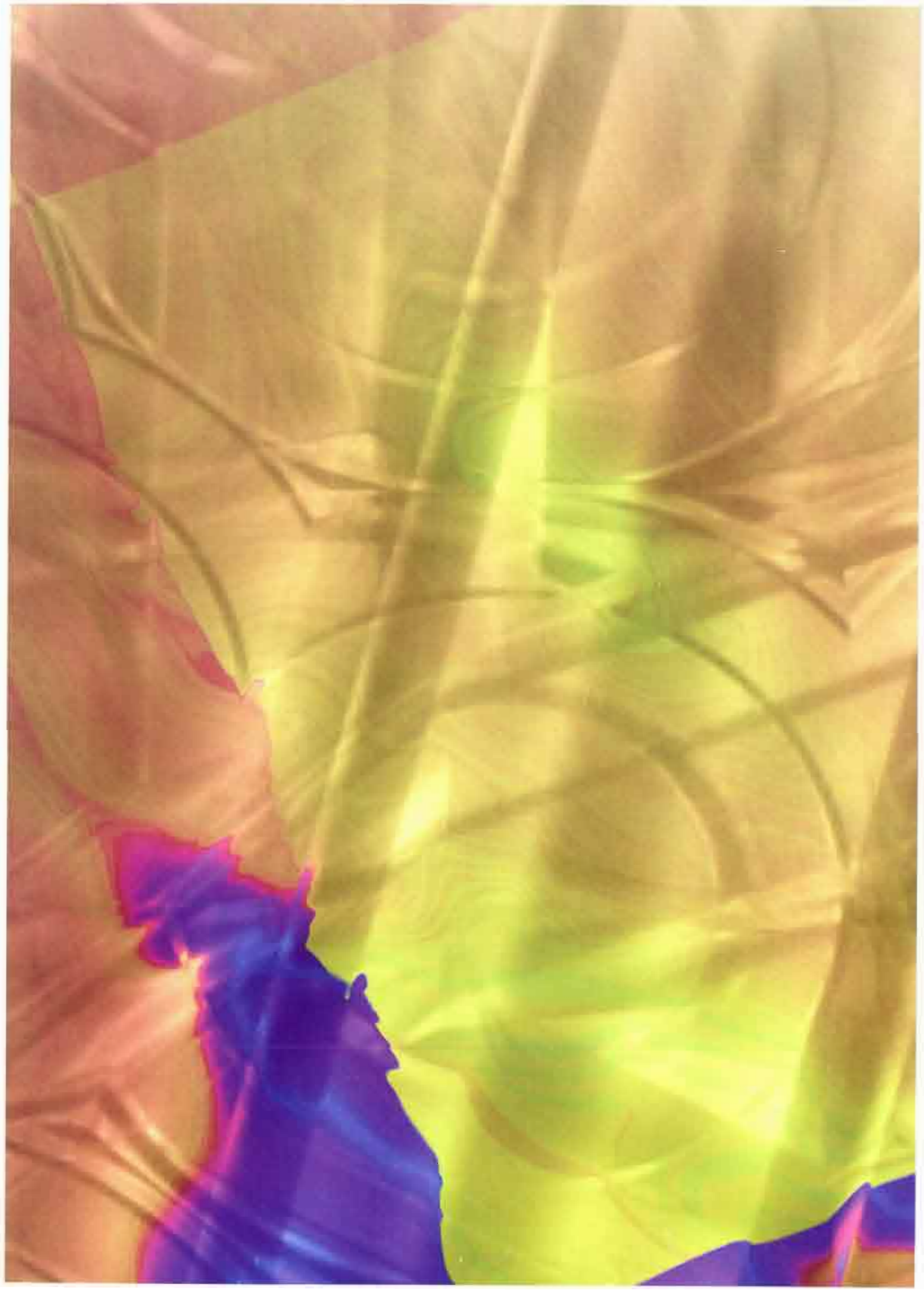


วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี
ภาพ : มิติบนระนาบเสมือน #2
เทคนิค : จิตรกรรมดิจิตอล

สารบัญ

ไม้ทำหุ่นกระบอกไทย 1

ตามรอยครูสู่ "ฉุยฉายยุงทอง" 7

ศิลปะเพื่อการแต่งกาย : รูปร่างของผู้หญิงกับรูปแบบเครื่องแต่งกาย 19

การขึ้นลอย : ศิลปะการออกแบบท่ารำที่ลงตัว 33

นาฏศิลป์...ศิลปะการเคลื่อนไหวหรือเพียงแค่เต้นกินรำกิน 43

Esan Textures 53

อัตทัศน์เกี่ยวกับการออกแบบ (เพิ่มเติมบางประการ) 71

การไหว้ครูหุ่นกระบอก ช่าง ดนตรี และนาฏศิลป์ตามแนวทางพุทธศาสนา 77

อดีตพุทธ : จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลง 85

แสง : มิติที่สี่ในละครเวที 101

การออกแบบอุตสาหกรรมจากอดีตถึงปัจจุบัน 111

โปรดทราบ

บทความ ทัศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยและไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์จะต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรง และเป็นลายลักษณ์อักษร

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 นี้ เป็นวารสารวิชาการฉบับที่ 2 ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ บทความที่ลงพิมพ์เผยแพร่ นอกจากจะเป็นบทความของอาจารย์ในสาขาวิชาการละคอน สาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ และสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรมแล้ว ยังมีผลงานของอาจารย์ผู้มีความรู้ความสามารถพิเศษประจำคณะและอาจารย์พิเศษ ซึ่งกองบรรณาธิการขอขอบคุณทุกท่านที่ได้ให้ความร่วมมือในการนำเสนอบทความที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน

"ศิลปะ" เป็นเรื่องใกล้ตัวของมนุษย์ จึงอยากให้มนุษย์ทุกคนได้รับรู้ สัมผัส และซาบซึ้ง และด้วยความหลากหลายของเนื้อหาและทัศนะเกี่ยวกับ "ศิลปะและการออกแบบ" ในวารสารฉบับนี้ จึงเป็นการนำเสนอมุมมองในองค์ความรู้ทางด้านศิลปะแขนงต่างๆ เช่น ทัศนศิลป์ นาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และมัณฑศิลป์ อย่างกว้างขวาง โดยหวังว่าจะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้มีใจรักในงานศิลปะได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคมและประเทศชาติอย่างต่อเนื่อง

ท้ายที่สุด หวังเป็นอย่างยิ่งว่าศิลปกรรมสารคงจะเป็นเวทีแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และงานสร้างสรรค์เพื่อให้คณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพ นักออกแบบ และนักวิชาการในสาขาต่างๆ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เกิดพลังที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะและการออกแบบออกมาอย่างสม่ำเสมอต่อไป

บรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เจ้าของ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

สำนักงาน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ. ปทุมธานี 12121

โทรศัพท์ 0 2696 6304-10 โทรสาร 0 2986 8601-2

http :// www.fineart.tu.ac.th

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้คณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพและนักวิชาการในทุกสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ได้มีโอกาสเผยแพร่และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ผลงานทางวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ ทั้งงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์และศิลปะการออกแบบ

ที่ปรึกษา

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา โสคติยานุรักษ์

รองศาสตราจารย์ ดร.ไพโรจน์ ชมุนี

อาจารย์ประเมษฐ์ บุณยะชัย

บรรณาธิการ

อาจารย์วิทวัน จันทร

กองบรรณาธิการ

อาจารย์วิทวัน จันทร

อาจารย์วัลสาวดี วัฒนสุวรรณ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์อาชัญ นักสอน

อาจารย์ภาวิณี บุญเสริม

อาจารย์จักกาย ศิริบุตร

อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

นางสาวพัชรา บุญมานำ

ออกแบบปก

อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

จัดรูปเล่ม

จารุวรรณ คล้ายเจ็ก

มนัส เหมาะสม jodogs2001@hotmail.com

พิมพ์ที่

โรงพิมพ์เดือนตุลา โทรศัพท์ 02-996-7392-4 โทรสาร 02-996-7395

ไม้ทำหัวหุ่นกระบอกไทย

กมล การกิจเจริญ*

หุ่นกระบอกไทยเป็นมหรสพของไทยชนิดหนึ่งที่ได้รวบรวมศาสตร์และศิลป์ไว้หลายแขนง เช่น วรรณศิลป์ คีตศิลป์ (ขับร้อง) ดุริยางคศิลป์ วิจิตรศิลป์ วาทศิลป์ และหัตถศิลป์

โดยเฉพาะส่วนงานหัตถศิลป์ก็ได้รวบรวม แขนงงานช่างไว้หลายสาขา ได้แก่

1.	ช่างไม้	คือวิชาว่าด้วย	คุณสมบัติของไม้
2.	ช่างแกะ	..........“..........	การแกะสลัก
3.	ช่างปั้น	..........“..........	การปั้นรูป
4.	ช่างกลึง	..........“..........	งานกลึงยอดและแบบต่าง ๆ
5.	ช่างรัก	..........“..........	กรรมวิธีการใช้รัก
6.	ช่างฉลุ	..........“..........	การฉลุหนัง โลหะ
7.	ช่างปิดทอง	..........“..........	กรรมวิธีการปิดทอง
8.	ช่างกระจก	..........“..........	กรรมวิธีตัดและประดับกระจก
9.	ช่างกระดาษ	..........“..........	กรรมวิธีการเลือกใช้กระดาษให้ตรงกับงาน
10.	ช่างเขียน	..........“..........	กรรมวิธีการเขียนแบบ เขียนหน้าหุ่น
11.	ช่างมุก	..........“..........	กรรมวิธีการประดับมุก เช่น ตา ฟัน เขี้ยว
12.	ช่างหล่อ	..........“..........	กรรมวิธีการหล่อแบบต่าง ๆ
13.	ช่างปัก	..........“..........	กรรมวิธีการปัก การใช้ไหม ลูกปัดแก้ว ฯลฯ
14.	ช่างพยนต์	..........“..........	กรรมวิธีการทำกลไกลให้หุ่นเคลื่อนไหว

ในงานช่างทำหุ่นกระบอกนี้ มีงานช่างที่สำคัญอยู่งานหนึ่งคือ งานช่างไม้ ซึ่งช่างจะต้องมีความรู้เกี่ยวกับการเลือกใช้ไม้ในการทำหุ่น เพราะไม้แต่ละชนิดมีคุณสมบัติแตกต่างกัน คุณสมบัติที่จำเป็นในการสร้างหุ่นคือ ต้องมีน้ำหนักเบา ดังข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้ ดังนี้

*อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ไม้ที่ใช้ทำหุ่นได้

การเลือกไม้ในการทำหุ่นนั้น ต้องคำนึงถึงความเบาเป็นสำคัญ เพราะหุ่นต้องมีน้ำหนักที่ผู้เชิดสามารถทานน้ำหนักได้ โดยมีรายชื่อ ดังนี้

ชื่อ	ความแข็ง	เนื้อ	สี	น้ำหนัก	คุณภาพงานแกะ
ไม้สัก	ปานกลาง	หยาบ	สีน้ำตาล	ปานกลาง	ดี
ไม้โมกมัน	อ่อน	ค่อนข้างหยาบ	สีขาวอมเหลือง	ปานกลาง	ดีที่สุด
ไม้โพธิ์ทะเล	อ่อน	ละเอียด	สีเนื้อ	ปานกลาง	ดีที่สุด
ไม้ยม	ปานกลาง	ปานกลาง	สีแดง	ปานกลาง	ปานกลาง
ไม้โพธิ์	อ่อน	หยาบ	สีขาว	ปานกลาง	ดี
ไม้กระท้อน	ปานกลาง	ปานกลาง	สีแดง	ปานกลาง	ดี
ไม้ขนุน	อ่อน	หยาบ	สีน้ำตาลอ่อน	ปานกลาง	ดี
ไม้ทองหลาง	อ่อน	หยาบ	สีน้ำตาล	เบามากที่สุด	ปานกลาง

ไม้สัก

ไม้โพธิ์

ไม้ขนุน

ไม้ละมุด

ไม้ตะขบบ้าน

ชื่อ	ความแข็ง	เนื้อ	สี	น้ำหนัก	คุณภาพงานแกะ
ไม้ตะขบบ้าน	อ่อน	หยาบ	สีขาวนวล	เบามาก	ดี
ไม้ตายมิทันเฒ่า	อ่อน	ปานกลาง	สีขาวนวล	เบามาก	ดี
ไม้ดู่โลก	อ่อน	ปานกลาง	สีครีม	ปานกลาง	ดีที่สุด (ใช้ทำหัวหุ่นหลวง)
ไม้เทพธาโร	อ่อน	ปานกลาง	สีน้ำตาล	ปานกลาง มีกลิ่นหอม	ดี
ไม้ทองกาว	ปานกลาง	ปานกลาง	สีน้ำตาล	เบา	ปานกลาง
ไม้นนทรี	ปานกลาง	ละเอียด	สีขาว	ปานกลาง	ดี
ไม้ละมุด	ปานกลาง	ละเอียด	สีขาวนวล	ปานกลาง	ดีที่สุด
ไม้รัก	ปานกลาง	ละเอียด	สีออกแดง	ปานกลาง	ดี
ไม้นุ่น	อ่อน	หยาบ	สีขาว	เบา	ปานกลาง
ไม้สำโรง	ปานกลาง	หยาบ	สีน้ำตาล	ปานกลาง	ดี
ไม้มะปีน	อ่อน	ปานกลาง	สีขาว	เบา	ดี
ไม้สาเกป่า	อ่อน	หยาบ	สีน้ำตาล	เบา	ปานกลาง
ไม้แคป่า	อ่อน	หยาบ	สีขาว	เบา	ปานกลาง
ไม้งิ้ว	อ่อน	หยาบ	สีน้ำตาล	เบา	แต่มีความเชื่อว่าชื่อไม่เป็นมงคล
ไม้จามจุรี	ปานกลาง	หยาบ	สีน้ำตาลแดง	ปานกลาง	ดี

ต้นเทพธาโร

ต้นมะม่วง

ชื่อ	ความแข็ง	เนื้อ	สี	น้ำหนัก	คุณภาพงานแกะ
ไม้ทองโหลง	อ่อน	หยาบ	สีเหลือง	เบา	ปานกลาง
ไม้ไทรย้อย (รากอากาศ)	อ่อน	หยาบ	สีขาว	เบา	ปานกลาง
ไม้ทำมัง	ปานกลาง	ปานกลาง	สีขาวนวล	เบา	ดี (มีกลิ่นแมงดาด้วย)
ไม้มะเดื่อชุมพร	อ่อน	ปานกลาง	สีขาว	ปานกลาง	ดี
ไม้จำปา	ปานกลาง	ปานกลาง	สีเหลือง	ปานกลาง	ดี
ไม้มะรุม	ปานกลาง	ปานกลาง	สีน้ำตาล	ค่อนข้างเบา	ปานกลาง
ยอป่า	ปานกลาง	หยาบ	สีน้ำตาลแดง	ปานกลาง	ปานกลาง
ขนุนกระรำพัก	ปานกลาง	ปานกลาง	สีเหลือง	ปานกลาง	ดี

ต้นยอป่า

ต้นจำปา

ถ้าแกะหัวหุ่น โดยใช้ไม้ที่มีน้ำหนักปานกลาง ควรคว้านเนื้อไม้ออกก่อน เพื่อจะทำให้มีน้ำหนักน้อยลง ส่วนถ้าหาไม้ตายพราย คือไม้ที่ยืนต้นตายจะดี มีน้ำหนักน้อยกว่าไม้ที่โค่นทั้งเป็น แต่ถ้าเป็นไม้โค่น ควรนำไปแช่ไว้ในน้ำให้เน่าก่อน แล้วจึงนำมาผึ่งลมไว้ในที่ร่มจนกว่าไม้จะแห้งสนิท

เมื่อแกะหัวหุ่นแล้ว ในสมัยโบราณจะทาน้ำมันยางเคี่ยว เพื่อความคงทน ส่วนไม้ที่ทำตะเกียบควรหาไม้ไผ่สีสุกที่มีอายุ 5 ปีขึ้นไป หรือไม้หลาวฉโอน ซึ่งมีความเหนียวและให้ตัวได้ดี และคงทนกว่า ไม้ไผ่สีสุก

- **ไม้ไผ่สีสุก** เมื่อตัดมาใหม่ๆ ควรแช่น้ำให้เน่า แล้วนำมาผึ่งลมให้แห้งแล้วจึงนำมาเหลาตามต้องการ พร้อมกับทาน้ำมันเพื่อความคงทน

- **ไม้หลาวฉโอน** ที่ใช้ได้ต้องมีอายุ 5 ปีขึ้นไป เมื่อตัดต้นแล้วควรผ่าเป็นซีกไว้ โดยให้เอาทางยอดไม้ปักลง เอาโคนขึ้นเพื่อให้กระลวนยางคือให้ยางไม้ไหลมาที่ปลายยอด ข้อห้ามคือ ห้ามนำไปแช่น้ำเป็นอันขาด แล้วเมื่อไม้แห้งจึงนำมาเหลาตามต้องการ

ถ้าเป็นสมัยโบราณ จะนำมาทาน้ำมันกระบือประมาณ 5 รอบ เพื่อให้ไม้มีความคงทน ทั้งหมดนี้คือภูมิปัญญาของคนโบราณ ซึ่งในสมัยก่อนเป็นเรื่องที่ทุกคนต้องรู้เพื่อใช้ในการดำรงชีวิตประจำวัน

ต้นมะรุม

ไม้ไผ่สีสุก

เรื่องไม้ทำหัวหุ่น เป็นเรื่องที่สำคัญสำหรับช่างผู้ประดิษฐ์หัวหุ่นเป็นอย่างมาก และถือได้ว่าเป็นหัวใจของช่างแกะหัวหุ่น ซึ่งช่างแต่ละคนจะหวงไว้สำหรับสกุลช่างแต่ละพื้นที่เท่านั้น ทั้งนี้ผู้เขียนได้รับความเมตตาจากท่านผู้ทรงความรู้ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย ข้าปรางค์ อาจารย์ประจำมหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี คุณตามั่ง แดงบาง คุณพ่อสุพจน์ การกิจเจริญ อาจารย์มงคล เหมศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านช่างประณีตศิลป์ สาขาช่างแกะสลัก กลุ่มช่างสิบหมู่ กรมศิลปากร อาจารย์สุดใจ สิงหราชัย ซึ่งอาจารย์แต่ละท่านได้กรุณาให้ความรู้ ตลอดจนจำแนกไม้ที่ใช้ในการทำหุ่นออกเป็นลักษณะของความแข็ง เนื้อไม้ สี น้ำหนัก และคุณภาพของไม้ในการนำไปแกะทำหัวหุ่น ความรู้ทั้งหมดที่ท่านทั้งหลายข้างต้นได้ถ่ายทอดให้ผู้เขียนครั้งนี้ ถือเป็นแนวทางในการนำไปปฏิบัติ กล่าวคือ นำไปเป็นแนวทางในการเทียบวัดเนื้อไม้ให้เข้ากับชิ้นงาน ซึ่งนับว่ามีคุณค่าและเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อช่างรุ่นหลัง ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณท่านผู้ทรงความรู้ทุกท่านที่ได้บอกเหตุและผลของไม้ที่ใช้งานเพื่อสืบทอดภูมิปัญญาช่างไม้ในแขนงช่างไทยต่อไป

ตามรอยครูสู่ "ฉุยฉายยูงทอง"

*ฉันทนา เอี่ยมสกุล**

เออ เฮ้ย เอ่อ เฮอ เออ เฮอ เออ เอ๋ย... ฉุย...ฉาย...เอย เสียงเอื้อนอันไพเราะก่อนที่จะร้องเพลง "ฉุยฉายเอย" เป็นความไพเราะที่ให้ความละเมียดละไมในความประณีตบรรจงจากการกลั่นกรองออกมาเป็นบทเพลงของงานวรรณศิลป์ การร้องเพลงอันไพเราะของงานด้านคีตศิลป์ การสอดประสานบรรเลงดนตรีของงานด้านดุริยางคศิลป์ ซึ่งประจวบและสอดคล้องกันกับลีลาท่ารำอันงดงาม อ่อนช้อยของนาฏศิลป์ไทย กระบวนการของการร้องรำทำเพลงที่ลงตัวเช่นนี้ จึงเป็นผลให้การรำฉุยฉายที่สืบทอดมาจากบรมครูครั้งโบราณได้จัดเป็นการรำที่มีแบบแผนที่ค่อนข้างจะตายตัวทั้งในเรื่องของดนตรี การขับร้อง ส่วนกระบวนท่ารำอาจจะต่างกันบ้างที่ลีลาท่ารำในการตีบทตามคำร้อง ซึ่งจะมีท่ารำที่แตกต่างกันตามแต่บรมครูแต่ละท่านจะเห็นงาม

รำฉุยฉาย พระยาอนุมานราชธน (ยง เสถียรโกเศศ) ได้กล่าวไว้ในหนังสืออธิบายนาฏศิลป์ ไทยว่า "การรำฉุยฉายเป็นการแสดงภาษานาฏศิลป์ที่มีคุณค่าทางนาฏศิลป์เป็นเลิศ นิยมกันว่าตัวละครสามารถแสดงอารมณ์ความภาคภูมิใจออกมาทางท่ารำได้ดีกว่าที่จะพูดออกมาทางปาก

การรำฉุยฉายในวงการนาฏศิลป์หมายถึงลีลาการร่ายรำขณะที่ตัวละครเกิดความภาคภูมิใจที่สามารถแปลงกายหรือแต่งกายได้งดงาม เป็นศิลปะการร่ายรำที่มีความวิจิตรบรรจง ผู้ที่ร่ายรำจะต้องเป็นผู้มีฝีมือ องค์ประกอบที่สำคัญของการรำฉุยฉายคือตัวละครที่มีรูปร่างและใบหน้างดงาม มีความสามารถในการร่ายรำและสามารถสอดใส่อารมณ์ได้ถูกต้องตามบทร้อง และเสียงปี่ที่เป่าเลียนแบบคำร้องอย่างชัดถ้อยชัดคำ

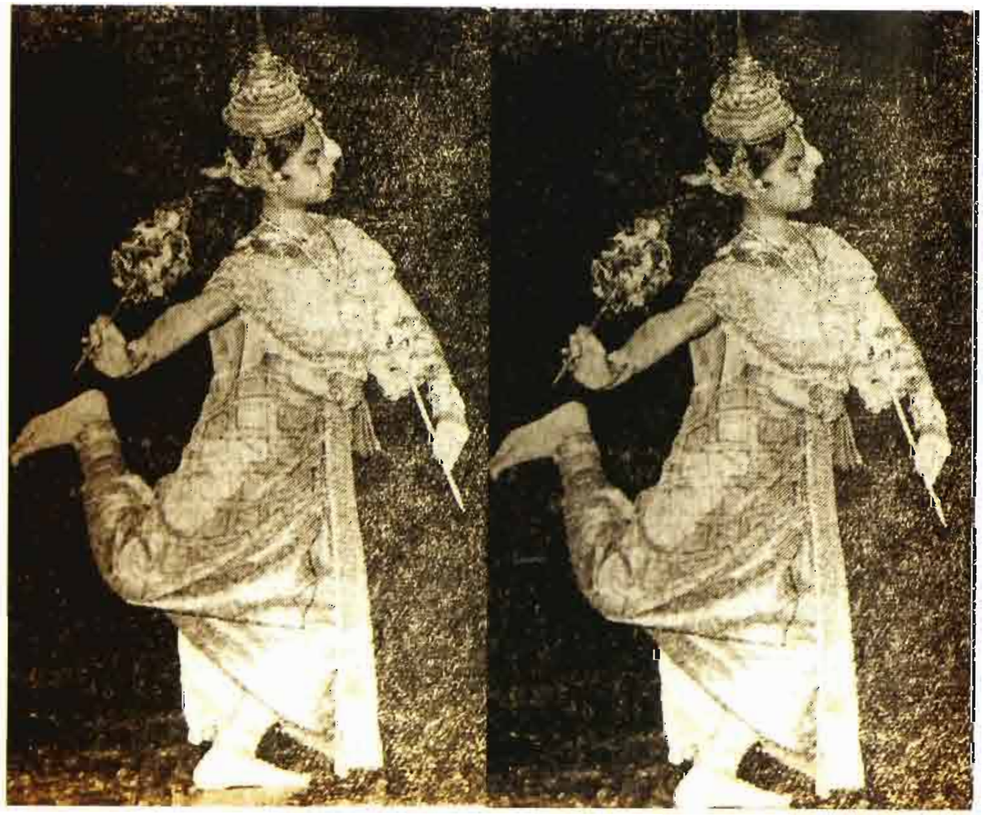
การรำฉุยฉายนั้นประกอบด้วยเพลงรัวร้อง เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี เพลงฉุยฉายเป็นเพลงโบราณมีจังหวะทำนองช้า ส่วนเพลงแม่ศรีจะมีจังหวะและทำนองเร็วขึ้น การรำฉุยฉายมีแบบแผนการรำที่สวยงามปฏิบัติสืบต่อกันมา ไม่ว่าจะเป็นกระบวนท่ารำที่อ่อนช้อย งดงาม กรีดกรายไปตามจังหวะเสียงปี่ซึ่งมีความไพเราะ การรำฉุยฉายเป็นที่นิยมนำมาใช้กับตัวเอกของการแสดงโขนหรือการแสดงละครเป็นส่วนใหญ่

*รองศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ซึ่งใช้กับตัวละครที่จะต้องแปลงกาย หรือกับตัวละครที่ต้องการจะแสดงถึงความภาคภูมิใจในความงามพร้อมกับการแต่งองค์ทรงเครื่องที่งดงาม เช่น การรำฉุยฉายเบญกาย ฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายวันทอง ฉุยฉายศูรปนขา ฉุยฉายอินทรชิต ฉุยฉายมานพ ฉุยฉายฮเนา เป็นต้น

จากการที่ผู้เขียนเคยได้รับการถ่ายทอดกระบวนการรำฉุยฉายเบญกาย ฉุยฉายวันทอง และฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย และศิลปินแห่งชาติ ผู้เขียนมีความประทับใจในกระบวนท่ารำอันงดงามเป็นแบบแผนสืบต่อกันมา โดยคุณครูเฉลยได้รับทอดมาจากละครวังสวนกุหลาบในสมเด็จพระอนุชาธิราช เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และบรมครูทั้งสองท่านได้นำเอาความรู้ต่างๆ ทางด้านโขนละครจากวังสวนกุหลาบมาถ่ายทอดทั้งในรูปของหลักสูตรการสอนและการแสดงให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้มีองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์มากมายที่ควรค่าแก่การจะต้องอนุรักษ์ไว้มิให้สูญหายไป การรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองจัดเป็นการแสดงบทเบิกโรงละครหลวงที่มีคุณค่า ซึ่งคุณครูลมุล และคุณครูเฉลย ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของการรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ซึ่งเป็นการรำที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๔ ซึ่งจะมีข้อจำกัดว่าจะรำเบิกโรงเฉพาะก่อนแสดงละครในเท่านั้น จะนำไปแสดงก่อนละครชนิดอื่นๆไม่ได้ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องประกอบการรำโดยมีพระราชประสงค์ไปในทาง ให้เป็นสวัสดิมงคล ในการแสดงนาฏศิลป์ถวายหน้าที่ประทับแสดงให้เห็นว่านาฏศิลป์เป็นของคู่บารมี คู่บ้านคู่เมืองและที่สำคัญคือพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ให้นาฏศิลป์นั้นยังคงอยู่คู่แผ่นดินไทยตลอดมา ดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันนี้เป็นฉบับของเจ้าจอมมารดาสายและเจ้าจอมละม้ายในรัชกาลที่ ๕ สืบทอดมาเป็นรูปแบบของละครวังสวนกุหลาบ ซึ่งบทร้องนั้นจะสั้นลงกว่าบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ ๔ และเพื่อใช้ในการแสดงเบิกโรงละครเรื่องอิเหนาในปี พ.ศ.๒๕๐๘ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช ได้ถ่ายทอดการรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองนี้ ให้แก่ อาจารย์สามปอยดง เครือนันตา และรองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล โดยสมมติผู้แสดงเป็นเทพธิดาออกมารำ ร้องเพลงฉุยฉายพวง (ร้องเที่ยวเดียวไม่มีการรับ) แล้วออกเพลงแม่ศรี ๒ บท เมื่อจบเนื้อร้องปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี ดนตรีรับแล้วจบด้วยท่านิ่ง การรำชุดนี้แต่งกายยืนเครื่องตัวนางแบบนางกษัตริย์ ศีรษะสวมรัดเกล้ายอด จอนหูรัดท้ายช้อง อุบะดอกไม้ทัด ผู้แสดงจะผัดตัวด้วยแป้งขมิ้นเพื่อให้ผิวเป็นสีเหลืองนวล

"ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง"



ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง : แต่งกายชุดไทยเกล้าผมมวย

จากการได้เป็นศิษย์ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช จึงได้เห็นถึงหลักการในการถ่ายทอดท่ารำของท่าน ท่านจะรำเป็นแม่แบบพร้อมๆ กับการขับร้องเพลงไปด้วย ท่านจะชี้แนะ และแก้ไขข้อบกพร่องให้แก่ศิษย์ นอกจากนั้น ยังได้มีโอกาสได้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงบางประการ เช่นเมื่อออกแสดงรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองทุกครั้ง ท่านจะให้แต่งกายยืนเครื่องนางตลอด แต่มีอยู่ครั้งหนึ่งในงานศิลปวัฒนธรรมประจำปีที่สนามใหญ่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ท่านทั้งสองได้จัดให้มีการแสดงในชุดนี้ แทนที่จะใช้ผู้แสดงเพียง ๒ คน แต่งกายยืนเครื่องนางเหมือนเช่นเดิม ท่านให้ใช้ผู้แสดงเต็มสนาม แต่จะมีคู่เอกอยู่ข้างหน้า ๒ คน การแต่งกายท่านก็ได้ปรับเปลี่ยนตามความเหมาะสมโดยแต่งกายชุดไทยเรียบง่าย เกล้าผมมวยต่ำ ล้อมมวยด้วยดอกไม้เป็นพวงมาลัย โดยเป็นข้อสังเกตุว่าท่านมิได้ยึดติดในแบบ แผนที่ตายตัวว่าต้องแต่งกายยืนเครื่องและต้องใช้ผู้แสดงเพียง ๒ คนเท่านั้น ซึ่งแสดงให้เห็นว่าท่านมิใช่เป็นเพียงนักอนุรักษ์เท่านั้น ท่านยังเป็นนักพัฒนาและในขณะเดียวกันท่านก็เป็นผู้นำในด้านความคิดสร้างสรรค์ ท่านได้คิดประดิษฐ์ระบำรำฟ้อนต่างๆ มากมาย รวมทั้งระบำโบราณคดี ซึ่งเป็นระบำที่มีความสวยงาม เป็นที่นิยมแพร่หลายจนถึงปัจจุบันนี้

จากการที่ผู้เขียนได้รับถ่ายทอดการรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง เมื่อครั้งยังเด็กเกิดความประทับใจในบทร้องที่มีความไพเราะ ให้ความหมายที่ดี ประจวบกับสอดคล้องกับท่ารำที่อ่อนช้อยงดงาม แสดงถึงศิลปะการร่ายรำที่มีความประณีตตามแบบแผนโบราณ ควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้ ผู้เขียนจึงนำการรำชุดนี้มาใช้เป็นแบบเรียนให้กับนักเรียนและนักศึกษาที่เรียนวิชานาฏศิลป์ไทย และการรำชุดนี้ทำให้ผู้เขียนเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นสัญลักษณ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์โดยยึดหลักรูปแบบแนวทางของการรำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทองนี้เป็นต้นแบบ

ในปี พ.ศ.๒๕๔๓ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ได้จัดโครงการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทย ในวโรกาสเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชในงานโขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรตินาฏราชสักการะ ๗๒ พรรษาภูบดี ผู้เขียนจึงได้นำรูปแบบกระบวนท่ารำฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ซึ่งเคยได้รับถ่ายทอดมาจากบรมครูนำมาประยุกต์ใช้เป็นการแสดงรำเบิกโรงชุดรำฉุยฉายยูงทอง เบิกโรงก่อนการแสดงโขนมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดยได้ขอความกรุณาให้คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ประพันธ์บทร้องรำฉุยฉายยูงทอง เพื่อเป็นรำถวายพระพร การแสดงชุดนี้ผู้แสดงจะถือกิ่งดอกยูงทองสีเหลืองแดง ซึ่งเป็นดอกไม้พระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ซึ่งถือเป็นดอกไม้มงคล อันเป็นสัญลักษณ์ของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ แต่ได้ดัดแปลงให้ผู้แสดงถือกิ่งดอกยูงทองเพียงมือเดียว เพื่อจะได้เห็นกิริยากรีดกรายของการใช้มือตั้งวงและจีบร่ายรำอีกข้างหนึ่ง เพื่อแสดงให้เห็นถึงลักษณะเด่นของลีลาการใช้มือการจีบและการตั้งวงอันเป็นความงาม เพื่อแสดงถึงภาษานาฏศิลป์ที่จะสอดใส่อารมณ์ให้สอดคล้องกับบทร้องตามรูปแบบของการรำฉุยฉายอันเป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย

ท่ารำ เป็นการรำตีบทตามบทร้องตามรูปแบบและกระบวนท่ารำของการรำฉุยฉาย ท่ารำเป็นการร่ายรำชมความงามของหญิงสาวที่แต่งเครื่องทรงอันงดงาม มือเทิดกิ่งดอกยูงทองอันเป็นดอกไม้มงคล ดอกไม้แห่งสัญลักษณ์ของมหาวิทยาธรรมศาสตร์ พร้อมกับอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาสถิตในธรรมจักร บันดาลให้เกิดความรัก พลังแห่งความสามัคคีให้ชาวไทยทุกคนอยู่ร่วมกันด้วยความรัก และสันติสุข

ดนตรีและบทร้อง สำหรับดนตรีใช้วงปี่พาทย์ ทำเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีโดยยึดหลักการร้องที่เรียกว่า "ฉุยฉายพวง" คือการร้องเที่ยวเดียวไม่มีปี่เป่ารับทวนบทอีกครั้งหนึ่ง เมื่อจบบทร้องแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเร็ว-ลา

เครื่องแต่งกาย รำฉุยฉายยูงทองจะไม่ยึดรูปแบบตายตัว แต่งกายตามโอกาส เช่น ผู้แสดง ๒ คน ก็จะแต่งกายยืนเครื่อง รัดเกล้ายอด สมมติเป็นเทพธิดา หากผู้แสดงจำนวนมากจะแต่งกายชุดไทยสีเหลืองแดงหรือสีขาว ตั้งเกี้ยวหรือสนองเกล้า ใส่จอนหู และรัดท้ายช้อง

โอกาสที่แสดง รำฉุยฉายยูงทองนี้ใช้เป็นการแสดงเบิกโรงก่อนที่จะแสดงละครหรือโขนเป็นเรื่องเป็นราว หรือใช้เป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดทั่วไปตามโอกาสอันเหมาะสม

ดอกยูงทอง

ต้นไม้ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้ทรงปลูก **"ต้นหางนกยูง"** ให้แก่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วันที่ ๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๖

บทเบิกโรงฉุยฉายยูงทองก่อนการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ นาฏราชลักการะ ๓๒ พรรษาภูบดี โดยมีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตร

ฉุยฉายยูงทอง

ปี่พาทย์ทำเพลง

ร้องเพลงฉุยฉาย

ฉุยฉายเอย อ่าองค์ทรงเครื่อง อร่ามเรืองเฉิดฉาย
เหมือนเทพธิดา ลงมาเยื้องกราย แสงเพชรแพรวพรายน่าชมยิ่งนัก
ทั้งจริตกิริยา โสภาน่ามอง ผิวพรรณดั่งทอง นวลละอองผ่องพักตร์

รับปี่พาทย์

ร้องเพลงแม่ศรี

แม่ศรีเอย แม่ศรีธรรมศาสตร์
เทิดกิ่งยูงทองนาถ ลีลาส เยื้องยัก -รับ
ขออัญเชิญเทพไท สถิต ใน ธรรมจักร
ประทานสุขสมานสมัคร มั่นรักร่วมใจเอย

รับปี่พาทย์-เร็ว-ลา

บทกลอน คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ

ท่ารำ คุณครูฉันทนา เอี่ยมสกุล

โขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ นาฏราชสักการะ ๗๒ พรรษาภูบดี

"ฉุยฉายยูงทอง"

นาฏศิลป์ไทยนั้นเกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของบรมครูที่สืบทอดมาแต่โบราณแต่ ระยะเวลาของแต่ละยุคแต่ละสมัยก็จะทำให้เกิดตัวแปรที่ไม่สามารถจะอนุรักษ์คลังความรู้ต่างๆ ที่บรมครูได้สร้างไว้ให้คงอยู่ได้ จึงเกิดการสูญหายไปเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นระบบการเรียนการสอนสมัยใหม่ไม่เหมือนการเรียนการสอนแบบโบราณ ซึ่งจะเน้นทักษะ การฝึกปฏิบัติ ทำให้เกิดความชำนาญ ซึ่งต่างจากปัจจุบันจะเน้นการให้ความรู้มาก การฝึกปฏิบัติน้อยจึงได้แต่ปริมาณแต่ขาดคุณภาพเหมือนดังเช่นการเรียนการสอนนาฏศิลป์รุ่นโบราณ จึงเป็นความจำเป็นที่ครูนาฏศิลป์ควรจะต้องทำหน้าที่เป็นผู้อนุรักษ์ความงดงามอันประณีตของนาฏศิลป์ไทยที่บรมครูได้มอบไว้เป็นสมบัติอันล้ำค่าให้คงอยู่ แต่ขณะเดียวกันก็นำความรู้ที่ได้มาใช้ในการพัฒนาสร้างสรรค์เพื่อให้ทันต่อสภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมปัจจุบัน

อย่างไรก็ดีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เป็นสถาบันที่ให้ความสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยโดยเฉพาะศิลปการแสดงนาฏศิลป์โขน ซึ่งมีพลตรี ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เป็นผู้วางรากฐานทางด้านวัฒนธรรมไทย โดยต้องการให้ผู้เรียนมีความเข้าใจ ซาบซึ้งรู้คุณค่าและรักในศิลปะประจำชาติ โดยท่านได้สร้างคนที่รักนาฏศิลป์โขน สร้างคนดูมากกว่าที่จะสร้างศิลปิน จึงได้มีการสืบสานวิชานาฏศิลป์และโขนในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์มาโดยตลอด

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มีสาขาวิชาโทนาฏยศาสตร์ไทย เปิดการเรียนการสอนเป็นวิชาโท และเนื่องจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เปิดเป็นวิชาเลือกเสรี จึงมีนักศึกษาหลากหลายคณะมาเลือกเรียนวิชาของสาขานาฏยศาสตร์ไทยเป็นจำนวนมาก แสดงให้เห็นว่าเยาวชนไทยก็ยังมีความสนใจ ใฝ่ที่จะเรียนรู้วิชาที่จะบ่งบอกถึงความเป็นตัวตนคนไทย อีกทั้งยังได้เป็นส่วนหนึ่งในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมไทยให้คงอยู่คู่ประเทศชาติสืบไป

บรรณานุกรม

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทเบิกโรงละครหลวง. พระนคร : โรงพิมพ์ไทย. ๒๔๖๓

ธนิต อยู่โพธิ์. นายประเลง ระเบง โมงครุ่มและเถิดเทิง. พระนคร : กรมศิลปากร

ธรรมศาสตร์. สูจิบัตรการแสดงโขน (โขนธรรมศาสตร์เฉลิมพระเกียรติ นาฏราชสักการะ ๗๒ พรรษา ภูบดีจัดแสดง ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ๑๐-๑๒ มิถุนายน ๒๕๔๓) กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. ๒๕๔๓.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์. พระนคร : บรรณาคาร, ๒๕๑๓

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ละครเบิกโรงดึกดำบรรพ์. พระนคร

ศิลปการแสดงของไทย..จัดพิมพ์โดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, กรุงเทพมหานคร, ๒๕๔๒

ศิลปากร, กรม กระทรวงศึกษาธิการ. การแสดงนาฏศิลป์. พระนคร : โรงพิมพ์สำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี, ๒๕๐๒

อนุมานราชธน, พระยา. หนังสืออธิบายนาฏศิลป์ไทย. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, ๒๔๙๔

ศิลปะเพื่อการแต่งกาย : รูปร่างของผู้หญิงกับรูปแบบเครื่องแต่งกาย

ปรีดา บุญยรัตน์*

ศิลปะเพื่อการแต่งกายนำเสนอแนวคิดและวิธีการแต่งกาย โดยนำหลักการทางศิลปะมาใช้สร้างความกลมกลืนระหว่างรูปร่างของผู้สวมใส่และรูปแบบเครื่องแต่งกาย ช่วยลดทอนปัญหาด้านรูปร่างด้วยแบบของเครื่องแต่งกายที่เหมาะสม ทำให้เกิดความสวยงาม

หลายครั้งเมื่อจะสวมใส่เสื้อผ้า เชื่อว่าทุกท่านคงเคยถามตนเองอยู่บ่อยๆ ว่า ควรจะใส่อะไร แบบไหนถึงจะดูดี เหมาะสมกับโอกาส เสื้อกับกระโปรงหรือกับกางเกงอย่างไหนจึงจะเข้ากัน สีไหนถึงจะเข้ากันได้ดีและมีความเหมาะสมกับเหตุการณ์ สถานที่หรือไม่ คำถามเหล่านี้ก่อให้เกิดความกดดันไม่มากก็น้อย ไม่แพ้ความกดดันจากการทำงานชิ้นสำคัญชิ้นใหญ่ชิ้นหนึ่งทีเดียว บางครั้ง จากเงื่อนไขของแบบเสื้อผ้าและรูปร่างกับช่วงเวลาสั้นๆ ก่อนออกไปทำงานหรือนัดกับใครสักคนก่อให้เกิดความไม่มั่นใจ หงุดหงิดหรืออารมณ์เสียไปเลยก็เป็นได้ ใส่แล้วถอด ถอดแล้วเปลี่ยนใส่ตัวใหม่ หมุนซ้ายขวา หันหน้าหันหลัง ก็ยังไม่ถูกใจจนกระทั่งเสื้อผ้ากองอยู่กับพื้นจนนับไม่ถ้วน ต้องกัดฟันตัดใจเลือกจึงจะจบกระบวนการที่จะแต่งตัวแต่ละครั้ง

ความไม่พึงพอใจในรูปร่าง โดยเฉพาะในจุดที่ตนเองเห็นว่าไม่สมส่วนเป็นเหตุที่สำคัญที่สร้างความไม่มั่นใจเวลาสวมใส่เสื้อผ้า บางครั้งเห็นเสื้อผ้าแบบถูกใจอยากสวมใส่ก็สวมใส่ไม่ได้ เพราะอาจทำให้ดูอ้วนหรือหนาเหลือแบบที่ใส่แล้วดูเหมาะสมเพียงไม่กี่ตัว และสวมใส่อยู่เป็นประจำ ในทางตรงกันข้ามบางคนรูปร่าง สมส่วนไม่มีปัญหาในการสวมใส่ แต่ไม่เข้าใจเลือกแบบที่เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตนเองก็เป็นปัญหาอีกลักษณะหนึ่ง โดยธรรมชาติแล้วรูปร่างของแต่ละคนมีจุดเด่นและจุดด้อยเป็นองค์ประกอบด้วยกันทั้งสิ้น ข้อดีและข้อเสียต่างก็ต้องอาศัยซึ่งกันและกัน เมื่อมีขั้วบวกก็ต้องมีขั้วลบจึงจะเกิดกระแสไฟฟ้าหรือพลังงาน เมื่อมีมืดก็ต้องมีสว่าง การประกอบกันของทั้งสองสิ่งที่ตรงข้ามเป็นวงล้อของธรรมชาติอย่างหนึ่ง เป็นกฎที่ไม่อาจฝ่าฝืนได้ ไม่มีใครเลยที่มีรูปร่างสมบูรณ์ไร้ที่ติ ถ้าจะมีก็เป็นเพียงต้องการ

ความสมบูรณ์แบบในใจเท่า นั้นแล้วก่อภาพอุดมคติให้เกิดขึ้น ดังเช่นประติมากรรมที่นำเสนอความสมบูรณ์และความสวยงามในรูปเรือนร่างมนุษย์ของชนชาติในอดีต เช่น กรีก โรมัน จนกลายเป็นกฎทองคำที่ฝังอยู่ในใจของคนยุคต่อมาจนถึงปัจจุบัน ในโลกของความเป็นจริงแล้ว รูปร่างของทุกคนย่อมมีส่วนบกพร่องเป็นธรรมดา ขอเพียงแต่เราสำรวจเรือนร่างของตนเอง แล้วให้ทราบว่าสรีระของเรามีลักษณะของโครงสร้างเป็นอย่างไร ตรง โค้งมน หรือส่วนไหนใหญ่หรือเล็ก เมื่อเปรียบเทียบกับส่วนอื่นๆ ของร่างกายแล้วเรียนรู้หาวิธีที่จะเลือกรูปแบบของการแต่งกายที่มีความเหมาะสม เข้ากับลักษณะเฉพาะของตนเองได้ดีที่สุด นำไปสู่ความกลมกลืนและความพึงพอใจของตนเองและผู้พบเห็น

การสร้างสรรค์งานศิลปะทุกๆ แขนง ต่างก็มีกฎเกณฑ์และทฤษฎีสำหรับยึดถือเป็นแนวทาง สำหรับใช้การสร้างชิ้นงาน เพื่อบรรลุเป้าหมายของความกลมกลืนและมีเอกภาพในแง่ของประโยชน์ใช้สอย ความงามตามแขนงต่างๆ ของศิลปินผู้สร้างชิ้นงานเหล่านั้น

ศิลปิน นักวาดภาพ ที่ถ่ายทอดรูปแบบของผู้หญิงสาวลงในงานภาพเขียน เช่น Modigliani Renoir Rubens Gauguin Picasso หรือ ในแบบ Popart จะเห็นได้ว่าแต่ละคนต่างก็มีความพึงพอใจในสรีระของสตรีเพศที่ต่างๆ กันออกไป มาตรฐานของสัดส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความสวยงามที่หลากหลายและมีความเด่นชัดในท่าทีและบุคลิคลักษณะ บ่งบอกถึงความเป็นตัวของตัวเองรวมไปถึงความอ่อนหวานและความมีชีวิตชีวาภายใต้วิธีการถ่ายทอดและการจัดการที่ดำเนินไปตามระบบระเบียบและกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะอย่างมีความเป็นเอกภาพ เช่นเดียวกันกับนักออกแบบเสื้อผ้าทั้งหลายต่างก็มีภาพฝันของหญิงสาวที่เป็นส่วนตัวสำหรับไว้สวมใส่เสื้อผ้าที่ได้บรรจงออกแบบไว้อย่างดีด้วยระเบียบวิธีของการออกแบบ

หลักเกณฑ์และทฤษฎีที่ศิลปินนักสร้างงานศิลปะได้เรียนรู้ คิดและนำไปใช้จัดการกับสื่อทัศนธาตุต่างๆ โดยเฉพาะจิตรกร นักวาดภาพ สถาปนิก นักออกแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อให้ผลงานบรรลุวัตถุประสงค์ในแง่ของแนวความคิด ประโยชน์ใช้สอย สุนทรียศาสตร์

หลักองค์ประกอบและการสร้างเอกภาพ

"สิ่งใดเมื่อเข้ากันเป็นอันหนึ่งอันเดียว ท่านเรียกว่ามีเอกภาพ (Unity) สิ่งใดมีส่วนต่างๆ ประกอบกันขึ้นเป็นรูป ท่านเรียกว่า องค์ประกอบ (Composition) เมื่อกล่าวว่าสิ่งใดมีเอกภาพศิลป ย่อมหมายถึง องค์ประกอบและองค์ประกอบจะงามหรือไม่งามอยู่ที่มีส่วนประกอบกลมกลืน มีความประสานกัน (Harmony) รูปคนเป็นตัวอย่างอันดีขององค์ประกอบ เพราะมีส่วนประกอบหลายอย่าง ต่างชนิดประกอบกันขึ้นเป็นเอกภาพ ถ้าส่วนใดของร่างกายที่เป็นส่วนประกอบ เช่นมีศีรษะโตหรือเล็กเกินไป หรือมีช่วงแขนหรือขาสั้นหรือยาวเกินไป ก็ทำให้องค์ประกอบของรูปคนนั้นไม่ประสานกันหรือมีเอกภาพไม่ดี ถ้าสมส่วน สมทรงเข้ากันเหมาะเจาะ ก็เรียกได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่ประสานกัน (Harmonious Composition) ทำให้ผู้ดูบังเกิดความยินดีพอใจ ความรู้สึกยินดีพอใจในองค์ประกอบที่งามหรือไพเราะย่อมมีประจำอยู่ในความรู้สึกของมนุษย์ ความรู้สึกอย่างนี้เรียกว่า สุนทรียภาพ (Aesthetic Sense) ซึ่งอาจมีแตกต่างไม่เท่ากันในความรู้สึกของบุคคล เพราะเกี่ยวกับเรื่อง รู้รส (Taste) อันเนื่องมาแต่มีปัญญา ความคิดเห็น การอบรมศึกษา และความคุ้นเคย ซึ่งทุกคนมีไม่เท่ากัน"

<u>ทัศนธาตุ (Elements)</u>

ทัศนธาตุ หรือองค์ประกอบเบื้องต้นที่ศิลปินและนักออกแบบนำมาใช้เป็นเครื่องมือหรือสื่อเพื่อใช้ประกอบการถ่ายทอดความคิดให้ปรากฏเป็นภาพ

<u>จุด (Point)</u>

จุดเป็นธาตุเบื้องต้นที่สุดของการเห็น จุดมีมิติเป็นศูนย์ ไม่มีความกว้าง ความยาว หรือความลึก เป็นธาตุที่ไม่สามารถแบ่งออกได้อีก เป็นสิ่งที่เล็กที่สุดที่จะใช้สร้างรูปทรง และสร้างพลังเคลื่อนไหว

<u>เส้น (Line)</u>

เส้นเป็นทัศนธาตุเบื้องต้นที่สำคัญที่สุดเป็นแขนของทัศนศิลป์ทุกแขนง เส้นเป็นพื้นฐานของโครงสร้างของทุกสิ่งในจักรวาล เส้นแสดงความรู้สึกได้ด้วยตัวของมันเองและด้วยการสร้างเป็นรูปทรงต่าง ๆ ขึ้น

น้ำหนักอ่อนแก่ (Tone)

คือความอ่อนแก่ของบริเวณที่ถูกแสงสว่าง และบริเวณที่เป็นเงาของวัตถุ หรือการระบายสีให้มีผลเป็นความอ่อนแก่ของสีหนึ่งหรือหลายสี นอกจากจะให้ปริมาตรและความแน่นแก่รูปทรงแล้ว น้ำหนักยังให้ความรู้สึกและอารมณ์ด้วยการประสานความอ่อนแก่ในตัวของมันเองอีกด้วย

ที่ว่าง (Space)

ที่ว่างตามปกติจะกว้างขวางจนหาขอบเขตมิได้ เป็นที่ที่สิ่งทั้งหลายทั้งปวงดำรงอยู่ ที่ว่างเป็นทัศนธาตุที่มองไม่เห็นจะปรากฏตัวก็ต่อเมื่อมีทัศนธาตุอื่นมากำหนดรูปร่างหรือมาก่อให้เกิดปฏิกิริยาขึ้น ที่ว่างจึงเป็นเสมือนสนามหรือเวทีที่ทัศนธาตุอื่นๆ จะลงไปแสดงหรือปรากฏตัวในบทบาทของรูปทรง

สี (Colour)

สีทำหน้าที่เช่นเดียวกับน้ำหนักทุกประการ แต่เพิ่มหน้าที่พิเศษที่สำคัญที่สุดขึ้นอีกประการหนึ่ง คือ ให้อารมณ์ ความรู้สึก ด้วยตัวเองโดยตรง

พื้นผิว (Texture)

ลักษณะผิว หมายถึง ลักษณะของบริเวณพื้นผิวของสิ่งต่างๆ ที่เมื่อสัมผัส จับต้องหรือเมื่อเห็นแล้วรู้สึก ไม่ว่าหยาบ ละเอียด มัน ด้าน ขรุขระ เป็นเส้น เป็นจุด เป็นกำมะหยี่

ผิวที่จับต้องได้ เช่น กระดาษ ทราย ผิวส้ม แก้ว

ผิวที่ทำเทียมขึ้น เมื่อมองดูจะรู้สึกหยาบหรือละเอียด แต่เมื่อสัมผัส จับต้องเข้าจริงกลับเป็นพื้นผิวเรียบๆ เป็นผิวลายไม้ ลายหิน หรือการใช้รอยพู่กัน

หลักการออกแบบจัดองค์ประกอบศิลป์เพื่อนำไปสู่ความเป็นเอกภาพ ไม่ใช่กฎเกณฑ์ตายตัว แต่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ เพราะการปฏิบัติงานศิลปะเป็นการแก้ปัญหากับเหตุการณ์จึงอาจมีการปรับปรุง ดัดแปลง ให้งานมีความสมบูรณ์ที่สุด

ดุลภาพ

โดยทั่วไปหมายถึง การถ่วงน้ำหนักที่เท่าเทียมกัน เกิดจากการถ่วงดุลของสิ่งที่ขัดแย้งกันและเกิดจากการรวมตัวหรือการซ้ำของสิ่งที่เหมือนกัน

จังหวะ (Rhythm)

คือการซ้ำกันของทัศนธาตุในงานทัศนศิลป์อย่างมีระบบระเบียบ เกิดจากการซ้ำของหน่วยหรือการสลับกันของหน่วยกับช่องไฟ การเลื่อนไหลต่อเนื่องกันของเส้น รูปทรง น้ำหนัก หรือสี

สัดส่วน (Proportion)

เป็นกฎของเอกภาพที่เกี่ยวข้องกับความสมส่วน ซึ่งกันและกันของขนาด (Dimensions) ในส่วนต่างๆ ของรูปทรงและระหว่างรูปทรงที่เราเห็น คนหัวโต คนเตี้ย คนขาขาว หรือคนขาสั้นเกินไปก็เพราะมีสัดส่วนผิดไปจากธรรมดาของคนทั่วไป ค่าเฉลี่ยความสูงตามมาตรฐานสำหรับชาวตะวันตกประมาณ 1.75 ม. ส่วนชาวตะวันออกค่อนข้างเตี้ยกว่าค่าเฉลี่ย 1.60 ม. จะเห็นได้ว่าชาวตะวันตกจะมีสัดส่วนยาวกว่า เพราะขนาดโครงสร้างของร่างกาย มีขนาดกว้างและหนา ชาวเอเชียมีรูปร่างเล็กสันทัด เป็นการจัดสรรโดยธรรมชาติให้มีความเหมาะสม เพื่อก่อให้เกิดความสมดุลย์ในทางสรีระ

สัดส่วนเป็นเรื่องของความรู้สึกทางสุนทรียภาพและของอุดมคติ การสมส่วนนี้หมายรวมไปถึงความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมกลมกลืนของสีแสงเงาและทัศนธาตุอื่นๆ ในด้านศิลปะด้วย

ความกลมกลืน (Harmony)

คือความประสานกลมกลืนกันของส่วนมูลฐานที่สำคัญขององค์ประกอบทางโครงสร้างศิลปะ เป็นความพอเหมาะในงานออกแบบที่ดูแล้วสร้างความพอใจ ไม่ขัดตา เป็นการใช้สีให้กลมกลืนกันแล้วนำสีตัดเข้ามาใช้เพียงเล็กน้อย

การเน้น (Emphasis for Dominant)

การเน้นส่วนสำคัญจนเป็นจุดเด่น นำมาใช้ในงานทัศนศิลป์กันมาก เช่น การเขียนภาพหรือการปั้น อาจใช้สีหรือขึ้นรูปลักษณะ โดยเน้นส่วนที่สำคัญให้พิเศษกว่าส่วนอื่นๆ เช่น ใช้สีที่สดใสเพิ่มรายละเอียด มีขนาดใหญ่ขึ้น หรือการจัดวางตำแหน่ง เพื่อให้เกิดความงามความน่าสนใจ

ความหมายและหลักเกณฑ์ในการออกแบบจัดองค์ประกอบ

หลักเกณฑ์ที่ศิลปินและนักออกแบบได้นำมาใช้เป็นแบบแผนในการสร้างสรรค์ เพื่อถ่ายทอดจินตนาการให้ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมและสัมผัสได้ ไม่เพียงแต่รับรู้ทางการมองเห็น แต่ยังสื่อให้ทราบถึงมุมมอง ความดี และความสวยงามที่มีหลากหลาย และต่างกันออกไปตามแนวทางความคิดของแต่ละคนอันมีมาจากความพยายามสร้าง แก้ไขปัญหา เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและความสมบูรณ์ในเอกภาพ

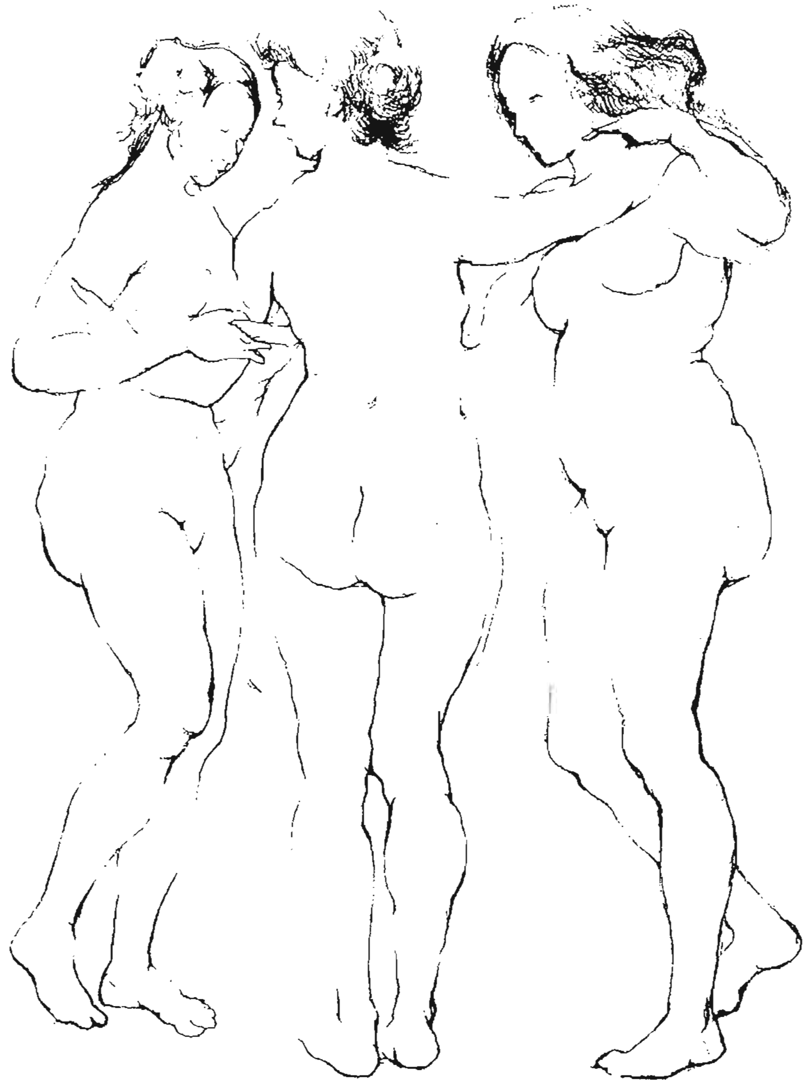
โครงสร้างในแบบต่างๆ ของหญิงสาวล้วนแล้วต่างก็มีอิทธิพลและความสำคัญต่อจินตนาการและแรงผลักดันไปสู่การแสดงออกที่โน้มนำไปสู่ความดีและความงามได้ด้วยกันทั้งหมด ซึ่งจะมีความต่างกันก็ตรงที่รูปแบบการปรุงแต่งการแต่งกายที่เฉพาะและเหมาะสมที่สุดกับโครงสร้างของสรีระที่มีจุดเด่นและจุดด้อยที่บ่งบอกถึงลักษณะและเอกลักษณ์ที่มีความเป็นส่วนตัว

การแต่งกายกับการวาดภาพสักชิ้นหนึ่งต่างก็มีจุดเริ่มในที่แห่งเดียวกัน นั่นคือ จินตนาการและข้อเท็จจริง เพื่อจะได้เป็นเครื่องตอบรับว่า สิ่งไหนมากไป น้อยเกินไป หรือไม่เหมาะ ไม่ควร ตามวาระและโอกาส ศิลปินก่อนลงมือทำงานศิลปะจะต้องคำนึงถึงที่มาแรงบันดาลใจ เนื้อหา กฎ ทฤษฎี เทคนิควิธีการ ไปจนถึงกรอบ และสถานที่ ที่ใช้ติดตั้งสอดประสานต่อเนื่องกันไปแล้วจึงลงมือทำงานด้วยอารมณ์ความรู้สึกที่ต้องการอยากจะทำ โดยมีกฎเกณฑ์ ทฤษฎีไว้ยึดเป็นแนวทาง เพื่อเทียบเคียงและให้คุณค่าความสวยงามที่สมเหตุสมผล

รูเบนส์ จิตรกรสมัย BAROQUE มีผลงานภาพเขียนผู้หญิง ซึ่งผู้คนทั่วไปยอมรับอยู่ไม่น้อยทีเดียว ถ้าหากท่านเป็นผู้หญิงที่มีโครงสร้างของร่างกายคล้ายคลึงกับผู้หญิงตามจินตนาการของรูเบนส์ แต่ไม่ได้รับการถ่ายทอดลงในภาพเขียนของเขาให้เป็นที่ปรากฏ อาจสนใจว่าควรจะแต่งตัวออกมาในรูปแบบใด และจะนำเอาทฤษฎีทางศิลปะมาใช้ให้เกิดผลดีด้านความสวยงามและกลมกลืนได้อย่างไร ตัวอย่างที่นำเสนอเป็นแนวทางให้ทราบดังนี้

ภาพที่ 1 : ลักษณะที่เด่นของผู้หญิงในแบบของรูเบนส์

1. คอใหญ่
2. อกใหญ่
3. ซี่โครงกว้าง
4. มีเนื้อที่แผ่นหลัง
5. โครงสร้างใหญ่
6. สะโพกช่วงล่างเล็ก
7. ส่วนขาเรียวเล็ก



2. การแต่งกายตามภาพที่ 2 คือใช้เสื้อถักนิตแบบหลวม มีความยาวคลุมสะโพก ช่วยให้ลำตัวดูยาวขึ้น สวมกระโปรงครึ่งวงกลมตัดเย็บด้วยผ้าชีฟอง ซ้อนหลายๆ ชั้น ดูพลิ้วไหวเพื่อช่วยสร้างความเคลื่อนไหวและลดความแข็งของสรีระ

3. สำหรับรูปแบบเครื่องแต่งกายในภาพที่ 3 นั้น รูปแบบของปกเสื้อ รูปทรงของแจ็กเก็ต และตำแหน่งของกระเป๋าออกแบบเพื่อช่วยเสริมรูปร่างให้ดูดีขึ้น คือ สวมเสื้อแจ็กเก็ตโดยให้ปกเสื้อโชว์ในลักษณะแนวตั้ง ช่วยเสริมต้นคอให้ดูเรียวยาว เสื้อแจ็กเก็ตทรงหลวมช่วยผ่อนรูปร่างที่หนาใหญ่ท่อนบนให้ดูคลี่คลาย สำหรับกระเป๋าในตำแหน่งสะโพกเพื่อเสริมให้ดูผายขึ้น

4

สำหรับรูปแบบเครื่องแต่งกายในภาพที่4 เส้นที่เกิดจากรูปคอเสื้อ ตำแหน่งตะเข็บที่เย็บตำแหน่งไหล่ โครงเสื้อและลักษณะของกระโปรงช่วยแก้ปัญหาของรูปร่างได้อีกแบบหนึ่ง คือ เสื้อคอวีทำให้คอดูยาวขึ้น การเน้นใช้วีตะเข็บผ้าหน้าในลักษณะแนวตั้งทำให้ดูร่างกายเรียวยาว พลางความหนาในช่วงไหล่และอกด้วยเสื้อไหล่ตก และให้โครงเสื้อมีลักษณะหลวมโคร่ง ส่วนกระโปรงจับพลีตช่วยสร้างความสมดุลกับส่วนบนที่ค่อนข้างใหญ่

5

เครื่องแต่งกายในภาพที่ 5 เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่น่าสนใจ ชุดยาวสีดำ ช่วยพลางขนาดของรูปร่างให้ดูผอมบาง ลักษณะเสื้อเกาะอกคล้ายเสื้อกิโมโนที่ใช้ผ้ายืดผสมเรยอนช่วยให้รูปทรงของเสื้อทั้งตัวทิ้งน้ำหนักไปกับรูปร่างอย่างอิสระกระโปรงผ่าข้างเหนือหัวเข่าเล็กน้อยเผยให้เห็นต้นขาเพิ่มความน่าสนใจที่เรียวขา เสื้อแจ็กเก็ต รูปทรงเสื้อกิโมโน ผ้าบางเบาสวมทับชุดสีเข้มเหมาะกับรูปร่าง ความโปร่งและพริ้วไหวทำให้ดูเบา

6

สำหรับภาพที่ 6 เป็นเครื่องแต่งกายที่เป็นรูปแบบเสื้อทรงกิโมโน เส้นท้องแขนต่ำ ช่วยทำให้ช่วงอกดูเต็ม สัดส่วนของลวดลายมีขนาดใหญ่ ทำกระดุมให้มีช่องไฟถี่ เพื่อช่วยเน้นเสริมเส้นตั้งผ่าหน้า ผ่าแนวเสื้อด้านข้างเพื่อโชว์เรียวขา

7

การพรางรูปร่างให้ดูสวยงามในภาพที่ 7 เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่เหมาะสมกับผู้หญิงที่มีรูปร่างตามจินตนาการของรูเบนส์ อาศัยรูปทรงของคอเสื้อเสริมด้วยผ้าพันคอทิ้งชายสองข้าง มีลวดลายขนาดใหญ่ ลวดลายเดียวกันกับลวดลายของกางเกง คือ การสวมเสื้อคอวี ทำให้คอดูเรียวยาว ผ้าพันคอทิ้งยาวช่วยเน้น เส้นแนวตั้งทำให้รูปร่างดูยาวขึ้น กางเกงมีลวดลายขนาดใหญ่ช่วยดึงดูดสายตาไปยังช่วงเรียวขา ประกอบกับกระโปรงและผ้าพันคอมีลวดลายเดียวกัน สามารถดึงความต่อเนื่องของสายตา และทำให้สัดส่วนของร่างกายโดยรวมดูยาวขึ้น

ที่กล่าวมาแล้วเป็นตัวอย่างการนำเสนอ การสร้างสรรรูปแบบการแต่งกายให้มีความกลมกลืนกับสรีระในลักษณะทางรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามเงื่อนไขที่เป็นจริงของธรรมชาติ โดยคำนึงถึงโครงสร้างพื้นฐานของตนเองเป็นหลัก มีจุดเด่นและจุดด้อยเป็นเช่นไร เมื่อสำรวจและพบแล้วควรมีวิธีปรับและแก้ไขอย่างไร โดยให้ทุกส่วนดูประสานและกลมกลืนไปด้วยกัน เช่น ถ้าเรามีคอที่สั้น ควรสวมเสื้อคอวี เพื่อทำให้คอดูยาวขึ้น ซึ่งมาจากพื้นฐานของเส้นที่ลากต่อเนื่องมาจากจุดคอ ทำให้เกิดความต่อเนื่องลงมา หรือบางคนมีเรียวขาที่ยาว ได้สัดส่วน ต้องการเสริมให้เด่น อาจจะสร้างจุดสนใจด้วยการเน้นเส้นตั้ง เช่นสวมเสื้อผ่าแนวด้านข้างเพื่อให้ เส้นนำสายตา ทอดยาวลงมาสู่ช่วงขาที่น่ามองทำให้โดดเด่นยิ่งขึ้น วิธีการต่างๆ นี้ ต้องคำนึงถึงหลักเกณฑ์ทางศิลปะเข้ามาปรับใช้แนวคิด เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ นำไปสู่ความกลมกลืนของสรีระในภาพรวม

ผู้หญิงเจ้าเนื้ออย่างในจิตกรรมของรูเบนส์เป็นลักษณะหนึ่งที่นักออกแบบให้ความสนใจ เพราะเป็นปัญหาด้านรูปร่างที่เกิดขึ้นกับสตรีในแถบยุโรปและวัยกลางคน ในชาวเอเชีย มักมีเนื้อและไขมันสะสมเพิ่มมากขึ้น ทำให้อวัยวะในบางจุดขยายใหญ่ขึ้นหรือบางคนเกือบจะทุกสัดส่วนของร่างกาย เป็นโจทย์ที่นักออกแบบต้องพบอยู่เสมอๆ ต้องใช้เทคนิคและประสบการณ์ที่สูงเพื่อที่จะหาแนวทางในการแก้ไขอำพรางให้ดูแล้วสมส่วนและสมบูรณ์ที่สุด

ในสภาวะปัจจุบันพัฒนาการทางวิทยาศาสตร์และโภชนาการศาสตร์ รวมทั้งค่านิยมใหม่ๆ ในการรับประทานอาหารไขมันต่ำ ทำให้คนรุ่นใหม่มีรูปร่างสูงโปร่งเป็นผลทำให้แนวคิดในการออกแบบแตกแขนงออกไปในหลายทางเลือก นอกจากวิธีที่ได้กล่าวมาแล้วเป็นหลักคือการแก้ไขและปรับสภาพปัญหาไปตามรูปร่างจากความเจริญในทางเทคโนโลยีและรูปร่างของเด็กรุ่นใหม่เปลี่ยนไป ทำให้นักออกแบบเสื้อผ้าในปัจจุบันมีความเข้าใจในปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาในการแต่งกายน้อยลง และไม่ค่อยให้ความสำคัญ มุ่งเน้นการออกแบบและผลิตตามกระแสความนิยมที่ร้อนแรง รวมไปถึงผู้สวมใส่บางคนที่เน้นความทันสมัยเป็นหลัก สำหรับผู้ที่มีรูปร่างดีและรู้จักดูแลรักษาก็พบว่าโชคดี แต่สำหรับผู้ที่รูปร่างมีปัญหานั้น ค่อนข้างจะโชคร้าย เพราะจะต้องตอบสนองค่านิยมตามกระแสสังคม โดยขาดทักษะความรู้และความเข้าใจศิลปะเพื่อที่จะนำมาประยุกต์ใช้ เพื่อเป็นแนวทางในการแต่งกายให้กับตนเอง

บรรณานุกรม

ขะลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพมหานคร : ไทยวัฒนาพาณิช, 2539

เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. องค์ประกอบของศิลป์ 1. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพมหานคร : บริษัทเฟื่องฟ้า พริ้นติ้ง จำกัด, 2542

ศิลป์ พีระศรี. ศิลปวิชาการ. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546

สุชาติ เถาทอง. หลักการทัศนศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพมหานคร : นำอักษรการพิมพ์, 2539

Herbert Read. ความหมายของศิลปะ (The Meaning of Art). แปลโดย รองศาสตราจารย์กิติมา อมรทัต พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2540

Margause Tartarotti. The Fine Art of Dressing : Make Yourself Masterpiece by Your Body Type, The Berkeley Publishing Group, N.Y.,N.Y.2000

การแสดงโขนตอน ยกรบ
ภาพจาก สารานุกรมเยาวชน

การขึ้นลอย : ศิลปะการออกแบบท่ารำที่ลงตัว

ภาวิณี บุญเสริม[*]

บทนำ

การแสดงโขนนับว่าเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของชาติไทยที่มีมายาวนาน ซึ่งกว่าบรมครูในอดีตจะออกแบบท่าทางการแสดงโขนออกมาได้สวยงามลงตัวอย่างที่เราเห็นในปัจจุบันนั้น ได้มีการสร้างสรรค์โดยการรวมเอาศิลปะการแสดงหลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน ซึ่งได้แก่ การนำท่าทางการต่อสู้มาจากกระบี่กระบอง นำวิธีการพากย์เจรจามาจากการเล่นหนังใหญ่ และใช้การแต่งกายตามการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์[1]

[*] อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] การชักนาคดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงอย่างหนึ่งในพระราชพิธีอินทราภิเษกสมัยอยุธยา โดยมีการสร้างภูเขาจำลองขึ้น และทำเป็นตัวพญานาคพันรอบภูเขาจำลอง ให้ทหาร ตำรวจมหาดเล็ก แต่งกายเป็นยักษ์ เทวดา ลิง ทำท่าฉุดพญานาค

นอกจากนี้โขนยังมีคุณค่ามากในฐานะที่เป็นแหล่งรวมศิลปะสาขาต่างๆ โดยเฉพาะศิลปะแขนงวิจิตรศิลป์ หรือประณีตศิลป์ ซึ่งเป็นศิลปะแห่งความงาม โดยพิจารณาองค์ประกอบในแต่ละส่วนจะพบว่าการประดิษฐ์หัวโขน ศิราภรณ์ ตลอดจนเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ใช้ศิลปะแขนงประติมากรรม การวาดหน้าโขน และการแต่งหน้า ใช้ศิลปะแขนงจิตรกรรม การสร้างฉากและเวทีการแสดง ใช้ศิลปะแขนงสถาปัตยกรรม บทละครที่ใช้แสดง ซึ่งเป็นศิลปะแขนงวรรณกรรม ก็ได้ใช้เรื่องรามเกียรติ์ ที่ถือได้ว่าเป็นหนึ่งในวรรณกรรมชิ้นเอกของโลกเลยทีเดียว รวมทั้งด้านดนตรี-นาฏศิลป์ ซึ่งถือเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับโขนโดยตรง โดยในการแสดงโขนแต่ละตอนนั้น บรมครูได้ออกแบบท่ารำประกอบความไพเราะของดนตรีได้อย่างอ่อนช้อยงดงาม ลงตัว ทั้งแฝงความหมายตามบทละครได้อย่างชัดเจนในแต่ละท่วงท่า อันเป็นคุณลักษณ์ที่สำคัญที่ทำให้โขนเป็นสุดยอดของศิลปะการแสดงของชาติไทย

การขึ้นลอยในรูปแบบต่าง ๆ

ภาพจากหนังสือหลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์

โดย ศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

การขึ้นลอยคืออะไร

การขึ้นลอยเป็นอีกหนึ่งสีสันที่ทำให้โขนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นและถือได้ว่าเป็นของคู่กันกับการแสดงโขนเลยทีเดียว เนื่องจากการแสดงโขนจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ โดยพื้นของเรื่องส่วนใหญ่จะเป็นการต่อสู้ระหว่างฝ่ายทศกัณฐ์ (ยักษ์) และฝ่ายพระราม (พระและกองทัพวานร) การรบที่ทำให้ดูสมจริง และสื่อให้เห็นการได้เปรียบ เสียเปรียบของคู่ต่อสู้ จึงจำเป็นต้องมีการใช้การต่อตัวโดยให้ฝ่ายได้เปรียบอยู่เหนือฝ่ายที่เสียเปรียบ ซึ่งการต่อตัวในลักษณะนี้ ภาษาทางนาฏศิลป์จะเรียกว่าลอย หรือ การขึ้นลอย

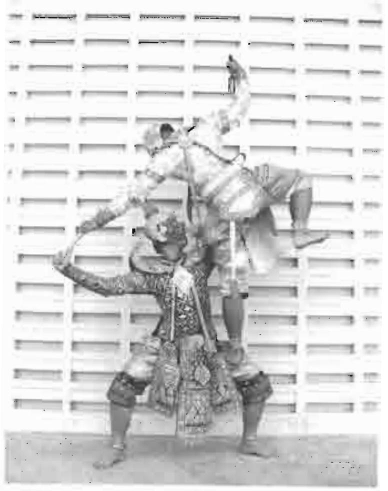
การขึ้นลอยถือเป็นศิลปะการออกแบบท่าที่มีความละเอียดอ่อนเป็นอย่างมาก เพราะในแต่ละลอยนอกจากจะต้องแสดงความสวยงามของท่าทางนาฏศิลป์แล้ว ยังต้องคำนึงถึงหลักสรีระร่างกายของมนุษย์อีกด้วย อีกทั้งต้องเหมาะสมกับลักษณะของตัวละครแต่ละตัว ในการนี้บรมครูโบราณจึงได้ออกแบบและสร้างสรรค์ท่าการขึ้นลอย ไว้หลายลักษณะด้วยกัน ในแต่ละลอยก็จะมีรายละเอียดของท่าทางที่เป็นแบบแผนชัดเจน ดังนี้

▲ การขึ้นลอยหนึ่ง ยักษ์-พระ

(ภาพจากหนังสือรำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์)

1. ลอยธรรมดา มีสามลอย เรียกว่า ลอยหนึ่ง ลอยสอง และลอยสาม ซึ่งแบ่งออกได้ 2 ลักษณะ คือ การต่อตัวระหว่างยักษ์กับลิง และ ยักษ์กับพระ

ลอยหนึ่ง ยักษ์ย่อเหลี่ยม มือขวาถืออาวุธตั้งวงสูง ลิง/พระ ใช้เท้าซ้ายเหยียบชิดตะคาก 2 ด้านซ้ายของยักษ์ มือซ้ายจับอาวุธ แล้วถีบเท้าส่งตัวขึ้นตึงเข่า แสดงท่ายกเท้าขึ้น แบะเข่าหนีบน่อง มือขวาพระตั้งวงสูง ลิงทำท่าเงื้อ ลอยนี้ยักษ์ใช้มือซ้าย โอบเอวผู้ขึ้นลอย



▲ การขึ้นลอยหนึ่ง ยักษ์-ลิง

▲ ยักษ์สอง เพศ-ลิง

▲ ลอยสองยักษ์ - พระ

ในลอยหนึ่งนี้ยังมีรายละเอียดที่แตกต่างสำหรับยักษ์ที่เป็นตัว 2 เพศ (หรือยักษ์กะเทย) เช่น ตัวอากาศตะไล ลิงจะเหยียบที่น่องของยักษ์แทนการเหยียบที่ตะคาก[2] โดยการย่อเหลี่ยมจะต้องมีการหลบเข่าเพื่อให้เข้ากับลักษณะของตัวละครที่มีความเป็นตัวนางแฝงอยู่ ลอยซึ่งใช้การเหยียบที่บริเวณน่องนี้ จะมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า "ลอยน่อง"

◄ ลอยสองยักษ์ - ลิง
ภาพจากหนังสือ DANCE, DR
AND THEATRE IN THAILAN

ลอยสอง ยักษ์ย่อเหลี่ยมและถืออาวุธลักษณะเดิม พระ/ลิง ใช้เท้าขวาเหยียบชิดตะคากด้านซ้ายของยักษ์ แล้วถีบเท้าส่งตัวขึ้นเท้าซ้ายเหยียบต้นแขนซ้าย ขวาของยักษ์ ลิงแสดงท่าป้องแทง พระมือซ้ายจับอาวุธ มือขวาตั้งวงสูง ยักษ์ใช้มือซ้ายโอบเอวผู้ขึ้นลอย

[2] ตะคาก หมายถึง ส่วนต่อระหว่างลำตัวและขา บริเวณด้านข้างลำตัว

ลอยสาม ยักษ์ย่อเหลี่ยมและถืออาวุธลักษณะเดิม ลอยนี้ลิงและพระมีลักษณะการขึ้นที่แตกต่างกัน

สำหรับตัวพระจะก้าวเท้าซ้ายเหยียบชิดตะคากซ้ายของยักษ์ ถีบเท้าส่งตัวขึ้นพลิกตัวสอดเท้าขวาเกี่ยวกับแขนขวาของยักษ์ ส่วนมือแสดงท่า "บัวชูฝัก"

ลอยสามยักษ์ - พระ ►
ภาพจากหนังสือวิพิธทัศนา

ลิงก้าวเท้าขวาเหยียบชิดตะคากด้านซ้ายของยักษ์ ถีบเท้าส่งตัวยืนด้วยเท้าขวา ขาซ้ายอ้อมด้านหลังคอยักษ์ แล้วเกี่ยวเท้ากับช่วงไหล่ (บริเวณรักแร้) แล้วพลิกตัวทางขวาทำท่าป้องแทง (ในปัจจุบันจะใช้เป็นลอยเฉพาะตัวระหว่างหนุมาน กับวิรุฬจำบัง)

ภาพลอยสามยักษ์ - ลิง ►
ภาพจากหนังสือรำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. **ลอยพิเศษ** ได้แก่ ลอยสูงซึ่งเป็นการแสดงต่อตัวระหว่างพระ ยักษ์ และลิง มีสองลอย คือ

▲ ลอยสูงที่ 1

ลอยสูงที่ 1 ยักษ์เตะเท้าซ้าย ลิงย่อเหลี่ยม รับขายักษ์ ด้วยมือขวาหงายมือ มือซ้ายยันแขนยักษ์ ตัวพระรามจะขึ้นบนขาลิงทั้งสองข้าง จับท่าหนึ่งกับยักษ์ คือ มือซ้ายยันไหล่ มือขวาตั้งวงสูงขัดอาวุธ ตัวพระลักษณ์ก้าวเท้าย่อเหลี่ยม มือซ้ายทำท่าผาลา มือขวายันข้อมือยักษ์

▲ ลอยสูงที่ 2

ลอยสูงที่ 2 ยักษ์เตะเท้าซ้าย ลิงย่อเหลี่ยม รับขายักษ์ด้วยมือขวาคว่ำมือ ตัวพระรามใช้เท้าขวาเหยียบขาลิง เท้าซ้ายยันต้นแขนขวายักษ์ จับท่าสอง ใช้มือซ้ายจับอาวุธต่อสู้คว่ำมือลง มือขวาตั้งวงสูง กดปลายอาวุธลงต่ำ พระลักษณ์ใช้ฝ่ามือซ้ายยันศอกยักษ์ มือขวาถืออาวุธตั้งวง

นอกจากนี้ยังมีลักษณะของลอยเฉพาะสำหรับตัวละครบางตัว อีกด้วย เช่น

ลอยหลัง (ยักษ์-ลิง) ยักษ์ย่อเหลี่ยม ลิงขึ้นเหยียบขาด้านหลัง โดยยืนขาทั้งสองข้างตึง มือทั้งสองจับกระบองยักษ์ ซึ่งลอยชนิดนี้อาจใช้กับ พระ-ยักษ์ และตัวแสดงอื่นๆเช่น หนุมานกับบรรลัยกัลป์ และในศึกมูลพลัม พระลักษณ์ขึ้นลอยหลังหนุมาน พุ่งหอกฆ่ามูลพลัม และ พระนารายณ์ทรงครุฑ เป็นต้น

▲ การขึ้นลอยหลัง ในการแสดงชุดนารายณ์ทรงครุฑ
ภาพจากหนังสือวิพิธทัศนา

ลอยหกป่า (ลอยป่า) เฉพาะยักษ์และลิง ยักษ์ย่อเหลี่ยม มือขวาถืออาวุธตั้งวงสูง มือซ้ายจับชายพกลิง ลิงก้าวเท้าซ้ายเหยียบปลายเข่า มือทั้งสองจับเอวยักษ์และถีบตัวขึ้นหกตัวบนบ่ายักษ์โดยให้ไหล่ประสานกัน

▲ ลอยหกป่า

▲ ลอยมัจฉานุ (ลิงกับลิง) เป็นลอยระหว่าง หนุมานกับมัจฉานุ และใช้ในการแสดงชุดวีระชัยลิง

การขึ้นลอยที่จัดได้ว่าสวยงาม จะต้องมีองค์ประกอบที่ครบสมบูรณ์ ทั้งผู้รับลอยและผู้ที่ขึ้นลอย กล่าวคือ ผู้รับลอยที่เป็นตัวยักษ์นั้น นอกจากจะต้องมีกำลังขาที่แข็งแรงแล้ว จะต้องใช้เทคนิคเข้าช่วยด้วย เช่น การตั้งเหลี่ยมขานั้น จะต้องได้เหลี่ยม เพื่อที่จะให้ผู้ขึ้นลอยขึ้นได้อย่างสะดวกและเป็นฐานที่มั่นคง ส่วนตัวผู้ขึ้นลอยจะต้องเหยียบเท้าให้ถูกตำแหน่งและต้องเหยียบให้เต็มเท้าถึงเข่า และการก้าวขึ้นลอย จะต้องช่วยสปริงตัวขึ้นด้วยความมั่นใจ และเมื่อขึ้นได้แล้วจะต้องช่วยถ่ายน้ำหนักให้สมดุล โดยจะสังเกตได้ว่าในแต่ละท่าของลอยนั้น ผู้รับลอยจะต้องมีการใช้มือในการช่วยจับเพื่อถ่ายเทน้ำหนักด้วย ซึ่งในการจับนี้ก็จะต้องมีเทคนิคอีกเช่นกัน คือจะต้องลดมือลงเพื่อช่วยดึงตัวผู้ที่ขึ้นลอยได้ถ่ายเทน้ำหนักและยึดตัวไว้ไม่ให้ล้มด้วย

เมื่อพิจารณาท่าขึ้นลอยโดยละเอียด จะพบว่าท่าเหล่านี้มีการกำหนดรายละเอียดกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำแต่ละท่าไว้อย่างมีรูปแบบที่ชัดเจน มีการจัดวางองค์ประกอบของท่าทางได้อย่างงดงามและลงตัว ทั้งในรูปแบบท่ารำทางนาฏศิลป์ และหลักสรีระร่างกายของมนุษย์ เพราะในรายละเอียดที่กล่าวมานั้นล้วนแต่มีความสำคัญทั้งสิ้น โดยในการจัดวางท่าทางแต่ละส่วนของร่างกายได้ถูกออกแบบไว้อย่างเหมาะสม ไม่ว่าจะเป็น มือที่จับหรือขาที่ก้าวขึ้น ประกอบกับท่ารำที่ใช้ในแต่ละลอย ซึ่งจะต้องมีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกันอย่างสมดุลด้วย มิใช่ออกแบบเพื่อความสวยงามแต่เพียงอย่างเดียว

นอกจากนี้จารีตที่สำคัญอีกประการหนึ่งของการขึ้นลอยก็คือ ยศศักดิ์ของตัวโขน จะสังเกตเห็นได้ว่าการขึ้นลอยในโขนแต่ละตัวนั้น ส่วนใหญ่จะต้องมีศักดิ์ที่เท่ากัน เช่น เสนากับเสนา กษัตริย์กับกษัตริย์ ผู้ที่มีศักดิ์ต่ำกว่าก็จะไม่นิยมขึ้นลอยตัวโขนที่มีศักดิ์สูงแม้แต่ในละครก็เช่นกัน เช่น กุมภกรรณ อุปราชกรุงลงกา เมื่อออกรบพระรามก็จะสั่งให้สุครีพ อุปราชเมืองขีดขิน ซึ่งมียศศักดิ์เท่ากันไปออกรบแทน เป็นต้น

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำของครูโบราณนั้น มีความล้ำลึก และแยบยลอย่างมาก สามารถสร้างเสน่ห์ในการชมการแสดงได้อย่างดี รวมทั้งสามารถสร้างเอกลักษณ์ให้กับการแสดงโขนของไทย ซึ่งถือได้ว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สร้างความภาคภูมิใจให้แก่คนไทย อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความประณีตในจารีตและภูมิปัญญาที่น่ายกย่องและมีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ให้คงอยู่กับชาติไทยตลอดไป

บรรณานุกรม

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. พระนคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2511

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช(พิมพ์ครั้งที่ 2),2537

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์**.กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547

อรวรรณ ขมวัฒนา. **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. รายงานการวิจัยทุนรัชดาภิเษกสมโภช จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530

Rutnin, M. Dance, Drama,and Theatre in Thailand .Japan : The centre for East Asian Cultural Studies for Unseco.1993

ขอขอบคุณผู้ให้ข้อมูล

อาจารย์ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

อาจารย์วีระศิลป์ ช้างขนุน

นายจุลทรัพย์ ดวงพัตรา ผู้อนุเคราะห์ภาพถ่าย

"The impulse to move is the raw material that cultures shape into evocative sequences of physical that we call dance."

Gerald Jonas

"Dancing"

นาฏศิลป์..ศิลปะการเคลื่อนไหว หรือเพียงแค่เต้นกินรำกิน

*วัสสาวดี วัฒนสุวรรณ**

พอมองเห็นการยักย้ายส่ายสะโพก หลายคนก็สรุปเอาภาพที่เห็นเป็นความเข้าใจเกี่ยวกับนาฏศิลป์หรือศิลปะการเต้นรำ (Dance) หลายครั้งที่นักเต้นถูกมองไม่แตกต่างกับสิ่งกระตุ้นอารมณ์ทางเพศ นักเต้นทั้งระดับอาชีพและนักเรียนหลายคนหาเลี้ยงชีพจากการแสดงนาฏศิลป์ในสถานบันเทิงและงานแสดงสินค้าต่างๆ ซึ่งผู้ชมและเจ้าของสินค้ามักจะมองแค่ความเย้ายวนของร่างกายมากกว่าศิลปะ หลังจากจบการแสดงนักเต้นหลายคนถูกเสนอค่าตัวเช่นเดียวกับผู้ขายบริการทางเพศ หรือไม่ก็เป็นคำวิพากษ์วิจารณ์เกี่ยวกับรูปร่างหน้าตา มากกว่าการตำหนิติชมในการแสดง นักเต้นมักจะอายที่จะเรียกตนเองว่านักเต้น (Dancer) แต่จะภูมิใจมากกว่าที่จะเรียกตนเองว่านักแสดง (Actor) คนเหล่านี้ให้เหตุผลตรงกันว่า เพราะตนมีความคิดและศิลปะ ไม่ใช่แค่ใช้ทักษะการเต้นในการทำงานเท่านั้น มุมมองเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความด้อยค่าในศักดิ์และศรีของนาฏศิลป์และนาฏศิลปินในสังคม ทั้งๆ ที่นาฏศิลป์เป็นวิชาที่เป็นที่นิยม มีการเปิดโรงเรียนสอนนาฏศิลป์กันมากมาย และยังมีหลักสูตรในระดับปริญญาตรี โทและเอก การผลิตนักเต้นและผู้ทำงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีคุณภาพอาจจะเป็นไปได้แค่เพียงอุดมการณ์ที่เพ้อฝัน นักเต้นที่มีคุณภาพและฝีมืออาจจะอยู่ได้แต่เพียงในรั้วมหาวิทยาลัยเท่านั้น การหาเลี้ยงชีพของนักเต้นอาจจะต้องสวนทางกับการสร้างงานศิลปะตลอดไป คำถามเหล่านี้ยังวนเวียนและถูกถามซ้ำแล้วซ้ำเล่า ทั้งในห้องเรียน นอกห้องเรียน และถามทุกครั้งที่มีการแสดง ถามเพื่อค้นหาคุณค่าแห่งตน

นาฏศิลป์หรือศิลปะการเต้นรำคืออะไร

คำถามนี้ไม่มีใครตอบได้ดีเท่ากับผู้เต้น ผู้สร้างงาน และผู้ชมเอง Joann Keal' inohomoku นักมานุษยวิทยาชาวอาฟริกัน กล่าวว่า "นาฏศิลป์คือวิธีหนึ่งของการแสดงออกโดยการใช้รูปแบบและลีลาการเคลื่อนไหวร่ายกายไปในพื้นที่ การเต้นรำเกิดขึ้นอย่างมีจุดมุ่งหมายในการเลือกและควบคุมจังหวะของการเคลื่อนไหว ผลของปรากฏการณ์นี้จะเรียกว่านาฏศิลป์หรือไม่ ขึ้นอยู่กับผู้ชมและผู้เต้นเท่านั้นที่บอกได้"[1]

Keal' inohomoku ทิ้งการตัดสินและวัดคุณค่าของการแสดงนาฏศิลป์ไว้ให้เป็นหน้าที่ของผู้เต้นและผู้ชม ซึ่งจะต้องรวมไปถึงผู้สร้าง เพราะในการแสดงนาฏศิลป์จะต้องมีเหตุผลหรือจุดมุ่งหมายในการแสดงเป็นที่ตั้ง ซึ่งผู้แสดงและผู้ชมเท่านั้นที่จะรู้เหตุผลในการแสดงและรับชมของตน แต่ในบางครั้งเหตุผลของทั้งสองฝ่ายอาจไม่ตรงกัน เนื่องจากการรับรู้ เข้าใจและการตีความของผู้เต้นและผู้ชมเกี่ยวกับร่างกายอาจจะต่างกัน

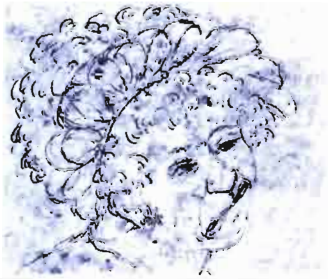
สิ่งหนึ่งที่ผู้เต้นและผู้ออกแบบลีลาการเคลื่อนไหว (Choreographer) ควรจะต้องตระหนักเสมอ คือ ผู้ชมไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงผู้ที่มีความเข้าใจในนาฏศิลป์หรือเป็นผู้ที่เปิดใจยอมรับการแสดงของผู้เต้นเพียงอย่างเดียว ผู้ชมนั้นมาพร้อมกับพื้นฐานความรู้และประสบการณ์ต่างๆ นานา ปัญหาของความไม่เข้าใจระหว่าง ผู้เต้นกับผู้ชมที่ส่งผลต่อคุณค่าของนาฏศิลป์เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นตลอดเวลาทุกยุคทุกสมัย ความไม่เข้าใจนี้อาจนำไปสู่ความโกรธ ความเกลียด และการทำลายล้างในที่สุด ตัวอย่างเช่น การเต้นรำของชาว Polynesian หรือ Tahitian ในปัจจุบัน

ก่อนที่ชาวตะวันตกจะเข้าไปมีอิทธิพลเหนือชีวิตของชาวหมู่เกาะแปซิฟิคได้ ชาวเกาะเหล่านี้มีการรื่นเริงกันอยู่ตลอดเวลา เพราะความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรในเกาะ การเต้นรำเป็นวิธีในการแสดงออกถึงความรื่นเริงนี้ ชาวเกาะเหล่านี้เต้นรำกันในทุกโอกาส ทุกวันและทุกคืน พวกเขาเต้นให้กับเทพเจ้าต่างๆ เต้นเพื่อสรรเสริญหัวหน้าเผ่า และเต้นเพื่อความสนุกสนาน

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] "Dance is a transient mode of expression, performed in a given form and style by the human body moving through space. Dance occurs through purposefully selected and controlled rhythmic movements , the resulting phenomenon is recognized as dance both by the performer and the observing members of a given group" Dancing. (p.35)

เมื่อเหล่ามิชชันนารีเริ่มเข้าไปเผยแพร่ศาสนา พวกเขาได้ศึกษาถึงชีวิตและสภาพความเป็นอยู่ของชาวเกาะ แต่กลับรู้สึกดูถูกเหยียดหยามกับสิ่งที่เป็นวิถีชีวิตของคนเหล่านี้ โดยเฉพาะการเต้นรำที่มิชชันนารีเห็นว่าเป็นความชั่วร้าย เพราะมุ่งเน้นการยั่วยุทางกามรมณ์ พวกมิชชันนารีต่างยิ่งตระหนกตกใจเมื่อมีข้อสรุปได้ว่า การเพศ (SEX) เป็นหัวใจในวิถีชีวิตของชาว Polynesian นักมานุษยวิทยา Joann Keal inohomoku กล่าวว่าสิ่งที่พวกมิชชันนารีเข้าใจนั้นถูกต้องตรงเผง แต่สิ่งที่มิชชันนารีเหล่านี้ไม่มองคือบริบททางสังคมและศาสนาของชาว Polynesian



Gerald Jonas ได้อธิบายถึงบริบททางสังคมที่แฝงอยู่ในการแสดงออกทางการเต้นที่เย้ายวนและปลุกเร้าอารมณ์ผู้ชมอย่างมากนี้ว่า เป็นผลมาจากสภาพภูมิประเทศที่เป็นเกาะของพวกเขา ทำให้พวกเขาต้องคำนึงถึงจำนวนพลเมืองหรือคนในเผ่า การเพิ่มจำนวนประชากรเป็นสิ่งที่ทำให้เผ่าพันธุ์ของพวกเขาอยู่รอด พวกเขาจะเข้มงวดมากกับการแสดงออกทางด้านพฤติกรรมของชายและหญิง พฤติกรรมเหล่านี้เป็นข้อกำหนดในลักษณะท่าทางการเต้นรำที่ชาว Polynesian ใช้เป็นเครื่องมือในการถ่ายทอดเรื่องราวทาง

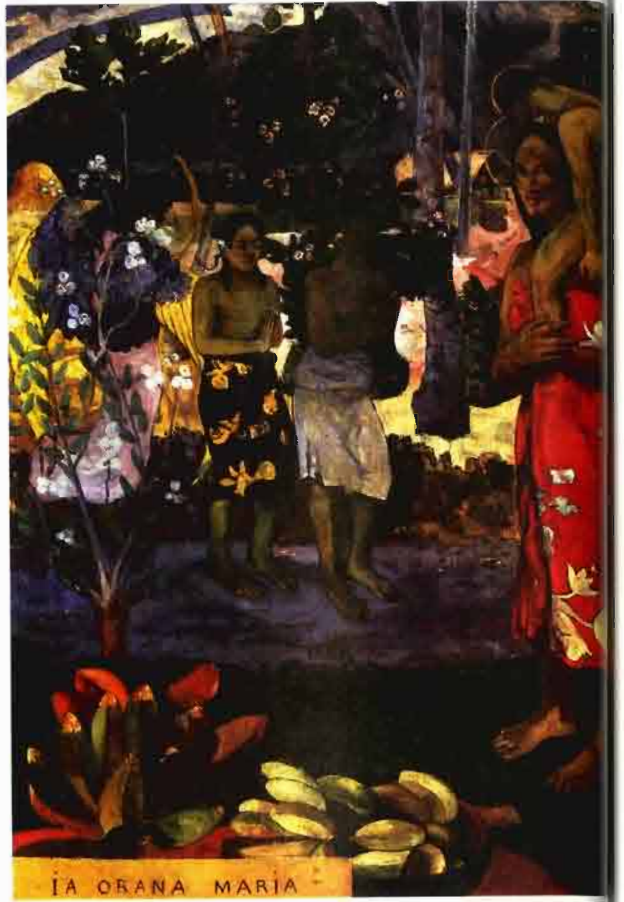
สังคมของพวกเขาไปสู่ลูกหลานรุ่นต่อๆ ไป ในการเต้นรำผู้ชายจะต้องวางเท้าบนพื้น ส้นเท้าชิดติดกัน และเปิด-ปิดเข่าคล้ายกับกรรไกร แต่ต้องระวังไม่ให้สะโพกเคลื่อนหรือยักย้ายไปมาเป็นอันขาด เพราะพฤติกรรมเหล่านี้ทำให้ดูกระตุ้ง กระติ้ง ส่วนวิธีเต้นของผู้หญิงจะต้องย่อเข่าและเขย่งเท้าพร้อมกับหมุนสะโพกอย่างรวดเร็ว แต่ไม่มีวันที่จะเปิด-ปิดเข่าเป็นเด็ดขาด

ในขณะที่พวก Polynesian มีพฤติกรรมที่เปิดเผยการเพศเป็นเรื่องสำคัญของเผ่า แต่พวกเขากลับไม่รู้จักการจูบ การเต้นของพวกเขาแม้ว่าผู้หญิงจะเปลือยอกและเย้ายวน แต่หญิงและชายกลับไม่เต้นคู่กัน โดยเฉพาะแบบ Cheek to cheek ซึ่งอาจเป็นเหตุผลเพื่อความสมดุลย์ในชีวิตของพวกเขาเอง

ในปี 1820 เป็นต้นมา มิชชันนารีก็ห้ามการเต้นรำและกิจกรรมใดๆ ที่เกี่ยวข้องกับการเต้นรำอย่างเด็ดขาด และถือว่าสิ่งเหล่านี้ผิดศีลธรรม แต่ชาว Polynesian ก็ยังลักลอบเต้นรำกันตามอย่างวิถีชีวิตของตนทุกครั้งที่มีโอกาส และในสถานที่ที่พ้นสายตาของเหล่ามิชชันนารี แม้ว่าข้อห้ามต่างๆ ของมิชชันนารีจะถูกยกเลิกไป แต่ศิลปะการเต้นรำของชาว Polynesian หลายชุดก็สูญหายไป พร้อมๆ กับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมดั้งเดิมของพวกเขา

การไม่เปิดใจรับในบริบทต่างๆ ที่มาพร้อมกับศิลปะการเต้นรำทั้งที่ตั้งใจจะปิดใจเพราะขัดกับความเชื่อ อุดมคติ ความรู้และรสนิยมของผู้ชม หรือปิดใจอย่างไม่ตั้งใจ เพราะขาดข้อมูลที่ถูกต้อง ขาดประสบการณ์ และขาดความเคยชินในการชมสิ่งที่ถูกต้อง ทั้งหมดนี้เป็นสาเหตุของการบั่นทอนคุณค่าของนาฏศิลป์ และกำลังใจของผู้สร้างงานนาฏศิลป์

แต่คุณค่านาฏศิลป์นั้นไม่ได้อยู่แค่เพียงผู้ชมเท่านั้น ตัวผู้สร้างและผู้เต้นเองก็เป็นส่วนสำคัญในการกำหนดคุณค่าของงานและการรับรู้ของผู้ชมด้วยเช่นกัน



คุณสมบัติของนักเต้น

นักเต้นที่ดีไม่ใช่แค่มีเพียงทักษะการเต้นที่ชำนาญ แต่ต้องมีส่วนประกอบอื่น เช่น มีวินัย มีความเข้าใจและวิจารณญาณ มีเหตุผล มีความมุ่งมั่นตั้งใจ มีความรักในงานที่ตนทำ คุณสมบัติเหล่านี้จะถูกปลูกฝังทั้งในชั้นเรียน ในการแสดง และในประสบการณ์การทำงาน กว่าที่นักเต้นแต่ละคนจะมีความรู้ความชำนาญนั้น ต้องผ่านการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ อดทนและถูกต้อง เหมาะสมตามลักษณะของนาฏศิลป์แต่ละรูปแบบ

การเริ่มต้นฝึกฝนของแต่ละคนมีเหตุจูงใจที่หลากหลาย บางคนเริ่มต้นด้วยความชอบ บางคนต้องการออกกำลังกาย บางคนต้องการเสริมสร้างบุคลิกภาพและความมั่นใจ บางคนฝึกฝนเพื่อไปเข้าสังคม บางคนต้องการเป็นนักเต้นอาชีพ จุดมุ่งหมายที่ต่างกันก็ทำให้นักเต้นแต่ละคนมีวินัย ความทุ่มเท เอาใจใส่และความอดทนต่างๆ กันออกไป สำหรับผู้ที่ต้องการประกอบอาชีพทางนาฏศิลป์ การฝึกฝนทบทวนทักษะด้วยการเข้าชั้นเรียนก็ยังต้องปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอ เพื่อลักษณะสภาพร่างกาย ความยืดหยุ่น คล่องแคล่ว และกระชับของกล้ามเนื้อให้คงที่ การละเลยการเข้าชั้นเรียนจะทำให้ศักยภาพในการเคลื่อนไหวลดลง และยังเป็นผลให้เกิดการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อและข้อต่อต่างๆ

นาฏศิลป์บางประเภท โดยเฉพาะนาฏศิลป์แบบแผน (Classical Dance) ของแต่ละชาติ เช่น บัลเล่ต์ กะถักกะลี ภารตะนาฏยัม นาฏศิลป์บาหลี ต้องใช้เวลานานในการฝึกฝน ผู้เรียนจึงจะต้องเริ่มเรียนตั้งแต่เยาว์วัย (คืออายุ 4-5 ปี ก็มี) ขั้นตอนในการฝึกที่ละเอียดทำให้ผู้เรียนก็จะค่อยๆ ซึมซับถึงปรัชญาและความคิดของนาฏศิลป์ประเภทนั้นๆ ทีละน้อย พร้อมกับสภาพของร่างกายและจิตใจที่ถูกหล่อหลอมให้เป็นลักษณะของชายและหญิงในอุดมคติของชาตินั้นๆ เพราะนาฏศิลป์แบบแผนของแต่ละชาติก็สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ซึ่งเป็นรากฐานของสังคมชาตินั้นๆ ตั้งแต่อดีต เช่น นาฏศิลป์ไทย ตัวพระและตัวนางมีท่ารำที่อ่อนช้อย เยื้องข้า ประณีตและประดิดประดอย นุ่มนวล ในทุกอิริยาบถต้องใช้การควบคุมและสมาธิอย่างมาก นาฏศิลป์ไทยจะไม่แสดงออกทางสีหน้าจะมีแค่การยิ้มเล็กน้อยของนักแสดง ซึ่งจะเห็นว่าคนไทยเองก็ไม่นิยมแสดงอาการหรืออารมณ์ต่างๆ ในสุภาษิตสอนหญิงของสุนทรภู่ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับกริยาของผู้หญิงตามอุดมคติของไทยว่า

"ยามสำรวลก็อย่าสรวลให้เมามัว แม้จะหัวหัวร่อพอสบาย
เมื่อยามยิ้มก็ยิ้มไว้แต่ในพักตร์ อย่ายิ้มนักเสียสง่าพาสลาย
อย่าเท้าแขนเท้าคางให้ห่างกาย อย่ากรีดกรายกรอบเพลาะเที่ยวเราะเริง"

เปรียบเทียบกับบัลเล่ต์ การทรงตัวและการจัดร่างกาย (body alignment) ก็สะท้อนให้เห็นบุคลิกของเหล่าขุนนาง และราชสำนัก คือ หลังตรง คางเชิด คอยาว ลักษณะของการวางเท้าโดยปลายเท้าเปิดออกจากกัน (turn out) เนื่องจากลักษณะของเวทีแบบ proscenium การวางเท้าเช่นนี้ ทำให้นักแสดงได้รับความสนใจ (focus) จากผู้ชมอย่างเต็มที่ การเคลื่อนไหวของนักแสดงจึงเปิดออกด้านข้าง เพื่อให้ผู้ชมเห็นการเคลื่อนไหวอย่างชัดเจน

นอกจากทักษะการเต้นแล้ว นักเต้นยังต้องตระหนักเรื่องของการใช้ชีวิตประจำวันด้วย ทั้งเรื่องอาหารการกิน การควบคุมน้ำหนัก การรักษาสุขภาพร่างกาย นักเต้นควรตระหนักไว้เสมอว่าการเป็นนักเต้นมืออาชีพที่มีคุณภาพนั้นสามารถทำได้ในช่วงเวลาสั้นๆ ส่วนใหญ่นักเต้นจะเกษียณตนเองเมื่ออายุเข้าวัย 30 ปี หรือบางคนอาจจะสามารถเต้นได้จน 40 ปี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการรักษาสภาพร่างกาย และถึงแม้จะมีความยืดหยุ่นต่างๆ ดังเดิม แต่แรงและความเร็ว ความคล่องแคล่วก็อาจจะลดลงตามอายุที่มากขึ้น มีนักเต้นบางคน เช่น Martha Graham, Merce Cumningham และ Margot Fontyne ทั้ง 3 คนนี้ก็เต้นจนอายุประมาณ 50-70 ปี แต่พวกเขาก็ต้องหาท่าทางการเคลื่อนไหวที่เหมาะสมกับวัยของตน ไม่ได้ฝืนธรรมชาติและความสามารถจนเกินไป การควบคุมเรื่องโภชนาการและน้ำหนัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับนักเต้นอาชีพทุกคน เพราะรูปร่างของนักเต้นมีผลต่อลวดลายและเส้นสายในการแสดง ส่วนน้ำหนักก็มีผลกับแรงในการเคลื่อนไหว ซึ่งการเคลื่อนไหวที่ไม่ได้ภาพและความรู้สึกตรงกับที่ผู้ออกแบบท่านาฏศิลป์ (Choreographer) ออกแบบไว้ จะทำให้ความหมายของความคิดหรือเรื่องราวต่างๆ ผิดเพี้ยนไป

การเข้าชั้นเรียนของนักเต้นทั้งระดับนักเรียนที่มุ่งหวังจะเป็นอาชีพและระดับอาชีพแล้วจะต้องเข้าชั้นเรียนทุกวัน วันละ 2 ชั้นเรียนคือประมาณ 3 ชั่วโมงต่อวัน ส่วนการซ้อมจะเฉลี่ยวันละ 2-6 ชั่วโมง เวลาในการซ้อมนั้นอาจทำให้เกิดปัญหาด้านความสัมพันธ์ในครอบครัว ทั้งกับพ่อ แม่ พี่น้อง มิตรสหายต่างๆ แต่นักแสดงต้องคิดไว้เสมอว่าการแสดงนี้เราไม่ได้ลงมือทำเพียงคนเดียว มีทีมงานคนอื่นๆ ที่มีหน้าที่เกี่ยวข้องอีกมากมาย และการแสดงนาฏศิลป์นั้น เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบภาพ (Composition) เทคนิค จังหวะและเวลา สิ่งเหล่านี้ไม่สามารถใช้การซ้อมแทนกันได้เหมือนการแสดงประเภทอื่น การขาดซ้อมจะทำให้การซ้อมของทั้งกลุ่มมีปัญหา และขาดความก้าวหน้าที่อาจกระทบกับการแสดง คนดูเป็นปัจจัยหลักที่นักเต้นทุกคนควรคำนึงถึงและเคารพ การขาดซ้อม ขาดวินัย เป็นการกระทำที่ไม่เคารพคนดูอย่างยิ่ง

ความสำเร็จที่ยิ่งใหญ่และความภาคภูมิใจของนักเต้นอาชีพ ไม่ใช่รางวัลเงินทองหรือชื่อเสียง แต่เป็นเสียงปรบมือที่แสดงความเข้าใจและชื่นชมในผลงาน เป็นรางวัลอันยิ่งใหญ่และกำลังใจให้นักเต้นและผู้สร้างงานนาฏศิลป์ทุกคนพยายามสร้างสรรค์กันต่อไป

จุดมุ่งหมายของนาฏศิลป์

ในตอนต้นเราได้ทราบกันแล้วว่า การแสดงนาฏศิลป์และการชมนาฏศิลป์นั้นจะต้องมีจุดมุ่งหมายเป็น เหตุผลสำคัญ จุดมุ่งหมายนี้เองที่เป็นเครื่องกำหนดให้ผู้เต้นรู้ว่าจะแสดงออกอย่างไร และผู้ชมรู้ว่าต้องการจะดูอะไร

นาฏศิลป์ไม่ได้จำกัดอยู่แค่เพียงการแสดงบนเวทีเท่านั้น แต่การเต้นรำเกิดขึ้นได้ทุกที่ ทุกเวลาและทุกโอกาส ความเหมาะสมหรือไม่ก็ยังอยู่ที่จุดมุ่งหมายเป็นสำคัญ มนุษย์นอกจากจะใช้นาฏศิลป์เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงใจแล้ว นาฏศิลป์ยังเป็นเครื่องมือสำคัญเพื่อการให้กำลังใจในการดำรงชีวิต เพื่อให้ความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิต เพื่อแสดงออกถึงความกตัญญูรู้คุณ แม้แต่แสดงถึงอำนาจ เช่น บัลเล่ต์ ก่อนที่บัลเล่ต์จะเป็นการแสดงที่อยู่บนเวที กำเนิดของบัลเล่ต์

นั้น เกี่ยวโยงกับอำนาจของราชสำนัก โดยเฉพาะในยุค Renaissance ซึ่งเป็นยุคต้นกำเนิดของ บัลเล่ต์ (ราวศตวรรษที่ 15-16) Catherine de Medici หรือ Queen Louis แห่งฝรั่งเศษ ใช้การแสดงบัลเล่ต์ที่หรูหราอลังการ ทั้งด้านฉากเครื่องแต่งกาย และเนื้อเรื่อง เพื่อทำให้ประเทศหรือแคว้นอื่นๆ ได้เห็นถึงความมั่งคั่งของประเทศ ความยิ่งใหญ่ของราชสำนัก รวมไปถึงความสำคัญของราชวงศ์ของตน เหล่ากษัตริย์จะมีส่วนในการแสดงบัลเล่ต์เช่นเดียวกับขุนนางต่างๆ

และบทบาทที่ได้รับก็จะถูกจัดลำดับความสำคัญจากตำแหน่งทางการเมือง และชนชั้นของตน เรื่องที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะมาจากเทพปกรณัมของกรีกและโรมัน ซึ่งตัวเทพที่ยิ่งใหญ่และมีอำนาจก็จะถูกเปรียบเทียบและรับบทบาทโดยกษัตริย์ ในสมัยของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ตัวพระเจ้าหลุยส์รับบทเป็น Apollo เทพแห่งดวงอาทิตย์ใน Ballet de la Nuit และถึงแม้ว่าพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้ยกเลิกการแสดงของเหล่ากษัตริย์และขุนนางและได้โปรดให้มีโรงเรียนผลิตนักบัลเล่ต์อาชีพ (Academie de la dance) แต่การแสดงบัลเล่ต์ก็ยังถูกเป็นเครื่องมือในการแสดงถึงรสนิยม ความสำคัญและชนชั้นของผู้ชมอยู่ การไปชมบัลเล่ต์นั้นเป็นงานสังคมที่สำคัญ และการไปปรากฏตัวให้เห็นและเห็นโดยคนที่ควรจะเห็นนั้นสำคัญพอๆ กับการแสดงบนเวที นาฏศิลป์ยังถูกใช้เป็นเครื่องมือสั่งสอนเรื่องคุณธรรมความดี เช่น การแสดงนาฏศิลป์ไทย ละครนอกเรื่องต่างๆ ที่นำเอาชาดกบ้าง นิทานพื้นบ้านบ้าง มาเป็นเนื้อเรื่องในการแสดง

จุดมุ่งหมายที่แฝงมากับการแสดงนาฏศิลป์นี้เองที่เป็นทั้งประโยชน์และโทษ ในปัจจุบันช่องทางในการแสดงผลงานนาฏศิลป์นั้นมีอยู่อย่างจำกัด โดยเฉพาะเวทีที่สามารถจะหาเลี้ยงชีพได้ หรือแม้แต่หาทุนที่จะสร้างสรรค์ผลงานได้ต่อไป นักเต้นจึงต้องหันเหเป้าหมายจากการผลิตงานเพื่อสร้างศิลปะไปเป็นการเต้นและการสร้างงานเพื่อขายสินค้าและบริการต่างๆ ลูกค้าของสินค้าและบริการเหล่านี้นอกจากจะเป็นผู้กำหนดยอดขายและคุณภาพของ สินค้าแล้ว ยังเป็นผู้กำหนดไปถึงรูปแบบ วิธีการจัดการแสดง เพื่อเรียกความสนใจและดึงยอดขาย หากผู้ชม ซึ่งรวมไปถึงเจ้าของสินค้า บริการ และสถานที่ที่มีการแสดงนาฏศิลป์ยังคงเห็นประเด็นทางเพศเป็นเรื่องสำคัญในการสร้างและเลือกการแสดง ผู้เต้นและผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ก็คงต้องผลิตผลงานที่ตอบสนองกับความต้องการและรสนิยมในการเสพเช่นนี้ไปตลอด และสุดท้ายการแสดงนาฏศิลป์ก็อาจจะไม่มีคุณค่าไปกว่าอาชีพเต้นกินรำกิน จะอย่างไรก็ตามศิลปะกับคนคงเป็นสิ่งที่แยกจากกันไม่ออก ดังนั้น นาฏศิลป์ก็ยังคงทำหน้าที่เป็นกระจกที่สะท้อนถึงค่านิยมของคนในสังคม ซึ่งเป็นตัวกำหนดท่าทางและลีลาบนเวทีตลอดไป

บรรณานุกรม

Gerald Jonas. Dancing (Accompanies the Major Television Series: The Power of Dance Around the World) BBC. London. 1992

Robert Cohan. The Dance Workshop. Unwin Paperbacks. London. 1986

Saudra No.II Hammond. Ballet Basics.

Esan Textures

วิทวัน จันทร*

ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยหรือที่เรียกว่าภาคอีสานเป็นภูมิภาคที่มีความหลากหลายในเชื้อชาติและมีพรมแดนติดกับหลายประเทศ อีกทั้งมีการอพยพโยกย้ายถิ่นฐานมาตั้งแต่บรรพบุรุษ ดังนั้นจึงเกิดการผสมผสานของศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย คนอีสานส่วนใหญ่ใช้ชีวิตที่เรียบง่ายไม่ว่าจะเป็นการดำรงชีวิตประจำวัน ที่อยู่อาศัย หรือการกินอยู่

จากการสังเกตลักษณะทางธรรมชาติและสภาพภูมิประเทศอีกทั้งการดำรงชีวิตประจำวันของคนอีสานนั้นมีความน่าสนใจและมีความงดงามซ่อนตัวอยู่ทุกหนแห่ง มีความหลากหลายและความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว สิ่งเหล่านี้บ่งบอกถึงความเชื่อทางศาสนา ค่านิยม และรูปแบบของการดำรงชีวิตที่มีความหลากหลายในแต่ละท้องถิ่นของคนอีสานเป็นอย่างดี และมีความน่าสนใจควรนำมาศึกษาเรื่องราวความเป็นมาและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างงานศิลปะและการออกแบบ เช่น ความน่าสนใจที่เกิดจากการซ้ำของรูปทรง รูปร่าง แบบลาย ลักษณะผิวและพื้นผิวของดิน หิน หรือแม้กระทั่งการสร้างสรรค์ลวดลาย (Motif) บนพื้นผิว (Surface) ของภาชนะเครื่องปั้นดินเผาเป็นต้น

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

การจำแนกลักษณะผิว (Texture) และพื้นผิว (Surface) ที่พบในภาคอิสาน

1. กลุ่มดิน

ลักษณะทางกายภาพของพื้นดินในภาคอิสานประกอบด้วยเนื้อทรายเนื่องจากดินส่วนใหญ่ผุกร่อน ทำให้ลักษณะดินโดยทั่วไปเป็นลักษณะดินทรายร่วน ซึ่งส่งผลทำให้พื้นดินไม่สามารถกักเก็บน้ำได้ดีเท่าที่ควรส่งผลให้เกิดความแห้งแล้งพื้นดินที่แห้งแตกระแหงในหน้าแล้ง แสงแดดดูดเผาความชื้นในผืนดิน ในสภาพอากาศที่แห้งแล้งในฤดูร้อนท้องนาที่เป็นดินเหนียวจะมีการหดตัวและไม่สามารถกลับสู่สภาพเดิมได้ นอกเสียจากว่ามีน้ำฝนตกลงมาหล่อเลี้ยงในฤดูฝน ลักษณะการแตกของดินจะสังเกตเห็นช่องว่างในส่วนที่ดินแยกตัวออกจากกันจนเกิดเป็นแบบลายที่ซ้ำกันของเส้นที่วิ่งมาเชื่อมขนกันในมุมต่างๆ อย่างต่อเนื่อง

มนุษย์ตั้งแต่โบราณรู้จักการทำเครื่องปั้นดินเผาสำหรับใช้ในชีวิตประจำวัน เช่น หม้อ แจกัน ถ้วยชาม และอิฐ เป็นต้น และในปัจจุบันภาคอิสานยังคงมีแหล่งผลิตเครื่องเคลือบดินเผาที่มีสำคัญและขึ้นชื่อเป็นที่รู้จักและยึดเป็นอาชีพมาช้านานแล้ว คือ เครื่องปั้นดินเผาบ้านด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา เป็นงานเครื่องปั้นดินเผาลูกผสมระหว่างเครื่องดิน (Earth Ware) กับเครื่องหิน (Stone Ware) ผลิตด้วยมือเป็นส่วนใหญ่ และนิยมทำเป็น หม้อ ไห กระถาง และเครื่องประดับประเภทลูกปัด เป็นต้น

เครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียน

วัตถุดิบที่สำคัญในการทำเครื่องปั้นดินเผาคือดินเหนียวและลักษณะดินที่ดีจะต้องเป็นดินเหนียวเนื้อละเอียด ไม่มีเม็ดกรวด หิน หรือรากไม้เจือปน ดินที่ใช้ทำเครื่องปั้นดินเผาที่บ้านด่านเกวียนนำมาจากฟากมูล (ริมฝั่งแม่น้ำมูล) ซึ่งอยู่ตรงกันข้ามกับหมู่บ้านด่านเกวียนไปทางทิศตะวันออกประมาณ 2-3 กิโลเมตร ชาวบ้านเรียกบริเวณแหล่งดินว่า

ภาชนะเครื่องปั้นดินเผา บ้านด่านเกวียน อ.โชคชัย จ.นครราชสีมา

"ฤดู" ดินบริเวณติดกับแม่น้ำมูล เนื้อดินจะเป็นทรายละเอียดซึ่งชาวบ้านเรียกว่า "ดินขาว" ซึ่งเหมาะสำหรับใช้เป็นส่วนผสมเพื่อให้ง่ายต่อการปั้นและเผา ไม่เกิดการแตกร้าว อีกทั้งยังเพิ่มความแข็งแรงให้เนื้อดินอีกด้วย ดินเหนียวเมื่อผ่านความร้อนจากการเผาในเตาที่มีความร้อนสูงจะทำให้เครื่องปั้นดินเผามีความแข็งแรงทนทาน ดินที่ดีเมื่อนำมาเผาแล้วจะได้สีแดงเนื่องจากมีอ๊อกไซด์ของโลหะผสมอยู่เมื่อเผาแล้วจึงกลายเป็นสารเคลือบในตัว

ลักษณะการใช้งาน : กระถางและภาชนะใส่น้ำ เช่น แจกัน หม้อ ไห โอ่ง

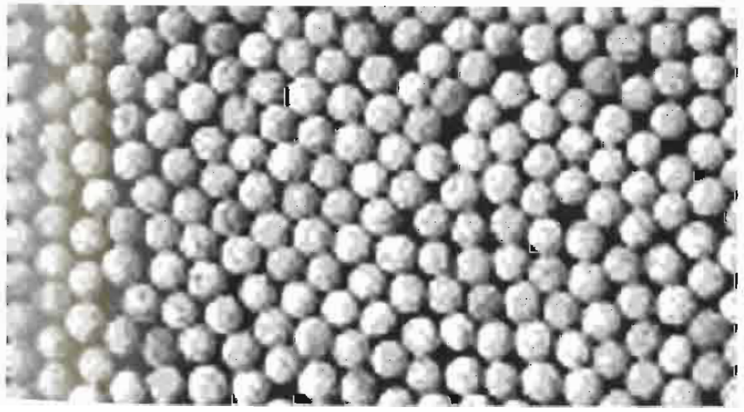
ลักษณะผิว : โดยทั่วไปของดินเหนียวมีคุณลักษณะนิ่มและเนื้อละเอียด แต่เมื่อผ่านความร้อนจะมีความแข็งแรง การตกแต่งพื้นผิวของภาชนะจะใช้อุปกรณ์ เช่น ไม้ปลายแหลมหรือนิ้วมือในการสร้างลวดลายและลักษณะผิวให้มีความขรุขระ ไม่เรียบ

ลูกปัดดินเผาด่านเกวียน

การผลิตลูกปัดดินเผาด่านเกวียนใช้ดินปั้นเป็นเม็ดกลม ตกแต่งและเขียนลวดลายโดยการใช้อุปกรณ์ลักษณะปลายแหลมหรือเรียกว่าไม้แต่งลายขูดขีดให้เป็นลวดลาย จากนั้นนำมาเจาะรูแล้วตากให้แห้งแล้วนำไปเผาในกระป๋อง(นม)ใช้เวลาประมาณ 1 ชั่วโมง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปริมาณของลูกปัดและขนาดของภาชนะที่ใส่

ลักษณะการใช้งาน :
- เครื่องประดับตกแต่งร่างกาย เช่น สร้อยคอ สร้อยข้อมือ เข็มขัด
- เครื่องตกแต่งบ้าน เช่น มู่ลี่ โมบาย

ลักษณะผิว : ลักษณะผิวแบ่งเป็น 3 ลักษณะ คือ
- ลักษณะผิวมัน เกิดจากการเผาแล้วนำมาเคลือบด้วยน้ำยาเคลือบมัน เช่น แล็กเกอร์
- ลักษณะผิวด้าน เกิดจากการผ่านความร้อนจากการเผา
- ลักษณะผิวขรุขระ เกิดจากการตกแต่งลาย เช่น การใช้ไม้ปลายแหลมหรือ การใช้เครื่องมือขูดขีดหรือกดให้เกิดเป็นร่องลึก



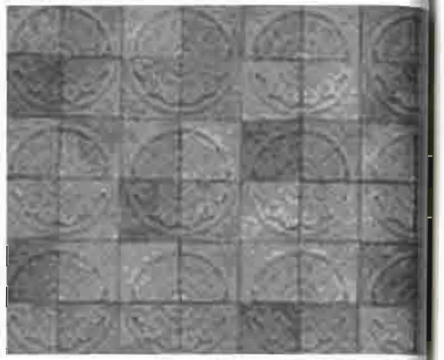
ลูกปั้นดินเผา (ดิบ) บ้านด่านเกวียน อ.โชคชัย จ.นครราชสีมา

กระเบื้องดินเผาด่านเกวียน

เครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียนได้มีการพัฒนารูปแบบและการใช้งานที่หลากหลายมากขึ้น เช่น กระเบื้องบุผนัง ปูพื้นที่ออกแบบเป็นลายไทยประยุกต์และลายผ้าขิดที่บ่งบอกถึงเอกลักษณะของชาวอิสาน กระเบื้องดินเผาด่านเกวียนมีกรรมวิธีการผลิต 2 แบบ คือ วิธีการผลิตด้วยการกดอัดด้วยมือ และวิธีการผลิตด้วยการกดอัดด้วยเครื่องจักร โดยการเตรียมดินให้เป็นแผ่นแล้วอัดเข้าพิมพ์ที่มีลวดลายที่ผิวหน้า แล้วจึงนำดินออกจากพิมพ์นำไปตากให้แห้งหลังจากนั้นนำไปเผาด้วยความร้อน 1,250 องศาเซ็นเซียส

ลักษณะการใช้งาน : กระเบื้องบุผนัง กระเบื้องปูพื้น

ลักษณะผิว : ลักษณะผิวของกระเบื้องบุผนังจะมีความขรุขระเนื่องจากลวดลายที่เกิดจากการกดอัด ส่วนลักษณะผิวของกระเบื้องปูพื้นจะมีความเรียบมากกว่า และบางครั้งมีการเคลือบมันเพื่อความคงทนต่อการใช้งาน



กระเบื้องดินเผาลายขิด บ้านด่านเกวียน อ.โชคชัย จ.นครราชสีมา

2. กลุ่มหิน

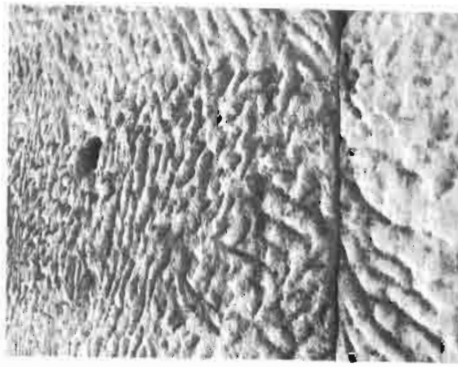
หินประกอบด้วยแร่ธาตุที่เป็นวัตถุทางเคมีที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติหลายๆ ชนิดรวมกันและประกอบเข้ากันเป็นหิน โครงสร้างการก่อตัวของหินต้องผ่านระยะเวลาอันยาวนานและการเกิดกินเวลานานหลายชั่วอายุคน ตัวแปรสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปรทางธรรมชาติของหิน คือ ความร้อนและความดัน โครงสร้างภายในของหินจะหดตัวเมื่อสภาพภูมิอากาศเปลี่ยนและทำให้เกิดแรงดันภายในจนสามารถที่จะทำให้เป็นรอยแตกหรือรอยแยกของหิน สารละลายเคมีในธรรมชาติ เช่น น้ำเมื่อสัมผัสกับความร้อนและความดันจะกระตุ้นทำให้เกิดการเปลี่ยนแปรของแร่ที่ประกอบกันอยู่ในหินเช่นกัน

แหล่งหินที่ใช้ในอุตสาหกรรมที่พบในเขตจังหวัดนครราชสีมา มี 3 แห่ง คือ

1. เขาตะกุด อำเภอปากช่อง
2. เขาท่าเยี่ยม อำเภอโชคชัย
3. เขาแสนห่า อำเภอปากช่อง

ลักษณะการใช้งาน :
- ปูพื้นและบุผนังในงานตกแต่งภายในและภายนอกอาคาร
- งานแกะสลัก เช่น รูปสลัก รูปปั้น และงานสามมิติอื่นๆ

ลักษณะผิว : ลักษณะผิวสัมผัสมีความสากเหมือนเม็ดทราย



ผนังหินทราย ปราสาทหินพิมาย อ.พิมาย จ.นครราชสีมา

หินอ่อน

ลักษณะการใช้งาน :
- ปูพื้นและบุผนังในงานตกแต่งภายในอาคาร
- งานแกะสลัก เช่น รูปสลัก รูปปั้น และงานสามมิติ

ลักษณะผิว : หินอ่อนจัดอยู่ในกลุ่มประเภทหินแปร ลักษณะโครงสร้างทางเคมีเกิดจากการเปลี่ยนแปลงของหินเดิม เนื่องจากความร้อนและความดัน นำมาขัดผิวหน้าเกิดผิวสัมผัสที่เรียบ ลื่น และมีลวดลายในตัวเกิดเป็นลักษณะผิวแบบลวงตา

หินอ่อน อ.สีคิ้ว จ.นครราชสีมา

หินกาบ

หินกาบ หรือ Slateg จัดอยู่ในประเภทหินชั้นเกิดจากดินที่ทับถมเป็นเวลานาน จนเกิดการก่อตัวเป็นชั้นๆ

ลักษณะการใช้งาน :
- ตกแต่งภายใน เช่น บุผนัง
- ตกแต่งภายนอกอาคาร เพราะมีคุณสมบัติในการดูดซึมความเย็นได้ จึงเหมาะที่จะใช้ปูกลางแจ้ง

ลักษณะผิว : ลักษณะผิวสัมผัสเรียบและค่อนข้างลื่น การแตกร่อนบนพื้นผิว ทำให้เกิดเป็นลักษณะซ้อนกันเป็นชั้นๆ

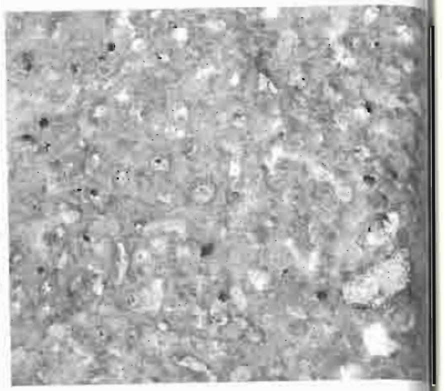
หินกาบ อ.สีคิ้ว จ.นครราชสีมา

ศิลาแลง

ศิลาแลงหรือLaterite จัดอยู่ในประเภทหินอัคนีเกิดจากการผุพังของหิน ในเนื้อดินประกอบด้วยอ็อกไซด์ของเหล็กเป็นหลักและอะลูมินา A1203 เมื่ออยู่ใต้ดินจะนิ่มตัดได้ แต่เมื่อโผล่โดนอากาศซึ่งก็คือการได้อ็อกซิเจนเพิ่มหรืออาจเรียกได้ว่าถูกอ็อกซิไดซ์จาก Ferrous Oxide กลายเป็น Ferric Oxside ที่เป็นวัสดุประสานเนื้อศิลาแลง ประกอบกับถูกอากาศจนแห้งเลยแข็งตัวอย่างถาวร เกิดเป็นรูพรุนระบายอากาศได้ดี และมีน้ำหนักเบา

ลักษณะการใช้งาน : สิ่งก่อสร้างประเภทปราสาทหินโบราณ นิยมใช้ศิลาแลงในการก่อสร้างผนังและพื้นปัจจุบันนิยมนำมาตกแต่งสวน เช่น ปูพื้นทางเดินหรือทำผนังกำแพง

ลักษณะผิว : มีสีน้ำตาลแดง ลักษณะผิวไม่เรียบและขรุขระ



ศิลาแลง ปราสาทหินพิมาย อ.พิมาย จ.นครราชสีมา

3. กลุ่มเครื่องจักสาน

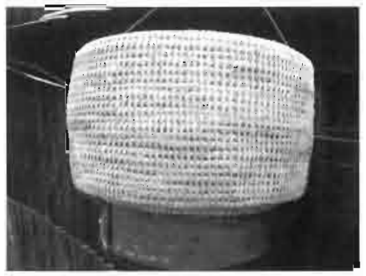
ภาคอิสานเป็นแหล่งที่มีการทำเครื่องจักสานมากแห่งหนึ่งของประเทศไทย และมีวัตถุดิบจากธรรมชาติเป็นจำนวนมาก เช่น ต้นกก ต้นไผ่ ต้นกระจูด ต้นหวาย และต้นตาล เป็นต้น อย่างไรก็ตามเครื่องจักสานที่พบในภาคอิสานจะทำจากไม้ไผ่เป็นส่วนมาก

วัสดุ	ลักษณะและแหล่งที่พบ	ลักษณะการใช้
เครื่องจักสานไม้ไผ่ พบทั่วไปในหมู่บ้าน	ส่วนใหญ่เป็นไม้ไผ่พันธุ์สีสุก (Bambusa blumeana Schult)	- ภาชนะที่เกี่ยวเนื่องกับการเลี้ย เช่น กระด้งเลี้ยงไหม - เครื่องใช้ในครัว เช่น กระติ๊บ กระขอน - อุปกรณ์จับปลา เช่น ข้อง ไซ
เครื่องจักสานใบตาล เครื่องจักสานหวาย	พบได้ทั่วไปตามหมู่บ้านและสวน พบได้ทั่วไปแต่ไม่มากเท่าภาคกลาง พบได้ทั่วไปตามหนองน้ำแต่ไม่มากเท่าภาคกลาง	- หมวก งอบ - ตะกร้อเก็บผลไม้ เครื่องจักสา - เสื่อ - กระติ๊บ

พื้นผิวที่ได้จากโครงสร้างจากการจักสานแบ่งตามลวดลายเป็น 3 ลักษณะ คือ

1. ลายขัด

2. ลายทแยง



3. ลายขด

1. โครงสร้างลายขัด (Plain Weave)

โครงสร้างเกิดจากการขัดกันในมุมฉากในแนวตั้งและแนวนอน ลักษณะการขัดกันจะเว้นให้เกิดเป็นช่องว่างเล็กหรือใหญ่ได้ตามความต้องการของการใช้งาน

ลักษณะผิว : ค่อนข้างเรียบและแข็งแรงคงทน

2. โครงสร้างลายทแยง (Diagonal)

โครงสร้างเกิดจากการขัดกันเหมือนลายขัดแต่จะมีช่องว่างระหว่างลายละเอียดหรือบางลายจะซ้อนกันสนิทจนแทบจะไม่เห็นช่องว่างเลย เครื่องจักสานเป็นโครงสร้างเปลือกบาง (Shell Structure) และจะใช้ตอกบาง (ไม้ไผ่ผ่าซีกให้บาง) ในการสาน

ลักษณะผิว: เป็นริ้ว นูน

3. โครงสร้างลายสานแบบขด (Colling Pattern)

โครงสร้างเกิดจากการขึ้นรูปด้วยการขดของวัสดุ เริ่มจากวงในลักษณะก้นหอยขยายออกเรื่อย ๆ และเชื่อมต่อกันแต่ละชั้นโดยการเย็บ ถัก หรือมัด

ลักษณะผิว : ค่อนข้างเรียบสม่ำเสมอ

4. กลุ่มเส้นใยธรรมชาติ

จากหลักฐานทางโบราณคดีแสดงให้เห็นว่าบรรพบุรุษดั้งเดิมที่อาศัยอยู่บริเวณที่ราบสูงของประเทศไทยในปัจจุบันซึ่งนับเวลาได้หลายพันหลายหมื่นปีที่รู้จักการนำเส้นใยฝ้ายและไหมมาใช้ทอผ้าเพื่อเป็นเครื่องนุ่งหุ่ม

เส้นใยธรรมชาติที่ชาวอีสานนำมาทอผ้ามี 2 ชนิด คือ เส้นใยฝ้ายและเส้นใยไหม

เส้นใย	ลักษณะโครงสร้าง
ไหม	เป็นเส้นใยธรรมชาติที่มีองค์ประกอบหลักทางเคมี คือ โปรตีน ลักษณะโครงสร้างเป็นเส้นคู่เกาะ เกี่ยวกันและถูกเคลือบด้วยกาวไหม
ฝ้าย	ฝ้ายเป็นพืชในตระกูล Malvaccae เจริญเติบโตได้ดีในสภาพอากาศกึ่งร้อนชื้น ฝ้ายส่วนมากที่นิยมปลูกในประเทศคือฝ้ายพันธุ์ Gossypium barbadense Linn ลักษณะเส้นใยยาว แบนและละเอียด เส้นใยของฝ้ายได้มาจากส่วนของดอกฝ้ายซึ่งมีลักษณะเป็นปุยขาวอยู่รอบๆเมล็ดฝ้ายทั้งนี้เพื่อเป็นการปกป้องเมล็ดฝ้ายจากการถูกทำลายในธรรมชาติ เช่น ลมและฝน เพราะต้นฝ้ายขยายพันธุ์โดยการใช้เมล็ด

ไหม

ลักษณะการใช้งาน :
- เสื้อผ้าและเครื่องนุ่งห่ม เช่น ผ้าถุง ผ้านุ่ง ผ้าขาวม้า ผ้าคลุมไหล่ เป็นต้น
- เครื่องใช้ เช่น ปลอกหมอน โคมไฟ

ลักษณะผิว : ไหมชั้นในจะมีความละเอียดนุ่ม มันวาวและลื่น เมื่อนำมาฟอกเอากาวออก ส่วนไหมชั้นนอกจะมีลักษณะผิวเป็นปุ่มปมไม่สม่ำเสมอและค่อนข้างหยาบ สาก แต่ยังคงมีความมันวาว เมื่อนำมาฟอกเอากาวออกแล้ว

ไหมชั้นนอก (เปลือกไหม) : อ.เมือง จ.มุกดาหาร

ฝ้าย

*ฝ้ายเป็นพืชตระกูล Malvaccae ตามธรรมชาติจะเจริญเติบโตได้ดีในสภาพอากาศกึ่งร้อนชื้น ฝ้ายที่นิยมปลูกในประเทศไทยส่วนมากคือ ฝ้ายพันธุ์ Gossypium Barbadense Linn มีลักษณะเส้นใยยาว แบน และละเอียด เส้นใยของฝ้ายได้มาจากส่วนดอกของฝ้ายที่มีลักษณะเป็นปุยขาวอยู่รอบๆ เมล็ดฝ้าย เส้นใยฝ้ายที่ได้จากธรรมชาติจะมีสีขาวนวลเมื่อนำมาทอเป็นผ้าผืนจะระบายอากาศได้ดี

ลักษณะการใช้งาน : ใช้ทอเป็นผ้าที่ใช้สำหรับทำเป็นเครื่องนุ่งห่ม เครื่องใช้ภายในบ้าน

ลักษณะผิว : นุ่มฟู ด้าน ไม่มันวาวเหมือนไหม

รังไหม

รังไหมไทยพันธ์พื้นเมืองมีรูปร่างกลมรี หัวท้ายแหลม สีเหลืองเข้ม ไหมเป็นเส้นใยธรรมชาติที่ได้จากรังของตัวไหม ซึ่งเป็นแมลงประเภทผีเสื้อในตระกูล Bombyciaae ตัวอ่อนของไหมจะผลิตเส้นใยเพื่อใช้ในการทำรังและปกป้องตัวเองโดยการคายเส้นใยออกมาห่อหุ้มตัวเอง

ลักษณะการใช้งาน : ใช้สาวเป็นเส้นใยไหมสำหรับนำไปทอเป็นผ้าผืน

ลักษณะผิว : พองฟูบริเวณรอบๆ รังไหม น้ำหนักเบาเพราะภายในรังไหมมีความกลวง และง่ายต่อการบุบและยุบตัว

รังไหมพันธ์พื้นเมือง อ.ชนบท จ.ขอนแก่น

---

* ภาพจาก www.vitayakom.doae.go.th/ asp/whatsnews.asp?no=22

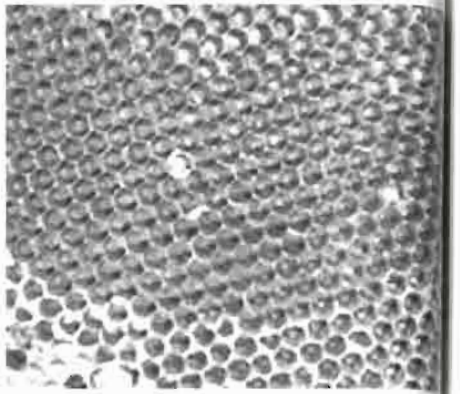
5. กลุ่มสัตว์

รังผึ้ง

ผึ้งสร้างรังเพื่ออยู่อาศัยและเก็บสะสมอาหาร ซึ่งก็คือน้ำผึ้ง ผึ้งงานจะผลิตไขผึ้งเพื่อใช้ในการสร้างรัง ผึ้งจะดูดน้ำหวานเพื่อใช้ในการผลิตไขผึ้ง ไขผึ้งที่ผลิตออกมาจะมีลักษณะเป็นเกล็ดบางๆ สีขาวใส หลังจากนั้นผึ้งจะนำเกล็ดไขเคี้ยวและไขผึ้งที่ผ่านการเคี้ยวในปากจะมีลักษณะคล้ายฟองน้ำ หลังจากนั้นผึ้งจะนำส่วนนี้ไปติดกับส่วนรวงที่ต้องการสร้างแล้วใช้ขาปั้นตามรูปทรงที่ต้องการเกิดเป็นลวดลายหกเหลี่ยมที่มีการจัดวางแบบซ้ำๆทำมุม 120 องศาแบบต่อเนื่อง

ลักษณะการใช้งาน : - รับประทานเป็นอาหาร และยา
- เป็นส่วนผสมในเครื่องสำอาง

ลักษณะผิว : หยาบและค่อนข้างกรอบนุ่ม เป็นรูพรุน นุ่มเบาและบอบบาง



รังผึ้ง อ.ชนบท จ.ขอนแก่น

ปีกแมลงทับ

แมลงทับ (Metalic Wood Borer) หรือด้วงปีกแข็งมีหนวดแบบฟันเลื่อย ชอบกินเปลือกและเนื้อไม้ ปีกมีสีเขียวสะท้อนแสง หรือเรียกว่า "สีปีกแมลงทับ"

ลักษณะการใช้งาน : เครื่องประดับและเป็นส่วนประกอบของตกแต่ง

ลักษณะผิว : มันวาวสะท้อนแสง ลื่น มีความแข็งแต่ยืดหยุ่นได้ดี เมื่อนำไปผ่านความร้อนจะทำให้มีความอ่อนนุ่ม สามารถดัดให้โค้งงอได้

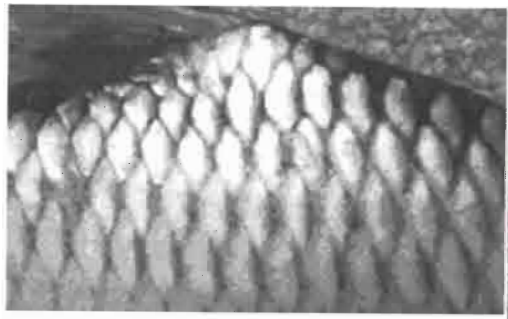
ปีกแมลงทับ อ.ภูพาน จ.สกลนคร

เกล็ดปลา

ปลาเป็นอาหารหลักของชาวอิสาน ซึ่งหาได้ทั่วไปตามห้วย หนอง คลอง บึงและแม่น้ำ ในฤดูฝนที่มีความอุดมสมบูรณ์ชาวบ้านจะจับปลาได้เป็นจำนวนมากมาใช้บริโภคและคนอิสานจึงได้คิดค้นการถนอมอาหารประเภทปลาที่สามารถเก็บไว้ได้นานแรมปีคือการทำปลาร้าหรือปลาแดก ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการบริโภคที่เป็นที่นิยมของชาวอิสาน

ลักษณะการใช้งาน : เกล็ดปลาเป็นสิ่งเหลือใช้จากการประกอบอาหาร ปัจจุบันนำมาทำเป็นงานฝีมือต่าง ๆ

ลักษณะผิว : ลักษณะการเรียงตัวของเกล็ดปลาจะวางเหลื่อมซ้อนกันไปในทิศทางเดียวกัน เกล็ดปลาตะเพียนขาวมีลักษณะผิวมันวาว มีประกายมุกแวววาว



ปลาตะเพียนขาว

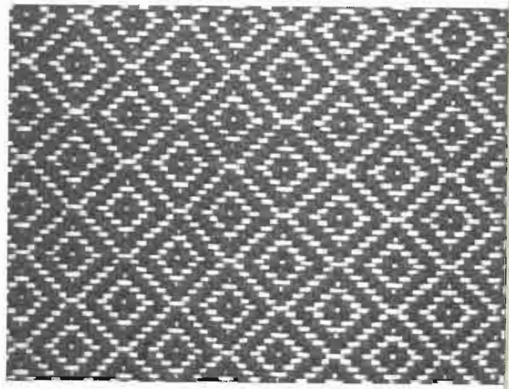
6. กลุ่มผ้าทอ

ผ้าขิด

การทอผ้าขิดในประเทศไทยมีต้นกำเนิดมาจากภาคอิสาน ได้แก่บริเวณจังหวัดอุดรธานี หนองคาย อุบลราชธานี ยโสธร มหาสารคาม สุรินทร์และบุรีรัมย์ เป็นต้น คำว่า "ขิด" เป็นภาษาพื้นบ้านของชาวอิสาน ซึ่งแผลงมาจาก "สะกิด" หมายถึง การยกเส้นด้ายยืนที่ถูกเก็บตะกอไว้ด้านหลังฟืมให้เป็นลวดลายต่างๆ ที่ต้องการให้ลอยขึ้นจากนั้นสอดเส้นพุ่งให้เข้าไปขัดกับเส้นด้ายยืนทำให้เกิดการซ้อนกันของเส้นด้านสองกลุ่ม คือเส้นด้ายพุ่งและเส้นด้ายยืน

ลักษณะการใช้งาน : - เครื่องนุ่งห่ม
- ทำผลิตภัณฑ์ และงานตกแต่งภายใน

ลักษณะผิว : ลวดลายของผ้าขิดจะเกิดพื้นผิวนูนขึ้นมาตามลวดลายที่ได้เก็บตะกอไว้ด้านหลัง



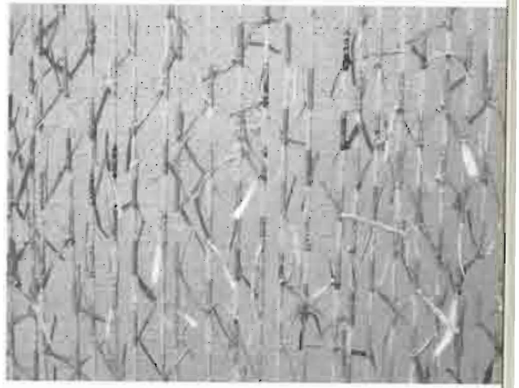
ผ้าขิด บ้านหนองแวง จ.อุดรธานี

ผ้ามัดหมี่

ผ้ามัดหมี่นิยมทอในภาคอิสานแถบจังหวัด สุรินทร์ ชัยภูมิ บุรีรัมย์ กาฬสินธุ์ เป็นต้น ลวดลาย (Motif) ผ้ามัดหมี่ที่พบส่วนมากเป็นวิธีการมัดหมี่เส้นพุ่ง กระบวนการย้อมสีในสมัยโบราณใช้เชือกกล้วย แต่ในปัจจุบันนั้นใช้เชือกฟาง (พลาสติก) มัดเก็บลวดลายแล้วนำไปย้อมสี โดยสีจะซึมติดบริเวณเส้นด้ายที่ไม่ได้ถูกมัดเก็บ จากนั้นแก้เชือกมัดออกแล้วนำไปทอ

ลักษณะการใช้งาน : - เครื่องนุ่งห่ม
- เป็นส่วนประกอบของสิ่งของเครื่องใช้ตกแต่งภายใน

ลักษณะผิว : ให้ความรู้สึกในลักษณะผิวแบบลวงตา



วิธีการมัดหมี่แบบโบราณ (ใช้เส้นใยจากลำต้นกล้วย หรือที่เรียกว่าเชือกกล้วย)

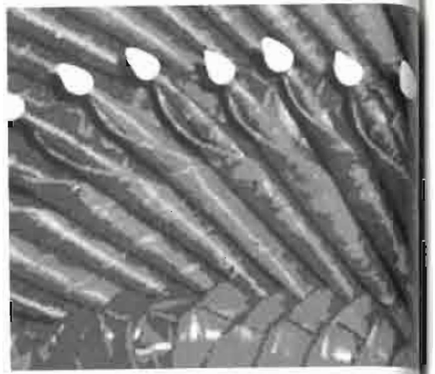
7. กลุ่มพืช

บายศรี

การทำบายศรีใช้ใบกล้วยมาฉีกให้เป็นแผ่น แกะแกนกลางออก จากนั้นนำมาพับ ตัดหรือเรียกว่าการจับจีบ วางเรียงซ้อนกันแบบลดหลั่นอย่างเป็นระเบียบต่อเนื่อง

ลักษณะการใช้งาน : พานบายศรีถูกประดิษฐ์ขึ้นมาเพื่อใช้ในพิธีสำคัญเพื่อแสดงความเป็นสิริมงคล ประสพแต่โชคดี รอดพ้นจากภัยพิบัติทั้งปวง ปัจจุบันสามารถนำเทคนิควิธีการทำมาสร้างสรรค์ได้กับงานออกแบบเครื่องแต่งกายและงานประดิษฐ์ต่างๆ

ลักษณะผิว : เรียบ มัน ยืดหยุ่นดี



บายศรี

เปลือกไม้ (จามจุรี)

ต้นจามจุรีเป็นพืชยืนต้นใบเลี้ยงคู่ที่พบได้ทั่วไปในภาคอิสาน เป็นไม้เนื้ออ่อนน้ำหนักเบา

เปลือกต้นจามจุรี

ลักษณะการใช้งาน : แกะสลัก ฟืนสำหรับหุงต้ม เครื่องเรือน เครื่องมือเครื่องใช้ เช่น เขียง

ลักษณะผิว : บริเวณเปลือกนอกมีลักษณะผิวสากขรุขระไม่เรียบ เนื่องจากการขยายการเจริญเติบโตตามธรรมชาติทำให้เกิดแรงดันจากภายในลำต้นทำให้เปลือกไม้ด้านนอกแตกตัว สามารถเห็นเป็นลักษณะผิวที่มีโครงสร้างของรอยแยกแบบไม่เป็นระเบียบ ต้นไม้ที่มีอายุมากจะเห็นรอยแตกหรือแยกตัวของเปลือกไม้ชัดเจนยิ่งขึ้น ส่วนลักษณะผิวภายในเนื้อไม้จามจุรีที่ถูกเซาะด้วยเครื่องมือที่แหลมคมเกิดเป็นเหลี่ยมมุมต่างๆ เนื้อไม้มีลักษณะผิวละเอียดแบบไม้เนื้ออ่อน

เนื้อไม้จามจุรี อ.เมือง จ.มหาสารคาม

มะละกอ

ลำต้นมะละกอมีลักษณะผิวที่น่าสนใจที่เกิดจากร่องรอยการหลุดของก้านใบในส่วนที่ติดกับลำต้น เราสามารถที่จะคำนวนอายุของต้นมะละกอได้จากการนับจำนวนร่องรอยบริเวณลำต้น

ลักษณะการใช้งาน : เนื้อมะละกอใช้เป็นส่วนประกอบหลักในอาหารที่ขึ้นชื่อของคนอิสาน คือ ส้มตำ

ลักษณะผิว : ขรุขระ

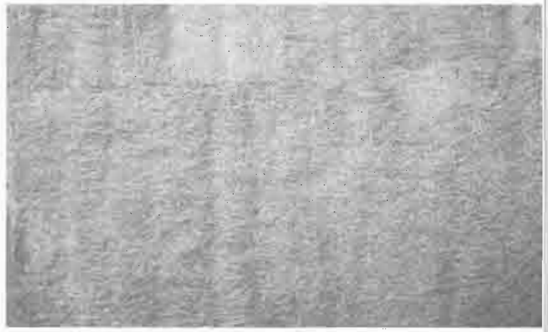
ลำต้นมะละกอ อ.กุดจับ จ.อุดรธานี

ใยบวบ

บวบเป็นพืชตระกูลแตงที่คนอิสานคุ้นเคยมานาน ส่วนใหญ่ปล่อยให้เลื้อยตามรั้วบ้าน ผลบวบที่แก่จัดจะค่อยๆ แห้งจนเนื้อบวบแห้งหายไปจนเหลือแต่เส้นใยที่เรียกว่า "รังบวบ"

ลักษณะการใช้งาน : ใช้ทำความสะอาด เช่น ขัดตัว ล้างจาน

ลักษณะผิว : สาก หยาบ เมื่อโดนน้ำแล้วนิ่มและยืดหยุ่นดี



ใยบวบ อ.เมือง จ.สุรินทร์

8. กลุ่มเครื่องใช้

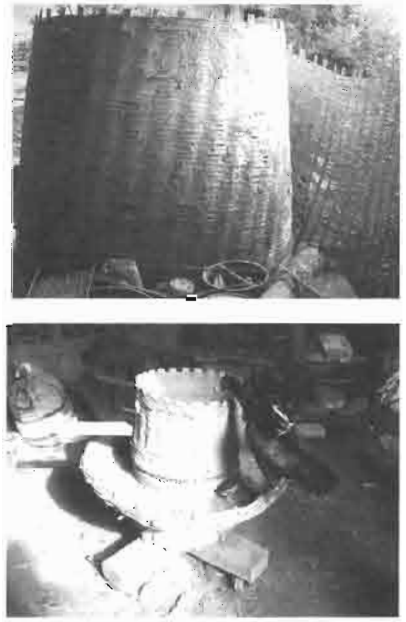
ชาวอิสานมีวิธีชีวิตที่ใกล้ชิดกับธรรมชาติ เครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันในอดีตล้วนทำมาจากธรรมชาติ นำมาผสมผสานกับภูมิปัญญาดั้งเดิมที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคนในการประดิษฐ์สิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ

ยุ้งข้าว สีข้าว

ยุ้งข้าวสร้างขึ้นเพื่อเป็นที่เก็บข้าวเปลือกเพื่อใช้บริโภคในหน้าแล้ง ฝายุ้งข้าวทำจากไม้ไผ่สานและพอกทับด้วยมูลวัว แกลบหรือข้าวเปลือกกับดินโคลนที่หาได้ตามท้องนา ในอัตราส่วน 1:2 ผสมให้เข้ากันแล้วนำมาพอกปิดให้ทั่วตาก ให้แห้งก่อนนำมาประกอบเป็นฝายุ้งข้าว

ลักษณะการใช้งาน : ยุ้งข้าว สีข้าวเปลือก

ลักษณะผิว : หยาบ ร่วน ไม่เห็นแบบลายจากการสานได้ชัดเจนนัก



ยุ้งข้าว สีข้าว อ.กุดจับ จ.อุดรธานี

มนุษย์ทุกคนเกิดมาภายใต้กฎเกณฑ์ของธรรมชาติและจักรวาล เราสัมผัสและมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติมาตั้งแต่เกิดแต่บางครั้งไม่ได้สังเกตหรือให้ความสนใจกับธรรมชาติรอบ ๆ ตัวเรานั้น ศิลปินและนักออกแบบเป็นผู้ที่มีความอ่อนไหวและเป็นคนที่ช่างสังเกต ละเอียดละออมากกว่าคนปรกติการมองบ่อย ๆ นั้นทำให้พวกเขาเหล่านั้นได้เรียนรู้ ซึมซับความงามและเรียนรู้จากแหล่งความรู้ในธรรมชาติมากมาย ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมหรือสิ่งต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้นมานั้นก็สามารถเป็นแรงกระตุ้นให้เขาเหล่านั้นได้ศึกษาถึงที่มาที่ไปของสิ่งเหล่านั้น แนวคิดและความหมายต่อมาจึงนำมาวิเคราะห์ สร้างสรรค์ และแสดงออกในแนวทางของตนเอง

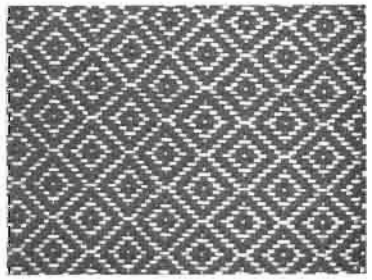
ลักษณะผิวต่าง ๆ ที่พบได้ในธรรมชาตินั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์ไม่ได้สร้างสรรค์แต่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและมีความน่าสนใจในตัวของมันเอง ดังนั้นนักออกแบบหลาย ๆ คนที่มองเห็นความงามและความน่าสนใจของสิ่งเหล่านี้จึงนำเอาลักษณะผิว (Texture) หรือพื้นผิว (Surface) มาสร้างสรรค์ในงานออกแบบร่วมสมัยได้อย่างลงตัวและสวยงาม

นักออกแบบได้ตระหนักถึงความแตกต่างและน่าสนใจของลักษณะผิวแบบต่าง ๆ และสามารถที่จะนำมาเป็นจุดเริ่มต้นของที่มาแนวความคิดในงานออกแบบให้น่าสนใจมากมาย พื้นผิวบางชนิดเหมาะสำหรับงานชนิดใดชนิดหนึ่งเท่านั้น การใช้ลักษณะผิวที่แตกต่างและผสมผสานกันสามารถสร้างให้เกิดความน่าสนใจได้ในงานออกแบบ ซึ่งในบางครั้งเราไม่จำเป็นต้องใช้สีสันที่หลากหลาย ลักษณะผิวโดยทั่วไปถือว่าเป็นทัศนธาตุที่ไม่ได้เป็นหลักในการสร้างรูปทรงเพราะมีข้อจำกัดในตัวเองและไม่มีลักษณะทั่วไปที่สมบูรณ์เหมือนธาตุอื่น ๆ ศิลปินและนักออกแบบในปัจจุบันใช้พื้นผิวและลักษณะผิวของวัสดุต่าง ๆ มาประกอบเป็นรูปทรงและสร้างงานสร้างสรรค์ที่สมบูรณ์แปลกใหม่และน่าสนใจอย่างมากมาย

จะเห็นได้ว่าภาคอิสานของไทยมีลักษณะและความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่น่าสนใจไม่ว่าจะเป็นด้านชีวิตความเป็นอยู่ ภูมิประเทศ หรือศิลปวัฒนธรรมและประเพณีที่หลากหลาย และลักษณะเด่นของพื้นผิวอิสาน คือ พื้นผิวที่สัมผัสได้ถึงการผสมผสานความเป็นธรรมชาติหรือการได้แรงบันดาลใจมาจากธรรมชาติรอบตัวที่ชาวอิสานมีความคุ้นเคย โครงสีส่วนใหญ่เป็นแบบธรรมชาติ หรือ Earth Tone ผสมผสานกับสีสด ซึ่งล้วนแล้วได้มาจากการย้อมสีธรรมชาติ (เปลือกไม้ รากไม้ ใบไม้ ดอกไม้ เป็นต้น) แต่ปัจจุบันมีการใช้สีสังเคราะห์ในการย้อมมากขึ้น

การนำพื้นผิวที่เกิดจากความประทับใจและเป็นเอกลักษณ์ของภาคอิสานมาเป็นแรงบันดาลใจและประยุกต์ใช้ในการออกแบบ เช่น

- การออกแบบกระเบื้องดินเผาลายผ้าขิด ที่บ้านด่านเกวียน อำเภอโชคชัย จังหวัดนครราชสีมา เป็นการนำแรงบันดาลใจมาจากพื้นผิวและแบบลายของผ้าขิดมาใช้ในการออกแบบได้อย่างลงตัว (*ภาพจาก Thaitambon.com)



ผ้าขิด บ้าน[illegible] จ.อุดรธานี

การนำแรงบันดาลใจจากพื้นผิวของหินทรายที่ผ่านการเวลาเกิดการผุกร่อนตามธรรมชาติมาสร้างสรรค์ในงานเครื่องปั้นดินเผาร่วมสมัยของบ้านด่านเกวียน

ในการแสดงนิทรรศการ "สำรวจพื้นผิวอีสาน" ณ ศูนย์สร้างสรรค์และการออกแบบ (TCDC) เมื่อต้นปีที่ผ่านมา นักออกแบบได้เกิดความประทับใจในพื้นผิวและโครงสร้างของรังบวบที่พบในภาคอิสานที่มีลักษณะการทับซ้อนกันหลาย ๆ ชั้นของเส้นใยภายในทั้งแนวตั้งและแนวนอนสลับกันไป จนเกิดเป็นโครงสร้างที่เกี่ยวพันกันอย่างแข็งแรงและมีความยืดหยุ่นได้ดี นักออกแบบแฟชั่นและสิ่งทอจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานและได้การใช้เทคนิคการปักจักรเป็นสื่อในการนำเสนอเพื่อการสร้างพื้นผิวที่ให้ความรู้สึกคล้ายคลึงและการแสดงออกได้อย่างเหมาะสม การปักด้วยจักรทับซ้ำกันหลาย ๆ ครั้งนั้นเพื่อให้เกิดโครงสร้างที่แข็งแรงคล้ายโครงสร้างของใยบวบ ลักษณะของผืนผ้าที่เกิดขึ้นจากวิธีนี้ทำให้เกิดความน่าสนใจของลวดลายที่เป็นอิสระไม่สม่ำเสมอ แต่มีรายละเอียดที่ซับซ้อนของโครงสร้างการยึดเกาะที่แข็งแรงแต่ให้ความรู้สึกที่บอบบางอ่อนหวานแบบผ้าลูกไม้และยืดหยุ่นได้ดีคล้ายคุณลักษณะของใยบวบซึ่งสามารถนำมาพัฒนาและนำไปใช้ในการออกแบบแฟชั่นและเครื่องตกแต่งร่างกายร่วมสมัย

ภาพจาก "นิทรรศการสำรวจพื้นผิวอีสาน" ศูนย์สร้างสรรค์และการออกแบบ (TCDC) ชั้น 6 ศูนย์การค้าดิเอ็มโพเรียม ระหว่างวันที่ 21 - 31 มกราคม 2549

ภาคผนวก

ความหมายของ "Texture"

Texture หมายถึง ลักษณะผิว หรือ ความหยาบ (Rough) เช่น พื้นดิน หิน ความละเอียด (Delicate) ของเส้นไหม ความมันวาว (Shinny)ของกระจก ความด้าน (Matt) เส้นฝ้าย ฯลฯ ที่ปรากฏบนพื้นผิวของวัตถุ ลักษณะผิวอ้างถึงคุณสมบัติของผิวหน้าของวัตถุและสามารถกระตุ้นประสาทในการรับรู้ โดยทั่วไปแล้วมักเข้าใจผิดว่า ลักษณะผิว (Texture) นั้นจะต้องหมายถึง ความหยาบกระด้างจากการสัมผัสสิ่งนั้นๆ ด้วยมือหรืออวัยวะต่างๆ ของร่างกาย แต่เป็นความเข้าใจผิดเพราะพื้นผิวภายนอกของสิ่งต่างๆ มีลักษณะผิว (Texture) ที่ให้ความรู้สึกจากการสัมผัสได้หลากหลายและแตกต่างกันไป

การจำแนกลักษณะผิว (Texture) แบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. ลักษณะผิวที่สัมผัสได้ (Tactile Texture) คือ พื้นผิวที่สัมผัสได้จริง ที่มีลักษณะแบบ 3 มิติ และจะเกิดผลชัดเจนเมื่อมีแสงเงาตกกระทบ นักออกแบบมักนำเอาลักษณะผิวแบบ 3 มิติ แบบต่างๆ นี้มาใช้ในการสร้างสรรค์งานออกแบบหลายๆ ประเภท อีกทั้งมีการใช้วัสดุที่มีลักษณะผิวที่แปลกและน่าสนใจมาผสมผสาน

2. ลักษณะผิวแบบลวงตา (Visual Texture) คือ พื้นผิวที่มีลักษณะลวงตาแบบ 2 มิติ ไม่สามารถสัมผัสได้ด้วยมือ หรืออวัยวะรับสัมผัสส่วนอื่นได้ถึงลักษณะผิว แต่สามารถรับรู้จากทางสายตาเท่านั้น

ความหมายของลักษณะผิวและแบบลาย (Texture & Pattern)

ลักษณะผิวและแบบลายมีความคล้ายคลึงกัน เรามักพบแบบลายในงานออกแบบสิ่งทอ เช่น งานทอ งานพิมพ์ งานถัก งานปัก และงานหัตถศิลป์หลายๆ ประเภท เช่น งานจักสาน งานเครื่องปั้นดินเผา แบบลายหมายถึง การออกแบบที่มีลักษณะของจังหวะในการจัดวางที่ซ้ำๆ กัน ส่วนลักษณะผิวนั้นจะมีความแตกต่างในตัวของมันอยู่บ้าง ซึ่งบางครั้งไม่ได้มีการจัดวางแบบซ้ำๆ ดังเช่นแบบลาย

แบบลาย สามารถสังเกตเห็นได้ง่ายกว่าลักษณะผิวเพราะแบบลายสามารถมองเห็นได้ในระยะไกล แต่ลักษณะผิวจะสังเกตเห็นได้ต้องสังเกตในระยะใกล้อย่างละเอียดเท่านั้น ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่าลักษณะผิวนั้นกระตุ้นให้เกิดความรู้สึกอยากสัมผัสว่ามีลักษณะอย่างไร ซึ่งแตกต่างจากแบบลายที่มีการซ้ำกันตลอดซึ่งอาจสื่อถึงความเรียบง่ายหรือน่าเบื่อ และลักษณะทุกรูปแบบของลักษณะผิวทำให้เกิดเป็นแบบลายแต่มิใช่ว่าทุกแบบลายจะมีลักษณะผิวที่น่าสนใจเสมอไป

ความหมายของ Surface

Surface หมายถึง พื้นผิว ซึ่งคือ พื้นผิวภายนอกของสิ่งต่างๆ ที่มีความกว้างและความยาว ลักษณะผิวมีความหมายใกล้เคียงกับพื้นผิว และทั้งสองคำนี้ยังมีความสัมพันธ์ซึ่งกันและกันอีกด้วย พื้นผิวภายนอกของทุกสิ่งทุกอย่างมีลักษะผิวแบบต่างๆ กันไป ลักษณะผิวจะให้ความรู้สึกในการสัมผัสทางสายตาและกายสัมผัสจริงที่แตกต่างกัน พื้นผิวของวัตถุทุกชนิดที่เราเห็นจะมีลักษณะผิวร่วมอยู่ด้วยเสมอ

บรรณานุกรม

ชลูด นิ่มเสมอ: องค์ประกอบของศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพมหานคร, ไทยวัฒนาพานิช, 2539

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ : เครื่องจักสานในประเทศไทย, กรุงเทพ ฯ ,โอเดียนสโตร์, 2532

David A.Lauer, Stephen Pentak: Design Basics, Fifth Edition, The Ohio State University, Harcourt College Publishers.

www.environnet.in.th

www.nfe.go.th

www.geocities.com

www.pantown.com

http://bc.msu.ac.th

www.ku.ac.th

http://board.dmr.go.th

http://thailandscape.com

อัตทัศน์เกี่ยวกับการออกแบบ (เพิ่มเติมบางประการ)

*วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี**

การออกแบบ หมายถึง "การสร้างสรรค์สิ่งใหม่โดยผ่านกระบวนการปรุงคิด วางแผนและพัฒนาโดยมนุษย์ ด้วยองค์ความรู้บูรณาการ ภายใต้เงื่อนไขของบริบทต่างๆ ที่รายล้อมให้เป็นรูปธรรมทั้งในเชิงวัตถุและระบบ เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์"

ขยายความ

การสร้างสรรค์สิ่งใหม่.. :

ในการออกแบบทั้งหลายสิ่งที่ถูกประดิษฐ์หรือคิดค้นขึ้นมา ย่อมจะต้องเป็นสิ่งที่เป็นรูปธรรม ที่สร้างสรรค์ขึ้นแตกต่างจากของเดิม แต่จะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับปัญหาและความต้องการ (กิเลส) ของมนุษย์ในระดับต่างๆ ซึ่งแน่นอนว่ามันจะต้องเป็นของใหม่ ในระดับของความใหม่ขึ้นอยู่กับว่าเราจะยึดถือเอาว่าจะใหม่จากระดับใดตอนไหน ช่วงไหน แต่อย่างน้อยมันย่อมจะใหม่ขึ้นกว่าของชิ้นเดิม ไม่ว่าจะเป็นระบบ กลไก รูปลักษณ์ ความรู้สึก วัสดุ หรือผลที่ได้รับ

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

..กระบวนการปรุงคิด วางแผนและพัฒนาโดยมนุษย์ ด้วยองค์ความรู้บูรณาการ..:

ในการออกแบบนั้นย่อมต้องใช้ความคิดที่ไม่ใช่การคิดลอยๆ แบบเพ้อฝันเท่านั้นแต่มันเป็นการร่างความคิดและวางแผน โดยอาจจะผ่านทักษะอันหลากหลายของผู้ออกแบบ ซึ่งก็ย่อมมีการพัฒนาเป็นลำดับขั้นเรื่อยๆมา ตามแต่เทคนิคที่ร่วมสมัยนั้นๆ แต่ทั้งนี้ มนุษย์เป็นผู้กระทำการดังกล่าวทั้งสิ้น แม้ว่าอาจจะผ่านเทคโนโลยีแบบใดก็ตาม เพราะในท้ายสุดมนุษย์จะเป็นผู้คัดสรรและตัดสินในการเลือกรับปรับใช้โดยผ่านศาสตร์และความรู้ต่างๆ ที่ผสานเข้าด้วยกัน (ประเด็นนี้ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อาชัญ นักสอน ได้นำเสนอไว้ในบทความฉบับที่แล้ว อย่างครอบคลุม)

..ภายใต้เงื่อนไขของบริบทต่างๆ ที่รายล้อม... :

นั่นก็คือ กระบวนคิดค้นหรือสร้างสรรค์ใดๆ ย่อมมีอยู่ได้ภายใต้เงื่อนไขที่เป็นจริง ที่รายล้อมมนุษย์อยู่ในช่วงขณะนั้น เช่น การคิดสิ่งประดิษฐ์ที่ย่อมต้องอยู่ภายใต้เงื่อนไขของสิ่งแวดล้อมของโลกเรา ภายใต้แรงโน้มถ่วงในโลกใบนี้ ซึ่งอาจจะเป็นไปได้ว่าถ้าเมื่อมนุษย์ใช้ชีวิตภายใต้เงื่อนไขขององค์ความรู้และความจริงใหม่ที่เปลี่ยนไป มนุษย์ย่อมต้องคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์สิ่งใหม่ภายใต้สิ่งเร้าและแรงกระตุ้นที่เปลี่ยนไป เช่น ในสภาวะไร้แรงโน้มถ่วง สิ่งประดิษฐ์หรือนวัตกรรมภายใต้ปัจจัยนี้ย่อมแตกต่างจากที่อยู่บนโลกของเราแน่นอนและนั่นจึงเกิดการออกแบบในอีกลักษณะหนึ่ง หรือเงื่อนไขทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกันย่อมมีการคิดค้นประดิษฐ์สิ่งที่แตกต่างกันภายใต้เงื่อนไขทางวัฒนธรรม หรือภูมิศาสตร์ อย่างที่เห็นได้ชัดที่ถือว่าเป็นการออกแบบที่เป็นตัววัดความมีอารยธรรมของมนุษย์ที่เยี่ยมยอดก็คือการคิดประดิษฐ์ภาษาและอักษรของมนุษย์นี่เอง ภายใต้ภูมิศาสตร์หรือวัฒนธรรมที่แตกต่างมนุษย์ย่อมประดิษฐ์สมมติบัญญัติที่แทนค่ารูปธรรมและนามธรรมที่แตกต่างกัน จึงเกิดมีการสมมติเรียกวัตถุต่างๆ ที่ไม่เหมือนกัน บางครั้งถ้าของบางอย่างไม่มีอยู่ในท้องถิ่นหนึ่งก็จะไม่มีการประดิษฐ์คำหรือภาษานั้นๆ ในท้องถิ่นนั้น ซึ่งในขณะที่อีกท้องถิ่นหนึ่งอาจมีสิ่งที่สมมติเรียกวัตถุที่ในอีกท้องถิ่นหนึ่งไม่มี เป็นต้น

บริบทที่รายล้อม ผู้เขียนแบ่งได้ดังนี้

ความเป็นจริงทางวัตถุ เช่น เทคโนโลยี ธรรมชาติ วัสดุ ความรู้, ความเป็นสากลโลก

ความเป็นจริงทางวัฒนธรรม เช่น วิถีชีวิต ค่านิยม สังคม ความเป็นส่วนรวม

ความเป็นจริงทางจิตวิญญาณ เช่น ศาสนา ความเชื่อ ความรู้สึก จิตใจ จินตภาพ ความเป็นปัจเจก

..เป็นรูปธรรมทั้งในเชิงวัตถุและระบบ.. :

ลำพังการคิดภายในจิตใจของแต่ละคนย่อมยังไม่จัดเป็นการออกแบบได้ ถ้ามิได้สำแดงออกมาเป็นรูปธรรม อาจจะเป็นผลิตภัณฑ์ วัตถุ ต้นแบบ หรือ แม้เพียงแผ่นร่าง รูปวาด หรือการเขียนอธิบายจากความคิดก็ดี ย่อมจะเป็นตัวบ่งชี้ว่าเป็นกระบวนการออกแบบซึ่งการคิดดังนี้อาจรวมไปถึงการจัดสรรแก้ปัญหาของมนุษย์ (ซึ่งก็คือความต้องการของมนุษย์ เพื่อกำจัดทุกข์หรือสร้างสุข) ในระบบต่างๆ ด้วย และในท้ายสุดมันจะสำแดงออกมาเป็นกระบวนการแก้ปัญหา (ซึ่งปรากฏเป็นการประดิษฐ์คิดค้น สร้างสรรค์) ของมนุษย์โดยกรรมวิธีต่างๆ โดยอาศัยสิ่งที่ว่ามาดังกล่าวข้างต้นนั่นเอง

..เพื่อตอบสนองความต้องการของมนุษย์ :

ความต้องการของมนุษย์นับตั้งแต่ตอบสนองปัจจัยพื้นฐานทางกายภาพ (ปัจจัย 4) ที่ถือว่าเป็นปัญหาของการดำรงชีพพื้นฐานของมนุษย์ นั่นก็คือปัญหาที่มนุษย์ประสบอยู่ในการดำรงชีพ เช่น การมีอยู่ของชีวิต ความปลอดภัย ความมั่นคง ความสะดวกสบาย และเรื่อยไปจนถึงการตอบสนองความต้องการทางจิตใจ เช่น เพื่อความเพลิดเพลิน อิ่มเอมใจ และเมื่อสิ่งออกแบบนั้นได้รับใช้ตอบสนองมนุษย์จนถึงขั้นสูงสุดทางอารมณ์และจิตใจ (เพทนาการ) คือมิได้เป็นไปเพื่อการสอยใช้ทางกายภาพแล้ว สิ่งออกแบบนั้นก็จะกลายเป็นงานศิลปะในขั้นสุดท้ายนั่นเอง (ในงานศิลปะบางที่อาจไม่จำเป็นต้องผ่านกระบวนการตามที่ว่ามานี้ก็ได้ มันอาจเกิดขึ้นเพื่อสนองเพทนาการของมนุษย์โดยเฉพาะได้เลย) (จากตอบสนองการดำรงชีพทางกายภาพ ---> ตอบสนองทางจิตใจ เสพเพื่อความปีติ รื่นรมย์ทางจิตใจ) (จาก DESIGN (Applied Arts) ---> FINE ARTS) เราอาจจะมองเผินๆ ว่าบางอย่างไม่ได้เป็นไปเพื่อมนุษย์ เช่น การออกแบบบ้านให้สุนัข ซึ่งผลที่ได้รับโดยตรงย่อมต้องเป็นสุนัข (มันรู้สึกสุขหรือเปล่าไม่แน่ใจ) ทำไมต้องออกแบบต้องสร้างบ้านให้สุนัข เป็นเพราะเรา มนุษย์เป็นผู้พิจารณาและยึดมั่นในการเลือกตัดสินใจที่จะทำและประดิษฐ์ให้สุนัขและผู้ที่อิ่มเอมใจ ก็คือมนุษย์นั่นเอง เพราะลำพังสุนัขคงไม่อยากสร้างบ้านโดยมีแบบที่มาจากแบบบ้านของมนุษย์แน่นอน ถ้าสมมติว่าสุนัขประดิษฐ์เองได้คิดได้ นั่นคงต้องมาว่ากันเรื่องการออกแบบของสุนัข(สุนัขก็จะคุยกันเองถกเถียงกันเอง) ซึ่งส่วนใหญ่แล้วสัตว์จะสร้างสิ่งเหล่านั้นเป็นไปตามสัญชาตญาณที่ต้องการที่หลบแดดหลบฝนตามสัญชาตญานที่มีมาอย่างไรก็มีมาอย่างนั้น อย่างเช่นรังนกกระจาบที่เราดูว่าวิจิตร หรือรวงผึ้ง ที่เรามองว่าพิสดารแต่มันถูกสร้างอย่างนี้มาเป็นเวลานับแต่มีผึ้งและนกกระจาบเกิดขึ้นบนโลกนี้ และที่มองว่าพิสดารและวิจิตรก็มนุษย์เราอีกนั่นแหละที่เป็นผู้มองมัน แล้วก็นับเอาสิ่งเหล่านั้นเป็นต้นความคิดมาพัฒนาต่อไป

การออกแบบ ผู้เขียนเห็นว่า มี 2 ลักษณะ ดังนี้

1. การออกแบบสัมบูรณ์ (Absolute Design)
2. การออกแบบสัมพัทธ์ (Relative Design)

การออกแบบสัมบูรณ์ หมายถึง เป็นการออกแบบในสิ่งที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนบนโลก เป็นประดิษฐกรรมแรกเริ่ม หรืออีกนัยเป็นการปฏิวัติก็ได้ ถ้าสิ่งนั้นไม่เคยมีมาก่อนหรือพลิกแนวคิด รูปลักษณ์จากสิ่งที่เคยมีมา เช่น เมื่อมนุษย์ยังไม่มีเสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่ม แล้วเกิดมีการประดิษฐ์สิ่งที่เอามาปิดบังร่างกาย นี่เป็นการออกแบบชนิดที่เรียกว่าเป็นการออกแบบสัมบูรณ์ เป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นบนโลก

การออกแบบสัมพัทธ์ หมายถึง การที่มนุษย์พัฒนาสานต่อจากสิ่งที่เคยมีอยู่เดิม แล้วพัฒนาให้ดีขึ้นเป็นลำดับ สวยงามขึ้น น่าใช้ขึ้น สะดวกขึ้น เป็นไปตามวัสดุและเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไป เอื้อให้มนุษย์สานต่อประดิษฐกรรมนั้น จากข้อแรกเมื่อมนุษย์เริ่มมีการใส่เสื้อผ้า หลังจากนั้น มนุษย์ก็พัฒนาเรื่องสิ่งทอและเสื้อผ้าของมนุษย์ให้ดียิ่งขึ้นเป็นลำดับในรอยแห่งอารยธรรมของมนุษย์เรื่อยมา อย่างนี้ก็ถือได้ว่าเป็นการออกแบบเช่นกัน แต่คงไม่ถึงกับเป็นการปฏิวัติสิ่งประดิษฐ์ของมนุษย์อย่างการออกแบบสัมบูรณ์

ยกตัวอย่าง อีกสักอย่างหนึ่ง

เมื่อสมัยที่มนุษย์ยังไม่มีคอมพิวเตอร์ เมื่อเครื่อง ENIAC เกิดขึ้น (ความจริงมีก่อนหน้านี้โดยแบบเบจ) ในโลก มันคือสิ่งประดิษฐ์ที่ถือว่าเป็นการปฏิวัติโลกทีเดียว แต่มนุษย์ก็ได้ออกแบบพัฒนามาเรื่อยให้ดีขึ้น เร็วขึ้น เล็กลง ถูกลง เป็นลำดับ เช่น มีการประดิษฐ์ทรานซิสเตอร์ แล้วนำมารวมกันเป็นระบบรวมหรือวงจรรวม (integrated circuit) ก็ทำให้คอมพิวเตอร์พัฒนาขึ้นมาอีกขั้น สิ่งนี้ถือว่าเป็นสิ่งใหม่เมื่อเทียบกับระบบหลอดที่ใหญ่โตมโหฬาร (ใหม่กว่าหลอด) และมีการออกแบบพัฒนาวงจรรวมที่เล็กลงเรื่อย ๆ (Microchip) จนก้าวหน้ามาจนเดี๋ยวนี้ นี่ก็ถือได้ว่าเป็นการออกแบบเช่นกัน แต่เป็นการออกแบบสัมพัทธ์ที่อาศัยฐานความรู้เดิมพัฒนาต่อยอดมาเรื่อย ๆ แต่จะต่างจากคอมพิวเตอร์เครื่องแรกที่เป็นประดิษฐกรรมปฏิวัติ ซึ่งเป็นการออกแบบสัมบูรณ์

(ถ้ามองในเชิงปรมัตถ์แล้ว ความจริงในโลกนี้ไม่มีอะไรเป็นสิ่งใหม่เลย เพราะมนุษย์ได้อาศัยฐานความรู้จากบรรพบุรุษที่คิดค้นแล้วต่อยอดพัฒนาการเรื่อยมา แต่ถ้าพูดกันเรื่องนี้เห็นทีว่า สิ่งที่เป็นการออกแบบขั้นสัมบูรณ์ที่สุดก็คงเป็นการคิดค้นสิ่งหรือระบบที่จะขจัดทุกข์ของมนุษย์ออกไปได้อย่างหมดจดโดยที่ไม่ต้องมัวสร้างสิ่งเพิ่มสุขอีก นั่นแลถือว่าประเสริฐแท้)

สิ่งที่มนุษย์ได้คิดค้นสร้างสรรค์มาในอารยธรรมของมนุษย์นั้น จะอยู่ในขอบเขตของการออกแบบใน 2 รูปแบบการออกแบบทั้งสิ้น อย่างที่ว่ามานี้

แหล่งอ้างอิง

[1] Kerry Redshaw. http://www.kerryr.net/pioneers/babbage.htm (1996).

การไหว้ครูหุ่นกระบอก ช่าง ดนตรี และนาฏศิลป์ตามแนวพุทธศาสนา

*ศุภกร เจริญสุขประภา**

ศิลปกรรมไทยแขนงต่างๆ ล้วนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่ของชาติไทยมาช้านานและล้วนเป็นวิชาชีพของศิลปิน (ครูบาอาจารย์) ที่จะต้องใช้ประกอบอาชีพหาเลี้ยงตนเองและครอบครัวไทย ถือว่าทุกคนต้องอาศัยสติปัญญา ความรู้ด้านต่างๆ หาเลี้ยงชีพ ซึ่งสติปัญญาและความรู้ทั้งหมดนั้น ทุกคนได้ความรู้มาจากครู โดยอาศัยว่า ครูเป็นผู้อบรม สั่งสอนและถ่ายทอดวิชาไว้ให้สำหรับนำไปใช้ดำรงชีวิต ส่วนศิลปะการแสดงหุ่นนั้นก็มีการไหว้ครูเช่นกัน

ในการแสดงหุ่นกระบอกนั้น เมื่อเริ่มแสดงหุ่นตัวนายโรงหรือตัวเอกฝ่ายชายคือ ตัวพระก็จะเป็นหุ่นกระบอกตัวแรกที่แหวกม่านประตูออกมาปรากฏต่อสายตาผู้ชม โดยจะออกมารำไหว้ครู บทไหว้ครู ที่คณะหุ่นกระบอกทุกคณะนิยมใช้ก็เป็นบทเดียวกัน เพลงไหว้ครูที่ใช้ก็จะใช้เพลงช้าปี่ และปี่นตลิ่งนอก โดยใช้บทคำไหว้ครูหุ่นกระบอกคือ

ร้องช้าปี่ สิบนิ้วลูกจะยกขึ้นประนม
ขอถวายบังคมเหนือเกศี
ไหว้พระพุทธพระธรรมล้ำโลกีย์
โพยภัยอย่าได้มีมาบีฑา
ไหว้คุณบิดามารดร
ครูฝึกอักษรทุกแหล่งหล้า
ไหว้ทั้งฝูงเทพเทวา
ขอจงมาชูช่วยอำนวยชัยฯ[1]

ร้องปี่นตลิ่งนอก ทั้งตะวันนั้นก็ย่ำค่ำลงแล้ว
รักเจ้าสาลิกาแก้วจะนอนไหน
มานอนด้วยเสียกับพี่จะดีใจ
เหมือนดังได้ดอกฟ้าลงมาเชย

---

* อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์, ดร. "หุ่นกระบอกของไทยในภูมิภาคตะวันตก" ในการศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทยสื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันตก. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ศรีวัฒนา, 2535) หน้า 222-224

ชวยชื่นรื่นรายระทวยทอด
ใครจะกอดอิงแอบแนบเขนย
หนาวน้ำค้างพร่างพรมลมรำเพย
ใครจะเชยชมชิดเมื่อนิทรา
ใครใครเขาก็มาด้วยกันหมด
แม่ดอกประดู่ชูรสไม่เห็นหน้า
ทั้งหญิงชายยัดเยียดเบียดกันมา
สัมมา สัมมา อย่าช้าที่ฯ

ชาวหุ่นกระบอกทุกคนจะใช้เนื้อร้องเต็มและทำนองเพลงไหว้ครูหุ่นกระบอกเหมือนกันหมดทุกคณะ เพราะถือว่าศิลปะการแสดงนี้มีที่มาจากแหล่งเดียวกัน ไม่มีใครดัดแปลงเนื้อร้องและหรือทำนองเพลงไหว้ครูหุ่นกระบอกที่มีมาแต่เดิมให้เป็นอย่างอื่นไปได้ ไม่ว่าหุ่นกระบอกคณะนั้นจะเก่ง เชี่ยวชาญ มีชื่อเสียงได้รับความนิยมจากมหาชนมากเพียงใดก็ตาม ก็จะยังคงอนุรักษ์เพลงไหว้ครูไว้ให้คงเดิม

จากบทไหว้ครูข้างต้นนั้น มีการกล่าวถึงพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ แสดงให้เห็นชัดเจนว่าในการเชิดหุ่นกระบอกนั้นนับถือพระพุทธศาสนาอย่างแน่นอน และก่อนการไหว้ครูอื่นๆ ก็จะต้องกล่าวบูชาพระพุทธก่อน เพราะชาวพุทธโดยแท้จริงแล้ว นับถือสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเป็นบรมครู (สมเด็จพระบรมศาสดาจารย์) เหนือสิ่งอื่นใดและเมื่อได้กราบไหว้บูชาสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว ก็จะต้องระลึกถึงพระคุณทั้งสามประการ อันได้แก่ พระปัญญาคุณ พระบริสุทธิคุณ และพระกรุณาคุณ ตลอดจนยังต้องคิดถึงพระธรรมคำสั่งสอนของพระองค์ พร้อมด้วยพระสงฆ์สาวกของพระองค์ด้วย รวมเรียกว่า "พระรัตนตรัย" (แก้ว ๓ ประการ) ซึ่งเป็นหลักปรัชญาทางพระพุทธศาสนา สังเกตได้ว่า ตามงานพุทธพิธีต่างๆ ของชาวพุทธ ประธานจะจุดธูปเทียนหน้าพระพุทธรูปเพื่อเป็นการบูชาพระรัตนตรัย ไม่ได้หมายความว่าบูชาเฉพาะพระพุทธเจ้าเพียงพระองค์เดียว แต่ยังจะต้องบูชาถึงพระธรรมและพระสงฆ์ด้วย ดังนั้นในบทไหว้ครูหุ่นกระบอกที่เห็นว่าขาดคำว่า "พระสงฆ์" ไปนั้นจริงๆ ไม่ขาดหายไปไหน แต่ได้เป็นความหมายโดยนัยของคำว่า "พระพุทธ" อยู่แล้ว ส่วนครูอื่นๆนั้นในทางหุ่นกระบอกก็ยังมีครูที่เป็นมนุษย์และเทวดาอยู่ด้วยเหมือนกัน นอกเหนือจากพระรัตนตรัย บิดา มารดา แล้ว ครูในทางหุ่นกระบอกไม่ได้หมายถึงครู ผู้ฝึกสอนเชิดหุ่นอย่างเดียวแต่รวมถึง ครูช่าง ครูดนตรี ครูขับร้อง ครูละคร (นาฏศิลป์) ฯลฯ ด้วย กล่าวคือ ศิลปะการแสดงหุ่นกระบอกจะเกิดมีขึ้นได้ต้องอาศัยงานช่างต่างๆ ดนตรี ขับร้องและศิลปะการแสดงละครมาใช้จึงจะเกิดการแสดงหุ่นกระบอกได้ 1 โรง ดังนั้น ในการแสดงหุ่นกระบอกก็จะต้องนับถือครูตามสายช่าง ดนตรี ขับร้อง ละคร (นาฏศิลป์) ด้วย ซึ่งพิธีไหว้ครูทางช่าง ดนตรี และละครจะมีโองการที่กล่าวถึงครูเทวดาอยู่หลายแห่ง

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อำนวย ขำปรางค์ ได้ให้คำอธิบายในหนังสือฌาปนกิจจานุสรณ์ "การไหว้ครู" ไว้ ดังนี้

การไหว้ครู[1] ประเพณีการไหว้ครู เป็นประเพณีและวัฒนธรรมอันดีงามของชาติไทยมาช้านาน สืบเนื่องมาจากคำสอนในพระพุทธศาสนา เรื่อง ทิศ 6 คนไทยถือว่า คนเราทุกคนมีสติปัญญา มีความรู้ในด้านต่างๆ จนสามารถประกอบอาชีพเลี้ยงตนและครอบครัวได้ ก็ด้วยอาศัยครูเป็นผู้ให้การอบรมสั่งสอน ครูจึงมีฐานะดั่งมารดาบิดา ด้วยเหตุนี้ จึงมีประเพณีไหว้ครูขึ้นในสังคมไทย การไหว้ครูนี้มีอยู่ในทุกๆ สาขาวิชา ตั้งแต่ครูพักอักษร (ครูสอนหนังสือ) ครูดนตรี ครูละคร (นาฏศิลป์) ครูหนัง (หนังตะลุง) ครูช่าง ฯลฯ เป็นต้น แม้มารดาบิดา ก็ถือว่าเป็นครูด้วย เรียกว่าบุรพาจารย์ เพราะสอนมาก่อนครูวิชาอื่นๆ การไหว้ครูในแต่ละแขนงวิชา หรือแต่ละสาขาอาชีพ โดยส่วนรวมแล้วคล้ายกันจะมีแตกต่างกันไปบ้างในรายละเอียด ในที่นี้จะกล่าวถึงเหตุผล และความเชื่อในเรื่องการไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ไทยไว้พอเป็นตัวอย่าง ดังต่อไปนี้

คำว่า "ครู" ในความหมายของนักดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ผู้สอนหรือผู้ถ่ายทอด หรือผู้ที่ให้ความรู้ด้านดนตรีและนาฏศิลป์ซึ่งเป็นหน้าที่โดยตรง ส่วนหน้าที่หรือภาระทางอ้อมของครู (บางคน) ก็ได้แก่การประดิษฐ์ คิดค้น แต่งเติม หรือ ขยายวิชาการ ซึ่งมีมาแต่ดั้งเดิมให้ละเอียดและกว้างขวางออกไป "ครู" ที่กล่าวถึงนี้มีทั้งครูที่เป็นมนุษย์ นักพรต (ฤาษี) เป็นเทวดา เป็นยักษ์ และเป็นผี ด้วยเหตุนี้ จึงทำให้คนในวงการนี้ถูกมองว่าเป็นคนงมงาย แต่จะไปโทษว่าคนในวงการอื่นเข้าใจผิดก็ไม่ได้ เพราะหลายคนในวงการนี้ก็งมงายจริงๆ คือไม่ได้มีความเชื่อตามแนวพระพุทธศาสนา ทั้งๆ ที่เป็นชาวพุทธ นับถือพระพุทธศาสนาเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ไม่ได้นับถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติตน ความเชื่อจะงมงายหรือไม่นั้นขึ้นอยู่กับความคิดของเรา ไม่ได้อยู่ที่วัตถุหรือสิ่งของ เช่น นักดนตรีไทยนับถือและเคารพระนาดเอกว่าเป็นครู ก่อนจะบรรเลงระนาดเอกจะยกมือไหว้เสมอ ถ้าไหว้ด้วยความคิดว่า ระนาดเอกรางนี้มีช่างไม้เป็นผู้สร้างขึ้น เราได้เรียนจนบรรเลงระนาดเอกได้ นับว่าท่านผู้สร้างระนาดเอกรางนี้เป็นผู้มีคุณแก่เรา และคิดว่าเราบรรเลงระนาดเอกได้เพราะมีครูสอน ไม่ได้รู้เอง ท่านผู้สอนเป็นผู้มีคุณแก่เรา ดังนั้น เมื่อจะบรรเลงระนาดเอกครั้งใดก็ระลึกถึงพระคุณช่างผู้สร้างระนาดเอกและระลึกถึงพระคุณของครูที่สอนให้บรรเลงระนาดเอก ความเชื่อเช่นนี้เป็นความเชื่อที่ไม่งมงาย เพราะเป็นความจริงที่ทุกคนมองเห็นได้ รู้ได้ แต่ถ้าคิดว่าระนาดเอกเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มีภูติผี หรือเทวดา สิงสถิตอยู่ก่อนจะบรรเลงระนาดเอกต้องขอขมาภูติผีหรือเทวดาเสียก่อน มิฉะนั้นเทวดาหรือภูติผีอาจไม่พอใจ จะบันดาลให้จุกเสียดหรือมีอันเป็นไปต่างๆ ความเชื่อเช่นนี้แหละที่เป็นความเชื่อแบบงมงาย ไม่ถูกต้อง และไม่สอดคล้องกับหลักคำสอนในพระพุทธศาสนา นักดนตรีไทยก็ดี นักนาฏศิลป์ก็ดีเกือบ 100% เป็นพุทธศาสนิกชน อีกทั้งโองการไหว้ครูก็อ้างถึงพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญ เช่น มีโองการว่า

[1] อำนวย ขำปรางค์, ผศ. "การไหว้ครู" ในฌาปนกิจจานุสรณ์. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เพทายจูรีโปรดักท์, 2548) หน้า 206-211.

"ศรี ศรี วันนี้เป็นวันดี ขอให้เจริญศรีสุขสวัสดิ์ ตั้งใจปฏิพัทธ์ นมัสการพระชินสีห์ (พระพุทธเจ้า) ยอกรขึ้นเหนือเกล้า ประณมนิ้วดุษฎี คุณพระ (รัตนตรัย) ปกเกศี ทุกค่ำเช้าเพรางาย

หรือ

พุทธํ อาราธนามิ ธมฺมํ อาราธนามิ สงฺฆํ อาราธนามิ

หรือ

พุทธํ องค์พระพิราพ ขอเอหิจงมา ธมฺมํ องค์พระพิราพ ขอเอหิจงมา สงฺฆํ องค์พระพิราพ ขอเอหิจงมา" ดังนี้ เป็นต้น

แสดงชัดเจนว่าในทางดนตรีและนาฏศิลป์ไทยนับถือพระพุทธศาสนาอย่างแน่นอน การเชิดครูที่เป็นเทวดา หรืออมนุษย์ทั้งหลายต้องอ้างถึงพระรัตนตรัย แสดงว่าอมนุษย์ทั้งหลายเหล่านี้ ก็ยังอยู่ในอำนาจของคุณแห่งพระรัตนตรัย เมื่อเป็นเช่นนี้นักดนตรีไทยทุกคน นักนาฏศิลป์ทุกคน จึงควรต้องปฏิบัติตามแนวคำสอนของสมเด็จพระบรมศาสดา ซึ่งทรงมีฐานะเหนือเทวดา มาร พรหม และสมณชีพราหมณ์ทั้งหลาย ดังมีพระบาลีรับรองไว้ในพระธัมมจักรกัปปวัตนสูตร ว่า

"เนว ตาวาหํ ภิกฺขเว สเทวเก โลเก สมารเก สพฺรหฺมเก สสฺสมณพฺราหฺมณิยา ปชาย สเทวมนุสฺสาย อนุตฺตรํ สมฺมาสมฺโพธึ อภิสมฺพุทฺโธ ปจฺจญฺญาสึ"

แปลเป็นความไทยว่า

"ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย เราได้ยืนยันตนว่าเป็นผู้ตรัสรู้พร้อมเฉพาะซึ่งปัญญา เครื่องตรัสรู้ชอบไม่ว่า ความตรัสรู้อื่นในโลกทั้งเทวดา มาร พรหม และในหมู่สัตว์ ทั้งสมณพราหมณ์ เทวดา และมนุษย์ จะยิ่งกว่า"

อนึ่ง ในพิธีไหว้ครูทางดนตรีและนาฏศิลป์ของไทยเรา มีโองการที่กล่าวถึงเทวดาอยู่หลายแห่ง เช่น

"อนึ่ง ข้าพเจ้าขอกราบกรานเทพไททั้ง 3 พระองค์ พระวิษณุกรรมผู้ทรงฤทธิ์ ผู้ประสิทธิ์สาปสรรพ์เครื่องเล่นสิงสาระพันในใต้หล้า อีกทั้งท่านเทวดาปัญจสีขร พระกรเธอถือพิณดีดบันลือเสนาะสนั่น พระประโคนธรรพ พระครูเฒ่า คุณครูทั้งนั้นเล่าได้สืบสาวกันมาจนทุกวันนี้

จากโองการข้างบนนี้ อาจมีคนสงสัยว่าทำไมเทวดาจึงมาเป็นครูของมนุษย์ ก่อนอื่น ต้องทำความเข้าใจให้ถูกต้องเสียก่อนว่า "เทวดา คืออะไร" เรื่องนี้สมเด็จพระบรมศาสดา ตรัสสอนไว้ว่า "ผู้มีหิริโอตตัปปะ (ความละอายและเกรงกลัวบาป) ได้ชื่อว่าเป็นเทวดา" ดังนั้น มนุษย์จึงมีโอกาสเป็นเทวดาได้ หากประพฤติธรรมดังกล่าว การที่บรรพบุรุษของเรายกย่องครูเป็นเทวดา จึงไม่ผิดจากความจริงมากนัก เพราะในสมัยก่อน คนที่เป็นครูมักระมัดระวังความประพฤติของตนมาก ด้วยเกรงว่าจะถูกตำหนิในเรื่องความประพฤติ ทำให้ไม่เป็นที่เคารพนับถือของศิษย์ ซึ่งเป็นผลให้การอบรมสั่งสอนไม่ได้ผล อย่างที่พูดกันในสมัยก่อนว่า "ครูที่ประพฤติไม่ดีให้ศีลให้พรแล้วไม่ศักดิ์สิทธิ์" คำว่า "พร" คือ คำสอนอันประเสริฐ "ไม่ศักดิ์สิทธิ์" หรือไม่ประสิทธิ์ คือ ไม่เป็นผล นั่นเอง

การที่บรรพบุรุษของไทยยกย่องครูเป็นเทวดานั้น เหตุผลก็เนื่องมาจากทุกคนมีครู ครูที่สอนเราก็มีครู ดังนั้น ครูจึงมีมากมายและสืบต่อกันลงมา ดังโองการไหว้ครูที่ว่า "คุณครูทั้งนั้นเล่า ได้สืบสาวกันมาจนทุกวันนี้" การไหว้ครู ต้องไหว้ทั้งหมด จึงเกิดปัญหา 2 ประการ คือ ไม่รู้ชื่อครูทั้งหมด โดยเฉพาะครูสมัยโบราณกับไม่สามารถออกชื่อครูได้ทั้งหมด เพราะครูที่ล่วงลับไปแล้วมีจำนวนมากมายเหลือเกิน ผู้รู้ในสมัยโบราณ จึงเปลี่ยนวิธีออกนามในพิธีไหว้ครูเสียใหม่ โดยเอาครูผู้ถ่ายทอดวิชาการช่างในการทำเครื่องดนตรีไทยที่ล่วงลับไปแล้วทั้งหมดมารวมกันเป็นคณะบุคคล แล้วสมมตินามว่า พระวิษณุกรรม ทำนองเดียวกับที่สมเด็จพระบรมศาสดาทรงกำหนดให้ภิกษุตั้งแต่ 4 รูปขึ้นไปมารวมกันเป็น สงฆ์ หรือคณะสงฆ์ และทรงบัญญัติให้สงฆ์เป็นใหญ่ในกิจการทั้งปวงคล้าย ๆ กับเป็นนิติบุคคลทางกฎหมายในปัจจุบัน ดังนั้น พระวิษณุกรรม จึงหมายถึง ครูผู้ถ่ายทอดทางด้านวิชาช่างทั้งปวง ซึ่งปัจจุบันได้ล่วงลับไปแล้ว ในทำนองเดียวกันนี้ พระปัญจสีขร ก็หมายถึง ครูผู้ถ่ายทอดวิชาดนตรีประเภทขับกล่อมทั้งปวง อันได้แก่เครื่องสายและขับร้อง และพระประโคนธรรพ ก็ต้องหมายถึง ครูผู้ถ่ายทอดวิชาดนตรีประเภทประโคมทั้งปวง อันได้แก่ปี่พาทย์หรือพิณพาทย์ และปัจจุบันท่านทั้งหลายเหล่านี้ได้ล่วงลับไปหมดแล้ว ยังคงเหลือแต่พระคุณต่อศิษย์และผลงานที่ได้สร้างไว้ เหตุและผลดังกล่าวมานี้ ย่อมเป็นจริงอย่างแน่นอน เพราะครูช่างก็ดี ครูดนตรีก็ดีย่อมจะต้องมีอยู่จริง มิฉะนั้นแล้ววิชาการต่าง ๆ ทางด้านนี้ คงไม่อาจสืบทอดจนตกมาถึงคนรุ่นเรานี้ได้ ฉะนั้น เมื่ออยู่ในพิธีไหว้ครูและได้ยินโองการเชิญหรือไหว้ครูที่มีชื่อเป็นเทวดา ก็ให้ระลึกถึงครูทั้งหลายที่เป็นมนุษย์ซึ่งได้ล่วงลับไปแล้ว อย่าให้ความคิดติดอยู่เพียงที่เครื่องดนตรีไทยหรือที่หัวโขน ซึ่งนำมาเป็นตัวแทนครูอาจารย์เพื่อการสักการะบูชา ทำนองเดียวกันกับการไหว้พระพุทธรูป แล้วรำลึกถึงพระคุณทั้ง 3 ของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ซึ่งได้แก่พระปัญญาคุณ พระบริสุทธิคุณและพระกรุณาคุณ ความคิดไม่ได้ติดอยู่ที่พระพุทธรูป มิฉะนั้น จะกลายเป็นการไหว้หรือเคารพทองเหลือง ทองแดง อิฐ หิน ดิน ทราย ไปเสีย ซึ่งเป็นการกระทำที่ไร้เหตุผล ไม่เกิดประโยชน์แต่อย่างใด

อนึ่ง มีคำพังเพยบทหนึ่งกล่าวว่า "เชื่อโบราณจะบานบุรี" นั้น มิได้หมายความว่า คนโบราณทำอะไรไม่ถูกต้องไปหมด คำกล่าวนี้ หมายความว่า คนที่ทำอะไรตามประเพณีโบราณ โดยไม่ได้คิดถึงแนวความคิดเดิมอันมีเหตุผล ทำตาม ๆ กันไป โดยไม่เข้าใจนั้นแหละจะบานบุรี คือ ประสบกับความเสียหายหรือสิ้นเปลือง การที่คนโบราณกล่าวคือ ทำอะไรก็ตาม ย่อมมีเหตุผลเสมอ แต่คนโบราณส่วนใหญ่ได้รับการศึกษาน้อยจึงไม่อาจเข้าใจในนามธรรมได้อย่างลึกซึ้ง ผู้ใหญ่ในสมัยโบราณ จึงต้องพูดเปรียบเทียบบ้าง หลอกให้เชื่อถือในสิ่งที่ถูกต้องบ้าง อาศัยอำนาจบีดของเทวดาหรือภูตผีมาบังคับบ้าง บอกใบ้ให้คิดบ้าง และอื่น ๆ อีกหลายวิธี ซึ่งแต่ละวิธีล้วนแต่เป็นอุบายที่จะทำให้ลูกหลานเป็นสุขในภายหน้า ให้บ้านเมืองสงบสุขและร่มเย็น คนที่มีสติปัญญาน้อย คิดหาเหตุผลไม่เป็น ก็ขอให้ทำไปโดยซื่อ นานไปข้างหน้าคนที่เฉลียวฉลาด เป็นปราชญ์ราชบัณฑิตอาจเกิดขึ้น คนเหล่านี้จะเป็นผู้ให้เหตุผลได้เอง ปัจจุบันนี้ การศึกษาเจริญมากแล้ว เพราะมีคนศึกษาค้นคว้าในทุกสาขาวิชา ทุกแง่ทุกมุม จึงใคร่จะขอให้ผู้มีความรู้สูง ๆ ทั้งหลาย ได้คิดอะไรอย่างมีเหตุผลแล้วชี้แจง เปิดเผยให้ผู้รับการศึกษาน้อยได้ทราบเหตุผล เพื่อถือเป็นแนวทางในการปฏิบัติสืบไป ซึ่งบางครั้งคนมีความรู้สูง

อาจเข้าใจไม่ตรงกับเจตนาของคนโบราณ ขอเพียงความเข้าใจนั้นเป็นไปตามหลักการแห่งเหตุผล ไม่ใช่เข้าใจอย่างงมงาย ก็เพียงพอสำหรับการเกิดเป็นคนที่ได้ศึกษาวิทยาศาสตร์แล้ว ในที่นี้จะขอยกตัวอย่างการคิดอย่างมีเหตุผลจากคำกล่าวที่ว่า "ชื่อเป็นเถรส่องบาตร" เรื่องมีอยู่ว่า

มีพระภิกษุผู้ใหญ่รูปหนึ่ง (เถระ แปลว่า ภิกษุผู้ใหญ่บวชมาแล้ว 10 พรรษาขึ้นไป) มีปรกติปฏิบัติตามคำสอน และการประพฤติปฏิบัติของพระอุปัชฌาย์อาจารย์อยู่เสมอมาตั้งแต่เป็นสามเณร หลังจากฉันบิณฑบาตแล้ว ก็ล้างบาตร เช็ดให้แห้งแล้วผึ่งแดด เมื่อแห้งดีแล้วจึงยกบาตรมาส่องดูข้างใน แล้วจึงเก็บบาตรไปไว้ในที่ที่ปลอดภัย ทำอยู่ดังนี้ทุกเมื่อเชื่อวัน แต่เมื่อมีผู้ถามว่า ยกบาตรขึ้นส่องดูทำไม? พระภิกษุรูปนั้น ก็ตอบ (ให้เหตุผล) ไม่ได้ บอกได้แต่ว่าทำตามที่อุปัชฌาย์อาจารย์เคยทำและเคยสอน ดังนั้น คนที่ทำอะไรโดยไม่ทราบเหตุผลจึงถูกกล่าวหาว่า "ชื่อเป็นเถรส่องบาตร" เหตุผลในเรื่องนี้มีอยู่ว่า ในครั้งพุทธกาล สมเด็จพระบรมศาสดา ทรงสอนพระภิกษุให้รักษาบาตรและตรวจสอบอยู่เสมอ อย่าให้รั่วได้ (ในสมัยนั้นอาหารแห้งหรืออาหารมีน้ำทุกชนิด ล้วนต้องใส่ลงไปในบาตรทั้งสิ้น) และเนื่องจากบาตรมีทั้งที่ทำด้วยเหล็กและดินเผา ถ้าถูกอาหารที่เค็มแล้วล้างไม่สะอาดหรือชื้นเหล็กจะเป็นสนิม ดินเผาจะผุกร่อน เป็นเหตุให้บาตรนั้นรั่วได้ พระภิกษุจึงต้องล้างให้สะอาด เพื่อขจัดความเค็ม ต้องเช็ดให้แห้งแล้วตากแดดเพื่อขจัดความชื้น ก่อนจะเก็บบาตรต้องส่องดูภายใน โดยยกขึ้นให้ก้นบาตรหันไปทางดวงอาทิตย์ หากบาตรรั่วเป็นรูแม้เพียงแต่ปลายเข็ม แสงแดดจะลอดผ่านเข้ามาในบาตรได้ เพราะคลื่นแสงเป็นพลังงานจึงมีความละเอียดมากยิ่งกว่าอะตอมหรือโมเลกุลใด ๆ ซึ่งเป็นสสาร ด้วยเหตุนี้ ภายในบาตรจึงต้องรมหรือทาสีให้ดำเพื่อให้มืด ถ้าบาตรรั่ว มีแสงลอดเข้ามาจะได้มองเห็นความสว่างได้ดีขึ้น ชัดเจนขึ้น หามีรอยรั่วภิกษุจะได้รีบบูรณะเสียโดยเร็ว เพราะบาตรเป็นภาชนะที่ใช้ในการดำรงชีพเพียงชิ้นเดียว ภิกษุจึงต้องรักษาไว้อย่างดี

จากที่กล่าวมา ไม่มีใครทราบแน่ว่า เถรส่องบาตร องค์แรกคือพระภิกษุรูปใด? และภิกษุรูปนั้นส่องบาตรด้วยเจตนาอย่างไร? แต่เหตุผลในการส่องบาตรดังที่กล่าวมานั้น เป็นเหตุผลที่สามารถใช้วิทยาศาสตร์อธิบายได้ เป็นเหตุผลที่เป็นความจริง ฟังขึ้น สามารถตอบคำถามได้ว่าส่องบาตรทำไม? เช่นนี้ ก็ถือว่าเป็นการกระทำที่ไม่งมงายแล้ว ทำนองเดียวกับการทำนายยุคของไดโนเสาร์ว่ามีอายุอยู่ในยุคนั้นยุคนี้ ไม่มีใครบอกได้ว่าผิดหรือถูกเพราะในยุคดังกล่าวยังไม่มีมนุษย์จึงไม่มีผู้ใดรู้เห็นความเป็นจริง แต่ที่เราเชื่อถือกันก็เชื่อตามเหตุผล ไม่ได้เชื่อตามความเป็นจริง เพราะไม่รู้และไม่เห็นความเป็นจริงนั้น

ขอย้อนกลับมาพูดถึงการไหว้ครูอีกครั้งหนึ่ง ในตอนแรกของเรื่องนี้ได้กล่าวถึงคำว่า "ครู" ว่ามีทั้งที่เป็นเทวดา เป็นฤาษี เป็นยักษ์ เป็นมนุษย์ และเป็นผี ในเรื่องนี้ผู้ไหว้ครูควรจะทำความเข้าใจเสียให้ถูกต้องว่า ฤาษี ยักษ์ และผี ในที่นี้คืออะไร? ฤาษีหรือนักพรต ในทางนาฏศิลป์หมายถึงผู้รจนาคัมภีร์นาฏยศาสตร์ หรือตำราการฟ้อนรำหรืออาจพูดได้ง่าย ๆ ว่าเป็นครูทางด้านทฤษฎี หรืออาจหมายถึงครูผู้สอนที่สอนด้วยกรรมวิธีอันอ่อนโยน

ครูที่เป็นยักษ์ ได้แก่ ครูพิราพ อาจหมายถึงครูที่สอนทางด้านปฏิบัติหรืออาจหมายถึงครูผู้สอนที่สอนด้วยกรรมวิธีที่กวดขัน และเข้มงวด

ครูที่เป็นผี อาจหมายถึง ครูที่มีความประพฤติเสียหายบางอย่าง เช่น ดื่มสุรา หรือเล่นการพนัน เป็นต้น เพราะในทางพระพุทธศาสนาคำว่า "ผี" หมายถึงความชั่วร้าย ในความเป็นจริง คนที่เป็นครูในสาขาวิชาต่างๆ แต่ยังมีความเห็นผิด ประพฤติในสิ่งที่เป็นโทษแก่ตนเองและผู้อื่นก็ยังมีอยู่

ในพิธีไหว้ครูดนตรีและนาฏศิลป์ไทย นอกจากจะกล่าวถึงชื่อครูและไหว้ครูแล้ว ยังมีการสมมติว่าได้เชิญครูทั้งหลายมาพร้อมกันในโรงพิธี แล้วเลี้ยงดูด้วยเครื่องสังเวย ซึ่งมีมากมายหลายอย่าง ในระหว่างที่ประกอบพิธีนี้อยู่ ก็มีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์สำคัญๆ ที่แสดงถึงการมาสู่โรงพิธี หรือกิริยาอาการของครู เช่น เพลงเสมอเถร กราวนอก เสมอมาร เสมอผี ตระสันนิบาต นั่งกิน เซ่นเหล้า กราวรำ เป็นต้น พิธีการเหล่านี้เป็นการสมมติทั้งสิ้น เป็นวิธีการสอนอย่างหนึ่งที่มีอุปกรณ์ต่างๆ เช่น เครื่องดนตรี เพลง ศีรษะโขน เป็นต้น มาประกอบผู้ที่เข้าร่วมในพิธีพึงเข้าใจว่า เครื่องสังเวยทั้งหลาย เป็นเครื่องสักการะที่นำมาบูชาครูทำนองเดียวกับการถวายอาหารแด่พระพุทธ ในพิธีเจริญพระพุทธมนต์ เป็นการบูชาสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพราะมีคำบาลีที่อยู่ตอนท้ายของคำถวายข้าวพระพุทธว่า "พุทฺธสฺส ปูเชม" แสดงชัดว่า นำอาหารมาบูชา มิใช่ให้บริโภค เพราะสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพานแล้วจึงไม่อาจบริโภคอาหารนั้นได้ ดังนั้นเครื่องสังเวยที่นำมาบูชาครูจึงเป็นเครื่องสักการะพระคุณของครู ไม่ใช่ให้ครูบริโภค เพราะครูทั้งหลายล่วงลับไปแล้วจึงไม่อาจบริโภคได้ ส่วนเพลงต่างๆ ที่บรรเลงในพิธีไหว้ครูก็เป็นอุบายที่จะให้ศิษย์ทั้งหลายได้รำลึกถึงครู ทั้งในฐานะที่เป็นผู้ให้กำเนิดวิชาและเป็นผู้ถ่ายทอดวิชาให้ศิษย์ ทั้งโดยวิธีอันอ่อนโยนและโดยวิธีกวดขันอันเข้มงวดนั่นเอง

จากที่กล่าวมา เราท่านทั้งหลายคงพอจะเข้าใจได้ว่า บรรพบุรุษของเรามีความเฉลียวฉลาดในการสอนมากเพียงไร พิธีไหว้ครูที่กระทำกันอยู่ทุกวันนี้ถือได้ว่าเป็นวิธีสอนที่เป็นวิทยาศาสตร์ 100% เพราะสอนด้วยเหตุการณ์จริง มีอุปกรณ์ประกอบการสอนมีเหตุผลอยู่พร้อมมูล เพียงแต่มิได้อธิบายไว้เท่านั้น และการที่มิได้อธิบายไว้ ก็เพราะหากอธิบายเหตุผลแล้ว คนที่ไม่เข้าถึงความเป็นจริง อาจละเลยหรือเห็นว่าพิธีการหรือการกระทำนั้นๆ เป็นของธรรมดา ไม่มีความสำคัญแต่อย่างใด อย่างที่ชาวพุทธส่วนมากละเลยคำสอนในพระพุทธศาสนา ซึ่งถูกต้องตามเหตุผลว่า เป็นของธรรมดา ไม่มีความสำคัญแต่อย่างใดจึงพากันละเลยต่อข้อประพฤติปฏิบัติอันดีกันอยู่ทั่วไป เช่น เลี้ยงสุราในการจัดงานต่างๆ เป็นการขัดต่อคำสอนของสมเด็จพระบรมศาสดา แต่ก็กระทำกันโดยทั่วไป แม้ในหมู่ผู้รับการศึกษาสูงๆ เช่น ขุนนางหรือข้าราชการเป็นต้น ดังนั้น เราจึงมักได้ยินคำกล่าวของคนโบราณว่า "อย่าแปลคาถาทั้งหลาย ประเดี๋ยวจะไม่ศักดิ์สิทธิ์" ซึ่งหมายความว่า "ถ้าคนรู้ความจริงแล้ว เขาจะไม่เห็นความสำคัญ จะทำให้การใช้คาถานั้นไม่ได้ผล" นั่นเอง

ในปัจจุบัน การศึกษาเจริญก้าวหน้ามากขึ้นกว่าแต่ก่อนเป็นอันมาก ผู้คนมีความคิด และเหตุผลมากขึ้นทั้งในด้านปริมาณ (จำนวนคนที่มีเหตุผล) และ

ในด้านคุณภาพ (มีความคิดและความเข้าใจลึกซึ้ง) จึงควรกระทำการใด ๆ ด้วยเหตุผล อย่างมงาย การกระทำตามบรรพบุรุษ ควรตั้งคำถามไว้ในใจเสมอ ๆ ว่า "ท่านให้ทำเช่นนั้นเพื่ออะไร? ทำแล้วจะได้ประโยชน์อะไร? ถ้าไม่ทำจะเกิดความเสียหายหรือให้โทษอย่างไร? เมื่อตั้งคำถามแล้วจึงหาคำตอบ คำตอบที่ได้มาตามเหตุผล จะเป็นตัวชักนำให้เกิดพฤติกรรม "ทำ" หรือ "ไม่ทำ" ถ้าเราทุกคนกระทำได้เช่นนี้ พิธีกรรมทั้งหลายที่ทำกันมาแต่โบราณ และเชื่อกันว่าเป็นไสยศาสตร์ (อธิบายไม่ได้) ก็จะกลายเป็นพิธีกรรมทางวิทยาศาสตร์ไปทันที เพราะอธิบายหรือให้เหตุผลได้ ความงมงายก็จะหมดไป บ้านเมืองก็คงจะก้าวหน้า ประชาชนก็คงจะผาสุก (เพราะไม่ถูกหลอกลวง) ยิ่งขึ้นกว่าที่เป็นอยู่ในปัจจุบันนี้อย่างแน่นอน

จากคำกล่าวข้างต้นทั้งหมดนั้น จะเห็นได้ว่าวัฒนธรรมการไหว้ครูช่างดนตรีและนาฏศิลป์มีบทบาทต่อประเพณีการไหว้ครูหุ่นกระบอกตามหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา เพราะผู้เชิดหุ่นกระบอกก็เป็นชาวพุทธโดยส่วนใหญ่ ซึ่งสังคมไทยเรื่องความกตัญญูเป็นสิ่งสำคัญสูงสุด เพราะความกตัญญูเป็นเครื่องหมายของคนดี ตามหลักคำสอนของพระพุทธศาสนา ผู้เป็นศิษย์จึงจะต้องสำนึกในพระคุณของครูทุกท่านที่ให้สติปัญญาความรู้ และถ่ายทอดวิชาไปใช้ประกอบอาชีพเลี้ยงตนเองและครอบครัวต่อไป ตลอดจนต้องนำวิชาความรู้ที่มีอยู่ถ่ายทอดต่อลูกหลานขนรุ่นหลังต่อไปอีก ซึ่งตนก็ต้องกลายมาเป็นครูของเขา ก็ต้องเป็นผู้ที่มีความประพฤติการปฏิบัติกิจวัตรให้เป็นที่น่าเลื่อมใสต่อศิษย์ด้วย กล่าวคือ ครูผู้ที่มีคุณธรรมมาก ก็ย่อมได้รับการยกย่องให้เกียรติและการตอบรับที่ดีกว่า ตามระดับของคุณธรรมที่มีอยู่ในความเป็นครู ผู้เขียนเองก็ได้คลุกคลีอยู่กับวงการหุ่นกระบอก และวงการดังกล่าวที่กล่าวมาทั้งหมดเหมือนกันก็ได้แนวความคิดที่เป็นเหตุผลตามแนวคำสอนของพระพุทธศาสนาไปใช้หาคำตอบในสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นข้อสงสัยทั้งหลายที่โบราณจารย์ได้ประพฤติปฏิบัติสืบต่อกันมา ซึ่งทุกสิ่งทุกอย่างล้วนแล้วต้องมีที่มาที่ไป มีเหตุและมีผล เมื่อเป็นตามที่ได้กล่าวมา ก็สามารถทำให้ทุกคนพบความคลี่คลาย เกิดปัญญาทราบเหตุผลตามความเป็นจริงในทุกประการ

อดีตพุทธ : จิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ในกระแสแห่งความเปลี่ยนแปลง[1]

ศรีนทร์ ใจเที่ยง*

บทนำ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทยส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ในพุทธสถาน และมีเนื้อหาหลักเกี่ยวข้องกับศาสนา เนื่องจากความเป็นพุทธสถานจึงมีความเหมาะสมที่จะบรรจุเรื่องราวต่าง ๆ อันเกี่ยวกับพุทธองค์ เป็นต้นว่าเรื่องอดีตพุทธ ไตรภูมิ ชาดก พระปฐมสมโพธิ หรือพุทธประวัติ โดยมีคัมภีร์อันศักดิ์สิทธิ์เป็นแม่บทสำหรับช่างเขียนที่จะนำเรื่องต่าง ๆ ในคัมภีร์มาถ่ายทอดเป็นภาพเขียน ส่วนกลวิธีในการถ่ายทอดหรือลักษณะการแสดงออกของภาพย่อมขึ้นอยู่กับเนื้อหาเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในหนังสืออันศักดิ์สิทธิ์นั้น[2]

นักวิชาการแบ่งแบบอย่างของงานจิตรกรรมไทยออกเป็น 3 ช่วงใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ สมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดที่ อ.ศิลป์ พีระศรี[3] ให้ข้อสันนิษฐานไว้คือ จิตรกรรมที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว อ.ศรีสัชนาลัย จ.สุโขทัย และจิตรกรรมที่ถ้ำศิลป จ.ยะลา ภาพเขียนที่วัดเจดีย์เจ็ดแถวพบว่าเป็นภาพพระพุทธเจ้านั่งเรียงเป็นแถว ๆ มีภาพบุคคลคั่น อนุมานได้ว่าเป็นพระอดีตพุทธ และภาพพระพุทธรูปในงานจิตรกรรมก็มีลักษณะแบบประติมากรรมสุโขทัยแล้ว อันสันนิษฐานได้ว่างานประติมากรรมของไทยก้าวหน้ากว่างานจิตรกรรม และส่งผลต่องานจิตรกรรมไทยด้วย ส่วนภาพที่พบที่ถ้ำศิลป เป็นภาพเขียนสีพระพุทธรูปปางมารวิชัยประทับเป็นแถว และมีบุคคลนั่งคั่นอยู่ ซึ่งน่าจะหมายถึงพระอดีตพุทธเช่นกัน

ศ.สันติ เล็กสุขุม[4] อธิบายงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาเป็นกลุ่ม ๆ ตามความนิยมในเนื้อหาและองค์ประกอบภาพ กลุ่มแรกเป็นกลุ่มที่เขียนไว้บนฝาผนังคูหาปรางค์และบนผนังกรุปรางค์ เรื่องราวที่นิยมเขียนคือเรื่อง

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] บทความนี้ปรับปรุงจากวารสารเมืองโบราณ ปีที่ 27 ฉบับที่ 2 เมษายน 2544 หน้า 71-81 และผู้เขียนขออนุญาตขอบพระคุณ ศ.ดร.สมชัย พูลสุวรรณ คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และคุณศรัณย์ ทองปาน กองบรรณาธิการนิตยสารเมืองโบราณ ที่กรุณาให้คำปรึกษาชี้แนะมา ณ ที่นี้

[2] สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา (กรุงเทพฯ: เจริญวิทย์การพิมพ์, 2524).

[3] ศิลป์ พีระศรี. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย (กรมศิลปากร, 2502). หน้า 13-14

[4] สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ. จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา. หน้า 58-64

อดีตพุทธ บางแห่งมีปัจเจกพุทธด้วย รองลงมาคือพุทธประวัติ ส่วนเรื่องนิบาตชาดกพบเพียงแห่งเดียว กลุ่มที่สองอยู่ในระยะที่เริ่มมีการเปลี่ยนความนิยมจากเรื่องอดีตพุทธมาเป็นเทพชุมนุม และเปลี่ยนจากเขียนประดับองค์ปรางค์ เป็นเขียนประดับบนผนังในอุโบสถและวิหาร ที่ผนังด้านหน้า ด้านหลังและทั้งสองข้างของพระประธาน เรื่องราวที่นิยมเขียนคืออดีตพุทธและพุทธประวัติซึ่งเขียนเฉพาะตอนสำคัญ เช่น ตอนเสวยวิมุติสุข ตอนมารวิชัย ซึ่งนิยมเขียนบนผนังหน้าพระประธาน ส่วนภาพเทพชุมนุมเขียนบนผนังด้านข้างพระประธาน และกลุ่มสุดท้ายเป็นระยะเริ่มแรกของความนิยมเขียนเรื่องทศชาติที่ผนังช่องระหว่างหน้าต่างและประตู แต่ก็ยังคงเขียนภาพมารวิชัยที่ผนังอุดหน้าพระประธาน ภาพอดีตพุทธยังคงมีปรากฏที่ผนังด้านข้างพระประธาน แต่มีขนาดเล็ก บางครั้งก็เปลี่ยนเป็นภาพปัจเจกพุทธ

ส่วนภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์นั้น อ.เฟื้อ หริพิทักษ์เห็นว่าต้นกำเนิดศิลปะรัตนโกสินทร์อยู่ที่วัดระฆังโฆสิตาราม เพราะเป็นที่รวมของงานศิลปะชั้นครู[2] แต่ อ.ศิลป์ พีระศรี[3] เห็นว่าเริ่มต้นที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ซึ่งมีภาพเทพชุมนุมบนผนังด้านข้างเป็นลักษณะเด่น และมีภาพพุทธประวัติโดยละเอียด นอกจากนี้ อ.ศิลป์ พีระศรี ยังได้แบ่งองค์ประกอบของงานจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ออกเป็น 3 แบบ แบบแรกคือ แบบจิตรกรรมที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ คือมีภาพเขียนพุทธประวัติหรือเรื่องชาดกต่างๆที่ผนังส่วนล่าง ส่วนบนจะแบ่งเป็นภาพเทพชุมนุมซ้อนกันเป็นแถวๆ แบบที่สองคือแบบที่อุโบสถวัดดุสิดาราม ธนบุรี คือมีภาพพุทธประวัติที่ส่วนล่างและส่วนบนของผนังสองข้างพระประธาน ผนังด้านหน้าเขียนเรื่องมารผจญเต็มผนัง ผนังด้านหลังเขียนเรื่องไตรภูมิ ซึ่งรูปแบบนี้ได้รับความนิยมมาช้านาน และแบบที่สามคือแบบจิตรกรรมพระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามซึ่งเขียนเรื่องราวต่างๆติดกันไปโดยไม่แบ่งแยกออกเป็นส่วนเป็นตอน อย่างไรก็ตามสมัยรัตนโกสินทร์ก็ถือได้ว่าเป็นยุคคลาสสิกของงานจิตรกรรม

จะเห็นได้ว่าความนิยมที่เป็นแบบประเพณีอย่างหนึ่งของการเขียนภาพ ตั้งแต่สมัยอยุธยามาจนถึงรัชกาลที่ 3 คือ มีเนื้อเรื่องและตำแหน่งของภาพที่ถูกกำหนดไว้อย่างเป็นระเบียบแบบแผน โดยสกัดหน้าภายในอาคารนิยมเขียนพุทธประวัติตอนมารผจญ ส่วนสกัดหลังเขียนภาพจักรวาล(ส่วนใหญ่มีเฉพาะกามภูมิ) ผนังด้านข้างมักแสดงเรื่องราวในพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก โดยกันพื้นที่ส่วนบนของผนังไว้สำหรับเขียนภาพพระอดีตพุทธหรือภาพเทพชุมนุม[4] ช่างเขียนโบราณโดยเฉพาะช่างราชสำนักจะค่อนข้างเคร่งครัดกับคติเช่นนี้ ซึ่งปรากฏชัดเจนในงานจิตรกรรมไทยภาคกลางที่มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24

[2] ดู เฟื้อ หริพิทักษ์และอนันต์ วิริยพินิจ, "ต้นกำเนิดศิลปะรัตนโกสินทร์" ใน การศึกษาวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย (เสนอต่อสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), หน้า 116

[3] ศิลป์ พีระศรี, วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย, หน้า 21-22

[4] เสมอชัย พูลสุวรรณ, สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24 (สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), หน้า 18

แม้จิตรกรรมไทยโบราณจะมีแบบแผนกฎเกณฑ์ของเนื้อเรื่องตายตัวตามเรื่องจากคัมภีร์ทางศาสนา แต่ลักษณะการแสดงออกทางงานจิตรกรรมก็เป็นอิสระตามลักษณะเฉพาะตัวของช่างเขียนในแต่ละสกุลช่าง โดยเฉพาะในด้านรายละเอียดและองค์ประกอบต่างๆของภาพ ดังนั้น หากว่ามีการเปลี่ยนแปลงความนิยมหรือเนื้อหาของคัมภีร์ที่ใช้เป็นแม่บทในการเขียนภาพ หรือมีการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองและสังคม ก็ย่อมมีผลต่อการแสดงออกทางจิตรกรรมและวรรณกรรมทางศาสนาด้วย ดังสิ่งที่ผู้ศึกษาจะได้อธิบายต่อไปในบทความชิ้นนี้ ซึ่งให้ความสนใจกับเนื้อหาและการแสดงออกในการเล่าเรื่องพระอดีตพุทธผ่านงานจิตรกรรมของช่างหลวงสมัยรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 3 อันได้รับการยกย่องว่าเป็นยุคทองของงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณีซึ่งมีวิวัฒนาการสืบต่อมาจากสมัยอยุธยา จนมีแบบอย่างที่เด่นชัดของสมัยรัตนโกสินทร์ และงานจิตรกรรมที่เล่าเรื่องเดียวกันในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่อารยธรรมตะวันตกเริ่มหลั่งไหลเข้ามาและบ้านเมืองมีการปรับเปลี่ยนในหลายๆ ด้านให้มีความทันสมัยขึ้น

ผู้ศึกษาเลือกเอาพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร เป็นตัวแทนในการอธิบายการแสดงออกเรื่องพระอดีตพุทธแบบจารีตในสมัยรัชกาลที่ 3 และวัดชุมพลนิกายาราม อ.บางปะอิน จ.อยุธยา เป็นตัวแทนของการแสดงออกเรื่องพระอดีตพุทธแบบที่มีการปรับเปลี่ยนอย่างมีนัยยะสำคัญในสมัยรัชกาลที่ 4

ภาพจิตรกรรมที่เลือกมาเป็นตัวแทนของศิลปะสกุลช่างของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของคัมภีร์ทางศาสนาที่ยึดถือสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน รวมทั้งการแสดงออกในตัวภาพจิตรกรรมเองก็ยังมีลักษณะทางอุดมคติอยู่มาก ในขณะที่เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ความนิยมในแบบจารีตเดิมนั้นปรากฏอยู่น้อยมาก มีการเปลี่ยนแปลงแนวคิดเกี่ยวกับวรรณกรรมทางศาสนา เช่น มีการเรียบเรียงพุทธประวัติขึ้นใหม่ (ปฐมสมโพธิ) โดยสมเด็จพระสังฆราช (สา ปุสฺสเทว) ซึ่งตัดเรื่องราวส่วนที่เป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ออกไปหมด และอาศัยข้อมูลการเขียนจากพระไตรปิฎกละทิ้งข้อความในอรรถกถาไปจนหมดสิ้น[5] การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่งผลต่อการแสดงออกของศิลปกรรมในระยะนั้น อันเป็นการรับช่วงเวลาหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองและสังคมที่มีต่ออิทธิพลของตะวันตกในปลายรัชกาลที่ 3

ก่อนที่จะกล่าวถึงรายละเอียดไป จะขอกล่าวถึงเรื่องราวของพระอดีตพุทธที่ใช้เป็นแนวคิดหลักในการศึกษาภาพจิตรกรรมพอสังเขป

[5] นิธิ เอียวศรีวงศ์, ปากไก่และใบเรือ (กรุงเทพฯ: แพรวสำนักพิมพ์, 2538), หน้า 481

พระอดีตพุทธ

พระอดีตพุทธ หมายถึง พระพุทธเจ้าที่ตรัสรู้ในโลกก่อนพระพุทธเจ้าศากยมุนี (องค์ปัจจุบัน) พุทธศาสนาทั้งนิกายหินยานและมหายาน นับถืออดีตพุทธ แต่จำนวนมากน้อยแตกต่างกัน[9] คติอดีตพุทธแสดงถึงความเก่าแก่ของธรรมะที่สั่งสอนโดยพระพุทธเจ้าศากยมุนี แสดงให้เห็นว่ามีพระพุทธเจ้าอุบัติมาสอนธรรมะให้แก่มนุษย์ในโลกมาแล้วหลายพระองค์

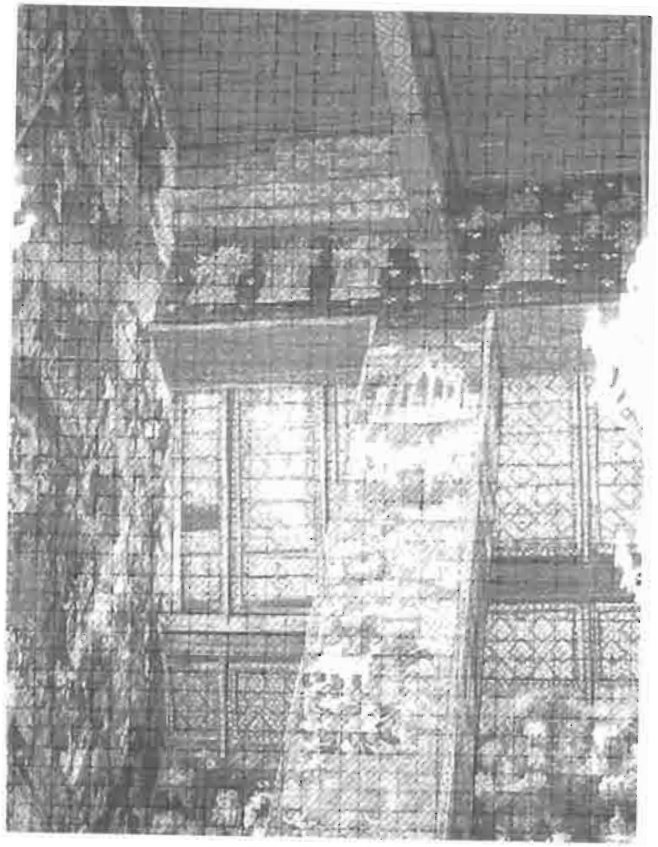
ประวัติของอดีตพุทธทั้ง 28 พระองค์ปรากฏในคัมภีร์ภาษาบาลีหลายฉบับด้วยกัน (ประมาณ 25 ฉบับ) ที่สำคัญคือ พุทธวงศ์ นิทานคาถา โสตัตถกี และชินกาลมาลีปกรณ์[10] เรื่องอดีตพุทธนี้พระพุทธเจ้าศากยมุนีได้ตรัสเล่าแก่พระสารีบุตรซึ่งได้ทูลถามถึงอดีตชาติของพระองค์ ในกัปป์ต่าง ๆ อันประมาณค่ามิได้นั้น มีกัปป์ที่แสดงจำนวนพระพุทธเจ้าที่เสด็จมาอุบัติทั้งสิ้น 5 กัปป์ คือ

สารกัปป์ มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาอุบัติ 1 พระองค์
มัณฑกัปป์ มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาอุบัติ 2 พระองค์
วรกัปป์ มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาอุบัติ 3 พระองค์
สารมัณฑกัปป์ มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาอุบัติ 4 พระองค์
ภัทกัปป์ มีพระพุทธเจ้าเสด็จมาอุบัติ 5 พระองค์

พุทธวงศ์ในคัมภีร์มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์ กล่าวถึงอดีตพุทธเริ่มจากพระพุทธเจ้าทีปังกร ซึ่งเป็นพระพุทธเจ้าองค์สุดท้ายของกัปป์ที่ชื่อว่าสารมัณฑกัปป์ ได้ประทานพุทธพยากรณ์ให้แก่พระโคดมะ พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันซึ่งในเวลานั้นเสวยพระชาติเป็นสุเมธดาบส ผู้ได้นอนทอดตัวลงบนเปือกตมเพื่อให้พระพุทธเจ้าทีปังกรกับพระสาวกสี่แสนองค์เหยียบข้ามไป ว่าสุเมธดาบสจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า ถือเป็นการได้รับพุทธพยากรณ์ครั้งแรกของพระพุทธเจ้าโคดมะ หลังจากนั้นจึงเสวยพระชาติต่าง ๆ ในยุคสมัยของพระอดีตพุทธแต่ละองค์ตามลำดับคือทีปังกร โกณฑัญญะ มังคละ สุมนะ เรวตะ โสภิตะ อโนมทัสสี ปทุมะ นารทะ ปทุมุตตระ สุเมธะ สุชาตะ ปิยะทัสสี อัตถทัสสี ธัมมทัสสี สิตธัตถะ ติสสะ ผุสสะ วิปัสสี สิขี เวสสภู กกุสันธะ โกนาคมนะ กัสสปะ[11] รวมแล้วได้รับพุทธทำนายจากอดีตพุทธ 24 พระองค์ด้วยกัน

ในคติที่มีอดีตพุทธ 28 พระองค์ก็คือ ได้นับพระอดีตพุทธตัณหังกร เมธังกร สรณังกร ที่เป็นอดีตพุทธ 3 พระองค์แรกในสารมัณฑกัปป์ร่วมกับพระพุทธเจ้าทีปังกร (แต่ว่ามิได้ประทานพุทธพยากรณ์แก่พระพุทธเจ้าโคดมะ) และนับรวมพระพุทธเจ้าโคดมะเข้าไปด้วย ดังนั้นในภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังจึงพบที่แสดงอดีตพุทธจำนวน 24 พระองค์และ 28 พระองค์ ตามแต่แนวคิดของช่างเขียนแต่ละที่

[9] สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย, หน้า 81
[10] สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ, วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย, หน้า 81
[11] ดู รายละเอียดใน มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์ ฉบับภูมิพโลภิกขุ บาลี-ไทย ภาค 1และ 2



ภาพจิตรกรรมภายในพระวิหารหลวง วัดสุทัศนฯ
[illegible] : สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 10 ถึง 24)

เนื้อหาหลักและจริยาวัตรของพระอดีตพุทธแต่ละพระองค์ที่ปรากฏในคัมภีร์ คล้ายคลึงกับที่ปรากฏในพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน คือกล่าวถึงความสมบูรณ์ในการบำเพ็ญบารมี การออกมหาภิเนษกรมณ์ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา ปรินิพพาน และมีอัครสาวกอัครสาวิกา พุทธอุปัฏฐากประกอบกับทุกพระองค์เป็นต้น มีที่แตกต่างกัน 8 ประการคือ อายุของพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ ขนาดพระวรกาย ตระกูลที่ถือกำเนิด ระยะเวลาบำเพ็ญเพียร พระรัศมี ยานที่ใช้เสด็จออกผนวช ต้นโพธิ์ที่ตรัสรู้ บัลลังก์ที่ตรัสรู้[12]

ภาพพระอดีตพุทธในพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม

วัดสุทัศนเทพวราราม เป็นพระอารามหลวงซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโปรดเกล้าฯ ให้สถาปนาขึ้นในปี พ.ศ. 2350 เพื่อประดิษฐานพระศรีศากยมุนีซึ่งโปรดให้อัญเชิญลงมาจากเมืองสุโขทัย พระศรีศากยมุนีนี้มีผู้สันนิษฐานว่าเคยเป็นพระประธานในวิหารหลวงวัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัยมาก่อน[13]

ภายในพระวิหารหลวงที่ประดิษฐานพระศรีศากยมุนีนั้น ที่ผนังทั้ง 4 ด้านและเสาทุกต้นมีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นภาพเขียนสีฝุ่นฝีมือช่างหลวงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว[14] แสดงเรื่องอดีตพุทธ 27 พระองค์ เรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ภาพจิตรกรรมทั้งหมดมีจารึกไว้บนแผ่นศิลาขนวนเล่าเรื่องประกอบไว้ทุกตอน

[12] ดู รายละเอียดใน มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์ ฉบับภูมิพโลภิกขุ บาลี-ไทย ภาค 2
[13] ดู วรรณิภา ณ สงขลา. การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531), หน้า 9
[14] วรรณิภา ณ สงขลา, การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม, หน้า 25

เนื่องจากเคยมีผู้ศึกษาเรื่องจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารหลวงแห่งนี้ไว้แล้วโดยละเอียด[illegible] ในที่นี้จึงจะขอกล่าวถึงเฉพาะส่วนของภาพเล่าเรื่องพระอดีตพุทธที่ฝาผนังทั้ง 4 ด้าน

เรื่องพระอดีตพุทธ 27 พระองค์นี้ เริ่มเขียนองค์แรกที่มุมผนังหุ้มกลองด้านหน้าพระวิหารหลวง (ฝั่งหน้าพระประธาน) ฝั่งทิศตะวันตก แล้ววนไปทางทิศตะวันออก เวียนขวาพระประธานไปจนบรรจบที่ตอนเริ่มต้น ภาพเขียนไว้ที่ฝาผนังตั้งแต่แนวเส้นลวดใต้ขอบหน้าต่าง ขึ้นจนจรดเพดานเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน เรื่องราวของพระอดีตพุทธแต่ละองค์มีลำน้ำกั้นระหว่างภาพ เพื่อแยกภาพออกจากกัน และมีศิลาจารึกพรรณนาพระประวัติกำกับไว้ทุกตอน เป็นภาพจิตรกรรมที่แสดงเรื่องพระประวัติของพระอดีตพุทธทั้ง 27 พระองค์และเหตุการณ์พุทธพยากรณ์ 24 ครั้งไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์

เนื้อเรื่องในจารึกทุกแผ่นมีโครงสร้างของเรื่องเหมือนกันเป็นส่วนใหญ่คือ เริ่มด้วยเวลาของกัปป์ต่างๆ ซึ่งจะมีพระพุทธเจ้าอุบัติขึ้น พระนามของพระพุทธเจ้าที่จะมาอุบัติ พระชาติตระกูลที่จะมาอุบัติ (กษัตริย์/พราหมณ์) การเสวยสุขในโลกียวิสัยเป็นช่วงเวลาหนึ่ง (กับพระมเหสี, พระราชบุตร และนางสนม) พบเห็นเทวทูตทั้งสี่ เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ระยะเวลาการบำเพ็ญเพียรแล้วจึงรับข้าวมธุปายาส รับหญ้าคา ประทับใต้ต้นมหาโพธิ์และตรัสรู้ (มีตอนทรมานพระยามารระหว่างนั้นด้วย) แสดงปฐมเทศนา แสดงธรรมโปรดพุทธบริษัท ประทานพุทธพยากรณ์แก่พระโพธิสัตว์ ในชาตินั้นๆ มีพระอัครสาวก พระอัครสาวิกา พระพุทธอุปัฏฐาก เสด็จปรินิพพานและระบุขนาดพระวรกายไว้ด้วยในตอนท้ายของจารึก

<u>ตัวอย่างจารึก</u>

ห้องข้างบนนี้มีความว่าเมื่อมัณฑกัปวินาศแล้วจึงตั้งสารกัปอันหนึ่งคำรงค์พระเจ้าพระองค์ 1 คือพระพุทธวิปัศษีทรงบำเพญพระบารมีครบ 8 อสงไขแสนกัลป์ เปนศัทธาธิกะหย่างกลางมาอุบัติเปนราชบุตรพระเจ้าพันทุมหาราชผ่านกรุงพันทุมวดี พระพุทธมารดาชื่อพระพันทุมดีราชเทวีมีมเหสีชื่อพระนางสุทัศนาเกิดราชบุตรชื่อพระสมะวัตะขันธกุมาร มีพระสนมสองหมื่นนางครั้นพระชนม์ได้ 8,000 ปีได้เหนนิมิตร์ทั้ง 4 แล้วจึงทรงอลงกฎราชรถเทียมด้วยจตุรสินธพออกสู่ภิเนศกรมกับบริวาร 84,000 จึ่งทรงกระทำทุกกรจริยา 8 เดือน แล้วรับมธุปายาศซึ่งนางสุทัศนเศรษฐีธิดาณบ้านสุทัศนนิคมถวายแล้วจึ่งรับกำหญ้าคาจากสุชาติมานพผู้รักษาไร่เข้าแดงมาลาดลงเปนบันลังก์พายใต้ปาตะลีพฤกษคือไม้แคฝอยเปนพระมหาโพธิ์ทรมานเสียซึ่งโยธามารก็ได้ตรัสแก่พระโพธิญาณในพระสาศนานี้มีอภิสไมย์ 3 ครั้ง เมื่อเทศนาธรรมจักร ป่าเขมมิคทายะวันยังพระขันธกุมารผู้เปนราชอนุชากับติศกุมารบุตรปุโรหิตให้ถึงพระอรหัตครั้ง 1 เมื่อบุรุษ 84000 ออกบวดตามขันธเถรครั้ง 1 เมื่อภิษุ 84000 ซึ่งโดยเสด็จออกบรรพชาแลพระองค์ละเสียเสด็จมาสู่โพธิ์มณฑลนั้นทราบว่าพระมหาบุรุษได้ตรัสแล้วก็ติดตามมาพระทศพลก็เทศนายังภิกขุพวกนั้นให้ถึงพระอรหัตครั้ง 1 มีสาวกสันนิบาต 3 ครั้งเมื่อเสด็จอยู่ณอารามในป่าเขมาทายะวันก็เทศนาขันติธรรมในท่ามกลางพระอรหัต 68000 ครั้ง 1 เมื่อทำยมกปาฏิหารครั้ง 1 เมื่อพระพุทธบิดาตรัสใช้ราชบุตรทั้ง 3 ไปปราบข้าศึกมีไชยแล้วกลับมาจึ่งทูลขอพรแก่พระราชบิดาปนิบัติ พระพุทธองค์ 3 เดือนแล้วบรรพชาในสำนักนี้พระบรมครูผู้เปนพญาอตุลนาคได้นิมิตรทิพมณฑปถวายพระสุคตๆ ทรงพยากรว่าพญานาคตนนี้จะได้ตรัสเปนพระจ้าวในที่สุด 91 กัปมีนามพระโคดม แลพระพุทธวิปัสสีมีพระอัคสาวกชื่อพระขันธเถร 1 พระติศเถร 1 พระพุทธอุปถากชื่อพระอโศกะเถร พระอัคสาวิกชื่อพระจันทาเถรี 1 พระจันทมิตตาเถรี 1 พระพุทธกายสูง 80 ศอก อุบัติเมื่ออายุศม์สัตว์ 8 หมื่นปีถึงส่วน 4 ก็ปรินิบพานมิได้ไว้พระสาศนาสืบไปและสารกัปนั้นก็พินาศด้วยเพลิงประไลยโลกย์

ภาพ[illegible] ในพระวิหารหลวง วัดสุทัศนฯ [illegible] สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษ [illegible]

เรื่องราวในจารึกดำเนินเรื่องตามคัมภีร์พุทธวงศ์คัมภีร์สัมปิณฑิตมหานิพพาน และคัมภีร์วิสุทธิชนวิลาสินีอรรถกถา ดังปรากฏไว้ในจารึกแผ่นที่ 1 ว่า "*จักกล่าวเรื่องพุทธวงษ์ตามพระคัมภีร์สัมปิณฑิตมะหานิทาน และคำภีร์วิสุทธลาศนีอัฏกถาโดยสังเขป*"

การถ่ายทอดเรื่องราวจากคัมภีร์เป็นภาพจิตรกรรม พิจารณาโดยภาพรวมแล้วก็ยากที่จะบอกความแตกต่างของพระอดีตพุทธแต่ละพระองค์ได้ เนื่องจากมีจริยวัตรและกรณียกิจซึ่งเป็นพุทธประเพณีคล้ายๆ กันไปหมด อีกทั้งขนาดพระวรกายซึ่งเป็นหนึ่งในความต่างของพระอดีตพุทธทั้ง 27 พระองค์ก็ไม่สามารถแสดงให้เห็นชัดเจนในงานจิตรกรรม ผู้ชมต้องอาศัยการสังเกตยานพาหนะที่ทรงเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ หรือไม้มหาโพธิ์ที่ทรงประทับ ประกอบไปกับคำจารึกไว้ใต้ภาพ จึงจะสามารถเจาะจงลงไปได้ว่าเป็นพระอดีตพุทธพระองค์ใด

[illegible] ดู เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. หน้า 130-150

เรื่องราวพระอดีตพุทธแต่ละพระองค์ถูกแสดงซ้ำ ๆกันด้วยเหตุการณ์ที่คล้ายคลึงกัน ที่น่าสังเกตคือการจงใจเล่าเหตุการณ์ที่แสดงถึงพุทธปาฏิหาริย์อันบ่งบอกถึงพุทธานุภาพยิ่งใหญ่เหนือจักรวาลของพระพุทธองค์ เช่น ตอนปราบพระยามาร ซึ่งแสดงถึงพุทธบารมีในการต่อสู้กับหมู่มารจนได้บรรลุพระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ตอนแสดงยมกปาฏิหาริย์เพื่อทรมานพวกเดียรถีย์ และตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาบนดาวดึงส์ ซึ่งมีท้าวมหาพรหม พระอินทร์และเทวดาทั้งหมื่นจักรวาลมาเฝ้าส่งเสด็จ อีกทั้งพระพุทธองค์ก็ทรงแสดงปาฏิหาริย์เปิดโลกสวรรค์ มนุษย์และนรกภูมิให้เห็นทั่วกันทั้งหมื่นจักรวาล เหตุการณ์ทั้งสามนี้หากไม่ปรากฏอยู่ที่จารึกก็จะปรากฏที่ภาพ หรือที่ปรากฏอยู่ทั้งจารึกและภาพสำหรับพระอดีตพุทธบางพระองค์ก็มี

การแสดงภาพพระอดีตพุทธทั้ง 27 พระองค์ (รวมทั้งจารึกแผ่นสุดท้ายได้ระบุว่า พระประวัติของพระพุทธเจ้าองค์ที่ 28 คือพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันนั้น มีปรากฏอยู่แล้วที่ผนังพระอุโบสถ) และเหตุการณ์พุทธพยากรณ์ทั้ง 24 ครั้งอย่างครบถ้วนสมบูรณ์นั้น จึงอาจหมายความได้ว่าเป็นการเน้นย้ำถึงคุณสมบัติที่แสดงความหมายของพระพุทธเจ้าที่เป็นนามธรรมให้ชัดเจนขึ้น ซึ่งเป็นความหมายในมิติที่สัมพันธ์กับการประดิษฐานพระพุทธรูปไว้ที่ศูนย์กลางแห่งจักรวาลด้วย ดังนั้นเรื่องราวและภาพจิตรกรรมพระอดีตพุทธจึงมิได้เป็นอิสระจากการแสดงพุทธประวัติในแบบจารีตเดิม หากแต่เป็นการปูพื้นให้เห็นถึงความเพียรวิริยะในการบำเพ็ญบารมีของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันก่อนที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าโดยสมบูรณ์ และเห็นได้ชัดเจนว่าเป็นการเล่าเรื่องพระอดีตพุทธที่จงใจส่งเสริมพุทธบารมีของพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันอย่างถึงที่สุด เนื่องด้วยการเลือกนำเสนอเรื่องราวของพระอดีตพุทธ 3 พระองค์แรก คือ พระตัณหังกร เมธังกรและสรณังกร ซึ่งในคัมภีร์พุทธวงศ์ไม่ได้ให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าเหล่านี้เนื่องจากถึงแม้ว่าจะอุบัติในกัปป์เดียวกันกับพระพุทธเจ้าทีปังกร หากก็มิได้ประทานพุทธพยากรณ์ ในคัมภีร์มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์กล่าวไว้ว่า "..ได้ยินว่าในกัปใด ที่พระทีปังกรทศพลเสด็จอุบัติ ในกัปนั้นได้มีแม้พระพุทธเจ้าองค์อื่นๆ อีก 3 พระองค์ คือ พระตัณหังกร พระเมธังกร พระสรณังกร การพยากรณ์ของพระโพธิสัตว์ในสำนักพระพุทธเจ้าเหล่านั้นไม่มี เพราะฉนั้นพระพุทธเจ้าเหล่านั้น จึงไม่แสดงไว้ที่นี้.."[16]

ถึงแม้จะมีรายละเอียดของพระอดีตพุทธทั้ง 3 พระองค์มากขึ้นในคัมภีร์ชั้นอรรถกถา คือ โลกัตถกิมหานิทาน[17] หากแต่ไม่แสดงรายละเอียดเท่ากับที่ปรากฏในจารึกภายในวิหารวัดสุทัศนฯ ซึ่งได้ปรับแต่งไว้ จึงอาจคาดเดาได้ว่าเป็นความพยายามในการนำเสนอความครบถ้วนสมบูรณ์ของภูมิหลังการบำเพ็ญบารมีของพุทธองค์ซึ่งส่วนที่เพิ่มเติมมานั้นยังไม่สามารถสืบค้นหาที่มาได้ในขณะนี้

พระสูตรและอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย เล่มที่ 8 ภาคที่ 1 (มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2528), หน้า 94

ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน โลกัตถกิมหานิทาน (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มิตรสยาม, 2526), หน้า 56-57

พระอดีตพุทธในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม

วัดชุมพลนิกายาราม อำเภอบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นวัดโบราณสร้างในสมัยกรุงศรีอยุธยาโดยพระเจ้าปราสาททอง ต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปฏิสังขรณ์ขึ้นใหม่ด้วยเหตุผลว่าทรงต้องการผาติกรรมพระนารายณ์ราชนิเวศน์ให้กลับมาเป็นของฝ่ายอาณาจักรอีกครั้ง ด้วยการซื้อที่นาเป็นเนื้อที่ 40 ไร่ 2 งาน ถวายเป็นธรณีสงฆ์เท่าเนื้อที่บริเวณพระนารายณ์ราชนิเวศน์ และทรงบูรณะปฏิสังขรณ์วัดชุมพลนิกายารามที่บางปะอิน วัดเสนาสนารามที่อยุธยาและวัดกวิศรารามที่ลพบุรี รวมสามพระอาราม ใช้แทนค่าสิ่งที่เหลืออยู่

สิ่งสำคัญที่ปรากฏอยู่ในวัดชุมพลนิกายารามคือ พระเจดีย์สององค์ รูปทรงเป็นเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง พระวิหารหลังคาลดสองชั้น อยู่ด้านหลังพระอุโบสถในระหว่างเจดีย์สององค์ ภายในประดิษฐานพระพุทธรูป 11 องค์ไม่มีพระนาม พระอุโบสถหลังคาลดสามชั้น มีมุขด้านหน้า-หลัง หน้าบันพระอุโบสถเป็นภาพการชุมนุมพลตามนามวัด บานประตู หน้าต่างด้านในเขียนภาพเป็นรูปเครื่องบูชาแบบจีน ด้านนอกเขียนภาพลายรดน้ำ ซุ้มประตูหน้าต่างเป็นซุ้มทรงปราสาทยอดปรางค์ มุขหน้า-หลังประดิษฐานพระศรีอาริยเมตไตรยอยู่ภายในซุ้ม บริเวณพระอุโบสถล้อมรอบด้วยกำแพงสองชั้น มุมกำแพงแก้วชั้นนอก ด้านหน้าพระอุโบสถทำเป็นรูปเจดีย์ขนาดเล็กสองข้าง ลักษณะเป็นแบบย่อมุมไม้สิบสอง ภายในพระอุโบสถประดิษฐานพระประธาน 7 องค์ พร้อมทั้งแผ่นจารึกประวัติพระประธานทั้ง 7 องค์ที่ผนังพระอุโบสถ และภาพ

พระประธาน 7 องค์ในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม (ภาพ : ศรินทร์ ใจเที่ยง 2542)

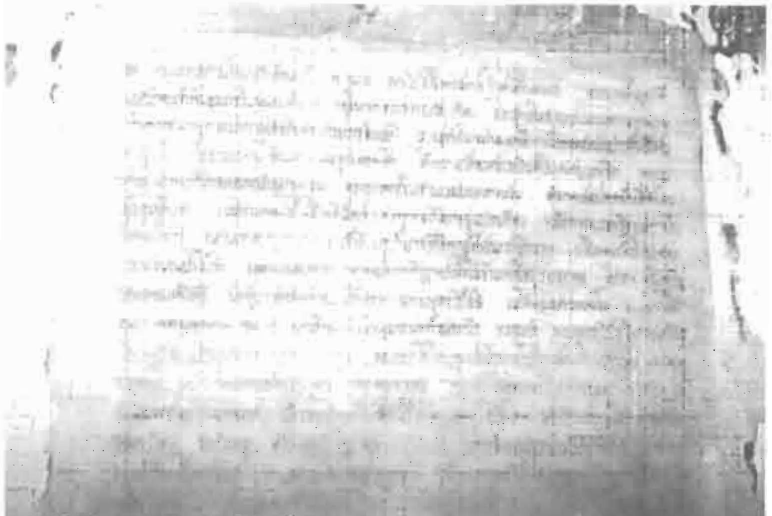
พุทธประวัติของพระอดีตพุทธ ภาพจิตรกรรมนี้มาเขียนใหม่อีกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถเป็นเรื่องพระอดีตพุทธ 7 พระองค์ ตรงกับจำนวนพระประธานที่อยู่ในพระอุโบสถ ที่ฐานพระมีพระนามจารึกไว้ทุกองค์ สันนิษฐานว่าน่าจะถูกสร้างขึ้นในคราวเดียวกันกับที่สร้างวัด การที่มีจำนวนพระประธานถึง 7 องค์นั้นมีผู้ให้คำอธิบายว่าอาจจะหมายถึงลำดับกษัตริย์ 7 พระองค์ของอยุธยา นับมาจากสมเด็จพระนเรศวรจนลงมาถึงพระเจ้าปราสาททอง[18]

ในคติพุทธศาสนาเก่าแก่ของลัทธิเถรวาทนั้นกล่าวถึงพระพุทธเจ้า 7 องค์ไว้ในมหาปทานสูตร มีพระพุทธเจ้าวิปัสสี สิขี เวสสภู กกุสันธะ โกนาคมนะ กัสสปะและโคตมะ[19] ซึ่งพระพุทธเจ้าได้แสดงธรรมิกกถาเกี่ยวข้องด้วยบุพเพแก่ภิกษุทั้งหลายที่มาประชุมกันในกุฎีใกล้ไม้กุ่มน้ำ ณ.พระวิหารเชตวัน แต่มิได้อธิบายเหตุของการเลือกแสดงเฉพาะ 7 พระองค์นี้ไว้

ในอาฏานาฏิยสูตร ทีฆนิกาย ที่กล่าวถึงการบูชาพระอดีตพุทธ ก็ได้เริ่มถวายนมัสการแด่พระพุทธเจ้า 7 พระองค์ เริ่มตั้งแต่พระพุทธเจ้าวิปัสสี จากนั้นก็นมัสการพระพุทธเจ้าอีก 6 พระองค์ตามที่ได้อ้างถึงมาแล้วในมหาปทานสูตร ส่วนความในอาฏานาฏิยปริตต์ นอกจากจะกล่าวถึงการนมัสการพระพุทธเจ้า 7 พระองค์แล้ว ยังกล่าวนมัสการพระพุทธเจ้าอีก 28 พระองค์ด้วย ทำให้พอเห็นได้ว่าอาฏานาฏิยปริตต์นั้นยอมรับว่าพระพุทธเจ้าทั้ง 7 พระองค์เป็นพระพุทธเจ้าที่ปรากฏพระนามในการแสดงธรรมของพระพุทธเจ้าด้วยพระองค์เอง ส่วนอีก 21 พระองค์เป็นการเพิ่มเติมขึ้นมาภายหลัง[20]

เรื่องราวของพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ในพระอุโบสถ เริ่มจากลำดับพระพุทธเจ้าตามพุทธวงศ์ดังนี้คือ วิปัสสี สิขี เวสสภู กกุสันธะ โกนาคมนะ กัสสปะและโคตมะ แต่เรื่องราวในจารึกมีเพิ่มเติมจากในพุทธวงศ์ เช่น มีส่วนแสดงปาฏิหาริย์ของพระอัครสาวก เมื่อเปรียบเทียบเนื้อความในจารึกกับคัมภีร์ต่างๆแล้ว การพบถ้อยคำพิเศษในจารึกทำให้เชื่อได้ว่าน่าจะมีที่มาจากเนื้อหาที่กระจัดกระจายอยู่ในมหาปทานสูตร[21] แต่นำมาเรียบเรียงใหม่ให้เป็นเรื่องราวเดียวกัน

[18] สัมภาษณ์ พระครูชุมพลวุฒิกร เจ้าอาวาสวัดองค์ปัจจุบัน สิงหาคม 2542
[19] ดูใน พระสูตรและพระอรรถกถาแปล ทีฆนิกาย มหาวรรค เล่มที่ 2 (มหามกุฏราชวิทยาลัย 2525), หน้า 1-18
[20] ดูใน สุตตันตปิฎก มหาวรรค มหาปทานสูตร หน้า 77-95



จารึกประกอบภาพในพระอุโบสถ วัดชุมพลนิกายาราม (ภาพ: ศิรินทร์ ใจเที่ยง 2542)

ตัวอย่างจารึก

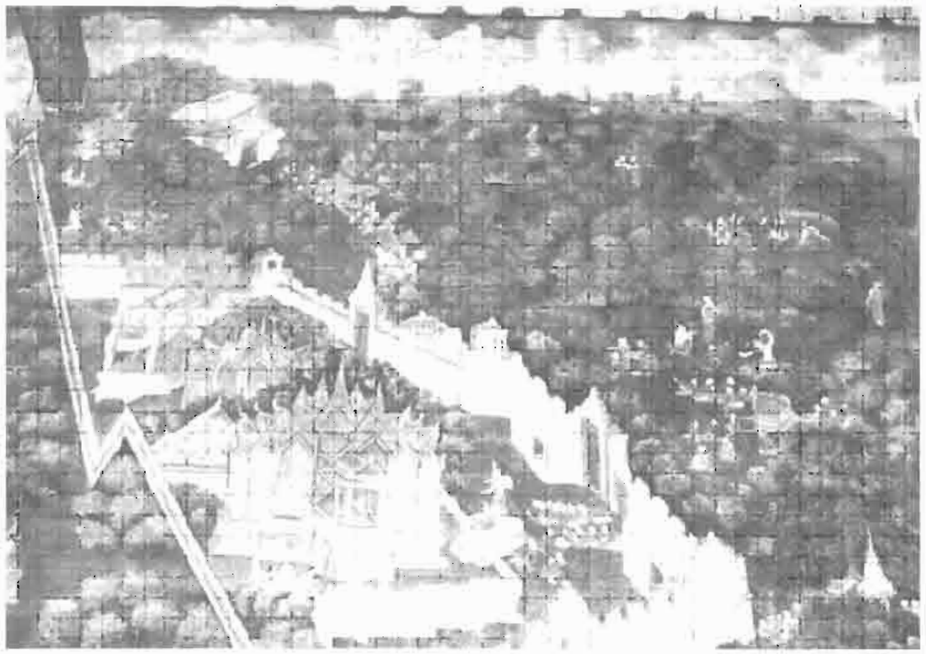
ความว่า พระสิขีโพธิสัตว์บารมีเต็มแปดอสงไขย จุติจากดุสิตภพ ปฏิสนธิในครรภ์พระนางปภาวดีมเหสีพระเจ้าอรุณราชในอรุณวะดีนคร อยู่ในพระครรภ์ 10 เดือน ประสูติในสวนนิสะภะอุทยาน เสด็จประพาสสวนอุทยานเห็นเทวฑูตทั้ง 4 คือ คนแก่ คนไข้ คนตายและรูปบรรพชิต ได้ความสังเวชและยินดีในเพศบรรพชิต ทรงช้างพระที่นั่งออกมหาภิเนกษกรม อำมาต 3 แสน 7 หมื่นก็บวชตาม ทรงกระทำทุกกระกิริยาสิ้นแปดเดือนแล้ว จึงหลีกจากหมู่บรรพชิตนั้นไป ณ วันไพศาขะบูรณมี เวลาเช้ารับข้าวมธุปายาสที่ธิดาปิยะทัสสีเสรฐีถวาย บริโภคเสร็จแล้วเสด็จไปลาคลงใต้ต้นบุญฑริกมหาโพธิ์มะม่วงขาว นั่งคู้บรรลังก์ตรึกธรรมได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า แล้วเหาะไปยังมิคาจิระอุทยานใกล้อรุณวะดีนคร พวกบรรพชิต 3 แสน 7 หมื่นซึ่งบวชตามพระองค์อยู่ก่อนนั้นมาเฝ้า ได้ฟังธรรมจักก์เทศนา ได้อรหรรตบวชเป็นเอหิภิกขุ อภิภูกุมารแลสัมภวะกุมารทั้งสองผู้น้องต่างมารดาของพระพุทธสิขี กับทั้งบริวารทั้งแสนหนึ่งมาเฝ้า ได้ฟังธรรมเทศนาได้พระอรหรรต บวชเป็นเอหิภิกขุ รวมเป็นพุทธบรรพสัช 4 แสน 7 หมื่น พระอภิภูเถระ 1 พระสัมภวะเถระ 1 เป็นคู่อรรคสาวก พระองค์มีบริสัษทั้ง 4 บริบูรณ์ ครั้งหนึ่งพระพุทธสิขีเสด็จเหาะไปพรหมโลกกับพระอภิภูอรรคสาวก พระองค์ให้พระอภิภูเทศนาแก่พรหมและพรหมบริสัษ และให้พระอภิภูทำปาฏิหาริย์กายเบื้องล่างหายไปบ้างกายเบื้องบนหายไปบ้างแล้วพระองค์ให้พระอภิภูกล่าวคาถามีเสียงอันดังหมื่นโลกธาตุแล้วพระพุทธสิขีกับพระอภิภูกลับลงมาถึงพระวิหารที่อยู่ พระองค์ถามภิกษุบรรพสัชว่าได้ยินเสียงพระอภิภูหรือไม่ ภิกษุทั้งปวงรับว่าได้ยิน ในสาสนาพระพุทธสิขีนั้น พระสิทธัตถะโพธิสัตว์เกิดเป็นกษัตริย์ในเมืองบริภูตตันคร ทรงพระนามว่าพระเจ้าอรินทมะ พระพุทธสิขีได้อุบัติในโลกแล้ว พระเจ้าอรินทมะกับบริวารมากกว่าแสนออกเที่ยวตามหาพระพุทธสิขีกับพระสงฆ์บริสัษมาถึงกรุงอรุณวะดีนคร พระเจ้าอรินทมะเสด็จออกพร้อมด้วยบริวารออกไปรับเชิญพระพุทธสิขี แล้วอาราธนารับอาหารบิณฑบาตรมหาทานในพระราชนิเวศน์ 7 วัน แล้วให้เปิดคลังผ้าสาฎกราคามากออกมาถวายพระพุทธสิขีกับบริวารทั้งปวง วันที่สุดมหาทานถวายข้างพระที่นั่งสีดังข้างเอราวัณ แล้วคิดประมูลกับปิยะภัณฑ์เท่าราคาข้าง อุทิศถวายแก่พระพุทธสิขี พระพุทธสิขีทรงพยากรณ์ว่าในกัลปที่ 31 พระเจ้าอรินทมะจะ

เนื้อหาในจารึกประกอบภาพพระพุทธเจ้า 7 พระองค์ที่วัดชุมพลนิกายารามนี้ ก็มีโครงสร้างคล้ายคลึงกันคือ ประกอบด้วยจำนวนอสงไขยที่พระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ได้บำเพ็ญบารมีมาแล้ว พระนามของพระพุทธเจ้าที่เสด็จมาอุบัติ ชาติตระกูลกำเนิดและพระนามของพุทธมารดา สถานที่ประสูติ การเสวยสุขในโลกียวิสัย(พระมเหสีและราชสมบัติ) ทรงพบเห็นเทวทูตทั้ง 4 และเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ ระยะเวลาในการบำเพ็ญเพียรและรับข้าวมธุปายาส (เหตุการณ์หลังจากรับข้าวมธุปายาสแล้วอธิษฐานลอยถาดทองนั้น พบเฉพาะในจารึกของพระพุทธเจ้าโคตมะ) รับหญ้าคา ตรัสรู้ใต้ต้นมหาโพธิ์ แสดงปฐมเทศนา เหตุการณ์หลังจากการปฐมเทศนาก็จะมีรายละเอียดแตกต่างกันออกไป บ้างเป็นการเผยแพร่พระพุทธศาสนา บ้างก็เป็นอิทธิฤทธิปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์และพระอัครสาวก พระโพธิสัตว์ที่เสวยชาติอยู่ในขณะนั้นและเหตุการณ์การได้รับพุทธพยากรณ์

ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายารามเคยมีเต็มผนังทั้งสี่ด้าน แต่ปัจจุบันได้ลบเลือนไปเสียมาก โดยเฉพาะที่แสดงภาพพระกกุสันโธ โกนาคมและกัสสโป ส่วนเรื่องของพระพุทธเจ้าวิปัสสีซึ่งเป็นอันดับแรกของพระพุทธเจ้า 7 พระองค์นั้น ถูกเขียนอยู่ที่ผนังด้านหลังพระประธานมาจรดที่เส้นสินเทาส่วนแรกของผนังด้านซ้ายมือของพระประธาน มีขนาดพื้นที่มากที่สุดเมื่อเทียบสัดส่วนของพื้นที่ภาพพระพุทธเจ้าพระองค์อื่นๆ อาจไปเป็นได้ว่าช่างเขียนได้ใช้มหาปทานสูตรเป็นแม่บทในการเขียนภาพและแสดงออกให้สอดคล้องกับเนื้อหาในคัมภีร์นั้น เนื่องจากพุทธประวัติส่วนนี้ถูกบรรยายไว้โดยพิสดารกว่าพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าองค์อื่นๆในชุด 7 พระองค์นี้ ซึ่งแม้แต่พระพุทธเจ้าโคตมะก็ยังแสดงไว้ไม่ละเอียดเท่า

ต่อจากเรื่องพระวิปัสสี ทางผนังซ้ายมือของพระประธานถูกแบ่งเป็นสามส่วนด้วยเส้นสินเทาตรงกลางระหว่างช่องหน้าต่างที่ 2 และ 4 ของผนังแสดงภาพพระสิขี ถัดมาเป็นพระเวสสภู ส่วนผนังขวามือของพระประธานก็แบ่งเป็นสามส่วนด้วยเส้นสินเทาเช่นเดียวกัน แสดงภาพพระกกุสันโธ พระโกนาคมและพระกัสสโป ตามลำดับ ส่วนภาพพระโคตมะแสดงไว้ที่ผนังอุดด้านหน้าพระประธานตลอดทั้งผนัง การแบ่งสัดส่วนเช่นนี้ดูเหมือนกับจะให้ความสำคัญกับพระพุทธเจ้าวิปัสสีและพระพุทธเจ้าโคตมะมากกว่าพระองค์อื่นๆ เนื่องด้วยพระวิปัสสีถูกกล่าวถึงเป็นพระองค์แรกในมหาปทานสูตร ส่วนพระพุทธเจ้าโคตมะเป็นพระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบันและองค์สุดท้ายในลำดับ 7 พระองค์

จากเรื่องราวในจารึก พิจารณาจากภาพจิตรกรรมที่ยังหลงเหลืออยู่ พบว่าถูกแสดงออกเป็นภาพที่มีโครงภาพคล้ายๆกัน ช่างเขียนได้เลือกเหตุการณ์ที่สำคัญๆมาแสดงไว้ดังนี้คือ ประสูติ พบเห็นเทวทูตทั้ง 4 เสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์ด้วยยานประจำพระองค์ที่แตกต่างกัน ปลงพระเมาลี บำเพ็ญเพียรโดยมีบริวารที่บวชตามเฝ้าปรนนิบัติ รับหญ้าคา ตรัสรู้ใต้ต้นมหาโพธิ์ เทศนาธรรมจักร เสด็จโปรดสัตว์ไปในที่ต่างๆ และการประทานพุทธพยากรณ์แก่พระโพธิสัตว์ในช่วงเวลานั้น เป็นที่น่าสังเกตว่ามีการแสดงเหตุการณ์เทศนาโปรดสัตว์ในที่ต่างๆหลังการตรัสรู้เสียมาก และมีเพียงส่วนของ



ภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม (ภาพ: ศิรินทร์ ใจเที่ยง 2542)

พระพุทธเจ้าโคตมะเท่านั้นที่แสดงภาพตอนอธิษฐานลอยถาดทองและตอนเสวยวิมุตติสุข ส่วนของพระองค์อื่นๆไม่ปรากฏ

ภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นอิทธิพลของการเขียนภาพแบบตะวันตกที่เน้นความสมจริงความเป็นเหตุเป็นผล ผสมผสานกับการเขียนแบบประเพณีที่มีมาก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งลักษณะการผสมผสานเช่นนี้ก็เริ่มปรากฏให้เห็นบ้างแล้วบางประการในช่วงของปลายรัชกาลที่3 แต่แสดงอย่างเด่นชัดในช่วงรัชกาลที่ 4 กล่าวคือช่างเขียนมีความพยายามที่จะเพิ่มมิติของภาพด้วยการแสดงระยะใกล้-ไกล ตามหลักทัศนียวิทยา เช่น ภาพฉากหลังเป็นท้องฟ้าที่มีก้อนเมฆใหญ่น้อยคล้ายกับภาพเขียนของตะวันตก มีความลึก-ตื้น มีการใช้แสงเงาอันเป็นวิธีเขียนภาพแบบตะวันตก ที่เห็นได้ชัดคือวิธีการเขียนภาพต้นไม้โดยใช้แปรงจุ่มสีอ่อนแก่ปัดให้เห็นเป็นปริมาตรทรงพุ่มใบ ต่างจากการเขียนต้นไม้แบบประเพณีที่นิยมเขียนสีเรียบแล้วจึงตัดเส้นใบเป็นกลุ่ม และความพยายามเขียนภาพให้มีความสมจริงมากขึ้น เช่น เขียนขนาดของบุคคลและสถานที่ให้สัมพันธ์กัน เขียนภาพน้ำเลียนแบบธรรมชาติแทนที่การวาดเป็นริ้วลายคลื่นอย่างโบราณ ละทิ้งองค์ประกอบภาพที่แออัดไปด้วยเหตุการณ์ต่างๆของบุคคลและสถานที่ หากแต่ปล่อยให้มีที่ว่างเหลือไว้ในภาพค่อนข้างมากโดยเขียนภาพท้องฟ้าและทิวทัศน์แทน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนอีกแห่งหนึ่งคือภาพจิตรกรรมที่อุโบสถวัดนายโรง เขตบางกอกน้อย

อย่างไรก็ตาม ช่างเขียนก็ยังคงขนบการวาดแบบเดิมที่มีความงามเป็นอย่างอุดมคติไว้ด้วย ที่สังเกตเห็นได้คือ ลายเส้นและทรวดทรงของตัวละครมีลักษณะเป็นลีลานาฏลักษณ์ เช่น ท่าทางกิริยาของพระโพธิสัตว์ขณะปลงพระเมาลี มีลีลาเอี้ยวตัวอ่อนช้อยผิดธรรมชาติ และยังคงใช้เส้นหยักฟันปลาหรือที่เรียกว่าเส้นสินเทา

ที่มีการคลี่คลายตัวมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3[22] เป็นเส้นแบ่งภาพแต่ละเรื่องออกจากกัน นอกจากนี้ การแสดงภาพพระพุทธองค์ยังคงใช้เทคนิคแบบโบราณ คือ ปิดทองที่พระวรกาย อันแสดงความเป็นบุคคลที่พ้นจากกิเลสตัณหาของโลก ดังนั้นจึงมีสีพระวรกายผิดจากคนธรรมดา ทรงห่มจีวรสีแดงแบบผ้ารัดตนกัมพลตามแบบโบราณ มีฉัพพรรณรังสี หรือแม้แต่ภาพบุคคลอื่นๆ ที่เป็นกษัตริย์ ก็ยังคงทรงเครื่องแบบละครอยู่ แต่เมื่อพิจารณาภาพรวมทั้งหมดเปรียบเทียบกับในสมัยก่อนหน้านี้ก็นับได้ว่าแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงที่นับว่ารวดเร็วของเทคนิคการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภายใต้สภาพสังคมและกระแสความคิดในสมัยรัชกาลที่ 4 ทั้งที่ช่างเขียนอาจจะเป็นรุ่นเก่ากลุ่มเดิมที่ทำงานต่อเนื่องมาจากสมัยรัชกาลที่ 3 แต่มีการปรับตัวให้เข้ากับสภาพใหม่ๆ หรือจะเป็นช่างเขียนรุ่นใหม่เลยก็ตามที

เมื่อพิจารณาจากแง่มุมของการแสดงออกด้านจิตรกรรมทั้งที่วัดสุทัศนฯ และวัดชุมพลฯแล้ว แม้จะมีสิ่งที่เริ่มแสดงให้เห็นแนวคิดใหม่ของภาพที่วัดสุทัศนฯ คือ การแสดงภาพประวัติพระอดีตพุทธด้วยเหตุการณ์ต่อเนื่องเป็นเรื่องราว เช่นเดียวกับภาพวาดพุทธประวัติหรือทศชาดก ซึ่งแตกต่างจากการวาดภาพเรื่องพระอดีตพุทธที่วาดเพียงแถวพระพุทธเจ้าเรียงต่อเนื่อง อันเป็นแบบแผนที่เคยมีมาในอดีต[23] และภาพที่แสดงรายละเอียดอย่างพยายามให้สมจริงมากขึ้น (ซึ่งอาจารย์ น. ณ ปากน้ำ เห็นว่าคงมีฝีมือซ่อมของช่างสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 อยู่ด้วย)[24] หากแต่ภาพส่วนใหญ่ยังแสดงออกแบบจารีต ในขณะที่วัดชุมพลฯมีลักษณะของความทันสมัยมากกว่า

ส่วนการพิจารณาในมิติของเนื้อหาหลัก สังเกตเห็นว่าทั้งจากจารึกและภาพจิตรกรรม มีเหตุการณ์สำคัญที่ปรากฏที่วัดสุทัศนฯ แต่ไม่ปรากฏเลยที่วัดชุมพลฯ คือ ตอนปราบพระยามาร แสดงยมกปาฏิหาริย์ และเสด็จลงจากดาวดึงส์ ซึ่งเป็นตอนที่แสดงให้เห็นปาฏิหาริย์และความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะ

ทั้งนี้ การเลือกที่จะหยิบยกเรื่องจากมหาปทานสูตรที่มิได้แสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ของพระพุทธองค์อาจจะเนื่องด้วยอิทธิพลจากการเคลื่อนไหวใหญ่ทางศาสนาของกลุ่มธรรมยุติในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (ทั้งก่อนครองราชย์และขณะครองราชย์) ซึ่งการตั้งกลุ่มธรรมยุติถือเป็นจุดเปลี่ยนแปลงในประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา เป็นการฟื้นฟูการปฏิบัติตัวของพระสงฆ์ไทยขึ้นเป็นครั้งแรกอย่างจริงจังหลังจากตั้งกรุงเทพฯ เป็นต้นมา[25] หัวใจของธรรมยุติคือการกลับไปสู่พระสัทธรรมที่เป็นพุทธวจนะครั้งพุทธกาลด้วยการใช้ปัญญา และปฏิบัติตามทางสายกลางของพุทธองค์ รวมทั้งมีการใช้ความคิดที่มีเหตุผลตามแบบตะวันตก พระวชิรญาณทรงสอนให้คณะสงฆ์ธรรมยุติ รู้จักแยกระหว่างความเชื่อที่มีเหตุผล

22 สันติ เล็กสุขุม. "จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณีมาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน." ในศิลปวัฒนธรรม (ธันวาคม, 2548). หน้า 190-192

23 สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกเปลี่ยนตาม (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, มีนาคม, 2548). หน้า 169

24 สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. หน้า 169

25 ธิจฉรา กาญจโนมัย. "การฟื้นฟูพระศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2325-2394)" (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523). หน้า 156

และความเชื่อในสิ่งที่ไม่สามารถอธิบายได้ ในขณะที่สังคมไทยเชื่อในเรื่องโชคลาง ของขลัง ผีสาง และปาฏิหาริย์ต่างๆ พระสงฆ์ธรรมยุติจะถูกสอนไม่ให้เชื่อในสิ่งเหล่านี้ เรื่องนิทานชาดกและปาฏิหาริย์ในพุทธประวัติก็ให้ถือเสมือนเป็นนิยายธรรมดาเท่านั้น[26]

ความพยายามของกลุ่มธรรมยุติที่เห็นเป็นรูปธรรม ได้แก่ การแก้ไขขนาดและลักษณะของพระพุทธรูปให้มีลักษณะคล้ายมนุษย์มากขึ้นแทนที่จะเป็นลักษณะอย่างในอุดมคติ (เช่น ที่วัดกันมาตุยาราม) ตลอดจนมีการเรียบเรียงคัมภีร์พุทธประวัติขึ้นใหม่ (ปฐมสมโพธิ) โดยใช้พระพุทธเจ้าศากยมุนีเป็นศูนย์กลางของเรื่อง ตัดส่วนที่เป็นอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ซึ่งแสดงให้เห็นความยิ่งใหญ่ของพุทธภาวะและเรื่องราวเกี่ยวกับพระอดีตพุทธเจ้า ซึ่งมีความหมายทางสัญลักษณ์แฝงอยู่อย่างลึกซึ้งออกไปเกือบทั้งหมด[27] ดังนั้น การแสดงออกของเรื่องและภาพที่วัดชุมพลฯ นี้ จึงเป็นความพยายามที่จะหลีกเลี่ยงจารีตของโครงสร้างในเนื้อหาตามแบบเดิมด้วยการจงใจ "ข้าม" เหตุการณ์สำคัญ 3 เหตุการณ์ดังกล่าวที่เป็นหัวใจของการเล่าเรื่องตามจารีตเดิมไป และให้ความสำคัญกับภาพแสดงการเทศนาเผยแผ่พระศาสนาของพระบรมศาสดาและพระสาวกทั้งหลายไปในที่ต่างๆ เช่นเดียวกับที่รัชกาลที่ 4 ทรงเลือกพระธรรมยุติที่พระองค์ทรงคุ้นเคยและมีความสามารถไปเผยแพร่พุทธศาสนาตามที่ต่างๆ ที่ทรงเห็นสมควร เช่น ไปสถาปนาธรรมยุตินิกายที่ลังกาทวีป ไปเมืองเขมร และไปตามภูมิลำเนาเดิมของพระสงฆ์รูปนั้นๆ[28] และน่าสังเกตว่าภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวกเมื่อออกบิณฑบาตรหรือโปรดไปในที่ต่างๆจะห่มจีวรมิดชิดทุกภาพสันนิษฐานว่าเป็นครองจีวรตามแบบธรรมยุติ[29]

การเคลื่อนไหวและการเปลี่ยนแปลงที่กล่าวมาข้างต้น เป็นผลมาจากสมัยรัชกาลที่ 3 อันเป็นรัชกาลที่มีประเด็นทางสังคมนำไปสู่การเคลื่อนไหวปรับเปลี่ยนในงานช่าง[30] ต่อเนื่องมายังสมัยรัชกาลที่ 4 ที่บ้านเมืองปรับตัวรับมือกับอิทธิพลความเจริญของตะวันตกให้มีความเจริญก้าวหน้าทุกๆ ด้าน มีสัมพันธไมตรีกับต่างประเทศซึ่งได้นำความรู้วิทยาการต่างๆ ศิลปและวัฒนธรรมเข้ามาเผยแพร่ จึงทำให้ชีวิตและค่านิยมเกิดการปรับเปลี่ยนไปตามยุคสมัย ผสานเข้ากับการปฏิรูปพุทธศาสนาครั้งใหญ่โดยกลุ่มธรรมยุติซึ่งมีรัชกาลที่ 4 เองเป็นผู้นำ ก่อนที่จะเป็นพระเจ้าแผ่นดิน เมื่อขึ้นครองราชย์แล้ว การจัดการเรื่องศาสนาและองค์การคณะสงฆ์มักเป็นไปตามพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเท่ากับพระองค์ทรงดำรงตำแหน่งองค์อัคร-ศาสนูปถัมภกและผู้นำทางศาสนาไปในตัว[31] อันส่งผลกระทบต่องานวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาและงานช่างอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ดังนั้น จิตรกรรมไทยแบบประเพณีซึ่งมีรูปแบบเฉพาะตัวมาเป็นเวลาช้านานก็จึงคลี่คลายการแสดงออกตามไปด้วย

26 นฤมล ธีรวัฒน์. "พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว" (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2525). หน้า 118

27 เสมอชัย พูลสุวรรณ. สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. หน้า 109

28 นฤมล ธีรวัฒน์. "พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว". หน้า 229

29 การครองจีวรแบบธรรมยุติคือ นุ่งอุตราสงฆ์ม้วนชายเข้ามาข้างซ้าย เหน็บชายบนเหนือสะดือ ไม่ทำชายพก ริมผ้าข้างล่างทำให้ปกแข้งเพียงแข้ง เมื่อเข้าที่ประชุมหรืออยู่นอกอารามนอกที่อยู่ รัดประคดเอว ห่มอุตราสงฆ์ม้วนซ้ายเข้ามาคลุมเหมือนกัน ในอารามหรือในที่อยู่เปิดบ่าซ้าย เปิดบ่าขวา แหวกลูกบวบ เอามือขวาออกทางกลีบจีวร กลัดรังดุม สังฆาฏิใช้ซ้อนกับอุตราสงฆ์ห่มเข้าบ้าน. อ้างใน ธิจฉรา กาญจโนมัย. "การฟื้นฟูพระศาสนา ใน*สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ 2325-2394)*". หน้า 153

30 สันติ เล็กสุขุม. จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม. หน้า 18

31 นฤมล ธีรวัฒน์. "พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว". หน้า 204

บรรณานุกรม

ชาดก ใสกัดถกึมหานิทาน.โรงพิมพ์สยาม,2526

นิธิ เอียวศรีวงศ์.ปากไก่และใบเรือ.กรุงเทพฯ:แพรวสำนักพิมพ์,2538

นฤมล ธีรวัฒน์.พระราชดำริทางการเมืองของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2525

บำเพ็ญ ระวิน.ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับแนวคิดเรื่อง "พุทธะ" ในเอกสารล้านนา.วรรณกรรมพุทธศาสนาในล้านนา.สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,2540

ประวัติวัดชุมพลนิกายาราม

พระปริยัติเวที.พระไตรปิฎกแปลย่อ พระสุตตันตปิฎก (ทีฆนิกาย).ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์

พระสูตรและพระอรรถกถาแปล ทีฆนิกาย มหาวรรค เล่มที่ 2 ภาคที่ 1.มหามกุฏราชวิทยาลัย,2525

พระสูตรและพระอรรถกถาแปล ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ เล่มที่ 9 ภาคที่ 2.มหามกุฏราชวิทยาลัย,2527

พระสูตรและอรรถกถาแปล อปทาน.เล่มที่ 8 ภาคที่ 1.มหามกุฏราชวิทยาลัย,2528

เฟื้อ หริพิทักษ์ และ อนันต์ วิริยพินิจ.การศึกษาวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนังของไทย.เสนอต่อสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2531

มธุรัตถวิลาสินี อรรถกถาพุทธวงศ์ ฉบับภูมิพโลภิกขุ บาลี-ไทย ภาค 1-2

วรรณิภา ณ สงขลา.การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระวิหารหลวง วัดสุทัศนเทพวราราม.กรุงเทพฯ:กรมศิลปากร,2531

สันติ เล็กสุขุม.จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณีมาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยในปัจจุบัน.ศิลปวัฒนธรรม ฉบับเดือนธันวาคม 2538 ,หน้า 190-192

สันติ เล็กสุขุม และ กมล ฉายาวัฒนะ.จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา.กรุงเทพฯ:เจริญวิทย์การพิมพ์,2524

สันติ เล็กสุขุม.จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม.กรุงเทพฯ:เมืองโบราณ,2548

เสมอชัย พูลสุวรรณ.สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์,2539

ศิลป์ พีระศรี.วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย.กรมศิลปากร, 2502

อัจฉรา กาญจโนมัย.การฟื้นฟูพระศาสนาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ. 2325-2394).วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์มหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2523

แสง : มิติที่สี่ในละครเวที

*สมพร ฟูราจ**

คนส่วนใหญ่เมื่อพูดถึงละคร ก็มักจะนึกถึงนักแสดง การแสดงและบทละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบของละครที่เห็นได้ชัดเจน อันที่จริงแล้วละครสมัยใหม่อาศัยปัจจัยอื่นๆ ที่อาจจะมองเห็นไม่ชัดมากนัก แต่ก็มีบทบาทสำคัญต่อการแสดงจนขาดไม่ได้พอๆ กับนักแสดงหรือบท ปัจจัยเหล่านี้ก็คือเทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการแสดง ฉาก แสง เสียงและภาพ

เทคนิคสำคัญที่จะพูดถึง ณ ที่นี้ก็คือ แสง (Lighting) ซึ่งเป็นส่วนสำคัญมากที่สุดส่วนหนึ่งในองค์ประกอบภาพในละครเวที แสงนอกจากจะมีบทบาทหลายอย่าง ตามลักษณะที่เป็นแหล่งที่มาของภาพแล้ว ยังเป็นองค์ประกอบทางภาพที่ทรงพลังมาก ถ้าพิจารณาจากจุดประสงค์เบื้องต้นของแสง จะเห็นว่าแสงทำหน้าที่ไม่เพียงแต่ให้ความสว่างแก่ผู้แสดง และพื้นที่แสดง แต่แสงยังสร้างอารมณ์ บ่งบอกความเปลี่ยนแปลงของเวลา ช่วยเปลี่ยนที่การแสดงจากด้านหนึ่งของเวทีไปสู่อีกด้านหนึ่ง และในบางครั้งมีการใช้แสงสร้างเทคนิคพิเศษให้เกิดความแปลกแตกต่างตามเนื้อหาของเรื่อง ดังคำกล่าวเกี่ยวกับบทบาทอันหลากหลายของแสงที่ว่า "Good lighting adds space, depth, mood, mystery, parody, contrast, change of emotion, intimacy, fear." (การให้แสงที่ดีเพิ่มพื้นที่ว่าง ความลึก อารมณ์ ความลึกลับ การล้อเลียน ความแตกต่าง การเปลี่ยนแปลง ความรู้สึก ความใกล้ชิด ความกลัว) นอร์แมน เบล เกดเดส (Norman Bel Geddes (1893-1958)) ผู้กล่าวข้อความนั้น เป็นนักออกแบบเวทีเชิงจินตนาการชาวอเมริกันผู้ดำเนินรอยตามผู้กำกับและนักออกแบบองค์ประกอบเวทีชาวสวิสชื่ออดอลฟ์ อาเพีย (Adolphe Appia : 1862-1928) ซึ่งอาเพียนี่เองเป็นผู้ให้ความสำคัญกับองค์ประกอบสี่ประการ ในการออกแบบองค์ประกอบการแสดง คือ ฉากในแนวตั้ง พื้นเวทีในแนวนอน นักแสดงที่เคลื่อนที่บน

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เวทีและแสง อาเพียเน้นถึงความสัมพันธ์ที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ ระหว่างเนื้อหาและความหมายของบทละคร นักแสดง กับฉากและแสง ด้วยแนวคิดนี้ อาเพียจึงต่อต้านกลุ่มที่นิยมใช้ฉากที่ทำขึ้นจากผ้าใบวาดภาพสองมิติ แขวนหรือตั้งวางไว้บนเวทีซึ่งใช้พื้นที่เวทีมากกว่านักแสดง อาเพียได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้เสนอทฤษฎีใหม่ในการออกแบบฉากและแสงสำหรับละครเวทีตอนปลายคริสตวรรษที่ 19 เวียรา เมารี รอเบิร์ตส กล่าวถึงอาเพียในหนังสือ On Stage: a history of theatre (1974) ว่า อาเพียต้องการละทิ้งภาพวาดและฉากผ้าใบและสร้างอารมณ์ตามความต้องการของบท โดยใช้การผสมผสานสีจากแสง และระดับความเข้มของแสงที่พอเหมาะ เพื่อส่งเสริมการแสดงของนักแสดง ใช้ฉากหลัง ที่เป็นกลางด้วยเวทีที่ต่างระดับ และที่ว่าง ซึ่งฉากดังกล่าวจะดูมีชีวิตชีวา เมื่อมีแสงไฟและนักแสดงเคลื่อนไหวขึ้นลงในพื้นที่นั้น ดังนี้ ละครเวทีได้บรรลุถึงแก่นความจริง คือ การสร้างบรรยากาศการแสดงนั่นเอง ซึ่งเวียรา เมารี รอเบิร์ต เรียกว่า "the new aesthetic-illusion via atmosphere (สุนทรียภาพใหม่-บรรยากาศสร้างภาพลวงตา)" นับเป็นจุดเริ่มต้นของการออกแบบองค์ประกอบการแสดงตั้งแต่นั้นมาจนถึงปัจจุบัน

ในบทความนี้จะขอกล่าวถึงผู้กำกับและนักออกแบบองค์ประกอบการแสดงที่สำคัญ คือ อดอลฟ อาเพีย (Adolphe Appia : 1862-1928) และ กอร์ดอน เครก (Gordon Craig : 1872-1966) ทั้งนี้ เนื่องจากงานของทั้งสองคนเริ่มขึ้น หลังจากการผลิตหลอดไฟฟ้าในปี 1879 ดังนั้นจะขอย้อนกล่าวถึงสภาพของโรงละคร เวทีและการออกแบบองค์ประกอบการแสดงซึ่งเป็นที่นิยมกันก่อนที่อาเพียจะนำเข้าสู่การออกแบบแนวใหม่

เนื่องจากละครเวทีได้รับแบบแผนมาจากวัฒนธรรมตะวันตก ทั้งทางด้านรูปแบบการแสดง และโครงสร้างของโรงละคร เราจึงต้องศึกษาพัฒนาการด้านต่างๆ ที่เกี่ยวกับละครตะวันตกในสองด้านนี้ด้วย ตั้งแต่ยุคเริ่มแรกของละครเวที นับจากกรีก โรมัน

ภาพที่ 1 : โรงละคร Teatro Olimpico ที่ Vicence

มาจนถึงคริสศตวรรษที่ 15 การแสดงส่วนใหญ่จัดขึ้น ณ เวทีแสดง ซึ่งตั้งอยู่กลางแจ้ง หรือผลัดเปลี่ยนที่แสดงไปตามสถานที่สาธารณะ เช่น บริเวณลานตลาด จตุรัสกลางเมือง หรือบริเวณลานหน้าโบสถ์วิหาร การแสดงจึงอาศัยแต่เพียงแสงตามธรรมชาติเท่านั้น จนมาถึงยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการหรือเรอเนซองส์ (Renaissance) โดยเริ่มจากประเทศอิตาลีนับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 15 เป็นต้นไป มีสิ่งก่อสร้างทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญๆ เกิดขึ้นมากมาย และหนึ่งในผลงานเหล่านี้ก็คือ โรงละครถาวรแห่งแรกของยุโรป

โรงละคร Teatro Olimpico (ภาพที่ 1) ออกแบบโดยปาลาดิโอ (Palladio) ในคริสต์ศตวรรษที่ 1580 โดยใช้เวลาสร้างถึงห้าปี จึงแล้วเสร็จ เปิดใช้แสดงได้ในปี ค.ศ. 1585 ปาลาดิโอนำความรู้ที่ได้จากการศึกษาตำราเกี่ยวกับสถาปัตยกรรมของโรงละครที่วิทรูฟ (Vitruvius : 70-15 BC) ศิลปินชาวโรมันได้เขียนไว้ โรงละครที่เขาออกแบบจึงมีเอกลักษณ์และความสง่างามของศิลปะและสถาปัตยกรรมโรมันอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะด้านหน้าของเวทีที่ตกแต่งด้วยลวดลายอันวิจิตรของศิลปะแบบโกธิค (Gothic) ประดับประดาด้วยรูปปั้นของเทพเจ้า กษัตริย์ นักรบ นักปราชญ์และศิลปินจากบริเวณคนดู ไม่ว่าจะมองจากมุมไหนก็ตาม สามารถมองเห็นถนนสายเล็กๆ 5 สาย อยู่ด้านหลังช่องประตู ถนนทั้ง 5 สายนี้ค่อยๆ สอบแคบและลาดชันขึ้นจนในที่สุดก็หายไปจากสายตา เป็นเทคนิคที่ได้มาจากการวาดภาพแบบทัศนียภาพ (Perspective) หมายถึงว่าตั้งแต่หลังซุ้มประตูนี้ ทุกๆ ความลึก 1 เมตร จะมีการยกพื้นสูงขึ้น 10 เซนติเมตร ถนนสายกลางที่เห็นในภาพมีความลึกประมาณ 7 เมตร จะถูกสร้างให้มีความลาดชันจากพื้นปกติขึ้นไป บ้านเรือนสองข้างถนนก็ถูกย่อสัดส่วนลงไปตามลำดับเช่นกัน พื้นที่ด้านหลังซุ้มประตูไม่ใช่พื้นที่สำหรับนักแสดง ใช้เป็นเพียงฉากเท่านั้น ส่วนนักแสดงใช้บริเวณด้านหน้าซึ่งเหลือความกว้างประมาณ 7 เมตร ลึก 3 เมตร ซึ่งเป็นพื้นที่ไม่มากเลย เมื่อเทียบกับพื้นที่ที่หายไปเพราะใช้ประโยชน์ไม่ได้

การสร้างเวทีละครโดยใช้หลักทัศนียภาพ (Perspective) มาใช้เพื่อให้ดูเป็นสามมิติ ให้ด้านหน้ากว้างด้านหลังแคบและชันขึ้น การสร้างฉากที่ชิ้นหน้าใหญ่กว่าชิ้นหลังๆ เป็นที่นิยมกันในยุโรปโดยทั่วไป แต่ที่นิยมกันมากคือการวาดภาพฉากละครลงบนผืนผ้าใบแขวนไว้ด้านหลังสุดของเวที ภาพเหล่านี้มักจะเป็นผลงานของศิลปินมีชื่อ อย่างเช่น ภาพเลียวนาร์โด ดา วินชี (Leonardo da Vinci) ภาพของราฟาเอล (Raphael) ที่มีความโดดเด่นทางด้านการใช้แสงและเงา และรายละเอียดที่เหมือนจริง

ภาพที่ 2 : โรงละครในเมืองมิวนิค สร้างในสไตล์บาโรค (Baroque)

ภาพที่ 2 เป็นภาพโรงละครแห่งหนึ่งในเมืองมิวนิค สร้างสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 17 กรอบเวทีที่สร้างและตกแต่งอย่างวิจิตรเพราะต้องการสร้างภาพและบรรยากาศให้คนดูรู้สึกดังกับว่าการแสดงที่อยู่ข้างหลังกรอบภาพนี้เป็นอีกโลกหนึ่ง ต่างจากโลกของผู้ชมในโรง

ในขณะที่วิวัฒนาการของการแสดงเปลี่ยนไปในทุกๆ ด้าน ไม่ว่าโรงละคร เวทีแสดง ฉาก และรูปแบบการแสดงที่กำลังไปสู่บัลเลต์และโอเปร่า ในด้านแสงกลับเป็นไปอย่างช้าและเป็นไปตามพัฒนาการของเวทีและฉากมากกว่าอุปกรณ์แสงที่มีใช้ในสมัยนั้น คือเทียนและตะเกียงน้ำมันแขวนหรือติดตั้งไว้เหนือบริเวณเวทีแสดง หรือเหนือบริเวณผู้ชม เป็นลักษณะแบบไฟระย้า (Chandelier) สำหรับเวทีบางแห่งที่แขวนเหนือเวทีไม่ได้ก็นำไปตั้งวางเรียงรายเป็นแถวไว้ที่พื้นด้านหน้าแนวขอบเวที จึงเป็นที่มาของคำว่า Footlights เพื่อส่องให้เห็นนักแสดง หรือ วางไว้เป็นบริเวณๆ หน้าฉากบ้าง หลังฉากบ้างหรือตามกรอบของเวทีบ้าง ก็ใช้วัสดุทำฉากที่โปร่งเพื่อให้มองเห็น แสงลอดมาเป็นต้น เมื่อมีการใช้แก๊สก็เปลี่ยนจากตะเกียงน้ำมันเป็นตะเกียงแก๊ส ทำฟันเฟืองเป็นกลไกติดที่ท่อส่งแก๊สเพื่อเร่งและลดแก๊สให้เกิดแสงหรี่และจ้าได้ตามต้องการ แต่เป็นการเปลืองพลังงานและแรงงานมาก ประกอบกับปัญหาเรื่องควันเสียจากแก๊สทำให้ต้องหยุดพักการแสดงเป็นระยะ เพื่อเติมแก๊สและระบายอากาศเสีย โรงละครบางแห่งเคราะห์ร้ายเกิดไฟไหม้เพราะแก๊สและไฟก็มีเกิดขึ้นบ่อยๆ

ด้วยข้อจำกัดของอุปกรณ์และวัตถุดิบทางด้านแสง ทำให้มีการคิดค้น สร้างสรรหาวิธีที่จะทำให้ภาพบนเวทีเป็นที่ตื่นตาตื่นใจ เช่นการทำไดโอรามา (Diorama) ที่ใช้แสงเป็นตัวแปรทำให้ฉากมีสีดูเป็นธรรมชาติและสมจริงสมจังโดยการวางกระดาษแก้วที่มีสีไว้หน้าไฟหรือการขยับเคลื่อนไหวไฟในขณะมีการแสดง การเปลี่ยนทิศทางของไฟที่ส่องไปยังฉากผ้าใบ เป็นสิ่งเล็กๆ น้อยๆ ที่คนทำงานด้านแสงในยุคนั้นทำได้

การวาดภาพ Perspective แบบเฉียง (Oblique) โดยย้ายจุดรวมสายตาจากตรงกลางไปไว้ด้านข้างเสียช่วยลดความจำเจ น่าเบื่อ และเป็นการช่วยลดความขัดแย้งระหว่างฉากหลังและนักแสดงลงได้ การรื้อโครงสร้างเหนือเวทีให้สูงโปร่งขึ้น ทำให้เป็นรูปโดม (Dome) ผ่าครึ่งปรับผนังด้านหลังสุดของเวทีให้โค้ง (Cyclorama) เพื่อช่วยให้การสะท้อนแสงมีประสิทธิภาพขึ้น การใช้สีสว่างหรือลงสีเป็นท้องฟ้า ช่วยให้ดูไกลและกว้างขึ้น และเมื่อต้องการก็สามารถเปลี่ยนเวลาบรรยากาศโดยนำกระดาษสีหรือขวดแก้วสีมาวางข้างหน้าตะเกียงไฟ สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของวิวัฒนาการด้านแสง

ภาพที่ 3 Theatre Royal ของเมืองตูริน รอบปฐมทัศน์ในคริสต์ศตวรรษ 1740

จนกระทั่งมาถึงปลายศตวรรษที่ 19 เมื่อเอดิสันประดิษฐ์หลอดไฟฟ้าขึ้น สร้างความเปลี่ยนแปลงก้าวใหญ่กับการจัดแสงในโรงละครโดยตรง ลองนึกภาพการทำงานด้านการจัดแสงสำหรับการแสดงในยุคนี้ แต่ละรอบว่าจะต้องใช้จำนวนคนและเวลาเท่าใดเพื่อติดตั้งเทียนนับพันๆ เล่มในตำแหน่งที่ไม่สะดวกต่อการทำงานเสมอไป ถึงแม้จะมีการใช้ตะเกียงแก๊ส แต่อุปกรณ์ที่ใช้ก็ไม่สามารถติดตั้งโดยทั่วไปได้ ทำได้เฉพาะบริเวณพื้นที่ด้านหน้าเวทีเท่านั้นที่เดินสายท่อแก๊สเพื่อควบคุมการเปิด ปิด หรือลดความสว่างได้ ในบริเวณอื่นๆ ยังต้องประกอบด้วยตะเกียงเป็นดวงๆ ไป ดังนั้นเมื่อมีการติดตั้งหลอดไฟแสงสว่างมาแทนที่ การควบคุมการเปิด ปิดใช้งาน สามารถทำได้จากที่เดียว การทำงานจึงสะดวกขึ้น การค้นคิดสร้างสรรจึงทำได้มากขึ้น

ผู้ที่เห็นบทบาทและความสำคัญของแสงต่อการแสดงคนแรก คือ อดอล์ฟ อาเพีย (Adolphe Appia; 1862-1928) ชาวสวิสเซอร์แลนด์เป็นจิตรกรและมีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านกายภาพของเวทีละคร มีความสนใจในการแสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งมหาอุปรากรของริชาร์ด วากเนอร์ (Richard Wagner; 1813-1883) อาเพียทุ่มเทเวลามากในการศึกษา ติดตาม เฝ้าดูงานของวากเนอร์ทุกเรื่อง พร้อมทั้งศึกษาการออกแบบเวทีสำหรับโอเปร่า เขาคิดว่าการออกแบบฉากจะต้องสร้างความสัมพันธ์ระหว่างปัจจัยทางด้านกายภาพที่ประกอบด้วยฉาก นักแสดง และการแสดง และปัจจัยทางด้านจิตใจ ความรู้สึก อารมณ์ ดนตรี การแสดงออกของนักแสดง ทั้งสองด้านจะต้องมีความสอดคล้องและกลมกลืนกัน การแสดงจึงจะมีเอกลักษณ์

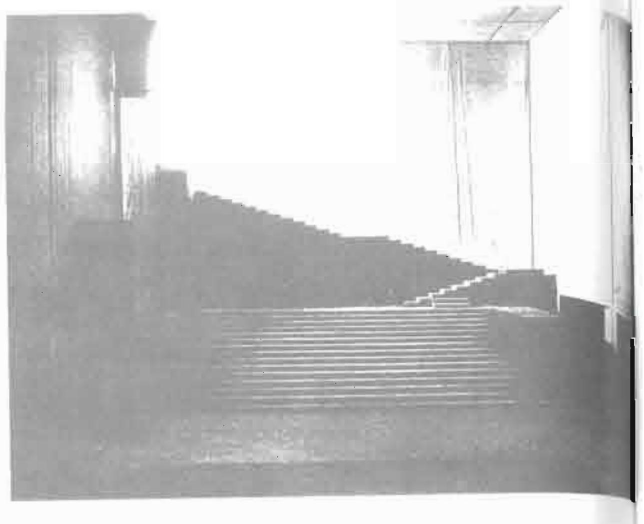
อาเพียไม่เห็นด้วยกับฉากที่เป็นภาพวาดอันแสนสวยงาม สมจริงสมจังด้วยขนาด แสงและสี หรือภาพที่เป็นตัวแทนสถานที่ไม่ว่าจะเป็นป่า ต้นไม้ ห้อง ตึก อาคารบ้านเรือน เพราะภาพยิ่งวาดดีเท่าไรก็ย่อมมีแสงและเงาอยู่ในตัวเองแล้ว และเพื่อจะให้เห็นภาพที่แขวนอยู่บนเวทีได้ชัดเจนก็จะต้องอาศัยแสงไฟส่อง หมายความว่าไฟทำหน้าที่เพียงส่องฉากให้คนดูเห็นเท่านั้น เมื่อนักแสดงปรากฏกายขึ้น แสงสว่างบนเวทีช่วยให้เห็นนักแสดง ช่วยสร้างมิติให้กับนักแสดง ช่วยให้เห็นการเคลื่อนไหว ให้ความมีชีวิตชีวา เห็นพื้นที่ที่นักแสดงใช้ ซึ่งจะทำได้ก็ต้องใช้แสงสว่างจำนวนหนึ่งอยู่แล้ว ความสว่างของแสงที่จัดไว้สำหรับการแสดงและทิศทางของแสงที่ส่องลงมาทำให้คนดูเห็นแสงและเงาที่เกิดขึ้นตามจริง ซึ่งอาจจะขัดแย้งกับแสงและเงาบนภาพวาดที่แขวนไว้ ความขัดแย้งอาจจะยิ่งเพิ่มมากขึ้นเมื่อภาพนั้น เป็นภาพ Perspective เพราะฉากวาดกลายเป็นองค์ประกอบที่ดูเทียม เพราะนักแสดงไม่สามารถเดินเข้าไปในฉากหรือจับต้องได้จริง และยิ่งจะดูแปลกเมื่อนักแสดงสูงกว่าประตูหรือทะลุเพดานห้อง

อาเพียมีความคิดว่าการออกแบบเวทีโดยใช้พื้นในระดับต่างๆ กัน เพื่อทำให้เกิดพื้นที่หลายๆ บริเวณ การใช้ขั้นบันได (steps) หรือพื้นลาดเอียง (slopes) ให้ความรู้สึกมั่นคง แข็งแกร่งต่อตัวนักแสดงเมื่อขึ้นไปยืน ในขณะเดียวกันก็ให้ความต่อเนื่อง ความอ่อนไหว กลมกลืน และทำให้เห็นพื้นที่รอบๆ ตัวนักแสดงมากขึ้น (ภาพที่ 4)

อาเพียให้คำอธิบายความหมายของฉากและการให้แสงของการแสดงองค์นี้ว่า "...เมื่อออฟีอุสค่อยๆ ก้าวเดินลงบันไดมา ก็จะนำแสงสว่างตามตัวเขาลงไปด้วย แต่เนื่องจากโลกเบื้องล่างนั้นมืดมน เขาก็จะค่อยๆ ถูกกลืนไปทีละน้อยๆ ..."

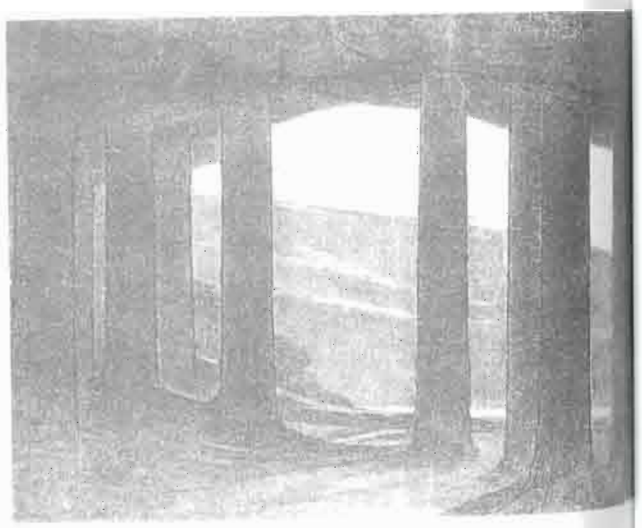
มีคำถามว่าฉากควรจะบอกสถานที่ของเรื่องราวที่แสดงหรือไม่

ฉากสำหรับการแสดงควรมีเท่าที่จำเป็น มีรูปร่าง รูปทรง หรือสัญลักษณ์ก็พอแล้ว ความหมายของฉาก อยู่ที่นักแสดงและความรู้สึกที่แสดงออกมา ประกอบกับตำแหน่งที่ยืน พื้นที่และบริเวณที่นักแสดงใช้ที่เหลือปล่อยให้แสงทำหน้าที่ต่อไป แสงที่ให้ความสว่างกับฉากเท่านั้น ย่อมไม่มีความหมายอะไร แต่แสงที่ส่องไปบนฉาก 3 มิติ แล้วเกิดเงาทอดยาวออกไป ทำให้ความเป็น 3 มิติสมบูรณ์ขึ้น แสงไม่อยู่กับที่ แสงเคลื่อนไหวได้ แสงทำให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของเวลาและสถานที่ และแสงยังช่วยให้นักแสดงปลดปล่อยอารมณ์ของตนเองได้อย่างเต็มที่



ภาพที่ 4 [illegible] Orpheus and Eurydice (1912) องค์ที่สอง [illegible]

ในปี 1896 อาเพียร์ออกแบบฉาก "ป่าศักดิ์สิทธิ์" ของ Parsifal ในองค์ที่ 1 เขาเขียนถึงการออกแบบนี้ว่า "ในบทเพลง ป่านี้แทนวิหาร จึงต้องมีลักษณะที่มีความสง่างาม (เพราะเป็นวิหารที่รักษาจอกศักดิ์สิทธิ์ของพระเยซู มีการเปลี่ยนภาพจากป่า ค่อยๆ กลายเป็นวิหารในตอนท้าย การวางแนวเส้นและการจัดต้นไม้ในป่าจะจัดแบบเดียวกับการวางเสาในวิหาร เมื่อภาพของป่าค่อยๆ จางออกจากสายตาของผู้ชม ภาพดังฝันของวิหารก็จะค่อยๆ ปรากฏขึ้น ในขณะที่ดนตรีบรรเลงความเศร้า สง่าและฝัน รากและโคนต้นจะค่อยๆ หายไป รวมทั้งพรรณไม้ประดับก็จะจางไป กลายเป็นเสาที่ตั้งอยู่บนแท่นหินแทนแสงอาทิตย์ยามกลางวัน ก็จะแปรเปลี่ยนไปเป็นแสงที่ประดับประดาในวิหารแทนเสาหินจะปรากฏขึ้นอย่างช้าๆ มาแทนที่ต้นไม้ป่า ผู้ชมจะเคลื่อนผ่านจากวิหารหนึ่งไปอีกวิหารหนึ่ง" (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 5 [illegible] เรื่อง พาร์ซิฟาล (Parsifal) [illegible] 1896

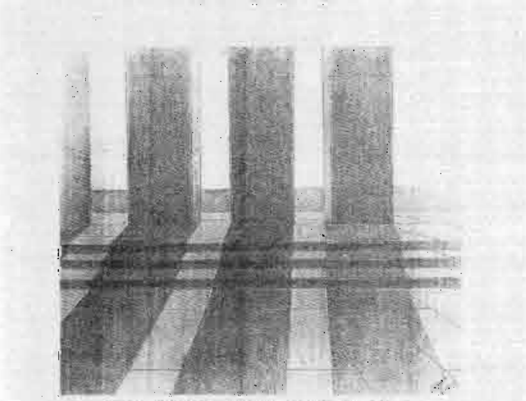
จากการบรรยายของอาเพีย เราสามารถคำนวนจำนวนของอุปกรณ์ไฟที่ต้องใช้เพื่อสร้างบรรยากาศและสถานที่ของป่าและวิหาร สามารถบอกตำแหน่งการแขวนไฟ หรือแม้กระทั่งการโฟกัสของไฟแต่ละดวง ตลอดจนการใช้สี การเปิดไฟว่าอะไรควรเปิดก่อนและอะไรหลัง เพื่อให้เห็นสีสันและความลึกลับของป่าที่ค่อยๆ กระจ่างชัดขึ้นเมื่อเคลื่อนเข้าสู่วิหาร

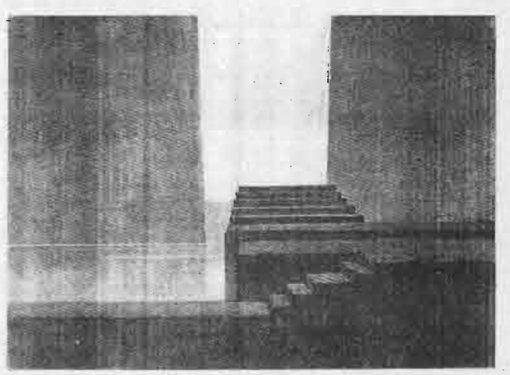
เมื่อพูดถึงอดอล์ฟ อาเพีย ในฐานะนักปฏิรูปการแสดงเพื่อมาสู่ยุคปัจจุบัน จำเป็นต้องพูดถึงกอร์ดอน เกร็ก (Gordon Craig; 1872-1958) ควบคู่กันไป เกร็กเป็นชาวอังกฤษ มีอาชีพเป็นนักแสดงก่อนมาเป็นผู้กำกับ/ผู้ออกแบบฉาก ถึงแม้บุคคลทั้งสองจะอยู่กันคนละมุมโลกแต่ก็มีความคิดเห็นเกี่ยวกับการออกแบบเวทีและบทบาทของแสงไปในทิศทางเดียวกัน เกร็ก ให้ความเห็นว่าฉากหรือองค์ประกอบฉากที่ไม่มีประโยชน์ต่อนักแสดงก็ไม่จำเป็นต้องนำไปวางไว้บนเวทีแสดง ฉากละครควรเป็นรูปทรงที่ธรรมดาที่สุด เช่น รูปทรงเรขาคณิต "...แสงและฉากมีความสัมพันธ์กันดูจดังคันชักของไวโอลินที่เคลื่อนไหวลื่นไหลไปตามเส้นสายเพื่อสร้างเสียงดนตรีหรือดูจดังปากกากับแผ่นกระดาษ..." เพราะแสงไม่อยู่กับที่ แสงเคลื่อนไหวและลูบไล้นักแสดง แสงดึงความสนใจของคนดูไว้ แต่กว่าคนดูจะรู้สึกได้ถึงความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ก็เมื่อการแสดงจบสิ้นลงแล้ว"

เกร็ก ออกแบบเวทีสำหรับละครหลายเรื่องโดยอาศัยความเรียบง่าย การใช้ระดับต่างๆ การใช้ม่านหรือแผงฉาก (panel) เลื่อนหรือจัดวางในตำแหน่งต่างๆ กัน งานสเก็ตที่น่าสนใจมากชิ้นหนึ่งของเกร็ก ให้ชื่องานว่า "The Steps" สร้างขึ้นในปีคริสต์ศตวรรษ 1905 แสดงให้เราเห็นและเข้าใจได้อย่างชัดเจนถึงคุณสมบัติต่างๆและบทบาทของแสงต่อฉากและการแสดง เพราะเป็นบรรยากาศ 4 แบบที่ต่างเรื่องต่างความหมาย แต่ใช้สถานที่เดียวกัน ใช้แสงเป็นตัวนำพาคนสู่มิติต่างๆ

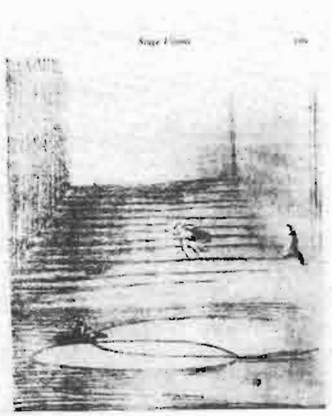
ในบรรยากาศที่ 1 (ภาพที่ 6) "เห็นบันไดเป็นขั้นๆ มีผู้คนอยู่ในอิริยาบทต่างๆ กัน มีอารมณ์ต่างกัน เป็นบรรยากาศที่สว่าง สดใส มีเด็ก 3 คนวิ่งเล่นกันเหมือนกับนกเล็กๆ ที่หากินอยู่บนหลังฮิปโปที่นอนหลับอยู่ เราไม่รู้ว่าเด็กๆ กำลังทำอะไรอยู่ ดูเหมือนกับไม่มีความหมายอะไรเลย แต่ถ้าในจินตนาการ คุณได้ยินเสียงเหมือนคนเต้น พร้อมกับเสียงระฆังเล็กๆ คุณจะเริ่มมองเห็นและเข้าใจความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้น

จากภาพสเก็ตของเกร็ก เราเห็นว่าการเปิดแสงด้านข้างจะให้ความสว่าง มีสีที่สดใส ไซโคลรามาด้านหลังเปิดกว้างให้ความรู้สึกของชีวิตที่เริ่มวันใหม่ที่เริ่มเห็นผู้คนมีชีวิตชีวา





ภาพที่ 6 : บรรยากาศที่หนึ่ง



ภาพที่ 7 : บรรยากาศที่สอง

บรรยากาศที่สอง (ภาพที่ 7) "บันไดยังอยู่เหมือนเดิม แต่มันจะจางหายไปเหมือนคนนอนหลับบนยอดของบันได ที่เป็นพื้นราบ เราเห็นเด็กชายหญิงหลายคน กระโดดไปมาเหมือนหิ่งห้อย ทางด้านหน้านี้ไกลจากเด็กที่สุดจะมีคลื่นแผ่นดินที่เคลื่อนไหวไปมาตามจังหวะการเคลื่อนไหวของเด็ก แผ่นดินเต้นรำ"

จากภาพสเก็ต ความสว่างจะดึงดูดความสนใจของคนดูไปที่กลุ่มเด็ก ๆ ที่เคลื่อนไหวไปตามจังหวะชีวิต ในขณะที่แผ่นดินซึ่งอยู่ใกล้สายตาคนดูก็เคลื่อนไหวไปด้วย มีความมืดที่ขวางกั้นระหว่างทั้งสอง

ภาพที่ 8 : บรรยากาศที่สาม

บรรยากาศที่สาม (ภาพที่ 8) "มีอะไรที่อายุมากขึ้น เดินขึ้นบันไดมา เป็นเวลาเย็นมากแล้ว ความเคลื่อนไหวเกิดจากชายคนหนึ่งที่เดินผ่านมา เขาเริ่มเดินไปตามลายเส้นบนพื้นที่มีลักษณะเป็นเขาวงกฎ เขาไม่สามารถไปถึงใจกลางได้ มีร่างหญิงสาวปรากฏขึ้นบนยอดสูงสุดของบันได คนผู้ชายหยุดนิ่ง ขณะที่หญิงสาวก็ก้าวเข้ามาหา ไม่แน่ใจว่าทั้งคู่จะได้พบกันหรือไม่ แต่ในขณะที่ออกแบบฉากนี้ ก็หวังว่าน่าจะได้พบกัน และชวนกันไปในเขาวงกฎ ผู้ออกแบบฉากให้ความสนใจกับชายและหญิงเล็กน้อย แต่สนใจกับก้าวเดินแต่ละก้าวมากกว่า ในชั่วขณะหนึ่งชายและหญิงจะดึงความสนใจไปได้ แต่ขั้นบันไดก็คงสภาพอยู่ อย่างนั้นไม่หายไปไหน มันเป็นความเร้นลับประการหนึ่งที่เกร็กยังไม่สามารถเข้าใจ แต่เขาคิดว่า วันหนึ่งเขาคงจะสามารถไขปริศนาได้ แต่ถ้าภาพที่เกิดขึ้นตายสนิท ฉากนี้คงจะน่าเบื่อ แต่ถ้าภาพเต็มไปด้วยชีวิตชีวา มันก็จะยิ่งใหญ่กว่าชีวิตของผู้ชายและของผู้หญิง"

แสงด้านหลังมืด เพื่อดึงความสนใจคนดูมาที่พื้นด้านหน้าเวที การพบกันของชายหญิงอาจจะน่าเบื่อหรือตายสนิท ถ้าแสงไม่เปลี่ยนแปลงไปจากเมื่อตอนเริ่มต้นบรรยากาศนี้

บรรยากาศที่สี่ (ภาพที่ 9) "ขั้นบันไดดูจะมืดมนต์และหนักหน่วงกว่าทุกฉาก เป็นเวลากลางคืนและการที่จะจินตนาการฉากนี้ ลองเอามือปิดรูปเงาที่อยู่ด้านล่างสุดของภาพและปิดรูปน้ำพุทรงโค้งที่อยู่ด้านบนด้วย ลองจินตนาการว่ามีร่างร่างหนึ่งยืนพิงฝาผนังอยู่บนขั้นสูงสุดของบันไดอยู่ในเงามืด เขากำลังระทมทุกข์อย่างไม่จำเป็นเลย ความทุกข์เป็นเรื่องไม่จำเป็น เขาค่อย ๆ เคลื่อนตัวไปตามถนนชีวิตสายนี้ และมาถึงจุดที่อยู่ในภาพพิงกำแพง คอตก ไม่เคลื่อนไหว

เริ่มมีความเคลื่อนไหวเกิดขึ้นทีแรกอย่างช้าช้าแล้วก็เร็วขึ้น เร็วขึ้นทุกทีบนด้านบนของขั้นบันไดน้ำพุรูปโค้งคล้ายพระจันทร์ประกฎขึ้นช้าช้า แล้วค่อยสูงขึ้น สูงขึ้นตามลำดับ น้ำพุที่ 2 ปรากฏขึ้น คล้ายกับมีกระแสน้ำไหลอยู่เงียบเงียบ เมื่อน้ำพุทั้งสองขึ้นถึงจุดสูงสุด ความเคลื่อนไหวสุดท้ายก็เริ่มต้น บริเวณพื้นดินมีแสงอบอุ่น ฉายส่องมา เหมือนเป็นแสงจากหน้าต่างวงรี 2 บานใหญ่ ตรงกลางแสงวงหนึ่ง มีเงาของชายและหญิง ชายที่ยืนคอตกอยู่ผงกหัวขึ้นมา ละครจบฉาก"

ภาพที่ 9 : บรรยากาศที่สี่

ภาพสเก็ตของอาเพียและเกร็กสร้างและคิดขึ้นในสมัยที่ไม่มีอุปกรณ์การสร้างฉากหรืออุปกรณ์ไฟอย่างในปัจจุบัน มีแต่เพียงหลอดไฟกลมอย่างที่ใช้ตามบ้าน แต่ศิลปินทั้งสองยังสามารถจินตนาการเอาแสงและเงามาใช้ในการแปลงป่าเป็นวิหาร แปลงขั้นบันไดเป็นบรรยากาศวัยเด็กสนุกสนาน วัยกลางคนที่มุ่งมั่นแก้ปัญหาให้กับชีวิตและวัยสนธยาของชีวิตที่เต็มไปด้วยความขัดแย้งระหว่างความทุกข์ ความสุข และความหวัง จากฉากเดียวที่มีแต่ขั้นบันได สามารถสร้างเรื่องราวและบรรยากาศได้ต่าง ๆ นานา สร้างจินตนาการได้ไม่สิ้นสุด สร้างน้ำพุ ความนิ่ง ความเคลื่อนไหว แทบไม่น่าเชื่อว่าทั้งหมดนี้เกิดมากว่า 100 ปีที่ผ่านมาแล้ว และก็คงจะอยู่ไปอีก 100 ปีข้างหน้า และก็คงจะอยู่ต่อไปอีก 100 ปีเป็นอย่างน้อย เพราะแนวความคิดของทั้งอาเพียและเกร็กเพิ่งจะได้นำมาศึกษาและทำความเข้าใจกันอย่างกระจ่างแจ้ง มิใช่เฉพาะแต่ผู้ทำงานด้านฉากและแสงเท่านั้น แต่ขยายกว้างไปสู่ผู้ที่ทำงานการแสดงด้านต่าง ๆ นับตั้งแต่การกำกับการแสดง การออกแบบการแสดง การจัดการแสดง รวมไปถึงการวิจารณ์การแสดง ในบ้านเราผู้ที่สนใจด้านฉากและแสงมีมาก งานและความต้องการบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถในด้านนี้เพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ แต่ผู้ที่มีความรู้จริงหรือแหล่งที่ให้ความรู้และการศึกษาด้านนี้กลับมีไม่มากพอ การศึกษาจาก E-learning และการอ่านจากตำราเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอที่จะเสริมสร้างทักษะ ความรู้ความชำนาญและความเข้าใจเกี่ยวกับบทบาทของแสงในการแสดงและในการใช้งานศิลปะด้านอื่น ๆ ผู้ที่ต้องการศึกษาจำเป็นจะต้องฝึกปฏิบัติจากการทำงานจริง ๆ ในโอกาสและสถานะการณ์ที่แตกต่างกัน เพื่อที่จะเรียนรู้ถึงความซับซ้อน ในความคิด ในการแสดงออกและบรรยากาศ ลักษณะเด่นหรือเอกลักษณ์ของการแสดงแต่ละประเภท เพื่อให้งานแสดงบ้านเรามีความลึกซึ้งและมีความหมายมิใช่มุ่งแต่จะสร้างผลงานด้านปริมาณเท่านั้น

บรรณานุกรม

Appia Adolphe : Tex on Theatre by by Richard C. Beacham 1993. Routledge.

Architectures scénographiques et Decors de Theatre Jacques Gaulme?1985. Edition Magnard.

Craig on Theatre, Edited by I. Michael Walton, 1999 Methuen.

Le Theatre, 1980, Bordas.

Roberts, Vera Mowry. On Stage: A History of Theatre, 2nd ed. New York: Harper & Row, 1974.

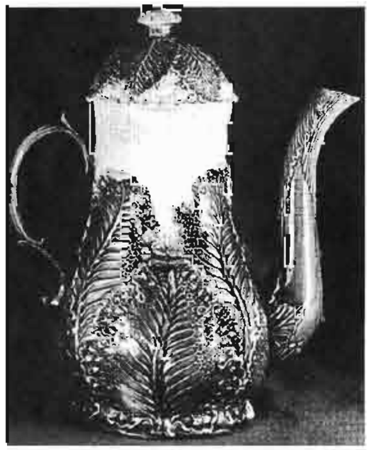
http:// www.Stage-lighting-museum.com/html/history-5/appia-2html

การออกแบบอุตสาหกรรม จากอดีตถึงปัจจุบัน[1]

อาชัญ นักสอน*

ศาสตร์ของการออกแบบนั้นได้เริ่มขึ้นในทวีปยุโรป เริ่มต้นในช่วงศตวรรษที่ 16 การออกแบบเกิดขึ้นอย่างค่อยเป็นค่อยไปและไม่ชัดเจน ลักษณะของงานออกแบบก็ยังไม่เด่นชัดนัก เนื่องจากเป็นยุคของงานศิลปะบริสุทธิ์และงานหัตถกรรม หลังจากนั้นในช่วงศตวรรษที่ 20 กระแสของการปฏิวัติอุตสาหกรรมในยุโรปมีส่วนเอื้อต่อการออกแบบอย่างรุนแรงและชัดเจน เกิดเป็นศาสตร์ที่เรียกว่าการออกแบบอุตสาหกรรมอย่างเต็มรูปแบบ และในทางกลับกันการออกแบบอุตสาหกรรมก็มีส่วนผลักดันให้การขยายตัวของยุคอุตสาหกรรมนั้นเฟื่องฟูอย่างต่อเนื่อง ไม่แพ้กระแสอื่นๆ ในศตวรรษที่ 20 ที่มีส่วนทำให้ความเจริญของสังคมอุตสาหกรรมกระจายออกไปทั่วทุกทวีป เช่น การพัฒนาการของระบอบประชาธิปไตย การขยายตัวของระบบทุนนิยม และการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของสังคมเกษตรกรรมมาเป็นสังคมแบบชุมชนเมืองและสังคมอุตสาหกรรม

การออกแบบในยุโรปได้พัฒนาขึ้นมาจากรูปแบบของสังคมที่มีความเจริญในด้านงานศิลปหัตถกรรม ซึ่งส่วนใหญ่งานศิลปะบริสุทธิ์และงานหัตถกรรมแพร่หลายในกลุ่มของสังคมชั้นสูงในยุคของการปกครองแบบกษัตริย์ ในช่วงศตวรรษที่ 16-18 งานศิลปะ หัตถกรรมเหล่านี้ทำขึ้นเพื่อใช้ในราชสำนัก หรือสำหรับเจ้าขุนมูลนายที่ปกครองอาณาจักรนั้นๆ มีการพัฒนาและสร้างสรรค์ของใช้ เครื่องเรือนต่างๆ โดยศิลปินที่สังกัดในราชสำนัก



4 A Wedgwood coffee-pot of c. 1760 in a cauliflower pattern was typical of the fashion for fruit- and vegetable-shapes in ceramics that predominated in the mid-eighteenth century

17

ภาพ 1 เหยือกกาแฟ ออกแบบและผลิตโดยโรงงาน Wedgwood ในปี ค.ศ. 1760

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

[1] แปลและเรียบเรียงจาก Industrial Design, New York . Thomes and Hudson, April 1985

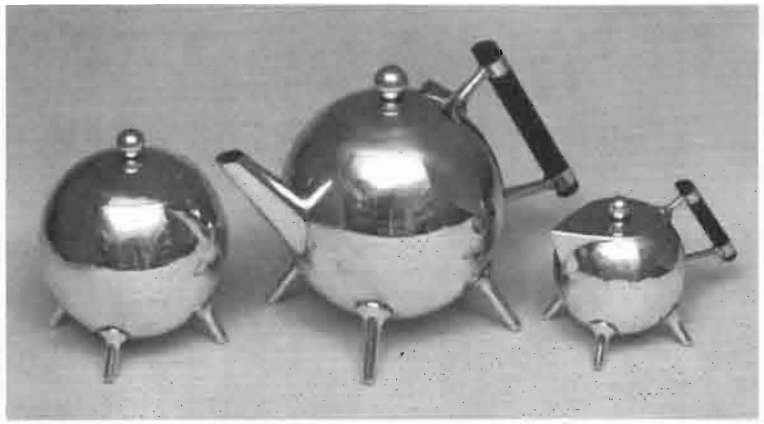
ภาพ 2 : Friedrich Adler, Coffee service for Metallwarenfabrik Orion, 1904

ในศตวรรษที่ 17 ได้มีการนำเครื่องเคลือบ (porcelain) จากจีนเข้าไปในยุโรปและได้รับความนิยมในหมู่ราชวงศ์ต่างๆ จนทำให้มีการคิดค้นสูตรการผลิตที่มีคุณภาพขึ้นเอง จากจุดนี้เองที่งานหัตถกรรมเริ่มมีการผลิตอย่างเป็นเรื่องเป็นราว มีลักษณะของโรงงานในราชสำนักเกิดขึ้น เริ่มมีการออกแบบโดยศิลปิน ปรากฏการณ์เหล่านี้ส่อให้เห็นถึงจุดเริ่มต้นของกระบวนการที่น่าจะเรียกได้ว่า เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ขึ้น เช่น โรงงานในราชสำนักที่ชื่อว่า Meissen, โรงงานในราชสำนัก Gobelins Manufactory ที่มุ่งเน้นการผลิตผ้า เครื่องเรือน และงานโลหะ เป็นต้น

เมื่อถึงยุคกลางศตวรรษที่ 18 ได้เกิดกระแสของการออกแบบที่ชัดเจนมากขึ้น มีการยกย่องการทำงานของนักออกแบบรายบุคคล กระแสนี้เกิดขึ้นในประเทศฝรั่งเศส ทำให้เกิดการว่าจ้างผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ และมีการจ่ายค่าตอบแทนที่สูง โดยผู้ประกอบการธุรกิจเอกชน สืบเนื่องมาจากหลังการปฏิวัติในฝรั่งเศส โรงงานในราชสำนักหลายๆ แห่งก็มีความจำเป็นที่จะต้องหันเหียนการประกอบกิจการของตัวเองเข้าไปสู่ระบบทุนนิยมอย่างเต็มรูปแบบ ดังนั้นศิลปินหรือนักออกแบบที่เคยสังกัดในราชสำนักจึงต้องผันตัวเองไปเป็นศิลปิน/นักออกแบบอิสระหรือลูกจ้างของโรงงาน กระแสของระบบทุนนิยมได้ทวีความรุนแรงมากขึ้นในยุคนั้น ดังจะเห็นได้ว่าความสำคัญของเงินตรานั้นเริ่มมีน้ำหนักมากกว่าความนิยมชมชอบในคุณค่าของสุนทรียะทางศิลปะ ดังจะเห็นได้ว่าในยุคนั้นชื่อเสียงของผู้ที่สร้างสรรค์งานผลิตภัณฑ์ที่ได้รับการยอมรับและตอบรับจากสังคมไม่ได้อยู่ที่ชื่อของศิลปินดังเช่นแต่ก่อนแล้ว แต่การยอมรับนั้นกลับไปอยู่ที่ชื่อของผู้ประกอบการที่ประสบความสำเร็จ เช่น Chippendale, Wedgewood และ Boulton. นักธุรกิจเหล่านี้ ได้รับการยอมรับจากสังคมมากขึ้นเรื่อยๆ

แม็ททิว โบวตัน (Matthew Boulton) นักธุรกิจผลิตภัณฑ์เครื่องเคลือบชาวอังกฤษได้นำระบบการผลิตที่มีความพิเศษกว่า การผลิตแบบเดิมๆ เขาได้นำเอาเครื่องจักรที่ใช้พลังขับเคลื่อนจากกระแสน้ำมาช่วยปรับปรุงระบบการผลิตให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น มีการจ้างแรงงานในการผลิตเป็นจำนวนมาก ในปี 1766 เขามีพนักงานถึง 600 คน มีการปรับปรุงกระบวนการผลิตของเขานั้น ทำให้ราคาต้นทุนนั้นต่ำลง เขาได้พัฒนาการออกแบบเพื่อให้ทันสมัยและเป็นแฟชั่น มีการนำเอาผลงานของนักออกแบบหรือศิลปินมาช่วยพัฒนาผลิตภัณฑ์ โบวตันได้นำเอาลวดลายที่ซ้ำๆกันของยุคนีโอคลาสิก (Neoclassic Style) มาประยุกต์เข้ากับระบบการผลิตแบบเชิงปริมาณ

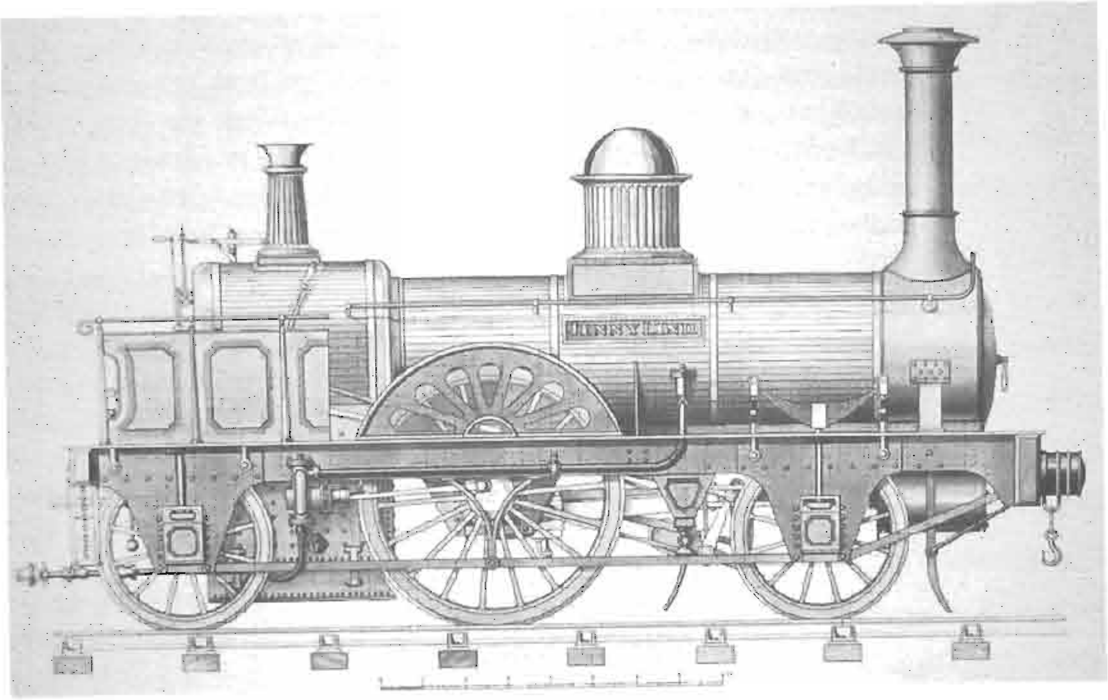
โจเซีย เวดจ์วูด (Josiah Wedgewood) ได้นำนวัตกรรมกระบวนการผลิต และ นวัตกรรมการผลิตวัสดุ ผสมผสานกับการออกแบบในแนว นีโอคลาสิก (Neo-classic) แต่มีการประยุกต์ให้เกิดความงามและเรียบง่าย และราคาต้นทุนที่ต่ำทำให้ธุรกิจการทำเครื่องเคลือบของ Wedgewood ได้รับความนิยม มีชื่อเสียง และ มีผลกำไร



ภาพ 3 : ชุดเหยือกน้ำชาทำจากเงิน โดย James Dixon ในปี ค.ศ. 1880 เป็นผลิตภัณฑ์ที่แสดงให้เห็นถึงการเริ่มต้นของยุคการออกแบบ ร่องรอยของการประดับตกแต่งในลักษณะดั้งเดิมของงานศิลปหัตถกรรมนั้นไม่มีเหลืออยู่เลย แต่ความเด่นชัดของประโยชน์ใช้สอยและการให้ความสำคัญต่อรูปทรงนั้นเด่นชัดมาก

การพัฒนาทางเทคโนโลยีที่เกิดจากกระแสการปฏิวัติอุตสาหกรรม ทำให้กระแสนิยมงานหัตถกรรม เกิดการสั่นคลอน เนื่องจากการประดิษฐ์เครื่องจักรกลต่างๆ ที่ทำให้ประโยชน์จากการใช้งานเครื่องจักรเหล่านี้ มีความสำคัญและชัดเจนมากขึ้น การประดับตกแต่งเชิงสุนทรียะทางศิลปกรรมในการออกแบบของใช้ต่างๆ เริ่มถูกมองว่าไม่มีประโยชน์และสิ้นเปลือง ในยุคปลายศตวรรษที่19 นี้เองที่แนวคิดของความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงและประโยชน์ใช้สอยนั้นเริ่มเด่นชัดมากขึ้น (form and function) การประดิษฐ์และความแพร่หลายของรถจักรไอน้ำ เรือเดินสมุทร การประดิษฐ์เครื่องยนต์ และสิ่งประดิษฐ์อุตสาหกรรมอื่นๆ ทำให้บทบาทของงานวิศวกรรมที่มีแนวคิดคนละขั้วกับงานศิลปะบริสุทธิ์(ในยุคนั้น) เริ่มมีอิทธิพลต่อมุมมองของความเป็นสุนทรียภาพในรูปทรงของผลิตผลทางอุตสาหกรรม ลักษณะของเครื่องจักรเครื่องกลที่เคยถูกมองจากศิลปินและประชาชนทั่วไปว่าเป็นรูปแบบที่มีความน่าเกลียดน่าชัง เริ่มจะได้รับการยอมรับและถูกมองว่าเป็นงานศิลปะสมัยใหม่

ภาพ 4 : การประดิษฐ์จักรยานเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดของการเปลี่ยนมุมมองความงามของผลิตภัณฑ์ที่เริ่มเห็นความงามของประโยชน์ใช้สอยมากกว่าการประดับตกแต่ง

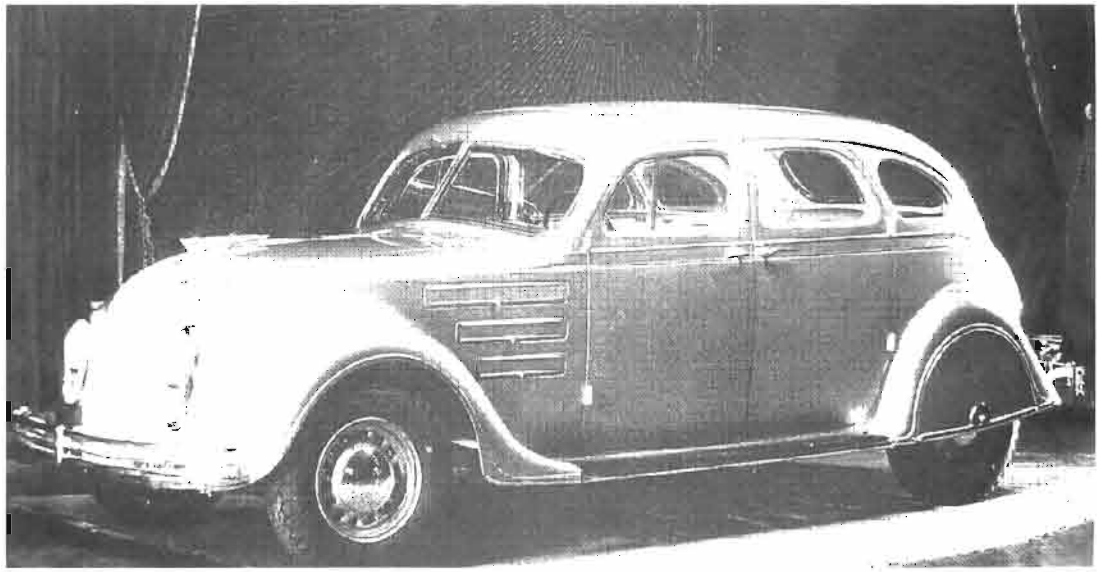


ภาพ 5 : ผลพวงของการประดิษฐ์เครื่องจักรไอน้ำก็มีผลอย่างมากต่อกระแสของการยอมรับความงาม ที่เกิดจากการประดิษฐ์กลไกทางวิศวกรรม

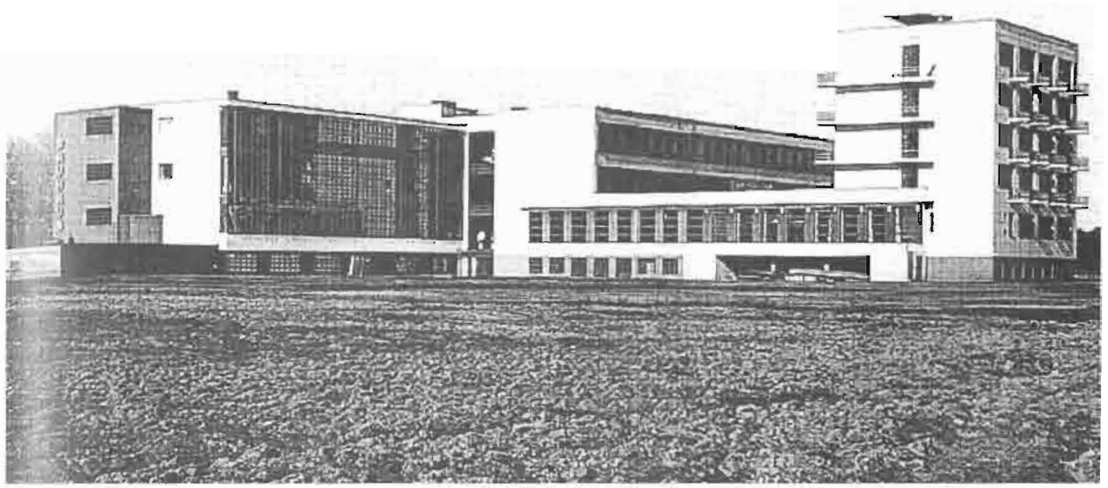
ภาพ 6 : Ekco AD65 1934

อเมริกาเริ่มมีบทบาทสำคัญต่อการปฏิวัติอุตสาหกรรมในช่วงกลางศตวรรษที่19 อุตสาหกรรมในอเมริกามุ่งเน้นการพัฒนาการของการผลิตเชิงปริมาณ (mass-production) ซึ่งมีลักษณะที่เน้นการพัฒนาระบบการผลิตสมัยใหม่ สามารถผลิตชิ้นส่วนต่างๆ ของผลิตภัณฑ์ให้มีขนาดที่เท่ากันเพื่อการเปลี่ยนถ่ายชิ้นส่วนได้ และมีมาตรฐาน จึงได้ถูกเรียกว่า อเมริกัน ซีสเต็ม (American System) ซึ่งนอกจากจะมีอิทธิพลต่ออุตสาหกรรมการผลิตสมัยใหม่แล้วยังมีอิทธิพลต่อระบบการบริหารจัดการองค์กร การรวมพลังของธุรกิจที่เกี่ยวข้อง ระบบการทำงาน และกระบวนการทางการตลาด รวมถึงอิทธิพลต่อรูปแบบของการออกแบบผลิตภัณฑ์ ในยุคปลายศตวรรษที่19 ระบบอเมริกันได้เฟื่องฟูเกิดอุตสาหกรรมต่างๆ ตามมาอย่างมากมายอาทิ เครื่องมือในการผลิตงานไม้และงานโลหะ รถราง เครื่องดนตรี อุปกรณ์ต่างๆ เป็นต้น ทำให้เกิดองค์กรธุรกิจมากมาย ที่เรียกว่า ออฟฟิศ (office) วิถีชีวิตของคนที่อาศัยอยู่ในสังคม จึงมีรูปแบบที่เป็นเมืองมากขึ้น ใช้เวลาและมีชีวิตความเป็นอยู่ใน ออฟฟิศมากขึ้น จึงเกิดการพัฒนาสภาพแวดล้อมในที่ทำงาน มีการให้ความสำคัญต่อการใช้อุปกรณ์ในสำนักงานเพื่อพัฒนาประสิทธิภาพของการทำงานมากขึ้น เช่น เก้าอี้ โต๊ะ สำหรับสำนักงาน เครื่องพิมพ์ดีด ตู้เก็บเอกสาร และ เฟอร์นิเจอร์ อื่นๆ ระบบอเมริกันได้พัฒนาต่อเนื่องและได้รับการยอมรับจนกลายเป็นระบบมาตรฐาน (strandardization) ส่งผลให้การผลิตอุตสาหกรรมรถยนต์ในอเมริกาได้เจริญรุดหน้าประเทศต่างๆ ในยุโรป

ในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 ได้เกิดบริษัทผลิตรถยนต์ขนาดใหญ่ในอเมริกาขึ้นมาหลายบริษัท ได้แก่ Ford, Lincoln, Oldsmobile, และ Cadillac การออกแบบรถยนต์จึงมีบทบาทสำคัญต่ออุตสาหกรรมรถยนต์ มีการพัฒนารูปแบบอย่างเป็นระบบและมีมาตรฐาน เนื่องจากความจำเป็นในการแข่งขันที่ทำให้การเปลี่ยนรูปโฉมของรถยนต์มีความสำคัญต่อการตลาด คำว่า สตายลิ่ง (Styling) จึงถูกนำมาใช้ในวงการออกแบบรถยนต์ รถยนต์ของบริษัท Lincoln ซึ่งเป็นบริษัทในเครือของ Ford บริหารงานโดย Edsel เป็นบุตรชายของ Henry Ford ได้ให้ความสำคัญต่อการสตายลิ่งมากกว่าบริษัทแม่ซึ่งในขณะนั้นเป็นผู้นำตลาดรถยนต์ โดยเฉพาะรถยนต์ฟอร์ดรุ่น โมเดลที (Model T) ที่ได้รับความนิยมและทำกำไรให้กับฟอร์ดอย่างมากมาย แต่กลับกลายเป็นโมเดลของ Lincoln ที่มีความเด่นชัดในการสตายลิ่ง คือ Lincoln Zephyr ในปี 1936 และสตายลิ่งในลักษณะนี้ได้ถูกใช้เรียกในการออกแบบผลิตภัณฑ์อื่นๆ ต่อมาว่า Streamlined ซึ่งมีลักษณะที่ใช้เส้นโค้งและรูปทรงที่โค้งมนเพื่อให้มีลักษณะลู่ลม สตายลิ่งนี้ได้ถูกพัฒนาต่อมาและได้รับความนิยมในการออกแบบรถยนต์หรือยานพาหนะชนิดอื่นๆ เช่น รถไฟ หรือสินค้าของใช้ในบ้านต่างๆ ทั้งในอเมริกาเองและในยุโรป



ภาพ 7 : รถยนต์ผลิตโดยบริษัท Chrysler รุ่น Air Flow ในปี ค.ศ. 1934



ภาพ 8 : สถาบัน Bauhaus ในเยอรมันนี ค.ศ. 1926

ในช่วงปี 1919 เบาเฮ้าส์ (Bauhaus) สถาบันที่สอนด้านการออกแบบได้กำเนิดขึ้นในเยอรมัน โดยมีผู้อำนวยการคนแรก คือ วอลเตอร์ โกรเปียส์ (Walter Gropius) ในช่วง ปี 1920 เบาเฮ้าส์ได้รับความสนใจจากสังคมอย่างท่วมท้น จนกระทั่งในปี 1933 สถาบันนี้ได้ถูกปิดตัวลงโดยนาซี

ความสำเร็จของสถาบันเบาเฮ้าส์นั้นสามารถรวบรวมได้คร่าวๆ สองอย่างด้วยกันคือ อย่างแรกเป็นเรื่องของวิธีการสอนการออกแบบที่มีลักษณะพิเศษซึ่งได้รับการยอมรับว่ามีความเหมาะสมกับศาสตร์ของการออกแบบ พื้นฐานการสอนของเบาเฮาส์ได้ให้ความสำคัญอย่างมากต่อศิลปะและงานหัตถกรรม (Art and Craft) วิธีการสอนนั้นใช้หลักการของการเรียนรู้ด้วยตัวเอง (Learning by doing) ให้ความสำคัญต่อการค้นคว้าในเรื่องของรูปทรง สี วัสดุ และพื้นผิว

อย่างที่สองคือ เบาเฮ้าส์ ได้รับการยกย่องว่าเป็นจุดกำเนิดของการออกแบบอุตสาหกรรมสมัยใหม่ มีนักออกแบบชื่อดังหลายคนที่ได้มีส่วนร่วมในการกระจายกระแสของเบาเฮ้าส์ในยุคนั้นและได้สร้างผลงานเป็นที่ยกย่องมากมาย อาทิ Le Corbusier, Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Marianne Brandt and Hans Przyembel หลังจากที่เบาเฮ้าส์ในเยอรมันได้ถูกสลายตัวไป Lazlo Moholy-Nagy และภริยาของเขา Sybil ได้ก่อตั้ง เบาเฮ้าส์ใหม่ขึ้นในสหรัฐอเมริกาในปี 1937 และถูกรวมตัวเข้าไปเป็นสถาบัน Illinois Institute of Technology ในปัจจุบัน

ในช่วงปี 1920 สหรัฐอเมริกาได้ปรากฏผลงานของนักออกแบบอุตสาหกรรมที่โดดเด่นหลายคนด้วยกัน อาทิ Walter Dorwin Teaque ได้รับการว่าจ้างจากบริษัทโกดัก ให้ออกแบบกล้องถ่ายรูป อุปกรณ์ในสำนักงาน และเครื่องจักรสำหรับโรงงานอุตสาหกรรม

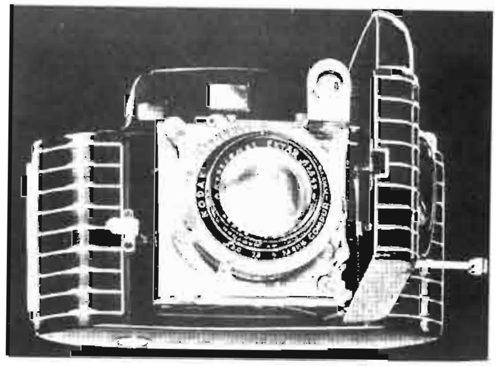
Raymond Loewy ได้รับการว่าจ้างให้ออกแบบเครื่องสำเนา และ ตู้เย็นจากบริษัท Sears รวมถึงได้ออกแบบยานพาหนะ ผลิตภัณฑ์ต่างๆ เครื่องจักร และ บรรจุภัณฑ์

Henry Dreyfuss เริ่มต้นมาจากเป็นนักออกแบบเวที แต่ได้ผันผวนตัวเองมาทำทางด้านออกแบบอุตสาหกรรม เขาได้รับการว่าจ้างจากบริษัทเบลล์ ให้ทำการออกแบบโทรศัพท์ในอนาคต ซึ่งต่อมารูปแบบของโทรศัพท์นี้ได้รับความนิยมและใช้กันทั่วโลกตลอดช่วงศตวรรษที่20

ในยุโรปช่วงนั้นก็มีนักออกแบบที่ได้รับการยอมรับหลายคนด้วยกัน ซึ่งส่วนมากนักออกแบบที่มีชื่อเหล่านี้ได้รับอิทธิพลมาจากประสบการณ์ของงานหัตถกรรม ซึ่งอิทธิพลนี้ (Art and Crafts) ยังคงมีความรุนแรงอยู่ในยุคนั้น เช่น Gordon Russell และ R.D. Russell สองพี่น้องนักออกแบบชาวอังกฤษ ได้เปลี่ยนแนวงานของตัวเองจากงานเครื่องเรือนหัตถกรรมมาเป็นการออกแบบตัวเรือนของวิทยุที่ผลิตในระบบอุตสาหกรรม, Wilhelm Kage จากสแกนดิเนเวีย, Kurt Ekholm จาก ฟินแลนด์, Sixten Sason เดิมเป็นศิลปินในฝรั่งเศษแต่ได้ศึกษาด้านวิศวกรรมจึงทำให้เขาได้ผสมผสานความรู้ทั้งสองด้านในการออกแบบผลิตภัณฑ์ให้กับสินค้าของบริษัท Electrolux และบริษัทผลิตกล้องถ่ายรูป Hasselblad และต่อมาเขาได้ออกแบบทั้งภายในและภายนอกรถยนต์ให้แก่บริษัทรถยนต์ SAAB ซึ่งรูปทรงที่เป็นเอกลักษณ์จากการออกแบบของ Sason ยังถูกรักษารูปทรงนี้ไว้แม้กระทั่งการออกแบบรถในรุ่นปัจจุบัน

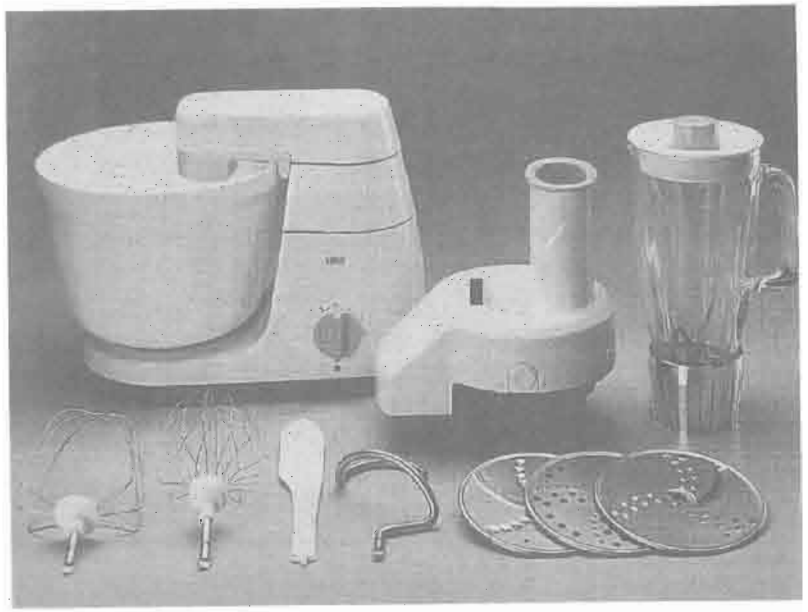
ภาพ 10 : Raymond Loewy, cover of Time Magazine 1949

ภาพ 9 : กล้องถ่ายรูปของบริษัท Kodak ปี 1936
ออกแบบโดย Walter Dorwin Teague



ในช่วงปี 1920-1940 เป็นระยะเวลาที่มีการตื่นตัวของการประดิษฐ์เทคโนโลยีใหม่ๆ และการประยุกต์สิ่งประดิษฐ์ต่างๆ เหล่านี้ให้เข้ากับความต้องการในชีวิตประจำวัน เช่น การนำแก๊สและกระแสไฟฟ้ามาใช้ในการหุงต้ม ทำให้เกิดการพัฒนาและออกแบบเตาแก๊ส และเตาไฟฟ้าเพื่อใช้ในครัวเรือน จากแหล่งพลังงานที่เป็นเรื่องใหม่จึงทำให้นักออกแบบในสมัยนั้นพยายามสร้างรูปแบบของสินค้าให้เกิดความรู้สึกแปลกใหม่ ไม่ว่าจะเป็นการนำเอาวิธีการผลิตแบบใหม่หรือแม้กระทั่งนำเสนอวิธีการผลิตขึ้นมาใหม่เพื่อทำให้รูปแบบนั้นสื่อถึงความทันสมัย และทำให้การผลิตนั้นง่ายขึ้น รวดเร็วขึ้น และ ในหลายๆ ครั้งมีต้นทุนการผลิตที่ถูกลง เครื่องใช้ไฟฟ้าหลายๆ ชนิดได้ทยอยกันถูกประดิษฐ์ขึ้นมาจากการแพร่หลายและนิยมใช้กระแสไฟฟ้า มอเตอร์ไฟฟ้า ได้รับการพัฒนาให้มีประสิทธิภาพดีขึ้นเรื่อยๆ และทำให้ ตู้เย็น เครื่องซักผ้า เครื่องดูดฝุ่น เตารีดไฟฟ้า หรือ แม้แต่เครื่องโกนหนวดของผู้ชายก็กลายเป็นสิ่งประดิษฐ์ที่สามารถทำให้เป็นจริงขึ้นมาได้ นอกจากการประดิษฐ์เทคโนโลยีทางด้านวิศวกรรมเครื่องกล และวิศวกรรมไฟฟ้า แล้ว เทคโนโลยีทางวิศวกรรมเคมี ที่มีการประดิษฐ์วัสดุจำพวกพลาสติกชนิดต่างๆ ทำให้เกิดผลิตภัณฑ์ที่แปลกใหม่และมีราคาถูกขึ้นมามากมาย เช่น พลาสติกทนความร้อน ที่ใช้ทำมือจับภาชนะหุงต้ม (Bakelite), การประสบความสำเร็จในการนำอลูมิเนียมมาเข้ากระบวนการผลิตเพื่อทำเป็นเครื่องครัว, การค้นพบพลาสติก Polystylene และ Polyethylene ทำให้ภาชนะต่างๆ มีความหลากหลายในรูปแบบและสีสัน และยังทำให้ราคาในการผลิตนั้นลดต่ำลง

ภาพ 11 Henry Dreyfuss ออกแบบโทรศัพท์ตั้งโต๊ะให้ บริษัท Bell Telephones ปี 1937



ภาพ 12 ผลิตภัณฑ์เครื่องครัว ที่ประยุกต์จากมอเตอร์ไฟฟ้า โดยบริษัท Braun

ภาพ 13 : กล้องถ่ายภาพ 8mm. ของบริษัท Canon ออกแบบโดย Hiroshi Shinnihara, 1962

ตลอดระยะเวลาของศตวรรษที่ 20 นั้น สิ่งประดิษฐ์และการค้นพบใหม่ๆ ทางวิศวกรรมก็ได้เพิ่มจำนวนและความซับซ้อนมากขึ้นๆ เอื้อประโยชน์ในแก่นักออกแบบได้แสดงความสามารถในการสร้างรูปแบบผลิตภัณฑ์ที่แสดงออกถึงแนวคิดที่มีมุมมองใหม่ๆ ในการผสมผสานระหว่างศิลปและประโยชน์ใช้สอยซึ่งมักจะเป็นการนำเอาเทคโนโลยีมาประยุกต์เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของผู้ใช้ให้ได้มากที่สุด รวมถึงการผลิตที่มีขั้นตอนที่จะต้องทำให้สามารถเข้ากระบวนการผลิตในปริมาณสูงในขณะที่คุณภาพและมาตรฐานก็ยังไม่ถูกชดเชย ปริมาณของนักออกแบบอุตสาหกรรมจึงมีปริมาณมากขึ้นๆ และแพร่กระจายเข้าไปสู่เอเชียโดยมีญี่ปุ่นเป็นผู้นำในการพัฒนาสังคมอุตสาหกรรมของประเทศตามหลังยุโรปและอเมริกาอย่างกระชั้นชิด ทำให้การพัฒนาการในด้านการออกแบบอุตสาหกรรมของญี่ปุ่นสามารถที่จะไล่ทันกลุ่มประเทศตะวันตกได้อย่างไม่ยากนัก ดังจะเห็นได้ว่าหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมของญี่ปุ่นหลายกลุ่มด้วยกันได้รับความนิยมในยุโรปและอเมริกา เช่น กล้องถ่ายรูป Canon, รถจักรยานยนต์ของบริษัท Kawasaki และบริษัทอื่นๆ อีกมากมาย

ในยุคปัจจุบัน นักออกแบบได้เพิ่มจำนวนมากขึ้นเนื่องจากความต้องการในอาชีพการออกแบบอุตสาหกรรมมีมากขึ้น มีโรงงานที่ผลิตสินค้าอุตสาหกรรมเกิดขึ้นแทบทุกประเทศในโลกไม่ว่าจะเป็นประเทศอุตสาหกรรมหรือแม้แต่ในหลายๆ ประเทศที่ถูกเรียกว่าประเทศกำลังพัฒนา การแข่งขันกันในด้านการตลาดของโรงงานและบริษัทผู้ทำการขายสินค้าได้เพิ่มความรุนแรงมากขึ้น การออกแบบอุตสาหกรรมถูกนำมาใช้ในการผลิตสินค้าเสมือนหนึ่งเป็นอาวุธให้แก่กลไกของการทำตลาด นักออกแบบจึงได้รับการยอมรับจากองค์กรธุรกิจว่ามีความจำเป็นต่อการแข่งขันและรวมถึงการอยู่รอดขององค์กรด้วย

ภาพ 14 : รถจักรยาน Kawasaki 88 สร้างขึ้นในปี 1962

ภาพ 15 :

ศาสตร์ทางด้านการออกแบบอุตสาหกรรมหรือการออกแบบผลิตภัณฑ์ยังได้รับการส่งเสริมอย่างต่อเนื่องในช่วงศตวรรษที่20 ในหลายๆ ประเทศ สถาบันการศึกษาในระดับอุดมศึกษาได้เปิดหลักสูตรการออกแบบอุตสาหกรรมหรือการออกแบบผลิตภัณฑ์ โดยเฉพาะประเทศอุตสาหกรรมอย่างเช่น สหรัฐอเมริกา เยอรมัน อังกฤษ ฝรั่งเศส หรือ ออสเตรเลีย ได้พัฒนาหลักสูตรการสอนทั้งในระดับปริญญาตรี ปริญญาโท และ มีหลายสถาบันที่เสนอหลักสูตรในระดับปริญญาเอก

อาชีพนักออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมในปัจจุบันมีลักษณะของการประกอบอาชีพโดยทั่วๆ ไป สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่มด้วยกัน

1. In-House Design คือนักออกแบบที่ถูกว่าจ้างและเป็นลูกจ้างประจำให้แก่องค์กรธุรกิจ หรือ โรงงานที่ผลิตสินค้านั้นๆ นักออกแบบจะมีโอกาสในการออกแบบสินค้าเฉพาะทาง เพื่อตอบสนองต่อแนวทางการผลิตสินค้าของโรงงาน ดังนั้นงานในลักษณะนี้จะมีความลึกซึ้งในรายละเอียดเฉพาะและเทคนิค เทคโนโลยีเฉพาะทางของโรงงานเจ้าของผลิตภัณฑ์มากกว่าที่จะมีโอกาสได้ทำงานออกแบบที่หลากหลาย

2. Design Consulting Office เป็นลักษณะที่นักออกแบบทำงานกันเป็นกลุ่มองค์กรเพื่อการให้คำปรึกษาและรวมถึงการรับจ้างออกแบบสินค้าให้กับโรงงานหรือนายทุน ในองค์กรมักจะประกอบด้วย นักออกแบบอุตสาหกรรมจำนวนหนึ่ง และ นักออกแบบสาขาอื่นๆ เช่น ออกแบบบรรจุภัณฑ์ หรือ นักออกแบบผู้มีความชำนาญในการสร้างต้นแบบ ในกลุ่มทำงานนี้มักจะต้องมีนักการตลาด วิศวะกร และ รวมถึงนักบริหาร ผู้ที่จะต้องทำให้องค์กรสามารถขับเคลื่อนไปได้

3. *Free-Lance Designer* มีลักษณะที่เป็นนักออกแบบอิสระเหมือนเป็นศิลปินเดี่ยว ในปัจจุบันการเป็นนักออกแบบอิสระจะไม่ค่อยได้รับการยอมรับจากผู้ว่าจ้างที่ต้องการงานที่มีความรวดเร็วและมีลักษณะของงานที่ซับซ้อน เพราะการเป็นนักออกแบบอิสระจะทำให้มีข้อจำกัดหลายอย่างที่ไม่สามารถจะรับผิดชอบงานที่หลากหลาย ซึ่งงานในสภาวะปัจจุบันต้องการความสามารถของนักออกแบบที่หลากหลาย และต้องการงานที่เสร็จสมบูรณ์ในระยะเวลาที่รวดเร็ว

บันทึกต่อท้ายของผู้แปล

บทความแปลนี้ มาจากงานเขียนของ Prof. John Hesskett ผู้แปลได้เลือกบางส่วนจากงานเขียนของท่านในหนังสือ Industrial Design นำมาแปลและเรียบเรียงให้กระชับขึ้น เพื่อต้องการที่จะให้ผู้อ่านได้เห็นภาพของการวิวัฒนาการของการออกแบบอุตสาหกรรมในยุโรปและอเมริกาได้อย่างรวดเร็วขึ้น ทั้งนี้และทั้งนั้น การได้เข้าใจและเห็นภาพการวิวัฒนาการนี้ จะทำให้นักออกแบบของไทย นักวิชาการ หรือ ผู้ที่อยู่ในแวดวงที่ต้องเกี่ยวข้องกับการออกแบบผลิตภัณฑ์นั้น สามารถที่จะเปรียบเทียบ และ มองเห็นแนวทางของพัฒนาการ ออกแบบผลิตภัณฑ์ในประเทศไทย ซึ่งกำลังอยู่ในสถานภาพที่กำลังพัฒนาอย่างรวดเร็ว จากบทความนี้ทำให้เข้าใจได้ถึงความคล้ายคลึงในประวัติศาสตร์ยุโรปและอดีตของประเทศไทย ที่มีวิวัฒนาการทางสังคมและการปกครองจากระบบขุนนาง พัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปสู่การเป็นประชาธิปไตยที่อาศัยระบบทุนนิยมเป็นตัวขับเคลื่อน ที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อแนวคิดและมุมมองของนักออกแบบและผู้บริโภค ในยุโรปนั้น มีกระแสของงานศิลปหัตถกรรม ที่เคยได้รับความนิยมอย่างมากในยุคก่อนการปฏิวัติอุตสาหกรรม และมีความเจริญเฟื่องฟูอย่างใหญ่หลวง โดยเฉพาะงานศิลปหัตถกรรมในราชสำนัก ซึ่งมีสภาพเหมือนประเทศไทยในอดีตที่งานศิลปหัตถกรรมขั้นสูงนั้นได้รับการสนับสนุนและพัฒนาอยู่แต่ในรั้วในวังและเพื่องานหลวงเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งความงดงามและความชำนาญของช่างและผู้สร้างสรรค์งานหัตถกรรมของไทยนั้นก็ไม่ได้ยิ่งหย่อนไปกว่างานศิลปหัตถกรรมของชาวตะวันตกในยุคนั้น แต่เราก็ต้องยอมรับว่าความเข้าใจและการเข้าถึงแนวคิดใหม่ที่เป็นผลพวงจากการพัฒนาอุตสาหกรรมนั้น เราคนไทยยังเข้าไม่ถึงและล้าหลังชาวตะวันตกหรือประเทศอุตสาหกรรมอยู่มากโข ซึ่งถ้าดูตามประวัติศาสตร์แล้วก็จะเข้าใจได้ว่าเป็นผลมาจากที่เราไม่ได้ผ่านยุคของการปฏิวัติอุตสาหกรรมที่นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงในทุกๆ ด้านของสังคม แต่ประเทศไทยก้าวเข้าสู่ความเป็นอุตสาหกรรมในลักษณะที่ต้องพึ่งพิงความรู้และเทคโนโลยีจากประเทศอุตสาหกรรมที่แพร่กระจายเข้ามาในประเทศอย่างรวดเร็วและฉาบฉวย ดังนั้นนักออกแบบผลิตภัณฑ์ของไทย จึงควรที่จะเข้าใจและรู้เท่าทันในอิทธิพลของกระแสอุตสาหกรรมของชาติตะวันตก ที่เราเองควรสร้างทิศทางในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ของไทยในแนวทางที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง โดยการนำเอาสิ่งที่เป็นจุดแข็งของไทย เป็นแนวทางที่สำคัญ คนไทยมีความชำนาญและจิตวิญญาณทางด้านงานหัตถกรรมที่เป็นรากฐานมาแต่โบราณกาล เราควรใช้จุดแข็งนี้ในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ของไทยให้โดดเด่น ซึ่งจะทำให้ผลิตภัณฑ์ของไทยมีศักยภาพในการแข่งขันกับสินค้าในตลาดโลกได้

บรรณานุกรม

Heskett, John. Industrial Design. New York : Thames and Hudson, April 1985

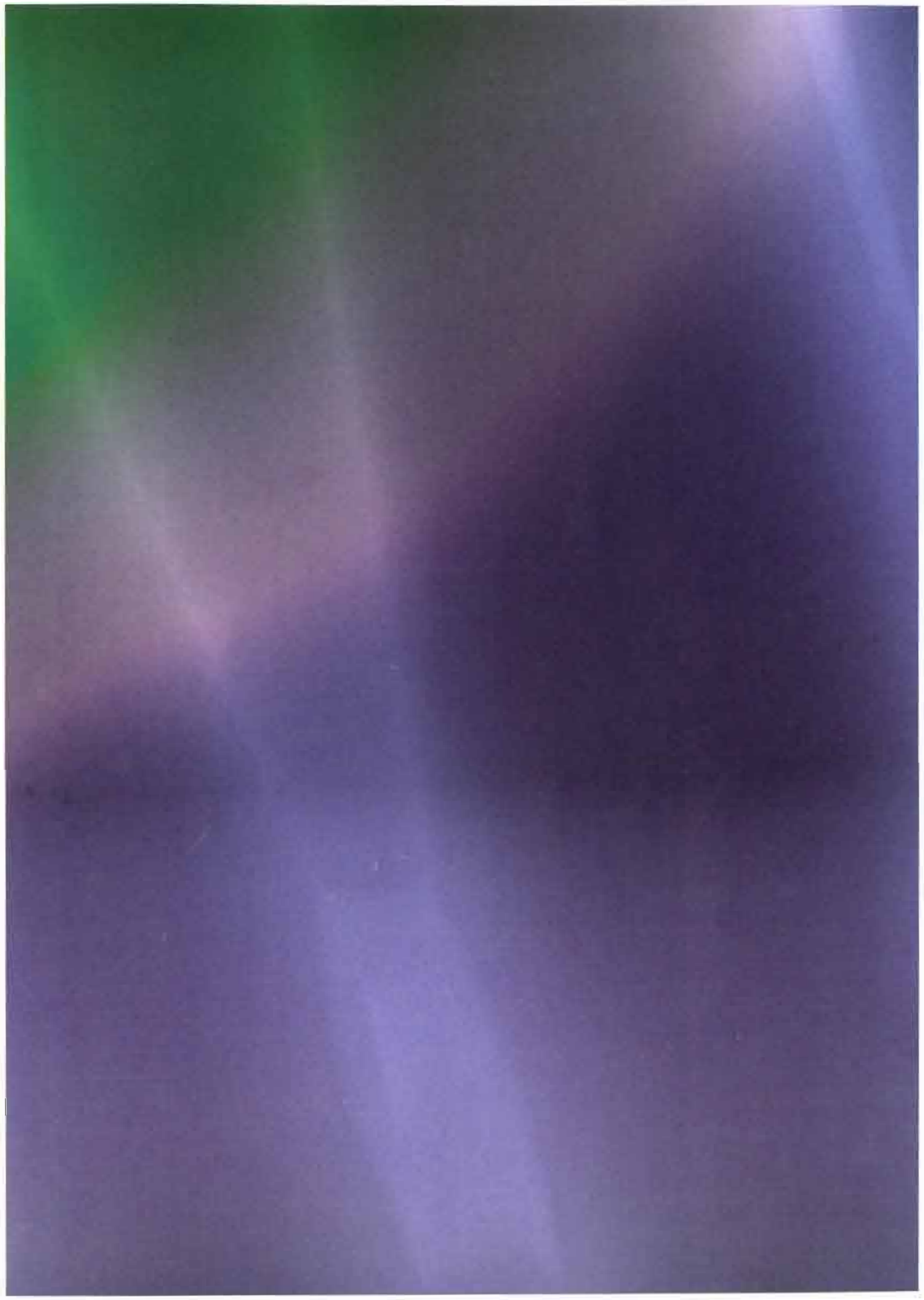
วิญญูชน

www.winyuchon.co.th
กฎหมายทันสมัย แก้ไขล่าสุด

สำนักพิมพ์วิญญูชน
39/200-201 ซ.วิภาวดีรังสิต 84 ถ.วิภาวดีรังสิต
แขวงสีกัน เขตดอนเมือง กรุงเทพฯ 10210
โทร. 02-996-9471-3 โทรสาร 02-996-9474
E-mail : winyuchon_w@hotmail.com

สายธารแห่งปัญญา
แหล่งข้อมูลสารคดีท่องเที่ยว
วรรณกรรม ธรรมะ ค่าคม
ประวัติศาสตร์ จิตวิทยา
และหนังสืออื่น ๆ อีกมากมาย

สายธาร
ในเครือบริษัท สำนักพิมพ์วิญญูชน จำกัด



วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี
ภาพ : มิติบนระนาบเสมือน #4
เทคนิค : จิตรกรรมดิจิตอล
ขนาด : 3509 X 4961 Pixels 24b @ 300 ppi