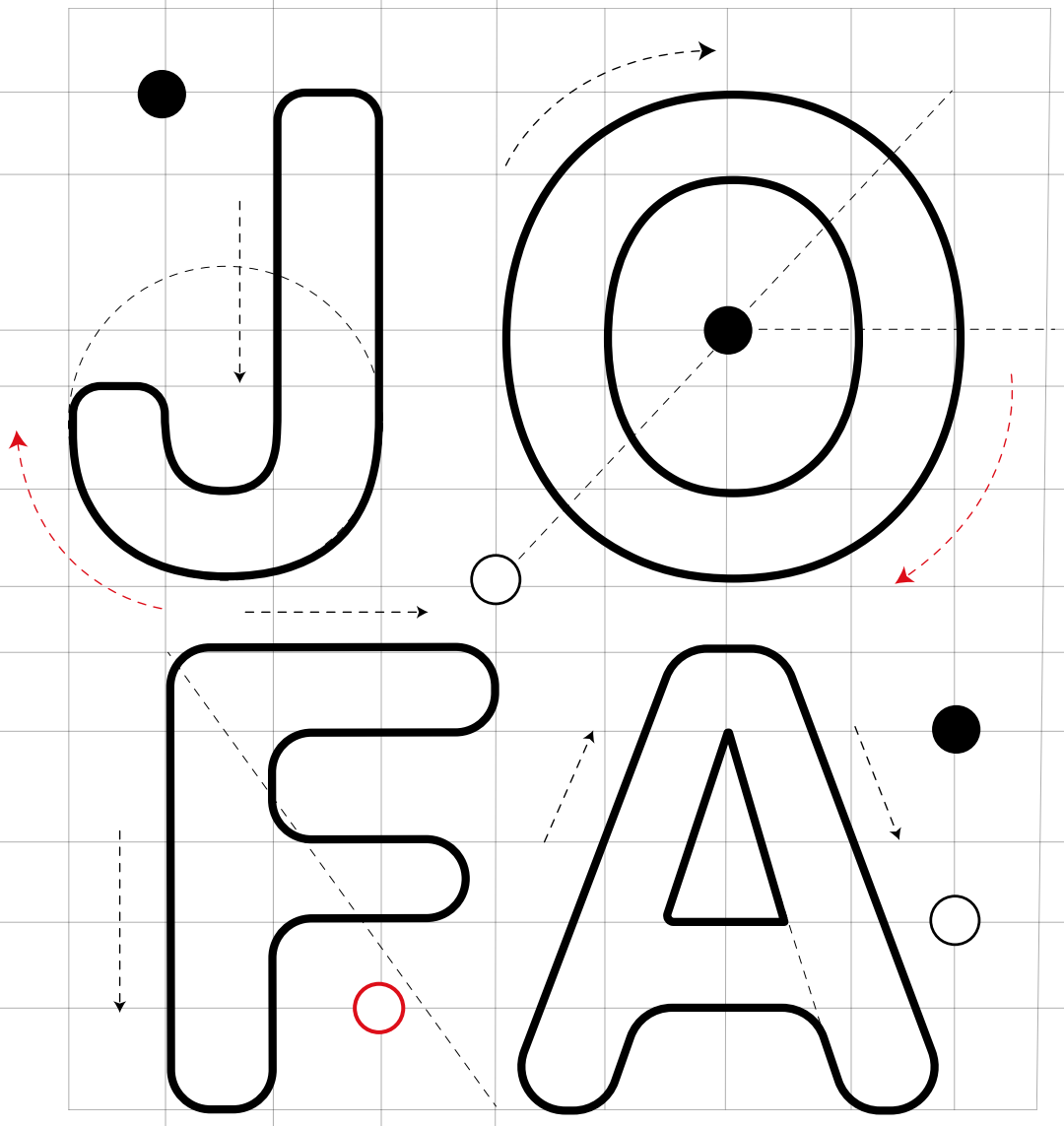
JOFA
JOURNAL OF FINE ARTS
วารสารวิจิตรศิลป์

ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม – ธันวาคม 2562
ISSN: 1906-0572 (print) E-ISSN: 2651-1428 (online)



วารสารวิชาการที่ได้รับการยอมรับในฐานข้อมูลของ
ศูนย์อ้างอิงวารสารไทย (TCI)
สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
กลุ่มที่ 1

ที่ปรึกษา

Advisory Board

รองศาสตราจารย์อัศวิณีย์ หวานจริง คณบดีคณะวิจิตรศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Asawinee Wanjing** Dean, Faculty of Fine Arts Chiang Mai University, Chiang Mai
รองศาสตราจารย์ ดร.รงคกร อนันตศานต์ รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Rongkakorn Anantasanta, D.F.A.** Deputy Dean for Academic Affairs, Faculty of Fine Arts Chiang Mai University, Chiang Mai
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธัชชัย หงษ์แพง ผู้ช่วยคณบดี คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Assistant Professor Thatchai Hongphaeng** Assistant Dean, Faculty of Fine Arts Chiang Mai University, Chiang Mai
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กรกฎ ใจรักษ์ หัวหน้าภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Assistant Professor Korakot Jairak, D.F.A.** Head of Department of Media Arts and Design Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสลิน กาสต์ ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Emeritus Professor Rossalin Garst** Department of Visual Arts Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Chalongdej Kuphanumat, Ph.D.** Department of Media Arts and Design Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิชญา สุ่มจินดา ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Assistant Professor Pitchaya Soomjinda** Department of Thai Art Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการ

Editors

บรรณาธิการ

Editor

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor M.L. Surasawasdi Sooksawasdi
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ

Editorial for Academic Affairs

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม
สาขาวิชาการบริหารศิลปะและวัฒนธรรม
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D.
Department of Arts and Cultural Administration
Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University, Chon Buri

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง
ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Emeritus Professor Preecha Thaothong
Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor Surapol Damrikul
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก
ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Emeritus Professor Itthipol Thangchalok
Department of Painting, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.พิริยะ ไกรฤกษ์
มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์ กรุงเทพมหานคร

Professor Piriya Krairiksh, Ph.D.
Piriya Krairiksh Foundation, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง
ภาควิชานฤมิตศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Professor Pornsanong Vongsingthong, Ph.D.
Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor Sakchai Saisingha, Ph.D.
Department of Art History, Faculty of Archaeology
Silpakorn University, Bangkok

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนนารถ ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง	**Professor Kiettisak Chanonnart** Department of Fine Arts, Faculty of Architecture King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Professor Vichoke Mukdamanee** Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts Silpakorn University, Bangkok
รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงษ์อุเทน ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D.** Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ภาควิชาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น	**Associate Professor Chalermsak Pikulsri, Ph.D.** Department of Music and Performing Arts Faculty of Fine and Applied Arts Khon Kaen University, Khon Kaen
รองศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี ประกิตนนทการ ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Associate Professor Chatri Prakitnonthakan, Ph.D.** Department of Related Art Faculty of Architecture, Silpakorn University, Bangkok
รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เกษรเกศรา ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D.** Department of Visual Arts Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันต์ สุวัจฉราภินันท์ สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Assistant Professor Sant Suwatcharapinun, Ph.D.** Department of Architecture Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai
อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Sayan Daengklom, Ph.D.** Lecturer, Department of Art History Faculty of Archaeology, Silpakorn University, Bangkok

Editors

กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงาน

เมวิกา หาญกล้า
หัวหน้างานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editorial Coordinator

Meviga Han-gla
Head of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

สายชล นพพันธุ์
พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Saichon Noppan
Officer of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

เสาวนีย์ ทิพยเนตร
พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Saowanee Tippayanet
Officer of Research Administration, Academic Services and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

อาจารย์กิตติ ไชยพาน
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editorial for Artwork

Kitti Chaiyaparn
Lecturer, Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Emeritus Professor M.L. Surasawasdi Sooksawasdi** Department of Thai Art Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Emeritus Professor Suraphon Damrikul** Faculty of Fine Arts Chiang Mai University, Chiang Mai
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น	**Associate Professor Chalermsak Pikulsri, Ph.D.** Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	**Associate Professor Narongchai Pidokrajt, Ph.D.** College of Music, Mahidol University, Bangkok
รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร	**Associate Professor Nirat Soodsang, Ph.D.** Faculty of Architecture, Naresuan University, Phitsanulok
รองศาสตราจารย์ ดร.ปานฉัตท์ อินทร์คง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี	**Associate Professor Panchat Inkong, Ph.D.** Faculty of fine and applied arts, Rajamangala University of Technology Thanyaburi, Pathumthani
รองศาสตราจารย์ ดร.รัฐไท พรเจริญ คณะมัฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Assistant Professor Ratthai Poencharoen, Ph.D.** Faculty of Decorative Arts, Silpakorn University, Bangkok
รองศาสตราจารย์ ดร.วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Worralun Boonyasurat, Ph.D.** Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	**Associate Professor Suppakorn Disatapundhu, Ph.D.** Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Bangkok

Peer-Reviewer

รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เกษรเกศรา ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Associate Professor Sugree Gasorngatsara, Ph.D.** Department of Visual Arts Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai
รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร	**Associate Professor Sutee Hunavichayanont** Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok
รองศาสตราจารย์อริยะ กิตติเจริญวิวัฒน์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง	**Associate Professor Ariya Kitticaharoenwiwat** Faculty of Architecture, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิทวัน จันทร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	**Assistant Professor Vitawan Chanthone, Ph.D.** Fine and Applied Arts, Thammasat University, Bangkok
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร รอดบุญ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่	**Assistant Professor Somporn Rodboon** Faculty of Fine Arts Chiang Mai University, Chiang Mai

บทบรรณาธิการ

วารสารวิจิตรศิลป์ ปีที่ 10 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2562 ประกอบด้วยบทความ 8 เรื่อง เรื่องที่ 1 คือ “พัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอน: ข้อมูลใหม่จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่วัดปงสนุกเหนือ” เขียนโดย เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ กล่าวถึงพัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอนซึ่งมีการอยู่อาศัย 2 ระยะ โบราณวัตถุที่พบยังแสดงถึงความสัมพันธ์ของชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำวังตอนบนกับชุมชนในแอ่งที่ราบเชียงใหม่-ลำพูน

บทความเรื่องที่ 2 คือ “การสร้างสรรค์ประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัย สุขภาพวิถีไทย” เขียนโดย อรัญ วานิชกร เป็นการศึกษาเรื่องราวความเป็นมาของภูมิปัญญาด้านสุขภาพของไทย สร้างแรงบันดาลใจมาสู่การออกแบบ และสร้างสรรค์หุ่นจำลองต้นแบบประติมากรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพด้วยวิถีไทย

เรื่องที่ 3 คือ “คุณค่าของพิธีกรรมเลี้ยงผีเจ้าพ่อขุนตานกับการแก้ปัญหาของชุมชนผู้ใช้น้ำแม่ตานในจังหวัดลำปาง” เขียนโดย ภานุวัฒน์ ชัยชนะ เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสิ่งแวดล้อมในธรรมชาติ เน้นถึงภูมิทัศน์ทางวัฒนธรรมที่ผ่านมาตลอดช่วงประวัติศาสตร์มนุษยชาติ และความเกื้อกูลทางวัฒนธรรมระหว่างชุมชนประเพณีนิยมกับแหล่งธรรมชาติ ทั้งยังเป็นการสำรวจการจัดการร่วมกัน และการอนุรักษ์ภูมิทัศน์วัฒนธรรมและความหลากหลายทางชีวภาพ ตลอดจนการส่งผ่านรูปแบบภูมิทัศน์วัฒนธรรมมาสู่ปัจจุบัน

บทความเรื่องที่ 4 คือ “แนวคิดและการปฏิบัติของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ” เขียนโดยปรัชญา คัมภิรานนท์ เป็นการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซงด้วยการออกแบบ เพื่อทำให้สถานการณ์นั้น ๆ เปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น

บทความเรื่องที่ 5 คือ “วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าในเมืองเชียงตุง รัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา” เขียนโดย ภัทระ คมขำ เป็นการศึกษาลักษณะทางกายภาพ จังหวะ กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า และรวบรวมวิเคราะห์ทำนองเพลงที่มีความเกี่ยวข้อง

เรื่องที่ 6 คือ “การพัฒนาผ้าไหมให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองเพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย” เขียนโดย นัดดาวดี บุญญะเดโช และวลัยกร นิตยพัฒน์ กล่าวถึงจุดมุ่งหมายเพื่อตกแต่งสำเร็จ (finishing) ผ้าไหมทอยกดอก กลุ่มทอผ้ายก จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ (self-cleaning) ด้วยวัสดุเชิงประกอบไทเทเนียมไดออกไซด์และซิลิกาไดออกไซด์ เพื่อพัฒนาออกแบบผลิตภัณฑ์ OTOP ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกาย

บทความเรื่องที่ 7 คือ “จ่าง แซ่ตั้ง ยังมีอะไรให้ศึกษา?” เขียนโดย นวภู แซ่ตั้ง เป็นการทบทวนงานศึกษาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจ่างในบริบทศิลปะสมัยใหม่ โดยเฉพาะในประเด็นศิลปินชายขอบในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก

บทความเรื่องที่ 8 คือ “โครงการพัฒนาผ้าทอมือด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและหน้าที่การใช้งาน: กรณีศึกษาจังหวัดราชบุรี” เขียนโดย วิทวัน จันทร เกี่ยวกับการพัฒนาผ้าทอมือในจังหวัดราชบุรีให้มีความร่วมสมัย ทั้งด้านรูปแบบและหน้าที่ใช้สอยในชีวิตประจำวัน ตอบโจทย์การตลาด และทำให้คนรุ่นใหม่เห็นคุณค่า โดยใช้ทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ตามแนวทางของ Alex Faickney Osborn

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์
บรรณาธิการ

สารบัญ

-12-

พัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอน:
ข้อมูลใหม่จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่วัดปงสนุกเหนือ

The Cultural Development of the Ancient Town Wieng Lagon: New information from the Excavation at Wat Pongsanuk Nuea.

เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ: Metee Medhasith Suksumret

-32-

การสร้างสรรค์ประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัย สุขภาพวิถีไทย

The Contemporary Urban Sculpture of Thai Traditional Health.

อรัญ วานิชกร: Aran Wanichakorn

-59-

คุณค่าของพิธีกรรมเลี้ยงผีเจ้าพ่อขุนตานกับการแก้ปัญหาของชุมชน
ผู้ใช้น้ำแม่ตานในจังหวัดลำปาง

Values of the ritual spirit exhibit as environmental conflict resolution of watershed communities at Mae Tan River, Lampang Thailand.

ภานุวัฒน์ ชัยชนะ: Phanuwat Chaichana

-71-

แนวคิดและการปฏิบัติของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

Concept and Practice of Design Intervention.

ปรัชญา คัมภิรานนท์: Prachya Compiranont

-93-

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าในเมืองเชียงตุง
รัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

Table of Content

Tai Yai's Musical Performing Culture of Percussion and Wind Musical Instruments
in Ken Tung Province, Shan State, the Republic of the Union of Myanmar.
ภัทระ คมขำ: Pattara Komkam

-117-

การพัฒนาผ้าไหมให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเอง
เพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย
The Knowledge of Music Wisdom of Khmu in the Chiang Rai province.
นัดดาวดี บุญญะเดโช: Naddawadee Boonyadacho
วลัยกร นิตยพัฒน์: Walaikorn Nitayapha

-137-

จ่าง แซ่ตั้ง ยังมีอะไรให้ศึกษา ?
Tang Chang: Are there something to studies?
นวภู แซ่ตั้ง: Nawapooh Sae-tang

-159-

โครงการพัฒนาผ้าทอมือด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและหน้าที่การใช้งาน:
กรณีศึกษาจังหวัดราชบุรี
The Development of Hand-woven Textiles: The Change of Appearance and Function,
A Case Study from Ratchaburi Province.
วิทวัน จันทร: Vitawan Chunthone

-181-

หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์
Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts.

พัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอน: ข้อมูลใหม่จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่วัดปงสนุกเหนือ[1]

received 4 MAY 2018 **accepted** 9 AUG 2018 **revised** 4 MAR 2019

เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาสหวิทยาการสังคมศาสตร์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่โจ้

บทคัดย่อ

งานวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอนที่ตั้งอยู่ทางใต้ของเมืองโบราณเขลางค์นคร ผลการศึกษาพบว่าเมืองโบราณเวียงละกอนมีการอยู่อาศัย 2 ระยะ คือ ระยะแรกกำหนดอายุจากโบราณวัตถุที่พบได้ราวพุทธศตวรรษที่ 21 ระยะที่สอง เป็นชั้นกิจกรรมในสมัยพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา โบราณวัตถุที่ขุดพบสามารถจำแนกออกเป็น 4 กลุ่ม คือ (1) ภาชนะดินเผา สามารถสันนิษฐานถึงแหล่งผลิตของภาชนะดินเผาได้ 4 แหล่งด้วยกัน คือ แหล่งเตาสันกำแพง แหล่งเตาวังเหนือ-เวียงกาหลง แหล่งเตาลำปาง และแหล่งเตาในท้องถิ่น นอกจากนี้ยังพบชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีนเขียนลายสีน้ำเงิน ผลิตจากกลุ่มเตาจิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี สมัยราชวงศ์หมิง (2) เครื่องมือเครื่องใช้ทำจากดินเผา ได้แก่ เบี้ยดินเผา และลูกกระสุนดินเผา (3) เครื่องมือเครื่องใช้ทำจากหิน ได้แก่ กระดานหินชนวน และหินลับ (4) ชิ้นส่วนประกอบสถาปัตยกรรม ได้แก่ ตะปู และกระเบื้องมุงหลังคา โบราณวัตถุที่พบ แสดงความสัมพันธ์กับชุมชนโบราณในเขตลุ่มแม่น้ำวังตอนบนและชุมชนโบราณในเขตแอ่งที่ราบเชียงใหม่-ลำพูน

คำสำคัญ: การขุดค้นทางโบราณคดี, ชั้นวัฒนธรรม, เมืองโบราณเวียงละกอน

[1] บทความเรียบเรียงจากงานวิจัย เรื่อง “การศึกษาชั้นวัฒนธรรมทางโบราณคดี เมืองโบราณเวียงละกอน” ได้รับทุนสนับสนุนจากคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยแม่โจ้ ประจำปีงบประมาณ 2559

The Cultural Development of the Ancient Town Wieng Lagon: New information from the Excavation at Wat

received 4 MAY 2018 **accepted** 9 AUG 2018 **revised** 4 MAR 2019

Metee Medhasith Suksumret
Assistant Professor (Ph.D.), Social Studies Section
Faculty of Liberal Arts, Maejo University, Chiang Mai

Abstract

The purpose of this research is to study the cultural development of the ancient town of Wieng Lagon, located south of Wieng Khelang. The research shows that Wieng Lagon habitation can be divided into two stages: the first stage of habitation dated by archaeological evidences to the 16th century A.D, and the second stage from the 19th century A.D.

Artifacts from the excavation can also be classified into four groups:

(1) Pottery, presumably produced in four areas, San Kamphaeng kiln, Wang Nuea or Wieng Ka Long kiln, Lampang kiln, and local kiln. In addition, a piece of blue and white Chinese porcelain, from Jingdezhen kiln in the Jiangxi county from the Ming Dynasty period was discovered.

(2) Terracotta tools, such as a clay roundel and a clay bullet.

(3) Stone tools, such as a piece of slate board and a whetstone.

(4) Architectural pieces, such as iron nails and terracotta roof tiles.

Keywords: Archaeological Excavation, Culture Layer, The Ancient Town of Wieng Lagon

[2] This Article compiled from research "The Cultural Development of the Ancient Town Wieng Lagon: New information from the Excavation at Wat Pongsanuk Nuea." This research is supported by Faculty of Liberal Arts, Maejo University, Fiscal Year 2016.

บทนำ

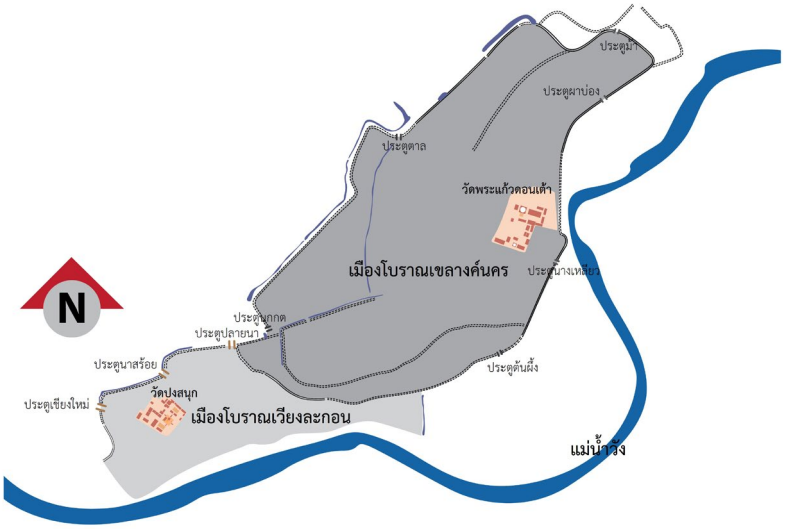
เมืองโบราณลำปาง ประกอบด้วยเมืองโบราณ 2 เมืองตั้งอยู่ติดกัน คือ เมืองโบราณเขลางค์นคร และเมืองโบราณเวียงละกอน

เมืองโบราณเขลางค์นคร ตั้งอยู่ที่ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมืองลำปาง มีวัดพระแก้วดอนเต้าเป็นศูนย์กลางเมือง กำแพงเมืองก่อด้วยอิฐ มีความยาวโดยรอบประมาณ 4,000 เมตรตามตำนานมูลศาสนา (พุทธพุกามและพุทธญาณ 2513, 174-180) และชินกาลมาลีปกรณ์ (รัตนปัญญาเถระ 2518, 91-92) ได้เขียนไว้สอดคล้องกัน มีใจความสรุปว่าพระนางจามเทวีได้ให้ฤษีสุเทวฤษีติดต่อกับฤษีสุพรหม เพื่อสร้างเมืองให้อนันตยศหรืออินทวรพระโอรสของพระองค์ อาศัยนายพรานชื่อเขลางค์ เมืองนั้นจึงได้ชื่อว่า “เขลางค์นคร”

ใน พ.ศ. 2550 สำนักศิลปากรที่ 7 น่าน ได้ดำเนินการขุดค้น ขุดแต่งกำแพงเมืองบริเวณประตูม่า เพื่อศึกษารูปแบบและลำดับการสร้างกำแพงเมือง และขุดค้นทางโบราณคดีในเมืองเขลางค์นคร เพื่อศึกษาร่องรอยกิจกรรมของการอยู่อาศัย ผลการศึกษาสันนิษฐานว่ากำแพงเมืองเขลางค์นครน่าถูกสร้างก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ราว พ.ศ. 1790 (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 135) ผลการขุดค้นทางโบราณคดีภายในเมืองเขลางค์นคร สันนิษฐานว่ามีการอยู่อาศัยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 ได้พบโบราณวัตถุที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมทวารวดีในเขตภาคกลาง เช่น ตุ๊กตาดินเผารูปสัตว์ ตะคันแบบฝาจีบ และเบี้ยดินเผา (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 135)

สำหรับเมืองโบราณเวียงละกอน ตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ของเมืองโบราณเขลางค์นคร มีวัดปงสนุกเป็นศูนย์กลางเมือง นักวิชาการตั้งข้อสมมติฐานว่าเป็นเมืองโบราณที่ขยายต่อออกมาจากเมืองโบราณเขลางค์นครทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 มีเนื้อที่ประมาณ 180 ไร่ ขุดคูน้ำก่อคันดินล้อมรอบ สำหรับด้านทิศใต้ของเมืองที่ติดกับแม่น้ำวังไม่พบร่องรอยแนวกำแพงเมือง สันนิษฐานว่าใช้ลำน้ำเป็นปราการธรรมชาติ (สุรพล 2547, 105-106)

ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่บริเวณวัดปงสนุกเหนือ เป็นพื้นที่ขุดค้นและศึกษาทางโบราณคดี เพื่อศึกษาการตั้งถิ่นฐานของผู้คนในเขตเมืองโบราณเวียงละกอนและเพื่อตรวจสอบข้อสมมติฐานดังกล่าว



แผนที่ 1 แสดงตำแหน่งที่ตั้งของเมืองโบราณเขลางค์นครและเมืองโบราณเวียงละกอน อ.เมือง จ.ลำปาง (© Metee Medhasith Suksumret 05/07/2018)

ภาพที่ 1 ม่อนวัดบน หรือม่อนดอยวิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ ต.เวียงเหนือ อ.เมือง จ.ลำปาง ถ่ายจากเชิงบันไดนาคด้านทิศตะวันออก (© Metee Medhasith Suksumret 09/07/2018)

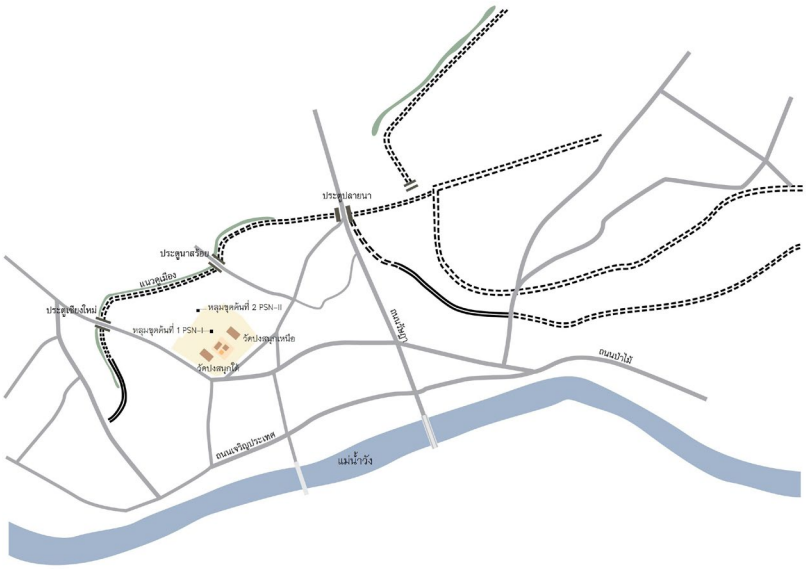
ที่ตั้งของแหล่งโบราณคดีและการศึกษาที่ผ่านมา

วัดปงสนุกเหนือ ตั้งอยู่ในตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง พิกัด 18.294551N และ 99.496881 E (ตำแหน่งพระธาตุบนม่อนวัดบน) เมื่อ พ.ศ. 2551 พีรพงษ์ ไชยวงศ์ ได้ขุดตรวจฐานอาคารที่ม่อนวัดบน (ม่อนดอยวิหารพระเจ้าพันองค์) ภายในวัดปงสนุกเหนือ ผลการศึกษาพบว่าม่อนวัดบนเป็นอาคารก่ออิฐให้มีลักษณะคล้ายเนินเขาจำลอง (ภาพที่ 1) กำหนดอายุในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา และชั้นดินใต้อาคารม่อนวัดบนไม่พบร่องรอยการอยู่อาศัยมาก่อนการสร้างอาคาร (พีรพงษ์ 2552, 320-321)

เนื่องจากผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการก่อสร้างอาคารขนาดใหญ่จำเป็นต้องมีการปรับพื้นที่เพื่อวางรากฐานอาคารจึงเป็นเหตุให้การขุดตรวจฐานอาคารม่อนวัดบนเมื่อ พ.ศ. 2551 ไม่พบร่องรอยกิจกรรมหรือชั้นหลักฐานทางโบราณคดี ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้เลือกพื้นที่วัดปงสนุกเหนือ เพื่อตรวจสอบระยะแรกเริ่มของการอยู่อาศัยหรือใช้พื้นที่บริเวณศูนย์กลางเมืองโบราณเวียงละกอน

ตำแหน่งหลุมขุดค้นทางโบราณคดี

ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่บริเวณเขตสังฆาวาส ด้านหลังวัดปงสนุกเหนือ เนื่องจากการเป็นพื้นที่มีการรบกวนจากกิจกรรมของวัดน้อยที่สุด โดยเปิดหลุมขุดค้นจำนวน 2 หลุม หลุมขุดค้นที่ 1 อยู่หน้าศาลเจ้าพ่อมหายักษ์ คำบอกเล่าของคนในชุมชนปงสนุก สันนิษฐานว่าบริเวณนี้น่าจะเป็นที่ตั้งเสาหลักเมืองหลักแรกของเมืองลำปาง สำหรับหลุมขุดค้นที่ 2 อยู่บริเวณลานดินหน้าอุโบสถ ด้านทิศตะวันตกของวัด (แผนที่ 2 และ 3)



แผนที่ 2 แสดงตำแหน่งที่ตั้งวัดปงสนุกเหนือ (© Metee Medhasith Suksumret 04/05/2018)

แผนที่ 3 แสดงตำแหน่งที่ตั้งหลุมขุดค้นทางโบราณคดีภายในวัดปงสนุกเหนือ
(© Metee Medhasith Suksumret 05/07/2018)

ผู้วิจัยได้วางผังการขุดค้นในระบบกริด (Grid system) ตามแนวแกนทิศเหนือ-ใต้ และตะวันออก-ตะวันตก แต่ละกริดมีขนาด 2x2 เมตร กำหนดจุดตายตัว (fixed point) อยู่บริเวณมุมคานล่างของกุฏิ และใช้จุดเดียวกันนี้เป็นจุดกำหนดเส้นระนาบสมมติ (Datum line) เพื่อใช้บันทึกข้อมูล ทั้งนี้ ได้กำหนดตัวอักษรเรียกชื่อการขุดค้นในครั้งนี้ คือ WLG'16 หมายถึง โครงการศึกษาชั้นวัฒนธรรมทางโบราณคดี เมืองโบราณเวียงละกอน ค.ศ.2016, PSN-I (Pongsanuk Nuea(1) หมายถึง หลุมขุดค้นทางโบราณคดี วัดปงสนุกเหนือหลุมที่ 1 และ PSN-II (Pongsanuk Nuea(2)หมายถึง หลุมขุดค้นทางโบราณคดี วัดปงสนุกเหนือ หลุมที่ 2

การขุดค้นทางโบราณคดี ได้แบ่งพื้นที่หลุมขุดค้นออกเป็น 4 ส่วน (Quadrant) ด้วยกัน คือ NWQ, NEQ, SEQ และ SWQ เริ่มขุดค้นในกริด NWQ เป็นลำดับแรกและเวียนตามเข็มนาฬิกา ขุดลอกดินในระบบชั้นดินสมมติระดับละ 10 เซนติเมตร จนถึงชั้นดินที่ไม่มีร่องรอยกิจกรรมของมนุษย์ (Sterile)

การศึกษาชั้นดินและชั้นหลักฐานทางโบราณคดีของหลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I)

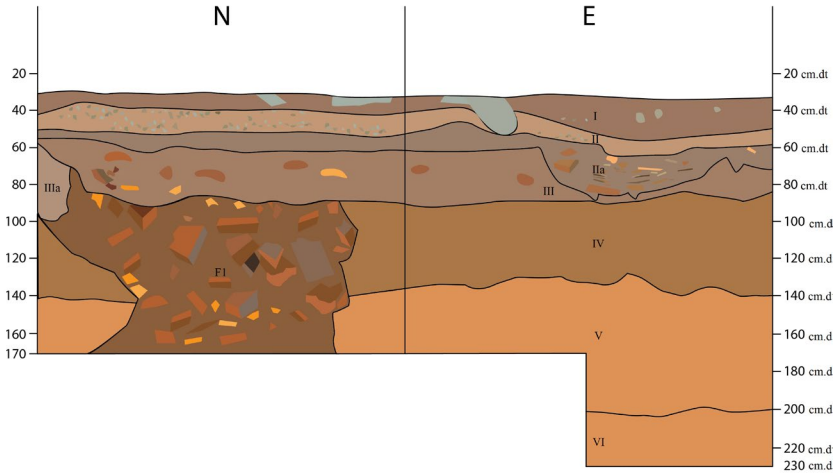
หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) พบชั้นดินธรรมชาติ 6 ชั้น ชั้นดินแทรก 3 ชั้น และ 1 ร่องรอยกิจกรรมของมนุษย์ 1 ร่องรอย พบชั้นทับถมทางวัฒนธรรมตั้งแต่ระดับความลึก 30 cm.dt. จนถึงระดับ 150 cm.dt. ดังตารางที่ 1 ภาพที่ 2 และภาพที่ 3

ตารางที่ 1 ตารางสรุปลักษณะชั้นดินธรรมชาติและชั้นทับถมทางวัฒนธรรมของหลุมขุดค้นที่ 1

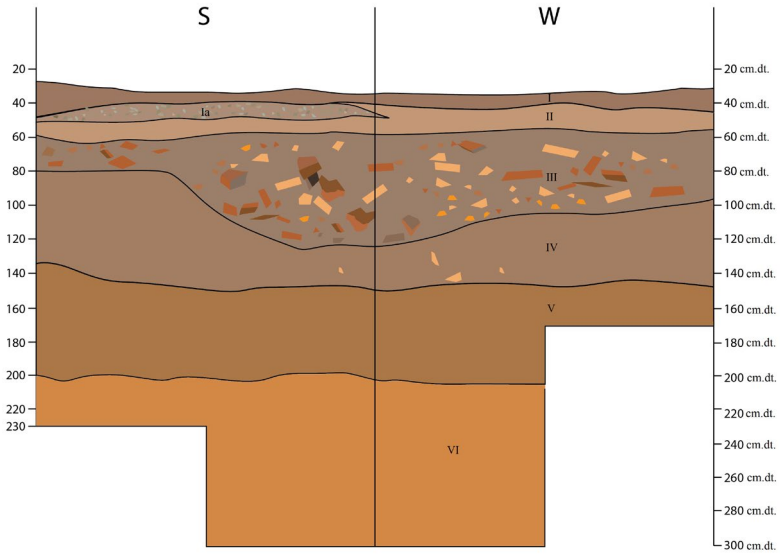
ชั้นดิน	ลักษณะของชั้นดินและหลักฐานที่พบ
ชั้นดินที่ I_a	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนปนทราย ชั้นดินหนาประมาณ 10-20 เซนติเมตร เป็นชั้นหน้าดิน พบเศษใบไม้แห้ง เศษวัตถุในสมัยปัจจุบัน เช่น ขวดเครื่องดื่ม ชูกำลัง ตะปู ก้อนปูนซีเมนต์
ชั้นดินแทรกที่ I	เป็นชั้นเศษปูนซีเมนต์และหินปูนที่ใช้ในการก่อสร้าง ชั้นแทรก I_a หนาประมาณ 10 เซนติเมตร ปรากฏที่ผนังหลุมด้านทิศตะวันออก สันนิษฐานว่าเป็นเศษวัสดุก่อสร้างที่ใช้ในการบูรณะซ่อมแซมอาคารภายในวัดในสมัยปัจจุบัน
ชั้นดินที่ II_a	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนปนทรายเนื้อละเอียดชั้นดินหนาประมาณ 10-15 เซนติเมตร พบเศษปูนซีเมนต์และหินปูนที่ใช้ในการก่อสร้าง และเศษวัตถุในสมัยปัจจุบัน เช่น เศษกระเบื้องมุงหลังดาดินเผา เศษกระเบื้องมุงหลังคาสีเขียว (ลอนคู่) เศษภาชนะเนื้อกระเบื้องสมัยปัจจุบัน เศษเหล็กเส้น
ชั้นดินที่ II_b	เป็นชั้นทับทมของเศษอิฐและเศษกระเบื้องมุงหลังคาดินเผา ปรากฏที่ผนังหลุมด้านทิศเหนือและทิศตะวันออก สันนิษฐานว่าเป็นเศษวัสดุขอศาลาบาตรด้านทิศใต้ ที่รื้อเมื่อ พ.ศ. 2498
ชั้นดินที่ II	เป็นชั้นแทรกบางๆ ปรากฏที่มุมหลุม NWQ ลักษณะเป็นเศษอิฐสภาพเปื่อย
ชั้นดินที่ III	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนเนื้อละเอียด ชั้นดินหนาประมาณ 20 เซนติเมตร พบโบราณวัตถุในสมัยล้านนา เช่น ชิ้นส่วนโลหะสำริด ลูกกระสุนดินเผา เศษภาชนะดินเผาเนื้อดิน เศษภาชนะดินเผาจากแหล่งเตาล้านนา สันนิษฐานว่าชั้นดินที่ III เป็นชั้นกิจกรรมของวัดในสมัยวัฒนธรรมล้านนา
ชั้นดินที่ III_a	เป็นหลุมคล้ายหลุมเสา ลักษณะเป็นดินร่วนปนทรายและเศษหินปูนขนาดเล็ก ชั้นดินที่ III_a ขนาดกว้างประมาณ 15 เซนติเมตร ลึกประมาณ 40 เซนติเมตร ปรากฏอยู่ที่ผนังหลุมด้านทิศเหนือ บริเวณมุมหลุมด้านทิศตะวันตก อยู่ใต้ชั้นดินที่ III และเหนือชั้นดินที่ IV

ตารางที่ 1 ตารางสรุปลักษณะชั้นดินธรรมชาติและชั้นทับถมทางวัฒนธรรมของหลุมขุดค้นที่ 1 (ต่อ)

ชั้นดิน	ลักษณะของชั้นดินและหลักฐานที่พบ
ร่องรอยกิจกรรมของมนุษย์ Feature#1	ลักษณะเป็นหลุมขนาดใหญ่มีขนาดเกือบเต็มผนังหลุมด้านทิศเหนือ โดยอยู่ใต้ชั้นดินที่ III จากการขุดค้นพบว่า Feature#1 นี้มีพื้นที่ในกริด NWQ และ NEQ ภายในพบเศษอิฐขนาดใหญ่และเศษกระเบื้องมุงหลังคาดินเผา สันนิษฐานว่าเป็นหลุมทิ้งเศษวัสดุก่อสร้าง
ชั้นดินที่ IV	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนเนื้อละเอียด ชั้นดิน หนาประมาณ 60 เซนติเมตร พบโบราณวัตถุในสมัยล้านนา เช่น หินลับ (หินทราย) เศษกระเบื้องมุงหลังคา เศษภาชนะดินเผาเนื้อดิน เศษภาชนะดินเผาเนื้อแกร่งจากแหล่งเตาล้านนา เศษภาชนะดินเผาเนื้อกระเบื้อง (Chinese porcelain) แต่โบราณวัตถุที่พบมีปริมาณน้อยกว่าเมื่อเทียบกับโบราณวัตถุที่พบในชั้นดินที่ III
ชั้นดินที่ V	ลักษณะดิน เป็นดินเหนียว ชั้นดินหนาประมาณ 60 เซนติเมตร พบโบราณวัตถุในสมัยล้านนา เช่น ชิ้นส่วนกระดานหินชนวน เศษภาชนะดินเผาเนื้อดิน เศษแต่โบราณวัตถุที่พบมีปริมาณน้อยกว่า เมื่อเทียบกับโบราณวัตถุที่พบในชั้นดินที่ III และ IV
ชั้นดินที่ VI	ลักษณะดินเป็นดินเหนียวเนื้อละเอียดมีจุดประสีน้ำตาลเหลืองไม่พบโบราณวัตถุ สันนิษฐานว่าเป็นชั้นดินที่ปราศจากการกิจกรรมของมนุษย์ (pre-occupation layer / sterile)



ภาพที่ 2 แผนผังชั้นดินธรรมชาติด้านทิศเหนือและทิศตะวันออกของหลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I)
(© Metee Medhasith Suksumret 28/11/2017)



ภาพที่ 3 แผนผังชั้นดินธรรมชาติด้านทิศใต้และทิศตะวันตกของหลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I)
(© Metee Medhasith Suksumret 28/11/2017)

ตารางที่ 2 ตารางแสดงจำนวนและน้ำหนักโบราณวัตถุประเภทดินเผาที่ขุดพบในหลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) แยกตามประเภทและระดับชั้นดินสมมติ

ลำดับชั้น (cm.dt.)	กระเบื้องมุงหลังคา		Earthenware		Stoneware		Chinese porcelain	
	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม
60-70	3	289.3	0	0	1	37.5	0	0
70-80	400	5,203	7	95.0	10	228.5	2	139.3
80-90	0	0	0	0	0	0	0	0
90-100	13	382.6	1	51.3	1	61.2	0	0
100-110	19	340.7	0	0	1	22.2	0	0
110-120	0	0	0	0	0	0	0	0
120-130	0	0	0	0	0	0	0	0
130-140	0	0	0	0	0	0	0	0
140-150	6	148.8	3	44.6	0	0	5	19.0

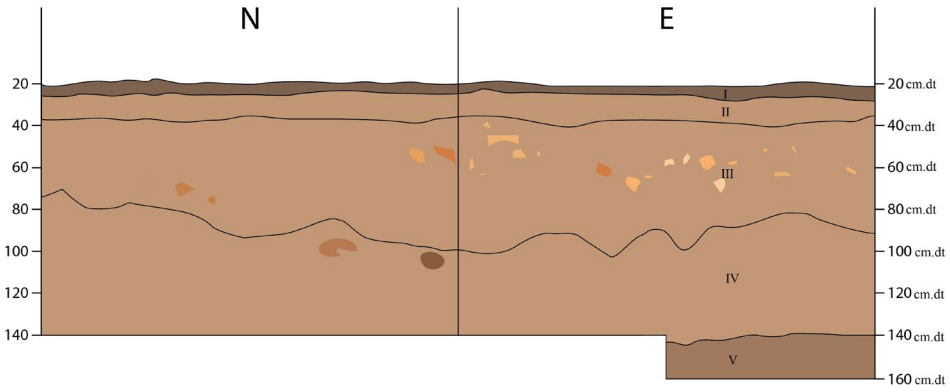
หมายเหตุ: ในหลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) ในกริด NWQ และ NEQ มีลักษณะเป็นหลุมกิจกรรมของมนุษย์ (Feature#1) สันนิษฐานว่าเป็นหลุมทิ้งเศษวัสดุก่อสร้าง

การศึกษาชั้นดินและชั้นหลักฐานทางโบราณคดีของหลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II)

หลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II) พบชั้นดินธรรมชาติ 6 ชั้น พบชั้นทับถมทางวัฒนธรรมตั้งแต่ระดับความลึก 40 cm.dt. จนถึงระดับ 140 cm.dt. ดังตารางที่ 3 และภาพที่ 4

ตารางที่ 3 ตารางสรุปลักษณะชั้นดินธรรมชาติและชั้นทับถมทางวัฒนธรรมของหลุมขุดค้นที่ 2

ชั้นดิน	ลักษณะของชั้นดินและหลักฐานที่พบ
ชั้นดินที่ I	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนปนเศษวัชพืชและใบไม้ เป็นชั้นหน้าดิน พบเศษใบไม้แห้ง ชั้นดินธรรมชาติที่ I หนาประมาณ 15-20 เซนติเมตร
ชั้นดินที่ II	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนชั้นดินธรรมชาติที่ II หนาประมาณ 10-15 เซนติเมตร เริ่มพบโบราณวัตถุ เช่น ตะปูโบราณ เศษภาชนะดินเผาจากแหล่งเตาล้านนา เคลือบสีน้ำตาล เศษกระเบื้องมุงหลังคาดินเผา
ชั้นดินที่ III	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนปนทราย ชั้นดินธรรมชาติที่ III หนาประมาณ 40-50 เซนติเมตร พบโบราณวัตถุในสมัยล้านนา เช่น ตะปูโบราณ เศษภาชนะดินเผาเนื้อดิน เศษภาชนะดินเผาเนื้อแกร่งเคลือบสีน้ำตาล เศษภาชนะดินเผาจากแหล่งเตาสันกำแพงและเวียงกาหลง เศษภาชนะดินเผาเนื้อกระเบื้อง (Chinese porcelain) สันนิษฐานว่าชั้นดินที่ III เป็นชั้นกิจกรรมของวัดในสมัยวัฒนธรรมล้านนา
ชั้นดินที่ IV	ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวปนทราย ชั้นดินธรรมชาติที่ IV หนาประมาณ 20 เซนติเมตร พบโบราณวัตถุในสมัยล้านนา เช่น เศษกระเบื้องมุงหลังคา เศษภาชนะดินเผาเนื้อดิน เศษภาชนะดินเผาเนื้อแกร่งจากแหล่งเตาล้านนา แต่โบราณวัตถุที่พบมีปริมาณน้อยกว่า เมื่อเทียบกับโบราณวัตถุที่พบในชั้นดินที่ III
ชั้นดินที่ V	ลักษณะดิน เป็นดินร่วนปนทรายชั้นดินธรรมชาติที่ V หนาประมาณ 20เซนติเมตร พบโบราณวัตถุประเภทเศษกระเบื้องมุงหลังคาดินเผาแต่โบราณวัตถุที่พบมีปริมาณน้อยกว่า เมื่อเทียบกับโบราณวัตถุที่พบในชั้นดินที่ III และ IV
ชั้นดินที่ VI	ลักษณะดิน เป็นดินเหนียวปนทราย ไม่พบโบราณวัตถุ สันนิษฐานว่าเป็นชั้นดินที่ปราศจากการกิจกรรมของมนุษย์ (pre-occupation layer / sterile)



ภาพที่ 4 แผนผังชั้นดินธรรมชาติด้านทิศเหนือและทิศตะวันออก ของหลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II)
(© Metee Medhasith Suksumret 20/11/2017)

ตารางที่ 4 ตารางแสดงจำนวนและน้ำหนักโบราณวัตถุประเภทดินเผาที่ขุดพบในหลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II) แยกตามประเภทและระดับชั้นดินสมมติ

ลำดับชั้น (cm.dt.)	กระเบื้องมุงหลังคา		Earthenware		Stoneware		Chinese porcelain	
	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม	ชิ้น	กรัม
60-70	319	3,214.1	14	140.8	15	115.9	0	0
70-80	648	8,340.1	65	478.2	56	1,313.6	1	3.3
80-90	387	5,537.0	60	821.0	79	1,000.2	0	0
90-100	94	1,429.7	22	185.2	8	157.5	0	0
100-110	9	149.9	8	437.7	4	33.0	0	0
110-120	11	184.5	2	8.7	0	0	0	0
120-130	5	160.0	0	0	4	48.7	0	0
130-140	3	65.9	0	0	1	11.6	0	0

ผลการวิเคราะห์โบราณวัตถุ

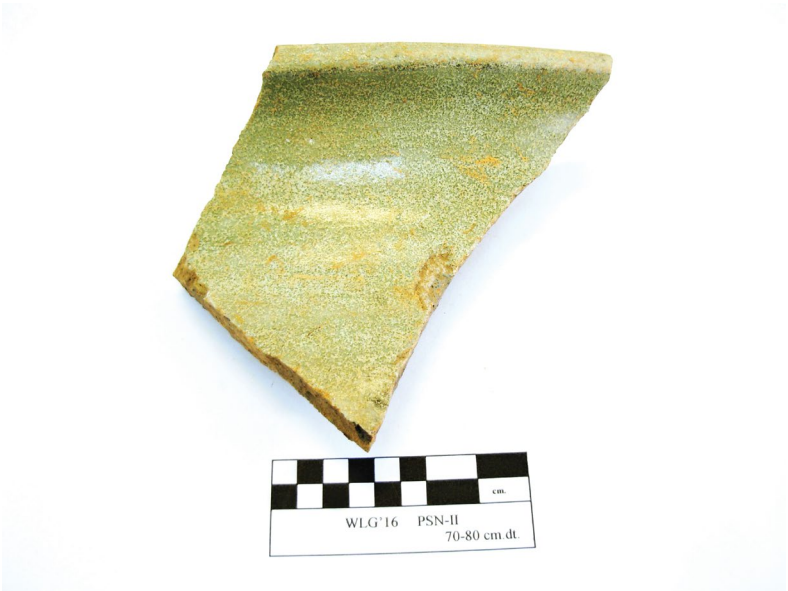
หลักฐานทางโบราณคดีที่ได้จากการขุดค้นหลุมที่ 1 (PSN-I) และ 2 (PSN-II) สามารถจัดจำแนกสิ่งของเครื่องใช้ภายในวัดได้ 4 ประเภท ดังนี้

1.ภาชนะดินเผา จำแนกตามประเภทของเนื้อดินได้ ดังนี้

1.1 ภาชนะดินเผาเนื้อดิน (Earthenware) สามารถสันนิษฐานรูปแบบภาชนะจากชิ้นส่วนภาชนะดินเผาที่พบได้ทั้งหมด 8 ประเภทด้วยกันคือ บาตร กุณฑี จาน ถ้วย หม้อคอสั้น หม้อปากผาย ไห และตะคัน มีทั้งไม่มีการตกแต่งผิวภาชนะ และตกแต่งผิวภาชนะด้วยการทาน้ำดินสีแดง (Slip) การขูดขีดและการกดประทับลายฟันปลา

1.2 ภาชนะดินเผาเนื้อหิน (Stoneware) สามารถสันนิษฐานรูปแบบภาชนะจากชิ้นส่วนภาชนะดินเผาที่พบได้ทั้งหมด 5 ประเภทด้วยกันคือ กุณฑี ถ้วย จาน ไหขนาดเล็ก ไหปากตรงไหปากปากผาย มีทั้งชนิดไม่เคลือบน้ำเคลือบ และตกแต่งผิวด้วยการเคลือบน้ำเคลือบใส น้ำเคลือบเขียว น้ำเคลือบสีน้ำตาล น้ำเคลือบสีดำ การเซาะร่องแล้วนำไปเคลือบเขียว และเขียนลายใต้เคลือบเขียว

1.3 ภาชนะดินเผาเนื้อกระเบื้อง (Porcelain) ได้แก่เครื่องถ้วยจีน



ภาพที่ 5 ชิ้นส่วนไหปากผาย เนื้อหิน เคลือบเขียว จากแหล่งเตาสันกำแพง
(© Metee Medhasith Suksumret 16/10/2017)

ทั้งนี้ สามารถสันนิษฐานถึงแหล่งผลิตหรือแหล่งที่มาของภาชนะดินเผาที่พบได้ ดังนี้

ภาชนะจากแหล่งเตาสันกำแพง แหล่งเตาสันกำแพง ตั้งอยู่ในเขตตำบลออนใต้ อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นภาชนะดินเผาเนื้อหิน (Stone ware) มีเนื้อดินหยาบ สีเทา ภาชนะมีน้ำหนักลักษณะการตกแต่งมีทั้งแบบเคลือบน้ำเคลือบเขียว เขียนลายสีดำใต้เคลือบ นักโบราณคดีได้กำหนดอายุภาชนะแหล่งเตาสันกำแพงอยู่ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 หรือต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เจริญมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 และหมดความสำคัญลงไปในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 23 (สายันต์ พาสุข และประทีป 2533, 22) รูปแบบภาชนะจากแหล่งเตาสันกำแพงที่พบจากการขุดค้นที่วัดปงสนุกเหนือ ได้แก่ ชาม จาน ถ้วย ไหปากผายเคลือบเขียว

ภาชนะจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและแหล่งเตาวังเหนือ แหล่งเตาเวียงกาหลงตั้งอยู่ในเขตบ้านสันมะเค็ด บ้านทุ่งม่าน บ้านป่าส้าน อำเภอเวียงป่าเป้า จังหวัดเชียงราย ส่วนแหล่งเตาวังเหนือ ตั้งอยู่ในเขตบ้านห้วยทรายและบ้านทุ่งฮั้ว อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง เนื่องจากแหล่งเตาทั้ง 2 มีอาณาเขตติดกัน และลักษณะลวดลายของภาชนะดินเผาจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและแหล่งเตาวังเหนือ มีลักษณะเป็นภาชนะดินเผาเนื้อหิน (Stoneware) คุณภาพดี เนื้อดินสีขาว-เทา เนื้อบาง ภาชนะบางใบมีน้ำหนักเบาและโปร่งแสง จนอาจสามารถเทียบได้กับภาชนะดินเผาเนื้อกระเบื้อง (Porcelain) ลักษณะการตกแต่งมีทั้งแบบเคลือบน้ำเคลือบใส เคลือบเขียว เขียนลายสีดำใต้เคลือบ จึงจัดให้ภาชนะจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและแหล่งเตาวังเหนืออยู่ในกลุ่มเดียวกัน รูปแบบภาชนะจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและแหล่งเตาวังเหนือที่พบจากการขุดค้นวัดปงสนุกเหนือ ได้แก่ ถ้วย จาน และไหขนาดเล็ก

ภาพที่ 6 ชิ้นส่วนจาน เขียนสีดำใต้เคลือบ จากแหล่งเตาเวียงกาหลง-กลุ่มเตาวังเหนือ (© Metee Medhasith Suksumret 16/10/2017)

ภาพที่ 7 ชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีนประเภทเขียนลายสีน้ำเงิน ผลิตจากกลุ่มเตาจิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี สมัยราชวงศ์หมิง อายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 21อ (© Metee Medhasith Suksumret 16/10/2017)

ภาชนะจากแหล่งเตาลำปาง แหล่งเตาลำปางตั้งอยู่บริเวณด้านทิศเหนือของวัดพระเจดีย์ซาวหลัง ตำบลวังหม้อ อำเภอเมือง จังหวัดลำปางลักษณะของภาชนะดินเผาแหล่งเตาลำปาง เป็นภาชนะดินเผาเนื้อหิน เนื้อดินสีเทาเข้ม หรือสีดำ เคลือบสีน้ำตาลเข้มถึงสีดำ น้ำเคลือบหนา ภาชนะบางชิ้นน้ำเคลือบเกาะกันเป็นก้อนคล้ายหยดน้ำ รูปแบบภาชนะจากแหล่งเตาลำปางที่พบจากการขุดค้นที่วัดปงสนุกเหนือ ได้แก่ ไห กุณฑี

ภาชนะที่ผลิตขึ้นในท้องถิ่น ภาชนะในกลุ่มนี้สันนิษฐานว่าเป็นภาชนะดินเผาเนื้อดิน (Earthenware) เนื่องจากลักษณะและคุณสมบัติของภาชนะประเภทนี้มีความแข็งแรงน้อยและแตกหักง่าย เมื่อเทียบกับภาชนะดินเผาเนื้อแกร่ง จึงสันนิษฐานว่าผลิตขึ้นใช้ในท้องถิ่น สะดวกต่อการขนส่งแลกเปลี่ยน นำมาใช้ในชุมชนรูปแบบภาชนะดินเผาที่ผลิตขึ้นในท้องถิ่นที่พบจากการขุดค้นที่วัดปงสนุกเหนือ ได้แก่ บาตร กุณฑี ถ้วย จาน หม้อคอสั้น หม้อปากผาย และไห

เครื่องถ้วยจีน พบชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีนประเภทภาชนะดินเผาเนื้อกระเบื้อง (Porcelain) รูปแบบที่พบ คือ ถ้วย ผลิตจากกลุ่มเตาจิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี สมัยราชวงศ์หมิง อายุราวกลางพุทธศตวรรษที่ 21

2.เครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำจากดินเผา

2.1 เบี้ยดินเผา เป็นโบราณวัตถุที่ทำจากเศษภาชนะดินเผาหรือกระเบื้องมุงหลังคาดินเผานำมาขัดแต่งให้เป็นแผ่นทรงกลม เป็นโบราณวัตถุที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดีย สันนิษฐานว่าเบี้ยดินเผาที่พบเป็นอุปกรณ์สำหรับการละเล่นทอยเบี้ยหรือต้องเต (Hop Scotch) การละเล่นยอดนิยมของเด็กสมัยโบราณ (ผาสุข 2542,140) เบี้ยดินเผาที่พบเป็นโบราณวัตถุสืบเนื่องมาตั้งแต่สมัยวัฒนธรรมหริภุญไชยจนมาถึงสมัยล้านนา นอกจากนี้จากการขุดแต่งกำแพงเมืองโบราณเขลางค์นคร เมื่อ พ.ศ. 2550 ได้พบเบี้ยดินเผาในหลุม N1E9 (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 73) จากการขุดค้นชั้นวัฒนธรรมทางโบราณคดีที่วัดป่าพร้าวในหลุมทดสอบที่ 3 (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 76) และยังได้พบเบี้ยดินเผาจากการขุดค้นทางโบราณคดีในเขตเมืองลำพูนและเวียงกุมกาม อำเภอสารภี จังหวัดเชียงใหม่ จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่วัดรมณียาราม (ผาสุขและคณะ 2536, 49) แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ (ผาสุขและคณะ 2536, 51) วัดประตูลี้ (ผาสุกและคณะ 2536, 58) อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน วัดเจดีย์เหลี่ยมและวัดกู่ป้าด้อม (เมธี 2552, 81) เวียงกุมกาม

ภาพที่ 8 เบี้ยดินเผา พบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II) (© Metee Medhasith Suksumret 17/10/2017)

ภาพที่ 9 ลูกกระสุนดินเผาพบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) (© Metee Medhasith Suksumret 24/10/2017)

ภาพที่ 8 เบี้ยดินเผา พบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II) (© Metee Medhasith Suksumret 17/10/2017)

ภาพที่ 9 ลูกกระสุนดินเผาพบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) (© Metee Medhasith Suksumret 24/10/2017)

ภาพที่ 12 ตะปูโบราณ หรือ สังฆวานร พบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 2 (PSN-II) (© Metee Medhasith Suksumret 16/10/2017)

ภาพที่ 13 ชิ้นส่วนกระเบื้องมุงหลังคา พบจากการขุดค้นที่หลุมขุดค้นที่ 2(PSN-II) (© Metee Medhasith Suksumret 16/10/2017)

2.2 ลูกกระสุนดินเผา ทำจากดินเหนียวปั้นเป็นลูกกลมแล้วนำไปเผาไฟให้ดินสุก สันนิษฐานว่าใช้เป็นลูกกระสุนใช้ยิงสัตว์ การขุดแต่งกำแพงเมืองโบราณเขลางค์นครได้พบลูกกระสุนดินเผาในหลุม N1E10 (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 36) จากการขุดค้นชั้นวัฒนธรรมทางโบราณคดีที่บริเวณบ้านพักเจ้าหน้าที่องค์การอุตสาหกรรมป่าไม้ ในหลุมทดสอบที่ 5 (เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน 2551, 52)

3.เครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำจากหิน

3.1 กระดานหินชนวน เศษหินชนวน (Slate) ลักษณะเป็นแผ่นแบนสีดำ ที่หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) ในระดับ 140-150 cm.dt. สันนิษฐานว่าเป็นชิ้นส่วนของกระดานหินชนวน สำหรับใช้ในกิจกรรมของวัด

3.2 หินลับ (Whetstone) เป็นก้อนหินทรายสีแดง (Sandstone) เนื้อละเอียด ปรากฏร่องรอยการใช้งาน (สึก) ที่หลุมขุดค้นที่ 1 (PSN-I) ในระดับ 110-120 cm.dt. สันนิษฐานว่าเป็นหินลับ สำหรับใช้ในกิจกรรมของวัด

4.ชิ้นส่วนประกอบสถาปัตยกรรม

4.1 ตะปูโบราณ เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าสังฆวานร ทำจากโลหะ ลักษณะเป็นแท่งโลหะยาว ปลายด้านหนึ่งพับปลายด้านหนึ่งแหลม สันนิษฐานว่าใช้ในงานก่อสร้างสถาปัตยกรรม

4.2 กระเบื้องมุงหลังคา เรียกอีกชื่อหนึ่งว่าดินขอ ทำจากดินเหนียวปั้นเป็นแผ่นแบนรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ปลายด้านหนึ่งพับ เพื่อใช้เกาะไม้กั้นฝ้าสำหรับมุงหลังคา

ผลการศึกษาชั้นวัฒนธรรมและอายุสมัยของแหล่งโบราณคดี

หลักฐานทางโบราณคดีที่ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี เมื่อนำมาวิเคราะห์ร่วมกับการศึกษาชั้นดินทางโบราณคดีของหลุมขุดค้นที่ 1 และหลุมขุดค้นที่ 2 สามารถลำดับการอยู่อาศัยได้ออกเป็น 2 ระยะดังนี้

ระยะที่ 1 เป็นระยะแรกเริ่มของการเข้ามาใช้พื้นที่ในบริเวณวัดปงสนุกเหนือ ปรากฏร่องรอยในชั้นดินธรรมชาติที่ IV และ III หรือในระดับความลึกโดยประมาณ 60-150 cm.dt ในหลุมขุดค้นที่ 1 และระดับความลึกโดยประมาณ 40-140 cm.dt ในหลุมขุดค้นที่ 2 โบราณวัตถุที่พบ ได้แก่ ภาชนะดินเผาเนื้อดิน ภาชนะดินเผาเนื้อหินจากแหล่งเตาล้านนา พบเครื่องถ้วยจีนเป็นจำนวนน้อยมาก และเครื่องมือเครื่องใช้ประเภทอื่นๆ ในสมัยวัฒนธรรมล้านนา เช่น กระเบื้องมุงหลังคา กระสุนดินเผา ตะปู เป็นต้น จากภาชนะดินเผาจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและวังเหนือ และชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีน ประเภทเขียนลายสีน้ำเงิน ที่ผลิตจากกลุ่มเตาจิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี สมัยราชวงศ์หมิง ทำให้สามารถกำหนดอายุของระยะที่ 1 ไว้ราวพุทธศตวรรษที่ 21

ระยะที่ 2 เป็นชั้นกิจกรรมในสมัยพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา ปรากฏในชั้นดินธรรมชาติที่ II และ I หรือในระดับความลึกโดยประมาณ 30-60 cm.dt ในหลุมขุดค้นที่ 1 และระดับความลึกโดยประมาณ 20-40 cm.dt ในหลุมขุดค้นที่ 2 และทั้งนี้ในหลุมขุดค้นที่ 1 ชั้นดินธรรมชาติที่ II และ I ได้ถูกรบกวนจากกิจกรรมมนุษย์ในยุคปัจจุบัน พบเศษวัสดุก่อสร้างเป็นจำนวนมาก สอดคล้องกับการสอบถามผู้ช่วยเจ้าอาวาสว่าบริเวณหลุมขุดค้นที่ 1 เคยใช้เป็นสถานที่เตรียมวัสดุก่อสร้างในคราวบูรณะวิหารพระเจ้าพันองค์ในช่วง พ.ศ. 2548

ทั้งนี้ สามารถสรุประยะการอยู่อาศัยของเมืองโบราณเวียงละกอน ได้ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ตารางสรุปพัฒนาการทางวัฒนธรรมของเมืองโบราณเวียงละกอน

ระยะการอยู่อาศัย	โบราณวัตถุที่พบจากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ วัดปงสนุกเหนือ เมืองโบราณเวียงละกอน	ความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอื่น
ระยะที่ 1 **พุทธศตวรรษที่ 21** **ระดับความลึก40-140 cm.Dt.**	- ชิ้นส่วนภาชนะดินเผาเนื้อดิน - ชิ้นส่วนภาชนะดินเผาเนื้อหิน ประเภทเคลือบเขียวและเขียนลายใต้เคลือบจากแหล่งเตาเวียงกาหลงและวังเหนือ - ชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีน ประเภทเขียนลายสีน้ำเงินผลิตจากกลุ่มเตาจิ่งเต๋อเจิ้น - เบี้ยดินเผา - ชิ้นส่วนกระดานหินชนวน - กระสุนดินเผา - ชิ้นส่วนสำริด - หินลับ - ชิ้นส่วนกระเบื้องมุงหลังคา - ตะปู	- วัฒนธรรมจีนสมัยราชวงศ์หมิง - วัฒนธรรมล้านนา
ระยะที่ 2 **พุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา** **ระดับความลึก 20-40 cm.Dt.**	- เศษกระเบื้องมุงหลังคา - ชิ้นส่วนเครื่องถ้วยจีนสมัยสาธารณรัฐ	- วัฒนธรรมจีนสมัยสาธารณรัฐ - วัฒนธรรมรัตนโกสินทร์

บทสรุป

หลักฐานทางโบราณคดีที่ได้จากการขุดค้นหลุมที่ 1 (PSN-I) และ 2 (PSN-II) ในเขตสังฆาวาส วัดปงสนุกเหนือ ได้แสดงให้เห็นถึงกิจกรรมการใช้พื้นที่ในสมัยวัฒนธรรมล้านนา สันนิษฐานว่าบริเวณดังกล่าวเป็นพื้นที่อยู่อาศัยและประกอบกิจกรรมของพระสงฆ์ เนื่องจากได้พบโบราณวัตถุที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น บาตร กุณฑี ถ้วย หม้อไห ตะคัน เครื่องถ้วยจีน กระดานชนวน หินลับ เป็นต้น และเมื่อวิเคราะห์หลักฐานทางโบราณคดีที่ขุดพบร่วมกับบริบททางประวัติศาสตร์ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-21 อาจสันนิษฐานได้ว่าเมืองโบราณเวียงละกอนเป็นส่วนต่อขยายของเมืองโบราณเขลางค์นคร

ทั้งนี้เนื่องจากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา อาณาจักรล้านนาได้เติบโตขึ้นเป็นรัฐขนาดใหญ่

อันเนื่องมาจากเศรษฐกิจและการค้าภายในภูมิภาคขยายตัว เมืองเชียงใหม่กลายเป็นศูนย์กลางการค้าระดับภูมิภาค (สรัสวดี 2558, 149) ทำหน้าที่คล้ายกับเป็นเมืองท่าตอนบนในภูมิภาค ส่งสินค้าประเภทของป่าบรรดาออกไปยังเมืองท่าทางตอนล่างและชายฝั่งทะเล กอปรกับการปกครองของอาณาจักรล้านนาในช่วงเวลาดังกล่าวแบ่งเขตการปกครองออกเป็น 3 บริเวณ (สรัสวดี 2558, 190) ได้แก่

(1) เมืองราชธานี เป็นเมืองศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนาปกครองโดยกษัตริย์ ได้แก่ เมืองเชียงใหม่และลำพูน

(2) เมืองข้าหลวง เป็นบริเวณที่อยู่ถัดจากเมืองราชธานีออกได้ ปกครองโดยเจ้านายเชื้อพระวงศ์หรือขุนนางราชสำนักที่กษัตริย์เป็นผู้แต่งตั้ง เมืองกลุ่มนี้ ได้แก่ เมืองพร้าว เชียงดาว ยวม ฝาง เขลางค์ เถิน เทิง เชียงราย เชียงแสน เป็นต้น (สรัสวดี 2558, 191)

(3) เมืองประเทศราช เป็นเมืองที่อยู่ชายแดนของอาณาจักร กษัตริย์ล้านนาจะให้ปกครองตนเอง แต่ต้องส่งบรรณาการมายังเมืองราชธานี เมืองกลุ่มนี้ ได้แก่ เมืองในเขตลุ่มน้ำสาละวิน เมืองในเขตเชียงตุง เมืองในเขตสิบสองพันนา และเมืองในเขตแพร่ น่าน เป็นต้น (สรัสวดี 2558, 192)

เมื่อพิจารณาชุดข้อมูลทางโบราณคดีวัดปงสนุกเหนือ ทำให้ได้ข้อสรุปว่าเมืองโบราณเวียงละกอนเริ่มมีการเข้าใช้พื้นที่ของผู้คนตั้งแต่สมัยล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 เป็นต้นมา อาจเป็นส่วนต่อขยายจากเมืองโบราณเขลางค์นครเป็นการเพิ่มพื้นที่สำหรับกิจกรรมของเมือง เพื่อรองรับจำนวนผู้คนที่เพิ่มมากขึ้นจากการขยายตัวของเมือง ชุดข้อมูลดังกล่าวยังสนับสนุนสมมติฐานของสุรพล ดำริห์กุล ที่ผู้วิจัยได้ระบุไว้ในเบื้องต้น นอกจากนี้เมืองโบราณเขลางค์-เวียงละกอน ยังอาจทำหน้าที่เป็นเมืองศูนย์กลางรวบรวมสินค้าและของป่าจากชุมชนต่างๆ ทางตอนเหนือของลุ่มแม่น้ำวัง อีกทั้งยังสามารถติดต่อกับชุมชนในเขตภาคกลางโดยไม่ต้องส่งสินค้าข้ามเทือกเขากลับไปสู่ลุ่มแม่น้ำปิง

บรรณานุกรม

เทศบาลนครลำปางและสำนักศิลปากรที่ 7 น่าน. *รายงานการขุดค้นขุดแต่งและศึกษาชั้นวัฒนธรรมทางโบราณคดีเขลางค์นคร*. เชียงใหม่: มรดกล้านนา, 2551.

