

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
เป็นวารสารที่อยู่ในฐาน TCI
ประเภทวารสารด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย

Thai-Journal Citation Index Centre

- *การศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในกิจกรรมฟางนัง จังหวัดมหาสารคาม
- *วิภาษานาที่ในภาพยนตร์เรื่อง เจียบให้รอด
- *การตีความละครเวทีแนวเพลงไทย: กรณีศึกษา สิบเอกวรรุณี คำชวนชื่น
- *การออกแบบเชิงเรขาคณิต: แนวทางการประยุกต์แนวคิดเพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร
- *การออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอชุมชนบ้านป่าจั่ว
- *การออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโก่งจากจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
- *การสร้างสรรค์จิตรกรรมพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนารธรรม
- *รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน
- *การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่างมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
- *กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์
- *การศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวงเรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน
- *การสร้างสรรค์การแสดงลำหู่ร่วมสมัย กรณีศึกษา นางไอ่เดอะไลฟ์ แอนด์เลิฟ
- *ศาสตร์แห่งกายวิภาค สู่แรงบันดาลใจในงานศิลปะของศิลปิน
- *ละครดึกดำบรรพ์ : วิธีการขับร้องเพลงชาประสมในเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง
- *เทคนิคการบรรเลงเสียงฮาร์โมนิกส์ของทอมมี เอ็มมานูเอลในบทเพลง Up from down under



วารสาร
ศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน 2567 ISSN : 3027-6296 (print)
Vol.16 No.1 January - June 2024 ISSN : 2730-2245 (online)



วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

<https://tcj-thaijo.org/index.php/fakku>

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567 ISSN 3027-6296 (Print) ISSN 2730-2245 (Online)

- **เจ้าของ** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **ผู้จัดพิมพ์** คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
123 อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40002
โทรศัพท์/โทรสาร 043-202396
- **วัตถุประสงค์** เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม ประกอบด้วยสาขาทัศนศิลป์ ออกแบบนิเทศศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปวัฒนธรรม และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพศิลปกรรม อาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไป ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ
- **คณะที่ปรึกษา**

อธิการบดี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงษ์คำ	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **บรรณาธิการ** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- **กองบรรณาธิการ**

Professor Daniel Meyer-Dinkgräfe	University of Lincoln London
Professor Dr.Krishna Carkarvati	Banaras University
Professor Dr.Tan Sooi Beng	University Saint Malaysia
Professor Dr.Nihal Pepera	Ball State University
ศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บินทสันดี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย สิงห์บุญยัย	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ดร.สุเมธ ฐรี	สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม	มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.อรรถจักร สัตยานุรักษ์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์ ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรง	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์สุชาติ เกาทอง	มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.จตุรงค์ เลาพะเพี้ยนแสง	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.ชวลิต อธิปัตย์กุล	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ ติงสัญชลี	มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์	มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.ทรงวุฒิ เอกวุฒิมวงศา	สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์	มหาวิทยาลัยนเรศวร
รองศาสตราจารย์ ดร.ประมาณ เทพสงเคราะห์	มหาวิทยาลัยทักษิณ
รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิศ เผ่าสวัสดิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์ ดร.ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ	มหาวิทยาลัยบูรพา

- **ผู้ช่วยกองบรรณาธิการ**

รองศาสตราจารย์ ดร.ดวงจันทร์ นาชัยสินธุ์	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ธนัส หินอ่อน	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิจิตร วินทะไชย	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ พญ. อัครพรหมณ์	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ดร.ภัทร์ ศษภักดี	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ดร.นัชชารัชต์ คำพิลา	มหาวิทยาลัยขอนแก่น

- **ฝ่ายจัดการ**

เอมอร รุ่งวรวิมล	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
------------------	--------------------

- **ออกแบบปก/รูปเล่ม**

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล	มหาวิทยาลัยขอนแก่น
--	--------------------

- **กำหนดการเผยแพร่**

ปีละ 2 ฉบับ (มกราคม - มิถุนายน และ กรกฎาคม - ธันวาคม)

- **ภาษา**

ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

- **การส่งบทความ**

ผ่านระบบออนไลน์ <https://tci-thaijo.org/index.php/fakku>

- **ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer review)**

จำนวน 3 ท่าน เป็น Double blind review คือปกปิดรายชื่อผู้เขียนบทความและผู้เกี่ยวข้อง

- **พิมพ์ที่**

หจก.โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา
232/199 หมู่ 6 ถ.ศรีจันทร์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40000
โทร. 043-466444, 043-466860-61 โทรสาร. 043-466863
E-mail : klungpress@hotmail.com

- **ผู้ทรงคุณวุฒิที่พิจารณาตรวจสอบความถูกต้องของบทความประจำฉบับ**

ศาสตราจารย์สุชาติ เถาทอง	รองศาสตราจารย์ ดร.เกรียงศักดิ์ เขียวมั่ง
รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลอมเดช คูพานมาต	รองศาสตราจารย์ ดร.ชลิต อธิปัตย์กุล
รองศาสตราจารย์ ดร.ทวีศักดิ์ พรหมรัตน์	รองศาสตราจารย์ ดร.ทิพวรรณ ทังมั่งมี
รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงษ์คำ	รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์
รองศาสตราจารย์ ดร.รัฐไท พรเจริญ	รองศาสตราจารย์ ดร.สุภาวดี โพธิเวชกุล
รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน	รองศาสตราจารย์ไทยโรจน์ พวงมณี
รองศาสตราจารย์ ดร.ธนัส หินอ่อน	รองศาสตราจารย์รณภพ เทชะวงศ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กมลธรรม เกื้อบุตร	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม อม้นตกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติศักดิ์ เกิดอรุณสุขศรี	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชาม จาตุรงค์กุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จันทนา คชประเสริฐ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา มณีวัฒนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐพงศ์ พรหมพงศธร	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐพงศ์ แยมเจริญ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐศรัณย์ ฤทธิคุณ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธเนศ ภิรมย์การ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีระยุทธ เฟื่องชัย	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช ภูมาลี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นฤทธิ วัฒนภู	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรีชา สาคร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พกาภาส จิราภักดิ์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พงษ์พิทยา สัพโส
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิทยวัฒน์ พันธะศรี	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรา ใต้ะบุรินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภานู สรวาสวรรณ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วัฒนพันธ์ุ ครุฑเสน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิษณุ บุญรอด	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย อารีรุ่งเรือง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ สุขนา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรกานต์ รวยสูงเนิน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวรรณี ชูเสน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิเทพ แจ้ดินาลาว
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกราช เจริญนิตย์	

ข้อเขียนหรือบทความใดๆ ที่ได้พิมพ์เผยแพร่ในวารสารคณะศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่นฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นเฉพาะตัวของผู้เขียน และกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วย และไม่มีข้อผูกพันด้วยประการใดๆ อนึ่งกองบรรณาธิการวารสารยินดีรับพิจารณาบทความจากนักวิชาการ นักศึกษา ตลอดจนผู้อ่าน และผู้สนใจทั่วไป เพื่อนำลงตีพิมพ์ สำหรับบทความวิจัยและบทความวิชาการต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง



Journal of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University

<https://tci-thaijo.org/index.php/fakku>

Vol. 16 No. 1 January – June 2024 ISSN 3027–6296 (Print) ISSN 2730–2245 (Online)

- **Publisher** Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
123, Muang, Khon Kaen, 40002, Thailand
Tel./ Fax. 66 4320 2396
<https://tci-thaijo.org/index.php/fakku>
- **Objective** To help support and publish academic achievements and creative artworks which cover productions of visual arts, visual communication design, music, performance art, and cultural art; to also serve as a medium to connect artists, lecturers, scholars, researchers, students, and the average people including Thais and foreigners.
- **Advisory Board**

President	Khon Kaen University
Professor.Dr.Chalermsak Pikulsri	Khon Kaen University
Assoc.Prof.Dr.Niyom Wongpongkham	Khon Kaen University
- **Editor in Chief** Assist.Prof.Dr.Burin Plengdeesakul Khon Kaen University
- **Editorial Board**

Professor Daniel Meyer-Dinkgräfe	University of Lincoln London
Professor Dr.Krishna Carkarvati	Banaras Hindu University
Professor Dr.Tan Sooi Beng	University Saint Malaysia
Professor Dr.Nihal Pepera	Ball State University
Professor Dr.Narongrit Dhamabutra	Chulalongkorn University
Professor Dr.Bussakorn Binson	Chulalongkorn University
Professor Dr.Sakchai Saisingha	Silpakorn University
Professor Dr.Supachai Singyabuth	Maharakham University
Professor.Dr.Somporn Tulee	Rajamangala University of Technology Thanyaburi
Professor Dr.Santi Leksukhum	Silpakorn University
Professor Dr.Attachak Sattayanurak	Chiang Mai University
Professor ML.Surasawasdi Sooksawasdi	Chiangmai University
Professor Pornrat Damrhung	Chulalongkorn University
Professor Suchat Thaonthong	Burapha University
Assoc.Prof.Dr.Kumkom Pornprasit	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Dr.Chaturong Louhapensang	King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assoc.Prof.Dr.Chawalit Atipatayakul	Udon Thani Rajabhat University
Assoc.Prof.Dr.Chedha Tingsanchali	Silpakorn University
Assoc.Prof.Dr.Narongchai Pidokrajt	Mahidol University
Assist.Prof.Dr.Songwut Eakwutvongsa	King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang
Assoc.Prof.Dr.Nirach Sudsung	Naresuan University
Assoc.Prof.Dr.Pramarn Thepsongkhroh	Thaksin University
Assoc.Prof.Dr.Pornprapit Phoasavad	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Dr.Yootthana Chuppunnarat	Chulalongkorn University
Assoc.Prof.Thepsakdi Thangnopkoon	Burapha University

- **Assistant Editors**

Assoc.Prof.Dr.Duangjan Nachaisin	Khon Kaen University
Assoc.Prof.Tharanat Hin-on	Khon Kaen University
Assist.Prof.Dr.Vijit Vintachai	Khon Kaen University
Assist.Prof.Dr.Pongpitthaya Sapaso	Khon Kaen University
Assist.Prof.Pachaya Akkapram	Khon Kaen University
Dr.Pat Kotchapakdee	Khon Kaen University
Dr.Nutcharath Khampilar	Khon Kaen University

- **Editorial Manager** Aim-Aon Rungworawut Khon Kaen University

- **Cover Design** Assist.Prof.Dr.Burin Plengdeesakul Khon Kaen University

- **Publication** Two Issues Per Year
Issue No.1 (January – June)
Issue No.2 (July – December)

- **Accessibility** online (Open Access)

- **Language** Thai and English

- **Peer-Review** Double-Blind

- **Printing Address** Klung Nana Wittaya Printing
232/199 M.6, Srijan Road, Muang, Khon Kaen 40002 Thailand
Tel. 66 4346 6444, 66 4346 6860-61 Fax. 66 4346 6863
E-mail : Klungpress@hotmail.com

- **Peer Review**

Professor Suchat Thaothong	Assoc.Prof.Dr.Kriangsak Khiaomang
Assoc.Prof.Dr.Chalongdej Kuphanumart	Assoc.Prof.Dr.Chawalit Atipatayakul
Assoc.Prof.Dr.Thaveerat Promrat	Assoc.Prof.Dr.Tippawan Thungmhungmee
Assoc.Prof.Dr.Niyom Wongpongkham	Assoc.Prof.Dr.Nirach Sudsung
Assoc.Prof.Dr.RatthaiPorncharoen	Assoc.Prof.Dr.Supavadee Phothiswachakul
Assoc.Prof.Dr.Saowanit Wingwon	Assoc.Prof.Thairoj Phoungmanee
Assoc.Prof.Tharanat Hin-on	Assoc.Prof.Ronnaphob Techawong
Assist.Prof.Dr.Kamontam Kuabutr	Assist.Prof.Dr.Kasama Amantakul
Assist.Prof.Dr.Kittisak Kerdarunsuksri	Assist.Prof.Dr.Kham Chaturongakul
Assist.Prof.Dr.Jantana Khochprasert	Assist.Prof.Dr.Chutima Maneewattana
Assist.Prof.Dr.Nuttapong Prompongsaton	Assist.Prof.Dr.Nattapong Yamcharoen
Assist.Prof.Dr.Natsarun Tissadikun	Assist.Prof.Dr.Thanate Piromgarn
Assist.Prof.Dr.Teerayut Pengchai	Assist.Prof.Dr.Nongnuch Phoomalee
Assist.Prof.Dr.Narit Vadhanabhu	Assist.Prof.Dr.Preecha Sakorn
Assist.Prof.Dr.Phakamas Jirajarupat	Assist.Prof.Dr.Pongpittaya Sapaso
Assist.Prof.Dr.Pittayawat Pantasri	Assist.Prof.Dr.Pattra Toburin
Assist.Prof.Dr.Panu Suaysuwan	Assist.Prof.Dr.Watanapun Krutasaen
Assist.Prof.Dr.Vich Boonrod	Assist.Prof.Dr.Supachai Areerungruang
Assist.Prof.Dr.Suchat Sukna	Assist.Prof.Dr.Surakarn Ruisungnoen
Assist.Prof.Dr.Suwannee Chooosen	Assist.Prof.Dr.Atithep Chaetnalao
Assist.Prof.Dr.Ek-Karach Charoennit	

- All articles are subjected to a peer-review process by internal and external readers
- Any view expressed by the authors of individual articles is not restrict to follow

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม - มิถุนายน 2567 มีบทความที่ได้รับการตีพิมพ์และเผยแพร่ จำนวน 15 เรื่อง โดยแบ่งเป็น บทความวิจัยจำนวน 12 เรื่อง และบทความวิชาการจำนวน 3 เรื่อง ซึ่งแบ่งประเด็นในการศึกษาออกเป็น 5 กลุ่มด้วยกัน ได้แก่ บทความด้านทัศนศิลป์ บทความด้านการออกแบบ บทความด้านดนตรี บทความด้านศิลปะการแสดงและบทความด้านวัฒนธรรมดังนี้

บทความด้านทัศนศิลป์ จำนวน 3 เรื่อง ประกอบด้วย 1) การศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม โดยอนุชิต โรจนชีวิน สุภร วุฒิพงษ์ โรจน์เชมศรี และพิทักษ์ น้อยวงศ์ เป็นการศึกษประวัติความเป็นมาของการเขียนภาพและจัดหมวดหมู่ภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม ด้วยหลักการอ่านภาพและวิธีการตีความใหม่ได้อย่างน่าสนใจ 2) การสร้างสรรค์จิตรกรรมพระอริยบุคคลในสมุทภาพปริศนาธรรม โดยณฤมล ศิลปะชัยศรี เป็นการศึกษาสมุทภาพปริศนาธรรม เลขที่ต่าง ๆ โดยทำการศึกษาการสร้างสรรคจิตรกรรมพระอริยบุคคล ซึ่งใช้หลักองค์ประกอบศิลปะผสมผสานกับสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย เป็นการสะท้อนสุนทรียภาพ ความงาม และนัยยะทางความหมายได้อย่างดี 3) รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน โดยทรงวุฒิ แก้ววิศิษฐ์ เป็นการศึกษาความเป็นมา รูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจีนนิกิจราชมหาราช ในกรุงเทพฯ โดยเฉพาะจิตรกรรม “ห้องสิน” ที่มีความสวยงามตามอย่างจิตรกรรมชนบทจีน

บทความด้านการออกแบบ จำนวน 6 เรื่อง ประกอบด้วย 1) วิชาภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด โดยชนสิน ชุตินธรานนท์ เป็นการวิเคราะห์วิชาหน้าที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด ที่ได้เน้นย้ำให้เห็นว่าสถานการณ์และเงื่อนไขการสื่อสารเป็นปัจจัยสำคัญต่อการเลือกภาษาของมนุษย์ 2) การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์: แนวทางการประยุกต์แนวคิดเพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร โดยเสน่ห์ สำเภาเงิน วรชัช บุษามสาย และสุรเชษฐ์

สิริแวศวง เป็นการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารโดยประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเรขาคณิตที่ส่งผลต่อแนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค รวมทั้งประยุกต์ใช้ผังทางความคิดในการพัฒนารูปแบบอุปกรณ์ได้อย่างน่าสนใจ 3) การออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว โดย ภัทรรณ ออแก้ว เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง และนำไปพัฒนาเป็นตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่วที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอได้อย่างดี 4) การออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโก่งจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยกมลวรรณ พัชรพรพิพัฒน์ สารสุข และกมลศิริ วงศ์หมึก เป็นการออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโก่งจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ โดยเฉพาละลายโก่งจากบังใบที่มีการวางลายซ้ำผ้าได้อย่างเหมาะสม และสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ผ้าของชุมชนคลองปากปิดได้เป็นอย่างดี 5) การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่างมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ โดยสมัชชา อภิสิทธิ์สุขสันติ เป็นการศึกษาอัตลักษณ์องค์กรและออกแบบชุดตัวอักษรของวิทยาลัยเพาะช่างที่มีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ มุ่งเน้นการอนุรักษ์งานช่างศิลปะและการออกแบบ ผสมผสานระหว่างความเป็นไทยกับสากลได้อย่างลงตัว 6) กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยอภิญญา สาริบุตร เป็นการศึกษาปัญหากระบวนการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ของผู้เรียนนำมาวิเคราะห์และประยุกต์กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้อย่างน่าสนใจ

บทความด้านดนตรี จำนวน 1 เรื่อง คือเรื่อง การเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย: กรณีศึกษา ลิบเอกวรวุฒิ คำชวนชื่น โดยณัชชา ฤกษ์ณอม เป็นการศึกษาเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทย และ วิเคราะห์ความแตกต่างด้านเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยและตะวันตก

บทความด้านการแสดง จำนวน 2 เรื่อง ประกอบด้วย 1) การศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยกฤษณ์ เตชะรินทร์ เสกฐานโชติจินดา เป็นการศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวงที่ปรับปรุงขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยละครนอกเป็นละครที่มีการปรับปรุงมาจากละครโนห์ราชชาติซึ่งเกิดขึ้นในภาคใต้ได้อย่างน่าสนใจ 2) การสร้างสรรค์การแสดงลำห่มร่วมสมัย กรณีศึกษา นางไอ่เดอะไลฟ์ แอนด์เลิฟ โดยพชญ อัครพรหมณ์ และดั่งกมล ณ บ่อมเพ็ชร เป็นการศึกษาหาวิธีสร้างสรรค์การแสดงลำห่มร่วมสมัยโดยใช้ละครตี่โง้งเป็นเครื่องมือในการทดลองทำงานร่วมกับผู้มีส่วนร่วม และใช้วรรณคดีอีสานโบราณเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” และสร้างการแสดงลำห่มที่มีความร่วมสมัยเป็น “หมอลำลูกผสม” ได้อย่างน่าสนใจ

บทความวิชาการ จำนวน 3 เรื่อง ประกอบด้วย 1) ศาสตร์แห่งกายวิภาคสู่แรงบันดาลใจในงานศิลปะของศิลปิน โดยอดิทย สรรคบุรานุรักษ์ เป็นการนำเสนอภาพรวมของความเป็นมาของทางกายวิภาคศาสตร์ และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความรู้ทางกายวิภาคศาสตร์สู่การผลิตผลงานศิลปะของศิลปิน 2) ละครตี่ก๋งดำบรรพ์ : วิธีการขับร้องเพลงซ้ำประสมในเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง โดยนิติพงษ์ ไคร์รู้ เป็นการนำเสนอองค์ความรู้เรื่องวิธีการขับร้องประกอบการแสดงละครตี่ก๋งดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง ตามแนวทางของคุณครูสุภางค์พักตร์ แก้วกระหนก ที่มีลักษณะการขับร้องที่มีความพิเศษเป็นเอกลักษณ์ 3) เทคนิคการบรรเลงเสียงฮาร์โมนิกส์ของทอมมี่ เอ็มมานูเอลในบทเพลง Up from down under โดยรพีพล หล้าวงษา เป็นการศึกษาประวัติและผลงานของทอมมี่ เอ็มมานูเอล มือกีตาร์แนวฟังก์เกอร์สไตล์ รวมทั้งวิเคราะห์เทคนิคดังกล่าวในบทเพลงอัฟรอมดาวนอันเดอร์ จากอัลบั้ม Up from Down Under ของทอมมี่ เอ็มมานูเอลได้อย่างน่าสนใจ

สุดท้ายนี้กองบรรณาธิการขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิที่กรุณาเสียสละเวลาในการพิจารณาถ้อยแถลง อย่างรอบคอบขอขอบคุณนักวิชาการที่ส่งบทความตลอดจนผู้อ่านที่กรุณาติดตามผลงานในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่นเล่มนี้ และขอเชิญชวนนักวิชาการ คณาจารย์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา

และผู้สนใจทั่วไปส่งบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารต่อไป สุดท้ายนี้ในนามของ
บรรณาธิการหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผู้อ่านทุกท่านจะได้รับบรรณรสที่ดีจากเนื้อหาสาระ
ในวารสารเล่มนี้และเราพร้อมจะปรับปรุงพัฒนาวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย
ขอนแก่นให้มีคุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐานอย่างต่อเนื่องต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุรินทร์ เปล่งดีสกุล
บรรณาธิการ

สารบัญ

บทความวิจัย (Research Articles)

การศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม 1

อนุชิต โรจนชีวินสุภกร
วุฒิพงษ์ โรจนเชษมศรี
พิทักษ์ น้อยวงศ์คลัง

The Study of Villagers' Way of Life in Mural Paintings
in Mahasarakham Province

Anuchit Rodjanacheewinsupond
Wuttiiphung Rodkasemsri
Pitak Noiwangklung

วิธภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด 32

ธนสิน ชุตินธรานนท์

Language Register in The Silence

Thanasin Chutintaranond

การเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย: กรณีศึกษา สิบเอกวรวุฒิ คำชวนชื่น 57

ณัชชา ฤกษ์ถนอม

Clarinet Solo Techniques for Thai Traditional Music:
A Case Study Of SM1, Worawut Khamchuanchuen

Nuch-Cha Rerkthanom

การออกแบบเชิงร้านอาหารแม่: แนวทางการประยุกต์แนวคิด 77

เพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

เสน่ห์ สำเภาเงิน
วรชัช บุ่สามสาย
สุรเชษฐ์ สิริวงคอง

Emotional Design: Direction for Application of Idea to Design
of Equipment for Keeping Dining Utensils

Saneh Sompoangeon
Vorachat Busamsai
Surachet Siriwangkaung

การออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอ
ชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว 106

ภัทรกร ออแก้ว

Branding and packaging Design of Pga K'nyau ethnic handicraft
products for Pga K'nyau Ban Pa Ngio Community

Pattarakorn Orkaew

การออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโกก้าง 135
จากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

กมลวรรณ พัชรพจน์พัฒน์ สารสุข

กมลศิริ วงศ์หมื่น

Pattern Design for Wood Block Printing on Mangrove Bark Dyed
Fabric from The Identity of Khlong Pak Pid Community,
Bang Saphan District, Prachuap Khiri Khan Province

Kamolwan Patcharapornpipat Sarasuk

Kamonsiri Wongmuek

การสร้างสรรค์จิตรกรรมพระอริยบุคคลในสมุทรภาพริศนาธรรม 154
นฤมล ศิลปชัยศรี

Creativity painting phra ariyabukkhon In the Dharma mystery
picture book

Narumol Silpachaisri

รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน 173
ทรงวุฒิ แก้ววิศิษฐ์

Styles and Beliefs in Chinese Landscape Painting

Songwoot Kaewvisit

การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง 197
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

สมัชชา อภิสัทิสุขสันติ

Typeface Design to Reflecting Corporate Identity
of Poh Chang Academy of Arts, Rajamangala University
of Technology Rattanakosin

Samutcha Apisitsuksonti

กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ 223
ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์

อภิญญา สาริบุตร

Double Diamond Design Process for Enhance Product Design
Learning

Attama Saributr

การศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง 243
เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน

กฤษฎ์เตชินท์ เสกฐานโชติจินดา

Compositions Study and Analyzing the Performances
of Lakorn Nok (Royal's Style) from the Story of Mahabharata
Episode Cursing Arjun

Grittaychin Sekthanachotchinda

การสร้างสรรคการแสดงลำหมู่ร่วมสมัย กรณีศึกษา 269
นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ

พชญา อัครพรหมณ์

ดั่งกมล ณ ป้อมเพ็ชร

The Creation of Contemporary Lam Mu Performance
A Case Study of Nang Ai the Life and Love

Pachaya Akkapram

Dangkamon Na Pombejra

บทความวิชาการ (Academic Articles)

ศาสตร์แห่งกายวิภาค สู่แรงบันดาลใจในงานศิลปะของศิลปิน 315

อติยศ สรรคบุรานุรักษ์

The Inspiration of Anatomy to the Art Created by Artists

Atiyot Sankaburanurak

ละครดึกดำบรรพ์ : วิธีการขับร้องเพลงซ้ำประสมในเรื่องอิเหนา 336

ตอนบวงสรวง

นิติพงษ์ ไร่รู้

Opera oriented drama: The singing method

of Cha Pra Som song in Inao from a “Buang Suang” episode

Nitipong Khairoo

เทคนิคการบรรเลงเสียงฮาร์โมนิกส์ของทอมมี่ เอ็มมานูเอล 368

ในบทเพลง Up from down under

รพีพล หล้าวงษา

**Harmonics Playing Techniques in Up From Down Under Song
of Tommy Emmanuel**

Rapeepol Lawongsa

การศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง
จังหวัดมหาสารคาม
The Study of Villagers' Way of Life in Mural
Paintings in Mahasarakham Province

อนุชิต โรจนชีวินสุทร¹

Anuchit Rodjanacheewinsupond

วุฒิพงษ์ โรจน์เชชมศรี²

Wutti-phung Rodkasemsri

พิทักษ์ น้อยวงศ์³

Pitak Noiwangklung

¹ นักศึกษาหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Doctor of Philosophy, Program in Fine and Applied Arts Research,
Mahasarakham University. (E-mail: anuchit222@gmail.com)

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาทัศนศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

Assistant Professor Dr., Department of Visual Arts,
Faculty of Fine-Applied Arts and Cultural Science,
Mahasarakham University.

³ รองศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาทัศนศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

Associate Professor Dr., Department of Visual Arts,
Faculty of Fine-Applied Arts and Cultural Science,
Mahasarakham University

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของดุษฎีนิพนธ์ เรื่อง ความหมายเชิงสัญลักษณ์จากภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการเขียนภาพ และจัดหมวดหมู่ภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม ใช้พื้นที่การศึกษาเป็นวัดเก่าที่มีอายุ 100 ปีขึ้นไป จำนวน 3 วัด ได้แก่ วัดโพธาราม วัดป่าเรไรย์ และ วัดบ้านยาง

ในการศึกษาข้อมูลใช้วิธีการศึกษาจากเอกสาร และการลงพื้นที่ภาคสนามใช้เครื่องมือ แบบสำรวจ สังเกต สัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่ม โดยคัดเลือกชาวบ้านผู้รู้ เป็นตัวแทนชุมชนจำนวน 10 คน กับนักวิชาการผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน มาทำการสนทนากลุ่ม คัดเลือกจากประชากรภาพได้จำนวน 188 ภาพ ใช้ทฤษฎีโครงสร้าง-หน้าที่ ทำวิเคราะห์แยกแยะจัดหมวดหมู่

ผลการวิจัยพบว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่การศึกษา เขียนขึ้นในช่วง พ.ศ. 2450 - 2465 ภาพเขียนวิถีชีวิตชาวบ้านสามารถจัดแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม คือ 1) ภาพวิถีครอบครัว 2) ภาพวิถีชุมชน และ 3) ภาพสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ สะท้อนให้เห็นเรื่องราววิถีชีวิตคนในชุมชนของตนเอง เป็นบันทึกประวัติศาสตร์ชุมชน แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจ คติความเชื่อที่แฝงอยู่ การวิจัยในครั้งนี้เกิดข้อค้นพบในการอ่านภาพและวิธีการตีความใหม่ เป็นการช่วยส่งเสริมบรรยากาศในการชมภาพเพิ่มขึ้น

คำสำคัญ : จิตรกรรมฝาผนัง, ภาพวิถีชีวิต

Abstract

This article is a part of a doctoral dissertation on the semiological meaning of villagers' ways of life in mural paintings in Mahasarakham Province. It aimed at studying the background of how the murals were painted and aimed at categorizing the murals relating to way of life

from the murals in Mahasarakham Province. Three temples aged more than one hundred years old used in this study were Potharam, Reirai and Banyang Temples.

Data were studied and collected through related documents and field trip. The research tools used in the field trip were survey, observation, interview and focus group discussion by ten representatives from local people and three experts. One hundred and eighty-eight murals were selected by using structural - functional theory to differentiate and group them.

The results revealed that the murals were painted during 1907-1922. They were divided into three groups: family's way of life, community way of life and physical environment pictures which reflected community way of life as a record of the community's history. The murals also revealed the value of arts, cultures, society, economy and hidden beliefs. This study helped discover a way of reading pictures and a new way of interpretation which helped learn the meaning in the pictures to better the atmosphere of viewing pictures.

Keywords: Mural Paintings, Murals of Way of Life

บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในจังหวัดมหาสารคามและภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย เป็นศิลปกรรมพื้นบ้านที่มีรูปแบบและความงามแสดงออกถึงความเรียบง่าย ตรงไปตรงมา มีลักษณะเด่นพิเศษ น่าสนใจ ภาพเขียนจึงมีบุคลิกและความงามเฉพาะตัวที่มีความแตกต่างกัน ภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นสิ่งสะท้อนถึงความเชื่อ

ความเลื่อมใสศรัทธาพระพุทธศาสนาและเหตุแห่งความจำเป็นเพื่อประโยชน์ในการใช้สอยโดยตรงของตนเอง การเขียนภาพจึงมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการตกแต่งผนังให้สวยงาม และสอนธรรมะเป็นสำคัญ (วิบูลย์ ลีสุวรรณ, 2529) นับว่าเป็นผลงานที่มีคุณค่าของช่างเขียนพื้นบ้านกับชุมชน ร่วมกันสร้างสรรค์ขึ้นมา กล่าวให้เข้าใจอย่างง่าย ๆ ว่าเป็นผลงานที่ “คิดเอง ทำเอง ใช้เอง” โดยชุมชนของตนเอง

จากการสำรวจของผู้วิจัยสังเกตเห็นว่าการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคามนั้น พบว่าช่างเขียนในท้องถิ่นได้แทรกเรื่องราววิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้านไว้กับเนื้อหาวรรณกรรม บางภาพตั้งใจเขียนเพื่อใช้แบ่งพื้นที่ภาพฝาผนัง ลักษณะภาพมีความอิสระในการจัดวาง การเล่าเรื่องวรรณกรรมผ่านภาพ ทำให้เห็นภาพวิถีชีวิต มีเรื่องราวแฝงไว้อยู่มากและน่าสนใจ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากภาพวิถีชีวิตในจิตรกรรมฝาผนังของไทยแบบประเพณี ที่มีรูปแบบจารีตเคร่งครัดในการเขียน จัดวางตำแหน่ง ภาพวิถีชีวิตถูกเรียกว่า ภาพนก รูปนก หรือ ตัวนก เป็นภาพเขียนที่มีลักษณะบุคคลที่ไม่ใช่ตัวเอกในเรื่องราว (ไพโรจน์ สโมสร, 2532) นอกจากนี้ภาพยังเป็นหลักฐานสำคัญในการศึกษาค้นคว้า เป็นแหล่งเรียนรู้ภูมิปัญญาที่สำคัญทางด้านประวัติศาสตร์ชุมชน ที่บันทึกโดยชาวบ้านเล่าเรื่องของตนเองผ่านภาพเขียนบนฝาผนัง ซึ่งมีคุณค่า ความหมายสำคัญต่อสังคมและประเทศชาติ

ตลอดระยะเวลา 60 ปีที่ผ่านมา การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังอีสาน ปรากฏหลักฐานเป็นเอกสารทางวิชาการถึงปัจจุบัน มีการศึกษาแบบกว้างและลึกในระยหลัง ดังเห็นได้จากการศึกษาของ กิตติธนต์ ญาณพิสิษฐ์ (2560) สถานภาพอุปถัมภ์อีสานอดีตถึงปัจจุบัน ได้มีการแบ่งไว้เป็น 5 ช่วงเวลา มียุคทองของการศึกษานันเรื่ององค์ประกอบศิลป์ และในระยะหลังเน้นการศึกษาเฉพาะวัด แต่การศึกษาภาพวิถีชีวิตและการจัดหมวดหมู่ของภาพในจิตรกรรมฝาผนังโดยตรงในภาคอีสานและของจังหวัดมหาสารคามยังไม่พบมาก่อน อีกทั้งในเรื่องประวัติความเป็นมาในการเขียนภาพยังเป็นปัญหาในเรื่องเวลาการเขียนภาพและการนำไปใช้ไม่สอดคล้องกัน

จากการศึกษาและสำรวจจิตรกรรมฝาผนังในภาคอีสาน โดยเฉพาะในจังหวัดมหาสารคาม พบว่ามีวัดเก่าแก่ในท้องถิ่นที่กรมศิลปากรได้ขึ้นทะเบียน มีภาพ

จิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ในอุโบสถ มีความสวยงาม อยู่ในสภาพดี มีลักษณะโดดเด่นสามารถนำมาศึกษาได้ จำนวน 3 วัด ได้แก่ วัดโพธาราม บ้านดงบัง ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน, วัดป่าไร่ย์ บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน, และวัดบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนโดยช่างพื้นบ้าน มีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ความเชื่อนิยมประเพณีและวิถีชีวิต ซึ่งมีคุณค่าเป็นแหล่งเรียนรู้สำคัญทางด้านประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตของชุมชน

การศึกษามิติทางสังคมและวัฒนธรรมในชุมชน เป็นการศึกษาถึงความหลากหลายในสังคมที่เป็นภาพรวมทำให้เข้าใจในองค์ประกอบ และระบบความสัมพันธ์ของชุมชนที่ปรากฏขึ้นในแต่ละช่วงเวลา เข้าใจบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนท้องถิ่นมากยิ่งขึ้น แนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ทัลคอตต์ พาร์สันส์ อธิบายสังคมและวัฒนธรรมในชุมชน ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ว่า สังคมมีระบบต่างๆ ที่กำลังทำหน้าที่อยู่เพื่อที่จะเคลื่อนไปข้างหน้า (สุรางค์ จันทวานิช, 2557) โดยพาร์สันส์กล่าวถึงระบบสังคม และหน้าที่ไว้ว่า หน้าที่คือ กลุ่มของกิจกรรมที่ดำเนินไปเพื่อตอบสนองความต้องการของระบบสังคม เชื่อว่าสังคมเป็นระบบ ในระบบสังคมมีหน้าที่ คือ มีการกระทำกิจกรรมต่างๆ แต่กิจกรรมนั้นจะกระทำเป็นกลุ่มๆ และทำเพื่อตอบสนองความต้องการของระบบอีกที ซึ่งระบบสังคมมีหน้าที่พื้นฐานสี่ประการ เรียกว่า AGIL พาร์สันส์ เสนอว่าสังคมต้องมีระบบปฏิบัติการสี่ระบบ ที่เกี่ยวข้องกัน คือ ระบบร่างกายและสภาพแวดล้อม ระบบบุคลิกภาพ ระบบสังคม และระบบวัฒนธรรม สามารถนำมาอธิบายภาพเขียนบนฝาผนังที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมในชุมชนท้องถิ่นได้ จะเห็นได้ว่าระบบร่างกายและสภาพแวดล้อมทางกายภาพ เป็นกระบวนการปรับตัวของคนในชุมชน ทำให้เกิดกระทำและการแสดงออกในกิจกรรมต่างๆ จนกลายเป็นระบบบุคลิกภาพของคนในชุมชนนั้นๆ จนเป็นแบบแผน ระบบวัฒนธรรม ปฏิบัติสืบต่อกันมา ภูสิทธิ์ ภูคำชะโนด (2563) กล่าวว่า ความสัมพันธ์ระหว่างระบบมักจะถูกมองว่าเป็นเรื่องสัมพันธ์กับการแก้ปัญหาของแต่ละระบบ และระบบย่อยจะต้องมีหน้าที่แก้ปัญหาต่างๆ ดังนั้น การ

ทำความเข้าใจหรือศึกษาระบบใดๆ จึงมีความจำเป็นต้องเข้าใจระบบสังคมและระบบย่อยต่างๆ เพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจในการอ่านภาพ และเข้าใจเกี่ยวกับภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง ที่มีคุณค่าทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจ คติความเชื่อที่แฝงอยู่ สะท้อนเรื่องราววิถีชีวิตคนในชุมชน นับเป็นบันทึกประวัติศาสตร์ชุมชน และเป็นการส่งเสริมบรรยากาศในการชมภาพ

ด้วยความสำคัญและเหตุผลดังกล่าว จึงมีความสนใจที่จะศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังของจังหวัดมหาสารคาม การวิจัยในครั้งนี้ใช้วิธีให้ชาวบ้านและชุมชน เป็นผู้ที่เล่าเรื่องประวัติความเป็นมา วิถีชีวิต จากภาพเขียนของชุมชนตนเองที่คิดเอง ทำเอง ใช้เอง และเล่าเอง จากประสบการณ์ของตนเอง เพื่อให้เกิดความน่าเชื่อถือใช้วิธีการตรวจสอบแบบสามเส้า คือ ข้อมูลจากภาคสนาม ข้อมูลเอกสารวิชาการ และนักวิชาการ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม
2. เพื่อวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่ภาพวิถีชีวิตชาวบ้านของจิตรกรรมฝาผนัง

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ทราบถึงประวัติความเป็นมา ระยะเวลาที่เขียน เทคนิควิธีการในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม
2. หมวดหมู่ เนื้อหา เรื่องราวของภาพวิถีชีวิตชาวบ้านของจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบใหม่

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตเนื้อหา การศึกษาภาพจิตรกรรมในด้านประวัติความเป็นมา รูปแบบ เทคนิควิธีการ ปีที่เขียนภาพ ช่างเขียน และภาพวิถีชีวิตในจิตรกรรมฝาผนัง

คือ ด้านวิถีครอบครัว ด้านวิถีชุมชน และด้านสภาพแวดล้อมทางกายภาพในชุมชน

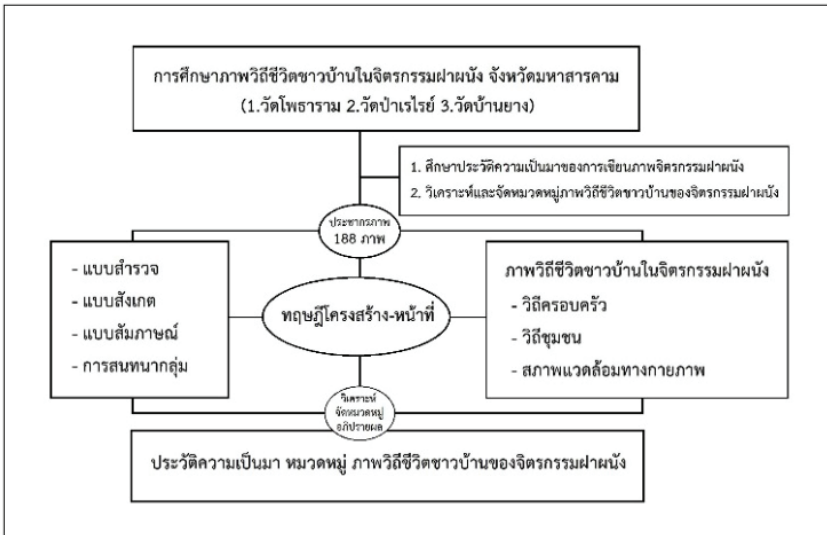
2. ขอบเขตพื้นที่วิจัย ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม วัดป่าเรไรย์ และวัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม

นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย

วิถีชีวิต หมายถึง ภาพที่แสดงถึงกิจวัตรประจำวันของชาวบ้าน ตั้งแต่เกิด ดำรงชีวิต และไปจนถึงตาย ที่ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมของฝาผนังในพื้นที่วิจัย มีความเกี่ยวข้องกับ วิถีครอบครัว วิถีชุมชน และสภาพแวดล้อมทางกายภาพ

จิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง ภาพที่ได้จากพื้นที่การศึกษา จำนวน 3 วัด คือ วัดโพธาราม วัดป่าเรไรย์ และวัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง โดยคัดเลือกชาวบ้านผู้รู้เป็นตัวแทนชุมชน จำนวน 10 คน และนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง จำนวน 3 คน
2. เครื่องมือและวิธีการที่ใช้ในการเก็บข้อมูล แบบสังเกตที่มีส่วนร่วม และแบบไม่มีส่วนร่วม แบบการสัมภาษณ์ ได้แก่ การสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และแบบไม่มีโครงสร้างใช้สัมภาษณ์ในการสัมภาษณ์ จากกลุ่มตัวอย่าง 3 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้นำ กลุ่มผู้รู้ และกลุ่มบุคคลทั่วไป และ การสนทนากลุ่ม

สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม ตามวัตถุประสงค์ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมาของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม

การศึกษาประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังภาคอีสานและจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม ทั้งด้านเอกสารและการสำรวจลงพื้นที่ศึกษาในภาคสนามสรุปได้ ดังนี้จากระยะเวลา 60 ปีที่ผ่านมา ที่มีหลักฐานเอกสารวิชาการกล่าวถึง จิตรกรรมฝาผนังในภาคอีสานของไทย พบบทความแรกที่เขียนขึ้น ในปี พ.ศ. 2502 ของ ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี เรื่อง THE ORIGIN AND EVOLUTION OF THE THAI MURALS (วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย) ต่อมากรมศิลปากรได้มีการศึกษาสำรวจภาพจิตรกรรมฝาผนังทุกจังหวัดทั่วประเทศ เผยแพร่เป็นหนังสือชื่อ จิตรกรรมไทยประเพณี พ.ศ. 2533 เขียนและเรียบเรียงโดย วรรณิภา ธงขลลา (2533) ที่มีปรากฏชื่อวัดในมหาสารคามและในภาคอีสานทั้งหมด ส่วนในจังหวัดมหาสารคาม ช่วงปี 2529-2531 มีหลักฐานรายงานการสำรวจ โดย วรรณิภา ธงขลลา และคณะ (2529) ในช่วงเวลาที่ใกล้ๆ กัน ปี 2532 อาจารย์ไพโรจน์ สโมสร และคณะฯ ได้ออกหนังสือที่ทำการวิจัยสำรวจภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสาน 16 จังหวัด พบว่าวัดที่มีจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด 74 วัดในภาคอีสาน



ภาพประกอบที่ 2 ลำดับเวลาแบบย่อ ของเอกสารที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนัง อีสานและในจังหวัดมหาสารคาม

นอกจากนี้ยังมีนักวิชาการอิสระที่เขียนหนังสือออกมาให้ได้ข้อมูลที่หลากหลายมิติจำนวนเพิ่มขึ้นทั้งคนไทย และต่างประเทศ เช่น Dr. Bonnie Brereton เป็นต้น (Brereton & Yencheyu, 2010) อย่างไรก็ตามก็ยังมีปัญหาด้านการนำข้อมูลไปใช้เผยแพร่แบบคลาดเคลื่อน ในเรื่อง ประวัติความเป็นมา และที่สำคัญคือ เรื่องเวลาในการเขียนภาพ เพราะปีที่มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดและจิตรกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม นั้นไม่ค่อยมีใครกล่าวถึง ในการวิจัยครั้งนี้จึงได้มีการค้นคว้าหาคำตอบ ดังนี้

1.1 จิตรกรรมวัดโพธาราม จากการรวบรวมเอกสาร เนื้อหาส่วนใหญ่จะกล่าวถึงว่าเป็นวัดเก่าสร้างขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 แต่เดิมมีสินน้ำ เกิดชำรุดหักพังจึงได้สร้างสิมบกขึ้นใหม่ แล้วเปลี่ยนชื่อจาก วัดโพธิ์ทอง มาเป็นวัดโพธาราม เมื่อ พ.ศ. 2485 ซึ่งหากพิจารณาข้อมูล อรุณศักดิ์ กิ่งมณี (2543) อ้างอิงบทความเรื่อง "โบสถ์เก่าในภาคอีสาน" จากการสัมภาษณ์ของ วรณิภา ณ สงขลา (2528) กล่าวว่า สิมหลังนี้สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2447 ใช้เวลาในการสร้าง 3 ปี ในช่วงระยะเวลาดังกล่าวมีเนื้อหาสัมพันธ์กับรายงานการบูรณะปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดโพธาราม ของ สีหวัฒน์ แนนหนา และคณะ (2531) บันทึกไว้ปี พ.ศ. 2531 แต่เดิมมีสินน้ำเกิดชำรุดหักพัง ต่อมา พ.ศ. 2451 จึงได้สร้างสิมบกขึ้นใหม่ คงจะทำขึ้นภายหลังที่สร้างโบสถ์

เสร็จเรียบร้อยแล้ว เมื่อเอาระยะเวลามาคำนวณตามข้อมูลเก่าสุดของอรุณศักดิ์ กิ่งมณี (2543) ทำให้ได้ทราบว่โบสถ์หรือสิมบกร้างขึ้นปี พ.ศ. 2447 ดังนั้น จิตรกรรมฝาผนังวัดนี้น่าจะเขียนขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2450-2451 ซึ่งเมื่อสร้างสิมและเขียนภาพจิตรกรรมเสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงได้ขอพระราชทานเขตวิสุงคามสีมา วันที่ 16 กรกฎาคม พ.ศ. 2451

สิมวัดโพธาราม มีรูปแบบเป็นสิมทึบ รูปร่างเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า ฐานหรือเอวชั้นยกพื้นขึ้นสูง หันหน้าไปทางทิศตะวันออก การก่อสร้างใช้ผนังรับน้ำหนักร่วมกับเสา ก่อด้วยอิฐสอดิน และฉาบปูนทับ โดยมีขนาดกว้าง 3 ห้องเสา หลังคาทรงจั่วชั้นเดียว มีเสาชายคารองรับหลังคาปีกนก ซ้อนกัน 2 ชั้น มุงกระเบื้องดินเผาเครื่องบนประดับ ด้วยข้อฟ้า (โหง) ใบระกา และหางหงส์ ทำด้วยไม้ ส่วนฐานรองรับตัวอาคารมูของฐานอุโบสถ เป็นบัวงอนขีดขึ้นเล็กน้อยตามแบบอิทธิพลวัฒนธรรมล้านช้างในอีสาน ผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้ เจาะช่องหน้าต่างด้านละ 2 ช่อง มีประตูทางเข้าด้านหน้าเพียงด้านเดียว บันไดทางขึ้นก่ออิฐฉาบปูนเป็นรูปนาค ผนังอุโบสถมีภาพวาดทั้งภายในและภายนอก ด้านการจัดวางภาพมีปรากฏไปทั่วผนังโดยไม่จำกัดในการจัดวางบนหรือล่าง ซ้ายหรือขวา ส่วนด้านเทคนิค วิธีการ ในการเตรียมพื้นใช้วิธีฉาบปูนเป็นพื้น และเขียนภาพโดยไม่ลงสีรองพื้นภาพเขียนวาดด้วยสีฝุ่นผสมกาวยางไม้ สีที่ใช้ได้แก่ สีนํ้าเงิน ฟ้า เขียว ดำ ส้ม น้ำตาล ขาว

วัดโพธาราม	ช่างสิงห์ / จารย์ชาลาย	พระเวสสันดร	วัดชีวัด
	ตั้งวัด พ.ศ.2343 สร้างสิมหลังเจ็ด พ.ศ.2447	สินไช	
	วิสุงคามสีมา พ.ศ.2451	พุทธประวัติ	
	เปลี่ยนชื่อจากวัดโพธิ์ทอง เป็นวัดโพธาราม พ.ศ.2485	พระมาลัย	
	ขึ้นทะเบียนโบราณสถาน พ.ศ.2545	รามสูร-เมขลา	

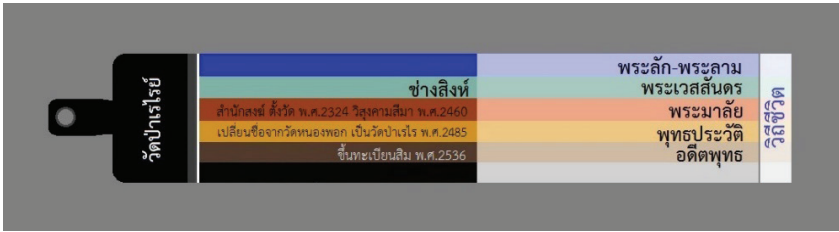
ภาพประกอบที่ 3 ข้อมูลจิตรกรรมฝาผนังและข้อมูลวัดโพธารามแบบย่อ

จากการศึกษาเอกสารพบว่า ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดโพธาราม คือ ช่างสิงห์ และจารย์ชาลาย ซึ่งเป็นชาวบ้านดงบัง โดยเขียนเรื่องราวและวรรณกรรม ได้แก่ พระเวสสันดร สินไซ สังข์ศิลป์ชัย พุทธประวัติ พระมาลัย รามสูร-เมขลา บางภาพเขียนอักษรธรรมไทยน้อยกำกับช่วยในการอธิบาย

1.2 จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าเรไรย์ (วัดป่าเรไร, วัดป่าเลไย้) เดิมชื่อวัดบ้านหนองพอก ในปี พ.ศ. 2485 พระครูพิสัยนวกการเป็นผู้ริเริ่มเปลี่ยนชื่อเป็น “วัดป่าเรไร” จากข้อมูลจากหนังสือประวัติทั่วราชอาณาจักร เล่ม 12 กรมการศาสนา และจากการสัมภาษณ์พระครู พิสัยนวกการ เจ้าอาวาสวัดโพธาราม เจ้าคณะอำเภอนาคู (พ.ศ. 2528) และนายสุตตา กำมะชัยคำ อดีตเจ้าอาวาสวัดป่าเรไรย์รวมความได้ว่า วัดป่าเรไรย์เป็นวัดราษฎร์ เคยเป็นสำนักสงฆ์มาก่อน จนกระทั่ง พ.ศ. 2324 จึงได้ประกาศตั้งเป็นวัดและในปี พ.ศ. 2454 พระครูจันศรีตรคุณ เจ้าอาวาสองค์แรกได้ร่วมกับชาวบ้านสร้างสิม เสร็จในราวปี พ.ศ. 2460 ใช้เวลาการก่อสร้าง 6 ปี จากนั้นจึงได้ขอพระราชทานวิสุงคามสีมาเมื่อ วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2460

สิมวัดป่าเรไรย์มีรูปแบบของสิมพื้นบ้านบริสุทธี เป็นสิมทึบมีขนาดเล็กที่สวยงามแห่งหนึ่ง ปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังทั้งด้านนอกและด้านใน เขียนด้วยสีฝุ่น ใช้สี น้ำเงิน เหลือง เขียว น้ำตาล ขาว และดำ วรรณคดีเป็นส่วนใหญ่ ช่างแต้ม คือ ช่างสิงห์ วงศ์วาด และลูกมืออีก 2 คน คือ ช่างจำปีและช่างขาลี วงศ์วาด (ลูกชายช่างสิงห์) ซึ่งเป็นช่างคนเดียวที่เขียนวัดโพธาราม

ด้านเวลาการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ไม่มีเอกสารใดระบุไว้อย่างชัดเจนว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดนี้เขียนขึ้นในเวลาไหนหรือปีใด มีรายงานโครงการบูรณะอุโบสถ (สิม) วัดป่าเรไรย์ บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาคู จังหวัดมหาสารคาม ปีงบประมาณ 2558 (ห้างหุ้นส่วนจำกัดบูรณรักษ์, 2558) เนื้อหาระบุว่าเจ้าอาวาสองค์แรกได้ร่วมกับชาวบ้านสร้างอุโบสถ ในช่วง พ.ศ. 2454-2460 แล้วเสร็จในราวปี พ.ศ. 2460 แล้วจึงขอพระราชทานเขตวิสุงคามสีมา วันที่ 4 มิถุนายน พ.ศ. 2460 ซึ่งสอดคล้องกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมชุมชนดงบังสันนิษฐานได้ว่า การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดป่าเรไรย์คงจะเขียนขึ้นราวช่วงเวลา พ.ศ. 2459-2460



ภาพประกอบที่ 4 ข้อมูลจิตรกรรมฝาผนังและข้อมูลวัดป่าไร่แบบย่อ

ด้านเรื่องราวและวรรณกรรมที่ใช้ในการเขียนภาพ เล่าเรื่อง ฝาผนังภายนอกด้านทิศตะวันออกและทิศเหนือ เขียนวรรณกรรมเรื่องพระลัก-พระลาม ด้านทิศใต้และทิศตะวันตกเขียนเรื่องพระเวสสันดร ส่วนผนังภายในสิมช่างได้เขียนเรื่องราวผนังด้านในเรื่องพุทธประวัติ พระมาลัย และอดีตพุทธเจ้า เป็นที่น่าสังเกตว่าวรรณกรรมเรื่องพระเวสสันดร ช่างเขียนได้สอดแทรกภาพวิถีชีวิตชาวบ้าน สภาพแวดล้อมที่อุดมสมบูรณ์ของชุมชนลงไปในภาพอย่างกลมกลืน ทำให้มีเสน่ห์เพิ่มรสชาติในการชม ในส่วนของการจัดวางภาพ ช่างใช้วิธีการเขียนภาพตัวละครและพื้นฉากหลัง นอกจากนี้ยังมีการจัดกลุ่มและแบ่งภาพออกเป็นตอนๆ แล้วจึงทำการเขียนภาพบุคคลเป็นขั้นตอนหลัง จากนั้นจึงตัดเส้นเก็บรายละเอียดภาพ การเขียนภาพบุคคลมีลักษณะภาพเขียนท่าทางแบบนาฏลักษณ์คล้ายศิลปะไทยทางภาคกลาง และด้านเทคนิค วิธีการ พบว่าเทคนิคของช่างจะลงพื้น ด้วยสีน้ำตาลอ่อนๆ จากนั้นจึงทำการร่างภาพและเขียนสีตามลำดับ ดังจะเห็นได้จากภาพที่เป็นฉากหลังประเภท ต้นไม้แม่น้ำ ลำธาร สัตว์ สถาปัตยกรรม แบ่งภาพด้วยเส้นสีน้ำตาล สีเทาเป็นพื้นดิน โขดหิน ต้นไม้ กำแพง และเส้นลายลวดในรูปแบบต่างๆ

1.3 จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านยาง การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเต็มทั้ง 4 ด้าน มีภาพและอักษรธรรมเขียนประกอบคำอธิบายเล่าเรื่อง ภาพเขียนส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระเวสสันดรเป็นหลัก และเรื่องอื่นๆที่พบ ได้แก่ พุทธประวัติ พระมาลัย ปาจิตต์-อรพิมพ์ และแทรกเนื้อเรื่องด้วยภาพวิถีชีวิต ส่วนผนังด้านในเขียนภาพพระองค์ใหญ่ในท่ายืน 17 องค์ มีลายแจกันดอกไม้สลัก นอกจากนี้มีภาพ

ทหาร ครุฑและเสือ จากหนังสือจิตรกรรมไทยประเพณี หนังสือชุดที่ 001 เล่มที่ 1 พ.ศ. 2533 กองโบราณคดี กรมศิลปากรเขียนโดย วรณิภา ณ สงขลา (2533) ระบุว่าช่างเขียนที่เขียนวัดนี้ ได้แก่ ช่างหน่าย หลวงพ่อผุย ครูกอง อาจารย์หลง และอาจารย์หิน สอดคล้องกับรายงานการสำรวจจิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านยางโดยผู้แต่งคนเดียวกัน

วัดบ้านยาง	ช่างหน่าย	พระเวสสันดร	พระเจดีย์
	หลวงพ่อยุ่ ครูกอง อาจารย์หลง อาจารย์หิน	พระมัลลย์	
	สร้าง พ.ศ.2410 วัสดุคานสีมา พ.ศ.2485	ปางจิตต์-อรพัม	
	ซ่อมแซมทำผนังใหม่และเขียนภาพ พ.ศ.2464	พระไสยาสน์/อัครสาวก	
	เขียนนามานาม "วัดยางทรงวราราม"	พระพุทธรูปยืน	
		ทหาร/เสือ/ครุฑ/แจกัน	

ภาพประกอบที่ 5 ข้อมูลจิตรกรรมฝาผนังและข้อมูลวัดบ้านยางแบบย่อ

จากการศึกษาวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านยาง พบว่าเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2465 ข้อมูลของ วรณิภา ณ สงขลา และคณะ (2529) ในรายงานการสำรวจจิตรกรรมฝาผนัง วัดบ้านยาง ตำบลบัวมาศ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม ได้ทำการสัมภาษณ์นายนา ไอยรา อายุ 78 ซึ่งเป็นทายก (พ.ศ. 2529 ณ วันที่สัมภาษณ์ ซึ่งในเวลานั้นวัดบ้านยางขึ้นอยู่กับตำบลบัวมาศ) เล่าว่าเดิมอุโบสถมีอยู่แล้วและได้รับการซ่อมแซมเมื่อ 65 ปี ที่ผ่านมา (เทียบเท่ากับ พ.ศ. 2464) ในช่วงเวลาดังกล่าว ระบุว่าหลังจากสร้างสิมเสร็จ แล้วจึงเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้น ซึ่งงานวิจัยฯ ของเพ็ญภา นันทดิลก (2541) และ ดาราพร เหมือนดอนอก (2541) ซึ่งสอดคล้องกับการสัมภาษณ์ พันธุ์ บุญคำ (2557) และธีรชัย บุญมาธรรม (2561) โดยอ้างถึงสมุดบันทึกประวัติวัดบ้านยาง เขียนระบุเนื้อหาเอาไว้ว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านยางเขียนขึ้นในปี พ.ศ. 2465

สิมวัดบ้านยาง มีองค์ประกอบสำคัญคือ มีรูปสิงห์หน้าโบสถ์ หลวงพ่อทวง และหลวงพ่อยุ่ ปั้นให้เป็นรูปพลสิงห์ บันไดมีรูปคนเฝ้าข้างละ 1 คน

ช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง คือ ช่างหน่วย ช่างเขียนสี คือ หลวงพ่อผุย ครูกองอาจารย์หลง อาจารย์เหิน โดยสีที่ใช้เป็นสีกระป๋องจากนครราชสีมา ช่างหน่วยร่างภาพด้วยดินสอ รูปช้าง ม้า จะร่างบนกระดาษก่อน แปะปรุเส้น แล้วจึงเขียนภาพ (วรรณิภา ณ สงขลา และคณะ, 2529)

ด้านรูปแบบและการจัดวางภาพในการวางตำแหน่ง ไม่มีรูปแบบและแบบแผนที่ชัดเจน ช่างเขียนมีอิสระในการจัดวางตำแหน่งในการสื่อสาร ซึ่งน่าจะเป็นวิธีการการแก้ปัญหาพื้นที่ว่าง และเป็นการแบ่งพื้นที่ของภาพไปในตัว ช่างเขียนได้เขียนลดทอนลงไปบนบริเวณขอบด้านบนของผนังรอบอุโบสถ เสาที่คั่นระหว่างห้องเสา รวมทั้งกรอบประตู หน้าต่าง การแบ่งพื้นที่ว่างของภาพโดยแยกเป็นเรื่องหรือเป็นตอนๆ โดยใช้เส้นที่มีรูปแบบต่างๆ เป็นเส้นตรง เส้นคลื่นที่เป็นอิสระวาดไปตามแนวนอนเป็นส่วนใหญ่ การจัดวางภาพและพื้นที่เป็นฉากหลัง ช่างเขียนใช้วิธีการเขียนและวาดภาพ วาดไปตามแนวนอนของผนัง การเขียนภาพบุคคล สัตว์ และสิ่งแวดล้อมที่เป็นพื้นภาพประกอบเรื่อง ภาพสัตว์ค่อนข้างให้ความรู้สึกที่มีชีวิตและสมจริงและมีขนาดใหญ่

ด้านเทคนิค วิธีการเขียนและการระบายสี ช่างเขียนได้ใช้เส้นและสีเขียนตามเนื้อหาของเรื่องและองค์ประกอบ มีวิธีการใช้สีดำในการตัดเส้นเพื่อให้เป็นภาพเด่นขึ้นมาโดยใช้เส้นเขียนเพื่อกำหนดขอบเขตภาพ มีลักษณะแบน 2 มิติ สีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีน้ำเงินครามและสีเทา โดยมีสีอื่นประกอบรองลงมา สีน้ำตาลแดง สีเหลือง สีเขียว สีขาว ดำ เป็นต้น แล้วนำผสมให้เกิดสีใหม่ตามที่ช่างเขียนต้องการ จากนั้นจึงผสมกับยางไม้แล้วจึงระบายลงบนภาพฝาผนัง การวาดภาพนั้นช่างเขียนได้เตรียมพื้นโดยใช้สีขาวทารองพื้นของผนังอุโบสถทั้งหมดก่อน แล้วจึงทำการวาด วิธีที่ใช้เห็นได้จากการร่างภาพด้วยดินสอก่อน แล้วจึงวาดภาพระบายสีตัดเส้น ภาพต้นไม้ ใบไม้ใช้วิธีการเขียนหลายวิธี โดยใช้เขียนแบบเป็นใบๆ แล้วตัดเส้น แบบใช้พู่กันแต้มเป็นจุดๆ แบบเขียนใบไม้ เป็นเส้นหยักตามแนวนอน การเขียนภาพภูเขา และโขดหิน เขียนเป็นก้อนหินใหญ่ เล็ก สลับกันสีต่างๆ เช่น คราม ขาว น้ำตาล และสีเหลือง และการเขียนภาพน้ำด้วยสีน้ำเงินครามสีเดียวกับเมฆ และจาก

การสัมภาษณ์ วีรพล แยมศรี (2558) และ พันธ บัญคำ (2557) ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการใช้สีธรรมชาติ ได้แก่ สีเหลืองได้จากแก่นไม้ (ไม้ขนุน) น้ำตาลแดงได้จากดิน สีขาวได้จากหินปูนหรือเปลือกหอย สีดำได้จากเขม่าไฟผสมกับถ่าน ส่วนสีเขียวได้จากเปลือกลิ้นฟ้า (ต้นเพกา) และสีน้ำเงินได้จากต้นครามที่ปลูกใช้เอง

2. การวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่ภาพวิถีชีวิตชาวบ้านของจิตรกรรมฝาผนัง

การศึกษาภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนัง จำนวน 3 วัด ได้แก่ วัดโพธาราม วัดป่าเรไรย์ และวัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม ทำการคัดเลือกภาพวิถีชีวิตร่วมกับชาวบ้านในพื้นที่การศึกษา สามารถเลือกประชากรภาพนำมาศึกษาได้ จำนวน 188 ภาพ จัดเรียงภาพตามการดำเนินวิถีชีวิตของชาวบ้านตั้งแต่เกิด เติบโต แต่งงาน ทำมาหากินเลี้ยงชีพ แก่ และตาย



ภาพประกอบที่ 6 ภาพแสดงพื้นที่การศึกษาและภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่ เกิด-ตาย

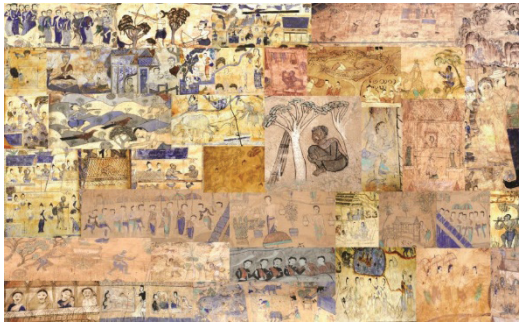
เพื่อให้เห็นภาพโครงสร้างทางสังคมในภาพวิถีชีวิตของชาวบ้านชัดเจนขึ้น จึงนำภาพทั้งหมดมาจัดหมวดหมู่ตามแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ผลการวิเคราะห์สรุปได้ 3 กลุ่ม ดังนี้ 1.วิถีครอบครัว 2.วิถีชุมชน และ 3.สภาพแวดล้อมทางกายภาพ

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง	ภาพวิถีชีวิตชาวบ้าน		
	วิถีครอบครัว	วิถีชุมชน	สิ่งแวดล้อมทางกายภาพ
วัดโพธาราม	23	28	19
วัดป่าเรไรย์	13	11	15
วัดบ้านยาง	24	30	25
รวม	60	69	59
	188		



ภาพประกอบที่ 7 จำนวนการจัดกลุ่มภาพวิถีชีวิตชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 3 วัด

กลุ่มภาพที่ 1 ภาพที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตวิถีครอบครัว จำนวน 60 ภาพ

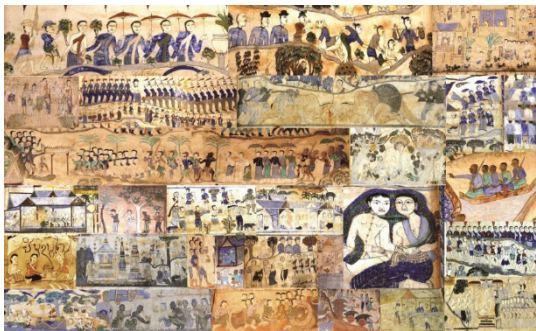


ภาพประกอบที่ 8 กลุ่มภาพเกี่ยวกับวิถีครอบครัว

เมื่อนำมาเรียบเรียงใหม่สามารถเห็นเรื่องราวในครอบครัว ที่มีพ่อแม่ ญาติพี่น้องรวมถึงปู่ย่า ตายาย ลุงป้า น้าอา ที่อยู่ร่วมในครอบครัว คอยดูแลเอาใจใส่ ต่อลูกหลานในบ้านของตน ปลุกฝังค่านิยม ขนบธรรมเนียมต่างๆ ในวิถีของการ ดำเนินชีวิต ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการเลี้ยงดูลูกหลานของคนอีสาน ดังปรากฏในภาพ เช่น ฝาผนังด้านนอก หิศตะวันตกของวัดบ้านยาง ที่ช่างเขียนได้ถ่ายทอดเกี่ยวกับ บทบาทหน้าที่ของ พ่อ แม่ และลูก จากกลุ่มภาพจะเห็นบทบาทของพ่อในการอบรม สั่งสอนลูกชาย ในการทำมาหากิน ทำนา ปลุกพืช เลี้ยงสัตว์ไว้ใช้งาน การทำเครื่องมือเครื่องใช้ไว้ทำมาหากิน ซึ่งการทำเครื่องมือเครื่องใช้ เพื่อหาอาหารจากแหล่ง ธรรมชาติดังปรากฏในภาพชาวบ้านไถนา ด้านทิศเหนือของวัดบ้านยาง แสดงให้เห็น

ถึงความรู้ในการดำรงชีวิตเกี่ยวกับการทำมาหากินสอดคล้องเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมผูกพันและพึ่งพาอาศัยธรรมชาติ ส่วนแม่มีบทบาทต่อการอบรมสั่งสอนให้ลูกหญิงในด้านงานบ้าน ตักน้ำ ทอผ้า หุงหาอาหารในครัวเรือน ดังปรากฏเห็นจากภาพหญิงชาวบ้านกำลังตักน้ำ ด้านทิศตะวันออกของวัดบ้านยาง ส่วนบทบาทของลูกๆ ภายในครอบครัวก็จะเชื่อฟังคำสั่งสอนของพ่อแม่เป็นอย่างดี ดังจะพบภาพที่แสดงให้เห็นการให้ความเคารพนับถือโดยให้เกียรติผู้ใหญ่หน้าในโอกาสต่างๆ ตัวอย่าง เช่น ขบวนแห่ในภาพสดสงที่ฝาผนังภายนอก ด้านทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์ เป็นต้น ด้วยความใกล้ชิดและสัมพันธ์กัน จะเห็นว่าช่างเขียนได้ทำการสอดแทรกเรื่องราวดังกล่าวลงบนจิตรกรรมฝาผนังแสดงให้เห็นข้อเท็จจริงในวิถีชีวิตชาวบ้านไว้ได้อย่างสมจริง

กลุ่มภาพที่ 2 ภาพที่เกี่ยวกับวิถีชุมชน จำนวน 69 ภาพ



ภาพประกอบที่ 9 กลุ่มภาพเกี่ยวกับวิถีชุมชน

เมื่อนำมาเรียบเรียงใหม่แสดงให้เห็นเรื่องราววิถีชุมชนชาวบ้านมีศูนย์กลางอยู่ที่วัดกิจกรรมงานบุญใดๆ ของส่วนรวมจะทำกันที่วัด งานบุญประเพณีต่างๆ ตลอดจนการละเล่นมหรสพ พระสงฆ์จะเป็นผู้นำทางจิตใจ ตลอดจนเป็นครูสอนลูกสอนหลานผู้ชาย วัดจึงเป็นทั้งโรงเรียนและหอประชุมเพื่อกิจกรรมของชุมชน ซึ่งมีคนเฒ่าคนแก่ที่ชาวบ้านเคารพรักนับถือเป็นผู้นำ ผู้ที่แนะนำให้คำปรึกษา มีความแม่นยำใน

ข้อห้าม กฎระเบียบ ประเพณีการดำเนินชีวิต และช่วยตัดสินใจลดความเสี่ยงความขัดแย้งในชุมชน อีกทั้งยังช่วยกันแก้ไขปัญหาต่างๆ เช่น ภาพขบวนแห่พานดอกไม้ที่มีการแห่ดอกไม้ในงานบุญผะเหวด(เวสสันดร) ที่ผาผึ้งภายนอกด้านทิศเหนือ อุโบสถวัดโพธาราม ประเพณีสงกรานต์ บุญข้าวเม่า การหตสรง เป็นต้น หรือภาพเกี่ยวพิธีกรรม เช่น ไห้วผี ความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติยังคงเชื่อในเรื่องผีต่างๆ เช่น ผีบรรพบุรุษ ผีเรือน ผีนา ผีป่า (รักษาหมู่บ้าน) บรรพบุรุษได้จัดระบบและกลั่นกรอง สั่งสอน สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน โดยเรียกรวมกันว่า“ฮีดลีสอง คองลีสี่” ความเชื่อในลัทธิพราหมณ์ ยังคงฝังแน่นเช่นเดียวกับชาวบ้านทั่วไปที่ยังคงปฏิบัติกันอยู่ในวิถีชีวิตประจำวัน ตัวอย่างเช่น พิธีบายศรีสู่ขวัญในโอกาสต่างๆ เช่น การเกิด การแต่งงาน เป็นต้น ดังภาพที่ผาผึ้งภายนอก ข้างอุโบสถด้านทิศใต้ วัดป่าเรไรย์ ส่วนในความเชื่อด้านการตาย จะเห็นได้จากขบวนแห่ศพของชาวบ้าน ในภาพผาผึ้งภายในอุโบสถ ด้านทิศเหนือของวัดโพธาราม มีญาติพี่น้อง รวมทั้งคนในชุมชนมาร่วมงาน พระเถระถือสายสิญจน์เดินนำ ตามด้วยคนหามโลงศพ ด้านความเชื่อในเรื่องการเกิดในภพหน้า ต้องเผาสีของเครื่องใช้ไปด้วย ผู้ตายจะได้มีใช้ในภพหน้า ในวิถีชุมชนชาวบ้านส่วนใหญ่นับถือพุทธศาสนา มีศูนย์กลางอยู่ที่วัด กิจกรรมงานบุญส่วนรวมจะทำกันที่วัด งานบุญประเพณีต่างๆ ตลอดจนการละเล่นมหรสพ พระสงฆ์จะเป็นผู้นำทางจิตใจ ตลอดจนเป็นครูสอนลูกสอนหลานผู้ชาย ซึ่งบวชเรียนในขณะที่สมัยยังไม่มีโรงเรียนแต่ในทางปฏิบัติยังยึดมั่นอยู่ในความเชื่อสถาบัน 3 หลัก คือ ศาสนาพุทธ พราหมณ์ และผี

กลุ่มภาพที่ 3 สภาพแวดล้อมทางกายภาพ จำนวน 59 ภาพ



ภาพประกอบที่ 10 กลุ่มภาพเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมทางกายภาพ

เมื่อนำมาเรียงร้อยใหม่ พบสภาพแวดล้อมมีความหลากหลาย เป็นปัจจัยสำคัญอย่างหนึ่งในการเลือกทำเลที่ตั้ง ถิ่นฐานที่อยู่อาศัยของมนุษย์ตั้งแต่อดีต โดยเฉพาะวิถีการตั้งบ้านเรือนของคนอีสาน ที่ส่วนใหญ่เลือกพื้นที่บริเวณที่ราบลุ่มที่มีแม่น้ำสำคัญ ๆ รวมทั้งอาศัยอยู่ตามริมหนอง บึง ถ้าตอนใดเกิดน้ำท่วมถึงก็จะขยับไปตั้งอยู่บนโคกหรือเนินสูง เพราะเอื้อประโยชน์ต่อการดำรงชีวิต

ดังภาพเขียนที่ช่างเขียนได้แสดงออก ปรากฏทุกพื้นที่การศึกษา แสดงให้เห็นสิ่งแวดล้อมที่มีความสัมพันธ์เป็นปัจจัยพื้นฐานที่สำคัญในชีวิตของชาวบ้าน การเลือกทำเลที่ตั้งบ้านของชุมชนเป็นที่ราบลุ่ม เหมาะแก่การเพาะปลูกข้าว จะเห็นได้จากภาพ การทำนา หาลา เขียนไว้ด้านนอกของผนัง ด้านทิศตะวันตกของอุโบสถ วัดโพธาราม นอกจากนี้ยังมีภาพนก และสัตว์ป่านานาชนิด เช่น หมูป่า หมี กวาง กระรอก อีเห็น ที่ฝาผนังด้านทิศใต้ วัดบ้านยาง ช่างเขียนได้เขียนภาพสัตว์แต่ละชนิดได้อย่างสมจริง ที่มีบริบทแวดล้อมไปด้วยต้นไม้ หลากหลายชนิด รวมทั้งเป็นยาสมุนไพรรักษาโรค ส่วนไม้ผลที่ช่างเขียนบันทึกไว้ที่ฝาผนังภายในข้างอุโบสถ ด้านทิศเหนือ วัดโพธาราม นอกจากเหมือนจริงแล้วยังใช้เป็นองค์ประกอบของภาพฉากสะท้อนถึงสภาพแวดล้อม ที่มีป่าไม้อันอุดมสมบูรณ์ เป็นแหล่งอาหารสำคัญของชาวบ้าน อีกทั้งเป็นแหล่งวัสดุหาง่ายที่นำมาสร้างบ้านอยู่อาศัยของตนเอง



ภาพประกอบที่ 11 การเปรียบเทียบวิถีชีวิตจากจิตรกรรมฝาผนังกับวิถีชีวิต
คนในชุมชนจริง

อภิปรายผล

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคามเป็นภาพที่นิยมเขียนขึ้นใน
ฝาผนังอุโบสถ ปรากฏให้เห็นทั้งภายนอกและภายใน การเขียนภาพอันเนื่องจากเพื่อ
ใช้ในการอบรมสั่งสอนคนในชุมชนให้เป็นคนดี การเขียนภาพถูกสร้างขึ้นตาม
วัตถุประสงค์เดิม คือ การใช้สอนหลักธรรมตามหลักพุทธศาสนา และยังมีการเขียน
เล่าเรื่องวรรณกรรม ซึ่งแสดงถึงคุณค่าด้านอีกทั้งยังการเป็นแหล่งรวมรวมของ
ภูมิปัญญา เป็นการใช้ภาพแทนคำในการสื่อสาร สอดแทรกเรื่องราวบอกเล่าเรื่อง
สังคมและชุมชนของตัวเอง รูปแบบการเขียนที่อิสระไม่จัดอยู่ในกรอบจารีตประเพณี
นิยม

ช่างเขียนได้บันทึกภาพหมู่บ้าน ชุมชน สังคมของตนเอง สื่อสะท้อนให้เห็น
เกี่ยวกับการหาอยู่หากิน สิ่งของเครื่องใช้ การแต่งกาย การดำเนินวิถีชีวิตที่เกิดขึ้น
ประจำวันในวิถีครอบครัว ซึ่งสอดคล้องจากให้สัมภาษณ์ของ จันดา นามวิเศษ (2561)
กล่าวว่าในอดีตต้องไปซื้อผ้าที่ตลาดพยุหะภูมิพิสัย สะท้อนให้เห็นภาพเขียนจิตรกรรม
ฝาผนังภายใน ด้านหน้าอุโบสถทิศตะวันออกของวัดโพธาราม ที่แสดงถึง การค้าขาย
ในตลาดคนจีนแขวนกางเกงขาย ชาวบ้านเดินทางไปตลาด หญิงสาวชาวบ้านหาบ
ข้าวของเป็นการจ่ายตลาดโดยการหาบตะกร้า เอาข้าวสารและของที่มีอยู่ในชุมชน
ไปขายในตลาด เมื่อได้เงินก็จะซื้อของกลับบ้าน แสดงให้เห็นที่ว่าเมืองพยุหะภูมิพิสัย

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

(ในเวลานั้นพื้นที่ตำบลงบังขึ้นอยู่กับเมืองพยุหะภูมิพิสัยหรือ อำเภอพยุหะภูมิพิสัย ในปัจจุบัน) เป็นแหล่งการค้าสำคัญ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย เรื่องพัฒนาการของ สังคมอีสาน ในพุทธศตวรรษที่ 24-25 (ประนุช ทรัพย์สาร, 2550) ที่กล่าวว่า ชาว กุลา (ตองสู) พ่อค้าจากพม่าที่เดินทางเข้ามาค้าขายในภาคอีสาน มีลักษณะทำการ ค้าเป็นครั้งคราว เร่ขายและซื้อสินค้าไปเรื่อย ๆ ซื้อผ้าจากชาวจีนออกไปขาย เพราะ ได้กำไรมาก สินค้าประเภทผ้าที่ซื้อไป เช่น ไหม ผ้าหางกระรอกไหม ผ้าจีนไหม เอา ไปขายที่เมืองมะละแหม่ง ส่วนเงินที่ใช้เป็นเงินแถบหรือเหรียญรูป และเป็นที่น่า สังเกตว่าการค้าของชาวกุลานั้นไม่แข่งกับชาวจีนเพราะไม่อยู่ในตลาด ซึ่งลักษณะ การค้าสอดคล้องกับภาพจิตรฝาผนังวัดโพธารามและภาพที่ผนังภายนอกข้างอุโบสถ ด้านทิศเหนือ วัดบ้านยาง ซึ่งช่างแต้มได้เขียนบันทึกภาพจากประสบการณ์ที่เห็นมา ไว้ในภาพ อันเป็นข้อเท็จจริงที่ประวัติศาสตร์ความสัมพันธ์ด้านการค้าของชุมชน

ด้านความเชื่อ เนื้อหาและเรื่องราวที่ใช้ในการเขียนภาพเกี่ยวกับพุทธศาสนา เป็นหลัก แต่จะมีสอดแทรกความเชื่อพราหมณ์และผีลงไปในภาพ โดยเรื่องราวของ พุทธศาสนาจะเห็นได้จากวรรณกรรมที่เป็นพุทธประวัติ พระเวสสันดร พระมาลัย ความเชื่อพราหมณ์แทรกไปในเรื่องของพุทธศาสนา ส่วนความเชื่อเรื่องผีมีการแทรก ลงไปในวรรณกรรมเรื่องพระเวสสันดร เช่นภาพที่ชาวบ้านเรียกผีทักแท หรือคนมี หาง โดยชาวบ้านเปรียบเทียบกับคนอ่อนแอตัวเล็ก เรียกว่า ชีทักแท (ไส้เดือนสีแดง) ใช้ในการสอนคติธรรม ซึ่งหนูเปลี่ยน ศรีโอง (2562) กล่าวถึง “ผู้ทุกขให้เลี้ยมม้า ผู้กำร่าให้เลี้ยมหมู” สะท้อนความหมายให้เห็นถึงคำสอนว่า ผู้ทุกขนั้นให้เลี้ยมม้า หมายถึงว่า เป็นคนต้องทำตัวให้รวดเร็วว่องไวเหมือนม้า ทนเหตุการณ์อยู่เสมอ ส่วน กำร่าให้เลี้ยมหมู หมายถึงให้ขยันทำมาหากิน ขุดดินเหมือนหมู อย่าขี้เกียจทำอะไร สิ้นหวัง วันข้างหน้าก็จะประสบความสำเร็จ รุ่งเรือง เป็นต้น

ด้านรูปแบบภาพและการจัดวางภาพ ในการวางตำแหน่ง ไม่มีรูปแบบและ แบบแผนที่ชัดเจนแน่นอนว่าจะให้อยู่ด้านบนหรือด้านล่าง กล่าวคือ ช่างเขียนมีอิสระ ในการจัดวางตำแหน่ง ในการสื่อสารและการเล่าเรื่องโดยให้ความสำคัญกับโครงเรื่อง มากกว่า ความเหมาะสมของภาพและขนาดภาพ ซึ่งน่าจะเป็นวิธีการการแก้ปัญหา

พื้นที่ว่างในการเขียนรูปของช่าง ส่วนการเขียนภาพภูเขาและ โขดหิน เขียนเป็นก้อนหินใหญ่ เล็ก สลับกันสีต่างๆ โดยมีสีหลักๆ เช่น สีน้ำเงิน ส้ม ฟ้ำ เขียว ขาว ดำ น้ำตาล และสีเหลือง

ด้านเทคนิค วิธีการ ได้แก่ การใช้สีและตัดเส้น สำรจพบว่า สีที่ใช้ในการเขียนภาพพระบายสี ที่ได้จากธรรมชาติ และสีเคมี จากการสัมภาษณ์ สิงห์ รักษาชาติ ให้ความเห็นไว้ว่า เคยเห็นกระเบื้องสี ที่นายหน่วย สุวรรณบุตร หรือช่างหน่วยใช้เขียนภาพ เก็บรักษาเอาไว้ลูกหลานของท่านที่บ้านแดง ซึ่งสอดคล้องกับเอกสารของวรรณิภาณ สงขลา และคณะ (2529) กล่าวถึงการใช้สีเขียนภาพของวัดบ้านยางว่าใช้สีกระป๋องจากนครราชสีมา จากข้อมูลดังกล่าวทำให้ทราบว่าได้มีการใช้สีเคมีเขียนภาพในจิตรกรรมฝาผนัง ด้านเทคนิคการเขียนช่างเขียนได้ใช้เส้นและสีดำในการตัดเส้นเพื่อให้เป็นภาพเด่นขึ้นมา และใช้เส้นเขียนเพื่อกำหนดขอบเขตภาพ และสร้างความรู้สึกให้รับรู้ว่าเป็นภาพอะไรที่ช่างต้องการสื่อสาร เมื่อระบายสีแล้วจึงตัดเส้นตามภาพที่ได้จะมีลักษณะแบน 2 มิตินอกจากนี้ยังพบการเขียนภาพ ในลักษณะแบบภาพชีวิตลักษณะ (Animation) ที่แสดงความต่อเนื่อง และรูปแบบภาพลักษณะเป็นแบบงานเรขศิลป์ (Graphic)

ช่างเขียน หรือช่างแต้มที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม มีทั้งที่เป็นพระภิกษุ ได้แก่ หลวงพ่อผุย ช่างเขียนวัดบ้านยาง ส่วนที่เป็นฆราวาส แต่เคยบวชเรียนมาแล้ว ได้แก่ จารย์ชาลาย ช่างทุกคนมีความเชื่อและเข้าใจในพระพุทธศาสนาเป็นอย่างดี และเป็นผู้ที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่น ซึ่งสามารถสืบทอดภายในครอบครัว โดย เสถียร พุทโธสง (2558) ให้ความเห็นจากการแบ่งพื้นที่ในการเขียนภาพของวัดโพธารามว่า ในการเขียนมีการแบ่งพื้นที่ในการทำงาน โดยช่างสิงห์รับผิดชอบการเขียนผนังด้านทิศใต้ และทิศตะวันตกทั้งภายนอกและภายใน โดยมีลูกมืออีก 2 คนคือ ช่างจำปี และช่างชาลี วงศ์วาด ซึ่งเป็นลูกชายช่างสิงห์ ส่วนจารย์ชาลาย รับผิดชอบการเขียนผนังด้านทิศเหนือและตะวันออก ซึ่งช่างชาลี วงศ์วาดเป็นผู้ที่ช่วยช่างสิงห์เขียนภาพวัดโพธาราม และติดตามไปเขียนที่วัดป่าเรไรย์ ซึ่งสอดคล้องกับสุมาลี เอกชนนิยม (2548) กล่าวว่า ช่างสิงห์ อยู่บ้านเลขที่ 1 หมู่ 3 บ้านคลอง

จอบ ตำบลลานสะแก อำเภอพยัคฆภูมิพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ช่างสิงห์มีภรรยาชื่อป่องหรือเขียว เป็นคนบ้านคงบัง อำเภอนาดูน มีบุตรด้วยกัน 5 คน โดยลูกคนที่ 4 ชื่อลี เป็นลูกชายฝึกหัดเขียนรูปกับช่างกับสิงห์ ช่วยเขียนรูปที่วัดโพธารามและวัดป่าเรไรขณะที่อายุยังไม่ถึง 20 ปี

เพื่อให้เข้าใจบริบททางสังคมและวัฒนธรรมในชุมชนท้องถิ่น ความสัมพันธ์กับแนวคิดทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ ทัลคอตต์ พาร์สันส์ อธิบายสังคมและวัฒนธรรมในชุมชน ด้วยกระบวนการวิเคราะห์ว่าสังคมมีระบบต่างๆ ที่กำลังทำหน้าที่อยู่เพื่อที่จะเคลื่อนไปข้างหน้า สังคมต้องมีระบบปฏิบัติการสี่ระบบที่เกี่ยวข้องกัน คือ ระบบร่างกายและสภาพแวดล้อม ระบบบุคลิกภาพ ระบบสังคม และระบบวัฒนธรรม งามพิศ สัตย์สงวน (2551) กล่าวถึงทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่โดยอ้างจาก แรตคลิฟฟ์ บราวน์ ที่มีแนวความคิดว่าระบบสังคมต่างๆ ประกอบไปด้วย โครงสร้างและกิจกรรม โดยที่โครงสร้างทางสังคมคือ แบบแผนที่อยู่ได้นาน โดยประชากรมีความสัมพันธ์ร่วมกันทั้งระหว่างคนกับคน และกับสิ่งแวดล้อม ในความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคน โดยสามารถนำมาอธิบายภาพเขียนบนฝาผนังที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรมในชุมชนท้องถิ่นได้ เช่น กิจกรรมทางด้านครอบครัว ญาติพี่น้อง ศาสนา ความเชื่อ เศรษฐกิจ เป็นต้น ดังจะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง วิถีครอบครัว วิถีชุมชน และสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ มีความเชื่อมโยงและสัมพันธ์กัน

ทัลคอตต์ พาร์สันส์ กล่าวถึงหน้าที่พื้นฐานสี่ประการเรียกว่า AGIL สังคมมีระบบปฏิบัติการที่เกี่ยวข้องกัน คือ ระบบร่างกายและสภาพแวดล้อม ระบบบุคลิกภาพ ระบบสังคม และระบบวัฒนธรรม ที่มีการปรับตัว A (Adaptation) เห็นได้จากภาพที่ทำมาหากิน ทำนา หาปลา จากภาพฝาผนังด้านนอก ทางทิศตะวันตก วัดโพธาราม ภาพล่าสัตว์ป่าบนฝาผนังด้านทิศตะวันออก วัดบ้านยาง ภาพการเลี้ยงชีพครอบครัว การปรับตัวโดยที่สมาชิกในครอบครัวการต้องมึนงานทำ เพื่อความอยู่รอดของคนในครอบครัว ภาพวิถีชุมชน จะเห็นว่าการอยู่ร่วมอาศัยกันเป็นชุมชนเติบโตมาจากกรอบประเพณีวัฒนธรรมเดียวกันเหมือนกับชุมชนทั่วไปในภาคอีสาน ปฏิบัติยังยึดมั่นอยู่ในความเชื่อสถาบัน 3 หลัก คือ ศาสนาพุทธ พราหมณ์ และผี

ความเชื่อทั้งสาม บรรพบุรุษได้จัดระบบและกลั่นกรอง ปรับตัว และผสมผสาน เห็นได้จากเนื้อหาและเรื่องราวที่ใช้ในการเขียนภาพเกี่ยวกับพุทธศาสนาเป็นหลัก โดยมีวรรณกรรมที่เป็นพุทธประวัติ พระเวสสันดร พระมาลัย แต่จะมีสอดแทรกความเชื่อเกี่ยวพราหมณ์ เช่น ภาพบายศรี ที่เขียนอยู่ด้านผนังทิศใต้ และภาพที่ชาวบ้านเรียก ผีทักแท หรือคนมีหาง เปรียบเทียบกับคนอ่อนแอตัวเล็ก เรียกว่า ชี๊ทักแท (ไส้เดือนสีแดง) ใช้ในการสอนคติธรรม เขียนแทรกลงไปในวรรณกรรมเรื่องพระเวสสันดร ที่ผนังด้านทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์ ภาพสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ การปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อม การเลือกทำเลที่ตั้ง เห็นได้จากภาพเขียนที่ฝาผนังด้านทิศใต้ วัดบ้านยาง ช่างเขียนได้เขียนภาพสัตว์ แวดล้อมไปด้วยต้นไม้نانาชนิด รวมทั้งเป็นยาสมุนไพร รักษาโรค ภาพไม้ผลที่ฝาผนังภายในข้างอุโบสถ ด้านทิศเหนือ วัดโพธาราม สะท้อนถึงการปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อม มีป่าไม้เป็นแหล่งอาหาร อีกทั้งเป็นแหล่งวัสดุหาง่ายที่นำมาสร้างบ้านอยู่อาศัย และต้องมีเป้าหมาย G (Goal attainment) สมาชิกต่างมีหน้าที่เพื่อบรรลุเป้าหมายนั้นร่วมกัน ภาพวิถีครอบครัวซึ่งเป็นหน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของสังคม พ่อมีหน้าที่หาเลี้ยงครอบครัวและสอนลูกชาย แม่มีหน้าที่ดูแลบ้าน และสอนลูกสาว ในการอบรมสั่งสอนจากผู้ใหญ่จึงเป็นเรื่องที่สำคัญมาก สำหรับบทบาทของลูกๆ ภายในครอบครัวก็จะเชื่อฟังคำสั่งสอนของพ่อแม่เป็นอย่างดี ในภาพวิถีชุมชน ประเพณีต่างๆ ที่เขียนขึ้นบนฝาผนังแสดงออกให้เห็นว่า ชาวบ้านจะมาร่วมงานประเพณีที่สำคัญในชุมชนทั้งหมู่บ้าน เช่น พิธีฮาดสง เป็นการสงน้ำพิเศษ โดยปกติใช้กับพระภิกษุเพื่อเป็นการเกื้อหนุนยศศักดิ์ให้แก่สงฆ์ตามประเพณีของชาวอีสานแต่เดิม ซึ่งชาวบ้านเป็นผู้เลือกและยกย่องสงฆ์เอง ภาพสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ เห็นได้จากการเลือกทำเลที่ตั้งหมู่บ้าน แหล่งน้ำเป็นสิ่งสำคัญต่อชีวิต การเลือกทำเลที่ตั้งหมู่บ้าน จึงนับเป็นสถานที่อันดับแรกของการอยู่อาศัยแหล่งน้ำ การตั้งชุมชนจึงอยู่ตามริมหนอง คลอง บึง ซึ่งช่างเขียนได้ใช้เขียนเป็นภาพฉากประกอบในการเล่าเรื่องในจิตรกรรมฝาผนังของทุกพื้นที่การศึกษา ในส่วนด้านบูรณาการ (Integration) เห็นได้จากเรื่องราววิถีชุมชน ที่เป็นภาพ งานบุญประเพณีต่างๆ ตลอดจนการละเล่นมหรสพ พระสงฆ์จะเป็นผู้นำทางจิตใจ ชาวบ้านมีศูนย์กลางอยู่ที่วัดกิจกรรม

งานบุญ ใดๆ ของส่วนรวมจะทำกันที่วัด ตลอดจนเป็นครูสอนลูกสอนหลานผู้ชาย วัดจึงเป็นทั้งโรงเรียนและหอประชุมเพื่อกิจกรรมของชุมชน ซึ่งมีคนเฒ่าคนแก่ที่ชาวบ้านเคารพรักนับถือเป็นผู้นำ ผู้ที่แนะนำให้คำปรึกษา มีความแม่นยำในข้อห้าม กฎระเบียบ ประเพณีการดำเนินชีวิต และช่วยตัดสินไกล่เกลี่ยความขัดแย้งในชุมชน อีกทั้งยังช่วยกันแก้ไขปัญหาต่างๆ การรักษาแบบแผน L (Latency) การอยู่ร่วมกันแบบสันติสุข การสื่อสารและการสร้างความเข้าใจร่วมกัน จิตกรรมฝาผนังเป็นเครื่องมือที่ถูกใช้สอนและเรียนรู้ จาริต ขนบธรรมเนียม ประเพณีวัฒนธรรมทางสังคม คนรุ่นก่อนๆ จะได้รับการเคารพนับถือจากคนรุ่นต่อๆ มา และด้วยความสัมพันธ์ของครอบครัวแบบเครือญาติ จึงมีการช่วยเหลือซึ่งกันและกันในด้านต่างๆ จะเห็นว่าภาพวิถีครอบครัวสอดคล้องกับระบบสังคม เห็นได้จากภาพที่ช่างเขียนที่แสดงให้เห็นการให้ความเคารพนับถือ โดยให้เกียรติผู้ใหญ่นำหน้าในโอกาสต่างๆ เช่น ภาพขบวนแห่ในภาพสดทรงที่ฝาผนังภายนอก ด้านทิศตะวันตก วัดป่าเรไรย์ เป็นต้น

การเขียนภาพจิตกรรมฝาผนัง จังหวัดมหาสารคาม ถึงแม้จะสร้างขึ้นมาประดับอุโบสถเพื่อความสวยงามแล้ว ภาพยังถูกใช้เป็นเครื่องมือเพื่อใช้ในการอบรมสั่งสอนคนในชุมชนให้ทำความดี ประพฤติดี ปฏิบัติดี ในวิถีความเชื่อ เป็นกรอบหรือแนวทางที่ใช้ในการปฏิบัติ เพื่อประโยชน์สุขสงบร่มเย็น สอดคล้องกับการศึกษาคคุณค่าของจิตกรรมฝาผนังไทยของ จิรวัดน์ พิระสันต์ (2540 อ้างจาก สมชาติ มณีโชติ, 2529; สุพจน์ สุวรรณภักดี, 2533; จุลทัศน์ พยาขนานนท์, 2525) ช่วยให้เราทราบถึงร่องรอยของอดีตที่ถูกบันทึกไว้เป็นเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ เห็นได้จากภาพตลาดพยุภุมิพิสัยที่จารย์ชาลาย เขียนไว้ที่ผนังด้านในทิศตะวันออก วัดโพธาราม แสดงถึงการค้าของคนจีนขายผ้า และชาวภูลา(ตองสูง)พ่อค้าจากพม่าที่เดินทางเข้ามาค้าขายในภาคอีสาน เขียนไว้ที่ผนังภายนอก ด้านทิศเหนือ วัดบ้านยาง ทำให้ทราบเส้นทางการค้าและความสัมพันธ์ของชุมชนภายนอก เป็นที่น่าสังเกตว่าการเขียนภาพจิตกรรมฝาผนังในจังหวัดมหาสารคาม เขียนขึ้นเขียนในช่วง พ.ศ. 2450-2465 ทั้งหมดอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน แสดงให้เห็นว่าวัดและชุมชนในแต่ละแห่งมีการปรับตัวในปรับปรุงเปลี่ยนแปลงการใช้สอยอุโบสถในชุมชนของตนเอง ด้านการสืบทอด

การอบรมสอนลูกหลานเห็นได้จากช่างสิงห์ วงศ์วาด ได้ให้ช่างชาลี วงศ์วาด (ลูกชาย) มาช่วยเขียนวัดโพธาราม วัดป่าเรไรย์ และวัดท่าเรียบ จังหวัดบุรีรัมย์ หลวงพ่อฝูย ซึ่งเป็นลูกมือช่างหน่ายเขียนภาพที่วัดบ้านยาง เมื่อถูกนิมนต์ไปเป็นเจ้าอาวาสวัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น ได้นำเอารูปแบบอุโบสถวัดบ้านยาง ไปสร้างอุโบสถวัดสระบัวแก้ว ด้านการใช้สีเขียนภาพ มีการใช้สีกระป๋องซึ่งเป็นเคมีเขียนภาพ เป็นการนำจากจังหวัดนครราชสีมา จากข้อมูลดังกล่าวทำให้ทราบว่าได้ชุมชนแต่ละชุมชนไม่ได้โดดเดี่ยว สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์และความผูกพันมีการคบค้าสมาคมติดต่อกันไปมาระหว่างชุมชนกับสังคมอื่นด้วย

ผลการวิจัยพบว่าภาพจิตรกรรมฝาผนังของจังหวัดมหาสารคาม เขียนขึ้นในช่วง พ.ศ. 2450-2465 จิตรกรรมฝาผนังถูกสร้างขึ้นมาให้มีบทบาทหน้าที่สอนธรรมะ จริยธรรม นอกจากนี้ยังสอนการอยู่ร่วมกันในสังคม นอกจากนี้ยังพบบทบาทหน้าที่ใหม่ในปัจจุบันเพิ่มขึ้น เป็นแหล่งเรียนรู้ด้านภูมิปัญญาและประวัติศาสตร์ชุมชน สะท้อนให้เห็นเรื่องราววิถีชีวิตคนในชุมชนของตนเอง แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม สังคม เศรษฐกิจ คติความเชื่อที่แฝงอยู่ การวิจัยในครั้งนี้เกิดข้อค้นพบในภาพเขียนวิถีชีวิตชาวบ้าน มีความสัมพันธ์กับการแบ่งโครงสร้างและหน้าที่ของคนในชุมชน สามารถจัดแบ่งออกได้ 3 กลุ่ม คือ 1) ภาพวิถีครอบครัว 2) ภาพวิถีชุมชน และ 3) ภาพสิ่งแวดล้อมทางกายภาพ การแบ่งหน้าที่หรือการกระทำจึงเป็นหัวใจหลักที่ส่งผลให้ระบบพัฒนาเป็นโครงสร้างทางสังคมที่เกิดขึ้นในชุมชน มีข้อสมมุติเกี่ยวกับภายในสังคม หน่วยย่อยที่เกิดจากการกระทำ มีแรงจูงใจเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้บุคคลที่กระทำปฏิบัติตามสถานภาพและบทบาทในระบบของสังคม จากนั้นระบบย่อยๆ เหล่านั้นก็ประกอบกันขึ้นทำหน้าที่ต่างๆ อย่างมีระเบียบ ระบบจะพัฒนาเป็นโครงสร้างได้ เพื่อให้สังคมดำรงอยู่ได้ตามจุดมุ่งหมายที่มีลักษณะชุมชนพึงประสงค์ จิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่นเป็นงานศิลปะทำหน้าที่ช่วยผู้เข้าชม นอกจากได้รับรู้ในเรื่องธรรมะแล้ว ยังได้เห็นความงดงามของภาพ ทำให้รู้สึกซาบซึ้ง อิ่มเอมตา สบายใจ เกิดความรู้ความเข้าใจ หน้าที่สำคัญอีกประการหนึ่งของภาพวาดทำหน้าที่บันทึกเรื่องราว รายละเอียดทางสังคมของชุมชนในท้องถิ่นบางอย่างมีลักษณะ

เหมือนจริง บางอย่างมีลักษณะอุดมคติ สามารถเชื่อมโยงกับสิ่งอื่นๆ ชวนให้คนดูจินตนาการและคิดต่อไปได้อีก ช่างได้เขียนได้ภาพหมู่บ้าน ชุมชน สังคม สิ่งแวดล้อมของตนเองที่อยู่อาศัย องค์ประกอบแสดงให้เห็นบริบทพื้นที่ที่มีความสัมพันธ์ เป็นปัจจัยพื้นฐานซึ่งเป็นตัวกำหนดพฤติกรรม ช่างใช้วิธีสอดแทรกเรื่องราววิถีชีวิตของคนในชุมชนลงไปในวรรณกรรม ตามประสบการณ์ของช่างได้อย่างแนบเนียนสามารถศึกษาแยกแยะให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านในเรื่อง การทำมาหากิน การแต่งกาย ขนบธรรมเนียม ประเพณี คติความความเชื่อ วิถีชีวิต ต่างๆ ตั้งแต่เกิดจนถึงตาย หรือสิ่งตกกระทบทั้งหลายตลกลง แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ของคนในชุมชนที่รวมกันเป็นหมู่ มีศูนย์กลางในการกิจร่วมกัน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันอย่างมีความสัมพันธ์กันจนแยกไม่ออกว่า “ภาพเขียนเหมือนชีวิตจริง หรือชีวิตจริงเหมือนภาพเขียน” นอกจากนี้ยังพบวิธีการอ่านภาพและวิธีการตีความใหม่จากภาพวิถีชีวิตในจิตรกรรมฝาผนังของจังหวัดมหาสารคาม นับเป็นการช่วยส่งเสริมบรรยากาศในการชมภาพได้อย่างมีรสชาติเพิ่มขึ้น

ข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอเป็นแนวคิด หรือประเด็นที่น่าสนใจให้กับผู้ที่สนใจศึกษา ดังนี้

1. การศึกษารวบรวมช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีผู้กล่าวไว้แต่ยังขาดผู้รวบรวม
2. การศึกษาที่ใช้ในการเขียนภาพในอดีตที่พิสูจน์ด้วยวิธีวิทยาศาสตร์ทางด้านเคมี มีวิธีการผลิตเนื้อวัสดุ ส่วนผสม เพื่อใช้ในการอนุรักษ์และพัฒนา
3. การเปรียบเทียบวัดที่มีความสัมพันธ์กับวรรณกรรม รูปแบบภาพ ช่างเขียน หรือด้านผู้นำที่มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพ เช่น วัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม กับ วัดท่าเรือ จังหวัดบุรีรัมย์, วัดบ้านยาง จังหวัดมหาสารคาม กับ วัดสระบัวแก้ว จังหวัดขอนแก่น เป็นต้น

กิตติกรรมประกาศ

การศึกษานี้ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการพัฒนาบุคลากร มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ซึ่งผู้วิจัยขอขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

เอกสารอ้างอิง

- กองโบราณคดี กรมศิลปากร. (2533). **จิตรกรรมไทยประเพณี**. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี กรมศิลปากร.
- กิตติธันต์ ญาณพิสิษฐ์. (2560). **สถานภาพอุปแต้มอีสาน อดีตจนถึงปัจจุบัน**. ใน โครงการสานสัมพันธ์วัฒนธรรมไทย-ลาว ครั้งที่ 4 อุปแต้ม: มรดกวัฒนธรรมสองฟากฝั่ง 21-22 สิงหาคม 2560 ณ โรงแรมราชวดีรีสอร์ท แอนด์ โฮเทล และวัดไชยศรี บ้านสาวะถี อ.เมือง จ.ขอนแก่น. (หน้า 75-84).
ขอนแก่น : มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- งามพิศ สัตย์สงวน. (2551). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จิรวัดน์ พิระสันต์. (2540). **วัฒนธรรมของชาวไทยที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังไทยภาคเหนือตอนล่าง**. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 5(1), 105-114.
- จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2525). **สังคมไทยในจิตรกรรมฝาผนัง**. ใน สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. สองศตวรรษรัตนโกสินทร์ ความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย เล่ม 2. (หน้า 393-480). กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ดารารพร เหมือนนอก. (2541). **เครื่องใช้ในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม**. การศึกษาอิสระปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

- ธีรชัย บุญมาธรรม. (2533). **ประวัติศาสตร์สังคมอีสานตอนบน พ.ศ. 2318-2450**.
มหาสารคาม : วิทยาลัยครูมหาสารคาม.
- ประนุช ทรัพย์สาร. (2550). **รายงานการวิจัยพัฒนาการของสังคมอีสาน ในพุทธศตวรรษที่ 24-25**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.
- เพ็ญผกา นันทดิลก. (2541). **จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมหาเวสสันดรชาดกถ้ำบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ไพโรจน์ สโมสร. (2532). **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป.
- ภูสิทธิ์ ภูคำชะโนด. (2563). **กระบวนการค้นพบพัฒนาสังคมพื้นฐาน**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- วรรณภา ณ สงขลา, สุริพร โชติธรรมโน, พงศธร จະนะบุรณ์, พชรินทร์ สุขประมุข, ครรชิต รักษาภรณ์, และมานิตย์ ชิดกลาง. (2529). **รายงานการสำรวจจิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านยาง ตำบลบัวมาศ อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม**. ขอนแก่น : สำนักศิลปากรที่ 9 ขอนแก่น.
- วรรณภา ณ สงขลา. (2528). **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง**. กรุงเทพฯ : กองโบราณคดี กรมศิลปากร.
- วรรณภา ณ สงขลา. (2533). **จิตรกรรมไทยประเพณี**. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรม กองโบราณคดี กรมศิลปากร.
- วิบูลย์ ลีสุวรรณ. (2529). **ศิลปะไทยที่น่ารู้**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
- สีหวัฒน์ แนนหนา, อรพินธุ์ การ์ตูนจิตต์ และต่อศักดิ์ ฉินไพศาล. (2531). **รายงานการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดโพธาราม ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม**. ขอนแก่น : หน่วยศิลปากรที่ 7 ขอนแก่น.
- สุพจน์ สุวรรณภักดี. (2533). **การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสนวนวาริพัฒนาราม บ้านหัวหนอง ตำบลหัวหนอง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น**. ปริญญานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

- สุภาพค์ จันทวานิช. (2557). **ทฤษฎีสังคมวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุมาลี เอกชนนิยม. (2548). **อุปแต้มในลิมอีสาน: งานศิลป์สองฝั่งโขง**. กรุงเทพฯ : มติชน.
- หอสมุดสาขาวังท่าพระ สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2537). **อักษรศิลป์พระศรี**. กรุงเทพฯ : สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ห้างหุ้นส่วนจำกัดปุราณรักษ์. (2558). **รายงานโครงการบูรณะ อุโบสถ (ลิม) วัดป่าเรไร บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม**. ขอนแก่น : สำนักศิลปากร ที่ 9 ขอนแก่น.
- อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. (2543). **ตามหอร่องรอยขอมและมอญในมหาสารคาม**. มหาสารคาม : สำนักศิลปวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.
- Brereton, P., & Yencheuy, S. (2010). **Buddhist murals of Northeast Thailand: Brelections of the Isan heart land**. Chiang Mai : Mekong Press.

สัมภาษณ์

- จันดา นามวิเศษ. (11 พฤศจิกายน 2561). **สัมภาษณ์**. ราชภัฏ. บ้านดงบัง ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม.
- ธีรชัย บุญมาธรรม. (12 มกราคม 2561). **สัมภาษณ์**. รองศาสตราจารย์. มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.
- พันธ์ บุญคำ. (15 กุมภาพันธ์ 2557). **สัมภาษณ์**. ราชภัฏ. หมู่บ้านยาง ตำบลยางอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.
- วีรพล แยมศรี. (2 เมษายน 2558). **สัมภาษณ์**. ครูชำนาญการพิเศษ. โรงเรียนบ้านยาง (ยางทวงวิทยา) ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.
- สิงห์ รักษาชาติ. (15 สิงหาคม 2561). **สัมภาษณ์**. ราชภัฏ. หมู่บ้านยาง ตำบลยางอำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.

เสถียร พุทธิไธสง. (7 พฤศจิกายน 2558). สัมภาษณ์. ราชภัฏ. หมู่บ้านบ้านหนองปลิง
ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม.
หนูเปลี่ยน ศรีโฮง. (16 กุมภาพันธ์ 2562). สัมภาษณ์. ราชภัฏ. หมู่บ้านบ้านยาง
ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม.

วิธภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด
Language Register in The Silence

ธนสิน ชุตินธรานนท์¹

Thanasin Chutintaranond

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.,
ภาควิชาวาทวิทยาและสื่อสารการแสดง
คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Assistant Professor Dr.,
Department of Speech Communication
and Performing Arts,
Faculty of Communication Arts,
Chulalongkorn University
(E-mail: thanasin.c@chula.ac.th)

Received: 20/09/2022 Revised: 06/11/2022 Accepted: 07/11/2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ตัวบท และการสัมภาษณ์เชิงลึก ร่วมกับการตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ วิเคราะห์ภาษาหน้าที่ที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด ซึ่งออกฉายในปีพุทธศักราช 2562 ผลการวิจัยพบว่า วิเคราะห์ภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ปรากฏ 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต และกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับ ศาสนา นอกจากนี้การใช้วิเคราะห์ภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องนี้ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์จินตคติประเภทเรื่องเล่า ช่วยสร้างความสมจริงแก่ตัวละครและ สถานการณ์ สร้างเอกภาพ และเป็นการจำลองการเลือกภาษาของมนุษย์ ทั้งนี้ ภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอดได้เน้นย้ำให้เห็นว่าสถานการณ์ และเงื่อนไขการสื่อสาร เป็นปัจจัยสำคัญต่อการเลือกภาษาของมนุษย์

คำสำคัญ: เงียบให้รอด, วิเคราะห์ภาษาหน้าที่, วาทศาสตร์, ศิลปะภาพยนตร์, สื่อจินตคติ

Abstract

This qualitative research employed textual analysis and in-depth interview methods along with data triangulation. The aim of this study was to analyse the language register in a film, The Silence (2019). The results revealed that the language register in this film could be divided into 3 registers which were 1) sound register 2) crisis register and 3) religion register. All registers were useful in order to make characters and situations realistically, create unity and imitate code choices in human communication. Moreover, The silence was confirmed that environment and communication conditions are significant factors in terms of code choices for human beings.

Keywords: The Silence, Language Register, Rhetoric, Cinematic Arts, Imaginative Media

บทนำ

การสื่อสารเป็นส่วนหนึ่งของกิจวัตรประจำวันของมนุษย์ทุกคน และจะประสบความสำเร็จได้จำเป็นต้องพึ่งพาภาษาอันเป็นเครื่องมือนำพาสาร ในการศึกษา ด้านนิเทศศาสตร์นับว่าการประเมินผู้รับสาร (audience analysis) เป็นเรื่องสำคัญ ประการหนึ่งที่นักการสื่อสารจะพิจารณาเป็นปฐมก่อนจะนำข้อมูลที่ได้นั้นไปใช้เพื่อ ออกแบบสารให้เหมาะสม และสอดคล้องแก่ผู้รับสาร ทั้งนี้เพื่อลดทอนความ คลาดเคลื่อนของความหมาย และเพิ่มพูนโอกาสให้สารนั้นเกิดสัมฤทธิ์ผลสูงสุด

การสื่อสารแม้มีวัตถุประสงค์แตกต่างกัน กล่าวคือ การสื่อสารเพื่อมุ่งสาร ประโยชน์ การสื่อสารเพื่อมุ่งนันทนประโยชน์ และการสื่อสารเพื่อมุ่งอาณัติประโยชน์ ทว่าหัวใจสำคัญของการออกแบบสารเพื่อบรรลุวัตถุประสงค์ต่าง ๆ ข้างต้น คือ การ สร้างเอกภาพ สัจจิรา จงสถิตยัวัฒนา (2549) ระบุว่า “เอกภาพ หมายถึง ความเป็น อันหนึ่งอันเดียวกันขององค์ประกอบต่าง ๆ ของงาน” สอดคล้องกับเปลื้อง ณ นคร (2541) ซึ่งสรุปว่า “เอกภาพ หมายถึง ลักษณะที่เป็นอย่างหนึ่งอย่างเดียว” ด้วยเหตุนี้ ผู้ส่งสาร หรือผู้ออกแบบสารจึงควรพิถีพิถันให้สารของตนนั้นสื่อสารเรื่องเดียวกัน หรือเป็นไปในทิศทางเดียวกันตลอดกระบวนการมีความมิว่าจะสื่อสารผ่านสื่อใดก็ตาม

ภาพยนตร์เป็นสื่อประเภทหนึ่งที่มีวัตถุประสงค์เพื่อมุ่งนันทนประโยชน์ และมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากสื่อที่มุ่งนันทนประโยชน์ประเภทอื่น ๆ ดังที่ รักสานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) กล่าวว่า “ภาพยนตร์มีภาษาเฉพาะของตัวเองที่พิเศษไม่ เหมือนใคร มีการเล่าเรื่องด้วยภาษาภาพ นอกจากนี้ยังมีเสียงดนตรี ภาษาพูด เสียง ตามธรรมชาติ เพื่อส่งเสริมให้เกิดความหมายที่ชัดเจน ภาษาภาพยนตร์จึงมีลักษณะ พิเศษสำหรับผู้อ่านไม่ออกเขียนไม่ได้” อย่างไรก็ดีในการเขียนบทภาพยนตร์นั้น ผู้เขียนจำเป็นต้องอย่างยิ่งที่จะต้องใช้วัจนภาษาเพื่อเป็นเครื่องมือการสื่อสารสำหรับนำเสนอความคิด และความหมายผ่านบทเจรจา (dialogue) ของตัวละคร วัจนภาษา

นั่นนับว่ามีส่วนสำคัญสำหรับการสื่อสารของมนุษย์ อีกทั้งยังเป็นหน่วยของการศึกษาทางภาษาศาสตร์อีกด้วย สอดคล้องกับ สุรพงษ์ โสธนะเสถียร (2561) สรุป “กล่าวโดยย่อได้ว่า ภาษาศาสตร์เป็นเรื่องราวที่กล่าวถึงหลักภาษาที่เน้นวัจนภาษาอันหมายถึงการพูดและการเขียนโดยเฉพาะเสียงพูด”

ภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด หรือ The Silence เป็นภาพยนตร์แนวสยองขวัญ (horror) ความยาวประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที สร้างขึ้นจากนวนิยายชื่อเดียวกันของ ทิม เล็บบอน (Tim Lebbon) กำกับการแสดงโดยผู้กำกับชาวอเมริกัน จอห์น โรเบิร์ต ลีโอนีต (John Robert Leonetti) ออกฉายครั้งแรกเมื่อวันที่ 10 เมษายน พ.ศ.2562 ผ่านเน็ตฟลิกซ์ (Netflix) ซึ่งเป็นผู้ให้บริการสตรีมมิ่งแบบสมัครสมาชิก ภาพยนตร์เรื่องนี้ว่าด้วยสัตว์ประหลาดโบราณคล้ายค้างคาวเรียกว่าเวสพ์ (vesps) ซึ่งออกมาจากถ้ำ และโจมตีเมืองต่าง ๆ รวมถึงมวลมนุษย โดยสัตว์ประหลาดเหล่านี้ไม่สามารถมองเห็น แต่มีคุณสมบัติพิเศษทางการได้ยิน และพร้อมตาโคมโจมตีแหล่งกำเนิดเสียงอย่างแม่นยำ ในขณะที่ตัวละครเอกของเรื่อง กล่าวคือ แอลลีย์ (Ally) กลับสูญเสียการได้ยินแต่เฝ้าระวังจากอุบัติเหตุทางรถยนต์ แต่ต้องอพยพหนีเอาชีวิตรอดจากสัตว์ประหลาดด้วยการเดินทางพร้อมครอบครัว อีกทั้งในขณะที่หลบหนีกลับต้องเจอกลุ่มบาทหลวงลัทธิความเชื่อในความเงียบ (The hushed cult) ที่หวังจะลักพาตัวของแอลลีย์เพื่อขยายจำนวน และผลิตมนุษย์ภายใต้กลุ่มลัทธิของตน ดังนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้จึงเต็มไปด้วยรูปแบบวัจนภาษาที่แตกต่างจากภาพยนตร์เรื่องอื่น กล่าวคือ ปรากฏการใช้ภาษาผ่านการเขียนเพื่อดำเนินเรื่องและเพื่อสื่อสารระหว่างตัวละครมากกว่าการพูดซึ่งไม่ค่อยพบทั่วไปในภาพยนตร์เรื่องอื่น ๆ

การศึกษามโนทัศน์ของตัวละครเป็นการศึกษาสื่อจินตคติรูปแบบหนึ่งที่ได้รับคามนิยามอย่างกว้างขวางโดยมักประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางภาษาศาสตร์เป็นแว่นส่องความหมาย อาทิ การศึกษาการประยุกต์ใช้วัจนลีลาในละคร เป็นต้น ซึ่ง Thornborrow & Wareing (1998) สรุปว่าการศึกษาโดยใช้มุมมองทางภาษาศาสตร์นับว่ามีประโยชน์หลายประการ เช่น “ช่วยให้ผู้รับสารเข้าใจตัวบทชัดเจนมากขึ้น ช่วยให้ผู้รับสารเข้าใจบทบาทของบทเจรจาอย่างลึกซึ้ง ช่วยให้ผู้รับสารมองเห็นความหมาย

ที่ซ่อนเร้นอยู่ระหว่างบรรทัด ฯลฯ” สำหรับการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด โดยใช้มุมมองทางวิชาภาษาหน้าที่ (language register) อันเป็นมุมมองหนึ่งทางภาษาศาสตร์สังคม ซึ่งอมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ (2548) ให้บรรณอธิบายว่า “หมายถึง วิชาภาษาที่แตกต่างจากวิชาภาษาอื่น ๆ โดยการใช้ เช่นใช้ต่างกันตามหน้าที่ สถานการณ์ วัตถุประสงค์ และแวดวงอาชีพ” หรือกล่าวได้อีกอย่างว่า เป็นความแตกต่างของภาษาที่เกิดขึ้นจากการใช้อย่างมีวัตถุประสงค์ หรือความตั้งใจของผู้ส่งสาร ทั้งนี้ “วิชาภาษาหน้าที่” มีส่วนสำคัญในการสร้างเอกภาพในการสื่อสารเรื่องใดเรื่องหนึ่งมิได้จำกัดเฉพาะภาพยนตร์ ดังที่พบการวิจัยอย่างกว้างขวาง เช่น

1) ปันนดา เลอเลิศยุติธรรม (2557) ศึกษาอุปลักษณะในวิชาภาษาหน้าที่ต่าง ๆ พบว่า ภาษาสื่อเป็นวิชาภาษาหน้าที่ที่มีอัตราการปรากฏของอุปลักษณะมากที่สุด โดยมีเป้าประสงค์เพื่อให้ผู้รับสารเข้าใจสารได้ชัดเจน พร้อมทั้งแอบแฝงแนวคิดหรือข้อมูลบางประการไว้ด้วย

2) ญัฐฐา ระกำพล (2562) ศึกษากลวิธีทางภาษาในเพลงร่ำวงมาตรฐานพบว่า มีการใช้นาฏยศัพท์ และศัพท์สังคิตในเพลงร่ำวงมาตรฐานซึ่งช่วยสื่อสารเนื้อหาและสร้างเอกภาพในเพลง ทำให้ครูผู้สอนนาฏศิลป์เข้าใจความหมายเพลงร่ำวงมาตรฐานได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3) ธวัช เวศตัน (2563) ศึกษาการแถลงการณ์ของศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (ศบค.) พบว่ามีการใช้ภาษาทางการแพทย์ และการสาธารณสุข เพื่อสื่อสารกับประชาชน ส่งผลให้ประชาชนเกิดความตระหนักในด้านสุขอนามัย และเข้าใจด้านการดูแลสุขภาพตนเองในสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา

สำหรับการศึกษาวิชาภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์ นอกจากองค์ความรู้ด้านภาษาศาสตร์แล้วต้องอาศัยองค์ความรู้ด้านการเขียนบทภาพยนตร์อีกด้วย นักวิชาการด้านการเขียนบทภาพยนตร์ McKee (1997) สรุปว่า บทเจรจา (dialogue) แตกต่างจากบทสนทนา (conversation) 3 ประการ “1) บทเจรจาต้องอาศัยหลักของการบีบอัด และความประหยัด 2) บทเจรจาต้องมีทิศทาง และ 3) บทเจรจาต้อง

มีความต้องการของตัวละคร” ทั้งนี้วิจักษณ์ภาษาในภาพยนตร์จำเป็นต้องมีเอกภาพเพื่อสื่อสารเนื้อหา และสร้างความสมจริงสอดคล้องกับบริบทในภาพยนตร์ เพราะหากบทเจรจาขาดความสมจริงแล้วย่อมส่งผลเสียต่อภาพยนตร์เรื่องนั้น ดังที่รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2558) สรุปว่า “เมื่อใดก็ตามที่ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่าตัวละครนั้นพูดแบบขาดความสมจริง ความไม่น่าเชื่อถือจะเกิดขึ้น ทุกสิ่งทุกอย่างก็จะล้มเหลวตามมาอย่างรวดเร็วทั้งโครงเรื่อง หลังจากนั้นก็จะทำให้เกิดความล้มเหลวในปัจจัยอื่นต่อไปด้วย” ดังนั้นวิจักษณ์ภาษาหน้าที่จึงเป็นกลวิธีที่ผู้เขียนบทภาพยนตร์พึงพิจารณาสำหรับการสร้างสรรค์บทภาพยนตร์เรื่องหนึ่ง ๆ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์การใช้วิจักษณ์ภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. สร้างองค์ความรู้และสะท้อนเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างภาษาศาสตร์และนิเทศศาสตร์
2. เป็นแนวทางการสร้างสรรค์สื่อจินตคติประเภทภาพยนตร์สำหรับผู้เขียนบทภาพยนตร์

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด (The Silence) ที่เผยแพร่ในปี พ.ศ. 2562 ความยาว 90 นาที ผ่านช่องทางเน็ตฟลิกซ์ (Netflix) โดยศึกษาวิจักษณ์ภาษาทั้งเสียงพูด (audio) ข้อความ และคำบรรยาย (subtitle) ภาษาอังกฤษที่ปรากฏตลอดทั้งเรื่อง

ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) โดยใช้การวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) ผู้วิจัยพัฒนาแบบวิเคราะห์ตัวบทตามแนวทางของฟลิค (Flick, 2014) นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (depth interview) จากผู้เชี่ยวชาญรวมจำนวน 9 ท่าน ได้แก่ สาขาศิลปะภาพยนตร์ จำนวน 3 ท่าน สาขาภาษาศาสตร์ จำนวน 3 ท่าน และสาขาศาสนศึกษา จำนวน 3 ท่าน โดยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (semi-structural interview form) ที่สร้างขึ้นตามแนวทางของ Merriam & Tisdell (2015) และตรวจสอบคุณภาพแบบสัมภาษณ์ตามแนวทางของ Ulrich (1999) ทั้งนี้ใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (data triangulation) ตามแนวทางของ Flick (2014) เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล พร้อมทั้งนำเสนอโดยการพรรณนาวิเคราะห์

สรุปผลการวิจัย

การวิเคราะห์วิธภาษาหน้าที่ในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด พบว่าสามารถจำแนกการใช้วิธภาษาหน้าที่ออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง (sound) กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต (crisis) และกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศาสนา (religion) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง

วิธภาษาหน้าที่ในกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง ปรากฏการใช้สัทพจน์ (Onomatopoeia) อันเป็นประเภทหนึ่งของภาพพจน์ซึ่งเป็นกลวิธีทางวรรณศิลป์ในระดับความ สุกจิตรา จงสถิตยัตพัฒนา (2548) สรุปไว้ว่า “สัทพจน์ คือ ภาพพจน์เปรียบเทียบโดยใช้คำเลียนเสียง หรือการใช้คำที่มีเสียงบ่งถึงสี แสง ท่าทาง ฯลฯ” สอดคล้องกับ ราชบัณฑิตยสถาน (2545) สรุปไว้ว่า สัทพจน์ หรือการเลียนเสียงธรรมชาติ คือ “การใช้รูปแบบ และคำเพื่อเลียนเสียงต่าง ๆ หรือการเลียนเสียงที่เกิดจากการใช้คำ ความหมาย และจังหวะ โดยผู้ประพันธ์จะต้องตั้งใจประพันธ์โดยมุ่ง

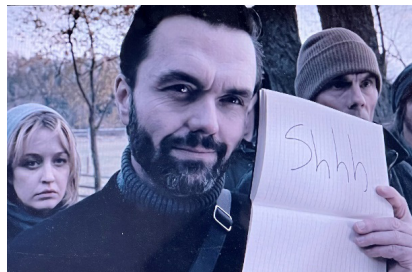
ให้เกิดผลตามต้องการ” อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาโดยละเอียดยิ่งขึ้นในด้านของสื่อสร้างสรรค์พบว่า จรรย์ กาญจนประดิษฐ์ และคณะ (2564) ระบุว่า “สัทพจน์ คือ การสร้างถ้อยคำเลียนเสียงที่เกิดขึ้นรอบตัวโดยใช้ตัวอักษรสะกดให้ออกเสียงคล้ายกับเสียงที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ หรือเป็นเสียงที่ได้ยินกันโดยทั่วไปให้มากที่สุด” ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า สัทพจน์ คือ การใช้วจนภาษาเพื่อสื่อสารตามเจตนาผู้ส่งสารโดยจำลองเสียงตามธรรมชาติให้ใกล้เคียงมากที่สุดเพื่อสร้างจินตภาพ และอารมณ์สะเทือนใจแก่ผู้รับสาร ดังที่ปรากฏในเรื่อง เช่น

1.1 sh /ʃ:/

sh หรือ shh หรือ ssh เป็นคำอุทาน (exclamation) ที่ผู้ส่งสารใช้เพื่อแจ้งให้ผู้รับสารลดใช้เสียง หรือลดปริมาณความดังของเสียงลง เมื่อพิจารณาความหมายจากพจนานุกรมเคมบริดจ์ (Cambridge Academic Content Dictionary, 2017) พบความหมายของคำว่า sh เป็นคำอุทานใช้เพื่อ “used to tell someone to be quiet” ซึ่งสะท้อนให้เห็นเจตนาของผู้ส่งสารอย่างชัดเจน ทั้งนี้คำดังกล่าวนับเป็นคำเลียนเสียงสากลที่พบได้ในหลากหลายชุมชนภาษาไม่จำกัดเฉพาะภาษาอังกฤษ อย่างไรก็ตามคำดังกล่าวเป็นวจนภาษาที่พบในภาพยนตร์เรื่องนี้เป็นระยะตลอดทั้งเรื่อง แต่ปรากฏเด่นชัดผ่านการเขียนมิใช่การพูด เช่น



ภาพประกอบที่ 1 ภาพยนตร์เรื่องเงียบ
ให้รอตนาทิตี 57.48



ภาพประกอบที่ 2 ภาพยนตร์เรื่องเงียบ
ให้รอตนาทิตี 1.10.31

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงคำว่า sh ที่ปรากฏใน 2 รูปแบบ กล่าวคือ shhhhhhh และ shhh เมื่อพิจารณาโดยละเอียดแล้วจะพบการซ้ำตัวอักษร h มากกว่า 1 ครั้ง การซ้ำตัวอักษร h นี้ยังแสดงให้เห็นเจตนาของผู้ส่งสารซึ่งสอดคล้อง ปริมาณความเงียบ และสภาพแวดล้อมของการใช้คำดังกล่าว ในภาพแรกนั้นเป็น ภาพร้านขายยาที่อยู่ในตัวเมือง ซึ่งปริมาณเสียงความดังในเมืองนั้นเป็นที่รับรู้กันดี ว่าย่อมมีเสียงอีกที่กตามธรรมชาติของการสัญจร และการอยู่อาศัยของประชาคม เมือง ด้วยเหตุนี้การปรากฏตัว h ซ้ำกันถึง 6 ครั้ง จึงยังแสดงให้เห็นเจตนาของผู้ส่ง สารที่ต้องการเน้นย้ำ และแจ้งเตือนให้ผู้คนในเมืองที่ผ่านไปมานั้นลดการใช้เสียงลง ซึ่งในกรณีของภาพยนตร์เรื่องนี้ต้องเป็นการเงียบเสียง

ในภาพที่ 2 เป็นการสื่อสารระหว่างหัวหน้าของกลุ่มลัทธิกับฮิวจ์ (Hugh) พ่อของแอลลีย์ ในขณะที่ฮิวจ์กำลังเล็งปืนยาวพร้อมยิงเพื่อขับไล่กลุ่มลัทธิดังกล่าวออกจากบ้านในแถบชนบทที่ครอบครัวตนอาศัยเป็นที่พำนักชั่วคราว ในบริบทดังกล่าวตัวละครทุกตัวเข้าใจเงื่อนไขของการไม่ใช้เสียง และผลกระทบกรณีเสียงดังเป็นอย่างดี ซึ่งอาจนำไปสู่การสูญเสียชีวิต ดังนั้นการที่หัวหน้ากลุ่มลัทธิตื่นตัวอักษร h ซ้ำ 3 ครั้ง ก็เพียงพอที่จะสื่อความหมาย และเจตนาในการห้ามปรามฮิวจ์ในบริบทสภาพแวดล้อมดังกล่าวซึ่งแตกต่างจากในภาพแรก

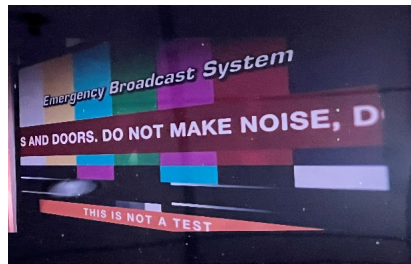
1.2 noise /noiz/

noise เป็นคำนาม หมายถึง เสียงอันไม่พึงปรารถนา เมื่อพิจารณาความหมายของคำดังกล่าวจากพจนานุกรมเคมบริดจ์ (Cambridge Academic Content Dictionary, 2017) พบว่าหมายถึง “a sound or sounds, especially when it is unwanted, unpleasant, or loud.” เมื่อพิจารณาในมิติทางนิเทศศาสตร์นักทฤษฎีคนสำคัญ ได้แก่ วอร์เรน วีเวอร์ (Warren Weaver) ได้นำเสนอแบบจำลองระบบการสื่อสาร (The communication system model) ซึ่งระบุว่า “เมื่อใดก็ตามที่มี ‘noise’ เกิดขึ้นระหว่างการสื่อสาร ย่อมหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่ผู้รับสารจะได้รับสารอันเจือปนไปด้วยการบิดเบือน ความผิดพลาด และสาระอื่นที่ไม่เกี่ยวข้อง” (Shannon & Weaver, 1969) จะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะความหมายโดยทั่วไป หรือความหมายทางนิเทศศาสตร์ noise ก็เป็นสิ่งที่กระทบต่อคุณภาพการสื่อสารของมนุษย์

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

อีกทั้งยังเป็นคำที่มีความหมายบรรจกระดับความดังของเสียง (volume) ไว้ในคำอีกด้วย

ในภาพยนตร์เรื่องเจิบให้รอด ปรากฏคำว่า noise ในข้อความ Don't make noise. และ Do not make noise. อยู่เป็นระยะ ซึ่งข้อความดังกล่าวเป็นข้อความที่ตัวละคร หรือสำนักข่าวใช้แนะนำประชาชนไม่ให้ส่งเสียงดังขณะอพยพหลบหนีเพื่อเอาชีวิตรอดท่ามกลางสถานการณ์การบุกโจมตีของสัตว์ประหลาด จะเห็นว่าข้อความข้างต้นนี้ใช้ศัพท์จนที่มีเสียงบ่งบอกปริมาณเสียงด้วย เช่น



ภาพประกอบที่ 3 ภาพยนตร์เรื่องเจิบ ภาพประกอบที่ 4 ภาพยนตร์เรื่องเจิบ
ให้รอดนาที่ที่ 14.41 ให้รอดนาที่ที่ 15.23

ภาพที่ 3 ที่นำมายกเป็นตัวอย่างนี้ คือ ภาพแม่ลูกคู่หนึ่งที่นั่งอยู่ในรถ โดยแม่ได้ชูป้ายข้อความ Don't make noise. ในขณะที่เด็กผู้ชายซึ่งนั่งอยู่ด้านเบาะหลังของรถยนต์ถูกเทปกาวปิดปากเอาไว้ไม่ให้ส่งเสียง ภาพนี้ช่วยสะท้อนให้เห็นถึง ความหมาย และปริมาณเสียงในคำว่า noise และช่วยส่งเสริมข้อความในป้ายที่ ผู้เป็นแม่ยกขึ้นมาได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเสียงของมนุษย์แม้ว่าจะใช้เพียง เพื่อสื่อสารก็ไม่ใช่ที่พึงปรารถนาท่ามกลางสถานการณ์ในภาพยนตร์

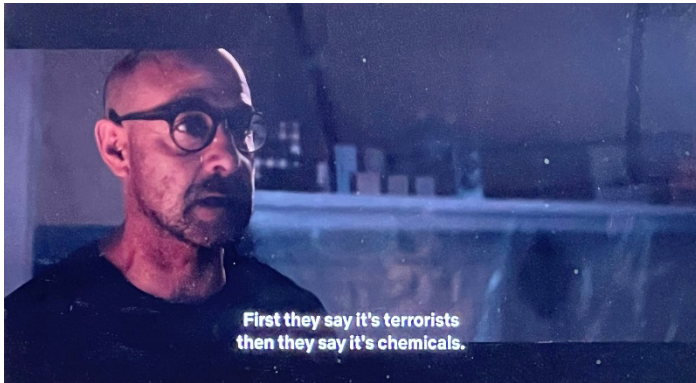
ส่วนในภาพที่ 4 เป็นภาพข้อความที่ประกาศทางโทรทัศน์ในสถานการณ์ ฉุกเฉินโดยมีข้อความ Do not make noise. ปรากฏเป็นคำแนะนำแก่ประชาชนทั้ง ประเทศพร้อมกับคำแนะนำอื่น ๆ หากพิจารณาจะเห็นว่าคำว่า noise ในที่นี้ยังคง บ่งบอกครอบคลุมเรื่องปริมาณเสียง และยังคงเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาในบริบทดัง กล่าวอีกด้วย

2. กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต

ภาพยนตร์เรื่องเจ็บบี้ให้รอดปรากฏเหตุการณ์ของสัตว์ประหลาดที่หลุดออกมาจากถ้ำ และโจมตีมนุษย์ ก่อให้เกิดความสูญเสียชีวิตจำนวนมาก เหตุการณ์ดังกล่าวนับเป็นภาวะวิกฤตของสังคม ทั้งนี้เมื่อศึกษานิยามภาวะวิกฤตพบว่าหมายถึง “สถานการณ์อันนำมาซึ่งการหยุดชะงักและก่อให้เกิดผลเชิงลบ” (Franden & Johansen, 2017) สอดคล้องกับ Sheehan & Quinn-allan (2015) ที่สรุปว่าภาวะวิกฤตเป็น “สถานการณ์ที่ส่งผลกระทบให้การดำรงอยู่ของสถาบันใดสถาบันหนึ่งอ่อนแอลง” ทั้งนี้หากพิจารณาโดยแยกคายจะพบว่ากรณีที่สัตว์ประหลาดดังกล่าวโจมตีมนุษย์นี้ทำให้การใช้ชีวิตของทุกคนในเรื่องต้องหยุดชะงักอีกทั้งต่างก็สูญเสียชีวิต หรือบุคคลอันเป็นที่รักไปทั้งสิ้น ก่อให้เกิดความล่มสลายของสังคมเมืองหนึ่ง และการย้ายถิ่นฐานไปตั้งรกราก ณ พื้นที่ปลอดภัยแห่งใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับภาวะวิกฤตตามนิยามข้างต้น

วิภาษานี้ที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤตที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเจ็บบี้ให้รอด พบทั้งในกลุ่มของภาวะวิกฤตจากเจตนา (intentional crisis) และภาวะวิกฤตโดยไม่เจตนา (unintentional crisis) สอดคล้องกับที่นักวิชาการด้านการสื่อสารภาวะวิกฤต Ulmer et.al. (2015) ได้สรุปประเภทของภาวะวิกฤตไว้ 2 ประเภท กล่าวคือ 1) ภาวะวิกฤตจากเจตนา ได้แก่ การก่อการร้าย การก่อวินาศกรรม การจับตัวประกัน ความรุนแรงในสถานที่ทำงาน การบั่นทอนความสัมพันธ์ระหว่างพนักงานในองค์กร และการขาดธรรมาภิบาลของผู้นำ 2) ภาวะวิกฤตโดยไม่เจตนา ได้แก่ ภัยธรรมชาติ โรคระบาด ความผิดปกติทางเทคนิค ข้อผิดพลาดของผลิตภัณฑ์ และการล้มลงทางเศรษฐกิจ

เมื่อพิจารณาตัวบทภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวพบตัวอย่างของวิภาษานี้ที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤตโดยเจตนา อาทิ



ภาพประกอบที่ 5 ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด นาทีที่ 13.53

จากภาพข้างต้นพบว่าในบทเจรจาของตัวละครกล่าวว่า “First, they say it’s terrorists, then they say it’s chemicals.” จะเห็นว่าพบคำว่า “terrorists” ซึ่งหมายถึง ผู้ก่อการร้าย และคำว่า “chemicals” ซึ่งเป็นรูปแบบการก่อการร้ายโดยใช้สารเคมี ซึ่งเป็นประเภทหนึ่งของภาวะวิกฤตโดยเจตนา ทั้งนี้ Ulmer et.al. (2015) ระบุว่า “ตั้งแต่วันที่ 11 กันยายน พ.ศ. 2554 เป็นต้นมา การก่อการร้าย (terrorism) ถือเป็นภาวะวิกฤตโดยเจตนาที่มีความฉุกเฉินมากที่สุด และสามารถส่งผลกระทบต่อการล่มสลายของชาติ” สอดคล้องกับในช่วงจุดเริ่มต้นของเรื่องที่มีการโจมตีมนุษย์โดยสัตว์ประหลาดซึ่งยังไม่สามารถอธิบายที่มาที่ไป หรือระบุได้ชัดเจนว่าคืออะไร ตัวละครจึงเข้าใจว่าเป็นการก่อการร้าย

นอกจากนี้ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอดยังปรากฏวิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องภาวะวิกฤตประเภทที่ไม่เจตนาอีกด้วย อาทิ

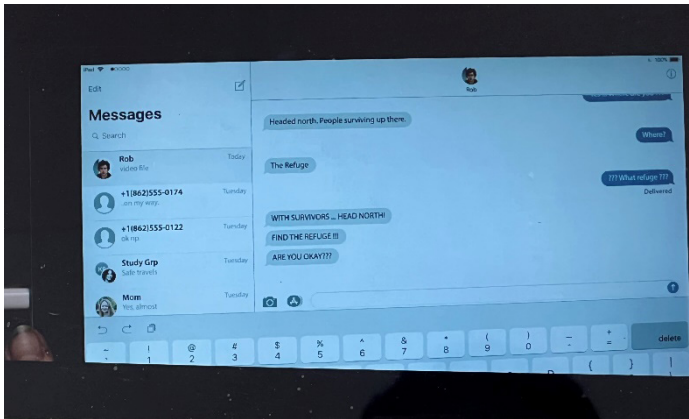


ภาพประกอบที่ 6 ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด นาทีที่ 13.44

ตัวอย่างที่ยกมานี้ปรากฏข้อความในรายงานข่าวที่ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ว่า “...continue to insist the infestation is under control,...” คำว่า “infestation” หมายถึง “a large number of animals and insects that carry disease, that are present where they are not wanted” (Cambridge Academic Content Dictionary, 2017) หรือหมายถึง “สัตว์ และแมลงจำนวนมากมหาศาลที่เป็นพาหะนำโรค ซึ่งปรากฏขึ้นอย่างไม่พึงประสงค์” ทั้งนี้ Ulmer et.al. (2015) สรุปรว่า “โรคระบาดเป็นรูปแบบภาวะวิกฤตที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ และอาจเกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ” อย่างไรก็ตามจากเรื่องระบุว่าฝูงสัตว์ประหลาด หรือ vesp นั้นเป็นสัตว์ประหลาดประเภทรวมฝูงตั้งแต่ยุคโบราณที่อาศัยอยู่ในถ้ำลึกตามธรรมชาติ และหลุดออกมาจากถ้ำจากความมิได้ตั้งใจของนักขุดถ้ำ แม้สัตว์ประหลาดนี้จะมีได้เป็นพาหะนำโรค แต่ก็นำมาซึ่งความตายแก่มนุษย์ เพราะจะโจมตีทันทีเมื่อส่งเสียง จะเห็นได้ว่าการปรากฏตัวของสัตว์ประหลาดนี้เป็นภาวะวิกฤตโดยไม่เจตนาซึ่งมีอาจคาดการณ์ล่วงหน้า และก่อให้เกิดความสูญเสียอย่างกว้างขวาง

วิธภาษาน้ำที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤตตามที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด นอกจากที่สอดคล้องกับรูปแบบภาวะวิกฤตโดยเจตนา และไม่เจตนาแล้ว ยังพบคำในกลุ่มดังกล่าวอีกหลายคำ เช่น “ฉุกเฉิน (emergency)”

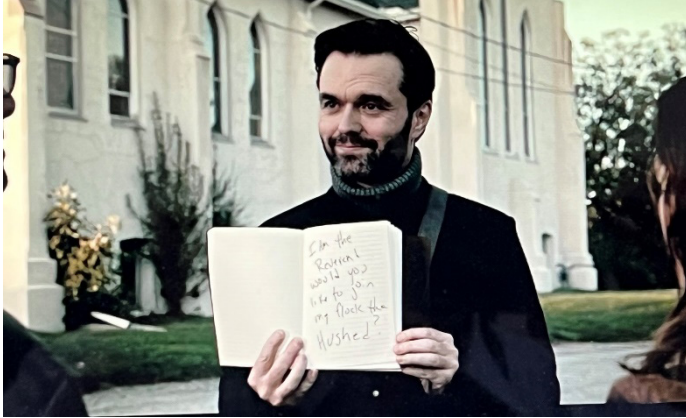
“ผู้รอดชีวิต (survivor)” “ที่หลบภัย (refuge)” ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่เป็นคำที่จัดอยู่ในกลุ่มวิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤตทั้งสิ้น อาทิ



ภาพประกอบที่ 7 ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด นาที่ที่ 1.24.03

3. กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศาสนา

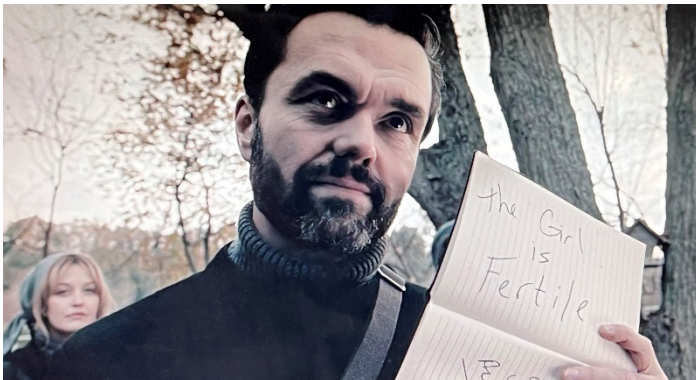
ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอดกำหนดให้มีตัวละครซึ่งเป็นกลุ่มนักบวชในลัทธิความเจียบ เมื่อกลุ่มนักบวชดังกล่าวปรากฏตัวย่อมปรากฏการใช้วิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศาสนาผ่านบทเจรจาสื่อสารกับตัวละครเอก และตัวละครอื่น ๆ ควบคู่กัน วิธภาษาหน้าที่กลุ่มนี้เป็นกลุ่มคำที่พบได้ในคัมภีร์ทางศาสนา อาทิ คัมภีร์ไบเบิล (Bible) เป็นต้น ซึ่งเมื่อพิจารณาภาพยนตร์เรื่องนี้โดยละเอียดแล้วพบว่ากลุ่มวิธภาษาหน้าที่นี้เป็นอีกกลุ่มหนึ่งที่เป็นอย่างคงที่ตลอดทั้งเรื่อง เช่น



ภาพประกอบที่ 8 ภาพยนตร์เรื่องเจียบให้รอด นาทีที่ 1.04.37

จากภาพจะเห็นว่าในสมุดที่ตัวละครนักบวชเขียนสื่อสารพบข้อความว่า “I am the reverend. Would you like to join my flock of Hushed?” ทั้งนี้เมื่อตรวจสอบความหมายของคำว่า “reverend” พบว่า (Cambridge Academic Content Dictionary, 2017) ระบุว่าหมายถึง “คำนำหน้าบาทหลวงของโบสถ์คริสต์” และเมื่อตรวจสอบในพระคัมภีร์ไบเบิลฉบับกษัตริย์เจมส์ (King James’ Bible) ก็ปรากฏคำดังกล่าวในเพลงสดุดีบทที่ 111 วรรค 9 (Psalm 111:9) ความว่า “He sent redemption unto his people: he hath commanded his covenant for ever: holy and reverend is his name.” เมื่อพิจารณาคำว่า “reverend” นี้จะเห็นได้ว่าในคัมภีร์ไบเบิลใช้เรียกแทนชื่อพระเจ้าเป็นผู้เป็นเจ้า ซึ่งในที่นี้ย่อมหมายถึงนักบวช หรือบาทหลวงซึ่งเป็นผู้แทนพระเจ้าเป็นผู้เป็นเจ้า คำนี้จึงเป็นวิธภาษานำหน้าที่ปรากฏเฉพาะการใช้ในบริบทที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับคริสต์ศาสนาเป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังพบการใช้คำว่า “flock” ซึ่งหมายถึง กลุ่ม อันเป็นสมุหนามใช้เรียกแทนกลุ่มซึ่งพบในพระคัมภีร์หลายส่วน เช่น จดหมายของนักบุญเปโตร ฉบับที่ 1 บทที่ 5 ข้อที่ 1-3 (1 Peter 5:1-3) ซึ่งมีเนื้อหาว่าด้วย “Shepherd the flock of god.” อีกด้วย

ยิ่งไปกว่านั้นในภาพยนตร์ยังพบการใช้คำว่า “fertile” ในข้อความของนักบวชว่า “The girl is fertile.” ซึ่งสอดคล้องกับที่พบในพระคัมภีร์ไบเบิล อาทิ บทที่ 29 บรรทัดที่ 31 ความว่า “Later, the Lord noticed that Leah was being neglected, so he made her fertile...” (Genesis 29:31) เป็นต้น ทั้งยังสอดคล้องกับแนวคิดสำคัญทางคริสต์ศาสนาว่าด้วยการเจริญพันธุ์ (fertile) ที่สืบเนื่องมาถึงศตวรรษที่ 20 อีกด้วย ดังที่ หนีรณวิทย์ กนกศิลป์ธรรม (2556) ระบุว่า “ศาสนจักรได้ชูทศนะของนักบุญออกัสตินที่ได้แสดงทศนะเกี่ยวกับเรื่องเพศว่าวัตถุประสงค์ของการร่วมเพศมีอย่างเดียวนั่นคือ การให้กำเนิด” สอดคล้องกับจิรนุช สมโชค (2553) ที่สรุปว่า “โบสถ์คาทอลิกของโรมันยังคงปฏิเสธการใช้การคุมกำเนิดตลอดศตวรรษ” ทั้งนี้ในภาพยนตร์ปรากฏวิธภาษาหน้าที่ซึ่งสะท้อนแนวคิดดังกล่าวดังภาพต่อไปนี้



ภาพประกอบที่ 9 ภาพยนตร์เรื่องเจ็บให้รอด นาทีที่ 1.09.38

อภิปรายผล

จากตัวอย่างที่นำมาแสดงข้างต้นนี้พบว่าในภาพยนตร์เรื่องเจ็บให้รอด ปรากฏการใช้วิธภาษาหน้าที่ทั้งในบทเจรจาของตัวละครผ่านการพูด และผ่านการเขียน จำแนกได้จำนวน 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต และกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ทั้งนี้การใช้วิธภาษาหน้าที่ในบทภาพยนตร์นับว่ายังประโยชน์ต่อการสร้างสรรค์สื่อจินตคติหลายประการ ดังนี้

1. สร้างความสมจริง

จากการศึกษาพบว่าวิชามีประโยชน์ช่วยสร้างความสมจริงแก่ภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอดในสองมิติ กล่าวคือ การสร้างความสมจริงแก่ตัวละคร และการสร้างความสมจริงต่อเหตุการณ์

ประการแรก การสร้างความสมจริงแก่ตัวละคร กล่าวได้ว่าเมื่อตัวละครขาดความสมจริงผู้ชมย่อมหลีกเลี่ยงจากภาพยนตร์ ดังที่ รักศานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2558) ระบุว่า “ความพยายามที่จะสร้างความเป็นมนุษย์ให้กับตัวละครโดยเฉพาะในภาพยนตร์เป็นสิ่งที่ยากยิ่ง ทั้งนี้ตัวละครเป็นพื้นฐานที่สำคัญของบทภาพยนตร์ ถือเป็นหัวใจและวิญญาณของเนื้อเรื่องทั้งหมด” ในการสร้างตัวละครมักนิยมพิจารณา 3 ด้าน ได้แก่ ด้านกายภาพ ด้านจิตใจ และด้านสังคมของตัวละคร กระนั้นอีกด้านหนึ่งที่ผู้เขียนบทภาพยนตร์พึงพิจารณาเพิ่มเติม คือ ด้านการสื่อสารของตัวละคร เนื่องจากมนุษย์แต่ละคนย่อมสื่อสารแตกต่างกันอันนำไปสู่การแปรของภาษา ดังที่ อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ (2548) สรุปว่า “ภาษามักแปรไปตามปัจจัยต่าง ๆ ในสังคมที่ใช้ภาษานั้น ๆ โดยเกิดขึ้นได้ในทุกระบบ ทั้งนี้การแปรของภาษาสัมพันธ์กับปัจจัยทางสังคมเสมอ” ดังนั้นวิชาภาษาหน้าที่ซึ่งเกิดจากการแปรของภาษาตามบริบทจึงเป็นภาพสะท้อนให้เห็นถึงความแตกต่างของตัวละครแต่ละตัวอันสัมพันธ์กับทั้งสามมิติข้างต้น ตามที่ปรากฏในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด อาทิ กลุ่มวิชาภาษาหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับศาสนาจะสร้างความสมจริงแก่ตัวละครซึ่งเป็นนักบวช เป็นต้น ซึ่งตัวละครตัวอื่น ๆ ที่ใช้นักบวชก็จะไม่ปรากฏการใช้วิชาภาษาหน้าที่ในกลุ่มนี้

ประการที่สอง การสร้างความสมจริงต่อเหตุการณ์ กล่าวได้ว่า ความสมจริงของเหตุการณ์ทำให้เรื่องมีความน่าเชื่อถือ และทำให้ผู้ชมอยากติดตาม เงื่อนของเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในเนื้อเรื่องควรอยู่บนพื้นฐานของเหตุผล และสามารถอธิบายได้ ทั้งนี้ McKee (1997) สรุปหลักการเขียนบทภาพยนตร์ประการหนึ่งอันสัมพันธ์กับเนื้อเรื่อง (story) กล่าวคือ “บทภาพยนตร์ต้องมีเนื้อเรื่องที่มีความสมจริงมิใช่เป็นผลงานเขียนที่ลึกลับ” ดังนั้นวิชาภาษาหน้าที่ย่อมมีส่วนสำคัญที่จะส่งเสริมให้เนื้อเรื่อง หรือเหตุการณ์ในเรื่องมีความน่าเชื่อถือ และสมจริงยิ่งขึ้น ดังที่ปรากฏการ

ใช้วิธภาษาหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต อันเป็นสถานการณ์ฉุกเฉินที่ทำให้ตัวละครต้องอพยพหนีภัย อีกทั้งวิธภาษาหน้าที่ดังกล่าวยังสะท้อนให้เห็นถึงระยะเวลาอันจำกัดที่ตัวละครต้องตัดสินใจทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งภายใต้เงื่อนไขความเร่งด่วน อันเป็นธรรมชาติของภาวะวิกฤตดังที่ Ulmer et.al. (2015) สรุปว่า “ภาวะวิกฤตมีระยะเวลาตอบโต้ที่สั้น”

ความจริงที่เกิดขึ้นนี้นำไปสู่การสร้างความน่าเชื่อถือ รวมถึงกระตุ้นให้ผู้รับสารเกิดความสงสาร และความกลัว (pity and fear) ร่วมไปกับชะตากรรมของตัวละคร อันเป็นรากฐานของการเกิดจินตภาพ และอารมณ์สะเทือนใจ และนำไปสู่ภาวะเสวยอารมณ์ตามลำดับ

2. สร้างเอกภาพ

การใช้วิธภาษาหน้าที่ในบทภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอดนับว่าเป็นกลวิธีสร้างเอกภาพแก่ภาพยนตร์ซึ่งทำให้ภาพยนตร์ที่มีความยาวกว่า 90 นาที สามารถถ่ายทอดเนื้อหา และสื่อสารเป็นไปทิศทางเดียวกันตลอดเรื่อง หรือกล่าวอีกอย่างได้ว่าวิธภาษาหน้าที่เป็นองค์ประกอบสร้างเอกภาพแก่ตัวบท ดังที่สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา (2549) ได้อธิบายว่า “เอกภาพหมายถึงความอันเป็นหนึ่งอันเดียวกัน หรือความสอดคล้องกลมกลืนกัน” ตัวอย่างจากภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอดพบวิธภาษาหน้าที่ทั้ง 3 กลุ่มข้างต้นปรากฏเป็นระยะ ๆ ตั้งแต่เปิดเรื่องกระทั่งปิดเรื่องซึ่งสอดคล้องกับเหตุการณ์ และเงื่อนไขของเรื่อง กล่าวคือ จากชื่อเรื่องเงียบให้รอด (The Silence) สะท้อนให้เห็นว่าเรื่องนี้ตลอดทั้งเรื่องจำต้องอาศัยความเงียบในการสื่อสารเพื่อความอยู่รอดของตัวละคร ซึ่งก็สอดคล้องกับวิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียง อีกทั้งสถานการณ์ที่ปรากฏในเรื่องนับเป็นภาวะวิกฤต จึงสอดคล้องกับวิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับภาวะวิกฤต และการปรากฏตัวของกลุ่มนักบวชในลัทธิความเงียบ ก็สอดคล้องกับทั้งวิธภาษาหน้าที่ที่เกี่ยวข้องกับเสียง และกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศาสนาอีกด้วย

จะเห็นได้ว่าวิธภาษาหน้าที่มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งเรื่อง อีกทั้งแสดงให้เห็นว่าวิธภาษา หรือทักษะการเลือกใช้คำตามวิธภาษาหน้าที่ต่าง ๆ ของผู้เขียนบทภาพยนตร์เป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง สอดคล้องกับ ธนพล เขาวนวานิช (2565) ที่สรุปว่า “คลังคำถือว่ามีความจำเป็นสำหรับผู้เขียนบทภาพยนตร์หรือบทละคร ยิ่งผู้เขียนมีคลังคำที่ใช้สื่อสารมากเท่าไรก็จะยิ่งทำให้ง่ายต่อการเลือกสรรคำเพื่อสื่อสารตรงจุด ชัดเจน และมีเอกภาพ” ดังนั้นผู้เขียนบทภาพยนตร์จึงควรศึกษาวิธภาษาหน้าที่เกี่ยวข้องกับตัวละคร และสถานการณ์ต่าง ๆ ของเรื่องซึ่งจะมีความเฉพาะเจาะจงในภาพยนตร์แต่ละเรื่อง ทั้งนี้รักสานต์ วิวัฒน์สินอุดม (2546) อธิบายว่า “การทำความเข้าใจในความของบทภาพยนตร์ให้ระลึกถึงว่าแบบพิมพ์เขียวใช้สำหรับการสร้างบ้านฉันใด บทภาพยนตร์ก็ใช้สำหรับการสร้างหนังฉันนั้น” ด้วยเหตุนี้ความเป็นเอกภาพของภาพยนตร์จึงเป็นเรื่องสำคัญเช่นเดียวกับความเป็นเอกภาพของบ้านที่ได้รับการออกแบบ วิธภาษาหน้าที่ก็เปรียบดั่งเส้นสายลวดลายที่ร้อยเรียงบทภาพยนตร์ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันตลอดทั้งเรื่อง เหมือนกับเส้นสายลวดลายของบ้านที่จะต้องประสานกลมกลืนกันตลอดทั้งหลัง

3. จำลองการเลือกภาษาของมนุษย์

ภาษาในการสื่อสารของมนุษย์มีความซับซ้อน และมีความแตกต่างกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาวะหลายภาษา (multilingual) ในภาพยนตร์เรื่องเงียบให้ รอดพบภาวะหลายภาษาชัดเจนในกลุ่มตัวละครเอก และครอบครัว ดังจะเห็นได้ว่าเมื่อเงียนไขตัวละครเอกในภาพยนตร์คือหุหนวก ดังนั้นครอบครัวจึงสามารถสื่อสารทั้งภาษาอังกฤษ และภาษามือควบคู่กัน ทั้งนี้ราชฎร์ บุญญา (2551) สรุปว่า “ภาษามือ เป็นภาษาแม่ของคนหุหนวก หรือกล่าวได้ว่าเป็นภาษาของชุมชนคนหุหนวก โดยในแต่ละประเทศจะมีรูปแบบการใช้ภาษามือที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามภาษามือจะมีระบบท่าทาง การเคลื่อนไหวร่างกาย สีหน้า ท่ามือ และตำแหน่งต่าง ๆ ของร่างกายที่แตกต่างกัน”

ในกระบวนการทัศน์ทางภาษาศาสตร์นั้น อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์ (2548) ระบุว่า ภาวะหลายภาษาครอบคลุม “บุคคลใดก็ตามที่พูดได้มากกว่า 1 ภาษาโดยไม่จำกัดว่าจะพูดได้ดีเพียงใด ถ้าเพียงเข้าใจแต่ไม่พูดก็ถือว่ามีความหลายภาษาเหมือนกัน” ด้วยเหตุนี้ในภาวะหลายภาษาผู้ส่งสารจึงต้องอาศัยการเลือกภาษา (language choice / code choice) กล่าวคือ “การตัดสินใจที่จะใช้ภาษาใดภาษาหนึ่งที่ตนพูดได้ในการสื่อสาร” (อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์, 2548) เพื่อสื่อสารระหว่างกัน ดังที่ในภาพยนตร์จะปรากฏการสื่อสารระหว่างตัวละครเอก และครอบครัวทั้งในรูปแบบของภาษาอังกฤษ และภาษามือ

เมื่อพิจารณามิติทางภาษาศาสตร์สังคมการเลือกภาษาของมนุษย์เกิดขึ้นจาก 3 ปัจจัย ได้แก่ ความพอใจของผู้ส่งสาร บทบาทหรือสถานะของภาษาในสังคม และลักษณะทางสังคมของผู้ส่งสาร (อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์, 2548) กระนั้นในภาพยนตร์เรื่องนี้ได้แสดงให้เห็นถึงอีกหนึ่งปัจจัย กล่าวคือ สภาพแวดล้อม และเงื่อนไขการสื่อสารผ่านการจำลองการเลือกภาษาของตัวละครที่ปรากฏในฉากต่าง ๆ

จะเห็นได้ว่าสภาพแวดล้อม และเงื่อนไขการสื่อสารในเรื่องกำหนดให้ตัวละครต้องสื่อสารกันผ่านความเงียบ มิเช่นนั้นจะถูกสัตว์ร้ายโจมตีซึ่งเป็นอันตรายถึงแก่ชีวิต ดังนั้นแม้ว่าตัวละครจะพูดภาษาอังกฤษได้ แต่หลายครั้งก็กลับเลือกใช้ภาษามือเพื่อสื่อสารกันระหว่างสมาชิกในครอบครัว อีกทั้งภาษามือที่ตัวละครใช้ก็สอดคล้องกับวิถีภาษาหน้าที่บางกลุ่มด้วย อาทิ วิถีภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียงเป็นต้น ดังภาพ



ภาพประกอบที่ 10 ภาพยนตร์เรื่องเงียบ

ให้รอดนาทิตี 36.01



ภาพประกอบที่ 11 ภาพยนตร์เรื่องเงียบ

ให้รอดนาทิตี 36.06



ภาพประกอบที่ 12 ภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด นาที่ที่ 36.23

จากภาพที่ยกมาเป็นตัวอย่างนี้แสดงการจำลองการเลือกภาษาของมนุษย์ได้ชัดเจน ในภาพมีตัวละครที่พูดคนเดียวเท่านั้น กระนั้นเมื่อตัวละครดังกล่าวสื่อสารกับครอบครัวก็จะใช้ภาษามือในการสื่อสาร รวมถึงภาษามือของตัวละครหญิงดังกล่าวยังปรากฏท่าทางที่มีความหมายว่า ความเงียบ หรือ silence อีกด้วย นอกจากนี้จะเห็นว่าตัวละครพ่อซึ่งมิได้พูดกลับเลือกใช้ภาษามือเพื่อสื่อสารกับคนในครอบครัว แม้ว่าในความเป็นจริงจะสามารถเลือกพูดภาษาอังกฤษแทนก็ได้ อีกทั้งภาษามือของตัวละครพ่อนี้ยังปรากฏท่าทางที่มีความหมายว่า กระซิบ หรือ whisper ซึ่งก็เป็นคำที่อยู่ในวิธภาษาหน้าที่กลุ่มที่เกี่ยวข้องกับเสียงเช่นเดียวกับคำว่าความเงียบข้างต้น

ตัวอย่างอันเป็นรูปธรรมจากภาพยนตร์นี้แสดงให้เห็นว่าสภาพแวดล้อมและเงื่อนไขการสื่อสารย่อมเป็นอีกหนึ่งปัจจัยสำคัญของการเลือกภาษาของมนุษย์ในภาวะหลายภาษาด้วยเช่นเดียวกัน ซึ่งภาพยนตร์เรื่องเงียบให้รอด ได้จำลอง และนำเสนอความสัมพันธ์ดังกล่าวไว้ชัดเจน

สรุปได้ว่าวิธภาษาหน้าที่กลุ่มต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพยนตร์ล้วนสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของบทเจรจา และวิธภาษาในภาพยนตร์อันเป็นองค์ประกอบหนึ่งของจินตคติเรื่องเล่า ดังที่อิธนันท์ อนวัชศิริวงศ์ (2546) ระบุโดยสรุปว่า “จินต

คดีเรื่องเล่ามีองค์ประกอบ ได้แก่ แก่นเรื่อง โครงเรื่อง ตัวละคร บทเจรจา ..." ซึ่งวิธภาษาหน้าทีนี้ย่อมส่งเสริมความเข้าใจ และอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมต่อภาพยนตร์ ยิ่งไปกว่านั้นวิธภาษาหน้าทียังเป็นผลผลิตจากกระบวนการการเขียนบทภาพยนตร์ ซึ่งผู้เขียนบทภาพยนตร์นั้นต้องศึกษาค้นคว้าอย่างลุ่มลึกถึงวิธภาษาหน้าทีกลุ่มต่าง ๆ อันสอดคล้องกับตัวละคร และสถานการณ์ ทั้งยังต้องคิดสรรถ้อยคำอย่างบรรจง เพื่อนำเสนอในระยะเวลาที่จำกัด ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าวิธภาษาหน้าทีที่มีความสัมพันธ์กับเจตนาของผู้ส่งสาร และเชื่อมโยงกับสภาพแวดล้อมทางการสื่อสาร นอกจากนี้การวิเคราะห์วิธภาษาหน้าทีในการศึกษานี้แสดงให้เห็นถึงการเลือกภาษาที่ปรากฏในสื่อจินตคดีอันสัมพันธ์กับสภาพแวดล้อม และเงื่อนไขการสื่อสาร รวมถึงประโยชน์ของวิธภาษาหน้าทีต่อการสร้างสรรค์สื่อจินตคดี อย่างไรก็ตามการใช้วิธภาษาหน้าทีในบทเจรจาของตัวละครในภาพยนตร์มิได้มีกฎเกณฑ์ตายตัวทั้งด้านจำนวนและประเภท กระนั้นผู้เขียนบทภาพยนตร์พึงเลือกสรรวิธภาษาหน้าทีตามความเหมาะสมแก่นเนื้อเรื่อง ตัวละคร และสถานการณ์ โดยคำนึงถึงเป้าหมายของการสื่อสาร และความเป็นธรรมชาติของการสื่อสารของมนุษย์เป็นสำคัญ

ข้อเสนอแนะ

ผู้เขียนบทละคร หรือผู้เขียนบทภาพยนตร์สามารถประยุกต์ใช้วิธภาษาหน้าทีที่สอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่องเพื่อสร้างความสมจริง สร้างเอกภาพ และสร้างเอกลักษณ์ให้แก่ผลงานสร้างสรรค์ของตน อย่างไรก็ตามการศึกษาเรื่องวิธภาษาหน้าทีโดยเฉพาะบริบทการใช้ยังคงค่อนข้างมีจำกัด ดังนั้นนักวิจัยที่มีความสนใจอาจศึกษาวิจัยวิธภาษาหน้าทีซึ่งปรากฏอยู่ในสื่อจินตคดีประเภทอื่น ๆ และสามารถศึกษาได้ทั้งในลักษณะกรณีศึกษา หรือ ชุดสื่อสร้างสรรค์ อันจะช่วยขยายขอบเขตความสัมพันธ์ระหว่างนิเทศศาสตร์ และภาษาศาสตร์ รวมถึงสะท้อนพฤติกรรมภาษาให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของชุดโครงการวิจัยเรื่อง การศึกษาเชิงแบบลักษณ์ว่าด้วยวิธีแสดงการมีส่วนร่วมของผู้สนทนาในโครงสร้างภาษาและการสื่อสารหลากหลายรูปแบบ โดยสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเซีย มหาวิทยาลัยมหิดล

เอกสารอ้างอิง

- เจริญ กาญจนประดิษฐ์, จตุพร สีม่วง, ธณัส หินอ่อน, วัศกรก แก้วลอย, และวนิดา พรหมบุตร. (2564). ป่าตละลา: สัทพจน์ทางดนตรีในคัมภีร์ในลานมอญ. *วารสารไทยคดีศึกษา*, 18(2), 147-168.
- จิรณัฐ สมโชค. (2553). ประวัติของการควบคุมขนาดของครอบครัว: มุมมองของชีกโลกตะวันตก. *วารสารวิทยาลัยพยาบาลบรมราชชนนี นครราชสีมา*, 16(2), 15-21.
- ณัฐรา ระกำพล. (2562). *วัจนลีลาในเพลงร่ำวมาตฐาน*. วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาภาษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพมหานคร.
- ถิรนนท์ อนวัชศิริวงศ์. (2546). *สุนทรียนิเทศศาสตร์ การศึกษาสื่อสารการแสดงและสื่อจินตคติ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธวัช เวศตัน. (2563). การออกแบบในการสื่อสารภาวะวิกฤตของศูนย์บริหารสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (ศบค.). วิทยานิพนธ์ปริญญาโท สาขาภาษาศาสตร์ คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ปณิดา เลอเลิศยุติธรรม. (2557). *อุปลักษณะในทำเนียบภาษากฎหมาย ภาษาวิชาการ ภาษาการเมือง และภาษาสื่อของไทย*. *วารสารมนุษยศาสตร์ปริทรรศน์*, 32(2), 73-84.
- เปลื้อง ณ นคร. (2541). *ศิลปะแห่งการประพันธ์ : หลักในการถ่ายทอดประสบการณ์ ความคิด และจินตนาการจากจิตสำนึก*. กรุงเทพฯ : ข้าวฟ่าง.

- รักसानต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2546). **นักสร้าง สร้างหนัง หนังสือ**. กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- รักसानต์ วิวัฒน์สินอุดม. (2558). **การเขียนบทภาพยนตร์บันเทิง**. กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). **พจนานุกรมศัพท์วรรณกรรมอังกฤษ-ไทย**. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์.
- ราชภัฏ บัญญา. (2551). **ภาษามือ: ภาษาของคนหูหนวก**. วารสารวิทยาลัยราชสุดา, 4(1), 77-94.
- สุจิตรา จงสถิตย์วัฒนา. (2549). **เจิมจันทร์กังสดาล ภาษาวรรณศิลป์ในวรรณคดีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุรพงษ์ โสธนะเสถียร. (2561). **สารกับการสื่อความหมาย**. กรุงเทพฯ : แคนเน็กซ์ อินเตอร์คอร์ปอเรชั่น.
- หริณวิทย์ กนกศิลป์ธรรม. (2556). **ความหลากหลายทางเพศในมุมมองของจริยศาสตร์ศาสนาคริสต์และพุทธศาสนา**. วารสารอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 35(2), 101-122.
- อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. (2548). **ภาษาในสังคมไทย ความหลากหลาย การเปลี่ยนแปลงการพัฒนา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Cambridge Academic Content Dictionary. (2017). 4th ed. Cambridge : Cambridge University Press.
- Flick, U. (2014). *An introduction to qualitative research*. 5th ed. London : Sage.
- Frandsen, F., & Johansen, W. (2017). *Organizational crisis communication*. London : Sage.

- McKee, R. (1997). *Story: Substance, structure, style, and the principles of screenwriting*. New York : Harper-Collins.
- Merriam, S. B., & Tisdell, E. J. (2015). *Qualitative research: A guide to design and implementation*. 4th ed. San Francisco : Jossey-Bass.
- Shannon, C. E., & Weaver, W. (1969). *The mathematical theory of communication*. Urbana : University of Illinois Press.
- Sheehan, M., & Quinn-Allan, D. (2015). *Crisis communication in a digital world*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Thornborrow, J., & Wareing, S. (1998). *Patterns in language*. Oxon : Routledge.
- Ulmer, R. R., Sellnow, T. L., & Seeger, M. W. (2015). *Effective crisis communication: Moving from crisis to opportunity*. California : Sage.
- Ulrich, C. G. (1999). Deutungsmusteranalyse und diskursives Interview. *Zeitschrift fur Soziologie*, 28, 429-447.

สัมภาษณ์

- ธนพล เชาว์วานิช. (16 กันยายน 2565). สัมภาษณ์. อาจารย์. ภาควิชาการภาพยนตร์และภาพนิ่ง คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

การเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย:
กรณีศึกษา สิบเอกวรวุฒิ คำชวนชื่น
Clarinet Solo Techniques for Thai
Traditional Music: A Case Study Of SM1,
Worawut Khamchuanchuen

ณัชชา ฤกษ์ถนอม¹
Nuch-Cha Rerkthanom

¹ อาจารย์ประจำ, ภาควิชาดุริยางคศิลป์
วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
Instructor, Department of Music,
Kalasin College of Dramatic Arts,
Bunditpatanasilpa Institute,
Ministry of Culture
(E-mail: coco.6159@hotmail.com)

Received: 27/09/2022 Revised: 21/10/2022 Accepted: 25/10/2022

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทย และ 2) เพื่อศึกษาความแตกต่างด้านเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยและตะวันตก โดยกรณีศึกษาการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตของสิบเอก วรภูมิ คำชวนชื่น เครื่องมือวิจัยที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้แก่ แบบสัมภาษณ์การเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย โดยทำการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก เป็นไปแบบไม่เป็นทางการ เพื่อดำเนินการสัมภาษณ์แบบยืดหยุ่นในการตอบคำถามและสร้างความเป็นกันเอง และมีการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้การวิเคราะห์เนื้อหาจากบันทึกการสัมภาษณ์ ผลการวิจัยพบว่า เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยและตะวันตกมีความคล้ายคลึงกัน คือมีกลวิธีการบรรเลงในลักษณะเดียวกัน แต่มีชื่อเรียกที่แตกต่างกัน โดยเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยที่เป็นที่นิยมมี 7 เทคนิค ได้แก่ (1) การสะเดาะ (2) การระบายลม (3) การสะบัด (4) การเอื้อน (5) การพรมนิ้ว (6) การขี้ และ (7) การโนนเสียง หลักสำคัญที่ควรปฏิบัติในการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยมีสองหลักสำคัญ ประการที่หนึ่งคือ การฟังแล้วเลียนแบบ ลอกเลียนเสียงและเทคนิคที่ได้ยินให้ใกล้เคียงที่สุด เหมือนการแกะเพลง ประการที่สองสองคือ ควรต่อเพลงกับครูดนตรีที่มีความชำนาญ เพื่อความถูกต้อง ถูกสำเนียงที่ควรเป็นของเพลงนั้น ๆ การบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยไม่เป็นที่แพร่หลายเท่าที่ควร อาจเป็นเพราะความนิยมของผู้คนในปัจจุบัน ที่มีความนิยมฟังเพลงหลากหลายรูปแบบแตกต่างกันไป หากฟังเพลงต่างสำเนียงอาจจะไม่ชอบหรือไม่ถูกใจตน

คำสำคัญ : การเดี่ยวคลาริเน็ต, เทคนิคคลาริเน็ต, แนวเพลงไทย

Abstract

The objective of this research includes 1) studying clarinet solo techniques for Thai traditional music and 2) the differences between clarinet solo techniques for Thai traditional and western music. The

research tool for gathering the data of “Clarinet Solo Techniques for Thai Traditional Music: A Case Study of SM1, Worawut Khamchuan-chuen” is an interview about clarinet solo for Thai traditional music. The type of an interview used in the study is informal in-depth interview for flexibility of the answers and the comfort of an interviewee. The data is analyzed from interview sound recording.

The result of the study expresses that the techniques for both types of music are similar but they have different terms to describe them. For Thai traditional music, there are seven familiar techniques including (1) “Sador” (2) “Rabai Lom” (3) “Sabad” (4) “Aeun” (5) “Prome Niew” (6) “Khayee” and (7) “Hon Seang”. Additionally, there are two important concepts of clarinet solo for Thai traditional music. Firstly, imitation, the process by which a melody is repeated in simultaneously sounding melodic lines so as to preserve the prototype of music. It is similar to transcribing music. And lastly, learning music pieces. The musician should learn music pieces with an expert so that the melody can be transcribed correctly. However, clarinet solo for Thai traditional music is not widely recognized in Thai society due to individuals’ personal preference in music.

Keywords: Clarinet Solo, Clarinet Technique, Thai Traditional Music Genre

บทนำ

คลาริเน็ต เป็นเครื่องดนตรีตะวันตกประเภทเครื่องเป่าลมไม้ ล้วนเดียวถูกประดิษฐ์ขึ้นโดย โยฮันน์ คริสตอฟ เดนเนอร์ (Johann Christoph Denner) โดยการนำเครื่องดนตรีชาลูโม (Chalumeau) มาพัฒนาและปรับปรุง ทำการเพิ่มปุ่มกด

และปรับแต่งเสียงต่าง ๆ จนได้สร้างเครื่องดนตรีชนิดใหม่ที่เรียกว่า คลาริเน็ต ในช่วงต้นศตวรรษที่ 18 ณ เมืองมิวนิค ประเทศเยอรมนี คลาริเน็ตได้มีบทบาทสำคัญในวงต่าง ๆ เช่น วงออร์เคสตรา (Orchestra) ซิมโฟนี (Symphony) รวมถึงการบรรเลงเดี่ยวในแนวดนตรีคลาสสิก ซึ่งเป็นที่นิยมใน ค.ศ. 1780 (Giammanco, 1978)

แรกเริ่ม ประเทศไทยยังไม่ปรากฏบทบาทของคลาริเน็ตในวงดุริยางค์ ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงแตรวง (Brass Band) มีบทบาทอย่างมากต่อราชสำนักและการทหาร ต่อมาในช่วงปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระปิตุจฉาเจ้าสุทิมลามาตย์ พระอัครราชเทวี ทรงสำเร็จการศึกษาจากยุโรปและกลับมาดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือใน พ.ศ. 2448 ทูลกระหม่อมบริพัตรทรงพระปรีชาสามารถในงานดนตรีและทรงนิพนธ์บทเพลงสำคัญ ๆ ไว้มากมาย เช่น วอลท์เมขลา มาร์ชดำรง และมาร์ชบริพัตร (เวนิสา เสนิงค์ฯ, 2555) วงดุริยางค์ในสมัยนี้ ได้มีการนำเอาเครื่องเป่าลมไม้เข้ามาร่วมบรรเลงในวง โดยมีนักดนตรีชื่อนายเคี้ยง มีความสามารถในการบรรเลงคลาริเน็ตและโอโบเป็นอย่างดี มีเสียงที่แม่นยำไม่ผิดเพี้ยน ทูลกระหม่อมทรงมอบหมายให้นายเคี้ยงควบคุมดูแลเหล่าทหารเรือที่บรรเลงเครื่องเป่าลมไม้ คลาริเน็ตได้เริ่มเข้ามามีบทบาทในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยจะเรียกว่าปี่สั้นและปี่ยาว ซึ่งหมายถึงปี่แฟลตคลาริเน็ตและอีแฟลตคลาริเน็ตตามลำดับ และมีการดำเนินงานที่ไม่เหมือนกันเมื่ออยู่ในวงโยธวาทิต และวงอื่นๆ อาทิ วงบิ๊กแบนด์ (Big Band) วงแจ๊สของพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 วงสุนทราภรณ์ วงดุริยางค์กองทัพอากาศในปัจจุบันสามารถพบเห็นผู้ที่เป่าคลาริเน็ตอยู่มากมาย และมีผู้บรรเลงที่มีฝีมือเป็นจำนวนมาก เช่น พันโทวิชิต ให้อย (เดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยต่าง ๆ ไว้มากมาย) พนม ไพบัญญา (เดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงคลาสสิก) เสถียร คงเจริญ (นักคลาริเน็ต วงกรมประชาสัมพันธ์หรือวงสุนทราภรณ์ 2) และวาทยากรที่มีบทบาทต่อคลาริเน็ตคือ สมเถา สุจริตกุล (การบรรเลงปี่ไฉกในงานถวายพระเพลิงสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ

เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์)

คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีที่พบเห็นได้ทั่วไปในวงดนตรีหลากหลายประเภท เช่น วงออร์เคสตรา ซิมโฟนีแอนด์ และวงโยธวาทิต เห็นได้ว่าคลาริเน็ตซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกที่เข้ามามีอิทธิพลต่อการดนตรีในประเทศไทยเป็นระยะเวลากว่าร้อยปี แต่ยังไม่มีการจัดตั้งกลุ่มนักดนตรีคลาริเน็ตขึ้นมาอย่างเป็นทางการ จนกระทั่ง พ.ศ. 2560 จึงมีการรวมกลุ่มของนักคลาริเน็ตทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ ภายใต้การก่อตั้ง “Thailand International Clarinet Academy (TICA)” โดย นายชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์ (2562) มีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) ให้ผู้เข้าร่วมโครงการได้มีโอกาสใกล้ชิดและได้รับคำแนะนำการเล่นคลาริเน็ต และการซ้อมอย่างถูกวิธีจากนักคลาริเน็ตมืออาชีพ ทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมโครงการสามารถนำไปต่อยอดเพื่อพัฒนาศักยภาพและความก้าวหน้าในอาชีพได้อย่างดียิ่งขึ้น ทั้งการบรรเลงเดี่ยวและการเล่นรวมวง (2) เผยแพร่และเสริมทักษะการเล่นคลาริเน็ต ให้เป็นที่รู้จักในประเทศไทยอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น และเป็นศูนย์รวมแห่งใหม่สำหรับนักคลาริเน็ตทั้งในประเทศและในระดับนานาชาติ เพื่อให้ผู้เข้าร่วมโครงการได้รู้จักเพื่อนนักดนตรีมากยิ่งขึ้น สามารถแลกเปลี่ยนความรู้ในด้านดนตรี วัฒนธรรม ประสบการณ์หรือคำแนะนำอื่น ๆ จากเพื่อนนักคลาริเน็ตทั่วโลก และมีส่วนร่วมในการช่วยเหลือสังคมด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและการท่องเที่ยวของประเทศไทย โดยใช้ดนตรีและเครื่องดนตรีคลาริเน็ตเป็นสื่อกลางในการส่งเสริม (3) ส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมโครงการมีความรู้ความเข้าใจในประวัติศาสตร์ของนักคลาริเน็ตและดนตรีเพิ่มขึ้นและสามารถนำไปเผยแพร่ให้กับบุคคลภายนอกได้ (4) เพื่อให้ผู้เข้าร่วมโครงการมีความมั่นใจในการแสดงออกต่อหน้าสาธารณชน และสร้างแรงบันดาลใจแก่ผู้ที่มีใจรักรวมถึงนักคลาริเน็ต นอกจากนี้กลุ่ม TICA ได้นำบทเพลงไทยไปจัดแสดงในต่างประเทศ ณ งานเทศกาลดนตรี “4to Congreso Latinoamericano de Clarinetistas Lima” ประเทศเปรู วันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562 ด้วยบทเพลงลาวดวงเดือนและนกเขาชแว่น โดยมียคลาริเน็ตและเปียโนเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงในครั้งนั้น (ชัยภัทร ไตรพิพิธสิริวัฒน์, 2562)

นอกจากนี้ จากงานวิจัยเรื่อง กระบวนการเรียนรู้เพลงไทยในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ต ของศิลปินแห่งชาติ: กรณีศึกษาพันโทวิชิต โห้ไทย โดย กวินนาฏ ฝินกลาง, ทินกร อัดไพบุลย์, และพิทยวัฒน์ พันธะศร. (2558) ได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตกในลักษณะข้ามวัฒนธรรม (cross-culture) นั้น ถือเป็นสิ่งที่ให้คุณค่าเป็นอย่างมากต่อการเปรียบเทียบทางวัฒนธรรมและความบันเทิง ความต่างในวัฒนธรรมทำให้เข้าถึงดนตรีประเภทนั้น ๆ ได้ยาก แต่สิ่งที่สามารถเข้าถึงได้คือเรื่องอารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ประโยชน์ที่ได้คือการทำให้ดนตรีไทยกว้างขวางขึ้นและทราบถึงวรรณคดีดนตรีที่สำคัญ โดยเฉพาะการเดี่ยวเพลงไทย นอกจากนี้ในงานวิจัยได้กล่าวถึงประเด็นการบรรเลงเพลงไทยด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก โดย มงคล ภิรมย์ครุฑ กล่าวว่า “การบรรเลงเพลงไทยด้วย เครื่องดนตรีตะวันตก มีลักษณะบูรณาการความรู้ ทางทฤษฎีและทักษะของทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตก โดยรักษาท่วงทำนองแบบไทยไว้ โดยใช้ทักษะปฏิบัติตามอย่างตะวันตก โดยประยุกต์ใช้เม็ดพรายแบบไทยตามความเหมาะสม บทเพลงที่มีชื่อเสียงมาก เช่น เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น พญาโคก 3 ชั้น เชิดนอก สารถี ม้าย่อง จนถึงเพลงทยอยเดี่ยว เป็นต้น” (กวินนาฏ ฝินกลาง และคณะ, 2558 อ้างจาก มงคล ภิรมย์ครุฑ, 2553) ทั้งนี้ ในงานวิจัยได้กล่าวถึงแนวทางการฝึกฝน 3 ชั้น ดังนี้ (1) ขั้นเตรียมความพร้อม ผู้ปฏิบัติดนตรีตะวันตกควรทำความคุ้นเคยกับลักษณะเฉพาะของทำนองเพลงไทย ในขั้นเตรียมความพร้อมนี้ ควรฝึกซ้อมโทนเสียงและบันไดเสียงก่อนบรรเลง เพื่อสร้างความคุ้นเคยให้กับระบบเสียงและระบบนิ้ว โดยการลองโทน และฝึกบันไดเสียง C, G, D เมเจอร์และไมเนอร์ ตามลำดับ (2) ขั้นฝึกกลวิธีในการบรรเลงคลาริเน็ต โดยแบ่งออกเป็น 7 กลวิธีดังนี้ 2.1) การระบายลม คือการบรรเลงเครื่องเป่าโดยทำให้ลมต่อเนื่อง ไม่ขาดตอน 2.2) การควบนิ้ว หรือการใช้นิ้วแทน ในทางดนตรีไทยมีจุดประสงค์เพื่อให้ได้เสียงที่มีระดับเสียงใกล้เคียงกันมากที่สุดแต่คุณภาพเสียงต่างกันเล็กน้อย 2.3) การปรับ คือการขยับนิ้วแทรกเสียงสูงเข้าไประหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงเดียวกัน 2.4) การสะบัด คือการแทรกเสียงระหว่างโน้ตที่มีเสียงต่างกัน 2.5) การพรม คือการบรรเลงเสียงสูงต่ำสลับไปมาอย่างรวดเร็ว คล้ายกับ Trill ของดนตรี

ตะวันตก 2.6) การขยี้ คือการเพิ่มเสียงบนทางเก็บให้ถี่มากขึ้นเท่าตัว เช่น “ถ้าเนื้อเพลงธรรมดาเป็น 2 พยางค์ต่อ 1 จังหวะ (เซบ็ต 1 ชั้น) ทางเก็บจะเป็น 4 พยางค์ (เซบ็ต 2 ชั้น) ทางเก็บขยี้จะเป็น 8 พยางค์ (เซบ็ต 3 ชั้น)” 2.7) การโนนเสียง คือการไหลเสียงจากเสียงหนึ่งไปเสียงหนึ่ง โดยการใช้ริมฝีปากบิ๊บและคลายเพื่อโนนเสียงที่ต้องการ (3) ชั้นฝึกแปรทำนองเบื้องต้น คือการหัดแปรทำนองจากทางซ้องวงใหญ่ เพราะเป็นทางทำนองหลัก (กวีนาฏ ฝึกกลาง และคณะ, 2558)

อีกงานวิจัยหนึ่ง เขียนโดยทพพรสาร เพ็งสงค์ และพรประพิตร เป่าสวัสดิ์ (2559) ศึกษาเกี่ยวกับกลวิธีการเล่นคลาริเน็ตบีแฟลตแนวเพลงไทย กล่าวถึงโน้ตที่ใช้บรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตมีความคล้ายคลึงกับการเดี่ยวปี่ใน โดยมีกลวิธีพิเศษที่ใช้เดี่ยวคลาริเน็ตทั้งหมด 5 รูปแบบ คือการสลับ การเอื้อนเสียงขึ้น-ลง การพรมนิ้ว การขยี้ การตีนิ้ว นอกจากนี้ ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์ของงานวิจัยชิ้นนี้กล่าวว่า “โน้ตสากลเป็นเพียงแนวทางในการบรรเลงเท่านั้น หากแต่ความไพเราะ และกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ที่ได้แต่งเติมนั้น มาจากความสามารถของนักดนตรี และความเหมาะสมของบทเพลงในการบรรเลง โดยทั้งนี้ความสั้นยาวของเพลงนั้น อาจจะมี ความสั้นยาวที่ไม่เท่ากันในทุก ๆ ครั้งที่ยบรรเลง หากแต่องค์ประกอบหลักของทำนองนั้นจะต้องมีอยู่ครบถ้วน ตามที่โน้ตดั้งเดิมได้กำหนดไว้”

ในปัจจุบัน แม้ว่าคลาริเน็ตจะเป็นที่นิยม แต่รูปแบบการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยยังไม่เป็นที่แพร่หลายนัก การบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยอาจถูกมองว่ามีความยากในทางกลวิธีเทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงและการเข้าถึงสำเนียงเพลง ซึ่งมีความแตกต่างกับดนตรีตะวันตก มีนักคลาริเน็ตจำนวนไม่มากที่มีความรู้ความสามารถในการเล่นเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย เนื่องด้วยสืบทอดจากรุ่น คำชวนขึ้นเป็นนักคลาริเน็ตที่มีความเชี่ยวชาญในการเล่นดังกล่าว โดยได้เริ่มศึกษาการบรรเลงคลาริเน็ตเมื่ออายุ 13 ปี และฝึกฝนตลอดมาจนมีความเชี่ยวชาญสูง มีประสบการณ์ในการเล่นร่วมกับวงดุริยางค์เยาวชนไทย (Thai Youth Orchestra: TYO) พัฒนาดนเองจนได้เป็นวาทยกรของวงโรงเรียนดุริยางค์ทหารบก และเป็นนักคลาริเน็ตประจำวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic

Orchestra; TPO) ตำแหน่งคลาริเน็ต 1 (Principal Clarinet) อีกทั้งเป็นลูกศิษย์ของ พันโทวิชิต โห้ไทย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - โยธาทิต) ซึ่งเป็นครูดนตรีผู้มีความรู้ความสามารถในการเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยและได้ถ่ายทอดความรู้ให้แก่สิบเอกวรภูมิ จนมีความรู้แน่นแตกฉานในการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทย ในด้านผลงาน ขณะศึกษาชั้นปีที่ 1 ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล สิบเอกวรภูมิ ได้เข้าร่วมการแข่งขัน SETเยาวชนดนตรีแห่งประเทศไทย (SET Youth Musician Competition) และได้รับรางวัลเหรียญเงิน ต่อมาได้เข้าร่วมการแข่งขัน The Thailand International Wind Symphony Competition (TIWEC) ในปี 2562 และได้รับรางวัลชนะเลิศลำดับที่ 1 ประเภท A (Large Ensemble) จากประวัติและผลงานดังกล่าว จึงถือว่าสิบเอกวรภูมิ คำชวนชื่น เป็นนักคลาริเน็ตที่มีความสามารถสูงและสามารถบรรเลงคลาริเน็ตได้ทั้งรูปแบบแนวเพลงไทยและตะวันตกได้เป็นอย่างดี

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ทำการศึกษาและวิจัยเรื่อง “การเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย: กรณีศึกษา สิบเอกวรภูมิ คำชวนชื่น” โดยการศึกษาเชิงลึก เพื่อให้ทราบถึงเทคนิคและความแตกต่างทางด้านเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตระหว่างแนวเพลงไทยและตะวันตก โดยหวังว่าผลการวิจัยในครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ทางการศึกษาต่อผู้ที่มีความสนใจในการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทย และแวดวงวิชาการทางด้านดนตรีต่อไป

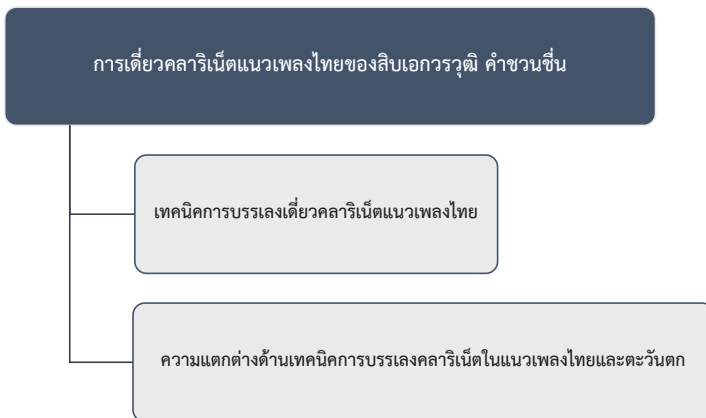
วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย
2. เพื่อศึกษาความแตกต่างด้านเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยและตะวันตก

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านระยะเวลาในการดำเนินงานวิจัย ระหว่างเดือนกุมภาพันธ์ ถึงเดือนเมษายน พ.ศ. 2564
2. ขอบเขตด้านเนื้อหา ทำการศึกษาเฉพาะเทคนิคที่ปรากฏในการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตในแนวเพลงไทย
3. ขอบเขตด้านบุคคล ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant) เลือกแบบเฉพาะเจาะจงเพียงคนเดียว คือ สิบเอกวรวุฒิ คำชวนชื่น ซึ่งเป็นนักดนตรีที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงคลาริเน็ต ในวงดนตรีระดับประเทศ: วงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra; TPO) ตำแหน่งคลาริเน็ต 1 (Principal Clarinet) และมีความรู้ ความสามารถ ในการบรรเลงแนวเพลงไทยและตะวันตกได้เป็นอย่างดี

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Documentary Research) รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการเดี่ยวคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยและตะวันตก ความรู้พื้นฐานในการบรรเลงเพลงไทยสำหรับเครื่องเป่าและดนตรีปฏิบัติของตะวันตก เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากในประเทศไทย การค้นคว้าหนังสือและวิทยานิพนธ์ ทั้งในห้องสมุดและอินเทอร์เน็ต

2. เก็บข้อมูลจากภาคสนาม (Field Research) ดำเนินการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก (In-depth Interview) สิบเอกรูฐติ คำชวนขึ้น เป็นไปแบบไม่เป็นทางการ (Informal Interview) เพื่อดำเนินการสัมภาษณ์แบบยืดหยุ่นในการตอบคำถามและสร้างความเป็นกันเอง

3. วิเคราะห์ข้อมูลในด้านความแตกต่างในการเดี่ยวคลาริเน็ตระหว่างแนวเพลงไทยและตะวันตก รวมถึงวิเคราะห์ข้อมูลในด้านภาพสะท้อนบริบททางดนตรีระหว่างสองแนวเพลง

สรุปผลการวิจัย

สิบเอกรูฐติ คำชวนขึ้น เกิดวันที่ 11 มีนาคม พ.ศ. 2521 ณ ตำบลมหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร เริ่มเรียนคลาริเน็ตเมื่ออายุ 13 ปี ในระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนสมุทรสาครวิทยาลัย จังหวัดสมุทรสาคร เมื่อเรียนจบระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ได้สอบเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนดุริยางค์ทหารบก ในปี พ.ศ. 2536 ในระหว่างเรียนได้เข้าร่วมวงดุริยางค์เยาวชนไทย (Thai Youth Orchestra: TYO) และเป็นวาทยกรของวงโรงเรียนดุริยางค์ทหารบก รับหน้าที่บรรเลงเพลงพิธีการของเหล่าทัพแบบฝึกที่ใช้ระหว่างเรียนคือ “Otto Langey” ขณะศึกษาในระดับชั้นปีที่ 3 (พ.ศ. 2538) ได้เริ่มศึกษาเทคนิคการบรรเลงเพลงไทยเป็นครั้งแรกกับครูคลาริเน็ตชื่อ ร้อยตรีวินัย ชำนาญสุธา และฝึกฝนกลวิธีการซ้อมและการเป่าระบายลมเบื้องต้น โดยการใช้แก้วบรรจุน้ำและหลอดเพื่อฝึกเป่าระบายลม แต่ไม่เป็นผลสำเร็จ โดยมีอาการสำลักน้ำ หลังจากนั้นไม่มีการฝึกระบายลมอย่างต่อเนื่อง เนื่องจากต้องเปลี่ยน

ไปฝึกซ้อมการเดินแถวแปรขบวนอย่างหนัก ต่อมาสามารถแปรบทยาลมได้เองในช่วงสอบปลายภาคของระดับชั้นปีที่ 3 เพื่อขึ้นชั้นปีที่ 4

เมื่อศึกษาจบในระดับชั้นปีที่ 5 สิบเอกวรวุฒิ ได้บรรจุเป็นข้าราชการทหารที่หมวดโยธวาทิต กรมดุริยางค์ทหารบก ปี พ.ศ. 2541 งานพิธีส่วนมากจะเป็นเดินแถวแปรขบวน งานศพ และงานบวช ส่งผลให้ต้องบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยมากขึ้น ทำให้ได้ฝึกฝนเทคนิค วิธีการบรรเลง และทางเพลงต่างๆที่ยังไม่เคยศึกษาจากการทำงานในครั้งนี้ หลังจากนั้น สิบเอกวรวุฒิ ได้ลาออกจากงานราชการทหารในปี พ.ศ. 2546 และเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลในระดับชั้นปริญญาตรี สองปีต่อมา (พ.ศ. 2548) ได้ทำการทดสอบการแสดง (Audition) และได้เป็นนักคลาริเน็ตประจำวงดุริยางค์ฟิลฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย (Thailand Philharmonic Orchestra; TPO) จนถึงปัจจุบัน เป็นระยะเวลาทั้งสิ้น 16 ปี

สิบเอกวรวุฒิ เริ่มศึกษาการเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยกับพันโทวิชิต โห้ไทย เมื่อ พ.ศ. 2561 โดยรู้จักกับครูวิชิตและครอบครัวเป็นการส่วนตัว การเรียนกับครูวิชิตนั้น สิบเอกวรวุฒิต้องเดินทางไปรับครูมาสอนที่บ้านและอาศัยอยู่เป็นเวลา 5 ถึง 7 วัน เพื่อต่อเพลงต่าง ๆ ทั้งนี้ทางครอบครัวครูวิชิตมีความยินดีและสนับสนุนให้เรียนต่อเพลงกับครูวิชิต เนื่องจากปัจจุบัน ผู้คนไม่นิยมนำเพลงเหล่านี้มาบรรเลงอาจเป็นเพราะมีเทคนิคในการบรรเลงขั้นสูงและจำเป็นต้องมีพื้นฐานในการบรรเลงคลาริเน็ตอยู่พอสมควร



ภาพประกอบที่ 2 ภาพถ่ายสิบเอกวรุฒิ คำชวนชื่น
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

จากการศึกษากรณีศึกษาการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตแนวเพลงไทยของสิบเอก
วรุฒิ คำชวนชื่น สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

1. เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทย

ผลจากการศึกษาเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทย พบว่า
เทคนิคที่นิยมใช้ในการบรรเลง มี 7 เทคนิค ดังนี้

1.1 การสะเดาะ เป็นเทคนิคของระนาด มีลักษณะเป็นการเพิ่ม
อัตราส่วนโน้ตสองตัวท้ายเข้าไป



ภาพประกอบที่ 3 อัตราส่วนโน้ตปกติ (ซ้าย) และตัวอย่างการสะเดาะโดยเพิ่ม
อัตราส่วนโน้ตสองตัวท้าย (ขวา)
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

1.2 การระบายลม หรือ Circular Breathing เป็นเทคนิคการใช้ลมอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้เพลงที่บรรเลงเป็นไปอย่างต่อเนื่องไม่หยุดชะงัก โดยการเก็บลมไว้ที่กระพุ้งแก้ม แล้วจึงบีบลมออกจากกระพุ้งแก้มพร้อมกับสูดหายใจเข้าทางจมูก จากนั้นนำลมไปเก็บไว้ที่กระพุ้งแก้มใหม่ เพื่อความต่อเนื่องในการบรรเลง

1.3 การสะบัด มีลักษณะคล้าย Grace Note, Appoggiatura และ Mordent ของดนตรีตะวันตก โดยการแทรกโน้ตเข้าไป อาจเป็น 1 ถึง 4 เสียง ตามความพึงพอใจของผู้บรรเลง



ภาพประกอบที่ 4 ตัวอย่างการสะบัดโดยการแทรกโน้ตเพิ่ม 2 เสียง
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

1.4 การเอื้อน ลักษณะการบรรเลงคล้าย Appoggiatura หรือ Turn ของดนตรีตะวันตก โดยต่างกับการสะบัดตรงที่การเอื้อนจะมีสำเนียงการบรรเลงคล้ายกับเสียงคนร้องเพลงไทยเดิมหรือเสียงซอ ด้วยการเอื้อนเสียงขึ้น-ลงเล็กน้อย



ภาพประกอบที่ 5 ตัวอย่างการเอื้อนเสียง
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

1.5 การพรมนิ้ว มีลักษณะคล้ายการ Trill ของดนตรีตะวันตก ทำให้เกิดการสั่นระรัวของโน้ตสูง-ต่ำ สองเสียง โดยการร่วนิ้วไปมาอย่างรวดเร็ว



ภาพประกอบที่ 6 ตัวอย่างการพรมนิ้ว
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

1.6 การขยี้ เป็นเทคนิคการเพิ่มค่าส่วนโน้ตให้ถี่ขึ้นเป็นสองเท่า เช่น โน้ตหนึ่งห้องในอัตราจังหวะ 2/4 มีโน้ตเข้บัตสองชั้น 8 ตัว เมื่อขยี้จะเพิ่มค่าส่วนโน้ตเป็นเข้บัตสามชั้น 16 ตัว มีลักษณะคล้ายการแสดงเชิงปฏิภาณ (Improvisation) ที่อยู่ในกรอบของโน้ตตั้งต้น การขยี้ส่วนมากมักใช้ตอนต้นเพลงและกลางเพลง



ภาพประกอบที่ 7 ตัวอย่างการขยี้
ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

1.7 การโน้ตเสียง มีลักษณะเดียวกับการ Glissando ของดนตรีตะวันตก โดยการเปลี่ยนรูปปาก ปีบและผ่อน (Lip Slurs) เพื่อผสมเสียง (Sound Blending) ให้ไหลต่อเนื่อง มักใช้ในท่อนซ้ำ



ภาพประกอบที่ 8 ตัวอย่างการโน้ตเสียง

ที่มา: วรุฒิ คำชวนชื่น (2564)

2. ความแตกต่างด้านเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยและตะวันตก

จากการสัมภาษณ์สิบเอกวรุฒิ คำชวนชื่น มองว่าการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวเพลงไทยและตะวันตกในทางเทคนิค แทบจะคล้ายกันทั้งสิ้น เนื่องจากคลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีทักษะในการบรรเลงดนตรีตะวันตกเป็นอย่างดี รู้เทคนิคที่ถูกต้อง แล้วจึงนำไปผสมกับสำเนียงไทย ยกตัวอย่างการสับดบรรเลงลักษณะเดียวกับ Grace Note / Appoggiatura และ Mordent หรือการโน้ตเสียงบรรเลงลักษณะเดียวกับ Glissando เป็นต้น

“ใช้คำว่าแทบจะคล้ายกันเลยนะ เพราะเราอย่าลืมว่าเราใช้เครื่องสากลในการเป่า มันก็ต้องเก็บเทคนิคของทางสากลเอาไว้ให้มากที่สุดในเรื่องเอก แล้วค่อยเอาไปผสมกับสำเนียงของเรา คือสำเนียงไทย พอมาเรื่องเทคนิค อย่างการสับดมันก็คือ Grace Note / Appoggiatura หรือ Mordent การโน้ตเสียงก็คือเทคนิค Glissando ในทางฝรั่ง เลยว่ามันเหมือน ๆ กัน แต่เราต้องยึดสากลเป็นหลักก่อน เหมือนกับเทคนิคทางสากลเราต้องเล่นให้ได้ทั้งหมดก่อน”

“เราจะสังเกตได้ว่า ทำไมแต่ละวงต่างจังหวัดที่เขาไม่ได้เรียนมาอย่างถูกต้องอย่างของเรา ทำไมเขาถึงเล่นสำเนียงสากลแบบเครื่องของมันไม่ได้ จริงอยู่ที่ใช้เครื่องสากลเล่นแต่สำเนียงเป็นไทยไปเลย ที่นี้พอสำเนียงไทยไปเลย เทคนิคหลักๆ ของแต่ละเครื่องที่ทำได้ เขาก็ไม่รู้ บางคนเป่าขลุ่ยถามว่าเป่าได้ไหม เป่าได้ แต่เป็นเสียงอะไรก็ไม่รู้ แต่พอเราถูกฝึกมาแบบสากลที่เป็นเทคนิคที่ถูกต้องของเครื่อง เวลาเป่า ความคม ความชัด ความถูกต้อง ทั้งเรื่อง Intonation เรื่องรูปปาก มันทำให้เสียงเกิดเป็นเสียงใหม่ขึ้นมา เป็นเสียงที่ถูกต้อง” (สืบทอดจากรวบรวมคำชวนขึ้น, สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2564)



ภาพประกอบที่ 9 ตัวอย่างการสะบัด โดยมีลักษณะเดียวกับ Grace Note /

Appoggiatura และ Mordent

ที่มา: รวบรวม คำชวนขึ้น (2564)

อภิปรายผล

เทคนิคการบรรเลงเดี่ยวคลาริเน็ตแนวล่องไทยและตะวันตกนั้นมีความคล้ายคลึงกัน เพียงแต่มีชื่อเรียกที่ไม่เหมือนกันเท่านั้น โดยเทคนิคการบรรเลงคลาริเน็ตแนวล่องไทย ที่นิยมใช้ในการบรรเลงเพลงไทยเดิมต่าง ๆ มี 7 เทคนิค คือ การสะเดาะ การระบายลม การสะบัด การเอื้อน การพรมนิ้ว การขยี้ และการโหนเสียง ซึ่งมีชื่อเรียกทางเทคนิคแบบไทยและตะวันตก (ณัชชา โสคติยานุรักษ์, 2550) ดังนี้ (1) การสะเดาะ คือ Rhythm Transform (Addition) (2) การระบายลม คือ Circular Breathing (3) การสะบัด คือ Grace Note, Appoggiatura และ Mordent

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

(4) การเอื้อน คือ Appoggiatura หรือ Turn (5) การพรมนิ้ว คือ Trill (6) การขยี้ คือ Rhythm Transform (Addition, Diminution และ Gradation) (7) การโน้หนเสียง คือ Glissando

คลาริเน็ตเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ผู้บรรเลงจำเป็นต้องมีทักษะในการบรรเลงดนตรีตะวันตกเป็นอย่างดี รู้เทคนิคที่ถูกต้อง แล้วจึงนำไปผสมกับสำเนียงไทย ซึ่งสอดคล้องกับ กวินนาฏ ฝินกลาง และคณะ (2558) ที่ได้ให้ความหมายการบูรณาการความรู้ ทางทฤษฎีและทักษะของทั้งดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกไว้ว่า “ให้รักษาท่วงทำนองแบบไทยไว้ ส่วนด้านทักษะปฏิบัติตามอย่างตะวันตก โดยประยุกต์ใช้เม็ดพรายแบบไทยตามความเหมาะสม”

หลักสำคัญที่ควรปฏิบัติในการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยตามแบบฉบับของสิบเอกวรวุฒิ มีสองประการ ดังนี้ 1) ควรกลับไปฟังเพลงไทยเดิมที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทยก่อน เช่น เพลงนกขมิ้น ที่มีทั้งท่อนเร็วและท่อนช้า หากบรรเลงตามโน้ตดนตรีตะวันตก สำเนียงและเทคนิคเพลงไทยจะไม่สามารถแสดงออกมาได้เท่าที่ควร ดังนั้น การฟังสำคัญอย่างยิ่ง เพราะเป็นหลักการในการนำมาปรับใช้กับการบรรเลง ทำให้ผู้บรรเลงสามารถสื่อสำเนียงไทยออกมาได้ดียิ่งขึ้น โดยการฟังแล้วเลียนแบบ ลอกเลียนเสียงและเทคนิคที่ได้ยินให้ใกล้เคียงที่สุด เสมือนการแกะเพลงสอดคล้องกับหลักการเรียนรู้ดนตรีเช่นเดียวกับภาษาแม่ของ ชินนิชิ ซูซูกิ ที่ว่า “การฟังดนตรีต้นฉบับ และการเลียนแบบโดยทำซ้ำบ่อย ๆ ย่อมทำให้สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้อย่างดี” (ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์, 2557) 2) ควรต่อเพลงกับครูดนตรีที่มีความชำนาญ ยกตัวอย่างสิบเอกวรวุฒิ ทำการศึกษาต่อเพลงกับครูวิชิต หมายความว่าสิบเอกวรวุฒิ ได้รับการถ่ายทอดอย่างถูกต้อง ละเอียดทุกกลเม็ด ทุกตัวโน้ต หากเปรียบกับผู้อื่นที่ไม่ได้เรียนกับครูวิชิตโดยตรง เพียงแต่ขอสำเนาโน้ตเพลงไปฝึกฝนด้วยตนเอง อาจบรรเลงออกมาได้ไม่ถูกต้อง ไม่ถูกสำเนียงที่ควรเป็นสอดคล้องกับหลักการเรียนการสอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนของ อุทัย ศาสตรา (2561) ว่าด้วย “การถ่ายทอดดนตรีไทยตามขนบ มีหลักการ แนวทางการพัฒนาผู้เรียนให้มีความสามารถในการสร้างสรรค์ดนตรีไทย ซึ่งปรากฏผลเป็นรูปธรรมจากคุณสมบัติ

ของศิลปินดนตรีไทยที่ผ่านกระบวนการที่ถูกกำหนดไว้อย่างสอดคล้อง สัมพันธ์กับรูปแบบและธรรมชาติของการถ่ายทอดดนตรีไทย แม้จะต้องใช้เวลาในการเรียนรู้ฝึกฝน และเพิ่มพูนประสบการณ์ค่อนข้างมาก”

ในประเด็นของการบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยไม่เป็นที่แพร่หลายเท่าที่ควร สิบเอกวรวิทย์ ได้ให้ความเห็นว่าอาจเป็นเพราะความนิยมของผู้คนในปัจจุบัน ที่มีความนิยมฟังเพลงหลากหลายรูปแบบแตกต่างกันไป หากฟังเพลงต่างสำเนียงอาจจะไม่ชอบหรือไม่ถูกใจตน เมื่อเจาะจงไปที่เพลงไทยเดิม จะเห็นได้ว่ามีเฉพาะคนไทยที่ฟัง หากชาวต่างชาติฟังแล้วมักไม่เข้าใจในสำเนียงเพลง คำว่าสำเนียงสำคัญที่สุด เช่น สำเนียงจีน สำเนียงมอญ สำเนียงแขก สำเนียงอินเดีย สำเนียงตุรกี ยกตัวอย่างเพลงตุรกี มีโหมด มีการเอื้อนเสียง การโหมดเสียงคล้ายกันกับเทคนิคเพลงไทย หากใช้คลาริเน็ตบรรเลงจะบ่งบอกถึงเทคนิคพื้นฐานของผู้บรรเลงที่สามารถแสดงออกถึงวัฒนธรรมเหล่านั้น สอดคล้องกับความเห็นของ อานันท์ นาคคง (2556) เกี่ยวกับดนตรีไทยในปัจจุบันว่า “มีความเข้มแข็งจากองค์ประกอบหลาย ๆ ด้าน แต่ในความเป็นจริง ศิลปวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่หลั่งไหลเข้ามาในประเทศไทยและพัฒนาการของสังคมไทยยุคใหม่ ก็เป็นอุปสรรคที่จะธำรงรักษาเอกลักษณ์ของดนตรีไทยไว้ได้ เมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีแนวอื่น ๆ ที่แพร่หลายอยู่ในประเทศไทย ความจำเป็นและความต้องการของสังคมไทยที่มีต่อดนตรีไทย ความสำคัญและค่านิยมในดนตรีอื่น ๆ ดูเหมือนว่าจะเบียดบังให้ดนตรีไทยค่อย ๆ เสื่อมถอยลงไป”

ดังนั้น การบรรเลงคลาริเน็ตในแนวเพลงไทยในทัศนคติของสิบเอกวรวิทย์ คำชวนชื่น ตั้งอยู่บนเทคนิคพื้นฐานของดนตรีตะวันตก แล้วจึงนำเอาสำเนียงเพลงไทยมาใส่ โดยอาศัยการฟังแล้วลอกเลียนเสียงเป็นหลัก ลักษณะการบรรเลงเป็นไปตามทางเพลงที่ครูวิชิต ให้อยู่ ได้ถ่ายทอดให้ แต่สามารถพลิกแพลง ปรับแต่ง โดยการใส่เทคนิคต่าง ๆ เพิ่มเติมได้ตามความเหมาะสม

ข้อเสนอแนะ

การบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยของครูดนตรีแต่ละท่านมีทางเพลง เทคนิคและกลวิธีที่ใช้ในบรรเลงแตกต่างกัน ไม่มีความตายตัว งานวิจัยในอนาคตจึงควรศึกษาถึงความเหมาะสมของการใช้เทคนิคต่าง ๆ ในการบรรเลงคลาริเน็ตแนวเพลงไทยแต่ละเพลง ว่าควรพิจารณาใช้เทคนิคใดจึงจะเหมาะสมที่สุดต่อเพลงนั้น ๆ

เอกสารอ้างอิง

- กวินนาฏ ฝืนกลาง, ทินกร อุตไพบูลย์, และพิทยวัฒน์ พันธะสร. (2558). กระบวนการเรียนรู้เพลงไทยในรูปแบบการบรรเลงเดี่ยวปี่คลาริเน็ต ของศิลปินแห่งชาติ: กรณีศึกษาพันโทวิชิต โห้ไทย. **รมยสาร**, 13(3), 79-88.
- ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2550). **ดนตรีคลาสสิก: ศัพท์สำคัญ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ทัฬหสาร์ เพ็งสงค์, และพรประพิตร เผ่าสวัสดิ์. (2559). กลวิธีการเดี่ยวปี่คลาริเน็ตปี่ฟเลตเพลงเชิดนอกของพันโทวิชิต โห้ไทย. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**, 2(2), 122-127.
- ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์. (2557). **ทฤษฎีการสอนดนตรี**. ค้นเมื่อ 11 มีนาคม 2564, จาก http://www.playmusic.co.th/imagesfilestorage/2555_06_1/_Suzuki.pdf
- เวนิสา เสนิงศ์ฯ. (2555). **แปดเจ้าฟ้าแห่งสยาม**. กรุงเทพฯ : บางกอกบุ๊ก.
- อนันท์ นาคคง. (2556). **การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน: รายงานวิจัย**. กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย.
- อุทัย ศาสตรา. (2561). การสร้างสรรค์ดนตรีไทย: แนวคิดและแนวทางการเรียนการสอน. **วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**, 46(4), 554-569.

Giammanco, G. (1978). **The historical and technical development of clarinet transposition**. Retrieve March 11, 2021, from https://repository.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=4202&context=gradschool_disstheses

สัมภาษณ์

ชัยภัทร ไตรพิพิธศิริวัฒน์. (14 สิงหาคม 2562). สัมภาษณ์. นักคลาริเน็ต. Thailand International Clarinet Academy (TICA).

วรวิทย์ คำชวนชื่น. (17 มีนาคม 2564). สัมภาษณ์. นักคลาริเน็ต. วงดุริยางค์ฟิลาฮาร์โมนิกแห่งประเทศไทย.

การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์: แนวทางการประยุกต์แนวคิด
เพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร
Emotional Design: Direction for Application
of Idea to Design of Equipment
for Keeping Dining Utensils

เสนห์ สำเภารเงิน¹

Saneh Sompoangeon

วรชัช บุษามสาย²

Vorachat Busamsai

สุรเชษฐ์ สิริวงคาง³

Surachet Siriwangkaung

^{1,2}อาจารย์, สาขาวิชาออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม
คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ
Lecturer, Department of Industrial Product Design,
Faculty of Science and Technology,
Rajamangala University of Technology Krungthep
(E-mail: saneh.s@mail.rmutk.ac.th)

³ นักศึกษาหลักสูตรเทคโนโลยีบัณฑิต,
สาขาวิชาออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ
Bachelor of Technology (Industrial Product Design)
Faculty of Science and Technology,
Rajamangala University of Technology Krungthep

Received: 30/09/2022 Revised: 11/11/2022 Accepted: 14/11/2022

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร จากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงร้านอาหาร และ 2) เพื่อประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร เครื่องมือที่ใช้คือแบบสอบถาม จำนวน 2 ชุด กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้บริโภค จำนวน 100 คน โดยการสุ่มแบบเจาะจงผ่านระบบออนไลน์ สถิติในการวิเคราะห์ ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการศึกษา พบว่า 1) ผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ประยุกต์ใช้ความสัมพันธ์ของแนวคิดการออกแบบเชิงร้านอาหาร (ระดับสัญญาณ ระดับพฤติกรรม ระดับการไตร่ตรอง) ที่ส่งผลต่อแนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ (รูปลักษณ์ภายนอก เรียนรู้การใช้งาน เรื่องราวหรือความหมาย) เพื่อคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค (สะดวกตา สะดวกสบาย สะท้อนภาพลักษณ์หรือสื่อสารตัวตน) รวมทั้งประยุกต์ใช้ผังทางความคิดในการพัฒนารูปแบบอุปกรณ์ เกิดเป็นแนวคิด “รักและห่วงใย” แร้งบันดาลใจจากการเลียนแบบท่าทางและพฤติกรรมของคน ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่แสดงถึงความรักผ่านการจับมือ การโอบกอด จากนั้นออกแบบและผลิตเป็นต้นแบบอุปกรณ์จำนวน 3 รูปแบบ ซึ่งต้นแบบอุปกรณ์ที่มีผลรวมมากที่สุด คือ รูปแบบที่ 2 มีความเหมาะสมในระดับมาก ($\bar{x} = 4.24$, $S.D. = 0.55$) 2) ผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จากกลุ่มตัวอย่าง พบว่า ผลรวมมีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.15$, $S.D. = 0.67$) โดยด้านอารมณ์ความรู้สึก มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.10$, $S.D. = 0.68$) และด้านการออกแบบ มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.20$, $S.D. = 0.66$) ซึ่งด้านอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้บริโภคพึงพอใจมากที่สุด คือ ให้ความรู้สึกรื่นเริงใจและสะดวกตาเมื่อพบเห็นครั้งแรก มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.40$, $S.D. = 0.60$) และด้านการออกแบบที่ผู้บริโภคพึงพอใจมากที่สุด คือ มีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.37$, $S.D. = 0.63$) จากผลการประเมิน ต้นแบบอุปกรณ์สามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้บริโภคผ่านการมองเห็นรูปทรงภายนอกได้ ซึ่งสามารถสะท้อนการรับรู้ในระดับสัญญาณได้อย่างมี

ประสิทธิภาพ อันจะส่งผลให้เกิดการรับรู้ในระดับพฤติกรรมและระดับการไตร่ตรองต่อไป

คำสำคัญ: การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์, อุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร, พังทางความคิด

Abstract

The objectives of this research work are 1) to design the equipment for keeping dining utensils with the application of the idea of emotional design; and 2) to evaluate the satisfaction toward the prototype of the equipment for keeping dining utensils. The tools used are 2 sets of questionnaires. The samples are 100 consumers, selected with purposive sampling technique through online system. The statistic values used for analysis are percentages, means and standard deviations, the findings from the research show the following facts. 1) The application of emotional design approach (in visceral, behavioral and reflective levels) affects the directions for designing the product (external appearance, utility, story or meanings) for the anticipation of consumers' responses (attractiveness, convenience and image reflection or self-communication) and the implementation of mind map to develop shape and form of the equipment to form up the "Love and Care" concept, through human gestures and behaviors that show love and affection though hand holding and hugging. Afterwards, 3 styles of prototype equipment are designed. The prototypes with the highest total scores are style 2, which are appropriate in the high level ($\bar{x}$ = 4.24, S.D. = 0.55). 2) The outcomes from the evaluation of

the samples' satisfaction toward the designed equipment show that the overall satisfaction is in high level ($\bar{x}$ = 4.15, S.D. = 0.67). The satisfaction toward the category of emotion is in high level ($\bar{x}$ = 4.10, S.D. = 0.68). The following category is the design, with has the satisfaction in high level as well ($\bar{x}$ = 4.20, S.D. = 0.66). As for the category of emotion and feeling that the consumers are most satisfied with is the feeling of attractiveness since the first time the consumers see the product, with satisfaction level in high level ($\bar{x}$ = 4.40, S.D. = 0.60). As for the category of design, the consumers are most satisfied with uniqueness and identities that are different, with satisfaction level in high level ($\bar{x}$ = 4.37, S.D. = 0.63). From the results from the evaluation, the prototypes of the equipment can trigger the consumers' feelings though seeing external shapes, which has reflected the perception in the visceral level in the efficient manner, which will further create the perception in behavioral and reflective levels in the future.

Keyword: Emotional Design, Equipment for Keeping Dining Utensil, Mind Map

บทนำ

อารมณ์หรือความรู้สึกคือสิ่งสำคัญในชีวิตของบุคคลทั่วไป เพราะเป็นตัวสะท้อนสิ่งที่รู้สึก สิ่งที่เราทำ และสิ่งที่คิด ผ่านตา หู จมูก ลิ้น หรือผิวสัมผัส มนุษย์ไม่สามารถหลีกเลี่ยงการเกิดอารมณ์หรือความรู้สึกได้ สิ่งที่น่าสนใจมากที่สุดอย่างหนึ่งคือ ความรู้สึกนั้นไม่ว่าจะในแง่บวกหรือแง่ลบก็ตาม สามารถเปลี่ยนกระบวนการความคิดได้ จนส่งผลถึงการตัดสินใจการเลือกและกระทำในที่สุด (วัชรินทร์ จรุงจิตสุนทร, 2548) เนื่องจากตลอดเวลาที่บุคคลอยู่ในสถานการณ์ใดสถานการณ์หนึ่ง

บุคคลจะอยู่ภายใต้สิ่งเร้า (Stimulus) พฤติกรรมที่แสดงออก (Expressed Behavior) และประสบการณ์ (Experience) ที่บุคคลนั้นมีอยู่ ทำให้อารมณ์ของบุคคลนั้นแปรเปลี่ยนไปมา ในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ก็เช่นเดียวกัน ความพึงพอใจของผู้บริโภคเป็นอีกหนึ่งพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ความรู้สึกที่สำคัญต่อการตัดสินใจซื้อสินค้าหรือผลิตภัณฑ์ ซึ่งเกิดจากความอยากได้ที่มีมากกว่าความจำเป็น ความปรารถนาอยากได้นั้นจะขึ้นอยู่กับความรู้สึกตอบสนองหลังจากที่ได้เห็นผลิตภัณฑ์หรือสินค้า ถึงแม้ว่าผลิตภัณฑ์นั้นจะคล้ายกันก็ตาม นั่นอาจแสดงให้เห็นว่า การที่ผู้บริโภคจะตัดสินใจเลือกซื้อผลิตภัณฑ์นั้น อาจพิจารณาจากภาพลักษณ์ผู้ผลิต (Manufacturer Image) ภาพลักษณ์ตราสินค้า (Brand Image) ชื่อเสียง (Reputation) การออกแบบ (Design) ความประทับใจ (Impression) เป็นต้น มากกว่าที่จะพิจารณาจากประโยชน์การใช้งาน (ณัฐพงษ์ คงประเสริฐ, 2558) ส่งผลให้นักออกแบบจำเป็นต้องศึกษาเพื่อให้เข้าใจถึงอารมณ์และความรู้สึก รวมทั้งเข้าใจถึงรูปแบบการกระตุ้นหรือรื้ออารมณ์ของผู้บริโภค เพื่อนำมาออกแบบและถ่ายทอดลงบนตัวผลิตภัณฑ์หรือสินค้า ให้ตอบสนองกับความต้องการและความรู้สึกของผู้บริโภคได้อย่างเหมาะสม

การออกแบบเชิงรื้ออารมณ์ (Emotional Design) เป็นแนวคิดหนึ่งที่นักออกแบบผลิตภัณฑ์นำมาใช้ในการออกแบบ โดยเป็นแนวคิดในการสร้างงานออกแบบที่กระตุ้นอารมณ์ เพื่อให้ผลิตภัณฑ์สามารถสร้างความพึงพอใจ เชื่อมโยงทั้งด้านอารมณ์ ความรู้สึก สามารถสะท้อนถึงประสบการณ์ การรับรู้และการใช้งาน แก่ผู้ใช้งานหรือผู้บริโภคได้ รวมทั้งสะท้อนถึงคุณค่าของผลิตภัณฑ์ อิทธิพลของความคิด การแลกเปลี่ยนประสบการณ์และอิทธิพลทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นการออกแบบที่คาดการณ์การตอบสนองจากผู้ใช้งาน ส่งผลให้ผู้ใช้งานหรือผู้บริโภคได้รับประสบการณ์ในเชิงบวก (ศรีนาฏ ไพโรหกุล, 2565) ซึ่งการออกแบบเชิงรื้ออารมณ์เกิดขึ้นจาก Norman (2004) โดยแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ ระดับสัญชาตญาณ (Visceral) ระดับพฤติกรรม (Behavioral) และระดับการไตร่ตรอง (Reflective) (Norman, 2004) การออกแบบเชิงรื้ออารมณ์จึงเป็นการออกแบบที่เชื่อมโยงความรู้สึกระหว่าง

ผู้ใช้กับผลิตภัณฑ์ และยังเป็นสิ่งที่ส่งผลต่อความสำเร็จในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ นักออกแบบจึงต้องพัฒนาแนวคิดเชิงอารมณ์ในงานออกแบบที่เหมาะสมและเป็นบวก ในแต่ละระดับของการรับรู้

ในบทความนี้ คณะผู้วิจัยได้นำเสนอการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ผ่านการสะท้อนการรับรู้ 3 ระดับ คือ ระดับสัญชาตญาณ ระดับพฤติกรรม และระดับการไตร่ตรอง เพื่อแสดงความเชื่อมโยงระหว่างแนวคิดและที่มาในการออกแบบ ที่สามารถสร้างผลกระทบทางอารมณ์และนำไปสู่การตัดสินใจเลือกใช้ผลิตภัณฑ์ของผู้บริโภค รวมทั้งการประยุกต์ใช้ผังทางความคิด (Mind Map) ในการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ เพื่อวิเคราะห์หารูปแบบผลิตภัณฑ์ที่มีความเหมาะสมในการนำมาผลิตเป็นต้นแบบ ซึ่งคณะผู้วิจัยใช้กรณีศึกษาอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ที่สามารถออกแบบเป็นของตกแต่งบนโต๊ะอาหารได้ โดยเก็บข้อมูลจากผู้บริโภคที่อยู่ในกลุ่มเฟซบุ๊ก (Facebook) จำนวน 2 กลุ่ม ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีการซื้อขายของใช้บนโต๊ะอาหารและของแต่งบ้าน เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการผลิตเป็นสินค้าเพื่อจำหน่ายจริงต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์
2. เพื่อประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ต้นแบบผลิตภัณฑ์ที่สามารถใช้งานได้จริง
2. ได้ทราบความคิดเห็นของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร เพื่อใช้เป็นข้อมูลในการผลิตเป็นสินค้าเพื่อจำหน่ายจริงต่อไป

3. ได้ทราบแนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์จากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงร้านอาหาร ที่จะประโยชน์ในการนำไปประยุกต์ใช้กับผลิตภัณฑ์ประเภทอื่น ๆ

ขอบเขตของการวิจัย

คณะผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยออกเป็น 5 หัวข้อ ประกอบด้วย ขอบเขตด้านเนื้อหา ขอบเขตด้านพื้นที่ ขอบเขตด้านการออกแบบ ขอบเขตด้านกลุ่มตัวอย่าง และตัวแปรที่ศึกษา ดังนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ ในการเก็บข้อมูล และวัดตัวแปรเป็นค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

2. ขอบเขตด้านพื้นที่ ในการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร คณะผู้วิจัยใช้การประเมินบนระบบออนไลน์ผ่านช่องทางโซเชียลจากแอปพลิเคชันเฟซบุ๊ก (Facebook) จำนวน 2 กลุ่ม คือ กลุ่มซื้อขายของใช้บนโต๊ะอาหารแนวน่ารักโมเดิร์น และกลุ่มตลาดนัดของแต่งบ้าน ระหว่างวันพุธที่ 9 มีนาคม พ.ศ. 2565 ถึงวันพุธที่ 16 มีนาคม พ.ศ. 2565 รวมระยะเวลา 1 อาทิตย์

3. ขอบเขตด้านการออกแบบ ออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร จำนวน 3 รูปแบบ เพื่อเก็บช้อน ส้อม และตะเกียบ กระบวนการขึ้นต้นแบบใช้เทคโนโลยีการพิมพ์สามมิติระบบฉีดเส้นพลาสติก (Fused Deposition Modeling, FDM) จากพลาสติกประเภทพอลิแลคติกแอซิด (Polylactic Acid, PLA)

4. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

4.1 ประชากร คือ ผู้บริโภคในแอปพลิเคชันเฟซบุ๊ก จำนวน 2 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มซื้อขายของใช้บนโต๊ะอาหารแนวน่ารักโมเดิร์น มีสมาชิกจำนวน 6,000 คน และกลุ่มตลาดนัดของแต่งบ้าน มีสมาชิกจำนวน 37,000 คน รวมผู้บริโภคทั้งสองกลุ่ม จำนวน 43,000 คน

4.2 กลุ่มตัวอย่าง คือ ผู้บริโภคในแอปพลิเคชันเฟซบุ๊ก จำนวน 2 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มซื้อขายของใช้บนโต๊ะอาหารแนวน่ารักโมเดิร์น และกลุ่มตลาดนัด

ของแต่บ้าน กำหนดขนาดกลุ่มตัวอย่างในกรณีทราบจำนวนประชากร โดยแทนค่าสูตรของทาโร่ ยามาเน่ (Yamane, 1973) ที่ระดับความเชื่อมั่นร้อยละ 90 และระดับความคลาดเคลื่อนที่ยอมรับได้ร้อยละ 10 ค่าที่คำนวณได้เท่ากับ 99.77 ซึ่งคณะผู้วิจัยได้เพิ่มเป็นจำนวน 100 คน โดยใช้วิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling)

5. ตัวแปรที่ศึกษา ประกอบด้วยตัวแปรต้นและตัวแปรตาม ดังนี้

5.1 ตัวแปรต้น คือ ต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

5.2 ตัวแปรตาม คือ ระดับความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

กรอบแนวคิดในการวิจัย

คณะผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดในการวิจัย ตามรายวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ดังนี้

1. กรอบแนวคิดรายวัตถุประสงค์ที่ 1 เพื่อออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ใช้กรอบแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ 3 ระดับ คือ ระดับสัญชาตญาณ ระดับพฤติกรรม และระดับการไตร่ตรอง (Norman, 2004) และกรอบแนวคิดการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์จากการประยุกต์ใช้ผังทางความคิด (ธราเทพ แสงทับทิม, 2562) ในการหารูปแบบอุปกรณ์ รวมทั้งใช้กรอบแนวคิดความสัมพันธ์ระหว่างนักออกแบบกับผลิตภัณฑ์ (ณัฐพงษ์ คงประเสริฐ, 2558) ในการคัดเลือกต้นแบบอุปกรณ์ คือ ด้านหน้าที่ใช้สอย และด้านความสวยงาม

2. กรอบแนวคิดรายวัตถุประสงค์ที่ 2 เพื่อประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ใช้กรอบแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ในระดับกระตุ้นสัญชาตญาณ (Visceral Level) ซึ่งเป็นระดับที่ผู้บริโภคสามารถตอบสนองได้ทันทีหลังจากที่ได้เห็นเพียงรูปลักษณ์ภาพนอกของผลิตภัณฑ์ (ทรงวุฒิ เอกวุฒินวงศา, 2563) เป็นเกณฑ์

ในการประเมินความพึงพอใจ จำนวน 2 ด้าน คือ ด้านอารมณ์ความรู้สึกและด้านการออกแบบ

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปริมาณ มีวิธีดำเนินการวิจัยประกอบด้วย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ใช้แบบสอบถามในการเก็บข้อมูล จำนวน 2 ชุด ซึ่งมีการตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญ จำนวน 3 คน ได้แก่ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ จำนวน 2 คน และผู้ทรงคุณวุฒิด้านการวัดและประเมินผล จำนวน 1 คน โดยการหาค่าความเที่ยงตรง (Validity) ของแบบสอบถาม ซึ่งคำนวณจากค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับเนื้อหา (Index of Item Objective Congruence; IOC) แบบสอบถามทั้ง 2 ชุด ประกอบด้วย

1.1 แบบสอบถามประเมินความเหมาะสมต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ และมีประสบการณ์ในการทำงานมากกว่า 10 ปี ขึ้นไป จำนวน 5 คน โดยการเลือกแบบเจาะจง ผลการวิเคราะห์ความเที่ยงตรงของแบบสอบถาม (IOC) พบว่า มีค่าความเที่ยงตรง 1.00 ทุกข้อ เกินเกณฑ์ 0.50 สามารถใช้เป็นข้อคำถามเพื่อเก็บข้อมูลได้ ลักษณะแบบสอบถามเป็นแบบมาตราส่วนประเมินค่า 5 ระดับ (ธานินทร์ ศิลป์จารุ, 2563) จำนวน 2 ด้าน คือ ด้านหน้าที่ใช้สอยและด้านความสวยงาม

1.2 แบบสอบถามประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ประเมินจากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 100 คน ผลการวิเคราะห์ความเที่ยงตรงของแบบสอบถาม พบว่า ข้อคำถาม 1 ข้อ มีค่าความเที่ยงตรง 0.33 ไม่ถึงเกณฑ์ 0.50 จึงตัดข้อคำถามนั้นออก ส่วนข้อที่เหลือมีค่าความเที่ยงตรง 1.00 ทุกข้อ เกินเกณฑ์ 0.50 สามารถใช้เป็นข้อคำถามเพื่อเก็บข้อมูลได้ ซึ่งแบบสอบถามที่ใช้แบ่ง

ออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

1.2.1 ตอนที่ 1 เป็นแบบสอบถามข้อมูลสถานภาพทั่วไปของกลุ่มตัวอย่าง ลักษณะแบบสอบถามเป็นแบบตรวจสอบรายการ

1.2.2 ตอนที่ 2 เป็นแบบสอบถามข้อมูลพฤติกรรมโดยทั่วไปและทัศนคติของกลุ่มตัวอย่าง ลักษณะแบบสอบถามเป็นแบบตรวจสอบรายการ

1.2.3 ตอนที่ 3 เป็นแบบสอบถามข้อมูลความคิดเห็นของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ลักษณะแบบสอบถามเป็นแบบมาตราส่วนประเมินค่า 5 ระดับ จำนวน 2 ด้าน คือ ด้านอารมณ์ความรู้สึกและด้านการออกแบบ

1.2.4 ตอนที่ 4 เป็นแบบสอบถามความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของกลุ่มตัวอย่าง ลักษณะแบบสอบถามเป็นแบบปลายเปิด

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล แบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยเรียงขั้นตอนตามรายวัตถุประสงค์ ดังนี้

2.1 เก็บรวบรวมข้อมูลทุติยภูมิจากหนังสือและเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ การออกแบบเชิงร้านอาหาร อุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ผังทางความคิด เทคโนโลยีและวัสดุในการสร้างต้นแบบ เพื่อนำมาวิเคราะห์เป็นแนวทางในการพัฒนารูปแบบ จากนั้นออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร จำนวน 3 รูปแบบ แล้วนำไปผลิตเป็นต้นแบบและเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามประเมินความเหมาะสมต้นแบบอุปกรณ์ โดยประเมินความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน เพื่อสรุปรูปแบบอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด ที่จะนำไปประเมินความพึงพอใจกับกลุ่มตัวอย่างต่อไป

2.2 นำต้นแบบอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด ไปเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์ทางระบบออนไลน์ (Google Form) ซึ่งประเมินความคิดเห็นจากกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 100 คน จากนั้นนำมาวิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผล

3. การวิเคราะห์ข้อมูล แบ่งออกเป็น 2 ส่วน จากขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

3.1 ในส่วนแรกจะนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษาการออกแบบเชิงอารมณ์ 3 ระดับ มาประยุกต์ใช้เพื่อแสดงความเชื่อมโยงระหว่างแนวคิดและที่มาในการออกแบบ รวมทั้งการประยุกต์ใช้ผังทางความคิด ในการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ ซึ่งวิเคราะห์และสรุปข้อมูลด้วยการเรียงเรียงเชิงบรรยายพรรณนา ต่อมาจึงวิเคราะห์ข้อมูลความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิด้านการออกแบบ ที่มีต่อต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร วิเคราะห์โดยหาค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เพื่อสรุปต้นแบบอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด กำหนดเกณฑ์การแปลความหมายเพื่อจัดระดับค่าเฉลี่ยออกเป็นช่วงทั้งหมด 5 ช่วง ได้แก่ ระดับค่าเฉลี่ย 4.50-5.00 หมายถึง มากที่สุด ระดับค่าเฉลี่ย 3.50-4.49 หมายถึง มาก ระดับค่าเฉลี่ย 2.50-3.49 หมายถึง ปานกลาง ระดับค่าเฉลี่ย 1.50-2.49 หมายถึง น้อย และระดับค่าเฉลี่ย 1.00-1.49 หมายถึง น้อยที่สุด (ชานินทร์ ศิลป์จารุ, 2563)

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูลส่วนที่สองจากแบบสอบถาม ในการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากกลุ่มตัวอย่าง 100 คน แบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

3.2.1 ตอนที่ 1 วิเคราะห์โดยการหาค่าร้อยละของสถานภาพทั่วไปแต่ละข้อ

3.2.2 ตอนที่ 2 วิเคราะห์โดยการหาค่าร้อยละของพฤติกรรมโดยทั่วไปและทัศนคติ

3.2.3 ตอนที่ 3 วิเคราะห์โดยการหาค่าเฉลี่ยและค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานในแต่ละด้าน กำหนดเกณฑ์การแปลความหมายเพื่อจัดระดับค่าเฉลี่ยออกเป็นช่วงทั้งหมด 5 ช่วง (เช่นเดียวกับข้อ 3.1)

3.2.4 ตอนที่ 4 วิเคราะห์และสรุปผลเชิงบรรยายพรรณนา เพื่อนำไปปรับปรุงต่อไป

สรุปผลการวิจัย

คณะผู้วิจัยได้แบ่งสรุปผลการวิจัยออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการสรุปผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ และส่วนที่สองเป็นการสรุปผลการประเมินความพึงพอใจที่ได้จากกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1. สรุปผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์

1.1 สรุปผลการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร คณะผู้วิจัยสรุปผลจากการศึกษาแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ทั้ง 3 ระดับ ประกอบด้วย ระดับสัญชาตญาณ ระดับพฤติกรรม และระดับการไตร่ตรอง เพื่อให้เข้าใจถึงหลักการและแนวคิดพื้นฐาน (แสดงดังตารางที่ 1) จากนั้นจึงนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ซึ่งเป็นการวิเคราะห์หาแนวทางในการออกแบบและนำไปสู่การคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค (แสดงดังตารางที่ 2) ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงการสรุปแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ 3 ระดับ

การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ (Emotional Design)	
ระดับ สัญชาตญาณ (Visceral)	เป็นระดับที่ผู้บริโภคสามารถตอบสนองได้ทันทีหลังจากเห็นเพียงรูปลักษณ์ภายนอก เช่น โครงสร้างรูปทรง สี สัน ผิวสัมผัส ลวดลาย เป็นต้น และยังไม่มี การสัมผัสกับตัวผลิตภัณฑ์ เป็นความประทับใจหรือความรู้สึกดึงดูดใจของผู้บริโภคตั้งแต่แรกเห็น ซึ่งจำเป็นต้องกระตุ้นให้ผู้บริโภคเกิดความรู้สึกเชิงบวก เพื่อให้เกิดความรู้สึกอยากจับต้องหรือทดลองใช้งานผลิตภัณฑ์นั้น
ระดับ พฤติกรรม (Behavioral)	เป็นระดับที่ผู้บริโภคสามารถตอบสนองหลังจากได้ทดลองใช้งานหรือได้สัมผัสกับตัวผลิตภัณฑ์ เพื่อเรียนรู้ลักษณะการใช้งาน เช่น ประโยชน์ที่จะได้รับเมื่อใช้งาน ความสะดวกสบาย ความคุ้มค่าและระบบกลไกการใช้งาน เป็นต้น หากสามารถใช้งานได้ง่าย สะดวก อารมณ์ที่เกิดขึ้นมักเป็นเป็นอารมณ์เชิงบวก ทำให้เกิดความรู้สึกพึงพอใจในตัวผลิตภัณฑ์

การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ (Emotional Design)	
ระดับการไตร่ตรอง (Reflective)	เป็นระดับที่สามารถสะท้อนความหมายของผลิตภัณฑ์ การแบ่งปันประสบการณ์และความหมายในเรื่องราวของการออกแบบ เป็นระดับสูงสุดของการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ซึ่งเป็นระดับที่ผู้บริโภคสามารถตอบสนองได้หลังจากพิจารณา คิดไตร่ตรองถึงหลักการและเหตุผลที่ออกแบบผลิตภัณฑ์นั้นขึ้นมา หรือจากประสบการณ์ที่เคยเข้ามา ก่อน ว่ามีความคุณค่าที่จะสร้างความสุขให้เกิดขึ้น และมีความคุ้มค่ากับการตัดสินใจเลือกใช้งานมากน้อยเพียงใด เช่น สะท้อนภาพลักษณ์ของผู้ใช้งานที่มีต่อความรู้สึกของผู้อื่น การแสดงออกถึงตัวตนจนเกิดเป็นความประทับใจ เป็นต้น

ที่มา: Norman (2004), ณัฐพงษ์ คงประเสริฐ (2558), ทรงวุฒิ เอกวุฒินวงศา (2563), ศรีนาฏ ไพโรหกุล (2565)

ตารางที่ 2 แสดงการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์	แนวทางในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร	การคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภคที่มีต่ออุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร
ระดับสัญชาตญาณ	(รูปลักษณ์ภายนอก) ออกแบบโดยใช้ลักษณะเด่นด้านรูปร่าง สี สัน สอดคล้องและเชื่อมโยงกับที่มาของแนวคิดแรงบันดาลใจ ซึ่งอาจใช้รูปร่างจากธรรมชาติ รูปร่างที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อหารูปร่างที่มีความโดดเด่น	(สะดุดตา) สามารถรับรู้ความงามของผลิตภัณฑ์ได้จากรูปร่างและสี สันจนเกิดอารมณ์ความรู้สึกตอบสนองต่อผลิตภัณฑ์อย่างฉับพลัน สะดุดตาและประทับใจเมื่อแรกเห็น รวมทั้งสามารถเชื่อมโยงที่มาของแนวคิดได้
ระดับพฤติกรรม	(เรียนรู้การใช้งาน) คำเนิ่งถึงประโยชน์ใช้สอยหลักและลักษณะการใช้งานที่ชัดเจน ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป	(สะดวกสบาย) ผู้บริโภคสามารถรับรู้ถึงลักษณะการใช้งานได้ และมีความพึงพอใจต่อประสิทธิภาพและประสิทธิผลของการใช้งาน

การออกแบบเชิงเร้าอารมณ์	แนวทางในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร	การคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภคที่มีต่ออุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร
ระดับการไตร่ตรอง	(เรื่องราวหรือความหมาย) การสร้างเรื่องราวที่สอดคล้องกับผลิตภัณฑ์ ซึ่งผู้ใช้งานเข้าใจความหมายและมีความรู้สึกร่วมกันกับผลิตภัณฑ์ และเพิ่มคุณค่าของการออกแบบด้วยประโยชน์ใช้สอยรองคือสามารถใช้เป็นของตกแต่งบ้านได้	(สะท้อนภาพลักษณ์หรือสื่อสารตัวตน) การรับรู้เรื่องราวและอารมณ์ที่สื่อสารผ่านการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ ที่สะท้อนความหมายผ่านตัวผลิตภัณฑ์ จนเกิดคุณค่า ส่งผลให้ตัดสินใจใช้งาน

จากตารางที่ 1 และตารางที่ 2 คณะผู้วิจัยได้สรุปความสัมพันธ์ของแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ทั้ง 3 ระดับ กับแนวทางในการออกแบบและการคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค โดยแนวทางในการออกแบบ กล่าวได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ของ (3ร) ประกอบด้วย รูปลักษณ์ภายนอก เรียนรู้การใช้งาน และเรื่องราวหรือความหมาย ส่วนการคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค กล่าวได้ว่าเป็นความสัมพันธ์ของ (3ส) ประกอบด้วย สะดุดตา สะดวกสบาย และสะท้อนภาพลักษณ์หรือสื่อสารตัวตน โดยในขั้นตอนต่อไปจะเป็นการประยุกต์ใช้ผังทางความคิด เพื่อหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับความสัมพันธ์ (3ร) ที่กล่าวมาข้างต้น

1.2 สรุปผลการประยุกต์ใช้ผังทางความคิดในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารคณะผู้วิจัยนำผังทางความคิดมาประยุกต์ใช้ในการระดมความคิด เพื่อหารูปแบบที่มีความสอดคล้องกับความสัมพันธ์ (3ร) ประกอบด้วย รูปลักษณ์ภายนอก เรียนรู้การใช้งาน และเรื่องราวหรือความหมาย (ดังภาพประกอบที่ 1) โดยใช้การตั้งคำถาม 5W1H ประกอบด้วย Who (ใคร) What (อะไร) When (เมื่อไหร่) Where (ที่ไหน) Why (ทำไม) How (อย่างไร) เป็นหัวข้อหลัก แล้วแตกประเด็นเป็นหัวข้อรองที่มีความเกี่ยวข้องหรือสัมพันธ์กับอุปกรณ์จัดเก็บเครื่อง

ใช้บนโต๊ะอาหาร จากนั้นนำรูปแบบที่ได้จากผังทางความคิดมาวิเคราะห์แนวทางในการออกแบบโดยใช้ความสัมพันธ์ (3ร) เพื่อหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารที่มีความเหมาะสมมากที่สุด (แสดงดังตารางที่ 3) ดังนี้



ภาพประกอบที่ 1 แสดงการประยุกต์ใช้ผังทางความคิดในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

ตารางที่ 3 แสดงการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร

รูปแบบที่ได้ จากฝั่งทาง ความคิด	การวิเคราะห์รูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร	
Who (ใครใช้บ้าง) คู่รัก ครอบครัว เพื่อน	รูปลักษณะ ภายนอก	เลียนแบบท่าทางการแสดงออก (การจับมือ การโอบกอด) ซึ่งเป็นลักษณะเด่นด้านรูปทรง ซึ่งสามารถตอบสนองได้ทันทีหลังจากเห็นเพียงรูปลักษณะภายนอก ที่สามารถเชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้ง่าย
	เรียนรู้ การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป
	เรื่องราวหรือ ความหมาย	สามารถสื่อสารด้านอารมณ์ความรู้สึกเมื่อพบเห็น แฝงนัยยะของความหมายช่วยเพิ่มการรับรู้ทางอารมณ์ที่สร้างความพึงพอใจ สร้างคุณค่าและความรู้สึกเชิงบวกให้กับผู้ใช้งาน รวมทั้งสะท้อนรสนิยมของผู้ใช้งานได้ด้วย
What (ใช้กับอะไร) อาหารและของ ส้อม	รูปลักษณะ ภายนอก	นำลักษณะเด่นของรูปทรงจากอาหารคาว (แทนด้วยเนื้อสัตว์) ของหวาน ผักและผลไม้ มาดัดทอน และสีสันทันทีมีความโดดเด่นสามารถกระตุ้นการรับรู้ของผู้ใช้งานได้ดี สามารถเชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้ง่าย
	เรียนรู้ การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป
	เรื่องราวหรือ ความหมาย	สื่อสารเรื่องราวของผลิตภัณฑ์ผ่านรูปทรงต่าง ๆ แบบตรงไปตรงมา สร้างคุณค่าที่สามารถใช้เป็นของตกแต่งได้

ตารางที่ 3 แสดงการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร (ต่อ)

รูปแบบที่ได้จากผังทางความคิด	การวิเคราะห์รูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร	
When (ใช้เมื่อไหร่) เทศกาลและช่วงเวลา	รูปลักษณะภายนอก	นำลักษณะเด่นของรูปทรงจากการแทนความหมายด้วยช่วงเวลากลางวันหรือกลางคืน (โคมไฟ เชิงเทียน สัตว์กลางคืน) และเทศกาลในต่างประเทศ (คริสต์มาส ฮาโลวีน วาเลนไทน์) มาตัดทอน และสีเส้นที่มีความโดดเด่นสามารถกระตุ้นการรับรู้ของผู้ใช้งาน และผู้ใช้งานสามารถรับรู้ถึงที่มาและแนวคิดในการออกแบบได้
	เรียนรู้การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป
	เรื่องราวหรือความหมาย	สื่อสารเรื่องราวแนวคิดทางวัฒนธรรม วิถีชีวิต เพื่อโน้มน้าวให้ผู้ใช้งานเกิดความรู้สึกร่วมกับผลิตภัณฑ์เฉพาะช่วงเวลาใดเวลาหนึ่งหรือเทศกาลใดเทศกาลหนึ่งเท่านั้น แต่สามารถสะท้อนรสนิยมของผู้ใช้งาน และใช้เป็นของตกแต่งได้
Where (ใช้ที่ไหน) ภายในบ้านและร้านอาหาร	รูปลักษณะภายนอก	ใช้ลักษณะเด่นจากรูปทรงของสัตว์เลี้ยงภายในบ้าน (สุนัข แมว) และอุปกรณ์บนโต๊ะอาหาร (แจกัน ภาชนะใส่เครื่องปรุง) สามารถตอบสนองได้ทันทีหลังจากเห็นเพียงรูปลักษณะภายนอก และเชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้
	เรียนรู้การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป
	เรื่องราวหรือความหมาย	สื่อสารเรื่องราวของผลิตภัณฑ์ผ่านรูปทรงต่าง ๆ แบบตรงไปตรงมา สร้างคุณค่าที่สามารถใช้เป็นของตกแต่งได้

ตารางที่ 3 แสดงการวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร (ต่อ)

รูปแบบที่ได้ จากผังทาง ความคิด	การวิเคราะห์รูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร	
Why (ใช้ทำไม) ตกแต่งและให้ ความรู้สึกผ่อนคลาย	รูปลักษณะ ภายนอก	นำรูปทรงสถาปัตยกรรมรวมทั้งงานประติมากรรม และรูป ทรงจากการแทนความหมายด้วยกิจกรรมยามว่าง (เลโก้ หมากรุก ดนตรี ต้นไม้) ที่นำมาย่อหรือขยายขนาด สามารถเชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้ง่าย
	เรียนรู้ การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ทั่วไป
	เรื่องราวหรือ ความหมาย	สามารถสื่อด้านอารมณ์ความรู้สึกเมื่อพบเห็น ช่วยเพิ่มการ รับรู้ทางอารมณ์ที่สร้างความพึงพอใจ สร้างคุณค่าและ ความรู้สึกเชิงบวกให้กับผู้ใช้งาน รวมทั้งสะท้อนรสนิยมของ ผู้ใช้งานได้ด้วย
How (ใช้ อย่างไร) แยกช่องและใส่ รวม	รูปลักษณะ ภายนอก	นำลักษณะเด่นจากรูปทรงและสีสันทัน ซึ่งสามารถตอบสนอง ได้ทันทีหลังจากเห็นเพียงรูปลักษณะภายนอก ผู้ใช้สามารถ เชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้
	เรียนรู้ การใช้งาน	การใช้งานง่าย ไม่ซับซ้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน ทั่วไป
	เรื่องราวหรือ ความหมาย	สื่อสารเรื่องราวของผลิตภัณฑ์ผ่านรูปทรงต่าง ๆ แบบตรง ไปตรงมา สร้างคุณค่าที่สามารถใช้เป็นของตกแต่งได้

จากตารางที่ 3 คณะผู้วิจัยนำรูปแบบที่ได้จากผังทางความคิด
จำนวน 6 รูปแบบ มาวิเคราะห์โดยใช้ความสัมพันธ์ (3ร) พบว่า รูปลักษณะภายนอก
ของทั้ง 6 รูปแบบ เน้นการใช้ลักษณะเด่นของรูปทรงของสิ่ง ๆ นั้นเป็นหลักเพื่อให้
เกิดความสะดุดตา สามารถเชื่อมโยงแนวคิดและที่มาได้ง่าย ส่วนเรียนรู้การใช้งาน
ทั้ง 6 รูปแบบ มีลักษณะเดียวกันเพราะเป็นผลิตภัณฑ์ที่ใช้ในชีวิตประจำวันทั่วไป
ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

ส่วนเรื่องราวหรือความหมาย พบความน่าสนใจของแนวคิดการเลียนแบบท่าทางการแสดงออก (การจับมือ การโอบกอด) ที่สามารถแฝงนัยยะของความหมายในการใช้งาน และช่วยเพิ่มการรับรู้ทางอารมณ์ที่สร้างความพึงพอใจ สร้างคุณค่าและความรู้สึกเชิงบวกให้กับผู้ใช้งาน รวมทั้งสะท้อนรสนิยมของผู้ใช้งานได้ คณะผู้วิจัยจึงสรุปการใช้แนวคิดนี้ได้ออกแบบเป็นอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร จำนวน 3 รูปแบบ และผลิตเป็นต้นแบบอุปกรณ์

1.3 สรุปผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร จากการวิเคราะห์หารูปแบบอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสมเพื่อนำมาผลิตเป็นต้นแบบ ซึ่งผลสรุปที่ได้คือ การใช้แนวคิด “รักและห่วงใย” แร่งบันดาลใจจากการเลียนแบบท่าทางและพฤติกรรมของคน ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่แสดงถึงความรัก ผ่านการจับมือ การโอบกอด ที่สื่อสารในรูปแบบประติมากรรมขนาดเล็ก นอกจากจะใช้เก็บช้อน ส้อม และตะเกียบได้แล้ว ยังสามารถใช้เป็นอุปกรณ์ตกแต่งบนโต๊ะอาหาร เพื่อสร้างบรรยากาศหรือเรื่องราวให้เกิดความเพลิดเพลินเจริญตาในการรับประทานอาหาร รวมทั้งใช้รูปแบบสีจากการคาดการณ์แนวโน้มของโลกในปี พ.ศ. 2565 (ดังภาพประกอบที่ 2)



ภาพประกอบที่ 2 แสดงต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารทั้ง 3 รูปแบบ (อยู่ระหว่างดำเนินการยื่นจดสิทธิบัตรการออกแบบผลิตภัณฑ์ เลขที่คำขอ 2202001220, 2202001221, 2202001222)

1.4 สรุปผลการประเมินความเหมาะสมต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร ประเมินความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน ซึ่งแสดงข้อมูลดังตารางที่ 4 ดังนี้

ตารางที่ 4 แสดงความเหมาะสมต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร (n=5)

เกณฑ์ในการประเมิน	ระดับความเหมาะสม					
						
	รูปแบบที่ 1		รูปแบบที่ 2		รูปแบบที่ 3	
	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.
1. ด้านความสวยงามน่าใช้ (Aesthetics)						
1.1 ออกแบบสอดคล้องกับแรงบันดาลใจ แนวความคิดและมีที่มาที่ไปของเรื่องราว	3.80	0.84	4.40	0.55	4.00	0.71
1.2 มีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง	4.20	0.84	4.00	0.71	3.60	0.55
1.3 มีความงามในด้านสัดส่วน รูปร่างรูปทรง และขนาด	3.40	1.14	4.00	0.71	3.40	0.89
1.4 มีความงามในด้านสีสันทัน	3.80	1.10	4.20	0.45	4.00	0.00
1.5 จัดองค์ประกอบของการออกแบบพอดี เป็นเอกภาพ	3.60	0.89	4.80	0.45	4.00	0.00
ค่าเฉลี่ยรายด้าน	3.76	0.96	4.28	0.57	3.80	0.43
2. ด้านหน้าที่ใช้สอย (Function)						
2.1 มีหน้าที่ใช้สอยตรงตามวัตถุประสงค์ของการใช้งาน	4.00	0.71	4.40	0.55	4.20	0.45
2.2 มีความสะดวกสบายในการใช้งานตามหลักกายศาสตร์	3.40	0.55	4.20	0.45	4.20	0.45
2.3 มีขนาดสัดส่วนที่เหมาะสมกับพฤติกรรมการใช้งาน	3.60	0.55	4.40	0.55	3.80	0.45
2.4 ง่ายต่อการทำความสะอาด	3.20	0.84	3.80	0.45	3.80	0.45
2.5 สามารถใช้เป็นของตกแต่งได้	4.40	0.55	4.20	0.45	4.40	0.55
ค่าเฉลี่ยรายด้าน	3.72	0.64	4.20	0.53	4.08	0.45
ค่าเฉลี่ยรวมทั้ง 2 ด้าน	3.74	0.80	4.24	0.55	3.94	0.44
การแปลความหมาย (ระดับความเหมาะสม)	มาก		มาก		มาก	
อันดับความเหมาะสม	3		1		2	

จากตารางที่ 4 ผลการประเมินความเหมาะสมต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน พบว่า ต้นแบบอุปกรณ์ที่มีความเหมาะสมมากที่สุด คือ รูปแบบที่ 2 มีความเหมาะสมในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.24, S.D. = 0.55) รองลงมา คือ รูปแบบที่ 3 มีความเหมาะสมในระดับมาก ($\bar{x}$ = 3.94, S.D. = 0.44) และรูปแบบที่ 1 มีความเหมาะสมในระดับมาก ($\bar{x}$ = 3.74, S.D. = 0.80) ตามลำดับ จากผลการประเมิน คณะผู้วิจัยจึงนำต้นแบบอุปกรณ์รูปแบบที่ 2 ไปประเมินความพึงพอใจกับกลุ่มตัวอย่าง

2. สรุปผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์

2.1 จากการเก็บข้อมูลกับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 100 คน พบว่า ผู้บริโภคหลักมีอายุ 26-41 ปี ซึ่งเป็นคนในกลุ่ม GEN Y (ร้อยละ 64) ประกอบอาชีพพนักงานเอกชน (ร้อยละ 35) มีรายได้รวมต่อเดือน 20,001-25,000 บาท (ร้อยละ 23) นิยมใช้งานแพลตฟอร์มตลาดออนไลน์ (Lazada/Shopee) เพื่อค้นหาและตัดสินใจซื้อสินค้ามากที่สุด (ร้อยละ 59 และร้อยละ 79 ตามลำดับ) และมีความสนใจในอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารในระดับปานกลาง (ร้อยละ 63)

2.2 สรุปผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารของกลุ่มตัวอย่าง แสดงดังตารางที่ 5 ดังนี้

ตารางที่ 5 แสดงความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารของ
กลุ่มตัวอย่าง (n=100)

เกณฑ์ในการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		การแปลความหมาย	อันดับ
	$\bar{x}$	S.D.		
1. ด้านอารมณ์ความรู้สึก (Emotion)				
1.1 ให้ความรู้สึกดึงดูดใจและสะดุดตาเมื่อพบเห็นครั้งแรก	4.40	0.60	มาก	1
1.2 กระตุ้นความรู้สึกอยากสัมผัสและทดลองใช้งาน	4.06	0.69	มาก	3
1.3 เพิ่มโอกาสในการตัดสินใจซื้อเพิ่มขึ้น	3.98	0.75	มาก	4
1.4 ให้ความรู้สึกพอใจในความสวยงามน่าใช้มากกว่าหน้าที่ใช้สอย	4.13	0.63	มาก	2
1.5 ให้ความรู้สึกมีคุณค่าเมื่อพบเห็น	3.93	0.74	มาก	5
ค่าเฉลี่ยรายด้าน	4.10	0.68	มาก	
2. ด้านการออกแบบ (Design)				
2.1 มีรูปร่างรูปทรง ขนาด สีสัน สวยงามน่าใช้	4.34	0.62	มาก	2
2.2 มีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง	4.37	0.63	มาก	1
2.3 มีประโยชน์ใช้สอยตรงตามความต้องการ	4.23	0.63	มาก	3
2.4 มีความสะดวกสบายในการใช้งาน	4.14	0.68	มาก	5
2.5 มีขนาดสัดส่วนเหมาะสมกับการใช้งาน	4.16	0.63	มาก	4
2.6 ง่ายต่อการทำความสะอาด	3.96	0.76	มาก	6
ค่าเฉลี่ยรายด้าน	4.20	0.66	มาก	
ค่าเฉลี่ยรวมทั้ง 2 ด้าน	4.15	0.67	มาก	

จากตารางที่ 5 ผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จากกลุ่มตัวอย่าง พบว่า ผลรวมมีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.15, S.D. = 0.67) โดยด้านอารมณ์ความรู้สึก มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.10, S.D. = 0.68) และด้านการออกแบบ มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.20, S.D. = 0.66) ซึ่งด้าน

อารมณ์ความรู้สึกที่ผู้บริโภครู้สึกพอใจมากที่สุด คือ ให้ความรู้สึกดึงดูดใจและสะดุดตาเมื่อพบเห็นครั้งแรก มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.40, S.D. = 0.60) รองลงมา คือ ให้ความรู้สึกพอใจในความสวยงามน่าใช้มากกว่าหน้าที่ใช้สอย มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.13, S.D. = 0.63) กระตุ้นความรู้สึกอยากสัมผัสและทดลองใช้งาน มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.06, S.D. = 0.69) ตามลำดับ และด้านการออกแบบที่ผู้บริโภครู้สึกพอใจมากที่สุด คือ มีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.37, S.D. = 0.63) มีรูปร่างรูปทรง ขนาด สี สัน สวยงามน่าใช้ มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.34, S.D. = 0.62) มีประโยชน์ใช้สอยตรงตามความต้องการ มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x}$ = 4.23, S.D. = 0.63) ตามลำดับ

2.3 สรุปผลข้อเสนอแนะของกลุ่มตัวอย่าง สามารถสรุปข้อคิดเห็นได้ดังนี้

2.3.1 รูปทรงแปลกตา น่าสนใจ น่าใช้งาน หากสีของงานเป็นขาว หรือเงินสะท้อนแสง อาจทำให้ดูหยาบมากขึ้น หากใช้ในบ้านเหมาะสำหรับการเป็นของตกแต่ง หรือหากใช้ในร้านอาหาร งานรูปทรงอิสระอาจต้องคำนึงถึงการวางคู่กับภาชนะอื่น ๆ บนโต๊ะ เช่น ภาชนะใส่เครื่องปรุง จานหรือชาม เป็นต้น ซึ่งอยากให้ลองผลิตออกมาจำหน่าย

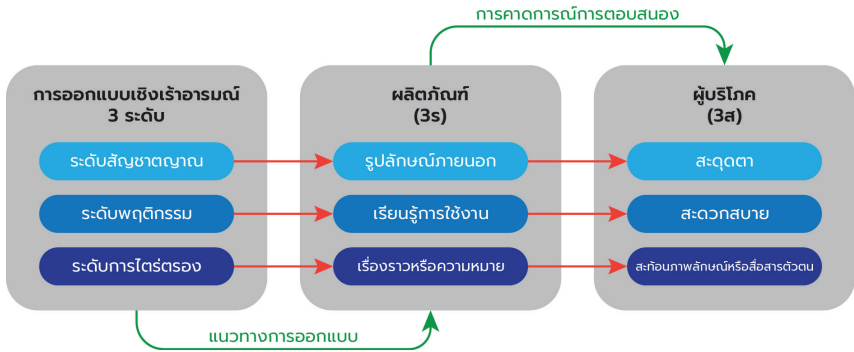
2.3.2 ส่วนของอุปกรณ์ที่มีลักษณะเป็นรูปหัวอาจสูงไป ทำให้การหยิบจับซ้อนส้อมยากรวมทั้งปลายซ้อนและปลายส้อมที่ใช้ตักขึ้นมีพื้นที่จับน้อย ทำให้ต้องจับบริเวณที่ต้องใช้เอาเข้าปาก อาจทำให้เกิดความสกปรกได้

อภิปรายผล

คณะผู้วิจัยได้แบ่งการอภิปรายผลออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกเป็นการอภิปรายผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ส่วนที่สองเป็นการอภิปรายผลข้อค้นพบที่ได้จากการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1. อภิปรายผลการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ คณะผู้วิจัยประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ 3 ระดับ ของ Norman (2004) ในการออกแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร เกิดเป็นความสัมพันธ์ของแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ ที่ส่งผลต่อแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค กล่าวคือ แนวทางในการออกแบบเป็นความสัมพันธ์ของ (3ร) ประกอบด้วย รูปลักษณะภายนอก เรียนรู้การใช้งาน และเรื่องราวหรือความหมาย ส่วนการคาดการณ์การตอบสนองของผู้บริโภค เป็นความสัมพันธ์ของ (3ส) ประกอบด้วย สะดุดตา สะดวกสบาย และสะท้อนภาพลักษณ์หรือสื่อสารตัวตน (ดังภาพประกอบที่ 3) อีกทั้งยังประยุกต์ใช้ผังทางความคิดมาช่วยจัดระบบความคิดและการคิดสร้างสรรค์ ช่วยให้กระบวนการคิดมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เปิดมุมมองใหม่ ๆ เป็นการเน้นและสื่อสารทางภาพ สัญลักษณ์ สีเส้น (ธราเทพ แสงทับทิม, 2562; ชนัญชิตา ยุกศิริตัน, 2563) เพื่อช่วยในการหารูปแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร โดยให้ความสำคัญและมุ่งเน้นเพื่อหาความงามจากรูปลักษณะภายนอก (สมชาย ดิษฐาภรณ์, เสน่ห์สำภาเงิน และวีรพล หวังเจริญ, 2565) เรียนรู้การใช้งาน และเรื่องราวหรือความหมาย ผลที่ได้จากการประยุกต์ใช้ผังทางคิด คณะผู้วิจัยใช้แนวคิด “รักและห่วงใย” แร้งบันดาลใจจากการเลียนแบบท่าทางและพฤติกรรมของคน ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกที่แสดงถึงความรักผ่านการจับมือ การโอบกอด ที่สื่อสารในรูปแบบประติมากรรมขนาดเล็ก นอกจากจะใช้เก็บช้อน ส้อม และตะเกียบได้แล้ว ยังสามารถใช้เป็นอุปกรณ์ตกแต่งบนโต๊ะอาหาร เพื่อสร้างบรรยากาศหรือเรื่องราวให้เกิดความเพลิดเพลินเจริญตาในการรับประทานอาหาร จากที่มาที่ไปของแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้น มีความสอดคล้องกับทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ ซึ่งสอดคล้องกับผลการศึกษาของเทพฤทธิ์ ไชยจันทร์ (2564) ที่ได้นำทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบมาสคอต และยังเสนออีกว่า ทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ทำให้เห็นถึงพฤติกรรมของมนุษย์มีส่วนสำคัญต่อสังคม การมีปฏิสัมพันธ์กันในสังคมนั้นสื่อสารผ่านการแสดงออกทางสัญลักษณ์ที่ทุกคนสามารถเข้าใจความหมายร่วมกันได้ ส่งผลถึงจิตใจและการรับรู้ของผู้พบเห็น

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567



ภาพประกอบที่ 3 แสดงความสัมพันธ์ของแนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์
ผลิตภัณฑ์ และผู้บริโภค

2. อภิปรายผลการประเมินความพึงพอใจต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารจากการประยุกต์ใช้แนวคิดการออกแบบเชิงเร้าอารมณ์ เมื่อพิจารณาอายุของผู้ตอบแบบสอบถามบนระบบเฟซบุ๊ก มากที่สุดอยู่ในช่วงอายุ 26-41 ปี ซึ่งจัดอยู่ในเจนเนอเรชั่นวาย (Gen Y) สอดคล้องกับผลการศึกษาของ ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ (2564) ที่พบว่า กลุ่มคนในช่วงอายุนี้นี้ ร้อยละ 73 ติดสื่อสังคมออนไลน์ และสอดคล้องกับผลการศึกษาของฟิลิป คอตเตอร์, เหมะวัน การตะงายา และไฉวัน เซเตียวาน (2564) ที่พบว่า กลุ่มคนเจนเนอเรชั่นวายเน้นใช้โทรศัพท์มือถือหาข้อมูลจากอินเทอร์เน็ตก่อนตัดสินใจซื้อสินค้า เมื่อพิจารณาถึงพฤติกรรมในการเริ่มต้นค้นหาสินค้าและตัดสินใจซื้อสินค้าผ่านช่องทางการขายออนไลน์ ผู้ตอบแบบสอบถามใช้งานแพลตฟอร์มตลาดออนไลน์ (Lazada/Shopee) มากที่สุด สอดคล้องกับผลการศึกษาของ วันเดอร์แมน ทัอมสัน (Wunderman Thompson) ประเทศไทย ที่พบว่า ตลาดออนไลน์ (E-Marketplace) เป็นผู้นำอันดับหนึ่งในทั้ง 3 ช่วงหลักของเส้นทางลูกค้า คือ แรงบันดาลใจ (Inspiration) ค้นหา (Search) และซื้อ (Purchase) โดยร้อยละ 70 ของผู้บริโภค มุ่งตรงไปที่ตลาดออนไลน์มากที่สุด และร้อยละ 78 จะเริ่มต้นการค้นหาสินค้าที่ตลาดออนไลน์ (ศูนย์ข้อมูลและข่าวสืบสวนเพื่อสิทธิพลเมือง, 2564) และเมื่อพิจารณาความพึงพอใจที่มีต่อต้นแบบอุปกรณ์จัดเก็บเครื่องใช้บนโต๊ะ

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

อาหาร ผู้บริโภคพึงพอใจมากที่สุด คือ ให้ความรู้สึกดึงดูดใจและสะดุดตาเมื่อพบเห็นครั้งแรก รวมทั้งมีความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง จากผลการประเมินต้นแบบอุปกรณ์สามารถกระตุ้นความรู้สึกของผู้บริโภคผ่านการมองเห็นรูปทรงภายนอกได้ ซึ่งสามารถสะท้อนการรับรู้ในระดับสัญชาตญาณได้อย่างมีประสิทธิภาพ อันจะส่งผลให้เกิดการรับรู้ในระดับพฤติกรรมและระดับการไตร่ตรองต่อไป สอดคล้องกับแนวความคิดของณัฐพงษ์ คงประเสริฐ (2558) และทรงวุฒิ เอกวุฒิมวงศา (2563) ที่กล่าวว่า การตอบสนองผู้บริโภคในระดับกระตุ้นสัญชาตญาณ (Visceral Level) เป็นระดับที่ผู้บริโภคสามารถตอบสนองได้ทันทีหลังจากที่ได้เห็นเพียงรูปร่างภาพนอกของผลิตภัณฑ์ โดยจำเป็นต้องกระตุ้นให้ผู้บริโภคมีความรู้สึกเชิงบวก เพื่อกระตุ้นความรู้สึกอยากจับต้องผลิตภัณฑ์เป็นเป้าหมายถัดไป และยังสอดคล้องกับผลการศึกษาของศรีนาฏ ไพโรหกุล (2565) ที่วิเคราะห์การออกแบบเชิงอารมณ์ในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ลักษณะไทยประยุกต์ ซึ่งพบว่า ภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ที่สวยงามและตรงกับความต้องการตามรสนิยมส่วนบุคคล เป็นเหตุผลหลักในการตัดสินใจและสร้างความประทับใจให้กับผู้ใช้งานได้มากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งนี้

1.1 ต้นแบบอุปกรณ์ใช้เทคโนโลยีการพิมพ์สามมิติระบบฉีดเส้นพลาสติก (FDM) เนื่องจากเป็นเทคโนโลยีที่มีขั้นตอนการทำงานไม่ยุ่งยาก สามารถออกแบบต้นแบบชิ้นงานที่มีความซับซ้อนได้ ส่งผลให้เกิดความอิสระในการออกแบบ แต่หากต้องการผลิตในเชิงอุตสาหกรรม อาจต้องพิจารณาความคุ้มค่ากับระยะเวลาในการผลิตเพิ่มเติม

1.2 จากผลการประเมินของกลุ่มตัวอย่าง ผู้บริโภคมีความพึงพอใจในระดับมากต่อการออกแบบอุปกรณ์ให้มีความง่ายในการทำความสะดวก มีความสะดวกสบายในการใช้งาน และมีขนาดสัดส่วนเหมาะสมกับการใช้งาน แต่เป็นรายประเด็นที่มีความพึงพอใจน้อยที่สุดเป็น 3 อันดับสุดท้าย เมื่อเทียบกับรายประเด็น

อื่น ๆ รวมทั้งข้อเสนอแนะของผู้บริโภคที่ระบุว่า การใช้งานขนาดสัดส่วนของอุปกรณ์ มีความสูงที่มากเกินไป ซึ่งอาจเกิดความสกปรกและการหยิบใช้ซักรีดที่ลำบาก ดังนั้นจึงต้องแก้ไขปรับปรุงอุปกรณ์ให้มีขนาดและสัดส่วนที่เหมาะสมกับการใช้งาน

1.3 จากผลการประเมินของกลุ่มตัวอย่าง ผู้บริโภคมีความพึงพอใจในระดับมากต่อความรู้สึกมีคุณค่าเมื่อพบเห็น และการเพิ่มโอกาสในการตัดสินใจซื้อเพิ่มขึ้น แต่เป็นรายประเด็นที่มีความพึงพอใจน้อยที่สุดเป็น 2 อันดับสุดท้าย เมื่อเทียบกับรายประเด็นอื่น ๆ รวมทั้งข้อเสนอแนะของผู้บริโภคที่ระบุว่า งานรูปทรงอิสระอาจต้องคำนึงถึงการวางคู่กับภาชนะอื่น ๆ บนโต๊ะ เช่น ภาชนะใส่เครื่องปรุงจานหรือชาม ดังนั้นจึงอาจออกแบบเป็นคอลเลคชั่นหรือหมวดหมู่กลุ่มของใช้บนโต๊ะอาหาร เพื่อเพิ่มความน่าสนใจและอาจส่งผลต่อโอกาสในการตัดสินใจซื้อเพิ่มขึ้น

2. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

ผลการวิจัยที่ได้สามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์ประเภทอื่น ๆ เช่น บรรจุภัณฑ์สินค้า ผลิตภัณฑ์ของตกแต่งบ้าน เครื่องเรือน เป็นต้น ซึ่งการออกแบบผลิตภัณฑ์เชิงร้านอาหาร จำเป็นต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของแนวทางในการออกแบบ ประกอบด้วย รูปลักษณ์ภายนอก เรียนรู้การใช้งาน และเรื่องราวหรือความหมาย เพื่อให้ผู้บริโภคเกิดความสะดุดตา ประทับใจ และนำไปสู่การตัดสินใจเลือกใช้งานผลิตภัณฑ์นั้น

เอกสารอ้างอิง

- ชนัญชิตา ยุคศิริรัตน์. (2563). การวิจัยและพัฒนาในงานออกแบบผลิตภัณฑ์. กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.
- ณัฐพงษ์ คงประเสริฐ. (2558). การออกแบบผลิตภัณฑ์เพื่อตอบสนองกับความต้องการของลูกค้า. วารสารวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 10(1), 55-65.
- ทรงวุฒิ เอกภูมิวงศา. (2563). อนาคตออกแบบ: ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม. กรุงเทพฯ : มินิ เซอร์วิส ซัพพลาย.

- เทพฤทธิ์ ไชยจันทร์. (2564). การออกแบบมาสคอตผ่านทฤษฎีปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ กรณีศึกษาคณะศิลปกรรมและออกแบบอุตสาหกรรม มทร.อีสาน. วารสารปาริชาติ มหาวิทยาลัยทักษิณ, 34(1), 230-251.
- ธราเทพ แสงทับทิม. (2562). Mind map for work & study. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : พราว.
- ธานินทร์ ศิลป์จารุ. (2563). การวิจัยและวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติด้วย SPSS และ AMOS. พิมพ์ครั้งที่ 18. กรุงเทพฯ : บิสซิเนสอาร์แอนด์ดี.
- ฟิลิป คอตเตอร์, เหมะวัน การกระจาย, และไฉวัน เซเตียวาน. (2564). การตลาด 5.0: เทคโนโลยีเพื่อมวลมนุษยชาติ. (แปลจาก Marketing 5.0. โดย สมสกุล เผ่าจินดาบุช). กรุงเทพฯ : เนชั่นบุ๊คส์.
- วัชรินทร์ จรุงจิตสุนทร. (2548). หลักการและแนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์. กรุงเทพฯ : แอ๊ปเปิ้ล พรินติ้ง กรุ๊ป.
- ศรีนาฏ ไพโรหกุล. (2565). การออกแบบเชิงอารมณ์ในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ลักษณะไทยประยุกต์. วารสารวิชาการคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สจล, 34(1), 82-101.
- ศูนย์ข้อมูลและข่าวสืบสวนเพื่อสิทธิพลเมือง. (2564). ผลสำรวจคนไทยมีอัตราข้อป้างออนไลน์สูงที่สุดในโลกช่วง COVID-19. ค้นเมื่อ 12 มีนาคม 2565, จาก <https://www.tcijthai.com/news/2021/19/scoop/11763>
- ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ. (2564). เจาะเทรนด์โลก 2022: READY SET GO. กรุงเทพฯ : สำนักส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (องค์การมหาชน).
- สมชาย ดิษฐภรณ์, เสน่ห์ สำเภาเงิน, และวีรพล หวังเจริญ. (2565). การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์จากแนวคิดการลอกเลียนธรรมชาติ กรณีศึกษาอุปกรณ์ปลูกผัก. วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์, 9(1), 111-137.
- Norman, D. A. (2004). Emotional design: Why we love (or hate) everyday things. New York : Basic Books.
- Yamane, T. (1973). Statistics: An introductory analysis. 3rd ed. New York : Harper & Row.

การออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่า
กะเหรี่ยงปกาเกอญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว
Branding and packaging Design of Pga K'nyau
ethnic handicraft products
for Pga K'nyau Ban Pa Ngio Community

ภัทรกร ออแก้ว¹

Pattarakorn Orkaew

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาออกแบบบรรจุภัณฑ์
คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

Assistant Professor, Bachelor of Packaging Design,
Faculty of Fine Arts and Architecture,
Rajamangala University of Technology Lanna
(E-mail: yuyapinya2@gmail.com)

Received: 05/07/2023 Revised: 12/09/2023 Accepted: 15/09/2023

บทคัดย่อ

การวิจัย มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาและรวบรวมข้อมูลผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว 2) พัฒนาค่าตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว 3) ประเมินความพึงพอใจต่อบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว การเก็บข้อมูลมี 3 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 คือ ผู้ประกอบการที่เป็นสมาชิกกลุ่มฯ จำนวน 10 ท่าน ซึ่งได้จากการเลือกแบบเจาะจง ด้วยการการสัมภาษณ์เชิงลึก กลุ่มที่ 2 คือ ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ จำนวน 3 ท่าน โดยใช้แบบสอบถามแบบมาตราส่วน (Rating Scale) กลุ่มที่ 3 ผู้บริโภคที่ซื้อผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง จำนวน 90 ท่าน โดยการสุ่มอย่างง่าย ด้วยแบบสอบถาม ผลการวิจัยพบว่า ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ เป็นวิถีชาวบ้านที่ได้รับการสอนและสืบทอดจากบรรพบุรุษของชนเผ่าชาวกะเหรี่ยง เหตุผลที่ลูกค้าส่วนใหญ่ซื้อสินค้าจากชุมชนบ้านป่าจั่ว เพราะชอบในความสวยงามเป็นเอกลักษณ์ ชนเผ่าและสามารถใช้งานได้จริง ผลการออกแบบแบรนด์และตราสินค้า ใช้ชื่อว่า “ยู่ผ่อ” เป็นภาษา ปากะญอ แปลว่า ดอกจั่ว ผลการออกแบบบรรจุภัณฑ์ พบว่า โครงสร้างบรรจุภัณฑ์ผลิตจากกระดาษคราฟท์ (KP) เป็นกล่อง 6 เหลี่ยมโดยมีด้านบนลักษณะคล้ายไม้แขวนเสื้อ บรรจุสินค้าจากด้านล่างกล่อง โครงสร้างสามารถแขวนโชว์สินค้า ณ จุดซื้อจุดขาย กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ใช้สีเดียว คือ สีแดงสด มาจากสีของดอกจั่ว ซึ่งเป็นสีประจำชุมชนบ้านป่าจั่ว ลวดลายกราฟิกที่บ่งบอกเอกลักษณ์ของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชื่อลาย “เก๋อปอแม” แปลว่า ฟันของแมงมุม ผลการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มเป้าหมายต่อตราสินค้า อยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.89$, $SD. = 0.88$) ความพึงพอใจต่อต้นแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว อยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 4.43$, $SD. = 0.71$)

คำสำคัญ: ตราสินค้า, บรรจุภัณฑ์, ผ้าทอชนเผ่า, กะเหรี่ยงปกากะญอ

Abstract

This research aims to; 1) Study and collect data of woven fabric products for Pga K'nyau Ban Pa Ngio Community 2) Develop brand and packaging for Pga K'nyau woven fabrics Ban Pa Ngio Community and 3) Evaluate satisfaction to woven fabric products packaging for Pga K'nyau Ban Pa Ngio Community. Collecting data from 3 groups; The first were 10 entrepreneurs who are members of the group is a purposive sampling that uses an in-depth interview the second group consisted of 3 design experts using a scaled questionnaire. (Rating Scale) and the third group were 90 consumers who buy ethnic Pga K'nyau weaving fabrics by simple random sampling using a questionnaire. The results showed that woven fabric products were the way of the Pga K'nyau villagers who have been taught by their ancestors. The most customers reason for purchasing are beauty, uniqueness, and practical products. The results of brand design that called Yupoh in Pga K'nyau language means Bombax ceiba Linn or Red cotton tree flowers. The result of packaging design shows that the packaging structure is made from kraft paper (KP). It is a hexagonal box with the pack product from the bottom of the box. In addition, the structure has a function that can extend the hanging ears from the box to display the product at the point of sale. The graphics on the packaging use only one color is red color comes from red cotton tree flowers which the flower of the Pa Ngio Community. The graphic pattern indicates the uniqueness of the woven fabric for Pga K'nyau. The pattern unfolded by embroidery with colorful threads and millet embroidery on a woven cloth called "Ker Pomae" means spider's teeth. The satisfaction assessment results of

the target group to the brand is high level ($\bar{x}$ = 3.89, SD. = 0.88). The satisfaction to the woven fabric packaging prototype is high level ($\bar{x}$ = 4.43, SD. = 0.71).

Keywords: Branding, Packaging, Woven Fabric Products, Pga K'nyau

บทนำ

ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว อำเภอแม่อน จังหวัด เชียงใหม่ เป็นวิถีชาวบ้านที่ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษ ถือเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ส่งต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ซึ่งเป็นชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอะญอ หรือเดิมเรียกกันว่ากลุ่มชาติพันธุ์กะเหรี่ยงสะกอ คนล้านนามักเรียกว่า “ยาง” พม่าเรียกว่า “กะยีน” ชาวตะวันตก เรียกว่า “กะเรน” (ฐาปนีย์ เครือระยา, 2563) มีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย การทอผ้า นับเป็นวัฒนธรรมสำคัญของชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอะญอมาแต่อดีต ที่ได้มีการสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น โดยผู้หญิง จะมีบทบาทในการทอผ้าไว้ใช้ในครัวเรือน นอกจากประโยชน์ใช้สอยด้านเครื่องนุ่งห่มของสมาชิกในครอบครัวแล้วยังใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ผ้าทอยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมประเพณีที่งดงาม และยังคงเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีคุณค่าและจำเป็นสำหรับ ครัวเรือนในชนบท เมื่อกาลเวลาผ่านไป สังคมมีการพัฒนามีความเจริญมากขึ้น เมื่อความเจริญเข้ามายังหมู่บ้านป่าจั่ว การทอผ้าเพื่อสำหรับสวมใส่เป็นเครื่องนุ่งห่มให้ตนเองจึงลดลง เปลี่ยนเป็นแต่งกายตามสมัยมากขึ้น แต่วิถีการทอผ้ายังไม่ได้หายไปแต่เปลี่ยนจากการทอเพื่อใช้เป็นการทอเพื่อจำหน่าย โดยจุดเด่นของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว เป็นการสร้างสรรค์ลวดลายและทักษะงานฝีมือที่มีความประณีต ผ้าทอทุกชิ้นผลิตด้วยความตั้งใจ มีความละเอียดอ่อนในแต่ละขั้นตอนของการทำลวดลายของผ้าทอ ส่วนใหญ่ได้แรงบันดาลใจจากธรรมชาติและวิถีชีวิตภายในชุมชนแล้วใช้จินตนาการนำเอาลักษณะเด่นจากสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเช่นพืชพรรณดอกไม้ต้นไม้ สัตว์น้อยใหญ่ข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันตลอดจนถึงประเพณีและคตินิยม

ของชนเผ่ามาประยุกต์ถ่ายทอดลงสู่ลวดลายบนผืนผ้า ได้รับการกล่าวขานว่าเป็นชนเผ่าผู้มีฝีมือในการทอผ้าที่เก่งที่สุดเผ่าหนึ่ง

เมื่อได้ผ้าทอเป็นผืนจากการทอก็นำมาแปรรูปเป็นสินค้า เช่น เสื้อ ผ้าพันคอ ถุงย่าม ชุดเดรส ผ้าคลุมไหล่ และสินค้าอื่นๆ สินค้าบางส่วนขายได้เลยหลังจากการแปรรูป บางส่วนนำมาเพิ่มมูลค่าสินค้าด้วยการสร้างลวดลายบนผืนผ้าด้วยการปักลวดลาย ซึ่งการปักผ้าถือเป็นทักษะขั้นสูง ยิ่งปักได้ลายเล็กและละเอียดเท่าไร ก็ยิ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นคนเก่งและมีฝีมือมากเท่านั้น (ชญญารัตน์ อธิริญวัฒน์, 2564) ปัจจุบันผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอเป็นสินค้ายังได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยว ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ ด้วยความประณีตสวยงามจากลวดลายต้นฉบับภูมิปัญญาท้องถิ่น ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของชุมชนบ้านป่าจั่ว ผู้ประกอบการในชุมชนมองเห็นช่องทางในการจำหน่ายสินค้ามากขึ้น รวมถึงการส่งเสริมจากหน่วยงานภาครัฐที่เข้าไปร่วมพัฒนาสินค้าให้ตอบโจทย์ผู้บริโภค ทำให้ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอมีแนวโน้มความต้องการของผู้บริโภคในทิศทางที่ดีขึ้น แต่ผู้ประกอบการยังมองข้ามความสำคัญของการออกแบบและพัฒนาตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ ซึ่งตราสินค้าจะทำให้ลูกค้าเห็นถึงคุณค่าในสินค้า ทำให้ผู้บริโภคสามารถจดจำและยอมรับในสินค้าได้อย่างสนิทใจ และยังไม่มีกรออกแบบและพัฒนาบรรจุภัณฑ์ที่ช่วยสื่อสารอัตลักษณ์และสร้างภาพลักษณ์เชิงคุณค่าที่ดีกับผลิตภัณฑ์ของชุมชนที่เหมาะสมจึงส่งผลต่อคุณภาพของตัวผลิตภัณฑ์ในด้านการปกป้องคุ้มครองสินค้าและการขนส่ง อีกทั้งยังไม่สามารถดึงดูดความสนใจจากผู้บริโภคได้เท่าที่ควร ทำให้กลุ่มผู้ประกอบการดังกล่าวนี้เสียโอกาสทางการตลาดไปไม่น้อย

จากปัญหาข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นพัฒนาตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ โดยมีความต้องการให้การดำเนินกิจการได้อย่างยั่งยืน อันนำไปสู่การออกแบบตราสินค้าซึ่งจะสร้างความน่าเชื่อถือและมีความน่าใช้งานมากขึ้น ซึ่งตราสินค้าเดิมไม่สามารถสื่อความหมาย และไม่สามารถสร้างการจดจำแก่กลุ่มผู้บริโภคได้ หากตราสินค้าที่สร้างประสบความสำเร็จได้รับความนิยม ก็สามารถขยายตลาดหรือผลิตสินค้าใหม่ภายใต้ตราสินค้าเดิม ด้านการ

ออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่จะมีบทบาทในการคุ้มครองป้องกันหรือรักษาคุณภาพสินค้าให้อยู่คงเดิมตั้งแต่ผู้ผลิตไปจนถึงมือผู้บริโภค อีกทั้งแสดงอัตลักษณ์เฉพาะของสินค้าสามารถดึงดูดความสนใจของผู้บริโภค แสดงข้อมูลรายละเอียดต่างๆ ของสินค้าเกี่ยวกับชนิด คุณภาพ และแหล่งที่มา อย่างชัดเจน เพิ่มคุณค่าทางด้านจิตวิทยาต่อผู้บริโภค โดยอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์ในการสร้างสรรค์ซึ่งจะเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่วยส่งเสริมให้ผลิตภัณฑ์มีมูลค่ามากยิ่งขึ้น (สุทธิศักดิ์ กลิ่นแก้วณรงค์, 2558)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและรวบรวมข้อมูลผลิตภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว
2. เพื่อพัฒนาตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว
3. เพื่อประเมินความพึงพอใจของกลุ่มผู้ผลิตและผู้บริโภคต่อบรรจุภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว

ขอบเขตของการวิจัย

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
 - 1.1 ประชากรได้แก่ ประชากรชุมชนบ้านป่าจั่ว หมู่ที่ 4 ตำบลทาเหนือ อำเภอแม่อน จังหวัดเชียงใหม่
 - 1.2 กลุ่มตัวอย่าง การวิจัยการพัฒนาตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว แบ่งเป็น 3 กลุ่ม แบ่งตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้
 - 1.2.1 กลุ่มตัวอย่างให้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 แบ่งเป็น 2 กลุ่มดังนี้ (1) กลุ่มผู้ผลิต จำนวน 10 ท่าน ได้มาด้วยวิธีการเจาะจง ใช้แบบสอบถามด้วยการสัมภาษณ์ด้วยคำถามแบบเปิด เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล (2) ผู้บริโภคที่สนใจหรือซื้อผลิตภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ จำนวน 90

ท่าน ได้มาด้วยวิธีการสุ่มอย่างง่าย ใช้แบบสอบถามแบบตรวจสอบ (Check List)

1.2.2 กลุ่มตัวอย่างให้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ จำนวน 3 ท่าน ได้มาด้วยวิธีการเจาะจง ใช้แบบสอบถามแบบมาตราส่วน (Rating Scale) ด้วยคำถามแบบเรียงลำดับ ประกอบภาพสเก็ต (Sketch Design) พร้อมข้อเสนอแนะ

1.2.3 กลุ่มตัวอย่างให้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 3 เป็นผู้บริโภคที่สนใจหรือซื้อผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ จำนวน 100 ท่าน ใช้แบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ด้วยคำถามแบบเรียงลำดับ ประกอบแบบจำลอง (Model)

2. ขอบเขตการกำหนดตัวแปร

2.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ ทฤษฎีการออกแบบตราสินค้าและการออกแบบบรรจุภัณฑ์ ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ

2.2 ตัวแปรตาม ได้แก่ ความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างที่มีต่อตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ

3. ขอบเขตชนิดของสินค้า

ผู้วิจัยได้กำหนดชนิดของผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ที่นำมาศึกษา จำนวน 5 ผลิตภัณฑ์ ดังนี้ 1) เดรสกะเหรี่ยง 2) เสื้อกะเหรี่ยงหญิง 3) เสื้อกะเหรี่ยงชาย 4) ย่ามกะเหรี่ยง 5) ผ้าพันคอ

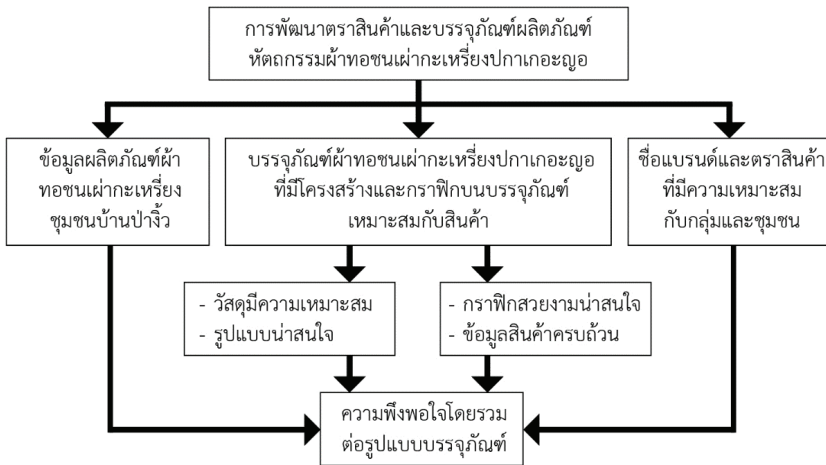
กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดด้านการออกแบบตราสินค้า

การออกแบบสัญลักษณ์ควรมีรูปลักษณะที่น่าจดจำ ให้ความรู้สึกคุ้นเคย แต่ต้องดูไม่ธรรมดา ควรเรียบง่าย สื่อความหมายได้รวดเร็ว แต่สมบูรณ์พร้อมด้วยสาระและรายละเอียด มีความร่วมสมัย เหมาะกับกาลเวลา ไม่ล้ายุคจนทำให้ล้าสมัย ได้โดยเร็ว ควรสะดวกต่อการใช้งานดูเหมาะสมกับปรัชญาและกิจกรรมของผลิตภัณฑ์นั้นๆ ซึ่งตราสินค้าเข้ามามีบทบาทและมีความสำคัญเป็นอย่างมาก ต่อการ

วางแผนทางการตลาดเพราะการที่มีตราสินค้าที่เป็นที่ถูกต้องของผู้บริโภค นั้นจะสร้างความเชื่อมั่นให้กับลูกค้าและทำให้รู้สึกว่าคุณค่าสินค้าที่มีตราสินค้าจะมี คุณค่าและมีคุณภาพดีกว่าสินค้าที่ไม่มีตราสินค้าเมื่อตราสินค้ามีคุณค่าใน สายตาของผู้บริโภคแล้วก็จะส่งผลให้มีส่วนแบ่งทางการตลาดที่สูงขึ้นเป็นการ ลดความเสี่ยงที่จะเกิดขึ้นกับผู้ประกอบการ ซึ่งวิธีสังเกตว่าสิ่งไหนเป็นตราสินค้าหรือไม่จะสามารถสังเกตได้จาก คุณลักษณะ 4 ประการ (พิมพ์ลภัทร ศรีมณฑา และพัชร พิธิ์, 2554) ดังนี้

- 1) Attribute: รูปร่างภายนอกที่จะทำให้เกิดการจดจำ
 - 2) Benefit: คุณประโยชน์
 - 3) Value: สิ่งที่ทำให้รู้สึกว่าคุณค่าสินค้าแล้วเกิดความภูมิใจ
 - 4) Personality: บุคลิกภาพของตราสินค้า
2. แนวคิดเกี่ยวกับการออกแบบบรรจุภัณฑ์มีหลักที่ต้องคำนึงถึง ดังนี้
- 1) มีความโดดเด่น (Outstanding) ในสภาพการตลาดที่มีการแข่งขันที่สูง บรรจุภัณฑ์จะต้องมีความโดดเด่นเป็นอย่างมาก เมื่อเวลาวางข้างกับคู่แข่งหรือสินค้าอื่นๆ ก็จะต้องดูโดดเด่น ทั้งสี สัน รูปทรงและรูปแบบ
 - 2) ภาพลักษณ์แบรนด์และความแตกต่าง (Brand Differentiate) เป็นการออกแบบให้แบรนด์เกิดความแตกต่างและโดดเด่นเพื่อสร้างการจดจำและจงใจให้เกิดการอ่านในรายละเอียดต่อไป
 - 3) ความรู้สึกร่วมที่ดี (Brand Experience) การออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่สร้างขึ้นเพื่อให้ผู้ซื้อเกิดความรู้สึกที่ดีต่อศิลปะที่ออกแบบบรรจุภัณฑ์โดยรวม เริ่มจากการก่อให้เกิดความสนใจด้วยความเด่นเปรียบเทียบกับรายละเอียดต่าง ๆ เพื่อจงใจให้ตัดสินใจซื้อ และจบลงด้วยความรู้สึกที่ดีที่สามารถสนองต่อความต้องการของผู้ซื้อได้ จึงก่อให้เกิดการตัดสินใจซื้อ เกิดความรู้สึกอยากเป็นเจ้าของและอยากทดลองสินค้าพร้อมบรรจุภัณฑ์นั้น (สุมาลี ทองรุ่งโรจน์, 2555)



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

สมมติฐานการวิจัย

ปัจจัยด้านรูปแบบของตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ทั้งด้านโครงสร้างและกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ ส่งผลต่อการตัดสินใจเลือกซื้อผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอของผู้บริโภค

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ขั้นตอนการศึกษาและรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยทำการศึกษาจากตำรา เอกสาร งานวิจัย และบทความเรื่องผลิตภัณฑ์หัตถกรรมผ้าทอชนเผ่าภายในประเทศไทย ศึกษาข้อมูลหัตถกรรมผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว ในด้านรูปแบบเอกลักษณ์ของสินค้า หลักการออกแบบตราสินค้ารวมถึงบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมผ้าทอ ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูลเชิงลึกของสินค้า ศึกษาปัญหาอุปสรรคบรรจุภัณฑ์เดิมของกลุ่มและความต้องการของกลุ่ม สอบถามจาก (1) กลุ่มผู้ผลิต จำนวน 10 ท่าน ได้มาด้วยวิธีการเจาะจง ใช้แบบสอบถามด้วยการสัมภาษณ์ด้วยคำถามแบบเปิด เป็นเครื่องมือ

ในการเก็บรวบรวมข้อมูล (2) ผู้บริโภคที่สนใจหรือซื้อผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ จำนวน 90 ท่าน ได้มาด้วยวิธีการสุ่มอย่างง่าย ใช้แบบสอบถามแบบ ตรวจสอบ (Check List) นำข้อมูลมาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ยพรรณนา คือ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน เพื่อนำผลมาออกแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ

2. ขั้นตอนการออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์

2.1 การออกแบบตราสินค้าที่ใช้ในบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษา ค้นคว้า เก็บข้อมูลด้านการสร้างเอกลักษณ์องค์กร โดยคำนึงตามลักษณะที่กลุ่มเป้าหมายต้องการคือนำเสนอกลยุทธ์เอกลักษณ์ขององค์กรที่มีประสิทธิภาพ จากการสร้างตราสินค้า ให้น่าจดจำและสามารถนำเอกลักษณ์เป็นตราสินค้าของกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ จำนวน 3 รูปแบบ

2.2 การออกแบบบรรจุภัณฑ์โครงสร้างและกราฟิกบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ ที่ได้แนวทางจากการศึกษา ค้นคว้า และแบบสอบถาม และนำผลมาวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนที่ 1 ถูกลำข้อมูลทำแบบจำลอง (Model) บรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ จำนวน 3 รูปแบบ แล้วนำแบบจำลองไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ จำนวน 3 ท่าน ได้มาด้วยวิธีการเจาะจง ใช้แบบสอบถามแบบมาตราส่วน (Rating Scale) ด้วยคำถามแบบเรียงลำดับ ประกอบภาพสเก็ต (Sketch Design) พร้อมกับให้ข้อเสนอแนะ

3. ขั้นตอนการประเมินความพึงพอใจ

ประเมินความพึงพอใจต่อบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ ที่ได้รับการออกแบบจากกลุ่มประชากรเป้าหมาย (Target Group) ใช้การสุ่มแบบ สะดวก สุ่มจากนักท่องเที่ยวที่สนใจเลือกซื้อสินค้าเครื่องประดับเงินจากร้านค้าภายใน จังหวัดน่าน จำนวน 100 ท่าน โดยแบบสอบถาม แบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating scale) ด้วยคำถามเรียงลำดับ ประกอบต้นแบบบรรจุภัณฑ์เป็นเครื่องมือ ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัยตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ สามารถสรุปผลวิจัยเป็น 3 ประเด็น ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังนี้

1. ข้อมูลผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว

ผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว ได้รับการสืบทอดจากบรรพบุรุษและอนุรักษ์ให้คงอยู่จวบจนปัจจุบัน ใช้ช่วงเวลาว่างหลัง ฤดูทำนา และทำสวน รวมตัวกันตั้งกลุ่มทอผ้าไว้ใช้และจำหน่าย ใช้ชื่อกลุ่มว่า “กลุ่มหัตถกรรมผ้าทอบ้านป่าจั่ว” เป็นการสร้างสรรค์เสื้อผ้าด้วยผ้าฝ้ายทอมือ โดยการทอที่เอว ตกแต่งลวดลายด้วยเทคนิคการมัดหมี่ การจก ผ้าทอสีพื้น ลายริ้ว และการปักที่ถอดอัตลักษณ์ลวดลายกะเหรี่ยง นำมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ประยุกต์ให้มีความร่วมสมัย โดยทุกขั้นตอนการทอจะทำด้วยมือทั้งหมด เอกลักษณ์โดดเด่นที่แสดงถึงตัวตนของชนเผ่ากะเหรี่ยงที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ลวดลายต่างๆ มักเกิดจากการสังเกตการใช้จินตนา การนำเอาลักษณะเด่นจากสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบตัว ทั้งพืชพรรณ ดอกไม้ ต้นไม้ สัตว์น้อยใหญ่ ข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน ตลอดจนไปจนถึงประเพณีและคตินิยมของชนเผ่ามาประยุกต์ถ่ายทอดลงสู่ลวดลายบนผืนผ้าได้อย่างงดงาม ด้วยเทคนิคการสร้างสรรลวดลายที่หลากหลาย ทั้งการจก การทอยกดอก การมัดหมี่ การปักด้วยด้ายหรือไหมพรมหลากสี การปักประดับ ตกแต่งด้วยเมล็ดลูกเดือยและนำผ้าทอไปแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ที่หลากหลาย อาศัยจุดเด่นของผ้าทอกะเหรี่ยงโดยใช้เส้นฝ้าย ทอด้วยภูมิปัญญาเดิมของกะเหรี่ยง ย้อมสีธรรมชาติที่มีวัตถุดิบจากผืนป่าชุมชน สามารถสร้างรายได้สู่ครัวเรือน ผู้บริโภคส่วนใหญ่เป็นนักท่องเที่ยวที่สนใจงานฝีมือ ประเภทของผลิตภัณฑ์ผ้าทอที่ลูกค้าให้ความสนใจที่สุด ได้แก่ เตรสะกะเรี๋ยง, เสื้อกะเหรี่ยงหญิง, เสื้อกะเหรี่ยงชาย, ย่ามกะเหรี่ยง, ผ้าพันคอ ตามลำดับ ส่วนใหญ่เป็นการซื้อเพื่อใช้งานเอง เหตุผลที่ลูกค้าซื้อผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ เพราะชอบในความสวยงามของผลิตภัณฑ์และสามารถใช้งานได้จริง



ภาพประกอบที่ 2 การผลิตสินค้าของกลุ่มชาวทอผ้าบ้านป่าจิ้ง

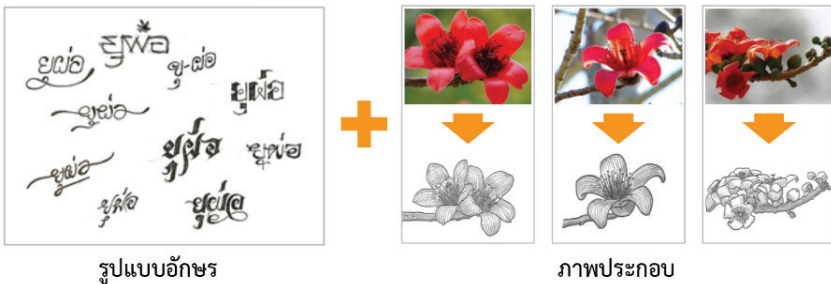
บรรจุภัณฑ์เดิมใช้เป็นถุงพลาสติกหรือถุงกระดาษสามารถซื้อได้จากร้านค้าทั่วไป โดยกลุ่มหัตถกรรมผ้าทอชุมชนบ้านป่าจิ้ง จะสั่งซื้อบรรจุภัณฑ์ถุงจากร้านค้าภายในจังหวัดเชียงใหม่ ชุมชนป่าจิ้งมีแนวคิดที่จะพัฒนาบรรจุภัณฑ์ให้มาในรูปแบบโครงสร้างที่น่าสนใจ สามารถปกป้องคุ้มครองสินค้าได้ดี สามารถบรรจุสินค้าได้หลากหลายชนิด เพื่อลดต้นทุนในการผลิตบรรจุภัณฑ์ กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่มีความโดดเด่นสวยงาม ดึงดูดสายตา มีข้อมูลบนบรรจุภัณฑ์สามารถแสดงได้อย่างครบถ้วน เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม สื่อถึงเอกลักษณ์ของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ

2. ผลการการออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์

2.1 ตราสินค้า

การออกแบบตราสินค้าที่ใช้ในบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ ผู้วิจัยดำเนินการศึกษา ค้นคว้า เก็บข้อมูลด้านการสร้างเอกลักษณ์องค์กร โดยคำนึงตามลักษณะที่กลุ่มเป้าหมายต้องการคือนำเสนอเอกลักษณ์ขององค์กรที่มีประสิทธิภาพ จากการสร้างตราสินค้า (LOGO) ให้นำจดจำและสามารถนำเอกลักษณ์เป็นตราสินค้าของกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ

การออกแบบตราสินค้า ชื่อแบรนด์ที่เป็นตัวอักษรซึ่งจะนำมาเป็นชื่อตราสินค้า มาจากต้นไม้ประจำหมู่บ้านป่าจั่ว ในภาษากะเหรี่ยงปกากะญอ จะใช้คำว่า “ยุผ่อ” แปลว่าดอกจั่ว โดยการออกแบบตัวอักษรใช้แบบไทโปกราฟฟี (Typography) ร่วมกับภาพกราฟิกประกอบตราสินค้าเป็นภาพ “ดอกจั่ว” ที่จะมาประกอบ ใช้เขียนภาพลายเส้น โดยตัดทอนจากภาพจริงของดอกจั่ว เพื่อให้ตราสินค้าโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ ถือเป็นภาพจำสำหรับลูกค้า นำเสนอกลยุทธ์เอกลักษณ์ขององค์กรที่มีประสิทธิภาพ จากการสร้างตราสินค้า ให้น่าจดจำและสามารถนำเอกลักษณ์เป็นตราสินค้าของกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ จำนวน 3 รูปแบบ



ภาพประกอบที่ 3 การออกแบบตัวอักษรที่ใช้เป็นตราสินค้า “ยุผ่อ”

นำรูปแบบตัวอักษรที่ได้ออกแบบ โดยเลือกที่มีความเหมาะสมที่สุดจำนวน 3 แบบมาประกอบกับภาพลายเส้นของดอกจั่ว ที่ได้ออกแบบจำนวน 3 รูปแบบ มาประกอบกันให้เกิดเป็นตราสินค้า โดยสร้างรูปแบบตราสินค้าแบบสเก็ชเพื่อลดต้นทุนในการพิมพ์ โทนสีที่ใช้ในการสร้างตราสินค้า ได้มาจากสีของดอกจั่ว คือ สีแดงสด จากนั้นนำรูปแบบของตราสินค้าทั้ง 3 แบบ ให้กลุ่มผู้ผลิตช่วยกันแสดงความคิดเห็นและช่วยกันเลือกแบบตราสินค้าให้เหลือเพียงรูปแบบเดียว ได้แก่ตราสินค้ารูปแบบที่ 1



ภาพประกอบที่ 4 รูปแบบตราสินค้าทั้ง 3 รูปแบบ

2.2 บรรจุภัณฑ์

การออกแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอที่ได้แนวทางจากการศึกษา ค้นคว้า และแบบสอบถามและนำผลมาวิเคราะห์ข้อมูลในขั้นตอนที่ 1 ถู้นำข้อมูลทำแบบจำลอง (Model) บรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ จำนวน 3 รูปแบบ การออกแบบบรรจุภัณฑ์จะสามารถบรรจุสินค้าผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ของกลุ่มได้ 5 ชนิด ได้แก่ เดรสกะเหรี่ยง, เสื้อกะเหรี่ยงหญิง, เสื้อกะเหรี่ยงชาย, ย่ามกะเหรี่ยง, ผ้าพันคอ (บรรจุครั้งละ 1 ชนิดสินค้า)



ภาพประกอบที่ 5 ชนิดของสินค้าผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ

การออกแบบบรรจุภัณฑ์ แบ่งการออกแบบเป็น 2 ส่วน ได้แก่

2.2.1 โครงสร้างบรรจุภัณฑ์ ทั้ง 3 รูปแบบ ทำการออกแบบจะใช้วัสดุบรรจุภัณฑ์ชนิดเดียวกันความหนาและขนาดใกล้เคียงกัน ทำให้ต้นทุนในการผลิตเมื่อจะนำไปผลิตในระบบอุตสาหกรรมไม่แตกต่างกันมากมากเกินไป จะมีความแตกต่างกันในรูปแบบของแพทเทิร์น ซึ่งทำให้ในการขึ้นรูปโครงสร้างบรรจุภัณฑ์แล้วจะมีลักษณะรูปทรงที่แตกต่างกัน และมีจุดเด่นของแต่ละรูปแบบที่แตกต่างกัน

2.2.2 กราฟิคนบรรจุภัณฑ์ ทั้ง 3 รูปแบบ มีการจัดองค์ประกอบกราฟิกให้มีความสวยงามสะดุดตา ให้ความสำคัญกับรายละเอียดสินค้า ได้แก่ ตราสินค้า สัญลักษณ์ ตัวอักษร ภาพประกอบ ลวดลาย ด้วยการนำลวดลายของการปักลูกเต๋ายบนผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอมาคลี่คลายให้เป็นกราฟิก 3 ลวดลาย ประกอบกับการใส่ข้อมูลสำคัญให้เหมาะสมกับโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ในแต่ละรูปแบบ ใช้ระบบการพิมพ์แบบสีเดียวกัน เมื่อขึ้นรูปบรรจุภัณฑ์แล้วผู้บริโภคมองเห็นได้อย่างชัดเจนและครบถ้วน



ภาพประกอบที่ 6 แบบจำลองบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ
รูปแบบที่ 1



ภาพประกอบที่ 7 แบบจำลองบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ
รูปแบบที่ 2



ภาพประกอบที่ 8 แบบจำลองบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ
รูปแบบที่ 3

จากนั้นนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบบรรจุภัณฑ์ จำนวน 3 ท่าน เพื่อประเมินความเหมาะสมและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมต่อ ผลการประเมิน ปรากฏว่าแบบที่ 1 มีระดับความเหมาะสมมากที่สุด

ตารางที่ 1 ผลการประเมินความเหมาะสมของแบบจำลองบรรจุกุณธ์ของผู้เชี่ยวชาญ
จำนวน 3 ท่าน

รายการ	รูปแบบบรรจุกุณธ์		
	รูปแบบ ที่ 1 (x̄)	รูปแบบ ที่ 2 (x̄)	รูปแบบ ที่ 3 (x̄)
1. ด้านโครงสร้างบรรจุกุณธ์			
1.1 วัสดุเหมาะสม สามารถปกป้องผลิตภัณฑ์และง่ายในการผลิตในระบบอุตสาหกรรม	4.67	4.00	4.33
1.2 ใช้งานได้ง่าย ขึ้นรูปและพับเก็บง่าย เปิด-ปิด ได้สะดวก สะดวกในการขนส่ง	4.33	2.67	5.00
1.3 ความน่าสนใจโดยรวมของโครงสร้างบรรจุกุณธ์	5.00	4.33	4.67
2. ด้านกราฟิกบนบรรจุกุณธ์			
2.1 การใช้สี อักษรและลวดลายประกอบ จัดวางองค์ประกอบสวยงาม ดึงดูดสายตา	5.00	4.33	4.00
2.2 ข้อมูลบนบรรจุกุณธ์สามารถแสดงได้อย่างครบถ้วน	4.33	5.00	4.67
2.3 ความน่าสนใจโดยรวมของกราฟิกบนบรรจุกุณธ์	5.00	3.33	3.67
3. ด้านการส่งเสริมการจัดจำหน่าย			
3.1 เพิ่มมูลค่าให้กับผลิตภัณฑ์ ปံบอกถึงรสนิยมอันดีของผู้ใช้งาน	5.00	4.67	3.33
3.2 อนุรักษ์สิ่งแวดล้อม สามารถย่อยสลายหรือรีไซเคิลได้	4.67	4.00	4.33
3.3 สื่อถึงเอกลักษณ์ของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ ได้อย่างชัดเจน	3.67	3.33	4.67
รวม	4.63	3.96	4.29

จากตารางที่ 1 ผลการประเมินความเหมาะสมของแบบจำลองบรรจุกุณธ์ของผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน โดยผลการประเมินความเหมาะสมและข้อเสนอแนะเพิ่มเติมที่แสดงความคิดเห็นต่อทำแบบจำลอง (Model) บรรจุกุณธ์ผ้าทอชนเผ่าปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

กะเหรี่ยงปกากะญอ พบว่า แบบที่ 1 มีความเหมาะสมที่สุด มีค่าความเหมาะสมในระดับมาก มีค่า ($\bar{x}$ = 4.63)

ด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ วัสดุเหมาะสม สามารถปกป้องผลิตภัณฑ์และง่ายในการผลิตในระบบอุตสาหกรรม ($\bar{x}$ = 4.67) ใช้งานได้ง่าย ขึ้นรูปและพับเก็บง่าย เปิด-ปิด ได้สะดวก สะดวกในการขนส่ง ($\bar{x}$ = 4.33) ความน่าสนใจโดยรวมของโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ ($\bar{x}$ = 5.00)

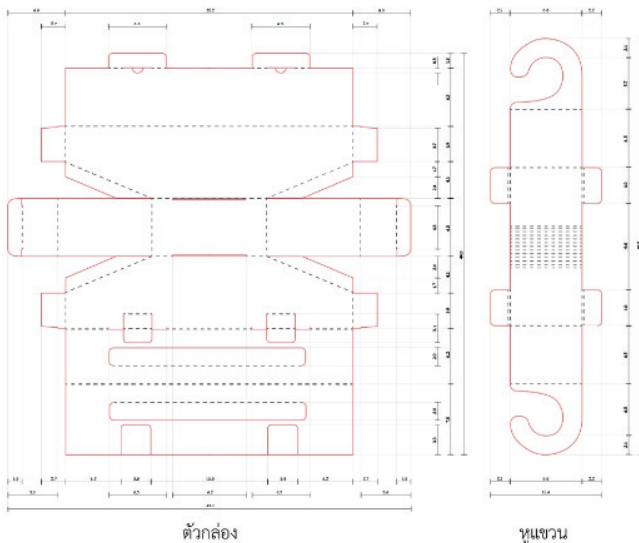
ด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ การใช้สี อักษรและลวดลายประกอบจัดวางองค์ประกอบสวยงาม ดึงดูดสายตา ($\bar{x}$ = 5.00) ข้อมูลบนบรรจุภัณฑ์สามารถแสดงได้อย่างครบถ้วน ($\bar{x}$ = 4.33) ความน่าสนใจโดยรวมของกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ ($\bar{x}$ = 5.00)

ด้านการส่งเสริมการจัดจำหน่าย เพิ่มมูลค่าให้กับผลิตภัณฑ์ บ่งบอกถึงรสนิยมอันดีของผู้ใช้งาน ($\bar{x}$ = 5.00) อนุรักษ์สิ่งแวดล้อม สามารถย่อยสลายหรือรีไซเคิลได้ ($\bar{x}$ = 4.67) สื่อถึงเอกลักษณ์ของผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอได้อย่างชัดเจน ($\bar{x}$ = 3.67)

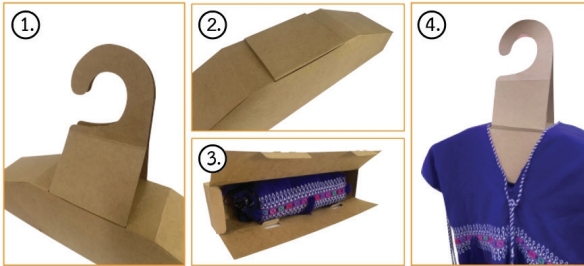
ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมของผู้เชี่ยวชาญมีข้อเสนอแนะในทางเดียวกัน คือ บรรจุภัณฑ์ทั้ง 3 รูปแบบ มีจุดดีและจุดด้อยที่แตกต่างกันออกไป ทั้งด้านโครงสร้าง กราฟิกและการส่งเสริมการขาย หากมีการผลิตในระบบอุตสาหกรรมเพื่อใช้บรรจุผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ควรมีการปรับปรุงแบบให้เหมาะสมที่สุดโดยนำข้อดีของแต่ละแบบมาปรับใช้เพื่อให้ได้บรรจุภัณฑ์ที่มีรูปแบบสมบูรณ์ที่สุดที่จะส่งผลต่อการจำหน่ายสินค้า

ผลการออกแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์รูปแบบใหม่ เพื่อให้เป็นบรรจุภัณฑ์ที่เอนกประสงค์ โดยสามารถเป็นบรรจุภัณฑ์เพื่อการจัดจำหน่าย เพื่อการขนส่งและเพื่อจัดแสดงสินค้า เป็นลักษณะกล่องเป็นโดคัท ขนาดการบรรจุตามขนาดผ้าทอที่พับแล้วมีขนาดใหญ่สุด วัสดุบรรจุภัณฑ์ผลิตจากกระดาษคราฟท์ (KP) ความหนา 300 แกรม ทำให้ได้กระดาษที่มีความเหนียว แข็งแรง ทนทาน และมีความยืดหยุ่นสูง ช่วยทำให้สามารถรับแรงกดหรือแรงกระแทกต่างๆ ได้เป็นอย่างดี และ

สามารถเข้าสู่ระบบการพิมพ์ได้ไม่ต่างกับกระดาษฟอกสีขาว แพทเทิร์นของบรรจุภัณฑ์แบ่งออกเป็น 2 ชั้น ได้แก่ 1. ตัวกล่อง ทำหน้าที่ปกป้องสินค้าภายในไม่ให้หลุดออกจากกล่อง อีกทั้งยังทำหน้าที่ปกป้องแรงกระแทกจากภายนอกที่ทำให้สินค้าเสียหาย รูปทรงของบรรจุภัณฑ์พื้นฐานมาจากกล่องรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าแต่หักมุมเอียง ด้านบนกล่องทั้ง 2 ด้านลงเป็นกล่อง 6 เหลี่ยม คล้ายไม้แวนเสื่อ เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าตัดมุมด้านบน สามารถใช้แขวนผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอได้จริง ประติงว่าเป็นไม้แวนเสื่อ 2. หูแขวน เป็นส่วนประกอบสำคัญที่จะเสียเปรียบบนตัวกล่อง โดยสอดจากด้านในกล่องขณะขึ้นรูป สามารถพับเก็บไว้ในกล่องขณะเรียงซ้อนหรือขนส่งสินค้าและเมื่อกางออกจะทำหน้าที่เป็นที่แขวนสินค้าเพื่อโชว์สินค้า ณ จุดซื้อจุดขาย ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของโครงสร้างบรรจุภัณฑ์นี้ ชิ้นส่วนของโครงสร้างทั้ง 2 ชั้น ทั้งตัวกล่องและหูแขวนมีจุดเด่นที่สำคัญอีกหนึ่งอย่างคือสามารถพับขึ้นรูปกล่องได้ง่ายใช้เวลาไม่นานและไม่ต้องใช้กาวในการขึ้นรูป ทำให้ลดต้นทุนการผลิตได้



ภาพประกอบที่ 9 แพทเทิร์นโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่า
กะเหรี่ยงปกากะญอ



1. ภาพกล่องขณะกางหูแขวน
2. ภาพกล่องขนาดพับหูแขวน
เสียบเก็บในกล่องขณะขนส่ง
3. ภาพขณะเปิดกล่อง มีสินค้า
บรรจุอยู่ภายใน
4. ภาพการแขวนโชว์สินค้า
ณ จุดซื้อ-จุดขาย

ภาพประกอบที่ 10 โครงสร้างบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ
เมื่อขึ้นรูป

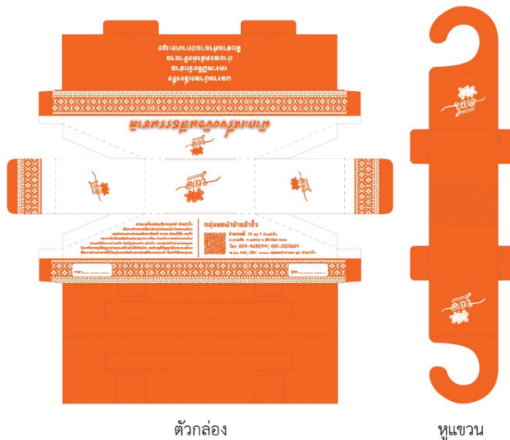
2.2.2 กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์

มีแนวคิดการออกแบบโดยคำนึงถึงการสร้างภาพลักษณ์ที่ดีแก่กลุ่มทำให้เกิดความประทับใจ กระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้เกิดความอยากซื้อสินค้า มีความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ ในงานวิจัยนี้จึงเน้นให้มีความแตกต่างจากคู่แข่ง จึงต้องแสดงเอกลักษณ์ของสินค้าให้ได้มากที่สุด แต่ยังคำนึงถึงกระบวนการพิมพ์ที่จะง่ายต่อการผลิตและไม่เพิ่มต้นทุนให้แก่กลุ่มผู้ผลิตมากเกินไป คุณโทนส์โดยการ ใช้การพิมพ์แบบสีเดียว ซึ่งได้มาจากสีของดอกจ้าว เป็นสีที่มีอำนาจดึงดูดความสนใจ กระตุ้นประสาท ทำให้เรารู้สึกตื่นเต้น และสะดุดตามากที่สุด กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่ใช้สื่อความหมายให้แก่บรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชื่อลายว่า “เก๋อปอแม” (เก๋อปอ=แมงมุม) (แม = ฟัน) มีการเล่าสืบต่อกันมาว่ามีที่มาจากชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอในสมัยก่อนยังชีพด้วยการหาของป่าและล่าสัตว์เพื่อนำมาเป็นอาหาร แล้วเจอเข้ากับแมงมุมและสังเกตจุดเด่นของฟันของแมงมุม เมื่อกลับออกจากป่าจึงคิดค้นเส้นลายผ้าเป็นฟันของแมงมุม (อวรรณโพ วงศ์จุ, 2563)



ภาพประกอบที่ 11 การคลี่คลายลดลายการปักลูกเต๋อยบนผ้าทอชนเผ่า
กะเหรี่ยงปกาเกอญอ

นอกจากส่วนของลดลายแล้ว กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ยังมีข้อมูลของสินค้า ได้แก่ ด้านหน้ากล่องมีตราสินค้า “ยุผ่อ” และมีชื่อสินค้าที่กล่าวถึงสินค้าโดยรวมว่า “ผ้ากะเหรี่ยงย้อมสีธรรมชาติ” ด้านหลังกล่อง มีสตอรี่เทลลิงของสินค้า และชุมชนป่าจ้าว, ข้อมูลการติดต่อกลุ่มผู้ผลิต, ผู้ทอ, ราคา โดยรวมมีการบรรจุข้อมูลสินค้าไว้อย่างครบถ้วน เมื่อคลี่กล่องออก จะปรากฏกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ



ภาพประกอบที่ 12 กราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ
ก่อนขึ้นรูปกล่อง



ภาพประกอบที่ 13 ภาพฉายของโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่า
กะเหรี่ยงปกาเกอญอ

เมื่อได้รูปแบบโครงสร้างและกราฟิกที่สมบูรณ์แล้วจึงนำต้นฉบับเข้าสู่กระบวนการพิมพ์ ต้นแบบบรรจุภัณฑ์เซตเครื่องประดับเงินใช้ระบบการพิมพ์ดิจิทัล (Digital Printing) แล้วจึงนำชิ้นงานที่ได้ไปตัด - ฉลุ (DIE - CUT) ตามลักษณะได้ออกแบบไว้ ในขั้นตอนสุดท้ายเป็นการขึ้นรูปและบรรจุผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอลงในต้นแบบบรรจุภัณฑ์ จึงเสร็จสิ้นกระบวนการสร้างต้นแบบบรรจุภัณฑ์



ภาพประกอบที่ 13 ต้นแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกาเกอญอ
ที่มีการบอกขนาด

3. ผลประเมินความพึงพอใจ

ผลการประเมินความพึงพอใจต่อด้านแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ ชุมชนบ้านป่าจั่ว ตำบลทาเหนือ อำเภอแม่ออน จังหวัดเชียงใหม่ จากกลุ่มตัวอย่างจะทำให้ทราบถึงคุณภาพของต้นแบบบรรจุภัณฑ์ 4 ด้าน (ได้แก่ ด้านการปกป้องผลิตภัณฑ์, ด้านการอำนวยความสะดวก, ด้านส่งเสริมการจัดจำหน่าย, ด้านการรักษาสิ่งแวดล้อม) ดังนี้

ตารางที่ 2 ผลการประเมินความพึงพอใจต่อด้านแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ

รายการ	ระดับความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่าง		
	$\bar{x}$	SD.	แปลผล
1. ขนาดของบรรจุภัณฑ์โดยรวมมีขนาดเหมาะสมกับการใช้งาน	4.62	0.57	มากที่สุด
2. บรรจุภัณฑ์สามารถพกพา จับ หิ้ว ถือ เปิด-ปิด ใช้สินค้าได้สะดวก	4.46	0.73	มาก
3. สะดวกในการขนส่ง จัดเก็บ เรียงซ้อน ประหยัดพื้นที่	4.52	0.72	มากที่สุด
4. มีรูปแบบและโครงสร้างที่น่าสนใจเหมาะสมกับสินค้า	4.46	0.76	มาก
5. วัสดุเหมาะสมสามารถย่อยสลายตามธรรมชาติไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม	4.51	0.65	มากที่สุด
6. ส่งเสริมการขายด้วยการจัดแสดงสินค้า ณ จุดซื้อจุดขายได้น่าสนใจ	4.35	0.81	มาก
7. มีการแสดงข้อมูลของสินค้าบนบรรจุภัณฑ์ครบถ้วน สื่อความหมายชัดเจน	4.37	0.66	มากที่สุด
8. สีและกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์สวยงามดึงดูดความสนใจ สื่อความหมายได้ดี	4.53	0.66	มากที่สุด

ตารางที่ 2 ผลการประเมินความพึงพอใจต่อด้านแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ (ต่อ)

รายการ	ระดับความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่าง		
	$\bar{x}$	SD.	แปลผล
9. ตราสินค้าน่าสนใจ สื่อถึงองค์กรได้ชัดเจน ง่ายต่อการจดจำ	3.89	0.88	มาก
10. สื่อถึงเอกลักษณ์ของสินค้าหัตถกรรมชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ	4.61	0.65	มากที่สุด
รวม	4.43	0.71	มาก

จากตารางที่ 2 พบว่ากลุ่มเป้าหมายมีความคิดเห็นต่อด้านแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ พบว่าโดยภาพรวม มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.43$, $SD = 0.71$) ขนาดของบรรจุภัณฑ์โดยรวมมีขนาดเหมาะสมกับการใช้งาน ($\bar{x} = 4.62$, $SD = 0.57$) บรรจุภัณฑ์สามารถพกพา จับ หิ้ว ถือ เปิด - ปิด ใช้งานสินค้าได้สะดวก ($\bar{x} = 4.46$, $SD = 0.73$) สะดวกในการขนส่ง จัดเก็บ เรียงซ้อน ประหยัดพื้นที่ ($\bar{x} = 4.52$, $SD = 0.72$) มีรูปแบบและโครงสร้างที่น่าสนใจเหมาะสมกับสินค้า ($\bar{x} = 4.62$, $SD = 0.76$) วัสดุเหมาะสมสามารถย่อยสลายตามธรรมชาติ ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม ($\bar{x} = 4.51$, $SD = 0.65$) ส่งเสริมการขายด้วยการจัดแสดงสินค้า ณ จุดซื้อ จุดขายได้น่าสนใจ ($\bar{x} = 4.35$, $SD = 0.81$) มีการแสดงข้อมูลของสินค้าบนบรรจุภัณฑ์ครบถ้วน สื่อความหมายชัดเจน ($\bar{x} = 4.37$, $SD = 0.66$) สีและกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์สวยงามดึงดูดความสนใจ สื่อความหมายได้ดี ($\bar{x} = 4.53$, $SD = 0.66$) ตราสินค้าน่าสนใจ สื่อถึงองค์กรได้ชัดเจน ง่ายต่อการจดจำ ($\bar{x} = 3.89$, $SD = 0.88$) สื่อถึงเอกลักษณ์ของสินค้าหัตถกรรมชนเผ่ากะเหรี่ยง ปกาเกอญอ ($\bar{x} = 4.61$, $SD = 0.65$)

อภิปรายผล

การศึกษาและรวบรวมข้อมูลผลิตภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว ทำให้พบว่าผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นดั้งเดิมของกะเหรี่ยงชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ เป็นเอกลักษณ์ของชาวกะเหรี่ยงที่จะมีการทอผ้าเพื่อใช้สอยภายในครัวเรือน และถ่ายทอดให้แก่สมาชิกที่เป็นเพศหญิง (สาวตรี สุวรรณสถิตย์, 2539) ผู้หญิงทุกคนต้องทอผ้าให้คนในครัวเรือนใส่ และเป็นองค์ความรู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น สินค้าทุกชิ้นจะใช้เวลาทอด้วยกี่เอว ตกแต่งลวดลายด้วยเทคนิคการมัดหมี่ การจก ผ้าทอสีพื้น ลายริ้ว และการปักที่ถอดอัตลักษณ์ลวดลายกะเหรี่ยง นำมาจัดวางองค์ประกอบใหม่ประยุกต์ให้มีความร่วมสมัย ตัดเย็บรูปแบบต่างๆ เอาด้วยมือทำให้มีสวยงามเป็นเอกลักษณ์ มีความโดดเด่นในเรื่องของการปักลวดลาย ที่ได้แรงบันดาลใจมาจากสิ่งรอบตัวที่ได้พบเห็นมาไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติรอบตัว การดำเนินชีวิต ความเชื่อหรือศาสนา (ปิลันลั่น ปุณณูประภา และคณะ, 2561)

การออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์ ผลการวิจัยพบว่า ชื่อตราสินค้าที่จะนำมาใช้ในการออกแบบตราสินค้าจะใช้คำว่า “ยุผ่อ” ซึ่งแปลว่าดอกจั่ว จึงนำทั้งคำและรูปประกอบ มาออกแบบเป็นตราสินค้า ทั้งนี้เพราะมีความหมายสื่อถึงสถานที่ผลิตสินค้า สอดคล้องกับผลการวิจัยที่ผ่านมาที่พบว่า การตั้งชื่อแบรนด์และตราสินค้ามีเหตุผลเพื่อเป็นการสะท้อนให้เห็นภูมิศาสตร์ ประวัติศาสตร์ของชุมชน วัฒนธรรม และภูมิปัญญา (Sirirajlao, 2018) การออกแบบบรรจุภัณฑ์แบ่งการออกแบบออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ 1) โครงสร้างบรรจุภัณฑ์ ผลการวิจัยพบว่า โครงสร้างบรรจุภัณฑ์เป็นกล่องไคคัท ขนาดขณะขึ้นรูป กว้าง 6.5 เซนติเมตร ยาว 32.5 เซนติเมตร สูง 8.5 เซนติเมตร วัสดุบรรจุภัณฑ์ผลิตจากกระดาษคราฟท์ (KP) ความหนา 300 แกรม การเลือกใช้กระดาษคราฟท์มาทำบรรจุภัณฑ์สินค้า ทั้งนี้เนื่องจากคุณสมบัติที่มีความเหนียว แข็งแรง ทนทาน และมีความเย็นหยุ่นสูง ช่วยทำให้สามารถรับแรงกดหรือแรงกระแทกต่างๆ ได้เป็นอย่างดี สอดคล้องกับงานวิจัยของโสธรญา สัมเขียวหวาน (2557) ที่พบว่า กระดาษเพื่อการบรรจุภัณฑ์ (Packaging

paper and board) เพื่อให้ได้ความแข็งแรงของกระดาษในระดับสูง การมีพันธะระหว่างเส้นใยมากๆ จึงมีความสำคัญซึ่งเยื่อกระดาษที่ได้ดีที่สุด รูปแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ เป็นกล่องรูปทรง 6 เหลี่ยม ลักษณะคล้ายไม้แขวนเสื้อ สามารถแขวนสินค้าเพื่อโชว์สินค้า ณ จุดซื้อจุดขายได้ ทั้งนี้เนื่องจากลูกค้าส่วนใหญ่ต้องการเห็นสินค้าจริงและลองใส่ก่อนตัดสินใจซื้อสินค้า ผลการวิจัยนี้จึงสอดคล้องกับงานวิจัยของ ยุพดี เสตพรธณ (2544) ที่พบว่า กระบวนการตัดสินใจของผู้บริโภคต่อรูปแบบผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์ทำให้ทราบถึงการรับรู้ และความพึงพอใจ ซึ่งจะนำไปสู่การตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์ 2) กราฟิบบนบรรจุภัณฑ์ ผลการวิจัยพบว่า กราฟิบบนบรรจุภัณฑ์ ใช้การพิมพ์แบบสีเดียว สีที่ใช้จะใช้สี แดง แสด เป็นสี ประจำหมู่บ้านป่าจั่ว ซึ่งได้มาจากสีของดอกจี่ว ภาพประกอบที่สื่อความหมายให้แก่บรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยงปกากะญอ เกิดขึ้นจากการคลี่คลายจากลดทอนการปักด้วยเส้นด้ายที่หลากหลายและการปักด้วยลูกเดือยที่ปักลงบนผืนผ้า และยังมีรายละเอียด ได้แก่ ตราสินค้าและข้อมูลของสินค้า พิมพ์บนบรรจุภัณฑ์อย่างครบถ้วน สอดคล้องกับงานวิจัยของ กิตติพงษ์ ตาลกุล และคณะ (2562) ที่พบว่า บรรจุภัณฑ์ที่มีความสวยงามสามารถดึงดูดความน่าสนใจเมื่อผู้บริโภคพบเห็นและจดจำตราสินค้าได้ สีของบรรจุภัณฑ์ในแต่ละประเภทมีความแตกต่างเพื่อช่วยต่อการแยกแยะสินค้า และใช้ภาพประกอบเพื่อช่วยสร้างความน่าสนใจให้กับสินค้า

ส่วนผลการประเมินความพึงพอใจของกลุ่มเป้าหมายต่อตราสินค้า อยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.89$, $SD. = 0.88$) และผลการประเมินความพึงพอใจต่อต้นแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ชุมชนบ้านป่าจั่ว มีความพึงพอใจในระดับมาก ($\bar{x} = 4.43$, $SD = 0.71$) ทั้งนี้เป็นเพราะเป็นการออกแบบครอบคลุมวัตถุประสงค์ด้านการปกป้องผลิตภัณฑ์ ด้านการอำนวยความสะดวก ด้านส่งเสริมการจัดจำหน่าย ด้านการรักษาสิ่งแวดล้อม สอดคล้องกับงานวิจัยของดรณิ แสงเดือน (2556) ที่ได้กล่าวไว้ว่า กลุ่มผู้บริโภคส่วนใหญ่ ให้ความสำคัญกับการพิจารณาการตัดสินใจซื้อสินค้า ในด้านการใช้งานประกอบไปด้วย การคุ้มครองและป้องกันผลิตภัณฑ์ภายในจากปัจจัยภายนอก สามารถนำเสนอสินค้าและข้อมูลผลิตภัณฑ์ได้อย่างชัดเจน และสร้างแรงจูงใจให้เกิดการอยากซื้อผลิตภัณฑ์

ข้อเสนอแนะ

1. การนำรูปแบบบรรจุภัณฑ์ผ้าทอชนเผ่ากะเหรี่ยง ที่ได้จากงานวิจัยไปผลิตในระบบอุตสาหกรรม เพื่อจำหน่ายให้แก่ผู้บริโภค ในการผลิตบรรจุภัณฑ์ในระยะแรก อาจจะต้องลงทุนเรื่องการผลิตมากเพราะต้องผลิตเป็นจำนวนมาก เพราะการผลิตจำนวนน้อยจะทำให้ค่าเฉลี่ยของบรรจุภัณฑ์ต่อจำนวนชิ้นค่อนข้างแพง อาจจะต้องวางแผนการผลิตโดยให้การผลิตสามารถใช้บรรจุภัณฑ์ที่ผลิตออกมาให้เกิดประโยชน์สูงสุด ในระยะยาวจะช่วยให้ผู้บริโภคมั่นใจถึงคุณภาพของสินค้าภายใน และยังสร้างการจดจำให้แก่ผู้บริโภค ทำให้เกิดการซื้อซ้ำ ซึ่งจะช่วยให้กลุ่มผู้ประกอบการลงทุนในด้านของบรรจุภัณฑ์ได้เร็ว และไม่ก่อให้เกิดความสูญเสียเปล่าในการผลิตบรรจุภัณฑ์

2. ผู้บริโภคนอกจากจะให้ความสนใจไปที่การออกแบบโครงสร้างที่มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ที่สวยงามน่าสนใจ สามารถปกป้องผลิตภัณฑ์ รักษาคุณภาพของสินค้าในการขนส่งแล้ว และกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่มีความสวยงามทำหน้าที่ส่งเสริมการจำหน่าย อีกส่วนสำคัญที่ผู้บริโภคยุคปัจจุบันให้ความสำคัญแก่บรรจุภัณฑ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม การออกแบบบรรจุภัณฑ์จึงต้องคำนึงถึงการลดปริมาณขยะที่เกิดขึ้นจากบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบด้วย

เอกสารอ้างอิง

กิตติพงษ์ ตาลกุล, มานวงศ์ ธนิกกุล, พัทธราภรณ์ ต้นจินดา, สิทธิชนน สิทธิชัยนันท์, ศุภชัย เหมือนโพธิ์, และศรวิชา กฤดาธิการ. (2562). การวิจัยเพื่อการพัฒนาออกแบบและพัฒนารูปแบบบรรจุภัณฑ์สินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ กรณีศึกษาบรรจุภัณฑ์พลาสติกไร้ก้าง อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเอเชียอาคเนย์**. 3(1), 77-88.

ฐาปนีย์ เครือระยา. (2563). **ปกากะเยอ**. ค้นเมื่อ 10 ธันวาคม 2563, จาก <https://art-culture.cmu.ac.th/Lanna/articleDetail/1253>

- ดรณิ แสงเดือน. (2556). การพัฒนาบรรจุภัณฑ์สำหรับหมุยอ กรณีศึกษา ตำบล
ในเมือง อำเภอเมืองจังหวัดอุบลราชธานี. วิทยานิพนธ์ปริญญา
บริหารธุรกิจมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประกอบการ คณะบริหารธุรกิจ
มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ธัญญรัตน์ ชีรหิรัญวัฒน์. (2564). ผ้าปักปากาเกะญอ สู่ภูเขาอาเซียน. ค้นเมื่อ 10
สิงหาคม 2564, จาก [https://thainews.prd.go.th/th/news/print_](https://thainews.prd.go.th/th/news/print_news/TCATG210613103941629)
[news/TCATG210613103941629](https://thainews.prd.go.th/th/news/print_news/TCATG210613103941629)
- ปิลันลน์ ปุณณประภา, พุทธิ ศุภเศรษฐศิริ, นพดล อินทร์จันทร์, และกิตติกรณ นพ
อุดมพันธ์. (2561). ปัจจัยที่ทำให้เกิดปัญหาต่อภูมิปัญญาและการสืบทอด
ผ้าทอไทยพวนบ้านใหม่ จังหวัดนครนายก. วารสารวิชาการนวัตกรรม
สื่อสารสังคม, 6(1), 159-168.
- พิมพ์ลักษณ์ ศรีมณฑา, และพัชร พิสิฏ. (2554). ภาพลักษณ์ตราสินค้าหนึ่งตำบล
หนึ่งผลิตภัณฑ์ (OPC) ในเขตจังหวัดนครนทบุรี: รายงานผลการวิจัย.
นนทบุรี : มหาวิทยาลัยราชพฤกษ์.
- ยุพดี เสตพรรณ. (2544). ชีวิตกับสิ่งแวดล้อม. กรุงเทพฯ : พิเศษวิชาการพิมพ์
- สายสุนีย์ สิงห์สน. (2564). การท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์. ค้นเมื่อ 14 กุมภาพันธ์ 2563,
จาก [http://cmruir.cmru.ac.th/bitstream/123456789/154/4/](http://cmruir.cmru.ac.th/bitstream/123456789/154/4/C1_382036.pdf)
[C1_382036.pdf](http://cmruir.cmru.ac.th/bitstream/123456789/154/4/C1_382036.pdf)
- สาวิตรี สุวรรณสถิตย์. (2539). ศิลปะการทอผ้าไทย. ค้นเมื่อ 28 กุมภาพันธ์ 2563,
จาก <http://saranukromthai.or.th>
- สุทธิศักดิ์ กลิ่นแก้วณรงค์. (2558). การออกแบบบรรจุภัณฑ์ เพื่อผลิตภัณฑ์
OTOP. วารสารกรมวิทยาศาสตร์บริการ, 63(199), 19-21.
- สุมาลี ทองรุ่งโรจน์. (2555). การออกแบบบรรจุภัณฑ์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- โสธญา สัมเขียวหวาน. (2557). ศึกษาความเป็นไปได้ในการผลิตกระดาษอย่างง่าย
จากเปลือกกล้วยสดและจากผลผลิตเหลือทิ้งหลังการหมักเอทานอล.

วิทยานิพนธ์ปริญญาวิศวกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิศวกรรมเคมี
คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์.

Srirajlao, M. (2018) The study changed of villages name and identities
is reflected to Maha Sarakham Province. **Journal of Fine and
Applied Arts Khon Kaen University**, 10(2), 112-123.

สัมภาษณ์

อวรรณโพ วงศ์จุ. (28 กันยายน 2563). สัมภาษณ์. ผู้ผลิตสินค้า. ชนเผ่ากะเหรี่ยง
ปกากะญอ.

การออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้าย้อม
เปลือกโกงกาง จากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด
อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์
Pattern Design for Wood Block Printing on
Mangrove Bark Dyed Fabric from The Identity
of Khlong Pak Pid Community, Bang Saphan
District, Prachuap Khiri Khan Province

กมลวรรณ พัชรพพิพัฒน์ สารสุข¹

Kamolwan Patcharapornpipat Sarasuk

กมลศิริ วงศ์หมึก²

Kamonsiri Wongmuek

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์, สาขาวิชาการออกแบบและธุรกิจ
แฟชั่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์
Assistant Professor, Fashion design and Fashion
Business, Faculty of Fine and Applied Arts
Dhurakij pundit University
(E-mail: kamolwan.pat@dpu.ac.th)

² อาจารย์ประจำสาขาวิชาการออกแบบและธุรกิจแฟชั่น
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์
Lecturer, Fashion design and Fashion Business,
Faculty of Fine and Applied Arts Dhurakij pundit
University

Received: 07/07/2023 Revised: 18/09/2023 Accepted: 21/09/2023

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบลวดลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้า ย้อมเปลือกโกงจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัด ประจวบคีรีขันธ์ ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ 1) สมาชิก กลุ่มวิสาหกิจชุมชน ได้แก่ ผู้นำทางศาสนา ประชาชนชาวบ้าน กลุ่มผู้ผลิตสินค้าชุมชน ตัวแทนภาคประชาชน จำนวน 5 คน 2) ผู้เชี่ยวชาญในการประเมินความเป็นไปได้ ของการขึ้นแม่แบบบล็อกไม้ ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนออกแบบลายผ้า และช่างสร้าง บล็อกไม้ลายผ้า จำนวน 3 คน 3) ผู้เชี่ยวชาญประเมินแบบร่างลวดลายอัตลักษณ์ ชุมชน คลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ได้แก่ เจ้าของธุรกิจ เครื่องแต่งกาย และอาจารย์ผู้สอนการออกแบบพิมพ์ลายผ้า จำนวน 3 คน เครื่องมือในการวิจัย ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์ และแบบประเมิน การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า พบว่า ลายโกงกางบังใบ มีผลคะแนนสูงสุดในการ ประเมินลายพิมพ์บล็อกไม้บนผ้า ย้อมเปลือกโกงจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด ซึ่งมีผลอยู่ในระดับเหมาะสมมาก มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.20 , S.D. = 0.54) โดยสามารถ ลำดับคะแนนตามประเด็นต่างๆ ดังนี้ มีการวางลายซ้ำผ้าได้อย่างเหมาะสม และ ลวดลายที่ออกแบบสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ผ้าของชุมชนคลอง ปากปิดได้ อยู่ในระดับเหมาะสมที่สุด มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.33, S.D. = 0.57) ลวดลายที่ ออกแบบแสดงถึงอัตลักษณ์ชุมชน มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.00, S.D. = 1.00) ลวดลายที่ ออกแบบมีความสวยงาม น่าสนใจ อยู่ในระดับเหมาะสมมาก มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.00, S.D. = 0.00)

คำสำคัญ: การออกแบบลวดลาย ลายพิมพ์บล็อกไม้ ผ้าย้อม เปลือกโกงจาก อัตลักษณ์ชุมชน

Abstract

The objective of this research is to design pattern for wood block printing on mangrove bark dyed fabric from the identity of Khlong Pak Pid community, Bang Saphan District, Prachuap Khiri Khan Province. The population and sample group used in this research were: 1) Five representatives Members of community enterprise groups; including religious leaders, village sage, community product producers, 2) Three experts in evaluating the feasibility of making wooden block templates; fabric pattern design instructors and the technicians in making wood-patterned fabric blocks. 3) Three experts for evaluating the evaluation of the community identity pattern design at Klong Pak Pid, Bang Saphan District, Prachuap Khiri Khan Province, including the owner of a clothing business and Fabric printing design instructors The research methodology consisted of an interviewing form and the evaluation forms. The statistics data for analysis of quantitative research represent mean and standard deviation.

