

การพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิต ครกหินเพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิต และการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด (กรณีศึกษา ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง)¹

กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค และรัชภูมิ ปัญสูงเสริม²

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาการนำเอาวัสดุเศษหินที่เหลือ จากการผลิต
ครกหินนำกลับมาใช้ประโยชน์ โดยการใช้แนวทางในการออกแบบและสร้างสรรค์
เข้ามาเพื่อพัฒนาวัสดุเศษหินเหล่านี้ให้สามารถแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์ของตกแต่ง
บ้านที่น่าสนใจ และสามารถต่อยอดจากเศษหินที่ไม่มีคุณค่ากลับมาใช้ประโยชน์ได้
อย่างเหมาะสม ซึ่งการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์ ตรายีนค่าและ
บรรจุภัณฑ์สำหรับผลิตภัณฑ์ที่ได้พัฒนาขึ้นจากวัสดุเศษหินในกระบวนการผลิต
ครกหินที่มีคุณภาพและมีมูลค่าในเชิงเศรษฐกิจ รวมถึงศึกษาทัศนคติความพึงพอใจ
ของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมการตลาด
(4Ps) โดยผลลัพธ์ที่ได้ในงานวิจัยนั้นได้ทำการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ทั้งสิ้น
30 รูปแบบผลงาน ซึ่งแบ่งผลงานออกเป็น 6 หมวดผลิตภัณฑ์ได้แก่ เชิงเทียน ที่เสียบ
ปากกา ที่วางสบู่ ฐานเสียบรูปภาพ ที่วางตะเกียบ และกระถางดอกไม้ขนาดเล็ก

ในส่วนของการศึกษาทัศนคติความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์
ต้นแบบศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมการตลาด (4Ps) สํารวจโดยการเก็บข้อมูล
จากกลุ่มตัวอย่างที่เข้าร่วมชมผลงานนิทรรศการแสดงผลงานและผู้ที่สนใจ
จำนวนทั้งสิ้น 550 คน พบว่า

¹ บทความวิจัย ได้รับการสนับสนุนจากงบประมาณตามพระราชบัญญัติงบประมาณรายจ่าย
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2554 แผนงานบริหารจังหวัดลำปาง (งปพัฒนาจังหวัด)

² ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

● ทักษะคิดต่อผลิตภัณฑ์ศิลปา (Product) มีทักษะคิดเชิงบวกในระดับมาก ต่อผลิตภัณฑ์ ($\bar{x} = 3.99$) โดยประเด็นที่กลุ่มตัวอย่างเห็นด้วยสูงที่สุด คือ ประเด็นของศิลปาสามารถพัฒนาเป็นสินค้าที่เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับชุมชนได้ ($\bar{x} = 4.21$)

● ทักษะคิดต่อราคาที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์ (Price) ในประเด็นราคาที่เหมาะสมของสินค้าจากการประเมินกลุ่มตัวอย่าง พบว่า กลุ่มผลิตภัณฑ์กระถางดอกไม้ขนาดเล็กได้ค่าเฉลี่ยของราคาผลิตภัณฑ์สูงสุดอยู่ที่ 111.05 บาท ต่อหนึ่งชิ้น และกลุ่มผลิตภัณฑ์ที่วางตะเกียบได้ค่าเฉลี่ยของราคาผลิตภัณฑ์ต่ำสุดอยู่ที่ 68.64 บาท ต่อหนึ่งชิ้น

● ทักษะคิดต่อช่องทางการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ (Place) จากการประเมินช่องทางการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ พบว่า สถานที่ที่ควรจำหน่ายใน 3 อันดับแรกคือ 1) สถานที่ท่องเที่ยว ได้แก่ วัดพระธาตุลำปางหลวง น้ำตกแจ้ซ้อน ศูนย์อนุรักษ์ช้างไทย อุทยานแห่งชาติดอยฝรั่ง แม่เกาะ กาดกองต้า ศูนย์เซรามิค และเขื่อนนคร เป็นต้น 2) ร้านขายของที่ระลึกและร้านของฝากจังหวัดลำปาง 3) เลือกร้านสรรพสินค้าที่อยู่ในลำปาง เช่น เสรีสรรพสินค้า โลตัส บิ๊กซี แมคโคร เซ็นทรัล

● ทักษะคิดต่อการส่งเสริมทางการตลาด (Promotion) มีทั้งสิ้น 3 ประเด็น คือ 1) การโฆษณาผ่านสื่อของสินค้า พบว่า 3 อันดับแรก ได้แก่ รายการวิทยุ หนังสือพิมพ์ท้องถิ่น และอินเทอร์เน็ต ตามลำดับ 2) เนื้อหาที่ควรประชาสัมพันธ์ พบว่า 3 อันดับแรก คือ ประชาสัมพันธ์เรื่องการสะท้อนภูมิปัญญาท้องถิ่น ประชาสัมพันธ์การใช้ประโยชน์ และประชาสัมพันธ์ด้านใช้ทรัพยากรอย่างคุ้มค่า ตามลำดับ 3) การกระตุ้นและการส่งเสริมการตลาด พบว่า กลุ่มตัวอย่างร้อยละ 59.1 ให้ความเห็นว่าควรมีการส่งเสริมในเรื่องการมีสินค้าหรือผลิตภัณฑ์ของแถมมากที่สุด

คำสำคัญ : การออกแบบ/ วัสดุเศษหิน/ บรรจุภัณฑ์/ ผลิตภัณฑ์ของตกแต่งบ้าน

Abstract

This research is to study about bringing remaining waste rock materials from production of rock mortar, to be used by using guidelines in design and creating, to develop these remaining waste rock materials to be processed as interesting house decoration products and to continue from unvaluable waste rock to be used suitably. This research has objectives to develop product, brand and packaging product for products developed from waste rock materials in rock mortar production process having quality and economic value, including study about attitude towards satisfaction of people towards prototype product of Silapa under the concept of marketing mix (4Ps). The result from the research is to design and develop 30 formats of products. The work pieces are divided into 6 groups of products including, candle sticks, pen holders, soap trays, picture mounts, chopstick holders and small flower pots.

Regarding study on attitude of people's satisfaction towards prototype products of Silapa under the concept of marketing mix (4Ps) surveyed by collecting information from sample groups who visit work pieces and exhibitions for showing work pieces and interested people, total 550 people, it was found that :

- Attitude towards product of Silapa (Product), there is positive attitude in much level towards products ($\bar{x} = 3.99$); the issue that sample groups agreed the most was the issue of Silapa which can develop to be product adding economic value to the community ($\bar{x} = 4.21$).

- Attitude towards suitable price of product (Price), in the issue of appropriate price of goods from evaluation of sample groups, it was found that group of product of small flower pots had mean of the highest product price at 111.05 Baht per one piece. Groups of product of chopstick holder had mean of the lowest product price at 68.64 Baht per one piece.

- Attitude towards Product Distribution Channel (Place) : From evaluation of product distribution channel, it was found that places that there should be product distribution places in three first levels as follows: 1) tour attractions including Wat Phra That Lampang Luang, Jae Sorn Waterfall, the Elephant Conservation Center, Doi Farang National Park, Mae Moh, Kad Kongda, Ceramic Center and Chuang Nakhon, etc. 2) Giftshops and souvenir shops, Lampang province; 3) Selecting department stores in Lampang Province, for example, Seri Department Store, Lotus, Big C, Makro, Central.

- Attitude towards marketing promotion (Promotion), there are total three issues, as follows : 1) advertisement of products through media; there is finding that the first three levels, including : radio programs, local newspaper and internet, respectively; 2) content that should have public relations, there is finding that the first three levels, including, public relations regarding reflection of local wisdom, public relations on using of products for benefit and public relations of using of resources wisely, respectively; 3) marketing promoting and stimulating, there is finding that 59.1 per cent of sample group give the opinion that there shall be promotion regarding the matter that there are the most premium products or goods.

Keywords: Design/ waste rock materials/ packaging products/
house decoration products

1. บทนำ

1.1 หลักการและเหตุผล

บ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย จ.ลำปาง เป็นชุมชนที่มีการตั้งรกรากมานานกว่า 200 ปี (นับถึงปี พ.ศ. 2558) ลักษณะสภาพภูมิประเทศที่อุดมสมบูรณ์ไปด้วยดิน และน้ำจากห้วยโจ้ที่ไหลผ่านตลอดทั้งปี อันเหมาะสมแก่การเพาะปลูก ทำไร่ ทำนา ทำสวน จึงเกิดเป็นอาชีพแรกเริ่มของคนในพื้นที่ พร้อมการตั้งถิ่นฐานรกราก การสร้างบ้านที่อยู่อาศัย เวลาผ่านไปเริ่มเกิดการมองเห็นเป็นชุมชนมากยิ่งขึ้น จากนั้นก็ได้มีการชักชวนญาติพี่น้องมาอยู่กันเพิ่มขึ้น รวมทั้งได้มีการแต่งงานสืบสกุล และรับเชยสะใภ้จากชุมชนต่างถิ่นมากขึ้น จากการประกอบอาชีพทำไร่การเกษตร เป็นหลัก คนในสมัยนั้นจึงเกิดความคิดเห็นที่ตรงกันในการตั้งชื่อเป็นหมู่บ้าน โดยใช้ ชื่อเรียกว่า “บ้านไร่ห้วยโจ้” อันมีเหตุผลมาจากการประกอบอาชีพหลักของหมู่บ้าน คือการทำ “ไร่” และอาศัยลำน้ำ “ห้วยโจ้” ในการหล่อเลี้ยงวิถีชีวิตผู้คนในหมู่บ้าน จึงกลายมาเป็นการนำคำสองความหมายมารวมเป็นความหมายหนึ่งเดียวที่ใช้เรียก กันมาโดยตลอดในนามของคนบ้านไร่ห้วยโจ้

เมื่อก่อสร้างถิ่นฐานเป็นที่อยู่อาศัยและที่ทางทำมาหากินกันเป็น จำนวนมากขึ้น ชาวบ้านไร่ห้วยโจ้ที่ประกอบอาชีพหลัก คือการทำไร่อ้อยและ ไร่ข้าวโพด การปลูกข้าวทำนาทำสวน ผลิตภัณฑ์ส่วนใหญ่จึงเกิดจากการทำน้ำตาล จากอ้อย (น้ำอ้อย) ขายเป็นตลาดบ้านใกล้เรือนเคียง ในเวลาต่อมาเข้าสู่ฤดูฝน พ่อหนานขัด ยศปินตา เป็นผู้คิดค้นการนำภูมิปัญญาการปั้นหม้อ แห่งหมู่บ้าน บ้านไร่ห้วยโจ้ขึ้นมา ก่อนสมัยการก่อสร้างวัดบ้านไร่ เมื่อปี พ.ศ. 2530 โดยเกิดจาก การเข้าสู่ช่วงฤดูฝน ได้เดินสำรวจเก็บของป่าตามวิถีชีวิตคนบ้านไร่ซึ่งบริเวณ ลำน้ำห้วยโจ้ เมื่อเดินเหยียบย่างเข้าไปเก็บอ้ออ่างที่ออกมาจากในดินบริเวณริมฝั่ง ห้วยโจ้ พบว่า ดินบริเวณดังกล่าวเป็นดินหม้อ (ดินเหนียว) อันมีคุณสมบัติที่เหนียว จนสามารถนำมาปั้นเป็นหม้ออ่างขาง (หม้อต้ม) ไว้สำหรับทำเป็นหม้อข้าวหม้อแกงได้ ในที่สุดจึงนำดินบริเวณดังกล่าวมาทดลองทำ จนเกิดผลเป็นการค้าขายหม้อดินเผา จนชาวบ้านได้เกิดเป็นวิถีชีวิตการปั้นหม้อขายมากขึ้นเรื่อยมาและได้กลายเป็นงาน อาชีพหลักของหมู่บ้านไปพร้อมๆ กับการทำเกษตรกรรม

บ้านไร่ห้วยโจ้ ได้อาศัยและยึดหลักในการประกอบอาชีพปั้นหม้อขาย มาโดยตลอด จนเป็นที่เลื่องลือของชุมชนบริเวณใกล้เคียง ประกอบกับการมีเส้นทาง การคมนาคมการติดต่อสื่อสารเริ่มสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น จากชื่อเสียงของคนบ้านไร่ กับวิถีชีวิตการปั้นหม้อ จึงเกิดมีกลุ่มต่างถิ่นที่เดินทางมาจากบ้านหมอนเขาแก้ว และ ได้เข้ามาศึกษาเรียนรู้วิธีการปั้นหม้อดินกับคนบ้านไร่ เพราะเห็นว่าเป็นอาชีพที่มี ราคาดีในสมัยนั้น กลุ่มคนดังกล่าวได้นำภูมิปัญญาการปั้นหม้อของคนบ้านไร่ นำกลับไปพัฒนาฝีมือของตนเองในชุมชนบ้านหมอนเขาแก้วของตน

ณ ปัจจุบันนี้ บ้านหมอนเขาแก้วได้ก่อเกิดอาชีพหลัก คือการปั้นหม้อ เป็น ผลิตภัณฑ์จากเครื่องปั้นดินเผา และผลิตภัณฑ์ที่ขึ้นชื่อของคนบ้านหมอนเขาแก้ว มาโดยตลอด ในราว พ.ศ. 2500 เกิดความเคลื่อนไหวขึ้นในหมู่บ้านไร่ห้วยโจ้ ในเรื่องของวิถีชีวิตและภูมิปัญญาของคนในหมู่บ้านเริ่มเปลี่ยนแปลงไป จากเดิมที่เคย เป็นหมู่บ้านการปั้นหม้อดินมากกว่า 70 ปี ได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นอาชีพหลักอย่างอื่น อันเกิดจากบุคคลสำคัญผู้หนึ่ง ที่อาศัยอยู่ในบ้านไร่ห้วยโจ้ นามว่า พ่ออาจารย์ หนานแก้วมา ใจงาม ท่านเป็นคนบ้านไร่แต่กำเนิด ซึ่งบวชเป็นสามเณรอยู่ที่วัดบ้านไร่ ห้วยโจ้ และได้ย้ายออกไปศึกษาวิชาพระธรรมในพุทธศาสนาอยู่ที่วัดศรีเกิด จนกระทั่ง ขึ้นเป็นเจ้าหัววัด จำพรรษาอยู่ที่วัดบุญยืนในเวลาต่อมา ด้วยความที่ท่านศึกษา พระธรรมจนถึงจุดสูงสุดของการบรรพชา การเดินทางของท่านในทางสายกลางจึง สิ้นสุดลงโดยการลาสิกขาบทเป็นคนสามัญชนธรรมดา แต่ยังไม่รู้ว่าจะประกอบอาชีพ การทำมาหากินอย่างไรดี ท่านได้ทบทวนไปในครั้งสมัยที่ท่านยังเป็นเด็กๆ ท่านได้ รำลึกถึงพ่อเฒ่าจันทร์ ใจงาม ผู้เป็นบิดา ซึ่งประกอบอาชีพเป็นช่างตีเหล็กและ ทำงานชุดลำเหมืองชลประทานหน้าหมู่บ้าน โดยการนำหินทั่วไปมาทำเป็นคันป้องกัน คลั่งพัง ซึ่งหินเหล่านั้นเองผู้เป็นบิดาของท่านได้นำกลับมาเอาเหล็กสกัดที่ท่านตี มาเจาะหินให้เป็นแอ่งตรงกลางเปรียบให้ดูเหมือนว่าเป็นครกแต่คงไม่ใช่ครกที่ขึ้นรูป สวยงามเพียงพอที่จะสามารถใช้ตักน้ำพริกได้

จากการที่ท่านได้รำลึกความหลัง พ่อหนานแก้วมา ใจงาม จึงเกิดเป็น การจุดประกายความคิดในการเบิกนำภูมิปัญญาการเจาะ “ครกหิน” ของผู้เป็นบิดา มาทำใหม่ให้สำเร็จสวยงามขึ้นอีกครั้งหนึ่ง ซึ่งความคิดของท่านในช่วงแรกเริ่มของ

การประดิษฐ์ครกหิน ท่านได้ริเริ่มจากการให้ผู้เป็นหลานชายของท่านไปขอนำเอาปูนซีเมนต์ของพระครูปัญญโชติปัญโญ เจ้าอาวาสวัดบ้านไร่ห้วยโจ้ มาขุดดินหล่อให้เป็นรูปครกขึ้นมา แต่ก็ผิดจากความตั้งใจท่านจึงตัดสินใจออกเดินทางสู่ปากันหาหินตั้งแต่บริเวณลำน้ำห้วยโจ้ ขึ้นไปตลอดจนถึงบริเวณป่าม่อนขอนแก่น ซึ่งจากการที่ท่านได้เดินสำรวจก็พบหินชนิดหนึ่ง ที่มีลักษณะมองเห็นเป็นสีเขียวออกดำ มีความแข็งแรงทนทาน จึงได้แบกใส่บาฬามาจากปากลับเข้าสู่บริเวณบ้านของท่านเพื่อทำการลองผลิตลองถูกโดยอาศัยเครื่องมือของผู้เป็นบิดาอันได้แก่เหล็กสกัดและค้อนตีเหล็ก ท่านได้นำอุปกรณ์ทั้งสองสิ่งมาตอกกะเทาะเข้ากับหินให้เป็นรูปครกตามที่ท่านต้องการ ผลปรากฏว่าหินชนิดนี้ที่ท่านกำลังเจาะสามารถนำมาสร้างประดิษฐ์ครกหินได้ในที่สุด ซึ่งในขณะนั้นเป็นครกหินที่มีผิวค่อนข้างจะขรุขระมาก ท่านจึงได้นำเศษหินที่เหลือออกจากการเจาะครก นำมาขัดครกซึ่งเป็นหินเช่นกัน ด้วยแนวความคิดที่ความต้องการให้ครกหินของท่านนั้นมีผิวที่เรียบขึ้น และสวยงามมากยิ่งขึ้น นับว่าเป็นภูมิปัญญาจากหินกลายเป็นครกอันเกิดจากความพยายามและฝีมือในการเจาะครกหินจนเป็นผลงานที่สำเร็จชิ้นแรกของ พ่อหนานแก้วมา ใจงาม ในวัย 34 ปี ด้วยความพยายามและอดุสาหะของพ่อหนานแก้วมา ใจงาม ในการเจาะครกหินจนได้เป็นรูปทรงที่สวยงามและเป็นสิ่งที่น่าภาคภูมิใจ มารดาของท่านได้เห็นความตั้งใจของลูก จึงเก็บครกที่ท่านเจาะหาบไปขายในตลาดในกับพวกพ่อค้าชาวจีนในราคารูกละ 10 บาท ผลปรากฏว่าครกหินที่ท่านเจาะได้ขายดีเป็นเทน้ำเทท่าทำให้เกิดเป็นกำลังใจของท่านในการเข้าไปในป่าหาเก็บหินมาเจาะเป็นครกอย่างจริงจัง

จนกระทั่งเวลาผ่านไปราวปี พ.ศ. 2504 ชาวบ้านไร่ห้วยโจ้ เริ่มมองเห็นรายได้เป็นกอบเป็นกำที่เกิดขึ้นจากการเจาะครกหินขายของ พ่อหนานแก้วมา ใจงาม จึงเข้ามาศึกษาเรียนรู้ทักษะในการเจาะครกหินจากท่าน และหลังจากนั้นก็ได้นำกลับไปทำในบ้านของตนเองทำออกมาเป็นครกหินขาย ส่งผลให้ยังทำก็อยู่ได้เงินมาเป็นจำนวนมากกว่าการมีอาชีพปั้นหม้อดินเผา ที่มีกรรมวิธีหลายขั้นตอนและใช้ระยะเวลานานกว่าจะกลายเป็นหม้อดินเผาสำเร็จ ประกอบกับการเจาะครกหินหนึ่งลูกได้ราคาดีกว่าการปั้นหม้อหลายสิบใบ จึงเกิดเป็นการพัฒนาขึ้นในการประกอบอาชีพเจาะครกหิน โดยการขยายผลส่งต่อการเรียนรู้วิถีชีวิตและภูมิปัญญาการเจาะครก

แบบหลังคาต่อหลังคา จนการเจาะครกหินในหมู่บ้านไร่ห้วยโจ้กระจายและทำกันอยู่ทั่วทุกครัวเรือนและการเป็นอาชีพหลักควบคุมไปกับการทำไร่นาสวนของหมู่บ้านในที่สุด แทนอาชีพเดิมซึ่งเคยมีการปั่นหม้อดินเผาได้เลื่อนรางหายไปในปี พ.ศ. 2516

ในปี พ.ศ. 2517 ต่อมา หมู่บ้านไร่ห้วยโจ้ ได้พัฒนาฐานะของตนเองต่อการทำงานอาชีพซึ่งเกิดจากการเจาะครกหินขายคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์อันโดดเด่นของหมู่บ้านกับการเจาะครกหินทำให้นายจันทร์ เตชะสืบ ผู้ใหญ่บ้านในสมัยนั้น ได้เห็นถึงความสำคัญของหมู่บ้านที่มีการประกอบอาชีพการทำไร่และเจาะครกหินเป็นหลัก จึงได้เรียกประชุมชาวบ้านหาบทสรุปข้อตกลงในเรื่องของการเห็นสมควรว่าให้เปลี่ยนชื่อหมู่บ้านจากเดิมที่ใช้ชื่อว่า “บ้านไร่ห้วยโจ้” เปลี่ยนเป็น “บ้านไร่ศิลาทอง” โดยมีความหมายว่า ให้หมายเป็นหมู่บ้านที่ถูกแต่งตั้งขึ้นโดย คนพิชัยกลุ่มแรกที่เข้าสร้าง “บ้าน” เพื่อทำ “ไร่” พัฒนาจนเป็นการนำหิน “ศิลา” มาเจาะครก ขายได้เป็นเงินเป็น “ทอง” ขึ้นมาจนถึง ณ ปัจจุบันนี้ ทุกวันนี้แม้ว่า พ่อหนานแก้วมา ใจงาม ได้ปิดฉากตำนานชีวิตการเจาะครกหินยาวนานกว่า 25 ฤดูกาลของตนลงในวัย 59 ปี ด้วยการกระทำตนเองถึงแก่ชีวิตในเดือนกุมภาพันธ์ ปี พ.ศ. 2525 แต่ถึงอย่างไรนับเวลาผ่านไปกว่าครึ่งศตวรรษ คนในหมู่บ้านไร่ศิลาทองแทบจะทุกหลังคาเรือนยังคงอาศัยภูมิปัญญาของพ่อหนานแก้วมา ใจงาม ในการประกอบอาชีพเจาะครกหินขายเลี้ยงชีพคนในครอบครัว จนกลายเป็นเอกลักษณ์เด่นของชุมชนที่เรียกว่า “บ้านไร่ศิลาทอง” ตราบเท่าทุกวันนี้



ภาพที่ 1 ลักษณะภูมิทัศน์ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง เป็นหมู่บ้านที่ตั้งอยู่บริเวณใกล้กับเชิงเขาพื้นที่ส่วนใหญ่ของหมู่บ้านเป็นที่ราบลุ่มระหว่างภูเขาและที่ราบเชิงเขา อันมีน้ำจากลำน้ำห้วยโจ้ ซึ่งเป็นแม่น้ำสายหลักตามธรรมชาติที่ไหลผ่านหมู่บ้านนอกจากนี้ ยังมีคลองชลประทานจากเขื่อนกิ่วลมที่ไหลผ่านหน้าหมู่บ้านอีกสายหนึ่ง ซึ่งหมู่บ้านได้อาศัยน้ำเหล่านี้เพื่อใช้ในการอุปโภคและใช้ในการทำการเกษตรตลอดทั้งปี



ภาพที่ 2 ชุมชนหมู่ 10 บ้านไร่ศิลาทอง ตำบลพิชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง เป็นหมู่บ้าน
หนึ่งเดียวในตำบลพิชัย และจังหวัดลำปางที่มีชื่อเสียงในเรื่องของการประกอบอาชีพหลักของ
หมู่บ้าน คือ “การเจาะครกหิน” กว่าร้อยละ 90 หลังคาเรือน ที่มีการประกอบอาชีพนี้อย่างจริงจัง
ไปพร้อมกับการทำการเกษตรตามฤดูกาล จนเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นที่ใครในตำบลพิชัย
และพ่อค้าครกหินต่างจังหวัดก็รู้จักบ้านไร่ศิลาทอง ในนามว่าเป็น หมู่บ้านการเจาะครกหิน

โดยในอดีตที่ผ่านมา ชาวบ้านไร่ศิลาทองเคยได้พยายามแปรรูปผลิตภัณฑ์
ที่ทำขึ้นจากการเจาะหิน ได้แก่ กบ เข็ด (อุปกรณ์ตกแต่งสวนในบ้าน) ที่วางสับ และ
ผลิตภัณฑ์อื่นๆ เป็นต้น เมื่อชาวบ้านทำขึ้นได้แต่ไม่เป็นที่ต้องการของตลาด กล่าวคือ
ไม่มีตลาดรองรับซื้อผลิตภัณฑ์ที่ชาวบ้านสร้างขึ้น ประเด็นนี้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า
ชาวบ้านขาดโอกาสทางเครือข่ายสนับสนุน ผลักดัน รูปแบบผลิตภัณฑ์ให้ติดอยู่ใน
ท้องตลาดรับซื้อทั่วไป และการให้การช่วยเหลือด้านข้อมูลเกี่ยวกับแนวโน้มของ
ผลิตภัณฑ์

ประเด็นที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ขาดไม่ได้ คือ ชุมชนยังขาดความรู้ความเข้าใจ
บางประการในเรื่องของ “ศิลปะและการออกแบบผลิตภัณฑ์” ต่อการทำให้มี
ความโดดเด่นทางเอกลักษณ์ ความใช้สอยที่ดี และมีคุณค่าเชิงความงาม ซึ่งเป็นสิ่งที่
ต้องมีการผลักดันผลิตภัณฑ์เข้าสู่ตลาดเพื่อให้เกิดผลทางเศรษฐกิจที่ดี นอกจากนี้
อาจเกิดจากปัจจัยอีกหนึ่งอย่างคือ การไม่มีตราสินค้า ฉลาก และบรรจุภัณฑ์ที่ช่วย
ในการส่งเสริมการขายและความน่าเชื่อถือของสินค้า หรืออาจมี แต่สิ่งเหล่านั้นไม่ได้
ช่วยส่งเสริมให้เกิดความน่าสนใจและภูมิใจในการซื้อเนื่องจากด้อยประสิทธิภาพ

อีกประการหนึ่ง ผลิตภัณฑ์ที่ทำขึ้นจากหินเจาะครกนั้น มีรูปแบบที่ค่อนข้างที่จะใช้ระยะเวลายาวนานในการแกะสลักหิน เนื่องจากมีรายละเอียดของงานที่เพิ่มมากขึ้นและคุณลักษณะของหินที่นำมาแปรรูป เป็นหินที่มีความแข็งแรงไม่เหมาะสมกับผลิตภัณฑ์ที่ทำขึ้น เนื่องด้วยขนาดที่รูปแบบผลิตภัณฑ์นั้นเล็กกว่าครก หากเจาะแล้วเกิดแตกขึ้นมาแสดงว่าผลิตภัณฑ์นั้นสูญเสียค่าโดยทันที เมื่อเทียบกับหินทรายที่คนนิยมนำมาเจาะแกะสลักได้ดีกว่าหินที่ชาวบ้านนำมาเจาะครก ด้วยเหตุผลดังกล่าวชาวบ้านจึงไม่นิยมแปรรูปผลิตภัณฑ์จากหินครกที่ไม่คุ้มค่ากว่าการเจาะครกหิน แม้จะมีตลาดรองรับสินค้าก็ตาม

ผู้วิจัยได้ตระหนักถึงบทบาทและหน้าที่ดังกล่าว จึงได้จัดทำการวิจัยเรื่อง “พัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหินเพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิตและการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด” ณ ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ตำบลพิชัย อำเภอเมืองจังหวัดลำปาง ขึ้น ซึ่งชุมชนดังกล่าวเป็นชุมชนที่ชาวบ้านมีอาชีพผลิตครกหินขายในกระบวนการผลิตจะมีเศษหินที่เหลือจากการผลิตดังกล่าวอยู่มาก จึงเป็นที่มาในการจัดทำโครงการริเริ่มความคิด และเป็นการพัฒนาการแปรรูปผลิตภัณฑ์จากเศษหินจากการผลิตครกหิน เพื่อนำเศษวัสดุดังกล่าวมาใช้ให้เกิดประโยชน์สูงสุด

1.2 วัตถุประสงค์

- 1) เพื่อศึกษาและพัฒนาผลิตภัณฑ์จากวัสดุเศษหินในกระบวนการผลิตครกหินให้เป็นผลิตภัณฑ์ ที่มีคุณภาพและมีมูลค่าในเชิงเศรษฐกิจ
- 2) เพื่อออกแบบและพัฒนาตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์สำหรับผลิตภัณฑ์ที่ได้พัฒนาขึ้นจากวัสดุเศษหินในกระบวนการผลิตครกหิน
- 3) เพื่อศึกษาทัศนคติของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมการตลาด (4Ps)
- 4) เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปาที่ได้พัฒนาขึ้น

2. วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และผลการวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐาน ในการพัฒนาผลิตภัณฑ์

2.1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาและพัฒนางานวิจัยในครั้งนี้ได้แบ่งออกเป็น 2 ตอนได้แก่

ตอนที่ 1 ในส่วนของการทดลองและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการนำเอาเศษหินที่ได้จากกรรมวิธีการผลิตครกหินในชุมชน ได้ใช้หลักการออกแบบผลิตภัณฑ์เป็นเกณฑ์กำหนดคุณสมบัติ การวิเคราะห์ขั้นตอนรวมถึงกระบวนการคิดในการออกแบบโดยมีประเด็นที่สำคัญ 3 ประการคือ

1. การใช้วัสดุท้องถิ่นและใช้ทักษะภูมิปัญญาความสามารถเชิงช่างของกลุ่มคนในท้องถิ่นให้มากที่สุด
2. ผลงานที่ผลิตจะต้องแสดงออกถึงประโยชน์ใช้สอย
3. ความแปลกใหม่ของผลิตภัณฑ์

ตอนที่ 2 ในส่วนของการศึกษาสำรวจทัศนคติและความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปา ได้ใช้แนวคิดภายใต้ส่วนประสมการตลาด (4Ps) ได้แก่

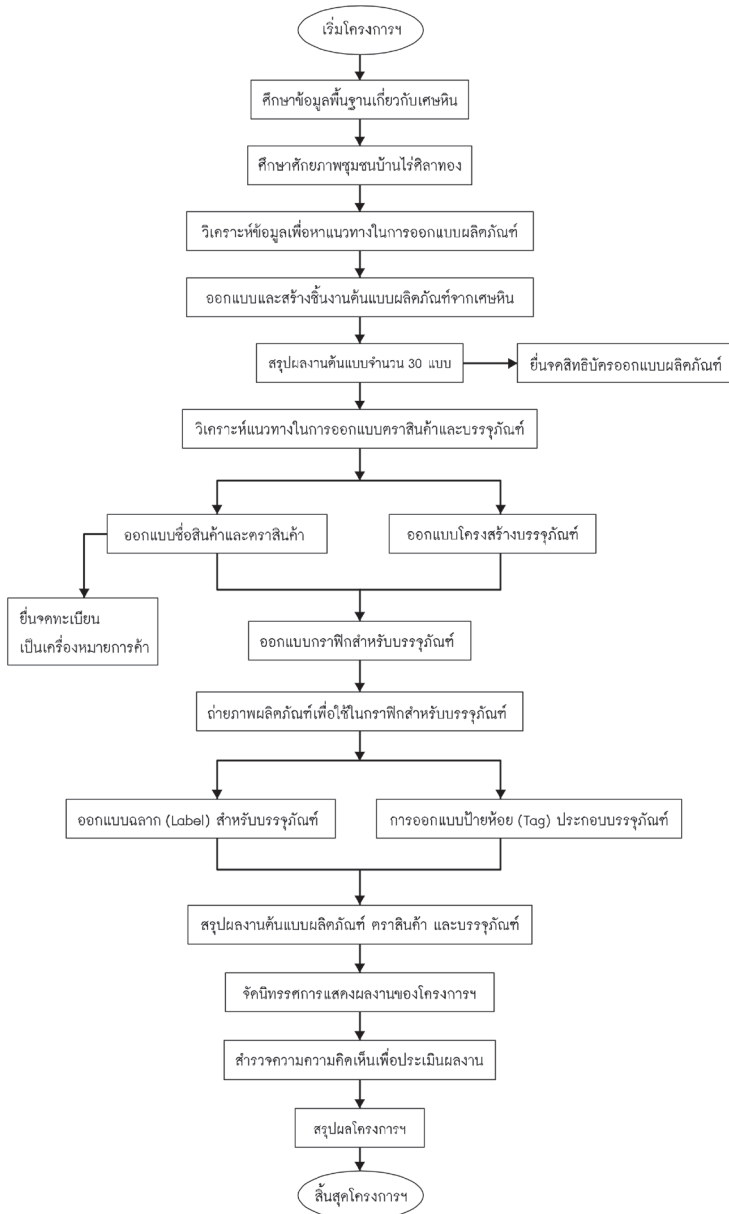
1. ทัศนคติต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปา (Product)
2. ทัศนคติต่อราคา (Price) ที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์
3. ทัศนคติต่อช่องทางการจัดจำหน่าย (Place) ผลิตภัณฑ์
4. ทัศนคติต่อการส่งเสริมการตลาด (Promotion) ของผลิตภัณฑ์
5. ความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์ บรรจุภัณฑ์ และตราสินค้า

2.2 แผนการดำเนินงาน

การพัฒนาผลิตภัณฑ์ โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหิน เพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์, เศรษฐกิจ, สังคม คุณภาพชีวิต และการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด : (กรณีศึกษา ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง) มีแผนการดำเนินงานดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับเศษหินที่ได้จากการผลิตครกหินว่ามีกี่รูปแบบ แต่ละรูปแบบมีลักษณะอย่างไรบ้าง
2. ศึกษาศักยภาพชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ในด้านทักษะในการทำครกหิน เครื่องมือที่ใช้สร้างครกหินที่ชุมชนมีอยู่เดิม
3. วิเคราะห์ข้อมูลเศษหินและศักยภาพชุมชน เพื่อหาแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์จากเศษหินครกที่สอดคล้องกับศักยภาพชุมชนเป็นหลัก
4. ออกแบบและสร้างชิ้นงานต้นแบบผลิตภัณฑ์จากเศษหิน
5. สรุปผลงานต้นแบบที่เหมาะสมจำนวน 30 แบบ (จากนั้นนำผลิตภัณฑ์ต้นแบบทั้ง 30 แบบไปยื่นจดสิทธิบัตรออกแบบผลิตภัณฑ์
6. วิเคราะห์แนวทางในการออกแบบตราสินค้าและบรรจุภัณฑ์
7. ออกแบบชื่อสินค้าและตราสินค้า (จากนั้นนำตราสินค้าไปขอยื่นจดทะเบียนเป็นเครื่องหมายการค้าจำนวน 4 แบบ)
8. ออกแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์สำหรับผลิตภัณฑ์ต้นแบบ
9. ออกแบบกราฟิกสำหรับบรรจุภัณฑ์ประกอบด้วยกิจกรรม 1) การถ่ายภาพผลิตภัณฑ์ต้นแบบเพื่อนำไปใช้ในงานออกแบบกราฟิกสำหรับบรรจุภัณฑ์ 2) การออกแบบฉลาก (Label) สำหรับบรรจุภัณฑ์ และ 3) การออกแบบป้ายห้อย (Tag) ประกอบบรรจุภัณฑ์
10. สรุปผลงานต้นแบบผลิตภัณฑ์ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ที่ได้พัฒนาขึ้น
11. จัดนิทรรศการแสดงผลงานของโครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์ โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหิน เพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์, เศรษฐกิจ, สังคม คุณภาพชีวิต และการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด : (กรณีศึกษา ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง) พร้อมทั้งทำพิธีมอบผลงานต้นแบบผลิตภัณฑ์ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ ให้กับองค์การบริหารส่วนตำบลพิชัย จ.ลำปาง เพื่อดำเนินการต่อไป
12. ทำการสำรวจความคิดเห็นประชาชน เพื่อประเมินผลงานต้นแบบผลิตภัณฑ์ ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์
13. สรุปผลงานวิจัย

จากรายละเอียดแผนการดำเนินงานที่กล่าวมา สามารถสรุปในรูปแบบแผนภูมิ (Flow Chart) ได้ดังนี้



2.3 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลพื้นฐานในการพัฒนาผลิตภัณฑ์

2.3.1 สภาพทางภูมินิเวศในชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง

จำนวนครัวเรือน/ประชากร ในหมู่บ้านไร่ศิลาทอง มีจำนวนครัวเรือนทั้งหมด 382 ครัวเรือน และมีประชากรทั้งหมดอยู่ 1,064 ชีวิต (ปี พ.ศ. 2552) ซึ่งนับว่าเป็นชุมชนขนาดใหญ่แห่งหนึ่งในตำบลพิชัย แต่เพื่อง่ายต่อการจัดระบบการปกครองของหมู่บ้านจึงมีการตั้งชื่อเรียกเป็นหมวดหมู่ มีทั้งหมด 4 หมวดบ้านใหญ่ ได้แก่ กลุ่มบ้านกลาง กลุ่มบ้านหล่ายห้วย กลุ่มบ้านด้า กลุ่มบ้านหัวดง ซึ่งแต่ละชื่อตั้งโดยลักษณะภูมิประเทศของหมู่บ้านบริเวณนั้นๆ

สภาพสังคมในบ้านไร่ศิลาทองโดยส่วนใหญ่แล้วหมู่บ้านแห่งนี้จะมีความเป็นชุมชนกึ่งเมืองและกึ่งชนบท สังเกตจากการนำวิทยาการสมัยใหม่เข้ามาสู่ชุมชนควบคู่ไปกับการดำรงชีวิตแบบวิถีภูมิปัญญาดั้งเดิมเช่น การดำรงอยู่คู่กับป่า แต่สิ่งหนึ่งที่เห็นได้ชัดเจนของหมู่บ้าน คือ มีความสัมพันธ์กันในระบบเครือญาติ จะสังเกตเห็นจากต้นตระกูลของคนในหมู่บ้านจะมีการใช้นามสกุลเดียวกันคือ “เตชะสืบ” เป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น จึงเกิดเป็นความผูกพันกันแบบแนบแน่น ด้วยการที่เป็นบ้านที่เมื่อน้อง คนในชุมชนก็จะมีการช่วยเหลือเพื่อซึ่งกันและกัน ในยามมีกิจกรรมหรือเรื่องทุกข์ร้อนประการใด ก็จะสามารถมองเห็นถึงการแสดงออกในการมีส่วนร่วมของคนในหมู่บ้านได้อย่างชัดเจน

สภาพเศรษฐกิจของหมู่บ้านไร่ศิลาทอง ผลิตภัณฑ์ที่ออกสู่ชุมชนเป็นหลัก ได้แก่ ครกหินศิลาทอง วันหนึ่งเฉลี่ยรายต่อคนที่เกิดจากการเจาะครกแล้ว ประมาณ 150 – 300 บาท จากจำนวนการเจาะครกที่ได้ประมาณวันละ 2 – 5 ลูก ซึ่งจำนวนรายได้ที่เข้าสู่ตนเองนั้นขึ้นอยู่กับทักษะ ศักยภาพ ความสามารถบวกกับความอดทน และความขยันในการเจาะครกหินในแต่ละบุคคล ส่วนรายได้ที่รองจากการเจาะครกหินก็ได้แก่ผลผลิตทางการเกษตรตามฤดูกาล การเก็บของป่าแต่โดยส่วนใหญ่แล้วชาวบ้านจะเก็บไว้กินเองเป็นหลักมากกว่าการส่งออกขายสู่ตลาดรับซื้อ นอกเหนือจากนั้นเพียงไม่กี่ครัวเรือนของหมู่บ้านที่ประกอบการค้าขาย และออกไปทำอาชีพรับจ้างทั่วไป รัฐวิสาหกิจ และรับราชการ ตามลำดับ

2.3.2 ลักษณะการใช้เครื่องมือในการประกอบอาชีพเจาะครกหินและกรรมวิธีการผลิตครกหิน

หลังจากที่ภูมิปัญญาการปั้นหม้อดินเผาของหมู่บ้านได้เลือนจางหายไป ชาวบ้านในชุมชนบ้านไร่ศิลาทองในสมัยอดีต ได้อาศัยการยึดหลักประกอบอาชีพเจาะครกหินมาโดยตลอด ซึ่งกว่าจะเป็นครกหินได้ย่อมต้องอาศัยภูมิปัญญาต่างๆ ในทุกขั้นตอนของการปฏิบัติ อันมีขั้นตอนและการใช้อุปกรณ์ต่างๆ ในการเจาะครกหินหลากหลาย ซึ่งลักษณะการใช้เครื่องมือต่างๆ ในการประกอบอาชีพเจาะครกหินนั้น ปัจจุบันหมู่บ้านมีเส้นทางการคมนาคมและการติดต่อสื่อสารที่สะดวกขึ้น ประกอบกับเริ่มมีวิทยาการแผนใหม่เข้ามาสู่ชุมชนบ้านไร่ศิลาทองการประกอบอาชีพการเจาะครกหินเริ่มเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดีขึ้น เมื่อประมาณปีพ.ศ. 2516 เป็นต้นมา ด้วยกรรมวิธีและขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นตอนของการเอาหินในป่า ภูมิปัญญาของชาวบ้านสมัยก่อน เมื่อพบเจอหินก้อนขนาดใหญ่ในป่าจะไม่สามารถแบกกลับมาเจาะครกได้ วิธีการย่อขนาดของหินให้ได้ขนาดเล็กลง โดยการใช้ฟันแทงที่อยู่ตามบริเวณป่า มาก่อสุมปิดให้ท่วมก้อนหิน หลังจากนั้นก็ทำการจุดไฟเผารอจนกว่าก้อนหินขนาดใหญ่นั้นทนความร้อนไม่ไหวกระทั่งแตกออกมาเป็นชิ้นส่วนตามต้องการ โดยเครื่องมือในการแกะหินขนาดใหญ่เพื่อมาใช้แยกย่อยของหินนั้น จะพัฒนามาจากกลุ่มคนแกะสลักแผ่นหินที่นำมาเป็นป้ายบอกชื่อหน้าหลุมศพของคนพวกชาวเชื้อสายจีนที่บอกกล่าวกันมา จนเกิดเป็นอุปกรณ์ 4 ประเภทหลักๆ ได้แก่



ภาพที่ 3 เหล็กสกัดแบบหัวแหลม เหล็กแบบหัวแบน และเหล็กสกัดแบบหัวตัด

1.1 เหล็กสกัด ที่ทำขึ้นจากเหล็กเพลาารยยนต์ ความยาวประมาณ 6 - 8 นิ้ว ประกอบด้วยสามชนิดคือ สกัดเหล็กหัวแหลมไว้สำหรับเจาะนำร่องหินขนาดใหญ่ไว้เป็นรูหรือเส้นเป็นจุดๆ และใช้เหล็กแบบหัวแบนกับเหล็กแบบหัวตัด ไว้สำหรับกระทุ้งหินตามการเจาะนำร่องหินไว้ก่อนหน้านี้ เจาะจนหินขนาดใหญ่แตกออกมาเป็นชิ้นส่วน แล้วทำการเจาะแบ่งขนาดของหินด้วยเหล็กสกัดอีกครั้งหนึ่งให้เป็นรูปทรงกระบอกตามที่ต้องการแต่ถ้าเป็นลักษณะการเจาะทำครก เหล็กสกัดจะทำหน้าที่แตกต่างจากเดิมคือเหล็กสกัดหัวแหลมหรือที่ชาวบ้านใช้เรียกว่า “เหล็กโจก” มีความยาวตั้งแต่ 5 เซนติเมตรขึ้นไปจนถึงยาวประมาณ 20 เซนติเมตร มีปลายแหลมเป็นเหล็กซึ่งไว้สำหรับเจาะข้างในและขึ้นรูปครกหิน เหล็กสกัดหัวแบนหรือที่ชาวบ้านใช้เรียกว่า “เหล็กกระ” มีลักษณะรูปร่างคล้ายคลึงกับค้อน มีด้ามไม้ที่ทำจากไม้กะเจ้าซึ่งมีคุณสมบัติเหนียวทนทานต่อแรงกระแทกเป็นเหล็กซึ่งไว้สำหรับการตอกเก็บรายละเอียดครกหิน เพื่อให้ครกมีผิวเรียบยิ่งขึ้น



ภาพที่ 4 ค้อนขนาด 12-14 ปอนด์

1.2 ค้อนขนาด 12 - 14 ปอนด์ ใสด้ามที่ทำจากไม้กะเจ้า มีความยาวของด้ามตามความถนัดของแต่ละบุคคล แต่สำหรับขนาดของด้ามไม้จะเล็กกว่าขนาดที่ควรจะเป็นสาเหตุเป็นเพราะว่าไม้กะเจ้าอันมีคุณสมบัติเหนียวแน่นทนทานต่อแรงกระแทกได้เป็นอย่างดี ความอ่อนไหวของไม้ขนาดเล็กกว่าด้ามค้อนทั่วไป เมื่อตอกกระแทกเข้ากับเหล็กสกัดจะมีแรงส่งสปริงกลับได้ดีกว่าด้ามไม้ที่แข็งกระด้างตามขนาดทั่วไป

1.3 เหล็กแสด

เป็นเครื่องทุ่นแรงชนิดหนึ่งที่มีความยาวสามารถพองจะงัด และเคลื่อนย้ายหินเป็นก้อนที่เกิดจากการเจาะแตก นำไปสู่การตัดแบ่งขนาดของหินในขั้นตอนต่อไป



ภาพที่ 5 เหล็กแสด

1.4 อุปกรณ์อื่นๆ ที่ช่วยอำนวยความสะดวก ในขั้นตอนการลำเลียงหินมาจากป่าได้ อาทิ รถยนต์ มัด พั่ว จอบ เสียม เชือก เป็นต้น

ประโยชน์ของการเอาหินในหลักและวิธีการดังกล่าวเป็นการกระทำของชาวบ้านที่มีความชำนาญในการเจาะหินขนาดใหญ่จะทำได้อย่างสะดวกรวดเร็ว อีกทั้งยังเป็นการประหยัดในเรื่องของเวลาที่สำคัญที่สุดคือการได้ความแม่นยำในจำนวนหินตามขนาดที่ต้องการได้ ไม่เป็นการสิ้นเปลืองสูญเสียหินที่แตกร้าวเป็นจำนวนมาก

2. ขั้นตอนของการเจาะหิน วิธีการเจาะหินของชาวบ้านในปัจจุบันชาวบ้านยังคงนิยมวิธีการใช้เหล็กสกัดเจาะแบบดั้งเดิม จนกระทั่งราวปี พ.ศ. 2549 ชาวบ้านได้ไปพบเห็นวิธีการใหม่ๆ จากการเจาะครกหินของคนต่างจังหวัดที่มีอาชีพการเจาะครกหินเช่นเดียวกับชาวบ้านไร่ศิลาทองในจังหวัดเชียงราย พะเยา ตาก



และชลบุรี เป็นต้น ที่พวกเขาเหล่านั้นได้มีการพัฒนาการเจาะครกในรูปแบบต่างๆ เช่น การเจาะด้วยมือหรือการเจาะด้วยเครื่อง ชาวบ้านไร่ศิลาทองจึงปลุกกระแสการพัฒนาการนำวัสดุเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้กับการเจาะครกหินเรื่อยมาดังต่อไปนี้

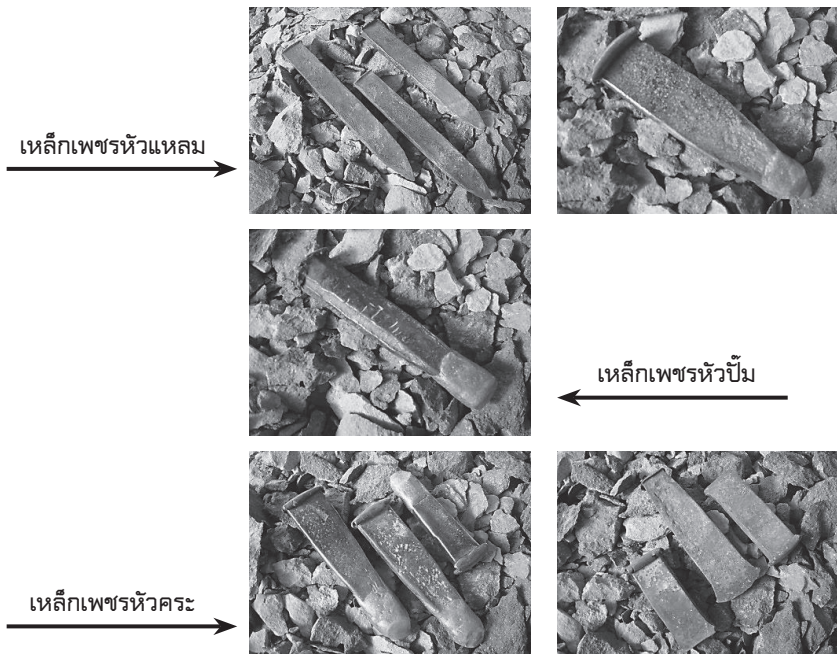
ภาพที่ 6 ลักษณะวิธีการเจาะครกหินด้วยมือ

2.1 วิธีการเจาะด้วยมือพัฒนาจากการนำเหล็กหัวเพชรมาใช้ในการเจาะครกหิน อันมีคุณสมบัติที่แข็งแรงและทนทานต่อการใช้งานกว่าเหล็กสัถธรรมดา คุณสมบัติอีกประการหนึ่งคือการเจาะครกหินได้อย่างดีหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “เหล็กเพชรมันส์หิน” ซึ่งเหล็กเพชรจะมีขนาดและรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับลักษณะของการใช้งานการเจาะครกหินแต่ละขั้นตอนดังนี้

2.1.1 เหล็กเพชรหัวแหลม ใช้สำหรับการเจาะเก็บการขึ้นรูปทั้งด้านในและด้านนอกตัวครกหิน ใช้คู่กับเหล็กสัถหัวแหลมธรรมดาเป็นตัวนำร่อง

2.1.2 เหล็กเพชรหัวป้อม ใช้สำหรับการเจาะสัถหรือป้อมหินที่ไม่ได้ขนาดตามส่วนของรูปแบบครกหินออก โดยเฉพาะบริเวณปากขอบและฐานวางตัวตั้งครกหิน ทำให้รูปแบบการเจาะครกดูง่ายและสะดวกมากยิ่งขึ้น

2.1.3 เหล็กเพชรหัวคระ ใช้สำหรับตบแต่งทั้งตัวครกให้เกิดความเรียบและเพิ่มเส้นลายธรรมชาติให้ตัวครก โดยเหล็กคระธรรมดาที่มีปากใหญ่กว่า



ภาพที่ 7 ลักษณะเหล็กสัถหัวเพชรแบบต่างๆ

“เหล็กสกัดหัวเพชร” เกิดขึ้นมาจากช่างชาวจังหวัดตาก ผู้มีฝีมือในการเจาะแผ่นป้ายจากหินเป็นตัวอักษรให้กับคนเชื้อสายจีน ซึ่งอุปกรณ์ของช่างเกิดจากการนำเหล็กหัวเพชรที่มีความแข็งแรง ทนทานต่อแรงกระแทก มาสกัดแผ่นหินได้เป็นอย่างดี และใช้งานได้ดีกว่าเหล็กสกัดธรรมดาที่ต้องตีเหล็กอยู่บ่อยครั้ง ชาวบ้านไร่วิทยาของจึงนิยมหันกลับมาหาซื้อเหล็กหัวเพชรจากร้านค้าวัสดุแล้วนำมาเชื่อมต่อด้วยทองเหลืองเข้ากับเหล็กธรรมดา เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในงานฝีมือการเจาะครกหินของหมู่บ้านไร่วิทยาจนเป็นที่นิยมกันโดยทั่วไป

2.2 วิธีการเจาะด้วยเครื่อง พัฒนามาจากการติดต่อดำขายครกหินในกลุ่มพ่อค้าด้วยกันเองซึ่งพ่อค้าครกหินจากบ้านไร่วิทยา ได้ไปพบเห็นวิธีการเจาะครกด้วยเครื่องกลึงหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า “ครกกลึง” อันมีคุณสมบัติทำให้ผลิตภัณฑ์ครกหินที่ได้ มีขนาดที่ได้มาตรฐาน เกิดความละเอียดของชิ้นงานและมีผิวเรียบ ปรากฏเป็นรายหินที่สวยงามชัดเจนซึ่งลักษณะของเครื่องจะมีอยู่ 2 ประเภท คือ เครื่องกลึงครกกับเครื่องปาดสาก อันจะมีขนาดและรูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ขึ้นอยู่กับลักษณะของการใช้งานการเจาะครกหินแต่ละขั้นตอนดังนี้



ภาพที่ 8 ลักษณะของเครื่องกลึงครกและลักษณะการใช้งานของเครื่อง

2.2.1 เครื่องกลึงครก พัฒนามาจากการประยุกต์ใช้เครื่องกลึงเหล็กมาใช้เป็นเครื่องกลึงครก ซึ่งขั้นตอนและวิธีการค่อนข้างที่จะไม่มีความแตกต่างกับการกลึงเหล็กมากนัก ในส่วนที่แตกต่างก็ตรงที่วิธีการนำเหล็กเพชรชนิดเป็นแผ่นวงกลม หรือเป็นด้ามยาวมาทำการค่อยๆ แทะเจาะเข้าไปในหินขณะกำลังหมุนอยู่อีกด้านหนึ่ง โดยให้เหล็กเพชรทำการทะแหเข้า-ออก ทั้งด้านนอกและด้านในตัวครกหิน

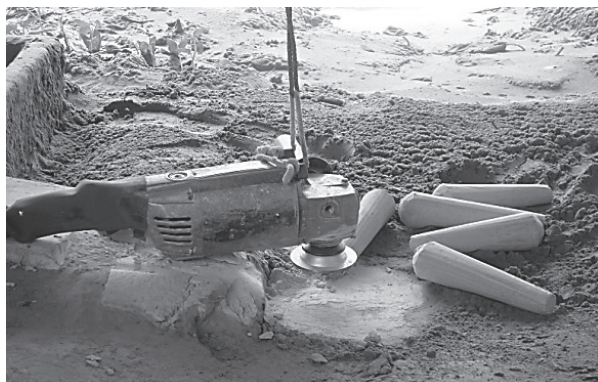
เพื่อคอยชุดเนื้อหินออกทีละชั้นจนสำเร็จเป็นรูปครกกลิ้งขึ้นมาในรูปแบบที่สวยงาม และได้มาตรฐาน ซึ่งหินที่จะสามารถนำมาเจาะแบบวิธีการใช้เครื่องกลิ้งได้ ต้องเป็น หินชนิดที่นำมาจากจังหวัดเชียงราย พะเยา และจังหวัดตากเท่านั้น เพราะหินเหล่านี้ มีคุณสมบัติที่ทนทานต่อแรงชุดเจาะของเครื่องจักรได้ดีกว่าหินในพื้นที่จังหวัดลำปาง สังเกตได้ตรงลักษณะของหินที่มีสีส้มและลวดลายเป็นจุดตกกระสีดำนากกว่าหินที่ ทำการเจาะด้วยมือที่ค่อนข้างมีสีส้มและเป็นเนื้อเดียวกัน



ภาพที่ 9 ลักษณะของเครื่องปาดสากและลักษณะการใช้งานของเครื่องปาดสาก

2.2.2 เครื่องปาดสาก พัฒนามาจากการประยุกต์ใช้เครื่องตัดเหล็ก มาใช้เป็นเครื่องตัดหินทำสากครก ซึ่งขั้นตอนและวิธีการในการปาดสากนั้นจะมีความแตกต่างกับการตัดเหล็กในส่วนของการปรับแต่งองศาของการตัด และใบตัดที่ทำจากใบเพชรมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 50 เซนติเมตร หมุนด้วยความเร็วรอบจัดจากสายพานมอเตอร์ เป็นวิธีการที่ค่อยหันหินที่ไม่ได้สัดส่วนออก เหลือไว้ซึ่งหินที่ถูก ล็อกให้ได้ตามสัดส่วนของสาก หมุนบิดหินไปเรื่อยๆและใช้เครื่องหันตามองศาการบิดของหินจนกระทั่งสำเร็จเป็นรูปสากขึ้นมาในรูปแบบที่สวยงาม และได้มาตรฐาน จากนั้นนำสากที่ทำการปาดแล้วซึ่งหัวจะเป็นในลักษณะหัวตัด จึงต้องนำสากไปทำการเจาะเลาะหัว เพื่อให้เกิดมีความกลมมนรับรูปมากยิ่งขึ้น

2.3 ขั้นตอนในการขัดหิน เริ่มมีการพัฒนาการใช้เครื่องเจียรเหล็กมาประยุกต์ใช้กับการขัดครกหินให้มีผิวเรียบเนียนมากยิ่งขึ้น ซึ่งการนำเครื่องเจียรเหล็ก มาใช้ขัดครก เกิดขึ้นในประมาณปี พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา ในลักษณะของการใช้งาน นั้นจะมีอยู่ 2 รูปแบบได้แก่



ภาพที่ 10 อุปกรณ์เครื่องเจียรหินไฟฟ้าในการตัดตกแต่งครกหิน



ภาพที่ 11 ลักษณะในการเจียรภายในของครกหินเพื่อให้มีความเรียบก่อนนำไปใช้งาน

รูปแบบที่ 1 การเจียรครก จะประกอบด้วยอุปกรณ์หัวเจียรแบบหัวขัดเพชร กับหัวเจียรแบบหัวขัดเรียบ ซึ่งในขั้นตอนวิธีการตัดครกชาวบ้านจะใช้หัวเจียรแบบหัวเพชร ทำการขัดเกลารั้งบริเวณข้างในและข้างนอกตัวครกหินก่อน โดยเฉพาะบริเวณขอบปากครกและฐานวางครกหิน เพื่อขัดให้พื้นผิวครกหินที่ขรุขระให้เกิดความเรียบแบบหยาบ หลังจากนั้นจะเปลี่ยนมาใช้หัวเจียรแบบหัวขัดเรียบ เพื่อเก็บรายละเอียดให้ครกหินเกิดความเรียบเนียนมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะบริเวณด้านในครกและขอบปากครกหิน



ภาพที่ 12 ลักษณะในการเจียรสากเพื่อให้มีความเรียบก่อนนำไปใช้งาน

รูปแบบที่ 2 การเจียรสาก จะทำในลักษณะเดียวกันกับการเจียรครก หากเป็นสากที่เกิดจากการเจาะด้วยมือ แต่จะใช้หัวเจียรชนิดขัดเรียบเพียงอย่างเดียว สำหรับการขัดสากที่เกิดจากการตัดด้วยเครื่องปาดสาก ซึ่งสากที่ถูกตัดจะขัดจนเกิดความเรียบเนียนทั่วทั้งด้าม อันจะทำให้ลักษณะในการใช้งานมีประสิทธิภาพในการจับมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 13 ชิ้นงานครกหินที่ได้
ทำการขัดตกแต่งเป็นที่เรียบร้อยแล้ว

3. ขั้นตอนของการเก็บครกหินขาย ชาวบ้านจะใช้รถซาเล้งในการขนถ่ายผลิตภัณฑ์ครกหินซึ่งในสมัยปัจจุบัน จะนิยมมีพ่อค้าคนกลางจากต่างจังหวัดเดินทางโดยรถยนต์ส่วนตัว เข้ามารับซื้อครกหินจากพ่อค้าคนกลางในหมู่บ้านไร่ศิลาทอง นับว่าการขายสินค้าครกหินมีความสะดวกสบายมากยิ่งขึ้น ทุกมิติที่เกิดขึ้นในสังคมของคนบ้านไร่ศิลาทองในปัจจุบัน ล้วนแต่ถูกวิวัฒนาการจากสิ่งการนำวิทยาการความรู้ใหม่ด้านต่างๆ เข้ามาประยุกต์ใช้กับงานอาชีพเจาะครกหินได้อย่างเหมาะสม ดังจะเห็นได้จากการเรียนรู้ภายใต้ภาวะความทันสมัยที่เกิดขึ้นตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2516 เป็นต้นมา

2.3.3 การนำวัสดุเศษหินที่ได้จากการผลิตครกหินเข้าสู่กระบวนการ ออกแบบให้เป็นผลิตภัณฑ์

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจข้อมูลพื้นฐาน และลักษณะงานโดยทั่วไปของพื้นที่บ้านไร่ศิลาทองวัสดุที่นำมาใช้ในการออกแบบและผลิตภัณฑ์เดิมที่มีอยู่โดยลักษณะการผลิตครกหินของบ้านไร่ศิลาทอง หมู่ที่ 10 ในปัจจุบัน จะทำการสั่งซื้อหินมาทำการผลิตครกแทนที่จากเดิม จะทำการเดินเข้าไปในป่าเขาเพื่อสำรวจและหาหินมาทำการผลิต เนื่องจากในชุมชนมีการประกอบอาชีพครกหินเป็นจำนวนมาก ทำให้การทำครกหินเป็นลักษณะการทำงานเชิงอุตสาหกรรมขนาดย่อม ดังนั้นหินที่ได้จากการเข้าไปหาในป่าเขาจึงไม่เพียงพอในการผลิต อีกทั้งเป็นการเสียเวลาในการค้นหาและขนส่ง ลำเลียงหินเข้าสู่หมู่บ้าน ซึ่งมีน้ำหนักรุนแรงและยากลำบาก ปัจจุบันภายในชุมชนได้ทำการสั่งซื้อหินหลากหลายขนาดที่เหมาะสม ที่จะมาทำการผลิตครกหินจากอำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง เนื่องจากหินที่ได้จากอำเภอแม่เมาะ เป็นเนื้อหินที่มีคุณสมบัติที่ดีและสามารถนำมาผลิตครกหินที่มีคุณภาพได้ อีกทั้งหินที่ได้มาจากอำเภอแม่เมาะ เป็นหินที่ได้จากการทำเหมือง จึงเป็นการไม่สิ้นเปลือง กลับเป็นการต่อยอดโดยใช้ทรัพยากรธรรมชาติได้อย่างยั่งยืนอีกด้วย

โดยลักษณะวัสดุเศษหินที่ได้จากการกรรมวิธีการผลิตครกหินนั้นสามารถแยกออกได้เป็น 2 กลุ่มคือ

1. วัสดุเศษหินจากกรรมวิธีการผลิตครกที่ได้จากเครื่องจักร
2. วัสดุเศษหินจากกรรมวิธีการผลิตครกที่ได้จากการสกัดด้วยมือ



ภาพที่ 14 หินแกรนิตที่นำมาใช้ในการผลิตครกหินภายในชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง

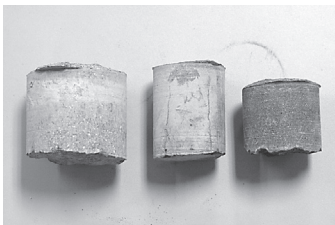
ในการผลิตครกหิน ของตำบลพิชัยนั้น วัสดุหินที่นำเข้าสู่การผลิตนั้น สามารถแบ่งเกรดของหินแกรนิตได้สองเกรดด้วยกัน นั่นคือ

① หินแกรนิตเกรด A ที่นำมาจาก อ.แม่เมาะ จ.ลำปาง จะมีความแข็งแรงมาก มีความเหมาะสมที่จะนำมาทำการผลิตครกหิน แต่เศษหินที่ได้จะมีความแข็งแรงจึงไม่สามารถที่จะทำงานที่มีความละเอียดได้

② หินแกรนิตเกรด C ที่นำมาจาก อ.เสริมงาม จ.ลำปาง จะมีความอ่อนกว่า ไม่แข็งแรง โดยหินดังกล่าวยังสามารถนำมาทำการผลิตครกหินได้ แต่ขนาดจะไม่ใหญ่มากเพราะจะทำให้แตกหักได้ง่าย แต่สามารถที่จะมาทำการออกแบบหรือประดิษฐ์ขึ้นรูปงานที่มีความละเอียดได้ดีกว่า

โดยในการผลิตครกหินใน อ.พิชัยนั้น จะทำการผลิตครกหินที่มีขนาดตั้งแต่ 5 นิ้ว-9 นิ้ว เป็นส่วนมาก จึงทำให้แกนกลางที่อยู่ภายในที่ทำการกลึงและคว้านออกมาจะมีขนาดที่แตกต่างกันพอสมควรดังนั้นขนาดที่ได้จากกรรมวิธีการผลิตดังกล่าวจึงมีผลต่อการออกแบบ เพื่อนำมาผลิตเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ ซึ่งกระบวนการผลิตครกหินเพื่อที่จะนำเศษวัสดุที่ได้มาทำการออกแบบนั้นจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วนด้วยกันคือ

1. ส่วนที่ทำการเจาะกลึงแกนกลาง โดยใช้เครื่องจักรในการคว้านออกมาให้เป็นรูปทรงกระบอกก่อนนำไปตกแต่งให้เป็นภายในครกต่อไป โดยรูปทรงเศษวัสดุที่ได้จะมีลักษณะที่เป็นหินรูปทรงกระบอก ซึ่งจะมีขนาดที่แตกต่างกันไปตามขนาดในการผลิตครกหินแต่ละนิ้ว



ภาพที่ 15 หินที่ได้จากการกะเทาะแกนกลางออกมาเป็นเศษวัสดุรูปทรงดังกล่าว

2. ส่วนในการผลิตการกะเทาะหินจากภายนอกและภายในให้เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรงให้เป็นรูปแบบของครกอย่างสมบูรณ์ก่อนนำไปขัดตกแต่งผิว ลักษณะของเศษวัสดุที่ได้จะมีลักษณะที่เป็นแผ่นบางๆ ตามลายที่ได้ทำการกะเทาะออกมา



ภาพที่ 16 เศษวัสดุที่ได้จากการกะเทาะให้เป็นรูปทรงครกหิน จะกลายเป็นเศษวัสดุที่มีขนาดเล็กและมีความบางมาก



