรอะเปื้อนทั่วบริเวณ ส่งผลให้บรรยากาศภายในอาคารมืดทึบ หลอดไฟชำรุด กระจกหน้าต่างแตกชำรุด พัดลมเพดานชำรุดส่งผลให้การไหลเวียนอากาศมีประสิทธิภาพต่ำ (ภาพที่ 7)

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

***ภาพที่ 7** ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบัน*

J บันไดทางเข้าหลักหน้าอาคาร

K ทางลาดหน้าอาคาร

L พื้นที่พักผ่อนสำหรับนักศึกษา

M รอยต่อวัสดุบริเวณทางเชื่อมอาคาร

N ห้องน้ำหญิง

O ฝ้าเพดานหลุดร่อนและน้ำรั่วซึม

P กระจกหน้าตากแตกชำรุด

Q อ่างล้างอุปกรณ์

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

2. ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

จากกลุ่มตัวอย่างผู้เข้าใช้งานอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในวันและเวลาราชการ เวลา 8.30 น. ถึง 16.30 น. จำนวนรวม 40 คน พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามเป็นเพศหญิงร้อยละ 51 และเพศชายร้อยละ 49

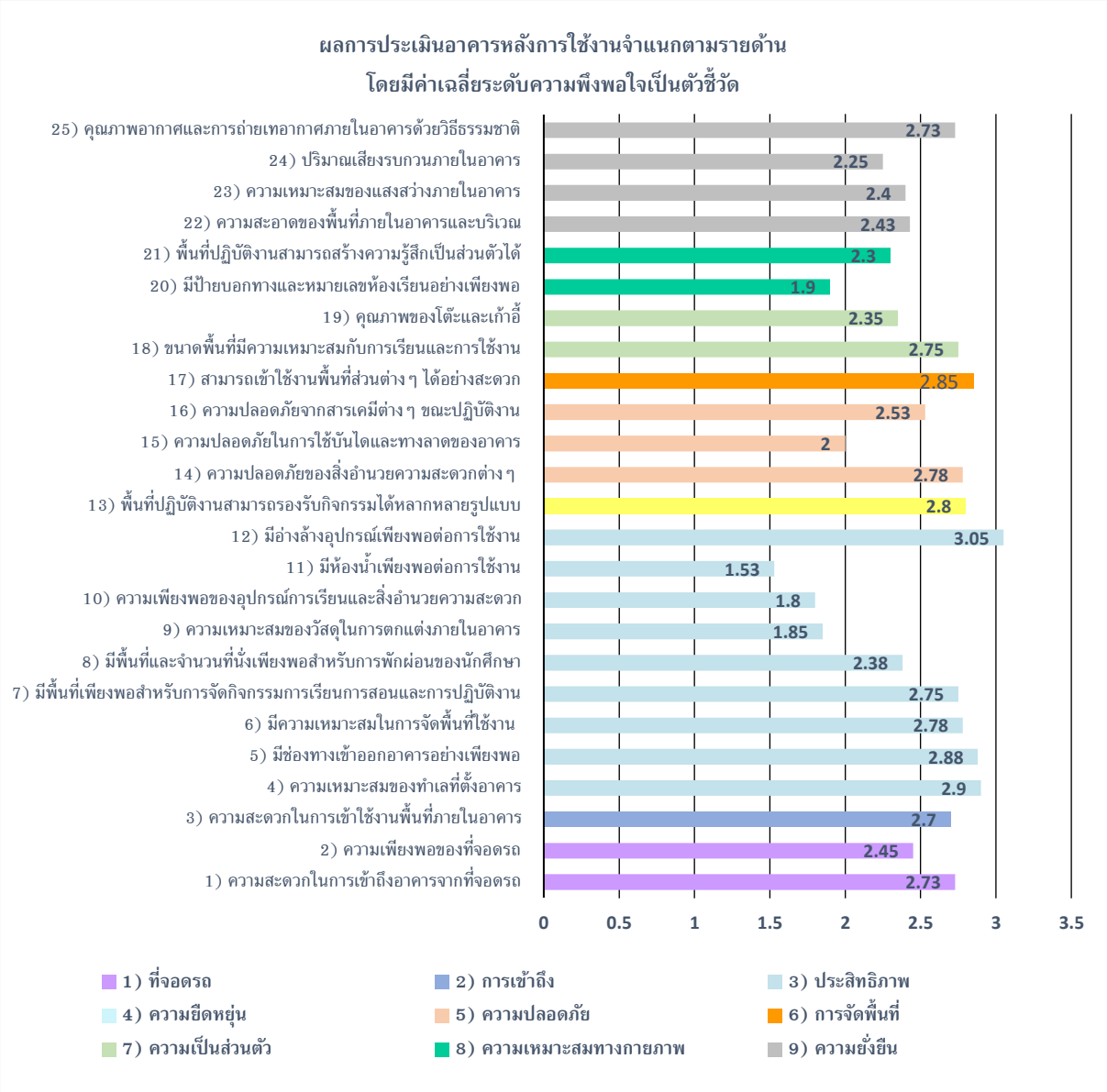
3. การประเมินอาคารหลังการใช้งานโดยมีระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัด

ตารางที่ 6 *แสดงผลการประเมินอาคารหลังการใช้งานโดยมีระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัด*

เกณฑ์การประเมินอาคารหลังการใช้งาน		ระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคาร		
		ค่าเฉลี่ย	S.D.	การแปลผล
1	ความสะดวกในการเข้าถึงอาคารจากที่จอดรถ	2.73	0.452	ปานกลาง
2	ความเพียงพอของที่จอดรถ	2.45	0.597	น้อย
3	ความสะดวกในการเข้าใช้งานพื้นที่ภายในอาคาร	2.70	0.516	ปานกลาง
4	ความเหมาะสมของทำเลที่ตั้งอาคาร	2.90	0.304	ปานกลาง
5	มีช่องทางเข้าออกอาคารอย่างเพียงพอ	2.88	0.404	ปานกลาง
6	มีความเหมาะสมในการจัดพื้นที่ใช้งาน	2.78	0.530	ปานกลาง
7	มีพื้นที่เพียงพอสำหรับการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนและการปฏิบัติงาน	2.75	0.494	ปานกลาง
8	มีพื้นที่และจำนวนที่นั่งเพียงพอสำหรับการพักผ่อนของนักศึกษา	2.38	0.667	น้อย
9	ความเหมาะสมของวัสดุในการตกแต่งภายในอาคาร	1.85	0.622	น้อย
10	ความเพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก	1.80	0.648	น้อย
11	มีห้องน้ำเพียงพอต่อการใช้งาน	1.53	0.554	น้อยมาก
12	มีอ่างล้างอุปกรณ์เพียงพอต่อการใช้งาน	3.05	0.552	มาก
13	พื้นที่ปฏิบัติงานสามารถรองรับกิจกรรมได้หลากหลายรูปแบบ	2.80	0.464	ปานกลาง
14	ความปลอดภัยของสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ	2.78	0.480	ปานกลาง
15	ความปลอดภัยในการใช้บันไดและทางลาดของอาคาร	2.00	0.559	น้อย
16	ความปลอดภัยจากสารเคมีต่าง ๆ ขณะปฏิบัติงาน	2.53	0.506	ปานกลาง
17	สามารถเข้าใช้งานพื้นที่ส่วนต่าง ๆ ได้อย่างสะดวก	2.85	0.362	ปานกลาง
18	ขนาดพื้นที่มีความเหมาะสมกับการเรียนและการใช้งาน	2.75	0.439	ปานกลาง
19	คุณภาพของโต๊ะและเก้าอี้	2.35	0.622	น้อย
20	มีป้ายบอกทางและหมายเลขห้องเรียนอย่างเพียงพอ	1.90	0.545	น้อย
21	พื้นที่ปฏิบัติงานสามารถสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัวได้	2.30	0.687	น้อย
22	ความสะอาดของพื้นที่ภายในอาคารและบริเวณ	2.43	0.712	น้อย
23	ความเหมาะสมของแสงสว่างภายในอาคาร	2.40	0.545	น้อย
24	ปริมาณเสียงรบกวนภายในอาคาร	2.25	0.670	น้อย
25	คุณภาพอากาศและการถ่ายเทอากาศภายในอาคาร	2.73	0.716	ปานกลาง
ระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารในภาพรวม		**2.47**	**0.547**	**น้อย**

หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

ภาพที่ 8 *แสดงผลการประเมินอาคารหลังการใช้งานจำแนกตามรายด้านโดยมีค่าเฉลี่ยระดับความพึงพอใจเป็นตัวชี้วัด*



หมายเหตุ. โดย อันนาลิน สังข์ศิริ, 2566.

การประเมินอาคารหลังการใช้งานโดยมีความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารเป็นตัวชี้วัด พบว่า ระดับความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารในภาพรวมอยู่ในเกณฑ์ระดับน้อย และผู้ใช้อาคารส่วนใหญ่มีความคิดเห็นเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ($\bar{x}$ = 2.47, S.D. = 0.547) ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารมากที่สุด 3 อันดับแรก เรียงลำดับความสำคัญจากมากไปน้อยคือ 1) มีห้องน้ำเพียงพอต่อการใช้งาน ($\bar{x}$ = 1.53, S.D. = 0.554) 2) ความเพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก ($\bar{x}$ = 1.80, S.D. = 0.648) และ 3) ความเหมาะสมของวัสดุตกแต่งภายในอาคาร ($\bar{x}$ = 1.85, S.D. = 0.622)

ทั้งนี้ จากการประเมินประเด็นย่อยทั้งหมด หัวข้อที่มีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจอยู่ในเกณฑ์ระดับน้อย ($\bar{x}$ ต่ำกว่า 2.50) สามารถเรียงตามลำดับความสำคัญได้ ดังนี้ มีห้องน้ำเพียงพอต่อการใช้งาน ($\bar{x}$ = 1.53) ความเพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก ($\bar{x}$ = 1.80) ความเหมาะสมของวัสดุในการตกแต่งภายในอาคาร ($\bar{x}$ = 1.85) มีป้ายบอกทางและหมายเลขห้องเรียนอย่างเพียงพอ ($\bar{x}$ = 1.90) ความปลอดภัยในการใช้บันไดและทางลาดของอาคาร ($\bar{x}$ = 2.00) มีพื้นที่และจำนวนที่นั่งเพียงพอสำหรับการพักผ่อนของนักศึกษา ($\bar{x}$ = 2.38) ปริมาณเสียงรบกวนภายในอาคาร ($\bar{x}$ = 2.25) พื้นที่ปฏิบัติงานสามารถสร้างความรู้สึกเป็นส่วนตัวได้ ($\bar{x}$ = 2.30) คุณภาพของโต๊ะและเก้าอี้ ($\bar{x}$ = 2.35) ความเหมาะสมของแสงสว่างภายในอาคาร ($\bar{x}$ = 2.40) และความสะอาดของพื้นที่ภายในอาคารและบริเวณ ($\bar{x}$ = 2.43) (ดังแสดงในตารางที่ 5 และภาพที่ 8)

สรุปและอภิปรายผล

การศึกษาปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ในปัจจุบันพบว่า ปัญหาที่เป็นประเด็นสำคัญคือ การขาดห้องเก็บอุปกรณ์ทั่วไป ห้องเก็บอุปกรณ์พิเศษ และห้องเก็บอุปกรณ์หรือสารเคมีอันตราย มีข้อสังเกตว่า การเรียนการสอนของสาขาวิชาภาพพิมพ์เป็นการเรียนแบบบรรยายและปฏิบัติการร่วมกัน ซึ่งเป็นลักษณะการเรียนที่มีการอธิบายถึงหลักการทางทฤษฎีก่อนการลงมือปฏิบัติงานทางเทคนิคภาพพิมพ์ และเนื่องจากห้องเรียนมีลักษณะเป็นโถงปฏิบัติการขนาดใหญ่ที่มีพื้นที่กว้าง สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งในการจัดการพื้นที่ให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุดทางการใช้งานคือ และการจัดพื้นที่ใช้งานให้แยกสัดส่วนอย่างชัดเจน เช่น พื้นที่เรียนทฤษฎีและพื้นที่ปฏิบัติงานทางเทคนิคภาพพิมพ์ พื้นที่ส่วนเปียกและพื้นที่ส่วนแห้ง นอกจากนั้น ควรมีการจัดพื้นที่โถงปฏิบัติการให้มีความยืดหยุ่น สามารถรองรับกิจกรรมการปฏิบัติการทางศิลปะได้อย่างหลากหลาย

การประเมินอาคารหลังการใช้งานพบว่า <u>กลุ่มสีฟ้า</u> คือ ปัจจัยด้านประสิทธิภาพ (ภาพที่ 8) เป็นปัจจัยที่เป็นประเด็นสำคัญที่สุดที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารคือ นักเรียน นักศึกษา และอาจารย์ประจำสาขาวิชาภาพพิมพ์โดยตรง ปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในที่ส่งผลต่อความพึงพอใจของผู้ใช้อาคารมากที่สุด 3 อันดับแรกคือ ห้องน้ำไม่เพียงพอต่อการใช้งาน ความไม่เพียงพอของอุปกรณ์การเรียนและสิ่งอำนวยความสะดวก และวัสดุในการตกแต่งภายในอาคารไม่เหมาะสม สาเหตุของปัญหามาจาก 3 ประเด็นหลัก ดังนี้ 1) ปัญหาพื้นที่ส่วนให้บริการไม่เพียงพอต่อการใช้งาน 2) ปัญหาความไม่เพียงพอของอุปกรณ์การเรียนการสอนและสิ่งอำนวยความสะดวก และ 3) ปัญหาการเสื่อมสภาพของอาคาร

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางในการปรับปรุงอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์ วิทยาลัยช่างศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพของอาคารเรียนที่มีอยู่เดิมให้ตอบสนองความต้องการของผู้ใช้อาคารในปัจจุบัน และส่งเสริมสิ่งแวดล้อมทางกายภาพให้เอื้อต่อกิจกรรมการเรียนการสอนทางด้านศิลปะและการออกแบบ สามารถสรุปได้ ดังนี้

1.1 การเพิ่มพื้นที่ส่วนให้บริการคือ ห้องน้ำ แบ่งออกเป็น ห้องน้ำนักเรียน นักศึกษา และบุคคลภายนอก และห้องน้ำอาจารย์ ให้มีจำนวนเพียงพอและมีคุณภาพตามมาตรฐานกฎกระทรวง (ฉบับที่ 63) ตามความในพระราชบัญญัติควบคุมอาคาร พ.ศ. 2522 ได้กำหนดไว้

1.2 การจัดหาวัสดุ อุปกรณ์ และเครื่องมือในการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์ที่ยังขาดเพื่อส่งเสริมกิจกรรมในการเรียนการสอนของสาขาวิชาภาพพิมพ์ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น เช่น พื้นที่หรือตู้สำหรับเก็บวัสดุอุปกรณ์ พื้นที่หรือตู้เก็บแม่พิมพ์ พื้นที่หรือตู้เก็บผลงานขนาดเล็ก พื้นที่แขวนผ้ากันเปื้อนและถุงมือ ตู้ล็อคเกอร์สำหรับเก็บของใช้ส่วนตัวของนักเรียนและนักศึกษา และเครื่องมืออื่น ๆ ที่จำเป็นในการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์ นอกจากนั้น การจัดหาสิ่งอำนวยความสะดวกอื่น ๆ นอกเหนือจากอุปกรณ์ในการปฏิบัติงานเทคนิคภาพพิมพ์เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ใช้อาคารในปัจจุบัน และเพื่อส่งเสริมให้เกิดสภาพแวดล้อมที่เอื้อต่อการเกิดความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนและนักศึกษาก็เป็นประเด็นสำคัญที่ควรพิจารณา เช่น พื้นที่นั่งพักผ่อน ตู้กดน้ำดื่ม ร้านกาแฟ และพื้นที่สีเขียว เป็นต้น

1.3 การปรับปรุงสภาพแวดล้อมทางกายภาพของอาคารเรียนให้สวยงามน่าใช้งาน ได้แก่ 1) วัสดุอาคาร เช่น การทาสีผนังอาคารใหม่ทั้งภายนอกและภายในด้วยโทนสีสว่าง สะท้อนแสงแดดได้ดี การเปลี่ยนบานกระจกหน้าต่างที่แตกชำรุด การซ่อมแซมหลังคาและฝ้าเพดานในจุดที่น้ำรั่วซึม 2) ครุภัณฑ์ การซ่อมแซมครุภัณฑ์ที่ชำรุดให้กลับมาใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพและปลอดภัย เช่น การปรับปรุงระบบไฟฟ้าภายในห้องเรียน การเปลี่ยนหลอดไฟเป็นหลอด LED การซ่อมพัดลมเพดาน การติดตั้งหมายเลขห้องเรียน การติดตั้งป้ายบอกทาง 3) ภูมิทัศน์โดยรอบอาคาร เช่น การตัดแต่งต้นไม้ การจัดหาถังขยะแบบแยกประเภทมาวางตามจุดต่าง ๆ ในบริเวณอาคาร

1.4 การกำหนดกฎระเบียบและข้อตกลงในการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารเรียนสาขาวิชาภาพพิมพ์เพื่อให้เกิดความเข้าใจร่วมกันระหว่างนักเรียน นักศึกษา และอาจารย์ รวมถึงบุคลากรฝ่ายต่าง ๆ ภายในวิทยาลัย

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัย ในงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการประเมินอาคารหลังการใช้งานเพื่อหาแนวทางในการออกแบบปรับปรุงอาคารที่มีอยู่เดิมเพื่อเพิ่มประสิทธิภาพอาคารนั้น ในทางสถาปัตยกรรมจำเป็นต้องมีการศึกษากายภาพอาคารและปัญหาการใช้งานพื้นที่ภายในอาคารนั้น ๆ ในสถานการณ์ปัจจุบันเพื่อให้เกิดความเข้าใจถึงปัญหาที่เกิดขึ้นจริงและทราบความต้องการของผู้ใช้อาคารในสถานการณ์ปัจจุบัน เพื่อให้สามารถกำหนดแนวทางในการออกแบบปรับปรุงอาคารที่ตอบสนองความต้องการของผู้ใช้อาคารได้อย่างตรงเป้าประสงค์และเกิดประสิทธิภาพสูงสุดในการใช้งานพื้นที่ภายในอาคาร

รายการอ้างอิง

กฎกระทรวง กำหนดสิ่งอำนวยความสะดวกในอาคารสำหรับผู้พิการหรือทุพพลภาพ และคนชรา พ.ศ. 2548. (2548, 2 กรกฎาคม) *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 122 ตอนที่ 52 ก. หน้า 4 – 19.

กฎกระทรวง (ฉบับที่ 7) พ.ศ. 2517 ออกตามความในพระราชบัญญัติควบคุมการก่อสร้างอาคาร พ.ศ. 2479. (2517, 21 พฤษภาคม) *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 91 ตอนที่ 86. หน้า 10 – 13.

กฎกระทรวง (ฉบับที่ 63) พ.ศ. 2551 ออกตามความในพระราชบัญญัติควบคุมอาคาร พ.ศ. 2522. (2551, 20 พฤษภาคม) *ราชกิจจานุเบกษา*. เล่ม 125 ตอนที่ 69 ก. หน้า 1 – 4.

กิติ สินธุเสก. (2564). *การออกแบบภายในขั้นพื้นฐาน: หลักการพิจารณาเบื้องต้น*. (พิมพ์ครั้งที่ 12). สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดารีนา บุญสุตม์. (2556). *ลักษณะการใช้ห้องเรียนปฏิบัติการสตูดิโอด้านศิลปะและการออกแบบในจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย]. https://doi.nrct.go.th/ListDoi/Download/469453/58ad350ffdbe19c8ef7e26a02c952545?Resolve_DOI=10.14457/CU.the.2013.919

ทิพวรรณ บุณย์เพิ่ม. (2545). *การจัดการอาคารสถานที่และภาพแวดล้อมสถาบันบริการสารสนเทศ. ในประมวลสาระชุดวิชาการจัดการขั้นสูงสำหรับสถาบันบริการสารสนเทศ หน่วยที่ 7.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

บุญชม ศรีสะอาด. (2545). *การวิจัยเบื้องต้น* (พิมพ์ครั้งที่ 7). สุวีริยาสาส์น.

พิพัฒน์ จรัสเพ็ชร. (2561). *การจัดสภาพแวดล้อมทางกายภาพภายในห้องเรียนเขียนแบบที่ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของนักศึกษาสาขาวิชาออกแบบตกแต่งภายใน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.* [วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยกรุงเทพ]. BU RESEARCH รวมงานวิชาการ. http://dspace.bu.ac.th/jspui/bitstream/123456789/3642/5/phiphat_jara.pdf

มาลินี ศรีสุวรรณ. (2543). *การศึกษาความสัมพันธ์ของทิศทางกระแสลมกับการเจาะช่องผนังที่อาคารสำหรับภูมิอากาศร้อนชื้นในประเทศไทย.* คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วนิช สุธารัตน์. (2547). *ความคิดและความคิดสร้างสรรค์.* สุวีริยาสาส์น.

วิเชษฐ์ จันทร์คงหอม. (2545). ศิลปะภาพพิมพ์ (Printmaking). *วารสารปาริชาต, 14*(2), 61-62. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/parichartjournal/article/view/69922/56792

วิทยาลัยช่างศิลป. (ม.ป.ป.) *ที่ตั้งและการติดต่อ.* วิทยาลัยช่างศิลป. http://cfa.bpi.ac.th/sub2-4.html

ศูนย์เครื่องมือวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีมหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์. (2564). *การจัดการความปลอดภัยในห้องปฏิบัติการ.* https://cse.wu.ac.th/wp-content/uploads/2021/06/lab_safety_user_manual_th_2564.pdf

สมศิริ อรุโณทัย. (2559). การวาดเส้นสร้างสรรค์: ภาพพิมพ์. *วารสารวไลยอลงกรณ์ปริทัศน์ (มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์), 6*(3), 161-174. http://acad.vru.ac.th/Journal/journal%206_3/6_3_12.pdf

สมศักดิ์ ภู่วิภาดาวรรธน์. (2544). *เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). ไทยวัฒนาพานิช.

สุภัค พฤกษิกานนท์ และ ธานัท วรุณกูล. (2553). การประเมินหลังการใช้งานเพื่อหาแนวทางการปรับปรุงกลุ่มหอพักเชิงดอย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ให้เป็นศูนย์พักอาศัยและเรียนรู้. *วารสารวิชาการศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 1*(2), 42-56. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/ajnu/article/view/26388/22399

Aday, L. A., & Andersen, R. (1975). *Development of induces of Access to Medical Care.* Ann Arbor, Health Administration.

Barrett, P. & Finch, E. (2014). *Facilities Management: The Dynamics of Excellence* (3rd ed.). John Wiley & Sons.

Hall, E. T. (1966). *The hidden dimension*. Doubleday.

Mill, R. C. (2002). A comprehensive model of customer satisfaction in hospitality and tourism: Strategic implications for management. *International Business & Economics Research Journal, 1*(6), 7-18.

Sannwald, W. W. (1997). *Checklist of Library Building Design Considerations*. (3rd ed.). American Library Association.

Voordt, D. J. M. van der., & Wegen, H. B. R. van (2005). *Architecture in use: An introduction to the programming, design and evaluation of buildings*. *Elsevier, Architectural Press*.

Walberg, H. J. (1987). *Psychological environment*. Pergamon.

บทความวิชาการ (Academic Article)

ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21

Leadership of Women by Culture in the 21st Century

ชุติมา สุดจรรยา / Chutima Sudjanya
อาจารย์ ดร. นักวิเทศสัมพันธ์ปฏิบัติการ กองนโยบายและแผน มหาวิทยาลัยโทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
Dr., International Affairs Officer, Policy and Planning Division,
Rajamangala University of Technology Phra Nakhon
chutima.su@rmutp.ac.th

Received: November 29, 2022 **Revised:** March 12, 2023 **Accepted:** March 25, 2023 **Published:** April 30, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องนี้ มีวัตถุประสงค์ในการนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมและภาวะผู้นำหญิงจากหลากหลายประเทศทั่วโลก เพื่อนำเสนอประเด็นความสัมพันธ์ระหว่างเพศชายและเพศหญิงในแต่ละวัฒนธรรมที่เกิดความเหลื่อมล้ำและสร้างความไม่เป็นธรรมในสังคม ตลอดจนได้นำเสนอพัฒนาการของความพยายามของรัฐบาลที่พยายามเปลี่ยนแปลงความสัมพันธ์ที่เหลื่อมล้ำให้ไปสู่ทิศทางที่สมดุลยิ่งขึ้น และการเข้ามามีบทบาทของเทคโนโลยีในศตวรรษที่ 21 ก่อให้เกิดความเคลื่อนไหวในการรณรงค์เรื่องสิทธิสตรีในสื่อสังคมออนไลน์มากขึ้น นอกจากนี้ยังนำเสนอประเด็นที่เชิญชวนให้ร่วมช่วยกันคิดว่าแนวคิดสตรีนิยมและขบวนการขับเคลื่อนทางสังคมของผู้หญิงรวมทั้งนโยบายของรัฐบาลควรเปิดโอกาสและสนับสนุนผู้หญิงในทิศทางใดต่อไปในอนาคต เพื่อให้สอดคล้องกับโลกในศตวรรษที่ 21 ที่เป็นยุคดิจิทัลเปลี่ยนโลก (The New Digital Age) และเป็นโลกที่ไร้พรมแดน หรือ ยุคโลกาภิวัตน์

คำสำคัญ: ภาวะผู้นำหญิง, เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม, ความท้าทายในศตวรรษที่ 21

Abstract

This academic article presents the cultural identity of worldwide female leadership by examining controversial gender issues between men and women in different cultures. This article also displays the government's efforts at resolving inequality of these issues in different countries. Moreover, the impact of digital technology in the 21st century that affects the feminist movement through social media was discussed in this article as well as the proposed government's future campaigns to empower and support feminist equality corresponding to an ongoing global trend embraced with the new digital technology and globalization.

Keywords: female leadership, culture identity, challenge in 21st Century

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

บทนำ

บทบาททางเพศ ความสัมพันธ์ระหว่างเพศมักจะถูกกำหนดและได้รับการควบคุมโดยบรรทัดฐานและค่านิยมของแต่ละวัฒนธรรม ศาสนา และสังคมในพื้นที่นั้น เพราะเมื่อสังคมกำหนดบทบาทและความรับผิดชอบให้แต่ละเพศแล้วก็จะเป็นที่รู้กันว่าความสัมพันธ์ระหว่างกันของหญิงและชายควรเป็นไปตามรูปแบบใด เช่น ชายนำ หญิงตาม หรือ ชายเหนือ หญิงด้อย เป็นต้น แล้วแต่ความคาดหวังของสังคมที่มีต่อการกำหนดบทบาทนั้น ๆ แต่เท่าที่ปรากฏในเกือบทุกสังคมทั่วโลกพบว่า ผู้หญิงได้ถูกกำหนดให้มีสถานะด้อยกว่าทำให้ความสัมพันธ์ระหว่างเพศเป็นไปได้ยากที่จะมีความเสมอภาคกัน

โลกในศตวรรษที่ 21 มีความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสารแบบก้าวกระโดด ส่งผลต่อระบบเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ ภูมิภาคและโลกอย่างมาก ทำให้มีการเคลื่อนย้ายตลาดทุนและตลาดเงินอย่างเสรีและรวดเร็ว ทำให้โลกเชื่อมโยงกันเป็น One World การเปิดประชาคมอาเซียน และการเปิดเสรีทางการค้าก่อให้เกิดการเปิดเสรีทางการศึกษาตามมาเช่นกัน โดยเฉพาะในระดับอุดมศึกษา นอกจากนี้ผลกระทบจากพลวัตของศตวรรษที่ 21 ทำให้เกิดการสื่อสารแบบไร้พรมแดน และเป็นยุคของข้อมูลข่าวสาร ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ อย่างรวดเร็ว ทั้งด้านสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา (สุวิทย์ เมษินทรีย์, 2563) ดังนั้นผู้หญิงในปัจจุบัน คือ ผู้หญิงในยุคเปลี่ยนแปลง ผู้หญิงเหล่านี้จำเป็นต้องเข้าใจความเปลี่ยนแปลงของโลกในศตวรรษที่ 21 โดยเยาวชนผู้หญิงที่อยู่ในวัยเรียนได้รับการคัดเลือกให้เป็นผู้นำการเปลี่ยนแปลงทั้งในส่วนของการปฏิวัติองค์ความรู้ เทคโนโลยี ข่าวสารและนำไปเผยแพร่สู่ครอบครัว สังคมรอบข้างแบบละมุนละม่อมด้วยการบอกเล่า พูดคุย หรือชวนบุคคลรอบตัวตั้งแต่ครอบครัว เพื่อน ญาติ หรือคนรู้จักเข้าร่วมกิจกรรมที่เกิดขึ้นเกี่ยวกับสังคมโลกภายนอก โดยบทความวิชาการเรื่องนี้ได้นำเสนอ 4 หัวข้อ ดังนี้ 1) ภาวะผู้นำของผู้หญิง 2) ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรม 3) ปัจจัยของแต่ละประเทศที่ส่งผลต่อภาวะผู้นำของผู้หญิง และ 4) ภาวะผู้นำของผู้หญิงในศตวรรษที่ 21

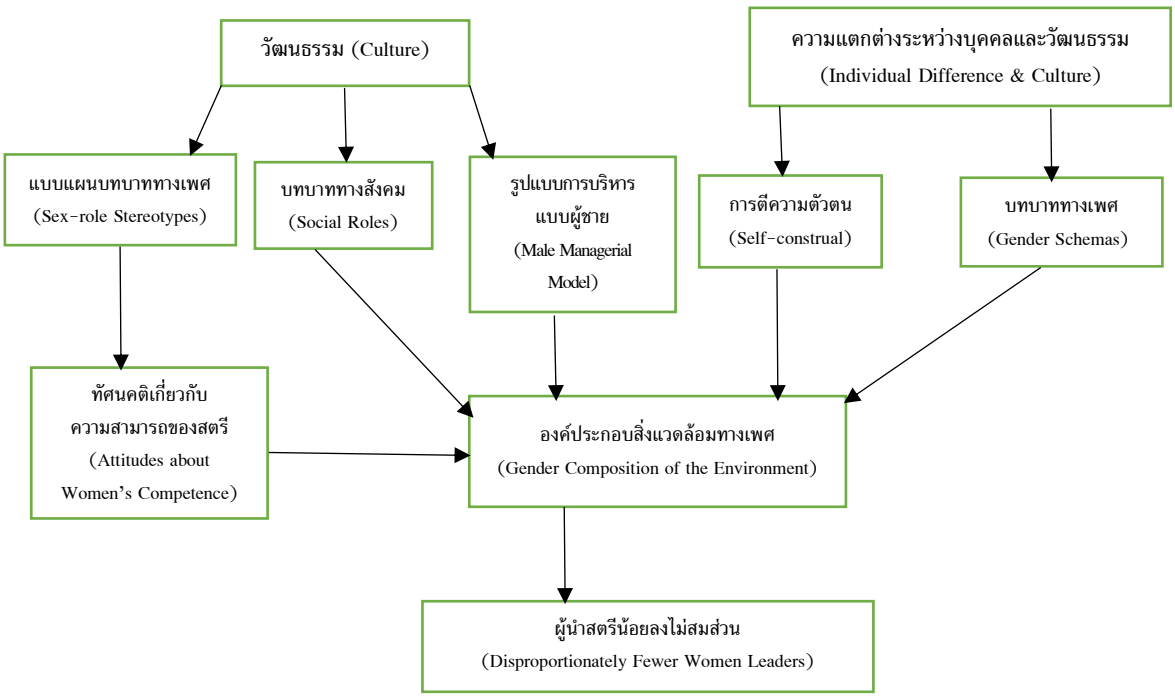
ภาวะผู้นำของผู้หญิง

มีคำอธิบายความเป็นผู้นำมากมาย แต่มีฉันทามติเพียงเล็กน้อยเกี่ยวกับคำจำกัดความของความเป็นผู้นำที่ทุกฝ่ายให้ความเห็นตรงกัน ดังนั้นการให้คำจำกัดความของภาวะผู้นำจึงยังคงอยู่ห่างไกลจากความตรงไปตรงมา ยังคงมีการตีความหมายที่แตกต่างกันเกี่ยวกับคำว่า ภาวะผู้นำที่ดี ทั้งนี้มักจะได้รับการอธิบายในแง่ของคุณลักษณะหรือลักษณะเฉพาะมากกว่าอย่างอื่น

โดยทฤษฎีคุณลักษณะ (Traits Theory) ที่ค้นหาลักษณะนิสัยทางด้านบุคลิกภาพ สังคม กายภาพ สติปัญญา ซึ่งทำให้ผู้นำมีความแตกต่างจากผู้ที่ไม่ได้เป็นผู้นำ ทฤษฎีดังกล่าวอธิบายถึงผู้นำในเรื่องของความเป็นผู้นำด้านบารมี (Charismatic) ความกระตือรือร้น (Enthusiastic) ความกล้าหาญ (Courageous) และทฤษฎีนี้มีข้อสมมติที่สำคัญ คือ ภาวะผู้นำเป็นลักษณะส่วนตัวมาแต่กำเนิดของบุคคลนั้น ๆ (In – Born) ทฤษฎีคุณลักษณะ (The Traits Theories) เป็นแนวความคิดเกี่ยวกับภาวะผู้นำสมัยเก่าที่พยายามระบุถึงคุณสมบัติทางกายภาพ จิตใจและบุคลิกภาพของแต่ละบุคคล เป็นเครื่องตัดสินว่าบุคคลเหล่านั้นจะประสบความสำเร็จในการเป็นผู้นำหรือไม่ (Bass, 1990) คุณลักษณะผู้นำ (Traits) 6 ประการตามที่ได้มีผู้ค้นคว้าวิจัยมีดังต่อไปนี้ 1) ความทะเยอทะยานและพลัง (Ambition and Energy) 2) ความปรารถนาที่จะชักนำ

(Desire to Lead) 3) ความซื่อสัตย์และกตัญญู (Honesty and Integrity) 4) ความเชื่อมั่นในตนเอง (Self – Confidence) 5) ความเฉลียวฉลาด (Intelligence) และ 6) ความรอบรู้เกี่ยวกับงาน (Job – Relevant Knowledge) อย่างไรก็ตาม ผู้ที่เป็นผู้นำทุกคนมักจะมีคุณสมบัติตามที่ได้ระบุมานั้น แต่ยังไม่มีใครรับประกันได้ว่าจะเป็นผู้นำที่ประสบความสำเร็จหรือไม่ และเมื่อนึกถึงคำว่า ผู้นำ ผู้คนมักจะนึกถึงวีรบุรุษหรือ ผู้ที่มีคุณสมบัติเพียบพร้อม อันจะเป็นความหวังในการนำพาสังคมไปสู่ความเจริญรุ่งเรือง เป็นผู้ที่สามารถแก้ไขปัญหาตั้งแต่เรื่องเล็กไปถึงเรื่องใหญ่ ซึ่งผู้นำจะมีบทบาทในการนำเดี่ยว หรือ นำแบบวีรบุรุษ (Heroic Leadership) ซึ่งหมายถึงผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากข้อเท็จจริงที่ว่า ผู้หญิงยังคงมีบทบาทน้อยกว่าผู้ชายและเกิดความไม่เท่าเทียมกันทางเพศในที่ทำงานมานานหลายศตวรรษแล้ว นักวิชาการยังคงตั้งคำถามถึงการขาดความเท่าเทียมกันในที่ทำงานโดยเฉพาะในแง่ของตำแหน่งผู้บริหารและอัตราค่าจ้างงานของผู้หญิง O'Leary (2001, as cited in O'Leary & Flanagan, 2006) ได้สร้างแบบจำลองขึ้นเพื่ออธิบายเหตุผลว่าทำไมผู้หญิงจึงดำรงตำแหน่งผู้นำได้น้อย โดยมีความท้าทายดังแผนภาพที่ 1

ภาพที่ 1 *แผนภาพแสดงความท้าทายของการดำรงตำแหน่งผู้นำของผู้หญิงในศตวรรษที่ 21*



Noted. From "A Cross-Cultural Examination of Chinese and American Female Leadership in Nonprofit Organizations," by Xie and Pang, 2018, *China Media Research*, *14*(1), p. 34 (https://www.researchgate.net/publlication/323151258).