The finding of this research can be summarized that the pattern design named “Kongkangbangbai” had the highest score with satisfaction at a good level of ($\bar{x}$ = 4.20 , S.D.= 0.54)) which can be ranked according to the following issues: The pattern has the repetition on the fabric properly and The designed pattern can add value to the products of the Khlong Pak Pid community, had an average overall satisfaction at a good level of ($\bar{x}$ = 4.33, S.D.= 0.57) The pattern designed represents Khlong Pak Pid community identity had an average overall satisfaction at a good level of ($\bar{x}$ = 4.00, S.D.= 1.00) The pattern designed is good design and interesting had an average overall satisfaction at a good level of ($\bar{x}$ = 4.00, S.D.= 0.00)

Keyword: Pattern Design, Wood Block Printing, Mangrove Bark, Dyed Fabric, Community Identity

บทนำ

วิสาหกิจชุมชนบ้านฝายท่า หรือชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ชุมชนสองวัฒนธรรมพุทธและอิสลาม เล่าเรื่องจากผู้เฒ่าในชุมชนว่าบรรพบุรุษล่องเรือใบจากทางใต้เข้ามาตั้งรกรากทำมาหากินเป็นชาวเลอาศัยในบริเวณแถบคลองปากปิด ปัจจุบันชุมชนมีเสน่ห์อัตลักษณ์ของชุมชนโดยนำเสนอผ่านการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ป่าโกงกางและป่าชายเลนโดยอาศัยสายน้ำคลองปากปิดและผืนป่าโกงกางอันเป็นแหล่งทุนทางธรรมชาติ เป็นแหล่งกำเนิดของสิ่งมีชีวิตหลากหลายชนิด และเป็นแหล่งที่มาของการหาวัตถุดิบ ได้แก่ เปลือก ใบ และ ผลในการย้อมผ้า เพื่อสร้างผลิตภัณฑ์ชุมชนเพื่อจำหน่าย สืบที่เกิดจากการย้อมเปลือกโกงกางนั้นเกิดเป็นลักษณะเฉพาะถิ่น ได้แก่ “สีน้ำตาลอมชมพู” ส่วนสีย้อมธรรมชาติจากเปลือกโกงกางที่มีลักษณะเด่นแตกต่างจากถิ่นอื่นที่ย้อมได้สีส้มปะเตา ด้วยสีย้อมที่แตกต่างออกไปนี้ เกิดมาจากแร่ทองนพคุณที่ผสมอยู่ในสายน้ำคลองปากปิด และปะปนในเนื้อดินของไม้โกงกางที่ชุมชนไปเก็บตามธรรมชาติมาย้อม

ชุมชนนำทรัพยากรธรรมชาติในรูปแบบผลผลิตทางการเกษตร จากป่าโกงกาง ป่าชายเลน ในพื้นที่ให้เกิดประโยชน์สูงสุด และเน้นกระบวนการที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม ทำการแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์รูปแบบต่างๆ อาทิ เครื่องแต่งกาย กระเป๋า หรือสินค้าไลฟ์สไตล์หลากหลายชนิดที่สามารถนำไปจำหน่ายได้ สามารถสร้างเป็นรายได้เพิ่มเติมให้แก่ชุมชนอีกทางหนึ่ง ทั้งนี้จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับชุมชนในเบื้องต้นพบว่าจุดอ่อนที่ส่งผลต่อการยกระดับผลิตภัณฑ์ของชุมชนคลองปากปิด คือ ชุมชนยังขาดการดึงอัตลักษณ์ชุมชนมาประยุกต์ใช้สร้างตลาดและสร้างแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์เพื่อจำหน่ายในตลาดปัจจุบัน ซึ่งจะทำให้ผลิตภัณฑ์ของชุมชนมีความแตกต่างและมีมูลค่าที่สูงขึ้นได้มากกว่าเดิม



ภาพประกอบที่ 1 บรรยากาศชุมชนคลองปากปิด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์และ
ผลิตภัณฑ์เดิมของชุมชน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อออกแบบลวดลายพิมพ์ลือกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโกงจากอัตลักษณ์
ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

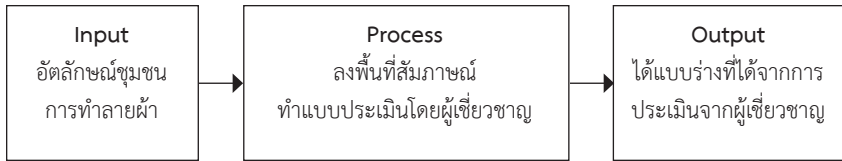
ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ได้ลวดลาย
พิมพ์ลือกไม้บนผ้าย้อมเปลือกโกงจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด

ขอบเขตของการวิจัย

โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนจากกองทุนส่งเสริม ววน. พ.ศ. 2566 เพื่อ
พัฒนาผลิตภัณฑ์ประเภทผ้าที่เกิดจากอัตลักษณ์ของชุมชนคลองปากปิด ในพื้นที่
อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการออกแบบจากการ
ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลจากกลุ่มประชากรที่ทำการศึกษาและทำการ
สังเคราะห์ข้อมูล จากนั้นจึงออกแบบลวดลายจากอัตลักษณ์ชุมชน เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญ
ได้ประเมินความเหมาะสมในการออกแบบแล้วนำผลลัพธ์ที่ได้ไปเป็นแนวทางในการ
ออกแบบผลิตภัณฑ์ชุมชนต่อไป



ภาพประกอบที่ 2 กรอบแนวคิด

วิธีการดำเนินงานวิจัย

ขั้นที่ 1 ศึกษาข้อมูลที่เป็นเอกสารและรวบรวมข้อมูลจากฐานข้อมูลออนไลน์ หนังสือหรืองานวิจัยที่เกี่ยวกับอัตลักษณ์ชุมชน

ขั้นที่ 2 คณะผู้วิจัยทำการสร้างเครื่องมือแบบสัมภาษณ์และแบบประเมิน แล้วลงพื้นที่เก็บข้อมูลลงแบบสัมภาษณ์ด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม จากนั้นสังเคราะห์ประเด็นเพื่อตั้งอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิดไปตีความและประยุกต์ใช้

ขั้นที่ 3 พัฒนาแบบร่างงานออกแบบลวดลายผ้าย้อมเปลือกโก่งจากจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด

ขั้นที่ 4 ดำเนินการเก็บข้อมูลแบบประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญเพื่อการประเมินความเป็นไปได้ของการขึ้นแม่แบบบล็อกไม้ และผู้เชี่ยวชาญประเมินความคิดเห็นที่มีต่อแบบร่างลวดลายอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด เพื่อพิจารณาความเป็นไปได้ในการผลิต

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย คือ

1) สมาชิกกลุ่มวิสาหกิจชุมชน ได้แก่ ผู้นำทางศาสนา ปราชญ์ชาวบ้าน กลุ่มผู้ผลิตสินค้าชุมชน และตัวแทนภาคประชาชน รวม จำนวน 5 คน

2) ผู้เชี่ยวชาญในการประเมินความเป็นไปได้ของการขึ้นแม่แบบบล็อกไม้ อาจารย์ผู้สอนออกแบบลายผ้า ช่างด้านการผลิตแม่แบบบล็อกด้วยไม้หรือโลหะ และผู้ประกอบการผลิตสีสำหรับพิมพ์ผ้า รวม จำนวน 3 คน

3) ผู้เชี่ยวชาญประเมินความคิดเห็นที่มีต่อแบบร่างลวดลายอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ได้แก่ เจ้าของธุรกิจเครื่องแต่งกายที่เน้นจำหน่ายลายผ้า และอาจารย์ผู้สอนการออกแบบพิมพ์ลายผ้า รวม จำนวน 3 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การสร้างแบบสัมภาษณ์และแบบประเมินจากการสังเคราะห์ข้อมูลโดยการทบทวนวรรณกรรม ซึ่งเนื้อหาของแบบสอบถามจะครอบคลุมเรื่องโครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้อัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ผ่านการวิเคราะห์ความเที่ยงตรงของเครื่องมือ (Validity) ด้วยวิธี IOC โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิด้านระเบียบวิธีการวิจัย และด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์สินค้าไลฟ์สไตล์ให้การพิจารณา

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาข้อมูลเรื่องอัตลักษณ์ชุมชน

การศึกษาความหมายของ คำว่า “อัตลักษณ์” ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “Identity” หมายถึง ผลรวมของลักษณะเฉพาะของสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจำได้ ในปัจจุบันมีผู้ให้ความหมายและคำจำกัดความไว้อย่างมากมาย ทั้งตามพจนานุกรมและตามแนวความคิดของนักวิชาการ อาทิ Cambridge Dictionary (Identity, n.d.) อธิบายความหมายของศัพท์ Identity ว่าหมายถึงคุณลักษณะเฉพาะของบุคคลหรือองค์กรที่ทำให้สาธารณชนนึกถึงและจดจำ Collins English Dictionary (n.d.) ได้ให้คำจำกัดความของศัพท์ Identity เป็นข้อๆ ไว้ดังนี้ 1) การมีลักษณะเฉพาะของบุคคลหรือสิ่งของที่ไม่ซ้ำใคร 2) ลักษณะเฉพาะบุคคลและสิ่งของซึ่งได้รับการยอมรับ 3) คุณสมบัติของการเป็นหนึ่งในสิ่งของและบุคคล 4) คุณลักษณะที่โดดเด่น เป็นธรรมชาติมีคุณภาพ 5) สถานะของบุคคลหรือสิ่งของซึ่งสามารถอธิบายหรืออ้างสิทธิ์ได้ ในส่วนของการออกแบบจากอัตลักษณ์นั้นนอกจากจะมีบทบาทต่อการธุรกิจแล้ว ยังมีคุณค่าทางด้านความงามและส่งผลกระทบต่อทัศนคติที่ติดมาของบุคคล

ดั่งที่ ทองเจือ เขียดทอง (2548) อธิบายไว้ว่า การออกแบบจากอัตลักษณ์มีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ในงานออกแบบสามารถบ่งบอกถึงแบบอย่างของสัญลักษณ์ของแต่ละประเทศได้ ก่อให้เกิดคุณค่าทางความงาม เกิดความน่าเชื่อถือ ยกระดับสุนทรียะของสังคมได้ ทำให้สะดวก รวดเร็ว เข้าใจได้ง่าย ผ่านกระบวนการคิดทางศิลปะ อันเป็นผลงานเกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่ต้องเพียรพยายามเสาะหาข้อมูล ใช้ความคิด ความสามารถทางศิลปะสร้างสรรค์ออกมาจากนามธรรมให้เป็นรูปธรรม จึงได้ผลงานที่มีคุณค่า

ในการดึงอัตลักษณ์จากทุนวัฒนธรรมมาใช้ในการออกแบบนั้น จากการศึกษาข้อมูลต่างๆ พบว่าการพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้ทุนวัฒนธรรมและภูมิปัญญาเป็น 1 ในยุทธศาสตร์ชาติที่มีการเชื่อมโยงหน่วยงานต่างๆ ทั้งต้นน้ำ กลางน้ำ ปลายน้ำ โดยผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมไทย (Cultural product of Thailand) หมายถึงผลิตภัณฑ์ที่พัฒนาต่อยอดมาจากวัฒนธรรมไทย มีคุณค่า ความหมายเรื่องราวด้านวัฒนธรรม อันเป็นรากเหง้าที่ได้รับการสืบสานสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ บ่งบอกอัตลักษณ์และสามารถเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจ สร้างเป็นสินค้าเชิงพาณิชย์ (พัดชา (เสนาณรงค์) อุทิศวรรณกุล, 2561) การตีความเป็นหัวใจสำคัญ ในการดึงอัตลักษณ์อันเป็นทุนวัฒนธรรมไปใช้ โดยอาจเป็นการใช้ตามแบบแผนดั้งเดิม หรืออาจต้องนำมาประยุกต์ใช้ให้คนรุ่นใหม่เข้าใจง่ายและยังคงให้วัฒนธรรมนั้นยังคงสืบทอดต่อไปได้ไม่หายไป การตีความอัตลักษณ์มาประยุกต์ใช้กับวัสดุ การผลิต และประโยชน์การใช้งานที่เหมาะสมกับวิถีชีวิตในปัจจุบัน เหมาะกับยุคสมัยและกาลเทศะ ผ่านการสื่อสารและส่งเสริมคุณค่าใหม่ให้ผู้บริโภคปัจจุบันเกิดการยอมรับและเกิดการนำไปใช้ได้จริง เพื่อยกระดับสินค้าและบริการให้เกิดความแตกต่างอย่างมีอัตลักษณ์ สร้างความประทับใจสำหรับผู้พบเห็นจนเกิดการตัดสินใจซื้อเพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ โดย กมลศิริ วงศ์หมึก (2561) ได้สรุปแผนภาพในการดึงอัตลักษณ์ชุมชนไปใช้เพื่อให้เข้าใจได้ง่ายขึ้น ดังนี้



ภาพประกอบที่ 3 กระบวนการดึงอัตลักษณ์อันเป็นทุนวัฒนธรรมไปใช้
ที่มา: กมลศิริ วงศ์หมึก (2561)

2. ผลการลงพื้นที่ทำแบบสัมภาษณ์ด้วยวิธีการสนทนากลุ่ม

ดึงเส้นที่ - จากการลงพื้นที่ทำแบบสัมภาษณ์ด้วยวิธีการสนทนากลุ่มเพื่อใช้ในการดึงอัตลักษณ์ชุมชน โดยประชากรกลุ่มตัวอย่างได้แก่ ผู้นำทางศาสนา ประชาชนชาวบ้าน กลุ่มผู้ผลิตสินค้าชุมชน ตัวแทนภาคประชาชน รวมจำนวน 5 คน แทนเป็นรหัสบุคคลให้กับประชากรตัวอย่างแต่ละคน จากนั้นผู้วิจัยจึงสรุปลักษณะร่วมของประเด็นที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่ซ้ำกันมากที่สุด ดังแสดงในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงผลการวิเคราะห์ประเด็นลักษณะร่วมในการดึงอัตลักษณ์ชุมชนจากการสนทนากลุ่ม

ประเด็นลักษณะร่วม รหัสบุคคล ประชากรตัวอย่าง	P.1	P.2	P.3	P.4	P.5	รวม
แร่ทองนพคุณในสายน้ำแห่งทองคำ	/	/		/	/	4
บรรพบุรุษล่องเรือใบมาตั้งรกราก			/			1
ดอก เปลือกและใบโกงกาง	/	/	/	/	/	5
สีน้ำตาลอมชมพูจากสีย้อมเปลือกโกงกาง	/	/		/	/	4
ผลิตภัณฑ์ที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม	/		/	/		3
พื้นที่สองวัฒนธรรม	/		/			2
กิจกรรมท่องเที่ยววิถีชีวิตชุมชน		/				1
ธรรมชาติที่เรียบง่าย				/		1
วิถีชีวิตชาวเล			/		/	2
สัตว์หลากหลายชนิดในป่าโกงกาง		/			/	2

จากตาราง จะพบลักษณะร่วมของประเด็นที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่ซ้ำกันมากที่สุด โดยเรียงตามลำดับได้แก่ ลำดับที่ 1 ดอก เปลือกและใบโกงกาง ลำดับที่สอง ได้แก่ แร่ทองนพคุณในสายน้ำแห่งทองคำ และสีน้ำตาลอมชมพูจากสีย้อมเปลือกโกงกาง และลำดับที่ 3 ได้แก่ ผลิตภัณฑ์ที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม

3. ผลจากการพัฒนาแบบร่างงานออกแบบลวดลายผ้าย้อมเปลือกโกงกางจากอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิด

การตีความ - ผู้วิจัยนำเอาผลข้างต้นมาตีความเป็นแนวความคิดทางการออกแบบ และแตกองค์ประกอบทางการออกแบบเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ สร้างเป็นหัวข้อเรื่อง ชีวิตริชป่าบนสายธารแร่ทองคำ กำหนดให้ลักษณะร่วมของประเด็นที่ได้จากการสัมภาษณ์ที่ซ้ำกันมากที่สุด เป็นอัตลักษณ์ของชุมชน ดังนี้

Eco life on the Golden one stream ชีวิตริชป่าบนสายธารแร่ทองคำ



คำสำคัญ:

ป่าโกงกาง
แร่ทองนพคุณ
สายน้ำแห่งทองคำ
เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม

องค์ประกอบ:

เส้นอิสระ รูปร่างไม่เท่ากัน
ไม่เป็นทางการ การปิดทับด้วยสี
ทองหรือวัสดุทอง

สี

สีน้ำตาลอมชมพู สีอัตลักษณ์ชุมชน

สีปะเตา

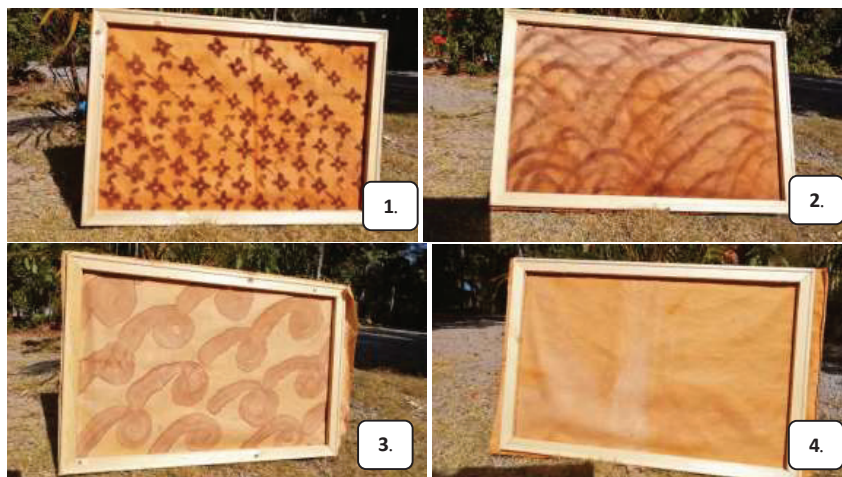
สีส้มป่า

สีมุกอ้น

สีทองนพคุณบริสุทธิ์

ภาพประกอบที่ 4 องค์ประกอบทางการออกแบบ

ประยุกต์ - จากคำสำคัญที่กำหนดเป็นอัตลักษณ์ชุมชน ผู้วิจัยและชุมชนจึงทดลองวาดสิ่งต่างๆ ที่ตนถนัดมานำเสนอและอภิปรายร่วมกัน ได้แก่ ดอกโกงกาง ใบโกงกาง สายน้ำแร่ทองคำ คลื่นน้ำในคลอง



ภาพประกอบที่ 5 ผลจากการทดลองการวาดลายผ้าด้วยเทคนิคฟรีแฮนด์โดยตัวแทนชุมชน

การวาดด้วยเทคนิคฟรีแฮนด์ ชื่อภาพดอกโกงกางบนอวนปลา โดยจินตนาการจากการไปเก็บดอกโกงกางมาวิเคราะห์แล้ววาดประกอบกับสิ่งที่เห็นรอบบ้านของตนเองที่เป็นชาวเลอยู่ริมทะเล

1. การวาดด้วยเทคนิคฟรีแฮนด์ ชื่อภาพรากโกงกาง จากภาพร่างที่ผู้วิจัยนำเสนอให้ชุมชน

2. การวาดด้วยเทคนิคฟรีแฮนด์ ชื่อภาพคลื่นน้ำ จากภาพร่างที่ผู้วิจัยนำเสนอให้ชุมชน

3. การทดลองสับตัดแปรงพู่กัน ทำให้เกิดพื้นผิวลายจุดกระจายบนผ้า ชื่อภาพสับตัดน้ำ

4. จากนั้นผู้วิจัยและชุมชนได้ร่วมวิเคราะห์ถึงผลงานที่ได้ทดลองทำมา เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแม่พิมพ์บล็อกไม้จากอัตลักษณ์ชุมชน แล้วนำแบบร่างที่ได้ไปขึ้นแบบวาดในโปรแกรมสร้างภาพลายเส้น

การวิเคราะห์ความเหมาะสมในการขึ้นบล็อกไม้ โดยผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน

ผู้เชี่ยวชาญทั้งสามท่าน ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนออกแบบลายผ้า ช่างด้านการผลิตแม่แบบบล็อกด้วยไม้หรือโลหะ และผู้ประกอบการผลิตสีสำหรับพิมพ์ผ้า ร่วมวิเคราะห์ความเหมาะสมของแม่พิมพ์บล็อกไม้ที่ออกแบบลายอัตลักษณ์ชุมชน โดยให้คะแนนดังนี้

คะแนน +1 คือ มีความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย สามารถนำไปขึ้นต้นแบบได้เลย

คะแนน 0 คือ มีความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย แต่ต้องปรับแบบหรือขนาด

คะแนน -1 คือ ไม่มีความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย ไม่เหมาะสมสำหรับการพิมพ์ผ้า

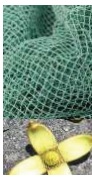
ตารางที่ 2 ตารางแสดงผลการวิเคราะห์ความเป็นไปได้ในการขึ้นแม่แบบลาย

ลายที่	ที่มา	ชื่อลาย	การออกแบบแม่แบบลายบล็อกไม้	ขนาดของแม่แบบลาย	ความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย	การวิเคราะห์ความเหมาะสม
1		โก่งกางบังใบ		กว้าง 16.5 ซม. ยาว 19 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ทั้งนี้ต้องขยายขนาดของเส้น ส่วนขนาดโดยรวมมีความเหมาะสม
2		โก่งกางเฉลียงบนอวนปลา		กว้าง 16 ซม. ยาว 17 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ขนาดโดยรวมมีความเหมาะสม

ตารางที่ 2 ตารางแสดงผลการวิเคราะห์ความเป็นไปได้ในการขึ้นแม่แบบลาย (ต่อ)

ลายที่	ที่มา	ชื่อลาย	การออกแบบแม่แบบลายบล็อกไม้	ขนาดของแม่แบบลาย	ความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย	การวิเคราะห์ความเหมาะสม
3		ดอก โกกงาง		กว้าง 20 ซม. ยาว 20 ซม.	-1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ แต่จะประสบปัญหาในการพิมพ์ผ้า เนื่องจากการพิมพ์ที่บล็อกไม้มีขนาดใหญ่จะทำให้สีหรือเทียนหลุดง่ายหรือไม่ติดผ้า ลวดลายจะไม่สวยงามเหมือนในบล็อกที่เห็น
4		ดอก โกกงาง เหลี่ยม		กว้าง 15.5 ซม. ยาว 15.5 ซม.	-1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ แต่จะประสบปัญหาในการพิมพ์ผ้า เนื่องจากการพิมพ์ที่บล็อกไม้มีขนาดใหญ่จะทำให้สีหรือเทียนหลุดง่ายหรือไม่ติดผ้า ลวดลายจะไม่สวยงามเหมือนในบล็อกที่เห็น
5		โกกงาง ใบพัด		กว้าง 9 ซม. ยาว 9 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ขนาดโดยรวมมีความเหมาะสม
6		โกกงาง ในป่า		กว้าง 14 ซม. ยาว 16 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ขนาดโดยรวมมีความเหมาะสม แต่ให้ระวังเรื่องการวางลายพิมพ์ซ้ำ เนื่องจากเป็นลายที่มีขนาดใหญ่
7		ระลอก คลื่น		กว้าง 3 ซม. ยาว 10.5 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ทั้งนี้ต้องขยายขนาดของเส้นไม่ให้เป็นเส้นทึบ ส่วนขนาดโดยรวมมีความเหมาะสม

ตารางที่ 2 ตารางแสดงผลการวิเคราะห์ความเป็นไปได้ในการขึ้นแม่แบบลาย (ต่อ)

ลายที่	ที่มา	ชื่อลาย	การออกแบบแม่แบบลายบล็อกไม้	ขนาดของแม่แบบลาย	ความเป็นไปได้ในการนำไปขึ้นแม่แบบลาย	การวิเคราะห์ความเหมาะสม
8		สายน้ำต้องแสง		กว้าง 9 ซม. ยาว 20 ซม.	+1	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ ทั้งนี้ต้องขยายขนาดของเส้น อีกทั้งลายนี้เป็นลายที่มีความละเอียดและมีขนาดยาวมาก ให้ระวังการพิมพ์สีบนผ้า
9		โก่งกางบนวนปลา		กว้าง 27 ซม. ยาว 27 ซม.	-1	ไม่สามารถขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ได้ เนื่องจากเส้นประมีขนาดเล็กเกินไป อีกทั้งบล็อกไม้ไม่ควรมีขนาดเกิน 20 ซม. เนื่องจากจะประสบปัญหาเกี่ยวกับการพิมพ์ลายต่อเนื่องหรือลายซ้ำ หากมีขนาดใหญ่เกินไป จะไม่เหมาะสมกับขนาดของหม้อต้มเทียน
10		ใบโก่งกางในสายน้ำ		กว้าง 6 ซม. ยาว 6 ซม.	0	มีความเป็นไปได้ในการขึ้นต้นแบบบล็อกไม้ แต่ขนาดภาพรวมเล็กและมีจำนวนลายเส้นเล็กมากเกินไป อาจทำให้เกิดข้อผิดพลาดได้ง่ายในการผลิต

จากนั้นผู้วิจัยจึงนำแบบที่ผ่านการวิเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญไปปรับปรุงแก้ไขเพื่อขึ้นแม่แบบตัดบล็อกไม้บนเครื่องเลเซอร์ตัดไม้ จำนวนทั้งสิ้น 6 ลายที่มีความเป็นไปได้ในการขึ้นแบบ ทำการทดลองพิมพ์ลงบนผ้าจริงขนาดลายละ 1 หลา ได้แก่ ผ้าสะปัน แล้วนำส่งให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ เจ้าของธุรกิจเครื่องแต่งกายที่เน้นจำหน่ายลายผ้า อาจารย์ผู้สอนการออกแบบพิมพ์ลายผ้า เพื่อพิจารณา

ประเมินความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อการประเมินแบบร่างลวดลายอัตลักษณ์ชุมชน คลองปากปิด อำเภอบางสะพาน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์

แบบประเมินแบ่งเกณฑ์การให้คะแนนเป็น 5 ระดับ ในข้อความแต่ละข้อจะใช้เกณฑ์ในการตรวจให้คะแนนดังนี้

ระดับความคิดเห็น 5 หมายถึง เห็นด้วยมากที่สุด

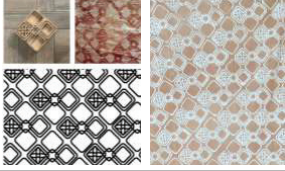
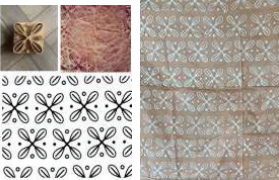
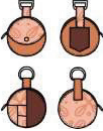
ระดับความคิดเห็น 4 หมายถึง เห็นด้วยมาก

ระดับความคิดเห็น 3 หมายถึง เห็นด้วยปานกลาง

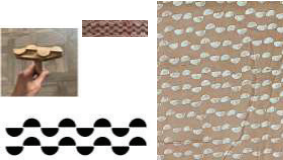
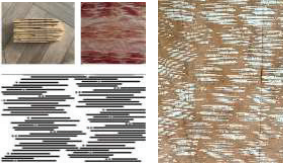
ระดับความคิดเห็น 2 หมายถึง เห็นด้วยน้อย

ระดับความคิดเห็น 1 หมายถึง เห็นด้วยน้อยที่สุด

ตารางที่ 3 ตารางแสดงภาพตัวอย่างผ้าพิมพ์ลายแม่พิมพ์บล็อกไม้ และตัวอย่างการวางลายผลิตภัณฑ์บนสินค้าแฟชั่นไลฟ์สไตล์

ลาย	ตัวอย่างการวางลายผ้าบนผ้าและการทดลองพิมพ์เทียนด้วยบล็อกไม้	ตัวอย่างการวางลายบนผลิตภัณฑ์สินค้าแฟชั่นไลฟ์สไตล์
โก่งกางบังใบ		 หมอนอิง
โก่งกางเฉลียงบนอวนปลา		 เสื้อฮาวาย
โก่งกางใบพัด		 กระป๋องใส่เศษสตางค์

ตารางที่ 3 ตารางแสดงภาพตัวอย่างผ้าพิมพ์ลายแม่พิมพ์บล็อกไม้ และตัวอย่างการวางลายผลิตภัณฑ์บนสินค้าแฟชั่นไลฟ์สไตล์ (ต่อ)

ลาย	ตัวอย่างการวางลายซ้ำบนผ้าและการทดลองพิมพ์เทียนด้วยบล็อกไม้	ตัวอย่างการวางลายบนผลิตภัณฑ์สินค้าแฟชั่นไลฟ์สไตล์
โก่งกางในป่า		 ผ้าพันคอ
ระลอกคลื่น		 หมวก
สายน้ำต้องแสง		 เสื้อมีฮู้ด

ตารางที่ 4 ตารางแสดงผลการประเมินความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบจำนวน 3 ท่าน

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็น											
	ลายที่ 1 โก่งกางบังใบ		ลายที่ 2 ดอกโก่งกาง		ลายที่ 3 โก่งกางเฉลี่ยงบนอวนปลา		ลายที่ 4 โก่งกางใบพัด		ลายที่ 5 ระลอกคลื่น		ลายที่ 6 สายน้ำต้องแสง	
	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.
1. ลวดลายที่ออกแบบมีความสวยงาม น่าสนใจ	4.000	0.000	4.333	0.577	3.333	0.577	3.000	1.000	3.333	0.577	3.667	0.577
2. มีการวางลายซ้ำได้อย่างเหมาะสม	4.333	0.577	4.333	0.577	3.667	0.577	3.333	0.577	3.333	0.577	3.333	0.577
3. ลวดลายที่ออกแบบแสดงถึงอัตลักษณ์ชุมชน	4.000	1.000	4.333	0.577	4.000	1.000	3.000	1.000	2.667	0.577	3.333	0.577

ตารางที่ 4 ตารางแสดงผลการประเมินความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบจำนวน 3 ท่าน (ต่อ)

รายการประเมิน	ระดับความคิดเห็น											
	ลายที่ 1 โก่งกางบังใบ		ลายที่ 2 ดอกโก่งกาง		ลายที่ 3 โก่งกางเฉลี่ย บนอวนปลา		ลายที่ 4 โก่งกางใบพัด		ลายที่ 5 ระลอกคลื่น		ลายที่ 6 สายน้ำต้อง แสง	
	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.	$\bar{x}$	S.D.
4. ลวดลายที่ออกแบบสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ผ้าของชุมชนคลองปากปิดได้	4.333	0.577	4.000	1.000	4.333	0.577	3.333	0.577	3.000	0.000	3.333	0.577
5. ลวดลายที่ออกแบบมีความเป็นไปได้ในการนำไปผลิตและสามารถต่อยอดในเชิงพาณิชย์ได้	4.333	0.577	3.333	1.155	4.333	0.577	4.000	1.000	3.333	0.577	3.333	0.577
รวม	4.200	0.546	4.067	0.777	3.933	0.662	3.333	0.831	3.133	0.462	3.400	0.577

จากตารางที่ 3 ผลการประเมินความพึงพอใจจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ จำนวน 3 ท่าน พบว่า ลายที่ 1 ลายโก่งกางบังใบ มีผลคะแนนสูงสุดอยู่ในระดับเหมาะสมมาก มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.20 , S.D. = 0.54) โดยสามารถลำดับคะแนนตามข้อคำถามได้ดังนี้ มีการวางลายซ้ำผ้าได้อย่างเหมาะสม ลวดลายที่ออกแบบสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ผ้าของชุมชนคลองปากปิดได้ และลวดลายที่ออกแบบสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ผ้าของชุมชนคลองปากปิดได้ อยู่ในระดับเหมาะสมที่สุด มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.33, S.D. = 0.57) ลวดลายที่ออกแบบแสดงถึงอัตลักษณ์ชุมชน มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.00, S.D. = 1.00) ลวดลายที่ออกแบบมีความสวยงาม น่าสนใจ อยู่ในระดับเหมาะสมมาก มีค่าอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.00, S.D. = 0.00)

อภิปรายผล

การอภิปรายผล พบว่า ในการเริ่มต้นสร้างลายผ้าตั้งแต่สมัยอดีตนานมาของคนไทยจะเกิดจากการมองและเลียนแบบสิ่งต่างๆรอบตัว เช่น สัตว์เลี้ยง พืชพันธุ์อาหาร และโดยเฉพาะลวดลายที่เกิดจากดอกไม้ประจำบ้านหรือประจำถิ่นลายผ้าจึงกลายเป็นลายพื้นฐานของหลายชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับ Pantung (2019) ที่พบว่า การออกแบบลวดลายผ้าทอได้แรงบันดาลใจมาจากการนำทรัพยากรสิ่งแวดล้อมที่มีอยู่ในชุมชนมาใช้ในการออกแบบ โดยอัตลักษณ์ชุมชนคลองปากปิดที่ได้รับผลคะแนนสูงสุดจากการประเมินผลจากผู้เชี่ยวชาญนั้น ได้แก่ ดอกโก้งกาง ด้วยตัวดอกไม้ลักษณะของดอกไม้ชัดเจน มีจำนวนกลีบดอกไม้ไม่มาก และใบโก้งกางมีลักษณะโค้งมน ไม่มีความซับซ้อน สามารถมองเป็นงานสองมิติหรือรูปร่างเรขาคณิตตัดทอนได้ง่าย ซึ่งสอดคล้องกับสุพัตรา คงขำ และคณะ (2564) ที่กล่าวว่า การดึงเอาอัตลักษณ์เฉพาะถิ่นในแต่ละที่มาใช้ในการออกแบบลวดลายนั้นต้องคำนึงถึงองค์ประกอบที่หลากหลาย เช่น ความยากง่ายในการนำมาออกแบบ ความสอดคล้องกับรูปแบบผลิตภัณฑ์ การผสมผสานลายต่างๆเข้าด้วยกันเพื่อความโดดเด่นและสวยงาม

ข้อเสนอแนะ

ในส่วนของการสร้างแม่แบบบล็อกไม้ นั้น ขนาดของเส้นที่วาดเพื่อใช้ตัดด้วยเลเซอร์ต้องมีขนาดใหญ่และเท่ากันอย่างมั่นคง และควรมีขนาดไม่ต่ำกว่า 0.4 ซม. เพื่อให้ลายพิมพ์มีความชัดเจนไม่ขาดหายเมื่อนำไปพิมพ์เทียน

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบพระคุณผู้สนับสนุนทุนวิจัย กองทุนส่งเสริม ววน. ปี 2565 ศูนย์วิจัยมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต และทีมวิจัยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต

เอกสารอ้างอิง

- กมลศิริ วงศ์หมึก. (2561). **ทุนวัฒนธรรมจังหวัดสุโขทัยเพื่อการออกแบบลายพิมพ์**
ผ้าดิถีทล: รายงานผลการวิจัย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต.
- พัชชา (เสนาณรงค์) อุทิศวรรณกุล. (2561). **แพชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จาก**
ทุนวัฒนธรรมสิ่งทอจังหวัดน่าน. กรุงเทพฯ : วิสคอมเซ็นเตอร์.
- ทองเจือ เขียดทอง. (2548). **การออกแบบสัญลักษณ์.** กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ.
- สุพัตรา คงขำ, เครือวัลย์ คงขำ, สุภารัฐ ยอดระบำ, และอรุณวรรณ ชูสังกิจ. (2564).
การศึกษาผ้าบาติก เพื่อเสริมสร้างอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัด
นครศรีธรรมราช กรณีศึกษา: กลุ่มผ้าบาติกสำเภาทอง ตำบลท้ายสำเภา
อำเภอพระพรหม จังหวัดนครศรีธรรมราช. วารสารนาคบุตรปริทรรศน์,
13(2), 33-41.
- Collins English Dictionary. (n.d.). **Identity.** Retrieved September 6, 2022,
 from <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/identity>
- Pantung, P. (2019). **Participatory development of textile products**
of Ban Phu Thong Community, Sukhothai Province. Area
Based Development Research Journal, 11(4), 331-345.

การสร้างสรรค์จิตรกรรมพระอริยบุคคล
ในสมุดภาพปริศนาธรรม
Creativity painting phra ariyabukkhon
In the Dharma mystery picture book

นฤมล ศิลปชัยศรี¹

Narumol Silpachaisri

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., สาขาวิชาทัศนศิลป์
วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
Assistant Professor, Department of Thai
Handicraft, Poh Chang College, Rajamangala
University of Technology Rattanakosin
(E-mail: narumol.sar@rmutr.ac.th)

Received: 02/08/2023 Revised: 09/11/2023 Accepted: 10/11/2023

บทคัดย่อ

วิจัยนี้เป็นการวิจัยเอกสารชั้นต้น ได้แก่ สมุดภาพปริศนาธรรม เลขที่ต่าง ๆ โดยทำการศึกษาการสร้างสรรคจิตรกรรมพระอริยบุคคล ซึ่งใช้หลักองค์ประกอบ ศิลป์ผสมผสานกับสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย เป็นการสะท้อนสุนทรียภาพ ความงาม และนัยยะทางความหมาย มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษารูปทรงทางศิลปกรรมของพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนาธรรม และเพื่อศึกษาการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางศิลปะของพระอริยบุคคลจากสมุดภาพปริศนาธรรมและสมุดภาพไตรภูมิ

ผลการวิจัยพบว่า

1. รูปทรงทางศิลปกรรมและความหมายของพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนาธรรม เชิงสัญลักษณ์ที่ปรากฏในจิตรกรรมที่แสดงถึงจิตที่ตั้งมั่น คือดวงแก้ว ซึ่งจะปรากฏในทุกภาพของพระอริยบุคคล ดอกบัว แสดงถึงพระพุทธปัญญาของพระพุทธเจ้า และในเอกสารสมุดภาพปริศนาธรรมใช้บุคคลทั่วไปแสดงถึงการเข้าถึงกระแสธรรมะ ในขณะที่สมุดภาพไตรภูมิแสดงเป็นพระภิกษุ หรือนักบวชเพื่อบรรลุธรรม
2. การปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางศิลปะของพระอริยบุคคลจากสมุดภาพปริศนาธรรมและสมุดภาพไตรภูมิอิทธิพลของคติปริศนาธรรมในงานศิลปะไทยสะท้อนต่อมาในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการเขียนภาพเกี่ยวกับปริศนาธรรมใกล้ตัวที่พุทธศาสนิกชนสามารถเข้าใจและปฏิบัติตามได้ เช่นปริศนาธรรมในสุภาชีวิตไทย

คำสำคัญ : ปริศนาธรรม, ไตรภูมิ, อริยบุคคล

Abstract

This research is primary document research. Including the Dhamma mystery picture book, various numbers, by studying the creation of paintings of phra ariyabukkhon which uses art elements combined with symbols to convey meaning It is a reflection of aesthetics,

beauty and meaning. have a purpose To study the artistic forms of the ariyabukkhon in the Mystic Dhamma picture book. and to study the modification of artistic elements of the noble monks from the Mystery Dhamma Picture Book and the Tribhumi Picture Book

The results showed that

1. The artistic form and meaning of the ariyabukkhon in the Mystic Dhamma picture book symbolic Appearing in paintings that show a steady mind is the crystal ball, which appears in every picture of a ariyabukkhon. The lotus flower represents the Buddha's wisdom. And in the document, the Mystic Dhamma picture book, ordinary people are used to show access to the Dhamma stream. while the Tribhum picture book shows a monk. or monks to attain Dhamma

2. Changing the artistic elements of the ariyabukkhon from the Mystic Dhamma picture book and the picture book. Tribhumi, influence of mysticism in Thai art. Later reflected in the early Rattanakosin, there was writing Pictures about mysteries nearby that Buddhists can understand and follow Such as the mysteries in Thai proverbs.

Keywords: Dhamma Mystery, Tribhum, Ariyabukkhon

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

ปริศนา หรือปฤษฎา เป็นภาษาสันสกฤต มีความหมายตามคำแปลตรงตัวว่า ปริตสะหนา น. สิ่งหรือถ้อยคำที่ผูกขึ้นเป็นเงื่อนงำเพื่อให้แก้ให้หาย (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2564) เมื่อนำข้อปริศนาต่าง ๆ มาสร้างเป็นรูปทรงสัญลักษณ์ในทางศิลปกรรมแล้ว จึงทำให้ภาพที่สื่อความหมายแทนตัวอักษรมีความซับซ้อนมาก

ยิ่งขึ้น ปรีศนาธรรมจึงเป็นเนื้อหาหนึ่งที่มีนักวิชาการศึกษาและตีความวรรณกรรมทางศาสนา โดยมากปรีศนาธรรมมักจะอยู่ในรูปของจิตรกรรมฝาผนัง หรืองานสร้างสรรค์อื่น ๆ ที่ใช้สัญลักษณ์ในการตีความ

ปรีศนา มีความหมายที่สะท้อนการตอบสนองการค้นหาคำความเป็นจริง อาจมีอุบายหรือนัยแฝงที่เป็นการประลองทักษะความรู้ ความเข้าใจและสติปัญญาของผู้ที่เป็นนักปราชญ์ในแต่ละช่วงเวลาด้วยเช่นกัน สมุดภาพเล่มที่มีชื่อว่า ปฤษณธรรม ซึ่งเป็นสมุดไทย หมวดตำราภาพ หมู่ธรรมคดี เลขที่ 3 ซึ่งเป็นเอกสารได้มาจากสำนักพระราชวัง เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2481 อ่าน ถ้ายถอด วิเคราะห์ บรรยาย โดย นาย ประภาส สุระเสน เป็นสมุดไทยขาวที่เขียนภาพเป็นปรีศนาซึ่งประกอบคำบาลี ลักษณะภาพมีความใกล้เคียงกับภาพในสมุดภาพไตรภูมิ

ผู้อ่านถ้ายถอดให้ความเห็นว่า เนื้อหาของภาพนั้นสามารถศึกษาร่วมกับหนังสือวิสุทธิมรรค เล่ม 1-2-3 และหนังสือ อภิธัมมัตถวิภาวิณี อภิธัมมัตถสังคหฎีกา แม้ว่าไม่มีคำอธิบายความโดยละเอียดก็สามารถสันนิษฐานได้ว่าภาพที่เขียนขึ้นในสมุดไทยเล่มนี้มีความเชื่อมโยงกับการเขียนภาพในสมุดภาพไตรภูมิอย่างมีนัยสำคัญ อาทิ ภาพแสดงพระโสธำบั้น พระสภากาฬามี พระอนาคามี และพระอรหันต์ อย่างไรก็ตาม ผู้แปลได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับ สมุดไทยเล่มนี้ว่าเป็นภาพวาดอิงธรรมะจนตลอดทั้งเล่ม กล่าวโดยสรุปได้ว่า สมุดภาพปรีศนาธรรมเหล่านี้ อิงธรรมะทั้งเล่มสมุดไทยมีลำดับของการเปรียบเทียบ เปรียบเปรย นับตั้งแต่การเกิดจนสามารถพบหนทางบรรลุมรรค (ประภาส สุระเสน, 2545)

สมุดภาพปรีศนาธรรมหลายฉบับเขียนภาพพระอริยบุคคล โดยอธิบายอย่างย่อด้วยอักษรขอมภาษาบาลีบ้างเขียนด้วยอักษรไทยภาษาไทย ภาพเขียนเหล่านั้นประกอบด้วยท่าทางเป็นองค์ประกอบตามอย่างศิลปะไทย อันมีความสำคัญต่อการศึกษาริเริ่มรู้อย่างยิ่ง เนื่องจากพระอริยบุคคลที่พบในสมุดไทยเหล่านั้นเป็นแบบอย่างและมีคุณค่าทางศิลปกรรมให้สามารถศึกษาพระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิด้วย ทั้งนี้ ศิลปกรรมไทยเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สืบทอดความคิด คติความเชื่อจากเรื่องราวต่าง ๆ จากทั้งที่เป็นวิถีชีวิต วรรณกรรมทางพุทธศาสนา และปรัชญาทางคตินิยม

สุภาชิตและมีปริศนา การสร้างสรรค์งานศิลปะไทยจึงเป็นการสร้างสรรค์ที่อาศัยคุณค่าจากคติธรรม ความศรัทธา และองค์ประกอบทางศิลปะอย่างไทยประเพณี แล้วนำมาตีความเพื่อสร้างสรรค์ชิ้นใหม่โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์และประสบการณ์ผลงานเหล่านั้นจึงมีเนื้อหาที่สามารถศึกษาพัฒนาการทางความคิดและกลวิธีในการนำเสนอที่น่าสนใจได้ ซึ่งแต่เดิมการสร้างสรรค์ศิลปะไทยโบราณมักสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นเครื่องหมายแห่งการบูชาและสะท้อนวัฒนธรรมตลอดจนสะท้อนคติความเชื่อที่มีต่อศาสนาและนัยทางปริศนาธรรม ซึ่งปริศนาธรรมเป็นอภิปรัชญา (ความรู้ที่มีเนื้อหาที่ลึกซึ้ง) ที่ต้องการการตีความและวิเคราะห์โดยอาศัยฐานความรู้และความพร้อมในทางธรรม เพื่อเชื่อมโยงองค์ความรู้เดิมกับแนวทางการปฏิบัติให้ผู้ศึกษาเกิดความเข้าใจอย่างถ่องแท้ ปริศนาธรรมจึงเป็นมากกว่าการเล่าเรื่องทางศาสนาแทนภาษาหรือวรรณกรรม แต่ปริศนาธรรมคือเครื่องมือที่สัมพันธ์กับความเป็นอภิปรัชญาทางศาสนาอย่างชัดเจนโดยถ่ายทอดผ่านวรรณกรรม และงานศิลป์ สมุดไทยที่เขียนขึ้นเกี่ยวกับปริศนาธรรมล้วนมีลำดับที่การเขียนที่คล้ายคลึงกันอย่างเป็นระเบียบ ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามระเบียบแบบแผน อายุสมัยของการเขียน ความงามเหล่านี้ไม่เพียงนำค้นหาในลักษณะของความหมายที่แฝงเร้นเท่านั้น แต่ยังเป็นเครื่องหมายของการคัดลอกเพื่อเผยแพร่ ราวกับการตีพิมพ์หนังสือในปัจจุบันนั่นเอง

การสร้างสรรค์จิตรกรรมพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนาธรรมเป็นการศึกษาองค์ประกอบทางศิลปะ ทั้งในด้านเนื้อหาของเรื่อง และเนื้อหาของภาพจากเอกสารสมุดไทย เพื่อสามารถทำความเข้าใจการสร้างสรรค์ ภาพพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนาธรรมที่มีอิทธิพลต่อการศึกษาภาพพระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปทรงทางศิลปกรรมและความหมายของพระอริยบุคคลในสมุดภาพปริศนาธรรม
2. เพื่อศึกษาการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางศิลปะของพระอริยบุคคลจากสมุดภาพปริศนาธรรมและสมุดภาพไตรภูมิ

คำถามการวิจัย/สมมติฐานการวิจัย

การปรับเปลี่ยนรูปทรงทางองค์ประกอบศิลปะของจิตรกรรมพระอริยบุคคล ที่ปรากฏในสมุดภาพปริศนาธรรมและสมุดภาพไตรภูมิ รูปทรงเหล่านั้นยังแสดงความหมายเช่นเดิม

ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

พระอริยบุคคล คือผู้ที่ศึกษาหลักธรรมในพระพุทธศาสนาและบรรลุธรรมไปตามลำดับ อริยบุคคล มีความหมายว่า บุคคลผู้บรรลุธรรมวิเศษ มีโสดาปัตติมารคเป็นต้น. (ป. อริยบุคคล). (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2564) ได้แก่ พระโสดาบัน สกทาคามี อนาคามี และพระอรหันต์ตามมรรคและผล รวมเป็นอริยบุคคล ทั้ง 8 ซึ่งปรากฏในสมุดภาพปริศนาธรรมหมายเลขต่าง ๆ รวมถึงในสมุดภาพไตรภูมิด้วย

เอกสารชั้นต้นปรากฏในสมุดภาพ (สมุดไทยขาว) ซึ่งเขียนภาพและธรรมบรรยายทั้งที่เป็นอักษรไทย อักษรขอม ภาษาบาลี ซึ่งมีบางส่วนที่มีการเขียนภาพที่อนุমানได้ว่าเป็นต้นแบบของปริศนาธรรมให้แก่จิตรกรรมฝาผนังและจิตรกรรมร่วมสมัยได้นำมาสร้างสรรค์เพื่อสื่อความหมาย เป็นสัญลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นและปฏิบัติสืบต่อกันมาจนกลายเป็นประเพณีและสามารถตีความได้อย่างเข้าใจร่วมกัน

สมุดภาพที่ปรากฏปริศนาธรรมที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ สมุดภาพปฤษฎณาธรรม” หนังสือสมุดไทยขาว เลขที่ 3 “สมุดภาพปฤษฎณาธรรม หนังสือสมุดไทยขาว เลขที่ 4 “สมุดภาพปฤษฎณาธรรม สมณะวิปัสสนา” หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 30 “สมุดภาพธรรมปริยาย” หนังสือสมุดไทยขาวเลขที่ 26 และ “สมุดภาพธรรมปริยาย” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 27 สมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยาเลขที่ 6 สมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 10

พระพุทธศาสนา กำหนดให้มีพระอริยบุคคลไว้คือ พระโสดาบัน พระสกทาคามี พระอนาคามี และพระอรหันต์ ซึ่งก็แบ่งย่อยออกเป็นมรรคเป็นผล รวมเป็นพระอริยบุคคล 8 ภาพต่าง ๆ ที่ปรากฏมักมีสัญลักษณ์เป็น ดวงแก้ว ซึ่งนำมาประกอบการพิจารณาจากสมุดภาพปฤษฎณาธรรมจะพบว่ามีความหมายโดยตรงที่การรักษา

ลูกแก้วไว้เหนือศีรษะ คือการบำเพ็ญเพียร ประภาส สุระเสน ผู้ถ่ายทอดสมุดภาพ
 ปณณชาธรรม เป็นภาษาไทย กล่าวถึงภาพที่ปรากฏดวงแก้วไว้ดังนี้ ดวงแก้วเหนือ
 ศีรษะ พระโยคาวจร หมายถึง ความมีสติ คือความระลึกได้ ทุกขณะ (ประภาส สุระเสน,
 2545) โดยกล่าวถึงพระอริยบุคคลไว้ ดังนี้ 1.พระโยคาวจรชูดวงแก้วขึ้นเหนือศีรษะ
 2. พระโยคาวจรมินชูดวงแก้วขึ้นเหนือศีรษะ 3. พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว
 4. พระโยคาวจรบำเพ็ญเพียรจนบรรลุกระแสธรรมแล้ว (พบดอกบัวสามดอก) แต่ยัง
 ต้องบำเพ็ญเพียรต่อเพื่อเป็นพระอรหันต์ 5. พระโยคาวจรก้าวย่างชูดวงแก้วขึ้นเหนือ
 ศีรษะ 6. พระโยคาวจรคือ ผู้บำเพ็ญเพียรนั่งชูดวงแก้วระดับหน้าหมายถึงสติตั้งมั่น
 จดจ่อ 7. พระโสดาบันแสดงภาพเป็นพระโยคาวจรคือ ผู้บำเพ็ญเพียรที่มีผิวผ่องใส
 บรรลุโสดาบันแล้วดวงแก้ว คือสติ (ท่านระลึกได้ในทุกขณะจิต) 8. โคตรภูญาณ
 9. พระสกทาคามี แสดงภาพเป็นพระโยคาวจร ผู้บำเพ็ญเพียร มีดอกบัวเป็น
 สัญลักษณ์พระปัญญาของพระพุทธเจ้า ทำทางแสดงว่าเป็นพระสกทาคามีคือมือขวา
 จับดอกบัวเป็น ผู้มาสู่โลกนี้เพียงคนเดียว 10. พระอนาคามี แสดงภาพเป็นพระโย
 คาวจรคือผู้บำเพ็ญเพียร มีดอกบัวเป็นสัญลักษณ์พระปัญญาของพระพุทธเจ้า ทำทาง
 แสดงว่าเป็นพระอนาคามีคือนั่งขัดสมาธิบนตอไม้บรรลุพระอนาคามีผลไม่กลับ มา
 เกิดอีกแล้ว และ 11. พระอรหันต์ (เขานิพพาน) แสดงภาพเป็นพระโยคาวจรคือ
 ผู้บำเพ็ญเพียรได้บรรลุธรรม ทำทางแสดงว่าเป็นพระอรหันต์ท่านนอนในลักษณะ
 สีหไสยาสน์เป็นอุปมาของพระนิพพาน

นอกจากนี้ยังมีเอกสารที่เขียนถึงอริยบุคคลในสมุดภาพปณณชาธรรม สมณะ
 วิปัสสนา เลขที่ 30 หมวดตำราภาพ มีประวัติว่า พระธรรมราชานุวัตร วัดนิเวศธรรม
 ประวัติกว๊านสมุทฯ พ.ศ. 2443 เป็นจิตรกรรมเขียนสีบนสมุดไทยขาว มีลำดับภาพ
 เช่นเดียวกับสมุดปณณชาธรรมเล่ม 3 ด้วยเช่นกัน

เอกสารสำคัญที่มีประวัติว่าเป็นผลงานเขียนขึ้นเมื่อครั้งกรุงเก่า
 (พระนครศรีอยุธยา เรื่อง ธรรมปริยาย เลขที่ 26 หน้าปลาย ตั้งแต่พับที่ 2 จนถึง พับ
 ที่ 4 ก็ได้เขียนเรื่องปริศนาธรรมของพระอริยบุคคลไว้เช่นเดียวกัน หากแต่ว่าความ
 งามทางทัศนศิลป์มีความวิจิตรและสามารถเทียบได้กับสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา

เลขที่ 6 และเลขที่ 8 ได้ด้วย สมุดภาพปริศนาธรรมที่กล่าวถึงพระอริยบุคคล ได้แก่ พระโสดาปัตติมรรค พระโสดาปัตติผล พระสกทาคามิมรรค พระสกทาคามีผล พระอนาคามิมรรค พระอนาคามีผล พระอรหัตตมรรค พระอรหัตตผล ซึ่งเขียนภาพในอากัปกิริยาที่แตกต่างกัน มีสัญลักษณ์ที่สะท้อนความลึกซึ้งหรือความบรรลุนิพพานที่สูงส่งขึ้น อันได้แก่ ดวงแก้วที่หมายถึงจิตใจที่ตั้งมั่นมีอากัปกิริยาที่ต้องประคองไว้ให้มัน มิให้ร่วงหล่น ปรากฏทั้งในท่านั่งและท่านยืน การพบดอกบัวสามดอกที่แสดงถึงลำดับขั้นที่พ้นขึ้นจากการบำเพ็ญเพียงเพียงแค่การประคองสติเท่านั้น หากแต่ได้พบข้อหลักธรรมที่จะสามารถทำให้บรรลุพระอรหันต์ได้

ระเบียบวิธีการวิจัย

การวิจัยเรื่อง อิทธิพลของคติปริศนาธรรมในการสร้างสรรค์งานศิลปะไทย เป็นการวิจัยเอกสาร เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งเป็นการค้นคว้าข้อมูลทางด้านเอกสาร โดยในที่นี้กล่าวถึง พระอริยบุคคลซึ่งเป็นรูปแบบที่น่าค้นหาและเป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจสัญลักษณ์ที่สร้างขึ้นมา โดยมีระเบียบวิธีการวิจัยดังนี้

1. กลุ่มตัวอย่าง

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยอิทธิพลของคติปริศนาธรรมในการสร้างสรรค์งานศิลปะไทยใช้ตัวอย่างทางศิลปกรรมที่ปรากฏทั้งในภาคเอกสารซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี และรัตนโกสินทร์

ภาคเอกสาร เอกสารชั้นต้นสมุดไทย หมวดตำราภาพ ดังนี้ “สมุดภาพปณณธรรม” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 3. “สมุดภาพปณณธรรม สมณะวิปัสสนา” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 30 และ “สมุดภาพธรรมปริยาย” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 26 หมวดตำราภาพ

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือในการวิจัยคือ แบบบันทึกข้อมูลงานวิจัย ด้วยการวิเคราะห์ความสำคัญของกลุ่มตัวอย่างที่มีคุณภาพมากพอที่จะใช้เป็นแบบอย่างในการศึกษา ซึ่งเครื่องมือวิจัยจะเป็นในรูปของการบันทึกและการกำหนดความสำคัญ รายละเอียด

ที่พบจากการสำรวจ โดยการจัดลำดับตามอายุของเอกสารและผลงาน ซึ่งมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือการวิจัย ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดแนวทางในการเก็บกลุ่มตัวอย่างจิตรกรรมที่ใช้ในการวิจัย ซึ่งกลุ่มตัวอย่างจะอายุในการสร้างที่แตกต่างกัน จึงมีลักษณะที่สามารถจัดกลุ่มวิเคราะห์ให้เข้าหมวดหมู่ได้ อาทิ สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยกรุงธนบุรี สมัยกรุงรัตนโกสินทร์

ขั้นตอนที่ 2 สร้างแบบบันทึกงานวิจัย โดยจัดเป็นตารางบันทึกสิ่งที่ได้พบจากการสำรวจ รูปสัญลักษณ์ที่เกิดจากประเพณีในการสร้างสรรค์ซ้ำๆ หรือจัดได้ว่าเป็นสัญลักษณ์ที่กำหนดไว้เป็นหลัก โดยบันทึกเป็นข้อย่อในการสังเกตความแตกต่างตามวันเวลาที่ได้ทำการสำรวจ

ขั้นตอนที่ 3 เมื่อได้ข้อมูลที่บันทึกในแบบบันทึกการวิจัยแล้วจึงนำมาตรวจสอบความครบถ้วน ความเที่ยงตรงในข้อมูล ความไม่บิดเบือนข้อมูล หรือละเลยความสำคัญบางประการในกลุ่มตัวอย่างเพื่อป้องกันการเกิดข้อผิดพลาดในการวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นตอนที่ 4 ปรับปรุงแบบบันทึกข้อมูลงานวิจัยเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในข้อมูลงานวิจัย

แบบบันทึกงานวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเบื้องต้นของเอกสาร ผู้แต่ง ปีที่สร้าง และสาระสำคัญของเอกสาร

ส่วนที่ 2 ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปวัตถุ เทคนิค อายุสมัย รูปแบบ และสาระสำคัญจากการสังเกต

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลมีกระบวนการดังนี้ ศึกษาเอกสารขั้นต้นที่ปรากฏในสมุดไทย หมวดต่าง ๆ ระเบียบวิธีวิจัยที่กำหนดขึ้นมานี้เป็นกระบวนการที่เกิดจากการนำเอกสารต่าง ๆ และปรากฏการณ์ทางศิลปกรรมมาใช้เป็นข้อมูลในการศึกษา ซึ่งจากการจัดทำแบบบันทึกการวิจัยสามารถนำเสนอสาระที่ได้รับ

ผลการวิจัย

การศึกษารูปทรงทางศิลปกรรมของพระอริยบุคคลในสมุทภาพปริศนาธรรม

จิตรกรรมพระอริยบุคคลที่เริ่มจากพระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัวไปจนถึงพระอรหันต์ (เข้านิพพาน) ประกอบด้วยภาพที่แสดงอริยาบถแตกต่างกัน 11 ภาพ (ตารางที่ 1) และเป็นรูปทรงโดยเนื้อหาเช่นเดียวกันจนตลอดทั้งเล่มปริศนาธรรม อันได้แก่

1. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 26 หมวดตำราภาพ ธรรมปริยาย เลขที่ 26 เขียนเมื่อครั้งกรุงเก่า หอสมุดฯซื้อมาจากนายเล็ก วันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2455 มีการใช้สีตามแบบอย่างจิตรกรรมสมัยอยุธยา การจัดองค์ประกอบของภาพอ่านเรียงจากล่างขึ้นบน และจากซ้ายไปขวา (ภาพที่ 1) แสดงภาพบุคคลที่มีความอ่อนช้อยด้วยเส้นโค้ง นุ่งห่มผ้าลายอย่างลวดลายที่พบในศิลปะอยุธยา ใช้สีแดงและสีส้มเป็นหลัก องค์ประกอบโดยรวมของภาพมีบรรยากาศของป่าไม้ ดอกไม้ และเขามอ เนินดิน ในส่วนของลวดลายพระแท่นตอนพระอรหันต์เขียนด้วยลายวงกลมสลัสีเหลี่ยมข้าวหลามตัดบริเวณหน้าพระดานบนฐานบัว แบบอย่างทางศิลปะไทยพบว่าเป็นภาพที่มีอายุอยู่ในสมัยอยุธยาซึ่งยังมีสีน้อยกว่ารัตนโกสินทร์ การเขียนภาพแสดงบรรยากาศร่วมด้วยนอกเหนือจากการมุ่งไปที่พระอริยบุคคลเท่านั้น แสดงสุนทรียภาพทางศิลปะได้ชัดเจนแสดงถึงการอยู่ป่า การบำเพ็ญเพียรโดยหนีเรือนจากสังคมภายนอกซึ่งการอยู่ป่าเป็นหนึ่งในการปฏิบัติที่นักบวชใช้ปฏิบัติเสมอเช่นกัน

2. สมุทภาพปฤษฎาธรรม” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 3. หมวดตำราภาพ สมุทภาพปฤษฎาธรรม เลขที่ 3. ได้มาจากสำนักพระราชวัง เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2481 (ภาพที่ 2) แสดงภาพบุคคลในท่าทางต่าง ๆ ประกอบกับคำบรรยายด้วยภาษาบาลี ภาพไม่แสดงบรรยากาศโดยรอบ เป็นเหมือนภาพประกอบคำบรรยายเท่านั้น การนุ่งห่มแสดงความผ้าพื้นไม่มีลวดลาย จนถึงตอนพระอนาคามี และพระอรหันต์จึงนุ่งห่มแบบภิกษุ แบบอย่างทางศิลปะไทยพบว่าการใช้สีครามเพิ่มมากขึ้น รูปทรงมีความอ่อนช้อยงดงามมีจำนวน 11 ภาพเช่นเดียวกับแบบอย่างที่พบในสมัยอยุธยา

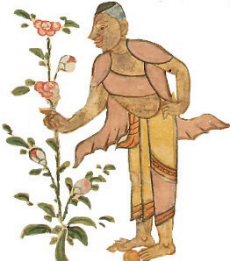
3. สมุดภาพปณณธรรม สมณะวิปัสสนา”เลขที่ 30 พระธรรมราชาอนุวัตร วัดนิเวศธรรมประวัติให้หอสมุดฯ พ.ศ. 2443 เน้นการแสดงออกทางท่าทางมากกว่า การประดับตกแต่งด้วยพรรณพฤกษาแบบอย่างสมัยอยุธยา (ภาพที่ 3) แบบอย่างทางศิลปะพบว่ามีสีสันของเครื่องนุ่งห่มมากกว่าเล่มอื่น โดยใช้สีคู่ตรงข้ามอย่างสีส้มกับสีน้ำเงิน สีเขียวกับสีแดง ทำให้ภาพเกิดความน่าสนใจในเรื่องขององค์ความรู้ในการสร้างจุดเด่นของภาพด้วยสีคู่ตรงข้าม รูปทรงยังคงรูปแบบเดิมของลักษณะศิลปะไทย มีจำนวน 11 ภาพเช่นเดียวกัน

การเขียนภาพบุคคลโดยใช้เส้นของตัวพระเป็นเครื่องหมายของบุคคลที่มีความสุภาพ เรียบร้อย ไม่ใช่ภาพกากที่ใช้กากับปฏิกิริยาสามัญของการใช้ชีวิตอย่างที่นิยมเขียนในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การเขียนภาพตามอย่างต้นแบบจึงเป็นประเพณีการคัดลอกภาพ เพื่อให้เกิดจำนวนเล่มมากขึ้นก่อนที่จะมีการตีพิมพ์อย่างเช่นปัจจุบัน ผู้เขียนจึงพยายามคงรูปแบบไว้ให้มากที่สุด ซึ่งจากการศึกษาเอกสารทั้ง 3 ฉบับ

ตารางที่ 1 พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว-พระอรหันต์ (เข่านิพพาน)

พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว-พระอรหันต์ (เข่านิพพาน)		
		
1. พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว	2. พระโยคาวจรชูดวงแก้วขึ้นเหนือศีรษะ	3. พระโยคาวจรชูดวงแก้วขึ้นเหนือศีรษะ (อีกภาพหนึ่ง)

ตารางที่ 1 พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว-พระอรหันต์ (เข้านิพพาน) (ต่อ)

พระโยคาวจรพบดวงแก้วในสระบัว-พระอรหันต์ (เข้านิพพาน)		
		
4. พระโยคาวจรชูดวงแก้วขึ้นเหนือศีรษะ (อีกภาพหนึ่ง)	5. ดอกบัวคือปัญญา	6. โคตรภูญาณ
		
7. พระโสดาบัน	8. พระโสดาบัน (อีกภาพหนึ่ง)	9. พระสกทาคามี
		
10. พระอนาคามี	11. พระอรหันต์ (เข้านิพพาน)	



ภาพประกอบที่ 1 พระอริยบุคคลในสมุดภาพสมัยกรุงศรีอยุธยา
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 26 หมวดตำราภาพ ธรรมปริยาย



ภาพประกอบที่ 2 “สมุดภาพปฤษณาธรรม”
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 3. หมวดตำราภาพ



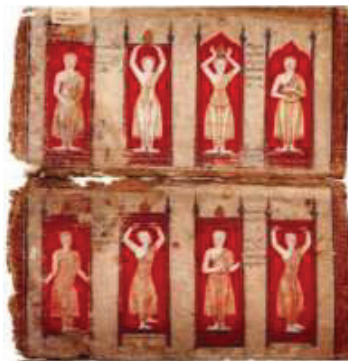
ภาพประกอบที่ 3 สมุดภาพปฤษณาธรรม สมณะวิปัสสนา”เลขที่ 30
ที่มา: หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 30. หมวดตำราภาพ



ภาพประกอบที่ 4 พระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 6
ที่มา: สมุดภาพไตรภูมิ. หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 6 หมวดตำราภาพ



ภาพประกอบที่ 5 พระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 8
ที่มา: สมุดภาพไตรภูมิ. หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 8 หมวดตำราภาพ



ภาพประกอบที่ 6 พระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิ เลขที่ 10
ที่มา: สมุดภาพไตรภูมิ. หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 10 หมวด
ตำราภาพ

อนาคามีมรรค



อนาคามีผล



อรหัตตมรรค



อรหัตตผล



โสดาปัตติมรรค



โสดาปัตติผล



สกทาคามีมรรค



สกทาคามีผล

ภาพประกอบที่ 7 พระอริยบุคคลในสมุตภาพไตรภูมิ
ที่มา: ปรับปรุงภาพจากสมุตภาพไตรภูมิ. เลขที่ 10/ก

การศึกษาการปรับเปลี่ยนองค์ประกอบทางศิลปะของพระอริยบุคคลจาก
สมุตภาพปริศนาธรรมและสมุตภาพไตรภูมิ

ใจความสำคัญของการเขียนเรื่องพระอริยบุคคลด้วยปริศนาธรรมนั้น
ต้องการเน้นที่สัญลักษณ์ที่แสดงถึงพัฒนาการของการบรรลุธรรมข้อต่าง ๆ สัญลักษณ์
ที่สำคัญแบ่งได้ดังนี้

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

พระโศดaban แสดงภาพโดยเป็นผู้มีดวงแก้ว เหนือศีรษะ ทั้งนั่งและยืน ประคองไว้ไม่ให้ร่วงหล่น เพื่อเป็นการแสดงออกถึงการประคองสติ ซึ่งในเอกสารสมัย ครั้งกรุงเก่าและต้นกรุงรัตนโกสินทร์แสดงภาพเช่นเดียวกันทั้งสิ้น เว้นแต่ ในสมุดภาพไตรภูมิเท่านั้นที่แสดงภาพภิกษุยืนในอาการสำรวมแต่ด้านบนมีดอกบัวตูม คล้าย ดวงแก้วอยู่เหนือศีรษะเช่นกัน แต่ไม่มีชื่อกันไว้สามชั้น

พระสัททาคามี แสดงภาพ โดยให้ผู้ปฏิบัติธรรมพบดอกบัวอันเป็นสัญลักษณ์ แห่งพระปัญญาของพระพุทธเจ้า อยู่ในลำดับขั้นที่จะไม่เป็นผู้มาเกิดอีก ซึ่งภาพ ปรีศนาธรรมครั้งกรุงเก่าและสมัยรัตนโกสินทร์ จะแสดงภาพในลักษณะบุคคลที่ไม่ใช่ นักบวชแต่พบกับดอกบัวที่หมายถึงพระสัททาคามี ในขณะที่ พระอริยบุคคลในสมุด ภาพไตรภูมิ แสดงภาพเป็นภิกษุ ที่มีดอกบัวอยู่เหนือศีรษะในลักษณะยืนมีชื่อกันสอง ชั้น

พระอนาคามี แสดงภาพเป็นผู้ปฏิบัติธรรมนั่งหมั่นจิ๋ว สัญลักษณ์แห่งการ เข้าถึงแก่นแท้ของพระพุทธศาสนา กำลังนั่งสมาธิบนดอกไม้ม ในลักษณะที่คล้ายคลึง กับการนั่งสมาธิของพระพุทธเจ้า สัญลักษณ์ที่ปรากฏในสมุดภาพปรีศนาธรรมนี้ เป็นการชี้ชัดว่า นักบวชดังกล่าวกำลังเข้าสู่ขั้นสูงสุดคือพระอรหันต์ ดวงแก้วที่เคย ปรากฏบนศีรษะได้หายไปแล้ว เนื่องจากประคองสติในขั้นสูงแล้ว สำหรับพระ อนาคามีในสมุดภาพไตรภูมิ แสดงภาพพระภิกษุในอาการสำรวม มีดอกบัวเหนือ ศีรษะโดยมีชื่อขึ้นเพียงชั้นเดียว แสดงถึงความปลดปล่อยจากความข้องใจ และเข้า สู่ความเป็นพระอรหันต์

พระอรหันต์ แสดงภาพเป็นตอนพระภิกษุนอน คล้ายกับเข้าใจว่าเป็น นิพพาน โดยเข้าสู่ความสงบชนิดที่ปราศจากความขุ่นข้องหมองใจต่อสิ่งต่าง ๆ ประเด็นดังกล่าวน่าสนใจว่า การแสดงท่านอนนี้ เข้าใจว่าผู้เขียนแสดงออกโดยนัยว่า เป็นการดับขันธปรินิพพาน คือการตาย แต่ในที่นี้หมายถึง การตายจากสิ่งต่าง ๆ ทั้ง มวลไม่ใช้การดับขันธหรือการตายแบบคนทั่วไป ในขณะที่พระอรหันต์ในสมุดภาพ ไตรภูมิแสดงภาพพระภิกษุผู้ชูดอกบัวไว้เหนือศีรษะและไม่มีไม้ชื่อใด ๆ มากั้นขวาง อีกต่อไปแล้ว เป็นอันว่าได้บรรลุพระธรรมเป็นพระอรหันต์ในที่สุด

การสรุปและอภิปรายผล

คติปริศนาธรรมเป็นที่นิยมอย่างยิ่งในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังจะพบว่าจิตรกรรมฝาผนังที่ไม่ใช่เรื่องราวของพระพุทธประวัติ แต่เป็นเรื่องราวของชาวบ้าน ที่มีความหมายแฝงในการเข้าถึงข้อปฏิบัติธรรมต่าง ๆ ธรรมสุภาสิต อย่างไรก็ตามอิทธิพลที่เกี่ยวข้องกับพระอริยบุคคลได้เลือนลางไป แฝงไว้แต่เพียงความเป็นผู้ปฏิบัติธรรม เป็นพระภิกษุที่มีประพฤติดีงามตามพระธรรมวินัยเท่านั้น นั่นหมายความว่า จิตรกรรมที่กล่าวถึงพระอริยธรรมคือเรื่องราวที่เกิดขึ้นในพระสงฆ์สาวก มิใช่สมมติสงฆ์หรือนักบวชอย่างเช่นในปัจจุบัน

ศิลปะไทยที่นำภาพพระสงฆ์มาเขียนเป็นปริศนาที่พอสามารถอธิบายความได้ เช่น การเขียนเรื่องสังขกรรมวิธีที่วัดปทุมวนาราม เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีความหมายอันลึกซึ้งว่าได้ปฏิบัติตามพระธรรมวินัยดังที่พระพุทธเจ้าได้ทรงบัญญัติไว้ คงความบริสุทธิ์แห่งศีล แม้ว่ามีอาบัติก็สามารถออกบิราสกรรมแล้วกลับคืนสู่ความบริสุทธิ์อีกครั้งหนึ่งได้ เช่นนี้แล้ว ก็จะสามารถเป็นพระโสดาบันตามความหมายแห่งการตั้งมั่นในดวงจิต ราวกับว่ามีดวงแก้วอยู่เหนือศีรษะ ซึ่งการจะปฏิบัติจนถึงเป็นพระอรหันต์นั้น หากเป็นในสมัยปัจจุบันนี้ ก็เป็นเพียงความเข้าใจว่าได้ปฏิบัติอย่างดีและเป็นสิ่งที่รู้เฉพาะตนเท่านั้นเช่นกัน

จึงอาจกล่าวได้ว่า ปริศนาธรรมที่ส่งอิทธิพลในงานศิลปะไทยสมัยต่อมา เป็นได้เพียงภาพเขียนสุภาสิต ที่แสดงให้เห็นถึงความดีความชั่วและสิ่งที่ควรประพฤติเท่านั้น หากเป็นพระอริยบุคคลก็ละไว้ว่าให้เป็นพระสมมติสงฆ์ที่ควรปฏิบัติตามพระธรรมวินัยอย่างเคร่งครัดและเป็นสิ่งที่รู้ได้เฉพาะตนเท่านั้น ไม่สามารถแสดงสัญลักษณ์ในสภาพความเป็นจริงได้ จึงพบว่าในสมัยรัตนโกสินทร์ไม่พบภาพพระอริยบุคคลในรูปแบบปริศนาธรรมแล้ว หากเขียนถึงพระอริยบุคคลก็คือผู้ที่บรรลุนิพพานแล้วตามพระพุทธประวัติอันมีตอนต่าง ๆ กันไป

ความคิดสร้างสรรค์ที่ปรากฏในจิตรกรรมพระอริยบุคคลทั้งในสมุดภาพปริศนาธรรมและสมุดภาพไตรภูมิ พบว่า ช่างเขียนมีพัฒนาการในการแสดงออกเชิงสร้างสรรค์สูงขึ้น เช่นภาพเขียนปริศนาธรรมจากครั้งกรุงเก่าจะมีการเขียนฉากหลังประกอบเพื่อความงาม หากแต่ไม่ใช่ส่วนที่เป็นสาระแท้จริงของความหมายในปริศนา

ธรรมนั้นๆ ต่อมาในการอ่านภาพปริศนาธรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ ช่างเขียนเฉพาะ อากัปกิริยา สัญลักษณ์อย่างดวงแก้ว ดอกบัว การนั่งสมาธิ และการนอน (นิพพาน) ซึ่งเป็นแก่นสำคัญแห่งการนำเสนอ เพื่อใช้ประกอบการอ่านหรือการอธิบายให้แก่ผู้ที่กำลังศึกษานัยแห่งการปฏิบัติธรรมที่สูงขึ้น สะท้อนมุมมองของช่างที่สีกัดส่วนสำคัญ เพื่อไม่ให้สัญลักษณ์ของภาพถูกตีความจนหลงประเด็นไป

สำหรับพระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงเก่า เลขที่ 6 เลขที่ 8 และสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 มีพัฒนาการที่ชัดเจนในการสะท้อนว่า ผู้ที่คิดจะบวช ในพระพุทธศาสนาคือผู้ที่ปรารถนาบรรลุขั้นสุดยอดคือพระอรหันตผล ด้วยการให้บุคคลต่าง ๆ ทั้ง 8 แต่งกายอย่างนักบวช ต่างจากในภาพปริศนาธรรมที่สามารถเป็นพระโสดาบันได้นั้นไม่จำเป็นต้องเป็นนักบวชก็ได้ แต่จะเริ่มแสดงภาพนักบวชก็ต่อเมื่อได้เป็นพระอนาคามีแล้วนั่นเอง

พระอริยบุคคลในสมุดภาพไตรภูมิ ในชื่อที่กั้นขวางการสำเร็จบรรลุธรรม เป็นเครื่องหมาย จากที่เป็นพระโสดาบันมีชื่อ 3 ชั้น พระสกทาคามี มีชื่อ 4 ชั้น พระอนาคามี มีชื่อ 1 ชั้น และพระอรหันต์ปราศจากชื่อ ก็เป็นพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์ที่พบได้จากเอกสารโบราณทางด้านศิลปะไทยโดยใช้สัญลักษณ์เป็นสื่อ

ข้อเสนอแนะ

สมุดภาพปริศนาธรรมรวมที่แสดงถึงพระอริยบุคคลจะแสดงภาพวัฏฏะสงสารประกอบด้วย อาจมีความหมายถึงการพัฒนาของจิตใจจากการเกิด ดับ สู่พระนิพพานก็เป็นได้

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี โดยได้รับทุนสนับสนุนจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์และสถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้คำแนะนำเพื่อให้การวิจัยนี้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขอขอบคุณมาในโอกาสนี้

เอกสารอ้างอิง

- ประภาส สุระเสน. (2545). สมุดภาพปณณธรรม. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2564). ปริศนา. ค้นเมื่อ 30 มกราคม 2564, จาก
<https://dictionary.orst.go.th/>
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพปณณธรรม”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 3. หมวด
ตำราภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพปณณธรรมมี หอสมุดแห่งชาติ”. หนังสือสมุดไทย
ขาว. เลขที่ 4 หมวดตำราภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพปณณธรรม สมณะวิปัสสนา” หอสมุดแห่งชาติ.หนังสือ
สมุดไทยขาว. เลขที่ 30
หมวดตำราภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพธรรมปริยาย”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 26 หมวด
ตำราภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพธรรมปริยาย”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 27 หมวด
ตำรา
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพไตรภูมิ”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 6 หมวดตำรา
ภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพไตรภูมิ”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 8 หมวดตำรา
ภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพไตรภูมิ”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 10 หมวดตำรา
ภาพ
- หอสมุดแห่งชาติ. “สมุดภาพไตรภูมิ”. หนังสือสมุดไทยขาว. เลขที่ 10/ก หมวดตำรา
ภาพ

รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน
Styles and Beliefs
in Chinese Landscape Painting

ทรงวุฒิ แก้ววิศิษฐ์¹
Songwoot Kaewvisit

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.,
สาขาวิชาทัศนศิลป์และออกแบบนิเทศศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
Assistant Professor Dr., Visual Arts and Design,
Faculty of Fine and Applied Arts,
Khon Kaen University
(E-mail: songwoot_kaewvisit@hotmail.com)

Received: 04/08/2023 Revised: 21/09/2023 Accepted: 22/09/2023

บทคัดย่อ

การศึกษาเรื่อง “รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจีนนุกิจราชบริหาร กรุงเทพฯ เพื่อศึกษารูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจีนนุกิจราชบริหาร กรุงเทพฯ โดยใช้เครื่องมือ 2 ลักษณะ ได้แก่ การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม แล้ววิเคราะห์ข้อมูลตามการเก็บข้อมูล ได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งจัดสรุปข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่เพื่อหาคำตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation) โดยใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีสัญศาสตร์ เพื่อทบทวนตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้อง จากนั้นนำเสนอข้อมูลเชิงการพรรณาร่วมกับภาพข้อมูลด้วย โดยผลการวิจัย พบว่า แก่งจีนนุกิจราชบริหาร เป็นอาคารสถาปัตยกรรมจีนตั้งอยู่ภายในอาณาบริเวณพระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) หรือพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เขตพระนครในปัจจุบัน สร้างขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อถวายแก่พระวิสุทวารวารี (มะลิ) ครั้งเมื่อพระองค์เสด็จมาประทับยังพระบวรราชวัง เก่งนุกิจราชบริหารเป็นอาคารชั้นเดียวก่ออิฐถือปูน ขนาดกว้าง 4.50 เมตร ยาว 7.8 เมตร สูงถึงสันหลัง 4.50 เมตร มีรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจีน หน้าบัน จั่ว และสันหลังคาเขียนรูปดอกพุดตาน และหงส์ฟาลักษณะการเขียนสืลายกระบวนจีน ภายในแก่งมีจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 3 ด้าน เล่าเรื่องพงศาวดารจีนเก่าแก่ “เรื่องห้องสิน” ฝีมือของช่างจีน ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ พระมหาอุปราชในรัชกาลที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังภายในแก่งจีนเรื่อง “ห้องสิน” จัดอยู่ในประเภทนิยายเทพปกรณัมจีน มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่ต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จิตรกรรม “ห้องสิน” เป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ ช่างชาวจีนได้รังสรรค์ไว้อย่างวิจิตรสวยงาม แต่ละฉากแต่ละตอนมีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกันอย่างเลื่อนไหล สะท้อนให้เห็นถึงศิลปกรรมแบบพื้นถิ่นจีน ซึ่งในภาพยังปรากฏอักษรจีนระบุชื่อของตัวละครเอกต่างๆ ชื่อค่ายกล ชื่อถ้ำ ชื่อสถานที่ โดยเฉพาะชื่อภูเขาทิวทัศน์ด้วย โดยภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละด้าน

พบว่า องค์ประกอบภาพและสีสันทของภาพมีความสวยงาม เน้นจังหวะการเคลื่อนไหว และมิติของภาพด้วยเส้นสีดำที่ใช้ในการตัดเส้น การแบ่งภาคหรือแบ่งตอนเพื่อเล่าเรื่องราวต่าง ๆ จะแบ่งด้วยการใช้ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ โดยการใช้ฉากขุนเขาที่สูงชัน ต้นไม้ขนาดใหญ่ลักษณะปิดจอ แม่น้ำคดเคี้ยว และก้อนเมฆลักษณะกลุ่มก้อน มีมวล เหล่านี้จึงถือได้ว่ามีบทบาทความสำคัญต่อการกำหนดทิศทาง โครงสร้างขอบเขต รวมถึงองค์ประกอบของจิตรกรรม “ห้องสิน” นอกจากนี้ภาพจิตรกรรม “ห้องสิน” ยังแฝงบทบาทสำคัญต่อการเป็นแหล่งเรียนรู้ แหล่งศึกษาทางขนบธรรมเนียม รวมถึงหลักคุณธรรม จารีตอย่างจีนด้วย ด้วยเนื้อหามุ่งเน้นความกล้าหาญ ความเสียสละ และความอดทน โดยเฉพาะความซื่อสัตย์ของชนชาวจีน ที่ได้รับการปลูกฝังมาจากหลักคิดแห่ง “เต๋าและขงจื้อ” จนในที่สุดก็ติดตัวและกลายเป็นลักษณะนิสัยสำคัญของชาวจีนตราบนานทุกวันนี้ สรุปลจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง “ห้องสิน” เป็นจิตรกรรมที่มีความสวยงามตามอย่างจิตรกรรมชนบจีน ช่างวาดได้รังสรรค์ไว้เพื่อเป้าหมายของการเป็นภาพที่สื่อถึงคุณธรรมความดี ความกล้าหาญและความเสียสละเป็นหลัก

คำสำคัญ : รูปแบบ, คติความเชื่อ, จิตรกรรมทิวทัศน์จีน

Abstract

The study on “Styles and Beliefs in Chinese Landscape Paintings” aims to study the history of Chinese landscape paintings in Nukit Racha Boriham Chinese Mansion, Bangkok, to study styles and beliefs in Chinese landscape paintings in Nukit Racha Boriham Chinese Mansion, Bangkok. There are 2 types of tools used: document data collection and field data collection. Then, the data was analyzed according to the data collection, including data analysis that summarizes the data into categories to find answers according to the objectives of the research and data analysis from non-participant observations using

culture diffusion theory, aesthetic theory and semiotic theory to review and verify the information to be accurate. Then, descriptive information was also presented along with visual information. According to the research results, it was found that Nukit Racha Boriharn Chinese Mansion is a Chinese architectural building located within the area of the Front Palace, (Wang Na) or the Bangkok National Museum in Phra Nakhon District at present, built during the reign of King Pinklao Chao Yuhua, to offer to Phra Wisut Varee (Mali) when he came to stay in the royal palace. The Nukit Rajabharat Building is a one-story building made of bricks and cement. The width is 4.50 meters, the length is 7.8 meters, and the height of the spine is 4.50 meters. There is a Chinese architectural style, gable, pediment and roof ridge, painted with Pudtan flowers and Hong Fa, styled with Chinese patterns. Inside the cabin, there are mural paintings on all 3 sides, telling the story of the ancient Chinese chronicle "Hong Sin", which was written by the skill of Chinese craftsmen in the period of Krom Phra Ratchawang Bowon Wichaicha, the viceroy in the reign of King Rama V. The murals in the interior of the Chinese mansion titled "Hong Sin" are classified as Chinese mythological novels. It has been translated into Thai since the early Rattanakosin period. The "Hong Sin" painting is a large-scale painting that has been beautifully and splendidly created by a Chinese artist. Each scene, each episode has a continuous, seamless connection, reflecting the traditional Chinese arts. In the picture, there are also Chinese characters indicating the names of the protagonists, the name of the mechanical camp, the name of the cave, the name of the place, especially the name of the mountain and scenery. Overall, on each

side of the mural, it was found that the composition and color of the picture were beautiful, focusing on movement and the dimensions of the image with black lines used to bold the drawing lines. Partitioning or dividing episodes to tell stories, scenes are divided by using natural scenery using steep mountain scenes, a large, twisted tree, serpentine river, and clouds that look like clusters with mass. These can, therefore, be regarded as having an important role in determining the direction, structure, boundary, and composition of the painting "Hong Sin". In addition, the "Hong Sin" painting also plays an important role as a learning center and a source of studying Chinese traditions as well as principles of morality and customs, with content that focuses on courage, sacrifice and patience, especially the honesty of the Chinese people, which have been cultivated from the principles of "Tao and Confucius" and eventually became ingrained and became an important character of the Chinese until today. In conclusion, the mural painting "Hong Sin" is a beautiful painting in accordance with the Chinese traditional painting. The painter created it for the purpose of being a picture that primarily conveys virtue, courage and sacrifice.

Keywords: Style, Beliefs, Chinese Landscape Painting

บทนำ

เก๋งจีนหรืออาคารแบบจีนและศาลเจ้าจีนอยู่คู่กับชุมชนจีน โดยสร้างขึ้นตามแบบแผนประเพณีจีนเพื่ออยู่อาศัยและการประกอบพิธีทางศาสนาแบบจีน เชื่อมโยงกับการตั้งรกรากถิ่นฐานและสร้างกำลังใจแก่ชาวจีนโดยเฉพาะยามไปอาศัยอยู่ในต่างถิ่น เป็นศูนย์กลางยึดเหนี่ยวจิตใจของชุมชนชาวจีนที่หลอมรวมความเชื่อแบบ

จีนทั้ง 4 ลักษณะไว้ในสถานที่เดียวกัน คือ ความเชื่อดั้งเดิม (ฟ้าดิน) ศาสนาเต๋า พุทธ ศาสนามหายาน และคำสอนขงจื้อ ซึ่งคำสอนหรือหลักปรัชญาหลักหลายอย่างสื่อสารผ่านงานศิลปกรรมโดยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนัง ดังนั้นศิลปกรรมในศาลเจ้าจีนจึงมีคุณค่าเชื่อมโยงสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรมจีนดั้งเดิมอยู่ 3 ประการ คือ คุณค่าด้านสังคม เป็นศูนย์รวมทางสังคมที่สืบทอดและเผยแพร่คำสอนศาสนาและความเชื่อที่เน้นให้คนทำความดีละเว้นความชั่ว คุณค่าด้านศีลธรรมอันเป็นสถานที่สอนให้ผู้คนมีความซื่อสัตย์ กตัญญู เมตตา กรุณา มีคุณธรรม และคุณค่าด้านกฎหมายจารีตประเพณี เนื่องจากสั่งสอนให้ผู้คนละเว้นความชั่ว ซึ่งเป็นการส่งเสริมดำรงไว้ซึ่งความศักดิ์สิทธิ์ของกฎหมายบ้านเมือง (ตัวน ลี เฉิง และคณะ, 2543)

งานศิลปกรรมจีนทุกแขนง ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ล้วนมีรูปแบบทางศิลปกรรมที่มีความหมายเฉพาะตัว ประเทศจีนเป็นประเทศที่มีอารยธรรมยาวนาน ค้นพบแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์และปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง ซึ่งเป็นหนึ่งในพื้นที่แสดงออกทางความคิดของชาวจีนยุคโบราณเป็นต้นมา งานศิลปกรรมจีนมีรูปแบบการแสดงออกที่หลากหลายเนื่องด้วยปัจจัยอิทธิพลทางการเมือง การสงคราม หรือแม้แต่อิทธิพลบางอย่างจากชาติตะวันตก ฯลฯ ล้วนแล้วแต่มีอิทธิพลต่อมุมมองทางความคิด และการแสดงออกผ่านผลงานศิลปะของศิลปินจีน จิตรกรรมจีนส่วนใหญ่เป็นการผสมผสานระหว่างภาพวาดและบทกวีโดยใช้สีแทนอารมณ์ความรู้สึกรวมถึงใช้สีพรรณนาสิ่งต่างๆ รอบตัว เช่น แสงพระอาทิตย์ขึ้น สายหมอก ขุนเขา ต้นไม้ไม่น้อยใหญ่ เนินเขา โขดหิน ดอกไม้ นานาชนิดของจีน แม่น้ำลำธาร บ้านเรือน พื้นที่ทำกิน วัตถุต่างๆ และข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน ไม่เว้นแม้แต่ภาพจากตำนานหรือพงศาวดาร เป็นต้น (ซู จิน เฉิง, 2564) และจิตรกรรมฝาผนังเป็นส่วนหนึ่งของศาลเจ้าจีนที่ถูกสร้างขึ้นตาม “คติความเชื่อ” ดั้งเดิมและศาสนาเต๋า มีบทบาทสำคัญในการอบรมสั่งสอนศีลธรรมและจารีตวัฒนธรรมให้กับผู้คนในสมัยโบราณ เนื่องจากผู้คนส่วนมากไม่ได้เรียนหนังสือ จนกลายเป็นช่องทางสำคัญในการเรียนรู้จารีตวัฒนธรรมของผู้คนและเป็นสื่อสำคัญในการเผยแพร่ศาสนาเต๋ากับแนวคิดการ

ปกครองของชนชั้นปกครอง เพราะการสร้างจิตรกรรมฝาผนังในศาลเจ้า ได้สืบทอดวิธีการวาดภาพแบบเล่าเรื่องจากจิตรกรรมฝาผนังจีนในยุคโบราณ โดยใช้ภาพเป็นภาษาเพื่อเล่าเรื่องเกี่ยวกับความดี ความชั่ว จาริตและวัฒนธรรม ให้ผู้มองเห็นสามารถรับรู้เรื่องราวได้ง่ายและเกิดความรู้สึกคล้อยตามจนสามารถขัดเกลาคิดคิดและพฤติกรรมของผู้คนในสังคม (ภูริวรรณ วรรณุศาสน์, 2559)

จิตรกรรมแบบประเพณีจีนมีความสำคัญอย่างมากต่อการแสดงถึงค่านิยม รสนิยมและความเป็นปัจเจกทางศิลปะ จิตรกรรมจีนสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของประเทศจีน โดยเชื่อมโยงสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับการแสดงออกทางด้านปรัชญา ความคิดและอารยธรรมของความเป็นจีนได้อย่างชัดเจน และดำเนินสืบต่อกันมาอย่างเป็นแบบเป็นแผนยาวนานกว่าพันปีแล้ว จิตรกรรมจีนและปรัชญาเป็นเรื่องเดียวกันกับปรัชญาชีวิต จิตรกรสร้างสรรคภาพวาดให้เป็นไปตามจินตนาการ โดยอิงแอบแนบชิดอย่างลึกซึ้งกับแนวคิดปรัชญา “เต๋า” ซึ่งตามหลักคิด “เต๋า” ที่แท้จริงนั้นก็ไม่อาจจะอธิบายบางสิ่งบางอย่างที่ลุ่มลึกจากจิตใจออกมาเป็นคำพูดหรือมองเห็นเป็นตัวตนได้ทั้งหมด เต๋าเป็นสิ่งที่เรียกขานด้วยชื่อไม่ได้ เป็นสิ่งนามธรรม ไม่มีรูปร่างลักษณะ และอยู่เหนืออำนาจของกาลเวลา เต๋าเป็นต้นกำเนิดของสิ่งทั้งปวง สรรพสิ่งในโลกล้วนเกิดจาก “ภาวะ” และภาวะประกอบด้วย ฟา ดินและ “อภาวะ” รวมความเป็น “เต๋า” เต๋ามีอยู่ในทุกหนทุกแห่ง เต๋าเป็นต้นตอให้สรรพสิ่งเกิดขึ้น เมื่อมีสิ่งต่างๆ ย่อมมีเต๋ายู่เสมอ การรู้จักกฎธรรมชาติของชีวิต การปฏิบัติตามกฎธรรมชาติของชีวิตจนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกับธรรมชาติ ความรู้สึกที่เต็มเปี่ยมอยู่ภายใน ทั้งหมดเป็นอุดมคติแห่งเต๋า (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2531)

จากแนวคิดนี้จิตรกรจีนจึงวาดภาพทิวทัศน์ที่แสดงมุมมององค์ประกอบที่กว้างไกล อย่างภาพทิวทัศน์ชนบทจีนที่ไม่จำเป็นต้องมีการกำหนดเส้นในระดับตาหรือมุมมองที่แน่นอน มีการใช้พื้นที่ว่างแทรกผ่านรายละเอียดบางอย่างเพื่อให้รูปร่าง รูปทรงหรือน้ำหนักที่ดำทึบมีน้ำหนักเบาลง ส่วนมากลักษณะนี้จะวาดเป็นสายหมอกที่เชื่อมต่อกัน ระหว่างยอดเขาและพุ่มไม้เป็นวิธีการที่จิตรกรจะสื่อความคิดเรื่องพลังธรรมชาติ และความมีชีวิตที่แทรกอยู่ในสรรพสิ่ง ซึ่งความว่างเปล่ากลายเป็นสิ่งสำคัญ

ที่จิตรกรแสวงหา โดยปล่อยให้พื้นที่ว่างทำงานในฐานะการเป็นสื่อแห่งปรัชญา จิตรกรรมโดยเนื้อแท้แห่ง “เต๋า” จึงสามารถสะท้อนถึงจิตวิญญาณในผลงานจิตรกรรมนั้นๆ และสื่อสารออกมากระทบกับผู้ชมได้อย่างน่าสนใจ ด้วยพลังอำนาจในการปลุกเร้าความรู้สึกร่วมเป็นหนึ่งเดียวกับจิตรกรรม ดังนั้นจิตรกรรมทิวทัศน์จีนแบบประเพณี จิตวิญญาณแห่ง “เต๋า” จึงถือได้ว่ามีความสำคัญที่สุดในแง่ของการสะท้อนให้เห็นถึง “สัจธรรม” หรือแก่นแท้ของสิ่งต่างๆ ในโลกด้วย (พิเชษฐ์ เปียร์กลีน, 2558) ซึ่งรูปแบบจิตรกรรมประเพณีจีนรุ่งเรืองที่สุดนับตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่น มีการเขียนภาพและแกะสลักบนแผ่นหิน ที่นิยมมากอย่างการเขียนภาพบนผ้าไหม ภาพวาดเป็นเรื่องเล่าในตำรา “ขงจื้อ” พระพุทธศาสนาและภาพธรรมชาติ สมัยราชวงศ์ถัง มีการพัฒนาการใช้ฟูกันสีและกระดาษภาพส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาและลัทธิ “เต๋า” สมัยราชวงศ์ซ้อง งานศิลปะประเภทจิตรกรรมถือว่าเด่นมาก ภาพวาดมักเป็นภาพมนุษย์กับธรรมชาติ ทิวทัศน์ ดอกไม้ จิตรกรรมมีลักษณะเด่นอยู่ที่การแสดงแนวปรัชญาสิ่งปรากฏในภาพจึงเป็นธรรมชาติมีป่าเขา แม่น้ำ ลำธาร นก ดอกไม้ ใบไม้ โดยเฉพาะใบไม้ ของจีน จิตรกรในช่วงนี้สามารถวาดด้วยสีดำที่ผสมน้ำให้บังเกิดความอ่อนแก่ได้อย่างกลมกลืนยิ่ง สีดำเรียกว่า “หมึกจีน” เป็นหลักในการเขียนภาพ ส่วนสีอื่นๆ ก็ใช้อย่างเจือจางมากและภาพส่วนมากจะมีตัวอักษรประกอบเพื่อให้เกิดแง่คิดทางปรัชญาธรรมะ สำหรับภาพที่ใช้คัมภีร์พระไตรปิฎก เขียนเป็นภาพคน เพื่อเล่าเรื่องหรืออธิบายเรื่องด้วยสี การจัดวางภาพจิตรกรรมในสายศิลปะจีน จะเห็นได้ว่าเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัวหรือตามมโนทัศน์อันมีแนวคิด “เต๋าและขงจื้อ” เป็นพื้นฐานหลักในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม

จิตรกรรมจีนจึงเป็นผลงานอันสะท้อนปัญญาญาณสูงส่ง โดยการไม่พยายามลอกเลียนแบบธรรมชาติอย่างในจิตรกรรมของชาวตะวันตก และต่อมาในสมัยหยวนการค้าจีนเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก จิตรกรรมทิวทัศน์จีนก็มีบทบาทในการเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมจีนให้แก่ขยายกว้างไกลออกไป ทั้งในฐานะภาพวาดล้ำค่า รวมถึงในฐานะการนำแนวคิดปรัชญาต่างๆ ของจีนเผยแพร่ออกไปด้วย และพัฒนาต่อเนื่องในสมัยหมิง สมัยชิง จวบจนถึงปัจจุบันจิตรกรรมทิวทัศน์จีนก็ยังคงมีอิทธิพลสำคัญ

ต่อค่านิยมทางศิลปะ ซึ่งไม่ใช่เพียงแต่รูปแบบ หรือมูลค่าเท่านั้น แต่ยังทำให้ศิลปินสมัยใหม่ได้ต่อยอดการสร้างสรรค์สืบมาอย่างมั่นคง ปัจจุบันแวดวงศิลปะร่วมสมัยหรือสมัยใหม่ของจีนจึงสามารถก้าวขึ้นมาเป็นศิลปะกระแสหลักของโลก เทียบเคียงกับศิลปะของยุโรปและอเมริกาได้อย่างสง่าผ่าเผย โดยจิตรกรรมทิวทัศน์จีนอันเป็นรากเหง้าสำคัญของการสร้างสรรค์มี 7 ประเภทหลัก ดังนี้

1. จงถาง เรียกว่าเป็นภาพอักษรแนวตั้ง โครงสร้างภาพคือมีสองแผ่นและทั้งสองภาพมีความเชื่อมโยงถึงกันสามารถนำมาต่อกันได้

2. ทงผิง ภาพเดี่ยวแนวยาวไม่จำกัดความสั้นยาวของภาพ มีความยาวที่มากกว่าแบบจงถาง ในภาพประกอบด้วยเรื่องราวของมากมายหลายเรื่อง องค์ประกอบการจัดวางมีความยืดหยุ่นมีตั้งแต่แบบสี่แถวหกแถวแปดแถวสิบสองแถว จนถึงยี่สิบแถว โดยปกติแล้วภาพแบบทงผิงจะเป็นแบบเดียวกันคือวาดในแผ่นเดียว แต่เรื่องราวจะมีความเกี่ยวข้องกับรูปแถวอื่นได้ด้วย อย่างเช่นฤดูใบไม้ผลิฤดูร้อน ฤดูใบไม้ร่วง ฤดูหนาว ทั้งสี่ฤดูแบบเป็นสี่ภาพหรือบางครั้งภาพจะมาเป็นชุดต่อกันเป็นองค์ประกอบเดียว ต่อกันแล้วจะรวมกันเป็นภาพใหญ่หนึ่งภาพ

3. จงฟางฉิง (ภาพแขวนสี่เหลี่ยมจัตุรัส) ภาพแขวนสี่เหลี่ยมจัตุรัส เป็นภาพวาดลักษณะสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดค่อนข้างเล็ก มีทั้งแบบภาพเดี่ยวและภาพชุด และมีการวางโครงสร้างและลักษณะของภาพวาดอย่างเหมาะสมลงตัว

4. ฉางเจี้ยนถู่เฟียน (ภาพม้วนแนวยาว) เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ภาพม้วนแนวนอน จะมีความยาวของภาพตั้งแต่ไม่กี่เมตรไปจนถึงสิบเมตร หรืออาจจะยาวเป็นร้อยเมตรก็ยังปรากฏเห็นแต่ความยาว ความกว้างของภาพนั้นก็ไม่ใช้ตัวกำหนดโครงสร้างของภาพ โดยปกติโครงสร้างของภาพจะเป็นภาพแนวเอน มีมิติ และสามารถพลิกแพลงรูปแบบได้หลากหลาย

5. จิงเชน (ภาพวาดมุลึก) เรียกว่า ภาพลึกแนวยาว โครงสร้างของภาพอาจจะยาวหรือสั้น กว้างหรือแคบได้ตามโครงสร้างของภาพ

6. วานซุ่ย (ภาพพัดโค้ง) มีสองประเภท ประเภทแรกจะวาดภาพให้เต็มพื้นที่พัด แบบที่สองจะวาดภาพลงบนพัดตามโครงสร้างและวาดตามส่วนโค้งของพัด

7. หยวนชาน (ภาพพดกมล) โครงสร้างของภาพจะเป็นวงกลม เนื้อหาที่วาดส่วนใหญ่จะเป็นภาพทิวทัศน์ แม่น้ำ ภูเขา จะเป็นเนื้อหาที่กระชับ มีเสน่ห์ และไม่มียอดประกอบที่ซับซ้อน และภาพวาดนั้นจะวาดไปตามแนวโค้งของพดกมลวาด จินจะเน้นความงามของรูปแบบ โดยการวางโครงสร้างที่ไม่จำกัดพื้นที่ ไม่ผูกมัดเรื่องของจุดรวมแสงและมิติของภาพ มีการใช้ประโยชน์ของพื้นที่ว่าง และมีวิธีการในการกระจายมุมมองและเพื่อช่วยให้เห็นการเคลื่อนไหว จุดมองใกล้ไกล และเพื่อช่วยให้องค์ประกอบของภาพมีอิสระ มีความยืดหยุ่น และกระจายมุมมอง ภาพวาดจินมีการจัดสรรพื้นที่อย่างหลากหลายแต่มีอยู่สามหลักสำคัญ คือ มุมกว้างของพื้นที่ การแบ่งพื้นที่ และการแบ่งพื้นที่ตามลำดับชั้น (ยง จื้อ, 2549) ทั้งหมดสอดคล้องกับแนวทาง “หลักการหกประการของการวาดภาพจีน” ได้แก่ 1) พละกำลัง หมายถึงการไหลของพลังงานที่ครอบคลุมแก่นเรื่องราว เนื้องาน 2) วิธีการใช้พู่กัน ไม่ได้หมายความว่าแค่พื้นผิวและจังหวะของพู่กันเท่านั้น แต่ยังหมายถึงความเชื่อมโยงอย่างใกล้ชิดระหว่างลายมือและบุคลิกภาพ 3) วิธีการความสอดคล้องกับวัตถุ หรือการพรรณนาถึงรูปทรง ซึ่งจะรวมถึงรูปร่างและเส้น 4) ความลงตัวในค่าน้ำหนัก หรือการใช้สีรวมทั้งสีและโทนสีโดยรวม 5) การจัดโครงสร้างของภาพ หรือการวางและการจัดเรียงที่สอดคล้องกับองค์ประกอบ พื้นที่ว่าง และระยะมิติใกล้ กลาง ไกล 6) ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึก หรือการไม่ลอกเลียนธรรมชาติทั้งหมด จิตรกรรมที่ดีต้องถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกอย่างใดอย่างหนึ่งแก่ผู้อื่นได้ด้วย (สุ ทั่น, 2559)

ดังนั้นแกงจินหรืออาคารแบบจินและแม้กระทั่งศาลเจ้าจินอันเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และเป็นสถานที่ประดิษฐานเทพเจ้าต่างๆ ที่ชาวจีนให้ความเคารพเลื่อมใส จึงปรากฏภาพจิตรกรรมทิวทัศน์จีนประดับตกแต่งอยู่ทุกศาลเจ้า เพราะนอกจากจะมีส่วนช่วยทำให้องค์ประกอบทางศิลปกรรมในศาลเจ้ามีความสมบูรณ์และสวยงามแล้ว ยังสามารถเป็นสื่อกลางเพื่อสื่อสารแนวความคิดหลักปรัชญาที่ลุ่มลึกแก่ผู้ที่ได้พบเห็นให้ได้วิเคราะห์ ตีความ ตริตรองถึงรายละเอียดภายในจิตรกรรมผ่านประสบการณ์ทางสุนทรียะโดยส่วนตัว ซึ่งไม่เพียงแต่จะทำให้ได้รับความรู้ความอึ้งเอมใจและความเพลิดเพลินใจไปกับสีสัน รูปร่างรูปทรงของภาพภูเขา แม่น้ำ ต้นไม้

โชดหิน ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ยังทำหน้าที่เป็นภาพปริศนาธรรม นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์นี้ชาวจีนยังมักนิยมนำมาเป็นสัญลักษณ์มงคลที่สำคัญในสถานะของการเป็นสิ่งอวยพรแก่กันด้วย ดังจะพบเห็นได้โดยทั่วไปทั้งภาพจิตรกรรมทิวทัศน์บนผืนผ้าใบขนาดใหญ่ ภาพทิวทัศน์บนฉาก ผ้าमान เครื่องถ้วยจานชาม บัตรอวยพร หรือแม้กระทั่งการย่อขนาดของภูมิทัศน์อันยิ่งใหญ่ให้มาอยู่ในกระถางที่เรารู้จักกันดีว่า “บอนไซ หรือในภาษาจีนเรียกว่า เฟิงจิ้ง” นั่นเอง

จากเหตุผลและความสำคัญข้างต้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาศึกษาความเป็นมาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ เพื่อศึกษารูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ โดยใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎีสัญศาสตร์ และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ เพื่อทบทวนเนื้อหาต่างๆ ที่ได้จากการศึกษา และวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความกระจ่างชัดในแง่มุมบางอย่างที่งานวิจัยอื่นๆ ไม่ได้นำเสนอมาก่อนด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ
2. เพื่อศึกษารูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษารูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร เพื่อศึกษารูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์ภูจักราชบริหาร กรุงเทพฯ ขอบเขตของการศึกษาวิจัยนอกจากด้านเนื้อหาแล้ว ได้ลงพื้นที่เพื่อทำการสำรวจข้อมูลภาพ

จิตรกรรมฝาผนังภายในแก่งจันทน์นุจิราชบริหารอย่างละเอียด โดยเฉพาะด้านรูปแบบ ทิวทัศน์อันเป็นส่วนประกอบหลักของภาพเป็นหลัก โดยใช้เครื่องมือในการศึกษาวิจัย 2 ลักษณะ ได้แก่ **การเก็บรวบรวมข้อมูลเอกสาร** เป็นการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาการวิจัย ตำรา หนังสือ วารสาร บทความที่เกี่ยวข้อง **การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม** เป็นการรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่แก่งจันทน์นุจิราชบริหาร กรุงเทพฯ เพื่อสำรวจศึกษาในประเด็นการวิจัยอย่างละเอียด และ **การเก็บรวบรวมข้อมูลทางกายของศิลปกรรมในแก่งจันทน์นุจิราชบริหาร กรุงเทพฯ** โดยเฉพาะรูปแบบจิตรกรรมกรรมทิวทัศน์ แล้วจึงการ**วิเคราะห์ข้อมูล** จากการศึกษา วิจัยซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามการเก็บข้อมูล ได้แก่ **การวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งจัดสรุปข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่**เพื่อหาคำตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย และ**การวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม (Non - Participant Observation)** โดยใช้ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ทฤษฎี สุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีสัญศาสตร์ เพื่อทบทวนตรวจสอบข้อมูลให้มีความถูกต้อง แล้วนำเสนอข้อมูลเชิงการพรรณนาร่วมกับภาพข้อมูลด้วย

ผลการวิจัย

การศึกษาวิจัยความเป็นมา รูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์ จันทน์ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากภาคเอกสารและภาคสนาม โดยนำมาวิเคราะห์ตาม วัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ผลการศึกษา พบว่า

1. ความเป็นมาจิตรกรรมทิวทัศน์แก่งจันทน์นุจิราชบริหาร กรุงเทพฯ

แก่งจันทน์นุจิราชบริหาร เป็นอาคารสถาปัตยกรรมจีนตั้งอยู่ภายในอาณาบริเวณพระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) หรือพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เขตพระนครในปัจจุบัน ติดกับพระที่นั่งอิศเรศราชานุสรณ์วัด พระตำหนักของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว และสร้างขึ้นในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้เอง ภายในมีภาพจิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างจีนทั้ง 3 ด้าน ปัจจุบัน ซึ่งครั้งหนึ่งในอดีตเคยเป็นสถานที่เก็บรักษาป้ายมงคลขนาดใหญ่ เข้าใจว่าเป็นของถวาย

พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เก่งนุกิจราชบริหารเป็นอาคารที่พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้สร้างแก่พระวิสุทธาวารี (มะลิ) ครั้นเมื่อพระองค์เสด็จมาประทับยังพระบวรราชวัง แต่ยังไม่สร้างแล้วเสร็จพระองค์ก็เสด็จสวรรคตไปเสียก่อน ดังนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดฯ ให้สร้างต่อจนเสร็จ



ภาพประกอบที่ 1 ด้านหน้าเก่งจินนุกิจราชบริหาร กรุงเทพมหานคร

เก่งนุกิจราชบริหารเป็นอาคารชั้นเดียวก่ออิฐถือปูน ขนาดกว้าง 4.50 เมตร ยาว 7.8 เมตร สูงถึงสันหลัง 4.50 เมตร มีรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบจีน หลังคามุงกระเบื้องแบบจีน หน้าบัน จั่ว และสันหลังคาเขียนรูปดอกพุดตานและหงส์ ฟ้าลักษณะการเขียนสีลายกระบวนจีน ประดับด้านหน้าเป็นไม้แกะสลักรูปเครื่องแจกันจีน ภายในเก่งมีจิตรกรรมฝาผนังทั้ง 3 ด้าน เล่าเรื่องพงศาวดารจีนเก่าแก่ “เรื่องห้องสิน” ฝีมือของช่างจีน ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ พระมหาอุปราชในรัชกาลที่ 5 ซึ่งเรื่องราวนี้สะท้อนถึงอิทธิพลหลากหลายด้านของจีนที่มีต่อราชสำนักสยามในยุคนั้น โดยเฉพาะด้านวรรณกรรมจีนอิงพงศาวดารอย่างเรื่องสามก๊ก และตำนานนักรบเอ็งกอก จิตรกรรมฝาผนังภายในเก่งจีนเรื่อง “ห้องสิน”

(อ่านออกเสียงตามสำเนียงฮกเกี้ยน) หรือเพ็งเฉิน (ตามสำเนียงจีนกลาง) แปลว่า การสถาปนาเทวดา เป็นนวนิยายของประวัติศาสตร์จีน ซึ่งประพันธ์ขึ้นในช่วงราชวงศ์หมิง จัดอยู่ในประเภทนิยายเทพปกรณัมจีน มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่ต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเนื้อเรื่องกล่าวถึงการต่อสู้เพื่อโค่นล้มพระเจ้าติวอ่อง (โจ้วหวัง) กษัตริย์ราชวงศ์ซางแห่งราชธานีจิวกู่ (เฉาเกอ) ซึ่งปกครองอย่างโหดร้าย โดยเจ้าเมืองไชรกี (ซีฉี) ได้แข็งเมืองตั้งตนเป็นพระเจ้าบูอ่อง (อู่หวัง) แห่งราชวงศ์โจว โดยมีเมืองต่างๆ มาเข้าร่วมจำนวนมาก และได้บัณฑิตเกียงจูแหย (เจียงจื่อหย่า) มาเป็นผู้นำทัพในการรบกับติวอ่อง อีกทั้งมีเทวดาและเทพปกรณัมจีนมากมายมาช่วยรบทั้งสองฝ่าย ก่อนศึกครั้งนั้นอาจารย์เทพของเกียงจูแหย ได้มอบบัญชี “ห้องสินปิง” เป็นรายชื่อผู้ที่จะต้องตายในการรบ 365 คน โดยให้เกียงจูแหยนำไปตั้งศาลรักษาไว้ เรียกว่า “ห้องสินใต้” เมื่อผู้ใดตายลง ดวงวิญญาณก็ไปสถิตอยู่ ณ ที่นั้น และเมื่อครั้งสงครามสิ้นสุดด้วยชัยชนะของบูอ่อง เกียงจูแหยจึงทำพิธีสถาปนาดวงวิญญาณทั้ง 365 ดวงขึ้นเป็นเทวดา ภาพรวมจิตรกรรม “ห้องสิน” เป็นจิตรกรรมขนาดใหญ่ ใช้เล่าเรื่องตำนานการต่อสู้ ช่างชาวจีนได้รังสรรค์ไว้อย่างวิจิตรสวยงาม แต่ละฉากแต่ละตอนมีความต่อเนื่องเชื่อมโยงกันอย่างเลื่อนไหล ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์เบื้องหลังของตัวละครเอกต่างๆ มีความสวยงามตามอย่างจิตรกรรมทิวทัศน์ชนบทจีนโบราณ โดยชาวจีนใช้ภาพทิวทัศน์นี้ ทำหน้าที่เป็นฉากเพื่อแสดงออกถึงลักษณะเฉพาะของภูมิประเทศจีน สนามรบ ท้องฟ้าและสวรรค์ ซึ่งรูปแบบจิตรกรรมจีนได้รับอิทธิพลอย่างมากจากภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ในสมัยราชวงศ์ “ถัง” ซึ่งจิตรกรรมหรืองานศิลปกรรมจีนมีความเจริญรุ่งเรืองเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก

2. รูปแบบและคติความเชื่อจิตรกรรมทิวทัศน์แก่นักวิชาการบริหาร กรุงเทพฯ

รูปแบบและคติความเชื่อของศิลปกรรมจีนแก่นักวิชาการบริหาร พบว่าสะท้อนให้เห็นถึงศิลปกรรมแบบพื้นถิ่นจีนผ่านส่วนหน้าบันและตัวอาคาร ศิลปกรรมจีนโดยเฉพาะจิตรกรรมฝีมือช่างจีนแบบเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังแก่นักวิชาการบริหาร ยังปรากฏชัดในส่วนของกรุวัดราชบูรณะ พระนครศรีอยุธยา ซึ่งสะท้อน

เอกลักษณ์เชิงช่างจีนผ่านภาพดอกไม้ ภาพก้อนเมฆ ภาพบุคคล ภาพขุนนางจีน แสดงให้เห็นถึงบทบาทที่สำคัญยิ่งในราชสำนักอยุธยา โดยจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง “ห้องสิน” ในแก่งนุกิจราชบริหาร พบว่า มีการเรียงลำดับจากด้านซ้ายตามอย่างภาพฝาผนังชนบจีน โดยเริ่มตั้งต้นจากตอนทัพเมืองจิวโกยกไปปราบเมืองไชรกี แต่ถูกฝ่ายเมืองไชรกีโจมตีจนทัพเมืองจิวโกแตกย่อยยับ จากนั้นเป็นการบุกกลับของทัพเมืองไชรกีไปตีเมืองจิวโก โดยสามารถหลยค่ายและตีเมืองด้านต่างๆ ได้ทั้งหมด จุดเด่นของภาพนอกจากลักษณะภาพรวมของจังหวะเส้นสาย ที่แสดงความเคลื่อนไหวอย่างมีชีวิตชีวา ในภาพยังปรากฏอักขรจีนระบุชื่อของตัวละครเอกต่างๆ ชื่อค่ายกล ชื่อถ้ำ ชื่อสถานที่ โดยเฉพาะชื่อภูเขาทิวทัศน์ด้วย จิตรกรรมฝาผนังแบ่งออกเป็น 4 ด้าน เริ่มตั้งแต่ด้านทิศใต้ ตอนบนไท่สือเดินทางออกไปขอให้อาจารย์ทั้งสิบมาช่วยตั้งค่ายกล เพื่อทำการรบกับเกียงจูเหย ส่วนจิตรกรรมหน้าบันด้านทิศตะวันตกแสดงการรบกันระหว่างเกียงจูเหย กับขงช้วน ทหารเอกของพระเจ้าตีวอ่อง ส่วนผนังด้านทิศตะวันออกแสดงภาพตอนปราบค่ายจูเสียนดิน และเหล่าเทวดาได้มาช่วยเกียงจูเหยปราบปรามบ้านจูเสียนดิน ส่วนผนังทิศเหนือฝั่งทิศตะวันออกวาดภาพเกียงจูเหยรบกับเตียวเก้ ส่วนผนังทิศเหนือฝั่งทิศตะวันตก วาดภาพเกียงจูเหย รบกับอวนทองเมื่อวิเคราะห์ภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละด้าน พบว่า องค์ประกอบภาพและสีเส้นของภาพมีความสวยงามอย่างมาก สะท้อนถึงอัลักษณ์สำคัญของจิตรกรรมชนบจีนได้อย่างชัดเจน จิตรกรรมเน้นจังหวะการเคลื่อนไหว และมิติของภาพด้วยน้ำหนักสีดำในส่วนของการตัดเส้นสีดำ เพื่อเน้นย้ำถึงน้ำหนักฝีแปรง ความเฉียบขาดในการลากเส้น การตัวตีรีวแปร่งที่รวดเร็วฉับพลัน มีความแม่นยำและมีความมั่นใจอย่างมากของช่างผู้วาด โดยพื้นภาพสีขาวของฝาผนังหลายส่วนถูกระบายด้วยเฉดสีดำ สีแดง และสีน้ำตาลอย่างเบาบาง เพื่อสร้างความกลมกลืนและเพื่อแสดงให้เห็นถึงธรรมชาติของพื้นที่ภูมิประเทศ บรรยากาศ รวมถึงอารมณ์ความรู้สึกบางอย่างคล้ายๆ กับลักษณะฝุ่นควันที่มีอยู่ในสนามรบจริง ซึ่งบางจังหวะของช่วงขลุมนในการทำสงครามก็ปรากฏเปลวไฟ หรือกองเพลิงขนาดใหญ่ขึ้น บางจังหวะก็ปรากฏภาพลักษณะกลุ่มก้อนเมฆ โชดหิน ภูเขาเมื่ออยู่ในสมรภูมิรบในภูมิประเทศที่สูงชัน

หรือบางจังหวะก็แสดงให้เห็นถึงภาพเทวดาชั้นฟ้า ด้วยการวาดเป็นกลุ่มก้อนเมฆขนาดใหญ่ ร่ายล้อม และร่อนลอยอยู่รอบๆ ภาพเทพเทวดา ซึ่งภาพรวมของภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ในเรื่อง “ห้องสิน” ถึงแม้จะเป็นเพียงฉากประกอบเรื่อง แต่คุณค่าและความงามของความเป็นจิตรกรรมทิวทัศน์จีนไม่ได้ลดน้อยถอยลงไปเลย นอกจากนี้ภาพ “ห้องสิน” ยังโดดเด่นอย่างมากที่การให้รายละเอียดอย่างสมจริงในรายละเอียด โดยเฉพาะเสื้อผ้า เครื่องแต่งกายของตัวละคร ตั้งแต่เทพเทวดา ขุนนาง ขุนศึกนักรบ ทหาร ช่างผู้วาดสามารถถ่ายทอดรายละเอียดอันเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครได้อย่างสวยงาม สีเส้นเสื้อผ้าอาภรณ์มีความสดใส รวเส้นแสดงความอ่อนนุ่ม พริ้วไหวอย่างเป็นธรรมชาติ โดยเฉพาะในส่วนใบหน้า สีหน้าการแสดงอารมณ์ความรู้สึก กิริยาท่าทางหรือท่วงท่าของตัวละคร ก็เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ถือได้ว่าเป็นผลงานช่างชั้นสูง เนื่องจากใบหน้าของตัวละครแต่ละตัวมีความแตกต่างกัน ส่วนท่าทางการแสดงออกทางด้านภาษากายก็สามารถบ่งบอกได้ว่าตัวละครนี้อยู่ในสถานะหน้าที่ ขนชั้นหรือมีความสำคัญมากน้อยเพียงได้ด้วย

การแบ่งภาคหรือแบ่งตอนเพื่อเล่าเรื่องราวฉากต่างๆ จะแบ่งด้วยการใช้ภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ โดยการใช้ฉากขุนเขาที่สูงชัน ต้นไม้ขนาดใหญ่ลักษณะบิดงอ แม่น้ำคดเคี้ยว และก้อนเมฆลักษณะกลุ่มก้อนมีมวล มาเป็นแนวเส้นแบ่งตอนหรือเป็นสิ่งแยกตอนอย่างแยบยล ซึ่งเมื่อกวาดสายตามองจิตรกรรมอย่างรวมๆ ผู้ชมจะไม่รู้สึกรู้สึกถึงความขัดแย้งหรือความไม่ประติดประต่อกันของภาพ การดำเนินเรื่องราวอันมีตัวละครมากมายอย่างนี้ ที่มีความกลมกลืนและมีความสมดุล จึงเป็นสิ่งหนึ่งที่ช่างจีน สามารถสร้างได้อย่างมหัศจรรย์ ภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ชนบทจีนโบราณ จึงถือได้ว่ามีบทบาทความสำคัญอย่างยิ่งต่อการกำหนดทิศทาง โครงสร้าง ขอบเขตรวมถึงองค์ประกอบของจิตรกรรม “ห้องสิน” ทั้งนี้เพื่อให้เกิดจังหวะหรือสัดส่วนในแต่ละตอนแต่ละฉากให้มีความประสานลงตัวที่สุด ราวกับว่าผู้ชมยืนอยู่ในที่สูงและสามารถมองเห็นเหตุการณ์สงครามที่เกิดขึ้นทั้งหมดได้จากมุมองตำแหน่งเดียว ดังนั้นจิตรกรรมทิวทัศน์จีน “ห้องสิน” เก่งจินนุกิจราชบริหาร จึงถือได้ว่าเป็นจิตรกรรมฝาผนังอีกแห่งหนึ่งที่สามารถแสดงออกได้ถึงอัตลักษณ์ ค่านิยม ขนบธรรมเนียม หรือ

แบบแผนทางการสร้างสรรค์ศิลปกรรมจีนโบราณได้อย่างชัดเจนอีกแห่งหนึ่ง และ ภาพจิตรกรรม “ห้องสิน” ยังแฝงบทบาทสำคัญต่อการเป็นแหล่งเรียนรู้ แหล่งศึกษา ทางขนบธรรมเนียม รวมถึงหลักคุณธรรม จารีตอย่างจีนด้วย ด้วยเนื้อหาอันย่นเยาะที่มุ่ง เน้นความกล้าหาญ ความเสียสละ และความอดทน โดยเฉพาะความซื่อสัตย์ของชน ชาวจีน ที่ได้รับการปลูกฝังมาจากหลักคิดแห่ง “เต๋า และขงจื้อ” จนในที่สุดก็ติดตัว และกลายเป็นลักษณะนิสัยสำคัญของชาวจีนตราบนานเท่านาน นอกจากนี้จิตรกรรม ทิวทัศน์ “ห้องสิน” ยังสามารถสะท้อนถึงภาพจำจากภูมิทัศน์ในแผ่นดินถิ่นกำเนิด ช่างชาวจีนที่เต็มไปด้วยทิวเขาสูงด้วย และจิตรกรรมทิวทัศน์จีนลักษณะนี้ก็ยังส่ง อิทธิพลอย่างมากต่อจิตรกรรมฝาผนังของไทย ซึ่งเป็นจิตรกรรมเล่าเรื่องพุทธประวัติ พุทธเจ้า อันมีการดำเนินเรื่องมากมายหลายฉากหลายตอนอย่างต่อเนื่อง และนิยม แบ่งฉากแบ่งตอนด้วยภาพภูเขา โขดหิน แม่น้ำ โดยเป็นที่นิยมแพร่หลายเป็นอย่างมากในสมัยรัชการที่ 3 โดยลักษณะการใช้ภาพทิวทัศน์ นอกจากจะสามารถแบ่งวรรค ตอนแบ่งเรื่องราวต่างๆ ได้อย่างราบรื่นกลมกลืนแล้ว ยังมีส่วนช่วยทำให้ภาพ จิตรกรรมฝาผนังมีความสวยงาม มีความน่าสนใจ และทำให้ภาพมีชีวิตชีวาด้วย ซึ่ง ผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสำรวจนี้ ทำให้ผู้วิจัยได้เกิดความรู้ ความเข้าใจ รวมถึงความซาบซึ้งใจเป็นอย่างมาก ต่อภูมิปัญญาและความสามารถ เชิงช่างจีนโบราณเป็นอย่างมาก



ภาพประกอบที่ 2 ภาพกว้างและตำแหน่งจิตรกรรม “ห้องสิน”
แก่งจันทน์บุรีราชบริหาร



ภาพประกอบที่ 3 การระบายพื้นภาพด้วยน้ำหมักเข้มเพื่อขับให้ตัวละครเด่นชัด



ภาพประกอบที่ 4 ซ้ายภาพทิวทัศน์จีนโบราณ ขวาภาพทิวทัศน์จีนในเรื่อง
“ห้องสิน” เก่งจินนุกิจราชบริหาร



ภาพประกอบที่ 5 ซ้ายภาพทิวทัศน์จีนโบราณ ขวาภาพทิวทัศน์จีนในเรื่อง
“ห้องสิน” เก่งจินนุกิจราชบริหาร

สรุปผลการวิจัย

การศึกษารูปแบบและคติความเชื่อในจิตรกรรมทิวทัศน์จีน สามารถสรุปได้ว่า เก่งจินนุกิจราชบริหาร สร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยพระองค์ทรงโปรดให้สร้างเพื่อเป็นอนุสรณ์แก่พระวิสุทธวารี (มะลิ) โดยเฉพาะเมื่อพระองค์เสด็จมาประทับยังพระบวรราชวัง แต่ยังไม่แล้วเสร็จพระองค์ก็เสด็จสวรรคตไปเสียก่อน ต่อมาจึงแล้วเสร็จในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งมีความสัมพันธ์อันดีกับเหล่าบรรดาพ่อค้า ข้าราชการ ขุนนางชาวจีนเป็นอย่างมาก โดยลักษณะความสัมพันธ์นี้หากนับตั้งแต่เริ่มสถาปนากรุงธนบุรี โดยพระเจ้ากรุงธนบุรี เรื่อยมาจนถึงการสถาปนาราชวงศ์จักรีตั้งแต่ช่วงสมัยรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 และรุ่งเรืองถึงขีดสุดในรัชกาลที่ 3 ศิลปกรรมรูปแบบจีน อาคารจีน สถาปัตยกรรมจีน โดยเฉพาะเก่งจินถูกสร้างสรรค์ขึ้นเป็นจำนวนมาก และกระจายอยู่หลายพื้นที่ของกรุงเทพมหานคร โดยจะพบว่าอยู่ควบคู่กันกับชุมชนชาวจีน ซึ่งในขณะนั้นนับได้ว่าเป็นกลุ่มประชากรหลักและมีจำนวนมากที่สุดหากเทียบกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ในกรุงเทพมหานคร และมีนัยยะเชื่อมโยงสัมพันธ์กับการทำการค้าการขายร่วมกันอย่างแนบแน่นอย่างที่เคยเป็นมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังนั้นเก่งจินนุกิจราชบริหารจึงเป็นดังสัญลักษณ์หนึ่งที่มีความสำคัญในแง่การสะท้อนบทบาทดังกล่าว เก่งจินนุกิจราชบริหารแม้ว่าจะเป็นอาคารทรงจีนที่ไม่ได้มีขนาดที่ใหญ่โตมากนัก แต่คุณค่าทางด้านความงามทางสถาปัตยกรรมก็เป็นที่โดดเด่น โดยลักษณะรูปแบบเป็นอาคารแบบจีนแท้ชั้นเดียวทาสีขาวเรียบง่ายสบายตา ขนาดความกว้าง 4.50 เมตร ความยาว 7.8 เมตร สูงถึงสันหลัง 4.50 เมตร ด้านหน้าซึ่งเป็นทางเข้าหลักหันหน้าสู่ทิศตะวันตก ทางเข้าทำเป็นประตูไม้บานเพี้ยมสลักลวดลายเครื่องตั้งโต๊ะและแจกัน ปักเครื่องมงคลแบบจีนซึ่งรูปแบบลวดลายนี้นิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3 (โดดเด่นที่สุดที่วัดราชโอรสา วัดนาครบก และวัดสามพระยา เป็นต้น) ช่องประตูส่วนบนเจาะช่องโปร่งเพื่อระบายอากาศลวดลายประแจจีน ด้านหน้าอาคารมีจั่วทรงสามเหลี่ยม ส่วนยอดจั่วทำเป็นงานปูนปั้นทรงสูงยื่นออกมาและยาวตลอดแนวสันหลังคา ภาพรวมแลดูเหมือนกับท้องเรือสำเภาหรือลักษณะของประทุนไต้ก๋งหัวเรือ

สำเนา ส่วนหลังคาตัวเรือนทั้งหมดคลุมด้วยกระเบื้องดินเผาลักษณะลอนแบบจีนสีแดงส้ม และปั้นปูนปิดรอยต่อแผ่นกระเบื้องเป็นเส้นทรงกลมสีขาวสวยงาม และยังช่วยตัดปัญหาการรั่วซึมของน้ำฝนได้อย่างมีประสิทธิภาพ ส่วนเชิงชายทำเป็นงานปูนปั้นขนาดใหญ่แบบเรียบทรงแอ่นโค้งทั้งด้านซ้าย - ขวา ซ้อนชั้นกันสามชั้น วาดลวดลายเถาวัลย์พรรณพฤกษาจีนสวยงาม และด้านหน้ามีหลังคาขนาดใหญ่คลุมยื่นออกมางด้วยกระเบื้องลอนแบบจีน ผนังอาคารก่อด้วยอิฐฉาบปูน มีช่องหน้าต่างด้านซ้าย - ขวา ฝั่งละช่อง ประตูกลางอาคารฝั่งซ้าย 1 ช่อง ทำชั้นในสมัยหลัง นอกนั้นเป็นผนังปิดทึบ เก่งจินนุกิจราชบริหารจึงถือได้ว่ามีความสวยงามและอัตลักษณ์ทางด้านสถาปัตยกรรมจีนโบราณที่สุดอีกแห่ง

ส่วนด้านในมีจิตรกรรมฝาผนังทั้งสามด้าน เรื่อง “ห้องสิน” ซึ่งมีเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย โดยเขียนขึ้นในสมัยกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ พระมหาอุปราชในรัชกาลที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังภายในเก๋งจีนกิจราชบริหาร มีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับ “ห้องสิน” ตามสำเนียงฮกเกี้ยน หรือเพิงจีน ในสำเนียงจีนกลาง ซึ่งเป็นนวนิยายเชิงประวัติศาสตร์จีนโดยประพันธ์ขึ้นในช่วงราชวงศ์หมิง จัดอยู่ในประเภทนิยายเทพปกรณัมจีน มีการแปลเป็นภาษาไทยตั้งแต่ตอนต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เนื้อหลักกล่าวถึงการต่อสู้เพื่อโค่นล้มพระเจ้าติวอ่อง (โจ้วหวัง) กษัตริย์ราชวงศ์ซางแห่งราชธานีจิวกั (เฉาเกอ) ซึ่งปกครองอย่างโหดร้าย เอาไร้อาเปรียบทำให้ประชาชนจีนต้องตกทุกข์ได้ยาก การเป็นอยู่ฝืดเคืองลำบากแสนเข็ญ โดยมีเจ้าเมืองไซกั (ซีฉี) ได้แข็งเมืองตั้งตนเป็นพระเจ้าบูอ่อง (อู่หวัง) แห่งราชวงศ์โจว และมีเมืองต่างๆ มาเข้าร่วมจำนวนมาก ประกอบกับการได้บัณฑิตเกียงจูแหย (เจียงจื่อหย่า) มาเป็นผู้นำทัพในการรบร่วมกับติวอ่อง อีกทั้งมีเทวดาและเทพปกรณัมมากมายหลากหลายเทพในตำนานโบราณจีนมาช่วยรบทั้งสองฝ่าย ก่อนศึกครั้งนั้นอาจารย์เทพของเกียงจูแหยได้มอบบัญชี “ห้องสินปัง” เป็นรายชื่อผู้ที่จะต้องตายในการรบ 365 คน โดยให้เกียงจูแหยนำไปตั้งศาลรักษาไว้ เรียกว่า “ห้องสินไต้” และเมื่อทหารผู้ใดตายลงไปดวงวิญญาณก็จะไปสถิตอยู่ในศาลนั้น และเมื่อครั้งสงครามสิ้นสุดด้วยชัยชนะของบูอ่อง เกียงจูแหยจึงทำพิธีสถาปนาดวงวิญญาณทั้ง 365 ดวงขึ้นเป็นเทวดา

จิตรกรรม “ห้องสิน” ในแก่งจิตรนุกิจราชบริหารนี้ จึงเปรียบเสมือนดังสถานที่ที่ดวงวิญญาณแห่งเทพ หรือดวงวิญญาณแห่งนักรบผู้กล้าที่เสียสละชีพตนได้สถิตย์อยู่ ดังนั้นจิตรกรรม “ห้องสิน” จึงมีบทบาทความสำคัญอย่างมากแก่การเป็นตัวแทน หรือเป็นสัญลักษณ์และเป็นดังคำสอนเรื่องเล่า เพื่อสะท้อนหลักคุณธรรม ความเสียสละ ความกล้าหาญ แก่ชนรุ่นหลัง หรือผู้ที่เข้าชมได้รำลึก ศึกษา และสืบสานหลักการนี้ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งจากคำสอน “ขงจื้อ” ต่อไปตราบนานแสนนานด้วย

จิตรกรรมเล่าเรื่อง “ห้องสิน” ใช้เทคนิคการวาดด้วยสีฝุ่น และสีหมึกจีน บนผนังปูนสีขาว ซึ่งสอดหรือแอบด้วยปูนขาวผสมกากดิน กาวหนังสัตว์ น้ำอ้อย กลั้วน้ำว่าและทรายละเอียด จิตรกรรมมีการดำเนินเรื่องตั้งแต่ทางด้านทิศใต้ ทิศตะวันตกและทิศตะวันออกตามลำดับ จิตรกรรมมีขนาดใหญ่สามารถบรรจุเรื่องราวการสู้รบหลายฉากหลายตอนได้อย่างครบถ้วน องค์ประกอบโดยรวมมีลักษณะกระจาย เป็นรายละเอียดย่อยๆ ตามเนื้อเรื่องฉากตอนต่างๆ และมีขนาดของรูปร่างรูปทรงของตัวละครหรือสิ่งต่างๆ เท่าๆ กัน ซึ่งไม่ได้เป็นลักษณะรูปทรงใหญ่หรือกลุ่มรูปทรงแบบมวลรวมอย่างเช่นในจิตรกรรมฝาผนังตะวันตก หรือจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถของไทยสมัยหลัง โดดเด่นด้วยน้ำหนัก และจังหวะทิศทางการเคลื่อนไหวของเส้นหมึก จิตรกรรมจึงแลดูเหมือนมีชีวิตชีวาไม่หยุดนิ่ง เมื่อผู้ชมได้ดูจะเกิดความรู้สึกเพลิดเพลิน และคล้อยตามกับตัวละคร เนื้อหาและความงามของฉากทิวทัศน์ต่างๆ เป็นอย่างมาก เฉดสีหลักในการวาดช่างเงินเลือกใช้เฉดสีแดง สีดำ สีน้ำเงิน สีเหลือง และสีส้มอิฐเป็นหลัก ซึ่งเฉดสีที่ใช้นี้จะใช้กระจายออกไปในส่วนของรายละเอียดต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้าอาภรณ์ของตัวละคร ได้แก่ เทพ เทวดา กษัตริย์ แม่ทัพ ขุนศึก เหล่าทหาร หรือสถาปัตยกรรมอาคาร ป้อมค่าย และฉากหลักที่เป็นภาพทิวทัศน์ธรรมชาติ ช่างเงินก็สามารถระบายสีหรือให้น้ำหนักในส่วนต่างๆ ได้อย่างสวยงามลงตัวและแทนค่าความหมายเชิงสถานะได้อย่างน่าสนใจ การเน้นน้ำหนักความชัดเจนใช้วิธีการตัดเส้นสีดำ และการเปลี่ยนน้ำหนักเพื่อสร้างระยะมิติใกล้ - ไกล ตามอย่างจิตรกรรมชนบทจีน มีผลทำให้จิตรกรรมมีจังหวะสูง - ต่ำ เข้ม - อ่อน ราวกับจังหวะเสียงกลองที่ตีผ่อนหนักผ่อนเบา สร้างความตื่นเต้นสนุกได้อย่างมหัศจรรย์

ส่วนภาพพื้นหลังของจิตรกรรม “ห้องสิน” มีลักษณะเป็นภาพทิวทัศน์ แสดงถึงความสวยงามจากภูมิทัศน์จีน ที่ภูมิประเทศเต็มไปด้วยภูเขาสูง การศึกษาจะ ต้องมีความเข้าใจในสภาพแวดล้อมอย่างลึกซึ้ง ซึ่งภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมที่ปรากฏ รายละเอียดเด่นชัด ได้แก่ ภาพภูเขา โขดหิน กลุ่มต้นไม้ขนาดใหญ่ แม่น้ำ และเมฆ หมอก เป็นต้น โดยภาพทิวทัศน์นี้นอกจากจะเป็นฉากหลังเพื่อสร้างให้เรื่องราวหรือ ฉากตอนต่างๆ ได้มีความสมบูรณ์แล้ว ภาพทิวทัศน์ยังแสดงบทบาทของการบ่งบอก ถึงลักษณะพื้นที่บางอย่างได้ด้วย อย่างภาพกลุ่มก้อนเมฆ แสดงถึงภาคบนท้องฟ้า และสวรรค์ (พื้นที่เทพ เทวดา) ภาพพื้นดิน ภูเขา แสดงถึงภาคพื้นแผ่นดิน (บุคคล ทั่วไป) และยังเป็นสิ่งแบ่งภาคแบ่งตอนต่างๆ ในเนื้อเรื่องออกจากกันตามแบบ ลักษณะภาพเล่าเรื่องต่อเนื่องได้อย่างกลมกลืน ซึ่งมีส่วนส่งเสริมให้จิตรกรรม “ห้องสิน” มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้จากตอนลักษณะทิวทัศน์จีนยังแฝงแง่คิด นัยยะสำคัญของศาสนา “เต๋า” ที่มุ่งเน้นถึงสัจธรรมตามธรรมชาติเป็นใหญ่ โดยเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกับ หยิน - หยาง คือ ความสมดุล รวมถึงธาตุ 4 คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ ซึ่งหลักการนี้สะท้อนปรัชญาสำคัญของการทำศึกสงคราม เพื่อให้ได้มาซึ่งชัยชนะผู้นำทัพหรือปราชญ์กองทัพอันจะต้องดำรงและยึดมั่นในหลักการนี้อย่างมั่นคงที่สุด ฉะนั้น ในตำนานมหาสงคราม “สามก๊ก” ซึ่งรัฐจ๊กก๊ก ของเล่าปี่ มีอิศรมหาเสนาบดีเอกอย่าง “เล่าปี่” ผู้ที่เปรียบเป็นดังผู้หยั่งรู้ดินฟ้า มีความเฉลียวฉลาดรอบครอบ เข้าใจธรรมชาติ สภาพแวดล้อมหรือภูมิทัศน์ต่างๆ อย่างลึกซึ้ง จึงนำมาซึ่งชัยชนะใน สงครามและถือครองความได้เปรียบเหนือข้าศึกศัตรูในทุกสมรภูมิรบ จนต่อมามีคำกล่าวอันแพร่หลายเป็นที่คุ้นเคยกันตราบนานจนปัจจุบันว่า “รู้เขา รู้เรา รบร้อยครั้งชนะ ร้อยครั้ง” ดังนั้นจิตรกรรมประกอบเรื่อง “ห้องสิน” ภาพทิวทัศน์นี้ จึงเป็นสิ่งสำคัญ อย่างมากต่อการแสดงความหมายนัยยะจากปรัชญา “เต๋า” ได้อย่างน่าสนใจที่สุด ด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง “ห้องสิน” เก่งจีนนุกิจราชบริหาร เป็นการศึกษาความเป็นมา รูปแบบและคติความเชื่อ เพื่อให้ได้ข้อมูลข้อเท็จจริงต่างๆ ที่สามารถนำไปต่อยอดหรือใช้ประโยชน์ในด้านวิชาการ ด้านประวัติศาสตร์ หรือการต่อยอดสู่การนำไปใช้เพื่อเป็นต้นแบบแรงบันดาลใจในการออกแบบ หรือการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะได้ ดังนั้นการตีความและการค้นคว้าความหมายในจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง “ห้องสิน” เก่งจีนนุกิจราชบริหาร จึงเป็นสิ่งที่ผู้ศึกษาต้องมีความสนใจ มีความลุ่มลึกอย่างมากต่อจิตรกรรมกระบวนจีน เพราะการสร้างสรรค์จิตรกรรมจีนตั้งแต่ยุคโบราณมา ช่างผู้วาดไม่ได้มีเจตนาเพียงเพื่อสร้างสรรค์เพียงแต่ด้านความงามเท่านั้น จิตรกรรมหรือศิลปกรรมหลากหลายอย่างของจีน ยังมีที่มาและความหมายอย่างลึกซึ้งจากรากเหง้าทางความคิด ศาสนา โดยเฉพาะคำสอนจาก “เต๋า และ ขงจื้อ” เป็นหลักด้วย

2. การศึกษาการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง “ห้องสิน” เก่งจีนนุกิจราชบริหาร นอกจากทำให้เข้าใจในเรื่องราว เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการทำสงครามระหว่างพระเจ้าตวอ่อง (โจ้วหว่ง) กษัตริย์ราชวงศ์ซางแห่งราชธานีจิ่วโก๋ (เฉาเกอ) กับเจ้าเมืองไซกี (ซีฉี) ได้แก่งเมืองตั้งตนเป็นพระเจ้าบูอ่อง (อู่หว่ง) แห่งราชวงศ์โจวแล้ว ภายใต้อาภการศึกษาสงคราม ผู้ศึกษายังจะได้สัมผัส เข้าใจและเข้าถึงความสวยงามทางจิตรกรรมจีน ที่ช่างชาวจีนได้รังสรรค์ไว้ ซึ่งตกทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ศิลปกรรมแก่นขนุ่นหลังและสมบัติของชาติด้วย เพื่อนำไปสู่การอนุรักษ์ การวางแผนรักษาต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- กัจจกร สุนพงษ์ศรี. (2531). **ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชู จิน เฉิง. (2564). **การศึกษาเทคนิคการใช้สีของชาวจีนโบราณ**. เชียงใหม่ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประเทศจีน.

ถ้วน ถี เจริญ และคณะ. (2543). **ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในประเทศไทย.**

กรุงเทพฯ : ส่องสยาม.

พิเชษฐ เปียร์กลิ่น. (2558). การศึกษาเปรียบเทียบสุนทรียภาพของภาพเขียนหมึก

ตำรูปทิวทัศน์: กรณีศึกษาจากลัทธิเต๋าและนิกายเซนของจีนและญี่ปุ่น.

วารสารศิลป์ พีระศรี, 3(1), 163-229.

ภูริวรรณ วรรณสาสน์. (2559). สัญลักษณ์และเรื่องเล่าจากจิตรกรรมศาลเจ้าจีน :

กรณีศึกษาจากศาลเจ้าบึง พระ ต.บึงพระ อ.เมือง จ.พิษณุโลก. **วารสาร**

จีนวิทยา, 10, 24-47.

ยง จื้อ. (2549). **หนังสือการเรียนรู้ศิลปะจีน.** ปักกิ่ง : มหาวิทยาลัยปักกิ่ง.

สุ ทั่น. (2559). **การเขียนภาพวาดทิวทัศน์.** เจ้อเจียง : สถาบันศิลปะชนชาติจีนเจ้อเจียง.

การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
Typeface Design to Reflecting Corporate
Identity of Poh Chang Academy of Arts,
Rajamangala University of Technology
Rattanakosin

สมัชชา อภิลิธิ์สุขสันติ¹

Samutcha Apisitsuksonti

¹ อาจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบนิเทศศิลป์
วิทยาลัยเพาะช่าง
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
Lecturer,
Department of Visual Communication Design,
Poh-Chang Academy of Arts, Rajamangala
University of Technology Rattanakosin
(E-mail: tentsamutcha@gmail.com)

Received: 10/08/2023 Revised: 24/09/2023 Accepted: 25/09/2023

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์องค์กรและออกแบบชุดตัวอักษรของวิทยาลัยเพาะช่าง และประเมินความพึงพอใจชุดตัวอักษร กลุ่มตัวอย่างคือ บุคลากรภายในองค์กรวิทยาลัยเพาะช่าง จำนวน 50 คน โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบกลุ่ม และกลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน จำนวน 150 คน โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบบังเอิญ รวมทั้งสิ้น 200 คน และผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวอักษรและอัตลักษณ์องค์กร จำนวน 5 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยคือ แบบสอบถามเชิงสำรวจ แบบสัมภาษณ์ และแบบประเมินความพึงพอใจ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการหาค่าความถี่ ค่าร้อยละ และค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่า 1) วิทยาลัยเพาะช่างเป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรมที่ผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ มุ่งเน้นการอนุรักษ์งานช่าง ศิลปะและการออกแบบ ผสมผสานไทยกับสากล สภาพแวดล้อมมีความร่วมสมัย ภาพลักษณ์มีความสุข อนุรักษ์นิยม เน้นความร่วมมือ 2) ผลการออกแบบชุดตัวอักษร เป็นตัวอักษรพาดหัว หัวอักษรลดรูปจากลายไทยให้กลมโปร่ง เส้นตั้งมาจากภาพจำอาคารอำนวยการ รูปร่างมีมาตรฐานให้ความรู้สึกเป็นทางการ น่าเชื่อถือ น้ำหนักหนา-บาง ดูอ่อนหวานสะอาดสะอ้านมีความเป็นผู้ดี ความรู้สึกเป็นงานฝีมือที่มีความร่วมสมัยเรียบง่าย ดั้งเดิม ดูดี 3) ผลความพึงพอใจเฉลี่ยรวมแต่ละกลุ่ม พบว่า กลุ่มบุคลากรวิทยาลัยเพาะช่าง มีความพึงพอใจในระดับ “มาก” ($\bar{x} = 4.34$) และ กลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน วิทยาลัยเพาะช่าง มีความพึงพอใจในระดับ “มาก” ($\bar{x} = 4.45$) ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มมีความพึงพอใจรวมอยู่ในระดับ “มาก” ($\bar{x} = 4.40$)

คำสำคัญ: ตัวอักษร, รูปแบบตัวอักษร, อัตลักษณ์องค์กร, ฟอนต์, เพาะช่าง

Abstract

The objective of this research are to study the corporate identity, design typography of the Poh-Chang College, and assess the typography design satisfaction. The subjects consisted of 200 participants; 50 Poh-Chang internal staff members using cluster sampling; and 150 alumni and current students using accidental sampling. Moreover, there are 5 experts in Typography Design and Corporate Identity Design involved. The tools were survey questionnaires, interviews, and satisfaction assessments. Data were analyzed using frequency, percentage, and standard deviation. The research findings reveal that: 1) Poh-Chang is an educational institution in the field of arts affiliated with the Royal Institute. It emphasizes the preservation of craftsmanship, art, and design, blending Thai and international elements. The environment is contemporary, and the appearance is pleasant, conservation-oriented, and modern. 2) The typography is a Display Typefaces. The Looped modified from Thai Art were more rounded and open with the stems inspired by the administrative building architecture. The overall shape adheres to a slightly formal and trustworthy appearance with various stroke thickness, giving a gentle, approachable, and noble feel, with a sense of contemporary craftsmanship with simplicity. 3) The average satisfaction scores across each group revealed that the Poh-Chang staff group had a "high" level of satisfaction ($\bar{x}$ = 4.34), while the alumni-current students group of the Poh-Chang had a "high" level of satisfaction ($\bar{x}$ = 4.45). Both groups, therefore, had an overall satisfaction level rated as "high" ($\bar{x}$ = 4.40).

Keywords: Typography, Typeface, Corporate Identity, Font, Poh-Chang

บทนำ

การประดิษฐ์ตัวอักษร มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เกิดมีรูปแบบลักษณะของแบบอักษรแบบใหม่หรือให้เป็นไปตามความต้องการตามลักษณะการนำไปใช้งานในโอกาสต่าง ๆ รูปแบบตัวอักษรไทยมีลักษณะเฉพาะแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของภาษาไทย มีความโดดเด่นและแตกต่างไปจากภาษาอื่น และมีการพัฒนามาตลอดจนถึงทุกวันนี้ อีริวัฒน์ พจน์วิบูลศิริ (2543) กล่าวว่า “ตัวอักษร” เป็นองค์ประกอบที่เข้าไปอยู่ในทุกสิ่งและทุกสื่อในสังคมในปัจจุบัน นอกจากใช้เพื่อสื่อสารแทนเสียงพูดในรูปแบบการอ่านแล้วนั้น รูปแบบของแต่ละตัวอักษรยังทำให้เกิดภาพลักษณ์สามารถสื่อสารบุคลิกภาพ และสร้างความจดจำได้ไม่ต่างจากตราสัญลักษณ์ หรือเครื่องหมายการค้าของภาคธุรกิจ องค์กรต่าง ๆ จนกลายเป็นระบบอัตลักษณ์องค์กรในที่สุด

ยุทธภูมิ สุวรรณเวช (2551) กล่าวว่า การสร้างภาพลักษณ์นับเป็นส่วนสำคัญ และเป็นปัจจัยที่ขาดไม่ได้สำหรับทุกองค์กร ในส่วนของสถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษา ด้วยสภาวะการณ์ปัจจุบันสถาบันเกือบทุกแห่งมีความจำเป็นต้องเสาะหางบประมาณเพื่อใช้ในการบริหารจัดการภายในมหาวิทยาลัยฯ เพิ่มมากขึ้น ดังนั้นกลยุทธ์หนึ่งที่จะช่วยสร้างความได้เปรียบให้แก่องค์กรคือ การสร้างภาพลักษณ์ให้นักเรียน ผู้ปกครอง และประชาชนที่มีความสนใจและมีความเชื่อมั่น นับเป็นพื้นฐานที่องค์กรขนาดใหญ่ทุกแห่งต้องให้ความสำคัญ เพราะเป็นเรื่องของการสร้างสรรค์ (Creation) ที่ต้องใช้ระยะเวลาในการสร้างที่ยาวนานและต่อเนื่อง มีความสัมพันธ์อย่างต่อเนื่องกับพฤติกรรมมนุษย์ และส่งผลต่อการบริหารการดำเนินงานธุรกิจนั่นเอง

วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ เดิมคือโรงเรียนเพาะช่าง ได้รับพระราชทานนามจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก่อตั้งขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ.2456 ซึ่งในปัจจุบัน (พ.ศ.2566) มีอายุครบรอบ 111 ปี ถือเป็นองค์กรที่มีประวัติยาวนานแห่งหนึ่งของประเทศไทย ผลิตบัณฑิตคุณภาพและมีศิษย์เก่ามากมาย เป็นที่ยอมรับในวิทยาการด้านศิลปะและการออกแบบ ปัจจุบันเปิดสอนหลักสูตรปริญญาตรี ประกอบด้วย 3 กลุ่มภาควิชา และมี 14 สาขาวิชา มุ่งเน้นผลิตบัณฑิตที่มีคุณภาพ นำความงามและสุนทรียศาสตร์ผสมเทคโนโลยี

สร้างสรรค์งานศิลปกรรมและการทำนุบำรุงศิลปะการช่างของไทย ในด้านเอกลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความชัดเจนมากในด้านการนำองค์ความรู้เชิงช่างของไทย มาบูรณาการกับศาสตร์ต่าง ๆ ทั้งในเชิงอนุรักษ์และความร่วมสมัย แต่ภาพลักษณ์ของสถาบันกลับยังไม่มีความชัดเจน และยังไม่เป็นที่รู้จักสำหรับกลุ่มเป้าหมายในสังคมปัจจุบัน ซึ่งการรับรู้ของบุคคลทั่วไป บ้างก็เข้าใจว่าเป็นสถาบันอาชีวะหรือช่างกล ซึ่งความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนนี้ถูกส่งต่อสู่กลุ่มเป้าหมายไม่ถูกต้องเท่าใดนัก การพัฒนาอัตลักษณ์องค์กรเพื่อให้สามารถบ่งชี้ถึงคุณลักษณะ ภาพลักษณ์ และทิศทางขององค์กรให้ชัดเจน เป็นที่รู้จักมีความทันสมัยเหมาะสมยิ่งขึ้น ซึ่งปัจจุบันประเทศไทยมีมหาวิทยาลัยเกิดขึ้นมากมาย การสร้างความต่างให้เกิดขึ้นผ่านการออกแบบอัตลักษณ์จึงเป็นเรื่องสำคัญ และรูปแบบตัวอักษรถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่จะช่วยสะท้อนภาพลักษณ์ให้ชัดเจนยิ่งขึ้น เพราะงานด้านการศึกษาเป็นสิ่งที่ต้องปฏิสัมพันธ์กับผู้คนจำนวนมาก

จากประเด็นข้างต้น ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการศึกษาอัตลักษณ์และต่อยอดสู่การสร้างภาพตัวแทน (Symbolic of Representation) ของวิทยาลัยเพาะช่างให้เป็นที่รู้จัก จึงมีแนวคิดที่จะศึกษาการออกแบบพัฒนาชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์องค์กร โดยเลือกพื้นที่กรณีศึกษา ณ วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ เพื่อหาแนวทางในการนำภาพลักษณ์ของสถาบันการศึกษาทางศิลปะแห่งนี้ มาพัฒนาให้เกิดอัตลักษณ์องค์กรผ่านงานออกแบบตัวอักษรต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์องค์กรของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
2. เพื่อออกแบบชุดตัวอักษรอิเล็กทรอนิกส์ภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของพื้นที่ศึกษา

3. เพื่อประเมินความพึงพอใจชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

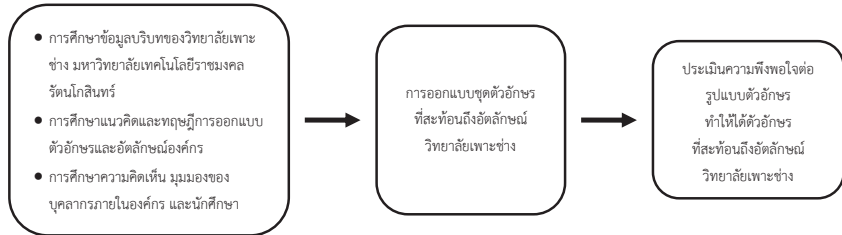
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับอัตลักษณ์องค์กรของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ นำไปสู่การออกแบบชุดตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ที่มีความเหมาะสม แสดงออกถึงตัวตน มีความทันสมัย สวยงาม และเพื่อให้วิทยาลัยเพาะช่างได้มีชุดตัวอักษรสำหรับใช้เป็น Display Font ที่สะท้อนอัตลักษณ์อีกชุดหนึ่งได้ใช้ประโยชน์ต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. การวิจัยนี้มุ่งศึกษาเฉพาะเนื้อหาที่เกี่ยวกับอัตลักษณ์ขององค์กรของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
2. กลุ่มประชากรในการศึกษา คือ กลุ่มบุคลากรสายสอนและสายสนับสนุน และกลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน ของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์
3. การวิจัยนี้มุ่งศึกษาการออกแบบชุดรูปแบบตัวอักษรอิเล็กทรอนิกส์เพื่อสร้างต้นแบบ (Prototype) ชุดตัวอักษรทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ประกอบด้วยพยัญชนะ สระ วรรณยุกต์ และตัวเลข
4. ขอบเขตเทคนิคในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน ใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิกสำหรับงานออกแบบ เพื่อสร้างตัวอักษรในรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์เพื่อรองรับการใช้งานบนแพลตฟอร์มต่าง ๆ ในอนาคต

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นรูปแบบผสมผสาน (Mixed Method) เป็นการนำวิธีวิจัยทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพมาใช้ประกอบด้วยวิธีดำเนินการดังนี้

1. การศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิทยาลัยเพาะช่าง การออกแบบอัตลักษณ์และตัวอักษร โดยเก็บข้อมูลจากการสืบค้นและรวบรวมข้อมูลทั้งในภาคเอกสาร ซึ่งประกอบไปด้วยเอกสารงานวิจัย หนังสือ เอกสาร ตำรา บันทึก และการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยการสังเกต และการบันทึกภาพ การลงสำรวจพื้นที่ต่าง ๆ ภายในบริเวณวิทยาลัยเพาะช่าง

2. การเก็บรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นจากกลุ่มตัวอย่างที่กำหนดไว้ โดยใช้แบบสอบถามเชิงสำรวจกับกลุ่มบุคลากรภายในวิทยาลัยเพาะช่าง โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบกลุ่ม (Cluster Sampling) จำนวน 50 คน และกลุ่มศิษย์ปัจจุบันศิษย์เก่า โดยวิธีการสุ่มแบบบังเอิญ (Accidental Sampling) จำนวน 150 คน รวมทั้งสิ้น 200 คน

3. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาภาคเอกสาร ภาคสนาม งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการเก็บรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นจากกลุ่มตัวอย่าง ในเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิทยาลัยเพาะช่าง ภาพลักษณ์ และแนวทางการออกแบบตัวอักษร

4. ออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง โดยได้แนวทางจากการวิเคราะห์ข้อมูลมาสร้างเป็นองค์ประกอบศิลป์ ออกแบบเป็นพยัญชนะภาษาไทยและภาษาอังกฤษ สระ วรรณยุกต์ และตัวเลข

5. นำผลงานการออกแบบไปประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวอักษรและอัตลักษณ์องค์กรด้วยวิธีการสัมภาษณ์

6. พัฒนาผลงานออกแบบหลังจากการประเมินและรับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญมาปรับปรุงให้ผลงานมีความสมบูรณ์มากที่สุด

7. ประเมินผลความพึงพอใจผลงานการออกแบบ โดยใช้แบบสอบถามความพึงพอใจ กับกลุ่มตัวอย่างประชากร ได้แก่ กลุ่มบุคลากรภายในวิทยาลัยเพาะช่าง กลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน โดยสอบถามความคิดเห็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) แบ่งออกมา 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถามที่สมบูรณ์ จัดทำตารางและบันทึกข้อมูล โดยหาค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

8. สรุป อภิปรายผลการศึกษา และเขียนรายงานการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาอัตลักษณ์องค์กรของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวิทยาลัยเพาะช่างทั้งภาคเอกสารและภาคสนาม ด้านภาพรวม พบว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนา “โรงเรียนเพาะช่าง” ขึ้นในปี พ.ศ. 2456 ตามพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งทรงมีพระราชประสงค์จะสนับสนุนศิลปะการช่างของไทยให้พัฒนาถาวร เป็นการสนับสนุนศิลปหัตถกรรมของชาติให้เจริญรุ่งเรือง และเป็นการสร้างดุลยภาพทางด้านศิลปะระหว่างตะวันตกและไทย ในเวลาต่อมา ความเจริญรุ่งเรืองของโรงเรียนเพาะช่างได้เป็นไปอย่างกว้างขวาง เป็นที่รู้จักไว้วางใจตั้งแต่พระมหากษัตริย์ลงมาจนถึงเจ้านาย ข้าราชการ และ

ประชาชนทั่วไป ตลอดจนชาวต่างประเทศ ในปี พ.ศ. 2512 กระทรวงศึกษาธิการได้ ยกฐานะโรงเรียนเพาะช่างให้มีระดับเท่ากับวิทยาลัย และมุ่งจัดระบบการศึกษาให้เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ ขยายบทบาททางด้านศิลปะให้สัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่พัฒนาเข้าสู่การเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ จากอดีตถึงปัจจุบัน วิทยาลัยเพาะช่างมีคณาจารย์ที่มีความรู้ความสามารถ มีชื่อเสียง และมีผลงานเป็นที่ยอมรับ เป็นผู้สอนเพื่อพัฒนาผู้เรียนให้มีศักยภาพตามนโยบายและกลยุทธ์ทางการศึกษาของสถาบัน ซึ่งวิทยาลัยเพาะช่างได้ผลิตบัณฑิตในสาขาวิชาต่าง ๆ เป็นจำนวนมาก อันเป็นส่วนหนึ่งต่อการพัฒนาประเทศในสาขาวิชาชีพด้านศิลปะ การออกแบบ มีศิษย์เก่าที่ได้รับเชิญเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติจำนวนมาก และเป็นผู้ประกอบการที่ประสบความสำเร็จในวงการศิลปะ การออกแบบ เป็นที่ยอมรับของสังคมทั้งภาครัฐและเอกชนมาโดยตลอด

ด้านภาพลักษณ์และความเฉพาะ พบว่า สภาพแวดล้อมภายในพื้นที่มีสถาปัตยกรรมที่โดดเด่น คือ อาคารอำนวยการ (ตึกกลาง) มีเสา 6 ต้นอยู่ทางด้านหน้าอาคาร และได้ตั้งคำขวัญประจำสถาบันโดยนำสัญลักษณ์มาจากเสาทั้ง 6 ต้น ผู้ออกแบบอาคารได้ใช้วิธีการผสมผสานระหว่างสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกและไทย เป็นสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นในสมัยรัตนโกสินทร์ยุคหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 โดยปรับปรุงแบบสถาปัตยกรรมทรงไทยเดิม เช่น หลังคาทรงสูง มีจั่ว ให้ลดทอนฐานารูปต่าง ๆ ลง เรียกว่า “สถาปัตยกรรมไทยเพื่อหน้าที่สมัยใหม่” และต่อมาได้ได้กลายเป็นต้นแบบความงามทางสถาปัตยกรรมในการก่อสร้างอาคารตามสถานที่สำคัญทางราชการทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคทั่วประเทศไทย (นุกูล ชมภูนิช, 2546) ซึ่งอาคารตึกกลางวิทยาลัยเพาะช่างนี้สามารถมองเห็นอาคารสีเขียวที่มีลักษณะความเป็นไทยร่วมสมัยได้เด่นชัดจากภายนอกรั้วสถาบัน

จากการเก็บข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับภาพลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่างในภาพรวม มีความคิดเห็นแสดงเป็นตารางรวมผลการวิเคราะห์ดังนี้

ตารางที่ 1 ผลการประเมินข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับภาพลักษณ์ของวิทยาลัย เพาะช่างในภาพรวม

ข้อ	ข้อคำถาม	กลุ่มบุคลากร		กลุ่มศิษย์ เก่า-นักศึกษา ปัจจุบัน		ค่าเฉลี่ยภาพรวม รายด้าน		ระดับ ความคิด เห็น
		ค่า เฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	
ด้านภาพรวมของวิทยาลัยเพาะช่าง								
1	เป็นสถาบันการศึกษาด้าน ศิลปกรรม ที่มุ่งเน้นด้าน งานเชิงช่างไทย และการ อนุรักษ์ศิลปะไทย	4.82	0.48	4.52	0.87	4.60	0.80	มากที่สุด
2	เป็นสถาบันการศึกษาด้าน ศิลปกรรม ที่มุ่งเน้น "วิชาการ ศิลปะและการ ออกแบบ ผสมผสานไทย กับสากล"	4.64	0.75	4.46	0.72	4.51	0.73	มากที่สุด
3	เป็นสถาบันการศึกษาด้าน ศิลปกรรม ที่มุ่งเน้น "ความ เป็นสากล ทันสมัย ก้าวล้ำ เทคโนโลยี"	3.94	1.06	3.92	0.97	3.99	1.02	มาก
4	เป็นสถาบันการศึกษาด้าน ศิลปกรรม ที่มีความมั่นคง น่าเชื่อถือ มีความเป็นมือ อาชีพ	4.56	0.73	4.48	0.65	4.50	0.67	มาก
5	เป็นสถาบันการศึกษาด้าน ศิลปกรรม ที่เชื่อมโยงองค์ ความรู้ศิลปะไทยทุกแขนง บูรณาการร่วมกับองค์ ความรู้สากล	4.74	0.49	4.51	0.68	4.57	0.65	มากที่สุด

ตารางที่ 1 ผลการประเมินข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับภาพลักษณ์ของวิทยาลัย
เพาะช่างในภาพรวม (ต่อ)

ข้อ	ข้อคำถาม	กลุ่มบุคลากร		กลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน		ค่าเฉลี่ยภาพรวมรายด้าน		ระดับความคิดเห็น
		ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	
6	เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรม งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ ทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม เอื้อต่อการพัฒนาชุมชน สังคม และประเทศชาติ	4.52	0.76	4.37	0.85	4.41	0.83	มาก
7	เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรม ที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน มีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด เป็นแรงบันดาลใจในการดำเนินงานและพัฒนาวิทยาลัยเพาะช่างมาจนปัจจุบัน	4.78	0.68	4.43	0.94	4.52	0.89	มากที่สุด
ด้านภาพลักษณ์และความเฉพาะของวิทยาลัยเพาะช่าง								
8	"ภาพลักษณ์" ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความสุขุม อนุรักษ์นิยม เน้นความเป็นไทย	4.56	0.67	4.33	0.97	4.39	0.91	มาก
9	"ภาพลักษณ์" ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล	4.54	0.71	4.30	0.87	4.36	0.84	มาก

ตารางที่ 1 ผลการประเมินข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับภาพลักษณ์ของวิทยาลัย
เพาะช่างในภาพรวม (ต่อ)

ข้อ	ข้อคำถาม	กลุ่มบุคลากร		กลุ่มศิษย์ เก่า-นักศึกษา ปัจจุบัน		ค่าเฉลี่ยภาพรวม รายด้าน		ระดับ ความคิด เห็น
		ค่า เฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	
10	"ภาพลักษณ์" ของวิทยาลัย เพาะช่าง ความเป็นสากล ทันสมัย	3.88	1.04	3.71	1.18	3.76	1.15	มาก
11	"อาคารสถานที่ บรรยากาศ สภาพแวดล้อม" ของ วิทยาลัยเพาะช่าง มีความ เก่าแก่ เน้นความเป็นไทย	4.42	0.81	4.13	0.96	4.20	0.94	มาก
12	"อาคารสถานที่ บรรยากาศ สภาพแวดล้อม" ของ วิทยาลัยเพาะช่าง มีความ ร่วมสมัย ผสมผสานความ เป็นไทยและสากล	4.50	0.76	4.22	0.93	4.29	0.89	มาก
13	"อาคารสถานที่ บรรยากาศ สภาพแวดล้อม" ของ วิทยาลัยเพาะช่าง มีความ ทันสมัยล้ำเทคโนโลยี	3.44	0.99	3.37	1.25	3.39	1.19	ปานกลาง

จากตารางที่ 1 พบว่า กลุ่มตัวอย่างทั้ง 2 กลุ่ม มีความคิดเห็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งด้านภาพรวมของวิทยาลัยเพาะช่าง เรื่องที่มีความคิดเห็นเฉลี่ยรวมมากที่สุด คือ “เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรม ที่มุ่งเน้นด้านงานเชิงช่างไทย และการอนุรักษ์ศิลปะไทย” ($\bar{x}=4.60$, $S.D.=0.80$) รองลงมาคือ “เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรม ที่มุ่งเน้น วิชาการ ศิลปะและการออกแบบ ผสมผสานไทยกับสากล” ($\bar{x}=4.57$, $S.D.=0.65$) และ “เป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรม ที่มี

ประวัติศาสตร์ยาวนาน มีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด เป็นแรงบันดาลใจในการดำเนินงานและพัฒนาวิทยาลัยเพาะช่างมาจนปัจจุบัน” ($\bar{x}=4.52$, $S.D.=0.89$) ตามลำดับ ในด้านภาพลักษณ์และความเฉพาะของวิทยาลัยเพาะช่าง เรื่องที่มีความคิดเห็นเฉลี่ยรวมมากที่สุด คือ “ภาพลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความสุขุม อนุรักษ์นิยม เน้นความเป็นไทย” ($\bar{x}=4.39$, $S.D.=0.91$) รองลงมาคือ “ภาพลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล” ($\bar{x}=4.36$, $S.D.=0.84$) และ “อาคารสถานที่ บรรยากาศ สภาพแวดล้อม ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล” ($\bar{x}=4.29$, $S.D.=0.89$) ตามลำดับ

ตารางที่ 2 ผลการประเมินข้อมูลแนวทางชุดตัวอักษรที่เชื่อมโยง สวยงาม เหมาะสม กับอัตลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง ในภาพรวม

ข้อ	ข้อความ	กลุ่มบุคลากร		กลุ่มศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน		ค่าเฉลี่ยภาพรวม		ระดับความคิดเห็น
		ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	ค่าเฉลี่ย	S.D.	
1	รูปแบบ Casual (สบาย/ลำลอง)	3.82	1.12	3.22	1.24	3.37	1.23	ปานกลาง
2	รูปแบบ Modern (สมัยใหม่)	3.86	0.99	3.19	1.19	3.36	1.18	ปานกลาง
3	รูปแบบ (เป็นทางการ)	3.84	0.96	3.43	1.13	3.54	1.10	มาก
4	รูปแบบ Classic (ดั้งเดิม)	4.52	0.79	4.29	1.03	4.35	0.98	มากที่สุด
5	รูปแบบ Gorgeous (หรูหรา/โอ่อ่า)	3.78	1.09	2.91	1.28	3.13	1.29	ปานกลาง
6	รูปแบบ Natural (เป็นธรรมชาติ)	3.32	1.22	2.67	1.38	2.83	1.37	ปานกลาง
7	รูปแบบ Elegant (ผู้ดี)	4.14	0.78	3.98	1.19	4.02	1.11	มากที่สุด

จากตารางที่ 2 ผลการประเมินข้อมูลแนวทางชุดตัวอักษรที่เชื่อมโยงสวยงาม เหมาะสมกับอัตลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง ในภาพรวม พบว่า รูปแบบที่ได้รับความนิยมเห็นเฉลี่ยภาพรวมมากที่สุดคือ รูปแบบ Classic (ดั้งเดิม) อยู่ในระดับ “มากที่สุด” ($\bar{x}=4.35$, $S.D.=0.98$) รองลงมาคือ รูปแบบ Elegant (ผู้ดี) อยู่ในระดับ “มากที่สุด” ($\bar{x}=4.02$, $S.D.=1.11$) และ รูปแบบ Formal (เป็นทางการ) อยู่ในระดับ “มาก” ($\bar{x}=3.54$, $S.D.=1.10$) ตามลำดับ

2. ผลการออกแบบชุดตัวอักษรอิเล็กทรอนิกส์ภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของพื้นที่ศึกษา



ภาพประกอบที่ 2 โครงสร้างชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง
“SA PohChang”

แบบอักษรพาดหัว กลิ่นไทยร่วมสมัย
วิทยาลัยเพาะช่าง
 บรรยากาศเดิมเพิ่มเติมน้ำเสียงใหม่
 เอกลักษณ์หัวตัดสะท้อนศิลปะและงานฝีมือ
ความเจริญวิชาช่าง
 เป็นเครื่องวัดความเจริญแห่งชาติ
 Contemporary Thai Style *Display Typeface.*
PohChang, Academy of Arts
New tone added to old atmosphere.
 Unique cutting head reflects arts and crafts.
Craftsmanship prosperity is
a measure of National Prosperity.

Thai Basic Glyphs

ก ข ช ค ฅ ม ง จ ฉ ช
 ฌ ญ ฎ ฏ ฐ ท ธ น ด
 ต ถ ฑ ฒ บ ฝ ฝ ฝ
 ฝ ภ ม ย ร ฤ ล ฤ ว ศ
 ษ ส ห ฬ อ ฮ า ท ฑ ฑ
 ๐ ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙

Latin Basic Glyphs

Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg
 Hh Ii Jj Kk Ll Mm Nn
 Oo Pp Qq Rr Ss Tt Uu
 Vv Ww Xx Yy Zz
 0 1 2 3 4 5 6 7 8 9

ภาพประกอบที่ 3 Pangram “SA PohChang”
 พร้อมรูปแบบตัวอักษรภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง “SA PohChang” เป็นตัวอักษรในกลุ่มอักษรพาดหัว (Display) เพื่อเป็นทางเลือกเพิ่มเติมต่อการใช้งานตัวอักษรขององค์กรในสื่อต่าง ๆ ให้เกิดความหลากหลายด้วยรูปแบบหรือน้ำเสียงใหม่ ผ่านการออกแบบภายใต้แนวความคิดที่ดีความจากอัตลักษณ์ปรัชญา วิสัยทัศน์ พันธกิจ และภาพลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่างในปัจจุบัน คือเป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรมที่มุ่งเน้นด้านงานเชิงช่างไทยและการอนุรักษ์ศิลปะไทยในรูปแบบต่าง ๆ อีกทั้งยังมุ่งเน้นงานด้านวิชาการ ศิลปะและการออกแบบ ผสมผสานระหว่างไทยกับสากล มีประวัติศาสตร์ยาวนาน ผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์

กษัตริย์ มีบุคลิกสุ่ม มีความอนุรักษ์นิยม เน้นความเป็นไทยแต่ยังมีความร่วมสมัย เห็นได้จากหลักฐานเชิงประจักษ์ทางสภาพแวดล้อมที่โดดเด่นด้วยอาคารสถานที่แบบไทยประยุกต์ มีบรรยากาศร่วมสมัย การออกแบบโครงสร้าง (Structure) ของตัวอักษรจะเป็นการนำสไตล์การเขียนปากกาหัวตัดมาใช้ ทำให้การมองเกิดความลื่นไหล มีความประณีตบรรจง มีเสน่ห์ให้ความรู้สึกย้อนอดีต ลักษณะคล้ายอักษรรูปแบบสมเด็จพระยานริศฯ (อักษรไทยนริศ) เกิดเป็นทิศทาง น้ำหนักเส้น และมุมมองที่มีความโดดเด่นเฉพาะตัว สวยงาม การออกแบบองค์ประกอบของหัวตัวอักษรได้แรงบันดาลใจมาจากการงานจิตรกรรมไทย จากกันหอยของตัวเหงาลายกนกมาตัดทอนลดความซับซ้อนกลายเป็นส่วนหัวอักษร เน้นให้มีลักษณะเรียบง่าย ทันสมัย แต่ยังคงมีกลิ่นอายความเป็นไทย กลายเป็นอักษรแบบหัวลดรูปที่มีลักษณะหัวกลมโปร่ง มีลักษณะการเขียนอย่างมีแบบแผน มีมาตรฐาน ให้ความรู้สึกเป็นทางการ ดูน่าเชื่อถือ รู้สึกภูมิฐาน เอาจริงเอาจัง เส้นตั้งของตัวอักษร (Stem) เชื่อมโยงภาพจำของอาคารตึกกลางที่มีจุดเด่นคือ เสาสูง 6 ต้น นำมากำหนดเป็นเส้นตั้งและระยะความกว้างของตัวอักษร ทำให้เกิดความหนา รูปร่างสูง เข้มแข็งหนักแน่นจริงจัง มีความสง่า มีการใช้เส้นหลายน้ำหนัก ไล่จากน้ำหนักที่หนาไปยังน้ำหนักบาง มีส่วนโค้งเว้า ทำให้ดูอ่อนหวานและให้ความรู้สึกร่วมสมัย ความเป็นผู้ดี ให้ความรู้สึกหรือน้ำเสียงของชุดตัวอักษรในมวลรวม มีบรรยากาศของความสบาย ๆ และยังให้ความรู้สึกเป็นงานฝีมือ (Craft) ที่มีความร่วมสมัย แต่ก็มีความรู้สึกแบบอนุรักษ์นิยมบาง ๆ โดยคำนึงถึงความสามารถในการมองได้ชัดเจน สามารถอ่านได้เมื่อเรียงเป็นวลีหรือประโยค และเป็นที่จดจำแก่ผู้พบเห็น มีความยืดหยุ่นต่อการนำไปใช้งานกับสื่อประชาสัมพันธ์ หรือนำไปใช้สำหรับสร้างเป็นระบบอัตลักษณ์องค์กรในอนาคต หรือสำหรับการสื่อสารในรูปแบบกึ่งทางการให้เกิดการจดจำได้ไวและรับรู้ได้เป็นมาตรฐาน

3. ผลการศึกษาความพึงพอใจต่อชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์



ภาพประกอบที่ 4 ตัวอย่างการนำตัวอักษร “SA PohChang”
ไปใช้บนสื่อและสินค้าต่าง ๆ

จากการวิเคราะห์ข้อมูลความพึงพอใจเกี่ยวกับผลงานออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง แสดงเป็นตารางรวมผลการวิเคราะห์ดังนี้

ตารางที่ 3 ผลการประเมินความพึงพอใจรวมแต่ละกลุ่ม

ข้อคำถาม	กลุ่มบุคลากร		กลุ่มศิษย์เก่า - นักศึกษา ปัจจุบัน		ค่าเฉลี่ยความพึง พอใจรวมราย ด้าน		ระดับ ความ คิดเห็น
	ค่า เฉลี่ย	S.D.	ค่า เฉลี่ย	S.D.	ค่า เฉลี่ย	S.D.	
1. มีเอกลักษณ์เฉพาะ และมีความน่าสนใจ	4.36	0.98	4.35	0.81	4.36	0.86	มาก
2. มีรูปแบบชัดเจน อ่านง่าย	4.46	0.71	4.47	0.74	4.47	0.73	มาก
3. มีรูปแบบที่ติดตาม สามารถสร้างการจดจำได้ดี	4.28	1.05	4.33	0.76	4.32	0.84	มาก
4. มีความกลมกลืนเป็นเอกภาพ ทั้งชุดภาษาไทยและภาษาอังกฤษ	4.30	0.93	4.60	0.67	4.53	0.75	มากที่สุด
5. มีรูปแบบที่สวยงาม เหมาะสมในด้านสัดส่วน น้ำหนัก ความหนา และเส้น	4.38	1.05	4.56	0.68	4.52	0.79	มากที่สุด
6. สามารถสะท้อนถึงวิทยาลัยเพาะช่าง ในด้านบุคลิกภาพ บรรยากาศ ความรู้สึกได้	4.28	0.76	4.43	0.72	4.39	0.73	มาก
7. มีศักยภาพสามารถนำมาใช้เป็นชุดตัวอักษรอัตลักษณ์ ของวิทยาลัยเพาะช่างได้	4.40	0.78	4.45	0.76	4.44	0.77	มาก
8. สามารถนำไปใช้งานด้านการสื่อสารองค์กร โฆษณา หรือประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ ได้เหมาะสมกับทุกยุค ทุกสมัย	4.42	0.81	4.37	0.97	4.38	0.93	มาก
รวมค่าเฉลี่ยความพึงพอใจ	4.34		4.45		4.40		

จากตารางที่ 3 ผลความพึงพอใจเฉลี่ยรวมแต่ละกลุ่ม พบว่า กลุ่มศิษย์เก่า - นักศึกษาปัจจุบัน วิทยาลัยเพาะช่าง มีความพึงพอใจ 4.45 และกลุ่มบุคลากร ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

วิทยาลัยเพาะช่าง มีความพึงพอใจ 4.34 ซึ่งทั้ง 2 กลุ่มมีความพึงพอใจรวมอยู่ในระดับ “มาก” ($\bar{x} = 4.40$) หากพิจารณาในรายประเด็น พบว่า ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจรวมรายด้านมีระดับมากที่สุด ในเรื่อง “มีความกลมกลืนเป็นเอกภาพทั้งชุดภาษาไทยและภาษาอังกฤษ” ($\bar{x} = 4.53$, S.D.=0.75) รองลงมาคือ เรื่อง “มีรูปแบบที่สวยงามเหมาะสม ในด้านสัดส่วน น้ำหนัก ความหนา และเส้น” ($\bar{x} = 4.52$, S.D.=0.79) และค่าเฉลี่ยความพึงพอใจระดับมาก ในเรื่อง “ตัวอักษร มีรูปแบบชัดเจน อ่านง่าย” ($\bar{x} = 4.47$, S.D.=0.73) รองลงมาคือ เรื่อง “มีศักยภาพสามารถนำมาใช้เป็นชุดตัวอักษรอัตลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่างได้” ($\bar{x} = 4.44$, S.D.=0.77) และเรื่อง “สามารถสะท้อนถึงวิทยาลัยเพาะช่าง ในด้านบุคลิกภาพ บรรยากาศ ความรู้สึกได้” ($\bar{x} = 4.39$, S.D.=0.73) และเรื่อง “สามารถนำไปใช้งานด้านการสื่อสารองค์กร โฆษณา หรือประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ ได้เหมาะสมกับทุกยุค ทุกสมัย” ($\bar{x} = 4.38$, S.D.=0.93) และเรื่อง “มีเอกลักษณ์เฉพาะ และมีความน่าสนใจ” ($\bar{x} = 4.36$, S.D.=0.86) และเรื่อง “มีรูปแบบที่ติดตาม สามารถสร้างการจดจำได้ดี” ($\bar{x} = 4.32$, S.D.=0.84) ตามลำดับ

อภิปรายผล

1. ศึกษาอัตลักษณ์องค์กรของวิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

วิทยาลัยเพาะช่างสถาปนาขึ้นตามพระราชดำริของรัชกาลที่ 5 โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะทำนุบำรุงศิลปการช่างของไทยให้พัฒนาوارสืบไป โรงเรียนเพาะช่างเป็นที่รู้จักไว้วางใจตั้งแต่พระมหากษัตริย์ลงมาจนถึง ประชาชนทั่วไปตลอดจนชาวต่างประเทศ มีวิสัยทัศน์ที่จะเป็นสถาบันศิลปะชั้นนำ มุ่งมั่นผลิตบัณฑิตสร้างสรรค์งานศิลปกรรมและการทำงานบำรุงศิลปการช่างของไทย ซึ่งสอดคล้องกับผลการสอบถามความคิดเห็นที่เป็นทิศทางเดียวกันว่า วิทยาลัยเพาะช่างเป็นสถาบันการศึกษาด้านศิลปกรรมที่มุ่งเน้นวิชาการ ศิลปะและการออกแบบ ผสมผสานไทยกับสากล มีประวัติศาสตร์ยาวนาน มีความผูกพันกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เป็นแรงบันดาลใจในการดำเนินงานและพัฒนาสถาบันมาจนปัจจุบัน และยังสอดคล้อง

กับความคิดเห็นต่อภาพลักษณ์ว่า เป็นสถาบันที่มีความสุขุม มีความอนุรักษนิยม เน้นความเป็นไทยร่วมสมัย อาคารสถานที่ บรรยากาศ สภาพแวดล้อมมีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล ซึ่งกระบวนการเกิดอัตลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง เกิดจากการวิถุประสงค์ การเห็นคุณค่า และความประทับใจของผู้ก่อตั้งสถาบัน และสามารถตอบสนองการอนุรักษ์องค์ความรู้ของประเทศชาติไว้ ซึ่งสอดคล้องกับเกรียงไกร เจริญผล (2554) ที่ทำการศึกษารื่อง กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยเอกชนไทย: กรณีศึกษามหาวิทยาลัยนอร์ท-เชียงใหม่ ที่พบว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยนอร์ท-เชียงใหม่ ตั้งอยู่บนเงื่อนไข 2 ประการ คือ การกำหนดอัตลักษณ์หรือสร้างอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบนเงื่อนไขของรัฐตามกฎหมายการศึกษา ตามพระราชบัญญัติสถาบันอุดมศึกษาเอกชน พ.ศ. 2522 มาตรา 13 และการกำหนดหรือการสร้างอัตลักษณ์ที่เกิดจากผู้ก่อตั้งมหาวิทยาลัย ทำให้เกิดความประทับใจและการเห็นคุณค่าของผู้ก่อตั้ง เป็นความเชื่อ ความศรัทธา การเห็นคุณค่า และนำไปสู่กระบวนการให้ข้อมูลแก่บุคลากร การประชาสัมพันธ์ภายในและภายนอกมหาวิทยาลัยเพื่อให้อัตลักษณ์มีความชัดเจนและเข้มแข็ง และสอดคล้องกับเสรี วงษ์มณฑา (2546) ที่กล่าวว่า ภาพลักษณ์ที่ดีที่องค์กรนำมาเป็นองค์ประกอบทางการบริหารจัดการ ต้องครอบคลุมหลาย ๆ เรื่องด้วยกัน เพราะเป็นผลรวมของการประสมประสานภาพลักษณ์ของหลายสิ่งหลายอย่างเข้าด้วยกัน เช่น ภาพลักษณ์ด้านพนักงาน ที่จะต้องเป็นที่ประจักษ์ด้วยว่าเป็นคนเก่งสามารถทำงานที่รับผิดชอบได้ด้วยความสามารถ ภาพลักษณ์ด้านบริการ จะต้องเป็นสินค้าที่มีคุณภาพตรงตามคำกล่าวอ้าง ภาพลักษณ์ด้านวิธีการดำเนินธุรกิจ ที่สามารถพูดได้เต็มปากเต็มคำ ว่าเป็นการกระทำที่ตรงไปตรงมา

2. การออกแบบชุดตัวอักษรอิเล็กทรอนิกส์ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ที่สอดคล้องกับอัตลักษณ์ของพื้นที่ศึกษา

ผลงานการออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง เป็นตัวอักษรในกลุ่มอักษรพาดหัว (Display) มีลักษณะเด่นเฉพาะตัว คือ หัวตัวอักษรที่มีการลดรูปจากลายไทย รูปทรงและโครงสร้างมีความสวยงามลงตัว มีลักษณะเรียบ

ง่าย ทันสมัยแต่ยังคงมีกลิ่นอายความเป็นไทย ลักษณะการเขียนมีแบบแผน มีมาตรฐาน รู้สึกรู้เป็นทางการเล็กน้อย ดูน่าเชื่อถือ และยังให้ความรู้สึกเป็นงานฝีมือ (Craft) ที่มีความร่วมสมัย และมีความรู้สึกแบบอนุรักษ์นิยมผสมอยู่ องค์ประกอบเหล่านี้สามารถสื่อสารบุคลิก ตัวตน บรรยากาศ และความรู้สึกของวิทยาลัยเพาะช่างได้อย่างเหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับวิสัยทัศน์ พันธกิจ ค่านิยมหลัก และวัฒนธรรมองค์กร เป็นการเพิ่มทางเลือกต่อการใช้งานตัวอักษรขององค์กรในสื่อต่าง ๆ ให้ความหลากหลายด้วยรูปแบบหรือน้ำเสียงใหม่ ถือเป็นน้ำเสียงของวิทยาลัยเพาะช่างในยุคปัจจุบัน ซึ่งผลงานออกแบบตัวอักษรดังกล่าวได้รับการยอมรับจากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางการออกแบบตัวอักษรและอัตลักษณ์องค์กร สอดคล้องกับผลการวิจัยของ ชีรวัดน์ พจน์วิบูลศิริ (2543) ที่ศึกษาเรื่อง การใช้ตัวอักษรไทยเพื่อสื่อสารบุคลิกลักษณะในงานออกแบบเรขศิลป์ พบว่า ตัวอักษรทำให้บุคลิกลักษณะเกิดขึ้นในงานออกแบบเรขศิลป์ เพราะตัวอักษรแต่ละแบบนั้น มีลักษณะเฉพาะตัว มีอารมณ์ความรู้สึกหรือบุคลิกในตัวเอง เมื่อนำมาจัดวางก็จะสามารถสร้างบุคลิกให้เกิดขึ้นได้ การใช้ตัวอักษรให้เหมาะสมช่วยให้นักออกแบบสามารถสื่อสารได้ตรงตามโจทย์วัตถุประสงค์ และกลุ่มเป้าหมายมากขึ้น และช่วยให้นักออกแบบสร้างงานได้ง่ายและรวดเร็วยิ่งขึ้น และยังสอดคล้องกับ สุมิตรา ศรีวิบูลย์ (2540) ที่กล่าวว่า องค์กรที่ด้งมานาน เมื่อชื่อและสัญลักษณ์ที่มีการใช้งานมาอย่างยาวนานพอสมควร มีความจำเป็นที่จะต้องมีการพัฒนารูปแบบ CI (Corporate Identity) เสียใหม่ ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและเทคโนโลยีของการออกแบบ มีความเหมาะสมกับระบบการสื่อสาร และที่สำคัญที่สุดคือ เพื่อการนำไปใช้ให้เกิดเป็นมาตรฐานเดียวกันภายในองค์กรได้สะดวก ถูกต้อง อย่างเข้าใจในความหมายและก่อให้เกิดเป็นกิจกรรมเสริมภาพลักษณ์ เกิดการตีความที่ดี มีการนำไปใช้อย่างต่อเนื่องเป็นระบบ

3. ศึกษาความพึงพอใจต่อชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

การออกแบบชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง เป็นการศึกษอัตลักษณ์องค์กรจากการศึกษาภาคเอกสาร ภาคสนาม และการรวบรวมข้อมูล

ความคิดเห็นจากบุคลากร ศิษย์เก่า-นักศึกษาปัจจุบัน สร้างเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานชุดตัวอักษร ผลงานการออกแบบมีความพึงพอใจภาพรวมอยู่ในระดับ “ดีมาก” และสามารถแยกอภิปรายเป็นรายประเด็นได้ดังนี้

ประเด็นที่มีผลความพึงพอใจมากที่สุด คือ เรื่อง “ชุดตัวมีความกลมกลืนเป็นเอกภาพทั้งชุดภาษาไทยและภาษาอังกฤษ” มีค่าเฉลี่ย 4.53 และ “มีรูปแบบที่สวยงาม เหมาะสม ในด้านสัดส่วน น้ำหนัก ความหนา และเส้น มีความชัดเจน อ่านง่าย” มีค่าเฉลี่ย 4.52 สอดคล้องกับ ความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวอักษรและออกแบบอัตลักษณ์องค์กร ทั้ง 5 ท่าน ที่ได้ให้ความเห็นด้านความสวยงามว่า รูปแบบอักษรมีความชัดเจน ความหนาบางถูกใช้อย่างเหมาะสม มีกฎเกณฑ์การออกแบบที่ชัดเจน สัดส่วน (Proportion) ความหนาของเส้นมีความลงตัวสอดคล้องกันดี ผู้ออกแบบใช้เทคนิคการเขียนแบบหัวตัดประยุกต์กับรูปทรงเรขาคณิตตัดทอนทำให้เกิดรูปแบบ (Form) ที่เรียบง่ายขึ้น มีความสะอาดสะอ้านลงตัว

ประเด็นด้านความสอดคล้องกับอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง คือ เรื่อง “มีศักยภาพสามารถนำมาใช้เป็นชุดตัวอักษรอัตลักษณ์ ของวิทยาลัยเพาะช่างได้” มีค่าเฉลี่ย 4.44 ระดับความคิดเห็น “มาก” และ “สามารถสะท้อนถึงวิทยาลัยเพาะช่างในด้านบุคลิกภาพ บรรยากาศ ความรู้สึกได้” มีค่าเฉลี่ย 4.39 ระดับความคิดเห็น “มาก” สอดคล้องกับผลการสอบถามความคิดเห็นด้านภาพลักษณ์และความเฉพาะของวิทยาลัยเพาะช่าง ในเรื่อง “ภาพลักษณ์ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความสุขุม อนุรักษ์นิยม เน้นความเป็นไทย” และ “ภาพลักษณ์ ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล” และ “อาคารสถานที่ บรรยากาศสภาพแวดล้อม ของวิทยาลัยเพาะช่าง มีความร่วมสมัย ผสมผสานความเป็นไทยและสากล” และยังสอดคล้องกับ ความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวอักษรและออกแบบอัตลักษณ์องค์กร ทั้ง 5 ท่าน ที่มีความเห็นว่า การออกแบบโดยใช้วิธีการเขียนเลียนแบบปากกาปากตัดโดยยืมมาจากรูปแบบของอักษรละตินมาประยุกต์ทำให้รู้สึกเป็นงานไทยโมเดิร์น มีกลิ่นอายความเป็นไทย ไม่แข็งกระด้าง มีบรรยากาศของความสบาย แต่ยังมีความรู้สึกแบบอนุรักษ์นิยมบาง ๆ และยังให้ความรู้สึกเป็น

งานฝีมือ ที่มีความร่วมสมัย เนื่องจากผู้ออกแบบใช้เทคนิคการเขียนหัวตัดประยุกต์กับรูปทรงเรขาคณิตตัดทอนทำให้เกิดรูปแบบที่เรียบง่ายขึ้น นอกจากนี้ยังสอดคล้องกับ Söderhavet (2013) ที่ได้ออกแบบชุดตัวอักษรประจำชาติประเทศสวีเดน “Sweden Sans” มีเป้าหมายเพื่อช่วยให้การสื่อสารระหว่างประเทศมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ซึ่งตัวอักษรที่ออกแบบนี้ ใช้แนวคิดของการสร้างสรรค์จากคำสอนเชิงปรัชญาของประเทศสวีเดน และใช้ธงชาติที่มีเครื่องหมายกากบาทสแกนดิเนเวียเป็นเครื่องกำหนดสัดส่วนความหนาของตัวอักษร และใช้ตัวอย่างตัวอักษรบนป้ายบอกทางยุคเก่ามาพัฒนาสร้างชุดตัวอักษรที่เป็นเรขาคณิต เพื่อให้ฟอนต์มีรูปแบบที่เรียบง่าย ผสมผสานความไม่มากไม่น้อยจนเกินไป

ประเด็นการนำไปใช้งานด้านการสื่อสารองค์กร คือ เรื่อง “สามารถนำไปใช้งานด้านการสื่อสารองค์กร โฆษณา หรือประชาสัมพันธ์ต่าง ๆ ได้เหมาะสมกับทุกยุค ทุกสมัย” มีค่าเฉลี่ย 4.37 และ “มีเอกลักษณ์เฉพาะ และมีความน่าสนใจ” มีค่าเฉลี่ย 4.35 และ “มีรูปแบบที่ติดตา สามารถสร้างการจดจำได้ดี” มีค่าเฉลี่ย 4.33 ทุกด้านมีระดับความคิดเห็น “มาก” สอดคล้องกับความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบฯ ที่ว่า รูปแบบอักษรสวยงามมีความน่าใช้ ย่อยขยายได้ชัดเจน เหมาะที่จะนำไปทำเป็นสื่อประชาสัมพันธ์ สามารถแยกแยะส่วน Head กับ Body ได้ชัดเจน และหากนำชุดตัวอักษรนี้ไปออกแบบเป็นระบบอัตลักษณ์องค์กรอาจจะทำเป็น Logotype ก็จะได้ระบบอัตลักษณ์ที่ขยายกว้างมากยิ่งขึ้นได้ และยังสอดคล้องกับ Askegaard & Chirstensen (2001) ที่กล่าวว่า การที่ผลงานกราฟิกที่สร้างสรรค์ขึ้นมาได้รับการยอมรับและถูกนำไปสร้างสรรค์ให้เป็นสื่อเอกลักษณ์องค์กรนั้น ย่อมจะมีบทบาทในการสร้างความแตกต่างในการรับรู้ภาพลักษณ์องค์กร สามารถสร้างความแตกต่างให้กับสินค้าและบริการ เสริมสร้างความภักดีให้แก่องค์กรเมื่อชื่อและสัญลักษณ์ใด ๆ ที่ใช้อยู่ในลำสมัยเพราะมีการใช้งานมานานพอสมควร จึงมีความจำเป็นที่จะต้องพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์องค์กรเสียใหม่ เพื่อให้เหมาะสมกับยุคสมัยและอนาคตต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. การใช้ชุดตัวอักษรสะท้อนอัตลักษณ์วิทยาลัยเพาะช่าง ควรพิจารณาใช้กับการสื่อสารหรือภารกิจที่เกี่ยวข้องกับองค์กรอย่างเป็นระบบและต่อเนื่อง เพื่อให้ภาพลักษณ์เกิดความชัดเจนเป็นที่รู้จักแก่กลุ่มเป้าหมาย
2. ผลการศึกษาการออกแบบชุดตัวอักษรนี้ สามารถพัฒนาให้มีน้ำหนัก (Weight) ที่หลากหลายขึ้นได้อีก เช่น Thin, Light, Medium, Semi Bold , Bold เป็นต้น และอาจยังมีแนวทางอื่นที่จะสามารถประยุกต์เป็นรูปแบบตัวอักษร (Type-face) ลักษณะอื่น ๆ ที่น่าสนใจได้ในอนาคต

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยขอขอบคุณ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ ที่ให้การสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565 ในแผนงานยุทธศาสตร์การวิจัยและพัฒนานวัตกรรม (โครงการสนับสนุนงานวิจัย สิ่งประดิษฐ์ นวัตกรรม และงานสร้างสรรค์) และขอขอบคุณ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ด้านการออกแบบ และกลุ่มประชากรทุกท่าน ที่สละเวลาให้คำปรึกษา ให้คำแนะนำ ในการพัฒนาผลงานและประเมินผลงานสร้างสรรค์ จนทำให้งานวิจัยครั้งนี้สำเร็จได้ด้วยดี

เอกสารอ้างอิง

- เกรียงไกร เจริญผล. (2554). กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยเอกชน
ไทย: กรณีศึกษามหาวิทยาลัย นอร์ท-เชียงใหม่. บิยู อะคาเดมิค รีวิว,
10(2), 18-24.
- ฉลาดชาย รมิตานนท์. (2550). **อัตลักษณ์วัฒนธรรม และการเปลี่ยนแปลง.**
เชียงใหม่: ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

- ธีรวัฒน์ พจน์วิบูลศิริ. (2543). **การใช้ตัวอักษรไทยเพื่อสื่อสารบุคลิกลักษณะในงานออกแบบเรขศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาานภูมิสถาปัตย์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นุกูล ชมภูนิช. (2554). **ตึกไทยประยุกต์แห่งแรกของไทย. ใน สมาคมศิษย์เก่าเพาะช่าง. ใน รำลึก 100 ปี ศาสตราจารย์ (พิเศษ) ประกิต (จิตร) บัวบุศย์ ราชบัณฑิต ศิลปินแห่งชาติ. (หน้า 218-219). กรุงเทพฯ : กรังด์ปรีซ์ อินเตอร์เนชั่นแนล.**
- ยุทธภูมิ สุวรรณเวช. (2551). **ภาพลักษณ์ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนครในทัศนะของสถานประกอบการ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร.**
- สมาคมศิษย์เก่าเพาะช่าง. (2556). **เพาะช่าง 100 ปี. กรุงเทพฯ : กรังด์ปรีซ์อินเตอร์เนชั่นแนล.**
- สุมิตรา ศรีวิบูลย์. (2547). **การออกแบบอัตลักษณ์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : คอร์ฟังก์ชั่น.**
- เสรี วงษ์มณฑา. (2542). **การวิเคราะห์พฤติกรรมผู้บริโภค. กรุงเทพฯ : ชีระฟิล์มและโซเท็กซ์.**
- Ambrose, G. (2006). **The fundamentals of typography.** Singapore : AVA Book Production.
- Askegaard, S., & Chirstensen, L. T. (2001). Corporate identity and corporate image Revisited: A semiotic perspective. **European Journal of Marketing**, 35(3/4), 292-315.
- Keller, K. L. (2003). **Strategic Brand management: building, measuring and managing brand equity.** 2nd ed. New Jersey : Prentice-Hall.
- Miltenburg, A. (2017). **Brand the Change.** Amsterdam : BIS Publishers.
- Samara, T. (2018). **Letterforms.** London : Rockport Publishers.

Söderhavet. (2013). **Sweden**. Retrieved July 8, 2023, from <https://soderhavet.com/work/sweden>

สัมภาษณ์

บรรลุ วิริยาภรณ์ประภาส. (9 เมษายน 2564). สัมภาษณ์. ผู้อำนวยการ. วิทยาลัย
เพาะช่าง.

กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่
เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์
Double Diamond Design Process
for Enhance Product Design Learning

อภุทธิม สารีบุตร¹
Attama Saributr

¹ อาจารย์ประจำ สาขาวิชาครุศาสตร์การออกแบบ
คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรมและเทคโนโลยี
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร
ลาดกระบัง
Lecturer, Department of Architectural
Education and Design, School of Industrial
Education and Technology, King Mongkut's
Institute of Technology Ladkrabang
(E-mail: attama.sa@kmitl.ac.th)

Received: 10/08/2023 Revised: 12/11/2023 Accepted: 14/11/2023

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ คือ 1. เพื่อศึกษาปัญหากระบวนการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ของผู้เรียน 2. เพื่อวิเคราะห์และประยุกต์กระบวนการคิดแบบโมเดลเพซอร์คู เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ 3. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ก่อนและหลังจากการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพซอร์คู กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ นักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรการออกแบบชั้นปีที่ 1 จำนวน 56 คน โดยใช้เครื่องมือในการวิจัย คือ 1. แบบสอบถามปัญหาด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบ 2. แบบทดสอบก่อนและหลังเรียน ผลการวิจัยพบว่า ปัญหาของผู้เรียนส่วนใหญ่ เกิดจากพื้นฐานของการเรียน ซึ่งเป็นผลมาจากการเรียนออนไลน์ ที่ทำให้ไม่สามารถเรียนภาคปฏิบัติได้เต็มที่เพื่อให้เกิดการคิดสร้างสรรค์ หรือกระบวนการคิดที่เป็นระบบเพื่อนำไปสู่การสร้างผลงานการออกแบบที่เป็นจริงได้ ผู้วิจัยจึงนำกระบวนการคิดแบบโมเดลเพซอร์คูมาใช้ในการสร้างกระบวนการคิดเพื่อนำไปสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์ที่เป็นระบบ ผลการทดสอบ พบว่าผู้เรียนสามารถสร้างผลิตภัณฑ์ตามกระบวนการได้เป็นระบบขึ้น โดยผลการศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ก่อนและหลังจากการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพซอร์คู พบว่า คะแนนสอบหลังเรียนมีการเพิ่มขึ้น ($\bar{x}=17.31$, S.D. 3.66) ซึ่งสูงขึ้นกว่าคะแนนก่อนเรียน ($\bar{x}=12.59$, S.D. 3.53) และมีค่าทดสอบที (T-Test Dependent) ที่ -7.95 ซึ่งมีค่าเฉลี่ยสูงขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญทางสถิติที่ 0.05

คำสำคัญ: กระบวนการคิดแบบโมเดลเพซอร์คู, ส่งเสริมการเรียนรู้, การออกแบบผลิตภัณฑ์

Abstract

This research objectives are 1. To study problems in the product design learning process of students. 2. To analyze and apply

the thinking process of the Double Diamond Model for product design study. 3. To study the learning achievement of students in product design before and after using the double diamond model thinking process. The sample group used in this research was 56 first-year students in the Design Education program using research tools: 1. Questionnaire on teaching and learning problems in design 2. Pre-Test and Post-Test. The research results found that problems of most students Born from the basis of learning which is a result of online learning That makes it impossible to take full practical lessons to create creative thinking. or a systematic thought process that leads to the creation of realistic designs. The researcher therefore applied the double diamond model thinking process to create a thought process that leads to systematic product design. The results showed that it was found that students were able to create products according to the process in a more systematic way. The results of learning achievement of students in product design before and after using the double diamond model thinking process found that the test scores after studying increased ($\bar{x}=17.31$, S.D. 3.66), which was higher than the scores. before studying ($\bar{x}=12.59$, S.D. 3.53) and had a t-test value (T-Test Dependent) of -7.95, which has a significantly higher mean value at 0.05.

Keywords : Double Diamond Design Process, Enhance Learning, Product Design

บทนำ

การออกแบบผลิตภัณฑ์ เป็นหนึ่งในองค์ความรู้ที่สามารถเรียนรู้ได้ตลอดชีวิต เพราะการออกแบบเป็นสิ่งที่มนุษย์ รู้จักการพัฒนาเพื่อให้เกิดการปรับตัวและอยู่รอดในวิถีชีวิตของมนุษย์ (อุดมศักดิ์ สาริบุตร, 2549) แต่การออกแบบผลิตภัณฑ์เป็นหนึ่งในความรู้ที่ไม่มีวันจบสิ้น เนื่องจากผลิตภัณฑ์มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา เพื่อให้ผลิตภัณฑ์นั้นตอบสนองปัญหาใช้งานของมนุษย์ ดังนั้น ผลิตภัณฑ์เป็นเครื่องมือที่ช่วยให้ชีวิตของมนุษย์เกิดการเปลี่ยนแปลงไปในทิศทางที่ดีขึ้น ตอบสนองการใช้งานได้อย่างดีขึ้น แต่การสร้างองค์ความรู้ในเชิงการออกแบบ ไม่ใช่ผู้ใดจะกระทำการได้เลย เนื่องจากมีองค์ประกอบอื่น ๆ หลายประการที่จะต้องนำมาบูรณาการทั้งความรู้ ความคิด ทักษะฝีมืองานช่าง ความต้องการทางการตลาด และอื่น ๆ โดยพื้นฐานของผู้ที่ต้องการเรียนรู้เรื่องการออกแบบผลิตภัณฑ์ จะต้องมีความรู้ทั้งทางด้านทฤษฎีและปฏิบัติทางศิลปะและการออกแบบมาก่อน ก่อนจะนำความรู้ในศาสตร์อื่นๆ มาบูรณาการเพื่อให้ผลิตภัณฑ์นั้นสามารถขายในเชิงพาณิชย์ หรือการสร้างองค์ความรู้เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบขั้นสูงต่อไป

โดยทั่วไปแล้วผู้ที่ไม่มีพื้นฐานด้านการออกแบบ หรือไม่เข้าใจกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์ แต่ต้องการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เพื่อการจัดจำหน่าย จะอาศัยประสบการณ์เดิมจากสิ่งที่เคยเห็น สัมผัส หรือเคยครอบครองผลิตภัณฑ์นั้น ๆ เพื่อนำมาใช้ในกระบวนการออกแบบ โดยการตั้งแนวความคิดและรูปแบบของการออกแบบผลิตภัณฑ์ไว้โดยไม่ได้นิ่งถึงองค์ประกอบอื่นๆ เช่น การผลิต วัสดุ การตลาด หรืออื่น ๆ เป็นต้น ซึ่งไม่เป็นไปตามแนวทางที่ถูกต้องของกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์ ทำให้ผลิตภัณฑ์นั้น ไม่สมบูรณ์หรือไม่สามารถจัดจำหน่ายได้ตามที่คาดหวัง รวมถึงมักเกิดรูปแบบที่ซ้ำกันในตลาด ซึ่งกระบวนการออกแบบโดยทั่วไป นักออกแบบต้องอาศัยการศึกษาข้อมูลในด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง เช่น พฤติกรรมของผู้บริโภค วัสดุศาสตร์ หลักการตลาด การยศาสตร์ การโฆษณาประชาสัมพันธ์ ความรู้และทักษะทางศิลปะ และความรู้อื่น ๆ มาบูรณาการเข้าด้วยกัน สรุปความคิดรวบยอดออกมาเป็นองค์ความรู้เพื่อนำไปใช้เป็นแนวความคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์

ในกระบวนการเรียนการสอนด้านออกแบบที่อาศัยความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) จำเป็นต้องอาศัยหลักการคิด เพื่อให้เกิดการเรียบเรียงในการทำงานที่เป็นระบบ สามารถหาความเป็นไปได้ในการแก้ไขปัญหาและหาแนวทางในการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ ได้อย่างหลากหลาย และเป็นระบบ สามารถตรวจสอบย้อนหลังได้ ซึ่งกระบวนการคิดสร้างสรรค์ไม่มีจุดเริ่มต้นและจุดสิ้นสุดที่แน่นอน ไม่จำเป็นต้องยึดติดกระบวนการคิดที่เป็นเส้นตรง (Linear) การคิดสร้างสรรค์นั้นสามารถคิดผลลัพธ์ที่แตกต่างกันได้อย่างหลากหลาย หนึ่งในกระบวนการที่ถูกนำมาใช้ในการคิดสร้างสรรค์นั้น คือ โมเดลกระบวนการคิดแบบเพชรคู่ (Double Diamond Design Process) ที่คิดค้นขึ้นโดย UK Design Council (Design Council, 2018) ซึ่งโมเดลนี้ช่วยหาแนวทางที่แตกต่างในการทำงาน ในการแก้ไขปัญหาที่เหมาะสม

จากปัญหาที่ผู้วิจัยพบ พบว่า ผู้ที่เพิ่งเริ่มเรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ มักไม่เข้าใจในกระบวนการบูรณาการความรู้หลากหลายศาสตร์เข้าด้วยกัน และไม่สามารถสรุปความคิดรวบยอดเพื่อนำความคิดรวบยอดนั้น มาใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้ดีเท่าที่ควร ไม่สามารถลำดับขั้นตอนของกระบวนการการออกแบบได้อย่างชัดเจน ผู้เรียนมักมุ่งเน้นไปที่การออกแบบให้เกิดความสวยงามมากกว่าการคำนึงถึงการผลิตที่เป็นรูปธรรม การใช้งานที่ตอบสนองผู้ใช้งานได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทำให้ผลงานการออกแบบนั้น เกิดความไม่สมบูรณ์ เช่น ไม่สามารถผลิตจริงได้ ไม่สามารถจัดจำหน่ายได้ หรือไม่สามารถตอบสนองด้านการใช้งานของผู้ใช้งานได้

ดังนั้นเพื่อให้การเรียนรู้ของผู้เรียนด้านการออกแบบ สามารถพัฒนาองค์ความรู้ด้านการออกแบบ เช่น การออกแบบผลิตภัณฑ์ เฟอร์นิเจอร์ กราฟิก บรรจุภัณฑ์ หรืออื่น ๆ สามารถประยุกต์นำความรู้ในศาสตร์ต่าง ๆ และนำความรู้พื้นฐานประสบการณ์มาใช้เป็นองค์ประกอบเพื่อบรรลุผลลัพธ์ทางการออกแบบ โดยใช้กระบวนการเพชรคู่ (Double Diamond Design Process) ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษากระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาปัญหาจากกระบวนการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ของผู้เรียน
2. เพื่อวิเคราะห์และประยุกต์กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชฌัญ์ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์
3. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ก่อนและหลังจากการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชฌัญ์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบปัญหาจากกระบวนการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ของผู้เรียน
2. ทราบผลการวิเคราะห์และประยุกต์กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชฌัญ์ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์
3. ทราบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ก่อนและหลังจากการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชฌัญ์

ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง คือ นักศึกษาหลักสูตร ครุศาสตร์การออกแบบชั้นปีที่ 1 จำนวน 56 คน โดยกำหนดคุณสมบัติของกลุ่มตัวอย่าง คือ ต้องผ่านการเรียนรายวิชาออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม 1 มาแล้ว

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ผู้วิจัยใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ 1. แบบสอบถามปัญหา ด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบ 2. แบบทดสอบก่อนและหลังเรียน

3. ตัวแปร

ตัวแปรต้น คือ การส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบ ด้วยกระบวนการคิดแบบโมเดลเพชฌัญ์

ตัวแปรตาม คือ ผลการเรียนรู้และการประยุกต์กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ของผู้เรียนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์

4. สมมติฐานของการวิจัย

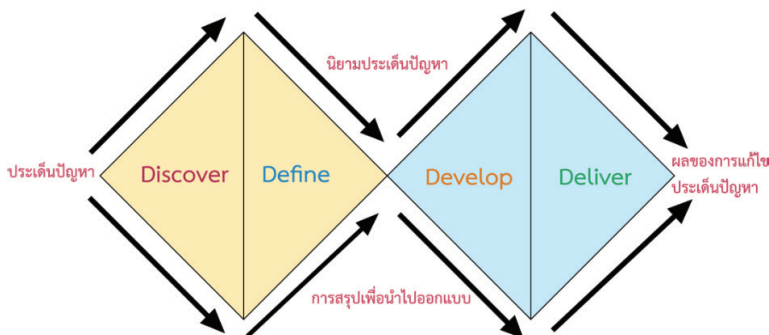
ผู้เรียนสามารถวิเคราะห์กระบวนการคิดแบบเพชรคู่ เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ และสามารถนำมาออกแบบผลิตภัณฑ์จนเกิดเป็นผลงานออกแบบที่เป็นรูปธรรมได้

5. สถิติที่ใช้ในการวิจัย

สถิติที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ ร้อยละ ค่าเฉลี่ย (Mean : $\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation : S.D.)

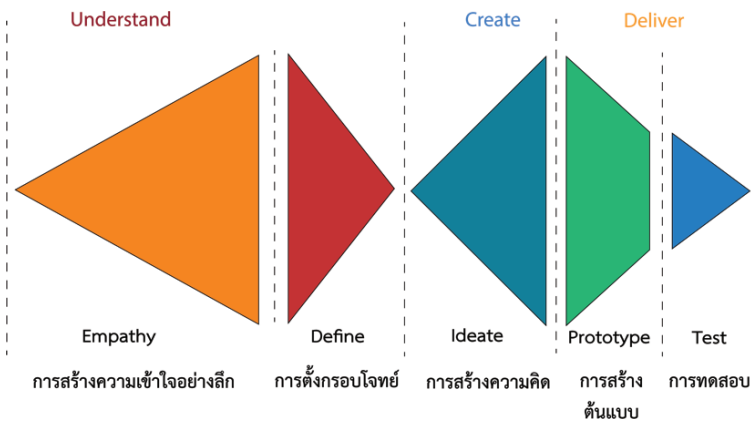
กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวความคิดของการวิจัยที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษา คือ กระบวนการคิดเชิงการออกแบบผลิตภัณฑ์แบบเพชรคู่ (Double Diamond Model) ที่พัฒนาขึ้นโดย UK Design Council (สุทธิกานต์ เลขาณูการ และคณะ, 2565; Gustafsson, 2019) ซึ่งแบ่งกระบวนการออกแบบเป็น 4 ขั้นตอน ได้แก่ การค้นคว้าหาข้อมูล (Discover) การวิเคราะห์เพื่อสรุปปัญหา (Define) การพัฒนาความคิด (Develop) และ การส่งมอบสู่ผู้ใช้งาน (Deliver) ดังภาพที่ 1



ภาพประกอบที่ 1 กระบวนการคิดแบบเพชรคู่โดย UK Design Council

จากนั้นมหาวิทยาลัยสแตมฟอร์ดได้นำกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์แบบเพชรคู่มาพัฒนา โดยแบ่งกระบวนการออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ๆ ได้แก่ การสร้างความเข้าใจ (Understand) การสร้างสรรค์ (Create) และการส่งมอบสู่ผู้ใช้งานหรือนำออกสู่ตลาด (Deliver) โดยกระบวนการออกแบบนี้ทำงานเรียงต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบ มีการวิเคราะห์ซ้ำหลายครั้ง เพื่อพัฒนาแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้ดีที่สุดสำหรับกลุ่มเป้าหมาย (ไปรมา อิศรเสนา ณ อยุธยา และชูจิต ตรีรัตน์พันธ์, 2560)



ภาพประกอบที่ 2 กระบวนการคิดแบบเพชรคู่โดยมหาวิทยาลัยสแตมฟอร์ด

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ทดสอบความรู้เดิมของผู้เรียนโดยใช้แบบทดสอบก่อนเรียน เพื่อศึกษาความรู้เดิมของผู้เรียนก่อนการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อการออกแบบผลิตภัณฑ์

2. สอบถามปัญหาของผู้เรียนด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบเพื่อสอบถามปัญหาที่ผู้เรียนพบ เช่น การขาดทักษะพื้นฐานของผู้เรียน ปัญหาด้านทักษะพื้นฐานด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ เป็นต้น

3. ทำการเรียนการสอน และฝึกปฏิบัติการเรียนการสอนของผู้เรียนโดยใช้กระบวนการคิดแบบเพชรคู่ (Double Diamond Design Process)

4. ทดสอบหลังเรียนของผู้เรียน ถึงความเข้าใจด้านการออกแบบ และเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนของผู้เรียน ระหว่างก่อนและหลังเรียนของผู้เรียน หลังจากใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพอร์คู

สรุปผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาปัญหาด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์

ผู้วิจัยทำการศึกษาปัญหาของผู้เรียนในด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยเก็บข้อมูลจากประชากร คือ นักศึกษาหลักสูตรครุศาสตรการออกแบบชั้นปีที่ 1 จำนวน 56 คน โดยใช้แบบสอบถามปัญหาการเรียนการสอนด้านการออกแบบ โดยแสดงได้ดังตารางที่ 1

ตาราง 1 ตารางแสดงการสอบถามปัญหาการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์

ลำดับ	ปัญหาการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์	ระดับของปัญหา						ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$)	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน	ระดับ
		จำนวนผู้ตอบ	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด			
1.	ปัญหาด้านการศึกษาความรู้เดิมด้านการออกแบบ	จำนวนผู้ตอบ	7	23	20	5	1	3.53	0.89	มาก
		ร้อยละ	12.50	41.07	35.71	8.93	1.79			
2.	ปัญหาการขาดทักษะฝีมือในการวาดเส้น	จำนวนผู้ตอบ	12	15	19	8	2	3.48	1.09	ปานกลาง
		ร้อยละ	21.43	26.79	33.93	14.29	3.57			
3.	ปัญหาการเรียนการขาดความเข้าใจกระบวนการออกแบบ	จำนวนผู้ตอบ	9	19	20	7	1	3.50	0.97	ปานกลาง
		ร้อยละ	16.07	33.92	35.71	12.50	1.79			

ตาราง 1 ตารางแสดงการสอบถามปัญหาด้านการเรียนการสอนด้านการออกแบบ
ผลิตภัณฑ์ (ต่อ)

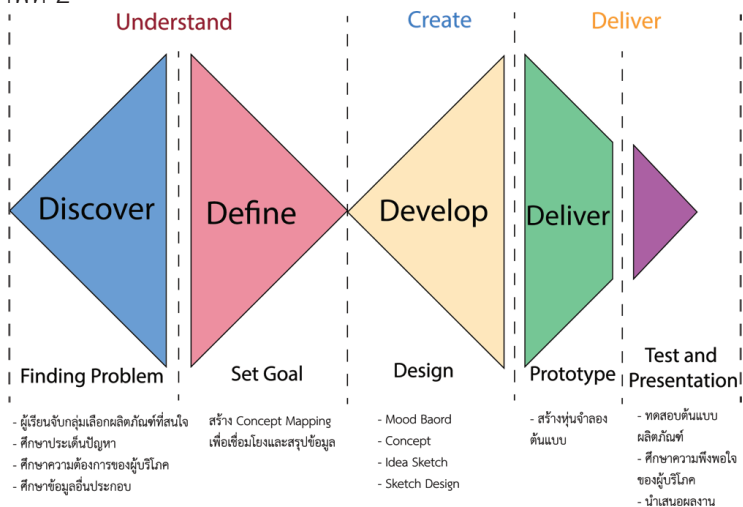
ลำดับ	ปัญหาด้านการ เรียนการสอนด้าน การออกแบบ ผลิตภัณฑ์	ระดับของปัญหา						ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$)	ส่วนเบี่ยง เบน มาตรฐาน	ระดับ
		จำนวน ผู้ตอบ	มาก ที่สุด	มาก	ปาน กลาง	น้อย	น้อย ที่สุด			
4.	ปัญหาด้านความ ไม่เข้าใจในการ บูรณาการความรู้ ต่างๆ เข้าด้วยกัน เพื่อนำมาใช้ใน การออกแบบ	จำนวน ผู้ตอบ	8	17	23	6	2	3.41	0.99	ปานกลาง
		ร้อยละ	14.29	30.36	41.07	10.71	3.57			
5.	ปัญหาด้านการ ขาดทักษะการ เขียนแบบ ผลิตภัณฑ์	จำนวน ผู้ตอบ	12	19	15	8	2	3.55	1.09	มาก
		ร้อยละ	21.43	33.93	26.79	14.29	3.57			
6.	ปัญหาด้านทักษะ การประยุกต์นำ สีมาใช้ในการ ออกแบบ	จำนวน ผู้ตอบ	14	18	16	6	2	3.64	1.08	มาก
		ร้อยละ	21.43	33.93	26.79	14.29	3.57			
7.	ปัญหาด้านการ ประยุกต์นำแบบ ไปใช้เพื่อการผลิต จริง	จำนวน ผู้ตอบ	11	21	19	4	1	3.66	0.94	มาก
		ร้อยละ	19.64	37.50	33.93	7.14	1.79			
8.	ปัญหาด้านการ ประยุกต์นำหลัก การตลาด พฤติกรรม ผู้บริโภคมาใช้เพื่อ การออกแบบ	จำนวน ผู้ตอบ	9	22	17	6	2	3.54	1.01	มาก
		ร้อยละ	16.07	39.29	30.36	10.71	3.57			
9.	ปัญหาด้านการ วาดถ่ายทอดแบบ ร่าง (Sketch Design)	จำนวน ผู้ตอบ	8	19	18	9	2	3.39	1.04	ปานกลาง
		ร้อยละ	14.29	33.93	32.14	16.07	3.57			
10.	ปัญหาด้านการนำ เสนอผลงาน	จำนวน ผู้ตอบ	11	23	14	6	2	3.63	1.04	มาก
		ร้อยละ	29.64	41.07	25.00	10.71	3.57			

จากตารางที่ 1 ผู้วิจัยพบว่า ปัญหาที่ผู้เรียนมีปัญหาอันดับที่ 1 ปัญหาด้านการประยุกต์นำแบบ ไปใช้เพื่อการผลิตจริง มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.66$, S.D. = 0.94) อันดับที่ 2 ปัญหาด้านทักษะการประยุกต์นำสีมาใช้ในการออกแบบ มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.64$, S.D. = 1.08) อันดับที่ 3 ปัญหาด้านการนำเสนอผลงาน มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.64$, S.D. = 1.08) อันดับที่ 4 ปัญหาด้านการขาดทักษะการเขียนแบบผลิตภัณฑ์ ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.55$, S.D. = 1.09) อันดับที่ 5 ปัญหาด้านการประยุกต์นำหลักการตลาด พฤติกรรมผู้บริโภคมาใช้ในการออกแบบ ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.54$, S.D. = 1.01) อันดับที่ 6 ปัญหาด้านการขาดความรู้เดิมด้านการออกแบบ ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.53$, S.D. = 0.89) อันดับที่ 7 ปัญหาด้านการขาดความเข้าใจกระบวนการออกแบบ ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.50$, S.D. = 0.97) อันดับที่ 8 ปัญหาการขาดทักษะฝีมือในการวาดเส้น ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.48$, S.D. = 1.09) อันดับที่ 9 ปัญหาด้านความไม่เข้าใจในการบูรณาการความรู้ต่างๆ เข้าด้วยกัน เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบ ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.41$, S.D. = 0.99) และอันดับที่ 10 ปัญหาด้านการวาดถ่ายทอดแบบร่าง (Sketch Design) ค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.39$, S.D. = 1.04)

จากปัญหาที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา พบว่า ปัญหาที่พบส่วนใหญ่เป็นปัญหาที่อยู่ในระดับปานกลางถึงมาก โดยจากการสอบถามปัญหา ซึ่งมีปัญหาอยู่ในระดับมาก จำนวน 6 ปัญหา และมีปัญหาในระดับปานกลาง จำนวน 4 ปัญหา ผู้เรียนให้ข้อมูลว่า เกิดจากการไม่เข้าใจพื้นฐานของการเรียน เนื่องจากผลกระทบจากการเรียนออนไลน์ ซึ่งไม่สามารถเรียนภาคปฏิบัติได้เต็มศักยภาพ ทักษะด้านการออกแบบต้องอาศัยทักษะการลงมือปฏิบัติ เช่น การวาดเส้น การลงสี การคิดสร้างสรรค์เพื่อใช้ในการปฏิบัติงานออกแบบ กระบวนการคิดสร้างสรรค์ที่เป็นระบบเพื่อนำไปสู่การสร้างผลงานการออกแบบที่เป็นจริงได้ พบว่า ผู้เรียนมักใช้จินตนาการนำความคิดที่เป็นเหตุเป็นผล ไม่ได้คำนึงถึงการผลิตเพื่อการใช้งานจริง ในกระบวนการออกแบบ การคิดสร้างสรรค์เป็นการนำจินตนาการที่มีในสมองของมนุษย์มาเข้าร่วม

กับกระบวนการคิดสร้างสรรค์ เกิดเป็นการผสมผสานจนเกิดเป็นการคิดเชิงเหตุผล และการคิดเชิงจินตนาการ (ทรงวุฒิ เอกวุฒิวงศา, 2563) การสร้างสรรค์การออกแบบผลิตภัณฑ์ ต้องอาศัยการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้เป็นกระบวนการคิดเชิงเหตุผลร่วมกับความคิดสร้างสรรค์และจินตนาการ ดังนั้น กระบวนการเพื่อศึกษาข้อมูลที่ใช้ในการออกแบบ เป็นส่วนสำคัญ กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่มีส่วนช่วยให้เกิดการคิดในการออกแบบอย่างเป็นระบบ โดยผู้วิจัยกำหนดแนวทางอธิบายขั้นตอนของการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อให้ผู้เรียน สามารถปฏิบัติงานออกแบบผลิตภัณฑ์ได้อย่างเป็นขั้นตอน สามารถตรวจสอบย้อนหลังได้

ผู้วิจัยได้นำกระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ มาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์และออกแบบกิจกรรมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ ดังภาพที่ 2



ภาพประกอบที่ 3 ขั้นตอนกระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่

กระบวนการเพชรคู่ ประกอบไปด้วยกระบวนการ 2 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นตอนการสร้างความเข้าใจ (Understand) เป็นการศึกษาค้นคว้า กำหนดปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

ประเด็นปัญหา (Discover) เพื่อส่งต่อข้อมูลไปสู่กระบวนการนิยาม (Define) เพื่อสรุปข้อมูลที่ต้องการใช้เพื่อการออกแบบผลิตภัณฑ์ และ 2. ขั้นตอนการสร้างสรรค์และการส่งต่อ (Create and Deliver) ผู้เรียนต้องนำข้อมูลที่สรุปจากขั้นตอนการสร้างความเข้าใจ มาใช้ในการพัฒนารูปแบบตามกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์ จากนั้น ผู้เรียนต้องเข้าสู่กระบวนการส่งต่อ โดยควรสร้างหุ่นจำลองต้นแบบ เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผลิต ก่อนเข้าสู่กระบวนการสุดท้าย คือ การทดสอบต้นแบบผลิตภัณฑ์และการนำเสนอผลงาน เมื่อผู้วิจัยได้ทำการออกแบบกระบวนการคิดแบบโมเดลเพรชคูแล้ว ผู้วิจัยได้นำไปทดสอบกับผู้เรียนต่อไป

2. ผลการจัดขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพรชคู

ผู้วิจัยกำหนดขั้นตอนกระบวนการจัดการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพรชคู เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ และสามารถดำเนินกระบวนการออกแบบได้ตามขั้นตอนอย่างเป็นลำดับขั้น ซึ่งกระบวนการจัดการเรียนรู้ แบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาปัญหา (Finding Problem)

1. ผู้สอน กำหนดโจทย์ของการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อให้ผู้เรียนศึกษาตามโจทย์ที่ได้รับ
2. ให้ผู้เรียนจับกลุ่มกัน เพื่อให้ช่วยกันศึกษาค้นหาประเด็นปัญหาหรือความสนใจในผลิตภัณฑ์ที่ต้องการออกแบบ
3. สรุปประเด็นปัญหาที่ต้องการจะศึกษา
4. ศึกษาผลิตภัณฑ์ที่เกี่ยวข้องกับประเด็นปัญหา

ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดเป้าหมาย (Set Goal)

1. ผู้เรียน ร่วมกันสรุปประเด็นที่จะออกแบบ โดยการระดมความคิด (Brainstorming) เพื่อหาแนวทางที่เหมาะสมที่สุดในการออกแบบผลิตภัณฑ์
2. นำเสนอแนวทางของกลุ่ม ให้ผู้สอนและเพื่อนในห้องฟัง เพื่อร่วมกันวิพากษ์แนวทางในการออกแบบ

3. ผู้เรียนการกำหนดขอบเขตของการออกแบบ
4. ผู้เรียน เขียนสรุปแนวทางของการออกแบบในรูปแบบเอกสาร

ขั้นตอนที่ 3 การออกแบบ (Design)

1. ผู้เรียนกำหนดแนวทางความคิดในการออกแบบ เช่น การกำหนดอารมณ์ของการออกแบบ (Mood Board) การกำหนดแนวคิดในการออกแบบ (Concept) การกำหนดแรงบันดาลใจในการออกแบบ (Inspiration)
2. การร่างภาพผลิตภัณฑ์ (Idea Sketch)
3. การร่วมกันสรุปและคัดเลือกแบบร่าง เพื่อสร้างแบบร่างผลิตภัณฑ์ (Sketch Design)
4. การร่างภาพร่างผลิตภัณฑ์ (Sketch Design)
5. สรุปแบบร่าง โดยการประเมินผลงานด้วยวิธีการทางสถิติ เพื่อหาแบบร่างที่เหมาะสม

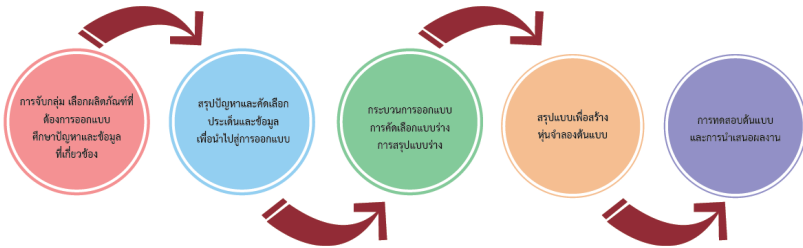
ขั้นตอนที่ 4 การสร้างต้นแบบ (Prototype)

1. ผู้เรียนสรุปแบบร่างที่เหมาะสมที่สุด จากการประเมินทางสถิติ แก้ไขรูปแบบให้เหมาะสมเพื่อการผลิตหุ่นจำลองต้นแบบ ตามคำแนะนำของผู้สอน และกลุ่มผู้ประเมิน

2. สร้างหุ่นจำลองต้นแบบ เพื่อศึกษารูปแบบที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์จริง

ขั้นตอนที่ 5 การทดสอบและการนำเสนอผลงาน (Test and Presentation)

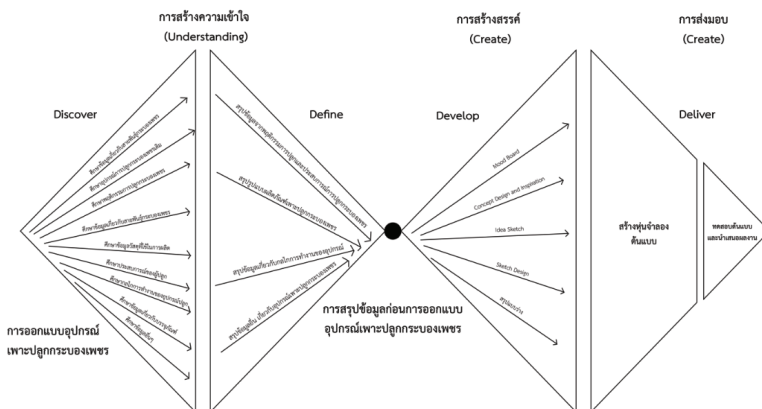
1. ทดสอบหุ่นจำลองต้นแบบ เพื่อศึกษาลักษณะการใช้งานที่เหมาะสม หาจุดเด่น จุดด้อยของผลิตภัณฑ์
2. นำเสนอผลงานการออกแบบ ซึ่งผู้เรียนต้องนำเสนอแนวความคิด ตั้งแต่กระบวนการเริ่มต้นการออกแบบ จนถึงกระบวนการทดสอบหุ่นจำลองต้นแบบ เพื่ออธิบายความสอดคล้องของแนวความคิดกับรูปแบบของผลิตภัณฑ์



ภาพประกอบที่ 4 ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์
ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพซคู่

3. ผลการประยุกต์การจัดการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพซคู่

ผู้วิจัยได้นำกระบวนการคิดแบบโมเดลเพซคู่ มาใช้จัดกิจกรรมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยผลการจัดการเรียนรู้ โดยกำหนดโจทย์ให้ผู้เรียนนำไปศึกษาข้อมูลตามโจทย์ที่ผู้เรียนได้รับ และนำมาเขียนแผนภาพ เพื่อการวางแผนในการดำเนินการออกแบบ ดังภาพที่ 3



ภาพประกอบที่ 5 ตัวอย่างการเขียนแผนภาพการดำเนินงาน
ตามกระบวนการคิดแบบโมเดลเพซคู่

จากนั้นผู้วิจัย ได้ให้ผู้เรียนทดลองดำเนินการออกแบบผลิตภัณฑ์ ตามกระบวนการโดยการเริ่มต้นเก็บข้อมูลที่หลากหลาย จากนั้นทำการวิเคราะห์และสรุปข้อมูลที่ได้ เพื่อนำไปสู่กระบวนการคิดเพื่อการออกแบบต่างๆ ได้แก่ การทำ Mood board การร่างภาพ (Idea Sketch) การพัฒนาแบบร่าง (Idea Development) การทำภาพร่าง (Sketch Design) และทำการสรุปแบบร่างสุดท้าย (Final Design)



ภาพประกอบที่ 6 ตัวอย่างกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์
จากกระบวนการคิดแบบโมเดลแบบเพชรคู่

เมื่อได้ทำการสรุปแบบร่างสุดท้าย (Final Design) แล้ว ผู้เรียนจะต้องสร้างสรรค์หุ่นจำลองต้นแบบ เพื่อศึกษารูปแบบของผลิตภัณฑ์ที่ได้ทำการออกแบบว่าสามารถผลิตจริงได้หรือไม่ ดังนั้นผู้เรียนจะต้องสร้างหุ่นจำลองต้นแบบขึ้น เพื่อศึกษารูปแบบที่เป็นไปได้ทางการออกแบบ

จากผลการวิจัย พบว่า กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ ทำให้ผู้เรียนสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกแบบได้เป็นลำดับขั้นตอนมากยิ่งขึ้น เข้าใจกระบวนการออกแบบที่เป็นลำดับมากขึ้น สามารถปฏิบัติงานได้อย่างเป็นรูปธรรม มีความคิดที่หลากหลายมากขึ้น และเมื่อปฏิบัติงานเป็นกลุ่ม ทำให้ผู้เรียนได้ค้นพบแนวคิดที่แตกต่างจากผู้อื่น สามารถประยุกต์ผลงานออกแบบให้เหมาะสมได้มากขึ้น

4. ผลการเปรียบเทียบคะแนนสอบก่อนและหลังเรียน

ผู้วิจัยได้ทำการทดสอบก่อนเรียน เพื่อศึกษาความรู้เดิมของผู้เรียน หลังจากนั้นผู้วิจัยใช้กระบวนการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อทำการสอนผู้เรียน และวัดผลสัมฤทธิ์หลังเรียน โดยมีผู้เรียนทำแบบทดสอบ จำนวน 65 คน ซึ่งผลการเปรียบเทียบคะแนนสอบก่อนและหลังเรียน ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนก่อนและหลังการใช้กระบวนการเรียนการสอนด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ (n=65)

ผลสัมฤทธิ์	$\bar{X}$	S.D.	t	Sig
ก่อนเรียน	12.59	3.53	-7.95	.05
หลังเรียน	17.31	3.66		

ระดับค่านัยยะทางสถิติ ($p < 0.05$)

จากตารางที่ 2 ผู้วิจัยพบว่า คะแนนสอบหลังเรียนมีการเพิ่มขึ้น โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) อยู่ที่ 17.31 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) อยู่ที่ 3.66 ซึ่งสูงขึ้นกว่าคะแนนก่อนเรียน ที่มีค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) อยู่ที่ 12.59 และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) อยู่ที่ 3.53 และมีค่าทดสอบที่ (T-Test Dependent) ที่ -7.95 ซึ่งมีค่าเฉลี่ยสูงขึ้นอย่างมีนัยยะสำคัญทางสถิติที่ 0.05

อภิปรายผล

จากการศึกษา เรื่อง กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ เพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ ผู้วิจัยสามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ สามารถส่งเสริมความเข้าใจในด้านการบวนการเรียนรู้ การจัดการและลำดับความคิดเชิงการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้ เนื่องจากผู้เรียนจะต้องดำเนินการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลก่อน เพื่อให้ทราบข้อมูล

ที่ต้องการนำไปใช้เพื่อการออกแบบ ดังนั้น การหาความเป็นไปได้ทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ จึงมีความสำคัญ สอดคล้องกับ M.F. Ahmed และคณะ (Ahmed et al., 2018) ที่กล่าวว่า การพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่ต้องอาศัยการตีความสูง เนื่องจากผลิตภัณฑ์ใหม่มีความสำคัญ ซึ่งอาจนำไปสู่การปรับปรุงและพัฒนาประสิทธิภาพของผลิตภัณฑ์ได้ ดังนั้น กระบวนการออกแบบและการพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่ เป็นกระบวนการเริ่มต้น จึงควรให้ความสำคัญเพื่อพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ให้ดีขึ้นในอนาคต การวางรากฐานที่ดีในการออกแบบผลิตภัณฑ์ จะช่วยให้ผลิตภัณฑ์นั้นมีลักษณะที่ทันสมัย มีรูปแบบการใช้งานที่ดีขึ้น ดังนั้น การเรียนรู้ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์จำเป็นต้องเข้าใจกระบวนการออกแบบ เพื่อให้ผลิตภัณฑ์นั้นมีรูปแบบในการพัฒนาที่ดี สามารถใช้งานได้ตรงกับพฤติกรรมของผู้ใช้งาน ความต้องการของตลาด การผลิตที่สามารถผลิตได้จริง และอื่น ๆ ซึ่งผู้เรียนต้องจัดลำดับความสำคัญของกระบวนการได้ ดังนั้น กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรจึงเข้ามามีส่วนช่วยให้ผู้เรียนลำดับความสำคัญของกระบวนการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้ดีขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. การใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่นั้น ผู้วิจัยเน้นไปที่กระบวนการเรียนการสอนในรูปแบบกลุ่ม ดังนั้น ควรศึกษาและเปรียบเทียบกระบวนการคิดเพื่อการออกแบบ ทั้งการออกแบบผลิตภัณฑ์ด้วยผู้เรียนทั้ง 2 รูปแบบ คือ กระบวนการออกแบบแบบทำงานเดี่ยว และกระบวนการทำงานแบบกลุ่ม และควรเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและการออกแบบ เพื่อหาประสิทธิภาพของการใช้กระบวนการนี้ที่เหมาะสมที่สุด

2. ในระยะการเก็บข้อมูล ผู้วิจัยใช้การเก็บข้อมูลในรูปแบบออนไลน์ จึงทำให้ไม่สามารถทราบทักษะพื้นฐานทางการออกแบบที่แท้จริงของผู้เรียนได้ ดังนั้น ควรเก็บข้อมูลโดยการทดสอบผู้เรียนในเชิงปฏิบัติที่ผู้สอนสามารถเห็นพฤติกรรมที่ชัดเจน

3. ควรขยายผลการศึกษาทางการออกแบบ โดยกำหนดโจทย์ไปสู่การออกแบบในรูปแบบอื่น ๆ เช่น การออกแบบกราฟิก การออกแบบบรรจุภัณฑ์ การออกแบบเฟอร์นิเจอร์ การออกแบบแฟชั่นสิ่งทอ เป็นต้น เพื่อให้ผู้เรียนมีทางเลือกที่หลากหลายเพิ่มขึ้นในการออกแบบ

4. ควรเปรียบเทียบผลงานการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่เกิดจากการใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ โดยอาจเปรียบเทียบระหว่างผลงานก่อนการใช้กระบวนการ และหลังการใช้กระบวนการ เพื่อให้เห็นผลงานการออกแบบที่ชัดเจนขึ้น สามารถเปรียบเทียบคุณภาพของผลงานได้ เพื่อสามารถอธิบายผลการประยุกต์ใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่ที่มีประสิทธิภาพได้ดียิ่งขึ้น

5. ควรกำหนดตัวแปรควบคุม คือ กลุ่มตัวอย่างจำนวน 2 กลุ่ม โดยกลุ่มหนึ่งทดลองใช้กระบวนการคิดแบบโมเดลเพชรคู่และอีกหนึ่งกลุ่มไม่ใช้ เพื่อเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

ขอขอบคุณทุนสนับสนุนในการวิจัยในครั้งนี้จากสำนักบริหารงานวิจัยและนวัตกรรมพระจอมเกล้าลาดกระบัง และคณะครุศาสตร์อุตสาหกรรมและเทคโนโลยีสถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

เอกสารอ้างอิง

- ทรงวุฒิ เอกวุฒิจวงศา. (2563). **อนาคตออกแบบ : ผลิตภัณฑ์เชิงอุตสาหกรรม**. กรุงเทพฯ: มิน เซอร์วิส ซัพพลาย
- ไพบรมา อิศรเสนา ณ อยุธยา, และชูจิต ตรีรัตน์พันธ์. (2560). **การคิดเชิงออกแบบ: เรียนรู้ด้วยการลงมือทำ**. กรุงเทพฯ : ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ.
- พาสนา จุลรัตน์. (2561). การจัดการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนในยุค Thailand 4.0. **วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ**, 11(2), 2363-2380.

- มานิตย์ อาษานอก. (2561). การบูรณาการกระบวนการคิดเชิงออกแบบเพื่อพัฒนา
นวัตกรรมการเรียนรู้. **วารสารเทคโนโลยีและสื่อสารการศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม**, 1(1), 6-12.
- ระพีพัฒน์ หาญโสภณ, พระมหาศุภชัย ศุภกิจใจ, ประยุทธ์ ชูสอน, สุทธิพงษ์ สนสุวรรณ,
และมณฑกานต์ มุ่งสนั่น. (2563). การจัดการเรียนรู้ในศตวรรษที่ 21:
ทฤษฎีสู่การปฏิบัติ. วารสารวิชาการธรรมทรรศน, 20(2), 163-172.
- วิชัย วงษ์ใหญ่, และมารุต พัฒนาผล. (2562). กระบวนการโค้ชเพื่อพัฒนาศักยภาพ
ผู้เรียน. กรุงเทพฯ: ศูนย์ผู้นำนวัตกรรมหลักสูตรและการเรียนรู้ บัณฑิต
วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- วิวัฒน์ ชัดติยะมาน, และอมลวรรณ วีระธรรมโม. (2549). การสอนเพื่อพัฒนา
ความคิด. สงขลา : เทมการพิมพ์.
- สุทธิกานต์ เลขาณุกการ, พงศ์ประพันธ์ พงษ์โสภณ, ชาตรี ฝ่ายคำตา, และเอกภูมิ
จันทร์ขันธ์. (2565). สมรรถนะการสอนการคิดเชิงออกแบบของครู
วิทยาศาสตร์. **วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร**, 24(2), 370-380.
- อุดมศักดิ์ สาริบุตร. (2549). **เทคโนโลยีผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม. กรุงเทพฯ โอเดีย
นส์ไตร์.**
- Ahmad, M. F., Hoong, K. C., Hamid, N. A., Sarpin, N., Zainal, R., Ahmad,
A. N. A., et al. (2018). The impact of product design and
process design towards new product performance in
manufacturing industry: A survey result in Malaysia. *Inter-
national Journal of Supply Chain Management*, 7(2), 102–106.
- Design Council. (2018). *Design methods for developing service*. Lon-
don : Design Council.
- Gustafsson, D. (2019). *Analysing the Double diamond design process
through research & implementation*. Master of Arts Thesis in
Collaborative and Industrial Design, Department of Design,
Aalto University, Finland.

การศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดง
ละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน
compositions Study and Analyzing the
Performances of Lakorn Nok (Royal's Style)
from the Story of Mahabharata Episode
Cursing Arjun

กฤษฎ์เตชินท์ เสกฐานโชติจินดา¹
Grittaychin Sekthanachotchinda

¹ นักศึกษาหลักสูตร ศิลปดุริยางค์
สาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
Doctor of Arts Department
of Dramatic Arts Faculty of Music
and Drama Bunditpatnasilpa Institute
of Fine
(E-mail: grittaychin7895@gmail.com)

Received: 06/07/2023 Revised: 27/01/2024 Accepted: 31/01/2024

บทคัดย่อ

การศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง และ 2) เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดงละครนอกแบบหลวง ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการวิเคราะห์เอกสารและตัวบทการแสดงละครนอกแบบหลวง ผลการศึกษา พบว่า

1. องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง พบว่า เป็นละครนอกแบบหลวงเป็นรูปแบบละครนอกที่ปรับปรุงขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยละครนอกเป็นละครที่มีการปรับปรุงมาจากละครโนห์ราชาตรี ซึ่งเกิดขึ้นในภาคใต้ และเป็นละครที่นิยมอย่างแพร่หลาย โดยใช้ผู้ชายแสดงล้วน องค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง เช่น การแต่งกาย วงดนตรี สถานที่แสดง ละครนอกเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจ จึงได้มุ่งการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วและตลกขบขัน ถ้อยคำในบทละครเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้าน ใช้คำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโลน และขบขันถึงใจผู้ชมได้มาก โดยไม่ต้องคำนึงถึงแบบแผนรักษาริตประเพณี

2. องค์ประกอบละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน พบว่า เป็นละครที่เกิดจากการปรับปรุง และดัดแปลงมาจากละครนอกดั้งเดิมที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีลักษณะของละครนอกคือการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว แต่มีกระบวนการพรรณนา เช่น การชมตัวละคร การชมธรรมชาติหรือสถานที่ การลงสรทรวงเครื่อง ตามแบบละครใน และมีบทตลกขบขันอย่างไม่หยาบโลน องค์ประกอบของละครเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน มีลักษณะตามแบบละครนอกแบบหลวงดังกล่าว แสดงแนวคิดว่าการพนันเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดการสูญเสียทุกอย่างและทำให้ชีวิตเดือดร้อน ดังพระอรชุนซึ่งต้องถูกนางฟ้าอุรวสีสาปให้เป็นกะเทย

คำสำคัญ: ละครนอกแบบหลวง, มหาภารตะ, สาปอรชุน

Abstract

The study of composition and analyzing the performances and drama role story of Mahabharata episode cursed Arjun. The objectives of the study were 1) to study the elements and analyze the performance of a non-royal drama and 2) to analyze the elements of a non-royal drama. For this study, the researcher used a qualitative research by using documentary research by document analysis Creative research. The results of the study found that;

1. Composition of the Royal theatrical performances has existed since the Rattanakosin period enhanced from the Noh Rachatree drama, popular drama and using pure male, composition has costumes, bands, venues, and outside plays are for fun and entertainment. Fast-paced and funny, used words in the play are villagers words.

2. Drama role story of Mahabharata episode cursed Arjun was found that it was a drama outside the royal style. It is a drama that has been improved from the original foreign drama that has existed since the Ayutthaya period. The characteristic of foreign dramas is that the story moves quickly. But there is a descriptive process. Example, admiring characters, admiring nature or places. The bathing ceremony is according to the style of the drama and has funny lines without obscenity. The elements of the Mahabharata drama, the episode Cursing Arjuna, have the characteristics of such non-royal dramas. Expresses the idea that gambling is something that causes loss of everything and makes life miserable. Like Arjuna who had to be cursed by the angel Uravasi to become a hermaphrodite

Keywords: Royal Theatrical Performances, Mahabharata, Episode Cursed Arjun

บทนำ

ละครนอกแบบหลวงปรับปรุงมาจากละครนอกในสมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสันนิษฐานว่า ละครนอกเป็นละครที่มีการปรับปรุงมาจากละครโนห์ราชาติ ซึ่งเกิดขึ้นในภาคใต้ และเป็นละครที่นิยมอย่างแพร่หลาย โดยใช้ผู้ชายแสดงล้วน นอกจากนี้ยังได้มีการปรับปรุงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง เช่น การแต่งกาย วงดนตรี สถานที่แสดง ละครนอกเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจ จึงได้มุ่งการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วและตลกขบขัน ถ้อยคำในบทละครเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้าน ใช้คำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโล้น และขบขันถึงใจผู้ชมได้มาก กล่าวได้ว่าเป็นละครชาวบ้านสำหรับลีลาการร่ายรำมีลักษณะที่ว่องไว กระฉับกระเฉงเข้ากับทำนองที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว เพลงที่ใช้ส่วนมากมีลีลาการเอื้อนมาก เนื้อเรื่องส่วนมากจะเป็นการดำเนินชีวิตของคนไทยโดยตรง เช่น ไสยศาสตร์ เวทมนตร์ รักสามเส้าเรื่องตื่นเต้นน่ากลัว ซึ่งเนื้อเรื่องลักษณะดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน และเกิดสุนทรียรสไปตามเนื้อเรื่องได้ง่าย เพราะเป็นเรื่องที่คุ้นเคยกับสภาพการดำเนินชีวิตปกติของชาวบ้าน เนื่องจากการแสดงละครนอกเป็นละครชาวบ้านสามัญชนหาดูได้ง่าย จึงมีการสืบทอดกันอย่างต่อเนื่อง (พัชรินทร์ จันทัดทัต, 2557)

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราชดำริปรับปรุงละครนอกของชาวบ้านมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่สำหรับให้ละครผู้หญิงของพระองค์ได้แสดง มีลักษณะที่ผสมผสานระหว่าง ละครในและละครนอก (เดิม) ทั้งด้านผู้แสดงที่ใช้ผู้หญิงในการแสดง ด้านการแต่งกายมีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่อง ด้านดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง รวมถึงการร่ายรำที่มีลักษณะการร่ายรำที่งดงาม ประณีต ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีทักษะพื้นฐานการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ดี ดังนั้นกระบวนการแสดงจึงเปลี่ยนไปโดยคงลักษณะของละครนอก คือ ดำเนิน

เรื่องกระซิบรวดเร็ว ผวนกับลักษณะละครหลวงหรือละครผู้หญิงคือมีกระบวนรำ ละครมุขม่อม เป็นละครนอกแบบหลวง (ดำรงราชานุภาพ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, 2508) มีผู้นำแบบแผนไปแสดงเป็น อันมาก แต่เนื่องจากยังมีธรรมเนียม อยู่ว่าพระมหากษัตริย์เท่านั้นจึงจะมีละครผู้หญิงได้ บรรดาคณะละครอื่นจึง ใช้ผู้ชาย แสดงตามแบบแผนละครนอกแบบหลวงนั้น เช่น กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ เป็นต้น ต่อมาเมื่อมี พระบรมราชานุญาตในรัชกาลที่ 4 ให้บุคคลทั่วไปมีละครผู้หญิง ได้ ละครนอกแบบหลวงจึงเป็นการแสดงที่ใช้ได้ ทั้งผู้ชายและผู้หญิง ทั้งนี้ละครนอก แบบหลวงเป็นที่นิยมอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากการที่สถาบันต่าง ๆ เช่น กรม ศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏ และจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น นำมาจัดการแสดง อยู่เสมอ ละครนอกแบบหลวงที่แสดงอยู่โดยมากเป็น เรื่องที่คุ้นเคยและรับรู้เรื่องราวกันแล้ว ยังไม่ค่อยมีการสร้างสรรค์บทละครนอกแบบ หลวงเรื่องใหม่ ๆ เพื่อทำให้เกิดความแปลกใหม่น่าสนใจแก่ผู้ชม

มหากาพย์มหากาพย์เป็นชุมทรัพย์ทางวรรณคดีของชาวอินเดียและเป็น แรงบันดาลใจให้กวีรุ่นหลัง นำเนื้อหาและแนวคิดไปสร้างสรรค์เป็นวรรณคดีเรื่อง ใหม่อย่างหลากหลาย มหากาพย์เป็นมหากาพย์ที่ยาวที่สุดในโลก จัดเป็นอิติहाสะ คือเป็นงานเขียนที่เชื่อกันว่าเป็นเรื่องจริงหรือมาจากเรื่องจริง อาจเป็นเรื่องอิง ประวัติศาสตร์ เรื่องเล่าหรือตำนานท้องถิ่น มีวัตถุประสงค์เพื่อสวดตีวีรบุรุษ ถือกันว่า อิติहाสะมีลีลาและวัตถุประสงค์ในการแต่งคล้ายมหากาพย์ (Epic) ของตะวันตก ซึ่ง เน้นความภาคภูมิใจและมุ่งสวดตีวีรบุรุษเป็นสำคัญ มหากาพย์ฉบับแรก ๆ นั้น เขียน ขึ้นประมาณ 600-500 ปีก่อนคริสต์ศักราช และมีการเพิ่มเติมตัดทอนเรื่องราวต่าง ๆ เรื่อยมา ในคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดวรรณกรรมเรื่องมหากาพย์สำนวนต่าง ๆ ขึ้น อีกหลายสำนวน ความหลากหลายของสำนวนต่าง ๆ นั้นเกิดขึ้น และเป็นผลมาจาก แหล่งที่เกิด การตีความประเพณีและกลุ่มผู้เขียนที่แตกต่างกัน (กุลนิจ คณະฤกษ์, 2552) คำประพันธ์ จำนวน 1 แสนโคลกมีเนื้อหากล่าวถึงการทำสงครามระหว่างพี่น้องสองตระกูล แห่งจันทรวงศ์ ได้แก่ ตระกูลปาณฑพและเการพ ชาวอินเดียส่วนใหญ่ถือว่าการทำสงครามระหว่างปาณฑพ กับ เการพในเรื่องมหากาพย์เป็นการ

ต่อสู่ระหว่างฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรม ซึ่งในที่สุดฝ่ายธรรมะก็เป็นฝ่ายได้ชัยชนะ ด้วยเหตุนี้มีมหากาพย์จารีตจึงมีชื่อว่า “ชัย” (jaya) แปลว่า ชัยชนะ หมายถึง ชัยชนะที่ยึดมั่นในธรรมของฝ่ายปาลณฑพ และยังมีการกล่าวถึงการหลบซ่อนตัวจากฝ่ายการพจำนวน 13 ปีรวมถึงอรชุนซึ่งเป็นพี่น้องในตระกูลปาลณฑพ (กุลนิจ คณะฤกษ์, 2552)

รีนฤทัย สัจจพันธุ์ (2561) ได้แสดงความความคิดเห็นเกี่ยวกับสาเหตุที่มหากาพย์มหากาพย์จารีตไม่เป็นที่นิยมของคนไทย และยังไม่มียุคมหากาพย์จารีตในสำนวนบทละครไว้ให้คนไทยได้อ่าน ร้อง จำ เหมือนเรื่องรามเกียรติ์ ทั้งนี้ เป็นเพราะ มหากาพย์จารีต เป็นวรรณกรรมที่ยิ่งใหญ่เรื่องหนึ่งของโลกและเป็นร้อยกรองที่มีความยาวที่สุด โดยใช้สำนวนหลายสำนวน สำหรับประเทศไทยวรรณคดีที่มาจากกาพย์จารีตเป็นงานแปลและแปลงจากลายลักษณ์ ซึ่งมีจำนวนน้อย และเนื้อเรื่องของรามายณะได้รับความนิยมมากกว่ามหากาพย์จารีต ด้วยมีเนื้อเรื่องที่สนุกสนานและถูกรสนิยมของคนไทยมากกว่า สอดคล้องกับบทความของ วาทีน ศานติ์ สันติ (2556) ที่กล่าวว่า สำหรับประเทศไทย การแพร่หลายของมหากาพย์จารีตนั้นไม่เป็นที่นิยมเท่ากับมหากาพย์รามายณะ อาจเป็นเพราะมหากาพย์ มหากาพย์จารีตเป็นเรื่องราวของการรบกันในหมู่เครือญาติ ซึ่งชาวไทยให้ความสำคัญกับหมู่เครือญาติเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในสมัยพระมหากษัตริย์ที่มาแต่ครั้งสุโขทัยได้พยายามสร้างความสามัคคีในหมู่ราชวงศ์ มีการสร้างพระพุทธรูปปางห้ามญาติ เพื่อเตือนญาติวงศ์ให้สามัคคีไม่แย่งชิงราชสมบัติต่อกัน ดังนั้นหลักฐานความนิยมของมหากาพย์ มหากาพย์จารีตจึงปรากฏในเพื่อนบ้านเช่น ชาว และเขมรเป็นส่วนใหญ่

แม้ว่ามหากาพย์จารีตในอดีตจะไม่ค่อยได้รับความนิยมเท่าใดนัก แต่ด้วยความสำคัญและความยิ่งใหญ่ของมหากาพย์จารีตในด้านการเป็นทั้งวรรณกรรมและคัมภีร์ทางศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูประเภทสมฤติ ภูมิศิลปการได้เล็งเห็นความสำคัญทั้งในเชิงวิชาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ และการได้รับความสนใจจากนานาชาติในเรื่องศิลปะการแสดง นำมาซึ่งความสนใจที่จะหยิบยกเอามหากาพย์จารีตกลับมาแสดงให้ประชนทั่วไปได้ชม โดยจากบทสัมภาษณ์ของ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (2534) ที่กล่าวในหนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 19 มกราคม 2534 ไว้ว่า “ถ้าจะ

หยิบเรื่องนี้มาทำจริงๆ แล้วมีทางเป็นไปได้ เพราะเชื่อว่าครูบาอาจารย์ในกรมศิลปากร มีความสามารถจะทำบทประดิษฐ์ให้เหมาะสมและสวยงาม” โดยมีข่าวที่ปรากฏในหน้าหนังสือพิมพ์ ความว่า “กรมศิลป์ฯ คิดทำมหาภารตะ มหาकाพย์ยิ่งใหญ่ของอินเดีย” (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2561) ทั้งนี้เห็นได้ว่าที่จริงแล้วไม่ใช่่าจะไม่มีผู้ใดคิดที่จะสร้างสรรค์ประดิษฐ์มหากาพย์มหาภารตะขึ้น แต่อาจจะยังไม่มีโอกาสที่จะได้จัดทำขึ้นมาเท่านั้นเอง ใน พ.ศ. 2433 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแปลความตอนหนึ่งใน มหาภารตะ วนบรรพ ที่เรียกว่า เทราปทีสตัยภามาสวาท เนื้อความเป็นบทสนทนาระหว่างนางเทราปทีมเหสีของปาดทพทั้งห้า กับนางสตัยภามามเหสีของพระกฤษณะ (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ, 2533) ใน พ.ศ. 2453 มีการจัดทำละครตามเรื่องมหาภารตะขึ้น โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์ เป็นบทละครนอกแบบหลวงเฉพาะตอนสยมพร และพิมพ์เป็นชื่อหนังสือ “บทละครนอกแบบหลวงโบราณล้าลึก เรื่อง มหาภารตะ” นอกจากนี้ยังมีบทละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ยุทธ ได้จัดแสดงทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2508 (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2561) แต่ละครเรื่องมหาภารตะดังกล่าวไม่ได้แสดงอย่างแพร่หลายในปัจจุบัน ดังนั้นสมควรที่จะมีการสร้างสรรค์ละครเรื่องมหาภารตะตอนใหม่ในรูปแบบละครนอกแบบหลวง โดยนำเทคนิคด้านการแสดงประเภทต่าง ๆ เข้ามาประกอบ เพื่อให้นาฏยศิลป์สอดคล้องกับยุคสมัย ผสมผสานกับวัฒนธรรมของอินเดียซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมไทย เป็นการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยให้ที่มีความหลากหลายและน่าสนใจยิ่งขึ้น

มหาภารตะ บรรพที่ 3 วนบรรพ มีเรื่องนางอัปสรอรรวสีสาปอรชุน กล่าวคือระหว่างที่อรชุนพำนักอยู่ในนครอมราวดีอันเป็นอาณาจักรของพระอินทร์นั้น อรชุนได้ศึกษาวิชานาฏศิลป์และสังคีตศิลป์จากเหล่าคนธรรพ์ด้วย วันหนึ่งอรชุนได้ไปเดินเล่นในสวนนันทะได้พบกับนางอรรวสีซึ่งเป็นหัวหน้านางอัปสรทั้งดงามที่สุด ในสวรรค์ นางอรรวสีได้เห็นความสง่างามของอรชุนเข้าก็หลงรักปรารถนาจะได้อรชุนเป็นคู่ครอง จึงอาสาสอนอรชุนรำและขอให้อรชุนอยู่กับนางในสวรรค์ อรชุนปฏิเสธ

โดยอ้างว่าตนมีพี่น้องซึ่งรออยู่บนโลกมนุษย์จะต้องกลับไปช่วยพี่น้องทำสงครามกับพวกเการพ ที่ตนมาเมืองสวรรค์ต้องการมาขออาวุธวิเศษจากพระอินทร์ บัดนี้เมื่อได้อาวุธแล้วจะต้องรีบกลับโลกมนุษย์ นางอรุณศรีแค้นเคืองมากหาว่าอรุณไม่ให้เกียรตินางและไม่เห็นใจนาง จึงลั่นวาจาสาปอรุณ ขอให้ในช่วงชีวิตหนึ่งของอรุณจงหมดสมรรถนะทางเพศและมีสภาพเหมือนกะเทย และไม่ได้รับความเหลียวแลจากหญิงคนใดเลย การที่อรุณถูกสาปย่อมเป็นการดีสำหรับอรุณเองเพราะฝ่ายเการพจะจำไม่ได้ อรุณสามารถใช้ชีวิตในรูปกะเทยโดยมีหน้าที่เป็นครูสอนนาฏศิลป์และการดนตรีให้แก่สตรีโดยไม่มีผู้สงสัย

ละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรุณ ได้มีการจัดทำบทขึ้นใหม่ เพลงร้อง เพลงบรรเลง กระบวนท่ารำ อีกทั้งองค์ประกอบการแสดงได้ยึดหลักละครนอกแบบหลวง โดยใช้ผู้แสดงทั้งหมดเป็นชาย บทพรรณนาตัดทอนสั้นลงกว่าบทละครใน ทำให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับทันใจ แต่ขณะเดียวกันมีบทที่ทำให้เกิดกระบวนรำงามแบบละครใน นอกจากนี้ยังปรับบทให้มีความสนุกสนานมากกว่า ละครนอกแบบเก่าแทรกบทตลกซึ่งถือเป็นหัวใจของละครนอกแต่มีความสนุกสนาน บทวิวาทคำทอเสียดสีอาจแฝงเป็นนัยแต่ไม่หยาบคาย อีกทั้งยังมีการปรับปรุงสร้างบทให้เข้ากับยุคสมัย (เสาวณิต วิงวอน, 2558) ในส่วนผู้แสดง ต้องมีความสามารถทางกระบวนท่ารำ และมีปฏิภาณไหวพริบในบทเจรจา ตัวละครไม่ร้องเอง ซึ่ง อันธวัช ปิ่นทอง (2562) อธิบายว่า กระบวนการแสดงละครนอกแบบหลวง ตัวเอกยังคงใช้แบบแผนอย่างละครใน เช่น การเปิดตัวละครเอก การรำในบทไป-มา มีการกระทบจังหวะที่ชัดเจน เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง มีเพลงร่ายนอก เพื่อดำเนินเรื่องให้กระชับ โดยใช้เพลงละครในเข้ามาผสมให้เกิดความไพเราะ แต่ปรับให้มีความกระชับยิ่งขึ้น โดยตัวอย่างเพลงละคร ได้แก่ เพลงอัตราสองชั้น เช่น เพลงสร้อยเพลง เพลงเวสสุกรรม เพลงพญาโศก หรือเพลงในอัตราเดียว เช่น เพลงนาคราช เพลงหนีเสือ เพลงลิงโลด และเพลงพิเศษที่ใช้เฉพาะละครแท้ๆ เช่น เพลงเข้าปี เพลงไอ้ชาตรี เพลงไอ้โลม เพลงไอ้ร้าย เพลงยานี เพลงชมตลาด เป็นต้น ในส่วนของการแต่งกาย จะแต่งยืนเครื่องทั้งพระ และนาง ตัวละครที่มีฐานะเป็นกษัตริย์สามารถเจรจาตลกได้

แต่ไม่มากอย่างเช่นละครนอกชาวบ้าน สามารถแสดงกิริยาอารมณ์ได้อย่างเปิดเผยกว่าละครใน ซึ่งจะมีทางเล่นคือการกำหนดขั้นตอน บทบาท วิธีเล่น และคำพูดของการเล่นตลกที่สืบทอดกันมา

ประเด็นมิติทางศาสนาที่เกิดจากตัวละครเอกของละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน เห็นได้จากพฤติกรรมของนางอุรวรีว่า นางมีกิเลสตัณหา ราคะในจิตใจทำให้เกิดความเดือดร้อนแก่ผู้อื่น สะท้อนให้เห็นถึงสังคมปัจจุบันที่มักจะมีคนลุ่มหลงในกิเลสตัณหา การไม่รู้จกยับยั้งชั่งใจประพฤติดังท่างามารมณ์ทำให้เกิดความเดือดร้อนและเสื่อมเสียต่อสังคมและครอบครัว (กรรณา-เรืองอุไร กุศลาสัย, 2561) คาดว่าผู้ชมการแสดงเรื่องนี้จะเกิดความตระหนักในคุณธรรมจริยธรรมซึ่งเป็นแนวทางให้อยู่ในสังคมได้อย่างสงบสุข

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง และวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยได้มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่ในเชิงวิชาการ ผ่านกระบวนการวิจัยอย่างเป็นระบบและนำเสนอในรูปแบบการแสดง อาจเป็นข้อมูลให้ผู้สนใจศึกษาค้นคว้านำรูปแบบความคิดสร้างสรรค์หรือจารีตที่อาจกำหนดขึ้นใหม่จากกระบวนการวิจัย ตามคำกล่าวที่ว่า “สร้างใหม่ไม่ทิ้งเก่า” นำไปเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานหรือนาฏกรรมในลักษณะเดียวกันต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาองค์ประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง
2. เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยเป็นการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร

2. เป็นข้อมูลทางวิชาการเกี่ยวกับการแสดงละครนอกแบบหลวง เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษางานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป
3. เป็นแนวทางในการศึกษาและสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

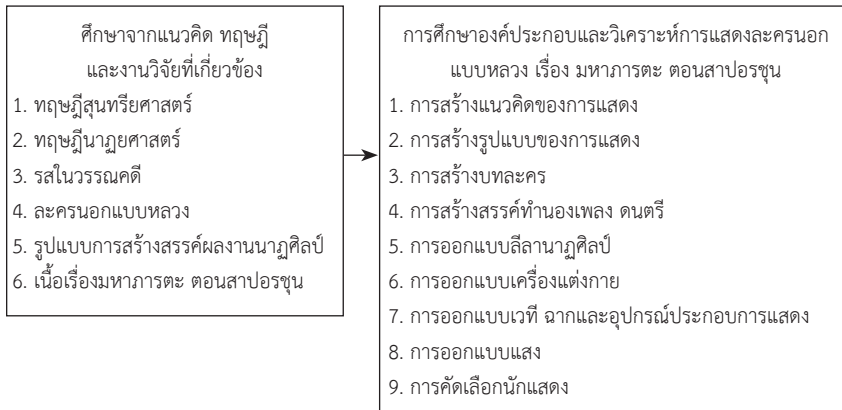
การศึกษาองค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวงและการวิเคราะห์องค์ประกอบเรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน เป็นการวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) โดยการค้นคว้าจากแหล่งต่างๆ รวมถึงเอกสารทางวิชาการ บทความวิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ซึ่งผู้วิจัยกำหนดขอบเขตการวิจัยดังนี้

1. การศึกษาองค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เป็นการวิเคราะห์รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง โดยศึกษาเนื้อหา รูปแบบและองค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง โดยศึกษาองค์ประกอบด้านผู้แสดง ด้านบทร้อง ด้านท่ารำ ด้านการแต่งกาย ด้านแสงสีเสียง และด้านโอกาสที่ใช้แสดง การคัดเลือกผู้แสดง เพื่อนำมาอธิบายวิวัฒนาการ และการพัฒนาการของการแสดงละครนอกแบบหลวง โดยเป็นการวิเคราะห์เอกสาร (Document Analysis) โดยการค้นคว้าจากแหล่งต่างๆ รวมถึงเอกสารทางวิชาการ บทความ วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ

2. การวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน เป็นการศึกษารูปแบบของการแสดง บทละคร ทำนองเพลง องค์ประกอบของการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเวทีฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบแสงและนำไปเผยแพร่ในสื่อสาธารณะ ในรูปแบบละครเวทีและสื่อออนไลน์ ผู้วิจัยศึกษาประเด็นของท่ารำของนาฏศิลป์ไทย กระบวนการรำคู่ กระบวนรำพิเศษของตัวนาง เกี่ยวตัวพระ กระบวนท่ารำของอรชุนโศกเศร้าเมื่อถูกสาป เท่านั้น หลังจากนั้น เป็นการศึกษาเชิงลึกนำข้อมูลจากการลงภาคสนามมาวิเคราะห์เพื่อนำเสนอในรูปแบบของการแสดง

กรอบแนวคิดของการวิจัย

การศึกษารองคประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวงและการวิเคราะห์องค์ประกอบเรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน มีกรอบแนวคิดดังนี้



ภาพประกอบที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้จากแหล่งต่างๆ เกี่ยวกับละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยทำการศึกษจากเอกสารชั้นปฐมภูมิ ได้แก่ ตำรา คู่มือหนังสือ บทความ รายงานการวิจัย และวิทยานิพนธ์ โดยเป็นการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ รสในวรรณคดี ละครนอกแบบหลวง รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ และเนื้อเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน เพื่อนำมาเป็นกรอบแนวคิดการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ ชุดการแสดงใหม่ และสังเคราะห์ข้อมูลเป็นกลุ่มตามความมุ่งหมายการวิจัย แล้วจึงนำเสนอข้อมูลที่ได้มาสรุปอภิปรายผลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) เพื่ออธิบายตามความมุ่งหมายการวิจัย

ได้แก่ การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย ละครนอกแบบหลวง และนำมาวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยการวิเคราะห์ตามกรอบแนวคิดทฤษฎีรวมทั้งกรอบแนวคิดของเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอข้อมูลพร้อมภาพประกอบ

1. จัดกลุ่มเอกสารที่จะวิเคราะห์ สังเคราะห์ออกเป็นกลุ่มข้อมูลต่าง ๆ ได้แก่ การบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ละครนอกแบบหลวง ความหมาย ลำดับชั้นการแสดง จุดประสงค์ของการแสดง องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง รวมถึงบริบทพื้นที่ในการทำวิจัย ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. นำข้อมูลจากกลุ่มเอกสารมาทำการวิเคราะห์เนื้อหา สรุปประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ลดทอนข้อมูลโดยการเลือกจับสาระสำคัญปรับให้เข้าใจง่าย และบันทึกข้อมูลในลักษณะการเขียนให้ชัดเจนในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. การจัดระเบียบข้อมูลโดยการจัดข้อมูลที่วิเคราะห์แล้วลดทอนแล้ว ให้เป็นกลุ่ม หมวดหมู่ มีความต่อเนื่องตามลำดับเนื้อที่เกี่ยวข้อง

4. การสรุปความเห็นการให้ความหมาย และหาผลของเท็จจริงต่าง ๆ ของข้อมูล

5. การนำเสนอข้อมูล โดยการนำเสนอผลการวิจัยใช้การนำเสนอเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยนำข้อมูลจากการเก็บรวบรวมตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้องจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามคุณลักษณะและตามความมุ่งหมายการวิจัยตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้องตรวจสอบคุณภาพของข้อมูลโดยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพวิเคราะห์เปรียบเทียบกับทฤษฎีหรือข้อมูลทางวิชาการที่ผู้วิจัยได้ยกขึ้นมาเป็นแนวคิดหลักของการวิจัยในครั้งนี้

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาของคัประกอบและวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง

ละครนอก เป็นละครที่นิยมอย่างแพร่หลายโดยใช้ผู้ชายแสดงล้วน โดยเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจ จึงได้มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และตลกขบขัน ถ้อยคำในบทละครเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้าน ใช้คำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโล้น และขบขันถึงใจผู้ชมได้มาก กล่าวได้ว่าเป็นละครชาวบ้าน สำหรับลีลาการรำร่ามีลักษณะที่ว่องไว กระฉับกระเฉงเข้ากับทำนองที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว เพลงที่ใช้ส่วนมากไม่มีลีลาการเอื้อนมาก เนื้อเรื่องส่วนมากจะเป็นการดำเนินชีวิตของคนไทยโดยตรง เช่น ไสยศาสตร์ เวทมนต์ รักสามเส้า เรื่องตื่นเต้นน่ากลัว ซึ่งเนื้อเรื่องลักษณะดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน และเกิดสุนทรียรสไปตามเนื้อเรื่องได้ง่าย เพราะเป็นเรื่องที่คุ้นเคยกับสภาพการดำเนินชีวิตปกติของชาวบ้าน เนื่องจากการแสดงละครนอกเป็นละครชาวบ้านสามัญชนหาดูได้ง่าย จึงมีการสืบทอดต่อกันไปอย่างต่อเนื่อง

ละครนอกแบบหลวงเกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระราช ดำริปรับปรุงละครนอกของชาวบ้านเป็นละครนอกรูปแบบใหม่ ใช้สตรีในราชสำนักแสดง ดังนั้นกระบวนการแสดงจึงเปลี่ยนไปโดยคงลักษณะของละครนอก คือ ดำเนินเรื่องกระชับรวดเร็ว ผนวกกับลักษณะละครหลวงหรือละครผู้หญิงคือมีกระบวนการรำละมุนละม่อม มีผู้นำแบบแผนไปแสดงเป็นอันมาก แต่เนื่องจากละครผู้หญิงยังสงวนไว้สำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น คณะละครอื่นที่แสดงตามแบบแผนละครนอกแบบหลวงจึงใช้ผู้ชายแสดง เช่น กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ เป็นต้น ต่อมาเมื่อมีพระบรมราชานุญาตในรัชกาลที่ 4 ให้บุคคลทั่วไปมีละครผู้หญิงได้ ละครนอกแบบหลวงจึงเป็นการแสดงที่ใช้ได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง

ดังนั้นละครนอกเป็นละครประเภทหนึ่งในหลายประเภท อธิบายกันมาแต่ก่อนว่าละครในนั้นคือละครผู้หญิงให้มีได้แต่ของหลวง ส่วนละครที่เล่นกันนอกราชฐานเรียกว่า ละครนอก ละครนอกมีวิวัฒนาการมาจากละครโนราชาตรี การแสดงคล้ายละครชาตรีเป็นอย่างมาก นอกจากนั้นจุดเด่นของละครนอก เป็นการ

ตอบโต้เจรจา ตัวละครพูดตลกโปกฮา ขบขัน แต่ถ้าอยู่ในบทโศกเศร้า จะมีการพูดไปร้องไห้ให้เห็นจริงๆ จังหวะของการร้องและบรรเลงดนตรีค่อนข้างเร็ว ไม่คำนึงถึงการดำเนินเรื่อง และไม่ถือขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น กษัตริย์หรือมหาดเล็กจะเล่นตลกกับเสนาบดีได้ ส่วนการแต่งกายของละครนอก จะแต่งกายเลียนแบบเครื่องต้นของกษัตริย์ ตัวพระสวามี ตัวนางสวามีเครื่องประดับศีรษะตามฐานะ เช่น มงกุฎ กษัตริย์ รัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว และกระบังหน้าเสื่อผ้าปักดินเลื่อมแพรวพราว เป็นต้น (วิมล ศรีอุบลมัย, 2553)

ละครนอกแบบหลวง เป็นรูปแบบการผสมผสานระหว่างละครนอกกับละครใน โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรคขึ้นหลังจากทรงปรับปรุงละครในจนเกิดความประณีตและได้กำหนดมาตรฐานสำหรับการแสดงละครในที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน และจากการที่ละครในนั้นแสดงเฉพาะเรื่องอิเหนารามเกียรติ์และอุณรุท เนื้อเรื่องที่นำมาแสดงจะเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับพระมหากษัตริย์เทพเจ้าและอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ที่เกินจริงสำหรับมนุษย์ทั่วไป สำหรับแสดงละครในจึงเหมาะเพียงสำหรับแต่ชาววังเท่านั้นที่สามารถรับรู้รสได้และเนื่องจากพระราชพิธีที่สำคัญต่างๆ ที่เกิดขึ้นภายนอกพระราชนิเวศน์จะต้องมีละครในจัดแสดงสมโภชตามธรรมเนียมอยู่บ่อยครั้ง จึงอาจเป็นที่มาของการที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงสร้างสรรคละครชนิดใหม่ขึ้น โดยพระองค์ได้ทรงเลือกเรื่องที่ใช้แสดงจากละครนอกของเดิมที่มีความสนุกสนานมาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่และใช้ละครหลวงรุ่นเล็กแสดง ละครที่เกิดขึ้นใหม่นี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเรียกว่า “ละครนอกแบบหลวง” ซึ่งมีรูปแบบลักษณะเฉพาะที่อาจกล่าวได้ว่า “มีการดำเนินเรื่องที่ช้ากว่าละครนอก แต่เร็วกว่าละครใน” หรือ “การแสดงละครในที่มีการแทรกมุขตลกและ บทพูดเข้าไป” การแสดงละครนอกแบบหลวงมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว ซึ่งสามารถวิเคราะห์ให้เห็นถึงความแตกต่างได้ดังนี้

1. ด้านผู้แสดง ผู้แสดงละครนอกแบบหลวงตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 จนแพร่หลายการแสดงสู่วังเจ้านายต่างๆ ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน จากผู้แสดงที่เป็นนางใน

ในราชสำนัก ต่อมาเมื่อการแสดงละครนอกแบบหลวงแพร่หลายสู่วังเจ้านายต่างๆ เช่น วังสวนกุหลาบ ผู้แสดงเป็นนางข้าหลวงที่ฝึกละคร แต่ต่อมาเมื่อมีการสืบทอดมาถึงยุครวมศิลปากร การแสดงละครนอกแบบหลวงผู้แสดงสามารถแสดงได้ทั้งผู้หญิงล้วนหรือชายจริงหญิงแท้หรืออาจใช้ผู้ชายแสดงล้วนในบางโอกาส ในการคัดเลือกผู้แสดงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถ มีทักษะทางนาฏศิลป์ ทางด้านการรำเช่นเดียวกับละครใน ผู้แสดงต้องรำเพลงหน้าพาทย์และรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือได้อย่างผู้แสดงละครใน ไม่ต้องร้องเองแต่จะต้องมีความสามารถและมีปฏิภาณไหวพริบในการเจรจาทวนบทได้มากกว่าละครใน ต้องสามารถตนเองหรือเจรจาให้เข้ากับการดำเนินเรื่อง ซึ่งในบางครั้งอาจมีบทเจรจากันเป็นเวลานาน หรืออาจจะต้องมีการแทรกมุขตลกสลับกับการเจรจาเข้าเรื่อง

2. ด้านบทร้องในการเล่นละครนอกในสมัยรัชกาลที่ 2 ปรากฏบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์สำหรับแสดง 5 เรื่อง ได้แก่ สังข์ทอง คาวิ มณีพิชัย ไกรทอง และไชยเชษฐ ในปัจจุบันเรื่องที่เล่นละครนอกแบบหลวงมีทั้งเรื่องที่สืบทอดมาจากวังสวนกุหลาบ เรื่องที่ปรากฏมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และเรื่องอื่นๆ เช่น เรื่องพระสมุท บทพระบวรราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ ในสมัยรัชกาลที่ 5 และเรื่องจากนิทานชาดกเรื่องอื่นๆ เป็นต้น ขากการรักษาประเพณีแสดงระบียบธรรมเนียมในราชสำนักอย่างเคร่งครัด ในเรื่องของการรักษาความสำคัญของตัวละครที่มีฐานะพระมหากษัตริย์ที่สามารถพูดจาเล่นกับตลกได้แต่ไม่มากเหมือนกับละครนอก ส่วนตัวละครเอกในละครนอกแบบหลวงสามารถแสดงอารมณ์และความรู้สึกได้อย่างเปิดเผยมากกว่าละครใน ในเรื่องของมุขตลก มีบทเจรจาตามแบบละครนอกหรือทางเล่นของละครนอก ในบางครั้งอาจมีการนำการละเล่นเพลงพื้นบ้านมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง และเหมาะสมกับผู้แสดงละครนอกแบบหลวงซึ่งใช้ผู้แสดงละครหลวงรุ่นเล็กที่เป็นผู้หญิง การนำการละเล่นเพลงพื้นบ้านมาปรับใช้เพื่อความสนุกสนาน

3. ด้านกระบวนท่ารำ มีการรำแสดงอารมณ์เท่าที่จำเป็น การรำหน้าพาทย์ในประเภทธรรมดาแต่ในบทรำที่เป็นแบบแผนของตัวละครเอกยังใช้

กระบวนทำรำที่เป็นแบบแผนเหมือนกับละครใน เช่น การเปิดตัวของตัวละครเอก การรำในบทไป-มา แต่กระบวนทำรำละครนอกแบบหลวงจะกระชับกว่าละครใน เช่น รำเร็วกว่า มีการกระทบจังหวะที่ชัดเจน เดาะแขน การย่ำเท้าที่ชัดเจนแต่ไม่ถึงการกระทบกระแทกกระทบเท้าเหมือนกับละครนอก

4. ด้านการแต่งกาย เริ่มจากการแต่งกายยืนเครื่อง เลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ อันมีความวิจิตร ประณีต ปัจจุบันก็มีการสืบทอดต่อมา และมีการพัฒนาเกิดศิราภรณ์หรือการแต่งกาย ให้เหมาะสมกับเรื่องที่แสดง

5. ด้านแสง สี เสียง ด้วยเป็นละครที่เกิดขึ้นในเขตพระราชฐาน มืองค์พระมหากษัตริย์หรือเจ้านายทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ จึงสามารถใช้วงดนตรีที่มีขนาดใหญ่ได้ คือ วงปี่พาทย์เครื่องคู่ หรือวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แต่ก็สามารถใช้วงดนตรีขนาดเล็ก คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลงได้เช่นเดียวกัน ส่วนเพลงที่ใช้ในการบรรเลงเป็นเพลงทางนอก แต่มีบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครเช่นเดียวกับละครใน ซึ่งมีการถ่ายทอดมาถึงปัจจุบัน

6. ด้านโอกาสที่ใช้แสดง ใช้แสดงในการพระราชพิธีสำคัญนอกพระราชนิเวศน์ เช่น งานรับช้างสำคัญ งานฉลองวัด งานพระเมรุ ฯ ซึ่งจำเป็นต้องมีละครผู้หญิงของหลวงจัดแสดงสมโภชตามธรรมเนียม จึงการเกิดพัฒนาการเล่นละครของชาวบ้านสู่ละครนอกแบบหลวง ด้วยสาเหตุที่จะให้มีละครที่สนุกสนานเหมาะแก่ชาวบ้าน จัดแสดงในงานสำคัญๆ ดังกล่าว

รูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะตัวที่เด่นชัดของการแสดงละครนอกแบบหลวง คือ มีการผสมผสานกันอย่างลงตัวระหว่างละครในกับละครนอกการแสดงละครนอกแบบหลวงนั้นจะแสดงตามบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยซึ่งมีอยู่ด้วยกัน 5 เรื่องคือ 1) ไกรทอง 2) คาวี 3) ไชยเชษฐ 4) สังข์ทอง และ 5) มณีพิชัย ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดให้ยกเลิกละครหลวง พวกเจ้าขุนมูลนายที่มีฐานะหรือบางคนก็มีคณะละครของตนอยู่แล้วก็รับเลี้ยงเหล่าครูที่มีฝีมือและตัวละครของหลวงไว้และให้ฝึกหัดละครในบ้านของตน จึงเกิดการแสดงของเอกชนขึ้นหลายคณะ ศิลปินที่มีความสามารถได้สืบทอด

การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนกันต่อมาทำให้ในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดคณะละครขึ้นหลายคณะ ได้แก่

1. ละครของพระองค์เจ้าลักขณานุคุณ มีนายเกษ พระราม ข้าหลวงเดิม เป็นผู้ฝึกหัด

2. ละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ทรงมีละครตัวโอหน่าฝีมือดีชื่อครูบัว ได้มาเป็นครูโอหน่าให้แก่เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4

3. ละครกรมหลวงรังสรรค์มณฑล ละครคณะนี้แสดงละครเรื่องโอหน่าตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 ไม่ได้เล่นตามบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 อย่างละครคณะอื่น

4. ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ทรงมีคณะละครตั้งแต่ครั้งยังเป็นกรมหมื่นและเลื่อนขึ้นเป็น กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ในรัชกาลที่ 4

5. กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ทรงมีคณะละครฝึกหัดไว้ตั้งแต่ยังทรงเป็นพระองค์เจ้าทินกร หัดตัวละครหลวงแต่โปรดทรงเรื่องละครนอก ทรงนำเอาบทละครนอกของเก่ามาปรับปรุงและแต่งขึ้นใหม่หลายเรื่อง แต่มีอยู่ 3 เรื่องที่นิยมแสดงคือ สุวรรณหงส์แก้หัวน้า และนางกุกา

6. ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา ท่านมีโขนอยู่ก่อนแล้วต่อมาจึงหัดละครผู้หญิงขึ้น

7. ละครของเจ้าจอมมารดาอัมพา แสดงละครนอกครั้งรัชกาลที่ 3 มีตัวนายโรงชื่อนายแสง

8. ละครเจ้ากรับ แสดงละครนอก เป็นตัวแทนรักษาแบบแผนละครนอกคณะนายบุญยัง

นาฏศิลป์ในสมัยรัชกาลที่ 3 แม้พระมหากษัตริย์จะไม่ทรงสนับสนุนแต่ก็ยังมีการแสดงเกิดขึ้นอย่างแพร่หลายอยู่ภายนอกพระราชวัง คณะละครนอกที่มีความโดดเด่นคือคณะละครของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ผู้วิจัยเห็นว่าพระองค์มีความสามารถในการนิพนธ์บทละครขึ้นเองและใช้เล่นในคณะของตนเอง โดยไม่เข้ากับคณะละครอื่นๆ เป็นเรื่องที่มีความสนุกสนานผิดแปลกไปจากรูปแบบของละครนอก

ในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงให้ความสำคัญแก่ตัวละคร โดยเรื่องที่นิพนธ์ขึ้นจะให้ตัวละครเอกเป็นผู้หญิง มีอิทธิฤทธิ์แปลงกายได้มีของวิเศษคอยช่วยเหลือพระเอกผู้เป็นที่รัก จึงทำให้บทละครของพระองค์มีความน่าสนใจมากกว่าละครคณะอื่น (วิมล ศรีอุปรมัย, 2553)

การวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน

1) การวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ผู้วิจัยมีแนวทางในการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวงตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทยโดยนำมหากาพย์ มหาภารตะ ในบรรพที่ 3 วนบรรพ สำหรับวิเคราะห์การแสดงชุดนี้ผู้วิจัยได้นำประเด็นที่ผู้วิจัยสนใจศึกษามาเรียงร้อยต่อกันเพื่อสื่อความหมายออกมาเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2) การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดง นำรูปแบบของละครนอกแบบหลวง คือ ละครนอกแบบหลวงที่มีอยู่ในวงการนาฏศิลป์มาเป็นต้นแบบในการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน

3) การวิเคราะห์บทละคร มีการปรับให้เหมาะสมกับการแสดงละครตามจารีตของละครหลวง คือตัวละครที่เป็นพระมหากษัตริย์และตัวเอกจะมีบททำประกอบบทร้อง และเพลงหน้าพาทย์มีกระบวนการจำเดี่ยวเพลงร้องที่ใช้ก็ใช้เพลงเหมือนแบบละครนอกแบบหลวงทั้ง 5 เรื่อง โดยนำเรื่องราวในมหากาพย์ มหาภารตะ จัดประเด็นตัวละครที่เหมาะสมทั้งฉันทลักษณ์ และเนื้อเรื่องให้ตรงประเด็นกับเนื้อเรื่องที่ต้องนำไปใช้ประโยชน์ต่อสังคมได้

4) การศึกษาองค์ประกอบของทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยศิลปินแห่งชาติผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ในการบรรจเพลงร้อง และเพลงบรรเลงสำหรับการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดรูปแบบการแสดงละครนอกแบบหลวงประกอบการแสดง มีการประดิษฐ์เพลงขึ้นใหม่เพื่อใช้ประกอบลีลาท่ารำตอนนางอรรศรีเกี่ยวอรชุน คือ เพลงโถทอง และเพลงฉิ่งดวงพระธาตุ (คนธรรพ์สอนอรชุนรำ)

5) การออกแบบลีลานาฏศิลป์ คงใช้ตามกระบวนการรำแบบละครใน แต่มีท่ารำที่กระชับตามบทและอารมณ์ที่แสดงเช่นเดียวกับละครนอกแบบหลวง มีกระบวนการรำเดียว การเข้า-ออกของตัวละคร การรำตีบท ส่วนเวลาเจรจาที่มีการรำตีบทประกอบตามความเหมาะสม โดยนำเรื่องราวของมหากาพย์มหาภารตะ นำมาวิเคราะห์สังเคราะห์ออกมาเห็นถึงจิตของตัวนางที่มีความต้องการสามีและคิดประดิษฐ์ท่ารำทั้งของตัวพระและตัวนาง จากการวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงละครนอกแบบหลวงที่มีอยู่ในวงการนาฏศิลป์มาเป็นต้นแบบโดยนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ และศิลปินแห่งชาติเพื่อปรับปรุงและแก้ไข

6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย คงใช้การแต่งกายยืนเครื่อง ซึ่งเป็นการแต่งกายที่เลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ อันมีความวิจิตร ประณีต เป็นการนำรูปแบบจารีตเครื่องแต่งกายของละครไทยชุดยืนเครื่องพระนางตามแบบละครนอกแบบหลวงโดยใช้ความหมายของสีในทางจิตวิทยา ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2563) นำมาประกอบการแสดง

7) การออกแบบเวที ฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยนำรูปแบบของละครนอกแบบหลวง มาเป็นต้นแบบในการวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน โดยนำเนื้อเรื่องในตอนที่อรชุนแอบหลบซ่อนตัวอยู่บนสวรรค์ออกมาจัดเป็นรูปแบบของการออกแบบฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยมีฉากการแสดง ดังนี้

ฉากที่ 1 เมืองหัสตินาปุระ เป็นฉากท้องพระโรง

ยุधिษฐิ์ระเล่นพนันสากับศกุนิ จนในที่สุดปรากฏว่า แม้อาณาจักร อนุชา ทั้งสี่ ตนเอง และชายา ยุधिษฐิ์ระก็ใช้เป็นเครื่องเดิมพันและก็พ่ายแพ้แก่ศกุนิไปทั้งหมด เหล่าพี่น้องปาลณพได้ออกเดินป่าเป็นเวลา 13 ปี และปีนี้เป็นปีสุดท้ายที่อรชุนต้องหลบซ่อนตัว (การพนันทำให้ต้องหลบซ่อนตัว เสียทั้งเมืองและครอบครัว)

ฉากที่ 2 ฉากนครอมราวตี เป็นฉากสวรรค์มีวิมานต่างๆ ล้อมรอบ
อรชุนรำเรียนวิชานาฏศิลป์และสังคีตศิลป์กับเหล่าคนธรรพ์

- กระบวนทำรำการสอนอรุณรุ่งและเล่นดนตรี โดยประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องกับท่วงและดนตรีที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ หลักของการประดิษฐ์ทำรำนำมาจากทำรำของการแสดงนาฏศิลป์ไทย เสาวรจรรย์

- ชมความงามของทำรำ

ฉากที่ 3 ฉากสวนนันทะ เป็นอุทยานที่ประกอบด้วยต้นไม้ดอกไม้ที่สวยงาม

อรุณพบนางอรุวศรีนางอรุวศรีหลงรักอรุณ อรุณปฏิเสธ นางอรุวศรีสาปอรุณเป็นกะเทย

- กระบวนทำรำคู่ตัวนางเกี่ยวตัวพระ นารีปราโมทย์โดยการเกี่ยวพาน

- กระบวนทำรำนางอรุวศรีโกรธและสาปอรุณ พิโรธวาทัง เป็นการสาป

- กระบวนทำรำของอรุณที่กลายเป็นกะเทย ใช้เพลงหน้าพาทย์และบทร้องประกอบ

ฉากที่ 4 ฉากวิมานของพระอินทร์

อรุณเข้าเฝ้าพระอินทร์ทูลเรื่องราวให้ทรงทราบโดยละเอียดและอรุณลงจากสวรรค์

- กระบวนทำรำของอรุณที่เป็นกะเทยโสกเศร้า ลงจากสวรรค์ ศัลปังคพิสัย

- อรุณโสก รำเดี่ยวลงจากสวรรค์

- จบการแสดง

8) การออกแบบแสง นำเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับการแสดงกำหนดรูปแบบของแสงตามบทละครที่กำหนดไว้เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบแสง

9) การคัดเลือกนักแสดง ศึกษาบทการแสดงวิเคราะห์บทบาทและคัดเลือกนักแสดงโดยเลือกผู้ที่เหมาะสมต่อบทการแสดงนำเสนอการแสดงโดยผู้แสดงต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างและใบหน้าที้งดงาม มีความสามารถด้านการแสดงด้านการถ่ายทอดทำร่าอารมณ์ความรู้สึกเหมาะสมกับบทละครเป็นอย่างดี โดยการคัดเลือกจากผู้วิจัย

บทละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอน สาปอรชุน

ละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ได้ยึดหลักละครนอกแบบหลวง ซึ่งได้แนวคิดของการแสดง รูปแบบของการแสดง บทละคร ทำนองเพลง องค์ประกอบของการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเวทีฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง และการออกแบบแสง เพื่อนำไปเผยแพร่ในรูปแบบละครนอกแบบหลวง โดยผู้วิจัยหยิบยกเรื่องราวหลังจากยุทธจักระแพพน์นสกา เหล่าพี่น้องตระกูลปาณฑพจึงออกเดินป่าเป็นเวลา 13 ปี ซึ่งเป็นปีสุดท้ายที่อรชุนจะหลบซ่อนตัวและถูกสาปให้กลายเป็นกะเทย ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงคุณค่าทางวรรณกรรมที่บ่งบอกถึงรสของการแสดง คือ เสาวรจนี คือ ชมความงาม นารีปราโมทย์ คือเกี้ยว พิโรธวาทัง คือโกรธ สัลลาปังคพิสัย คือ โศกเศร้าคร่ำครวญ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงคุณธรรมในเรื่อง คือ อรชุนรักษาสัตย์สัญญาว่าจะกลับไปช่วยพี่น้องทำสงคราม ที่มานครอมราวดีเพราะประสงค์ขออาวุธวิเศษจากพระอินทร์ คุณธรรมนี้คือการทำหน้าที่ของตนและใช้ความรู้ให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม แม้นางอรรวดีจะเกี้ยวหรือแสดงความรักต่ออรชุนเพียงไร อรชุนก็ยังยืนหยัดไม่หลงใหลนางอรรวดีให้แค้นแค้นสังคมปัจจุบันถึงผู้ชายที่ยึดมั่นในศักดิ์ศรีของตน ไม่หลงมัวเมาไปกับความรักที่ฉาบฉวย ไม่ถือโอกาสกับผู้หญิงที่ตนไม่ได้รับกั ทั้งนี้ละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ได้มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่สามารถนำเสนอออกมาในเชิงวิชาการโดยผ่านกระบวนการวิจัยอย่างเป็นระบบและนำเสนอในรูปแบบการแสดง อาจเป็นข้อมูลให้ผู้สนใจศึกษาค้นคว้า นำรูปแบบความคิดสร้างสรรค์หรือจารีตที่อาจกำหนดขึ้นใหม่จากกระบวนการวิจัยเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานหรือนาฏกรรมในลักษณะเดียวกันต่อไป

ทำรำละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอน साปอรชุน



ภาพประกอบที่ 2 ทำอุรวศรี
โกธ อรชุน



ภาพประกอบที่ 3 ทำเกี้ยวของ
นางอุรวศรีกับอรชุน

จากภาพประกอบที่ 2 และภาพที่ 2 ทำรำนี้นับบอกถึงกระบวนทำรำที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากกริยาอาการของนางอุรวศรีเกี่ยวพระอรชุนโดยนำอุปนิสัยของตัวละครมาคิดประดิษฐ์ขึ้นเป็นทำรำ

ภาพประกอบที่ 2 จะมีการประดิษฐ์ขึ้นจากความโกรธของตัวนางอุรวศรี โดยนำท่าทางเลียนแบบธรรมชาติมีการขึ้นนิ้วที่ด้านหน้าพระอรชุนจะสื่อให้เห็นถึงอารมณ์ที่มีความขุ่นมัวที่นางถูกปฏิเสธความรัก พระอรชุนใช้แขนทั้งสองข้างกางกันเพื่อแสดงออกถึงความมั่นคงในจิตใจแม้จะถูกนางอุรวศรีโกรธเพียงไรก็ไม่สามารถทำลายภาพลักษณ์ที่สง่างามของพระอรชุนได้

ภาพประกอบที่ 3 เป็นการเกี้ยวที่ถูกเนื้อต้องตัวพระอรชุนของนางอุรวศรี เพื่อให้พระอรชุนหลงใหลเป็นท่าเขยคางหรือลูบไล้ที่ปรากฏขึ้นในกระบวนทำรำตอนจับระบำสื่อให้เห็นความใคร่ของนางอุรวศรีที่มีต่อพระอรชุน ทั้งนี้พระอรชุนได้ปกป้องมือของนางอุรวศรีออกแสดงให้เห็นถึงการที่ไม่ลุ่มหลงไปกับตัณหาหาคะที่นางอุรวศรีมีต่อพระอรชุน

อภิปรายผล

การวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ได้มีการสร้างแนวคิดของการแสดงละครนอกแบบหลวง มีแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยโดยนำเรื่องมาจากมหากาพย์มหาภารตะ บรรพที่ 3 วนบรรพ สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ได้นำประเด็นที่ศึกษามาเรียงร้อยต่อกันเพื่อสื่อความหมายออกมาเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย สร้างรูปแบบของการแสดงได้นำรูปแบบของละครนอกแบบหลวง ที่มีอยู่ในวงการนาฏศิลป์มาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ วิมลศรี อุรุมัย (2553) องค์ประกอบมีดังนี้คือ บทละครที่เหมาะสมทั้งฉันทลักษณ์และเนื้อเรื่องตรงประเด็นกับแนวทางละครนอกแบบหลวง เนื้อเรื่องต้องนำไปใช้ประโยชน์ต่อสังคมได้ เพลงดนตรีและเพลงร้อง สีสันท่ารำ ทั้งของตัวพระและตัวนาง เครื่องแต่งกาย แบบยืนเครื่องพระนางตามแบบละครนอกแบบหลวง โดยใช้ความหมายของสีในทางจิตวิทยาของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2563) การจัดเวที ฉาก อุปกรณ์และแสง ออกแบบให้สอดคล้องกับเรื่อง ผู้แสดงนั้นผู้วิจัยคัดเลือกจากผู้ที่เหมาะสมต่อการแสดง โดยต้องมีรูปร่างและใบหน้าทั้งงดงาม มีความสามารถด้านการแสดง ด้านการถ่ายทอดท่ารำ อารมณ์ความรู้สึกเหมาะสมกับบทเป็นอย่างดี ทั้งนี้ยังสอดคล้องกับ กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย (2561) โดยการให้แก่งคิดในละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน คือการพนันเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดหายนะแก่ตนเองและสังคม บุคคลควรทำหน้าที่ของตนให้ดี ควรประพฤติตามคุณธรรมจริยธรรมเพื่อประโยชน์แก่ตนและส่วนรวม

ข้อเสนอแนะ

1. ควรนำหลักการวิเคราะห์การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ไปปรับประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในการศึกษาเกี่ยวกับวรรณคดีไทยที่ปรากฏในวรรณคดีเรื่องอื่นๆ สำหรับนักเรียนและผู้สนใจศึกษาค้นคว้า

2. ควรวิเคราะห์สวรรณคดีที่ปรากฏในวรรณคดีไทยและวรรณคดีที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ
3. การวิเคราะห์องค์ประกอบละครนอกแบบหลวงเรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน สามารถเป็นแนวทางให้ผู้สนใจสร้างสรรค์ละครชุดใหม่
4. ละครนอกแบบหลวง เรื่องมหาภารตะ ตอนสาปอรชุน มีคติสอนใจซึ่งเป็นหลักธรรมขั้นพื้นฐานของมนุษย์สามารถนำไปปรับใช้กับชีวิตประจำวันได้
5. ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับการแสดงในรูปแบบอื่นๆ ที่หลากหลายในวงกว้าง เพื่อส่งเสริมให้วรรณคดีไทยมีคุณค่าควรแก่การศึกษาเพิ่มมากขึ้น
6. จากการศึกษาละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปอรชุน ผู้วิจัยพบว่ยังมีประเด็นที่น่าสนใจอีกคือ การศึกษาวัฒนธรรมที่ปรากฏในละครนอกแบบหลวง เรื่อง มหาภารตะ ตอนสาปมีวัฒนธรรมที่หลากหลายในบทละคร ทั้งนี้แนวทางในการศึกษาบทละครนอกแบบหลวงนี้สามารถเป็นกรอบในการศึกษาวรรณคดีโบราณเรื่องอื่นๆ ต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

ดุขฉินิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้อย่างสมบูรณ์ ด้วยความกรุณาและการให้คำชี้แนะเอาใจใส่เป็นอย่างดีจาก รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ซึ่งเป็นอาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษารองในการทำดุขฉินิพนธ์ ได้ติดตามความก้าวหน้าในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาของอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง ขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจพันธ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธีรภัทร์ ทองนิม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุขสันติ แวงวรรณ ซึ่งเป็นกรรมการสอบดุขฉินิพนธ์ที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะ แก้ไข และให้แนวคิดแนวทางต่างๆ ที่เป็นประโยชน์

ขอกราบขอบพระคุณนายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์ นครราชสีมา ครูอาจารย์บุคลากรวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมาทุกท่านที่ผู้วิจัยได้ เยี่ยมมาในที่นี่ ที่กรุณาให้คำปรึกษาอันเป็นประโยชน์ต่องานวิจัย และเป็นกำลังใจ เสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณคณาจารย์ทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ทางด้านนาฏศิลป์ โขน ละคร และศิลปะการแสดงให้แก่ผู้วิจัยจนสามารถนำมาใช้ พัฒนาตนเองได้ ขอขอบคุณพี่ เพื่อน น้อง สาขานาฏศิลป์รุ่นที่ 1 และนักเรียนสาขานาฏศิลป์ไทยโขมพระ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา ทุกคน ที่ได้ให้ความช่วยเหลือ ให้คำแนะนำที่มีประโยชน์แก่ผู้วิจัย

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณนายวิฑูรย์ นามวา นางสุกนิช บุญชิต ผู้เป็นบิดามารดา ที่ได้วางรากฐานทางการศึกษาและให้กำลังใจผู้วิจัยตลอดมา

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2548). **บทละครนอก เรื่อง ยูช้น**. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์.
- กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2564). **พันธกิจ**. ค้นเมื่อ 1 กันยายน 2564, จาก https://www.culture.go.th/culture_th/ewt_news.
- กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย. (2561). **หนังสือแปลมหากาพย์มหาภารตะ**. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพฯ : สยามปริทัศน์.
- กุลนิช คณะฤกษ์. (2552). **ขนบการประพันธ์และทรรคนะเรื่องการคิดสร้างสรรค์ ในวรรณคดีสันสกฤต: ศึกษาเปรียบเทียบจากวรรณคดีมหากาพย์กับวรรณคดีกาวยะ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาสันสกฤต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2561). **บทละครแปลเรื่องมหาภารตะ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โครงการจัดพิมพ์คปไฟ.
- จารุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2534). **นาฏศิลป์**. กรุงเทพฯ : หนังสือพิมพ์สยามรัฐ.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2533). “**วินิจฉัยเรื่องกฤษณาสนนื่อง**” **กฤษณาสนนื่องคำฉันท์**. กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

ดำรงราชานุภาพ, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2508). **ตำนานละครอิเหนา**. พระนคร : คลังวิทยา.

ฉันทวิช ปิ่นทอง. (2562). ความแพร่หลาย และลักษณะเด่นของละครนอกแบบหลวง เรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่-หาปลา ของกรมศิลปากร. **วารสารมนุษยศาสตร์ ฉบับบัณฑิตศึกษา**. 8(2), 14-25.

ปัทมา วัฒนพานิช. (2554). **การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรินทร์ จันทรัตต์. (2557). **บทบาทและลีลาทำรำนางเมรีในละครนอก เรื่องรณเสน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รีณฤทัย สัจจพันธุ์. (2561). **นิราศคำโคลง: การวิเคราะห์และเปรียบเทียบกับนิราศชนิดอื่น**. ค้นเมื่อ 1 เมษายน 2565, จาก <http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/25675>.

วาทีน ศานต์ สันติ. (2556). **วรรณกรรม: มหากาพย์มหากาพย์มหากาพย์**. ค้นเมื่อ 1 กันยายน 2565, จาก <https://www.gotoknow.org/posts/378628>.

วิมลศรี อุปรมย์. (2553). **นาฏกรรมและการละคร**. กรุงเทพฯ : แอคทีฟ พรีนซ์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2563). **การบริหารวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสถาบันวิทยาการธรรมศาสตร์เพื่อสังคม.

เสาวณิต วิงวอน. (2558). **บทละครนอกแบบหลวง: การพินิจตัวบทสู่บทละครการแสดง**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

อมรา กล้าเจริญ. (2526). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

การสร้างสรรคการแสดงผลำหู่ร่วมสมัย
กรณีศึกษา นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ¹
The Creation of Contemporary Lam Mu
Performance A Case Study of Nang Ai
the Life and Love

พชญ อัคพรหมณ์²

Pachaya Akkapram

ดั่งกมล ณ ป้อมเพ็ชร³

Dangkamon Na Pombejra

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรคการแสดงผลำหู่ร่วมสมัยเรื่อง “นางไอ่” โดยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยและนวัตกรรม
ทุนพัฒนานักวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา ระดับปริญญาเอก จากสำนักงานการวิจัย
แห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2566 สัญญาเลขที่ N41A660164

² นิสิตหลักสูตรอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปการละคร
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Doctor of Philosophy in Dramatic Arts, Faculty of Arts,
Chulalongkorn University (E-mail: pachak@kku.ac.th)

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาขาภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย

Assistant Professor, Department of Dramatic Arts, Faculty of Arts,
Chulalongkorn University (E-mail: heisacat@yahoo.com)

Received: 14/24/2024 Revised: 26/25/2024 Accepted: 27/28/2024

บทคัดย่อ

บทความนำเสนอกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์ คือ 1. หากลวิธีสร้างสรรค์การแสดงลำหู่ร่วมสมัยโดยใช้ละครดีไวซ์เป็นเครื่องมือในการทดลองทำงานร่วมกับผู้มีส่วนร่วม และใช้วรรณคดีอีสานโบราณเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” เป็นฐานตั้งต้น 2. สร้างการแสดงลำหู่ที่มีความร่วมสมัยทั้งความคิดที่สื่อสารและรูปแบบการแสดงที่เหมาะสมกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมายโดยยังคงคุณค่าของการแสดงลำหู่ การวิจัยเน้นการปฏิบัติและทดลองสร้างการแสดงจากองค์ประกอบการแสดงลำหู่ และใช้กลวิธีละครตะวันตกสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงลำหู่ที่ได้มีความแตกต่างจากแบบดั้งเดิม ผู้วิจัยเรียกว่า “หมอลำลูกผสม” อันเป็นลักษณะของการแสดงลำหู่ที่มุ่งนำเสนอคุณค่าสาระของเรื่องที่เชื่อมต่อประเด็นสังคมร่วมสมัย การลำและการแสดงผสมเข้าด้วยกันเพื่อสื่อสารความคิดและความรู้สึกของตัวละครจากภายใน การฟอน-เต้น เป็นส่วนสำคัญในการเล่าเรื่องด้วยภาพเคลื่อนไหว เพื่อสื่อสารความจริงของมนุษย์ในเชิงสัญลักษณ์ และการกำกับการแสดงทำให้ภาพบนเวทีเป็นเอกภาพและสื่อสารเรื่องราวกับผู้ชม

คำสำคัญ : หมอลำหู่, การแสดงร่วมสมัย, หมอลำลูกผสม, ละครข้ามวัฒนธรรม, วิจัยการแสดง

Abstract

The article outlines a creative research process aimed at achieving two main objectives. Firstly, it seeks to discover strategies for crafting contemporary Lam Mu performances by utilizing devised theatre methods to experiment with participants, while drawing inspiration from the ancient Isan literature “Pha Daeng Nang Ai” as a foundational framework. Secondly, it aims to develop a Lam Mu performance that is contemporary both in the ideas conveyed and the performance style, tailored to resonate with the target audience, all

while preserving the intrinsic value of the Lam Mu tradition. The research is centered on practical application and experimentation, involving the synthesis of elements from traditional Lam Mu performances with modern theatre techniques. The findings revealed a departure from the conventional form of Lam Mu performances, resulting in what the researcher termed “Hybrid Mor Lam”. This style of Lam Mu performance endeavored to convey the essence of the narrative while addressing contemporary social issues. Through the amalgamation of singing (ลำ) and acting, the character’s thoughts and emotions were effectively communicated. Additionally, dance (ฟ้อน-เต้น) played a vital role in storytelling, employing moving imagery, while the directing process served to unify the stage elements and effectively convey the narrative to the audience.

Keywords: Mor Lam Mu, Contemporary Performance, Hybrid Mor Lam, Intercultural Theatre, Performance as Research

บทนำ: ตั้งต้นสร้างงานด้วยคำถามหลังการปฏิบัติ

หลังจากจบปฏิบัติการสร้างการแสดงลำห่มร่วมสมัยครั้งแรกในชื่อเรื่อง “เดอะสตอรี่ออฟนางไอ่” ผู้วิจัยเกิดคำถามกับตนเองว่า “ทำอย่างไรที่การแสดงลำห่มที่ทดลองสร้างอยู่ขณะนี้มีความเข้มข้นขององค์ประกอบหมอลำแบบดั้งเดิมมากขึ้น ในขณะที่รูปแบบการนำเสนอต้องมีความร่วมสมัยและสื่อสารกับผู้ชมเป้าหมาย” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) คำถามนี้สืบเนื่องจากเสียงสะท้อนของผู้มีส่วนร่วม ผู้ชม และผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานการแสดงที่เห็นพ้องว่า ผลงานการแสดงมีลักษณะเป็นละครเวทีสมัยใหม่ (Modern Theatre) แบบตะวันตกมากกว่า ความเป็นการแสดงหมอลำ และเมื่อผู้วิจัยได้ย้อนกลับมามองผลงานการแสดงก็มีความรู้สึกเช่นเดียวกัน

เมื่อพิจารณากระบวนการสร้างงานนับตั้งแต่ต้น อาจเป็นเพราะผู้วิจัยใช้มุมมองผู้กำกับด้วยหลักคิดและหลักปฏิบัติของละครสมัยใหม่เพียงด้านเดียว ทำให้ระหว่างการสร้างและพัฒนาผลงานได้ปรับองค์ประกอบสำคัญของการแสดงหมอลำหมู่แบบดั้งเดิม⁴ อาทิ การเล่าเรื่อง บทกลอน การลำ การฟ้อน และดนตรี ให้มีความเข้มข้นน้อยลง และผสานเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของละครสมัยใหม่ อย่างไรก็ตามผู้วิจัยเรียกรูปแบบผลงานการแสดงเรื่อง “เดอะสตอรี่ออฟนางไอ่” ว่า หมอลำอินเธียเตอร์ (Morlam-in-Theatre)⁵

ดังนั้น การกลับมาสร้างการแสดงลำหมู่ร่วมสมัยในครั้งนี้สองนี้โดยมีชื่อว่า “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” จึงเป็นการค้นหาวิถีคิดที่แตกต่าง เพื่อให้เข้าใจคำตอบที่ตรงความรู้สึกของผู้วิจัยมากขึ้น ซึ่งพรรัตน์ ดำรุง (2564) อธิบายว่า “การตั้งคำถามใหม่ ๆ เพื่อขยายขอบเขตงานออกไปทั้งลึกและกว้าง และการสกัดความรู้จากกระบวนการสร้างงานจะทำให้ศิลปินและคนทำงานเข้าใจงานสร้างสรรค์ที่ตนทำ และมองเห็นบทเรียนจากการทำงาน จากประสบการณ์ และจากผู้คนไว้รับใช้ต่อไป” ผู้วิจัยจึงเริ่มตั้งทีมทำงานด้วยการคัดเลือกศิลปิน-ผู้มีส่วนร่วม จากกลุ่มเดิมที่เคยทำงานในครั้งแรกมา 7 คน และเพิ่มสมาชิกใหม่อีก 1 คน โดยผู้วิจัยยังทำหน้าที่ผู้กำกับ การแสดง และใช้แนวคิดละครตีโวซ์ (Devised Theatre)⁶ เป็นเครื่องมือหลัก

⁴ ไศภิตสุภา อนันตรักษ์ (2534) แสดงทรรศนะว่า “แก่นแท้” ของลำหมู่อยู่ในวรรณศิลป์กลอนลำ อันประกอบด้วย ความงามของเนื้อเรื่อง ความมีสาระของข้อคิดเห็น แนวคิดที่แทรกแฝงอยู่ในเนื้อเรื่อง และความงามของภาษาถิ่นอีสาน อันเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา และความสามารถทางภาษาของชาวบ้าน

⁵ หมอลำอินเธียเตอร์ (Morlam-in-Theatre) เป็นคำที่ผู้วิจัยกำหนดขึ้นมาใหม่ เพื่อใช้เรียกรูปแบบการแสดงลำหมู่ที่เกิดขึ้นจาก การสร้างสรรค์ระยะที่ 1 มีลักษณะเป็นละครเวทีสมัยใหม่ที่องค์ประกอบของการแสดงลำหมู่เข้ามาผสมผสาน

⁶ ละครตีโวซ์ หรือ ละครร่วมสร้าง เป็นแนวคิดการสร้างละครในช่วง ค.ศ. 1970 ที่ให้ความสำคัญกับการทำงานระบกกุ่ม โดยลดบทบาทและอำนาจของผู้กำกับการแสดง รวมถึงบทประพันธ์ เพื่อมุ่งความสำคัญไปความคิดและสิ่งที่กลุ่มต้องการนำเสนอสู่ผู้ชมผ่านรูปแบบการเสนอที่แตกต่าง เช่น การเต้น การเคลื่อนไหวร่างกาย การแสดงผสมวัตถุ และสื่อมิติเดียว (Jen Harvey and Andy Lavender, 2010)

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. หากลวิธีสร้างสรรค์การแสดงลำหู่ร่วมสมัยโดยใช้ละครดีไวซ์เป็นเครื่องมือในการทดลองทำงานร่วมกับผู้มีส่วนร่วม และใช้วรรณคดีอีสานโบราณเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” เป็นฐานตั้งต้น
2. สร้างการแสดงลำหู่ที่มีความร่วมสมัยทั้งด้านความคิดที่สื่อสาร และรูปแบบการแสดงที่เหมาะสมกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย โดยยังคงคุณค่าของการแสดงลำหู่

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้หลักการสร้างสรรค์การแสดงลำหู่ร่วมสมัยจากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานโบราณที่สามารถสื่อสารความคิด ประเด็นร่วมสมัยกับบริบท และกลุ่มผู้ชมอีสานรุ่นใหม่
2. เกิดต้นแบบ (prototype) การแสดงลำหู่ร่วมสมัยที่สามารถนำไปพัฒนาต่อยอดทั้งในการเรียน การสอนระดับอุดมศึกษาและพาณิชย์ศิลป์
3. ได้องค์ความรู้ใหม่ในศาสตร์ศิลปะการแสดงหมอลำอีสานจากการบูรณาการข้ามศาสตร์ศิลปะละครตะวันตกกับการแสดงพื้นบ้านอีสาน

ขอบเขตของการวิจัย

การดำเนินงานวิจัยใช้วรรณคดีอีสานเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ของปรีชา พิณทอง เป็นต้นฉบับ ในการทดลองสร้างการแสดงร่วมกับผู้มีส่วนร่วมเมื่อสมัครเล่นที่มีพื้นฐานและประสบการณ์เกี่ยวกับการแสดงลำ จำนวน 8 คน ได้แก่ นักแสดง-นักศึกษา สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น จำนวน 2 คน นักการละครอีสานรุ่นใหม่ จำนวน 2 คน นักประพันธ์กลอนลำรุ่นใหม่ จำนวน 1 คน นักดนตรีและผู้ประพันธ์เพลงอีสานรุ่นใหม่ จำนวน 1 คน นักเต้น-นักฟ้อนชาวอีสาน จำนวน 1 คน และนักออกแบบศิลป์ จำนวน 1 คน โดยการแสดงมีระยะเวลา 60 นาที และกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรีในมหาวิทยาลัยขอนแก่น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยใช้แนวทางของการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (practice as research) เป็นกรอบคิดตั้งต้น อันเป็นลักษณะวิจัยที่ลงมือทำเป็นกระบวนการ โดยรูปแบบวิจัย (research methodology) จะเกิดขึ้นผ่านการปฏิบัติ (research through practice) และตัวผลงานจะเป็นองค์ความรู้ที่จำเป็นต้องเผยแพร่สู่สาธารณะร่วมกับการถอดองค์ความรู้มาเป็นวิจัยในรูปแบบวรรณกรรม (ธนขพร กิตติก้อง, 2559) การสร้างการแสดงในฐานะงานวิจัยเป็นการมุ่งแสวงหาคำตอบผ่านกระบวนการสร้างสรรค์การแสดง อันมีโจทย์ กรอบคิด กระบวนการที่นำไปสู่การค้นคว้าใหม่ และผลลัพธ์การวิจัย (พรรัตน์ ดำรุง, 2564) ทั้งนี้ งานวิจัยเป็นลักษณะ “ปฏิบัติ-นำ-วิจัย (practice-led research)”⁷ โดยเริ่มจากโจทย์ คำถาม นำไปสู่การออกแบบกระบวนการและปฏิบัติทดลอง โดยมีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในช่วงตั้งต้นความคิด และนำมาแก้ปัญหาระหว่างปฏิบัติการสร้างงานดังนี้

แนวคิดแรก คือ ละครตีไวซ์ (devised theatre) Deirdre Heddon and Jane Milling (2005) ได้อธิบายว่า “หลักสำคัญของละครตีไวซ์ คือ การสร้างสรรค์งานจากกลุ่ม และกระบวนการสร้างสรรค์แบบมีส่วนร่วม (collaborative creation)” กระบวนการทำงานจึงแตกต่างจากละครแบบแผนที่ศูนย์กลางอำนาจอยู่ที่บทละคร ละครตีไวซ์ “เป็นการทำงานของผู้คนที่ทำงานละคร/การแสดง ที่มีพื้นฐานความรู้และทักษะแตกต่างกัน อาทิ ผู้กำกับการแสดง นักแสดง ผู้ออกแบบลีลา นักออกแบบ นักเขียนบท หรือนักการละคร มาร่วมกันสร้างการแสดงที่เป็นต้นฉบับ” (พรรัตน์ ดำรุง, 2557) โดยเริ่มจากก่อร่างความคิด (idea) หรือแนวความคิด (concept) ที่สมาชิกกลุ่มร่วมกันแลกเปลี่ยนมุมมอง และความรู้สึกต่อการแสดงที่จะสร้าง จากนั้นใช้วิธีต้นสด (improvisation) ของผู้แสดง (performers) เพื่อค้นหาสิ่งที่ต้องการสื่อสารแล้วนำมาร้อยเรียงเป็นการแสดง (Jen Harvey and Andy Lavender, 2010)

⁷ Smith and Dean (2009, p.5 อ้างถึงใน พรรัตน์ ดำรุง, 2564, หน้า 96)

ถึงแม้ว่า ละครตีไวซ์จะไม่ใช้บทละครเป็นตัวตั้งต้น แต่ผู้วิจัยจำเป็นต้องอาศัยตัวบท (text) ในกระบวนการสร้างงาน โดยเลือกวรรณคดีพื้นบ้านอีสานเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” มาศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์ หาแก่นความคิด แล้วแลกเปลี่ยนกับสมาชิกในกลุ่ม เพื่อค้นหาสิ่งที่ต้องการสื่อสารจนเกิดเป็นเค้าโครงบทการแสดงใหม่ Oddey (1994) อธิบายว่า “บทการแสดงจะมาจากการค้นหาระหว่างกระบวนการควบคู่ไปกับการใช้ภาพจากศิลปะประเภทอื่น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม และเรื่องเล่าท้องถิ่น ในการค้นหาและพัฒนาการแสดงที่สามารถเชื่อมโยงมุมมองความคิด การตีความ และประเด็นในชุมชนที่ไม่เคยถูกนำเสนอมาก่อนเข้าไว้ด้วยกัน” วรรณคดีเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ในพื้นที่อีสาน ซึ่งนิยมนำเสนอประเด็นซ้ำเดิม (reproduce)⁸ คือ “โศกนาฏกรรมความรักหนุ่มสาว” ผ่านการเล่าเรื่องในลักษณะต่าง ๆ รวมถึงการแสดงหมอลำหมู่ จึงถูกนำมาปรับและสร้างใหม่ผ่าน การปะทะความคิดจากกระบวนการตีความ การเชื่อมโยงกับประสบการณ์และโลกทัศน์ของสมาชิกในกลุ่ม

อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยต้องการค้นคว้าวิธีคิดใหม่ และการปฏิบัติที่ต่างจากเดิม⁹ ทั้งการเล่าเรื่องที่ต้องสื่อสารประเด็นร่วมสมัย รูปแบบการแสดงที่ต้องใช้องค์ประกอบ การแสดงลำหู่เป็นฐาน และผลงานการแสดงเข้าถึงผู้ชมกลุ่มเป้าหมายในพื้นที่กรอบคิดวิจัยเป็นลักษณะ “คิดใหม่ (rethink) และสร้างใหม่ (reinvent)” จากแบบแผน (conventional) และความเป็นดั้งเดิม (traditional) ขยายมุมมองและความเข้าใจด้วยแนวคิดละครพื้นบ้าน (Folk theatre) เพื่อส่องสำรวจการแสดงลำหู่ให้ลึกซึ้งกว่าความเป็นมหรสพบันเทิง Lisa Gabbert (2018) และ Petti (1997) อธิบายว่า “ละครพื้นบ้านยึดโยงและฝังตัวกับโครงสร้างสังคม และอัตลักษณ์ท้องถิ่น ตั้งต้นจากพิธีกรรมทางศาสนา การเฉลิมฉลองชุมชน และแสดงออกผ่านการร้อง การ

⁸ วิธีการเล่าเรื่องซ้ำเดิมโดยยังคงอนุภาค (motif) สำคัญของเรื่องไว้ เป็นกระบวนการถ่ายทอดความคิดและวัฒนธรรมของชุมชน

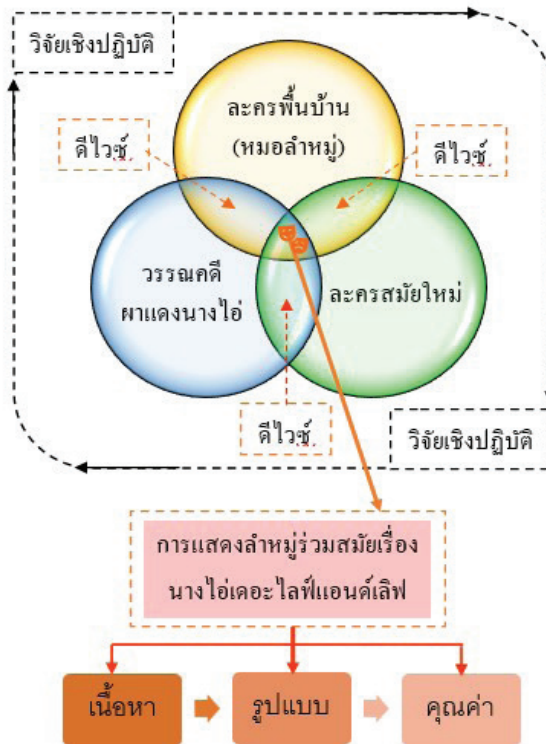
⁹ “งานเดิม” ในที่นี้ ผู้วิจัยหมายถึง การแสดงที่เกิดขึ้นจากกระบวนการวิจัยระยะที่ 1 ได้แก่ การแสดงหมอลำอินเียเตอร์เรื่อง “เดอะสตอรี่ออฟนางไอ่” รวมถึงงานวรรณคดีอีสานโบราณเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ของปรีชา พิณทอง และหมอลำหมู่แบบดั้งเดิม

เด่น โดยแตกต่างกันไปตามพื้นที่ ภาษา และวิถีชีวิตชุมชน” รวมถึง “ละครพื้นบ้านเป็นพื้นที่สื่อสารข้อปฏิบัติชุมชนหรือจินตนาการใหม่ (re-envisioned) เชื่อมโยงความสัมพันธ์ และนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงในสังคม” (Green, 1981) การแสดงที่ผู้วิจัยกำลังทดลองสร้างใหม่ จึงต้องกลับมาสำรวจบริบทสังคมและวิถีชีวิตกลุ่มผู้ชมเป้าหมายเพื่อสื่อสารจินตนาการใหม่ที่เสนอ สาระ คุณค่า ควบคู่กับความบันเทิง ทั้งนี้ ชุมชนของกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย คือ มหาวิทยาลัยขอนแก่นอันเป็นพื้นที่ชุมชนวิถีอีสานใหม่

ความคิดที่จะสร้างการแสดงจากฐานละครพื้นบ้านดั้งเดิมสู่รูปแบบละครร่วมสมัย เพื่อสื่อสารและเชื่อมโยงวิถีชีวิตผู้คนในชุมชนอีสานใหม่ ผู้วิจัยอาศัยแนวทางละครสมัยใหม่ (modern theatre approach) ช่วยสำรวจและค้นหาเนื้อหา (content) และรูปแบบ (form) เพื่อให้การแสดงสร้างพื้นที่จินตนาการเชื่อมกับ “ความเป็นจริง” ในสังคมของผู้ชม ผู้วิจัยเลือกละครสมัยใหม่ เพราะต้องการเสนอความเป็นจริงของเหตุการณ์ที่ปรากฏอยู่ในสังคม ที่สามารถเกิดขึ้นกับผู้คนธรรมดา ตัวละครถูกนำเสนอในฐานะมนุษย์คนหนึ่งอันมีเหตุต้องประสบกับความขัดแย้งระหว่างมนุษย์ สังคม และสิ่งแวดล้อมที่ตนดำรงอยู่ โดยมี “เหตุผล” เป็นเบื้องหลังของการกระทำ และเสนอภาพชีวิตที่มีความยุ่งยาก เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงสาเหตุของการกระทำในมนุษย์ โดยไม่ชี้แนะผู้ชมว่าอะไรผิดอะไรถูก (Khan, 2013; สดใส พันธุมโกมล, 2538 อ้างถึงใน นพมาศ แวหงส์ และคณะ, 2553; เยาวรัตน์ การพานิช, 2538) กระบวนการสร้างเรื่องใหม่จากวรรณคดีอีสานเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ที่เนื้อหาเดิมนิยมนำเสนอประเด็นโศกนาฏกรรมความรักรูปแบบชวนฝัน¹⁰ จะถูกนำเสนอมุมมองใหม่ที่เชื่อมกับความเป็นจริงในบริบทสังคมปัจจุบัน รวมถึงรูปแบบการนำเสนอมุ่งส่งเสริมความคิดหลัก (theme) และสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกที่สัมพันธ์กับเรื่องราวและการแสดง

¹⁰ วรรณกรรมเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ที่ปรากฏในสื่อสมัยใหม่ไม่ว่าจะเป็นละครโทรทัศน์ ละครขนาดสั้นในรายการเกมโชว์ โฆษณา บทเพลง การ์ตูนสามมิติ การ์ตูนแอนิเมชัน ละครเวที การแสดงแสงสีเสียง หรือการแสดงหมอลำเรื่องต่อกลอน ยังคงนำเสนอแนวคิดตามแบบฉบับเดิม คือ โศกนาฏกรรมความรัก (ปณิดา น้อยหลบลูบลา, 2560)

สรุปได้ว่า กรอบแนวคิดวิจัยเป็นวิจัยเชิงปฏิบัติ (practice as research) ในลักษณะปฏิบัตินำไปสู่วิจัย (practice-led research) กระบวนการสร้างการแสดงเป็นวิธีวิจัย (research methodology) และใช้แนวคิดละครดีไวซ์เป็นเครื่องมือสร้างการแสดงแบบมีส่วนร่วมกับกลุ่มศิลปินมือสมัครเล่น ระหว่างปฏิบัติการค้นหาและทดลองอาศัยแนวคิดละครพื้นบ้านและการแสดงลำหู่เป็นฐาน ผสานกับแนวทางการละครสมัยใหม่ที่เป็นส่วนเสริมให้ผลงานการแสดงนำเสนอ “จินตนาการใหม่” ที่เชื่อมต่อกับ “ความเป็นจริง” ของเรื่องราวและตัวละครที่สอดคล้องกับบริบทและวิถีชีวิตของผู้ชมกลุ่มเป้าหมาย โดยสรุปเป็นแผนภูมิดังนี้



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

วิธีวิจัยเป็นกระบวนการสร้างการแสดงลำห่มร่วมสมัยเรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” โดยให้ความสำคัญกับการมีส่วนร่วมของสมาชิกในกลุ่ม นับตั้งแต่เริ่มต้นกระบวนการ โดยมีขั้นตอนดังนี้

1. วิเคราะห์เรื่อง “ผาแดงนางไอ่” เพื่อเข้าใจประเด็นและความคิดจากเรื่องดั้งเดิม

ในวันที่ 22-23 พฤษภาคม 2566 ผู้วิจัยและสมาชิกกลุ่มอ่านเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ฉบับปริวรรตโดย ปรีชา พิณทอง แล้วแบ่งปันความคิดผ่านการตั้งคำถามต่าง ๆ Crossley & Yarker (2017) กล่าวถึงวิธีการเริ่มต้นของละครดีไวซ์ไว้ว่า “การตั้งคำถามเพื่อสำรวจความคิดจะช่วยจัดความคลุมเครือทางความคิดของสมาชิกในกลุ่ม เพื่อนำไปสู่ศูนย์กลาง (central significance) ที่มาจากมุมมอง และสัมผัสของสมาชิก เพื่อสร้างสมดุลระหว่างกระบวนการพัฒนาความคิดของผู้กำกับกับการแสดง” คำถามชวนคิดและแลกเปลี่ยนความเห็น เช่น “อ่านเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” แล้วรู้สึกอย่างไร อยากเล่าหรือนำเสนอมุมมองไหนจากเรื่องเดิม” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) จึงเปิดอิสระทางความคิดแก่สมาชิก ทำให้เห็นสัมผัสและความคิดของสมาชิกที่ว่า “เรื่อง “ผาแดงนางไอ่” เป็นเรื่องราวความรักที่มีต้นเหตุมาจากตัวละครนางไอ่” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) จากนั้นจึงเชื่อมโยงสู่การวิเคราะห์เรื่องเดิม เพื่อหาจุดรวมเกี่ยวกับประเด็นความรักของนางไอ่

1.1 ความรักและโศกนาฏกรรม การศึกษาตัวบทและแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกลุ่มพบว่า “เรื่องผาแดงนางไอ่นำเสนอความรักที่เป็นความสัมพันธ์ซับซ้อนของตัวละครนางไอ่ กังคี และผาแดง โดยเฉพาะตัวละครนางไอ่กับกังคีมีความเกี่ยวข้องกันในชาติก่อน” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) กล่าวคือ ท้าวกังคีเป็นชายโง่และนางไอ่เป็นลูกสาวเศรษฐี ชายโง่ได้ทอดทิ้งภรรยาไว้กลางป่าทำให้ภรรยาโกรธแค้นจนฆ่าตัวตาย และผูกอาฆาตจองเวรมาถึงชาติใหม่ “เมื่อลูกสาวเศรษฐีมาเกิดเป็นนางไอ่ก็ได้สั่งฆ่าสามีของตนที่เกิดมาเป็นท้าวกังคีในร่างกระรอกเผือกตายดังคำอาฆาตในชาติก่อน” (ปณิตา น้อยหลบลูเลา, 2560)

ส่วนความรักนางไอ่ที่มีต่อผาแดงกษัตริย์หนุ่มเมืองผาโพงเป็นเส้นเรื่องเสริม เพื่อให้เห็นว่าอำนาจแห่งความรักระหว่างนางไอ่กับผาแดงไม่อาจต้านทานพลังแห่งความอาฆาตที่ทำลายล้างทุกสิ่ง ในตอนท้ายเรื่อง เมืองเอกชะอีตาล่มสลาย เพราะกองทัพสุทโธนาคราชบุกทำลายเมืองมนุษย์ เพื่อล้างแค้นที่มนุษย์ฆ่าและกินเนื้อกระดูกงูพิษลูกชายตน ในระหว่างที่นางไอ่ถูกหางของสุทโธนาคราชรัดและดึงลงไปได้ดิน เป็นช่วงเวลาที่นางไอ่ ตระหนักว่า “การกระทำอันโง่เขลาของตนได้นำความหายนะสู่บ้านเมือง” (พชญ อัครพรหมณ์, 2566) การค้นพบนี้เป็นสิ่งที่จะเกิดขึ้นในละครโศกนาฏกรรม (tragedy)¹¹ เพื่อสะท้อนผลสืบเนื่องมาจากการกระทำและข้อผิดพลาดในลักษณะนิสัยของตัวละครเอก ซึ่งเป็นภาพแทนของมนุษย์ในสังคม ตลอดจนสะท้อนค่านิยมสังคมในเรื่องเล่า

1.2 บริบทสังคมและค่านิยม ในเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” สะท้อนภาพสังคมอีสานสมัยโบราณที่ดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่าย ผูกพันกับธรรมชาติ ดำรงชีพด้วยการล่าสัตว์และกสิกรรม ปกครองโดยระบอบกษัตริย์อันมีเมืองบิวารเป็นวงศ์ญาติกัน ครอบครัวเป็นแบบผัวเดียวเมียเดียวในชนชั้นสามัญ ส่วนชนชั้นกษัตริย์ครอบครัวจะเป็นแบบมากเมีย ทุกครอบครัวมีบิดาเป็นใหญ่ คู่สมรสมักมาจากสังคมเดียวกัน “ค่านิยมที่ปรากฏ คือ สังคมยกย่องคนมีความอดุสาหะ วิริยะ ขยายหญิงเกี่ยวพาราสีกันโดยผ่านคนกลาง เช่น นางไอ่ใช้นางกำนัลเป็นผู้สื่อสารกับผาแดง นอกจากนี้ ขยายหญิงมักมีความสัมพันธ์ทางเพศกันก่อนสมรส และลูกผู้หญิงจะเชื่อบิดามารดามากกว่าลูกผู้ชาย” (ปณิดา น้อยหลบละ, 2560) นางไอ่จึงเป็นภาพตัวแทน

¹¹ สดใส พันธุมโกมล (2538 อ้างถึงใน นพมาส แววหงส์ และคณะ, 2553) อธิบายว่า ลักษณะสำคัญของละครโศกนาฏกรรมจะประกอบไปด้วย 1. ต้องเป็นเรื่องที่แสดงถึงความทุกข์ทรมานของมนุษย์ และจบลงด้วยความหายนะของตัวละครเอก 2. ตัวละครเอกจะต้องมีความยิ่งใหญ่ (tragic greatness) เหนือคนทั่ว ๆ ไป แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องมีข้อบกพร่องหรือผิดพลาด (tragic flaw) ที่เป็นสาเหตุของความหายนะที่ได้รับ 3. ฉากต่าง ๆ ที่แสดงถึงความทรมานของมนุษย์จะต้องมีผลทำให้เกิดความรู้สึกสงสาร และความกลัว (fear) อันจะนำไปสู่ความเข้าใจชีวิต (enlightenment) 4. มีความเป็นเลิศในเชิงศิลปะและวรรณคดี 5. ให้ความรู้สึก สูงส่งหรือความรู้สึกผ่องแผ้วในจิตใจ (exaltation) และชำระล้างจิตใจจนบริสุทธิ์ (catharsis)

(representation) สตรีอีสานดั้งเดิมที่ให้ความเคารพ ยกย่อง และยำเกรงต่อบิดา รวมถึง เมื่อได้พบผาแดงและรู้ว่ามิสสถานะเป็นกษัตริย์ก็ตกหลงใหลทันที

เรื่อง “ผาแดงนางไอ่” นำเสนอประเด็นความรักภายใต้เงื่อนไขความสัมพันธ์อันซับซ้อน นำไปสู่ ความอาฆาตพยาบาท และคิดประทุษร้ายต่อกัน “การสร้างตัวละครเอกที่มีความบกพร่องทางด้านจิตใจ เพื่อเสนอภาพมนุษย์เลวทรามที่สามารถฆ่าผู้อื่นได้เพียงเพราะความโกรธแค้น¹² เป็นเครื่องมืออบรมสั่งสอนระเบียบสังคม รักษามาตรฐานทางจริยธรรม และพฤติกรรมที่เป็นแบบแผนที่ยอมรับ” (ศิริพร ณ ถลาง, 2563) นอกจากนี้ ตัวละครนางไอยังสะท้อนค่านิยมสังคมที่ลูกผู้หญิงต้องเชื่อฟังบิดามารดา มีกิริยาอ่อนช้อย รูปลักษณ์สวยงาม เป็นการรักษาวรรตฐานทางสังคมผ่านตำนานพื้นบ้าน

ทั้งนี้ สมาชิกในกลุ่มเห็นว่า “ค่านิยมทางสังคมข้อนี้เป็นส่วนสำคัญที่ส่งผลทำให้นางไอ่เกิดความรู้สึกต่อต้าน และแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) เช่น การแอบมีความสัมพันธ์กับผาแดงโดยบิดาไม่ทราบเรื่องการร้องขอให้ผาแดงพาตนหนีออกจากเมืองเอกเซธิตาไปอยู่เมืองผาโพง การนัดพบผาแดง ยามวิกาลในคืนก่อนแข่งขันบั้งไฟ รวมถึง การตามล่าและฆ่ากระรอกเผือก สมาชิกให้เหตุผลร่วมกันว่า “นางไอ่อยู่ในกรอบที่พ่อเลือกให้มาโดยตลอด พระยาขอมคอยตัดสินใจให้นางไอ่เสมอ การเลือกผาแดงด้วยตัวเองส่งผลให้ นางไอ่รู้สึกว่าคุณเองมีตัวตน-มีคุณค่า” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566)

¹² วรรณกรรมเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นของภาคตะวันออกเฉียงเหนือ แต่งขึ้นด้วยคำประพันธ์ประเภทกลอนอ่านวนขีรับันตี ไม่ทราบนามผู้แต่งและวันเวลาที่แต่ง ทราบเพียงว่า ผู้คัดลอกมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นเครื่องบูชาพระคุณของบรรพบุรุษและสืบทอดเรื่องราวไว้เป็นมรดกแก่อนุชนรุ่นหลัง เป็นวรรณกรรมที่มุ่งสอนคติธรรมในเรื่องการรู้จักให้อภัยและโทษของการผูกพยาบาทต่อกัน (จารุบุตร เรื่องสุวรรณ, 2520)

2. ตัวละครนางไอ่ในโลกร่วมสมัย เชื่อมเรื่องเล่าเดิมกับบริบท “วิถีอีสานใหม่”¹³

วันที่ 24 พฤษภาคม 2566 ค้นความคิดเกี่ยวกับ “ตัวตนและคุณค่า” ด้วยคำถามที่ว่า “ความรักในมุมมองของนางไอ่ เมื่อเชื่อมโยงเข้ากับตัวเราเองแล้ว เราเห็นด้วยกับสิ่งที่นางไอ่ตัดสินใจทำหรือไม่ และการกระทำของ นางไอ่สามารถสะท้อนตัวตนและคุณค่าอย่างไร” (พญ อัครพรหมณ์, 2566) สมาชิกสะท้อนความคิดและเสนอมุมมองในฐานะผู้ใช้ชีวิตอยู่ในมหาวิทยาลัยขอนแก่นอันเป็นพื้นที่ของกลุ่มผู้ชนเป้าหมาย เพื่อค้นหาจุดร่วมเกี่ยวกับเรื่องคุณค่า และตัวตนผ่านประเด็นความรักของคนหนุ่มสาว ดังนี้

2.1 ความรัก ความฝัน และความหวังวัยหนุ่มสาว ฉากนางไอ่เจริญวัยในตัวละครวรรณกรรมกล่าวว่า “นางก็สืบสืบเข้า ขึ้นใหญ่เพ็งโหมม ตั้งหากสอยวอยงาม ตั้งอินทร์ตองแต่ม อันว่าราชาเจ้า พระยาขอมตนพ่อ พระปลุกหอข้อฟ้า ถวายน้อยลูกตน ให้แก่แก้วแก่นต้น นางไอ่ใจเมือง” (ปรีชา พินทอง, 2524) แสดงถึงภูมิหลังของสาวน้อยวัยสืบสืบที่มีรูปลักษณะงดงาม พ่อเลี้ยงดูเป็นอย่างดี เมื่อเรื่องดำเนินไปถึงเหตุการณ์บุญบั้งไฟ ซึ่งเป็นบุญใหญ่ที่พระยาขอมเชิญเจ้าเมืองน้อยใหญ่ และไพร่ฟ้าประชาชนเข้าร่วมงานอย่างคับคั่ง การเปิดตัวนางไอ่ในงานบุญใหญ่ของเมืองจึงเป็นการแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ เพื่อสื่อถึงอำนาจและบารมีที่ลูกสาวจะหนุนเสริมให้ตนเป็นกษัตริย์ที่มีความยิ่งใหญ่ เมื่อเทียบบริบทปัจจุบัน สมาชิกในกลุ่มเห็นว่า “พ่อแม่เลี้ยงดูลูกอย่างดี มีความหวังเมื่อลูกได้รับการศึกษาที่ดี เรียนจบ และมีงานทำที่ดี จะเป็นหน้าเป็นตาให้กับพ่อแม่ การมาเรียนมหาวิทยาลัยจึงเป็นไปโดยหน้าที่เป็นไปตามความมุ่งหวังของพ่อแม่ เพื่อแสดงออกว่า ตนได้ทำหน้าที่ลูกที่ดีตามที่พ่อแม่ต้องการ” (พญ อัครพรหมณ์, 2566)

¹³ “วิถีอีสานใหม่” เป็นคำที่ พัฒนา กิตติอาษา (2557) อธิบายว่า ชุมชนอีสานที่มีกระบวนการพัฒนาความเจริญก้าวหน้าและมีความเปลี่ยนแปลงทางด้านวัตถุ ชีวิตและความใฝ่ฝันของผู้คนเต็มไปด้วยแรงปรารถนา ความหวัง และความเชื่อมั่นในทางเลือกของชีวิตสมัยใหม่ที่หลากหลายตัวเลือกมากขึ้น

ในทางตรงกันข้าม สมาชิกกลับเห็นว่า “การที่พ่อแม่มอบความรัก ความฝัน และความหวังให้ลูก บนพื้นฐานของความต้องการแบบที่พ่อแม่ต้องการได้ส่งผลกระทบต่อลูก” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) อาทิ 1. ลูกคุ้นเคยกับการถูกตามใจ และอยู่ภายใต้เงื้อมมือของพ่อแม่ ทำให้ลูกไม่สามารถค้นพบอิสระหรือความเป็นปัจเจกของตน 2. ลูกมีความรู้สึกและมีพฤติกรรมที่ต้องการควบคุม และคาดหวังสิ่งที่ต้องการจากคนอื่น เหมือนที่ตนถูกระงับมาจากพ่อแม่¹⁴ การที่ตัวละครนางไอ่เลือกชิงสุกก่อนห่าม เพราะต้องการครองรักกับผาแดง รวมถึง ต้องการควบคุมกระบอกสังข์ อาจเป็นเพราะขาดเสรีภาพจากพระยาขอม ขณะเดียวกัน นางไอ่ก็กลายเป็นผู้กระทำต่อผู้อื่นในลักษณะเดียวกับพ่อแม่ทำต่อตน สมาชิกขยายความว่า “พฤติกรรมเช่นนี้พบในกลุ่มนักศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่น ที่ต้องการความรักปรารถนาที่จะมีคนรัก และคาดหวังว่าจะได้รับความรักจากคนที่ตนทุ่มเททำทุกสิ่งลงไปกลับคืนมา แต่เมื่อไม่เป็นตามคาดหวังก็นำไปสู่ความเสียใจ ความโกรธ ความเคียดแค้น และนำไปสู่การกระทำรุนแรงอีกหลายรูปแบบ” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566)

เมื่อเชื่อมโยงความคิดข้างต้นเข้ากับประสบการณ์ของสมาชิกที่ผ่านช่วงเวลากการเป็นนักศึกษา รวมถึงสมาชิกที่กำลังเป็นนักศึกษาในปัจจุบัน ก็มีความคิดเห็นตรงกันว่า “นักศึกษาในมหาวิทยาลัยขอนแก่นที่ตนได้สัมผัสรวมถึงตนเองด้วย ก็มีความคิดความรู้สึกคล้ายคลึงกับตัวละครนางไอ่ คือ ต้องการให้ตัวเองได้รับรักจากคนที่ตนรัก เพื่อเติมเต็มความรู้สึกในใจ ความรู้สึกนี้นำไปสู่ความมีคุณค่าและความมีตัวตน” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) ความคิดนี้นำไปพัฒนาเป็นแกนตัวละครนางไอ่ เพื่อเสนอถึงการขาดความมั่นคงภายในจิตใจ และพยายามทำ ทุกอย่างให้ตนเองเกิดความรู้สึกว่าเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

¹⁴ เอกศักดิ์ ยุคตะนันท์ (2554) อธิบายว่า ความสัมพันธ์ภายในครอบครัวของไทยอยู่ภายใต้ระบบชนชั้นอุปถัมภ์ มีพันธะทางศีลธรรม เช่น เมตตา กตัญญู เป็นแกนกลาง เพื่อสร้างและรักษาความสัมพันธ์ทางจิตใจระหว่างกัน ผู้มีอำนาจมากกว่าจะกระทำต่อผู้ที่มีอำนาจน้อยกว่า เรียกว่า “ศีลธรรมแบบพ่อแม่” เกิดขึ้นบนพื้นฐานของความรัก ลูกจึงต้องเคารพบูชาเชื่อฟังในฐานะพันธะของความกตัญญู ต้องทำตามและไม่มีสิทธิ์โต้เถียงหรือตั้งคำถาม วาทกรรมของศีลธรรมแบบพ่อแม่ที่เรียกร้องความกตัญญูจนลูกสูญเสียความเป็นตนเอง จึงไม่ใช่ศีลธรรมที่บริสุทธิ์

2.2 ตัวตนและการพิสูจน์คุณค่าในตนเอง เมื่อสมาชิกพบว่า ตัวละครนางไอ่มีความคล้ายคลึงกับตนเอง คือ **“การได้รับความรักจากผู้อื่น เพื่อเติมเต็มความรู้สึกมีคุณค่า และความเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์”** การพยายามสร้างและแสดงตัวตนให้ผู้อื่นเห็น จึงเป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างจุดสนใจที่นำไปสู่ความคาดหวัง เพื่อได้รับความรัก และการยอมรับจากผู้อื่นอย่างบริสุทธิ์ เอกศักดิ์ ยุกตะนันท์ (2554) อธิบายว่า “เด็กต้องการความรักซึ่งเป็นการมั่นคงทางจิตใจจากพ่อแม่ เพื่อประกันความปลอดภัยในการเติบโตไปสู่ความเป็นอิสระ และการเป็นตัวของเขาเองในอนาคต ในขณะที่ความรักแบบหนุ่มสาวเป็นความต้องการที่ทำให้รู้สึกเป็นตัวของตัวเองสูงสุด เข้าถึงความรู้สึกนึกคิด และความใฝ่ฝันมากที่สุด” การต้องการความรักจึงมีความหมายและความสำคัญ โดยเฉพาะในวัยหนุ่มสาว เพราะแสดงถึงความรู้สึกมีคุณค่า และมีความหมายของความมีอยู่ของตัวตน

การสร้างตัวตนเพื่อพิสูจน์คุณค่า “เป็นสิ่งที่วัยหนุ่มสาวแสดงออกผ่านลักษณะต่าง ๆ เช่น การแต่งกาย การดูแลรูปร่างหน้าตา การแสดงพฤติกรรมที่มีเอกลักษณ์และแตกต่าง อันเป็นบุคลิกภาพภายนอกที่แสดงออกถึงตัวตนและคุณค่าผ่านการมองเห็น” (เอกศักดิ์ ยุกตะนันท์, 2554) ดังที่ ตัวละครนางไอ่มีตัวตนและสมญานามว่า “นางไอ่ใจเมือง” เนื่องจากมีบุคลิกภาพภายนอกงดงามเป็นที่เลื่องลือดังที่ปรากฏในฉากนางไอ่เจริญวัยที่ว่า “กัลยานน้อย โฉมงามเพศคอง ก็หากอ่องตองแกม หัวแยมवादกระบวน อันว่าเกศาเส้น ดกดำเลิงแลบ คิ้วคาค้อม ตาไว้วาดไว สีใสเนื้อ คือคำเลียงหล่อ คอคาดป้อง กลมกลิ้งดังสิง... เยียวว่าเทพาพูน เมืองสวรรค์ พอเปรียบ ล้ำกว่านั้น เขาอ่อนห่อนมี” (ปรีชา พินทอง, 2524) ค่านิยมการสร้างตัวตนผ่านบุคลิกภาพภายนอกยังคงปรากฏอยู่ในสังคมวิถีอีสานใหม่ สังเกตจาก นักศึกษามหาวิทยาลัยขอนแก่นที่นิยมแต่งกายสวยงาม สร้างโปรไฟล์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ รวมถึง การแสดงพฤติกรรมที่โดดเด่น แตกต่าง เพื่อสร้างแรงดึงดูดใจต่อบุคคลที่พบเห็น

อีกด้านหนึ่ง บุคลิกภาพภายในอันเป็นสิ่งที่มองเห็นได้ยากและจะต้องอนุมาน เช่น สติปัญญา ความคิด ความถนัด อารมณ์ ความใฝ่ฝัน ความปรารถนา

และค่านิยม จะถูกแสดงออกมาให้เห็นผ่านเรื่องความรัก เช่น การหมกมุ่นในความรัก การพยายามมีคนรัก การทำทุกอย่างเพื่อคนรัก และความปรารถนาที่จะได้รับรักตอบ ซึ่งปรากฏอยู่ทั้งในวรรณกรรม และสังคมของนักศึกษา

2.3 ความคิดใหม่เชื่อมต่อวรรณกรรมดั้งเดิมกับโลกวิถีอีสานใหม่

จึงเป็นเรื่องการค้นพบคุณค่าในตนเอง (self-esteem) จากบุคลิกภาพภายใน เช่น สติปัญญา ความคิด อารมณ์ ความรู้สึก แรงปรารถนา และความใฝ่ฝัน อันมาจาก “การกระทำและความรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต (Self-actualization)”¹⁵ แรงปรารถนาในความรักของนางไอล้อมถึงนักศึกษา ตามที่สมาชิกในกลุ่มได้สะท้อนความคิด เมื่อให้ความสำคัญกับความรักแบบหนุ่มสาวพบว่า “เป็นเรื่องของความต้องการคุณค่าจากผู้อื่น หรือการให้คนอื่นมากำหนดคุณค่าให้ตนเอง” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566) สมาชิกในกลุ่มมีความคิดร่วมกันว่า “หากมนุษย์ได้รับความรักที่บริสุทธิ์โดยปราศจากการครอบครอง พวกเขาจะสามารถค้นพบตัวตน ยอมรับและเคารพตนเอง และนำไปสู่การบรรลุความหมายหรือความสมบูรณ์ของชีวิต” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566)

การที่ตัวละครนางไอล้อมในโลกวรรณกรรมเป็นภาพแทนของสตรีอีสานผู้อยู่ภายใต้กรอบ และเงื่อนไขของขนบธรรมเนียม ประเพณี จารีต และค่านิยมในสังคม ที่เป็นผู้กำหนดและกระทำต่อเธอ อาทิ ความเป็นลูกสาวของกษัตริย์ ต้องเชื่อและเคารพในบิดามารดาภายใต้ศีลธรรมแบบพ่อแม่ เธอต้องเคารพบูชาเชื่อฟังในฐานะพันธะของความกตัญญู และต้องทำตามโดยไม่มีสิทธิ์โต้เถียงหรือตั้งคำถาม นำเธอไปสู่ความรู้สึกขาดความมั่นใจ ไร้ตัวตน และขาดความภาคภูมิใจในตนเอง ส่งผลต่อพฤติกรรมและการกระทำต่าง ๆ ที่เป็นการต่อต้านกรอบศีลธรรมแบบพ่อแม่ จนนำไปสู่หายนะต่อตนเองและบ้านเมือง

¹⁵ ความสมบูรณ์ของชีวิต คือ สิ่งที่อยู่สูงสุดในระดับของความต้องการตามทฤษฎีของมาสโลว์ (Maslow's Hierarchy of Needs) หมายถึง การตระหนักในความสามารถของคน ๆ หนึ่ง ความต้องการที่จะเป็นในสิ่งที่คน ๆ หนึ่ง สามารถเป็นได้ เป็นสิ่งที่มีความ เฉพาะเจาะจง เป็นเป้าหมายในอุดมคติ และบรรลุความหมายในชีวิต (เออร์บินเนอร์, 2564)

เช่นเดียวกับนักศึกษาในบริบทวิถีอีสานใหม่ “ผู้ที่ติดอยู่ภายใต้ศีลธรรมแบบพ่อแม่ก็ได้รับผลกระทบที่ทำให้เกิดภาวะไร้อิสรภาพ ความรู้สึกแปลกแยกไร้ตัวตน จึงไม่อาจค้นพบคุณค่าของตนเองได้ นำไปสู่การตามหาความรักแบบครอบครองจากผู้อื่น เมื่อสูญเสียความรักของคนที่รัก แต่ยังคงปรารถนาความรัก ยิ่งรู้สึกไร้ค่า ไร้ความหมาย ไม่ปรารถนาสิ่งอื่นใด จนล้มสลายภาพ และความใฝ่ฝันอย่างอื่นของตน” (เอกศักดิ์ ยุกตะนันท์, 2554) ส่งผลให้ชีวิตอยู่กับความทุกข์ ความเจ็บปวดและอาจนำไปสู่ความหายนะในชีวิตของความเป็นนักศึกษา

กลุ่มจึงสรุปได้ว่า ความคิดเรื่อง “การกระทำและรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต” เมื่อเชื่อมโยงวรรณกรรมกับปัจจุบันเข้าด้วยกัน ทำให้เห็นภาพมนุษย์ผู้มีภาวะติดกับดักความปรารถนาในรัก โหยหาการยอมรับจากผู้อื่น สร้างตัวตนและคุณค่าแก่ตนเอง ดังนั้นการกลับมาสำรวจตรวจค้นคุณค่าในตน เพื่อสร้างความหมายของชีวิตและโลกตามการรับรู้ของตน ตลอดจนสร้างชีวิตที่มีความใฝ่ฝันและความรับผิดชอบในความหมายเฉพาะตัว จะนำไปสู่เสรีภาพ คือ “การไม่ถูกกำหนดและยึดเยียดความเป็นจริง ไม่ถูกปิดกั้นทางความคิด มีอิสระที่จะค้นหาความจริงให้แก่ตน และมีอำนาจในการยืนยันความคิด ความรู้สึก ไม่ถูกบังคับให้ต้องยอมรับ เพื่อทำให้รู้สึกว่า ชีวิตถูกเติมเต็มอย่างสมบูรณ์ด้วยตนเอง”

3. แนวความคิด คำโครงเรื่อง และพัฒนาบทการแสดง

ในวันที่ 25 พฤษภาคม 2566 กลุ่มหาวิถีสร้างการแสดงใหม่ตามโจทย์ที่วางไว้ โดยใช้เวลาตั้งแต่ 10.30 น. จนถึง 18.30 น. ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ยาวนานสำหรับการทำงานกลุ่ม Sara Jane Bailes (2010 cited in Jen Harvey and Andy Lavender, 2010) อธิบายว่า “การเริ่มต้นเป็นสิ่งที่ยากที่สุดในกระบวนการทำงานดีไวซ์ กระบวนการซ้อมจะชัดเจนขึ้น เมื่อสมาชิกในกลุ่มพบจุดสนใจร่วม และมีวัตถุประสงค์ชัดเจนว่าต้องการนำเสนอสิ่งใด มีเนื้อหาและแหล่งข้อมูลที่เชื่อมโยงกับปัจจุบัน ตลอดจนลงมือปฏิบัติแบบสลับล้าวงวิธีคิดเดิม เพื่อสร้างความเป็นไปได้ใหม่

ๆ” ข้อสรุปในตอนต้น ที่กลุ่มต้องการนำเสนอประเด็นโศกนาฏกรรมความรักของหนุ่มสาวที่มีความสุดโต่งทั้งดีและร้าย แต่ระหว่างกระบวนการกลับพบความคิดใหม่ที่ว่า “การกระทำและรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต” มีความสอดคล้องกับความคิดของทุกคนมากกว่า

หลังจากได้แนวความคิดแล้ว ขั้นตอนถัดมาคือ กลุ่มจะเล่าเรื่องอย่างไร ให้ความคิดสื่อสาร และปรากฏในการแสดง โดยยังคงเค้าโครงเรื่องเดิม ไม่เป็นการสร้างเรื่องใหม่เหมือนกับ “เดอะสตอรี่ออฟนางไอ่” สมาชิกเริ่มปฏิบัติการค้นหาและสร้างตัวละครจากเรื่องเดิม แต่มองในมุมใหม่ผ่านกระบวนการดังต่อไปนี้

3.1 ตัวละครหลัก ตัวละครปะทะ และความขัดแย้งใหม่จากเรื่องเดิมด้วยกระบวนการต้นสด¹⁶ ด้วยกิจกรรม Hot Seat หรือการสัมภาษณ์ตัวละคร ในวันที่ 27 พฤษภาคม 2566 เป็นการสำรวจและค้นหาบทบาท (role) ตัวละครของนักแสดงทั้ง 4 คน¹⁷ “ผ่านการกำหนดหน้าที่และชนชั้นของตัวละครในสังคมของโลก ตัวละคร ค้นหาการกระทำและเชื่อมต่อกับลักษณะบุคคลของนักแสดงไปสู่ตัวละครที่มีความเฉพาะ” (Pickering, 2010) เช่น กษัตริย์เมืองเอกเซรีตา องค์หญิง กษัตริย์หนุ่ม และองค์ชายที่เป็นนาค กิจกรรมเริ่มด้วยการให้ข้อมูลตัวละคร และสัมภาษณ์ตัวละคร เพื่อให้ตัวละครสร้างภูมิหลังที่เป็นความจริงของตน กิจกรรมนี้เชื่อมตัวละครจากวรรณกรรมเข้ากับประสบการณ์ส่วนตัวนักแสดง ทำให้นักแสดงค้นพบตัวละครและสร้างตัวละครที่มีความเป็นมนุษย์ มีชีวิตจิตใจ ทศนคติ ความต้องการ ความรู้สึก ความขัดแย้งในใจ มีเหตุผลรองรับความต้องการและเป้าหมายในชีวิต ดังข้อมูลที่ปรากฏในตารางที่ 1

¹⁶ การต้นสด (Improvisation) เป็นคำที่นิยมใช้และถกเถียงในแวดวงละครอย่างกว้างขวาง Jonh Hedgson และ Ernest Richards (1966) อธิบายว่า การต้นสดเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะทुरुรูปแบบ เป็นกิจกรรมสำคัญของการแสดง (acting) และเป็นกระบวนการสำรวจความเป็นมนุษย์ และสถานการณ์ในพื้นที่ละครผ่านบทบาทสมมติ เพื่อสร้างประสบการณ์และค้นหา “ความจริง” ภายใต้สถานการณ์ที่กำหนด สามารถนำไปสู่การเข้าใจปัญหาและความสัมพันธ์อันซับซ้อนของมนุษย์

¹⁷ นักแสดงทั้ง 4 เป็นนักแสดงมือสมัครเล่นที่มีพื้นฐานการรำ และเรียนการแสดงละครตะวันตกสมัยใหม่ ประกอบด้วย นางสาวรัชนิกร จันทหาร นายพงศธร พุทธิโคตร นายดนุพล ผาอิตติ และนาย ภราดร ชะรอยรัมย์

ตารางที่ 1 แกนตัวละครจากกระบวนการด้นสด

นางไอ่	พระยาขอม	ผาแดง	กังคี
เป้าหมาย/สิ่งสูงค่า = ความสมบูรณ์ของชีวิต ความปรารถนาสูงสุด = พ่อยอมรับและเห็น คุณค่า ความต้องการ = ความ รัก/ ความใส่ใจ/ความสนใจ จากพ่อ ความขัดแย้ง = การ เป็นลูกสาวภายใต้ศีล ธรรมแบบพ่อแม่, ค่า นิยมสังคม, สถานะและ บทบาทหน้าที่ ข้อบกพร่อง = เอาแต่ ใจ, ใจร้อน, ขาดสติและ การไตร่ตรองที่ดี	เป้าหมาย/สิ่งสูงค่า = ความสมบูรณ์ของชีวิต ความปรารถนาสูงสุด = กษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ ความต้องการ = ความ รัก/ความเคารพ/การ ยกย่องสรรเสริญใน ความเป็นกษัตริย์ที่ สมบูรณ์แบบ ความขัดแย้ง = ไม่มี ลูกชายสืบราชบัลลังก์ และรักษาวงศ์ตระกูล ข้อบกพร่อง = ยึดติด ในอำนาจและบารมี แบบอุดมคติ, เห็นแก่ ตัว	เป้าหมาย/สิ่งสูงค่า = ความสมบูรณ์ของชีวิต ความปรารถนาสูงสุด = นางไอ่เป็นพระมเหสี ความต้องการ = ความ รัก/ความใส่ใจ/ความ สนใจจากนางไอ่ ความขัดแย้ง = การเป็น ลูกชายภายใต้ศีลธรรม แบบพ่อแม่, ค่านิยม สังคม, สถานะและ บทบาทหน้าที่ ข้อบกพร่อง = ไม่มั่นใจ ในตนเอง	เป้าหมาย/สิ่งสูงค่า = ความสมบูรณ์ของชีวิต ความปรารถนาสูงสุด = ภาคภูมิใจในตนเอง ความต้องการ = ความ รักจากนางไอ่ ความขัดแย้ง = การ เป็นลูกชายภายใต้ศีล ธรรมแบบพ่อแม่, ค่า นิยมสังคม, สถานะและ บทบาทหน้าที่, เผ่า พันธุ์ที่แตกต่าง ข้อบกพร่อง = เอาแต่ ใจ, ใจร้อน, ขาดสติและ การไตร่ตรองที่ดี

ขั้นตอนถัดมา คือ การเล่นบทบาท (role playing) ระหว่างวันที่ 28-29 พฤษภาคม 2566 “เป็นการใช้บทบาทตัวละครในการกระทำแบบมนุษย์ผ่านสถานการณ์จำลองที่เหมือนหรืออาจเกิดขึ้นในชีวิตจริง” (Pickering, 2010) เพื่อ “เชื่อมตัวละคร บุคลิก สถานะ และความสัมพันธ์ ที่นำไปสู่การค้นพบสัมผัสเชิงทัศนคติ และความรู้สึกของตัวละครที่มีต่อตัวเองและตัวละครอื่น” (Jonh Hedgson และ Ernest Richards, 1966) กระบวนการด้นสดผ่านสถานการณ์เกิดขึ้นระหว่าง 2 ตัวละคร เช่น นางไอ่-พระยาขอม นางไอ่-ผาแดง นางไอ่-กังคี ผาแดง-ขุนนางเมืองผาไท้ แต่ละคู่ความสัมพันธ์ทำให้นักแสดงพบมุมมองตัวละคร ดังข้อมูลในตารางที่

2

ตารางที่ 2 มุมมองตัวละครที่มีต่อตนเองและตัวละครอื่น

มุมมองตัวละคร	นางไอ่	พระยาขอม	ผาแดง	กังคี
นางไอ่	ลูกสาวผู้ทำทุกอย่างเพื่อให้พ่อยอมรับและเห็นคุณค่า	พ่อไม่ยอมรับและภูมิใจเพราะเป็นลูกสาว	ผู้ชายที่รักและเข้าใจ	ต้องการครอบครองและใช้อำนาจกดขี่อย่างเต็มที่
พระยาขอม	ลูกสาวช่วยเสริมอำนาจทางการเมืองมากขึ้น	กษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ที่ไม่มีใครเทียบได้	กษัตริย์หนุ่มไร้อำนาจ	ไม่รู้จัก
ผาแดง	คนที่เติมเต็มความรู้สึกรักมีคุณค่าและการมีตัวตน	พระยาขอมมีอำนาจและบารมีมากทำให้รู้สึกกลัว	อยากบริหารบ้านเมืองแบบอิสระ	ไม่รู้จัก
กังคี	งดงาม ตกหลุมรักและอยากได้รัก	ไม่ได้สนใจมากนัก	ไม่รู้จัก	อยากเป็นอิสระและมั่นใจในตนเอง

สิ่งที่ค้นพบจากนักแสดง คือ ความต้องการ แรงปรารถนา และเป้าหมายของตัวละคร ทำให้ตัวละครจากกระบวนการต้นสดแตกต่างจากวรรณกรรมต้นฉบับ กล่าวคือ ตัวละครมีความเป็นมนุษย์ มีเหตุผล มีความซับซ้อน มีความตั้งใจ และแรงจูงใจเป็นพื้นฐานของการกระทำ เป็นลักษณะของตัวละครในละครสมัยใหม่¹⁸ เมื่อนำตัวละครหลัก คือ นางไอ่ มาวางเป็นศูนย์กลางของเรื่อง มีตัวละครปะทะคือ พระยาขอม เป็นผู้สร้างความขัดแย้ง และตัวละครสนับสนุน คือ ผาแดงกับกังคี ที่ขยายความต้องการของนางไอ่ให้ชัดขึ้น ทำให้ความคิดเรื่อง (theme) ที่กำหนดไว้เริ่มปรากฏ และนำไปสู่การสร้างโครงเรื่องการแสดงใหม่

¹⁸ สดใส พันธุมโกมล (2524) อธิบายว่า ตัวละครสมัยใหม่มักเป็นตัวละครที่ผู้เขียนพยายามสร้างให้มีชีวิตจิตใจเหมือนคนจริง ๆ มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ มีทั้งข้อดี ข้อเสีย และปัญหาที่เขาต้องเผชิญก็เป็นปัญหาที่พบเห็นได้ในชีวิตจริง

3.2 สร้างโครงเรื่องการแสดงให้เห็นจากวรรณกรรมเดิม ด้วยการนำ อนุภาค (motif)¹⁹ จากวรรณกรรมเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ที่ปรากฏระหว่างกระบวนการ ด้นสดของนักแสดง และอนุภาคที่ผู้คนจดจำได้ มาเรียงลำดับสถานการณ์ตั้งแต่ต้น จนจบเรื่อง อนุภาคที่ประกอบสร้างโครงเรื่องใหม่ประกอบด้วย นางไอ่เจริญวัย/ ผาแดงไปหานางไอ่/ ผาแดงก๊วยพาราสีนางไอ่/ พระยาขอมจัดบุญบั้งไฟ/ พระยา ขอม-ผาแดงแข่งบั้งไฟ/ ภัคคิลกลับคืนเมืองนาค/ ภัคคิลแปลงกายเป็นกระรอกเผือก/ นางไอ่อยากได้กระรอกเผือก/ นางไอ่ให้นายพรานฆ่ากระรอกเผือก/ นางไอ่ถวาย อาหารจากเนื้อกระรอกเผือกให้ผาแดง/ สุธโธนาคราชถล่มเมืองเอกชะธิตา/ ผาแดงพานางไอ่ขึ้นมาออกจากเมือง/ สุธโธนาคราชชิงตัวนางไอ่/ เมืองเอกชะธิตา ถล่ม

โครงเรื่องที่ได้จะไม่มีโครงเรื่องรองแบบวรรณกรรมต้นฉบับที่ ประกอบด้วย 1.เรื่องสุทธโธนาคราชทะเลาะกับสุวรรณนาค 2.เรื่องนายไ้ นางแพงแก้ว อันเป็นอดีตชาติของภัคคิลกับนางไอ่ เพราะไม่สอดคล้องกับแนวคิดที่ต้องการนำเสนอ โครงเรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” เป็นแบบ linear plot เพื่อเสนอเหตุการณ์ การกระทำ และความสัมพันธ์ของตัวละครทั้ง 4 อย่างเข้มข้น

เส้นการกระทำหลักของเรื่องใช้กลวิธีตัดปะ (collage) เหตุการณ์ เข้าด้วยกัน ซึ่งยังขาดความเชื่อมโยงเหตุผล แรงจูงใจ ความต้องการ การกระทำ และ เป้าหมายตัวละคร ในการขับเคลื่อนความคิดเรื่องให้ปรากฏในบท ผู้วิจัยใช้วิธี “สร้าง เหตุการณ์ใหม่” สอดแทรกเข้าไปในโครงเรื่อง เพื่อเสนอภูมิหลังและเหตุผลที่ผลัก ดันตัวละครให้เกิดกระทำต่าง ๆ โดยเหตุการณ์ที่สร้างขึ้นใหม่มีดังนี้

- (1) พระยาขอมทำพิธีขอลูกชายแต่ได้ลูกสาว/ นางไอ่เจริญวัย/
- (2) พระยาขอมสั่งนางไอ่ให้ประพัตติตัวให้สมเป็นลูกกษัตริย์/ (3) นางไอ่เล่า
- ไ้ฟ้าทางยาวและฝึกดาบ/ (4) พระยาขอมตำหนินางไอ่และลั่นวาจาให้นางไอ่

¹⁹ ศิราพร ณ ถลาง (2563) อธิบายว่า อนุภาค หมายถึง หน่วยย่อยในนิทานที่ได้รับการสืบทอดและ ดำรงอยู่ในสังคมหนึ่ง ๆ และเหตุที่ได้รับการสืบทอดก็เพราะมีความไม่ธรรมดา มีความน่าสนใจทาง ความคิดและจินตนาการ อนุภาคอาจเป็นตัวละครวัตถุสิ่งของ พฤติกรรมของตัวละคร หรือเหตุการณ์ ในนิทาน

แต่งงาน/(5)ผาแดงถูกกดดันจากสังคมขุนนาง/ (6)ผาแดงได้รับข่าวจากข้ารับใช้ คนสนิทเกี่ยวกับนางไอ่/ (7)ผาแดงฝากผ้าแพรไปให้นางไอ่/ (8)นางไอ่ได้รับสาร และส่งผ้าแพรตอบกลับผาแดง/ ผาแดงไปหานางไอ่/ ผาแดงเกี่ยวพาราสีนางไอ่/ (9)นางไอ่และผาแดงเล่าความในใจ/ (10)นางไอ่และผาแดงตกหลุมรักกัน/ (11) ภัทศิคิดถึงนางไอ่/ (12)ผาแดงลานางไอ่/ (13)นางไอ่ตัดสินใจไปบอกพระยาขอม เรื่องแต่งงาน/พระยาขอมสั่งจัดงานบั้งไฟเพื่อหาลูกเขย/ (14)พระยาขอม-ผาแดง แข่งบั้งไฟ/ (15)ผาแดงกลับเมืองผาไทงเพื่อหาวิธีมาสู่ขอนางไอ่/ (16)นางไอ่ ตัดสินใจไปบอกพระยาขอมเรื่องผาแดงและอยากแต่งงานกับผาแดง/ (17)พระยา ขอมไม่พอใจนางไอ่ที่ไม่ทำตามคำสั่งตน/ (18)ภัทศิแปลงกายเป็นกระรอกเผือก มาหานางไอ่/ นางไอ่อยากได้กระรอกเผือก/ นางไอ่ให้นายพรานฆ่ากระรอกเผือก และได้เขาแค้น/ (19)พระยาขอมขอโทษนางไอ่และชื่นชมนางไอ่ที่ให้เนื้อกระรอก กับประชาชน/ (20)นางไอ่ขอพระยาขอมเรื่องแต่งงานกับผาแดง พระยาขอม ตามใจ/ (21)สุทโธนาคราชรู้ข่าวภัทศิถูกฆ่าตาย/ (22)ผาแดงมาหานางไอ่ นาง ไอ่ถวายอาหารเนื้อกระรอกเผือกให้ ผาแดง/ สุทโธนาคราชลงเมืองเอกชะอีตา/ ผาแดงพานางไอ่ขึ้นม้าออกจากเมือง/ สุทโธนาคราชชิงตัวนางไอ่/ (23)นางไอ่ตัดสินใจ ไปปล่อยมือจากผาแดง/ (24)นางไอ่ตาย/ เมืองเอกชะอีตาถล่ม

เหตุการณ์ทั้ง 24 ทำให้เห็นภูมิหลังและสาเหตุความขัดแย้ง โดย เริ่มต้นที่ (1) พระยาขอมทำพิธีขอลูกชายแต่ได้ลูกสาว เมื่อย้อนไปที่ตารางที่ 2 จะ เห็นว่า พระยาขอมต้องการเป็นกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ไม่มีใครเปรียบเทียบได้ การพยายาม ขอพรจากแดน เพื่อให้ได้ลูกชายสืบทอดราชสมบัติ แต่กลับได้ลูกสาวมาแทน ทำให้ พระยาขอมรู้สึกว่าเป็นกษัตริย์ที่ไม่สมบูรณ์แบบ ไม่ยิ่งใหญ่ และขาดความสมบูรณ์ ของชีวิต ส่งผลต่อเหตุการณ์ถัดไป

นางไอ่ภายใต้บทบาทของคหนิมของกษัตริย์ขอมผู้ยิ่งใหญ่ไม่ได้รับความ สำคัญจากพระยาขอม แม้กระทั่ง ในฐานะลูกสาวก็ไม่ได้รับความสำคัญด้วย เช่นกัน ความขัดแย้งของตัวละครทั้ง 2 เกิดขึ้นจากความต้องการ “ความสมบูรณ์ แบบของชีวิต” สิ่งที่ต้องการเติมเต็มเป็นเรื่อง “ความรัก” เช่นเดียวกัน แต่ความ

ปรารถนา/สิ่งสูงค่า มีความแตกต่างกัน ส่งผลให้ช่องว่างความสัมพันธ์ของพ่อกับลูกเกิดขึ้น และนำไปสู่เหตุการณ์หลังจากนี้

3.3 สร้างบทการแสดง ฉญา และกลอนลำ ด้วยการจัดโครงเรื่องให้เป็นละครหนึ่งองก์ (one-act play) ประกอบด้วย 8 ฉาก ได้แก่ 1.ฉากเปิดเรื่อง 2.ฉาคนางไอ่เจริญวัย 3.ฉากรักแรกพบ 4.ฉากคู่ครอง 5.ฉากกลายร่าง 6.ฉากคืนดี 7.ฉากถล่มเมือง 8.ฉากปิดเรื่อง ดังรายละเอียดเหตุการณ์ในตารางที่ 3

ตารางที่ 3 โครงสร้างลำดับเหตุการณ์ (scenario)

ฉาก	ลำดับเหตุการณ์ในฉาก
1. เปิดเรื่อง	ไหว้ครู/ พระยาขอมทำพิธีขอลูกชายแต่ได้ลูกสาว
2. นางไอ่เจริญวัย	นางไอ่เจริญวัย/ พระยาขอมส่งนางไอ่ให้ประพุดตัวให้สมเป็นลูกกษัตริย์/ นางไอ่ไล่ล่าไก่ฟ้าทางยาวและ ผีกดาบ/ พระยาขอมตำหนินางไอ่และสั่งนางจางให้นางไอ่แต่งงาน/ ผาแดงถูกกดดันจากสังคมขุนนาง/ ผาแดงได้รับข่าวจากคนรับใช้คนสนิทเกี่ยวกับนางไอ่/ ผาแดงฝากผ้าแพรไปให้นางไอ่/ นางไอ่ได้รับสารและ ส่งผ้าแพรตอบกลับผาแดง
3. รักแรกพบ	ผาแดงไปหานางไอ่/ ผาแดงเกี้ยวพราสนางไอ่/ นางไอ่และผาแดงเล่าความในใจ/ นางไอ่และผาแดงตกลงหมั้นระหว่างกัน/ ทั้งคู่คิดถึงนางไอ่/ ผาแดงลานางไอ่
4. คู่ครอง	นางไอ่บอกพระยาขอมเรื่องแต่งงาน/ พระยาขอมสั่งจัดงานบั้งไฟเพื่อหาลูกเขย/ พระยาขอมกับผาแดงแข่ง บั้งไฟ/ ผาแดงกลับเมืองผาไท้เพื่อหาวิธีสู้นางไอ่
5. กลายร่าง	นางไอ่ตัดสินใจบอกพระยาขอมเรื่องผาแดง และต้องการแต่งงานกับผาแดง/ พระยาขอมไม่พอใจนางไอ่ที่ไม่ทำตามคำสั่ง/ ำงคิดแปลงกายเป็นกระรอกเผือกมาหานางไอ่/ นางไอ่อยากได้กระรอกเผือก/ นางไอ่ให้นายพรานฆ่ากระรอกเผือกและได้เขาสักแก้วมาครอบครอง
6. คืนดี	พระยาขอมขอโทษนางไอ่และขึ้นชมที่แบ่งปันเนื้อกระรอกกับประชาชน/ นางไอ่ขอพระยาขอมเรื่องแต่งงานกับผาแดง/ พระยาขอมตกลงให้นางไอ่ครองรักกับผาแดง
7. ถล่มเมือง	สุทโธนาคราชรู้ข่าวงักศีกุ๊กฆ่าตาย/ ผาแดงมาหานางไอ่ นางไอ่ถวายอาหารเนื้อกระรอกเผือกให้ผาแดง/ สุทโธนาคราชถล่มเมืองเอกชะฮีตา/ ผาแดงพานางไอ่ขึ้นม้าออกจากเมือง/ สุทโธนาคราชชิงตัวนางไอ่/ นางไอ่ตัดสินใจปล่อยมือจากผาแดง/ นางไอ่ตาย/ เมืองเอกชะฮีตาถล่ม
8. ปิดเรื่อง	เดียวลา

จากนั้นจึงสร้างบทสนทนาด้วยกลวิธีด้นสันจากนักแสดง แล้วขีดเกลาข้อความสำคัญที่มีผลต่อการกระทำตัวละคร ขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยเตรียมความพร้อมนักแสดงก่อนลงปฏิบัติ เพื่อให้ให้นักแสดงเข้าใจตัวละครและเหตุการณ์ภายในฉากต่าง ๆ โดยใช้หน่วยแรงจูงใจ (motivation units) ที่เชื่อมกับแก่นความคิดของเรื่อง บทสนทনার่างแรกเป็นภาษาพูดปกติ เพราะต้องการให้นักแสดงสื่อสารความคิด อารมณ์ และความรู้สึกโดยไม่ต้องกังวลเรื่องภาษา เพื่อมุ่งค้นหาความต้องการแรงจูงใจ และการกระทำของตัวละคร

เมื่อบทสนทนาสมบูรณ์แล้วจึงปรับภาษาพูดปกติเป็นฉญาและกลอนลำ อันเป็นเอกลักษณ์ของบท การแสดงลำหู่²⁰ กลอนลำจะใช้นำเสนอห้วงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เช่น บทรำพึงรำพัน บทพูดเดี่ยว หรือบทสนทนาที่ต้องการขยายความรู้สึกตัวละคร ส่วนฉญาใช้เป็นบทเจรจา การเลือกใช้ฉญาแทนภาษาพูดปกติ เพราะฉญาสัมผัส สลิล และจังหวะของคำ ทำให้การแสดงยังคงอัตลักษณ์ความเป็นหมอลำเอาไว้ ส่วนบทสนทนาภาษาพูดปกติคงไว้บางส่วนเพื่อให้ผู้ชมที่ไม่คุ้นเคยกับฉญาและกลอนลำสามารถเข้าใจ และติดตามเรื่องราวได้ ซึ่งภาษาที่ใช้ในการแสดงเป็นภาษาอีสานทั้งหมด และมีลักษณะดังนี้

²⁰ ผู้ประพันธ์กลอนลำในบทการแสดงลำร่วมสมัยเรื่อง นางไฉ่ ตอน ชีวิตและความรัก คือ นายบุญจันทร์ เพชรเมืองเลย อาจารย์วิชาเอกการแสดงหมอลำ หลักสูตรวิจัยวัฒนธรรม ศิลปกรรม และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ตารางที่ 4 บทพูดและการปรับเป็นฉณากับกลอนลำ

บทสนทนาภาษาพูด(อีสาน)	บทการแสดงลำ
นางไอ่ ลูกขอบูชาพระรัตนตรัยและเทพ เทวดาอารักษ์ เมืองเอกชะอีตา โปรตอำนวย อวยพรให้พระบิดา ไพร่ฟ้า และข้าทาส บริวารทั้งหลายอยู่ดีมีสุขตลอดไป	(กลอนลำ) นางไอ่ สาธุเด้อ เทวดาแดนไท้ เทวราชอินทร์ ตรา ให้ส่งแรงลง มาโศกผาย ให้หายฮ้อน เอกชะ-อีตา นครบ้าน พระยาขอม ผู้เป็น ใหญ่ ลูกนางไอ่ ไหว้ขอพร พ่อแดนท่าน คุ้มครองบ้าน เหล่าประชา
คนส่งสาร 2 ตั้งแต่ขึ้นมาเมืองมนุษย์ก็เพิ่งได้ เห็น หญิงงามคักปานนี้ ท้าวภักดีสิว่าจั่งได้น้อ	(ฉญา) คนส่งสาร 2 พสุธา ใหญ่กว้าง โขงเขต เมือง มนุษย์ ยังไม่เคย ได้หยุด เบิ่งผู้หญิง งาม ปานนี้ ท้าวภักดี คั่นแมนฮู้ สูเอ้อย...บต้องห่วง พสุธา ใหญ่กว้าง เพิ่นกะหยอ ท่อฝ่ามือ

ฉญาและกลอนลำใช้ภาษาอีสานปัจจุบัน แตกต่างจากวรรณกรรมต้นฉบับที่เป็นภาษาอีสานโบราณ เพื่อให้ผู้ชมกลุ่มเป้าหมายเข้าใจความหมายโดยง่าย กลอนลำเลือกใช้ทำนองขอนแก่นเป็นหลัก เพราะมีจังหวะปานกลางอย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังใช้ทำนองอื่น ๆ เข้ามาผสมผสาน เพื่อให้จังหวะดำเนินเรื่องมีความสอดคล้องกับอารมณ์ของเรื่อง เช่น ทำนองกลอนสวดในฉากเปิดเรื่อง ลำเต้ยหัวโนนตาลในฉากรำพึงรำพัน และเต้ยลาในฉากปิดเรื่อง

4. แนวคิดของผู้กำกับและการออกแบบการแสดง

การแสดงลำห่มในอดีตไม่มีบทบาทของผู้กำกับการแสดงแบบละครตะวันตกสมัยใหม่ ฉวีวรรณ ดำเนิน (2566) อธิบายว่า “การแสดงหมอลำห่ม หัวหน้าคณะจะเป็นผู้กำหนดเรื่องราวที่จะแสดง ไม่ได้มีหน้าที่ฝึกซ้อม แต่มีหน้าที่ในการกำหนดคิวให้กับนักแสดง โดยจะเขียนลำดับเหตุการณ์ไว้หน้าหลังเวทีของโรงหมอลำเพื่อให้ หมอลำทบทวนก่อนออกแสดงแบบต้นสดหน้าเวที” การแสดงลำห่มจึงไม่ได้

เริ่มต้นด้วยการค้นคว้า วิเคราะห์ ตีความ และออกแบบแนวคิด แต่เป็นการกำหนดเรื่องที่จะแสดงโดยหัวหน้าคณะ แล้วสมาชิกร่วมกันสร้างตามบริบทนั้น ๆ เช่น วัตถุประสงค์ของการแสดง เจตนารมณ์หรือเป้าหมายของผู้ว่าจ้าง ฯลฯ

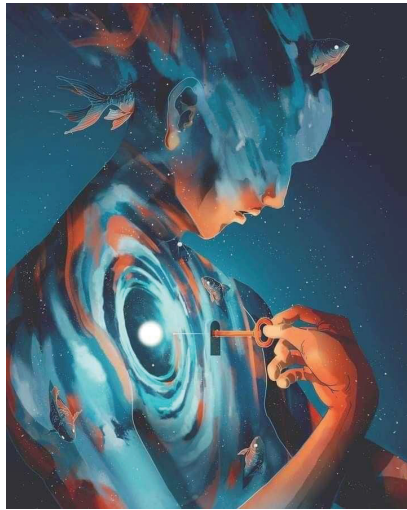
โคกิตสุดา อนันตรักษ์ (2534) อธิบายไว้ว่า “หัวใจสำคัญของการแสดงหมอลำประกอบด้วย 1. เรื่องราว 2. ผู้แสดง-หมอลำ 3. ดนตรี” ทั้ง 3 องค์ประกอบจะทำหน้าที่สื่อสาร และสร้างจินตนาการผ่านการลำ-การแสดงแก่ผู้ชมผู้ฟัง การแสดงลำหมู่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2485 จัดให้มีองค์ประกอบศิลป์ เช่น ฉาก เวที เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยรับอิทธิพลการแสดงลิเกของภาคกลาง²¹ การแสดงหมอลำหมู่นิยมใช้ฉากเดียวตลอดการแสดง อาทิ ฉากท้องพระโรง ฉากเดินป่า มีที่นั่งตั้งไว้กลางเวทีสำหรับนักแสดง ขณะที่เครื่องแต่งกาย มีลักษณะสวยงาม สีสันฉูดฉาด และประดับประดาด้วยเพชรหรือคริสตัล การออกแบบองค์ประกอบศิลป์เน้นความสวยงาม ไม่นิยมเปลี่ยนฉากหรือเครื่องแต่งกายถึงแม้ว่าเรื่องราวจะเปลี่ยนสถานที่หรือเหตุการณ์ก็ตาม ทั้งนี้ ปัจจุบันมีการนำเทคโนโลยีจอ LED มาใช้ประกอบการแสดง ทำให้สามารถเปลี่ยนภาพสถานที่เหตุการณ์ตามเรื่องราวได้มากขึ้น แต่การออกแบบยังขาดเอกภาพในการสื่อสารแก่นความคิดจากเรื่องไปยังผู้ชม

ผู้กำกับการแสดง (ผู้วิจัย) ใช้วิธีการวิเคราะห์และตีความบทการแสดงเพื่อสื่อสารแก่นความคิดผ่านองค์ประกอบศิลป์²² ไปยังผู้ชม บทการแสดงเสนอแก่นความคิดว่า “การกระทำและความรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต (Self-actualization)” แนวคิดของผู้กำกับการแสดงที่กำหนดขึ้น คือ “Manifestation and Recognizing the Self” สื่อถึงตัว

²¹ ลำหมู่มีวิวัฒนาการจากลำพื้นโดยประยุกต์เข้ากับการแสดงลิเก มีการกำหนดบทบาทเฉพาะสำหรับหมอลำแต่ละคนเวทีประกอบด้วยฉาก แสง เสียง มีการนำเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงผสมผสานกับแคน (บุซกร บินชานต์ และชาคม พรประสิทธิ์, 2553)

²² สมาชิกในกลุ่มที่ทำหน้าที่เป็นผู้ออกแบบองค์ประกอบศิลป์ร่วมกับผู้กำกับการแสดง คือ นายนรวัฒน์ ชมนิรัตน์ ศิลปินนอกแบบคนอีสานรุ่นใหม่ มีพื้นฐานการออกแบบศิลป์ในละครตะวันตก และเข้าใจบริบทการแสดงหมอลำ

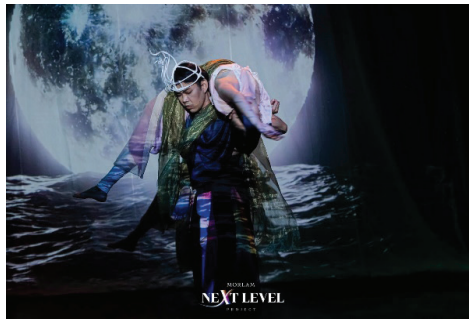
ละครนางไอ่และตัวละครอื่น ๆ ที่กำลังพยายามเติมเต็มความสมบูรณ์ชีวิต ภาพความคิด (conceptual) การแสดงบนเวทีเน้นความโล่งและความว่างเปล่า “พื้นที่ภายในมนุษย์” ไม่ว่าจะเป็นความคิด จิตใจ อารมณ์ ความรู้สึก และตัวตน ที่ตั้งต้นด้วย “ความว่างเปล่า” แต่ถูกเปลี่ยนแปลงและแทนที่ด้วยเหตุผล อารมณ์ ความรู้สึกที่เป็นสิ่งเร้าให้ต้องเติมเต็ม “ภาพชีวิตอันสมบูรณ์” ส่งผลทำให้ความว่างเปล่าถูกเปลี่ยนเป็นการกระทำต่าง ๆ โดยท้ายที่สุดแล้ว “ความสมบูรณ์ของชีวิต คือ เสรีภาพและความเป็นอิสระจากเงื่อนโซ่ที่เข้ามากำหนดคุณค่าและตัวตนของเรา และผู้ที่สามารถนำเราไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิตได้ก็คือ ตัวของเราที่มองเห็นและอยู่เหนือเงื่อนโซ่ที่กดทับความเป็นเรา” (พชญ อัครพราหมณ์, 2566)



ภาพประกอบที่ 1 ภาพแนวคิด Manifestation and Recognizing the Self
ที่มา: <https://www.pinterest.com/> (2566)

แนวคิดของผู้กำกับนำไปสู่การออกแบบศิลป์ในการแสดง ผู้กำกับการแสดงเลือกแนวทางการนำเสนอแบบไม่เหมือนจริง (presentation style) เพื่อคงลักษณะการแสดงลำหู่แบบดั้งเดิม หลักออกแบบองค์ประกอบศิลป์เป็นการเสนอ

ภาพเชิงสัญลักษณ์มากกว่าเลียนแบบความเป็นจริงของผู้คนและสถานที่ เช่น ฉากท้องพระโรงเลือกใช้ภาพกราฟฟิกแบบทัศนมิติ (perspective) คล้ายฉากภาพวาดท้องพระโรงแบบดั้งเดิม การออกแบบเครื่องประดับศีรษะ (head props) ตัวละครพญานาคสุโขทัยและม้าบักสามเน้นรูปแบบโครงสร้างตามจินตนาการ รวมถึงอุปกรณ์ประกอบฉาก เช่น ดาบ ธนู กระรอกกังคี และหางของพญานาคสุโขทัย มุ่งเสนอจินตนาการและสัญลักษณ์มากกว่าสร้างความเหมือนจริง นอกจากนี้ ยังใช้หน้าฉากเพื่อเปลี่ยนบทบาทตัวละครให้กับนักแสดง ผู้ชมจะรู้สึกว่าเป็นนักแสดงคนเดิม เพียงแต่บทบาทที่นำเสนอเปลี่ยนเป็นตัวละครใหม่ การนำเสนอแบบไม่เหมือนจริงทำให้ผู้ชมรู้สึกว่ามีความเป็นละคร (theatrical)²³ มากกว่าเป็นเรื่องราวที่เป็นภาพชีวิตจริง นอกจากนี้ ผู้กำกับการแสดงยังได้กำหนดอารมณ์ สีสน และบรรยากาศของการแสดงด้วยแนวคิดของละครโศกนาฏกรรม เพื่อเสนอความจริงจังและประเด็นชีวิตที่เข้มข้น งานออกแบบศิลป์จึงใช้โทนเข้ม เพื่อสร้างบรรยากาศของละครโศกนาฏกรรมให้กับผู้ชม



ภาพประกอบที่ 2 จากแนวคิดของผู้กำกับสู่เวทีการแสดง
ที่มา: พชญ อัครพราหมณ์ (2566)

²³ มัทนี รัตนิน (2549) อธิบายว่า ละครแนวไม่เหมือนจริงจะแสดงให้เห็นว่า ทุกอย่างเป็นการแสดง ไม่มีอะไรเหมือนจริง ห่างไกลความเป็นจริงที่เราเห็นในชีวิตทั้งสิ้น เช่น นาฏศิลป์ ละครเพลง ละครประวัติศาสตร์ เรื่องจินตนิยาย พงศาวดาร ละครหน้าฉากหรือโอเปร่าที่ผู้แสดงร้องบทแทนการพูดธรรมดา ฯลฯ ล้วนเป็นการแสดงที่มีลักษณะเป็นละครมากกว่าเป็นภาพชีวิตจริง



ภาพประกอบที่ 3 ฉากผ้าและภาพท้องพระโรง
ที่มา: พชญ อัครพราหมณ์ (2566)

การออกแบบศิลปดำเนินควบคู่ไปกับการออกแบบพื้นที่การแสดง โดยกำหนดให้เวทีการแสดงมีลักษณะเดียวกันกับการแสดงลำหู่แบบดั้งเดิมแบบโปรซีนีเยียม (proscenium stage) มีพื้นผ้าขนาดใหญ่กั้นระหว่างพื้นที่แสดงหน้าเวทีกับหลังเวที ทางเข้าออกนักแสดงอยู่ด้านซ้ายและขวาของเวที เว้นพื้นที่ด้านหน้าเวทีไว้สำหรับการแสดง ใช้กล่องไม้ทรงลูกบาศก์แทนโต๊ะนั่งทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า เพื่อให้นักแสดงใช้นั่งหรือยืน โดยจัดให้มีทั้งสองข้างของเวที การออกแบบศิลปเน้นความเป็นกลาง (neutral) มากกว่าจำเพาะเจาะจง (specific) เพื่อให้พื้นที่การแสดงสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามเวลา และสถานที่ในเรื่อง ไม่ต้องเคลื่อนย้ายฉาก โดยยังคงเสนอความเป็นละครผ่านจินตนาการและสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนเวที

5. ฝึกซ้อมลำ การแสดง และการเคลื่อนไหวบนเวที

กระบวนการฝึกซ้อมลำของนักแสดงทั้ง 4 คน เริ่มจากเรียนรู้ทักษะพื้นฐานการลำจากศิลปินมรดกอีสาน คือ แม่วันดี พลทองสถิตย์ หรือหมอลำอุดมศิลป์ และอาจารย์ดวงฤทัย บุญสินชัย หรือตุ้ม ดาวรินทร์ อดีตนางเอกหมอลำคณะระเปียบวาทศิลป์ โดยใช้ลำทำนองขอนแก่นเป็นหลัก หลังจากการฝึกลำกับแม่ครู นักแสดงสามารถลำทำนองขอนแก่นได้คล่องขึ้น เนื่องจากใช้วิธีเลียนแบบการลำตาม

แม่ครู อย่างไรก็ตาม ผู้กำกับการแสดงต้องการให้นักแสดงสร้างอัตลักษณ์การลำเฉพาะตน จึงทดลองค้นหาเสียงและวิธีการลำใหม่โดยนำกลอนลำจากบทการแสดงที่ร่วมกันสร้างมาตีความ (interpretation) เพื่อค้นหาน้ำเสียงตัวละครผ่านการกระทำและความรู้สึกจากภายใน

การใช้วิธีการตีความทำให้นักแสดง ซึ่งทั้ง 4 คนมีพื้นฐานการแสดงละครสมัยใหม่ สามารถเข้าถึงตัวละครและสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครออกมาผ่านน้ำเสียงและลีลาการเอื้อนการอ่อนในแบบของตนเอง นักแสดงสร้างทำนองลำที่พัฒนา และต่อยอดจากลำทำนองขอนแก่น วิธียังมีความแตกต่าง โดยเฉพาะการลำเพื่อสื่อสารความรู้สึกตัวละครจากภายใน ซึ่งแตกต่างจากการลำด้วยเทคนิคการใช้น้ำเสียง เช่น ลำบทโศกเศร้า ลำบทซาบซึ้ง หรือเคียดแค้น ที่มักจะใช้วิธีเปล่งเสียงแบบจงใจเสนออารมณ์ตัวละครมากกว่า วิธีการค้นหาการลำจากการตีความดำเนินไปพร้อมกับการค้นหาวิธีแสดง เพื่อให้การลำและการแสดงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

ในการพัฒนาการแสดง ผู้กำกับการแสดงใช้วิธีการตีความบทละครร่วมกับพัฒนาตัวละครด้วยการค้นหาแรงจูงใจ (motivation) โดยให้ความสำคัญกับความต้องการสูงสุด อุปสรรค ความขัดแย้ง เป้าหมาย แบ่งเป็น “หน่วยแรงจูงใจ” (motivation unit) ที่ร้อยเรียงกันไปแต่ละฉาก จากนั้นจึงค้นหาความหมายใต้บรรทัด (subtext) ในกลอนลำ ผญา และบทพูด เพื่อให้การแสดงสื่อสารความคิดและความรู้สึกของตัวละครจากภายในมากกว่าการแสดงออกด้วยเทคนิคเสียงและลีลาท่าทางตามแบบดั้งเดิม การผสมผสานวิธีการแสดงละครตะวันตกสมัยใหม่กับการแสดงลำหมู่แบบดั้งเดิมทำให้ตัวละครที่มีลักษณะตายตัว (flat character) พัฒนาไปเป็นตัวละครที่มีความซับซ้อนแบบมนุษย์ (well-rounded character) มีความเป็นธรรมชาติ และเสนอความจริงภายในของ ตัวละครให้ปรากฏออกมาผ่านการลำ การร้อง และการเคลื่อนไหวบนเวที

เมื่อพิจารณาถึงรูปแบบการนำเสนอของการแสดงลำหมู่แบบดั้งเดิม จะเห็นว่า การแสดงลำหมู่นำเสนอในรูปแบบไม่สมจริง ดังนั้น เพื่อคงอัตลักษณ์รูป

แบบการแสดงดั้งเดิมไว้ ผู้กำกับการแสดงจึงใช้วิธีลดภาพความสมจริงด้วยการแทรก “ฟอน”²⁴ ซึ่งเป็นการใช้ภาษาร่างกายประกอบการเล่า เช่น การวาดมือ มาทำงาน ร่วมกับการเต้นและเคลื่อนไหวร่างกายบนเวที²⁵ เพื่อสื่อสารความหมาย ภาพ เหตุการณ์ และเล่าเรื่อง²⁶ เช่น ฉากนางไอ่และผาแดงมีความสัมพันธ์ลึกซึ้ง ฉากแข่ง บั้งไฟ ฉากไล่ล่ากระรอกเผือก และฉากสุทโธนาคราชจับนางไอ่ลงไปได้ธรรณี

การนำเสนอภาพการแสดงผ่านการเต้นและเคลื่อนไหวบนเวที ทำงานควบคู่กับดนตรี เพื่อให้จังหวะใน การแสดงมีความสอดคล้องกัน การทำงานดนตรี และเพลงประกอบการแสดงใช้หลักการตีความของผู้กำกับ การแสดงร่วมกับแนวคิด และเทคนิคการสร้างเสียงของนักดนตรี²⁷ เพื่อให้การแสดงสื่อสารอารมณ์และความรู้สึกไปพร้อมกับลีลาการเต้นและการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับเรื่อง โดยนำคีย์บอร์ด มิดิคอนโทรลเลอร์ (Keyboard MIDI Controller) มาใช้แทนเสียงแคน รวมถึงใช้เสียงพิเศษอื่น ๆ เพื่อเพิ่มความหลากหลายของเสียงในการแสดง โดยใช้ลำโพง ขอนแก่นผสมผสานกับทำนองลำอื่น ๆ เพื่อสร้างจังหวะหลากหลายให้กับการแสดง

²⁴ พืรพงค์ แสนไสย (2547) แสดงพรรณนาไว้ว่า ฟอนอีสานดั้งเดิมเกิดจากสัญชาตญาณบริสุทธิ์ของคน ไทอีสาน ด้วยการขยับเขยื้อนเคลื่อนไหวอันแฝงฝังจากความรู้สึกนึกคิดเกิดเป็นท่าทางต่าง ๆ

²⁵ สมาชิกในกลุ่ม คือ โชตเตชา ดังฉินาคุปต์ นักเต้นอีสานร่วมสมัย ทำหน้าที่ฝึกฝนทักษะการใช้ร่างกาย การเต้น กระบวนคิดในการออกแบบลีลา และร่วมพัฒนาลีลาเคลื่อนไหวบนเวที

²⁶ มัทนี รัตนิน (2549) กล่าวว่า นาฏศิลป์มีบทบาทในละครทั้งที่เป็นส่วนประกอบ และบทบาทในฉาก ที่ผู้ประพันธ์ระบุไว้ในบทมี 2 ลักษณะ คือ นาฏศิลป์ประกอบละคร (incidental dance) และ นาฏศิลป์ที่เป็นส่วนของละคร (dramatic dance)

²⁷ สมาชิกที่เป็นนักดนตรีในกลุ่ม คือ อาทิตย์ กระจ่างศรี ซึ่งเป็นนักดนตรีที่มีทักษะและภูมิรู้แบบผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นเมืองอีสานและดนตรีตะวันตก



ภาพประกอบที่ 4 การใช้ร่างกายของนักแสดงฉากกระรอกถูกฆ่า
ที่มา: พชญ อัครพราหมณ์ (2566)



ภาพประกอบที่ 5 การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยฟ้อน-เต้น
ที่มา: พชญ อัครพราหมณ์ (2566)

6. เปิดเวทีสู่สาธารณะ

การแสดงลำห่มร่วมสมัยเรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” เปิดทำการแสดงจำนวน 2 รอบ คือ วันเสาร์ที่ 17 มิถุนายน 2566 เวลา 14.00 น. และ 18.00 น. ณ Performing Arts Studio คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

ผู้เข้าชมรอบละ 55 ที่นั่ง เต็มความจุของสตูดิโอ ผู้ชมส่วนใหญ่อยู่ในกลุ่มอายุ 19-29 ปี คิดเป็นร้อยละ 62.7 ของผู้เข้าชมทั้งหมด ประกอบด้วย 1.กลุ่มนักศึกษาในระดับปริญญาตรี ร้อยละ 70.6 2.กลุ่มผู้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ร้อยละ 13.7 และ 3.กลุ่มผู้จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลายหรือเทียบเท่า ร้อยละ 5.9 หลังการแสดงรอบ 14.00 น. มีกิจกรรมเสวนาหลังการแสดง และมีผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 4 ท่าน²⁸ เข้าร่วมวิพากษ์และสะท้อนมุมมองต่อการแสดง

7. ประเมินผลงานการแสดง

การประเมินผลงานการแสดงแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ 1.ประเมินโดยผู้ชม 2.วิพากษ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ และ 3.ถอดบทเรียนสมาชิกในกลุ่ม อภิปรายสรุป ดังนี้

7.1 ผลการประเมินจากผู้ชม ด้วยวิธีการทำแบบสอบถามหลังชมการแสดงจำนวน 100 คน ผลประเมินในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการแสดงพบว่า ส่วนใหญ่มีความคิดเห็นในระดับมากที่สุด ตามที่ปรากฏในตารางที่ 5

²⁸ ประกอบด้วย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ทรงวิทย์ พิมพ์กรรม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อิสระ ดลเพ็ญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริศักดิ์ เหล่าจันทาม และแพทย์หญิงวนาพร วัฒนกุล

ตารางที่ 5 ผลการประเมินจากผู้ชม

ประเด็น	ระดับความคิดเห็น			
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย
1.1 การลำมีความแปลกใหม่แต่ยังคงกลืนอายุการลำดั้งเดิมไว้	62	30	8	
1.2 การใช้ภาษาในกลอนลำ เพลง และสามารถสื่อสารเข้าใจง่าย	58	28	14	
1.3 การผสมผสานการลำ/การร้องอีสานได้อย่างลงตัว	60	32	8	
1.4 เรื่องราวที่นำเสนอมีความทันสมัยเหมาะกับบริบทปัจจุบัน	62	28	10	
1.5 เรื่องราวที่นำเสนอมีข้อคิดที่ดีและมีสาระที่ให้คุณค่าต่อผู้ชม	72	26	2	
1.6 รูปแบบการนำเสนอมีความแปลกใหม่แต่ยังคงกลืนอายุการนำเสนอลำหมูแบบดั้งเดิมไว้	60	30	10	
1.7 นักแสดงสามารถนำเสนอตัวละครได้สมบทบาทและน่าติดตาม	62	32	6	
1.8 นักแสดงสามารถลำ/ร้อง อย่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและน่าติดตาม	68	26	6	
1.9 ดนตรีมีความแปลกใหม่และยังคงเอกลักษณ์ของดนตรีในการแสดงลำได้อย่างเหมาะสม	66	20	14	
1.10 ดนตรีสามารถสร้างและส่งเสริมบรรยากาศการแสดงให้น่าติดตาม	66	24	10	
1.11 ดนตรีส่งเสริมการลำ/การร้องของนักแสดงได้ดี	66	24	10	
1.12 องค์ประกอบศิลป์ เช่น เสื้อผ้า ฉาก เวที แสง ฯลฯ มีความแปลกใหม่และยังคงเอกลักษณ์ของการแสดงลำหมูดั้งเดิมไว้ได้	48	32	20	
1.13 องค์ประกอบศิลป์มีความเหมาะสมกับเรื่องราวและสื่อสารกับผู้ชม	46	36	18	
1.14 ภาพรวมของการแสดงมีความแปลกใหม่ ยังคงเอกลักษณ์ของการแสดงลำหมูดั้งเดิมไว้ และชวนให้ติดตามการแสดงจนจบเรื่อง	54	36	10	
1.15 ระยะเวลาในการแสดงมีความเหมาะสม	46	38	14	2
1.16 สถานที่จัดแสดงเหมาะสมกับการแสดง	50	40	10	

ผลการประเมินสะท้อนให้เห็นว่า การแสดงลำหู่ร่วมสมัย “นางโอะเดอะไลท์แอนด์เลิฟ” เป็นผลงาน การแสดงที่ยังคงรักษา “แก่นแท้” ของการแสดง หมอลำหู่เอาไว้ได้ สามารถสร้างประสบการณ์รับชมเชิงบวก แก่ผู้ชม มีความแปลกใหม่และแตกต่าง โดยยังคงกลืนอายุการแสดงลำหู่แบบดั้งเดิม เรื่องราวนำเสนอคุณค่า เนื้อหา และสาระที่ทันสมัยเหมาะกับปัจจุบัน ผ่านการแสดงที่สมภาพและน่าเชื่อถือ มีองค์ประกอบศิลป์ สร้างบรรยากาศและสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกจากเรื่อง โดยเฉพาะดนตรีและการลำการร้องที่ส่งเสริมกัน ชุดข้อมูลนี้แสดงให้เห็นว่า กลุ่มผู้ชมเป้าหมายยังคงชอบการแสดงหมอลำที่มุ่งเน้นการดูการฟังแบบเอาเรื่อง หากรูปแบบการแสดงส่งเสริมการเล่าเรื่องให้มีความน่าสนใจและน่าติดตาม

สิ่งสำคัญประการหนึ่ง คือ แก่นความคิดที่นำเสนอผ่านเรื่องราว และการแสดงบนเวที ผลการประเมินพบว่า แก่นความคิดที่ผู้ชมได้รับมากที่สุด คือ “อภุศลมูล 3 สร้างความหายนะให้แก่มนุษย์” ส่วนแก่นความคิดเรื่อง “การกระทำ และรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต” อันเป็นเป้าหมายหลักของผู้กำกับการแสดงกลับเป็นลำดับรองลงมา ส่วนการสะท้อนภาพปัญหาสังคมปัจจุบันผ่านการแสดง ผู้ชมเห็นว่า การแสดงเสนอประเด็น “การให้คนอื่นเป็นผู้กำหนดคุณค่าให้ตนเอง” มากที่สุด ส่วนประเด็นรองลงมาคือ “ครอบครัวขาดความใกล้ชิดกัน” โดยทั้งสองประเด็นอยู่ในแนวคิดที่กลุ่มต้องการนำเสนอแก่ผู้ชม

การที่แก่นความคิดหลักของผู้กำกับการแสดงไม่สามารถสื่อสารไปยังผู้ชมได้ตามเป้าหมาย อาจเป็นเพราะ ตัวบ่งชี้ขาดความเข้มข้นในการสื่อสารความคิดอย่างชัดเจน โดยคำสำคัญ เช่น การรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เสรีภาพ และความสมบูรณ์ของชีวิต สื่อสารผ่านการกระทำของตัวละคร บทเจรจา และกลอนลำไม่มากนัก ตลอดจนภาพการแสดงบนเวทียังออกแบบเพื่อสื่อสารความหมายที่สัมพันธ์กับแก่นความคิดไม่เข้มข้นพอ ผู้ชมส่วนใหญ่จึงได้รับแก่นความคิดรองอย่างใดก็ดี การที่ยังมีกลุ่มผู้ชมได้รับแก่นความคิดหลักของผู้กำกับการแสดงอยู่นั้น อาจเป็นเพราะผู้ชมกลุ่มมีความเข้าใจตัวเรื่อง หรือมีประสบการณ์ร่วมเช่นเดียวกับตัวละคร ทำให้แก่นความคิดหลักสื่อสารกับผู้ชมโดยตรง

7.2 การวิพากษ์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบด้วยผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความหลากหลาย จำนวน 4 ท่าน โดยเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงลำหู่ ด้านวรรณกรรม เรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ด้านศิลปวัฒนธรรมอีสานร่วมสมัย และด้านเวชศาสตร์ครอบครัว การใช้ผู้ทรงคุณวุฒิหลากหลายด้านในการสะท้อนผลงานการแสดง ช่วยทำให้ทราบว่า ผลงานการแสดงที่สร้างขึ้นใหม่สามารถสื่อสารประเด็นร่วมสมัย และมีความริเริ่มที่แปลกใหม่ไปจาก การแสดงแบบดั้งเดิมหรือไม่ และอย่างไร การวิพากษ์และสะท้อนมุมมองของผู้ทรงคุณวุฒิทำให้เห็นว่า ผลงานการแสดงร่วมสมัย เรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” เป็นพื้นที่ทดลอง 3 ลักษณะ ได้แก่

7.2.1 ตีความและสร้างเรื่องใหม่จากวรรณกรรมดั้งเดิม การแสดงยังคงอนุภาคสำคัญของเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ไว้ค่อนข้างมาก แต่รายละเอียด เนื้อหาของเรื่องมีความแตกต่าง โดยเฉพาะตัวละครเอกนางไอ่ที่ต่างจากต้นฉบับ การตัดทอนสาระเรื่องเดิมที่คุ้นเคย เช่น การสาปแช่ง การผูกเวรกรรมของนางไอ่ และ ภัททิโนคติชาติ เพื่อสร้างความหมายใหม่ของเรื่องผ่านการเล่าเรื่องในมุมมองของ ตัวละครนางไอ่ สัญลักษณ์ต่าง ๆ จากวรรณกรรมเดิมถูกแทนค่าด้วยความหมายใหม่ที่เชื่อมโยงความคิดของเรื่อง เพื่อสะท้อนประเด็นร่วมสมัย ที่เกี่ยวกับวัยรุ่น ครอบครัว และคุณค่าตนเอง ส่งผลให้เรื่องเล่าพื้นบ้านดั้งเดิมขยายขอบเขตไปสู่บริบทร่วมสมัย นอกจากนี้ การแสดงยังคงใช้ภาษาที่สวยงาม การใช้สัมผัสแบบโคลงกลอนอีสานที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงหมอลำยังคงปรากฏอยู่ในการแสดง ทำให้การแสดงรักษาคุณค่าของหมอลำเอาไว้ได้

7.2.2 รูปแบบการนำเสนอ สามารถสร้างสุนทริยรสให้กับผู้ชม เล่าเรื่องด้วยกลวิธีที่หลากหลายทำให้การแสดงน่าติดตาม การใช้หมอลำผสมผสานกับ ศิลปะการละครทำให้เกิดรูปแบบการแสดงใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนโดยยังคงทำนองลำ ขอนแก่นไว้ เพียงแต่ว่า หากเพิ่มเอกลักษณ์ของการแสดงลำหู่มากขึ้น เช่น การเปลี่ยนฉากด้วยลำเต้ยหรือลำเดินจะทำให้การแสดงเชื่อมโยงกับ “ความทรงจำ” การแสดงหมอลำของคนอีสานมากขึ้น

7.2.3 สร้างการแสดงหมอลำรูปแบบใหม่ ผลงานการแสดงขึ้นนี้ทำให้เห็นว่า หมอลำสามารถปรับเปลี่ยนให้เข้ากับบริบทสังคม และความต้องการของผู้ชม การแสดงลำห่มร่วมสมัย “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” มีรูปแบบการแสดงเหมาะสมสำหรับกลุ่มผู้ชมที่ต้องการเสพเรื่องราว มีความเป็นหมอลำผสมผสานความเป็นละคร การแสดงจึงต้องการผู้ชมที่แตกต่างจากหมอลำเชิงพาณิชย์

7.3 ถอดบทเรียนของสมาชิกในกลุ่ม การเสวนากลุ่มปิดทำให้เห็นว่าการสร้างสรรค์การแสดงเป็นพื้นที่ทดลองทำงานที่มีความร่วมสมัย นับตั้งแต่กระบวนการสร้างเรื่องที่สมาชิกในกลุ่มสะท้อนความคิด สัมผัส และประสบการณ์ส่วนตัวในพื้นที่เรื่องเล่าใหม่ผ่านการตีความจากเรื่องเดิม ทำให้เรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ที่มุ่งเสนอประเด็นความรักหนุ่มสาวพัฒนาสู่ประเด็นความรักที่สื่อสารกับผู้ชมกลุ่มเป้าหมายในสังคมวิถีอีสานใหม่ รวมถึง การใช้ทักษะการเล่า การแสดง การฟ้อน การเต้น การออกแบบ และดนตรีในการทดลองสร้างงานที่เสนอความเป็นหมอลำห่มในลักษณะที่แตกต่าง ด้วยการผสมผสานวิธีคิดและปฏิบัติทักษะระหว่างหมอลำห่มดั้งเดิมกับ ศิลปะการละครสมัยใหม่ทำให้การแสดงลำห่มแตกต่างออกไปจากแบบเดิม และสร้างประสบการณ์หมอลำแบบใหม่ให้กับผู้ชมรวมถึงสมาชิกในกลุ่มด้วย

สรุปผลการวิจัย

งานวิจัยเริ่มกระบวนการตั้งแต่วันที่ 22 พฤษภาคม 2566 ถึงวันที่ 17 มิถุนายน 2566 ใช้ละครดีไวซ์เป็นเครื่องมือทำงานแบบมีส่วนร่วมกับสมาชิกในกลุ่ม และใช้องค์ประกอบการแสดงลำห่มแบบดั้งเดิมเป็นหลักผสมผสานกับแนวคิดละครตะวันตกสมัยใหม่ ทำให้การแสดงมีความร่วมสมัยและเข้าถึงกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย ผลการดำเนินงานวิจัยสามารถสรุปและอภิปรายดังนี้

1. บทการแสดงลำห่มร่วมสมัย

บทการแสดงจากกระบวนการวิจัยมีความยาว 40 นาที ตั้งต้นจากการใช้วรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ฉบับของปรีชา พิณทอง เมื่อทำการศึกษาบทวรรณกรรมดั้งเดิมโดยละเอียดพบว่า โครงสร้าง การเล่าเรื่องมีความ

ซับซ้อน ประกอบด้วยโครงเรื่องหลัก 1 เรื่อง และโครงเรื่องย่อยอีก 2 เรื่อง ที่ไม่ได้ทำหน้าที่ขยายให้เห็นแก่นความคิดในโครงเรื่องหลัก ดังนั้น บทการแสดงใหม่จึงตัดโครงเรื่องย่อยออก เพื่อเสนอโครงเรื่องหลักอย่างเดียว โดยเล่าในลักษณะ linear plot เพื่อเน้นเส้นการกระทำหลักของเรื่องเส้นเดียว

ประเด็นที่น่าเสนอในวรรณกรรมดั้งเดิม คือ ความรักหนุ่มสาวที่นำไปสู่ความโลภ โกรธ หลง และกลายเป็นโศกนาฏกรรมทำลายบ้านเมือง เมื่อศึกษาเรื่อง “ผาแดงนางไอ่” ที่ปรากฏในการแสดงลำหู่คณะต่าง ๆ ในภาคอีสานพบว่า มีการใช้อุณภูมิกที่ผู้คนจดจำได้มาสร้างเป็นการแสดง แต่มีรายละเอียดแตกต่างกัน นิยมเล่ามุมมองเดิมตามที่ปรากฏในวรรณกรรม ดังนั้น บทการแสดงเรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” อันเกิดจากกระบวนการมีส่วนร่วมของสมาชิกด้วยการศึกษาวิเคราะห์ ตีความ และเชื่อมโยงประเด็นในวรรณกรรมเข้ากับมุมมองและประสบการณ์ชีวิตส่วนตัวของแต่ละบุคคล เมื่อนำมาแสดงประเด็นและแก่นความคิดที่กลุ่มมองเห็นร่วมกัน แล้วเชื่อมโยงเข้ากับบริบทสังคมอีสานสมัยใหม่ จึงทำให้ได้เรื่องที่มีแก่นความคิดร่วมสมัย โดยนำมากำหนดเป็นแกนเรื่องแล้วใช้กระบวนการสร้างตัวละครและการดำเนินสดของนักแสดงในการสร้างบทสนทนา

องค์ประกอบภาษาที่ใช้ในวรรณกรรมดั้งเดิมมี 3 ลักษณะ คือ 1.บทพรรณนาหรือบรรยายสิ่งต่าง ๆ ในเรื่อง 2.บทเจรจาของตัวละคร 3.บทรำพึงรำพันส่วนใหญ่เป็นภาษาสำหรับการอ่านที่เรียกว่า “วัชรปณฺธิ” (โคภิตสุตา อนันตรักษ์, 2534) ทั้งนี้ การวิจัยใช้กลวิธีการสร้างบทด้วยภาษาพูดปกติทำให้ได้บทสนทนา (บทเจรจา) ที่มุ่งเน้นความต้องการของตัวละคร ทำให้เรื่องดำเนินไปด้วยการกระทำของตัวละครเป็นหลัก เมื่อปรับบทสนทนาด้วยภาษาพูดให้เป็นบทการแสดงลำหู่ด้วยการใช้กลอนลำ ผญา โคลงอีสาน และบทพูดภาษาอีสาน ทำให้ตัวบทการแสดงสามารถสื่อสารความต้องการและการกระทำของตัวละคร พร้อมกับรักษาความงามของภาษาอีสานและกลอนลำเอาไว้ได้

2. การลำและการแสดง

การลำและการแสดงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดของการแสดงลำห่มู่ ในกระบวนการวิจัยกำหนดให้นักแสดงฝึกทักษะพื้นฐานการลำจากศิลปิน-ครูหมอลำ เพื่อให้เข้าใจทำนองลำ การเอื้อนการอ่อน เทคนิคการใช้น้ำเสียง การเปล่งเสียง และ ค้นหาระดับเสียงด้วยการเทียบเสียงลำกับเสียงแคน ผู้วิจัยใช้หลักกำกับการแสดงในการทำงานร่วมกับนักแสดง อาทิ ดีความบทละคร ค้นหาและพัฒนาตัวละคร สร้างจินตนาการและความเชื่อให้กับนักแสดง ฯลฯ ซึ่งเป็นวิธีการของละครตะวันตกสมัยใหม่ ส่งผลให้นักแสดงสามารถค้นหาสำเนียงที่เหมาะสมกับ ตัวละคร สื่อสารด้วยอารมณ์และความรู้สึกจากภายใน อันมาจากความต้องการและการกระทำของตัวละคร มากกว่าใช้เทคนิคเปล่งเสียงแบบจงใจเสนออารมณ์ตามแบบดั้งเดิม การค้นพบวิธีสร้างและเปล่งเสียงในแบบของตนเองของนักแสดงทั้ง 4 คน ส่งผลให้การลำและการแสดงมีความน่าสนใจ สื่อสารความคิด อารมณ์ และความรู้สึกของตัวละครได้อย่างเป็นธรรมชาติ

3. รูปแบบการนำเสนอ

การแสดงลำห่มู่แบบดั้งเดิมมีรูปแบบการนำเสนอแนวไม่เหมือนจริง (presentational style) อันเป็นลักษณะของละครพื้นบ้านที่นิยมใช้การเล่าเรื่องผ่านการขับลำเป็นหลัก แล้วใช้บทบาทสมมติประกอบการขับลำ เพื่อให้การแสดงมีความน่าสนใจ กระทั่งได้รับอิทธิพลจากลิเกภาคกลาง จึงเริ่มมีการแสดงตามบทบาท และจัดให้มีองค์ประกอบศิลป์ เช่น ฉากแบบทัศนมิติ การแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบฉาก ฯลฯ การแสดงลำห่มู่ในอดีต มีการสร้างฉากประกอบการแสดงทั้งในลักษณะเหมือนจริงและไม่เหมือนจริง โดยพยายามให้สอดคล้องกับเรื่องราว แต่ปัจจุบันเน้นการออกแบบที่มีความสวยงามและอลังการ เพื่อดึงดูดความสนใจจากผู้ชม

การวิจัยใช้หลักกำกับการแสดงละครสมัยใหม่ในการออกแบบแนวคิดการแสดง อาศัยแก่นความคิดจากบทเป็นหลัก ผสมผสานกับรูปแบบของการแสดงลำห่มู่แบบดั้งเดิม โดยคงรูปแบบนำเสนอแนวไม่เหมือนจริงเพื่อเสนอให้ผู้ชมเห็นว่าการแสดงลำห่มู่ร่วมสมัยเรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” นำเสนอภาพความจริง

ของมนุษย์ในเชิงสัญลักษณ์ ไม่เลียนแบบหรือเน้นความสมจริง ซึ่งแนวความคิด “Manifestation and Recognizing the Self” ที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดเป็นแนวทางการออกแบบภาพบนเวทีทั้งหมด มุ่งสู่แก่นความคิดของเรื่องที่ว่า “การกระทำและความรับผิดชอบในสิ่งที่กระทำ เพื่อนำพาตนไปสู่เสรีภาพและความสมบูรณ์ของชีวิต” ดังนั้น องค์ประกอบต่าง ๆ อาทิ การลำ การแสดง การฟ้อน-การเต้นดนตรี และองค์ประกอบศิลป์ จึงถูกสร้างขึ้น เพื่อให้ภาพบนเวทีเป็นเอกภาพ สื่อสารและสร้างบรรยากาศของเรื่องแก่ผู้ชม งานวิจัยจึงเป็นพื้นที่ทดลองสร้างระบบกำกับการแสดงโดยใช้วิธีการของละครตะวันตกสมัยใหม่ในการแสดงลำห่มเป็นครั้งแรก

อภิปรายผล

การดำเนินงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงลำห่มร่วมสมัยเรื่อง “นางไอ่” ตอน “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” เป็นงานวิจัยระยะที่ 2 ตั้งต้นจากคำถามหลังปฏิบัติการสร้างการแสดงระยะที่ 1 ตอน “เดอะสตอรี่ออฟนางไอ่” โดยผู้วิจัยได้สะท้อนความคิดจากตัวงานแล้วเกิดประเด็นคำถามสำคัญในใจ คือ “ทำอย่างไรที่การแสดงลำห่มที่ทดลองสร้างอยู่ขณะนี้จะมีความเข้มข้นขององค์ประกอบหมอลำห่มแบบดั้งเดิมมากขึ้น ในขณะที่รูปแบบการนำเสนอต้องมีความร่วมสมัยและสื่อสารกับผู้ชมเป้าหมาย” นำไปสู่กระบวนการวิจัยอันเป็นการทดลองและค้นหาผ่านการลงมือปฏิบัติตามที่ได้อธิบายในเนื้อหาก่อนหน้านี้

ผลผลิตและผลลัพธ์ที่เกิดจากกระบวนการวิจัย อาทิ บทการแสดง การลำ และการแสดง และองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ ใช้แนวทางและองค์ประกอบสำคัญของการแสดงลำห่มแบบดั้งเดิมเป็นหลัก ผสมผสานกับแนวทางละครตะวันตกสมัยใหม่ เพื่อทำให้การแสดงที่เกิดขึ้นเคลื่อนตัวจากพื้นที่ละครพื้นบ้านอีสานตามชนบดั้งเดิมไปสู่การแสดงที่มีความร่วมสมัยที่สามารถเชื่อมต่อกับผู้ชมรุ่นใหม่ และบริบทสังคมแบบวิถีอีสานสมัยใหม่ กระบวนการวิจัยทำให้ได้ข้อค้นพบที่เป็นหลักคิด และหลักปฏิบัติอันสะท้อนถึงการผสมผสานระหว่างละครพื้นบ้านอีสานและละครตะวันตกสมัยใหม่ดังนี้

1. หลักการสร้างสรรค์การแสดงลำหู่ร่วมสมัยจากวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานโบราณที่สามารถสื่อสารความคิด ประเด็นร่วมสมัยกับบริบทและกลุ่มผู้ชมอีสานรุ่นใหม่ เริ่มจากการมองปรากฏการณ์การแสดงลำหู่และสังคมอีสาน ซึ่งเห็นว่า การแสดงลำหู่ยังคงใช้นิทานหรือวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก เพื่อจัดแสดงต่อผู้ชมที่เป็นคนอีสานสมัยใหม่ ถึงแม้ว่า จะมีการประพันธ์บทที่เป็นเนื้อหาใหม่ขึ้น แต่โครงสร้างการเล่าเรื่องยังคงใช้แบบเรื่องนิทานพื้นบ้านอีสาน และตัวละครมีลักษณะตายตัว ส่งผลให้ผู้ชมไม่ได้ให้ความสำคัญกับการดูและฟังเรื่องราวเป็นหลัก เพราะมีความจำเจหรือรู้เรื่องราวนั้นเป็นอย่างดี ขาดความแปลกใหม่ จึงหันเหความสนใจไปที่นักแสดงหรือการแสดงอื่น ๆ ที่ให้ความสนุกสนานและดึงดูดใจมากกว่า ทำให้เรื่องราวซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงลำหู่ได้รับความสนใจน้อยลง

การสร้างบทการแสดงลำหู่โดยใช้กระบวนการละครดีไวซ์เป็นเครื่องมือ ทำให้ได้ประเด็นที่เชื่อมต่อกับเรื่องโบราณเข้ากับบริบทสังคมอีสานปัจจุบัน สิ่งที่เกิดขึ้นในเรื่องสามารถเชื่อมโยงกับผู้คน สถานการณ์ และประสบการณ์ที่ยังคงเห็นในสังคมจริง ถึงแม้ว่า จะใช้วรรณกรรมอีสานโบราณที่ผู้คนคุ้นเคย แต่กระบวนการค้นหาและตีความแบบละครสมัยใหม่ เพื่อสร้างแก่นความคิดที่เชื่อมกับประเด็นร่วมสมัย และพูดเรื่องชุมชนอีสานวิถีสมัยใหม่ที่สอดคล้องกับกลุ่มผู้ชมเป้าหมาย ทำให้วรรณกรรมโบราณมีเส้นเรื่องที่ชัดเจน ลดทอนความซับซ้อนของโครงสร้างเดิมสามารถร้อยเรียงอนุภาคสำคัญที่ผู้คนจำได้ให้เป็นเส้นเรื่องเดียวที่มีความเข้มข้น ผู้ชมยังคงรับรู้ว่าเป็นเรื่องเดิม แต่เข้าใจเรื่องและเข้าถึงเรื่องราวในมุมมองใหม่

อีกด้านหนึ่ง กระบวนการสร้างการแสดงภายใต้กรอบคิดของการแสดงลำหู่ ซึ่งเป็นมหรสพบันเทิง เมื่อใช้เครื่องมือผู้กำกับกับการแสดงของละครตะวันตกสมัยใหม่มาหนุนเสริม ทำให้กระบวนการสร้างการแสดงมีเป้าหมายเพื่อสื่อสารแก่นความคิดผ่านองค์ประกอบภาพบนเวทีไปยังผู้ชม ภาพที่ปรากฏบนเวทีจึงไม่ได้คำนึงเพียงความสวยงามอลังการเป็นหลัก แต่เป็นการสร้างที่สอดคล้องและเป็นเอกภาพกับแนวความคิด เช่น “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” มีแนวความคิดเรื่องความเป็นปัจเจก ความเป็นอิสระเสรีภาพ ความสมบูรณ์ของชีวิต จึงส่งผลต่อกระบวนการ

ค้นหาและพัฒนาทางการแสดง เช่น การลำของนักแสดงที่ทดลองค้นหาเสียงจากอัตลักษณ์ผู้แสดงและตัวละคร โดยมองข้ามการลำที่ถูกหรือผิดจากการควบคุมด้วยทำนองลำแบบดั้งเดิม ทำให้นักแสดงมีอิสระที่จะทดลองและพัฒนาต่อยอดการลำจากทำนองเดิมเป็นการลำด้วยลีลาและน้ำเสียงใหม่ของตน โดยยังคงลักษณะทำนองลำอันเดิมไว้ หรือเครื่องแต่งกายที่ลดรูปแบบจากชุดประดับเพชรให้เป็นชุดที่เหมาะสมกับการเคลื่อนไหว การฟ้อน-การเต้นของนักแสดงบนเวที เพื่อสื่อสารจินตนาการและเล่าเรื่องผ่านภาพการเคลื่อนไหว

กระบวนการกำกับการแสดงทำให้การแสดงลำหมู่ร่วมสมัยที่สร้างขึ้นใหม่สื่อสารความคิดผ่านการลำ การแสดง และภาพบนเวทีไปยังผู้ชม ทำให้สาระและความคิดจากเรื่องราวเชื่อมถึงผู้ชมได้ สอดคล้องกับหน้าที่ของละครพื้นบ้านที่มุ่งนำเสนอ “ภาพจินตนาการใหม่” เพื่อสื่อสารและสร้างค่านิยมให้กับผู้คนในสังคม อาจกล่าวได้ว่า การแสดงลำหมู่เรื่อง นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ มีความแตกต่างจากการแสดงลำหมู่ที่ปรากฏในสังคมอีสานปัจจุบัน เนื่องจากให้ความสำคัญกับสาระและเอกภาพของการแสดง เพื่อสื่อสารความคิดกับผู้ชมผู้ฟังมากกว่านิยมนำเสนอความสนุกสนานบันเทิง และความสวยงามอลังการของฉาก เวที แสงสีเสียง และเครื่องแต่งกายหมอลำ

2. ผลงานวิจัยในฐานะต้นแบบ (prototype) การแสดงลำหมู่ร่วมสมัย
พิจารณาผ่าน 3 มิติ ได้แก่

2.1 การแสดงลำหมู่แนวใหม่ จากการทดลองสร้างสรรค์ทำให้ได้ผลงานการแสดงลำหมู่ที่มีความแตกต่างจากการแสดงลำหมู่แบบขนบเดิมที่ปรากฏอยู่ในแวดวงศิลปะการแสดงหมอลำของอีสาน ผู้วิจัยเรียกการแสดงลำหมู่ที่เกิดขึ้นใหม่นี้ว่า “หมอลำลูกผสม (Hybrid Mor Lam)” กล่าวคือ เป็นการแสดงที่ใช้องค์ประกอบสำคัญของการแสดงลำหมู่แบบดั้งเดิมเป็นฐานในการสร้างงาน แต่ระหว่างการสร้างและพัฒนาแต่ละองค์ประกอบได้ใช้กลวิธีของละครตะวันตกสมัยใหม่เข้ามาผสมผสานทำให้องค์ประกอบของการแสดงลำหมู่มีความแตกต่างไปจากแบบดั้งเดิม ในขณะเดียวกัน ก็ไม่ได้เป็นลักษณะของละครตะวันตกสมัยใหม่ทั้งหมด การแสดงจึงมี

ความเป็นลูกผสมระหว่างการแสดงหมอลำของอีสานกับละครตะวันตกสมัยใหม่ อันเป็นแนวทางใหม่ของการแสดงหมอลำของภาคอีสาน

2.2 ความรู้การแสดงอีสานร่วมสมัย กระบวนการวิจัยนำไปสู่การศึกษากลวิธีสร้างการแสดงหมอลำลูกผสม แต่ละองค์ประกอบนับตั้งแต่การสร้างบทการแสดง การฝึกทักษะและค้นหาเทคนิคการลำ-การแสดง ผสมผสานวิธีของหมอลำกับการแสดงสมัยใหม่ ทำให้ได้แนวคิดและวิธีการ (concept and approaches) ของการฝึกการแสดงและการลำในลักษณะใหม่ที่สามารถศึกษา ค้นคว้า ทดลอง ต่อยอดเพื่อนำไปสู่หลักปฏิบัติหรือวิธีการแสดงอีสานแนวทางใหม่ นอกจากนี้ หลักการทำงานของผู้นำกับการแสดงละครตะวันตกสมัยใหม่ทำให้เห็นว่า หากนำไปทดลองใช้ในพื้นที่ของการแสดงลำหมู่แบบดั้งเดิมอาจทำให้ค้นพบระบบการทำงานการแสดงลำหมู่ แบบใหม่ที่ทำให้การสร้างการแสดงลำหมู่ไม่จำกัดอยู่เฉพาะคนในแวดวงหมอลำอันเป็นความรู้จำกัดเฉพาะกลุ่ม ซึ่งอาจจะส่งผลให้เกิดชุดความรู้เกี่ยวกับการกำกับแสดงลำหมู่ หรือหลักสร้างละคร/การแสดงอีสานร่วมสมัยกว้างขวางขึ้น รวมถึงกลวิธีสร้างการแสดงหมอลำลูกผสม ยังสามารถนำไปทดลองสร้างกับวัตถุดิบอื่น ๆ เช่น วรรณกรรมต่างถิ่น ศิลปิน-นักร้องหมอลำอาชีพ หรือการแสดงประเภทอื่น อาทิ ละครฟ็อน (dramatic dance/ dance theatre/ physical theatre) ละครเพลง (musical theatre) ละครแนวทดลอง (experimental theatre) ทำให้การแสดงอีสานร่วมสมัยมีความแปลกใหม่และหลากหลาย

2.3 ต่อยอดในทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ การแสดงหมอลำลูกผสม เรื่อง “นางไอ่เดอะไลฟ์แอนด์เลิฟ” เป็นการนำเรื่องราวจากวรรณกรรมอีสานโบราณมาเสนอสาระใหม่ควบคู่ไปกับสุนทรียะทางหมอลำ เมื่อพิจารณาในมิติการต่อยอดทางด้านเศรษฐกิจสร้างสรรค์พบว่า การแสดงพัฒนาจากรากศิลปะการแสดงเก่าแก่ของอีสาน ซึ่งเป็นตัวชี้วัดความก้าวหน้าของศิลปะแขนงนี้ในพื้นที่ อย่างไรก็ตาม การแสดงที่เกิดขึ้นใหม่นี้ต้องการพื้นที่และผู้ชมที่แตกต่างจากเวทีหมอลำเชิงพาณิชย์ที่ปรากฏอยู่ในสังคมอีสาน เนื่องด้วยบริบทและบรรยากาศของการแสดงหมอลำในปัจจุบันมุ่งความสนุกสนาน และความบันเทิงบนเวทีขนาดใหญ่ในพื้นที่แบบโล่งแจ้ง

เป็นหลักการดู เพื่อเอาเรื่องอาจไม่เหมาะสม การแสดงหมอลำลูกผสมยังต้องการผู้ชมที่สนใจฟังเรื่องราว การลำ การแสดง ดนตรี และองค์ประกอบศิลป์ที่มีความเข้มข้นและลึกซึ้งทางศิลปะ หากมองในมิติเศรษฐกิจสร้างสรรค์จะเห็นว่า การแสดงหมอลำลูกผสมที่เกิดขึ้นใหม่นี้เป็น การขยายพื้นที่การแสดงหมอลำของภาคอีสานให้มีมิติที่หลากหลาย และสร้างทางเลือกให้ผู้คนที่สนใจหมอลำที่ต่างจากเดิม

ข้อเสนอแนะ

การดำเนินงานวิจัยมุ่งการทดลองสร้างการแสดงโดยใช้กระบวนการละครเวทีเป็นเครื่องมือในการทำงานแบบร่วมสร้างกับสมาชิกในกลุ่ม เพื่อแสวงหาแนวทางใหม่ของการแสดงหมอลำในภาคอีสาน เนื่องจากการแสดงลำหม่อม้องค์ประกอบสำคัญ คือ เรื่องราว ทำให้กระบวนการสร้างงานยังต้องอาศัยตัวบทเป็นหลักในการสร้างและพัฒนาการแสดง ทั้งนี้ หากผู้สนใจงานทดลองสร้างการแสดงหมอลำลูกผสม สามารถใช้กลวิธีสร้างการแสดง จากงานวิจัยนี้กับรูปแบบการแสดงลำอื่น ๆ เพื่อสร้างการแสดงหมอลำหรือการแสดงอีสานร่วมสมัย ที่มีความแตกต่าง และทำให้การแสดงหมอลำของอีสานพัฒนาไปไกลกว่ารูปแบบที่เกิดขึ้นจากการวิจัยนี้

เอกสารอ้างอิง

- จารุบุตร เรื่องสุวรรณ. (2520). **ลักษณะวรรณกรรมอีสาน**. ภาพสินธุ์ : จินตภรณ์การพิมพ์
- ธนัชพร กิตติก่อ. (2559). การวิจัยสร้างสรรค์ด้านศิลปะการแสดง. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 8(1), 107-130.
- นพมาศ แวหงส์ และคณะ. (2553). **ปริทัศน์ศิลปะการละคร**. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- บุษกร บิณฑสันต์, และชาคม พรประสิทธิ์. (2553). **หมอลำ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

- ปณิตา น้อยหลุบเลา. (2560). **ผาแดงนางไอ่: พลวัตวรรณกรรมท้องถิ่นกับบทบาทการสร้างพลังชุมชน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ปรีชา พิณทอง. (2524). **วรรณคดีอีสานเรื่องผาแดง-นางไอ่**. อุบลราชธานี: ศิริธรรม.
- พชญ อัคพราหมณ์. (2566). **พชญ อัคพราหมณ์**. [ม.ป.ท.: ม.ป.พ.].
- พรรรัตน์ ดำรง. (2557). **ละครประยุกต์ การใช้ละครเพื่อการพัฒนา**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรรรัตน์ ดำรง. (2564). **วิจัยการแสดง สร้างความรู้ใหม่ด้วยการทำละคร**. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.
- พัฒนา กิตติอาษา. (2557). **สู่วิถีอีสานใหม่**. กรุงเทพฯ : วิชาษา.
- พีรพงศ์ เสนไสย. (2547). **สายธารแห่งพ่อนอีสาน**. ขอนแก่น : คลังน่านาวิทยา.
- มัทนิ รัตน์นิ. (2549). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับละครเวที**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- เยาวรัตน์ การพานิช. (2538). **หลักการละครตะวันตกและละครตะวันตกสมัยใหม่**. ขอนแก่น : ภาควิชาภาษาต่างประเทศ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- ศิราพร ณ ถลาง. (2563). **ทฤษฎีคติชนวิทยา วิธีวิทยาในการวิเคราะห์ตำนาน-นิทานพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- โสภิตสุดา อนันตรักษ์. (2534). **การวิเคราะห์ลำเรื่องต่อกลอน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาเอกภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สดีไส พันธ์ภูมิโกมล. (2524). **ศิลปะการละครเบื้องต้น**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.
- เอกศักดิ์ ยุคตะนันท์. (2554). **มนุษย์กับการรู้จักตนเอง: การรู้จักตนเองสำหรับคนหนุ่มสาวในสังคมไทย**. ขอนแก่น : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.
- เออร์บินเนอร์. (2564). **ทฤษฎีลำดับขั้นความต้องการของมาสโลว์**. ค้นเมื่อ 9 มีนาคม 2567. จาก <https://www.urbiner.com/post/maslow-hi>

- erarchy-of-needs#viewer-352mq
- Crossley, M., & Yarker, J. (2017). **Devising theatre with Stan's Café**. London : Bloomsbury Publishing.
- Gabbert, L. (2018). Folk drama. **Humanities**, 7(2), 1-11.
- Green, T. A. (1981). Introduction folk drama special issue. **Journal of American Folklore**, 94, 421-432.
- Harvey, J., & Lavender, A. (2010). **Making contemporary theatre: International rehearsal processes**. Manchester: Manchester University Press.
- Heddon, D., & Jane, M. (2005). **Devising performance: A critical history**. Basingstoke : Palgrave Macmillan.
- Hodgson, J., & Richards, E. (1966). **Improvisation: Discovery and creativity in drama**. London : W. & J. Makey.
- Khan, A. (2013). **A study of theatre techniques in modern drama with particular reference to Pirandello Brecht and Albee**. Retrieved January 10, 2024, from <https://core.ac.uk/download/pdf/144526792.pdf>
- Oddey, A. (1994). **Devising theatre**. New York : Routledge.
- Pettit, T. (1997). Drama, folk. In T. A. Green (Ed.). **Folklore: An encyclopedia of beliefs, customs, tales, music, and art**. (pp. 205-212). Santa Barbara : ABC-CLIO.
- Pickering, K. (2010). **Key Concepts in Drama and Performance**. London : Bloomsbury Publishing.

สัมภาษณ์

ฉวีวรรณ ดำเนิน. (18 พฤษภาคม 2566). สัมภาษณ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงหมอลำ พ.ศ. 2538.

ศาสตร์แห่งกายวิภาค
สู่แรงบันดาลใจในงานศิลปะของศิลปิน
The Inspiration of Anatomy to the Art Created
by Artists

อติยศ สรรคบุรานุรักษ์¹
Atiyot Sankaburanurak

¹ อาจารย์ ดร., สาขาวิชาศิลปศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
Lecturer Department of Art Education,
Faculty of Fine and Applied Arts,
Srinakharinwirot University Prasarnmit
(E-mail: artsun2518@gmail.com)

Received: 19/09/2022 Revised: 15/11/2022 Accepted: 15/11/2022

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่ที่มนุษย์เริ่มรู้จักวิชาทางการแพทย์อย่างเป็นระบบ คุณค่าของความรู้ทางกายวิภาคศาสตร์ก็เริ่มตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เพื่อที่จะได้ผ่าตัดและรักษาร่างกายมนุษย์ได้อย่างปลอดภัยและถูกวิธี อย่างไรก็ตาม ตลอดหลายศตวรรษที่ผ่านมา จากประวัติศาสตร์ทางกายวิภาคศาสตร์มีการพิสูจน์แล้วว่ากายวิภาคศาสตร์เป็นมากกว่าสาขาวิทยาศาสตร์การแพทย์ ข้อเท็จจริงที่ว่ากายวิภาคศาสตร์ต้องการใช้ซากศพมนุษย์เป็นวัตถุในการศึกษา ประเด็นทางศีลธรรมมากมายจึงนำมาซึ่งปัญหาอันแสนวุ่นวายในอดีต นอกจากนี้กายวิภาคศาสตร์และภาพประกอบทางกายวิภาคที่แยกจากกันไม่ออก ได้เป็นที่มาของแรงบันดาลใจสำหรับนักกายวิภาคและศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะมาหลายครั้ง บทความวิชาการนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อนำเสนอภาพรวมโดยย่อความเป็นมาของทางกายวิภาคศาสตร์ และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่ได้รับแรงบันดาลใจจากความรู้ทางกายวิภาคศาสตร์สู่การผลิตผลงานศิลปะของศิลปิน โดยกล่าวถึงศิลปินชาวไทยจำนวน 2 ท่าน และศิลปินต่างประเทศจำนวน 4 ท่าน เพื่อสะท้อนให้เห็นกายวิภาคที่แทรกซึมในงานศิลปะ และศิลปะก็ได้แทรกซึมในศาสตร์แห่งกายวิภาคเช่นกัน

คำสำคัญ: กายวิภาค, ศิลปะ, ศิลปิน, แรงบันดาลใจ

Abstract

Since man first knew systematic medical knowledge, man has realized the value of anatomical knowledge to perform surgery and cure human diseases safely. However, these decades have proven that anatomy is not only a medical science, but also discovered the fact that anatomy uses the body as an object of study and becomes a matter of ethics to reveal a tumultuous past. Furthermore, its anatomy and indistinguishable composition have become the inspiration of a

number of anatomists and artists. This article aims to present the background of anatomy and to present the inspiration of anatomy for the art created by artists, by mentioning 2 Thai artists and 4 foreign artists, to reflect anatomy permeates the works of art and works of art also imbued with anatomy.

Keywords: Anatomy, Art, Artist, Inspiration

บทนำ

กายวิภาคศาสตร์ (Anatomy) เป็นสาขาหนึ่งของชีววิทยา ที่เกี่ยวข้องกับโครงสร้างและการจัดระเบียบของสิ่งมีชีวิต การศึกษากายวิภาคศาสตร์มนุษย์มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาที่มีเกียรติและนับว่าเป็นสาขาวิทยาศาสตร์ชีวภาพที่มีความโดดเด่นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 วิธีการศึกษาวิชากายวิภาคศาสตร์ก็มีการพัฒนามากมาย ตั้งแต่การศึกษาในสัตว์ไปจนถึงการศึกษาในศพของมนุษย์ และการใช้เทคโนโลยีที่ซับซ้อนในคริสต์ศตวรรษที่ 20 อริสโตเติลกล่าวว่า: "คนอาจเริ่มต้นด้วยปรัชญา และจบลงด้วยยา หรือเริ่มต้นด้วยยาและค้นหาตัวเองในปรัชญา" (Hajar, 2011) ด้วยเหตุนี้เองจึงไม่เพียงแต่เป็นประเด็นที่น่าสนใจ แต่ยังเป็นประโยชน์แก่ผู้ประกอบวิชาชีพเวชกรรม โดยการคำนึงถึงบทบาทของตนในฐานะผู้รับใช้สาธารณสุขและในฐานะนักวิทยาศาสตร์ เป็นการนำความรู้ด้านการรักษาสู่แนวคิดทางปรัชญา กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือเป็นการเข้าถึงวิทยาศาสตร์ในเชิงปรัชญามากขึ้น เพื่อเชื่อมโยงองค์ประกอบของยากับองค์ประกอบทางจิตของมนุษย์เข้าด้วยกัน และการนำมาเชื่อมโยงกับกายวิภาคศาสตร์ เพราะเป็นสาขาที่มีประวัติและเหตุการณ์สำคัญที่มีลักษณะหลากหลายมิติ ตามที่ John Charles Boileau Grant กล่าวว่า "มีคำไม่กี่คำที่มีประวัติยาวนานกว่าคำว่า Anatomy" (Basmajian, 1971) สามารถกล่าวได้ว่ากายวิภาคศาสตร์ หมายถึง การผ่าหรือตัด ร่างกายมนุษย์หรือสิ่งมีชีวิตใด ๆ เพื่อสำรวจ ศึกษา โครงสร้างและระบบ

การทำงานภายใน ในการดูแลรักษา ยืดอายุของสิ่งมีชีวิตนั้น ๆ การแพทย์ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ ลีโอนาโด ดาร์วินซี (Leonardo da Vinci) มีความคิดว่าการวาดภาพนั้นไม่ควรแสดงเพียงความเหมือนต้นแบบ แต่ควรแสดงอารมณ์ และความรู้สึก ลึกๆ ในจิตใจของผู้ถูกวาดด้วย ดังนั้นเพียงแค่วาดภาพอวัยวะที่เห็นจากภายนอกคงไม่เพียงพอ แต่ต้องรู้ถึงการทำงานของมันด้วยจึงทำให้ต้องชำแหละดูเนื้อข้างในอย่างละเอียด จะเห็นได้ชัดว่าทั้งแพทย์และศิลปินจึงต้องทำงานร่วมกันอย่างแยกขาดจากกันมิได้ บทความวิชาการนี้ต้องการนำเสนอความเป็นเกี่ยวกับกายวิภาคศาสตร์โดยสังเขป และหยิบยกผลงานของศิลปินที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศาสตร์แห่งกายวิภาคสู่การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

กายวิภาคศาสตร์

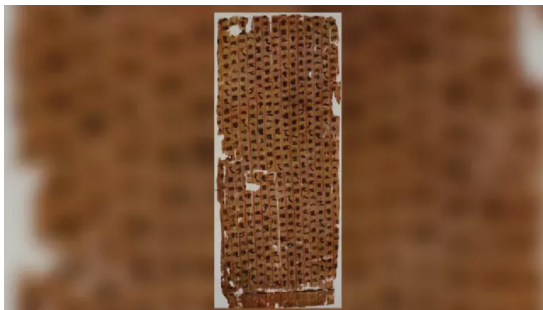
ประวัติการศึกษาวิชากายวิภาคศาสตร์ เป็นวิทยาศาสตร์ที่ศึกษาตั้งแต่การผ่าร่างกายของเหยื่อจากการสังเวในสมัยโบราณ ไปจนถึงการวิเคราะห์อย่างละเอียดซับซ้อนถึงการทำงานของร่างกายโดยนักวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ การศึกษาวิชานี้มีลักษณะเฉพาะมาเป็นเวลานาน และมีการพัฒนาถึงการทำความเข้าใจในหน้าที่และโครงสร้างของอวัยวะในร่างกายอย่างต่อเนื่อง ตามกฎหมายกรีกโบราณหลายฉบับ กล่าวว่าซากศพของมนุษย์เป็นแหล่งกำเนิดของการติดเชื้อ ด้วยเหตุนี้การผ่าศพจึงคิดว่าไม่เพียงแต่เป็นการแสดงความโห่งต่อคนตายเท่านั้น แต่ยังทำให้ผู้ผ่าฝืนกฎหมายทั้งยังติดเชื้ออีกด้วย (Staden, 1992) ในสมัยโบราณเชื่อกันว่าร่างกายมนุษย์คือ "บ้าน" ของจิตวิญญาณ และด้วยเหตุนี้ "สถานที่ศักดิ์สิทธิ์" นี้จึงไม่ควรถูกละเมิด (Hajar, 2011) ในยุคที่วิวัฒนาการของการรักษาโรคต้องเกี่ยวโยงกับฉากหลังของความเชื่อทางศาสนา วิทยาศาสตร์ ปรัชญา และการเมือง รวมไปถึงประเด็นขัดแย้งทางจริยธรรม จึงเป็นไปได้ว่าในขณะที่ยุทธศาสตร์สาขาอื่น ๆ พัฒนาไปแบบทวีคูณ แต่สาขากายวิภาคศาสตร์ ในประวัติศาสตร์การแพทย์ยังคงเป็นหัวข้อที่ยังไม่ได้รับการสำรวจ ซึ่งข้อสันนิษฐานดังกล่าวมีอิทธิพลเหนือการทดลองทางวิทยาศาสตร์

ข้อค้นพบใหม่เกี่ยวกับกายวิภาคศาสตร์

เป็นเวลาหลายพันปีที่นักวิทยาศาสตร์ได้ศึกษากายวิภาคของมนุษย์โดยการผ่าศพ ความรู้เกี่ยวกับการค้นพบที่มีจำกัด เมื่อกล่าวถึงกายวิภาคศาสตร์ เรามักจะคุ้นเคยกับตำรากรีกโบราณ หรืออียิปต์มากกว่าตำราจากอินเดีย จีน หรือเปอร์เซีย แต่มีการค้นพบใหม่ในฉางซา ประเทศจีน ราว 168 ก่อนคริสตกักราช เป็นแผนที่กายวิภาคที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังหลงเหลืออยู่ในโลก ตำราทางการแพทย์เหล่านี้ระบุข้อความการฝังเข็ม ซึ่งเป็นรากฐานสำหรับการฝึกฝังเข็มในอีกสองพันปี ตัวหนังสือบนผ้าไหมจีนอายุราว 2,200 ปี ที่ขุดพบจากสุสานโบราณได้มีการตีความว่า โดยทึมนักวิจัยกล่าวว่า เป็นทฤษฎีทางกายวิภาคที่เก่าแก่ที่สุดในโลกที่มีอยู่ และถือเป็นการพลิกประวัติศาสตร์ของ Anatomical Atlas ที่เก่าแก่ที่สุดโดยทึมวิจัยที่นำโดยนักกายวิภาคศาสตร์ Vivien Shaw จากมหาวิทยาลัย Bangor ในเวลส์แห่ง สหราชอาณาจักร และผลการวิจัยได้รับการตีพิมพ์ในวารสาร Anatomical Records เมื่อวันที่ 1 กันยายน 2020 ได้กล่าวว่า ในสุสานของครอบครัวขุนนางราชวงศ์ฮั่นเมื่อช่วงทศวรรษ 1970 ในมณฑลหูหนาน ที่หม่าหวังตู (马王堆 mǎwángduī) ได้พบเป็นแผนที่กายวิภาคศาสตร์ (anatomical atlas) ฉบับเก่าแก่ที่สุดของโลกที่ยังคงหลงเหลืออยู่ ซึ่งการค้นพบนี้ ทำลายความเชื่อทั่วไปที่ว่า 'กายวิภาคของการฝังเข็ม' ไม่มีพื้นฐานทางวิทยาศาสตร์ แต่จากหลักฐานได้กล่าวถึงตำแหน่งและลักษณะของอวัยวะต่าง ๆ ซึ่งเป็นพื้นฐานของศาสตร์การฝังเข็มรักษาโรค และการค้นพบตำรานี้ ทำลายความเชื่อดังกล่าว โดยชี้ให้เห็นว่าแพทย์แผนจีนรุ่นแรก ๆ ได้กล่าวถึงรายละเอียดของร่างกายมนุษย์ไว้อย่างจริง ๆ แม้ว่าซากศพและซากบรรพบุรุษจะถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสมัยโบราณในประเทศของเรา แต่ซากของอาชญากรก็ไม่ใช่เช่นนั้นเสมอไป นักวิจัยเชื่อว่านักวิจัยทางการแพทย์ของจีนในสมัยโบราณสามารถผ่าศพนักโทษเพื่อช่วยให้เข้าใจกายวิภาคของมนุษย์ได้ ในการศึกษา นักวิจัยยังชี้ให้เห็นว่า ในพงศาวดารฮั่นชู (汉书Hàn Shū) ได้มีการบันทึกการชันสูตรพลิกศพของนักโทษนามว่า Wang Sun Qing ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 16 แต่ปัจจุบันเราไม่มีทั้งต้นฉบับหรือเล่มคัดลอกของตำราดังกล่าวหลงเหลืออยู่แล้ว ทำให้ตำราแพทย์จีนยุคราชวงศ์

อันครองตำแหน่งแผนที่กายวิภาคศาสตร์ฉบับเก่าแก่ที่สุดของโลกที่ยังคงหลงเหลืออยู่ไป นอกจากนี้ 2,300 ปี ก่อนคริสตศักราชก็ได้มีการจดบันทึกการรักษาทางการแพทย์แล้วซึ่งก็คือ“หวงตี้เน่ยจิง”(皇帝内经 Huángdì Nèijīng) การขุดค้นพบบางส่วนของตำราแพทย์จีนโบราณที่เขียนบนผ้าไหมหลายผืนในครั้งนี้ ถือได้ว่าเป็นแผนที่กายวิภาคฉบับที่เก่าแก่ที่สุดของโลกในขณะนี้

พงศาวดารฮั่นชู (汉书 hàنشū) ได้บันทึกการฝ่าอาชญากร Wang Sun-Qing ในปีคริสตศักราชที่16 (Schnorrenberger, 2008) ราชวงศ์ฮั่น เป็นเรื่องราวประวัติศาสตร์ที่สมบูรณ์ของราชวงศ์ฮั่น ตั้งแต่ 206 ปีก่อน คริสตศักราช และบันทึกการฝ่าศพซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการลงโทษของ Wang Sun-Qing แสดงให้เห็นว่าในกรณีของอาชญากร กฎหมายกตัญญูนั้นไม่สามารถนำมาไม่ได้ ระบบการลงโทษในขณะนั้นรวมถึง “การลงโทษ 5 ประการ”: การสีกที่ใบหน้า ตัดจมูก การตัดเท้า การตัดอวัยวะ และโทษประหารชีวิต (Yang, 2015) มีการโต้แย้งว่ากายวิภาคศาสตร์บันทึก หม่าหว่งตุนฉบับนี้ได้กล่าวถึงการผ่า (เช่นเดียวกับการประสบความสำเร็จในตำราการแพทย์เน่ยจิง) หากการประเมินนี้ถูกต้อง แสดงว่าบันทึกการแพทย์หม่าหว่งตุนฉบับนี้ ไม่ใช่เพียงตำรากายวิภาคศาสตร์จีนที่เก่าแก่ที่สุด แต่ยังเป็นแผนที่กายวิภาคศาสตร์ที่เก่าแก่ที่สุดที่ยังหลงเหลืออยู่ในโลกด้วย ก่อนมีการบันทึกของ Galen นับพันปี (Vivien, Rui, & Isabelle, 2020)



ภาพประกอบที่ 1 ตำราแพทย์ยุคราชวงศ์ฮั่นที่เขียนด้วยน้ำหมึกบนผ้าไหม
ที่มา: ปีปี้ชี นิวส์ไทย (2563)

กายวิภาคศาสตร์สู่งานศิลปะ

มีเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์กายวิภาคศาสตร์คือพระราชบัญญัติของรัฐบาลบริเตนใหญ่ในปี ค.ศ. 1752 พระราชบัญญัติการฆาตกรรมที่เรียกว่าอนูญาตให้ศัลยแพทย์ผ่าศพ แทนการแสดงศพของอาชญากรที่ถูกตัดสินประหารชีวิตในที่สาธารณะ ในขณะที่พวกเขายังถูกแขวนคอ (Bay N. S., & Bay B. H., 2010) แม้จะมีการปรับกฎหมายนี้ ไม่กี่ปีต่อมา ชากศพมนุษย์ก็ยังหายาก และด้วยเหตุนี้แม้แต่การปล้นหลุมฝังศพก็เป็นวิธีแก้ปัญหาที่ใช้งานได้จริง

เมื่อไม่มีซากศพแล้ว กายวิภาคศาสตร์หรือการวิจัยทางกายวิภาคเฉพาะเจาะจงนั้นไม่มีอยู่จริงหรืออย่างน้อยก็ไม่มีความหมายและมีประสิทธิภาพ เพราะไม่ได้ขึ้นอยู่กับ การทดลองและการสาธิตทางวิทยาศาสตร์ ในทำนองเดียวกัน Anatomy หรือแม้แต่การสอนวิชากายวิภาคก็ไม่มีสาระหากปราศจากการใช้กำลังอย่างเต็มที่ของภาพ รูปภาพ ภาพวาด หรือภาพสเก็ตซ์และศิลปะมากยิ่งขึ้น และศิลปะจึงเป็นเครื่องมือที่มีประสิทธิภาพอย่างยิ่งในมือของนักกายวิภาคศาสตร์ บางครั้งมีประโยชน์มากกว่ามีดผ่าตัดของตัวเองด้วยซ้ำ เพราะภาพวาดเป็นหนทางเดียวที่แสดงให้เห็นถึงความมีชีวิตชีวาแสดงถึงสัณฐานวิทยาภายในของร่างกายมนุษย์ แม้ผู้ที่ไม่เคยเข้ารับการศึกษาจริง ด้วยเหตุผลนี้ ศิลปะจึงเป็นจุดแข็งของการเรียนการสอนกายวิภาคศาสตร์ในฐานะเครื่องมือแห่งความเข้าใจ สื่อการสอน และ "คลัง" แห่งความรู้ เพราะตามที่ Netter (1957) ได้สนับสนุนว่า ภาพประกอบในหนังสือกายวิภาคมีวัตถุประสงค์สามประการ ประการแรกสามารถช่วยให้ผู้เรียนหรือแม้กระทั่งแพทย์ที่ศึกษาวัตถุเฉพาะได้มีความเข้าใจเกิดขึ้นในใจ และให้เข้าใจตำแหน่งที่ถูกต้อง ประการที่สอง ครูสามารถใช้ภาพประกอบได้เมื่อเขาพยายามถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียนที่ไม่มีประสบการณ์ และประการที่สาม เพื่อสะดวกต่อการทำความเข้าใจวิธีการสืบทอดความรู้ทางกายวิภาคสำหรับคนรุ่นต่อไป (Netter, 1957)

แอนเดรียส เวลีอัส (Andreas Vesalius) เป็นแพทย์และนักกายวิภาคที่มีชื่อเสียงโด่งดังของโลกตลอดกาล เขาเป็นที่ยอมรับว่าเป็นผู้วางรากฐานวิชา

กายวิภาคศาสตร์ยุคใหม่ จากการที่เขาได้ทำการศึกษา ค้นคว้า และปฏิบัติการทดลองฆ่าและศพของคนจริงๆ จุดเด่นที่สำคัญ (Landmark) ที่ทำให้เขามีชื่อเสียงขึ้นมาก็เพราะผลงานชิ้นสำคัญและยิ่งใหญ่ คือ ตำราทางกายวิภาคของมนุษย์ (Great Treatise of Human Anatomy) ที่มีชื่อว่า “De Humani Corporis Fabrica” (The Structure of the Human Body and Concerning the Fabric of the Human Body) ที่เขาได้เขียนขึ้นและพิมพ์เผยแพร่เป็นครั้งแรกในปี ค.ศ. 1543 ตำราเล่มนี้เรียกย่อๆ ว่า “Fabrica” นอกจากจะเต็มไปด้วยเนื้อหาสาระที่ควรแก่การศึกษาหาความรู้แล้ว ยังมีภาพประกอบสำคัญที่สวยงามและชัดเจนอีกหลายภาพ ซึ่งวาดโดยวิเซลิอัส และมีเพื่อนร่วมชาติของเขาซึ่งเป็นจิตรกรที่มีชื่อเสียงในขณะนั้นมาช่วยวาดอีกหลายคน ตำราเล่มนี้สถาบันทางการแพทย์และนักกายวิภาคศาสตร์ตลอดจนอาจารย์ผู้ทำการสอนวิชากายวิภาคศาสตร์ในมหาวิทยาลัยทั่วโลกได้ยึดถือเป็นคัมภีร์ทางกายวิภาคศาสตร์ที่สำคัญยิ่ง เพียงเล่มเดียว และมีอิทธิพลครอบงำศาสตร์ด้านนี้อยู่เป็นเวลานานแสนนานถึง 1,300 ปี ดังนั้น แอนเดรียส วิเซลิอัส จึงได้รับการนับถือและยกย่องว่าเป็น “บิดาแห่งวิชากายวิภาคศาสตร์แผนใหม่” (The Father of Modern Anatomy) และวงการแพทย์ถือว่า “ปี ค.ศ. 1543” เป็นปีที่มีความสำคัญ ในประวัติศาสตร์ของวงการแพทย์ เพราะได้มีการยกระดับความรู้ทางกายวิภาคให้เป็นวิชาทาง วิทยาศาสตร์ (Science) เป็นครั้งแรกในโลก (ทวี มุขระโกษา, 2554) จะเห็นได้ว่าแพทย์กับศิลปินได้ร่วมมือกันในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นสำคัญ ซึ่งก็คือหนังสือกายวิภาคศาสตร์เพื่อให้ผู้ที่ศึกษาร่างกายมนุษย์เกิดความเข้าใจอย่างแท้จริง ผ่านผลงานศิลปะที่ถ่ายทอดโดยศิลปิน ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นโรคศิลป์หรือโลกศิลปะจึงเป็นศาสตร์ที่มีอาจแยกออกจากกันได้



ภาพประกอบที่ 2 Juan Valverde de Amusco's Historia de la composicion del cuerpo humano (Rome, 1560).

ที่มา : Wikipedia (2021)

คำพูดของนายแพทย์แฟรงค์ เนตเตอร์ (Netter, 1957) ได้กล่าวถึงการแพทย์ที่พยายามที่จะเชื่อมโยงกายวิภาคศาสตร์กับศิลปะการวาดภาพไว้ว่า “วาดสิ่งที่มองไม่เห็น ดูในสิ่งที่ไม่เคยทำและบอกเล่าเรื่องราวนับพันโดยไม่ต้องพูดอะไรสักคำ” (Hajar, 2011) ต่อมา มีการผลิตภาพประกอบเกือบ 4,000 ภาพ ส่วนใหญ่ทำขึ้นเป็นภาพประกอบในหนังสือสำหรับ “The Ciba Collection of Medical ” และหนังสือเกี่ยวกับ “Clinical Symposia (Netter, 1989) ด้วยเหตุนี้ การเรียนกายวิภาคศาสตร์ที่ดี จึงต้องอาศัยหนังสือที่ควรมีภาพประกอบที่เหมาะสม เพราะในกายวิภาคศาสตร์มีแต่ข้อความเพียงอย่างเดียวมันไม่เพียงพอ ไม่ว่าจะเป็นรายละเอียด

และคำบรรยายจะถูกต้องเพียงใดก็ตาม กายวิภาคและรูปภาพประกอบจึงเชื่อมโยงกันอย่างแยกไม่ออก อันที่จริงแล้วกายวิภาคศาสตร์นั้นไม่ใช่เพียงแค่หนึ่งภาพ แต่ต้องอาศัยหลายภาพประกอบ ในขณะที่ทุกภาพมีโครงสร้างเป็นของตัวเอง

ประวัติศาสตร์ของตำรากายวิภาคศาสตร์ทางการแพทย์นั้นมีมาอย่างยาวนาน ศิลปินถ่ายทอดฝีมือการวาดภาพได้อย่างชัดเจน และความถูกต้องมากขึ้นเรื่อย ๆ เช่น หนังสือกายวิภาคของมนุษย์ที่ตีพิมพ์ในศตวรรษที่ 19 คือ "บทความที่สมบูรณ์ของกายวิภาคของมนุษย์" โดย Jean-Baptiste Marc Bourgerie และ Nicolas-Henri Jacob ที่ตีพิมพ์ในปารีสระหว่างปี ค.ศ. 1831 ถึง ค.ศ. 1854 ในปี ค.ศ. 1828 โจนส์ เคอร์วี่ ตีพิมพ์หนังสือเรียนกายวิภาคยอดนิยมเรื่อง "Elements of Descriptive and Practical "ไม่กี่ปีต่อมา โจเซฟ แมคคีส ได้จัดทำหนังสือสำหรับศัลยแพทย์ซึ่งเป็นแกลเลอรีภาพบุคคลที่ได้รับแรงบันดาลใจจากดิดุควิกตอเรีย (Rifkin et al., 2006) และต่อมาอีกไม่นานหนังสือกายวิภาค Atlases of Human Anatomy ก็มีลักษณะเหมือนจริงมากขึ้น ศิลปินยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาแห่งศตวรรษที่ 14 ถึงศตวรรษที่ 17 พยายามทำให้งานศิลปะของพวกเขาสมจริงยิ่งขึ้น ศึกษากายวิภาคศาสตร์ และใช้ความรู้ที่พวกเขาได้รับเพื่อการแสดงที่แม่นยำของสัณฐานวิทยาภายในและภายนอกของร่างกายมนุษย์ ความสนใจของศิลปินสำหรับกายวิภาคศาสตร์ยังคงมีอยู่จนทุกวันนี้ เนื่องจากพื้นฐานการศึกษาทางกายวิภาคทำให้ศิลปินสามารถ “สร้าง” ร่างมนุษย์จากร่างภายนอกที่ละขั้นตอนได้อย่างถูกต้อง โดยใช้โครงกระดูกเป็นโครงภายในและปิดบังด้วยระบบกล้ามเนื้อ ศิลปินไม่เพียงแต่ได้สัดส่วนที่เหมาะสมเท่านั้น แต่ยังเป็นการช่วยในการเลือกโทนสีที่เหมาะสมสำหรับแต่ละสีและในการจำลองเฉดสีซึ่งทำให้งานของเขาดูสมจริงและมีความเป็นเหมือนจริงมากยิ่งขึ้น

กายวิภาคศาสตร์สู่แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของศิลปิน

เมื่อศิลปะเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องกับการเรียนวิชากายวิภาคศาสตร์อย่างไม่สามารถแยกออกจากกันได้ นักเรียน นักศึกษาศิลปะทุกคนก็ต้องผ่านการเรียนวิชากายวิภาค เพื่อให้การถ่ายทอดผลงานศิลปะมีความเหมือนจริง และถูกต้องตามหลักกายวิภาคมากที่สุด และศิลปินจำนวนไม่น้อยที่ได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะผ่านรูปทรงที่เกี่ยวข้องกับกายวิภาคศาสตร์ แรงบันดาลใจจากศาสตร์แห่งร่างกาย กระดูก กล้ามเนื้อ อวัยวะต่าง ๆ ที่กลายร่างมาเป็นผลงานศิลปะ สะท้อนแนวความคิดของศิลปิน สื่อออกมาผ่านนัยยะความเป็นรูปทรงทางกายวิภาคศาสตร์ได้อย่างน่าสนใจ และมหัศจรรย์

บอดีเวิลด์ (Body Worlds) เป็นนิทรรศการการเดินทางของร่างกายมนุษย์ สัตว์ และโครงสร้างทางกายวิภาคอื่นๆ ของร่างกายที่ได้รับการอนุรักษ์ไว้ผ่านกระบวนการเคลือบพลาสติก ซึ่งเจ้าของผลงานคือ ดร.กุนเธอร์ ฟอน ฮาเกนส์ (Dr. Gunther von Hagens) นักกายวิภาคชาวเยอรมัน Gunther von Hagens ได้พัฒนากระบวนการโดย "รวมกายวิภาคศาสตร์ที่ละเอียดอ่อนและเคมีพอลิเมอร์สมัยใหม่เข้าด้วยกัน" นิทรรศการครั้งนี้เป็นนิทรรศการวิทยาศาสตร์กึ่งศิลปะ ที่มีการนำร่างกายของมนุษย์จริงๆ มาตัด จัด แต่ง ให้กลายเป็นงานศิลปะ งานบางชิ้นก็นำมาทั้งตัว งานบางชิ้นก็มาแค่บางส่วน หรือเป็นอวัยวะชิ้นใดชิ้นหนึ่ง กระบวนการรักษาร่าง หรือชิ้นส่วนอวัยวะไม่ให้เน่าเปื่อย ด้วยการใช้ระบบสุญญากาศในการดูดของเหลวในร่างกายกับไขมันออกไป แล้วแทนที่ด้วยเรซินและอีลาสโตเมอร์ (เป็นพอลิเมอร์แบบหนึ่ง) แล้วทำให้แห้งด้วยการฉายแสง ความร้อน หรืออบแห้งด้วยแก๊สเพื่อให้อยู่ในสภาพนั้นถาวร โดยการจัดท่าทางของร่างกายเพื่อนำไปแสดงในนิทรรศการนั้น จะจัดโดยยึดหลักการทำงานของกายวิภาคจริงๆ เป็นหลัก ไม่ได้บิดดัดเอาตามใจอย่างไรก็ได้ ผิวหนังจะถูกลอกออก เพื่อแสดงให้เห็นการทำงานของระบบกล้ามเนื้อตามสภาพที่ควรเป็นจริง

ในขณะที่เรื่องราวทางวิทยาศาสตร์ถูกมองว่าเป็นเรื่องซับซ้อนเข้าใจยาก แต่การจัดแสดงร่างกายมนุษย์และสัตว์ของดร.กุนเธอร์ในครั้งนี้ สามารถสื่อสาร บอก

เล่าความเป็นวิทยาศาสตร์ให้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงความรู้ทางด้านกายวิภาคและธรรมชาติของสิ่งมีชีวิตได้ง่ายขึ้น สร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับความสำคัญของร่างกายมนุษย์ได้อย่างตรงไปตรงมา ผลงานยังสื่อสารเกี่ยวกับความรู้สึกอารมณ์ของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับปฏิกิริยากระแสไฟฟ้าเคมีในสมอง รวมถึงฮอริโมนต่าง ๆ ทำให้สามารถเข้าใจได้ว่ามนุษย์นั้นถ้าอยากมีความสุขก็ต้องหมั่นฝึกฝนตนเองอย่างสม่ำเสมอ อารมณ์ที่ขุ่นมัวก็ส่งผลต่อร่างกาย ดังนั้นอยากมีชีวิตแบบใดก็เลือกฝึกเอาเอง ทำให้สามารถเข้าใจได้ว่าร่างกายของเราเราเป็นผู้กำหนด ต้องตั้งมั่นในสติสมาธิไม่ให้อารมณ์ผันแปรไปตามสิ่งที่แสดงล้อมตัวเรา ทั้งนี้ยังสื่อสารถึงความไม่เที่ยงแท้แน่นอนของสังขาลมนุษย์ได้อย่างชัดเจน



ภาพประกอบที่ 3 The Body Worlds Virtual exhibition.Gunther von Hagens

ที่มา: Kongres (2017)

จอร์เจีย โอคีฟ (Georgia O’Keeffe, ค.ศ.1887-1986) ศิลปินหญิงโมเดิร์นนิสต์ชาวอเมริกัน ผู้มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาศิลปะสมัยใหม่ของอเมริกา จอร์เจีย โอคีฟได้สร้างสรรค์จิตรกรรมสีน้ำมันชุด Pelvis Series ออกมาทั้งหมด 5 ชิ้น ได้แก่ 1. Pelvis with Moon 2.Pelvis with the Distance 3.Pelvis II 4. ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

Pelvisseries Red with Yellow และ 5.Pelvisseries โดยเริ่มจากความสนใจใช้เป้าของกระดุกเป็นช่องมองภาพ โดยภาพที่มีชื่อว่า Pelvis with Moon ให้ความรู้สึกที่เป็นนามธรรม ศิลปินนำเสนอกายภาพของนามธรรมจากการใช้รูปทรงและพื้นที่ว่าง ทิศทางการจัดวางของตำแหน่งของกระดุกเชิงกรานให้โพรงกระดุกแสดงให้เห็นช่องว่างอย่างเป็นอิสระ ที่ว่างโดยรอบรูปทรงและที่ว่างภายในตัวรูปทรงทำงานสอดคล้องประสานราวกับไม่มีเส้นขอบเขตระหว่างกัน (วัชรพร อยู่ดี, 2562)

ผลงาน Pelvis with the Moon เป็นการผสมผสานระหว่างความจริงและความนามธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของ O'Keeffe โดยภาพวาดสีน้ำมันนี้แสดงให้เห็นกระดุกเชิงกรานที่ขยายใหญ่ขึ้นของสัตว์กับช่องว่างที่อยู่ตรงกลางตัดกับท้องฟ้าสีน้ำเงินด้านหลัง กระดุกเชิงกรานที่ขยายกินพื้นที่ส่วนใหญ่ของภาพ ทำให้บดบังองค์ประกอบต่างๆ เช่น ดวงจันทร์และภูมิประเทศที่เป็นฉากหลัง โทนสีเทาและสีขาวสร้างเงาที่เรียบของขอบกระดุก ในขณะที่พื้นหลังสีน้ำเงินแสดงถึงความกว้างใหญ่ของภูมิทัศน์นิวเม็กซิโก กระดุกเชิงกรานทำให้นึกถึงความแข็งของกระดุกแต่โอคีฟสร้างความเบาบางของขอบกระดุกได้อย่างนุ่มนวลและผ่อนคลาย



ภาพประกอบที่ 4 Pelvis with Moon New Mexico Print by Georgia O'Keeffe

ที่มา : Brooklyn Museum Shop (2019)

ศาสตราจารย์เกียร์ติคุน อารยา ราชภัฏจำเริญสุข จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร ก่อนที่จะไปศึกษาต่อที่สถาบัน Hochschule für Bildende Künste Braunschweig ที่เมืองเบราซไวค์ ประเทศเยอรมนี อาจารย์อารยาได้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับความทรงจำส่วนตัว ความสูญเสียที่ต้องเผชิญ และความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตและความตาย ผ่านกลวิธีที่ทำลายจิตสำนึกและเส้นแบ่งทางศีลธรรมของผู้ชม ขอยกตัวอย่างโดยผลงานที่มีชื่อว่า “สนทนากับความตายบนถนนสายแรกของชีวิต” (Conversation with Death on Life's First Street, 2005) ที่ศิลปินทำการสอนหนังสือและทำสัมมนาเกี่ยวกับศพร่างกายไว้วิญญาณในห้องดับจิต

ผลงานของอาจารย์อารยาได้แรงบันดาลใจมาจากประสบการณ์ในชีวิต ทั้งเรื่องความเจ็บป่วย ความตาย โดยอยากรู้ว่าความตายคืออะไร ผลงานนี้มีการจัดวางให้เหมือนกับอยู่ในห้องเรียน ศิลปินเปรียบตัวเองเหมือนเป็นผู้ที่กำลังอธิบายให้ผู้ฟัง ซึ่งเป็นศพ สิ่งที่ศิลปินต้องการสื่อสารนั้นเป็นสิ่งที่ชวนให้นึกถึงคนที่กำลังสอนคนตาย โดยผู้ตายหรือศพ ซึ่งก็ไม่สามารถรับรู้สิ่งใด ๆ ได้ การจัดแสงที่สลัว มีเพียงสีขาวยับตา และเหตุใดจำนวนของศพที่มีเพียง 6 ศพเป็นตัวแทนของสิ่งใดก็ชวนให้ฉกฉวย กระดานที่มีลักษณะยาวเหมือนโลงศพพร้อมกับคำว่า DEATH คนเป็นคงสอนคนตายไม่ได้เพราะคนตายไม่สามารถรับรู้อะไรได้ หรืออาจารย์อารยากำลังต้องการสื่อสารกับผู้ชมว่าความตายคืออะไรอาจมีใครบอกได้ เพียงแต่ทุกคนต้องสัมผัสกับความตายนั่นเอง ซึ่งเป็นสิ่งหนึ่งที่มีอาจบอกเล่าหรืออธิบายได้ เป็นการเรียนรู้ความตายผ่านร่างที่ไว้วิญญาณได้เท่านั้น



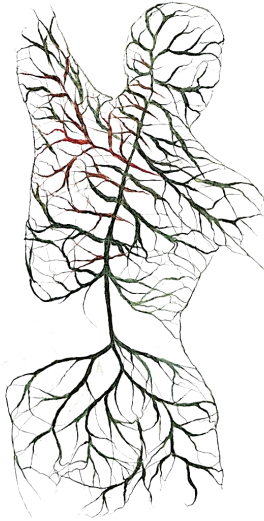
ภาพประกอบที่ 5 “สนทนากับความตายบนถนนสายแรกของชีวิต”

(Conversation with Death on Life's First Street)

ที่มา: มติชนสุดสัปดาห์ (2561)

ศิลปินชาวฟินแลนด์ Raija Jokinen ศึกษาด้านการออกแบบสิ่งทอ สร้างผลงานประติมากรรมจากผ้าลินินซึ่งพยายามเปิดเผยความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนระหว่างจิตใจและร่างกาย ใบของดอกไม้ เส้นเลือด และรากปกคลุมลำตัว โดยเปลี่ยนรูปร่างระหว่างรูปร่างของพืชและมนุษย์ และไม่ได้แยกแยะว่าชิ้นส่วนเหล่านี้เป็นเส้นประสาทหรือกิ่งก้านที่แตกหน่อ โดยศิลปินเปรียบเทียบงานประติมากรรมของเธอกับการวาดภาพ โดยใช้ผ้าลินินทำมือแทนการทาสี

ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคเฉพาะของการผสมผสานการใช้ไฟเบอร์กับการเย็บผ้า (จักรปัก) ด้วยเหตุนี้ เธอจึงสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ให้ความรู้สึกละสับและโปร่งสบาย แต่ในขณะเดียวกันก็มีความทนทานมาก โดยพรรณนาถึงส่วนต่างๆ ของร่างกายมนุษย์ เช่น หลอดเลือดหรือเส้นประสาทที่เปลี่ยนเป็นกิ่งก้านของพืชและราก นำเสนอสภาพภายในร่างกายและอารมณ์ของแต่ละบุคคลว่าทุกส่วนล้วนเชื่อมโยงเกี่ยวพันกัน เปรียบเสมือนต้นไม้ที่แผ่กิ่งก้านสาขา



ภาพประกอบที่ 6 Textile Bodies Reveal Branched Systems of Veins,
Flowers and Roots

ที่มา : Colossal (2022), Jokinen (2014)

ศิลปินต่างชาติอีกท่านที่ถ่ายทอดกายวิภาคผ่านผลงานศิลปะคือ Valentina Stefanescu โดยใช้เทคนิคการทอผ้า ถ่ายทอดแรงบันดาลใจออกมาเป็น กายวิภาคศาสตร์สิ่งทอ Valentina (2016) กล่าวว่า “ฉันสนใจเรื่องร่างกายภายใน โลกแห่งการแพทย์คือแรงบันดาลใจที่ไม่สิ้นสุด ฉันไม่ต้องการที่จะค้นพบด้านลบ ฉันไม่ต้องการพูดถึงความเจ็บปวด เกี่ยวกับช่วงเวลาที่ไม่ต้องการในชีวิตของเรา ฉันแค่ต้องการถึงความสนใจไปที่สิ่งที่จะเกิดขึ้น!” Valentina (2016) เป็นศิลปินสิ่งทอที่มี สาขาวิชาชีพด้านการศึกษาสิ่งทอ ศิลปะสิ่งทอร่วมสมัย และงานฝีมือในด้านการ ศึกษา การวาดภาพ และการวาดภาพ เธอได้มีส่วนร่วมในการจัดนิทรรศการหลาย ครั้งทั้งในประเทศและต่างประเทศของเธอ (Interalia Magazine, 2016) ผลงานชุด กายวิภาคสีดำ เกิดจากการไตร่ตรองเรื่องความตาย ความเปราะบางของมนุษย์

เปรียบได้กับความเปราะบางของใบไม้ ร่างกายกลายเป็นเครื่องนุ่งห่มแห่งความหมาย ด้านในของร่างกายนี้กลายเป็นการออกแบบหรือปริมาตรที่แสดงออกถึงภายนอก หรือเปลี่ยนแปลงภายใน ผลงานสร้างสรรค์ของ Valentina Stefanescu เปรียบเสมือนเป็นงานประติมากรรมที่ให้ความรู้สึกลึ้นม่นวล



ภาพประกอบที่ 7 ผลงานจากชุดกายวิภาคสีดำ ผลงานชื่อ ปอด - พ้อในความทรงจำ
ที่มา: Interalia Magazine (2016)

เช่นเดียวกับมณฑิยา บุญมา (2538) ที่สร้างสรรค์ผลงานชื่อ ธรรมชาติ หายใจ : อโรคยาสาลา (Nature's Breath: Arokayasala 1995) ด้วยเทคนิค เหล็กกล้าและสมุนไพร ที่ศิลปินนำเสนอเกี่ยวกับประติมากรรมการจัดวางคล้ายกับ สลูดขนาดย่อมจากกล่องโลหะเจาะรูวางซ้อนเรียงกันมองคล้ายซี่โครงกระดูกสันหลัง ส่วนด้านบนสุดจะเป็นรูปปอดของช้าง ภายในมีรูปปอดของช้างห้อยลงมาเปรียบตั้ง การหายใจเข้าออก และภายในกล่องเหล็กบรรจุด้วยสมุนไพรแห้ง ที่ศิลปินต้องการ ให้ผู้รับชมได้สัมผัสถึงกลิ่น ความเป็นธรรมชาติ ผ่อนคลาย การมีสมาธิ การทำกาย ใจให้สงบ เป็นการรักษาการแพทย์แบบดั้งเดิม หรือสามารถกล่าวได้ว่าศิลปินอาศัย กระบวนการการกระตุ้นระบบประสาทสัมผัสให้แก่ผู้เข้าชมด้วยกลิ่นหอมมันเอง เมื่อเปรียบกับผลงานของ Valentina Stefanescu ที่นำผ้ามาทำงานศิลปะเกี่ยวกับปอด

จะให้ความรู้สึกที่นุ่มนวลด้วยผิวสัมผัสของวัสดุที่นำมาใช้ และนำเสนอเกี่ยวกับความเจ็บป่วยของคนในครอบครัว ส่วนผลงานของมณฑิร บุญมานั้นให้ความรู้สึกถึงความแข็งแรง และแฝงไปด้วยปรัชญาแนวคิดทางพุทธศาสนาเกี่ยวกับการฝึกจิตอันเป็นสมาธิ ศิลปินทั้งสองท่านถึงแม้จะใช้รูปทรงของปอดมานำเสนอ แต่ก็ได้มุมมองที่ต่างกัน



ภาพประกอบที่ 7 ธรรมชาติหายใจ : อโรคยาศาลา 2538
ที่มา : อติยศ สรรคบุรานุรักษ์ (2565)

จากผลงานศิลปะของศิลปินชาวไทยและชาวต่างประเทศที่ยกตัวอย่างมานั้น ได้สะท้อนให้เห็นถึงการนำเสนอผลงานศิลปะผ่านรูปทรงทางกายวิภาคที่หลากหลาย ดังที่อติยศ สรรคบุรานุรักษ์ (2565) กล่าวว่าวงการแพทย์อาศัยศิลปะในการเฝ้าระวังรักษาชีวิตมนุษย์ ในขณะที่วงการศิลปะศิลปินอาศัยศิลปะเพื่อเฝ้าระวังและรักษาความป่วยไข้ทางจิตใจโดยการถ่ายทอดแนวคิดเกี่ยวกับความเจ็บไข้ ความป่วย ความตาย เพื่อบอกเล่าสื่อสารความคิดและอารมณ์เกี่ยวกับแง่มุมของความเศร้า อ้างว้าง โดดเดี่ยวหรือการสูญเสีย ศิลปินจึงใช้ศิลปะเพื่อสื่อความรู้สึกเกี่ยวกับการเจ็บไข้ได้ป่วย การสูญเสีย

เมื่อกายวิภาคศาสตร์แทรกซึมเข้าไปในโลกแห่งศิลปะ และศิลปะก้าวเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของโลกแห่งกายวิภาคศาสตร์ กล่าวได้ว่ากายวิภาคและศิลปะนั้นเชื่อมโยงกันและมีความสัมพันธ์พื้นฐานร่วมกัน แม้ว่าแพทย์และศิลปินจะแบ่งปันคำศัพท์ทั่วไปเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่พวกเขาทั้งสองมีเป้าหมายร่วมกัน ประการแรกคือการสังเกตร่างกาย และประการที่สองเพื่อการลงทุนเวลาของพวกเขา (Regenbogen, 2011) โดยเฉพาะแพทย์พยายามทุกวิถีทางในการหาสาเหตุที่ร่างกายถูกรบกวน ศิลปินใช้ความรู้สึกโดยใช้คำว่า “ความงาม” แสดงออกผ่านผลงานศิลปะ ซึ่งทั้งสองศาสตร์นั้นมีความหมายทั้งสุขภาพและสุนทรียภาพ ในการที่จะ “ผลิต” ความรู้ทางกายวิภาคและเพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ทั้งนักกายวิภาคและศิลปินต้องฝึกการสังเกตอย่างต่อเนื่อง กล่าวคืออำนาจจากการสังเกตคือสิ่งที่จะนำทางนักกายวิภาคให้ค้นพบสิ่งผิดปกติในร่างกายมนุษย์ และการสังเกตจะเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปินสร้างสรรค์ผลงานศิลปะออกมาได้อย่างเสมือนจริง นอกจากนี้พลังของการสังเกตเหมือนเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับทั้งนักกายวิภาคและศิลปิน เพื่อศึกษารูปร่างและตำแหน่งสัมพันธ์ของแต่ละส่วนของร่างกาย ด้วยเหตุนี้จึงสามารถสรุปได้ว่ากายวิภาคได้แทรกซึมเข้าไปในงานศิลปะ และศิลปะก็ได้แทรกซึมเข้ามาในศาสตร์แห่งกายวิภาคอย่างแยกออกจากกันไม่ได้

เอกสารอ้างอิง

- ทวี มุขระโกษา. (2554). แพทย์เอกของโลก. กรุงเทพฯ : สถาพรบุ๊คส์.
- ปิยชี นิ่วสัไทย. (2563). นักโบราณคดีระบุตำราแพทย์จีน 2,200 ปี เป็นต้นฉบับแผนที่กายวิภาคศาสตร์เก่าแก่ที่สุดของโลก. ค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2565, จาก <https://www.bbc.com/thai/features-54084458>
- ภาณุ บุญพิพัฒนาพงศ์. (2561). ศิลปะ งานเขียน และชีวิตจริง ที่ไม่อาจแยกขาดออกจากกัน (1) ศิลปินผู้สำรวจพรมแดน ระหว่างชีวิตและความตาย และท้าทายขนบสังคม. ค้นเมื่อ 14 พฤศจิกายน 2565, จาก https://www.matichonweekly.com/column/article_79818

- มณเฑียร บุญมา. (2538). **Sketch for nature breath**. ค้นเมื่อ 15 สิงหาคม 2565, จาก https://www.rcac84.com/art_collection/sketch-for-nature-breath/
- วัชรภาพร อยู่ดี. (2562). ภาพภาพของนามธรรมในผลงานจิตรกรรมของ จอร์เจีย โอคีฟ. วารสารอิเล็กทรอนิกส์ Veridian มหาวิทยาลัยศิลปากร (มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และศิลปะ), 12(6), 2130-2145 .
- อดิยา สรรคบุรณรักษ์. (2565). ความสัมพันธ์ระหว่างโรคศิลปะกับโรคศิลปิน. วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัย เชียงใหม่, 13(1), 220-245.
- Basmajian, J. V. (1971) **Grant's method of anatomy**. 8th ed. Baltimore : Williams and Wilkins.
- Bay, N. S., & Bay, B. H. (2010). **Greek anatomist herophilus: The father of anatomy**. *Anatomy & Cell Biology*, 43(4), 280-283.
- Brooklyn Museum Shop. (2019). **Pelvis with the Moon-New Mexico Print by Georgia O'Keeffe**. Retrieved August 22, 2022, from <https://shop.brooklynmuseum.org/products/pelvis-with-the-moon-new-mexico-print-by-georgia-o-keeffe-1>.
- Hajar, R. (2011). **Medical Illustration: art in medical education**. *Heart views*, 12, 83-91.
- Interalia Magazine. (2016). **Textile anatomy**. Retrieved August 22, 2022, from <https://www.interaliamag.org/articles/valentina-stefanescu-textile-anatomy/>
- Kongres, K. (2017). **World renowned exhibition Body Worlds Vital coming to Slovenia**. Retrieved August 19, 2022, from <https://kongres-magazine.eu/2017/09/world-renowned-exhibition-vital-coming-slovenia/body-worlds->

- Netter, F. H. (1957). **Medical illustration; its history, significance and practice**. Bulletin of the New York Academy of Medicine, 33(5), 357-368.
- Netter, F. H. (1989). **Atlas of human anatomy**. Basle : Ciba-Geigy.
- Rifkin, B. A., Ackerman, M. J., Folkenberg, J. (2006). **Human anatomy: Depicting the body from the Renaissance to today**. London : Thames and Hudson.
- Sierzputowski, K. (2018). **Textile bodies reveal branched systems of veins, flowers and roots by Raija Jokinen**. Retrieved August 22, 2022, from <https://www.thisiscolossal.com/2018/02/textile-bodies-by-raija-jokinen/>
- Staden, H. (1992). **The discovery of the body: Human dissection and its cultural contexts in ancient Greece**. The Yale Journal of Biology and Medicine, 65(3), 223-241.
- Valentina, S. (2016). **Textile anatomy**. Retrieved August 22, 2022, from <https://www.interaliomag.org/articles/valentina-stefanescu-textile-anatomy/>
- Vivien, S., Rui, D., & Isabelle, C. W. (2020). **Hiding in Plain Sight-ancient Chinese anatomy**. Anatomical Record, 305(5), 1–14.
- Wikipedia. (2021). Juan Valverde de Amusco. Retrieved August 19, 2022, from https://en.wikipedia.org/wiki/Juan_Valverde_de_Amusco

ละครดึกดำบรรพ์ : วิธีการขับร้องเพลงช้าประสม
ในเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง
Opera oriented drama: The singing method
of Cha Pra Som song in Inao from a
“Buang Suang” episode

นิติพงษ์ ไครู้¹

Nitipong Khairoo

¹ อาจารย์ประจำ อาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
Lecturer, Bachelor of Education
Faculty of Education, Buriramrajabhat
University.
(E-mail: nitipong.kku53@gmail.com)

Received: 03/07/2023 Revised: 19/09/2023 Accepted: 21/09/2023

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนต้องการนำเสนอองค์ความรู้เรื่องวิธีการขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง ตามแนวทางของคุณครูสุรางค์พัคตร์ แก้วกระหนก โดยละครดึกดำบรรพ์นี้ ถือกำเนิดจากเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์และสมเด็จพระเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นผู้ปรับปรุงขึ้นใหม่จากละครโอเปร่าของตะวันตกและนำวงดนตรีรูปแบบใหม่ที่ทรงคิดไว้มาบรรเลงประกอบการแสดง ในการขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ตอนดังกล่าว มีลักษณะการขับร้องที่มีความพิเศษ กล่าวคือ มีการขับร้องประสานเสียงในเพลงซ้ำประสม โดยสมเด็จพระเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นโดยใช้หลักวิธีการประสานเสียงของดนตรีตะวันตกให้ผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่ประสานเสียงกันภายใต้รูปแบบการขับร้องเพลงไทย ซึ่งลักษณะการขับร้องดังกล่าวนี้ยังไม่เคยปรากฏในการขับร้องประกอบการแสดงมาก่อน ดังนั้น ผู้ขับร้องจึงต้องเข้าใจถึงหลักและวิธีการขับร้องประสานเสียง ซึ่งเป็นการปฏิบัติระหว่างผู้ขับร้องต้นบทและผู้ขับร้องลูกคู่ เมื่อเข้าใจหลักและวิธีการแล้วจะทำให้สามารถขับร้องเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครในฉากของการกระทำพิธีบวงสรวงให้มีความความเข้มข้นและสมจริง

คำสำคัญ: ละครดึกดำบรรพ์, วิธีการขับร้อง, เพลงซ้ำประสม, อิเหนา, บวงสรวง

Abstract

This academic article, the author would like to present knowledge on how to sing a song for the performance of the Opera oriented drama, Inao, during the worship ceremony, followed by concept of Kru Supangpak Kaewkranok. This ancient drama was born from Chao Phraya Thewet Wongvivat and Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn. Krom Phraya Risara

Nuwattiwong which was rearrangement from western opera and brought into a new style of music band to play in this performance. In singing of the Opera oriented drama, has a special singing style and there is a chorus in Cha Pra Som song by Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn Krom Phraya Risara Nuwattiwong. He composed this song by using the principles of western music chorus. The first singer and the co-singer sang together under the under the Thai singing style. This style of singing has never appeared in a performance before. Therefore, the singers must understand the principles and methods of singing in chorus concepts. This is a practice between the first singer and the co-singer, once the singers understand the principles and methods, you will be able to sing to convey the emotions of the characters in the scene of the sacrifice ceremony with intensity and realism.