ผาสุข อินทราวุธ, สินชัย กระบวนแสง, และพเยาว์ นาคเวก. “การศึกษาร่องรอยอารยธรรมโบราณ จากหลักฐานทางโบราณคดีในบริเวณเมืองลำพูนเก่า ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19.” รายงานการวิจัย, ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536.

_____. *ทวารวดี การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี*. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย, 2542.

พุทธพุกาม, พระ และ พุทธญาณ, พระ. ตำนานมูลศาสนา. แปลโดย สุด ศรีสมวงศ์ และพรหม ขมาลา. พิมพ์ครั้งที่ 2. เชียงใหม่: นครพิงค์การพิมพ์, 2513.

พีรพงษ์ ไชยวงค์. “การศึกษาเมืองโบราณเขลางค์นคร-เวียงละกอนจากหลักฐานทางโบราณคดี.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ. “พัฒนาการเวียงกุมกามจากหลักฐานทางโบราณคดี.” วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

รัตนปัญญาเถระ, พระ. *ชินกาลมาลีปกรณ์*. แปลโดย แสง มนวิทูร. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2518.

สรัสวดี อ๋องสกุล. *ประวัติศาสตร์ล้านนา*. พิมพ์ครั้งที่ 11. กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2558.

สายันต์ ไพรชาญจิตร์, พาสุข ดิษยเดช, และประทีป เพ็งตะโก. *แหล่งเตาล้านนา*. กรุงเทพฯ: ฝ่ายวิชาการ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533.

สุรพล ดำริห์กุล. *ประวัติศาสตร์และศิลปะหริภุญไชย*. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2547.

การสร้างสรรค์ประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัย สุขภาพวิถีไทย

received 5 MAY 2018 **accepted** 9 AUG 2018 **revised** 13 MAR 2019

อรัญ วานิชกร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาการออกแบบทัศนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทคัดย่อ

งานวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเรื่องราวความเป็นมาของภูมิปัญญาด้านสุขภาพของไทย จากนั้นนำความบันดาลใจมาออกแบบ และสร้างสรรค์หุ่นจำลองต้นแบบประติมากรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพด้วยวิถีไทย

วิธีการวิจัยและสร้างสรรค์เริ่มจากการศึกษาประติมากรรมสาธารณะในประเทศต่างๆ และนำแรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ของการดูแลสุขภาพวิถีไทยมาวิเคราะห์ในการออกแบบประติมากรรม ออกแบบร่างแนวความคิด พัฒนาแบบจนสมบูรณ์ สร้างหุ่นจำลองชิ้นงานประติมากรรม นำแบบจำลองไปประชุมกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง นำข้อสรุปจากการประชุมมาปรับปรุงชิ้นงานรูปแบบสร้างสรรค์ จากนั้นจัดทำต้นแบบจำลอง และนำเสนอองค์ความรู้วิชาการงานสร้างสรรค์ พร้อมหุ่นจำลองประติมากรรมในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ได้แนวคิดประติมากรรมเพื่อสื่อความหมาย เรื่องราว การสร้างภาพสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนการนวดไทย และการหัตถการในลักษณะต่างๆ โดยการคัดเลือกมาสร้างสรรค์จากความงามของท่วงท่า จากนั้นต่อยอดประติมากรรมเพื่อประโยชน์ใช้สอยในพื้นที่สาธารณะ ลดทอนอัตลักษณ์ของการนวดไทยไปสู่นามธรรม และออกแบบประติมากรรมให้สามารถตกแต่งบริเวณอาคารสถานที่ จากนั้นทดลองออกแบบตกแต่งบริเวณสวนสมุนไพรไทย โดยคำนึงถึงสัปปายะ ความสบาย และสมมติฐานธาตุทั้ง 4 ได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ ชุดประติมากรรมสามารถสื่อสารความหมาย เรื่องราว คุณค่าเอกลักษณ์ของการหัตถการและนวดไทย ในรูปแบบของประติมากรรมร่วมกับประโยชน์ใช้สอยด้วยท่านวดล้อมหม้อยาที่มีน้ำพุอยู่ตรงกลาง มี Lighting ส่องเพื่อความสวยงาม ประติมากรรมเก้าอี้เพื่อการพักผ่อนในสวน ประติมากรรมท่านวดกระดานลื่นในลานโล่งที่มีสนามเด็กเล่น และสามารถใช้ประดับตกแต่งอาคารได้อย่างเหมาะสมสวยงาม

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์, ประติมากรรมตกแต่งเมือง, ร่วมสมัย, สุขภาพวิถีไทย

The Contemporary Urban Sculpture of Thai Traditional Health.

received 5 MAY 2018 **accepted** 9 AUG 2018 **revised** 13 MAR 2019

Aran Wanichakorn
Assistant Professor (Ph.D.), Department of Visual Design,
Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University, Bangkok

Abstract

This creativity research into contemporary urban sculpture of Thai traditional health explores the story of Thai health wisdom and presents a model of contemporary urban sculpture of Thai traditional health.

This research begins with a study of urban sculptures in various countries. It analyses and draws inspiration from the identity of Thai traditional health care, identifying design concepts, to create a draft and modeling sculpture. This model is presented at a meeting of concerned parties, whose input has led to further refinement of the creative work. Finally, a model is presented at the National Herb Expo.

The research was found the concept of sculpture to convey meaning and story by using symbolic images to represent Thai massage, into the development of sculptures for use in public areas, by condensing the identity of Thai massage into abstract designs for decorative purposes. This was borne out in the attempt to decorate the Thai herbal garden according to Sapaya (comfort) and the four basic elements of the earth: clay, water, wind, and fire. These sculpture sets can communicate meaningful stories and unique values of Thai massage and procedures, in the practical forms of a Thai massage posture (i.e. a pot with a fountain in the center of the sculpture with a beautiful light illuminated), garden chair sculptures, a sculpture with a slide (to be used in a playground), which can decorate both interior and exterior spaces.

Keywords: The creativity, contemporary, urban sculpture, Thai traditional health care

ความสำคัญและที่มา

ประติมากรรมเป็นศิลปะสาขาหนึ่งที่แสดงออกด้วยการปั้น แกะสลัก หล่อ และการจัดองค์ประกอบความงามอื่น ลงบนสื่อต่างๆ เช่น ไม้ หิน โลหะ สัมฤทธิ์ ฯลฯ เพื่อให้เกิดรูปทรง 3 มิติ มีความลึกหรือนูนหนา สามารถสื่อถึงสิ่งต่างๆ สภาพสังคม วัฒนธรรม รวมถึงจิตใจของมนุษย์โดยชิ้นงาน ผ่านการสร้างของประติมากรมีวิวัฒนาการตามลักษณะของศิลปะร่วมสมัยทั้งรูปแบบและเนื้อหาอย่างน่าสนใจ ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน ปัจจุบันประติมากรรมตกแต่งเมือง (Urban Sculpture) เป็นหนึ่งในงานทัศนศิลป์ที่สร้างสีสัน และบรรยากาศ ให้กับเมือง มีส่วนช่วยสร้างความสุข ความสนุกให้กับชุมชนและนักท่องเที่ยว อาจมีบางส่วนที่เอื้อประโยชน์ใช้สอยให้กับชุมชน

ในแต่ละเมืองที่ได้รับความนิยมในการท่องเที่ยวและเป็นผู้นำในหลากหลายด้าน เช่น การศึกษา การเมือง สังคม และเศรษฐกิจ ล้วนมีภูมิปัญญาและวัฒนธรรมที่มีความโดดเด่น งานศิลปกรรมจึงมีความโดดเด่นตามมาด้วยเช่นกัน เนื่องจากงานศิลปกรรมมีหน้าที่ส่วนหนึ่งในการสื่อสารเรื่องราว วัฒนธรรมและสังคม เช่น ฟากฝั่งตะวันตกในทวีปยุโรป ประติมากรรมที่คนทั่วโลกรู้จักคงไม่พ้นหอคอยไอเฟล (Eiffel Tower หรือ Tour Eiffel) ถูกวางแผนสร้างขึ้นโดยจุดประสงค์ที่จะให้กลายเป็นสัญลักษณ์ของการจัดงานแสดงสินค้าโลก ณ กรุงปารีส ในอีก 2 ปีหลังจากนั้น และเพื่อฉลองครบรอบร้อยปีแห่งการปฏิวัตินองเลือดในฝรั่งเศสที่แสดงถึงความยิ่งใหญ่จึงสร้างงานศิลปะชิ้นเอกที่แสดงออกถึงความสำเร็จทางวิศวกรรม

ประติมากรรมหอไอเฟลวางแผนออกแบบโดยสถาปนิกผู้มีชื่อเสียงของฝรั่งเศสในยุคนั้น คือ กุสตาฟ ไอเฟล (Gustave Eiffel) ที่ต้องทำงานภายใต้แรงกดดันอย่างหนัก เนื่องจากมีกระแสต่อต้านจากประชาชนชาวฝรั่งเศสอย่างมาก เพราะไม่เห็นด้วยกับสิ่งก่อสร้างใหญ่ยักษ์บดบังทัศนียภาพความงดงามของมหานครปารีส ทั้งไม่ได้ดูดีในแง่ของศิลปะของยุคสมัยนั้น แต่ภาพความยิ่งใหญ่อลังการสูงเสียดฟ้าสง่างามของหอคอยที่อยู่ในจินตนาการของกุสลาฟทำให้เขาดำเนินการต่อไป หอไอเฟลเป็นอีกหนึ่งสัญลักษณ์ของความท้าทายความสามารถของมนุษย์ด้วยแนวความคิดที่จะขึ้นไปแตะแผ่นฟ้าให้ได้ ในยุคที่วิทยาการก่อสร้างสถาปัตยกรรมต่างๆ ยังไม่ง่ายดายที่จะสร้างหอคอยสูงกว่า 1,000 ฟุต เท่ากับในปัจจุบัน การก่อสร้างเป็นไปด้วยความยากลำบากใช้เวลาก่อสร้างนาน 2 ปี ในที่สุดหอไอเฟลก็เปิดตัวใน ค.ศ. 1889 กลายเป็นสิ่งก่อสร้างที่สูงที่สุดในโลกในสมัยนั้น มีนักท่องเที่ยวเข้าชมหอไอเฟลมาแล้วมากกว่า 200 ล้านคน และยังนับเป็นหนึ่งในเจ็ดสิ่งมหัศจรรย์ของโลกยุคใหม่อีกด้วย

ณ กรุงบรัสเซลส์ ประเทศเบลเยียม ประติมากรรมทองสัมฤทธิ์เด็กชายยืนปัสสาวะชื่อว่า Manneken Pis มีที่มาจากเมื่อครั้งบรัสเซลส์อยู่ในภาวะสงคราม ถูกฝ่ายตรงข้ามนำระเบิดมาวางไว้ที่กำแพงเมือง เด็กชายชื่อจูเลียนสกี (Julianske) มาพบสายชนวนระเบิดกำลังติดไฟจึงปัสสาวะรดเพื่อดับชนวนทำให้ป้องกันเมืองไว้ได้ ชาวเมืองจึงสร้างรูปหล่อไว้เพื่อระลึกถึงความกล้าหาญ ผลงานนี้ได้กลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวยอดนิยมแห่งหนึ่งของเมือง ด้วยความสูงเพียง 61 เซนติเมตร Manneken Pis จัดว่าห่างไกลจากการเป็นประติมากรรมที่ใหญ่ที่สุดของบรัสเซลส์มาก ชาวเมืองมักจะจับเด็กน้อยแต่งตัวสวยงามในชุดต่างๆ เพื่อเฉลิมฉลองวันสำคัญทั้งในท้องถิ่น และระดับโลก (เบลเยียม สวรรค์แห่งช็อกโกแลต, 2556 ออนไลน์)

ประติมากรรมร่วมสมัย “The Atomium” จำลองมวลอะตอมด้วยคริสตัลและโลหะในมาตราส่วน 165 ร้อยล้านเท่าของมวลอะตอมจริง แรกเริ่มเดิมทีสร้างขึ้นใน ค.ศ. 1958 เพื่อใช้จัดแสดงในงาน “World’s Fair” ที่สะท้อนถึงความก้าวหน้าของมวลมนุษยชาติในศตวรรษที่ 20 และหลังจากนั้นก็ถูกเก็บรักษาไว้เป็นสัญลักษณ์สำคัญของเมืองไปโดยปริยาย ได้รับการออกแบบให้วางไล่ระดับกันตั้งแต่บนพื้นจนถึงลอยอยู่บนความสูง 102 เมตร เนรมิตให้เป็นสิ่งก่อสร้างรูปทรงกลมขนาดใหญ่ 9 ลูกเชื่อมต่อกันสามารถเปิดให้คนเข้าไปได้ แต่ละลูกจัดความน่าสนใจภายในต่างกันไป ทั้งนิทรรศการถาวร ร้านอาหาร จุดชมวิวแบบพาโนราม่า และยังมีส่วนของ Kids Sphere ที่จัดไว้เฉพาะสำหรับเด็กเข้าชมเท่านั้น (Atomium สถาปัตยกรรมแห่งวิทยาการ เมืองบรัสเซลส์, 2555 ออนไลน์)

เทพีเสรีภาพเป็นอนุสาวรีย์ที่ยิ่งใหญ่และมีคุณค่าทางจิตใจ ภาษาอังกฤษเรียกว่า Statue of Liberty แต่เดิมชื่อว่า Liberty Enlightening the World ตั้งอยู่ ณ เกาะลิเบอร์ตี นครนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกา เป็นของขวัญที่ชาวฝรั่งเศสมอบให้แก่ชาวอเมริกันในวันเฉลิมฉลองวันชาติครบ 100 ปี ณ วันที่ 4 กรกฎาคม ค.ศ. 1876 เป็นประติมากรรมโลหะสำริด รูปเทพีห่มเสื้อคลุม มือขวาชูคบเพลิง มือซ้ายถือแผ่นจารึกคำประกาศอิสรภาพและมีอักษรสลักว่า “JULY IV MDCCLXXVI” หรือ วันที่ 4 กรกฎาคม ค.ศ. 1776 เท้าข้างหนึ่งสวมโซ่ขาดแสดงถึงความหลุดพ้นจากการเป็นทาส สวมมงกุฎ 7 แฉก สัญลักษณ์ของทะเลทั้งเจ็ดหรือทวีปทั้งเจ็ด ภายในมีบันไดวน 162 ขั้น แนวคิดดังกล่าวเกิดจากเอดูอาร์ด เดอ ลาบูลาเย นักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศส เพื่อระลึกถึงความสัมพันธ์ของสหรัฐอเมริกาและฝรั่งเศสระหว่างการปฏิวัติอเมริกัน ออกแบบโดยเฟรเดรีค โอกุสต์ บาร์โทลดี โครงร่างเหล็กออกแบบโดย เออแชน วียอเลต์-เลอ-ดุค และกุสตาฟ ไอเฟล ผู้ออกแบบหอไอเฟล ส่วนฐานอนุสาวรีย์สร้างโดยสหรัฐอเมริกา จารึกโคลงซอนเนต์ของกวีชาวอเมริกัน เอมมา ลาซารัส มีเนื้อหาต้อนรับผู้อพยพที่เข้าอยู่มาในอเมริกา เป็นสาเหตุที่ทำให้ชาวฝรั่งเศสมอบเทพีเสรีภาพให้แก่สหรัฐอเมริกา เพราะพวกเขาชื่นชมชาวอเมริกันที่กล้าหาญลุกขึ้นสู้กับสหราชอาณาจักร และประกาศอิสรภาพจากสหราชอาณาจักรสำเร็จจนเป็นชาติเอกราชในที่สุด ชาวฝรั่งเศสจึงรณรงค์หาเงินบริจาคจากทั่วประเทศ เพื่อขนส่งจากฝรั่งเศส มายังสหรัฐอเมริกา เนื่องจากความใหญ่โตของอนุสาวรีย์ทำให้ต้องแยกส่วนแล้วมาประกอบที่อเมริกา รวมทั้งหมด 350 ชิ้น และนำมาประกอบขึ้นใหม่ใช้ระยะเวลาประมาณ 4 เดือน ส่วนฐานสร้างเสร็จในวันที่ 22 เมษายน ค.ศ. 1886 หมุดตัวสุดท้ายประกอบเสร็จในวันที่ 28 ตุลาคม ค.ศ. 1886

เท็ตสึจิน หุ่นเหล็กหมายเลข 28 ของเมืองโกเบ ประเทศญี่ปุ่น ที่มีวัฒนธรรมมังงะโดดเด่น สร้างมาจากการ์ตูนชื่อเรื่องเดียวกัน สูง 15 เมตร หนักกว่า 50 ตัน ยืนตระหง่านด้วยท่าทางที่ชวนสร้างความฮึกเหิมต่อสู้กับอุปสรรคอย่างมีความหวัง เด่นสง่าอยู่บนลานกว้างบริเวณสวนสาธารณะวากะมัตซึ ในเขตนากาตะของเมืองโกเบ เคยเป็นหนึ่งในพื้นที่ที่ประสบภัยแผ่นดินไหวจนได้รับความเสียหายอย่างหนัก มีมูลค่าการก่อสร้างถึง 1.4 ล้านเหรียญสหรัฐฯ เป็นการระดมทุนร่วมกันของผู้ประกอบการต่างๆ ในเมืองโกเบเพื่อกำเนิดโปรเจ็ค Kobe Tetsujin Project ชุบชีวิตหุ่นยักษ์จากการ์ตูนขึ้นมาให้เป็นจริง

เป้าหมายของโครงการนี้ก็คือการสร้างอนุสรณ์เพื่อรำลึกถึงเหตุการณ์แผ่นดินไหวครั้งใหญ่ในเมืองโกเบที่เกิดขึ้นใน ค.ศ. 1995 ทำความเสียหายอย่างหนักให้กับเมืองโกเบและโดยรอบ บ้านเมืองพังราบเป็นหน้ากลอง สูญเสีย

ชีวิตผู้คนเป็นจำนวนมาก และสร้างความเดือดร้อนให้ผู้ประสบภัยอีกนับไม่ถ้วน อย่างไรก็ดี วัตถุประสงค์ที่แท้จริงอีกอย่างของการสร้างหุ่นยนต์ Tetsujin 28-go ขึ้นมานั้นก็เพื่อที่จะให้เป็นสถานที่ท่องเที่ยวแห่งใหม่ที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาเยือนโกเบนี้ให้มากขึ้น เพื่อช่วยฟื้นฟูเศรษฐกิจของเมืองโกเบที่ย่ำแย่ และขณะเดียวกันก็ช่วยเยียวยาฟื้นฟูจิตใจ ตลอดจนคืนชีวิตชีวากลับมาให้ผู้คนและเมืองนี้อีกครั้งหนึ่งด้วย นอกจาก Tetsujin 28-go จะได้กลับมาช่วยบ้านเกิด (บ้านเกิดของนักเขียนการ์ตูน) อย่างภาคภูมิแล้ว การสร้างหุ่นยนต์เหล็กก็ยังเป็นอนุสรณ์เพื่อรำลึกถึง Mitsuteru Yokoyama นักเขียนอีกด้วย และทุกวันนี้เจ้าหุ่นเหล็กตัวนี้ก็ยังคงยืนหยัดอย่างแข็งแกร่งอยู่ ณ แผ่นดินโกเบเช่นเคย มันยังคงตระหง่านด้วยความภาคภูมิ ทำหน้าที่เป็นเจ้าบ้านต้อนรับผู้มาเยือน ในขณะเดียวกันก็ทำหน้าที่ช่วยเหลือชาวโกเบได้อย่างยอดเยี่ยมอีกด้วย (Ratchagit 2557, ออนไลน์)

ประเทศเพื่อนบ้านใกล้เคียงประเทศไทย ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ประเทศสิงคโปร์ มีประติมากรรมชื่อเมอร์ไลออน (Merlion) เป็นสัตว์ประหลาด มีหัวเป็นสิงโต ร่างเป็นปลา ยืนอยู่บนยอดคลื่น แรกเริ่มเป็นสัญลักษณ์ของคณะกรรมการการท่องเที่ยวของสิงคโปร์ ต่อมาได้กลายเป็นสัญลักษณ์ของประเทศสิงคโปร์ ปรากฏต่อสายตาทุกประเทศทั่วโลก การออกแบบผสมผสานเรื่องราวของตำนานกับความจริงเข้าไว้ด้วยกัน หัวเป็นสิงโต หมายถึงสิงโตที่เจ้าชายซางนิลา อุตามะ พบที่เกาะสิงคโปร์ใน ค.ศ. 11 “บันทึกของชาว มาเลย์” (Malay Annals) หางปลาเป็นสัญลักษณ์ของเมืองโบราณชื่อเทมาเส็ก (Temasek) (ภาษาญี่ปุ่นหมายถึง “ทะเล”) (ประติมากรรมในสิงคโปร์ 2559, ออนไลน์)

จะเห็นได้ว่าในแต่ละประเทศที่มีแลนด์มาร์คโดดเด่น มักดึงดูดให้นักท่องเที่ยวตามมาด้วยเสมอ มีการพัฒนาต่อยอดแลนด์มาร์คสู่ผลิตภัณฑ์ที่ระลึกจากภาคส่วนต่างๆ ในท้องถิ่น กลายเป็นสินค้าประจำชาตินานาชนิด

ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีความโดดเด่นทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมไม่แพ้ชาติใดในโลก เรามีต้นแบบทางภูมิปัญญาและวัฒนธรรมที่มีชื่อเสียงไปทั่วโลก นั่นคือการนวดไทย การศึกษาในครั้งนี้จึงเป็นโอกาสหนึ่งที่จะนำเสนอเรื่องราวทางวัฒนธรรมผ่านงานประติมากรรมสาธารณะ เพื่อสร้างต้นแบบสำหรับดึงดูดนักท่องเที่ยว เกิดการต่อยอดทุนทางวัฒนธรรมทางผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นในชุมชน โดยสร้างเป็นผลิตภัณฑ์ที่ระลึกให้เกิดรายได้ทางเศรษฐกิจประเทศต่อไป

แนวทางการทำงานวิชาการควบคู่การสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ด้วยแนวทางการวิจัยและพัฒนา (Research & Development) ที่ทำงานจากโจทย์ที่แตกต่างกัน บูรณาการศิลปะและการออกแบบร่วมกับศาสตร์อื่น ถือเป็นการวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบสหวิจัยสร้างสรรค์ นำอัตลักษณ์ของการดูแลสุขภาพวิถีไทยที่มีลักษณะการดูแลสุขภาพองค์รวม ทั้งด้านกาย จิตใจ อารมณ์ สังคม และสิ่งแวดล้อมทั้งหมดให้อยู่ในสมดุล นำภูมิปัญญาดั้งเดิมของไทยมาประยุกต์ใช้ เช่น การใช้สมุนไพร การนวด การอบ การประคบ เพื่อให้เกิดการป้องกันการเกิดโรคหรือบำบัดโรค และนำองค์ความรู้ส่วนหนึ่งจากการศึกษาดังกล่าวมาสังเคราะห์เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ประติมากรรม เป็นการทดลองปรับเปลี่ยนกระบวนทัศน์การทำงานของผู้วิจัย จากการทำงานด้วยปัญหา สถานการณ์ โจทย์วิจัยในสังคม ชุมชน หรือศาสตร์อื่นเป็นเบื้องต้น ปรากฏการณ์ที่มีลักษณะเฉพาะและเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตน

เริ่มต้นด้วยการสำรวจองค์ความรู้ฝังลึก (Tacit) ของผู้วิจัยผสานกับศิลปะสุนทรียะเป็นจุดเริ่มต้น ภูมิรู้จากภายในจากทำงานด้านวัฒนธรรมและศิลปะอย่างต่อเนื่อง ร่วมกับการศึกษาแง่มุมเชิงคุณค่าทางวัฒนธรรมสุขภาพของไทยที่เป็นศาสตร์เก่าแก่ มีคุณค่า ความลุ่มลึกควรค่าแก่การต่อยอดพัฒนาควบคู่กับการอนุรักษ์สืบทอดทางภูมิปัญญา เพื่อเป็นแรงบันดาลในการสร้างสรรค์ทัศนศิลป์ (Visual Art) ต่อยอดสู่การสร้างสรรค์รูปธรรมชิ้นงานด้วยเทคนิคกลวิธีทางศิลปะ อรรถาธิบายออกมาในรูปแบบวิชาการที่มีข้อมูลรอบด้าน มีหลักคิดความลุ่มลึก วิเคราะห์ สังเคราะห์ และทดลองสร้างองค์ความรู้ใหม่ที่ก่อให้เกิดการพัฒนาวิชาการ และการสร้างสรรค์ศิลปกรรม (วิรุณ 2555, 4) จากนั้นสร้างสรรค์ศิลปกรรมเพื่อติดตั้งสัมพันธ์กับพื้นที่ และมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนตามลำดับ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาเรื่องราวความเป็นมาของภูมิปัญญาด้านสุขภาพของไทย

2. เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์หุ่นจำลองต้นแบบประติมากรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพด้วยวิถีไทย

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาแนวคิดสุขภาพด้วยวิถีไทย มุ่งเน้นด้านหัตถการแพทย์แผนไทย (นวดไทย) พร้อมสร้างหุ่นจำลองต้นแบบประติมากรรม 2 ชิ้นที่มีรูปแบบตอบสนองการมีส่วนร่วมของชุมชนและสิ่งแวดล้อมในสวนสมุนไพรไทย กระทรวงสาธารณสุข แสดงนิทรรศการ ณ งานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีที่ศูนย์จัดแสดงสินค้าอิมแพคอารีน่า เมืองทองธานี กรุงเทพมหานคร

กรอบแนวความคิดของการวิจัย

แนวคิดในการสร้างสรรค์ ระบบสุขภาพแบบไทยเป็นระบบที่พึ่งพิงธรรมชาติบำบัด ประติมากรรมจึงอยู่ร่วมกับธรรมชาติในพื้นที่สาธารณะ ด้วยหมอไทยที่มีบุคลิกที่ติดดินอยู่ร่วมกับสังคม เป็นที่พึ่งพิงทั้งกายและใจ ผู้วิจัยจึงต้องการเสนอแนะแนวคิดการออกแบบให้คนสามารถใช้สอยประติมากรรมด้วยความรู้สึกที่ผ่อนคลาย และมีความสุข ด้วยกระบวนการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างจากรูปแบบท่าทางการรักษาด้วยการหัตถการแพทย์แผนไทยจากการมองเห็นและการสัมผัส ได้แก่

1. ลบบางส่วน ทำให้เรียบง่าย (Simplification)

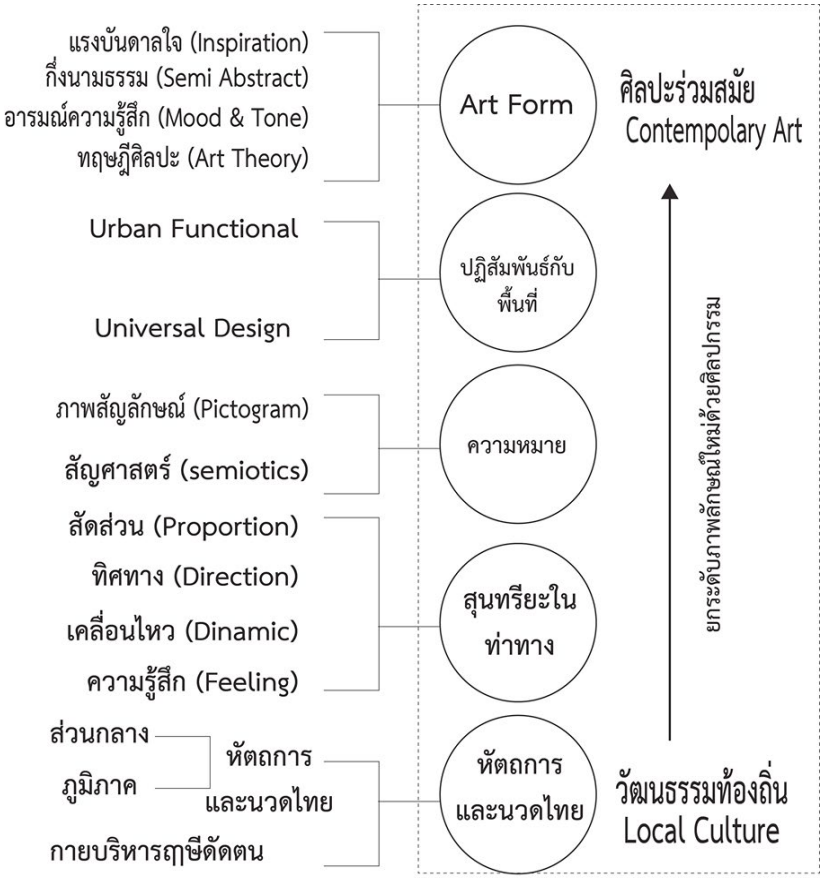
2. เน้นบางส่วนทำให้เห็นเป็นสัญลักษณ์ (Symbolism)

3. ตัดทอนบางสิ่ง บางตอน ทำให้เหลือน้อยลง (Dehumanization)

4. ยืด เพิ่มบางส่วนให้มากขึ้น สลับตำแหน่ง (Addition/Elongation/Misplacing)

5. กำจัดและทำลายบางส่วน บางตอน (Eradication and Destroy)

ดังเช่นผลงานการออกแบบสร้างสรรค์เครื่องประดับของเรเน่ ลาลีค ได้แรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติแวดล้อม เป็นประสบการณ์ตรงบวกเข้ากับจินตนาการแบบเหนือจริง ก่อเกิดเป็นผลงานน่าสนใจ (วรรณรัตน์ 2553, บทคัดย่อ) ผู้วิจัยมีความต้องการยกระดับการนวดและการหัตถการเป็นลำดับ เพื่อสร้างคุณค่าให้หัตการนวดไทยด้วยการศึกษาและสร้างสรรค์ประติมากรรมดังกรอบแนวคิด



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

วิธีการวิจัย

กระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

1. ศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่น การดูแลสุขภาพแบบวิถีไทย และการออกแบบเพื่อสร้างภาพลักษณ์การแพทย์แผนไทยเพื่อหาแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานประติมากรรม

2. ลงพื้นที่เพื่อศึกษาบริเวณที่จะสร้างสรรค์ ศึกษาชุมชน ปัญหา และสถานการณ์

3. ศึกษาข้อมูลประติมากรรมตกแต่งเมือง ศึกษาทฤษฎีการออกแบบเพื่อทุกคน (Universal Design) การสร้างปฏิสัมพันธ์ให้กับชุมชนด้วยประติมากรรม และการส่งเสริมการท่องเที่ยวด้วยศิลปกรรม

4. การวิเคราะห์ข้อกำหนดการออกแบบประติมากรรม

5. การออกแบบร่างแนวความคิด

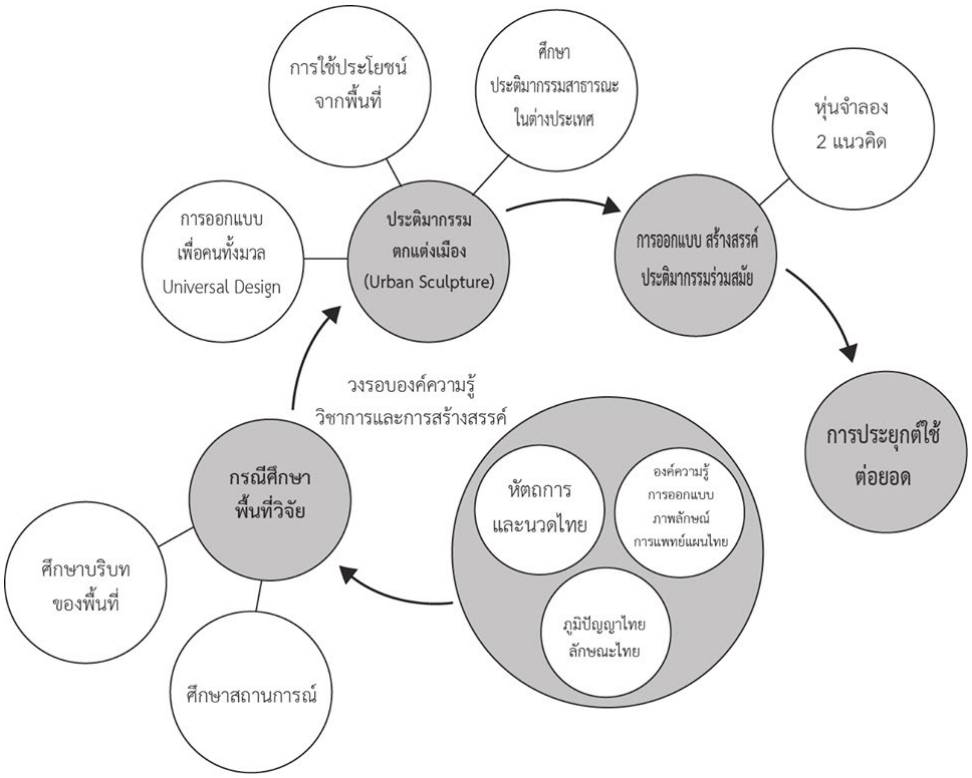
6. การพัฒนาแบบสมบูรณ์

7. การสร้างหุ่นจำลองชิ้นงานประติมากรรม

8. การประชุมกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง

9. การปรับปรุงชิ้นงานรูปแบบสร้างสรรค์

10. นิทรรศการ เพื่อนำเสนอองค์ความรู้วิชาการงานสร้างสรรค์ พร้อมหุ่นจำลองประติมากรรม ในงานสมุนไพรแห่งชาติ ณ ศูนย์แสดงสินค้าอิมแพ็ค อารีน่า เมืองทองธานี ที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ประเมินผลงานด้วยหลักสถิติ พร้อมเผยแพร่หนังสือสรุปผลและหุ่นจำลองต้นแบบผลงานสร้างสรรค์ ดังแผนภาพต่อไปนี้



แผนภาพที่ 2 กระบวนการวิจัย

แนวคิดของการสร้างสรรค์ประติมากรรม

แนวคิดหลักของการสร้างสรรค์ครั้งนี้ คือ การสร้างสรรค์ประติมากรรมเพื่อมุ่งเน้นผลการทดลองทางวิชาการทางศิลปะ ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนของการออกแบบออกเป็น 3 แนวคิดและระดับของการสร้างสรรค์ มีแนวทางสร้างสรรค์และเพิ่มเติมระดับของการสร้างสรรค์ตั้งแต่ขั้นของการสื่อความหมาย ไปสู่ระดับขั้นของนามธรรมที่มุ่งเน้นความงามและสุนทรียภาพเป็นสำคัญ

แนวคิดการสื่อความหมาย

ผู้วิจัยได้ออกแบบต่อยอดจากภาพสัญลักษณ์ 2 มิติ เริ่มต้นจาก

ขั้นตอนที่ 1 การลดทอนรายละเอียดจากภาพถ่าย

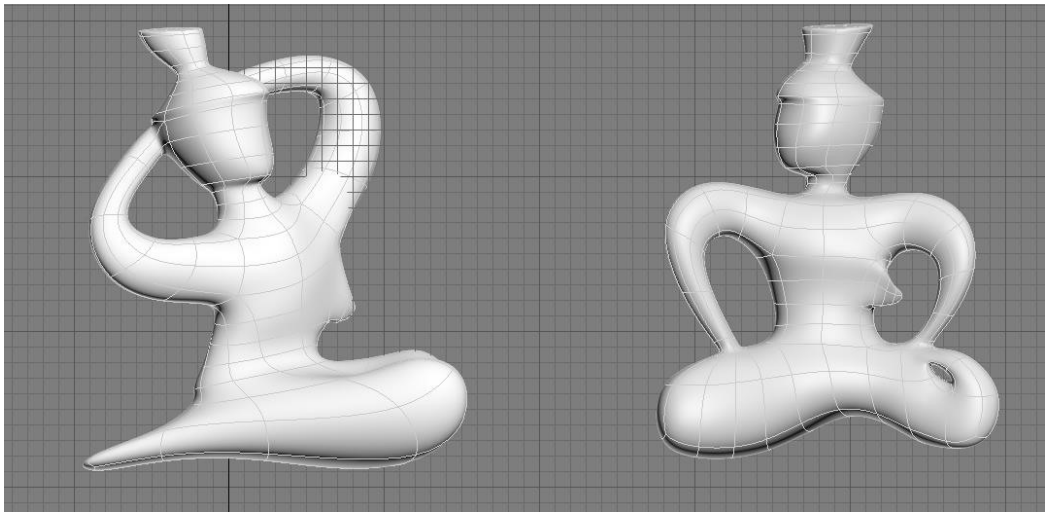
ขั้นตอนที่ 2 ภาพสัญลักษณ์ของท่าทางนวดไทย ในแต่ละท่วงท่าของไทย เมื่อได้ภาพ 2 มิติเพื่อสื่อความหมายแล้วสามารถนำไปใช้สร้างสรรค์ประติมากรรมด้วยวัสดุประเภทแผ่นหรือระนาบได้หลากหลายไม่ว่าจะเป็นสแตนเลส เหล็กแผ่น แผ่นไม้ ฯลฯ ตัดด้วย CNC หรือตัดด้วยเครื่องมือ ต่อมาในองค์ประกอบศิลป์จึงยืดเส้นจากรูปร่าง 2 มิติ

ขั้นตอนที่ 3 รูปทรง 3 มิติ การสร้างประติมากรรมจะสอดคล้องกับการใช้วัสดุที่มีปริมาตร เช่น หินทราย หินแกรนิต หรือไม้ ตัดด้วย CNC หรือแกะสลักเพื่อเป็นรูปทรงต่อไป โดยยังคำนึงถึงเส้นโค้งเพียงเส้นรอบรูปด้านหน้าเท่านั้น

ขั้นตอนที่ 4 ภาพ 3 มิติอย่างแท้จริง คำนึงถึงเส้นโค้งในทุกมุมมอง สอดคล้องกับการใช้วัสดุสร้างสรรค์ประติมากรรมประเภทปั้นและแกะสลัก หรือการพิมพ์ด้วยเครื่องพิมพ์ 3 มิติ ศึกษาเรื่องราวพหุลักษณ์การหัตถการไทยและองค์ประกอบศิลป์ ตลอดจนเทคนิคการผลิตทั้งการใช้คอมพิวเตอร์ช่วยในผลิต ให้ได้องค์ความรู้ที่เหมาะสมกับการต่อยอดสร้างสรรค์ประติมากรรมร่วมสมัย ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 1 ตัวอย่างการใช้เลเซอร์ตัดแผ่นไม้บางด้วยคอมพิวเตอร์ CNC (© Aran Wanichakorn 01/02/2018)

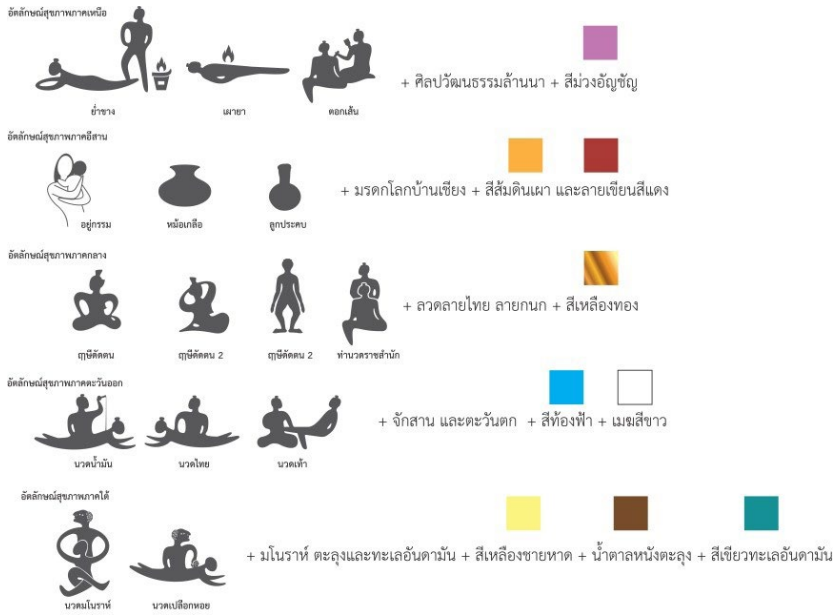
ภาพที่ 2 ตัวอย่างประติมากรรมแกะด้วยวัสดุหินทรายที่มีปริมาตรและความหนา (© Aran Wanichakorn 01/02/2018)



ภาพที่ 3 การปั้นรูปทรงประติมากรรม 3 มิติ ด้วยคอมพิวเตอร์ (© Aran Wanichakorn 01/02/2018)

ภาพที่ 4 การพิมพ์รูปทรงประติมากรรมด้วยเครื่องพิมพ์ 3 มิติ (© Aran Wanichakorn 01/02/2018)

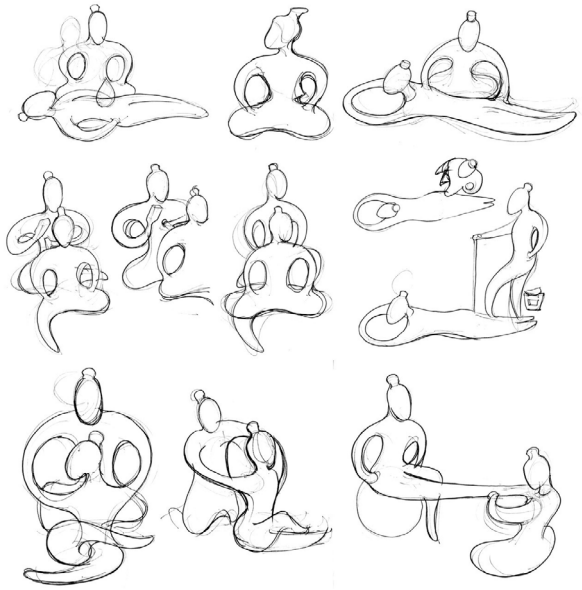
จากภาพจะเห็นได้ว่ากระบวนการทำงานของผู้วิจัยสามารถต่อยอดการทำงานหรือการประยุกต์ใช้วัสดุและการผลิตได้หลากหลาย ผู้วิจัยได้ออกแบบท่านวดในรูปแบบต่างๆ ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ดังนี้



ภาพที่ 5 หัตถการแผนไทยทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคเพื่อสื่อความหมายจากการออกแบบสินค้าที่ระลึกพหุลักษณ์จากสปาและการนวดไทยเพื่อยกระดับการท่องเที่ยวเชิงสุขภาพ (© Aran Wanichakorn 30/06/2018)

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างภาพสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนการนวดไทยและการหัตถการในลักษณะต่างๆ เป็นเบื้องต้นก่อน เพื่อสร้างขอบเขตและข้อกำหนดในการศึกษาเรื่องราว (Story) ของประติมากรรมที่คัดเลือกมาสร้างสรรค์จากความงามของท่วงท่าและเอกลักษณ์ มีการออกแบบพัฒนารูปแบบถึงขั้น 3 มิติแบบลอยตัว ดังนี้



ภาพที่ 6 ร่างการออกแบบประติมากรรม (© Aran Wanichakorn 01/04/2018)

ภาพที่ 7 แบบจำลองประติมากรรมท่ากายบริหารฤๅษีดัดตน (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

ท่ากายบริหารฤาษีดัดตน ประกอบด้วยท่าการเคลื่อนไหวที่สอดคล้องกับลมหายใจเข้าออก มีทั้งหมด 127 ท่า แต่มีท่าพื้นฐานที่กระทรวงสาธารณสุขรับรอง 15 ท่าที่แนะนำให้ประชาชนฝึกฝนเพื่อใช้ดูแลสุขภาพร่างกายให้แข็งแรงและกระปรี้กระเปร่า

ภาพที่ 8 แบบจำลองประติมากรรมการนวดไทย (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

การนวดไทย ศาสตราการบำบัดโรคที่เน้น การกด การคลึง การบีบ การดัด การดึง การอบ และการประคบ ได้รับการสืบทอดผ่านพุทธศาสนาจากประเทศอินเดีย ปรับปรุงแก้ไขให้เข้ากับวัฒนธรรมไทยจนมีรูปแบบที่เป็นมาตรฐาน 2 สาย คือ สายราชสำนักและสายเชลยศักดิ์

ภาพที่ 9 แบบจำลองประติมากรรมนวด คอ บ่าและไหล่ (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

การนวด คอ บ่า และไหล่ คนเมืองส่วนใหญ่มีอาการป่วยด้วยโรค Office Syndrome ประกอบกับเมื่ออายุมากขึ้นทำให้หมอนรองกระดูกและกระดูกสันหลังเสื่อม เนื่องจากการกิจกรรมการใช้มือถือและการนั่งเป็นเวลานาน ท่านวด คอ-บ่า-ไหล่ จึงเป็นท่านวดยอดนิยมที่ช่วยบำบัดรักษาคนเมืองในยุค 4.0

ภาพที่ 10 แบบจำลองประติมากรรมนวดเท้า (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

การนวดเท้า การกดนวดจุดปลายประสาทต่างๆ ที่เท้าซึ่งเชื่อมโยงกับอวัยวะต่างๆ ในร่างกาย ช่วยส่งเสริมและกระตุ้นอวัยวะ ให้กลับมาทำงานได้ดีขึ้น

ภาพที่ 11 แบบจำลองประติมากรรมหัตถการเผายา (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

การเผายา ใช้สำหรับอาการเฉพาะจุด เช่น ที่ท้อง อก หลัง เพื่อลดอาการท้องอืดเฟ้อ เรอเหม็นเปรี้ยว ปวดเมื่อยไปตามเนื้อตัว ภาวะนอนกรน ปวดขัดปวดมวล ปวดหน่วง (ลักษณะเกิดแต่ลมที่วิ่งในช่องทางใหญ่ๆ มีมวลลักษณะหยาบ)

ภาพที่ 12 แบบจำลองประติมากรรมหัตถการตอกเส้น (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

การตอกเส้น เป็นภูมิปัญญาการดูแลสุขภาพแบบล้านนา ภาคเหนือ ที่มุ่งเน้นการกระตุ้นจุดและเส้นเอ็น รวมทั้งกระดูกและข้อ หมอจะตอกเส้นควบคู่กับการนวด

ภาพที่ 13 แบบจำลองประติมากรรมหัตถการย่ำข่าง (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

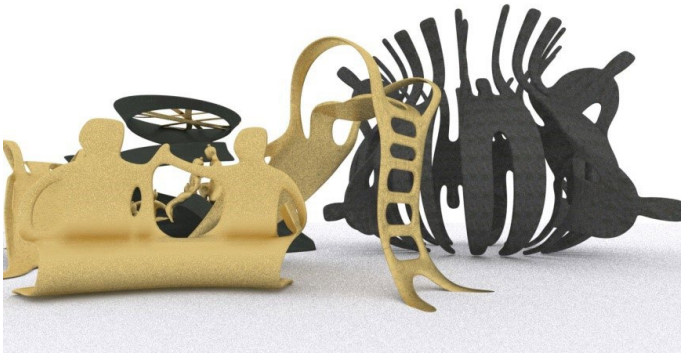
การย่ำขาง เป็นวิธีการบำบัดรักษาโรคปวดเมื่อย เจ็บปวดตามร่างกาย เป็นวิธีบำบัดในแบบพื้นบ้านล้านนาในภาคเหนือของไทย โดยใช้เท้าชุบน้ำยาสมุนไพร ย่ำลงไปบนขางที่เผาไฟจนร้อนแดง แล้วย่ำลงไปบนส่วนที่เจ็บปวดบนร่างกายพร้อมเสกคาถาอาคมกำกับด้วย

ภาพที่ 14 แบบจำลองประติมากรรมท่านวดโนราห์ (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

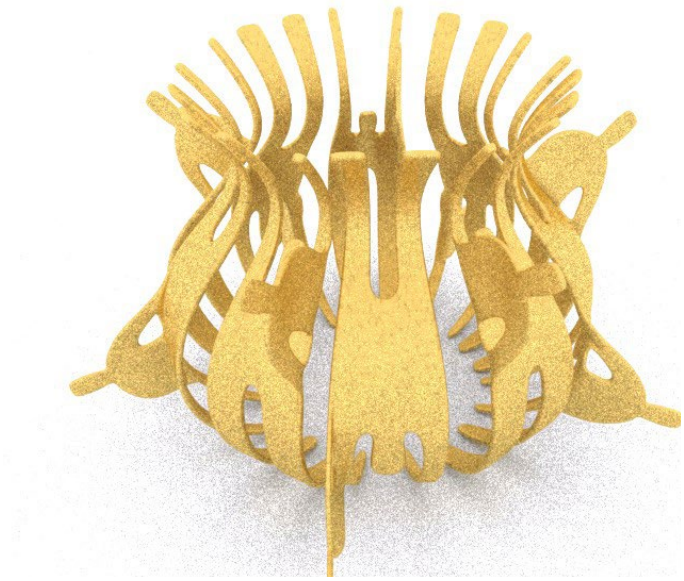
ท่านวดโนราห์ โนราเป็นนาฏศิลป์ที่มีต้นกำเนิดอย่างยาวนานและได้รับความนิยมมากที่สุดในศิลปะการแสดงของภาคใต้ ปัจจุบันมีการนำแรงบันดาลใจจากมโนห์รามาประยุกต์ใช้กับการนวดไทย ในลักษณะดัดตนตามท่วงท่าร่ายรำโดยธารธารา สปา

การต่อยอดประติมากรรมเพื่อประโยชน์ใช้สอย

จากแนวคิดการสร้างสรรค์ประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัย นำมาต่อยอดให้เป็นประติมากรรมเพื่อประโยชน์ใช้สอย ผู้วิจัยได้ลดทอนการนวดไทยสู่รูปทรงนามธรรม ความสวยงาม และลดทอนความรู้สึกหนักแน่นแบบปริมาตรลง ด้วยการใช้องค์ประกอบย้อนกลับสู่ 2 มิติ ใช้วัสดุประเภทแผ่น เพื่อให้ความรู้สึกโปร่งเบาและล่องลอย ดูร่วมสมัยสอดคล้องกับการตกแต่งบริเวณและอาคารสถานที่มากขึ้น



ภาพที่ 15 แสดงท่าทางนวดไทยในรูปแบบกระดานลื่น เก้าอี้ (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)



ภาพที่ 16 แสดงท่าทางนวดไทยล้อมหม้อยา (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

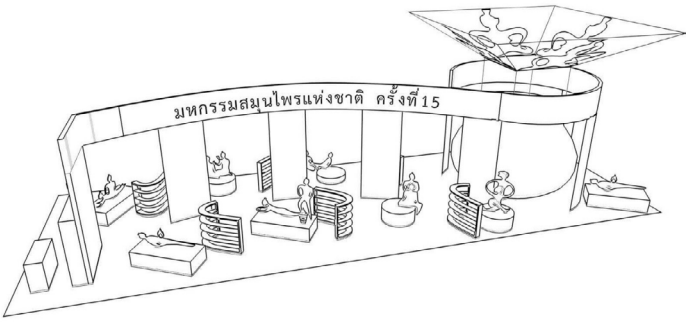
เมื่อได้รูปแบบประติมากรรมลอยตัวแล้วผู้วิจัยจึงนำไปทดลองออกแบบตกแต่งบริเวณสวนสมุนไพรไทยคำนึงถึงสัปปายะ ความสบาย และสมมติฐานธาตุ หรือธาตุทั้ง 4 ได้แก่ ดิน น้ำ ลม ไฟ ที่มีองค์ประกอบครบถ้วน ชุดประติมากรรมหลักจากแนวคิดการสื่อความหมายตั้งวางอย่างโดดเด่นกระจายไปตามจุดต่างๆ เพื่อสื่อสารความหมาย เรื่องราว คุณค่าเอกลักษณ์ของการหัตถการและนวดไทย ประติมากรรมร่วมประโยชน์ใช้สอย

ท่านวดล้อมหม้อยาจะวางไว้บริเวณกลางสระน้ำมีน้ำพุอยู่ตรงกลางประติมากรรม มี Lighting ส่องเพื่อความสวยงาม ประติมากรรมเก้าอี้เพื่อการพักผ่อนในสวน ประติมากรรมท่านวดกระดานลื่นจะอยู่ตรงลานโล่งที่มีสนามเด็กเล่น หรือประยุกต์ใช้เป็นโคมไฟในอาคาร เป็นต้น

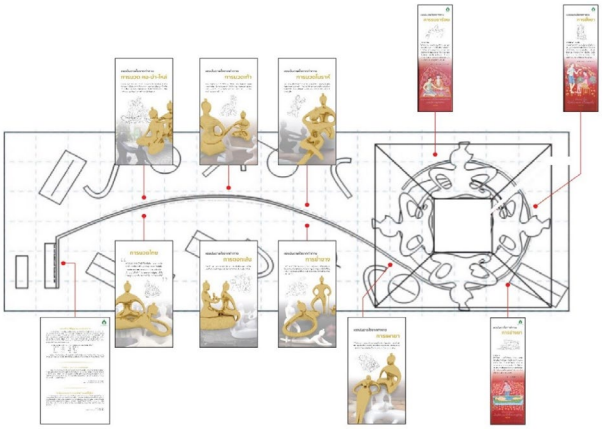
ภาพที่ 17 การต่อยอดตกแต่งในโถงพักคอยในอาคาร กรมการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก
(© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

อภิปรายผลการวิจัย

ผลของการวิจัยครั้งนี้ได้รูปแบบประติมากรรมตกแต่งเมืองนำไปแสดงนิทรรศการเพื่อเผยแพร่รูปแบบผลงานวิจัยด้วยแนวคิดพื้นที่สาธารณะสำหรับการพักผ่อนหย่อนใจชมงานศิลปะกับหมอไทย ต่อยอดองค์ความรู้ศิลปกรรมบูรณาการร่วมกับนวดและการหัตถการไทย ตลอดจนแรงบันดาลใจจากอัตลักษณ์ต่างๆ ของวัดโพธิ์ ทั้งจากจารึกและจิตรกรรมบนผนังศาลาราย ศาลาแม่ซื้อ เส้นประธานสิบ คือ เส้นหลักสำคัญของการนวดไทย เป็นทางเดินของลมซึ่งเป็นพลังภายในที่หล่อเลี้ยงร่างกายให้ทำงานได้ตามปรกติ ประติมากรรมแสดงท่าทางการบริหารร่างกายฤาษีดัดตน ทั้งส่วนกลางและส่วนภูมิภาคคลี่ลายสู่การออกแบบเก้าอี้สาธารณะมีอัตลักษณ์ร่วมอื่นๆ ประกอบ ได้แก่ Multimedia room คลี่คลายจากหม้อยามีเส้นเฉลวยาวต่อเนื่องมายังอีกฟากของบูธเพื่อวางอักษรป้ายชื่องานยาวต่อเนื่องไปถึงตู้ยาสมุนไพรบนพื้นที่ 120 ตารางเมตรภายในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ระหว่างวันที่ 18 - 21 กรกฎาคม 2561 ณ Challenger 2 Impact เมืองทองธานี



ลายเส้นที่ 1 Perspective บูธนิทรรศภายในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)



แผนภาพที่ 3 แผนผังบูธนิทรรศภายในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 (© Aran Wanichakorn 05/04/2018)

ภาพที่ 18 บูธนิทรรศภายในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 (© Krongkan Kanchaikum 18/07/2018)

ภาพที่ 19 ต้นแบบเซรามิกประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัย สุขภาพวิถีไทยในท่านวดคอบ่าไหล่ที่จัดแสดงในงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 (© Krongkan Kanchaikum 18/07/2018)

จากนั้นประเมินผลสัมฤทธิ์ของผลงานว่าผู้เยี่ยมชมผลงานมีความพึงพอใจกับผลงานประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัยมากน้อยเพียงใด สำหรับเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลในครั้งนี้ประกอบด้วยข้อคำถามแบบเลือกตอบ (Check List) แบบประมาณค่า (Rating scale) และข้อคำถามปลายเปิด (Open-End Question) การประเมินผลได้รับแบบประเมินกลับมาจำนวน 65 ชุด การเก็บรวบรวมจากผู้ที่มาร่วมงานมหกรรมสมุนไพรแห่งชาติ ครั้งที่ 15 ระหว่างวันที่ 18 - 21 กรกฎาคม 2561 ณ Challenger 2 Impact เมืองทองธานี สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลใช้สถิติเชิงบรรยาย(Descriptive Statistic) ได้แก่ค่าความถี่ (Frequency) ค่าร้อยละ (percentage) ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และการแปลผลระดับความพึงพอใจต่อรายการที่แบบประเมิน ใช้การกำหนดมาตรวัด (Scale) ในการวัดตัวแปรข้อมูลทัศนคติ โดยใช้แนวคิดจากมาตรวัดที่สร้างโดย เรนสิส ลิเคิร์ท (Rensis Likert) หรือการวัดแบบ Likert’s Scale โดยการให้คะแนนข้อมูลมีคำตอบให้เลือก 5 ระดับ ดังต่อไปนี้