O'Leary (2001, as cited in O'Leary & Flanagan, 2006) ได้อธิบายว่า ความแตกต่างกันทางเพศที่ถูกนำมาเป็นเงื่อนไขในการเป็นผู้นำนั้น เป็นปรากฏการณ์ที่สังคมสร้างขึ้นมากกว่าที่จะขึ้นอยู่กับความแตกต่างทางพฤติกรรม ดังนั้นในแบบจำลองจึงแบ่งปัจจัยที่ส่งผลต่อความเป็นผู้นำของผู้หญิงออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ปัจจัยทางวัฒนธรรม และปัจจัยที่ได้รับผลกระทบจากทั้งความแตกต่างระหว่างบุคคล และวัฒนธรรม ในขณะเดียวกัน O'Leary ยังกำหนดให้ชาติพันธุ์เป็นปัจจัยทางวัฒนธรรมประเภทหนึ่ง และยังได้กล่าวอีกว่า

ทั้งชาติพันธุ์และวัฒนธรรมล้วนมีผลกระทบที่สำคัญต่ออัตวิสัย ที่จะเป็นตัวกำหนดการแสดงออกของแบบแผนบทบาททางเพศ บทบาททางสังคม และการสร้างตนเอง นอกจากนี้ O'Leary ยังให้เหตุผลอีกว่าสัดส่วนของผู้หญิงในสถานที่ทำงานส่งผลต่อความพึงพอใจทางจิตใจของผู้หญิง และการรับรู้ของผู้หญิงเกี่ยวกับความสามารถและประสิทธิภาพของตนเอง จึงได้เพิ่มตัวแปรของสภาพแวดล้อมในการทำงานในแบบจำลอง และเน้นองค์ประกอบทางเพศของสภาพแวดล้อมซึ่งเกิดจากปัจจัยทางวัฒนธรรมนำไปสู่สถานการณ์ของการทำให้มีผู้นำหญิงน้อยลงอย่างไม่สมส่วน

ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรม

งานเขียนของสตรีนิยมเกี่ยวกับผู้หญิงสะท้อนมิติต่าง ๆ ของนักทฤษฎีร่วมสมัยที่กล่าวถึงความคิดของคน นักทฤษฎีมีการทบทวนหลักการหรือทฤษฎีเดิม โดยพยายามใส่แนวคิดพัฒนาการของผู้หญิงให้เห็นถึงความสำคัญของการเข้าใจผู้หญิงในบริบทของสังคมและสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวผู้หญิง แนวคิดเรื่อง อัตตะ (Self) บทบาท และร่างกาย (Body) จะปรากฏให้เห็นอยู่บ่อย ๆ ในงานเขียนของสตรีนิยมที่เกี่ยวกับผู้หญิง การพิจารณาแนวคิดเหล่านี้น่าจะเป็นการบอกให้ทุกคนได้รับทราบ และเข้าใจผู้หญิงมากขึ้น โดยทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับอัตตะเป็นของนักคิดหลายคน เช่น กิลลิแกน (Giligan, 1982) มิลเลอร์ (Miller & Droge, 1986) คลอดอโร (Chodorow, 1991) กลุ่มนักคิดเหล่านี้ได้ให้ความหมายของผู้หญิงโดยเน้นการมองที่สัมพันธภาพเป็นจุดศูนย์กลาง มีการมองในเชิงบวกของพัฒนาการของผู้หญิงภายหลังการผ่านช่วงพัฒนาการของเด็กแล้ว ตัวทฤษฎีเน้นที่ความแตกต่างระหว่างผู้หญิงและผู้ชายในเรื่องความแข็งแกร่งและความอ่อนแอที่พัฒนาออกนอกบริบทของความสัมพันธ์ และออกจากมาตรฐานที่ควบคุมชีวิตของผู้หญิง แนวคิดของผู้หญิงในเรื่องอัตตะ มักเป็นเรื่องของอัตตะที่มีความสัมพันธ์กับสิ่งอื่น ผู้หญิงเป็นส่วนหนึ่งในสายใยของความสัมพันธ์กับบุคคลอื่นที่มีความใกล้ชิดทางสังคมทำให้ผู้หญิงมีประสบการณ์ในลักษณะการพึ่งพามากกว่าการได้รับอิสรภาพในการกระทำกิจกรรมต่าง ๆ และมักจะได้รับการแบ่งแยกออกเป็นอีกกลุ่มหนึ่งจากสังคมกลุ่มใหญ่ เช่นเดียวกับผู้หญิงในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมหลากหลายของโลก ตัวอย่างเช่น ราชอาณาจักรซาอุดิอาระเบีย ซึ่งเป็นประเทศที่ใช้กฎของชนเผ่าดั้งเดิม และหลักศาสนาอิสลามกำหนดเป็นตัวบทกฎหมาย ทำให้เป็นสังคมปิตาธิปไตยและผู้ชายเป็นใหญ่ ส่งผลให้ผู้หญิงในราชอาณาจักรซาอุดิอาระเบียไม่สามารถเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรม หรือ แสดงความคิดเห็นเรื่องการเมืองการปกครองได้

ผู้หญิงในซาอุดิอาระเบียต้องเผชิญกับอุปสรรคมากมายในชีวิตทั้งเรื่องของวัฒนธรรมทางเพศ วัฒนธรรมการแต่งกาย การไม่มีโอกาสในการเข้าศึกษา การเลือกปฏิบัติ การที่มีครูผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ในระบบการศึกษา การขาดความมั่นใจในตนเอง การขาดอำนาจในการตัดสินใจและการสื่อสารในที่สาธารณะ เป็นต้น และถ้าหากจะกล่าวถึงในสถานที่ทำงาน ผู้หญิงในสังคมของซาอุดิอาระเบียต้องเผชิญกับอุปสรรคของการเลือกปฏิบัติทางเพศในที่ทำงาน การขาดความคล่องตัว การขาดโอกาสเติบโตและพัฒนาอาชีพ การขาดสมดุลระหว่างครอบครัวและการทำงาน กฎหมายเกี่ยวกับการตั้งครรภ์ระหว่างทำงาน เป็นต้น ถึงแม้ว่ารัฐบาลของซาอุดิอาระเบียจะเปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้มีโอกาสเข้าเรียนในระดับที่สูงขึ้น อำนาจการปกครองและการเป็นผู้นำทางศาสนายังคงเป็นผู้ชายนั่นเอง ดังนั้นจึงยังคงมีข้อจำกัดอย่างเคร่งครัดในหลักปฏิบัติเกี่ยวกับเพศหญิงและเพศชาย ซึ่งสามารถสรุปอุปสรรคของผู้หญิงในสังคม

ของซาอุดิอาระเบียดังนี้ 1) แบบแผนทางเพศ (Gender – Based Stereotypes) 2) ปัญหาระหว่างชีวิตการทำงานกับชีวิตครอบครัว (Work – Life Conflict) 3) ข้อจำกัดของตนเอง (Self – Imposed Constraints) 4) การมีเครือข่ายทางสังคมที่จำกัด (Social Network Limitations) 5) การเลือกปฏิบัติขององค์กร (Biased Organizational Policies) 6) การเลือกปฏิบัติตามเพศสภาพ (Non – Gender – Based Discrimination) 7) การไม่มีคุณสมบัติที่เหมาะสมกับตำแหน่งงาน (Inadequate Qualification) 8) การเป็นตัวแทนที่มีอยู่น้อยนิด (Minimal Existing Representation) (Khattab & Rosette, 2017) ถึงแม้ว่าปัจจุบันนี้ รัฐบาลของราชอาณาจักรซาอุดิอาระเบียได้ริเริ่มส่งเสริมการศึกษาผู้หญิง จัดการศึกษาระดับอุดมศึกษาให้ผู้หญิงมากขึ้น และพยายามสร้างแรงจูงใจให้ผู้หญิงเรียนหนังสือให้สูงขึ้น ถึงแม้ว่าศาสนาอิสลามเองก็ไม่ได้มีข้อจำกัดหรือต่อต้านผู้หญิงที่ทำงานในที่สาธารณะ อย่างไรก็ตาม ผู้หญิงในประเทศอิสลามหลายประเทศยังคงมีโอกาสน้อยมากที่จะมีส่วนร่วมในการบริหารจัดการระดับสูงในทุกภาคส่วน และถึงแม้ว่าผู้หญิงในราชอาณาจักรซาอุดิอาระเบียจะได้รับการส่งเสริมให้ได้รับการศึกษาสูงขึ้น แต่ก็ต้องเผชิญกับความท้าทายทางสังคมวัฒนธรรม ประเพณี เศรษฐกิจ และการเมืองมากมาย เนื่องจากมีความยากลำบากมากในการสร้างความสมดุลระหว่างครอบครัว กับแนวปฏิบัติทางสังคมและวัฒนธรรม ตลอดจนระบบราชการในสังคมของศาสนาอิสลาม ซึ่งความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ยังคงเป็นอุปสรรคที่สำคัญมากที่ผู้หญิงต้องเผชิญ ถึงแม้ว่าจะมีการหลั่งไหลของความเจริญและวัฒนธรรมสมัยใหม่เข้าไปในประเทศที่นับถืออิสลามมากมายเพียงใด แต่ปัญหาของความไม่เท่าเทียมกันก็ยังคงอยู่ในขณะที่สังคมเวียดนามที่ได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมลัทธิขงจื๊ออย่างมาก ดังนั้นผู้หญิงเวียดนามจะถูกปลูกฝังให้คิดเสมอว่า งานบ้าน และการดูแลลูกเป็นหน้าที่หลักที่สำคัญ แนวปฏิบัตินี้ยังสอดคล้องกับคำอธิบายของ Bem (1993) ที่กล่าวว่า คำสั่งสอน และการบ่มเพาะทางวัฒนธรรมได้ถ่ายทอดให้เพศชายและเพศหญิงในสังคมนั้นมีสถานะทางสังคมที่แตกต่างและไม่เท่าเทียมกันโดยอัตโนมัติ ถึงแม้ว่ารัฐบาลของสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามจะเล็งเห็นถึงความสำคัญของการส่งเสริมให้ผู้หญิงได้รับการศึกษาและได้รับความเท่าเทียมกันทางเพศมากขึ้น โดยได้มีการออกกฎหมายความเท่าเทียมกันทางเพศในปี พ.ศ. 2549 (ค.ศ. 2006) เพื่อสนับสนุนความเท่าเทียมกันของผู้หญิงทั่วประเทศ อย่างไรก็ตามเมื่อไม่นานมานี้ได้มีเสียงเรียกร้องถึงความเท่าเทียมกันของผู้หญิงในสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามเนื่องจากกฎหมายของสาธารณรัฐสังคมนิยมเวียดนามที่เกี่ยวกับการเกษียณอายุการทำงานนั้นมีหลักปฏิบัติที่ไม่เท่ากันเกิดขึ้น โดยผู้ชายเกษียณอายุการทำงานที่อายุ 60 ปี ในขณะที่ผู้หญิงเกษียณอายุการทำงานที่อายุ 55 ปี (United Nations Development Programme [UNDP], 2013) เช่นเดียวกับผู้หญิงในสาธารณรัฐประชาชนจีน

สำหรับสังคมชาวจีน ผู้หญิงต้องมีความสามารถในการปรับตัวระหว่างการทำงานกับชีวิตครอบครัวเป็นอย่างมาก เนื่องจากวัฒนธรรมดั้งเดิมของจีนมีความเชื่อในเรื่องของ หยิน และ หยาง โดย หยิน เป็นตัวแทนของเพศหญิง ที่แสดงถึงความมืดมน และความอ่อนแอ ในขณะที่ หยาง เป็นตัวแทนของความเข้มแข็ง ความสว่างไสว ซึ่งเป็นตัวแทนของเพศชาย ดังนั้นในสมัยโบราณผู้หญิงจึงถูกเก็บเอาไว้ในบ้านและมีสถานะที่ไม่ได้รับการยกย่องนักในสังคม (Tsai & Zhou, 2015) ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้ ผู้หญิงในสังคมจีนมีโอกาสได้รับการศึกษาที่สูง และได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวในการใช้ชีวิต อีกทั้งมีสิทธิ์ตัดสินใจมากขึ้น แต่ประเพณีและวัฒนธรรมของสังคมชาวจีนยังคงให้คุณค่ากับความสัมพันธ์ในครอบครัว และการมีลูกชายเป็นอย่างมาก

นอกจากนี้ประเทศญี่ปุ่นซึ่งเป็นอีกหนึ่งในประเทศพัฒนาแล้วที่ยังมีอคติต่อผู้หญิงในฐานะแม่และภรรยาที่ดี แม้จะเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ การสำรวจเมื่อปี พ.ศ. 2559 พบว่า ผู้ชายญี่ปุ่นราวร้อยละ 46 ยังเห็นควรว่าผู้หญิงควรจะอยู่ที่บ้าน รวมถึงกรณีที่เป็นข่าวโด่งดังไปทั่วโลกว่า มหาวิทยาลัยแพทย์ในกรุงโตเกียวจงใจกีดกันผู้สมัครผู้หญิงออกจากการคัดเลือกโดยให้เหตุผลว่าผู้หญิงนั้นมีศักยภาพน้อยกว่าผู้ชาย โดยรายงานดัชนีช่องว่างทางเพศเมื่อปี พ.ศ. 2563 (ค.ศ. 2020) World Economic Forum (2020) ได้ระบุว่า ผู้หญิงในประเทศญี่ปุ่นอยู่ลำดับที่ 121 จาก 153 ลำดับ และยังมีประเทศในภูมิภาคเอเชียอีกหลายประเทศ เช่น ประเทศฟิลิปปินส์อยู่ลำดับที่ 16 ประเทศสิงคโปร์ อยู่ลำดับที่ 54 และประเทศไทยอยู่ลำดับที่ 75 (Shim, 2018) จากรายงานฉบับนี้แสดงให้เห็นว่า ถึงแม้ผู้หญิงในประเทศญี่ปุ่นจะได้รับการศึกษาสูง และได้รับการดูแลทางด้านสุขภาพเป็นอย่างดี แต่ก็ยังคงได้รับการจัดลำดับโลกอยู่ว่ามีดัชนีช่องว่างทางเพศอยู่ในลำดับที่ต่ำมากนั่นเอง ถึงแม้ว่าจำนวนผู้หญิงทำงานจะเพิ่มมากขึ้น แต่ส่วนใหญ่ไม่ได้ทำงานตามสาขาที่เรียนจบมา จำนวนผู้หญิงในตำแหน่งผู้บริหารหรือผู้จัดการ ตลอดจนจำนวนผู้หญิงที่ทำงานราชการยังตามหลังประเทศอุตสาหกรรมอื่น ๆ มาก (Shim, 2018) ต่อมาในสมัยของนายกรัฐมนตรี ชินโซะ อาเบะ ได้ประกาศนโยบายเศรษฐกิจพลังผู้หญิง (Womenomics) โดยเป็นแนวคิดที่ว่าผู้หญิงเป็นพลังสำคัญในการขับเคลื่อนเศรษฐกิจ ไม่ว่าจะในฐานะแรงงานหรือผู้บริโภคทำให้เศรษฐกิจเติบโตขึ้นด้วย นำไปสู่การส่งเสริมบทบาทของผู้หญิงมากขึ้น ซึ่งปัจจุบันผู้หญิงจำนวนไม่น้อยก้าวขึ้นมาเป็นผู้บริหารและผู้ประกอบการ บางครอบครัวผู้หญิงหาเลี้ยงครอบครัวเป็นหลัก มีอำนาจในการตัดสินใจ และเป็นผู้กำหนดค่าใช้จ่ายในครัวเรือน แม้ว่านโยบายนี้จะได้รับคำชมจากทั่วโลกว่าญี่ปุ่นมีพัฒนาการด้านการมีส่วนร่วมของผู้หญิงในตลาดแรงงานอย่างมีนัยสำคัญตามนโยบายเศรษฐกิจพลังผู้หญิง แต่หากพิจารณาจากรายงานดัชนีช่องว่างระหว่างเพศ (Global Gender Gap Index) พบว่าประเทศญี่ปุ่นยังคงเผชิญกับความท้าท้ายเรื่องการมีส่วนร่วมทางการเมืองของผู้หญิง

การเรียนรู้และทำความเข้าใจเรื่องวัฒนธรรม คือ การเรียนรู้พฤติกรรมของสังคมมนุษย์ในแต่ละพื้นที่แต่ละประเทศ ผู้หญิงและผู้ชายในแต่ละวัฒนธรรมมีความไม่เท่าเทียมกัน มีระเบียบ หลักเกณฑ์ ข้อกำหนดที่แตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรมและแต่ละประเทศ ดังจะเห็นได้ว่าสังคมมนุษย์หน่วยแรกสุดนั้นจะเป็นสังคมกลุ่มเครือญาติ ดังเช่น สังคมหลาย ๆ ประเทศ เมื่อมีการจัดกิจกรรมหรือจัดงานเลี้ยงต่าง ๆ ภายในกลุ่มสังคมเครือญาติ มักจะแบ่งงานให้ผู้หญิงและผู้ชาย เช่น การเตรียมอาหาร และการทำอาหารเป็นงานสำหรับผู้หญิง การล่าสัตว์และการก่อสร้างเป็นงานสำหรับผู้ชาย และในประวัติศาสตร์วัฒนธรรมของโลกที่โดดเด่นส่วนใหญ่ล้วนเป็นวัฒนธรรมแบบปิตาธิปไตยที่ผู้ชายเป็นใหญ่ ถึงแม้ว่าจะพบตัวอย่างของบางประเทศที่มีความเป็นใหญ่ในความเป็นแม่ของเพศหญิงอยู่บ้าง แต่ว่าวัฒนธรรมที่โดดเด่นและกฎระเบียบส่วนใหญ่ก็ยังคงจำกัดอำนาจของผู้หญิงอย่างเป็นระบบในสถาบันทางสังคม การเมืองและศาสนา และถึงแม้ว่าสิทธิของสตรีจะได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างมากในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ในบางประเทศ แต่ผู้หญิงก็ยังคงอยู่ภายใต้การเป็นตัวแทนทางการเมือง ไม่ได้รับค่าตอบแทนทางเศรษฐกิจที่เท่าเทียมกับผู้ชาย และในบางวัฒนธรรม บางศาสนา บางประเทศ ผู้หญิงก็ถูกจำกัดไม่ให้เข้าถึงการศึกษา ไม่ได้รับอนุญาตให้ออกไปทำงานนอกบ้าน ไม่สามารถเข้าถึงระบบสาธารณสุข และไม่มีโอกาสเข้าทำงานในตำแหน่งที่มีอำนาจในการตัดสินใจด้วยซ้ำไป สิ่งเหล่านี้จึงส่งผลต่อการมีภาวะผู้นำของผู้หญิงเป็นอย่างมาก เป็นอุปสรรคต่อการดำรงชีวิต และลิดรอนเสรีภาพของผู้หญิงอีกด้วย

ปัจจัยของแต่ละประเทศที่ส่งผลต่อภาวะผู้นำของผู้หญิง

วิธีการให้ได้มาซึ่งผู้นำนั้นสามารถทำได้หลายวิธีซึ่ง เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์ (2536) ได้กล่าวถึงวิธีการได้มาซึ่งผู้นำว่า อาจมาจากผู้นำโดยกำเนิดซึ่งเป็นผู้นำโดยการสืบสายโลหิต หรือการเป็นเจ้าของครอบครอง ผู้นำโดยการแต่งตั้งโดยผู้มีอำนาจแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งตามความเหมาะสม และผู้นำโดยการเลือกตั้งซึ่งมักพบทางการเมือง ในขณะเดียวกัน เกรียงศักดิ์ เขียวยิ่ง (2550) ได้กล่าวถึงการได้มาซึ่งผู้นำว่า มี 4 วิธี คือ ผู้นำโดยธรรมชาติหรือลักษณะอันมาจากกำเนิดของตน ผู้นำโดยความเห็นชอบของหมู่คณะ ผู้นำโดยได้รับการแต่งตั้งจากผู้มีอำนาจเหนือกว่าให้เป็นผู้นำ และผู้นำโดยการนำตนเองขึ้นมาเป็นผู้นำ นอกจากนี้ Yukl (1989) ได้กล่าวว่า การได้มาซึ่งผู้นำที่มาจากการคัดเลือกและการสอบคัดเลือก (Selection and Placement) ซึ่งต้องพิจารณาจากความสามารถในการปฏิบัติงานด้านผู้นำ ความมีทักษะตลอดจนความรู้ความสามารถทางวิชาการ การประเมินผลการปฏิบัติงานที่ผ่านมาอาจให้หัวหน้างาน เพื่อนร่วมงานและผู้ใต้บังคับบัญชาทำการประเมิน นอกจากนี้อาจใช้วิธีการสอบคัดเลือกเพื่อประกอบการพิจารณาก็ได้ ดังตารางสรุปเปรียบเทียบสิทธิสตรีในการเป็นผู้นำการปกครองตามระบอบประชาธิปไตยรวมถึงบทบาทผู้นำของการเป็นประธานาธิบดีและนายกรัฐมนตรีทั่วโลก (พระมหาวุฒิชัย วุฑฒิชโยและคณะ, 2565) ภาวะผู้นำของผู้หญิงทั่วโลกปรากฏหลักฐานเพิ่มมากขึ้น ผู้หญิงได้มีบทบาทเป็นผู้นำประเทศทั่วโลกทั้งในฐานะประธานาธิบดีและนายกรัฐมนตรี

ตารางที่ 1 *ตารางสรุปเปรียบเทียบจำนวนผู้นำสตรีในแต่ละทวีปทั่วโลก*

ทวีป	ประธานาธิบดี	ประเทศ	นายกรัฐมนตรี	ประเทศ
เอเชียและโอเชียเนีย	5	ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย คีร์กิซสถาน ไต้หวัน	7	นิวซีแลนด์ เกาหลีใต้ ออสเตรเลีย ไทย มองโกเลีย
ยุโรป	17	ฟินแลนด์ ลัตเวีย สวิตเซอร์แลนด์ ลิทัวเนีย คอซอวอ มอลตา โครเอเชีย	42	สหราชอาณาจักร โปรตุเกส นอร์เวย์ ยูโกสลาเวีย ลิทัวเนีย ฝรั่งเศส โปรแลนด์ หมู่เกาะแฟโร ตุรกี กรีซ กรีนแลนด์ โครเอเชีย เดนมาร์ก นอร์เทิร์นไซปรัส บัลแกเรีย โปแลนด์ ฟินแลนด์ มอลโตวา มาซิโดเนียเหนือ ยูเครน เยอรมนี โรมาเนีย ลัตเวีย สโลวาเกีย ออสเตรีย อารูบา ไอซ์แลนด์ ทรานส์นีสเตรีย เซอร์เบีย ชินต์มาร์ติน
อเมริกาเหนือ อเมริกากลาง	2	คอสตาริกา สาธารณรัฐหมู่เกาะมาร์แชลล์	5	แคนาดา เฮติ บาฮามาส
อเมริกาใต้	8	ปานามา กายอานา ชิลี อาร์เจนตินา บราซิล	9	ดอมินีกา เปรู บาร์เบโดส จาไมกา ตรินิแดดและโตเบโก กายอานา

ตารางที่ 1 *ตารางสรุปเปรียบเทียบจำนวนผู้นำสตรีในแต่ละทวีปทั่วโลก (ต่อ)*

ทวีป	ประธานาธิบดี	ประเทศ	นายกรัฐมนตรี	ประเทศ
ประเทศในกลุ่มมหาสมุทรอินเดีย	4	ศรีลังกา มอริเชียส เนปาล อินเดีย	10	ศรีลังกา อินเดีย อิสราเอล ปากีสถาน บังคลาเทศ
แอฟริกา	2	ไลบีเรีย มาลาวี	13	สาธารณรัฐแอฟริกากลาง ทรานสไก บุรุนตี รวันดา มาดากัสการ์ โมซัมบิก มาลี กินี-บิสเซา เซเนกัล เซาดูแมอป ริงซีป นามิเบีย

หมายเหตุ. จาก “สิทธิสตรีกับการปกครองระบบประชาธิปไตย”, โดย พระมหาวุฒิชัย วุฑฒิชโย, พระมหาบุญรอด อมรทตุโต, กฤษณะ เชี่ยวเวช และ พระครูเกษมอรรถากร, 2565, *วารสารพุทธมัคค์ ศูนย์จริยธรรมศึกษา*, 7(1), น. 290 – 291 (https://so01.tci-thaijo.org/index.php/bdm/article/view/256872/170729).

จากตารางที่ 1 พบว่าในทวีปยุโรปมีสัดส่วนของสตรีดำรงตำแหน่งผู้นำทางการเมืองในตำแหน่งประธานาธิบดี จำนวน 17 คน และตำแหน่งนายกรัฐมนตรี จำนวน 42 คน มากกว่าทวีปอื่นทั่วโลก ซึ่งอาจจะเป็นการสะท้อนให้เห็นว่า ทวีปยุโรปได้ให้ความเท่าเทียมกันระหว่างสิทธิของผู้หญิงและผู้ชายต่อการดำรงตำแหน่งผู้นำประเทศ และผู้หญิงบางรายยังมีบทบาทสำคัญเป็นอย่างมากในการบริหารประเทศและปกครองประเทศนั้น ๆ ทำให้มีระยะเวลาการดำรงตำแหน่งที่ยาวนานถึง 16 ปี ซึ่งผู้หญิงผู้นั้น ก็คือ นางแองเกลา แมร์เคิล นายกรัฐมนตรีของสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี และยังมี นางยูจีเนีย ซาร์ลส์ นายกรัฐมนตรีของประเทศดอมินีกา และบางรายได้รับการเลือกตั้งถึง 2 สมัย ในขณะที่ประเทศฟินแลนด์ก็มีนายกรัฐมนตรีคนปัจจุบันที่ชื่อ ซานนา มาริน ซึ่งเป็นนายกรัฐมนตรีที่อายุน้อยที่สุดในประวัติศาสตร์ด้วยอายุเพียง 34 ปี อย่างไรก็ตามการที่ผู้หญิงจะก้าวเข้ามาเป็นผู้นำการปกครองได้ย่อมต้องมีคุณลักษณะของความเป็นผู้นำอันประกอบด้วย ความรับผิดชอบ ความเสียสละ พฤติกรรมและการประพฤติปฏิบัติที่ดี มีคุณธรรม และจริยธรรม วิสัยทัศน์กว้างไกล มีความสามารถวิเคราะห์และตัดสินใจได้อย่างถูกต้องและรวดเร็ว รวมถึงการวางแผนนโยบาย การบริหารงานและการจัดสรรในเรื่องต่าง ๆ ได้ดี ในขณะที่ประเทศไทยภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 การปกครองและสภาพทางสังคมได้เปลี่ยนแปลงไป โดยสิทธิของผู้หญิงไทยเริ่มมีความเท่าเทียมกับบุรุษมากขึ้น โดยในปี พ.ศ. 2492 ผู้หญิงคนแรกของประเทศไทย คือ คุณอรพิน ไชยกาล จากจังหวัดอุบลราชธานี ได้รับเลือกเข้ามาเป็นสมาชิกสภาผู้แทนราษฎร (ส.ส.) สังกัดพรรคประชาชน ต่อมาในปี พ.ศ. 2519 ท่านผู้หญิงเลอศักดิ์ สมบัติศิริ ได้รับตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงคมนาคม โดยเป็นผู้หญิงไทยในรุ่นแรกที่ได้ดำรงตำแหน่งรัฐมนตรี นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมาผู้หญิงไทยเริ่มเข้ามามีบทบาทางการเมืองและดำรงตำแหน่งที่สำคัญมากขึ้น (ปรรณวัฒน์ ชูวิเชียร, 2562) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปี พ.ศ. 2554 นางสาวยิ่งลักษณ์ ชินวัตร ได้รับเลือกให้เป็นนายกรัฐมนตรีหญิงคนแรกของประเทศไทยและเป็นนายกรัฐมนตรีที่อายุน้อยที่สุดในประวัติศาสตร์ทางการเมืองของประเทศไทย

นอกจากนี้ประเทศไทยได้ยอมรับในสิทธิและบทบาทของผู้หญิงมากขึ้น โดยได้บัญญัติไว้ในรัฐธรรมนูญฉบับพุทธศักราช 2550 ในมาตราที่ 30 ระบุว่า “บุคคลย่อมเสมอในกฎหมายและได้รับความคุ้มครองตามกฎหมายเท่าเทียมกัน บุรุษและสตรีมีสิทธิเท่าเทียมกัน” อีกทั้งรัฐธรรมนูญฉบับพุทธศักราช 2560 ก็บัญญัติเรื่องการยอมรับสติปัญญาความสามารถหรือศักยภาพของสตรีรวมถึงสิทธิสตรีไว้ในสังคมไทยด้วยเช่นกัน

ภาพที่ 2 *สตรีสากล 2021: สำรวจผู้นำหญิงในแวดวงการเมืองโลกในปัจจุบัน*

หมายเหตุ. จาก *สตรีสากล 2021: สำรวจผู้นำหญิงในแวดวงการเมืองโลกในปัจจุบัน*, โดย ณรงค์กร มโนจันทร์เพ็ญ, 2564, THE STANDARD STAND UP FOR THE PEOPLE (https://thestandard.co/international-womens-2021-female-leaders-in-global-political/).

จากที่กล่าวมาข้างต้นพบว่า สิทธิหรือการให้สิทธิแก่ผู้หญิงทั่วโลกยังรวมไปถึงสิทธิมนุษยชนที่ได้กล่าวรวมถึงมนุษย์ทุกคนมีความเท่าเทียมกันในแง่ศักดิ์ศรีของความเป็นมนุษย์ ความเท่าเทียมกันระหว่างเพศโดยไม่คำนึงถึงความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ ศาสนา วัฒนธรรม นั่นหมายความว่าสิทธิที่ผู้ชายได้รับผู้หญิงก็ควรจะได้รับสิทธิดังกล่าวเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นผู้ชาย หรือผู้หญิงในประเทศใดก็ตาม อย่างไรก็ตาม สิทธิมนุษยชนของผู้หญิงยังรวมไปถึงสิทธิในความเป็นมนุษย์ และเสรีภาพของการดำรงชีวิต สิทธิในการมีครอบครัว แต่งงาน และเจริญพันธุ์ การได้รับความคุ้มครองทางกฎหมาย การมีส่วนร่วมของขนบธรรมเนียมประเพณีท้องถิ่น

โดยสิทธิเหล่านี้ประกอบไปด้วยความชอบธรรมในร่างกายของตนเองและการตัดสินใจในเรื่องของตนเอง สิทธิในการออกเสียง สิทธิในการดำรงตำแหน่งสาธารณะ สิทธิในการประกอบอาชีพ สิทธิในค่าจ้างที่ยุติธรรม สิทธิในการเป็นเจ้าของสินทรัพย์ สิทธิในการศึกษา สิทธิในการเข้ารับราชการ และสิทธิอื่นที่ผู้หญิงพึงมี อย่างไรก็ตามผู้หญิงที่อยู่ในประเทศที่มีสังคม เชื้อชาติ วัฒนธรรมหรือสภาพแวดล้อมที่แตกต่างกันย่อมส่งผลต่อบทบาทและสิทธิของผู้หญิงให้มีความแตกต่างกันด้วย

ภาวะผู้นำของผู้หญิงในศตวรรษที่ 21

สถานการณ์ความเปลี่ยนแปลงของโลกปัจจุบันเกิดขึ้นอย่างรวดเร็ว มีเทคโนโลยีใหม่เกิดขึ้นอย่างมากมายจนถึงกับมีคำกล่าวที่ว่า หากคนทำงานในยุคนี้ต้องการอยู่รอดท่ามกลางการรุกคืบเข้ามาของเครื่องจักรกลสมัยใหม่ หุ่นยนต์ และปัญญาประดิษฐ์ (AI) การปรับตัวและเรียนรู้ทักษะที่จำเป็นศตวรรษที่ 21 นับเป็นเรื่องเร่งด่วนที่ทุกคนต้องตระหนักและต้องเสริมสร้างเพื่อเติมเต็มที่มนุษย์แตกต่างจากหุ่นยนต์ เมื่อได้คำตอบแล้วก็ต้องพยายามพัฒนาทักษะนั้นให้โดดเด่นและมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ซึ่งสามารถสรุปได้ว่า ความท้าทายของภาวะผู้นำหญิงในศตวรรษที่ 21 (Khattab & Rosette, 2017) มีดังต่อไปนี้

1. เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมแต่ละพื้นที่ที่ควรต้องปรับตัวให้สอดคล้องกับโลกในศตวรรษที่ 21

เพศภาวะ หมายถึง กระบวนการทางสังคมขึ้นอยู่กับความคาดหวังของคนในสังคม วัฒนธรรมที่มีต่อผู้ชายและผู้หญิง และวิถีปฏิบัติซึ่งกำกับการประกอบสร้างทางสังคม (Social Construction) ของผู้ชายและผู้หญิง เพศภาวะแสดงถึงภาวะความเป็นหญิง เป็นชาย ที่ไม่ได้ถูกกำหนดโดยระบบชีววิทยา แต่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางวัฒนธรรม สังคม และอื่น ๆ ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและชายในแง่มุมเฉพาะต่าง ๆ บทบาททางเพศที่มีขึ้นตามลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรม และบทบาทเพศที่สังคมกำหนด จึงส่งผลกระทบต่อสถานภาพของชายหญิงในสังคมนั้น ๆ ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างชายและหญิงในสังคมมักถูกกำหนดและมีการควบคุมโดยบรรทัดฐานและค่านิยมของแต่ละสังคม ความแตกต่างของบทบาททางเพศนั้นได้แสดงถึงความมีอำนาจเหนือกว่าของผู้ชายและผู้หญิงเป็นฝ่ายรอง อย่างเช่นผู้หญิงในสังคมซาอุดิอาระเบียที่ถูกกดดันจากวัฒนธรรมทางเพศ การไม่มีโอกาสในการเข้าศึกษา การเลือกปฏิบัติ การที่มีครูผู้ชายเป็นส่วนใหญ่ในระบบการศึกษา การขาดความมั่นใจในตนเอง การขาดอำนาจในการตัดสินใจและการสื่อสารในที่สาธารณะ เป็นต้น (Al – Jaradat, 2014) ในส่วนของประเทศไทยนั้นวิทยานิพนธ์ของ เพชรรัตน์ พรหมนารท ศึกษาไว้โดยละเอียดว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชดำริว่า อารยธรรมสมัยใหม่ที่มีตะวันตกเป็นศูนย์กลางนั้น มีสถานภาพของผู้หญิงเป็นดัชนี และทรงส่งเสริมให้ผู้หญิงไทยตกแต่งรูปโฉมไม่ให้เป็นที่ดูถูกได้จากชาวตะวันตก นั่นคือ ไว้ผมยาว นุ่งซิ่น ไม่กินหมาก และให้รู้จักการเข้าสมาคม อย่างไรก็ดีบทบาทและหน้าที่อันเหมาะสมของผู้หญิงตามพระราชดำริก็อยู่ที่ครอบครัวเป็นสำคัญ ต้องไม่ทำร้ายเพศชายและไม่เป็นภัยต่อชาติ (Promnart, 2015) ซึ่งในการให้คำนิยามความเป็นหญิงเช่นนี้ แม่และแม่บ้านถูกนำเสนอขึ้นมาในฐานะอุดมคติที่ยึดติดกับความเป็นไทย และหน่วยความสัมพันธ์แบบครอบครัวเอาไว้ได้ อีกทั้งเป็นแนวปฏิบัติสำหรับชีวิตของผู้หญิงท่ามกลางความเปลี่ยนแปลงของโลกสมัยใหม่ ดังในหลักสูตรวิชาจรรยา ตามแผนการศึกษาที่กระทรวงธรรมการร่างขึ้นในปี พ.ศ. 2455 ได้กำหนดเป้าหมายที่จะอบรมบ่มเพาะให้นักเรียนหญิงสามารถทำหน้าที่แม่เรือนและเป็นมารดา โดยเรียนรู้หลักการสำคัญ 3 ประการ ได้แก่ ครองตน ครองคน และครองสมบัติ