ภาพที่ 17 อุปกรณ์เครื่องเจียรหินไฟฟ้าในการขัดตกแต่งครกหิน

3. ส่วนในการผลิตสากโดยการใช้เครื่องจักรในการตัด ซึ่งจะใช้เครื่องจักรในการตัดและใช้น้ำเป็นตัวหล่อลื่น ผลของเศษวัสดุที่ได้จะมีลักษณะที่เป็นแผ่นยาว ตามขนาดความยาวของตัวสาก ซึ่งลักษณะดังกล่าวทางด้านที่ตัดจะมีความเรียบแบน



ภาพที่ 18 ลักษณะในกรรมวิธีผลิตสากโดยใช้การตัดขอบสากโดยใช้เครื่องจักรและน้ำเป็นตัวหล่อลื่น



ภาพที่ 19 ลักษณะของเศษวัสดุที่ได้จากการผลิตสากหิน จะมีลักษณะรูปแบบที่บางและยาวตามขนาดของสาก



ภาพที่ 20 ลักษณะของเศษวัสดุที่ได้จากการผลิตครกหินที่จะนำมาใช้เข้าสู่กระบวนการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์

เมื่อทราบถึงคุณลักษณะของวัสดุเศษหินที่จะนำเข้าสู่กระบวนการออกแบบแล้ว ผู้ศึกษาโครงการจึงนำเอาเศษหินดังกล่าว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบในหลากหลายแนวทาง ก่อนนำไปวิเคราะห์ พัฒนาและคัดเลือกรูปแบบที่น่าสนใจสามารถสร้างและผลิตได้จริง ตามเศษวัสดุที่ได้จากการผลิตครกหินที่มีอยู่ในบ้านไร่ศิลาทอง เพื่อนำไปใช้งานต่อไป

3. ขอบเขตของการดำเนินงาน

3.1 ขอบเขตการดำเนินงานการออกแบบ โครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหิน อันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหิน เพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิต และการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด (กรณีศึกษา ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง) นี้ ประกอบด้วยขอบเขต ดังนี้

1. การออกแบบผลิตภัณฑ์ (Products Design) จากเศษหินที่ได้จากการผลิตครกหิน บ้านไร่ศิลาทอง จำนวน 30 รูปแบบ พร้อมทำการยื่นขอจดสิทธิบัตรออกแบบผลิตภัณฑ์

2. การออกแบบตราสินค้า (Brand Mark Design) สำหรับผลิตภัณฑ์ที่ได้ทำการพัฒนาขึ้น พร้อมทำการยื่นขอจดทะเบียนเครื่องหมายการค้า

3. ทำการออกแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ (Structure for Package) สำหรับผลิตภัณฑ์ที่ได้ทำการพัฒนาขึ้น

4. ทำการออกแบบกราฟิก สำหรับบรรจุภัณฑ์ (Graphic for Package)

5. การจัดแสดงผลงานในรูปแบบนิทรรศการ (Exhibition)

6. การสำรวจทัศนคติและความพึงพอใจของประชาชนต่อโครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหิน อันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหิน เพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิต และการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุด : (กรณีศึกษา ชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง)

3.2 ขอบเขตการศึกษาทัศนคติและความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปา

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา: เน้นการสำรวจทัศนคติและความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปา ได้แก่

- ทัศนคติต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปา (Product)
- ทัศนคติต่อราคา (Price) ที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์
- ทัศนคติต่อช่องทางการจัดจำหน่าย (Place) ผลิตภัณฑ์
- ทัศนคติต่อการส่งเสริมการตลาด (Promotion) ของผลิตภัณฑ์
- ความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์ บรรจุภัณฑ์ และตราสินค้า

2. ขอบเขตด้านพื้นที่: การเก็บรวบรวมข้อมูลจะดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างในพื้นที่จังหวัดลำปาง

3. ระเบียบวิธีการศึกษา

การศึกษานี้เป็นการวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) ซึ่งมีแบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยมีระเบียบวิธีการศึกษา ดังนี้

1) วิธีการศึกษา ในการศึกษาผู้วิจัยได้ดำเนินการดังต่อไปนี้

1.1) การศึกษาข้อมูลเอกสาร เช่น การศึกษาเอกสารแนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.2) การเก็บรวบรวมข้อมูลในภาคสนาม (field study) โดยใช้แบบสอบถามเป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลในสนาม จะดำเนินการโดยผู้ช่วยนักวิจัยเป็นคนสัมภาษณ์ข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างตามประเด็นในแบบสอบถาม และในรูปแบบที่กลุ่มตัวอย่างดำเนินการกรอกข้อมูลในแบบสอบถามเอง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสมัครใจของกลุ่มตัวอย่างว่าจะเลือกใช้วิธีการใด

2) กลุ่มตัวอย่างและวิธีการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาค้างนี้ เป็นการกำหนดขนาดของกลุ่มตัวอย่างจำนวน 550 คน ซึ่งเป็นขนาดของกลุ่มตัวอย่างที่จะสามารถสะท้อนให้เห็นข้อมูลเบื้องต้นในประเด็นที่ศึกษาได้ ทั้งนี้การศึกษาค้างนี้มีข้อจำกัดที่ไม่สามารถกำหนดกรอบประชากรในการสุ่มตัวอย่าง (sampling frame) ได้อย่างแน่นอน เนื่องจากประชากร คือ กลุ่มประชาชนทั่วไปที่มีรู้จักผลิตภัณฑ์ศิลปาที่ผู้วิจัยได้พัฒนาขึ้น ฉะนั้นในการคัดเลือกกลุ่มตัวอย่างจึงเป็นไปอย่างแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) ได้แก่ (1) กลุ่มผู้เข้าร่วมงานเปิดตัวผลิตภัณฑ์ต้นแบบ (2) กลุ่มชาวบ้านในชุมชนบ้านไร่ศิลปาทอง ซึ่งเป็นกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ และ (3) ประชาชนทั่วไปที่ได้เคยเห็นผลิตภัณฑ์

3) เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสอบถาม โดยมีทั้งสิ้น 7 ตอน ได้แก่

- ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม
- ตอนที่ 2 ทศนคติต่อผลิตภัณฑ์ศิลปา (Product)
- ตอนที่ 3 ทศนคติต่อราคา (Price) ที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์
- ตอนที่ 4 ทศนคติต่อช่องทางการจัดจำหน่าย (Place) ผลิตภัณฑ์
- ตอนที่ 5 ทศนคติต่อการส่งเสริมการตลาด (Promotion) ของผลิตภัณฑ์
- ตอนที่ 6 ความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์ บรรจุภัณฑ์ และตราสินค้า
- ตอนที่ 7 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

4. ผลการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่ได้ทำการพัฒนา (Silapa Products) จำนวน 30 รูปแบบ



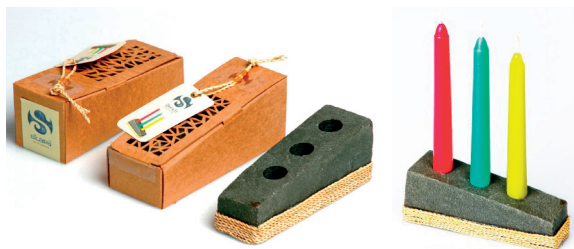
รูปแบบที่ 1 เชิงเทียนรูปดอกไม้ทั้ง 6 กลีบ

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีโล่ท์ ในการใช้งาน ในการออกแบบได้แนวคิด รูปร่าง รูปทรง มาจากกลีบดอกไม้ที่มีลักษณะที่โค้งมน ปลายเรียวแหลมคล้ายหยดน้ำ ซึ่งแต่ละใบสามารถที่จะนำมาประกอบเข้ากันให้เกิดเป็นทรงของรูปดอกไม้แบบเต็มดอกได้สวยงาม



รูปแบบที่ 2 เชิงเทียนเสาสี่เหลี่ยม

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5 - 6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีโล่ท์ ในการใช้งาน ในการออกแบบได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงทางเรขาคณิตเป็นลักษณะทรงลูกบาศก์ทรงสูงเป็นรูปแบบที่เน้นความเรียบง่าย ไม่วุ่นวายรวมถึงเป็นการทดลองใช้วัสดุที่ได้จากเศษหิน ถึงข้อจำกัดต่างๆ ในการออกแบบเบื้องต้นทำการออกแบบให้รูปแบบที่ออกมาให้มีจำนวน 4 ชิ้น ซึ่งมีขนาดความสูงที่เล่นระดับแตกต่างกันอย่างสวยงาม



รูปแบบที่ 3 เชิงเทียนทรงคางหมู

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5 - 6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบแท่ง ในการออกแบบได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงทางเรขาคณิตโดยใช้ลักษณะการปาดเฉียงของรูปทรงเข้ามาใช้ในการออกแบบให้ทั้งสองด้านมีความลาดเอียงที่ไม่เท่ากัน และทำการเจาะรูเพื่อใช้วางเทียนได้จำนวน 3 แท่ง และเมื่อทำการจัดวางเทียนแล้ว เทียนแต่ละเล่มจะมีความลาดเอียงที่ไม่เท่ากันสวยงามตามแบบที่ได้ตัดเฉียงไว้



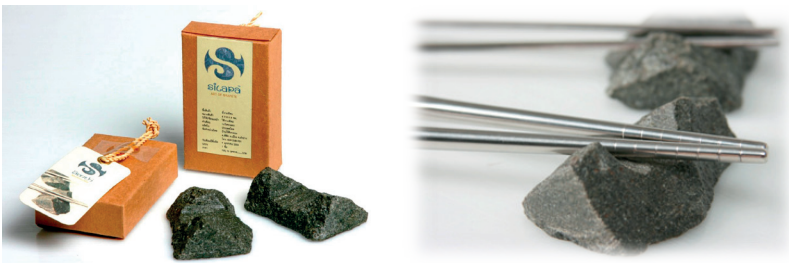
รูปแบบที่ 4 ที่เสียบปากกา

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการใช้เครื่องจักรในการตัดหินเพื่อผลิตซากหิน (รูปแบบที่ 3) เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่เสียบปากกา โดยการออกแบบนั้นจะเป็นที่เสียบปากกาแบบแนวตั้งให้สามารถเสียบปากกาได้ทั้งหมด 6 ด้าม ซึ่งตัวที่รับการเสียบปากกานั้นจะใช้เศษหินส่วนดังกล่าวทำการออกแบบเป็นคานแล้วเจาะรู แล้ววางบนขาตั้งจำนวน 2 ขา (โดยขาทั้ง 2 ชิ้น สามารถแยกประกอบได้เพื่อสะดวกต่อการเก็บ การขาย การเก็บรักษา และการบรรจุภัณฑ์) เป็นลักษณะการออกแบบที่ใช้วัสดุที่ได้อย่างแท้จริง ซึ่งคงไว้กับรูปทรงเดิมที่ได้จากเศษวัสดุ ทำให้ขั้นตอนในการผลิตจะไม่ยุ่งยากซับซ้อน และเมื่อทำการจัดวางปากกาแล้วจะทำให้เห็นแนวตั้งของปากกาที่เป็นระเบียบสวยงามสามารถใช้วางบนโต๊ะทำงานได้



รูปแบบที่ 5 ที่วางกระถางดอกไม้รูปไข่

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทกระถางดอกไม้ ในการออกแบบได้แนวคิด รูปร่าง รูปทรง มาจากรูปทรงรูปไข่ โค้งมน สวยงาม ซึ่งในการออกแบบต้องการเปลี่ยนให้ลักษณะของผลิตภัณฑ์นั้นมีรูปทรงที่เรียบง่ายแต่มีความแตกต่างกับรูปทรงของหินเดิมที่มีความแข็งกระด้าง นั่นคือทำให้เกิดความรู้สึกที่นุ่มและปลอดภัย แต่ทั้งนี้ในการออกแบบยังคงเน้นถึงเอกลักษณ์ของหินอยู่คือทำการตกแต่งเพื่อโชว์พื้นผิวที่ขรุขระของหินที่มีสวยงามอีกด้วย



รูปแบบที่ 6 ที่วางตะเกียบ

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการใช้เครื่องจักรในการตัดหินเพื่อผลิตสากหิน (รูปแบบที่ 3) เป็นลักษณะการออกแบบที่ใช้วัสดุที่ได้อย่างแท้จริงซึ่งคงไว้กับรูปทรงเดิมที่ได้จากเศษวัสดุ จึงทำการออกแบบที่วางตะเกียบโดยใช้รูปร่าง รูปทรงเดิมที่เกิดขึ้นจากการผลิตสากหิน มาทำการตัดส่วนที่มีความน่าสนใจของรูปทรง และโครงสร้าง มาทำการตัดและคว้านส่วนตรงกลางให้เรียบเพื่อทำเป็นที่วางตะเกียบที่สวยงาม เป็นการเน้นลักษณะการออกแบบที่เรียบง่าย ส่วนด้านต่างๆ ปล่อยให้พื้นผิวเดิมของวัสดุที่มีความสวยงามของหินอยู่แล้วในตัวเอง



รูปแบบที่ 7 เซียงเทียน 3 ขา

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินตั้งแต่ขนาด 5 – 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเซียงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์ ในการใช้งาน ในการออกแบบได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงทางเรขาคณิตที่มีความโค้งมน โดยการออกแบบได้ใช้รูปทรงกระบอกมาทำการออกแบบ ซึ่งทางด้านล่างได้ทำการออกแบบให้มีขาทั้งหมด 3 ขาที่มีลักษณะเป็นเหลี่ยมตรงแต่ทางด้านข้างโค้งรับส่วนตามรูปทรงกระบอกทางด้านบน จะทำให้มีลักษณะของแบบขาและส่วนที่วางเทียนจะมีความโค้งรับกันไปทั้งหมดเป็นรูปทรงกระบอกของตัวผลิตภัณฑ์



รูปแบบที่ 8 ที่วางสบู่

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่วางสบู่ภายในห้องน้ำ โดยในการออกแบบได้คำนึงถึงคุณสมบัติของตัววัสดุที่สามารถใช้กับผลิตภัณฑ์ที่เป็นของเหลวได้ จึงได้ทำการออกแบบให้เป็นที่ยาวสบู่ที่ได้แรงบันดาลใจจากรูปทรง 8 เหลี่ยม ทำการตัดเหลี่ยมที่ไม่เท่ากัน แต่ผลงานออกมาเป็นรูปทรงที่สามารถรองรับกับสบู่ได้โดยภายในนั้นได้ทำการออกแบบให้โค้งเป็นหลุมลึกเข้าไปตรงส่วนที่ต้องทำการวางสบู่ การออกแบบจึงเป็นการเล่นจังหวะที่มีความขัดแย้งกันของความเหลี่ยมคมและโค้งมนในการออกแบบได้อย่างสวยงาม



รูปแบบที่ 9 ที่ใส่กระถางต้นไม้

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว นำเศษวัสดุดังกล่าวมาทำการออกแบบให้เป็นทีกระถางปลูกดอกไม้ ขนาดเล็กที่มีความสวยงามเหมาะกับลักษณะการจัดวางบนโต๊ะทำงานหรือพื้นที่ที่มีขนาดเล็ก การออกแบบจะเน้นรูปทรงที่เรียบง่ายเป็นลักษณะรูปทรงถ้วยโค้งขนาดเล็ก เหมาะสำหรับปลูกต้นไม้ประดับขนาดเล็กที่ทนทาน เช่น ต้นกระบองเพชรเป็นต้น



รูปแบบที่ 10 เชิงเทียนวงโค้ง

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์ ในการใช้งาน ในการออกแบบจะใช้รูปทรงทางเรขาคณิตมาใช้ในการออกแบบ แต่จะทำการตัดทอนรูปร่าง รูปทรงบางส่วนออก เพื่อให้เป็นการเล่นรูปทรงที่มีจังหวะของที่ว่าง ซึ่งผลงานที่ออกแบบโดยรวมจะมีลักษณะที่เป็นเหลี่ยม แต่จะใช้ส่วนโค้งมาทำการตัดทอนออกทางด้านหน้าให้เว้าเข้าไปเป็นที่ว่าง ผลงานที่ได้จะมีลักษณะที่แปลกตาและแตกต่างจากรูปทรงอื่นทั่วไป



รูปแบบที่ 11 ที่ใส่ภาพ

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการใช้เครื่องจักรในการตัดหินเพื่อผลิตซากหิน (รูปแบบที่ 3) เป็นลักษณะการออกแบบที่ใช้วัสดุที่ได้อย่างแท้จริงซึ่งคงไว้กับรูปทรงเดิมที่ได้จากเศษวัสดุ โดยมาทำการออกแบบให้เป็นที่เสียบรูปภาพที่มีความสวยงาม โดยวัสดุที่ได้นั้นจะใช้ลักษณะเดิมและพื้นผิวเดิมของเศษวัสดุ แล้วทำการเจาะเจาะร่องลงไปให้เป็นเส้นตรง ตรงแถวกลางของวัสดุให้เป็นช่องพอที่สามารถนำเอารูปภาพมาเสียบประดับได้ ส่วนด้านล่างของวัสดุจะมีความเรียบจากการตัดสามารถใช้เป็นฐานวางของรูปภาพได้ รูปแบบที่ได้จะเป็นที่เสียบรูปภาพที่มีฐานวางเป็นหินที่มีพื้นผิวที่สวยงาม แปลกตา



รูปแบบที่ 12 เชิงเทียนฐานโค้ง

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5-6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบนแต่ง ในการออกแบบได้นำเอารูปทรงของวงกลมมาใช้ออกแบบโดยรวมแล้วทำการผ่าครึ่งให้เป็นรูปทรงกลมผ่าครึ่งคล้ายถ้วย แล้วทำการออกแบบตกแต่งตรงขอบพื้นผิวทางด้านบนด้วยลวดลายที่เป็นเส้น สลับกันไปมาสวยงาม ทำการเจาะรูตรงส่วนกลางเพื่อไว้สำหรับวางเทียนแท่ง รูปแบบของผลงานจะได้เชิงเทียนแท่งที่มีรูปทรงครึ่งวงกลมและมีลวดลายตกแต่งบนขอบพื้นผิวที่สวยงาม น่าสนใจ



รูปแบบที่ 13 แผ่นเชิงเทียน

ได้วัสดุมาจากเศษวัสดุที่ได้จากการกะเทาะหินจากขอบทางด้านนอกในการผลิตครกหิน (รูปแบบที่ 2) เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์วางเชิงเทียน แบบเทียนแท่งในการใช้งาน โดยในการออกแบบได้เน้นถึงพื้นผิวลักษณะเดิมของตัววัสดุ ที่มีความเป็นธรรมชาติ เป็นการออกแบบที่ทำการเล่นกับตัววัสดุที่มีความสวยงามของตัววัสดุเอง ทำให้ได้ผลงานที่มีความดิบแต่ยังคงมองเห็นถึงเอกลักษณ์ของตัวหินได้เป็นอย่างดี



รูปแบบที่ 14 เชิงเทียนทรงดอกเห็ด

เป็นการใช้จากเศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหิน ที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่ไลท์ในการใช้งาน โดยในการออกแบบได้ใช้รูปทรงของเห็ดมาใช้ในการออกแบบ ซึ่งรูปร่างรูปทรงของเห็ดมีความแปลกตาและน่าสนใจ มีลักษณะของรูปทรงที่เข้าใจง่ายและไม่เหมือนกับรูปทรงธรรมชาติทั่วไป สามารถสื่อความหมายและเข้าใจง่ายกับผู้บริโภค อีกทั้งยังมีรูปแบบที่สวยงาม น่าสนใจเหมาะสำหรับการทดลองสร้างงานที่ใช้เศษวัสดุจากหินเป็นโครงสร้างโดยรวมในการสร้างสรรค์ โดยจะทำการออกแบบมา 2 ขนาดเพื่อในการใช้งาน สามารถนำมาจัดวางตกแต่งกันเป็นกลุ่มที่สามารถเล่นระดับกันได้ตามความสูงอีกด้วย



รูปแบบที่ 15 ที่เสียบรูปภาพ

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่เสียบรูปภาพ โดยการออกแบบได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงอิสระให้เกิดเป็นความโค้งมนรับกันสองส่วน ทำให้สามารถตั้งวางขึ้นงานได้ แล้วทำการเจาะรูตรงส่วนกลางให้สามารถเสียบรูปภาพได้



รูปแบบที่ 16 แอ่งใส่สบู่

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่วางสบู่ เป็นการออกแบบโดยใช้รูปทรงที่เรียบง่ายออกแบบให้เป็นลักษณะรูปชาม มีหลุมโค้งเว้าเป็นที่วางสบู่อยู่ด้านบน เป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์และลวดลายพื้นผิวของหินที่มีความแตกต่างของตัววัสดุอย่างชัดเจน



รูปแบบที่ 17 เชิงเทียน

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5 – 6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่โล่ท์ ในการใช้งาน เป็นการออกแบบที่เน้นถึงพื้นผิวที่สวยงามในการผลิต โดยใช้ลักษณะกรรมวิธีการผลิตครกหินที่สามารถทำการกะเทาะผิวหินให้เกิดเป็นพื้นผิวที่เรียบได้ จึงทำการออกแบบให้เกิดเป็นพื้นผิวที่เรียบแต่ตัดกันคนละองศาไปมาโดยรอบของตัวผลิตภัณฑ์ ทำให้เกิดเป็นพื้นผิวเหลี่ยมมุมที่สวยงาม มีเอกลักษณ์ และลักษณะเฉพาะของหินที่แปลกตา น่าสนใจ



รูปแบบที่ 18 เชิงเทียน

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5 – 6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่โล่ท์ ในการใช้งาน เป็นการออกแบบที่เรียบง่ายโดยใช้รูปทรงกระบอกเข้ามาใช้ในการออกแบบ



รูปแบบที่ 19 เชิงเทียนสี่เหลี่ยมทรงสูง

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่ไลท์ในการใช้งาน เป็นการออกแบบรูปทรงที่คล้ายกระถางจีน เน้นรูปทรงที่มีความเหลี่ยมและเล่นกับมุมมองศาลัคน้อยเพื่อเพิ่มความน่าสนใจของชิ้นงาน



รูปแบบที่ 20 เชิงเทียนสี่เหลี่ยมหมุนไขว้

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินตั้งแต่ขนาด 5 - 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่ไลท์ ในการใช้งาน ในการออกแบบได้แรงบันดาลใจมาจากรูปทรงทางเรขาคณิตที่มีความโค้ง มนและเกลียว ตรงส่วนกลางของตัวผลงานให้เสมือนกับสรีระของผู้หญิงที่มีความโค้งของส่วนเอว แล้วเพิ่มการเดินเส้นวนรอบให้โค้งตามแบบของรูปทรงให้มีลวดลายที่แปลกตา สวยงาม โดยได้ทำการออกแบบมา 3 ชั้นซึ่งมีขนาดความสูงที่เล่นระดับแตกต่างกัน



รูปแบบที่ 21 เชิงเทียนวงโค้ง

ได้วัสดุที่เข้ามาสู่การออกแบบ เป็นลักษณะวัสดุทางเลือก โดยเป็นวัสดุที่ไม่ได้ใช้เศษหินในการออกแบบแต่ใช้เศษวัสดุที่ได้ทำการผลิตครกหินที่เกิดการผิดพลาดหรือชำรุดไม่สามารถนำไปขายหรือทำงานต่อได้ การออกแบบดังกล่าวจึงใช้วัสดุที่ได้ดังกล่าวมาทำการออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์และแบบโวลีฟในการใช้งาน เป็นการออกแบบจากผลิตภัณฑ์ครกเดิมที่มีชำรุดอยู่ก่อนแล้ว ลักษณะจะเป็นรูปทรงของครกหินแล้วมาทำการตัดตามขวางให้เกิดเป็นลักษณะวงแหวน และตรงกลางมีความกลวง ซึ่งส่วนตรงกลางที่ว่างจะทำการประดับด้วยเทียนที่สวยงาม โดยทางด้านล่างจะทำการตัดฐานส่วนล่างให้เรียบเพื่อให้สามารถตั้งวางผลงานได้



รูปแบบที่ 22 เชิงเทียนกลมประกอบกรอบแก้ว

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์ และแบบโวลีฟในการใช้งาน ทำการออกแบบให้เป็นรูปทรงระบอบแล้วทำการคว้านด้วยส่วนโค้งเว้าทางด้านล่างทำให้เกิดช่องตรงกลาง ให้ออกเป็นขาตั้งด้านล่าง 2 ขา เป็นลักษณะการเล่นกับจังหวะของที่ว่างให้เกิดเป็นผลงานที่มีความโค้งเว้าของรูปทรงที่สวยงาม



รูปแบบที่ 23 เชิงเทียนเล็กอยู่ในโถแก้ว

ได้วัสดุมาจากเศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 5 – 6 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบแท่งในการใช้งาน เป็นการออกแบบโดยใช้วัสดุแก้วมาทำการประยุกต์ใช้ในการออกแบบให้ได้มุมมองที่แปลกตา ด้วยสีสันทองของแก้วที่ทำการสะท้อนให้เห็นถึงพื้นผิวของหินที่อยู่ภายใน ทำให้ได้รูปแบบของผลิตภัณฑ์ที่แปลกใหม่แต่ยังคงเน้นถึงความหลากหลายในการใช้วัสดุเศษหินร่วมกับวัสดุทางอุตสาหกรรมแบบต่างๆ ได้



รูปแบบที่ 24 เชิงเทียนสี่เหลี่ยม

ได้วัสดุที่เข้ามาสู่การออกแบบ เป็นลักษณะวัสดุทางเลือก โดยเป็นวัสดุที่ไม่ได้ใช้เศษหินในการออกแบบแต่ใช้เศษวัสดุที่ได้ทำการผลิตครกหินที่เกิดการผิดพลาดหรือชำรุดไม่สามารถนำไปขายหรือทำงานต่อได้ การออกแบบดังกล่าวจึงใช้วัสดุที่ได้ดังกล่าวมาทำการออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่โล่ใช้ในการใช้งาน เป็นการออกแบบที่ทำการเล่นกับจังหวะและที่ว่างในการออกแบบให้เกิดเป็นส่วนโค้งเว้าทางด้านล่างภายใต้เหลี่ยมมุมที่ทำการขึ้นรูปของชิ้นงาน ให้เกิดเป็นรูปทรงที่ไม่ตายตัว เป็นการนำเอาส่วนที่โค้งและส่วนที่เป็นเหลี่ยมทำการออกแบบร่วมกันได้อย่างสวยงาม



รูปแบบที่ 25 เชิงเทียนโค้งสะพาน

ได้วัสดุที่เข้ามาสู่การออกแบบ เป็นลักษณะวัสดุทางเลือก โดยเป็นวัสดุที่ไม่ได้ใช้เศษหินในการออกแบบแต่ใช้เศษวัสดุที่ได้ทำการผลิตครกหินที่เกิดการผิดพลาดหรือชำรุดไม่สามารถนำไปขายหรือทำงานต่อได้ การออกแบบดังกล่าวจึงใช้วัสดุที่ได้ดังกล่าวมาทำการออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่โล่ท์ในการใช้งาน โดยทำการออกแบบให้เป็นรูปทรงที่โค้งมนสวยงามคล้ายสะพานโค้ง ซึ่งส่วนโค้งดังกล่าวจะทำการโค้งต่อเนื่องกันจนถึงฐาน ทำให้สามารถตั้งวางชิ้นงานได้ด้วยตัวของวัสดุเอง



รูปแบบที่ 26 เชิงเทียนสี่เหลี่ยม

ได้วัสดุมาจากเศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบที่โล่ท์และโวทีฟ ในการใช้งาน เป็นการออกแบบโดยใช้รูปสี่เหลี่ยมคางหมูเข้ามาใช้ในการออกแบบรูปร่างรูปทรงของตัวผลิตภัณฑ์



รูปแบบที่ 27 เชิงเทียนทรงฟักทอง

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินตั้งแต่ขนาด 5 – 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์ โดยในการออกแบบได้ใช้ลักษณะรูปทรงของฟักทองเข้าสู่ออกแบบ ด้วยรูปทรงที่น่าสนใจและโค้งรับกันเป็นแถวทำให้รูปร่าง รูปทรงของฟักทองมีความสวยงามและแปลกตาเหมาะสำหรับการทดลองเพื่อทำงานโดยใช้วัสดุเศษหินเป็นโครงสร้างโดยรวม รวมถึงในการออกแบบต้องการเน้นรูปทรงของผลิตภัณฑ์มีความสอดคล้องกับรูปทรงของธรรมชาติ ทำให้เข้าใจและสื่อความหมายได้ง่ายต่อผู้บริโภค



รูปแบบที่ 28 เชิงเทียนดอกไม้

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่และขนาดเล็กที่ใช้ผลิตครกหินตั้งแต่ขนาด 5 – 9 นิ้ว เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทเชิงเทียน โดยใช้เทียนลักษณะแบบทีไลท์ ในการใช้งาน โดยในการออกแบบได้ใช้รูปทรงของดอกไม้ เข้าสู่กระบวนการออกแบบ เนื่องจากดอกไม้สามารถสื่อและเข้าใจได้ง่ายในรูปร่างรูปทรง จึงนำเอาลายดอกไม้มาทำการออกแบบให้เป็นรูปร่างดอกไม้ทรงกระบอกที่สวยงาม ในการออกแบบได้ทำการออกแบบระดับความสูงไว้ 3 ระดับ เพื่อให้เวลาจัดวางหรือตกแต่งเป็นกลุ่มก้อนสามารถจัดวางให้เกิดเป็นกลุ่มดอกไม้ที่มีมิติสูง ต่ำที่สวยงามได้



รูปแบบที่ 29 เชิงเทียนทรงเฟือง

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทกระถางดอกไม้ โดยในการออกแบบได้ใช้รูปทรงของเศษหินที่ได้ออกมาจากการผลิตครกหินแบบเดิมที่ได้มาใช้ในการออกแบบ ซึ่งคือรูปทรงกระบอก แล้วจึงทำการสกัด ตัดทอนและตกแต่งขอบทางด้านนอกออก โดยใช้ลักษณะการตัดขอบให้เป็นรูปทรงแท่งเหลี่ยมตรงตามยาว รอบขอบทางด้านนอกของตัวผลิตภัณฑ์ทั้งหมด แล้วทำการเจาะรูตรงกลางเป็นวงกลมลึกเข้าไปทางด้านใน เพื่อเป็นที่วางประดับดอกไม้ต่อไป ลักษณะรูปทรงเมื่อเสร็จแล้วจะมีลักษณะคล้ายกับฟืนเฟือง ผลิตภัณฑ์เมื่อทำการประดับด้วยดอกไม้แล้วจะเกิดความสวยงามและแปลกตา



รูปแบบที่ 30 ที่เสียบปากกาหรือแท่งดอกไม้

เป็นการใช้เศษวัสดุที่ได้จากการกลึงและคว้านออกตรงส่วนกลางของครกหินที่ใช้เครื่องจักรในการเจาะ (รูปแบบที่ 1) ซึ่งจะใช้เศษวัสดุขนาดใหญ่ที่ใช้ผลิตครกหินขนาด 7 - 9 นิ้ว มาทำการออกแบบผลิตภัณฑ์ตกแต่งประเภทที่เสียบปากกา ให้มีลักษณะที่กลมมนรูปไข่สวยงาม สามารถใช้ในการเสียบปากกาและแท่งกระดาดายบนโต๊ะทำงานได้อย่างดี รูปทรงมีความเรียบง่ายเหมาะสมสำหรับจัดวางบนโต๊ะทำงาน

5. การอภิปรายผลและสรุปข้อเสนอแนะ

การสำรวจความคิดเห็นของประชาชนต่อการศึกษาพัฒนาผลิตภัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหินเพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตภัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิตและการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุดกรณีศึกษาชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาทัศนคติของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมทางการตลาด (4Ps) 2) เพื่อศึกษาระดับความพึงพอใจของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบศิลาปาที่ได้พัฒนาขึ้น โดยในการเก็บข้อมูลครั้งนี้เก็บจากกลุ่มตัวอย่างทั้งสิ้น 550 คน

5.1 สรุปผลการศึกษา

5.1.1 ผลการประเมินทัศนคติของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมทางการตลาด (4Ps)

การประเมินผลทัศนคติของประชาชนต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปาภายใต้แนวคิดส่วนประสมทางการตลาด (4Ps) ในครั้งนี้ประกอบด้วยประเด็นในการประเมิน 4 ประเด็นใหญ่คือ 1) ทัศนคติต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปา (Product), 2) ทัศนคติต่อราคาที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์ (Price), 3) ทัศนคติต่อช่องทางการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ (Place) และ 4) ทัศนคติต่อการส่งเสริมทางการตลาด (Promotion) ผลการประเมินพบว่า

ทัศนคติต่อผลิตภัณฑ์ศิลาปา (Product) : จากการศึกษาประเมินทัศนคติต่อผลิตภัณฑ์ประกอบด้วยประเด็นในการประเมิน 22 ประเด็น โดยมีประเด็นในการประเมินหลัก 2 ประเด็น คือ ความแตกต่างของผลิตภัณฑ์ และองค์ประกอบของผลิตภัณฑ์ พบว่า โดยภาพรวมกลุ่มตัวอย่างมีทัศนคติเชิงบวกในระดับมากต่อผลิตภัณฑ์ ($\bar{x} = 3.99$) โดยประเด็นที่กลุ่มตัวอย่างเห็นด้วยสูงที่สุด คือ ประเด็นของศิลาปาสามารถพัฒนาเป็นสินค้าที่เพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจให้กับชุมชนได้ ($\bar{x} = 4.21$) ส่วนประเด็นที่กลุ่มตัวอย่างมีเห็นด้วยน้อยที่สุด คือ ประเด็นเกี่ยวกับข้อมูลบนบรรจุภัณฑ์/หีบห่อสามารถสื่อสารได้เข้าใจ ($\bar{x} = 3.81$)

ทัศนคติต่อราคาที่เหมาะสมของผลิตภัณฑ์ (Price) : จากการศึกษาในประเด็นราคาที่เหมาะสมของสินค้าตรา “ศิลาปา” นั้นจากการประเมินกลุ่มตัวอย่างพบว่า

1) กลุ่มผลิตภัณฑ์เชิงเทียนศิลาปา: ราคาต่ำสุดที่ คือ 19 บาท ราคาสูงสุด คือ 600 บาท ส่วนราคาที่กำหนดซ้ำกันมากที่สุด คือ 100 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 130.5 บาท

2) กลุ่มผลิตภัณฑ์ที่เสียบบากกาศิลาปา: ราคาต่ำสุด คือ 15 บาท ราคาสูงสุด คือ 850 บาท ส่วนราคาที่กำหนดที่ซ้ำกันมากที่สุด คือ 50 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 92.23 บาท

3) กลุ่มผลิตภัณฑ์ที่วางสบู่ศิลาปา: ราคาต่ำสุด คือ 10 บาท ราคาสูงสุด คือ 590 บาท ส่วนราคาที่กำหนดซ้ำกันมากที่สุด คือ 80 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 100.73 บาท

4) กลุ่มผลิตภัณฑ์ฐานเสียบรูปภาพศิลาปา: ราคาต่ำสุด คือ 19 บาท ราคาสูงสุด คือ 500 บาท ส่วนราคาที่กำหนดซ้ำกันมากที่สุด คือ 100 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 88.71 บาท

5) กลุ่มผลิตภัณฑ์ที่วางตะเกียบศิลาปา: ราคาต่ำสุด คือ 10 บาท ราคาสูงสุด คือ 599 บาท ส่วนราคาที่กำหนดซ้ำกันมากที่สุด คือ 50 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 68.64 บาท

6) กลุ่มผลิตภัณฑ์กระถางดอกไม้ขนาดเล็กศิลาปา: ราคาต่ำสุด คือ 10 บาท ราคาสูงสุด คือ 699 บาท ส่วนราคาที่กำหนดซ้ำกันมากที่สุด คือ 80 บาท ค่าเฉลี่ยของราคาของกลุ่มผลิตภัณฑ์นี้ คือ 111.05 บาท

ทัศนคติต่อช่องทางการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ (Place): จากการประเมินช่องทางการจัดจำหน่ายผลิตภัณฑ์ พบว่า สถานที่ที่ควรจำหน่ายใน 3 อันดับแรก คือ

- 1) เลือกสถานที่ท่องเที่ยว ได้แก่ วัดพระธาตุลำปางหลวง วัดพระแก้วดอนเต้า วัดหลวงพ่อกษม น้ำตกแจ้ซ้อน ศูนย์อนุรักษ์ช้างไทย อุทยานแห่งชาติดอยฝร่ง แม่เมาะ กาดกองต้า ตลาดทุ่งเกวียน ศูนย์เซรามิค เชื้อนกัวลม และช่วงนคร เป็นต้น
- 2) เลือกร้านขายของที่ระลึกและร้านของฝากจังหวัดลำปาง ได้แก่ ศูนย์เซรามิคต่างๆ เช่น ศูนย์เซรามิคที่เกาะคาที่องค์การบริหารส่วนจังหวัด/ข้างจวนผู้ว่า และร้านเซรามิค อินทราเอาท์เลท ร้านข้าวแต่น้อยฝร่ง ลำปางหนาวมากเกาะคา สถานีรถไฟ ห้าแยก หอนาฬิกา หน้าโรงเรียนเทศบาล 4 ร้านม้าหมุนที่กาดกองต้า ที่จำหน่ายสินค้า OTOP และปั้มน้ำมันต่างๆ เป็นต้น
- 3) เลือกห้างสรรพสินค้าที่อยู่ในลำปาง เช่น เซียร์สรรพสินค้า โลตัส บิ๊กซี แมคโคร เซ็นทรัล

ทัศนคติต่อการส่งเสริมทางการตลาด (Promotion): ผลการประเมิน ทัศนคติต่อการส่งเสริมทางการตลาดจากกลุ่มตัวอย่างมี 3 ประเด็น คือ 1) การโฆษณา ผ่านสื่อของสินค้าศิลปา พบว่า กลุ่มตัวอย่างได้ประเมิน 3 อันดับแรก คือรายการวิทยุ หนังสือพิมพ์ท้องถิ่น และอินเทอร์เน็ต ตามลำดับ 2) เนื้อหาที่ควรประชาสัมพันธ์ พบว่า กลุ่มตัวอย่างได้ประเมิน 3 อันดับแรก คือ ประชาสัมพันธ์เรื่องการสะท้อน ภูมิปัญญาท้องถิ่น ประชาสัมพันธ์การใช้ประโยชน์ และประชาสัมพันธ์ด้านใช้ ทรัพยากรอย่างคุ้มค่า ตามลำดับ 3) การกระตุ้นและการส่งเสริมการตลาด พบว่า กลุ่มตัวอย่างร้อยละ 59.1 ให้ความเห็นว่าควรมีการส่งเสริมในเรื่องการมีสินค้าหรือ ผลิตภัณฑ์ของแถมมากที่สุด

ภาพรวมความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์กลุ่มต่างๆ ของศิลปา บรรจุภัณฑ์ และตราสินค้า

การศึกษานี้เป็นการศึกษาระดับความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างต่อผลิตภัณฑ์ กลุ่มต่างๆ ของศิลปาในภาพรวม ตลอดจนความพึงพอใจต่อบรรจุภัณฑ์ และตราสินค้า การวัดตัวแปรเป็นการวัดแบบ Rating Scale มีคะแนนตั้งแต่ 0-10 พบว่า กลุ่มตัวอย่าง พึงพอใจผลิตภัณฑ์, ตราสินค้า และบรรจุภัณฑ์ ในระดับมาก (ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจ 8.0 ขึ้นไป) เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบกัน พบว่า

- กลุ่มตัวอย่างพึงพอใจกลุ่มผลิตภัณฑ์ศิลปามากที่สุด ($\bar{x} = 8.23$)
- รองลงมา พึงพอใจตราสินค้า ($\bar{x} = 8.03$)
- พึงพอใจบรรจุภัณฑ์/หีบห่อ ($\bar{x} = 8.02$)

ผลิตภัณฑ์ศิลปาที่กลุ่มตัวอย่างพึงพอใจมากที่สุด จากการศึกษาพบว่า ผลิตภัณฑ์ศิลปาที่กลุ่มตัวอย่างพึงพอใจมากที่สุด 5 ลำดับแรก ได้แก่

- **อันดับที่ 1: ผลิตภัณฑ์กลุ่มเชิงเทียน (เชิงเทียนรูปดอกไม้มั่ง 6 กลีบ)** เป็นผลิตภัณฑ์ที่กลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ ร้อยละ 16.2 พึงพอใจ (89 คน)
- **อันดับที่ 2: ผลิตภัณฑ์กลุ่มเชิงเทียน (เชิงเทียนเสาสีเหลี่ยม)** มีกลุ่มตัวอย่าง ร้อยละ 7.0 พึงพอใจ (89 คน)
- **อันดับที่ 3: ผลิตภัณฑ์กลุ่มที่วางสบู่ (ที่วางสบู่)** มีกลุ่มตัวอย่าง ร้อยละ 6.5 พึงพอใจ (34 คน)

- **อันดับที่ 4: ผลิตรัณฑ์กลุ่มกระถางดอกไม้ (เชิงเทียนทรงเฟือง)** มีกลุ่มตัวอย่าง ร้อยละ 6.3 พึงพอใจ (33 คน)

- **อันดับที่ 5: ผลิตรัณฑ์ที่วางสบู่ (แอ่งใส่สบู่) และกระถางดอกไม้ (ที่ใส่กระถางต้นไม้)** มีกลุ่มตัวอย่างพึงพอใจ ร้อยละ 4.8 เท่ากัน (25 คน)

5.2 ข้อเสนอแนะ

5.2.1 ข้อเสนอแนะของผู้ตอบแบบสอบถาม/กลุ่มตัวอย่าง

จากการศึกษาในครั้งนี้ พบว่า การแสดงความคิดเห็นของกลุ่มตัวอย่างมีข้อเสนอแนะเพิ่มเติมต่อโครงการศึกษาพัฒนาผลิตรัณฑ์โดยใช้วัสดุเศษหินอันเกิดจากกระบวนการผลิตครกหินเพื่อการส่งเสริมการพัฒนาผลิตรัณฑ์ เศรษฐกิจ สังคม คุณภาพชีวิตและการใช้ทรัพยากรธรรมชาติให้เกิดประโยชน์สูงสุดกรณีศึกษาชุมชนบ้านไร่ศิลาทอง ต.พิชัย อ.เมือง จ.ลำปาง ดังนี้

1. ผลิตรัณฑ์ควรมีรูปแบบที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่น การทำเป็นอ่างล้างมือ ชุบน้ำชาแบบญี่ปุ่นที่มีการนำหอยมาเสริมด้วย จะทำให้ผลิตรัณฑ์มีราคามากขึ้น และพัฒนาให้ผลิตรัณฑ์มีความสวยงามและดึงดูดใจ

2. การโฆษณาและประชาสัมพันธ์ผลิตรัณฑ์ศิลาปาให้มากขึ้น เพื่อให้เป็นที่รู้จักของคนในประเทศและนักท่องเที่ยวต่างชาติอย่างรวดเร็ว

3. ควรมีการผลักดันในเรื่องของการผลิตที่เกิดขึ้นและมีการนำผลิตรัณฑ์มาต่อยอดได้อีก เช่น การผสมสีต่างๆ ที่เพิ่มความหลากหลายมากขึ้น

4. ควรมีการปรับกล่องบรรจุภัณฑ์เพื่อให้เห็นสินค้าภายในได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้นรวมถึงควรมีการเขียนบอกถึงแหล่งการผลิตด้วย

5. กลุ่มผลิตรัณฑ์ที่เสียบบากกาศิลาปาควรใช้โฟม/วัสดุอ่อนนุ่มรองปลายปากกาด้านล่างด้วยเพื่อไม่ให้หัวปากกาเสียหาย กลุ่มของผลิตรัณฑ์ที่วางสบู่ก็ควรมีการลดขนาดให้เล็กลง

5.2.2 ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

1. ควรมีการประชุม หรือ การสร้างความเข้าใจร่วมกันกับคนในชุมชนหรือกลุ่มองค์กรที่เกี่ยวข้องถึงความสำคัญและความจำเป็นในการควบคุมการผลิตผลิตรัณฑ์ภายใต้ตราสินค้า “ศิลาปา” ซึ่งควรมีหน่วยงาน/องค์กรกลางของชุมชน

เป็นผู้ควบคุมการผลิต เพื่อป้องกัน การผลิตผลิตภัณฑ์แบบ “ต่างคนต่างทำ ต่างคนต่างขาย” ซึ่งจะทำให้ไม่สามารถควบคุมการผลิตภายใต้ตราสินค้าที่มีศักยภาพในการแข่งขันได้

2. ในการปฏิบัติงานควรสร้างระบบการทำงาน ครอบคลุมตั้งแต่การผลิตถึงขั้นของการแบ่งปันผลประโยชน์ต่างๆ อย่างชัดเจน โดยพิจารณาอย่างสอดคล้องกับบริบทของชุมชน เช่น ในรูปของสหกรณ์ หรือกลุ่มวิสาหกิจชุมชน

3. ควรมีระบบในการให้ความรู้ รวมถึงการถ่ายทอดเทคโนโลยีในการพัฒนาการออกแบบผลิตภัณฑ์และบรรจุภัณฑ์ ให้เท่าทันกับการเปลี่ยนแปลงของความต้องการของผู้บริโภคบนฐานของภูมิปัญญาและทรัพยากรในท้องถิ่น

4. เทศบาล สำนักงานจังหวัด และกลุ่มผู้ผลิต ควรหารือร่วมกันในการวิเคราะห์เรื่องตลาดในการจำหน่ายสินค้า/ผลิตภัณฑ์อย่างเป็นระบบ โดยเน้นการเป็นสินค้าจากภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ประยุกต์เข้ากับยุคสมัยใหม่

5. เนื่องจากเศษหินมีลักษณะและขนาดที่แตกต่างกันและมีน้ำหนักมาก การออกแบบผลิตภัณฑ์จึงมีความเป็นไปได้ไม่มากนัก เพราะมีข้อจำกัดในลักษณะของคุณสมบัติต่างๆ จึงออกแบบได้ไม่กี่ประเภทและจำเป็นต้องออกแบบและผลิตให้เป็นผลิตภัณฑ์ชิ้นเล็กๆ มีน้ำหนักไม่มาก เช่น ของใช้ในห้องน้ำ ชุดเทียน และชุดสปา โดยการออกแบบให้ชิ้นเล็กๆ เพื่อให้ง่ายต่อการผลิตบรรจุภัณฑ์

6. ในการออกแบบต้องคำนึงถึงกระบวนการผลิตให้มาก เนื่องจากหินเป็นวัสดุที่แข็งและยากต่อการผลิต จึงทำให้มีข้อจำกัดในการออกแบบ โดยการออกแบบจะเน้นรูปแบบที่เรียบง่าย แทนการออกแบบที่ซับซ้อน อันเนื่องมาจากการผลิตที่ไม่สามารถทำตามแบบได้ จึงทำให้เกิดเป็นอุปสรรคในการออกแบบ ควรมีการวางแผนศึกษาตัววัสดุหินให้ชัดเจนก่อนการออกแบบ เพราะหินแต่ละชนิดจะมีคุณสมบัติที่แตกต่างกัน ทั้งความแข็งแรง ความเปราะบาง ความละเอียดของเนื้อหิน เป็นต้น ผู้ออกแบบควรทดลองหาแนวทางใหม่ๆ ในการนำหินเหล่านี้มาประยุกต์ให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ใหม่ๆ เช่น การประยุกต์กับวัสดุอื่นๆ เช่น ไม้, ไม้ไผ่, ผ้าฝ้าย เป็นต้น การทดลองการประสานของหินให้ติดกัน หรือหารนำเศษผงจากการขัดหินมาใช้ให้เกิดประโยชน์เป็นต้น

บรรณานุกรม

หนังสือ

กรมทรัพย์สินทางปัญญา. 2543. **ความรู้เบื้องต้นด้านทรัพย์สินทางปัญญา.**

กรุงเทพฯ : อักษรไทย.

เกษมณี หนั้นทำการ และคณะ. 2548. **ถาม-ตอบ 20 คำถามบรรจุกฎ.**

กรุงเทพฯ : บริษัทจรรยา คอมมูนิเคชั่น จำกัด

จิรัชศักดิ์ เดชวงศ์ญา และคณะ. 2539. **หอไตรวัดพระสิงห์ ประวัติลักษณะ**

ศิลปกรรมและแนวทางการอนุรักษ์. เชียงใหม่ : ธนบรรณการพิมพ์.

ชัยรัตน์ อิศวาทกุล. 2548. **ออกแบบให้โดนใจ.** กรุงเทพฯ : บริษัททังฮั่วชินการพิมพ์

ฐาปกรณ์ เครือระยา. 2551. **ศิลปกรรมท้องถิ่นทางพุทธศาสนาในเขตอำเภอ**

แม่ทะ จังหวัดลำปาง. เชียงใหม่ : เอกสารประกอบการวิจัย.

นภวรรณ คมนานุรักษ์. **บรรจุกฎเพื่อการตลาด.** กรุงเทพฯ : เลิฟ แอนด์ ลิฟ.

แน่นน้อย ปัญจพรรค์ และคณะ. **เสน่ห์ไม้แกะสลักล้านนา.** กรุงเทพฯ :

สำนักพิมพ์เรีงรมย์ จำกัด.

ณรงค์เดช นทีพ่ายพิศ. 2546. **เอกสารประกอบการบรรยายการออกแบบ**

บรรจุกฎ. เชียงใหม่ : สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตภาคพายัพ.

นิรัช สุดสังข์. 2548. **การวิจัยการออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.** กรุงเทพฯ :

โอเอส พรินต์ติ้งเฮาส์.

นันทวัน กลิ่นจำปา. 2545. **เครื่องหอมไทยภูมิปัญญาไทย.** กรุงเทพฯ :

ซีเอ็ดยูเคชั่น.

ธนเดช กุลปิวัฒน์. 2546. **Branding Thailand.** กรุงเทพฯ : เซลแอนด์พับลิชซิง.

ธีรยุทธ พึ่งเพียร. 2545. **สถิติเบื้องต้นและการวิจัย.** กรุงเทพฯ : สุตรไพศาล.

ปุ่นและสมพร คงเจริญเกียรติ. 2541. **บรรจุกฎอาหาร.** กรุงเทพฯ :

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

ประชิด ทิณบุตร. 2530. **การออกแบบกราฟิก.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

- พงษ์ศักดิ์ ไชยทิพย์. 2544. **เทคนิคการออกแบบงานกราฟิก**. กรุงเทพฯ : ซีเอ็ดยูเคชั่น.
- พรเทพ เลิศเทวศิริ. 2544. **Design Education**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มานพ ประโลมล้มภ. 2546. **ผลิตภัณฑ์สมุนไพร**. ลำปาง : ศิลปการพิมพ์.
- ยุทธ ไกยวรรณ. 2544. **สถิติสำหรับการวิจัย**. กรุงเทพฯ : สถาบันราชภัฏพระนคร.
- วรพงศ์ วรรณดิอุดมพงศ์. 2540. **ออกแบบกราฟิก**. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาการ.
- วิลักษณ์ ศรีป่าซาง. 2545. **ขั้นตอนกล้านนา**. เชียงใหม่ : บริษัทมีเมืองนวรรตน์จำกัด.
- วิถี พาณิชพันธ์. 2547. **ร้อยลายสายละคอน**. กรุงเทพฯ : โอ เอส พรินต์ติง.
- วิถี พาณิชพันธ์. 2549. **เอกสารประกอบการพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบแนวทางล้านนา**. เชียงใหม่.
- วิบูลย์ ลีสุวรรณ. 2547. **ภูมิปัญญาไทยวิถีไทย**. กรุงเทพฯ : ศรีวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์.
- วรพงศ์ วรรณดิอุดมพงศ์. 2540. **ออกแบบกราฟิก**. กรุงเทพฯ : โสภณการพิมพ์.
- วสันต์ ตุ่นคำ. 2546. **หลักการออกแบบบรรจุภัณฑ์**. กรุงเทพฯ : วารสารการบรรจุภัณฑ์.
- วิกันดา สวัสดิ์บุรี. 2546. **ไอทีไซน์**. กรุงเทพฯ : โอเอส พรินต์ติง เฮาส์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. 2531. **ออกแบบกราฟิก**. กรุงเทพฯ : วิมอาร์ต.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. 2544. **ออกแบบกราฟิก**. กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว.
- ศรีเลา เกษพรรณ. 2541. **ลัวะเยี้ยะไร่ ไทโสนา**. เชียงใหม่ : โรงพิมพ์มีเมือง.
- ศรีศักร วัลลิโภดม. 2545. **ประวัติศาสตร์โบราณคดีของล้านนาประเทศ**. กรุงเทพฯ : พิมพ์ศ พรินต์ติง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สถาพร ดีบุญมี ณ ชุมแพ. 2545. **รวบรวบผลงานวิชาการสาขาเทคโนโลยี
ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมกรรม รุ่น 1.** กรุงเทพฯ : สถาบันเทคโนโลยี
พระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง.

อนนุวงศ์ ตั้ง. 2546. **ไอทีไซน์.** กรุงเทพฯ : โอเอส พรินต์ติ้งเฮาส์.

สาคร คันธโชติ. 2529. **วัสดุผลิตภัณฑ์.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สันติ เล็กสุขุม. 2550. **ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ.**
กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สุรัสวดี อ๋องสกุล. 2539. **ประวัติศาสตร์ล้านนา.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์
อมรินทร์.

สุมิตรา ศรีวิบูลย์. 2548. **การออกแบบอัตลักษณ์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์
Core Function.

สุรพล ดำริห์กุล. 2545. **แผ่นดินล้านนา.** กรุงเทพฯ : ด้านสหวิชาการพิมพ์.

สุรพล ดำริห์กุล. 2544. **ลายคำล้านนา.** กรุงเทพฯ : ด้านสหวิชาการพิมพ์.

รายงานการวิจัย/ภาคินิพนธ์

ประภาภรณ์ ไชยศรี. 2549. “**กลยุทธ์การตลาดของธุรกิจท่องเที่ยว กรณีศึกษา
น้ำพุร้อนสันกำแพง หมู่บ้านสหกรณ์ ตำบลสหกรณ์ กิ่งอำเภอแม่ออน
จังหวัดเชียงใหม่**” ภาคนิพนธ์วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัย
ธรรมศาสตร์.

วรัญญู อัสวพุทธิ. 2549. “**พัฒนาการด้านการผลิตและการจัดการตลาดของ
เครื่องประดับเงินเมียนมา กรณีศึกษา บ้านห้วยสะนาว ตำบลปากกลาง
อำเภอปัว จังหวัดน่าน**” ภาคนิพนธ์วิทยาลัย สหวิทยาการ
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

วสุธิตา เวสสะสุนทร. 2551. “**กลยุทธ์ทางการตลาดแบบเครือข่าย กรณีศึกษา
บริษัทแอมเวย์ แห่งประเทศไทย**” ภาคนิพนธ์วิทยาลัยสหวิทยาการ
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Books

Lisa Silver. 2001. *Logo Design That Works*. USA : Rockport Publishers.

Ping Amranand & William Warren .2001. *Art & Design of Northern Thailand*. Bangkok : Asia Books Co., Ltd.

Minami-Otsuka. 2007. *Package Form and Design Encyclopedia of Paper-Folding designs*. Japan, Tokyo : Pie Books.

การบริหารจัดการละครเวทีอย่างมีประสิทธิภาพ ด้วยการประยุกต์ใช้องค์ความรู้ ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเม้นท์

ณวดี เศรษฐมณีกุล¹

บทนำ

การจัดกิจกรรมทางการตลาดหรือที่เรียกกันอีกอย่างว่าอีเว้นท์ มาร์เก็ตติ้ง (Event marketing) ได้ เข้ามามีบทบาทอย่างมากต่อการเปิดตัว การเผยแพร่ข่าวสาร และนวัตกรรมใหม่ๆ ของสินค้า บริการและธุรกิจต่างๆ ในสังคมไทยอย่างกว้างขวาง ทำให้ก่อเกิดธุรกิจรับจ้างจัดงานกิจกรรมทางการตลาดที่เรียกว่า บริษัท ออร์กาไนเซอร์ ขึ้นมากมายเพื่อตอบสนองความต้องการของหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน

“อีเว้นท์ มาร์เก็ตติ้ง” คือเครื่องมือการสื่อสารที่สามารถนำตราสินค้าหรือแบรนด์ (Brand) ไปสู่กลุ่มเป้าหมายทางการตลาดอย่างมีประสิทธิภาพ โดยกิจกรรมทางการตลาดที่สร้างสรรค์ขึ้นสามารถสร้างให้เกิดประสบการณ์ร่วมกับแบรนด์ ผ่านการรับรู้ของกลุ่มเป้าหมายด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า ทั้งทาง รูป รส กลิ่น เสียง และสัมผัส (เกรียงไกร กาญจนะโกคิน, 2555, น.10) ในการสร้างประสบการณ์ร่วมให้เกิดความประทับใจกับผู้ชมนั้นยากที่จะปฏิเสธได้ว่าปัจจุบันนี้เทคโนโลยีทางด้านแสงสีเสียงและสื่อผสมได้เข้ามามีบทบาทสำคัญ อุปกรณ์ต่างๆ ช่วยเสริมให้การแสดงที่คัดสรรมานั้นเกิดความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น อีกทั้งเทคโนโลยีที่นำมาใช้ยังสามารถสร้างบรรยากาศต่างๆ โดยลดทอนการสร้างฉากแบบสามมิติ ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยียังนำมาซึ่งการเปิดกว้างทางความคิดของผู้สร้างสรรค์งานอีเว้นท์ในการนำเสนอผลงานที่แตกต่างแปลกใหม่ ถือเป็นการปรับตัวตามยุคสมัยของโลกดิจิทัลในปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงไม่เกิดขึ้นเฉพาะวงการอีเว้นท์ มาร์เก็ตติ้ง แต่รวมถึงการออกแบบและสร้างสรรค์ละครเวทีของเมืองไทยและนานาชาติด้วย

¹ อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เทคนิคของระบบแสงเสียงภาพที่ก้าวหน้าทำให้ผู้จัดละครเลือกนำมาสื่อสารเพื่อสร้างอรรถรสให้กับละครเวทีเรื่องนั้นๆ การเตรียมงานทางด้านละครเวทีจึงเพิ่มความซับซ้อนและขั้นตอนมากขึ้น และจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องวางแผนลำดับขั้นตอนในการทำงานอย่างมีระบบ ซึ่งหัวใจสำคัญในการจัดการละครเวทีคือการทำงานอย่างมีขั้นตอนและการวางแผนจัดแบ่งหน้าที่อย่างมีระบบ การนำองค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์มาประยุกต์ใช้ในการเตรียมการจัดการละครเวทีจะช่วยให้ขั้นตอนการเตรียมงานมีประสิทธิภาพมากขึ้นและหลีกเลี่ยงข้อผิดพลาดต่างๆ ทางเทคนิคที่สามารถเกิดขึ้นระหว่างการแสดง

ในการทำงานด้านละครเวทีจะมีการวางตำแหน่งต่างๆ และมีผู้ควบคุมภาพงานโดยรวมของละครเวทีเรียกว่าโปรเจกต์ไดเรกเตอร์ (Project Director) ส่วนผู้ควบคุมและบริหารจัดการละครเวที จะเรียกว่าโปรดิวเซอร์ (Producer) จะเป็นผู้บริหารจัดการให้การแสดงบนเวทีเกิดขึ้นได้ตามจินตนาการของทีมงานและยังสามารถแบ่งหน้าที่ของฝ่ายต่างๆ ได้อีก ดังนี้



ภาพที่ 1 แสดงทีมงานหลักในการผลิตละครเวที

ในการจัดเตรียมละครเวที (Preproduction) ในแต่ละครั้งที่ทีมงานจำเป็นต้องซ่อมและเตรียมงานกันอย่างหนัก เพราะมีรายละเอียดต่างๆ ที่ต้องดูแลไม่ว่าจะเป็นในส่วนของฉาก ภาพ แสง สี เสียง การแสดงของนักแสดง ภาพรวมของการแสดงทั้งหมด ที่ต้องแบ่งหน้าที่แก่ทีมงานทุกฝ่ายอย่างชัดเจน จนช่วยกันนำละครเวทีไปสู่ความสำเร็จ แต่คงดีไม่น้อยหากเราเพิ่มพูนเฟืองอีกส่วนหนึ่งเข้าไปเพื่อประสานและขับเคลื่อนการเตรียมงานไปสู่ความสำเร็จได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น มีการประสานงานที่ดีและสามารถสร้างทีมงานออกมา เกิดข้อบกพร่องน้อยที่สุด การประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางการอีเว้นท์เมเนจเมนต์เป็นอีกหนึ่งทางเลือกของผู้จัดการแสดงละครเวที เนื่องจากหลายๆ ครั้ง มักเกิดปัญหาที่ขาดคนกลางในการประสานงานในระหว่างการเตรียมงาน และขาดผู้ประสานงานกับฝ่ายเทคนิค ฉาก Supplier และ Back stage รวมถึงผู้ที่ดูแลภาพการแสดงให้เป็นไปตามภาพที่ผู้กำกับวางไว้

บทความนี้ เป็นการนำเสนอองค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์ (Event management) ที่สามารถเข้ามาช่วยบรรเทาปัญหาต่างๆ เหล่านี้ได้ งานด้านอีเว้นท์มักเน้นหนักในเรื่องของการนำเสนอสินค้าและบริการ ซึ่งประเด็นดังกล่าวทำให้อีเว้นท์มีลักษณะการดำเนินงานแตกต่างกับละครเวที แต่เราก็สามารถนำรูปแบบเทคนิคต่างๆ ของงานอีเว้นท์เข้ามาสร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับผู้ชม ตลอดจนสามารถนำหลักการในการบริหารจัดการในงานอีเว้นท์มาใช้ในการเตรียมงานละครเวทีให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

บทบาทของการประยุกต์ใช้องค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์ในละครเวทีและการแสดงแสงสีเสียงและสื่อผสม

สำหรับงานด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์หัวใจสำคัญคือการบริหารจัดการงานให้ราบรื่นเพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ของลูกค้า ส่วนการแสดงละครเวทีหัวใจสำคัญคือการสื่อสารความคิดความรู้สึกและจินตภาพของผู้กำกับและผู้ประพันธ์บทละครไปสู่ผู้ชม จากประสบการณ์ในฐานะผู้ผลิตละครเวทีโดยใช้หลักการดั้งเดิมในการบริหารจัดการละครเวที กับการนำเอาองค์ความรู้เรื่องของการบริหารจัดการงานอีเว้นท์ในฐานะผู้ผลิตงานอีเว้นท์ (โปรดิวเซอร์) มาใช้ในละครเวทีและการแสดงต่างๆ นั้น

ทำให้ค้นพบว่า ทักษะนี้ช่วยให้การดำเนินงานเกิดผิดพลาดน้อยลงและทำให้ลำดับขั้นตอนของงานมีระบบมากขึ้น ทีมงานแบ่งงานกันอย่างชัดเจนและมีเอกสารอ้างอิงในการปรับเปลี่ยนรายละเอียดของงานที่สรุปได้จากการระดมสมองในที่ประชุม ดังกรณีศึกษาจากการร่วมงานในละครเพลงเรื่อง Spook the musical : ปีศาจโสกา² ในฐานะของผู้บริหารจัดการและควบคุมการผลิตละครเวที ทำให้ค้นพบว่า เมื่อปรับการทำงานทั้งหมดโดยใช้ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมนเนจเม้นท์ ทำให้ผลงานออกมาดี ลำดับงานราบรื่น การซ้อมการแสดงเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ เกิดประโยชน์ ช่วยลดภาระหน้าที่ของทีมงาน ได้แก่ ผู้กำกับ ทีมงานที่ดูแลหลังเวที (Back stage) และนักแสดงอย่างเห็นได้ชัด

ในการบริหารจัดการละครเวทีโดยประยุกต์ใช้ความรู้และทักษะทางด้านอีเว้นท์ เมนเนจเม้นท์ สำหรับตำแหน่งต่างๆ ในการทำงานนั้น จะมีการนำแนวคิดทักษะทางด้านอีเว้นท์ เมนเนจเม้นท์ มาประยุกต์กับการปฏิบัติหน้าที่ของทีมงาน อาทิ ในตำแหน่งโปรดิวเซอร์ (Producer) โปรเจค ไดเรคเตอร์ (Project Director) เป็นต้น

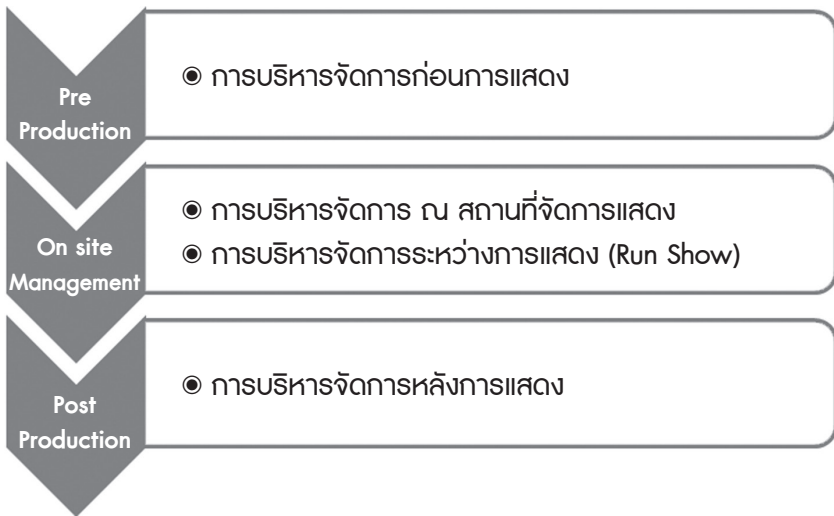
ตำแหน่งโปรดิวเซอร์ (Producer) จะมีหน้าที่เป็นเสมือนผู้ดำเนินงานกลาง จะต้องเข้าใจการเข้าออกของตัวละคร เทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในละคร และเข้าใจถึงภาพรวมของงานเป็นอย่างดี รวมถึงจะเป็นผู้ขานลำดับต่างๆ ในวันงานจริงด้วย

ส่วนโปรเจค ไดเรคเตอร์ (Project Director) จะมีหน้าที่ดูแลภาพงานโดยรวม บริหารโครงการทั้งหมด และดูแลรูปแบบของงานในส่วนต่างๆ ให้เป็นไปตามแนวคิดหลัก (Concept) และวัตถุประสงค์ที่ระบุไว้ของทีมงานทั้งหมด