มาตรวัด	**ค่าเฉลี่ย**	**แปลผล**
5	4.50-5.00	มากที่สุด
4	3.50-4.49	มาก
3	2.50-3.49	ปานกลาง
2	1.50-2.49	น้อย
1	1.00-1.49	น้อยที่สุด

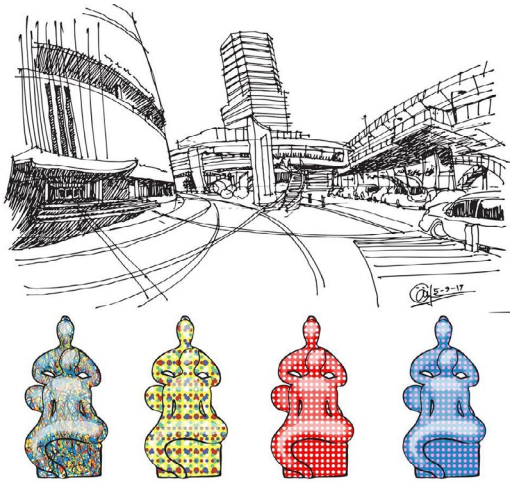
ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่มีระดับความพึงพอใจในภาพรวมของการสร้างสรรค์ประติมากรรมร่วมสมัยที่เกี่ยวข้องกับสุขภาพด้วยวิถีไทยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.05) แบ่งเป็นประติมากรรมสวยงามและน่าสนใจตามลำดับมากไปน้อย ดังนี้ ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวด คอ บ่าและไหล่ สวยงาม และน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.12) ประติมากรรมแรงบนดาลใจจากการนวดไทยสวยงามและน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.09) ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวดเท้าสวยงาม และน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.06) ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการตอกเส้นสวยงาม และน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.92) ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการเผายาสวยงาม และน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.91) และประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวดโนราห์มีความสวยงาม และน่าสนใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.89)

จากการประเมินพบว่าประติมากรรมที่สามารถบ่งบอกถึงอัตลักษณ์ของการนวด และการหัตถการแพทย์แผนไทยได้โดดเด่นที่สุดคือ ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวดไทยสามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ได้โดดเด่นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.11) ต่อมาคือประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวด คอ-บ่า-ไหล่ สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ได้โดดเด่นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.06) ประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวดโนราห์สามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ได้โดดเด่นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.95) และประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการเผายาสามารถบ่งบอกอัตลักษณ์ได้โดดเด่นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.94)

ผู้ประเมินเห็นว่างานศิลปกรรมที่สร้างสรรค์นี้มีส่วนช่วยนำเสนอพร้อมทั้งส่งเสริมภาพลักษณ์ที่ดีให้แก่การดูแลสุขภาพด้วยวิถีไทย (การนวดและการหัตถการ) ตลอดจนส่งผลให้สังคมคนรุ่นใหม่สนใจเข้ามารับบริการทางการแพทย์แผนไทยมากขึ้นโดย มีความเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.26) ต่อมาเมื่อนำประติมากรรมเหล่านี้ไปตกแต่งสถานที่ท่องเที่ยวมักไปเยี่ยมชม เช่น สนามบิน หรือสถานที่ท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงในกรุงเทพมหานคร ผู้ประเมินมีความพึงพอใจอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.17) หากมีประติมากรรมนี้ตกแต่งจริงตามสถานที่ตามที่กล่าวมา ผู้ประเมินอยากมีปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ที่งานศิลปกรรมตั้งอยู่ เช่น การเข้าไปถ่ายรูปกับงานประติมากรรมดังกล่าวอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.15) และประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการนวดเท้ามีความเหมาะสมสูงสุดเมื่อนำไปตกแต่งร้านนวด สปาอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 4.00) ลำดับสุดท้ายประติมากรรมแรงบันดาลใจจากการตอกเส้น มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก ($\bar{X}$ = 3.98) เมื่อนำไปจัดทำเป็นของที่ระลึก เช่น พวงกุญแจ เสื้อ ถุงผ้า

จากผลการประเมินดังกล่าวผู้ประเมินยังมีข้อเสนอแนะที่เห็นตรงกันมากที่สุด คือ ต้องการให้สร้างประติมากรรมตกแต่งเมืองร่วมสมัยสุขภาพวิถีไทยขึ้นตกแต่งจริงตามสถานที่สำคัญ และสถานที่ท่องเที่ยวต่างๆ สอดคล้องกับสมมุติฐานที่ตั้งไว้ ผู้วิจัยได้ร่างภาพจำลองประติมากรรมในสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญในกรุงเทพมหานคร เช่น นำประติมากรรมนวด คอ บ่า และไหล่ ไปตกแต่งถนนราชดำเนิน และบริเวณด้านหน้าหอศิลปวัฒนธรรม ใช้การทำพื้นผิวลวดลายกราฟิกหรือมีวาดลวดลายให้มีความร่วมสมัยเข้ากับการตกแต่งสถานที่สำคัญใจกลางเมือง เพื่อย้ำเตือนนักท่องเที่ยวให้หวนระลึกถึงการหัตถการและการนวดไทย

ภาพที่ 20 จำลองประติมากรรมเมื่อนำไปตกแต่งตามสถานที่ต่างๆ (© Krongkan Kanchaikum 18/07/2018)



ภาพที่ 21 ตัวอย่างการตั้งวางประติมากรรมกลางเมือง หน้าหอศิลปวัฒนธรรม (© Aran Wanichakorn 22/07/2018)

นอกจากการสร้างสรรค์ประติมากรรมจากฐานภูมิปัญญา และวัฒนธรรมด้านหัตถการและการนวดไทยซึ่งมีรูปลักษณ์รูปทรงที่ผ่านการพัฒนาจนมีรูปแบบที่เรียบง่ายและเป็นสากล สามารถต่อยอดประสานประโยชน์ใช้สอยและสร้างการปฏิสัมพันธ์กับพื้นที่ในลักษณะต่างๆ ได้อย่างกว้างขวาง หลากหลายแล้ว ยังสอดคล้องกับตัวอย่างประติมากรรมในเมืองท่องเที่ยวต่างๆ ทั่วโลก ดังต่อไปนี้

ประติมากรรม Angel Bear บริเวณหน้าสถานี Paris Gare du Nord เป็นอีกหนึ่งประติมากรรมตกแต่งเมืองสมัยใหม่ที่ให้ความรู้สึกทันสมัย ช่วยสื่อสารเรื่องราวที่ชวนให้ผู้ใช้บริการกว่า 700,000 คนต่อ ทั้งนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติและประชาชนชาวฝรั่งเศสเองได้ฉงนใจว่าเหตุใดต้องมีหมีสีแดงที่มีความสูงกว่า 7 เมตร ตั้งอยู่ท่ามกลางอาคารสถาปัตยกรรมเก่าแก่ ศิลปินได้รับแรงบันดาลใจจากการสูญพันธ์ของหมีขั้วโลกจากปรากฏการณ์โลกร้อนและทำให้น้ำแข็งทั่วโลกละลาย จึงพยายามสื่อสารข้อความผ่านประติมากรรม Angel Bear ที่แสดงถึงความเปราะบางของโลกและปัญหาสภาพภูมิอากาศ เป็นผลงานที่มีคุณค่า และร่วมสมัยของประติมากรชาวฝรั่งเศสนามว่า Richard Texier

ภาพที่ 22 ประติมากรรม Angel Bear ตั้งอยู่ที่กรุงปารีส ประเทศฝรั่งเศส (© Aran Wanichakorn 20/04/2017)

‘Other Worlds’ โดยประติมากรชาวอเมริกัน Tom Otterness เป็นประติมากรรมขนาดใหญ่กึ่งสนามเด็กเล่น ตั้งอยู่ภายในท่าอากาศยานนานาชาติฮาหมัด โดฮา เมืองหลวงของประเทศกาตาร์ เป็นตัวอย่างประติมากรรมที่มุ่งหวังให้เกิดปฏิสัมพันธ์ และความบันเทิงของผู้มาเยี่ยมชมและประติมากรรมเท่านั้น ไม่ได้มุ่งไปที่เรื่องราวความเป็นมาของสิ่งแวดล้อมแต่อย่างใด

ภาพที่ 23 ประติมากรรม ‘Other Worlds’ ตั้งอยู่ในสนามบินเมืองโดฮา ประเทศกาตาร์
(© Aran Wanichakorn 20/04/2017)

ภาพที่ 24 ประติมากรรม Samsui Women ตั้งอยู่ด้านหน้า Urban Development Authority

รูปแกะสลักจากหินแกรนิตสีชมพูเข้มทึบและพื้นผิวที่หยาบกร้านสะท้อนถึงความยากลำบาก และความอ่อนแอของผู้หญิงชาวจีนจากจังหวัด Samsui ที่เข้ามาใช้แรงงานในช่วงปี 1950 และ 1960 ประติมากรรม Samsui อยู่ข้างหน้า Urban Development Authority ที่ตั้งของนักวางแผนของสิงคโปร์ เพื่อย้ำเตือนความทรงจำและให้ความสำคัญคนที่ช่วยก่อสร้างประเทศนี้ ในช่วงของการเติบโตของสิงคโปร์ตั้งแต่ทศวรรษที่ 1930 ถึงทศวรรษที่ 1970

ภาพที่ 25 Lorenzo Quinn “THE FORCE OF NATURE II” 2011 ทองแดง สแตนเลส และอะลูมิเนียม ขนาด 220x421x150 cm. Cultural Village นครโดฮา ประเทศกาตาร์ (source: Quinn 2011, online)

ประติมากรรมประติมากรรม THE FORCE OF NATURE II ตั้งอยู่ที่ Cultural Village นครโดฮา ประเทศกาตาร์ ที่ได้แรงบันดาลใจจากภัยพิบัติในประเทศไทยที่สร้างสรรค์โดยประติมากรชาวอิตาเลียนนามว่า Lorenzo Quinn ควินน์อธิบายในเว็บไซต์ของเขาว่า “หลังจากที่ได้เห็นชายฝั่งที่ถูกทำลายของประเทศไทยและพายุเฮอริเคนที่ส่งผลกระทบต่อภาคใต้ของประเทศสหรัฐอเมริกาแล้ว เขาก็ตัดสินใจที่จะสร้างรูปปั้นที่อุทิศให้กับแม่ และธรรมชาติ” เพื่อให้ตระหนักถึงภัยพิบัติทางธรรมชาติ ประติมากรรมชิ้นนี้ได้รับการเผยแพร่ทั่วโลกไม่ว่าจะเป็นอังกฤษ, อเมริกา, โมนาโก และสิงคโปร์ โดยหวังว่าประติมากรรมนี้จะช่วยเตือนความทรงจำของรูปปั้นยุคแรกที่ทำขึ้นเพื่อเป็นสันติบูชาแก่เหล่าทวยเทพทั้งหลายด้วยความหวังในการดับความโกรธของเทพเหล่านั้น”

ภาพที่ 26 ประติมากรรม Support เมืองเวนิส ประเทศอิตาลี (© Aran Wanichakorn 20/04/2018)

ประติมากรรมมือสองข้างยื่นออกมาปกป้องและรองรับอาคารประวัติศาสตร์ Ca ‘Sagredo มีนัยสำคัญว่ามือเป็นสัญลักษณ์การปกป้องโลกได้แต่ก็สามารถทำลายโลกได้เช่นกัน เมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม ศิลปินร่วมสมัย Lorenzo Quinn ได้เปิดตัวประติมากรรมชิ้นนี้ที่โรงแรม Ca ‘Sagredo ในเมืองเวนิส Quinn กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลง และสร้างความสมดุลของโลก สิ่งแวดล้อม สังคม เศรษฐกิจ ประติมากรรม Support สะท้อนถึงปัญหาทั่วโลกเพื่อแสดงในงาน Venice Biennale 2017 ที่จัดขึ้นเพื่อสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับผลกระทบด้านสิ่งแวดล้อมของสถานที่ เช่น เวนิส มือข้างหนึ่งทำหน้าที่เป็นสัญลักษณ์สนับสนุนมรดกที่เป็นเอกลักษณ์ของเมืองเวนิส และอีกข้างเป็นหน้าที่ของคนยุคปัจจุบันที่จะช่วยพยุงเมืองประวัติศาสตร์แห่งนี้ให้สามารถอยู่รอดได้ด้วยความช่วยเหลือของเรา กล่าวอีกนัยหนึ่งคืออดีตมีความสำคัญกับชีวิตในปัจจุบัน และมีชีวิตอยู่ในความทรงจำในอนาคตของคนรุ่นต่อไป

สำหรับประติมากรรมตกแต่งเมือง (Urban Sculpture) เป็นหนึ่งในงานทัศนศิลป์ที่สร้างสีสันและบรรยากาศให้กับเมือง มีส่วนช่วยสร้างความสุข ความสนุกให้กับชุมชนและนักท่องเที่ยว อาจมีบางส่วนที่เอื้อประโยชน์ใช้สอยให้กับชุมชน แนวทางการทำงานวิชาการควบคู่การสร้างสรรค์ของผู้วิจัย ด้วยแนวทางการวิจัยและพัฒนา (Research and Development) ที่ทำงานจากโจทย์ที่แตกต่างกัน บูรณาการศิลปะและการออกแบบร่วมกับศาสตร์อื่น ถือเป็นการวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบสหวิจัยสร้างสรรค์ เพราะมั่นใจเสมอว่าศิลปกรรมเป็นศาสตร์ที่ส่งเสริมสุนทรียะที่สามารถบูรณาการเข้ากับทุกศาสตร์ ทุกบริบท ทุกชุมชน ทุกพื้นที่ ทุกสถานการณ์ และทุกเรื่องราว และประสบการณ์จากการวิจัยในหลากหลายมิติ ทั้งด้านการวิจัยสร้างสรรค์ภูมิปัญญาท้องถิ่นร่วมกับการวิจัยการสร้างสรรค์ภาพลักษณ์ภูมิปัญญาการดูแลสุขภาพด้วยการแพทย์แผนไทย ได้สั่งสมความรู้และประสบการณ์ในรูปแบบความรู้ฝังลึก (Tacit) ที่สอดคล้องกับการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้

บรรณานุกรม

"เขามอและเขาฤาษีดัดตน." วัดโพธิ์ (2561). สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม, 2561. http://www.watpho.com/historical.php?id=11

"เบลเยียม สวรรค์แห่งช็อกโกแลต ตอนที่ 1 เยือน บรัสเซล." Mthai (2556). สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม, 2561. https://travel.mthai.com/world-travel/68092.html.

เผ่าทอง ทองเจือ. "เขามอ." ไทยรัฐ, 16 พฤษภาคม 2557. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม, 2561. https://www.thairath.co.th/content/422910.

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. *การศึกษากระบวนการออกแบบและการผลิตเครื่องประดับ เรเน่ ลาลีค ปี1890 - 1912*. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2553.

วิรุณ ตั้งเจริญ. "สร้างวิชาการศิลปกรรม มาตรฐานวิชาการทัศนศิลป์." เอกสารประกอบการบรรยายการสัมมนาการทางวิชาการเรื่องการสร้างงานวิชาการงานศิลป์ ณ ศูนย์ประชุมบางกอกคอนเวนชันเซ็นเตอร์ เซ็นทรัลเวิลด์ ราชประสงค์ กรุงเทพฯ, 26 สิงหาคม, 2555.

สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. *ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์:หลักการหาความรู้วิธีการเนินการวิจัยวิเคราะห์ข้อมูลและเขียนรายงาน*. ขอนแก่น: ขอนแก่นการพิมพ์, 2536.

อรัญ วานิชกร. "ศิลปกรรมเพื่อแสดงภาพลักษณ์การแพทย์แผนไทย." ศิลปกรรมสาร 10, ฉ. 2 (2558): 161-184.

อรัญ วานิชกร. "การออกแบบสินค้าที่ระลึกพหุลักษณ์จากสปาและการนวดไทยเพื่อยกระดับการท่องเที่ยวเชิงสุขภาพ." รายงานการวิจัย, ทุนวิจัยคณะศิลปกรรมศาสตร์: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2560.

อารี สุทธิพันธ์. *เพราะผมทำอย่างนี้หรือ เขาจึงให้เป็นศิลปินแห่งชาติ*. กรงเทพฯ: พริ้นสโตนส์, 2556.

"Atomium สถาปัตยกรรมแห่งวิทยาการ." Mthai (2555). สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2561 จาก https://travel.mthai.com/world-travel/37352.html.

Quinn, Lorenzo. "THE FORCE OF NATURE II." สืบค้นเมื่อ 1 พฤษภาคม 2561, https://www.lorenzoquinn.com/portfolio-items/the-force-of-nature-2-england/.

Tada Ratchagit . “Tetsujin 28-go จากวีระบุรุษในโลกการ์ตูน สู่ฮีโร่แห่งโลกความเป็นจริง.” Japantravel (12 พฤศจิกายน 2557). สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม, 2561. https://th.japantravel.com /tet-sujin-28-go-**鉄人２８号**/16664.

การศึกษาและสร้างสรรค์ครั้งนี้ผ่านไปด้วยดีเนื่องจากการสนับสนุนทุนวิจัยจากสำนักคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ ที่ปรึกษางานวิจัย นายแพทย์ขวัญชัย วิศิษฐานนท์ ผู้อำนวยการสถาบันการแพทย์แผนไทย อาจารย์ เสาวนีย์ กุลสมบูรณ์ ผู้อำนวยการกองคุ้มครองและส่งเสริมการแพทย์และการแพทย์พื้นบ้าน กรมการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และมูลนิธิสิริวัฒนภักดี สนับสนุนการจัดสร้างบูธนิทรรศการ รวมถึงคณะทำงานที่มีส่วนร่วมในการดำเนินงานครั้งนี้

คุณค่าของพิธีกรรมเลี้ยงผีเจ้าพ่อขุนตานกับการแก้ปัญหาของชุมชนผู้ใช้น้ำแม่ตานในจังหวัดลำปาง

received 11 JUN 2018 **accepted** 20 OCT 2018 **revised** 27 OCT 2019

ภานุวัฒน์ ชัยชนะ
อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง

บทคัดย่อ

การนำเสนอในครั้งนี้ได้แสดงแนวคิดที่เจาะลึกในความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับธรรมชาติในมิติของภูมิวัฒนธรรมที่ลุ่มน้ำแม่ตาน อำเภอห้างฉัตร จังหวัดลำปางโดยการสืบค้นหารากเหง้าของมรดกในพิธีกรรมและความเชื่อที่ตกทอดมาสู่ผู้คนที่นี่ในปัจจุบัน

น้ำแม่ตานมีกำเนิดมาจากเทือกเขาขุนตานกั้นระหว่างจังหวัดลำปางกับจังหวัดลำพูน และไหลผ่านชุมชนต้นน้ำที่อำเภอห้างฉัตรและไหลลงน้ำแม่วังที่อำเภอเกาะคา ชุมชนผู้ใช้น้ำตั้งแต่อดีตได้สร้างความเชื่อ และกลายเป็นรูปแบบประเพณีคือการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผู้ดูแลแหล่งต้นน้ำคือเจ้าพ่อขุนตาน และได้สร้างตำนานและสัญลักษณ์มารองรับความเชื่อว่าเจ้าพ่อขุนตานคือช้าง โดยดูจากพิธีกรรมการเลี้ยงผีก่อนฤดูทำนา และสร้างศาลที่ใช้ คือการบูชาช้างเผือก นี่คือร่องรอยของความเชื่อของผู้คนต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ นั่นคือเทพเจ้าที่มีอำนาจปกป้องแหล่งน้ำของผู้คน

ดังนั้นการสร้างเรื่องราวให้สอดคล้องกับภูมิประเทศจึงเป็นที่มาของคำว่าภูมิวัฒนธรรมโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนใช้น้ำได้ยอมรับกฎกติกาของระบบเหมืองฝายและมีกฎจารีตที่ใครก็ไม่ควรฝ่าฝืนเพราะเมื่อมีการละเมิดผู้คุมกฎคือเจ้าพ่อขุนตานจะมองเห็นและมีบทลงโทษผู้นั้นต่อไป จึงทำให้ชุมชนอยู่กันได้อย่างสันติในการใช้น้ำต่อไป

คำสำคัญ: ภูมิวัฒนธรรม, ภูเขาขุนตาน, ตำนานท้องถิ่น, ผีขุนห้วย, พิธีกรรมเลี้ยงผี

The values of spirits exhibition as resolution of water conflict management in Mae Tan River, Lampang Thailand.

received 11 JUN 2018 **accepted** 20 OCT 2018 **revised** 27 OCT 2019

Phanuwat Chaichana
Lecturer, Faculty of Humannities
and Social Science
Lampang Rajabhat University, Lampang

Abstract

This paper explores the relationship between humans and the natural environment, emphasizing cultural landscapes throughout human history and the deep cultural associations between traditional communities and natural sites. It also explores the communal management and preservation of cultural landscapes and biological diversity. The patterns of cultural landscapes have been passed down to the present.

The case study is of Mae Tan, a river located is on a tributary of the Wang River in the Lampang province of Northern Thailand. In Northern Thailand, mountain ranges stretch from north to south, sloping to the basin area, and the rivers Ping, Wang, Yom, and Nan run through the lowlands from north to south. These rivers join as the great Chao Phraya River, which flows into the gulf of Thailand.

This research in social anthropology and geography employs cross-cultural comparisons, anthropological and geographical methods, including the use of archaeological and historical data, as well as observational and survey methods, to determine cultural cross-currents. This research was described in the meaning defined of the river upstream on the Khun Tan Mountains as a sacred place. For example; the spirit shares water with the habitants; the mountain is considered home to the gods or spirits (for instance, in local mythology, a white elephant is

considered the god of water. Spiritual rituals can be found everywhere from the watershed to the river.

This paper aspires to renew the world around us and to preserve cultural landscapes. Local communities nowadays face many social problems leading to social disorganisation. A story of gods that dwell in forests as sacred space that everyone know story passed from one person's mouth for example; "phi pan nam" mean "water sharing by gods".

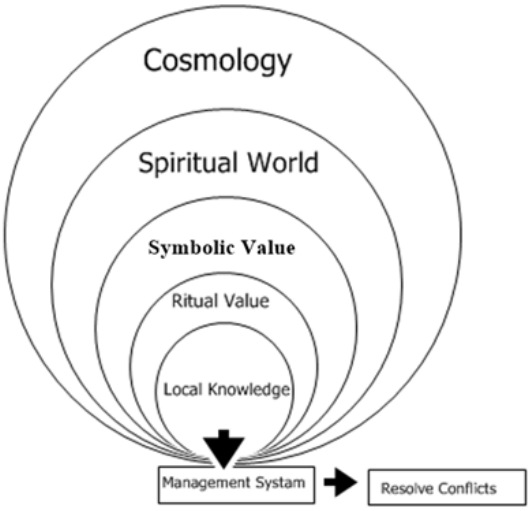
Thus, the studying and learning traditional approaches for water conflict resolution should be an opportunity to think about and discuss these social problems. Finally, this paper shows how this methodology helps solve a conflict over the sharing of water, promoting socialization and sustainability which will continue for a long time.

Keywords: Cultural Landscape, Khun Tan Mountains, Local Mythology, God of water, Sacred Space

Introduction

Cultural landscapes are a legacy for everyone. These special sites reveal aspects of our country's origins and development as well as our evolving relationship with the natural world. They provide scenic, economic, ecological, social, recreational, and educational opportunities, helping communities to better understand themselves. (Charles A. B 2005, 5).

This paper discusses natural resource management that relationships which solutions of water conflicts management by process of community organization through targeted activities. Thus, in this case study, we choose supernatural sanctions which would be principles the people believed came from supernatural sources, such as deities with deep cultural associations to traditional communities and their natural sites to resolve water conflicts. Local knowledge has been a main asset in maintaining the livelihood of local communities throughout history. It is passed down from one generation to another orally, through first hand observations and personal practices. Indigenous people interpreted the meaning of ritual symbols by dramatizing the responsive meanings which rituals may be prescribed by the traditions of a community, including a religious community. The past, according to spiritualism, is a realm inhabited by spirits, both god and evil of various spiritual manifestations. Indigenous cosmology explains the daily motion of the sun across the sky and back again under the ground such as metaphors and personification, deviates from the literal meaning of god words demand human worship. Thus the mountain, in its closeness to heaven, is considered a sacred place, the home of god or a spirit house, leading to the rituals of spirits as the idea of resolution of water conflict management. (see diagram)



The Khun Tan mountain is located in northern Thailand. Mae Tan are the river streams and watershed flowing from the high mountain to lowlands. Khun Tan experiences three seasons; summer, from March to June, rainy, from July to October, and winter, from November to February. The temperature varies from 38 degrees Celsius during the hot season, to as low as 5 degree Celsius during the cold. Rainfall, which occurs mostly during the rainy season, averages approximately 1,034 mm. per year. (Gordon Young 2011, 33) A supernatural tradition holds that god inhabits all the trees, rocks, water, and land, which scholars call animism. Animism is the belief that animals, plants, rivers, mountains, and other entities in nature contain an inner spiritual essence. This has led to a supernatural understanding of existence as well as correlation with the functional universe. It is through these agencies that they relate themselves with the cosmic mind which govern the moral and ethical arena of the individual as well as the social life. A moral precept is an idea or opinion that's driven by a desire to be good. An ethical code is a set of rules that defines allowable actions or correct behavior. (Ludwig Wittgenstein & Cyril Barrett 2010, 97)

Mountains are considered sacred in many cultures around the world because their peaks extend towards the heavens and the other celestial bodies. (Naess Arne 1973, 1150) They therefore carry a rich symbolism. The vertical axis of the mountain drawn from its peak to its base links it with the axis of the world, and as is the case with the cosmic tree, mountains are identified as the center of the world. This belief is attached, for example, to Mount Tabor by the Israelites and the Meru Peak of the Hindus. There are also numerous examples of artificial or symbolic mountains such as the Mesopotamian ziggurats and the Egyptian Pyramids, and the temple-mountain of Borobudur. In most cases, the peaks of real and artificial mountains are the sites for sanctuaries and shrines. (Christopher L. C. E. Witcombe 2004, 211)

A sacred mountain in China developed a long time ago before the creation of the written word. Since antiquity, mountains were thought to embody the mythical and primordial power and energy that created cosmological order, structured geographical hierarchy, and sanctioned political authority. Soaring between heaven and earth, mountains were considered not only as places inhabited by the divine but also by the divinities themselves. (Wei-Cheng Lin 2014, 16) China has some of the oldest recorded history of any country on earth, the myth of Pangu was Xu Zheng during the Three Kingdoms period, people have considered the realm of heaven as covering the realm of earth, and from this belief arose the idea that heaven could fall down if unsupported. The mountains were believed to perform this function. The four sacred Buddhist

Mountains of China are Wu Tai Shan to the north, Emei Shan to the west, Pu Tuo Shan to the east, and Jiu Hua Shan to the south. According to Chinese mythology, these refer to the Five Great Mountains, which originated from the body of Pangu (盤古/盘古 Pángǔ), the first being and creator of the world. Because of its eastern location, Mount Tài is associated with the rising sun, which signifies birth and renewal. It is thus often regarded as the most sacred of the Five Great Mountains. In accordance with its special position, Mount Tài is believed to have been formed out of Pangu's head, while Mount Heng in Hunan is considered to be a remainder of Pangu's right arm, Mount Heng in Shanxi his left arm, Mount Song his belly, and Mount Hua his feet. (Joan Qionglin Tan 2009, 613) All of sacred Buddhist Mountains of China were thought to embody the mythical and primordial power and energy that created cosmological order.

A sacred mountain in India, Mount Kailash is believed to be the abode of the Hindu deity Shiva. Mount Kailash or Gang Rinpoche (simplified Chinese: 冈仁波齐峰, Gāngrénbōqí fēng, Sanskrit: कैलास Kailāsa) is a peak in the Kailas Range (Gangdisê Mountains), which forms part of the Transhimalaya in Tibet. It lies near the source of some of the longest rivers in Asia: The Indus River, the Sutlej River (a major tributary of the Indus River), the Brahmaputra River, and the Karnali River. It is considered a sacred place in four religions: Bön, Buddhism, Hinduism and Jainism. The mountain lies near Lake Manasarovar and Lake Rakshastal in Tibet. Every year, thousands make a pilgrimage to Kailash as part of a tradition which goes back thousands of years. Pilgrims of several religions believe that circumambulating Mount Kailash is a holy ritual that will bring good fortune.

The importance of this holy mountain in Hinduism is event, among other places, at the famous Ellora Caves in India, where the largest and most important rock-carved temple is dedicated to Mount Kailash. According to a description in the Puranas, Mount Kailash's four faces are made of crystal, ruby, gold, and lapis lazuli. It is the pillar of the world, raising to a height of 84,000 leagues, and is the center of the world or the mandala, being located at the heart of six mountain ranges and symbolizing a lotus. From it flow four rivers, which stretch into the quarters of the world and thereby dividing it into four regions. (Colin Wilson 1996, 148) Mount Kailash is the holy mountain in Hinduism and other religions, especially Buddhism in South East Asia

The sacred texts the Hindu religion explain that all the inhabitants of the earth emerged from the primordial sea. The Rivers of Mount Kailash are the Indus, the Sutlej, the Brahmaputra, and the Karnali. A cultural landscape of sacred mountain both India and China are associated in

the minds of the communities with powerful beliefs and artistic and traditional customs, embody an exceptional spiritual relationship of people with nature.

The two holy sites have in common a sloping landscape, which leads to a water tank or a seasonal lake. Physical models are common in studies of hill slope form and process. Examples of physical models designed to understand landslides, eath flows, and debris flows abound in geological engineering and watershed hydrology literature. (Denlinger, R.P. & Iverson, R.M. 2001, 554)

Wat Phu Champasak is considered one of the oldest archaeological sites in Laos. One temple on this site was constructed around the 5th century but most buildings found in the complex are from the 11th to 13th centuries. Wat Phu has been an ancient temple for Buddhist religious practice and replaced Hinduism in Laos in the 13th century. Phou Kao Mountain, its shape, identified in ancient times with the linga, the phallic symbol of Shiva, from which originated its ancient name, Lingaparvata, and its reputation as a sacred moutain. (UNESCO 1999, 4)

The river of Wat Phu Champasak is Mae Khong River; The Mekong River is one of the world's great rivers. it tumbles down through the Himalayas and southern China into Southeast Asia and flows along the borders of Laos, Burma and Thailand through the Golden Triangle into Cambodia, where it flows in one direction in the wet season and the opposite direction in the dry season. It finally empties into the South China Sea at the Mekong Delta in Vietnam. The Cosmographic conceptions encountered in Southeast Asia reflects the ethnic and religious diversity of the region's inhabitants. Hindu traditions, one encounters a bewildering variety of animistic beliefs. (Joseph E. S 1987, 178)

A sacred Mountain of Thailand; Chiang Dao Mountain, the mountains of northern Thailand constitute part of northern Thai identity. They inspire fear and awe, respect and love, curiosity and creative imagination. They define both the physical and mental landscape of northern Thailand. In preserving the fascinating folklore of these sacred mountains. (Donald K. Swearer; et. al 2004, 5). Local myth holds that the mountain represents a three-headed elephant. In the full moon of Buddha Day, the people can see the light from the mountain flying toward the other mountain, called Doi Nang, which means a female elephant.

Picture 1 Chiang Dao Mountain; a three headed elephant Mountain (Source: Webbly 2015, online)

Picture 2 Rituals in worship; a three headed elephant (© Phanuwat Chaichana 05/11/2014)

The villagers hold a ceremony for the three-headed elephant before planting their crops every year. The river of the Chiang Dao Mountains is the Mae Ping. Mae Ping River flows through the city of Chiangmai and provides the surrounding rural countryside with much needed water for the irrigation of rice paddies, gardens and crops. The Mae Ping is known to locals as the "Lifeline of the Province". The river is 569 km long, and has its source in the mountains near Chiang Dao, in the northernmost part of Chiangmai Province.

Some of the world's great rivers originate in Tibet, the Himalayas and southern China and extend into Southeast Asia. The cultural landscapes are not different because they had been developed to solve common problems, especially those of water management.

Discussion

Many scholars accept the influence of Indian cultures on the establishment of sacred mountain sites in Southeast Asia, but in reality local people have created ritual spirit homes since prehistoric times. Prehistoric humans such as Homo erectus migrated north to south from Beijing to Java. (Pope, G.G. 1985, 70) Worship at sacred sites on mountains, or mountains themselves as being sacred can be found in most ancient cultures, while sacred sites are present in most of the world's religions and these landscapes of spiritual culture are connected to a power water management of the spirit. For example, Mount Tài is believed to have been formed out of Pangu's head. In Chinese mythology, Pangu refers to giant people who built the earth as well as the nature. In northern Thailand, the old myth refers to two Giant men, named Phu la Heong and Ayi Ngum Fa which built a mountain, Doi Duan in the Phayao Province. The stories of Ayi Ngum Fa contain many events, such as the preparation of a trap for wild hen at the hill, which in the ancient myth of the city refers to the boundary of Wiang Phu kam Yao, an old city in Phayao in the 13th century.

A comparison of Northern Thai and Chinese myths (Pangu of Tai Mountain) reveal similarities in the standing stone or Menhir.The histories and religions of Southeast Asian societies was intersected by a spiritual or invisible realm as spiritual landscape that protect places, pathways, rivers and mountains since ancient times, present day.

The Khun Tan Mountain Is located in northern Thailand; its other name is the Phe Phan Num range, in which Phe means the spirit, Phan means divide, and Num means water. Archeological evidence found in the areas of Lampang province includes an old stone at Kho Ka district and

Mae Ta district, polish stone tools in many places, which indicate human dwelling, and graves. (Per Sorensen et al. 1976, 33) This suggests that these sites were constructed to hold religious ceremonies. Evidence of burial traditions has also been found. Menhir or the standing stone discovered at the watershed of both Mae tan River and the banks of Mae Ta River as led to the discovery of a burial of a human 5000 years ago, (Sayan Praicharnjit, 2011, 141)

Picture 3 Ritual spirit exhibition Chao phor khun Tan (Source: Suparp Tajai 2018, online)

Conclusion

The spirits living within a spiritual landscape were established to protect areas of land which, are especially important to the maintenance of biological diversity. The people of Mae Tan River have complied with their duty to cooperate and build relationship between people living near the watershed and at the river's end, leading to the formation of a mutual, local tradition. Examples include the white elephant ceremony before the plantation of crops.

The cooperation of people who used the Mae Tan River extends beyond the ceremonial. They are also working together to create a water sharing system. This is reminiscent of the spirits living in a sacred stone, whom the local people call Chao Phor khun Tan, and who possess the power to control the rain that is important for the raising of crops and animals, and the control rivers, lakes, and oceans.

The other names are Chao Preal Pong Fa [God of Vocano], Chao Lra Fa Kaew [God of Sky]. They help to protect people and to provide them with essential items such as water and food.

In order to guarantee the goodwill of Chao Phor Khun Tan, the people of Mae Tan River must perform rituals and ceremonies every year. Finally, this paper has sought to explain the meaning of symbol rituals in scared mountain, and to analyse and decode these symbols. It has found that the elephant is symbolic of the mountain. This understanding has helped people create a local consciousness, to reproduce rituals and ceremonies, and to integrate into them a watershed management leading ultimately to sustainability.

References

Colin Wilson. *The Atlas of Holy Places and Sacred Sites*, London: Dorling Kindersley, 1996.

Donald K. Swearer et al. *Sacred Mountains of Northern Thailand*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2004.

Denlinger, R. P., and Iverson, R.M., "Flow of variably fluidized Granular masses across Three-dimensional terrain: 2. Numerical predictions and experimental tests." *Geophysical Research* 106, no. B1 (2001): 553-566.

Joan Qionglin Tan. *Han Shan, Chan. Buddhism and Gary Snyder's Ecopoetic Way*. Brighton, England: Sussex Academic Press, 2009.

Joseph S. *Cosmography in Southeast Asia*. Bangkok: Amarin Printing Group, 1987.

Gordon Young. *Journey from Banna: my life, times, and Adventures*. 2nd Ed. Bloomington: Xlibris, 2011.

Per Sorensen et al. "The Lampang Field Station a Scandinavian Research Center in Thailand 1969 – 1974." Reports, The Scandinavian Institute of Asian Studies Copenhagen Denmark, 1976.

Pope G.G. "Taxonomy, dating, and paleo environment: The Paleoecology of the early Far Eastern hominids." Southeast Asia 9, 1985.

Sayan Prishanchit. *Archaeology of ceramics in Lan Na, Northern Siam, Creative Economy Development Project*. Bangkok: Silpakorn, 2011.

UNESCO. *Vat Phou and Associated Ancient Settlements within the Champasak Cultural Landscape Heritage Management Plan*, Bangkok: n.p., 1999.

Wei-Cheng Lin. *Structural Visual, or Iconic: The Transmutation of Wooden Brackets in Modern China*. Washington: University of Washington Press, 2014.

แนวคิดและการปฏิบัติของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

received 13 JUL 2018 **accepted** 23 AUG 2018 **revised** 11 MAR 2019

ปรัชญา คัมภิรานนท์
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการถ่ายภาพ
ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซงด้วยการออกแบบ หมายถึง การใช้กระบวนการออกแบบเข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์บางอย่าง เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น ขั้นตอนของการแทรกแซงด้วยการออกแบบสามารถแบ่งได้เป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ (1) การระบุสถานการณ์ (2) การวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมาย และ (3) การออกแบบอย่างมีส่วนร่วม

การระบุสถานการณ์มีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ สถานที่ ผู้แสดง และกิจกรรมทางสังคม นักออกแบบสามารถประยุกต์ใช้หลักการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมระบุโจทย์ของการแทรกแซง จากนั้นนักออกแบบสามารถประยุกต์หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ เพื่อจำแนกกลุ่มเป้าหมายของการแทรกแซง แล้วจึงนำกลุ่มเป้าหมายดังกล่าวเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการออกแบบ

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดการแทรกแซงด้วยการออกแบบไปวิเคราะห์การปฏิบัติการในโครงการผลิตสื่อประชาสัมพันธ์เทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016 พบว่าการออกแบบตามแนวคิดดังกล่าว ก่อให้เกิดผลลัพธ์ 2 ประการ ได้แก่ ประการที่ 1 ผลงานสื่อประชาสัมพันธ์โครงการซึ่งมีความสำคัญน้อยกว่า ผลลัพธ์ ประการที่ 2 การแทรกแซงด้วยกระบวนการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม ที่สามารถสร้างการปฏิสัมพันธ์ระหว่างศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบกับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ อันนำไปสู่ความร่วมมือต่อไปในอนาคต

นักออกแบบที่สนใจแนวคิดนี้จำเป็นต้องปรับทัศนคติในการออกแบบ จากการเป็นผู้ควบคุมผลผลิตของการออกแบบมาเป็นการสร้างกระบวนการออกแบบร่วมกับกลุ่มเป้าหมาย และมีทักษะการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี รวมทั้งสามารถทำงานร่วมกับผู้อื่นได้อีกด้วย

คำสำคัญ: การแทรกแซงด้วยการออกแบบ, กระบวนการออกแบบ, การออกแบบอย่างมีส่วนร่วม

Concept and Practice of Design Intervention.

received 13 JUL 2018 **accepted** 23 AUG 2018 **revised** 11 MAR 2019

Prachya Compiranont
Lecturer (Ph.D.), Program in Photographic Art
Department of Media Arts and Design
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

The main objective of this article is to study the concept of design Intervention, which means to use design process to intervene and improve a problematic situation. The process of the intervention can be divided into three steps, the first step is to define the situation, the second step is to analyse the target group, and the third step is to apply participatory design.

To define the situation, which consists of place, actors, and social activities, designer can adopt anthropological participatory observation to specify design intervention brief. After that, designer can apply stakeholder analysis to identify the target group and encourage them to participate in the design process.

This concept was tested in media design for Chiang Mai Design Week 2016. The project not only produced media for the festival, but also used the participatory design process to create the interaction between Thailand Creative and Design Center and design community in Chiang Mai for future collaboration.

Designers who are interested in design intervention must change the goal of design from controlling the outcome of the design to working together with the target group. Problem-solving and teamwork skills are also necessary to achieve this goal.

Keywords: design intervention, design process, participatory design

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแทรกแซงด้วยการออกแบบ (Design Intervention) เป็นหนึ่งในหลักการที่ผู้วิจัยค้นพบจากการปฏิบัติการในโครงการวิจัยหัวข้อ “มานุษยวิทยาการออกแบบ (Design Anthropology)” เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาระดับปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตของผู้วิจัย มีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาหลักมานุษยวิทยาการออกแบบและนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบเพื่อสังคม (socially-engaged design) มีพื้นที่วิจัย ได้แก่ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2558 ถึง พ.ศ. 2560 ในการวิจัยดังกล่าวได้ดำเนินการตามกระบวนทัศน์ของการปฏิบัติ (pragmatism) เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (action research) มุ่งเน้นการแก้ปัญหาเฉพาะกรณีมากกว่าการมุ่งสำรวจทฤษฎี ดังนั้น วัตถุประสงค์ของบทความชิ้นนี้จึงเป็นการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซงด้วยการออกแบบในเชิงทฤษฎี และนำมาเรียบเรียงเพื่อให้ผู้อ่านสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบโดยทั่วไปได้

มานุษยวิทยาการออกแบบ

มานุษยวิทยาการออกแบบ คือ การผสมผสานหลักมานุษยวิทยา เข้ากับหลักการออกแบบ นักมานุษยวิทยามองว่าการออกแบบเป็นปรากฏการณ์ทางสังคมในรูปแบบหนึ่ง ในขณะที่นักออกแบบก็สามารถนำหลักมานุษยวิทยามาใช้แก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ (Gunn et al. 2013, 2) ลักษณะที่สำคัญของมานุษยวิทยาการออกแบบ สามารถจำแนกได้ ดังนี้ (ปรัชญา 2560, 195)

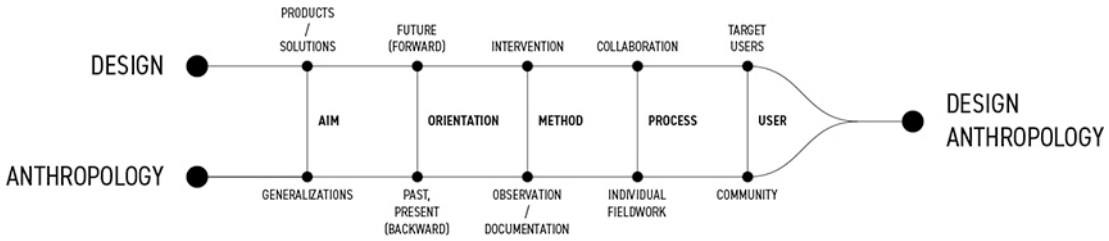
เป้าหมาย เพื่อการแก้ปัญหาและสร้างสรรค์ผลงานตามหลักการออกแบบ แต่นำผลลัพธ์ที่ได้ไปสังเคราะห์เป็นแนวคิดและทฤษฎีตามหลักมานุษยวิทยา

ทิศทาง มีการศึกษาอดีต ปัจจุบัน ตามหลักมานุษยวิทยา แต่เพิ่มเติมการเปลี่ยนแปลงอนาคตให้ดีขึ้นตามหลักการออกแบบ

วิธีการ มีการสังเกตและบันทึกข้อมูลชุมชนตามหลักมานุษยวิทยา แต่ก็มีการเข้าไปแทรกแซงชุมชนตามหลักการออกแบบ

กระบวนการ มีการดำเนินการสองระดับ มีการร่วมมือกับชุมชนในการแก้ปัญหาตามหลักการออกแบบ แต่วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการลงสนามโดยนักวิจัยตามหลักมานุษยวิทยา

ผู้ใช้ ผู้ใช้ผลงานออกแบบ คือ กลุ่มเป้าหมายในการแก้ปัญหาตามหลักการออกแบบ ส่วนผู้ใช้หลักการ คือ ผู้ที่สนใจแนวคิดที่เกิดขึ้นตามหลักมานุษยวิทยา



ภาพที่ 1 หลักการมานุษยวิทยาการออกแบบ (© Prachya Compiranont 19/10/2017)

จากการทดลองนำหลักมานุษยวิทยาการออกแบบไปประยุกต์ใช้ในการวิจัยเชิงปฏิบัติการ ทำให้ผู้วิจัยค้นพบหลักการที่ได้รับการพัฒนาจากการปฏิบัติการ ได้แก่ (1) การแทรกแซงด้วยการออกแบบ (design intervention) (2) การเปลี่ยนบทบาทจากนักออกแบบเป็นผู้จัดการโครงการ (designer as a project manager) (3) การออกแบบอย่างมีส่วนร่วม (participatory design) และ (4) สหวิทยาการ (multidisciplinary) หลักการทั้งหมดสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบเพื่อสังคมในกรณีศึกษาของผู้วิจัยได้ โดยเฉพาะการแทรกแซงด้วยการออกแบบ ซึ่งหมายถึงการใช้กระบวนการออกแบบเพื่อเข้าไปแทรกแซงสภาพสังคมที่เป็นอยู่ให้มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้นจากเดิม อย่างไรก็ดี ความหมายของการแทรกแซงด้วยการออกแบบข้างต้น มีขอบเขตเฉพาะในการศึกษาของผู้วิจัย ในการสำรวจเชิงทฤษฎี ผู้วิจัยจำเป็นต้องทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติม ดังนี้

แนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซง

การแทรกแซง หรือ Intervention เป็นแนวคิดที่นำมาประยุกต์ใช้อย่างแพร่หลายในศาสตร์แขนงต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการแพทย์ (Medicine) การรักษาพยาบาล (Nursing) พฤติกรรมศาสตร์ (Behavioral Sciences) สังคมศาสตร์ (Social Sciences) ความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ (International Relations) การศึกษา (Education) รวมถึงศิลปะ (Art) วิธีการแทรกแซงในแต่ละศาสตร์ก็มีความแตกต่างกันออกไป ยกตัวอย่างเช่น ในการบำบัดทางสังคมจิตใจ หรือ psychological intervention การแทรกแซงหมายถึงวิธีการกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในผู้ป่วย ไม่ว่าจะเป็นทางด้านพฤติกรรม ความคิด หรือความรู้สึก (สมพร 2011, 10) ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ การแทรกแซงเพื่อมนุษยธรรม (humanitarian intervention) คือ การส่งกำลังทหารเข้าไปที่รัฐอื่นเพื่อยุติความรุนแรงที่เกิดขึ้นกับประชาชนในรัฐนั้น โดยเฉพาะสถานการณ์สงครามกลางเมือง (Lowe and Tzanakopoulos, online)

ส่วนการแทรกแซงทางศิลปะ (art intervention) หมายถึง การที่ศิลปินเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ ผู้ชม พื้นที่ หรือสถานการณ์ที่เป็นอยู่ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะชิ้นใหม่ที่เปลี่ยนแปลงสภาพที่มีอยู่เดิม (art intervention, online) ทางด้านมานุษยวิทยาการแทรกแซงเกิดขึ้นในงานวิจัยสนามทางมานุษยวิทยาสมัยใหม่ จากการที่นักมานุษยวิทยาเข้าไปทำการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (participant observation) (งามพิศ 2015, 48) ส่งผลให้สภาพของชุมชนที่สังเกต ถูกแทรกแซงด้วยการเข้าไปอาศัยของนักมานุษยวิทยานั่นเอง โดยสรุปแล้วจุดร่วมของการแทรกแซงในศาสตร์แขนงต่างๆ นั้นก็คือการประยุกต์ใช้ศาสตร์นั้นๆ เข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์อย่างจงใจ เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปนั่นเอง

ภาพที่ 2 ตัวอย่างของการแทรกแซงด้วยศิลปะ (Lord Napier in red tape, online)

นิยามของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

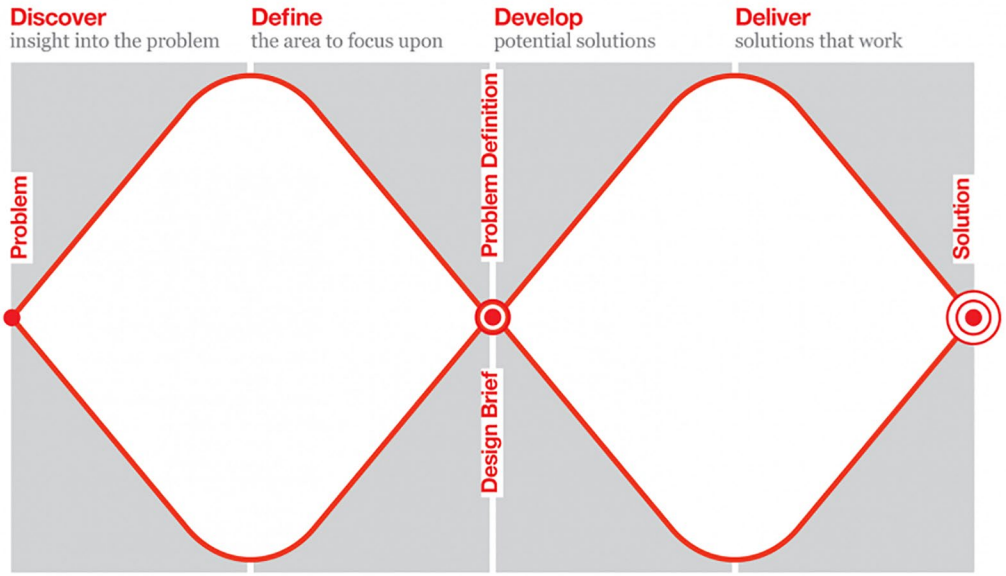
ศาสตร์ของการออกแบบได้แยกตัวออกมาจากวิจิตรศิลป์ (fine arts) อย่างชัดเจน ในช่วงปลายศตวรรษที่ 19 เพื่อตอบสนองความต้องการบริโภคของผู้คนที่ย้ายเข้ามาอาศัยอยู่ในเมืองเพิ่มมากขึ้นจากการปฏิวัติอุตสาหกรรม (พรสนอง 2004, 84) Sir George Cox (quoted in Hunter, online) ได้ให้คำนิยามของการออกแบบว่าเป็นกระบวนการเชื่อมโยงระหว่างความคิดสร้างสรรค์กับนวัตกรรม เพื่อให้ความคิดปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมสำหรับผู้ใช้งาน กระบวนการดังกล่าวสามารถจำแนกออกได้เป็น 4 ขั้นตอน (The Double Diamond, online) ได้แก่

Discover: การระบุปัญหา การค้นคว้า และการทำความเข้าใจปัญหาเบื้องต้น

Define: การกำหนดขอบเขตของปัญหาเพื่อทำการแก้ไข

Develop: การพัฒนากระบวนการแก้ไขปัญหา

Deliver: การทดสอบและประเมินผล เพื่อนำไปสู่กระบวนการผลิตและเผยแพร่



ภาพที่ 3 กระบวนการออกแบบ the Double Diamond โดย Design Council, UK (The Double Diamond, online)

เมื่อนำนิยามของการออกแบบมาผนวกเข้าแนวคิดเกี่ยวกับแทรกแซง ทำให้การแทรกแซงด้วยการออกแบบหมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์ที่เข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์บางอย่าง เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้นดังที่ได้กล่าวถึงแล้ว

การระบุสถานการณ์เพื่อแทรกแซงด้วยการออกแบบ

กระบวนการออกแบบโดยทั่วไปจะมีโจทย์มาจากลูกค้าหรือผู้ใช้อยู่แล้ว นักออกแบบมีหน้าที่แก้ปัญหาจากโจทย์ดังกล่าว (Stone 2010, 10) แต่การระบุสถานการณ์เพื่อสร้างโจทย์ในการแทรกแซงด้วยการออกแบบ นักออกแบบจำเป็นต้องมีความรู้และความเข้าใจในสถานการณ์ที่จะแทรกแซง (Shea 2012, 7) งามพิศ (2015, 69) ได้เสนอว่าในสถานการณ์ทางสังคมทุกสถานการณ์ จะมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 3 ประการ ได้แก่ สถานที่ (place) ผู้แสดง (actors) และกิจกรรมทางสังคม (social activities) ลักษณะทางกายภาพของสถานที่จะเป็นรากฐานของสถานการณ์ มีผู้แสดงซึ่งก็คือผู้คนที่ประกอบกิจกรรมทางสังคมในบทบาทต่างๆ อยู่ในสถานที่

นักออกแบบสามารถประยุกต์ใช้เทคนิคในงานสนามทางมานุษยวิทยา (anthropological fieldwork) ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่ดีที่สุด (งามพิศ 2015, 118) ได้แก่ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการเก็บข้อมูลเพื่อศึกษาสถานการณ์ทางสังคม ลักษณะที่สำคัญประการหนึ่งของการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (งามพิศ 2015, 121) ได้แก่ การมีเป้าหมาย 2 ประการ (dual purpose) เป้าหมายแรก คือ การเข้าร่วมกิจกรรมตามความเหมาะสมของสถานการณ์ ส่วนเป้าหมายที่สอง คือการสังเกตผู้คน กิจกรรม และลักษณะทางกายภาพของสถานที่ อย่างไรก็ดี บทบาทของการออกแบบไม่ได้หยุดอยู่เพียงแค่การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม หากแต่เข้าไปแทรกแซงสภาพที่เป็นอยู่เพื่อให้มีการเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น (Gunn et al. 2013, 4) ดังนั้น ความสำคัญของการ

แทรกแซงด้วยการออกแบบจึงไม่ได้อยู่ที่ผลผลิต (output) ของการออกแบบเพียงอย่างเดียว แต่จำเป็นต้องเข้าไปแทรกแซงเพื่อเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้นซึ่งถือเป็นผลลัพธ์ (outcome) ของการแทรกแซงด้วยการออกแบบผ่านการมีส่วนร่วม อีกทั้งผลกระทบ (impact) ของการแทรกแซงด้วยการออกแบบก็สามารถประเมินได้จากการมีส่วนร่วมของผู้คนในกระบวนการออกแบบได้อีกด้วย

วิธีการการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

หลังจากที่นักออกแบบระบุสถานการณ์เพื่อสร้างโจทย์ในการแทรกแซงด้วยการออกแบบได้แล้ว ขั้นตอนต่อมา คือ การกำหนดกลุ่มเป้าหมายของกระบวนการออกแบบ ซึ่งอาจจะไม่ได้มีส่วนร่วมกับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นโดยตรง แต่มีอิทธิพลในการเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ดังกล่าว โดยเฉพาะผู้มีอำนาจตัดสินใจ (decision maker) ผู้กำหนดนโยบาย (policy maker) หรือผู้กำกับดูแล (regulators) ในการจำแนกกลุ่มเป้าหมายดังกล่าว นักออกแบบจำเป็นต้องประยุกต์ใช้หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (stakeholder analysis) ซึ่งเป็นศาสตร์ทางด้านการจัดการโครงการ (Project Management) John MacArthur (MacArther 1997, 251) ได้พัฒนาวิธีการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย แบ่งเป็น 6 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 กำหนดวัตถุประสงค์ที่แท้จริงของโครงการ (การเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้น) โดยระบุเจตนาและเป้าหมายสูงสุดของโครงการ

ขั้นตอนที่ 2 จำแนกฝ่ายต่างๆ ที่อาจมีความสนใจในการดำเนินการตามวัตถุประสงค์ของโครงการ แบ่งเป็น

1. ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียหลัก คือ ผู้ที่ได้รับประโยชน์โดยตรงจากโครงการ

2. ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียรอง คือ ผู้เกี่ยวข้องที่สามารถทำให้โครงการบรรลุวัตถุประสงค์

3. ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียภายนอก คือ ผู้ที่สนใจผลลัพธ์ของโครงการ

ขั้นตอนที่ 3 กำหนดความสนใจของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียแต่ละฝ่ายว่าอยู่ในส่วนใดของวัตถุประสงค์ของโครงการ (บางครั้งอาจจะขัดแย้งกัน)

ขั้นตอนที่ 4 จำแนกคุณลักษณะของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่มีความสำคัญต่อวัตถุประสงค์ของโครงการและกลุ่มที่มีอิทธิพลต่อผลลัพธ์ของโครงการ

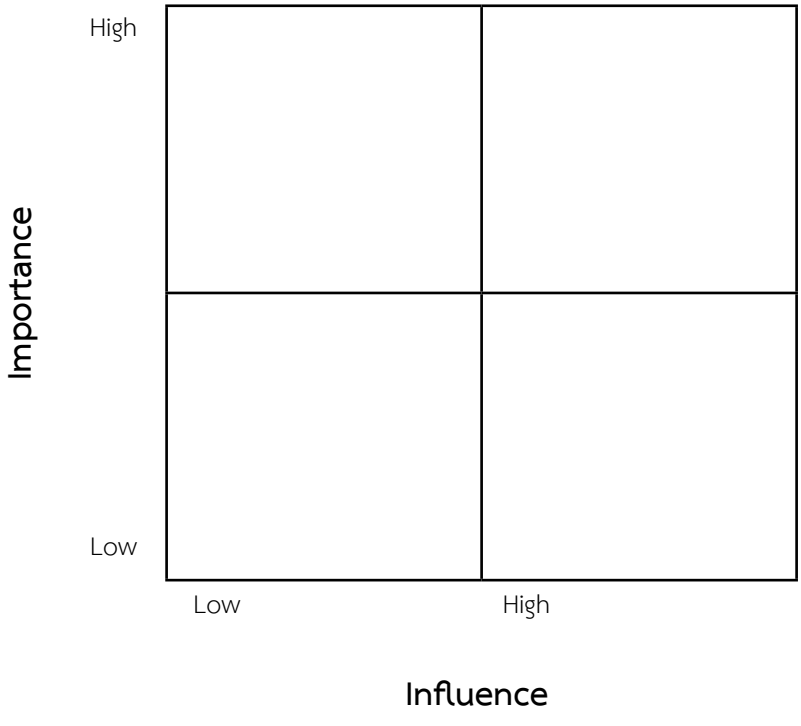
ขั้นตอนที่ 5 ตรวจทานความแม่นยำและความสมบูรณ์ของผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย

ขั้นตอนที่ 6 กำหนดให้ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียหลักเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาโครงการในทุกขั้นตอน หรือขั้นตอนใดขั้นตอนหนึ่งเป็นอย่างน้อย

ตารางที่ 1 ตารางจำแนกประเภทของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในขั้นตอนที่ 2 (MacArthur 1997, 254)

Stakeholders	Interests	Potential project impact	Relative priorities of interest
Primary First Second Third			
Secondary First Second Third			
External First Second Third			

ตารางที่ 2 ตารางจำแนกคุณลักษณะของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในขั้นตอนที่ 4 (MacArthur 1997, 254)



เมื่อนักออกแบบกำหนดผู้มีส่วนได้ส่วนเสียทั้งหมด (โดยใช้ตารางที่ 1 ช่วยดำเนินการในขั้นตอนที่ 2 และใช้ตารางที่ 2 ในขั้นตอนที่ 4) ซึ่งเป็นกลุ่มเป้าหมายของการแทรกแซงด้วยการออกแบบได้แล้ว นักออกแบบสามารถนำกลุ่มเป้าหมายมาจำแนกในกระบวนทำงานแต่ละขั้นตอนของการออกแบบ (MacArthur 1997, 255) แบ่งเป็น

Inform คือ การแจ้งข่าวสารแก่ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของกระบวนการออกแบบ

Consult คือ การให้คำปรึกษาแก่ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของกระบวนการออกแบบ

Partnership คือ การร่วมมือแก่ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของกระบวนการออกแบบ

Delegate คือ การเป็นตัวแทนของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของกระบวนการออกแบบ

Control คือ การควบคุมผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่เกี่ยวข้องกับขั้นตอนของกระบวนการออกแบบ

จากนั้นนำมาใส่ในตารางที่ 3 ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (MacArthur 1997, 251) เข้ากับกระบวนการออกแบบ (The Double Diamond, online) มีรายละเอียด ดังนี้

ตารางที่ 3 การจำแนกกระบวนการออกแบบในแต่ละขั้นตอนร่วมกับกลุ่มเป้าหมาย

	Inform	Consult	Partnership	Delegate	Control
Discover Define Develop Deliver					

เมื่อนักออกแบบระบุสถานการณ์โดยการประยุกต์ใช้เทคนิคในงานสนามทางมานุษยวิทยาและระบุกลุ่มเป้าหมายของการแทรกแซง ด้วยการประยุกต์ใช้หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียแล้ว จึงสามารถดำเนินการออกแบบ โดยทุกขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับผู้มีส่วนได้ส่วนหลัก (ผู้ที่ได้รับประโยชน์โดยตรงจากโครงการ) นักออกแบบจำเป็นต้องประยุกต์ใช้หลักการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม เพื่อให้การแทรกแซงบรรลุวัตถุประสงค์ที่แท้จริง คือ การเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้น

การมีส่วนร่วมในการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

Helen Amstrong (Amstrong and Stojmirovic 2011, 10) ได้ให้คำจำกัดความของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม (participatory design) ไว้ว่าเป็นการสร้างระบบปลายเปิด (open – ended generative system) เพื่อให้ผู้ใช้ (ซึ่งแต่เดิมเป็นเพียงผู้ชม) เข้ามาสร้างเนื้อหาเพื่อทำระบบให้สมบูรณ์ คำจำกัดความดังกล่าวได้เปลี่ยนแปลงทัศนคติของนักออกแบบอย่างสิ้นเชิง เพราะโดยทั่วไปแล้วการออกแบบมักจะมีลักษณะจากบนลงล่าง (top-down) นักออกแบบเป็นผู้ควบคุมเพื่อให้ผู้ใช้รับรู้ผลลัพธ์ของการออกแบบตามที่ต้องการจะสื่อสาร แต่การออกแบบอย่างมีส่วนร่วมมีลักษณะตรงกันข้าม เป็นแบบล่างขึ้นบน (bottom-up) คือ นักออกแบบต้องออกแบบร่วมกับผู้ใช้เพื่อสร้างสรรค์งานออกแบบร่วมกัน เน้นกระบวนการมีส่วนร่วมของผู้ใช้มากกว่าผลลัพธ์ของการออกแบบ อันเป็นหัวใจสำคัญของการแทรกแซงด้วยการออกแบบให้บรรลุวัตถุประสงค์ที่แท้จริง ลักษณะสำคัญของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ข้อ (Amstrong and Stojmirovic 2011, 15) ดังนี้

ความเป็นชุมชน (community) นักออกแบบเป็นผู้สร้างเวที (platform) เพื่อให้เกิดการปฏิสัมพันธ์กันระหว่างผู้ใช้จนเกิดบทสนทนาอย่างต่อเนื่องนำไปสู่ความเป็นชุมชนในที่สุด คุณค่าของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมนั้นอยู่ที่ความพึงพอใจของผู้ใช้ที่ได้เป็นส่วนหนึ่งของชุมชนดังกล่าว (Amstrong and Stojmirovic 2011, 117)