อย่างไรก็ตามโลกในศตวรรษที่ 21 ได้มีความท้าทายเกิดขึ้นจากความเคลื่อนไหวทางสังคมออนไลน์ที่มาจากเว็บไซต์เครือข่ายสังคมออนไลน์มีมากขึ้น ทำให้สตรีนิยมที่มาจากเว็บไซต์เครือข่ายสังคม เช่น Facebook และ Twitter ถือเป็นสตรีนิยมในยุคเทคโนโลยีดิจิทัล เป็นรูปแบบของปฏิสัมพันธ์และการติดต่อระหว่างผู้หญิงซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นทางออนไลน์ ในระหว่างการเคลื่อนไหวนี้ได้มีแคมเปญความยุติธรรมทางสังคมได้ปะทุขึ้นบนสื่อสังคมออนไลน์เป็นจำนวนมาก เช่น #MeToo และ #TimesUp ซึ่ง Ealasay Munro ได้เรียกมันว่า “Hashtag Feminism” เริ่มขึ้นในราวปี พ.ศ. 2551 (ค.ศ. 2008) ซึ่งเป็น “วัฒนธรรมการเรียกร้อง” ที่สร้างศูนย์กลางสำหรับผู้หญิงในฐานะ “กลุ่มสร้างจิตสำนึก” (Blevins, 2018) แม้กระทั่ง Weibo ของสาธารณรัฐประชาชนจีนได้เติบโตขึ้นเป็นกระดานสนทนาสำหรับผู้หญิงชาวจีน ซึ่งเสนอมุมมองสตรีนิยมในท้องถิ่นด้วยการเคลื่อนไหวจากล่างขึ้นบน (Lixian, 2015) และ Tiktok กลายเป็นที่นิยมในสาธารณรัฐประชาชนจีน ซึ่งสร้างภาพยนตร์ตั้งแต่สิบห้าถึงหกสิบวินาทีเผยแพร่ในสื่อสังคมออนไลน์ และ TikTok ก็ชอบที่จะต่อสู้เพื่อสิทธิของผู้หญิง ในขณะที่ Weibo มีความรู้สึกต่อต้านผู้ชายในวงกว้าง ซึ่งการลงเนื้อหาในทั้งสองสื่อออนไลน์นี้จะเป็นแนวสตรีนิยมที่เกี่ยวข้องกับเสรีภาพทางเพศ การยอมรับของร่างกาย และความเป็นผู้หญิง ความทะเยอทะยาน ความใฝ่ฝันของผู้หญิงชาวจีนจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม Weibo ยังคงเป็นสื่อสังคมออนไลน์ที่ถูกรัฐบาลสาธารณรัฐประชาชนจีนควบคุม ในขณะที่ TikTok ไม่ได้ถูกควบคุม (Kaye et al., 2022) การเคลื่อนไหวของสื่อสังคมออนไลน์นี้กลายเป็นตัวเร่งปฏิกิริยาที่แท้จริงในการต่อสู้การคุกคามสตรี การเลือกปฏิบัติทางอาชีพ การกีดกันทางเพศจากสื่อ และเพศสภาพที่น่าอับอาย ซึ่งพยายามให้อำนาจแก่ผู้ชาย ผู้หญิง และคนข้ามเพศ อีกทั้งส่งเสริมการยอมรับของร่างกายที่เป็นไปได้ทั้งหมด โดยการใช้สื่อสังคมออนไลน์ เช่น เฟซบุ๊ก (Facebook) ทวิตเตอร์ (Twitter) อินสตาแกรม(Instagram) ยูทูป (YouTube) ทัมเบลอ (Tumblr) และบล็อก (Blog) โดยจุดมุ่งหมายของความเคลื่อนไหวนี้ คือเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมสำหรับผู้หญิง ต่อต้านการล่วงละเมิดทางเพศและการใช้ความรุนแรงต่อผู้หญิงโดยผู้ชาย (Chamberlain, 2017) เป็นความท้าทายใหม่ในโลกของเทคโนโลยีดิจิทัลที่ผู้หญิงทั่วโลกล้วนพยายามเรียนรู้ทำความเข้าใจ และวัฒนธรรมของแต่ละพื้นที่ก็ควรมีการปรับตัวให้สอดคล้องกับสถานการณ์ของโลกปัจจุบันเพื่อให้ความยุติธรรมและส่งเสริมการอยู่ร่วมกันระหว่างเพศชายและหญิงได้อย่างเท่าเทียม ในขณะที่รัฐบาลทั่วโลกก็ต้องเตรียมตัวรับมือกับการแพร่กระจายของข่าวสารจำนวนมากด้วยเช่นกัน

2. พฤติกรรมองค์การของแต่ละธุรกิจที่ต้องปรับตัวให้สอดคล้องกับโลกในศตวรรษที่ 21

จากรายงานของ McKinsey และ Lean In (องค์กรไม่แสวงผลกำไร ก่อตั้งขึ้นเพื่อสนับสนุนผู้หญิงให้มีแรงบันดาลใจและบรรลุเป้าหมาย) เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2559 (ค.ศ. 2016) พบว่า ในอุตสาหกรรมพลังงานและวัสดุพื้นฐาน มีผู้หญิงเพียงร้อยละ 35 เท่านั้นที่ทำงานอยู่ในระดับเริ่มเข้าทำงาน (Entry – Level) และเมื่อขึ้นสู่ตำแหน่งผู้บริหารระดับสูง (C – Suite) เหลือผู้บริหารหญิงเพียงร้อยละ 14 ขณะที่ในอุตสาหกรรมเทคโนโลยีก็ไม่ต่างกันนัก คือ ในระดับเริ่มเข้าทำงาน มีผู้หญิงเพียงร้อยละ 37 และมีผู้บริหารหญิงระดับสูงเพียงร้อยละ 15 (Google Developers, 2017) ขณะเดียวกัน ผลสำรวจจากสภาปิโตรเลียมโลก (WPC) และ BCG เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2560 (ค.ศ. 2017) พบว่าธุรกิจ Oil & Gas เป็นอุตสาหกรรมที่มีสัดส่วนพนักงานหญิงเพียงร้อยละ 22 ซึ่งนับว่าน้อยมาก เมื่อเทียบกับอุตสาหกรรมอื่น และผู้หญิงในธุรกิจนี้ทำงานในด้านการสนับสนุนธุรกิจ เช่น ระบบการบริหารงานบุคคล (HR) ระบบการเงิน ไอที และกฎหมาย มากถึงร้อยละ 53

(Grid Alternatives, 2013) Sheryl Sandberg ประธานเจ้าหน้าที่ปฏิบัติการ (COO) ของ Facebook อดีตผู้บริหาร Google ผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของโมเดลธุรกิจโฆษณาออนไลน์ Google AdSense เธอได้ช่วยเผยแพร่การทำงานของผู้หญิงในธุรกิจเทคโนโลยีอย่างต่อเนื่องโดยเธอยอมรับว่า วัฒนธรรมองค์กรที่เอื้อต่อการทำงานของผู้หญิงเป็นสิ่งสำคัญ แต่ขณะเดียวกันผู้หญิงเองก็ต้องเปลี่ยนวิธีคิดให้ได้ด้วย คือ ต้องกล้าที่จะแสวงหาคุณค่าในตนเอง กล้ามองหาความท้าทาย และกล้าออกมายืนแถวหน้า สำหรับ Google ธุรกิจเทคโนโลยีที่มีทีมวิศวกรเป็นกำลังขับเคลื่อนหลัก ก็ได้ก้าวพ้นข้อจำกัดทางเพศกับการบริหารไปแล้วเช่นกัน สังเกตได้จากงานเสวนา Past, Present and Future of AI / Machine Learning ที่จัดเมื่อปี พ.ศ. 2560 (ค.ศ. 2017) ในประเทศสหรัฐอเมริกา จะเห็นว่าผู้บริหารด้านการพัฒนาปัญญาประดิษฐ์ และ Machine Learning รวมถึงนักวิจัยขั้นสูงของ Google เป็นผู้หญิงทั้งหมด อีกทั้ง Google ยังมีค่านิยมที่เปิดรับความหลากหลายเท่าเทียมทางเพศ และมุ่งเน้นประสิทธิภาพการดำเนินงานเป็นหลักสุดท้าย ในอุตสาหกรรมพลังงาน Erica Mackie ประธานเจ้าหน้าที่บริหาร (CEO) และผู้ร่วมก่อตั้ง GRID Alternatives องค์กรไม่แสวงผลกำไรในสหรัฐฯ ให้บริการติดตั้งแผงโซลาร์เซลล์สำหรับผู้มีรายได้น้อยได้ใช้พลังงานในราคาประหยัด นอกจากนี้ยังเสริมสร้างอาชีพด้วยหลักสูตรฝึกติดตั้งแผงโซลาร์เซลล์ ซึ่งผู้ที่เข้าร่วมจะได้ฝึกติดตั้งแผงโซล่าร์เซลล์ในสถานที่จริงพร้อมรับใบประกาศนียบัตร โดย Erica เป็นแบบอย่างของผู้บริหารหญิงที่มีเป้าหมายจะนำพลังงานแสงอาทิตย์มาใช้ในการทำประโยชน์ เพื่อช่วยพัฒนาคุณภาพชีวิตผู้คนและสังคม นอกจากนี้ Erica ยังเป็นแรงบันดาลใจในฐานะผู้บริหารหญิงที่ทำงานชนิดเคียงบ่าเคียงไหล่กับลูกน้อง การลงมือทำอย่างต่อเนื่องส่งผลให้ในปี พ.ศ. 2556 (ค.ศ. 2013) เธอได้รับรางวัล Clean Energy and Empowerment Award จากงาน C3E Women in Clean Energy Symposium และได้รับการยกย่องในฐานะผู้นำที่ประสบความสำเร็จด้านความเป็นผู้ประกอบการและโมเดลธุรกิจนวัตกรรม ซึ่งเธอได้กล่าวแสดงวิสัยทัศน์ว่า “การแก้ปัญหาสภาพอากาศเปลี่ยนแปลงต้องมีผู้หญิงและชุมชนเป็นส่วนประกอบ” *ผู้หญิงยุคใหม่กับความก้าวหน้าในอาชีพ โดย เชอริล แซนด์เบิร์ก ซีโอโอ เฟซบุ๊ก* (2557)

ดังนั้นองค์การที่มีความยุติธรรมกับองค์การที่มีธรรมาภิบาลจึงมีหลักการคล้ายกัน คือในองค์การยุติธรรมของบุญฑวรรณ วิงวอน และ มนตรี พิริยะกุล (2553) ใช้ตัวแปรสังเกตได้ คือ 1) องค์การมีหลักเกณฑ์ด้านโอนย้ายเลื่อนตำแหน่งที่เหมาะสม 2) องค์การใช้หลักธรรมาภิบาลในการบริหารอย่างยุติธรรม 3) องค์การกำหนดระเบียบปฏิบัติงานและบังคับใช้อย่างเสมอภาค 4) องค์การเปิดโอกาสให้พนักงานได้รับรู้ข่าวสารอย่างทั่วถึง 5) องค์การกำหนดผลตอบแทนให้พนักงานสอดคล้องกับผลการปฏิบัติงาน คือ ในองค์การยุติธรรมมีตัวแปรสังเกตได้เรื่องธรรมาภิบาลรวมอยู่ด้วย ขณะที่ตัวแปรธรรมาภิบาลที่สำคัญ คือ นิติธรรม คุณธรรม โปร่งใส ประสิทธิภาพ การมีส่วนร่วมและความรับผิดชอบ ซึ่งองค์การที่มีคุณลักษณะเช่นนี้หากมีในประเทศใด หรือ สังคมใด ย่อมทำให้ผู้หญิงได้รับการปฏิบัติอย่างเป็นธรรมและเท่าเทียม นอกจากนี้ พฤติกรรมการเป็นสมาชิกที่ดีขององค์การก็เป็นสิ่งสำคัญที่เป็นตัวบ่งชี้ว่าผู้หญิงสามารถดำรงอยู่ในองค์การนั้นได้อย่างปลอดภัยและสงบสุข พฤติกรรมการเป็นสมาชิกที่ดีขององค์การ หมายถึง พฤติกรรมบอกหน้าที่งานและช่วยเพิ่มประสิทธิภาพประสิทธิผล และทุนทางสังคมให้กับองค์การได้ดี Baterman & Organ (1983) เป็นกลุ่มแรกที่ศึกษาพฤติกรรมเป็นสมาชิกที่ดีขององค์การ ในองค์การที่มีความยุติธรรมพนักงานจะแสดงพฤติกรรมเป็นสมาชิกที่ดีต่อองค์การเพิ่มขึ้นเพื่อตอบแทนองค์การ Lavelle, et.al., (2007)

โดย Podsakoff, et. al (2003, อ้างถึงใน ชญารัศมิ์ ทรัพยรัตน์ และ ประพันธ์ ชัยกิจอุราใจ, 2556) ได้สรุปพฤติกรรมการเป็นสมาชิกที่ดีขององค์การมี 7 ประการ คือ 1) มีจิตใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ (Altruism) 2) อดทนอดกลั้น (Sportsmanship) 3) จงรักภักดีต่อองค์การ (Organizational Loyalty) 4) มีสำนึกในหน้าที่ (Consciousness) 5) มีความคิดสร้างสรรค์ (Individual Initiative) 6) เป็นพลเมืองดีขององค์การ (Civic Virtue) และ 7) มีการพัฒนาตนเอง (Self – Development)

3. สถานภาพทางเศรษฐกิจในศตวรรษที่ 21

หากพิจารณาความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างเพศในทางเศรษฐกิจ พบว่า ผู้หญิงที่มีฐานะมีการสะสมความมั่งคั่งและสร้างอำนาจทางเศรษฐกิจผ่านการค้าทองคำและที่ดินด้วยรูปแบบการค้าการลงทุนแบบไม่เป็นทางการซึ่งรุ่งเรืองมากในช่วงหลังจากที่สยามเริ่มทำสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง ความเติบโตทางเศรษฐกิจในยุคที่เริ่มมีแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่ 1 ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา ได้เปิดประตูให้ผู้หญิงก้าวสู่ตลาดแรงงานและมีบทบาทในพื้นที่สาธารณะในทางเศรษฐกิจมากขึ้น รวมทั้งได้รับการส่งเสริมให้มีตำแหน่งหน้าที่ในงานราชการและสถาบันการเมือง ดังเช่นมีการแต่งตั้งผู้พิพากษาหญิงคนแรก คือ คุณชลอจิต จิตตะรุทธะ เมื่อปี พ.ศ. 2508 และในปี พ.ศ. 2510 แต่งตั้งวิศวอุตสาหกรรมหญิงคนแรก คือ คุณนิตยา มหาผล และปี พ.ศ. 2512 มีการแต่งตั้ง คุณจินตนา นพคุณ เป็นนายกเทศมนตรีหญิงคนแรกของเทศบาลเมืองโพธาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น

ในขณะที่ผู้หญิงที่มีการศึกษาเข้าสู่การทำงานในภาคเศรษฐกิจและมีโอกาสเข้าสู่ตำแหน่งระดับตัดสินใจการพึ่งตนเองได้ทางเศรษฐกิจช่วยให้ผู้หญิงจำนวนไม่น้อยมีอำนาจการต่อรองในครอบครัวเพิ่มมากขึ้น สิ่งนี้บดบังการตั้งข้อถกเถียงความสัมพันธ์ระหว่างเพศภายใต้อิทธิพลทุนนิยมและความเหลื่อมล้ำทางเศรษฐกิจด้วยการให้คุณค่างานในบ้านที่ไม่มีค่าจ้าง และงานนอกบ้านที่มีค่าจ้างต่างกัน ภาพความก้าวหน้าของผู้หญิงกลุ่มที่มีอำนาจทางเศรษฐกิจได้บดบังประเด็นการสร้างสังคมที่เป็นธรรมในมิติที่เกี่ยวโยงกับเศรษฐกิจและความสัมพันธ์ทางอำนาจระหว่างเพศ

ไม่ว่าผู้หญิงจะมีฐานะทางสังคมอย่างไร มีภาระในภาคการผลิตและภาระอื่น ๆ มากน้อยต่างกันเพียงใด ความท้าทายของผู้หญิงทั่วโลกก็คือ ภาพลักษณ์ของผู้หญิงยังคงผูกติดอยู่กับการเป็นแม่และภรรยาที่ดี ทำให้บทบาทและหน้าที่การดูแลเป็นงานที่สังคมและตัวผู้หญิงคาดหวังว่าจะต้องเป็นผู้รับผิดชอบหลัก ดังนั้นผู้หญิงที่ประสบความสำเร็จในทางเศรษฐกิจและเข้าสู่ตำแหน่งระดับตัดสินใจขององค์กรได้ คือ ผู้หญิงที่ได้ประโยชน์จากห่วงโซ่ของการดูแล (Care Chain) เพราะมีพื้นฐานทางเศรษฐกิจที่มั่นคงและเหนือกว่าผู้หญิงอีกกลุ่มหนึ่งที่พร้อมจะเป็นแรงงานมารับช่วงต่อเพื่อให้ผู้หญิงที่ทำงานนอกบ้านไม่รู้สึกผิดที่ละเลยงานบ้านซึ่งเป็นความรับผิดชอบของผู้หญิง (Yeates, 2004) สามารถตอบโจทย์เรื่องการรักษาสมดุลระหว่างความรับผิดชอบต่อครอบครัวและที่ทำงานได้ ด้วยการใช้เงินที่หามาได้อย่างเพียงพอในการซื้อการดูแลจากบุคคลผู้รับจ้างทำงานบ้านรวมทั้งดูแลเด็กและคนชราแทน เพื่อให้ตนเองสามารถมีอิสระที่จะไปทำงานนอกบ้านได้ ปัญหานี้สะท้อนว่า หลายประเทศยังไม่มีนโยบายที่เป็นมิตรกับครอบครัว ที่เอื้ออำนวยให้ผู้หญิงสามารถหารายได้ทางเศรษฐกิจและช่วยรับผิดชอบภาระงานดูแลครอบครัวของผู้หญิงได้ เช่น ศูนย์ดูแลเด็กเล็กในที่ทำงาน และในชุมชนจะช่วยให้ผู้หญิงเข้าสู่ตลาดแรงงานได้อย่างหมดห่วง นโยบายในการช่วยเหลือ

กรณีที่ผู้หญิงตั้งครรภ์ และช่วยค่าใช้จ่ายในการคลอดบุตร เป็นต้น ในขณะเดียวกันรัฐบาลทุกประเทศควรเพิ่มนโยบายสร้างโอกาสในการทำงาน และความก้าวหน้าในอาชีพของการทำงานให้แก่ผู้หญิงมากขึ้น

4. ลักษณะเฉพาะของแต่ละบุคคล

ลักษณะเฉพาะของผู้หญิงแต่ละคนแต่ละวัฒนธรรมมีความแตกต่างกัน ผู้หญิงทั่วโลกมีความไม่เหมือนกัน ดังนั้นแนวคิดสตรีนิยมควรมีหลากหลายไม่ใช่มีแค่หนึ่งเดียว ความคิดนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับจุดยืนจุดเดียว แต่เกี่ยวข้องกับหลายมุมมองที่จะโยงไปถึงประสบการณ์ของความแตกต่าง เช่น ประสบการณ์ของผู้หญิงผิวดำไม่เหมือนกับประสบการณ์ของผู้หญิงผิวขาว หรือผิวเหลือง ซึ่งประสบการณ์ของผู้หญิงที่ต่างเชื้อชาติเป็นสิ่งที่ทำให้คนสามารถมองเห็นชีวิตของผู้หญิงที่แตกต่างกันซึ่งจะนำไปสู่การมองเห็นถึงประสบการณ์ทางครอบครัว สถานะทางสังคม คุณภาพชีวิต และความผาสุกที่มีความแตกต่างกันอีกด้วย ดังเช่น คุณนพรัตน์ กุลหิรัญ ผู้หญิงเก่งที่ได้รับฉายาว่า มาดามรถถัง เป็นผู้ก่อตั้งบริษัท ชัยเสรีเม็ททอล แอนด์ รับเบอร์ จำกัด ผู้ผลิตชิ้นส่วนยางติดเหล็ก ข้อต่อสายพาน ล้อกดสายพานให้กองทัพไทยและกองทัพต่างประเทศทั่วโลก ซึ่งธุรกิจด้านนี้ไม่น่าเชื่อว่าจะมีผู้หญิงไทยทำงานด้านค้าขายรถถังให้แก่กองทัพต่างประเทศทั่วโลก โดยเธอกล่าวว่า การเป็นผู้หญิงถือเป็นโอกาสที่ดีในการทำธุรกิจด้านการค้ารถถัง เนื่องจากผู้หญิงมีความละเอียดอ่อน นุ่มนวล มีความสามารถในการพูดจาต่อรองได้ดีกว่าผู้ชาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้หญิงที่มีความสามารถทางด้านภาษา ซึ่งเธอสามารถพูดได้ดีทั้งภาษาอังกฤษและภาษาฝรั่งเศส เนื่องจากเธอสนใจการเรียนด้านภาษามาตั้งแต่ยังเป็นเด็กตามที่คุณพ่อของเธอแนะนำว่า การเรียนภาษาเป็นประตูสู่โอกาส ขณะเดียวกันการเป็นผู้หญิงก็เป็นอุปสรรคเนื่องจากการเดินทางไปบางประเทศที่ไม่ยอมรับเรื่องผู้หญิงทำงานทำให้การดำเนินการธุรกิจมีอุปสรรคไปด้วย ต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัว ทั้งในด้านภาษาด้านการสื่อสารที่โน้มน้าวใจ จูงใจและมีศิลปะในการลดความขัดแย้ง ทำให้ความขัดแย้งเบาบางลงได้

ลักษณะเฉพาะตัวของผู้นำหญิงอย่างเช่น นางอังเกลา แมร์เคิล (Angela Merkel) นายกรัฐมนตรีหญิงของประเทศสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ที่นิตยสาร Forbes จัดอันดับให้เธอเป็นสตรีผู้ทรงอิทธิพลต่อเนื่องถึง 6 ปี ด้วยบุคลิกภาพที่เรียบง่าย ไม่ได้ดูสวยโฉบเฉี่ยวแต่อย่างใด แต่พื้นฐานด้านความรู้ระดับปริญญาเอกด้านฟิสิกส์ ทำงานวิจัยเกี่ยวกับทฤษฎีควอนตัมและความสามารถในด้านภาษาที่เธอมีความเชี่ยวชาญทั้งภาษาเยอรมัน อังกฤษ และรัสเซียนั้น ทำให้เธอมีโอกาสก้าวเข้ามาในวงการเมืองและสามารถดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีหญิงของประเทศสหพันธ์สาธารณรัฐเยอรมนี ตั้งแต่วันที่ 22 พฤศจิกายน พ.ศ. 2548 และดำรงตำแหน่งมาได้ถึง 16 ปี คุณลักษณะที่โดดเด่นของเธอคือความสามารถในการสื่อสารเพื่อโน้มน้าวใจซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของภาวะผู้นำ บทบาทของผู้นำเป็นการแสดงออกโดยอิสระที่มีผลดีต่อผู้อื่นและสังคม เช่น การตัดสินใจ การจูงใจให้คนทำงาน การแสดงออกทางความคิด การพูด พฤติกรรมทางอารมณ์ การอยู่ร่วมกันกับบุคคลอื่นในสังคม เป็นต้น ในด้านการทำงานบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวของนางอังเกลา แมร์เคิล เป็นคนพูดน้อย เยือกเย็น ไม่โอ้อวด สุภาพและตรงประเด็น เป็นนักฟังที่ดี และแม้เธอจะไม่เห็นด้วยกับความคิดเห็นของผู้อื่น แต่เธอก็พร้อมรับฟัง และค่อย ๆ ไตร่ตรองหาข้อมูลอย่างระมัดระวังก่อนที่จะให้สัมภาษณ์หรือให้ข้อมูลใด ๆ ต่อสาธารณชน

จากคุณลักษณะเฉพาะตัวของผู้หญิงเก่งที่มีภาวะผู้นำที่นำเสนอให้เห็นในบทความวิชาการนี้ จึงสอดคล้องกับทฤษฎีคุณลักษณะ (The Traits Theories) เป็นแนวความคิดเกี่ยวกับภาวะผู้นำสมัยเก่าที่พยายามระบุถึงคุณสมบัติทางกายภาพ จิตใจและบุคลิกภาพของแต่ละบุคคลเป็นเครื่องตัดสินว่าบุคคลเหล่านั้น จะประสบความสำเร็จในการเป็นผู้นำหรือไม่ (Bass, 1990)

สรุปและอภิปราย

ผู้หญิงกับบทบาทของการเป็นผู้นำเป็นเรื่องที่ถูกกีดกัน และไม่ได้รับการสนับสนุนเป็นอย่างมาก ถึงแม้ว่าโลกในปัจจุบันมีการพัฒนาไปอย่างมากแล้ว แต่ความไม่เท่าเทียมกันของสิทธิ และช่องว่างระหว่างเพศชายและเพศหญิงในตำแหน่งหรือบทบาททางสังคม โดยเฉพาะในประเทศที่มีวัฒนธรรมที่ผู้ชายมีอำนาจเหนือผู้หญิงนั้นยังมีอยู่มาก ทำให้กระบวนการและเส้นทางของการเป็นผู้นำของผู้หญิงเต็มไปด้วยความท้าทายของสังคม และวัฒนธรรม ความเชื่อของแต่ละประเทศ ซึ่งแม้กระทั่งผู้หญิงด้วยกันเองก็ยังคงคิดว่าผู้หญิงไม่มีความสามารถและไม่สมควรที่จะเป็นผู้นำเมื่อเปรียบเทียบกับผู้ชาย เพราะสภาพสรีระ ความพร้อมและเงื่อนไขในชีวิตของผู้หญิงเอง นอกจากนี้ผู้นำผู้หญิงอีกเป็นจำนวนมากที่มีลักษณะไม่เหมาะสมในการเป็นผู้นำ คือไม่มีความสามารถในการตัดสินใจ ไม่กล้าเสี่ยง และไม่มีความเชื่อมั่นในตนเอง อย่างไรก็ตามโลกในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไปมากแล้ว ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีการสื่อสารทำให้เชื่อมโลกเข้าด้วยกัน เกิดการหลั่งไหลของข้อมูลและองค์ความรู้ต่าง ๆ มากมายจากประเทศหนึ่งไปยังอีกประเทศหนึ่งอย่างรวดเร็ว ทำให้เรื่องสิทธิและเสรีภาพของผู้หญิงทั่วโลกในปัจจุบันไม่ได้ถูกทอดทิ้งอีกต่อไป และยังทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในระดับประเทศในหลายประเทศที่เริ่มเปิดโอกาสให้ผู้หญิงเข้าเรียนในระดับที่สูงขึ้น ปรับปรุงกฎหมาย ระเบียบ ข้อปฏิบัติให้สอดคล้องกับสถานการณ์ในโลกปัจจุบัน เปิดโอกาสให้ผู้หญิงได้ทำงานนอกบ้าน และดำรงตำแหน่งผู้นำระดับประเทศอีกด้วย จากความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ทำให้ผู้หญิงในศตวรรษที่ 21 ต้องทำงานทั้งนอกบ้านและในบ้าน เผชิญหน้ากับปัญหาและความท้าทายที่เหมือนและแตกต่างกันออกไป ปัจจุบันนี้ผู้หญิงหลายกลุ่มได้เรียนหนังสือ มีความรู้ ทักษะการต่อรอง และมีความมั่นใจมากขึ้น อีกทั้งกล้ายอมรับความเสี่ยงมากขึ้นอีกด้วย ในขณะเดียวกันสังคมไทยและสังคมโลกก็เปิดโอกาสให้แก่ผู้หญิงมากขึ้นเช่นกัน แต่อย่างไรก็ตามภาพลักษณ์ของผู้หญิงไทยและผู้หญิงทั่วโลกยังคงถูกปลูกฝังเป็นค่านิยมนั่นคือ ความเรียบร้อย และเป็นกุลสตรี แม้ว่าจะเป็นสังคมยุค Digital 4.0 แล้วก็ตาม แต่หากผู้หญิงทุกคนต้องทำงานอย่างหนักและยังต้องพยายามทำบทบาทของตนเองให้ดีในทุก ๆ ด้าน ไม่ว่าจะเป็นการเป็นผู้บริหาร การเป็นภรรยา และการเป็นแม่ย่อมทำให้ผู้หญิงเกิดความกดดันและภาวะความเครียดได้ ดังนั้น ผู้หญิงยุคศตวรรษที่ 21 ต้องเรียนรู้การสร้างความสมดุลระหว่างความก้าวหน้าในหน้าที่การงานและการดูแลครอบครัว ในศตวรรษที่ 21 ผู้หญิงเริ่มปรากฏกายในอาชีพที่เมื่อก่อนสงวนไว้สำหรับผู้ชายมากขึ้น เช่น อาชีพนักบิน อาชีพตำรวจ หรือ แม้แต่นักบินอวกาศ เป็นต้น อย่างเช่นในภาพยนตร์เรื่อง Gravity เมื่อปี พ.ศ. 2556 (ค.ศ. 2013) นักบินอวกาศที่รอดชีวิตก็เป็นผู้หญิง ส่วนเรื่อง Martian เมื่อปี พ.ศ. 2558 (ค.ศ. 2015) แม้ตัวละครหลักจะไม่ใช่ผู้หญิง แต่ก็ได้นำเสนอภาพผู้หญิงในฐานะหัวหน้านักบินอวกาศที่ทั้งแกร่งและมีความเสียสละ และที่น่าสนใจไปกว่านั้นคือ เทพนิยายที่เป็นตำนานเล่าขานกันมานานอย่าง สโนไวท์ ตัวละครเจ้าหญิงสโนไวท์ที่ปรากฏในเรื่อง Snow White and the Huntsman เมื่อปี พ.ศ. 2555 (ค.ศ. 2012) กลับถูกพลิกบทบาทให้จับดาบขี่ม้า เป็นผู้นำทัพ และเรื่อง Beauty and the Beast เมื่อปี พ.ศ. 2560 (ค.ศ. 2017) แม่โฉมงามในเทพนิยายก็ถูกเปลี่ยนให้เป็นหญิงสาวที่มีความแปลกเป็นตัวของตัวเอง โดยเป็นผู้หญิงที่รักการอ่านหนังสือมาก

จนถูกใครต่อใครมองว่าเป็นตัวประหลาด อีกทั้งเธอยังเป็นผู้หญิงที่ไม่ยอมแพ้ที่ปราศจากความกลัว (Fearless) กลับเป็นคุณสมบัติหลักของเธอที่ภาพยนตร์มุ่งนำเสนอเป็นแนวคิดหลักของเรื่อง ซึ่งภาพของเธอถูกนำเสนอออกมาจนอาจเรียกได้ว่า ดูแกร่งกว่าเจ้าชายอสูรเสียอีก

ในขณะเดียวกัน รัฐบาลและหน่วยงานต่าง ๆ ทั่วโลกต้องส่งเสริมเรื่องการศึกษา เปิดโอกาสการทำงานของผู้หญิงให้เท่าเทียมกับผู้ชาย และฝึกฝนให้ผู้หญิงมีทักษะการเตรียมพร้อมในการทำงาน โดยสามารถทำงานได้หลากหลาย เพราะผู้ที่มีความพร้อมที่ดีกว่าย่อมได้เปรียบในการแข่งขันโลก ในศตวรรษที่ 21 นี้ การจ้างงานผู้ที่จบการศึกษาจากมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียง เกรดสูง อาจไม่ใช่สิ่งที่สำคัญที่สุดสำหรับผู้หญิงอีกต่อไป แต่ทักษะการทำงานที่รอบด้านทั้งด้านภาษา เทคโนโลยี คอมพิวเตอร์ ความสามารถในการคิดวิเคราะห์และความพร้อมในการเรียนรู้ทักษะใหม่ ๆ ตลอดเวลา เป็นทักษะที่สำคัญมากกว่าสำหรับแข่งขันในตลาดแรงงานทั้งในอาเซียนและทั่วโลก ในการนี้รัฐบาลของทุกประเทศทั่วโลกจึงควรออกกฎหมาย และระเบียบที่สร้างความปลอดภัย และความมั่นคงในการดำเนินชีวิต การทำงาน ครอบคลุมถึงสุขภาวะและสิ่งแวดล้อมที่ดีที่เอื้อประโยชน์ให้กับผู้หญิงมีเสรีภาพในการตัดสินใจ สามารถออกมาใช้ชีวิตในประเทศนั้น ๆ ได้มากขึ้น

ในโลกหลัง Covid – 19 ผู้หญิงควรต้องปลูกฝังภาวะ “การนำ” ทั้งในมิติสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองให้เกิดขึ้นกับเยาวชน และคนในครอบครัวภายใต้บริบท “การเรียนรู้ที่จะรอด” และ “การเรียนรู้ที่จะรัก” การเรียนรู้เรื่องภาวะความเป็นผู้นำไม่ได้หมายถึงแค่การเรียนรู้ยุทธวิธีในการแข่งขันแบบ “เห็นแก่ตัว” เพื่อช่วงชิงอำนาจและไต่เต้าสู่การเป็นผู้นำ หากหมายถึงการเรียนรู้ที่จะพัฒนาบุคลิกนิสัย ความคิดอ่าน คุณค่า และพฤติกรรมอย่างเป็นระบบ โดยเริ่มจากการมีวินัยแก่ตนเอง เคารพและภาคภูมิใจในตนเอง รู้ว่าอะไรถูก อะไรผิด อะไรควรทำ อะไรไม่ควรทำ รู้จักประเมินตนเองว่ามีจุดเด่น จุดด้อยอะไร สามารถทำเรื่องอะไรได้มากน้อยแค่ไหน กล้าตัดสินใจ กล้ารับผิดชอบ ทำผิดแล้วรู้จักยอมรับผิด แพ้แล้วยอมรับ แพ้ด้วยน้ำใจนักกีฬา รู้จักสรุปบทเรียนเพื่อแก้ไขปรับปรุงตนเองใหม่ ที่สำคัญผู้นำที่ดีต้องรู้จักการเป็นผู้ตามที่ดีด้วย (สุวิทย์ เมษินทรีย์, 2563)

อย่างไรก็ตามยังมีผู้หญิงไทยและผู้หญิงทั่วโลกอีกหลายคนที่มีการศึกษาน้อยและตกเป็นเหยื่อถูกหลอกลวงทางเพศและยาเสพติด มีเด็กผู้หญิงหลงทางเพราะขาดพ่อแม่ผู้ปกครองดูแลอย่างใกล้ชิด ทำให้คิดผิดตั้งครรภ์ก่อนแต่งงานและทำแท้งจนเป็นปัญหาสังคมใหม่ในขณะนี้ นี่เป็นปัญหาของผู้หญิงที่ต้องอาศัยความมีส่วนร่วมของทุกคนทั้งในสังคมไทยและสังคมโลกช่วยกันหาหนทางแก้ไขกันต่อไป

ข้อเสนอแนะ

บทความวิชาการนี้เป็นเพียงองค์ความรู้พื้นฐานที่ผู้สนใจสามารถพัฒนาไปสู่การศึกษาวิจัยทั้งเชิงปริมาณ และเชิงคุณภาพ หรือนำไปสู่การพัฒนาบทเรียนสมมติเพื่อพัฒนาทักษะภาวะผู้นำให้แก่ผู้หญิงได้ในอนาคต ผลจากการศึกษายังเป็นประโยชน์ในการออกแบบบทเรียนเพื่อทำความเข้าใจการรับรู้และตัวตนของผู้หญิงในมุมมองเชิงลึก เพื่อให้สามารถเปิดใจ และสนับสนุนผู้หญิงด้วยการสร้างบรรยากาศการทำงานที่ลดอคติทางเพศ และส่งเสริมให้ผู้หญิงสามารถก้าวสู่การเป็นผู้นำได้อย่างเท่าเทียมกับผู้ชายต่อไป รวมทั้งควรมีการพัฒนาระบบสารสนเทศในการพัฒนาภาวะผู้นำหญิง เปิดโลกทัศน์ให้ผู้หญิงทั่วโลกได้เข้าถึงข้อมูลข่าวสาร ความเคลื่อนไหว และองค์ความรู้จากทั่วทุกมุมโลก เพื่อให้เข้าใจสถานการณ์ของโลกที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างรวดเร็ว ทำให้สามารถรู้เท่าทันและปกป้องสิทธิของตนเองได้

กิตติกรรมประกาศ

บทความวิชาการ เรื่อง ภาวะผู้นำของผู้หญิงแต่ละวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 สำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้เขียนขอขอบคุณ ท่านอธิการบดี และรองอธิการบดีฝ่ายบริหาร วิจัยและพัฒนานวัตกรรม และเพื่อนร่วมงานทุกท่านที่มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร ที่ให้การสนับสนุนและให้ข้อมูลที่ดีในการเขียนบทความวิชาการทุกเรื่องด้วยดีเสมอมา และขอขอบคุณกองบรรณาธิการวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ทุกท่านที่ให้คำแนะนำที่ดีในการปรับแก้ไข และให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการเขียนบทความวิชาการครั้งนี้ ทำให้ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพิ่มเติม และสามารถนำเอาความรู้ที่ได้รับครั้งนี้ไปใช้ในการพัฒนางานเขียนบทความวิชาการและบทความวิจัยในครั้งต่อไป

รายการอ้างอิง

เกรียงศักดิ์ เขียวยิ่ง. (2550). *การบริหารทรัพยากรมนุษย์.* เอ็กซ์เปอร์เน็ท.