หลังจากมีการจัดสรรหน้าที่ความรับผิดชอบของทีมงาน ขั้นตอนถัดมา ได้แก่ การจัดแบ่งการบริหารจัดการละครเวที โดยประยุกต์ทักษะอีเว้นท์เมนเนจเม้นท์ มาใช้ ซึ่งสามารถแบ่งการบริหารจัดการละครเวทีได้ 3 ขั้นตอน ดังแสดงในภาพที่ 2

² ละครเพลงเนื่องในโอกาสครบรอบ 15 ปี การจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ณ หอประชุมศรีบูรพา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ วันที่ 26-28 พฤศจิกายน 2553

การบริหารจัดการละครเวทีแบ่งเป็น 3 ส่วนคือ



ภาพที่ 2 แสดงกระบวนการบริหารจัดการการเแสดง

จากคำถามที่ว่าการบริหารจัดการที่ดีโดยใช้องค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์ช่วยให้การจัดทำละครเวทีดีขึ้นอย่างไร ขออธิบายและอ้างอิงงานการเแสดงที่เคยได้ใช้ทักษะเหล่านี้มาช่วยจนทำให้งานประสบความสำเร็จ โดยนำความรู้ด้านอีเว้นท์เมเนจเมนต์ที่มีการจัดแบ่งไว้ 3 ขั้นตอนมาประยุกต์ใช้ในการทำละครเวที ดังนี้

1. การบริหารจัดการก่อนการเแสดง (Pre production management)

การบริหารจัดการก่อนการเแสดง (Pre production management) จะประกอบไปด้วยขั้นตอน ดังนี้

1.1 การวางแผนการทำงานภาพรวมทั้งหมด ด้วยการนำแบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงาน (Work in Progress) มาใช้ในการวางแผน แบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงานช่วยให้เกิดการมองถอยหลังกลับมาจากวันเแสดงจริงว่าทีมงานต้องเตรียมอะไรบ้าง โดยลงรายละเอียดงานทั้งหมดแบบรายวัน

พร้อมทั้งระบุชื่อผู้รับผิดชอบในแต่ละงาน ตารางนี้มีประโยชน์ต่อทีมงานในการเตรียมงานและการสร้างความเข้าใจให้ตรงกันในกำหนดการต่างๆ โปรดิิวเซอร์จะเป็นคนกลางในการประสานกับทีมงานทั้งหมด โดยจะมีผู้ช่วย (Assistant Producer) ทำหน้าที่ติดต่อกับทีมต่างๆ เมื่อใกล้ถึงกำหนดเวลาส่งงาน แบบฟอร์มนี้จะถูกสร้างหลังจากการประชุมร่วมกับทุกฝ่าย นอกจากนี้โปรดิิวเซอร์จะเป็นผู้จัดการลงรายละเอียดจากผลสรุปในที่ประชุม รวมทั้งกำหนดวันส่งงาน (Deadline) สำหรับผู้รับเหมา (Supplier) กลุ่มต่างๆ เพื่อวางแผนให้ทุกอย่างเสร็จสิ้นก่อนการแสดง และป้องกันข้อผิดพลาดต่างๆ ที่อาจจะเกิดขึ้น ตลอดจนวางแผนให้ทุกอย่างเสร็จสิ้นก่อนการเข้าพื้นที่โรงละครล่วงหน้าอย่างน้อย 1 สัปดาห์ เพื่อทำการตรวจเช็คหากเกิดข้อผิดพลาด จะได้มีเวลาในการแก้ไข นอกจากนี้ยังมีการวางแผนเกี่ยวกับการผลิตฉาก อุปกรณ์ประกอบฉาก การประชาสัมพันธ์ต่างๆ โปรดิิวเซอร์จะต้องพูดคุยและสอบถามความเป็นไปได้ในการทำงานและขั้นตอนการผลิตอย่างละเอียดก่อนที่จะมาลงในตารางแบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงาน

หลังจากกำหนดวันในตารางเรียบร้อยแล้ว โปรดิิวเซอร์จะทำการส่งเอกสารไปยังทีมงานส่วนต่างๆ เพื่อรับทราบร่วมกันเกี่ยวกับภาพรวมของการทำงาน โดยระบุชื่อผู้รับผิดชอบที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อนั้นๆ ระหว่างการเตรียมงาน โปรดิิวเซอร์จะต้องเป็นผู้ติดตามความคืบหน้าต่างๆ ของทีมงานทั้งหมด และร่วมชมการซ้อมการแสดงเพื่อศึกษาการจัดลำดับการเข้าออกของตัวละคร การพูดคุยกับทีมงานดูแลหลังเวที เกี่ยวกับการแบ่งหน้าที่บนเวที และการพูดคุยกับผู้กำกับการแสดงเกี่ยวกับภาพงานโดยรวมและความต้องการของผู้กำกับในเชิงเทคนิค ซึ่งโปรดิิวเซอร์จะต้องนำเอาความต้องการและจินตภาพของผู้กำกับมาเป็นแกนหลักในการทำงานด้วย

ตัวอย่างแบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงาน (Work in Progress)

แบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงาน
(Work in Progress)

TITLE: "ปศาจโสกา Spook The Musical"

DATE OF PRESENTATION: _____
PLACE OF PRESENTATION: _____

[illegible]

แบบสำรวจสภาพปัจจุบันของการดำเนินงาน
(Work in Progress)

DATE OF PRESENTATION:
PLACE OF PRESENTATION:

[illegible]

1.2 การเตรียมความพร้อมให้กับทีมงานที่สนับสนุนการแสดง

การเตรียมความพร้อมให้กับทีมงานที่สนับสนุนการแสดง ไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครขนาดย่อมหรือขนาดใหญ่ การบริหารจัดการคนและทีมงานเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะทีมงานละครเวทีที่ประกอบด้วยคนจำนวนมาก ทักษะทางด้านอีเว้นท์ช่วยให้ทีมงานเกิดความเข้าใจตรงกันตั้งแต่ขั้นตอนการเตรียมงาน ละครเวทีของทีมงาน การเรียงลำดับการซ้อม การใช้พื้นที่การแสดง สามารถทำการวางแผนนัดหมายและระบุเวลาการซ้อมของแต่ละบุคคลได้อย่างมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างการแสดงแสงสีและสื่อผสมงานกีฬามหาวิทยาลัยโลก Universiade 2007 ที่จำเป็นต้องบริหารการแสดงจำนวนถึง 14 ชุด จัดให้มีการซ้อม ณ สนามกีฬาของการกีฬาแห่งชาติ พร้อมกับนักแสดงร่วม 1,000 คน และใช้เทคนิคพิเศษเป็นจำนวนมาก ในงานดังกล่าวการวางแผนกำลังบุคลากรจำเป็นต้องทำอย่างรอบคอบ และหากจำเป็นต้องใช้กำลังคนเป็นจำนวนมาก ก็จำเป็นต้องใช้อาสาสมัคร

Peter Robinson, Debra Wale และ Geoff Dickson ได้เสนอแนวทางที่ใช้ปฏิบัติได้จริงเกี่ยวกับการเตรียมพร้อมบุคลากรสำหรับการสนับสนุนงานอีเว้นท์ ซึ่งเป็นประโยชน์มากสำหรับงานการแสดงที่ต้องใช้ทีมงานจำนวนมาก โดยมีแนวทางในการอบรมบุคลากร ดังนี้ (Robinson, Wale & Dickson, 2010: 130)

กระบวนการอบรม	เอกสารและของที่ช่วยสนับสนุนการอบรม
1. แจงข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับความเป็นมา เป้าหมายที่ต้องการบรรลุผล จุดประสงค์ ผู้ถือผลประโยชน์ร่วมงบประมาณ สถานที่ รายละเอียดเนื้อหาลำดับงานทั้งหมด	รายงานประจำปี เอกสารเกี่ยวกับเนื้อหาของงาน รายชื่อผู้สนับสนุนหลัก และผู้สนับสนุนย่อย
2. นำทีมงานชมพื้นที่การจัดงานทั่วบริเวณ แนะนำทีมงานที่เกี่ยวข้องให้รู้จักกับผู้รับเหมา (Supplier) เจ้าหน้าที่ทุกฝ่าย ผู้ประสานงานส่วนกลางของสถานที่	แผนผังการจัดงาน รายชื่อของผู้รับเหมา (Supplier)
3. แนะนำทีมงานที่เกี่ยวข้องและอาสาสมัครให้รู้จักกันและกัน	ป้ายชื่อให้กับทีมงาน, เอกสารแจ้งรายชื่อทีมงาน หน้าที่ที่ต้องรับผิดชอบ พร้อมเบอร์ติดต่อ

กระบวนการอบรม	เอกสารและของที่ช่วยสนับสนุนการอบรม
4. อธิบายความเกี่ยวข้องกันของผู้ปฏิบัติงานแต่ละท่าน รวมถึงแจ้งเกี่ยวกับความเกี่ยวข้องในหน้าที่การทำงานของแต่ละฝ่าย สิ่งที่สำคัญที่จะได้รับตลอดการปฏิบัติงาน	แผนผังบุคลากร (Organization Chart) หน้าที่รับผิดชอบ
5. แจ้งเงื่อนไขต่างๆ เกี่ยวกับการจัดจ้างงาน ข้อห้ามและข้อควรปฏิบัติ ระยะเวลาการทำงาน ลำดับขั้นตอน การซ่อม การแจ้งลาพัก การแต่งกาย ระบบรักษาความปลอดภัย อาหารและเครื่องดื่ม ค่าตอบแทน ค่าล่วงเวลา	หนังสือคู่มือการปฏิบัติงาน (Staff Handbook) ชุดสำหรับเจ้าหน้าที่ (Uniform) อุปกรณ์อาหารและเครื่องดื่ม

จากกระบวนการข้างต้นนี้ เป็นการสนับสนุนแนวทางในการบริหารจัดการบุคลากรที่การเตรียมงานในเชิงการปฏิบัติ หากได้มีการวางระบบและชี้แจงความเข้าใจให้กับทีมงานอย่างละเอียด ช่วยลดความผิดพลาดในการทำงาน และนำไปสู่ความสำเร็จให้การบริหารจัดการในวันงานจริง

นอกจากนี้ เอกสารสำคัญจำเป็นต้องนำมาใช้ในการประชุมและที่ถือว่าสำคัญมากในการวางกลยุทธ์ในเรื่องบุคลากรนั้นคือ เอกสารเกี่ยวกับหน้าที่รับผิดชอบของทีมงาน ผู้ควบคุมการผลิตจะต้องวางแผนว่าในงานนี้จะต้องมีใครทำหน้าที่อย่างไรบ้าง จำนวนเท่าไร และแบ่งแยกเป็นส่วนหลักๆ คือ กลุ่มของผู้บริหาร กลุ่มของผู้ปฏิบัติงาน และผู้ช่วย

ในเอกสารจำเป็นต้องระบุถึงเครื่องมือสื่อสาร เครื่องมือการสื่อสารที่ใช้ในการจัดงาน ได้แก่ วิทยุสื่อสาร (Walkie talkie) ซึ่งควรระบุในเอกสารให้ชัดเจนว่าใครจะต้องอยู่ในช่องสัญญาณใด เพื่อใช้ในการสื่อสารระหว่างการปฏิบัติงานในพื้นที่ เครื่องมือสื่อสารสามารถแบ่งเป็น 2 ประเภท ที่ใช้ในงานส่วนใหญ่คือ วิทยุสื่อสาร (Walkie talkie) และโทรศัพท์ติดต่อภายใน (Intercom) ปัจจุบันมีแบบไร้สาย

สำหรับละครเวที โทรศัพท์ติดต่อภายในจะนิยมนำมาใช้ในการบริหารลำดับการเข้าออก เพราะใช้สื่อสารกับทีมงานที่ดูแลหลังเวที และทีมเทคนิค ส่วนวิทยุสื่อสารจะมีประโยชน์สำหรับการสื่อสารกับกลุ่มทีมงานที่ต้องเคลื่อนไหวบ่อย และจะต้องเดินไปในระยะไกล เช่น ทีมงานที่ดูแลเรื่องระบบการเข้าที่นั่งของผู้ชม การบริหารจัดการจุดจอดรถ อาหารและเครื่องดื่ม และอื่นๆ

ตัวอย่างการวางแผนกำลังคนในส่วนของการจัดงานพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยโลก UNIVERSIADE BANGKOK 2007

หน้าที่รับผิดชอบ งานพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยโลก วันที่ 8 สิงหาคม 2550 ณ ราชมังคลากีฬาสถาน (Rajamangala National Stadium) Walkie Talkie Line A : ผู้เกี่ยวข้องกับการบริหารการแสดง Line B : โครงสร้าง (Construction) Line C : ออร์เคสตรา (Orchestra) Line D : สวัสดิการและบริหารพื้นที่ Line E : ลูกค้า		
ชื่อ	หน้าที่	หมายเหตุ
คุณเอ	- ดูแลภาพงานโดยรวม - ที่ปรึกษาด้านโครงสร้างและโชว์ - ประชุมกับผู้บริหารและผู้ทำโชว์ระดับแนวหน้า - ดูแลการซ้อมการแสดงในวันที่ 3-5 สิงหาคม และการซ้อมใหญ่ วันที่ 8 สิงหาคม 2550 : Run show : กำกับการแสดงโดยรวมทุกโชว์	A1,B1,C1,D1,E1
คุณบี	- ประสานกับฝ่ายสำนักพระราชวังในการเสด็จขององค์ประธานในพิธี - ประสานกับผู้บริหารระดับสูงของบริษัท CM ในวันซ้อมใหญ่	A2, E2
คุณซี	วันที่ 8 สิงหาคม 2550 : ดูแลดับ Media ทุกลำดับ Xenon / LED	A3, B2, C2
คุณดี	ควบคุมดูแลด้านการแสดงในสนาม รับผิดชอบการซ้อมต่างๆ ดังต่อไปนี้ 1. ดูแลและฝึกซ้อมและ Run show ในองค์กรที่ 1.1 Parade of Nations 1.2 Grand Opening Ceremony 1.3 King of the King 1.4 One Flame Forever 1.5 Fire in the Sky	A4, B3, C3

ชื่อ	หน้าที่	หมายเหตุ
	2. ดูแลและฝึกซ้อมและ Run show ในพิธีปิด องค์กรต่างๆ ดังนี้ 2.1 <u>Young Great Power</u> 2.2 <u>Torch light off</u> 2.3 <u>White Celebration</u> 2.4 <u>DJ + HIP Hop Concert</u> 3. Brief Staff หลักเพื่อเข้าฝึกซ้อมการแสดง 4. ประสานกับ โรงละครในโซวที่รับผิดชอบ 5. ประสานและ Brief วงโยธวาทิต 6. ประสานงาน Brief ลำดับเจ้าหน้าที่เชิญธง 7. Brief ลำดับการเข้าออกของผู้ถือธงและผู้ถือป้าย (ดาว เดือน) 8. Brief ลำดับม้า 9. Brief ลำดับช้าง <u>ประจำอยู่ที่ห้อง Control ฝั่งประธานในพิธี</u>	
คุณเอฟ	ควบคุมดูแลด้านการแสดงในสนามทั้งหมด รับผิดชอบการซ้อมในองค์กรต่างๆดังต่อไปนี้ 1. ดูแลและฝึกซ้อมและRun show พิธีเปิดในองค์กรที่ 1. <u>Pre-Opening กระโดดร่ม</u> 2. <u>Sound of Unity</u> 3. <u>Sports Build the World</u> 2. ดูแลและฝึกซ้อมและRun show พิธีปิดในองค์กรที่ 2.1 <u>Life Light & Pure Power for World Peace</u> 3. ประสานและ Brief โรงละคร ในโซวที่รับผิดชอบ 4. ประสานและ Brief เชียร์ Leader 5. ประสานเจ้าหน้าที่โดดร่ม 6. ประสานเจ้าหน้าที่ยิมนาสติก 7. ประสานเจ้าหน้าที่กลอง 4 ภาค 8. ประสานกับนักแสดง Exotic <u>ประจำอยู่ที่ห้อง Control ฝั่งประธานในพิธี</u>	A5, B4, C4
คุณเจ	ดูแลดับเลเซอร์ ดูแลดับจุด Pyro ดูแลดับการจุดไฟที่กระถางคบเพลิง <u>ประจำอยู่ที่โต๊ะยิงเลเซอร์กลางสนาม</u>	A6, B5

ชื่อ	หน้าที่	หมายเหตุ
คุณเค	ดูแลลำดับเสียง	A7
Special Staff	ดูแลลำดับจุดพลุ	A8, B6
Special Staff	ดูแลลำดับถ่ายทอดสด อยู่ในรถ OB	A9
คุณเอ็ม	<u>ประสานกับส่วนต่างๆดังนี้</u> 1. ประสานกับสำนักพระราชวังในลำดับการวิ่งคบเพลิงของพระองค์หญิง 2. ประสานกับหัวหน้านักแสดงพลธรมจากกองทัพอากาศ ประสานเกี่ยวกับการถ่ายทำบนอากาศ 3. ต้อนรับผู้บริหารในการตรวจพื้นที่ 4. ประสานกับผู้บริหารระดับสูงของ CM 5. ประสานกับลูกค้า (อ. เสรี และ อ. เกิน)	A10, B7, E3, D2

หลังจากการสรรหาบุคลากรให้ถูกต้องกับงานมาช่วยทำงานแล้ว หากการเตรียมงานละครเวทีได้นำเอาส่วนของการบริหารจัดการบุคลากรที่ดีตามตารางข้างต้น ซึ่งได้รับการทดลองใช้ในงานละครเวทีหลายๆ เรื่องมาปรับใช้พบว่า จะช่วยให้ทีมงานเข้าใจรายละเอียดและหน้าที่รับผิดชอบของตนเองมากขึ้น และเป็นการเตรียมความพร้อมที่ดีสำหรับทีมงาน ซึ่งหลักการดังกล่าวมา เป็นขั้นตอนที่ละเอียดอ่อนและต้องใส่ใจอย่างมาก หลังจากทีประชุมเพื่อแจกแจงหน้าที่แล้ว โปรดิวเซอร์จะต้องคอยติดตามงานอย่างใกล้ชิดคอยพูดคุยเพื่อแน่ใจว่าทุกคนได้เข้าใจในบทบาทหน้าที่ของตนเองอย่างแท้จริง โดยเฉพาะทีมงานที่ขาดประสบการณ์อาจจะเพิ่งเริ่มทำงานเป็นครั้งแรก จำเป็นต้องใช้เอกสารเพิ่มเติมและให้คำปรึกษาอย่างละเอียด



ภาพที่ 3 ภาพการแสดงละครเพลงเรื่อง Spook the musical: ปีศาจโสม



ภาพที่ 4 ภาพงานพิธีเปิด
กีฬามหาวิทยาลัยโลก
เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2550
ณ ราชมังคลากีฬาสถาน
กรุงเทพมหานคร

1.3 การลงเวลาการทำงานอย่างละเอียด

ขั้นตอนการลงเวลาการทำงานอย่างละเอียด ถ้าขาดเอกสารที่ลงเวลาและรายละเอียดต่างๆ ไว้อย่างครบถ้วน จะทำให้หลายต่อหลายครั้งเกิดคำถามว่า ต้องการให้ใครมาทำอะไร และลงมือดำเนินการได้เมื่อไหร่ คำถามนี้มักเกิดกับทุกๆ ฝ่าย การออกแบบว่าใครจะเข้าพื้นที่เมื่อไหร่ จำเป็นจะต้องทราบเกี่ยวกับระบบการทำงานของแต่ละส่วนว่าต้องการเวลาในการทำงานในพื้นที่จริงกี่ชั่วโมง บางครั้งต้องพิจารณาความสำคัญของแต่ละส่วน ในกรณีที่มีเวลาน้อยในการเตรียมงาน ณ พื้นที่จริง เอกสารที่จะเป็นเสมือนตารางเวลาทำงานกลางสำหรับทุกฝ่ายซึ่งเราเรียกว่า กำหนดการทำงาน (Time table) การวางแผนกำหนดการทำงาน เราควรพิจารณาถึงความเป็นลำดับขั้นตอนเป็นหลักการสำคัญ ในการที่จะเข้าไปที่โรงละครอันว่างเปล่า เราควรที่เริ่มด้วยการประสานสถานที่และแจ้งให้ทราบว่าจะมีการดำเนินงานในวันที่เท่าไร และสถานที่อนุญาตให้ปฏิบัติงานได้ถึงเวลาเท่าไร หลังจากนั้นเราจะทราบเวลาที่มีอยู่จริงสำหรับการทำงานทั้งหมด

สิ่งต่อไปที่ต้องคำนึงคือ ฉาก เพราะเป็นโครงสร้างใหญ่ต้องใช้เวลานานในการติดตั้ง อีกทั้งใช้ความระมัดระวังมากในการติดตั้ง เช่น การขนย้ายทีมงานต้องใช้พรมเก๋มารอง ขณะขนฉากเพื่อป้องกันความเสียหายต่อพื้นที่ ซึ่งต้องระบุในกำหนดการทำงาน ในช่องรายละเอียด เพื่อส่งกำหนดการนี้ไปสู่ผู้รับเหมา และควรที่จะมีการประชุมอีกครั้งเพื่อให้ทีมงานทั้งหมดได้รับทราบร่วมกัน

ตัวอย่างกำหนดการทำงาน ของละครเพลงเรื่อง ปีศาจโสภาก

กำหนดการทำงาน TIME TABLE As of 7-11-10			
TITLE		: ปีศาจโสภาก SPOOK THE MUSICAL	
DATE OF PRESENTATION		: 25 – 28 พ.ย. 2553	
PLACE OF PRESENTATION		: หอประชุมเล็ก มธ.ท่าพระจันทร์	
DATE	TIME	SUBJECT	ACTION
วันเสาร์ 20/11/53	17.30 น.	<u>การเตรียมของเพื่อขนย้าย</u> - เจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้อง Stb ที่ Studio Drama เพื่อตรวจเช็ค ของที่จะต้องนำขึ้นรถในวันรุ่งขึ้น - ฝ่ายฉากและฝ่ายแสงเตรียมของที่จะขนย้าย <u>ฝ่ายฉาก</u> - Stage ดាំ 4 ตัว - Platform 6 ตัว - นักร้าน 1 ตัว - บันได 2 ตัว - Photo Back Drop 1 ตัว - F shape 2 ตัว - <u>ฝ่ายแสง</u> - profile 8 ตัว - pc 20 ตัว - effect 1 ตัว - บอร์ดไฟ Remark : สำหรับอุปกรณ์ใดที่ต้องระมัดระวัง ในการขนย้าย ต้องห่อด้วยกระดาษลัง พรมอัด เก่าๆ หรือ Bubble และสำหรับอุปกรณ์แสง ต้องระวังอย่างมากในการขนย้าย ควรใส่ Rack mount cases ให้เรียบร้อย	ฝ่ายฉาก ตี ฝ่ายแสง เจเนต เจ้าหน้าที่ พักฤษณ์ ผู้ช่วยประสานงาน มายย์/แครร์
วันอาทิตย์ 21/11/53	09.00	เจ้าหน้าที่ฝ่ายพิธีกรรมไหว้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่หอประชุมและ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่ มธ. ท่าพระจันทร์	ทีมล่วงหน้า ฝ่ายพิธีกรรม
	10.45	ที่ Studio Drama เจ้าหน้าที่ประสานงานเตรียมจุดจอตริล 6 ล้อ (บริเวณใกล้ทาง Load มากที่สุด)	ฝ่ายฉาก ตี ฝ่ายแสง เจเนต เจ้าหน้าที่ พักฤษณ์ ผู้ช่วยประสานงาน มายย์ / แครร์

DATE	TIME	SUBJECT	ACTION
	11.00	รถ 6 ล้อ 2 คันมาถึงที่ Studio Drama พร้อมเจ้าหน้าที่ขนของ 2 คน	เจ้าหน้าที่ พิทักษ์
	11.00-13.30	เริ่มทำการขนของขึ้นรถ	ฝ่ายฉาก ตั๊ ฝ่ายแสง เจเน็ต เจ้าหน้าที่ มธ. ผู้ช่วยประสานงาน มาย / แครี
	13.30	รถออกเดินทางจาก Studio Drama	เจ้าหน้าที่ขับรถ
	13.00	สถานที่ (หอประชุมเล็ก) จัดเตรียม 1. ฝ่ายสถานที่ประสานงานและช่วยอำนวยความสะดวก บริเวณทาง Load ของ 2. ฝ่ายสถานที่ประสานงานเรื่องที่จอดรถขนส่งของทางด้านหลัง หอประชุมเล็ก 3. ฝ่ายสถานที่ประสานระหว่างการ Set up ตลอดการทำงาน 4. ฝ่ายสถานที่จัดเตรียมพื้นที่ด้านหลังเวทีในการเก็บสิ่งของต่าง ๆ 5. ปลั๊กกระแสไฟหลักที่ 160 amp 3 phase 6. เปิดไฟส่องสว่าง สำหรับ Set up 7. เปิดห้องสุขาบริเวณด้านล่าง (ข้างๆ บริเวณที่จัดงาน exhibition) ชาย 3 ห้อง หญิง 3 ห้อง ตลอดการ set up 8. ขอจุดวาง Control 9. จัดเตรียม โต๊ะพร้อมผ้าคลุมโต๊ะจำนวน _____ ตัว เก้าอี้จำนวน _____ ตัว 10. เจ้าหน้าที่รักษาความปลอดภัย 11. ที่จอดรถทีมงานด้านใน มธ. ทำพระจันทร์	เจ้าหน้าที่หอประชุม ศรีบุรพา
วันอาทิตย์ 21/11/53	13.00	เจ้าหน้าที่ฉาก Mark Floor ที่เวที ที่จุดถ่ายภาพ จุด Exhibition	ฝ่ายฉาก
	16.00	รถขนของจาก มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต มาถึง หอประชุมเล็ก ทำพระจันทร์ เจ้าหน้าที่ชี้จุดวางของ	รถ 6 ล้อ 2 คัน ทีมฉาก
	16.00	รถขนของ Light and Sound มาถึงพื้นที่ เจ้าหน้าที่ที่ประสานงาน L&S	Master point ทีมแสง เสียง
	16.00-24.00	ติดตั้งโครงสร้างฉาก แสง เสียง	ฝ่ายฉาก แสง เสียง

DATE	TIME	SUBJECT	ACTION
วันจันทร์ 22/11/53	08.00-22.00	ติดตั้งโครงสร้างฉาก แสง เสียง (ต่อ)	ฝ่ายฉาก แสง เสียง
		ฝ่ายเทคนิคทดสอบระบบแสง เสียง ภาพ	ฝ่ายฉาก แสง เสียง
วันอังคาร 23/11/53		การซ้อม Scene by Scene	
	09.30	สถานที่จัดเตรียมจุดจอดรถ	เจ้าหน้าที่ มธ.
		ทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องกับระบบ Logistic มาถึงพื้นที่	ฝ่ายที่เกี่ยวข้องกับ Logistic
		เจ้าหน้าที่แสง เสียง มาถึงพื้นที่	Master point ทีมแสง เสียง
		ฝ่าย Admin & PR จัดทีมงานที่รับผิดชอบเกี่ยวกับหน่วยงานเพื่อ สำรวจพื้นที่ที่หน่วยงานในวันจริง	ฝ่าย Admin & PR
		นักแสดงมาถึงพื้นที่	นักแสดง
	10.00	ซ้อมนักแสดง Blocking breaking scene	ผู้กำกับ นักแสดง
		ฝ่ายเสื้อผ้าและฝ่ายProps ขนย้ายของจาก Studio Drama	ฝ่ายเสื้อผ้า Props
		เจ้าหน้าที่นำ Walkie Talkie มาส่ง ที่หอประชุมศรีบูรพา	คุณจ๊อบ
	10.30	รถออกเดินทางจาก Studio Drama พร้อมด้วยเสื้อผ้า และ Props ต่างๆ	รถตู้พร้อมเจ้าหน้าที่ ขับรถ

การติดตามความคืบหน้าของงานในแต่ละวัน ทีมงานจำเป็นต้องเข้าร่วมประชุมเพื่อแจ้งเกี่ยวกับความคืบหน้าในการทำงาน และทบทวนการทำงานของวันรุ่งขึ้น ตารางการทำงานนี้ยังเป็นเสมือนเครื่องเตือนใจให้กับทีมงานทุกคนที่จะต้องทำอะไรในวันและเวลาใด อย่างไรก็ตาม โปรดิวเซอร์จะต้องเฝ้าดูการทำงานเพื่อไม่ให้สะดุด จึงจำเป็นที่จะต้องตรวจสอบเช็คความเป็นไปของการทำงานจริงให้เป็นไปตามกำหนดการทำงานให้มากที่สุด จากกรณีศึกษาในละครเพลงเรื่องปีศาจโสกา ทำให้ค้นพบว่า นักศึกษาที่ได้รับตำแหน่งต่างๆ มีหลักการในการทำงานและยึดกำหนดเวลาตามตารางเพื่อเป็นหลักในการทำงาน

2. การบริหารจัดการระหว่างการแสดง (Onsite management)

อีกสิ่งหนึ่งที่ค้นพบในฐานะผู้ดูแลการผลิตละครเวทีที่ใช้ทักษะของการบริหารจัดการแบบอีเว้นท์ คือระหว่างการแสดงจริง โปรดิิวเซอร์จะต้องมีเอกสารกลาง (Main script) ที่จะรวมลำดับการเข้าออกต่างๆ ของนักแสดงรวมถึงบทพูดสำคัญก่อนการเปลี่ยนฉาก และลำดับแสงเสียงภาพต่างๆ โดยแบ่งลำดับออกเป็นลำดับละเอียด รวมทั้งบอกถึงลำดับถัดไปว่าจะเกิดอะไรขึ้น ซึ่งโปรดิิวเซอร์จะเป็นผู้ขานลำดับให้กับทีมงานผ่านเครื่องมือสื่อสารเช่น วิทยุสื่อสาร (Walkie Talkie) หรือโทรศัพท์ภายในที่ใช้ประสานงานกับทีมดูแลหลังเวที ส่วนทีมดูแลหลังเวทีก็จะมีเอกสารฉบับเดียวกัน เพื่อทราบถึงลำดับถัดไปที่จะเกิดขึ้น และสามารถนำเข้าลำดับนั้นๆ ได้อย่างรวดเร็ว เอกสารกลาง (Main script) นี้ยังจำเป็นสำหรับทีม ฉาก แสง เสียง ภาพด้วย โปรดิิวเซอร์จะต้องคอยดูบทละคร และพลิกเอกสารกลางตามไปเพื่อจะไม่ผิดพลาด และคอยขานเตือนลำดับเทคนิคที่กำลังจะเกิดขึ้น รวมถึงให้ลำดับเทคนิคต่างๆ หรือการเข้าออกของนักแสดง โปรดิิวเซอร์จะเป็นผู้เตือนให้ทีมดูแลหลังเวทีเตรียมนักแสดงกลุ่มต่อไป ให้ยืนรอที่จุด Stand by ยกตัวอย่าง การแสดงงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในโอกาสสมหมายมงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบ ณ จังหวัดน่าน ซึ่งเป็นการแสดงละครเวที แสงเสียง และสื่อผสม การแสดงนี้มีลำดับงานที่ค่อนข้างสลับซับซ้อน และต้องแบ่งลำดับงานที่ชัดเจน เพราะเป็นการทำงานกับหลายภาคส่วน เนื่องจากเป็นงานรับเสด็จฯ มีระบบถ่ายทอดสด มีนักแสดงทั้งหมด 1,000 คน มีการเข้าออกพื้นที่อย่างต่อเนื่อง ดังนั้นรายละเอียดในเอกสารกลางจึงจำเป็นต้องแจกแจงอย่างละเอียดเกี่ยวกับลำดับงาน



ภาพที่ 5 และ 6 ภาพงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
เนื่องในโอกาสสมหามงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบ ณ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 7 และ 8 ภาพงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบ ณ จังหวัดน่าน



ภาพที่ 9 ภาพการแสดง จากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ ฉบับประจำวันที 2 กุมภาพันธ์ 2558

ไฮไลต์ของงานนี้คือ มีการใช้เทคนิคแสงสีเสียงและสื่อผสมและการฉายภาพขนาดยักษ์ยาว 50 เมตร กว้าง 8 เมตร ที่ตั้งใจเนรมิตให้เป็นภาพพื้นป่าเขาเมืองน่าน ท้องฟ้า และสายน้ำ เพื่อสร้างจินตภาพอันงดงามและวิจิตร เหล่าศิลปินและนักแสดงนับพันได้สร้างสรรค์งานศิลปะ มีเรือนานจำลองที่เป็นเอกลักษณ์ของเมืองน่าน พร้อมนักแสดงพื้นเมืองร่ายรำอย่างงดงาม การแสดงนี้เป็นการแสดงครั้งแรกและครั้งเดียวในประเทศไทยและสร้างความปิติให้กับพสกนิกรชาวไทยที่ได้สร้างสรรค์งานศิลปะอันงดงามล้ำค่า เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ตัวอย่าง เอกสารกลาง (Main script) Main script การจัดงานเฉลิมพระเกียรติ
สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบ
ซึ่งงานว่า วันนี้วันดี สักการะราชกุมารีในนันทบุรีศรีลานนา

Main Script as of 5-02-58	
ชื่อโครงการ / Project	: การจัดงานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมายุ 5 รอบ ณ จังหวัดน่าน
วันจัดงาน / Event Date	: 17 กุมภาพันธ์ 2558
สถานที่ในการจัดงาน	ช่วงเมือง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
CUE	1.
TIME	16.30 - 17.30 (30)
DESCRIPTION	Walk in - แยกผู้มเียรติทยอยเข้าสู่พื้นที่จัดงาน มาจาก GATE 2/3 - เจ้าหน้าที่ต้อนรับและเชิญแขกเข้าสู่บริเวณโต๊ะจีน - เพลงบรรเลงสดจากวงดนตรี 2 วง 1. สะล้อซอปิ่น จาก ร.ร.ราชานุบาล 2. ฟ้าน่าน จาก ร.ร.ศรีสวัสดิ์วิทยาคาร และ ร.ร.สตรีศรีน่าน 8
พื้นที่การแสดง	-
SOUND	เสียงจาก Band 2 วง
LIGHTING	ไฟ Plot ที่เวที Band ไฟ All Area ไฟที่ Main Stage
PIP	-
โครงสร้าง	-
BAND	- สะล้อซอปิ่น ร.ร.ราชานุบาล - ฟ้าน่าน ร.ร.ศรีสวัสดิ์วิทยาคาร และ ร.ร.สตรีศรีน่าน 8
MAPING	-
ถ่ายทอด/OB	- ภาพบรรยากาศในงาน - Scoop 4 Units Caption ใช้ Font ธรรมดา มีหัว ยกเว้นชื่องานให้ใช้ตาม Font logo Web Cast PPTV/ Nation TV
REMARKS	- Stb พิธีกร 3 ท่าน (หญิง) คุณแก้ว ภิญญาพัชร ด่านอุดรา (ชาย 1) Nation TV (ชาย 2) PPTV ที่ Mc stage Zone การแสดง 4 - Stb. Mic พิธีกร 3 คน - Stb. Mapping ภาพภูเขา P1

จากตัวอย่างเอกสารกลาง จะเห็นรายละเอียดของลำดับงานต่างๆ
ซึ่งงานดังกล่าว จัดเป็นงานที่มีความยิ่งใหญ่ในระดับชาติ โปรโตคอลจะต้องมี
การแจกแจงงานให้ละเอียดเพื่อกำกับให้ทุกฝ่ายดำเนินบทบาทได้อย่างพร้อมเพรียง
และไม่เกิดข้อผิดพลาด เอกสารนี้จะเป็นเอกสารกลางที่ใช้ร่วมกันกับทีมงานทุกฝ่าย
เพื่อเข้าใจลำดับการดำเนินงานทั้งหมด

3. การบริหารจัดการหลังการแสดง (Post production management)

ในการบริหารจัดการหลังการแสดง (Post production management) ขอนำตัวอย่างงานจัดการแสดง 60 ปี ได้ร่มพระบารมี ซึ่งเป็นการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่องมหาบุรุษแห่งความดี เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับการบริหารจัดการแสดงหลังจบงาน การแสดงนี้เป็น การแสดงกลางน้ำที่บริเวณสวนลุมพินี กรุงเทพฯ



ภาพที่ 10 และ 11 ภาพงาน 60 ปี ได้ร่มพระบารมี วันที่ 8 สิงหาคม 2550 ณ สวนลุมพินี โดย บริษัท ซีเอ็มอาร์กาโนเซอร์ จำกัด (มหาชน)



ภาพที่ 12 การแสดง 60 ปี ได้ร่มพระบารมี วันที่ 8 สิงหาคม 2550 ณ สวนลุมพินี โดย บริษัท ซีเอ็มอาร์กาโนเซอร์ จำกัด (มหาชน)

สำหรับการแสดง 60 ปีได้ร่วมพระบารมีนี้ เป็นการแสดงละครเวทีที่ประกอบ
แสงสีเสียง และม่านน้ำขนาดยักษ์ เมื่อจบการแสดง จำเป็นต้องวางแผนการรื้อถอน
และการเก็บสิ่งของต่างๆ ที่ทีมงานที่รับผิดชอบจะเข้ามาเตรียมจัดเก็บของต่างๆ และ
แยกประเภทของที่ต้องเก็บและของที่จะส่งต่อเพื่อทำลาย ในขั้นตอนนี้ยังรวมถึง
การตัดต่อภาพการแสดง ทั้งนี้ เพื่อนำภาพที่บันทึกไปช่วยในการพัฒนาการทำงาน
และมีการประเมินการทำงานด้วยแบบสอบถามให้ผู้ชมร่วมแสดงความคิดเห็นด้วย

การบริหารจัดการหลังจบการแสดงสามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ คือ

3.1 การบริหารจัดการเรื่องการเงินและผลกำไรขาดทุน

เป็นการนำเอาผลกำไรขาดทุนในการดำเนินงานมาประชุมปรึกษากัน และ
ประเมินถึงผลดีผลเสียในการใช้จ่ายในส่วนต่างๆ เพื่อเป็นประสบการณ์ในการจัดงาน
ในครั้งต่อไป

3.2 การวิเคราะห์ถึงผลลัพธ์หลังจากการแสดง

เป็นการดูผลการตอบรับจากการประชาสัมพันธ์ เสียงตอบรับจากผู้ชม
ละคร และวิเคราะห์หาช่องทางการประชาสัมพันธ์ที่เหมาะสมและประสิทธิผล
มากที่สุดต่อไป

3.3 การปรับปรุงการทำงานเพื่อคุณภาพงานที่ดีขึ้น

การประเมินการทำงานในทุกๆ ส่วน โดยโปรดิวเซอร์จะเป็นผู้สรุปผล
การดำเนินงานว่าเกิดความผิดพลาดหรืออุปสรรคใดๆ ในการทำงานและจัดทำเป็น
รายงานการสรุปผลการทำงานเพื่อจัดส่งให้กับฝ่ายต่างๆ หรือถ้าเป็นการทำงานที่
ดีเยี่ยมควรจะประเมินไว้ในบทสรุปการทำงานด้วย

ในส่วนการดูแลการผลิตละครเวทีไม่ว่าจะเป็นงานขนาดเล็กหรือขนาด
งานใหญ่น่าจะมีประสิทธิภาพในการเตรียมงานมากขึ้นอย่างแน่นอน หากได้นำเอา
ทักษะการบริหารจัดการ เอกสารที่ครบถ้วน ทีมงานที่มีคุณภาพและได้รับตำแหน่งที่
ตรงกับความรู้ความสามารถที่ถนัด การเสริมตำแหน่งโปรดิวเซอร์เข้าไปในการเตรียม
งานจะช่วยผ่อนแรงผู้กำกับการแสดง และสามารถประสานส่วนต่างๆ อีกทั้งช่วย
ทำให้ลำดับการเข้าออกบนเวทีราบรื่น ด้วยเหตุผลดังกล่าวคงดีไม่น้อย ถ้าผู้จัดละคร
เวทีในประเทศไทยได้หันมาปรับการบริหารจัดการละครเวทีด้วยการประยุกต์ใช้
องค์ความรู้ทางด้านอีเว้นท์เมเนจเม้นท์

บรรณานุกรม

- เกรียงไกร กาญจนะโกติน. (2555). **Event Marketing**. พิมพ์ครั้งที่ 1.
กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์กรุงเทพธุรกิจ.
- Quinn, Bernadette. (2013). *Key Concepts in Event Management*.
1st ed. London: Sage Publications Ltd.
- Robinson, P., Wale, D., Dickson, Geoff. (2010). *Cabi Tourism Texts :
Event Management*. 1st ed. Cambridge: Cambridge
University Press.

ที่มาของภาพประกอบ

- ภาพที่ 1** ภาพการแสดง ละครเพลงเรื่อง Spook the musical: ปีศาจโสภาค
คณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- ภาพที่ 2** ภาพงานพิธีเปิดกีฬามหาวิทยาลัยโลก วันที่ 8 สิงหาคม 2550
ณ ราชมังคลากีฬาสถาน บริษัท ซีเอ็มเออร์గాไนเซอร์ จำกัด (มหาชน)
- ภาพที่ 3-7** ภาพงานโดย ไทยรัฐ ฉบับพิมพ์ 22 กุมภาพันธ์ 2558
- ภาพที่ 8-10** ภาพงาน 60 ปี ได้รุ่มพระบาร์มี วันที่ 8 สิงหาคม 2550
ณ สวนลุมพินี บริษัท ซีเอ็มเออร์గాไนเซอร์ จำกัด (มหาชน)

แนวทางศึกษางานประติมากรรมปูนปั้นเทวดา วัดเจ็ดยอด สำหรับนำไปประกอบสร้าง จินตนาการเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง

ปรีดา บุญรัตน์*

บทคัดย่อ

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ บ่งบอกถึงร่องรอยของสิ่งปลูกสร้างที่หลงเหลือให้เห็นถึงปัจจุบันล้วนเป็นสิ่งที่มีความควรแก่การศึกษาถึงภูมิปัญญาของบรรพชน การที่ได้เห็นได้สัมผัสประติมากรรมปูนปั้นรูปเทวดาประดับตกแต่งวิหารเจดีย์วัดเจ็ดยอดในเมืองเชียงใหม่ เสมือนหนึ่งเป็นกงล้อที่พาหมุนกลับไปให้เห็นภาพในอดีต มีอิทธิพลนำไปให้เกิดแนวทางการศึกษาเพื่อนำไปปรับประยุกต์ประกอบสร้างจินตนาการ เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงและทำให้เกิดแนวคิดว่าจะสามารถก่อให้เกิดประโยชน์สำหรับสายงานอื่นๆ ที่จะสร้างสรรค์งานตามความถนัดและสนใจของแต่ละบุคคลในด้านอื่นๆ หากได้มาศึกษาต่อไป

Abstract

Wat Jed Yod

History demonstrates traces of how important historical buildings originated with their significances to the societies as well as confirms the wisdom of our forefathers who build them. People in our time ought to treasure those ancient buildings that stand to test the time. Wat Jed Yod, Seven Spired Buddhist temple in Chiangmai, is among the ones to be valued. To go to see and to feel the stucco reliefs of

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาศิลปะการออกแบบทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Thewadas (Devas), divine beings on the exterior facades of the Maha Chedi building are like being wheeled back to witness the happenings in the old times. We (artists) are strongly motivated to do further studies on approaches to adapt, to apply visual images occurred to fabricate imagery costumes. Besides, we are convinced that people from all disciplines would get the same powerful inspiration from the stucco reliefs to initiate a new project in any area of their disciplines with their own interests and abilities.

บทนำ

ล้านนาถือเป็นขอบเขตทางวัฒนธรรมในพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทย ปัจจุบันหมายรวมถึงจังหวัด เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน แม่ฮ่องสอน รวมถึง ตาก และ อุดรดิตถ์บางส่วน และทับซ้อนเข้าไปในพื้นที่รัฐฉานที่อยู่ในประเทศพม่า สิบสองปันนา มณฑลยูนนานใต้ประเทศจีน และของประเทศลาว ตอนเหนือ ขนเผ่าต่างๆ อยู่ในล้านนาแต่โบราณ มีรากฐานของสังคมเกษตรกรรมพึ่งตนเอง ซึ่งมีคติความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือเรียกง่ายๆ ว่า “ผี” เป็นการรวมผีสง นางไม้ เทวดา และบรรพบุรุษที่ล่วงลับเข้าด้วยกันในคำเดียว มีรายละเอียดตามความเชื่อในท้องถิ่น เช่นเดียวกับชนเผ่าอื่นๆ ของเอเชีย ก่อนอิทธิพลคติความเชื่อทางพราหมณ์-ฮินดู จะแผ่เข้ามาในดินแดนแห่งนี้ และก่อนที่จะเกิดเป็นอาณาจักรที่เล่าขานสืบกันมา จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ทิ้งร่องรอยหลงเหลือไว้ถึงปัจจุบัน ล้วนเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการศึกษาด้านภูมิปัญญาของบรรพชนและนำมาปรับประยุกต์ตามความถนัดให้มีความร่วมสมัยและเกิดประโยชน์สืบเนื่องต่อไป ประติมากรรมรูปเทวดาประดับตกแต่งวิหารเจดีย์ที่วัดเจ็ดยอด ในเมืองเชียงใหม่ที่ถือว่าเป็นเมืองหลวงทางวัฒนธรรมสายหลักของล้านนาฝั่งตะวันตก การที่ได้ไปเห็นประติมากรรมปูนปั้นนี้ จึงเป็นเสมือนกงล้อของกาลเวลาได้หมุนกลับไปให้ภาพอดีตที่เลื่อนรางกลับมามีชีวิตขึ้นอีกครั้ง

อาณาจักร และชาติพันธุ์ ที่ส่งผลต่อวัฒนธรรมล้านนา

หริภุญชัย (พ.ศ. 1206-1835) เป็นอาณาจักรแรกในเขตพื้นที่ก่อนอาณาจักรล้านนา มีความเป็นมาภายใต้การแผ่ขยายอำนาจของเมืองละโว้ (พ.ศ. 1191 -1470) ตามตำนานจามเทวีวงศ์ โดยที่มีชนเผ่าละว้าหรือละวะ เป็นกลุ่มชนที่เข้ามาอาศัยอยู่แถบพื้นที่ก่อนมีเมืองเชียงใหม่ ถูกขับไล่อพยพออกไปอาศัยในที่ห่างไกล ตามภูเขาสูง และกระจายไปตามจังหวัดต่างๆ ศาสนาพุทธได้เข้ามามีบทบาทต่อพัฒนาการด้านทัศนคติความเชื่อและวัฒนธรรมของคนในแถบนี้ตั้งแต่อาณาจักรหริภุญชัยได้ตั้งศูนย์กลางการปกครองอยู่ที่เมืองลำพูนและลำปาง (เวียงละกอน) ตามลำดับความเจริญทางวัฒนธรรมได้หยั่งรากลึกลงบนผืนแผ่นดินแห่งนี้

ขณะเดียวกันชาวไตโยนหรือไทโยนกซึ่งมีรากฐานวัฒนธรรมไตลื้อโบราณที่ค่อยๆ เคลื่อนย้ายถิ่นฐานลงมาจากสิบสองปันนาค่อยๆ ผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมที่ปรากฏในอาณาบริเวณและบางส่วนได้รับแรงบันดาลใจจาก พุกาม (พ.ศ. 1587-1830) สุโขทัย (พ.ศ. 1792-1981) ซึ่งมีอิทธิพลทางศิลปะมาจากอินเดียและจีนอยู่ก่อนแล้ว อย่างไรก็ตามคติความเชื่อเรื่องผีและพราหมณ์-ฮินดู หาได้หมดไปจากดินแดนแห่งนี้ แต่กลับหลอมรวมเอกลักษณ์จารีตประเพณีของชาวล้านนาอันประกอบด้วยชาติพันธุ์อันหลากหลาย ได้แก่ ไตโยน ไตลื้อ ไตจีน ไตยอง ไตใหญ่ มอญ รวมทั้งชาวละว้าเดิมและชาวกะเหรี่ยง เป็นต้น ความรู้ ความเชื่อ ภาษา ศิลปะ ประเพณี จารีต กฎหมาย โดยสัมผัสได้จากวิถีชีวิต พฤติกรรม บุคลิกภาพ ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นอย่างต่อเนื่อง เปรียบเสมือนภาพวาดที่มีสีสัน ทับซ้อน ในมิติอันหลากหลาย ส่งผลให้ศิลปะและวัฒนธรรมของล้านนามีความละมุนละไมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นทั้งในระดับชาวบ้านและราชสำนัก

ตัวอย่างแนวทางการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแบบราชสำนักศรีกรุงชัย ศรีวิชัย



ภาพที่ 1 ใบปิดละครเวที พระนางจามเทวี จักรพรรดินี ศรีทริภุญชัย

การออกแบบเครื่องแต่งกายสมัยอาณาจักรทริภุญชัย สำหรับละครเวที
ศึกษาจากข้อมูลผสมกับจินตนาการของผู้เขียน

- การแต่งกายของพระนางจามเทวี แบบละโว้มอญผสมทริภุญชัย
(คุณจารุณี สุขสวัสดิ์)

- การแต่งกายเจ้าหญิงจามเทวี (คุณปัทมวรรณ คำมูลคดี) และเจ้าชาย
รามราช (คุณนันทวัฒน์ อศิราพจนกุล) แบบละโว้มอญ

- การแต่งกายและการใช้อาวุธของขุนวิลังคะผู้นำชนเผ่าลัวะ
(คุณธรรณธร ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา)

- การแต่งกายของเจ้าชายเมืองโคสัมพี (คุณบิณฑ์ บรรลือฤทธิ์) ซึ่งไม่ปรากฏหลักฐานแน่นอนว่าอยู่ที่ใดในเขตสุวรรณภูมิ จึงสมมุติให้แต่งกายคล้ายพุกาม ซึ่งเป็นอาณาจักรในยุคนั้น



ภาพที่ 2 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสำหรับละครเวที ใช้นุ่งหมักกับขนชั้นสูงในอาณาจักรศรีวิชัยทางตอนใต้ (คาบเกี่ยวร่วมสมัยกับอาณาจักรละโว้ หรือสุโขทัย และหิรัญจินยวง) จากการศึกษาและผลสานกับจินตนาการของผู้เขียนนำมาแสดงให้เห็นอิทธิพลการแต่งกายจากอินเดีย เครื่องประดับที่นำมาใช้ ได้แก่เงิน สำริด และหินมีค่าต่างๆ ตลอดจนเปลือกหอย มีการไว้ผมยาวและเกล้ามวยของทั้งหญิงและชาย

ยุคทองของล้านนา

พญามังรายมหาราชได้สถาปนาอาณาจักร “ล้านนา” ขึ้นใน พ.ศ. 1835 โดยมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ สร้างความเป็นปึกแผ่น ชาวไตโยนจากอาณาจักรโยนก (พ.ศ. 638-1088) หรือโยนกนาคนพันธุ์ ซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองในทุกๆ ด้าน มาก่อนแล้วในแถบ อ.เชียงแสน จังหวัดเชียงราย ได้เคลื่อนย้ายลงมาตั้งถิ่นฐานเป็นจำนวนมาก มีความเจริญขึ้นตามลำดับและมารุ่งเรืองสูงสุดในสมัยพระเจ้าติโลกราช พระองค์ทรงสร้างความมั่นคงขึ้นในช่วง 10 ปี (พ.ศ. 1984-1994) จนมีความเข้มแข็งทางการเมืองและการปกครอง ยึดได้เมืองน่าน เมืองแพร่ ขยายอำนาจลงสู่ทางใต้ จนกระทั่งได้ทรงทำสงครามกับสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งอยุธยา พระเจ้าติโลกราชจึงทรงขอเจริญไมตรีกับฝ่ายกรุงศรีอยุธยา ซึ่งอีกฝ่ายได้รับความบอบช้ำจากการรบกันต่อเนื่องถึง 27 ปี จึงรับข้อเสนอของพระเจ้าติโลกราช ในปลายสมัยของรัชกาลของทั้งสองพระองค์อาณาจักรล้านนากับกรุงศรีอยุธยาจึงมีความสงบสุขเป็นไมตรีต่อกันจนสิ้นรัชกาลของพระเจ้าติโลกราชในปี พ.ศ. 2030

ระหว่างที่ทรงพระชนมอยู่พระเจ้าติโลกราชได้ขยายอำนาจไปด้านตะวันออก ไปถึงล้านช้าง โดยปกป้องหลวงพระบางให้รอดพ้นจากการคุกคามของไคเวียด (เวียดนาม) ซึ่งทำสงครามขยายอิทธิพลรุกรานหลวงพระบาง ซึ่งก่อนหน้านี้หลวงพระบางถูกกองทัพไคเวียดโจมตี พระมหากษัตริย์ลาวสิ้นพระชนม์พร้อมกับโอรสอีกสององค์ โอรสองค์สุดท้ายคือเจ้าชายชาวได้รับความช่วยเหลือจากพระเจ้าติโลกราช กองทัพล้านนาไปรบตอบโต้จนฝ่ายไคเวียดพ่ายกลับไป ชัยชนะครั้งนี้ทำให้พญาชายชาว พระมหากษัตริย์ลาวพระองค์ใหม่ มาสวามีภักดิ์ต่อพระเจ้าติโลกราช และทำให้จีนที่เป็นคู่ศึกกับเวียดนาม ได้ยกย่องพระองค์ให้เป็นราชันย์ผู้พิชิตแห่งตะวันตก นอกจากนั้นฮ่องเต้แห่งราชวงศ์หมิงของจีนยังทรงพระราชทานเครื่องยศและทองคำจำนวนมากมามอบให้พระเจ้าติโลกราชเพื่อเป็นพระเกียรติอีกด้วย

พระราชอำนาจของพระเจ้าติโลกราชแผ่ไปกว้างขวาง ด้านตะวันตกขยายไปถึงรัฐฉาน ได้เมืองโลคา เมืองนาย เมืองสีป้อ เมืองยองห้วย เป็นต้น และได้กวาดต้อนครัวเงี้ยวเข้ามาไว้ในล้านนาถึงหมื่นเศษ ด้านเหนือได้เมืองเชียงรุ่ง เมืองยอง และได้กวาดชาวลื้อ บ้านปุง เมืองยองมาไว้ที่ลำพูน

พระเจ้าติโลกราชทรงเลื่อมใสพุทธศาสนาและทำนุบำรุงให้มี ความเจริญรุ่งเรือง ทรงสร้างวัดและบูรณะวัดเก่ามากมาย ทรงนิมนต์พระมหาเมธังกรญาณ แคนนากลุ่มลังกาวงศ์ใหม่จากลำพูนมาจำพรรษาที่วัดราชมณเฑียร และทรงสถาปนา ให้พระมหาเมธังกรญาณขึ้นเป็นพระมหาสวามี พระองค์เองได้ผนวชชั่วคราว ณ วัดป่าแดงมหาวิหาร การสนับสนุนสงฆ์ฝ่ายลังกาวงศ์ส่งผลทำให้ฝ่ายลังกาวงศ์ใหม่ รุ่งเรืองมาก พระภิกษุเน้นการศึกษาภาษาบาลีและการปฏิบัติตามหลักพระธรรมวินัย การศึกษาเล่าเรียนพระปริยัติธรรมเจริญก้าวหน้าอย่างสูง ทำให้ทางลังกาวงศ์เก่า สายรามัญ (วัดสวนดอก) ที่มีอยู่ก่อน ตื่นตัวพยายามศึกษาพระปริยัติเช่นกัน พระเจ้า ติโลกราชทรงส่งเสริมการศึกษาเล่าเรียนพระปริยัติธรรมทรงยกย่องพระภิกษุที่มี ความรู้แตกฉานในพระไตรปิฎก พระในสมัยนั้นจึงมีความรู้สูง ได้มีการสถาปนา ความเชื่อเรื่องพระธาตุในที่ต่างๆ ที่มีอยู่ในอาณาจักรโดยอาศัยความสัมพันธ์ทาง ศาสนาของคนในหัวเมืองต่างๆ โดยการสร้างตำนานเมืองและตำนานพระธาตุ ขึ้นอย่างแพร่หลาย

ในปี พ.ศ. 1998 โปรดให้สร้างวัดเป็นที่อยู่ของพระอุทตมปัญญาเถระ ที่ริม น้ำแม่ขานโปรดให้ปลูกต้นโพธิ์ในอารามนั้นแล้วตั้งชื่อว่า วัดมหาโพธาราม (วัดเจ็ดยอด) จากนั้นได้สร้างสถูปมหาสถาน ความเชื่อชาวยุในการรณาคัมภีร์ภาษาบาลีและ รอบรู้พระไตรปิฎกของพระเถระในยุคนั้น ได้ก่อให้เกิดการทำสังคายนาสอบชำระ พระไตรปิฎกใน พ.ศ. 2020 ที่วัดแห่งนี้ซึ่งใช้เวลา 1 ปี จึงเสร็จ นับเป็นการสังคายนา ครั้งที่ 8 ของโลกและพระไตรปิฎกฉบับที่สอบชำระในสมัยพระเจ้าติโลกราชจึงเป็น คัมภีร์หลักฐานชิ้นหนึ่งของพุทธศาสนาในล้านนา ในปีเดียวกัน โปรดให้สร้าง มหาวิหารในอารามแห่งนั้นขึ้นด้วยศิลาแลง ถือนูน เลียนแบบมหาวิหารโพธิ์ที่ พุทธคยาในประเทศอินเดีย โปรดให้หมื่นด้ามพร้าคตที่เป็นผู้ควบคุมดูแลการก่อสร้าง นำช่างฝีมือ 30 คน เดินทางไปคูมหาวิหารโพธิ์ที่พุทธคยา และทรงให้ช่างเพิ่มเติม การประดับที่ฐานพระเจดีย์ด้านนอก ด้วยงานปูนปั้นรูปเทวตาทั้งนั่งขัดสมาธิและยืน แต่งองค์ทรงเครื่องมีลวดลายแตกต่างกันไปอย่างงดงามทรงเอกลักษณ์ ตามคตินิยม ร่วมสมัยกับสุโขทัยตอนปลายและอยุธยาตอนต้น งานสถาปัตยกรรมของวัดเจ็ดยอด ได้ประกาศความเป็นยุคทองของล้านนาอย่างชัดเจนที่สุดแห่งหนึ่ง



ภาพที่ 3 ลักษณะอันโดดเด่นทางสถาปัตยกรรมของเจดีย์วัดเจ็ดยอด

รูปแบบการนุ่งห่ม เครื่องประดับ จากงานปูนปั้น

การสร้างรูปปูนปั้นต่ำของเทวดาที่มาชุมนุมขึ้นชมบาร์มืองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า นั้น ปรากฏที่วัดมหาธาตุ เมืองสุพรรณโลกมาก่อน แม้ว่าล้ามนานจะได้รับอิทธิพลจากภายนอกแต่ก็ได้ปรับองค์ประกอบให้งดงามเหมาะสมกับรสนิยมของตน



ภาพที่ 4 ประติมากรรมเทวดาประทับยืน แสดงให้เห็นรายละเอียดของการนุ่งผ้าซ้อนชั้น หลายๆ ชั้นและการใช้ลูกเล่นในการนุ่งผ้าที่ วิจิตรงดงาม ลวดลายของผ้า ลวดลายของเชิงผ้า ตลอดจนการใช้เครื่องประดับต่างๆ

ลวดลายในงานปูนปั้นวัดเจ็ดยอดนั้นสะท้อนแนวความคิดในอุดมคติ เทวดาเป็นตัวแทนของความสมบูรณ์แบบ ความเคารพนับถือเนื่องด้วยเพราะอำนาจ แห่งกรรมดี รูปร่างจึงงดงาม แต่งกายด้วยแพรพรรณและทรงเครื่องประดับอัญมณี ล้ำค่า มีอำนาจพิเศษ เช่น การเหาะเหินเดินอากาศ รวมถึงที่อยู่อาศัยที่สุขสบายกว่า มนุษย์ธรรมดา ความเชื่อนี้ปรากฏบันทึกในหนังสือไตรภูมิพระร่วง เป็นคัมภีร์ทาง พุทธศาสนาที่ลอกมาจากอินเดียเชื่อว่าเขียนขึ้นในสมัยพระยาสิทธิ แห่งอาณาจักร สุโขทัย ได้กล่าวถึงการแต่งกายของเทวดา ดังนี้

“...เทียรย่อมแล้วไปด้วยเงินแลทองของแก้ว แลเครื่องประดับนี้ อารมณ์ ใส่แล้วแก้วสัตตพิริตนะ...”

“...ถ้าแลคนผู้ใดจักใคร่ได้เงินทองของแก้ว เครื่องประดับทั้งหลาย เป็นต้นว่า เสื้อสร้อยถนิมพิมาภรณ์ ก็ดี ย่อมบังเกิดปรากฏขึ้น แต่ค่าต้นกลัปพฤกษนั้นแล...”



