ISSN 1686-9167

วารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์

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://FINEART.TU.AC.TH

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้คณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพ และนักวิชาการในทุกสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ ได้มีโอกาสเผยแพร่และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ผลงานทางวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และศิลปะการออกแบบ

ผู้ทรงคุณวุฒิ

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
ศาสตราจารย์กุลวดี มกราภิรมย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน

บรรณาธิการ

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

กองบรรณาธิการ

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์ดุสิต จรูญพงษ์ศักดิ์ หัวหน้าสาขาวิชาการละคอน
อาจารย์จิรัชญา วันจันทร์ หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์
อาจารย์วีระจักร สุเอียนทรเมธี หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม
อาจารย์สรรพจน์ มาพบสุข
อาจารย์ภาวิณี บุญเสริม
นายจีระวิทย์ บุตรศรี
นางสาวพัชรา บุญมานำ

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

อาจารย์สรรพจน์ มาพบสุข

พิมพ์ที่ พิมพ์ดี

โปรดทราบ

บทความ ทัศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยและไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซึ่งต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรงและเป็นลายลักษณ์อักษร

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร เป็นวารสารรวบรวมผลงานทางวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจัดทำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2547 โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะเผยแพร่ผลงานสหสาขาวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับภารกิจหลักของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คือ การจัด การเรียนการสอน ซึ่งครอบคลุมวิชาการทางด้านการละคร ดนตรีและนาฏศิลป์ ศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ ศิลปะการออกแบบอุตสาหกรรม ประการหนึ่ง และภารกิจที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ซึ่งจะต้องหาวิธีสร้างสรรค์ และเผยแพร่ผลงานศิลปะรูปแบบต่างๆ บริการความรู้แก่บุคคลทั่วไป ส่งเสริมให้เห็นคุณค่า และความงามตามหลักการทางสุนทรียศาสตร์ วัฒนธรรมประเพณี ซึ่งมีวิวัฒนาการจากอดีต สู่การให้คุณค่า ความหมาย และมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตและสังคมในปัจจุบัน เพื่อทุกคนได้สัมผัส รับรู้ ซาบซึ้ง และสามารถหาแนวทางทำให้ "ศิลปะ" เป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสร้างสรรค์ชีวิตของตนเองให้ดำเนินไปได้ดียิ่งขึ้น

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2552 นี้ นับเป็นฉบับพิเศษ ที่กองบรรณาธิการนำเรื่องราวและผลงานของศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดีตศิลป์) นายศิริ วิชเวช และสาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์บทความ) นายอดุล จันทรศักดิ์ มาลงพิมพ์ โดยมุ่งหวังที่จะส่งเสริมการเผยแพร่ความรู้และคุณค่าของผลงานสร้างสรรค์ทั้งสองสาขาให้เป็นแรงกระตุ้นสำหรับคณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพ นักออกแบบ และนักวิจารณ์ในสาขาต่างๆ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เกิดพลังที่จะสร้างสรรค์งานศิลปะและการออกแบบสู่สังคมมากขึ้น เช่นเดียวกับ "ครูศิริ วิชเวช" ที่ได้มาถ่ายทอดความรู้ให้นักศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์และหลายคณะในมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตราบจนทุกวันนี้ ส่วนผลงานกวีนิพนธ์บทความของศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์บทความ) นายอดุล จันทรศักดิ์ นั้น เป็นผลงานที่มีลักษณะโดดเด่นสามารถเล่าถึงศิลปินแห่งชาติทุกท่านในบรรยากาศงานคืนเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ โน้มน้าวให้เกิดจินตนาการคล้อยตามได้เป็นอย่างดี กองบรรณาธิการตระหนักถึงความสำคัญด้านพลังและอรรถรสของศิลปะการใช้ภาษา ซึ่งมีความงามเป็นสากล และนอกจากจะมีผลกระทบทางปัญญาและทางจิตใจแล้ว ยังสามารถกระตุ้นให้ผู้ที่ได้สัมผัสใช้ความละเอียดอ่อนทางภาพความคิดและจินตนาการได้เป็นอย่างดี ดังนั้นในโอกาสนี้ กองบรรณาธิการจึงขออนุญาตจากท่านและได้รับอนุญาตให้เผยแพร่จึงจัดพิมพ์บทกวีนิพนธ์สารคดี พร้อมทั้งจัดทำเป็นอักษรเบลล์ เพื่อเพิ่มโอกาสให้คนตาบอดสามารถอ่านและเพิ่มพูนพลังจินตนาการ ติดตามเรื่องราวของศิลปินแห่งชาติทุกคนและรับรู้เหตุการณ์ในงานเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติประหนึ่งได้เข้าร่วมงาน

กองบรรณาธิการขอขอบคุณทุกท่านที่ได้ให้ความร่วมมือ ศิลปกรรมสาร นำเสนอบทความที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน หวังเป็นอย่างยิ่งว่า ศิลปกรรมสาร เป็นเวทีแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และงานสร้างสรรค์ อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มีใจรักในงานศิลปะ ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สังคม และประเทศชาติให้กว้างขวางอย่างต่อเนื่องต่อไป

สารบัญ

บทประพันธ์ “ค่ำคืนที่ยิ่งใหญ่”
โดย อาจารย์อดุล จันทรศักดิ์
6

ครูศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)
โดย รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์
11

บทความวิชาการ
เรื่อง “การออกแบบพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยา บดินทรเดชา”
โดย อาจารย์โกสินทร์ ชิตามร
17

บทความวิจัย
เรื่อง “บาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตบาการ)”
โดย รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล
26

บทความวิชาการ
เรื่อง “จินตภาพเชิงลบ 2551 (Negative Image 2008)”
โดย อาจารย์บุญช่วย เกิดรี
46

บทความวิชาการ
เรื่อง “Behind Brecht’s Great Wall: Chinese Subjects in Bertolt Brecht’s Works”
โดย อาจารย์ภัทร ด่านอุตรา
71

บทความวิจัย
เรื่อง “การวิจัยเพื่อประเมินผลจากกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจ และพัฒนาทักษะในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่”
โดย อาจารย์ภาวิณี บุญเสริม
80

บทความวิจัย
เรื่อง “การศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในอุตสาหกรรมขนาดย่อม-จิ๋ว และความเป็นไปได้ในการพัฒนารูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์”
โดย อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี
94

บทความวิชาการ
เรื่อง “ละครแบบโต้ตอบ (Interactive Theatre)”
โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร ฟูราจ
116

Interactive Theatre: The Misfit Sushi Gang
โดย ดร. พรชัย ศรีประไพ
124

บทความวิจัย
เรื่อง “โหมโรงกลางวัน สำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง”
โดย อาจารย์อัศนีย์ เปลี่ยนศรี
128

ตามขนบการสร้างงานสร้างสรรค์นั้นแรงบันดาลใจในฉับพลันทันทีที่ทำให้ผู้สร้างงาน ไม่ว่าจะเป็นจิตรกร ปฏิมากรหรือกระทั่งผู้เรียงร้อยถ้อยคำ บังเกิดความปรารถนาจะแสดงความในใจออกมาในทันที ทันใดหลังจากสิ่งนั้นกระทบใจตน ฟังดูเป็นเรื่องง่าย แต่แท้จริงเป็นเรื่องของพุทธิปัญญาทีเดียว เพราะสิ่งที่กระทบใจนั้นจะต้องวิ่งผ่านอารมณ์ ความรู้สึก ประสบการณ์ และแน่นอนที่สุดจะต้องถักถ้อยร้อยประสานถ้อยคำ ท่วงทำนอง ดนตรี ประสาทสัมผัส และปรัชญา เข้าด้วยกันให้เป็นมาลัยอักษรอันงดงาม จึงเป็นงานที่สร้างขึ้นตามกระบวนการดังกล่าว แถมยังพรั่งพร้อมไปด้วยความสดแห่งอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างงานอีกด้วย

ทั้งหมดที่กล่าวมานั้น เกิดจากการที่ได้อ่านงานสดด้วยอารมณ์และสวยงามด้วยการสร้างสรรค์ด้วยถ้อยคำอันเรียบง่าย แต่แฝงไว้ด้วยหลักธรรมอันลึกซึ้งแห่งความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์

ขอร่วมกับการถ่อมตนลงคารวะต่อใจความยิ่งใหญ่ของธรรมชาติอย่างงดงามดังปรากฏในสองบาทสุดท้ายของ "ค่ำคืนที่ยิ่งใหญ่" ว่า

ตัวฉัน เล็กลง เล็กลงทุกที
ด้วยค่ำคืนนี้ สรรพสิ่ง ยิ่งใหญ่นัก

ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญจิรา ถึงสุข
ภาควิชาภาษาอังกฤษ
คณะศิลปศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บทประพันธ์ ค่ำคืนที่ยิ่งใหญ่

โดย อาจารย์อดุล จันทรศักดิ์

ฉันอยู่กลางผู้คนซึ่งคึมคั่ง
ถ่ายรูปประมาณพันครั้ง ซ้ายแล้วขวา
ฉันเห็นแต่ดอกไม้ในดวงตา
จากผู้คนที่มาด้วยไมตรี

มางามวันศิลปินแห่งชาติ
วันประกาศศักดิ์ศิลปินศรี
พมทั้งท่านปลัดกระทรวง ท่านรัฐมนตรี
ศิลปินรุ่นพี่ ก็พ้องพาน

มีช่อดอกไม้เตรียมมามอบ
ถูกสัมภาษณ์ก็ต้องตอบ อยู่รอบด้าน
กรามศาระท่านที่เป็นกรรมการ
แจกลายเซ็นก็เป็นงานอยู่นานเช้า

ตามแล้ว ตามเล่า ให้เข้าที่
ก็ขออีกหนึ่งนาที เพื่อเปลี่ยนท่า
โต๊ะประธานยาวประมาณยี่สิบวา
จึงเห็นหน้าก็ยากจักเอ่ยทักทาย

ฉันนั่งตรงข้ามศิลปินเก่า เนาวรัตน์
พอสัมผัสความงาม และความง่าย
อาจารย์อิทธิพลและภรรยาอยู่ด้านซ้าย
นั่งเดี่ยวเดียวก็ต้องย้ายขึ้นเวที

ถ่ายรูปและมอมช่อดอกไม้
พิธีกรเสื้อแดงใสก็ซ้อนสี
เสียงปรมือกราว รับข่าวดี
ข่าวที่ จะได้ขึ้นเงินเดือน

ฉันค่อยซึมซับสรรพสิ่ง
กับความนิ่งขณะอยู่ในหมู่เพื่อน
ท้องฟ้ามีแต่ดาว ไร้แสงเดือน
กาลเวลาก็เคลื่อน ค่อยผ่านไป

ฉันนั่งเขียนที่ศูนย์วัฒนธรรม
จากม่ายจัดจนย่ำสายัณห์สมัย
ค่อยดื่มค่อยด่ำความเปรมใจ
ในความเคลื่อนไหว ของวันเวลา

ผู้คนที่มาแสดงความยินดี
ใครที่มาทุกปีคงคุ้นหน้า
ฉันเป็นคนมาใหม่ เพิ่งเข้ามา
ทึ่งกลัง ทึ่งกล้า รอท่าที

ศิลปินเก่า ราวจะกลับมารับน้อง
รุ่นใหม่แก่กว่า ก็ต้อง เรียกว่าพี่
กรุ่นด้วย กลิ่นอาย แห่งไมตรี
ในงานซึ่งมีได้มีแต่ศิลปิน

ฉันนั่งดูภาพในวิดิทัศน์
ซึ่งบอกเล่า ความเจนจัด ในเชิงศิลป์
แต่ละสาย แต่ละสาย ค่อยร่ายริน
ตามจินตนาการ อันกว้างไกล

สร้างด้วยหัวใจ ความเจนจน
เต็มกี่ขาด ให้ครบ ณ ยุคลมัย
ลือกอด งานศิลป์ แผ่นดินไทย
ทั้งอยู่เหนือ และอยู่ใน กาลเวลา

ฉันตื่นเต้น เต็มตื้น ในคืนค่ำ
แต่ละคำ เขียนไม่เป็นสรรพภาษา
แกบไม่รู้ ว่าตื่น หรือลืมตา
ไม่รู้ว่า ฉันจะลืม ได้อย่างไร
แต่ละคำ แต่ละคำ ที่ครูขับ
ราวกวีย์ดุริยศัพท์ สอดประสาน
กล่อมชีวิต ตลอดเวิ้ง จักรวาล
กล่อมถึง บาดาล ใต้แผ่นดิน

ฉันดูโขน ของครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว
เพริศแพร้ว เพียงชาญ ด้วยเชิงศิลป์
หนุมาน ตัวที่เก้า เกินวาทิน
ครูคือปิ่น คือแก้ว แห่งวงการ

ครูคิดท่า แสดงท่า แล้วถ่ายทอด
แต่ละท่า จึงสอด สวยประสาย
งานของครู คืองานช่าง ผู้เชี่ยวชาญ
สืบทอด สายธารเนิ่นนานมา

พลเรือตรี วีรพันธ์ วอกลาง
คุมวงอย่าง ยิ่งใหญ่ ในโลกหล้า
ร้อยยี่ลิบ เสียงกลนกลืน อยู่ก้องฟ้า
มรรเลงเพลง ชื่อว่าวอลท์นาวี

กลมกลืนเสียงของชายวัยแปดสิบ
ขับเสียงกวีย์ โดยคุณชายถนัดศรี
ยามรัก ราวจะร่ำ คำกวี
อยู่ให้รอ ถึงพรุ่งนี้ เลยกานดา

ฉันฟังเสียงขลุ่ย ค่อยขันขาน
เหงาสะท้ายใจขวัญ วันโหยหา
คิดถึงเรียม ด้วยความเหงา ในเงาตา
นันกนา เงากระจ่าง ก็ร้างไกล

ฝีมือของ สรพงศ์ ในแผลเก่า
คือสุข คือเศร้าสะเทือนไหว
คือคืนวันเก่าเก่าในเงาใจ
ฝากฝีมือ สรพงศ์ไว้ให้อยู่นาน
ฉันเป็นกวี ฉันทำอะไรได้
นอกจากเขียน คำกวีไหว หวานไม่หวาน
ฉันเขียน ความรู้สึก มันตึกงาน
ค่อยจด ค่อยจาง เป็นงานกวี

ฉันอยู่ที่คูนย์วัฒนธรรม
นั่งเขียนคำละคำ อยู่กับที่
ตัวฉัน เล็กลง เล็กลงทุกที
ด้วยค่ำคืนนี้ สรรพสิ่ง ยิ่งใหญ่นัก

คำประกาศเกียรติคุณ

นายอดุล จันทรศักดิ์

ศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์ นิทานและบทความ)

นายอดุล จันทรศักดิ์ ผู้ใช้นามปากกา "ธารี" "อัคนี หฤทัย" ฯลฯ ปัจจุบัน ๖๒ ปี เกิดที่จังหวัดปราจีนบุรี จบการศึกษานิติศาสตร์บัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและจบรัฐศาสตร์มหาบัณฑิต คณะรัฐศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เริ่มรับราชการที่สำนักงานคณะกรรมการข้าราชการพลเรือน จนดำรงตำแหน่งสูงสุดเป็นผู้อำนวยการสำนักส่งเสริมสร้างวินัยและรักษาระบบคุณธรรมแล้วโอนไปทำงานที่ศาลปกครอง ปัจจุบันดำรงตำแหน่งตุลาการหัวหน้าศาลปกครองกลาง

นายอดุล จันทรศักดิ์ เริ่มแต่งร้อยกรองตั้งแต่ยังเป็นนักเรียนมัธยม เมื่อเป็นนิสิต ได้เป็นตัวแทนมีผลงานกลอนรวมเล่มกับนักกลอนร่วมสมัยหลายเล่ม นายอดุล จันทรศักดิ์ ยังคงสร้างสรรค์ ผลงานกวีนิพนธ์อย่างต่อเนื่องจนปัจจุบันโดยเขียนบทกวีประจำในหนังสือพิมพ์หลายฉบับ บทกวีเหล่านี้เป็นผลงานที่มีคุณค่า ภายหลังได้นำมารวมเล่ม ได้รับรางวัลระดับชาติหลายรางวัลและยังเป็นแรงบันดาลใจให้เกิดผลงานคีตศิลป์ต่อเนื่องไปอีกด้วย

จุดเด่นในงานกวีนิพนธ์ของนายอดุล จันทรศักดิ์ อยู่ที่กางแสดงทัศนะวิพากษ์วิจารณ์และปฏิกิริยาทางอารมณ์ต่อปรากฏการณ์ทางสังคมและการเมืองอย่างเฉียบแหลม คมคาย ด้วยลีลากลอนเฉพาะตัวทั้งละเมียดละไมและแฝงนัยอย่างมีอารมณ์ขัน กล่าวได้ว่า นายอดุล จันทรศักดิ์ สร้างสรรค์กวีนิพนธ์เพื่อสื่อสารแก่สังคมให้ผู้อ่านได้ร่วมรับรู้ ร่วมรู้สึก ร่วมคิด ทั้งคิดย้อนคิดแย้ง ทำให้เกิดพลังทางปัญญาและได้รับความสะเทือนอารมณ์อย่างลุ่มลึกไปพร้อมกัน

กว่า ๔๐ ปีของการสร้างสรรค์กวีนิพนธ์อย่างต่อเนื่อง นายอดุล จันทรศักดิ์ มีจุดยืนและอุดมการณ์อันแน่วแน่ในการรักษาความจริง ความถูกต้อง และความเที่ยงธรรม พร้อมกับยืนหยัดในการปกป้องเสรีภาพทางความคิดและการกระทำ กวีนิพนธ์ของอดุล จันทรศักดิ์ มีความโดดเด่นในด้านพัฒนาการทางความคิด ทางอารมณ์และเปี่ยมด้วยพลังทางวรรณศิลป์

นายอดุล จันทรศักดิ์ จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาวรรณศิลป์ พุทธศักราช ๒๕๕๑

ครูศิริ วิชเวช

ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

กาญจนา อินทรสุนานนท์ *

ครูของฉันท่านนี้เป็นที่รัก
ศิริเลิศเพิ่มวิชาทั้งอาหาร
วิชเวชเดชกระเดื่องเฟื่องฟู
ศิลปินประดิษฐ์ศิลป์ให้ติดตาม
แห่งใดได้ประสงค์จำนงจิต
ชาติไทยมีคนดีเป็นศรีนัก
เพราะประจักษ์ว่าครูเป็นผู้สอน
มากเพลงกลอนเลศกาลล่างาน
เกียรติของศรูสู่สากลชมสยาม
สรรสร้างความเป็นศาสตร์ฉลาดมัก
ครูไม่ปิดสอนให้ด้วยใจสมัคร
พองศิษย์รักเคารพบันนิรันดร

ชีวิตการเป็นครู

ครูศิริ วิชเวชได้เรียนวิชาการทางด้านการขับร้อง และดนตรีจากบิดา คือหมอฟุ้ง วิชเวช ซึ่งมีอาชีพเป็นหมอ แต่มีความสนใจทางด้านดนตรีไทยสามารถบรรเลงและขับร้องได้ดี

ครูศิริ เป็นบุตรชายคนแรกของครอบครัว ศึกษาระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนหุตะวณิช ชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนวัดเทพศิรินทราวาสและโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา และจบปริญญาตรีจากคณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เนื่องจากครูศิริ วิชเวชมีความสามารถทางด้านดนตรีทั้งปี่พาทย์และเครื่องสาย ทั้งยังขับร้องและขับเสภาได้ดี เพราะได้เรียนกับครูหลายท่าน เช่นครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์, ครูโชติ ดุริยประณีต, ครูเชื่อม ดุริยพันธุ์, ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์,ครูสุจิตต์ ดิยประณีต และได้เรียนขับเสภาและขยับกรับเสภากับครูเจือ นาคมาลัย ซึ่งเป็นหลานสุงของหนื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) นอกจากนี้ครูยังได้เรียนกับอาจารย์จันทนา พิจิตรคุรุการ นักร้องสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นอกจากนี้ครูศิริ ยังได้เรียนเครื่องสายกับอาจารย์ลาภ มณีลดา และได้เรียนการขยับกรับกรับเสภาหน้าทับสองไม้สองชั้นแบบพิเศษกับครูท้วม ประสิทธิกุล จะเห็นได้ว่าครูได้เรียนทางปี่พาทย์กับบิดา ได้เรียนทางร้องกับครูหลายท่าน รวมทั้งการขับเสภาจากครูเจือ นาคมาลัย และครูท้วม ประสิทธิกุล และเรียนเครื่องสายกับครูลาภ มณีลดา และเรียนซอสามสายกับ อาจารย์พิชิต ชัยเสรี ความหลากหลายที่ครูเรียนมา ทำให้ครูศิริ มีองค์ความรู้หลายด้าน

และได้นำองค์ความรู้ไปสอนให้กับศิษย์หลายสถาบัน อาทิ ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา นอกจากนี้ยังมีชมรมต่างๆ เช่น โรงพยาบาลสงฆ์, สโมสรธนาคารกรุงเทพ, บริษัท ซี.พี.เซเว่น อีเลฟเว่น

* อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การสอนของครูศิริ วิชเวช นั้น ทำให้ศิษย์ทั้งหลายมีความรักและผูกพันกับครู เพราะครูเป็นผู้ให้ และสนใจศิษย์เสมอกัน ให้คำแนะนำไม่หวงวิชา แม้ศิษย์ที่มายังอ่อนหัด ครูก็ไม่ท้อแท้ แก้ไขแนะนำจนประสบผลสำเร็จ

นอกจากการสอนที่สถาบันการศึกษาแล้ว ครูยังเปิดโอกาสให้ศิษย์ได้ไปเรียนกับครูที่บ้าน แม้ด้วยเวลาไม่อำนวยหรือด้วยเหตุใดก็ตาม ครูก็ยังสละเวลาส่วนตัว ให้กับศิษย์ทั้งยังเลี้ยงน้ำ ขนมตามสมควร ครูศิริเป็นครูที่ไม่ธรรมดา เพราะท่านเป็นครูผู้ยิ่งใหญ่ สอนให้ศิษย์ได้ตลอดเวลา ถ้าติดขัดอะไร โทรศัพท์ไปถามท่านก็จะร้องผ่านโทรศัพท์กลับมาให้ได้คลายปัญหา ความประทับใจจากศิษย์มิรู้ลืม จนครูอายุล่วงมาใกล้เลข 8 ครูก็ยังสอนไม่รู้จักเหน็ดเหนื่อย ทั้งยังทำงานต่างๆ อีกมากมาย แม้ว่าอาชีพหลักของครูศิริมิได้เป็นครูสอนดนตรี แต่ครูศิริก็ยังทำงานด้านดนตรีอยู่ตลอดเวลาและมีศิษย์นอกระบบอยู่เสมอ ทำให้ชีวิตของครูศิริเป็นครูอย่างแท้จริง

ผู้คิดสร้างสรรค์

วิชาการทางดนตรี ครูศิริได้รับการถ่ายทอดมาจากครูหลายท่านดังกล่าวมาแล้ว ความเป็นครูทำให้ครูศิริได้คิดสร้างโดยได้สร้างสรรค์ผลงานต่างๆ ไว้มากมาย

ครูศิริ วิชเวช คิดค้นวิธีนำไม้กรับเสภาให้มีเสียงไพเราะและรูปแบบเป็นเกณฑ์มาตรฐานของกรับเสภา ไม้กรับที่ดีที่สุดต้องเป็นไม้เนื้อแข็งและมีอายุ 100 ปีขึ้นไป เส้นของไม้ต้องตรง ไม้ทั้งสำหรับ (4 อัน) ต้องเป็นไม้ท่อนเดียวกัน และไม้ที่ใช้ทำกรับเสภาที่ดีที่สุดต้องเป็นไม้ซิงขัน และคิดค้นวิธีขยับกรับให้เป็นแบบแผน ซึ่งจะทำให้การฝึกหัดและทำให้ตีกรองง่ายขึ้น การค้นคว้านี้ ครูให้เวลาถึง 10 ปี โดยการทดลอง การฝึก และปรับเปลี่ยนวิธีการจนได้ค้นพบวิธีขยับกรับให้เป็นแบบแผน ทั้งยังประดิษฐ์ วิธีขยับกรับเสภาขั้นพื้นฐานสำหรับผู้ฝึกหัดเบื้องต้นประเภทไม้รบ ชื่อ "ชมธรรมชาติ" และประดิษฐ์ไม้รบที่ 5 ชื่อ "ถอดไม้เดิน" เพิ่มขึ้นให้เข้ากับไม้รบ 4 ไม้ที่มีอยู่แล้วคือ "พิฆาตไพรีตีประจันหน้า ท้ายั่วรบ สยบไม้กรอด" และที่ครูศิริคิดขึ้น ชื่อว่า "ถอดไม้เดิน" ใช้ตีเป็นชุดต่อเนื่องกัน สำหรับด้านการขับเสภา ครูศิริ วิชเวช ได้ประดิษฐ์วิธีการโหนเสียงในการขับเสภาเพื่อทำให้ผู้หญิงและผู้ชายขับรวมกันได้อย่างสะดวกในทางเสียงคนละเสียง ซึ่งเมื่อผู้ฟัง ฟังแล้วเกิดความไพเราะไม่ขัดหู

นอกจากนี้ครูศิริ วิชเวช ได้ประดิษฐ์ไม้กรับที่เป็นหน้าทับสำหรับเพลงคำหวานทั้งยังได้ประดิษฐ์ทางขับเสภา จีน, แขก, พม่า, มอญ และได้เขียนเกณฑ์มาตรฐาน ของทบวงมหาวิทยาลัยตั้งแต่ระดับต้นจนถึงระดับปริญญาเอก

ได้รางวัลชีวิต

ความสามารถของครูศิริ วิชเวช ทำให้ครูได้รับรางวัลชีวิตที่น่าชื่นชมประมวลได้ดังนี้

- รางวัลแรก รางวัลพระสิทธิธาดาทองคำ ได้รับยกย่องให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม โดยได้รับเข็มเชิดชูเกียรติ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
- รางวัลที่สอง ครูศิริ วิชเวช ได้รับยกย่องสูงสุด จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์เสนอชื่อให้ครูศิริ วิชเวช ได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ และได้รับโล่เกียรติยศ ประจำปี 2551 ในวันสถาปณามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- รางวัลที่สาม เป็นรางวัลที่ศิษย์ของครูทุกคนตื้นตันใจ ร่วมแสดงความยินดีอย่างยิ่งกับครู เพราะเป็นรางวัลระดับชาติ คือการได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ.2551 เป็นที่น่ายินดีอย่างหาที่สุดมิได้ ความปลาบปลื้มที่ทำให้ศิษย์ทั้งหลายมีความสุข ความเหมาะสมในเกียรติคุณความสามารถของครูศิริ วิชเวช สมควรได้รับการยกย่องอย่างยิ่ง

อุทิศตนเพื่องาน

ด้วยวัย 77 ปี ครูศิริ วิชเวช ยังคงอุทิศตนเพื่องานด้านวัฒนธรรม ดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย การขับเสภา โดยการสอนให้แก่เยาวชน ทั้งที่สถาบันต่างๆ และที่บ้าน โดยมิได้รังเกียจข้อซักถามต่างๆ ของศิษย์ การขอร้องให้ครูช่วยแนะนำ และสอนในทุกๆ ด้านที่ครูมีความรู้ ครูไม่เคยที่จะปฏิเสธ ครูจะยินดีให้และแนะนำโดยมิได้ปิดบัง สอนให้ศิษย์ทั้งหลายมีความสามัคคีกัน ไม่ปิดบังกันในการเรียนการสอน เพราะจะได้ช่วยกันทำนุบำรุงรักษาเผยแพร่และพัฒนาศาสตร์ทางด้านดนตรี ขับร้อง เสภา ให้มีความเจริญสืบทอดสืบสานต่อไปได้ ศาสตร์ด้านนี้จะได้เป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป ทั้งยังพยามให้เยาวชนรักและเข้าใจในวัฒนธรรมที่ดีงาม สืบสานขนบธรรมเนียมที่ดีต่อไป

ครูศิริ วิชเวช ปัจจุบันยังทำหน้าที่พิธีกรในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยให้เยาวชนได้รู้จักขนบในพิธีกรรม ระลึกถึงวันสำคัญทางดนตรี รำลึกถึงครูอาจารย์ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว ทั้งครูอาจารย์ในปัจจุบันได้ร่วมกันทำบุญกับศิษย์ ครูได้พบศิษย์ ศิษย์เก่าได้พบครู ลูกศิษย์นำหลานศิษย์มาไหว้ครู ได้พบปะพูดคุยแลกเปลี่ยนความคิดเห็น ศิษย์เกิดความกตัญญู มีจริยธรรมที่ดีงาม นี่จึงเป็นวัตถุประสงค์ของครูศิริ วิชเวช ที่ได้อุทิศตนเพื่องาน ครูต้องการเพียงให้ศิษย์เป็นผู้ดูแลรักษา ส่งเสริม อนุรักษ์และพัฒนาดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย และเสภา ให้ดำรงอยู่เป็นวัฒนธรรมของไทยสืบไป

ครูที่ดีมีเมตตามาพาศิษย์
วิชชาการด้านเสภาและเพลงกลอน
ยินระมือลือเล่าไม่เท่าพบ
เกียรติขจรขจายใบสายลม
ขออำนาจเทพไท้ในลากล
พระเสื้อเมืองทรงเมืองเรืองธาณี
เพชรเม็ดงามอยู่ที่ใดได้ส่องแสง
ในขอบแคว้นแดนไทยให้จ้องงาม
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ประสาทศิลป์
ดุษฎีบัณฑิตแด่ครูอยู่ติด
ศิษย์กั้งมวลล้วนน้อมพร้อมยินดี
ปิติสุขทุกถ้วนมวลประชา

ศิริเลิศเพิ่มวิทย์ประสิทธิ์สอบ
เวชมนต์พรั่งพร้อมน้อมประนม
ดีจริงยิ่งประสมได้เหมาะสม
คุณประโยชน์ชื่นชมกั่วธามี
คุณพระไตรรัตน์ดลบงคลศรี
ช่วยครูดีมีเกียรติยศปรากฏนาม
ฟังลีกแรงลำแดงเดชกุกเขตขาม
ตามติดตาบอย่างไรไม่หมองมัว
ให้เกียรติยศลือระบิลกุกถิ่นทั่ว
กิตติบศักดิ์ดุจดอกบัวกิพย์บูชา
ประสาบมิตรถิ่นที่นิสงฆ์
ทราบบูชาคุณครูผู้มีคุณ

รศ.กาญจนา อินทรสุนานนท์ : ผู้ประพันธ์

คำประกาศเกียรติคุณ

นายศิริ วิชเวช

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

นายศิริ วิชเวช ปัจจุบันอายุ ๗๖ ปี เกิดเมื่อวันที่ ๑ มีนาคม พ.ศ. ๒๔๗๕ ที่ตำบลบางโคล่ อำเภอยานนาวา กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาคณะพาณิชยศาสตร์และการบัญชี จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และศึกษาดนตรีไทยทั้งทางร้องและทางเครื่องกับบิดา คือ ครูฟุ้ง วิชเวช จนสามารถร้องเพลงและบรรเลงเพลงได้เป็นอย่างดี ทางร้องเรียนเพลงตับพรหมมาสตร์ ตับนางลอย และเพลงอื่นๆ อีกหลายเพลง ทางเครื่องเรียนปี่พาทย์และเครื่องสาย ต่อมาได้เรียนขับร้องและขับเสภาตลก พร้อมทั้งได้รับมอบกรับคู่มือของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) จากครูนาคมาลัย หลานลุงของหมื่นขับคำหวาน เรียนเครื่องสายเพิ่มเติมจากครูมาลา มณีลดา และเรียนทางร้องเพลงทยอยเดี่ยวสายท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) กับครูจันทนา พิจิตรคุรุการ

นายศิริ วิชเวช เป็นผู้มีความรู้ความสามารถพิเศษ ได้ทุ่มเทแรงกายแรงใจ ทำหน้าที่สืบสาน และถ่ายทอดความรู้ให้กับนักศึกษาและผู้สนใจในหลายหน่วยงานอย่างต่อเนื่องยาวนาน ตลอดจนมีผลงานสร้างสรรค์ดนตรีไทยอย่างมากมาย อาทิ คิดค้นวิธีทำไม้กรับเสภาให้มีเสียงไพเราะ เป็นรูปแบบมาตรฐานของกรับเสภา ตามระเบียบวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย เขียนหลักสูตรการขับเสภาตั้งแต่ขั้นต้นจนถึงระดับปริญญาเอก ของทบวงมหาวิทยาลัย ฟื้นฟูประเพณีเห่ช้าลูกหลวง ประพันธ์ทางร้องเพลงเชิดจีนสามชั้น ทางขับเสภาจีน ทางขับเสภาแขก ทางขับเสภาพม่า ทางขับเสภามอญ ฯลฯ และเขียนหนังสือประกอบเทปและซีดีเสภาเสนาะคำหวาน ร่วมกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ถาวร สิกขโกศล เผยแพร่ให้ความรู้แก่ผู้สนใจ จากความรู้ความสามารถและสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทยทำให้ชื่อเสียงและเกียรติคุณของนายศิริ วิชเวช เป็นที่รู้จักและยอมรับกันทั่วไป เป็นผู้มีความรู้ความสามารถพิเศษด้านดุริยางคศาสตร์ไทยของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ตั้งแต่ปีพ.ศ. ๒๕๔๕ จนถึงปัจจุบัน ได้รับรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำพระราชทาน เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ได้รับศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

นายศิริ วิชเวช จึงได้รับการยกย่องเชิงชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) พุทธศักราช ๒๕๕๑

บรรณานุกรม

สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา (2548) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รักษ์เสภา 72 ปี ครูศิริ วิชเวช วิชาการ หลานศิษย์หมื่นขับคำหวาน. กรุงเทพฯ.
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2551)
ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2551. กระทรวงวัฒนธรรม กรุงเทพฯ.
ถาวร สิกขโกศล และ ศิริ วิชเวช (2543) สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
*เสภาเสนาะคำหวาน.*กรุงเทพฯ.

การออกแบบพิพิธภัณฑ์ เจ้าพระยาบดินทรเดชา

โกสินทร์ ชิตามร *

ข้าพเจ้าเป็นคนชอบดูของโบราณ ชอบไปเที่ยวอุทยานประวัติศาสตร์ ทั้งที่จังหวัดสุโขทัย และที่จังหวัดอยุธยา ไปจนนับครั้งไม่ถ้วน ไปทีก็อยู่ครึ่งวันค่อนวัน เพื่อชื่นชมความสามารถของบรรพบุรุษที่ทำการเนรมิตรสิ่งเหล่านี้ไว้บนแผ่นดินไทย แม้จะเหลือแต่ซากปรักหักพัง แต่ก็ยังดูแล้วยิ่งใหญ่ งดงาม เคยคิดเล่นๆ ว่าถ้าอยุธยาไม่ถูกพม่าเผายังคงสมบูรณ์อยู่จนถึงทุกวันนี้ จะสวยงามปานใด

เพราะสิ่งก่อสร้างสำคัญยุคแรกของการตั้งเมืองรัตนโกสินทร์ ก็ใช้แบบอย่างมาจากกรุงศรีอยุธยาเกือบทั้งหมด และยังได้ช่างฝีมือที่หลงเหลืออยู่มาช่วยก่อสร้างให้วิจิตรการตาอีกด้วย

เมื่อชอบดูของโบราณทำให้ข้าพเจ้าชอบไปเที่ยวพิพิธภัณฑ์ โดยไม่เคยคิดเลยว่า ครั้งหนึ่งในชีวิตจะต้องมาออกแบบพิพิธภัณฑ์ให้คนอื่นเข้ามาชมบ้าง

เริ่มแรกทีเดียว สำนักงานอัยการสูงสุดจะฉลองครบรอบ 100 ปี ก็ได้มีการวางแผนกันว่าจะทำอะไรเป็นที่ระลึกดี มีคนเสนอไอเดียมากมายจนในที่สุดก็มาสรุปว่าสำนักงานอัยการสูงสุดมีอายุตั้ง 100 ปีแล้ว มีสำนักงานอยู่ทั่วทุกจังหวัดในประเทศไทยย่อมจะต้องมีเอกสาร ถาวรวัตถุต่างๆ มากมาย น่าจะทำเป็นพิพิธภัณฑ์

เมื่อที่ประชุมสรุปแล้วว่าจะทำเป็นพิพิธภัณฑ์อัยการไทย ขั้นตอนต่อมาคือการหาเงินมาสร้าง จากนั้นก็รวบรวมสิ่งของที่จะจัดสร้างในพิพิธภัณฑ์ จนมาถึงขั้นตอนสุดท้ายคือการออกแบบพิพิธภัณฑ์ ทางอัยการได้เชิญคุณอรรถศาสตร์ ตุลารักษ์ ซึ่งจบมัณฑนศิลปมหาวิทยาลัยศิลปากร ห้องเดียวกับข้าพเจ้า และเป็นนักออกแบบแสตมป์ให้กรมไปรษณีย์มาเป็นผู้ออกแบบ โดยให้โจทย์ว่ารูปแบบพิพิธภัณฑ์ต้องคำนึงถึงความเป็นไทย สื่อความรู้สึกได้ถึงความเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และเกิดความเคารพต่อสถานที่ มีบรรยากาศของความสงบเงียบ

คุณอรรถศาสตร์ เอาไปคิดอยู่ 1 อาทิตย์ แล้วก็ตอบปฏิเสธ เพราะไม่ถนัดออกแบบพิพิธภัณฑ์ ทำแสตมป์ต่อไปอย่างเดิมดีกว่า แต่บอกว่าจะแนะนำเพื่อนไปให้ เพื่อนของคุณอรรถศาสตร์ก็คือข้าพเจ้า ซึ่งในชีวิตก็ไม่เคยออกแบบพิพิธภัณฑ์มาก่อนเหมือนกัน แต่โอกาสมาถึงแล้ว ก็ต้องอาศัยความกล้ารับไว้ก่อน ปัญหาไว้แก้ที่หลัง

เมื่อรับจะทำก็ต้องเข้าประชุมกับคณะกรรมการ มีอัยการสูงสุดเป็นประธาน ซึ่งก็พยายามอธิบายให้ข้าพเจ้าฟังในแบบของนักกฎหมาย แต่ข้าพเจ้าต้องแปลออกมาให้เป็นงานศิลป์ เสร็จจากการประชุมข้าพเจ้าขอเวลา 2 อาทิตย์จะทำแบบ PERSPECTIVE มาให้

อาทิตย์แรก คือ การค้นคว้าเกี่ยวกับเรื่องของพิพิธภัณฑ์ ซึ่งในเมืองไทยมีมาตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยสร้างพระที่นั่งประพาสพิพิธภัณฑ์ เพื่อใช้เป็นสถานที่จัดแสดงศิลปและโบราณวัตถุ โดยเรียกพิพิธภัณฑ์สถานครั้งนั้นทับศัพท์ภาษาอังกฤษว่า มิวเซียม อันเป็นที่มาของคำว่า พิพิธภัณฑ์ ในเวลาต่อมา

จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการจัดตั้งมิวเซียมขึ้นที่หอคองคอเดีย หรือ ศาลาสหัยสมาคม ภายในพระบรมมหาราชวังชั้นนอก เพื่อจัดแสดงสิ่งของต่างๆ โดยเปิดให้ประชาชนเข้าชมครั้งแรกในวันที่ 19 กันยายน 2417 ซึ่งต่อมารัฐบาลได้ประกาศให้วันที่ 19

* อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

กันยายนของทุกปีเป็นวันพิพิธภัณฑ์ไทย ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พระราชทานหมู่พระที่นั่งทั้งหมดในพระราชวังบวรสถานมงคล จัดตั้งเป็นพิพิธภัณฑ์สถานพระนคร เป็นที่รวบรวมรักษาโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมแห่งชาติ เพื่อปลูกฝังให้คนไทยรักและหวงแหนในศิลปวัฒนธรรมอันเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย

จนปัจจุบันนี้ประเทศไทยมีพิพิธภัณฑสถานแล้วกว่า 200 แห่ง เมื่อศึกษาเรื่องพิพิธภัณฑ์จนละเอียด ข้าพเจ้าทำทัศนีย์ภาพมาให้คณะกรรมการดูทั้งหมด 4 แบบ ภายใน 2 อาทิตย์ เมื่อชมแล้วท่านอัยการสูงสุดบอกว่า นี่คือสิ่งที่ฝันไว้ว่าหน้าตาของพิพิธภัณฑ์อัยการจะออกมาเป็นแบบนี้ คุณโกสินทร์แค่ฟังแล้วก็ทำตามเหมือนที่ผมฝันไว้ได้

เมื่อประธานชอบ ที่ประชุมก็เห็นชอบตาม ดังนั้นการออกแบบและก่อสร้างพิพิธภัณฑ์อัยการไทยก็เริ่มต้น เพื่อให้เสร็จทันวาระครบรอบ 100 ปี แห่งการสถาปนาสถาบันอัยการไทยเมื่อพุทธศักราช 2536

เมื่อมีการออกแบบและดำเนินการสร้างพิพิธภัณฑ์อัยการไทยสำเร็จลุล่วงเป็นแห่งแรก ข้าพเจ้าก็มีงานออกแบบพิพิธภัณฑ์แห่งที่ 2 ที่ 3 ตามมา คือ

2 พิพิธภัณฑ์สมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

3 พิพิธภัณฑ์พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

4 พิพิธภัณฑ์องค์การโทรศัพท์แห่งประเทศไทย

5 พิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา

6 พิพิธภัณฑ์นาเกลือ จ.อุดรธานี

7 พิพิธภัณฑ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ที่ปัจจุบันกำลังดำเนินการอยู่ คาดว่าจะแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2554

แต่จะขอพูดถึงพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินเดชา เพราะมีเรื่องเล่ามากมาย โดยเริ่มตั้งแต่การออกแบบ ที่ประชุมอันมีคุณหญิงลักขณา แสงสนิท เป็นประธาน มีบรรดาทายาทสกุลสิงหเสนี และคณะครูโรงเรียนบดินทรเดชาเป็นคณะกรรมการได้คัดเลือกกรรมการทั้งหมด 10 ท่านให้ไปสำรวจพิพิธภัณฑ์ต่างๆ ทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัด โดยให้แต่ละท่านลงความเห็นว่า ชอบการออกแบบพิพิธภัณฑ์ที่ใดเป็นพิเศษ คณะกรรมการใช้เวลาอยู่ประมาณ 2 เดือน ทั้ง 10 คนเขียนความเห็นออกมาตรงกันว่า ชอบการออกแบบตกแต่งพิพิธภัณฑ์อัยการไทยเป็นอันดับ 1

คุณหญิงลักขณาจึงให้เจ้าหน้าที่ไปสอบถามว่าใครเป็นผู้ออกแบบและมีเวลาที่จะทำงานในช่วงนี้ได้ไหม

ข้าพเจ้าได้รับเชิญให้เข้าประชุมกับคณะกรรมการก่อสร้างพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา เพื่อรับทราบข้อมูลเดิมๆ ก่อนการออกแบบเรื่องสำคัญ เรื่องแรกคืองบประมาณก่อสร้าง เรื่องที่สองเกี่ยวกับข้าพเจ้าโดยตรง คือ ค่าออกแบบและควบคุมงาน เมื่อสรุปกันในที่ประชุมว่าดำเนินการได้เลย ข้าพเจ้าก็มาเริ่มค้นคว้าประวัติของท่านเจ้าพระยาบดินทร์เดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ซึ่งท่านเป็นสมุหนายกและแม่ทัพใหญ่ ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3

เจ้าพระยาบดินทรเดชา เดิมชื่อ สิงห์ เป็นบุตรของเจ้าพระยาอภัยราชา (ปิ่น) กับท่านผู้หญิงฟัก กำเนิดเมื่อพุทธศักราช 2320 เริ่มรับราชการมาแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ตามลำดับในรัชสมัยต่อมา เป็นจมื่นเสมอใจราช พระพรหมสุรินทร์ พระราชโยธาพระยาเกษตรรักษา เจ้าพระยาราชสุภาวดี จนถึงเจ้าพระยาบดินทรเดชา ที่สมุหนายกในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

ผลงานสำคัญคือ เป็นแม่ทัพไปปราบกบฏเจ้าอนุวงศ์ เวียงจันทร์ และเป็นแม่ทัพใหญ่ผู้สำเร็จราชการฝ่ายทัพศึกไปปราบญวน และจัดการปกครองเขมร เป็นเวลา 15 ปี นอกจากนี้ยังปฏิบัติหน้าที่ทั้งในตำแหน่งสมุหนายก และสร้างคุณประโยชน์อื่นๆ แก่ชาติบ้านเมือง เช่น บูรณะปฏิสังขรณ์วัดทั้งในกรุงและหัวเมือง ได้แก่ วัดจักรวรรดิราชาวาส วัดชัยชนะสงคราม วัดปรินายก วัดเทพลีลา วัดตาพระยา วัดหลวง

บดินทร วัดโรงเกวียน รวมทั้งการขุดคูคลองเพื่อการเดินทัพและการคมนาคม ตลอดจนการรักษาความสงบเรียบร้อยภายในประเทศ เป็นต้น

เจ้าพระยาบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) ถึงแก่อสัญกรรม เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2392

พิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา ตั้งอยู่ภายในบริเวณโรงเรียนบดินทรเดชา ลาดพร้าว โดยกำหนดเปิดในวาระที่โรงเรียนบดินทรเดชา ครบ 25 ปีเต็มใน พ.ศ. 2539

เริ่มแรกก็ได้ตระเวณหาซื้อเรือนไทยไม้สักทองขนาดใหญ่ จำนวน 3 หลังเพื่อมาปลูกสร้าง ณ สถานที่ก่อสร้าง ได้กองพล ปตอ. ส่งรถยนต์และเจ้าหน้าที่มาช่วยขนย้ายจนเสร็จเรียบร้อย เรานำเรือนไทย 3 หลังมาประกอบรวมกันใหม่ให้เป็นหลังเดียว โดยเพิ่มเติมรายละเอียดเข้าไปอีกหลายส่วนและแกะลวดลายสลักตามส่วนประกอบต่าง ๆ ของตัวเรือนอย่างงดงามโดยช่างฝีมือจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์สถาปนาขึ้น เมื่อ พ.ศ. 2325 ก็รับสืบทอดวัฒนธรรมการสร้างเรือนมาจากอาณาจักรศรีอยุธยาไม่ผิดเพี้ยน บ้านทรงไทยภาคกลางในสมัยรัชกาลที่ 1 มักเป็นเรือน 3 ห้อง ยกใต้ถุนสูงพอเดินลอดได้มีบันไดทอดลงสู่ท่าน้ำ เพื่อสะดวกในการใช้น้ำทั้งดื่ม อาบ และใช้สอยภายในบ้าน

มาถึงสมัยรัชกาลที่ 2 และรัชกาลที่ 3 เรือนไทยก็ยังไม่ต่างจากสมัยรัชกาลที่ 1 เท่าไร

ตัวอย่างแรก คือ ตำหนักแดงของสมเด็จพระสุริเยนทรามาตย์ พระมเหสีในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

เรือนไทยที่นำมาสร้างใหม่นี้ เป็นเรือนสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ฝาด้านนอกเป็นฝาปะกน อันเป็นฝาเรือนที่มีลักษณะเป็นแผงรูปสี่เหลี่ยม ทำด้วยไม้จริงโดยใช้กระดานแผ่นเล็กๆ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ากรุในแนวตั้งอยู่ในช่องระหว่างโครงฝา ซึ่งประกอบด้วยตัวไม้ลูกตั้ง ตั้งเป็นแถว และตัวไม้ลูกประกนหรือลูกนอนวางขวางอยู่ในช่องระหว่างไม้ ลูกตั้งแต่ละตัวอย่างสับหว่างกัน มีตัวไม้แม่ฝา 4 ตัว เป็นกรอบล้อมทั้ง 4 ด้าน ฝาปะกนเป็นที่นิยม โดยเฉพาะทำเป็นฝาเรือนเครื่องสับ หรือฝากระดาน

ด้านบนสุดเป็นปั้นลม คือไม้แผ่นแบนติดอยู่ปลายแปหัวเสา เป็นรูปสามเหลี่ยมบริเวณหน้าจั่วของเรือนไทยทำหน้าที่กันลมไม่ให้ปะทะเข้ามาถูกแผ่นกระเบื้องโดยตรง และเป็นแผ่นไม้ปิดกั้นน้ำฝนไม่ให้เข้ามาในเรือนบริเวณด้านหน้าของหลังคา

หน้าบัน คือส่วนที่อยู่ด้านหน้าของหลังคาเรือนไทย เป็นรูปจั่วสามเหลี่ยม บางแห่งจะทำเป็นรูปรัศมีดวงอาทิตย์ ซึ่งหากพิจารณาในรายละเอียดของรูปรัศมีดวงอาทิตย์นั้น จะเห็นเป็นไม้แบนตีเว้นช่องในแนวของเส้นรัศมี ที่สามารถกันฝนสาดโดยตรงได้ แต่ในขณะเดียวกันก็มีช่องว่างเพียงพอ สำหรับการถ่ายเทอากาศร้อนที่สะสมจากการลอยตัวของอากาศในเรือน หรือความร้อนที่สะสมจากแผ่นหลังคา นับเป็นภูมิปัญญาเรื่องพลังงานเพื่อสร้างสภาวะน่าสบายอีกอย่างหนึ่ง

เมื่อการก่อสร้างเรือนไทยเสร็จสมบูรณ์ ก็ถึงการตกแต่งภายในให้เป็นพิพิธภัณฑ์ ข้าพเจ้าแยกเรือนไทยเป็น 3 หลัง เริ่มกันที่เรือนหลังกลางเป็นเรือนท่านเจ้าพระยา จัดแสดงรูปหล่อ อาวุธ สิ่งของเครื่องใช้ ภาพวีรกรรม ภาพอนุสรณ์สถาน เช่น อนุสาวรีย์ วัด

ห้องนี้มีปัญหาก็คืออาวุธต่างๆ ของท่านเจ้าพระยา เพราะบรรดาลูกหลานได้มอบให้กับพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติไปหมดแล้ว ก็ต้องทำจำลองขึ้นมาใหม่ทั้งหมดขนาดเท่าของจริงทุกอย่าง ของจำลองเหล่านี้กว่าจะแล้วเสร็จ ก็เกือบได้เวลาเปิดพิพิธภัณฑ์

เรือนที่ 2 คือ เรือนรัชดาบดินทร เป็นเรือนที่อยู่ด้านขวาของเรือนท่านเจ้าพระยา จัดแสดงประวัติและเกียรติประวัติด้านต่างๆ ของโรงเรียนบดินทรเดชา (สิงห์ สิงหเสนี) นับตั้งแต่เริ่มตั้งและเจริญก้าวหน้าสืบเนื่องมาจนครบ 25 ปีเต็ม มีสิ่งของเครื่องใช้ โล่รางวัล โสตทัศนอุปกรณ์ และเกียรติประวัติของผู้อุปการะโรงเรียน ผู้บริหาร ครู

อาจารย์ นักเรียนดีเด่นด้านต่างๆ ทั้งศิษย์เก่า และนักเรียนปัจจุบัน รวมทั้งประวัติการก่อตั้งโรงเรียนสาขาของบดินทรเดชาทุกแห่ง

เรือนสุดท้าย คือ เรือนศิลปนิทัศน์ เป็นเรือนที่อยู่ด้านซ้ายของเรือนท่านเจ้าพระยาจะจัดแสดงศิลปวัฒนธรรม สมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทั้งในด้านขนบธรรมเนียม ประเพณี วิถีชีวิตไทย และสิ่งของเครื่องใช้สมัยนั้น โดยมีโสตทัศนูปกรณ์ ประกอบการจัดแสดงด้วย

ส่วนอาคารชั้นล่าง จัดเป็นห้องประชุมเอนกประสงค์เพื่อจัดประชุมต้อนรับรวมทั้งเป็นห้องสมุด ห้องภัณฑารักษ์ ห้องจำหน่ายของที่ระลึก และสถานที่รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ของพิพิธภัณฑ์

เรือนหลังที่ 3 นี้ ทำให้ข้าพเจ้าต้องกลับไปเรียนประวัติศาสตร์ชาติไทย ในสมัยรัชกาลที่ 3 ใหม่โดยรายละเอียด เพื่อหาข้อมูลมาทำเป็นพิพิธภัณฑ์

ในรัชสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการต่อเรือกำปั่นหลวงมาก เรือที่ต่อนั้นใช้เป็นทั้งเรือค้าขาย เรือรบและเรือลาดตระเวน ในรัชสมัยของพระองค์ ตั้งแต่ดำรงพระยศเป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล พระองค์ได้ทรงแต่งสำเภาบรรทุกสินค้าออกไปค้าขายยังประเทศจีน เมื่อได้ผลกำไรก็ทรงนำมาใช้ในราชการโดยถวายแด่สมเด็จพระบรมชนกนาถจนได้รับพระนามจากพระราชบิดาว่า "เจ้าสัว" การค้าสำเภาในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ เจริญรุ่งเรืองมาก

ฉะนั้นสิ่งของอย่างแรกที่ต้องมีในเรือนนี้ คือ เรือสำเภาจำลอง ขนาดใหญ่พอสมควร ซึ่งทางอาจารย์โรงเรียนบดินเดชา รับไปดำเนินการจัดจ้างให้จนแล้วเสร็จ

ในรัชกาลนี้เจ้าอนุวงศ์ผู้ครองเมืองเวียงจันทน์ อันเป็นประเทศราชของไทย ได้ก่อการกบฏขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2369 มีการรบกันที่ทุ่งสัมฤทธิ์ จังหวัดนครราชสีมา กองทัพลาวมีกำลัง 3,000 คน อาวุธพร้อม ทางไทยมีแต่ผู้นำที่ใจเด็ด กอรปกับความกล้าหาญของหญิง ชาย เด็ก ผู้ใหญ่ คนชรา จึงฆ่าฟันคนลาวลงถึง 2,000 คน

ความทราบถึงพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ "แม่ทัพ" เป็นท้าวสุรนารี หรือที่ชาวนครราชสีมาเรียกท่านว่า "ย่าโม"

ในปี พ.ศ. 2376 เจ้าอนุวงศ์เป็นกบฏ ทางฝ่ายญวนได้ส่งพระราชสาสน์เข้ามาเพื่อขอให้ไทยยกโทษแก่เจ้าอนุวงศ์ แต่ไทยไม่ยอม ทำให้ญวนขัดเคืองไทยอย่างเปิดเผย ขณะเดียวกันได้เกิดจลาจลที่เมืองไชง่อน พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงมีพระราชดำริว่าเป็นโอกาสที่ไทยจะได้เอาเขมรคืนจึงให้เจ้าพระยาบดินทรเดชาเป็นแม่ทัพยกไปทางบก เจ้าพระยาพระคลังเป็นแม่ทัพเรือโดยนัดพบกันที่ไชง่อน กว่าจะชนะศึกญวน เจ้าพระยาบดินทรเดชาต้องไปรบตรากตรำอยู่ในเมืองเขมร และญวนถึง 15 ปี

มีวัดสำคัญสองวัดที่มีการบูรณะปฏิสังขรณ์ในรัชกาลนี้ คือวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และวัดอรุณราชวราราม

วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นวัดเก่าแก่มาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เดิมชื่อว่าวัดโพธาราม หรือชาวบ้านเรียกว่า "วัดโพธิ์" ในสมัยรัชกาลที่ 1 ทรงปฏิสังขรณ์เพียงบางส่วน พื้นที่เดิมนั้นเต็มไปด้วยลุ่มห้วย บ่อร่องคู ขนดินมาถมจนเต็ม ปีหนึ่งสองปีก็ยุบลงไปอีก จึงโปรดเกล้าให้ซื้อดินมาถมพระราชทรัพย์ 250 ชั่ง แล้วจึงให้ปราบมูลดินให้เรียบเสมอกัน งานปฏิสังขรณ์นั้นได้ขยายและเพิ่มเติมพระอุโบสถ พระระเบียงวิหารทิศและพระเจดีย์ใหญ่ ชื่อพระเจดีย์ศรีสรรเพชดาญาณ ตามนามพระพุทธรูปที่บรรจุอยู่

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 เห็นว่าวัดพระเชตุพนฯ ทรุดโทรมมาก จึงได้ทรงปฏิสังขรณ์ใหม่หมด โปรดเกล้าฯ ให้รื้อกระทั่งรากพระเจดีย์ศรีสรรเพชดาญาณ รวม 2 องค์ องค์หนึ่งชื่อว่าพระมหาเจดีย์ติลกธรรมถลกนิทานประดับกระเบื้องสีขาว

อีกองค์หนึ่งชื่อว่า พระเจดีย์มุนีบัตรบริขารประดับกระเบื้องสีเขียวเจดีย์ทั้ง 2 เป็นเจดีย์ที่มีลักษณะย่อมุมที่เรียกว่า ไม้สิบสอง นอกจากนั้น

ยังโปรดเกล้าฯ ให้จารึกวิชาความรู้ต่างๆ เช่น ตำรายาฤาษีดัดตน สุภาษิตพระร่วง คำกลอนสอนหญิง เรื่องกฤษณาสอนน้อง กลบทต่างๆ และขนบธรรมเนียมต่าง ๆ เช่น มหาสงกรานต์ จารึกแสดงขบวนพยุหยาตราทางสถลมารค เขียนเป็นภาพขบวนแห่ประกอบขบวนช้าง ขบวนม้า และเครื่องสูงประกอบพระราชอิสริยยศ ฯลฯ ทั้งนี้เพราะมีพระราชประสงค์ที่จะให้เป็นแหล่งวิชาความรู้ของมหาชนไม่เลือกชั้นบรรดาศักดิ์

วัดอรุณราชวราราม เดิมเรียกกันว่า วัดมะกอกนั้นมีมาแต่กรุงศรีอยุธยา ต่อเมื่อสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีได้โปรดให้บูรณะปฏิสังขรณ์วัดให้สวยงามสมกับเป็นพุทธาวาส แล้วเปลี่ยนนามตามเหตุที่เสด็จมาได้อรุณที่หน้าวัดนี้ว่า "วัดแจ้ง"

มาในสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงสร้างพระอุโบสถใหม่ มีพระระเบียงล้อมรอบพระประธานในพระอุโบสถ เมื่อปั้นหุ่นก็ทรงปั้นหุ่นพระพักตร์ด้วยฝีพระหัตถ์เอง นอกจากนั้นได้ขอแรงพระบรมวงศานุวงศ์ และข้าราชการช่วยทำกฐินพระสงฆ์เป็นตึกขัดแตะถือปูนสำเร็จแล้วจึงได้มีงานฉลองพระนคร พ.ศ. 2363 พระราชทานนามพระอารามเปลี่ยนใหม่ว่า วัดอรุณราชวราราม ต่อมาในรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชดำริว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้ทรงปฏิสังขรณ์วัดอรุณราชวรารามค้างไว้ นอกจากนี้ทรงสนองพระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 2 ที่จะสร้างพระปรางค์ขนาดใหญ่ ให้เป็นพระมหาธาตุสำหรับพระนคร จึงสร้างพระปรางค์เสร็จในรัชสมัยของพระองค์เป็นศรีสง่าแก่บ้านเมือง

ในสมัยกรุงสุโขทัย การปกครองเป็นแบบพ่อปกครองลูก ประชาชนผู้ได้รับความเดือดร้อนก็จะไปสั่นกระดิ่ง (จากจารึกสุโขทัยหลักที่ 1) พ่อเมืองจะเสด็จมารับเรื่องราวร้องทุกข์ด้วยพระองค์เอง แล้วก็จะช่วยเหลือให้ความยุติธรรม ไพร่ฟ้าก็จะอยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุข

ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยา การปกครองหันไปนิยมแบบอย่างขอม เพราะยกฐานะของกษัตริย์สูงส่งเหมือนสมมุติเทพ โอกาสของประชาชนจะสนิทสนมกับพระมหากษัตริย์ได้ลดน้อยลงไป สังคมไทยในสมัยนั้นแบ่งออกเป็น 3 ระดับ คือ กษัตริย์และทหาร

ไพร่ คือ ประชาชนทั่วไป และทาส ซึ่งมีทั้งทาสเชลย และทาสที่เกิดจากหนี้สิน การที่สังคมได้เปลี่ยนไปทำให้เกิดช่องว่างระหว่างพระมหากษัตริย์กับประชาชนมากขึ้น ประชาชนได้มีโอกาสที่จะถูกกลั่นแกล้งข่มเหงได้มากขึ้น ไม่ได้รับความเป็นธรรมจากการพิจารณาคดีและเพื่อโปรดให้ประชาชนได้รับความเป็นธรรม พระมหากษัตริย์จึงโปรดให้ประชาชนร้องถวายฎีกาได้ ในการถวายฎีกาให้เจ้าขุนมูลนายของประชาชนนั้นเป็นผู้ถวายฎีกา

มาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชกาลที่ 3 ได้ทรงเห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 1 ก็มุ่งที่ป้องกันแผ่นดินและก่อสร้างบ้านเมือง ต่อมารัชกาลที่ 2 ก็ได้พยายามรวบรวมและสร้างสรรค์ทางวรรณคดี ทำให้การพบปะกับประชาชนมีน้อยลงไป ประชาชนจะถวายฎีกาได้จะต้องรอเสด็จออกนอกพระราชวังพอดีกับมีผู้นำกลองขนาดใหญ่ เข้ามาถวาย จึงพระราชทานนามว่า "กลองวินิจฉัยเภรี" ให้ประชาชนใช้ตีเวลาเข้าร้องถวายฎีกา กลองวินิจฉัยเภรีได้ตั้งไว้ที่ทิมดาบภายในพระบรมมหาราชวังชั้นนอก นับว่าเป็นพระราชกรณียกิจอันสำคัญยิ่ง แสดงให้ทราบว่า พระมหากษัตริย์ทรงอาทรต่อความเดือดร้อนของประชาชน

เมื่อ ปีพ.ศ. 2391 ได้มีการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม โปรดให้สร้างพระพุทธรูปหล่อด้วยโลหะหุ้มทองคำเนื้อแปดขึ้นสององค์ทรงเครื่องต้นอย่างบรมกษัตริย์ลงยาราชาวดี ประดับด้วยเนาวรัตน์องค์ด้านทิศเหนือจารึกพระนามว่าพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกย์ ทรงพระราชอุทิศถวายสมเด็จพระอัยกาเจ้า

องค์ด้านทิศใต้จารึกพระนามว่า พระพุทธ-เลิศหล้าสุลาไลย (เปลี่ยนสร้อยพระนามเป็นนภาไลยในรัชกาลที่ 4) ทรงพระราชอุทิศถวายสมเด็จพระบรมชนกนาถ พร้อมกับมีพระบรมราช

โองการว่าในราชการทั้งปวงนั้น ให้อ้างนามแผ่นดินตามนามพระพุทธปฏิมาทั้งสององค์ไม่ให้ใช้อ้างว่าแผ่นดินต้น แผ่นดินกลาง ดังที่ใช้มาแต่เดิม

ในการเฉลิมพระนครครบ 100 ปี เมื่อพุทธศักราช 2425 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ผูกลายพระราชลัญจกรประจำพระองค์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นรูปปราสาทด้วยทรงพระนามเดิมว่า ทับ ซึ่งหมายถึงเรือนหรือที่อยู่

ในการตกแต่งเรือนศิลปนิทัศน์นี้ค่อนข้างยากลำบาก เนื่องจากศิลปวัตถุหรือสิ่งของต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 3 เกือบจะไม่มีเลย ก็ต้องทำขึ้นมาใหม่เกือบทั้งหมด เริ่มจากเรือสำเภาดังที่กล่าวไปแล้ว ต่อมาก็เป็นพระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ขนาดเท่าพระองค์จริง เขียนด้วยสีน้ำมัน

ครั้งแรกคิดกันว่าจะทำเป็นรูปปั้น แต่กลัวว่าจะซ้ำซ้อนกันรูปปั้นท่านเจ้าพระยาบดินทรเดชาที่ตั้งอยู่หน้าพิพิธภัณฑ์

ด้านหลังของพระบรมรูปใช้ไม้สักแกะเป็นตราพระราชลัญจกรรูปปราสาท สูงเกือบถึงฝ้าเพดาน จากนั้นก็เป็นภาพจิตรกรรมชีวิตและความเป็นอยู่ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ภาพที่วาดจะเป็นแบบภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นภาพแบน ๆ ตัดเส้นไม่มีแสงเงา คนที่ถนัดภาพไทยแบบนี้น่าจะเป็นคุณอรรถศาสตร์ที่แนะนำให้ข้าพเจ้าทำพิพิธภัณฑ์อัยการไทย คราวนี้คุณอรรถศาสตร์รับทำเพราะเป็นงานที่ถนัด

งานใหญ่อีกชิ้นก็คือการทำหุ่นจำลองโลหะปราสาท ซึ่งตั้งแต่ครั้งโบราณกาลมีการสร้างขึ้นมาแค่ 2 หลังในโลก

โลหะปราสาทหลังที่ 1 สร้างโดยนางวิสาขาบุตรีธนัญชัยเศรษฐีแห่งเมืองสาวัตถี มีลักษณะเป็นปราสาทสองชั้น 1,000 ห้อง ยอดปราสาททำด้วยทองคำขาวโลหะปราสาทหลังนี้ปรักหักพังปราศจากร่องรอยแล้ว

โลหะปราสาทหลังที่ 2 พระเจ้าทุฏฐคามณีอภัย กษัตริย์แห่งกรุงอนุราชบุรี ประเทศลังกา ทรงสร้างประมาณ พ.ศ. 382 มี 9 ชั้น 1,000 ห้อง หลังคามุงด้วยแผ่นทองแดง ต่อมาโลหะปราสาทหลังนี้ถูกไฟไหม้ทั้งหลัง ปัจจุบันเหลือแต่ซากปราสาทซึ่งประกอบด้วยเสาหินประมาณ 1,600 ต้น

โลหะปราสาทหลังที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชประสงค์จะสร้างไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้รู้จัก และเพื่อเป็นเกียรติแก่พระนครสืบไป จึงได้โปรดฯให้สร้างขึ้นที่วัดราชนัดดาราม นับว่าเป็นองค์ที่ 3 ของโลก แต่มีลักษณะทางศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมแบบไทยโดยเฉพาะ

เป็นโลหะปราสาท 3 ชั้น มียอดทั้งหมด 37 ยอด หมายถึง โพธิปักขิยธรรม 37 ประการ การสร้างปราสาทในรัชกาลของพระองค์ สำเร็จเพียงปราสาทโกลน ยังไม่ได้ถือปูนก็สิ้นรัชกาล

ขั้นต่อไปก็คือ ตู้ที่แสดงเครื่องถ้วยเบญจรงค์พอหาได้ เพราะยังมีผู้เก็บสะสมไว้นำมาบริจาคให้ของในห้องได้เกือบครบแล้ว ก็เหลือแต่การตกแต่งภายใน เริ่มจากผ้าม่าน ข้าพเจ้าออกแบบลายไปให้ร้านโขมพัสตร์ที่หัวหินทอให้ เพื่อไม่ให้ซ้ำกับทางท้องตลาด

โคมไฟกลางห้องไม่ใช้แชนตาเลีย เพราะไม่เข้ากับเรือนไทย แต่ไฟแขวนแบบไทยๆ ไม่มีเป็นช่อใหญ่ อย่างมากก็แค่ 6 ดวง เลยต้องเอาดวงเล็กๆ มาล้อมรอบไว้ ให้ดูเป็นกลุ่มใหญ่ และก็ทำเหมือนกันหมดทั้ง 3 เรือน

การตกแต่งเรือนไทยทั้งสามหลังเกือบสมบูรณ์แล้วก็เหลือแต่ พลับพลาพิธีที่จะเป็นที่ประทับของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่สร้างขึ้นมาใหม่ทั้งหลังเสร็จสมบูรณ์ก่อนถึงเวลาเสด็จพระราชดำเนินแค่ 1 วัน

รอบ ๆ พิพิธภัณฑ์เป็นสวนพันธุ์ไม้ไทยและสระน้ำ เพื่อความสวยงามเหมาะสมกับสถานที่

การก่อสร้างพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา เป็นการก่อสร้างที่ไม่ใช้งบประมาณจากทางราชการแต่ประการใด ถึงจะมีอุปสรรคปัญหาทั้งด้านการก่อสร้างและค่าใช้จ่ายต่าง ๆ ซึ่งเพิ่มขึ้นกว่าที่ประมาณการไว้แต่ด้วยแรงใจ และความร่วมมือของทุกฝ่ายเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ที่ทำให้พิพิธภัณฑ์แห่งนี้สำเร็จไปได้ดังประสงค์

พิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชาตั้งอยู่บนฉันแผ่นดินประวัติศาสตร์ ที่เจ้าพระยาบดินทรเดชา สมุหนายก และแม่ทัพใหญ่ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยใช้เป็นที่พักทัพฝึกซ้อมทหารหาญ ก่อนจะนำทัพไปปราบปรามอริราชศัตรูเบื้องบูรพา

เมื่อทุกอย่างเสร็จสมบูรณ์ คณะกรรมการได้ขอพระราชทาน พระราชวโรกาส กราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทรงประกอบพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา ในวันจันทร์ที่ 24 มิถุนายน 2539

ปัจจุบันพิพิธภัณฑ์แห่งนี้ สง่างามเคียงคู่อยู่เบื้องหลังอนุสาวรีย์ เจ้าพระยาบดินทรเดชา สมกับเป็นสถานที่เชิดชูเกียรติของขุนพลแก้ว ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ และรวบรวมเกียรติประวัติของโรงเรียนในวาระครบรอบ 25 ปี แห่งการก่อตั้ง ตลอดจนเป็นสถานที่รวบรวมศิลปวัฒนธรรมไทยไว้ให้นักเรียนและประชาชนทั่วไป ได้ศึกษาหาความรู้อีกด้วย

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. (2525). *เอกสารเผยแพร่ งานกิจกรรมเฉลิมพระเกียรติในราชวงศ์จักรกรี*. กระทรวงศึกษาธิการ. กรุงเทพฯ

โกสินทร์ ขิตามร. (2539). *วิมาน*.ปีที่ 8 ฉบับที่ 78 กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมจิกโปรดักต์ จำกัด

จำลอง เชยอักษร. (2539). *สูจิบัตรพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา*. 28 มิถุนายน 2539 พิพิธภัณฑ์เจ้าพระยาบดินทรเดชา. กรุงเทพฯ

น.ณ ปากน้ำ. (2550). *ความงามในศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ

ประยูร อุลุชาฎะ. (2548). *แบบแผนบ้านเรือนในสยาม*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ

พิพิธภัณฑสถานวิทยา. (2532). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร. (2548). พิมพ์ครั้งที่ 5. กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2547). *สาระน่ารู้ในศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ปิรามิด

ศุภสิน สารพันธ์. (2545). *ศิลปะไทย*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์

สมชาติ มณีโชติ. (2529). "*จิตรกรรมไทย*." จิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์

สำนักงานอัยการสูงสุด. (2542). *สูจิบัตรพิพิธภัณฑ์อัยการไทย*. ศูนย์วิทยบริการห้องสมุด พิพิธภัณฑ์และจดหมายเหตุ. กรุงเทพฯ : สำนักงานอัยการสูงสุด

อัศวิน อภัยวงศ์, นำพล คารมปราชญ์. (2542). *ของดีกรุงเทพ*. กรุงเทพฯ : ศูนย์ส่งเสริมการท่องเที่ยว กรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ : บริษัทมีดีเนตเวิร์ก จำกัด

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)

ฉันทนา เอี่ยมสกุล *

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ทางวิจิตรศิลป์/ประยุกต์ศิลป์ กลุ่มวิชาศิลปกรรมสาขานาฏยศาสตร์ไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อจะนำองค์ความรู้จากนาฏศิลป์ไทย ที่ได้รับการสืบทอดตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน แนวอนุรักษ์ มาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์แก่วิชาการนาฏศิลป์ไทย

วิธีวิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยคงรากฐานของนาฏศิลป์ไทยโบราณไว้เป็นพื้นฐานในการคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากความประทับใจในประสบการณ์ความงามของธรรมชาติเกิดเป็นจินตนาการ ทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการคิดประดิษฐ์ท่าร่ายรำให้สอดคล้องกับการประพันธ์เพลง การประดิษฐ์เครื่องแต่งกายใหม่ และทำการฝึกสอนถ่ายทอดท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ให้แก่นักเรียนและนักศึกษา บันทึกเพลงและภาพวีดิทัศน์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์และนำออกแสดงเพื่อเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย แล้วจึงบันทึกข้อมูลเป็นตำราวิชาการผลงานวิจัยที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ในชื่อชุดว่านาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) เป็นผลงานสร้างสรรค์ดังนี้

1. ระบำดอกพุทธรักษา
2. ระบำดอกเข้าพรรษา
3. ระบำดอกแก้ว
4. ระบำดอกพุดตาน
5. ระบำ "ลั่นทม" งามนาม "ลีลาวดี"
6. ระบำกินรี

* รองศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาโขนนาฏยศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Abstract

Jintanakarn: The Creative Imagination of Thai Dance

by Chanthana Iamsakul

This is a research of a creative art in Thai Dance within the Thai Dance – Fine / Applied Arts Academy. The objective is to adapt and develop the traditional Thai classical dance, which has been passed down for generations, to enhance and vary the realm of the art.

The research methodology covers both research and development, based on the traditional Thai Classical Dance, in the creation of new dancing postures and movements.

The researcher is inspired by the beauty of nature, which has led to the development of new dancing postures to coordinate with rhythms, costumes and teaching procedures. Furthermore, a production of the following 'Jintanakarn' dance performances is made in the form of electronic media of both CD and DVD as academic documents for the public.

1. The 'Buddha Ruksa' Flower Dance
2. The 'Khao Bhansa' Flower Dance
3. The 'Gaew' Flower Dance
4. The 'Phudtan' Flower Dance
5. 'Lanthom' or 'Leelawadee' Flower Dance
6. 'Kinnaree' Dance

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)

งานวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องไทยศึกษาในงานประชุมนานาชาติไทยศึกษาครั้งที่ 10 "Thai Societies in a Transnationlized World" เพื่อการเฉลิมฉลองเนื่องในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ทรงเจริญพระชนมายุครบ 80 พรรษา ปีพุทธศักราช 2550 มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

การศึกษาของประเทศไทยวิชานาฏศิลป์และวิชาดนตรีไทยถือเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่ง อีกทั้งยังสื่อให้เห็นถึงความมีอารยธรรมอันเก่าแก่ เป็นชนชาติไทยที่มีความวิจิตรประณีตในการสร้างสรรค์ศิลปะทั้งทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีอันบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นประจำชาติไทย

ผู้วิจัยมีความภาคภูมิใจในความงามของนาฏศิลป์ไทยอันเกิดจากภูมิปัญญาของบรมครูไทย ที่ได้คิดประดิษฐ์ศิลปะการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นท่ารำนาฏศิลป์ไทยที่มีความอ่อนช้อยงดงามเป็นแบบแผนสืบทอดกันมาแต่โบราณ ผ่านขั้นตอนของการสืบทอด ปรับเปลี่ยน และการพัฒนาตามสภาพความเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยในแต่ละยุคสมัย

งานวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ เป็นงานคิดประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้วิจัยถือว่าเป็นพัฒนาการของวิชาการนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้วิจัยได้ผ่านประสบการณ์จากการเป็นผู้รับถ่ายทอดจากครู ได้ทำหน้าที่ของผู้สืบทอดสู่ศิษย์และ ณ โอกาสนี้ได้นำความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยมาบูรณาการให้เกิดประโยชน์ โดยผลงานสร้างสรรค์จะเป็นสุนทรียะแห่งความงามของนาฏศิลป์ไทยตามแบบแผนเป็นหลัก เพื่อสื่อให้เห็นถึงลีลาท่ารำที่สวยงามการคิดประดิษฐ์จะยึดโครงสร้างและกรอบดั้งเดิมของนาฏศิลป์ไทยผสมผสานแนวคิดใหม่จากแรงบันดาลใจเกิดเป็นศิลปะการเคลื่อนไหวท่าทางให้สอดคล้องกับจังหวะท่วงทำนองเพลง

งานวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์(จินตนาการ) จึงเป็นความพยายามที่จะทำเรื่องง่ายของนักศิลปะที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นเรื่องยากที่จะต้องเขียนขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์ให้เป็นงานวิจัยดังเช่นวงวิชาการยอมรับ

ความสำคัญของปัญหา

งานสร้างสรรค์นี้เกิดขึ้นมาทุกยุคทุกสมัย วงการนาฏศิลป์นั้นแต่เดิมมีแต่นักปฏิบัติ ครูอาจารย์ได้สร้างสรรค์งานไว้มากมาย แต่ขาดการบันทึกข้อมูล ทำให้ความเป็นวิชาการของศาสตร์แขนงนี้ค่อนข้างจะมีอุปสรรค ผู้มีความรู้จริงปฏิบัติได้จริงก็ไม่ชอบที่จะเขียน ผู้ชอบงานเขียนก็จะปฏิบัติไม่ได้เสียเป็นส่วนใหญ่ งานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่เกิดขึ้นมาแต่เดิมนั้น เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาและประสบการณ์ของครูแต่ละท่าน ซึ่งการคิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้น เมื่อคิดประดิษฐ์แล้วก็ถ่ายทอดให้แก่ศิษย์สืบทอดต่อกันมา โดยผู้คิดประดิษฐ์ก็ไม่ได้จดบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร และครูหรือศิลปินทางด้านนาฏศิลป์ก็จะให้ความสำคัญกับงานสร้างสรรค์ ซึ่งอาจจะผ่านกระบวนการแก้ไขปรับเปลี่ยนจนเป็นที่พอใจของเจ้าของผลงาน โดยที่ไม่ได้ให้ความสำคัญกับขั้นตอนของการดำเนินงาน มากกว่าการให้ความสำคัญต่อผลงานที่สำเร็จดังจุดมุ่งหมาย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

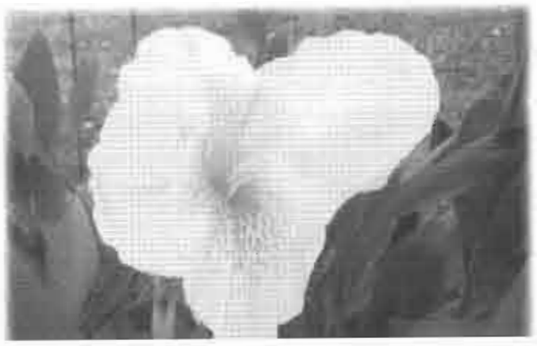
1. เพื่อนำองค์ความรู้จากนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์แก่งานที่จะสร้างสรรค์
2. เพื่อประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)
3. เพื่อเป็นประโยชน์แก่นักศึกษาและผู้สนใจศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทย
4. เพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์เอเชีย
5. เพื่อใช้เป็นชุดการแสดงในโอกาสอันเหมาะสม

วิธีการและขั้นตอนการสร้างสรรค์

1. ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสารวิชาการงานวิจัย
2.ข้อมูลจากบรมครูในวงการนาฏศิลป์พร้อมกับใช้ประสบการณ์จากวิชาชีพนาฏศิลป์ข้อมูลจากการแสดงและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมนานาชาติ
3. รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ (จินตนาการ)
4. ประพันธ์เพลงประกอบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) ขึ้นใหม่โดยผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย
5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและทรงผมนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)
6. ทำการทดลองปฏิบัติ คิดประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่
7. ทำการฝึกสอนและถ่ายทอดท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) ให้แก่นักเรียน และนักศึกษา
8. บันทึกภาพวีดิทัศน์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ)
9. นำออกแสดงเพื่อเผยแพร่ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ เนื่องในวโรกาส 80 พรรษา ร้อยบุปผาเทิดไท้ ถวายองค์ราชัน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ
10. รวบรวมข้อมูลนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) ในรูปแบบตำราวิชาการและภาพวีดิทัศน์ท่ารำ โดยมีเนื้อหา คือ ระบำดอกพุทธรักษา, ระบำดอกเข้าพรรษา, ระบำดอกแก้ว, ระบำดอกพุดตาน, ระบำ "ลั่นทม" งามนาม "ลีลาวดี" และ ระบำกินรี

ดอกพุทธรักษา

ดอกพุทธรักษาชื่อสากลเรียกว่า แคนนาส์ (Cannas) มาจากศัพท์ภาษากรีก (Kanna) หมายถึงต้นไม้ที่มีลักษณะคล้ายต้นอ้อมีช่อดอกใหญ่กลีบใหญ่เป็นแผ่นกว้าง มีสีสดใส โดดเด่น



แรงบันดาลใจ

ดอกพุทธรักษามีชื่ออันเหมาะสมกับวัฒนธรรมของไทยที่มีศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติ คนไทยโบราณเชื่อว่าปลูกต้นพุทธรักษาจะมีพระสัมมาสัมพุทธเจ้าคุ้มครองรักษาให้มีความสงบสุข ถือเป็นไม้มงคล นอกจากนี้ดอกพุทธรักษายังมีความหมายอันเป็นสัญลักษณ์ของวันพ่อแห่งชาติอันเนื่องมาจากวันพระราชสมภพของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงพระคุณยิ่งต่อปวงชนชาวไทย ซึ่งปวงชนชาวไทยต่างสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ

แนวคิด

จากความงามและรูปทรงอันโดดเด่นเป็นสง่าของดอกพุทธรักษาจึงเกิดแนวคิดเพื่อให้เกิดการร่ายรำเพื่อเทิดพระเกียรติในวันพ่อแห่งชาติในวันที่ 5 ธันวาคมของทุกๆปี เพื่อเป็นการรำถวายพระพรโดยให้ชื่อว่า ระบำพุทธรักษาเทิดถวายองค์ "ราชา" หรือระบำดอกพุทธรักษา

การประพันธ์เพลง

ได้ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยและได้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่ โดยมีพื้นฐานจากเพลงไทยโบราณและได้ประพันธ์เพลงประกอบการแสดงชุดระบำ "พุทธรักษา" ขึ้นมาใหม่ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และชั้นเดียว หน้าทับสองไม้ บรรเลงโดยใช้ตะโพนไทย โดยอาจารย์วีระ พันธุ์เสือ ได้ประพันธ์ทำนองเพลง

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำของระบำดอกพุทธรักษานี้ใช้กระบวนท่ารำไทยมาตรฐานเป็นพื้นฐานเพื่อแสดงถึงความเป็นไทยมีลีลาท่ารำที่อ่อนช้อยนิ่มนวลเพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงไทย บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไทย

การออกแบบเครื่องแต่งกายและกรงผม

การรำชุดระบำพุทธรักษาได้เลือกสีเหลือง สีของวันจันทร์อันเป็นสีแห่งสัญลักษณ์วันพ่อ แต่งกายแบบไทยประยุกต์เกล้าผมและประดับผมด้วยดอกพุทธรักษา

ระบำดอกพุทธรักษา

พุทธรักษาสง่างามบานมงคล
สำนึกในกตัญญูคุณทั้งปวง

สถาพลเนื่องต่อวันพ่อหลวง
ธ. ยิ่งดวงตะวันเกื้อแก่โลกา

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรมเนียมอินทร์

ดอกเข้าพรรษา

ดอกเข้าพรรษานี้ชื่อทางพฤกษศาสตร์อยู่ในสกุลกลอบบา (Globba) มีลักษณะคล้ายกับกระชายหรือขมิ้น ลำต้นขึ้นเป็นกอจากหัวหรือเหง้าใต้ดิน ดอกขนาดเล็กออกเป็นช่อส่วนยอดของ ลำต้นมีหลายสี เช่น ขาว เหลือง เหลืองแซมม่วง และบางต้นมีสีน้ำเงิน ชาวบ้านบางคนจะเรียกว่าดอกยูงทอง หรือดอกหงส์ทอง ซึ่งดอกเข้าพรรษานี้จะบานสะพรั่งในช่วงเทศกาลเข้าพรรษา

แรงบันดาลใจ

จากการที่ได้มีโอกาสไปร่วมตักบาตรดอกไม้ที่พระพุทธบาท จ.สระบุรี ทำให้เกิดความประทับใจในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในวันเข้าพรรษา ของอำเภอพระพุทธบาทที่จะมีดอกเข้าพรรษาหลากหลายสีออกดอกสะพรั่ง ตามภูเขาในเขตอำเภอพระพุทธบาท ชาวบ้านได้นำดอกเข้าพรรษามากำธูปเทียนเพื่อใส่บาตรดอกไม้แด่พระพุทธบาทและพระสงฆ์จำนวนนับร้อยๆ องค์ ตลอดเส้นทางเพื่อขึ้นไปสู่ยอดพระพุทธบาท

แนวคิด

จากความประทับใจในประเพณีตักบาตรดอกไม้และความงามของดอกเข้าพรรษาที่มีความหลากหลายสีคือ สีม่วง สีเหลือง และสีขาว และลักษณะดอกก็มีความแปลกกลีบดอกบางเป็นชั้นๆ แล้วมีเกสรห้อยยาวลักษณะคล้ายนก จึงเกิดเป็นแนวคิดนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ระบำดอกเข้าพรรษาขึ้นเพื่อให้ดอกเข้าพรรษานี้เป็นดอกไม้แห่งพุทธศาสนาเพื่อการสักการบูชาและเพื่อให้ความพิเศษของดอกเข้าพรรษานี้เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากขึ้นโดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย

การประพันธ์เพลง

ได้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่โดยใช้จังหวะหน้าทับในรูปแบบของทำนองเพลงสำเนียงแขก หน้าทับแขก (กลองแขก) ผสมผสานกับทำนองเพลงไทยโดยใช้วงดนตรีปี่พาทย์ไทย โดยช่วงแรกจะมีจังหวะช้ามีทำนองในอัตรา 2 ชั้น ช่วงท้ายจังหวะจะเร็วขึ้น มีทำนองในอัตราชั้นเดียวประพันธ์เพลงโดย อาจารย์วีระพันธ์เสือ

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

ลีลาท่าร่ายรำของระบำดอกเข้าพรรษา ใช้กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงไทยซึ่งในช่วงต้นจะเป็นทำนองช้า และช่วงท้ายจังหวะจะเร็วขึ้น ท่าร่ายรำเป็นการเก็บดอกไม้เพื่อนำมาใส่บาตรถวายต่อพระสงฆ์

การออกแบบเครื่องแต่งกายและการจัดพบ

การแต่งกาย แต่งกายแบบหญิงไทยโบราณห่มสไบนุ่งโจงกระเบนตามสีของดอกไม้ คือ สีขาว สีม่วง และสีเหลืองในมือจะถือดอกเข้าพรรษาและธูปเทียน

ระบำดอกเข้าพรรษา

ประเพณีหลากหลายในท้องถิ่น
ตักบาตรด้วยดอกไม้มีร่ำลือ
องค์ใดพระสัมพุทธ
ตรัสมูลกเลสนาร
เจ้าดอกเข้าพรรษา
เฉาฉิตรจรุงตัว
ได้ยลยินอิ่มอุราพาเชื่อถือ
ว่านั่นคือถวายองค์พระศาลดา
สุวิลุกธิ ธ.สันดาน
ม่มิหม่นมิหมองมัว
ตระการตานนภูกั้ว
เสงี่ยมงามยามบูชา

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรมเนียมอินทร์

ดอกแก้ว

ชื่ออื่น ๆ แก้ว แก้วขาว (ภาคกลาง) แก้วลาว (สระบุรี) แก้วพริก ตะไหลแก้ว (ภาคเหนือ) จ๊าพริก (ลำปาง) แก้วขี้ไก่ (ภาคใต้) กะมูนิง (มาเลย์ - ปัตตานี)
ชื่อวิทยาศาสตร์ Murraya paniculata Jack
ชื่อสามัญ China Box Tree, Orange Jasmine, Andaman Satinwool วงศ์ Rutaceae
แก้วเป็นไม้พุ่มขนาดใหญ่ ออกดอกเป็นช่อที่ปลายกิ่ง ดอกสีขาว มีกลิ่นหอมมาก

แรงบันดาลใจ

ความงามและกลิ่นหอมของดอกแก้วอันเป็นดอกไม้ไทย ซึ่งทำให้เกิดการเปรียบเทียบถึงหญิงสาววัยแรกรุ่นดรุณีซึ่งเป็นวัยที่ผลิบานเปล่งปลั่ง

แนวคิด

ดอกแก้วนิยมปลูกตามพระราชวัง วัดวาอาราม และสถานที่โบราณทำให้ระลึกถึงหญิงไทยโบราณ และกลีบปลายงอนของดอกแก้วทำให้นึกถึงสมัยหนึ่งหญิงไทยนิยมปล่อยผมยาวม้วนปลายผมเป็นรอน จึงเกิดแนวคิดในการประดิษฐ์ระบำดอกแก้วขึ้น

การประพันธ์เพลง

เพลงระบำดอกแก้วนี้อาจารย์เกรียงไกร อ่อนสำอางค์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงจากการได้ปรึกษาและให้แนวความคิดให้สอดคล้องกันจนได้เพลงไทยที่มีทำนองนุ่มนวล ตามแบบแผนของเพลงไทย ซึ่งมีจังหวะทำนอง ช่วงแรกจะเป็นจังหวะช้า ช่วงท้ายจะเป็นจังหวะทำนองที่เร็วขึ้น

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

ผู้วิจัยต้องการสื่อให้เห็นถึงความเป็นหญิงไทยโบราณ ท่ารำจึงใช้ท่ารำไทยมาตรฐานแต่จะเพิ่มเติมท่ารำและจังหวะเท้าที่แตกต่างเล็กน้อย เพื่อให้สอดคล้องกับจังหวะดนตรี

การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม

แต่งกายชุดไทยห่มสไบสีขาว ผมจะปล่อยยาวประดับผมด้วยดอกแก้ว

ระบำดอกแก้ว

ลมโชยโรยกลิ่นแก้วบาไกลใกล้ หอมรื่นในจิตฝันจอบขวัญเอ่ย
พวงแก้วชูช่อไสวชวนชื่นเชย กลีบม้วนเงยงามงอบดูอ่อนเยาว์

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรมเนียมอินทร์

ดอกพุดตาน

ชื่ออื่น สามผิว ดอกสามสี (ภาคเหนือ)
ชื่อวิทยาศาสตร์ Hibiscus mutabilis Linn
ตระกูล Malvales
ชื่อวงศ์ Maivaceae พุดตานเป็นไม้พุ่มมีทั้งดอกซ้อนและดอกลา

แรงบันดาลใจ

ดอกพุดตานเป็นดอกไม้ที่ธรรมชาติได้สร้างสรรค์ให้มนุษย์ได้เห็นถึงความพิเศษที่แตกต่างจากดอกไม้ชนิดอื่นๆ ที่ให้ความงามที่แตกต่างและยังให้ข้อคิดที่เป็นหลักธรรมชาติ เช่นเมื่อแรกผลิดอกก็ให้สีขาวสะอาดที่แสดงถึงสีแห่งความบริสุทธิ์ เปรียบได้กับการเกิดที่มีแต่ความไร้เดียงสาบริสุทธิ์ เมื่อเวลาผ่านไปสีขาวบริสุทธิ์นั้นก็เริ่มกลับกลายแต่งแต้มสีสันให้มีความงามเพิ่มขึ้นเป็นสีชมพูอ่อนเป็นความงามของวัยรุ่นที่สวยงามและเริ่มมีการแต่งแต้มสีสันให้ตัวเองเพื่อให้มีคุณค่าเพิ่ม ซึ่งเปรียบได้กับมนุษย์ทุกคนต้องผจญอยู่ในโลกที่ต้องเพิ่มพูนปัญญาและต้องมีพัฒนาการในทุกๆ ด้านเพื่อเพิ่มมูลค่าหรือคุณค่าในตัวเอง เพื่อสร้างสีสันและทิ้งจากความบริสุทธิ์มนุษย์ทุกคนต้องต่อสู้อยู่ในโลกของความเป็นจริงทุกๆ คนจะต้องพบกับอุปสรรคนานาประการ ในโลกแห่งการแข่งขันเพื่อความอยู่รอดของมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงและให้ความสำคัญกับประแสวัตถุนิยม ทำให้สีสันสวยหวานนั้นต้องแปรเปลี่ยนกลายสภาพเป็นสีแดงเข้ม แสดงให้เห็นถึงการผ่านเวลาและประสบการณ์แห่งการต้องยืนหยัดอยู่รอดเป็นสีที่เข้มข้นแสดงถึงความแข็งแกร่งของมนุษย์ที่ผ่านประสบการณ์ของชีวิตและประสบความสำเร็จในที่สุด

แนวคิด

ผู้วิจัยมีความประทับใจความงามของดอกพุดตานที่มีกลีบอันบอบบางซ้อนกันสิ่งที่สำคัญคือประทับใจสีสันที่เปลี่ยนแปลงในดอกเดียว ซึ่งในตอนเช้าจะเป็นสีขาว ตกบ่ายสีขาวนั้นก็จะกลายเป็นสีชมพูอ่อนพอตกเย็นก็จะเป็นสีชมพูแดง นอกจากนี้จะสังเกตเห็นลวดลายโบราณตามวัดวาอารามหรือพระราชวังเครื่องลายครามเบญจรงค์โบราณส่วนใหญ่จะมีชื่อลายดอกพุดตานปรากฏอยู่ ซึ่ง วัฒนธรรมลวดลายต่างๆ นี้เราได้รับมาจากชาวจีนมาแต่สมัยโบราณและเกิดการผสมผสานกันอย่างสวยงาม ซึ่งชาวจีนจะเรียกดอกพุดตานว่า "ดอกโบตั๋น"

การประพันธ์เพลง

ได้ปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยโดยให้แนวคิดที่ต้องการให้ระบำดอกพุดตานนี้เป็นการผสมผสานกับความเป็นไทยและมีสำเนียงจีนเข้าด้วยกันเนื่องจากไทยและจีนมีความผูกพันเหมือนเป็นพี่น้องกันมาช้านานไม่ว่าจะเป็นเชื้อชาติ ตลอดจนวัฒนธรรมมากมายที่เราได้รับมาจากชาวจีน และดอกพุดตานก็คือดอกโบตั๋น จากแนวคิดนี้จึงเกิดเป็นทำนองเพลงระบำดอกพุดตานซึ่งประพันธ์เพลงโดย อาจารย์วีระพันธุ์เสือ

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำระบำดอกพุดตาน ได้ประดิษฐ์ท่ารำไทยผสมผสานลีลาท่ารำจีนเล็กน้อย เพื่อให้สอดคล้องกับการประพันธ์เพลงที่มีการผสมผสานโดยใช้เครื่องดนตรีไทยและจีน เช่น กูเจิง ขิมประกอบการบรรเลง

การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม

ประดิษฐ์เครื่องแต่งกายแบบชุดไทยประยุกต์ห่มสไบสองชาย โดยแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ สีขาว สีชมพู และสีชมพูแดง เกล้าผมมวยต่ำประดับผมด้วยดอกพุดตาน

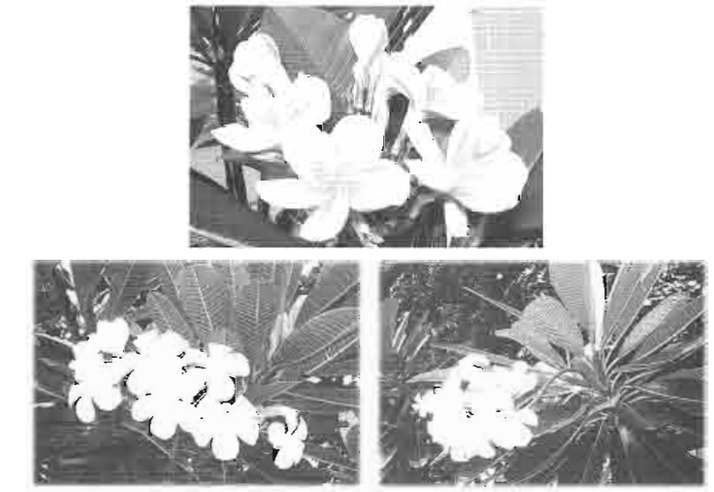
ระบำดอกพุดตาน

อันพุดตานขานระบือชื่อดอกไม้ ฉงนใจเปลี่ยนสีได้ถึงสองสาบ
แรกบานขาวราวบ่ายชมพูงาม แดงอร่ามต้องจิตชื่นระรื่นตา

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรมเนียมอินทร์

ลั่นทม

ลั่นทมชื่ออื่น จงป่า จำปาย จำปาว จำไป จำปาขอม จำปาขาว
ชื่อวิทยาศาสตร์ : Plumeria acutifolia Poir
เป็นไม้พุ่มหรือไม้ยืนต้น มีดอกออกเป็นช่อสวยงามมีกลิ่นหอมและมีสีขาว ชมพู เหลือง แดง ส้ม



แรงบันดาลใจ

ดอกลั่นทมเป็นดอกไม้ที่สวยงามต้องตาผู้พบเห็นในเสน่ห์ของดอกลั่นทมซึ่งทั้งงามมีกลิ่นหอมลอยมาตามลมให้ความมีชีวิตชีวาเมื่อหล่นลงพื้นก็จะเหี่ยวเฉายากดูช่างเป็นความงามที่อมตะ ดอกลั่นทมจึงเปรียบได้กับความงามของสตรีที่มีความสวยเพียบพร้อมทั้งกายและจิตใจซึ่งความงามเหล่านี้ก็จะให้ความงามที่มีคุณค่าและเป็นอมตะ

แนวคิด

ดอกลั่นทมนี้ผู้วิจัยมีความคิดว่าชื่อนั้นสำคัญไฉน ดอกไม้นั้นมีความงามให้ความสดชื่นจรุงใจแก่มวลมนุษย์ มนุษย์นั้นต่างก็ให้ชื่อและความหมายที่แตกต่างกัน ชื่อดอกลั่นทมเป็นต้นไม้ที่แต่เดิมปลูกแต่ในวัดและในวัง ปัจจุบันได้ชื่อใหม่ว่าลีลาวดี จึงได้รับความนิยมแพร่หลาย ดังนั้นความหมายของดอกลั่นทมในแต่ละประเทศก็ให้ความหมายที่ต่างกันผู้วิจัยจึงต้องการสื่อความหมายของดอกลั่นทมโดยสื่อผ่านมาทางหญิงสาวออกมาร่ายรำในชื่อชุดว่า “ลั่นทม” งามนาม “ลีลาวดี

การประพันธ์เพลง

การร่ายรำของการแสดงชุด “ลั่นทม” งามนาม “ลีลาวดี” ผู้วิจัยต้องการจะใช้ผ้าสไบบางๆ ประกอบลีลาการร่ายรำซึ่งใช้สะโพก ใช้การลักคอ ทำนองเพลงจึงได้เลือกจังหวะทำนองเพลงในรูปแบบของดนตรีภาคใต้ที่มีความไพเราะนุ่มนวลในจังหวะช้า และจังหวะเร็วที่เร้าใจใช้ลีลาการใช้สะโพกที่มีจังหวะดนตรีที่รุกเร้าขึ้น โดยอาจารย์อภิชาต คัญทะชา ผู้เชี่ยวชาญดนตรีพื้นเมือง ภาคใต้ประพันธ์เพลงขึ้นมาใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ ประกอบด้วยแมนดาลิน แอ็คคอเดียน รำมะนำใหญ่ - เล็ก กลองไทโอลิน ปี่และฆ้อง โดยได้นำเอาจังหวะแบบแผนของเพลงอัสลีและจังหวะอีนัง และใช้หลักของเพลงอินตะนังและเพลงรีซันดูเนีย ซึ่งเป็นเพลงที่สืบทอดมาแต่โบราณ

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

ดอกลั่นทมนี้มีความนิยมแพร่หลายทุกภาคของประเทศไทยแต่เนื่องจากผู้วิจัยประทับใจความไพเราะของดนตรีภาคใต้ที่ให้ทั้งความอ่อนหวานและความสนุกสนานเร้าใจ ประจวบกับลีลาท่ารำของการรำชุดนี้ต้องการใช้ผ้าสไบและลีลาการใช้สะโพก ซึ่งเป็นการผสมผสานท่ารำให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม

ได้ประดิษฐ์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่โดยแต่งชุดไทยประยุกต์สีขาวห่มสไบสองชายสีเหลือง เกล้าผมแล้วปล่อยผมด้านข้างยาวประดับผมด้วยดอกลั่นทม

ระบำ "ลั่นทม" งามนาม "ลีลาวดี"

ดอก "ลั่นทม" งามแท้แลลดชื่น
มีชีวิตชีวาทุกวาระวับ

หอบระรื่นลอยลบพรบจิตฝัน
บ้างเรียกกับบามว่า "ลีลาวดี"

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรมเนียมอินทร์

กินรี

กินรี กินราเป็นสัตว์ตามตำนานป่าหิมพานต์ ซึ่งจะเต็มไปด้วยสัตว์นานาชนิด ซึ่งล้วนแต่แปลกประหลาดต่างจากสัตว์ที่เรารู้จัก ตามจินตนาการของจิตรกรที่ได้สร้างสรรค์สืบต่อกันมาช้านานปรากฏเป็นภาพและรูปปั้นที่มีความงามครึ่งคนครึ่งนก

แรงบันดาลใจ

กินรี เป็นสัตว์ครึ่งคนครึ่งนก ที่มีความงดงาม จึงเกิดแรงบันดาลใจทำให้เกิดจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย

แนวคิด

กินรีเป็นสัตว์หิมพานต์ปรากฏในวรรณกรรมหลายๆ เรื่องได้รับความนิยมมากในรูปแบบของนาฏศิลป์ทั้งในประเทศไทยและหลายประเทศในแถบเอเชีย จากประสบการณ์การรำกินรีในรูปแบบต่างๆ จึงเกิดแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำกินรีขึ้น

การประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์เพลง คือ อาจารย์พงษ์พันธ์ เพชรทอง อาจารย์ดนตรีไทยและศิลปินจากกรมศิลปากร ซึ่งมีความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยและดนตรีภาคใต้ และยังมีความชำนาญในการประพันธ์เพลงแนวร่วมสมัยจึงได้ประพันธ์เพลงกินรี ซึ่งมีการผสมผสานจนเกิดเป็นเพลงประกอบการร่ายรำชุดกินรี

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำ

การประดิษฐ์กระบวนท่ารำกินรีนี้ เป็นการผสมผสานประสบการณ์การเรียนนาฏศิลป์ไทยและการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในแถบเอเชีย ท่ารำจึงเป็นการผสมผสานให้เกิดความงามจากลีลาท่ารำนาฏศิลป์และชีวิยาบถของนกเพื่อให้สอดประสานกับท่วงทำนองของดนตรีแนวร่วมสมัย

การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม

การแต่งกายของกินรีจะออกแบบโดยเน้นถึงความงามของปีกและหาง โดยใช้สีทอง สีเงิน และสีนาค เกล้าผมสูงประดับด้วยเกี้ยวและกระบังหน้า

ระบำกินรี

กินรีมีตำนานเล่าขานเนื่อง
หิมพานต์เคหาคือห้องทอง
งามกระเดื่องแดมไตรไม่มีสอง
นวลละอองต้องจิตดวงใจชาย

บทกลอนโดย อาจารย์พนอ ธรรเนียมอินทร์

สรุปผลและอภิปรายผล

การวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) สามารถเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเป็นตำราวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์และได้ทำการบันทึกภาพวีดิทัศน์ท่ารำ การแสดงนาฏศิลป์ไทยสรรค์(จินตนาการ) จากการดำเนินการวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ) สามารถสรุปและอภิปรายผลได้ดังนี้

ระบำดอกพุทธรักษา เนื่องจากดอกพุทธรักษาเป็นดอกไม้มงคล สัญลักษณ์แห่งวันพ่อแห่งชาติและวันจันทร์ ซึ่งเป็นวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ท่ารำจึงใช้ท่าจีบของดอกไม้ที่สง่างามและเป็นท่ารำที่อยู่ในระดับสูง เป็นท่ารำที่เทิดไว้เหนือศีรษะและใช้นำออกแสดงเผยแพร่ครั้งแรกในงานเฉลิมฉลอง 80 พรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ในงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติเฉลิมพระเกียรติ พฤศจิกายน 2550 และแสดงในวโรกาส 80 พรรษา เฉลิมพระเกียรติ 5 ธันวาคม 2550 ณ สังคีตศาลาพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

ระบำดอกเข้าพรรษา เป็นระบำที่ต้องการสื่อให้เห็นประเพณีของไทยในอำเภอพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี ที่มีความพิเศษที่จะมีดอกเข้าพรรษาออกดอกสะพรั่งตามภูเขาชาวบ้านต่างนำมากำดอกไม้ ธูปเทียน ใส่บาตรดอกไม้แด่พระพุทธองค์ และพระสงฆ์ตลอดเส้นทาง ท่ารำจึงสื่อให้เห็นถึงความร่วมใจชาวบ้านนำดอกไม้ธูปเทียนไปใส่บาตรดอกไม้ โดยสื่อผ่านกระบวนการทางนาฏศิลป์ไทยโดยให้ความสำคัญกับท่าพนมมือไหว้การกราบ และการร่ายรำเป็นหมู่ ได้นำออกเผยแพร่ในงานเผยแพร่นาฏศิลป์ ไทย ณ เวทีกลางแจ้งศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เดือนตุลาคม พ.ศ.2550

ระบำดอกแก้ว เป็นระบำที่ต้องการให้เห็นถึงความงามและกลิ่นอันหอมหวนของดอกแก้วผ่านสื่อมายังหญิงสาววัยแรกรุ่นแต่งกายด้วยชุดไทยสีขาวเบาบาง ต่างมาร่ายรำด้วยลีลาที่นุ่มนวลแต่ค่อยๆ มีจังหวะเร็วขึ้นตามลีลาของนาฏศิลป์ไทย ได้ทำการฝึกซ้อมและนำออกแสดงสู่สายตาประชาชนในงาน 80 พรรษาเทิดไท้ถวายองค์ราชัน ณ โรงมหรสพมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นครั้งแรก พ.ศ. 2550

ระบำดอกพุดตาน เป็นระบำที่ต้องการสื่อให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงของดอกพุดตาน จากสีขาวกลายเป็นสีชมพูและสีชมพูแดง ท่ารำจะเน้นการค่อยๆ ผลิดอกของดอกไม้ ท่ารำจึงมีความอ่อนหวานพลิ้วเบา โดยให้มีการผสมผสานระหว่างลีลาของนาฏศิลป์ไทยและจีนเล็กน้อย ใช้ท่ารำตามแบบแผนของไทย เช่น ท่าพนมมือไหว้ก่อนที่จะใช้ท่าแปลงกายตั้งวงทั้งสองแล้วจีบควำไขว้คลายออกเป็นต้น เครื่องดนตรีประกอบการรำจะใช้ได้ทั้ง 2 รูปแบบ คือใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าและเพิ่มกู่เจิงขิม ซอ ผสมผสาน หรือจะบรรเลงด้วยกู่เจิง และวงขิม ก็มีความไพเราะเช่นกัน ระบำดอกพุดตานได้ทำการถ่ายทอดและเผยแพร่ครั้งแรกในงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านเฉลิมพระเกียรติณ จังหวัดลำปาง และการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ธันวาคม พ.ศ.2550

ระบำ “ลั่นทม” งามนาม “ลีลาวดี” ลั่นทมเป็นพันธุ์ไม้ที่มีความงามไม่ว่าจะเป็นลำต้นใบและดอกโดยเฉพาะดอกลั่นทมจะมีความงามที่มีเสน่ห์ประทับใจผู้พบเห็น ลั่นทมจึงเหมาะที่จะ

เปรียบได้กับความงามของหญิงสาวออกมาร่ายรำ โดยใช้ลีลาการร่ายรำเพื่อแสดงถึงการเบ่งบานของดอกไม้การเก็บดอกลั่นทมมาประดับผม การใช้ผ้าสไบประกอบลีลาการร่ายรำ และการใช้สะโพกยักย้ายให้สอดคล้องกับจังหวะของดนตรีที่มีความไพเราะ ได้ทำการถ่ายทอดท่ารำและเผยแพร่การแสดง ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย การแสดงงานศิลปวัฒนธรรมทบวงมหาวิทยาลัย ณ มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย งานกีฬามหาวิทยาลัยโลกนานาชาติ ณ สนามกีฬามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต พ.ศ. 2550

ระบำกินรี กินรีเป็นสัตว์ในจินตนาการของศิลปินในทุกแขนงที่จะสร้างงานให้เป็นไปตามเจตนารมณ์ของศิลปินนั้นๆ กินรีนี้มีความร่วมสมัยในเรื่องของการประพันธ์เพลงและใช้เทคนิคสมัยใหม่ ทำให้เพลงกินรีมีความไพเราะ ประทับใจคนรุ่นใหม่ สำหรับท่ารำได้คิดประดิษฐ์ให้เข้ากับจังหวะ ทำนองเพลง โดยยึดแม่ท่าที่สืบทอดกันมา เช่น การเล่นเท้าของรำตะเข็บ เจ้าเซ็น ซึ่งได้สืบทอดมาจนมาอยู่ในท่ารำเล่นปีกหางของมโนห์ราบูชายัญ ผสมผสานกับท่ารำของนกในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยและเอเชีย ได้ทำการถ่ายทอดท่ารำและนำออกเผยแพร่การแสดงในงาน 80 พรรษา เทิดไท้ถวายองค์ราชัน และงานกีฬามหาวิทยาลัยโลกนานาชาติ ณ สนามกีฬามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต พ.ศ.2550

การแสดงชุดนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์(จินตนาการ ได้เผยแพร่การแสดงเพื่อการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ เมืองเชียงตุง ประเทศพม่า ในปี พ.ศ. 2551 และในปี พ.ศ.2552 ได้เผยแพร่นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ณ มหาวิทยาลัยฮานอย ประเทศเวียดนาม

ข้อเสนอแนะ

1. สถาบันนาฏศิลป์ควรมีการอนุรักษ์นาฏศิลป์ โขน ละครไทยที่บรรพบุรุษได้สร้างไว้ให้ได้มากที่สุดเพื่อให้สมบัติอันล้ำค่านี้ยังคงอยู่คู่ชาติไทยสืบไป

2. ควรมีการวิจัยเรื่องนาฏศิลป์สร้างสรรค์ให้มากขึ้น เพื่อให้นาฏศิลป์ไทยมีความหลากหลายและมีการขับเคลื่อนต่อไป มีความหลากหลายเพื่อให้วิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยได้มีการพัฒนาการต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง

บรรณานุกรม

ชนิด อยู่โพธิ์. 2516. *ศิลปละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.* กรุงเทพมหานคร : ศิวพร