ชญารัศมิ์ ทรัพยรัตน์ และ ประพันธ์ ชัยกิจอุราใจ. (2556). พฤติกรรมการเป็นสมาชิกที่ดีขององค์การกับผลลัพธ์ที่เกิดขึ้น. *วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยฟาร์อีสเทอร์น, 7*(1), 7 – 22. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/FEU/article/view/24713

ณรงค์กร มโนจันทร์เพ็ญ. (2564, 8 มีนาคม). *สตรีสากล 2021: สำรวจผู้นำหญิงในแวดวงการเมืองโลกปัจจุบัน.* THE STANDARD STAND UP FOR THE PEOPLE. https://thestandard.co/international-womens-2021-female-leaders-in-global-political/

บุญฑวรรณ วิงวอน และ มนตรี พิริยะกุล. (2553). *ตัวแบบเส้นทาง PLS ของบุพปัจจัยและผลลัพธ์ของการรับรู้ในการสนับสนุนจากองค์กรของพนักงานวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม จังหวัดลำปาง.* http://www.research.ru.ac.th/images/ArticleMr/1501822764_Article.pdf

ปรรณวัฒน์ ชูวิเชียร. (2562). บทบาทของพรรคประชาธิปัตย์ในการส่งเสริมการมีส่วนร่วมทางการเมืองของนักการเมืองสตรีในรัฐสภา. *วารสารการวิจัยการบริหารการพัฒนา, 9*(3), 96 – 103. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/JDAR/article/view/244019/165387

พระมหาวุฒิชัย วุฑฒิชโย, พระมหาบุญรอด อมรทตฺโต, กฤษณะ เชี่ยวเวช และ พระครูเกษมอรรถากร. (2565). สิทธิสตรีกับการปกครองระบอบประชาธิปไตย. *วารสารพุทธมัคค์ ศูนย์จริยธรรมศึกษา, 7(1),* 282 – 296. https://so01.tci-thaijo.org/index.php/bdm/article/view/256872/170729

สุวิทย์ เมษินทรีย์. (2563). *โลกเปลี่ยน คนปรับ หลุดจากกับดัก ขยับสู่ความยั่งยืน.* กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม.

เสริมศักดิ์ วิศาลาภรณ์. (2536). *ประมวลสาระชุดวิชาทฤษฎีและแนวปฏิบัติในการบริหารการศึกษา หน่วยที่ 5 – 8.* สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

Al-Jaradat, M.K.M. (2014). Challenges Facing Women Academic Leadership in Secondary Schools of Irbid Educational Area. *International Education Studies, 7*(5), 147-106. https://files.eric.ed.gov/fulltext/EJ1069310.pdf

Bass, B.M. (1990). *Bass and Stogdill's Handbook of Leadership: Theory, Research and Managerial Applications*, 3rd ed. Free press.

Bem, S. L. (1993). *The lenses of gender: Transforming the debate on sexual in equality*. Yale University Press.

Bateman, T.S., & Organ, D.W. (1983). Job satisfaction and the good soldier: the relationship between affect and citizenship. *Academy of Management Journal*, 26*(4)*, 587-595. https://www.jstor.org/stable/255908

Blevins, K. (2018). Bell hooks and Consciousness-Raising: Argument for a Fourth Wave of Feminism. In: Vickery, J. Everbach, T. (eds) Mediating Misogyny. Palgrave Macmillan, Cham.

Chamberlain, P. (2017). *The Feminist Fourth Wave: Affective Temporality*. Palgrave Macmillan, Springer International Publishing AG. Switzerland.

Chodorow, N. J. (1991). *Feminism and psychoanalytic theory*. Yale University Press.

Gilligan, C. (1982). *In a different voice: Psychological theory and women's development.* Harvard University Press.

Google Developers. (2017). *Past, Present and Future of AI/ Machine Leaning (Google I/O'17).* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=0ueamFGdOpA

Grid Alternatives. (2013, 12 November). *Erica Mackie Honored for Energy Leadership*. https://goo.gl/VWEqB7

Kaye, D. B. V., Zeng, J., & Wikstrom, P. (2022). *TikTok: Creativity and Culture in Short Video. Cambridge*, Polity Press.

Khattab, J., & Rosette, A. S. (2017). *Workplace barriers faced by women leaders in emerging markets.* Women Leadership in Emerging Markets: Featuring 46 Women Leaders.

Lavelle, J. J., Rupp, E. D., & Brockner, J. (2007). Taking a Multifoci Approach to the Study of Justice, Social Exchange, and Citizenship Behavior: The Target Similarity Model. *Journal of Management*, 33*(6)*, 841 – 866. https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/0149206307307635

Lixian, H. (2015). On Fire in Weibo: Feminist Online Activism in China. *Economic and Political Weekly*, *50*(17), 79 – 85.

Miller, D., & Droge, C. (1986). Psychological and Traditional Determinants of Structure. *Administrative Science Quarterly*, *31*(4), 539 – 560.

O'Leary, V. E., & Flanagan, E. H. (2006). Leadership In J. Worell (Ed.). *Encyclopedia of women and gender: Sex similarities and differences and the impact of society on gender.* Elsevier Science & Technology.

Promnart, P. (2015). *Modern Women, Modern Man: The Discursive Construction of Sexual Propriety In Sixth-Reign Siam (1910 – 1925).* National University of Singapore.

Women Mthai Team (2557, 16 มีนาคม). *ผู้หญิงยุคใหม่กับความก้าวหน้าในอาชีพ โดย เชอริล แซนด์เบิร์ก ซีโอโอ เฟซบุ๊ก.* MTHAI. https://women.mthai.com/amazing-women/156791.html

Shim, J. (2018). *Mind the Gap! Comparing Gender Politics in Japan and Taiwan.* GIGA Focus Asia. GIGA. https://pure.giga-hamburg.de/ws/files/21580585/gf_asien_1805_en.pdf

Tsai, C. T. L., & Zhou, L. (2015). A Cultural Confrontation: Western Impacts on Female College Students's Leisure Opportunities in Taiwan and China. *Social Indicators Research., 120*(1), 261 – 276. https://www.jstor.org/stable/24721109

United Nations Development Programme. (2013, 3 June). *Women's Representation in Leadership in Vietnam.* https://www.undp.org/vietnam/publications/women%E2%80%99s-representation-leadership-viet-nam

World Economic Forum. (2020). *Global Gender Gap Report 2020.* World Economic Forum. https://www3.weforum.org/docs/WEF_GGGR_2020.pdf

Xing, M., & Pang, M. (2018). A Cross - Cultural Examination of Chinese and American Female Leadership in Nonprofit Organizations. *China Media Research*, *14*(1), 30-41. https://www.researchgate.net/publlication/323151258

Yeates, N. (2004). Global Care Chains. *International Feminist Journal of Politics, 6*(3), 369 – 391.

Yukl, G. A. (1989). *Leadership in Organizations. Englewood Cliffs*. Prentice – Hall.

บทความวิชาการ (Academic Article)

การสืบทอดและความคลี่คลายของนาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่า

The Inheritance and Adaptation of Thai Royal Dance and Drama in Burma

ธัชกร นันทรัตนชัย / Thadchakorn Nantharattanachai
อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
thadchakorn.bpi@gmail.com

พีรพงศ์ วงษ์ชื่น / Peerapong Wongchun
อาจารย์, วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Lecturer, Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts
classicga0@gmail.com

Received: December 31, 2022 **Revised:** April 3, 2023 **Accepted:** April 3, 2023 **Published:** April 30, 2023

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอความรู้เกี่ยวกับการสืบทอดและความคลี่คลายของนาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่า ซึ่งผู้ศึกษาพบว่า นาฏกรรมราชสำนักไทยเริ่มแพร่หลายไปสู่พม่าตั้งแต่สมัยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 (พ.ศ. 2112) แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักในสังคมพม่ามากนัก กระทั่งภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2310) พม่าได้กวาดต้อนเชื้อพระวงศ์ชั้นสูง ข้าราชสำนัก และช่างฝีมือชาวอโยธยาที่เชี่ยวชาญงานศิลป์แขนงต่าง ๆ ไปเป็นเชลยสงครามจำนวนมาก ส่งผลให้นาฏกรรมไทยในราชสำนักกรุงศรีอยุธยาเริ่มเป็นที่รู้จักในพม่ามากขึ้น แม้ว่าบทการแสดงจะเป็นภาษาไทยที่ชาวพม่าส่วนใหญ่ไม่เข้าใจความหมาย แต่ด้วยท่วงทำนองดนตรีอันไพเราะ ตลอดจนลีลาท่ารำและเครื่องแต่งกายอันวิจิตรงดงามก็ทำให้ผู้ชมชาวพม่าเกิดความประทับใจ ต่อมาจึงมีการแปลบทละครเป็นภาษาพม่า รวมทั้งปรับปรุงรูปแบบนาฏกรรมให้เข้ากับบริบทสังคมวัฒนธรรมของพม่าในเวลานั้น โดยยังคงรักษากลิ่นอายแบบราชสำนักกรุงศรีอยุธยาไว้ เรียกว่า “โยเดียซาตจี” *(Yodia Zat Kyi)* หมายถึง นาฏกรรมของชาวอยุธยา

นาฏกรรมของชาวอยุธยาที่ชาวพม่ารู้จักกันอย่างแพร่หลายในอดีตมีอยู่ 3 รูปแบบด้วยกัน ได้แก่ 1) นาฏกรรมเรื่องอิเหนา ซึ่งมีรูปแบบคล้ายการแสดงละครใน 2) นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีรูปแบบคล้ายการแสดงโขน และ 3) รำโยเดีย ซึ่งเป็นชุดการแสดงต่าง ๆ ที่มีลีลาการร่ายรำแบบระบำเบ็ดเตล็ด รูปแบบนาฏกรรมเหล่านี้ดำรงอยู่ในสังคมวัฒนธรรมพม่ามาอย่างยาวนาน จนกระทั่งพม่าตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษในปี พ.ศ. 2428 นาฏกรรมอิเหนาจึงขาดการสืบทอดและสูญหายไประยะหนึ่ง ก่อนจะมีการฟื้นฟูขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2541 ส่วนนาฏกรรมรามเกียรติ์และรำโยเดียนั้นมีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน การที่พม่าเลือกรับเอาแบบแผนนาฏกรรมของไทยไปปรุงเข้ากับศิลปะการฟ้อนรำของตน โดยยังคงสืบทอดรูปแบบนาฏกรรมของราชสำนักกรุงศรีอยุธยาไว้ นับว่าเป็นภาพที่สะท้อนถึงสายสัมพันธ์อันดีระหว่างสองชนชาติในมิติทางศิลปวัฒนธรรม ซึ่งตรงกันข้ามกับภาพความขัดแย้งในประวัติศาสตร์สงครามที่ชาวไทยรุ่นปัจจุบันคุ้นเคย

คำสำคัญ: โยเดีย, นาฏกรรมไทยในพม่า, นาฏกรรมพม่า

WIPITPATANASILPA JOURNAL OF ARTS

Abstract

This article aims to present knowledge about the succession and unfolding of Thai court dance and drama in Burma. The study found that Thai court dance and drama began to spread to Burma since the first fall of Ayutthaya in 1569, but it was not widely known in Burma until after the second fall of Ayutthaya (1767). The Burmese have forcibly transported a large number of high-ranking royal family members, court officials, and Ayutthaya artisans who specialize in various arts as prisoners of war. As a result, Thai dance and drama in the Ayutthaya court began to be more well-known in Burma. Even though the script is in Thai language that most of the Burmese people do not understand, but the beautiful melody along with the dance moves and the splendid costumes impress the Burmese audience. Later, the play was translated into Burmese language and the dance and dramatic form was improved to suit the cultural and social context of Burma at that time. However, the modification still preserves the aura of the royal court of Ayutthaya. Later Burmese people called this changed dance and drama *"Yodia Zat Kyi"*, which means the dance and drama of the Ayutthaya people.

There were 3 forms of the Ayutthaya dance and drama that Burmese were widely known in the past: 1) Inao drama, which resembled the Thai royal court drama; 2) Ramayana drama, which resembled Khon masked performances; and 3) Yodia Dance, which is a series of various performances with miscellaneous dance styles. These dance and dramatic forms persisted in Burmese society for a long time until Burma was colonized by the British in 1885. The colonization resulted in the end of Burmese royal power. The Inao drama lost its successor and was lost for a while before the remaking in 1998. Ramayana and Yodia dances have been inherited continuously to the present day. From the observation of the interest that Burmese took the dance and drama of the Thai royal court to mix with the art of their dances, while still preserving the Ayutthaya dance and drama style, it is considered an artistic and cultural phenomenon that reflects good relations between the two nations This is in contrast to the images of conflicts in the history of war that Thais today are familiar with.

Keywords: Yodia, Thai dance and drama in Burma, Burmese dance and drama

บทนำ

พม่า[1] หรือ สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาในปัจจุบัน เป็นประเทศเพื่อนบ้านของไทยที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันมาอย่างยาวนานตั้งแต่อดีต แต่ภาพจำของชาวไทยส่วนใหญ่มักจะมองพม่าในฐานะ “ศัตรู” มากกว่าเพื่อนบ้าน อันเนื่องมาจากการรับรู้เรื่องราวศึกสงครามระหว่างสองชนชาติผ่านบทเรียนวิชาประวัติศาสตร์ในระบบการศึกษา ตลอดจนสื่อต่าง ๆ เช่น ละครโทรทัศน์และภาพยนตร์จำนวนไม่น้อย ที่มักจะนำเสนอภาพความขัดแย้งและตอกย้ำมายาคติเรื่องการเผาทำลายกรุงศรีอยุธยาของกองทัพพม่า

[1] เปลี่ยนชื่อประเทศจาก Burma (พม่า) เป็น Myanmar (เมียนมา) ในปี พ.ศ. 2532

ตัวอย่างเช่น ละครโทรทัศน์ เรื่อง ขุนศึก บางระจัน และสายโลหิต เป็นต้น การผลิตซ้ำมายาคติผ่านสื่อต่าง ๆ ดังกล่าว ทำให้ผู้คนส่วนใหญ่มีภาพจำว่าพม่าเป็นชนชาติที่เผาทำลายกรุงศรีอยุธยาจนสูญสิ้น และเข่นฆ่าชาวไทยอย่างโหดเหี้ยมทารุณ ส่งผลให้ชาวไทยมีมุมมองต่อชนชาติพม่าในเชิงลบมาจนถึงทุกวันนี้

หากมองประวัติศาสตร์ในอีกแง่มุมหนึ่ง จะพบว่าการศึกสงครามระหว่างพม่า – ไทยในครั้งนั้น มิได้ก่อให้เกิดความสูญเสียเพียงอย่างเดียวเสมอไป เมื่อพม่าได้กวาดต้อนพระราชวงศ์ ข้าราชบริพาร รวมถึงช่างฝีมือผู้ชำนาญในศาสตร์ต่าง ๆ ไปจากกรุงศรีอยุธยา เช่น นักแสดง นักดนตรี ช่างไม้ ช่างทอง ฯลฯ ส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรมของชาวสยามถ่ายเทไปสู่ราชสำนักพม่าและเจริญงอกงามในต่างที่ต่างถิ่น โดยเฉพาะงานนาฏกรรม ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายในหมู่ชาวพม่าเป็นอย่างมาก ชาวพม่าเรียกรูปแบบนาฏกรรมของอโยธยาว่า “นาฏศิลป์โยเดีย” (*Yodia*) หรือ “นาฏศิลป์โยดะยา” (*Yodaya*) ซึ่งต่อมาได้พัฒนาไปเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของพม่า เรียกว่า “โยเดียซาตจี” (*Yodia Zat Kyi*) (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556)

ความสัมพันธ์ระหว่างพม่า – ไทยในมิติด้านศิลปวัฒนธรรมดังที่กล่าวมาเป็นประเด็นที่ไม่ถูกกล่าวถึงบ่อยนัก กระทั่งเกิดกระแสนิยมละครโทรทัศน์อิงประวัติศาสตร์ เรื่อง “จากเจ้าพระยาสู่อิรวดี” ของ ชาติชาย เกษนัส ที่ออกอากาศทางช่องไทยพีบีเอส (Thai PBS) เมื่อช่วงต้นปี พ.ศ. 2565 ละครเรื่องนี้ได้นำเสนอความสัมพันธ์ระหว่างพม่า – ไทย ในมุมมองใหม่ โดยนำเอา “นาฏกรรม” มาเป็นองค์ประกอบสำคัญในการเล่าเรื่องราวการเดินทางข้ามยุคสมัยของตัวละครเอก “นุชนาฏ” หญิงสาวชาวอยุธยาในโลกยุคปัจจุบันที่ย้อนเวลาไปอยู่ในร่างของ “ปิ่น” นางรำละครหลวงของพม่า ซึ่งเป็นข้ารับใช้ในตำหนักของเจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎ สองพระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศที่เป็นผู้ประพันธ์บทละครเรื่องอิเหนาใหญ่และอิเหนาเล็ก ซึ่งถูกกวาดต้อนไปอยู่ในราชสำนักพม่าเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2

ฉากนาฏกรรมอันโดดเด่นที่ถูกกล่าวถึงเป็นพิเศษในโลกออนไลน์ คือการแสดงละครรำเรื่องอิเหนาฉบับพม่าตอนบุษบาไหว้พระ หรือที่คนไทยส่วนใหญ่คุ้นชินกันในชื่อบุษบาเสี่ยงเทียน เป็นฉากที่คู่พระนางของเรื่องร่ายรำตามแบบนาฏศิลป์ไทยและพม่า ผสานกับการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้อย่างลงตัว จนเป็นที่ติดตาตรึงใจของผู้ชม ดังเช่น บทวิจารณ์ในนิตยสารมติชนสุดสัปดาห์ ฉบับวันที่ 18 –24 กุมภาพันธ์ 2565 ซึ่งกล่าวว่า “ฉากเด่นของละครที่ออกอากาศไปในเดือนมกราคมนั้น อยู่ที่ฉากการแสดงละครรำแบบพม่าเรื่องอิเหนาตอนเสี่ยงเทียน ที่ทั้งวะวับหวามและรุกเร้า ผู้เขียนซึ่งเคยมีอคติว่ารำพม่านั้นบิดเอี้ยวจนเกินองค์ยังหลุดจากอคติดังกล่าว เมื่อได้ดูการแสดงอันน่าประทับใจที่คงมีการปรับประยุกต์โดยทีมออกแบบนาฏศิลป์ของกองละครแล้ว” (ทรงวาด, 2565)

เนื่องจากกระแสนิยมของละครเรื่องนี้ได้ปลุกกระแสสังคมให้เกิดความสนใจในสายสัมพันธ์ทางศิลปวัฒนธรรมของสองชนชาติมากขึ้น ผู้เขียนจึงมีจุดมุ่งหมายที่จะรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดและความคลี่คลายของนาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่าเพื่อเผยแพร่เป็นแหล่งความรู้ โดยศึกษาเอกสารและรายการสารคดีต่าง ๆ แล้วเรียบเรียงข้อมูลนำเสนอในรูปแบบบทความวิชาการ ซึ่งในที่นี้จะกล่าวถึงนาฏกรรมราชสำนักไทยที่มีการสืบทอดอยู่ในสังคมพม่า 3 รูปแบบ ได้แก่ นาฏกรรมเรื่องอิเหนา ซึ่งมีรูปแบบคล้ายการแสดงละครใน นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีรูปแบบคล้ายการแสดงโขน และรำโยเดียซึ่งเป็นชุดการแสดงต่าง ๆ ที่มีลีลาการร่ายรำแบบระบำเบ็ดเตล็ดของไทย

อิเหนา: นาฏกรรมยอดนิยมของราชสำนักฝ่ายใน

"อิเหนา" เป็นวรรณกรรมไทยที่มีเค้าเรื่องมาจากนิทานชวาซึ่งแพร่หลายเข้ามาสู่กรุงศรีอยุธยาพร้อมพวกเชลยจากเมืองปัตตานี เจ้าฟ้ากุณฑลและเจ้าฟ้ามงกุฎสองพระราชธิดาในพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศทรงนำมาแต่งเป็นบทละครสำหรับละครผู้หญิงเล่นในราชสำนักพระองค์ละหนึ่งเรื่อง ได้แก่ อิเหนาใหญ่ของเจ้าฟ้ากุณฑล และอิเหนาเล็กของเจ้าฟ้ามงกุฎ ต่อมาเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 เจ้าฟ้าทั้งสองพระองค์ถูกนำตัวไปยังพม่าพร้อมเหล่าข้าราชบริพารและช่างฝีมือ ราชสำนักพม่าจึงได้รู้จักวรรณกรรมเรื่องอิเหนาและแบบแผนการละครในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา ดังที่ มิกกี้ ฮาร์ท (*Myint Hsan Heart*) นักวิชาการอิสระชาวเมียนมา กล่าวไว้ในรายการ "โยเดียที่คิด (ไม่) ถึง: อิเหนาโยเดีย" ซึ่งออกอากาศเมื่อวันที่ 4 สิงหาคม 2561 ว่ามีบันทึกทางประวัติศาสตร์ของพม่ากล่าวไว้อย่างชัดเจนว่า "เจ้าฟ้ามงกุฎ (ภาษาพม่าออกเสียงว่า "มงก้วย") และเจ้าฟ้ากุณฑล (ภาษาพม่าออกเสียงว่า "กรมกอน") เชื้อพระวงศ์ชาวอยุธยาผู้นิพนธ์บทละครเรื่อง "อิเหนาเล็ก" และ "อิเหนาใหญ่" ตั้งแต่เมื่อครั้งสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้ถูกนำตัวมายังพม่าในสมัยพระเจ้ามังระทั้งสองพระองค์ทรงประทับอยู่ในราชสำนักอังวะตลอดพระชนม์ชีพ จึงเป็นไปได้ว่าน่าจะทรงมีส่วนเกี่ยวข้องในการถ่ายทอดวรรณกรรมเรื่องอิเหนาและนาฏกรรมแบบอโยธยาให้แก่ราชสำนักอังวะ (Thai PBS, 2561) ขณะเดียวกันก็มีบันทึกของฝ่ายพม่าที่กล่าวว่า "...พวกชาวอยุธยาที่เข้ามานั้นได้นำเอาการแสดงละครเรื่องอิเหนาแบบที่มีในเมืองอยุธยาเข้ามาแสดงในงานพระราชพิธี จนเมื่อเวลาผ่านไปชาวพม่าก็รับเอาวัฒนธรรมของชาวอยุธยาเข้าไว้" (หงสาวดี, 2514 อ้างถึงใน สิทธิพร เนตรนิยม, 2565)

การแสดงนาฏกรรมอิเหนาของชาวอโยธยาในสมัยนั้นสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ชมในราชสำนักพม่าอย่างมาก แม้ว่าในระยะแรกจะยังแสดงตามแบบแผนดั้งเดิมโดยใช้ผู้แสดงชาวอโยธยาแท้ ๆ และใช้บทละครภาษาไทยอยู่หลายปีก็ตาม แต่ก็ยังได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่อง ต่อมาราชสำนักพม่าจึงเริ่มแปลเรื่องอิเหนาเป็นภาษาของตนในสมัยพระเจ้าโกดอพยา โดยมีบันทึกกล่าวว่า (หงสาวดี, 2514 อ้างถึงใน สิทธิพร เนตรนิยม, 2565) เจ้าชายชเวต่าวง์ ซึ่งเป็นมหาอุปราชทรงแต่งตั้งคณะกรรมการแปลบทละครอิเหนาขึ้น ในปี พ.ศ. 2332 ประกอบด้วย 1) ตะโด๊ะธัมมราชา เจ้าเมืองตองอู 2) เจ้าหญิงชิ่งมีงมิ อดีตพระมเหสีในพระเจ้าสิงคุ 3) เจ้าชายปยิงสี่ญ์ แห่งกองทหารม้า 4) มหานันทโยธา อูจีย์โซ นายบ้านมะแลตา 5) เนมโยจ่อซวา เจ้าเมืองโมตา 6) อูโต เจ้ากรมพระคลังวังหน้า และ 7) หม่องสะ (เมียวดีมินจี อูสะ) ซึ่งในขณะนั้นมีอายุเพียง 23 ปี เป็นผู้ประพันธ์และบรรจุเพลงลงในบทละคร

ภาพที่ 1 *นักแสดงละครอิเหนาพม่า ผู้แสดงตัวพระสวมมงกุฎและเครื่องแต่งกายคล้ายนาฏกรรมราชสำนักไทย*

หมายเหตุ. จาก *ประวัติศาสตร์นาฏกรรมพม่า* (น. 17), โดย ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

บทละครอิเหนาฉบับพม่าของ “อูสะ” ที่แปลเสร็จสิ้นในปี พ.ศ. 2341 ทำให้นาฏกรรมอิเหนาเป็นที่นิยมในราชสำนักพม่ามากขึ้น โดยเฉพาะราชสำนักฝ่ายใน ซึ่งชื่นชอบนาฏกรรมอิเหนาที่เป็นเรื่องรักประโลมโลกมากกว่าเรื่องศึกสงครามอย่างรามเกียรติ์ จากเดิมที่เคยใช้ผู้แสดงเป็นชาวอโยธยาแท้ ๆ ก็เริ่มมีการฝึกหัดชาวพม่าให้เล่นละครอิเหนาด้วย โดยนักแสดงชาวพม่าคนแรกที่ได้แสดงเป็นตัวอิเหนา คือ หม่องหะแลง (*Maung Hlaing*) แต่นักแสดงที่มีชื่อเสียงที่สุด คือ อูซันโตก (*U Santoke*) ซึ่งแสดงเป็นอิเหนาและพระราม และ ยินดอมาเล (*Yindaw Ma lay*) ซึ่งแสดงเป็นบุษบาและนางสีดา นักแสดงทั้งสองได้รับความนิยมจากราชสำนักอย่างมาก โดยเฉพาะในสมัยของพระเจ้าสีป่อ (พ.ศ. 2421 – 2428) กล่าวกันว่านางในราชสำนักพากันคลั่งไคล้อูซันโตกจนสร้างความรำคาญพระราชหฤทัยให้แก่พระเจ้าสีป่อ จึงมีรับสั่งให้อูซันโตกปิดบังใบหน้าด้วยผ้าบาง ๆ ทุกครั้งที่เข้ามาในเขตพระราชฐาน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553)

ภาพที่ 2 *อูซันโตก (U Santoke)*

หมายเหตุ. จาก *U San Toke* โดย Myanmar Historical Archive, 2555, facebook (https://shorturl.asia/Oe5aw).

ภาพที่ 3 *ยินดอมาเล (Yindaw Ma lay)*

หมายเหตุ. จาก *Yindaw Ma lay* โดย Myanmar Historical Archive, 2555, facebook (https://shorturl.asia/Ggc14).

แม้ว่านาฏกรรมอิเหนาจะได้รับความนิยมจากราชสำนักฝ่ายในเป็นอย่างมาก แต่สำหรับราชสำนักฝ่ายหน้าแล้ว เรื่องอิเหนาถูกมองว่าเป็นนิทานประโลมโลกที่ปราศจากแก่นสาร ตรงข้ามกับรามเกียรติ์ที่เป็นเรื่องส่งเสริมศีลธรรมจรรยา ด้วยเหตุนี้การจัดแสดงนาฏกรรมอิเหนาในรัชสมัยของพระเจ้ามินดง และพระเจ้าสีป่อจึงมีให้เห็นน้อย ครั้นในเวลาต่อมาเมื่อพม่าตกอยู่ภายใต้การปกครองของอังกฤษในปี พ.ศ. 2428 นาฏกรรมอิเหนาก็มีอันต้องเลือนหายไปจากหน้าประวัติศาสตร์ อันเนื่องมาจากความเปลี่ยนแปลงทางการเมืองการปกครอง ทำให้ศิลปินที่เคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักต้องหลบลี้หนีภัยและหันไปหาเลี้ยงชีพด้วยวิถีทางอื่น พม่าตกอยู่ภายใต้การปกครองของรัฐบาลอังกฤษยาวนานกว่า 63 ปี จึงได้รับเอกราช แต่ถึงกระนั้นก็ยากที่จะฟื้นฟูนาฏกรรมอิเหนากลับมาสู่สังคมพม่าได้ คิท ยัง (Thai PBS, 2560) ผู้อำนวยการสถาบันดนตรีคีตมิตร เมืองย่างกุ้ง กล่าวว่า “หลังจากพม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษในปี พ.ศ. 2491 พม่าก็ประสบปัญหาด้านความขัดแย้งภายในประเทศ ซ้ำยังถูกปกครองโดยรัฐบาลทหารที่มุ่งเน้นแนวคิดเรื่องชาตินิยมต่อมาอีกหลายทศวรรษ นาฏกรรมที่สืบเชื้อสายมาจากวัฒนธรรมสยามอย่างรามเกียรติ์และอิเหนาถูกมองว่าไม่ใช่วัฒนธรรมเมียนมาบริสุทธิ์ จึงไม่ได้รับการสนับสนุนและถูกรัฐบาลสั่งห้ามไม่ให้แสดง” ปัจจัยทางด้านการเมืองการปกครองของพม่าทำให้การสืบทอดนาฏกรรมอิเหนาขาดช่วงลงเป็นระยะเวลานาน ก่อนจะได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่โดยมหาวิทยาลัยวัฒนธรรม เมืองย่างกุ้ง ซึ่งปรับปรุงบทละครจากของเดิมที่ต้องใช้เวลาแสดงถึง 45 วัน ให้สามารถแสดงจนจบได้ภายในเวลาเพียง 3 ชั่วโมง จัดแสดงครั้งแรกที่โรงละครแห่งชาติกรุงเทพมหานคร เมื่อปี พ.ศ. 2541 (สิทธิพร เนตรนิยม, 2565)

จะเห็นได้ว่าราชสำนักพม่ามีการสืบทอดนาฏกรรมอิเหนาของชาวอโยธยาโดยยังคงรักษากลิ่นอายของนาฏกรรมราชสำนักไทยเอาไว้ ดังจะเห็นได้จากการเลือกใช้เพลงพม่าสำเนียงไทยที่มีท่วงทำนองไพเราะอ่อนหวานแบบราชสำนักอโยธยา ซึ่งชาวพม่าเรียกว่า “เพลงโยเดีย” รวมถึงลีลาท่ารำ และเครื่องแต่งกาย เป็นต้น อย่างไรก็ตาม การแปลบทละครของ “อูสะ” ได้ทำให้รูปแบบนาฏกรรมราชสำนักไทยคลี่คลายไปตามรสนิยมและบริบททางสังคมวัฒนธรรมของพม่า อันเนื่องมาจากแนวคิด ขนบธรรมเนียม และรสนิยมอย่างชาวพม่าที่สอดแทรกเข้ามาในบทละคร รวมทั้งลักษณะของบทละครที่เขียนขึ้นเพื่อใช้แสดงโดยเฉพาะ จึงมีทั้งบทพูด เจรจา บทร้อง เพลงบรรเลง พร้อมทั้งระบุรายละเอียดเกี่ยวกับฉาก เครื่องแต่งกาย ท่าทางของตัวละคร รวมถึงการเข้าออกของนักแสดงต่าง ๆ เอาไว้ ซึ่งต่างจากบทละครของไทยที่มีเพียงกลอนบทละครบรรยายเรื่องราวไปตามลำดับ

รามเกียรติ์: นาฏกรรมยอดนิยมของราชสำนักฝ่ายหน้า

รามายณะ หรือ รามเกียรติ์ เป็นวรรณกรรมอินเดียซึ่งเป็นที่รู้จักแพร่หลายในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาช้านาน *U Thaw Kaung* (2545) กล่าวว่า แม้ว่าชนชาติพม่ารู้จักพระรามมาตั้งแต่สมัยอาณาจักรพุกามเก่า (คริสต์ศตวรรษที่ 9 –13) แต่ก็รู้จักในฐานะเทพเจ้าซึ่งเป็นอวตารของพระวิษณุ เนื่องจากอิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ที่เข้ามามีบทบาทในราชสำนัก นอกจากนี้ยังรู้จักพระรามในนิทานชาดก เรื่อง “ทศรถชาดก” ซึ่งกล่าวว่าพระรามเป็นหนึ่งในอดีตชาติของพระพุทธเจ้า ส่วนมหากาพย์เรื่องรามายณะของวาลมิกิที่รู้จักแพร่หลายกันในปัจจุบันนั้น พม่ารับมาจากชนชาติไทยและลาวในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 เป็นวรรณกรรมที่ใช้ประกอบการแสดงในราชสำนักของพม่า เรียกว่า “นันดวิน ยามะ” (*Nan-Dwin Yama*) หรือ พระรามฉบับหลวง (The Palace Rama)

ข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับ Noel F. Singer ซึ่งกล่าวว่า หลักฐานเก่าแก่ที่สุดที่แสดงให้เห็นว่ารามายณะเป็นที่รู้จักในพม่ามาตั้งแต่สมัยพุกามเก่า น่าจะเป็นภาพสลักหินรูปพระรามที่วัด “นัต ลอง จี” (*Nat Hlang Kyi*) ในเมืองพุกาม และรูปพระรามประทับบนหลังหนุมาน ซึ่งสันนิษฐานว่ามีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 12 อย่างไรก็ตาม ตลอดช่วงเวลากว่า 6 ศตวรรษ หลังจากนั้นเป็นต้นมากลับไม่พบว่ามีหลักฐานงานศิลปกรรมหรือบันทึกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องรามเกียรติ์ในพม่าอีกเลย แม้แต่วรรณกรรมของพม่าที่เขียนขึ้นก่อนปี พ.ศ. 2313 ก็ไม่มีการกล่าวถึงเรื่องรามเกียรติ์เช่นเดียวกัน (Singer, 2532 อ้างถึงใน ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556) นาฏกรรมรามเกียรติ์เพิ่งจะเริ่มเป็นที่นิยมในชนชั้นปกครองของพม่าในสมัยราชวงศ์คองบองตอนกลาง (คริสต์ศตวรรษที่ 18) และได้รับความนิยมสูงสุดในราชสำนักมัณฑะเลย์ช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 – 19 ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวมีการนำเอาวรรณกรรมและบทนาฏกรรมของไทยไปแปลเป็นภาษาพม่า และปรับปรุงให้นาฏกรรมพม่ามีกลิ่นอายอย่างไทยด้วย (Singer, 2542 อ้างถึงใน สิทธิพร เนตรนิยม, 2562)

จะเห็นได้ว่าหลักฐานการรับเอารูปแบบนาฏกรรมและวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์มาสู่สังคมพม่านั้นเพิ่งจะปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ในสมัยพระเจ้ามังระ หลังจากที่นาฏกรรมรามเกียรติ์แบบอโยธยาค่อย ๆ แทรกซึมเข้าสู่สังคมพม่าจนกลายเป็นที่นิยมแพร่หลาย ศิลปินชาวพม่าในแต่ละยุคสมัย จึงมีความพยายามที่จะปรับปรุงรูปแบบนาฏกรรมของชาวอโยธยาให้เข้ากับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของพม่าในเวลานั้น ดังจะกล่าวต่อไปนี้

1. สมัยพระเจ้ามังระ (พ.ศ. 2306 – 2319)

ในรัชสมัยของพระเจ้ามังระ เป็นช่วงเวลาที่นาฏกรรมแบบอโยธยาเพิ่งแพร่หลายเข้ามาสู่ราชสำนักพม่าในระยะแรก สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2553) กล่าวว่า นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในสมัยนี้น่าจะเกิดขึ้นในราชสำนักกรุงรัตนปุระอังวะ (เมืองหลวงในขณะนั้น) อันเนื่องมาจากความคิดถึงบ้านเกิดเมืองนอนของเหล่าเชื้อพระวงศ์ชาวสยาม จึงอาจมีการจัดแสดงกันเองในหมู่เจ้านายและขุนนาง โดยแต่งกายและร่ายรำตามรูปแบบดั้งเดิมของกรุงศรีอยุธยา

ในส่วนของรูปแบบการแสดงนั้น อูนุ (2510, อ้างถึงใน สิทธิพร เนตรนิยม, 2561) กล่าวไว้ในหนังสือโลกมหรสพเมียนมาว่า “...สมัยรัชกาลพระเจ้าช้างเผือก (มังระ) การแสดงละครโยธยาก็ล้วนแต่ใช้ชาวอโยธยาแท้ ๆ แสดงทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นนางสีดาหรือบุษบาก็ล้วนเป็นนางเอกชาวโยธยา อีกทั้งยังใช้บทร้องบทเจรจาซึ่งเป็นภาษาโยธยาอีกด้วย ที่บรรดาผู้ชมทั้งหลายเข้าใจก็แต่เพียงท่าทาง มือ แขน และสีหน้าที่แสดงออกเท่านั้น ไม่มีอะไรมากไปกว่านี้...”