ภาพที่ 5 ประติมากรรมเทวดาประทับนั่งมีการออกแบบให้เห็นผ้าด้านหลังตกลงมา ประหนึ่งว่าเทวดานั้นลอยอยู่กลางอากาศ

ประติมากรรมเทวดาวัดเจ็ดยอดที่ปรากฏร่องรอยให้ศึกษานั้นแต่เดิมน่าจะมีถึง 70 องค์ แต่ได้ถูกสภาพแวดล้อมทำลาย เช่น อากาศชื้นจากฝนตะไคร่น้ำที่เกาะกิน แดงที่เผาทำลายเนื้อปูน และแรงสั่นสะเทือนจากยานพาหนะที่วิ่งไปมา เนื่องจากที่ตั้งอยู่ใกล้ถนนสายหลัก สภาพการแต่งกายและเครื่องประดับต่างๆ จึงไม่ชัดเจน บ้างก็ขาดหายไป เหลือให้พอเห็นประมาณ 40 องค์ ในอิริยาบถต่างๆ กัน ท่าประทับนั่งนั้นตั้งใจให้ดูเหมือนลอยอยู่บนอากาศ ด้านล่างจึงปั้นลวดลายของผ้าให้ลอยพลิ้วไหวพลิ้วไปตามลม ส่วนเทวดาที่ประดับยืนพนมมือบนฐานดอกบัว บ้างก็เอื้อมกายคล้ายพระพุทธรูปปางลีลา บ้างก็จับนิ้วที่กลางอกข้างหนึ่งและอีกข้างก็กรีดนิ้วเหมือนกำลังรำรำ

การปั้นลวดลายประดับบนอาภรณ์นั้นน่าจะเป็นการจำลองลวดลายของผ้าที่อยู่ในสมัยนิยมขณะนั้น ประกอบด้วย ลายดอกจอก ลายประจายาม และลายกระจิงปลาขมวด คล้ายกับลายดอกไม้ของจีน จีนไม่นิยมติดกรอบนอกตามอย่างลายของอินเดีย และอินเดียมักจะใช้รูปทรงเรขาคณิตมาเป็นโครงสร้างของลาย เช่น ลายกระจิงต่างๆ นับว่าช่างสามารถผสมผสานลายละเอียดเหล่านี้เข้ากันได้อย่างพอดีพองาม ด้วยศิลปะพม่าเชื้อสายมอญพุกาม ศิลปะสุโขทัย ศิลปะลังกา และศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หมิง จนก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะล้านนา จากข้อจำกัดด้วยว่าเป็นการปั้นปูนจึงทำให้ไม่สามารถเก็บรายละเอียดของพื้นผิววัสดุจริงได้ จึงเกิดความรู้สึกที่หลากหลายในการถอดแบบเพื่อนำไปใช้สอยในงานออกแบบเครื่องแต่งกาย ประกอบการแสดงต่างๆ จึงขึ้นอยู่กับการศึกษาและตีความของผู้ศึกษา

ภาษาอาภรณ์ของเทวดา มีการนุ่งผ้าซ้อนชั้น หลายชั้น ใช้เทคนิค ทบผ้า คลี่ผ้า จับจีบ ซักชายผ้า หักคอม้า ต่างๆ ล้วนเป็นลูกเล่นของการนุ่งผ้าสำหรับแบบอินเดียที่หลากหลายมาก บ้างก็ใช้ผ้าแพรเป็นเส้นเป็นสายผูกเป็นดอกปลายเป็นสายย้อยเบาพลิ้วคล้ายกับรูปพระโพธิสัตว์ของจีน ทำให้เห็นการส่งอิทธิพลจากภายนอกไม่ว่าจะเป็นอิทธิพลของอินเดียหรือจีน ซึ่งอาจตีความได้ว่ารูปประติมากรรมปูนปั้นอาจไม่ใช่มีเพียงเหล่าเทวดามาชุมนุมกันเท่านั้นแต่อาจมีพระโพธิสัตว์ตามคติของมหายานจากจีน มาร่วมชุมนุมด้วย

จากงานประติมากรรมเทวดาวิจิตรยอดเยี่ยมสามารถแยกพิจารณาเพื่อใช้เป็นแนวทางการออกแบบเครื่องประดับเป็นส่วนๆ ได้ ดังนี้

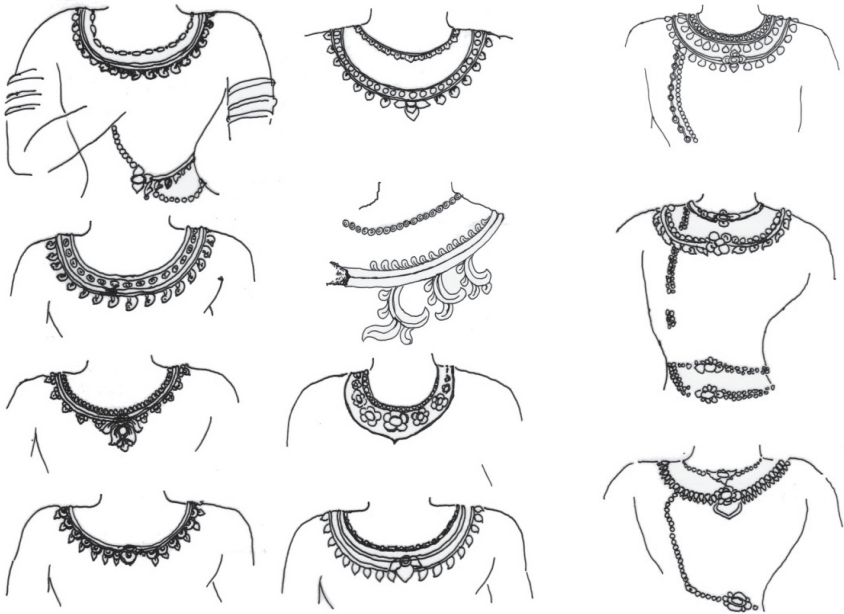
ศิราภรณ์ ใช้รูปทรงหลากหลาย บางองค์มีกระบังหน้าและยอด บางองค์แหลมเรียวมียอดต่อชั้นขึ้นไปคล้ายทรงสถูป บางองค์ก็เหมือนใช้ผ้าพันผมเป็นเกลียวขึ้นไปและนำเกี้ยวยอดมาสวมไว้ข้างบน ประดับด้วยดอกไม้ไหวหรือดอกไม้สดก็ไม่ทราบแน่ชัด เพราะลวดลายค่อนข้างอิสระ ไม่เป็นรูปแบบตายตัว ทั้งหญิงและชายน่าจะนิยมไว้ผมยาว หรือมุ่นมวยผมกันโดยมาก เช่นเดียวกับในสมัยทวารวดี และสมัยสุโขทัย เทวดาบางองค์ถักผมเปียเป็นจอมสูงเหนือศีรษะรัดตรงกลางให้ตอนบนสยายออก ทำเป็นพุ่มจอมสูงขึ้นไป รัดด้วยเครื่องประดับ มงกุฎบางองค์แสดงให้เห็นวิวัฒนาการของกรรเจียกที่ทำเป็นเส้นเล็กๆ ทัดหู ซึ่งต่อมาในสมัยอยุธยาจะพบกรรเจียกที่มีขนาดใหญ่โตมโหฬาร ตุ่มพระกรรณโดยทั่วไปเป็นแบบทรงกลม บ้างก็เป็นลายดอกไม้หรือลายไข่มุก



ภาพที่ 6 ศิราภรณ์

ภาพที่ 7 ตุ่มหู

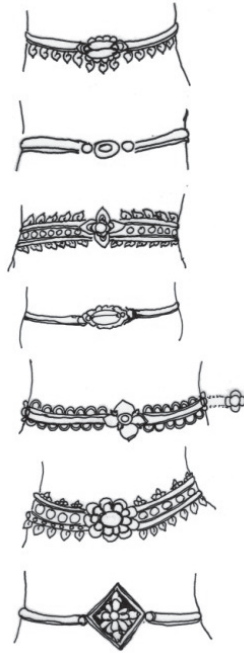
กรองคอและสังวาล มีทั้งแยกชิ้นเป็นสร้อยและกรองคอสวมคู่กัน มีทั้งสายสร้อยใส่ติดคอ และปล่อยยาว บ้างก็เป็นกรองคอที่ทำเป็นชิ้นเป็นแผง ประกอบลวดลายสอดคล้องกับเครื่องประดับชิ้นอื่นๆ ของแต่ละองค์ เช่นลายกระจัง ลายไขปลา ลายเชือกถัก บ้างก็เหมือนโลหะร้อยเรียงลูกปัดหรือหินมีค่า สายสร้อยเป็นเส้นเกลี้ยง ไม่มีลวดลายประกอบเลยก็มีให้เห็น บ้างก็สะพายเฉียงข้างลำตัว



ภาพที่ 8 กรองคอ

ภาพที่ 9 สังวาล

รัดองค์ (เข็มขัด) มีทั้งแบบขอบเดียวและสองขอบ บ้างก็เป็นสายเกลี้ยง มีตัวหุ้มลายเป็นประจายามและดอกไม้ต่างๆ ลายลูกฟัก รวมถึงลวดลายคล้ายถ้วยชามของจีน การใช้จะสวมทับชายผ้า บางองค์ก็มีหลายเส้นใส่ซ้อนกัน บางเส้นก็ปล่อยวางทั้งตกท้องข้างลงมา บางเส้นมีพู่ที่ปลายคล้ายปลายหางสิงโต



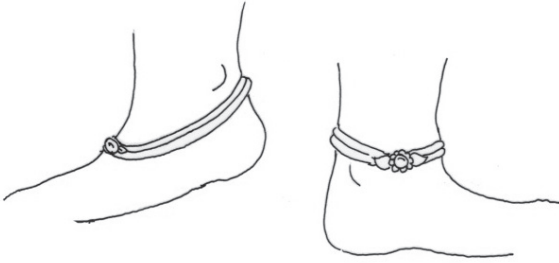
ภาพที่ 10 รัตองค์

ทองพระกร (กำไลข้อมือ) และ **พาหุรัด** (รัดต้นแขน) กำไลข้อมือมักจะใส่หลายๆ อัน บางองค์ใส่กำไลสูงเกือบถึงข้อศอก มีทั้งเป็นวงกลม และวงเปิดเพื่อให้ง่ายต่อการสวมใส่ ส่วนพาหุรัดนั้นน่าจะเป็นวงเปิดและมีเครื่องเกาะเกี่ยวให้รัดแน่นกับต้นแขน มีลวดลายต่างๆ กัน เช่น กนก ลายเครือเถาและเม็ดไขปลา ประกอบกับการประดับอัญมณีอย่างวิจิตร



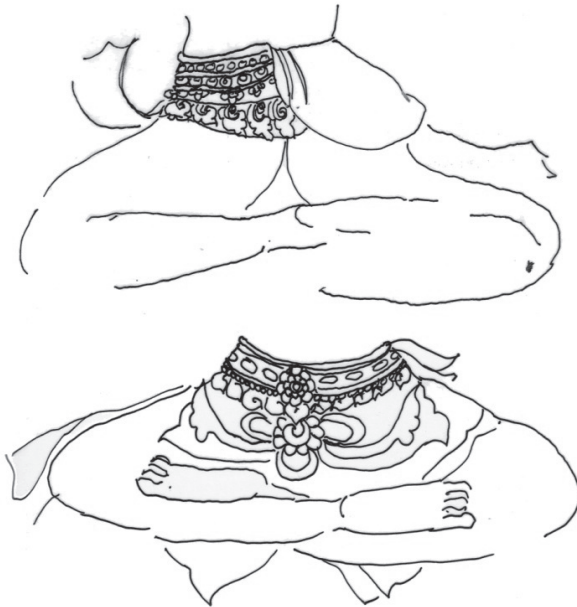
ภาพที่ 11 ทองพระกร

ทองพระบาท (กำไลข้อเท้า) ปรากฏให้เห็นทั้งที่เป็นกำไลแข็งอยู่เหนือตาตุ่มและบางองค์เป็นเหมือนสร้อยพระบาท มากกว่าที่จะเป็นกำไล สังเกตจากที่มีความยาวห้อยตกลงต่ำกว่าตาตุ่ม



ภาพที่ 12 ทองพระบาท

เป็นที่น่าสังเกตว่าเทวดาเหล่านี้ไม่ได้สวมรองเท้ามียางให้คิดคือ เทวดาไม่ต้องเดินสัมผัสพื้นดินเหมือนมนุษย์ รองเท้าจึงไม่ใช่ของจำเป็น หรือการถอดรองเท้าเพื่อเป็นการแสดงความเคารพสูงสุดต่อองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า



ภาพที่ 13 การนุ่งผ้า ซ้อนชั้น หลายชั้น

การนุ่งผ้า ซ้อนชั้น หลายชั้น ใช้เทคนิค ทบผ้า คลี่ผ้า จับจีบ ชักชายผ้า หักคอผ้า ต่างๆ ล้วน เป็นลูกเล่นของการนุ่งผ้าสำหรับแบบอินเดียที่หลากหลายมาก บางก็ใช้ผ้าแพรเป็นเส้นเป็นสายผูกเป็นดอกปล่อยเป็นสายย้อยเบาพลิ้วคล้ายกับรูปพระโพธิสัตว์ของจีน

สุนทรียภาพในการออกแบบการแต่งกายและเครื่องประดับต่างๆ รายละเอียดในงานประติมากรรมเทวตาของวัดเจ็ดยอดสื่อแสดงความงามที่เป็นเลิศ ก่อให้เกิดความซาบซึ้งตรึงใจแก่ผู้พบเห็นเสริมส่งความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาอันศักดิ์สิทธิ์ และยิ่งใหญ่ของชาวล้านนาในช่วงสมัยที่เรียกว่าเป็นยุคทองของล้านนาในทุกๆ ด้าน

แม้ภายหลังล้านนาได้ตกเป็นของอาณาจักรรัตนประเทศอังวะ ระหว่าง พ.ศ. 2101-2206 มีฐานะเป็นแคว้นล้านนา อันเป็นประเทศราชของราชวงศ์ตองอู และอยุธยา ซึ่งยังมีอำนาจในการปกครองตนเองในระดับหนึ่ง และระหว่าง พ.ศ. 2207-2317 แคว้นเชียงใหม่คู่กับแคว้นเชียงใหม่แสน กลายเป็นหัวเมืองประเทศราชของราชวงศ์ตองอู โดยข้าหลวงแห่งอังวะเป็นผู้บริหารราชการแผ่นดินเชียงใหม่ทั้งหมด ก่อนที่จะกลับมาเป็นล้านนาของสยาม (พ.ศ. 2317-2442) อีกครั้งสมัยต้นสมัยกรุงธนบุรี และรวมเข้ากับสยามอย่างสมบูรณ์ตรงกับสมัยพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในฐานะนครเชียงใหม่สืบมาถึงปัจจุบันความงดงามล้ำค่าของงานประติมากรรมเทวตาปูนปั้นนี้ย่อมทรุดโทรมและผุพังไปตามกาลเวลา แต่ก็ยังส่งประกายฉายชัดซึ่งคุณค่าดังทองผ่านกาลสมัยไม่เคยเปลี่ยน



ภาพที่ 14



ภาพที่ 15



ภาพที่ 16



ภาพที่ 17

ภาพที่ 14-17 ตัวอย่างการนำการแต่งกายของประติมากรรมเทวดาวัดเจ็ดยอดมาใช้ในการแต่งกายประกอบการแสดง โดยปรับประยุกต์วัสดุที่ใช้ทำเครื่องประดับให้ดูคล้ายทอง และนุ่งผ้าแบบอินเตียโบราณในสีสันทันต่างๆ เพื่อเพิ่มความสวยงามตามจินตนาการของคุณธีรยุทธ นิลมุล แห่งลิปัน คอลเลคชั่น เชียงใหม่

บรรณานุกรม

- จุลจักร โนพันธุ์. (2525). **ชุมทรัพย์ทางปัญญาเรื่องอัญมณี**. กรุงเทพฯ: ไม่ปรากฏสำนักพิมพ์.
- มารุตน์ อัมรานนท์. (2526). **ศิลปสถาปัตยกรรมวัดเจ็ดยอด (มหาโพธาราม) ศิลปะยุคทองของล้านนา**. เชียงใหม่: โครงการศึกษาวิจัย ศิลปสถาปัตยกรรมล้านนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- รจนา นิยมะจันทร์. (2531). **เครื่องประดับเทวดาปูนปั้นวัดเจ็ดยอด**. เชียงใหม่: ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- สร้อยดี อ่องสกุล. (2525). **ประวัติศาสตร์ล้านนา**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.
- เสถียร โกเศศ. (2509). **เล่าเรื่องในไตรภูมิ**. กรุงเทพฯ: ไม่ปรากฏสำนักพิมพ์.

ประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจ ของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน¹

Legibility and Readability of Roman-like
Thai Typeface

รัชภูมิ ปัญสงเสริม²

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้เกิดจากแนวคิดเชิงวิพากษ์ต่อปรากฏการณ์และสถานการณ์ของการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันในสื่อต่างๆ ของไทยในปัจจุบัน ซึ่งคาดว่าจะส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพทางการอ่านของคนไทย โดยดำเนินการศึกษาใน 4 ประเด็นหลักคือ การสำรวจสถานะองค์ความรู้เกี่ยวกับการศึกษาประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน, การทดสอบประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน เปรียบเทียบกับตัวพิมพ์ไทยแบบหลัก ตามมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย, การหาความพึงพอใจทางการอ่านของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันที่ถูกใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์, และการหาแนวทางที่เหมาะสมในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยสำหรับสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ของไทย

ผลการวิจัย; สถานะองค์ความรู้เกี่ยวกับอิทธิพลที่มีต่อการนำตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันไปใช้งานได้ 4 ประเด็น ดังนี้ 1) ความรู้สีกว่าทันสมัยและการนิยมใช้ตามกัน, 2) ข้อกำหนดและอิทธิพลทางธุรกิจ, 3) จงใจใช้เพื่อไม่ยอมให้อ่านเป็นการอำพรางข้อมูลต่อผู้บริโภค, และ 4) แนวคิดหัวก้าวหน้าและความเชื่อ; ผลการทดสอบ ประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน

¹บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง “ประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน: สถานะองค์ความรู้, การทดสอบ, ความพึงพอใจ, และศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสม” โดยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปี 2555

²ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบทัศนอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

เปรียบเทียบกับตัวพิมพ์ไทยแบบหลักตามมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย ในภาพรวมพบว่า แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันมีประสิทธิภาพทางการอ่านน้อยกว่า แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก; ผลการหาความพึงพอใจทางการอ่านของ แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันที่ถูกใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์ พบว่า การใช้แบบ ตัวพิมพ์ไทยแบบหลักยังคงเป็นที่ต้องการสำหรับการอ่านมากกว่าแบบตัวพิมพ์ ไทยเหมือนโรมันสำหรับการใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์; และผลการหาแนวทางที่ เหมาะสมในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยสำหรับสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์ของไทย พบว่า ในแง่ของการออกแบบ/สื่อสารมวลชน ควรมีการให้ความรู้ที่ถูกต้องต่อผู้ใช้ตัวพิมพ์ และนักออกแบบ รวมไปถึงการปลูกฝังจริยธรรมทางการออกแบบ ในแง่ของ การคุ้มครองผู้บริโภค ผู้บริโภคควรมีการร้องเรียนและมองเป็นปัญหาของส่วนรวม ควรมีการปรับด้านเนื้อหาและภาษาเพื่อให้ผู้บริโภคอ่านเข้าใจง่ายและกระชับ ส่วน ในแง่ของกฎหมาย เป็นเรื่องที่แก้ไขได้ยาก หากจะมีการปรับปรุงกฎหมายหรือ ใช้กฎหมายใหม่เกี่ยวกับเรื่องนี้ ต้องมีหลักฐานที่รับรองว่าการใช้แบบตัวพิมพ์ไทย เหมือนโรมันส่งผลเสียต่อผู้อ่านอย่างชัดเจน

คำสำคัญ: ประสิทธิภาพ; การอ่านเข้าใจ; ตัวพิมพ์; แบบตัวพิมพ์; แบบตัวพิมพ์ ไทยเหมือนโรมัน; ศิลปะการใช้ตัวพิมพ์

Abstract

This research caused by critical thinking about phenomena and situations of using of a Roman-like Thai typeface for Thai's medias, which is expected to affect the reading of Thai People. The purpose of this research include; 1) to explore the state of knowledge about legibility and readability of Roman-like Thai typefaces, 2) to test the legibility and readability of Roman-like Thai typefaces compare with standard Thai typefaces, 3) to verify about satisfaction in reading of Roman-like Thai typefaces that used on the print media - packaging of Thailand, and 4) to determine the appropriate approach to the using of Thai typeface for the print media- packaging of Thailand.

The state of knowledge of the research in using the Roman-like typeface as the main body text found that there are 4 causes as follows; 1) It feels like it is more popular to use and more modern, 2) The limitations and influence in business especially in areas of advertising various products with the direction the brand identity, 3) It is used deliberately when they don't want the information to be read for the concealment of information to consumers, and 4) Progressive ideas and beliefs; there are those that believe existing typefaces should be adapted and that if the Thai typeface is to be continually Romanized then people will become more accustomed to reading it. The results of the testing in overall found the Roman-like Thai typefaces have a capability in reading less than the standard Thai typefaces.

The results of the verify satisfaction in reading of Roman-like Thai typefaces found using the standard Thai typefaces still be required for reading more than the Roman-like Thai typefaces.

The results of determining the appropriate approach: In terms of design/media; should have an accurate knowledge to a user and a designer. And instill ethics of design. In terms of consumer protection; should be adjusted to the content and language so that consumers understand simple and concise. In terms of the law; it is very difficult to fix, if the amendment or a new law on this subject, there must be evidence that the use of a Roman-like Thai typeface adversely affect the reader clearly.

Keywords: Legibility; Readability; Font; Typeface; Roman-like Thai Typeface; Typography

1. บทนำ

ประสิทธิภาพ (legibility) และการอ่านเข้าใจ (readability) นั้นกำเนิดขึ้นมาพร้อมๆ กับการมีตัวพิมพ์และการอุบัติขึ้นของเทคโนโลยีการพิมพ์ (รัชภูมิ ปัญสงเสริม, 2556) การศึกษาทั้งส่วนของประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจนั้นเป็นไปเพื่อให้เกิดประสิทธิภาพทางการอ่านมาตั้งแต่อดีต และอยู่ในสาขาทางด้านจิตวิทยาเป็นส่วนใหญ่ (Tinker, Miles A., 1969) ในต่างประเทศยังคงเหนียวแน่นต่อการศึกษา ซึ่งไม่เพียงจะศึกษาในสื่อสิ่งพิมพ์เท่านั้น แต่ยังศึกษาสำหรับสื่อบนหน้าจออีกด้วย อย่างไรก็ตามสำหรับประเทศไทยนั้นยังขาดการศึกษาในประเด็นดังกล่าวอย่างจริงจัง โดยปรากฏในแวดวงการศึกษาในอดีตอยู่เพียงเล็กน้อยเท่านั้น

ท่ามกลางกระแสทุนนิยม ตัวพิมพ์ตกแต่ง (display font) ใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย เพื่อรองรับการใช้งานอันหลากหลายในยุคดิจิทัล หนึ่งในจำนวนทั้งหลายเหล่านั้นคือตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน (Roman-like Thai typeface) ซึ่งถูกให้คุณค่าว่าเป็นตัวแทนของความทันสมัย การปรากฏตัวของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันภายใต้ระบบทุนนิยมและการล่าอาณานิคมเชิงวัฒนธรรมนั้น เมื่อการให้รูปแบบ (style) นำประโยชน์ใช้สอย (function) ทางหนึ่ง มันสะท้อนความเป็นสมัยใหม่ แต่อีกทางหนึ่ง มันอาจสะท้อนสภาวะทางการอ่านที่ถดถอยของผู้อ่านซึ่งมีความแตกต่างทางการมองเห็น เนื่องด้วยมันถูกใช้ในฐานะตัวเนื้อความ (text type) ซึ่งปรากฏเป็นจำนวนมาก ทั้งในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์ และล่วงล้ำไปถึงสื่อบนหน้าจอ อย่างไรก็ตามอาจถือได้ว่ามีความเป็นอัตวิสัยอยู่ หากข้อสังเกตหรือข้อสงสัยนี้ยังไม่ได้รับการพิสูจน์ให้เห็นเชิงประจักษ์ด้วยหลักฐานที่เชื่อถือได้ซึ่งมีความเป็นภาวะวิสัยมากกว่า

2. วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

วัตถุประสงค์ของงานวิจัยนี้ประกอบด้วย: (1) เพื่อสำรวจสถานะองค์ความรู้เกี่ยวกับการศึกษาประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน, (2) เพื่อทดสอบประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันเปรียบเทียบกับตัวพิมพ์ไทยแบบหลักตามมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย, (3) เพื่อหาความพึงพอใจทางการอ่านของแบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันที่ถูกใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์, และ (4) เพื่อหาแนวทางที่เหมาะสมในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยสำหรับสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์ของไทย

3. สถานะองค์ความรู้

3.1 วิธีการวิจัย

ใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยใช้วิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์หรือวิธีวิจัยเอกสารเกี่ยวกับความเป็นมาของตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน และประเด็นของประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของตัวพิมพ์ไทยที่ผ่านมา

3.2 ผลการวิจัย

การเลียนแบบลักษณะตัวอักษรแบบเหมือนโรมัน เริ่มจากการเข้ามาของเครื่องมือการเขียนตัวอักษรแบบตะวันตกซึ่งถูกสร้างขึ้นมาเพื่อรองรับการเขียนแบบอักษรโรมัน เพื่อใช้ในการค้าหรือการโฆษณาในยุคแรกเริ่ม หลังจากนั้น เมื่อตัวอักษรลอก (dry-transfer letter) กำเนิดขึ้น และแผ่ขยายอิทธิพลเข้าสู่อุไทย โดยกลุ่มทุนต่างชาติ จึงได้มีการผลิตอักษรชุดรูปแบบตัวอักษรไทยเหมือนโรมันขึ้นมาจำหน่าย โดยเลียนแบบตัวพิมพ์อักษรโรมันของต่างประเทศ ซึ่งถูกใช้งานอย่างแพร่หลายในสื่อต่างๆ โดยเฉพาะสื่อโฆษณา (ประชา สุวิรานนท์, 2545) เมื่อเข้าสู่ยุคดิจิทัล บทบาทของตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันก็แพร่หลายมากขึ้น ทั้งในสื่อสิ่งพิมพ์ บรรจุภัณฑ์ สื่อหน้าจอ และสื่อทางสภาพแวดล้อม ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันถูกสร้างมากขึ้นจากค่ายฟอนต์ต่างๆ ทั้งในรูปแบบจำหน่ายขายทั่วไป (retail) และสั่งทำเพื่อใช้สำหรับสื่อหนึ่งสื่อใดโดยเฉพาะ (custom)

ปรากฏการณ์ที่สำคัญของการใช้งานแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน ได้แก่ กรณี เครือข่ายโทรศัพท์ข้ามชาติ “Orange” ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันในฐานะอัตลักษณ์องค์กรในสื่อโฆษณา ซึ่งผู้ประกอบการต้องการสะท้อนรูปแบบวิถีชีวิตที่มีความเรียบง่ายทันสมัยเป็นสำคัญ (ประชา สุวิรานนท์, 2552) ตามมาด้วยกรณีนิตยสาร Wallpaper ฉบับภาษาไทยที่มีการว่าจ้างให้มีการออกแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันเพื่อใช้เป็นตัวพิมพ์เนื้อความในนิตยสารดังกล่าว และเกิดกระแสการต่อต้านจากผู้อ่านว่าอ่านยากและยึดถือรูปแบบรูปอักษรแบบโรมันมากเกินไป (อนุทิน วงศ์สรรคกร, 2550) ไม่เพียงเท่านั้น แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันต่างๆ ยังถูกใช้ลามไปสู่งานสิ่งพิมพ์และบรรจุภัณฑ์ไทยต่างๆ อย่างเป็นประวัติกาลณ์ รวมไปถึงการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันในฐานะฟอนต์บนระบบปฏิบัติการ iOS เวอร์ชัน 7 ซึ่งถือได้ว่าเป็นสื่อบนหน้าจอท่ามกลางกระแสต่อต้านจากผู้ใช้จนต้องกลับมาใช้แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานดั้งเดิมในเวอร์ชัน 7.1 (macthai, 2557)

จากการศึกษา สามารถวิเคราะห์ถึงอิทธิพลที่มีต่อการนำตัวพิมพ์ไทย
 เหมือนโรมันไปใช้งานได้ 4 ประเด็น กล่าวคือ **ประการแรก ความรู้สึกว่าทันสมัย**
และการนิยมใช้ตามๆ กัน ผู้ใช้งานตัวพิมพ์มีความรู้สึกที่แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือน
 โรมันนั้นดูทันสมัย และมองว่าแบบตัวพิมพ์ไทยแบบหลักที่เป็นไปเพื่อการอ่านนั้น
 ดูล้าสมัย **ประการที่สอง ข้อกำหนดและอิทธิพลทางธุรกิจ** การเปิดพรมแดนทาง
 การค้าเสรีให้ต่างชาติเข้ามาลงทุนในประเทศไทย อาจเป็นช่องทางหนึ่งที่ทำให้
 การออกแบบสร้างสรรค์ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันมีมากขึ้น และถูกนำไปใช้อย่าง
 แพร่หลาย การใช้ตัวพิมพ์แบบนี้จะเป็นวิธีการแสดงอัตลักษณ์เพื่อการสื่อสารที่
 มุ่งเน้นความเป็นสากลแฟมกับธุรกิจ ตัวพิมพ์หลายตัวถูกออกแบบเพื่อใช้ในองค์กร
 การค้าโดยเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็น นิตยสารหัวนอกฉบับภาษาไทย, เครือข่ายโทรศัพท์
 มือถือ, ผลิตภัณฑ์จากต่างประเทศ, ภาพยนตร์, และอื่นๆ การกำกับควบคุมทิศทาง
 ของอัตลักษณ์องค์กร (corporate identity) หรืออัตลักษณ์แบรนด์ (brand identity)
 อาจถูกกำหนดมาจากบริษัทแม่ในต่างประเทศ และถือเป็นข้อกำหนดทางธุรกิจ
 นักออกแบบสื่อที่เกี่ยวข้องในการส่งเสริมการขายและบริการ จึงต้องปฏิบัติตาม
 แนวทางที่กำหนดไว้ **ประการที่สาม จงใจใช้เพื่อไม่อย่าให้อ่าน เป็นการอำพราง**
ข้อมูลต่อผู้บริโภค แม้ว่ากฎหมายจะบังคับให้แสดงข้อมูล หรือเงื่อนไขต่อผู้บริโภค
 แต่กฎหมายก็ได้ควบคุมการออกแบบจัดวางที่พึงประสงค์ต่อการอ่าน จึงเป็น
 ช่องทางให้ใช้การจัดวางตัวพิมพ์ ทั้งในลักษณะของการใช้ประเภทของตัวพิมพ์,
 รูปแบบตัวพิมพ์ (typestyle), ขนาดตัวพิมพ์, การจัดแนวตัวพิมพ์, ความยาวบรรทัด,
 และระยะบรรทัด เพื่อให้ยากต่อการอ่านยิ่งขึ้น ทำให้ผู้บริโภคไม่อย่าอ่านและ
 ละเลยการอ่านในเนื้อหาสาระที่สำคัญต่อผู้บริโภคไป **ประการสุดท้าย แนวคิด**
หัวก้าวหน้าและความเชื่อ แนวคิดหัวก้าวหน้า เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่เชื่อว่า แบบตัวพิมพ์
 ที่ใช้อยู่สามารถวิวัฒน์เปลี่ยนแปลงได้ หากใช้ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันไปนานๆ
 คนอ่านจะคุ้นชินและสามารถอ่านได้ง่ายขึ้น เพราะคนเกิดการเรียนรู้และมีทักษะ
 ในการอ่านตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน (รัชภูมิ ปัญสงเสริม, 2555)

4. การทดสอบประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจ

4.1 วิธีการทดสอบ

ใช้วิธีการวิจัยเชิงทดลองทางจิตวิทยา ซึ่งเป็นวิธีทางวิทยาศาสตร์ (scientific method) โดยผู้วิจัยดำเนินวิธีการทดสอบประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจ 3 การทดลองคือ 1) การทดลองประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจเบื้องต้น โดยใช้ระดับความพร่ามัว (blur) ของแบบตัวพิมพ์เป็นตัวแปรควบคุม 2) การทดลองโดยใช้ระยะห่างระหว่างแบบตัวพิมพ์กับผู้อ่านเป็นตัวแปรควบคุม และ 3) การทดลองโดยใช้ความเข้มของแสงไฟเป็นตัวแปรควบคุม

การทดสอบนี้เป็นการทดสอบเชิงเปรียบเทียบระหว่างตัวพิมพ์ไทย 2 ประเภทคือ (1) ตัวพิมพ์ไทยแบบหลักตามมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540) จำนวน 5 แบบ (Angsana New, Cordia New, DB FongNam, TH Sarabun New, และ PSL Text) และ (2) ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันแบบแซนส์เซอริฟ (sans serif) จำนวน 5 แบบ (DB Adman, PSL Display, DB Helvethaica, PSL Kittithada, และ DB Ozone)

1) การทดลองที่ 1

การทดลองเบื้องต้นโดยจำลองระดับความพร่ามัวของแบบตัวพิมพ์เหมือนโรมันดังกล่าว พบว่าความสับสนมักจะเกิดขึ้นกับตัวอักษร “น” “ม” และ “ท” จากรูปที่ 1 ที่แสดงแบบตัวพิมพ์เหมือนโรมันที่มีความชัดปกติ เปรียบเทียบกับลักษณะที่แสดงความพร่ามัวจะพบว่า ตัวอักษรที่พร่ามัวประสิทธิภาพจะลดลงจนเกิดความสับสนระหว่างตัวอักษร โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับตัวอักษรที่ถูกละหວดอย่าง “น” และ “ม” ทำให้สับสนกับตัว “บ” ทั้งนี้รวมไปถึงตัว “ท” ด้วย ที่ประสิทธิภาพลดลงจนคล้าย “ก” นอกจากนี้ยังมีตัวอักษรที่ถูกละหວดอย่าง “ถ” และ “ภ” ที่อาจจะสับสนเป็นตัว “ก” ได้เช่นกัน ทั้งนี้ ยังมีความสับสนเกิดขึ้นกับตัวอักษรอื่นๆ อีกหลายตัวเช่นกัน หลังจากนั้นทำการทดลองโดยนำอักษรของแบบตัวพิมพ์เหมือนโรมัน “น” , “ม” และ “ท” ไปประกอบเป็นคำต่างๆ ได้แก่ (1) กราม – กราน – กราบ, (2) แมน – แนน – แบบ, และ (3) ทราม – ทราน – ทราบ โดยกำหนดขนาดตัวพิมพ์ให้แตกต่างกัน (48, 36, 24, 21, 18, และ 14 พอยต์) และสร้างระดับความพร่ามัวที่ต่างกัน 4 ระดับ (3, 5, 7, และ 9 พิกเซล)

ก ข ข ค ค ข ง จ ฉ ช ฌ ฌ ฏ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ด ต ก
 ก ข ข ค ค ข ง จ ฉ ช ฌ ฌ ฏ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ด ต ก
 ก ร น บ ป พ พ พ พ ก ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห พ อ ฮ
 ก ร น บ ป พ พ พ พ ก ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห พ อ ฮ

ก ข ข ค ค ข ง จ ฉ ช ฌ ฌ ฏ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ด ต ก
 ก ข ข ค ค ข ง จ ฉ ช ฌ ฌ ฏ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ด ต ก
 ก ร น บ ป ผ ผ พ พ พ ก ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห พ อ ฮ
 ก ร น บ ป ผ ผ พ พ พ ก ม ย ร ล ว ศ ษ ส ห พ อ ฮ

ภาพที่ 1 ตัวอย่างแบบตัวพิมพ์เสมือนโรมันที่มีความซับซ้อนดี เปรียบเทียบกับลักษณะที่แสดงความพรำมัว (ครึ่งบน PSL Kittithada - ครึ่งล่าง DB Ozone)

2) การทดลองที่ 2

วิธีทดสอบโดยใช้ระยะห่างระหว่างแบบตัวพิมพ์กับผู้อ่านเป็นตัวแปรควบคุม ซึ่งเป็นการทดสอบการอ่านตัวพิมพ์ในห้องปฏิบัติการ (รวมถึงการทดลองที่ 3) โดยใช้ผู้เข้าร่วมการทดลอง (participant) ที่มีทักษะในการอ่านพร้อมแล้ว จำนวน 50 คน ซึ่งมีสายตปกติ

การจัดสภาพแวดล้อมมีข้อกำหนดสำคัญ คือ (1) ควบคุมแสงสว่างในระดับมาตรฐานสำหรับการอ่าน (700 Lux), (2) กำหนด ความสูงของอักขระ (ความสูง บ) ไว้สองระดับ ($S = 0.65 \text{ cm.}$, และ $L = 1 \text{ cm.}$), (3) ผู้เข้าร่วมการทดลองนั่งอ่าน ออกเสียงออกมา, และ (4) ระยะห่างจากแบบอักขระถึงผู้เข้าร่วมการทดลองคือ 4 เมตร ทำเช่นเดียวกันกับแบบตัวพิมพ์ทั้ง 10 แบบ จากนั้นนำผลการทดลองมาเปรียบเทียบและอภิปรายผล

คำสำหรับใช้ในการทดสอบการอ่าน ประกอบด้วยคำจำนวน 10 คำ ได้แก่ พบ, บอ ก บ ท, ทน, ทำ ก ไร, เถิน, ศอก, สน, กราบ, และ ทาน โดยทำการสุ่มสลับคำในการเรียงคำสำหรับการอ่านแผ่นป้ายของแต่ละชุดของแบบตัวพิมพ์ให้มีลำดับที่แตกต่างกัน ซึ่งคำทั้งหมดทุกแบบจะถูกพิมพ์ตัวอักษรสีดำลงบนกระดาษปอนด์สีขาว ขนาด A4 แนวนอน และติดลงบนกระดาษชาร์ตสีดำ

3) การทดลองที่ 3

เป็นการวัดประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ใน 3 ส่วนหลัก ประกอบด้วย (1) การสามารถอ่านได้-การปฏิเสธการอ่าน (can to read – can not to read), (2) ความเร็วในการอ่าน (speed of reading), และ (3) การอ่านผิด (misreading) โดยให้ผู้ร่วมทดลองอ่านคำที่ถูกจัดเรียงใน 1 ย่อหน้า โดยใช้แบบตัวพิมพ์ต่างๆ ในขนาดตัวพิมพ์ที่ต่างกัน 3 ขนาด คือ 10, 12, และ 14 พอยต์ ตามลำดับ ภายใต้การควบคุมแสงไฟในระดับที่ต่ำ

การจัดสภาพแวดล้อมของการทดสอบที่ 3 ประกอบด้วย (1) ดำเนินการในห้องมืดโดยให้กลุ่มตัวอย่างนั่งอ่านโดยใช้เก้าอี้และโต๊ะอ่านหนังสือมาตรฐาน, (2) ใช้โคมไฟที่สามารถปรับระดับความสว่างแสงไฟได้หลายระดับ, (3) ให้กลุ่มตัวอย่างนั่งอยู่กับที่และกำหนดค่าแสงเป็น 3 ระดับ (ประกอบด้วย $S = 0.63 \text{ Lux}$, $M = 1.3 \text{ Lux}$, และ $L = 2.5 \text{ Lux}$) ทำอย่างนี้กับแบบตัวพิมพ์ทั้ง 10 แบบ จากนั้นนำผลการทดลองมาเปรียบเทียบและอภิปรายผล, และ (4) บันทึกเสียงการอ่านโดยใช้เครื่องคอมพิวเตอร์และไมโครโฟน

การกำหนดแบบตัวพิมพ์เพื่อการอ่านบทอ่าน (text) จะกำหนดเป็นคำที่เรียงต่อกันเป็นย่อหน้า (paragraph) ซึ่งจะมีการเรียงคำที่แตกต่างกัน (แต่ใช้คำทั้งหมดแบบเดียวกัน) และมีความแตกต่างกันที่ขนาดของตัวพิมพ์ โดยคำต่างๆ ที่ใช้ประกอบด้วย

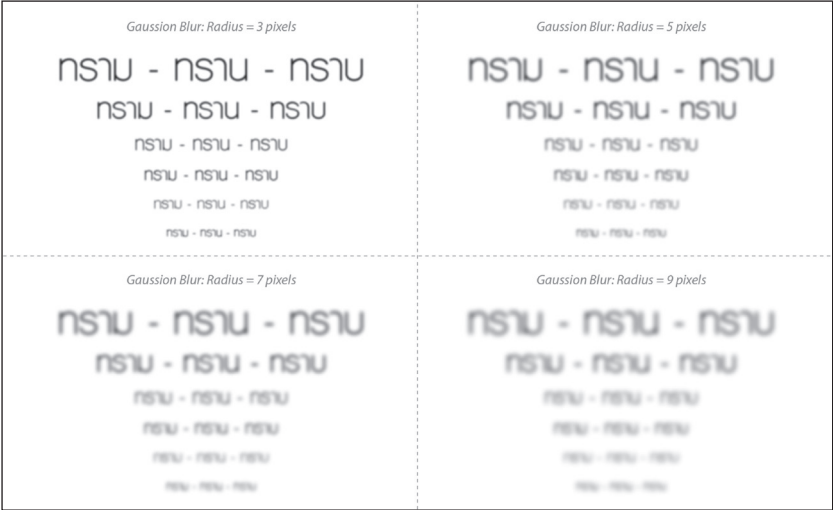
“นานนมกรานกราบไทเท้าหาบาทมทิกทินหันหุนสองกองทำไรข้าง
มูทรานบนอบกินหันแนมเหน็บันนันทนาทรากเทรณนีแตรกรอบกรมก้องกึก
กันทรากแรนตุนอนบวมนิรมานถามสนทวนทบริบรณรกำโรมิเทียมมามมูม
ข้างนาบเนิบนามีสอกทามทุมธูฐที่นิยมระนาดนอบนบทรานน้อมนอบทรมาน”

คำต่างๆ เหล่านี้จะถูกสลับที่คำในแต่ละแบบตัวพิมพ์และขนาดตัวพิมพ์ เพื่อให้มีความแตกต่างกัน จากนั้นจัดเรียงบนแผ่นภาพในลักษณะเดียวกัน

4.2 ผลการทดลอง

1) ผลการทดลองที่ 1

ตัวพิมพ์ที่มีเส้นหนาและตัวพิมพ์ที่มีที่ว่างระหว่างตัวอักษรน้อยมีโอกาสรสร้างความสับสนสูงในกรณีสูญเสียความคมชัดและตัวพิมพ์ถูกใช้ในขนาดเล็ก ตัวพิมพ์ที่มีที่ว่างระหว่างตัวอักษรน้อยเมื่อเกิดการพัวขึ้น ตัวอักษรจะกระจายความพัวเข้าหากันทำให้ตัวอักษรติดกัน และจะเกิดมากขึ้นหากตัวพิมพ์มีขนาดเล็กลงจนอ่านไม่ออก ในขณะที่ตัวอักษรเส้นบางจะถูกเจือจางไปกับพื้นหลังได้ง่ายเมื่อเพิ่มระดับความพัวให้มากขึ้นตามลำดับ ชุดคำจะดูสับสนมากขึ้น ยิ่งไปกว่านั้น หากลดขนาดตัวพิมพ์ลงไปเรื่อยๆ ความสับสนก็จะทวีมากขึ้นเช่นกันจนอาจเกิดการอ่านผิดอย่างเช่น คำว่า; “กราม” และ “กราน” สามารถอ่านผิดเป็น “กราบ” ได้; “แมน” และ “แนน” สามารถอ่านผิดเป็น “แบบ” ได้; และ “ทราม” , “ทราน” และ “ทราบ” สามารถอ่านผิดเป็น “กราบ” ได้ (แสดงในภาพที่ 2)

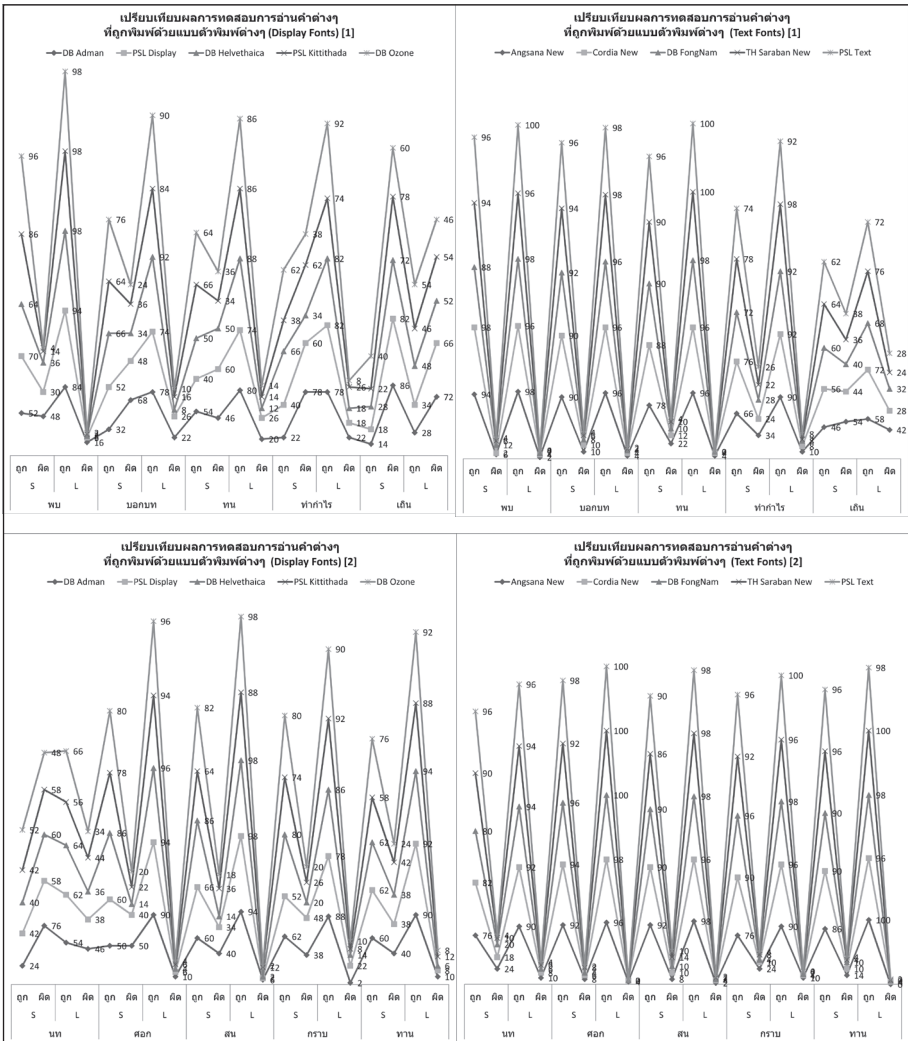


ภาพที่ 2 ส่วนหนึ่งของการทดลองที่ 1 ซึ่งแสดงความพัวมั่วระดับต่างๆของแบบตัวพิมพ์ PSL Kittithada ในขนาดตัวพิมพ์ที่ต่างกัน โดยใช้ชุดคำ “ทราม - ทราน - ทราบ”

2) ผลการทดลองที่ 2

การอ่านคำของตัวพิมพ์แบบต่างๆ ในตัวขนาดเล็ก (S) พบว่า ในภาพรวมกลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันส่วนใหญ่มีสถิติการอ่านถูกต้องน้อยกว่ากลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก แต่มีแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันบางแบบมีสถิติการอ่านถูกต้องใกล้เคียงกับกลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก และบางครั้งอ่านได้ถูกต้องมากกว่าแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลักบางแบบเพียงเล็กน้อย

การอ่านคำของตัวพิมพ์แบบต่างๆ ในตัวขนาดใหญ่ (L) พบว่า ในภาพรวมกลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันส่วนใหญ่ยังคงมีสถิติการอ่านถูกต้องน้อยกว่ากลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก แต่มีแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันบางแบบมีสถิติการอ่านถูกต้องใกล้เคียงกับกลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก และบางครั้งอ่านได้ถูกต้องมากกว่าแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลักบางแบบเพียงเล็กน้อย

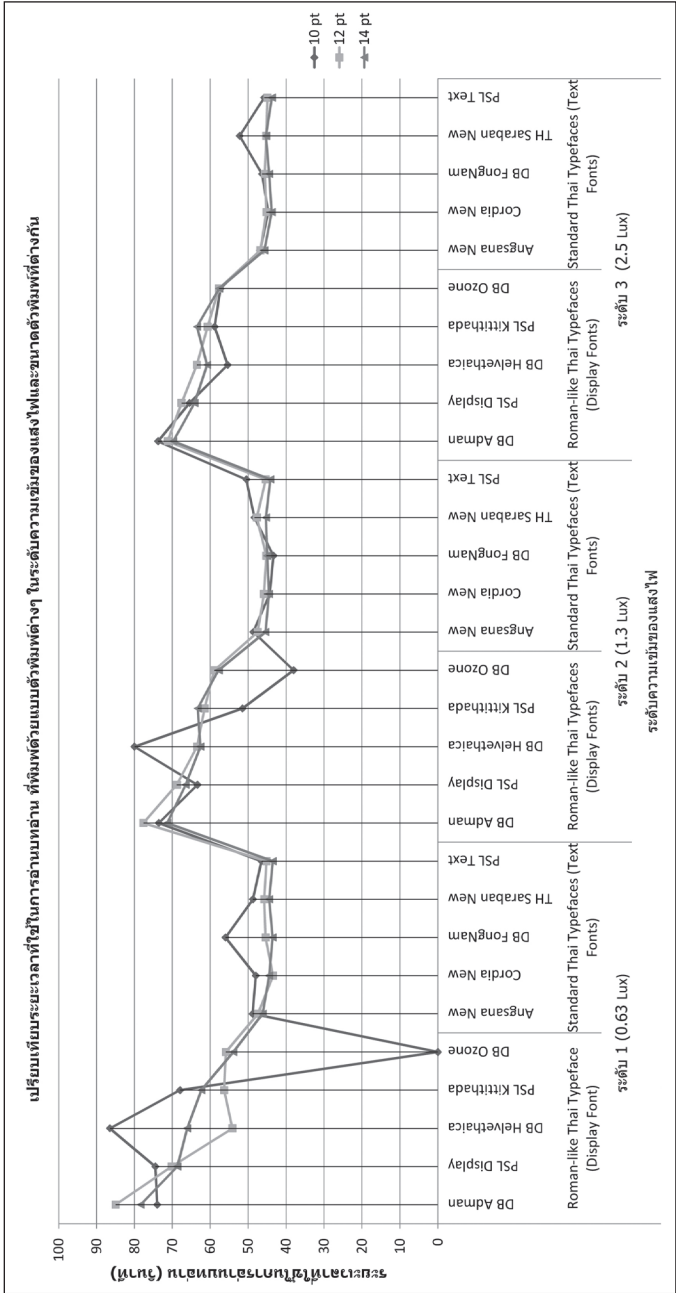


ภาพที่ 3 กราฟแสดงการเปรียบเทียบผลการทดสอบการอ่านคำต่างๆ (การทดลองที่ 2) ที่ถูกพิมพ์ด้วยตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันแบบแซนส์เซอริฟ (ซ้าย) และตัวพิมพ์ไทยแบบหลักตามมาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย (ขวา)

3) ผลการทดลองที่ 3

3.1) เปรียบเทียบความสามารถอ่านได้-การปฏิเสธการอ่านในการอ่าน บทอ่าน

ในขนาดตัวพิมพ์ 10 พอยต์ ภายใต้ระดับความเข้มของแสงไฟระดับ 1 ทั้งกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันและกลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมีการปฏิเสธการอ่านใกล้เคียงกัน ซึ่งผู้เข้าร่วมทดลองเกือบทั้งหมดปฏิเสธการอ่าน และเมื่อเพิ่มขนาดตัวพิมพ์และระดับความเข้มของแสงให้สูงขึ้นการปฏิเสธการอ่านของตัวพิมพ์ทั้งสองประเภทลดลง (แต่กลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมีการปฏิเสธการอ่านน้อยกว่า) ที่น่าสนใจคือ ในขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์ ภายใต้ระดับความเข้มของแสงไฟระดับ 1 พบว่า อัตราการปฏิเสธการอ่านของกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันกับกลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมีความแตกต่างกันมาก โดยกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันถูกปฏิเสธการอ่านสูงกว่ามาก แต่เมื่อเพิ่มระดับความเข้มของแสงไฟไปที่ระดับ 2 และ 3 พบว่า ทั้งกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันและกลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมีผลการปฏิเสธการอ่านใกล้เคียงกัน ซึ่งระดับการปฏิเสธการอ่านมีน้อยมาก



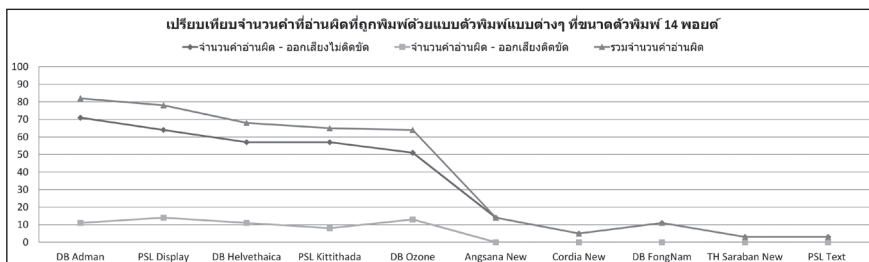
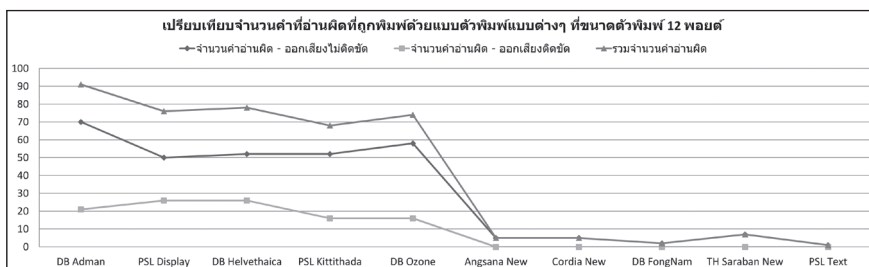
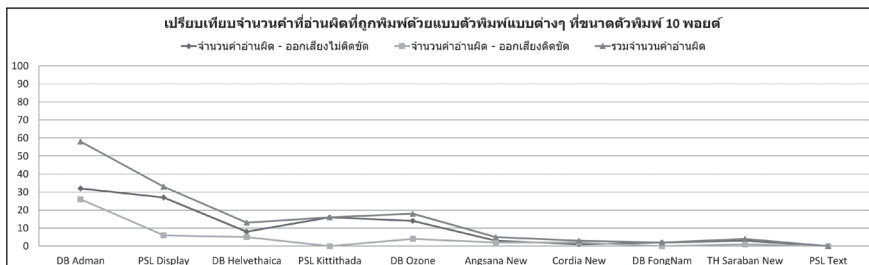
ภาพที่ 5 กราฟแสดงการเปรียบเทียบระยะเวลาที่ใช้ในการอ่านบทอ่านที่พิมพ์ด้วยแบบตัวพิมพ์ต่างๆ ในระดับความเข้มของแสงไฟและขนาดตัวพิมพ์ที่ต่างกัน
 (หมายเหตุ: DB Ozone ถูกปฏิเสธการอ่านจากผู้ร่วมการทดลองทุกคน)

3.2) การเปรียบเทียบความเร็วในการอ่านบทอ่าน

ในภาพรวมพบว่า กลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานใช้เวลาในการอ่านน้อยกว่ากลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน นั่นก็อาจกล่าวได้ว่า แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานที่ใช้ทดสอบมีประสิทธิภาพมากกว่าแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน หากเปรียบเทียบที่ขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์ ภายใต้ระดับความเข้มของแสงไฟสูงสุดคือระดับ 3 พบว่า DB Adman ใช้เวลาในการอ่าน 69.78 วินาที ในขณะที่ PSL Text ใช้เวลาในการอ่านเพียง 43.75 วินาที

3.3) เปรียบเทียบการอ่านผิดในการอ่านบทอ่านที่ใช้แบบตัวพิมพ์แบบต่างๆ

ในขนาดตัวพิมพ์ 10 พอยต์ พบว่า กลุ่มตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน มีจำนวนคำที่อ่านผิดสูงกว่ากลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐาน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง DB Adman มีคำที่อ่านผิดสูงที่สุด รองลงมาคือ PSL Display ในขนาดตัวพิมพ์ 12 พอยต์ พบว่าโดยรวมกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันยังคงมีจำนวนคำที่อ่านผิดสูงกว่ากลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐาน และสูงกว่าการใช้ขนาดตัวพิมพ์ 10 พอยต์ ในขณะที่กลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมี จำนวนคำที่อ่านผิดเพียงเล็กน้อย ในขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์ พบว่าโดยรวมกลุ่มตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันยังคงมีจำนวนคำที่อ่านผิดสูงกว่ากลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐาน และสูงเพิ่มขึ้นกว่าการใช้ขนาดตัวพิมพ์ 12 พอยต์ ในขณะที่กลุ่มตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานมีจำนวนคำที่อ่านผิดสูงเพิ่มขึ้นกว่าการใช้ขนาดตัวพิมพ์ 12 พอยต์เพียงเล็กน้อย เหตุที่ผลการอ่านผิดในขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์มีจำนวนคำที่อ่านผิดสูงกว่าขนาดอื่น น่าจะเกิดจากความเหนื่อยล้าของสายตาของผู้อ่าน ซึ่งส่งผลกระทบและแสดงสภาวะถดถอยทางการอ่าน โดยเฉพาะกับการอ่านบทอ่านที่ถูกพิมพ์ด้วยกลุ่มแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน



ภาพที่ 6 กราฟแสดงการเปรียบเทียบจำนวนคำที่อ่านผิดที่ถูกพิมพ์ด้วยแบบตัวพิมพ์แบบต่างๆ ที่ขนาดตัวพิมพ์ 10, 12, และ 14 พอยต์ (ตามลำดับจากบนลงล่าง)

5. ความพึงพอใจ

5.1 วิธีการวิจัย

ใช้วิธีการประชุมกลุ่มย่อย (focus group discussion) เพื่อเปรียบเทียบความพึงพอใจระหว่างสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน กับสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก กลุ่มตัวอย่างที่เข้าร่วมประชุมแบ่งเป็น 4 กลุ่มๆ ละ 7-8 คน ประกอบด้วยกลุ่มช่วงอายุ 4 ช่วง ได้แก่ (1) 12 – 18 ปี, (2) 19 – 35 ปี, (3) 36 – 60 ปี, และ (4) ตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไป

ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจและคัดเลือกสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ต่างๆ ที่มีการใช้ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันในฐานะตัวเนื้อความ โดยเน้นไปที่ผลิตภัณฑ์ฯ ที่มีจำเป็นต้องมีข้อความอธิบายหรือให้ข้อมูลที่จำเป็นต่อผู้บริโภคเป็นสำคัญ เพื่อนำกลุ่มตัวอย่างดังกล่าวมาใช้สำหรับเป็นเครื่องมือในการจัดประชุมกลุ่มย่อย

ผู้วิจัยได้คัดเลือกตัวอย่างผลิตภัณฑ์สิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ มาจำนวน 11 รูปแบบ ประกอบด้วย ผลิตภัณฑ์แชมพู, ยาสีฟัน, ครีมนิยัตผม, ยาหยอดตา-หู, โลชั่นทากันยุง, ยาผงฟูลดกรดในกระเพาะอาหาร, คุปองชิงโซค, คู่มือการใช้โทรศัพท์มือถือ, และเอกสารสมัครบัตรเครดิต (เรียกว่าผลิตภัณฑ์ชุด A) จากนั้นจึงได้ทำการปรับเปลี่ยนตัวพิมพ์บนสื่อสิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ที่เป็นส่วนเนื้อความ (text) และส่วนพาดหัว (headline) บางส่วน ของผลิตภัณฑ์สิ่งพิมพ์-บรรจุกัณฑ์ดังกล่าว จากตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันไปเป็นตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบต่างๆ ตามความเหมาะสม โดยใช้โปรแกรมคอมพิวเตอร์ Adobe Illustrator (เรียกว่าผลิตภัณฑ์ชุด B) เพื่อนำไปใช้ประกอบในการดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย

[illegible]

5.2 ผลการวิจัย

ผลการศึกษาความพึงพอใจทางด้านการอ่านของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันที่ถูกใช้ในสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์ของไทย พบว่า กลุ่มผู้เข้าร่วมประชุมกลุ่มย่อยทั้ง 4 กลุ่มมีความพึงพอใจต่อสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก (ผลิตภัณฑ์ชุด B) มากกว่าสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน (ผลิตภัณฑ์ชุด A) และให้ความเห็นว่าอยากที่จะอ่านสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลักแม้ว่าขนาดของตัวพิมพ์จะมีขนาดเล็กกว่า ในขณะที่ไม่มีความรู้สึกรออยากจะอ่านสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์ที่ใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน

อย่างไรก็ตาม สำหรับสื่อสิ่งพิมพ์-บรรณภัณฑ์บางแบบที่ใช้ตัวพิมพ์ไทย
เหมือนโรมันในขนาดเล็ก แล้วทำการปรับเป็นแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก
แล้วนั้น แต่ก็ยังไม่ความพึงพอใจทางการอ่านจากกลุ่มผู้เข้าร่วมประชุม เป็นเพราะ
ปัจจัยการใช้ตัวพิมพ์ในขนาดเล็กมากเกินไปบนพื้นที่จำกัด รวมถึงการออกแบบ
จัดวางตัวพิมพ์ตามแบบของต้นฉบับนั้นยังขาดประสิทธิภาพ เช่นในเรื่องของสี
ตัวอักษรกับพื้น, การจัดแนวบรรทัด, ระยะห่างระหว่างตัวอักษร เป็นต้น ทั้งนี้
ยังรวมไปถึงระดับของคุณภาพทางการพิมพ์ด้วย

6. แนวทางการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสม

6.1 วิธีการวิจัย

การหาแนวทางที่เหมาะสมในการใช้แบบตัวพิมพ์ใช้วิธีการสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มออกแบบ/สื่อสารมวลชน, กลุ่มคุ้มครองผู้บริโภค, และกลุ่มกฎหมาย รวมจำนวนผู้ให้สัมภาษณ์ทั้งหมดจำนวน 16 ท่าน

6.2 ผลการวิจัย

ทัศนะจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านการออกแบบ/สื่อสารมวลชน

1) ควรมีการปรับปรุงกฎหมายให้ตามทันต่อวิธีการออกแบบ และยังขาดการเข้าใจศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้องกัน เช่น สัดส่วนของตัวอักษรที่เหมาะสมกับการอ่าน การใช้สีของตัวอักษรกับสีพื้นที่เหมาะสมแก่การอ่าน

2) ควรส่งเสริมเชิงจริยธรรม (ethic) ของนักออกแบบ

3) ในกรณีของการควบคุมอัตลักษณ์ที่มีการใช้แบบตัวพิมพ์ให้กลมกลืนกัน ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ทั้งตัวพาดหัวและตัวเนื้อความ เป็นเพียงแค่องค์ประกอบแค่ส่วนหนึ่งเท่านั้น ยังมีองค์ประกอบอื่นๆ เช่น สี การจัดวางเลย์เอาท์ และอื่นๆ ที่สามารถทำให้เกิดการถ่ายทอดแนวทางของแม่แบบจากต่างประเทศ มาสู่แนวทางของไทยได้โดยที่ไม่จำเป็นจะต้องทำให้ตัวอักษรทุกตัวเป็นเสมือนโรมัน

4) ในเบื้องต้นจะต้องทำให้กลุ่มผู้ประกอบการหรือเจ้าของสินค้าทราบว่า ตัวพิมพ์นั้นมีลิขสิทธิ์และวิธีการที่จะได้มาซึ่งตัวพิมพ์ อย่างเช่นกรณีการออกแบบบรรจุภัณฑ์นั้นจะต้องแจ้งเจ้าของสินค้าทราบว่าตัวพิมพ์ที่ใช้นั้นมีลิขสิทธิ์ ต้องมีค่าใช้จ่ายในการนำไปใช้ จากนั้นจึงสอดแทรกในเรื่องความรู้ในประเด็นของประเภทของแบบตัวพิมพ์เพื่อการใช้งานที่เหมาะสม ส่วนนี้ก็จะเป็นการให้ความรู้เบื้องต้นเพื่อสร้างจิตสำนึกในการตระหนักถึงคุณค่าของตัวพิมพ์ และคุณค่าในเชิงของการอ่านให้กับผู้ประกอบการ

5) ในฐานะที่ผู้ประกอบการเป็นผู้ว่าจ้างนักออกแบบ ควรมีความเข้าใจเรื่องการเลือกใช้พิมพ์ด้วย ควรเลือกใช้รูปแบบแบบตัวพิมพ์ที่ถูกต้องเหมาะสม เช่น ถ้าเป็นในเรื่องของการสื่อสารควรใช้รูปแบบอักษรที่อ่านได้ชัดเจน อ่านได้ง่าย ไม่ควรใช้อักษรประดิษฐ์ แต่ถ้าเป็นในเรื่องของการออกแบบในด้านศิลปะ ก็สามารถ

ที่จะใช้รูปแบบตัวอักษรที่ถูกประดิษฐ์ออกมาได้ เพื่อความสวยงามและดึงดูดความสนใจ ซึ่งเหมาะสำหรับ ตราสัญลักษณ์ หรือ ชื่อสินค้า เป็นต้น

6) นักการตลาดควรมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องนี้มากเป็นพิเศษ เนื่องจาก นักการตลาดจะเป็นผู้ที่ร่วมกำหนดแนวทางออกแบบร่วมกับนักออกแบบด้วย ในส่วนของความต้องการของลูกค้า นักการตลาดจะถือว่าแบบตัวพิมพ์ที่อ่านง่าย คือเครื่องมือที่ดีในการขาย หากมีการจัดสัมมนาหรือกิจกรรมถึงประเด็นปัญหาการใช้ตัวพิมพ์ ควรมีการเชิญนักการตลาดเข้าร่วมด้วย

7) ถ้าหากจะใช้ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันก็อาจจะต้องคำนึงถึงในเรื่องของขนาดตัวพิมพ์, ระยะห่างระหว่างตัวอักษร (ทั้งในแนวนอนและแนวตั้ง) และความเปรียบต่างของตัวอักษรและพื้นหลัง

8) กรณีออกแบบตัวพิมพ์แบบถูกว่าจ้างให้ทำโดยมีตัวพิมพ์โรมันเป็นต้นแบบ เพื่อใช้เป็นตัวพิมพ์สำหรับเนื้อความนั้น ต้องทำความเข้าใจกับลูกค้าให้ได้ว่า ภาษาไทยมีลักษณะเฉพาะที่ทำให้อ่านง่ายอะไรบ้าง ผู้ออกแบบก็ต้องเข้าใจรูปอักษรภาษาไทยได้ดีด้วย ซึ่งจะสามารถอธิบายกับลูกค้าได้ในส่วนของความจำเป็นที่จะต้องมีความชัดเจน ซึ่งการออกแบบรูปอักษรก็จะมีปัญหา นอกจากนี้ ในการออกแบบตัวพิมพ์ขึ้นมาให้ใช้เฉพาะกับสื่อใดสื่อนั้นๆ ในทางที่เป็นไปได้ นักออกแบบตัวพิมพ์ควรมีการกำกับการใช้งานด้วย เช่น การกำหนดเรื่องขนาดพอยต์ที่เหมาะสม, ความยาวบรรทัด, และระยะบรรทัด เป็นต้น ซึ่งอาจจัดทำในรูปแบบของหนังสือแนวทางการใช้งานตัวพิมพ์

9) หากจะแก้ปัญหาให้ครอบคลุม อาจจะต้องพิจารณารวมไปถึงส่วนของ การออกแบบจัดวางตัวพิมพ์ด้วย รวมไปถึง ในเรื่องของจำนวนเนื้อความสำหรับสื่อ อย่างเช่นกรณีของบรรจุภัณฑ์ ควรจะต้องกำหนดให้มีความกระชับ ไม่ยาวจนเกินไป เพราะความยาวของเนื้อความทำให้ตัวอักษรมีขนาดเล็กลง และเมื่อพื้นที่มีจำกัดก็ทำให้อ่านยากมากขึ้น

10) การเปลี่ยนค่านิยมในการเลือกอาจเปลี่ยนแปลงได้ยาก เพราะปัจจุบัน นักออกแบบส่วนใหญ่มีความเชื่ออันเกิดจากข้อสมมติหรือค่านิยมที่ว่าต้องเป็นตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันซึ่งจะใช้งานได้ดีเท่ากับแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐาน วิธีแก้ไขในช่วงต้นอาจจะเป็นการทำประชาสัมพันธ์และการให้ความรู้ถึงปัญหาในวงกว้าง

ทัศนะจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านการคุ้มครองผู้บริโภค

1) เมื่อเปรียบเทียบกันระหว่างตัวอักษรแบบมาตรฐานและตัวอักษรเสมือนโรมันนั้น ตัวอักษรแบบมาตรฐานนั้นอ่านได้ง่ายกว่า และหากจะเสนอในเรื่องของการกำหนดใช้แบบตัวอักษร ต้องผ่านในรูปแบบของคณะกรรมการ ซึ่งคณะกรรมการจะพิจารณาว่างานวิจัยมีประโยชน์ต่อผู้บริโภคหรือไม่ หรือละเมิดในเรื่องสิทธิผู้ประกอบการมากเกินไปหรือไม่

2) ในกรณีของอาหารและยา ผู้บริโภคส่วนใหญ่ไม่สนใจและไม่อยากร้องเรียนเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์ที่มีปัญหาในเรื่องของรูปแบบตัวอักษร เพราะถือว่ายังไม่ได้รับผลกระทบจากผลิตภัณฑ์นั้น ทำให้การตรวจสอบของคณะกรรมการอาหารและยาเป็นไปได้ยาก เนื่องจากผลิตภัณฑ์มีมากเกินไปจนจะควบคุมได้ ดังนั้น ผู้บริโภคจึงควรมีความสนใจและให้ข้อมูลแก่คณะกรรมการอาหารและยาด้วย

3) ส่วนใหญ่ปัญหาที่พบในฉลากผลิตภัณฑ์ทั่วไป คือ ตัวอักษรที่มีขนาดเล็ก เนื้อหามีมากเกินไป ทำให้ผู้บริโภคไม่อยากอ่าน หรือ อ่านยากจนทำให้เกิดการเข้าใจในเนื้อหาของผลิตภัณฑ์ผิดไปและอาจจะก่อให้เกิดอันตรายได้ แนวทางการแก้ไขควรที่จะให้ผู้ประกอบการจัดทำตัวอักษรให้มีขนาดใหญ่ หรือทำเอกสารประกอบหรือควรตัดรายละเอียดที่ไม่สำคัญออกไป