Keywords: Opera Oriented Drama, Singing Method,
Cha Pra Som Song, Inao, Buang Suang

บทนำ

ละครเป็นเครื่องสำเร็งอารมณ์อย่างหนึ่งของมวลมนุษยชาติ ทั้งกลุ่มชนที่มีอารยธรรมที่เจริญรุ่งเรืองหรือด้อยพัฒนาล้วนแล้วแต่มีละครด้วยกันทั้งสิ้น (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2552) ประเทศไทยเป็นหนึ่งในแหล่งอารยธรรมที่มีความงดงามสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ แสดงช่วงเวลาแห่งพัฒนาการความเจริญรุ่งเรืองด้านการละครไทยมากที่สุด กล่าวคือ นอกจากละครร่ำดั้งเดิม 3 ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

ประเภท คือ ละครชาตรี ละครนอก และละครใน (มนตรี ตราโมท, 2540) ที่ได้รับสืบทอดมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งผ่านการฟื้นฟูศิลปะวิทยาการในช่วงต้นรัชสมัยแล้วนั้น ก็ได้พัฒนาละครอย่างใหม่ขึ้น เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ร่วมกันปรับปรุงขึ้น โดยนำแนวความคิดการแสดงละครโอเปร่า (Opera) ของตะวันตกมาปรับใช้กับละครรำของไทย และประสมวงปี่พาทย์ประกอบการเล่นละครขึ้นใหม่ โดยภายหลังเรียกชื่อตามโรงละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ว่า “วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” โดยสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงพระนิพนธ์บทคอนเสิร์ตเพื่อบรรเลงกับวงปี่พาทย์นี้มาก่อนแล้ว ทรงพระนิพนธ์ไว้ 8 ชุด ได้แก่ เรื่องสรรเสริญเทพยดา เรื่องราชาธิราช เรื่องนิทรราชาคริต เรื่องนางซินเดอร์เรลลา เรื่องสามก๊ก เรื่องขอมดำดิน เรื่องพระลอ และเรื่องอุณรุท (สมเด็จพระเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2514) ต่อมาเมื่อมีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ก็ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ขึ้น ส่วนมากเป็นเรื่องเดียวกันกับละครนอก ทรงพระนิพนธ์ไว้ 8 เรื่อง ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง เรื่องควี เรื่องอิเหนา เรื่องสังข์ศิลป์ชัยภาคต้น เรื่องกรุงพาดมทวิป เรื่องรามเกียรติ์ เรื่องอุณรุท และเรื่องมณีพิชัย (สุนนมาลย์ นิมเนตพันธ์, 2532)

การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลทางตะวันตกชัดเจนอย่างยิ่ง ในมิติของการขับร้องประกอบการแสดง สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงบรรจเพลง “ข้าประสม” ลงในบทละครตอนดังกล่าว ซึ่งเป็นเพลงขับร้องที่ทรงพระนิพนธ์ทำนองร้องขึ้นใหม่ โดยใช้แนวคิดหลักการประสานเสียงอย่างตะวันตกภายใต้กรอบการขับร้องเพลงไทย นับเป็นพัฒนาการใหม่ที่ยังไม่เคยปรากฏมาก่อน ดังนั้น บทความวิชาการฉบับนี้

ผู้เขียนต้องการนำเสนอประเด็นเรื่องวิธีการขับร้องเพลงเข้าประสม โดยมุ่งหวังให้ผู้ขับร้องมีเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการประสานเสียงเพลงเข้าประสมระหว่างทำนองร้องหลักและทำนองร้องประสาน ตลอดจนการสื่อความหมายและอารมณ์ความเข้มขลังของตัวละครในฉากพิธีการบวงสรวง

มูลบทของคำว่า “ดึกดำบรรพ์”

คำว่า “ดึกดำบรรพ์” สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระวินิจฉัยไว้ว่า “ลึกล้ำก่อน” ในขณะที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 ได้ให้ความหมายในทิศทางเดียวกันว่า “นานมาแล้ว” หากพิจารณาคำข้างต้นตามหลักภาษาไทยเป็นชนิดคำวิเศษณ์ใช้ประสมกับคำชนิดอื่นๆ ให้ความหมายแสดงถึงความมีอายุที่ยาวนาน โดยจะอยู่ต่อท้ายคำชนิดที่นำมาประสม มีศาสตร์สาขาวิชาต่าง ๆ ที่ใช้ประสมคำดังนี้

ด้านสาขาวิชาธรณีวิทยา ได้ให้ความหมายของช่วงเวลาการเกิดยุคอาร์เคียน (Archaean aeon) โดยให้ชื่อเรียกว่า “ยุคดึกดำบรรพ์” หมายถึง ยุคที่ช่วงเวลาที่โลกก่อตัวเป็นดาวเคราะห์ ที่ชั้นเปลือกโลกยังมีความไม่เสถียรจากการพุ่งชนของอุกกาบาต พื้นผิวโลกเต็มไปด้วยภูเขาไฟและชั้นบรรยากาศมีแก๊สคาร์บอนไดออกไซด์ (<http://www.lesacenter.com>) ทั้งนี้ สิ่งต่าง ๆ ที่ก่อกำเนิดขึ้นในยุคนี้ก็รวมเรียกดึกดำบรรพ์ไปด้วย เช่น ซากสัตว์ดึกดำบรรพ์ ซากพืชดึกดำบรรพ์

ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ปรากฏชื่อเรียกการละเล่นโบราณประเภทหนึ่งว่า “ซัคนาดึกดำบรรพ์” สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากขอม เป็นการละเล่นที่แสดงถึงการประลองยุทธระหว่างเหล่าสุรและเทวดาในการกวนน้ำอมฤต โดยมีพญานาคเจ็ดเศียรพันรอบเขาพระสุเมรุเป็นตัวละครให้ผู้ประลองทั้งสองฝ่ายแข่งขัน ดังมีบันทึกไว้ในกฎมนเทียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยาในพระราชพิธีอินทราภิเษก

(ธนิต อยู่โพธิ์, 2496) ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ก่อกำเนิดละครอย่างใหม่ขึ้น เรียกว่า “ละครตึกดำบรรพ์” ภายใต้การร่วมมือกันของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และเกิดวงปี่พาทย์ชนิดใหม่ชื่อว่า “ปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์” ซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครตึกดำบรรพ์นี้ด้วย

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นถึงบริบทของคำว่าตึกดำบรรพ์ที่ใช้ประสมคำเพื่อสื่อความหมายของสิ่ง ๆ นั้นว่ามีระยะเวลาที่ยาวนาน มีมาแต่โบราณกาลก่อนแล้ว ดังเช่นคำว่า “ยุคตึกดำบรรพ์” ก็หมายถึงระยะเวลาเริ่มต้นของการสร้างโลกจากโมเลกุลรวมตัวกันจนเกิดเป็นดาวเคราะห์และมีวิวัฒนาการยาวนานเรื่อยมาจนเป็นโลกในปัจจุบัน หรือการละเล่น “ชักนาคตึกดำบรรพ์” หมายถึงการละเล่นประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากขอม โดยอารยธรรมขอมมีอายุที่ยาวมาก่อนไทย ทำให้เข้าใจได้ว่าอิทธิพลที่ไทยได้รับมานี้มีเรื่องราวความเป็นมาที่ยาวนานสอดคล้องกันกับชื่อเรียก แต่เมื่อพิจารณาคำว่า “ละครตึกดำบรรพ์” น่าจะเข้าใจได้ว่าเป็นละครของไทยที่มีมาแต่โบราณกาล แต่แท้จริงแล้วบริบทของคำว่า “ตึกดำบรรพ์” ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่านานมาแล้ว หากแต่เป็นชื่อที่เรียกตามชื่อโรงละครหลังใหม่ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ในสมัยรัชกาลที่ 5 เท่านั้น รวมไปถึงการเรียกชื่อวง “ปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์” ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้ด้วย เหตุของการตั้งชื่อว่าละครตึกดำบรรพ์ ธนิต อยู่โพธิ์ ได้สันนิษฐานไว้ว่าไม่ได้ให้เข้าใจความหมายว่าเป็นละครที่มีมาแต่โบราณ หากแต่คำว่า “ตึกดำบรรพ์” ในที่นี้หมายถึงละครที่เล่นเรื่องเก่าเรื่องแก่ที่มีมาแต่โบราณ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2531) ซึ่งเจตนาโดยแท้จริงของผู้คิดตั้งชื่อนั้นสุดแท้จะทราบได้

วงปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์

วงปี่พาทย์ตึกดำบรรพ์ เป็นวงที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปฏิรูปขึ้นใหม่ในแนวคิดการประสมวงให้ได้มวลเสียงที่นุ่มนวลและดังกระหึ่ม ภายใต้รูปแบบของวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ โดยคัดเลือกเครื่อง

ดนตรีที่มีเสียงแหลมออกจากวงและเพิ่มเติมเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มเข้ามาทดแทน ผ่านการปรับเปลี่ยนจนได้ช้อยุดังปรากฏรูปแบบวงในปัจจุบัน (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527) ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

- | | |
|-------------------|------------------------------------|
| 1. ระนาดเอก | 7. ซออู้ |
| 2. ระนาดทุ้ม | 8. ซ้องหุ่น 7 ใบ |
| 3. ระนาดทุ้มเหล็ก | 9. ตะโพน |
| 4. ซ้องวงใหญ่ | 10. กลองตะโพน (แทนกลองทัด) |
| 5. ซลุ่มเพียงออ | 11. กลองแขก 1 คู่ (ตามโอกาสที่ใช้) |
| 6. ซลุ่มอู้ | 12. ฉิ่ง |



ภาพประกอบที่ 1 วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

(สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสภา, 2560)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระราชหัตถเลขาถึงพระยาอนุমানราชชนเกี่ยวกับกำเนิดละครดึกดำบรรพ์ไว้ว่า

“ละครดึกดำบรรพ์ สืบมาแต่เล่นคอนเสิร์ต ซึ่งในระยะแรกเจ้าพระยาเทเวศร์ท่านจัดเล่นอยู่ก่อน ร้องเพลงต่าง ๆ ซึ่งเห็นว่าไพเราะและใช้บทรวบ ๆ แล้วแต่จะฉวยมาได้ไม่ว่าจากที่ไร ถัดมาระยะที่สอง ฉันทเองเป็นผู้ชักชวนความเห็นว่ามีดี ควรที่จะใช้บทให้ติดต่อกันเป็นเรื่อง และจัดเพลงร้องที่อ่อนที่แข็ง ที่เนิบที่รุกรันให้เหมาะกับบท ต่างก็เห็นดีด้วยกันจึงช่วยกันจัดเล่น ที่นั่นคอนเสิร์ตก็ร้องเป็นเรื่องขึ้น ต่อมาระยะที่สามเกิดมีความเห็นกัน

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

ขึ้นว่า ถ้าจัดให้มีตัวออกเล่นตามบถ้องจะดูดีขึ้นอีกมาก เป็นอันเห็นชอบพร้อมกัน จึงจัดขึ้นเป็นละครดึกดำบรรพ์ด้วย ประการดังนี้” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระยาอนุমানราชชน, 2552)

จากบันทึกข้างต้น สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงอธิบายถึงกำเนิดละครดึกดำบรรพ์ว่ามีต้นเค้ามาจากการเล่นคอนเสิร์ต ซึ่งใช้รูปแบบวงปีพาทย์ที่ทรงปฏิรูปขึ้นใหม่ (เรียกชื่อ วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ในภายหลัง) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงช่วงเวลาการเปลี่ยนแปลงของวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ 3 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงภูมิหลังของการกำเนิดวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้ว่า ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวระยะนั้นมีการเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับต่างชาติอยู่เป็นเนืองนิตย์ พระองค์จึงมีพระราชประสงค์ให้มีมหรสพเพื่อต้อนรับแขกเมือง จึงทรงรับสั่งให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์คิดจัดการแสดงไว้สำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เคยได้ฟังการขับร้องที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงจัดวงไว้สำหรับทหารบรรเลงก็ฟังไพเราะ จึงคิดจัดการแสดงคอนเสิร์ต (Concert) ขึ้น โดยกราบทูลขอให้ทรงรับช่วยในการเลือกบทและดนตรี ตลอดจนการฝึกซ้อม ส่วนเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ก็จัดหานักร้อง ระยะแรกที่บรรเลงจัดให้มีนักร้อง 2 กลุ่ม ชายกลุ่มหนึ่ง หญิงกลุ่มหนึ่ง นั่งบนเวที ขับร้องประสานเสียงชายหญิงเข้ากับวงปีพาทย์อย่างใหม่ เล่นภายหลังมื้ออาหารค่ำ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2496:1-2) ระยะนั้นทรงพระนิพนธ์เพลงขึ้นใหม่ชื่อว่า “เขมรไทรโยค” ใช้ในการขับร้องประสานเสียงชายหญิงด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2531)

ระยะที่ 2 สืบเนื่องจากการเล่นคอนเสิร์ตที่บรรเลงเพลงเกร็ดทั่วไป สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงมีพระประสงค์จะให้การขับร้องเป็นเรื่องราวต่อเนื่องกัน จึงได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องขึ้นใหม่โดยการปรับปรุงจากบทละครของเก่า และนำเสนอในรูปแบบการขับร้องและบรรเลงคอนเสิร์ตเรื่อง แบบที่ฝรั่งเรียกว่า “Selection”

การบรรเลงรูปแบบนี้มีจุดประสงค์ให้ผู้ฟังจินตนาการบทบาทของตัวละครตามบทร้องที่เรียบเรียงขึ้น ซึ่งเรียกกันว่า “ละครมืด” (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2531) บทคอนเสิร์ตเรื่องที่ทรงพระนิพนธ์มี 8 ชุด ได้แก่ เรื่องพระเป็นเจ้า เรื่องราชาธิราช เรื่องนิทราชาคริต เรื่องนางซินเดอเรลลา เรื่องสามก๊ก เรื่องขอมดำดิน เรื่องพระลอ และเรื่องอุณรุท (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2514)

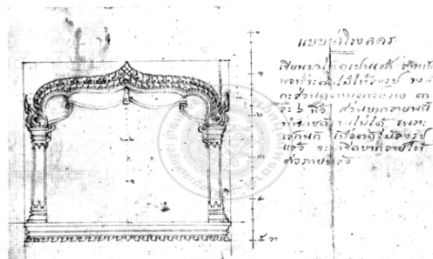
ระยะที่ 3 “ถ้าจัดให้มีตัวออกเล่นตามบทร้องจะดูดีขึ้นอีกมาก” พระราชหัตถเลขาที่ทรงเล่าประทานแก่พระยอนุমানราชชนในเอกสารข้างต้นนั้น แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงบทบาทของวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์เพื่อวัตถุประสงค์ใหม่ประการแรก สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงคิดปรับปรุงให้การแสดงคอนเสิร์ตเรื่องมีการออกตัวแสดงตามบท ตามพระราชประสงค์ของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ สยามมกุฎราชกุมาร โดยทรงโปรดให้พระราชวงศ์ที่ทรงพระเยาว์แสดงเป็นตัวละคร ในรูปแบบละครภาพนิ่ง หรือที่ฝรั่งเรียกว่า “ตาโบลวิงด์” (หม่อมเจ้าดวงจิตร์ จิตรพงศ์, 2514) ประการที่สอง ทรงใช้วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ทรงคิดขึ้นร่วมกันกับท่านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

จากช่วงเวลาการเปลี่ยนแปลงของวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ 3 ระยะ ขี้ให้เห็นถึงบทบาทการบรรเลงวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ที่เปลี่ยนแปลงไป กล่าวคือ ระยะที่ 1 และ 2 บทบาทของวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อการฟังและพัฒนาเสริมให้การฟังเกิดจินตภาพเป็นเรื่องราวต่อเนื่องกัน โดยการเรียบเรียงเป็นบทคอนเสิร์ตเรื่องขึ้นใหม่ แต่ในระยะที่ 3 นี้ วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ถูกลดบทบาทและความสำคัญ ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อการฟังแต่เพื่อประกอบการแสดงละครภาพนิ่ง หรือตาโบลวิงด์ ในขั้นแรก และประกอบละครดึกดำบรรพ์ในขั้นถัดมา ในด้านละครไทย นับเป็นเรื่องที่ดีในมิติของพัฒนาการละครไทยที่ก้าวหน้าสู่อีกขั้นหนึ่ง แต่ในด้านดนตรีไทยนับเป็นเรื่องที่ไม่พึงใจนัก ในมิติของความสำคัญของวงปีพาทย์ที่ถูกลดบทบาทลงจากดนตรีเพื่อการฟังสู่ดนตรีเพื่อประกอบการแสดง แต่อีกมิติหนึ่ง

ก็ยังคงแสดงถึงคุณค่าของวงปีพาทย์ตึกตำบรพท์ที่คุณลักษณะของเสียงมีความนุ่มนวล อันเหมาะสมกับละครตึกตำบรพท์ จึงได้รับพิจารณาให้นำมาเป็นส่วนสำคัญในละครดังกล่าว ในฐานะผู้บรรเลงประกอบการแสดง

กำเนิดละครตึกตำบรพท์

ละครตึกตำบรพท์ เป็นผลพัฒนามาจากการเล่นคอนเสิร์ตรับรองแขก บ้านแขกเมืองในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังกล่าวไปแล้วนั้น แสดงช่วงเวลาที่มิพัฒนาการสืบเนื่องกันจนเกิดเป็นละครตึกตำบรพท์ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงภูมิหลังของละครตึกตำบรพท์ไว้ว่า เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ไปประเทศยุโรป เมื่อปี พ.ศ. 2434 ได้มีโอกาสไปชมละครของฝรั่ง เรียกว่า Opera เมื่อกลับมาจึงทูลชวนสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จัดแสดงละครโอเปร่าแบบไทย โดยเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ รับหน้าที่จัดสร้างโรงละครและเครื่องละครขึ้นใหม่ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงคิดบทและบรรจเพลง เมื่อสร้างโรงละครหลังใหม่เสร็จให้เรียกชื่อว่า “โรงละครตึกตำบรพท์” ละครที่จัดขึ้นใหม่นี้ก็ชื่อ “ละครตึกตำบรพท์” ไปด้วย โดยไม่ประสงค์ที่จะให้เรียกว่า “ละครเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ” จัดแสดงครั้งแรกใน พ.ศ. 2442 (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2496)



ภาพประกอบที่ 2 แบบหน้าโรงละคร ฝีพระหัตถ์ทรงร่าง

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506ก)

หนังสือหลายเล่มบันทึกแนวเดียวกันว่า “ละครดึกดำบรรพ์เกิดมาจากละครโอเปร่าของฝรั่ง” หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้แสดงทัศนะที่แตกต่างไว้ว่าเป็นเพียงความคิดว่าจะทำอย่างไรเท่านั้น กล่าวคือละครดึกดำบรรพ์สืบเนื่องมาแต่ครั้งสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงจัดเล่นคอนเสิร์ต ทรงคิดปรับปรุงบทร้องให้ร้องต่อกันเป็นเรื่องราว แล้วทรงคิดบรรจุเพลงขึ้นใหม่ให้เหมาะสมกับบทร้อง ส่งผลให้เพลงดนตรีและบทร้องมีอารมณ์สอดคล้องกลมกลืนกันเป็นที่จับใจผู้ฟัง วิถีข้างต้นส่งผลให้เกิดละครที่ต้องการใช้เพลงให้เหมาะสมกับบทร้อง จึงเกิดเป็นละครดึกดำบรรพ์ขึ้น แต่ที่ละครดึกดำบรรพ์ผู้แสดงต้องร้องเองนั้น เพราะได้เห็นตัวละครฝรั่งร้องเองจึงคิดเพียงแต่จะทำบ้าง ผนวกกับช่วงเวลาที่ทรงคิดรูปแบบละครนั้น ตัวละครคณะเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ก็เป็นผู้มีทักษะการร้องที่ดี จึงทรงคิดปรับปรุงบทให้เหมาะแก่การขับร้องของตัวละคร ซึ่งดูจะไม่ใช่เรื่องแปลก เพราะละครนอกสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ร้องเอง (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2552) ดังนั้น ละครดึกดำบรรพ์เกิดรูปแบบขึ้นโดยพระองค์เองในชั้นแรก แล้วภายหลังทรงนำศิลปะวิธีการจัดการละครของตะวันตกมาปรับใช้ ทำให้กระบวนละครมีความเป็นแบบตะวันตก ผนวกกับวิธีการแสดงประการที่ว่าตัวละครดึกดำบรรพ์ร้องเองเหมือนละครโอเปร่า จึงทำให้เข้าใจว่าเกิดมาจากจุดนั้น ซึ่งหากพิจารณาวิธีการแสดง ละครโอเปร่าไม่ได้เข้าไปร้องไป แต่เป็นการร้องและแสดงท่าทางธรรมชาติ

กระบวนละครที่สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงปรับปรุงขึ้นใหม่คือ 1. การเขียนบทละครเป็นตอน ๆ 2. แต่ละตอนกำหนดเป็นฉาก ๆ แต่ละฉากมีม่านเปิด-ปิด 3. บรรจุเพลงใหม่ให้เหมาะกับบทที่ตัวละครร้อง 4. ปรับปรุงเพลงและปีพาทย์สำหรับใช้เพื่อการแสดงโดยเฉพาะ เพื่อให้ผู้ชมได้ทัศนาสิ่งที่แปลกใหม่ 5. นำทำนองการอ่านโคลงฉันท์กาพย์กลอนมาใช้ เช่น ทำนองสวดสรภัญญะ ทำนองเทศน์มหาชาติ ทำนองฉันท์วิลาศ 6. นำทำนองเพลงพื้นบ้านมาใช้ เช่น เพลงฉ่อย การขับเสภา 7. แทรกบทเจรจาระหว่างบทร้อง โดยรักษาจังหวะจะโคนให้เข้ากับบทร้อง (บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2552)

การจัดเล่นละครดึกดำบรรพ์เป็นเรื่องที่ต้องอาศัยการจัดการอย่างเป็นระบบที่ดี จึงต้องมีผู้ควบคุมดูแลแบ่งเป็น 5 ฝ่าย คือ 1. เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เจ้าของโรงละครและคณะละคร ดูแลจัดการเรื่องทั่วไปในโรงละคร 2. สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ รับแต่งบท ออกแบบฉาก รวมถึงดูแลองค์ประกอบกระบวนละครในภาพรวม 3. หม่อมเข้ม ประดิษฐ์ท่ารำและควบคุมการฝึกซ้อม 4. พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันท์) จัดกระบวนดนตรีและควบคุมการฝึกซ้อม 5. หลวงเสนาะศุริยางค์ (ทองดี ทองฟุ้ง) จัดกระบวนขับร้องและควบคุมการฝึกซ้อม (หม่อมเจ้าดวงจิตร์ จิตรพงศ์, 2514)

บทละครดึกดำบรรพ์ จากหนังสือประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับสมบูรณ์ พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้รวบรวมไว้ดังนี้

1. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง
 - ตอนที่ 1 ทิ้งพวงมาลัย
 - ตอนที่ 2 ตีกลี
 - ตอนที่ 3 ถอดรูป
2. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี
 - ตอนที่ 1 เผาพระขรรค์
 - ตอนที่ 2 ชูบตัว
 - ตอนที่ 3 หึง
3. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา
 - ตอนที่ 1 ตัดดอกไม้ฉายกริช
 - ตอนที่ 2 ไหว้พระ
 - ตอนที่ 3 บวงสรวง
4. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย (ภาคต้น)
 - ตอนที่ 1 ตกแห
 - ตอนที่ 2 ตามหา

ตอนที่ 3 เห็นนิมิต

บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย (ภาคปลาย)

ตอนที่ 1 คั่นลำเนา

ตอนที่ 2 เข้าเมือง

ตอนที่ 3 ต้อนรับ

5. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องกรุงพณมทวีป

ตอนที่ 1 กำเริบฤทธิ์

ตอนที่ 2 อวตาร

6. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องรามเกียรติ์

ตอนที่ 1 สุรปนขา

7. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอุณรุท

8. บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระมณีนพิตย



ภาพประกอบที่ 3 การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา

ตอนตัดดอกไม้ถวายกริช

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2496)



ภาพประกอบที่ 4 การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนตกแห
(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2496)

ละครดึกดำบรรพ์ได้สร้างความบันเทิงให้แก่ผู้ชมตลอดมา จนกระทั่ง พ.ศ. 2452 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เกิดอาการป่วยทุพพลภาพ ไม่สามารถจัดแสดงได้จึงต้องยุติการแสดงแต่นั้นมา รวมระยะเวลาตั้งแต่เริ่มแสดงละครดึกดำบรรพ์จนเลิกแสดงได้ 10 ปี (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2496)

การขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์

การขับร้องเพลงไทยเป็นศาสตร์ด้านหนึ่งที่สามารถแยกเป็นเอกเทศออกจากดนตรีไทย กล่าวคือการขับร้องสามารถกระทำได้ด้วยตนเอง แม้ไม่มีดนตรีประกอบก็สามารถดำเนินได้เสมือนว่าเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง แต่เมื่อการขับร้องเพลงไทยต้องดำเนินร่วมกับการบรรเลงดนตรีไทยแล้ว ย่อมต้องมีวิธีการปฏิบัติเพื่อให้เหมาะสมแก่โอกาสที่ใช้ โดยครูท้วม ประสิทธิ์กุล ได้แบ่งวิธีการขับร้องเพลงไทยไว้ 3 ประเภท คือ 1. การขับร้องอิสระ 2. การขับร้องกับการบรรเลง 3. การขับร้องร่วมกับการแสดง (ท้วม ประสิทธิ์กุล, 2529)

การขับร้องร่วมกับการแสดงนั้น ในด้านศิลปะการแสดงของไทยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ การขับร้องประกอบบระบำ รำ ฟ้อน และการขับร้อง

ประกอบการแสดงแสดงโขน และละคร ในที่นี้จะขอกล่าวถึงเฉพาะการขับร้องประกอบการแสดงโขน และละคร โดยวิธีการขับร้องประกอบโขนและละครมีความแตกต่างกัน กล่าวคือการขับร้องประกอบโขน ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ 1. การร้องดำเนินเรื่อง แบ่งวิธีการขับร้องเป็นร้องเดี่ยว ร้องหมู่ และร้องต้นบท-ลูกคู่ 2. การพากย์และเจรจา ผู้พากย์จะพากย์หรือเจรจากคนเดียวต่อบทตัวละครหนึ่งได้ตอบกัน ส่วนการขับร้องประกอบละคร ประกอบด้วยวิธีการขับร้องเดี่ยว ร้องหมู่ และร้องต้นบท-ลูกคู่ ทั้งนี้การจัดวิธีการขับร้องสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมของประเภทละคร

การขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์เป็นมิติใหม่ของการสร้างสรรค์วิธีการขับร้องเพลงไทยโดยนำหลักการประสานเสียงของตะวันตกมาปรับใช้ การประสานเสียง หมายถึง การบรรเลงหรือขับร้องเพลงเดียวกันแต่ในระดับเสียงที่ต่างกัน โดยเสียงดนตรีหรือเสียงร้องแยกเป็นคนละทาง อาจมีลูกตกเสียงเดียวกันหรือคนละเสียงบ้าง ซึ่งเป็นไปตามวิธีการประสานเสียงของตะวันตก ดังปรากฏในการขับร้องเพลงข้าประสมเสียงระฆังในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (มนตรี ตรีโมท, 2531)

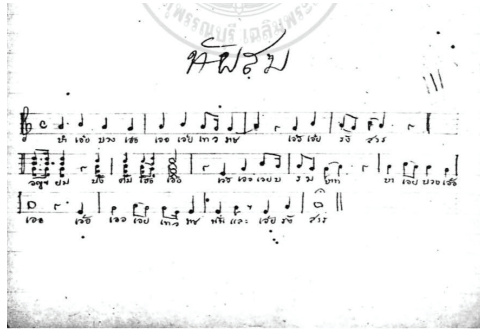
เพลงข้าประสม ถูกบรรจุอยู่ในบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอน บวงสรวง โดยสมเด็จพระเจ้า เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ เป็นผู้ทรงนิพนธ์ทำนองร้องขึ้น ซึ่งเพลงข้าประสม เป็นอัตราจังหวะอิสระ จัดอยู่ในเพลงประเภทเดียวกันกับเพลงข้าปีในโขนและละคร ใช้ร้องต้นบท-ลูกคู่ แต่เพลงข้าประสมมีลักษณะพิเศษที่ทำนองร้องโดยทำนองจะแตกเสียงออกเป็น 2 แนว ประสานเสียงกันในวรรคหลังของคำร้องแต่ละเที่ยว จึงทำให้วิธีการขับร้องเปลี่ยนเป็นร้องต้นบท-ลูกคู่แบบประสานเสียง วิธีการคือ ต้นบททำหน้าที่ร้องขึ้นบทไปจนจบวรรคหน้า แต่ช่วงรับลูกคู่ร้องรับแนวเสียงหนึ่ง และต้นบทร้องประสานเสียงอีกแนวเสียงหนึ่งจนจบวรรคหลัง ทำเช่นนั้นในแต่ละเที่ยวของเพลง

เหตุของการเกิดเพลง “ข้าประสม”

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายสาเหตุของการนิพนธ์เพลงข้าประสมแก่พระยาอนุমানราชชน ความว่า

“เหตุที่ทำให้เกิดเพลงข้าผสมขึ้น ด้วยละครโอเปร่า ตอน บวงสรวงนั้น เดิมเขาร้องข้า (รับลูกคู่) ฉันก็เห็นว่าเหมาะสมดีแล้วจึงทำตามไป แต่ละครานั้นเป็นฉากใหญ่ นับว่าละครออกหมดโรง การร้องในฉากนั้นควรจะดังที่สุด จึงให้เกณฑ์คนในบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์ ทั้งผู้หญิงผู้ชายมาช่วยกันร้อง คนในบ้านนั้นสอนง่าย เพราะได้เคยเห็นเคยฟังเป็นอาจณ ...การร้องผู้หญิงผู้ชายปนกัน เคยเห็นว่าเจ้าพระยาเทเวศร์จัดเข้าไปเล่นคอนเสิร์ตในพระราชฐาน ฟังไม่ได้ผลประเดียวดียินแต่เสียงผู้หญิง ประเดียวดียินเสียงผู้ชาย เพราะผู้ชายเสียงต่ำ ผู้หญิงเสียงสูง ร้องไปทางเสียงเดียวกันต้องวางเสียงเป็นคู่แปด เวลาเพลงลงเสียงต่ำ เสียงผู้หญิงจำเสียงผู้ชาย พึมพายไป เวลาเสียงเพลงขึ้นสูงเสียงผู้ชายจำผู้หญิงขึ้นเสียงไม่ถึงต้องหลบเสียงหลงเท่ากับผู้ชาย ก็พึมพายไป ฉันเห็นโทษอันนี้จึงคิดแก้ เอาวิธีการร้องแตกอย่างฝรั่งมาใช้ ทำทางให้เสียงผู้ชายลดลงกว่าเสียงผู้หญิง เพียงเข้าเป็นคู่สี่คู่ห้าไม่ให้ถึงคู่แปด ฟังได้ผลดีขึ้น” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506ข)

จากข้อความข้างต้น สมเด็จพระเจ้า เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ นอกจากจะนำรูปแบบกระบวนละครของตะวันตกมาปรับใช้แล้ว ด้านดนตรีก็ทรงคิดปรับปรุงและพัฒนา เดิมจากปัญหาด้านขีดจำกัดของเสียงระหว่างนักร้องชายและนักร้องหญิงที่มีความไม่สมดุลกัน เมื่อมาร้องร่วมกันในการประกอบละคร จึงทรงคิดแก้ไขโดยนำหลักการประสานเสียงอย่างตะวันตกมาปรับใช้ จึงเกิดพระนิพนธ์เพลงข้าประสมขึ้น ทำให้การขับร้องระหว่างผู้ชายและผู้หญิงกลมกลืนกัน แสดงถึงพระอัจฉริยภาพด้านดนตรีและการละครของท่านอย่างยิ่ง



ภาพประกอบที่ 5 โน้ตร่างเพลงข้าประสม ฝัพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2506ก)

เรื่องย่อเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง

ภายหลังมีชัยจากการศึกกับวิหยาสะก้า โอรสของท้าวกะหมังกุหนิงแล้ว จรกา ถือโอกาสขออภิเษกสมรสกับบุษบา แต่ท้าวดาหาคิดว่าต้องไปทำพิธีบวงสรวง แก่บนที่ชนะศึกเสียก่อน จึงพร้อมกันเสด็จสู่ภูเขาวรหาร ในการทำพิธีบวงสรวง ประกอบด้วย ท้าวดาหา ประไพสุหรี มะเดหวิ บุษบา สียะตรา อิเหนา สังคามาระตา กะหรีดปาตี สุหรานางง จรกา ล่าสำ ฟี่เลี้ยง กิดาหยัน และนางกำนัล อยู่ใน กระบวนพิธีด้วย ในพิธีบวงสรวงท้าวดาหาก้เชิญเจ้าชายทุกเมืองที่มาช่วยรบ ร่วมกัน ขับร่ำสำราญ เป็นการแก้บนสักการะบวงสรวงแก่เทพยดาทั้งหลาย ต่างก็ผลัดกัน ขับร่ำ ฝ่ายอิเหนาขับร่ำด้วยบทเพลงที่มีเนื้อหาเสียดสีจรกา ถึงคราวจรกาขับร่ำ อิเหนาก้แก่งไปตีกลองให้เสียจังหวะ จนจรการำไม่ได้ หมายจะให้เป็นที่น่าอัปยศ ท้าวดาหาเห็นท่าไม่เหมาะสมจึงยุติการขับร่ำแล้วลุกออกจากปะรำพิธี เสด็จเข้า พลับพลาไป เมื่อไม่มีการร้องรำทำเพลงแล้ว อิเหนาก้ชวนเจ้าชายทุกองค์รวมทั้งจรกา ไปเที่ยวชมป่าชมดอกไม้ให้สำราญ ขณะเดียวกันบังเอิญมีขบวนฝ้ายใน ซึ่งมีมะเดหวิ และบุษบาเสด็จผ่าน ทั้งหมดยกหนึ่งและทำความเคารพมะเดหวิ บังเอิญอิเหนา เหลือบไปเห็นบุษบาถือพานผ้า จึงฉวยโอกาสเข้าไปช่วยประคอง ทุกคนต่างจ้องมอง

บุษบาด้วยสายตาที่เต็มไปด้วยความพิศวาส และกล่าวชื่นชมความงามไม่ขาดปาก ทำให้จรรกาทนไม่พอใจและต่อว่าทั้งอิเหนาและเพื่อน ๆ ว่ามองบุษบาของเขาแบบนี้ได้อย่างไร เพื่อน ๆ จึงย้อนกลับว่ายังไม่ได้แต่ง เป็นเพียงแค่คู่หมั้นจะมาถึงว่าเป็นเจ้าของได้อย่างไร ไว้แต่งเสียก่อนแล้วค่อยมาหึงหวง แล้วทั้งหมดก็หัวเราะกัน (<http://siammelodies.com/th/--57069>)

ตัวอย่างบทละครตีกคำบริบท เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง

โหมโรงชุด

ปีพาทย์ทำเพลงกลองโยน-รัว (เปิดฉาก)

ฉากในวิหารใหญ่ ที่ ๕

ปีพาทย์ทำเพลงเร็ว (ตำรวจใหญ่ซ้ายขวานำท้าวดาหพร้อมด้วยมเหสีกับบุษบา สียตรา อิเหนา สุหรานางง กรัตติปาตี สังคามรตา ลำสำ จรรกา ออกพร้อมทั้งเสนา) ปีพาทย์ทำเพลงลา (ต่างคนเข้านั่งที่ ท้าวดาหาจุดธูปเทียน) ปีพาทย์ทำเพลงสาธุการ (พร้อมกันไหว้สามหน)

ร้องลำข้าผสมเข้าเสียงระฆัง

ดาหา	อัญขยมบังคมบรมบาท	
กษัตริย์		บำบวงเทวราชรังสรรค์
ดาหา	ขอถวายเครื่องสังเวทสิริกรรม	
กษัตริย์		ภูเขาสวรรค์อันไพ
ดาหา	ทั้งแพะแกะโคกระทิงมเหสี	
กษัตริย์		สิ่งละพันนานาน้อยใหญ่
ดาหา	แก้คำซึ่งบำบวงไว้	
กษัตริย์		ขอให้เป็นสุขสถาพร ฯ

ปี่พาทย์ทำเพลงสระบุหรง

เจรจา

ดาหา

จงช่วยกันขับรำ

ทำสักการะเทพเจ้า

ปราศจากสรรพสิ่งเศร้า

เล่นให้สำราญใจเถอะ ๆ

(อิเหนาอดเือนอาย)

สุหรานาง

เชิญเสด็จจิฮอร์ับ

อิเหนา

ยังอีกอดไม่คล่องใจ คิดอะไรยังไม่ออก เจ้าไปก่อนพี่เถอะน้องเอ๋ย

ร้องลำฝรั่งรำเท้ารับปี่พาทย์

สุหรานาง

ยอกรขึ้นประนมเหนือเศศ

ไหว้ไทเทเวศรังสรรค์

ศักดิ์สิทธิ์ฤทธิไกรใครจะทัน

ซึ่งรับพลีกรรมบำบวง

องค์สัณเฑาะวราฤทธิ

สิ่งสถิตอยู่ในไศลหลวง

เชิญดูขับรำทั้งปวง

ซึ่งได้บวงสรวงไว้อย

กลองแขกทำเพลงสระหม่า (สุหรานางรำ)

ร้องลำตันฝรั่งรับปี่พาทย์

อิเหนา

ยอกรกึ่งเกล้าบังคม

องค์บรมอัสัณเฑาะ

ผู้ใดจงอาจหังการ

จงจิตรีษยาสาธณ

อันดวงดอกฟ้าสุมลย์

ของเราปลูกไว้ในสถาน

มันไม่เกรงพัตร์จะหักราญ

จงสังหารอย่าไว้มันเลย ๆ

ปี่พาทย์ทำเพลงตาเซ็ง เจ้าเซิน (อิเหนารำ)

ร้องลำฝรั่งจรการับปี่พาทย์

จรกา

ยอกรขึ้นเพียงศิโรเทศ

ไหว้ไทเทเวศน้อยใหญ่

อันมีทิพยเนตรส่องไป

อย่าได้เข้าด้วยคนร้าย

จงสังหารผลาญหมูริษยา

ให้ประจักษ์แก่ตาคนทั้งหลาย

ข้ามิได้คิดคดหยาบคาย

ขอให้เสร็จสมหมายมาเอ๋ย ๆ

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา - รัว

(ท้าวดาหาลาพระนางบิราทรออกหน้าโรง ถวายบังคมสรรเสริญพระบารมี)

(เพลงสรรเสริญพระบารมีมีใช้บทเดียวกับเรื่องสังข์ทอง)

บทร้องเพลงซ้ำประสม

ร้องลำช้าผสมเข้าเสียงระฆัง

อัญชยมบังคมบรมบาท	บำบวงเทวราชรังสรรค์
ขอถวายเครื่องสังเวฬุกรรม	ภูเขาสวรรค์อำไพ
ทั้งแพะแกะโคกระทิงมหัสยา	สิ่งละพันนานาน้อยใหญ่
แก้คำซึ่งบำบวงไว้	ขอให้เป็นสุขสถาพร ฯ

วิธีการขับร้องเพลงซ้ำประสม

การขับร้องประกอบการแสดงเพลงซ้ำประสมในละครดึกดำบรรพ์นี้ จะใช้วิธีการขับร้องแบบร้องต้นบทแล้วรับด้วยลูกคู่ตามวิธีการขับร้องประกอบการแสดงทั่วไป แต่ลักษณะพิเศษของการร้องรับลูกคู่นี้เป็นการขับร้องประสานเสียงคู่กับต้นบท กล่าวคือ ผู้ขับร้องต้นบทจะขับร้องบทกลอนในวรรคแรกทำนองหนึ่ง เมื่อร้องจบ ผู้ขับร้องลูกคู่จะขับร้องบทกลอนในวรรคหลังอีกทำนองหนึ่ง โดยผู้ขับร้องต้นบทก็ขับร้องบทกลอนในวรรคหลังไปด้วยแต่เป็นการขับร้องในทำนองของตนเอง และทั้งต้นบทและลูกคู่จะต้องขับร้องทำนองของตนไปพร้อมกันอย่างกลมกลืนจนจบเที้ยวเพลง โดยเพลงซ้ำประสมจัดอยู่ในประเภทเพลงจังหวะอิสระซึ่งรูปแบบการขับร้องจะคล้ายคลึงกับการขับร้องเพลงซ้ำปี่ใน ผู้เขียนจึงขอให้ทัศนะว่าเป็นการขับร้องเพลงซ้ำปี่ในแบบประสานเสียง ซึ่งวิธีการขับร้องเพลงซ้ำประสมนี้ ผู้เขียนได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูสุรางค์พักตร์ แก้ว-กระหนก คีตศิลป์อาวุโส แผนกดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยท่านได้กรุณาถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านวิธีการขับร้องเพลงดังกล่าวให้แก่ผู้เขียน พร้อมทั้งชี้แนะให้ทราบถึงรายละเอียดของวิธีการฝึกซ้อมร่วมกันระหว่างผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่ โดยผู้เขียนสามารถสรุปองค์ความรู้ดังกล่าวได้ดังนี้

เทียวกที่ 1

[illegible]

วิธีการขับร้องเที่ยวที่ 1 คนตรีจะส่งร้องโดยจะลงท้ายเพลงสาธุการ จากนั้นผู้ขับร้องต้นบทจะเริ่มขับร้องวรรคหน้า “อันขยมบังคมบรมบาท” ขับร้องตามรูปแบบวิธีเดียวกันกับเพลงข้าपीน โดยขับร้องด้วยน้ำเสียงที่เต็มกำลังและออกเสียงอักษรของคำร้องให้ชัดเจนจนจบในท้องที่ 8-11 จากนั้นเตรียมขับร้องในช่วงการประสานเสียงในวรรคหลัง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะทำหน้าที่ขับร้องทำนองลายหลัก จากนั้นผู้ขับร้องลูกคู่จะทำหน้าที่ขับร้องทำนองลายประสาน โดยเริ่มต้นในบรรทัดที่ 3 ท้องที่ 12 คำว่า “บ่าวบง”

13

หลัก

บวบ เฒอ เฒอ เฒอ เฒอ ฮือ

ประสาน

บวบ เฒอ เฒอ เฒอ เฒอ

17

หลัก

ฮือ ฮือ ฮี ฮือ ฮี เฒ ะ ะ เฒ ฮือ เฒอ เฒอ

ประสาน

เฒอ เฒอ เฒอ เฒ ะ ะ เฒ ฮือ เฒอ เฒอ



วรรคหลัง “บ่าวบงเทวราชรังสรรค์” ผู้ขับร้องต้นบทก็ทำหน้าที่ที่ขับร้องลายหลักยืนทำนองไว้ ส่วนผู้ขับร้องลูกคู่ก็ทำหน้าที่ที่ขับร้องลายประสานไปพร้อมกัน คำร้องว่า “บ่า” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลา (ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงโด (ด) จากนั้นเอื่อนว่า “เออเออเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลาซอลลา (ลซล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงโดทีโด (ดทด) ในห้องที่ 12 จากนั้นร้องประสานเสียงไปบรรจบคำร้องว่า “บวง” จะใช้เสียงประสานคู่ 4 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลา (ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงเร (ร) ในห้องที่ 13 จากนั้นเอื่อนว่า “เอ้อเออ” จะใช้เสียงประสานเสียงคู่ 3 ในเอื่อนคำว่า “เอ้อ” โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงซอล (ซ) แต่ลายประสานร้องเอื่อนคำว่า “เอ็ง” เสียงที (ที) และคำว่า “เง้อ” เสียงเร (ร) และร้องเอื่อนบรรจบเสียงกันที่คำเอื่อนว่า “เออ” เสียงลา (ล) ในห้องที่ 14-15 จากนั้นลายหลักจะร้องเอื่อนไปตามรูปแบบของการร้องเพลงซ้ำปีใน ระหว่างนี้ลายประสานก็เอื่อนเสียงประสานต่างๆ ไประหว่าง สัดส่วนทำนองของลายหลักว่า “เอ้อ เฮอ เอ้อ เอ้ย” โดยร้องโน้ตเสียงซอล ที ลา โด (ซ ท ล ด) ให้ทำนองบรรจบกับหางเสียงของลายหลักคำว่า “ฮี้” พอดี ในห้องที่ 16-17 จากนั้นร้องคำว่า “เท-ว-ราช” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตซอลซอลฟา (ซ-ซ-ฟ) และลายประสานร้องโน้ตทีลาซอล (ที-ลา-ซอล) ให้คำร้องบรรจบกันพอดีในห้องที่ 18-19 จากนั้นร้องคำว่า “นั่นแหละ” แล้วตามด้วยคำร้องว่า “เอ้ย รัง สรรค์ ฮี้” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 เป็นหลัก โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงฟาซอลลาเร “ฟ ซ ล ร” แต่ลายประสานร้องทำนองถึคำว่า “เอ้ย รัง เง้อเออเออ สรรค์” โดยร้องโน้ตเสียงซอลทีเรทีลาลา (ซ ท ร ทล ล) แล้วร้องเอื่อนหางเสียง “เง้อเออ เอ้อเออเออ” โดยร้องโน้ตเสียงเรลาทีลาซอล (รล ทลซ) ในห้องที่ 20-22 ทั้งนี้ในขณะการประสานเสียงผู้ขับร้องลูกคู่ควรควบคุมระดับเสียงให้เบากว่าเสียง

เที่ยวที่ 2 “ขอถวายเครื่องสังเวทสิทธิ์กรรม ภูเขาสวรรณอำไพ”

[illegible]

วิธีการขับร้องเที่ยวที่ 2 ผู้ขับร้องต้นบทจะเริ่มขับร้องวรรคหน้า “ขอถวายเครื่องสังเวทพิธีกรรม” โดยขับร้องตามรูปแบบวิธีเดียวกันกับเพลงซ้ำปีใน ขับร้องด้วยน้ำเสียงที่เต็มกำลังและออกเสียงอักขระของคำร้องให้ชัดเจนจนจบในท้องที่ 25-36 จากนั้นเตรียมขับร้องในช่วงการประสานเสียงในวรรคหลัง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะทำหน้าที่ขับร้องทำนองลายหลัก จากนั้นผู้ขับร้องลูกคู่จะทำหน้าที่ขับร้องทำนองลายประสาน โดยเริ่มต้นในท้องที่ 37 คำว่า “ภูเขาสิน”

37 **ສິດສະຫະພົນເຊີນ (ຈັດກະເລືອກ)**

ຟັດ ຄູ ກຸນ ເຈັດ ເສັດ ເສັດ ເຈັດ ເສັດ

ປະສານ ຄູ ກຸນ ເຈັດ ເສັດ ເສັດ ເຈັດ ເສັດ ເຈັດ ເສັດ

41

ຟັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ສິດ ສິດ ສິດ ສິດ ສິດ ສິດ ສິດ ສິດ

ປະສານ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ ເສັດ



วรรคหลัง “ภูเขาเงินสุวรรณอำไพ” ผู้ขับร้องต้นบทก็ทำหน้าที่ขับร้องลายหลักยืนทำนองไว้ ส่วนผู้ขับร้องลูกคู่ก็ทำหน้าที่ขับร้องลายประสานไปพร้อมกัน คำร้องว่า “ภูเขา” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลาลา (ลล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงโดโด (ดด) จากนั้นเอื้อนว่า “เง้อเอ้อเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงเรซอลลา (รืลล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงฟาทีโด (ฟืทต) จากนั้นร้องประสานเสียงไปบรรจบคำร้องว่า “เงิน” จะใช้เสียงประสานเสียงคู่ 4 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลา (ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงเร (ร) ในห้องที่ 37-38 จากนั้นเอื้อนว่า “เอ้อเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 ในเอื้อนคำว่า “เอ้อ” โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงซอล (ซ) แต่ลายประสานร้องเอื้อนคำว่า “เอ็ง” เสียงที (ที) และคำว่า “เง้อ” เสียงเร (ร) และร้องเอื้อนบรรจบเสียงกันที่คำเอื้อนว่า “เออ” เสียงลา (ล) ในห้องที่ 40-41 จากนั้นลายหลักจะร้องเอื้อนไปตามรูปแบบของการร้องเพลงซ้ำปีใน ระหว่างนี้ลายประสานก็เอื้อนเสียงประสานห่างๆ ไประหว่างสัดส่วนทำนองของลายหลักว่า “เอ้อ เฮอ เอ้อ เอ้ย” โดยร้องโน้ตเสียงซอล ที ลา โด (ซ ท ล ด) ให้ทำนองบรรจบกับหางเสียงของลายหลักคำว่า “ฮิ” พอดีในห้องที่ 42-43 จากนั้นร้องคำว่า “สุวรรณ” จะใช้เสียงประสานคู่ 4 โดยลายหลักร้องโน้ตฟาซอล (ฟซ) แต่ลายประสานร้องคำว่า “สุ-เออ-วรรณ” โน้ตเสียงทีลาซอล (ที-ลา-ซอล) ให้คำร้องบรรจบกันพอดีในห้องที่ 44-45 จากนั้นร้องคำว่า “นั่นแหละ” แล้วตามด้วยคำร้องว่า “เอ้ย อำ ไพ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 เป็นหลัก โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงฟาซอลซอล “ฟ ซ ซ” แต่ลายประสานร้องทำนองถี่คำว่า “เอ้ย อำ เง้อเอ้อเอ้อ ไพ” โดยร้องโน้ตเสียงซอลทีเรทีลาลา (ซ ท รืลล ล) แล้วร้องเอื้อนหางเสียง “เฮ้อเอ้อเอ้อ” โดยร้องโน้ตเสียงทีลาซอล (ทลซ) ในห้องที่ 47-48 ทั้งนี้ในขณะการประสานเสียงผู้ขับร้องลูกคู่ควรควบคุมระดับเสียงให้เบากว่าเสียงผู้ขับร้องต้นบท

และควบคุมจังหวะช่องไฟของคำร้องลายประสานให้ลงพร้อมกันกับลายหลัก เพื่อให้
ให้มวลเสียงของท่านองลายหลักและท่านองลายประสานกลมกลืนกัน

เที่ยวที่ 3 “ทั้งแพะแกะโคกระทิงมทิงสา สิ่งละพันนานาน้อยใหญ่”

49 **ต้นพยางค์เสียง (จังหวะอิสระ)**

หลัก
ทั้ง แพะ แกะ โค กระทิง มทิงสา สิ่งละพัน นานาน้อยใหญ่

ประสาน

53

หลัก
สิ่งละพัน นานาน้อยใหญ่

ประสาน

57

หลัก
มทิงสา สิ่งละพัน นานาน้อยใหญ่

ประสาน

วิธีการขับร้องเที่ยวที่ 3 ผู้ขับร้องต้นบทจะเริ่มขับร้องวรรคหน้า “ทั้ง
แพะแกะโคกระทิงมทิงสา” โดยขับร้องตามรูปแบบวิธีเดียวกันกับเพลงซ้ำปีใน
ร้องด้วยน้ำเสียงที่เต็มกำลังและออกเสียงอักขระของคำร้องให้ชัดเจนจนจบในท้อง
ที่ 49-60 จากนั้นเตรียมขับร้องในช่วงการประสานเสียงในวรรคหลัง โดยผู้ขับร้อง
ต้นบทจะทำหน้าที่ขับร้องท่านองลายหลัก จากนั้นผู้ขับร้องลูกคู่จะทำหน้าที่ขับร้อง
ท่านองลายประสาน โดยเริ่มต้นในท้องที่ 61 คำว่า “สิ่งละพัน”

61 **ต้นพยางค์เสียง (จังหวะอิสระ)**

หลัก
สิ่งละพัน นานาน้อยใหญ่

ประสาน

65

หลัก
สิ่งละพัน นานาน้อยใหญ่

ประสาน



วรรคหลัง “สิ่งละพันนาน้องใหญ่” ผู้ขับร้องต้นบทที่ทำหน้าที่ขับร้องลายหลักยืนทำนองไว้ ส่วนผู้ขับร้องลูกคู่ก็ทำหน้าที่ขับร้องลายประสานไปพร้อมกัน คำร้องว่า “สิ่ง เออ เออ ละพัน” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 เป็นหลัก โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงซอลซอลลาลาลา (ซ ซ ล ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงทีทีโดเรเร (ท ท ด ร) ในห้องที่ 61-62 จากนั้นเอื้อนว่า “เออเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 ในเอื้อนคำว่า “เออ” โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงซอล (ซ) แต่ลายประสานร้องเอื้อนคำว่า “เอ็ง” เสียงที (ที) และคำว่า “เง้อ” เสียงเร (ร) และร้องเอื้อนบรรจบเสียงกันที่คำเอื้อนว่า “เออ” เสียงลา (ล) ในห้องที่ 63-64 จากนั้นลายหลักจะร้องเอื้อนไปตามรูปแบบของการร้องเพลงซ้ำปีใน ระหว่างนี้ลายประสานก็เอื้อนเสียงประสานต่างๆ ไประหว่างสัดส่วนทำนองของลายหลักว่า “เออ เฮอ เออ เอ้ย” โดยร้องโน้ตเสียงซอล ที ลา โด (ซ ท ล ด) ให้ทำนองบรรจบกับทางเสียงของลายหลักคำว่า “ฮี้” พอดีในห้องที่ 65-66 จากนั้นร้องคำว่า “นานา” จะใช้เสียงประสานเสียงคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตซอลซอล (ซซ) แต่ลายประสานร้องคำว่า “นา-เออ-นา” โน้ตเสียงทีลาซอล (ที-ลา-ซอล) ให้คำร้องบรรจบกันพอดีในห้องที่ 67-68 จากนั้นร้องคำว่า “นั่นแหละ” แล้วตามด้วยคำร้องว่า “เอ้ย น้อย ใหญ่ เฮอ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3, 5 เป็นหลัก โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงฟาฟาซอล “ฟ ล ฟ ซ” แต่ลายประสานร้องทำนองถึคำว่า “เอ้ย น้อย เง้อเออเออ ใหญ่ เฮอ” โดยร้องโน้ตเสียงซอลทีเรทีลาฟาซอล (ซ ท ร ที ฟ ซ) ในห้องที่ 69-71 ทั้งนี้ในขณะการประสานเสียงผู้ขับร้องลูกคู่ควรควบคุมระดับเสียงให้เบากว่าเสียงผู้ขับร้องต้นบท และควบคุมจังหวะช่องไฟของคำร้องลายประสานให้ลงพร้อมกันกับลายหลัก เพื่อให้มวลเสียงของทำนองลายหลักและทำนองลายประสานกลมกลืนกัน

ตอนที่ 4

[illegible]

85 **ติดหนวดสิงห์ (จักรวาลิศา)**

หลัก

ประสาน

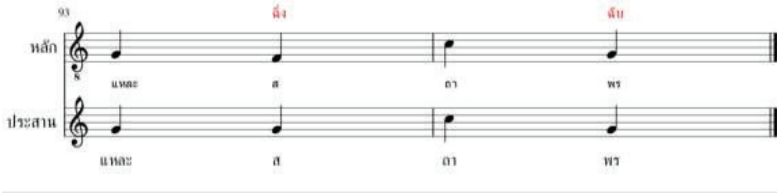
89

หลัก

เจด เจด เจด เจด เจด เจด เจด เจด เจด เจด

ประสาน

เออ เออ เออ เออ เออ เออ เออ เออ เออ เออ



วรรคหลัง “ขอให้มีความสุขสาพร” ผู้ขับร้องต้นบทก็ทำหน้าที่ขับร้องลายหลักยืนทำนองไว้ ส่วนผู้ขับร้องลูกคู่ก็ทำหน้าที่ขับร้องลายประสานไปพร้อมกัน คำร้องว่า “ขอ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลา (ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงโด (ด) จากนั้นเอื้อนว่า “เง้อเอ้อเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงเรซอลลา (ริซล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงฟาทีโด (ฟัทติ) จากนั้นร้องประสานเสียงไปบรรจบคำร้องว่า “ให้” จะใช้เสียงประสานเสียงคู่ 4 โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงลา (ล) และลายประสานร้องโน้ตเสียงเร (ริ) ในห้องที่ 85-86 จากนั้นเอื้อนว่า “เอ้อเออ” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 ในเอื้อนคำว่า “เออ” โดยลายหลักร้องโน้ตเสียงซอล (ซ) แต่ลายประสานร้องเอื้อนคำว่า “เอ็ง” เสียงที่ (ที) และคำว่า “เง้อ” เสียงเร (ริ) และร้องเอื้อนบรรจบเสียงกันที่คำเอื้อนว่า “เออ” เสียงลา (ล) ในห้องที่ 87-88 จากนั้นลายหลักจะร้องเอื้อนไปตามรูปแบบของการร้องเพลงซ้ำปีใน ระหว่างนี้ลายประสานก็เอื้อนเสียงประสานต่างๆ ไประหว่างสัดส่วนทำนองของลายหลักว่า “เอ้อ เฮอ เอ้อ เอ้ย” โดยร้องโน้ตเสียงซอล ที่ ลา โด (ซ ท ล ด) ให้ทำนองบรรจบกับหางเสียงของลายหลักคำว่า “ฮี้” พอดี ในห้องที่ 89-90 จากนั้นร้องคำว่า “เป็นสุข” จะใช้เสียงประสานคู่ 3 โดยลายหลักร้องโน้ตซอลฟา (ซฟ) แต่ลายประสานร้องคำว่า “เป็น-เออ-สุข” โน้ตเสียงที่ลาซอล (ที-ลา-ซอล) ให้คำร้องบรรจบกันพอดีในห้องที่ 91-92 จากนั้นร้องคำว่า “นั่นแหละ” แล้วตามด้วยคำร้องว่า “สาพร” โดยลายหลักและลายประสานร้องอยู่ในระดับเสียงเดียวกัน ในห้องที่ 93-94 ทั้งนี้ในขณะการประสานเสียงผู้ขับร้องลูกคู่ควรควบคุมระดับเสียงให้เบากว่าเสียงผู้ขับร้องต้นบท และควบคุมจังหวะช่องไฟของคำร้องลายประสานให้ลงพร้อมกันกับลายหลัก เพื่อให้มวลเสียงของทำนองลายหลักและทำนองลายประสานกลมกลืนกัน

บทสรุป

ละครดึกดำบรรพ์ถือกำเนิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้คิดปรับปรุงขึ้น จากเหตุแห่งการได้ไปชมละครของตะวันตกแล้วมีแนวคิดที่จะนำกระบวนการจัดการละครของตะวันตกมาปรับใช้กับละครไทย จนกระทั่งเกิดละครเป็นละครอย่างใหม่ขึ้น โดยให้ชื่อเรียกตามชื่อโรงละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ฝ่ายดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงก็คิดประสมวงขึ้นใหม่แล้วให้ชื่อเรียกเช่นเดียวกันว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” การนำกระบวนการจัดการละครอย่างตะวันตกมาปรับใช้นี้ ส่งผลให้เกิดพัฒนาการและปรากฏการณ์ใหม่กับละครไทยหลายด้าน เช่น ผู้แสดงจะต้องขับร้องและรำไปพร้อมกันในบทของตนเองอย่างละครโอเปร่า มีการจัดฉากประกอบการแสดงที่มีความสมจริงตามท้องเรื่อง วิธีการขับร้องประกอบการแสดงที่นำหลักการขับร้องประสานเสียงอย่างตะวันตกมาปรับใช้

การขับร้องประสานเสียงในเพลงไทย ปรากฏครั้งแรกในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวง โดยสมเด็จพระเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อแก้ไขปัญหาความสมดุลของเสียงร้องของนักร้องชายและนักร้องหญิงขณะขับร้องร่วมกัน โดยทรงนำหลักการประสานเสียงของตะวันตกมาปรับใช้ในเพลงซ้ำประสม ซึ่งเป็นเพลงที่บรรจู่ใช้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ตอนดังกล่าว แล้วให้นักร้องชายและหญิงขับร้องร่วมกัน เมื่อทรงฟังแล้วก็เป็นที่พอพระทัย จะเห็นได้ว่าไม่เพียงแต่นำวิธีการจัดการละครของตะวันตกมาปรับใช้อย่างเดียวเท่านั้น ด้านดนตรีก็ทรงนำหลักการทางดนตรีของตะวันตกมาปรับใช้เช่นเดียวกัน ก็เป็นไปตามพระประสงค์ที่จะต้องการปรับปรุงละครไทยให้มีความพัฒนาและทันสมัยมากขึ้น

วิธีการขับร้องประสานเสียงในเพลงซ้ำประสม ตามแนวทางของคุณครูสุภาภักดิ์พักรตร์ แก้วกระหนก ผู้ขับร้องต้นบทจะต้องทำหน้าที่จดจำทำนองของตนเองให้แม่นยำ เมื่อดำเนินมาถึงช่วงการประสานเสียงผู้ขับร้องต้นบทจะต้องเป็นหลัก

ทำนองเพื่อให้ผู้ขับร้องลูกคู่ทำทำนองประสานได้อย่างกลมกลืน เพราะหากผู้ขับร้องต้นบทมีความประหม่าและไม่แม่นยำในทำนองหลักแล้ว ก็อาจจะทำให้ผู้ขับร้องลูกคู่ ซึ่งเป็นผู้ทำทำนองประสานเกิดความสับสนในเสียงได้ ส่วนผู้ขับร้องลูกคู่ต้องทำความเข้าใจในเรื่องชั้นคู่เสียง ซึ่งจากการวิเคราะห์ทำนองข้างต้น คู่เสียงที่พบมากที่สุดคือเสียงประสานคู่ 3 และคู่ 4 เมื่อเข้าใจแล้วก็จะสามารถแยกทำนองประสานของตนได้อย่างแม่นยำ ในขณะการทำเสียงประสานนั้น ก็ต้องคำนึงถึงระดับความดังของเสียง ไม่ให้ดังเกินกว่าเสียงของผู้ขับร้องต้นบทเช่นกัน โดยตามหลักวิธีการประสานเสียง เสียงที่ทำการประสานจะต้องมีระดับเสียงที่เบากว่าเสียงหลักเสมอ เพื่อไม่ทำให้ผู้ขับร้องต้นบทเกิดความสับสนในทำนอง และควรควบคุมจังหวะช่องไฟให้คำร้องหรือเอื้อนจบลงตามจังหวะของผู้ขับร้องต้นบทด้วย ดังนั้น ในการขับร้องเพลงซ้ำประสม ผู้ขับร้องทั้งสองฝ่ายจะต้องคำนึงถึงหลักการที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อให้เกิดความแม่นยำและความกลมกลืนทั้งขณะการฝึกซ้อมและการขับร้องประกอบการแสดง



ตัวอย่างการขับร้องเพลงซ้ำประสม

เอกสารอ้างอิง

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). **หลักคีตศิลป์**. [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.].

ธนิต อยู่โพธิ์. (2496). **โฉนภาคต้น ว่าด้วยตำนานและทฤษฎี**. พระนคร : กรมศิลปากร.

- ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). **ศิลปะคร่ำ หรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์
ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. (2531). **งานวิจัยข้อมูลประวัติศาสตร์ เรื่องปีพาทย์
ติกดาบรพ**. กรุงเทพฯ : ศูนย์ส่งเสริมวัฒนธรรมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). **ดนตรีวิจิตร**. กรุงเทพฯ : เกียรติธุรกิจ.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2552). **เพลงดนตรี: จากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง
พระยาอนุমানราชชน**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท. (2531). **ศัพท์สังคีต**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.
- มนตรี ตราโมท. (2540). **การละเล่นของไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : มติชน
จำกัด (มหาชน).
- สถาบันไทยศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. (2552). **นาฏศิลป์และดนตรีไทย:
เนื่องในโอกาสครบรอบ 75 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และการจัด
งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37**. กรุงเทพฯ : ส่องสยาม.
- สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2496). **ประชุมบทละคร
ติกดาบรพ ฉบับสมบูรณ์: ในอนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ นางอาจวิหา
สสร (ถ้าทอง ชัยปานิ)**. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์.
- สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2506ก). **ชุมนุม
บทละครคอนและบทคอนเสิร์ต**. พระนคร : ศิวพร.
- สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2506ข). **บันทึก
เรื่องความรู้ต่าง ๆ: สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศ
รานุวัดติวงศ์ทรงบันทึกประทานพระยาอนุমানราชชน เล่ม 5**. พระนคร
: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.
- สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (2514). **ประชุมบท
คอนเสิร์ตและตาโบลวิงด์**. พระนคร : ศิวพร.
- สยามเมโด้. (2564). **อิเหนา ตอนบวงสรวง [Full] นำโดยปรกรณ์ พรพิสุทธิ์, อนุชา
สุมาลย์, ธีรเดช กลิ่นจันทร์, ศิลปินกองการสังคีต**. ค้นเมื่อ 3 กรกฎาคม

2566, จาก https://www.youtube.com/watch?v=0TfPMrKqC_E
 สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย. (2546). **ชุดการเรียนรู้วิทยาศาสตร์โลกและ
 ดาราศาสตร์: เวลาทางธรณีวิทยา**. ค้นเมื่อ 11 มกราคม 2566, จาก
<http://www.lesacenter.com>
 สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2560). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์
 ฉบับราชบัณฑิตยสภา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักงานราชบัณฑิต
 ยสภา.
 สุนนมาลย์ นิมนต์พันธ์. (2532). **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
 หม่อมเจ้าดวงจิตร์ จิตรพงศ์. (2514). **สังคีตวาทีวิธีวิจารณ์: ในที่ระลึกงานฉลอง
 ครบร้อยร้อยปีแห่งวันประสูติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรม
 พระยานริศรานุวัดติวงศ์**. พระนคร : ศิวพร.

เทคนิคการบรรเลงเสียงฮาร์โมนิกส์ของทอมมี่ เอ็มมานูเอล
ในบทเพลง Up from down under
Harmonics Playing Techniques in Up From
Down Under Song of Tommy Emmanuel

รพีพล หล้าวงษา¹

Rapeepol Lawongsa

¹ อาจารย์ ดร., อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา
คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์
Lecturer Dr., Department of Music Program,
Faculty of Education,
Buriram Rajabhat University
(E-mail: Rapeepol.l@kkumail.com)

Received: 09/08/2023 Revised: 07/10/2023 Accepted: 11/10/2023

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอ ประวัติและผลงานของทอมมี เอ็มมานูเอล มือกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์ซึ่งได้รับรางวัล Certified Guitar Player อันทรงเกียรติจากเชท แอทกิน และผลงานรางวัลอีกมากมาย รวมทั้งอธิบายถึงวิธีการบรรเลงกีตาร์ด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกส์ อันประกอบไปด้วยเนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์ และอาติฟิเชลฮาร์โมนิกส์ ที่ได้ถูกขนานนามว่าไพเราะดุจดังเสียงของเครื่องดนตรีฮาร์ป และเสียงระฆัง รวมทั้งวิเคราะห์เทคนิคดังกล่าวในบทเพลงอัฟฟรอมดาวน์อันเดอร์ จากอัลบั้ม Up from Down Under ของทอมมี เอ็มมานูเอล ที่ได้ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์สอดแทรกไว้ในบทเพลงได้อย่างลงตัว ซึ่งเทคนิคดังกล่าวทอมมีอธิบายว่าเสียงที่เขาเล่นนั้นดุจดังเสียงหยดน้ำที่กำลังร่วงหล่น

คำสำคัญ : ฮาร์โมนิกส์, ทอมมี เอ็มมานูเอล, กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์, อาติฟิเชลฮาร์โมนิกส์, เนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์

Abstract

This article aimed to: present the biography and achievements of Tommy Emmanuel, the finger-style guitarist who honorably obtained the Certified Guitar Player Award from Chet Atkins as well as many other awards; explain about the harmonic guitar playing patterns, including natural and artificial harmonics which are widely known for the melodious sounds like harps and bells; and analyze such technique in the song, Up from Down Under from the Up from Down Under album, of Tommy Emmanuel that so perfectly incorporates the harmonic patterns that he once described that his playing sound was like water drops falling.

Keywords : Harmonics, Tommy Emmanuel, Fingerstyle Guitar, Artificial Harmonics, Natural Harmonics

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงเทคนิคการบรรเลงกีตาร์ในรูปแบบฟิงเกอร์สไตล์ (Fingerstyle Guitar) ผู้คนส่วนใหญ่มักจะนึกถึงรูปแบบการเล่นกีตาร์ที่ใช้การพิคกิ้ง (Picking) หรือที่เราเรียกกันแบบภาษาชาวบ้านว่า “เกากีตาร์” ที่ผู้บรรเลงนั้นจะใช้การบรรเลงที่ซับซ้อน ธเนศ วงศ์สิงห์ (2562) ได้อธิบายถึงองค์ประกอบของฟิงเกอร์สไตล์ว่าประกอบไปด้วย “คอร์ด (Chord) เบสไลน์ (Bassline) และทำนอง (Melody) โดยทั้งสามส่วนนั้นมีความสำคัญเท่าเทียมกันและจะต้องบรรเลงสอดประสานออกมาพร้อมกัน” เป็นการบรรเลงที่เลียนแบบแนวทางของเปียโน (Piano) (Pritcher, 2009) การบรรเลงวิธีดังกล่าวเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งที่ใช้ในการบรรเลงกีตาร์ ทั้งในกีตาร์โปร่ง (Acoustic Guitar) และกีตาร์ไฟฟ้า (Electric Guitar) หรือแม้แต่ในเครื่องดนตรีเครื่องสายในประเภทเดียวกัน เช่น อูกูเลเล่ (Ukulele), แมนดาริน (Mandarin), ดับเบิลเบส (Double Bass), แบนโจ (Banjo) เป็นต้น ซึ่งเทคนิคพิคกิ้งนั้นพบได้ในทุกแนวดนตรีเลยทีเดียวได้ อาทิเช่น ดนตรีในแถบอเมริกัน (American Music) ในแนวดนตรีบลูส์ (Blues), คันทรี (Country), โฟล์ค (Folk), พ็อพมิวสิก (Pop Music), ตลอดจนพบได้ในหลากหลายวัฒนธรรมในแนวดนตรีอื่น ๆ เช่น ดนตรีคลาสสิก (Classical Music) ใช้บรรเลงกับกีตาร์คลาสสิก (Classical Guitar), แนวดนตรีฟลามenco (Flamenco) ในสเปน (Spain) เป็นต้น ทั้งนี้ในแต่ละวัฒนธรรมและแนวดนตรีนั้นต่างก็มีเทคนิคการพิคกิ้งที่แตกต่างกันออกไป (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2564; เศรษฐศักดิ์ ไสวงาม และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2563; ธเนศ วงศ์สิงห์, 2562)

โดยบทความนี้จะกล่าวถึงประวัติและผลงานของทอมมี่ เอ็มมานูเอล (Tommy Emmanuel) มือกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์ผู้ได้รับรางวัล C.G.P. อันทรงเกียรติจากเซต แอทกิน (Chet Atkin) ผู้เป็นตำนานของการบรรเลงกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ จากนั้นอธิบายถึงวิธีการบรรเลงกีตาร์ด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกส์ ที่ประกอบด้วย

เนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์ (Natural Harmonics) และอาติฟิเชิลฮาร์โมนิกส์ (Artificial Harmonics) ที่ได้ถูกขนานนามว่าเป็นเสียงที่ไพเราะดุจดังเสียงของเครื่องดนตรีฮาร์ป (Harp) หรือ ฮาร์ปสไตล์ (Harp Style) (Manzi, 1996) และชี้ให้เห็นถึงความแตกต่างในวิธีการบรรเลงของทั้งสองเทคนิค พร้อมทั้งยกตัวอย่างบทเพลงของทอมมี เอ็มมานูเอล ในบทเพลงอัฟฟรอมควานอันเดอร์ (Up from Down Under) จากอัลบั้ม Up from Down Under ที่ได้นำเทคนิคดังกล่าวสอดแทรกไว้ภายในบทเพลงได้อย่างลงตัว

วัตถุประสงค์การศึกษา

ภายในบทความนี้ผู้เขียนได้ทำการศึกษาเอกสารค้นคว้าเอกสาร ตำรา บทความ และงานวิจัย ทั้งในประเทศและในประเทศเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลที่มีคุณภาพ จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาทำการวิเคราะห์ สรุป และอภิปราย โดยมีวัตถุประสงค์การศึกษา ดังนี้

1. เพื่อนำเสนอประวัติและผลงานของทอมมี เอ็มมานูเอล มือกีตาร์แนว ฟิงเกอร์สไตล์
2. เพื่อนำเสนอและเปรียบเทียบวิธีการบรรเลงกีตาร์ด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกส์ ประกอบด้วย เนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์ และอาติฟิเชิลฮาร์โมนิกส์
3. วิเคราะห์เทคนิคฮาร์โมนิกส์ในบทเพลงอัฟฟรอมควานอันเดอร์ จากอัลบั้ม Up from Down Under ของทอมมี เอ็มมานูเอล

ประวัติและรางวัลอันทรงเกียรติของทอมมี เอ็มมานูเอล C.G.P.

ทอมมี เอ็มมานูเอล ได้รับเกียรติถูกเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่อวอร์ด (Grammy Awards) ถึงสองครั้งด้วยกันในสาขา Best Country Instrumental Performance ทอมมีเดินทางบนสายนักดนตรีอาชีพมาเป็นเวลากว่าสี่ทศวรรษ และยังได้ร่วมงานกับนักดนตรีที่มีฝีมือจากทั่วทุกมุมโลก ชื่อของเขาเป็นที่รู้จักในประเทศออสเตรเลีย ซึ่งเป็นบ้านเกิดของเขาและมีแฟนคลับที่ติดตามทั่วโลก สไตล์ของทอมมี

นั้นเป็นเอกลักษณ์ ที่เขาเรียกอย่างง่าย ๆ ว่า "ฟิงเกอร์สไตล์" (Fingerstyle) ซึ่งคล้ายกับการบรรเลงกีตาร์ในลักษณะที่นักเปียโนบรรเลงเปียโน ที่ใช้นิ้วทั้งสิบนิ้วในการเล่น (Pritcher, 2009)



ภาพประกอบที่ 1 ทอมมี เอ็มมานูเอล
ที่มา: Emmanuel (2023)

Emmanuel (2023) ทอมมี เอ็มมานูเอล เกิดในปี ค.ศ.1955 ที่เมือง Muswellbrook ในรัฐนิวซาวท์เวลส์ ออสเตรเลีย (New South Wales Australia) พ่อของเขาเป็นวิศวกรที่หลงใหลในเสียงดนตรี และเป็นนักดนตรี วันหนึ่งได้นำกีตาร์ไฟฟ้ากลับมาที่บ้านเพื่อค้นหาว่ามันทำงานได้อย่างไร โดยแกะออกมาทีละชิ้น ๆ เขาแยกออกมาเพื่อค้นหาความลับของมัน แต่ทอมมีและพี่ของเขาฟิล (Phill) มีความสนใจในดนตรีมากกว่ากลไกของมัน เมื่อถึงเวลาที่พ่อของพวกเขาออกไปทำงานนอกบ้าน พวกเขาจะหลบซ่อนตัวไปพร้อมกับกีตาร์ของพ่อ ทอมมีเริ่มเล่นกีตาร์ตอนอายุเพียง 4 ขวบ โดยเรียนรู้การเล่นโดยอาศัยการฟัง และไม่เคยเรียนดนตรีอย่างเป็นทางการ ลักษณะ ทอมมีและฟิลที่มีความสามารถทางดนตรีตั้งแต่เด็ก ได้เริ่มต้นอาชีพด้านนี้ในช่วงปี ค.ศ.1960 ในขณะนั้นทอมมีอายุได้เพียง 6 ขวบเท่านั้น หลังการจากไปของ

พ่อพวกเขาในปี ค.ศ.1966 ครอบครัว เอ็มมานูเอลได้ถูกเชิญให้เข้าร่วมในงานดนตรี Australian Country Music Star โดยบัดดี้ วิลเลียมส์ (Buddy Williams) ได้เห็นแววแล้วนำพาพวกเขาออกทัวร์ในงานต่าง ๆ จนกระทั่งถูกบังคับให้ยุติการทัวร์โดย Australian Child Welfare Department ที่ทำหน้าที่ดูแลสิทธิ์เด็ก และถูกส่งกลับเข้าโรงเรียนปกติ แต่ในช่วงเวลานี้ทอมมียังคงเป็นมือกีตาร์ในวงดนตรีชื่อ “เดอะเทลเบลซเซอร์” (The Trailblazers)



ภาพประกอบที่ 2 ทอมมี เอ็มมานูเอล และ ฟิล เอ็มมานูเอล พี่ชายของเขา
บนปกอัลบั้ม Terra Firma 1994 แสดงให้เห็นถึงความสามารถทางดนตรีตั้งแต่วัยเด็ก
ที่มา: Emmanuel (1997)

ในช่วงวันหยุดสุดสัปดาห์เขาสอนกีตาร์และเข้าร่วมการประกวดแข่งขันความสามารถทางดนตรีเป็นจำนวนมากทางโทรทัศน์ ทอมมีเริ่มฉายแววให้เห็นถึงความสำเร็จเมื่อวงเดอะเทลเบลซเซอร์ ได้ชนะการแข่งขันประกวดแข่งขันดนตรีทางโทรทัศน์สองรายการและได้ออก E.P. ในฐานะศิลปิน สองพี่น้องช่วยกันสร้างรายได้ให้ครอบครัวเป็นเวลาหลายปี ในช่วงวัยรุ่นทอมมีได้ออกจากบ้านและย้ายไปอยู่ที่ซิดนีย์เพื่อตามหาฝันที่อยากเป็นนักกีตาร์ระดับมืออาชีพ โดยการเล่นในคลับต่าง ๆ ทั่วเมืองซิดนีย์ ทอมมีรู้สึกระหยาบที่จะเล่นดนตรีอยู่เสมอและได้ร่วมงานบันทึกให้ศิลปินที่ได้รับความนิยมในยุคนั้น ในช่วงระหว่างปี ค.ศ.1970 ถึงต้นปี ค.ศ.1980 เขา

ได้เข้าร่วมกับวงดนตรีที่มีชื่อเสียงในยุคนั้นคือวง "Dragon" และบันทึกเสียงเป็น จิงเกิ้ล (Jingles) หลายพันท่อนในพาร์ท ริทึม (Rhythm) ให้กับวง "Air Supply" และศิลปินคนอื่น ๆ ที่ได้รับความนิยมในช่วงเวลานั้นในปี ค.ศ.1987 จากนั้นเขาได้ เข้าร่วมทัวร์กับวง "Dragon" ในทัวร์ "Break Every Rule" ของทีน่า เทอร์เนอร์ (Tina Turner) (Emmanuel, 2021)

นักกีตาร์ผู้ซึ่งเป็นตำนานกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์และเพลงคันทรี่ เซท แอท์กิน เป็นบุคคลหนึ่งที่เป็นแรงบันดาลใจให้กับสองพี่น้องเอ็มมานูเอลเมื่อตอนพวกเขายังเป็นเด็ก หลายทศวรรษถัดมา เซท แอท์กิน ได้ก็กลายมาเป็นแฟนคลับของสองพี่น้อง เอ็มมานูเอลเช่นกัน และต่อมาในปี ค.ศ.1999 เซท แอท์กิน ได้มอบรางวัลอันทรงเกียรติ "Certified Guitar Player" หรือชื่อย่อคือ C.G.P. ให้แก่ทอมมี เอ็มมานูเอล เพื่อเชิดชูความมีส่วนร่วมทางดนตรีตลอดชีวิตของเขาที่มอบให้กับกีตาร์ ซึ่งมีเพียงสี่คนบนโลกเท่านั้นที่ได้รับรางวัลอันทรงเกียรตินี้ คือ เจอร์ลีล, สตีฟ วอริเนอร์, จอน โนวเลทส์ และ ทอมมี เอ็มมานูเอล นั่นเอง ในที่สุด เซท แอท์กิน ก็ได้มีการบันทึกเสียงร่วมกับทอมมี ในปี ค.ศ.1997 ในอัลบั้ม The Day the Finger Pickers Took Over the World ผลงานดังกล่าวส่งผลให้ทอมมี เอ็มมานูเอล ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่อวอร์ด เป็นครั้งแรกของเขาด้วย (Doerschuk, 2022)

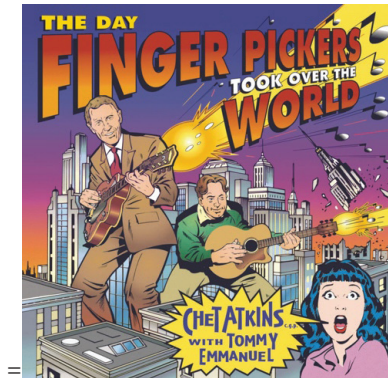


ภาพประกอบที่ 3 ซ้าย เซทแอท์กิน, ขวา ทอมมี เอ็มมานูเอล

ณ งานมอบรางวัล C.G.P. 1999

ที่มา: Emmanuel (1999)

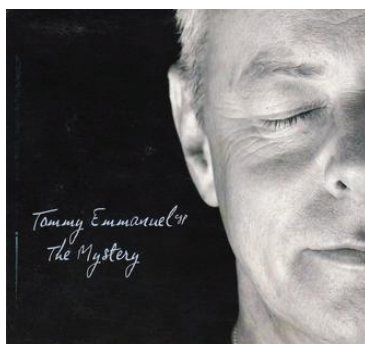
ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567



ภาพประกอบที่ 4 ปกอัลบั้ม The Day the Finger Pickers Took Over the World 1997

ที่มา: Emmanuel (1997)

ทอมมี เอ็มมานูเอล ได้รับการเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่อวอร์ดครั้งที่ 49 ในปี ค.ศ.2007 จากบทเพลง Gameshow Rag จากอัลบั้ม The Mystery และถูกเสนอชื่อเข้าสู่หอเกียรติยศ “Thumb pickers Hall of Fame” ณ กรุง มัลเลนเบิร์ก (Muhlenberg) รัฐเคนตักกี ซึ่งรางวัลนั้นถูกมอบเพื่อเป็นเกียรติให้แก่ผู้ที่ไม่ใช่ชาวอเมริกัน และติดหนึ่งในสามของศิลปินที่เป็นที่ชื่นชอบในโพลของวารสาร Acoustic Guitar Magazine โดยการโหวตของนักอ่าน ทอมมี เอ็มมานูเอล ยังได้รับเลือกให้เป็นนักกีตาร์ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดจากนิตยสาร Rolling Stone ออสเตรเลีย ติดต่อกันถึงสองปีซ้อน และยังได้รับรางวัลอัลบั้มแพลตตินัม 4 รางวัล และอัลบั้มทองคำ 2 รางวัล นอกจากนี้ยังได้รับรางวัล Golden Guitar ติดต่อกันสองปีในปี ค.ศ.2006 และปี ค.ศ.2007 ภายในงาน CMAA Awards ในประเทศออสเตรเลีย



ภาพประกอบที่ 5 ปกอัลบั้ม The Mystery 2006

ที่มา: Emmanuel (2006)

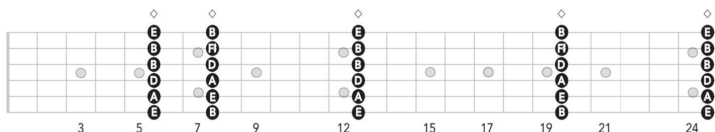
จุดสูงสุดของสายอาชีพนักดนตรีของทอมมี คือการได้เป็นผู้แสดงหลักพร้อมกับกับฟิฟายของเขาในพิธีปิดมหกรรมโอลิมปิกเมื่อปี ค.ศ.2000 ที่ซิดนีย์ โดยมีผู้ชมกว่า 2 พันล้านคนทั่วโลกด้วยบทเพลง Terra Firma จากอัลบั้ม Terra Firma ที่ถูกจัดจำหน่ายในปี ค.ศ.1994 (Guitar World Staff, 2018; Pritcher, 2009)

เปรียบเทียบเนเจอร์ฮาร์โมนิกส์และอาติฟิเชิลฮาร์โมนิกส์ ในเทคนิคฮาร์โมนิกส์

เทคนิคฮาร์โมนิกส์เป็นเทคนิคที่ช่วยสร้างสีสันให้กับการเล่นกีตาร์ ซึ่งเทคนิคดังกล่าวแบ่งออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน ดังนี้ 1) เนเจอร์ฮาร์โมนิกส์ (Natural Harmonics) คือ เสียงฮาร์โมนิกส์แบบธรรมชาติ 2) อาติฟิเชิลฮาร์โมนิกส์ (Artificial Harmonics) คือ เสียงฮาร์โมนิกส์แบบประดิษฐ์

เนเจอร์ฮาร์โมนิกส์เป็นเสียงฮาร์โมนิกส์แบบธรรมชาติที่สามารถเกิดขึ้นได้ดีที่สุดบนตำแหน่งของเฟร็ต (Fret) ลำดับที่ 5, 7, 12, 19 และ 24 บนคอของกีตาร์ (ดังภาพประกอบที่ 6) สำหรับตำแหน่งเฟร็ตที่ 24 จำเป็นต้องใช้การเดาตำแหน่งเล็กน้อยเนื่องจากอยู่นอกบริเวณตำแหน่งเฟร็ตที่สามารถสังเกตได้ ผู้เล่นสามารถเล่นเนเจอร์ฮาร์โมนิกส์ ได้โดยการแตะสายด้วยนิ้วมือข้างซ้ายทำการออกแรง

กดเบา ๆ (ดังภาพประกอบที่ 7) บนตำแหน่งเฟรทเหล่านั้นพร้อมกับการดีดด้วยมือข้างขวาด้วยนิ้วหรือปิ๊ก (Pick) ลงบนตำแหน่งสายที่ทำการแตะด้วยนิ้วมือข้างซ้ายที่ยัง คงค้างไปพร้อม ๆ กันจะทำให้เกิดเสียงที่สูงขึ้น 1 Octave (Blanchard, 2008; Taylor, 1985)



ภาพประกอบที่ 6 ตำแหน่งเสียงฮาร์โมนิกส์ธรรมชาติบนคอกีตาร์



ภาพประกอบที่ 7 แตะสายด้วยนิ้วมือซ้ายออกแรงกดเบา ๆ เพื่อสร้างเสียงฮาร์โมนิกส์ธรรมชาติ

โดยในการจดบันทึกฮาร์โมนิกส์จะใช้สัญลักษณ์รูปเพชร (Diamond) ◇ บนบรรทัด 5 เส้น (Staff) ดังตัวอย่างที่ 1

ตัวอย่างที่ 1

บอกตำแหน่งเฟร็ต → XII

บันทึกรูปแบบโน้ต →

สัญลักษณ์ฮาร์โมนิกส์ →

Harm.

บันทึกรูปแบบแท็บ (Tab) →

T
A
B
12

ที่มา: Blanchard (2008)

อาร์ตีฟิเชียลฮาร์โมนิกส์เป็นเสียงฮาร์โมนิกส์แบบประดิษฐ์ที่ถูกสร้างขึ้น โดยการกดสายกีตาร์ด้วยนิ้วมือข้างซ้ายบนโน้ตที่ต้องการ จากนั้นใช้นิ้วชี้ของมือข้างขวาทำการแตะค้างไว้เบา ๆ บนสายที่ต้องการสร้างเสียง ฮาร์โมนิกส์แล้วใช้นิ้วโป้งของมือข้างขวาดัดลงบนสายดังกล่าวที่ถูกแตะค้างไว้โดยนิ้วชี้จะต้องแตะบนเฟร็ตเหนือโน้ตนั้น ๆ ที่นับห่างออกมา 12 เฟร็ต (ดังภาพประกอบที่ 8) (Zillio, n.d.)



ภาพประกอบที่ 8 วิธีสร้างเสียงฮาร์โมนิกส์แบบประดิษฐ์ด้วยมือข้างขวา

ตัวอย่างที่ 2

ที่มา: Burchfield and Piburn (n.d.)

ตัวอย่างที่ 3

ที่มา: Burchfield and Piburn (n.d.)

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

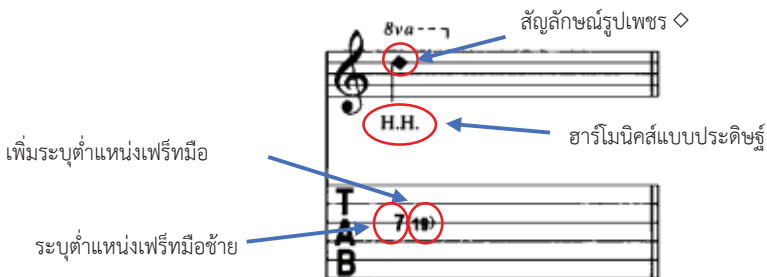
ตัวอย่างที่ 4



ที่มา: Billmann (n.d.)

จากตัวอย่างที่ 4 ยังคงพบสัญลักษณ์รูปเพชรบนบรรทัด 5 เส้น และพบตัวย่อระบุได้บรรทัด 5 เส้นเขียนว่า Harm. ย่อมาจาก Natural Harmonics และมีการระบุตำแหน่งเฟร็ตของการเล่นของมือข้างซ้ายบนแท็บ

ตัวอย่างที่ 5



ที่มา: Billmann (n.d.)

จากตัวอย่างที่ 5 ยังคงพบสัญลักษณ์รูปเพชรบนบรรทัด 5 เส้น และพบตัวย่อระบุได้บรรทัด 5 เส้นเขียนว่า H.H. ย่อมาจาก Harp Harmonics และบนแท็บมีการระบุตำแหน่งของการเล่นของมือข้างซ้ายบนเฟร็ตที่ 7 รวมทั้งระบุตำแหน่งการเล่นของอาร์ติฟิเชียลฮาร์โมนิกส์ของมือข้างขวาโดยใช้นิ้วชี้แตะบนเฟร็ตที่ 19 ซึ่งมีระยะห่างกันที่ 12 เฟร็ตพอดี (Billmann, n.d.)

จากเทคนิคการสร้างเสียงฮาร์โมนิกส์ที่ได้นำเสนอไปนั้นวิธีการเล่นนั้นแตกต่างกันที่มือขวา โดยเนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์เป็นเสียงตัวโน้ตที่เกิดได้โดยธรรมชาติบนเฟร็ต ลำดับที่ 5, 7, 12, 19 และ 24 บนคอของกีตาร์ และ อาติพิเซลฮาร์โมนิกส์เกิดโดยการประดิษฐ์ขึ้นบนเฟร็ตใด ๆ ก็ได้เหนือโน้ตนั้น ๆ ที่นับห่างออกมา 12 เฟร็ต แต่ต้องใช้วิธีการเล่นของนิ้วมือข้างขวาที่แตกต่างกัน ซึ่งคุณภาพเสียงที่ได้นั้นสามารถสร้างออกมาได้ใกล้เคียงกัน โดยเสียงดังกล่าวถูกขนานนามว่าเป็นเสียงที่ไพเราะดุจดังเสียงของเครื่องดนตรีฮาร์ป หรืออาร์ปสไตล และบางตำรา ก็บอกว่าเสียงไพเราะดุจดังเสียงของระฆัง (Manzi, 1996; Roche, 2002)

วิเคราะห์เทคนิคฮาร์โมนิกส์ในเพลง อัฟฟรอมดาวน์อันเดอร์ (Up from Down Under)

บทเพลงอัฟฟรอมดาวน์อันเดอร์จากอัลบั้ม Up from Down Under ของทอมมี เอ็มมานูเอล นั้นอัลบั้มได้ถูกวางจำหน่ายในปี ค.ศ.1987 (Emmanuel, 2023) เป็นเพลงบรรเลงที่มีกลิ่นอายของสMOOTHแจ๊ส (Smooth Jazz) ดำเนินบทเพลงด้วยกีตาร์โปร่งเป็นตัวเอก โดยเริ่มต้นเพลงขึ้นมามีด้วยเทคนิคฟิงเกอร์สไตลส์ด้วยกีตาร์เพียงตัวเดียว แล้วจบลงด้วยการเล่นอาติพิเซลฮาร์โมนิกส์ก่อนที่จะเบนด์จะเริ่มขึ้น

จากตัวอย่างที่ 6 ในห้องที่ 1 บทเพลงดำเนินด้วยกีตาร์โปร่งเพียงตัวเดียว โดยใช้เทคนิคฟิงเกอร์สไตลส์ จะพบเนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์ในห้องที่ 5 บนเฟร็ตที่ 12 เล่นเป็นคอร์ด Em7 ดังตัวอย่างที่ 6

ตัวอย่างที่ 6

from Up From Down Under

Up From Down Under

By Tommy Emmanuel and Alan Mansfield

เนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์

*Chord symbols reflect implied harmony.

ที่มา: Billmann (n.d.)

จากตัวอย่างที่ 7 ในห้องที่ 8-10 จะพบอาติพิเซลฮาร์โมนิกส์โดยเล่นอยู่บนเฟรทที่ 5 บนคอร์ด Am11 และมีโน้ตที่ไม่ใช่ฮาร์โมนิกส์ผสมอยู่ในห้องดังกล่าว ซึ่งให้ใช้นิ้วนางในการติดสลับกับนิ้วโป้งเล่นโดยมือข้างขวา ในห้องที่ 9 มีการเพิ่มโน้ตเข้ามาโดยเล่นบนเฟรทที่ 7 ใช้นิ้วก้อยมือขวาเพื่อสร้างเทนชันคอร์ด (Tension Chord) โน้ตตัว B ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7

ใช้นิ้วนางในการติด

อาติพิเซลฮาร์โมนิกส์

เทนชันคอร์ดเพื่อสร้างสลิ้น

อาติพิเซลฮาร์โมนิกส์

ที่มา: Billmann (n.d.)

จากตัวอย่างที่ 8 ปรากฏอีกครั้งในห้องที่ 12 พบเนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์โดยเล่นอยู่บนเฟรทที่ 12 ด้วยคอร์ด Cmaj7 ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8

เนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์

ที่มา: Billmann (n.d.)

ตัวอย่างที่ 9

[illegible]

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

สรุปและอภิปราย

ทอมมี เอ็มมานูเอล เป็นมือกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์ซึ่งได้รับรางวัล Certified Guitar Player อันทรงเกียรติจากเซท แอ์ทกิน ผู้เป็นตำนานของการบรรเลง กีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ รางวัลดังกล่าวนี้มีผู้ที่ได้รับเพียงสี่คน บนโลก ทอมมี เอ็มมานูเอล นั้นยังได้รับรางวัลอีกมากมาย รวมทั้งถูกเสนอชื่อเข้าชิงรางวัลแกรมมี่อวอร์ด และเป็นมือกีตาร์แนวฟิงเกอร์สไตล์ที่ได้ใช้เทคนิคฮาร์โมนิกส์ในบทเพลงต่าง ๆ ในการ บรรเลง โดยเทคนิคฮาร์โมนิกส์ สามารถช่วยเพิ่มความไพเราะของบทเพลง รวากับว่า มีเครื่องดนตรีฮาร์ปอยู่ภายในบทเพลงนั้น อีกทั้งเป็นเทคนิคที่มีความซับซ้อน ต้องอาศัยการฝึกซ้อมในการเล่นในเทคนิคดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชำนาญ

โดยความแตกต่างอยู่ที่มือขวา ซึ่งเนเจอร์ลฮาร์โมนิกส์เป็นเสียงที่เกิดได้โดยธรรมชาติบนเฟรท ลำดับที่ 5, 7, 12, 19 และ 24 บนคอของกีตาร์ และอาติฟิเชล ฮาร์โมนิกส์ เกิดขึ้นโดยการประดิษฐ์บนเฟรทใด ๆ ก็ได้เหนือโน้ตนั้น ๆ ที่มีระยะห่าง ออกมา 12 เฟรท แต่ต้องใช้วิธีการเล่นของนิ้วมือข้างขวาที่แตกต่างกัน ซึ่งคุณภาพ เสียงที่ได้นั้นสามารถสร้างออกมาได้ใกล้เคียงกัน เทคนิคดังกล่าวถูกเรียกว่าฮาร์ป สไตล์

ซึ่งในการบรรเลงโดยเฉพาะในบทเพลงอัฟฟรอมทาวน์อันเดอร์ จากอัลบั้ม Up from Down Under ของทอมมี เอ็มมานูเอลนั้น ได้มีการใช้เทคนิคเนเจอร์ล ฮาร์โมนิกส์และอาติฟิเชลฮาร์โมนิกส์ ผสมผสานกับเทคนิค แฮมเมอร์ออนและ พูลออฟเข้าไปอีกด้วย ทำให้เกิดความซับซ้อนและยากในการบรรเลงมากยิ่งขึ้น เทคนิค ดังกล่าวนั้นทอมมีอธิบายว่าเสียงที่เขาสร้างดุดัง “เสียงหยดน้ำที่กำลังร่วงหล่น”

ข้อเสนอแนะ

ผู้เขียนหวังว่าบทความดังกล่าว จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ได้ทำการศึกษา วิจัย หรือนำไปพัฒนาในครั้งต่อ ๆ ไป และสามารถนำเทคนิคการบรรเลงฮาร์โมนิกส์ ไป ต่อยอดในการสร้างแบบฝึกทักษะกีตาร์ หรือสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีให้เกิดความ น่าสนใจมากยิ่งขึ้น เนื่องจากเทคนิคดังกล่าวมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเหมาะแก่การนำ

ไปใช้อย่างยิ่ง อีกทั้งประวัติของมือกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ผู้มีชื่อเสียงอย่าง ทอมมี เอ็มมานูเอล จะเป็นแรงบันดาลใจหรือช่วยผลักดันให้เกิดมือกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์รุ่นใหม่ตลอดจนการพัฒนาฝีมือทางดนตรีโดยเฉพาะแนวกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ ให้แก่ผู้ที่ได้ทำการศึกษาในบทความครั้งนี้

เอกสารอ้างอิง

- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2564). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : ธนาเพรส.
- ธเนศ วงศ์สิงห์. (2562). บทประพันธ์เพลง “ช่วงเวลาแห่งความสุข” สำหรับกีตาร์อคูสติค. **วารสารดนตรีและการแสดง**, 5(1), 66-76.
- เศรษฐศักดิ์ ไสวงาม, และเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2563). แนวคิดและการประพันธ์ดนตรีสำหรับกีตาร์ฟิงเกอร์สไตล์ของพิจักษณ์ วีระไทย. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 12(2), 1-21.
- Blanchard, S. (2008). **An Introduction to Harmonics**. Workshop Live. Retrieved July 24, 2023, from https://thepacticeroom.typepad.com/tc_08-05-02-5.pdf
- Burchfield, J., & Piburn, B. (n.d.). **Tommy Jones fingerstyle virtuoso**. FT. Wayn, In : Gary Bressler 9008 Seawind Place.
- Doerschuk, B. (2022). **Chet Atkins' certified guitar players**. Retrieved July 24, 2023, from [https:// acousticguitar.com/chet-atkins-certified-guitar-players/](https://acousticguitar.com/chet-atkins-certified-guitar-players/)
- Emmanuel, T. (1997). **The Day the finger pickers took over the world 1997**. Retrieved July 26, 2023, from <https://tommyemmanuel.com/music/>
- Emmanuel, T. (1999). **Certified guitar player C.G.P. 1999**. Retrieved July 26, 2023, from <https://www.facebook.com/tommyemmanuel>

- Emmanuel, T. (2006). **The Mystery 2006**. Retrieved July 26, 2023, from <https://tommyemmanuel.com/music/the-mystery/>
- Emmanuel, T. (2021). **LEGENDS Tommy Emmanuel Exclusive Interview: Part 1, air supply, jimmy webb, and eric clapton** [Video file]. Retrieved July 26, 2023, from <https://youtube/eGkYhTbFPfo>
- Emmanuel, T. (2023). **BIO**. Retrieved July 26, 2023, from <https://tommyemmanuel.com>
- Guitar World Staff. (2018). **Watch the Emmanuel brothers play “terra firma” at the sydney olympics closing ceremony in 2000**. Retrieved July 24, 2023, from <https://www.guitarworld.com/artists/watch-the-emmanuel-brothers-play-terra-firma-at-the-sydney-olympics-closing-ceremony-in-2000>.
- Manzi, L. (1996). **Beginning fingerstyle guitar method**. New York : Alfred Music Publishing.
- Niedt, D. (n.d.). **Cascading harmonics for classical guitarists**. Retrieved July 24, 2023, from https://douglasniedt.com/Tech_Tip_Cascading_Harmonics_Printable_Version.pdf
- Pritcher, M. (2009). **Tommy Emmanuel c.g.p. the mystery transcriptions**. New York : Mel Bay Publications.
- Roche, E. (2002). **Tommy Emmanuel masterclass: Guitar techniques**. Retrieved July 24, 2023, from <http://faststrings.com/gt-july-2002.html>
- Taylor, F. (1985). **Lenny Breau fingerstyle jazz**. Missouri : Mel Bay Publication.
- Zillio, T. (n.d.). **How to play guitar harmonics**. Retrieved July 24, 2023, from <https://www.musictheoryforguitar.com/>

หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการหรือบทความ จากงานวิจัยเพื่อพิมพ์ใน “วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น”

เป้าหมายและขอบเขต

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เป็นวารสารวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริม สนับสนุน เผยแพร่ผลงานด้านวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรม ประกอบด้วยสาขา ทัศนศิลป์ ออกแบบ นิเทศศิลป์ ดุริยางคศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปวัฒนธรรม และเป็นสื่อเชื่อมโยงบุคลากรในวิชาชีพศิลปกรรม อาจารย์ นักวิชาการ นักวิจัย นิสิต นักศึกษาและบุคคลทั่วไป ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ วารสารมีกำหนดออกปีละ 2 ฉบับ (ราย 6 เดือน) ตีพิมพ์ทั้งรูปแบบรูปเล่มและระบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ Thai Journals Online (ThaiJo) ทุกบทความที่ตีพิมพ์เผยแพร่ได้ผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้อง อย่างน้อย 3 ท่าน (Double blind review) โดยเปิดรับบทความทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

หลักเกณฑ์ทั่วไป

1. บทความที่เสนอ ต้องเป็นบทความที่ไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน
2. การส่งบทความจะต้องส่งบทความผ่านระบบการจัดการวารสารออนไลน์ Thai Journals Online (ThaiJO) ส่งได้ที่เว็บไซต์ <https://tci-thaijo.org/index.php/fakku> โดยจัดให้อยู่ในรูปแบบที่วารสารกำหนด และส่งไฟล์ต้นฉบับบทความเป็นไฟล์ words (นามสกุล .doc หรือ .docx) สามารถส่งบทความได้ตลอดทั้งปีประสานงานได้ที่ คุณेमอร์ รุ่งวรฤทธิ โทรศัพท์/โทรสาร 043-202396 e-mail: aimaonan@kku.ac.th
3. เป็นบทความที่มีสาระเนื้อหาอยู่ในขอบเขตที่วารสารกำหนด และถูกต้องตามหลักวิชาการของสาขานั้นๆ

4. เป็นบทความวิจัย (research articles) หรือ บทความวิชาการ (academic articles)
5. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษต้องผ่านการตรวจสอบความถูกต้อง จากผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาก่อนส่งบทความมายังกองบรรณาธิการ
6. ต้องระบุชื่อบทความ ชื่อ - นามสกุลจริงของผู้เขียนบทความทั้งหมด (ไม่ต้องระบุรศรพนาม หรือคำนำหน้า) ระบุตำแหน่ง หน่วยงานที่สังกัด (สาขาวิชา ภาควิชา มหาวิทยาลัย) ในกรณีนักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา ต้องระบุระดับการศึกษา สาขาวิชา และสถาบันทางการศึกษาที่สังกัดให้ชัดเจน เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
7. ต้นฉบับบทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ขนาดอักษร TH SarabunPSK 16
8. บทความต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ มีความยาวรวมกันไม่เกิน 1 หน้า กระดาษ A4
9. หากเป็นงานแปลหรือเรียบเรียงจากภาษาต่างประเทศ ต้องมีหลักฐานการอนุญาตให้ตีพิมพ์เป็นลายลักษณ์อักษรจากเจ้าของลิขสิทธิ์
10. เนื้อหาและข้อมูลในบทความที่ลงตีพิมพ์ในวารสาร ถือเป็นข้อคิดเห็นและความรับผิดชอบของผู้เขียนบทความนั้น และไม่ถือเป็นความคิดเห็นและความรับผิดชอบของกองบรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
11. บทความที่ส่งมาเพื่อตีพิมพ์จะได้รับการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อยสามท่าน (Double blind review) ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับบทความ
12. ระยะเวลาในการดำเนินการพิจารณาถ้อยแถลงบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ใช้เวลาประมาณ 2-4 เดือน
13. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณาให้ตีพิมพ์ทางกองบรรณาธิการจะแจ้งให้ผู้เขียนทราบ แต่จะไม่ส่งต้นฉบับคืนผู้เขียน

การเตรียมต้นฉบับ

บทความต้นฉบับควรมีหัวข้อและจัดเรียงลำดับ ดังนี้

1. ชื่อบทความ (Title) ชื่อบทความต้องมีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ชื่อบทความภาษาอังกฤษ ให้ขึ้นต้นตัวพิมพ์ใหญ่ตามด้วยตัวพิมพ์เล็ก
2. ชื่อ-สกุล ของผู้เขียน (Authors)
 - ให้ระบุชื่อ-สกุล ของผู้เขียนทุกคน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยไม่ต้องมีค่านำหน้าชื่อและตำแหน่งทางวิชาการ ระบุรายละเอียดผู้เขียน หลังจากระบุชื่อผู้เขียนครบแล้ว
 - 2.1 ถ้าเป็นนักศึกษา ใช้รูปแบบ ดังนี้

ภาษาไทย นักศึกษาหลักสูตร.....มหาบัณฑิต/ดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชา..... คณะ..... มหาวิทยาลัย.....

ภาษาอังกฤษ Master of , Faculty of ,
..... University
 - 2.2 ถ้าเป็นอาจารย์ ใช้รูปแบบ ดังนี้

ภาษาไทย ตำแหน่งทางวิชาการ, อาจารย์ประจำสาขาวิชา.....
คณะ..... มหาวิทยาลัย

ภาษาอังกฤษ Professor / Associate Professor / Assistant Professor
/ Lecturer, Department of , Faculty of ,
..... University
3. บทคัดย่อ (Abstract) ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ควรเขียนเป็นย่อหน้าเดียว ครึ่งหน้ากระดาษ
4. คำสำคัญ (Keywords) ให้ระบุไว้ใต้บทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จำนวน 3-5 คำ คั่นระหว่างคำด้วย comma (,)
5. ส่วนเนื้อหา (Body of the Context) ประกอบด้วย
 - 1) บทนำ
 - 2) วัตถุประสงค์การวิจัย

- 3) ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
 - 4) ขอบเขตของการวิจัย
 - 5) นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย (ถ้ามี)
 - 6) กรอบแนวคิดในการวิจัย
 - 7) วิธีดำเนินการวิจัย
 - 8) สรุปผลการวิจัย
 - 9) อภิปรายผล
 - 10) ข้อเสนอแนะ
6. กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgement) (ถ้ามี) ระบุแหล่งทุน หรือผู้มีส่วนสนับสนุนในการทำวิจัย โดยเขียนต่อจากข้อเสนอแนะ ก่อนเอกสารอ้างอิง
 7. ตารางและภาพประกอบ จัดเรียงตามลำดับหรือหมายเลขที่อ้างถึงในบทความ โดยวิธีเขียนควรระบุชื่อตารางไว้เหนือตาราง และชื่อภาพไว้ท้ายภาพ และใช้คำว่า ตารางที่ ตามด้วยชื่อตาราง และ ภาพประกอบที่ ... ตามด้วยชื่อภาพประกอบ
 8. รูปแบบตัวอักษร ใช้ตัวอักษร TH SarabunPSK ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

ส่วนประกอบบทความ	ลักษณะตัวอักษร	รูปแบบการพิมพ์	ขนาดตัวอักษร
ชื่อบทความ (ไทย/อังกฤษ)	เน้น (ตัวหนา)	กลางหน้ากระดาษ	18
ชื่อผู้เขียน (ไทย/อังกฤษ)	ปกติ	ชิดขวา	16
รายละเอียดผู้เขียน	ปกติ	ชิดขวา	14
หัวข้อส่วนต่างๆ (บทคัดย่อ/Abstract/ คำสำคัญ/Keywords/หัวข้อแบ่งตอน เนื้อหา/หัวข้อเอกสารอ้างอิง)	เน้น (ตัวหนา)	ชิดซ้าย	16
เนื้อหาบทความ/เนื้อหาส่วนต่างๆ	ปกติ	-	16
ข้อความในตาราง	ปกติ	-	14

9. เอกสารอ้างอิง (Reference) ให้ใช้ตามรูปแบบที่กำหนด คือ

- 1) การอ้างอิงในเนื้อเรื่อง ให้อ้างอิงชื่อสกุลไว้ในเนื้อเรื่องตามด้วยปีที่พิมพ์ (ชื่อ-สกุลผู้แต่ง, ปีพิมพ์) เช่น (สุรางค์ จันทวานิช, 2535) แต่ถ้าชื่อผู้แต่งที่

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

อ้างอิงเป็นส่วนหนึ่งของบทความให้วงเล็บเฉพาะปีที่พิมพ์ต่อจากชื่อสกุลผู้เขียนได้เลย เช่น สุรางค์ จันทวานิช (2535) ถ้าผู้แต่งมากกว่า 1 คนให้อ้างอิงชื่อผู้แต่งทั้ง 2 คนทุกครั้งโดยมีคำว่า และ/and หน้าชื่อผู้แต่งคนสุดท้าย เช่น สุรียา สมุทคุปดี และ พัฒนา กิตติอาษา (2545)

- 2) การอ้างอิงท้ายเรื่อง ใช้แบบ APA (American Psychological Association) (ระบบนามปี) และเรียงตามลำดับตัวอักษร โดยเรียงรายการที่เป็นเอกสารอ้างอิงภาษาไทยก่อนแล้วจึงตามด้วยรายการเอกสารอ้างอิงเป็นภาษาอังกฤษ ผู้เขียนควรอ้างอิงเฉพาะเอกสารที่นำมาอ้างในเนื้อหาเท่านั้น และแยกการผู้สัมภาษณ์ไว้ส่วนท้าย

10. การอ้างอิงเอกสาร ใช้ระบบการอ้างอิง แบบ APA style

- 1) รูปแบบการอ้างอิงท้ายเรื่อง

หนังสือ

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อหนังสือ. ครั้งที่พิมพ์. สถานที่พิมพ์ : สำนักพิมพ์.

ชื่อนิตยบุคคล. (ปีพิมพ์). ชื่อหนังสือ. ครั้งที่พิมพ์. สถานที่พิมพ์ : สำนักพิมพ์.

บทความในวารสาร

ชื่อผู้เขียนบทความ. (ปีพิมพ์). ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร, ปีที่ (ฉบับที่), เลขหน้า.

วิทยานิพนธ์

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อวิทยานิพนธ์. วิทยานิพนธ์ปริญา..... สาขา..... คณะ.....
สถาบัน.

แหล่งข้อมูลจากอินเทอร์เน็ต

ชื่อผู้แต่ง. (ปีพิมพ์). ชื่อเรื่อง. ค้นเมื่อ วันเดือนปีที่ค้น, จาก URL.

สัมภาษณ์

ชื่อผู้ถูกสัมภาษณ์. (วัน เดือน ปีที่สัมภาษณ์). สัมภาษณ์. ตำแหน่ง. หน่วยงานที่สังกัด
หรือที่อยู่.

2) ตัวอย่างการอ้างอิงท้ายเรื่องแบบต่างๆ

อ้างอิงในหนังสือ

สังัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สุภางค์ จันทวานิช และคณะ. (2535). **การย้ายถิ่นของหญิงไทยไปเยอรมนี: สาเหตุชีวิตความเป็นอยู่และผลกระทบใน ประเทศไทยและเยอรมนี**. กรุงเทพฯ : คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Assen, C. (1998). **Architecture of Siam: A Cultural History Interpretation**. Kuala Lumpur : Oxford University.

อ้างอิงบทความในวารสาร

จิระนันท์ พิตรปรีชา. (2532). อยู่เมืองลาวกับผุย ขนุนนิคอน นายกรัฐมนตรีสมัย. ศิลปวัฒนธรรม. 10(9), 110-123.

อ้างอิงจากวิทยานิพนธ์

ฉัตรารณณ์ พิรุณรัตน์. (2535). **พัฒนาการของบางกอกฝั่งตะวันตก พ.ศ.2459-2520**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อ้างอิงจากแหล่งข้อมูลอินเทอร์เน็ต

วิจารณ์ พานิช. (2555). **เส้นทางอาชีพนักวิจัยไม่เป็นเส้นตรง**. ค้นเมื่อ 10 ตุลาคม 2555, จาก <http://www.gotoknow.org/blogs/posts/504168Wikipedia>.
(2007). **Social control**. Retrieved March 19, 2007, from http://en.wikipedia.org/wiki/Social_control.

อ้างอิงจากการสัมภาษณ์

ปริญญา จินดาประเสริฐ. (20 สิงหาคม 2542). **สัมภาษณ์**. อธิการบดี. มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ชื่อเรื่องภาษาไทย (ขนาด 18 ตัวหนา)
ชื่อเรื่องภาษาอังกฤษ (ขนาด 18 ตัวหนา)

ชื่อผู้เขียนภาษาไทย (ขนาด 14)
ชื่อผู้เขียนภาษาอังกฤษ (ขนาด 14)
รายละเอียดผู้เขียนภาษาไทย (ขนาด 14)
รายละเอียดผู้เขียนภาษาอังกฤษ (ขนาด 14)

บทคัดย่อ (ขนาด 16 ตัวหนา)

เนื้อหาบทคัดย่อภาษาไทย

.....

คำสำคัญ (ตัวหนา) : คำสำคัญ 1, คำสำคัญ 2, คำสำคัญ 3

Abstract (Font size 16 bold)

เนื้อหาบทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....

.....

Keywords (bold) : Keyword1, Keyword2, Keyword3

บทนำ

วัตถุประสงค์การวิจัย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ขอบเขตของการวิจัย

นิยามศัพท์เฉพาะของการวิจัย (ถ้ามี)

กรอบแนวคิดในการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

สรุปผลการวิจัย

อภิปรายผล

ข้อเสนอแนะ

กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี)

เอกสารอ้างอิง (References)

หมายเหตุ : - หัวข้อแต่ละส่วน ขนาด 16 (ตัวหนา)

- เนื้อหาแต่ละส่วน ขนาด 16

ปีที่ 16 ฉบับที่ 1 มกราคม-มิถุนายน 2567

หนังสือนำเสนอบทความเพื่อตีพิมพ์ลงวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

วันที่ เดือน พ.ศ.

เรื่อง ขอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์เผยแพร่
เรียน บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
สิ่งที่ส่งมาด้วย 1. ไฟล์บทความวิจัย (พิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft word)

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว) ชื่อ-นามสกุล
ขอส่ง () บทความวิจัย () บทความวิชาการ () ไม่เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา หรือ
() เป็น ส่วนหนึ่งของการศึกษาหลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย/สังกัด (ภาษาไทย)
.....หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย/
สังกัด (ภาษาอังกฤษ)

ดังรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ชื่อบทความภาษาไทย
2. ชื่อบทความภาษาอังกฤษ
3. เจ้าของผลงาน

ชื่อผู้เขียน (ภาษาไทย)

ชื่อผู้เขียน (ภาษาอังกฤษ)

ตำแหน่งทางวิชาการ (ภาษาไทย)

ตำแหน่งทางวิชาการ (ภาษาอังกฤษ)

สถานที่ทำงาน

โทรศัพท์ที่ทำงาน..... โทรสาร

ที่อยู่เพื่อจัดส่งเอกสาร

E-mail Address โทรศัพท์มือถือ

Facebook

4. อาจารย์ที่ปรึกษา / ผู้เขียนร่วม (ถ้ามี)

ชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา/ผู้เขียนร่วม (ภาษาไทย)

ชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา/ผู้เขียนร่วม (ภาษาอังกฤษ)

หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย (ภาษาไทย)

หลักสูตร/สาขา/มหาวิทยาลัย (ภาษาอังกฤษ)

E-mail Address

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นความจริงทุกประการ และขอรับรองว่าบทความนี้ไม่เคยลงตีพิมพ์ในวารสารใดมาก่อน และไม่ได้อยู่ในขั้นตอนการพิจารณาเพื่อเผยแพร่ในวารสารอื่น

จึงขอส่งบทความเพื่อพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

ลงชื่อ (ผู้ส่งบทความ)
(.....)



พิมพ์ที่ : โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา 232/199 ต.ศรีจันทร์ ต.ในเมือง อ.เมือง จ.ขอนแก่น 40000
Tel. 0-4346-6444, 0-4346-6860-61 Fax. 0-4346-6863 E-mail : klungpress@hotmail.com 2567