แม้ว่านาฏกรรมรามเกียรติ์ที่แสดงในสมัยพระเจ้ามังระจะยังมีลักษณะดั้งเดิมและใช้ภาษาไทยในการแสดง แต่ก็ได้รับความนิยมจากชนชั้นปกครองของพม่าเป็นอย่างมาก ในยุคนี้จึงมีกวีชื่อว่า ออง พโย (*Aung Phyo*) เป็นผู้ริเริ่มแปลรามเกียรติ์จากภาษาไทยเป็นภาษาพม่า เรียกว่า “รามะ ธากยิน” (*Rama Thag-Yin*) ซึ่งแปลเสร็จสิ้นในปี พ.ศ. 2318 ทำให้รามายณะเริ่มเป็นที่รู้จักแพร่หลายในสังคมพม่ามากขึ้น (*U Thaw Kaung*, 2545)

ในที่นี้จึงสันนิษฐานได้ว่า นาฏกรรมรามเกียรติ์ในสมัยพระเจ้ามังระยังคงมีรูปแบบดั้งเดิมดังที่เคยแสดงในกรุงศรีอยุธยา ทั้งผู้แสดง ท่าร่ายรำ เครื่องแต่งกาย ดนตรี และภาษา ผู้ชมที่เป็นชาวพม่าจึงไม่อาจเข้าใจเรื่องราวได้อย่างถ่องแท้ เป็นเหตุให้มีผู้ริเริ่มแปลเรื่องรามเกียรติ์เป็นภาษาพม่า เพื่อให้ชาวพม่าเข้าใจเรื่องราวมากขึ้น

2. สมัยพระเจ้าจิงกูจา (พ.ศ. 2319 – 2325)

พระเจ้าจิงกูจาเป็นกษัตริย์ที่ทรงโปรดการละครฟ้อนรำเป็นพิเศษ โดยเฉพาะการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ พระองค์จึงสนับสนุนให้มีการปรับปรุงนาฏกรรมรามเกียรติ์ในแบบฉบับพม่า ในยุคนี้มีกวีคนสำคัญชื่อว่า อูโท (*U Toe*) ซึ่งแปลรามเกียรติ์เป็นบทละครภาษาพม่าเพื่อใช้ในงานนาฏกรรมโดยเฉพาะ เรียกว่า “ยามะซัตดอว์” (*Yama Zatdaw*) อูโท ต้องการให้การแสดงยังคงกลิ่นอายแบบนาฏกรรมอโยธยา จึงใช้เพลงขับร้องสำเนียงไทยที่พม่าเรียกว่า “เพลงโยเดีย” และแสดงด้วยท่าร่ายรำแบบไทยที่เรียกว่า “รำโยเดีย” ซึ่งเป็นที่รู้จักในสังคมพม่ามาตั้งแต่ปลายสมัยพระเจ้ามังระ (สิทธิพร เนตรนิยม, 2561)

ต่อมาพระนางตะขิ่ง (*Thakin*) พระมเหสีในพระเจ้าจิงกูจา ทรงริเริ่มนำทำนองดนตรีและเพลงขับร้องแบบพม่าที่แต่งขึ้นใหม่มาใช้แทนเพลงโยเดียแบบดั้งเดิม นอกจากนี้ยังทรงเห็นว่าการแต่งกายของตัวนางสีดาแบบสยามนั้นดูไม่สมเป็นกุลสตรีและไม่เหมาะสมกับราชสำนัก จึงโปรดให้เปลี่ยนการนุ่งผ้าแบบสยาม มาเป็นการนุ่งผ้าถเมง (*Thamein*) ปล่อยชายผ้ายาวไปด้านหลัง และสวมเสื้อแขนยาวทับตามแบบพม่า จึงอาจเป็นไปได้ว่าเครื่องแต่งกายของตัวพระอาจค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปเป็นแบบพม่านับจากยุคนี้ด้วย (Singer, 2532 อ้างถึงใน ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556)

จะเห็นได้ว่านาฏกรรมรามเกียรติ์แบบอโยธยานั้นถูกนำมาปรุงแต่งให้เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรมของพม่าอย่างชัดเจนในยุคนี้ โดยมีแนวคิดในการปรับปรุง 2 รูปแบบ กล่าวคือ แนวคิดแรกเป็นการแปลบทละครจากภาษาไทยเป็นภาษาพม่าเพื่อให้เหมาะกับการแสดงโดยเฉพาะ แต่ยังคงรักษากลิ่นอายของนาฏกรรมไทยเอาไว้ทั้งเครื่องแต่งกาย ท่าร่ายรำ และทำนองดนตรี ส่วนแนวคิดที่สอง เน้นการปรับปรุงรูปแบบให้เป็นแบบพม่ามากขึ้น โดยเปลี่ยนมาใช้ทำนองดนตรีและเพลงขับร้องอย่างพม่า รวมทั้งเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายของตัวนางสีดาให้เป็นแบบสตรีในราชสำนักพม่าด้วย

ภาพที่ 4 *จิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ในสมุดข่อยศิลปะพม่า ประมาณปี พ.ศ. 2383 พระรามและพระลักษมณ์แต่งกายแบบสยาม ส่วนนางสีดาแต่งกายแบบพม่า*

หมายเหตุ. จาก *Letkhana Thida and Yama* โดย Myanmar Historical Archive, 2556, facebook (https://shorturl.asia/Y7T9J).

3. สมัยพระเจ้าปดุง (พ.ศ. 2325 – 2362)

รัชสมัยของพระเจ้าปดุงเป็นช่วงเวลาที่พม่ากระทำการศึกสงครามกับอาณาจักรข้างเคียงอยู่บ่อยครั้ง งานด้านศิลปวัฒนธรรมจึงอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของ “ชเวตอง” (*Shwetaung*) หรือ ปยิงสี่ญ์ พระราชโอรสของพระเจ้าปดุงซึ่งดำรงตำแหน่งอุปราช พระองค์ทรงมีความสนพระทัยด้านศิลปะการแสดงเป็นอย่างมาก จึงโปรดให้มีการปรับปรุงงานนาฏกรรมในราชสำนักพม่าทั้งแบบดั้งเดิมและที่รับมาจากวัฒนธรรมอื่น โดยผสมผสานวัฒนธรรมพม่าลงไปอย่างกลมกลืน แต่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม ทรงแต่งตั้งคณะกรรมการแปลวรรณกรรมไทยทั้งรามเกียรติ์และอิเหนาเป็นภาษาพม่า และทำให้บทร้องภาษาพม่านั้นสอดประสานเข้ากับทำนองดนตรีสำเนียงไทยได้อย่างแนบเนียน นอกจากนี้ยังมีการส่งนักปราชญ์จากราชสำนักจำนวน 8 คน ออกไปศึกษาด้านนาฏกรรมและดนตรียังดินแดนต่าง ๆ เช่น เขมร ลาว ชวา และสยาม เพื่อเพิ่มพูนคุณภาพและมาตรฐานการแสดงของราชสำนัก รวมทั้งให้มีการจดบันทึกองค์ความรู้ด้านการละครฟ้อนรำทั้งหมดลงในสมุดข่อยเป็นจำนวนถึง 54 เล่ม ซึ่งในปัจจุบันถูกเก็บรักษาไว้ในห้องสมุดของมหาวิทยาลัยเมืองมัณฑะเลย์

การพัฒนางานนาฏกรรมของพม่าในระยะนี้นอกจากจะทำให้ศิลปะการแสดงต่าง ๆ งดงามขึ้นแล้ว ยังทำให้นาฏกรรมแพร่หลายมากขึ้นด้วย ในช่วงครึ่งหลังของรัชสมัยพระเจ้าปดุงมีขุนนางและข้าราชสำนักพากันจัดตั้งคณะละครเป็นของตนเอง จึงเริ่มมีนักแสดงชาวพม่าฝึกหัดเป็นพระรามแทนนักแสดงสยาม เช่น หม่องมยา (*Maung Mya*) หม่องโปเว (*Maung Po Way*) และ หม่องโป (*Maung Po*) เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553) เมื่อเหล่าขุนนางพาคณะละครของตนติดตามไปในการปฏิบัติราชการต่างเมือง ประชาชนชาวพม่าจึงมีโอกาสได้ชมนาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ด้วย อย่างไรก็ตาม ไมเคิล ซีมส์ (Michael Symes) หัวหน้าคณะทูตอังกฤษประจำประเทศพม่าในขณะนั้น ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า “ผู้ที่แสดงและร่ายรำได้ดีที่สุดในยุคนั้นล้วนเป็นผู้ที่สืบเชื้อสายมาจากชาวสยาม” (Singer, 2532 อ้างถึงใน ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556)

สรุปได้ว่า ในรัชสมัยของพระเจ้าปดุงมีการปรับปรุงงานนาฏกรรมในราชสำนักพม่าอย่างจริงจัง โดยเจ้าชาย “ชเวตอง” ซึ่งรวบรวมผู้มีความรู้ แต่งตั้งคณะกรรมการแปลวรรณกรรมไทยทั้งรามเกียรติ์และอิเหนาเป็นภาษาพม่ารวมทั้งปรับปรุงรูปแบบนาฏกรรมให้งดงามยิ่งขึ้น โดยรักษากลิ่นอายของวัฒนธรรมสยามเอาไว้แล้วผสมผสานวัฒนธรรมพม่าลงไปให้กลมกลืน ทำให้นาฏกรรมรามเกียรติ์ได้รับความนิยมมากขึ้น นอกจากนี้ การที่ขุนนางพม่าพากันจัดตั้งคณะละครเป็นของตนเอง โดยฝึกหัดผู้แสดงชาวพม่าให้แสดงเรื่องรามเกียรติ์และนำไปจัดแสดงในเมืองต่าง ๆ จึงมีส่วนสำคัญที่ทำให้นาฏกรรมแบบอโยธยาแพร่หลายไปสู่สายตาประชาชนชาวพม่าอย่างกว้างขวาง

4. สมัยพระเจ้ามินดง (พ.ศ. 2396 – 2421)

เนื่องจากในสมัยของพระเจ้ามินดงมีการย้ายราชธานีมายังเมืองมัณฑะเลย์ (พระราชวัง มัณฑะเลย์ในปัจจุบัน) ประกอบกับพระองค์ทรงโปรดการแสดงหุ่นที่แสดงเรื่องชาดกในพระพุทธศาสนามากกว่าวรรณกรรมประโลมโลก จึงไม่ปรากฏหลักฐานการแสดงเรื่องรามเกียรติ์มากนัก การแสดงครั้งสำคัญในยุคนี้คือการส่งคณะละครหลวงไปแสดงเรื่องรามเกียรติ์ถวายสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย พระบรมราชินีนาถแห่งอังกฤษ เนื่องในโอกาสที่ทรงสถาปนาพระองค์เป็นจักรพรรดินีแห่งอินเดียในปี พ.ศ. 2420

ต่อมาเมื่อคณะละครหลวงเดินทางกลับมาจากอินเดีย ครูละคร ชื่อ ฮะมุน (*Hmun*) พร้อมด้วยนักแสดงจำนวนหนึ่ง ได้กราบบังคมทูลลาออกไปตั้งคณะละครอาชีพที่เมือง “ปยาโปรน” (*Pyaprone*) ซึ่งอยู่ในบังคับของอังกฤษ จึงนับเป็นการเผยแพร่รูปแบบละครหลวงไปสู่ประชาชนชาวพม่าในฐานะละครอาชีพเป็นครั้งแรก (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553)

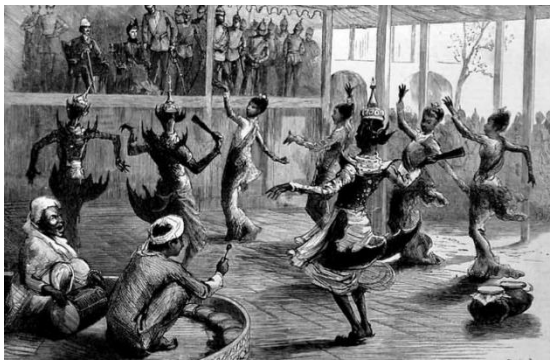
แม้ว่าในยุคนี้จะมีหลักฐานเกี่ยวกับการพัฒนานาฏกรรมรามเกียรติ์เพียงเล็กน้อย แต่ก็นับว่ามีเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์นาฏกรรมเกิดขึ้น เนื่องจากมีการเผยแพร่นาฏกรรมรามเกียรติ์ฉบับพม่าไปสู่สายตานานาชาติเป็นครั้งแรก ซึ่งน่าจะได้กระแสตอบรับเป็นอย่างดี จึงเป็นเหตุให้คณะผู้แสดงบางส่วนตัดสินใจละทิ้งการอุปถัมภ์ของราชสำนัก ไปตั้งคณะละครหาเลี้ยงชีพตนเองในเมืองที่ห่างไกลจากราชธานีอย่างเมือง “ปยาโปรน” ซึ่งหมายถึงเมือง “พยาปง” ในปัจจุบัน การออกจากราชสำนักครั้งนั้น มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้นาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์ยังดำรงคงอยู่ในวัฒนธรรมพม่ามาจนถึงทุกวันนี้ เนื่องจากเมืองปยาโปรนนั้นอยู่ห่างไกลไปทางตอนใต้ของพม่า จึงแทบไม่ได้รับผลกระทบจากสงครามระหว่างพม่ากับอังกฤษ รวมถึงนโยบายทางการเมืองการปกครองของพม่า นาฏกรรมรามเกียรติ์ที่สืบเชื้อสายมาจากชาวสยามจึงยังมีการสืบทอดและเป็นที่รู้จักในชื่อ “พยาปงยามะ” (*Pyapon Yama*) ซึ่งเป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของเมือง “พยาปง”

5. สมัยพระเจ้าทีบอว์หมิ่น (*Thibaw Min*) หรือ พระเจ้าสีป่อ (พ.ศ. 2421 – 2428)

พระเจ้าสีป่อเป็นกษัตริย์องค์สุดท้ายของพม่าก่อนที่พม่าจะตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษ รัชสมัยของพระองค์ถือว่าเป็นยุคทองของนาฏกรรมรำฟ้อนและการดนตรี มีการจัดแสดงมหรสพในราชสำนักอย่างยิ่งใหญ่และฟุ่มเฟือยอยู่บ่อยครั้ง การจัดแสดงเรื่องรามเกียรติ์ครั้งสำคัญในยุคนี้คือการจัดแสดงเพื่อต้อนรับการมาเยือนของอุปราชอินเดีย (The Viceroy of India) และเลดี้ดัฟเฟอริน (Lady Dufferin) ณ พระราชวังมัณฑะเลย์ นอกจากนี้ยังมีพระราชพิธีสำคัญคือ พิธีเจาะพระกรรณพระราชธิดาของพระเจ้าสีป่อ (เทียบเท่าพิธีโสกันต์ของเจ้านายสยาม) ทรงโปรดให้มีละครเฉลิมฉลองพร้อมกันถึง 2 โรง โรงหนึ่งเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อีกโรงหนึ่งเล่นเรื่องอิเหนา ใช้ผู้แสดงมากถึง 200 คน และใช้วงปี่พาทย์ 4 วง โปรดให้สร้างโรงละครชั่วคราวแบบตะวันตก มีการเปลี่ยนฉากและใช้เทคนิคสมัยใหม่ เช่น เครื่องกลชักรอกที่สร้างโดยช่างชาวอิตาลี ดอกบัวขนาดใหญ่ที่มีกลไกซ่อนผู้แสดงไว้ด้านใน และช่องบนพื้นเวทีที่ใช้สำหรับฉากล่องหนหายตัว เป็นต้น (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2556)

นาฏกรรมรามเกียรติ์ของพม่าในสมัยนี้คงพัฒนาไปจากยุคก่อน ๆ เพียงเรื่องสถานที่แสดง ซึ่งมีการจัดแสดงในโรงละครแบบตะวันตก รวมทั้งนำเอาเทคนิคการแสดงต่าง ๆ จากตะวันตกมาใช้ เนื่องจากมีการติดต่อกับชาวตะวันตกมากขึ้นนั่นเอง

ภาพที่ 5 *ภาพวาดละครหลวงของพม่าแสดงเรื่องรามเกียรติ์ต้อนรับอุปราชอินเดียและเลดี้ดัฟเฟอริน*



หมายเหตุ. จาก *Lord and Lady Dufferin watching Burmese court play, the Ramayana c1889* โดย Myanmar Historical Archive, 2558, facebook (https://shorturl.asia/zqUaH).

6. พม่าภายใต้การปกครองของอังกฤษ (พ.ศ. 2428 – 2491) จนถึงพม่าในปัจจุบัน

เมื่อการปกครองระบอบกษัตริย์ของพม่าต้องยุติลงเนื่องจากตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ งานนาฏกรรมที่เคยได้รับการอุปถัมภ์จากราชสำนักจึงล่มสลายไปด้วย เหล่าศิลปินต่างกระจัดกระจายกันไปประกอบอาชีพอื่น ๆ เพื่อความอยู่รอด ส่วนที่ยังคงดำรงชีพด้วยการฟ้อนรำก็อาจมีการลดทอนองค์ประกอบการแสดงที่หรูหราอย่างราชสำนักลงเพื่อลดต้นทุน รวมทั้งอาจมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงให้ถูกจริตผู้ชมที่เป็นชาวบ้านด้วย การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของพม่าในยุคที่อยู่ภายใต้การปกครองของอังกฤษจึงน่าจะมีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปจากเดิม แต่ก็ยังคงได้รับการสืบทอดต่อกันมาโดยไม่ขาดสูญ และมีโอกาสได้เผยแพร่สู่สายตานานาชาติในงาน British Empire Exhibition ซึ่งจัดขึ้นเมื่อวันที่ 23 เมษายน พ.ศ. 2467 – 31 ตุลาคม พ.ศ. 2468 ณ พระราชวังคริสตัล (Crystal Palace) กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ

ภาพที่ 6 *ภาพคณะนักแสดงชาวพม่าในงาน British Empire Exhibition ประเทศอังกฤษ*

หมายเหตุ. จาก *The Burmese at the Crystal Palace British Empire Exhibition* โดย Myanmar Historical Archive, 2555, facebook (https://shorturl.asia/O1pkP).

การแสดงนาฏกรรมรามเกียรติ์ในยุคนี้ยังคงมีการสืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยเปลี่ยนผ่านจากการอุปถัมภ์ของราชสำนักมาสู่คณะละครของประชาชน หนึ่งในคณะละครที่มีชื่อเสียงและยังคงทำการแสดงอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ “โยเดียพยาปงยามะ” (*Yodia Pyapon Yama*) ซึ่งภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น “พยาปงยามะ” ตามคำสั่งของรัฐบาลเมื่อปี พ.ศ. 2514 คณะละครดังกล่าวเป็นผู้สืบทอดรูปแบบการแสดงจากราชสำนักมัณฑะเลย์ ก่อตั้งคณะที่เมืองพยาปงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2422 ซึ่งตรงกับปีที่ 2 ในรัชกาลพระเจ้าสีป่อ โดยนักปราชญ์จากราชสำนัก 3 คน ได้แก่ *ยะตะนาป่ง อู หม่อง จี*, *มเย ไว สยา มน* และ *ยะตะนาป่ง เนปยีดอม่ะ อะตวินโอ อู ซเว ปเย* ได้ถ่ายทอดรูปแบบการร้องรำให้แก่ผู้สนใจ และจัดแสดงสืบเนื่องกันมาเป็นเวลากว่า 140 ปี โดยจัดแสดงปีละครั้งตั้งแต่วันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 (ตรงกับวันลอยกระทงของไทย) แสดงติดต่อกันเป็นเวลา 9 คืน ตั้งแต่หัวค่ำจนถึงรุ่งสาง (Thai PBS, 2560)

นอกจากคณะละครที่มีชื่อเสียงอย่างพยาปงยามะ ยังพบว่ามีการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ของประชาชนในภูมิภาคอื่น เช่น คณะโอโบ นันดวิน ยามะ (*Obo Nandwin Yama*) ในเมืองย่างกุ้ง (Rangoon) คณะละครมินทะ (*Mintha Theater*) ในเมืองมัณฑะเลย์ อีกทั้งยังมีการถ่ายทอดรูปแบบการแสดงในสถาบันการศึกษา เช่น มหาวิทยาลัยศิลปวัฒนธรรมย่างกุ้ง และมหาวิทยาลัยศิลปะและวัฒนธรรมแห่งชาติ (National University of Arts and Culture) ในเมืองมัณฑะเลย์ เป็นต้น นาฏกรรมรามเกียรติ์แบบอโยธยาในพม่าจึงยังดำรงคงอยู่ไม่สูญหาย

กล่าวโดยสรุปได้ว่า นาฏกรรมรามเกียรติ์แบบอโยธยานั้นมีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องในสังคมวัฒนธรรมพม่า โดยถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบและองค์ประกอบบางประการไปตามบริบทของยุคสมัย รวมทั้งคลี่คลายไปสู่รูปแบบนาฏกรรมที่ชาวพม่าเรียกว่า “รำโยเดีย” ซึ่งแม้ว่าจะเปลี่ยนผ่านจากราชสำนักไปสู่คณะละครของประชาชนและสถาบันการศึกษา แต่ก็นับได้ว่ามีรูปแบบนาฏกรรมของราชสำนักอโยธยาเป็นรากฐาน ซึ่งสังคมพม่ายังคงอนุรักษ์สืบทอดไว้จนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 7 *การแสดงยามะซัตดอว์ (Yama Zatdaw)*

หมายเหตุ. จาก *การแสดงมหากาพย์ รามายณะอาเซียน* โดย อภินันท์ บัวหภักดี, 2562, กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (http://www.culture.go.th/culture_th/ewt_news.php?nid=4626&filename=in).

รำโยเดีย: นาฏกรรมชั้นสูงในวัฒนธรรมพม่า

รำโยเดีย เป็นศิลปะการฟ้อนรำชุดต่าง ๆ ของพม่าที่มีลีลาการร่ายรำแบบระบำเบ็ดเตล็ดของไทย สันนิษฐานว่าได้แบบอย่างมาจากการแสดงนาฏกรรมเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาของชาวอโยธยาในราชสำนักพระเจ้ามังระ จากนั้นศิลปินชาวพม่าจึงนำมาพัฒนาเป็นรูปแบบการร่ายรำที่มีกลิ่นอายแบบอโยธยา ดังบทสัมภาษณ์ของ เย ลิน อ่อง (Thai PBS, 2561) ศิลปินอิสระชาวพม่า ซึ่งกล่าวว่า รำโยเดียกับการแสดงยามะ (*Yama*) หรือ รามเกียรติ์ และ อินอง (*Enuang*) หรือ อิเหนา เป็นรูปแบบนาฏกรรมที่ไม่สามารถแยกออกจากกันได้ เพราะยามะและอินองนั้นเป็นเสมือนท่ารำแม่บท ซึ่งสอดแทรกอยู่ในการแสดงนาฏศิลป์พม่าชุดต่าง ๆ ที่มีกลิ่นอายของวัฒนธรรมอโยธยา เช่น รำไมยกะ หรือ รำมงกุฎ เป็นต้น

นอกจากรำโยเดียจะปรากฏอยู่ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาแล้ว ยังปรากฏอยู่ในนาฏกรรมชุดอื่น ๆ ของชาวพม่าด้วย ดังที่เอกสารของพม่าระบุไว้ว่า “นาฏกรรมแบบโยธยาได้ร่วมสร้างความงอกงามให้เกิดขึ้นในราชสำนักมัณฑะเลย์ โดยเฉพาะการรำหมู่ที่ใช้การรำแบบโยธยาและพม่าสองอย่างร่วมกัน” (คณะสังคมนิยมเมียนมา, 2526 อ้างถึงใน สิทธิพร เนตรนิยม, 2561) ข้อความนี้แสดงให้เห็นว่า “รำโยเดีย” เป็นแบบแผนลีลาการร่ายรำของไทยที่ศิลปินชาวพม่าสามารถนำไปสร้างสรรค์การแสดงได้อย่างหลากหลาย

ด้วยเอกลักษณ์ของลีลาท่ารำแบบอโยธยาที่งดงามและนุ่มนวล ซึ่งแตกต่างจากรูปแบบนาฏกรรมของพม่าที่มีความขึงขังและแข็งแรงกว่า สังคมพม่าจึงยกย่องกันว่ารำโยเดียเป็นนาฏกรรมชั้นสูงที่ต้องใช้ทักษะทางการแสดงเป็นอย่างมาก ดังที่ ตาน ซอ อาว (Thai PBS, 2561) ครูสอนนาฏศิลป์พม่า กล่าวว่า รำโยเดียมีความอ่อนช้อย ละเอียด และอ่อนหวานกว่าการร่ายรำแบบดั้งเดิมของพม่า มีท่าแม่บทหลายท่า เช่น ท่ารำแบบลายกระหนก ซึ่งมีลีลาร่ายรำคล้ายการวาดลวดลายกิ่งไม้ดอกไม้ คนที่จะฝึกรำโยเดียต้องมีทักษะนาฏศิลป์พม่าเป็นอย่างดีเสียก่อน หลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ในสถาบันการศึกษาของพม่าจึงกำหนดให้ผู้เรียนฝึกรำโยเดียในระดับปริญญาตรี ปีที่ 3 ซึ่งนับว่าเป็นการศึกษาขั้นสูงในสังคมพม่า

ภาพที่ 8 *รำหมู่แบบราชสำนักมัณฑะเลย์ในสมัยอาณานิคม ซึ่งมีท่ารำคล้ายท่า “ชักแป้งผัดหน้า” ของไทย*

หมายเหตุ. จาก *Ahyeint Apyodaw* โดย Myanmar Historical Archive, 2555, facebook (https://shorturl.asia/jv3Nu).

สรุปและอภิปราย

การทำสงครามระหว่างไทย – พม่าในสมัยกรุงศรีอยุธยาได้ก่อให้เกิดการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมครั้งสำคัญ ทำให้นาฏกรรมในราชสำนักอโยธยาแพร่หลายไปเป็นที่รู้จักในสังคมพม่านับตั้งแต่การเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 โดยนาฏกรรมรามเกียรติ์นั้นเป็นที่นิยมของราชสำนักฝ่ายหน้า เพราะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับหลักปฏิบัติทางศาสนาและการเมืองการปกครอง ขณะที่นาฏกรรมอิเหนาเองก็ได้รับความนิยมจากราชสำนักฝ่ายใน เนื่องจากเป็นเรื่องรักประโลมโลกระหว่างเจ้าชายกับเจ้าหญิง ส่วนรำโยเดียนั้นเป็นรูปแบบการร่ายรำที่ปรากฏอยู่ในนาฏกรรมทั้งสอง เปรียบเสมือนท่ารำแม่บทที่มีกลิ่นอายแบบอโยธยา ซึ่งศิลปินสามารถนำไปผสมผสานกับลีลาท่ารำแบบพม่าเพื่อสร้างสรรค์เป็นการแสดงระบำเบ็ดเตล็ดได้อย่างหลากหลาย

เนื่องจากนาฏกรรมในราชสำนักอโยธยาเป็นวัฒนธรรมต่างชาติต่างภาษาที่ได้รับความนิยมในสังคมพม่ามาตั้งแต่อดีต จึงมีการสืบทอดรูปแบบนาฏกรรมโดยพยายามรักษากลิ่นอายดั้งเดิมของชาวอโยธยาไว้แล้วผสมผสานวัฒนธรรมพม่าลงไปให้กลมกลืน การปรับปรุงรูปแบบการแสดงตลอดจนองค์ประกอบต่าง ๆ ให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมของพม่า ได้ทำให้นาฏกรรมรามเกียรติ์และอิเหนาของราชสำนักอโยธยาคลี่คลายไปสู่การแสดงที่เป็นแบบฉบับเฉพาะ เช่น รำโยเดีย ซึ่งสังคมพม่ามองว่าเป็นศิลปะการร่ายรำที่อ่อนหวานและละเมียดละไม งดงามกว่าการร่ายรำของพม่าที่มีมาแต่เดิม

ปรากฏการณ์ดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าสังคมพม่านั้นนิยมชมชอบศิลปวัฒนธรรมของชาวสยามโดยปราศจากอคติ มิได้มองว่าเป็นศิลปะของเชลยหรือผู้แพ้สงคราม แต่กลับให้เกียรติและยกย่องว่าเป็นนาฏกรรมชั้นสูง ศิลปะจึงเป็นสื่อกลางที่ไร้พรมแดน ไม่มีการแบ่งแยกเชื้อชาติ แต่สามารถหลอมรวมใจให้เป็นหนึ่ง เช่นเดียวกับความสัมพันธ์ของผู้คนทั้งสองประเทศ ที่สามารถประสานความร่วมมือเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้ หากรู้จักมองข้ามประวัติศาสตร์สงครามในอดีตแล้วเปิดใจมองประเทศเพื่อนบ้านของเราด้วยความเป็นมิตร ก็จะพบว่ามีแง่มุมความสัมพันธ์อันดีต่อกันอีกมากมายให้ศึกษา โดยเฉพาะในมิติทางศิลปวัฒนธรรม

อย่างไรก็ตาม เป็นที่น่าเสียดายว่าในขณะที่พม่าตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ การสืบทอดนาฏกรรมดังกล่าวได้ขาดช่วงลงเป็นเวลานานต่อเนื่องไปจนถึงยุคที่รัฐบาลทหารปกครองพม่า นาฏกรรมอิเหนาจึงสูญหายไปจากสังคมพม่านานนับร้อยปี ก่อนจะมีการฟื้นฟูรูปแบบการแสดงขึ้นใหม่ในปี พ.ศ. 2541 ขณะที่นาฏกรรมรามเกียรติ์และรำโยเดียนั้นมีการสืบทอดอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน แต่ก็นับว่ายังขาดการศึกษารวบรวมข้อมูลอย่างละเอียดลึกซึ้ง อันเนื่องมาจากสภาพการณ์ของประเทศเมียนมาในปัจจุบันที่ยังขาดเสถียรภาพทางการเมือง และด้วยเหตุปัจจัยอีกหลายประการ เช่น อุปสรรคทางด้านภาษา หากมีผู้สนใจศึกษานาฏกรรมราชสำนักไทยในพม่าแต่ละประเภทอย่างจริงจังเพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงลึก ก็จะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการอย่างมาก

รายการอ้างอิง

ทรงวาด (นามแฝง). (2565, 20 กุมภาพันธ์). *จากเจ้าพระยาสู่อิรวดี*. มติชนสุดสัปดาห์. https://www.matichonweekly.com/column/article_519429

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2556). *ประวัติศาสตร์นาฏกรรมพม่า* [เอกสารที่ไม่ได้ตีพิมพ์]. คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สิทธิพร เนตรนิยม. (2561). ความสัมพันธ์ทางนาฏกรรมไทย-พม่า ระหว่างช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 2 ถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 25. *นิตยสารศิลปวัฒนธรรม*, *39*(3), 105 - 115. Images-se-ed. https://images-se-ed.com/ws/Storage/PDF/552284/007/5522840070524PDF.pdf

สิทธิพร เนตรนิยม. (2562). ฟ้อนม่านมุยเชียงตา: อิทธิพลนาฏกรรมพม่าในสังคมไทย ศึกษาวิเคราะห์ความหมายของชื่อชุดการแสดง บทขับร้อง และโครงสร้างของทำนองเพลง. *วารสารไทยคดีศึกษา, 16*(1), 50 - 90. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/thaikhadijournal/article/view/198011/ 137886

สิทธิพร เนตรนิยม. (2565). สังเขปประวัติวรรณกรรมอิเหนา: ไทย - พม่า. *นิตยสารศิลปวัฒนธรรม*, *43*(5), 106-128.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2553). *นาฏยศิลป์พม่า*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อภินันท์ บัวหภักดี. (2562, 28 พฤศจิกายน). *การแสดงมหากาพย์ รามายณะอาเซียน*. Facebook. http://www.culture.go.th/culture_th/ewt_news.php?nid=4626&filename=in

Thai PBS. (2560, 15 กรกฎาคม). *นาฏศิลป์และดนตรี: โยเดียที่คิด (ไม่)ถึง*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=n8b-_m-_C1Y

Thai PBS. (2561, 4 สิงหาคม). *อิเหนาโยเดีย:โยเดียที่คิด (ไม่) ถึง*. YouTube. https://www.youtube.com /watch?v=LYGNQkWVT-Q

U Thaw Kaung. (2545). The Ramayana Drama in Myanmar. *Journal of the Siam Society*, *90*(1), 136-148. https://thesiamsociety.org/wp-content/uploads/2002/03/JSS_090_0i_UThaw Kaung_RamayanaDramaInMyanmar.pdf

บทความวิชาการ (Academic Article)

การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม

The Use of Common Notes Leading to Popular Music Harmony

ธีรเดช แพร่คุณธรรม / Thiradet Phraekunnatham
อาจารย์, สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร
Lecturer, in the Field of Music under the Faculty of Humanities and Social Sciences
Phranakhon Rajabhat University
thiradet.j9p@gmail.com

Received: April 2, 2023 **Revised:** April 20, 2023 **Accepted:** April 23, 2023 **Published:** April 30, 2023

บทคัดย่อ

บทความวิชาการเรื่องการใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยมนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอแนวคิดเชิงปฏิบัติเพื่อนำทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส นำสู่การประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสมกับดนตรีสมัยนิยม ซึ่งจากอดีตจนถึงปัจจุบัน แนวคิดและวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส เป็นหลักแนวคิดที่มีความสัมพันธ์กันเพียงแต่ยังขาดวิธีการสื่อสารที่เชื่อมโยงให้เป็นแนวทางในการนำทฤษฎีทั้ง 2 แบบมาประยุกต์ใช้ได้สะดวก และง่ายต่อการนำไปสู่แนวทางการปฏิบัติอย่างอัตโนมัติ โดยวิธีการดังกล่าวได้นำวิธีการใช้โน้ตร่วม (Common Notes) มาเป็นหลักของแนวคิดซึ่งประกอบด้วยวิธีการใช้โน้ตร่วมทั้งกับการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิก และกับการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส จากทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเสนอแนะแนวทางการพัฒนา การวิเคราะห์ถึงวิธีการสังเกตที่นำไปสู่การสร้างสุนทรียศาสตร์ที่แตกต่างจากดนตรีสมัยนิยมได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อการนำไปใช้เชิงปฏิบัติการได้อย่างรวดเร็ว ทันยุคสมัย และสอดคล้องกับความต้องการของดนตรีที่กำลังทดลองสิ่งใหม่ ๆ เพื่อรองรับดนตรีแห่งอนาคตที่กำลังจะมาถึงสังคมในอีกไม่ไกลนี้

ผลการศึกษาพบว่า การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม เป็นวิธีการนำสิ่งที่เป็นเสียงจำร่วมกัน เพื่อเชื่อมโยงสัมพันธ์ในบทเพลง หากต้องการให้กลมกลืน การใช้โน้ตร่วมการประสานเสียงแบบคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊สประเภท Diatonic Substitution เป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับความกลมกลืนและสงบ แต่หากต้องการให้เปลี่ยนบรรยากาศในการฟังที่แปลกหรือพิเศษยิ่งขึ้นจากที่เคยฟัง การใช้โน้ตร่วมการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊สในประเภท Chromatic Substitution เป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับความแปลกใหม่และพิเศษยิ่งขึ้น โดยที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น การที่จะนำโน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงจะต้องอยู่ภายใต้ความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ของแต่ละบุคคลหลาย ๆ บุคคลจนเกิดสุนทรียภาพร่วมกันในสังคมต่อไป

คำสำคัญ: โน้ตร่วม, การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม, ดนตรีสมัยนิยม

WIPITPATANASILPA
JOURNAL OF ARTS

Abstract

This academic article aims to present a practical concept applying classical harmony and jazz harmony theory to popular music. The concept and methods of musical harmony in classical and jazz music are related. However, there needs to be an appropriate way to apply both concepts in practical usage. Therefore, the proposed method uses “common notes” as a basic concept to be applied to the musical harmony in both classical and jazz. From the concept mentioned, the author has proposed the guideline to observe and analyse music leading to the creation of musical aesthetics, which is different to mainstream music effectively. Also, it could be applied to the modern trend of making music through musical experiments and the arrival trend of music in the future.