ความเป็นหน่วยย่อย (modularity) คือ การแยกกระบวนการและผลลัพธ์ทั้งหมดของการออกแบบ ออกมาเป็นหน่วยย่อยหลายๆ หน่วย เพื่อนำไปสู่การปรับแต่งผลลัพธ์ของการออกแบบให้ตรงตามความต้องการที่หลากหลายของผู้ใช้มากที่สุด

ความยืดหยุ่น (flexibility) ด้วยลักษณะของการออกแบบจากล่างขึ้นบน ส่งผลให้รูปแบบของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมจำเป็นต้องยืดหยุ่นสูง ผลลัพธ์ของการออกแบบอาจจะไม่ได้มาตรฐานเทียบเท่ากับการที่นักออกแบบซึ่งมีทักษะในการออกแบบมากกว่าผู้ใช้เป็นผู้ควบคุมการออกแบบทั้งหมด แต่การที่นักออกแบบเว้นที่ว่างให้ผู้ใช้เข้ามาสร้างสร้างงานออกแบบด้วยตัวเองจะสร้างความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งกับการออกแบบให้กับผู้ใช้มากกว่า

เทคโนโลยี (technology) แต่เดิมกระบวนการออกแบบคือการทำความซับซ้อนให้ออกมาในรูปแบบที่เรียบง่ายและชัดเจนที่สุด แต่กระบวนการออกแบบอย่างมีส่วนร่วมมักจะเริ่มจากความเรียบง่ายจนค่อยๆ ซับซ้อนเพิ่มขึ้นในแต่ละขั้นตอน จึงจำเป็นต้องพึ่งพาเทคโนโลยีเป็นอย่างมากในการประมวลผลการออกแบบ

การปฏิบัติการแทรกแซงด้วยการออกแบบ: กรณีศึกษาการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์เทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค (Chiang Mai Design Week) 2016

ผู้วิจัยมีส่วนเกี่ยวข้องกับโครงการเทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016 ในฐานะที่ปรึกษาทางด้านสื่อประชาสัมพันธ์ของโครงการ ในขณะปฏิบัติงาน (พ.ศ. 2559) ผู้วิจัยยังไม่ได้เรียบเรียงแนวคิดเกี่ยวกับการแทรกแซงด้วยการออกแบบในเชิงทฤษฎี ทำให้ขั้นตอนของการปฏิบัติการปรับเปลี่ยนไปตามสถานการณ์เฉพาะหน้า ต่อมาจึงนำแนวคิดของการแทรกแซงด้วยการออกแบบที่เรียบเรียงขึ้นใหม่ไปวิเคราะห์โครงการดังกล่าว รายละเอียดของการปฏิบัติการ มีดังนี้

การระบุสถานการณ์

จากการประยุกต์ใช้เทคนิคในงานสนามทางมานุษยวิทยา ได้แก่ การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม ผู้วิจัยอาศัยอยู่ในชุมชนที่เลือกศึกษา ได้แก่ ชุมชนของนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่าโครงการเทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค เป็นโครงการที่รับผิดชอบโดยศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ (TCDC) จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นหน่วยงานของรัฐและมีสำนักงานใหญ่อยู่ที่กรุงเทพมหานคร สาขาที่จังหวัดเชียงใหม่มีหน้าที่รับนโยบายจากสำนักงานใหญ่มาปฏิบัติ อีกทั้งเจ้าหน้าที่ส่วนใหญ่ก็มีการโอนย้ายมาจากต่างจังหวัด ทำให้ขาดความรู้ความเข้าใจในสภาพชุมชนของนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ จึงเป็นอุปสรรคที่สำคัญในการทำงานร่วมกัน อย่างไรก็ดี ทางศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบก็ได้มีความพยายามที่จะเชื่อมโยงกับชุมชนนักออกแบบอย่างต่อเนื่อง ผ่านการจัดกิจกรรมมากมาย

จนกระทั่งใน พ.ศ. 2557 ทางศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบก็ได้จัดเทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2014 ขึ้นมาเป็นครั้งแรก ได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีจากนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ อย่างไรก็ดี เทศกาลดังกล่าวยังไม่มีการเชื่อมโยงกับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่เท่าใดนัก ทางผู้อำนวยการการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ จึงได้มีนโยบายจัดเทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016 ให้ชุมชนมีส่วนร่วมมากขึ้น (ปรัชญา 2560, 163)

จากการสังเกตดังกล่าวส่งผลให้เป้าหมายของการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์มี 2 ประการ เป้าหมายแรก คือ การออกแบบเพื่อประชาสัมพันธ์โครงการแก่คนทั่วไปที่สนใจ ส่วนเป้าหมายที่สอง คือ การใช้กระบวนการออกแบบสื่อดังกล่าวกระตุ้นให้ชุมชนนักออกแบบเข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบด้วย ดังนั้น ผลผลิต (output) ของการออกแบบในโครงการนี้ คือ การสร้างสรรค์สื่อประชาสัมพันธ์ให้กับโครงการ ส่วนผลลัพธ์ (outcome) คือ การใช้กระบวนการออกแบบสื่อ เข้าไปแทรกแซง เพื่อให้ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบเชื่อมโยงกับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่มากขึ้น

วิธีการแทรกแซงด้วยการออกแบบ

จากการประยุกต์ใช้หลักการวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียของโครงการออกแบบสื่อประสัมพันธ์เทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016 ดังนี้

ตารางที่ 4 ตารางจำแนกประเภทของกลุ่มเป้าหมาย

1 กลุ่มเป้าหมายหลัก (primary stakeholders)	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ เจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่
2 กลุ่มเป้าหมายรอง (secondary stakeholders)	ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ ผู้จัดการฝ่ายการตลาด ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ
3 กลุ่มเป้าหมายภายนอก (external stakeholders)	ผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

หลังจากจำแนกประเภทของกลุ่มเป้าหมายจนทราบถึงกลุ่มเป้าหมายหลักของการแทรกแซงด้วยการออกแบบ ได้แก่ ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ และเจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่[1] กลุ่มเป้าหมายรอง ได้แก่ ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ และผู้จัดการฝ่ายการตลาด ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ และกลุ่มเป้าหมายจากภายนอก ได้แก่ ผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่และนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ นำกลุ่มเป้าหมายดังกล่าว ไปจำแนกคุณลักษณะเพื่อกำหนดการทำงานในแต่ละขั้น มีรายละเอียด ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางจำแนกคุณลักษณะของกลุ่มเป้าหมาย

Importance	Influence: Low	Influence: High
High	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่	เจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่
	ผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่	ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่
Low	นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ	ผู้จัดการฝ่ายการตลาด ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ

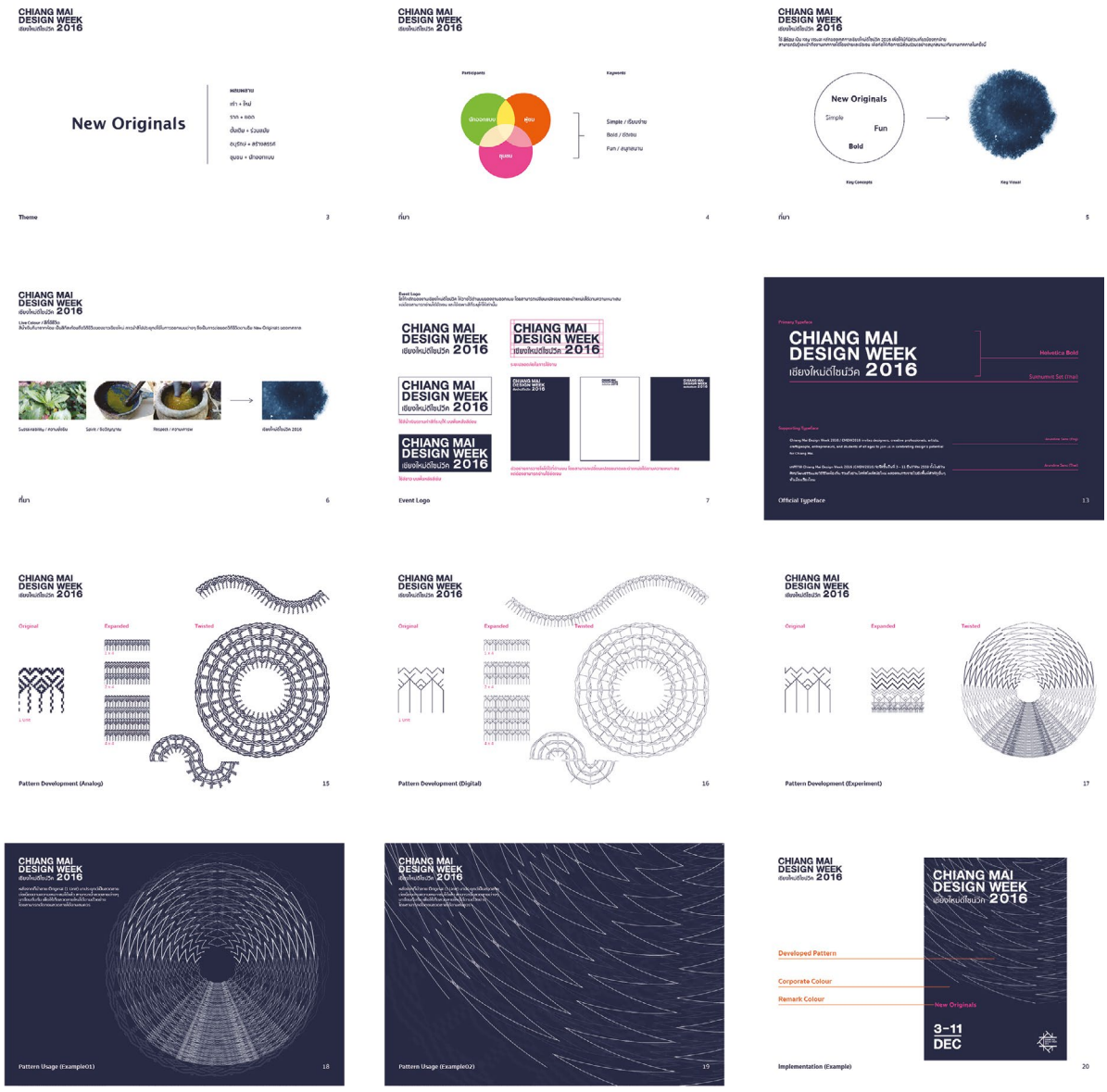
หลังจากนำกลุ่มเป้าหมายแต่ละประเภทไปวิเคราะห์ถึงความสำคัญและอิทธิพลต่อโครงการ กลุ่มที่มีความสำคัญสูงและมีอิทธิพลสูง ได้แก่ เจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ กลุ่มที่มีความสำคัญสูงแต่มีอิทธิพลต่ำ ได้แก่ ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ กลุ่มที่มีความสำคัญต่ำแต่มีอิทธิพลสูง ได้แก่ ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ และผู้จัดการฝ่ายการตลาดศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ และกลุ่มที่มีความสำคัญต่ำและมีอิทธิพลต่ำ ได้แก่ ผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่และนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ผู้วิจัยสามารถจำแนกการทำงานในแต่ละขั้นตอนร่วมกับกลุ่มเป้าหมาย ดังนี้

[1] การปฏิบัติการเมื่อ พ.ศ. 2559 ก่อนเรียบเรียงบทความนี้ ผู้วิจัยได้มองข้ามความสำคัญและอิทธิพลของเจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานที่เกี่ยวข้องซึ่งมีผลต่อโครงการเป็นอย่างสูง ทำให้เกิดปัญหาและอุปสรรคระหว่างการดำเนินการ จึงวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียเพิ่มเติมในบทความชิ้นนี้

ตารางที่ 6 ตารางจำแนกกระบวนการออกแบบในแต่ละขั้นตอน

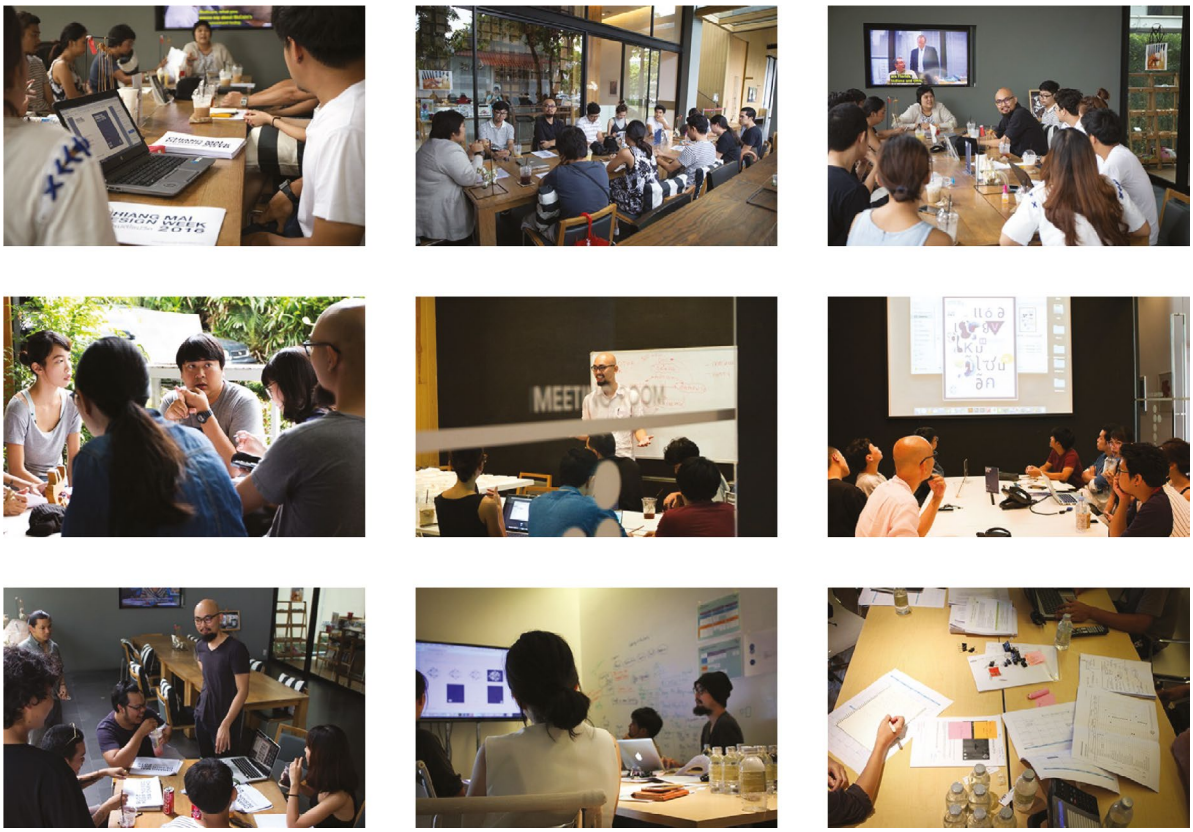
	Inform	Consult	Partnership	Delegate	Control
Discover		ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่		ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่	
Define	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ เจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่		ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ ผู้จัดการฝ่ายการตลาดศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่	
Develop	ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่	ผู้จัดการฝ่ายการตลาดศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ เจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่	ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ ผู้จัดการฝ่ายการตลาดศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ	
Deliver	ผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ	ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ ผู้จัดการฝ่ายการตลาดศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ	ชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่		

ในขั้นตอนการระบุปัญหา (Discover) ผู้วิจัยได้ดำเนินการในบทบาทตัวแทนของนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่เข้าไปให้ข้อมูลและให้คำปรึกษาแก่ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อกำหนดโจทย์ในการออกแบบที่ชุมชนนักออกแบบสามารถเข้ามามีส่วนร่วมได้ ในขั้นตอนการกำหนดขอบเขตงาน (Define) ผู้วิจัยยังคงเป็นตัวแทนของนักออกแบบและร่วมออกแบบคู่มือในการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์ร่วมกับผู้อำนวยการและผู้จัดการฝ่ายการตลาดของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ นำเสนอคู่มือดังกล่าวให้กับชุมชนนักออกแบบและเจ้าหน้าที่ของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ มีรายละเอียดดังนี้



ภาพที่ 4 ตัวอย่างคู่มือการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์เทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016

จากวัตถุประสงค์ของการปฏิบัติการ คือ การใช้กระบวนการออกแบบสื่อเข้าไปแทรกแซง เพื่อให้ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบมีการเชื่อมโยงกับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่มากขึ้น ส่งผลให้คู่มือการออกแบบระบุเพียงแค่สีพื้น คือ สีห้อม หรือ indigo และลวดลายที่เป็นหน่วยย่อย (module) เพื่อเปิดช่องว่างให้นักออกแบบเข้ามามีส่วนร่วมในการตีความและพัฒนาแบบ (Develop) (ชลธิดา 2016, ออนไลน์) ผู้วิจัยมีบทบาทเป็นตัวแทนของศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ ดำเนินการออกแบบร่วมกับตัวแทนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ที่แสดงความสนใจ เพื่อสร้างความเป็นชุมชนตามลักษณะที่สำคัญของการออกแบบอย่างมีส่วนร่วม นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังให้คำปรึกษาแก่ผู้จัดการฝ่ายการตลาดถึงความเหมาะสมในการนำไปใช้และแจ้งข้อมูลแก่ผู้อำนวยการศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบเป็นระยะ ไปจนถึงกระบวนการผลิตและเผยแพร่ (Deliver) ให้กับผู้ประกอบการธุรกิจเกี่ยวกับการออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ ตลอดจนนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ รวมถึงบุคคลทั่วไปที่สนใจซึ่งเป็นกระบวนการสุดท้ายในการออกแบบ



ภาพที่ 5 บรรยากาศการออกแบบสื่อประชาสัมพันธ์ร่วมกับตัวแทนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่

ภาพที่ 6 ตัวอย่างสื่อประชาสัมพันธ์เทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016

สรุปผลการปฏิบัติการ

ผู้วิจัยมีส่วนร่วมกับเทศกาลงานออกแบบเชียงใหม่ดีไซน์วีค 2016 ในฐานะที่ปรึกษาทางด้านสื่อประชาสัมพันธ์ มีการประยุกต์ใช้แนวคิดของการแทรกแซงด้วยการออกแบบในการให้คำปรึกษาในการผลิตสื่อประชาสัมพันธ์โครงการ และใช้กระบวนการดังกล่าวเพื่อให้ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ เชื่อมโยงเข้ากับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่มากขึ้น กลุ่มเป้าหมายหลัก ได้แก่ นักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่และเจ้าหน้าที่ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ กลุ่มเป้าหมายรอง ได้แก่ ผู้อำนวยการและผู้จัดการฝ่ายการตลาด ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ และกลุ่มเป้าหมายจากภายนอก ได้แก่ ผู้ประกอบการธุรกิจในจังหวัดเชียงใหม่ นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ร่วมมือกับผู้อำนวยการและผู้จัดการฝ่ายการตลาด ในขั้นตอนของการกำหนดขอบเขตงาน ร่วมมือกับตัวแทนนักออกแบบในขั้นตอนของการพัฒนาแบบ ไปจนถึงการผลิตและการเผยแพร่ ส่งผลให้เกิดเวทีในการปฏิสัมพันธ์ระหว่างศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบกับชุมชนนักออกแบบในจังหวัดเชียงใหม่ อย่างไรก็ดี ในการตัดสินใจเกี่ยวกับการออกแบบ บางครั้งก็เป็นการตัดสินใจจากผู้บริหารที่อยู่ที่สำนักงานใหญ่ในกรุงเทพมหานคร ซึ่งไม่ได้มีโอกาสปฏิสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดกับชุมชนนักออกแบบจังหวัดเชียงใหม่ ทำให้ความรู้สึกมีส่วนร่วมของนักออกแบบลดน้อยลง อีกทั้งผู้วิจัยยังขาดความรู้และประสบการณ์ในการทำงานประเภทนี้ซึ่งเป็นแนวคิดที่ผู้วิจัยไม่คุ้นเคย ทำให้กระบวนการทำงานอาจจะมีการขาดตกบกพร่องไปบ้าง โดยเฉพาะขั้นตอนตรวจทานความแม่นยำและความสมบูรณ์ของผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย ทำให้ผลลัพธ์ของการแทรกแซงด้วยการออกแบบในครั้งนี้ยังไม่เป็นที่น่าพอใจเท่าใดนัก อย่างไรก็ดี ผู้วิจัยเห็นว่าแนวคิดดังกล่าวยังสามารถนำไปพัฒนาและประยุกต์ใช้ในการออกแบบโครงการอื่นๆ ได้ต่อไป

อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

แนวคิดการแทรกแซงด้วยการออกแบบ คือ การใช้กระบวนการออกแบบ ได้แก่ การระบุปัญหา (Discover) การกำหนดขอบเขตของปัญหา (Design) การพัฒนากระบวนการแก้ไขปัญหา (Develop) และการผลิตและเผยแพร่ (Deliver) เข้าไปมีส่วนร่วมในสถานการณ์บางอย่าง เพื่อทำให้สถานการณ์ดังกล่าวเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น มีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ การสร้างสรรค์ผลงานการออกแบบ และใช้กระบวนการดังกล่าวในการแทรกแซง เพื่อทำให้สถานการณ์บางอย่างดีขึ้น

ในการระบุสถานการณ์ซึ่งมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ สถานที่ (place) ผู้แสดง (actors) และกิจกรรม (activities) นักออกแบบต้องใช้กระบวนการออกแบบในการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม จากนั้นจึงวิเคราะห์ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในสถานการณ์ มาเป็นกลุ่มเป้าหมายในการออกแบบ แบ่งเป็น กลุ่มเป้าหมายหลัก กลุ่มเป้าหมายรอง และกลุ่มเป้าหมายจากภายนอก จากนั้นจึงนำกลุ่มเป้าหมายเข้าไปมีส่วนร่วมในกระบวนการออกแบบในแต่ละขั้นตอนจนบรรลุวัตถุประสงค์ของการแทรกแซง คือ การเปลี่ยนแปลงสถานการณ์ให้ดีขึ้น ดังนั้น ผลผลิต (output) ของการออกแบบ จึงมีความสำคัญน้อยกว่าผลลัพธ์ (outcome) ของการแทรกแซง อีกทั้งยังมีผลกระทบ (impact) คือการมีส่วนร่วมของกลุ่มเป้าหมายในกระบวนการออกแบบ

นักออกแบบที่สนใจแนวคิดนี้จำเป็นต้องเปลี่ยนทัศนคติในการออกแบบ จากที่เป็นผู้ควบคุมผลผลิตของการออกแบบมาเป็นการสร้างกระบวนการออกแบบร่วมกับกลุ่มเป้าหมาย อีกทั้งการออกแบบตามแนวคิดนี้ จำเป็นต้องประยุกต์ใช้ศาสตร์ที่หลากหลาย เช่น มานุษยวิทยา การจัดการ รวมถึงต้องมีการร่วมมือกับกลุ่มเป้าหมายซึ่งมีที่มาจากหลากหลายสาขาอาชีพ นักออกแบบจึงจำเป็นต้องยืดหยุ่นในการทำงานสูงและมีความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้เป็นอย่างดี รวมถึงมีทักษะในการทำงานร่วมกับผู้อื่นด้วย

บรรณานุกรม

งามพิศ สัตย์สงวน. *การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ชลธิดา พระเมเด “กว่าจะมาเป็น Chiang Mai Design Week 2016.” ศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบ (TCDC). สืบค้นเมื่อวันที่ 9 กรกฎาคม 2018. https://www.tcdcconnect.com /content/10801/.

ปรัชญา คัมภิรานนท์. “มานุษยวิทยาการออกแบบ” วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง. ประวัติศาสตร์นฤมิตรศิลป์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สมพร รุ่งเรืองกลกิจ. *แนวปฏิบัติทางคลินิกเพื่อการบำบัดทางสังคมจิตใจผู้ป่วยโรคซึมเศร้าสำหรับพยาบาลจิตเวชในสถานบริการระดับตติยภูมิ*. กรุงเทพฯ: กรมสุขภาพจิต กระทรวงสาธารณสุข, 2554.

Armstrong H. *Participate: designing with user-generated content*. New York: Princeton Architectural Press, 2011.

“Art Intervention.” Tate. Accessed July 2, 2018. https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/art-intervention.

“The Design Process: What is the Double Diamond?” Design Council UK. Accessed July 3, 2018. https://www.designcouncil.org.uk/news-opinion/design-process-what-double-diamond.

Gunn, W., Otto, T., and Smith, R. *Design Anthropology: theory and practice (3rd ed.)*. London: Bloomsbury Academic Publishing, 2015.

Hunter, Mat. “What is Design and Why It Matters.” Creative Industries Council UK (CIC). Accessed July 3, 2018. http://www.thecreativeindustries.co.uk/uk-creative-overview/news-and-views/view-what-is-design-and-why-it-matters.

Lowe, V., and Tzanakopoulos, A. “Humanitarian Intervention.” The Social Science Research Network (SSRN). Accessed July 2, 2018. https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1701560.

MacArthur, J. “Stakeholder analysis in project planning: origins, applications and refinements of the method.” *Project Appraisal* 12, (1997): 251-265.

Shea, A. *Designing for social change: strategies for community-based graphic design.* New York: Princeton Architectural, 2012.

Stone, T. *Managing the design process: implementing design*. Gloucester: Rockport, 2010.

วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า ในเมืองเชียงตุง รัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

received 7 JUN 2018 **accepted** 24 AUG 2018 **revised** 20 MAR 2019

ภัทระ คมขำ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
ศูนย์เชี่ยวชาญเฉพาะทางวัฒนธรรมดนตรีไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม เมืองเชียงตุง วัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ จังหวะ กลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า รวบรวมวิเคราะห์ทำนองเพลงที่มีความเกี่ยวข้อง การศึกษาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า เมืองเชียงตุง พบวงดนตรีจ้าดไตคณะวัดอิน และคณะจ้าดแซงไต มีเครื่องดนตรีได้แก่ ปัตตะยา มองแคง (มองจ๊ก) จีฮอกแส่ง เช่าลงปั๊ด และปั๊ดม่า สำหรับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า พบขลุ่ย ไม่เคยพบในการประสมวงจ้าดไตในเมืองสีป่อ เมืองจ๊อกแม และเมืองตองยี สำหรับเพลงเปิดการแสดงจ้าดไต คือ เพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต ปิดการแสดงด้วยเพลงอ่องหย่าอ่องจอง การบรรเลงปัตตะยาใช้วิธีการตีพร้อมกันสองมือ สลับกับการตีทีละมือ การบรรเลงมองจ๊ก (มองแคง) ใช้วิธีการตีทีละมือ และการซ้ำมือ รูปแบบทำนองจ้าดไตพบการเพิ่มทำนองในส่วนท้ายวรรคเพลงพบการซ้ำทำนองในช่วงท้ายของแต่ละวรรค

คำสำคัญ: ดนตรีไทใหญ่ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า, เมืองเชียงตุง, รัฐชาน, สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

Tai Yai's Musical Performing Culture of Percussion and Wind Musical Instruments in Ken Tung Province, Shan State, the Republic of the Union of Myanmar.

received 7 JUN 2018 **accepted** 24 AUG 2018 **revised** 20 MAR 2019

Pattara Komkam, D.F.A.
Assistant Professor, Department of Music
Center of Excellence for Thai Music and
Research, Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University, Bangkok

Abstract

This research examines the performance of percussion and wind instruments of the Tai Yai people in the Shan State, Republic of the Union of Myanmar. Field data was collected in Meuang Keng Tung. The objectives of this research are the study of the physical characteristics, rhythms and techniques of percussion and wind performance and the collection of relevant tunes. In the study of Keng Tung's percussion and wind instruments, two Jaad Tai troupes, Wat In and Jaad Sang Tai, are found. The percussion instruments they used include Pattaya, Mong Kaeng, G Hok Seng, Chow Long Pad, and Padma. Flutes have been found in Jaad Tai bands in Keng Tung, but not in Hsipaw, Kyauk Me, and Taunggy. The overture for Jaad Tai performances is the song Kuen Yai Mai Soong Meuang Tai, while the finale is the song Aung Ya Aung Jong. Techniques in playing Pattaya are: using both hands at the same time alternating with using one hand, while techniques in playing Mong Jok (Mong Kaeng) are using one hand and using the same hand repeatedly. It was found that more melodies are added to the endings of the songs, and also that repeated melodies are present at the ending of each section.

Keywords: Tai Yai's musical of Percussion and Wind Musical Instruments, Ken Tung Province, Shan State, The Republic of the Union of Myanmar

บทนำ

จากการสืบค้นดนตรีจ้าดไตซึ่งเป็นวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีที่สำคัญแขนงหนึ่งของชาวไทใหญ่ในเมืองสีป่อ (Hsipaw) เมืองจ๊อกแม (Kyauk Me) เมืองตองยี (Taunggyi) ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของรัฐชาน (Shan State) พื้นที่ดังกล่าวมีวัฒนธรรมทางดนตรีที่เข้มแข็ง ดนตรีจ้าดไตเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าเป็นหลักในการดำเนินทำนอง ปัจจุบันทั้ง 3 เมืองไม่ปรากฏเครื่องเป่าในวงจ้าดไตแล้ว นอกจากบรรเลงเพื่อการขับกล่อมในงานบุญ งานประเพณีต่างๆ แล้ว ยังมีความสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงที่เรียกว่า “ลิเกจ้าดไต” มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอเรื่องราวทั้งด้านชาดกทางพุทธศาสนา เรื่องวรรณคดี และเรื่องราวพื้นบ้านที่ผูกขึ้น เพื่อสั่งสอนเยาวชนให้เติบโตเป็นคนดีของสังคม ถือเป็นตัวอย่างที่ดีของชาวไทใหญ่ที่มีต่อสังคมไทย

การสืบค้นข้อมูลดนตรีจ้าดไตใน 2 เมืองของรัฐชานเหนือ ปรากฏคณะจ้าดไตที่มีชื่อเสียงมากๆ ที่เมืองสีป่อ ได้แก่ คณะอ้ายหอมจอมปืนและคณะจ้าดแซงแลงปืนอ๋อน เมืองจ๊อกแม มีคณะจ้าดไตที่มีฝีมือรองลงมา ได้แก่ คณะไตของครูจายป๊ะห่าน และคณะอ่องฮักเคอ สำหรับเมืองตองยี มีคณะคณะบ้านหมองหมอน การดำเนินโครงการวิจัยลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ณ เมืองเชียงตุง (Ken Tung) ยังพบร่องรอยทางประวัติศาสตร์ของชาวไทใหญ่ ได้แก่ ประตูเมืองเชียงตุง บุคคลสำคัญทางประวัติศาสตร์ชาวไทใหญ่ และรวมไปถึงศิลปวัฒนธรรมด้านต่างๆ ที่มีความเข้มแข็งมากของเมืองเชียงตุง

ด้วยความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น จึงเป็นเหตุผลในการศึกษาเชิงลึกด้านการบรรเลงเครื่องดนตรีในวงดนตรีจ้าดไต โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าในเมืองเชียงตุง คณะจ้าดไตที่สำคัญ ได้แก่ คณะจ้าดไตวัดอินและคณะจ้าดแซงไตด้วยข้อมูลทางวิชาการดุริยางคศิลป์ เพื่อเชื่อมโยงวัฒนธรรมการบรรเลงของชาวไทใหญ่ในรัฐชาน ทั้งรัฐชานภาคเหนือซึ่งเป็นแหล่งที่วัฒนธรรมดนตรีเข้มแข็ง และรัฐชานตอนใต้โดยเป็นพื้นที่เมืองหลวงและภาคตะวันออกให้ปรากฏในประเทศไทย ซึ่งเป็นประเทศเพื่อนบ้านที่มีความใกล้ชิดและมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้นด้วยชาวไทใหญ่เข้ามาร่วมดำเนินวิถีชีวิตอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาลักษณะทางกายภาพ ลักษณะเสียง ระเบียบวิธีการบรรเลง กลวิธีการบรรเลง และศึกษาทำนองเพลงของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าของชาวไทใหญ่ เมืองเชียงตุง รัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

หนังสือพิมพ์ Myanmar Alin วันที่ 28 June 1998 ไม่ปรากฏเลขหน้า ได้ตีพิมพ์ในหนังสือชื่อ “Myu Mung Kin Pa Mor Myae a Hla” ความหมายของชื่อหนังสือ หมายถึงการทำเมืองให้เมฆหมอกหายไปเพื่อความสวยงาม เนื้อหาว่าด้วยการบรรยายเรื่องประเพณีแข่งเรือในหนองตุง เป็นการแสดงความสามัคคี ความรักชาติ ของชนเผ่าต่างๆ ที่อาศัยอยู่ร่วมกันในเมืองเชียงตุง และเขียนเรื่องประเพณีต่างๆ ที่สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาโดยทั่วไป (Taung Tun Po Then, 1998)

หนังสือชื่อ “Puen” (ปืน) หมายถึง ประวัติศาสตร์ กล่าวถึงความเป็นมาของชาวไตในอดีตที่รักสงบ รักความเสรี ตามความหมายคำว่า ไต ที่แปลว่าเสรีภาพ อิสระ มีถิ่นฐานจากภูเขาในประเทศมองโกเลียทางตอนเหนือของจีนอพยพลงมาตามสายน้ำต่างๆ มาตั้งถิ่นฐานเป็นหลักอยู่ ณ พื้นที่ปัจจุบันในสาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมาและกระจายออกไปในพื้นที่ประเทศต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นประเทศไทย ประเทศลาว จีน เวียดนาม มาเลเซีย เป็นต้น (Ker Sang, 2004)

หนังสือ เรื่อง “Shan Yoma Ngwe Tong Tan Shwe Ja Pan To Puint Lae Pee” ความหมาย คือ เมืองไต เป็นภูเขาเงินของชาวไทใหญ่ จะเปลี่ยนแปลงเป็นเมืองแห่งดอกบัวทองบาน หนังสือเล่มนี้เป็นการบันทึกความสวยงามของเมืองเชียงตุง ประชากรมีหลากหลายเชื้อชาติ อาชีพที่เป็นหลักคือการทำนาโดยเฉพาะการทำนาขั้นบันได ทำให้เมืองเชียงตุงเป็นพื้นที่สีเขียวที่มีความอุดมสมบูรณ์เต็มไปด้วยวัฒนธรรมต่างๆ (U Min Nai, 1992)

นิทานธรรมะ เรื่อง “Jai lae Ya Jai (ใจและยาใจ)” ได้กล่าวถึงเนื้อหาว่าด้วยเรื่องของจิตใจรูปแบบต่างๆ ที่เกิดขึ้นกับมนุษย์และการรักษาเยียวยาจิตใจที่ไม่ดีปรากฏการณ์ของใจที่เกิดขึ้น ได้แก่ ใจดี ใจโกรธ ใจร้อน ใจไขว่คว้าเฝ้าคอย ใจเศร้า ใจไม่อดกลั้น ใจที่มีแต่ความโลภและใจหลง หนังสือเล่มนี้เป็นเรื่องเล่าจากประสบการณ์ลุงตานเก เรื่องจิตใจที่ไม่ดี เราจะทำอย่างไรหรือใช้อะไรบ้างที่จะนำมาเยียวยามารักษาใจให้ใจดี เป็นเรื่องของการฝึกจิตใจเวลามีปัญหาเกิดขึ้นกับจิตใจของเรานั่นเอง (Long Than Kae, 1982)

หนังสือสอนเยาวชนเรื่อง “ม้าลมบิน” ได้กล่าวถึงคำสอนเกี่ยวกับยาเสพติด เรื่องฝิ่น เรื่องยาบ้า โทษภัยของยาเสพติด คำว่า “ม้าลมบิน” ม้า คือ ยาม้า เป็นนิทานสอนเยาวชนและคนในสังคม ชี้ให้เห็นถึงโทษของยาเสพติดที่เสพแล้วจะมึนเมาอยู่ในความมืด ในที่สุดจะนำไปสู่การเป็นคนวิกลจริต สอดแทรกเรื่องราวที่ตลกสนุกสนาน เพื่อให้ผู้ฟัง ผู้อ่านไม่เกิดความเครียด เช่น การเปรียบเทียบการเดินทางด้วยจักรยานเรียกว่า “ม้าแห้ง” กับการเดินทางด้วยม้า โดยการเดินทางด้วยจักรยาน เป็นต้น (กลุ่มคนรักษาภาษาไต, 2016)

หนังสือเรื่อง “เชียงตุง (ภาคตะวันออกของรัฐชาน) การศึกษาวัฒนธรรม ไตโหลง (ไทใหญ่) กับไตเขิน” จัดพิมพ์โดยคณะภาษาพม่าของ Mandalay University ได้กล่าวถึงเนื้อหาอธิบายเรื่องที่อยู่ของชาวไตมาวในเมืองเชียงตุง ความหมายคำว่าหนังสือและมัคคทายก เนื้อหาหลักอธิบายความแตกต่างทางวัฒนธรรมระหว่างไทใหญ่กับไทเขิน เป็นเรื่องเกี่ยวกับความเป็นมาของ 2 เชื้อชาติ ความแตกต่างเรื่องของการอ่านธรรมที่เรียกว่า “ฮอลีก” ของชาวไทใหญ่ และ “อ่านหมัด” ของชาวไตเขิน ความแตกต่างของความหมาย การเรียกชื่อและหน้าที่ของมักทายกของทั้ง 2 เชื้อชาติ นอกจากนี้ ยังอธิบายชนเผ่าอื่นๆ ในเมืองเชียงตุงที่มาอาศัยอยู่ร่วมกันมีวัฒนธรรมร่วมกัน ได้แก่ อาข่า หรืออีก้อ มูเซอ หรือละหู่ แอ่น ปะหล่อง (U Saw Lwin, 1997)

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (2559) จัดพิมพ์หนังสือเรื่อง “จันทโสภา” วรรณกรรมของชาวไทเขินในเมืองเชียงตุง เค้าโครงเรื่องคล้ายกับเรื่อง “รถเสนชาดก” ในปัญญาสชาดกของล้านนา มีชื่อเรียกหลายชื่อ เช่น พุทธเสนาชาดก นางสิบสอง พระรถเมรี หนังสือเล่มนี้เนื้อหามีคุณค่าในเรื่องเนื้อหา ภาษา การสอดแทรกหลักธรรม คำสอน ปรัชญาท้องถิ่น และวัฒนธรรมประเพณีของชาวไทเขิน นำมาแสดงใน “ลิเกจ้าดไต” วัฒนธรรมการแสดงของชาวไทใหญ่ด้วย

วิธีดำเนินการวิจัย

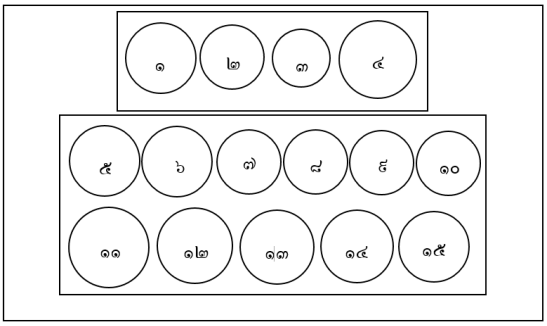
การดำเนินการวิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ด้วยการค้นคว้าข้อมูลเอกสารจากห้องสมุดต่างๆ ในประเทศไทย และห้องสมุด ณ เมืองเชียงตุง ได้แก่ District Public Library เมืองเชียงตุง และ Dhammodaya Temple Library เมืองเชียงตุง สัมภาษณ์ศิลปิน พระสงฆ์ นักดนตรี และผู้ทรงคุณวุฒิในเมืองเชียงตุงจำนวนทั้งสิ้น 25 คน หลังจากนั้นนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์โดยเทียบเคียงกับหลักการวิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย แล้วนำข้อมูลมาทำการพรรณนาวิเคราะห์สรุปเป็นผลการวิจัย

ผลการวิจัย

การศึกษาลักษณะทางกายภาพ ลักษณะเสียง วิธีการบรรเลง รวมถึงรูปแบบทำนองของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่า จากการศึกษาวงดนตรี 2 คณะ ได้แก่ วงจ้าดไตของคณะวัดอิน และคณะจ้าดแซงไตบ้านเตาห้วย เมืองเชียงตุง ปรากฏรายละเอียด ดังนี้

มองแคงหรือมองจ๊ก

มองแคงเป็นเครื่องตี ลักษณะเป็นลูกฆ้องนำมาวางบนแผง ปรากฏที่คณะวัดอินประกอบด้วยกัน 15 ลูก ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 มองแคงของคณะวัดอิน **ภาพที่ 2** แผนผังแสดงตำแหน่งลูกฆ้องมองแคงของคณะวัดอิน
(© Pattara Komkam 07/05/2017)

จากการศึกษาข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยพบว่า ระดับเสียงมองแคงของวงจ้าดไต คณะวัดอิน เมื่อเทียบกับระดับเสียงของดนตรีไทยโดยเทียบกับขลุ่ยเพียงออ พบระดับเสียงตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ลูกที่ 1 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงโด

ลูกที่ 2 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงเร

ลูกที่ 3 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงมี

ลูกที่ 4 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงลาต่ำ

ลูกที่ 5 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงเร

ลูกที่ 6 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงมี

ลูกที่ 7 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงฟา

ลูกที่ 8 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงซอล

ลูกที่ 9 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงลา

ลูกที่ 10 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงที

ลูกที่ 11 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงโดต่ำ

ลูกที่ 12 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงซอล

ลูกที่ 13 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงลา

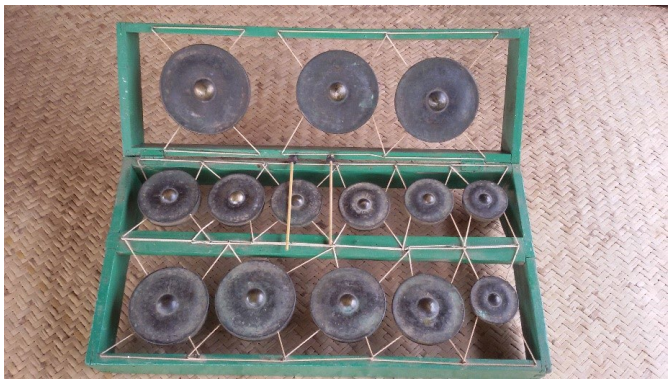
ลูกที่ 14 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงที

ลูกที่ 15 มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงโด

ลักษณะท่านั่ง ผู้บรรเลงมองแคงนั่งขัดสมาธิโดยวางเครื่องดนตรีมองแคงไว้ด้านหน้า มือทั้งสองถือไม้ตี บรรเลงด้วยการตีลูกมองแคงสลับมือซ้ายขา หรือตีพร้อมกันทั้ง 2 มือ นักดนตรีคณะนี้ ได้แก่ ครูแสง ปัจจุบันอายุ 54 ปี อยู่บ้านเลขที่ 29 วัดอินเขต 4 เมืองเชียงตุง เริ่มหัดตีมองแคงตั้งแต่อายุ 22 ปี ครูคนแรกชื่อครูสามตาน อาศัยอยู่ที่วัดอิน ครูแสงตีเพลงจ้าดไตได้ประมาณ 60 เพลง แต่ไม่มีลูกศิษย์สืบทอด มีบุตร 2 คน ไม่สืบทอดทางดนตรี (แสง. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 10 พฤษภาคม 2560)

ภาพที่ 3 ครูแสง นักดนตรีมองแคงคณะวัดอิน (© Pattara Komkam 07/05/2017)

เครื่องดนตรีชิ้นนี้ สำหรับคณะจ้าดแซงไต เรียกชื่อว่า “มองจ๊ก” มีลูกฆ้องทั้งหมด 14 ลูก ผูกเรียงเสียงโดยมีลูกทวนหรือลูกฆ้องขนาดใหญ่ที่สุดขนาด 8 นิ้ว เป็นเสียงต่ำที่สุดอยู่ด้านซ้ายมือของผู้บรรเลง เรียงลำดับลดหลั่นกันไปจนถึงลูกยอด ลูกฆ้องมีขนาดเล็กสุด 3.5 นิ้ว เสียงสูงที่สุด อยู่ด้านขวามือของผู้บรรเลง



ภาพที่ 4 มองจ๊กหรือมองแคงของคณะจ้าดแซงไต (© Pattara Komkam 07/05/2017)

เมื่อเทียบเคียงระดับเสียงกับดนตรีไทย ด้วยขลุ่ยเพียงออปิดรูทั้งหมด พบว่าเสียงของมองจ๊กทั้ง 2 คณะมีเสียงค่อนข้างแตกต่างกัน รายละเอียดเสียงมองจ๊กคณะจ้าดแซงไต มีดังนี้

ลูกที่ 1 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 8 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงมีต่ำ

ลูกที่ 2 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงฟาต่ำ

ลูกที่ 3 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงซอลต่ำ

ลูกที่ 4 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงมีสูง

ลูกที่ 5 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงฟาสูง

ลูกที่ 6 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 4.5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงซอลสูง

ลูกที่ 7 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 4.5 นิ้ว มีระดับสียงเทียบเท่าเสียงลาสูง

ลูกที่ 8 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 4 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงทีสูง

ลูกที่ 9 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 3.5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงโดสูง

ลูกที่ 10 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 6 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงลา

ลูกที่ 11 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 6.5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงที

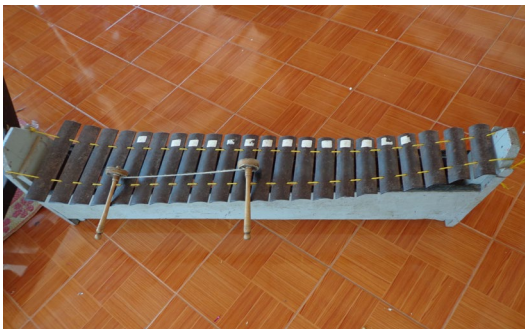
ลูกที่ 12 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 6 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงโด

ลูกที่ 13 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 5.5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงเร

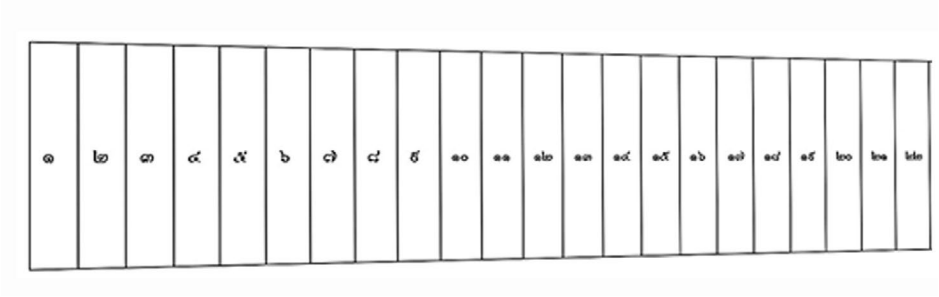
ลูกที่ 14 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 3.5 นิ้ว มีระดับเสียงเทียบเท่าเสียงเรสูง

ปัตตะยา

เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนอง มีลักษณะคล้ายระนาดเหล็กของไทย ประกอบด้วยลูกระนาดโลหะจำนวน 22 ลูก ร้อยด้วยเชือกติดกันเป็นผืนวางบนรางไม้มีลักษณะคล้ายกล่อง ปลายของรางทั้ง 2 ข้างตกแต่งด้วยไม้รูปร่างสามเหลี่ยมขนาดเล็กคล้ายโขนระนาดของไทย



ภาพที่ 5 ปัตตะยาของคณะวัดอิน (© Pattara Komkam 07/05/2017)



ภาพที่ 6 แผนผังแสดงลูกระนาดปัตตะยาของคณะวัดอิน (© Pattara Komkam 07/05/2017)

ระดับเสียงระนาดปัตตะยาของคณะวัดอินและคณะจ้าดแซงไต เปรียบเทียบกับระดับเสียงของดนตรีไทย เทียบจากขลุ่ยเพียงออ เมื่อปิดรูเสียงทั้งหมดจะเทียบเท่าเสียงโด รายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เปรียบเทียบเสียงปัตตะยา 2 คณะ

ลำดับลูกระนาด	คณะวัดอิน	คณะจ้าดแซงไต
1	เสียงมีต่ำ	ลาต่ำ
2	ฟาต่ำ	ทีต่ำ
3	ซอลต่ำ	โดต่ำ
4	ลาต่ำ	เรต่ำ
5	ทีต่ำ	มีต่ำ
6	โดต่ำ	ฟาต่ำ
7	เรต่ำ	ซอลต่ำ
8	มี	ลา
9	ฟา	ที
10	ซอล	โด
11	ลา	เร
12	ที	มี
13	โด	ฟา
14	เร	ซอล
15	มีสูง	ลาสูง
16	ฟาสูง	ทีสูง
17	ซอลสูง	โดสูง
18	ลาสูง	เรสูง
19	ทีสูง	มีสูง
20	โดสูง	ฟาสูง
21	เรสูง	ซอลสูง
22	มีสูง	(ไม่มีลูกที่ 22)

จากตารางข้างต้นเสียงของปัตตะยามีความแตกต่างกันค่อนข้างมาก อาจเป็นเพราะข้อกำหนดเรื่องเสียงไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัวนักและนักดนตรีเทียบเสียงเครื่องดนตรีกันเองภายในคณะ ทำให้เสียงของทั้ง 2 วงมีความคลาดเคลื่อนจากกันค่อนข้างมาก

ไม้ตีปัตตะยามีลักษณะคล้ายกับไม้ตีฆ้องวงเล็กของไทย คือ ก้านไม้และแผ่นหนังทรงกลมอยู่บริเวณปลายไม้สำหรับตีลงบนลูกปัตตะยา ไม้ตีปัตตะยาของคณะวัดอิน ใช้เชือกผูกไม้ตีทั้งสองไว้ด้วยกัน สำหรับนักดนตรีบรรเลงเป็นเสียงคู่ 8 เป็นลักษณะเดียวกับการบรรเลงระนาดเอกของไทย ผู้บรรเลงจับไม้ตีปัตตะยาด้วยมือทั้ง 2 ข้าง กำให้ไม้ตีอยู่บริเวณกึ่งกลางของฝ่ามือ คล้ายลักษณะการจับไม้ตีมองแคง ตีลงบนบริเวณกึ่งกลางลูกปัตตะยา ตีสลับมือซ้ายขวาหรือตีพร้อมกันทั้ง 2 มือเป็นคู่ 8 ตามทำนองเพลง นั่งขัดสมาธิวางปัตตะยาอยู่ด้านหน้าให้ลูกปัตตะยาที่มีขนาดใหญ่ที่สุดหรือเสียงต่ำอยู่ด้านซ้ายของผู้บรรเลง

ภาพที่ 7 - 8 ไม้ตีปัตตะยาคณะวัดอิน (© Pattara Komkam 07/05/2017)

ภาพที่ 9 - 10 ครูแสงตองสาธิตการตีปัตตะยา (© Pattara Komkam 07/05/2017)

จีฮอกแส่ง

จี (หรือฉิ่ง) เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ทำมาจากโลหะ มีรูปร่างคล้ายฉาบขนาดเล็ก ตามปกติจะตรึงไว้บนไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่ที่เรียกว่า ฮอก (หรือต๊อก) การบรรเลงใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง

ฮอก (หรือต๊อก) เป็นเครื่องกำกับจังหวะ ทำมาจากไม้ไผ่ผ่าครึ่งวางคว่ำติดไว้กับฐาน การบรรเลงใช้ไม้ตีให้เกิดเสียง ไม้ที่ใช้เป็นไม้เดียวกับที่ตีจีหรือฉิ่ง

แส่ง (หรือแฉ่ง) แฉ่ง หรือฉาบ มีลักษณะเหมือนฉาบของไทย ตามปกติมีขนาดใหญ่คล้ายฉาบใหญ่ด้านล่างของแส่งถึงตรึงไว้กับฐานไม้เพื่อสะดวกแก่การบรรเลง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นชุดกันจึงเรียกว่าจีฮอกแส่ง นอกจากเครื่องกำกับจังหวะจีฮอกแส่งข้างต้น ยังพบกลองกลองมาร์ชชิ่งประสมอยู่ในวงอีกด้วย

ภาพที่ 11 - 12 ท่านั่งตีจีฮอกแส่งคณะวัดอิน **ภาพที่ 13** ท่านั่งตีกลองมาร์ชชิ่งของคณะวัดอิน
(© Pattara Komkam 07/05/2017)

ขลุ่ย

จากการศึกษาวิจัยเรื่องวัฒนธรรมดนตรีไทใหญ่ เครื่องตีและเครื่องเป่า ตั้งแต่ พ.ศ. 2558 ในเมืองสีป่อ เมืองจ๊อกแม และเมืองตองยี ไม่ปรากฏพบการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าเลย สำหรับการประสมวงจ้าดไตของคณะวัดอิน ณ โรงเรียนวัฒนธรรมไทใหญ่ พบการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า 2 ลักษณะ ได้แก่ ขลุ่ย (ขลุ่ยไทย) และขลุ่ยรีคอร์เดอร์ (Recorder) ครูหม่องจี นักเป่าขลุ่ย ปัจจุบันอายุ 65 ปี อาศัยอยู่บ้านเลขที่ 6 บ้านยางลา เอิ่งยางลอ เมืองอินเล หัดเป่าขลุ่ยด้วยตนเอง เครื่องเป่ามีอยู่ 2 ชนิด ข้างต้น คือ ขลุ่ย ซึ่งขลุ่ยชนิดหลังครูหม่องจีเรียกว่า “ปี่” (หม่องจี. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 10 พฤษภาคม 2560)

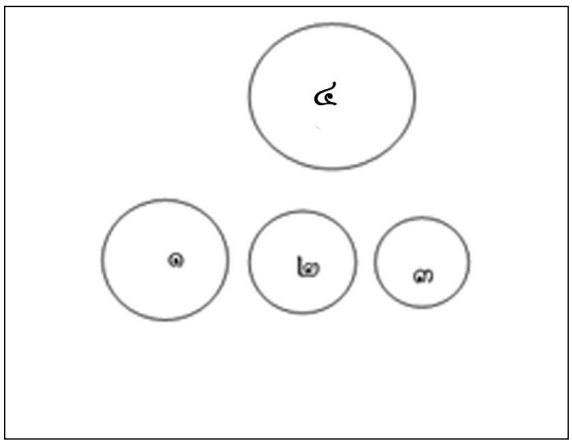
ภาพที่ 14 ท่านั่งเป่าขลุ่ย (© Pattara Komkam 07/05/2017)

สำหรับเครื่องกำกับจังหวะของคณะจ้าดแซงไต พบเฉพาะฮอกและแส่งเท่านั้น ฮอกหรือต๊อก ทำจากไม้ ไม้ตีฮอกมีขนาดยาว 9 นิ้ว กว้าง 3 นิ้ว เส้นรอบฮอกตรงกลางมีขนาด 10 นิ้ว และไม้ต่อย (ไม้ตี) มีขนาดยาว 15 นิ้ว

ภาพที่ 15 - 16 ฮอกและแส่งของคณะจ้าดแซงไต (© Pattara Komkam 10/05/2017)

เซ่าลงปั๊ด

เป็นกลองชุดมีจำนวน 6 ใบ คำว่า “เซ่า” หมายถึงเลข 6 สำหรับกลองเซ่าลงปั๊ดของคณะจ้าดแซงไตมีจำนวน 3 ใบ กลองปั๊ดม่า 1 ใบ ครูเต่เหว่งต๊ะ (เต่เหว่งต๊ะ. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 10 พฤษภาคม 2560) หัวหน้าคณะได้อธิบายว่ากลองเซ่าลงปั๊ดของคณะจ้าดแซงไต กลอง 1 ใบ เรียกว่า ปั๊ดม่า กลอง 3 ใบ เรียกว่า กลองสองหน้า



ภาพที่ 17 – 18 เช่าลงปี๊ดของคณะจ้าดแซงไต (© Pattara Komkam 10/05/2017)

จากภาพแผนผังการวางตำแหน่งกลองเช่าลงปี๊ดปรากฏดังนี้

กลองปี๊ดใบที่ 1 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว

กลองปี๊ดใบที่ 2 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 7 นิ้ว

กลองปี๊ดใบที่ 3 มีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 6 นิ้ว

กลองใบที่ 4 คือ กลองปี๊ดม่า เส้นรอบหุ่นกลอง 46 นิ้ว หน้ากลองทั้ง 2 ด้าน มีเส้นผ่านศูนย์กลาง 10 นิ้ว

ภาพที่ 19 เช่าลงปี๊ดและกลองปี๊ดม่า **ภาพที่ 20** ท่านั่งบรรเลงเช่าลงปี๊ดของคณะจ้าดแซงไต
(© Pattara Komkam 10/05/2017)

รูปแบบทำนองเพลง

การบรรเลงวงจ้าดไตบรรเลงประกอบการแสดง จากการเก็บข้อมูลภาคสนามคณะวัดอิน นำวงโดยครูยอดคำ ทำการสาธิตทำนองเพลงประกอบการแสดง 3 ชุด ได้แก่ ฟ้อนนางบัวคำ การแสดงชุดเพลงซอมนา และฟ้อนพวงมาลัย

ตัวอย่างทำนองเพลงฟ้อนนางบัวคำ

ท่อน 1

ทำนอง	- - - -	ดˌ ดˌ ดˌ ดˌ	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- ล ซ ล	- - - -	รˌ ล ดˌ ดˌ	รˌ มˌ รˌ ดˌ	- ล ซ ล
ฉาบใหญ่	- - - -	- แช่ - -	- แช่ - -	- แช่ - -	- - - -	- แช่ - -	- แช่ - -	- แช่ - -
กลอง	- - - -	- - - ปุ้ง	- - - ปุ้ง	- - - ปุ้ง	- - - -	- - - ปุ้ง	- - - ปุ้ง	- - - ปุ้ง

ทำนอง	- - ดˌ ซ	- ล - ซ	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ ฟ	- - ด ฟ	ด ฟ ซ ล	ดˌ รˌ ดˌ ล	ดˌ ล ซ ฟ

ทำนอง	- - ซ ด	- ร - ม	- ร - ซ	- ฟ ม ร	- - - ม	- ร ม ซ	- ด ร ม	- ร ร ร

ท่อน 2

ทำนอง	- - - -	- ล - ดˌ	- ดˌ ล ดˌ	- รˌ - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ฟ	- ด ร ม	- ร ด ล

ทำนอง	- - - ท	- ล - รˌ	- ซ ล ท	- ล ล ล	- - - ท	- ล - รˌ	- ซ ล ท	- ล ล ล

ทำนอง	- - - ซ	- - - ร	- ฟ ร ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - ด ฟ	ด ฟ ซ ล	- - ซ ล	- ซ - ฟ

ทำนอง	- ร - ฟ	- ฟ ซ ล	- - ซ ล	- ซ - ฟ	- - ซ ด	- ร - ม	- ร - ซ	- ฟ ม ร

ทำนอง	- - - ม	- ร ม ซ	- ด ร ม	- ร ร ร

(ยอดคำ. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 7 พฤษภาคม 2560)

ตัวอย่างทำนองเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต

การบรรเลงทำนองเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไตนี้โดยการสาธิตของคณะจ้าดแซงไต บรรเลงในจังหวะจี 2 หรือจังหวะความเร็วปานกลาง รูปแบบของการบรรเลงกำหนดให้มีการขับร้อง 1 เที่ยว และบรรเลงรับโดยมองแคงอีก 1 เที่ยว ดังได้แสดงโน้ตทำนองร้องเพื่อเปรียบเทียบลักษณะทำนองให้เห็นความแตกต่างของทำนองทั้ง 2 เที่ยวในบทเพลงเดียวกัน แบ่งทำนองเพลงออกเป็นวรรค ดังนี้

วรรคที่ 1

ทำนองร้อง

ขึ้น	***ใหญ่***	***ใหม่***	***สูง***	***เมือง***	***ไต***	***ที***	***ไฮ***
- - - ท	- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - รำ
เก้า	***โก***	***จ๋อ***					
- มำ - ดำ	- - - ท	- - - ล	- ฟ ม ร	- ฟ - ล	- ล - ล		

ทำนองมองแคง

- - - ท	- ท - ล	- ท ท ล	- ล ล ท	ท ท - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - รำ	- รำ รำ รำ
- มำ - ดำ	- ดำ ดำ ท	- ท - ล	- ฟ ม ร	- ฟ - ล	- ล ล ล		

วรรคที่ 2

ทำนองร้อง

หอ		***จ๊ะ***	***งาน***	***คะ***	***ปาน***	***จี่***	***แสง***
- - - ท	- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - ดำ	- - ล ซ	- - ล ท
โมม							
- - - รำ	- รำ - รำ						

ทำนองมองแคง

- - - ท	- ท ท ท	- ท - รำ	- รำ รำ มำ	- มำ - รำ	- รำ - รำ	- มำ - ดำ	- ดำ ดำ ท
- ท - ล	- ซ - ล	- ท - รำ	- รำ รำ ล	- ท - รำ	- รำ รำ รำ		

วรรคที่ 3

ทำนองร้อง

เหล่	ส่า	ป่า	สะ	ต๊า		สู้	พะ
- - - ล	- - - ล	- ท - ล	- - - ท	- ร๎ - ม๎	- - ล ท	- ร๎ - ม๎	- - - ร๎
สู้	หย่า	มะ	ส่อย	ยอด	จี	จี้	แนง
- - - ม๎	- - - ล	- - - ม๎	- - - ล	- - - ท	ล ท - ร๎	- - - ม๎	- - ด๎ ท
แต่ง	โหมย	ลม					
- - - ล	- ซ - ล	- ท - ร๎	- ร๎ ร๎ ร๎				

ทำนองมองแคง

- ร๎ ร๎ ล	- ท ท ล	- - - ล	- ล ล ท	- ท - ม๎	- ม๎ ม๎ ม๎	- ม๎ ม๎ ม๎	- ม๎ - ร๎
- ร๎ ร๎ ม๎	- ม๎ ม๎ ล	- ล ล ท	- ท ท ล	- ล ล ท	- ท - ร๎	- ร๎ ร๎ ม๎	- - - ท
- ด๎ - ล	- ซ - ล	- ท ท ร๎	- ร๎ ร๎ ล	- ท - ร๎	- ร๎ ร๎ ร๎	- ร๎ - -	

วรรคที่ 4

ทำนองร้อง

โจม		ฮัก	ใหญ่	ใหม่	หลี	ม่วน	ซุด
- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- - - ซ
สัน	หลี	มุ่ง	ตวย	หัน	ก้า	นอ	
- ฟ - ม	- - - ล	- ท - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- ม - ร	

ทำนองมองแคง

- - - ด๎	- ด๎ ด๎ ท	- ด๎ ท ล	- ล ล ท	- ท - ม๎	- ฟ ฟ ม	- ฟ ฟ ล	- ล - ท
- ท ท ล	- ฟ - ม	- ม - ล	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ฟ ฟ ม	- ม - ฟ	- ม - ร
- ล - ท	- ด๎ - ร๎	- - - ร๎	- ร๎ - -				

วรรคที่ 5

ทำนองร้อง

ยัก	***มุ่ง***	***จา***	***หล่าม***	***หน่าม***	***สอง***	***กะ***	***นาน***
- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ล	- ท - ล	- - ล ท	- - - รำ	- - - มำ
ซวย	***ล้ำ***	***เซียง***	***ปั๊ง***	***ไม้***	***ลัก***	***แหล้ม***	***ลุง***
- - - ล	- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ฟ	- - - รำ	- มำ - ดำ	- - - ท
ใหญ่	***ตา***	***มุ่ง***	***โดย***	***หัน***			
- ดำ ท ล	- ล - ท	- - - ดำ	- - - ท	- ดำ ท ล	- - - ล		

ทำนองมองแคง

- - - มำ	- มำ มำ รำ	- รำ รำ มำ	- มำ มำ ล	- ท ท ล	- ล ล ท	- ท - รำ	- - - มำ
- - - ล	- ล ล มำ	- มำ - รำ	- รำ รำ มำ	- มำ - ฟ	- ฟ - รำ	- มำ - ดำ	- รำ รำ ท
- ดำ - ล	- ล ล ท	- ท - ดำ	- ดำ - ท	- ดำ ท ล	- ฟ ม ร	- ฟ - ล	- ล ล ล

วรรคที่ 6

ทำนองร้อง

มัน		***ป้อ***	***เสือ***	***ละ***	***ไว้***	***ก่าย***	***ก้อน***
- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - ท	- - - มำ	- - - ท	- ดำ ท ล	- ซ - ล
กิ้ม							
- ท - รำ	- รำ รำ รำ	- รำ - -					

ทำนองมองแคง

- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - รำ	- รำ - ท	- ท - มำ	- มำ มำ ท	- ดำ - ล	- ซ - ล
- ท ท รำ	- รำ - ล	- ท - รำ	- รำ รำ รำ				

วรรคที่ 7

ทำนองร้อง

เสือ	***หน่าม***	***จั่น***	***ทะ รัม***	***จ้ำ***	***เปิด***	***กี้***	***มิ***
- - - ท	- - - ล	- - - ล	- ท - ล	- - - มำ	- - - ล	- ล - ท	- - - รำ
ติ้น	***น้า***	***เหน่***	***จั๋ม***	***ฮิม***			
- - - ดำ	- - - ท	- ดำ - ล	- ซ - ล	- ท - รำ	- รำ รำ รำ		

ทำนองมองแคง

- - - ท	- ท - ล	- ท ท ล	- ล - ล	- ล - มำ	- มำ มำ ล	- ล - ท	- - - รำ
- รำ รำ มำ	- ฟ - ท	- รำ - ล	- ซ - ล	- ท ท รำ	- รำ รำ ล	- ท - รำ	- รำ รำ รำ

วรรคที่ 8

ทำนองร้อง

มัน		***จ่อย***	***โน***	***ส่อ***	***สอน***	***ลูก***	***ไต***
- - - ล	- - - ล	- - - ท	- - - ซ	- ฟ - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ดำ
เก๊า	***ไฮ***	***ใหม่***	***ใส***	***จื้อ***	***คืน***	***หลี***	***ใส***
- - - ท	- - - ล	- ท - ม	- - - ฟ	- ล - ท	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล
จื้อ	***คืน***	***หลี***	***ก้า***	***นอ***			
- ท - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- ม - ร			

ทำนองมองแคง

- - - ดำ	- ดำ ดำ ท	- ท ท ล	- ล ล ท	- ท - ม	- ฟ - ม	- ฟ ฟ ล	- ล ล ท
- ท - ล	- ฟ - ม	- ม - ล	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ฟ ฟ ม	- - - ฟ	- ม - ร
- ล - ท	- ดำ - รำ	- รำ - รำ					

วรรคที่ 9

ทำนองร้อง

เฮา	***ไม้***	***เข้า***	***เป็น***	***ไต***	***หม่าน***	***สาง***	***ผ่าน***
- - - มำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ล	- - - ท	- - - ล
ซือ	***โย***	***อะ***	***เม็ว***	***หน่อย***	***หลาน***	***สิก***	***จา***
- - - ท	- - - มำ	- - - รำ	- - - รำ	- มำ - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - ท
ผี							
- - - ล	- ฟ ม ร	- ฟ - ล	- ล - ล				

ทำนองมองแคง

- - - มำ	- มำ - มำ	- มำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - มำ	- มำ - ล	- ล - ท	- ท - ล
- ล - ท	- ท - มำ	- มำ - รำ	- รำ - รำ	- มำ - ล	- ล ล ท	- ท - ดำ	- ดำ - ท
- ดำ - ล	- ฟ ม ร	- ฟ - ล	- ล ล ล				

วรรคที่ 10

ทำนองร้อง

หลี		***แต๊***	***โซ***	***แล***	***กัม***	***ไม้***	***ไต***
- - - ท	- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ
ไล่	***คืน***	***จื้น***	***ล่าง***	***ปาง***	***ต๋ำ***	***มา***	
- - - รำ	- - - รำ	- มำ - ดำ	- - - ท	- ดำ - ล	- ซ - ล	- ท - รำ	- รำ - รำ

ทำนองมองแคง

- - - ท	- - - ท	- ท - รำ	- รำ รำ มำ	- มำ - รำ	- รำ รำ มำ	- มำ - รำ	- รำ - รำ
- มำ - ดำ	- ดำ - ท	- ดำ - ล	- ซ - ล	- ท ท รำ	- รำ รำ ล	- ท - รำ	- รำ - รำ

วรรคที่ 11

ทำนองร้อง

เปี๊ยก	***ค่ะ***	***จา***	***ก่าน***	***สาง***	***หม่าน***	***เจื้อ***	***ตีน***
- - - มำ	- - - มำ	- - - มำ	- - - ล	- - - ท	- - - ล	- - - ท	- - - มำ
ซั้ม	***กืด***	***กี่น***	***ฮี่น***	***น้อย***	***จ่อด***	***โต่***	***จุน***
- - - รำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - รำ	- - - มำ	- - - ซ	- ล - ท	- - - ล
ลา							
- - - รำ	- รำ รำ รำ						

ทำนองมองแคง

- - - มำ	- มำ มำ รำ	- รำ - มำ	- มำ - ล	- ล - ท	- ท - ล	- ล ล ท	- ท - มำ
- มำ - รำ	- รำ - รำ	- รำ - มำ	- มำ - ล	- ท - ดำ	- - - ท	- - - รำ	- - - ล
- ท - ดำ	- - - ท	- - - รำ	- ล - ท	- ดำ - รำ	- รำ - รำ		

วรรคที่ 12

ทำนองร้อง

ป ยา		***ฮีก***	***หม่าน***	***จ่อย***	***ปัน***	***อะ***	***เม็ว***
- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - ม	- ฟ - ม	- - - ฟ	- - - ล	- - - ท
หน่อย	***ไต***	***ไล้***	***คีน***	***ลี***	***ไต***	***ไล้***	***คีน***
- - - มำ	- - - ล	- - - ท	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล	- ท - ซ	- - - ฟ
ลี	***กา***	***นอ***					
- - - ม	- - - ฟ	- ม - ร					

ทำนองมองแคง

- - - ดำ	- ดำ ดำ ท	- ท ท ล	- ล ล ท	- ท - ม	- ฟ - ม	- ฟ - ล	- ล ล ท
- ท - ล	- ฟ - ม	- ม ม ล	- ท - ซ	- ซ - ฟ	- ฟ ฟ ม	- - - ฟ	- ม - ร
- ล - ท	- ดำ - รำ	- รำ รำ รำ					

จากการศึกษาเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต เพลงต่างสูต่างเฮา และเพลงอ่องหย่าอ่องจองของคณะจ้าดแซงไต บ้านเตาห้วย พบว่าระเบียบวิธีการบรรเลงเป็นแบบการรับร้อง กล่าวคือ การร้องประกอบดนตรี 1 รอบ และดนตรีบรรเลงอีก 1 รอบ รูปแบบทำนองมองแคงและทำนองร้องมีความสอดคล้องกันของโครงสร้าง ลักษณะเป็นทำนองหลัก การบรรเลงทำนองมองแคงที่เป็นอิสระ ผู้บรรเลงมองแคงจะยึดเอาโครงสร้างทำนองร้องเป็นสำคัญ ลักษณะเด่นของทำนองเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต พบสำนวนการบรรเลงลงท้ายทำนองแต่ละวรรคที่แตกต่างกัน 3 สำนวน จากทำนอง 12 วรรคเพลง แสดงให้เห็นถึงการตั้งใจย้ำเสียงสำคัญเสียงสุดท้ายสอดคล้องกับลักษณะการย้ำจังหวะท้ายทำนองของเครื่องกำกับจังหวะ

อภิปรายผลการศึกษา

เมืองเชียงตุงยังคงมีร่องรอยของกำแพงเมืองที่ปรากฏพบ แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองในด้านการเมืองการปกครองของชาวไตที่ส่งผลถึงศิลปวัฒนธรรมด้านอื่นๆ ในเมืองเชียงตุง ตำแหน่งของประตูเมืองทั้ง 12 ประตู แสดงถึงการถ่ายเทหรือรับเอาวัฒนธรรมระหว่างเมืองใกล้เคียง จากคำบอกเล่าถึงเครื่องดนตรีจ้าดไตในเมืองเชียงตุง กล่าวถึงปัตตะยาหรือปัตตะลา (ไม้และเหล็ก) มอง ปี่ และขลุ่ย คำว่า ปี่ ภาษาพม่าเรียกว่า “ป้วย” เมืองเชียงตุงปรากฏพบคณะจ้าดไตจำนวน 3 คณะ ได้แก่ คณะวัดอิน คณะบ้านย้างฮ้าว ปัจจุบันยกเลิกไม่แสดง และคณะจ้าดแซงไต ปรากฏพบวงจ้าดไตคณะวัดอินและคณะจ้าดแซงไต บ้านเตาห้วย เมืองเชียงตุง คณะจ้าดแซงไตเป็นผู้ให้ตัวอย่างการศึกษาทำนองเพลง ก่อตั้งขึ้นเมื่อ ค.ศ. 1975 โดยหัวหน้าคณะ 2 ท่าน ท่านแรกคือ ครูเต่เหว่งต๊ะ ปัจจุบันอายุ 58 ปี และท่านที่ 2 คือ คุณครูวิ ปัจจุบันอายุ 60 ปี ทำหน้าที่ผู้ประกาศการแสดงในการแสดงจ้าดไตของคณะ ปัจจุบัน คณะจ้าดแซงไตมีนักดนตรีและนักแสดงประมาณ 20 คน หัวหน้าคณะและนักดนตรีหลักที่ดำเนินการแสดงมีอยู่ด้วยกัน 7 คน ได้แก่ ครูต๊ะ ทำหน้าที่ตีปัตตะยา ครูออ ทำหน้าที่ตีมองจ๊ก (มองแคง) ครูทุน ทำหน้าที่สีตอยอฮอร์น ครูออ ทำหน้าที่ตีจีฮอกแส่ง ครูหลง ทำหน้าที่ตีเช่าลงปั๊ด (กลอง 6 ใบ) ครูหนุ่มเคอ ทำหน้าที่เป็นนักร้อง นักแสดง และยังมีนักร้องกวามที่เคยมีชื่อเสียงได้แก่ ครูแสงดี ปัจจุบันไม่ได้แสดงจ้าดไตแล้ว

ลำดับในการแสดงจ้าดไตของคณะจ้าดแซงไตได้แก่ รายการแรก การไหว้ครู รายการที่สอง การประกาศการแสดง รายการที่สาม การร้องเพลงเปิดการแสดง ได้แก่ เพลงไหว้ครูสุรสติ เพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต เพลงต่างสูต่างเฮา รายการที่สี่ การรำหมู่ รายการที่ห้า การแสดงเรื่องราว รายการที่หก การร้องอำลาด้วยเพลงอ่องหย่าอ่องจอง สำหรับเรื่องที่แสดง เช่น เรื่องพญากุมาร เรื่องพ่อแท้แม่นะ เรื่องม้าลมบิน และยาหย่าใจ เป็นต้น เรื่องราวที่แสดงมักเป็นเรื่องราวที่มีคติสอนใจทั้งสิ้น

การประสมวงประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองจำนวน 2 ชนิด ได้แก่ ปัตตะยาและมองแคง สำหรับมองแคงของคณะจ้าดแซงไตนั้นเรียกชื่ออีกอย่างหนึ่งว่ามองจ๊ก เครื่องกำกับจังหวะ ได้แก่ จีฮอกแส่ง กลองเช่าลงปั๊ด วงจ้าดไตคณะวัดอิน พบการใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าประสมอยู่ในวง มีลักษณะเป็นขลุ่ย (ขลุ่ยไทย) และขลุ่ยรีคอร์เดอร์ หรือที่ผู้บรรเลงเรียกว่าปี่

จากการศึกษาดนตรีจ้าดไตในเมืองสีป่อและเมืองจ๊อกแมนั้น พบเพียงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีดำเนินทำนองแค่ประเภทเดียวคือ มองแคง และปรากฏพบเครื่องตีในเมืองตองยีคือ ปัตตะยา สอดคล้องกับข้อมูลในเมืองเชียงตุงเรื่องการประสมวง มองแคงของคณะวัดอินประกอบด้วยลูกฆ้องจำนวน 15 ลูก มีระดับเสียงเทียบกับขลุ่ยเพียงออของไทย เทียบเคียงระดับเสียงต่ำสุดคือ เสียงโดต่ำถึงโดสูง สำหรับมองแคงของคณะจ้าดแซงไตประกอบด้วยลูกฆ้องจำนวน 14 ลูก เทียบเคียงระดับเสียงต่ำสุด คือ เสียงมีต่ำถึงเรสูง

จากการศึกษาดนตรีจ้าดไตในเมืองสีป่อและเมืองจ๊อกแมนั้น ไม่พบการใช้ปัตตะยา พบเฉพาะการประสมวงในเมืองตองยีและเมืองเชียงตุง สำหรับปัตตะยาของคณะวัดอิน มีลูกระนาดโลหะจำนวน 22 ลูก เทียบเสียงกับขลุ่ยเพียงออของไทยเท่ากับเสียงมีต่ำถึงมีสูง หรือ 3 ช่วงเสียง ปัตตะยาของคณะจ้าดแซงไต มีลูกระนาดโลหะจำนวน 21 ลูก มีเสียงต่ำที่สุดคือ เสียงลาต่ำถึงเสียงซอลสูง

เครื่องกำกับจังหวะของวงจ้าดไต คือ จีฮอกแส่ง และกลองซีโต สำหรับคณะวัดอินพบการใช้แส่ง และคณะจ้าดแซงไตพบฮอกและแส่งเท่านั้น ไม่พบจีและกลองซีโต สำหรับคณะวัดอินไม่ปรากฏพบเช่าลงปั๊ด และคณะจ้าดแซงไต พบกลองเช่าลงปั๊ดเพียง 3 ใบ และกลองปั๊ดม่าอีก 1 ใบเท่านั้น

จากการศึกษาเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต เพลงต่างสูต่างเฮา และเพลงอ่องหย่าอ่องจอง ของคณะจ้าดแซงไตบ้านเตาห้วย พบว่าระเบียบวิธีการบรรเลงแบบการรับร้อง กล่าวคือการร้องประกอบดนตรี 1 รอบ และดนตรีบรรเลงอีก 1 รอบ รูปแบบทำนองมองแคงและทำนองร้องมีโครงสร้างสอดคล้องกัน ลักษณะทำนองเป็นลักษณะทำนองหลัก การบรรเลงทำนองมองแคงเปิดอิสระให้นักดนตรี ผู้บรรเลงมองแคงจะยึดเอาโครงสร้างทำนองร้องเป็นสำคัญ ลักษณะเด่นของทำนองเพลงขึ้นใหญ่ใหม่สูงเมืองไต พบสำนวนการบรรเลงลงท้ายทำนองแต่ละวรรคที่แตกต่างกัน 3 สำนวน จากทำนอง 12 วรรคเพลง แสดงให้เห็นถึงการตั้งใจย้ำเสียงสำคัญเสียงสุดท้าย สอดคล้องกับลักษณะการย้ำจังหวะท้ายทำนองของเครื่องกำกับจังหวะ

ข้อเสนอ

การศึกษาเรื่องวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ ประเภทเครื่องตีและเครื่องเป่าในเมืองเชียงตุง รัฐฉาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา พบวัฒนธรรมดนตรีของชาติพันธุ์อื่นๆ ที่อาศัยอยู่ในเมืองเชียงตุง โดยเฉพาะชาวไทเขินซึ่งเป็นชนพื้นเมืองดั้งเดิม จึงน่าสนใจที่จะทำการวิจัยสืบเนื่องเรื่องวิธีการบรรเลงดนตรีไทเขินและการดำเนินการวิจัยครั้งนี้คาดว่าจะเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องและเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทใหญ่ต่อไป

บรรณานุกรม

กลุ่มคนรักษาภาษาไต. *ม้าลมบิน*. Mu Jae: Pan Num Mai, 2016.

เต่หวังเต๊ะ. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 10 พฤษภาคม 2560.

ยอดคำ. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 7 พฤษภาคม 2560.

แสง. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 10 พฤษภาคม 2560.

แสงตอง. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 7 พฤษภาคม 2560.

หม่องจี. สัมภาษณ์โดย ภัทระ คมขำ, เมืองเชียงตุง, 7 พฤษภาคม 2560.

Ker Sang. *Puen (ปืน) (ประวัติศาสตร์)*. Yangon: Air Printing Company, 2004.

Long Than Kae. *Jai lae Ya Jai* (ใจและยาใจ). Taung Gyi: Wong Wan, 1982.

Taung Tun Po Then. *Myu Mung Kin Pa Mor Myae a Hla (การทำเมืองให้เมฆหมอกหายไปเพื่อความสวยงาม)*. Yangon: ม.ป.พ., 1998.

U Min Nai. *Shan Yoma Ngwe Tong Tan Shwe Ja Pan To Puint Lae Pee (เมืองไตเป็นภูเขาเงินของชาวไทใหญ่ จะเปลี่ยนแปลงเป็นเมืองแห่งดอกบัวทองบาน)*. Yangon: ม.ป.พ., 1992.

U Saw Lwin. *เชียงตุง (ภาคตะวันออกของรัฐชาน) การศึกษาวัฒนธรรมไตโหลง (ไทใหญ่) กับไตเขิน*. จัดพิมพ์โดยคณะภาษาพม่า Mandalay University. (เอกสารอัดสำเนา), 1997.

การพัฒนาผ้าไหมให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองเพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย*

received 19 JUl 2018 **accepted** 17 SEP 2018 **revised** 4 MAR 2019

นัดดาวดี บุญญะเดโช
อาจารย์ประจำสาขาวิชาแฟชั่น สิ่งทอ
และเครื่องตกแต่ง
วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วลัยกร นิตยพัฒน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำภาควิชาคหกรรมศาสตร์
คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทคัดย่อ

การวิจัยมีจุดมุ่งหมายเพื่อตกแต่งสำเร็จ (finishing) ผ้าไหมทอยกดอก กลุ่มทอผ้ายก จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ประเทศไทย ให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ (Self cleaning) ด้วยวัสดุเชิงประกอบไทเทเนียมไดออกไซด์ (TiO_2) และซิลิกาไดออกไซด์ (SiO_2) เพื่อพัฒนาออกแบบผลิตภัณฑ์ OTOP ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกาย

ผลการวิจัยพบว่าผ้าไหมที่ผ่านการตกแต่งสำเร็จด้วยสารไทเทเนียมไดออกไซด์ (TiO_2) ทำให้เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติค และซิลิกาไดออกไซด์ (SiO_2) จะช่วยให้ไทเทเนียมไดออกไซด์เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติคได้ดียิ่งขึ้น เมื่อนำไปทดสอบสมบัติการทำความสะอาดตัวเองภายใต้แสงอัลตราไวโอเลต พบว่าผ้าไหมมีประสิทธิภาพในการทำความสะอาดตัวเองได้ สำหรับรอยเปื้อนที่ต่างกันจะใช้เวลาในการสลายคราบแตกต่างกัน ผลการออกแบบจากการสนทนากลุ่มร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่น สิ่งทอ และการตลาด เห็นสอดคล้องตรงกันว่ารูปแบบเครื่องประกอบการแต่งกายที่เหมาะสมนำมาพัฒนาในคอลเลคชั่นแรก คือ แบรนด์กระหนกพัสตราของกลุ่มทอผ้ายก อยุธยา ควรนำผ้าทอยกดอกลายดอกดารารัตน์ซึ่งจัดทำขึ้นในโอกาสพิเศษร่วมกับลายกรุงเชิงอยุธยา ลายเอกลักษณ์พื้นถิ่น จากรูปแบบที่ 3 และ รูปแบบที่ 4 มาพัฒนา ผ้าไหมหลังการตกแต่งสำเร็จยังคงความแวววาวแต่ผิวสัมผัสและเนื้อผ้าจะแข็งกระด้างมากขึ้น จึงเหมาะแก่การนำไปพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกายประเภทกระเป๋า รองเท้า ที่ต้องการคงรูปทรงของผลิตภัณฑ์และไม่ต้องทำความสะอาดบ่อยครั้ง

คำสำคัญ: ผ้าไหมทอยกดอก, เทคโนโลยีทำความสะอาดตัวเอง, ไทเทเนียมไดออกไซด์, ซิลิกาไดออกไซด์, โฟโตแคตาไลติค

* บทความเป็นเป็นส่วนหนึ่งของโครงการวิจัย “โครงการพัฒนาคุณภาพผ้าไหม กลุ่มทอผ้ายก อยุธยา ให้มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้เพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์ OTOP ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกาย” ได้รับทุนสนับสนุนจากโครงการนวัตกรรมเพื่อขับเคลื่อนเศรษฐกิจสร้างสรรค์ สำนักงานคณะกรรมการอุดมศึกษา โครงการ Innovation Hubs เพื่อสร้างเศรษฐกิจฐานนวัตกรรมของประเทศ ตามนโยบายประเทศไทย 4.0 กลุ่มเรื่องเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy)

Silk quality development with self-cleaning properties for designing accessories product.

received 19 JUl 2018 **accepted** 17 SEP 2018 **revised** 4 MAR 2019

Naddawadee Boonyadacho
Lecturer, Department of Fashion,
Textiles and Accessories, College of creative industry, Srinakarinwirot University, Bangkok

Walaikorn Nitayaphat, Ph.D.
Assistant Professor,
Department of home economics,
Faculty of Science,
Srinakharinwirot University, Bangkok

Abstract

The objectives of this study were to finish Thai brocade silk (Yok Dok) of the brocade weaving group, Phra Nakhon Si Ayutthaya with self-cleaning properties by using TiO2/SiO2 composite material for developing OTOP accessories products.

The results showed that finishing silk with TiO2 resulted in photocatalytic reaction and SiO2 contributed to better photocatalytic reaction of TiO2. Self-cleaning properties of the obtained fabric were investigated under UV light, and silk fabric was found to be effective in self-cleaning. Different stains took different times to remove. Focus group discussions with fashion, textile and marketing experts showed that for the development of an initial collection of Kranokphatra of brocade weaving group, Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand, the Daffodil weaving pattern, which was used in special occasions, was suitable to be developed together with Ayutthaya Trim weaving pattern, the unique local pattern from the third and fourth versions. After finishing, the surfaces of obtained fabric were hardened and made suitable for developing accessories products such as bags and shoes, whose shapes were maintained and did not require frequent cleaning.

Keywords: Thai brocade silk, self-cleaning technology, titanium oxide, silica dioxide, photocatalytic reaction

บทนำ

“ผ้าไหม” ศิลปหัตถกรรมภูมิปัญญาท้องถิ่นที่อยู่คู่ชาวไทยตั้งแต่ครั้งโบราณกาล เป็นมรดกวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่น ฝีมือการทอประณีต วิจิตรงดงาม ด้วยลวดลายและความแวววาวจากเส้นไหมแฝงไว้ซึ่งคติ ความเชื่อ วัฒนธรรม ผ่านลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ สะท้อนวิถีชีวิตบอกเล่าความเป็นมาในแต่ละท้องถิ่น ทำให้ผ้าไหมไทยมีเสน่ห์สร้างชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับของนานาอารยประเทศทั่วโลก “การเลี้ยงไหม นอกจากจะเป็นการเพิ่มรายได้ให้แก่เกษตรกรแล้ว ยังเป็นวัฒนธรรมที่เก่าแก่ และดีงามของชาติไทย ที่ได้สืบต่อกันมานานอีกด้วย ไม่ว่าเศรษฐกิจของประเทศจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร การพัฒนาการเลี้ยงไหมก็ต้องดำเนินต่อไป” ความตอนหนึ่งในพระราชดำรัส สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ณ โครงการฟาร์มตัวอย่างตามพระราชดำริ บ้านแม่ตุงติง ตำบลแม่สาป อำเภอสะเมิง จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ 19 มกราคม พุทธศักราช 2542 (กรมหม่อนไหม กระทรวงเกษตรและสหกรณ์ 2017, 1) ด้วยพระเมตตาและสายพระเนตรอันยาวไกล ทำให้พสกนิกรและภาครัฐได้ตระหนักถึงคุณค่าผ้าไหมไทยช่วยกันอนุรักษ์ฟื้นฟูมิให้สูญหายไปจากแผ่นดิน สามารถเสริมสร้างรายได้และอาชีพ ให้แก่ราษฎรในแต่ละภูมิภาคจนถึงปัจจุบัน

จากงานวิจัย เรื่อง “คุณค่าอัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นกับการนำมาประยุกต์เป็นผลิตภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้” ได้กล่าวถึงผ้าไหมยกดอก กลุ่มทอผ้ายกอยุธยาว่ามีความโดดเด่นด้านลวดลายและกรรมวิธีการทอผ้าตามแบบภูมิปัญญาดั้งเดิม ฝีมืออันประณีต มีความวิจิตรบรรจง งดงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น เช่น ลายกรุยเชิงอยุธยาซึ่งมีคุณค่าทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก แต่ด้วยเป็นงานหัตถศิลป์ประณีตจึงใช้ระยะเวลาการทอยาวนานทำให้มีต้นทุนและราคาจำหน่ายสูง อีกทั้งปัจจัยการดำรงชีวิตทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยีที่เปลี่ยนแปลง ทำให้แบบแผนการแต่งกายปรับเปลี่ยนตามยุคสมัย ดังนั้น ถ้าจะเพิ่มโอกาสทางเศรษฐกิจจึงควรต้องประยุกต์พัฒนาลวดลาย คุณภาพของไหม สีสันของผ้า และแปรรูปผ้าไหมทอยกดอกเป็นผลิตภัณฑ์ต่างๆ เพื่อความเหมาะสมและนำไปใช้ประโยชน์ในสภาพการณ์ของสังคมปัจจุบัน (Jantajon et al. 2009, 324-325)

จากงานวิจัยเรื่อง “การพัฒนาผ้าไหมให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเอง โดยการใช้วัสดุเชิงประกอบของ TiO2/SiO2” ผลการศึกษาพบว่าผ้าไหมที่ผ่านการตกแต่งสำเร็จ มีสมบัติ self-cleaning หรือสมบัติผ้าทำความสะอาดตัวเองได้โดยไม่ต้องผ่านกระบวนซัก เพียงแค่นำผ้าไหมที่เปื้อนคราบสิ่งสกปรกชนิดสารอินทรีย์นั้นวางไว้ภายใต้สภาวะแสงอัลตราไวโอเลต เพื่อให้เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติค และทำให้คราบสิ่งสกปรกนั้นๆ สลายไปด้วยกระบวนการ sol-gel จากวัสดุเชิงประกอบ TiO2/SiO2 ที่อัตราส่วน 70:30 จะให้ผลการจางของคราบดีที่สุด แต่จะทำให้ความทนทานต่อแรงยืดดึงลดลง โดยเสนอแนะว่าผ้าไหมที่ผ่านกระบวนการดังกล่าวเหมาะสมกับการนำไปแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ที่ไม่ต้องการการซักล้างบ่อยครั้ง สามารถเพิ่มมูลค่าของผ้าไหมด้วยการเพิ่มคุณสมบัติและแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ได้ (Trijaturon and Jirawongcharoen 2017, 70-71)

ในขณะงานวิจัยของลิขิต วรรณพงศ์ และมาหามะสูไฮมี มะแซ (Wannapong and Maze 2016) เรื่อง “การทำความสะอาดตัวเองและความไม่ชอบน้ำบนพื้นผิวผ้าไหม โดยการเคลือบด้วยกราฟีนออกไซด์และไทเทเนียมไดออกไซด์” พบว่าการเคลือบสารด้วยไทเทเนียมไดออกไซด์และกราฟีนออกไซด์ ยับยั้งเชื้อแบคทีเรียในสิ่งทอที่เคลือบผ้าไหมด้วยไทเทเนียมไดออกไซด์เพียงอย่างเดียว มีประสิทธิภาพดีกว่าผ้าไหมที่เคลือบด้วยส่วนผสมไทเทเนียมไดออกไซด์กับกราฟีนออกไซด์หรือกราฟีนไดออกไซด์เพียงอย่างเดียว โดยที่ผ้าไหมที่เคลือบด้วยไทเทเนียมไดออกไซด์ผสมกับกราฟินไดออกไซด์ปริมาณ 0.6 มิลลิกรัมต่อมิลลิกรัม มีคุณสมบัติยับยั้งเชื้อแบคทีเรียและคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองดีที่สุด และควรมีการทดสอบความคงทนของสารเคลือบและเปลี่ยนวัสดุเชิงประกอบในอนาคตเพื่อให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

จากที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยเล็งเห็นข้อจำกัดในด้านการใช้งานและการเก็บรักษาทำความสะอาดผ้าไหม หากสามารถลดขั้นตอนวิธีในการดูแลที่ยุ่งยากด้วยการนำเทคโนโลยีงานวิจัยมาพัฒนาต่อยอด ก็จะช่วยส่งเสริมหัตถศิลป์ภูมิปัญญาของไทยให้มีความโดดเด่นและแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกาย เช่น รองเท้า กระเป๋า ผ้าพันคอ ที่ไม่ต้องการการทำความสะอาดบ่อยครั้งและตรงตามความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคยุคปัจจุบัน ก็จะสามารถเพิ่มศักยภาพผลิตภัณฑ์พัฒนาเป็นธุรกิจเชิงพาณิชย์ที่ส่งเสริมและอนุรักษ์สืบสานงานประณีตศิลป์การทอผ้ายกอยุธยา เพิ่มโอกาสการกระจายสินค้าและฐานลูกค้าให้กว้างขึ้นได้เหมาะสมตามยุคสมัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาข้อมูลพื้นฐาน บริบททั่วไปของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา

2. เพื่อพัฒนาคุณภาพผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยาให้มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้

3. เพื่อออกแบบและพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์ OTOP ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกายที่มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ จากผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา

4. เพื่อพัฒนากลยุทธ์การตลาดและช่องทางการค้าออนไลน์ด้วยเว็บไซต์เชิงพาณิชย์

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกระบวนการปฏิบัติงานเชิงระบบไว้ 4 ขั้นตอน ประกอบด้วย

ขั้นที่ 1 (R1: Research ครั้งที่ 1) วิเคราะห์สภาพปัญหา สำรวจข้อมูลพื้นฐาน สังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ ข้อมูลพื้นฐานและบริบททั่วไปของผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา

2. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลงานวิจัยด้านผ้าไหมทำความสะอาดตัวเอง

3. ศึกษาความคิดเห็นเพื่อหาแนวทางการออกแบบจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก

4. กำหนดกรอบแนวคิดรูปแบบต้นแบบผลิตภัณฑ์ทั้งภาคเอกสารและภาคสนาม

ขั้นที่ 2 (D1: Development ครั้งที่ 1) ทดลองใช้เทคโนโลยีผ้าไหมทำความสะอาดตัวเองได้ เพื่อออกแบบและพัฒนา (Design and Development) ต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกายจากผ้าไหม กลุ่มทอผ้ายกอยุธยาที่สามารถทำความสะอาดตัวเองได้ ร่วมกับการวางแผนแนวทางการตลาดทั้งออนไลน์และออฟไลน์เพื่อขยายช่องทางในเชิงพาณิชย์ให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

1. นำผ้าไหมไปทดลองเทคโนโลยีทำความสะอาดตัวเอง

2. วางแผนแนวทางการตลาดและออกแบบเครื่องมือทางการตลาด

3. สร้างแบบ (ร่าง) รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ได้จากการสังเคราะห์

4. สนทนากลุ่มกับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านต่างๆ สอบถามความคิดเห็นความเหมาะสมด้าน การออกแบบการสื่อความหมาย และการนำเสนอแบบ

5. ประเมินผลแบบ (ร่าง) รูปแบบผลิตภัณฑ์ อภิปรายและวิเคราะห์ข้อบกพร่องต่างๆ

6. เลือกแบบ (ร่าง) รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่เหมาะสมนำไปใช้งานมากที่สุด

7. แก้ไขปรับปรุงแบบเพื่อพัฒนาต้นแบบผลิตภัณฑ์โดยใช้ผลจากการวิเคราะห์

ขั้นที่ 3 (R2: Research ครั้งที่ 2) นำผลจากขั้นตอนที่ 2 มาพัฒนาต้นแบบและสำรวจความพึงพอใจผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย

1. ต้นแบบผลิตภัณฑ์ที่ผ่านการปรับปรุงแก้ไขแล้วในขั้นตอนที่ 2

2. ตรวจสอบคุณภาพและรับรองความเหมาะสมต้นแบบผลิตภัณฑ์

3. ตรวจสอบความพึงพอใจผู้บริโภคที่มีต่อต้นแบบผลิตภัณฑ์

4. รวบรวม วิเคราะห์ สรุปผลความพึงพอใจ ต้นแบบผลิตภัณฑ์

ขั้นที่ 4 (D2: Development ครั้งที่ 2) สรุปผลการดำเนินงาน นำเสนอและเผยแพร่

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. วิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน บริบททั่วไปของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา เพื่อใช้หาค่าความสัมพันธ์ในการกำหนดกลยุทธ์ทางการตลาด

คเณษ นพณัฐเมทินี และสรวิชย์ แหละตี (2560) เจ้าของศูนย์เรียนรู้การทอผ้าครูภูมิปัญญาไทย/กลุ่มทอผ้ายกอยุธยา สองพี่น้องผู้สืบสานหัตถศิลป์การทอผ้ายกจากบรรพบุรุษและยึดหลักเศรษฐกิจพอเพียง ปรัชญาตามแนวพระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช พระมหากษัตริย์รัชกาลที่ 9 ความโดดเด่นผ้าทอยกอยุธยาอยู่ที่ลวดลายซึ่งรังสรรค์ขึ้นเองตามแต่จินตนาการ ประยุกต์จากลวดลายปูนปั้นและจิตกรรมฝาผนังประดับโบราณสถานในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา และลายอนุรักษ์แบบท้องถิ่นดั้งเดิม คือ ลายกรุยเชิงอยุธยา ทอด้วยไหมและเส้นไหมทองมีเชิงหัวท้ายแบบโบราณ มีราคาตั้งแต่หลักหมื่นบาทถึงหลักล้านบาท จดลิขสิทธิ์ลวดลายทุกผืน

ภาพที่ 1 คเณษ นพณัฐเมทินี กับผ้าทอยกลายกรุยเชิงอยุธยา สีดำยกดำ (© Naddawadee Boonyadacho 19/11/2017)

ภาพที่ 2 ผ้าทอยกลายดอกดารารัตน์ ดอกไม้โปรดของรัชกาลที่ 9 (© Naddawadee Boonyadacho 19/11/2017)

ผลการวิเคราะห์ปัจจัยภายในและภายนอกของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา พบว่าการเพิ่มผลิตภัณฑ์แปรรูปและสร้างความโดดเด่นด้านเทคโนโลยี จะเป็นโอกาสให้สามารถเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคยุคใหม่เพิ่มขึ้น รวมไปถึงการเพิ่มช่องทางการค้าพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์ให้กับกลุ่ม นอกจากเป็นการเพิ่มช่องทางกระจายสินค้าแล้วนั้น ยังสามารถประชาสัมพันธ์ คุณค่า ความงามของผ้าไหมยกดอกไทยให้เป็นที่รับรู้ในนานาอารยประเทศ

จากข้อมูลที่นำมากำหนดเป้าหมายในการจัดทำแผนกลยุทธ์ทางด้านลูกค้าและการตลาด ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นกลยุทธ์ 3 ประการ ดังนี้

กลยุทธ์ที่ 1 มุ่งเน้นการสร้างการรับรู้ การเพิ่มช่องทางการเข้าถึงลูกค้า (Channels) ด้วยเว็บไซต์พาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์และโซเชียลเน็ตเวิร์คด้วยเฟสบุ๊คแฟนเพจ (fanpage Facebook) จัดกิจกรรมประชาสัมพันธ์เพื่อให้มีการเข้าถึงลูกค้าได้ง่ายขึ้น มุ่งเน้นกลุ่มผู้บริโภครุ่นใหม่ที่มีอายุน้อยกว่าเดิม กิจกรรมหลัก (Key Activity) เนื่องจากกลุ่มผู้นำเป็นครูภูมิปัญญา ถ่ายทอดองค์ความรู้สม่ำเสมอ จะสามารถเพิ่มฐานลูกค้าและความน่าเชื่อถือได้มากยิ่งขึ้น

กลยุทธ์ที่ 2 เพิ่มคุณค่าของสินค้า (Value Proposition)

1. เพิ่มคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองให้แก่ผ้าไหม ลดขั้นตอนการดูแลรักษาที่ยุ่งยาก

2. นำเสนอคุณค่าหัตถศิลป์ผ่านการแปรรูปสินค้าให้หลากหลาย สามารถเข้าถึงผู้บริโภคได้มากขึ้น

3. สามารถสอบถามข้อมูลสินค้าได้ทางสื่อออนไลน์ เช่น การส่งข้อความในเฟสบุ๊คแฟนเพจ (fanpage Facebook)

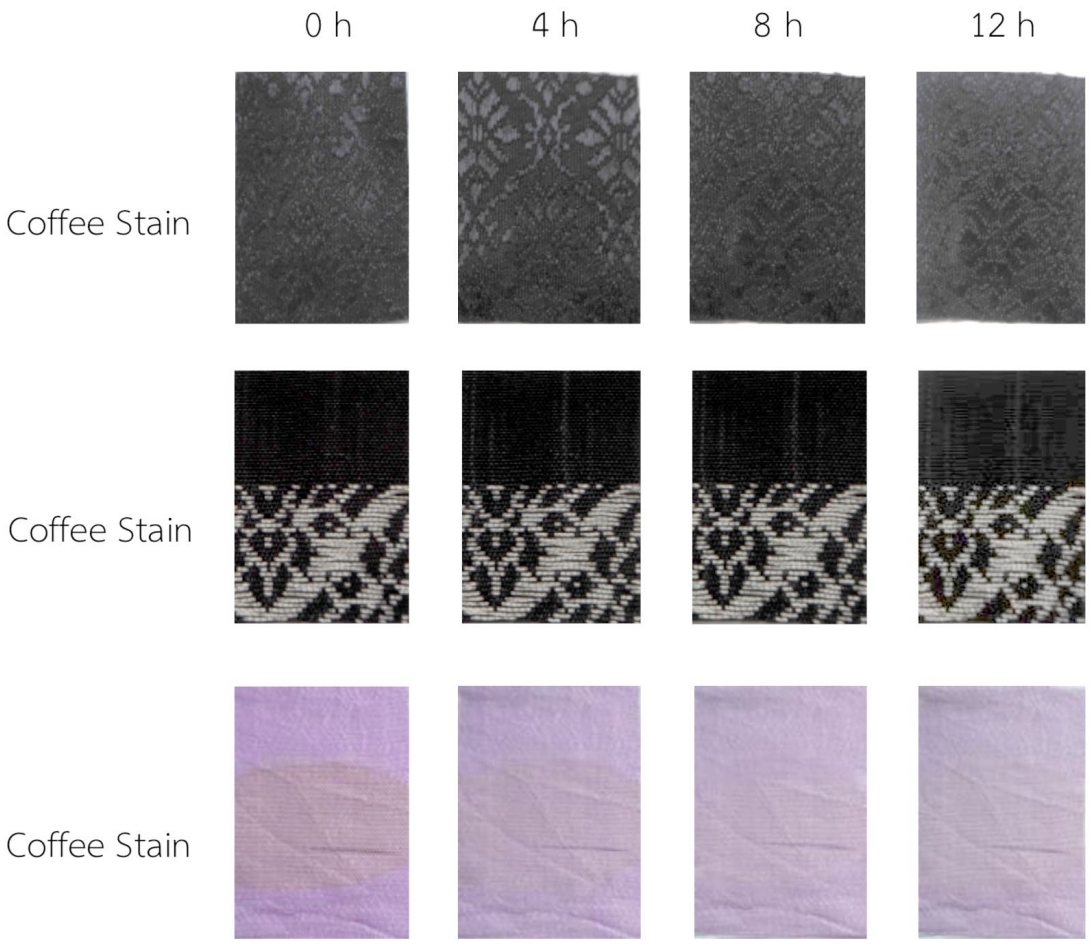
กลยุทธ์ที่ 3 เพิ่มยอดขายผ่านช่องทางพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์

1. ช่องทางที่สามารถซื้อขายได้ 24 ชั่วโมง ตรงตามวิถีชีวิตลูกค้าในปัจจุบัน

2. สำรวจความต้องการของผู้บริโภคและแปรรูปสินค้าให้ตรงตามความต้องการ

2. ผลการทดลองตกแต่งสำเร็จผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา ให้มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเอง (Self cleaning)

สารไทเทเนียมไดออกไซด์ทำให้เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติค ซึ่งจะย่อยสลายคราบต่างๆ ให้กลายเป็นก๊าซคาร์บอนไดออกไซด์และน้ำ ซิลิกาไดออกไซด์จะช่วยให้ไทเทเนียมไดออกไซด์เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติคได้ดีขึ้น เมื่อนำวัสดุเชิงประกอบไทเทเนียมไดออกไซด์และซิลิกาไดออกไซด์ไปตกแต่งสำเร็จบนผ้าไหม ก็จะทำให้ผ้าไหมมีสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ เมื่อนำผ้าไหมที่ตกแต่งสำเร็จด้วยวัสดุเชิงประกอบไทเทเนียมไดออกไซด์และซิลิกาไดออกไซด์ไปทดสอบสมบัติการทำความสะอาดตัวเองภายใต้แสงอัลตราไวโอเลต พบว่าผ้าไหมที่ตกแต่งสำเร็จเกิดประสิทธิภาพในการทำความสะอาดตัวเองได้ สังเกตได้จากภาพที่ 3



ภาพที่ 3 ถ่ายรอยเปื้อนคราบกาแฟบนผ้าไหม หลังตกแต่งสำเร็จด้วยวัสดุเชิงประกอบ TiO2/SiO2 หลังการอาบแดดด้วยเครื่องจำลองแสงแดด เมื่อเวลาผ่านไปทุก 4 ชั่วโมง จนครบ 12 ชั่วโมง (© Walaikorn Nitayaphat 08/03/2018)

จากภาพที่ 3 จะเห็นได้ว่ารอยเปื้อนคราบกาแฟเริ่มจางลงตั้งแต่เวลาผ่านไปเพียง 4 ชั่วโมง

และยังคงจางลงเรื่อยๆ ตามระยะเวลา จากการทดลองพบว่ารอยเปื้อนคราบต่างชนิดกันจะใช้เวลาสลายคราบแตกต่างกัน สาเหตุอาจมาจากความเข้มข้นของสารอินทรีย์ที่แตกต่างกัน และการฟอกทำความสะอาดเอากาวไหมออก ทำให้การเคลือบสารเคมีติดกระจายและทำปฏิกิริยากับเส้นใยได้ดีกว่าผ้าที่ยังไม่ได้ฟอก ดังนั้น ผ้าที่มีสารตกแต่งสำเร็จกระจายตัวดีกว่าก็จะมีผลต่อปฏิกิริยาในการสลายคราบเปื้อนเกิดขึ้นได้ดีกว่าเช่นกัน

3. รูปแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกายจากผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา ที่มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเอง

Color Solutions International (2017, online) ได้จำแนกแนวโน้มโทนสีและรูปแบบของงานแฟชั่นช่วงกลางปีถึงปลาย พ.ศ.2561-2562 (Fall/Winter 2018-2019) ไว้ 4 รูปแบบ คือ Organic Structure, Organic Structure, Organic Structure และ Oxidized Glamour ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบแนวทางผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกาย ไว้ 4 รูปแบบ และสนทนากลุ่ม (Focus group) ร่วมกับกลุ่มผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่น สิ่งทอ และนักการตลาด ที่มีประสบการณ์ไม่ต่ำกว่า 10 ปี เพื่อคัดเลือกรูปแบบที่เหมาะสมก่อนนำไปผลิตเป็นชิ้นงานจริง ดังนี้

รูปแบบที่ 1 Organic Structure รูปแบบผลิตภัณฑ์เน้นใช้งานได้ง่ายในชีวิตประจำวัน เหมาะกับหญิงสาววัยทำงานตอนต้น อายุ 22-35 ปี ใช้ผ้าทอยกดอกสีฟ้าถมเกสรไหมทอง ผสมผสานด้วยหนังวัวแท้สีชมพูสวยหวาน มีทั้งกระเป๋าเป้ รองเท้า กระเป๋าถือ และกระเป๋าครัทช์

ภาพที่ 4 ภาพแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย แบบที่ 1 (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

รูปแบบที่ 2 Poetic Depth ใช้ผ้าทอลายสายฝนแกมหางกระรอก สีน้ำเงินเข้มสลับสีฟ้าและสีเงิน ลวดลายทันสมัย ใช้งานง่าย เหมาะกับกลุ่มผู้บริโภคยุคใหม่ อายุ 22-35 ปี ที่เน้นความคล่องตัว มีทั้ง เป้ กระเป๋าสะพาย กระเป๋าถือ และรองเท้าส้นเตี้ย

ภาพที่ 5 ภาพแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย แบบที่ 2 (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

รูปแบบที่ 3 Softened Antiguity สำหรับสาวเก่งและมั่นใจ แอบซ่อนความหวานในตัวเอง ใช้ผ้าทอยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยา ทอด้ายกดำลายเอกลักษณ์ของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา มีทั้งรองเท้าส้นสูง กระเป๋าทรงจีบ และกระเป๋ากลมแข็งทรงแฟชั่น

ภาพที่ 6 ภาพแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย แบบที่ 3 (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

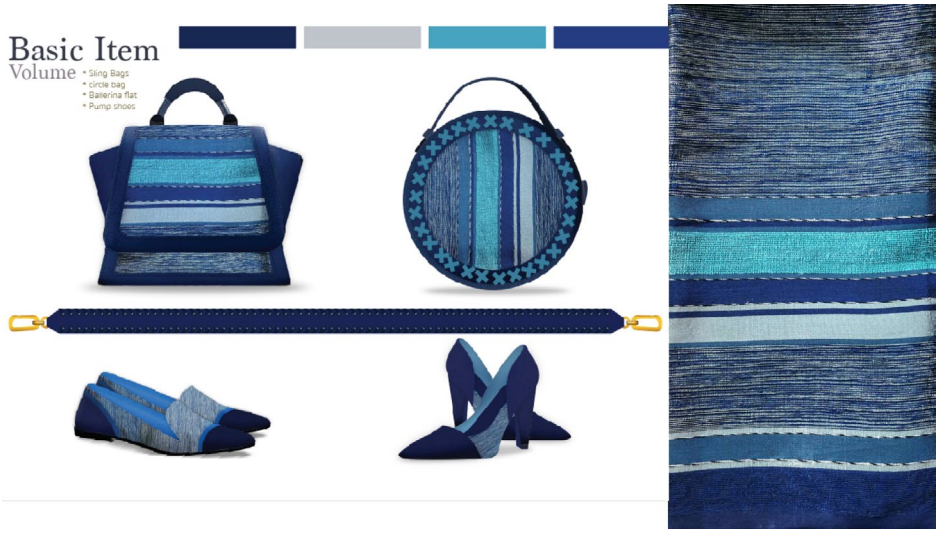
รูปแบบที่ 4 Oxidized Glamour สำหรับกลุ่มสตรีที่ชื่นชอบรูปแบบทันสมัย เรียบหรู ใช้ผ้าทอ ยกดอกลายดอกดารารัตน์ด้วยดิ้นเงิน ผสมผสานหนังวัวสีดำ และหนังแกะสีเงินเมทาลิค มีทั้งกระเป๋าสตางค์ทรงยาว กระเป๋าครัชท์ กระเป๋าถือทรงสูง และรองเท้าบูทหุ้มข้อ

ภาพที่ 7 ภาพแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกาย แบบที่ 4 (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

ผลการสนทนากลุ่ม (Focus group) เห็นตรงกันว่าควรนำรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 มาประยุกต์รวมเข้าด้วยกัน ด้วยผ้าไหมลายดอกดารารัตน์ที่มีการจดลิขสิทธิ์และจัดทำขึ้นเพื่อระลึกถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ผสมผสานกับผ้าไหมทอยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยา ซึ่งเป็นลวดลายเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น จัดทำเป็นคอลเลคชั่นพิเศษภายใต้ชื่อว่าดารารัตน์ ตกแต่งเสริมลวดลายผลิตภัณฑ์ด้วยลายดอกดารารัตน์มาจากเทคนิคการเลเซอร์คัท เพื่อให้เกิดมิติในงานและมีรูปแบบที่ร่วมสมัยมากขึ้น

ภาพที่ 8 ภาพแบบผลิตภัณฑ์ คอลเลคชั่น ดารารัตน์ (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

ทั้งนี้ ผู้เชี่ยวชาญด้านการตลาดแนะนำว่านอกจากคอลเลคชั่นดอกดารารัตน์แล้ว ควรมีสินค้าที่สามารถสวมใส่ง่ายในชีวิตประจำวันได้ทุกวัย เป็นสินค้ามาตรฐานและราคาไม่สูงนัก จึงเลือกผ้าทอลายสายฝนแกมหางกระรอกสีน้ำเงินของรูปแบบที่ 2 Poetic Depth เป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบสำหรับสินค้ามาตรฐานในครั้งนี้



ภาพที่ 9 ภาพแบบผลิตภัณฑ์แบบมาตรฐาน (© Naddawadee Boonyadacho 18/01/2018)

ผู้วิจัยได้ทดลองนำผ้าไหมที่ผ่านกระบวนการตกแต่งสำเร็จไปขึ้นต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกายตามรูปแบบที่ผู้เชี่ยวชาญประเมินร่วมกัน ดังนี้

ภาพที่ 10 ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมยกดอกลายดอกดารารัตน์ ตกแต่งสำเร็จ สามารถทำความสะอาดตัวเองได้ (© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

ภาพที่ 11 ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยา ตกแต่งสำเร็จ สามารถทำความสะอาดตัวเองได้
(© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

ภาพที่ 12 ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยา ตกแต่งสำเร็จ สามารถทำความสะอาดตัวเองได้
(© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

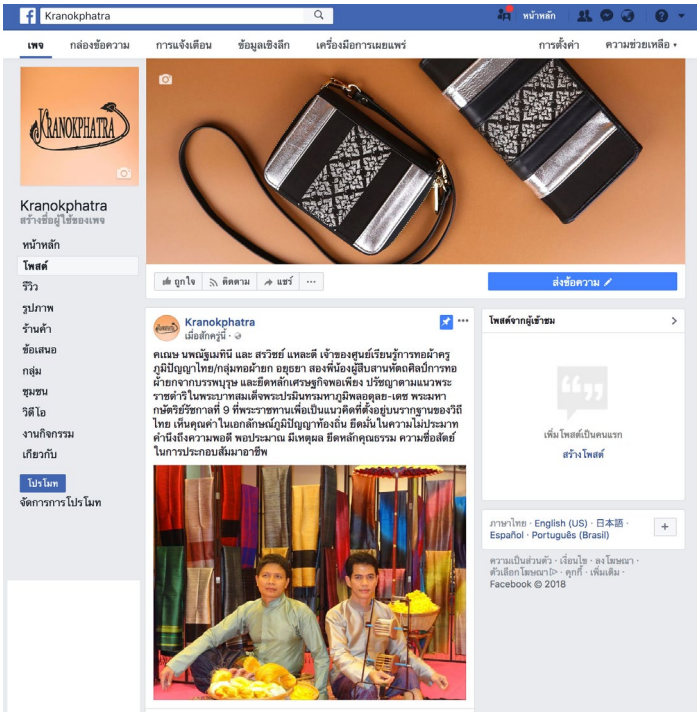
ภาพที่ 13 ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยา ตกแต่งสำเร็จ สามารถทำความสะอาดตัวเองได้
(© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

ภาพที่ 14 ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมทอลายสายฝน ตกแต่งสำเร็จ สามารถทำความสะอาดตัวเองได้
(© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

ผู้วิจัยได้จัดทำแบบสอบถามความพึงพอใจต่อรูปแบบการพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องประกอบการแต่งกายจากผ้าไหมทำความสะอาดตัวเอง กลุ่มทอผ้ายกอยุธยา จากผู้เที่ยวชมงานนิทรรศการ THAILAND INNOVATION HUBS 4.0S วันที่ 4-5 เมษายน 2561 ณ พารากอน ฮอลล์ 1, 2 ชั้น 5 สยามพารากอน จำนวน 100 คน พบว่ากลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง ร้อยละ 76 ผู้เข้าชมงานส่วนใหญ่อายุระหว่าง 31-40 ปี จำนวนร้อยละ 42 อายุน้อยกว่า 30 ปี จำนวนร้อยละ 38 และอายุ 41-50 ปี ร้อยละ 20 ตามลำดับ วุฒิการศึกษาปริญญาตรี ร้อยละ 36 และ ปริญญาโท ร้อยยละ 34 ตามลำดับ ประกอบอาชีพข้าราชการ/รัฐวิสาหกิจ ร้อยละ 26 และ

ธุรกิจส่วนตัว ร้อยละ 22 ตามลำดับ รายได้เฉลี่ยต่อเดือน 15,001-30,000 บาท ร้อยละ 30 ต่ำกว่าหรือเท่ากับ 15,000 บาทและ 30,001-50,000 บาท ร้อยละ 24 มากกว่า 50,000 บาทร้อยละ 22 ตามลำดับ ผู้ตอบแบบสอบถามมีความพึงพอใจต่อรูปแบบผลิตภัณฑ์โดยรวมมากที่สุดค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 4.84 การใช้เทคโนโลยีหรือวัสดุใหม่ๆ ได้เหมาะสม น่าสนใจ เพิ่มมูลค่าให้กับผลิตภัณฑ์ ค่าเฉลี่ย 4.82 รูปแบบร่วมสมัย ส่งเสริมรูปแบบการใช้ชีวิตในปัจจุบัน ค่าเฉลี่ย 4.76 ตามลำดับ

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม ผู้ตอบแบบสอบถามเห็นว่ารูปแบบร่วมสมัยน่าใช้ และควรเพิ่มสีสันและลวดลายให้ทันสมัยและมีเอกลักษณ์ชัดเจนเพิ่มเติมอีกหลากหลายรูปแบบ มีการพัฒนาคอลเลคชั่นร่วมกับแบรนด์ระดับโลก เป็นการสร้างอัตลักษณ์ให้กับผลิตภัณฑ์ชุมชน ทำให้ชุมชนเกิดความยั่งยืนขึ้น



ภาพที่ 15 เฟสบุ๊คแฟนเพจ (fanpage Facebook): kanokphatra (© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

4. รูปแบบเว็บไซต์พาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์

ผู้วิจัยจัดทำหน้าเฟสบุ๊คแฟนเพจ (fanpage Facebook): kanokphatra และช่องทางพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์ หรือ อีคอมเมิร์ซ (e-Commerce) ในรูปแบบเว็บไซต์ ภายใต้ชื่อโดเมนหรือโดเมนเนม (domain name): www.kanokphatra.com ในรูปแบบ Responsive website ที่รองรับการเข้าชมผ่านอุปกรณ์ต่างๆ และมีระบบการจัดการเนื้อหาของเว็บไซต์ (Content Management System: CMS) ให้ผู้ประกอบการสามารถเข้าไปเพิ่ม ลด แก้ไข ข้อมูลต่างๆ ได้เอง ตัดทอนระบบที่ยุ่งยากออกไป เพิ่มช่องทางการค้าออนไลน์ การทำธุรกรรมการซื้อขายสินค้า/บริการ การชำระเงิน ผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงเพื่อใช้ประชาสัมพันธ์และเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคยุค 4.0

ภาพที่ 16 พาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์ www.kanokphatra.com แบบ Responsive website ที่รองรับการเข้าชมผ่านอุปกรณ์ต่างๆ และระบบการจัดการเนื้อหาของเว็บไซต์ (Content Management System)
(© Naddawadee Boonyadacho 27/04/2018)

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่าผ้าไหมที่ผ่านการตกแต่งสำเร็จด้วยสารไทเทเนียมไดออกไซด์ (TiO2) ทำให้เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติคและซิลิกาไดออกไซด์ (SiO2) จะช่วยให้ไทเทเนียมไดออกไซด์เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติคได้ดียิ่งขึ้น เมื่อนำไปทดสอบสมบัติการทำความสะอาดตัวเองภายใต้แสงอัลตราไวโอเลต พบว่าผ้าไหมมีประสิทธิภาพทำความสะอาดตัวเองได้ รอยเปื้อนจากคราบสารอินทรีย์จะค่อยๆ สลายไปได้เองภายใน 24 ชั่วโมง รอยเปื้อนต่างกันจะใช้เวลาในการสลายคราบแตกต่างกัน

ผลการออกแบบจากการสนทนากลุ่มร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่น สิ่งทอ และการตลาด เห็นสอดคล้องตรงกันว่ารูปแบบเครื่องประกอบการแต่งกายที่เหมาะสมนำมาพัฒนาในคอลเลคชั่นแรก สำหรับแบรนด์กระหนกพัสตราของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา ควรนำผ้าทอยกดอกลายดอกดารารัตน์ซึ่งจัดทำขึ้นในโอกาสพิเศษเพื่อระลึกถึงพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชร่วมกับลายกรุงเชิงอยุธยาซึ่งเป็นลายเอกลักษณ์พื้นถิ่น จากรูปแบบที่ 3 และ รูปแบบที่ 4 มาพัฒนา เป็นการส่งเสริมและถ่ายทอดจิตวิญญาณศาสตร์และศิลป์ภูมิปัญญาไทยได้เหมาะสมตามยุค ผ้าไหมที่ผ่านกระบวนการตกแต่งสำเร็จให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ จึงเหมาะแก่การผลิตผลิตภัณฑ์จากสิ่งทอที่ไม่ต้องการทำความสะอาดบ่อยครั้ง ช่วยลดการใช้สารเคมี เช่น ผงซักฟอก ตัวทำละลาย ซักแห้ง น้ำและพลังงาน ไม่เป็นอันตรายต่อสุขภาพของผู้ผลิตและผู้บริโภค

ด้านช่องทางพาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์หรืออีคอมเมิร์ซ (e-Commerce) เผยแพร่ในรูปแบบเว็บไซต์ ภายใต้ชื่อโดเมนหรือโดเมนเนม (domain name) : www.kanokphatra.com รูปแบบ Responsive website รองรับการเข้าชมผ่านอุปกรณ์ต่างๆ สามารถเพิ่มโอกาสในเชิงพาณิชย์และการเข้าถึงกลุ่มผู้บริโภคยุค 4.0 ได้ดียิ่งขึ้น

อภิปรายผล

1. ข้อมูลพื้นฐานและบริบททั่วไปของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา

พบว่าศูนย์เรียนรู้การทอผ้าครูภูมิปัญญาไทย/กลุ่มทอผ้ายกอยุธยา ก่อตั้งโดยคเณษ นพณัฐเมทินี และ สรวิชย์ แหละตี สองพี่น้อง ผู้สืบสานหัตถศิลป์การทอผ้ายกจากบรรพบุรุษชาวมาลายูปัตตานี ย้ายมาตั้งรกรากที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลาง ผ้าไหมทอมือเป็นอาชีพดั้งเดิมของบรรพบุรุษ เป็นมรดกตกทอดที่ยังคงอนุรักษ์สืบสานต่อ จัดตั้งขึ้นใน พ.ศ. 2537 มีสมาชิกกลุ่ม 35 คน ปัจจุบันได้แยกย้ายออกไปผลิตผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือเป็นตราสินค้าของแต่ละครัวเรือน ลายกรุยเชิงอยุธยา ลวดลายโดดเด่นเอกลักษณ์ สืบทอดต่อกันมาของกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา มีการทอด้วยไหมและดิ้นทอง ดิ้นเงิน มีเชิงหัวท้ายแบบโบราณ สร้างคุณค่าทางจิตใจมีราคาสูงตามความยากง่ายและความซับซ้อนของลวดลาย ผู้นำกลุ่มเป็นผู้เชี่ยวชาญในทุกขั้นตอนการผลิตตั้งแต่กระบวนการปลูกหม่อนเลี้ยงไหม สาวไหม ย้อมไหม จนถึงกระบวนการทอผ้า

การย้อมสีเน้นสีจากธรรมชาติเป็นหลัก มีสีวิทยาศาสตร์บ้างบางผืนแต่จะเลือกใช้เฉพาะสีวิทยาศาสตร์ที่ได้มาตรฐานเท่านั้น มีตรานกยูงครบทั้ง 4 ดวงแสดงให้เห็นถึงศักยภาพและความพร้อมของกลุ่ม มีผลงานซึ่งเป็นที่ยอมรับในสังคมมากมายทั้งในระดับประเทศและระดับนานาชาติ อาทิ รางวัลชนะเลิศจากการประกวดหัตถกรรมอาเซียน ปี 2551 ในงาน Asian Awards of excellence in Art and Craft ณ ศูนย์ส่งเสริมระหว่างประเทศองค์การมหาชน (ศศป) ระหว่างวันที่ 12-31 มีนาคม พ.ศ. 2551 ผู้นำกลุ่มเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ได้รับเกียรติคุณจากสำนักงานเลขาธิการศึกษา เชิดชูเกียรติเป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ 7 ด้านอุตสาหกรรมและหัตถกรรม (ผ้าทอไหม) เมื่อวันที่ 15 กันยายน พ.ศ. 2554 เห็นได้ว่าผู้ประกอบการที่เข้าร่วมโครงการมีความตระหนักรู้และเข้าใจในภูมิปัญญา คุณค่า มรดกวัฒนธรรมการทอผ้า รู้ถึงจุดแข็งของตน มาประยุกต์ใช้ได้เป็นอย่างดี

2. พัฒนาผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายก อยุธยา ให้มีคุณสมบัติ ทำความสะอาดตัวเองได้

พบว่าผ้าไหมจะมีสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ (self-cleaning) ก็ต่อเมื่อผ้าไหมมีการตกแต่งสำเร็จด้วยวัสดุเชิงประกอบไทเทเนียมไดออกไซด์ (TiO_2) และซิลิกาไดออกไซด์ (SiO_2) เพราะสารไทเทเนียมไดออกไซด์ทำให้เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติค และซิลิกาไดออกไซด์จะช่วยให้ไทเทเนียมไดออกไซด์เกิดปฏิกิริยาโฟโตแคตาไลติคได้ดีขึ้นเช่นเดียวกับงานวิจัยของ ธัญลักษณ์ ไตรจาตุรนต์ และพรทิพย์ จิรวงศ์เจริญ เมื่อนำไปทดสอบสมบัติการทำความสะอาดตัวเองภายใต้แสงอัลตราไวโอเลต พบว่าผ้าไหมที่ตกแต่งสำเร็จด้วยวัสดุเชิงประกอบข้างต้นเกิดประสิทธิภาพในการทำความสะอาดตัวเองได้ สำหรับรอยเปื้อนที่แตกต่างกันจะใช้เวลาสลายคราบแตกต่างกันเช่นกัน สาเหตุอาจมาจากความเข้มข้นของสารอินทรีย์ที่แตกต่างกัน อีกทั้งผ้าไหมต่างชนิดกันก็มี

ผลต่อระยะเวลาที่ใช้ในการสลายคราบเปื้อนของสารอินทรีย์อีกด้วย ผ้าไหมที่ผ่านการฟอกทำความสะอาดเอากาวไหมออก จะทำให้การเคลือบสารเคมีติดกระจายได้ดีกว่าผ้าที่ยังไม่ได้ฟอก เป็นผลให้ปฏิกิริยาในการสลายคราบเปื้อนเกิดขึ้นได้ดีกว่าเช่นกัน

3. ออกแบบและผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์ OTOP ประเภทเครื่องประกอบการแต่งกายที่มีคุณสมบัติทำความสะอาดตัวเองได้ จากผ้าไหมกลุ่มทอผ้ายกอยุธยา

พบว่าผลการสนทนากลุ่ม (Focus group) เห็นตรงกันว่า ควรนำรูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 มาประยุกต์รวมเข้าด้วยกัน ด้วยผ้าไหมลายดอกดารารัตน์ทอด้วยดิ้นเงินบนพื้นไหมสีดำ กับผ้าไหมทอยกดอกลายกรุยเชิงอยุธยาภายใต้คอลเลคชั่นพิเศษ “ดารารัตน์” สู่งานสร้างสรรค์แฟชั่นร่วมสมัย ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นผ้าทอภูมิปัญญาของไทยร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอทำความสะอาดตัวเองเป็นต้นแบบผลิตภัณฑ์ที่สามารถจับต้องได้และมีคุณค่าเชิงพาณิชย์

ทั้งนี้ ผู้เชี่ยวชาญด้านการตลาดแนะนำว่านอกจากคอลเลคชั่นดอกดารารัตน์แล้ว ควรมีสินค้าที่สามารถใส่ง่ายได้ทุกวัย ในชีวิตประจำวัน เป็นสินค้ามาตรฐานและราคาจับต้องได้ จึงเลือกผ้าทอลายสายฝนแกมหางกระรอกสีน้ำเงินของรูปแบบที่ 2 ที่มีรูปแบบร่วมสมัย สร้างประสบการณ์ที่ดีในการใช้ผลิตภัณฑ์จากผ้าไหมที่ไม่ต้องล้างชำระส่งเสริมหัตถศิลป์ภูมิปัญญาไทย สามารถนำมาใช้ในชีวิตประจำวันได้เหมาะสมกับผู้บริโภคยุคปัจจุบัน

4. เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพและประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ผ่านการพัฒนากลยุทธ์การตลาดและช่องทางการค้าออนไลน์ด้วยเว็บไซต์พาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์

เพื่อให้ตรงตามหลักการออกแบบสื่อออนไลน์พาณิชย์อิเล็กทรอนิกส์นั้น รูปแบบเว็บไซต์อิเล็กทรอนิกส์รองรับหน้าจอได้ทุกอุปกรณ์ เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าถึงและการค้นหาข้อมูลของกลุ่มผู้บริโภคปัจจุบันซึ่งนิยมสืบค้นข้อมูลผ่านโทรศัพท์เคลื่อนที่มากที่สุด การตลาดผ่านแพลตฟอร์มของโซเชียลมีเดียอย่างเช่น เฟสบุ๊คแฟนเพจ (Fan page Facebook) เหมาะสมกับการตลาดออนไลน์ที่มีผลต่อผู้บริโภครุ่นใหม่ ซึ่งเป็นการเพิ่มกลุ่มลูกค้าที่มีอายุน้อยลงและเป็นการประชาสัมพันธ์ให้เข้าถึงได้ง่ายขึ้น สอดคล้องกับการวิเคราะห์สภาพแวดล้อม (SWOT Analysis) เพื่อหากลยุทธ์ทางการตลาด (TOWS Matrix) โดยใช้กลยุทธ์เชิงรุก เพิ่มฐานลูกค้าทั้งในและต่างชาติ

กลยุทธ์เชิงแก้ไขลดจุดอ่อนเพื่อเพิ่มโอกาสโดยการเพิ่มคุณสมบัติผ้าไหมทำความสะอาดตัวเองและแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์อื่นๆ และกลยุทธ์เชิงป้องกันสร้างการรับรู้ด้านคุณค่า เพื่อสร้างมาตรฐานราคา ตามคุณภาพ ชื่อเสียงและความชำนาญ ผ่านสื่อสังคมออนไลน์

ข้อเสนอแนะ

1. นำไปพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์แปรรูปประเภทอื่นที่ไม่ต้องการการทำความสะอาดบ่อยครั้ง อาทิ สิ่งทอสำหรับตกแต่งบ้าน เช่น หมอน ผ้าม่าน โซฟา

2. ปรับปรุงผ้าไหมตกแต่งสำเร็จด้วยวัสดุเชิงประกอบอื่นๆ เพื่อเพิ่มคุณสมบัติที่แตกต่างไป เช่น สมบัติป้องกันรังสี UVA และ UVB สมบัติกันยับ เพิ่มความอ่อนนุ่มให้เนื้อผ้า

3. เครื่องมือที่ใช้ทดลองมีขนาดเล็ก ทำให้ต้องตัดหน้าผ้าเหลือเพียง 14x14 นิ้ว ต่อชิ้น ทำให้เสียหน้าผ้าจำนวนมาก และไม่สามารถผลิตผลิตภัณฑ์ที่มีขนาดใหญ่ได้ ในอนาคตควรใช้เครื่องมือที่มีขนาดใหญ่ในระดับอุตสาหกรรม เพื่อประโยชน์ในเชิงพาณิชย์และลดต้นทุนการผลิต

4. ควรทดสอบความทนทานต่อการซัก ความปลอดภัยการปล่อยสารพิษ และคำนึงถึงผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม (Environmentally-Friendly) เพิ่มเติมในครั้งต่อไป

บรรณานุกรม

กรมหม่อนไหม กระทรวงเกษตรและสหกรณ์. “พระราชดำรัส สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ณ โครงการฟาร์มตัวอย่างตามพระราชดำริ บ้านแม่ตุงติง ต.แม่สาป อ.สะเมิง จ.เชียงใหม่ วันที่ 19 มกราคม พุทธศักราช 2542.” สืบค้นเมื่อวันที่ 26 กันยายน 2560. http://www.gisilklamphun.go.th/src/Upload/ GITwin/30_11_11THAI.pdf

คเณษ นพณัฐเมทินี และ สรวิชย์ แหละตี. สัมภาษณ์โดย นัดดาวดี บุญญะเดโช, ศูนย์เรียนรู้การทอผ้าครูภูมิปัญญาไทย/กลุ่มทอผ้ายก อยุธยา, 19 พฤศจิกายน 2560.

ทรงคุณ จันทจร ,พิสิฏฐ์ บุญไชย, และไพรัช ถิตย์ผาด. “คุณค่าอัตลักษณ์ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นกับการนำมาประยุกต์เป็นผลิตภัณฑ์ ท้องถิ่นเพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจและการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคกลาง และภาคใต้.” รายงานการวิจัย, ทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกระทรวงวัฒนธรรม, 2552.

ธัญลักษณ์ ไตรจาตุรนต์, และ พรทิพย์ จิรวงศ์เจริญ. “การพัฒนาผ้าไหมให้มีสมบัติทำความสะอาดตัวเองโดยการใช้วัสดุเชิงประกอบของ TiO2/SiO2.” วิทยานิพนธ์, วิทยาศาสตร์ , มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2560.

ลิขิต วรรณพงศ์ และมาหามะสูไฮมี มะแซ. “การทำความสะอาดตัวเองและความไม่ชอบน้ำบน พื้นผิวผ้าไหมโดยการเคลือบด้วยกราฟีนออกไซต์และไทเทเนียมไดออกไซต์.” รายงานวิจัย, ทุนวิจัยจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย งบประมาณเงินรายได้, 2559.

Color Solutions International. “Fall/Winter 2018-2019 | Color Analysis.” Accessed December 20, 2017. http://ecolorworld.com

จ่าง แซ่ตั้ง ยังมีอะไรให้ศึกษา ?

received 18 JUN 2018 **accepted** 28 SEP 2018 **revised** 14 MAR 2019

นวภู แซ่ตั้ง
นักวิชาการอิสระ
29/5 หมู่ 2 ต.บางกระทึก อ.สามพราน จ.นครปฐม 73210

บทคัดย่อ

บทความนี้ต้องการทบทวนงานศึกษาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจ่างในบริบทศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถานะของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก ถูกสร้างขึ้นมาโดยมีภาวะของอาณานิคมอำพรางจากตะวันตกอันทำให้ศิลปินบางคนเช่นจ่างถูกมองว่าไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก หรืออีกนัยหนึ่งคือการเป็นศิลปินชายขอบในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก งานศึกษาเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง ปรากฏทั้งในพื้นที่ของวงวิชาการทางวรรณกรรมและวงวิชาการทางทัศนศิลป์ ด้วยความที่จ่างประกอบไปด้วยสองสถานะ คือจิตรกรและกวี ในขณะเดียวกันทั้งสองสถานะของจ่างก็ขบถและปฏิเสธขนบการสร้างงานที่มีมาตั้งแต่อดีต ในบริบทของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ สถานะของจ่างในประวัติศาสตร์เป็นเพียงการปรากฏอยู่ หากแต่ขาดความกลมกลืนและสัมพันธ์กับเรื่องเล่าหลักในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักซึ่งเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” นอกจากนี้ผลงานของจ่างที่ได้รับอิทธิพลจากปรัชญาจีนเป็นหลัก จึงทำให้จ่างมีลักษณะ “ไม่ลงรอย” (misfit) กับความเป็นสมัยใหม่ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ เป็นสมัยใหม่เพียงรูปคำอันปราศจากฐานที่มั่นในศิลปะไทย

คำสำคัญ: ศิลปะไทย, ศิลปะสมัยใหม่, ความเป็นสมัยใหม่, จ่าง แซ่ตั้ง, ประวัติศาสตร์ศิลปะ

Tang Chang: Are there something to studies?

received 18 JUN 2018 **accepted** 28 SEP 2018 **revised** 14 MAR 2019

Nawapooh Sae-tang
Independent Scholar
29/5 Moo 2, Bang Krathuek, Sam Phran, Nakhon Pathom 73210

Abstract

The aim of this article is to review the academic research about Tang Chang in the context of the modern art in Thailand, especially the issue related to the position of Tang Chang in the crypto-colonial main stream art historiography. Tang Chang was recognized as the marginal of main stream history of the modern art. The studies of Tang Chang appeared on both literature and visual art because Tang Chang was a painter and poet. In the context of modern art, the main narrative is about “western”, “academic art”, “institute” and “Thainess”, but Tang Chang rejected the traditional way of making the work. In addition, the work of Tang Chang was influenced by Chinese Philosophy and Chinese Culture. Consequently, the status of Tang Chang in the context of Thai Modern Art is just an appearance artist, but not related to the main narrative. This made Tang Chang as a misfit of the canon of modern art in Thailand, which just the modern only in word form.

Keywords: Tang Chang, Thai Art, Modern Art, Modernity, Art History

บทนำ

จ่าง แซ่ตั้ง (Tang Chang, also known as Chang Sae-tang)[1] ศิลปินไทยผู้มีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2477 – 2533 เกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพและไม่เคยได้เข้ารับการศึกษาทางศิลปะในสถาบันใดๆ ภายใต้กระแสศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ศิลปินถูกนิยามผ่านการมีส่วนร่วมกับการศึกษาศิลปะแบบสถาบันโดยศิลป์ พีระศรีและมหาวิทยาลัยศิลปากร จ่างและศิลปินจำนวนหนึ่งที่ไม่ได้เข้ารับการศึกษาในสถาบันการศึกษาในขณะนั้น เช่น ประเทือง เอม เจริญ สมชัย หัตถกิจโกศล สุชาติ วัจนดิลก หรือสมเกียรติ ปานะศิริศิลป์ จึงถือเป็นศิลปินนอกสายตาและถูกมองว่าเป็นกลุ่มคนชายขอบของวงการศิลปะไทยสมัยใหม่ไปโดยปริยาย (ดูเพิ่มใน Teh 2017A; Teh 2017B)

พ.ศ. 2560 ผลงานของจ่างได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ Misfits: Pages from Loose-leaf Modernity ร่วมกับ Bagyi Aung Soe ชาวเมียนมาร์ และ Rox Lee ชาวฟิลิปปินส์ ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เดวิด เทห์ (David Teh) ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์เป็นภัณฑารักษ์ ในคำประกาศของภัณฑารักษ์ในนิทรรศการดังกล่าว เทห์อธิบายว่านิทรรศการนี้เป็นการแสดงผลงานของศิลปินสามคนที่ทำงานอยู่ที่ชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ (fringes of modernism) ในสถานการณ์ต่างกัน ทั้งสามคนเป็นที่รู้จักในท้องถิ่นที่พวกเขาอาศัยอยู่ แต่ด้วยเหตุผลบางประการพวกเขาจึงมีบทบาทไม่มากนักในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ของชาติ อาจกล่าวได้ว่าพวกเขาเป็นศิลปินนอกสายตา (outsiders) ในเวลาที่พูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในระดับชาติ ภูมิภาค และนานาชาติ (Teh 2017B, 7)

คำถามที่ตามมาจากข้อความข้างต้น คือ เหตุใดกลุ่มศิลปินดังกล่าวจึงมีพื้นที่ที่จำกัดในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ของชาติ โดยเฉพาะในกรณีของ จ่าง แซ่ตั้ง ผู้ที่ได้รับการยอมรับจากสื่อมวลชนไทยว่าเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงคนหนึ่งในประเทศ[2]

[1] จ่าง แซ่ตั้ง เกิดในประเทศไทย ย่านตลาดสมเด็จ ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ฝั่งธนบุรี บิดาอพยพมาจากประเทศจีน ส่วนมารดาเป็นชาวจีนที่อยู่ในประเทศไทย จ่างสมรสกับนางเซี๊ยะ แซ่ตั้ง (เสียชีวิต) มีบุตรชาย 4 คน บุตรสาว 3 คน สร้างผลงานศิลปะควบคู่ไปกับการค้าขายเพื่อเลี้ยงครอบครัว ไม่ได้ขายผลงานศิลปะแม้แต่ชิ้นเดียวในขณะที่มีชีวิตอยู่

[2] ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่าจ่างเริ่มเป็นที่รู้จักตั้งแต่เมื่อใด แต่จากหลักฐานจากสื่อสารมวลชนต่างๆ ชื่อเสียงของจ่างเป็นที่รับรู้ทั่วไปนอกวงการศิลปะในฐานะของศิลปินแปลกประหลาด มีแนวทางการใช้ชีวิตที่แตกต่างไปจากคนอื่นๆ สถานะของจ่างจึงไม่ได้รับการยอมรับสำหรับศิลปินและคนในวงการศิลปะในขณะนั้น อย่างไรก็ตาม ความสำคัญของผลงานและชื่อเสียงในฐานะศิลปินเป็นสิ่งที่จ่างได้รับภายหลังจากมรณกรรมของเขา นักวิชาการต่างประเทศและนักวิชาการไทยกลุ่มหนึ่ง เช่น John Clark สมพร รอดบุญ อำนาจ เย็นสบาย วิรุณ ตั้งเจริญ ต่างพยายามเสนอว่าผลงานของจ่างมีความสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ด้วยวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่ในกระแสหลักที่ผูกติดอยู่กับสำนักศิลปากร จ่างจึงไม่ได้รับการกล่าวถึงมากนักในฐานะศิลปินไทยผู้สร้างศิลปะสมัยใหม่

ภาพที่ 1 จ่าง แซ่ตั้ง กับผลงานจิตรกรรมนามธรรม (ที่มา: พิพิธภัณฑ์ จ่าง แซ่ตั้ง)

ถึงแม้เทห์จะชี้ให้เห็นว่าภาวะไม่ลงรอยของจ่างเป็นเพราะจ่างได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะวัฒนธรรมจีน ผลงานของเขาจึงแตกต่างไปจากสิ่งที่เรียกว่า แบบพิมพ์แห่งชาติ (national forms) (Teh 2017B, 15-19) ทว่าอีกนัยหนึ่งแบบพิมพ์แห่งชาติก็เป็นผลผลิตจากอิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชาติ (national canon) ได้กล่าวถึงความเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” ควบคู่กันไปเสมอ ทำให้ศิลปินบางคน เช่น จ่าง มีภาวะของการไม่ลงรอยอย่างมีนัยสำคัญ ความเป็นลูกจีนและความไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักของจ่าง ส่งผลให้เทห์พยายามจัดวางจ่างไว้กับศิลปินสิงคโปร์อย่าง Cheo Chai-Hiang ที่ทำงานจิตรกรรมโดยได้รับอิทธิพลจากการเขียนอักษรจีน และเป็นศิลปินที่ไม่ได้รับการยอมรับในสิงคโปร์ ทว่าอย่างไรก็ตามปัจจุบัน Cheo ได้รับการพูดถึงอย่างกว้างขวางในการศึกษาที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะสิงคโปร์ (Teh 2017, 44) แตกต่างจากกรณีของจ่างและประเทศไทย

แม้ความพยายามของเทห์จะช่วยสร้างที่ทางในบริบทศิลปะให้กับจ่าง ทว่าคำอธิบายของเทห์ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดที่ชัดเจนมากไปกว่าการกล่าวถึงอิทธิพลจีนและความไม่เข้าพวกซึ่งเป็นสิ่งที่รู้กันดีในหมู่ผู้สนใจศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่[3] ถึงแม้ผลงานของจ่างจะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมจีนเป็นอย่างมาก แต่ก็ปฏิเสธไม่ได้ว่าบริบทชีวิตของจ่างเกี่ยวข้องกับสังคมไทยอย่างชัดเจน จ่างเกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพและใช้ชีวิตอยู่ในย่านฝั่งธนบุรีมาโดยตลอดชีวิตของเขา ในช่วงเวลาที่จ่างมีชีวิตมีลูกศิษย์ลูกหาเป็นจำนวนมาก[4] มีความเกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 จนถึงช่วงต้นทศวรรษที่ 2520 และยังปรากฏตัวผ่านสื่อมวลชนทั้งหนังสือพิมพ์และโทรทัศน์อยู่บ่อยครั้งในช่วงที่เขามีชีวิตอยู่ นอกจากนี้ ผลงานของจ่างหลายชิ้นทั้งจิตรกรรมและบทกวีล้วนเกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมไทยอย่างแยกไม่ออก เช่น ผลงานจิตรกรรมชิ้นสำคัญ 14 ตุลา 16 หรือกวีนิพนธ์บทต่างๆ ที่สัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมืองในขณะนั้น

บทความนี้ต้องการจะทบทวนงานศึกษาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจ่างในบริบทศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับสถานะของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก ซึ่งถูกสร้างขึ้นมาโดยมีภาวะของอาณานิคมอำพราง[5] จากตะวันตก ทำให้ศิลปินบางคนเช่นจ่างถูกมองว่าไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก หรืออีกนัยหนึ่งคือการเป็นศิลปินชายขอบในประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์กระแสหลัก แม้ว่าผลงานของเขาสำคัญและได้รับความสนใจจากทั้งในและนอกประเทศ รวมถึงชี้ให้เห็นถึงประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับจ่างที่ผ่านมาในอดีตและเสนอแนวทางการศึกษาในอนาคต ทั้งนี้ จะทำให้เห็นบทบาทของจ่างผ่านงานวิชาการที่มีอยู่ตลอดจนนำไปสู่การเปิดพื้นที่ทางการศึกษาในมุมมองใหม่ๆ ต่อบทบาทของจ่างที่ยังไม่ได้รับการกล่าวถึงในปัจจุบัน

[3] ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลักเกือบทุกสำนวน อธิบายว่าการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่เกิดขึ้นจากการรับอิทธิพลของตะวันตกเพื่อการแสดงให้เห็นถึงความเป็นอารยะของประเทศไทย ศิลปะไทยสมัยใหม่จึงเป็นส่วนผสมของความเป็นตะวันตกและความเป็นไทย อภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda 1992, 231) อธิบายว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีแนวทางเฉพาะของตน ปรับปรุงมาจากทิศทางที่หลากหลายให้เหมาะสมกับความต้องการแสดงออกแบบไทย งานของเทห์ (Teh 2017) ก็ได้อธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ในกรอบดังกล่าว และชี้ให้เห็นถึงอิทธิพลของความเป็นจีนในงานของจ่างซึ่งเป็นสิ่งที่รู้กันดีอยู่แล้วในหมู่ของผู้ศึกษาศิลปะ

[4] ในช่วงต้นทศวรรษที่ 2510 เริ่มมีนักเรียนศิลปะมาศึกษากับจ่าง ศิษย์รุ่นแรก คือ สมยศ หาญอนันทสุข และสมบูรณ์ หอมเทียนทอง และมีนักเรียนศิลปะมาฝากตัวเป็นศิษย์เพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ ในเวลาต่อมา เช่น จุมพล อภิสุข กิตติศักดิ์ สุวรรณโภคิน กิตติศักดิ์ มีสมสืบ ฯลฯ ศิษย์ของจ่างใช้ชีวิตอยู่ในบ้านพร้อมจ่างและครอบครัวในช่วงเวลาหนึ่ง

[5] อาณานิคมอำพราง แปลมาจาก crypto-colonialism หมายถึง สภาวะที่ผู้อยู่อาศัยในประเทศใด ๆ ที่นิยามตัวเองว่าไม่เคยอยู่ใต้อาณานิคม แต่ในความเป็นจริงแล้วยังได้รับอิทธิพลจากมหาอำนาจเจ้าอาณานิคม หรือถูกบอกให้กระทำหรือห้ามกระทำอย่างใดอย่างหนึ่ง ถ้าไม่ยอมตามแล้วอิสรภาพจะสั่นคลอน

ว่าด้วย “ศิลปะไทยสมัยใหม่”

ผลงานศิลปะของจ่างที่ค้นพบและจัดเก็บอยู่ในปัจจุบัน ชี้ให้เห็นว่าจ่างเริ่มต้นสร้างผลงานศิลปะอย่างจริงจังในช่วงหลังทศวรรษที่ 2500 ในขณะนั้นบริบทของวงการศิลปะไทยเริ่มที่จะก้าวสู่กระแสของศิลปะสมัยใหม่ มีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากรและมีการสอนศิลปะในแบบตะวันตก การพูดถึงจ่างและปมปัญหาต่างๆ จึงหลีกเลี่ยงไม่ได้สำหรับการเริ่มต้นอธิบายด้วยการพูดถึงศิลปะไทยสมัยใหม่

แม้ว่าศิลปะไทยสมัยใหม่จะเกี่ยวข้องกับสิ่งที่เรียกว่าเป็นสมัยใหม่[6] แต่ความเป็นสมัยใหม่ในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ก็แตกต่างออกไปจากนิยามของความเป็นสมัยใหม่ในแบบตะวันตก ในแง่หนึ่งศิลปะไทยสมัยใหม่มักถูกมองว่าเป็นขั้วตรงข้ามกับกลุ่มงานที่เรียกว่าศิลปะแบบไทยประเพณีหรือศิลปะแบบประเพณีนิยมซึ่งสนับสนุนโดยรัฐและสัมพันธ์กับศาสนาพุทธ ทว่าในอีกแง่หนึ่งศิลปะไทยสมัยใหม่นี้สัมพันธ์กับบริบทของรัฐไทยและความเป็นไทยอย่างแยกไม่ออก โดยเฉพาะความเป็นไทยที่เชื่อมโยงกับความเป็นสมัยใหม่ของตะวันตกผ่านลักษณะอาณานิคมอำพราง ความซับซ้อนของความเป็นสมัยใหม่ในบริบทศิลปะไทยจึงจำเป็นต้องพูดถึงศิลปะแบบไทยประเพณีและความเป็นไทยแบบตะวันตกอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

หากพูดถึงศิลปะไทยประเพณี ปฏิเสธไม่ได้ว่าศิลปะไทยประเพณีดำรงอยู่ในฐานะเครื่องมือทางชนชั้นในการที่จะสำแดงให้เห็นถึงรสนิยมและความมีอารยะของชนชั้นนำ ไม่เว้นแม้แต่ในประเทศไทย ในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ศิลปะไทยยังคงถูกผูกติดอยู่กับชนชั้นนำและความเชื่อเกี่ยวกับศาสนา ชนชั้นปกครองที่มาจากทั้งวังหลวง วังหน้า และเจ้านายท้องถิ่น มักจะสนับสนุนการสร้างงานศิลปะในวัดหรือวังหลวงต่างๆ สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 2-3) ชี้ให้เห็นว่าเมื่อกล่าวถึงงานศิลปะของสยามในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ งานดังกล่าวจะหมายถึงศิลปะในราชสำนักและวัดที่เกี่ยวข้องโดยตรงกับศูนย์กลางอำนาจอย่างกรุงเทพฯ ศิลปะของอาณาจักรท้องถิ่นที่อยู่ตามชายขอบของอำนาจรัฐสยามหรืองานช่างชาวบ้านจะไม่ค่อยได้รับการบรรจุในทำเนียบศิลปะแห่งชาติไทย เนื้อหาของศิลปะมักจะให้ความสำคัญกับความเชื่อทางศาสนาโดยเฉพาะอย่างยิ่งพุทธศาสนา

ในมุมมองของปัจจุบัน ศิลปะในราชสำนักและวัดอาจจัดประเภทได้เป็นเรื่องของงานช่าง ทว่าสำหรับสังคมไทยดั้งเดิม ดูเหมือนว่างานช่างกับศิลปะจะมีส่วนเกี่ยวข้องกันอย่างแยกไม่ออก สุชาติ สวัสดิ์ศรี (2545, 20 อ้างถึงใน สุธี 2545, 10) แสดงทัศนะว่าคำว่า “ศิลปะ” น่าจะมาจากคำว่า “สิบ” หรือ “สิปปะ” อันหมายถึงช่างสิบหมู่ มีความเป็นไปได้ที่คำว่า “สิปปะ” จะเพี้ยนมาเป็นคำว่า “สิลปะ” และต่อมากลายเป็น “ศิลป” และ “ศิลปะ”

[6] คำว่า “สมัยใหม่” มักถูกใช้อย่างลักลั่น ในประวัติศาสตร์ความคิด ประวัติศาสตร์ศิลปะ ยุคสมัยที่เกิดขึ้นหลังยุคสมัยใดยุคสมัยหนึ่ง ก็ยังคงหมายถึง “สมัยใหม่” หรือแม้แต่ยุคสมัยอย่างยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ก็ยังคงเรียกว่า “สมัยใหม่” อันที่จริงถ้าพูดถึง “สมัยใหม่” ในแง่ของความคิดหรือวิธีคิดที่เปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจน และสัมพันธ์กับช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ เรามิอาจบอกได้แน่นอนว่า “สมัยใหม่” เกิดขึ้นเมื่อใด ในแต่ละบริบทหัวข้อหรือประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวกับหัวข้อนั้นๆ ก็เข้าสู่ความเป็นสมัยใหม่ในช่วงระยะเวลาต่างกัน เช่น ในประวัติศาสตร์ศิลปะ ศิลปะสมัยใหม่อาจชัดเจนขึ้นในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 จนถึงช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 แต่อย่างไรก็ตามความเป็นสมัยใหม่เองถูกวางรากฐานและพัฒนามาอย่างต่อเนื่องมาตั้งแต่ก่อนหน้านั้น ตั้งแต่ในสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยาที่เกิดหลายสิ่งหลายอย่างอันเป็นรากฐานของความเป็นสมัยใหม่ (ดูเพิ่มเติมใน นวภู 2557)

ซึ่งเกี่ยวโยงกับรากเหง้าช่างโบราณทั้งสิบ ทั้งนี้ งานช่างในอดีตหรือช่างสิบหมู่มิได้รวมเอางานช่างพื้นบ้านเข้าไปด้วย ทำให้กลายเป็นของสูงส่งอันผูกอยู่กับชนชั้นนำ

ในส่วนของรูปแบบงานศิลปะ จิตร ภูมิศักดิ์ (ทีปกร 2540, 47) กล่าวว่างานจิตรกรรมไทยในอดีตสะท้อนแต่ภาพชนชั้นปกครองที่สวยงามเลิศลอยแบบอุดมคติ เหมือนภาพเทวดามากกว่าคนธรรมดา ส่วนรูปของไพร่และทาสมักเขียนให้ดูหยาบโลน เป็นเพียงภาพย่อยๆ อยู่ตามตีนภาพใหญ่ ทีปกรยังกล่าวเสริมว่านอกจากชนชั้นศักดินาจะไม่สนับสนุนให้เขียนภาพแสดงถึงวิถีชีวิตจริงของประชาชนแล้ว ยังกีดกันมิให้ศิลปินเขียนรูปรับใช้ประชาชนด้วย ดังปรากฏกรณีที่ขรัวอินโข่งเขียนภาพเหมือนของสุนทรภู่และได้รับพระบรมราชโองการให้ทำลายทิ้งเพราะเป็นเพียงไพร่ หากแต่กรณีที่เขียนพระบรมสาทิสลักษณ์รัชกาลที่ 4 กลับได้เก็บไว้ในพิพิธภัณฑสถาน

การเริ่มต้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ (ที่เกี่ยวข้องกับความเป็นสมัยใหม่แบบตะวันตก) อาจต้องย้อนกลับไปในช่วงปลายรัชกาลที่ 6 ผ่านการเดินทางของประติมากรชาวฟลอเรนซ์นาม คอร์ราโด เฟโรจี (Corrado Feroci) ผู้ได้รับคัดเลือกจากรัฐบาลอิตาลีให้เข้าทำงานเป็นช่างปั้นในกรมศิลปากรเพื่อสร้างอนุสาวรีย์ตามคำขอของรัฐบาลสยามในขณะนั้น ต่อมาคอร์ราโด เฟโรจี ได้แปลงสัญชาติเป็นไทย เปลี่ยนชื่อเป็นศิลป์ พีระศรี และกลายเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลในช่วงเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยเป็นอย่างมากคนหนึ่ง

ศิลป์ พีระศรี เริ่มต้นวางรากฐานการศึกษาศิลปะผ่านการจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรม ต่อมาเปลี่ยนเป็นโรงเรียนศิลปากร และมหาวิทยาลัยศิลปากรตามลำดับ ศิลป์ พีระศรี สามารถสื่อสารภาษาไทยได้จึงเป็นเรี่ยวแรงสำคัญในการร่างหลักสูตรตามแบบสถาบันศิลปะแบบยุโรป จึงปฏิเสธไม่ได้ว่าการเข้ามาของศิลป์ พีระศรี ในแง่หนึ่งทำให้เกิดการศึกษาศิลปะในแบบตะวันตก ในขณะเดียวกันการทำงานภายใต้รัฐและสถาบันการศึกษาของศิลปได้สร้างรูปแบบงานแบบประเพณีที่ผูกติดอยู่กับชนชั้นและศาสนาขึ้นมาอีกแบบหนึ่ง

ศิลปะแบบหลักวิชาของตะวันตกในผลงานของศิลป์ พีระศรี และศิลปินที่ได้รับการศึกษาผ่านบริบทสถาบันการศึกษาเกิดขึ้นบนฐานคิดของความเป็นสมัยใหม่ เริ่มจากรูปแบบศิลปะเชิงสัจนิยม (realism) การเกิดขึ้นของศิลปะดังกล่าวนี้เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้าทางด้านทัศนียภาพ (linear perspective) กายวิภาค องค์ประกอบศิลป์ แสงและเงาเพื่อถ่ายทอดภาพ รูปร่าง รูปทรง แสงสีตามธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ให้สมจริงมากที่สุด ระบบทัศนียวิทยาของบรูเนลเลสกิ (Filippo Brunelleschi) ทำให้ศิลปะกับความเป็นจริงถูกผูกเข้าหากัน พัฒนาการต่อมาของศิลปะในรูปแบบจินตนิยม (romanticism) ให้ความสำคัญกับอารมณ์ความรู้สึกและธรรมชาติ ลดความเชื่อในเรื่องเหตุและระเบียบแบบแผน รวมทั้งให้ความสำคัญแก่มนุษย์ในฐานะเป็นปัจเจกบุคคลมากกว่าส่วนรวม

ศิลปะทั้งสองรูปแบบนี้สะท้อนให้เห็นถึงแนวทางเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่ซึ่งความจริงสามารถตีความได้ในสองลักษณะ การนำเสนอ “ความจริง” ทางกายภาพยังคงเป็นประเด็นหลักประเด็นหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะโดยเฉพาะศิลปะแบบสัจจนิยมซึ่งมีศิลปินเป็นผู้นำเสนอความจริงแท้ ในบริบทศิลปะจินตนิยมความจริงแท้มิใช่เพียงแค่ความจริงแท้จากโลกภายนอก แต่ยังเกี่ยวกับความมนุษย์ไม่สามารถแยกออกจากอารมณ์ได้ ศิลปะจินตนิยม

เข้ามาทำให้สถานะของความเป็นมนุษย์ชัดเจนขึ้นในแนวทางมนุษยนิยมแบบสมัยใหม่ ซึ่งเชื่อว่าอารมณ์ความรู้สึกของมนุษย์ก็เป็นส่วนหนึ่งของความเป็นจริงที่จะนำพามนุษย์เข้าสู่ความเป็นจริงได้ (กีรติ 2545, 47) ศิลปะจึงเข้ามาเกี่ยวข้องกับอารมณ์มนุษย์และการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินในฐานะมนุษย์ มุมมองแนวคิดความเป็นสมัยใหม่ยังนำมาสู่การตั้งคำถามกับขนบการทำงานในแบบเดิม และตั้งคำถามกับการทำงานของตนเองของศิลปินเพื่อนำไปสู่ความก้าวหน้า (progressive)

อนึ่ง รากศัพท์ของคำว่า modern แปลว่า สมัยใหม่ มาจากคำว่า modo ในภาษาละติน (Lyotard 1984, 79) ซึ่งมีความหมายในภาษาอังกฤษว่า “just now” หรือขณะนี้ การปรากฏของช่วงเวลาขณะใดขณะหนึ่ง เกิดขึ้นเมื่อผ่านพ้นอะไรบางอย่างมาก่อน now จึงเป็นสิ่งที่ไม่เสถียรและปรับเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ตามบริบทเวลา ยุคสมัยที่เกิดขึ้นหลังยุคสมัยใดยุคสมัยหนึ่ง ยุคสมัยนั้นอาจเรียกได้ว่าเป็นยุค “สมัยใหม่” อาทิ ยุคสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (renaissance) ซึ่งย้อนกลับไปฟื้นฟูองค์ความรู้และวิทยาการต่างๆ ในสมัยกรีกและโรมัน เรียกว่า “สมัยใหม่” ในแง่หนึ่งอาจมองว่าการตระหนักถึงบริบทเวลาปัจจุบัน หรือ now คือ การตระหนักถึงตัวตนของศิลปินซึ่งเป็นเงื่อนไขหนึ่งในการก้าวสู่ความเป็นสมัยใหม่ ความเป็นสมัยใหม่จึงเป็นสิ่งที่ post ตัวเองอยู่ตลอดเวลา กล่าวคือ ความเป็นสมัยใหม่ไม่เคยหยุดที่จะวิพากษ์สิ่งที่กลายเป็นอดีตอันรวมถึงตัวมันเอง ประวัติศาสตร์ของความเป็นสมัยใหม่จึงเป็นเรื่องเล่าของความพยายามที่จะทำสิ่งใหม่ให้ก้าวหน้าต่อไปอยู่เสมอโดยวิพากษ์สิ่งที่มีอยู่ในอดีต

เมื่อศิลปะในรูปแบบตะวันตกเข้ามาในบริบทไทย มุมมองเกี่ยวกับความก้าวหน้าดังกล่าวก็ได้รับการปรับเปลี่ยนไปตามอุดมการณ์ของศิลปิน รัฐชาติ และผู้เกี่ยวข้อง ในบริบทการศึกษาศิลปะสมัยใหม่ประเทศไทย สิ่งที่น่าสังเกต คือ การให้ความสำคัญกับอารมณ์ในฐานะของสิ่งที่แสดงความเป็นมนุษย์มากกว่าภาวะของสิ่งที่เป็นความก้าวหน้า และมีแนวโน้มที่จะปรับเปลี่ยนเป็นความก้าวหน้าในความหมายแบบอาณานิคม คือ การได้รับอิทธิพลและอุดมคติแบบตะวันตกโดยมองว่าความก้าวหน้าดังกล่าวควรเป็นไปในแนวทางเดียวกับโลกตะวันตกอันเป็นประเทศผู้เป็นต้นแบบแห่งการพัฒนา

จะเห็นได้ว่าการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่มักจะถูกอธิบายโดยแยกไม่ออกจากการได้รับอิทธิพลตลอดจนการวางรากฐานจากตะวันตก โดยเฉพาะการเกิดขึ้นของมหาวิทยาลัยศิลปากร มีศิลป์ พีระศรี เป็นผู้เขียนหลักสูตรตะวันตกที่มีภาวะของการแปลข้ามวัฒนธรรม (cultural translation) จากตะวันตกให้กลายเป็นไทย ประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยในทุกสำนวนกล่าวถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ไปในแนวทางเดียวกันแทบจะทั้งหมด งานของ พิริยะ ไกรฤกษ์ และเผ่าทอง ทองเจือ (2559) เริ่มต้นจากการกล่าวว่า “จะเสียอะไรไม่ว่าขอให้ก้าวหน้าแล้วกัน” พิริยะและเผ่าทองวางตำแหน่งของศิลปะแบบใหม่ให้อยู่ตรงข้ามกับศิลปะไทยประเพณี (ศิลปะสยาม) โดยตรง ในตอนหนึ่งพิริยะและเผ่าทองอธิบายว่า “ศิลปะสยามเริ่มตกต่ำลงเมื่อมีการเปิดพระราชอาณาจักรเพื่อรับอารยธรรมตะวันตกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้เสื่อมลงอย่างสุดขีดในรัชสมัยต่อมาคือในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สาเหตุที่ทำให้ศิลปะแนวประเพณีนิยมเสื่อมลงนั้นก็เนื่องมาจากนโยบายการปรับปรุงประเทศให้ทันสมัย และการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา” (พิริยะและเผ่าทอง 2559, 99)

ถึงแม้ว่าพิริยะและเผ่าทองจะเขียนถึงความก้าวหน้าอันเป็นมิติหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่ แต่อย่างไรก็ตามความก้าวหน้าในที่นี้อาจมีความหมายที่แตกต่างจากความก้าวหน้าในกระแสสมัยใหม่ เพราะความก้าวหน้าของพิริยะและเผ่าทองกลับกลายเป็นการสูญเสียรากทางวัฒนธรรมตลอดจนความเป็นไทย มิได้เป็นความก้าวหน้าที่เกิดขึ้นจากการวิพากษ์และตั้งคำถามต่อขนบและข้อจำกัดของสิ่งที่มีอยู่ในอดีตจนนำไปสู่การเกิดขึ้นของสิ่งที่เป็นสมัยใหม่ นอกจากนี้ พิริยะและเผ่าทองยังเน้นย้ำถึงอิทธิพลของศิลป์ พีระศรี ในฐานะครูฝรั่งผู้วางรากฐานศิลปะไทยสมัยใหม่ไว้ในตอนหนึ่งว่า “มรดกของศาสตราจารย์ศิลปที่มีต่อประเทศนี้ก็คือผลิตผลของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยทั้งหมด” (พิริยะและเผ่าทอง 2559, 114)

เช่นเดียวกับงานของ สุธี (2545, 235-242) ที่กล่าวถึงภาวะการเปลี่ยนแปลงจาก “สยามเก่า” มาสู่ความเป็น “ไทยใหม่” ถึงแม้ว่าสุธีจะยอมรับว่าศิลปะไทยสมัยใหม่ยังคงได้รับอิทธิพลตะวันตกมาอย่างเต็มที่ แต่สุธีก็เห็นว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีความผกผันไร้ระเบียบ ไม่ได้พัฒนาเป็นเส้นตรงตามลำดับขั้นตามแบบของอารยธรรมตะวันตกที่เป็นแบบฉบับ ในตอนหนึ่งของบทสรุป สุธีได้ให้อรรถาธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ไว้อย่างชัดเจนว่า “ศิลปะลัทธิสมัยใหม่ของตะวันตกเกิดจากกระแสการต่อต้านและท้าทายศิลปะตามหลักวิชา สถาบันศิลปะและรูปแบบเหมือนจริง แต่ไทยรับเอาศิลปะตามหลักวิชาและรูปแบบเหมือนจริงเข้ามาในฐานะศิลปะสมัยใหม่ (สุธี 2545, 235 - 236) งานของสุธีจึงมิได้อธิบายศิลปะไทยสมัยใหม่ในแนวทางที่แตกต่างไปจากเดิมนัก และเป็นอีกงานหนึ่งที่ไม่ได้แสดงให้เห็นถึงความก้าวหน้าในมิติของความเป็นสมัยใหม่โดยการตั้งคำถามต่อข้อจำกัดที่มีอยู่ในอดีต กล่าวคือ เป็นการได้รับอิทธิพลตะวันตกผ่านการวางรากฐานในสถาบันการศึกษาและการเป็นศิลปะตามหลักวิชา

งานของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshyananda, 1992) ไม่ได้ปฏิเสธอิทธิพลของความเป็นตะวันตกในศิลปะไทยสมัยใหม่ โดยเฉพาะเมื่อศิลป์ พีระศรี กลายเป็นแกนนำในการพัฒนาศิลปะไทยสมัยใหม่ผ่านการตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร ศิลป์ พีระศรีและกลุ่มปัญญาชนในสมัยนั้น เช่น หม่อมเจ้าอิทธิเทพสรรค์ กฤดากร พระสาโรชรัตนนิมมานก์ และพระยาอนุมานราชธน ได้เผยแพร่แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะไทยสมัยใหม่ให้กับศิลปิน โดยเฉพาะศิลปะรูปแบบอิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) และคิวบิสม์ (cubism) แต่อภินันท์ก็เห็นว่าพัฒนาการของศิลปะไทยสมัยใหม่มีแนวทางเฉพาะของตน ปรับปรุงมาจากทิศทางที่หลากหลายให้เหมาะสมกับความต้องการแสดงออกแบบไทย (Poshyananda 1992, 231) ภายหลังงานของอภินันท์กลายเป็นหนังสือประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยที่ได้รับการอ้างอิงและยอมรับมากที่สุด และกลายเป็นแนวทางหลักในการอธิบายถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ กล่าวคือ ไม่ปฏิเสธอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกผ่านการสร้างชาติและการวางรากฐานโดยศิลป์ พีระศรี แต่ก็ถูกปรับให้เหมาะสมกับบริบทของความเป็นไทย

ธนาวิ โชติประดิษฐ (2553) นักประวัติศาสตร์ศิลปะในยุคต่อมา ยืนยันถึงสิ่งที่อภินันท์ (Poshyananda, 1992) ได้เสนอว่าศิลปะไทยสมัยใหม่เกี่ยวข้องกับการสร้างชาติและการรับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกและปรับให้เหมาะสมกับบริบทความเป็นไทย ธนาวิเห็นว่าการรับเอาอารยธรรมตะวันตกเข้ามาในสังคมไทยเป็นความพยายามในการสร้างชาติและความพยายามสร้างความมั่นคงให้กับระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ไปพร้อมกัน หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ศิลปะไทยสมัยใหม่เปลี่ยนแปลงจากการเป็นไปเพื่อส่งเสริมสถาบันกษัตริย์มาเป็นการส่งเสริมรัฐบาลไทย จอมพล ป.พิบูลสงคราม ยกสถานะของโรงเรียนศิลปากรเป็นมหาวิทยาลัย

ศิลปากรภายใต้การดำเนินการของศิลป์ พีระศรี โดยงานของศิลป์มีลักษณะที่ใกล้เคียงกับรสนิยมทางศิลปะแบบนาซี[7] การสถาปนาความเป็นชาติไทยออกมาอย่างเป็นรูปธรรมส่งผลต่อการเกิดขึ้นของพระบรมรูปและอนุสาวรีย์ต่างๆ ในแบบตะวันตก แต่เป็นไปเพื่อการแสวงหาความเป็นไทย และถึงแม้ว่ายุคสมัยเผด็จการทหารได้ผ่านพ้นไปแล้ว แต่ธนาวิก็ได้ชี้ให้เห็นว่าการแสดงออกถึงชาตินิยมในงานศิลปะยังคงอยู่ ในบริบทเมื่อศิลปะไทยก้าวเข้าสู่กระแสนานาชาติ กระบวนการดังกล่าวทำให้เกิดการแสวงหา “ความเป็นไทย” ท่ามกลางกระแสโลกาภิวัตน์[8] (ธนาวิ 2553, 108 -109)

มุมมองของธนาวิดังกล่าวสอดคล้องกับงานของเดวิด เทห์ (2559) เห็นว่าศิลปะไทยสมัยใหม่ไม่สามารถแยกออกจากรสนิยมของรัฐได้ ตัวของศิลป์ พีระศรี เองในฐานะผู้มีอิทธิพลต่อการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ ไม่ได้มีความคิดในการต่อต้านขนบเดิม ในทางตรงกันข้ามเขากลับระมัดระวังเลือกสรรให้การสอนศิลปะแบบยุโรปสมัยใหม่ของเขาแสดงความเคารพขนบธรรมเนียมประเพณีสยาม เทห์เห็นว่าสิ่งที่ศิลป์ พีระศรี ทำเป็นการบ่มเพาะสร้างความกำกวมขึ้นมาอย่างรอบคอบให้กับสิ่งที่อาจจะมองว่ามีความเป็นไทยก็ได้ หรือเป็นตะวันตกก็ได้ และให้ความสำคัญกับ “การแลกเปลี่ยนที่ต่อเนื่องและตอบสนองกันทั้งสองฝ่าย ทั้งในทางความคิดและสไตล์รูปแบบทางศิลปะ” (บัณฑิต 2550 อ้างจาก เทห์ 2559, 136)

จากงานทั้งหมดที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่าประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ไทยส่วนใหญ่กล่าวถึงศิลปะไทยสมัยใหม่ที่มีจุดร่วมเดียวกัน กล่าวคือ เกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” สิ่งเหล่านี้ประกอบเป็นประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่กระแสหลัก (Thai national canon) ที่เกิดขึ้นบนคำอธิบายแบบเดียวอันเป็นคำอธิบายที่ละทิ้งศิลปินผู้ไม่ลงรอยไว้อยู่นอกพื้นที่ของศิลปะไทยสมัยใหม่ แน่นอนว่าหากมองจากมุมของประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ เป็นไปไม่ได้ที่ประวัติศาสตร์จะบอกกล่าวเรื่องราวทุกเรื่อง เพราะการสร้างประวัติศาสตร์คือการสร้างเรื่องราวของอดีตบนฐานของความทรงจำและอำนาจ จึงมีทั้งสิ่งที่ถูกจำและในขณะเดียวกันสิ่งที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ก็กลายเป็นสิ่งที่ถูกลืม

ในทางกลับกันหากมองผ่านตัวศิลปินและผลงานของศิลปินและแนวทางการสร้างผลงานที่เชื่อมโยงและขับเบียดกับขนบ ยังคงปรากฏศิลปินบางคนที่ดูจะไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในแบบกระแสหลัก

[7] หรืออีกนัยหนึ่งมันคือรสนิยมศิลปะแบบฟาสซิสม์ซึ่งน่าจะเหมาะสมมากกว่าในการอธิบายถึงงานของศิลป์ พีระศรี

[8] ประเด็นนี้เป็นสิ่งที่ธนาวิเสนอเพิ่มเติมจากงานชิ้นอื่นๆ ที่หยุดอยู่แค่เพียงการเสนอความเป็นไทยในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ในยุคของศิลป์ พีระศรี ซประเด็นของธนาวิมีความเกี่ยวข้องกับจ่างอยู่ไม่น้อย เมื่อพิจารณาจากสถานะของจ่างที่เป็นชายขอบของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่และเป็นชายขอบของความเป็นไทย เพราะการก้าวสู่กระแสนานาชาติในแง่หนึ่งคือการยึดครองพื้นที่ทางการเมืองผ่านงานศิลปะ งานศิลปะไทยในเวทีนานาชาติจึงยังคงเกี่ยวข้องกับความเป็นไทยมาโดยตลอด โดยเฉพาะในมหกรรมศิลปะที่มีตัวแทนที่ถูกคัดเลือกโดยรัฐ ในขณะที่จ่างมีชีวิตอยู่ จ่างได้รับเชิญจากเกอเธ่ไปเป็นศิลปินในพำนักในฐานะศิลปินไทยที่มีชื่อเสียง แต่จ่างก็ปฏิเสธโอกาสดังกล่าว (และต่อมาจ่างได้มอบโอกาสดังกล่าวให้ศิษย์ของเขา สมยศ หาญอนันทสุข และสมบูรณ์ หอมเทียนทอง ไปสร้างผลงานศิลปะและศึกษาต่อในประเทศเยอรมนี) ในขณะเดียวกันงานวิจัยนี้ก็เริ่มต้นขึ้นจากการได้รับเชิญไปแสดงผลงานในนิทรรศการศิลปะ misfits : pages from loose-leaf modernity ณ กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี ซึ่งเป็นการแสดงความเป็นไทยของศิลปะไทยสมัยใหม่ในอีกรูปแบบหนึ่ง

ทว่าผลงานของเขายังคงส่งอิทธิพลต่อสาธารณะและได้รับความสนใจในวงกว้างจนถึงปัจจุบัน จ่าง แซ่ตั้ง คือหนึ่งในศิลปินดังกล่าวจึงเป็นโจทย์ที่น่าสนใจว่าหากเปลี่ยนมุมมองจากการมองผ่านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่อันเป็นกระแสหลัก นำมาสู่การมองผ่านบริบทของผลงานและตัวศิลปินตลอดจนวาทกรรมแวดล้อมในช่วงที่ศิลปินผลิตผลงาน อะไรเป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินและผลงานของเขาถูกมองว่าไม่ลงรอยกับศิลปะกระแสหลักแต่ขณะเดียวกันก็ยังคงได้รับความสนใจจากในและนอกประเทศ ในเวลาต่อมาผลงานหลายชิ้นกลายเป็นผลงานที่ถูกศึกษาในสถาบันการศึกษา เมื่อเป็นเช่นนี้เราจะจัดวางศิลปินและผลงานไว้ในส่วนใดของประวัติศาสตร์

ในกรณีของจ่างแม้จะไม่ได้รับการศึกษาในสถาบันการศึกษาซึ่งมีขนบการศึกษาศิลปะชัดเจน แต่งานของจ่างอาจถูกอธิบายผ่านมุมมองศิลปะแบบจินตนิยมได้ ในบทความศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย ศิลป์ พีระศรี อธิบายว่า

“ศิลปินเป็นผู้มีความรู้สึกอ่อนไหวกว่าบุคคลทั่วไปโดยเฉลี่ย ฉะนั้นเองศิลปินจึงได้รับการกระตุ้นเตือนจากสิ่งแวดล้อมตน และโดยที่สิ่งแวดล้อมในปัจจุบันนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเมืองใหญ่ๆ อันมีสภาวะแตกต่างไปจากสมัยโบราณ ศิลปินจึงมีอารมณ์สะเทือนใจสร้างงานศิลปของเขาขึ้น ดังนั้น ศิลปร่วมสมัยจำต้องแตกต่างไปจากศิลปในอดีตอย่างไม่คำนึงถึงอิทธิพลโดยตรงของต่างประเทศ” (ศิลป์ 2545, 24)

ดังนั้น แม้งานของจ่างจะได้รับอิทธิพลความคิดและวัฒนธรรมจีนมากกว่าตะวันตก แต่งานของจ่างก็สามารถอธิบายผ่านมุมมองศิลปะสมัยใหม่ได้

งานศึกษาเกี่ยวกับ จ่าง แซ่ตั้ง

ผลงานของจ่างมีผู้เลือกศึกษาทั้งในส่วนของงานวรรณกรรมและงานจิตรกรรม ในขณะเดียวกันการทำงานของจ่างยังตั้งคำถามกับเส้นแบ่งของงานจิตรกรรมและกวีนิพนธ์ ผ่านงานประเภทบทกวีรูปธรรม ด้วยเหตุนี้ จึงมีงานศึกษาที่เกี่ยวกับจ่างจากทั้งผู้ที่ศึกษางานวรรณกรรมและงานทัศนศิลป์ อย่างไรก็ดี การทำงานของจ่างในลักษณะข้ามสื่อเป็นปัญหาในการนิยามและจัดวางจ่างอย่างชัดเจนในจุดใดจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ศิลปะ

สินธุ์ชัย สุขสว่าง (2520) ศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง เก็บข้อมูลจากตัวศิลปินโดยตรงในขณะที่ศิลปินยังมีชีวิตอยู่ สรุปว่าจ่างเขียนวรรณกรรมในรูปแบบและเนื้อหาต่างๆ กัน เพื่อเสนอแนวคิดทางปรัชญาทั้งการพูดถึงเอกภาพแห่งสรรพสิ่งหรือปรัชญาเต๋า การเสนอมุมมองเกี่ยวกับชีวทัศน์ที่ว่ามนุษย์ควรมีชีวิตสงบสุขดำเนินชีวิตอย่างง่ายๆ ตามธรรมชาติ งานของจ่างนำเสนออุดมคติทางการเมืองในระบบเสรีนิยมผนวกกับธรรมชาตินิยม และเสนอปฏิปทาคุณสมบัติของนักปกครองที่ดี

งานของสินธุ์ชัยอาจถือว่าเป็นงานวิชาการชิ้นแรกที่ศึกษาเกี่ยวกับจ่างและศึกษาในขณะที่จ่างยังมีชีวิตอยู่ มุมมองนี้สะท้อนการจัดวางจ่างโดยสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนและปรัชญาเต๋า สืบต่อมาถึงงานศึกษาต่อๆ มาทั้งในส่วนของวรรณกรรมและงานศึกษาทางทัศนศิลป์ การที่จ่างสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนทั้งในแง่ของผลงานและภูมิหลังของการเกิดในครอบครัวของลูกจีนพลัดถิ่น ทำให้จ่างแปลกแยกจากวงการศิลปะและวรรณกรรมในช่วงนั้น

ทั้งการที่จ่างมิได้เขียนบทกวีในแบบขนบฉันทลักษณ์ตลอดจนการสร้างผลงานจิตรกรรมที่มีกลิ่นอายวัฒนธรรมจีนและความเป็นจีนถูกทำให้ด้อยค่าในบริบทของสังคมไทยในอดีต

ต่อมาดวงมน จิตร์จำนงค์ และกอบกาญจน์ ภิญโญมารค (2548) ได้ศึกษาโลกทัศน์เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ร่วมสมัยจากบทกวีของจ่าง แซ่ตั้ง และอังคาร กัลยาณพงศ์ เห็นว่างานของจ่างและอังคารสะท้อนพื้นฐานวิธีคิดในสังคมไทยสืบมาจากสมัยเก่าที่ว่าวิชาความรู้พึงยกย่องคือวิชาความรู้ที่นำคนทั้งผองไปสู่ความหลุดพ้นจากกิเลสตัณหา ผลงานของอังคารและจ่างเป็นศิลปะที่สามารถนำทางไปสู่การค้นหาความจริง กรอบโลกทัศน์ทางพุทธศาสนาและลัทธิเต๋าที่อังคารและจ่างยึดถือตามลำดับ เป็นปัจจัยให้กวีทั้งสองเห็นพ้องกันว่ามนุษย์ต้องเข้าใจความจริงของการไม่เที่ยงแท้ วิธีคิดของกวีทั้งสองสอดรับกับความตระหนักว่าปัญหาของปัจเจกบุคคลและปัญหาสังคมไม่ใช่สิ่งที่จะแยกออกจากกันได้ งานของดวงมนและกอบกาญจน์ยังคงจัดวางจ่างให้สัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนและลัทธิเต๋า ในขณะเดียวกันก็ทำให้จ่างสัมพันธ์กับสังคมไทยและวิธีคิดในสังคมไทยที่สืบทอดมาจากสมัยเก่า แต่อย่างไรก็ตามดวงมนและกอบกาญจน์ก็มิได้ทำให้เห็นถึงลักษณะของจ่างที่แปลกแยกจากวงการศิลปะและวรรณกรรมในช่วงนั้นและภาวะที่จ่างวิพากษ์แนวทางการสร้างสรรค์บทกวีในอดีต

งานศึกษาเกี่ยวกับจิตรกรรมของจ่างทั้งหมดเกิดขึ้นหลังจากที่จ่างเสียชีวิต อัจฉราพร ตั้งพรประเสริฐ (2546) ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของจ่างจำนวน 354 ชิ้น พบว่าแนวความคิดในการสร้างผลงานจิตรกรรมของจ่าง คือ หลักการวาดภาพของจิตรกรเต้าฉี ตัวอักษรจีน ปรัชญาจีน ศิลปะการวาดภาพพู่กันจีนของปรัชญาเต๋าและเซ็น กวี และกวีรูปธรรม สอดคล้องกับงานศึกษาของศภิสรา เข็มทอง (2556) ให้ความสนใจกับอิทธิพลของวัฒนธรรมจีนในผลงานจิตรกรรมของจ่าง ซึ่งใช้เทคนิคกลวิธีในการสร้างผลงานแบบประเพณีจีน ให้ความสำคัญกับเส้นและสีที่ฉับไว รวดเร็ว สำแดงอารมณ์ แต่ก็แฝงไปด้วยภาวะนามธรรม ธรรมะ และความสงบนิ่งของจิตใจไว้ด้วยกัน อีกทั้งยังสร้างผลงานด้วยกลวิธีและวัสดุเดียวกันกับจิตรกรแบบจีนประเพณี

งานของจ่างได้อิทธิพลจากปรัชญา ภาษา และศิลปะจีนแบบประเพณี คือ การแสวงหาแนวทางการสร้างสรรค์ที่เป็นของตนเอง ไม่ลอกเลียนหรือทำซ้ำกับผู้ใด และมโนทัศน์ของจ่างในการศึกษาปรัชญา ภาษา และศิลปะแบบจีนประเพณีก็เพื่อเข้าถึงหลักปฏิบัติ หลักคิด ที่ประกอบไปด้วยธรรมะ ธรรมชาติ ความจริง และสัจธรรมหล่อหลอมเป็นแนวความคิดและแนวทางการสร้างสรรค์ที่บริสุทธิ์ เพื่อให้ตนเองเป็นผู้มีปัญญาบริสุทธิ์ งานของทั้งอัจฉราพร (2545) และศภิสรา (2552) ถือเป็นงานเพียงสองชิ้นที่ให้ความสนใจไปที่ผลงานของจ่างโดยตรง แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาทั้งสองชิ้นยังคงศึกษาอยู่แต่เพียงการวิเคราะห์เทคนิคและแนวคิดในตัวผลงาน ยังไม่ได้ทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับบริบทโดยรอบทั้งบริบทของประวัติศาสตร์และบริบทของชีวิตศิลปิน นอกจากนี้ งานทั้งสองชิ้นยังสนใจเพียงบริบทที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมจีนเพียงอย่างเดียว ซึ่งดูจะเป็นการเหมารวมและลดทอนอิทธิพลของสังคม วัฒนธรรม การเมือง และบริบทรายรอบในขณะที่จ่างสร้างผลงาน

ภาพที่ 2 ผลงานจิตรกรรม “ตัดมือกวี ควักตาจิตรกร” (14 ตุลาฯ 1973) สมบัติของพิพิธภัณฑ์ จ่าง แซ่ตั้ง

ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ จ่างมักจะถูกกล่าวถึงในฐานะของศิลปินผู้สร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมโดยไม่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และในฐานะของศิลปินผู้สร้างงานที่เกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะเพื่อชีวิตอันสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 สุธี คุณาวิชยานนท์ (2545, 72, 93) ได้กล่าวถึงจ่างในฐานะศิลปินไร้สังกัดที่เริ่มสร้างชื่อเสียงในวงการตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2500 จ่างศึกษาค้นคว้าศิลปะโดยไม่ได้ผ่านสถาบันศึกษาศิลปะใดๆ ทั้งสิ้น สุธีเสนอว่าจ่างเป็นจิตรกรไทยคนแรกที่สร้างงานนามธรรมโดยปราศจากภาพตัวแทนของสิ่งมีชีวิตหรือวัตถุใดๆ ในโลกที่เรารู้จัก งานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างเน้นการแสดงออกอย่างฉับพลันด้วยฝีแปรง แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของงานเขียนพู่กันจีนและมีความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนา ลัทธิเซน และเต๋า จากการที่เขามีเชื้อสายจีนและสนใจในปรัชญาและกวีนิพนธ์จีน งานของสุธีให้ภาพของการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ตามลำดับเวลา เรื่องราวของจ่างปรากฏอีกครั้งในส่วนของบทที่ 5 เส้นขนานแห่งอุดมการณ์ กล่าวถึงงานศิลปะไทยสมัยใหม่หลังทศวรรษที่ 2510 เกี่ยวข้องกับศิลปะการเมืองและแนวคิดศิลปะเพื่อประชาชน