ปิยะ เฉลิมกลิ่น. *พรรณไม้ในวรรณคดี.* กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด

สมุล ยมะคุปต์. 2526. *คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นางสมุล ยมะคุปต์.* กรุงเทพมหานคร : ประยูรวงศ์ , ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 29 ธันวาคม 2526

ศิลปากร 2544. *กรมวิพิธทัศนา.* กรุงเทพมหานคร : เซเว่นพริ้นติ้งกรุ๊ป

“ จินตภาพเชิงลบ 2551 (Negative Image 2008)”

บุญช่วย เกิดรี *

บทความนี้เขียนขึ้นหลังจากการแสดงผลงานศิลปกรรมเดี่ยว (ครั้งที่ 1) เมื่อวันที่ 13 - 30 มีนาคม ปี 2551 ในชื่อว่า “ จินตภาพเชิงลบ 2551 (Negative Image 2008)” ที่ หอศิลป์จามจุรี จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผลงานในครั้งนี้เป็นการนำเสนอมุมมองความคิด ภาพลักษณ์ทางความคิด และความเชื่อความรู้สึกของผู้เขียน อันมีเหตุจากเรื่องของสภาวะจิตเป็นเนื้อหาหลัก

ในระหว่างแสดงงาน ผู้เขียนได้มีโอกาสพูดคุยกับผู้ชมงานและได้แลกเปลี่ยนความคิดเห็นทัศนคติต่างๆ ตลอดจนถึงการตอบคำถามอันเกี่ยวกับที่มาที่ไปว่าเหตุใดจึงใช้รูปทรงอย่างนี้ รูปทรงอย่างนั้น จากข้อสงสัยของผู้ที่มาชมงาน ผู้เขียนจึงมีความคิดที่จะแสดงเนื้อหาของรายละเอียดจากรูปทรงที่ปรากฏในภาพผลงานเป็นตัวอักษร เพื่อแสดงเนื้อความจากผลงานเป็นส่วนสำคัญ โดยจะอธิบายตั้งแต่ที่มาของชื่อนิทรรศการรวมถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานตามลำดับ

คำว่า “จินตภาพเชิงลบ” ในที่นี้ คือ ภาพลักษณ์อันมีที่มาจากความคิดด้านไม่ดีของจิตใจ

การเลือกใช้คำนี้เกิดจากเมื่อปี พ.ศ.2549 ซึ่งผู้เขียนเกิดความคิดอยากทบทวนวิเคราะห์ผลงานในอดีตที่ผ่านมาทั้งหมด โดยอาศัยข้อมูลจากภาพถ่ายผลงานที่เก็บบันทึกไว้ตั้งแต่ปี พ.ศ.2540 เป็นต้นมา สิ่งที่ปรากฏให้เห็นในผลงานมีลักษณะแตกต่างหลากหลายมาก ตั้งแต่ทักษะทางความชำนาญ สีสัน รูปแบบ วิธีการ ขนาด และความคิด ผันแปรแตกต่างไปตามแต่ช่วงเวลา แต่เมื่อพิจารณาอย่างละเอียดก็พบลักษณะร่วมบางประการที่ปรากฏในงาน ซึ่งมีความสอดคล้องเชื่อมโยงต่อเนื่องกันมา นั่นคือเนื้อหาสาระที่ปรากฏในงานเกือบทั้งหมด สะท้อนภาพความคิด และสื่อสารเนื้อหาด้านลบ หรือด้านไม่ดีที่เกิดขึ้นตั้งแต่ในสังคมกลุ่มเล็กๆ ถึงสังคมกลุ่มใหญ่ และเมื่อทบทวนสิ่งที่พบนี้ ผู้เขียนก็อาจกล่าวได้ว่าเป็นธรรมชาติในการสร้างผลงานของผู้เขียนที่จะแสดงออกถึงจิตใต้สำนึกทางมุมมองที่มีต่อสังคม

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

แนวคิดในการแสดงออก

ผู้เขียนต้องการแสดงออกถึงผลลัพธ์ภายในจิตใจที่โดดเดี่ยว เงียบ สลัว คลุมเครือ เป็นภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่มีจิตใจตกต่ำขาดศีลธรรมที่แฝงปนอยู่ในสังคม โดยผลงานเป็นผลิตผลทางความรู้สึกและความคิด การไตร่ตรองอันมีมูลเหตุที่เกิดจากสิ่งกระตุ้นและสิ่งเร้าจากเหตุการณ์ต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน แรงกระตุ้นนี้ผลักดันให้ผู้เขียนระบายความคิด ความรู้สึก ถ่ายทอดจินตนาการของภาพลักษณ์ที่เกิดขึ้นภายในความคิดที่แสดงภาวะจิตใจด้านลบของมนุษย์ลงในผลงาน ทั้งนี้ก็เพื่อระบายภาวะทางอารมณ์และความรู้สึกที่คั่งค้างภายในจิตใจ

ก่อนที่จะกล่าวถึงเนื้อความและสัญญะต่างๆที่ปรากฏในผลงาน ผู้เขียนขอเกริ่นนำเรื่องรูปทรงอันเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบทางศิลปะเสียก่อน

ศิลปะ ในความหมายที่เป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ความรู้สึก ความคิด หรือความงาม มีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 2 ส่วน คือ ส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่โครงสร้างทางวัตถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับส่วนที่เป็นการแสดงออกอันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้นอีกส่วนหนึ่ง เราเรียกองค์ประกอบส่วนแรกว่ารูปทรง หรือองค์ประกอบทางรูปธรรม และเรียกส่วนหลังว่าเนื้อหา หรือองค์ประกอบทางนามธรรม ดังนั้น องค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของศิลปะ ก็คือ รูปทรง กับ เนื้อหา

รูปทรง

รูปทรง คือ สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์ เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ ซึ่งได้แก่ เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ของขาว-ดำ ที่ว่าง สี และลักษณะพื้นผิว รูปทรงให้ความพอใจต่อความรู้สึกสัมผัส เป็นความสุขทางตา พร้อมกันนั้นก็สร้างเนื้อหาให้กับตัวรูปทรงเอง และเป็นสัญลักษณ์ให้แก่อารมณ์ ความรู้สึก หรือปัญญาความคิดที่เกิดขึ้นในจิตด้วย (ชะลูด นิ่มเสมอ : 2538)

ผู้เขียนใช้รูปทรงหลายประเภทเพื่อตอบสนองความคิดในแต่ละช่วงขณะของการสร้างงาน เป็นสัญญะที่ผู้เขียน พยายามสื่อสารให้เห็น โดยการเปรียบเทียบจากสิ่งที่เป็นนามธรรมของจิตภายในให้แสดงตัวตนออกมาเป็นรูปธรรมตามทัศนะทางความคิดและความเชื่อของผู้เขียน โดยเน้นการแสดงออกถึงผลลัพธ์ที่เป็นภาพลักษณ์ภายในคือจิตใจอันตกต่ำและมุ่งร้ายคุกคามผู้อื่น ซึ่งจำแนกรูปทรงที่ปรากฏในผลงานเป็นหมวดหมู่ได้ดังนี้

1. **รูปทรงจากธรรมชาติ** (Organic Form) คือ รูปทรงที่นำเอาลักษณะของสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติเป็นต้นแบบโดยนำลักษณะของโครงสร้างมาลดทอนรายละเอียดเดิมออก ตัดทอนและเพิ่มเติมรายละเอียดใหม่ เช่น รูปทรง งู นก มนุษย์ ใบไม้ ปลา

2. **รูปทรงเรขาคณิต** (Giometric Form) คือ รูป วงกลม สี่เหลี่ยม หกเหลี่ยม แปดเหลี่ยม โดยในผลงานเน้นรูปวงกลม และรูปสี่เหลี่ยม

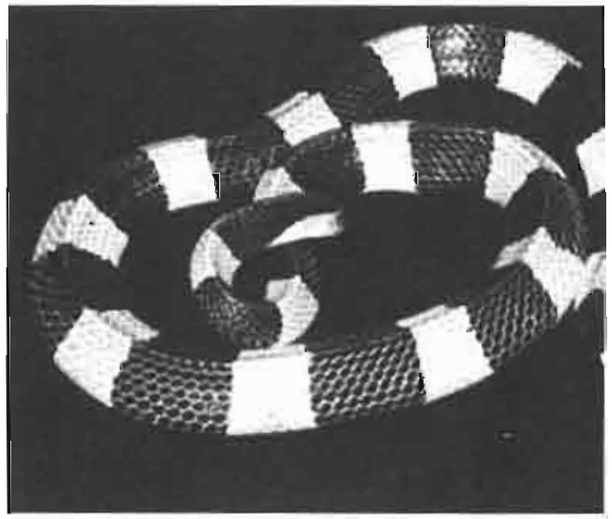
3. **รูปทรงอิสระ** (Free Form) คือรูปทรงที่ไม่อาจระบุลักษณะ ไม่มีโครงสร้างแน่นอน รูปทรงเหล่านี้ทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการและอาจเกิดความรู้สึกวูบไหว

จากหมวดหมู่ทั้ง 3 นี้ ผู้เขียนจะได้อธิบายลักษณะของรูปทรงที่เลือกใช้ในผลงานอย่างมีนัยยะสำคัญ โดยละเอียดเป็นลำดับไป

ลักษณะของรูปทรง จากธรรมชาติ

รูปทรงของ งู

ผู้เขียนเลือกใช้รูปทรงของงูเพื่อสื่อถึงเนื้อหาที่แสดงออกถึงภาวะจิตใจด้านร้ายของมนุษย์ โดยมีเหตุผลหลายประการ คือ งูเป็นสัตว์มีพิษ ทำอันตรายได้ตั้งแต่ระดับไม่มากจนถึงระดับเสียชีวิต สามารถแฝงกายในธรรมชาติอย่างกลมกลืนยากจะสังเกต คนจึงมักจะไม่ได้สังเกต หรือระมัดระวังตัวอันเป็นเหตุให้ถูกงูกัดได้ รวมถึงลักษณะการเคลื่อนไหวของงูก็มีลักษณะพิเศษบางประการที่ผู้เขียนสนใจ ก็คือ การนิ่ง หยุดรอ เพื่อรอจังหวะการจู่โจม และถึงแม้ว่างูเป็นสัตว์ที่ผู้เขียนกลัว แต่ลักษณะทางกายภาพของงูด้านโครงสร้าง และเส้นสาย ก็มีความน่าสนใจ และสวยงาม มีเสน่ห์ ดังภาพถ่ายที่ผู้เขียนนำมาแสดงไว้นี้



ภาพถ่ายงูสามเหลี่ยม

ที่มา : highlight.kapook.com/view/39053

การนำภาพของงูในโลกของความเป็นจริงมาใช้ในผลงานของผู้เขียนที่เป็นนามธรรมนั้น มีเงื่อนไขบางอย่างทางความคิดตามทัศนคติส่วนตัว คือ ภาพของงูที่ปรากฏในผลงานต้องไม่แสดงชนิดหรือประเภทของงู เนื่องจากสิ่งที่ผู้เขียนต้องการคือ ลักษณะทางโครงสร้างของงูที่มีลักษณะของเส้นซึ่งสามารถสร้างความเข้าใจในการรับรู้ของผู้คนว่าเส้นลักษณะนี้หมายถึงงู เพราะหากระบุชนิดของงูชัดเจน ความเข้าใจในการสื่อสารกับผู้ชมอาจบิดเบือนกลายเป็นการเขียนภาพเหมือนของงูไปได้

ลักษณะงูที่ผู้เขียนนำมาใช้แตกต่างกันไปตามพัฒนาการทางความคิดในแต่ละช่วงขณะ งานช่วงแรกเป็นการลดทอน เสนอเพียงสาระที่ต้องการคือ การแอบแฝงอำพรางตัวตนในที่มืด โดยเสนอเพียงลักษณะโครงสร้างของ งู ตัดรายละเอียด แสงเงาออก แต่มีน้ำหนักและบรรยากาศสลัวเป็นภาพรวม และสร้างรายละเอียดของงานที่มีลักษณะเป็นพื้นผิวตะแกรงเล็กๆ คล้ายกับผ้าสาลูทั่วทั้งภาพ เหตุนี้รูปทรงงูกับพื้นหลัง จึงกลมกลืนกันคล้ายการปรับตัวของ งู ให้กลมกลืนกับสภาพแวดล้อม ผลงานบางช่วงก็เป็นการแสดงภาวะของความรู้สึกหลอน กล่าวคือคล้ายกับเวลาเราเห็นเชือกขดม้วนในเวลากลางคืนหรือมีแสงสลัวในจังหวะที่เหมาะสม เมื่อมองเห็น จิตก็เตลิดปรุงแต่ง คิดว่าเป็น งู ได้

เนื่องจากผู้เขียนต้องการใช้รูปทรงของงูเพื่อตอบสนองต่อความคิดให้ชัดเจนที่สุดตามช่วงเวลา จึงพัฒนารูปทรงงูออกมามีหลายลักษณะ คือ

1.งู ที่มีลักษณะ แบน เป็นระนาบเดียว

รูปทรงของงู มีลักษณะของ การขด ม้วนเป็นก้อน และถูกตัดทอนรายละเอียดไปจนเกือบหมดคงเหลือเพียงเส้นรอบนอก และมีความแตกต่างเหลื่อมล้ำของน้ำหนักเพียงเล็กน้อยจนดูกลมกลืนกันทั่วทั้งภาพ บางช่วงของตัว งู มีค่าน้ำหนักดำพาดผ่านแลดูกลมกลืนมืดหายไปกับพื้นหลังของภาพ เพื่อสื่อถึงพิษภัยที่แฝงอยู่ในด้านมืดที่มองเห็นได้ยาก ส่วนลักษณะของหัวงูยังคงมีรูปทรงที่อิงความเป็นจริงอยู่แม้จะไม่ชัดเจน

รายละเอียดของภาพจากผลงาน

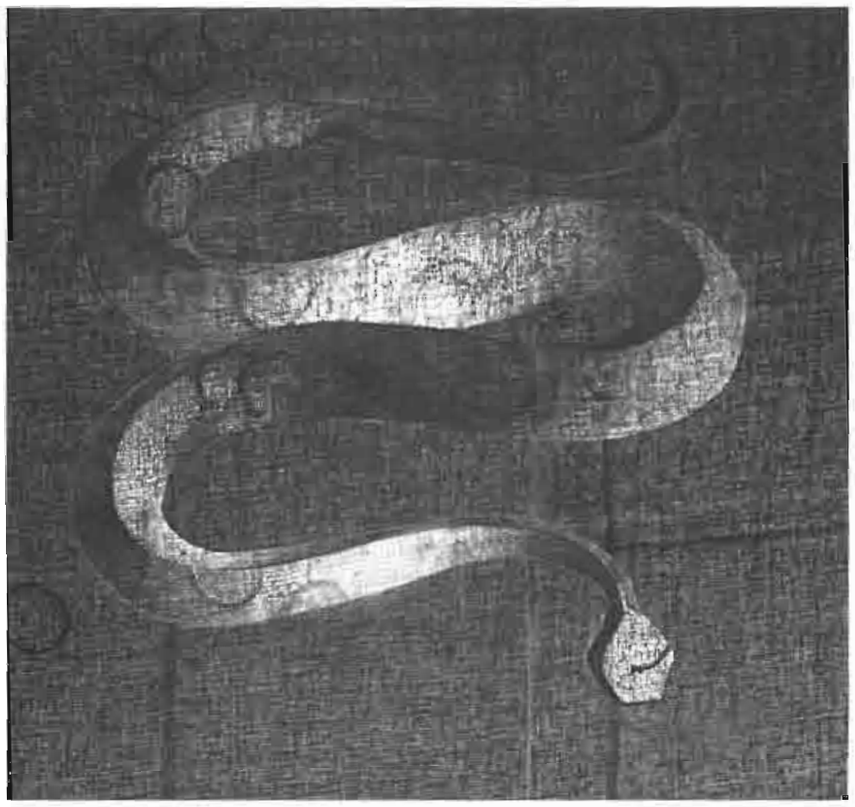
"Untitled"

ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

(ผลงานชิ้นนี้ไม่ได้ออกแสดง แต่นำมาเพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการ)

2. งู ที่มีลักษณะเป็น มิติ ของระนาบแสงและระนาบเงา

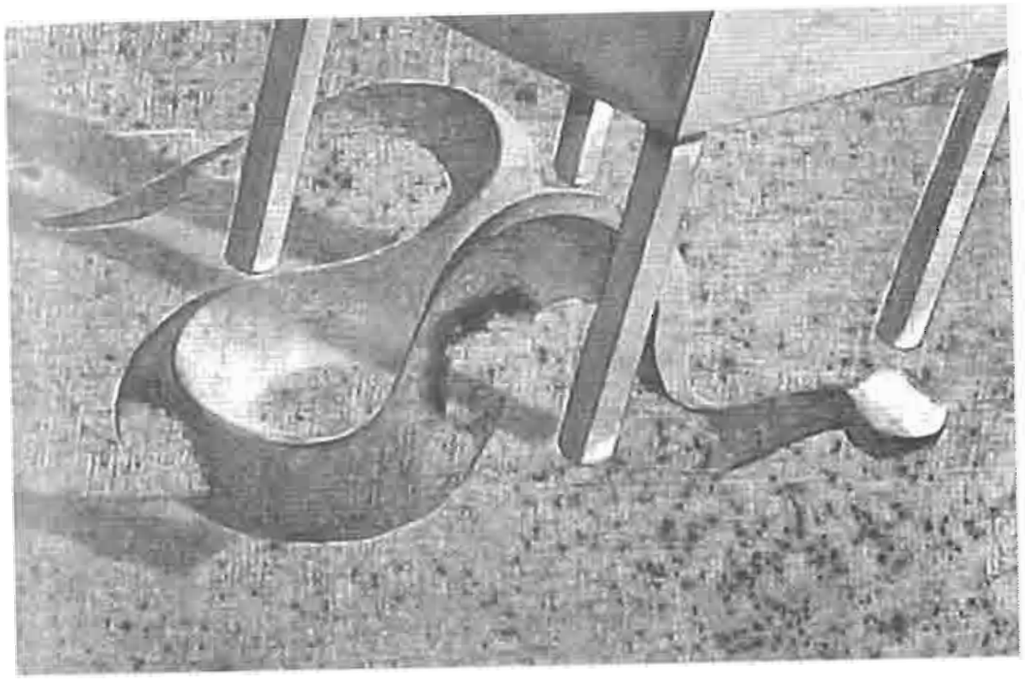
ผู้เขียนเริ่มมีความคิดว่าแท้จริงแล้วผู้เขียนต้องการสะท้อนภาพความรู้สึกภายในที่มีภาวะการข่มจิตใจแฝงนิ่งรอจังหวะการจู่โจมโดยความรู้สึกลักษณะนี้ต้องการแสดงรูปทรงอย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ภาพบรรยากาศที่ปกคลุมอย่างกลมกลืนจนหายไปในบรรยากาศอย่างลักษณะที่ 1 นั้นไม่สามารถตอบสนองความคิดผู้เขียน จึงสร้างรูปทรงของงูในภาพให้มีความสมจริงมากขึ้นด้วยมีลักษณะของแสงและเงาที่ชัดเจน ตัวงูกับพื้นหลังถูกแยกหลุดลอยออกมาอย่างเด่นชัด และตัดทอนหรือเปลี่ยนลักษณะของหัวงูเป็นเพียงรูปทรงเรขาคณิต เช่น วงกลมบ้างสี่เหลี่ยมบ้าง



รายละเอียดของภาพจากผลงาน
"Untitled"
ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

3.งู ที่มีลักษณะเป็นรอยไหม้

ความเชื่อเก่าๆเกี่ยวกับผลของกรรมนั้นตามมาตอกย้ำความคิดของผู้เขียนอีกระลอกหนึ่ง ผู้เขียนนึกถึงภาพลักษณ์ของจิตใจฝ่ายอกุศลที่มี งู เป็น สัญญะ ได้มอดไหม้เกิดหายนะกับตัวมันเอง (กรรมใดใครก่อกรรมนั้นตามสนอง) ซึ่งผู้เขียนคิดนึกและสร้างมโนภาพถึงเภทภัยต่างๆ ที่จะมีผลต่อจิตใจอันต่ำทราม ด้วยไฟจากกิเลสและโทสะได้เผาจิตวิญญาณมอดไหม้ไป ผู้เขียนจึงสร้างรูปทรง งู ในลักษณะที่มีความคล้ายคลึงกับภาพงู ในลักษณะที่ 2 แตกต่างคือได้เพิ่มเติมลักษณะกลวงเป็นรอยไหม้ทะลุจนเห็นพื้นหลังภาพ



รายละเอียดของภาพจากผลงาน
"Blue Space"
ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

4. งู ที่มีลักษณะซ้อนล้อรับกับรูปทรงหรือเส้นที่ไม่แสดงว่าคือสิ่งใด

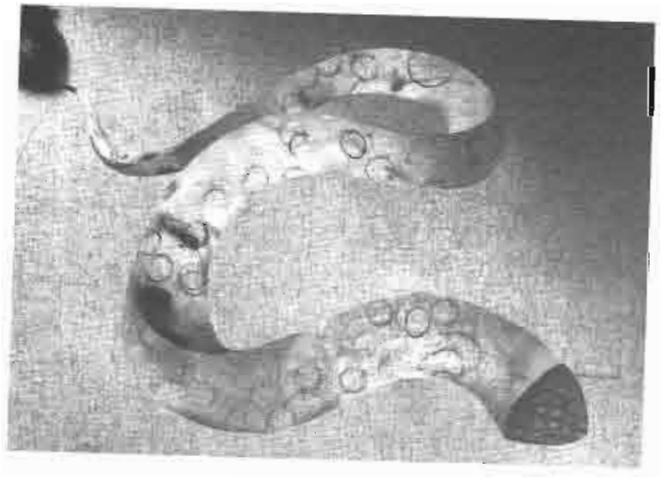
การเกิดภาพหลอนสามารถเกิดขึ้นได้กับมนุษย์ บ่อยครั้งที่คนมักตกอกตกใจกับการปรุงของจิตใจตนเอง เช่น บางเวลาการได้เห็นขดเชือก สายไฟ รากไม้ หรืออะไรก็ตามแต่ที่มีลักษณะเป็นเส้นคล้ายรูปทรงของงู จิตก็จะนึกปรุงแต่ง จากสภาพแวดล้อมที่ไม่ชัดเจนและคลุมเครือว่าสิ่งที่เห็นคืองู หรือ การเห็นกิ่งไม้ไหวใบไม้ไหวในที่มืดสลัว แล้วเกิดภาพหลอน จินตนาการไปว่าเป็นคนยืนกวักมือเรียก เป็นต้น ผู้เขียนจึงนำความรู้สึกนี้มาขบคิดว่าหากมีความกลัวหรือหวาดระแวงต่อสิ่งใด สิ่งนั้นมักตามหลอกหลอนและประทับตราฝังจิตใจจนยากเกินจะถอนความคิดนี้ได้ เหตุนี้รูปทรงงู จึงมีความคล้ายคลึงกับภาพงูในลักษณะที่ และเพิ่มรูปทรงหรือเส้นที่ล้อรับกับตัวงูเข้าไปเพื่อสนองตอบความรู้สึกดังกล่าว

รายละเอียดของภาพจากผลงาน "Floating"
ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

5.งู ที่ถูกตัดขาด

รูปทรงงูมีความคล้ายคลึงกับภาพงูในลักษณะที่2 แต่เพิ่มเติมลักษณะที่ถูกตัดหรือหั่นกลางลำตัว เพื่อแสดงสภาวะการตายหรือถูกทำลายโดยผิดธรรมชาติ เนื่องจากผู้เขียนเห็นว่าชีวิตมีเกิด ตั้งอยู่ แปรเปลี่ยนและดับไป สำหรับมนุษย์ที่มีจิตใจตกต่ำและได้สร้างเหตุปัจจัยในทางลบไว้นั้นเขาจะมีจุดจบเป็นเช่นไรกันบ้าง ผู้เขียนคิดถึงความตายของนักโทษประหารในคดีร้ายแรง อันเป็นการตายที่ผิดธรรมชาติ คือมีผู้กระทำให้ตาย เช่น การประหารชีวิต หรือวิสามัญฆาตกรรม จึงมีความคิดว่าหากผู้เขียนต้องการแสดงภาพงูเพื่อสื่อสารถึงภาวะการตายในลักษณะเช่นนี้ รูปทรงที่ปรากฏควรผิดธรรมชาติด้วยเช่นกัน เช่น เป็นภาพงูที่ถูกตัดขาดเป็นท่อน โดยถูกผู้อื่นกระทำ แต่ทั้งหมดทั้งมวลนี้เป็นผลมาจากเหตุที่ได้สร้างทำไว้ และย้อนกลับมายังผู้กระทำ

ในลักษณะนี้ ความตาย อาจจะไม่ได้หมายถึงสภาวะที่ตายจริง แต่เป็นการ "ตายก่อนตาย" นั่นคือสภาวะภายในได้ตายไปก่อนหน้านี้จากเหตุปัจจัยทางลบที่ได้กระทำมา

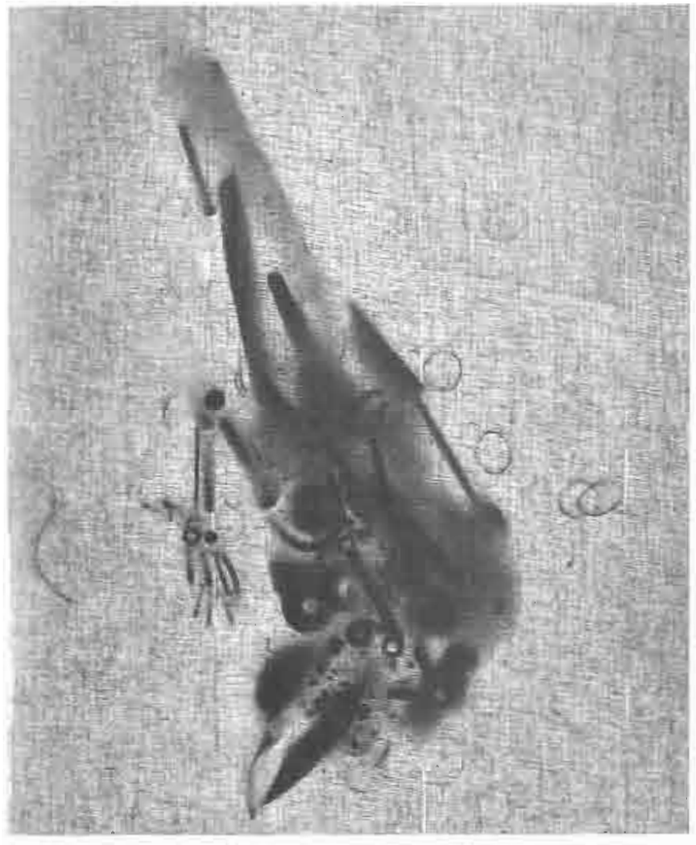


รายละเอียดของภาพ
จากผลงาน "Heart"
ที่มา : จากการศึกษาและ
สร้างสรรค์ของผู้เขียน

รูปทรง นก

สิ่งที่รับรู้จากการเห็นหรือสัมผัสแต่เพียงภายนอก หยาบๆ ไม่อาจบอกความจริงได้ทั้งหมด ผู้เขียนเชื่อว่าทุกสิ่งอย่างที่ปรากฏให้เราเห็นเป็นด้านบวกนั้นย่อมมีด้านลบซ่อนอยู่เสมอ เปรียบเหมือนเหรียญที่มีสองด้าน หากภายนอกดูสวยงามแต่ภายในอาจไม่เป็นอย่างที่เห็น และในความรู้สึกชื่นชมนั้นมันอาจไม่น่ายกย่องแต่อย่างใดเลย ผู้เขียนจึงเลือกเสนอภาพทางความคิดที่แสดงด้านมืดภายในใจมนุษย์ที่กลวง หลวม และดำมืด ผ่านรูปทรงนก

นกมีหลายชนิด โดยส่วนใหญ่มีสีสันสวยงาม และเนื่องจากเป็นสัตว์ที่บินได้เพราะโลกนี้มีสัตย์ไม่กี่ชนิดที่ได้ล่องลอยสูงเหนือโลกใบนี้และมีมุมมองได้กว้างไกล จึงมักถูกให้คุณค่า เป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายเชิงบวก เช่น นกเป็นภาพตัวแทนของความเป็นอิสระ หรือ นกพิราบแทนความหมายของเสรีภาพ ผู้เขียนใช้รูปทรงของนกในผลงานจำนวนหลายชิ้น แต่สื่อสารออกมาถึงสิ่งที่ผิดปกติบางอย่าง เช่น ไม่แสดงภาพนกที่มีสีสัน แต่เป็นเพียงนกสีดำที่มีโครงสร้างแบบหลวมๆ ดูเป็นเงา มีลักษณะไม่มั่นคง มองทะลุได้เป็นช่วงๆและเป็นนกที่ไม่ได้แสดงท่าทางการบิน แต่ยืนหากินอยู่กับพื้นหรือเกาะนิ่งอยู่กับที่ ด้วยความตั้งใจให้นกเป็นนกเพียงโครงสร้างทางร่างกายแต่ไม่สมบูรณ์ คือขาดคุณลักษณะที่เป็นจิตวิญญาณของความเป็นนก โดยผู้เขียนให้ความหมายกับคุณค่าทางจิตวิญญาณของนกว่า คือการบิน ทั้งนี้ ผู้เขียนจำแนกลักษณะของนกที่ปรากฏในผลงานตามลำดับดังนี้



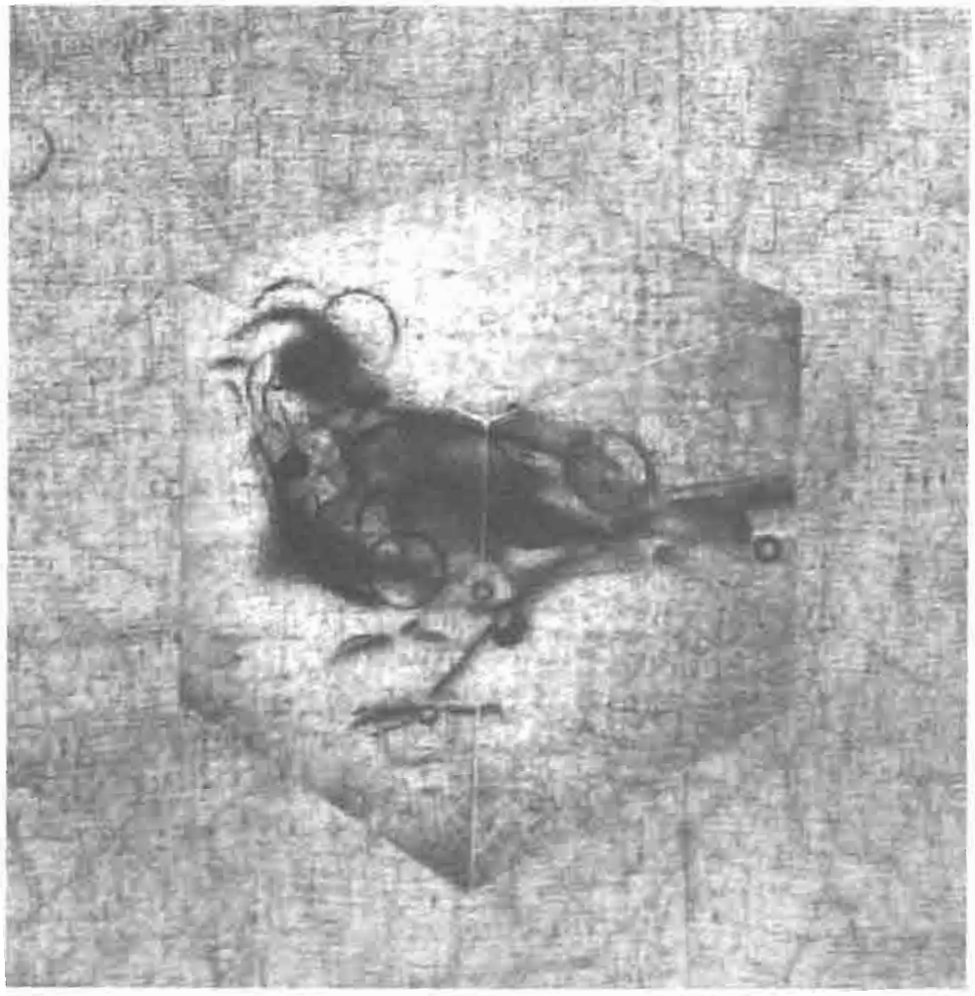
1.นก ที่เป็นเงาดำ

ทุกสิ่งบนโลกใบนี้มีคู่ตรงข้าม ตรงจุดนี้ผู้เขียนต้องการเพียงการกลับค่าความรู้สึกของสิ่งที่เห็น คือ ภาพของนกที่ปกติจะมีสีสวยงาม แต่การสร้างภาพ นก ของผู้เขียนใช้วิธีกอปรตัวรูปทรงเล็กๆสีดำขึ้นให้เป็นรูปเป็นร่างที่หลวมๆ มีโครงสร้างที่ให้สัมผัสรับรู้ได้ว่าเป็นนก แม้จะไม่ระบุชัดเจนว่าเป็นนกชนิดใด

รายละเอียดของภาพ
จากผลงาน
"Big Fish"
ที่มา : จากการศึกษา
และสร้างสรรค์ของผู้เขียน

2.นก ในกล่อง,บ้าน

ยังคงใช้วิธีกอบ่รตัวนกขึ้นเป็นรูปทรงหลวมๆคล้ายคลึงกับภาพนกแบบแรก แต่มีรูปทรงของกล่อง หรือ บ้าน ปรากฏ ในลักษณะที่ครอบอยู่ หรือ วางทับซ้อน เป็นกล่องสี่เหลี่ยมที่มีมิติแบบหลอก ๆ ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นพันธนาการปิดขังตัวนกไว้ แต่ในขณะเดียวกันกล่องสี่เหลี่ยมนั้นก็ให้ความหมายในเชิงปกป้องอีกทางหนึ่ง เช่น ในผลงานชื่อ "Curtain" ซึ่งแสดงให้เห็นว่าในบางมิติกล่องคือกรงขัง แต่บางมิติกล่องก็ช่วยป้องกันอันตรายจากโลกภายนอก



รายละเอียดของภาพจากผลงาน "Box"
ที่มา :จากการศึกษา
และสร้างสรรค์ของผู้เขียน (บน)

ภาพผลงานชื่อ "Curtain"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม ขนาด 150 x 270 ซม.
ที่มา :จากการศึกษา และสร้างสรรค์ของผู้เขียน (ภาพจาก นิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

3.นก ที่มาจากภาพถ่าย

จากรูปทรงนกที่มีลักษณะโครงสร้างแบบหลวมๆ หรือถูกตัดทอน จนรายละเอียดความเป็นจริงหมดไป ผู้เขียนเกิดมีความต้องการที่จะแสดงเนื้อหาบางประการ ที่เชื่อมโยงกับความหมายพิเศษเฉพาะของนกบางชนิด ส่วนใหญ่เป็นลักษณะเฉพาะที่ผูกโยงอยู่กับความเชื่อ เช่น นกกา ปีนนกที่ถูกให้คุณค่าไว้กับเรื่องโชคลางในทางร้าย และมีอุปนิสัยขี้ขโมย นกแสก ที่แม้กระทั่งเสียงร้องก็ไม่ปรารถนาจะได้ยิน เพราะเชื่อว่าจะนำมาซึ่งความโชคร้ายหรือความตาย หรือนกแร้ง เป็นนกที่ไม่เป็นมงคลเพราะกินซากศพเป็นอาหาร เป็นต้น

ผู้เขียนจึงเลือกใช้นกที่มีความหมายทางความเชื่ออยู่ในความรับรู้ของผู้คนร่วมกัน เป็นสัญลักษณ์แทนเนื้อหาที่ต้องการสื่อสาร ตัวอย่างในงาน "The Foot The Crow" คือนำภาพถ่ายของกา มาลดทอนรายละเอียดให้เหลือเพียงแสงและเงา ผสมผสานอย่างกลมกลืนเข้ากับมิติและบรรยากาศของภาพ

รายละเอียดของภาพจากผลงาน "The Foot The Crow"
ที่มา :จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

รูปทรงมนุษย์

หลังจากความพยายามที่จะเปิดเผยถึงมิติภายในใจของมนุษย์ที่เป็นภาพลักษณ์ด้านลบในความคิดความรู้สึกของผู้เขียนดังได้กล่าวมาแล้วระยะหนึ่ง ก็เกิดคำถามขึ้นในใจถึงเหตุปัจจัยว่าอะไรทำให้มนุษย์มีกิเลสทำร้ายกัน ทำลายกัน เอาเปรียบกัน ซึ่งคำตอบที่ได้คือ เรื่องวัตถุนิยม

เป็นที่แน่ชัดว่ามนุษย์ต้องดำรงอยู่โดยมีวัตถุอันเกี่ยวข้องกับปัจจัย 4 เป็นพื้นฐานสำคัญ เป็นสิ่งช่วยบรรเทาความทุกข์ จากวัตถุซึ่งทำหน้าที่เป็นปัจจัยพื้นฐาน ก็ถูกพัฒนา ประดิดประดอย เติมแต่งสร้างสรรค์ใหม่ ให้เหมาะสม มีความแตกต่างสมแก่ฐานะและความปรารถนาทางรสนิยมอันแตกต่างของแต่ละบุคคล ซึ่งความปรารถนาของมนุษย์ไม่มีสิ้นสุดไม่มีประมาณ แต่ความต้องการนั้นจะไม่ก่อปัญหาแก่ตนเองหรือสังคมหากมนุษย์ยังอยู่ภายใต้พื้นฐานศีลธรรม

แต่เราคงปฏิเสธไม่ได้ว่าปัญหาต่างๆ อันเกิดจากมนุษย์นั้นมีมาก ตั้งแต่ระดับบุคคลกับบุคคล

ชุมชน ท้องถิ่น ประเทศและปัญหาระดับโลก เรารับรู้ถึงปัญหาต่าง ๆ เหล่านี้ได้ตั้งแต่เป็นผู้อยู่ในเหตุการณ์เป็นผู้เฝ้าสังเกตการณ์ไกล ๆ เช่น การรับฟังรับชมจากสื่อต่าง ๆ ซึ่งเมื่อพิจารณาดูแล้วพบว่าปัญหาต่าง ๆ บนโลกใบนี้มีที่มาจากความอยากครอบครองในวัตถุโดยขาดจิตสำนึก ขาดคุณธรรมของมนุษย์

ดังนั้นในผลงานในช่วงนี้จึงถูกพัฒนาปรับเปลี่ยนไปตามความคิด ความรู้การตีความใหม่ที่เกิดขึ้น

ผู้เขียนจึงเลือกใช้รูปทรงมนุษย์ที่มีลักษณะแบนๆเหมือนเป็นเงา ไม่มีรายละเอียดชัดเจนและยังคงรูปทรงงูเอาไว้ภายใน โครงสร้างรูปทรงมนุษย์นั้นมีรายละเอียดแสดงรูปทรงอันเกิดจากผลผลิตทางอุตสาหกรรม เช่น น็อตวงแหวน กระป๋องน้ำอัดลม ฯลฯ แทนค่าคล้ายกับเป็นอวัยวะภายในร่างกาย

ผู้เขียนมีกระบวนการทำงานในส่วนนี้ด้วยการเก็บสะสมวัสดุ อุปกรณ์ต่างๆ หรือข้าวของเครื่องใช้ที่ถูกใช้แล้วตามหมู่บ้านหรือท้องถนน มารวบรวมไว้ก่อนแล้วนำมาแยกคัดเลือกภายหลังตามความเหมาะสมของขนาดค่าน้ำหนักของวัสดุนั้นๆ เหตุผลที่ผู้เขียนเลือกใช้วัสดุที่ถูกทิ้งแล้วมี 2ประการคือ

1.สิ่งของเหล่านั้นในอดีตเคยเป็นที่ต้องการของมนุษย์มาก่อน

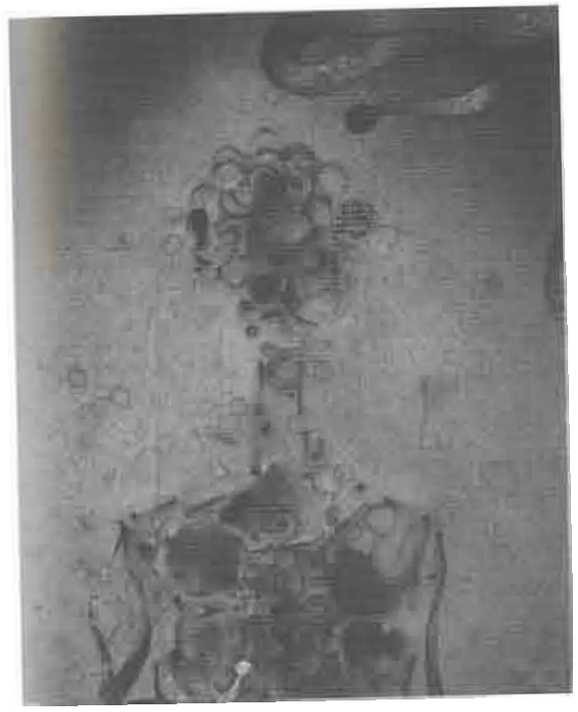
2.รูปทรงของวัสดุเหล่านั้นเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม โดยเฉพาะสิ่งของที่เก็บจากข้างถนน เช่น กระป๋องโลหะ หรือพลาสติก ที่บี้แบนเพราะถูกรถบดทับ มันอาจจะยังคงความเป็นวัสดุนั้นๆอยู่ แต่เปลี่ยนสถานภาพและบทบาทของตัวมันเองไปแล้ว

ด้วยเหตุนี้จึงมีผลต่อการกำหนดให้ค่าน้ำหนักในผลงานมีความแตกต่างในขณะที่เกิดการซ้ำของรูปทรง

รูปทรงมนุษย์จำแนกออกเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1.มนุษย์ที่มีเพียงเงาเป็นโครงสร้าง ครึ่งตัวและเต็มตัว

ลักษณะทางโครงสร้างเป็นเงาคนแบบหลวมๆ ในเงาคนถูกบรรจุประกอบไปด้วยเงาสีดำเล็กๆ เงาดำอันนี้ คือ วัตถุสิ่งของที่ถูกทิ้งเป็นขยะ ซึ่งเกือบทั้งหมด ถูกผลิตขึ้นจากระบบ อุตสาหกรรม



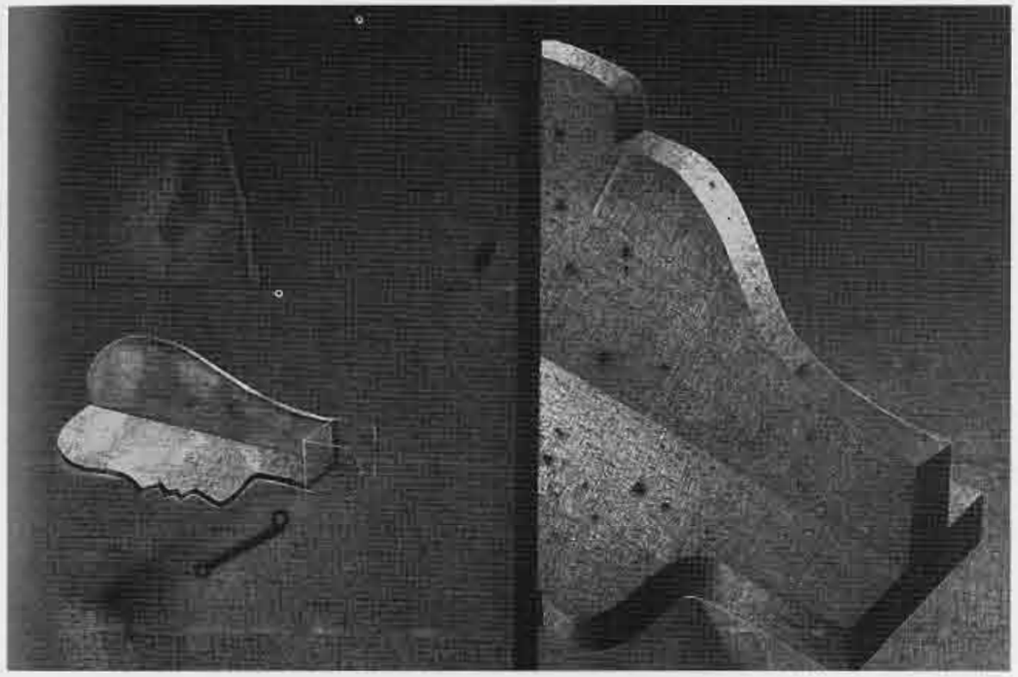
ภาพผลงาน "Face"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 80 x100 ซม.
ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน
(ภาพจาก นิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

ภาพผลงาน "Standing Woman"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม ขนาด 88 x178 ซม.
ที่มา : จากการศึกษา และสร้างสรรค์ของผู้เขียน(ภาพจาก นิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

2.มนุษย์ ที่มีโครงสร้างเป็นใบหน้า แต่ถูกตัดทอน

เมื่อรูปทรงเริ่มปรากฏมิติของแสงเงา แล้วตัวผู้เขียนเองก็มีความคิดความต้องที่จะแสดงถึงชีวิตที่ขาดชีวิต ไร้จุดหมาย เป็นมนุษย์ที่มุ่งตอบสนองความพอใจของร่างกายมากกว่าจิตใจ

ภาพของใบหน้ามนุษย์จึงปรากฏขึ้นในลักษณะแบนๆ มีลักษณะเป็นเหมือนยานพาหนะใช้บรรทุกจิตวิญญาณแทนด้วยรูปปู และรูปนกในกล่อง (กรง) ภาพของงูแสดงการรอจังหวะที่จะกระทำการบางอย่างกับเป้าหมายเบื้องหน้า โดยปกติในผลงานของผู้เขียนมักไม่ปรากฏมิติ หรือระยะใกล้ไกล ผลงานช่วงนี้ผู้เขียนใช้ที่ว่างระหว่างรูปทรงที่ลอยอยู่ เหนือพื้น ซึ่งเกิดจากการปรากฏขึ้นของเงาและ ของรูปทรง ภาพเงาที่เกิดขึ้นดูจริง ๆ หลอก ๆ เพราะมิติที่เกิดขึ้นมีความขัดแย้งในตัวเอง กล่าวคือ ระนาบของพื้นหลังแบนเท่ากันแต่ตัวรูปทรงกลับมีลักษณะของระยะในเชิงลึกด้วยการใช้หลักของทัศนียวิทยาและสิ่งที่ขัดแย้งอีกประการคือภาพบรรยากาศของผลงานมีความอึมครึม มีแสงสลัว แต่เงาที่ปรากฏมีความคมชัดเหมือนเป็นเวลากลางวัน ซึ่งมิติทางความรู้สึกเหล่านี้มีความขัดแย้งแต่เกิดความสมดุลในแบบเฉพาะตัวในความคลุมเครือของผลงาน

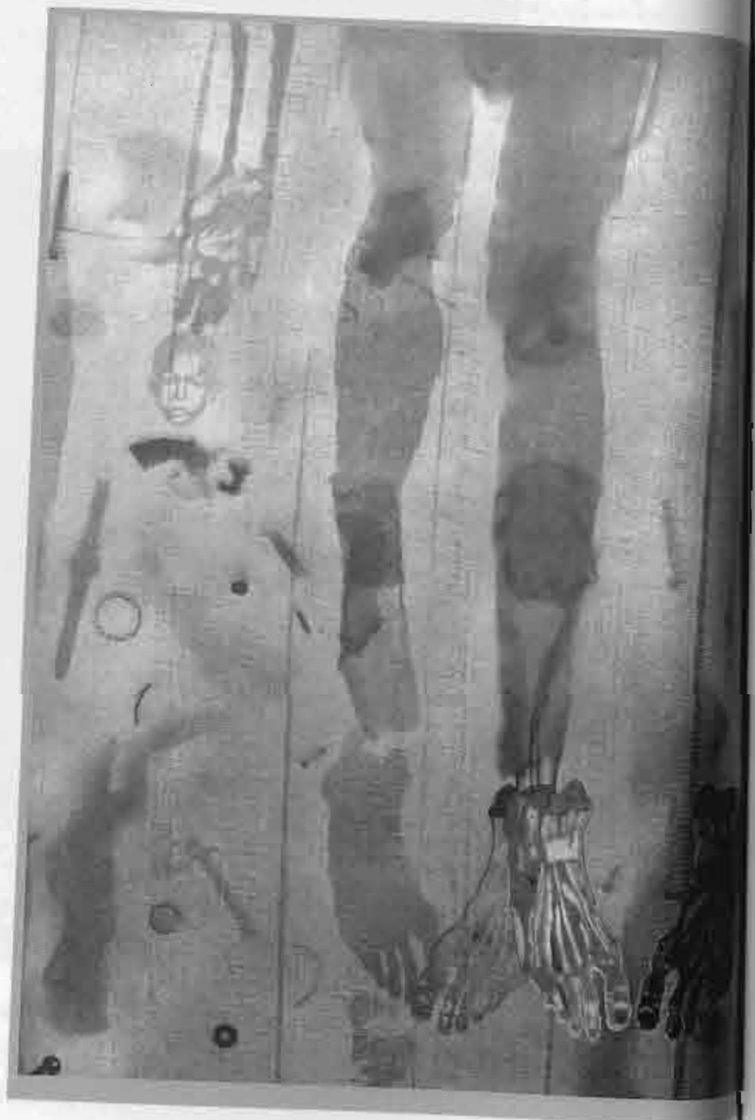


รายละเอียดของภาพจากผลงาน
"Book"
ที่มา :จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

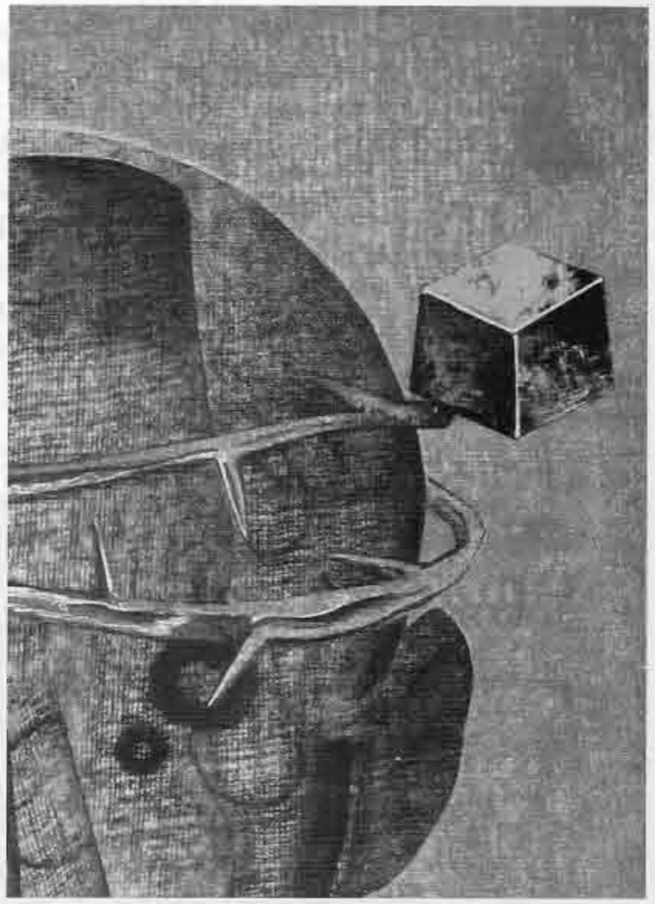
3.มนุษย์ ที่มีที่มาจากภาพถ่าย

รูปทรงมนุษย์ในผลงานที่ผ่านมาทั้งหมดเป็นรูปทรงที่มีลักษณะโครงสร้างแบบหลวมๆ เท่านั้น หรือถูกตัดทอน ลดทอนจนรายละเอียดความเป็นจริงหมดไป กระทั่งผู้เขียนต้องการแสดงออกถึงภาพของความเป็นจริงให้ปรากฏอยู่ในชิ้นงาน เพื่อต้องการดึงสัมผัสในโลกของความเป็นจริงมาผสมผสานกับมิติและบรรยากาศที่ไม่มีความเป็นจริงปรากฏอยู่ ผู้เขียนอาศัยภาพถ่ายของรูปทรงมนุษย์ที่ต้องการมาตัดทอนรายละเอียดเหลือเพียงแสงและเงาซึ่งมีน้ำหนักจังหวะ แต่ยังคงสภาพความเป็นลักษณะเฉพาะของบุคคลและลักษณะทางกายภาพอยู่

ในผลงาน "Pink window" รูปเท้าที่ปรากฏในภาพมีจังหวะการเคลื่อนไหวจากเรียวขาซึ่งมีความวูบไหว มีโครงสร้างสัดส่วนที่บิดเบี้ยวถึงปลายเท้าฝั่งซ้ายมือที่ไม่มีรายละเอียดของเส้นเอ็นข้อต่อ มีจังหวะการซ้ำของเท้าโดยข้างขวาสุดมีน้ำหนักเงาเป็นสีดำ จึงช่วยเน้นเส้นเอ็นสีขาวให้เด่นชัดและไม่ปรากฏเรียวขาในส่วนนี้



ภาพผลงาน"Pink Window"
เทคนิค จิตรกรรม
เทคนิคผสม
ขนาด 90 x 120 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ
"จินตภาพเชิงลบ 2551")



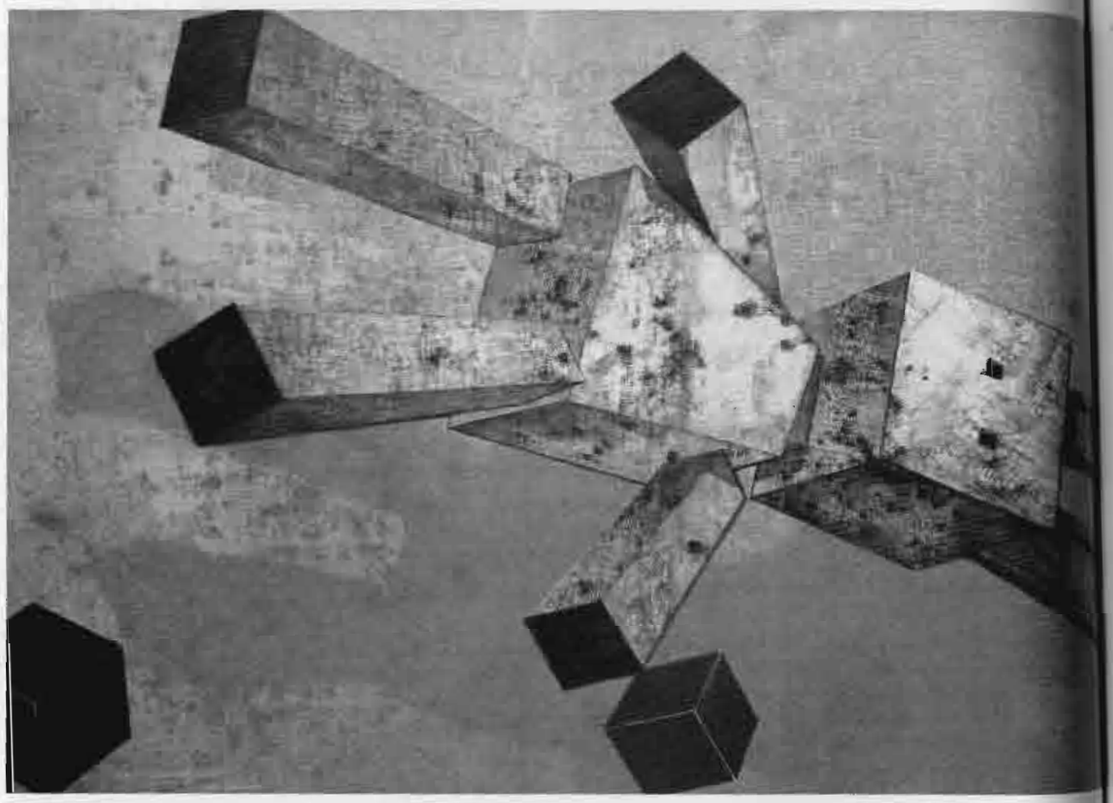
รายละเอียดของภาพผลงาน
"Head"
ที่มา :จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

รูปทรงเรขาคณิต

วงกลม หรือ สี่เหลี่ยม ที่ปรากฏในงานบางชิ้นมีความกลมกลืนบางชิ้นมีสีสดโดดเด่นชัดเจน ทั้งนี้ที่มาและความหมายของรูปวงกลม และรูปสี่เหลี่ยมตามทัศนคติและความเชื่อของผู้เขียนมีดังนี้

หากสังเกตดู ในการดำเนินชีวิตประจำวันของมนุษย์ รูปทรงที่มีบทบาทและทรงอำนาจอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของมนุษย์ ส่วนใหญ่ มี 2 รูปทรง คือรูปทรงวงกลม และ รูปทรงสี่เหลี่ยม ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงวงกลมในธรรมชาติเช่น พระจันทร์ พระอาทิตย์ โลก ดวงตาและรูปทรงวงกลมที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น เช่น จานดาวเทียม เหรียญกษาปณ์ป้ายจราจร ล้อรถ แหวน ฝาขวดน้ำ พัดเฟือง ส่วนรูปทรงสี่เหลี่ยมก็เช่น หนังสือ คอมพิวเตอร์ โทรทัศน์ ธนบัตร ซองจดหมาย โปสการ์ด รถเมล์ ตัวต่าง ๆ ตู้โทรศัพท์ กล่อง อาคาร คุก เป็นต้น และยังปรากฏเป็นส่วนของ รายละเอียดต่างๆ ของเครื่องใช้มากมาย เพราะฉะนั้น วงกลมและท่อสี่เหลี่ยม ในทัศนะของผู้เขียน จึงเป็นตัวแทนของพลังการขับเคลื่อน ความก้าวหน้า ความมั่งคั่ง ความรู้ และยังเป็นรูปทรงที่ชี้นำและรวมถึงเป็นที่แสวงหาของมนุษย์และยังสามารถกักขังมนุษย์ได้อีกเช่นกัน

ในทุกยุคทุกสมัยมีรูปร่างหน้าตาน่ารักน่าเอ็นดู น่าทะนุถนอม และด้วยเป็นความหวัง เป็นอนาคตของพ่อแม่ ของสังคม ของประเทศชาติ ของมนุษยชาติ เด็กสมัยนี้ก็เช่นกันกับแต่ก่อน มีความน่ารักน่าเอ็นดูอยู่เสมอ แต่เป็นความน่ารักที่แฝงความกราดเกรี้ยวอยู่ภายใน ซึ่งอาจเป็นเพราะปัจจัยหลายอย่าง ตั้งแต่สิ่งแวดล้อมเพื่อนการเลี้ยงดูจากพ่อแม่และสื่อยั่วยุ เมื่อผู้เขียนต้องการสร้างสรรค์ภาพของเด็กสมัยนี้ ภาพของความก้าวร้าว การขาดสัมมาคารวะต่อผู้ใหญ่ ที่อยู่ในร่างของเด็กน้อยปรากฏชัดในความรู้สึก และผู้เขียนจึงพยายามสื่อออกมาถึงความรู้สึกอย่างตรงไปตรงมาโดยเลือกใช้ตุ๊กตาผ้ารูปกระต่ายสื่อแทนเด็ก แต่โครงสร้างไม่ได้เป็นตุ๊กตาผ้านุ่มๆ แต่ใช้เส้นตรงแข็งมาวาดเส้นโครงสร้างแทนความโค้งเว้ากลมกลึง เพื่อสื่อแสดงออกถึงความก้าวร้าว ความหยาบกระด้างแข็งของตุ๊กตาเด็กน้อยท่ามกลางบรรยากาศที่คลุมเครือหม่น ๆ กระต่ายอยู่ในท่าทางที่ล่องลอย ละเลียดพื้น ไร้ทิศทาง



ภาพจากผลงาน "Rabbit"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 40 x 60 ซม. (ภาพจากนิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

รูปทรงอิสระ

รูปทรงอิสระที่ปรากฏให้เห็นในผลงานนั้น โดยเนื้อแท้ไม่ได้แสดงเรื่องราวเนื้อหาทางแนวความคิดแต่อย่างใด แต่แสดงเนื้อหาทางสุนทรีย์ คือทางด้านความงามเป็นสำคัญ โดยมีส่วนช่วยเสริมให้ผลงานมีความสมบูรณ์มากขึ้น ถึงแม้รูปทรงจะมีความเป็นอิสระแต่ก็ไม่ได้ดำรงอยู่อย่างไร้ทิศทางไร้ขอบเขต เพราะค่าน้ำหนักและทิศทางมีความสำคัญต่อความสมบูรณ์ในผลงาน ดังนั้นรูปทรงอิสระเหล่านี้จึงปรากฏอยู่โดยผ่านการคิดคำนวณเป็นสำคัญ

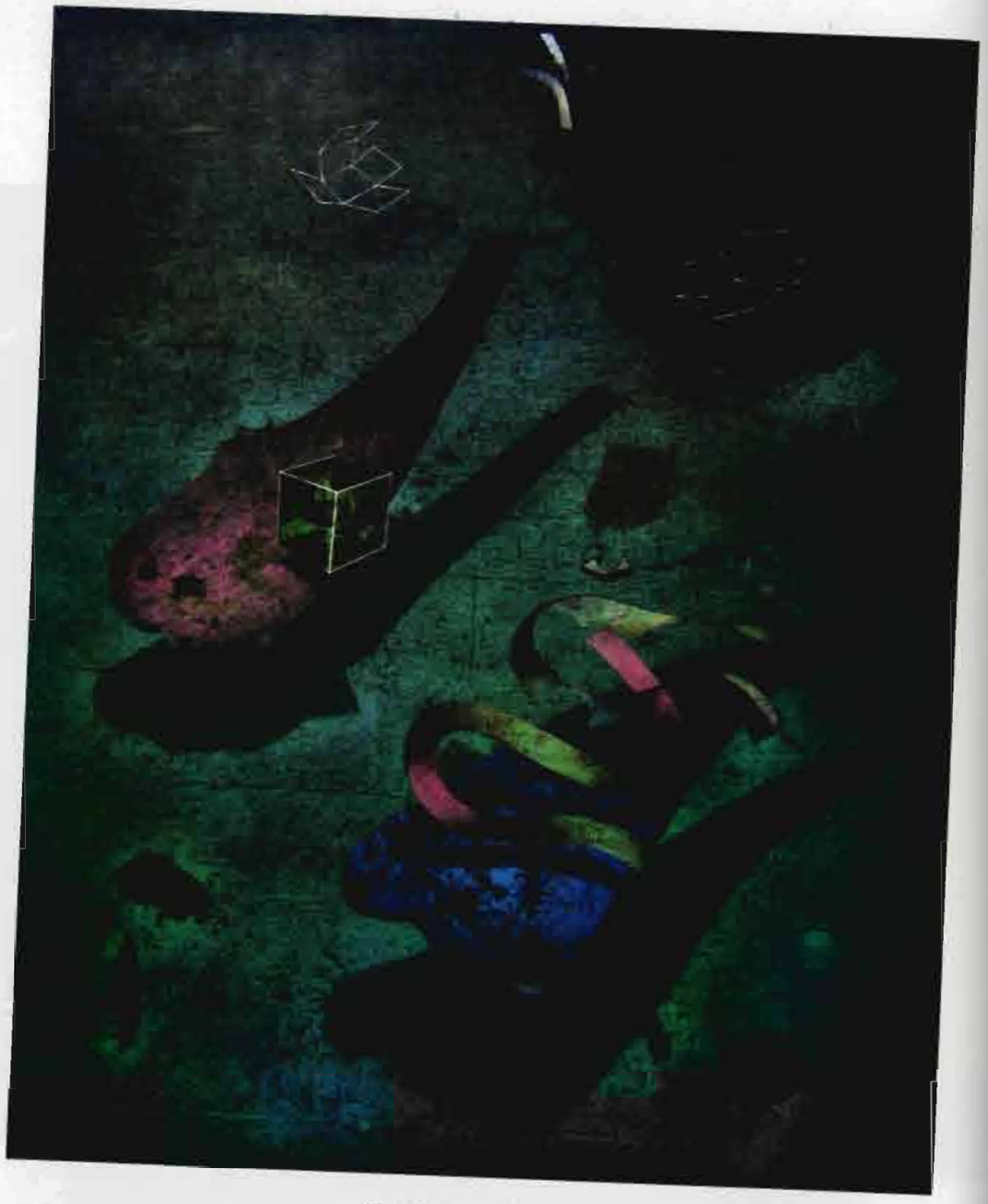
รายละเอียดของภาพจากผลงาน "Book"
ที่มา : จากการศึกษาและสร้างสรรค์ของผู้เขียน

ภาพผลงานบางส่วนจากนิทรรศการที่ใช้เป็นตัวอย่างในบทความนี้

จากผลงานจำนวนทั้งสิ้น 35 ชิ้นในนิทรรศการ " จินตภาพเชิงลบ 2551" ถูกยกมาเป็นตัวอย่างในบทความนี้จำนวนทั้งสิ้น 14 ชิ้น บางชิ้นได้เป็นตัวอย่างในผลงานแล้ว คงเหลือผลงาน 9 ชิ้น ดังต่อไปนี้

ภาพจากผลงาน "Blue"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 70 x 90 ซม. (ภาพจาก นิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

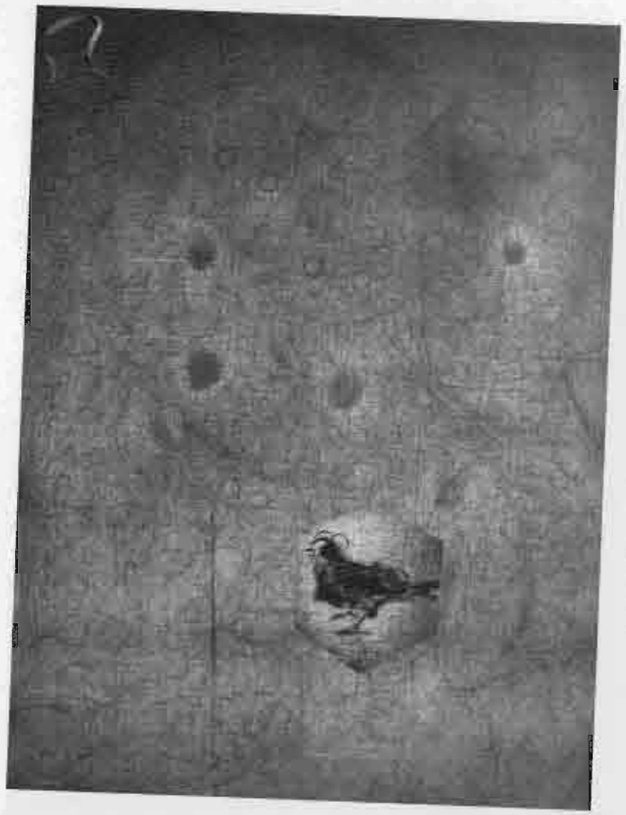
ภาพจากผลงาน "Blue Space"
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 140 x 150 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ " จินตภาพเชิงลบ 2551")



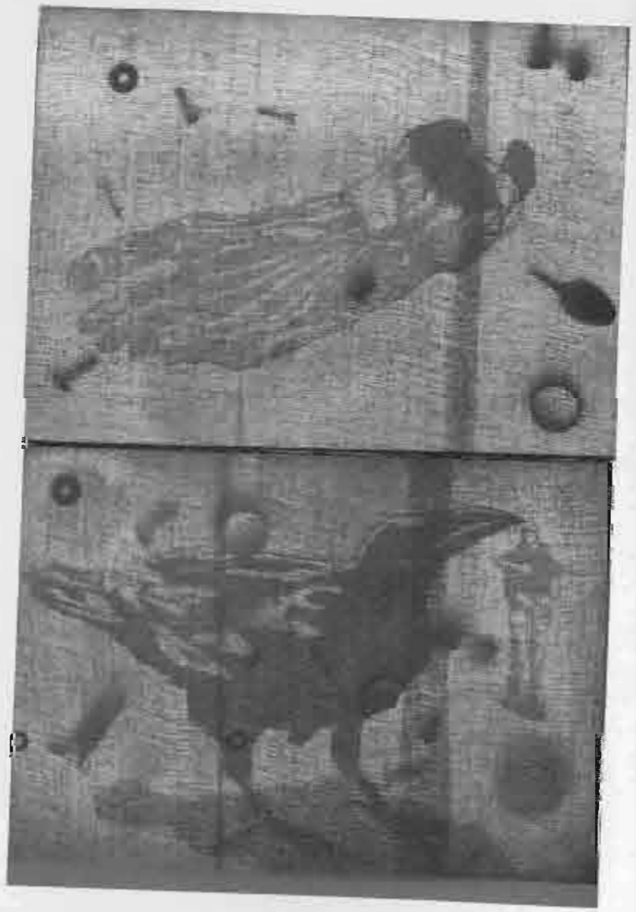
ภาพจากผลงาน “Floating”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 130 x 160 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ “จินตภาพเชิงลบ 2551”)

ภาพจากผลงาน "Heart"
ขนาด 100 x 150 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ "จินตภาพเชิงลบ 2551")

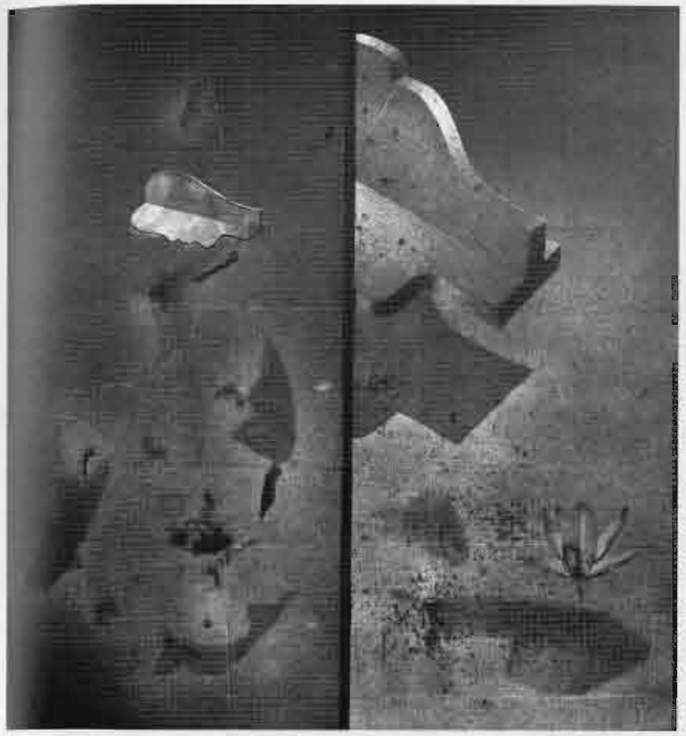
ภาพจากผลงาน “Big Fish”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 75 x 120 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ “จินตภาพเชิงลบ 2551”)



ภาพจากผลงาน “Box”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 90 x 120 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ
“จินตภาพเชิงลบ 2551”)



ภาพจากผลงาน “The Foot The Crow”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 40 x 60 ซม. (ภาพจาก
นิทรรศการ “จินตภาพเชิงลบ 2551”)



ภาพจากผลงาน “Book”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 130 x 140 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ
“จินตภาพเชิงลบ 2551”)

ภาพจากผลงาน “Head”
เทคนิค จิตรกรรมเทคนิคผสม
ขนาด 30 x 40 ซม.
(ภาพจาก นิทรรศการ
“จินตภาพเชิงลบ 2551”)

สรุป

การถ่ายทอดความคิดของผู้เขียนลงในผลงานจิตรกรรมนั้น ปรารถนาให้ผลงานเป็นเสมือนสื่อสะท้อนภาพของความจริงภายในของมนุษย์ยุคปัจจุบันในลักษณะการสะท้อนออกมาอย่างอ้อม มากกว่าการสะท้อนออกอย่างตรงไปตรงมา ทั้งนี้ก็เพื่อความอิสระทางความคิด เพื่อต่อยอดการสร้างสรรค์อย่างไร้ขอบเขต รวมถึงการได้มีอิสระในการตีค่าหาความหมายตามแต่ช่วงเวลาประสบการณ์หรือความรู้ใหม่ๆ ที่ผู้ชมได้รับสัมผัสมาก่อนชมผลงาน การถ่ายทอดผลงานอยู่ในลักษณะที่ไม่ซับซ้อนมีรูปทรงปรากฏน้อยและมีมิติแบนๆ เพื่อเจตนาแสดงสาระของรูปทรงที่ต้องการแสดงออกอย่างชัดเจน และเรียบง่าย โดยปรากฏอยู่ในบรรยากาศที่คลุมเครือแฝงเร้น ไม่บอกช่วงเวลาแม้จะปรากฏมิติของแสงและเงาในผลงานบางชิ้น โดยผู้เขียนหวังว่าบทความนี้จะเป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจในงานศิลปะอันจะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปพัฒนาสืบต่อไป

Behind Brecht's Great Wall: Chinese Subjects in Bertolt Brecht's Works

By Pattara Danutra *

Recently, one movie (Forever Enthralled) and one documentary released in Thailand cover the topic of Mei Lanfang. This legendary Chinese opera master has become internationally recognized, partly due to the fact that he was raised by Bertolt Brecht, a highly influential German dramatist, as a model of the 'alienation acting' style which Brecht theorized and preferred. This interpretation of Brecht toward Lanfang's acting style, of which he saw only once, brought about controversies, especially on whether Brecht correctly comprehend the essence of Chinese acting. This issue also exists in other facets of Brecht's theories and practices.

Bertolt Brecht's personal library, now a part of the Brecht Archive in Berlin, contains numerous books on China (Berg-Pan 215). In his Berlin flat, few displayed objects were not originated in East Asia (Tatlow, The Mask of Evil 3). The bathroom walls of his garden house in Los Angeles were papered with Chinese newspaper (Bentley 36). In the postcard, dated November 27, 1934, written to his son Stephen, Brecht briefly penned: "Here's a pretty card with an old Chinese picture, children playing theatre. Look closely at the play they're doing. I think it will strike you are as very modern [...]" (Letters 188). These personal items reflect the issue of how meaningful China and Chinese objects were to this great German dramatist. This fact also applies to the aspect of his intellectual and artistic works. Brecht's set of Chinesiche Gedicine (Chinese poem) is well known for its achieving the spirit of Chinese culture. Many of his plays involve Chinese elements. China and Chinese culture, for Brecht, are not simply objects, but the subjects that considerably intrigue and motivate his artistic creativity and intellectuality.

However, a remarkable point of this issue is that Chinese elements in his works are far from authentic. Brecht, whose 'alienation effect' theory is prominent, specified that all adult characters in his Life of Confucius must be performed by children. The urban China setting in The Good Woman of Setzuan is only an imaginary land. Similarly, Brecht's version of Turandot features China as mythical and exotic. Based on an old Chinese play, The Caucasian Chalk Circle has Georgia, not China, as its setting.

Brecht many times mentions his wish to visit China, but he never did or even put a real effort into doing so in spite of having the chance. Although his reading and collections of books on China and Chinese culture were voluminous, he did not desire to learn the Chinese language. In all probability, his interest in China and Chinese culture was limited to his own purposes.

It is interesting to examine how China and Chinese literature and philosophy had affected Brecht. The connection between him and Chinese subjects is arguable and popular issue among Brechtian scholars. If the Chinese motifs in his plays and poems are not identical to the real quality of being 'Chinese', what do

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

they represent? Brecht always acknowledged that his knowledge of Chinese art was limited (Tatlow, The Mask of Evil 3). I would like to posit that Brecht exploits Chinese subject matter as instrument to achieve his aesthetic ideology, rather than as a collective documentation of Chinese culture. Although Brecht treated his Chinese motifs with respect, he allows them only to inspire him, not to dominate his paradigm of aesthetics.

To prove my thesis, the paper is divided into three parts: first, Brecht's input of Chinese literature and philosophy; second, his works having or relating to Chinese elements; and third, some remarks on his concept of Chinese motifs.

Brecht's Input of Chinese Literature and Philosophy

This exploration on the background of Brecht's source of Chinese literature and philosophy covers only literary and performing art sources. The other source of visual art, albeit significant, is not included in this paper. The historical survey is divided into two periods: Brecht's formative years and his mature years in exile. This part illustrates the preliminary contributions of these sources to Brecht's following creativity and thinking. The end of this survey will preliminarily discuss the issue of how these sources shadow his art works and thoughts.

Formative years

Brecht's infatuation with Chinese literature had started in his late teenage years, while living in his native Augsburg. He read a lot of inexpensive translated books in the series of world literature titled Aus Fremden Gaerten, published by the Hauser Verlag publishing house. Among them are titles poorly translated from Chinese masterpieces. He enjoyed reading these German versions without caring much about the translators' Chinese language deficiencies. They became his gateway to the Chinese literary world (Berg-Pan 205).

Later, during his twenties, Brecht turned to English versions of many Chinese philosophical poems, of which most were from Arthur Waley's translations (Berg-Pan 205). In the period of his late twenties and early thirties, after having moved to Berlin, he seriously studied works of some famous Chinese poets /thinkers, including Laotse, Confucius, Chuang-tse and Mo-tze. Two influential books were Alfred Forke's book on Mo-tze and Wilhelm's translations of Loatse's Tao Te-Ching. Interestingly, during this period, when Brecht focused on Chinese philosophical poetry, he started his interest in Marxism.

Brecht's windows to the realm of Chinese aesthetics and philosophy were not limited to only translated works. They included the fictions originally written by German writers. Among them are Hans Bethge's Chinesiche Floete (Chinese Flute) and Alfred Doeblin's Die Drei Springe des Wang Lun (Wang Lun's Three Wells). Brecht later followed the footstep of these novels through exploring China and Chinese elements as the subjects of artistic presentation (Hayman 75).

The next stage of Brecht's exposure to using China and Chinese elements as artistic motifs and given circumstances was through dramatic works, of which all were politically oriented. Similar to a large number of German artists of his youth, Brecht appreciated Communist ideology and was interested in China, which had the strong clash between dictator government and pro-Communist peasants during Brecht's youth. In 1927, Earnst Thaelmann, the leader of the German Communist Party, asked his young members to support the Chinese people who were fighting against the pro-military Chiang Kai-shek's government. To follow Thaelmann's request, the Communist Youth of Germany published a play titled Haende weg von China. Although Brecht was not its playwright, it is known that the young Brecht was a part of this movement.

The other major inspiring input was from Sergei Tretiakov's Roar China (1924). It featured the outrageous behaviors of European businessmen and militaries in China (Tatlow, The Mask of Evil 262). Its Meyerhold-directed production came to Berlin in 1930. The performance had deep impact on many German dramatists of that period, including Brecht (Berg-Pan 208). He afterward regarded Tretiakov as his master, and borrowed the 'alienation' term of this Russian playwright to be developed to his own famous 'Epic Theatre' theory. Undoubtedly, the Chinese setting and the political theme of Roar China considerably impressed Brecht.

Anthony Tatlow, a scholar expert on the area of Brecht and Chinese subjects, has a remark for this early period. He observed that the young Brecht, like other young German artists during the 1920s, was intrigued by the exoticness of Chinese culture (The Mask of Evil 6). Under the stream of Communist movement during his youth, Brecht admired China in this period as an ideological model country due to the fact that the Communist political philosophy was gradually put into practices there.

Mature and exile years

Brecht's interest in studying Chinese literature and philosophy did not terminate at his formative years. It continued to his adulthood period when Brecht was in exile in many countries from the age of 35 to 50 years old. It was the time when Brecht seriously read Mao Tse-Tung's poems and ideological books. To the question which book he read in 1954 had made the strongest impression on him, Brecht replied, "Mao Tse-Tung's 'On Contradiction'. [...] My reliance on a renaissance of the arts triggered by the rise of the Far East, serves to bear fruit more quickly than I would have thought" (Voelker)

From traveling to many countries, the exile Brecht gained increased artistic experiences. Meanwhile, he became more exposed to the realm of actual Chinese performances. In his Moscow trip to participate an international director forum, in March 1935, he met Mei Lan-fang, a famous Chinese opera performer. Lan-fang's solo performance in a female role from the classical Dayu shajia (The Fisherman's Revenge) immensely captivated him (Martin 78). This first time experience of a real performance from the Far East urged him to write the well-known essay titled 'Alienation Effect in Chinese Acting'. It features the official debut of his applying the signature term 'verfremdung' (alienation) (Willett, Brect on Theatre 91). Not only in this essay, but also in other writings did Brecht refer to this Lan-fang's presentation as a distinguished example of good acting according to his 'alienation' concept (Willett, Brecht on Theatre 139). Moreover, during his living in exile in the US, Brecht saw full-scaled Chinese opera performances in New York's Chinatown (Berg-Pan 205).

It is noticeable that, during the formative period, Brecht was intrigued by Chinese culture mainly through reading materials, of which most were translated or adapted versions. Regarding the ground of translated sources, their translation quality is questionable. The doubtful quality of literalness and authenticity of these works later foreshadowed Brecht's ensuing practices on dealing with Chinese subjects. Concerning the mature and exile years, there is a similarity among the reading materials originally in German and by German writers Brecht read, and among the theatre productions he saw. Many of them were politically oriented, and only used Chinese elements as their milieu to indirectly criticize German or Western society.

Moreover, the actual Chinese performances Brecht viewed were not completely original or authentic. Mei Lan-fang, though from mainland China, was a Chinese artist who was in cross-cultural collaboration and artistic modernization. His performance in Moscow was only a demonstration and solo piece, not featuring the full form of Chinese opera. The full-scale Chinese opera troupe Brecht saw in New York was US-based. It did not directly come from mainland China.

These doubtful qualities of accuracy and authenticity of Brecht's sources on the knowledge of China and Chinese subjects are projected in Brecht's following 'Chinese'-relating works.

Brecht's 'Chinese' Works

The outputs of Brecht's involvement with Chiense motifs are various. They include not only dramatic works, but also poetry translations, prose and theoretical writings. Distinctively, these works similarly carry Brecht's objective of using Chinese elements as his artistics motifs, as well as the instruments to articulate his social messages. This issue will be further discussed after the survey on Brecht's 'Chinese' works in this part. The works belonging to dramatic category is discussed first, followed by those of non-dramatic category.

Dramatic works

Brecht's Chinese elements had appeared since the period of his early plays. The protagonist or Baal (1918), his first play written at the age of 20, shares many features with Li Po, a Chinese poet, whose works Brecht read in German version from the Aus Fremden Gaerten series (Berg-Pan 205). Moreover, his first oriental character, Shlink, in In the Jungle of the Cities (1923), his third play, is a Chinese-Malaysian timber merchant (Hayman 75).

The focus goes to Brecht's two masterpieces known for their Chinese components: The Good Woman of Setzuan (1938-40) and The Caucasian Chalk Circle (1944-5). The former play has its names of characters and places in Chinese and uses an urban Chinese community as its setting. However, apart from the names, none of the other elements relate to Chinese identity. Chinese components in this play are only fictional. This masterpieces of world dramatic literature is regarded as a distinguished example of Brecht's apllicaiton of his 'alientaion effects' theory into playwriting practices. He intentionally exploited these Chinese names and settings only to create the sense of exoticness and estrangement to his audience (Tatlow, The Mask of Evil 256).

Ironically, in spite of its Georgia circumstances and Russian names of characters, The Caucasian Chalk Circle has the authentic Chinese spirit. This is because this play is based on a Chinese play titled The Circle of Chalk. Brecht saw its adapted production translated into German by Klabund during the 1920s. Brecht freely adapted its story to be his Russian-setting version.

The other six plays having Chinese motifs are less recognized, but they are not less interesting in terms of illustrating Brecht's concept of Chinese subjects. They belong to the

categories of early Brecht-labeled 'didactic', short, unfinished and/or not-staged plays.

During his productive 1930 year, Brecht penned four short didactic plays: He Who Says Yes, He Who Says No, The Measures Taken and The Exception and the Rule (Esslin 92). They were equipped with Oriental elements, especially the last two titles, The Measures Taken, a musical drama, is about four characters who are members of the German Communist Party and have just came back from conducting an illegal mission in China. The Exeption and the Rule is about a dispute among a group of travelers caused by a water draught, taking place in a Chinese desert. The Chinese setting in both plays are mere backdrops of the plays, which involve nothing about geographic, historical, ethnic or cultural identities of China. Renata Berg-Pan speculates that, "They (these four plays) have little to do with revolutionary China, but disguise Brechtian concerns under a rather transparent Oriental guise" (209).

Inspired by his impression of many Chinese philosophers, Brecht wrote Life of Confucius before 1944. This unfinished play is known for its ironic portrayal of the famous Chinese philosopher, having several inaccurate and non-realistic components. Apart from assigning children to portray all adult characters in this play, Brecht's portrayal of Confucius is not accurate. The image of the young Conficius in this play is rather parodying; however, Brecht wanted to explore the philosophical essences of the oriental thinker whom he respected, not the biographical dimension (Berg-Pan 214)

Not long before his death in 1956, Brecht planned to stage Turandot or The Congress of Whitewashers. It was written during his late years, while living in Berlin, This incomplete and unpublished play is similar to The Good Woman of Setzuan in the fact that China in this play is mythical and not genuine. Brecht again borrowed China to attack Western intellectuals and the Weimar Republic (Berg-Pan 215; Esslin 314). This unfinished play shows his persistent notion on presenting Chinese subjects in his works regardless of their authenticity. This quality also appears in Brecht's poems, fiction and theoretical writings.

Non-dramatic works

Brecht has been acclaimed as a great German Poet, novelist and drama theorist of the 20th century. Similar to dramatic works, many of his non-dramatic works deal with the Chinese issues. During his exile and mature years, he translated twelve Chinese poems into German under the same title Chenesiche Gedichte (Chinese poem, 1939). Seven of them are from the translated English versions of Arthur Waley. They are philosophical poems from the pen of Po Chue-yi. Although he did not know Chinese, Brecht seems to have caught fairly well the intentions of the original poems. According to Tatlow's analysis, "Better, more precise visualization is one of the features that distinguished Brecht's poems from Waley's translations of the original (Stalking the Dragon 207)."

Two of his unfinished prose works are famous for infusing Marxist with Chinese philosophy: Me-ti oder das Buch der Wendungen and Tui-Roman (Berg-Pan 210). Written as little booklets of behavioral codes, both works are inspired by Forke's book on Mo-tzu and Wilhelm's translated book on I-ching (Book of Changes), but have nothing exactly alike with Chinese philosophy and system of thought. The Chinese-like names of the characters sound very similar to many Western political figures. For example, To-tsi stands for Trotsky, and Ka-me for Karl Marx. According to Berg-Pan, "Brecht merely used the form of Chinese wisdom literature as a kind of 'alienation' for the better and more effective expression of his own idea" (211). In other words, Brecht borrowed Chinese components to indirectly articulate his social messages in a Western context. This practice is similar to what Brecht did in The Good Woman of Setzuan.

Apart from the case of exploiting Chinese settings and names, there is also the issue about Brecht's disregard in discussing the

aesthetics of Chinese theatre correctly. Among his theoretical writings, 'Alienation Effect in Chinese Acting' is dominant. In this essay, as mentioned above, inspired by Mei Lan-fang's solo, Brecht appreciated Chinese opera acting for its non-realistic and presentational quality.

One of the remarkable lines in this essay Brecht wrote is that, "Above all, the Chinese artist never acts as if there were a fourth wall besides the three surrounding him. He expresses awareness of being watched. This immediately removes one of the European stage's characteristic illusion," (Willtee, Brecht on Theatre 91).

However, some Brechtian experts argue that Brecht's comprehension toward the unrealistic aspect of Chinese opera acting was wrong. For instance, Stark Young, a leading American critic of the New Republic experiencing Lan-fang's performance, wrote that, "The Chinese theatre is spoken of as completely unrealistic art, entirely ideal in character [...] The theatre of Mei Lan-fang is not completely without realism" (Martin 81). Having different viewpoint from Brecht's on the same subject matter, Carol Martin emphasized that, "While Brecht was seeing 'alienation,' Mei was concerned with essence. [...] Mei, in the words of his contemporaries, was concerned with the 'essence' rather than the appearance of things" (78). Nonetheless, in my opinion, if we read this essay carefully, we can grasp the sense that Brecht only brought Chinese acting and theatre to his own concepts. Actually, Lan-fang's acting is only a mock-up of Brecht-favored acting style that he used to exemplify his a priori theatre aesthetics. The content of "Alienation Effect in Chinese Acting" essay implies Brecht's sense of admiration as well critical observation. Similar to the issue of Chinese settings in his plays and prose, the objective of this essay is not to correctly elaborate or educate the characteristics of Chinese acting to the readers. Brecht only wanted to use the Chinese acting presentation he saw to illustrate his concept of the acting style he favored.

This brief survey on Brecht's dramatic and non-dramatic works set up an argument about why many of Brecht's works lack the concern to explore Chinese motifs and issues with the qualities of authenticity and accuracy. And, as an artist, are these practices and notions of Brecht legitimate?

Remarks on the Brecht's Chinese Subjects

From the historical surveys of the Chinese-relating sources Brecht consumed and the Chinese-relating products he produced, I can draw some analytical points. Some are from my own perspective, and the others are cited from other Brechtian experts.

Above all, since his early years, Brecht read books on Chinese literature and philosophy through the glass of non-Chinese language: German in the beginning and later in English (Berg-Pan 205). Next, he never encountered any real and authentic Chinese performance. However, we cannot assume that because of these non-genuine sources, Brecht's works are unauthentic. During the same 1920s period, there were artists who had the same

background as Brecht, and explored Chinese subjects authentically. Friedrich Wolf, one of Brecht's contemporaries, is a good example. His Tai Yang erwacht play was also inspired by Klabund's The Circle of Chalk, the same inspiration of Brecht's The Good Woman of Setzuan and The Caucasian Chalk Circle. The Chinese components in Wolf's play are real and factual, based on documents compiled from newspaper and magazines; in comparison, Brecht chose to do the opposite in this plays. Thus, it was Brecht's intention to present his works on Chinese subjects inauthentically (Berg-Pan 209).

Ironically, some works show that Brecht had a masterful level of comprehension and genuine sense of aesthetics about Chinese subjects. His translations of Chinese poems and The Caucasian Chalk Circle support this point. In spite of being translated from the secondary source of English versions, his poems contain more Chinese spirit than his sources. Moreover, even though it is adapted into Russian circumstances, The Caucasian Chalk Circle, based on a Chinese play, is a very Chinese for its thematic content. So, the Chinese aspects of Brecht's works appear to be his intuitive quality. In other words, Brecht's innate aesthetics are rather close to the Chinese ones.

It is wrong to assume that Brecht's ignorance caused the misrepresentation of Chinese qualities in his works. The misleading characteristics of Chinese components in The Good Woman of Setzuan are purposeful. Brecht did not want his audience to identify the Chinese-like setting in the real China. With these unauthentic Chinese elements, he expected us to feel distance from the story in order not to be involved with the narratives and not to be sympathetic with the characters. As a result, we will use our thinking, not our emotion, to view his plays. Life of Confucius is quite the same. He wanted us to focus on the essence of Confucius' philosophy, not his biography. So, the correct biographical element is not essential.

Berg-Pan remarks that many motifs of Brecht's works are close to Brecht's personal qualities. In the case of Chinese historical figures, Confucius and Po Chue-yi are the figures with whom Brecht liked to identify himself. Both were artists having difficulties in their life and living in exile, similar to Brecht (Berg-Pan 213). As a result, Confucius became a subject of his play, while Po Chue-yi's poems became Brecht's favorite subjects of translation.

Regarding the issue of borrowing Chinese settings to criticize German society, not only did Brecht practice as such, but so did many of his contemporaries, especially the ones from the pro-Communist movement. Surrounded by the rising Nazi movement, after World War I and before World War II, many German dramatists employed Chinese backdrops to indirectly comment on their society, in order to be accused of explicitly attacking the Facist government they hated (Berg-Pan 209).

In terms of artistic evolution, Tatlow observed that Brecht had aesthetic development of his Chinese motifs. In the beginning, during his youth, he approached Chinese subjects simply as exotic and exciting things. Later, during his exile years, he dealt with them more maturely, artistically and innovatively (The Mask of Evil 6). It is remarkable that the Chinese motifs in his early plays are straightforward, but the ones in his later plays during exile years are more theatrical and gimmicky. A major evidence of Brecht's aesthetics on Chinese subjects is his successful translation of Po Chue-Yi's poems.

Conclusively, the issue of whether Brecht's works abuse Chinese qualities, to some extent is debatable. This survey tells us that the Chinese subjects in Brecht's works deviate from their authenticity. As Brecht's theatrical gimmicks, they serve his personal aesthetics, and are used as instruments to discursively criticize his Right-wing society. Nonetheless, should we overlook their significance?

I believe that it would be very boring if Brecht's works were full of authentic Chinese components. It is Brecht's legitimate right, as an artist, to interpret other cultures. What he did to his Chinese subjects is not exploitative, but innovative. As a matter of fact, Brecht not only employed Chinese subjects, but other in

subjects from various cultures as well: Bavarian folk theatre, Shakespeare, farce, musical theatre, other Oriental theatres (India and Japanese), and so on. The group of Chinese subjects, however, is the most persistent and recurring.

During his peripatetic years, among various offices, Brecht would start working only when the décor of his room was finished. The obligatory items were those from the Far East: a Japanese mask, a Chinese calligraphic scroll and several Chinese items (Tatlow, The Mask of Evil 7). Although the Chinese subjects in Brecht's works are not identical with their real cultural counterparts, they are authentic in the personal territory and in the artistic realm of Bertolt Brecht.

Bibliography

Bartram, Graham and Anthony Waine, ed. **Brecth in Perspective**. New York: Longman, 1982.

Bentley, Eric. **The Brecht's Memoir**. Evanston, IL: Northwestern UP, 1991.

Berg-Pan, Ratana. "Mixing Old and New Wisdom: The 'Chinese' Source of Brecht's Kaukasischer Kreidekreis and Other Works." **The German Quaterly** 48.2(1975): 204-228.

Brecht, Bertolt. **Bertolt Brecht: Diaries 1920-1922**. Trans. John Willett. Ed. Herta Ramthun. New York: St.Martin's Press, 1979.

"_____". **Bertolt Brecht Letters 1913-1956**. Trans. Ralph Manheim. Ed. John Willett. New York: Routhledge, 1990.

"_____". **Bertolt Brecht Poems 1913-1956**. Ed. John Willett and Ralph Manheim. New York: Methuen, 1980.

Cook, Bruce. **Brecht in Exile**. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1982.

Fuegi, John. **Brecht and Company**. New York: Grove Press, 1994.

Hayman, Ronald. **Brecht: A Biography**. New York: Oxford UP, 1983.

Martin, Carol. "Brecht, Feminism, and Chinese Theatre." **The Drama Review** 43.4 (1999): 77-85.

Tatlow, Anthony. **The Mask of Evil**. Bern, Frankfurt am Main and Las Vegas: Peter Lang, 1977.

"_____". "Stalking the Dragon: Pound, Waley, and Brecht." **Comparative Liratures** 25.3 (1973): 193-211.

Thomson, Peter and Glendy Sacks, ed. **The Cambridge Companion to Brecht**. Cambridge, UK: Cambridge UP, 1994.

Voelker, Klaus. **Brecht Chronicle**. Trans.Fred Wick. New York: The Seabury Press, 1975.

Willett, John. **Brecht in Context: Comparative Approaches**. London and New York: Methuen, 1983.

"_____". **The Theatre of Bertolt Brecht: a study from eight aspects**. New York, New Directions, 1960.

Willett, John, trans and ed. **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. New York: Hill and Wang, 1998.

การวิจัยเพื่อประเมินผลจากกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่

ภาวิณี บุญเสริม *

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง "การวิจัยเพื่อประเมินผลจากกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะ ในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่" มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนารูปแบบการจัดกิจกรรม และศึกษาผลของการใช้กิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ที่เสริมสร้างทักษะการวิจัยและสร้างสรรค์งานศิลปะจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน ตลอดจนค้นหาปัจจัยแห่งความสำเร็จและอุปสรรคในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ โดยทำการศึกษากับนักศึกษาสาขาวิชาการละคอน ชั้นปีที่ 2 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ที่ลงทะเบียนเรียนในภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2551 จำนวน 36 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ แบบประเมินความสามารถในการทำงานวิจัยและสร้างสรรค์ แบบประเมินทักษะการทำงานเป็นทีม แบบสอบถาม แบบสัมภาษณ์ แบบรายงานตนเอง และสมุดบันทึกการเรียนรู้ วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้สถิติพื้นฐาน ประกอบกับข้อมูลเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า การพัฒนารูปแบบการจัดการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ประกอบไปด้วย การกำหนดแนวคิดพื้นฐาน เนื้อหาการเรียนรู้ กิจกรรม การดำเนินการสอน สถานที่สภาพแวดล้อม

หลังจากใช้กิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์แล้ว พบว่า นักศึกษามีทักษะในการปฏิบัติและความสามารถในการทำวิจัยและสร้างสรรค์อยู่ในระดับดี

ปัจจัยแห่งความสำเร็จของการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนในครั้งนี้ ได้แก่ การบริหารจัดการโครงการ การเรียนการสอนและการมีส่วนร่วมในวัฒนธรรม และการกลับมานำเสนอโครงการ

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาโทนาฏยศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วิชา ล.200 งานค้นคว้าสร้างสรรค์ในห้องปฏิบัติการและออกภาคสนาม 1 เป็นวิชาในหลักสูตรของสาขาวิชาการละคอนตั้งแต่ปี 2539 โดยมีจุดประสงค์ให้นักศึกษาได้ฝึกฝนค้นคว้าและเรียนรู้ แนวทางในการหาข้อมูลภาคสนาม เข้าใจถึงขั้นตอนและกระบวนการในการทำวิจัย และเก็บข้อมูลศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน วัฒนธรรม และภูมิปัญญาชาวบ้านที่สะท้อนทัศนคติ ความเชื่อ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ เพื่อมาเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ในการผลิตและนำเสนอผลงาน

สำหรับการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านและภูมิปัญญาท้องถิ่น มีความแตกต่างจากการเรียนในวิชาอื่นๆ เพราะวัฒนธรรมและภูมิปัญญานั้น เกิดจากการสะสมและถ่ายทอดความรู้ จากรุ่นสู่รุ่นติดต่อกันเป็นเวลานาน มีจิตวิญญาณอยู่ภายใต้เนื้อหาในการเรียน มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวหล่อหลอมจนกลายเป็นวัฒนธรรม โดยสังเกตได้ว่างานศิลปะที่เกิดจากศิลปินพื้นบ้านนั้น มีความแตกต่างจากงานศิลปะทั่วไป ตรงที่คุณค่าของงานจะอยู่ที่ความรู้ที่ส่งผ่านทางประเพณี ฉะนั้นการเรียนรู้ด้านภูมิปัญญาและวัฒนธรรม มิใช่จะเรียนเพียงแค่ทักษะปฏิบัติเท่านั้น แต่จะต้องเรียนรู้ถึงจิตวิญญาณความหมาย ที่อยู่ในคุณค่าของงานนั้นๆ ด้วยการออกแบบการสอนในลักษณะเนื้อหาวิชาเช่นนี้ จะต้องมีการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนให้เหมาะสม เพื่อให้นักศึกษาสามารถนำองค์ความรู้ที่ได้รับมาประยุกต์ใช้กับสายวิชาชีพได้อย่างลงตัว

ในทุกปี สาขาวิชาการละคอนได้จัดโครงการฝึกปฏิบัติการ ค้นคว้าสร้างสรรค์และออกภาคสนาม 1 ให้กับนักศึกษาชั้นปีที่ 2 ได้ออกภาคสนามลงพื้นที่ในจังหวัดต่างๆ ในประเทศไทย เพื่อให้นักศึกษาได้มีโอกาสศึกษาเรียนรู้ถึงวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่สะท้อนถึงประวัติศาสตร์อันยาวนาน ความเชื่อ ทัศนคติต่างๆ รวมไปถึงการสืบสานและถ่ายทอดศิลปะขนบประเพณีของชาวบ้านสู่ชนท้องถิ่นรุ่นใหม่

จากประสบการณ์การสอนในรายวิชานี้ที่ผ่านมา ที่ผู้วิจัยได้รับผิดชอบสอนในรายวิชานี้ (ปี 2547-ปัจจุบัน) ในแต่ละปีจะมีการเปลี่ยนสถานที่และกิจกรรมในการออกภาคสนามที่หลากหลาย ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่า การเรียนการสอนโดยให้ผู้เรียนได้สัมผัสกับประสบการณ์ตรงนั้น มีประโยชน์ต่อผู้เรียนเป็นอย่างมาก และดูเหมือนจะเกิดผลสำเร็จในระดับหนึ่ง อย่างไรก็ตามกิจกรรมการเรียนการสอนนั้นยังคงเป็นสิ่งที่สำคัญ เพราะถึงแม้ว่าผู้เรียนจะได้ไปสัมผัสกับประสบการณ์ตรง แต่ถ้าไม่ให้ความรู้หรือจัดกิจกรรมที่เหมาะสม จะทำให้ผู้เรียนไม่สามารถนำความรู้จากประสบการณ์นั้นมาประยุกต์ใช้ในการวิจัยและสร้างสรรค์งานศิลปะได้

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาปัจจัยต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่อการเรียนการสอน การพัฒนา การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ในการพัฒนาทักษะการวิจัยและสร้างสรรค์งานศิลปะของนักศึกษาจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน เพื่อเป็นการตรวจสอบกระบวนการเรียนรู้ของนักศึกษา และนำข้อมูลมาพัฒนาการจัดการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ให้มีประสิทธิภาพ เพื่อช่วยให้นักศึกษามีความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่มีคุณภาพได้

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1. เพื่อพัฒนารูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ของนักศึกษาสาขาวิชาการละคอน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
2. เพื่อศึกษาผลของการใช้กิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ที่เสริมสร้างทักษะการวิจัยและสร้างสรรค์งานศิลปะจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน
3. เพื่อค้นหาปัจจัยแห่งความสำเร็จและอุปสรรคในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ของนักศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยแบ่งการวิจัยเป็น 4 ขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 **ขั้นเตรียมการ** ในขั้นเตรียมการนี้เป็นการกำหนด หลักการ จุดมุ่งหมาย เนื้อหา เป็นการวางแผนในการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ โดยมีการศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และเอกสารที่เกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ได้แก่ แนวคิดเกี่ยวกับการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ในลักษณะของออกภาคสนาม ศึกษาวิถีวัฒนธรรมพื้นบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศึกษาหลักสูตรสาขาวิชาการละคอน และการศึกษาภาคสนาม เพื่อกำหนดพื้นที่เตรียมการลงภาคสนาม

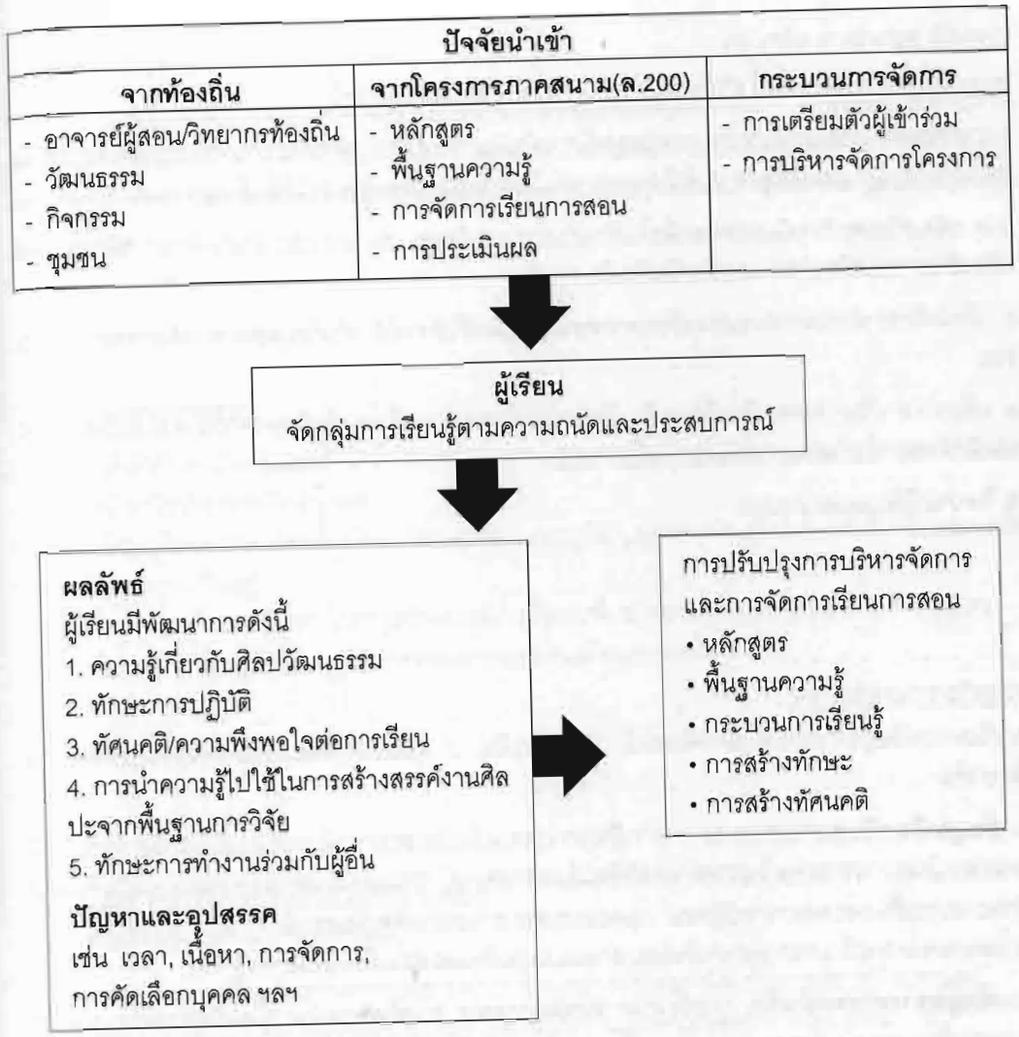
ขั้นตอนที่ 2 **การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์** เพื่อเสริมความเข้าใจและพัฒนาทักษะด้านสังคมและวัฒนธรรม โดยกำหนดองค์ประกอบ แนวคิดและหลักการการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน จุดมุ่งหมายการสอน กระบวนการเรียนการสอนที่มุ่งเน้นการสอนปฏิบัติทั้งในและนอกห้องเรียน เรียนรู้จากการปฏิบัติร่วมกันเป็นกลุ่ม และสร้างสรรค์งานเดี่ยวด้วยตนเอง และการประเมินผล

ขั้นตอนที่ 3 **การศึกษาผลการใช้รูปแบบการเรียนการสอน** โดยดำเนินการทดลองใช้รูปแบบการสอนเชิงประสบการณ์เพื่อพัฒนาทักษะการวิจัยและสร้างสรรค์งานศิลปะจากวัฒนธรรมพื้นบ้าน ในวิชางานค้นคว้าสร้างสรรค์ในห้องปฏิบัติการและออกภาคสนาม 1 (ล.200) ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล

ขั้นตอนที่ 4 การปรับปรุงรูปแบบการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์

กรอบแนวคิดในการทำวิจัย

จากการศึกษาข้อมูลผลการดำเนินการโครงการฝึกปฏิบัติการค้นคว้าและออกภาคสนามในปีที่ผ่านมา ประกอบกับการศึกษาเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของงานละครและการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม แนวคิดเกี่ยวกับการสอนเชิงประสบการณ์และการสอนภาคปฏิบัติ การเรียนรู้วัฒนธรรมพื้นบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่น ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยสรุปได้ดังนี้



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการทำวิจัย

กลุ่มตัวอย่าง

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยในใช้กลุ่มตัวอย่างคือ นักศึกษาชั้นปีที่ 2 สาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ที่ลงทะเบียนเรียนในวิชา ล.200 งานค้นคว้าสร้างสรรค์ในห้องปฏิบัติการ และออกภาคสนาม 1 ภาคเรียนที่ 2 ประจำปีการศึกษา 2551 จำนวน 36 คน

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ แบบประเมินทักษะการปฏิบัติ แบบประเมินความสามารถในการทำงานวิจัยและสร้างสรรค์ แบบประเมินทักษะการทำงานเป็นทีม แบบสอบถาม แบบสัมภาษณ์ แบบรายงานตนเอง และสมุดบันทึกการเรียนรู้

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้มีดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

1.การเตรียมการก่อนการเก็บรวบรวมข้อมูลมีการดำเนินการได้แก่การติดต่อสถานที่ทำหนังสือเชิญศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา และผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ในการวิจัย เพื่อบรรยายให้นักศึกษาก่อนลงภาคสนาม

2. การจัดเตรียมอุปกรณ์และเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น แบบประเมินนักศึกษา กล้องถ่ายรูป กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหว และเทปบันทึกเสียง

3. นำนักศึกษาดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอนตามแผนที่ได้วางไว้ เก็บข้อมูลด้วยการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม

4. หลังจากดำเนินการสอนเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยประเมินผลสัมฤทธิ์ ของนักศึกษาจากแบบประเมินผลงานของนักศึกษา แบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์

5. วิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผล

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ตามประเภทของข้อมูลที่ต้องการศึกษาคือ

1. **ข้อมูลเกี่ยวกับสถานภาพ** สภาพการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ การประเมินทักษะการปฏิบัติ การประเมินความสามารถในการทำงานวิจัยและสร้างสรรค์ การประเมินทักษะการทำงานเป็นทีมที่ได้จากการประเมินผลของอาจารย์ผู้สอน และแบบสอบถามความคิดเห็นของนักศึกษานำมาวิเคราะห์โดยการแจกแจงความถี่ และการหาค่าร้อยละ ค่าคะแนนเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

2. **ข้อมูลจากการจดบันทึก** การสังเกตการเรียนการสอน การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ผลการรายงานตัวเองของนักศึกษา และผลการวิเคราะห์สมุดบันทึกการเรียนรู้ ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ประกอบเป็นความเรียง นำเสนอด้วยตารางและการยกคำพูดประกอบ

การพัฒนารูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่

การพัฒนารูปแบบการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์นี้ ดำเนินการโดยศึกษาวิเคราะห์แนวคิดเกี่ยวกับการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ การเรียนรู้วัฒนธรรมภูมิปัญญาทั้งถิ่น ประกอบกับประสบการณ์ในการจัดการเรียนการสอนเชิงปฏิบัติการภาคสนามในรายวิชา (ล.200) งานค้นคว้าและสร้างสรรค์ในห้องปฏิบัติการและออกภาคสนาม 1 โดยในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้พัฒนาและปรับปรุง ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. แนวคิดพื้นฐาน

แนวคิดและหลักการการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ ที่มุ่งเน้นการเรียนรู้จากการลงมือปฏิบัติจริง ตามความถนัดและความสนใจ โดยใช้หลักการวิจัยเป็นฐานในการสร้างสรรค์งานศิลปะ จากการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมพื้นบ้าน ภูมิปัญญาท้องถิ่น ของศิลปิน ผู้ทรงภูมิปัญญาและนักศึกษา

2. จุดมุ่งหมายการสอน

1. เพื่อให้นักศึกษาเรียนรู้และเข้าใจถึงขั้นตอนและกระบวนการในการทำวิจัย และเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อการนำมาใช้ประโยชน์ในอนาคต
2. เพื่อศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน วัฒนธรรม และภูมิปัญญาชาวบ้านที่สะท้อนทัศนคติ ความเชื่อและวิถีชีวิตความเป็นอยู่
3. เพื่อศึกษาแนวคิดและวิธีการในการสร้างสรรค์งานศิลปะพื้นบ้านร่วมสมัยของศิลปินพื้นบ้านรุ่นใหม่
4. เพื่อศึกษาและเรียนรู้ถึงวิธีการสืบทอดศิลปะ ขนบธรรมเนียมประเพณี

3. กิจกรรมการเรียนการสอนและวิธีการสอน

วิธีการจัดการเรียนการสอนและวิธีสอน

1. ศึกษาด้วยตนเอง โดยค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา ข้อมูลทางอินเตอร์เน็ต เน้นการเรียนรู้ด้วยตนเอง
2. การฝึกปฏิบัติจริงกับศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญาในด้านนั้นๆ ในลักษณะของการ work shop
3. การฝึกปฏิบัติจริงด้วยการลงมือทำในสถานการณ์จริง เป็นการเรียนรู้เชิงประสบการณ์
4. จัดทำผลงานในรูปแบบของโครงงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์

4. บรรยากาศในการดำเนินกิจกรรมการเรียนการสอน

เป็นบรรยากาศในการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างนักศึกษา และศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา พัฒนานักศึกษาโดยใช้วิถีชีวิตและวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นแหล่งเรียนรู้ ทำให้นักศึกษายอมรับในคุณค่าของวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมในชุมชน ในการทำกิจกรรมมุ่งส่งเสริมจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ อีกทั้งสร้างบรรยากาศให้เกิดความตระหนักในวัฒนธรรมพื้นบ้านและนำมาปรับใช้อย่างเข้าใจคุณค่า

5. สภาพแวดล้อม และสื่อ

ดำเนินกิจกรรมภายในสภาพแวดล้อมของชุมชนตามสถานการณ์จริงที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตของคนในชุมชน ใช้สื่อที่มีอยู่ในชุมชนและธรรมชาติ มุ่งใช้สื่อของจริงที่มีอยู่ในวิถีชีวิตของคนในชุมชนโดย ผู้วิจัยได้ทำการการศึกษาภาคสนาม เพื่อกำหนดพื้นที่ในการดำเนินกิจกรรม ดังนี้

1. การกำหนดพื้นที่ จากการศึกษาข้อมูลแนวคิดวิถีวัฒนธรรมพื้นบ้าน ความสำคัญของศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น หลักสูตรสาขาวิชาการละคอน คำอธิบายรายวิชา และวัตถุประสงค์ในการเรียนการสอนวิชางานค้นคว้าสร้างสรรค์ในห้องปฏิบัติการและออกภาคสนาม 1 (ล200) ที่มุ่งเน้นให้นักศึกษา ได้ฝึกฝน ค้นคว้าและเรียนรู้ ศึกษาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน วัฒนธรรม และภูมิปัญญาชาวบ้าน ที่สะท้อนทัศนคติ ความเชื่อ และวิถีชีวิตความเป็นอยู่เพื่อมาเสริมสร้างความคิดสร้างสรรค์ในการผลิตและนำเสนอผลงานร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงกำหนดพื้นที่ในการนำนักศึกษาลงภาคสนาม เพื่อดำเนินกิจกรรมรูปแบบการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ โดยผู้วิจัยมีเกณฑ์การเลือกพื้นที่ ดังนี้

1. เป็นชุมชนที่มีศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ และมีการสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่าง ๆ และ เช่น ศิลปหัตถกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีตามแบบแผนของวัฒนธรรมพื้นบ้าน
2. ในชุมชนมีสถานที่ที่เป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม
3. ในชุมชนมีผู้รู้ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปินที่ยังคงอนุรักษ์ และสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่าง ๆ
4. ในชุมชนยังมีวิถีชีวิตที่พึ่งพาธรรมชาติสูง

จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยได้เลือกพื้นที่ดำเนินกิจกรรมลงภาคสนาม คือ บ้านห้วยแก้ว ต.ห้วยแก้ว อ.แม่ออน จ.เชียงใหม่ ซึ่งเป็นสถานที่ที่เป็นธรรมชาติเอื้อต่อการเรียนรู้ และในจังหวัดเชียงใหม่ยังมีการสืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างชัดเจน ได้แก่การทำร่มบ่อสร้าง การจักสาน การทำตุง โคม เพื่อใช้ในประเพณีตามวิถีความเชื่อของชาวล้านนา มีศิลปินท้องถิ่นที่ยังถ่ายทอดการแสดงพื้นบ้านแบบโบราณ ได้แก่ การตีกลองสะบัดชัย การฟ้อนดาบลายอักขระล้านนา การฟ้อนรำแบบดั้งเดิม

2. การคัดเลือกผู้ทรงภูมิปัญญา ผู้วิจัยได้มีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงภูมิปัญญาดังนี้

1. เป็นผู้สืบสานวัฒนธรรมพื้นบ้าน และ/หรือ ภูมิปัญญาไทย
2. ได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้มีความรู้ความสามารถ และทักษะเกี่ยวกับวัฒนธรรมพื้นบ้านและภูมิปัญญาไทย
3. ประพฤติตนเป็นแบบอย่างที่ดี
4. อบรมฝึกฝน สร้างเสริมความรู้ด้านวัฒนธรรม และใช้ความรู้นั้นปฏิบัติในชีวิตจริง จนมีทักษะอย่างเต็มความสามารถ
5. ยังคงสืบสานและเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง

จากหลักเกณฑ์ดังกล่าว ผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้ทรงภูมิปัญญาที่มีความรู้ ความสามารถในการสืบสานภูมิปัญญา และวัฒนธรรมพื้นบ้าน 4 ด้าน ได้แก่ ด้านศิลปะการแสดงล้านนา (ลีลาการฟ้อน) ด้านศิลปะการดนตรีล้านนา (การตีกลองสะบัดชัย) ด้านการฟ้อนศาสตราวุธล้านนา (การฟ้อนดาบลายอักขระล้านนา) และด้านสืบสานภูมิปัญญาชาวบ้าน (การทำตุง โคม และการจักสาน)

6. การดำเนินการใช้กิจกรรมการเรียนการสอน

การเรียนสอนเชิงประสบการณ์เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่ โดยมีกระบวนการแลกเปลี่ยนการเรียนรู้ของนักศึกษาและครูผู้ทรงภูมิปัญญา ประกอบด้วยกระบวนการ 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. ขั้นเตรียมการ เป็นขั้นตอนของการเตรียมความพร้อมของนักศึกษา เพื่อให้นักศึกษาได้เข้าใจวัตถุประสงค์ของการเรียน และมีความรู้พื้นฐาน และมีการเตรียมตัวก่อนลงภาคสนาม โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 ให้ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับความสำคัญของการทำวิจัยและการเก็บข้อมูลภาคสนามที่มีต่อนักสร้างสรรค์และศิลปิน
1.2 การเตรียมตัวในการทำวิจัยและเก็บข้อมูลภาคสนาม
1.3 ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมล้านนา

2.ขั้นการปฏิบัติการ การสร้างประสบการณ์จากการปฏิบัติกิจกรรมในการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยมีขั้นตอนการปฏิบัติการ ดังนี้

2.1 การสร้างความตระหนัก โดยจัดโอกาสให้นักศึกษา ได้เรียนรู้กับศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา ในลักษณะของการใช้ชีวิตร่วมกันในบรรยากาศที่เรียบง่ายท่ามกลางธรรมชาติ เน้นการเรียนรู้การมีชีวิตอย่างพอเพียง และความเป็นอยู่อย่างเข้าใจธรรมชาติ มีวิถีชีวิตที่เรียบง่ายเพื่อสร้างความตระหนักในการที่จะเข้าใจในวัฒนธรรมพื้นบ้านอย่างแท้จริง

2.2 การฝึกปฏิบัติตามความถนัดและความสนใจ โดยเน้นการปฏิบัติจริงกับศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา ในการจัดกิจกรรมนี้ให้นักศึกษาได้เลือกเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านตามความสนใจ ซึ่งเนื้อหาวิชาที่เลือกให้นักศึกษาได้เรียนรู้นั้นจะเน้นให้สอดคล้องกับสาขาวิชาของนักศึกษา การละคอนโดยเฉพาะ ในเรื่องการศิลปะการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญของภาคเหนือ และการประดิษฐ์อุปกรณ์ต่างๆ เพื่อใช้เป็นฐานในการออกแบบองค์ประกอบการแสดงได้ โดยแบ่งเป็น 4 กลุ่มการเรียนรู้ดังนี้

1. กลุ่มศิลปะการแสดงล้านนา (ลีลาการฟ้อน)
ศิลปะการฟ้อนแบบล้านนา ถือเป็นรูปแบบการแสดงที่มีเอกลักษณ์ชัดเจน ได้รับการถ่ายทอดมาเป็นเวลานาน ลักษณะเด่นของลีลาการฟ้อนแบบล้านนาน จะมีความอ่อนช้อยและงดงาม การฟ้อนที่เลือกให้นักศึกษาได้ฝึกปฏิบัติในครั้งนี้ คือ ฟ้อน ผางไทใหญ่ และฟ้อนก้าลายไทลื้อ ซึ่งเป็นรูปแบบของการแสดงพื้นบ้าน ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายมีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์

2. กลุ่มศิลปะการดนตรีล้านนา (การตีกลองสะบัดชัย)
การตีกลองสะบัดชัย ถือเป็นศิลปะพื้นบ้านล้านนาอย่างหนึ่ง ที่มักจะพบเห็นในขบวนแห่

หรืองานแสดงศิลปะพื้นบ้านทั่วไป ลีลาการตีมีลักษณะโลดโผนเร้าใจ มีการใช้อวัยวะที่เป็นส่วนต่างๆ ของร่ายกาย ประกอบในการตีด้วย โดยในการฝึกปฏิบัติครั้งนี้ใช้ลีลาการตีในรูปแบบของพ่อครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน

3. กลุ่มสืบสานภูมิปัญญาชาวบ้าน (การทำตุงโคมและการสาน)

ศิลปะที่แสดงถึงภูมิปัญญาชาวบ้าน ที่สำคัญของชาวล้านนามีมากมายหลายประเภท ในการออกภาคสนามนี้ได้เลือกให้นักศึกษาได้เรียนรู้ ในด้านการทำตุง โคม และการสาน ซึ่งเป็นศิลปหัตถกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ประเพณีความเชื่อและวัฒนธรรมของชาวล้านนา โดยนักศึกษาได้ฝึกปฏิบัติการทำโคมดาว ตุงไส้หมู ตุงไชย ตุงค่าคิง การสานดอกไม้ และการสานงู

4. กลุ่มการฟ้อนศาสตราวุธ (การฟ้อนดาบ)

การฟ้อนดาบเป็นศิลปะการแสดงที่รู้จักกันเป็นอย่างดี และนิยมกันอย่างแพร่หลายในเขตล้านนา ในอดีตการฟ้อนดาบจะใช้ในการต่อสู้ป้องกันตัว ลีลาการฟ้อนดาบจะมีอยู่ด้วยกันหลายสำนัก โดยในการไปภาคสนามครั้งนี้ ได้ฝึกลีลาการฟ้อนดาบแบบลายอักขระล้านนา จากพ่อครูอาทิตย์ วงศ์สว่าง ซึ่งเป็นลีลาที่หาดูได้ยาก และ มีผู้สืบทอดไม่มากนัก เนื่องจากการฟ้อนในลีลานี้ ผู้ฟ้อนจะต้องมีความรู้ในเรื่องของอักขระล้านนาด้วย

การอภิปรายแลกเปลี่ยนประสบการณ์ โดยให้นักศึกษาแต่ละกลุ่มทั้ง 4 กลุ่มที่ได้เรียนรู้ทักษะการปฏิบัติที่แตกต่างกันมีการนำเสนอองค์ความรู้ที่ตัวเองได้รับ ให้กับเพื่อนกลุ่มอื่นๆ เพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนความรู้ซึ่งกันและกัน

3. ขั้นสรุป หลังจากที่นักศึกษาได้ออกภาคสนามเรียบร้อยแล้ว นักศึกษาสามารถสะท้อนความคิดจากการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ โดยนำความรู้และประสบการณ์ที่ได้รับมาประยุกต์ใช้ในการวิจัยและสร้างสรรค์ผลงานเป็นรายบุคคล และนำผลงานจากการสร้างสรรค์ของแต่ละคนเผยแพร่ต่อสาธารณชนร่วมกัน

7. การประเมินผล

ประเมินผลสัมฤทธิ์จากทักษะการปฏิบัติ ทักษะการวิจัยและการสร้างสรรค์ จากวัฒนธรรมพื้นบ้าน ประกอบด้วย การเลือกประเด็นในการศึกษาหรือสร้างสรรค์งาน การวางแผน การดำเนินงานตามแผน การค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล การสรุปและอภิปรายผล ผลผลิตของงานสร้างสรรค์ การเผยแพร่ผลงาน การประเมินตนเอง และทักษะการทำงานเป็นทีม การปฏิบัติงานร่วมกับผู้อื่น

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ปัจจัยแห่งความสำเร็จ ของกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและพัฒนาทักษะ ในสถานการณ์วัฒนธรรมใหม่

ปัจจัยแห่งความสำเร็จในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์นี้มีหลายปัจจัยด้วยกัน ได้แก่ การบริหารจัดการโครงการ การเรียนการสอนและการมีส่วนร่วมในวัฒนธรรม และปัจจัยที่เกิดจากกลับมาทำโครงการนำเสนอ โดยแต่ละปัจจัยมีรายละเอียดดังนี้

1. ปัจจัยแห่งความสำเร็จที่เกี่ยวโยงกับการบริหารจัดการโครงการ

การบริหารจัดการถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ทำให้การจัดกิจกรรมการเรียนการสอนครั้งนี้ประสบผลสำเร็จ เพราะการจัดการที่ดีส่งผลต่อการดำเนินงานที่มีคุณภาพ ในการบริหารจัดการนี้ได้แก่ การคัดเลือกศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา การเตรียมตัวนักศึกษาก่อนการลงภาคสนาม

1.1 การคัดเลือกศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยใช้คำว่า ศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา หมายถึงอาจารย์ผู้รับผิดชอบสอนในแต่ละกลุ่มการเรียนรู้ การคัดเลือกศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญานี้ถือได้ว่าเป็นส่วนที่สำคัญที่สุดของการจัดกิจกรรมครั้งนี้ เพราะศิลปินเปรียบเสมือนเป็นผู้ดำเนินการสำคัญ เป็นผู้ที่จะช่วยให้นักศึกษาได้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน และที่สำคัญคือการเป็นต้นแบบของการเป็นศิลปิน ผู้ทรงภูมิปัญญาที่สอนในโครงการนี้ จะต้องมีความเชี่ยวชาญในศาสตร์ของตนอย่างแท้จริง จึงจะช่วยให้นักศึกษามีความเข้าใจถึงแก่นแท้ของวัฒนธรรม และมีความภาคภูมิใจในศิลปวัฒนธรรมไทย มีความชื่นชมและภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตน การสอนที่ทำให้นักศึกษาเข้าใจในนามธรรมเหล่านี้เป็นเรื่องยาก แต่การที่นักศึกษาได้เรียนกับศิลปินพื้นบ้าน ที่มีความเชี่ยวชาญในสาขานั้นๆ ทำให้นักศึกษาเกิดความเชื่อถือและศรัทธา เป็นแรงกระตุ้นให้เกิดการเรียนรู้อย่างรวดเร็ว

1.2 การเตรียมตัวนักศึกษาก่อนการเริ่มโครงการ

การที่นักศึกษาได้เตรียมตัวก่อนไปภาคสนามเป็นสิ่งที่จำเป็นมาก เพราะนักศึกษาจะมีแนวทางและเข้าใจวัตถุประสงค์ของการไปภาคสนาม หากนักศึกษามิได้มีการเตรียมตัวที่ดี จะทำให้นักศึกษาไม่สามารถเก็บข้อมูลอะไรได้เลย จากประสบการณ์ในปีที่ผ่านมา นักศึกษาที่ไม่ได้ผ่านการอบรมก่อนออกภาคสนาม จะไม่สามารถมีประเด็น และเข้าใจวัตถุประสงค์ในการออกภาคสนามอย่างแท้จริง ทำให้ไม่มีหัวข้อและเก็บข้อมูลไม่เป็น ซึ่งมีความแตกต่างอย่างเห็นได้ชัดกับนักศึกษาที่มีการเตรียมตัวหาข้อมูลก่อนไปเป็นอย่างมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเชิญผู้เชี่ยวชาญมาให้ความรู้และแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการวิจัย และความสัมพันธ์เชื่อมโยงของการออกภาคสนามกับการทำงานสร้างสรรค์ทางด้านการละคร จุดนี้เป็นตัวกระตุ้นที่สำคัญที่ทำให้นักศึกษาเกิดความอยากเรียนรู้และเข้าใจวัตถุประสงค์ของการออกภาคสนาม

2. ปัจจัยแห่งความสำเร็จที่เกิดจากการเรียนการสอนและการมีส่วนร่วมในวัฒนธรรม

2.1 การสอนของศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา

การเรียนการสอนเชิงประสบการณ์นี้สำเร็จได้เป็นอย่างดี ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการสอนของผู้ทรงภูมิปัญญา โดยรูปแบบการสอนที่ทุกท่านสอนนั้น คือความเป็นธรรมชาติ การสอนด้วยใจและการอุทิศตนให้กับการสอน การเน้นให้นักศึกษาเกิดความเข้าใจและตระหนักด้วยตัวเอง ท่านใช้วิธีการปรับเนื้อหาให้เหมาะสมกับศักยภาพของนักศึกษา และมิได้สอนให้นักศึกษาปฏิบัติตามเพียงอย่างเดียวแต่ยังสอดแทรกเทคนิคในการแสดงต่างๆ อีกทั้งท่านยังสอดแทรกความรู้เกี่ยวกับการเป็นศิลปิน และทักษะในการใช้ชีวิตให้กับนักศึกษาอีกด้วย ด้วยคำสอน และความสามารถของศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา

ทำให้นักศึกษาเกิดความประทับใจ และสามารถนำคำสอนเหล่านี้มาประยุกต์ใช้ในชีวิตประจำวันได้

2.2 การใช้ชีวิตในวัฒนธรรม

การให้นักศึกษาได้ใช้ชีวิตแบบเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม เป็นส่วนสำคัญในการสร้างบรรยากาศในการเรียนรู้ เพราะการเรียนรู้ในเรื่องวัฒนธรรมพื้นบ้านนั้น บรรยากาศที่สอดคล้องกับธรรมชาติ วิถีชีวิตในชุมชน ช่วยทำให้กิจกรรมประสบความสำเร็จ เป็นการเรียนรู้ในบริบทจริงที่มีคุณค่า จากการวิจัยครั้งนี้พบว่า การให้นักศึกษาได้เรียนรู้กับวิถีแห่งธรรมชาติ ความเรียบง่ายในการใช้ชีวิต เป็นการเสริมสร้างคุณลักษณะภายในจิตใจให้กับนักศึกษา และช่วยให้นักศึกษามีความเข้าใจ และเรียนรู้แก่นแท้ของวัฒนธรรมพื้นบ้านได้อย่างแท้จริง

2.3 การประเมินผลการเรียนเป็นระยะ

การติดตามและประเมินผล จากการสังเกตและสัมภาษณ์นักศึกษาอย่างไม่เป็นทางการเป็นระยะๆ ช่วยให้อาจารย์ผู้สอนได้เห็นพัฒนาการของนักศึกษา และเข้าใจปัญหา สามารถปรับการดำเนินกิจกรรมได้อย่างเหมาะสม กับสภาพและศักยภาพของผู้เรียน อันส่งผลให้การเรียนการสอนในครั้งนี้มีประสิทธิภาพอย่างสูงสุด

2.4 การนำเสนองานและการอภิปรายร่วมกัน

การนำเสนองานและการอภิปรายร่วมกันเป็นกิจกรรมที่เกิดขึ้นทุกวันในการออกภาคสนาม และเป็นกิจกรรมสำคัญที่ช่วยให้นักศึกษาได้มีโอกาสทบทวนองค์ความรู้ที่ได้เรียนมาในแต่ละวัน ได้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้กันระหว่างกลุ่ม การอภิปรายร่วมกันนี้เป็นเหมือนดังการตกผลึกองค์ความรู้ ทำให้เห็นความเชื่อมโยงวัฒนธรรมท้องถิ่นในแต่ละสาขาได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3. ปัจจัยแห่งความสำเร็จที่เกิดจากการกลับมานำเสนอโครงการ

การให้นักศึกษาได้ทำผลงานสร้างสรรค์อันเกิดจากการวิจัยเก็บข้อมูลภาคสนามนี้ เปรียบเป็นทักษะเสริมที่ช่วยให้นักศึกษามีความเข้าใจและเป็นการต่อยอดทางความคิดของนักศึกษาได้เป็นอย่างดี เพราะคุณสมบัติที่สำคัญของการเป็นศิลปินและการทำงานทางด้านละครนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้จักสร้างสรรค์และประยุกต์เนื้อหาจากข้อมูลที่มีได้อย่างเหมาะสม การเปิดโอกาสให้นักศึกษาได้สร้างสรรค์ผลงานอย่างอิสระ เป็นแรงผลักดันที่สำคัญที่ทำให้นักศึกษาเกิดความกระตือรือร้นในการทำงาน นอกจากนี้การให้นักศึกษาได้นำเสนองานร่วมกันในรูปแบบของนิทรรศการ ยังเป็นการฝึกการทำงานเป็นทีมของนักศึกษาอีกด้วย

ปัญหาและอุปสรรคในการจัดกิจกรรมการเรียนการสอน

ปัญหาที่พบในการจัดการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์ มีหลายประเด็นดังนี้

1. **เวลา** ในการเรียนการสอนในรูปแบบนี้ จำเป็นที่จะต้องมีการใช้เวลามาก ประกอบกับช่วงเวลาในการออกภาคสนามเป็นช่วงปิดภาคเรียน และมิได้แสดงอยู่ในตารางเรียนของนักศึกษา จึงทำให้ไม่สะดวกในการประชุมนักศึกษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งช่วงเวลาหลังจากกลับภาคสนามที่นักศึกษา จะต้องดำเนินการพัฒนางานรายบุคคล หากสามารถมีช่วงเวลากำหนดที่แน่นอนเป็นตารางเวลาเรียน และให้นักศึกษาร่วมกันอภิปรายและพัฒนางานอย่างต่อเนื่อง จะทำให้ผลงานของนักศึกษาสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2. **สถานที่ในการฝึกปฏิบัติกิจกรรม** เนื่องจากจำนวนนักศึกษาที่มีจำนวนมาก ทำให้การสถานที่ในการฝึกปฏิบัติกิจกรรม ไม่เพียงพอสำหรับนักศึกษา อีกทั้งกิจกรรมของบางกลุ่มจำเป็นต้องใช้เนื้อที่โล่งกว้าง เช่น กลุ่มกลองสะบัดชัย และ กลุ่มฟ้อนดาบ จึงต้องประยุกต์ใช้สถานที่ เช่น ลานจอดรถ บนถนน หรือสนามเปตอง จึงทำให้ไม่สะดวกกับการเรียนเท่าที่ควร

3. **กิจกรรมการเรียนการสอน** การจัดกิจกรรมการเรียนการสอน ในบางครั้งอาจไม่เป็นไปตามแผนที่วางไว้ ผู้เชี่ยวชาญบางท่านไม่สามารถมาตามวันเวลาที่กำหนดไว้ได้ หรือ มีการเปลี่ยนเนื้อหาการสอนและศิลปินผู้ทรงภูมิปัญญา เนื่องจากท่านไม่สามารถเข้าร่วมตามวันเวลาที่กำหนดโครงการได้ ดังนั้นผู้สอนต้องจัดกิจกรรมที่ยืดหยุ่นได้โดยการจัดกิจกรรมส่วนอื่นเข้ามาแทน โดยไม่ส่งผลต่อกิจกรรมในภาพรวม

4. **ความพร้อมของผู้เรียน** การจัดการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์นี้ จะประสบผลสำเร็จมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับผู้เรียนเป็นสำคัญ จากการวิจัยครั้งนี้ พบว่า นักศึกษายังขาดทักษะการเรียนรู้แบบนำตัวเอง และการวางแผนการทำงานร่วมกันเป็นทีม และการทำงานอย่างเป็นระบบ ดังนั้นจึงต้องฝึกฝนนักศึกษาในทักษะต่างๆ เช่น ความสามารถในการปฏิบัติงาน ความรับผิดชอบในหน้าที่ การทำงานเป็นทีม ทักษะเหล่านี้ควรฝึกให้ติดตัวนักศึกษา และสามารถประยุกต์ใช้ได้ในทุกรายวิชา

ข้อเสนอแนะในการวิจัย

1. หัวใจของการทำกิจกรรมการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์อยู่ที่การ "วางแผนงาน" ให้สอดคล้องกับเป้าหมายของกิจกรรม ตัวผู้เรียน สภาพแวดล้อมทั้งทางด้านสังคม ภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม เนื้อหา และประสบการณ์ที่ต้องการให้เกิดขึ้น "แรงจูงใจ" ที่จะกระตุ้นให้นักเรียนและนักศึกษาได้เข้าร่วมกับกิจกรรมและเป็นส่วนหนึ่งของสังคม วัฒนธรรมอย่างเต็มตัว

ปัญหาที่เกิดขึ้นจากการเรียนการสอนทั่วไปคือการขาดการวางแผน การจัดการศึกษา ที่ดีโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้ากระบวนการเรียนการสอนยิ่งยาว ก็ยิ่งมีการวางแผนมาก แต่ในความเป็นจริงยิ่งถ้ามีการสอนนานเท่าไร ความเข้มข้นและรายละเอียดของการวางแผนก็จะลดลง นี่เป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้การเรียนใน Semester ปกติไม่ได้ผล

2. เมื่อมีเป้าหมาย และแผนงานที่ดีแล้ว ประเด็นสำคัญที่เราต้องพบจากการวิจัยนี้ คือ การเลือก "ผู้สอน" หรือ "ผู้ทรงคุณวุฒิ" ที่มีทั้งความรู้ ทักษะในศาสตร์ของตนเอง แค่ความรู้และทักษะยังไม่สำคัญเท่ากับ "ความตั้งใจ" และการอุทิศตนให้กับการเรียนการสอน ประสบการณ์จากการคัดเลือกผู้ทรงภูมิปัญญาที่มาร่วมการจัดประสบการณ์ก็คือ ถ้าผู้ทรงภูมิปัญญาอุทิศตนให้กับงานของตนมากเท่าใด เขาก็จะมักอุทิศตนในการถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับนักศึกษามากเท่านั้น เขามีความภูมิใจในงานของเขา มีความตั้งใจในการที่จะประสิทธิ์ประสาทผลงานให้กับศิษย์ มีเทคนิคและลีลาการสอนที่จะทำให้การเรียนน่าสนใจน่าติดตาม ผลสำเร็จของการเรียนของนักศึกษาจึงขึ้นอยู่กับการคัดเลือกผู้ทรงภูมิปัญญาเป็นสำคัญ

ในการเรียนการสอนตามปกติ ความเข้มข้นและการอุทิศตนของผู้สอนและผู้เรียนอาจจะไม่มีค่ามากพอเท่ากับกระบวนการที่เกิดขึ้นในภาคสนาม ทำให้ผลการเรียนรู้ในหลักสูตรปกติไม่ประสบความสำเร็จพอเพียง

3. การลงมือปฏิบัติตามแผนเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง วินัยในการทำงาน ในการเรียนการสอนจึงเป็นเรื่องสำคัญ การเรียนการสอนจะไม่สามารถประสบความสำเร็จได้อย่างดีถ้าปราศจากการวิจัยและติดตามผล

4. การเรียนการสอนที่จะประสบผลสำเร็จได้นั้นจะขึ้นกับบริบทหรือขอบข่ายของการศึกษาที่ชัดเจน บริบทในที่นี่ไม่ได้หมายถึงบริบทที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหาของการเรียนการสอนเท่านั้น แต่ยังเลยไปครอบคลุมบริบททางวัฒนธรรม ที่มีความสำคัญกับการศึกษาด้านศิลปะอย่างมาก บริบททางสังคมที่ช่วยเสริมความเข้าใจถึงความสัมพันธ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น การปูพื้นฐานอย่างพอเพียงเพื่อให้ครอบคลุมบริบทต่างๆ จึงเป็นเรื่องสำคัญ

5. การเรียนรู้ทางทักษะขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายประการ เช่น ความยากง่าย หรือซับซ้อนของทักษะ เทคนิคการสอน และขั้นตอนการเรียนรู้จากขั้นที่ 1 ไปสู่ขั้นสุดท้ายในการเรียน ระยะเวลาที่สั้น ทักษะที่ได้รับอาจจะไม่สมบูรณ์ อาจจะเป็นเพียงทักษะขั้นพื้นฐาน จึงเป็นความจำเป็นที่จะต้องเสริมทักษะภายหลังด้วยกิจกรรม หรือการเรียนเสริมทักษะที่เกี่ยวข้องต่อไป มิฉะนั้นการเรียนรู้ก็จะมีอายุสั้น และไม่เกิดประโยชน์ต่อไปในอนาคต

6. หลักสูตรสั้นๆ โดยเฉพาะหลักสูตรเกี่ยวกับการเสริมสร้างทักษะน่าจะเป็นองค์ประกอบสำคัญสำหรับหลักสูตรยาว เพื่อจะนำมาเพิ่มประสิทธิภาพของหลักสูตร การออกแบบหลักสูตรจึงน่าจะนำวิธีการที่ค้นพบในงานวิจัยนี้ไปประยุกต์ใช้

7. เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยที่มีฐานจากการเก็บข้อมูลในกิจกรรมเดียว จึงควรมีการทำวิจัยถึงผลสำเร็จของหลักสูตรประเภทนี้ในอีกหลายแง่ หลายมุม ในกิจกรรมที่หลากหลาย แตกต่างกันไป เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่แท้จริง เกี่ยวกับประสิทธิภาพของการเรียนการสอนเชิงประสบการณ์

บรรณานุกรม

ทิศนา แขมณี. *ศาสตร์การสอนเพื่อการจัดการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ*. กรุงเทพมหานคร: บพิธการพิมพ์, 2540

ประชิด สกุณะพัฒน์. *มรดกทางวัฒนธรรม "ภาคเหนือ"*.กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แสงดาว, 2551

พัชรินทร์ สิรสุนทร.*ชุมชนปฏิบัติการด้านการเรียนรู้: แนวคิด เทคนิคและกระบวนการ*.กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550

ไพฑูรย์ สินลารัตน์. *เอกสารประกอบการสอนเรื่อง การสอนปฏิบัติ*. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาอุดมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537

สมพร ฟูราจ. *รายงานวิจัยความสำคัญของสัญลักษณ์ในการติดต่อสื่อสารประจำวันและในการแสดง*. กรุงเทพมหานาคร : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2551

หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชาการละคอน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2547

Alley Young, Gordon.*The Role of the Peer Facilitator in the Experiential Learning Model of Communication*. Paper present at the Annual Meeting of the national Communication Association, 2000

Chickering, Arthur. *Experience and Learning: An Introduction to Experiential Learning*. New Rochelle, N.Y.: Change Magazine Press

David W.Johnson and Frank P. *Johnson. Joining together group theory and group skills*. Seventh Edition.United State of American : A Person Education company, 2000

Dennison Bill& Kirk Roger. Do, *Review, learn, Apply: A simple guide to experiential learning*. Great Britain : Basil Blackwell

Dewey,John. *Experience and education*.New York : Macmillan

Kolb A.David. *Experiental Learning*.United State of American: Prentice Hall, 1984

Morris T.Keeton and Associates. *Experiental Learning*. San Franciso ; Josey-Bass Publishers

คำ กาไวย์, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพื้นบ้าน ปี 2535 *ผู้เชี่ยวชาญด้านการตีกลองสะบัดชัย*. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2551

มณีรัตน์ รัตนัง, ศิลปินอิสระ *ผู้เชี่ยวชาญด้านการลีลาการฟ้อนล้านนา* สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2551

อัษฎากรณ์ ฉัตรนันท์, ศิลปินอิสระ *ผู้เชี่ยวชาญด้านการฟ้อนดาบลายอักขระล้านนา*. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม 2551

อาทิตย์ วงศ์สว่าง, ครู คศ.3 ชำนาญการพิเศษ โรงเรียนรวมศูนย์บ้านห้วยแก้ว จ.เชียงใหม่, *ผู้เชี่ยวชาญด้านการฟ้อนดาบลายอักขระล้านนา*. สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2551

บทความวิจัยเรื่อง

การศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในอุตสาหกรรมขนาดย่อม-จิ๋ว และความเป็นไปได้ในการพัฒนารูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์

วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี *

บทคัดย่อ

จากการศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์จากโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วและความเป็นไปได้ในการพัฒนารูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) ศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ (Style) ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในอุตสาหกรรมเซรามิกส์ขนาดเล็ก-จิ๋วของจังหวัดลำปาง ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างแบบลักษณ์กับรูปทรง เทคนิคหรือกระบวนการ แนวคิดต้นแบบของแบบผลิตภัณฑ์ 2) เพื่อนำร่องแนวคิดพัฒนาเซรามิกส์ลำปางรายเล็ก-จิ๋ว ให้มีศักยภาพและคุณภาพที่เป็นเอกอย่างพึ่งตนเองได้ 3) เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์ยังผลต่อสุนทรียภาพของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ให้ผู้บริโภค ผู้ผลิตและเป็นฐานในการสร้างบุคลากรทางด้านนี้ต่อไปได้ ในการศึกษาครั้งนี้ได้เลือกศึกษาจากโรงงานเซรามิกส์จำนวนสิบโรงงาน สามารถจำแนกจัดกลุ่มจากข้อมูลภูมิหลังและการพัฒนาแบบลักษณ์ ได้ 3 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับดี กลุ่มที่สอง กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ระดับปานกลาง และ

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

กลุ่มที่สาม กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับต่ำ โดยมีขั้นตอนการศึกษา ขั้นแรก สำรวจแบบลักษณ์-รูปทรงของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร (Table Ware) จากกลุ่มอุตสาหกรรมขนาดย่อม-จิ๋ว ในจังหวัดลำปาง ขั้นที่สอง วิเคราะห์ จัดกลุ่ม จำแนก ศึกษาความสัมพันธ์ในแบบลักษณ์กับกระบวนการผลิต ออกแบบ การขึ้นรูป การเลือกใช้เนื้อวัสดุ เคลือบและการตกแต่งผลิตภัณฑ์ ขั้นที่สาม ประมวลความเหมาะสม ของแบบลักษณ์-รูปทรงนั้นๆ ข้อเด่น ข้อด้อย ของรูปทรงและแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์ และขั้นที่สี่ เสนอแนวทางปรับปรุง พัฒนาแบบลักษณ์ รูปทรง เพื่อเพิ่มคุณค่าสุนทรียภาพ แบบลักษณ์ที่เหมาะสม เพิ่มมูลค่าในผลิตภัณฑ์โดยไม่เพิ่มภาระงบประมาณหรือส่งผลลบต่อกระบวนการผลิต ซึ่งให้ผลเชิงบวกต่อสายผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ณ แหล่งนั้น ผลการศึกษา มีดังนี้

1) **ลักษณะแบบลักษณ์** พบว่า ผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ที่ศึกษา แบ่งออกเป็น 3 ประเด็นใหญ่ คือ ประเด็นด้านรูปทรงและการขึ้นรูป ซึ่งพัฒนามาจากรูปทรงเรขาคณิต รูปทรงที่พัฒนามาจากอินทรียรูป และรูปทรงที่พัฒนาจากเงื่อนไขการใช้สอยโดยตรง ซึ่งการขึ้นรูปจะมาจากสองสถานะของดิน คือ สถานะดินเหนียว (Plastic State) ด้วยกรรมวิธีหลักการแป้นหมุน เช่น Jiggering Machine & Roller Jigger กับกระบวนการอัดปั๊มด้วยเครื่อง RAM Press และสถานะน้ำดิน (Slip State) ด้วยกรรมวิธีการหล่อด้วยแม่พิมพ์ (Mold)

ประเด็นด้านเนื้อผลิตภัณฑ์และการเผา ซึ่งเนื้อผลิตภัณฑ์ทั้งหมดในการวิจัยจัดอยู่ในระดับเนื้อเครื่องถ้วยหิน (Stoneware) ไม่มีระดับเนื้อเครื่องกระเบื้อง (Porcelain) อุณหภูมิการเผาเฉลี่ย 1200 องศาเซลเซียส เผาในบรรยากาศแบบเผาไหม้สมบูรณ์ (Oxidation Atmosphere) และเป็นการเผาแบบครั้งเดียว (Once Firing) เป็นส่วนใหญ่

ประเด็นด้านการเคลือบและตกแต่ง การเคลือบ มีอยู่ 3 ลักษณะ คือ เคลือบทึบขาว-สี เคลือบใส และเคลือบใสใส่สี (อ๊อกไซด์) และลักษณะเคลือบงาน 4 แนว แนวแรก เคลือบแบบปกติทั่วไป แนวที่สอง นำเคลือบสองชนิดมาทับซ้อนกัน (Overlapped Glaze) แนวที่สาม กวนเคลือบให้ปนกันและนำภาชนะมาชุบเคลือบ แนวที่สี่ เคลือบใสแล้วนำไปเขียนสีทับ

การตกแต่ง มีอยู่ 6 ลักษณะ คือ 1) การใช้เคลือบชุบตกแต่งงาน 2) เขียนสีด้วยสีใต้เคลือบ 3) ใช้วัสดุอื่นประกอบในงาน 4) ตกแต่งด้วยรูปลอก 5) ขูดเคลือบให้เป็นร่องลาย 6) สร้างพื้นผิวให้เป็นลายนูนเว้าบนรูปทรงภาชนะ

2) **แนวทางความเป็นไปได้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในกลุ่มโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว** มีเงื่อนไขสำคัญที่มีผลต่อการพัฒนาแบบลักษณ์ของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ได้แก่ 1) ฐานความรู้ของผู้ประกอบการ 2) การกำหนดแบบลักษณ์จากพ่อค้าคนกลาง/ตลาด และ 3) ค่านิยมของผู้ประกอบการและผู้บริโภค ซึ่งกลุ่มโรงงานเซรามิกส์ขนาดเล็ก-จิ๋ว น่าจะสามารถพัฒนามี 4 แนวทาง เพื่อนำไปสู่การพัฒนาแบบลักษณ์และการตกแต่ง คือ แนวทางแรก พัฒนาศักยภาพผู้ประกอบการด้านความรู้สองส่วนใหญ่ คือ ส่วนความรู้เกี่ยวกับเทคนิควิทยาทางเซรามิกส์ และส่วนที่สอง คือ ความรู้ในเรื่องแนวคิดการออกแบบ(DesignConcept)แนวทางที่สองสร้างบุคลากรทางด้านการออกแบบซึ่งเป็นแนวทางการพัฒนาที่ยั่งยืนที่สุด แนวทางที่สาม เปิดโอกาสหรือหาช่องทางให้ผู้ประกอบการโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วได้พบเห็นข้อมูลและผลงานออกแบบที่ดี ให้มากที่สุดและสามารถเข้าถึงได้อย่างง่าย แนวทางที่สี่ การสร้างสภาพแวดล้อม ภูมิทัศน์และสังคมที่มีสุขภาวะที่ดีโดยอาศัยงานที่เป็นเซรามิกมาช่วยสร้างสภาพแวดล้อมและภูมิทัศน์เหล่านั้น เพื่อเป็นแรงเสริมต่อคุณภาพชีวิต กระตุ้นความคิดจินตนาการอันจะส่งผลต่อไปยังการสร้างสรรค์งานออกแบบ

ความสำคัญของการศึกษา

อุตสาหกรรมเซรามิกส์มิควรมีความสำคัญอยู่เฉพาะกระบวนการผลิต ชนิดของดิน และช่องทางของตลาดเท่านั้น แต่การพัฒนาอุตสาหกรรมเซรามิกส์ยังต้องการการพัฒนารูปแบบ แนวคิดการออกแบบผลิตภัณฑ์ให้กลายเป็นผลิตภัณฑ์ที่มีคุณค่าทางศิลปะหรืองานออกแบบชั้นเลิศ จนกลายเป็นคู่แข่งของตลาดและตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคได้ด้วย แม้ว่าผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ลำปางจะครอบคลุมการผลิตหลากหลายประเภท ตั้งแต่งานเซรามิกส์ที่ใช้ในงานก่อสร้าง อาทิเช่น กระเบื้อง สุขภัณฑ์ ลูกกรง ลูกถ้วยไฟฟ้า เป็นต้น จนถึงเครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร และของชำร่วยเครื่องประดับก็ตาม แต่การพัฒนาเซรามิกส์ลำปางควรให้ความสำคัญกับการพัฒนาแบบลักษณ์ (Style) ของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ลำปาง (และคุณภาพของนักออกแบบด้วย ซึ่งประเด็นนี้ต้องใช้เวลาค่อนข้างมากในการพัฒนาด้วยองค์ความรู้ทางด้านศาสตร์ของศิลปะและการออกแบบ) ซึ่งเซรามิกส์ทั่วไปที่มักจะเรียกกันว่าเครื่องเคลือบดินเผา จึงพลอยทำให้เข้าใจโดยภาพรวมว่าผลิตภัณฑ์ที่เคลือบแล้วเป็นเซรามิกส์ ส่วนที่ไม่เคลือบก็จะเรียกกันไปว่า เครื่องปั้นดินเผา ซึ่งทั้งหมดนี้ล้วนแล้วแต่เป็น เซรามิกส์ทั้งสิ้น ดังนั้น ความเข้าใจต่อแบบลักษณ์หรือรูปลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ก็พลอยเข้าใจแฝงตามไปด้วยว่า ภาชนะที่เป็นเครื่องโต๊ะแบบต่างๆ เป็นเครื่องเคลือบดินเผา (เซรามิกส์) ส่วนแบบลักษณ์ที่เป็นกระถางต้นไม้ หรืออิฐดินเผาก็จะไม่เป็นเซรามิกส์หรือไม่รู้สึกว่าเป็นเครื่องเคลือบดินเผา (เพราะมันไม่เคลือบนั่นเอง จึงไม่เรียกเช่นนั้น) และโดยประเภทของเนื้อผลิตภัณฑ์ก็มีส่วนที่ส่งผลต่อการเข้าใจและเรียกขานผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ด้วย เช่น ภาชนะที่ทำจากเนื้อแบบเครื่องกระเบื้อง (Porcelain) ซึ่งส่วนใหญ่มักจะผลิตออกเป็นเครื่องโต๊ะอาหาร (Table Ware) เป็นเซรามิกส์หรือเครื่องเคลือบดินเผา

แบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์ มีความสัมพันธ์อย่างเป็นนัยสำคัญต่อทุกองค์ประกอบ ไม่ว่าจะตั้งแต่แรกเริ่มแนวคิดการออกแบบ (Design Concept) ด้านประโยชน์ใช้สอย (Function) ลักษณะของคุณภาพเนื้อดินและเคลือบ (Clay Body & Glazes) หรือความรู้สึกรับรู้ต่อสุนทรียภาพความงาม (Aesthetic) ผลิตภัณฑ์ที่มีผลต่อการตัดสินใจเสพงานหรือเลือกใช้ผลิตภัณฑ์นั้นๆ จึงมีแนวคิดที่จะศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ (Style) ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในอุตสาหกรรมขนาดเล็ก-จิ๋วของจังหวัดลำปางว่ามีแบบลักษณ์เป็นลักษณะอย่างไร มีรูปทรงที่สัมพันธ์กันอย่างไร เทคนิคหรือกระบวนการ แนวคิดของแบบผลิตภัณฑ์มีต้นคิดเป็นมาอย่างไร และการพัฒนาให้มีศักยภาพที่เท่าเทียมกัน เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ให้ผู้ประกอบการทุกระดับสามารถเข้าถึงได้ ถือเป็นการพัฒนาอย่างยั่งยืนที่ต้นความคิด โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษา ดังนี้

1) ศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ (Style) ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในอุตสาหกรรมเซรามิกส์ขนาดเล็ก-จิ๋วของจังหวัดลำปาง ลักษณะความสัมพันธ์ระหว่างแบบลักษณ์กับรูปทรง เทคนิคหรือกระบวนการ แนวคิดต้นแบบของแบบผลิตภัณฑ์

2) เพื่อนำร่องแนวคิดพัฒนาเซรามิกส์ลำปางรายเล็ก-จิ๋ว ให้มีศักยภาพและคุณภาพที่เป็นเอกอย่างพึ่งตนเองได้

3) เพื่อสร้างองค์ความรู้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์ยังผลต่อสุนทรียภาพของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ให้ผู้บริโภค ผู้ผลิตและเป็นฐานในการสร้างบุคลากรทางด้านนี้ต่อไปได้

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาภาคสนามโดยการลงพื้นที่ที่ผลิตเซรามิกส์ในจังหวัดลำปางเพื่อสำรวจแบบลักษณ์ของเซรามิกส์ประเภทภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร และนำมาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ซึ่งมีกระบวนการวิจัยดังนี้

ขั้นตอนการศึกษา

1. สำรวจแบบลักษณ์-รูปทรงของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร (Table Ware) จากกลุ่มอุตสาหกรรมขนาดย่อม-จิ๋ว ในจังหวัดลำปาง

2. วิเคราะห์จัดกลุ่มจำแนกศึกษาความสัมพันธ์ในแบบลักษณ์กับกระบวนการผลิต ออกแบบการขึ้นรูป การเลือกใช้เนื้อวัสดุ เคลือบและการตกแต่งผลิตภัณฑ์

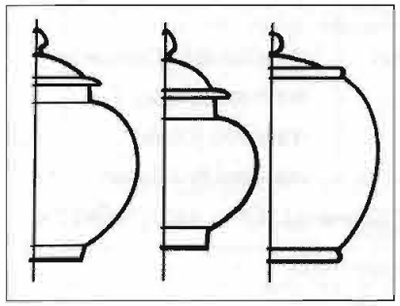
3. ประมวลความเหมาะสมของแบบลักษณ์-รูปทรงนั้นๆ ข้อเด่น ข้อด้อย ของรูปทรงและแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์ โดยใช้หลักทัศนมูลฐาน (Visual Element) หลักขององค์ประกอบในการออกแบบ (Principles of Design[1]) และเทคนิคกระบวนการทางเซรามิกส์

4. แนวทางปรับปรุงพัฒนาแบบลักษณ์รูปทรงเพื่อเพิ่มคุณค่า สุนทรียภาพ แบบลักษณ์ที่เหมาะสมเพิ่มมูลค่าในผลิตภัณฑ์โดยไม่เพิ่มภาระงบประมาณหรือส่งผลลบต่อกระบวนการผลิต ซึ่งให้ผลเชิงบวกต่อสายผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ณ แหล่งนั้น

แนวขั้นตอนการเก็บบันทึก สำรวจ

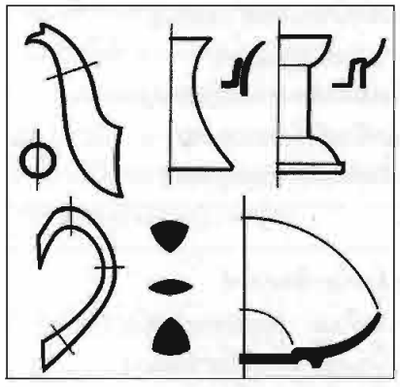
การเก็บบันทึก (Drawing) รูปทรงของผลิตภัณฑ์ โดยบันทึก 2 ลักษณะ

-บันทึกรูปด้าน (Elevation)



บันทึกรูปด้านของผลิตภัณฑ์ แสดงลักษณะรูปทรงที่สมมาตรกัน โดยเฉพาะภาชนะทรงกลม หรือทรงที่คล้ายกัน โดยมีลักษณะที่ค่อนข้างจะเหมือนกันทั้งทรงของภาชนะ ส่วนภาชนะที่ไม่สมมาตรกันหรือมีด้านที่ไม่เหมือนกัน จะแสดงส่วนอื่นให้เห็นไว้ด้วย ภาพเช่นนี้ จะทำให้พิจารณาเห็นสัดส่วนด้านทรงของผลิตภัณฑ์ได้ว่ามีลักษณะโดยทรงรวมแล้วเป็นแบบใด เช่น ทรงกลม ทรงกระบอก หรือทรงกรวย เป็นต้น
(ที่มา : French, Neal : 2001, p.8)

-บันทึกภาพตัดขวาง (Section)



บันทึกภาพตัดขวางผลิตภัณฑ์ เพื่อแสดงรายละเอียดเสริมเพิ่มเติมจากภาพรูปด้าน เพื่อให้เห็นส่วนประกอบที่ร่วมกันหรือประกบกันหลายชิ้น แสดงให้เห็นภายในว่าทรงอยู่ได้อย่างไร หรือเพื่อทราบลักษณะรูปทรง ความหนาสัดส่วนของด้ามจับที่อาจมีความหนา หรือทรงไม่เหมือนกันทั้งด้ามจับ หรือเพื่อแสดงส่วนโค้งและหนาของจานให้เห็นถึงการก่อรูปของส่วนโค้งในภาชนะนั้นๆ
(ที่มา : French, Neal : 2001, p.8)

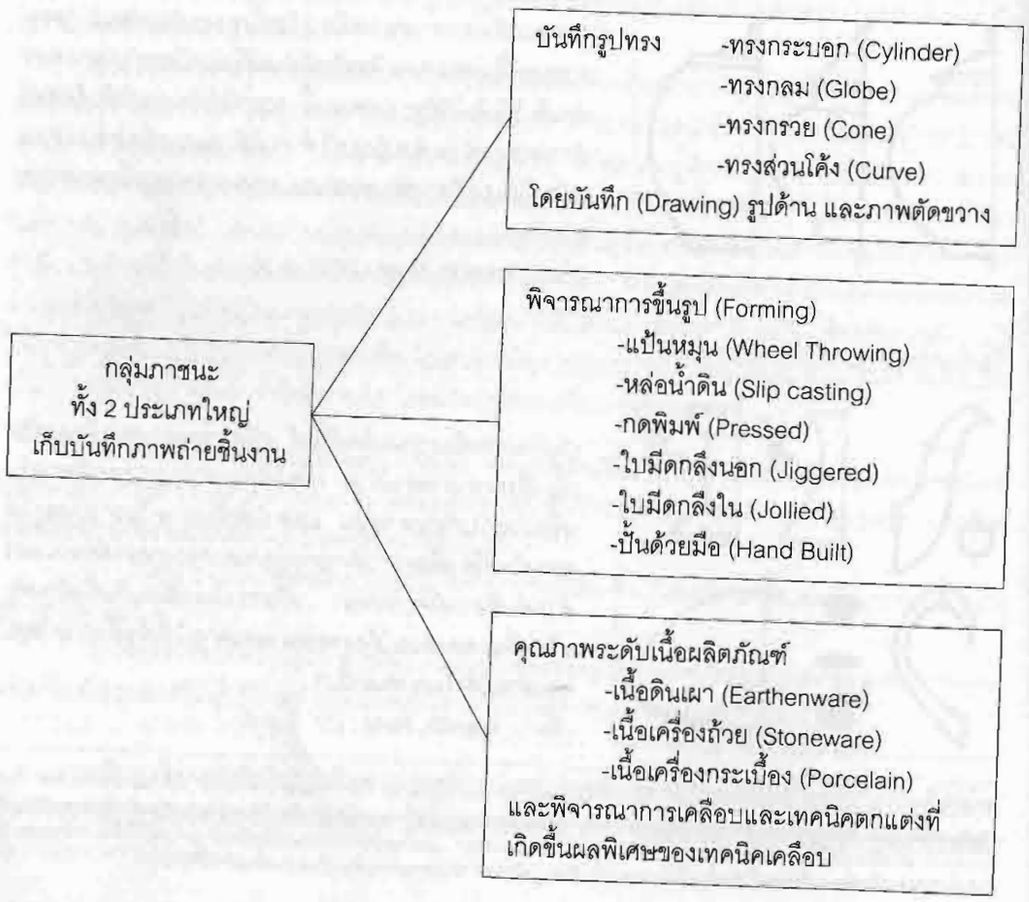
[1] บางแห่งใช้ว่า "Principles of Organization" ก็มี "Organization of The Elements" ก็มี "Visual Principles" ก็มี ในภาคภาษาไทย เรียก "หลักการทัศนศิลป์" หรือ "หลักของการจัดองค์ประกอบ" หรือ "หลักการออกแบบ" ก็มี โดยการคัดสรร เลือกใช้มูลฐานต่างๆ มาจัดวางและแก้ปัญหาทางความงามให้เกิดเป็นชิ้นงาน ที่เรียกว่าการจัดองค์ประกอบ "Composition" และในหลักการทั้งหมดนี้จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า Principles of Design in Art แต่หลักการทั้งหมดนี้ (ซึ่งอาจมีได้มากกว่านี้) มิใช่กฎหรือข้อกำหนดตายตัวว่าต้องเป็นอย่างนั้นอย่างนี้จึงจะถูก

นอกจากนั้นยังต้องพิจารณาในเรื่องของ **กรรมวิธีการขึ้นรูป** (Forming) ว่าผลิตภัณฑ์มีรูปทรงลักษณะนั้นๆ ถูกขึ้นรูปทรงหรือผลิตมาจากกรรมวิธีแบบใด อย่างเช่น แบบแป้นหมุน (Throwing) แบบใบมีดกลึงในและนอก (Jollying & Jiggering) แบบด้วยมือปั้น (Hand Built) แบบหล่อด้วยแม่พิมพ์ (Slip Casting) เป็นต้น

พิจารณาจากผลจำเพาะการขึ้นรูปที่สัมพันธ์กับเทคนิคการตกแต่ง (The Effect of Technique on Shape) เช่น ภาชนะบางอย่างเหมาะกับการขึ้นรูปด้วยวิธีแป้นหมุน แล้วเคลือบสีแดงด้วยทรวดทรงโค้งชะลูด จึงให้ความสวยงามของเคลือบและสีที่เหมาะสม หรือภาชนะบางอย่างที่ใช้ในครัวเรือนมักจะขึ้นรูปด้วยการหล่อดินสีขาวแล้วเคลือบใสมันวาว ในทรงเกือบทรงกระบอก จะเหมาะสมต่อการใช้งาน เป็นต้น

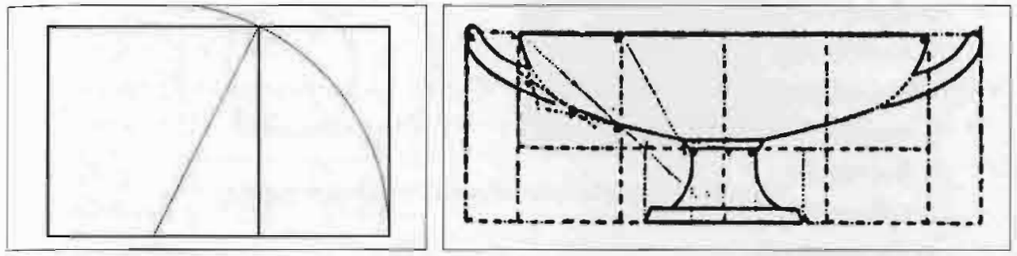
กลุ่มผลิตภัณฑ์ที่ศึกษาคือ ภาชนะเครื่องโต๊ะแบบใช้สอยกับภาชนะเครื่องโต๊ะแบบเน้นตกแต่งเชิงศิลปะ ได้แก่กลุ่มจาน ชามหรือภาชนะทรงแบนกว้าง (Flat Plate, Bowls & Dish) ถ้วยกาแฟพร้อมจานรอง (Coffee Cup & Saucer) โถกาแฟ และ โถชา (Coffee Pot & Tea Pot) ชุดเครื่องปรุง (Salt – Pepper Shaker) แจกัน เชิงเทียนหรือภาชนะพิเศษตกแต่งบนโต๊ะอาหาร

กลุ่มภาชนะเหล่านี้ อาจจัดอยู่ได้ในหมวดภาชนะแบบใช้สอยก็ได้หรือ ในหมวดเน้นตกแต่งเชิงศิลปะหรือเพื่อสวยงามก็ได้



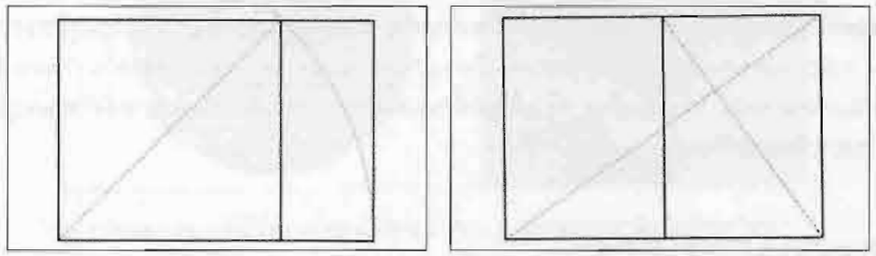
ประเด็นวิเคราะห์คุณค่า ความสัมพันธ์ของรูปทรงและสัดส่วน

-ค่าของสัดส่วนในรูปทรงผลิตภัณฑ์ภาชนะเครื่องโต๊ะ เช่น สัดส่วนทอง (Golden Mean)



ลักษณะสัดส่วนทอง
(ที่มา : Wallschlaeger, 1992, p.221, 487)

หรือ โครงสร้างของรากที่ x (Root Rectangle Construction)



ลักษณะโครงสร้างสี่เหลี่ยมราก
(ที่มา : Wallschlaeger, 1992, p.480, 485)

ทดลองวิเคราะห์สัดส่วนว่า แบบลักษณ์ของรูปทรงแบบไหนที่มีสัดส่วนเหล่านี้ซ่อนเร้นอยู่ เปรียบเทียบองค์ประกอบของรูปทรงโดยรวมจากภาชนะที่สังเกตว่าเหมาะสม กับไม่เหมาะสมว่ามีคุณสมบัติตามทฤษฎีสัดส่วนเหล่านี้อยู่หรือไม่

แนวของรูปทรงที่เกิดมาจากประโยชน์ใช้สอย (Form follow Function) หรือรูปทรงมาจากความหมายที่ต้องการสื่อ (Form follow Meaning) การออกแบบแบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์ในงานวิจัยครั้งนี้ว่ามีนัยของทฤษฎีรูปทรงที่เกิดมาจากประเด็นดังกล่าวที่แฝงอยู่แบบเจตนาคิดหรือแฝงอยู่โดยสามัญลักษณะของผู้ออกแบบหรือไม่

การเก็บรวมรวมข้อมูล

1) ศึกษาเอกสารเกี่ยวกับสถานภาพของการพัฒนาเซรามิกส์ลำปางจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและเอกสารเซรามิกส์ในด้านแบบลักษณ์ รูปทรง แนวคิด กรรมวิธี เทคนิคต่างๆ

2) เก็บข้อมูลระดับลึก จากผู้ผลิต ผู้ประกอบการเจ้าของโรงงานเซรามิกส์ขนาดย่อม-จิ๋ว เก็บบันทึกเชิงภาพแบบวิเคราะห์รูปทรงผลิตภัณฑ์

โรงงานที่ผลิตเซรามิกส์ประเภทเครื่องโต๊ะอาหารที่สำรวจตัวอย่างและเก็บข้อมูล เป็นโรงงานขนาดย่อมและขนาดจิ๋ว จำนวน 10 โรงงาน ที่ตั้งอยู่ในละแวก อำเภอเกาะคา กระจายอยู่ในหลายพื้นที่ตำบล ได้แก่

1. พ่อหลวงเซรามิก
2. เกี๋ยงเซรามิก
3. ทองศิริเซรามิก
4. สมบูรณ์เซรามิก
5. ทองแท้เซรามิก
6. จ๊ะจ๋าเซรามิก
7. ยั่งยืนเซรามิก
8. อุไรวรรณเซรามิก
9. ศาลาทองเซรามิก
10. อ้อยใจเซรามิก

เครื่องโต๊ะอาหารจากโรงงานทั้งสิบซึ่งมีภาชนะจำพวกถ้วยกาแฟ ถ้วยชาพร้อมฝา จานชามโถครีม ขวดเครื่องปรุง โถมีฝาขนาดต่างๆ รวมไปจนถึงสิ่งประกอบบนโต๊ะอาหาร ได้แก่ แจกัน เชิงเทียน ที่เขี่ยบุหรี่ ผลิตภัณฑ์ทั้งหมดเป็นเซรามิกในระดับเนื้อเครื่องถ้วยหิน (Stoneware) ที่เผาในอุณหภูมิช่วงระหว่าง 1120 – 1280 องศาเซลเซียส มีทั้งการเผาครั้งเดียว (Once Firing) และการเผาสองครั้ง (Twice Firing) คือ มีการเผาดิบก่อนนำไปเผาเคลือบ ผลิตภัณฑ์ทั้งหมดเคลือบงานทั้งสิ้น มีการเผาครั้งที่สามอยู่บ้างในกรณีการเผาเพื่ออบสติกเกอร์ตกแต่ง

ลักษณะของรูปทรงชิ้นงาน

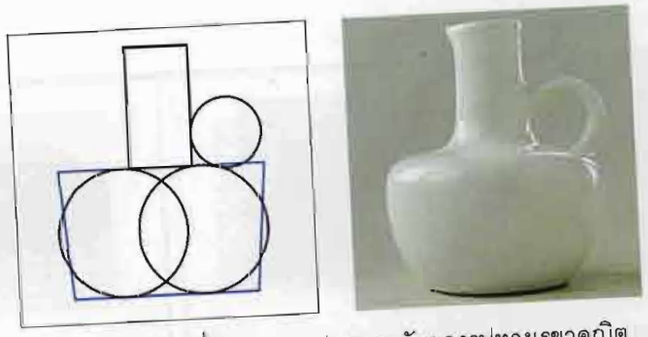
จะมีรูปทรงอยู่สามกลุ่มลักษณะ คือ

1) รูปทรงที่มาจากทรงเรขาคณิตพื้นฐาน อาจจะเป็นทรงกระบอก หรือทรงสี่เหลี่ยมมน หรือจากการนำทรงเรขาคณิตมาเชื่อมต่อเข้าด้วยกัน เป็นรูปทรงของภาชนะแบบเรียบง่าย ซึ่งจะสังเกตลักษณะของที่มาของรูปทรงได้ไม่ยาก

2) รูปทรงที่คลี่คลายมาจากธรรมชาติหรืออินทรียรูป ตลอดจนรูปทรงอิสระที่มีการเชื่อมต่อกันอย่างกลืนลื่นไหลเป็นเนื้อเดียวกัน (Smooth Continuity) ส่วนใหญ่จากดอกไม้หรือลดตัดทอนบางส่วนลง แต่งเติมส่วนประกอบบางส่วนเพื่อไม่ให้สมมาตรกันเกินไป

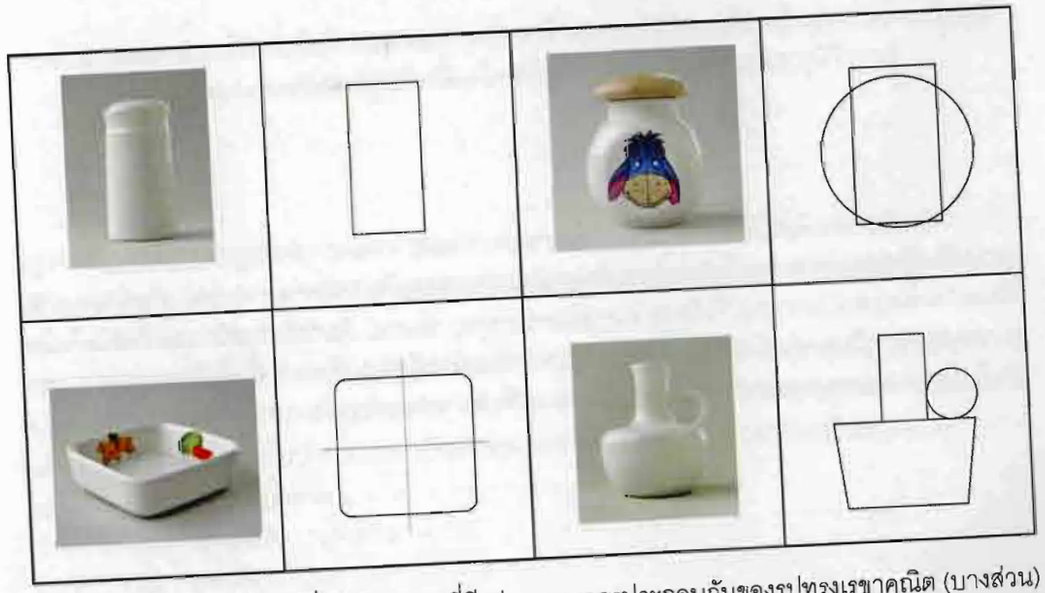
3) รูปทรงที่ถูกขึ้นรูปมาจากการใช้สอยพื้นฐาน เช่น แจกัน ถ้วยกาแฟ จานชามที่มีลักษณะทรงกระบอก ทรงกลมโค้ง หรือ ที่ขึ้นรูปด้วยวิธี จิ๊กเกอร์ริ่ง (หรือแบบโรลเลอร์) การหล่อกลวงเท รูปทรงดังนี้ไม่ได้มีความตั้งใจมาจากการคลี่คลายรูปทรงไม่ว่าจากทั้งเรขาคณิตหรือแบบอินทรียรูป เป็นเงื่อนไขจากการใช้สอยเดิมแท้

รูปทรงทั้งสามกลุ่มนั้น ส่งผลต่อกรรมวิธีการขึ้นรูป (Forming) ที่แตกต่างกัน ในแบบรูปทรงจากเรขาคณิตที่ประกอบกัน ซึ่งมีส่วนโค้งเว้าหรือบิดผันรูปทรงที่ทำให้ไม่สามารถขึ้นรูปด้วยการกลึงหรือแบบศูนย์กลางวงกลมได้ (ไม่ว่าจะด้วยแบบจิ๊กเกอร์ริ่งหรือโรลเลอร์ก็ตาม) จึงต้องใช้กรรมวิธีการหล่อด้วยแม่พิมพ์ ส่วนภาชนะที่คลี่คลายมาจากอินทรียรูปเช่น ดอกไม้ ที่มีลักษณะรูปทรงเปิดบานออกจะขึ้นรูปด้วยวิธีแบบ RAM Press



รูปทรงภาชนะที่มาจากการประกอบกันของรูปทรงเรขาคณิต

รูปทรงภาชนะที่มีที่มาหรือคลี่คลายมาจากรูปทรงธรรมชาติหรืออินทรียรูป



ตัวอย่างแบบลักษณ์ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารที่มีรูปทรงจากการประกอบกันของรูปทรงเรขาคณิต (บางส่วน)

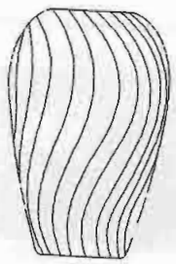
แบบลักษณ์ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารที่รูปทรงคลี่คลายมาจากธรรมชาติหรืออินทรียรูป ตลอดจนรูปทรงอิสระที่มีการเชื่อมต่อกันอย่างกลืนลื่นไหลเป็นเนื้อเดียวกัน (Smooth Continuity)

ผลิตภัณฑ์ส่วนใหญ่คือภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร (Table ware) ดังนั้นรูปทรงไม่ว่าจะที่มาจากเรขาคณิตหรือแบบอิสระ-อินทรียรูป ล้วนแล้วแต่เป็นรูปทรงแบบเปิด (Opened Form) เป็นจำนวนมาก เนื่องมาจากความเป็นภาชนะที่ใช้สอยในการบรรจุอาหาร นั่นเอง มีบางชิ้นจะเป็นแบบกึ่งเปิดกึ่งปิด หมายความว่า เป็นภาชนะมีฝาที่ปิดหรือครอบรูปทรงนั้นแต่จะเปิดออกเชื่อมกับพื้นที่บริเวณว่างภายนอกเมื่อมีการถ่ายเทบรรจุอาหารหรือของเหลว เข้าไปแทนที่ปริมาตรของที่ว่างในภาชนะนั้นๆ

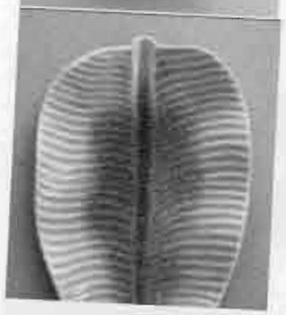
แบบลักษณ์ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารรูปทรงที่ถูกขึ้นรูปมาจากการใช้สอยพื้นฐาน ไม่ได้มีความตั้งใจมาจากการคลี่คลายรูปทรงไม่ว่าจากทั้งเรขาคณิตหรือจากอินทรียรูป

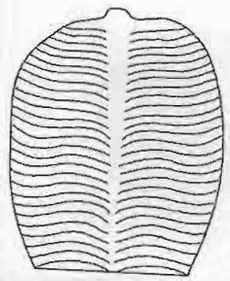
นอกจากทัศนมูลฐานรูปทรง ที่ได้แจงวิเคราะห์ข้างต้นเป็นประเด็นแรกต่างหากเพราะ รูปทรงเป็นปฐมมูลฐานเด่นในงาน 3 มิติ ที่เราประจักษ์ตาและกระทบต่อการเห็นและการสัมผัสใช้สอย คือให้ผลทางการเห็นและการสัมผัสอย่างรุนแรง ก่อนมูลฐานส่วนอื่น

มูลฐานส่วนอื่นที่เราจะเห็นได้โดยพ่วงมาตามกันคือ เส้น (Line) ในภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร มูลฐานเส้นมีปรากฏทั้ง 3 แบบเส้น คือ เส้นจริง เส้นเชิงนัยและเส้นจากขอบรูปทรง และมูลฐานเส้นยังปรากฏใน 2 สถานะ คือ สถานะเป็นเส้นของวัสดุจริงบนรูปทรง และสถานะเป็นเส้น 2 มิติ ในการตกแต่งหรือการเขียนสีลวดลาย

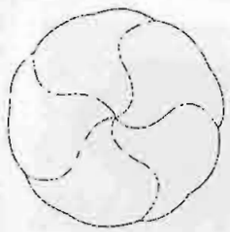


การเจตนาสร้างร่องลึกลายนูนเพื่อให้เห็นเป็นเส้นจริงเพื่อเสริมตกแต่งรูปทรงให้ดูโค้งไหวเพิ่มขึ้น





การสร้างเส้นจริงที่เห็นและสัมผัสได้โดยเนื้อวัสดุบนรูปทรง เส้นจริงนี้อธิบายเรื่องราวของงานด้วยคืออธิบายเป็นเส้นใบไม้ในชิ้นงาน



ชิ้นงานนี้มีปรากฏทั้งเส้นจริงและเส้นที่การจากการตัดกันของระดับระนาบงานซึ่งคือส่วนที่มาจากใบไม้คลี่คลายมาวางทับซ้อนเกยกันเป็นพื้นที่ของจาน ส่วนเส้นจริงคือการสร้างรอยนูนให้เห็นเป็นเส้นใบฝอยบนระนาบพื้นที่จาน (ส่วนใบไม้)

เส้นโครงสร้างเชิงนัย ที่รูปทรงนี้มีความโค้งซึ่งถือว่าเป็นแกนรูปทรงที่สำคัญและเรียบง่ายที่สุด ซึ่งผู้ออกแบบไม่ใช้มูลฐานอื่นมารบกวนโครงสร้างแกนสำคัญของรูปทรงนี้ตกแต่ง เพียงแค่สีของวัสดุไม้กับลายรูปลอกเท่านั้น โดยมีสีเคลือบขาวเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่

มูลฐานเส้นใน 3 ลักษณะที่ปรากฏอยู่บนรูปทรงชิ้นงาน

มูลฐานลักษณะพื้นผิว (Texture) ส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นลักษณะผิวจริงที่จับต้องได้ (Tactile Texture) ที่สัมผัสได้ทางกายสัมผัส อันเกิดจากการก่อตัวของเนื้อวัสดุบนรูปทรง ซึ่งแน่นอนว่าเราจักต้องประจักษ์เห็นด้วยเช่นกัน การเกิดขึ้นของลักษณะผิวจริงนี้ ส่วนมากจะเป็นการสร้างร่องลึกลายนูนต่างที่สอดล้อไปกับส่วนโค้งเว้าของรูปทรงภาชนะ นอกจากนั้น ยังเกิดพื้นที่ผิวสัมผัสจากการเคลือบ โดยเฉพาะการเคลือบทับซ้อนกันที่เราจะเห็นลักษณะพื้นผิวทางการเห็น (Visual Texture) ด้วย นอกจากนั้น ลักษณะพื้นผิวยังเกิดในช่วงที่มีการตกแต่งด้วย เช่นการเขียนขูดเคลือบ (Sgraffito) ให้เป็นลาย เมื่อเผาเคลือบเรียบร้อยแล้วจะปรากฏเป็นลักษณะพื้นผิวร่องลายที่เคลือบด้วยเช่นกัน

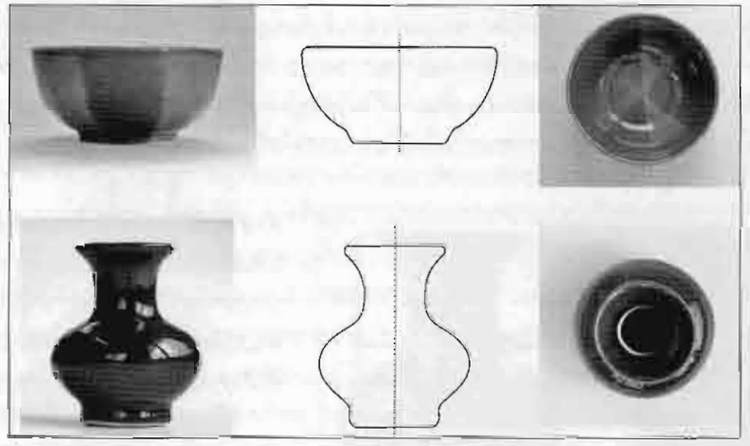
มูลฐานปริมาตรและมวล จะสัมพันธ์กับมูลฐานบริเวณว่าง ทั้งนี้เนื่องเพราะปริมาตรและมวลแปรผันตามรูปทรงซึ่งเป็นปฐมมูลฐานของงานสามมิติ ดังที่ได้อธิบายไว้ในบทที่ 2 แล้ว การคงตัวอยู่ได้ของปริมาตรและมวล จะอยู่ในบริเวณว่าง ที่รายล้อมชิ้นงานภาชนะ ทั้งบริเวณว่างภายนอกและบริเวณว่างภายใน ในแบบลักษณ์รูปทรงที่มีลักษณะอิสระหรือมาจากอินทรียรูป (เกิดปริมาตรสอดคล้องไปด้วย) จะปรากฏงามได้ดี เมื่ออยู่ในบริเวณว่าง (หรือพื้นที่รองรับ) ที่เหมาะสมจะช่วยขับเน้นให้เห็นขอบทรงได้งดงาม ส่วนใหญ่มูลฐานบริเวณภายในจะถูกนำไปใช้ในการบรรจุโดยเฉพาะภาชนะที่บรรจุของเหลว ปริมาตรมีความสำคัญในเชิงใช้สอย (Function) ขึ้นด้วย ผลสำเร็จของมูลฐานปริมาตร-มวลและบริเวณว่างสืบเนื่องมาจากมูลฐานรูปทรงเป็นสำคัญยิ่ง

การปรากฏหลักของการจัดองค์ประกอบ (Principle for Design) ในชิ้นงาน

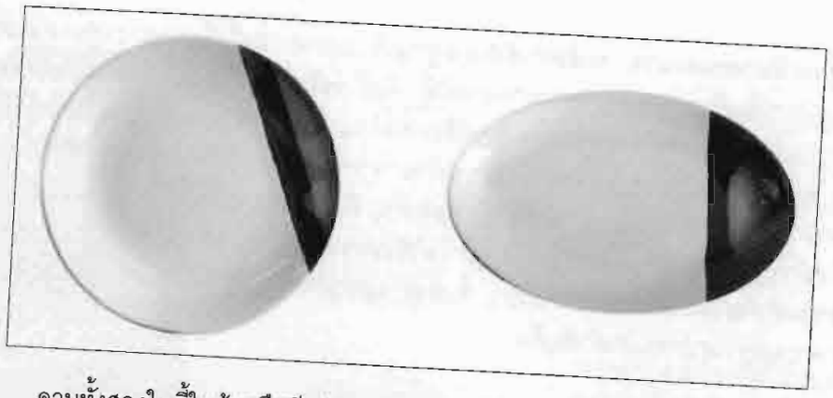
ดุลยภาพ (Balance)

ภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารส่วนใหญ่มีรูปทรงจริงปรากฏเป็นลักษณะดุลยภาพแบบสมมาตรเป็นส่วนมาก ทั้งนี้เพราะมาจากการขึ้นรูปโดยกรรมวิธี จิ๊กเกอร์ริ่งหรือโรลเลอร์ อันเป็นลักษณะการหมุนเพื่อขึ้นรูป ภาชนะที่เป็นทรงกระบอก ทรงโค้งกลม ส่วนใหญ่จึงเป็นดุลยภาพสมมาตรแบบรอบตัวทุกด้านในงานจำพวกแจกัน ที่มีรูปทรงคอดกิ่ว ไม่สามารถขึ้นรูปได้ด้วยจิ๊กเกอร์ริ่ง จึงใช้การขึ้นรูปด้วยการหล่อกลวงเท แต่รูปทรงก็ยังจัดอยู่ในดุลยภาพแบบสมมาตร ขณะเดียวกันรูปทรงเหล่านี้ในแง่ของการตกแต่งกลับ ใช้ดุลยภาพแบบอสมมาตรในการสร้างการเห็นที่เพิ่มจุดเน้นน่าสนใจ โดยการให้จังหวะที่ไม่เท่ากันแบ่งพื้นที่ของสีหรือเคลือบเป็นสัดส่วน การเขียนลายสี ที่ตัดกับพื้นผิวสีรูปทรงจึงสร้างความเด่นและน่าสนใจให้กับรูปทรงที่มีดุลยภาพแบบสมมาตร

ในบางชิ้นมีรูปทรงที่เป็นลักษณะดุลยภาพแบบอสมมาตรก็มี การขึ้นรูปชิ้นงานที่มีดุลยภาพแบบนี้มักใช้กรรมวิธีการหล่อกลวงเทหรือไม่ก็ใช้กรรมวิธีการหล่อตัน รูปทรงลักษณะดุลยภาพแบบนี้มีความน่าสนใจ โดยไม่ต้องใช้เทคนิคตกแต่งมาเพิ่มเข้าไปมากเกินไปก็น่าชมแล้ว



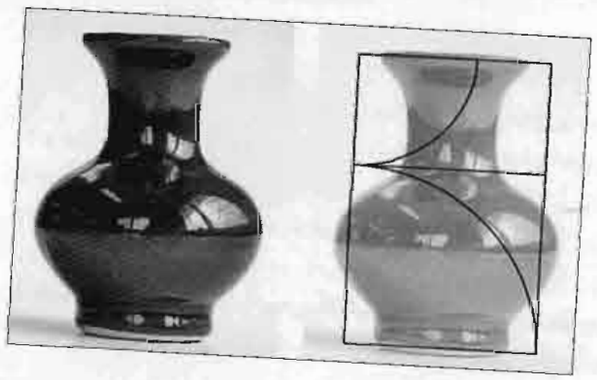
ภาชนะรูปทรงดุลยภาพแบบสมมาตรในทุกด้าน ที่ขึ้นรูปด้วยกรรมวิธีจิ๊กเกอร์ริ่งหรือโรลเลอร์จิ๊กเกอร์กับการขึ้นรูปด้วยการหล่อกลวง



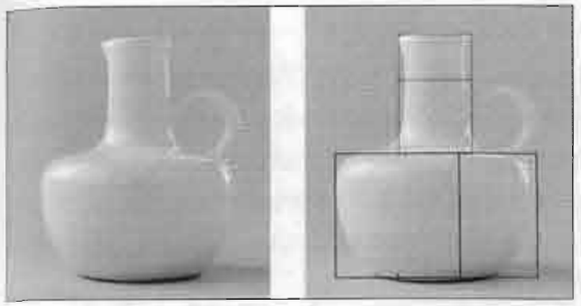
จานทั้งสองใบนี้ใบซ้ายมือมีรูปทรงดุลยภาพสมมาตรทุกด้าน ส่วนใบขวามือ เป็นดุลยภาพสมมาตรเฉพาะด้านใดด้านหนึ่ง ไม่เท่ากันแบบรอบตัวทุกแกนด้าน แต่ทั้งสองใบนี้ใช้การตกแต่งด้วยการทับซ้อนกันของเคลือบสีสองเคลือบ วางจังหวะการเคลือบให้เป็นดุลยภาพแบบอสมมาตรและยังเกิดผลพิเศษตรงบริเวณที่เคลือบทั้งสองทับซ้อนกัน

สัดส่วน (Proportion)

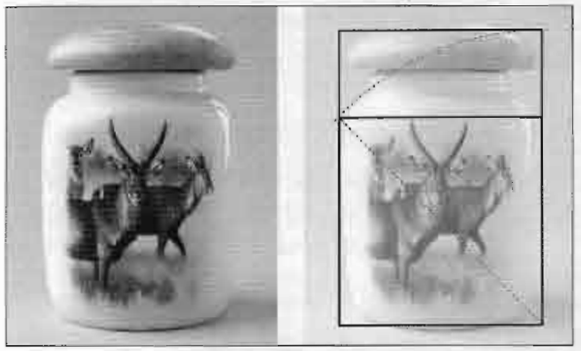
มีการปรากฏสัดส่วนที่แฝงเร้นอยู่ในภาชนะต่างๆ ทั้งที่เป็นสัดส่วนทอง หรือสัดส่วนสี่เหลี่ยมรากก็มี ซึ่งจากที่สังเกตรูปทรงของชิ้นงานเหล่านั้นไม่ได้เกิดจากการตั้งใจเจตนาวัดให้ได้เป็นสัดส่วนทองหรือสัดส่วนรากแต่เป็นสัญชาตญาณของผู้ออกแบบ ในการสร้างรูปทรงให้เกิดมีสัดส่วนโดยรวมเป็นเช่นนั้น ซึ่งการเลือกใช้สัดส่วนนี้ มีอยู่สองลักษณะ คือ การเกิดสัดส่วนขึ้นที่รูปทรง กับการเกิดสัดส่วนในการตกแต่งเคลือบและสี นอกจากนั้นก็ยังมีภาชนะที่ไม่ได้สัดส่วนดั่งว่าก็มี ซึ่งส่วนหนึ่งน่าจะมาจากการลอกแบบตามกันในชั้นหลัง จึงทำให้ภาชนะมีสัดส่วนที่เพี้ยนออกไป บางชิ้นงาน ถ้วยกาแฟมีส่วนสูงมากเกินกว่าความกว้าง ซึ่งยังส่งผลต่อลักษณะกายภาพของการใช้งานด้วย หรือแจกันที่ทรงป้อมกว่าสัดส่วนที่คุ้นหรือที่รู้สึกได้ว่างาม สัดส่วนบางชิ้นงานก็ไม่ได้อยู่ในกรอบของสัดส่วนทอง เพราะเป็นสัดส่วนที่มาจากการเลือกใช้สอย ในมิติของภาชนะนั้นซึ่งนักออกแบบก็สร้างรูปทรงในมิติของตนเอง



สัดส่วนที่มีโครงของสัดส่วนทอง แสดงให้เห็นส่วนช่วงบนอยู่ในระยะ 0.618 โดยประมาณ ส่วนของรูปร่าง (Shape-ส่วนนอกของรูปทรง) ของแจกันใบนี้มีเส้นที่โค้งรับพอดีกับสัดส่วนโดยรวมทั้งใบ



เหยือก ก่อรูปทรงมาจากรูปทรงเรขาคณิตอย่างง่าย รูปทรงชิ้นบนและชิ้นล่าง มีสัดส่วนที่เป็นสัดส่วนทองในแนวดิ่งและแนวระดับ



โถเซรามิกผสมเครื่องไม้ เป็นความพยายามสร้างความต่างของวัสดุได้อย่างกลมกลืนและมีเสน่ห์ สัดส่วนโดยรวมของโถใบนี้ เป็นสัดส่วนแบบสี่เหลี่ยมรากที่สอง (Root Two Rectangle) ที่แฝงอยู่ในรูปทรงเซรามิก (ซึ่งอาจไม่ได้เป็นความตั้งใจของผู้ออกแบบที่เจตนาจะให้ออกมาเป็นสัดส่วนนี้

การปรากฏสัดส่วนในภาชนะเครื่องโต๊ะอาหาร

เอกภาพ (Unity)

เอกภาพ คือผลปรากฏท้ายสุดของความมีดุลยภาพและสัดส่วน ส่วนใหญ่แล้วภาชนะที่มีรูปทรงที่น่าดูน่าชมมักถูกเลือกสรร กรรมวิธี การขึ้นรูป รูปทรง การตกแต่งเคลือบและลายสี ตรงกับความตั้งใจออกแบบในแต่แรก และเอกภาพของรูปทรงในภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารจะก่อให้เกิดผลของเอกภาพการใช้สอยหรือถ้าในทางศิลปะมันคือเอกภาพของการแสดงออกและเนื้อหา ซึ่งความเป็นไปของการใช้สอยจะสอดคล้องไปกับรูปทรงที่ปรากฏ(เพราะมันเป็นภาชนะใช้สอยจึงเป็นหน้าที่สำคัญ)ในชิ้นงานทั้งสิบโรงงานนี้ส่วนหนึ่งเป็นแบบที่ได้รับการออกแบบใหม่ อีกส่วนหนึ่งจะเป็นแบบที่มีการลอกต่อกันมาซึ่งในส่วนนี้ เน้นไปที่การขึ้นรูปเพื่อให้สำเร็จทางการใช้สอยเป็นพื้นฐาน ดังนั้นอาจจะเกิดผลบางส่วนของความไม่พอดีในสัดส่วน (ที่เพี้ยนเมื่อลอกแบบกันต่อมา) และมีปรากฏความไม่สมเอกภาพอยู่บ้างในประเด็นของการเลือกตกแต่งงานไม่เหมาะสมกับลักษณะรูปทรงเช่นภาชนะแจกันที่ตกแต่งร่องลึกลายนูนที่รูปทรงอยู่แล้วแต่กลับไปเคลือบสีทับซ้อนปิดบังลายร่องลึกลายนูนนั้นเสีย

จังหวะ (Rhythm)

องค์ประกอบของจังหวะมีปรากฏอยู่สองลักษณะ คือ ลักษณะการใช้จังหวะของการสร้างรูปทรงให้เกิดระนาบและผิวพื้นบนรูปทรง เช่นการส่วนโค้งนูนเว้าให้กับรูปทรงอย่างมีช่องไฟที่เท่ากัน กับลักษณะของการใช้จังหวะในเรื่องของการตกแต่งซึ่งกรณีนี้ มีปรากฏอยู่มากในหลายชิ้นงาน เช่น การเลือกจังหวะของการเคลือบให้มีช่องไฟพอดีกันรอบชิ้นงานการสร้างลายเขียนสีแต่งแต้มนอกเหนือจากนั้นไม่มีปรากฏการใช้จังหวะมานำเสนอย่างแปลกแนวมากนัก ถ้าเปรียบกับงานเซรามิกแนวศิลปะหรือประติมากรรม อาจเพราะเงื่อนไขของความเป็นภาชนะใช้สอยกำกับอยู่

การขัดกัน (Contrast)

เป็นการสร้างจุดเน้นเด่นให้กับงาน ในด้านของรูปทรงไม่มีการสร้างการขัดกันมากนัก เป็นไปตามสัดส่วนและความเป็นเอกภาพ แต่การสร้างการขัดกัน จะไปอยู่ที่การตกแต่งเสียมากเพื่อสร้างจุดเด่นให้กับงาน เช่น การเคลือบที่ใช้เคลือบสีน้ำเงินเข้มตัดกับเคลือบขาว แต่จัดวางสัดส่วนของพื้นที่ 80 : 20 เพื่อให้เกิดดุลยภาพแบบอสมมาตรด้วย การขัดกันนี้สร้างความน่าสนใจและความงามแก่ภาชนะมากในขณะที่รูปทรงภาชนะเรียบง่าย

การสร้างจุดเด่นด้วยรูปภาพที่พิจารณาโดยรวมจะเกิดพื้นผิวทางการเห็นขรุขระยุ่งเหยิง กับพื้นภาพรองรับคือผิวภาชนะที่เคลือบขาวอย่างเรียบ หรือการใช้สีคมเข้มวาดเขียนลงบนภาชนะต่างๆ นอกจาก นั้นยังมีการใช้การขัดกันด้วยการนำเคลือบคนละสีที่ตัดกันมาทับซ้อนแล้วเกิดผลพิเศษของเคลือบที่มีบริเวณทับซ้อนนั้นใหม่

แต่มีกรณีใช้การขัดกันมาสร้างงานไม่เหมาะสมเช่นกัน เช่น รูปทรงของภาชนะ มีการตกแต่งร่องลึกลายนูนอยู่แล้ว แต่นำเคลือบที่มีค่าน้ำหนักตัดกันรุนแรงมาเคลือบทับลงบนรูปทรงนั้น

การตกแต่งผลิตภัณฑ์

มีลักษณะของการตกแต่งผลิตภัณฑ์ดังนี้

1) ลักษณะที่ใช้เคลือบสีอย่างเดียวในการตกแต่งผลิตภัณฑ์ ซึ่งมีทั้งเคลือบสีเดียวทั้งชิ้นงาน มีทั้งเคลือบแบบ ทึบขาว เคลือบสีแบบโปร่งแสงโดยใช้ออกไซด์ เพื่อให้พอมองเห็นลายนูนของชิ้นงานหรือร่องลึกต่างๆ และใช้การทับซ้อน (Overlapped Glaze) ของเคลือบ โดยแบ่งจังหวะของเคลือบถ่วงดุลยภาพในสัดส่วนที่พอเหมาะ ในอัตราส่วน 80 : 20 หรือ 90 : 10 ของพื้นที่ที่เคลือบงาน

2) ลักษณะที่ตกแต่งโดยการเขียนสีด้วยสีใต้เคลือบ ในกรณีที่เผาครั้งเดียว จะใช้วิธีชุ่มเคลือบขาวหรือเคลือบสีก่อนทิ้งไว้ให้แห้งแล้วจึงเขียนสีใต้เคลือบทับลงไปบนผิวเคลือบแห้งนั้นแล้วจึงนำไปเผาจนถึงจุดสุกตัวครั้งเดียว

3) ลักษณะใช้วัสดุอื่นประกอบ ในชิ้นงานผลิตภัณฑ์ เป็นการสร้างความน่าสนใจให้กับผลิตภัณฑ์เซรามิกเพิ่มขึ้น การกำหนดวัสดุประกอบอื่นจะเลือกใช้ในสัดส่วนที่พอเหมาะ ซึ่งวัสดุประกอบจะเป็นพื้นที่ส่วนรองไม่เกิน 10 เปอร์เซ็นต์ของสัดส่วนโดยรวมทั้งหมด

4) ลักษณะตกแต่งโดยใช้รูปลอกหรือสติกเกอร์ (Decal.) ในการสร้างรูปเพื่อความงามแก่ผลิตภัณฑ์ เช่น ภาพถ่ายรูปสัตว์ หรือรูปวาดตัวการ์ตูน

5) ตกแต่งโดยการขูดเคลือบ (Sgraffito) ออกเป็นร่องลาย เมื่อเผาเคลือบแล้วร่องลายที่ขูดเคลือบออกจะไม่มีเคลือบอยู่ เห็นเป็นสีของเนื้อภาชนะนั้น

6)การสร้างพื้นผิวให้เป็นร่องลึกหรือลายนูนบนเนื้อภาชนะตั้งแต่การขึ้นรูปเป็นการสร้างลักษณะพื้นผิวแท้ (Tactile Texture) ให้กับชิ้นงานโดยตรง ต่อจากนั้นอาจเคลือบใสหรือเคลือบสีแบบโปร่งปิดผิวเล็กน้อย ส่วนมากจะไม่เคลือบทึบเพราะต้องการให้เห็นร่องลายนูน

ผลจากการตกแต่ง

โดยชิ้นงานโดยรวม เทคนิคการตกแต่งผลิตภัณฑ์เครื่องโต๊ะอาหารเหล่านี้ มีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปทรงและสุนทรียภาพการใช้สอย แต่มีการใช้เทคนิคไม่เหมาะสมกับลักษณะของรูปทรงอยู่บ้าง เช่น เมื่อรูปทรงนั้นมีการแกะร่องลึกลายนูน แต่ใช้เคลือบที่มีสีทึบปิดทับเสีย จึงเป็นการเสียประโยชน์ของพื้นผิวรูปทรงที่เจตนาให้เป็นร่องลึกลายนูนนั้น ใช้เทคนิคเคลือบมาใช้กับงานมากเกินไป หรืออย่างกรณีการเขียนสีวาดรูปลงภาชนะที่ไม่เหมาะสม เช่น ชิ้นงานเป็นรูปทรงใบไม้มีพื้นผิวนูนเป็นดั่งเส้นใบ และชิ้นงานเคลือบใสแสดงให้เห็นลายนูนและสีของเนื้อดิน แต่การตกแต่งใช้เขียนสีรูปไก่ลงไปกลางชิ้นงาน จึงเป็นการทำลายคุณค่าและความงามของภาชนะใบนี้ หรือแจกันที่แกะร่องนูนแล้วเคลือบสีน้ำตาล และยังมีการนำสีมาเขียนลายดอกไม้สีน้ำตาลเข้มเพิ่มลงไปอีก

ผลจากการตกแต่งไม่เหมาะสมข้างต้น มีพบอยู่ในชิ้นงานอยู่หลายชิ้น ส่วนใหญ่มักจะมาจากการนำเอาภาชนะมาเขียนลายสีเสียหมด ทั้งที่ภาชนะเหล่านั้นมีลวดลายนูนอยู่ที่ผิวงดงามอยู่แล้ว จึงเป็นการใช้เทคนิคตกแต่งที่ไม่เหมาะสม ทั้งที่ผู้เขียนลายตกแต่งมีความชำนาญในการใช่พู่กันเป็นอย่างมาก เป็นการตกแต่งไม่ถูกกับรูปทรงของภาชนะที่ควรเป็น

ในกรณีคล้ายกันกับข้างต้น แต่ไม่ใช่การเขียนสีลงไป แต่เป็นการใช้เทคนิคเคลือบสีทับซ้อนกันบนชิ้นงานที่มีพื้นผิวร่องลึกลายนูน ซึ่งลักษณะร่องลึกลายนูนโดยปกติมีความเหมาะสมกับภาชนะอยู่แล้ว เพียงแค่เคลือบเรียบโดยไม่ให้ไปรบกวนพื้นผิวของรูปทรงก็เพียงพอแล้ว

กรณีการใช้เคลือบสีขัดกันอย่างรุนแรงโดยไม่มีน้ำหนักหรือโทนสี ส่วนมากจะเกิดกับการนำเคลือบสีมาเคลือบทับซ้อนกัน พื้นผิวที่เคลือบทับซ้อนกันให้สีและผลพิเศษที่น่าสนใจแต่บางครั้งผู้ผลิต นำเคลือบที่มีสีรุนแรงสองชนิดมาทับซ้อนกัน จนข่มสัดส่วนและลักษณะรูปทรงของภาชนะไปเสีย

จากการศึกษาแบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เซรามิกส์จากโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว จำนวนสิบโรงงาน ในส่วนนี้ ผู้วิจัยได้สรุปแบบลักษณ์ออกเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

1. รูปทรงและการขึ้นรูป

รูปทรงของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์มีอยู่สามกลุ่ม กลุ่มแรกคือ กลุ่มที่พัฒนามาจากรูปทรงเรขาคณิต กลุ่มที่สอง เป็นรูปทรงที่คลี่คลายมาจากธรรมชาติ หรือ อินทรียรูป กลุ่มที่สาม รูปทรงพื้นๆที่มาจากเงื่อนไขของการใช้สอยโดยตรง และทั้งสามลักษณะรูปทรงนั้นส่วนใหญ่เป็นรูปทรงเปิด (Opened Form) หรือกึ่งปิดกึ่งเปิด (Open – Ended Form)

การขึ้นรูปของผลิตภัณฑ์ จะมีการขึ้นรูปด้วยดินสองสถานะ คือ สถานะดินเหนียว กับสถานะเป็นน้ำดิน การขึ้นรูปด้วยน้ำดิน จะขึ้นรูปผ่านแม่พิมพ์ หรือ หล่อด้วยแม่พิมพ์ การหล่อด้วยแม่พิมพ์มีทั้งหล่อกลวงและหล่อตัน สำหรับการขึ้นรูปด้วยดินเหนียว จะขึ้นรูปด้วย 2 วิธี วิธีแรก การขึ้นรูปด้วยอาศัยหลักการของแป้นหมุน (Jiggering Machine & Roller Jigger) วิธีที่สอง ใช้กระบวนอัดปั๊ม หรือ RAM press

2. ลักษณะเนื้อผลิตภัณฑ์และการเผา

ระดับเนื้อผลิตภัณฑ์ทั้งหมดที่ศึกษาทุกชิ้นเป็นเนื้อเครื่องถ้วยหิน (Stoneware) ซึ่งไม่มีภาชนะชิ้นใดที่ศึกษามีเนื้ออยู่ในระดับเครื่องกระเบื้อง (Porcelain) ประกอบกับการเผาชิ้นงานส่วนใหญ่เผาแบบไม่ถึงจุดสุกตัวของเนื้อดิน อยู่ในอุณหภูมิเฉลี่ย 1200 องศาเซลเซียส มีบางโรงงานที่เผาต่ำกว่านั้น ซึ่งเนื้อผลิตภัณฑ์อาจจะยังไม่สุกตัวนัก และยังมีการดูดซึมน้ำอยู่ ซึ่งในเชิงการใช้สอยมีผลทำให้ภาชนะไม่คงทนนัก และอาจแตกร้านได้ในเวลาอันสั้น แต่โรงงานเหล่านี้ไปเน้นการเคลือบโดยให้เคลือบสุกตัวมันวาวแทน อย่างไรก็ตาม ในจำนวนผลิตภัณฑ์ที่ศึกษาแม้จะมีเนื้อดินเป็นเนื้อเครื่องถ้วยหินก็ตาม แต่การเผาบางโรงงาน ใช้ไฟสูงถึง 1280 องศาเซลเซียส กลุ่มนี้มีผลทำให้เนื้อดินสุกตัวมีความแกร่ง ทำให้อายุการใช้งานยาวนานกว่ากลุ่มแรก

การเผา ในการศึกษาครั้งนี้พบว่า มีการเผาอยู่ 2 ลักษณะ คือ การเผาครั้งเดียวจนเคลือบสุกตัว และการเผาสองครั้ง ที่มีทั้งการเผาดิบและเผาเคลือบ แต่ก็มีบ้างที่เผารอบสาม เพื่อเผาอบตกแต่งสติกเกอร์

3. ลักษณะเคลือบและการตกแต่ง

การเคลือบ เท่าที่พบมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ เคลือบทึบขาว-สี เคลือบใส และเคลือบใสใสสี (อ๊อกไซด์) ซึ่งลักษณะการเคลือบทั้งสามนี้ถูกนำไปใช้เคลือบงาน 4 แนว แนวแรก เคลือบแบบปกติทั่วไป แนวที่สอง เอาเคลือบสองชนิดมาทับซ้อนกัน เรียกว่า Overlapped Glaze แนวที่สาม กวนเคลือบให้ปนกันและนำภาชนะไปชุบเคลือบต่อไป แนวที่สี่ เคลือบใสแล้วนำไปเขียนสีทับ

การตกแต่ง จากการศึกษาผลิตภัณฑ์ทั้งหมดมีอยู่ 6 ลักษณะ คือ 1) การใช้เคลือบชุบตกแต่งงาน 2) เขียนสีด้วยสีใต้เคลือบ 3) ใช้วัสดุอื่นประกอบในงาน 4) ตกแต่งด้วยรูปลอก 5) ขูดเคลือบให้เป็นร่องลาย 6) สร้างพื้นผิวให้เป็นลายนูนเว้าบนรูปทรงภาชนะ

จัดกลุ่มประเภทโรงงานจำแนกตามความสัมพันธ์ของการพัฒนาแบบลักษณ์

จากการศึกษาวิเคราะห์แบบลักษณ์ของรูปทรงผลิตภัณฑ์เครื่องโต๊ะอาหารจากโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว ในโรงงานทั้งสิบโรงงานนี้ พิจารณาจัดประเภทโดยอาศัยข้อมูลภูมิหลังและการพัฒนาแบบลักษณ์หรือการผลิตชิ้นงานต่างๆ สามารถจัดประเภท (Classified) ได้ 3 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มแรก กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับดี มีอยู่สองโรงงาน คือ โรงงานสมบูรณ์เซรามิก กับ โรงงานทองศิริเซรามิก การพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับดีในที่นี้หมายถึง การผลิตที่มีสไตล์เป็นของตนเอง ออกแบบผลิตภัณฑ์มาอย่างรอบคอบดี พัฒนาทั้งในเรื่องของแบบลักษณ์ ความงาม เทคนิควิธีการ การผลิต การจัดการเทคโนโลยีอย่างเหมาะสมกับการสร้างชิ้นงาน เนื่องมาจากเจ้าของโรงงานเป็นผู้ที่ได้ศึกษาความรู้และการออกแบบทางเซรามิกมาโดยตรง และเป็นรุ่นลูกจากเจ้าของโรงงานเดิม มีการพัฒนาออกแบบเสมอ ค้นคว้าเรื่องเคลือบ เข้าใจเรื่องวัตถุดิบ สารเคมีและเทคโนโลยีของเครื่องมือ เครื่องจักรและการจัดการโรงงาน ข้อสังเกตสำคัญจากการศึกษาในขั้นตอนการผลิตของทั้งสองโรงงานนี้พบว่า ในขั้นตอนผลิตงาน จะทำการเผาสองครั้ง คือ เผาดิบ (Bisque Firing) และเผาเคลือบ (Glost Firing) เสมอ (มีเผาครั้งที่สามเพื่อตกแต่งร่วมด้วย) ซึ่งสองโรงงานนี้จะไม่ทำการเผาครั้งเดียวอย่างเด็ดขาด ทั้งที่เป็นวิธีที่ประหยัดเชื้อเพลิง ในทางเทคนิคเซรามิกแล้วการเผาสองครั้งเป็นสิ่งที่พึงกระทำที่ถูกต้องแล้ว

ผลิตภัณฑ์เครื่องโต๊ะอาหารของสองโรงงานนี้ มีการพัฒนาแบบเสมอ ริเริ่มลองแบบลักษณ์และวัตถุดิบใหม่มีการค้นหาปรับสูตรเอง ทดลองเรื่องสัดส่วนและความงาม โดยมีหลักของการออกแบบอยู่ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ของเขา การเผาสองครั้งนั้น ในกลุ่มของโรงงานอีกแปดโรงจะมองว่าเป็นการสิ้นเปลืองเชื้อเพลิงมาก แต่สำหรับสองโรงงานนี้ ผลิตภาพและผลิตผลโดยรวมแล้วมีมูลค่าและคุณค่าที่ดีชิ้นงานจึงไม่อยู่ในตลาดระดับล่าง และในช่วงวิจัยนี้ ทางโรงงานได้พยายามพัฒนาชุดเครื่องโต๊ะอาหารใหม่ ที่เป็นงานออกแบบอยู่ในตลาดระดับบนและมียี่ห้อ (Brand) เป็นของตนเอง กลุ่มนี้น่าจะเป็นกลุ่มที่สามารถพัฒนาแบบลักษณ์ไปสู่ตลาดระดับบนได้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น นำไปสู่งานออกแบบที่มีสไตล์ มีแบบลักษณ์ที่ดี มีความงามเป็นเลิศ

กลุ่มที่สอง กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ได้ในระดับปานกลาง มีอยู่สามโรงงาน คือ โรงงานจ๊ะจ๋าเซรามิก โรงงานอุไรวรรณเซรามิกและโรงงานทองแท้เซรามิก การพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับปานกลางในที่นี้หมายถึง โรงงานมีการพัฒนารูปแบบ (Form) อยู่บ้างแต่ไม่มีมากนัก แต่ที่เห็นได้ชัดคือมีความพยายามคิดสร้างสรรค์กรรมวิธีการผลิต เทคนิค ลูกเล่น ในการตกแต่งงาน การใช้เทคนิคการเคลือบโดยใช้สีแปลกออกไป มีการทดลองรูปทรงที่แตกต่างจากโรงงานอื่นทั่วไป แต่ก็ไม่มากนัก เพราะดูแล้วจะเป็นแนวการทดลองของผู้ผลิตมากกว่า และผลิตตัวอย่างออกมาจำนวนไม่มากเพื่อนำเสนอรูปแบบใหม่ให้กับตลาด แต่แบบทดลองเหล่านี้ยังไม่ได้รับความนิยมจากตลาดมากนักหรือนำไปสู่การผลิตอย่างจริงจัง ทั้งนี้เนื่องเพราะโรงงานเหล่านี้ยังผลิตชิ้นงานเครื่องโต๊ะอาหารแบบเดิมอยู่จำนวนมากตามที่พ่อค้าคนกลางสั่ง และช่างในโรงงานยังไม่ค่อยยอมรับการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากที่คุ้นเคยปฏิบัติมา จึงทำให้แบบที่เจ้าของทดลองออกแบบมานั้นจึงไม่ได้นำไปสู่การผลิตอย่างจริงจังด้วย

ในเชิงของการพัฒนาแบบลักษณ์กลุ่มนี้มีแนวโน้มที่จะพัฒนาได้ เนื่องจากผู้ประกอบการมีความตื่นตัวและพร้อมที่จะรับความแปลกใหม่ของความรู้วิทยาการและงานออกแบบ ขณะเดียวกันเรื่องของการตลาดกลุ่มนี้สามารถเปิดตลาดเองได้ กลุ่มนี้ไม่เดือดร้อนเรื่องตลาด สังเกตว่ากลุ่มสองนี้มีหน้าร้านเป็นของตนเองทั้งสามโรงงาน การผลิตมิได้มุ่งผลิตเพื่อขายส่งแก่พ่อค้าคนกลางเท่านั้น ผู้ประกอบการยังทำตลาดของตัวเองด้วยเช่น มีความพยายามจะสร้างยี่ห้อเป็นของตนเอง (Brand) จากข้อสังเกตของโรงงานจ๊ะจ๋าเซรามิก เจ้าของโรงงานสามารถพัฒนาตู้อบความร้อนที่ไล่ความชื้นแก่แม่พิมพ์เองได้ ซึ่ง สามารถลดต้นทุนในเรื่องของเวลาในการผลิต เพราะแม่พิมพ์สามารถหมุนเวียนมาใช้ได้ตลอด เวลาหรือกรณีของทองแท้เซรามิกผู้ประกอบการมีความคิดริเริ่มจะเขยิบสถานะของโรงงานเป็นโรงงานขนาดกลางที่ผลิตเซรามิกสุขภัณฑ์ สำหรับเครื่องโต๊ะอาหารนั้นทองแท้ยังคงรักษาแบบลักษณ์เดิมไว้ แต่ไปมุ่งพัฒนาคุณภาพการผลิตแทน เช่น เนื้อดิน คุณภาพแม่พิมพ์ คุณภาพน้ำเคลือบ การควบคุมเตาเผา เป็นต้น

กลุ่มที่สาม กลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ในระดับต่ำ มีอยู่ทั้งหมด 5 โรงงาน ได้แก่ โรงงานพ่อหลวงเซรามิก โรงงานเกี๋ยงเซรามิก โรงงานศาลาทองเซรามิก โรงงานยั่งยืนเซรามิกและโรงงานอ้อยใจเซรามิก กลุ่มที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์ต่ำ คือ กลุ่มนี้ไม่ยอมพัฒนาแบบลักษณ์ใหม่ๆ คุณภาพการผลิตก็ไม่ได้สนใจเทคนิคและความรู้มากนัก เคยผลิตอย่างไรก็ผลิตอย่างนั้น ไม่ได้สนใจรูปแบบ (Style) มากนัก เพียงแต่เน้นจำนวนและความทันต่อเวลาในการผลิตให้พ่อค้าคนกลาง อีกประเด็นหนึ่งคือความประณีตของชิ้นงานจะไม่มาก สาเหตุเนื่องมาจากการต้องผลิตจำนวนมาก แต่สาเหตุที่สำคัญกว่าก็คือ การลดต้นทุนที่เกี่ยวข้องในการผลิต เช่น แม่พิมพ์ก็ใช้เป็นจำนวนมากครั้งตราบใดที่มันยังไม่แตก เพราะฉะนั้นผลก็คือ ภาชนะมีตะเข็บใหญ่มีตำหนิ ซึ่งผู้ผลิตก็ไม่กังวล เพราะสามารถกลบตำหนินั้นด้วย เคลือบได้ หรือการลดต้นทุนในการเผาโดยเผาครั้งเดียว การเผาครั้งเดียวมีผลต่อชิ้นงานเพราะไม่ได้ผ่านการเผาดิบมา

ก่อนอาจทำให้ชิ้นงานเกิดฟองที่ผิวเคลือบได้หรือเคลือบไม่ติดที่ผิวงาน กลุ่มนี้ผู้ประกอบการส่วนใหญ่จะมาจากผู้ผลิตที่ผันตัวเองมาจากผู้ขายเซรามิก (พ่อค้าคนกลาง) หรือประกอบอาชีพอื่นมาก่อน แล้วมาสนใจหันมายึดงานด้านเซรามิก ซึ่งไม่ได้ศึกษาและมีความรู้ทางด้านเซรามิกโดยตรงมาก่อนเลย อาศัยครูพักลักจำ การลองผิดลองถูก หรือไปอบรมเป็นบางครั้งกับศูนย์พัฒนาอุตสาหกรรมเซรามิกส์ ซึ่งบางครั้งก็เกินกำลังของผู้ผลิตเหล่านี้ เนื่องจากเป็นวิชาการเสียมาก เหมาะสำหรับผู้มีพื้นทางเซรามิกมาก่อน ในช่วงที่เก็บข้อมูล ผู้ผลิตเหล่านี้บ่นว่าอยากให้มีการจัดอบรมเชิงปฏิบัติเพื่อนำไปสู่การแก้ปัญหาและการปฏิบัติจริงอย่างง่ายๆ ในส่วนเทคนิคและเทคโนโลยีทางการผลิต (ยังไม่รวมถึงประเด็นทักษะการคิดสร้างสรรค์ทางการออกแบบ) ดังนั้น จึงมีผลต่อการผลิตแบบลักษณ์ของภาชนะเครื่องโต๊ะอาหารของโรงงานกลุ่มนี้อยู่มาก ไม่ว่าจะเป็นรูปทรงที่มักไม่มีการพัฒนาใหม่ ส่วนหนึ่งมาจากการสั่งผลิตของพ่อค้าคนกลาง ส่วนหนึ่งมาจากการลอกแบบภาชนะที่นิยมต่อๆ กันมาและไปจ้างผู้รับจ้างทำต้นแบบที่มักจะเป็นเจ้าเดียวกัน ซึ่งทำให้ต้นแบบรูปทรงภาชนะมีความเหมือนและใกล้เคียง และด้วยความไม่รู้ทางวิชาการเซรามิกมาก่อน เพื่อเป็นการประหยัดต้นทุน

ผู้ผลิตในกลุ่มโรงงานนี้มักจะทดลองเรื่องดินและเคลือบเอง หรือหาวัตถุดิบทดแทนซึ่งส่วนใหญ่สั่งวัตถุดิบดินและเคลือบมาจากโรงงานแหล่งเดียวกัน ไม่สามารถปรับสูตรหรือแบบได้มากนักเมื่อต้องการลดต้นทุน แม่พิมพ์ที่ใช้ในการหล่อชิ้นงานจึงใช้ซ้ำจำนวนมากครั้ง อันมีผลต่อชิ้นงานในเรื่องของความละเอียด ประณีต แต่ในตลาดระดับล่างพวกเขาก็ไม่กังวลนักและไม่ส่งผลต่อยอดการจำหน่าย ผู้ผลิตในกลุ่มนี้กังวลเรื่องไม่มีพ่อค้าคนกลางมาซื้อมากกว่าหรือราคาแก๊สอันเป็นเชื้อเพลิงหลักที่แพงขึ้นทุกวัน แม้ว่าพวกเขาจะรับทราบเกี่ยวกับการออกแบบรูปทรงใหม่ๆ แต่ก็ยังไม่ส่งผลต่อการออกแบบใหม่หรือผลิตแบบใหม่ๆ เพราะสินค้าที่เป็นภาชนะเหล่านี้ถูกกำกับมาแล้วดังข้างต้น และเขาผลิตเพื่อขายส่งเป็นจำนวนมากในราคาไม่แพง ไม่มีการระบุยี่ห้อใดใดบนตัวสินค้า

ข้อเสนอแนะแนวทางความเป็นไปได้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในกลุ่มโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว

ความเป็นไปได้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในกลุ่มโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว จากการศึกษาโรงงานตัวอย่างจำนวน 10 โรงงาน พบเงื่อนไขสำคัญที่มีผลต่อการพัฒนาแบบลักษณ์ของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ ได้แก่ 1) ฐานความรู้ของผู้ประกอบการ 2) ผู้บริโภค/ตลาด และ 3) ค่านิยมของผู้ประกอบการและผู้บริโภค

ฐานความรู้ของผู้ประกอบการ จะเห็นได้ว่า โรงงานที่ถูกจัดประเภทเป็นกลุ่มโรงงานที่มีการพัฒนาแบบลักษณ์อยู่ในลักษณะดีมีอยู่ 2 โรงงาน คือ สมบูรณ์เซรามิก กับ ทองศิริเซรามิก พบว่า ผู้ประกาทั้งสองโรงงานมีฐานความรู้ทางด้านเซรามิกเป็นอย่างดี จบการศึกษามาทางด้านเซรามิกโดยตรง คือ จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา (เจ็ดยอด) และมีการพัฒนาการผลิตเซรามิกมาจากบรรพบุรุษรุ่นบิดามารดาของตนเองทำให้มีฐานประสบการณ์ในการผลิตเซรามิกอีกทั้งการไปศึกษาทางด้านเซรามิกด้วยเหตุที่ต้องการพัฒนางานของโรงงานของตนเองและมีความตั้งใจจะสืบทอดกิจการต่อมาจากบิดามารดา เมื่อจบการศึกษามาจึงได้นำองค์ความรู้มาพัฒนาจากฐานเดิมให้มีแบบลักษณ์ในระดับสูงขึ้นจนอาจจะสามารถผลิตได้ในระดับโรงงานขนาดกลางต่อไป

พ่อค้าคนกลาง/ตลาด จะเป็นผู้กำหนดแบบลักษณ์ของผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ของโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วสูงมาก ทั้งในเรื่องรูปทรง การเคลือบ สไตล์ การเผา ฯลฯ เนื่องจากพ่อค้าคนกลางหรือตลาดต้องคำนึงถึงราคาในการซื้อขาย ระหว่างผู้ประกอบการกับพ่อค้าคนกลาง และระหว่างพ่อค้าคนกลางกับพ่อค้าปลีก หากใช้กระบวนการหรือขั้นตอนในการผลิตที่ซับซ้อนมากจะทำให้ราคาผลิตภัณฑ์จากโรงงานสูงแล้วเมื่อพ่อค้าคนกลางนำไปขายจะทำให้ขายได้ยาก ประกอบกับโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วในลำปางขายผ่านพ่อค้าคนกลางเป็นส่วนใหญ่ และพ่อค้าคนกลางเหล่านี้ส่วนใหญ่นำสินค้าไปขายต่อในตลาดระดับล่าง ซึ่งลูกค้าของตลาดล่างเองมีความต้องการผลิตภัณฑ์เพื่อตอบสนองหน้าที่การใช้สอยเท่านั้น ไม่เน้นคุณภาพและความงามมากนัก ทำให้การพัฒนาผลิตภัณฑ์ของโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วจึงต้องถูกกำหนดขอบเขตการพัฒนาโดยพ่อค้าคนกลางและตลาดเป็นสำคัญ

ค่านิยมของผู้ประกอบการและผู้บริโภค ในเงื่อนไขนี้หมายความว่าผู้ประกอบการและผู้บริโภคยังไม่เห็นความสำคัญของการพัฒนาแบบลักษณ์หรือการออกแบบที่แตกต่างจากการผลิตแบบเดิมๆ อันเนื่อง มาจากการผลิตแบบเดิมยังทำให้โรงงานอยู่ได้ สามารถเลี้ยงตัวเองและครอบครัวได้ แม้จะไม่มีรายได้มากนักและรายได้จากการผลิตแบบเดิมสามารถเลี้ยงคนงานและสมาชิกในครอบครัวได้ หากจะต้องพัฒนาแบบลักษณ์ใหม่อาจจะทำให้ผู้ประกอบการต้องลงทุนเพิ่มเพื่อเพิ่มคุณภาพการผลิต เพิ่มขั้นตอนการผลิต และเพิ่มองค์ความรู้ใหม่ในการพัฒนากระบวนการผลิต ซึ่งกลุ่มผู้ประกอบการกลุ่มนี้คิดว่าไม่อยากจะลงทุนอีกแล้ว จึงทำให้ไม่เกิดการพัฒนาแบบลักษณ์

ข้อเสนอแนะแนวทางความเป็นไปได้ในการพัฒนาแบบลักษณ์ผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ในกลุ่มโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว จากการศึกษาโรงงานเซรามิกขนาดย่อม-จิ๋ว ผู้ศึกษาเสนอแนวทางการพัฒนาได้เป็น 3 แนวทางดังนี้

<u>แนวทางแรก</u> พัฒนาศักยภาพผู้ประกอบการ ด้านความรู้สองส่วนใหญ่ คือ ความรู้เกี่ยวกับเทคนิควิทยาทางเซรามิกส์ต่างๆ ซึ่งมีความก้าวหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง ส่วนที่สองคือความรู้ในเรื่องแนวคิดการออกแบบ จากการศึกษาพบว่า ผู้ประกอบการเองมีความต้องการพัฒนาศักยภาพของตนเองอยู่ แล้วแต่ติดเงื่อนไขเรื่องของเวลาและโอกาสในการเข้าถึงข้อมูลและความรู้ ซึ่งการพัฒนาความเป็นไปได้ในแนวทางนี้อาจจำเป็นต้องร่วมมือกันหลายฝ่าย โดยเฉพาะหน่วยงานเฉพาะทางซึ่งจังหวัดลำปางเองมีศูนย์พัฒนาอุตสาหกรรมเซรามิกอยู่แล้ว กับหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาโดยตรงในทุกระดับเช่น มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ วิทยาลัยอาชีวศึกษา ซึ่งสถาบันการศึกษาเหล่านี้จัดการเรียนการสอนทางด้านเซรามิกส์อยู่แล้ว บทบาทที่สำคัญของสถาบันการศึกษาเหล่านี้ต้องเปิดโอกาสหรือการจัดการความรู้ให้ง่ายต่อการเข้าถึงของผู้ประกอบการในโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว และสามารถนำไปปรับใช้ได้ทันที และการจัดการความรู้ทางด้านเซรามิกส์ต้องมีความครอบคลุมในทุกสาย ไม่ว่าจะเป็นด้านวัสดุศาสตร์ ด้านศิลปะและการออกแบบ ด้านวัฒนธรรมและการจัดการ ด้านมานุษยวิทยาและโบราณคดีเซรามิกส์ อันจะนำไปสู่การพัฒนาฐานความรู้ที่บูรณาการกัน

<u>แนวทางที่สอง</u> สร้างบุคลากรทางด้านการออกแบบ แนวทางนี้เป็นการพัฒนาที่ยั่งยืนที่สุด แต่อาจจะต้องใช้เวลาในการพัฒนายาวนาน ซึ่งบุคลากรทางด้านการออกแบบเซรามิกนี้นอกจากจะไปเป็นนักออกแบบและผู้ประกอบการแล้ว ยังช่วยในการพัฒนาคุณภาพชีวิตของผู้บริโภคทั่วไปให้เกิดสุนทรียภาพและค่านิยมในการบริโภคงานออกแบบ ซึ่งมีผลสะท้อนกลับมายังผู้ผลิตให้ผลิตผลงานที่ดียิ่งขึ้น ส่วนการพัฒนานักออกแบบในระยะสั้นควรจะจัดให้มีการอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) ด้านการออกแบบเป็นประจำในจังหวัดลำปาง หรือ โดยเฉพาะกลุ่มผู้ประกอบการโรงงานขนาดย่อม-จิ๋ว หรือ

นอกจากนี้ การพัฒนาในระยะเวลาอันสั้น เช่น อาจจะมีการรวมตัวกันของผู้ประกอบการที่ต้องการพัฒนาศักยภาพของกระบวนการผลิต โดยการเรียนรู้ร่วมกันระหว่างโรงงาน หรือเรียกว่า คลัสเตอร์ความรู้ อันเป็นการพึ่งตนเอง โดยไม่จำเป็นต้องพึ่งพาหน่วยงานจากภาครัฐเสมอไป ซึ่งจะให้ความคล่องตัวและยืดหยุ่นมากกว่า

แนวทางที่สาม เปิดโอกาสหรือหาช่องทางให้ผู้ประกอบการโรงงานขนาดย่อม-จิ๋วได้พบเห็นข้อมูลและผลงานออกแบบที่ดี เพื่อเป็นแรงกระตุ้นเร้าและเปิดโลกทัศน์ให้แก่ผู้ผลิต โดยการเข้าถึงข้อมูลและผลงานเหล่านั้นต้องทำได้ง่ายและไม่ต้องเสียค่าใช้จ่ายมากจนเกินไป อันจะไม่ก่อให้เกิดการเลือกปฏิบัติและแบ่งระดับชนชั้นในการเข้าถึงข้อมูลและความรู้

แนวทางที่สี่ การสร้างสภาพแวดล้อม ภูมิทัศน์ และสังคมที่มีสุขภาวะที่ดีโดยอาศัยงานที่เป็นเซรามิกส์มาช่วยสร้างสิ่งแวดล้อมและภูมิทัศน์เหล่านั้น ซึ่งจะเป็นแรงเสริมต่อคุณภาพชีวิต กระตุ้นความคิดจินตนาการ อันจะส่งผลต่อไปยังการสร้างสรรค์งานออกแบบ สุนทรียภาพและการใช้สอยผลิตภัณฑ์เซรามิกส์ที่มีการออกแบบมาอย่างพิถีพิถัน

บรรณานุกรม

กิติมา อมรทัต. *ความหมายของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา. 2540.

ชลูด นิ่มเสมอ. *องค์ประกอบของศิลปะ*. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช. 2531.

ทวี พรหมพฤกษ์. *เครื่องปั้นดินเผาเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์. 2523.

ปรีดา พิมพ์ขาวขำ. *เซรามิกส์*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

วิทยาลัยศิลปะ สื่อและเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. *รายงานฉบับสมบูรณ์ผลการดำเนินการโครงการจัดตั้งศูนย์ขับเคลื่อนยุทธศาสตร์ กลุ่มจังหวัดภาคเหนือตอนบน ด้านหัตถอุตสาหกรรมเสนอผู้ว่าราชการจังหวัดลำปาง*.2548.

วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง. *การศึกษา อาณาบริเวณศึกษา อนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง เล่มที่2*. ลำปาง : สหกิจการพิมพ์. 2548.

วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี. "*ประติมากรรม : ศิลปะแห่งรูปทรง*", ศิลปกรรมสาร ปีที่1 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2547.

สมาคมเครื่องปั้นดินเผาลำปาง. *Lampang Ceramic 2006*. ลำปาง. 2549.

สุชาติ สุทธิ. *เรียนรู้การเห็น: พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์. 2535.

Carswell, John. *Blue & White Chinese Porcelain around the World*. Chicago : Art Media Resources. 2000.

Casey, Andrew. 20th Century Ceramic Designers in Britain. Italy : Antique Collectors' Club, 2001.

Chappell, James. *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*. New York : Watson-Guptill Publications. 1991.

Cosentino, Peter. *The Encyclopedia of Pottery Techniques*. Singapore : Quarto Publishing. 1992.

Cushing, Val M. *The Ceramic Design Book*. New York : Lark Books. 1998.

French, Neal. *The Potter's Directory of Shape and Form*. China : Page one. 2001.

French, Neal. *The Potter's Encyclopedia of Color, Form and Decoration*. China : Krause Publications. 2003.

Gilbert, Rita. *Living with Art*. USA : McGraw-Hill. 1995.

Hopper, Robin. *The Ceramic Spectrum*. USA : Krause Publications. 2001.

Kim, Jaeyeol. *Handbook of Korean Art*. London : Laurence King Publishing. 2003.

Lane, Peter. *Ceramic Form : Design and Decoration*. UK : Rizzoli International Publications; Revised edition. 2003.

Mattison, Steve. *The Complete Potter*. London : Quarto Publishing. 2003.

Ocvirk, Otto G. *Art Fundamentals : Theory and Practice*. New York : McGraw-Hill. 2006.

Peterson, Suzanne. *Contemporary Ceramics*. New York : Watson-Guptill Publications. 2000.

Rawson, Philip. *Ceramics*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press. 1984.

Russell, Stella Pandell. *Art in the World*. USA : CBS College Publishing. 1984.

Tourtillott, Suzanne J.E. *500 Bowls*. New York : Lark Books. 2003.

Wallschlaeger, Charles. *Basic Visual Concepts and Principles*. USA : Wm. C. Brown Publishers.1992.

Zakin, Richard. *Ceramics : Mastering the Craft*. 2nd Edition. U.S.A : Krause publications. 2001.

ละครแบบโต้ตอบ
Interactive Theatre

สมพร ฟูราจ *

The Misfit Sushi Gang: ก้าวใหม่ของละครสู่ยุคดิจิตอลและยุค *Creative Economy*

ละครมีพลวัตร (Dynamic) ในตัวเอง มีความเปลี่ยนแปลงที่ควบคู่ไปกับความแปรเปลี่ยนของชีวิต สังคม และวัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงนี้มีทั้งเร็วและช้า และบางครั้งก็ต้องเปลี่ยนจากแนวทางเดิมๆไปสู่แนวทางใหม่ วิธีการทำงานใหม่ หรือการสื่อใหม่ๆ

รูปแบบและการนำเสนอของละครจึงไม่สามารถจำกัดอยู่แต่เพียงแค่บนพื้นที่แคบๆของเวทีละคร ตามที่เคยปฏิบัติกันมานานนับปีได้เสมอไป เวทีละครก็เหมือนกับเวทีของชีวิตที่เคลื่อนที่ไปตามจังหวะเหตุการณ์ และสิ่งแวดล้อม ละครไม่อาจนั่งรอให้ผู้ชมมารวมตัวกัน ณ จุดใดจุดหนึ่งเพื่อเปิดการแสดง ละครในปัจจุบันต้องออกไปหาคนดู ออกไปสู่ตลาดและเวทีตามสถานการณ์และรูปแบบที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต พร้อมด้วยวิธีการนำเสนอที่ต่างออกไป

สมรรถนะของการสื่อที่เปลี่ยนไป พัฒนาการของสื่อสร้างความสะดวกสบายให้กับชีวิต แต่ในขณะเดียวกันก็มีความซับซ้อนทางด้านศักยภาพและขีดความสามารถ สร้างความท้าทายให้ผู้ที่ต้องการใช้สื่อทั้งหลายต้องยกระดับของความคิด เป้าหมาย เนื้อหาและวิธีการนำเสนอตามไปด้วย

พัฒนาการของสื่อ ประกอบกับความสนใจ ความต้องการและวิถีชีวิตที่เปลี่ยนไปของผู้รับสื่อ ทำให้มุมมองของผู้ชมและความเข้าใจเกี่ยวกับละครกว้างไกลขึ้น ผู้ชมมีความคาดหวังกับละครมากขึ้น ปัจจัยทางความเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ ทำให้ผู้สร้างละครต้องกลับมาคิดวิเคราะห์เพื่อหารูปแบบหรือวิธีการนำเสนอใหม่ๆที่เหมาะสมกับสภาวะและสิ่งแวดล้อมของผู้ชม รูปแบบเดิมๆของละคร การดำเนินเรื่องในแบบเดิมในบริบทเดิมๆจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนไป กรอบความคิดและประเพณีปฏิบัติบางอย่างของการทำละครตามแบบที่คุ้นเคยกันมา ก็จำเป็นต้องถูกยกออกไปบ้าง เราต้องสรรหารูปแบบใหม่และวิธีการนำเสนอใหม่ ที่ไม่มีข้อจำกัดทางด้านเวลา สถานที่ ความต่อเนื่อง ตรรกะ ความเป็นเหตุเป็นผลของบท ความคิดที่ว่าทุกอย่างเริ่มต้นจากผู้ประพันธ์หรือผู้สร้าง มีขนบธรรมเนียม ประเพณีและวัฒนธรรมเป็นรากฐาน ก็มีแนวโน้มว่าจะต้องเปลี่ยนตามไปด้วย

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ละครก้าวกระโดดก็คือ การใช้สื่อดิจิตอล (Digital)

ผู้เขียนได้ทดลองสร้างละครแบบใหม่ขึ้นมา โดยอาศัยสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ในการสร้างละครแบบโต้ตอบ ที่เปิดโอกาสให้ผู้ชมได้เข้ามามีส่วนร่วม ทั้งในด้านการเลือกสรรสร้างเรื่องราวและเนื้อหา เลือกตัวละคร ไปจนถึงการดำเนินเรื่องอย่างเป็นอิสระ โดยลดอิทธิพลและความสำคัญของบทลงไปให้เหลือน้อยที่สุด ผู้ชมสามารถกำหนดเรื่องราวได้มากเท่าที่อยากจะทำ ผลลัพธ์ของตัวละครและข้อสรุปของเรื่องเกิดจากผู้ชมเองเป็นคนกำหนด

The Misfit Sushi Gang เป็นละครทดลอง ที่ทำร่วมกับนักศึกษาสาขาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กลุ่มเล็กๆ กลุ่มหนึ่งที่กำลังศึกษาอยู่และที่จบไปแล้ว เพื่อจะหาวิธีทำละครแบบโต้ตอบ โดยใช้คอมพิวเตอร์เป็นฐานหรือเป็นเวที และเป็นสื่อสำหรับการแสดง "Computer as Theatre" เพื่อที่จะนำละครเวทีไปสู่ cyber space เป็นเพียงจุดเริ่มแรกของวิวัฒนาการละครในรูปแบบของสื่ออิเล็กทรอนิกส์ในประเทศไทย เป็นการค้นหาแนวทางใหม่ของการทำละครและการบันเทิง ด้วยวิธีการทำงานที่แตกต่างออกไป

การใช้คอมพิวเตอร์เป็นฐานในการสร้างงานการแสดง ทำให้ขบวนการคิด วิธีการผลิต ก็ย่อมต้องผิดแผกไปจากวิธีการเดิมๆ ฉาก บรรยากาศ setting การดำเนินเรื่อง การนำเสนอ สามารถพึ่งพาเทคนิคและโปรแกรมต่างๆได้ รวมไปทั้งการใช้กราฟิก หรือแม้แต่ระบบเครือข่าย ประสิทธิภาพของเครื่องมือดิจิตอลเหล่านี้ ช่วยให้การสร้างงานแสดงขยายขอบเขตออกไปอย่างไม่มีขีดจำกัด การแสดง การกำกับ ก็เปลี่ยนไปเช่นกัน เกิดเป็นการผสมและประสานระหว่างการแสดงที่มีคนจริงๆ กับการใช้คอมพิวเตอร์เทคนิค กลายเป็นสิ่งท้าทายใหม่ และเป็นหนทางใหม่

จุดเริ่มต้นของผู้เขียนเกิดจากความสนใจทางด้าน Communicative Arts และประสบการณ์จากการสอน Mime / Lighting Technique / Scenography และ Visual Arts

- Communicative Arts ให้ความสำคัญกับการสื่อ (Medium) หรือตัวกลางในการสื่อมากพอๆกับตัวเนื้อหา (Message) ของการสื่อ
- Communicative Arts ให้ความสำคัญกับการสื่อ (Medium) ใหม่ๆ และหาทางที่จะนำสื่อเหล่านั้นมาใช้ให้เป็นประโยชน์อย่างเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้าน "ศิลปะการแสดง - Performing Arts"
- สื่อในยุคดิจิตอลเป็นสื่อที่มีพลัง มีประสิทธิภาพ เพราะสามารถเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้มากกลุ่ม โดยไม่จำกัดเวลา สถานที่ หรือสถานการณ์

ปัจจัยหลักที่มีอิทธิพลต่อการสร้างละครแบบโต้ตอบ (Interactive Theatre) มีด้วยกัน 3 ประการคือ

1. วิวัฒนาการและศักยภาพของสื่อ
2. บทบาทที่เปลี่ยนไปของผู้ชม
3. เนื้อหาและรูปแบบของการนำเสนอ

วิวัฒนาการและศักยภาพของสื่อ

ละครเวทีในเวลาที่ผ่านมาอาศัยการสื่อตรง Face – to – Face Communication คือ ผู้ชมกำลังชมการแสดงสด ที่ผู้ชมสามารถมีปฏิกิริยาตอบสนองกับการแสดงและนักแสดงได้ในทันทีทันใด ผู้ชมสามารถแสดงความพึงพอใจหรือแสดงปฏิกิริยาที่เห็นด้วย ไม่เห็นด้วย ได้ตลอดเวลา ความสดใหม่และความเป็นปัจจุบัน เหล่านี้คือเสน่ห์ของละคร ที่อาจสร้างความแตกต่างกันไปในแต่ละรอบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปฏิกิริยาของกลุ่มผู้ชมในแต่ละรอบ

ละครเวทีจึงเป็นการสื่อและการบันเทิงที่จะหาสื่ออื่นมาทดแทนได้ยาก แต่ละครเวทีก็มีข้อจำกัดหลายประการ เช่น การเข้าถึงกลุ่มผู้ชมต่างๆกลุ่ม กำหนดเวลาที่แสดงความบ่อยถี่ของการแสดงโดยที่ยังไม่รวมข้อจำกัดทางกายภาพ สถานที่แสดง ลักษณะและความสะดวกของเวที มีบ่อยครั้งที่การสร้างละครต้องเผชิญกับปัญหาและอุปสรรค ที่ทำให้การแสดงต้องหยุดชะงักหรือต้องเปลี่ยนแปลงไปอย่างกระทันหัน ปัญหาเหล่านี้มีหลากหลายเริ่มตั้งแต่ ตัวนักแสดง ผู้กำกับ การจัดการ เงินทุน เทคโนโลยี หรือแม้แต่ผู้ชมเอง

วิวัฒนาการของเทคโนโลยีทางด้านการสื่อสารโทรคมนาคม เพิ่มทางเลือกและโอกาสให้กับงานศิลปะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านศิลปะการแสดงที่สามารถจะออกแบบให้มีการตอบสนองจากผู้ชมในรูปแบบของประสบการณ์โต้ตอบ (Interactive Experiences) ที่ทำให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมได้อย่างกว้างขวางมากขึ้น เทคโนโลยีสร้างระบบ hyper-text สามารถขยายขีดการติดต่อสื่อสาร ขยายขีดความสามารถที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวออกไปครอบคลุมทั้งบุคคลและเนื้อหา จนกลายเป็นใยแมงมุม (WEB) ที่ซับซ้อน เป็นเครือข่ายที่สามารถขยายออก ไปเป็นวงกว้างได้อย่างรวดเร็วและครอบคลุม

การสื่อของละครเวทีแบบ Face – to – Face ที่เราคิดว่ามันคือความจริง (Reality) นั้น ที่จริงแล้วละครเป็นเพียงตัวแทนหรือสัญลักษณ์ของความเป็นจริงเท่านั้น (Representative of Reality) ในระบบของคอมพิวเตอร์ก็เช่นกัน คอมพิวเตอร์นำความเป็นจริงมาอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยม และสร้างความเป็นจริงในโลกของมันเองที่เรียกว่า " โลกของ CYBER " ความเป็นจริงในโลกของ Cyber หรือ Virtual Reality มีความคล้ายคลึงกับบทบาทของละครหรือคอมพิวเตอร์ ที่มีต่อมนุษย์นั่นเอง

เมื่อมนุษย์ในโลกของ Cyber ต้องการสร้าง Virtual Reality ขึ้น คนที่รู้จักและเข้าใจมนุษย์ได้ดี เข้าใจปฏิกิริยา การตอบสนอง การสื่อสาร ความรู้สึก อารมณ์ ความรัก ความผิดหวัง ความฝัน ความเจ็บปวด ความสุขและสภาวะทางจิตใจของมนุษย์ ก็น่าจะเป็นนักการละคร ดังนั้น ละครกับ Virtual Reality จึงกลายเป็นสายสัมพันธ์ที่ลงตัวเป็นความสัมพันธ์ใหม่ ที่น่าจะพัฒนาไปได้อีกไกล

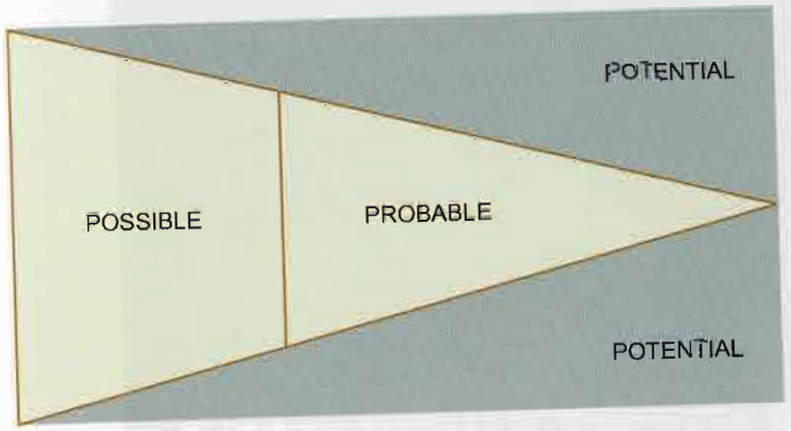
ในโลกของ Virtual Reality งานศิลปะสามารถถูกสร้างขึ้นโดยผู้ชม และแพร่ไปตามสื่อที่เป็น NETWORK ไปหาผู้ชมคนอื่นๆได้อย่างรวดเร็ว และไม่มีข้อจำกัด สามารถทำให้ผู้ชมทั่วไปได้เข้ามามีส่วนร่วมกับการสร้าง การเผยแพร่ การติดต่อสื่อสาร แลกเปลี่ยนกับผู้ชมอื่นๆได้ เพราะสภาวะภายใต้ของข่ายของ Virtual Reality เป็นสภาวะที่มีวิวัฒนาการ มีการเปลี่ยนแปลง มีชีวิตชีวาอยู่ตลอดเวลา เรื่องที่เริ่มต้นขึ้นโดยคนๆเดียวหรือกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งอาจจะถูกถ่ายทอด แต่งเติม เปลี่ยนแปลงไปสู่คนกลุ่มอื่นๆได้ตลอดเวลา

งานศิลปะกลายเป็นสิ่งที่มีชีวิต มีวัฏจักรของการเติบโต การแพร่กระจายปรับเปลี่ยนไปเรื่อยๆ ตามขีดความสามารถของ NETWORK ความสนใจและการตอบสนองของผู้ชม เมื่องานขยายตัวไปถึงจุดๆ หนึ่ง ความสนใจอาจจะจางหายไป การติดต่อหรือการขยายตัวตาม NETWORK

หยุดนิ่ง งานชิ้นนั้นก็จะจบลงตามกฎเกณฑ์ของวัฏจักรแห่งชีวิต เช่นเดียวกับทุกสิ่งทุกอย่างที่เกิดขึ้นในโลกนี้ งานชิ้นใหม่ๆ ก็ขึ้นมาแทนที่ แต่งานที่เป็นศิลปะไม่เคยตาย

เนื้อหาและรูปแบบการนำเสนอ

รูปแบบการนำเสนอของละครโต้ตอบ (Interactive Theatre) นี้วิวัฒนามาจากแนวคิดของ Aristotle ดังต่อไปนี้



โครงสร้างของละครตามแนวคิดของ Aristotle
(จาก Computer as Theatre ของ Brenda Laurel 1992 หน้า 70)

แผนภูมินี้แสดงให้เห็นว่า ละครเลือกเนื้อหาจากปัจจัยต่างๆของชีวิตที่มีอยู่มากมาย (POSSIBLE) รอบๆตัวของมนุษย์เอง เนื้อหาเหล่านี้ทำให้เกิดเรื่องราวต่างๆได้ สถานการณ์ที่ถูกกำหนดหรือถูกเลือกมามีเหตุผลพอจะยอมรับได้ เมื่อสถานการณ์ดำเนินไปเรื่อยๆ หลักของตรรกะและเหตุผลทำให้เหตุการณ์ถูกบีบให้แคบลง ทางเลือกที่เป็นไปได้ (PROBABLE) จะลดน้อยลง ขึ้นอยู่กับการตัดสินของตัวละครและสถานการณ์ที่ผู้แต่งกำหนดไว้ เช่น ผู้แสดงเลือกที่จะต่อสู้กับอุปสรรคของความรักหรือเลือกที่จะจากไป ถ้าเลือกที่จะสู้ ทางเลือกของเขาก็จะแคบลงและสุดท้ายก็จะลงเอยที่จะประสบความสำเร็จหรือไม่ ผลลัพธ์จากการเลือกกลายเป็นเหตุการณ์สำคัญหรือความจำเป็น(NECESSARY)ที่จะต้องเกิดขึ้นจากการตัดสินใจของตัวละคร ในละครปกติผลลัพธ์ของเหตุการณ์มักจะมีอยู่อย่างเดียว โดยที่ผู้ชมไม่อาจเลือกได้ ไม่ว่าจะชอบหรือไม่ชอบก็ตาม

ละครแบบโต้ตอบนี้ ไม่จำเป็นต้องใช้การดำเนินเรื่องเป็นเส้นตรง (Linear) จากต้นไปหาปลาย ความเป็นไปได้ของเหตุการณ์ ไม่ได้ถูกลดลงเป็นสัดส่วน แต่อาจขยายไปสู่ความเป็นไปได้อื่นๆ อีกหลายๆทาง ตามแต่การเลือก (choices) ของผู้ชม

ความเป็นไปได้ - PROBABILITIES จะขยายตัวไปเรื่อยๆ ขณะที่ศักยภาพ - OTENTIAL ของสิ่งที่จะเกิดขึ้นก็เติบโตตาม "ความเป็นไปได้" ที่ขยายตัวออกมา ผลลัพธ์ - NECESSARY อาจไม่มีหรือมีมากจนนับไม่ถ้วน เพราะเครือข่ายการสร้างสรรค์ของผู้ชมขยายตัวออกไปอย่างไม่มีขอบเขต การเลือกปัจจัยต่างๆที่จะทำให้เป็นเรื่องราวจึงขึ้นอยู่กับผู้ชม – ผู้เล่น ขึ้นอยู่กับเครือข่าย network ของผู้ชม – ผู้เล่น ที่จะช่วยกันสร้างสรรค์ละครนี้ขึ้นมาเป็นเรื่องราวตามจินตนาการหรือความคิดของแต่ละบุคคล ผู้สร้างละคร Virtual Reality จึงมีหน้าที่เพียงกำหนดตัวแปรเบื้องต้นขึ้นมา กำหนดสถานการณ์รอบๆ ตัวแปรหลัก เพื่อเสริมตัวแปรเหล่านี้

The Misfit Sushi Gang มีตัวแปรคือ ตัวละครหลัก 5 ตัว ที่เป็นนักแสดงจริง ที่มีลักษณะการดำรงชีวิตแตกต่างกันไป มีสิ่งแวดล้อมและแรงบันดาลใจที่เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคน จากจุดเริ่มต้นที่ไม่ให้ข้อมูลอะไรมากนัก ผู้ชมทำหน้าที่นำตัวแปรและสถานการณ์ต่างๆเข้ามาผสมผสานกันเอง โดยอาศัยวิธีการเลือกที่จะ "เล่น" หรือ "ติดตาม" หรือสร้างสถานการณ์ใหม่ๆ ขึ้นมา ยิ่งมีผู้ชมเข้าร่วมมากเท่าไร ก็จะเกิดทางเลือกใหม่ๆ ขึ้นเรื่อยๆ ทางเลือกเหล่านี้ จะเป็นทางเลือกแบบสุ่มหรือ RANDOM ซึ่งไม่มีใครรู้ว่าผู้ชมแต่ละคนจะเลือกตัวละครตัวไหน หรือสถานการณ์แบบใด เรื่องที่เริ่มต้นจากจุดเดียวกัน ตัวละครเดียวกัน อาจแตกขยายเรื่องราวออกไปได้มากมาย และถ้าผู้สร้างเปิดโอกาสให้ผู้ชม – ผู้เล่น สร้างสถานการณ์ขึ้นเองได้อีก ก็จะยิ่งมีตัวแปรใหม่ๆ เข้ามาเพิ่มอีกมากมาย จนทำให้ละคร VIRTUAL REALITY ในรูปแบบโต้ตอบนี้ กลายเป็นละครประเภท Never Ending Story ไปได้

ตัวละครทั้ง 5 ตัวของ The Misfit Shushi Gang มีดังนี้

1. Z-tar Thief เป็นนักขโมยกระจอก ที่ดิ้นรนเพื่อความอยู่รอดไปแต่ละวัน ชีวิตที่ลุ่มๆดอนๆ อาจจะมีทางออกได้โดยอาศัยร่มใบของศาสนา
2. Janene Star เป็นนักแสดงที่อยากจะเป็นดารา แต่มีปัญหาเรื่องการท่องจำบทและการแสดง เธอจะมุ่งหาความสำเร็จได้ด้วยวิธีใด
3. Meenie Money เป็นแม่ค้าที่ประกอบอาชีพขายเสื้อผ้า ทั้งส่งและปลีกที่ประตูน้ำ ชีวิตประจำวันคล้ายกับคนอีกจำนวนมาก อยู่กับเงินทอง ความจำเจ ความเบื่อ
4. Fighting Firm เป็นชายหนุ่มที่มีปมด้อยทางร่างกายที่ไม่ล่ำสันแข็งแรงพอ จึงฝันอยากเป็นนักมวยที่สามารถสร้างอนาคตและเป็นชายในฝันของสาวๆได้
5. Probo Tisto เป็นนักดนตรีที่มีความเป็นศิลปิน และมีปัญหาชีวิต ปัญหาการทำงาน เช่นเดียวกับศิลปินทั่วๆไป แต่ปัญหาไม่ใช่อุปสรรคของความสุข

ตัวละครทั้ง 5 เปรียบเสมือนหน้าของซูชิ อาหารญี่ปุ่นที่กำลังเป็นที่นิยมในหมู่คนทุกรุ่นวัย ทุกกลุ่มอาชีพ เพราะความทันสมัยสะดวกว่องไว คล้ายการดำรงชีวิตในสังคมสมัยใหม่ ที่อยู่ภายใต้สังคมเดียวกัน แต่ก็มีความแตกต่างไม่เหมือนกัน หน้าของซูชิอาจเป็นปลาดิบ สาหร่าย กุ้ง ผัก ไข่ปลา หรือวัสดุปรุงรสต่างๆ ที่เหมาะสมกับรสนิยมของแต่ละคน

ชีวิตของตัวละครใน The Misfit Shushi Gang เป็นชีวิตที่เลือกกำหนดได้ และไม่จำเป็นต้องอยู่ในกรอบหรือกติกาเสมอไป " misfit " ในที่นี้ไม่ได้หมายถึงพฤติกรรมของตัวละครที่ไม่เป็นไปตามครรลองของสังคม แต่มีความหมายในทำนอง " ชีวิตอิสระ เลือกได้ ไม่มีกรอบ..." หรืออยู่ในกรอบใดกรอบหนึ่งที่น่าจะเหมาะสม (fit) ตัวละครใน The Misfit Shushi Gang จึงโผออกจากกรอบที่ละครส่วนใหญ่มักจะสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดรูปแบบหรือ pattern ผู้เขียนต้องการให้ผู้ชมแต่ละคนหารูปแบบของชีวิตด้วยตัวเอง ตัวละครตัวหนึ่งที่ออกแบบโดยผู้ชมคนหนึ่งน่าจะแตกต่างไปจากรูปแบบของตัวละครที่ออกแบบโดยผู้ชมอีกคนหนึ่ง รูปแบบที่แตกต่างกันก็ไม่สามารถมารวมกันได้ หรือเข้ากันได้ นี่คือ เจตนาของ The Misfit Shushi Gang

ภาพประกอบในละครเป็นภาพวาดฝาผนังจากวัดทางภาคอิสาน เป็นเรื่องราวของนิทานชาดกเรื่องพระมาลัย พระสงฆ์ในพุทธศาสนาที่ได้มีโอกาสไปสัมผัสกับนรกทุกขุม สวรรค์ทุกชั้นในขณะที่ยังมีชีวิตอยู่ การเดินทางของพระมาลัยก็เหมือนกับการเดินทางของตัวละคร พวกเขาแต่ละคนจะต้องเผชิญกับความดี ความชั่ว ความต้องการ กิเลส ตัณหา จะต้องต่อสู้กับอุปสรรค จิตใต้สำนึก บาป บุญ คุณธรรม ศีลธรรม

ที่จะติดตามตัวพวกเขาต่อไป

ในละครโต้ตอบ (Interactive Theatre) เราให้ผู้ชมเลือกที่จะให้ตัวละครต้องประสบเคราะห์กรรม หรือเลือกที่จะให้โอกาสใหม่แก่ตัวละคร ยิ่งเรื่องราวดำเนินไป ตัวละครก็จะเข้าไปพัวพันกันเอง โดยที่ผู้ชมเป็นผู้พาตัวละครผ่านเข้าไปทีละเหตุการณ์ ทีละด่าน คล้ายๆกับการเล่นเกมส์

The Misfit Sushi Gang ผลิตออกมาได้เพียงด่านต้นๆเท่านั้น การผลิตทำด้วยทุนทรัพย์ ส่วนตัว อุปกรณ์ และเวลาที่เป็นข้อจำกัดการทำงาน ทำให้ทีมงานต้องรอโอกาสหน้าต่อไป แต่ผลที่ออกมาสู่ WEB ก็พอจะเป็นแนวทางสำหรับผู้ที่สนใจต้องการจะร่วมการเดินทางนี้กับพวกเรา

ละครแบบโต้ตอบ (Interactive Theatre) จึงเป็นเวทีใหม่ของละคร เป็นทางเลือกที่มีศักยภาพและความเป็นไปได้สูง แม้จะมีคำถามว่า ละครโต้ตอบกันทางจอคอมพิวเตอร์เช่นนี้จะไม่กลายเป็น Denied - active Play หรือการปฏิเสธความสดของละครเวทีไปหรือ

ตลอดเวลาที่ผ่านมา ละครและการแสดงพยายามหาวิธีการหลายๆรูปแบบที่จะทำให้ผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วม แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องระวังไม่ให้กระทบกับเนื้อหาที่ตั้งเอาไว้ ละครในรูปแบบเดิมๆพยายามควบคุมเนื้อหาให้เป็นไปตามโครงเรื่อง และไม่อยากให้เนื้อหาต้องเปลี่ยนไปมากเพราะผู้ชม

ละครบางประเภทที่มีประเด็น เช่น ละครการเมือง ละครเพื่อสังคม ละครชุมชน ละครเพื่อการศึกษา ละครเด็ก ต้องการการมีส่วนร่วมของผู้ชมก็จริง แต่ก็ต้องการให้ผู้ชมหาข้อสรุปได้ด้วยตนเองเช่นกัน

ละคร Avant – Garde, Happenings, Live Performances ใช้รูปแบบของพิธีกรรม ใช้ความพยายามในการกระตุ้น ปลุกเร้าคนดูให้เข้ามามีส่วนร่วม แม้ว่าผู้สร้างหรือผู้แสดงจะไม่คาดหวังต่อการตอบรับของผู้ชม แต่ก็ต้องยอมรับว่า ผู้ชมสำหรับการแสดงกลุ่มนี้ยังมีน้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในบ้านเรา ซึ่งยิ่งทีก็จะยิ่งลดลง

ละครแบบโต้ตอบจะได้กลุ่มผู้ชมกลุ่มใหม่ กลุ่มที่ไม่อยากออกจากบ้าน ผู้ชมที่ไม่มีเวลาไม่ชอบพิธีรีตอง ผู้ชมที่มีความเป็นตัวของตัวเอง ไม่ชอบตามกระแส แต่ต้องการสร้างกระแส ผู้ชมที่ไม่ต้องการมีส่วนร่วมกับผู้ชมกลุ่มใหญ่ แต่ต้องการแบ่งปันกับเครือข่ายที่เชื่อมโยงกันด้วยใยแมงมุม

ละครแบบโต้ตอบมีคุณสมบัติที่โดดเด่นของสื่อดิจิตอล คือ สามารถเปิดโอกาสให้ผู้ชมจากพื้นที่ส่วนใดก็ได้ เข้ามาชมงานและมีส่วนร่วมกับงานการแสดง ทำให้ผู้ชมกลายเป็นผู้เล่น ผู้สร้างและผู้เปลี่ยนแปลง ผู้ชมสามารถเลือก จัดเรียงลำดับงานขึ้นใหม่ ดูซ้ำหรือหยุดชมเมื่อไรก็ได้ การต่อเรียงเรื่องราวในแบบการสุ่ม เหล่านี้ก็คือ วิถีชีวิตที่แท้จริงของสังคมในปัจจุบัน เพราะตัวละครคือนักแสดงจริง ไม่ใช่หุ่นที่ใช้โปรแกรมสร้างขึ้น บางฉากมีเรื่องราวน่าประทับใจ บางฉากก็ไม่มีอะไรมาก แต่ก็เป็นความจริงของชีวิต The Misfit Sushi Gang เป็นเพียงจุดเริ่มแรกของการทดลองสร้างสรรค์งาน และการสำรวจละครแบบโต้ตอบ (Interactive Theatre) มีศักยภาพและความเป็นไปได้ที่จะลดทอนบทบาทและอิทธิพลของเกมส์คอมพิวเตอร์ลงได้ แต่ที่สำคัญ ละครแบบโต้ตอบน่าจะเป็นละครที่ก้าวไปได้ดีในยุคของ Creative Economy ที่ประเทศไทยกำลังจะก้าวไป

Interactive Theatre: The Misfit Sushi Gang

Dr. Phornchai Sripraphai *

Theatre is dynamic; it changes with time, social and cultural conditions. Theatre reflects life, society and its environment in many shape and forms. The rapid change in technology and communication techniques effect change in human lifestyle. Theatre, too has to find a way to accommodate such change.

Computer and digital technology have entered into everyone life and influence alternative ways and means to work, live, communicate and even to create. Computer technology with all its applications enables us to do things which seem to be impossible only a decade ago, especially in the field of communication. It has practically torn down such insurmountable obstacles as time, place, connectivity, interactivity, access and reach. As far as theatre is concerned, computer technology introduces a new domain for performing arts to create and to advance to another level. Theatre does not need to be confined within a structured building with stage and limited number of audience. Through computer technology, theatre can offer its performance to any interested audience at any place and time and also with a greater degree of participation.

In traditional theatre, there is an unseen fourth wall that blocks the interaction between the actors and the audience. Audience usually plays a rather passive role in the entire process. They may demonstrate certain reactions or feedback to the performance. Some educational or socio-political theatre may encourage more responses. But overall, the role of the performers and the public are clearly defined.
Crossing over to the other side usually has proved to be more problematic than help.

Interactive theatre is different; it invites the audience to take active roles in the performance. The interplay with participating audience becomes key integral success factors in designing interactive theatre.

The Misfit Sushi Gang is an experiment in interactive theatre aiming to find ways and means to bring theatre to a "Cyber world." The new computer technology presents us with a lot of opportunities as well as with demanding challenges. It is a media that enables us to present a performance which collaborates actors, audience, technology, ideas, and individual preference into a new world of chance and choices: a virtual world.

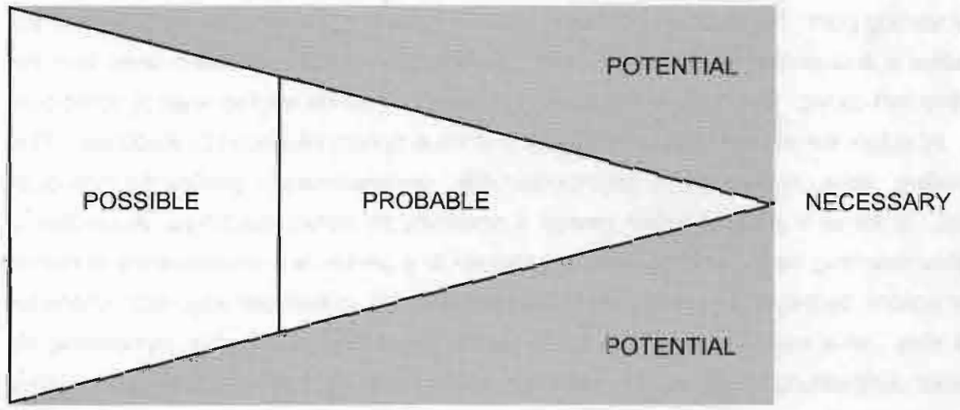
* อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

One of the main challenges in preparing an interactive play is writing out a script. In a regular play, script is usually written in a linear form, constrained by time, place and the extent of technique and theatre convention. In interactive play, the script needs not be neither linear nor directive. A play that starts at a common given situation can branch out into various courses. Computer programs allow participating audience to direct actions to be unfold differently. In other words, actions that happen in the play can be partially, or even exclusively, determined by audience.

The main contents of a traditional play normally consist of a series of incidents that are related to one another logically. At a start of a play, there are a large number of "dramatic potentials" that can occur during the course of the play. Brenda Laurel (1993) defines dramatic potential as the set of action that might occur in the play as seen from the perspective of any given point in time. Virtually anything can happen at the beginning of the play. But as actions unfold the set of potential possibility begins to narrow. Expectation and logic lead to fewer choices of incidents. According to Aristotle, as a play progresses overtime a set of possibilities reduce rapidly. And at the climax, or the final moment of the play, all probabilities are eliminated, leaving one "necessary final outcome.

This traditional script writing process referred to as "The Flying Wedge" can be presented in graphic form as follow:

Chart 1: "The Flying Wedge"



(Brenda Laurel, Computer as Theatre, 1993, p. 70)

In an interactive theatre, the course of the play follows a similar pattern; from the possibility to the probability and the necessary. The participants, however, enjoy a freedom of choices. One may choose different probabilities than the others and thus affects an alternative outcome. Therefore, a play that begins the same way can run a varying number of courses and ends up with differing consequences or necessary.

The Misfit Sushi Gang presents 5 characters typical of young, struggling members of ordinary class living in Bangkok, the capital of Thailand:

- Meennie Money is an upstart clothing merchant who wants to be successful with her business, but she suffers a serious amount of boredom and loneliness during her off-peak business cycle.
- Fighting Firm is a small-built boxing sport enthusiast who wishes to achieve his goal as being a boxing champion. He diligently practices his arts but it is still a long way to realize his greatness.
- Probo Tisto is a musician who hopes to do well for his band. Life in a metropolitan city is not easy and he has to face many problems as the demand for musicians is not high enough to support him and his team.
- Janene Star is a struggling actress who often forgets her dialogues and her parts in the script. She needs to find a new source of confidence to keep her going in the business.
- Z-tar Thief is a young scoundrel who tries any which way to live in the large city. As he lives his life in a rather dangerous and unusual ways, he happens to find his peace in the temple. Whether this is temporary or not is a matter of time and course.

The characters in this experimental interactive play have been casually set up to give the play a starting point. However, an overriding concept regarding the influence of societal beliefs and value is also embedded within the story. Graphic scenes that have been taken from the Buddhist text called, "The Story of Pra Malai" are used to illustrate another level of consciousness. All actors live according to certain belief and value system influenced by Buddhism. This compelling value system plays an important role, unconsciously,in guiding the individual actions. In life as in play, an action creates a possibility for certain outcomes. According to Buddhist teaching, karma or things that will happen to a person is a consequence of his/her earlier actions, be they in the present life or the previous ones. In their own way, each character in the story , on a mundane level, tries to live his/her life as best as possible, overcoming life obstacles using varying strategies and experiences. Subconsciously, they hope to be accumulating the good karma to ensure their eternal happiness.

The Misfit Sushi Gang, therefore, tries to use the technical possibility of Virtual Reality to explore life stories which can be rather complex considering potentiality of the media together with the availability of "choices" on the part of the participating audience. The "value" dimension

that has been added to the story obviously put the burden upon the audience to examine the choices more carefully before deciding on certain path of actions. Prevailing question will always be: Should one forego a short term earthly benefit for a higher goal of eternal success? Or it does not matter, only if one sticks to acceptable ways of life, "karma" will eventually reward you.

The interrelationship between computer technology and arts brings about a new concept in creating an interactive play. Scenes now can be randomly chosen by each of the participants. Therefore, subsequent scenes acquire a randomized nature rather than pre-determined ones. Paradoxically, the method will result in a play that genuinely reflects reality. In a real life situation, things that happen to an individual usually are a series of random incidents. Life does not follow written script the way traditional plays try to portray. One or a series of action do not necessarily follow by dire consequences.

We do not know yet what this will lead to. This is just a first step toward a very long and purposeful journey. There are numerous opportunities to explore. Given the open-ended nature of technology and concept, the path may be eternal.

Note: Pra Malai is a story of a powerful monk who had a chance to visit various abodes in the Buddhist Universe. He learnt about happiness and fulfillment in heavens as well as tremendous sufferings in hells. He tried to convey the messages to mankind that the consequences of one's deeds during the present life will lead to either bliss or affliction sooner or later. One, therefore, should try to accumulate favorable karma for future assurance.

"โหมโรงกลางวัน สำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง"

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี *

บทความในฉบับนี้ เป็นการดำเนินเรื่องราวสืบต่อจากบทความเรื่อง "โหมโรงกลางวัน... หายไปไหน" โดยมุ่งหมายให้มีสาระครอบคลุมในประเด็นต่างๆ และครบถ้วนยิ่งขึ้น เพื่อเป็นประโยชน์สืบไปในภายหน้า ดังที่ได้อธิบายไว้ "โหมโรง (Overture)" เป็นการประโคมดนตรีก่อนมหรสพ ลงโรง หรือเป็นเพลงเริ่มต้นของการบรรเลงดนตรี เพื่อบอกให้ทราบว่าพิธีหรืองานนั้นได้เริ่มขึ้นแล้ว ซึ่งแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ เพลงโหมโรงพิธีกรรมหรือโหมโรงชุด และเพลงโหมโรงเสภาหรือโหมโรงวา สำหรับโหมโรงกลางวัน จัดเป็นเพลงโหมโรงพิธีกรรมหรือโหมโรงชุด ซึ่งหมายถึง เพลงโหมโรงที่โบราณ าจารย์ได้นำเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่มีความหมายในทางศักดิ์สิทธิ์มาเรียบเรียงและบรรเลงต่อเนื่องกัน โดยมีจุดประสงค์สำคัญ ๓ ประการ คือ

ประการที่ ๑

เพื่อเป็นการป่าวประกาศหรือประชาสัมพันธ์ให้ชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงได้ทราบว่ามี พิธีหรืองานใดเกิดขึ้น ที่ไหนและเมื่อใด เช่น เมื่อปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น แสดงว่ามีการ นิมนต์พระสงฆ์มาสวดพระพุทธมนต์เย็น แต่ถ้าปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงกลางวัน ก็จะทราบได้ ว่าการแสดงละคอนหรือมหรสพที่แสดงในตอนเช้านั้น กำลังจะทำการแสดงในตอนบ่ายต่อไป ดังนี้เป็นต้น ด้วยเหตุว่าในสมัยโบราณไม่มีอุปกรณ์ขยายเสียง วิทยุ และโทรทัศน์ ในการส่งข่าว สารต่างๆให้ชาวบ้านละแวกใกล้เคียง และที่อยู่ห่างไกลได้ทราบ ดนตรีไทยจึงเปรียบดั่งเครื่องมือ สื่อสารดังกล่าว และเป็นนาฬิกาบอกขั้นตอนในกิจกรรมต่างๆ อีกด้วย ซึ่ง รศ.พิชิต ชัยเสรี เรียกว่า "กาลเทศวิภาค (Demarcation)" ของพิธีกรรมต่างๆ ดังกล่าวมาข้างต้น ตัวอย่างเช่น

<u>พระราชพิธีพืชมงคลจรดพระนังคัลแรกนาขวัญ</u>

อธิษฐานผ้านุ่ง	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	สาธุการ
ไถรี ๓ รอบ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	เชิดฉาน
ไถดะ ๓ รอบ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	โคมเวียน
ไถกลบหว่าน	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	ปลูกต้นไม้
เสด็จกลับ	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	กราวรำ

<u>พิธีทำขวัญนาค</u>

เวียนเทียน	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	เรื่องทำขวัญ
ดับเทียน	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	รัวสามลา
ป้อนมะพร้าวอ่อน	ปี่พาทย์บรรเลงเพลง	กราวใน - เชิด
แก้ผ้าคลุมบายศรีส่งให้นาคอุ้ม		

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาโทดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ประการที่ ๒

เพลงโหมโรงพิธีกรรมหรือโหมโรงชุดที่ใช้บรรเลงในงานมงคลหรือใช้บรรเลงก่อนการแสดง ต่างๆ นั้น เพื่อเป็นการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บรมครู และเทพยดาทั้งปวงให้ลงมาประชุมสโมสร ประสิทธิ์ประสาทพร เกิดสิริมงคลในพิธีนั้นๆ ปรากฏดังตัวอย่างเพลงชุดโหมโรงเย็น ซึ่งในแต่ละ เพลง มีความหมายดังต่อไปนี้

๑. เพลงสาธุการ	หมายถึง	การบูชาและอันเชิญพระพุทธเจ้าเข้าสู่พิธี
๒. เพลงตระ	หมายถึง	การอันเชิญเทพยดาให้มาชุมนุมสโมสรสันนิบาต
๓. เพลงรัวสามลา	หมายถึง	การกราบ ๓ ครั้ง เพื่อความเป็นสิริมงคล
๔. เพลงต้นซุบ	หมายถึง	การตระเตรียมต้อนรับเทพยดาทั้งหลาย
๕. เพลงเข้าม่าน	หมายถึง	เทพเจ้าเสด็จเข้าในพระวิสูตร เพื่อแต่งองค์เตรียมเสด็จ
๖. เพลงปฐม	หมายถึง	เทวดาผู้มีหน้าที่จัดขบวนเสด็จ ได้ออกมาจัดเตรียมพล
๗. เพลงลา	หมายถึง	การจัดขบวนเสด็จสำเร็จเรียบร้อยแล้ว
๘. เพลงเสมอ	หมายถึง	เทพเจ้าได้เสด็จออกยังหน้าวิมาน
๙. เพลงเชิด	หมายถึง	เทพเจ้า และขบวนเทพบริวารเคลื่อนจากสวรรค์สู่มลฑลพิธี
๑๐. เพลงกลม	หมายถึง	มหาเทพผู้สูงศักดิ์ เช่น พระอิศวร กำลังเสด็จมาในพิธี
๑๑. เพลงชำนาญ	หมายถึง	เทพเจ้าทั้งหลายได้ประทานพรมงคลให้แก่พิธีที่ประกอบขึ้นนี้
๑๒. เพลงกราวใน	หมายถึง	การเสด็จมาของท้าวกุเวรเวสสวัณ ผู้เป็นใหญ่แห่งอสูร
๑๓. เพลงต้นซุบ	หมายถึง	การต้อนรับของเจ้าภาพด้วยอาการนอบน้อม
๑๔. เพลงลา	หมายถึง	จบการอันเชิญเทพเจ้า และเทพยดาทั้งหลาย

สำหรับเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายว่า ในแต่ละเพลงของเพลง ชุดโหมโรงกลางวันสำนวนหลวงบำรุงจิตรเจริญ [ธูป สาตนวิลัย] มีความหมายดังต่อไปนี้ (กชภรณ์ ตราโมท, บรรณาธิการ, ๒๕๔๓: ๑๕ - ๑๗)

๑. เพลงกราวใน เหมือนโหมโรงทั่วไปดังกล่าวแล้ว

๒. เพลงเชิด

๓.เพลงซุบ เพลงนี้สำหรับประกอบกิริยาเดินของนางกำนัลหรือสาวใช้ ในที่นี้อาจอนุโลมเป็น การปฏิบัติต้อนรับก็ได้

๔. เพลงลา หมายถึง เสร็จการต้อนรับ

๕. เพลงรัว เป็นเพลงแสดงความสำเร็จ เช่น เป่ามนต์ อวยพร

๖.เพลงเสมอข้ามสมุทร เพลงนี้ใช้บรรเลงเฉพาะเมื่อเนื้อเรื่องในการแสดงข้ามทะเล เช่น ในเรื่อง รามเกียรติตอนพระรามเสด็จตามถนนที่จองข้ามไปยังฝั่งเมืองลงกา

๗.เพลงรัวสามลา เป็นเพลงแสดงอภินิหาร อาจถึงฟ้าดินสะเทือนเลื่อนลั่นก็ได้ แต่ก็อาจอนุโลม เป็นกราบ ๓ ครั้งก็ได้

๘. เพลงกระบองกัน บางตำราเรียกกระบอกต้น เพลงนี้ประกอบกิริยาพร่ำอาคมคาถา เพื่อแปลงตัว หรือนิมิตให้เกิดสิ่งใดๆ ขึ้นก็ได้ หรือเพื่อประสิทธิ์ประสาทพรก็ได้ เพลงกระบองกัน ซึ่งบรรเลงในโหมโรง

กลางวันนี้จะต้องบรรเลงหลายท่อนจนจบกระบวน นัยว่ามีรวมกันอยู่หลายเพลงคือ ก.กระบองกัน ข.โปรยข้าวตอก ค.ดูเหมือนจะชื่อเสือขบหรืออะไรอย่างนี้ ข้าพเจ้าเลือนลางไม่แน่ใจ ง.เทวาประสิทธิ์ (ชื่อเหมือนเพลงที่ใช้ร้องส่ง) แต่บางท่านก็เรียกว่า "ประสิทธิ์" จ.ย้อนเสี้ยนหนาม เมื่อบรรเลงรวมทั้งหมดนี้ ก็เรียกรวมว่า กระบองกัน

๙. เพลงรัว หมายถึง การนิมิตนั้นๆ ได้สำเร็จ

๑๐.เพลงรุกร้น เพลงนี้อาจประกอบกิริยาเดินไปเป็นหมู่หมวด หรือไปโดยรีบร้อนก็ได้

๑๑.เพลงแผละ เพลงนี้สำหรับประกอบกิริยาไปมาของผู้มีปีก เช่น พญาครุฑ นกต่างๆ ตลอดจนยุงไม่ใช้ในกรณีอื่นเลย ในที่นี้อาจหมายถึงพญาครุฑก็ได้

๑๒. เพลงรัว การเดินทางถึงที่หมาย (สำเร็จ)

๑๓.เพลงปลูกต้นไม้ เพลงนี้สำหรับประกอบการกระทำตรงตามชื่อเพลงคือ ปลูกต้นไม้จะเป็นต้นอะไรก็ได้ การบรรเลงประกอบการแสดงโขน ก็ใช้ตอนพิราพปลูกต้นพวาทอง หรือตอนพระนารายณ์แปลงเป็นยักษ์แก่ปลูกต้นไม้เอายอดลงดักทางที่ทศกัณฐ์จะผ่าน

๑๔.เพลงรัว เพลงรัวท้ายเพลงปลูกต้นไม้นี้ มีทำนองไม่เหมือนรัวธรรมดา แต่ความหมายก็เหมือนกัน คือ ความสำเร็จ

๑๕.เพลงชายเรือ หรือใช้เรือ เพลงนี้ในสมัยโบราณอาจใช้บรรเลงประกอบการไปมาทางเรือบ้างก็ได้ แต่สมัยปัจจุบันไม่ได้ใช้ มักจะใช้ประกอบการนำผู้หนึ่งผู้ใดเข้าเฝ้าเจ้านาย

๑๖.เพลงรัว เพลงรัวต่อท้ายเพลงชายเรือนี้ มีทำนองเหมือนกับเพลงรัวต่อเพลงปลูกต้นไม้ และความหมายก็คือสำเร็จ

๑๗.เพลงเหาะ เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบการไปมาของเทวดาทั่วไป จะหมายถึงเทพยดาเสด็จมาก็ได้ และตอนท้ายก็บรรเลงเพลงรัว ซึ่งหมายความว่ามาถึงเรียบร้อยแล้ว

๑๘.เพลงโล้ เพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวไปมาทางน้ำ จะเป็นการโดยสารเรือหรือว่ายน้ำก็ได้ ไม่ว่าจะเป็นมนุษย์หรือสัตว์ เช่น กุ้ง ปู ปลา เต่า ถ้าเป็นการเคลื่อนไหวไปมาทางน้ำ ก็บรรเลงเพลงโล้ประกอบได้ทั้งนั้น แม้แต่วัตถุหรือภาชนะใดๆ ลอยไปในน้ำ ก็ใช้เพลงโล้บรรเลงได้ หากจะอนุโลม ให้เป็นอัญเชิญเทวดา ก็คงเป็นการมาของพระสมุทรหรือพระแม่คงคาได้กระมัง ในตอนท้ายของเพลงโล้ ก็บรรเลงเพลงรัว แสดงว่ามาถึงแล้วเช่นเดียวกัน

๑๙. เพลงเชิดฉาน เพลงเชิดฉานนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับบรรเลงเวลาแสดงการ ตามจับสัตว์ เช่น พระรามตามจับกวางทองในเรื่องรามเกียรติ์ หรือท้าวทุษยันต์ตามจับ กวางดำในเรื่องศกุนตลา ความหมายไม่เข้ากับการอันเชิญหรือเคารพตามแบบเพลงโหมโรงเลย

๒๐. เพลงลา หมายความว่าเสร็จสิ้นกิจกรรมนี้แล้ว

๒๑.เพลงวา เพลงนี้เป็นเพลงสุดท้ายของเพลงชุดโหมโรงการแสดงมหรสพ ตัวละครอาจเริ่มออกมา ในเพลงนี้ก็ได้ หรือเมื่อจบเพลงนี้แล้วก็ได้ แล้วแต่เนื้อเรื่องที่จะแสดง การที่มีเพลงวามาต่อท้ายนี้ก็คงเลียนมาจากชุดโหมโรงมหรสพเท่านั้น

ประการสุดท้าย

เป็นการแสดงความเคารพต่อครูดนตรีไทยด้วยการระลึกถึงพระคุณ และขอพรจากท่านเพื่อความเป็นสิริมงคลของผู้บรรเลง ทำให้เกิดกำลังใจที่จะบรรเลงหรือร้องเล่นต่อไป ดังนั้น การโหมโรง จึงมีความสำคัญยิ่งในการบรรเลงและการแสดงมหรสพต่างๆ ของไทย

เพลงในชุดโหมโรงกลางวันนี้ เรียกได้ว่ามีมากมายหลายสำนวนดังที่ได้อธิบายไว้ในบทความครั้งก่อน คือ ตามแต่ละสำนักจะได้เรียบเรียงไว้ มิได้เป็นมาตรฐานเดียวกันเช่นโหมโรงเช้าหรือโหมโรงเย็น ในโอกาสนี้จะได้นำเสนอลักษณะสำนวนการบรรเลงเพลงชุดโหมโรงกลางวันของสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ และบรมครูดนตรีไทย ทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อแสดงให้เห็นลักษณะการเรียบเรียงเพลง และความแตกต่างของแต่ละสำนัก ดังต่อไปนี้

๑. โหมโรงกลางวันโขน สำนวนตำราของเก่าในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร*
มี ๑๔ เพลง ได้แก่

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร - รัว
๓. เชิด
๔. ชุบ - แล้วลงลา
๕. กระบองกัน - รัว
๖. ตะคุกรุกล้น - รัว
๗. ใช้เรือ - รัว
๘. ปลูกต้นไม้ - รัว
๙. คุกพาทย์ - รัว
๑๐. พันพิราพ
๑๑. ตระสันนิบาต
๑๒. เสียน ๒ เที่ยว
๑๓. เชิด - ปฐม - รัว
๑๔. บาทสกุณีปลายลงกราวรำ

๒. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนราชบัณฑิตยสถาน ประกอบด้วย

๒.๑ โหมโรงกลางวันโขน มี ๑๐ เพลง คือ

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. เชิด
๔. ชุบ - แล้วลงลา
๕. กระบองกัน - รัว
๖. ตะคุกรุกล้น - รัว
๗. ใช้เรือ - รัว
๘. ปลูกต้นไม้ - รัว
๙. ตระสันนิบาต
๑๐. เชิด - ปฐม - รัว

๒.๒ โหมโรงกลางวันละคอน มี ๑๐ เพลงเช่นกัน คือ

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ลา
๖. กระบองกัน - รัว
๗. ปลูกต้นไม้ - รัว
๘. ใช้เรือ - รัว
๙. เหาะ - รัว
๑๐. โล้ - รัว

* ปัจจุบันคือ หอสมุดแห่งชาติ

๓. โหมโรงกลางวัน สำนวนหลวงบำรุงจิตรเจริญ (ธูป สาตนวิลัย) มี ๒๑ เพลง ได้แก่

๑. กราวใน
๒. เชิด
๓. ชุบ
๔. ลา
๕. รัว
๖. เสมอข้ามสมุทร
๗. รัวสามลา
๘. กระบองกัน *
๙. รัว
๑๐. รุกร้น
๑๑. แผละ
๑๒. รัว
๑๓. ปลูกต้นไม้
๑๔. รัว
๑๕. ชายเรือ
๑๖. รัว
๑๗. เหาะ
๑๘. โล้
๑๙. เชิดฉาน
๒๐. ลา
๒๑. วา

๔. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนขุนสำเนียงชั้นเชิง (มล โกมลรัตน์) มี ๑๑ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน – เสมอข้ามสมุทร - รัวสามลา
๒. เชิดสองชั้น - ชั้นเดียว
๓. ชุบ –ลา - รัว
๔. ตระบองกัน - รัว
๕. ปลูกต้นไม้ - รัว
๖. ใช้เรือ - รัว
๗. รุกร้น – แผละ - รัว
๘. เหาะ - รัว
๙. โล้ –รัว
๑๐. เชิดฉาน - รัว
๑๑. วา

๕. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูอาจ สุนทร (ศิษย์ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล) แบ่งเป็น

๕.๑ โหมโรงกลางวันโขน มี ๑๒ เพลง ได้แก่

๑. กราวใน สามเที่ยว
๒. เสมอข้ามสมุทร - รัว
๓. เชิด
๔. ชุบ - แล้วลงลา
๕. กระบองกัน - รัว
๖. ตะคุกรุกล้น - รัว
๗. คุกพาทย์
๘. พันพิราพ - รอน
๙. ตระสันนิบาต
๑๐. เสียน ๒ เที่ยว
๑๑. ปฐม - ลา - รัว
๑๒. บาทสกุณีปลายลงกราวรำ

* ในสำนวนนี้ เพลงกระบอกกัน ประกอบด้วย ๑. กระบองกัน ๒. โปรยข้าวตอก ๓. ตระเสือขบ ๔. ประสิทธิ์ ๕. ย้อนเสี้ยนหนาม

๕.๒ โหมโรงกลางวันละคอน มี ๑๓ เพลง ได้แก่

๑. กราวใน สามเที่ยว
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ชุบ
๖. ลา
๗. กระบองกัน* - รัว
๘. ตะคุกรุกล้น - รัว
๙. ปลูกต้นไม้ - รัว
๑๐. ชายเรือ - รัว
๑๑. เหาะ - รัว
๑๒. เชิดฉาน - รัว
๑๓. วา

๖. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูโชติ ดุริยประณีต มี ๑๖ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ชุบ
๖. ลา
๗. รัว
๘. ตระบองกัน
๙. รุกร้น
๑๐. แผละ-รัว
๑๑. ปลูกต้นไม้
๑๒. ชายเรือ
๑๓. เหาะ
๑๔. โล้
๑๕. เชิดฉาน
๑๖. ลา

๗. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูเชื้อ ดนตรีรส มี ๑๘ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ชุบ
๖. ลา
๗. ตระบองกัน
๘. รัว
๙. ปลูกต้นไม้
๑๐. รัว
๑๑. ชายเรือ
๑๒. รัว
๑๓. รุกร้น**
๑๔. แผละ
๑๕. รัว
๑๖. เชิดฉาน
๑๗. ลา
๑๘. วา

* บางสำนวนสะกดคำว่า "ตระบองกัน"
** บางสำนวนสะกดต่างกัน คือ รุกล้น, ตะคุกรุกล้นหรือตะคุกรุกร้น แต่เป็นเพลงเดียวกันทั้งสิ้น

๘. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูสอน วงฆ้อง (แบบที่ ๑) มี ๑๒ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน สามท่อน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. เชิด - ชุบ - ลา
๔. กระบองกัน
๕. เชิดฉาน
๖. ปลูกต้นไม้
๗. ชายเรือ
๘. รุกร้น
๙. แผละ
๑๐. เหาะ
๑๑. โล้
๑๒. วา

๙. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูสอน วงฆ้อง (แบบที่ ๒) มี ๑๔ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. เชิด
๔. ชุบ
๕. ลา
๖. ตระบองกัน
๗. ปลูกต้นไม้
๘. ชายเรือ
๙. โล้
๑๐. โคมเวียน
๑๑. รุกร้น
๑๒. แผละ
๑๓. เชิดฉาน
๑๔. วา

๑๐. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูสอน วงฆ้อง (แบบที่ ๓) มี ๑๒ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน สามท่อน
๒. เสมอข้ามสมุทร - รัว
๓. เชิด
๔. ชุบ - ลา
๕. ตระบองกัน - โปรยข้าวตอก - รัว
๖. ปลูกต้นไม้ - รัว
๗. ชายเรือ - รัว
๘. โล้ - รัว
๙. เหาะ - โคมเวียน - รัว
๑๐. รุกร้น - แผละ - รัว
๑๑. เชิดฉาน - ลา
๑๒. วา

๑๑. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูมนตรี ตราโมท มี ๑๔ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เชิด
๓. ชุบ
๔. ลา
๕. กระบองกัน
๖. เสมอข้ามสมุทร
๗. เชิดฉาน
๘. ปลูกต้นไม้
๙. ชายเรือ
๑๐. รุกร้น
๑๑. แผละ
๑๒. เหาะ
๑๓. โล้
๑๔. วา

๑๒. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูถวิล อรรถกฤษณ์ มี ๑๒ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร – รัว
๓. เชิดสองชั้น – ชั้นเดียว
๔. ชุบ – ลา
๕. ตระบองกัน – รัว
๖. รุกร้น – รัว
๗. ปลูกต้นไม้ - รัว
๘. ชายเรือ - รัว
๙. โคมเวียน - รัว
๑๐. แผละ
๑๑. โล้
๑๒. เชิดฉาน – ลา

๑๓. เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง มี ๑๐ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวในสามท่า - เสมอข้ามสมุทร - รัวสามลา
๒. เชิดสองชั้น - ชั้นเดียว - ชุบ - ลา - รัว
๓. กระบองกัน - โปรยข้าวตอก - ประสิทธิ - ย้อนเสี้ยนย้อนหนาม - รัว
๔. ปลูกต้นไม้ - ดอกไม้เงิน - ดอกไม้ทอง – รัวปลูกต้นไม้
๕. ใช้เรือ - รัวปลูกต้นไม้
๖. รุกล้น - แผละ - รัวท้าย
๗. เหาะ – รัว
๘. โล้ - รัว
๙. เชิดฉาน - ลา
๑๐. วาเหนือวาใต้

๑๔. เพลงโหมโรงกลางวัน (ไม่ทราบสำนวน) มี ๑๒ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน
๒. เสมอข้ามสมุทร - รัว - เชิด
๓. รัวสามลา
๔. เชิด
๕. ชุบ
๖. ลา
๗. ตระบองกัน
๘. ตะคุกรุกร้น - รัว
๙. ปลูกต้นไม้ - รัว
๑๐. ใช้เรือ - รัว
๑๑. เหาะ - รัว
๑๒. โล้ – รัว

๑๕. เพลงโหมโรงกลางวัน (ไม่ทราบสำนวน) มี ๑๒ เพลง ประกอบด้วย

๑. กราวใน สามท่อน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัว
๔. เชิด
๕. ชุบ - ลา
๖. ตระบองกัน - รัว
๗. ปลูกต้นไม้ - รัว
๘. ชายเรือ - รัว
๙. โล้ - ประพาสเภตรา - รัว
๑๐. เหาะ - โคมเวียน - รัว
๑๑. รุกร้น - แผละ - รัว
๑๒. เชิดฉาน

จากสำนวนเพลงชุดโหมโรงกลางวันที่ได้นำเสนอข้างต้น ผู้เขียนได้ตั้งข้อสังเกตในประเด็นต่างๆ เกี่ยวกับโหมโรงกลางวัน ดังนี้

ประเด็นที่ ๑ โหมโรงกลางวัน เรียกได้ว่า เป็นเพลงโหมโรงที่มีลักษณะคล้ายเพลงเรื่องประเภทหนึ่ง เพราะเกิดจากการนำเพลงหน้าพาทย์มาเรียงร้อยบรรเลงติดต่อกันไปคล้ายๆ กับเพลงเรื่อง โดยมีวัตถุประสงค์ไปในทางมหรสพมากกว่าเพื่อที่จะใช้ในงานมงคลต่างๆ เหมือนกับโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น ซึ่งมีมาตรฐานมากกว่า เพราะมีจำนวนเพลงและการเรียงเพลงเหมือนกันหมดทุกสำนัก สังเกตได้จากในตำราหลายสำนักมีทั้งโหมโรงกลางวันโขนและละคอน โดยเฉพาะเจาะจง ทั้งเพลงต่างๆ ที่เรียบเรียงไว้นั้นมิได้ขึ้นต้นด้วยเพลงอันแสดงถึงความเคารพนบนอบ หรืออัญเชิญเทพเจ้าแต่ประการใด โดยมากมักเป็นเพลงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคอนทั้งสิ้น จึงเป็นสาเหตุหนึ่งให้แต่ละสำนักมีการเรียงลำดับเพลงไม่เหมือนกัน เรียกว่ามีหลายโรง (ละคอน) แต่ละโรงก็บรรเลงไม่เหมือนกัน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของโรงนั้นๆ และยังประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง สันนิษฐานว่า เพื่อเป็นการทบทวนและเตรียมตัวให้พร้อมในหมู่นักดนตรีอย่างหนึ่ง และเป็นการบรรเลงในลักษณะนำเรื่องเสนอให้แก่ผู้ชมผู้ฟังอีกอย่างหนึ่ง ด้วยเพลงในชุดโหมโรงและเพลงที่จะบรรเลงประกอบการแสดงนั้นๆ จะมีความสัมพันธ์คล้ายการแสดงอุปรากร (Opera) ของชาวตะวันตกคือ ก่อนจะเริ่มการแสดง วงดุริยางค์ (Orchestra) ก็จะบรรเลงเพลงที่เรียกว่า โหมโรง (Overture) เพลงประเภทนี้มักจะเป็นการนำเอาทำนองเพลงต่างๆ ที่จะขับร้องในอุปรากร มาปะติดปะต่อกันเป็นเพลงต่อเนื่องกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการเตรียมอารมณ์ของผู้ชมอุปรากรหรือละคอนให้เข้ากับเนื้อเรื่องที่จะดำเนินต่อไปนั่นเอง

นอกจากนี้ การเรียบเรียงเพลงโหมโรงกลางวันนั้น เป็นกุศโลบายอันแยบยลของโบราณาจารย์ที่จะรักษาและสืบทอดเพลงเหล่านี้ไว้ต่อไป เพราะเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ส่วนใหญ่ใช้เพื่อประกอบการแสดงเท่านั้น มิได้มีโอกาสใช้บรรเลงในพิธีกรรมหรืองานมงคลปกติโดยทั่วไป ทำให้หากไม่มีการแสดงนักดนตรีก็จะไม่มีโอกาสได้บรรเลงเพลงเหล่านี้เลย เมื่อไม่มีโอกาสบรรเลงก็ไม่ได้ฝึกซ้อม นานเข้าก็อาจหลงลืมได้ แต่เมื่อมีการนำมาบรรจุในโหมโรงกลางวัน และต้องบรรเลงก่อนการแสดงจะเริ่มขึ้นทุกครั้ง จึงเป็นโอกาสให้ฝึกซ้อมทบทวน และถ่ายทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน กล่าวได้ว่า เพลงชุดโหมโรงกลางวันนับเป็นมรดกอันล้ำค่า แสดงถึงภูมิปัญญาของโบราณาจารย์ที่ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ทำนองเพลงไว้อย่างไพเราะงดงาม เพื่อแสดงว่าวิชาดนตรีชั้นสูงของชนชาติไทยในระดับศึกษิต (Classic) ยังคงสืบทอดต่อมาถึงทุกวันนี้

ประเด็นที่ ๒ เพลงในชุดโหมโรงกลางวันนี้ เป็นเพลงกลอง (หมายถึง เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กลองทัดบรรเลงประกอบ) ทั้งสิ้น และส่วนใหญ่เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง บางสำนักก็มีการนำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงมาเรียบเรียงไว้ด้วย ซึ่งในแต่ละสำนักจะมีเพลงหน้าพาทย์เหมือนๆ กันเป็นหลักอยู่หลายเพลง แต่การเรียงลำดับอาจแตกต่างกันบ้าง บางสำนวนเพลงนี้เรียงไว้ลำดับต้นๆ แต่บางสำนวนเพลงนี้กลับอยู่ในลำดับท้าย แต่โดยมากมักขึ้นต้นด้วยเพลงกราวในหรือกราวใน สามท่อน จากนั้นจึงเป็นเพลงเสมอข้ามสมุทร ต่อจากนั้นก็เป็นเพลงต่างๆ ตามแต่ละสำนัก ซึ่งสามารถสรุปเพลงหน้าพาทย์หลักที่ใช้เหมือนกันทุกสำนวนได้ทั้งสิ้นจำนวน ๑๔ เพลง ดังต่อไปนี้

๑. กราวใน หรือกราวในสามท่อน	๘. รุกล้น (ตะคุกรุกร้น)
๒. เสมอข้ามสมุทร	๙. ปลูกต้นไม้
๓. เพลงเชิด	๑๐. ชายเรือ (ใช้เรือ)
๔. รัวสามลา	๑๑. เหาะ หรือโคมเวียน
๕. ชุบ - ลา	๑๒. โล้
๖. รัว	๑๓. เชิดฉาน
๗. กระบองกัน (ตระบองกัน)	๑๔. วา

จากข้อมูลข้างต้น แสดงให้เห็นได้ว่าเพลงทั้งหมดนี้ เป็นเพลงสำคัญหรือเพลงหลักในเพลงชุดโหมโรงกลางวัน ซึ่งขาดเสียมิได้ โดยเฉพาะเพลงกระบองกันหรือตระบองกัน มีการบรรจุอยู่ในทุกสำนวน เพราะเพลงกระบองกันนี้ ถือว่าเป็นเพลงสำคัญในชุดโหมโรงกลางวัน ส่วนเพลงวานั้นบางสำนักมิได้รวมไว้ด้วย แต่จากการสัมภาษณ์และศึกษาค้นคว้า ทำให้ทราบว่า เมื่อนักดนตรีบรรเลงเพลงโหมโรงกลางวันจบแล้วก็จะต้องบรรเลงต่อด้วยเพลงวา เพื่อให้นักแสดงได้ทราบว่าให้เตรียมตัวที่จะทำการแสดงต่อได้แล้ว จึงไม่ได้รวมไว้ในชุดโหมโรงกลางวันด้วยส่วนเพลงอื่นๆบางสำนักเพิ่มเพลงนี้บางสำนักก็เพิ่มเพลงนั้นแล้วแต่สำนวนของครูท่านใดจะเรียงเพลงไว้อย่างไร แต่ยังคงรูปแบบของเพลงหลักทั้ง ๑๔ เพลงนี้ไว้เสมอ

อย่างไรก็ตาม ในปี พ.ศ.๒๕๔๑ กรมศิลปากร ได้จัดประชุมเสวนาเรื่องโหมโรงกลางวันขึ้น เพื่อดำเนินการสังคายนาเพลงชุดโหมโรงกลางวัน โดยมีหนังสือเชิญครูอาวุโสจากสำนักต่างๆ หลายท่าน เข้าร่วมการประชุมดังกล่าว อาทิเช่น ครูเชื้อ ดนตรีรส ครูจิรัส อาจณรงค์ กำนันสำราญ เกิดผล ร.ต.ต.กาหลง พึ่งทองคำ ครูถวิล อรรถกฤษณ์ ครูสุบิน จันทร์แก้ว เป็นต้น ผลการประชุมเสวนาได้ข้อสรุปว่า ส่วนใหญ่ไม่เคยได้ยินได้ฟังการบรรเลงเพลงโหมโรงกลางวันเลย นอกจากศิษย์สายครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ.๒๕๓๑ ที่มีหลักฐานสามารถสืบค้นได้คือ มีการบรรเลงเพลงโหมโรงกลางวันในปี พ.ศ.๒๕๒๔ ณ โรงละคอนแห่งชาติทั้งยังปรากฏว่าจำนวนเพลง และลักษณะการเรียบเรียงเพลงแตกต่างจากสำนักอื่นๆ อย่างชัดเจน ทำให้ผู้เขียนบังเกิดความสนใจในสำนวนการเรียบเรียงเพลงชุดโหมโรงกลางวันของท่าน

ครูบุญยงค์ เกตุคง

จึงได้นำมาเป็นประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์เพลงโหมโรงกลางวัน สำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง โดยเริ่มด้วยการสัมภาษณ์ครูสุเชาว์ หริมพานิช ศิษย์เอกผู้หนึ่งของท่าน ซึ่งได้กรุณาอธิบายประวัติความเป็นมาของเพลงชุดโหมโรงกลางวันสำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง ดังนี้

ในครั้งแรกเพลงชุดโหมโรงกลางวัน สำนวนครูบุญยงค์ เกตุคงนั้น ได้ใช้บรรเลงอย่างเป็นทางการเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.๒๕๒๔ ในงานครบรอบ ๑๐๐ ปีเกิดท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ณ โรงละคอนแห่งชาติ ด้วยครูบุญยงค์ เป็นศิษย์ผู้หนึ่งของท่าน สำหรับรายนามนักดนตรีไทยที่บรรเลงเพลงโหมโรงกลางวันครั้งนั้น (เท่าที่ครูสุเชาว์จำได้) คือ

ครูจำเนียร	ศรีไทยพันธุ์	ปี่ใน
ครูบุญยงค์	เกตุคง	ระนาดเอก
ครูช่อ	อากาศโปร่ง	ฆ้องวงใหญ่
ครูพินิจ	ฉายสุวรรณ	ฆ้องวงเล็ก
ครูบุญยัง	เกตุคง	ระนาดทุ้ม
ครูสุจินต์	เฟื่องฟุ้ง	ตะโพน
ครูสมพงษ์	โรหิตาจล	กลองทัด

ภายหลังครูบุญยงค์ได้ปรับปรุงการเรียบเรียงเพลงในชุดโหมโรงกลางวันเรื่อยมา ซึ่งยังคงยึดรูปแบบของเดิมไว้ เพื่อใช้สำหรับบรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยโดยเฉพาะ โดยใช้สถานที่บ้านของครูเรืองเดช พุ่มไสว เป็นสถานที่ปรึกษาหารือเรื่องต่างๆ ต่อมาครูชัยยะ ทางมีศรี ศิษย์เอกอีกท่านหนึ่งของครูบุญยงค์ ได้เสนอว่าตนได้ (ภาษาปี่พาทย์ หมายถึง สามารถบรรเลงเพลงนั้นได้) เพลงกราวในอีกทางหนึ่งซึ่งใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละคอน โดยปกติแล้วในการแสดงจริงๆ มักจะบรรเลงไม่ถึงทำนองในท่อนนี้ เนื่องจากหมดท่ารำเสียก่อน เมื่อครูชัยยะบรรเลงให้ครูบุญยงค์ฟังแล้ว ท่านเห็นสมควรให้นำเพลงกราวในทางนี้(ภายหลังเรียกว่ากราวใน ท่อน ๓) บรรเลงต่อจากเพลงกราวในในชุดโหมโรงกลางวัน จึงกลายเป็นเพลงกราวใน ๓ ท่อนหรือ ๓ ท่า (ในที่นี้หมายถึงท่ารำ) อย่างแท้จริง เพราะส่วนใหญ่ทำนองเพลงกราวใน ๓ ท่อนโดยทั่วไป เมื่อนำมาพิเคราะห์แล้วจะพบว่ามีเพียง ๒ ท่อนเท่านั้น

ครูสุเชาว์ หริมพานิช

ครูบุญยัง เกตุคง

ต่อมาทางสำนักครูบุญยงค์ ได้นำเพลงโหมโรงกลางวันชุดนี้ไปบรรเลงในพิธีไหว้ครูดนตรีไทยตามจังหวัดต่างๆ อาทิ โคราช (บ้านครูบุญยัง) ราชบุรี (บ้านครูรวม พรหมบุรี) อยุธยา (บ้านครูเพชร จรรย์นาฏ) และได้บรรเลงอีกครั้งเมื่อเดือนเมษายน พ.ศ.๒๕๓๗ ในพิธีไหว้ครูอาวุโส จัดโดยมหาวิทยาลัยศิลปากรกรุงเทพฯโดยมีครูบุญยังเกตุคงศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ลิเก) พ.ศ.๒๕๓๔ ผู้ทำหน้าที่อ่านโองการ ซึ่งการบรรเลงโหมโรงกลางวันครั้งนั้น ครูบุญยงค์ได้มอบหมายให้ครูชัยยะ ทางมีศรี เป็นผู้ควบคุมวงและบรรเลงระนาดเอก โดยมีการบันทึกภาพและบันทึกเสียงไว้ด้วย

นอกจากนี้ การบรรเลงเพลงชุดโหมโรงกลางวันดังกล่าวนี้ ครูบุญยงค์ยังได้นำเพลงชื่อ"ดอกไม้เงิน" และ "ดอกไม้ทอง" มารวมไว้ในเพลงปลูกต้นไม้ด้วย เพราะทั้งชื่อเพลงและท่วงทำนองเพลง มีความเหมาะสมสอดคล้องกันเป็นอย่างดี โดยที่ครูสุเชาว์เองมิได้สอบถามประวัติความเป็นมาของเพลงทั้งสองนี้ไว้ ทำให้ไม่สามารถสืบทราบได้ว่า ครูบุญยงค์เรียนเพลงนี้จากครูผู้ใด แต่สันนิษฐานว่า เหตุที่ท่านนำเพลงทั้งสองมารวมไว้ในเพลงปลูกต้นไม้ คงเพื่อต้องการมิให้เพลงดังกล่าวสาบสูญไป เพราะโดยปกติในปัจจุบันนี้ เพลงดอกไม้เงินและเพลงดอกไม้ทอง ก็มิอาจทราบได้ว่าบรรเลงในงานหรือโอกาสแต่ประการใด ท่านจึงนำมารวมไว้ในเพลงปลูกต้นไม้ นับเป็นกุลโลบายเฉกเช่นโบราณาจารย์ได้สร้างสรรค์เป็นแบบอย่างไว้ดังกล่าวข้างต้น สำหรับเพลงวาเหนือวาใต้ ครูบุญยงค์ได้เรียนมาจากครูเอื้อน กรเกษม ศิษย์ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

จากการศึกษาและสัมภาษณ์นั้น พบว่ามีประเด็นต่างๆ ที่น่าสนใจเกี่ยวกับเพลงชุดโหมโรงกลางวันสำนวนครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งจะนำเสนอต่อไปนี้

ประเด็นที่ ๑ กรณีเพลงกราวใน สามท่อน ผู้เขียนได้ศึกษาจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ชูเกียรติ วงฆ้อง บุตรชายครูสอน วงฆ้อง ศิษย์พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แต่เมื่อได้ฟังการบรรเลงปี่พาทย์คณะศิษย์สำนักครูบุญยงค์ เกตุคง จึงทราบว่าทำนองเพลงไม่เหมือนกัน แสดงให้เห็นได้ว่าในสำนักอื่นๆ ก็อาจจะมีทำนองเพลงเหมือนกัน เหมือนกันบางส่วนหรืออาจจะไม่เหมือนกันเลยก็เป็นได้ ซึ่งกรณีนี้อาจเกิดขึ้นกับเพลงอื่นๆ ก็เป็นได้ ดังเช่น เพลงกระบองกัน

สำนวนหลวงบำรุงจิตรเจริญ(ธูปสาตนวิลัย) แม้จะระบุชื่อไว้เพลงเดียว แต่ความจริงต้องบรรเลงถึง ๕ เพลง จึงครบชุดของเพลงกระบองกัน ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับสำนวนของครูบุญยงค์มาก แต่กลับไม่พบในสำนวนอื่นๆ

ประเด็นที่ ๒ เพลงชุดโหมโรงกลางวันในสำนักอื่นๆ ได้รับการสืบทอดและคงลักษณะเดิมไว้ทุกประการ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง แต่ในสำนวนครูบุญยงค์นั้น มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมเพลงต่างๆ เข้ามาไว้ในเพลงชุดนี้ ซึ่งมีความไพเราะ เหมาะสมเป็นอย่างยิ่ง จึงแสดงให้ทราบได้ว่า ครูบุญยงค์ เกตุคงนั้นเป็นผู้ที่มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์และเป็นนักคิดตลอดเวลา โดยมีรากฐานจากความรู้ความสามารถของท่าน ซึ่งได้ศึกษาเพลงต่างๆ จากบรมครูหลายท่าน หลายสำนัก ทำให้มีความรู้เรื่องเพลงประเภทต่างๆ แตกแขนงหลายด้าน ลักษณะต่างๆเหล่านี้ จึงได้ตกทอดมายังลูกศิษย์ของท่านด้วย ทำให้เกิดเพลงใหม่ๆ ที่มีความไพเราะ งดงามในวงการดนตรีไทยหลายเพลง ดังที่ปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบันนี้

ประเด็นที่ ๓ นับว่าเป็นประเด็นสำคัญประการหนึ่งคือ วิธีการเขียนการเรียงลำดับเพลงในชุดโหมโรงกลางวัน สังเกตว่าสำนวนอื่นๆ ส่วนใหญ่จะเขียนเรียงเพลงไว้เป็นลำดับไปเรื่อยๆ แต่สำนวนครูบุญยงค์ การเขียนการเรียงลำดับเพลงนั้น จะเขียนเพลงเป็นชุดๆ ไป เนื่องจากเพลงเหล่านั้นจำต้องบรรเลงติดต่อกันไป ไม่มีการหยุดจบเพลงนี้แล้วเริ่มเพลงนั้นใหม่ หากเขียนแบบเรียงเพลงไปเรื่อยๆ ตามแบบโดยทั่วไป ก็จะต้องเข้าใจว่าเมื่อบรรเลงเพลงแรกจบก็ต้องหยุดซักนิดหนึ่งก่อน แล้วค่อยตั้งต้นจังหวะเพลงใหม่ เพื่อบรรเลงเพลงในลำดับต่อไป เพื่อความกระจ่างชัดยิ่งขึ้น จึงขอยกตัวอย่างประกอบดังนี้

ตัวอย่างเช่น หากเขียนว่า

๑. กราวใน สามท่อน
๒. เสมอข้ามสมุทร
๓. รัวสามลา

แสดงว่า เมื่อนักดนตรีบรรเลงกราวใน สามท่อนจบทั้งสามท่อนแล้ว ก็หยุดนิดหน่อยแล้วจึงเริ่มตั้งเพลงเสมอข้ามสมุทรบรรเลงต่อไปจนจบ หลังจากนั้น จึงขึ้นรัวสามลา ต่อไป

แต่หากเขียนว่า

๑. กราวใน สามท่อน - เสมอข้ามสมุทร - รัวสามลา

แสดงว่าเมื่อนักดนตรีบรรเลงกราวในสามท่อนจบแล้วให้บรรเลงเพลงเสมอข้ามสมุทรและรัวสามลา ติดต่อกันไปในจังหวะเดียวกันนั้นเลย ไม่ต้องหยุดแล้วขึ้นเพลงใหม่ ตั้งจังหวะเพลงใหม่

จากตัวอย่างดังกล่าว ทำให้ทราบว่า หากนักดนตรีคนใดมิได้ศึกษาเล่าเรียนเพลงชุดโหมโรงกลางวันอย่างแท้จริงแล้ว เมื่อบรรเลงเพลงนี้ก็จะเป็นแบบตัวอย่างแรก ซึ่งนับว่าเป็นการบรรเลงที่ไม่ถูกต้อง ในตำรานั้นอาจจะเขียนเรียงลำดับเพลงเพื่อความสวยงามและเข้าใจง่าย แต่ในการบรรเลงจริงนั้น ต้องบรรเลงแบบที่ได้เขียนไว้ในสำนักครูบุญยงค์ จึงจะนับว่าถูกต้องตามกระบวนความ เช่นเดียวกับเพลงโหมโรงเย็น ซึ่งมีการเขียนเรียงลำดับเพลงในลำดับที่ ๔ - ๙ ดังนี้

๔. เพลงต้นเข้าม่าน
๕. เพลงเข้าม่าน
๖. เพลงปฐม
๗. เพลงลา
๘. เพลงเสมอ
๙. เพลงรัว

หากบรรเลงตามที่ระบุไว้คือ เมื่อนักดนตรีบรรเลงเพลงต้นเข้าม่านแล้วก็หยุดนิดหน่อยแล้วจึงเริ่มตั้งเพลงเข้าม่านบรรเลงต่อไปจนจบ จากนั้นจึงบรรเลงเพลงในลำดับต่อไป แต่ในการบรรเลงจริงนั้น เพลงดังกล่าวทั้ง ๖ เพลง ต้องบรรเลงติดต่อกันไปในจังหวะเดียวกัน ไม่ต้องหยุดแล้วขึ้นเพลงใหม่ หรือตั้งจังหวะเพลงใหม่ ดังนี้เป็นต้น

ประเด็นสุดท้าย สาเหตุที่ทำให้คณะปี่พาทย์สำนักครูบุญยงค์ เกตุคง ได้สืบทอดและมีโอกาสบรรเลงเพลงชุดโหมโรงกลางวันมานับตั้งแต่การบรรเลงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.๒๕๒๔ จนถึงปัจจุบันนั้น จากการศึกษาวิเคราะห์ สามารถสรุปเป็นประเด็นต่างๆ ได้ดังนี้

๑. คนพร้อม (Presenter) หมายถึง บรรดานักดนตรีไทยผู้เป็นลูกศิษย์หรือมิตรสหายทั้งรุ่นพี่ และรุ่นน้องที่เคารพนับถือของครูบุญยงค์ เกตุคง มีมากมายหลายท่าน ล้วนแล้วแต่มีฝีไม้ลายมือกันทุกคน เรียกใช้เมื่อไรก็ได้ทันที ทำให้มีผู้นำเสนอเพลงต่างๆของครูบุญยงค์ได้เป็นอย่างดีเปรียบเสมือนมีการประชาสัมพันธ์ และการนำเสนอ (Presentation) ที่ดีนั่นเอง

๒. ผลผลิตพร้อม (Product) หมายถึง เพลงที่ใช้นำเสนอนั้น มีการคิด ประดิษฐ์สร้างสรรค์จนเกิดความไพเราะงดงาม โดยผู้ประพันธ์ที่มีความสามารถ เช่นครูบุญยงค์ ทำให้เพลงที่ท่านประดิษฐ์หรือเรียงเรียบขึ้นใหม่นั่น ยังเป็นที่นิยมเล่นในหมู่นักดนตรีไทยทั้งหลายจนถึงปัจจุบัน

๓. ผู้ปรับพร้อม (Trainer) หมายถึง ครูบุญยงค์ เกตุคง ซึ่งเป็นบรมครูทางดนตรีไทยท่านหนึ่งที่มีความรู้ความสามารถ ตลอดจนฝีมือเป็นที่ยอมรับและเคารพนับถือในวงการดนตรีไทย จนได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ.๒๕๓๑

๔. สถานที่พร้อม (Place) ในการฝึกซ้อมหรือการประชุมปรึกษาหารือเรื่องต่างๆนั้นแล้ว ครูบุญยงค์และลูกศิษย์ มักจะรวมตัวกันที่บ้านครูเรืองเดช พุ่มไสว ซึ่งมีทุกอย่างครบครัน ทั้งอาหารการกินตลอดจนเครื่องดนตรีต่างๆ ก็พร้อมให้ฝึกซ้อมได้ทันที

๕. โอกาสดี (Good Chance) ด้วยคณะปี่พาทย์สำนักครูบุญยงค์ เกตุคง ได้รับเชิญให้ไปบรรเลงดนตรีตามงานต่างๆ อยู่เป็นประจำ ทำให้เพลงต่างๆที่ครูบุญยงค์ได้ประพันธ์ไว้นั้น ติดหูและเป็นที่นิยมเล่นนิยมฟังจนถึงปัจจุบัน เมื่อมีครบทั้ง ๔ ข้อรวมกับข้อสุดท้ายนี้ คือ มีโอกาสที่ดีในการเสนอ ณ สถานที่ต่างๆ หรือตามสื่อวิทยุโทรทัศน์ ก็เรียกได้ว่าครบสูตร เลยทีเดียว ซึ่งในปัจจุบันนับว่าเป็นปัจจัยที่มีความสำคัญยิ่ง ด้วยดนตรีไทยมิได้เป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของเราดั่งเช่นในสมัยก่อน หากได้โอกาสดีในการนำเสนอต่อสาธารณชนอย่างเป็นประจำ แต่ในสภาพสังคมไทยปัจจุบันนี้ คงต้องเพิ่มปัจจัยอีกหนึ่งอย่างคือ เงินสนับสนุน (Sponsor) เข้าไปด้วย เพราะอาชีพนักดนตรีไทยในปัจจุบันนี้ โดยส่วนใหญ่ไม่สามารถยึดเป็นการประกอบอาชีพหลักได้เหมือนเช่นสมัยโบราณ จำต้องทำเป็นอาชีพเสริม หรืองานอดิเรก การนำวงดนตรีไทยไปบรรเลงในงานหนึ่งๆ ย่อมต้องมีภาระค่าใช้จ่ายพอสมควร ถ้ามีเงินสนับสนุนย่อมเป็นการดี

ในอนาคตข้างหน้านั้น เพลงไทยทั้งหลายในปัจจุบันคงจะค่อยๆเลือนหายไปอย่างรวดเร็วด้วยเหตุผลหลายประการ ถ้าหากว่าต้องการให้เพลงใดหรือทางเพลงของครูท่านใดคงอยู่ต่อไปชั่วลูกหลาน ผู้เขียนขอเสนอว่าให้เตรียมปัจจัยต่างๆทั้ง ๖ ข้อนี้ให้ครบครันแล้ว รับรองว่าดนตรีไทยจะยังคงดำรงอยู่ในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมอันงดงามที่สามารถเชิดหน้าชูตาชาวไทยให้ชาวโลกได้ประจักษ์อย่างแน่นอน สวัสดี...

บรรณานุกรม

กชภรณ์ ตราโมท, บรรณาธิการ. *บันทึกเพลงไทยผลงานครูมนตรี ตราโมท ชุดโหมโรงดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เอ็ม.ที.เพรส. ๒๕๔๓.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. *สารานุกรมเพลงไทย.* พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. ม.ป.พ.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. *ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ ละครฟ้อนรำ.* พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน). ๒๕๔๖.

ราชบัณฑิตยสถาน. *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.๒๕๔๒.* กรุงเทพฯ: นามมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น. ๒๕๔๖.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์.* พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย. ๒๕๔๐.

สงบศึก ธรรมวิหาร. *ดุริยางค์ไทย.* พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ๒๕๔๐.

จิรัส อาจณรงค์. สัมภาษณ์ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๔๘.

ชูเกียรติ วงฆ้อง. สัมภาษณ์ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๔๘.

ถวิล อรรถกฤษณ์. สัมภาษณ์. ๑๒ มกราคม ๒๕๔๙

นัฐพงศ์ โสวัตร. สัมภาษณ์. ๒๐ ธันวาคม ๒๕๔๘.

บุญช่วย โสวัตร. สัมภาษณ์. ๑๖ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สงบศึก ธรรมวิหาร. สัมภาษณ์. ๓ สิงหาคม ๒๕๔๘.

สุเชาว์ หริมพานิช. สัมภาษณ์ ๒๐ กรกฎาคม ๒๕๔๘.

สุรพงษ์ บัวหลวง. สัมภาษณ์. ๒๙ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สุรินทร์ สงทอง. สัมภาษณ์. ๒๙ ธันวาคม ๒๕๔๘.

สำราญ เกิดผล. สัมภาษณ์. ๒๙ กรกฎาคม ๒๕๔๘.

ข้อกำหนด/หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการ/วิจัยหรืองานสร้างสรรค์เพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ "ศิลปกรรมสาร" คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1. ประเภทของผลงานทางวิชาการ

1.1 **บทความวิจัย** (Research Article) เป็นบทความที่มีรูปแบบของการวิจัยตามหลักวิชาการ กล่าวคือ มีการตั้งสมมติฐานหรือมีการกำหนดปัญหาที่ชัดเจนสมเหตุสมผล ระบุวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนแน่นอน มีการค้นคว้าอย่างมีระบบ รวบรวมวิเคราะห์ข้อมูล ตีความและสรุปผลตรงตามวัตถุประสงค์ เพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการ

1.2 **บทความทางวิชาการ** (Article) เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์ หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเองหรือของคนอื่น หรือเป็นบทความทางวิชาการที่เขียนขึ้นเพื่อเป็นความรู้ที่สำคัญแก่คนทั่วไป

2. รูปแบบของบทความ

แนวทางและรูปแบบการเขียนบทความควรมีเนื้อหาดังนี้

2.1 **ชื่อเรื่อง** (Title)
ควรกระทัดรัด ไม่ยาวเกินไป ชื่อเรื่อง ต้นฉบับภาษาไทยให้พิมพ์ชื่อเรื่องภาษาไทยก่อนแล้ว ตามด้วยภาษาอังกฤษ

2.2 **ชื่อผู้เขียนและหน่วยงานสังกัด** (Authors)
ให้ระบุชื่อเต็ม-นามสกุลเต็มของผู้เขียนทุกคน และระบุตำแหน่งทางวิชาการหน่วยงานหรือสถาบันที่สังกัด

2.3 **บทคัดย่อ** (Abstract)
ให้มีทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ความยาวไม่เกิน 350 คำ (บทคัดย่อที่เขียนควรเป็นแบบ Indicative Abstract คือ สั้นและตรงประเด็นและให้สาระสำคัญเท่านั้น ไม่ควรเขียนแบบ Informative Abstract ตามแบบที่เขียนวิทยานิพนธ์หรือรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์)

2.4 **คำสำคัญ** (Keywords)
กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำดัชนีในระบบฐานข้อมูล ที่คิดว่าผู้ที่จะค้นหาบทความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษา อย่างละไม่เกิน 5 คำ

2.5 **บทนำ** (Introduction)
อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัย ให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.6 **วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย** (Research Methodology)
อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดวัสดุ และวิธีการศึกษา สิ่งที่นำมาศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

2.7 **ผลการวิจัย** (Research Results)
เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อนและมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยายแต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมาก ควรใช้ตารางหรือแผนภูมิแทน โดยไม่ควรมีเกิน 5 ตารางหรือแผนภูมิ โดยต้องมีการแปลความหมายและวิเคราะห์ผลที่ค้นพบ และสรุปเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ (ถ้ามี)

2.8 **การอภิปรายผล การวิจารณ์และสรุป ข้อเสนอแนะ** (Discussions, Conclusions, and Recommendations)
เป็นการชี้แจงผลการวิจัยว่าตรงกับวัตถุประสงค์/สมมติฐานของการวิจัย สอดคล้องหรือขัดแย้งกับผลการวิจัยของผู้อื่นที่มีอยู่ก่อนหรือไม่อย่างไร เหตุผลใดจึงเป็นเช่นนั้น และให้จบด้วยข้อเสนอแนะที่จะนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หรือทิ้งประเด็นคำถามการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการทำวิจัยต่อไป

2.9 **กิตติกรรมประกาศ** (Acknowledgements)
ระบุสั้นๆ ว่าได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยและความช่วยเหลือจากที่ใดบ้าง

2.10 **การอ้างอิงและเอกสารอ้างอิง**
การอ้างอิง ใช้ระบบการอ้างอิงในเนื้อหาบทความ แบบนาม-ปี และหน้า (ชื่อ-นามสกุล ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์: หน้าที่อ้างอิง)
เอกสารอ้างอิง ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างถึง จัดเรียงลำดับตามตัวอักษร ถ้าเป็นบทความภาษาไทยนำโดยกลุ่มเอกสารภาษาไทยและตามด้วยกลุ่มเอกสารภาษาอังกฤษ รูปแบบของการเขียนเอกสารอ้างอิง ควรเป็น ดังนี้

2.10.1 การอ้างอิงหนังสือ
รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง. ปีที่พิมพ์. ชื่อเรื่อง. พิมพ์ครั้งที่. สถานที่พิมพ์ : โรงพิมพ์
2.10.2 การอ้างอิงจากวารสาร
รูปแบบ : ชื่อผู้เขียนบทความ. ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร. ปีที่ (เดือน ปี), เลขหน้า
2.10.3 การอ้างอิงจากงานศิลปะ (จิตรกรรม/ประติมากรรม/ภาพถ่าย)
รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อพิพิธภัณฑ์/สถานที่เก็บผลงาน, เมือง.
2.10.4 การอ้างอิงจากเพลง/ดนตรี/การแสดง
รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อสถานที่, เมือง.
2.10.5 การอ้างอิงจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์
รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (CD-ROM). สถานที่: ปีที่จัดทำ.
รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (ออนไลน์) ปีที่พิมพ์ (วัน เดือน ปีที่อ้าง) จาก ระบุชื่อ Website.
ตัวอย่าง : ประพัทธ์พงษ์ อุปลา. การขนส่งในเมือง. (ออนไลน์) 2550. (อ้างเมื่อ 15 มกราคม 2551).

2.11 **ภาคผนวก (ถ้ามี)**

2.12 **ตารางและรูป** ต้องมีความคมชัดและให้แทรกไว้ในบทความ มีคำอธิบายสั้นๆ แต่สื่อความหมายได้สาระครบถ้วนและเข้าใจ กรณีที่เป็นตาราง ให้ระบุลำดับที่ของตาราง ใช้คำว่า "ตารางที่....." และมีคำอธิบายใส่ไว้เหนือตาราง กรณีที่เป็นรูป ให้ระบุลำดับที่ของรูป ใช้คำว่า "รูปที่..." และมีคำอธิบายใส่ไว้ใต้รูป **(ตารางและรูปให้บันทึกในรูปแบบของ .jpg แนบเพิ่มมาพร้อมกับไฟล์บทความด้วย)**

3. คำแนะนำในการเขียนและพิมพ์

3.1 บทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์ด้วย Microsoft Word for Windows

3.2 แบบและขนาดตัวอักษร

- บทความภาษาไทย ใช้ตัวอักษรแบบ "Cordia New" หรือ "Angsana New" ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 18 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา
- บทความภาษาอังกฤษ ใช้ตัวอักษรแบบ "Times New Roman" ชื่อบทความ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวหนา

4. เกณฑ์การพิจารณาบทความ

4.1 เกณฑ์การพิจารณาบทความมีดังนี้ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ คุณค่าทางวิชาการ ความสมบูรณ์ของเนื้อหาและโครงสร้าง ภาษาที่ใช้ ความชัดเจนของสมมติฐาน/วัตถุประสงค์ ความชัดเจน ของการนำเสนอและการจัดระเบียบบทความ ความถูกต้องทางวิชาการ การอภิปรายผล และการอ้างอิงที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ

4.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิ์ในการตัดสินลงพิมพ์หรือไม่ก็ได้

5. การส่งต้นฉบับบทความสามารถทำได้ 2 วิธี

5.1 ส่งทาง e-mail เป็น MS Document มาที่ vinai@tu.ac.th หรือ nung.tu@gmail.com

5.2 ส่งต้นฉบับทางไปรษณีย์ไปที่

นางสาวพัชรา บุญมานำ
งานบริการการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
เลขที่ 99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121