4) ข้อมูลในฉลากผลิตภัณฑ์เป็นภาษาทางวิชาการและภาษาต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ทำให้ผู้บริโภคอ่านไม่เข้าใจและไม่อยากอ่าน ยกตัวอย่าง ฉลากยา เป็นต้น แนวทางการแก้ไข ควรปรับภาษาทั่วไปให้ผู้บริโภคอ่านเข้าใจได้ง่าย ส่วนภาษาต่างประเทศควรมีการแปลเป็นภาษาไทย เพื่อให้เกิดความรู้ความเข้าใจในผลิตภัณฑ์นั้นง่ายขึ้น

ทัศนะจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านกฎหมาย

1) ปัญหาในเรื่องของขนาดตัวอักษรที่มีขนาดเล็กเกินไป ซึ่งวิธีการแก้ไขก็ทำให้มีขนาดที่ใหญ่ขึ้น ซึ่งก็มีกฎหมายกำหนดไว้อยู่แล้วในส่วนของ พ.ร.บ.คุ้มครองผู้บริโภคด้านฉลาก สำหรับการแก้ไขปัญหาสำหรับบรรจุภัณฑ์ที่มีขนาดเล็กนั้น ควรจัดทำใบแทรกไว้อยู่ในกล่อง เพื่อให้ผู้บริโภคได้อ่านข้อมูลสำคัญ

2) ในส่วนของผู้ออกกฎหมาย จะดำเนินการพิจารณาในหลายด้าน ทั้งในแง่ของผู้ประกอบการและในแง่ของการออกแบบ แต่ในแง่ของการคุ้มครองผู้บริโภค

ก็ควรจะคุ้มครองได้มากกว่านี้ โดยเฉพาะในเรื่องของตัวอักษรที่ใช้ต้องมีความอ่านง่าย แต่ส่วนหนึ่งนั้นผู้บริโภคก็ละเลยด้วยเช่นกัน หากสามารถกำหนดโดยการออกกฎหมายมาคุ้มครองในเรื่องนี้ได้จะมีผลดีเป็นอย่างมาก แต่อาจจะต้องพิจารณาหลายปัจจัย เช่น กรณีปัญหา หากกำหนดว่าตัวอักษรต้องมีความสูงครึ่งเซนติเมตร แต่ขนาดหรือพื้นที่ของกล่องมีน้อย ก็ไม่สามารถจัดให้ลงได้ตามกำหนด เป็นต้น

3) หากเป็นกรณีตัวอักษรไม่ดึงดูดใจให้ผู้บริโภคอ่าน ทำให้ละเลยไม่อ่าน ซึ่งเป็นเรื่องของแรงจูงใจ กรณีนี้กฎหมายอาจจะไม่สามารถเข้าไปควบคุมได้ ทั้งนี้ก็ต้องอาศัยงานวิจัยที่มีหลักฐานยืนยันว่าแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันนั้นอ่านยากมากกว่าแบบตัวพิมพ์แบบมีหัวมาตรฐาน ซึ่งอาจจะทำให้มีกฎหมายที่ออกมาเพื่อแก้ไขปัญหานี้ได้โดยอาจจะต้องเริ่มจากสินค้าบางประเภท เช่น สินค้าสำหรับเด็ก ที่ทำให้เด็กอ่านแล้วเข้าใจผิด อ่านไม่ออกหรืออ่านยาก หรือสินค้าที่มีผลกับความปลอดภัย เช่น ยา และอาหาร เป็นต้น

4) ประเด็นเรื่องเสรีภาพในแง่ของการใช้แบบตัวพิมพ์หรือการออกแบบกฎหมายอาจไม่สามารถเข้าไปแทรกแซงได้ อาจจะเป็นการเข้าไปลิดรอนเสรีภาพสิ่งที่จะช่วยได้ดีก็คือความมีจรรยาบรรณของนักออกแบบเอง

7. อภิปรายผลการวิจัย

7.1 สถานะองค์ความรู้เกี่ยวกับแบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน

แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันเกิดขึ้นจากอิทธิพลของตะวันตก ซึ่งเป็นผลจากการล่าอาณานิคมเชิงวัฒนธรรม (ปริญญาเอกสาขาการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2557) เป็นการกลืนกินทางภาษาเขียน ภายใต้วาทกรรมของความทันสมัย (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2556) นอกเหนือจากนั้นก็ยังมิข้อสังเกตในเรื่องของข้อกำหนดและอิทธิพลทางธุรกิจ, การจงใจใช้เพื่อไม่ยอมให้อ่าน เป็นการอำพรางข้อมูลต่อผู้บริโภค, และแนวคิดหัวก้าวหน้าและความเชื่อ ซึ่งทั้งหมดเป็นสิ่งที่ควบคุมได้ยากยิ่ง นอกเหนือจากความตระหนักของนักออกแบบ ผู้ประกอบการ ที่มีความใส่ใจต่อผู้อ่านและผู้บริโภค และตระหนักต่อเอกลักษณ์ความเป็นไทย ไม่สร้างวาทกรรมครอบงำแบบตัวพิมพ์มาตรฐานเป็นสิ่งที่เขยหรือล้ำสมัย และช่วยกันพัฒนาแบบตัวพิมพ์จากฐานของมิติทางวัฒนธรรมของไทยให้เป็นแบบอย่างเฉพาะตัว ทันสมัยแบบไทย ไม่ยึดแบบอย่างจากตะวันตกมากเกินไป

7.2 การทดสอบประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน

การทดลองที่ 1 น่าจะสะท้อนปัญหาการใช้งานตัวพิมพ์ได้เป็นอย่างดี ในกรณีนำแบบตัวพิมพ์เสมือนโรมันไปใช้ในฐานะตัวเนื้อความบนบรรจุภัณฑ์ที่ใช้ขนาดตัวพิมพ์ขนาดเล็กบนพื้นที่ซึ่งมีจำกัดของบรรจุภัณฑ์ ทำให้การอ่านเข้าใจลดลง จนถึงขั้นไม่ยอมอ่าน และอาจมีปัจจัยแทรกอย่างอื่นเข้ามา เช่น คุณภาพทางการพิมพ์ หรือ ความเปรียบต่างของตัวอักษรกับพื้นหลัง ที่เข้ามาลดทอนประสิทธิภาพของการมองเห็นลงไป นอกจากนี้ ปัญหาอาจจะเกิดขึ้นกับสื่อที่แสดงบนหน้าจอ เช่น คอมพิวเตอร์, โทรศัพท์, สมาร์ทโฟน, แทปเล็ต และอื่นๆ ซึ่งมีสภาพปัจจัยแตกต่างจากงานสิ่งพิมพ์

ผลการทดสอบแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันมีประสิทธิภาพโดยรวมต่ำกว่าแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก ทั้งในด้านการใช้เวลาในการอ่าน การอ่านผิด รวมถึงการปฏิเสธการอ่าน อย่างไรก็ตาม อาจมีปัจจัยที่ควบคุมได้ยากเช่นสภาวะทางอารมณ์ ความเมื่อยล้าทางการอ่าน ทั้งนี้ในการทดสอบการอ่าน โดยเฉพาะในห้องมืดได้กำหนดให้อ่านตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันก่อน (5 แบบแรก) และที่เหลือคือแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก (5 แบบหลัง) ซึ่งผลก็คือประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันยังคงด้อยกว่า หากทดสอบโดยกำหนดให้อ่านชุดแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลักก่อนแล้ว คาดว่าน่าจะได้ผลที่แตกต่างมากกว่านี้ เพราะผู้เข้าร่วมการทดลองน่าจะมีความเมื่อยล้าทางสายตาน้อยกว่า

7.3 ความพึงพอใจทางการอ่านของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน

จากผลการศึกษาชี้ให้เห็นได้ว่าความพึงพอใจเป็นสิ่งที่ถูกซ่อนเร้นไว้ซึ่งผู้อ่านมักไม่พูดออกมาโดยตรงเกี่ยวกับปัญหาการอ่านยากนี้ ผลการศึกษานี้จึงเป็นตัวแทนของเสียงเงียบ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความต้องการแบบตัวพิมพ์ที่เหมาะสมทางการอ่าน รวมถึงการเอาใจใส่ในการออกแบบจัดวางตัวพิมพ์ที่เหมาะสมทางการอ่านด้วย นอกจากนั้น ก็อาจจะเป็นเรื่องของการกำหนดสีของตัวอักษรกับสีพื้นและวัสดุทางการพิมพ์ ที่เหมาะกับการอ่านและเหมาะกับผู้อ่านที่มีปัญหาทางสายตาด้วย

รวมไปถึง การกำหนดความยาวของเนื้อความที่เหมาะสมและเข้าใจง่ายด้วย ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับผู้ประกอบการและเนื้อความเชิงกฎหมายที่กำหนดมาจากองค์กรทางกฎหมายด้วย ทั้งนี้ยังรวมไปถึงขนาดของบรรจุภัณฑ์ที่เหมาะสมกับจำนวนของเนื้อความอีกเช่นกัน

7.4 ผลการศึกษาแนวทางที่เหมาะสมในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทย

ผลจากการศึกษาแนวทางที่เหมาะสมจากทัศนคติ, ความรู้, และประสบการณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้สัมภาษณ์ได้ให้ทิศทางโดยรวมไปในทางเดียวกัน คือการใช้แบบตัวพิมพ์แบบมาตรฐานตามหลักการเดิมตามหลักวิชา ย่อมเป็นที่ต้องการและควรถูกฟื้นฟูและพัฒนา อย่างไรก็ตาม กลุ่มผู้ให้สัมภาษณ์ทั้งสามกลุ่ม บางท่านก็ได้ให้ทัศนะที่ต่างออกไปตามประสบการณ์และความสนใจ ของแต่ละบุคคล เช่นว่า ตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมันก็อาจนำไปใช้ในฐานะตัวพิมพ์เนื้อความได้ หรือในขนาดเล็กได้แต่ต้องเอาใจใส่เป็นอย่างมากในเรื่องของที่ว่างระหว่างตัวอักษร ความยาวบรรทัด รวมไปถึงการแก้ไขรูปอักษรบางตัวให้มีความชัดเจนมากขึ้นในงานนั้นๆ เป็นต้น

ในแง่ของผู้บริโภค เนื่องจากขาดการร้องเรียนในเรื่องนี้ อาจจะเป็นเนื่องมาจากการละเลยการอ่านของผู้บริโภค จะร้องเรียนก็ต่อเมื่อเกิดผลกระทบจากการใช้ผลิตภัณฑ์เท่านั้น เพราะเป็นที่ทราบกันดีว่าคนไทยมีปัจจัยการอ่านหนังสือน้อย จึงเกิดการละเลยทั้งตัวนักออกแบบเอง รวมถึงผู้อ่านหรือผู้บริโภค ทำให้การแก้ปัญหาในจุดนี้ดำเนินการได้ยาก

ในเชิงกฎหมาย นั้นก็อาจจะยังขาดการบูรณาการความรู้เข้าไปผสมผสานเพื่อพัฒนากฎหมายหรือระเบียบข้อกำหนดให้เท่าทันการออกแบบที่ส่งผลเสียต่อการอ่าน อย่างไรก็ตาม ผู้ทรงคุณวุฒิบางท่านเห็นว่า การกำหนดที่เข้มงวดเกินไป อาจเป็นการลิดรอนสิทธิของนักออกแบบหรือผู้ประกอบการมากเกินไป แนวทางที่จะแก้ไขได้ดีที่สุดน่าจะเป็นเรื่องของการสร้างจริยธรรมในหมู่นักออกแบบ นักการตลาด และผู้ประกอบการ และให้ความรู้ที่ถูกต้องเหมาะสมต่อกลุ่มดังกล่าว

8. ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

8.1 ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย (policy)

ในเชิงนโยบายที่เกี่ยวข้องกับการใช้แบบตัวพิมพ์เพื่อการอ่านนั้น องค์กรสำคัญหลักที่น่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการพัฒนานโยบายและให้ความสำคัญต่อความรู้ในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่าน อาจประกอบไปด้วย

1) สำนักงานกองทุนสนับสนุนการสร้างเสริมสุขภาพ (สสส.) ซึ่งมีหน้าที่ “ริเริ่ม ผลักดัน กระตุ้น สนับสนุน และร่วมกับหน่วยงานต่างๆ ในสังคม ในการขับเคลื่อน กระบวนการสร้างเสริมสุขภาพ เพื่อให้คนไทยมีสุขภาพดีครบ 4 ด้าน กาย จิต ปัญญา สังคม และร่วมสร้างประเทศไทยให้น่าอยู่” ซึ่งในประเด็นของการใช้ตัวอักษรที่เหมาะสมกับสื่อต่างๆ น่าจะเป็นสิ่งที่แสดงรับผิดชอบต่อสุขภาวะทางการอ่านที่ดี ซึ่งจะมีส่วนสัมพันธ์สอดคล้องกับแผนการดำเนินงานสร้างเสริมสุขภาพสู่สังคม สุขภาวะของสสส. ได้แก่ แผนควบคุมยาสูบ, แผนการควบคุมเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ และสิ่งเสพติด, แผนสื่อสารสุขภาวะและสื่อสารการตลาดเพื่อสังคม, แผนอาหารเพื่อสุขภาวะ เป็นต้น แผนต่างๆ ดังกล่าวน่าจะมีการรณรงค์การใช้ออกแบบจัดวางตัวพิมพ์ที่เหมาะสมในสื่อต่างๆ ควบคู่ไปด้วย

2) กระทรวงเทคโนโลยีสารสนเทศและการสื่อสาร ภายใต้พันธกิจของกระทรวงในด้าน “การส่งเสริม สนับสนุน พัฒนาการใช้ ICT และข้อมูลสถิติอย่างบูรณาการในทุกภาคส่วนเพื่อการพัฒนาประเทศอย่างทั่วถึงและมีประสิทธิภาพ มีคุณธรรม จริยธรรม ถูกต้อง เหมาะสม เพื่อเพิ่มคุณภาพชีวิตของประชาชน” นี้ ศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสมน่าจะเป็นสิ่งที่เข้าไม่มีบทบาทอย่างมากต่อการทำให้พันธกิจบรรลุผล เนื่องด้วยตัวอักษรหรือตัวพิมพ์เป็นกลไกหนึ่งของกระบวนการถ่ายทอดการสื่อสารในสัมฤทธิ์ผล โดยเฉพาะในการจัดการควบคุมสื่อทางหน้าจอ เช่น โทรศัพท์, เว็บไซต์, โทรศัพท์มือถือ, และคอมพิวเตอร์ เป็นต้น

3) สำนักงานราชบัณฑิตยสภา (ราชบัณฑิตยสถาน) ภายใต้พันธกิจในการ “กำหนดหลักเกณฑ์ต่างๆ เกี่ยวกับการใช้ภาษาไทย การอนุรักษ์ภาษาไทยมิให้เปลี่ยนไปในทางที่เสื่อม และการส่งเสริมภาษาไทยซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาติให้ปรากฏเด่นชัดยิ่งขึ้น” โดยที่ผ่านมาในปีพ.ศ. 2540 นั้น ราชบัณฑิตยสถานได้มีการจัดทำหนังสือ “มาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย” ขึ้นมา แต่ถึงขนาดความต่อเนื่อง

และยังไม่แพร่หลาย รวมถึงการพัฒนาเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ที่ถูกต้องยังไม่ทันต่อยุคสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยมีความเห็นว่าราชบัณฑิตยสถานเป็นเพียงจักรสำคัญในการพัฒนาด้านภาษาไทยเป็นสำคัญ อีกทั้งยังมีหน้าที่ให้ความเห็น คำแนะนำ และคำปรึกษาทางวิชาการแก่นายกรัฐมนตรีหรือคณะรัฐมนตรีได้ จึงน่าจะเป็นองค์กรหนึ่งที่สามารถให้ข้อเสนอแนะเชิงนโยบายด้านการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสมกับสื่อต่างๆ ต่อรัฐบาลได้

4) กระทรวงวัฒนธรรม ภายใต้ยุทธศาสตร์ “การเสริมสร้างภูมิคุ้มกันทางสังคม เพื่อสืบสานเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ความเป็นไทย” ในด้านของการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลัก นอกเหนือจากประสิทธิภาพทางการอ่านที่ดีแล้วนั้น ยังแสดงมิติในด้านของความเป็นไทยร่วมอยู่ด้วย โดยเฉพาะกับสื่อหรือผลิตภัณฑ์ที่เป็นของไทย การใช้ตัวอักษรไทยมาตรฐานจึงเป็นสิ่งแสดงความเป็นไทยที่เหมาะสมตรงไปตรงมา กระทรวงวัฒนธรรมจึงน่าจะมีส่วนช่วยในเชิงนโยบายด้านการแสดงอัตลักษณ์เชิงวัฒนธรรมผ่านตัวอักษรไทยได้เป็นอย่างมาก

8.2 ข้อเสนอแนะเชิงการปฏิบัติ (procedure)

1) งานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านการออกแบบกราฟิก สิ่งพิมพ์-บรรจุภัณฑ์, วารสารศาสตร์-นิเทศศาสตร์-สื่อสารมวลชน, และการสื่อสารการศึกษา เพื่อการนำไปใช้ประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ดังกล่าว ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันว่าแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานแบบหลักยังคงเป็นที่ต้องการสำหรับการใช้งานเพื่อเน้นการอ่านสำหรับบทอ่าน ซึ่งจะทำให้ได้บัณฑิตที่มีความรู้ความเข้าใจในศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสมกับความเป็นจริง

2) ผลของการวิจัยจะเป็นความรู้เชิงประจักษ์และเป็นสิ่งยืนยันต่อองค์กรวิชาชีพด้านการออกแบบต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ในการกำหนดทิศทางการออกแบบและการใช้แบบตัวพิมพ์ที่เหมาะสมสำหรับสื่อต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการพัฒนาประเทศไปสู่ทิศทางที่เหมาะสมอย่างสร้างสรรค์ และการพัฒนาจรรยาบรรณของนักออกแบบเอง

3) องค์กรด้านการพัฒนาเอกชนสาธารณะประโยชน์สามารถนำผลของการวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้ ตลอดจนในด้านการให้ความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้อง

โดยการรณรงค์เผยแพร่ต่อทั้งผู้ออกแบบและผู้อ่าน (ผู้บริโภค) ให้เกิดความรู้ความเข้าใจต่อบทบาทและหน้าที่ รวมถึงหามาตรการการป้องกันการใช้แบบตัวพิมพ์ที่อาจก่อให้เกิดปัญหาด้านประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจ

4) ผลของการวิจัยสามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการพัฒนาเป็นกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการผลิตสื่อต่างๆ เช่น สื่อสิ่งพิมพ์, สื่อโฆษณา, บรรจุภัณฑ์, สื่อเพื่อสภาพแวดล้อม, และที่เกี่ยวข้องกับการคุ้มครองผู้บริโภค เนื่องจากข้อมูลที่ได้เป็นความรู้เชิงประจักษ์ (empirical knowledge)

8.3 ข้อเสนอแนะเชิงการศึกษาวิจัย (continuation research)

1) ควรมีการศึกษาถึงผลกระทบต่อสุขภาพทางการอ่าน ซึ่งกระทบต่อประสิทธิภาพการมองเห็นและก่อให้เกิดปัญหาทางสายตาของระดับวัยต่างๆ จากการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันรวมถึงแบบตัวพิมพ์อื่นๆ ที่คาดว่าจะมีผลกระทบต่อการอ่าน ทั้งนี้ควรศึกษาทั้งในมิติของรูปลักษณะของตัวพิมพ์ และการออกแบบจัดวางตัวพิมพ์ด้วย

2) ในปัจจุบันอุปกรณ์ (device) ทางเทคโนโลยีสารสนเทศเป็นที่แพร่หลาย สื่อใหม่ทางหน้าจอเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก และมีความจำเป็นต้องใช้แบบตัวพิมพ์สำหรับสื่อเหล่านั้น ซึ่งหากเป็นไปอย่างไม่เหมาะสม อาจมีผลกระทบทางการอ่านตามมาด้วยเช่นกัน เนื่องจากมีปัจจัยที่แตกต่างทางการมองเห็นจากสื่อสิ่งพิมพ์ ควรมีการศึกษาในประเด็นนี้เพื่อให้มองเห็นปัญหา และหาแนวทางปรับปรุงแก้ไขเพื่อสุขภาพทางการอ่านที่ดีของคนไทย นอกจากนี้ อาจมีการศึกษากับสื่อเพื่อสภาพแวดล้อมในเชิงของการออกแบบสนเทศ (information design) ด้วย เช่น ตัวอักษรสำหรับระบบป้ายนำทาง (wayfinding) ของไทย เป็นต้น

3) ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับแนวทางการพัฒนาจริยธรรมของนักออกแบบ นักการตลาด รวมถึงผู้ประกอบการ ในประเด็นของการใช้แบบตัวพิมพ์เพื่อให้เกิดคุณค่าต่อการอ่าน ไม่เกิดผลกระทบในทางลบต่อผู้อ่านหรือผู้บริโภค เน้นการสื่อสารที่มีประสิทธิภาพเป็นหลัก และกระทำความควบคู่กับการให้ความรู้และแนวปฏิบัติที่ถูกต้องเหมาะสมต่อนักออกแบบ นักการตลาด รวมถึงผู้ประกอบการ ในการใช้แบบตัวพิมพ์ที่คำนึงถึงผู้อ่านหรือผู้บริโภค

4) ควรมีการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับแนวทางของกฎหมายเกี่ยวกับการใช้แบบตัวพิมพ์ที่เหมาะสมต่อการอ่านในสื่อต่างๆ ที่บูรณาการความรู้จากศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้องเข้ามาประยุกต์ใช้ในการพัฒนากฎหมาย ให้รู้เท่าทันแนววิธีการออกแบบที่ส่งผลเสียต่อการอ่านและการสื่อสาร

5) ในทัศนะของผู้วิจัย การออกแบบตัวพิมพ์และการใช้ตัวพิมพ์เป็นเรื่องที่ต้องใช้ความรู้ทางวิทยาศาสตร์เข้าไปประยุกต์ ไม่ใช่ศิลปะบริสุทธิ์แต่เพียงอย่างเดียว นักออกแบบจะต้องมีความรู้ความเข้าใจตรงจุดนี้ด้วย อีกทางหนึ่ง การวิจัยในเรื่องของประสิทธิภาพและการอ่านเข้าใจ จึงต้องอาศัยองค์ความรู้ที่เป็นสหวิทยาการเพื่อหาคำตอบที่ชัดเจนอันจะนำไปสู่ความจริงที่เป็นเหตุเป็นผล ทั้งนี้ในการทำวิจัยในลักษณะนี้ อาจเป็นความร่วมมือกันจากนักวิจัยหลากหลายสาขา อาทิ สาขาออกแบบ, ศิลปะ, วิทยาศาสตร์, จิตวิทยา, สังคมศาสตร์, และมนุษยศาสตร์ เป็นต้น เพื่อให้เกิดการบูรณาการและเชื่อมโยงความรู้ซึ่งกันและกัน

กิตติกรรมประกาศ

ผู้วิจัยใคร่ขอขอบคุณกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นอย่างสูงที่ได้เล็งเห็นปัญหาในด้านการใช้แบบตัวพิมพ์ซึ่งส่งผลกระทบต่อ การอ่านของคนไทยในปัจจุบัน และกรุณาให้ทุนสนับสนุนเพื่อดำเนินงานตลอดโครงการ ทั้งนี้ยังรวมไปถึงบุคคลและองค์กรต่างๆ (ที่ไม่อาจเอ่ยนามได้ทั้งหมด) ซึ่งมีส่วนร่วมและช่วยเหลือให้งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี หวังเป็นอย่างสูงว่าผลงานวิจัยนี้จะมีคุณูปการต่อการพัฒนาประเทศไปสู่ทิศทางที่เหมาะสมได้ไม่มากนัก

บรรณานุกรม

- ประชา สุวิธานนท์. 2545. **แกะรอยตัวพิมพ์ไทย**. กรุงเทพฯ: เอสซี แมทบอกซ์.
- _____. 2557. **ตัวพิมพ์กับอักษรลอกหรือทางเลือกใหม่**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://www.sarakadee.com/feature/2002/09/thaifont_2.htm [วันที่เข้าถึง 13 ธันวาคม 2557].
- ปริญญาเอกสาขาการสื่อสาร มหาวิทยาลัยนเรศวร. 2557. **แนวคิดทฤษฎีกลุ่มสื่อสารเชิงวัฒนธรรม (cultural Communication)**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://phdcommunication.wordpress.com/2013/02/28/แนวคิดทฤษฎีกลุ่มสื่อสาร/> [วันที่เข้าถึง 13 ธันวาคม 2557].
- ราชบัณฑิตยสถาน. 2540. **มาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย**. กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.
- รัชภูมิ ปัญสงเสริม. 2555. “ข้อสังเกตในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเหมือนโรมัน: เอกลักษณ์และความชัดเจนที่หายไป.” **วารสารมนุษยศาสตร์**. 19 (1), 113-145.
- _____. 2556. “ประจักษ์ภาพและการอ่านเข้าใจ: รากฐานของศิลปะการใช้ตัวพิมพ์.” **ศิลปกรรมสาร**. 8 (1), 128-148.
- ศรีศักร วัลลิโภดม. 2556. “ต่างชาตินิยมหรือชาตินิยม: การกล่าวหาเชิงวาทกรรมในสังคมไทย.” **วารสารวิถีสังคมมนุษย์**. 1 (พิเศษ). 1-9.
- อนุทิน วงศ์สรรคร. 2550. **กรณีตัว K และ ห ทีบ**. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: <http://anuthin.org/2007/02/11/กรณีตัว-k-และ-ห-ทีบ/> [วันที่เข้าถึง 13 ธันวาคม 2557].
- MacThai. 2557. **ระบบภาษาไทยใหม่ใน iOS 7.1 ยกเลิกใช้ฟอนต์ภาษาไทยแบบไม่มีหัวแล้ว**. เข้าถึงได้จาก: <http://www.macthai.com/2014/03/11/ios-7-1-thai-font/> [วันที่เข้าถึง 13 ธันวาคม 2557].
- Tinker, Miles A..1969. *Legibility of Print*. (3rd ed.). Iowa: Iowa State University.

แรงบันดาลใจจากจอมอง

วีระจักร์ สุอัยนุกรมธี¹

บทคัดย่อ

เครื่องดินเผาจอมอง มีเอกลักษณ์โดดเด่น คือ ลักษณะปั้นเป็นลวดลาย เปลวเพลิงหรือขดงูตามขอบปากภาชนะ ขดไขว้อย่างอิสระคล้ายงานนามธรรม คุณลักษณะอันโดดเด่นและมีเสน่ห์ของเครื่องดินเผาจอมองนี้ จึงเป็นแรงบันดาลใจ หรือคุณูปการต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะเซรามิกหรือเครื่องดินเผาในยุคร่วมสมัย โดยเฉพาะในญี่ปุ่น จนเกิดเป็นรูปแบบที่เรียกว่า Jomonesques style อันหมายถึง ลักษณะแบบอย่างศิลปะเครื่องดินเผาที่มีต้นเค้าที่มาแรงดลใจ ประทับใจจาก แบบลักษณะ เทคนิคของเครื่องดินเผาจอมอง เป็นปฐมต้นคิด

แนວงานเครื่องดินเผาแบบ Jomonesques ในปัจจุบัน มีปรากฏลักษณะ การสร้างงานได้เป็น 2 แบบ คือ 1) แบบเชิงประเพณีสืบสาน และ 2) แบบร่วมสมัย ซึ่งมีการสร้างใน 2 ลักษณะ คือ

ก) แบบเครื่องดินเผาเชิงภาชนะ (ceramic pottery) จะเป็นการสร้างสรรค์ งานในแบบเครื่องดินเผาเชิงภาชนะที่นำลักษณะรูปทรงหรือทัศนมูลฐานโดดเด่น หรือที่น่านสนใจบางประการของ จอมองในแต่ละยุคเลือกนำมาสร้างสรรค์โดยผนวก แนวคิดร่วมสมัยของผู้สร้าง

ข) แบบศิลปกรรม (ceramic sculpture) เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์ ที่ผู้สร้างมีอิสระอย่างเต็มที่ในการตีความหรือขยายความจากลักษณะแบบลักษณะ ที่โดดเด่นทั้งหลายจากจอมองมาสร้างงานแบบใหม่ๆ ในเชิงประติมากรรมดินเผา ซึ่งไม่จำกัดเทคนิควิธีการใดใดทั้งสิ้น

คำสำคัญ: เครื่องดินเผาจอมอง, ลายเชือกทาบ, จอมองเนสก์, เครื่องดินเผาเชิงภาชนะ, ประติมากรรมดินเผา

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

Abstract

The Jōmon pottery has a remarkably unique style which its rim has a pattern of flame or coiled up body of a snake coiling cross loosely with the same pattern as an abstract art. This exquisite and fascinating style inspires or contributes artisans to create creative ceramics or contemporary potteries particularly in Japan. Therefore, this results in having its own style called Jomonesques style. It means a characteristic of art pottery that is originally from inspiration and impression of the Jōmon pottery's technique taken as a primary idea.

Presently, there are two types of Jomonesques style: 1) Continued traditional style and 2) Contemporary style that has two types :

a) Ceramic pottery is created from a combination of a prominent and interesting shape or visual elements of each Jōmon period and a contemporary idea of artisans

b) Ceramic sculpture is created by artisans who freely interpretor modify characteristics of notable Jomonesques style in order to create a new ceramic sculpture using unlimited techniques.

Keywords : Jomon pottery, cord-marked, Jomonesques, ceramic pottery, ceramic sculpture

โคมองหรือโคมอน (Jomon, Joumon, Jyomon) คือ ชื่อที่หมายถึง ลายเชือกทาบหรือลวดลายที่เกิดประทับรอยด้วยขดเชือก)(cord-marked / the rope patterns) ที่ปรากฏอยู่บนภาชนะดินเผายุคก่อนประวัติศาสตร์ของญี่ปุ่น เมื่อราว 10,000 กว่าปีก่อนคริสตกาล (14,000 BC.– 400 BC.) ก่อนที่ญี่ปุ่นจะเริ่มมีอารยธรรมและตั้งรกรากเป็นของตัวเองเมื่อราว 300 ปีก่อนคริสตกาลให้หลัง

อารยธรรมโจมองเกิดขึ้นในยุคที่มนุษย์มีการพัฒนาทางสังคมและระบบเกษตรเกิดขึ้นแล้ว (ยุคหินใหม่) แต่ก็ยังมีการล่าสัตว์ จับปลา เก็บของป่าอยู่ ที่สำคัญคือการรวมตัวกันเป็นกลุ่มชนหรือเผ่า หมู่บ้าน มีการทอผ้าเครื่องนุ่งห่มและการทำเครื่องดินเผา เพื่อเป็นภาชนะเก็บอาหารและน้ำ เป็นงานที่ผู้หญิงหรือแม่บ้านเป็นผู้ผลิตที่สำคัญ ด้วยสถานภาพและบทบาทในครัวเรือนและดำรงภาวะดูแลพิทักษ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการสืบเผ่าพันธุ์ จะเห็นได้จากประติมากรรมสลักรูปผู้หญิงอยู่มาก เช่น วินัสแห่งวิลเลนดอร์ฟ เป็นต้น ร่องรอยวัฒนธรรมหรือแหล่งโจมองมีอยู่แถบภาคเหนือและด้านตะวันออกของเกาะญี่ปุ่นแถบชายฝั่งทะเล

นักโบราณคดีแบ่งยุคสมัยของลักษณะงานและรูปแบบของเครื่องดินเผาโจมองออกได้เป็น 6 ช่วง² (Mason; 2005: 14) ซึ่งรวมระยะเวลาแล้วประมาณ 14,000 ปีก่อนคริสตกาล ได้แก่

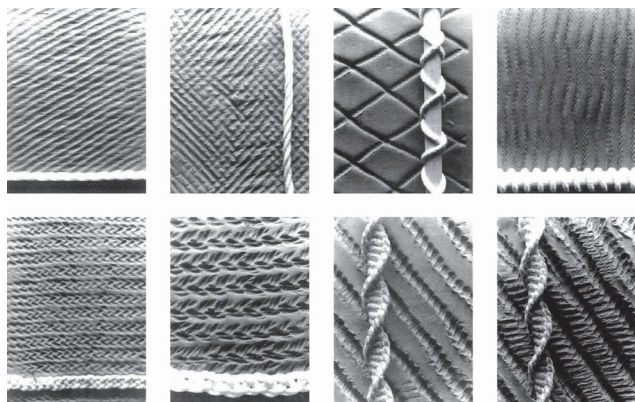
- ยุคเริ่มก่อเกิด (Incipient Jomon) 14,000-8,000 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ
- ยุคแรกเริ่ม (Initial Jomon) 8,000-5,000 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ
- ยุคต้น (Early Jomon) 5,000-2,500 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ
- ยุคตอนกลาง (Middle Jomon) 2,500-1,500 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ
- ยุคตอนปลาย (Late Jomon) 1,500-1,000 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ
- ยุคตอนท้าย (Final Jomon) 1,000-300 ปี ก่อนคริสต์ศตวรรษ

ช่วงต้นยุคสมัยโจมอง นำดินแบบไม่ล้างหรือดินในท้องถิ่นที่หามาได้ ขึ้นรูปเลย ซึ่งยังมีสิ่งเจือปน เช่น สารอินทรีย์ เส้นใยพืช ไม้ก่า ตะกั่ว เม็ดทรายหรือเศษเปลือกหอยแตกปนอยู่ นำมาขึ้นรูปด้วยมือโดยนำเส้นดินเหนียวมาขด (hand-coiling method) บนแผ่นรองที่สามารถวางงานและพอจับให้งานที่วางอยู่หมุนไปมาได้ ซึ่งยังไม่ใช้ลักษณะปั้นหมุน (wheel throwing) อย่างที่เรารู้จักกันในปัจจุบันที่เป็นแป้นกลมหมุนง่ายใช้ในการขึ้นรูปภาชนะทรงกลม ทรงกระบอก การตกแต่งก็จะประทับรอยด้วยฟันเขี้ยว สันของเหลียมแท่งไม้ การชุบร่องลาย

²ในงานเขียนของ Tsugio Mikami (1972) แบ่งช่วงยุคของโจมองเป็น 1) Primeval 2) Archaic 3) Early 4) Middle 5) Late 6) Terminal

รอยกดเปลือกหอย ลายวงโค้งเล็บมือหรือไผ่ผ่าซีก แต่ที่เห็นโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดินเผาโคมองคือ ลักษณะปั้นเป็นลวดลายเปลวเพลิงหรือขดงูตามขอบบนปากของภาชนะ ขดไข้อย่างอิสระคล้ายงานนามธรรม ให้ความรู้สึกหนักแน่นแต่อิสระ ในช่วงหลังมีการขัดผิวให้เป็นมันเพิ่มขึ้น (แต่ขณะเดียวกันดูเหมือนว่าจะด้อยพลังแห่งความอิสระลงไป รูปทรงลดลงสู่ความเรียบง่ายอย่างธรรมดา) ความมีอิสระในรูปทรงที่ไม่อยู่ในกรอบ มีลักษณะอสมมาตร รูปทรงและสัดส่วนที่แน่วแน่เด็ดขาด การรู้จักผสมผสานเส้นให้สัมพันธ์กับรูปทรงแบบอสมมาตร ซึ่งถ้าเทียบกับแหล่งอารยธรรมอื่นจะเห็นได้ถึงความอิสระในการคิดสร้างสรรค์รูปทรงภาชนะ ที่น่าสังเกต คือ เครื่องดินเผาโคมองตกแต่งสร้างพื้นผิวให้เกิดลักษณะพื้นผิวจริงที่สัมผัสได้ (tactile texture) ไม่ได้ตกแต่งด้วยการเขียนลวดลายสี ให้อารมณ์เป็นลวดลายพื้นผิวเชิงการเห็น (visual texture) อย่างเครื่องดินเผายุคยาโยอิ (Yayoi) ในสมัยต่อมาหรือแบบงานเครื่องดินเผาบ้านเชียง งานเครื่องดินเผาโคมองส่วนใหญ่ชิ้นนั้นจะไม่มีการสร้างลวดลายแบบเขียนด้วยสี ซึ่งนับว่าเป็นงานที่มีลักษณะโดดเด่นจำเพาะอย่างไม่มีแหล่งใดเหมือน การเผาภาชนะจะเผาสุ่มไฟในที่โล่งแจ้ง เผาไฟต่ำ (terracotta) อุณหภูมิไม่เกิน 900 องศาเซลเซียส (ยังไม่เกิดเป็นลักษณะของการเผาในรูปแบบของเตาเผา (kiln) ที่สามารถควบคุมความร้อนหรือทางเดินลมร้อนได้) ในขณะที่อาณาบริเวณแหล่งอื่นในยุคหินใหม่นี้ มีการสร้างเตาโดยการขุดลงไปใต้ดินตามเนินลาดชันริมตลิ่งหรือใกล้เขาแล้ว เช่น อารยธรรมหยางเซา (Yangshao) เมื่อราว 5000-3000 ปีก่อนคริสตกาล เป็นต้น

ลักษณะรูปทรงและการรู้จักการสร้างสรรค์เช่นนี้ อาจรู้สึกได้อย่างไม่น่าเชื่อว่าเป็นงานของคนยุคหินหรือยุคก่อนประวัติศาสตร์ แม้แต่งานจิตรกรรมตามผนังถ้ำในยุโรปก็มีอยู่หลายแหล่งที่ฝีมือการเขียนเส้นที่ได้ดัดขาด ฉับไวและเต็มไปด้วยความแม่นยำและความชำนาญ และจึงไม่ใช่เรื่องน่าแปลกใจที่ศิลปินยุคใหม่จะพึงใจกับลักษณะดังกล่าวจนเป็นที่มาหรือแรงดลใจในการสร้างสรรคงานทั้งในด้านจิตรกรรมและงานเครื่องดินเผา แม้ว่าผลสุดท้ายของงานจะนำมาซึ่งประโยชน์ต่างกันก็ตาม



ภาพที่ 1 ลวดลายที่เกิดจากการกัดประทุบรอยเชือกทาบลักษณะต่างๆ

มีกลุ่มภาชนะอยู่ 4 กลุ่มลักษณะ ในสมัยโจมองคือ

- 1) ภาชนะทรงกรวยก้นสอบลึกเรียวเล็ก
- 2) ภาชนะทรงปากบานก้นตื้น
- 3) ภาชนะที่มีปากแคบทรงสูง และ
- 4) ภาชนะที่มีพวยรินและหูจับ

ถ้าพิจารณาให้สัมพันธ์กับแต่ละยุคสมัยโจมองจะเห็นลักษณะสำคัญและรูปแบบของเครื่องดินเผาในแต่ละยุคได้ดังนี้

1. ยุคเริ่มก่อเกิด เป็นช่วงเปลี่ยนผ่านจากยุคหินเก่าสู่ยุคหินใหม่ ลักษณะของภาชนะจะเป็นรูปทรงกรวยแบบก้นไม่เรียวแหลมมากนัก ปากผายกว้าง ผนังภาชนะบาง ตกแต่งด้วยลวดลายกดประทุบรอยจากขอบสันเหลี่ยมของแท่งไม้หรือลวดลายกดจากขอบเล็บมือหรือฝ่าเท้า สีสันดินบางภาชนะออกสีเทาดำ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเผาไฟต่ำมาก (ประมาณ 650 องศาเซลเซียส)

2. ยุคแรกเริ่ม ภาชนะรูปทรงกรวยก้นกลมสอบเรียวเล็ก การตกแต่งด้านข้างรอบภาชนะประมาณ 3 ใน 4 ส่วน ตอนบนของภาชนะ ไม่ตกแต่งลายในส่วนล่างภาชนะ เพราะส่วนล่างใช้ปักลงไปในพื้นดิน ตกแต่งด้วยการกดประทุบรอยเชือกทาบเบาๆ กดรอยรูปสามเหลี่ยม รอยโค้งเล็บมือ ขูดขีดเส้นขนานโดดเด่น มีความเด็ดขาดเป็นระเบียบ ขอบปากภาชนะราบเรียบเสมอกัน

3. ยุคตอนต้น รูปทรงภาชนะเป็นรูปทรงที่มีลักษณะสำหรับการใช้งานมากขึ้น มีลักษณะทรงกรวยก้นตัดแบนราบที่ตั้งได้ด้วยตัวเอง ริมขอบปากภาชนะไม่ราบเรียบเสมอย่างยุคแรกเริ่ม มีการตัดโค้งลงเป็นคลื่นและมีการเก็บขอบปากภาชนะให้สวยงามขึ้นด้วยลวดลาย การตกแต่งมีใช้ตกแต่งด้วยลวดลายแบบระนาบรอบภาชนะเท่านั้น แต่เริ่มมีการตกแต่งภาชนะเชิงสามมิติด้วย เริ่มแต่งทรงภาชนะอย่างเชิงประติมากรรม ภาชนะทรงก้นตันก็มีปรากฏในยุคตอนต้นนี้ด้วย การตกแต่งโดดเด่นมากขึ้นโดยลายเชือกทาบและการขูดร่องลาย ภาชนะในยุคนี้นอกจากใช้สอยโดยปกติแล้ว ยังสร้างเพื่อนำไปใช้ในพิธีกรรมเกี่ยวกับความตาย ประกอบในหลุมศพ จึงมีการตกแต่งภาชนะสวยงามขึ้น บางลักษณะก็มีการลงน้ำมันชักเงา

4. ยุคตอนกลาง รูปทรงภาชนะมีผนังหนา กันไม่เรียบเล็กอย่างทรงกรวยดังแต่ก่อน มีลักษณะเกือบเป็นทรงกระบอกก้นตัด ปากผายบานกว้างเพื่อการตกแต่ง ลักษณะการตกแต่งในยุคนี้มีความวิจิตรสูงสุดและมีแบบลักษณะที่โดดเด่นจนเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดินเผาโงมอง ตกแต่งลวดลายวิจิตรอิสระ บริเวณส่วนขอบปากภาชนะมีลักษณะดังเปลวเพลิง (kaen-doki) หรือขดลวดลาย บางลายก็แกะสลักหน้าสัตว์ การเจาะเจาะร่องลาย เมื่อมองดูรูปทรงทั้งใบคล้ายประติมากรรม เครื่องดินเผาในยุคนี้สำหรับใช้ในชีวิตประจำวันและพิธีกรรม ในยุคนี้นิยมสร้างตุ๊กตาดินเผาเพศหญิง (Dogu) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์เพิ่มมากขึ้น

5. ยุคตอนปลาย ภาชนะเครื่องใช้จะสร้างด้วยดินที่ละเอียดขึ้น ความหยาบจากเม็ดทรายหรือสิ่งเจือปนน้อยลง ผนังภาชนะบางลงและมีความหลากหลายของลักษณะรูปทรงของภาชนะและการใช้งานมากขึ้น บางภาชนะมีพวยรินสำหรับใส่ของเหลว ส่วนการตกแต่งกลับเรียบง่ายมากขึ้น ลวดลายเปลวเพลิงหายไป มีการขีดผิวมันสีเข้ม และขูดแต่งร่องลายขดกันหอยและวงองค์ประกอบของลายได้สวยงาม การกดประทับรอยเชือกทาบกลับมาได้รับความนิยมในการตกแต่งลวดลายภาชนะ ในยุคนี้ก็ นอกจากนั้นยังให้ความสำคัญกับการสร้างตุ๊กตาดินเผา (Dogu) มากขึ้นกว่ายุคตอนกลาง เพื่อใช้ในพิธีกรรมและความเชื่อเกี่ยวกับความอุดมสมบูรณ์

6. ยุคตอนท้าย เป็นช่วงรอยต่อจะเปลี่ยนผ่านไปยุคสมัยวัฒนธรรมยาโยอิ รูปทรงภาชนะมีสัดส่วนเป็นแบบลักษณะอย่างที่เราเห็นกันเป็นส่วนมากของภาชนะเครื่องดินเผา เช่น หม้อ เหยือก ภาชนะมีพวยรินและหูกับ สอดคล้องการใช้สอยปากภาชนะมีการเก็บขอบและตกแต่งเรียบร้อยแต่ยังสวยงามแบบอย่างเรขาคณิต มีความแม่นยำในการขุดแต่งร่องลายให้เหมาะสมกับสัดส่วนและรูปทรงภาชนะ มีการขัดผิวชักเงามัน มีสีเข้มขึ้นมาก มีการทาสีเข้มด้วยเหล็กออกไซด์ บนลายเรขาคณิตแล้วขีดออกไซด์ออกให้เกิดร่องลายสีโดดเด่น

pinterest.com/plin/495607139967502788



ภาพที่ 2 ภาชนะโคมองในยุคเริ่มก่อเกิด ยังไม่มีการตกแต่งลวดลายรูปทรงที่วิจิตรใดใด รูปทรงเป็นไปอย่างเรียบง่าย ขึ้นรูปด้วยมือและใช้ไม้ตี (paddle) ค่อยๆ ตกแต่งผิวและรูปทรง มีลายเชือกทาบปรากฏอยู่ไม่มากนักเผาไฟต่ำแบบสุ่มไฟกลางแจ้ง

Migami; 1972 : 79



ภาพที่ 3 ในยุคแรกเริ่ม ภาชนะทรงกรวย ก้นกลมสอบเรียวเล็ก ตกแต่งลวดลายแบบรูป (pattern) ด้านข้างโดยรอบภาชนะประมาณ 3 ใน 4 ส่วนตอนบนของภาชนะ ขูดขีดเส้นขนานโดดเด่น คมชัดเด็ดขาดเป็นระเบียบ ขอบปากภาชนะราบเรียบเสมอเป็นระเบียบ

Migami: 1972 : 79



ภาพที่ 4 ยุคตอนต้น รูปทรงภาชนะทรงกรวย
ก้นตัดแบนราบที่ตั้งได้ด้วยตัวเอง ริมขอบ
ปากภาชนะไม่ราบเรียบเสมออย่างยุคแรกเริ่ม
มีการตัดโค้งลงเป็นคลื่นและมีการเก็บขอบ
ปากภาชนะ ตกแต่งโดดเด่นมากขึ้นโดย
ลายเชือกทาบและการขูดร่องลาย

ภาพที่ 5 ภาชนะโคมองในยุคตอนกลาง
ถือว่าเป็นช่วงสูงสุดของวัฒนธรรมโคมอง
ที่โดดเด่นทั้งในเรื่องของโครงสร้าง รูปทรง
การออกแบบ ลวดลาย ผนังภาชนะหนา
เพื่อรองรับการขุดดินรูปเปลวเพลิงหรือ
ขุดลายงู ตรงส่วนบนขอบปากภาชนะที่มี
ความอิสระและองค์ประกอบสอดประสาน
กันอย่างสูงยิ่ง ส่วนด้านล่างมีความพิถีพิถัน
ในเรื่องลายเชือกทาบหรือขูดร่องลายอย่าง
เรียบง่าย ซึ่งในช่วงยุคตอนปลายจะพิถีพิถัน
มากขึ้นกว่างานในยุคนี้ ซึ่งมีการปรับปรุง
และผิวชิ้นงาน เพื่อแสดงขูดร่องลวดลาย
แบบขุดกันหอยมากกว่าการขุดดินเป็น
เปลวเพลิงอย่างประติมากรรมบนขอบ
ปากภาชนะ



www.earlywomenmasters.net/masters/jomon

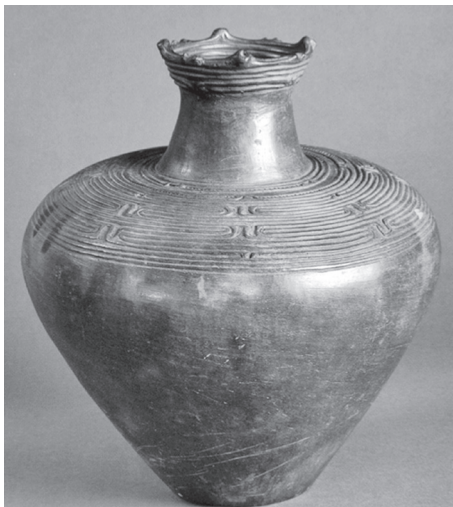
pinterest.com/pin/145593000429892159

ภาพที่ 6 การตกแต่งลวดลายขีดเรขาคณิต สลับกับลายขดกันหอย ที่จัดวางระยะและ จังหวะอย่างชำนาญ เรียกว่าเป็นแบบ Horinouchi style อยู่ในยุคจอมองตอนปลาย สังเกตเห็นได้ว่าเริ่มไม่มีการแต่งขอบ ภาชนะด้วยลวดลายขดเปลวเพลิงอีก มีความเรียบง่ายของรูปทรงเกิดขึ้น ลักษณะ ลวดลายเหล่านี้คล้ายกับงานประติมากรรม หรือจิตรกรรมในยุคสมัยใหม่ ซึ่งที่จริงแล้ว มันน่าจะเป็นแรงดลใจให้กับศิลปินในยุค สมัยใหม่เสียมากกว่าหรือมีฉะนั้นอีกเหตุผล หนึ่งก็คือการเห็นคุณค่าของสุนทรีย์ภาพ ในเส้นหรือลักษณะทางเรขาคณิตซึ่งมนุษย์ ก็สามารถรู้สึกได้คล้ายๆ กัน



Miller: 1963 : 103

www.studyblue.com/notes/n/1-jomon



ภาพที่ 7 ภาชนะในยุคตอนท้าย พัฒนาการรูปทรงที่เรียบง่าย สอดคล้องกับลักษณะการใช้สอย นั้นๆ มากขึ้น ความสมมาตรทรงกลม ชัดเจนมากขึ้น ราวอย่างกับขึ้นรูป ด้วยแป้นหมุน ลวดลายเรขาคณิต องค์ประกอบนามธรรมชัดเจนขึ้น ซึ่งเป็นยุคที่มีความโดดเด่นใน การตกแต่งด้วยเทคนิคนี้ และพิธีพิธีกัน เหมาะสมกับสัดส่วนของรูปทรงนั้นๆ สีสภาพเข้มขึ้น มีการชักเงาผิว จากการถนอมเหล็กออกไซด์ และรูปทรง เรียบง่าย เจริญการใช้สอยนี้ จะพัฒนา ต่อไปในยุคสมัยยาโยอิ

แรงบันดาลใจจากโถงมองสู่งานเครื่องดินเผาร่วมสมัย

ด้วยคุณลักษณะอันโดดเด่นและมีเสน่ห์ของเครื่องดินเผาโถงมอง จึงเป็นแรงบันดาลใจหรือคุณูปการต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะเซรามิกหรือเครื่องดินเผาในยุคร่วมสมัยโดยเฉพาะในญี่ปุ่น จนเกิดเป็นรูปแบบที่เรียกว่า Jomon-Style อันหมายถึง ลักษณะแบบอย่างศิลปะเครื่องดินเผา (ซึ่งอาจกินความไปถึงงานจากวัสดุอื่นได้อีกด้วย) ที่มีต้นเค้าที่มาจากแรงดลใจหรือความประทับใจจากแบบลักษณะเทคนิคของเครื่องดินเผาโถงมอง เป็นปฐมต้นคิด มิใช่ว่าการมีลวดลายเชือกทาบแล้วจะเป็นลักษณะของเครื่องดินเผาโถงมองเท่านั้น แต่ยังมีองค์ประกอบอย่างอื่นเข้าด้วยกันอีกหลายส่วน ลักษณะแบบลักษณะสำคัญที่เป็นองค์ประกอบของเครื่องดินเผาแบบโถงมอง คือ

1. รูปร่าง (form) ภาชนะส่วนมากเป็นรูปร่างสูงคล้ายทรงกรวย ก้นสอบ เรียวเล็กปากบาน จนยุคหลังคลี่คลายเป็นทรงคอดโค้งปากแคบลงหรือรูปร่างต้นปากกว้าง

2. เนื้อดินจะเป็นเนื้อดินเผาไฟต่ำ (terracotta) ไม่มีการเคลือบเผาแบบสุ่มไฟโล่งแจ้ง (open firing) ทั้งสุ่มไฟบนพื้นดิน หรือชุดเป็นหลุมแล้วสุ่มไฟบนภาชนะ การเผายังไม่เป็นลักษณะการสร้างความเค้นที่สามารถควบคุมลวดลายและอุณหภูมิได้

3. การขึ้นรูปด้วยมือโดยวิธีกด มีอุปกรณ์ช่วย เช่น ไม้ตีหรือหินทุ เพื่อให้ได้ส่วนโค้งหรือพื้นผิวระนาบโค้งตามที่ต้องการ ยังไม่มีการขึ้นรูปร่างภาชนะด้วยอุปกรณ์ที่เป็นแป้นหมุนแท้

4. การตกแต่งสร้างลวดลายแบบรูป (pattern) นอกจากการกดประทับรอยลายเชือกทาบและกดประทับรอยด้วยสิ่งอื่นแล้ว ที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นมาก คือ การปั่นลายเปลวเพลิงหรือลายขดงูวิจิตรบนส่วนขอบบนภาชนะ ในยุคโถงมองตอนกลาง และที่สำคัญเป็นการสร้างลักษณะพื้นผิวที่สัมผัสได้บนตัวภาชนะ ทั้งการขีดขีตร่องลาย เจาะสลักหรือปั้นนูน งานภาชนะดินเผาโถงมองจะไม่มีการสร้างลวดลายหรือพื้นผิวด้วยการเขียนสี ยกเว้นงานช่วงยุคตอนท้ายเชื่อมต่อมาในงานสมัยยาโยอิ ในยุคตอนท้ายมีการสร้างลวดลายองค์ประกอบเรขาคณิตเรียบง่าย เส้นเด็ดขาดแม่นยำ ขัดแต่งผิวชักเงา

5. สำหรับประติมากรรม Dogu ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อ ความอุดมสมบูรณ์ จะปั้นเป็นรูปผู้หญิงโดยนำเทคนิคและกรรมวิธีแตกต่างจาก ภาชนะมาปรับใช้

II. ภาชนะเครื่องดินเผาแบบ Jomonese ในปัจจุบัน

คุณลักษณะอันแนวนานเครื่องดินเผาแบบ Jomonese ในปัจจุบันมี ปรากฏลักษณะการสร้างงานได้เป็น 2 แบบ คือ 1) แบบเชิงประเพณีสืบสาน และ 2) แบบร่วมสมัย

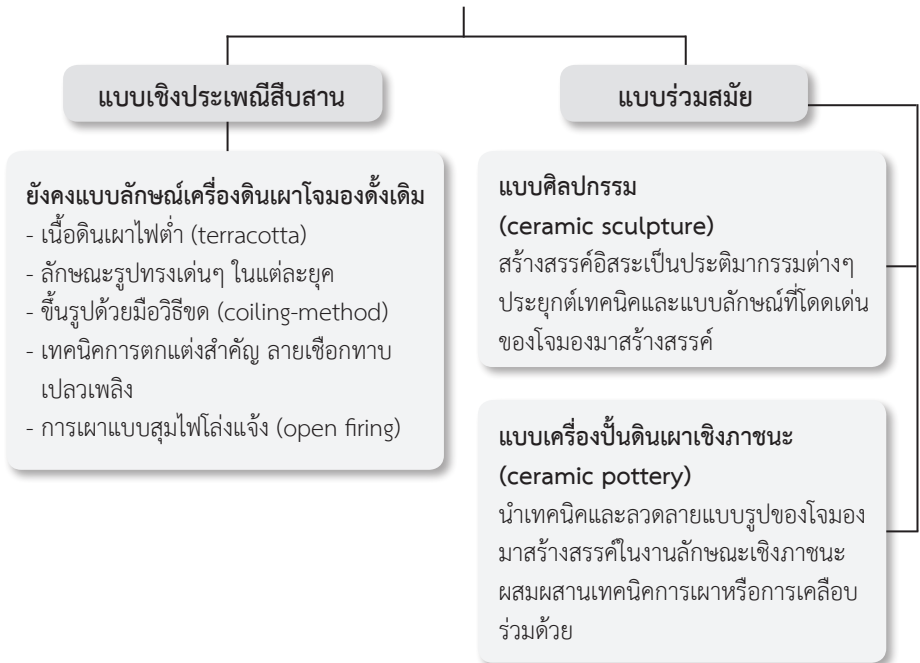
❶ แบบเชิงประเพณีสืบสานนั้น จะเป็นการสร้างงานเครื่องดินเผาที่ยังคง แบบลักษณะที่โดดเด่นของโหม่งไวกุปรการ ไม่ว่าจะเป็นเนื้อดินที่มีคุณสมบัติเป็น เนื้อดินไฟต่ำ ขึ้นรูปด้วยมือโดยวิธีขด ใช้เครื่องมือเข้าช่วยในการสร้างรูปทรง เช่น ไม้อัด โดยนำรูปทรงและเทคนิคตกแต่งที่โดดเด่นในแต่ละยุคมาขึ้นรูป โดยเฉพาะ ลวดลายแบบรูปที่เกิดจากการกดประทับรอยเชือกทาบ การปั้นลวดลายเปลวเพลิง หรือการขูดร่องลายเรขาคณิตบนรูปทรงภาชนะ และเผาขึ้นงานด้วยเทคนิคดั้งเดิม คือเผาขึ้นงานแบบสุ่มไฟกลางแจ้ง เพื่อให้เกิดผลพิเศษหรือลักษณะการเผาที่คง คุณลักษณะตามแบบอย่างของเครื่องดินเผาโหม่งไวกุปรที่เคยเป็นมา

❷ แบบร่วมสมัยที่มีการสร้างใน 2 ลักษณะ คือ

ก) แบบเครื่องดินเผาเชิงภาชนะ (ceramic pottery) จะเป็นการสร้างสรรค์ งานในแบบเครื่องดินเผาเชิงภาชนะที่นำลักษณะรูปทรงหรือทัศนมูลฐานโดดเด่น หรือที่น่าสนใจบางประการของ โหม่งไวกุปรในแต่ละยุคเลือกนำมาสร้างสรรค์โดยผนวก แนวคิดร่วมสมัยของผู้สร้างเข้าไปร่วมด้วย เทคนิคที่ใช้อาจผสมผสานแบบดั้งเดิม หรือนำแนวโน้มร่วมด้วยก็ได้ เช่น การขึ้นรูปมักจะขึ้นรูปโดยแป้นหมุน นำการเคลือบ เข้ามาใช้ในชิ้นงาน เผาขึ้นงานในเตาสมัยใหม่ อาจใช้บรรยากาศการเผาแบบสันดาป สมบูรณ์หรือสันดาปไม่สมบูรณ์ก็ได้ แต่ยังมีสื่อสุนทรียภาพในแบบเครื่องดินเผา เชิงภาชนะที่สำแดงออกได้เห็นว่ามีแรงดลใจสืบเค้ามาจากเครื่องดินเผาโหม่ง

ข) แบบศิลปกรรม (ceramic sculpture) เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์ที่ผู้สร้างมีอิสระอย่างเต็มที่ในการตีความหรือขยายความจากลักษณะแบบลักษณะที่โดดเด่นทั้งหลายจากใจมองมาสร้างงานแบบใหม่ๆ ในเชิงประติมากรรมดินเผาซึ่งไม่จำกัดเทคนิควิธีใดใดทั้งสิ้น ไม่มีแบบลักษณะปรากฏในแบบเชิงภาชนะเลย แต่เป็นชิ้นงานทางศิลปะโดยตรง โดยศิลปินนำแรงดลใจหรือเทคนิคบางประการของใจมอง เช่น ลักษณะการขูดร่องลายขีดกันหอยที่สร้างองค์ประกอบใหม่ในงานประติมากรรมนูนสูง

๑๑ แนวงานเครื่องดินเผาแบบ Jomonese ในปัจจุบัน ๑๑



แนวงานเครื่องดินเผาแบบ Jomonese หรือแบบใจมองร่วมสมัย ที่สร้างสรรค์อยู่ในปัจจุบัน มีทั้งแบบที่เคารพต่อรูปแบบเชิงประเพณีสืบสานที่ผู้สร้างพยายามอ้างถ่ายทอดแบบลักษณะเด่นๆ ให้ปรากฏในยุคปัจจุบันเพื่อให้เห็นถึงเทคนิควิธี กระบวนการและสุนทรียภาพในแบบดั้งเดิม มิให้สูญเสียหายไปเป็นมรดกทางวัฒนธรรมสำคัญยิ่ง ส่วนในแนวร่วมสมัยที่ผู้สร้างมีอิสระในการนำแบบลักษณะหรือเทคนิควิธีผนวกกับความคิดส่วนตนสร้างงานแนวใหม่ๆ เกิดขึ้นอย่างน่าสนใจ ไม่ว่าจะเป็นแนวเชิงภาชนะ หรือแนวศิลปกรรมดินเผา

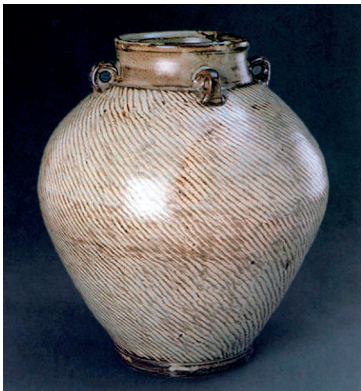
ศิลปินเครื่องดินเผาญี่ปุ่นหลายคนได้สร้างสรรค์งานแนว Jomon-esque style อยู่หลากหลายแบบ ไม่ว่าในงานแบบเครื่องดินเผาเชิงภาชนะ หรือประติมากรรมเครื่องดินเผา เช่น งานของ Nishimoto Eisen ที่เขาสร้างแจกันดินเผาโดยตกแต่งลวดลายพื้นผิวจากเทคนิคลายเชือกทาบแบบโคมอง แต่จัดวางด้วยสีใหม่ และมีแบบลักษณะเป็นของนิชิโมโตะเอง



ภาพที่ 8 งานแจกันทรง Amphora ของ Nishimoto Eisen ที่ตกแต่งลายที่นำมาจากลายเชือกทาบของโคมอง เส้นหางของงานชิ้นนี้อยู่ที่จังหวะของการจัดวางลวดลายกับเส้นรอบภาชนะก่อให้เกิดองค์ประกอบแบบสมมาตรและเป็นจังหวะ โส้มน้ำหนักของสีด้วยการเผาที่ต่างกัน โดยไม่มีการเคลือบภาชนะนี้เลย

www.nihonbijutsu-club.com/nishimoto

www.claystudio.org/shimaoka-movie



ภาพที่ 9 งานเครื่องดินเผาเชิงภาชนะ ร่วมสมัยของ Tatsuzo Shimaoka ที่ตกแต่งพื้นผิวงานด้วยลายเชือกทาบจากเทคนิคโคมองโบราณ ถมน้ำดินชั้นขาวลงไปในร่องลายเชือกทาบเพื่อคัดลายให้โดดเด่นขึ้น

งานดินเผาเชิงภาชนะของ Tatsuzo Shimaoka ซึ่งเป็นศิษย์ของ Shoji Hamada หลังจากที่เขาฝึกฝนฝีมืออยู่กับฮามาดะได้ 3 ปี เขาจึงมาสร้างผลงานในโรงปฏิบัติงานของตนเอง สร้างสรรค์ภาชนะดินเผาโดยได้แรงบันดาลใจโดยตรงจากการตกแต่งลวดลายพื้นผิวจากเทคนิคลายเชือกทาบแบบโคมองสมัยโบราณ และประยุกต์เทคนิคร่วมสมัยเข้าด้วยกัน เช่น น้ำดินชั้นหรือการลงยาสีบนเคลือบ เป็นต้น

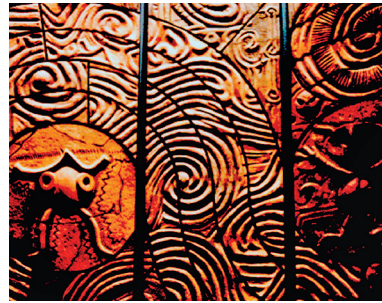


ภาพที่ 10 งานชิ้นนี้ Shimaoka ประยุกต์การสร้างลวดลายเชือกทาบจากโคมองผสมเข้ากับการถมน้ำดินชั้นลงในร่องลายแล้วตกแต่งด้วยการลงยาสีบนเคลือบตรงลายประดับกลางภาชนะอีกครั้งหนึ่ง

ในการสร้างงานเครื่องดินเผาในแนวประติมากรรม ซึ่งปรากฏแบบลักษณะได้หลากหลายรูปแบบไม่ว่าจะเป็นแบบประติมากรรมภาพนูน ประติมากรรมรูปลอยตัว ทั้งลักษณะงานเอกเทศลอยตัวหรือศิลปะแบบแนวคิดจัดตั้งก็ตาม ซึ่งก่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่น่าสนใจได้อย่างมาก ในการที่ศิลปินหยิบนำแบบลักษณะต่างๆ ของโคมองมาคิดค้นองค์ประกอบสร้างงานศิลปกรรมผ่านเทคนิคสื่อดินเผาที่ครั้งหนึ่งแบบลักษณะเหล่านี้เคยปรากฏอยู่บนภาชนะอดีตกาล



ภาพที่ 11 งานประติมากรรมดินเผาปูนดำ โดย Ifurai ใช้เทคนิคสร้างมิติและพื้นผิวจากวงซดเปลวเพลิงบนขอบปากภาชนะและการซดวงลายกันหอยแบบเครื่องดินเผาโคมองเผาด้วยอุณหภูมิและบรรยากาศเผาแบบที่ภาชนะโคมองเผา



ภาพที่ 12 งานประติมากรรมเซรามิกปูนดำ ที่นำลักษณะการวนลายซดกันหอยเครื่องดินเผาโคมอง มาสร้างองค์ประกอบและลักษณะพื้นผิวบนระนาบสำคัญในชิ้นงาน

การได้รับแรงกระตุ้นเร้าจากเสน่ห์ของงานในยุคบรรพกาลนี้ ไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ มีศิลปินในยุคสมัยใหม่เป็นจำนวนมากที่นิยมหันไปหาศิลปะดั้งเดิม (primitive art) เป็นวัตถุดิบต้นคิดในการสร้างสรรค์งาน ดังเช่น ปิกัสโซ (Picasso) สนใจภาพเขียนสีตามผนังถ้ำในยุคดึกดำบรรพ์ แล้วนำมาขยายผลสร้างสรรค์ในแนวทางเฉพาะของปิกัสโซเอง ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ด้วยแต่สิ่งสำคัญก็คือ การได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากศิลปกรรมโบราณเหล่านี้มิได้หมายความว่าลอกเอามาทั้งหมดโดยไม่ใช้วิจารณ์ญาณในการสร้างสรรค์เลย ถ้าเป็นเช่นนั้นก็เป็นเพียงแค้นงานลอกแบบที่ขาดจิตวิญญาณและสุนทรียภาพ แต่ศิลปินผู้แยกคายเหล่านี้จะรู้จักเลือกและปรับใช้เทคนิคและคุณลักษณะอันโดดเด่นของศิลปกรรมโบราณเหล่านี้ให้ออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ชั้นเลิศ ดังงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากโคมองเหล่านี้

ในประเทศไทยมีแหล่งโบราณสถานและศิลปวัตถุมากมายทั้งยุคก่อนประวัติศาสตร์และสมัยประวัติศาสตร์ ซึ่งอุดมไปด้วยเนื้อหา เทคนิค และแบบลักษณะความงาม ซึ่งเป็นวิถีทางหนึ่งที่จะนำมาเป็นต้นคิดพัฒนาสร้างสรรค์งานเครื่องดินเผาได้อีกด้วย และที่น่ายินดีจังหวัดลำปางมีแหล่งโบราณคดีภาพเขียนสียุคก่อนประวัติศาสตร์ประตูผา อันโดดเด่นไม่แพ้แหล่งใดในโลกและมีเชื่อว่าจะมีได้ในทุกที่ของโลก สิ่งนี้น่าจะเป็นแรงบันดาลใจต่อผู้สร้างสรรค์งานเครื่องดินเผาของเราได้เป็นอย่างดีทีเดียว

บรรณานุกรม

Mason, Penelope E. *History of Japanese Art*. China : Pearson Prentice Hall. 2005.