ในบทดังกล่าวสุธีกล่าวถึงผลงาน จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 (ผลงานชิ้นนี้มักถูกอ้างถึงในชื่ออื่นๆ อีก เช่น 14 ตุลาคม 1973 (Poshyananda 1992, 162) หรือชื่อตัดมือกวี ควักตาจิตรกรตามชื่อที่ทายาทใช้อ้างอิงอยู่เสมอ) สุธีเล่าว่า

“จ่าง แซ่ตั้ง ก็เป็นอีกคนที่ลุกขึ้นมาถ่ายทอดความรู้สึกของตนเองต่อเหตุการณ์ในครั้งนี้ (14 ตุลาคม 2516) ในภาพของตัวเองขนาดใหญ่ จ่าง แซ่ตั้ง ในปี 1973 ภาพสีน้ำมันนี้เต็มไปด้วยร่องรอยของฝีแปรงและการระบายป้ายสีด้วยนิ้วและมือ แสดงออกถึงอารมณ์ที่พลุ่งพล่านรุนแรง เป็นภาพเขียนที่ถูกอ้างอิงถึงเสมอ โดยเฉพาะเมื่อกล่าวถึงศิลปะที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์ 14 ตุลา ทั้งๆ ที่ในภาพนี้มีแต่รูปของตัวศิลปิน ไม่มีการใช้สัญลักษณ์หรือ

ปัจจัยใดๆ ที่โยงไปสู่เรื่องการเมืองและสังคมโดยตรงเลย”

งานของสุธีสอดคล้องกับหนังสือของอภินันท์ โปษยานนท์ (Poshayananda 1992, 135-137, 162) อธิบายว่า ความสนใจของจ่างอยู่บนฐานของการศึกษาธรรมชาติ ปรัชญาจีน และกวีนิพนธ์ นิยามของงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างจึงสัมพันธ์กับปรัชญาเซ็น เต๋า และพุทธ อภินันท์เชื่อมโยงผลงานของจ่างเข้ากับศิลปะแบบสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรม (abstract expressionism) และกัมมันตจิตรกรรม (action painting) ชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างผลงานของจ่างที่มักจะสร้างงานอย่างฉับพลันผ่านชิ้นส่วนของร่างกายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นนิ้ว มือ แขน หรือเข่า

นอกจากนี้ จ่างยังมีอิทธิพลถึงศิลปินในรุ่นถัดมา เช่น สมบูรณ์ หอมเทียนทอง สมยศ หาญอนันทสุข ชุมพล อภิสุข และนิตยา ศักดิ์เจริญ อีกด้วย ชื่อของจ่างปรากฏอย่างชัดเจนในหนังสือของอภินันท์อีกครั้งเมื่อกล่าวถึงเหตุการณ์ทางการเมือง 14 ตุลาคม 2516 อภินันท์กล่าวถึงผลงาน 14 ตุลาคม 1973 ของจ่างในฐานะความทรงจำของเหตุการณ์ 14 ตุลาฯ วิเคราะห์ถึงภาพดังกล่าวอันเป็นภาพของตัวศิลปินเองที่ปรากฏโดยแยกออกจากบุคคลและสังคม ตัวศิลปินนั่งอยู่กลางภาพ แสดงให้เห็นถึงหนวดเครา ตาทั้งสองข้างถูกควักออก แขนทั้งสองข้างถูกตัดออก นั่นเป็นเพราะว่าตัวศิลปินไม่ต้องการเห็นถึงความเลวร้ายและไม่ต้องการสร้างผลงานศิลปะที่เป็นสักขีพยานให้กับความเลวร้ายป่าเถื่อนนี้ ภาพใบหน้าที่ทรมานของศิลปินและร่องรอยของฝีแปรงเปรียบเสมือนการย้ำเตือนถึงความเลวร้ายป่าเถื่อนที่เคยเกิดขึ้นจริงในส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ไทย

ข้อสังเกตจากงานของสุธีและอภินันท์ คือ ทั้งสองกล่าวถึงจ่างโดยมีบริบทร่วมกัน คือ จ่างเป็นศิลปินที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีน พุทธศาสนา และเต๋า อันเป็นสิ่งที่อยู่นอกเหนือจากวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่ที่เกี่ยวข้องกับการแปลงวัฒนธรรมตะวันตกเข้ากับความเป็นไทย นอกจากนี้ ทั้งสองยังจัดวางจ่างไว้ในบริบทของศิลปะการเมืองและขบวนการศิลปะเพื่อประชาชนที่เกิดขึ้นในทศวรรษที่ 2510 เป็นช่วงเวลาที่เดวิด เทห์ (2559, 138 - 139) มองว่าเป็นจุดสำคัญจุดแรกที่รัฐกับศิลปะสมัยใหม่แยกออกจากกัน และเป็นเวลาสั้นๆ ที่ศิลปินในกระแสศิลปะเพื่อประชาชนแยกตัวเป็นอิสระจากรสนิยมแบบราชการได้ ถึงแม้ว่าประวัติศาสตร์ศิลปนิพนธ์ทั้งสองสำนวนจะเป็นหนังสือที่มักใช้อ้างอิงกันและยังมีพื้นที่กล่าวถึงจ่าง แต่การจัดวางจ่างให้อยู่นอกเหนือจากวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่และสัมพันธ์กับกระแสศิลปะเพื่อประชาชนเป็นการเน้นย้ำถึงภาวะของความเป็นชายขอบและลักษณะหัวขบถของจ่างในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ที่เกิดขึ้น

จุนอิชิ ชิโอดะ (Shioda 1995, 239) ชี้ให้เห็นว่าจ่างเป็นศิลปินคนหนึ่งที่สร้างความเป็นสมัยใหม่ขึ้นโดยตัวของเขาเองและได้รับมรดกของคนรุ่นก่อนไว้ด้วยในคราวเดียวกัน สำหรับชิโอดะแล้วงานศิลปะสมัยใหม่แบบนี้มีความน่าสนใจกว่าแนวทางการพูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในกรอบที่ถูกสร้างขึ้นโดยศิลป์ พีระศรี สิ่งที่น่าสนใจของงานจ่างอยู่ที่การสร้างผลงานภาพใบหน้าตนเอง (self-portrait) ในหลากหลายรูปแบบ ชิโอดะกล่าวว่าบนกำแพงบ้านของจ่างมีภาพใบหน้าตนเองติดอยู่มากกว่า 10 ชิ้น (อันที่จริงแล้วจากนิทรรศการ จ่าง แซ่ตั้ง ก็คือ จ่าง แซ่ตั้ง ใน พ.ศ. 2543 หลังมรณกรรมของจ่างได้ทำให้เห็นว่าจ่างสร้างภาพใบหน้าตนเองไว้มากกว่า 400 ชิ้น) ภาพใบหน้าตนเองเหล่านั้นเป็นเสมือนผลผลิตของความเป็นสมัยใหม่ สะท้อนให้เห็นถึงการตั้งคำถามสำคัญอย่าง

“ฉันเป็นใคร” (Who am I ?) อันเป็นจิตวิญญาณของความเป็นสมัยใหม่และการเคลื่อนย้ายระหว่างการทำงานในฐานะของภาพตัวแทน (representation) และการทำงานศิลปะนามธรรม (abstraction) แสดงให้เห็นถึงมโนทัศน์ของการรุดหน้า (progress) อันเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นสมัยใหม่

ทั้งนี้ ชิโอดะตั้งข้อสังเกตว่างานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างใกล้เคียงกับการเขียนพู่กันจีนมากกว่าความสัมพันธ์กับขบวนการศิลปะสำแดงพลังอารมณ์แนวนามธรรมของตะวันตก จะเห็นได้ว่างานของชิโอดะยังคงจัดวางจ่างไว้โดยสัมพันธ์กับวัฒนธรรมจีนมากกว่าตะวันตกเช่นเดียวกับงานชิ้นอื่น

ใน พ.ศ. 2560 หลังจากที่ผลงานของจ่างได้กลับมาอยู่ในความสนใจอีกครั้งในช่วงกลางจนถึงปลายทศวรรษที่ 2550 ผลงานของจ่างได้มีโอกาสเข้าร่วมแสดงในมหกรรมศิลปะเซี่ยงไฮ้ เบียนนาเล่ ครั้งที่ 10 (10th Shanghai Biennale) ใน พ.ศ. 2557 (ค.ศ. 2014) การเข้าร่วมแสดงในมหกรรมศิลปะครั้งนี้จ่างได้รับการนำเสนอในฐานะของศิลปินลูกจีนพลัดถิ่นที่เติบโตในประเทศไทยและยังมีได้รับอิทธิพลจีนปรากฏในผลงานของเขา และยังถือเป็นการแสดงผลงานของจ่างในแผ่นดินแม่อันเป็นต้นกำเนิดของบรรพบุรุษของจ่าง

ต่อมาผลงานของจ่างได้เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ The World is Our Home ณ เขตปกครองพิเศษฮ่องกง และนิทรรศการ Reframing Modernism ณ ประเทศสิงคโปร์ ใน พ.ศ. 2558 และ 2559 เดวิด เทห์ (David Teh, 2017) ได้เขียนบทความกล่าวถึงการกลับมาผ่านกาลเวลา (untimely remittance) ของจ่าง ชี้ให้เห็นถึงสถานการณ์ของวงการศิลปะโลกตลอดจนความพยายามที่จะกลับมาศึกษาความเป็นสมัยใหม่ที่อยู่นอกเหนือจากกรอบของรัฐชาติเช่นเดียวกับงานของชิโอดะ จ่างจึงกลับมาได้รับความสนใจอีกครั้งจากสถานะของการเป็นชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ในประเทศไทย เทห์อธิบายถึงความเป็นชายขอบของจ่างผ่านการมีเชื้อสายจีนของจ่างและการที่งานของจ่างปราศจากสิ่งที่เรียกว่าความเป็นไทย พร้อมกันนั้นเทห์ได้แสดงนิทรรศการศิลปะ Misfits : Pages from loose-leaf modernity และที่ Haus der Kulturen der Welt มีผลงานของจ่างร่วมแสดงด้วย

ทั้งบทความและนิทรรศการของเทห์เน้นย้ำถึงสถานะความเป็นชายขอบและภาวะของการไม่ลงรอย (misfit) กับศิลปะไทยสมัยใหม่ของจ่างให้ชัดเจนมากขึ้น แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาของเทห์มุ่งไปที่การวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมนามธรรมและบทกวีรูปธรรมโดยสัมพันธ์กับการวิพากษ์ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เป็นหลัก ให้ความสำคัญกับภาวะของการไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะที่แฝงฝังอยู่กับความสัมพันธ์ต่ออำนาจรัฐในประเทศไทย ตลอดจนพยายามจัดวางจ่างในบริบทของภูมิภาคร่วมกับศิลปินชาวเมียนมาอย่าง Bagyi Aung Soe และศิลปินชาวฟิลิปปินส์อย่าง Rox Lee อย่างไรก็ตาม งานของเทห์ยังไม่ครอบคลุมถึงความสัมพันธ์ของจ่างกับกระแสศิลปะการเมืองและศิลปะเพื่อประชาชน ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างบริบทของชีวิตจ่างและบริบททางสังคมในช่วงเวลานั้น ผู้วิจัยเห็นว่าบริบทของชีวิตศิลปิน บริบททางสังคมและวัฒนธรรมในขณะนั้น ต่างก็สัมพันธ์และแสดงให้เห็นถึงภาวะความเป็นชายขอบและการไม่ลงรอยของจ่างกับศิลปะไทยสมัยใหม่ได้อย่างชัดเจน และการศึกษาในประเด็นเหล่านี้จะทำให้เห็นถึงตัวตนของจ่างและผลงานของจ่างได้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

ยังเหลืออะไรให้ศึกษา: ข้อเสนอว่าด้วยแนวทางศึกษาจ่าง แซ่ตั้ง ผ่านการวิเคราะห์บริบท

งานศึกษาเกี่ยวกับ จ่าง แซ่ตั้ง ปรากฏทั้งในพื้นที่ของวงวิชาการทางวรรณกรรมและวงวิชาการทางทัศนศิลป์ ด้วยความที่จ่างประกอบไปด้วยสองสถานะ คือ การเป็นจิตรกรและกวี ในขณะเดียวกันสองสถานะของจ่างก็เป็นสถานะที่มีลักษณะขบถและปฏิเสธขนบการสร้างงานที่มีมาตั้งแต่อดีต ในแง่หนึ่งการศึกษาเกี่ยวกับจ่างจึงมักจะเป็นการศึกษาความหมายและตัวผลงานของจ่างอย่างเป็นเอกเทศมากกว่าการศึกษาในเชิงบริบทที่มองจ่างโดยสัมพันธ์กับบริบทอื่นๆ ทั้งสังคม ประวัติศาสตร์ อำนาจ หรือวาทกรรมรายรอบ งานศึกษาแต่ละชิ้นจึงเป็นการศึกษาที่เกิดขึ้นโดยขาดบทสนทนาระหว่างกัน

ในขณะเดียวกันความพยายามจัดวางจ่างบนพื้นที่ของประวัติศาสตร์ก็เป็นเพียงการกล่าวถึงอย่างเสียมิได้ ไม่ได้ทำให้เห็นถึงบทบาทหรือความสำคัญของจ่างที่สัมพันธ์กับบริบทหรือเชื่อมต่อเป็นเนื้อเดียวกันกับประวัติศาสตร์ศิลปะนิพนธ์กระแสหลัก จ่างจึงมักถูกมองว่าเป็นศิลปินที่ทำงานอยู่ชายขอบของศิลปะสมัยใหม่ที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทย เพราะในบริบทของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ สถานะของจ่างในประวัติศาสตร์เป็นเพียงการปรากฏอยู่ หากแต่ขาดความกลมกลืนและสัมพันธ์กับเรื่องเล่าหลักในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลัก กล่าวคือ ประวัติศาสตร์นิพนธ์แต่ละชิ้นมีการกล่าวถึงจ่าง หากแต่จ่างมิได้เป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ความเป็นสมัยใหม่อันเป็นความเป็นสมัยใหม่ที่มีรากฐานจากตะวันตก

ปัจจัยทางชาติพันธุ์ ความเป็นจีน และลักษณะของผลงานที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมและปรัชญาจีนของจ่าง ทำให้จ่างไม่สามารถเป็นสัญลักษณ์และเป็นส่วนหนึ่งของประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ได้ เพราะความเป็นจีนถูกให้ค่าอย่างต่ำต้อยในบริบททางประวัติศาสตร์ ในขณะเดียวกันการที่ผลงานสัมพันธ์กับความเป็นจีนจึงไม่อาจถูกผสมกลมกลืนเข้ากับนิยามความเป็นไทยอันเน้นย้ำถึงความเป็นไทยและเกี่ยวข้องกับความเป็นอารยะแบบตะวันตกที่สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่มาโดยตลอด จ่างจึงถูกมองเป็นเพียงศิลปินอีกคนหนึ่งที่มีลักษณะ “ไม่ลงรอย” (misfit) กับความเป็นสมัยใหม่ที่เป็นเพียงรูปคำอันปราศจากฐานที่มั่นในศิลปะไทย

การที่ผลงานของจ่างได้เข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ Misfits: Pages from loose-leaf modernity ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี เดวิด เทห์ ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ เป็นภัณฑารักษ์ของงานนิทรรศการ ใน พ.ศ. 2560 นอกจากภาวะไม่ลงรอยที่มีเดวิด เทห์ เป็นผู้ชี้ให้เห็นถึงประเด็นดังกล่าว จากการทบทวนเรื่องจ่าง แซ่ตั้ง ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ก็ยังชี้ให้เห็นว่าจ่างถูกมองว่าเป็นศิลปินอีกคนหนึ่งที่ไม่ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ จึงทำให้เกิดประเด็นศึกษาต่อไปว่านอกจากข้อเขียนเกี่ยวกับจ่างตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีคำอธิบายใดอีกที่สามารถอธิบายได้ชัดเจนมากขึ้นว่าอะไรทำให้สถานะของจ่างเป็นเช่นนั้น และคำถามที่ตามมาก็คือหากจ่าไม่ลงรอยกับศิลปะไทยสมัยใหม่แล้ว เราจะจัดวางจ่างไว้ในพื้นที่ใดจึงจะเหมาะสม จะเห็นได้ว่าจากประเด็นของนิทรรศการนำไปสู่คำถามสองคำถาม คือ (1) อะไรทำให้จ่างมีลักษณะเป็นชายขอบของสมัยใหม่หรือมีภาวะไม่ลงรอยกับศิลปะไทยสมัยใหม่ และ (2) เราสมควรจะจัดวางจ่างไว้ในพื้นที่ใดจึงจะเหมาะสมกับตัวศิลปินและผลงาน

ในการที่จะตอบคำถามข้อแรก การวิจัยโดยทบทวนเรื่องราวของจ่างผ่านการอ่านประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่เสียใหม่ ตลอดจนการทบทวนงานวิชาการหรือข้อเขียนอื่นๆ อันรวมถึงข่าว บทความ และข้อมูลที่ปรากฏในสื่อสารมวลชนรูปแบบต่างๆ ควบคู่ไปกับผลงานบางชิ้นของจ่าง อาจจะพอให้คำตอบได้บ้าง ซึ่งคำตอบข้อแรกจะนำไปสู่การศึกษาในข้อที่ 2 ว่าเราสมควรจะจัดวางจ่างอย่างไร

แนวทางหนึ่งในการที่จะศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง โดยเฉพาะในบริบทของศิลปะสมัยใหม่ นอกจากการศึกษาตัวผลงานศิลปะโดยเอกเทศอย่างที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะและผู้สนใจได้ทำมาก่อน การศึกษาศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) และการวิเคราะห์เชิงสัมพันธบท (intertextual analysis) ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจและอาจทำให้เห็นมุมมองอื่นๆ ที่ยังไม่ได้ศึกษา การศึกษางานศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทเป็นการนำวิธีการศึกษาที่เรียกว่าการวิเคราะห์บริบท (contextual analysis) มาใช้ในการศึกษางานศิลปะ

การวิเคราะห์บริบทกลายเป็นวิธีการศึกษาวิธีการหนึ่งที่ได้รับความนิยมในหลายๆ ศาสตร์ ที่เห็นได้ชัดคือศาสตร์ทางด้านภาพยนตร์ศึกษา กำจร หลุยยะพงศ์ (2554, 32) อธิบายว่าการวิเคราะห์บริบทได้รับความนิยมในหมู่ของนักวิชาการด้านต่างๆ มาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 1970 ไม่ว่าจะเป็นประวัติศาสตร์ เศรษฐกิจ การเมือง สังคม และวัฒนธรรม ในบริบทภาพยนตร์มีการนำมาใช้เพื่อขยายกรอบการศึกษาภาพยนตร์ที่นอกเหนือไปจากการวิเคราะห์เฉพาะตัวบทบนพื้นฐานของศิลปะ ทั้งนี้ อาจเปรียบเทียบได้ว่าการสำรวจบริบทแวดล้อมเป็นการวิเคราะห์ป่าแทนที่จะวิเคราะห์ต้นไม้เพียงต้นเดียว (อัญชลี 2548, 79) กำจรเห็นว่าวิธีการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบททำให้ศาสตร์ด้านภาพยนตร์มีลักษณะเป็นสหวิทยาการหรือการเชื่อมร้อยกับศาสตร์ด้านอื่นๆ มากขึ้น และมีอิทธิพลกับการเขียนประวัติศาสตร์และก่อร่างสร้างวิชาการด้านภาพยนตร์ศึกษา

ในการศึกษาศิลปะมีการนำวิธีการดังกล่าวมาใช้ในการศึกษาประเด็นต่างๆ ที่มีลักษณะเป็นสหวิทยาการและเชื่อมร้อยเกี่ยวข้องกับศาสตร์อื่นๆ งานของภิญญพันธุ์ พจนะลาวัณย์ (2557) เป็นตัวอย่างหนึ่งในการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบทที่น่าสนใจ ภิญญพันธุ์เป็นนักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์ผู้ทำการศึกษาบทบาทของศิลป์ พีระศรี และกลุ่มลูกศิษย์ในการสถาปนาอำนาจนำและความรู้ทางด้านศิลปะที่มีการปฏิสัมพันธ์กันผ่านโลกศิลปะและโลกสังคมการเมืองในสังคมไทย ภิญญพันธุ์หยิบยืมแนวคิดเกี่ยวกับการครองอำนาจนำ (Hegemony) ของอันโตนิโอ กรัมชี่ (Antonio Gramsci) และแนวความคิด Siamese Occidentalism ของพัฒนา กิตติอาษา มาสนทนาร่วมกับสารนอกตัวบทซึ่งภิญญพันธุ์ใช้ในฐานะของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นหนังสือ บันทึก เอกสารทางราชการ จดหมายเหตุ หรือแม้แต่ข่าวหนังสือพิมพ์

จากการวิเคราะห์ของภิญญพันธุ์ทำให้เห็นว่าศิลป์ พีระศรี กลายเป็นบุคคลที่เป็นบุรุษศักดิ์สิทธิ์ ยากจะถูกแตะต้องเพื่อทำการวิพากษ์วิจารณ์ในวงการศิลปะ ทั้งที่เขามีบทบาทอย่างมหาศาลในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะร่วมสมัย แต่อย่างไรก็ตามงานศึกษาของภิญญพันธุ์ให้ความสำคัญไปที่บทบาททางสังคมของศิลป์ พีระศรี และกลุ่มลูกศิษย์มากกว่าที่จะลงไปศึกษาผลงานและข้อเขียนของศิลป์ พีระศรี นั่นอาจจะเป็นข้อจำกัดของภิญญพันธุ์ในฐานะนักวิชาการที่ไม่ได้คลุกคลีอยู่กับผลงานศิลปะและข้อเขียนที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะมากนัก

งานของเดวิด เทห์ (2554) อาจเรียกได้ว่าอาศัยวิธีการวิเคราะห์บริบทด้วยเช่นกัน เทห์ ตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับประติมากรรมรูปหล่อโลหะพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชประทับบนหลังม้า ณ วงเวียนใหญ่ ของศิลป์ พีระศรี เทห์ว่าหางม้าที่เคลื่อนไหวกับตัวม้ามีลักษณะขัดกันคือตรึงอยู่กับที่ นับเป็นสัญลักษณ์ความเคลื่อนไหวที่กำลังจะเกิดขึ้นโดยไม่ลงรอยกับปัจจุบันที่แน่นิ่ง เทห์เทียบตัวผลงานศิลปะกับพาหนะที่นำไปสู่ความก้าวหน้าและชี้ให้เห็นว่างานของศิลป์อาจดูก้าวหน้าเมื่อเทียบกับศิลปะไทยประเพณี แต่เมื่อมองบริบทโลกแล้วศิลปะของศิลป์เป็นศิลปะที่มีรสนิยมแบบฟาสซิสม์ซึ่งต่อต้านความก้าวหน้าในยุโรปสมัยนั้น[9]

นอกจากข้อสังเกตดังกล่าว เทห์ยังศึกษาการสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินมหาราชในเชิงบริบทโดยย้อนกลับไปถึงข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์และข้อเขียนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างอนุสาวรีย์พระเจ้าตากสินตลอดจนข้อเขียนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ไทยและประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ที่สืบต่อมาจนถึงช่วงเวลาปัจจุบัน อันนำไปสู่ข้อสังเกตของเทห์ที่ว่าศิลปะสมัยใหม่ของไทยถูกเทียมไว้ด้วยผลประโยชน์แห่งชาติตลอดมา บทบาทของรัฐไทยมีมากเกินไปในการสวมบทผู้อำนวยการสร้าง แต่มีน้อยไปในฐานะผู้อำนวยความสะดวกและผู้ให้การศึกษา สิ่งเหล่านี้เกิดจากการนำเข้าความเป็นสมัยใหม่เพียงแค่ตัวรูปคำ ปราศจากการทำให้เป็นสมัยใหม่โดยแก่นสาร

งานของเทห์มีจุดที่น่าสนใจ คือ เทห์มิได้ทำเพียงแค่การศึกษาบริบทของตัวผลงานประติมากรรมพระบรมราชานุสาวรีย์พระเจ้าตากสินผ่านหลักฐานอื่นๆ และสารนอกตัวบท แต่เทห์ยังเข้าไปตั้งข้อสังเกตกับตัวประติมากรรมในฐานะตัวบทและทำให้เห็นความเชื่อมโยงสัมพันธ์ระหว่างประติมากรรมในฐานะตัวบทและสารนอกตัวบทอื่นๆ ซึ่งผู้วิจัยคิดว่างานของเทห์เป็นตัวอย่างที่น่าสนใจสำหรับใช้เป็นแนวทางในการทำงานวิจัยชิ้นนี้

นอกจากงานของภิญญพันธุ์ (2557) และเดวิด เทห์ (2554) ที่นำมาเป็นตัวอย่างและใช้เป็นแนวทางในการศึกษางานวิจัยชิ้นนี้จะหยิบยืมแนวทางการศึกษาโดยการวิเคราะห์บริบทในงานภาพยนตร์ศึกษาที่เรียกว่าการศึกษาประพันธกร (auteur studies) ศาสตร์ภาพยนตร์ศึกษามองว่าผู้กำกับเปรียบเสมือนศิลปินผู้ใช้กล้องสร้างสรรค์ศิลปะจอภาพยนตร์ คือ ผืนผ้าใบ ความคิดดังกล่าวยืนยันว่าภาพยนตร์ก็เป็นศิลปะที่ไม่ต่างไปจากศิลปะแขนงอื่นๆ ที่ต้องมีศิลปินผู้รังสรรค์ผลงาน มิใช่เป็นแค่วัฒนธรรมมวลชน (กำจร 2554, 41) วิธีการศึกษาดังกล่าวจึงสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการศึกษาศิลปินและกระบวนการทำงานของศิลปินในการสร้างสรรค์ความคิดสู่ผลงานศิลปะภายใต้ข้อจำกัดของสื่อ เทคนิค และบริบททางวัฒนธรรมอีกด้วย และด้วยการศึกษาในแนวทางประพันธกรศึกษาของงานภาพยนตร์ศึกษาให้ความสนใจต่อเอกลักษณ์เฉพาะตัว ลายเซ็น (signature) ของศิลปิน และรูปแบบของภาพยนตร์ เป็นแนวทางศึกษาที่สามารถทำให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวศิลปิน ผลงานศิลปะ และบริบททางสังคมและวัฒนธรรมได้อย่างน่าสนใจ

[9] ลัทธิฟาสซิสม์เป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับการปกครองในลักษณะอำนาจนิยมรูปแบบหนึ่ง โดยทั่วไปแล้วเกี่ยวข้องกับความเคารพรัฐ การอุทิศให้แก่ผู้นำที่เข้มแข็ง และลักษณะชาตินิยม น่าสังเกตว่าผลงานศิลปะของศิลป์ไม่ว่าจะเป็นพระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชตามที่เดวิด เทห์ (2554) กล่าวถึง รวมถึงอนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย พระบรมราชานุสาวรีย์สมเด็จพระนเรศวรมหาราช อนุสาวรีย์ท้าวสุรนารี ตลอดจนพระบรมราชานุสาวรีย์ของกษัตริย์ไทยอีกหลายพระองค์ล้วนแล้วแต่สนับสนุนแนวคิดของการเคารพรัฐ ผู้นำ และชาตินิยมทั้งสิ้น เทห์จึงเห็นว่างานศิลปะของศิลป์ พีระศรี มีรสนิยมแบบฟาสซิสม์

งานของโรเบิร์ต แคปซิส (Kapsis 1992 อ้างถึงใน Maland 1993) เป็นตัวอย่างหนึ่งของการศึกษาประพันธกร งานที่มีชื่อเสียงของเขาคือการศึกษาการสร้างชื่อเสียงของอัลเฟรด ฮิตช์ค็อก (Alfred Hitchcock) ผู้กำกับชาว อังกฤษ โดยแคปซิสอาศัยแนวคิดเรื่องโลกศิลปะ (art world) ของโฮเวิร์ด เบคเกอร์ (Howard Becker) นักวิชาการชาวอังกฤษในการศึกษา เบคเกอร์เสนอว่าชื่อเสียงของศิลปินเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา และปรากฏ ผ่านการสนทนาและถกเถียงโดยนักวิจารณ์ ศิลปิน และผู้ชมที่สัมพันธ์อยู่ในโลกศิลปะที่ศิลปินสร้างผลงาน แคปซิสนำกรอบคิดของเบคเกอร์มาปรับใช้ในงานศึกษาทางภาพยนตร์ศึกษาของเขา โดยศึกษาการสร้างชื่อ เสียงของฮิตช์ค็อกผ่านบริบทและสารนอกตัวบทต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น เอกสาร บทสัมภาษณ์ หนังสือพิมพ์ สุนทรพจน์ หรือจดหมายจากแฟนคลับของฮิตช์ค็อก ทำให้เห็นถึงการเกิดขึ้นของชื่อเสียงของฮิตช์ค็อกตลอดจนมรดกจาก ผลงานของเขาที่ทิ้งเอาไว้หลังจากเขาเสียชีวิต

แนวคิดเรื่องโลกศิลปะของโฮเวิร์ด เบคเกอร์ (Becker 2006 อ้างถึงใน Bottero and Crossley 2011, 103- 104) เป็นแนวคิดที่พัฒนามาจากมโนทัศน์เรื่องสนาม (field) ของปิแอร์ บูร์ดิเยอ (Bourdieu and Wacquant 1992; Bourdieu 1993; Bourdieu 1996 อ้างถึงใน Bottero and Crossley 2011, 100-101) หมายถึงพื้นที่ของ ความสัมพันธ์เชิงภววิสัย (objective relations) จากโครงข่ายความสัมพันธ์ทางสังคมต่างๆ อันเป็นโครงข่ายของ ความสัมพันธ์ที่มีลักษณะเป็นรูปธรรมระหว่างตำแหน่งต่างๆ ทางสังคม และตำแหน่งดังกล่าวจะเป็นตัวกำหนด ฮาบิทัส (habitus) ของผู้ที่อยู่ในตำแหน่งในสนามนั้นๆ ซึ่งขึ้นอยู่กับทุนและปัจจัยการผลิตเป็นตัวกำหนดระเบียบ แบบแผนและความสัมพันธ์ในสนามแต่ละสนาม

เบคเกอร์เห็นว่าแนวคิดเรื่องสนามของบูร์ดิเยอไม่ได้ให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์เชิงประจักษ์ระหว่างบุคคล แต่กลับให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่างตำแหน่งที่ถูกกำหนดจากตรรกะของสนามนั้นๆ มากกว่า เบคเกอร์ จึงเสนอแนวคิดเรื่องโลกศิลปะซึ่งเป็นพื้นที่ของความสัมพันธ์ที่ชัดแจ้ง (visible relationship) เป็นโครงข่ายที่ บุคคลมีความสัมพันธ์ มีกิจกรรมต่อกัน และจัดการโดยความรู้ร่วมกัน (ดูเพิ่ม Bottero and Crossley, 2011) แนวคิดของทั้งบูร์ดิเยอและเบคเกอร์ถือเป็นกลุ่มหนึ่งที่นิยมใช้กันในการศึกษาแนวทางการวิเคราะห์บริบทและ การศึกษาประพันธกร

แนวทางการศึกษาดังกล่าวจึงเป็นไปได้ในการที่จะนำมาศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับจ่าง แซ่ตั้ง โดยเฉพาะการศึกษา งานศิลปะผ่านบริบทและสารนอกตัวบทและผลงานบางส่วนควบคู่ไปกับการวิเคราะห์ตัวบท (textual analysis) โดยวิเคราะห์องค์รวมของผลงานศิลปะที่ยกมาเป็นกรณีศึกษา ดูความเชื่อมโยงหรือสัมพันธบทระหว่างเอกสาร และงานศิลป หรือที่เรียกว่าการวิเคราะห์เชิงสัมพันธบท (intertextual analysis) ทั้งนี้การศึกษาในแนวทาง ดังกล่าวอาจจะพอให้คำตอบของคำถามเกี่ยวกับความไม่ลงรอยของจ่างได้บ้าง เพราะจ่างเป็นเพียงศิลปินที่ไม่ลง รอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ในแบบกระแสหลักที่แยกไม่ออกจากอำนาจรัฐ แต่นั่นไม่ได้หมายความ ว่าจ่างไม่เป็นศิลปินผู้ทำงานศิลปะสมัยใหม่ นอกจากการศึกษาผลงานของจ่างโดยควบคู่ไปกับบริบท ข้อถกเถียง เชิงทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นสมัยใหม่จึงน่าจะตอบคำถามเกี่ยวกับศูนย์กลางและชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ ได้ไม่มากก็น้อย

บรรณานุกรม

กีรติ บุญเจือ. *ปรัชญาหลังนวยุค: แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่*. กรุงเทพฯ: ดวงกมล, 2545.

กำจร หลุยยะพงศ์. “ดูหนังด้วยแว่นทฤษฎี: แนวคิดเบื้องต้นของการวิเคราะห์ภาพยนตร์.” วิทยาการจัดการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย 6, ฉ. 1 (2554) : 21-50.

ดวงมน จิตร์จำนง, และ กอบกาญจน์ ภิญโญมารค. “โลกทัศน์เกี่ยวกับธรรมชาติในกวีนิพนธ์ร่วมสมัย: กรณีศึกษา อังคาร กัลยาณพงศ์ และ จ่าง แซ่ตั้ง.” *มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์* 1, ฉ. 1 (2548).

เดวิด เทห์. “และแล้วความเคลื่อนไหวไม่ปรากฏ.” ใน *กว่าจะเป็นร่วมสมัย*, บรรณาธิการโดย เกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์, และ มนูพร เหลืองอร่าม แปลโดย วริศา กิตติคุณเสรี. 131-151. กรุงเทพฯ : สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2559.

ทีปกร (นามแฝงของจิตร ภูมิศักดิ์). *ศิลปเพื่อประชาชน*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

ธนาวิ โชติประดิษฐ. *ปรากฏการณ์ นิทรรศการ : รวมบทความว่าด้วยทัศนียภาพของศิลปะร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สมมติ, 2553.

นวภู แซ่ตั้ง. “Post/Modern and Art: ศิลปะหลังสมัยใหม่กับปัญหาความ ‘ร่วมสมัย’” ของศิลปะ.” *วิภาษา* 6, ฉ. 1 (2557): 97-111.

พิริยะ ไกรฤกษ์, และ เผ่าทอง ทองเจือ. “ประวัติศาสตร์ศิลปหลัง พ.ศ. 2475 โดยสังเขป.” ใน *กว่าจะเป็นร่วมสมัย*, บรรณาธิการโดย เกษม เพ็ญภินันท์, กฤติยา กาวีวงศ์, และ มนูพร เหลืองอร่าม. 98-130. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย, 2559.

ภิญญพันธุ์ พจนะลาวัลย์. “ศิลปาณานิคม ในนามของ ศิลป์ พีระศรี ว่าด้วยอำนาจนำวงการศิลปะไทย.” *รัฐศาสตร์สาร* 35, ฉ. 1 (2557): 178-243.

ศิลป พีระศรี. “ศิลปะร่วมสมัยในประเทศไทย.” แปลโดย เขียน ยิ้มศิริ. *ศิลปะ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร* 1, ฉ. 1 (2545): 21-31.

ศุภิสรา เข็มทอง. “อิทธิพลวัฒนธรรมจีนในงานจิตรกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556.

สินธุ์ชัย สุขสว่าง. “วิเคราะห์วรรณกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2520.

สุธี คุณาวิชยานนท์. *จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

อัจฉราพร ตั้งพรประเสริฐ. “การศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของ จ่าง แซ่ตั้ง พ.ศ. 2497 – 2532.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาศิลปศึกษา ภาควิชาศิลปศึกษา, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2546.

อัญชลี ชัยวรพร. “การวิจารณ์ภาพยนตร์.” ใน *ทฤษฎีและการวิจารณ์ภาพยนตร์เบื้องต้น เล่ม 2*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2548.

Bottero Wendy, and Crossley Nick. “Worlds, Fields and Networks : Becker, Bourdieu and the Structural of Social Relations.” Cultural Sociology 5, no. 1 (2011): 99-119

Maland, Charles. “Hitchcock : The Making of a Reputation by Robert Kapsis.” *Film Quarterly* 47, no. 1 (1993): 52 – 53.

Lyotard, Jean-François. *The Post Modern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

Poshyananda, Apinan. *Modern art in Thailand: Nineteenth and Twentieth Centuries.* New York: Oxford University Press, 1992.

Shioda, Junichi. *Bangkok and Chiang Mai: Ways of Modernity in Asian Modernism: Diverse Development in Indonesia, the Philippines, and Thailand*.Tokyo: The Japan Foundation Asia Center, 1995.

Teh, David. “The Preter-National : the Southeast Asian Contemporary and What Haunts It.” ARTMargins 6, no. 1 (2017A): 33-63.

_____. *Misfits: Pages from loose-leaf modernity.* Berlin: Haus der Kulturen der Welt, 2017B.

บทความนี้เกิดขึ้นได้จากความคิดและการแลกเปลี่ยนทางวิชาการกับนักวิชาการหลายๆ ท่าน ขอขอบคุณ อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกษม เพ็ญภินันท์ รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์ และ อาจารย์ ดร.วิกานดา พรหมขุนทอง สำหรับความคิดหลายๆ แง่มุมทางวิชาการจนออกมาเป็นบทความชิ้นนี้

โครงการพัฒนาผ้าทอมือด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและหน้าที่การใช้งาน: กรณีศึกษาจังหวัดราชบุรี

received 24 AUG 2018 **accepted** 1 OCT 2018 **revised** 11 MAR 2019

วิทวัน จันทร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์
(ออกแบบสิ่งทอ)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อการพัฒนาผ้าทอมือในจังหวัดราชบุรี ให้มีความร่วมสมัยทั้งด้านรูปแบบและหน้าที่การใช้งานในชีวิตประจำวัน รวมถึงตอบโจทย์ทางการตลาด และต้องการให้คนรุ่นใหม่กลับมาเห็นความสำคัญของศิลปะผ้าจกของจังหวัดราชบุรี โดยใช้ทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn เป็นแนวทางในการออกแบบ

กระบวนการหาข้อมูลใช้วิธีลงพื้นที่สำรวจปัญหาและจัดเก็บข้อมูลทั้งแบบปฐมภูมิและทุติยภูมิ คือ การสำรวจเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สนทนาปัญหาต่างๆ กับช่างทอและผู้ประกอบการในพื้นที่รวมถึงบุคคลทั่วไป นำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งต้นแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ที่ร่วมสมัยแต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดราชบุรี สืบเนื่องจากที่มาของปัญหาก่อนการวิจัยพบว่าช่างทอผ้าส่วนใหญ่ขาดแนวคิดและขาดการชี้นำแนวทางในการพัฒนาด้านการออกแบบ ทำให้ขาดทิศทางในการพัฒนารูปแบบผ้าทอมือแนวประยุกต์ให้น่าสนใจและแตกต่างไปจากผลิตภัณฑ์ผ้าทอแบบดั้งเดิม ส่งผลให้เกิดการผลิตซ้ำเป็นจำนวนมากจนเกิดปัญหาตามมาในเรื่องราคาและการตลาด

ผลจากการวิจัยสรุปได้ว่าทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn สามารถนำมาสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบของผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีได้ จากความบันดาลใจในลวดลายผ้าจกโบราณสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นลวดลายใหม่ การใช้หลักการลดทอน เพิ่มขยาย รวมถึงการสลับตำแหน่งการจัดวางลวดลายใหม่ การปรับเปลี่ยนวัสดุจากเส้นไหมประดิษฐ์หรือเส้นใยสังเคราะห์มาเป็นไหมและเส้นใยพิเศษ (Antara) สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการออกแบบสิ่งทอได้ ประเด็นปัญหาหลักที่ทำให้ผ้าทอมือในจังหวัด

ราชบุรีมีรูปแบบไม่ร่วมสมัยนั้นมีเหตุผลมาจากช่างทอเคยชินกับการทอผ้าแบบเดิม ไม่กล้าที่จะริเริ่มหรือทดลองสิ่งใหม่ ขาดการสืบทอดภูมิปัญญาดั้งเดิมด้านการย้อมสีธรรมชาติจากบรรพบุรุษ และขาดแหล่งข้อมูลด้านแหล่งวัตถุดิบที่ใช้ในการทอผ้า เช่น เส้นไหมและเส้นใยฝ้ายชนิดอื่นๆ จึงทำให้ลวดลายรูปแบบและสีสันมีลักษณะที่คล้ายกันในทุกหมู่บ้าน ส่งผลให้เกิดปัญหาตามมาในหลายๆ ด้าน เช่น แนวโน้มความต้องการของตลาดที่ลดลง การลดราคาผ้าทอ และการจำหน่ายผลิตภัณฑ์ที่ต่ำกว่าต้นทุน

คำสำคัญ: จก, ไท-ยวน, ผ้าทอราชบุรี, ทฤษฎี Alex Faickney Osborn

The Development of Hand-woven Textiles: The Change of Appearance and Function, A Case Study from Ratchaburi Province.

received 24 AUG 2018 **accepted** 1 OCT 2018 **revised** 11 MAR 2019

Vitawan Chunthone
Assistant Professor (Ph.D.)
Department of Textile and Fashion Design
Faculty of Fine and Applied Arts
Thammasat University, Bangkok

Abstract

This practice-based research has as its main objective the development and contemporisation of hand-woven cloth in Ratchaburi province to meet the modern market. The theory of Alex Faickney Osborn is used as a guideline for handwoven textile design and creative textile product design of the Ratchaburi Province.

In the past, the Tai Yuan wove Jok textiles (discontinuous supplementary weft) for household and religious uses. Recently, in contrast, the purpose of weaving Jok textile has shifted from weaving for domestic use to weaving for sale. At present both traditional Jok textiles and contemporary Jok textiles have been found in parallel to serve modern market.

Methodology. Primary data from field research (discussing, observing, photographing and interviewing local weavers, including local entrepreneurs) and secondary data (a survey of related articles and studies) are used. The information is analysed and synthesised in order to obtain prototype products that retain their own identities and contemporaneity. The research found that, problematically, most of the weavers lacked the concept and guidance on how to develop the design. There is a lack of direction in the development of hand-woven patterns that are attractive and different from previous woven products. This has resulted in duplication and subsequent problems in price setting and marketing, leading to an inability to compete on the international market.

The researcher concludes that Alex Faickney Osborn theory can be applied to handwoven textiles by minimising, maximising and rearranging the design. The change of new materials to 100% silk and Antara yarn instead of Synthetic yarn can also bring a new aspect to handwoven textile in Ratchaburi. One major problem in Ratchaburi is that the weavers and textile designers are accustomed to traditional weaving processes and lack an impulse to experiment new things. The lack of ancestral knowledge in natural dye and materials of use, such as silk and cotton yarn, has resulted in a similarity of style across villages. This has led to many problems, including the decrease of market share and a reduction of price.

Keywords: Jok, Tai-Yuan, Ratchaburi Hand-woven Textile, Alex Faickney Osborn Theory

บทนำ

“ชาวไท-ยวน” เป็นหนึ่งในกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่บริเวณภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน ในอดีตพวกเขาได้ถูกกวาดต้อนมาจากเมืองเชียงแสนในอาณาจักรล้านนาหรือบริเวณภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยปัจจุบัน (ทรงศักดิ์และชีสแมน 2531, 7) บริเวณศูนย์กลางที่เมืองเวียงพิงค์หรือเมืองเชียงใหม่ในปัจจุบัน (มานพ 2551, 123) อันเนื่องจากสงคราม ประมาณ พ.ศ. 2345-2347 ชาวไทยวนส่วนหนึ่งได้มาตั้งรกรากบริเวณภาคเหนือของประเทศไทยแถบจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย แพร่ และภาคกลางบริเวณ อำเภอเมือง อำเภอโพธาราม อำเภอบ้านโป่ง อำเภอปากท่อ อำเภอบางแพ อำเภอจอมบึง อำเภอสวนผึ้ง จังหวัดราชบุรี (อุดม 2540, 11) การอพยพโยกย้ายถิ่นฐานของชาวไทยวนในครั้งนั้นได้นำภูมิปัญญาการทอผ้าด้วยเทคนิคจก (Discontinuous Supplementary Weft) ติดตัวมาด้วย ศิลปะการทอผ้าด้วยเทคนิคจกต้องอาศัยความปราณีตและความอดทนเพราะเป็นกรรมวิธีที่ละเอียด จึงทำให้ภูมิปัญญาการทอผ้าจกค่อยๆ เลือนหายไป ในปัจจุบันพบว่ายังคงมีการสืบทอดประเพณีและวัฒนธรรมการทอผ้าเทคนิคจกแบบโบราณอยู่ในจังหวัดราชบุรีแต่ช่างทอฝีมือดีมีจำนวนลดลงและมีอายุมาก

ในอดีตศิลปะการทอผ้าด้วยเทคนิคจกของชาวไทยวนในจังหวัดราชบุรีทอขึ้นเพื่อใช้ในชีวิตประจำวันและพิธีกรรมทางศาสนา ปัจจุบันสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงเป็นปัญหาหนึ่งที่ทำให้ภูมิปัญญาการทอผ้าประเภทนี้มีปรับเปลี่ยนรูปแบบและหน้าที่การใช้งานรวมถึงบริบทอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องออกไปหลากหลายมิติ จากการสำรวจยังพบว่าผ้าทอมือในจังหวัดราชบุรีปัจจุบันนอกจากทอด้วยเทคนิคจกแบบดั้งเดิมแล้ว ยังพัฒนาผ้าทอมือรูปแบบประยุกต์ใหม่ๆ ควบคู่กันไปอีกด้วย ช่างทอผ้าในเขตอำเภอต่างๆ ในจังหวัดราชบุรีได้รับการส่งเสริมจากภาครัฐให้รื้อฟื้นศิลปะการทอผ้าจกในเชิงพาณิชย์อย่างแพร่หลาย เนื่องจากตามความต้องการของผู้บริโภคยุคใหม่ ซึ่งจากการสำรวจพบว่าเป็นคนในจังหวัดราชบุรีเป็นส่วนใหญ่ กรุงเทพมหานครและจังหวัดใกล้เคียง อีกทั้งยังพบว่าปัจจุบันมีการนำผ้าทอมือไปประยุกต์เป็นผลิตภัณฑ์ต่างๆ เช่น เสื้อผ้า กระเป๋า และย่าม เป็นต้น

จากผลงานวิจัยของจรัสพิมพ์ วังเย็น (2554, 59) ได้สอบถามเกี่ยวกับทัศนคติที่มีผลต่อการเลือกใช้เสื้อผ้าสำเร็จรูปจากผ้าทอพื้นเมือง จังหวัดราชบุรี พบว่าผู้ตอบแบบสอบถามมีความคิดเห็นว่าควรเลือกใช้ลวดลายให้มีความเหมาะสมกับรูปแบบเสื้อผ้า รวมไปถึงการพัฒนารูปแบบให้เหมาะสมกับกลุ่มวัยรุ่นหรือวัยทำงาน ที่สำคัญคือการออกแบบให้เหมาะสมกับการใช้งานในชีวิตประจำวัน จากการพูดคุยกับผู้ประกอบการผ้าทอมือในจังหวัดราชบุรีของผู้วิจัยได้ข้อมูลที่สอดคล้องกัน สรุปได้ว่าผ้าทอมือในจังหวัดมีแนวโน้มไปในทิศทางเดียวกัน คือ ขาดทิศทางในการพัฒนาผ้าทอไม่ว่าจะเป็นด้านรูปแบบ การแปรรูปผลิตภัณฑ์รวมถึงการพัฒนาสู่ตลาดสากล

วัตถุประสงค์หลักในงานวิจัยนี้มีแนวทางการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือในจังหวัดราชบุรี ให้มีรูปแบบร่วมสมัยและแฝงอัตลักษณ์ท้องถิ่น ตลอดจนมีรูปแบบและหน้าที่การใช้งานที่หลากหลายขึ้น ผู้วิจัยจึงนำทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn มาใช้ในกระบวนการออกแบบงานวิจัย เช่น การลดหด (Minify) การเพิ่มขยาย (Magnify) การปรับเปลี่ยน (Adapt) การจัดใหม่ (Rearrange)

การทดแทน (Substitute) การสลับเปลี่ยน (Reverse) การแก้ไข (Modify) และการผสมรวม (Combine) โดยมีความบันดาลใจจากลายผ้าจกโบราณและผ้าทอมือประยุกต์ของจังหวัดราชบุรี จากนั้นจึงคัดเลือกแบบร่างมาพัฒนาเพื่อนำไปสร้างสรรค์เป็นผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้ ใช้หลักการจัดวางตำแหน่งลายจกใหม่ให้เหมาะสมกับการนำไปตกแต่งบนผลิตภัณฑ์ต่างๆ เช่น ผ้าคลุมไหล่ ปลอกหมอนอิง และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสตรี

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. พัฒนาผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีให้มีรูปแบบร่วมสมัยมากขึ้น สามารถนำไปประยุกต์ใช้งานในชีวิตประจำวันได้อย่างกลมกลืน

2. สร้างสรรค์ผลงานการออกแบบศิลปะผ้าจกร่วมสมัยที่แสดงอัตลักษณ์ของผ้าทอมือจังหวัดราชบุรี

3. ทดลองนำกระบวนการออกแบบตามหลักทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าจกราชบุรีเชิงสร้างสรรค์

วิธีการศึกษาหรือวิจัย

1. ด้านเนื้อหา

ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร เช่น งานวิจัยเกี่ยวข้อง เพื่อสร้างความเข้าใจในรายละเอียดในด้านปัญหาและเนื้อหาที่เป็นประโยชน์ กำหนดการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามในเขตตำบลบ้านคูบัวและตำบลดอนแร่ อำเภอเมืองราชบุรี และตำบลรางบัว อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี เพื่อรวบรวมข้อมูล เช่น รูปแบบผ้าทอมือ ตลอดจนการนำไปแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์จากกลุ่มผู้ประกอบการต่าง ๆ นอกจากนั้นในการลงสำรวจพื้นที่นั้นผู้วิจัยยังใช้วิธีการเก็บข้อมูลจากการสังเกตและสนทนากับผู้เชี่ยวชาญในพื้นที่ เพื่อหาประเด็นภายใต้กรอบแนวคิดที่กำหนดไว้ การรวบรวมข้อมูลจากภาพถ่ายผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือและผลิตภัณฑ์แปรรูป เพื่อนำไปพัฒนาให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด เช่น การออกแบบลวดลาย การเลือกใช้คู่สี การเลือกใช้วัสดุ การแปรรูปผลิตภัณฑ์ และราคา ใช้การวิเคราะห์ทั้งเชิงบวกและเชิงลบ เพื่อหาข้อมูลก่อนนำมาสังเคราะห์และสรุปผลนำมาพัฒนาต่อยอดด้านการออกแบบให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดสากลต่อไป

2. ด้านรูปแบบการวิจัย

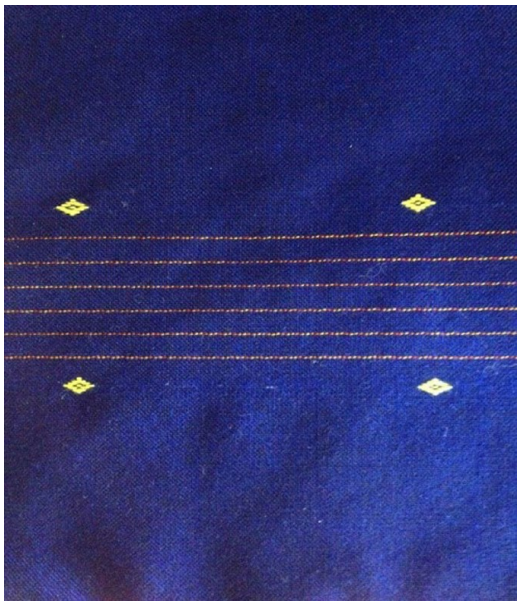
ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานวิจัย จากนั้นจึงผลิตต้นแบบผ้าทอและพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าจกราชบุรี โดยเน้นรูปแบบเชิงสร้างสรรค์ร่วมสมัยแต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของผ้าทอมือจังหวัดราชบุรี เบื้องต้นกำหนดกรอบแนวคิด สร้างสรรค์ผลงาน

ต้นแบบจำนวน 3 ชนิด ได้แก่ ผลิตภัณฑ์เครื่องตกแต่งร่างกาย (Accessory) ประกอบด้วย ผ้าพันคอหรือกระเป๋าสตรีแบบต่างๆ และผลิตภัณฑ์เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสตรี (Women's wear) ประกอบด้วยกางเกงหรือกระโปรง และผลิตภัณฑ์สิ่งของเครื่องใช้ในบ้าน (Home Furnishing) ประกอบด้วย ปลอกหมอนอิง ผลงานต้นแบบผลิตขึ้นและนำออกแสดงสู่สาธารณชนในรูปแบบต่างๆ บันทึกผลตอบรับจากผู้ชมและนำผลมาวิเคราะห์และจัดทำรายงาน เพื่อเป็นแนวทางนำไปผลิตได้จริงและออกสู่ตลาดสากลต่อไป

แผนภาพที่ 1 แสดงวิธีการดำเนินการวิจัย (Research Methodology)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 วิเคราะห์ด้วยกระบวนการ SWOT Analysis ตามประเด็นที่ศึกษา คือ ด้านรูปแบบผ้าทอมือ และประเด็นรองที่วิเคราะห์ร่วม คือ ช่างทอผ้า ต้นทุนทางวัฒนธรรม และโอกาสทางการตลาด และส่วนที่ 2 คือ การวิเคราะห์และสังเคราะห์จากข้อมูล ตามหลักทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn



ภาพที่ 1 รูปแบบผ้าผืนทอมือแบบประยุกต์ไม่หลากหลายส่วนใหญ่ทอผ้าพื้นและผ้าลายขวาง (© Vitawan Chunthone 08/04/2016)

ภาพที่ 2 ผลิตภัณฑ์แปรรูปจากผ้าทอมือขาดความร่วมสมัย (© Vitawan Chunthone 08/04/2016)

ภาพที่ 3 ลวดลายและการใช้สีสันของผ้าจกประยุกต์ในปัจจุบัน (© Vitawan Chunthone 08/04/2016)

ภาพที่ 4 บางครั้งพบว่าช่างทอขาดความประณีตในวิธีการจกผ้าซึ่งไม่เป็นไปตามแบบแผน (© Vitawan Chunthone 08/04/2016)

ส่วนที่ 1 ผลวิเคราะห์ด้วย SWOT Analysis

มีปัจจัยในหลากหลายมิติที่ส่งผลต่อแนวทางในการพัฒนาผ้าทอมือด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและหน้าที่การใช้งานในจังหวัดราชบุรี จึงสามารถนำมาวิเคราะห์ด้วยกระบวนการ SWOT Analysis ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ 4 ด้าน คือ รูปแบบผ้าทอ ช่างทอผ้า ต้นทุนทางวัฒนธรรม และช่องทางการสร้างรายได้หรือการตลาด

ตารางที่ 1 ผลวิเคราะห์ด้วย SWOT Analysis

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
ผ้าทอ	1) ผ้าผืนทอมือแบบประยุกต์ในปัจจุบันมีรูปแบบไม่ร่วมสมัยและไม่หลากหลาย **(ภาพที่ 1)** 2) รูปแบบของผ้าทอมือ เช่น ผ้าจก หรือผ้าพื้นลายขวางมีลวดลายและสีสันไม่ดึงดูดใจ รวมถึงผลิตภัณฑ์แปรรูปไม่ตอบโจทย์ผู้บริโภคในปัจจุบัน **(ภาพที่ 2)** 3) รูปแบบผ้าซิ่นตีนจกประยุกต์มีสีสันสดใสเนื่องจากใช้เส้นใยย้อมสีเคมีสำเร็จรูปจากโรงงาน ฝีมือการจกขาดความปราณีต **(ภาพที่ 3-4)** 4) คุณสมบัติของเส้นไหมประดิษฐ์เมื่อนำมาสวมใส่จะไม่สบายตัวและไม่ซับน้ำเท่าที่ควร เพราะมีส่วนผสมของเส้นใยสังเคราะห์ 5) ต้นทุนทางด้านวัตถุดิบมีราคาสูง เพราะขาดข้อมูลของแหล่งผลิตวัตถุดิบ ทำให้รูปแบบผ้าทอมือไม่มีความหลากหลาย
ช่างทอผ้า	1) ช่างทอผ้ามีความรู้และทักษะแตกต่างกันไป ทำให้เกิดการทำงานที่ไม่ต่อเนื่องและไม่สัมพันธ์กับเวลาส่งผลให้การผลิตหยุดชะงักและบางครั้งไม่ทันต่อความต้องการของผู้บริโภค 2) ช่างทอผ้าที่มีทักษะความชำนาญ สามารถเรียกค่าตอบแทนจากการทอผ้าได้ในราคาสูง บางครั้งส่งผลให้ราคาผ้าซิ่นตีนจกแบบโบราณสูงตามไปด้วย 3) อายุเฉลี่ยของช่างทอประมาณ 45-60 ปี ช่างทอรุ่นใหม่ที่สนใจการทอผ้ามีจำนวนน้อย 4) ควรสนับสนุนการถ่ายทอดศิลปะการทอผ้าจกโบราณให้กับช่างทอผ้ารุ่นใหม่เนื่องจากปัจจุบันจำนวนช่างทอผ้าฝีมือดีลดลง 5) ขาดนักออกแบบและช่างตัดเย็บฝีมือดี 6) กลุ่มช่างทอผ้าสามารถบริหารจัดการกระบวนทอตั้งแต่ต้นน้ำ (ช่างขึ้นเส้นยืน/ช่างเก็บตะกอ) จนถึงกลางน้ำ (ช่างทอผ้า) ส่วนปลายน้ำ (การแปรรูป) อาจมีข้อด้อยเรื่องการออกแบบ 7) ขาดการรวมกลุ่มของคนรุ่นใหม่ที่มีแนวคิดแบบเดียวกัน
ต้นทุนทางวัฒนธรรม	1) เนื่องจากอดีตที่น่าสนใจทำให้บริเวณบ้านคูบัวในปัจจุบันนี้มีโอกาสพัฒนาให้เป็นจุดเด่นด้านการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ได้ 2) ทำเลที่ตั้งที่อยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพฯ การเดินสะดวกมาได้ทั้งทางรถยนต์และรถไฟ สามารถเดินทางไปกลับได้ภายในวันเดียว 3) ควรสนับสนุนการจัดทำของที่ระลึกเพื่อจำหน่ายนักท่องเที่ยวประเภทอื่นๆ เพื่อสร้างความหลากหลาย 4) เพิ่มช่องทางการประชาสัมพันธ์และการเข้าถึงลูกค้าหรือกลุ่มเป้าหมาย เช่น การออกงานประชาสัมพันธ์ในกรุงเทพฯ และจัดทำเว็บไซต์ประชาสัมพันธ์

ตารางที่ 1 ผลวิเคราะห์ด้วย SWOT Analysis (ต่อ)

ประเด็นการวิเคราะห์	ผลการวิเคราะห์
การตลาด	1) แนวโน้มความต้องการของตลาดผ้าซิ่นตีนจกแบบโบราณมีแนวโน้มสูงขึ้น ในช่วง 3-4 ปี ที่ผ่านมา (พ.ศ. 2557-2560) 2) ความต้องการผ้าทอราชบุรีแบบประยุกต์มีแนวโน้มคงที่ บางรูปแบบมีแนวโน้มลดลง 3) ลูกค้าส่วนใหญ่ คือ ข้าราชการ คนในพื้นที่และจากจังหวัดใกล้เคียง 4) ควรเร่งทำการสำรวจความต้องการของลูกค้ากลุ่มตลาดเป้าหมายอื่น ๆ เช่น ลูกค้าอาเซียน

ส่วนที่ 2 การสังเคราะห์ข้อมูลทางทัศนศิลป์โดยใช้กรอบแนวคิดของ Alex Faickney Osborn

Alex Faickney Osborn นักโฆษณาและนักเขียนชื่อดังเกี่ยวกับทฤษฎีการใช้ความคิดสร้างสรรค์ (creative thinking) และการระดมสมอง (Brain Storming) หมายถึง การมุ่งใช้พลังความสามารถทางการคิดของสมองของมวลสมาชิกในกลุ่มเพื่อคิดในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง หรือนำไปใช้ประโยชน์ต่อไป การระดมสมองเป็นกระบวนการที่ใช้เพื่อรวบรวมความคิดเห็น ปัญหา หรือข้อเสนอแนะจำนวนมากในเวลาที่รวดเร็วอย่างเป็นแบบแผน และเป็นวิธีการที่ดีในการกระตุ้นความคิดสร้างสรรค์ก่อให้เกิดการมีส่วนร่วม (เอกวินิต 2555, ออนไลน์)

หลักทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn คือ การสร้างหัวข้อคำถามให้นักออกแบบนำไปคิดหรือนำไปพัฒนาและประยุกต์ใช้กับงานของตนเอง ผู้วิจัยนำหลักทฤษฎีนี้มาใช้เพื่อเป็นแนวทางในการตั้งสมมติฐานงานวิจัย มีวัตถุประสงค์หลัก คือ นำหลักทฤษฎีมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบลวดลายและผลิตภัณฑ์จากผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรี ให้มีความร่วมสมัยมากขึ้นและสร้างความแตกต่างแต่ยังคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ Osborn’s Checklist หรือแผ่นเช็คของ Osborn คิดขึ้นมาภายใต้มุมมองของการต้องการเปลี่ยนแปลงแนวคิดแบบเดิมๆ โดยตั้งถามต่างๆ เกี่ยวกับการแหกกฎด้านการออกแบบดังนี้

(1) จัดใหม่ (Rearrange) คือ การจัดแบบรูปใหม่ จัดวางตำแหน่งใหม่ จัดส่วนประกอบใหม่ให้แตกต่างไปจากเดิม เช่น สลับที่ส่วนประกอบบางชิ้น การสลับตำแหน่งลวดลายใหม่ การจัดระเบียบใหม่ การเปลี่ยนตารางจัดลำดับความสำคัญ การจัดหรือกำหนดตำแหน่งของสี จังหวะ ช่องไฟใหม่

(2) ปรับเปลี่ยน (Adapt) คือ ดัดแปลงองค์ประกอบให้เกิดความแตกต่าง หรือสามารถนำแนวคิดหรือวิธีการเดิมๆ มาประยุกต์ใช้ เพื่อสร้างความแตกต่างไม่ซ้ำแบบเดิมที่เคยทำหรือออกแบบมาก่อน

(3) แก้ไข (Modify) คือ การเปลี่ยนความหมาย เปลี่ยนสี เปลี่ยนรูปแบบ รูปร่าง ปรับการเคลื่อนไหว การดัดแปลงแก้ไขบางส่วนเล็กๆ น้อยๆ จากของเดิม

(4) ทดแทน (Substitute) คือ ทดแทนด้วยกระบวนการอื่นหรือการแทนที่ใหม่ การทดแทนด้วยสิ่งอื่นหรือการหาสิ่งใหม่มาทดแทนนั้นจะทำได้หรือไม่ เช่น ใช้กรรมวิธีการผลิตใหม่ใช้ระบบการทำงานใหม่ ใช้วัสดุใหม่ พลังงานแบบใหม่ หรือเปลี่ยนส่วนประกอบบางส่วนใหม่

(5) ลดหด (Minify) คือ การลดขนาดลง ลดลายละเอียด รวบขมวด ทำให้น้อยลง การตัดออก หรือการย่อส่วนจะทำให้ดีขึ้นกว่าเดิมหรือไม่ หรือย่อ-หด สัดส่วนของเดิมลง ตัดหน้าที่การใช้งาน (Function) ที่ไม่จำเป็นออก แยกชิ้นส่วนหรือตัด-ลดบางส่วนออก

(6) ขยาย (Magnify) คือ การเพิ่มเติมส่วนใหม่ๆ เข้าไปในของเดิมจะทำให้ดีขึ้นหรือไม่ เช่น เพิ่มประโยชน์ใช้สอยเข้าไป เพิ่มความแข็งแรง ความสูง ความยาว ความหนา สีสัน ความซับซ้อน หรือมูลค่า

(7) สลับเปลี่ยน (Reverse) คือ การสลับขั้ว สลับเนื้อหา สลับสิ่ง หรือสลับคู่ตรงกันข้าม กลับหัวกลับหาง ย้อนกลับสลับบทบาท กลับหน้ากลับหลัง กลับขาวเป็นดำ เปลี่ยนขั้วใหม่จากเดิมๆ ที่มีอยู่ทำให้เกิดผลตรงกันข้าม

(8) ผสมรวม (Combine) คือ การผสมผสานสิ่งที่คล้ายๆ กัน หรือใกล้เคียงกันเข้าด้วยกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดของใหม่ที่ดีกว่า การรวบแนวคิด รวบรวมวัตถุประสงค์ รวมกลุ่มใหม่ การรวมกับผลิตภัณฑ์อื่น ผสมสิ่งที่คล้ายกันเข้าด้วยกัน รวมหน้าที่การใช้งานที่คล้ายกันเข้าด้วยกัน

สืบเนื่องจากปัญหาการเปลี่ยนแปลงความนิยมของผู้บริโภคที่สอดคล้องกับยุคสมัยปัจจุบัน ส่งผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงด้านความนิยมผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรี ผู้วิจัยได้ออกแบบการวิจัยตามหัวข้อโครงการวิจัย คือ การพัฒนาด้านรูปแบบผ้าทอเพื่อการนำไปใช้งานโดยการนำอัตลักษณ์ของลายจกโบราณของไทยวนมาเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดในการออกแบบงานวิจัย ขั้นตอนการวิจัยเริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูลลวดลายจกและผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือโดยการลงพื้นที่สำรวจและบันทึกข้อมูลจากการสนทนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นกับช่างทอผ้าและผู้ประกอบการจำหน่ายผ้าทอมือ ตลอดจนช่างขึ้นยืนและช่างเก็บตะกอ

หลังจากรวบรวมข้อมูลแล้วจึงนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ตามกระบวนการออกแบบ ตรวจสอบตามหลักทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn ก่อนเลือกแบบร่างไปพัฒนาและนำไปขึ้นตัวอย่างต้นแบบผลิตภัณฑ์ ในงานวิจัยนี้กำหนดให้ทำแบบร่างและผลงานต้นแบบผลิตภัณฑ์แปรรูป จำนวน 3 ชนิด คือ ผลิตภัณฑ์เครื่องตกแต่งร่างกาย (Accessory) ผลิตภัณฑ์เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสตรี (Women’s wear) และผลิตภัณฑ์สิ่งของเครื่องใช้ในบ้าน (Home Furnishing)

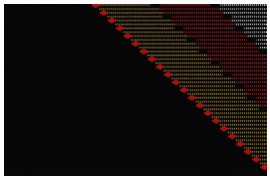
ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากลวดลายจก “ลายหน้าหมอน” เป็นลายจกโบราณนำมาออกแบบด้วยการลดทอนให้เรียบง่าย หรือนำลวดลายมาขยายให้มีขนาดใหญ่เกินจริง (Over size) และใช้หลักการจัดวางลายใหม่สลับตำแหน่งการจัดวาง หรือปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับรูปแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบซึ่งสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้อย่างเหมาะสม เช่น ผ้าคลุมไหล่ ปลอกหมอนอิง และเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย และจากแรงบันดาลใจในผ้าซิ่น

ลายขวางจากลาย “ผ้าซิ่นตา” แบบโบราณของชาวไทยวน ผ่านกระบวนการออกแบบและการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ตามหลักทฤษฎีของ Alex Faickney Osborn โดยใช้หลักการจัดวางตำแหน่ง ช่องไฟ ความถี่ห่างแบบไม่เป็นระเบียบแบบแผน และการลดหดกับการเพิ่มขยายขนาดของลายขวางให้มีขนาดใหญ่ขึ้นและเล็กลงแบบไม่สม่ำเสมอหรือไม่สามารถคาดคะเนได้ ทำให้เกิดรูปแบบลายที่แตกต่างไปจากผ้าซิ่นตาลายขวางแบบเดิม

การเลือกใช้วัสดุใหม่ คือ เส้นใยแอนทารา (Antara) และไหมไทยแท้ 100% มาทดแทนวัสดุแบบเดิม คือ เส้นใยไหมประดิษฐ์ ทำให้เกิดรูปแบบและผิวสัมผัสใหม่ เนื่องจากเส้นใยทั้ง 2 ชนิดมีคุณลักษณะที่ขัดแย้งกัน คือ เส้นใยแอนทารามีลักษณะหนานุ่มและผิวสัมผัสด้าน แต่ไหมไทยมีลักษณะมันวาว ผิวสัมผัสนุ่มและไม่แข็งกระด้างเหมือนเส้นใยไหมประดิษฐ์ ทำให้ผลงานผ้าทอมือในงานวิจัยนี้มีลักษณะที่แตกต่างไปจากรูปแบบผ้าทอมือจังหวัดราชบุรีทั่วไป สรุปจากผลการศึกษาวิจัยแสดงวิธีการนำหลักการของ Alex Faickney Osborn มาใช้ในการออกแบบงานวิจัย (แผนภาพที่ 2)

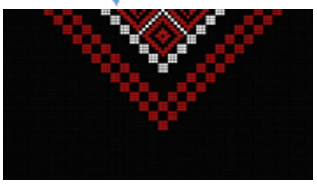
ทดแทนโดยการหาวัสดุใหม่ คือ ไหม (150 /200 D) และเส้นใยแอนทารา (Antara) เป็นวัสดุสังเคราะห์ที่มีคุณลักษณะเป็นเส้นแบน หนานุ่มและมีผิวสัมผัสด้านคล้ายยาง มาทดแทนวัสดุเดิม คือ เส้นใยฝ้ายผสมหรือไหมประดิษฐ์ซึ่งเป็นเส้นใยกึ่งสังเคราะห์ที่ความกระด้างและไม่ซึมซับน้ำเท่าที่ควร

จัดวางตำแหน่งลายจกใหม่ให้อยู่ในแนวตั้งหรือจัดวางลายริ้วแบบสลับตำแหน่งไม่เป็นลายริ้วแบบสม่ำเสมอ แต่จัดเรียงใหม่แบบไม่มีแบบแผน



เพิ่มขยายขนาดแม่ลายหลัก(Motif) จากลายจกโบราณ “ลายหน้าหมอน” รูปทรงคล้ายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ให้มีขนาดใหญ่ขึ้น (Over size)

ประยุกต์หน้าที่การใช้งานจากลายจกโบราณ “ลายหน้าหมอน”ที่เป็นลักษณะลวดลายที่เรียงซ้ำกันอย่างมีระเบียบในแนวนอนและนิยมใช้ตกแต่งบริเวณตีนซิ่น นำมาปรับเปลี่ยนโดยการใช้เพียงแม่ลายมาจัดวางให้เป็นลวดลายเดี่ยว ตกแต่งลงบนส่วนชายผ้าคลุมไหล่ด้านล่าง



การลดรายละเอียดในลายจกโบราณ “ลายหน้าหมอน” ทำให้รายละเอียดต่าง ๆ ลดน้อยลงและเรียบง่าย

แผนภาพที่ 2 แสดงการนำหลักการบางข้อของ Osborn Checklist มาใช้ในกระบวนการออกแบบงานวิจัย เช่น การทดแทน การจัดใหม่ การเปลี่ยนแก้ การลดหด และการขยาย

ภาพที่ 5 ตัวอย่างการออกแบบผ้าคุมไหล่ตกแต่งลายจก สร้างด้วยโปรแกรม Illustrator
(© Vitawan Chunthone 15/02/2018)

ลักษณะของ “ลายหน้าหมอน” คือ ลายเส้นรูปทรงเรขาคณิตคล้ายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน จัดวางแม่ลายหลักตรงกลางและมีรูปทรงคล้ายหยักคล้ายขอ ตกแต่งบริเวณรอบลายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ส่วนที่มาของชื่อเรียกใช้เรียกสืบต่อกันมาตั้งแต่โบราณ ลายหน้าหมอนมักปรากฏอยู่บริเวณหน้าหมอนจกของชาวไทยวน (อุดม 2540, 57) ผู้วิจัยออกแบบผ้าคลุมไหลที่ตกแต่งด้วยลวดลายหน้าหมอนประยุกต์ด้วยเทคนิคการจก เลือกทำผลิตภัณฑ์เครื่องตกแต่งร่างกายต้นแบบ คือ ผ้าคลุมไหล่ จำนวน 2 ผืน เซนติเมตร และผลิตภัณฑ์ของใช้ในบ้านเลือกทำผลิตภัณฑ์ต้นแบบ คือ ปลอกหมอน จำนวน 1 ชิ้น

วิเคราะห์ผลงานวิจัยผลิตภัณฑ์ต้นแบบ ผ้าคลุมไหล่ตกแต่งลายจก (ภาพที่ 5)

(1) ด้านลวดลาย สามารถพัฒนาลวดลายให้หลากหลายมากขึ้น ด้วยหลักการออกแบบ ลวดลายจกได้ถูกออกแบบให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมกับผลิตภัณฑ์ (ผ้าคลุมไหล่) และตรงตามแบบร่าง (sketch design) วิธีการจกแบบเว้นช่องว่างเป็นระยะ ๆ ทำให้ลายจกไม่แน่นหรือทึบเกินไป

(2) ด้านวัสดุ เส้นไหม ให้ความรู้สึกน่าสัมผัส และเส้นใยสังเคราะห์ Antara ให้ผิวสัมผัสที่น่าสนใจ

(3) ด้านรูปแบบ ผ้าคลุมไหล่ต้นแบบขนาดกว้าง 33 เซนติเมตร ยาว 180 สามารถพัฒนาให้มีรูปแบบที่หลากหลายได้ เช่น เพิ่มขนาดกว้างหรือยาวขึ้น หรือลดขนาดให้แคบหรือเล็กลง

(4) ด้านโครงสร้างผ้าทอ สามารถลดความหนาของผ้าทอโดยการลดขนาดเส้นใยของเส้นพุ่งและเส้นยืนให้มีขนาดเล็กลงและหรือเพิ่มขนาดฟันหวีให้มีความห่างมากขึ้น (เบอร์ 30)

ภาพที่ 6 การออกแบบหมอนอิงตกแต่งด้วยลายจก สร้างด้วยโปรแกรม Illustrator
(© Vitawan Chunthone 11/05/2018)

ผลิตภัณฑ์ของใช้ในบ้าน ได้เลือกทำผลิตภัณฑ์ต้นแบบ คือ ปลอกหมอน จำนวน 1 ชิ้น รูปร่างสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง 40 เซนติเมตร ยาว 65 เซนติเมตร ตกแต่งด้วยลวดลายด้วยเทคนิคจกซึ่งได้รับแรงบันดาลใจมาจากลายจกโบราณ “ลายหน้าหมอน” เช่นเดียวกับลวดลายบนผ้าคลุมไหล่

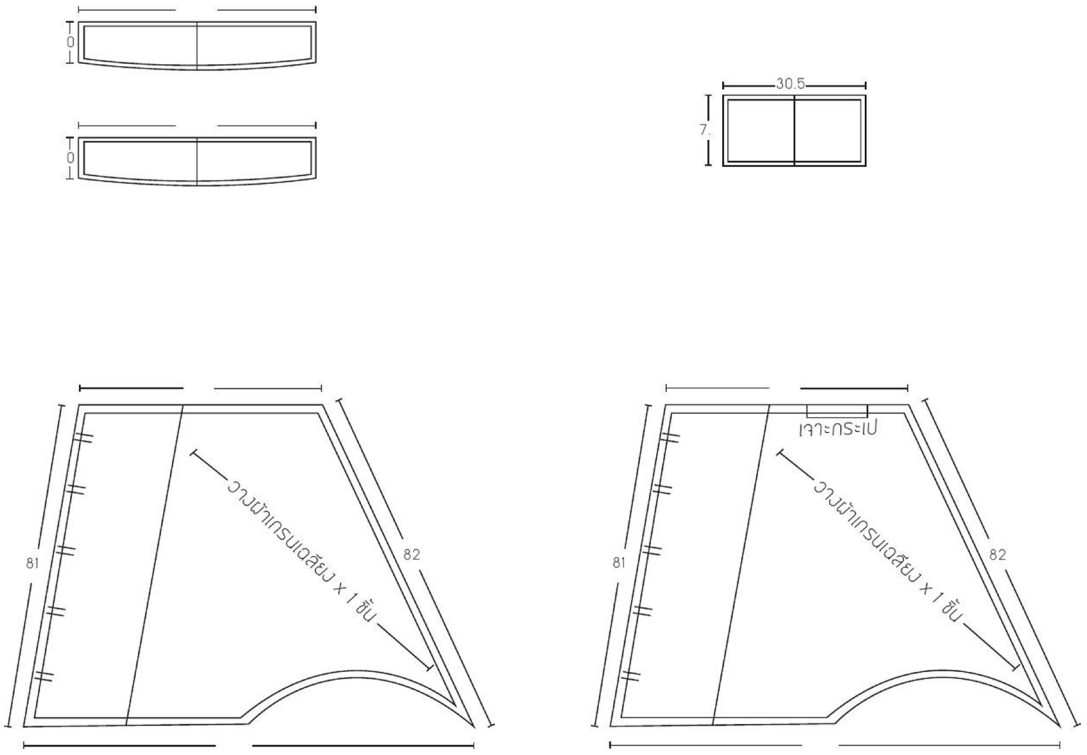
วิเคราะห์ผลงานวิจัยผลิตภัณฑ์ต้นแบบ หมอนอิงตกแต่งลายจก (ภาพที่ 6)

(1) ด้านลวดลาย จัดวางตำแหน่งแบบลาย (Motif) แบบสมมาตร กำหนดการจัดวางตำแหน่งบริเวณกลางพื้นที่ปลอกหมอนรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าเพื่อเน้นให้เกิดจุดเด่น ออกแบบลวดลายให้อยู่ในตำแหน่งที่เหมาะสมกับผลิตภัณฑ์คำนึงถึงการกำหนดพื้นที่ว่าง จึงทำให้ส่วนลายจกไม่แน่นหรือหนาเกินไป

(2) ด้านวัสดุ เส้นไหมมีคุณลักษณะมันวาว มีผิวสัมผัสน่าใช้งานและช่วยเพิ่มมูลค่า ส่วนเส้นใยสังเคราะห์ Antara ให้ผิวสัมผัสที่น่าสนใจ

(3) ด้านรูปแบบผลิตภัณฑ์ สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงหมอนอื่นๆ ได้ เช่น หมอนอิง (Decorative Pillow) ขนาดมาตราฐาน รูปทรงสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาดกว้าง 50 ยาว 50 เซนติเมตร หรือรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง 40 ยาว 65 เซนติเมตร สามารถนำลายจกไปพัฒนาและใช้ตกแต่งกับผลิตภัณฑ์เครื่องใช้ในบ้านอื่นๆ เช่น ชุดผ้าบนโต๊ะอาหาร

(4) ด้านโครงสร้างผ้าทอ ถ้าปรับเปลี่ยนผ้าให้มีขนาดหนาและโครงสร้างผ้าที่แข็งแรงขึ้น สามารถเพิ่มความหนาของผ้าทอโดยการเพิ่มขนาดเส้นใยให้ใหญ่ขึ้นได้



ภาพที่ 7 แม่แบบตัดเย็บ (Pattern) กางเกงทรงลำลองเป้ายาว หรือ Harlem Pant สร้างด้วยโปรแกรม Illustrator (© Vitawan Chunthone 11/05/2018)

ภาพที่ 8 ตัวอย่างกางเกงทรงลำลอง (เป้ายาว) หรือ Harlem Pant (ซ้าย) ด้านหลัง (ขวา) หลังจากการประกอบและตัดเย็บแล้ว สร้างโดยโปรแกรม Illustrator (© Vitawan Chunthone 11/05/2018)

ภาพที่ 9 ตัวอย่างต้นแบบกางเกงทรงลำลอง (เป้ายาว) หรือ Harlem Pant ด้านหน้า (ซ้าย) ด้านหลัง (ขวา) (© Vitawan Chunthone 07/06/2018)

ผลิตภัณฑ์เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายสตรี (Women's wear) ได้เลือกทำผลิตภัณฑ์ต้นแบบ คือ กางเกงทรงลำลองเป้ายาว (Harlem Pant) จำนวน 1 ตัว ที่ประยุกต์มาจากกางเกงชาวเขา สามารถสวมใส่ได้ทั้งสุภาพบุรุษและสตรี ทดลองสร้างต้นแบบแม่แบบตัดเย็บ (Pattern) จำนวน 5 ชิ้น ประกอบด้วย ขอบเอว 2 ชิ้น กระเป๋า 1 ชิ้น ส่วนกางเกงด้านหน้า 1 ชิ้น และด้านหลัง 1 ชิ้น

วิเคราะห์ผลงานวิจัยผลิตภัณฑ์ต้นแบบ กางเกงทรงลำลอง (เป้ายาว) หรือ Harlem Pant (ภาพที่ 9)

(1) ด้านลวดลาย สามารถพัฒนาลวดลายให้หลากหลายมากขึ้น ด้วยหลักการออกแบบ

(2) ด้านวัสดุ คุณลักษณะเส้นใยไหมตีเกลียวสูง ทำให้เนื้อผ้าไหมมันวาว มีน้ำหนักและทิ้งตัวเมื่อนำมาตัดเย็บโดยการวางผ้าแนวเฉลียง ส่วนการตัดเย็บด้วยผ้าเฉลียงทำให้สิ้นเปลืองผ้าเพิ่มขึ้น

(3) ด้านรูปแบบ แม่แบบตัดเย็บใช้ผ้าหลายชิ้นประกอบกันเพื่อให้เกิดรูปทรงกางเกงที่สวมใส่ได้คล่องตัว การตัดต่อผ้าต้องคำนึงถึงการวางแนวผ้าและการทิ้งตัวของผ้า กางเกงมีลักษณะเป้ายาวกว่าปกติจึงมีลักษณะคล้ายกระโปรง ซึ่งสามารถสวมใส่สบายและสามารถสวมใส่ไปทำงานหรือใช้ในชีวิตประจำวันได้

(4) ด้านโครงสร้างผ้า ผ้าทอด้วยโครงสร้างแบบ 4 ตะกอ ทำให้ผ้ามีความหนาขึ้นและมีพื้นผิวในตัว (Twill 2/2) การลดขนาดเส้นใยให้เล็กลงและเพิ่มขนาดฟันหวีให้ถี่ขึ้นจะทำให้ผ้ามีคุณสมบัติที่บางเบาลง

(5) ด้านแม่แบบ (Pattern) สามารถปรับลดการตัดต่อผ้าให้น้อยลง หรือวางผ้าในแนวอื่นเพื่อให้การตัดต่อลายมีความต่อเนื่องกันมากขึ้น

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

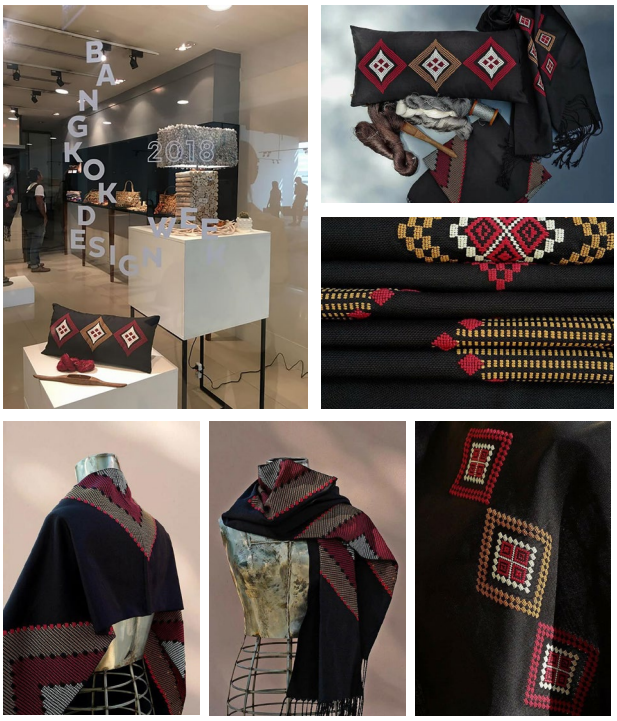
จากการศึกษาวิจัยผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีในปัจจุบันพบว่ามีการทอผ้าด้วยมือ 2 วิธี คือ การทอผ้าด้วยเทคนิคจกแบบโบราณและการทอผ้าด้วยเทคนิค 2 ตะกอ ด้วยการพุ่งมือและกระตุก แหล่งใหญ่ที่ยังคงมีการทอผ้าด้วยมืออยู่ คือ อำเภอเมืองและอำเภอจอมบึง

ทฤษฎีการออกแบบและการแก้ปัญหาอย่างสร้างสรรค์ของ Alex Faickney Osborn ที่ผู้วิจัยเลือกนำมาประยุกต์ใช้ คือ หลักการทดแทน (Substitute) ได้แก่ การหาวัสดุใหม่มาทดแทนวัสดุเดิม การจัดใหม่ (Rearrange) คือ การจัดองค์ประกอบลายใหม่ให้แตกต่างไปจากเดิม สลับตำแหน่งแบบลายและกำหนดจังหวะการวางลายใหม่ การปรับเปลี่ยน (Adapt) คือ การนำแนวคิดจากลายจกโบราณเดิมที่ใช้ตกแต่งหน้าหมอนมาประยุกต์ใช้ตกแต่งบนผ้าคลุมไหล่ การลดหด (Minify) คือ การลดลายละเอียดหรือตัดทอนลายจกโบราณลง ให้ดูเรียบง่าย การขยาย (Magnify) คือ การขยายหรือเพิ่มขนาดลายจกโบราณให้ใหญ่ขึ้น

จากผลการวิจัยโครงการพัฒนาผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีด้วยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบและหน้าที่การใช้ สามารถสรุปได้ว่ารูปแบบผ้าทอมือที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่แตกต่างจากผ้าทอมือแบบเดิม เนื่องจากมีความแปลกใหม่ร่วมสมัยเข้ากับยุคสมัย และเป็นที่ยอมรับในตลาดกว้างขึ้น แต่ยังคงแสดงออกไว้ซึ่งเอกลักษณ์อันทรงคุณค่าในภูมิปัญญาของชาวไทยวนจังหวัดราชบุรี ผลงานต้นแบบจากการวิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางพัฒนาต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือร่วมสมัยและสามารถนำไปใช้ในชีวิตประจำวันได้ต่อไป

สืบเนื่องจากความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคมทำให้ภูมิปัญญาด้านการทอผ้าจกแบบโบราณเริ่มเลือนหายไป จึงจำเป็นต้องหาแนวทางอนุรักษ์ภูมิปัญญาของชาวไทยวนราชบุรีควบคู่ไปกับการหาแนวทางในการพัฒนารูปแบบผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีให้มีรูปแบบร่วมสมัย เพื่อการยอมรับของตลาดสากล ศิลปะการออกแบบผ้าทอมือของจังหวัดราชบุรีจะได้การยอมรับในตลาดที่กว้างขึ้นจนถึงระดับสากลและยังคงอัตลักษณ์หรือภูมิปัญญาดั้งเดิมของชาวไทยวนได้คงต้องคำนึงในหลายมิติ เช่น สวมใส่ง่ายมีรูปแบบร่วมสมัย และหน้าที่ใช้งานเหมาะสมสอดคล้องกับมิติทางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในปัจจุบัน อีกทั้งจำเป็นต้องอาศัยทักษะประสบการณ์และความเชี่ยวชาญหลายด้านประกอบกันนอกเหนือไปจากความสามารถด้านการออกแบบ

นวัตกรรมที่ทันสมัยยังคงเป็นอีกปัจจัยที่สำคัญที่สร้างความแตกต่างและสามารถขยายตลาดให้กว้างขึ้น ตลอดจนแสวงหากลุ่มลูกค้าใหม่ๆ การใช้องค์ความรู้การออกแบบอย่างมีประสบการณ์สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มทั้งทางด้านจิตใจและการสร้างมูลค่าเพิ่มทางการตลาดได้ และจะเกิดประโยชน์อย่างยิ่งถ้านักออกแบบหรือช่างทอในพื้นที่จังหวัดราชบุรีเข้าใจและสามารถนำไปพัฒนาต่อยอดในเชิงการออกแบบอย่างยั่งยืน



ภาพที่ 10 ผลงานต้นแบบจากงานวิจัย ได้รับการคัดเลือกไปจัดแสดงในงานเทศกาลออกแบบกรุงเทพฯ 2561 (Bangkok Design Week 2018) ระหว่างวันที่ 27 มกราคม ถึง 7 กุมภาพันธ์ 2561 ณ ศูนย์การค้าริเวอร์ซิตี้ (© Vitawan Chunthone 26/01/2018)

ข้อเสนอแนะ

จุดเด่นของจังหวัดราชบุรี คือ เป็นแหล่งอารยธรรมอันเก่าแก่ตั้งแต่สมัยทวาราวดีและมีเรื่องราวในอดีตที่กล่าวถึงชาติพันธุ์ต่างๆ ที่อพยพมาตั้งถิ่นฐาน โดยเฉพาะชาวไทยวนที่มีภูมิปัญญาโดดเด่นด้านการทอผ้าด้วยเทคนิคจกอีกทั้งที่ตั้งซึ่งอยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพมหานครเหมาะสมที่จะพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ให้กับผู้สนใจด้านศิลปะและวัฒนธรรมการทอผ้าจกได้เป็นอย่างดี แต่จากข้อจำกัดด้านวัตถุดิบทำให้ชุมชนหรือช่างทอผ้าขาดโอกาสในการทดลองวัสดุใหม่ๆ ทำให้รูปแบบผ้าทอของจังหวัดราชบุรีไม่มีความหลากหลาย ขาดเอกลักษณ์ที่โดดเด่นด้านผ้าทอมือแบบประยุกต์ ภาครัฐสามารถสนับสนุนให้มีการอบรมให้ความรู้ด้านนวัตกรรมใหม่ ๆ เช่น การออกแบบการย้อมเส้นใย เพื่อเปิดโอกาสให้ช่างทอผ้ามีการพัฒนาทักษะฝีมือและเรียนรู้การเปลี่ยนแปลง ตลอดจนสนับสนุนด้านการพัฒนาผลิตภัณฑ์แปรรูปให้มากขึ้น ควรสนับสนุนให้มีการสืบทอดภูมิปัญญาด้านการทอผ้าการย้อมสีธรรมชาติให้กับช่างทอรุ่นใหม่หรือผู้ที่สนใจให้มากขึ้น เนื่องจากองค์ความรู้ด้านนี้กำลังจะเลือนหายไปตามกาลเวลา

ภาพที่ 11 อบรมเชิงปฏิบัติการออกแบบลายผ้าจกร่วมสมัยและการย้อมสีธรรมชาติ อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี (© Vitawan Chunthone 29/05/2018)

ข้อเสนอแนะจากผลงานวิจัยสามารถนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนางานผลิตภัณฑ์ผ้าทอมือจังหวัดราชบุรี ดังนี้

1. ด้านลวดลาย สามารถพัฒนาลวดลายให้หลากหลายมากขึ้น ด้วยหลักการออกแบบผ่านกระบวนการออกแบบและการแก้ไขปัญหาอย่างสร้างสรรค์ตามหลักทฤษฎีของ Alex Faickney Osborn เช่น การลดย่อ หรือตัดทอนขนาดของลวดลาย

2. ด้านโครงสร้าง สามารถลดความหนาของโครงสร้างผ้าทอได้ ด้วยการลดขนาดเส้นใยและเพิ่มขนาดฟันหวีให้ถี่ขึ้น

3. ด้านรูปแบบผลิตภัณฑ์ สามารถพัฒนาปรับเปลี่ยนรูปทรงหมอนให้ได้ขนาดมาตราฐาน แม่แบบกางเกงสามารถปรับการตัดต่อผ้าให้น้อยชิ้นลงหรือวางผ้าในลักษณะอื่น พัฒนาเป็นเครื่องแต่งกายประเภทต่างๆ ในรูปแบบลำลองสวมใส่ง่ายและร่วมสมัย

ผู้วิจัยจึงหวังว่าการนำกระบวนการออกแบบตามหลักทฤษฎีของ Alex Faickney Osborn มาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมในงานวิจัยสามารถเปลี่ยนมุมมองของช่างทอผ้าในการเปิดรับความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ ตลอดจนมีแนวทางการพัฒนาความคิดเพื่อต่อยอดการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ผ้าจกราชบุรีเชิงสร้างสรรค์ต่อไป

บรรณานุกรม

จรัสพิมพ์ วังเย็น, “การออกแบบเครื่องนุ่งห่มเพื่อการพัฒนาการออกแบบสินค้าพื้นเมือง กรณีศึกษา ผ้าจกไทยวนราชบุรี.” รายงานผลการวิจัย, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, 2554.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนกุล, และ ชีสแมน, แพทริเซีย. *ผ้าล้านนา ยวน ลื้อ ลาว*. พิมพ์ครั้งที่ 2. เชียงใหม่: โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2531.

มานพ มานะแซม, “พัฒนาการเครื่องแต่งกายชาวล้านนา (ไทยวน).” *วิจิตรศิลป์* 1, ฉ. 1 (2551): 123.

เอกวินิต พรหมรักษา, “ทฤษฎีองค์การและการจัดการเชิงกลยุทธ์ชั้นสูง Brainstorming.” Promracsa, 5 ตุลาคม 2555. สืบค้นเมื่อวันที่ 7 ธันวาคม 2559. http://promrucsadba04. blogspot.com/ 2012/ 10/ brainstorming. html.

อุดม สมพร, *ผ้าจกไท-ยวน ราชบุรี*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ภาพพิมพ์, 2540.

Osborn, Alex F. *Applied Imagination: Principles and Procedures of Creative Problem-Solving*, 3rd Ed., New York: Charles Scribner’s Sons. 2006.

หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์

วารสารวิจิตรศิลป์ (Journal of Fine Arts - JOFA) คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับละ 8 บทความ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม

https://www.tci-thaijo.org/index.php/finearts_Journal

1. ประเภทของบทความที่เผยแพร่

1.1 บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี วิธีการ การวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่น ทัศนศิลป์ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ การออกแบบสื่อ ศิลปะการถ่ายภาพ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือโบราณคดี

1.2 บทความวิจารณ์หนังสือ (book review) หรือบทความปริทัศน์ (review article) ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์เช่นที่ปรากฏในข้อ 1.1

ทั้งนี้ บทความควรเป็นงานเขียนวิชาการที่มีการกำหนดประเด็นซึ่งต้องการอธิบายหรือวิเคราะห์อย่างชัดเจนตามหลักวิชาการ หรือมีการสำรวจวรรณกรรมเพื่อสนับสนุน จนสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นนั้นได้ อาจเป็นการนำความรู้จากแหล่งต่างๆ มาประมวลร้อยเรียงเพื่อวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ และผู้เขียนได้แสดงทัศนะทางวิชาการของตนไว้อย่างชัดเจน

2. การเตรียมต้นฉบับบทความ

2.1 แบบอักษร ต้นฉบับบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ให้ใช้ขนาดกระดาษ A4 แบบอักษร TH Sarabun New ขนาด 16 point และขนาด 14 point สำหรับเชิงอรรถอธิบาย สำหรับตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี

2.2 ไฟล์บทความ ให้ใช้ไฟล์ นามสกุล .docx

2.3 ไฟล์ภาพประกอบ ให้ใช้ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg, jpeg, RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 pixel/ high resolution ขึ้นไป ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB พร้อมกำหนดเลขลำดับภาพให้ตรงกับเลขลำดับภาพในเนื้อหา

3. องค์ประกอบของต้นฉบับบทความ

องค์ประกอบของบทความเรียงตามลำดับ ดังนี้ 3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และ คำสำคัญ 3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ 3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ

3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และคำสำคัญ

3.1.1 ชื่อบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย ชื่อบทความควรกระชับ ได้ใจความ หากประสงค์จะคงชื่อเดิมของรายงานวิจัยที่มีขนาดความยาว ให้ใส่ไว้ในเชิงอรรถอธิบายหน้าเดียวกับชื่อบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

3.2.2 ผู้เขียนบทความ ต้องระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นผลงานภาคนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียนบทความ

3.2.3 บทคัดย่อ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

3.2.4 คำสำคัญ (keyword) ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย จำนวนตั้งแต่ 3 คำ แต่ไม่เกินกว่า 5 คำ

3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ

3.2.1 จำนวนคำ บทความต้องมีจำนวนคำเฉพาะในส่วนของเนื้อหา (ไม่รวมจำนวนคำในบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) ไม่ต่ำกว่า 5,000 คำ แต่ไม่เกินกว่า 10,000 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ) ไม่รับบทความที่มีลักษณะเป็นรายงานการประชุมวิชาการ (proceeding) ที่มีเนื้อหาสรุปย่อผลการวิจัยหรือภาคนิพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา ซึ่งไม่ได้เพิ่มเติมหรือขยายความจากเนื้อหาสาระเดิมให้สมบูรณ์สอดคล้องมาตรฐานของบทความวิชาการ

3.2.2 การอ้างอิง ประกอบด้วย 1) การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามหลักเกณฑ์ Turabian (ดูรายละเอียดใน **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์ http://bit.ly/2VK4AEV**) 2) กรณีมีเชิงอรรถอธิบายให้ใช้การอ้างอิงแบบเชิงอรรถที่เรียงตามลำดับหมายเลขไว้ท้ายหน้ากระดาษ หากมีการอ้างอิงการอธิบายด้วยให้ใช้การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามที่วารสารกำหนด

3.2.3 ข้อมูลประเภทภาพประกอบ แผนผัง แผนที่ แผนภาพ ฯลฯ ให้แทรกระหว่างเนื้อหาและอยู่หน้าเดียวกับเนื้อหาที่อ้างอิงถึง ทั้งนี้ ควรคำนึงถึงความง่ายเมื่ออ่านบทความ (readability) พร้อมระบุข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เลขลำดับ คำอธิบาย และที่มา ด้วยการลงรายการอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ให้ชัดเจน

กรณีผู้เขียนเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ให้ลงรายการเพื่อแสดงความเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ด้วย ดังนี้ (© ชื่อ-นามสกุล ภาษาอังกฤษ วัน/เดือน/ค.ศ. ที่ผลิต)

ตัวอย่าง (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018)

ทั้งนี้ ผู้เขียนควรเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ในข้อมูลเหล่านี้ไม่น้อยกว่าร้อยละ 50 ของข้อมูลทั้งหมดที่เผยแพร่ในบทความ

3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ

3.3.1 บรรณานุกรม ใช้หลักเกณฑ์ตาม Turabian
(ดูรายละเอียดใน **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์ http://bit.ly/2VK4AEV**)

3.3.2 กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) ให้ลำดับต่อจากบรรณานุกรม และมีจำนวนคำไม่เกิน 150 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

3.4 บทความวิจารณ์หนังสือหรือบทความปริทัศน์

3.4.1 ชื่อบทความ กรณีเป็นบทความวิจารณ์หนังสือ ให้ขึ้นต้นว่าบทวิจารณ์หนังสือ ตามด้วยชื่อหนังสือ และ

ชื่อ-นามสกุล ผู้เขียนหนังสือ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นบทความปริทัศน์ ให้ขึ้นต้นว่าบทความปริทัศน์ ตามด้วยชื่อบทความ และชื่อ-นามสกุลผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ยกเว้นชื่อหนังสือหรือบทความภาษาอังกฤษไม่จำเป็นต้องใส่ชื่อภาษาไทย

3.4.2 ผู้เขียนบทความ ให้ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

3.4.3 ชื่อหนังสือหรือบทความ ให้ใช้ในรูปของบรรณานุกรมและเป็นภาษาอังกฤษทั้งหมดตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดสำหรับหนังสือให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุหมายเลข ISBN ของหนังสือ และบทความให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุ Hyperlink หรือลง QR code ที่สามารถเชื่อมต่อกับบทความดังกล่าวได้โดยตรง (ถ้ามี)

4. การส่งต้นฉบับบทความและการติดต่อ

4.1 การส่งต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนต้องส่งต้นฉบับบทความพร้อมกับแบบนำส่งบทความผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กรณีผลงานภาคนิพนธ์ของนักศึกษาหรือนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาให้แนบแบบรับรองคุณภาพบทความจากอาจารย์ที่ปรึกษาด้วย ทั้งนี้ ให้ถือวันที่ผู้เขียนส่งบทความเป็นวันรับบทความ (received)

https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/submission/wizard

4.2 การติดต่อ

เลขานุการบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
239 ถ.ห้วยแก้ว ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ 50200
โทรศัพท์ 0-5394-4829 โทรสาร 0-5321-1724
E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

5. การพิจารณา การประเมิน และการเผยแพร่บทความ

5.1 การตอบรับหรือปฏิเสธบทความ

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณากลั่นกรองบทความขั้นต้น และแจ้งผลการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธบทความให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 15 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับบทความ หากบทความมีรูปแบบหรือองค์ประกอบไม่ตรงตามหลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความที่วารสารกำหนด ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งต้นฉบับบทความให้ปรับปรุงแก้ไขใหม่ (revised) ภายใน 15 วันโดยฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

ต้นฉบับบทความอาจได้รับการปฏิเสธหากไม่ได้คุณภาพ ไม่ตรงกับประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์ หรือผู้เขียนบทความปฏิเสธไม่แก้ไขให้ตรงกับหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดและส่งกลับคืนมาภายในเวลาที่กำหนดข้างต้น

5.2 การประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานนำต้นฉบับบทความที่ผ่านการพิจารณาจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการแล้ว เสนอให้ผู้ประเมินพิจารณาบทความ (peer-reviewer) จำนวน 2 ท่าน ซึ่งกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการเป็นผู้เลือกจากผู้เชี่ยวชาญหรือเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่สอดคล้องกับเนื้อหาบทความ เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบ การเผยแพร่บทความภายใต้เกณฑ์ประเมินบทความที่วารสารกำหนด โดยเก็บข้อมูลทั้งหมดเป็นความลับและ ไม่เปิดเผย ชื่อ-นามสกุล รวมถึงหน่วยงานที่สังกัดทั้งของผู้เขียนและผู้ประเมินบทความ (double-blinded) จนกว่าต้นฉบับบทความจะได้รับการเผยแพร่ ใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความประมาณ 1 เดือน

5.3 ผลการประเมินบทความ

บทความที่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินบทความ ต้องได้รับผลการประเมินในระดับดี ดีมาก หรือดีเด่น ตามความเห็นของผู้ประเมินบทความทั้ง 2 ท่าน หากได้รับการพิจารณาว่าไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินทั้ง 2 ท่าน ถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

สำหรับบทความที่ไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมิน 1 ท่าน จากจำนวนทั้งหมด 2 ท่าน จะได้รับการประเมินจากผู้ประเมินท่านที่ 3 หากไม่ผ่านการประเมินอีกครั้งจึงถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

ผลการพิจารณาของผู้ประเมินบทความถือเป็นสิ้นสุดและเคร่งครัด โดยไม่มีการทบทวนบทความที่ไม่ผ่านการประเมิน ทบทวนระดับผลการประเมินอีกครั้ง หรือเปลี่ยนแปลงผู้ประเมินบทความใหม่ไม่ว่ากรณีใด

5.4 การแจ้งผลการประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งผลการประเมินของผู้ประเมินทุกท่าน ให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 7 วัน นับตั้งแต่ได้รับผลการประเมินจากผู้ประเมินท่านสุดท้าย หากมีข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงจาก ผู้ประเมิน ให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุงแล้วนำส่งต้นฉบับบทความให้ฝ่ายประสานงานของวารสารภายใน 1 เดือน นับตั้งแต่วันที่ฝ่ายประสานงานแจ้งผลการพิจารณาให้ทราบ หากผู้ส่งบทความไม่เห็นด้วยกับข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงของผู้ประเมินให้ทำหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรชี้แจงรายละเอียดให้กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณา

5.5 การตอบรับการเผยแพร่บทความ

บทความที่ผ่านการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ประเมิน จะได้รับการพิจารณาอีกครั้งจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ แต่เป็นการพิจารณาเฉพาะรูปแบบของบทความ การใช้ภาษา และการพิสูจน์อักษร โดยคำนึงถึงความง่ายต่อการอ่านบทความ (readability) จากนั้นฝ่ายประสานงานจะแจ้งข้อเสนอของกองบรรณาธิการให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุง เมื่อการแก้ไขปรับปรุงเสร็จสมบูรณ์แล้ว ให้ถือวันที่บรรณาธิการให้ความเห็นชอบแก้ไขบทความครั้งสุดท้ายเป็นวันแก้ไขบทความ (revised) และให้ถือวันที่บรรณาธิการมีหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรแจ้งการเผยแพร่บทความ เป็นวันตอบรับการตีพิมพ์บทความ (accepted)

5.6 การเผยแพร่บทความ

บทความที่ได้รับหนังสือตอบรับการเผยแพร่จากบรรณาธิการวารสารแล้ว จะได้รับการเผยแพร่ผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ภายใน 30 วันนับแต่วันออกหนังสือตอบรับการเผยแพร่ การเผยแพร่ให้เรียงลำดับก่อนหลังตามวันที่บรรณาธิการวารสารมีหนังสือแจ้งการตีพิมพ์ให้ผู้ส่งบทความทราบตามข้อ 5.5 ทั้งนี้ ลำดับการเผยแพร่ให้เป็นไปอย่างเคร่งครัด โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือทบทวนไม่ว่ากรณีใด

จริยธรรมการเผยแพร่บทความในวารสารวิจิตรศิลป์

วารสารวิจิตรศิลป์เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ผลงานวิจัย งานสร้างสรรค์ ข้อค้นพบหรือประเด็นใหม่ทางวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างนักวิจัย นักวิชาการ ศิลปิน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนบุคคลทั่วไปที่สนใจ เพื่อให้การเผยแพร่งานวิชาการของวารสารเป็นไปอย่างถูกต้อง มีคุณภาพ โปร่งใส สามารถตรวจสอบได้ตามหลักธรรมภิบาล เป็นหลักประกันคุณภาพผลงานวิชาการที่เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนได้อย่างแท้จริง สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาการในระดับนานาชาติ

ปรารภเหตุข้างต้น กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์จึงได้กำหนดแนวทาง วิธีปฏิบัติที่ดี รวมถึงจริยธรรมของการเผยแพร่ผลงานวิชาการไว้สำหรับการดำเนินงานของวารสารและผู้เกี่ยวข้อง กำหนดบทบาทหน้าที่สำหรับบุคคล 3 กลุ่ม ที่อยู่ในวงจรปกติและหลักเกณฑ์ของการเผยแพร่วารสาร ได้แก่ ผู้เขียนบทความ (author) บรรณาธิการวารสาร (editor) และผู้ประเมินบทความ (peer-reviewer) ได้ศึกษา ทำความเข้าใจ และปฏิบัติตามข้อกำหนดดังกล่าว ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนบทความต้องรับรองว่าผลงานที่เผยแพร่เป็นผลงานใหม่และไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ใดมาก่อน

2. ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องตามองค์ประกอบ รูปแบบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด

3. ผู้เขียนบทความต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่นถ้ามีการนำผลงานเหล่านั้นมาใช้ในบทความของตนเองผ่านการอ้างอิงและบรรณานุกรมทุกครั้งเพื่อแสดงหลักฐานการค้นคว้า

4. ผู้เขียนบทความต้องรายงานข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการทำวิจัยหรือการค้นคว้าทางวิชาการ ด้วยความซื่อสัตย์ทางวิชาการ ไม่บิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ ไม่คำนึงถึงผลประโยชน์ทางวิชาการจนละเลยหรือละเมิดสิทธิส่วนบุคคลหรือสิทธิมนุษยชน

5. ผู้เขียนบทความต้องไม่นำผลงานของตนเองในเรื่องเดียวกัน ไปเผยแพร่ในวารสารวิชาการมากกว่าหนึ่งฉบับ รวมถึงไม่คัดลอกข้อความใดจากผลงานเดิมของตน โดยไม่อ้างอิงผลงานเดิมตามหลักวิชาการในลักษณะที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นผลงานใหม่

6. ผู้เขียนบทความต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนการวิจัยในบทความ

7. ผู้เขียนบทความที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องมีส่วนในการวิจัย ค้นคว้า และเขียนบทความร่วมกันจริง

8. ผู้เขียนบทความต้องแจ้งผลประโยชน์ทับซ้อนที่มีในบทความให้กองบรรณาธิการทราบ ตั้งแต่เริ่มส่งต้นฉบับบทความ

9. ผู้เขียนบทความต้องยื่นหลักฐานแสดงการอนุญาตจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยของสถาบันที่ดำเนินการหรือหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง หากบทความมีการใช้ข้อมูลจากการทำวิจัยในคนหรือสัตว์

10. ผู้เขียนบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

11. วารสารที่ไม่ผ่านการพิจารณาจากผู้ประเมินให้เป็นอันตกไป ไม่สามารถนำมาประเมินใหม่หรือนำเสนอใหม่ได้อีกครั้งไม่ว่ากรณีใด ถึงแม้ว่าจะมีการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอของผู้ประเมินแล้วก็ตาม

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณากลั่นกรองคุณภาพของบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารที่รับผิดชอบ

2. บรรณาธิการมีหน้าที่เผยแพร่บทความในวารสารให้เป็นไปตามรูปแบบ องค์ประกอบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด

3. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้เขียนบทความและผู้ประเมินบทความ ให้แก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ

4. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว

5. บรรณาธิการต้องลำดับการเผยแพร่บทความให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด

6. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความของตนเองในวารสารที่รับผิดชอบขณะเป็นบรรณาธิการ

7. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความ ผู้ประเมิน และผู้บริหาร

8. บรรณาธิการต้องมีหน้าที่กำกับดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความมีหน้าที่รักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลบางส่วนหรือทั้งหมดของบทความ

2. ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบและปฏิเสธการประเมินบทความ หากพบว่ามีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความที่ตนเป็นผู้ประเมิน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการที่ปรึกษา หรือเหตุผลอื่นที่ไม่อาจให้ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้

3. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความในสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเชี่ยวชาญ พิจาณาจากความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่มีต่อสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเป็นผู้ประเมิน รวมถึงคุณภาพของการวิเคราะห์และความเข้มข้นของผลงาน

4. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินบทความตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดภายใต้หลักวิชาการ ปราศจากอคติ ประเมินบทความตามข้อเท็จจริง ไม่จงใจเบี่ยงเบนผลการประเมิน และไม่ถือความคิดเห็นส่วนตนที่ไม่มีข้อมูลมารองรับอย่างเพียงพอ เป็นเกณฑ์ในการตัดสินผลการประเมินบทความ

5. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินและวิจารณ์เนื้อหาเชิงวิชาการและให้ข้อคิดเห็นเชิงวิชาการที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เขียนบทความในเชิงรายละเอียด เพื่อการปรับปรุงแก้ไขบทความ โดยคำนึงถึงความก้าวหน้าทางวิชาการเป็นสำคัญ

6. ผู้ประเมินบทความต้องระบุผลงานวิจัยหรือผลงานวิชาการสำคัญที่สอดคล้องกับเนื้อหาของบทความที่ประเมิน แต่ผู้เขียนบทความไม่ได้อ้างถึงเข้าไปในการประเมินบทความ หากมีส่วนใดส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดของบทความที่เหมือนหรือมีลักษณะซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่นที่เคยมีผู้ศึกษาไว้แล้ว ต้องแจ้งให้บรรณาธิการทราบ

7. ผู้ประเมินบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts

Journal of Fine Arts (JOFA), Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

For 2 Issues our Year, 8 Articles per Issue

Issue 1 January - June and Issue 2 July - December

https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal

1. Categories of Publicized Articles

1.1 Research Articles, Academic Articles or Articles on Creative Work Project that present bodies of knowledge, concepts, theories, methodologies, research works or processes that are related to subjects of liberal arts such as visual art, designing, applied art, music, performance art, art media, media designing, photographic art, philosophic art, aestheticism, art histories or archaeology

1.2 Book Reviews or Article Reviews that are related to subject of liberal arts as mentioned in Item 1.1

Each article should have specific agendum that need clears description or analysis in accordance with academic principles, or should be supported with literature review that enables the conclusion of the analysis on such an agendum, which might be the collection and processing of knowledge from various sources , which allow systematic analysis. In addition, the author should clearly express his/her academic opinion clearly.

2. Preparation of Article

2.1 Font Style: The article, in both Thai and English languages, must be composed on A4 paper, with TH Sarabun PSK Font in the size of 16 point. Footnotes should be written with the same font in the size of 14 point. In all cases, all the numbers used must be written with Arabic Numbers.

2.2 Article File: Each File should be a '.docx' file.

2.3 Image Files: All image files should be '.jpg', 'jpeg', 'RAW' or 'TIFF' files with the resolution of 300 pixels or higher. The size of each file should not be inferior to 500 KB. The number that shows the order of each image must concur with the number mentioned in the contents.

3. Compositions of Article

Compositions of an article must be in the following order: 3.1 Title, Author, Abstract and Keywords; 3.2 Contents, References and Images; and 3.3 Bibliography and Acknowledgment.

3.1 Title, Author, Abstract and Keywords

3.1.1 Title should be written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. A title should be concise and comprehensible. If the long title of the original research report is used, such a title should be shown as a descriptive footnote on the same page of the English and Thai title.

3.2.2 Author should indicate first name - family name, academic title and work unit or academic institute of the author, written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. In case of an individual study written by a student in the graduate level, the first name - family name, academic title and worn unit of the advisor should be indicated after the name of the author.

3.2.3 Abstract must have Thai and English versions with at least 350 but no more than 500 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

3.2.4 Keywords should be in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. There should be at least 3 and no more than 5 keywords.

3.2 Contents, References and Images

3.2.1 Number of Words for each article, for the content only (not including number of words in Thai and English language abstract), there should be no less than 5,000 words and no more than 10,000 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version). An article that is the proceeding of an academic conference with the content that is the conclusion and summary of the findings from a research work or individual study in the graduate level, which has no addition or extension from the original content to be complete and concurrent to the standards for an academic article, is not accepted.

3.2.2 References include 1) in-text references in the name-year system in Turabian style (see also **JOFA's Handbook http://bit.ly/2VK4AEV**), and 2) footnotes in the orders of the numbers at the bottom of each page; if a footnote has a reference, the reference is in the form of an in-text reference or the one in the name-year system.

3.2.3 Images, Charts, Maps, Graphics and so on should be inserted in the context. Each image must be in the same page of the part of the content that refers to it with the consideration of readability, with the related data such as number of order, description and source clearly shown in the same system as the in-text reference, or name-year system.

In case where the author of an article owns a copyright of data, the copyright ownership must be shown as follows: '© first name-family name in English language Date/Month/A.D. of the creation of the data).

For example, (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018).

The author should be the owner of the copyright of at least 50 percent of all of such data in the publicized article.

3.3 Bibliography and Acknowledgment

3.3.1 Bibliography should be written in accordance with Turabian style: (see also **JOFA's Handbook http://bit.ly/2VK4AEV**).

3.3.2 Acknowledgment (if any) must follow the Bibliography and contain no more than 150 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

3.4 Book Review or Article Review

3.4.1 Title of a Book Review should begin with "Book Review of" phrase, followed by the title of the book and first name - family name of the author of the reviewed book in Thai and English language. In case of an article review, the title should begin with "Review of Article of" phrase, followed by the title of the article and first name - family name of the author of the article in both Thai and English languages. If the title of the reviewed book or article is in English language, it is unnecessary to add Thai title.

3.4.2 Author of the Article's first name - family name, and academic title and work unit or academic institute must be indicated in both Thai and English languages.

3.4.3 Title of Book or Article is to be in the form of bibliography and in English language in accordance with all the requirements set by the Journal. If it is referring to a book or article in Thai language, the Thai title should be romanized in accordance with the rules set by the Royal Institute of Thailand; and the name of the references in the bibliography should be translated into English language.

As for a book, put parentheses at the end of the reference. In the parentheses, identify ISBN number of the book. As for an article, put parentheses at the end of the reference, in the parentheses, add Hyperlink or QR Code that leads to the article directly (if any).

4. Submission of Article and Contact

4.1 Submission of Article

The Author should submit the genuine copy of the Article, attached with the Article Submission Form, through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) Center. As for a thesis of individual study of a graduate level student, the article should submitted together with the Quality Assurance Form from the advisor. It is agreed that the day on which the Author submits the article is the day of the receipt of the article.

https://www.tci-thaijo.org/index.php/finearts Journal/submission/wizard

4.2 Contact

Secretary of Fine Art Journal
Publication Department, Journal of Fine Arts
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University
239 Huai Kaeo Road, Suthep Sub-district, Mueang District, Chiang Mai Province 50200
Telephone Number: +66-5394-4829; Fax Number: +66-5321-1724
E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

5. Consideration, Evaluation and Publication of the Article

5.1 Acceptance or Denial for Article

The Academic Unit of the Publication Department will initially consider and screen the submitted articles and report the outcome to accept or deny each article to each author within 15 days from the day on which the article is received. If an article has pattern or compositions that do not meet the requirements set by the Journal. The Coordination Unit of the Journal will send the article back to the author and the author has to submit the revised article within 15 days. The Coordination Unit will coordinate with the author in all steps.

The article with the quality that does not meet the requirements or does not fit in any category of the publicized articles or is not revised to meet the requirements set by the Journal will be denied and given back to the author within the given period of time.

5.2 Evaluation of Article

The Coordination Unit will present the article accepted by the Academic Unit of the Publication Department to 2 peer reviewers, who are experts or people related to the contents of the article, chosen by the Academic Unit of the Publication Department, for approval for the publication of the article in accordance with the evaluation criteria set by the Journal. All the information, the author's and the reviewing peers' first names - family names, and work units are kept secret (double-blinded) until the article is publicized. The period of time spent on the consideration on each article is 1 month.

5.3 Result from Article Consideration

Each article that passes the evaluation by peer viewers must be evaluated to be in the Good, Very Good or Excellent Levels. If the article is evaluated by the two viewers to fail the evaluation, it is granted that that article dries not meet the evaluation for the criteria.

As for an article that is evaluated not to pass the evaluation by 1 from the 2 peers will be evaluated by the third peer and if the article is still evaluated not to pass the evaluation, it is granted not to pass the evaluation.

The result from the evaluation by the peer viewers is deemed ultimate and strictly binding. An article that does not pass the evaluation will not be reviewed again by either same reviewers or new ones in any case.

5.4 Notification of the Result from Article Evaluation

The Coordination Unit of the Journal will send the result of the evaluation by each of all the reviewers to the author of the article within 7 days from the day on which the unit receives the result from the evaluation by the last reviewer. If there is any suggestion or recommendation for improvement from reviewers, the author of the article should revise the article and submit the revised article within 1 month from the day on which the Coordination Unit notifies the

result from the evaluation. Disagreeing with the suggestions or advice on improvement by the reviewers, the author should submit a letter to give detailed explanation to the Academic Unit of the Publication Department for consideration.

5.5 Acceptance of Article

An article that has been revised in accordance with the suggestions by the reviewers will be considered again by the Academic Unit of the Publication Department. However, this consideration focuses only on the pattern, language and proofreading on the basis of readability. Afterward, the Coordination Unit will inform the author of the article to make adjustments in accordance with the instructions from the Publication Department. After the adjustments, it is granted that the day on which the editor approve the final version of the article is the article revision day and the day on which the Publication Department literally notifies the day of the publication of the article is regarded as the day on which the article is accepted.

5.6 Article Publication

An article that is literally accepted by the Publication Department of the Journal will be publicized through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) within 30 days from the day of the issuance of the letter of the article acceptance. The publication of articles must be in the order of the days on which the Editor-in-Chief of the Journal literally informs the authors of the publication as in Item 5.5. The order of publication is fixed and robust and subjects to no change or review in any case.

Ethics for the Publication of Articles in Journal of Fine Arts

Journal of Fine Arts is the medium that publicizes research works, relative works, discoveries or new academic issues in the field of arts by researchers, academics, artists, students and people who are interested in the subject in order to ensure that the publication of academic works by the Journal is accurate, with quality, transparent and accountable in accordance with the principle of good governance, which can truly guarantee the quality of the academic works that are publicized, in accordance with international academic standards.

Based on the aforementioned rationale, the Publicatikon Department of the Journal of Fine Arts sets the code of conducts, good practices and ethics for the publication of academic works for the operations by the Journals and all the related parties which are the responsibilities for 3 groups of people, namely, authors of articles, editors of the Journal and peer reviewers, to study on, understand and follow, as follows.

Roles and Responsibilities of Article Author

1. Each author has to confirm that each of their publicized works is new and has never been published or publicized anywhere else before.

2. Each author has to compose his/her articles accurately in accordance with the compositions, pattern and criteria set by the Journal.

3. Each author has to refer to others' works in case where such works are used in his/her article, through the references and bibliography in order to show the evidence of the research and study efforts.

4. Each author must report all the facts that happen from the research or academic study with academic integrity without corrupting the data or giving false data and without the overwhelming focus on academic advantages until causing ignorance or violation to individuals' personal rights or human rights.

5. Each author must not publicize articles with the same title in more than 1 academic journal

nor should each author plagiarize any statement from any of his/her former works without referring to the former work in accordance with the academic principle until there is the misleading that it is a new work.

6. Each author must indicate sources of fund for his/her research project in his/her article.

7. Each of all the authors of an article, whose names are shown in the article, must truly take parts in researching, studying and composing the article.

8. Since the beginning of the submission of his/her article, each author has to inform the Publication Department of any conflict of interests.

9. Each author must submit the evidence to prove the permission from the Research Ethical Committee of the institute that conducts the operation or any other related work unit in case where the article relies on information from the research works on human beings or animals.

10. Each author must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

11. Any article that does not pass the evaluation by peer reviewers should be denied and cannot be evaluated again or presented again in any case although is has been adjusted in accordance with the suggestions from reviewers.

Roles and Responsibilities of Editor

1. Each editor has to screen the articles to assure the quality of articles to be publicized in the Journal that he/she is in-charge of.

2. Each editor has the publicize articles in the Journal in accordance with the pattern, compositions and criteria set by the Journal.

3. Each editor must not disclose data of authors and reviewers of articles to any other irrelevant individual during the periods of article evaluation.

4. Each editor must not publicize any article that has been publicized before.

5. Each editor must set the order of the publication of articles with strict adherence to the predetermined criteria.

6. Each editor must not publicize his/her own article in the Journal that he/she is in-charge of while being the editor.

7. Each editor must not have any conflict of interest with any author, reviewer or administrator.

8. Each editor must supervise and manage to ensure that there is no intervention to the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

Roles and Responsibilities of Article Reviewer

1. Each reviewer is responsible for keeping the entire information of an article or any part there of secret without being disclosed.

2. Each reviewer must inform the editor of the Journal and deny to evaluate an article if finding out that he/she has any conflict of interest with the author of the article that he/she will evaluate, such as a case where he/she is the advisor of the project or a case of any other cause that disables him/her from giving suggestions or advice in the free manner.

3. Each reviewer should evaluate an article in the field or subject that he/she has expertise, considering the significance of the contents of the article that he/she reviews, as well as the quality of the analysis and the depth of the work.

4. Each reviewer should evaluate each article in accordance with the criteria set by the Journal under academic principles, and without bias; and should evaluate each article on the bases of facts without intention to deviate the result from the evaluation and without using personal assumption that is not sufficiently supported by data as a criterion for the evaluation for any article.

5. Each reviewer must evaluate and critique contents in the academic manner and give academic opinions that are useful for the author of an article in details in order to facilitate the adjustment of the article, with the main focus on academic advancement.

6. Evaluating an article, each reviewer must indicate any key research work or academic work that is concurrent with the contents of the article he/she reviews but the author of the article does not refer to. If the entire article or any part thereof is similar to or can be assumed to plagiarize any other work, the reviewer must notify the editor immediately.

7. Each reviewer must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

ทัศนะและข้อคิดเห็นในวารสารแต่ละฉบับเป็นของผู้เขียนบทความแต่ละท่าน มิใช่เป็นความคิดเห็นของกองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยกับความคิดเห็นดังกล่าวเสมอไป

Statements of fact and opinion are made on the responsibility of the authors alone and do not represent the views of the editors or the Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University. In any case, the editors and the Faculty of Fine Arts reserve the right to either agree or disagree with those facts and opinions.

ดาวน์โหลด **คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์** เพื่อดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับกับการจัดทำฉบับ template รูปแบบการอ้างอิงและบรรณานุกรมตามหลักเกณฑ์ Turabian และแบบประเมินต้นฉบับวารสารได้ที่

http://bit.ly/2VK4AEV

Download JOFA's Handbook for more details about template for manuscript preparation, Turabian citation guide, and manuscript evaluation form

JO FA JOURNAL OF FINE ARTS วารสารวิจิตรศิลป์