The finding of the paper has shown that the use of common notes is the method of using joint notes to connect to the piece. On the one hand, to make the harmonious, diatonic substitution found in classical and jazz music should be applied to enhance the peaceful and accordant tone in music. On the other hand, to make the spectacular tone in the piece, the suitable theory should be a chromatic substitution. However, both dimensions of applying the common notes based on the theories of harmony should have functioned under the individual music experiences in order to cultivate mutual aesthetics in society.

Keywords: common notes, popular music harmony, popular music

บทนำ

หากเปรียบโน้ตดนตรีในแต่ละโน้ต เป็นดั่งบุคลากรของทีมงานใดทีมงานหนึ่งที่มีวัฒนธรรมองค์กรที่เข้มแข็งและกำลังเปลี่ยนถ่ายจากวัฒนธรรมการทำงานแบบเก่ามาเป็นแบบใหม่ ผู้บริหารทีมงานคงต้องค่อย ๆ นำวิธีการแบบใหม่เข้าไปแทรกรวมกับวิธีการแบบเดิม โดยต้องมีบุคลากรหลักในองค์กรที่เข้าใจธรรมชาติของวัฒนธรรมการทำงานในองค์กร หากขาดบุคลากรหลักดังกล่าวองค์กรนั้นอาจเกิดปัญหาการทำงานที่อยู่ในภาวะของการปรับตัวไม่ทัน บุคลากรหลักดังกล่าวนั้นจึงเปรียบได้กับโน้ตร่วมทางดนตรี ซึ่งในทางดนตรีแต่ละบทเพลง มักมีการแทรกเสริมอารมณ์ที่หลากหลายในระดับทางอารมณ์ที่ก่อให้เกิดความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ ความไพเราะของดนตรี เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์การฟังบทเพลงที่มาจากสิ่งแวดล้อมของสังคมและครอบครัว ช่วยประสานสัมพันธ์ทางอารมณ์นำไปสู่คุณประโยชน์ทางสุนทรียภาพของแต่ละบุคคล ซึ่งในแต่ละบุคคลล้วนมีสุนทรียภาพแตกต่างกัน มีภาพในจินตนาการ (Audio Visual) ที่ได้รับฟังในแต่ละบทเพลงแตกต่างกัน ดังนั้นในการสร้างดนตรีสมัยนิยม (Popular Music) มีความจำเป็นต้องหาจุดร่วมของแต่ละบุคคลเพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับสุนทรียภาพในแต่ละสังคม ซึ่งการศึกษาวิชาการประสานเสียงที่ปรากฏเป็นหลักในการเรียนการสอนดนตรีสากลยุคใหม่ คือวิชาการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิกและการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีแจ๊ส ปัญหาที่พบคือการนำทฤษฎีทั้ง 2 แบบไปใช้อย่างเหมาะสมและเข้าใจเพื่อการนำไปพัฒนาอย่างสอดคล้องกับความต้องการตามแบบดนตรีสมัยนิยม ทฤษฎีการใช้โน้ตร่วมเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยเป็นหลักในการเชื่อมโยงระหว่างกลุ่มเสียง 2 กลุ่มเสียง โดยผู้เขียนนำเสนอวิธีการนำโน้ตร่วมไปใช้

ในเชิงปฏิบัติ 3 ประเด็น คือ ประเด็นแรก การนำเสนอบทบาทของโน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิก ประเด็นที่สอง การนำเสนอบทบาทของโน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส และประเด็นสุดท้าย การนำเสนอวิธีการนำไปใช้กับดนตรีสมัยนิยม ดังนั้นบทความนี้ เป็นการศึกษาเรื่องการใช้โน้ตร่วมเพื่อนำไปสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม นำวิธีการใช้โน้ตร่วมไปประยุกต์ใช้กับการประสานเสียงแบบทฤษฎีดนตรีคลาสสิกและการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส เพื่อใช้กับดนตรีสมัยนิยมได้อย่างเหมาะสมตามลักษณะที่ควรจะเป็นและรองรับกับทฤษฎีการประสานเสียงแบบใหม่ที่จะเกิดขึ้นในอนาคตต่อไป

จักรวาล สุขไมตรี (2561) ได้กล่าวไว้ว่า การทำงานของบุคลากรในองค์กรตั้งแต่สองคนขึ้นไป โดยมีสัมพันธภาพที่ดีต่อกันในการร่วมกันทำงานให้สอดคล้องกัน เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เพื่อบรรลุเป้าหมายหรือวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่าการทำงานใด ๆ ที่จำเป็นต้องมีการทำงานร่วมกันกับบุคคลที่มากกว่า 1 คนขึ้นไป เราเรียกวิธีการทำงานนั้นว่า การทำงานแบบมีการประสานงานกันระหว่างทีมงาน แผนก หรือระหว่างองค์กรและหน่วยงานต่าง ๆ ซึ่งการประสานงานต้องมีตัวแทนเป็นผู้เชื่อมโยงการทำงานนั้นให้เป็นไปตามเป้าหมายอย่างมีประสิทธิผลภายใต้วัฒนธรรมการทำงานที่อาจคล้ายกันหรือแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ซึ่งตัวแทนของกลุ่มต่าง ๆ นั้นเราเรียกว่า ผู้ประสานงาน (Coordinator) ซึ่งการประสานงานอย่างมีประสิทธิภาพนั้น ควรมีการสื่อสารที่ดี หมายถึงสื่อสารอย่างเข้าใจ รู้ถึงความเสมือนกัน และความแตกต่างกัน ดังที่ สุรพงษ์ โสธนะเสถียร (2559) ได้กล่าวไว้ว่า “คุณภาพของความสัมพันธ์ของการสื่อสารอยู่ในระดับใดขึ้นอยู่กับอิทธิพลของผู้สื่อสารและความเท่าเทียมกันของคู่สัมพันธ์และความแตกต่างทางวัฒนธรรมเป็นหลักในการสร้างกรอบจินตนาการเรื่องเอกลักษณ์ความสัมพันธ์ เพราะความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์มาจากความแตกต่างทางวัฒนธรรม โดยดำเนินไปใน 3 ลักษณะ คือ 1) ขั้นการทดลองพยายามสำรวจเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันแต่ในเวลาเดียวกันก็พยายามหาจุดที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ขึ้นได้ 2) ขั้นตอนที่ยอมกลายเป็นส่วนหนึ่งของอีกวัฒนธรรมที่เผชิญอยู่ ยอมรับและสามารถปฏิบัติตัวได้อย่างมีความสุขตามกฎเกณฑ์และสัญลักษณ์ของวัฒนธรรมนั้น ๆ และ 3) ขั้นการใช้วิถีชีวิตร่วมกันจนเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรมเข้ากันได้”

ในเรื่องราวที่กล่าวมาข้างต้น มีความคล้ายคลึงกันกับคำว่า **การประสานงาน** และคำว่า **การประสานเสียง** โดยการประสานงานใช้กับบุคคลหรือทีมงาน ส่วนการประสานเสียงใช้กับเสียงของตัวโน้ตหรือกลุ่มตัวโน้ตที่ทางดนตรีเรียกว่า “คอร์ด” ดังที่ พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (2561) ได้ให้ความหมายของคำว่าคอร์ดไว้ว่า กลุ่มโน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไปประกอบกันเป็นเสียงประสาน คอร์ดพื้นฐานของดนตรีตะวันตก คือ ทรัยแอด ซึ่งอาจเปรียบได้กับกลุ่มโน้ตหรือทีมงานที่รวมกันอย่างมีระบบที่ต้องสัมพันธ์กันทางทฤษฎีดนตรีที่ว่าด้วยเรื่องโครงสร้างของคอร์ดหรือบทบาทในหน้าที่ต่าง ๆ ของเสียง ดังที่ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551) ได้กล่าวถึงการใช้คอร์ด (Chord Application) “ใช้ในเพลงที่ประสานเสียงตามแบบแผนของดนตรีคริสต์ศตวรรษที่ 18 – 19 มีอยู่ 4 ประเภท ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิชท์ และคอร์ดออกเมนเทด โดยอาจตกแต่งให้มีสีสันด้วยการเติมโน้ตตัวที่ 7, 9, 11, 13 กลายเป็นคอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสามตามลำดับ นอกจากที่กล่าวข้างต้น ยังมีคอร์ดโครมาติก ได้แก่ คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง คอร์ดนิอาโพลิตันคอร์ดคู่หกออกเมนเทด” ซึ่งผู้เขียนสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ระบบไดอะทอนิกคอร์ด (Diatonic Chords) หมายถึงการนำกลุ่มโน้ตต่าง ๆ ในบันไดเสียงมาสร้างเป็นคอร์ด โดยโน้ตที่เป็นสมาชิกในคอร์ดต้องมาจากบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด และระบบโครมาติกคอร์ด (Chromatic Chords) หมายถึงการนำกลุ่มโน้ตต่าง ๆ

ในบันไดเสียงมาสร้างเป็นคอร์ด โดยโน้ตที่เป็นสมาชิกในคอร์ดบางโน้ตอาจมาจากโน้ตนอกบันไดเสียงหลัก ซึ่งการประสานความสัมพันธ์ทั้งระบบไดอะทอนิกคอร์ดและระบบโครมาติกคอร์ด จะต้องอาศัยกระบวนการที่มีลักษณะคล้ายกับเรื่องเอกลักษณ์ความสัมพันธ์คือ ขั้นแรก การทดลองค้นหาเสียงที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันและหาเสียงที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์ขึ้นได้ ขั้นที่สอง การยอมกลายเป็นส่วนหนึ่งของเสียงที่แตกต่าง และขั้นสุดท้าย การปฏิบัตินำเสียงนั้นมาใช้ประสานเสียงบทเพลงร่วมกันจนเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มเสียงประสานเข้ากันได้ ซึ่งความสัมพันธ์ในการประสานเสียงมักเกิดขึ้นใน 2 ลักษณะคือ ความสัมพันธ์ในการดำเนินการประสานเสียง และความสัมพันธ์ของการเชื่อมโยงของเสียง โดย วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น (2550) ได้กล่าวถึงโน้ตหนึ่งไปสู่อีกโน้ตหนึ่ง (Voice Leading) ไว้ว่า การเคลื่อนที่ในแนวนอนจากโน้ตตัวหนึ่งไปสู่โน้ตตัวถัดไปอย่างมีศิลปะในการสร้างแนวทำนองที่เกิดขึ้นจากการเคลื่อนที่ของฮาร์โมนิก โปรเกรสชั่น (Harmonic Progression) ดังนั้นการใช้โน้ตร่วมหรือสีสันของเสียงร่วม จึงเป็นวิธีหนึ่งในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเสียงของคอร์ดหนึ่งไปยังกลุ่มเสียงของคอร์ดอีกประเภทหนึ่งที่แตกต่างออกไป พจนานุกรมศัพท์ดนตรีสากล ฉบับราชบัณฑิตยสภา (2561) ได้ให้ความหมายของคำว่าโน้ตร่วมไว้ว่า โน้ตร่วมคือโน้ตชื่อเดียวกันในคอร์ดต่างกันที่อยู่ติดกัน สมชาย รัศมี (2536) ได้กล่าวถึงบทบาทการใช้โน้ตร่วมสร้างแนวทำนองจากทางเดินคอร์ด การจัดวางคอร์ดที่ต้องการลงไปตามจำนวนห้องที่กำหนดไว้ โดยคำนึงถึงประโยคของเพลงที่ต้องมีความชัดเจน และกลุ่มชุดของคอร์ดควรมีความสัมพันธ์กัน การเลือกตัวโน้ตที่มีความสัมพันธ์กันในคอร์ดออกมาเพื่อจัดสัดส่วนที่เหมาะสม สอดคล้องกับ อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537) ได้กล่าวถึงเรื่องการใช้โน้ต การเลือกเสียงต้องพิจารณาโน้ตของคอร์ดหลัก บางครั้งคู่เสียงหนึ่งอาจมีการตีความหมายเป็นคอร์ดออกมาได้หลายคอร์ด เช่น ในระยะขั้นคู่ที่ 3 และ 6 สามารถตีความหมายคอร์ดได้อย่างน้อย 2 คอร์ด นอกจากนี้ ระยะขั้นคู่ที่ 4 หรือ 5 ก็เป็นไปได้ที่จะถูกพิจารณาได้ว่า เป็นคอร์ดเดียวกันที่มีการพลิกกลับไปมาได้ อาจพิจารณาโดยยึดตามหลักการของการดำเนินคอร์ด (Chord Progression) ในทฤษฎีการประสานเสียงซึ่งอาจระบุได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้อย่าลืมพิจารณาถึงความยาวของช่วงคอร์ดที่ใช้ก่อนมีคอร์ดใหม่เปลี่ยนเข้ามาด้วย โดยที่ ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2555) ได้กล่าวเกี่ยวกับการใช้โน้ตและโน้ตร่วมว่า “การบรรเลงเฉพาะโน้ตที่สำคัญ โน้ต 1 3 7 เรียกว่า เป็นการบรรเลงเสียงประสานแบบเชล (Shell Voicing) นอกเหนือจากที่กล่าวมา ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล (2558) ได้อธิบายถึงบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิกร่วมกับคอร์ดประเภทต่าง ๆ แล้ว ยังมีวิธีการด้านการประสานเสียงในรูปแบบที่เรียกว่า เสียงประสานคู่สี่ (Quartal Harmony) คือเสียงประสานที่ประกอบด้วยโน้ต และยังได้อธิบายถึงบทบาทวิธีการรีฮาร์โมไนเซชัน (Reharmonization) คือการเปลี่ยนเสียงประสานของบทเพลงด้วยการคงทำนองเดิมไว้หรือเปลี่ยนทำนองเพียงเล็กน้อย เพื่อให้เกิดสีสันของเสียงประสานที่มีลักษณะร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น เช่น ตารางตัวอย่างการใช้โน้ตตัว C เป็นโน้ตร่วมไปเชื่อมสัมพันธ์กับคอร์ดอื่น ๆ

ตารางที่ 1 *ตัวอย่างการใช้โน้ตตัว C เป็นโน้ตร่วมไปเชื่อมสัมพันธ์กับคอร์ดอื่น ๆ*

การใช้โน้ตร่วมกับคอร์ดต่าง ๆ		การแสดงความสัมพันธ์
C	Am	C เป็นคู่ 3 minor ของ Am
	A^b	C เป็นคู่ 3 Major ของ A^b
	Gsus4	C เป็นคู่ 4 Perfect ของ Gsus4
	F	C เป็นคู่ 5 Perfect ของ F
	E^b6	C เป็นคู่ 6 Major ของ E^b6
	Dm7	C เป็นคู่ 7 minor ของ Dm7
	B7(^{b}9)	C เป็นคู่ 9 minor ของ B7(^{b}9)

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบว่า โน้ต C เมื่อทำหน้าที่เป็นโน้ตร่วม โน้ต C จะเป็นสมาชิกในบันไดเสียงของคอร์ดนั้น ทุกคอร์ดยกเว้นคอร์ด B7 (^{b}9) C จึงเป็นการใช้โน้ตร่วมที่เป็นโน้ตกระด้างนอกบันไดเสียง (Chromatic Tension Note) ดังนั้นสีสันของเสียงร่วมซึ่งเป็นศัพท์ทางดนตรีที่มีความหมายว่า โน้ตตัวหนึ่งที่เป็นตัวเชื่อมคอร์ดหลาย ๆ คอร์ด เข้าหากันได้อย่างลื่นไหลแนบเนียนเป็นเสียงที่ร่วมกัน ผู้ประพันธ์ดนตรีจำเป็นต้องเข้าใจการเลือกใช้โน้ตร่วมได้อย่างเหมาะสมตามกรอบจินตนาการที่คาดหวังไว้ เช่น เป็นปกติอย่างธรรมดา (Commonly) สงบราบเรียบดั่งโน้ตธรรมดาสามัญ (Commonalty) ที่ฟังแล้วเกิดความสงบสุข (Commonweal) ให้ความรู้สึกสร้างความแปลกใหม่หรือเป็นโน้ตที่มีบทบาทอื่น ๆ เพื่อหลีกหนีจากอารมณ์ความรู้สึกเดิม ผู้เขียนขอเสนอวิธีการฝึกคิดเรื่องการนำโน้ตร่วมไปใช้ในมุมมองการใช้โน้ตร่วมกับความสัมพันธ์ด้านขั้นคู่เสียงและโน้ตทั้งในและนอกคอร์ด ดังนี้

ตารางที่ 2 *วิธีการฝึกคิดเรื่องการนำโน้ตร่วมไปใช้ในมุมมองการใช้โน้ตร่วมกับความสัมพันธ์ด้านขั้นคู่เสียงและโน้ตกลมกลืนกับโน้ตกระด้าง*

เมื่อโน้ต C สัมพันธ์ร่วมกับโน้ตต่าง ๆ

โน้ต	G	A^b	A	B^b	B	D^b	D	E^b	E	F	G^b
ขั้นคู่เสียง	4 perfect	3 Major	3 minor	2 Major	2 minor	7 Major	7 minor	6 Major	6 minor	5 perfect	$^{\#}$4 Tritone
กลมกลืนกับโน้ตกระด้าง	11or 4 Diatonic	10or 3 Diatonic	10or^{b}3 Diatonic	9 or2 Diatonic	^{b}9 or^{b}2 Chromatic	7 or14 Diatonic	^{b}7 or^{b}14 Chromatic	6 or13 Diatonic	^{b}6 or^{b}13 Chromatic	5 or12 Diatonic	$^{\#}$4 or$^{\#}$11 Chromatic

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

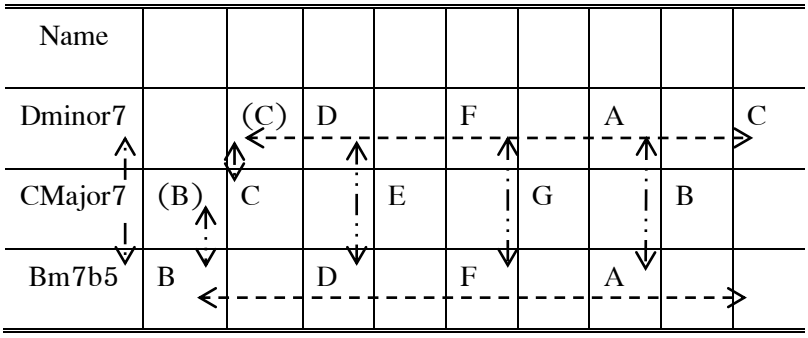
จากตารางตัวอย่างให้ใช้โน้ต C เป็นโน้ตร่วมหลักเพื่อฝึกพัฒนาความคิด โดยเมื่อนำโน้ต C ไปประกอบกับโน้ตอื่น ๆ โดยนับขึ้นไปเป็นบันไดเสียงโครมาติกไปทางขวาของตารางเสียงจะค่อย ๆ สูงขึ้น และการใช้โน้ต C เป็นโน้ตร่วมแล้วนับลงมาเป็นบันไดเสียงโครมาติกไปทางซ้ายของตารางเสียงจะค่อย ๆ ต่ำลง จากโน้ต C พบว่าดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้น โน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 7 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา (Simple Interval) และเป็นโน้ตขั้นคู่ 14 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสม (Compound Interval) ของโน้ต D^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง (Dissonant) ลำดับที่ 7 บนบันไดเสียง D^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 7 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดาและเป็นโน้ตขั้นคู่ 14 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต D และเป็นโน้ตกระด้างลำดับที่ $^{b}7$ บนบันไดเสียง D เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดาและเป็นโน้ตขั้นคู่ 13 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต E^{b} และเป็นโน้ตกลมกลืน (Consonance) ลำดับที่ 6 และ 13 บนบันไดเสียง E^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 6 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 13 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต E และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{b}6$ และ $^{b}13$ บนบันไดเสียง E เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 12 เพอร์เฟคแบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต F และเป็นโน้ตกลมกลืน ลำดับที่ 5 และ 12 บนบันไดเสียง F เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาขึ้นโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 4 ออกเมนเทดแบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 11 ออกเมนเทดแบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต G^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{\#}4$ และ $^{\#}11$ บนบันไดเสียง G^{b} เมเจอร์ ส่วนในอีกด้านดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 2 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 9 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสม ของโน้ต B และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ $^{b}2$ และ $^{b}9$ บนบันไดเสียง B เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 2 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 9 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต B^{b} และเป็นโน้ตกระด้าง ลำดับที่ 9 บนบันไดเสียง B^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 3 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 10 ไมเนอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต A และเป็นโน้ตกลมกลืน ลำดับที่ $^{b}3$ บนบันไดเสียง E เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 3 เมเจอร์แบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 10 เมเจอร์แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต A^{b} และเป็นโน้ตกลมกลืนลำดับที่ 3 บนบันไดเสียง B^{b} เมเจอร์ ลำดับต่อมาดำเนินตามระยะห่างแบบโครมาติกขาลงโน้ต C เป็นโน้ตขั้นคู่ 4 เพอร์เฟคแบบขั้นคู่ธรรมดา และเป็นโน้ตขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค แบบขั้นคู่ผสมของโน้ต G และเป็นโน้ตกลมกลืนลำดับที่ 4 และ 11 บนบันไดเสียง G เมเจอร์

จากการฝึกวิเคราะห์นี้จะช่วยให้ผู้ฝึกสามารถคิดวิธีการนำโน้ตร่วมไปใช้ได้อย่างเข้าใจและรวดเร็วมากยิ่งขึ้น ซึ่งควรฝึกในทุกตัวโน้ตทั้ง 12 ตัว และฝึกไปพร้อมกับการตั้งข้อสังเกตทางสุนทรียศาสตร์ว่าผู้ฝึกรู้สึกอย่างไร เกิดจินตนาการไปในทางบวกหรือทางลบอย่างไร ความรู้สึกที่ได้รับนี้จะเป็นจุดเสริมที่ช่วยให้เกิดการพัฒนาในเรื่องการใช้โน้ตร่วมได้อย่างรวดเร็วและเข้าใจมากยิ่งขึ้น

การใช้โน้ตร่วมกับทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิก และทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส

ความสัมพันธ์ในการประสานเสียงทั้งแบบคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊ส คือความสัมพันธ์ในการดำเนินการประสานเสียง (Harmonic Progression) ซึ่งในดนตรีแจ๊ส เรียกว่า เฉนจ์ส (Changes) และความสัมพันธ์ของการเชื่อมโยงเสียงจากโน้ตหนึ่งไปสู่โน้ตหนึ่งอย่างมีศิลปะ (Voice Leading) ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2552) ได้อธิบายถึงการใช้โน้ตร่วมบทบาทของการประยุกต์งานประพันธ์เพลงสีสันของเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีมักถูกใช้ไปด้วยกันเพื่อให้เกิดความเป็นเอกภาพและความหนักแน่นของการเล่น สีสันที่ได้จากวงดนตรีมักมาจากศิลปะการผสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกันมากกว่าการแยกเป็นเอกเทศ โดยแบบดนตรีคลาสสิกและแบบแจ๊สมีความคล้ายและแตกต่างตามทฤษฎีของตนเอง มีแนวคิดการให้ความสำคัญในรายละเอียดที่ต่างกัน และเหมือนกันในบางประเด็นตามที่ เด่น อยู่ประเสริฐ (2555) ได้อธิบายถึงการใช้โน้ตร่วมบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการเข้าหาคอร์ดหลัก (Approach Techniques) ไว้ว่า ในดนตรีคลาสิกสามารถพบคอร์ดประดับ (Ornamental Chord) ระหว่างคอร์ดหลักซึ่งโน้ตโซปราโน หรือโน้ตบนของคอร์ดนั้นมักจะเป็นโน้ตนอกคอร์ด (Non – Harmonic Tone) ในดนตรีแจ๊สก็เช่นกัน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานสามารถวางแนวเสียงประสานนอกคอร์ด ซึ่งในบางโอกาสคือโน้ตในคอร์ด ผู้เขียนจึงแตกออกเป็นประเด็นย่อย เป็นการดำเนินการประสานเสียงแบบคลาสสิกแบบไดอะทอนิกคอร์ด การดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะขั้นคู่ 2 ขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 4

ตารางที่ 3 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวบนและแนวล่างเป็นระยะคู่*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบว่า คู่เสียงโน้ตร่วมในระยะระหว่างขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 2 มีตัวโน้ตร่วมกันระหว่างคอร์ด Bm7^{b}5 และคอร์ด Dm7 ที่อยู่ล้อมคอร์ด C Major7 มีโน้ตร่วมระหว่างคอร์ดล้อมในส่วนมากกว่าโน้ตร่วมที่อยู่ระหว่างคอร์ด C กับคอร์ด Bm7^{b}5 และระหว่าคอร์ด C Major7 กับคอร์ด Dm7 หรือ C Major7 กับคอร์ด Bm7^{b}5 พบว่า คอร์ดทรัยแอด ไม่พบโน้ตร่วมใด ๆ ส่วนคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ต B เป็นตัวร่วม และ C Major7 กับคอร์ด Dm7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดทรัยแอด ไม่พบโน้ตร่วมใด ๆ ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ต C เป็นตัวร่วมและในส่วนโน้ตร่วมระหว่าง Bm7^{b}5 กับคอร์ด Dm7 ซึ่งมีความสัมพันธ์เป็นระยะขั้นคู่ 3 เป็นกลุ่มเสียงเดียวกันในคอร์ดแบบทรัยแอด พบ 2 โน้ตคือ โน้ต D และ F ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบ 3 โน้ตคือ โน้ต D F และ A

ตารางที่ 4 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวบนและแนวล่างเป็นระยะคู่ 4*

Name													
	F Major9				(E)	F	(G)	A		C		E	
	C Major9		C		E		G		B	(C)	D		
	G Dominant9					(F)	G	(A)	B		D		F

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบคู่เสียงโน้ตร่วมในระยะระหว่างขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 4 มีตัวโน้ตร่วมกันระหว่างคอร์ด F และคอร์ด G ที่อยู่ล้อมคอร์ด C Major7 มีโน้ตร่วมระหว่างคอร์ดล้อมในส่วนมากกว่าโน้ตร่วมที่อยู่ระหว่างคอร์ด C Major7 กับคอร์ด F Major7 และระหว่างคอร์ด C Major7 กับคอร์ด G7 ซึ่ง C Major7 กับคอร์ด F Major7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดแบบทรัยแอด พบโน้ตร่วม 1 ตัวโน้ตคือ โน้ต C ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ตร่วม 2 ตัวโน้ตเป็นตัวร่วม คือโน้ต C และ E เป็นตัวร่วม และ C Major7 กับคอร์ด G7 สังเกตพบว่า ในคอร์ดแบบทรัยแอด พบโน้ตร่วม 1 ตัวโน้ตคือ โน้ต G ส่วนในคอร์ดทบเจ็ด พบโน้ตร่วม 2 ตัวโน้ตคือ G และ B เป็นตัวร่วม กับคอร์ด C Major7 ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 5 *ตัวอย่างการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่ทั้งแนวขึ้นและแนวลงเป็นระยะคู่ 3*

Name													
	E minor7(11)	(A)				E	($F^{\#}$)	G		B		D		A
	C Major7(13)	(A)		C		E	($F^{\#}$)	G		B		D		A
	A minor7(13)	A		C		E	($F^{\#}$)	G		B		D		

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางตัวอย่างคอร์ด C Major เมื่อนับขึ้นไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด C Major คือคอร์ด Em และคอร์ด C Major เมื่อนับลงไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด C Major คือคอร์ด Am การดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้จะมีโน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ต เช่น ในระหว่างคอร์ด C Major กับ Em มีโน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ตนั้นคือ โน้ต E และ G หรือในระหว่างคอร์ด C Major กับ Am โน้ตร่วมกัน 2 ตัวโน้ตนั้นคือ โน้ต C และ E ถือว่าเป็นการนำโน้ตร่วมที่มีความกลมกลืนมาใช้ ซึ่งหากเปลี่ยนเป็นคอร์ดอื่น ๆ ในไดอะทอนิกเดียวกัน เช่น Dm เมื่อนับขึ้นและนับลงไปตามระยะห่างเป็นขั้นคู่ 3 กับคอร์ด Dm คือคอร์ด F Major และ Bdim เป็นต้น ในดนตรีแจ๊สได้นำคอร์ดแบบทรัยแอด มาพัฒนาเพิ่มสีสันเป็นคอร์ดทบเจ็ด หรือพัฒนาเป็นคอร์ดแบบทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสาม ซึ่งในกลุ่มที่เป็นคอร์ดที่เกินคอร์ดทบเจ็ดขึ้นไป มีการใช้โน้ตร่วมที่เป็นโน้ตนอกคอร์ดหรือโน้ตกระด้างเพิ่มมากขึ้นอีกดังตัวอย่างในตาราง ลักษณะของการเพิ่มโน้ตที่เกินคอร์ดทบเจ็ด

ในดนตรีแจ๊สเรียกวิธีนี้ว่า การเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment) การใช้โน้ตกระด้างที่เป็นส่วนขยายของคอร์ดที่สำคัญที่อยู่ในไดอะทอนิกเดียวกันของคอร์ดเรียกว่า โน้ตกระด้างบนบันไดเสียง (Diatonic Tension) ส่วนการเพิ่มคุณค่าคอร์ดส่วนขยายของคอร์ดที่สำคัญที่ไม่ได้อยู่ในไดอะทอนิกเดียวกันของคอร์ดเรียกว่า โน้ตกระด้างนอกบันไดเสียง (Chromatic Tension) ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 6 *ตัวอย่างการเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment)*

Diatonic Tension	CMajor9	Dm$^{6}_{9}$	Em7(11)	FMajor9	G13	Am9	Bm7^{b}5
องค์ประกอบคอร์ด	C E G B D	D F A B E	E G B D A	F A C E G	G B D F A C D	A G E G B	B D F A
Chromatic Tension	CMajor7$^{\#}$11	Dm7$^{\#}$11	Em($^{6}_{9}$)	FMajor7$^{\#}$9	G7b13$^{\#}$9	Am6	Bdim7
องค์ประกอบคอร์ด	C E G B D ($F^{\#}$)	D F ($G^{\#}$) C	E G B ($C^{\#}$ $F^{\#}$)	F A C E ($G^{\#}$)	G B D F ($A^{\#}$ E^{b})	A C E ($F^{\#}$)	B D F (A^{b})

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตารางพบข้อสังเกตได้ว่า โน้ตกระด้างอยู่ในบันไดเสียงหลักจะใช้โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่ในบันไดเสียง C Major ทั้งหมด ส่วนโน้ตกระด้างอยู่นอกบันไดเสียงหลักใช้โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียง C Major ทั้งหมด ซึ่งจากแนวคิดการดำเนินการประสานเสียงเป็นระยะขั้นคู่เป็นระยะคู่ 3 นี้ในทฤษฎีดนตรีแจ๊สได้สังเคราะห์เป็นวิธีการสร้างการประสานเสียงไว้หลายวิธีดังที่ อานนท์ ศิริสมบัติวัฒนา (ม.ป.ป.) ได้แบ่งประเภทการใช้คอร์ดแทน (Chord Substitution) ที่เกี่ยวข้องกับการใช้โน้ตร่วมแยกเป็น 2 ประเภทดังนี้ 1) การใช้คอร์ดกับคอร์ดแบบไดอะทอนิก (Diatonic Substitution) ได้แก่ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด (Chord Enrichment) การใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกัน (Common tone Substitution) และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส (Added Root Movement) 2) การใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก (Chromatic Substitution) ได้แก่ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด การใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกัน และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส การใช้ดอมินันต์ระดับสอง (Secondary Dominant Chords) และการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน (Tri – tone Substitution) ซึ่งการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลักเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก (Common tone for Diatonic Substitution) โดยดนตรีแจ๊สได้แบ่งวิธีการใช้ตามลักษณะโทนเสียงเป็น 3 ลักษณะ ด้วยการนำคอร์ดหลัก (Primary Chords) ประกอบด้วยคอร์ด I, IV และ V คือ ทอนิกคอร์ด ซับดอมินันต์คอร์ด และดอมินันต์คอร์ด มาเป็นคอร์ดนำของกลุ่มดังนี้ ทอนิกคอร์ดหมายถึง คอร์ด I มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับขึ้นและลงเป็นระยะขั้นคู่ 3 จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด iii และ คอร์ด vi เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงทอนิก (Tonic Sound) ซับดอมินันต์คอร์ด

หมายถึงคอร์ด IV มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับลงเป็นระยะขั้นคู่ 3 ก็จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด ii เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงซับดอมินันต์ (Subdominant Sound) และดอมินันต์คอร์ด หมายถึงคอร์ด V มาตั้งเป็นหลัก จากนั้นนับขึ้นเป็นระยะขั้นคู่ 3 จะได้กลุ่มสมาชิกคือคอร์ด vii เรียกกลุ่มนี้ว่า กลุ่มเสียงดอมินันต์ (Dominant Sound) คอร์ดต่าง ๆ เมื่อแบ่งตามลักษณะโทนเสียงแล้ว คอร์ดในกลุ่มสมาชิกโทนเสียงในกลุ่มเดียวกันสามารถใช้แทนกันได้ทุกคอร์ด นอกจากนั้นยังมีคอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลักเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลัก (Common Tone for Chromatic Substitution) ดังตารางตัวอย่าง

ตารางที่ 7 *ตัวอย่างการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันแต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลัก*

Chord Name	Cm	CmMajor7 or B ($^{b}9^{b}13$)	Cm7 or $B^{b}13$	Cm6 or $Am7^{b}5$	Cm($^{b}6$) or A^{b}Major7
Common tones	G	G	G	G	G
	E^{b}	E^{b}	E^{b}	E^{b}	E^{b}
	C	C	C	C	C
Altered notes		B	B^{b}	A	A^{b}

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

จากตัวอย่างคอร์ดทั้ง 5 ตัวอย่างมีโน้ตร่วมกันถึง 3 ตัวโน้ตคือ C E^{b} G เมื่อเพิ่มโน้ตทางเลือก (Altered Notes) เช่น โน้ต B และ A คือโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบเนเชอรัล ส่วนโน้ต B^{b} และ A^{b} คือโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียง C เนเจอร์รัล ไมเนอร์ ในทฤษฎีแจ๊สให้ความสำคัญกับบันไดไมเนอร์ทั้งสามแบบเท่า ๆ กัน ดังนี้ โน้ต B และ A อาจจะไม่เป็นโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก หรือ ไมเนอร์แบบแจ๊สเมโลดิก ส่วนโน้ต B^{b} และ A^{b} คือโน้ตที่อยู่นอกบันไดเสียง C ไมเนอร์แบบฮาร์โมนิก หรือ ไมเนอร์แบบแจ๊สเมโลดิก ดังนั้นดนตรีแจ๊สจึงสามารถใช้วิธีการยืมโน้ต (Borrow Note) จากบันไดเสียงไมเนอร์ทั้ง 3 แบบมาใช้ร่วมกัน เมื่อโน้ตทางเลือกไปอยู่ในตำแหน่งของเบสจึงมีชื่อคอร์ดใหม่เกิดขึ้นอีก เช่น B ($^{b}9^{b}13$), $B^{b}13$, $Am7^{b}5$, A^{b}Major7 เป็นต้น