Mikami, Tsugio. *The Art of Japanese Ceramics*. Tokyo : Heibansha. 1968.

Miller, Roy Andrew. *Japanese Ceramics*. Tokyo : Toto shuppan. 1963.

www.metmuseum.org/toah/hd/jomo/hd_jomo.htm

(Accessed on 19th March 2015)

www.earlywomenmasters.net/masters/jomon

(Accessed on 19th March 2015)

www.pinterest.com

(Accessed on 19th March 2015)

www.claystudio.org/shimaoka-movie

(Accessed on 19th March 2015)

www.nihonbijutsu-club.com/nishimoto

(Accessed on 19th March 2015)

อิทธิพลตัวการ์ตูนสมัยใหม่ ในงานจิตรกรรมแนวประเพณีไทย โดยใช้เทคนิคลายรดน้ำ กับการรับรู้ของผู้เข้าชม

THE EFFECT OF MODERN CARTOON CHARACTER IN THAI TRADITIONAL
FINE ARTS BY GILDED BLACK LACQUER TECHNIQUE WITH PERCEPTION OF
THE AUDIENCES

สมระวี นพศิริ*

บทคัดย่อ

จากการวิจัยเรื่อง กรณีศึกษาเพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ เรื่องอิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำ มีความมุ่งหมายเพื่อศึกษาเรื่องตัวการ์ตูนและนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้ามาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่เพื่อถ่ายทอดแนวคิดจินตนาการของตัวการ์ตูนที่มีบทบาทในงานวัดกับสังคมไทย โดยนำตัวการ์ตูนที่คุ้นเคยมาสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้ลายรดน้ำเพื่อสร้างความสนใจให้กับภาพเทคนิคนี้มีความประสานกลมกลืนกัน อันเป็นลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของศิลปะไทย องค์ประกอบของภาพมีความหรูหรา ตลอดจนความสวยงามของลวดลาย และความสว่างของทองคำเปลวทำให้ภาพเกิดความสว่างจากตัววัสดุทำให้งานดูมีคุณค่าซึ่งเป็นตัวแทนของความศรัทธาที่มีต่อศาสนาถึงเลือกใช้วัสดุที่มีค่าเช่นทองคำเปลวมาเพื่อเป็นพุทธบูชาพระศาสนา ซึ่งภายในภาพก็จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับงานวัดในสังคมท้องถิ่นปัจจุบันที่พบเห็นการละเล่นชนิดต่างๆ ที่ได้นำตัวการ์ตูนมาใช้ในการสร้างแรงจูงใจให้ผู้คนเข้ามาเที่ยวในงานวัดมากขึ้น โดยเฉพาะเด็กในสังคมสมัยใหม่เข้าวัดกันน้อยลง จึงต้องมีสิ่งที่ดึงดูดและเป็นแรงจูงใจให้เด็กๆ เข้ามามากขึ้น ก็คือ ตัวการ์ตูน

คำสำคัญ : ลายรดน้ำ, จิตรกรรมสมัยใหม่

* สาขาวิชาศิลปกรรม: ศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์: รองศาสตราจารย์ สมศักดิ์ ขวาลำพันธ์

Abstract

The research Case study for the creation of art: The influence of comics on the measurement technique used by Thailand's current watering pattern. Aims to study and knowledge about the character and bring that knowledge to study creative painting ideas modern and taken off fantasy character whose role in the temple fair and Thai society. In the familiar comic to creative design using water to generate attention to the technique is the same harmony. The effects, The Art of Thailand. Elements of the image are elegant and beautiful designs and bright gold. The picture was the light of the material make the job more valuable, which is representative of the faith in the religion, the choice of material, valuable to its worshiping religion is portrayed in the picture, it is a story about the temple. Society Currently seen playing in the lead character is used in the creation of incentives for people to come to the temple, especially children in modern society to measure less it must be something that attracts that comic when pictures will reflect that, see that this has a role in greater measure.

Keywords : Thai Lacquer Works, Modern painting

บทนำ

ศิลปะไทย เป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ซึ่งคนไทยทั้งชาติต่างภาคภูมิใจอย่างยิ่ง ความงดงามที่สืบทอดอันยาวนานมาตั้งแต่อดีต บ่งบอกถึงวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น โดยมีพัฒนาการบนพื้นฐานของความเป็นไทย ลักษณะนิสัยที่อ่อนหวาน ละมุนละไม รักสวยรักงาม ที่มีมานานของคนไทย ทำให้ศิลปะไทยมีความประณีต อ่อนหวาน เป็นความงามอย่างวิจิตรอลังการที่ทุกคนได้เห็นต้องตื่นตา ตื่นใจ ลักษณะความงามนี้จึงได้กลายเป็นความรู้สึกทางสุนทรียภาพ สังคมไทยในอดีต มีวิถีชีวิตอยู่กันอย่างเรียบง่าย มีประเพณีและศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ

และสังคมไทยเป็นสังคมเกษตรกรรมมาก่อน ดังนั้น ความผูกพันของจิตใจจึงอยู่ที่ธรรมชาติแม่น้ำและพื้นดิน สิ่งเหล่านี้จึงเกิดบูรณาการเป็นความคิด ความเชื่อ และประเพณีในท้องถิ่น แล้วถ่ายทอดเป็นวัฒนธรรมไทยอย่างงดงาม ที่สำคัญวัฒนธรรมช่วยส่งต่อคุณค่าของสิ่งอันเป็นที่ยอมรับในสังคม ทำให้คนในสังคมนั้น 'ได้รับรู้แล้วขยายไปในขอบเขตที่กว้างขึ้น' ซึ่งส่วนใหญ่การสื่อสารทางวัฒนธรรมนั้นกระทำโดยผ่านสัญลักษณ์ และสัญลักษณ์นี้คือผลงานของมนุษย์นั่นเองที่เรียกว่า ศิลปะ ปัจจุบัน ศิลปะไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงด้วยอิทธิพลจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ แต่วิธีการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะในปัจจุบันก็ยังคงเชื่อมโยงกับแบบดั้งเดิม แต่ใช้วัสดุที่มีอยู่ในปัจจุบันทำให้ผลงานมีลักษณะร่วมสมัยและเข้ากับสภาพสังคมในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี (ศิลปะไทย. ม.ป.ป.: ออนไลน์)

ถ้าจะกล่าวถึงสังคมปัจจุบันตัวการ์ตูนมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของสังคม วิจิต ศรีทอง กล่าวว่า การ์ตูนคือ ภาพวาดที่เป็นสัญลักษณ์ จำลองมาจากความคิดอาจจะเป็นภาพที่เกินความจริง ภาพล้อเลียน หรือภาพที่ทำให้เกิดอารมณ์ขัน สำหรับใช้ในการสื่อความหมายหรือเสนอความคิดเห็นเกี่ยวกับเรื่องราวเหตุการณ์ตัวบุคคลหรือสถานที่ (วิจิต ศรีทอง.2526: 21)

เด็กสมัยใหม่เติบโตมากับตัวการ์ตูนในสื่อต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นโทรทัศน์ เกมส์ อินเทอร์เน็ต การสอนในรูปแบบตัวการ์ตูน เพื่อเข้าถึงเด็กได้ง่าย ตัวการ์ตูนในปัจจุบันนั้นมีสีสันสวยงามเพื่อการเรียนรู้ สามารถสร้างทักษะให้เด็กได้รับรู้ และสร้างจินตนาการ ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาทางด้านต่างๆ ต่อไป ซึ่งงานวิจัยนี้ คือการสร้างงานในจิตรกรรมไทยในรูปแบบที่มีตัวการ์ตูนลงไปในงานด้วย ซึ่งเนื้อหาภายในงานเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับงานวัดในสังคมปัจจุบัน ที่เกิดขึ้นจากงานบุญ ความเชื่อ ความศรัทธา ถ้าหากเป็นงานวัดที่มีแต่การทำบุญทั่วๆ ไปก็จะทำให้คนมาทำบุญน้อยลง เพราะไม่มีแรงจูงใจที่ให้อยากมาเที่ยวงานวัด จึงทำให้การจัดงานวัดในปัจจุบันจะต้องมีสิ่งที่ดึงดูดและสร้างแรงจูงใจเพิ่มมากขึ้น ดังนั้นสิ่งเหล่านี้ได้มีอิทธิพลต่อคนที่มาเที่ยวงานวัด อาทิเช่น การสอยดาว ปาลูกโป่ง ชิงช้าสวรรค์ ม้าหมุน เกมส์ตกปลา เป็นต้น กิจกรรมเหล่านี้ยังเป็นสีสันที่สามารถถ่ายทอดเรื่องราวให้เกิดเป็นงานศิลปะจิตรกรรมไทยร่วมสมัยแนวประเพณีลงไปในงานของผู้วิจัยในรูปแบบที่มีตัวการ์ตูนผสมผสานลงไปในงานด้วย

ภาพการ์ตูนไทยนั้น เริ่มจากการเข้ามาของวิทยาการเขียนภาพแบบตะวันตก ซึ่งชาวอินโดจีนจิตรกรในสมัยรัชกาลที่ 3 - รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้นำมาใช้เป็นคนแรกในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังลักษณะเหมือนจริง หลายคนจึงถือกันว่าเป็นท่านเป็นนักเขียนการ์ตูนคนแรก ต่อมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ภาพล้อหรือการ์ตูนในเมืองไทยเป็นที่นิยมแพร่หลายมากขึ้น และมีพัฒนาการเรื่อยมาจนปัจจุบัน (ประวัติการ์ตูนไทย.ม.ป.ป.: ออนไลน์)

งานวาดการ์ตูนได้เข้ามามีอิทธิพล ในวันเวลาจากรุ่นสู่รุ่น จากประเทศสู่ประเทศ จากภูมิภาคสู่ภูมิภาค จากภาพวาดบนกระดาน พัฒนาการมาสู่รูปแบบต่างๆ ภาพการ์ตูนได้สอดแทรก ซึ่งไปอยู่กับทุกเรื่องราวทุกสังคม จากการ์ตูนแทนภาพศาสนา ความเชื่อ ความศรัทธา และในที่นี่การ์ตูนได้อยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยผสมผสานอยู่ในการเล่น ประเพณีวัฒนธรรม บ้างนำตัวการ์ตูนไปวาดในงานเขียนตามวัด ทั้งงานประติมากรรม จิตรกรรม เป็นต้น

การ์ตูนยังแฝงเข้าไปสู่เครื่องเล่นประเภทต่างๆตามงานเทศกาลงานวัด ทั้งเครื่องเล่นม้าหมุน ชิงช้าสวรรค์ ปาลูกโป่ง รวมไปถึงเกมชิงของรางวัลที่นำเอาการ์ตูนในรูปแบบตุ๊กตา มาใช้เป็นสิ่งจูงใจในการเข้าร่วมกิจกรรม เพื่อส่งเสริมรายได้ให้กับวัด

สำหรับเรื่องราวบนภาพเขียนที่ผู้วิจัยจะสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความสนใจเรื่องอิทธิพลจากตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำโดยใช้จินตนาการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลของตัวการ์ตูนที่มีบทบาทในสังคมไทย และงานวัดไทย ซึ่งการนำเอาตัวการ์ตูนมาใช้ในการวาดภาพครั้งนี้ก็เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงแรงจูงใจในการดึงดูดผู้คนให้เข้าวัดกันมากขึ้น โดยเฉพาะเด็กๆ แล้วเพื่อเป็นการปลูกฝังประเพณีไทย และวัฒนธรรมไทย ให้กับเด็กมากยิ่งขึ้นด้วย

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อศึกษาหาความรู้เรื่องตัวการ์ตูนที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทย

2. เพื่อนำความรู้ที่ศึกษามาสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่ และถ่ายทอดแนวคิดจินตนาการของตัวการ์ตูนที่มีบทบาทในงานวัดกับสังคมไทย
3. เพื่อศึกษาประโยชน์หรือเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การศึกษาหาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง
2. การกำหนดประชากรและการเลือกกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย คือ ประชาชนทั่วไป นิสิต นักศึกษา อาจารย์มหาวิทยาลัย ที่เข้ามาชมงานนิทรรศการ การจัดแสดงผลงานทางศิลปะ ณ หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ผู้ที่ตอบแบบสอบถามในการประเมินภาพผลงานทางศิลปะที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมา โดยใช้เทคนิคการสุ่มแบบไม่ใช้ความน่าจะเป็น (Non probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มแบบบังเอิญ จำนวน 100 คน

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

3.1 การสร้างภาพแบบร่างผลงานสร้างสรรค์ศิลปะ

การสร้างภาพแบบร่างผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมไทยร่วมสมัย เรื่อง อิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีผลต่องานวัดไทยปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำ ซึ่งมีขั้นตอน ดังนี้

3.1.1 กำหนดแบบร่างโดยเขียนลายเส้นด้วยดินสอ

3.1.2 พิจารณาความสมบูรณ์ของภาพที่เขียนร่าง ถ้าส่วนใดไม่สมบูรณ์ ก็วาดภาพร่างเพิ่มเติม ลงไปอีกครึ่งหนึ่ง

3.1.3 ใช้ดินสอ หรือปากกา ที่มีสีเข้มกว่าลายเส้นของภาพร่างที่ได้ในตอนแรก วาดทับลงไปอีกครั้ง เพื่อให้เห็นเส้น และลดทลายชัดเจนขึ้นกว่าเดิม

3.1.4 ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลทฤษฎีจากภาพจิตรกรรมของวัดทุ่งเสลี่ยม จ.สุโขทัย ที่มีจิตรกรรมฝาผนังรูปหุ่นยนต์ทรานฟอร์เมอร์ และอีก

วัดหนึ่งก็คือ วัดสำปะชิว จ.สุพรรณบุรี ที่มีจิตรกรรมฝาผนังรูปโศกนาฏกรรม แองกรีเบิร์ตส์ หรือตัวการ์ตูนต่างๆ สร้างไว้ในงานด้วย และนำแต่ละวัดมาวิเคราะห์สร้างสรรค์เป็นผลงานภาพร่าง นำแบบร่างทั้งหมดจำนวน 15 ชิ้น คัดเลือกแบบร่างที่สมบูรณ์ที่สุด โดยการสุ่มแบบไม่ใช้ความน่าจะเป็น (Non probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มแบบเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) โดยให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะเป็นผู้คัดเลือกภาพร่างมาจำนวน 4 ภาพ ที่จะนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยตามแนวความคิดของผู้วิจัย

3.1.5 พัฒนาแบบร่างใหม่ครั้งที่ 2

3.1.6 สรุบบนแบบร่างโดยผู้เชี่ยวชาญ จะได้ภาพร่างจำนวน 4 ภาพ

3.2 ขั้นตอนในการสร้างแบบสอบถามผู้เข้าชมงานศิลปะ

การสร้างแบบสอบถามการสร้างสรรคผลงานจิตรกรรม เรื่อง อิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีผลต่องานวัดไทยปัจจุบันโดยใช้เทคนิคปลายรตน์

ลักษณะของแบบสอบถาม

เป็นคำถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) โดยแต่ละข้อคำถามมีคำตอบให้เลือก 5 ระดับ และมีเกณฑ์การให้คะแนนแต่ละระดับดังนี้ (ชูศรี วงศ์รัตน์.2546: 75)

คะแนน	ระดับความพึงพอใจและทัศนคติต่องานศิลปะ
5	มากที่สุด
4	มาก
3	ปานกลาง
2	น้อย
1	น้อยที่สุด

ผลคะแนนที่ได้จะนำมาวิเคราะห์หาค่าเฉลี่ยและเปรียบเทียบระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ ซึ่งการแปลความหมายแต่ละระดับตามช่วงคะแนนเฉลี่ย ดังนี้

4.50-5.00 หมายถึง ระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ มากที่สุด

3.50-4.49 หมายถึง ระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ มาก

2.50-3.49 หมายถึง ระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ ปานกลาง

1.50-2.49 หมายถึง ระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ น้อย

1.00-1.49 หมายถึง ระดับความเข้าใจและความรู้สึกต่องานศิลปะ น้อยที่สุด

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเอกสาร ทฤษฎีหลักการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบสอบถามของผู้เข้าชมผลงานศิลปะ ซึ่งจะแบ่งแบบสอบถามออกเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ได้แก่ เพศ อายุ ระดับการศึกษา

ตอนที่ 2 ข้อมูลด้านสุนทรียศาสตร์

● ข้อมูลด้านสุนทรียศาสตร์ในการรับรู้ทางจิตกรรม (Perception Theory in painting) ประกอบด้วย

1. องค์ประกอบของการมองเห็น เช่น เส้น แสง เงา พื้นผิว ฯลฯ มีความเหมาะสม (The Visual Element)

2. การออกแบบมีความสมดุล เอกภาพ จังหวะลีลาที่เหมาะสมลงตัว สามารถสื่อสิ่งที่ศิลปินต้องการ (Design)

3. วัสดุที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ เช่น พู่กัน ดินสอ ทองคำเปลว กระจกใส ลูกปัดดินสอพอง กาวกระถิน ฯลฯ มีความเหมาะสม (The Art Object)

4. รูปทรงที่มองเห็น (Visual Form) มีความเหมาะสม

5. การรับรู้ (Perception) เกิดการตอบสนองทางความคิดและความรู้สึกจากการชมงานศิลปะ

6. เกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ (Aesthetic Experience) ผลงานศิลปะสามารถประสานสอดคล้องกับประสบการณ์เดิมที่เคยพบเห็นหรือรับรู้มาก่อน

7. สามารถอธิบายถึงการรับรู้ทางสุนทรียภาพ ความเหมือน ความต่างของภาพที่มองเห็นตลอดจนสามารถเข้าถึงเจตนารมณ์ของศิลปินที่ถ่ายทอดผ่านลงผลงานศิลปะได้

ตอนที่ 3 ข้อมูลด้านสุนทรียศาสตร์และความเข้าใจในการรับรู้ผลงานศิลปะ

● ข้อมูลด้านความเข้าใจของผู้เข้าชมงานศิลปะกับแนวคิดการนำ
การดูงานมาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอนดังนี้

1. นำผลงานไปจัดแสดง
2. แจกแบบสอบถามให้กับผู้มาเข้าร่วมชมผลงาน
3. การตรวจสอบข้อมูล (Editing) ผู้วิจัยตรวจสอบดูความสมบูรณ์
ของการตอบแบบสอบถามและทำการแยกแบบสอบถามที่ไม่สมบูรณ์ออก

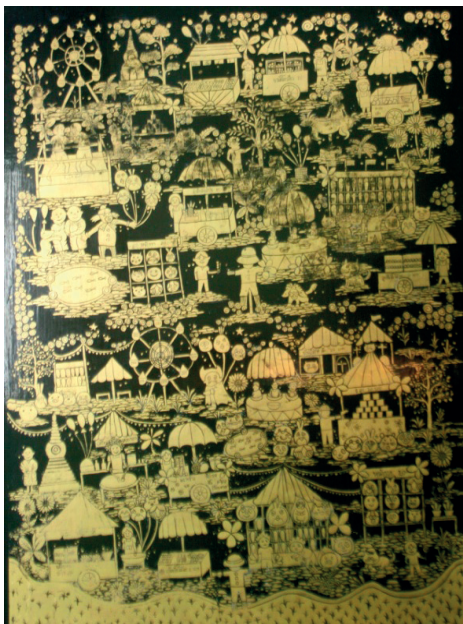
5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการศึกษารั้งนี้ ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ด้วยวิธีการ
ทางสถิติด้วยคอมพิวเตอร์โปรแกรม SPSS for windows

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษางานวิจัยเรื่องกรณีศึกษาเพื่อการสร้างสรรคงานศิลปะ อิทธิพล
ตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำโดยใช้จินตนาการ
สร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลของตัวการ์ตูนที่มีบทบาทในสังคมไทยนั้น
ผู้วิจัยได้ดำเนินการและเสนอผลการวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

1. ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการจัดนิทรรศการศิลปะแสดงผลงาน ณ หอ
ศิลปกรรมมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และได้้นำแบบสอบถามจำนวน 100 ชุด
สอบถามความคิดเห็นของผู้ชมงานศิลปะ เรื่องกรณีศึกษาเพื่อการสร้างสรรคงาน
ศิลปะอิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำ จำนวน
4 ผลงาน ดังนี้



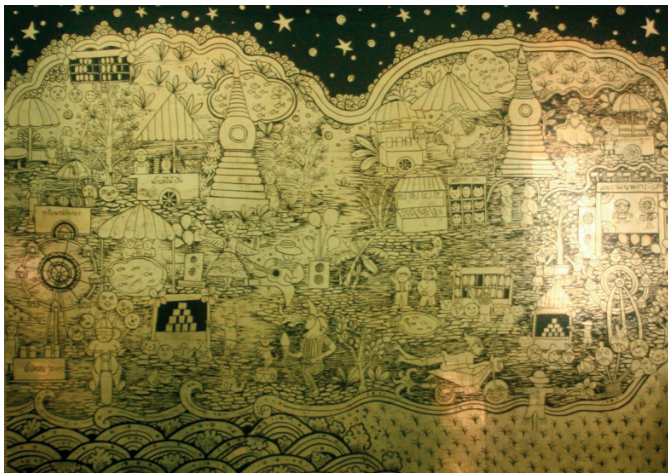
ภาพที่ 1 ชื่อผลงาน อิทธิพลตัวการ์ตูน 1
ขนาด 100 X 170 ซม. เทคนิคลายรดน้ำ
ที่มา : ภาพเขียนโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่
22 กรกฎาคม 2557



ภาพที่ 2 ชื่อผลงาน อิทธิพลตัวการ์ตูน 2 ขนาด 100 X 170 ซม. เทคนิคลายรดน้ำ
ที่มา : ภาพเขียนโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2557



ภาพที่ 3 ชื่อผลงาน อิทธิพลตัวการ์ตูน 3 ขนาด 100 X 170 ซม. เทคนิคลายรดน้ำ
 ที่มา : ภาพเขียนโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2557



ภาพที่ 4 ชื่อผลงาน อิทธิพลตัวการ์ตูน 4 ขนาด 100 X 170 ซม. เทคนิคลายรดน้ำ
 ที่มา : ภาพเขียนโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 22 กรกฎาคม 2557

2. ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถาม โดยแบ่งแบบสอบถามออกเป็น 4 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลของผู้ตอบแบบสอบถาม ในด้าน เพศ อายุ ระดับการศึกษา มีดังนี้

ผู้ตอบแบบสอบถามที่เข้าชมผลงานศิลปะ มีจำนวนทั้งหมด 100 คน เป็นเพศหญิงจำนวน 58 คน คิดเป็นร้อยละ 58.0 และเพศชายจำนวน 42 คน คิดเป็นร้อยละ 42.0 ส่วนใหญ่มีอายุ 21-25 ปี จำนวน 36 คน คิดเป็นร้อยละ 36.0 และส่วนใหญ่มีระดับการศึกษาระดับปริญญาตรี จำนวน 53 คน คิดเป็นร้อยละ 53.0

ตอนที่ 2 ข้อมูลความคิดเห็นของผู้ชมงานศิลปะ ที่มีต่อผลงานศิลปะ ด้านสุนทรียศาสตร์ในการรับรู้ผลงานศิลปะมีผลการวิเคราะห์ ดังแสดงในตารางที่ 1 พบว่า ความคิดเห็นของผู้เข้าชมงานศิลปะ อิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำด้านสุนทรียศาสตร์ในการรับรู้ผลงานศิลปะ พบว่า ในภาพรวมผู้เข้าชมงานศิลปะมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.30$, $S.D. = 0.479$) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า ผลงานนี้เหมาะสมกับยุคสมัยในปัจจุบันที่ถึงแม้ว่าทุกสิ่งจะเปลี่ยนไป แต่ความศรัทธาต่อพระพุทธรูปศาสนามีผลทำให้งานวัดไทยยังมีความน่าสนใจในปัจจุบันมีค่าเฉลี่ยมากที่สุด ($\bar{X} = 4.46$, $S.D. = 0.501$) รองลงมา คือ รูปแบบและการนำเสนอองค์ประกอบภาพเหมาะสม ($\bar{X} = 4.35$, $S.D. = 0.479$) และผลงานมีสัดส่วนที่สัมพันธ์กันและสอดคล้องกันเรื่องราว ($\bar{X} = 4.32$, $S.D. = 0.469$) ตามลำดับ

ตารางที่ 1 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานความคิดเห็นของผู้เข้าชมงานศิลปะ อิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคคลายรตน์ในด้านสุนทรีศาสตร์ในการรับรู้ผลงานศิลปะ

ข้อ	ความคิดเห็นที่มีต่อผลงานศิลปะ ด้านสุนทรีศาสตร์ในการรับรู้ผลงานศิลปะ	ระดับความคิดเห็น		
		$\bar{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
องค์ประกอบทางทัศนศิลป์				
1	รูปแบบและการนำเสนอองค์ประกอบภาพเหมาะสม	4.35	0.479	มาก
2	แสงและเงาของผลงานมีความเหมาะสม	4.27	0.489	มาก
หลักเกณฑ์การออกแบบ				
3	มีการแสดงออกในจุดมุ่งหมายที่ชัดเจนในเนื้อหา	4.26	0.441	มาก
4	ผลงานมีสัดส่วนที่สัมพันธ์กันและสอดคล้องกัน เรื่องราว	4.32	0.469	มาก
5	ผลงานแสดงออกถึงงานวัดไทยในปัจจุบัน โดยในเทคนิคลายรดน้ำ	4.26	0.463	มาก
ความหมายของผลงาน				
6	ผลงานนี้ทำให้ท่านเข้าใจเนื้อหาของงานวัดไทย ในปัจจุบัน	4.21	0.478	มาก
7	ผลงานนี้เหมาะสมกับยุคสมัยในปัจจุบัน ที่ถึงแม้ว่า ทุกสิ่งจะเปลี่ยนไป แต่ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา มีผลทำให้งานวัดไทยยังมีความน่าสนใจในปัจจุบัน	4.46	0.501	มาก
รวม		4.30	0.479	มาก

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นของผู้ชมงานศิลปะ ที่มีต่อผลงานศิลปะด้านความเข้าใจในผลงานศิลปะกับแนวคิดการนำการดูมาผสมผสานมีผลการวิเคราะห์ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานความคิดเห็นของผู้เข้าชมงานศิลปะ อิทธิพลตัวการดูที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคฉายรตน์้าด้านความเข้าใจในผลงานศิลปะกับแนวคิดการนำการดูมาผสมผสาน

ความคิดเห็นที่มีต่อผลงานศิลปะ		ระดับความคิดเห็น		
ข้อ	ด้านความเข้าใจในผลงานศิลปะกับแนวคิดการนำการดูมาผสมผสาน	$\bar{X}$	S.D.	ระดับความคิดเห็น
ด้านความเข้าใจในเนื้อหาเปรียบเทียบ				
1	งานวัดเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย	4.39	0.490	มาก
2	วัตถุประสงค์ของการจัดงานวัดไม่ต่างจากในอดีต	4.25	0.435	มาก
ด้านการใช้เทคนิคในผลงาน				
3	ทำให้การสื่อสารในภาพเข้าใจมากขึ้นถึงวัฒนธรรมไทย ขนบธรรมเนียมประเพณี และการเล่น ของสังคมไทย	4.40	0.492	มาก
4	งานวัดไทย มีวิวัฒนาการ ในตัวของมันเองจากอดีต	4.31	0.465	มาก
5	การใช้ฉายรตน์้าทำเพื่อสื่อสารได้ถึงศิลปะไทย	4.43	0.498	มาก
ด้านความน่าเชื่อถือในรูปภาพ				
6	งานวัดไทยในปัจจุบัน สะท้อนให้เห็นถึงการร่วมทำบุญ ขนบธรรมเนียมประเพณี การเล่นต่างๆ	4.28	0.494	มาก
รวม		4.34	0.482	มาก

จากตาราง 2 ความคิดเห็นของผู้เข้าชมงานศิลปะ อิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคการร่นน้ำด้านความเข้าใจในผลงานศิลปะกับแนวคิดการนำการ์ตูนมาผสมผสาน พบว่าในภาพรวมผู้เข้าชมงานศิลปะมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 4.34$, S.D.= 0.482) เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อพบว่า การใช้ลายร่นน้ำทำให้สามารถสื่อสารได้ถึงศิลปะไทยมีค่าเฉลี่ยมากที่สุด ($\bar{X} = 4.43$, S.D.= 0.498) รองลงมาคือทำให้การสื่อสารในภาพเข้าใจมากขึ้นถึงวัฒนธรรมไทย ขนบธรรมเนียมประเพณี และการเล่นของสังคมไทย ($\bar{X} = 4.40$, S.D.= 0.492) และงานวัดเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทย ($\bar{X} = 4.39$, S.D.= 0.490) ตามลำดับ

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการวิจัยเรื่องอิทธิพลตัวการ์ตูนที่มีต่องานวัดไทยในปัจจุบันโดยใช้เทคนิคการร่นน้ำผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเนื้อหาความรู้เรื่องตัวการ์ตูนความเป็นมา ความหมายและความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่และถ่ายทอดแนวคิดจินตนาการของตัวการ์ตูนที่มีบทบาทในงานวัดกับสังคมไทยผู้วิจัยจึงขออภิปรายผล ดังนี้

ด้านสุนทรียศาสตร์ในการรับรู้ผลงานศิลปะ มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.30 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.479 ซึ่งมีความคิดเห็นอยู่ในระดับมาก จะเห็นได้ว่าลักษณะของผลงานนั้น กระตุ้นต่อการรับรู้ของผู้เข้าชมผลงานทางศิลปะได้เป็นอย่างมาก จากการวาดภาพลงในชิ้นงานโดยมีบรรยากาศของงานวัด มีผู้คนสัตว์ และลดละต่าง ๆ ที่แสดงถึงความเป็นไทย สะท้อนให้เห็นถึงการดำเนินชีวิตของคนในชนบท การเข้าวัดทำบุญตามงานวัด พร้อมการเล่นมากมาย ผ่านจิตรกรรมเทคนิคการร่นน้ำอันเป็นงานประณีตศิลป์ ช่วยสร้างความนึกคิดและจินตนาการของผู้รับชม ซึ่งผลงานจะกระตุ้นต่อผู้รับชมได้มากหรือน้อยขึ้นอยู่กับ การรับรู้ ซึ่งการรับรู้จะเกิดขึ้นได้ ต้องเป็นไปตามขั้นตอนของกระบวนการ ดังนี้ ขั้นที่ 1 สิ่งเร้า (Stimulus) มากระตุ้นอวัยวะสัมผัสของอินทรีย์ ขั้นที่ 2 กระแสประสาทสัมผัสส่งไปยังระบบประสาทส่วนกลาง ซึ่งมีศูนย์อยู่ที่สมองเพื่อสั่งการตรึงให้เกิดการรับรู้ (Perception) ขั้นที่ 3 สมองแปลความหมายออกมาเป็นความรู้ความเข้าใจโดยอาศัย

ความรู้เดิม ประสบการณ์เดิม ความจำ เจตคติ ความต้องการ ปหิสถาน บุคลิกภาพ เชาวน์ปัญญา ทำให้เกิดการตอบสนองอย่างใดอย่างหนึ่ง (กระบวนการความคิดสร้างสรรค์. ม.ป.ป.: ออนไลน์) ดังนั้นเมื่อผู้ชมผลงานได้เห็นสิ่งต่างๆ การดำรงชีวิตของคนที่เกี่ยวข้องกับงานวัด ทำให้ผู้ชมรับสารนั้นเข้าไปทำให้เกิดจินตนาการที่อาจเคยได้พบเจอในสมัยอดีต เช่น การสอยดาว ปาลูกโป่ง ชิงช้าสวรรค์ ม้าหมุน เกมสั ดักปลา เป็นต้น ทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจในผลงานที่ผู้วิจัยสื่อออกมาว่าในปัจจุบัน ตัวการ์ตูนมีอิทธิตต่อสังคมไทย ไม่ว่าจะเป็น ร้านค้า เสื้อผ้า กระเป๋า รองเท้า การวาดรูป บนอุปกรณ์เครื่องเล่น และการเล่นเกมส์ เช่นปาลูกโป่ง ปากระป๋อง และทำให้เป็น แรงจูงใจให้แก่เด็กๆ ในการเข้าวัดด้วย

ด้านความเข้าใจในผลงานศิลปะกับแนวคิดการนำการ์ตูนมาผสมผสาน มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.34 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานเท่ากับ 0.482 ซึ่งมีความคิดเห็น อยู่ในระดับมาก จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า การ์ตูน จะมีความสัมพันธ์กับชีวิตในวัยเด็ก กับทุกคน ซึ่งทุกคนมักจะมีประสบการณ์ทางด้านนี้ จึงทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจ ในผลงานศิลปะได้ง่าย และมีจินตนาการร่วมไปกับตัวการ์ตูนที่ตนเองรู้จัก

ดังนั้น ตัวการ์ตูนในภาพทำให้ผู้ชมผลงานเกิดจินตนาการตามประสบการณ์ ที่รับรู้โดยผู้วิจัยสร้างงานจิตรกรรมไทยลายรดน้ำเพื่อให้เกิดความสว่างจากตัววัสดุ ทำให้งานดูมีคุณค่า ซึ่งเป็นตัวแทนของความศรัทธาที่มีต่อศาสนาเพื่อสร้างความสนใจ ในรูปแบบที่มีตัวการ์ตูนลงไปในงานด้วย ซึ่งภายในงานก็จะมีเรื่องราวเกี่ยวกับงานวัด ในสังคมปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

1. การสร้างสรรค์ผลงานตัวการ์ตูนในงานวัดโดยใช้เทคนิคลายรดน้ำนั้น มีขั้นตอนมากในการสร้างสรรค์ผลงานและต้องใช้เวลาช้านาน
2. การใช้เทคนิคลายรดน้ำในการสร้างสรรค์ผลงานจะต้องใช้งบประมาณ จำนวนมากเนื่องจากแผ่นทองคำเปลวที่นำมาใช้ในงานมีจำนวนมากและมีราคา ค่อนข้างแพง
3. นำเทคนิคอื่นๆ มาเสริมเพื่อลดค่าใช้จ่ายได้ เช่น ใช้สีฝุ่นหรือสีอื่นแทน และลงทองเฉพาะจุดที่เราต้องการเน้นให้เป็นจุดเด่น

บรรณานุกรม

- กรมวิชาการ. (2534). **ความคิดสร้างสรรค์ : หลักการ ทฤษฎี การเรียน การสอน การวัดผลประเมิน**. กรุงเทพฯ: กรมฯ.
- ข่าวทั่วไทย. (2555, พฤศจิกายน). **ตื่นชมภาพวาด “ทรานฟอร์มเมอร์” ฝาผนัง วัดตั้ง**. เดลินิวส์. หน้า 7. ทาการะโหมี. ทรานฟอร์มเมอร์. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดบุ๊ค.
- คณะนิติเทคโนโลยีทางการศึกษา. (2522). **นวัตกรรมและเทคโนโลยีทางการศึกษา**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- งานช่างลายรดน้ำ. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2556, จาก <http://siamwoodcarving.com/knowledge/143>.
- งานวัด. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://bicycle2011.com>.
- จักรพันธ์ โปษยกฤต : ศิลปินแห่งชาติกับงานจิตรกรรมอันงดงาม อ่อนช้อย. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://www.abhakara.com>
- จินตนา ใบกาซูยี. (2534). **หนังสือการ์ตูน : ประโยชน์ในการเรียนการสอน ในการส่งเสริมและการพัฒนาหนังสือการ์ตูนไทย**. เอกสารเพื่อพัฒนาหนังสือการ์ตูนของกรมวิชาการ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว.
- ฉวีวรรณ คูหาภินันท์. (2527). **การทำหนังสือสำหรับเด็ก**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: บุรพาสานส์.
- ตู้พระธรรมลายรดน้ำ: ฝีมือครูวัดเชิงหวาย. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://www.oknation.net/blog/print.php?id=95257>.
- ชม ภูมิภาค. (2536). **เทคโนโลยีทางการสอนและการศึกษา**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ประสานมิตร.
- ทฤษฎีการ์ตูนอย่างง่าย. (2555). สืบค้นเมื่อ 1 มีนาคม 2556, จาก <http://chickydance.exteen.com>

นิภาภรณ์ ตั้งตระการพงษ์. (2537). การทดลองใช้การตูนเพื่อสร้างเสริมและพัฒนาทักษะกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ขั้นพื้นฐานของนักเรียน ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนในโครงการขยายโอกาสทางการศึกษา สังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดพิษณุโลก. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. (การวัดผลการศึกษา). พิษณุโลก: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร. ถ่ายเอกสาร.

เนื่ออ่อน ขวัญทองเขียว. (2552). การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดกลางวรวิหาร จังหวัดสมุทรปราการ. สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://research.dusit.ac.th/>

เบญจจะ เกสพานิช. (2539). ความสัมพันธ์ระหว่างการใช้การตูนสื่อความหมายจากภาพการ์ตูนกับความคิดสร้างสรรค์. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (เทคโนโลยีการศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ประวัติการ์ตูนไทย. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://lms.thaicyperu.go.th>.

พดุงศักดิ์ คชสารัง. (2556). ความหมายของสุนทรียศาสตร์. สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก www.finearts.cmu.ac.th/

พัน สุขเจริญ. (2525). การ์ตูนสื่อการสอนอย่างสำคัญ. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัชนี ศิริชัยเอกวัฒน์. (2536). จริยธรรมที่เด็กได้รับจากหนังสือแบบเรียนภาษาไทยและหนังสือการ์ตูน กรณีศึกษานักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนสมฤติ สมุทรสาคร. วิทยานิพนธ์ นศ.ม. (การสื่อสารมวลชน). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

รื่นเริงงานวัด คลาสสิกสยาม. (2556). สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://www.palungdham.com/t917.html>.

วิภาวี จุฬามณี. (2556). จิตรกรรมฝาผนังภาพพุทธประวัติ 'ไตราเอนอน' ตกกระทะทองแดง. สืบค้นเมื่อ 1 กรกฎาคม 2556, จาก <http://lannaartist.rmutl.ac.th>.

ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว : การอนุรักษ์และพัฒนา เพื่อต่อยอดภูมิปัญญา หัตถกรรมชุมชน

Art-craft Brass of Ban Pa-Ao: Conservation and Development
for are Advance in Community's Crafts Wisdom

สิทธิกร อันวรกุล^{1*} ดร.เกรียงศักดิ์ เชี่ยวมัง² ดร.ศักดิ์ชาย สิกขา³

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) ศึกษาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ รูปแบบ วัสดุ เทคนิค และกรรมวิธี ของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว 2) การอนุรักษ์ ภูมิปัญญาและพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว 3) ออกแบบผลิตภัณฑ์ ต้นแบบจากการศึกษารูปแบบ วัสดุ เทคนิค และกรรมวิธีของศิลปหัตถกรรม ทองเหลือง บ้านปะอาว จังหวัดอุบลราชธานี

ผลการวิจัย พบว่า มีดังต่อไปนี้

1. รูปแบบ ประกอบด้วย 2 ประเภท คือ 1) หัตถกรรมทองเหลือง แบบ ดั้งเดิม เช่น กระดิ่ง กระพรวน ชุดเขียนหมาก 2) รูปแบบหัตถกรรมทองเหลือง แบบใหม่ เช่น เกรียนเทียมวัวจำลอง กำไล

2. วัสดุ พบว่า วัสดุที่ใช้ในงานหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว โดย กรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง มี 2 ประเภท คือ 1) วัสดุที่ใช้หล่อ หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว เป็นโลหะผสม มีทองเหลือง ส่วนผสมระหว่าง ทองแดงกับสังกะสี และยังมีส่วนผสมของโลหะอื่นๆ เช่น ดีบุก อะลูมิเนียมและตะกั่ว 2) วัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในกระบวนการหล่อทองเหลืองแบบสูญขี้ผึ้ง พบว่า มีด้วยกัน 10 ชนิด ซึ่งเป็นวัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือแบบโบราณที่หาได้ในท้องถิ่น

¹ นักศึกษาปริญญาเอก คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา * อีเมล: in.sakarin@gmail.com โทร. 081 9994799

² อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปประยุกต์และการออกแบบ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

3. เทคนิคและกรรมวิธีของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จากการศึกษาพอสรุปเป็นขั้นตอนได้ 18 ขั้นตอน แต่ละขั้นตอนเป็นงานที่ใช้ฝีมือในการทำงานทั้งสิ้น

4. การอนุรักษ์ภูมิปัญญาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว เป็นการอนุรักษ์รูปแบบหัตถกรรมทองเหลือง และลวดลายหัตถกรรมทองเหลืองแบบดั้งเดิม และการอนุรักษ์เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบสูญขี้ผึ้ง

5. การพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ได้ทำการทดลองหัตถกรรมทองเหลือง 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 เป็นการทดลองหาส่วนผสมของหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว พบว่า ได้ส่วนผสมของทองเหลือง บ้านปะอาว ส่วนที่ 2 การทดลองผสมทองเหลือง พบว่า ได้ส่วนผสมของทองเหลืองที่มีคุณสมบัติเหมาะสมมากที่สุดกับการออกแบบหัตถกรรมทองเหลืองในรูปแบบเครื่องตกแต่ง เครื่องใช้สอย เครื่องประดับ และประติมากรรมแบบลอยตัว ส่วนที่ 3 การทดลองสร้างลวดลายบนหัตถกรรมทองเหลือง พบว่าได้วิธีการสร้างลวดลายบนหัตถกรรมทองเหลือง 5 วิธี คือการชุบโลหะ การกัดกรด การเจาะ การแกะสลัก และการทำสี

6. การสร้างสรรค์ผลงานศิลปหัตถกรรมทองเหลือง ได้ผลงานการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง 4 รูปแบบ คือ 1) เครื่องตกแต่ง 2) เครื่องใช้สอย 3) เครื่องประดับ และ 4) ประติมากรรมแบบลอยตัว

คำสำคัญ: ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง, การอนุรักษ์และพัฒนา, เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบสูญขี้ผึ้ง, ภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชน

Abstract

The purposes of this study were: 1) to study, analyse and synthesize the styles, materials, techniques and processes of brass art-crafts of Ban Pa-Ao, 2) to conserve traditional wisdom and develop brass art-crafts of Ban Pa-Ao and 3) to design the prototype products by studying and analyzing the styles, materials, techniques and processes of brass art-crafts of Ban Pa-Ao, Ubonratchathani Province.

The research revealed the following results:

1. Styles. There were two styles of brass art-crafts of Ban Pa-Ao as follows; 1) Traditional style. This style consisted of handicraft such as, small bells, and a set of betel nut caskets. 2) Modern Style. This style consisted of handicraft such as vases, ox-carts of dummy, and bracelets.

2. Materials. The materials used to make brass handicraft of Ban Pa-Ao by the traditional processes of lost-wax casting were alloys. There were 2 kinds of them. 1) These alloys were the mixture of different metals such as the alloys with the combination of copper and zinc, and the alloys with the mixture of tin, aluminum and lead. 2) As for the materials, equipment and tools used to make brass handicraft by the traditional lost-wax casting processes, there were 10 kinds of the them. All of these were traditional materials and tools which could be found locally.

3. Techniques and processes of brass art-crafts of Ban Pa-Ao. The research found that there were 18 steps and each step had to be done by skilled workmanship.

4. The conservation of brass handicraft wisdom of Ban Pa-Ao. The traditional styles and decorative patterns of brass handicraft were conserved as well as techniques and processes of lost-wax casting which were considered as the traditional wisdom were also well conserved.

5. The development of brass handicrafts of Ban Pa-Ao. Three parts of experiments were carried out to get the best alloys for making brass handicrafts as follows; Part 1. Experiment to find out the most appropriate combination of metal to produce brass handicraft the experiment in this part resulted in the most proper combination for brass of Ban Pa-Ao. Part 2. The experiment to find out the proper combination of metals for brass. The experiment in this step found out the most appropriate combination of brass to produce decorative handicrafts, utensils, ornaments and relief sculptures. Part 3. The experiment to design a variety of decorative patterns of brass handicrafts. The experiment found out 5 methods of making decorative designs which consisted of metal plating, acidifying, drilling, carving and painting.

6. The creation of brass art-crafts. There were 4 styles of prototype products of brass handicraft as follows; 1) decorative handicraft 2) utensils 3) ornaments and 4) relief sculptures.

Keywords: Brass Art-Crafts, Conservation and Development, Techniques and processes of Lost-wax Casting, Community's Craft Wisdom

บทนำ

ศิลปหัตถกรรมเป็นสิ่งที่มีมนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยใช้วัสดุที่มีอยู่ในท้องถิ่นนั้นๆ หัตถกรรมโลหะเป็นหัตถกรรมประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญ หัตถกรรมโลหะที่พบในภาคอีสานพอจำแนกได้ ตามกรรมวิธีการผลิต 2 วิธี วิธีแรกคือการขึ้นรูปโดยการตี ส่วนมากโลหะก็จะเป็นเหล็ก ส่วนวิธีที่สองคือ การขึ้นรูปโดยการหล่อ หัตถกรรมโลหะโดยการหล่อส่วนมากเป็นโลหะสำริด และทองเหลือง หัตถกรรมโลหะที่ใช้กรรมวิธีการหล่อแบบโบราณที่พบในอีสาน ในปัจจุบันพบอยู่ 2 แหล่งด้วยกัน แหล่งแรกพบที่บ้านหนองบัวน้อย ตำบลหนองบัวน้อย อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา มีลักษณะการหล่อเป็นกระดิ่งสำริด และอีกแหล่งหนึ่งพบที่บ้านปะอาว ตำบลปะอาว อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี มีลักษณะการหล่อทองเหลืองและสำริด เป็นลูกกระพรวน กระดิ่ง ผอบ ชุดเขียนหมาก เป็นการหล่อที่ใช้วิธีตามแบบพื้นบ้าน กรรมวิธีการหล่อที่เรียกว่า สูญชีผึ่งหรือสำรอกชีผึ่ง ชาวบ้านเรียกว่าชีผึ่งหายหรือไล่ชีผึ่ง

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้น ในปัจจุบันหัตถกรรมทองเหลืองที่ใช้กรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญชีผึ่งนั้น เริ่มจะสูญหายไป เนื่องมาจากปัญหาหลายประการ ปัญหาแรกคือ การเปลี่ยนแปลงการใช้เครื่องมือเครื่องใช้และภาชนะในชีวิตประจำวัน เกิดจากวิถีชีวิตความเป็นอยู่เปลี่ยนแปลง ทำให้การใช้วัสดุเปลี่ยนแปลงไปด้วย ปัญหาที่สองคือ เทคนิคและกรรมวิธีการทำหัตถกรรมทองเหลืองแบบโบราณมีความยุ่งยากในการทำ ทำให้ช่างหล่อในปัจจุบันหันไปใช้เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อสมัยใหม่แทน ปัญหาที่สามคือ ผู้ที่ต้องการงานฝีมือด้านหัตถกรรมทองเหลืองแบบโบราณมีจำนวนน้อยลง ทำให้ภูมิปัญญาศิลปหัตถกรรมทองเหลืองแบบโบราณสูญหายตามไปด้วย ปัญหาที่สี่คือ การพัฒนาเทคโนโลยีสมัยใหม่ เพราะเทคโนโลยีสมัยใหม่สร้างความสะดวกสบายในการผลิต ให้ผลผลิตจำนวนมากภายในระยะเวลาอันรวดเร็วและราคาถูกกว่า ปัญหาที่ห้าคือ ขาดการสืบทอด เพราะเยาวชนรุ่นใหม่มีความสนใจน้อยลงทำให้ขาดผู้สืบทอด ปัญหาสุดท้ายคือ ขาดการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ให้เป็นที่ต้องการของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ ให้เหมาะสมกับสภาพปัจจุบัน

จากปัญหาดังกล่าวผู้วิจัยเห็นว่า ในอนาคตงานหัตถกรรมทองเหลืองที่ใช้กรรมวิธีการหล่อแบบโบราณ อาจจะต้องสูญหายไปไม่แตกต่างจากงานหัตถกรรมหลายๆ สิ่งที่สูญหายไป จึงต้องหันมาสนใจให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์ และพัฒนาสิ่งที่เรียกว่า ภูมิปัญญาของหัตถกรรมทองเหลืองแบบโบราณ โดยเฉพาะหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งมีอัตลักษณ์โดดเด่นลักษณะเฉพาะของรูปแบบ ลวดลายวัสดุ เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อหัตถกรรมทองเหลืองแบบวิธีโบราณ สิ่งต่างๆ เหล่านี้ล้วนแต่เป็นงานฝีมือที่มีความเก่าแก่โบราณ ที่สืบสานมาจากบรรพบุรุษชั่วหลายอายุคน เป็นสิ่งที่ควรอนุรักษ์ไว้ให้คงอยู่อย่างยั่งยืนสืบไป

ผู้วิจัยเห็นถึงความสำคัญจึงมีความประสงค์ที่จะศึกษางานศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จังหวัดอุบลราชธานี โดยการอนุรักษ์และพัฒนา ออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชนเป็นทางเลือกกับการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมทองเหลืองในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ รูปแบบ วัสดุ เทคนิคและกรรมวิธีของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว
2. การอนุรักษ์ภูมิปัญญาและพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว
3. ออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบจากการศึกษารูปแบบ วัสดุ เทคนิค และกรรมวิธีของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จังหวัดอุบลราชธานี

คำถามการวิจัย

1. จะอนุรักษ์ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาวอย่างไร อะไรบ้างที่จะอนุรักษ์
2. รูปแบบ วัสดุ เทคนิคและกรรมวิธีของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว มีอะไรบ้าง สิ่งใดที่จะนำมาพัฒนา
3. วัสดุใดมีคุณสมบัติเหมาะสมกับการออกแบบงานศิลปหัตถกรรมทองเหลือง
4. งานออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบ ควรจะมีรูปแบบและแนวความคิดในการออกแบบอย่างไรที่ต่อยอดภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชน

วิธีการวิจัย

ในงานวิจัยนี้ได้ทำการศึกษาวิจัยเป็น 3 ส่วนคือ ส่วนที่ 1 การศึกษาเอกสาร การศึกษาภาคสนามด้วยการสัมภาษณ์และการสังเกตศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ส่วนที่ 2 เป็นการทดลองและทดสอบวัสดุ หัตถกรรมทองเหลือง ส่วนที่ 3 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปหัตถกรรมทองเหลือง มีวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาข้อมูลที่เป็นเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวกับศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จังหวัดอุบลราชธานี

2. กำหนดขอบเขตด้านพื้นที่ ด้านเนื้อหาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง ด้านการอนุรักษ์ การพัฒนา และสร้างสรรค์ผลงานศิลปหัตถกรรมทองเหลือง ด้วยกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย มีเครื่องมือแบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต แบบทดลอง แบบสอบถาม แบบประเมิน และตรวจสอบความเที่ยงตรงของเครื่องมือ (IOC) ปรับปรุงเครื่องมือที่ผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบและรับรองความเหมาะสม แล้วนำเครื่องมือไปใช้เก็บข้อมูล

4. ลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนามด้วยเครื่องมือ แบบสัมภาษณ์ แบบสังเกต เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์เจาะลึกจากผู้ให้ข้อมูลหลักที่เป็นช่างหล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ที่มีความเชี่ยวชาญทางการหล่อทองเหลืองแบบสูญขี้ผึ้ง

5. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้เก็บรวบรวม และข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ ถ้าพบว่ามีข้อมูลที่ไม่ชัดเจน ไม่ถูกต้อง หรือไม่เหมาะสม ผู้วิจัยจะดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม

6. ศึกษาแนวความคิดในการออกแบบ วิเคราะห์และสรุปแนวความคิด

7. การปฏิบัติการทดลองหาส่วนผสมของหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว และทดสอบโดยวัดอุณหภูมิการหลอมละลาย วัดปริมาณธาตุ ด้วยเครื่องมือ Spectrometer และวัดค่าความแข็งด้วยเครื่องมือวัดค่าความแข็งแบบวิกเกอร์ (HV30)

8. การปฏิบัติการทดลองผสมทองเหลืองโดยใช้ทฤษฎีเส้นตรง (Line blend) ด้วยวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง และวัดอุณหภูมิการหลอมละลาย วัดปริมาณธาตุ และวัดค่าความแข็ง

9. การปฏิบัติการทดลองสร้างลดทลายบนหัตถกรรมทองเหลือง ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การชุบ การกัดกรด การเจาะ การแกะสลัก และการทำสี

10. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ ผลการทดลองและการทดสอบ

11. การวิเคราะห์และสังเคราะห์ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง และการประยุกต์ใช้แนวความคิดในการออกแบบหัตถกรรมทองเหลือง

12. ออกแบบร่างแบบและเขียนแบบ เป็นการนำแนวความคิดมาตีความด้วยการร่างแบบเป็นภาพ 2 มิติ หรือสร้างเป็นหุ่นจำลอง 3 มิติ

13. การคัดเลือกแบบที่เหมาะสม ตามแนวความคิด

14. การออกแบบรายละเอียด เก็บรายละเอียดของส่วนประกอบย่อยต่างๆ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น

15. การประเมินผล การนำแบบที่สำเร็จทั้งในลักษณะ 2 มิติ และ 3 มิติ มาทำการประเมินผลงาน

16. สอบถามความพึงพอใจในการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง

- เก็บข้อมูลโดยใช้แบบสอบถามจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นช่างหล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว และลูกค้า แล้ววิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถาม ความพึงพอใจในการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง

17. การออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง แล้วให้ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านการออกแบบ ประเมินคู่มือองค์ความรู้ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว และแบบร่าง (Ideas Sketch)

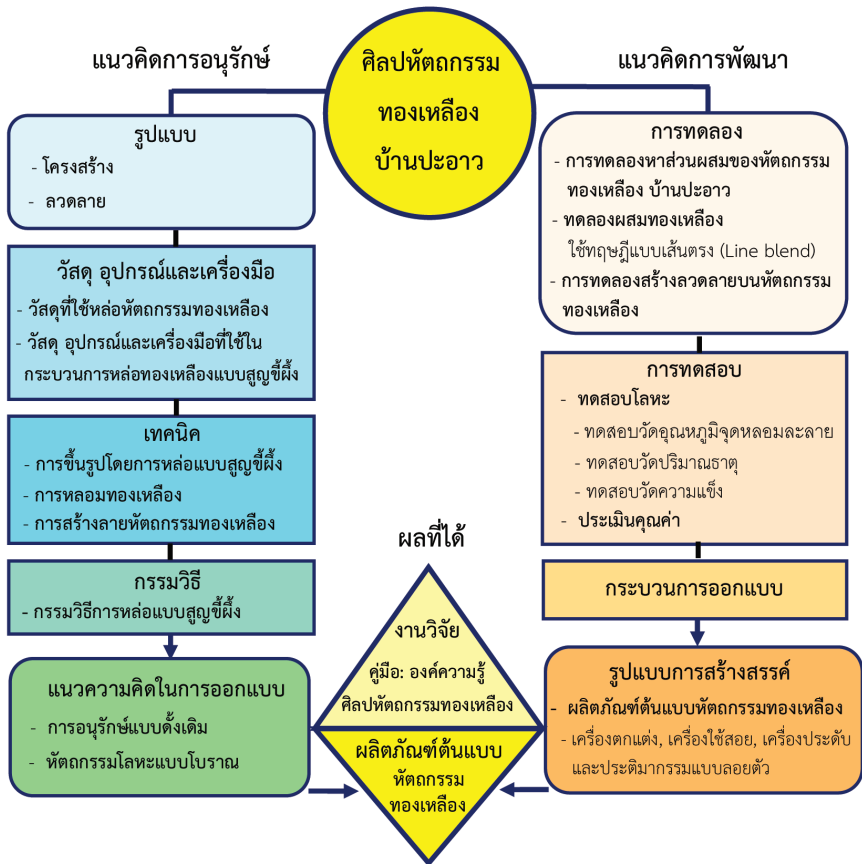
18. สร้างสรรค์ผลงานศิลปหัตถกรรมทองเหลืองด้วยกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง

19. สรุป อภิปรายผลการวิจัย ปัญหาและข้อเสนอแนะ

20. เผยแพร่ผลงานออกแบบด้วยวิธีการจัดนิทรรศการศิลปกรรม

21. ประเมินผลงานการจัดนิทรรศการศิลปกรรม

กรอบแนวคิดในการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผลการวิจัย

ผลการศึกษาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว มีด้วยกันดังต่อไปนี้

1. รูปแบบ

การศึกษารูปแบบหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ได้ศึกษารูปแบบหัตถกรรมทองเหลืองของบ้านปะอาว 2 รูปแบบ คือ รูปแบบหัตถกรรมทองเหลืองบ้านปะอาว และรูปแบบลวดลายหัตถกรรมทองเหลือง

1.1 รูปแบบหัตถกรรมทองเหลืองของบ้านปะอาว มีด้วยกัน 2 รูปแบบ คือ หัตถกรรมทองเหลืองแบบดั้งเดิม และหัตถกรรมทองเหลืองแบบใหม่หรือตามคำสั่งซื้อของลูกค้า มีดังนี้

1.1.1 หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว รูปแบบดั้งเดิม มีอยู่หลายรูปแบบ เช่น กระดิ่ง กระดิ่งแขวนคอวัว ลูกกระพรวนขนาดต่างๆ ผอบ เตาปูน ชุดตะบันหมาก ที่ใส่พลู ฐานรองเขียนหมาก ชุดเขียนหมาก ชันน้ำพร้อมพานรอง เป็นต้น



ภาพที่ 1 หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว แบบดั้งเดิม

ที่มา บันทึกภาพโดยนายสักรินทร์ อินทรวงศ์ (ผู้วิจัย), 2557

1.1.2 หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว รูปแบบใหม่ หรือตามคำสั่งซื้อของลูกค้า มีด้วยกันหลายชนิด คือ เครื่องตกแต่ง เครื่องใช้สอย เครื่องประดับ และรูปปั้นหล่อ เช่น เกวียนเทียมวัวจำลอง, ชันน้ำ, แจกัน, กระถาง ปักธูป, ที่กรวดน้ำ, กระดุม, กำไลข้อมือ ข้อเท้า, ปิ่นปักผม, หัวไม้เท้า, รูปปั้นจำลอง, พระพุทธรูป



ภาพที่ 2 หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว รูปแบบใหม่หรือตามคำสั่งซื้อของลูกค้า
(ผู้วิจัย, 2557)

1.2 ลวดลายหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จากการศึกษา พบว่า มีการสร้างลวดลายหัตถกรรมทองเหลืองโดยการพิมพ์ลายลงบนแบบพิมพ์ซี่ผึ้งมี 2 วิธี คือ การใช้ลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และแท่งพิมพ์ลาย มีรูปแบบลวดลาย 2 รูปแบบ คือ ลวดลายแบบดั้งเดิม และลวดลายแบบใหม่ ด้วยวัสดุต่างๆ เช่น เขาควาย เป็นวัสดุดั้งเดิม และโลหะเป็นวัสดุใหม่

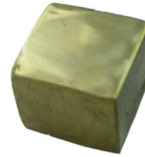
ตารางที่ 1 แสดงรูปแบบลวดลายบนงานหัตถกรรมทองเหลือง โดยการพิมพ์ลายลงบนแบบพิมพ์ซี่ผึ้ง

ชื่อลาย	ลายลูกกลิ้ง	ลายอิงลูกหวาย	ลายกลีบบัว	ลายต้นสน	ลายแบบใหม่
					
ลายบนซี่ผึ้ง ต้นแบบ					
แบบลาย พิมพ์ซี่ผึ้ง					

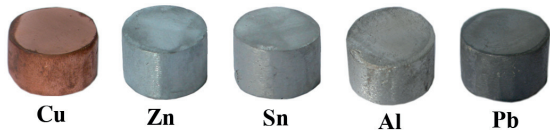
2. วัสดุ

การศึกษาวัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือของศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว โดยกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง พอจำแนกได้ 2 ประเภท คือ

2.1 วัสดุที่ใช้หล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว จากการศึกษาพบว่า เป็นโลหะผสม (Alloy Metals) คือทองเหลือง มีส่วนผสมระหว่างทองแดง (Cu) กับสังกะสี (Zn) นอกจากนี้ยังมีส่วนผสมของโลหะอื่นๆ ผสมในปริมาณน้อย เช่น ดีบุก (Sn) อะลูมิเนียม (Al) และตะกั่ว (Pb)



ภาพที่ 3 วัสดุที่ใช้หล่อเป็นทองเหลือง



ภาพที่ 4 ส่วนผสมของทองเหลือง มีทองแดง สังกะสี ดีบุก อะลูมิเนียม และตะกั่ว (ผู้วิจัย, 2557)

2.2 วัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือ ที่ใช้ในกระบวนการหล่อทองเหลืองแบบสูญขี้ผึ้ง มีดังต่อไปนี้

1) **ดินจอมปลวก** พื้นบ้านเรียกว่าดินโพน ดินจอมปลวกที่ใช้ในกรรมวิธีการหล่อทองเหลืองแบบสูญขี้ผึ้ง แบ่งเป็น 2 ชนิด คือ หนึ่งดินปั้นหุ่นต้นแบบ ส่วนผสมดินจอมปลวกกับมูลวัว สองคือ ดินโอบเข้า ส่วนผสมดินจอมปลวกกับแคลส



ภาพที่ 5 ดินจอมปลวกที่จะนำไปผสมมูลวัวทำแบบพิมพ์ และดินเหนียวจอมปลวกที่จะผสมแคลสนำไปหุ้มเข้า (ผู้วิจัย, 2557)

2) มูลวัว มีลักษณะเป็นมูลวัวสดๆ ไม่มีเส้นหญ้า ใช้ผสมดินจอมปลวก ทำให้ดินเกาะติดแน่น สามารถกลิ้งให้ผิวเรียบได้ง่าย



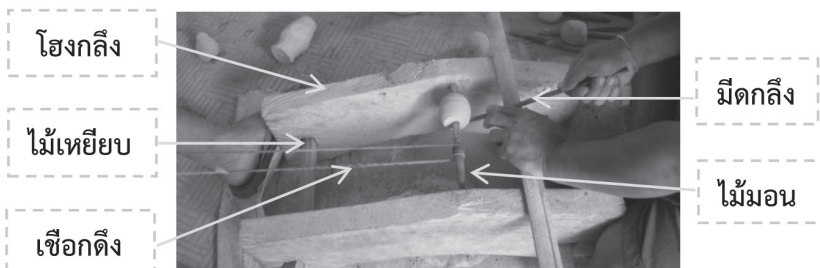
ภาพที่ 6 มูลวัว (ผู้วิจัย, 2557)

3) แกลบ ใช้แกลบผสมดินจอมปลวกเพื่อเพิ่มความพรุนตัวให้ รีดความร้อน



ภาพที่ 7 แกลบ (ผู้วิจัย, 2557)

4) มอนน้อย เป็นอุปกรณ์สำหรับใช้กลิ้งแต่งพิมพ์โดยอาศัยหลักการ ง่าย ๆ เป็นภูมิปัญญาแบบโบราณ ประกอบด้วยชิ้นส่วนต่างๆ คือ โกงกลิ้ง ไม้เหยียบ ไม้มอน มีดกลิ้งหรือเหล็กเสียน เชือกดิ่ง



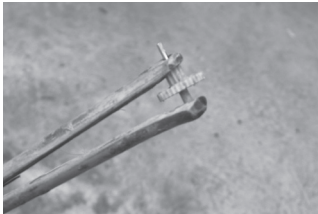
ภาพที่ 8 แสดงส่วนประกอบของมอนน้อย (ผู้วิจัย, 2557)

5) **บังเดยอก** ทำด้วยกระบอกลไม้ไผ่กลวง มีท่อเหล็กอยู่ด้านในกระบอกล ไม้ไผ่ทำหน้าที่คล้ายกระบอกลสูบ ใช้เพื่อฉีดขี้ผึ้งเหลวให้ออกมาเป็นเส้น โดยใช้กระดัง รองรับเส้นขี้ผึ้ง



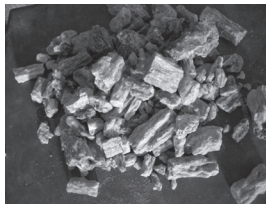
ภาพที่ 9 บังเดยอก (ผู้วิจัย, 2557)

6) **ลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และแท่งกดพิมพ์ลาย** ใช้สำหรับสร้างลวดลาย ลงบนแบบพิมพ์ขี้ผึ้ง



ภาพที่ 10 ลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และแท่งกดพิมพ์ลาย (ผู้วิจัย, 2557)

7) **ขี้ผึ้งและส่วนผสม** ประกอบด้วยขี้ผึ้ง ชันณรงค์ (ขี้สี) คุณสมบัติทำให้ แข็งและชันโรง หรือชำมะโรง (ขี้สุต) คุณสมบัติทำให้นุ่มเหนียว ไม่เปราะ สามารถขึ้นรูป และกลิ้งแต่งได้ง่าย



ภาพที่ 11 ขี้ผึ้ง ชันณรงค์ ชันโรง (ผู้วิจัย, 2557)

8) อุปกรณ์ต้มหลอมซีฟิ่ง ประกอบด้วยกระทะ ตะแกรงกรองซีฟิ่ง กะละมังแช่ซีฟิ่ง และเตาอังโล้ กระดัง โดยใช้เตาถ่าน และไม้พาย สำหรับคน ส่วนผสมและซีฟิ่งให้เข้ากัน



ภาพที่ 12 กระทะ ตะแกรงกรองซีฟิ่ง และเตาอังโล้ กะละมัง กระดัง (ผู้วิจัย, 2557)

9) วัสดุและอุปกรณ์การหลอม

- เตาหลอม ก่ออิฐโอบด้วยดินเหนียวผสมเกลบ หุ้มด้วยถึงขนาดเล็ก ฟังลงดิน
- เباءหลอม ในสมัยก่อนทำจากดินจอมปลวกผสมเกลบ ปัจจุบันใช้ เباءหลอมกราไฟต์ (graphite)
- ถ่าน ใช้ถ่านไม้เนื้อแข็ง หรือถ่านทั่วไปก็ใช้ได้
- เครื่องเป่าลม ใช้สำหรับเป่าลมเข้าเตาหลอม เป็นมอเตอร์ทำจาก โลหะคล้ายหอยโข่ง



ภาพที่ 13 เตาหลอม เباءหลอม ถ่าน เครื่องเป่าลมแบบหอยโข่ง (ผู้วิจัย, 2557)

- กระบวยตักน้ำทอง, คีมคีบเข้า, ท่อเป่าตะกรัน



ภาพที่ 14 กระบวยตักน้ำทอง, คีมคีบเข้า, ท่อเป่าตะกรัน (ผู้วิจัย, 2557)

10) วัสดุและอุปกรณ์การเผาเข้าพิมพ์

- เตาเผา ก่ออิฐโอบด้วยดินเหนียวผสมแกลบ มีตะแกรงเหล็กเส้นไว้วางเข้าพิมพ์

- ไม้พิน ใช้พินไม้เนื้อแข็งทุกชนิด



ภาพที่ 15 เตาเผา ไม้พิน (ผู้วิจัย, 2557)

3. เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญเสียขี้ผึ้ง

เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบสูญเสียขี้ผึ้ง (Lost - wax casting processes) หรือที่เรียกว่าการหล่อแบบขี้ผึ้งหาย หรือสำรอกขี้ผึ้ง พอสรุปเป็นขั้นตอนกรรมวิธีการหล่ออย่างละเอียดได้ 18 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมดิน เริ่มจากคัดเลือกดินจอมปลวก 2 ชนิด คือ ดินปั้นหุ่นดินแบบ โดยให้มีคุณสมบัติไม่เหนียวมาก เนื้อดินละเอียด ไม่เป็นดินเค็ม และชนิดที่สองคือ ดินโอบเข้า คุณสมบัติจะต้องเหนียวมาก เนื้อดินละเอียด ดินไม่มีความเค็ม ถ้าเค็มมันจะเป็นคราบเกลือกัดขี้ผึ้ง



ภาพที่ 16 การนวดเตรียมดินให้เข้ากัน และการตำดินจอมปลวกด้วยครก (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 2 การปั้นหุ่นดินต้นแบบ หรือพิมพ์ นำดินที่ตำเสร็จแล้วมา ปั้นเป็นหุ่นให้มีรูปร่างลักษณะตามที่ต้องการ โดยเผื่อขนาดไว้ก่อนที่จะนำไปกลึง แล้วใช้ไม้มอนเสียบตรงกลางหุ่นดินต้นแบบ แล้วนำไปตากแดดให้แห้ง ระยะเวลา ขึ้นอยู่กับหุ่นดินต้นแบบ



ภาพที่ 17 การปั้นหุ่นดินต้นแบบ แล้วการนำหุ่นดินต้นแบบไปตากแดด (ผู้วิจัย, 2557)

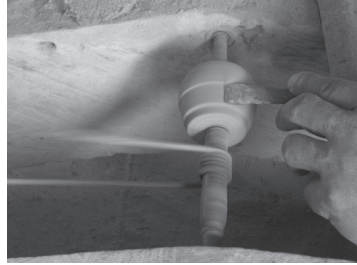
ขั้นตอนที่ 3 การประกอบหุ่นเข้ากับไม้มอน ใช้ไม้มอนเสียบกลางหุ่นต้นแบบที่แห้งแล้ว มาเข้ากับไม้มอน เพื่อให้สามารถจับยึดกลึงได้



ภาพที่ 18 การประกอบหุ่นเข้ากับไม้มอน (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 4 การกลึงพิมพ์ หรือเลียนพิมพ์

นำหุ่นต้นแบบหรือพิมพ์ ที่แห้งแล้ว
นำไปเข้าไม้มือนแล้วประกอบใส่โองกลึง เพื่อ
ทำการกลึงพิมพ์ ให้เรียบและได้ขนาดตามที่
ต้องการ



ภาพที่ 19 การกลึงพิมพ์ (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 5 การต้มขี้ผึ้ง และทำเส้นขี้ผึ้ง

หมายถึง การผสมขี้ผึ้ง โดยมี
ส่วนผสมขี้ผึ้ง ชันณรงค์ (ขี้ชี) ชันโรง (ขี้สูด)
ต้มผสมให้เข้ากัน พอต้มได้ที่แล้ว ไปกรองใส่
ภาชนะที่มีน้ำรองอยู่ เป็นตะแกรงละเอียด
กรองขี้ฝุ่น เหลือไว้แต่เนื้อขี้ผึ้ง พอขี้ผึ้งแข็งตัว
นำขี้ผึ้งไปอังไฟให้นิ่ม เพื่อจะรีดให้เป็นเส้น
โดยใช้บั้งเดียว



ภาพที่ 20 การใช้งานบั้งเดียวกรีดเส้นขี้ผึ้ง (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 6 การพันขี้ผึ้ง หรือเคียนขี้ผึ้ง นำเส้นขี้ผึ้งพันรอบหุ่นดิน
ต้นแบบจนเต็ม แล้วแต่งรอยช่องและร่องขี้ผึ้งให้เรียบร้อย จากนั้นนำไปอังไฟ
บิให้เป็นเนื้อเดียวกัน



ภาพที่ 21 พันขี้ผึ้งรอบหุ่นดิน และการบิขี้ผึ้งให้เรียบสม่ำเสมอ (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 7 การกลึงซี่ผึ้ง หรือเลียนซี่ผึ้ง นำหุ่นต้นแบบที่พันเส้นซี่ผึ้งเสร็จเรียบร้อยแล้วนำมากลึงซี่ผึ้งให้เรียบเป็นรูปทรงสวยงาม ซึ่งเหมือนผิวงานจริง เมื่อหล่อเป็นชิ้นงานสำเร็จ



ภาพที่ 22 การกลึงซี่ผึ้ง และกลึงแต่งผิวซี่ผึ้งให้เรียบ (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 8 การพิมพ์ลาย เป็นขั้นตอนการสร้างลวดลายโดยใช้วิธีการทำพิมพ์ 2 วิธี คือใช้ลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และแท่งกดพิมพ์ลาย ให้ได้ลวดลายตามที่ต้องการ



ภาพที่ 23 การพิมพ์ลายโดยใช้ลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และการพิมพ์ลายโดยใช้แท่งกดพิมพ์ลาย (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 9 การติดขนวน หมายถึง ติดขนวนเพื่อทำเป็นรูสำหรับแทงน้ำทอง และให้เป็นเส้นทางไหลของน้ำทองผ่านเข้าไปสู่เบ้าชิ้นงาน ขนาดของขนวนขึ้นอยู่กับขนาดชิ้นงานว่าเป็นชิ้นเล็กหรือชิ้นใหญ่

ภาพที่ 24 การติดขนวน (ผู้วิจัย, 2557)



ขั้นตอนที่ 10 การโอบเพชร

หมายถึง ขั้นตอนการใช้ดินจอมปลวกผสมมูลวัว ปอกหุ้มหุ่น แล้วนำมาโอบติดกับหุ่นขี้ผึ้งหรือแม่พิมพ์ เพื่อรักษาลวดลาย หลังจากที่ทำลวดลายเสร็จเรียบร้อยแล้ว

ภาพที่ 25 การโอบเพชร (ผู้วิจัย, 2557)



ขั้นตอนที่ 11 การติดพวง หรือติดแขน

หมายถึง การรวมสายชนวนหัตถกรรมทองเหลืองที่มีขนาดเล็ก เช่น กระพรวน มารวมเข้าด้วยกัน การรวมชนวนให้เป็นแท่งเดียวกัน จะอยู่รวมกันเป็นกระจุก

ภาพที่ 26 การติดพวง หรือติดแขน (ผู้วิจัย, 2557)



ขั้นตอนที่ 12 การโอบเบ้า โดยหลังจากดินเพชรที่เราหุ้มแม่พิมพ์แห้งดีแล้ว ใช้ดินจอมปลวกผสมเกลบ ผสมให้เข้ากันมาปอกหรือหุ้มเบ้าอีกรอบหนึ่ง เพื่อรักษาไม่ให้แม่พิมพ์แตก และให้สามารถตั้งวางบนดินเพื่อการเทหล่อได้ แล้วนำไปตากแดดให้แห้ง ระยะเวลา 2-3 วัน แล้วแต่ขนาดของชิ้นงาน



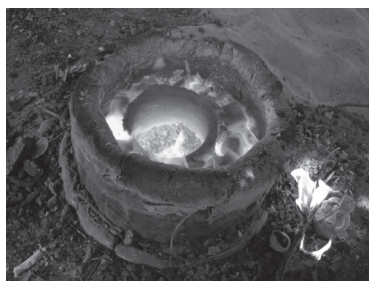
ภาพที่ 27 การเตรียมดินโอบเบ้า การโอบเบ้า และนำเบ้าที่โอบดินเสร็จแล้วไปตากแดดให้แห้ง (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 13 การสูมบ้า หรืออุ่นบ้า เป็นขั้นตอนการเผาบ้าเพื่อให้ขี้ผึ้งละลายออก โดยนำขี้งานที่แห้งแล้วมาแกะให้เห็นรูขนวน เพื่อเททองเข้าไป แล้วนำไปเข้าเตาเผา โดยคว่ำปากขึ้นงานลง ใช้ระยะเวลาประมาณ 3-4 ชั่วโมง แล้วแต่ขนาด ถ้าใหญ่ก็เพิ่มขึ้นไปอีก หรือให้ดูสีหุ่นต้นแบบดูบ้าว่าเป็นสีแดงวาวปั้ง โดยหลังจากขี้ผึ้งละลายออกจากบ้าจนหมดจะทำให้เกิดโพรงว่าง เพื่อนำโลหะเหลวเทเข้าไปแทนที่ว่างในขั้นตอนต่อไป



ภาพที่ 28 การนำบ้าที่ตากแดดแห้งแล้วมาสูม เผาไฟให้ร้อนด้วยฟืน (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 14 การหลอมน้ำทอง หลอมน้ำทองไว้ใกล้ๆ กับเตาเผาโดยการอุ่นบ้าไว้ก่อนประมาณ 1 ชั่วโมง ในการหลอมน้ำทองคำนวณปริมาณทองจากขี้งาน ในการหลอมแต่ละครั้งใช้อุณหภูมิประมาณ 1,100 องศาเซลเซียส ขึ้นไป



ภาพที่ 29 การนำทองเหลืองใส่ในบ้าหลอม และการหลอมทองเหลืองจนหลอมเหลว (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 15 การเททอง โดยการต้มน้ำทองให้หลอมละลายไว้อ่อน ระหว่างการเผาเข้าให้สูญเสียฝั่ง เมื่อเข้าหรือหุ่นต้นแบบเผาได้ที่แล้ว ก็สืบออกจากเตาเผา มาตั้งไว้ข้างเตาหลอม โดยการวางหงายปากขึ้น วางสักครู่หนึ่งเพื่อให้อากาศในเข้าหลอมระบายออก แล้วใช้กระบวยตักน้ำทองจากเตาหลอม นำน้ำทองมาเทในรูเข้าหลอมจนเต็มปากเข้าหลอมหุ่นต้นแบบ



ภาพที่ 30 การนำเข้าออกจากเตาเผานำไปวางบนพื้น และตักน้ำทองด้วยกระบวยเทลงในเข้า (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 16 การแกะแบบ เมื่อโลหะแข็งตัวดีแล้ว ทำการทุบเข้าดินหุ่นต้นแบบ ให้แตกเพื่อเอาดินต้นแบบออก ตัดชนวนหรือส่วนเกินที่ไม่ต้องการออก แล้วนำไปทำความสะอาด



ภาพที่ 31 การแกะแบบ และการแยกชิ้นงานหล่อ (ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 17 การกลึงแต่ง หรือการเลี่ยน ใช้เครื่องกลึงแต่งผิวชิ้นงาน
ให้สวยงามจากตัวงาน



ภาพที่ 32 งานหล่อที่ยังไม่เลี่ยน และกลึงแต่งหรือการเลี่ยน ให้ผิวเรียบเงางาม ตามที่ต้องการ
(ผู้วิจัย, 2557)

ขั้นตอนที่ 18 การตกแต่งเก็บรายละเอียด โดยนำชิ้นงานไปขัดเงาให้
สวยงาม แล้วประกอบชิ้นงาน ได้ผลงานสำเร็จพร้อมนำไปใช้งานหรือส่งหัตถกรรม
ทองเหลืองจำหน่ายต่อไป



ภาพที่ 33 การตกแต่งเก็บรายละเอียด (ผู้วิจัย, 2557)

4. การอนุรักษ์ภูมิปัญญาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว

การอนุรักษ์ภูมิปัญญาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว โดยสิ่งที่อนุรักษ์ คือรูปแบบ ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมทองเหลือง และรูปแบบลวดลายหัตถกรรมทองเหลือง แบบดั้งเดิม และการอนุรักษ์เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง ไว้ให้คงอยู่ตลอดไป

5. การพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว

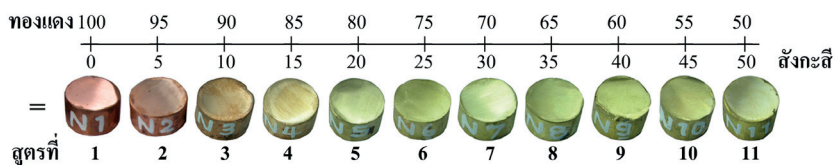
ในการพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง ได้ทำการทดลองหัตถกรรมทองเหลือง 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 การทดลองหาส่วนผสมของหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ด้วยกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง ผลการทดสอบทองเหลือง พบว่า อุณหภูมิจุดหลอมละลาย $1,100^{\circ}\text{C}$ มีส่วนผสมของทองแดง 62.5 % สังกะสี 32.43 % ตะกั่ว 2.42 เปอร์เซ็นต์ ดีบุก 1.03 % อะลูมิเนียม 0.719 % และวัดความแข็ง พบว่า มีความแข็ง 75.4 HV 30 มีลักษณะสีเป็นสีเหลือง มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการหล่อหัตถกรรมทองเหลือง เช่น กระดิ่ง กระพรวน ผอบ

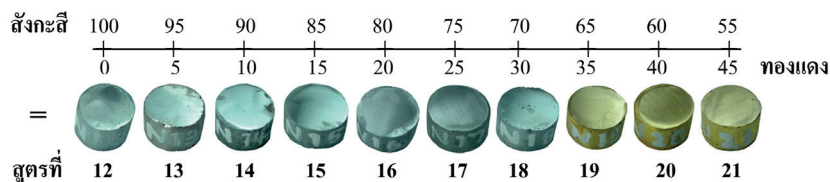


ภาพที่ 34 ทองเหลืองจากการทดลองหาส่วนผสมของหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว (ผู้วิจัย, 2557)

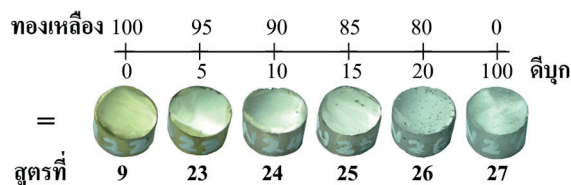
ส่วนที่ 2 การทดลองผสมทองเหลือง ด้วยกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง เพื่อหาคุณสมบัติที่เหมาะสมกับการนำไปออกแบบผลิตภัณฑ์ต่างๆ ใช้ส่วนผสมโดยน้ำหนัก ผลการทดลอง พบว่า ได้สูตรส่วนผสมของโลหะที่ใช้หล่อหัตถกรรมทองเหลือง โดยใช้ทฤษฎีเส้นตรง (Line blend) (Robin Hopper, 1984, Page 64-66) จำนวน 45 สูตร โดยเพิ่มปริมาณส่วนผสมสูตรละ 5 เปอร์เซ็นต์ดังภาพต่อไปนี้



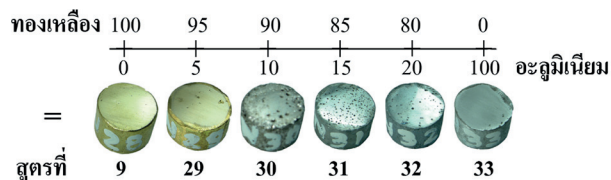
ภาพที่ 35 ผลการทดลองผสมทองเหลือง มีทองแดงเป็นธาตุผสมหลักผสมกับสังกะสี



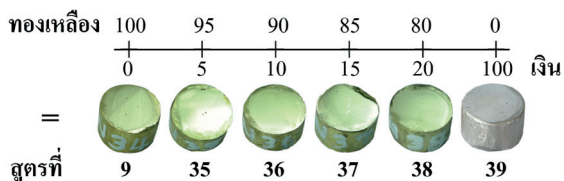
ภาพที่ 36 ผลการทดลองผสมทองเหลือง มีสังกะสีเป็นธาตุผสมหลักผสมกับทองแดง



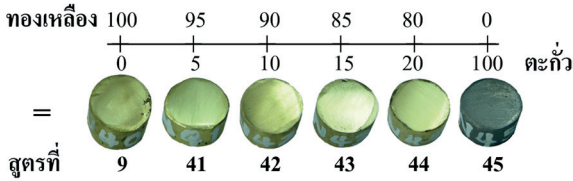
ภาพที่ 37 ผลการทดลองผสมทองเหลืองกับดีบุก



ภาพที่ 38 ผลการทดลองผสมทองเหลืองกับอะลูมิเนียม



ภาพที่ 39 ผลการทดลองผสมทองเหลืองกับเงิน



ภาพที่ 40 ผลการทดลองผสมทองเหลืองกับตะกั่ว

จากผลการทดลองผสมทองเหลือง พบว่า ทองเหลืองที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับงานหัตถกรรมทองเหลือง มากที่สุด ในการออกแบบเครื่องตกแต่ง คือมีส่วนผสมทองแดง 67.50 % สังกะสี 27.50 % อะลูมิเนียม 5 % ส่วนผสมที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการออกแบบเครื่องใช้สอย คือมีส่วนผสมทองแดง 62.5 % สังกะสี 32.50 % อะลูมิเนียม 5 % ส่วนผสมที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการออกแบบเครื่องประดับ คือมีส่วนผสมทองแดง 77.50 % สังกะสี 17.50 % อะลูมิเนียม 5 % ส่วนผสมที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการออกแบบประติมากรรมแบบลอยตัว คือมีส่วนผสมทองแดง 57.50 % สังกะสี 37.50 % อะลูมิเนียม 5 %

ส่วนที่ 3 การทดลองสร้างลวดลายบนหัตถกรรมทองเหลือง นอกเหนือจากการพิมพ์ลายลงบนชิ้นด้วยลูกกลิ้งพิมพ์ลาย และแท่งพิมพ์ลาย ได้ทำการทดลองสร้างลวดลายวิธีอื่นๆ เพื่อเป็นทางเลือกใหม่สำหรับการสร้างลวดลายบนหัตถกรรมทองเหลือง มีการทดลอง 5 วิธี คือ 1) การชุบโลหะ 2) การกัดกรด 3) การเจาะหรือการเขียนลายด้วยสว่าน 4) การแกะสลัก และ 5) การทำถมหรือการทำสี ผลการทดลองพบว่าได้ลักษณะของการสร้างลวดลายหัตถกรรมทองเหลือง ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 41 ผลการทดลองสร้างลวดลายในวิธีต่างๆ บนงานหัตถกรรมทองเหลือง

6. การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะหัตถกรรมทองเหลือง

ได้สร้างสรรค์ผลงานการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง ใช้กรรมวิธีการหล่อแบบโบราณแบบสูญขี้ผึ้ง และใช้แนวความคิดในการออกแบบแบบโบราณ เช่นจากรูปแบบหัตถกรรมโลหะบ้านเชียง โดยมีกระบวนการออกแบบ 8 ขั้นตอน คือ การกำหนดขอบเขตของปัญหา การค้นคว้าหาข้อมูล การวิเคราะห์ การสร้างแนวความคิดหลัก การออกแบบร่าง การคัดเลือก การออกแบบรายละเอียด การประเมินผล (นวนนอย บุญวงษ์, 2542, น. 142-143) แล้วทำการประเมินคุณค่าของงานหัตถกรรมทองเหลือง 3 ลักษณะคือ คุณค่าในการใช้สอย คุณค่าในด้านความงาม คุณค่าที่เกิดจากลักษณะเฉพาะถิ่น (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2527, น. 56-70) มีรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง 4 รูปแบบ คือ

- 6.1 การออกแบบเครื่องตกแต่ง เช่น โคมไฟ เจึงเทียน
- 6.2 การออกแบบเครื่องใช้สอย เช่น ภาชนะต่างๆ มี ถ้วย ถาด
- 6.3 การออกแบบเครื่องประดับ เช่น กำไล จี้
- 6.4 การออกแบบประติมากรรม เช่น รูปปั้นหล่อแบบลอยตัว

การอภิปรายผล

จากการศึกษารูปแบบ วัสดุ เทคนิคและกรรมวิธีของศิลปะหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว พบว่ามีรูปแบบหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว 2 รูปแบบ คือ หัตถกรรมทองเหลืองแบบดั้งเดิมมีลักษณะเป็นเครื่องใช้สอยแบบโบราณ และหัตถกรรมทองเหลืองแบบใหม่มีลักษณะต่างๆ หลายรูปแบบตามสั่งของลูกค้า และนอกจากนี้ยังมีรูปแบบของลวดลายหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว พบว่า มี 2 รูปแบบ คือลวดลายแบบดั้งเดิมมีลักษณะเป็นลวดลายธรรมชาติและเรขาคณิต และลวดลายแบบใหม่มีลักษณะเป็นลายไทย

การศึกษาวัด วัสดุ พบว่า วัสดุที่ใช้หล่อ คือทองเหลืองมีส่วนผสมของโลหะต่างๆ เช่นทองแดง สังกะสี ดีบุก อะลูมิเนียม และตะกั่ว และวัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในกระบวนการหล่อทองเหลืองแบบสูญขี้ผึ้ง มีด้วยกัน 10 ชนิด ซึ่งได้จาก

ภูมิปัญญาของการเลือกใช้วัสดุ อุปกรณ์และเครื่องมือที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษของช่างหล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ที่หาได้ในท้องถิ่น

การศึกษาเทคนิคและกรรมวิธีการหล่อทองเหลืองแบบโบราณแบบสุญชีฝั่งพบว่า มีเทคนิคและกรรมวิธีการหล่อประมาณ 18 ขั้นตอน แต่ละขั้นตอนล้วนแล้วแต่เป็นงานที่ใช้ฝีมือในการทำทั้งสิ้นมีความละเอียด ประณีตวิจิตรบรรจง ทำจากภูมิปัญญาของช่างหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ที่สืบทอดกันมายาวนาน สอดคล้องกับเทคนิคและกรรมวิธีการหล่อแบบโบราณในยุคบ้านเชียงตอนปลายอายุประมาณ 2,300 ถึง 1,800 ปีมาแล้ว (สุรียา โชคสวัสดิ์, 2551, น. 7) เรียกว่าการหล่อแบบขี้ผึ้ง และผู้วิจัยยังคงอนุรักษ์ถึงศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ในเรื่องรูปแบบ วัสดุ เทคนิคและกรรมวิธีการหล่อหัตถกรรมทองเหลืองแบบโบราณแบบสุญชีฝั่ง ให้มีความสอดคล้องกับภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชน

การพัฒนาศิลปหัตถกรรมทองเหลือง ได้ทำการทดลองวัสดุ 3 ส่วน คือ ในส่วนที่ 1 การทดลองหาส่วนผสมของหัตถกรรมทองเหลืองและสำริด บ้านปะอาว ผลการทดลองได้ทราบถึงส่วนผสมและคุณสมบัติของทองเหลืองที่ใช้ในการหล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว ในส่วนที่ 2 การทดลองผสมทองเหลือง ผลการทดสอบวัสดุ พบว่า ได้ส่วนผสมที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับการออกแบบผลิตภัณฑ์ในแต่ละรูปแบบ และในส่วนที่ 3 การทดลองสร้างลวดลายบนหัตถกรรมทองเหลือง ผลการทดลอง พบว่า ได้วิธีการสร้างลวดลายที่มีความเหมาะสมกับคุณสมบัติของวัสดุ 5 วิธี คือ การชุบโลหะ การกัดกรด การเจาะหรือการเขียนลายด้วยสว่าน การแกะสลัก และการทำถมหรือการทำสี

การออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบหัตถกรรมทองเหลือง ได้ผลงานการออกแบบ 4 รูปแบบคือรูปแบบเครื่องตกแต่ง เครื่องใช้สอย เครื่องประดับ และประติมากรรมแบบลอยตัว จากแนวคิดแบบโบราณ เป็นการต่อยอดภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชน

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการวิจัยเพื่อต่อยอดองค์ความรู้จากภูมิปัญญาหัตถกรรมโลหะอื่นๆ เช่น สำริด เครื่องเงิน เครื่องถม เป็นต้น
2. มีการบูรณาการศิลปหัตถกรรมแต่ละประเภท เช่น บูรณาการหัตถกรรมทองเหลืองกับหัตถกรรมเครื่องเงิน หัตถกรรมทองเหลืองกับหัตถกรรมเครื่องจักสาน หรือหัตถกรรมทองเหลืองกับหัตถกรรมเครื่องปั้นดินเผา
3. สามารถนำกระบวนการวิจัยเรื่องนี้ไปปรับใช้กับศิลปหัตถกรรมประเภทอื่นๆ เช่น การออกแบบหัตถกรรมสิ่งทอ การแกะสลัก เครื่องจักสาน และเครื่องปั้นดินเผา จะได้องค์ความรู้เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชนสู่สากลต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

การวิจัยเรื่อง ศิลปหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว: การอนุรักษ์และพัฒนา เพื่อต่อยอดภูมิปัญญาหัตถกรรมชุมชนสำเร็จลงด้วยดีโดยการสนับสนุนทุนการศึกษาจากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา และได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประจำปี 2558 ขอขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกรียงศักดิ์ เขียวมั่ง อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชาย สิกขา อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ตลอดจนคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา และผู้ทรงคุณวุฒิในการตรวจเครื่องมือวิจัย คือศาสตราจารย์ กิตติคุณ วัฒนะ จุฑะวิภาต อาจารย์ ดร.สารัมภ์ บุญมี และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัฐไท พรเจริญ ที่คอยให้คำปรึกษาให้ความรู้และชี้แนะแนวทางในการทำวิจัย และขอขอบคุณช่างหล่อหัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว และผู้ทรงคุณวุฒิด้านการออกแบบที่ให้ความรู้ในการเก็บข้อมูล นอกจากนี้ที่กล่าวมาผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่มีไฉ่เอียนาม ณ ที่นี้ ที่ให้ความอนุเคราะห์ทำให้งานวิจัยนี้ได้เผยแพร่ต่อสาธารณะเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ต่อไป

บรรณานุกรม

- ขวลิต เชียงกุล. 2545. **โลหะวิทยา**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ส.ส.ท. สมาคมส่งเสริมเทคโนโลยี (ไทย-ญี่ปุ่น).
- นวลน้อย บุญวงษ์. 2542. **หลักการออกแบบ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นิรัช สุดสังข์. 2548. **การวิจัยการออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2527. **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: ปานยา.
- วัฒน์ จุฑะวิภาต. 2527. **หัตถกรรมพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ.
- สาคร คันทโชติและวิศิษฐ์ ศิริสัมพันธ์. 2529. **การออกแบบผลิตภัณฑ์โลหะ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สุริยา โชคสวัสดิ์และคณะ. 2551 . **รายงานการวิจัยเรื่อง หัตถกรรมทองเหลือง บ้านปะอาว มรดกทางศิลปวัฒนธรรม จากภูมิปัญญาโบราณ**. ภาควิชาวิศวกรรมอุตสาหกรรม คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย อุบลราชธานี.
- Hopper, Robin. 1984. *The Ceramic Spectrum*. rev. Pennsylvania: Chilton Book Company.

ดนตรีในพระราชพิธี สมัยรัตนโกสินทร์

Royal court music in The Ratanakosin period

อัศนีย์ เปลียนศรี*

บทคัดย่อ

บทความนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงถึงนัยสำคัญของดนตรีในพระราชพิธีหรือดนตรีพิธีกรรม สำหรับพระมหากษัตริย์ นอกจากการแสดงความเชื่อที่ยึดถือว่าเสียงดนตรีเป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์ที่เป็นสื่อกลางในการประสานระหว่างจิตมนุษย์ และสิ่งที่มองไม่เห็นหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งมนุษย์เชื่อว่ามีอยู่จริง และสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยการประกอบพิธีกรรม ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ ให้มีความสมบูรณ์ แสดงถึงพระเกียรติยศ เป็นสิริสวัสดิ์แก่ประเทศชาติ และอำนวยความสะดวกความสุขความเจริญสู่ประชาชน นัยสำคัญของดนตรีในพระราชพิธี คือ การบรรเลงประกอบกิจการของผู้เข้าร่วมพิธีในลักษณะต่างๆ โดยประโคมเป็นสัญญาณในแต่ละลำดับขั้นตอนของพระราชพิธีนั้นๆ เรียกว่า กาลเทศวิภาค (Demarcation) เป็นการแสดงลำดับเหตุการณ์ให้ผู้เข้าร่วมพิธีทราบว่ากิจกรรมต่างๆ ได้ดำเนินการถึงขั้นตอนใด อีกทั้งความหมายของเพลงที่บรรเลงจะสอดคล้องกับกิจกรรมที่ทำในขณะนั้นด้วย และการประโคมดังกล่าว ยังช่วยกระตุ้นให้ผู้เข้าร่วมพิธีบังเกิดความรู้สึกตื่นเต้น บันดาลใจให้เกิดจินตนาการสมมุติร่วมกันในพิธีอีกประการหนึ่ง

คำสำคัญ : ดนตรีในพระราชพิธี ดนตรีพิธีกรรม ดนตรีในสมัยรัตนโกสินทร์

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Abstract

This article aimed to discuss the significance of Thai royal court music performed in royal ceremonies and rituals resided by the king during the Ratanakosin Period. According to Thai traditional beliefs, music is a form of sacred communicative medium that links man's spirit to invisible and supernatural beings. Ceremonies and rituals are viewed as a path to connect with those spirits. Music is an important element of such ceremonies that it completes the ceremonial process, honor and, moreover, gives blessings to the nation and its people. Royal court ceremonial music has a significant role that it is performed to indicate the actions of the participants of the ceremony. In a royal ceremony, there are many different steps of the whole procedure and uniquely, each step has a different music performed by the ensemble while it is being undertaken. Such royal court ceremony is called 'demarcation' and different songs are performed to indicate what step being played is related to the characteristics of the undertaken actions in each step of the ceremony. Such intensity of the music played in accompany with each step can also invoke the participants' enthusiasm and unite them with the spirit of the ceremony.

Keywords : royal court ceremonial music, ritual music, music in the Ratanakosin Period

นับตั้งแต่มนุษย์ลืมตามองโลกในวันแรกแห่งชีวิต กระทั่งหลับตาลงอีกครั้ง เมื่อสิ้นสุดวันสุดท้ายของชีวิตนั้น มนุษย์ต้องมีความผูกพันหรือเกี่ยวข้องกับสิ่งหนึ่งตลอดชีวิต สิ่งนั้นเรียกว่า “ความเชื่อหรือศรัทธา” ซึ่งเป็นความคิดพื้นฐานให้มนุษย์กระทำการต่างๆ ทั้งด้านดีและด้านร้าย ตามปรัชญา แนวคิดหรือหลักคำสอนใน

ลัทธิศาสนาที่ตนยึดถือเพื่อเป็นวิถีทางในการดำเนินชีวิตของตน ผลจากการที่มนุษย์มีความเชื่อ ความศรัทธาในสิ่งที่มองเห็นได้ รับรู้ได้โดยญาณสัมผัสทั้งห้า และสิ่งที่อยู่นอกเหนือการรับรู้จากญาณสัมผัสทั้งห้านั้น ก่อให้เกิด “พิธีกรรม” ขึ้นเพื่อเป็นกิจกรรมที่ช่วยทำให้มนุษย์จับต้องความเชื่อซึ่งเป็นนามธรรมในลัทธิหรือศาสนานั้นๆ ให้กลายมาเป็นรูปธรรมได้ ทั้งยังก่อให้เกิดประโยชน์หลายประการแก่ผู้เข้าร่วมพิธี เช่น เพื่อความขลังและเป็นสิริมงคล ช่วยให้มีมีความสุขกายสบายใจ ก่อให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะ เป็นต้น

สังคมไทยนับแต่โบราณกาล เมื่อเราถือกำเนิดขึ้นเป็นสมาชิกใหม่ในครอบครัว จะมีพิธีกรรมอันเนื่องมาจากความเชื่อต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องกับเรา โดยทันทีทันใดนั่นก็คือ พิธีรับขวัญและสู่ขวัญ เพื่อป้องกันอำนาจของภูตผีปีศาจหรือวิญญาณร้ายที่จะมานำวิญญาณทารกคนนั้นไป เมื่อโตขึ้นมาราวอายุได้ 9 ขวบขึ้นไป ก็จะมีพิธีโกนจุก หรือเกิดเจ็บไข้ได้ป่วย มีเหตุต้องเดินทางไกล ก็จะมีพิธีทำขวัญอีก หลังจากนั้น เมื่ออายุสมควรบวชเรียนได้ก็จะประกอบพิธีอุปสมบท หากเป็นผู้หญิงก็จะข้ามพิธีนี้ไปเป็นการจัดพิธีแต่งงานแทน และสุดท้ายของชีวิต เมื่อสิ้นลมหายใจ ก็จะต้องประกอบพิธีศพให้กับผู้ชายขนมัม แสดงให้เห็นว่า นับแต่เราเกิดกระทั่งตาย ล้วนแต่มีพิธีกรรมต่างๆ เกี่ยวข้องในวิถีชีวิตเสมอ

การประกอบพิธีกรรมดังกล่าวข้างต้น ชาวบ้านโดยทั่วไปก็จะกระทำกันตามกำลังของตนหากผู้เป็นประธานในพิธีเป็นผู้มียศถาบรรดาศักดิ์ ก็จะปรุงแต่งพิธีเหล่านี้ให้มีความแตกต่างไปจากปกติสามัญ ยิ่งถ้าผู้นั้นเป็นถึงพระเจ้าแผ่นดินหรือพระมหากษัตริย์ พิธีกรรมเหล่านั้นที่มีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์ประธานก็จะเรียกว่า “พระราชพิธี” ซึ่งในหนังสือ ศาสนพิธี (อัจฉริยา สงทอง, 2548 : 5) ได้อธิบายไว้ว่า

“พระราชพิธี เป็นงานหลวงสำหรับพระมหากษัตริย์ จัดขึ้นเป็นประจำตามกำหนดกาล โดยเป็นพระราชประเพณีสืบเนื่องมาแต่โบราณกาล ประการหนึ่ง และโดยเป็นการพิเศษที่ทรงโปรดเกล้าฯ ให้จัดเป็นงานพระราชพิธีอีกประการหนึ่ง...”

ดังนั้น พระราชพิธี ซึ่งเป็นงานหลวงสำหรับพระมหากษัตริย์ จึงแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. **พระราชพิธีที่จัดขึ้นสืบมาแต่โบราณกาล** มักจัดขึ้นเป็นประจำตามกำหนดการที่เวียนมาถึงทุกรอบปี หรือเรียกว่าเป็นพระราชพิธีประจำปีก็ได้ เช่น พระราชพิธีสงกรานต์ (เดือนเมษายน) พระราชพิธีฉัตรมงคล (เดือนพฤษภาคม) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา (เดือนธันวาคม) เป็นต้น

2. **พระราชพิธีที่จัดขึ้นเป็นพิเศษ** พระราชพิธีลักษณะนี้ เป็นพระราชพิธีที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดขึ้นเป็นงานพระราชพิธี ซึ่งมักเป็นงานเฉพาะคราว เช่น พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ พระราชพิธีทรงผนวช พระราชพิธีอภิเษกสมรส เป็นต้น

ในรัชกาลปัจจุบัน พระราชพิธีต่างๆ ซึ่งเป็นขนบธรรมเนียมประเพณีที่ได้สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน บางพระราชพิธีได้ยกเลิกไปบ้างปรับเปลี่ยนไปตามกาลสมัยบ้าง พระราชพิธีที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันช่วงต้นๆ (บุญตา เขียนทองกุล, 2548 : 15) ได้แก่

- (1) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลทรงบาตรขึ้นปีใหม่
- (2) พระราชพิธีสังเวยพระปาย
- (3) พระราชพิธีพระราชกุศลมาฆบูชา
- (4) พระราชพิธีเปลี่ยนเครื่องทรงพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร
- (5) พระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช
- (6) พระราชพิธีสงกรานต์
- (7) พระราชพิธีฉัตรมงคล
- (8) พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ
- (9) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวิสาขบูชา
- (10) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลวันถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า
- (11) พระราชพิธีบำเพ็ญพระราชกุศลวันคล้ายวันสวรรคตพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร

- (12) พระราชพิธีทักษิณานุประทานพระบรมอัฐิสมเด็จพระมหิตลาธิเบศร์
อดุลยเดชวิกรม พระบรมราชชนก
- (13) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลอุปสมบทนาคหลวง
- (14) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลเนื่องในวันอาสาฬหบูชา
และเทศกาลเข้าพรรษา
- (15) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษาสมเด็จพระนางเจ้าฯ
พระบรมราชินีนาถ
- (16) พระราชพิธีสารท
- (17) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน
- (18) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลทักษิณานุประทานวันปิยมหาราช
- (19) พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา

อย่างไรก็ตาม สังเกตว่า พระราชพิธีต่างๆ ข้างต้น โดยมากมักเกี่ยวเนื่องด้วยศาสนาทั้งสิ้น ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดเรื่องนิยมหรือสมมติเทพ ตามคติความเชื่อดั้งเดิมที่มีแต่โบราณกาล โดยเฉพาะความเชื่อในศาสนาฮินดู (เดิมเรียก “ศาสนาพราหมณ์”) นับว่ามีอิทธิพลต่อพระราชพิธีในราชสำนักมาแต่ครั้งสมัยกรุงสุโขทัย ซึ่งหม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช (คึกฤทธิ์ ปราโมช อ้างถึงใน ปรีชา ช่างขวัญยืน และสมภาร พรหมทา, 2552) ได้แสดงทัศนะตอนหนึ่งไว้ว่า

“ศาสนาฮินดู เป็นศาสนาที่เหมาะสมสำหรับส่งเสริมพระราชอำนาจด้วยเหตุนี้กษัตริย์อยุธยาจึงนำเอาศาสนานี้มาใช้ในราชสำนัก ศาสนาฮินดูมีอิทธิพลต่อราชสำนักไทยมายาวนานจนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงมีการนำพิธีกรรมทางพุทธศาสนาเข้าไปแทรกพิธีกรรมแบบพราหมณ์ในงานพระราชพิธี แต่ก็แทรกได้ไม่มากนัก ปัจจุบัน ศาสนาฮินดูยังคงมีอิทธิพลอยู่ในพระราชพิธีต่างๆ”

นอกจากนั้น พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เรื่อง “พระราชนิธิธิสิบสองเดือน” (ชัยยง หินอ่อน, 2549: 2) ทรงอธิบายเรื่องการจัดงานพระราชนิธิอันเกี่ยวเนื่องศาสนาและความเชื่อไว้ดังนี้

“...พระราชนิธิซึ่งมีสำหรับพระนครที่ได้ประเพณีมาแต่ก่อนจนถึงปัจจุบันนี้ อาศัยมาเป็น 2 อย่าง อย่างหนึ่งตามตำราไสยศาสตร์ ที่นับถือ เทพเจ้า อิศวร นารายณ์ อย่างหนึ่งมาตามพระพุทธศาสนา แต่พิธีที่มาจากต้นเหตุทั้งสองอย่างนี้มีมาละละกันเป็นพิธีอีกอย่างขึ้นก็มี ...ถึงแม้ว่าคนไทยนับถือพระพุทธศาสนาก็ยังหาอาภรณ์ที่จะละทิ้งการบูชาเช่นสรวงไปได้ไม่ การพระราชนิธิตามไสยศาสตร์ จึงยังไม่ได้เลิกถอนเป็นแต่ความนับถืออันอ่อนน้อมไป ตกอยู่ในทำไว้ดีกว่าไม่ทำ ไม่เสียหายอันใดนัก”

ฉะนั้น ในการประกอบพระราชนิธิ ไม่ว่าจะเป็นงานพระราชนิธิที่พระมหากษัตริย์ทรงเสด็จพระราชดำเนินมาด้วยพระองค์เอง หรือทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานให้ผู้อื่นกระทำแทนก็ดี จะขาดการประโคมดุริยางค์ดนตรีเสียมิได้ ซึ่งมนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท อ้างถึงในบุญตา เขียนทองกุล, 2548: 1) กล่าวไว้ตอนหนึ่งว่า

“...พระราชนิธิทั้งหลายที่ทรงกระทำด้วยพระองค์เองก็ดี หรือทรงพระราชทานให้ผู้อื่นกระทำแทนก็ดี จะมีได้มีงานใดเลยที่จะขาดการประโคมด้วยดุริยางค์ดนตรี เพราะเสียงประโคมของดนตรี ปี่พาทย์เป็นเครื่องกระตุ้นเตือนใจให้บังเกิดความรู้สึกตื่นตัว และบันดาลใจให้รวมใจอยู่ตรงกันในพระราชนิธินั้น และเมื่อได้ใช้เครื่องบรรเลงและเพลงเหล่านั้น ได้ผลตามประสงค์แล้ว ก็ยึดถือเป็นแบบแผนปฏิบัติจุมิบบัญญัติสืบต่อกันมา...”

ดนตรีจึงมีความสำคัญสำหรับพิธีกรรมในพระราชนิธิต่างๆ ทำให้พระราชนิธิมีความสมบูรณ์ ตามคติความเชื่อที่ยึดถือว่า เสียงดนตรีเป็นสื่อกลางในการประสานระหว่างจิตมนุษย์ และสิ่งที่มองไม่เห็นหรืออำนาจเหนือธรรมชาติ

ซึ่งมนุษย์เชื่อว่ามียุ่จริงและสามารถติดต่อสื่อสารได้ด้วยการประกอบพิธีกรรมดนตรีจึงเป็นส่วนหนึ่งในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ เรียกว่า “ดนตรีในพระราชพิธี” ซึ่งบุญตา เขียนทองกุล (2548: 1) อธิบายว่า หมายถึง เครื่องดนตรีหรือวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบสอดแทรกอยู่ในพิธีของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งถือเป็นราชประเพณีที่กำหนดไว้ในกฎหมายจารีตประเพณีที่พระมหากษัตริย์ทรงปฏิบัติเป็นพระราชกรณียกิจสืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยจวบจนถึงปัจจุบัน

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธีนั้น อาจจำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ

1. เครื่องประโคม เป็นการประสมวงแบบพิเศษที่จัดขึ้นเฉพาะในงานที่มีศักดิ์อันสมควรเท่านั้น เพื่อเป็นการถวายพระเกียรติยศแด่พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ ตามคติความเชื่อที่เราได้รับจากอารยธรรมอินเดีย ซึ่งมักนิยมนำสิ่งที่มีความหมายเป็นมงคลเข้าประกอบพิธีกรรม ให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์ คำว่า “วงเครื่องประโคม” มีใช้ชื่อวงดนตรี แต่เป็นคำที่แสดงถึงหน้าที่ของวงดนตรีประเภทนี้ คือ ใช้เพื่อการประโคมเป็นสัญญาณนั่นเอง ในปัจจุบัน มีระเบียบแบบแผนในการประสมวงเครื่องประโคมทั้งสิ้น 2 ประเภท ได้แก่

1.1 วงเครื่องสังข์ ประกอบด้วยสังข์ 1 แตรรอง 1 แตรฝรั่ง 4 ใช้ประโคมในพระราชพิธีทั่วไป โดยปกติจะมีฆ้องชัยตีขึ้นนำก่อน ซึ่งปรากฏในหมายกำหนดการว่า “เจ้าพนักงานกลั่นฆ้องชัย ชาวพนักงานประโคมสังข์แตรดุริยางค์” แต่ฆ้องชัยจะไม่ใช้ในบางพระราชพิธี และการประโคมด้วยวงเครื่องสังข์นี้ จะมีวงปี่พาทย์พิธีบรรเลงร่วมในงานพระราชพิธีทุกครั้ง



ภาพที่ 1 การประโคมวงสังข์แตร (แบบมีฆ้องชัย)

ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล, 2548

1.2 วงกระหังแตรมโหระทิก ประกอบด้วยพนักงานเป่าแตรมฝรั่ง 4 คน และตีมโหระทิก 2 คน โดยประโคนขึ้นพร้อมกัน และลงจบพร้อมกันทั้งมโหระทิก และแตรมฝรั่ง สำหรับใช้ประโคนในงานพระราชพิธีที่มีการ “เสด็จออกมหาสมาคม” อาทิเช่น พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา พระราชพิธีฉัตรมงคล เป็นต้น



ภาพที่ 2 วงกระหังแตรมโหระทิก ชุดสถาปเดิมยศ ในทำปฏิบัติ
ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล, 2548

2. **เครื่องบรรเลง** เป็นการนำเครื่องดนตรีที่สามารถทำให้เกิดเสียงเป็นทำนองเพลงได้ เข้าประสมกันเป็นวงดนตรี สำหรับบรรเลงในพระราชพิธีต่างๆ ปัจจุบันนี้มีระเบียบแบบแผนในการประสมวงเครื่องบรรเลงทั้งสิ้น 4 ประเภท ได้แก่

2.1 วงขับไม้ สันนิษฐานว่า คงรับระเบียบแบบแผนการขับไม้มาจากพราหมณ์ ซึ่งเป็นผู้นำในการประกอบพระราชพิธีต่างๆ ในสมัยโบราณ วงขับไม้ประกอบด้วย ผู้บรรเลงซอสามสายคลอไปกับทำนองขับ ผู้ไกวบัณเฑาะว์กำกับ จังหวะ และผู้ขับลำนำคลอไปกับทำนองซอสามสาย สำหรับใช้บรรเลงในพระราชพิธีสมโภชพระมหาเศวตฉัตร พิธีสมโภชช้างเผือก และพิธีเข้าลูกหลวง เป็นต้น



ภาพที่ 3 วงขับไม้

ที่มา : สมเด็จพระยาดำรงราชานุภาพ, 2473

2.2 วงกลองชนะ ประกอบด้วยพนักงานเป่าปี่ 1 คน (เรียกว่า “จ่าปี่”) พนักงานตีเปิงมาง 1 คน (เรียกว่า “จ่ากลอง”) และพนักงานตีกลองชนะ ซึ่งมีทั้งหมด 6 ชนิด ได้แก่ กลองทอง กลองเงิน กลองแดงลายทอง กลองเขียวลายเงิน กลองแดง และกลองเขียว สำหรับกลองชนะนี้ จะใช้ทั้งงานมงคลและอวมงคล ส่วนจะใช้ชนิดใด และจำนวนเท่าใดนั้น ขึ้นอยู่กับฐานันดรศักดิ์ของผู้เข้าร่วมพิธี และหากใช้ปี่ขวาใน วงกลองชนะ จะเรียกว่า “วงปี่ขวากลองชนะ” ซึ่งแต่เดิม ใช้ประโคมในกระบวน พุทธยาตราทางสถลมารคเท่านั้น ปัจจุบันใช้ในพระราชพิธีอื่นๆ ด้วย เช่น ประโคม ในกระบวนแห่พระราชพิธีแรกนาขวัญ เป็นต้น หากใช้ปี่โหนดแทนปี่ขวา ก็จะมีชื่อว่า “วงปี่โหนดกลองชนะ” ซึ่งจะใช้ประโคมเฉพาะงานอวมงคลในขบวนพุทธยาตรา งานพระบรมศพ พระศพ หรือประโคมประจำพระบรมศพ เท่านั้น



ภาพที่ 4 วงปี่โหนดกลองชนะ บรรเลงประกอบริ้วขบวนอัญเชิญพระศพ

ที่มา : www.palaces.thai.net

2.3 วงปี่ขวากลองแขก ประกอบด้วยพนักงานเป่าปี่ขวา 1 กลองแขก 2 และฉิ่ง 1 เดิมเป็นวงประโคมที่เป็นสามัญ ซึ่งปฏิบัติอยู่แทบทุกงาน โดยใช้บรรเลง พร้อมกับวงปี่พาทย์พิธี ทั้งในกระบวนพระราชพิธีอาพาธพินาศในกระบวนพุทธยาตรา และการประโคมในพระบรมมหาราชวัง แต่ในปัจจุบัน ได้งดวงปี่ขวากลองแขก เพราะเหตุว่าไม่อาจจะบรรเลงงานใด วงปี่ขวากลองแขก จะบรรเลงแต่เพลงสรรเสริญ เท่านั้น ปัจจุบันคงมีบรรเลงอยู่ในกระบวนพุทธยาตราทางสถลมารคเท่านั้น



ภาพที่ 5 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ สำหรับบรรเลงในงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน
เมื่อเสด็จพระราชดำเนินโดยขบวนพยุหยาตราทางชลมารค
ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล, 2548

2.4 วงปี่พาทย์พิธี เติมงานพระราชพิธีทั่วไป มักใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่
หรือเครื่องใหญ่บรรเลงประกอบ ปัจจุบัน การประสมวงปี่พาทย์พิธีประกอบด้วย

- | | |
|--------------|---------------|
| 1. ปี่ใน | 4. ฆ้องวงใหญ่ |
| 2. ระนาดเอก | 5. ตะโพน |
| 3. ระนาดทุ้ม | 6. ฉิ่ง |



ภาพที่ 6 วงปี่พาทย์พิธี ในงานพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน
ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล, 2548

ลักษณะการประสมวงปี่พาทย์ข้างต้นนี้ไม่ได้เรียกว่า วงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือวงปี่พาทย์เครื่องหกแต่อย่างใด บางครั้งเรียกกันว่า “วงปี่พาทย์หน้าจั่ว” แต่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ซึ่งมีหน้าที่รับผิดชอบการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบ พระราชพิธี เรียกว่า “วงปี่พาทย์พิธี”

ปีบ คงลายทอง (2552: 38) ได้อธิบายว่า วงปี่พาทย์พิธีได้ดัดทอน เครื่องดนตรีบางชนิด (ฆ้องวงเล็กและกลองทัด) ให้เหมาะสมกับงบประมาณ และในบางโอกาสที่ต้องการความสะดวกในการเคลื่อนย้ายไปปฏิบัติงานนั้น เช่น งานพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐินที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินด้วยพระองค์เองหรือพระราชทานผ้าพระกฐินให้ ผู้หนึ่งผู้ใดทอดแทนพระองค์ วันหนึ่งอาจทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทาน ผ้าพระกฐินหลายวัด แต่จำเป็นต้องใช้นักดนตรีชุดเดียวกัน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร โดยอาจารย์มนตรี ตราโมท จึงได้แก้ไขปัญหานี้โดยจัดระเบียบวิธีการ ประสมวงปี่พาทย์พิธีดังเช่นปัจจุบัน แต่ในบางพระราชพิธีก็อาจจะใช้วงปี่พาทย์พิธี (เครื่องคู่หรือเครื่องใหญ่) ก็ได้ อาทิ ในงานพระราชพิธีบวงสรวงพระสยามเทวาธิราช พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ เป็นต้น

ระเบียบวิธีการบรรเลงดนตรีในพระราชพิธีนั้น จะบรรเลงประกอบกัน ระหว่างวงสังข์และวงปี่พาทย์พิธี และวงกลองชนะ ตามปกติขั้นตอนการบรรเลง จะเริ่มโดยให้ฆ้องชัย สังข์ และแตร บรรเลงนำขึ้นก่อน จากนั้นวงปี่พาทย์จึงบรรเลงตาม จนกระทั่งเสร็จสิ้นพิธีนั้นโดยใช้เวลาตั้งแต่ 5 นาที จนถึง 1 ชั่วโมง แล้วแต่พระราชพิธี นั้นๆ ส่วนสำคัญของระเบียบในการบรรเลงปี่พาทย์พิธี จะเน้นที่แนวความซ้ำเร็ว ระดับปานกลาง ทำนอง และลีลาของเพลง ต้องมีความไพเราะ สนุกสนม กลมกลืนกัน ไม่มีทำนองโดดเด่นโดดเด่นอย่างเช่นการบรรเลงเดี่ยวโดยเด็ดขาด เช่น ผู้บรรเลง ระนาดเอก จะต้องไม่ตีสะบัดชัยให้ทำนองเพลงวิจิตรพิสดารแต่ประการใดเลย ซึ่งเป็นระเบียบการบรรเลงปี่พาทย์พิธีที่ได้ยึดถือมาโดยตลอด

อย่างไรก็ตาม การประโคนศุริยวงศ์ดนตรีในพระราชพิธีต่างๆ นั้น หากพระราชพิธีใดที่มีพิธีกรรมทางศาสนาเกี่ยวข้องกับแล้ว ระเบียบการบรรเลงดนตรีในพระราชพิธีทางศาสนานั้น จะต้องใช้วงปี่พาทย์* บรรเลงประกอบพระราชพิธี ด้วยปฐมเหตุนั้นเชื่อว่า ดนตรีเป็นของสูงสำหรับบูชาแก่ศาสนา ดังที่พระยาอนุমানราชชน (2533: 44 - 45) กล่าวไว้ว่า

“...คติถือผีสิ่งทางเทวดา เรียกว่า Animism เป็นลัทธิที่เชื่อว่าสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ เช่น ป่าเขา ต้นไม้ แม่น้ำ หรือสิ่งที่น่าประหลาดอัศจรรย์ ย่อมมีอะไรสิ่งอยู่ ตลอดจนปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เช่น ฝนตก พายุร้อง แผ่นดินไหว สุริยุค্লাส ก็ถือว่ามีสิ่งประจำเหล่านั้นเป็นผู้บันดาลให้ปรากฏขึ้น...คติความเชื่อนี้ เป็นลัทธิศาสนาเดิมของมนุษย์ ตั้งแต่ดึกดำบรรพ์ แม้เมื่อมนุษย์นับถือศาสนาแล้ว ก็ยังนำการแสดงต่างๆ ไปใช้ในทางศาสนา เช่น มีละครสมโภชถวายเป็นเครื่องบูชาบ้าง ประโคนเครื่องศุริยวงศ์หรือสวดขับจ้บระบำรำร่ายบ้าง เพื่อขับกล่อมสดุดีถวายกรบารเอบพระเป็นเจ้า เพราะศิลปะเป็นสิ่งจำเป็น ซึ่งมนุษย์นับถือว่าเป็นของดีงามเป็นของสูง จึงนำเอาไปเป็นเครื่องแสดงประกอบเป็นเครื่องบูชาแก่ศาสนา ซึ่งนับถือว่าเป็นของสูงเหนือสิ่งใดทั้งหมด...”

นอกจากนี้ การใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพระราชพิธี ด้วยมีคติความเชื่อแต่โบราณในเรื่องเกี่ยวกับเครื่องดนตรีตระกูลฆ้อง (Gong) ซึ่งสุจิตต์ วงษ์เทศ (2551) อธิบายว่า ฆ้อง เป็นสัญลักษณ์แห่งความศักดิ์สิทธิ์ และความเป็นใหญ่มาตั้งแต่สังคมมนุษย์ยุคแรกๆ เพราะเมื่อหลายพันปีมาแล้วนั้น โลหะต่างๆ เป็นของหายากโดยเฉพาะโลหะผสมอย่างสำริด (Bronze) ที่ใช้ในการสร้างฆ้อง ซึ่งต้องใช้กรรมวิธีและเทคโนโลยีขั้นสูง เพื่อหลอมโลหะผสมระหว่างทองแดงและแร่อื่นๆ เช่น ดีบุกหรือตะกั่วเข้าด้วยกัน จนกลายเป็นสำริด ชาวบ้านสามัญย่อมไม่มีโอกาสและไม่มีสิทธิ์เป็นเจ้าของเทคโนโลยีนี้ได้ เครื่องดนตรีในตระกูลฆ้อง จึงเป็นสมบัติของส่วนรวมสำหรับหัวหน้าชนเผ่าหรือกษัตริย์เท่านั้นที่จะมีได้

* วงปี่พาทย์แต่โบราณหรือวงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่โน ฆ้องวงใหญ่ ฉิ่ง ตะโพน และกลองทัด

ต่อมาจึงกลายเป็นความเชื่อและยกย่องว่า ห้องเป็นสิ่งของชั้นสูง สำหรับ
อุทิศถวายสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่างๆ ดังมีอยู่ในจารึกสุโขทัยมักกล่าวถึงการถวายห้อยงศ์
แต่พระพุทธเจ้าอยู่เสมอ ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงปี่พาทย์ก็มีนัยแห่งความศักดิ์สิทธิ์
เช่นเดียวกัน ปรากฏตามความคิดเห็นของพิชิต ชัยเสรี (พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน
คณะผู้ดำเนินงานโครงการปริญญาโททางดุริยางคศิลป์ไทย, 2542: 218)
โดยสรุปความได้ดังนี้

1. ห้อย สิ่งมงคล สัญลักษณ์ของความดีงาม และความสดใส เพราะเสียง
โลหะกังวานนั้น ให้อารมณ์ความรู้สึกแห่งสรวงสวรรค์ แม้แต่ชาวตะวันตก ยังถือว่า
เสียงห้อย (ระฆัง) เป็นเสียงศักดิ์สิทธิ์สามารถขับไล่ซาตาน (ปีศาจ) ได้

2. ปี่ สัญลักษณ์แห่งพระวชิระ หรือตัวแทนของการร่ายมนต์อันศักดิ์สิทธิ์
ซึ่งเราได้รับอิทธิพลความเชื่อมาจากชาวอารยัน ในเรื่องวันพิพากษาโลก เมื่อ
เทพกาเบรียลเป่าปี่ขึ้น โลกก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลง มนุษย์จะตื่นขึ้นจากความหลับ
และความตาย

3. ฉิ่ง สัญลักษณ์แห่งกฎธรรมชาติ เพราะฉิ่งมีหน้าที่ทำเสียงฉิ่ง และฉับ
คงที่ตลอดไม่มีการเปลี่ยนแปลง อันเป็นกฎเกณฑ์ปกติของจักรวาล

4. ตะโพน และกลองทัด สัญลักษณ์แห่งความเปลี่ยนแปลง ซึ่งคู่กับ
ความคงที่ของเสียงฉิ่ง เปรียบได้กับปรากฏการณ์ทั้งหลายที่เกิดขึ้น ตั้งอยู่ และดับไป
ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น การประโคมดุริยางค์ดนตรีในพระราชพิธีทาง
ศาสนา จะต้องใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบพระราชพิธีเสมอ เพื่อให้พระราชพิธี
เกิดความสมบูรณ์ เป็นสิริสวัสดิ์แก่ประเทศชาติ และอำนวยความสุขความเจริญ
มาสู่ประชาชน ตามคติความเชื่อดังกล่าวข้างต้น

สำหรับเพลงที่วงปี่พาทย์พิธีใช้บรรเลงในพระราชพิธี คือ เพลงหน้าพาทย์
และเพลงเรื่อง ซึ่งขึ้นอยู่กับพระราชพิธีที่กระทำอยู่ในเวลานั้น ขอยกตัวอย่าง
ประกอบตามคำบรรยายของอาจารย์มนตรี ตราโมท (2538: 11 – 15) ดังต่อไปนี้

(1) พระราชพิธีทรงผนวช

เนื่องด้วยพระมหากษัตริย์ของไทย ทรงเป็นพระพุทธานุสูลัมภก ทุกพระองค์ ดังนั้นเจ้านายที่เป็นผู้ชายตลอดจนถึงองค์พระมหากษัตริย์ เมื่อมีพระชนมายุถึงกำหนดก็ต้องทรงผนวชเป็นพระภิกษุ (พระชนมายุครบ 20 พรรษา บริบูรณ์) อันพระราชพิธีทรงผนวชนี้ ก็ไม่แตกต่างจากพิธีของประชาชน เพราะจะต้องมีพระอุปัชฌาย์ กรรมาจางาจารย์ พระอนุสาวนาจารย์ เช่นเดียวกัน โดยมากอุปัชฌาย์มักจะเป็นสมเด็จพระสังฆราช ส่วนกรรมาจางาจารย์และพระอนุสาวนาจารย์นั้น มักจะเป็นสมเด็จพระราชาคณะ และพระอุโบสถที่จะทรงผนวชก็เป็นอารามที่อยู่ในพระราชฐาน ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เจ้านายที่ทรงผนวชนี้จะกระทำพระราชพิธีในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม โดยเมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จมาถึงมณฑลพิธีก็จะบรรเลงเพลงช้า ครั้นเจ้านายพระองค์ที่ทรงผนวชทรงครองผ้า วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ และเมื่อเสร็จพิธีแล้ว พระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินกลับก็จะบรรเลงเพลงกราวรำเท่านั้นเป็นอันเสร็จพิธี

สรุป วงปี่พาทย์พิธี บรรเลงเพลงประกอบพระราชพิธีทรงผนวช ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

เสด็จฯ ถึงมณฑลพิธี	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	ช้า
ทรงครองผ้า	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	สาธุการ
เสด็จฯ กลับ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	กราวรำ

(2) พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน

ในพระราชพิธีถวายผ้าพระกฐิน ทั้งในกรณีที่พระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินทรงถวายผ้าพระกฐินด้วยพระองค์เอง และพระราชทานผ้าพระกฐินให้ผู้ใดผู้หนึ่งไปทอดแทนพระองค์เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จพระราชดำเนินถึงบริเวณพระอุโบสถ หรือถ้าเป็นกฐินพระราชทาน จะเริ่มบรรเลงเมื่อประธานของงานได้รับพระราชทานผ้าพระกฐินนั้นมาถึงบริเวณอุโบสถ ซึ่งจะมียกฉัตรของแผนกพระราชพิธีบรรเลงอยู่เป็นคู่กันด้วย เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินใกล้จะเข้าบริเวณพระอุโบสถ ฉัตรสังข์เริ่มเป่าขึ้น วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงต่อด้วยเพลงช้า จนกว่าจะทรงกราบพระพุทธรูปและประทับที่เรียบร้อยแล้ว

จึงหยุด การที่จะเริ่มบรรเลงหรือจะหยุดนี้สำหรับงานพระราชทานผ้าพระกฐินมีกรณีพิเศษ ซึ่งถือว่าเป็นวิธีปฏิบัติที่แปลกกว่าในงานพระราชพิธีอื่นๆ คือ มีเจ้าหน้าที่ของสังฆการี* คอยตีระฆังเป็นสัญญาณ เมื่อเสด็จมาถึงและประทับพระที่เรียบร้อยแล้ว เจ้าหน้าที่ของสังฆการีตีระฆังครั้งหนึ่ง ปี่พาทย์ก็ต้องหยุดอย่างเด็ดขาดโดยไม่ต้องระวังอันใดทั้งสิ้น คือ จะต้องหยุดอย่างพร้อมกันเมื่อสุดสิ้นเสียงระฆัง ต่อเมื่อทรงจตุรปูเทียนบูชาพระรัตนตรัยก่อนที่จะทรงรับสั่งถวายผ้าพระกฐิน เจ้าหน้าที่ของสังฆการีก็จะตีระฆังเป็นสัญญาณอีกครั้งหนึ่ง ปี่พาทย์ก็จะบรรเลง **เพลงสาธุการ**ไปจนกว่าเจ้าหน้าที่ของสังฆการีจะตีสัญญาณอีกครั้งหนึ่ง ปี่พาทย์ก็จะหยุดอย่างเด็ดขาดพร้อมกับเสียงระฆังเช่นกัน

สุดท้ายเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ถวายผ้าพระกฐินและอัฐบริหารแก่พระภิกษุสงฆ์เสร็จเรียบร้อยแล้ว พระสงฆ์ถวายอดิเรกและถวายพรลา ครั้นจะเสด็จกลับ เจ้าหน้าที่ของสังฆการีจึงตีระฆังอีกครั้งหนึ่ง ปี่พาทย์ก็จะบรรเลง **เพลงกราวรำ**เรื่อยไปจนเสด็จออกพ้นจากบริเวณพระอุโบสถไปถึงระยะพอสมควรแล้ว ปี่พาทย์จึงจะหยุด ในการหยุดครั้งนี้ เจ้าหน้าที่ของสังฆการีไม่ต้องตีระฆัง นักดนตรีในวงปี่พาทย์จะต้องพิจารณาเองว่า สมควรจะหยุดเมื่อเสด็จไปถึงเพียงใด



ภาพที่ 7 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปในการพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดบวรนิเวศวิหาร เมื่อวันที่ 22 ตุลาคม 2543
ที่มา : <http://www.ohmpps.go.th>

* เจ้าพนักงานผู้มีหน้าที่เกี่ยวกับสงฆ์ในงานหลวง

สรุป วงปีพาทย์พิธี จะบรรเลงเพลงประกอบพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