การใช้โน้ตร่วมในการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและดนตรีแจ๊สยังมีวิธีการที่เหมือนกันและเป็นที่นิยม คือ การนำเปลี่ยนโน้ตในแนวเบสหรือการพลิกกลับคอร์ดในรูปแบบต่าง ๆ เช่น คอร์ดแบบทรัยแอด D^{5}_{3} แบบคอร์ดพื้นต้นมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว D คอร์ด D^{6}_{3} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1 ซึ่งมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $F^{\#}$ คอร์ด D^{6}_{4} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 2 มีแนวเบสเป็นโน้ตตัว A และคอร์ดแบบ Seventh คอร์ด D Major7 ใช้สัญลักษณ์ D^{7} ในรูปแบบคอร์ดพื้นต้นมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว D คอร์ด D^{6}_{5} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1

ซึ่งมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $F^{\#}$ คอร์ด D^{4}_{3} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 2 มีแนวเบสเป็นโน้ตตัว A และ D^{4}_{2} เป็นคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 3 ซึ่งจะมีแนวเบสเป็นโน้ตตัว $C^{\#}$ โดยคอร์ดพลิกกลับทั้งหมดใช้โน้ตร่วมกันที่เป็นสมาชิกภายในคอร์ดทั้งหมด การประสานเสียงแบบแจ๊สมีลักษณะเหมือนกับแบบคลาสสิก แต่มีวิธีเรียกต่างกัน การประสานเสียงแบบแจ๊ส เรียกวิธีนี้ว่า การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสในบันไดเสียงหลัก (Adding Bass Transposition in the Main Scale) หรือการประสานเสียงแบบไดอะทอนิก ดังตารางตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 8 *ตัวอย่างการเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสในบันไดเสียงหลัก*

Notes Chord CMajor7	**C 1**	**C^{7}**		**E 3**	**C^{6}_{5}**		**G 5**	**C^{4}_{3}**		**B 7**	**C^{4}_{2}**	
		B	**7**		**C**	**^{b}6**		**E**	**6 or13**		**G**	**^{b}6 or ^{b}13**
ชื่อคอร์ดเมื่อเปลี่ยนเบส	*CMajor7*	**G**	**5**	*Em(^{b}6)*	**B**	**5**	*G11,13*	**C**	**4 or11**	*B (^{b}9 11, ^{b}13*	**E**	**4 or11**
		E	**3**		**G**	**^{b}3**		**B**	**3**		**C**	**^{b}2 or ^{b}9**
Added Root Movement		**C**	**1**		**E**	**1**		**G**	**1**		**B**	**1**

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การประสานเสียงแบบแจ๊สมีวิธีการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส อีกวิธีคือ การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสนอกบันไดเสียงหลัก (Adding Bass Transposition Outside the Main Scale) หรือการประสานเสียงแบบโครมาติก ดังตัวอย่างตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 9 *การเพิ่มย้ายตำแหน่งเสียงเบสนอกบันไดเสียงหลัก*

Notes Chord CMajor7	C 1			E 3			G 5			B 7		
		B	7		D	^{b}7		F	^{b}7		A	^{b}7
ชื่อคอร์ดเมื่อเปลี่ยนเบส	CMajor7	G	5	Em7^{b}5	Bb	^{b}5	Gm7	D	5	Bm7	$F^{\#}$	5
		E	3		G	^{b}3		B^{b}	^{b}3		D	^{b}3
Added Root Movement		C	1		E	1		G	1		B	1

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส ในวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบไดอะทอนิก (Diatonic Substitution) และวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก มีความคล้ายกันในแนวคิดเรื่องการนำสมาชิกหลักของสมาชิกภายในคอร์ดมาเปลี่ยนสลับตำแหน่งเบส ซึ่งในระบบไดอะทอนิกคอร์ด คอร์ดที่ได้ทั้งหมดจะมีชนิดของคอร์ดต่าง ๆ ภายในบันไดเสียงเดียวกันทั้งหมด ซึ่งคล้ายกับวิธีการพลิกกลับคอร์ดของการประสานเสียงในดนตรีคลาสสิก ส่วนวิธีการใช้คอร์ดแทนกับคอร์ดแบบโครมาติก คล้ายกับแนวคิดเรื่องการนำสมาชิกหลักของสมาชิกภายในคอร์ด นำมาเปลี่ยนสลับตำแหน่งเบส แต่ต่างกันกับแบบระบบไดอะทอนิกคอร์ด คอร์ดที่ประกอบขึ้นใหม่จะมิได้มีโน้ตทั้งหมดในบันไดเสียงหลัก แต่จะมีโน้ตบางตัวหรือมากกว่า 1 ตัวอยู่นอกบันไดเสียงหลักเดิม เช่น Em7^{b}5 Gm7 และ Bm7 ซึ่งคอร์ดทั้งสามไม่ได้อยู่ในไดอะทอนิก C Major นอกจากนั้นการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส ยังใช้ในคอร์ดประเภทคอร์ดสมมาตร (Symmetric Chord) เป็นคอร์ดที่แบ่งระยะของโน้ตในคอร์ดเป็นระบบแบ่งเท่ากัน เช่น คอร์ดออกเมนเทดและคอร์ดทบเจ็ดดิมินิชท์ ดังนั้นคอร์ดประเภทคอร์ดสมมาตรจึงเป็นโน้ตร่วมกันทั้งหมดในสมาชิกในคอร์ด

ตารางที่ 10 *ตัวอย่าง คอร์ดสมมาตร*

Name Chord	โน้ต		
C Augmented	C	E	G$^{\#}$
E Augmented	E	G$^{\#}$	C
G$^{\#}$ Augmented	G$^{\#}$	C	E

Name Chord	โน้ต			
C Diminished7	C	E^{b}	G^{b}	B^{bb} or A
E^{b} Diminished7	E^{b}	G^{b}	B^{bb} or A	C
G^{b} Diminished7	G^{b}	B^{bb} or A	C	E^{b}
B^{bb} or A	B^{bb} or A	c	E^{b}	G^{b}

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

เทคนิคการใช้คอร์ดดอมินันต์กับคอร์ดทุติยภูมิหรือเป็นที่รู้จักกันดีเรียกว่าคอร์ดดอมินันต์ระดับสอง เทคนิคนี้ถือว่าเป็นเทคนิคที่นิยมใช้ในการประสานเสียงทั้งแบบดนตรีคลาสสิกและแบบดนตรีแจ๊ส โดยมีวิธีการใช้ ดังตารางตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 11 *ตัวอย่างการใช้การประสานเสียงแบบคอร์ดดอมินันต์ระดับสอง*

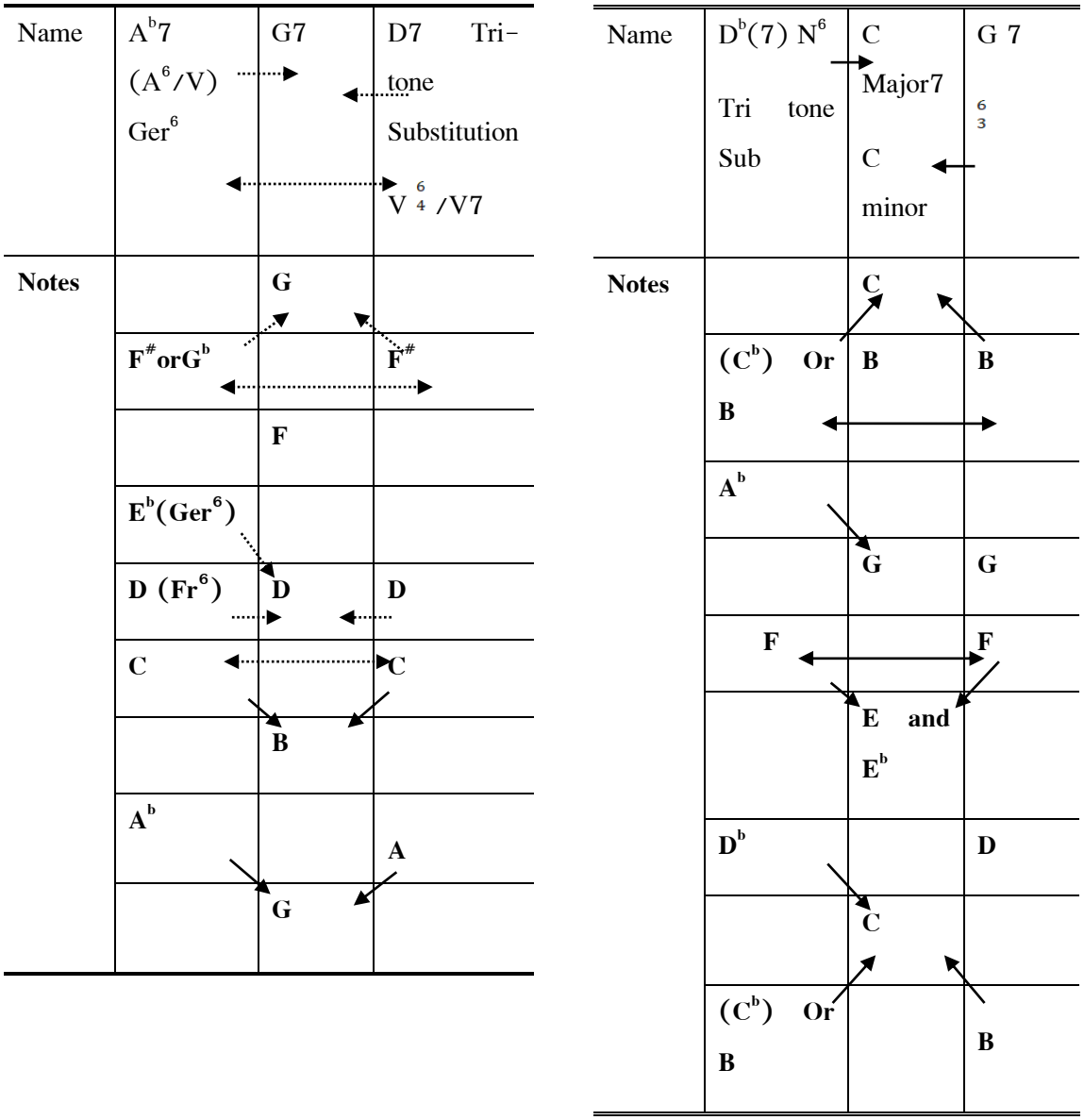
Diatonic Chord on C Major	C	D m	E m	F	G 7	A m	Bm7 $^{b}5$
Secondary V7		A7	B7	C7	D7	E7	$F^{\#}7$
Secondary viio, viio7		$C^{\#}$dim (7)	$D^{\#}$dim (7)	Edim (7)	$F^{\#}$dim (7)	$G^{\#}$dim (7)	$A^{\#}$dim (7)

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

การใช้โน้ตร่วมของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสองมีลักษณะเดียวกันกับการดำเนินการประสานเสียงแบบระยะขั้นคู่ V และ vii ไป I Major และ i minor โดยจะการโน้ตร่วมกันกับโน้ตเป้าหมาย 1 ตัวโน้ต และเสริมด้วยโน้ตนอกไดอะทอนิก ในคอร์ด V ส่วนในคอร์ดดิมินิชท์ จะไม่มีโน้ตร่วมกับคอร์ดเป้าหมาย แต่จะใช้โน้ตลีดดิงโทนเพื่อสร้างสีสันของความต่อเนื่องอย่างกลมกลืน โดยสีสันของโน้ตดังกล่าวจะมาช่วยเพิ่มสีสันให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

เทคนิคการประสานเสียงแบบคลาสสิกยังมีวิธีการแบบการใช้คอร์ดประเภทระบบโครมาติกคอร์ดมาใช้เพื่อเปลี่ยนสีสันแบบดั้งเดิม เช่น การใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (Augmented Sixth) (A^{6}/V) และการใช้คอร์ดนิอาโพลิตัน (Neapolitan Sixth) (N^{6}) โดยอธิบายอย่างง่ายคู่หกออกเมนเทด คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดดอมินันต์ครึ่งเสียงและคอร์ดนิอาโพลิตัน (N^{6}) คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดทอนิกครึ่งเสียง โดยที่คอร์ดคู่หกออกเมนเทด (A6/V) มีโน้ตที่สำคัญคือโน้ตที่ล้อมโน้ตดอมินันต์ โน้ตที่ต่ำและโน้ตที่สูงกว่าโน้ตเป้าหมายเป็นระยะคู่ 2 minor ของ โน้ตดอมินันต์ เช่น Key D มีโน้ตดอมินันต์คือ A และโน้ตล้อม (Around the target note) คือ $G^{\#}$ โน้ตที่ต่ำกว่าโน้ตดอมินันต์ครึ่งเสียง คู่หกออกเมนเทด ($G^{\#}$) มีการพ้องเสียง (Enharmonic) กับคู่เจ็ดไมเนอร์ A^{b} ส่วน B^{b} โน้ตที่สูงกว่าโน้ตดอมินันต์ครึ่งเสียง คอร์ดคู่หกออกเมนเทดแบ่งเป็น 3 แบบ ได้แก่ แบบอิตาลี (It^{6}) ใช้โน้ตลำดับที่ 6 Minor โน้ตโทนิก และโน้ตลำดับที่ 6 ออกเมนเทด จากโน้ตตัวแรกเป็นโน้ตลำดับที่ 6 ออกเมนเทด ของโน้ตลำดับที่ 6 ไมเนอร์ เช่น B^{b}, D, $G^{\#}$ ส่วนในแบบฝรั่งเศส (Fr^{6}) ใช้ทุกอย่างเหมือนแบบอิตาลี (It^{6}) แต่นิยมเพิ่มโน้ตลำดับที่ 2 เมเจอร์จากโทนิก เช่น B^{b}, D, E, $G^{\#}$ และแบบเยอรมัน (Ger^{6}) ใช้ทุกอย่างเหมือน It^{6} แต่นิยมเพิ่มโน้ตลำดับที่ 3 ไมเนอร์จากโทนิก (B^{b}, D, F, $G^{\#}$) การดำเนินการประสานเสียงแบบคลาสสิกด้วยคอร์ดคู่หกออกเมนเทด (A^{6}/V) ซึ่งจะช่วยสร้างสีสันให้กับคอร์ดดอมินันต์ส่วนในทางดนตรีแจ๊สเรียกว่า การใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน ของคอร์ด V โดยผู้เขียนขอนำเสนอในตารางตัวอย่างระหว่างคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตันเชื่อมโยงกับการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง

ตารางที่ 12 *ตัวอย่าง คอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน เชื่อมโยงกับการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนของการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง*



หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

คอร์ดคู่หกออกเมนเทด เป็นคอร์ดที่ช่วยเสริมสีสันให้คอร์ดดอมินันต์ ร่วมกันกับกุญแจเสียงแบบขนาน (Parallel Key) ระหว่างกุญแจเสียงเมเจอร์ และกุญแจเสียงไมเนอร์ โดยในกุญแจเสียงเมเจอร์จะมีโน้ตนอกบันไดเสียง 2 – 3 ตัว แต่ในกุญแจเสียงไมเนอร์ จะมีโน้ตนอกบันไดเสียง 1 ตัว จึงทำให้ในการใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทดในกุญแจเสียงไมเนอร์ฟังแล้วกลมกลืนกว่ากุญแจเสียงเมเจอร์ โดยในส่วนคอร์ดนิอาโพลิตัน (N^6) คือคอร์ดอยู่เหนือคอร์ดทอนิกครึ่งเสียงนิยมใช้ในคอร์ดพลิกกลับครั้งที่ 1 โดยมีบทบาทเป็นซับดอมินันต์ เนื่องจากการใช้โน้ตซับดอมินันต์มาใช้เป็นแนวเบส บทบาทสำคัญอีกประการคือ คอร์ดนิอาโพลิตัน (N^6) จะมีโน้ตที่ลื่นไหลไปที่โน้ตทอนิกและโน้ตดอมินันต์ ช่วยสร้างสีสันที่แตกต่างอย่างกลมกลืน

โดยมีข้อสังเกต คือ ทั้งคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน ถ้านำไปใช้ในไดอะทอนิกแบบไมเนอร์จะใช้ได้อย่างกลมกลืนมากกว่าในไดอะทอนิกแบบเมเจอร์เนื่องจากคอร์ดคู่หกออกเมนเทด และคอร์ดนิอาโพลิตันในไดอะทอนิกแบบไมเนอร์ จะมีโน้ตนอกคอร์ดเพียงตัวเดียวทำให้เกิดการสัมพันธ์เชื่อมโยงที่กลมกลืนกว่าไดอะทอนิกแบบเมเจอร์ ที่มีโน้ตนอกคอร์ดถึง 2 ตัว และอีกหนึ่งข้อสังเกตทั้งคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน เป็นการเคลื่อนดำเนินการประสานเสียงที่เป็นลักษณะคล้ายกับแนวคิดของแบบเคเดนซ์ฟริเจียน (Phrygian Cadence) ที่เกิดในดนตรีคลาสสิก โดยพัฒนาจากการเคลื่อนในคอร์ด VI เพื่อเข้าหาคอร์ด V7 บนไดอะทอนิกคอร์ดแบบไมเนอร์ฮาร์โมนิก และข้อสังเกตสุดท้ายของคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน ยังสามารถประยุกต์ใช้เป็นคอร์ดแทนให้กับเทคนิคการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสองได้อีกตามทฤษฎีดนตรีแจ๊ส โดยอธิบายตามตารางตัวอย่างรูปแบบของวิธีการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนดังตารางตัวอย่าง การใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนกับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน

ตารางที่ 13 *ตัวอย่างการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทนกับคอร์ดคู่หกออกเมนเทดและคอร์ดนิอาโพลิตัน*

Chords Name	G7/C Alt($^{\#}9^{b}13$)	Degree	$D^{b}7$ (N^{6}) Alt(913)	Degree
Common tone (Shall tone)	F	7	C^{b} or B	7
	D	5	A^{b}	5
Common tone (Shall tone)	B	3	F	3
	G	1	D^{b}	1

Chords Name	D7/G7 Alt($^{\#}9^{b}13$)	Degree	$A^{b}7$ (A^{6}) Alt(913)	Degree
Common tone (Shall tone)	C	7	$F^{\#}$	7
	A	5	E^{b}	5
Common tone (Shall tone)	$F^{\#}$	3	C	3
	D	1	A^{b}	1

หมายเหตุ. โดย ธีรเดช แพร่คุณธรรม, 2566.

ดนตรีสมัยนิยม หมายถึง บทเพลงที่มีองค์ประกอบทางดนตรี ที่สามารถเชื่อมโยงสุนทรียศาสตร์ที่มีองค์รวมของแต่ละบุคคลในสังคมส่วนใหญ่ ทำให้เกิดการสร้างจินตนาการที่มีลักษณะความไพเราะที่คนส่วนใหญ่ในสังคมยอมรับร่วมกัน เช่น ทำให้เกิดความสุขร่วมกัน หรืออารมณ์จินตนาการแบบอื่น ๆ ร่วมกัน ซึ่งอาจมาจากการสั่งสมจากวิถีชีวิต ประเพณีและค่านิยมร่วมกัน อิทธิพลทางความคิดที่ตรงกันทำให้เกิดความไพเราะ เพราะมีสิ่งทันสมัยที่เชื่อมโยงระหว่างการสั่งสมจินตนาการจากอดีต ผสมผสานจนเกิดสุนทรียรสที่ทันสมัยขึ้น ซึ่งดนตรีสมัยนิยมนั้นไม่มีรูปแบบถาวร แต่มักเปลี่ยนไปตามยุคสมัยของสังคม ดังนั้นดนตรีสมัยนิยมจึงเป็นดนตรีที่ต้องยึดหลักความคิดทางสังคมส่วนใหญ่เป็นหลักสำคัญ โดยหลักการที่สามารถอธิบายธรรมชาติ

ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในมิติต่าง ๆ ที่นำหลักทฤษฎีการแลกเปลี่ยนทางสังคม ที่สะท้อนถึงแรงกดดันต่อความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลว่า สามารถสร้างความพึงพอใจในผลประโยชน์หรือความสุขที่เป็นสุนทรียภาพให้กับทั้งสองฝ่ายที่สื่อสารได้มากน้อยเพียงใด ผู้เขียนเสนอว่าก่อนสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม ผู้ประพันธ์ควรเข้าใจถึงธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในมิติต่าง ๆ กล่าวโดยสรุปได้ว่ามนุษย์ทุกคนแสวงหาความสัมพันธ์เชิงบวก และพยายามหลีกเลี่ยงความสัมพันธ์เชิงลบ มนุษย์ใช้เหตุผลก่อนแลกเปลี่ยนสิ่งที่คุ้มค่ามาตรฐานที่มนุษย์ใช้ประเมินขึ้นอยู่กับเวลาและบุคคลที่สื่อสารด้วย ความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการเชื่อมโยงระหว่างบุคคล และชีวิตที่มีความสัมพันธ์ต่อกันต้องอาศัยกระบวนการดำเนินกิจกรรมร่วมกันเพื่อสร้างสื่อสัมพันธ์ เมื่อผู้ประพันธ์เข้าใจหลักธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล และสามารถปรับใช้ให้เป็นไปตามธรรมชาติความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลมากที่สุด จึงจะสามารถสร้างสรรค์ดนตรีสมัยนิยมได้อย่างเหมาะสมกับสังคม

การประสานเสียงที่มีปรากฏอยู่ในสังคมอดีตจนถึงปัจจุบัน พบอยู่ 3 วิธี คือ 1) การนำวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีคลาสสิกและวิธีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส 2) การนำวิธีการประสานเสียงแบบวิธีการที่เกิดจากอิเล็กทรอนิกส์ นำมาผสมกันอย่างเหมาะสมผ่านขบวนความรู้ด้านหลักการประพันธ์ เช่น ใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคต่าง ๆ การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรีสมัยนิยม หลักการผสมผสานดนตรีต่างชนิด สอดคล้องกับ วีรชาติ เปรมานนท์ (2537) ที่ได้อธิบายถึงการนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากลไว้ว่าใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคโรแมนติก ซึ่งหมายถึงการประสานเสียงด้วยคอร์ดประเภทเซกันเดอรีเซเว่น (Secondary Seventh) โครมาติกคอร์ด (Chromatic Chord) และการเรียบเรียงเสียงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา (Chamber Orchestra) ใช้หลักการและวิธีการของดนตรีประเภทไลก์มิวสิก (Light Music) โดยมีหลักการของดนตรีคลาสสิกมาผสมผสานกับดนตรีป๊อบ มีการนำเครื่องดนตรีประเภทไฟฟ้ามาใช้ และ 3) การใช้โน้ตร่วมบทบาทของการประยุกต์งานประพันธ์เพลงสีสันของเสียงและการเรียบเรียงสำหรับวงดนตรีศิลปะการผสมเสียงเครื่องดนตรีต่างกลุ่มกัน การใช้โน้ตร่วมบทบาทของเทคนิคการประพันธ์ของดนตรีแจ๊สเกี่ยวกับการเข้าหาคอร์ดหลัก การเรียบเรียงเสียงประสานกับโน้ตนอกคอร์ด โดยยึดความถูกต้องและความนิยมของผู้คนในสังคมเป็นหลัก เพื่อนำมาพัฒนาและประยุกต์ใช้ในดนตรีสมัยนิยมในอนาคตต่อไป

สรุป

การใช้โน้ตร่วมเพื่อสร้างสรรค์การประสานเสียงในดนตรีสมัยนิยม การใช้โน้ตร่วมมีวิธีการใช้เป็นรูปแบบใหญ่ 2 ลักษณะ คือ การใช้คอร์ดแทนที่การใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก และการใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน แต่มีโน้ตบางตัวไม่ได้อยู่ในบันไดหลักที่ผ่านทฤษฎีการประสานเสียงแบบคลาสสิกและทฤษฎีการประสานเสียงแบบดนตรีแจ๊ส พบว่าการประสานเสียงในแบบคลาสสิกที่มีโน้ตสมาชิกทั้งหมดอยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกันให้ความรู้สึกสงบ เสียงดนตรีที่สมบูรณ์ (Absolute Music Sound) เช่น วิธีการดำเนินการประสานเสียงในระยะขั้นคู่ 4 ระยะขั้นคู่ 3 และระยะขั้นคู่ 2 การใช้คอร์ดทรัยแอดคอร์ดทบเจ็ด และการใช้วิธีการพลิกกลับคอร์ดต่าง ๆ การใช้โน้ตร่วมผ่านทฤษฎีการประสานแบบแจ๊สประสานเสียงมีโน้ตสมาชิกทั้งหมดอยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกัน จำแนกประเภทได้ดังนี้ คือ การเพิ่มคุณค่าคอร์ด การใช้คอร์ดแทนที่ใช้โน้ตร่วมที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันเป็นหลัก และการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส การใช้ร่วมกับวิธีดังกล่าวจะใช้ลักษณะเสียงประสานเป็นแบบเสียงดนตรีที่สมบูรณ์

ส่วนการประสานเสียงแบบมีสมาชิกที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงหลักเดียวกันจะสร้างความรู้สึกแปลกใหม่ในบริบทที่ต้องใช้แบบจินตนาการที่หลุดพ้นไปจากเดิม เพื่อเป็นเสียงดนตรีทางเลือก (Altered Music Sound) ที่ผ่านทฤษฎีการประสานแบบคลาสสิกและทฤษฎีการประสานแบบดนตรีแจ๊ส พบการประสานเสียงในแบบคลาสสิกที่มีสมาชิกทั้งหมดอยู่นอกบันไดเสียงหลัก จะสร้างความรู้สึกแปลกใหม่เหมือนกับเสียงดนตรีที่ละลายให้เปลี่ยนไปจากเดิม (Altered Solute Music Sound) เช่น วิธีการใช้คอร์ดคู่หกออกเมนเทด และคอร์ดนิอาโพลิตันเชื่อมโยงกับคอร์ดแทนแบบทรัยโทนของโดมินันท์ระดับสอง รวมถึงการใช้คอร์ดแทนแบบโครมาติกทั้งหมด คือ วิธีการเพิ่มคุณค่าคอร์ด วิธีการใช้คอร์ดแทนแบบมีเสียงร่วมกันวิธีการเพิ่มย้ายตำแหน่งของเสียงเบส วิธีการใช้คอร์ดดอมินันต์ระดับสอง และวิธีการใช้คอร์ดแทนแบบตรัยโทน รวมถึงวิธีการใช้คอร์ดสมมาตร โดยวิธีดังกล่าวจะใช้ลักษณะเสียงประสานเป็นแบบเสียงดนตรีทางเลือก

ข้อเสนอแนะ

จากบทความนี้ ได้กล่าวครอบคลุมเรื่องการใช้โน้ตกับการประสานเสียงเป็นหลักสำคัญ การใช้โน้ตสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในบริบทความรู้ใหม่ทางดนตรี ซึ่งไม่เพียงแต่ในบริบทการประพันธ์ดนตรีเท่านั้น แต่ยังมีบริบทอื่น ๆ ที่น่าค้นหาอีกมาก เช่น การใช้โน้ตหรือทำนองร่วมในบทเพลงที่เป็นพหุวัฒนธรรม การใช้บันไดเสียงร่วมในคอร์ดต่าง ๆ ที่ไม่ค่อยพบในสังคมปัจจุบัน การพัฒนาจังหวะของทำนองหรือจังหวะการประสานเสียงในแบบไบโอริธึม และทำนองร่วมในดนตรีชาติพันธุ์สามารถนำมาประยุกต์สร้างสรรค์เป็นแบบแห่งอนาคต เป็นต้น

รายการอ้างอิง

จักรวาล สุขไมตรี. (2561). เทคนิคการประสานงานในองค์การ. *วารสารวิชาการแพรวากาฬสินธุ์*, *5*(2), 263 – 275. http://praewa.ksu.ac.th/new2017/file/20180704_7106484980.pdf

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). เกศกะรัต.

เด่น อยู่ประเสริฐ. (2555). *การประพันธ์ดนตรีแจ๊ส*. (พิมพ์ครั้งที่ 4). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

ราชบัณฑิตยสภา. (2561). *พจนานุกรมดนตรีสากล*. ศรีเมืองการพิมพ์.

วิบูลย์ ตระกูลฮุ้น. (2550). *ทฤษฎีดนตรี 3*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรังสิต.

วีรชาติ เปรมานนท์. (ม.ป.ป.). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2555). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 1*. วงศ์สว่างพับลิชชิ่ง แอนด์ พริ้นติ้ง.

ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล. (2558). *ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส เล่ม 2*. มิสชั่น มีเดีย.

สมชาย รัศมี. (2536). *คู่มือนักดนตรี*. พรานนกการพิมพ์.

สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2559). *ทฤษฎีการสื่อสาร*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). ระเบียงทอง.

อนรรฆ จรัณยานนท์. (2537). *เค้าน์เตอร์พ้อยท์*. โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

อานนท์ ศิริสมบัติวัฒนา. (ม.ป.ป.). *THE JAZZ THEORY FIRST EDITION* [เอกสารที่ไม่มีการตีพิมพ์]. อานนท์การดนตรี.

Creative Work Article

The Creation of Abstract Paintings Inspired from Nature by Yarn Embroidery Process

Chutima Promdecha

Instructor in Art Theory Department, College of Fine Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts

chutima@cfa.bpi.ac.th

Received: October 6, 2022 **Revised:** December 22, 2022 **Accepted:** February 24, 2023 **Published:** April 30, 2023

Abstract

This yarn embroidery artwork was created to present visual art in an abstract style by using the visual elements: lines, colours, shapes, space, and texture. It was arranged using the principle of art composition in 2D works with yarn embroidery on fabric by using a punch needle mixed with natural materials in seven steps as follows: 1) analysing the concept, 2) studying related information, 3) creating and choosing a sketch, 4) preparing materials and equipment, 5) preparing the fabric plane for creating artwork, 6) embroidering yarn on fabric by using a punch needle, and 7) putting the real natural materials into the artwork by attaching them with glue, knitting, sewing and tying.

This study and the creation of this artwork were undertaken to reflect personals feeling through the use of yarn specifically its colours and textures. The use of colours was implemented by dividing the colours into two groups through two workpieces. The first piece is the red-green group which presents the forests, flowers, and the nature of the first house, which is the birthplace in Nakhon Si Thammarat province. The second piece is the blue-orange group which represents the Phayao lake, and the vast sky at the second house in Phayao province. The texture aspect was focused on creating a "level" of texture resulting from the unique style of using the punch needle that gives the artwork different levels of texture. This artwork also incorporates the unique use of yarn which is a soft material in order to, gives its a smooth touch and warm feeling.

The pandemic (COVID - 19) has created a hard time many people with social distancing requirements; at the same time, it brings back fond memories of when everyone was able to freely travel everywhere, especially the memories of natural places in Nakhon Si Thammarat, which is where the creator is domiciled, and in Phayao Province which was the creator's second home. These elements bring happiness and the nostalgia by reving old memories of the impressions of nature in the two homes. It creates an aesthetic that inspires and sparks the idea of creating visual arts to satisfy feelings and communicate happy memories with favourite techniques for making artwork by using various methods: a punch needle to express aesthetics, satisfaction, and happiness and a mix of natural materials within the artwork seen through gluing, knitting, sewing, and tying to create the identity of the artwork.

Keywords: abstract art, embroidery, punch needle

Introduction

The arrival of COVID – 19 has partially reduced human happiness due to restrictions on activities, which might cause stress and loneliness in some people. One of the keys to creating the feeling of warmth and happiness in this situation is to relax by cuddling with soft-touch dolls. Relive fond memories of the time when we were able to freely travel to different areas; especially, the memories of natural places in Nakhon Si Thammarat, which is where the creator was domiciled, and in Phayao province, where the creator has had the opportunity to live for particular periods of time for employment reasons. Revisiting the impressive memories of nature can bring great happiness. It creates an aesthetic that inspires and sparks creativity to create artwork, satisfy feeling, and communicate happiness with impressions. The soft touch of the dolls led the creator to be interested in ″yarn,″ a common material in the handcrafted world. There are different types of yarn: large, thick, silky, soft, fluffy, etc. Therefore, it is commonly used to weave warm clothing and general items such as bags and cushion covers, as they all have a soft touch. Therefore, it was chosen to be used as the main material for this artwork creation.

In terms of natural places that are important for the concept, there are two sources which are plants in the first home in Nakhon Si Thammarat Province, which is the place where the creator lived from birth until adulthood. A little house surrounded by various kinds of plants, fruit trees, flowers, and ornamental plants that the creator's grandfather planted and taught her to observe and take care of. He also took the creator to explore natural areas in many places, such as Luang mountain, Khao Plai Dam, Khiriwong Village, and Phrom Lok Waterfall. This embodies a happy life and a satisfying moment with being in the midst of nature and various flora.

Later, the creator came to live far from home in the capital city for educational reasons. Then, the creator travelled to the place she never expected to be, Phayao, a province in the North of Thailand. The creator lived there for two years until it began to seem like a second home. Having the opportunity to live in that area allowed the creator to explore new areas, including cultural, historical, and natural landmarks, which are very beautiful. These landmarks are unique and creates an unforgettable impression, especially "Phayao Lake." Now, the creator has moved back to work in Bangkok but all the fond memories and impressions of the second home still stay in mind.

For this reason, the creator has taken the happiness and impressions of these places as an inspiration to create the 2D artwork by embroidering yarn with a device called a "Punch Needle" and combining the real natural materials by attaching them with glue, knitting, sewing, and tying; then, presenting it in an abstract style through art composition with visual elements to convey and communicate happiness as well as the impressive memories that are slowly fading away with time.

Purposes of study

1) To create abstract art inspired by nature through the embroidery process.

2) To research and find answers on how to respond to emotions by creating embroidery artwork.

3) To create a body of knowledge that is useful for the creation of visual arts in the future and helpful in teaching art students and inspiring people who see the artwork or spark creativity for other artists, which are the most beneficial to the Thai contemporary art industry.

Scope

This creation comprises two pieces of artwork each with a size of 80 x 80 cm. presenting nature in the two places and connected the middle by knitting along with attaching real natural materials to it by gluing, knitting, sewing, and tying. It will show the dominant features through various scopes as follows:

1) Content: presenting impressive memories of nature in the two places and the happy feelings through the creative process of embroidery with a punch needle.

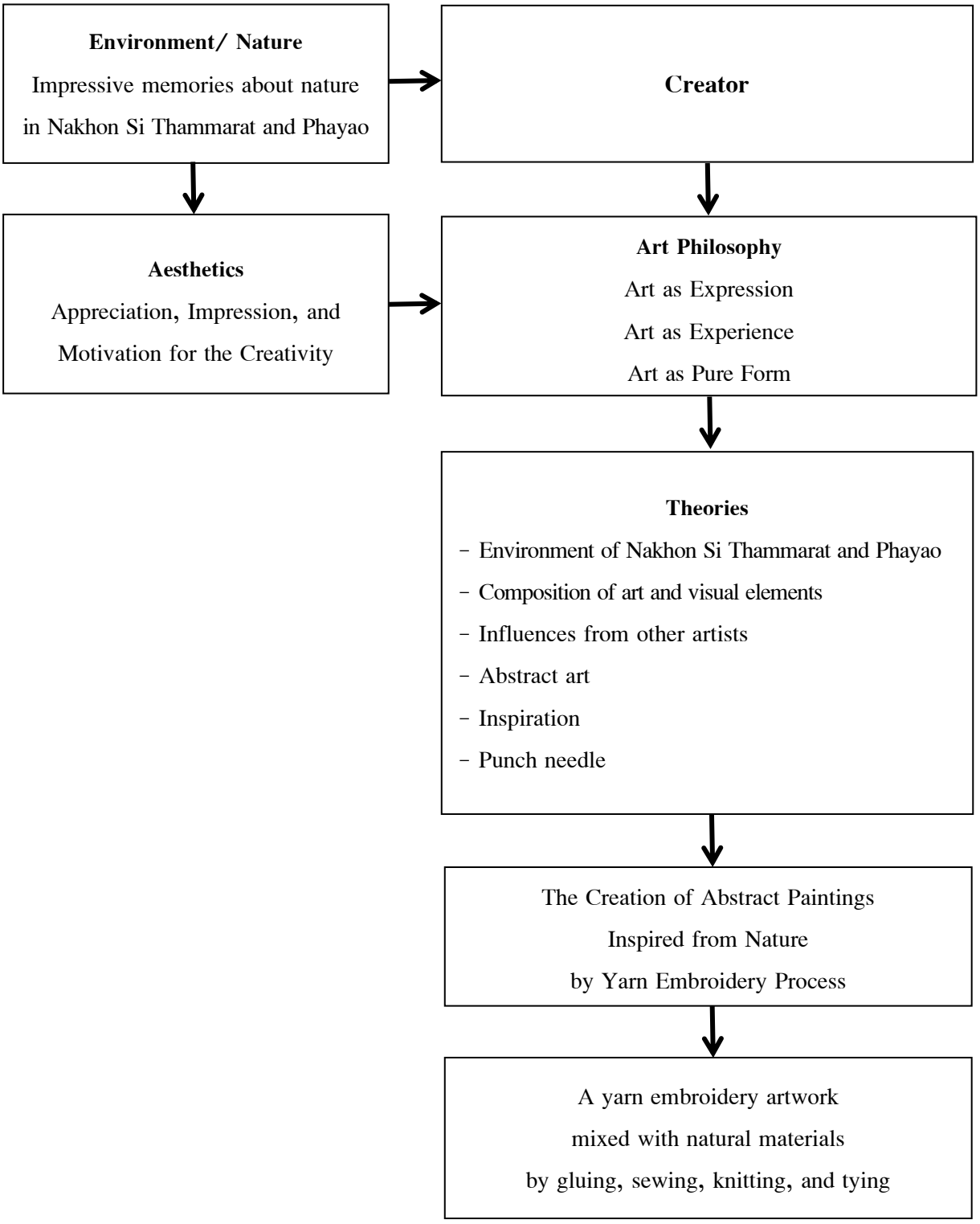
2) Form: presenting the present artworks in an abstract style by expressing the feelings of impressive memories through visual elements.

3) Technical and method: presenting the technical features through the methods of embroidery with a punch needle mixed with the use of natural material by attaching with glue, sewing, knitting, and tying.

Research Methodology

1) studying relevant information from books, documents, textbooks, related research, on – site survey, and online sources
2) interviewing the experts
3) collecting and analyzing all data for use in creating artwork
4) comparing the colours of nature and the yarn that will be used in the artwork's creation
5) creating and selecting a sketch
6) preparing the materials and equipment for creating artwork
7) expanding the draft by creating real – sized artwork
8) summarizing and discussing the result
9) publishing in a journal

Figure 1 *Creative Conceptual Framework*



Noted. by Chutima Promdecha, 2022.

Literature Review

1. The Environment of Nakhon Si Thammarat and Phayao

There are two natural places that inspired a lasting impression in the creator. The first one is Nakhon Si Thammarat province, where the creator was born; there was a little house surrounded by many kinds of trees such as rose apple, santol, jackfruit, *champi*, *champa*, ching figs, *ta-ling pling*, and various orchids. In addition, to providing food and snacks, it was also setting that allowed the creator to use her childhood imagination.

Secondly, the creator moved to an unfamiliar place, Phayao province, and spent two years living there and beginning to regard it as a second home. Having the opportunity to live in that area allowed the creator to explore beautiful natural areas, which made a lasting impression, such as the vast Phayao lake surrounded by beautiful mountains a clear sky. Moreover, Phayao district officials have planted a lot of bougainvillea on the edge of the lake; so this natural feature is always seen in the scenery of the beautiful lake and the surrounding bougainvillea bushes. Currently the creator has now moved to live in Bangkok, but these memories and impressions still stay in her mind.

Figure 2 *Red myrtaceae flower in Nakhon Si Thammarat home*

Noted. by Chutima Promdecha, 2011.

Figure 3 *Phayao lake at dusk with bougainvillea bushes*

Noted. by Chutima Promdecha, 2020.

2. Composition of Art and Visual Elements

The visual elements consist of points, lines, shapes, form, colours, space, texture, and value. Each visual element is very important to the creation of visual arts. They can be combined to respond to feelings, emotions, and thoughts through the artistic process and become works of visual art that are valuable to both the creator and the audience. The creator wants to create works by using the visual elements: lines, colours, shapes, space, and texture. Along with the principles of art components such as unity, balance, focus, conflict, and harmony. Nimsamer (2016) mentioned the visual elements as follows:

> "Art has two important elements: the man-made part is the material structure that can be seen or perceived by the senses and the part that is expressive as a result of that material structure. The main structural elements of art are form and content" (Nimsamer, 2016, p.30)

Moreover, Tangpornprasert (2013) also stated that

> "An artistic component is the bringing of artistic sub-components, such as visual elements, to arrange them together according to the idea, imagination or experience of the creator and then organize them, so that they are balanced, harmonious and united, especially those abstract works. The more it is necessary to apply the principles of artistic composition. To complete the work and achieve the desired beauty" (Tangpornprasert, 2013, p.6)

Similarly, there is another relevant concept from Teecruz (2017) as follows:

> "Artists will bring different elements together based on the principle of art composition to appear as works of visual art differently according to individual characteristics to communicate thoughts and feelings.
> Therefore, the principle of composition is a tool that allows artists to apply compositions beautifully in both their thoughts and feelings.
> For visual arts, including painting, sculpture, printmaking, architectural mixed media, it is an art that can be appreciated primarily by the eye." (Teecruz, 2017, p. 58)

2. Influential Artworks to the Creativity

2.1 Judit Just Anteló

This artist from Barcelona, Spain. Currently living in Asheville, North Carolina, USA. She is famous for creating embroidery by using yarn and expressing it mainly through visual elements. The works, therefore, come out in abstract forms. The creator benefited from studying Judit's art: Judit uses bright, beautiful colours and makes the artwork stand out by creating a variety of textures. There are several varying heights and low areas. Moreover, the creator has connected and adapted this distinction in this artwork, as shown in the opposite colour pairs in these two works: green – red and blue – orange. The search for a device capable of creating this multi – level texture resulted in the selection of punch needles.

Figure 4 *Untitled*

Noted. From *Jujujust* Untitled, by Judit Just Anteló, 2022 (https://www.jujujust.com/).

Figure 5 *Untitled*

Noted. From *Jujujust* Untitled, by Judit Just Anteló, 2022 (https://www.jujujust.com/).

Figure 6 *Untitled*

Noted. From *Jujujust* Untitled, by Judit Just Anteló, 2022 (https://www.jujujust.com/).

2.2 Beth Joy

A British artist and art therapist based in London, England, Joy's artworks were created using embroidery and tufting. Most of them are applied arts, including rugs and mirror frames. The creator benefited from studying Beth's art: Beth uses colour features in the works that are interesting, such as the use of opposite colours, gradient colours, and pastel colours. The creator sees the placement of the colours as corresponding to the feeling that needs to be conveyed, therefore; it was adapted to utilize this artwork in terms of the design of the work in a checkerboard style. This section is very attractive. It also corresponds to the nature of abstract work; therefore, this is how this distinctiveness inspired creativity in the creation of this artwork by Beth Joy.

Figure 7 *GRADIANT #2*

Noted. From *SHOP* GRADIANT #2, by Beth Joy, 2022 (https://www.bethjoy.uk/shop).

Figure 8 *ODD END RUG*

Noted. From *SHOP* ODD END RUG, by Beth Joy, 2022 (https://www.bethjoy.uk/shop).

Figure 9 *GRADIANT #3*

Noted. From *SHOP* GRADIANT #3, by Beth Joy, 2022 (https://www.bethjoy.uk/shop).

2.3 Fabi Brizuela

A Palermo artist from Argentina. Brisuella's creations use a wide variety of sewing materials and equipment, whether it is hand embroidery, sewing with a punch needle or with a rug tufting gun. The stories in her works are often inspired by nature and the surrounding environment in which the artist lives such as mountains, the sea, fields, plants, and sometimes incorporating an abstract style. The creator benefited from studying Fabi's art: Fabi often leaves traces of natural landscapes. This is the highlight that should be created in this artwork as it is also inspired by nature. The nature of the abstract works can be seen as a landscape of both houses.

Figure 10 *CAPPADOCIA*

Noted. From *Fabi Brizuela* CAPPADOCIA, by *Fabi Brizuela*, 2021, Instagram (https://www.instagram.com/traful_taller/).

Figure 11 *ORGÀNICO*

Noted. From *Fabi Brizuela* ORGÀNICO, by *Fabi Brizuela*, 2022, Instagram (http://www.instagram.com/traful_taller/).

Figure 12 *TAPIZ RECLICADO*

Noted. From *Fabi Brizuela* TAPIZ RECLICADO, by *Fabi Brizuela*, 2021, Instagram (https://www.instagram.com/traful_taller/).

3. Abstract Art

It is a form or process (style) of the arts that originated in France and Germany. Emphasis on presenting things that do not look natural without a story, is not linked to any content and uses only essential visual elements. (Kamchorn Soonpongsri, 2016, p.277) It can be divided into two types: informal abstraction, which is created from sudden internal feelings, and another type is formal abstraction which is often represented in shapes and geometric shapes in works. Abstract art was very popular in the 20th century in both painting and sculpture. It is characterized by the form rather than the presentation of the story and cuts down on the details to create a simple shape in visual arts that can emphasize the desired point. For example, some pieces may emphasize textures or colours as well as compositions to express the inner mind of the creator. The aesthetics of abstract works are based on the use of visual elements as well as creating forms to display a harmonious relationship between art and the human spirit. (Supachai Singyabuth, 2019, p.181)

4. Inspiration

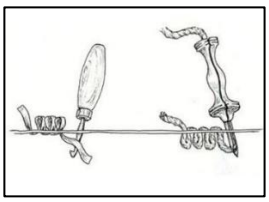
Asst. Prof. Bhubate Samutachak (2009) said that ″the word ′inspiration′ is derived from the Latin word ″Spirarae″ means ″breath″ which is the root of the word ″spirit″ with the verb, ″to inspire″. The root word means ″through the breath or passing one′s mind into another″ Therefore, it is what allows the recipient to live, and it is the same breath that inspires. Makes those who are inspired to think and follow with faith, with effort, and tirelessly in order to make themselves like the inspiration that has been received. Then the inspiration should be classified as ″motivation″ that is very effective. Inspiration is related to one person who is captivated, impressed, and has faith in someone′s words, thoughts, actions, or the specialness of something such as beauty, naturalness or subtlety, and words that thought, action, beauty, naturalness or subtlety still echoes in thought and is stuck in mind all the time from the day that heard or met until death, and these are the things that direct a person to a certain behaviour or attitude and then become a power, principle, and identity in the end.″ (Bhubate Samutachak, 2009, p.20).

Regarding inspiration from nature in visual art, Professor Silpa Bhirasri (1944) said that “nobody has made art from nothing; In art, we have two sources of inspiration namely nature and the masterpieces of art. Nature has been the source of art. The principal source of inspiration for art, so it is not strange to find in every style the same natural elements.” (Silpa Bhirasri, 1944, p.15)

5. Punch Needle

The embroidery pen or carpet embroidery pen (punch needle rug hooking, popularly known as a punch needle) was invented by Americans in the late 19th century and developed from early carpet manufacturing methods. Later, in 1886, Ebenezer Ross patented the first carpet embroidery tool, “The Griffin”, which can be used by pinning the head of the needle onto the fabric, then pulling back; there will be a small loop, and it is the surface of the carpet on the back. Later, it evolved into a simple tool in the form of an embroidery pen. (Clasper-Torch. M., 2021)

Figure 13 *Rug Hooking and Punch Needle*



Noted. From *Frequently Asked Questions* Rug Hooking and Punch Needle, by The Oxford Company, 2022, THE OXFORD COMPANY (https://amyoxford.com/pages/faq).

Figure 14 *Adjustable Punch Needle*

Noted. by Chutima Promdecha, 2022.

From the above information, it can be seen that this creation focused on expressiveness in an abstract form by bringing the visual elements and putting them together by using the principles of art composition into the form of 2D work on the fabric using the process of embroidery with yarn. It is separated into two pieces to convey the impression of memories that the creator has had in both homes, namely the house in Nakhon Si Thammarat and the house in Phayao; then make parts that connect the two pieces together with knitting yarn combined with real natural materials to create a novel creation. In addition, this artwork was intended to be outstanding in the use of colours that convey the natural setting of the two homes as well as the creation of textures. It was focused on creating multi-level textures through utilization of the punch needle embroidery, which the creator chose to use. It is a device with a long history and development and creative applications influenced by many international artists. It is a method that the creator is skilful and adept at.

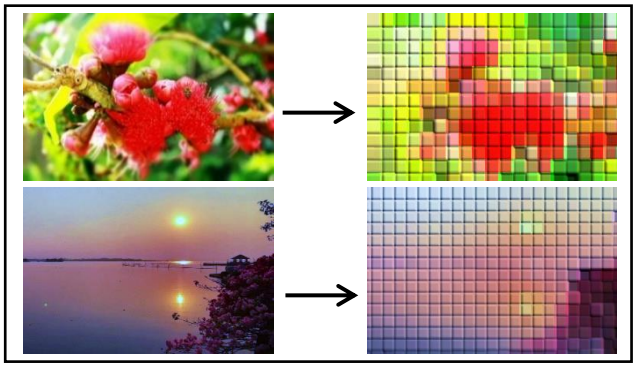
Methodology and Creation Processes

1. Analysing the Concept

This work would convey the impression of memories of nature that are related to both homes: the home in Nakhon Si Thammarat and the home in Phayao, and display a creative process that brings happiness without any other stories. Therefore, it is conveyed into abstract style by using visual elements such as lines, shapes, forms, spaces, colours, and textures. The line used is a straight line put together to form a square grid or checkered pattern, which is a fundamental geometric pattern to make the artwork look simple. A combination of lines and the design patterns on the artwork leaves some space to reduce the density and create balance. In addition, it makes the artwork look organized and beautiful.

The use of colour would focus on dividing the colours into two groups through two pieces: the red-green group in the first piece and the blue-orange group in the second piece. The textures would be chosen to emphasize the softness created by the yarn, and the "level" of the texture would be created by utilizing the adjustable punch needle that gives different levels of textures to the artwork. Then balance and connection between the two pieces of artwork would be created by knitting yarn straps along with the combination of real natural materials by attaching them with glue, knitting, sewing, and tying.

Figure 15 The transformation of natural images into abstract images.



Noted. by Chutima Promdecha, 2022.

2. Comparing the colours of nature and the yarn that will be used in the artwork's creation.

Figure 16 *Soffur Yarn*

Noted. From *Venus yarn (Soffur) Colour's chart* Soffur Yarn, by PandaNana, 2008, Bloggang (https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=18&group=14&gblog=2).

Figure 17 *Winnid Yarn*

Noted. From *Venus yarn (Winnid) Colour's chart* Winnid Yarn, by PandaNana, 2008, Bloggang (https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=18&group=14&gblog=3).

Figure 18 *Knitting Yarn*

Noted. From *Venus yarn (Knitting Yarn) Colour's chart* Knitting Yarn, by PandaNana, 2008, Bloggang (https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=17&group=14&gblog=1).

From three types of yarn, the creator has compared them to the photographs inspiring this creation in the below table.

Table 1 *Comparing the colour of the nature with the colour of yarns*

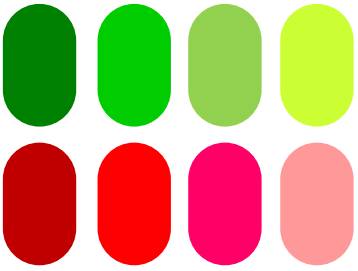
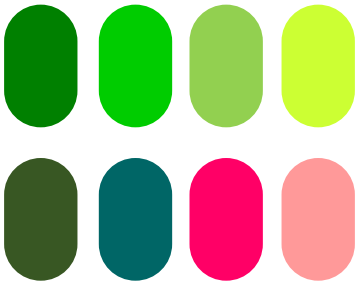
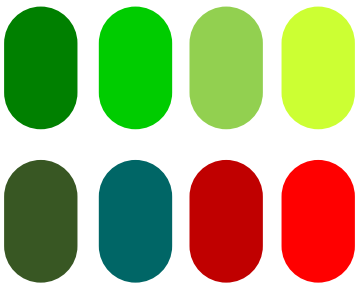
Figures	Colours	Yarn's Colours
Figure 1 *Nakhon's home: Jambolan plum* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2011.		**Soffur** **Winnid** No. 732 No. 935 No. 729 No. 930 No. 727 **Knitting yarn** No. 741 No. 8332 No. 725
Figure 2 *Nakhon's home: Malay Apple's Flower* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2011.		**Soffur** **Winnid** No. 732 No. 935 No. 729 No. 731 No. 725 No. 742 **Knitting yarn** No. 930 No. 8332
Figure 3 *Nakhon's home: Malay Apple's Flower* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2008.		**Soffur** **Winnid** No. 732 No. 935 No. 729 No. 731 No. 727 No. 742 No. 741 **Knitting yarn** No. 8332

Table 1 *Comparing the colour of the nature with the colour of yarns (Cont.)*

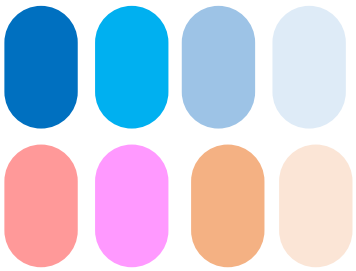
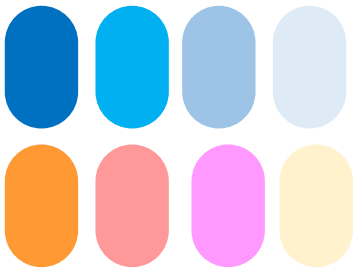
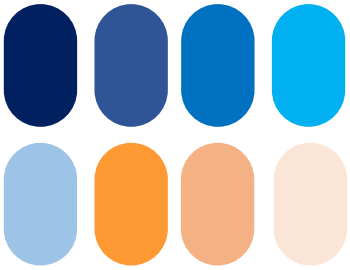
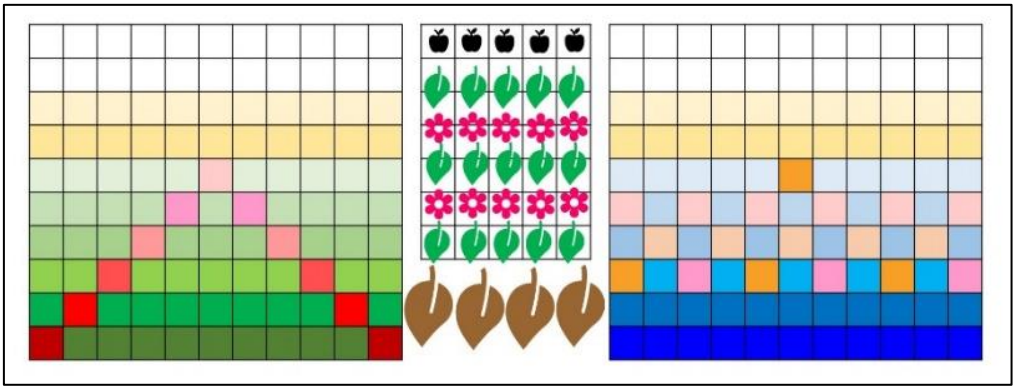
Figures	Colours	Yarn's Colours
Figure 4 *Phayao's home: Verbena at Phayao lake* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2020.		**Soffur** **Winnid** No. 737 No. 920 No. 736 No. 930 No. 735 No. 908 No. 722 No. 710
Figure 5 *Phayao's home: Sunset at Phayao lake,* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2020.		**Soffur** **Winnid** No. 737 No. 920 No. 736 No. 930 No. 735 No. 909 No. 722 No. 704
Figure 6 *Phayao's home: Sunset at Phayao lake,* *Noted.* By Chutima Promdecha, 2020.		**Soffur** **Winnid** No. 737 No. 928 No. 736 No. 923 No. 710 No. 920 No. 909 No. 908

Table 1: Comparing the colours of nature that inspired the creation with the colours of the yarn in order to select the colours that match or are close to the natural image and use them in the artwork.

3. Creating a sketch

Figure 19 *A final sketch*



Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

4. Preparing materials and equipment

Figure 20 *Tools and Equipment*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

Figure 21 *Yarns*

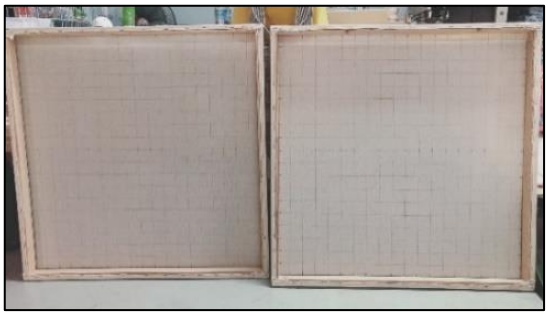
Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

5. Preparing fabric plane and draw the grid

Figure 22 *Creator while making checkered pattern*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

Figure 23 *Fabric frames with checkered pattern*



Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

6. Embroidering yarn on fabric by using punch needle

Figure 24 *The embroidery process*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

7. Putting the real natural materials into the artwork by attaching them with glue, knitting, sewing, and tying

Figure 25 *Natural material in artwork*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

Figure 26 *The complete artwork*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

Result

The creation of this work of art started with negative feelings due to the conditions of the COVID-19 pandemic, severely restricting activities in daily life for everyone to be limited. This made the creator unable to travel to different places as intended and unable to return to their hometown, or travel to the creator's favourite places. Therefore, it created a feeling of nostalgia and longing for a home. There are two places for the creator, which are produce the feelings of warm home, namely the hometown of Nakhon Si Thammarat and the bond house in Phayao province, which inspired and sparked creativity in creating works of art that communicate and convey nostalgic feelings and impressive memories of both houses. It also incorporated the technique of embroidery with soft silk material that has a warm touch which is a favoured, skilful, and creative method. It is complemented by attaching real, natural materials to the works by attaching them with glue, knitting, tying, and binding to enhance identity and is presented in an abstract form created with visual elements and principles of artistic composition as follows:

- **Lines**

Figure 27 *Lines in the artwork*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

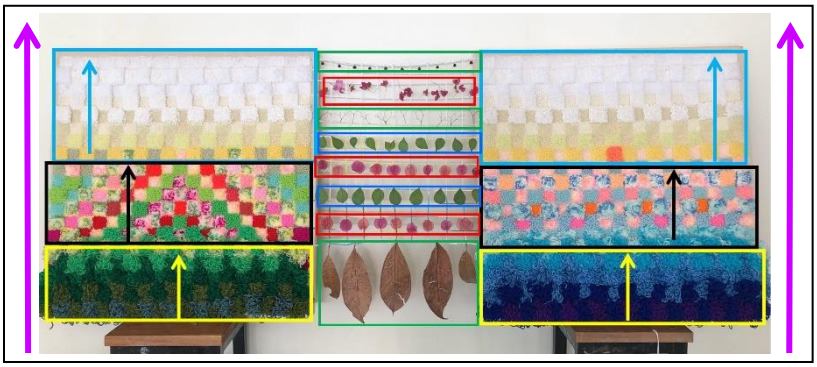
Figure 28 *Lines in the artwork*

Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

The lines in the works consist of the vertical and horizontal straight lines that make up the grid, the horizontal lines, the oblique lines, and the jagged lines from the yarn colour arrangement. Horizontal lines appear in the arrangement of leaves and flowers. The vertical lines down from a large leaf are close to symmetrical, making the artwork orderly and simple. Free lines from the flower stalks and the small sticks help to reduce harshness, and also create balance and relaxation that make the artwork look more comfortable.

- **Colourss**

Figure 29 *Colours in the artwork*



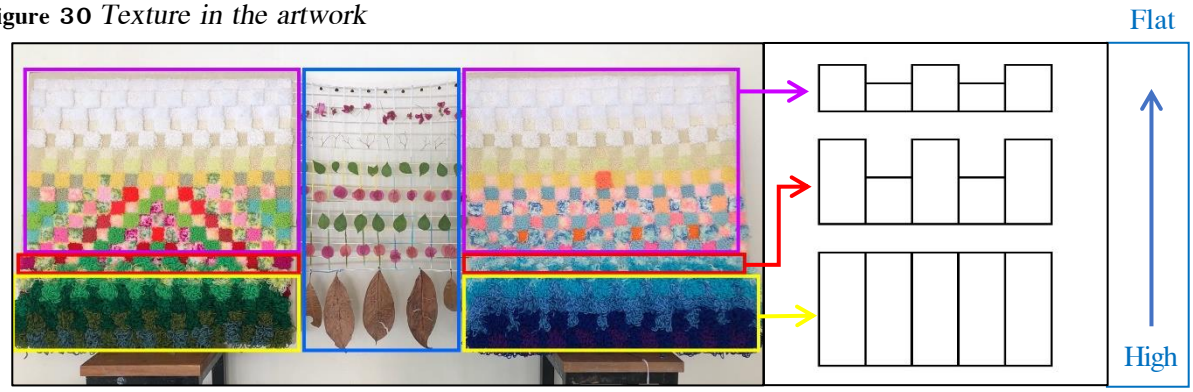
Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

The Colours in this artwork are divided into two groups: the first is a red-green group referring to represent the memories of the Nakhon Si Thammarat home and the 2nd piece is a blue-orange group referring to the nature along Phayao lake.

In the two pieces, the colours are divided into three periods. The upper part (blue frame) is a group of colours gradually radiating from the bottom up. From yellow to white, mid-range (black frame) is a combination of colours from the main colours of the group. There are different colour arrangements, but they still focus on the dark-to-light gradation. In the bottom part, (yellow frame) is the main colour group of each piece with green and blue; the gradient from dark to light, from bottom to top, refers to the memories that slowly fade over time. From what used to be bright and clear, it gradually fades and becomes withered. In addition, there are colours from real natural materials such as the colour green from the leaves, the colour pink from bougainvillaea, and the colour brown from withered wood sticks and dry leaves.

- **Texture**

Figure 30 *Texture in the artwork*



Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

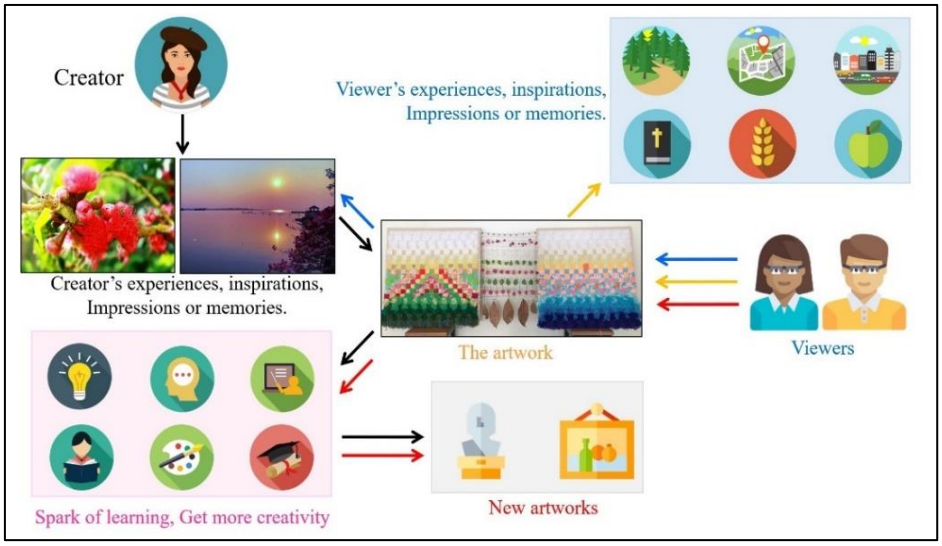
The textures in the artwork are divided into three phases: In the first phase (purple frame), the textures are made by adjusting the punch needle in level 1 and level 2 (half-needle) and embroidered alternately in each square. In the middle (red frame), the textures are made by adjusting the punch needle at level 2 and level 3 (longest, full needle) and embroidered alternately on each square. Then, in the last part, the bottom part (yellow frame), the texture is made by adjusting the punch needle at level 3 and using the hands to manually pull the yarn out to double the length and embroider only alternate colours. However, the yarn's length was the same throughout the part to convey the tangible things in the memories that gradually fade away with time. What the creator made could touch and feel the memories, but it has gradually become lighter until it completely disappeared.

In terms of the composition of the abstract style mentioned, it focused on not being tied to any other story. It is the creation of a soft texture that gives a warm feeling which comes from the impression of memories and presents the happiness that still stays in mind with the memories that remain. It also presented the beauty of the basic visual elements to be arranged in accordance with the feelings, whether they are lines, shapes, colours or textures attributed to the process of embroidering.

Then, affecting the perception of the viewer in connecting the artwork with the inspiration sources of the creator (blue arrows) may be linked to their personal experiences or memories (yellow arrows), or it might inspire and spark creativity (red arrows), pushing the viewer to learn or allow it to act in the creation of visual arts. The result may be many valuable artworks.

Regarding the creator, after doing this artwork, the creator has found some problems along with new creative approaches, which will be surely be reflected in new creations in the future.

Figure 31 *The effect of the artwork to the viewer and the creator.*



Noted. By Chutima Promdecha, 2022.

The creative process of embroidery with a punch needle is a process that requires repetition to achieve the desired results. This kind of process keeps the creator focused on the activity and becomes meditating. Therefore, it can be said that this creative process can completely meet the needs of the creator in terms of being a favoured method and creating happiness while doing artwork like the happiness reflected in the old memories of the two homes. It is considered a method that allows creation to meet all its objectives.

In addition, as the creator is an instructor and part of the Arts Education Personnel, the knowledge used in creating this work is visual and artistic elements. The process of conveying thoughts and feelings into works of art creative methods and tools as well as possible extensions in areas related to meditation and art therapy. It can be disseminated to learners or art students to enhance knowledge and inspire young artists to apply it to the creation and discovery of identity in their own art as well.

Discussion and Conclusions

This creation's main point and purpose were to communicate the nostalgia and impressions of the two homes felt by the creator and conveyed by the chosen yarn, the soft material and the warm feeling of texture through the plane of the 2D fabric with the embroidery process. The images of memories that become distorted and unclear, are presented through an abstract style to reflect what was once clear, changes due to the natural state of the brain and memories difficult to sustain with the passing of time. In this abstract way, it gives order and simplicity through the visual elements, namely lines: straight lines, vertical and horizontal lines, grid lines, oblique lines, and jagged lines. Free space is allocated (white space) and creates a symmetrical balance to keep the artwork organized. The colours used in the artworks are divided into two groups, namely the green and red group referring to the nature of the first home, located in Nakhon Si Thammarat Province, and the blue-orange group which represents nature along the Phayao Lake near the second home in Phayao Province. There is a gradation from dark to light chasing from the bottom to the top consistently with a soft texture created by multiple levels through the unique function of the device. The needle length can be adjusted (a punch needle); the dark bottom part is high, thick, and fluffy; then, it gradually descends from the bottom up to convey the fading of memories over time, from being darker to lighter and from being dense to being flat.

Furthermore, it is compared to the works of other artists who created similar works of art. In that case, it can be noted that this artwork not only has a variety of texture designs related to the origin of the impression, but also has a mix of the real material from nature derived from the source of memories of this creation.

In addition, the method used to create is a simple method of making handcrafts. Therefore, this artwork can help raise awareness of the value of common materials and simple creative methods such as embroidery, the value of abstract art, the fundamental theory of art like visual elements and composition, and the aesthetic value of life. The creator has discovered skills and ways to create happiness, resulting in pleasing aesthetics, satisfaction and happiness, enabling relaxation during the crisis of this COVID-19 pandemic.

Suggestions

This artwork was created through the process of embroidery and incorporating natural materials into it, which is the real material that dries and becomes fragile over time. It looks clearly separated from the workpiece, so in the next creation, synthetic materials may be considered for greater unity with the workpiece. If natural materials are still important to the ideas, the concept of the creator should be adapted to seek more methods to incorporate materials into the embroidery work to solve the problem of unity deficiencies. Also, it may design space management to accommodate materials such as abstract presentations. When a story of something real or concrete is involved, it may make it difficult to communicate and transmit them. The creator should also consider abstract content or stories such as self-feeling or beauty. The content and stories may be more in line with abstract approaches to future presentations.

References

Anteló, J. J. (2022). *Jujujust*. https://www.jujujust.com/

Brizuela, F. (2021). *Fabi Brizuela*. https://www.instagram.com/traful_taller/

Clasper - Torch. M. (2021). *The History of Punch Needle Rug Hooking*, https://www.sistermag.com/en/magazine/sistermag-no-61-may-2021/the-history-of-punch-needle/

Bhirasri, S., Fine Art department. (1944). *Theory of Composition*, Bangkok.

Joy, B. (2022). *SHOP*. https://www.bethjoy.uk/shop

Nimsamer, C. (2010). *Composition of Art*. (10th Edition). Amarin Printing and Publishing.

PandaNana. (2008). *Venus yarn (Knitting Yarn) Colour's chart*, https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=17&group=14&gblog=1

PandaNana. (2008). *Venus yarn (Soffur) Colour's chart*, https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=18&group=14&gblog=2

PandaNana. (2008). *Venus yarn (Winnid) Colour's chart*, https://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=pandanana&month=10-2008&date=18&group=14&gblog=3

Samutachak, B. (2009). Inspiration – The power of breathing at work, *Productivity World Journal*, *14*(79), 20 – 23. https://lib.dpu.ac.th//upload/content/file/article_instrctor/ta57/14_79_2552.pdf

Singyabuth, S. (2019). *History of Art* (Value Edition), Wadsin, Bangkok.

Sunpongsri, K. (2016). *Aesthetics art philosophy Theory of Visual Arts, Art Criticism*. (3rd Edition). Chulalongkorn University Printing House.

Tangpornprasert, T. (2013). *Art Composition 1.* (10th Edition). Samlada.

Teecruz, K. (2017). *Creative Aesthetics*. Sutpaisan Builder.

The Oxford Company. (2022). *Frequently Asked Questions*. https://amyoxford.com/pages/faq

รายละเอียด และหลักเกณฑ์ในการส่งบทความ

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์ รับตีพิมพ์บทความคุณภาพทางด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ โดยมีกลุ่มเป้าหมาย คือ คณาจารย์ นักศึกษา นักวิจัย และบุคคลทั่วไป ทั้งในระดับชาติ และนานาชาติ โดยกำหนดออกปีละ 3 ฉบับ

ฉบับที่ 1 มกราคม – เมษายน
ฉบับที่ 2 พฤษภาคม – สิงหาคม
ฉบับที่ 3 กันยายน – ธันวาคม

ประเภทบทความที่เผยแพร่

ผู้เขียนต้องระบุประเภทของบทความว่าเป็นบทความประเภทใด โดยบทความที่เผยแพร่ในวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ มีขอบเขตประเภท ดังนี้

1. บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอแนวคิด องค์ความรู้ ทฤษฎี วิธีการวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปะ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ทัศนศิลป์ และการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับสาขาศิลปะ

2. บทความวิจารณ์หนังสือ หรือบทความปริทัศน์ ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่ปรากฏในข้อ 1. ทั้งนี้ บทความที่ส่งมาตีพิมพ์ต้องไม่เคยเผยแพร่ในวารสาร หรือสิ่งพิมพ์ใดมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสาร หรือสิ่งพิมพ์อื่น โดยการส่งบทความเข้าสู่ระบบวารสารวิพิธพัฒนศิลป์ สามารถส่งบทความผ่านระบบออนไลน์ได้ที่

เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT

ท่านสามารถอ่านรายละเอียดของบทความเพิ่มเติม ในส่วนขององค์ประกอบบทความ การจัดรูปแบบหน้า การเขียนรายการอ้างอิง และอื่น ๆ ได้ที่

เว็บไซต์: https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT/about/submissions

วารสารวิพิธพัฒนศิลป์
โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง
เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร 10200
โทร. +66(0)2-224-5851 +66(0)64-272-7263
อีเมล: wipit.bpi@gmail.com
เว็บไซต์ https://so02.tci-thaijo.org/index.php/WIPIT