เสด็จฯ ถึงมณฑลพิธี	ปีพาทย์บรรเลงเพลง	ข้า
จุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย	ปีพาทย์บรรเลงเพลง	สาธุการ
เสด็จฯ กลับ	ปีพาทย์บรรเลงเพลง	กรวาร์

(3) พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ

พระราชพิธีนี้กระทำเป็น 2 วัน คือ วันแรกเป็นพระราชพิธีพืชมงคล จะมีพระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์ เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ธัญพืชที่จะประกอบพิธีแรกนา ในปีนั้นๆ ในสมัยโบราณ พระราชพิธีจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ พระมหากษัตริย์จะเป็นผู้ทรงกระทำเอง แต่ในปัจจุบัน ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งผู้แทนพระองค์ที่จะกระทำพิธีต่อไปตามขนบประเพณีเรียกว่า “พระยาแรกนา” ซึ่งในวันที่พระสงฆ์เจริญพระพุทธมนต์นี้ พระยาแรกนาก็จะมาเฝ้าอยู่ด้วย และรับพระราชทานน้ำพระมหาสังข์กับทรงเจิม เพื่อเป็นสิริมงคลแก่พระยาแรกนา พร้อมทั้งนางเทพีที่จะหาบข้าวสำหรับที่จะประกอบพระราชพิธีแรกนาขวัญ วงดนตรีที่ใช้บรรเลงในพระราชพิธีพืชมงคลคือ วงปีพาทย์ โดยเมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึงมณฑลพิธีก็จะบรรเลงเพลงข้า ครั้นถึงเวลาที่ทรงจุดธูปเทียนก็บรรเลงเพลงสาธุการ และเมื่อเสร็จพิธีก็บรรเลงเพลงกรวาร์ตามปกติ

วันรุ่งขึ้นเป็นพระราชพิธีแรกนาขวัญ ซึ่งจะประกอบขึ้น ณ พุ่งนาหรือบริเวณใดบริเวณหนึ่ง (ปัจจุบันคือ ท้องสนามหลวง) ในสมัยโบราณ ขณะที่พระยาแรกนาได้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตลอดเวลาใด เวลาหวานหรือกิจกรรมใดๆ ก็ตาม ไม่ปรากฏว่ามีการบรรเลงดนตรีแต่อย่างใด ต่อมาในสมัยรัชกาลปัจจุบัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชปรารภขึ้นกับพระราชครูวามเทพมุนีว่า ในพระราชพิธีนี้ ไม่มีดนตรีบรรเลงรู้สึกเจ็บเหงาเกินไป จึงมีพระราชกระแสรับสั่งแก่พระราชครูฯ ให้มาแจ้งแก่อาจารย์มนตรี ตราโมทว่า มีพระราชประสงค์อย่างนั้น อาจารย์มนตรีจึงได้คิดบรรจเพลงสำหรับให้ปีพาทย์บรรเลงประกอบพระราชพิธีเหล่านั้นตามพระราชประสงค์

เมื่อถึงพระราชพิธีแรกนาขวัญในปีต่อมา จึงมีหมายรับสั่งให้วงปี่พาทย์ไปบรรเลงประกอบพระราชพิธีแรกนาขวัญ โดยบรรเลงเพลงตามที่อาจารย์มนตรี ตราโมทได้บรรจุไว้ดังนี้

● เมื่อพระยาแรกนาอธิฐานเลือกผ้านุ่ง ซึ่งมีอยู่ 3 ขนาด (ขนาดกว้าง ขนาดกลาง หรือขนาดแคบ) ให้บรรเลงเพลง**สาธุการ**

● เมื่อพระยาแรกนาเริ่มประกอบพิธีไถรี 3 รอบแรกนี้ ให้บรรเลงเพลง**เชิดน่าน**

● ครั้นพระยาแรกนาเริ่มประกอบพิธีไถะอีก 3 รอบ ให้บรรเลงเพลง**โคมเวียน**

● เมื่อพระยาแรกนาได้ไถ่กลับครั้งสุดท้าย 3 รอบ โดยหว่านธัญพืชไปด้วยพร้อมๆ กัน ให้บรรเลงเพลง**ปลูกต้นไม้** จนกว่าจะเสร็จพิธี

อนึ่ง ในเวลาที่บรรเลงเพลงต่างๆ ประกอบการไถของพระยาแรกนานั้น วงดนตรีจะบรรเลงเป็นระยะๆ ประกอบพิธีด้วยเมื่อไถจนรอบหนึ่งๆ ส่วนพิธีกรรมต่อไป เช่น นำพระโคไปเลี้ยงกินอาหารหรือพิธีกรรมอื่นๆ ปี่พาทย์ไม่ต้องบรรเลง จนกว่าจะถึงเวลาเสด็จพระราชดำเนินกลับ จึงบรรเลงเพลงกราวรำส่งท้ายอีกครั้งหนึ่งเป็นเสร็จพิธี

สรุป วงปี่พาทย์พิธี บรรเลงเพลงประกอบพระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ ตามลำดับขั้นตอน ดังนี้

พระราชพิธีพืชมงคล

เสด็จฯ ถึงมณฑลพิธี	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	ข้า
จุดธูปเทียนบูชาพระรัตนตรัย	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	สาธุการ
เสด็จฯ กลับ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	กราวรำ

พระราชพิธีแรกนาขวัญ

อธิษฐานผ้านุ่ง	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	สาธุการ
ไถรี 3 รอบ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	เชิดน่าน
ไถะ 3 รอบ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	โคมเวียน
ไถ่กลับหว่าน	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	ปลูกต้นไม้
เสด็จฯ กลับ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	กราวรำ

สังเกตว่า เพลงหน้าพาทย์ และเพลงเรื่องที่บรรเลงประกอบพระราชพิธีดังกล่าวข้างต้นนั้น ความหมายของเพลงจะสอดคล้องกับกิจกรรมที่ทำในขณะนั้นด้วย อาทิเช่น

- การบรรเลงเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า แสดงถึง การเดินอย่างสง่างาม ในการเสด็จพระราชดำเนินของพระมหากษัตริย์
- การบรรเลงเพลงปลุกต้นไม้ แสดงถึง ธัญพืชที่พระยาแรกนาได้หว่านลงไปแล้ว จะมีความเจริญงอกงาม และนำความสมบูรณ์มาสู่เกษตรกร
- การบรรเลงเพลงกราวรำ แสดงถึง การประกอบพิธีนั้น ได้สำเร็จเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว เพราะเพลงกราวรำ เป็นเพลงที่แสดงถึงความยินดีปรีดาปราโมทย์ที่ได้ประกอบกุศลกิจเรียบร้อยแล้วด้วยดี ดังนี้ เป็นต้น

จิรัช อาจนรงค์ (2542: 211) กล่าวว่า เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบพระราชพิธีเป็นประจำ คือ เพลงช้า เพลงสาธุการ และกราวรำ จะใช้บรรเลงควบคู่กับวงดนตรีสังข์ โดยวงดนตรีสังข์ก็จะประกอบไป ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงไปตามลำดับขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นพระราชพิธีใดๆ ก็จะมีลักษณะเช่นนี้ แต่ในกรณีพิเศษอื่นๆ ในบางพระราชพิธีก็จะบรรเลงเพลงนอกเหนือจากเพลงดังกล่าว เช่น เพลงเรื่องทำขวัญ เพลงลงสรง เพลงโคมเวียน ปรากฏดังตัวอย่างข้างต้น

การบรรเลงดนตรีในพระราชพิธี บางพิธีอาจจะบรรเลงเพียงเล็กน้อยเท่านั้น แต่ก็เป็นการบรรเลงตามหมายกำหนดการ ฉะนั้น หากวิเคราะห์โดยละเอียดแล้ว ดนตรีในพระราชพิธีที่ได้อธิบายมาโดยลำดับนั้น โดยสรุป มีนัยสำคัญอยู่ด้วยกัน 2 ประการ คือ

1. เป็นกาลเทศวิภาค ด้วยเหตุว่าในอดีต เราไม่มีเครื่องมือสื่อสารหรืออุปกรณ์ขยายเสียง ดังเช่นวิทยุหรือโทรทัศน์ ที่จะสามารถส่งข่าวสารหรือแสดงลำดับเหตุการณ์ให้ทราบว่าการกิจกรรมต่างๆ ได้ดำเนินการถึงขั้นตอนใด ดนตรีจึงทำหน้าที่เป็นกาลเทศวิภาค (Demarcation) ของพิธีกรรม หรือเป็นนาฬิกาบอกขั้นตอนในกิจกรรมนั่นเอง (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 33)

กาลเทศะวิภาค จึงหมายถึง การประโคมเป็นสัญญาณในแต่ละลำดับขั้นตอนของพระราชพิธีนั้นๆ และความหมายของเพลงที่ประโคมเป็นสัญญาณ โบราณจารย์ได้รังสรรค์ขึ้นให้สอดคล้องกับขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมในขณะนั้นด้วย ดังตัวอย่างที่ได้อธิบายไว้ข้างต้น เช่น เมื่อปีพาทย์บรรเลงเพลงช้า แสดงว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ มาถึงบริเวณมณฑลพิธี ถ้าปีพาทย์บรรเลงเพลงกราวรา ก็จะแสดงว่า พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ พระราชดำเนินกลับ เป็นต้น

2. ชักจูงจิต การประโคมดนตรีในพระราชพิธี ได้สร้างความสมบูรณ์ให้แก่พิธีอย่างมาก เพราะดนตรีเป็นเครื่องจูงจิตที่สำคัญในพิธีกรรม โดยการใช้ทำนองจังหวะ และการประสานเสียงในเพลงต่างๆ เมื่อเริ่มขั้นตอนตามกำหนดการในพิธี ผู้ประกอบพิธีดำเนินกิจพิธี ผู้ร่วมพิธีปฏิบัติตามผู้ประกอบพิธี ทุกคนอยู่ในจุดร่วมและมีจุดหมายเดียวกันในพิธี การประโคมดนตรีจะช่วยเสริมสร้างบรรยากาศของพิธีให้บังเกิดความรู้สึกดีสีหิตรี เครื่องขัฒม กระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกตื่นเต้น และชักจูงจิตให้เกิดจินตนาการสมมุติร่วมกันในพิธีกรรมนั้น อาทิ เมื่อวงปีพาทย์บรรเลงเพลงสาธุการ มีคติความเชื่อว่า เป็นเพลงที่จินตนาการเป็นกิริยาสมมุติในการเสด็จมาถึงมณฑลพิธีของพระพุทธเจ้า ดังนี้ เป็นต้น

ด้วยนัยสำคัญทั้งสองประการ ดนตรีในพระราชพิธี จึงทำหน้าที่สำคัญในการเสริมความสมบูรณ์ให้แก่พิธีกรรม ในขณะเดียวกันก็ยิ่งเสริมสร้างความสุขใจให้แก่ผู้เข้าร่วมพิธีที่ได้บรรลุจุดหมายแห่งจินตนาการสมมุติของพิธีกรรมนั้นร่วมกัน



ภาพที่ 8 วงปีพาทย์พิธี (เครื่องคู่)
ในพระราชพิธีจรดพระนังคัล-
แรกนาขวัญ
ที่มา : บุญตา เขียนทองกุล, 2548

บรรณานุกรม

หนังสือ

- คณะกรรมการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37. 2552. **ดนตรีพิธีกรรม: เอกสารประกอบการประชุมทางวิชาการ** เนื่องในโอกาสครบรอบ 75 ปี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์และการจัดงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 37 วันที่ 29 ตุลาคม 2552 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต. กรุงเทพฯ: บริษัท เท็คโปรโมชัน แอนด์ แอดเวอร์ไทซิ่ง จำกัด.
- คณะผู้ดำเนินงานโครงการปริญญาโททางดุริยางคศิลป์ไทย. 2531. **สู่จิตร์ การแสดงผลงานโครงการปริญญาโทของนิสิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่องดนตรีในพระราชพิธี วันที่ 24 มีนาคม 2531.** (ม.ป.ท.).
- คณะผู้ดำเนินงานโครงการปริญญาโททางดุริยางคศิลป์ไทย. 2542. **ดนตรีพระราชพิธี ในพระราชประวัติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช.** ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ม.ป.ท.).
- ชัยญะ หินอ่อน. 2549. **ดนตรีในพระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธีรยุทธ ยวงศรี. 2540. **การดนตรี การขับ การพ้อง ล้านนา.** พิมพ์ครั้งที่ 1. เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมืองนวัตน์.
- บุญตา เขียนทองกุล. 2548. **ดนตรีในพระราชพิธี.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.
- ปรีชา ช้างขวัญยืน และสมภาร พรหมทา. 2552. **มนุษย์กับศาสนา.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิตชัยเสรี. 2540. เอกสารคำสอนรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย.
(ม.ป.ท.).

มนตรีตราโมท. 2538. **ดนตรีไทย ของมนตรี ตราโมท อนุสรณ์งานพระราชทาน
เพลงศพนายมนตรี ตราโมท**. กรุงเทพฯ: บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนา
พานิช จำกัด.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2551. **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**.
พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

อัจฉริยา สงทอง. 2548. **แบบแผนการบรรเลงดนตรีไทยในพระราชพิธี**.
วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต. สาขาวิชาดุริยางค์ไทย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อนูมานราชชน, พระยา. 2533. **งานนิพนธ์ชุดสมบูรณ์ของศาสตราจารย์
พระยาอนูมานราชชน หมวดศิลปะและการบันเทิง เล่ม 1
เรื่องรวมเรื่องเกี่ยวกับศิลปะการบันเทิง**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์
คุรุสภาลาดพร้าว.

เอนก นาวิกมูล. 2550. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ เพลงนอกศตวรรษ**.
พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มติชนปากเกร็ด.

เว็บไซต์

“ดนตรีพื้นบ้านประจำชาติไทย”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก: http://www.dsc.ac.th/inweb/student_job/art411/sheet1.htm. 26 เมษายน 2558.
ณรงค์ชัย ปิฎกกรัณฑ์. “นัยสำคัญของเพลงพิธีกรรม”. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก:
<http://www.smusichome.com/index.php?lay=show&ac=article&Id=538675604&Ntype=4>. 27 เมษายน 2558

ที่มาภาพประกอบ

หนังสือ

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. 2473. **ตำนาน
เครื่องมะโหรีปีพาทย์**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์.

บุญตา เขียนทองกุล. 2548. **ดนตรีในพระราชพิธี**. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต
กรมศิลปากร.

เว็บไซต์

http://ohmpps.go.th/documents/BB2550901/pic/T0015_0002_01.jpg

[http://www.palaces.thai.net/hrhprincessgalyani/html/preview/
20081116151326.jpg.htm](http://www.palaces.thai.net/hrhprincessgalyani/html/preview/20081116151326.jpg.htm)

กระบวนการ สร้างงานศิลปหัตถกรรม กับฝ้ายทอมือ “แสงดา บันสิทธิ์”

อาชญ นักสอน*

บทคัดย่อ

ความหมายของศิลปหัตถกรรมบ่งบอกถึงการผสมผสานคุณสมบัติที่ทรงคุณค่าของงาน สองประเภท คือศิลปะ และงานหัตถกรรม ในบทความนี้ได้อธิบายถึงความหมายเชิงนามธรรมของทั้งศิลปะ ซึ่งเกี่ยวข้องกับอารมณ์และความงามกับงานหัตถกรรมซึ่งเกี่ยวข้องกับจิตวิญญาณที่ถ่ายทอดผ่านความประณีต จากการทำมือที่ได้ซึมซับจากธรรมชาติแวดล้อมและวัฒนธรรมท้องถิ่น รวมถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานหัตถกรรมที่ขัดเกลาผลงาน จนเรียกได้ว่า เป็นงานศิลปหัตถกรรมที่ทรงคุณค่า เนื้อหาหลักของบทความนี้ ผู้เขียนได้ยกกรณีศึกษาจากศิลปินแห่งชาติ แสงดา บันสิทธิ์ สาขาการทอผ้า ผู้ซึ่งมีผลงานการทอผ้าฝ้ายที่แตกต่างจากช่างทอผ้าทั่วไป บทความได้วิเคราะห์ถึงชีวิตของท่าน สภาพแวดล้อม กระบวนการทำงาน วิธีคิด และแรงบันดาลใจที่ส่งผลให้งานศิลปหัตถกรรมที่ทรงคุณค่านั้นอุบัติขึ้นมาได้ กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปหัตถกรรมนี้ไม่เพียงแต่ศิลปินเองที่ได้รับความสุข ความพึงพอใจในการสร้างสรรค์ผลงาน แต่ยังส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของคนในชุมชน ส่งผลกระทบต่อเศรษฐกิจชุมชน ส่งผลกระทบต่ออนุรักษสภาพแวดล้อม และคุณภาพชีวิต

คำสำคัญ : ศิลปะ ศิลปหัตถกรรม ฝ้ายทอมือ ย้อมสีธรรมชาติ แรงบันดาลใจ ความยั่งยืน

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

Abstract

Thai handicrafts are considered as elegance artifacts due to the combination of art and crafts within the piece. In this article, elaboration of art's meaning in term of subjective manner are revealed. Together with handicrafts' meaning in term of spiritual manner where natural environment and local culture influence the way of artisans threat their work. It also includes elaboration of craft making process and the inspirations. The rest of the content dedicates to a case study of Thai national artist-Sanda Bunsidth. A creative cotton hand-weaver who cultivated unique and sustainable weaving process through natural die. The case study reveals surrounding factors influence her to create uniqueness of cotton weaving fabric such as the influence of natural environment, scientific approach of making natural color die process, artistic thinking process, and surrounding inspirations. These factors are combined together with traditional skills become quality Thai handicrafts which not only bring pride to the artisans but also improve local economy, better lifestyle, and conserve natural environments.

Keywords : art; cotton weaving; natural color die; Thai handicrafts; inspirations; sustainability

บทนำ

บทบาทของงานศิลปะและงานหัตถกรรมเกี่ยวข้องกับชีวิตและความเป็นอยู่ของมนุษย์มายาวนาน ทั้งสองเป็นงานสร้างสรรค์ด้วยฝีมือมนุษย์ อย่างไรก็ตามแต่ละงานมีจุดมุ่งหมายในการสร้างที่แตกต่างกัน โดยงานศิลปะนั้นสร้างขึ้นด้วยจุดประสงค์ที่ต้องการสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึก ส่วนงานหัตถกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ที่มุ่งเน้นประโยชน์ และการใช้สอยในชีวิตประจำวัน ในการสร้างสรรค์สิ่งของเครื่องใช้

เพื่อให้ได้ทั้งประโยชน์จากการใช้งาน พร้อมๆ กับได้รับรู้ถึงความรู้สึกและอารมณ์ที่ถ่ายทอดผ่านงานหัตถกรรมในชิ้นงานเดียวกันนั้น จึงเป็นที่มาของงาน “ศิลปหัตถกรรม”

ศิลปะ อารมณ์ ความรู้สึก

ศิลปะ ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2530 อธิบายว่า เป็นผลแห่งความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกมาในรูปลักษณะต่าง ๆ ให้ปรากฏ ซึ่งเป็นสุนทรียภาพ ความประทับใจ หรือความสะเทือนอารมณ์ อัจฉริยภาพ พุทธิปัญญา (Intellectuality) ประสบการณ์ รสนิยม และทักษะของแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ ตามขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี หรือความเชื่อทางศาสนา

ศิลปินหลายท่านได้นิยามคำว่า “ศิลปะ” ไว้หลากหลายมุมมองด้วยกัน น.ณ ปากน้ำ (ประยูร อุลุชาฎะ) ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ได้ให้นิยามของศิลปะไว้ว่า “ศิลปะไม่ใช่ธรรมชาติ...ลายดอกดวงของสีสันทบนแววหางนกยูง และบนขนนกต่างๆ แม้นตัวปลา อันมีลายสวยงาม ลายเส้นบนตัวม้าลาย คล้ายรูปเขียนปรากฏบนหินต่างๆ หินสีสลักอันแวววาว ลวดลายและสีสันทที่ปรากฏตามธรรมชาติ เหล่านี้ถือเป็นความงาม ตามธรรมชาติแต่ไม่สามารถนับได้ว่าเป็นศิลปะ เพราะศิลปะต้องเกิดจากฝีมือหรือความคิดของมนุษย์เท่านั้น”¹ เกอเธ่ (Goethe, ค.ศ.1749-1832) กวีชาวเยอรมันกล่าวว่า ศิลปะไม่ได้เกิดมาตามธรรมชาติ (Art is art only because it is not nature) ซึ่งสอดคล้องกับ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ที่ได้ให้ความหมายของ “ศิลปะ” ไว้ว่า คืองานอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ ซึ่งต้องใช้ความพยายามด้วยมือและความคิดผู้ที่สร้างสรรค์งานเหล่านี้ขึ้นมา จึงเรียกได้ว่าเป็นศิลปิน

นอกจากนี้ เมื่อกล่าวถึงงานศิลปะ หลายคนอาจนึกถึงชิ้นงานที่จับต้องได้ (Tangible) ที่อยู่รายรอบตัวเรา เช่น ภาพเขียนของศิลปิน หรือ งานประติมากรรม รูปทรงสะดุดตา เป็นต้น อย่างไรก็ตาม หากพิจารณาอย่างลึกซึ้ง อาจกล่าวได้ว่า

¹ วิบูลย์ ลิ้มสุวรรณ, 2549: 105

แก่นแท้ของงานศิลปะนั้นอยู่ภายในจิตใจของผู้สร้างสรรค์ เป็นนามธรรม (Subjective) สำหรับผู้พบเห็นหรือผู้เสพงานศิลปะ การเข้าถึงแก่นแท้นี้ จึงจำต้องอาศัยประสบการณ์ตนเองในการรับรู้อารมณ์และความรู้สึก ผ่านอายตนะทั้ง 5 ซึ่งได้แก่ การเห็นทางตา การได้ยินทางหู การรับรู้กลิ่นทางจมูก การรับรู้รสทางลิ้น และการสัมผัสทางกาย ซึ่งล้วนถือเป็นศักยภาพพื้นฐานของมนุษย์ในการสื่อสาร อย่างไรก็ตาม เรามักคุ้นเคยกับงานศิลปะ จากการเห็นทางตาและการได้ยินทางหูมากกว่าอายตนะอื่นๆ ยังมีงานศิลปะประเภทอื่นๆ ที่อาศัยการผสมผสาน การรับรู้ ผ่านอายตนะหลายส่วนไปพร้อมๆ กัน เช่น นาฏยศิลป์ ศิลปะการแสดง หรือ ศิลปะสมัยใหม่ เช่น ภาพยนตร์ 4 มิติ ที่ต้องอาศัย ตา หู จมูก กายสัมผัส ในการรับรู้ เป็นต้น

ศิลปินกับกระบวนการสร้างงานศิลปะ

จากข้อมูลข้างต้นอาจสรุปได้ว่า คุณค่าที่แท้จริงของงานศิลปะไม่ได้จำกัดอยู่เพียงชิ้นงานที่เป็นรูปธรรม หากแต่ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้เสพในการรับรู้ความรู้สึกต่อชิ้นงานนั้นๆ ในทำนองเดียวกัน เมื่อพิจารณาถึงกระบวนการทำงานของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ พบว่า งานศิลปะแต่ละชิ้น เกิดจากการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของศิลปิน ในการถ่ายทอดความคิด การใช้ความรู้สึก และอารมณ์เป็นแรงขับเคลื่อน (Passion) ศิลปะ จึงเปรียบเสมือนการสื่อสารทางอารมณ์ของศิลปิน โดยผ่านสื่อศิลปะประเภทต่างๆ ที่สามารถส่งและรับได้โดยประสาทสัมผัสทั้ง 5 คือ ตา หู จมูก ลิ้น และสัมผัสทางกาย ทำให้เกิดความประทับใจในอารมณ์นั้น โดยผู้เสพซึ่งถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของผลงานที่สร้างสรรค์ ยกตัวอย่างศิลปินผู้มีอารมณ์สุนทรีย์ต่อธรรมชาติ เมื่อได้สัมผัสกับดอกไม้ที่กำลังบานท่ามกลางน้ำค้างยามเช้ากับแสงแดดอ่อนๆ อารมณ์ที่เกิดจากธรรมชาตินี้ ถูกบันทึกอยู่ในความทรงจำ เมื่อศิลปินระลึกอารมณ์นี้ขึ้นมาเมื่อใดก็ตาม เขาก็สามารถถ่ายทอดอารมณ์นั้นออกมาเป็นงานศิลปะ โดยอาศัยทักษะต่างๆ ตามถนัด ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ และถ่ายทอดอารมณ์ โดยผ่านเครื่องดนตรีและตัวโน้ต การเรียบเรียงเสียงต่างๆ ตามจังหวะที่ถูกกำหนด ทำให้เกิดเป็นสุนทรียะของบทเพลงที่สะท้อน อารมณ์ของศิลปินที่มีต่อธรรมชาติในขณะนั้น หรือทักษะความชำนาญในการสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์

ที่สวยงาม ด้วยการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึก โดยการใช้เส้นและสี สร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพเขียน ผ่านปลายพู่กันหรือเกรียงลงบนผืนผ้าใบ กลายเป็นผลงานภาพเขียนที่สร้างสรรค์ สะท้อนอารมณ์ที่ต้องการสื่อออกไปสู่ผู้ชมได้อย่างน่าอัศจรรย์ เป็นต้น

ดังนั้นการถ่ายทอดอารมณ์ของศิลปินนั้น จึงเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างสรรค์งาน เพราะศิลปินแต่ละท่านจะมีแนวทางการทำงานของตนเอง เพื่อค้นหาสิ่งกระตุ้นอารมณ์ หรือแนวทางในการสร้างอารมณ์ที่แตกต่างกันไป ซึ่งกระบวนการทำงานในส่วนนี้ อาจเรียกได้ว่าเป็นการค้นหา “แรงบันดาลใจ” (Inspiration) ซึ่งถือเป็นตัวแปรที่มีความสำคัญ ต่อการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปิน มากถึงขั้นที่จะเป็นตัวกำหนดความสำเร็จให้กับชิ้นงานนั้นๆ เลยทีเดียว แรงบันดาลใจที่สำคัญต่อการสร้างสรรค์ของศิลปินส่วนใหญ่ มักได้รับจากธรรมชาติ เพราะการทำงานท่ามกลางธรรมชาติ เช่น การได้มองเห็นร่มเงาของต้นไม้ สายน้ำที่ไหลเอื่อยๆ นกส่งเสียงร้องในตอนเช้า ฯลฯ ล้วนส่งผลให้เกิดพลังของพุทธิปัญญา ความรู้สึกปลอดโปร่ง และสมาธิในการสร้างสรรค์งาน

“...สภาวะความรู้สึกของมนุษย์ภายใต้อิทธิพลของธรรมชาติที่เกิดขึ้นนั้นมิใช่เหมือนกัน มีเพียงบางบุคคลเท่านั้นที่สามารถสัมผัสต่อความงามเหล่านี้เป็นพิเศษกว่าผู้อื่นและสามารถถ่ายทอดออกมาได้ด้วยงานที่ตนรัก เป็นความสามารถที่จับคุณค่าของความงามจากธรรมชาติมาใส่ไว้ในงานของตนที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นอย่างมีพัฒนาการและเป็นระเบียบ ผ่านวันเวลาแห่งประสบการณ์ของงานสร้างสรรค์ จนสามารถเรียกงานนี้ได้ว่า งานศิลปะ...”²

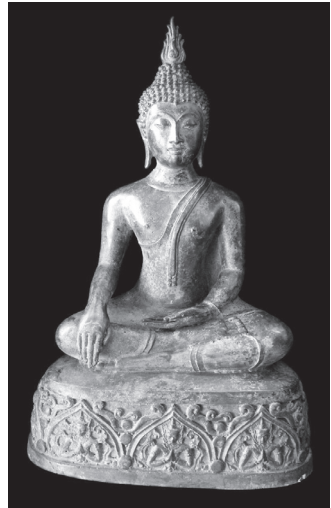
เมื่อศิลปินมีแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานและนำความรู้ความชำนาญในทักษะการสร้างงานศิลปะประเภทต่างๆ เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกให้ปรากฏอยู่ในตัวชิ้นงาน จะส่งผลให้ผู้เสพหรือผู้พบเห็นงานนั้นๆ สัมผัสและเข้าใจถึงอารมณ์และจุดประสงค์ของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานชิ้นนั้นๆ ได้อย่างดี จึงอาจกล่าวได้ว่า

² อำนวย จันเงิน, 2545: 43

ทักษะและความสามารถของศิลปินในการสื่อสารอารมณ์และความรู้สึก ถือเป็นศักยภาพที่สำคัญมาก ในทำนองเดียวกัน ความสามารถในการรับสื่อของผู้เสพ ซึ่งอาจมีปัจจัยแวดล้อมที่แตกต่างกันไป เช่น สภาพภูมิศาสตร์ เพศ อายุ ประสบการณ์ในชีวิต ค่านิยม วัฒนธรรม วิถีชีวิต ฯลฯ ย่อมมีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน เพราะอาจส่งผลต่อการแปลความหมาย หรือรับรู้ความรู้สึกต่อชิ้นงานศิลปะนั้นๆ ซึ่งอาจผิดเพี้ยนไปจากเจตนาของศิลปินได้ อย่างไรก็ตาม ความแตกต่างดังกล่าว หากผู้เสพงานศิลปะเหล่านี้ มีทัศนคติที่เปิดกว้าง ความแตกต่างดังกล่าวอาจเกิดคุณค่าที่ยิ่งใหญ่ต่อผู้เสพได้เช่นกัน เพราะงานศิลปะเหล่านี้ เปรียบเสมือนสะพานที่เชื่อมโยงระหว่างผู้เสพงานศิลปะและความรู้สึกนึกคิดของศิลปิน ซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจ และการยอมรับในความเป็นมนุษย์ที่มีคุณค่า และมีความแตกต่างหลากหลาย ซึ่งเป็นเรื่องที่ยากนักที่คนเราจะมีโอกาสได้ทำความเข้าใจถึงความรู้สึกนึกคิดของผู้อื่นที่มีความแตกต่างจากเรา หากปราศจากการเชื่อมโยงด้วยศิลปะ



ภาพที่ 1 Pieta ผลงานแกะสลักโดย Michelangelo ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นศิลปะตะวันตก มีลักษณะให้ความสำคัญต่อรูปแบบที่เสมือนจริง
ที่มา : www.en.wikipedia.org



ภาพที่ 2 ผลงานของช่างหล่อพระในสมัยสุโขทัย เป็นศิลปะไทย ที่ให้ความสำคัญต่อภาพลักษณ์ในอุดมคติ มากกว่าความเสมือนจริง
ที่มา : www.seehistory.blogspot.com

หัตถกรรม คู่ "ศิลปหัตถกรรม"

หัตถกรรมเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่ถูกทำขึ้นด้วยมือ โดยอาศัยเครื่องมือ และวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ซึ่งเดิมงานหัตถกรรมสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน เช่น ผ้าทอมือ ใช้เป็นเครื่องนุ่งห่ม เครื่องปั้นดินเผา ใช้เป็นภาชนะต่างๆ ในครัวเรือน งานไม้แกะสลัก ใช้ทำเครื่องเรือน ฯลฯ อย่างไรก็ตาม เสน่ห์ของงานหัตถกรรมไม่ได้อยู่ที่ประโยชน์ใช้สอยแต่เพียงเท่านั้น ทว่าความงามจากการทำมือที่แฝงด้วยอารมณ์ จิตวิญญาณ ซึ่งได้ถูกหล่อหลอม ตลอดกระบวนการสร้างชิ้นงาน และถ่ายทอดผ่านวัสดุต่างๆ เช่น ลักษณะของลวดลายในผ้าทอ และการเลือกใช้สีที่สะท้อนอารมณ์ และวิถีชีวิตตามวัฒนธรรมชุมชน การแกะสลักที่ทิ้งรอยมีดหรือสั่วนางไม้ สะท้อนถึงสภาพความแปรปรวนทางอารมณ์ของช่างฝีมือ เป็นต้น กระบวนการสร้างสรรค์งานเหล่านี้ ล้วนเพิ่มเสน่ห์และคุณค่าให้กับชิ้นงานหัตถกรรมได้อย่างเหลือเชื่อ

คุณค่าหรือเสน่ห์ของงานหัตถกรรมคือ ความสามารถของช่างฝีมือในการถ่ายทอดจิตวิญญาณ ที่ตกทอดจากบรรพบุรุษผ่านชิ้นงานหัตถกรรม ซึ่งผู้ใช้หรือผู้เสพงานสามารถรับรู้ และสัมผัสได้ถึงคุณค่าและจิตวิญญาณ ที่ได้สั่งสมมายาวนาน

“หัตถกรรมยังมีลักษณะพิเศษที่ต่างไปจากงานศิลปะประเภทอื่นๆ อีกประการหนึ่งคือความมีชีวิต ซึ่งเกิดจากการใช้สอย เพราะการใช้สอยจะช่วยขัดเกลา ให้งานหัตถกรรมมีความประสมกลมกลืนในตัวเอง...งานหัตถกรรมได้ดูดซับเอาชีวิต และวิญญาณของท้องถิ่นไว้...ช่วยให้เกิดความรู้สึก มีชีวิต มีวิญญาณแฝงอยู่”³

³ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2535: 93



ภาพที่ 3 ผลงานแกะสลักไม้ โดยสล่าคำจันทร์ ยานโน ที่สะท้อนวิถีชีวิตและจิตวิญญาณของชาวล้านนา

ที่มา : ผศ.อาชัญ นักสอน, 2556

สภาพแวดล้อม : ปัจจัยสำคัญต่อรูปแบบงานหัตถกรรมสู่งานศิลปหัตถกรรม

สภาพแวดล้อม ถือเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่ง ที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนา รูปแบบของงานหัตถกรรม เห็นได้ชัดจากงานหัตถกรรมไทย ที่มีเอกลักษณ์แตกต่าง จากงานหัตถกรรมชาติอื่นๆ สืบเนื่องมาจากบริบทของสังคม และสภาพแวดล้อม ในประเทศไทย ที่มีอัตลักษณ์ชัดเจนและแตกต่างจากประเทศอื่นๆ เช่น ลักษณะ ของภูมิศาสตร์ที่เป็นเขตร้อนชื้น ส่งผลต่อพืชพรรณต่างๆ ที่เจริญเติบโตในเขตนี้ ลักษณะของวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ตามสภาพอากาศหรือลักษณะของ สถาปัตยกรรมที่ตอบสนองต่อการพักอาศัยในพื้นที่ราบลุ่ม เป็นต้น

จากปัจจัยดังกล่าว ทำให้คนไทยสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนถึงอิทธิพลของ สภาพแวดล้อม ส่งผลต่อความละเอียดละไมและอ่อนโยน ซึ่งถือเป็นลักษณะและ บุคลิกโดยรวมของคนไทยได้อย่างชัดเจน ดังนั้น งานศิลปหัตถกรรมไทย จึงไม่ได้ เป็นเพียงชิ้นงานศิลปหัตถกรรมที่ถูกสร้างขึ้นด้วยภูมิปัญญา และฝีมือช่างไทย ทว่า ตลอดกระบวนการของการถ่ายทอดออกมาด้วยความประณีตของผู้สร้าง เติบโตด้วยจิตวิญญาณของความเป็นไทย ที่สั่งสมมาเป็นชั่วอายุคน

งานศิลปหัตถกรรมจึงถือเป็นการยกระดับ และเพิ่มคุณค่าของงานหัตถกรรม ด้วยการถ่ายทอดศิลปะและจิตวิญญาณลงไปในงาน เมื่อ “ศิลปะ” และ “หัตถกรรม” มารวมกัน จึงให้ความหมายบ่งบอกถึงการสร้างสรรค์งานหัตถกรรม ที่ไม่เพียงแต่เป็น วัตถุเพื่อตอบสนองการใช้สอยในชีวิตประจำวันเท่านั้น แต่ยังแฝงไว้ซึ่งการผสมผสาน อารมณ์ที่สอดแทรกอยู่ในความงาม ประณีต และถูกขัดเกลาให้ความสอดคล้องกับ ประเพณีและวัฒนธรรมในภูมิภาคนั้นๆ

ความละเมียดกับศิลปหัตถกรรมไทย

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่า จุดประสงค์หลักของการสร้างงานหัตถกรรม มุ่งเน้น ประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญ ส่วนงานศิลปะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับอารมณ์ ความรู้สึก ที่เกิดขึ้นระหว่างผู้สร้างและผู้เสพผลงาน ดังนั้น เพื่อให้เกิดการพัฒนาของชิ้นงาน หัตถกรรม ศิลปะจึงเข้ามามีบทบาทในการต่อยอดคุณค่าของงานหัตถกรรม

วิวัฒนาการของศิลปหัตถกรรมไทย เริ่มปรากฏหลักฐานขึ้นสมัยพระร่วง จากบันทึกพงศาวดารเหนือ พบว่ามีการทำเครื่องจักสาน ด้วยการสานชะลอม หรือกระออมจากไม้ไผ่และหวาย โดยสานให้ตาถี่และลงชั้นภายใน เพื่อใช้ตักน้ำ นอกจากนี้ยังพบว่า สมัยสุโขทัยมีการทอผ้าที่มีลวดลายงดงามและหาได้ยากในปัจจุบัน เช่น ผ้าสกุลพัสดร์ ผ้าเล็กหลบ ผ้ากรอบ เป็นต้น⁴ งานศิลปหัตถกรรมของ ไทยหลากหลายชนิดได้วิวัฒนาการขึ้นมาในแต่ละยุคแต่ละสมัย ตามความเจริญของ ชุมชนและสังคมในยุคนั้นๆ

ภาพที่ 4 ตุ๊กตาเสียบาล เป็นที่นิยมในสมัยสุโขทัย สะท้อนความเชื่อและวิถีชีวิตของชาวสุโขทัยในสมัยนั้น ในรูปนี้ หัวตุ๊กตาก็ยังไม่ได้ถูกหักออก มีแก้มตุ่ย สะท้อนวัฒนธรรมอมเมี่ยงหรือเคี้ยวหมากของคนไทยโบราณ

ที่มา : ผศ.อาชัญ นักสอน, 2556



⁴ กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม, 2537



ภาพที่ 5 ลายผ้าทอจากบ้านหาดเลี้ยว อ.ศรีสัชนาลัย จ.สุโขทัย ของชาวไทพวน ซึ่งเป็นมรดกตกทอดกันมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย

ที่มา : ผศ.อาชัญ นักสอน, 2556

กระบวนการผลิตชิ้นงานศิลปหัตถกรรมไทย ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลจากประเทศต่างๆ เช่น อินเดีย ญี่ปุ่น จีน ลาว เป็นต้น ตัวอย่างที่ชัดเจนได้แก่ เทคนิคการทำเครื่องเงินของชาวล้านนา ซึ่งได้รับอิทธิพลจากประเทศจีน ซึ่งเป็นเครื่องใช้ที่ทำจากไม้หรือไม้ไผ่ขัดและนำมาตกแต่งด้วยการลงรัก สีชาด มุก และทองคำเปลว ในสมัยจางโฉว ได้ถูกนำเข้ามาโดยไทเขิน จากเชียงตุง ในสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โดยการกวาดต้อนไทเขิน ในฐานะเชลยเข้ามาอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ และได้ถ่ายทอดภูมิปัญญาให้แก่คนเชียงใหม่ในยุคต่อมา และเกิดการพัฒนามาให้เหมาะสมกับความเป็นอยู่แบบไทยจนจบจนถึงปัจจุบัน

การสร้างสรรคงานหัตถกรรมของคนไทยในอดีตเริ่มจากจุดประสงค์เพื่อใช้ในการดำรงชีวิตเป็นหลัก และเมื่อพัฒนาต่อยอดมาเป็นงานศิลปหัตถกรรม จึงพบว่ามีงานศิลปหัตถกรรมจำนวนมาก ที่สร้างขึ้นมาเพื่อตอบสนองประเพณีความเชื่อทั้งในพุทธศาสนา ความเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ประเพณีการนับถือผีต่างๆ รวมถึงการใช้เป็นของขวัญของกำนัลให้กับเจ้าขุนมูลนายในประเพณีของระบบอุปถัมภ์แบบไทย ลักษณะของงานศิลปหัตถกรรมไทยที่เกิดขึ้นเพื่อตอบจุดประสงค์ดังกล่าว จึงสะท้อน

ถึงความศรัทธา ความเคารพ และความอบอุ่นในตัวขึ้นงานอย่างชัดเจน สอดคล้องกับลักษณะของงานที่มีความละเอียดและประณีต เป็นอัตลักษณ์ที่สะท้อนถึงคุณค่าและเป็นส่วนสำคัญของมรดกไทยที่ควรค่าต่อการอนุรักษ์และสืบทอด

แสงดา บันสิทธิ์ แบบอย่างของการสร้างงานศิลปหัตถกรรม

ศิลปหัตถกรรมไทยเป็นคุณค่าทางวัฒนธรรมและได้รับการสั่งสมสืบทอดมาจากรุ่นบรรพบุรุษ เมื่อสภาพของสังคมได้ปรับเปลี่ยนไปจากเดิม สังคมเกษตรกรรมได้ค่อยๆ เปลี่ยนไปสู่สังคมอุตสาหกรรม งานศิลปหัตถกรรม ที่สะท้อนวัฒนธรรมในอดีต จึงกลายเป็นสิ่งที่หายากในปัจจุบัน และไม่น่าแปลกที่จะได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ในยุคปัจจุบัน งานศิลปหัตถกรรมจึงเป็นแหล่งรวบรวม และเก็บรักษาภูมิปัญญาในอดีตได้เป็นอย่างดี

กรณีศึกษาในลำดับต่อไปนี้เป็นเรื่องราวของศิลปินแห่งชาติ ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว ผลงานและแนวทางในการสร้างงานของท่านสะท้อนให้เห็นถึงคุณสมบัติของศิลปินและช่างฝีมือในเวลาเดียวกัน กระบวนการผลิตงานศิลปหัตถกรรมของท่านได้ส่งผลกระทบต่อชุมชนและสิ่งแวดล้อม ซึ่งควรค่าที่จะสืบสานเพื่อเป็นแบบอย่างให้กับอนุชนรุ่นต่อไป

ผ้าฝ้ายทอมือย้อมสีธรรมชาติแห่งบ้านไร่ไผ่งาม

แสงดา บันสิทธิ์ ศิลปินแห่งชาติปี พ.ศ. 2529 สาขาทัศนศิลป์ (การทอผ้า) ผู้มีความสามารถทั้งเป็นศิลปินและช่างฝีมือผู้ได้ล่วงลับไปแล้ว ท่านเป็นศิลปินที่รักงานผ้าฝ้ายทอมือย้อมสีจากสมุนไพรธรรมชาติ ตลอดชีวิตของท่านได้ทุ่มเทให้กับงานศิลปหัตถกรรมทอผ้า ที่มีลักษณะผลงานอันโดดเด่น สะท้อนถึงอัตลักษณ์ของความเป็นไทย ซึ่งผลงานและที่มาของผลงานอันทรงคุณค่าเหล่านี้สมควรได้รับการรวบรวมและเผยแพร่ให้แก่คนรุ่นต่อไป ได้รับทราบถึงแรงบันดาลใจ อิทธิพลของธรรมชาติ และวิถีชีวิตแบบโบราณ ที่ส่งผลให้งานหัตถกรรมมีเสน่ห์ น่าหลงใหล ผลงานของท่านได้รับการยอมรับในแวดวงของผู้รักงานศิลปะและผ้าทอ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ ในนามของ ป้าแสงดา แห่งบ้านไร่ไผ่งาม



ภาพที่ 6 แสงดา บันสิทธิ
ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2529
ที่มา : เสาวณี บันสิทธิ, 2555

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึง แสงดา บันสิทธิ ไว้ว่า ป้าแสงดาไม่เพียงแต่เป็นช่างทอผ้าที่มีฝีมือ แต่เป็นเสมือนศิลปินที่สร้างสรรค์งานในลักษณะที่สำคัญสามประการ คือ อนุรักษ์ ศึกษาค้นคว้า และพัฒนา⁵

ป้าแสงดา เป็นคนเชียงใหม่ เกิดในอำเภोजอมทอง พ.ศ. 2462 เมื่ออายุประมาณ 16-17 ปี ได้แต่งงานกับนายดาบมาลัย บันสิทธิ ผู้นับถือศาสนาคริสต์ และมีความรู้ในด้านการรักษาพยาบาล โดยได้รับการถ่ายทอดจากหมอมิชชันนารีชาวอเมริกัน ในปี พ.ศ. 2490 ทั้งครอบครัวได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านท่ากระแจะ ซึ่งต่อมาได้ชื่อว่า บ้านไร่ไผ่งาม ในปี พ.ศ. 2503 สามีกจากไปด้วยโรคความดัน จึงเหลือป้าแสงดากับลูกสาวคนเดียว คือ คุณเสาวณี บันสิทธิ

บ้านไร่ไผ่งาม ได้ซื้อที่ดินตามลักษณะของถนนทางเข้าบ้านที่มีต้นไผ่สองข้างทาง ซึ่งเป็นบ้านที่ป้าแสงดาซื้อมาจากเจ้าแก้วนวรรฐ และที่ดินบางส่วนจากเจ้าอินทนนท์ เป็นบ้านทรงไทย มีได้ทุนสูงสามารถใช้เป็นที่ทำกิจการทอผ้า หลังบ้านจะติดกับแม่น้ำปิง พื้นที่รอบบ้านกว้างขวางน้บร้อยไร่ สามารถปลูกพืชต่างๆ ทั้งฝ้ายและสมุนไพรที่สามารถนำมาใช้ในกิจการทอผ้าได้เป็นอย่างดี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2542 ได้พรรณนาความประทับใจบ้านไร่ไผ่งามไว้ว่า

⁵ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2529

“บริเวณบ้านของป้าร่มรื่น ตัวบ้านก็เรียบง่ายไม่มีสีฉูดฉาด เป็น
 ธรรมชาตินิยมแต่สิ่งก่อสร้างที่เกิดขึ้นใหม่ล้วนแต่เรียบง่าย กลมกลืน
 ไปกับธรรมชาติ การเก็บวัสดุ สิ่งของ ผลผลิต เครื่องมือเครื่องใช้
 ล้วนเป็นระเบียบแสดงถึงรสนิยมที่ดี สมที่เป็นศิลปิน”⁶



ภาพที่ 7 บ้านไร่ไผ่งาม อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่
 ที่มา : ผศ.อาชญ์ นักสอน

⁶ อำนาจ จันเงิน, (บก.), 2536: 30

ป้าแสงดาเริ่มกิจการทอผ้าอย่างจริงจังหลังจากสามีถึงแก่กรรม โดยการชักชวนเพื่อนบ้าน มาลองทอ ลองปั่นฝ้าย ในเบื้องต้นก็เพื่อเป็นการแก้เหงา ทอเอง ใส่อง แยกบ้าง ขายบ้าง โดยมีเพื่อนมาร่วมทอด้วยประมาณ 4-5 คน เสมือนเป็นการสอนและอบรมวิธีการทอผ้าฝ้ายให้กับคนในชุมชน การทำเป็นกิจการในช่วงแรกไม่ประสบผลสำเร็จ เพราะงานทอผ้าฝ้ายย้อมสีจากธรรมชาติเป็นงานประณีตใช้เวลาใช้ฝีมือในการทอเป็นอย่างมาก เนื้อผ้าฝ้ายในช่วงแรกที่ยังไม่ได้รับการพัฒนา จึงมีเนื้อผ้าแข็ง สวนทางกับกระแสนิยมผ้าลายสีสดจากอุตสาหกรรมสมัยใหม่

การทำงานด้วยใจรัก ทำให้ป้าแสงดามีความมานะ อดทน ความเพียรในการศึกษาและพัฒนาการทอผ้าฝ้ายให้ดีขึ้น การตลาดก็เริ่มดีขึ้นหลังจากช่วงเวลา 9-10 ปี และสามารถขยายกิจการให้ใหญ่ขึ้น จากเดิมมีที่ 4-5 หลัง เพิ่มมาเป็น 30 หลัง คนงานเพิ่มขึ้น รวมทั้งช่างปั่น ช่างทอ ช่างย้อม และอื่นๆ ประมาณ 42 คน ลักษณะการบริหารคนงานของบ้านไร่ไผ่งามเป็นแบบครอบครัวใหญ่ คนงานไม่ได้มาทำงานพร้อมกันหมดทุกวัน มาเมื่อว่างจากลงนา ปลูกข้าว เก็บเกี่ยวหรืองานเทศกาลต่างๆ ไม่มีการเร่งรีบอย่างโรงงานอุตสาหกรรม ทั่วไปเรื่อยๆ ตามหน้าที่ของแต่ละคน โดยไม่มีการควบคุมบังคับ ฟังละครวิทยุไป คุยกันไป มีเวลาพักผ่อนตามอัธยาศัย พอมีรายได้จุนเจือครอบครัว เวลาเจ็บไข้ได้ป่วย ป้าแสงดาก็พร้อมจะช่วยเหลือ แม้กระทั่งค่าเล่าเรียนของลูกหลานคนงาน ป้าแสงดาเป็นผู้ที่มีอุดมการณ์ในการทำกิจการดังที่เคยพูดไว้ว่า “เอาเงินคนมี มาเฉลี่ยให้คนจน”

การทอผ้าฝ้ายของป้าแสงดานั้น เป็นการสืบทอดภูมิปัญญาล้านนาของผ้าทอมือที่ย้อมด้วยสมุนไพร เป็นมรดกตกทอดกันมาแต่บรรพบุรุษ และงานหัตถกรรมทอผ้านี้ทำให้ชาวบ้านในชุมชนมีรายได้จุนเจือครอบครัว ป้าแสงดาในวัยเด็ก เติบโตมาในสภาพแวดล้อมแบบชนบท ทุ่งนาและไร่ฝ้าย ยายของป้าแสงดา “อ้อยเลี่ยม” เป็นคนทอผ้าฝ้ายมือดี มีความรู้ในเรื่องปั่นฝ้าย การทอ การย้อมสีผ้าด้วยสมุนไพรแบบโบราณ ภูมิปัญญาเหล่านี้ จึงถูกซึมซับเข้าสู่ชีวิต จิตใจ ตั้งแต่วัยเยาว์ แม่ของป้าแสงดา สอนให้ฝึกการทอผ้ามาตั้งแต่ อายุ 5-6 ขวบ และมีครู อีกคนชื่อ “แม่ปู้” ที่สอนการปั่นด้ายให้มีขนาดเส้นเล็ก สม่ำเสมอตลอดทั้งเส้น

ธรรมชาติของฝ้ายพื้นเมือง มีอยู่สองชนิดคือ ชนิดสีขาวและฝ้ายตุ่น ฝ้ายฝ้าย ย้อมสีธรรมชาติของป่าแสงดา ทำให้เกิดการอนุรักษ์พันธุ์ฝ้ายหายาก เรียกว่าฝ้ายตุ่น ซึ่งให้ปุยนํ้าตาลอ่อนโดยการชักชวนให้ชาวบ้านในแถบนั้น ปลุกฝ้ายชนิดนี้ ในบริเวณรอบๆ บ้านไร่ไผ่งามจะมีพืชสมุนไพรที่ปลูกไว้เพื่อใช้เป็นสีย้อมผ้าฝ้าย หลายชนิด เช่น เพกา ขนุน คำแสด (คำเงาะ) ยอป่า คราม มะเกลือ ในขั้นตอนทั้งหมดของการทอผ้า ฝ้ายย้อมสีธรรมชาติของบ้านไร่ไผ่งามนั้น เป็นการอนุรักษ์การทอผ้าฝ้ายแบบพื้นเมือง ซึ่งเป็นมรดกของล้านนาอย่างแท้จริง ป่าแสงดาปฏิเสธการใช้สารเคมี วิทยาศาสตร์สมัยใหม่ และการใช้เครื่องจักรจากเทคโนโลยีอุตสาหกรรม เริ่มตั้งแต่การทำฟืมด้วยตัวเอง การปลูกฝ้าย การปั่นด้าย ย้อมสี และลงมือทอเอง



ภาพที่ 8 คำแสด หรือ คำเงาะ พืชสมุนไพร
นำมาย้อมผ้าให้สีแดง ส้ม
ที่มา : ผศ. อาชัญ นักสอน

ป่าแสงดาเป็นศิลปินที่มีวิธีคิดและการทำงาน คล้ายนักวิทยาศาสตร์ เนื่องจากชอบการค้นคว้าและทดลอง เพื่อพัฒนาคุณภาพของผ้าทอ ป่าแสงดาได้ทดลองหาพืชใหม่ๆ มาใช้ทำสีและปลูกในที่ของตนเอง ดังคำบอกเล่า “...แต่เดิมนั้น ฝ้ายพื้นเมืองมักย้อมด้วยห้อมหรือครามกับมะเกลือ จึงมีไม่กี่สี เป็นสีมืดๆ ไม่สวย ป่าสังเกตว่าใบไม้ เปลือก หรือลูกไม้หลายชนิดให้สีต่างๆ จึงลองเอามาต้มผสมกันดู ได้สีแปลกจากเดิม ป่าจึงได้รวบรวมส่วนต่างๆ ของต้นไม้มาผสมทำสีย้อมผ้า...ป่าได้พบว่าผ้าที่ย้อมมะเกลือแล้วย้อมสีอื่นทับ สีจะติดดี แล้วป่าก็ยังได้สังเกตว่า น้ำยางกล้วย เบื่อนผ้าแล้วซักไม่ออก จึงลองใช้ใบตองเผาไฟ ทำน้ำด่างขี้เถ้า ผสมกับมะเกลือย้อม เป็นสีรองพื้น ปรากฏว่าสีติดดี และซักแล้วสีไม่ตก ไม่ซีด...”⁷ ส่วนการทดลองในขั้นตอนการทอผ้านั้น ป่าแสงดาได้พัฒนาหลายส่วนด้วยกัน เช่น เทคนิคการปั่นฝ้าย

⁷ อำนวย จันเงิน, (บก.), 2536: 81

ให้มีเส้นเล็กและเรียบ ซึ่งต้องอาศัยความชำนาญเฉพาะตัว ขึ้นอยู่กับอุปกรณ์และชนิดของผ้า ป้าแสงดาคิดหาวิธีปั่นด้ายให้เป็นเส้นเรียบเสมอกัน โดยการปั่นเส้นด้ายให้เป็นขนาดต่างๆ สามขนาดด้วยกันคือ เล็ก กลาง ใหญ่ เวลาทอก็ให้ใช้ด้ายขนาดเดียวกัน จึงทำให้ผ้าทอนี้ซีกได้ไม่หดตัวและไม่ร่วนจนเสียรูป นอกจากนี้ป้าแสงดา ยังได้พัฒนาฟืม โดยการดัดแปลงจากฟืมโบราณ ที่มี 4 ตะกอให้เป็น 6 ตะกอ ทำให้ทอผ้าได้ดอกใหญ่ขึ้น

ศิลปินนั้นถือว่า แรงบันดาลใจ เป็นเรื่องสำคัญ แตกต่างจากช่างฝีมือทั่วไป ในการสร้างงาน แรงบันดาลใจจากธรรมชาติเป็นขั้นตอนหนึ่งที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์ผลงานที่ไม่ว่าใครๆ ก็ยอมรับในความงามของธรรมชาติเหล่านั้น ความงามที่ได้จากการทอผ้าที่ประณีตและการออกแบบลายและสี อย่างสวยงาม ได้อารมณ์ดูผลงานศิลปะที่ล้ำค่า นั้น ป้าแสงดาได้แรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติแวดล้อมทั้งพืชและสัตว์ ทำให้ผลงานของป้าแสงดา แตกต่างจากช่างทอผ้าทั่วไป

“...เวลาเราเข้าไปในป่า เรามองเห็นความงามของดอกไม้ ดอกไม้ป่า เราก็ได้ความคิด อย่างดอกฝ้ายมันจะเหลืองไม่เหมือนใครทางของมัน ก็จะม่วงไม่เหมือนใคร ดอกฝ้ายเหลืองเหมือนเปลือกมะนาว...เวลาน้ำค้างลง มันจะจับดอกฝ้ายจนขาวโพลนไปทั้งดอก มันงามจริงๆ อย่างฝ้ายสีดุน น้ำค้างขาวๆ ไปจับมัน เราเห็นแล้วก็มีความสุข ดอกฝ้ายบานเป็นสีที่งามมาก...ตื่นเข้ามา เราได้ไปเห็นดอกฝ้ายอายุเราจะยืน”⁸

ป้าแสงดามีความสามารถในการมองธรรมชาติรอบตัวและนำมาเป็นลายผ้า ได้อย่างชำนาญ อ.เทพศิริ สุขโสภา ได้บันทึกความเป็นศิลปินของป้าแสงดา ไว้ว่า

“...ป่าจะเห็นความงามพวกนี้และชี้เอาๆ ให้ดูไผ่ที่มันसानกอ ลำไผ่ โอนเอนดูไม่แข็ง มีกาบหุ้มข้อ ป้าเอามาสร้างลายผ้า ป้าชี้ให้ดูเมฆ พูฟ่องว่า ไม่มีเส้นตรง จะเอามามัดหมี่ผ้าทอให้ออกมานุ่มอย่างนั้น

⁸ อำนาจ จันเงิน, 2545: 43

ดูที่พื้นดินนั้น แดดเด่นเงาไม้เป็นดอกๆ ดินอ่อนชุ่ม... ป้าเห็นตุ๊กแก
ตกต๋ับลงมา ป้าตกใจนึกตุ่มมัน สีม่วงกับสีเหลืองอยู่ด้วยกันได้แะ
แล้วยังมีสีฟ้าๆ เอ มันเป็นตะปุมตะป๋าด้วยนะ...นี่คือความคิดใน
การออกแบบ ว่าคุณอาจเรียนจากธรรมชาติง่ายๆ ใกล้ตัวได้อย่างไร
ใครจับตรงนี้ได้ ก็จะออกแบบหลากหลายไม่จบสิ้น ตรงนี้ต่างหากละ
ที่ทำให้ผ้าป่าออกมาวิเศษ...”⁹

การสร้างสรรค์ลายผ้าของป้าแสงดาจะเปลี่ยนแปลงใหม่ตลอด เมื่อป้าแสงดา
ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ก็จะนำอารมณ์ที่ได้จากสีและลวดลายนั้นมาบันทึก
ลงในผืนผ้า ซึ่งขึ้นอยู่กับสีธรรมชาติที่ได้มาในแต่ละครั้ง ที่ไม่สามารถกำหนดสี
ได้อย่างสี่เคมี

“...มันเป็นธรรมชาติทุกอย่าง เป็นธรรมชาติในตัว ผีเสื้อทุกตัวมัน
จะให้สีแบบกลมกลืนกัน ตุ๊กแกมีเกล็ดตรงคอ ป้าดูแล้วเห็นเกล็ด
หยาบๆ ป้าก็เอาลักษณะหยาบๆ ของตุ๊กแกมาทำในเนื้อผ้า...สำหรับ
การออกแบบ ป้าไม่เคยนั่งคิด นั่งวางแผน ปวดหัว แบบไม่มีเห็นสีผ้า
ออกแบบได้เลย...”¹⁰

ความเข้าใจในธรรมชาติและวิถีชีวิตที่อยู่กับธรรมชาติเป็นคุณสมบัติที่
สำคัญในการสร้างสรรค์งานหัตถกรรม ผศ. ดำรง วงศ์อุปราช ศิลปินแห่งชาติได้ไปเยี่ยม
ป้าแสงดาที่บ้านไร่นางามในปี พ.ศ. 2530 มีหม้อแช่พืชสมุนไพร สำหรับย้อมผ้า
วางเรียงรายอยู่ จึงถามว่าป้ารู้ได้อย่างไรว่าพืชที่หมักไว้นั้นได้ที่ ป้าบอกว่า “เอาหู
ฟังดูก็จะรู้” นี่คือนิยามปัญญาชาวบ้าน ที่ได้จากประสบการณ์ นอกจากนี้ยังมีผู้บันทึก
คำบอกเล่าของป้าแสงดาไว้ว่า

⁹ อำนวย จันเงิน, (บ.ก.), 2536: 40

¹⁰ อำนวย จันเงิน, (บ.ก.), 2536: 40

“...เมื่อเอาส่วนต่างๆ ของต้นไม้ผสมกันได้สีหนึ่งแล้ว ป้าก็จำส่วนผสมเอาไว้ ถ้าจะทำสีนั้นขึ้นใหม่ ก็ใส่ส่วนผสมเท่าเดิมทุกอย่าง แต่เป็นที่น่าสนใจว่าสีที่ผสมใหม่ทุกครั้ง จะแตกต่างกันไปคือมีสีอ่อนหรือสีแก่กว่าเดิมเล็กน้อย ไม่เหมือนกันทุกครั้งอย่างสีเคมี...ป้าจึงคิดว่าส่วนต่างๆ ของไม้ที่เอามาผสม เก็บมาจากที่ต่างกัน ปลุกอยู่คนละที่กัน เวลาเก็บอาจอายุแก่ไม่เท่ากัน หรือเก็บคนละฤดู จึงได้สีไม่เหมือนกันสักครั้ง ผ้าแต่ละพับของป้า สีไม่ซ้ำกันเลย...”¹¹

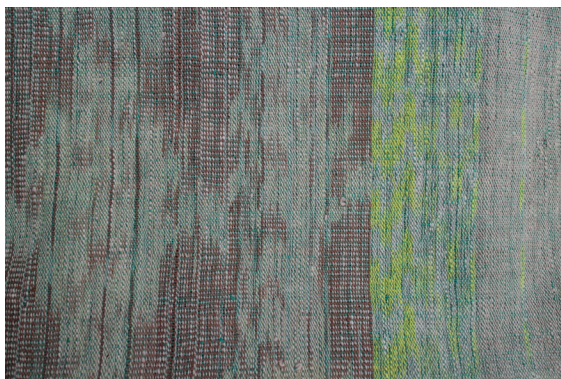
จากคำบอกเล่าของป้าแสงดา เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ได้บรรยายความรู้ความเข้าใจในธรรมชาติ พืชสมุนไพรของป้า ไว้ว่า คนที่รู้จักต้นไม้ รักต้นไม้ เห็นลึกเข้าไปในต้นไม้แบบนี้ จึงไม่แปลกใจเลย ที่จะได้ยินคำอย่างที่ว่าพูดว่า ต้นไม้มันจะ “พูด” กับเรา และจะ “สอน” เราได้¹²

จากกรณีตัวอย่างชีวิตกับผลงานทอผ้า ของป้าแสงดา ทำให้เราได้เห็นมิติต่างๆ ของงานศิลปหัตถกรรมของคนรุ่นโบราณ ที่มีความใกล้ชิดกับธรรมชาติ แสดงให้เห็นถึงวิถีคิดและการทำงาน ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ซึ่งนอกจากผลงานอันทรงคุณค่า ที่เป็นผืนผ้าฝ้ายทอมือย้อมสีสมุนไพรธรรมชาติ ที่ให้ความงามอย่างมีเอกลักษณ์ ในแต่ละผืนแล้ว ธุรกิจที่เกิดจากงานศิลปหัตถกรรมของป้าแสงดา ทำให้คนในชุมชนได้รวมตัวกันเป็นกลุ่ม สามารถสร้างรายได้ให้แก่ชาวบ้าน เกิดเงินทุนหมุนเวียน เป็นต้นแบบของวิสาหกิจชุมชน สินค้าที่มีความเป็นไทยนี้ เป็นที่ต้องการทั้งในประเทศและต่างประเทศ สามารถสร้างรายได้เข้าประเทศได้มากมาย นอกจากนี้การใช้พืชสมุนไพรจากธรรมชาติโดยการปลูกเอง ทำให้เกิดการอนุรักษ์พันธุ์พืชที่เกือบจะสูญพันธุ์ไปแล้ว และยังเป็นการส่งเสริม ให้ชาวบ้าน ปลูกพืชสมุนไพร ทำให้มีรายได้อีกทาง ซึ่งการทอและย้อมสีผ้าฝ้ายของป้าแสงดาที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษนั้น ถือได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ศิลปหัตถกรรมและภูมิปัญญาของชาวล้านนา

¹¹ อำนวย จันเงิน, (บก.) 2536: 82

¹² เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, 2530

หากพิจารณากระบวนการทำงาน ของป้าแสงดาโดยรอบแล้วจะเห็นได้ว่ามีผลกระทบ ในเชิงบวกรอบด้าน ซึ่งในส่วนของผลที่ไม่สามารถมองเห็นได้ว่าเป็นรูปธรรม เช่น สุขทางจิตใจ และการสร้างความเข้มแข็งภายในครอบครัวและชุมชน ก็เป็นผลที่แฝงอยู่ในกระบวนการของการผลิตงานศิลปหัตถกรรมที่มีอยู่จริงเช่นกัน



ภาพที่ 9 ตัวอย่างผ้าฝ้ายทอมือย้อมสีธรรมชาติ โดย แสงดา บันลือธี
ที่มา : ฐิติชัย อัครศิลปิน ผู้สะสม
ภาพโดย : ผศ. อาชัญ นักสอน



ภาพที่ 10 ตัวอย่างผ้าฝ้ายทอมือย้อมสีธรรมชาติ โดย แสงดา บันลือธี
ที่มา : ฐิติชัย อัครศิลปิน ผู้สะสม
ภาพโดย : ผศ. อาชัญ นักสอน

บรรณานุกรม

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. (2537). **รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทย.**

กรุงเทพฯ: มูลนิธิช่างหัตถศิลป์ไทย.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. **สยามรัฐสัปดาห์วิจารณ์** ปีที่ 33 ฉบับที่ 22 วันอาทิตย์ที่ 16-22 พ.ย. 2529

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2535). **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2549). **ศิลปวิชาการ.** กรุงเทพฯ: มูลนิธิศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, “บ้านไร่ไผ่งามของป่าแสงดา.” **มติชนสุดสัปดาห์.** วันอาทิตย์ที่ 5 กรกฎาคม 2530 ฉบับที่ 357

อานวย จั่นเงิน. (2536). **แสงดา บันลี้ฤทธิ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (การทอผ้า) พุทธศักราช 2529.** กรุงเทพฯ: บ.อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน)

อานวย จั่นเงิน. (2545). **เพชรน้ำเอกของวงการทอผ้าแห่งล้านนาไทย.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน)