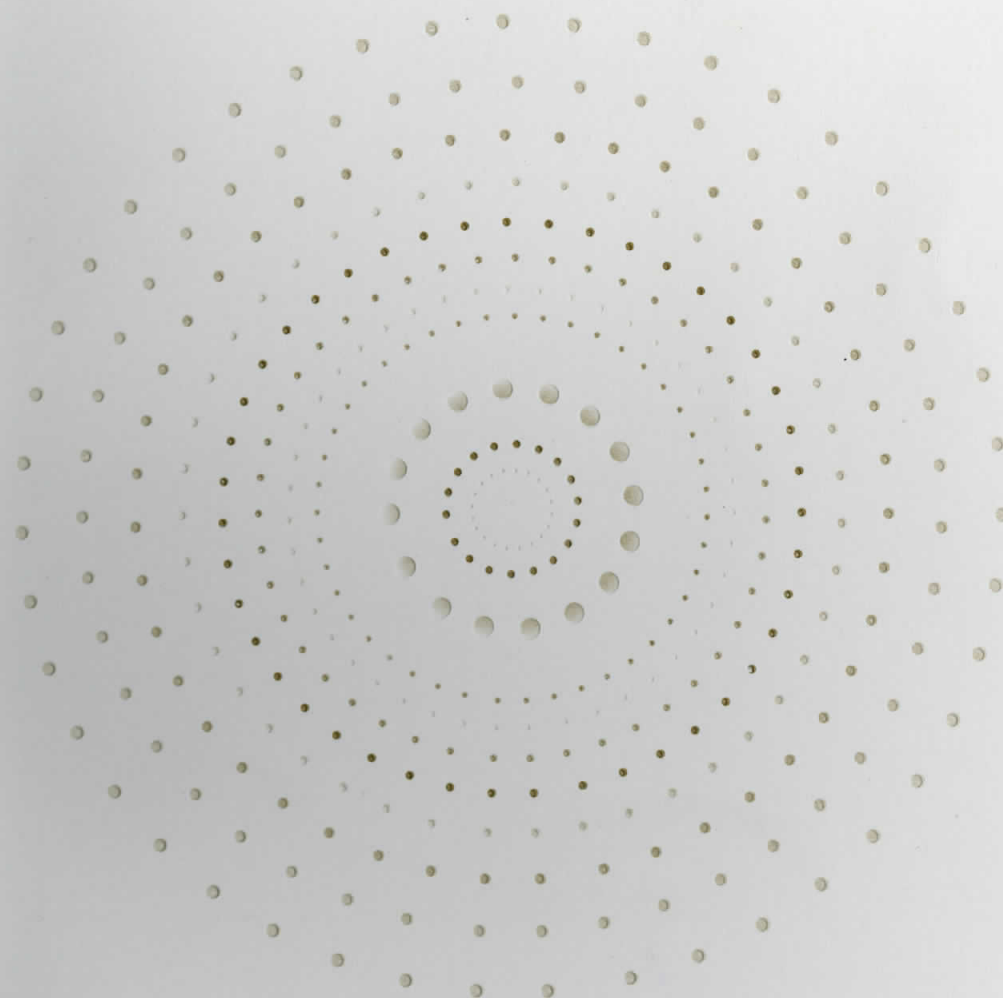




ศิลปกรรมสาร

ISSN 1686-5189

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๑ พ.ศ. ๒๕๕๓



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 ผลงานทางวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และศิลปะการออกแบบ

ผู้ทรงคุณวุฒิที่พิจารณาตรวจสอบความถูกต้องของบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ

ศาสตราจารย์กุลวดี มกราภิรมย์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เสาวณิต วิงวอน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพิทย์ สมภักดี

บรรณาธิการ

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

กองบรรณาธิการ

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ศิรินทร์ ใจเที่ยง

รองคณบดีฝ่ายบริหาร

อาจารย์รุ่งวิทย์ ลัคนทิน

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ

อาจารย์สรพจน์ มาพบสุข

รองคณบดีฝ่ายการนักศึกษา

อาจารย์วิสสาวดี วัฒนสุวรรณ

หัวหน้าสาขาวิชาการละคร

อาจารย์จิรัชญา วันจันทร์

หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบทัศนศิลป์

อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม

อาจารย์ภาวิณี บุญเสริม

ฝ่ายจัดการ

นายจีระวิทย์ บุตรศรี

เลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์

นางสาวพัชรา บุญมาน่า

นักวิชาการศึกษาชำนาญการพิเศษ

นายวินัย ทองกร

นักวิชาการศึกษา 6

นางสาวเยาวลักษณ์ พวงเงิน

เจ้าหน้าที่ธุรการ

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม

อาจารย์สรพจน์ มาพบสุข

พิมพ์ที่ บริษัท พิมพ์ดี จำกัด โทร 0-2401-9401

โปรดทราบ

บทความ ทรรศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยและไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซึ่งต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรง และเป็นลายลักษณ์อักษร

อนึ่ง กองบรรณาธิการวารสารยินดีพิจารณาบทความจากนักวิชาการต่างๆ เพื่อนำลงตีพิมพ์ สำหรับบทความวิจัยและบทความวิชาการต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจัดทำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2547 โดยมุ่งเผยแพร่ผลงานสหสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ครอบคลุมวิชาการทางด้านการละคร ดนตรีและนาฏศิลป์ ศิลปะการออกแบบทัศนศิลป์ (เครื่องแต่งกายและสิ่งทอ) ศิลปะการออกแบบอุตสาหกรรม ประกอบด้วยบทความซึ่งนำเสนอความเคลื่อนไหวของสหสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จากผลงานวิจัย และ/หรือผลงานสร้างสรรค์ในเชิงความร่วมมือ และในเชิงความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ เพื่อส่งเสริมการสร้างความรู้ความตระหนัก การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อย่างเห็นคุณค่าและความงามตามหลักการศิลปะทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และในแง่วัฒนธรรมประเพณี อันมีความหมายและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคม

สำหรับศิลปกรรมสาร ปีที่ 5 ฉบับที่ 1 พ.ศ.2553 นี้ นับเป็นฉบับที่ 2 ที่จัดพื้นที่สำหรับเผยแพร่ความรู้สู่ผู้พิการทางสายตา มีชีวิตรอบมโนทัศน์ที่เกี่ยวกับการอ่านบทความในเล่ม พร้อมทั้งบทอ่านเรื่อง พระมหาชนก บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ซึ่งได้รับอนุญาตการเผยแพร่จากมูลนิธิเพื่อการศึกษาตลอดชีวิต โดยบทอ่านเรื่องพระมหาชนกนั้นนอกจากจะให้ทรรศนะทางด้านวรรณกรรมแล้ว ยังให้ทรรศนะด้านศิลปะการอ่านวรรณกรรม การเผยแพร่ความรู้สู่ผู้พิการทางสายตานี้ นับเป็นครั้งที่สอง สืบเนื่องจากศิลปกรรมสาร ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 เป็นฉบับแรกที่ได้นำผลงานกวีนิพนธ์บทความของนายอดุล จันทศักดิ์ ศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ (กวีนิพนธ์บทความ) ซึ่งเป็นผลงานที่มีลักษณะโดดเด่นสามารถเล่าถึงศิลปินแห่งชาติทุกท่านในบรรยากาศงานคืนเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ ด้วยความงดงามของศิลปะการใช้ภาษาที่กระทบความคิด และอารมณ์ความรู้สึก สามารถกระตุ้นให้ผู้ที่ได้สัมผัสใช้ความละเอียดอ่อนในทางภาพความคิดและจินตนาการได้เป็นอย่างดี จึงนำกวีนิพนธ์บทความดังกล่าว จัดพิมพ์เป็นอักษรเบรลล์เผยแพร่ ทั้งนี้ วารสารวิชาการ “ศิลปกรรมสาร” คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีเครือข่ายการเผยแพร่ความรู้เรื่องศิลปะ สู่ผู้พิการทางสายตา คือ สมาคมคนตาบอดแห่งประเทศไทย สถาบันคนตาบอดแห่งชาติเพื่อการวิจัยและพัฒนา มูลนิธิช่วยคนตาบอดแห่งประเทศไทยในพระบรมราชินูปถัมภ์ ศูนย์พัฒนาสมรรถภาพคนตาบอด ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษาเพื่อคนตาบอด มูลนิธิธรรมิกชนเพื่อคนตาบอดในประเทศไทยในพระบรมราชินูปถัมภ์ ตลอดจนโรงเรียนสอนคนตาบอดทั่วประเทศ รวมทั้งสิ้นมากกว่า 20 หน่วยงาน

ในนามของกองบรรณาธิการ ขอขอบคุณทุกท่านที่กรุณาให้เกียรติวารสาร “ศิลปกรรมสาร” เพื่อเป็นพื้นที่สำหรับการเผยแพร่ผลงานที่มีคุณค่า ตลอดจนเป็นการแลกเปลี่ยนองค์ความรู้และงานสร้างสรรค์ อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มิได้รักในงานศิลปะได้ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สังคม และประเทศชาติให้กว้างขวางอย่างต่อเนื่องต่อไป

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

สารบัญ

บทความวิชาการ
เรื่อง “14 คำถามน่ารู้ เกี่ยวกับองค์
พระพินเนศวร”

โดย อาจารย์โกสินทร์ ชิตามร
11

บทความวิชาการ
เรื่อง “ศรีทวารวดี ศวรปุณย”
โดย รองศาสตราจารย์ฉันทนา เขี่ยมสกุล
23

บทความวิชาการ
เรื่อง “เพราะคนไม่เปลี่ยน
ธรรมชาติจึงเปลี่ยน”
โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรีดา บุญรัตน์
31

บทความวิชาการ
เรื่อง “คณะศิลปกรรมศาสตร์กับ
บทบาททาง CSR”
โดย ดร.พรชัย ศรีประไพ
49

บทความวิจัย
เรื่อง “แนวทางการออกแบบรูปอักษร
สำหรับตัวพิมพ์ไทย (Glyph Designing
Approach for Thai Fonts)”
โดย อาจารย์รัชภูมิ ปัญสงเสริม
59

บทความวิชาการ

เรื่อง “คณะศิลปกรรมศาสตร์ - เรียน
ไปได้อะไร”

โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร พูราจ
77

บทความวิชาการ

เรื่อง “ดนตรีประกอบการแสดง
มหรสพของไทย”

โดย อาจารย์อัศนีย์ เปลี่ยนศรี
89

พระราชนิพนธ์

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ

His Majesty King Bhumibol Adulyadej

เรื่อง พระมหาชนก

The Story of

MAHAJANAKA

ข้อเสนอแนะสำหรับครู

เพื่อให้นักเรียนได้รับประโยชน์มากขึ้นจากการฟังแถบบันทึกเสียงพระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” ครูควรปฏิบัติดังต่อไปนี้

1. เนื่องจากในแถบบันทึกเสียง ไม่ได้อัญเชิญพระราชนิพนธ์บทคาถาที่เป็นคำบาลี ซึ่งปรากฏในบทที่ 20 ถึงบทที่ 26 และบทที่ 30 ด้วยเกรงว่าจะยากเกินสำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษา แต่ครูควรศึกษาไว้ด้วย เพื่ออธิบายเพิ่มเติมให้แก่ นักเรียน โดยเฉพาะบทที่ 23 ให้ความแจ่มชัดดีมาก

2. เมื่อนักเรียนได้ฟังแถบบันทึกเสียงแล้วขอให้จัดกิจกรรมต่าง ๆ เช่น

2.1 ให้นักเรียนช่วยกันเล่าเรื่องและครูช่วยชี้แจงเพิ่มเติมตอนที่นักเรียนไม่เข้าใจ ทั้งนี้ควรคำนึงถึงวัยวุฒิของนักเรียน

2.2 ครูและนักเรียนพูดคุย แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณความดีของพระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก”

- ความเพียรพยายามความอดสาหะวิริยะ
- การรู้จักคิดเป็น ทำเป็น แก้ปัญหาเป็น
- ทศพิธราชธรรม
- ธรรมะเพื่อการดำรงชีวิตที่ดี
- พระอารมณ์ขันของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

ฯลฯ

2.3 ให้นักเรียนเขียนรูปตามจินตนาการของนักเรียน จากตอนใดตอนหนึ่งของเรื่องที่นักเรียนมีความประทับใจ

2.4 ส่งเสริมให้นักเรียนอ่านพระราชนิพนธ์ เรื่อง “พระมหาชนก”

2.5 ให้นักเรียนเขียนเรียงความในแนว

- พระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” สามารถพัฒนาชีวิต และจิตใจของนักเรียนให้ดีขึ้นได้อย่างไร
- พระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” จะสามารถช่วยให้นักเรียนดำรงชีวิตดีขึ้นได้อย่างไร

3. ให้นักเรียนฟังแถบบันทึกเสียงพระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” ก็ครั้งก็ได้ตามแต่ความต้องการ

พระราชนิพนธ์ เรื่อง “พระมหาชนก”

พระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” ได้สะท้อนพระอารมณ์ขันซึ่งทรงมีอยู่มากมาย การที่จะช่วยให้คนมีคุณภาพชีวิตที่ดี จำเป็นต้องส่งเสริมอารมณ์ขันของคน เพราะจะช่วยในเรื่องจิตวิทยา เป็นการเสริมสร้างสุขภาพจิตให้ดีขึ้น พระอารมณ์ขันที่ปรากฏในพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก” มีตัวอย่างเช่น ตอนที่นางมณีเมขลาปล่อยให้พระมหาชนกต้องทรงว่ายน้ำอยู่ถึง 7 วัน 7 คืน ทรงพระราชนิพนธ์ว่า “เพราะนางมณีเมขลาแม้แต่เสวยทิพย์สมบัติเพลินไป เผลอสติไม่ได้ตรวจตราหรือว่าเทพิดามัวไปเทพสมาคมเสีย” นี่เป็นพระมหาชนกของคหิโหมจรรย์ ๆ ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงนำมาใช้กับชีวิตปัจจุบันของคนเรา เพราะผู้ที่ทำหน้าที่ช่วยประชาชนมัวไปประหลูมอะไรต่าง ๆ เสีย ก็เลยไม่ได้ทำหน้าที่ของตน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป็นนักพัฒนาคน ทรงเป็นครูในความหมายอย่างแท้จริง คือครูไม่เพียงแต่จะอบรมบ่มนิสัยให้คนเป็นคนดี แต่ครูเองต้องมีคุณธรรม ประพฤติปฏิบัติธรรมไม่ว่าจะนับถือศาสนาใดก็ตาม พระเจ้าอยู่หัวไม่เพียงแต่ทรงพระราชนิพนธ์จากชาดก ซึ่งเป็นการแสดงธรรมะของพระพุทธเจ้า แต่พระองค์ยังทรงเป็นครูในความหมายอย่างแท้จริง คือไม่ทรงสอนโดยตรง ไม่ทรงสอนให้ท่องบ่น ทรงสอนให้คนไปคิดเอง หัดให้คิดด้วยตนเอง พระราชนิพนธ์ของพระองค์ท่าน เน้นว่าการสอนคนควรต้องสอนให้คิดเป็น แต่การที่จะคิดเป็นก็มีกระบวนการต่าง ๆ เช่น ต้องมีข้อมูลที่จะรู้ว่ปัญหาชีวิตคืออะไร และนำธรรมะมาใช้วิเคราะห์ว่าปัญหานั้นเกิดขึ้นจากสาเหตุอะไร เพื่อเป็นการนำไปสู่การแก้ปัญหาชีวิต ทรงต้องพระประสงค์เป็นอย่างยิ่งที่จะให้คนรู้จักป้องกันปัญหาชีวิตของตนเอง โดยยึดธรรมะเป็นหลัก ทรงนำเรื่องวิริยะหรือความเพียรมาเป็นแกนกลางที่จะนำไปสู่ธรรมะข้ออื่นๆ อีกมากมายหลายข้อ ซึ่งจะนำไปใช้เป็นหลักในการดำเนินชีวิตได้

การเป็นครูที่ดีนั้น ไม่เพียงแต่จะอบรมบ่มนิสัยและสั่งสอนให้คนคิดเป็น ทำเป็น สามารถแก้ปัญหาชีวิตเป็น ยังต้องรู้จักป้องกันปัญหาชีวิตได้ด้วย ครูในสังคมไทยต้องเป็นตัวอย่างที่ดี ดังจะเห็นได้ว่าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระองค์ท่านทรงเป็นครูที่เยี่ยมยอด ท่านทรงเป็นตัวอย่างที่ดี พระราชทานพระราชดำริ พระบรมราโชวาทพระราชดำรัสมากมาย ดังจะเห็นได้ว่าพระราชดำรัสที่พระราชทานให้ประชาชน ประพฤติปฏิบัติกัน ไม่มีข้อใดเลยที่พระองค์เองจะไม่ทรงประพฤติปฏิบัติ ในส่วนของความเกี่ยวเนื่องกับพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก” เรื่อง ความเพียร พระองค์ท่านพระราชทานพระราชดำรัส ในการเสด็จออกมหาสมาคมเนื่องในงานพระราชพิธีกาญจนาภิเษก ความว่า “ความเพียรที่ถูกต้อง เป็นธรรมะและพึงประสงค์นั้น คือความเพียรที่จะกำจัดความเสื่อมให้หมดไป และป้องกันมิให้เกิดขึ้นใหม่อย่างหนึ่ง และความเพียรที่จะสร้างสรรค์ความดีความเจริญให้เกิดขึ้น และระวังรักษาไม่ให้เสื่อมสลายไปอย่างหนึ่ง”

การศึกษาเป็นกระบวนการเรียนรู้ ซึ่งผู้เรียนและผู้สอนต้องเรียนด้วยกัน ถ้าเรายึดธรรมะซึ่งได้รับพระราชทานจากพระราชนิพนธ์ “พระมหาชนก” เกี่ยวกับความเพียร และธรรมะในข้อวิริยะ และถ้าเรายึดธรรมะเกี่ยวกับความเพียรและวิริยะ ซึ่งได้รับพระราชทานจากพระราชนิพนธ์เรื่อง “พระมหาชนก” แล้วประพฤติปฏิบัติตามธรรมะทั้ง 2 ข้อดังกล่าว ก็จะเป็นการเจริญรอยพระยุคลบาท จากนั้นก็ก้าวไปถึงธรรมะข้ออื่นๆ ซึ่งยังมีอีกมากมาย กระบวนการศึกษาของไทยก็จะดีขึ้น เด็กรุ่นใหม่ก็จะดีกว่าคนรุ่นเก่าอย่างแน่นอน

(เก็บความจากคำอธิบายของ คุณหญิงอัมพร มีสุข ในการ
สัมภาษณ์เฉลิมพระเกียรติ เรื่อง “แนวทางพระราชดำริของพระบาท
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวด้านการพัฒนา” ณ สถาบันบัณฑิต
พัฒนบริหารศาสตร์ เมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2540)

พระมหาชนกชาดก

ชาดก หรือบาลีเรียกว่า ชาดกะ เป็นส่วนหนึ่งของพระไตรปิฎก มีบันทึกอยู่ในขุททกนิกายแห่ง
พระสุตตันตปิฎก (พระไตรปิฎก เล่มที่ 27-28)

พระมหาชนกชาดก กล่าวถึงพระอริยฐานกครองกรุงมิลินทในแคว้นวิเทหะ แต่จากคำยุยงของ
อำมาตย์ ทำให้พระองค์มีจิตใจกับพระอนุชา ผู้มีพระนามว่า พระโปลชนก ต่อมาพระโปลชนกทรงสงคราม
และมีชัยชนะเหนือพระเชษฐา เสด็จขึ้นครองราชสมบัติแทนพระเชษฐา

เมื่อพระอริยฐานกลืนพระชนม์ในสนามรบแล้ว พระมเหสีของพระองค์ ซึ่งกำลังพระครรภ์แก่
จึงปลอมพระองค์ เสด็จหนีออกจากกรุง และเนื่องจากพระกุมารในครรภ์ของพระนางเป็นผู้มีบุญบารมี
พระอินทร์จึงปลอมพระองค์ลงมาช่วยนำพระนางไปยังนครกาลัมปกา

เมื่อถึงนครแห่งนั้นแล้ว พระนางได้ทรงพบอุทิจจพราหมณ์มหาศาล ผู้เป็นอาจารย์ศึกษาปาโมกข์
มีศิษย์ประมาณ 500 คน อุทิจจพราหมณ์ได้แสดงความเมตตา รับผิดชอบพระนางดังเช่นน้องสาว

ไม่นานต่อมา พระนางก็ประสูติพระโอรสขนานพระนามพระโอรสว่า มหาชนกกุมาร พระกุมาร
ทรงทราบเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับพระองค์เองจากพระมารดา จึงทรงศึกษาเล่าเรียนวิชาความรู้ทุกอย่าง
จากอาจารย์ศึกษาปาโมกข์ จนพระชนม์ได้ 16 พรรษา ทรงเห็นว่าทรงเจริญวัยเป็นผู้ใหญ่ ถึงเวลาไปชิงราช-
สมบัติกลับคืนได้แล้ว จึงกราบทูลลาพระมารดา ขอนำทรัพย์สินไปทำการค้าเพื่อเป็นทุนไว้ทำศึกสงคราม
ชิงราชสมบัติต่อไป

พระกุมารเสด็จไปทางเรือ ระหว่างทางเกิดพายุใหญ่จนเรือแตก มหาชนกกุมารมิได้ตื่นตระหนก
ไปกับคนอื่น ๆ ทรงใช้ปัญญาช่วยพระองค์ให้พ้นภัย ด้วยการเสวยน้ำตาลกรวดคลุกเนยจนอิ่ม ทรงนุ่งผ้า
ที่ได้ทรงชุบด้วยน้ำมันจนชุ่มให้กระชับแน่น ทรงป็นขึ้นยอดเสากระโดง ทรงกำหนดทิศทางไปเมืองมิลินท
แล้วทรงกระโดดลงทะเลให้ห่างเรือที่สุด แล้วออกว่ายน้ำข้ามมหาสมุทรอยู่ถึงเจ็ดวัน

เมื่อวันที่มหาชนกกุมารเสด็จลงเรือ พระโปลชนกก็ทรงพระประชวรและสวรรคตในวันที่เรือแตก
ด้วยความเพียรพยายามของมหาชนกกุมาร ทำให้นางมณีเมขลา เทพธิดาผู้รักษามหาสมุทรช่วย
พาพระกุมารไปถึงกรุงมิลินท

ครั้งนั้น ทางกรุงมิลินทกำลังแสวงหากษัตริย์มาครองนครแทนพระโปลชนก จึงส่งราชรถออก
เสี่ยงทาย ราชรถมหาหยุดที่มหาชนกกุมารบรรทมหลับอยู่ มหาชนกกุมารทรงตอบปัญหาต่าง ๆ ได้หมด
เหล่าอำมาตย์และปโรหิตจึงเชิญเสด็จขึ้นครองราชย์และทรงอภิเษกสมรสกับพระธิดาของพระโปลชนก

วันหนึ่งพระมหาชนกเสด็จประพาสอุทยาน ทอดพระเนตรเห็นต้นมะม่วงสองต้นที่หน้าทางเข้า
อุทยาน ต้นหนึ่งมีผลดกเต็มต้น อีกต้นหนึ่งมีแต่ใบ ครั้นทรงเก็บมะม่วงหนึ่งลูกเสวย มะม่วงรสหวานอร่อย
มาก ตั้งพระทัยว่าหากลับจะเก็บเสวยอีก

แต่เหล่าข้าราชการบริหารที่ตามเสด็จ พอทราบว่ามะม่วงต้นนั้นหวานอร่อยยิ่งนักก็พากันแย่งเก็บกิน
จนกิ่งหักใบร่วง ต้นถูกโค่นล้ม เมื่อพระมหาชนกเสด็จกลับมาเห็นต้นมะม่วงที่ออกผลดก ถูกดึงทิ้งจนล้มโค่น
ส่วนต้นที่ไม่มีผล กลับไม่มีผู้ใดสนใจ พระองค์ทรงคิดได้ จึงเสด็จออกบรรพชาหาความสงบต่อไป

พระราชนิพนธ์ เรื่อง “พระมหาชนก”

พระราชนิพนธ์ เรื่อง “พระมหาชนก” กับมหาชนกชาดกมีความแตกต่างกันอยู่บ้างโดยเฉพาะ
ตอนท้ายของเรื่อง เพราะพระมหาชนกในเรื่องพระราชนิพนธ์ ไม่ได้เสด็จออกทรงผนวชด้วยความหวังโย
พระราชภาระของพระองค์ จึงทรงมีพระดำริให้ตั้งสถาบันการศึกษา “โพธิyalัทยมหาวิทยาลัย” ด้วยนาง
มณีเมขลาเป็นผู้กราบทูลแนะนำ มีหน้าที่ยังทรงหารือกกับอุทิจจพราหมณ์ถึงวิธีการฟื้นฟูต้นมะม่วงอีก
ด้วย

แสดงให้เห็นถึงน้ำพระทัยที่แท้จริงของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่ทรงมีความผูกพันกับ
ชีวิตความเป็นอยู่ของเหล่าพสกนิกรของพระองค์ จึงทรงพระราชนิพนธ์พระมหาชนกยุคใหม่ แม้จะทรง
เห็นความไม่เที่ยงแท้แห่งสังขาร ก็ไม่ปลีกพระองค์ออกไปแสวงสุขเพียงลำพังพระองค์เอง หากทรงหาทาง
พัฒนาบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองต่อไป ด้วยการให้การศึกษากับประชาชน เพราะการศึกษาเรียนรู้ที่แท้จริง
เท่านั้น จึงจะช่วยให้การพัฒนาประเทศประสบความสำเร็จ

ที่สำคัญงานพระราชนิพนธ์เรื่องนี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมิได้ทรงแปล แต่ทรงสร้างสรรค์
สอดแทรกคุณธรรมและพระอารมณ์ขัน คุณธรรมในที่นี้ไม่ใช่เพียงความวิริยะอุตสาหะเท่านั้น แต่มุ่งให้การ
ใช้ปัญญา โดยเฉพาะการใช้ปัญญาเพื่อแก้ไขปัญหามานุษย

(เก็บความจากคำอธิบายของ รองศาสตราจารย์เสถียรพงศ์ วรรณปลก
ในการสัมภาษณ์เฉลิมพระเกียรติ เรื่อง “แนวทางพระราชดำริของ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวด้านการ พัฒนา” ณ สถาบันบัณฑิต
พัฒนบริหารศาสตร์ เมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2540)

“ขอจงมีความเพียรที่บริสุทธิ์ ปัญญาที่เฉียบแหลม กำลังกายที่สมบูรณ์”

จากพระราชปรารภ

14 คำถามน่ารู้ เกี่ยวกับ องค์พระพิฆเนศวร

โกสินทร์ ชิตามร¹

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้จัดสร้างเทวาลัยพระพิฆเนศวร ตามโครงการแหล่งเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมบริเวณสนามหน้าอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ เป็นการปรับปรุงภูมิทัศน์อันมีประติมากรรมศิลปะขนาดใหญ่ พร้อมเรื่องราวอันเกี่ยวกับองค์พระพิฆเนศวร สัญลักษณ์แห่งความรู้และปัญญาอันยิ่งใหญ่ เป็นผู้อำนวยความสำเร็จให้แก่กิจกรรมต่างๆ ซึ่งจะทำให้พื้นที่บริเวณเทวาลัยพระพิฆเนศวร เป็นสถานที่ก่อให้เกิดความจรรโลงใจ สามารถใช้ปฏิบัติกิจกรรมตามโอกาสอันควร โดยมีพระพิฆเนศวรเป็นองค์ประธาน

คนไทยรู้จักและนับถือองค์พระพิฆเนศวรเหมือนกับหมู่ชนหลายชาติ หลายภาษา ทั้งนี้เพราะพระพิฆเนศวร ไม่ถือพระองค์และไม่เคยรังเกียจผู้ใด อันเป็นคุณสมบัติอันประเสริฐอีกประการหนึ่งของผู้อยิ่งใหญ่ออย่างแท้จริง ใครๆ จึงเข้าถึงท่านได้ท่านพร้อมจะรับฟังคำวิงวอนของทุกคนที่เข้ามาตลอดเวลา แต่ผู้ที่นับถือพระองค์ก็ยังมีคำถามมากมายเกี่ยวกับองค์พระพิฆเนศวรที่ยังไม่รู้คำตอบ

ผู้เขียนจึงได้รวบรวมคำถามสำคัญ แยกเป็นข้อๆ ได้ 14 ข้อ อันเป็นคำถามน่ารู้เกี่ยวกับองค์พระพิฆเนศวร

1. ประวัติของพระพิฆเนศวรเริ่มตั้งแต่เมื่อใด

ประวัติความเป็นมาของพระพิฆเนศวร ย้อนไปได้ถึงสมัยอินเดียโบราณ ซึ่งมี 3 ชนชาติใหญ่ที่ประสมประสานกันตั้งแต่ก่อนพุทธกาล

1. ชาวอารยัน เป็นพวกที่เข้ามาอยู่หลังสุดในอินเดียประมาณ 1,000 ปีก่อนพุทธกาล ชาวอารยันพูดภาษาอินโดยูโรเปียน เข้ามาจากอูซาคทวีป (ทวีปเอเชีย) ตอนกลาง ชนกลุ่มนี้จึงไม่รู้จักร้าง

¹ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

2. ชาวทมิฬ เข้ามาในอินเดียก่อนอารยัน พูดภาษาทราวิตัน ชนกลุ่มนี้น่าจะคุ้นเคยกับช้างอยู่บ้าง

3. ชาวมุนตะ ชนกลุ่มนี้ไม่มีใครทราบว่ามีมาจากไหน แต่อยู่ในอินเดียและอุษาคเนย์ก่อนใครอื่น ชาวมุนตะพูดภาษาในตระกูลมอญเขมร

ชาวมุนตะนับถือช้างป่าและจับช้างป่ามาเลี้ยงก่อนใคร จนชาวทมิฬและชาวอารยันเข้ามาในเขตร้อนตามลำดับ ก็นับถือเทพของคนพื้นเมืองที่มีหัวเป็นช้างด้วย

เมื่อประมาณ 2,000 ปีที่แล้วศาสนาฮินดูลงตัว ผู้คนหันมานับถือพระอิศวร พระนารายณ์ เป็นใหญ่ แต่ก็ยินดีให้พระพิฆเนศวรก่อน เพราะท่านอยู่คู่กับชาวพื้นเมืองมาก่อนที่มหาเทพอื่นๆ จะเข้ามาเป็นใหญ่ในการตะและอุษาคเนย์

นี่คือคำตอบที่ทุกวันนี้มีคนสงสัยว่าทำไมต้องให้พระพิฆเนศวรก่อนพระพิดา (พระศิวะ)

2. พระอิศวรมีมเหสีกี่องค์ องค์ไหนเป็นมารดาของพระพิฆเนศวร

พระอิศวรมีมเหสีหลายองค์ด้วยกัน ที่รู้จักกันดีมี 3 องค์ คือ พระอุมา (อุมาวดี, อุมาภควดี, เจ้าแม่กาลี) องค์ที่ 2 คือพระคงคา ซึ่งเป็นพี่สาวพระอุมา องค์ที่ 3 ที่มีสิริโฉมงดงามนัก และเป็นธิดาของพระพรหมคือ สุนธยา

พระอุมาเทวี มเหสีของพระอิศวร มารดาของพระพิฆเนศวร พระนางมีจิตใจเมตตาโอบอ้อมอารีแก่ทวยเทพทั้งหลายไม่ว่าชั้นไหน แต่ยามโกรธและต้องการปราบอสูรร้ายก็จะมีผู้ใดแม้แต่พระอิศวรก็ไม่กล้าเข้าใกล้

คัมภีร์โบราณบางเล่มเขียนไว้ว่า ครั้งหนึ่งพระศิวะและพระอุมาประทับอยู่ที่เขาไกรลาสเขียนตัวอักษรโอม แล้วตัวโอมนั้นเหมือนดังที่นั่งสมาธิ จากตัวโอมนั้นพระพิฆเนศวรก็ปรากฏขึ้นมีเศียรเป็นช้าง

อีกเรื่องหนึ่งกล่าวว่า พระศิวะนั่งสมาธิเห็นพระพิฆเนศวรในสมาธิ เมื่อเห็นรูปพระพิฆเนศวร พระศิวะจึงอธิษฐานว่า ขอท่านมาเป็นบุตรของเราในร่างกายนี้ แล้ววันหนึ่งพระพิฆเนศวรก็มาเป็นโอรสของพระศิวะ

จึงมีข้อสังเกตว่า พระศิวะและพระอุมาเริ่มทำพิธีบูชาพระพิฆเนศวรก่อนจะแต่งงานด้วยความรักของพระศิวะและพระอุมาทำให้เกิดมีโอรส 2 องค์ องค์โตคือ พระพิฆเนศวร องค์น้องคือ พระขันทีกุมาร

3. พระอุมามีทั้งหมดกี่ภาค

พระอุมามีทั้งหมด 6 ภาค แต่ที่กล่าวถึงกันบ่อยมี 3 ภาคคือ

1. ภาคสาวงาม เป็นภาคที่สวยงามมีเสน่ห์ น่ารัก มีจิตใจที่งดงาม มีผิวกายสีทองเหลืองอร่าม มี 4 พระกร

2. ภาคเจ้าแม่กาลี (กาลีกา) มีพระวรกายสีดำ มีหน้าตาดูร้ายน่ากลัว มีเขี้ยวโง้งออกมาจากปากที่มีเลือดไหลออกมาเป็นทาง น่ายสยดสยอง รูปร่างกำยำเหมือนผู้ชาย มี 10 กร ถืออาวุธครบถ้วนไว้แค่ 2 มือ สำหรับประทอนพรและรับบูชา

3. ภาคทศครุฑ (ทศครุฑา) รูปร่างน่ากลัว นัยตาแดงถลนออกมานอกเบ้า แลบลิ้นยาวลงมาถึงสะดือ มี 12 กร ทุกมือถืออาวุธครบ มีพาหนะเป็นเสือโคร่ง

4. พระพิฆเนศวรท่านอวตารเมื่อใด

เชื่อกันว่า พระพิฆเนศวรท่านอวตาร (เกิด) ในวันแรม 4 ค่ำ เดือน 2 จึงเรียกวันแรม 4 ค่ำของทุกเดือนว่า คเณศจตุรถี

ในรอบปีวันขึ้น 4 ค่ำ เดือน 9 เป็นวันอาราธนาพระพิฆเนศวร เป็นวันหนึ่งซึ่งการบูชาท่านจะได้ทุกสิ่งปรารถนา

ในโลกนี้สิ่งทั้งหมดเกิดจากธาตุทั้ง 5 และมีเทพต่างๆ เป็นเจ้าของอยู่ คือ

1. ธาตุดิน คือพื้นแผ่นดินพระอิศวรเป็นเจ้าของธรณี
2. ธาตุน้ำ พระพิฆเนศวรเป็นเจ้าของน้ำ
3. ธาตุลม (วายุ) พระสุริยะเป็นเจ้าของอากาศคือลม
4. ธาตุไฟ หรืออัคนี (ธาตุร้อน) พระแม่อุมาเป็นเจ้าของอัคนี

5. ธาตุอวกาศ พระวิษณุเป็นเจ้าของอวกาศ (ในทางวิทยาศาสตร์ธาตุที่ 5 คือโลหะ) ธาตุน้ำ มนุษย์ที่มีธาตุน้ำเป็นประธาน พระพิฆเนศวรจะโปรดมากกว่า มนุษย์ที่มีธาตุอื่นเป็นประธาน ซึ่งจะบูชาอาราธนาสำเร็จเร็วมาก

5. สวรรค์มีทั้งหมดกี่ชั้น

คนไทยเรารู้จักสวรรค์กันเป็นอย่างดี สวรรค์เป็นดินแดนยอดปรารถนาของมนุษย์ที่ใครๆ ก็อยากได้ไปอยู่อาศัย

แต่เมืองฟ้าเมืองสวรรค์ไม่ได้เป็นที่อยู่ของมนุษย์ เป็นของเทวดา คำว่าเทวดาหรือโอปปาติกเทวดา เทพดาในเทวคติ คือ

ภูมิเทวดา ผู้ที่สถิตอยู่ภาคพื้นดินตามภูเขาดันไม้ ถ้าอยู่ที่ต้นไม้เราเรียกว่าพฤชาเทวดา หรือรุกขเทวดา, ภูมิเทวดา

อากาศเทวดา ผู้ที่สถิตอยู่ในทิพยวิมาน ลอยอยู่ในอากาศทั่วไป เช่น พระสุริยเทพ (พระอาทิตย์) พระจันทร์เทพ (พระจันทร์)

สวรรค์ไม่ได้มีแค่ชั้นเดียว แต่มีถึง 6 ชั้น คือ

1. สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิก
2. สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

3. สวรรค์ชั้นยามา

4. สวรรค์ชั้นดุสิต สวรรค์ชั้นนี้ชาวพุทธรู้จักดีเพราะ เป็นที่สถิตของพระพุทธเจ้าก่อนที่จะเสด็จลงมาโปรดมวลมนุษยและยังเป็นที่ประทับอยู่ของพระศรีอารียโฬัสสตร์ ซึ่งจะมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าองค์ต่อไป

5. สวรรค์ชั้นนิมมานรดี

6. สวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวัตดี

เทวดา

เมืองสวรรค์ เป็นที่อยู่ของเทวดาและเทพต่างๆ ที่คนนับถือ เทพองค์สำคัญ 3 องค์ที่ได้รับการยกย่องนับถือมากที่สุด ได้แก่

1. พระพรหม ผู้ซึ่งเป็นบิดาแห่งโลกมนุษย์ หรือเป็นผู้สร้างโลก

2. พระวิษณุ มีตำแหน่งเป็นผู้บริหารและปกครอง

3. พระศิวะ เจ้าผู้ทำลายโดยเฉพาะอย่างยิ่ง อธรรม

เทพทั้งสามองค์นี้เป็นต้นกำเนิดคำว่า "GOD" ซึ่งชาวคริสต์ได้นำไปเป็นคำเรียกพระผู้เป็นเจ้าซึ่งความหมายของคำว่า GOD คือ

G มาจาก GENERATOR คือผู้สร้าง

O มาจาก OPERATOR คือผู้บริหาร

D มาจาก DESTRUCTOR คือผู้ทำลาย

6. ทำไมเทพองค์นี้มีเศียรเป็นช้าง

อินเดียเป็นประเทศใหญ่ที่บรรพชนหลายเผ่าพันธุ์ ซึ่งย่อมมีความขัดแย้งรุนแรงและมากมายเป็นธรรมดา ดังนั้นศาสนาฮินดูจึงต้องมีกลไกในการประสานเทพของแต่ละเผ่าให้เข้าเป็นพันธมิตรต่อกัน เพื่อความผาสุกของผู้คน กลไกนั้นก็คือการแต่งเทพปกรณัม (เทพนิยาย) ขึ้นมา

พระพิฆเนศวร เทพปกรณัมของท่านจะสร้างตรงไปตรงมาหรือสร้างเป็นเรื่องง่าย ๆ ไม่ได้ เพราะการที่จะผสมผสานระหว่างคนพื้นเมืองเก่า และชนเผ่าที่บุกรุกเข้ามาภายหลังต้องมีวิธีการหลายขั้นตอน และการจะยกเทพเผ่าพื้นเมืองที่มีหัวเป็นช้างให้กับญาติเทพของเผ่าที่เข้ามาอยู่ใหม่ ที่มีหัวเป็นคน ต้องผูกเรื่องขึ้นเป็นนิยายมากมายหลายชั้น

ขั้นแรกกำหนดให้พระอินทร์ซึ่งเป็นเทพชาวฟ้าของเผ่าอารยัน ทรงช้างเอราวัณซึ่งเป็นเทพป่าของคนพื้นเมือง อันแสดงถึงชัยชนะของชาวอารยันเหนือคนพื้นเมืองเดิม

(ปัจจุบันกรุงเทพมหานครมรดกโลกสินทร์ของเรา ที่มีคำแปลว่า "เมืองแก้วของพระอินทร์" และทางกทม. ก็ใช้ตราพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณเป็นสัญลักษณ์ในทุกวันนี้)

ตำนานต่อมาทำให้พระอุมาสร้างเทพบุตร (ที่ต่อมาเป็นองค์พระพิฆเนศวร) ขึ้นมา แล้วมีบัญชาให้เทพบุตรนั้นเข้าเฝ้าพระทวารไว้ไม่ให้ชายคนใดเข้ามาในห้องบรรทมของพระนาง

พระอิศวรซึ่งไปบำเพ็ญพรตที่ภูเขาหิมาลัย จึงไม่รู้จักเทพบุตรซึ่งพระอุมาสร้างขึ้น และเทพบุตรนั้นยังห้ามไม่ให้เข้าไปหาพระอุมาผู้เป็นมารดา จึงเกิดการสู้รบกันขึ้น

หลังจากต่อสู้กันไม่นาน เทพบุตรก็พ่ายแพ้ ถูกตัดเศียรขาด สิ้นชีวิตไป พระอุมาออกมาจากห้องบรรทมจึงได้บอกกับพระอิศวรว่าได้ฆ่าโอรสของตนไปแล้ว พระอิศวรจึงบัญชาให้พวกเทวดาเดินทางไปทางทิศเหนือ เมื่อพบบุคคลแรกก็ตัดศีรษะมาเพื่อสวมแทนเศียรพระโอรสของพระอุมา พวกเทวดาทำตามบัญชา เมื่อเดินทางไปยังทิศเหนือก็พบช้างงาเดียว จึงตัดศีรษะช้างมาสวมแทนที่เศียรพระโอรส จากนั้นพระอิศวรจึงชุบชีวิตให้ใหม่ พร้อมประทานพรคือความสำเร็จให้แก่โอรสของพระอุมา ต้องได้รับการบูชาก่อนเทพองค์อื่นๆ ประทานพรให้เป็นผู้จัดอุปสรรคทั้งปวง และให้เป็นมหาเทพแห่งความสำเร็จ

7. ทำไมพระพิฆเนศวรถึงงาหัก

ในตำนานเทพปกรณัม บอกว่าเทวดาไปตามทิศเหนือและได้พบช้างงาหักดังที่ได้เล่าไปแล้ว ยังมีอีกตำนานหนึ่งคือ เมื่อฤๅษียาสะจะร่ายมหากาพย์มหาภารตะท่านได้พระพิฆเนศวรมาเป็นอาลักษณ์

พระพิฆเนศวรหักงาตนเองข้างหนึ่งใช้เป็นเหล็กจาร แล้วจารมหาภารตะลงบนใบลาน คำต่อคำจึงนับถือว่าเป็นเทพประจำอักษรศาสตร์ และนักเรียนมักกราบไหว้ก่อนสอบ

ถ้าในปัจจุบันที่พระพิฆเนศวรงาหักอาจจะเป็นตัวบอกมนุษย์สมัยใหม่ เพื่อจะบอกว่าเราอยู่ในโลกที่บกพร่อง แต่เป็นโลกเดียวที่มีอยู่ และเราต้องอยู่ในโลกด้วยความเคารพ รัก ความกรุณา ความหวังและอารมณ์ขัน มากเท่าที่เราหามาได้

หากทางเลือกคือความสิ้นหวังหรือความเพ้อฝันถึงโลกอื่นที่ดีกว่า ทั้งๆที่เราไม่มีหลักฐานว่าโลกนั้นมีจริง เราจึงน่าจะยอมรับโลกที่มีอยู่จริง และช่วยพยุงมันให้ดีขึ้น ด้วยความซื่อสัตย์ ด้วยความหวังดี และด้วยปัญญา มากเท่าที่เราทำได้

8. ทำไมพระพิฆเนศวรมีพาหนะเป็นหนู

ตำนานกล่าวไว้ว่า พระพิฆเนศวรพบกับอสูรชื่อกังคี ผู้มีชวานของพระศิวะ บางทีก็เรียกว่า คชมุขคาสูระ เมื่อเกิดการสู้รบกัน พระพิฆเนศวรเองข้างหนึ่งรับชวานของอสูรกังคิงจึงหักพระพิฆเนศวรก็ได้เองข้างนั้นถือเป็นอาวุธต่อสู้กัน อสูรกังคีเห็นว่าจะสู้ไม่ได้จึงแปลงร่างเป็นหนูหนีไป แต่หนีไม่พ้น พระพิฆเนศวรจับได้จึงกลายเป็นพาหนะของพระพิฆเนศวรในร่างหนู นั่นเป็นคำตอบที่ว่า ทำไมพระพิฆเนศวรถึงทรงหนู เพราะไม่ว่าเป็นพาหนะขององค์เทพใดพาหนะนั้นก็มีความศักดิ์สิทธิ์เช่นเดียวกับเทพองค์นั้น มีเขี้ยวหนุตัวเล็กๆ จะแบกรับองค์พระพิฆเนศวรได้อย่างไร

นอกจากนั้น หนูสามารถกัดทำลายสิ่งกีดขวางได้ (ถ้ายังจำกันได้ถึงนิทานอีสปเรื่องราชสีห์กับหนู ที่หนูสามารถกัดทะลุขาข่ายเชือกที่มัดราชสีห์ให้อิสระได้สำเร็จ) หนูจึงได้เป็นพาหนะควบคู่กับพระ

พินเนศวรผู้จัดอุปสรรค เพราะในทางคติที่ว่าหนูเป็นสัญลักษณ์ของความมืด และพระพินเนศวรเป็นเทพแห่งแสงอาทิตย์ ในอินเดียยุคก่อนจึงปรากฏรูปหนูคู่กับพระพินเนศวรมาช้านาน

9. ทำไมพระพินเนศวรมีหูใหญ่

พระกรรมของพระคณศใหญ่เหมือนกระดิ่งผัดข้าวที่แยกข้าวสารออกจากเปลือกข้าว คือ แยกของจริงออกจากของไม่จริง แยกสิ่งที่เป็นของมาจากสวัตรคออกจากของที่มาจากพื้นดิน ดังนั้นเมื่อผู้กราบไหว้บูชาพระคณศตั้งจิตปรารถนาอยากจะได้ของประทานจากพระคณศ อยากจะได้พรจากพระคณศ พระคณศก็จะทรงใช้พระกรรมของพระองค์กรองเอาสิ่งที่ดีไว้ปล่อยให้สิ่งที่ไม่ดีผ่านออกไป จากนั้นจึงประทานสิ่งที่ผู้กราบไหว้บูชาต้องการ เพื่อให้จิตใจของพวกเขาเจริญขึ้นในทางที่ดี

หูใหญ่อยุ่หมายถึงว่า คนที่มีความสมบูรณ์พร้อมทุกอย่าง คือ คนที่มีความสามารถอย่างสูงที่จะรับฟังผู้อื่น แล้วปรับความคิดของตัวเองให้เข้ากับคนอื่นได้ หนูมีไว้เพื่อเรียนรู้สิ่งต่างๆ จากการฟังพระกรรมของพระคณศสอนเราว่า เราจะต้องพูดแต่บ่อยแต่จะต้องฟังให้มาก พระกรรมที่ใหญ่บ่งชี้ว่าเมื่อเรารู้จักพระคณศอย่างแท้จริงแล้ว ก็เท่ากับว่าเรารู้ทุกสิ่งทุกอย่าง ผู้ใดที่ระลึกถึงพระพินเนศวร ผู้นั้นจึงได้รับความสำเร็จ สามารถขจัดสิ่งกีดขวางอันเป็นอุปสรรคได้ แยกแยะสิ่งดีและไม่ดีได้ ช่วยเหลือถึงความหลุดพ้นได้

10. พระพินเนศวรมีกี่พระพักตร์กี่พระกร

พระพินเนศวรมีพระพักตร์ตั้งแต่ 1 พระพักตร์ 2 พระพักตร์ 3 พระพักตร์ 5 พระพักตร์ หรือมากกว่านี้ แต่ละรูปมี 4 กรก็มี 2 กรก็มี 10 กรก็มี 12 กรก็มี หรือมากกว่านั้นก็มี

แต่ส่วนมากที่เราเห็นกันมี 4 กร และทั้ง 4 กรมีความหมายคือ

- กรที่ 1 เป็นผู้ดูแลรักษาจักรวาล
- กรที่ 2 เป็นผู้รักษาทิศต่างๆ
- กรที่ 3 รักษาโลกนี้
- กรที่ 4 รักษาบาดาล

ในแต่ละกรมีอาวุธที่ถือคือ

- ปาส (เชือก) หมายถึง โมหะบาสกะ คือตัดกิเลส เครื่องร้อยรัดตั้งเชือก
- อังกฤษ (ขอสับข้าง) ควบคุมไปในทางที่ดีตลอดเวลา
- รท (งาช้าง) ทำลายสิ่งที่เป็นอุปสรรค
- วร (ประทานพร) ให้ประสบความสำเร็จ

นอกจากนี้ยังมีเครื่องราชภัณฑ์และของเคารพสักการะขององค์พระพินเนศวร คือ

- 1. ดาบ เพื่อชัยชนะเหนือศัตรูและตัดซึ่งอุปสรรคต่างๆ อาวุธนี้เทวีทศานนามาถวาย
- 2. ขวาน เพื่อปกป้องสามโลก พระศิวะเป็นผู้ประทานให้
- 3. โล่ เพื่อป้องกันความชั่วหรือศัตรูทั้งหลาย พระแม่ทุรคาเป็นผู้ประทานให้

- 4. มีด เพื่อตัดสิ่งชั่วร้ายทั้งปวง โดยพระอินทร์ถวาย
- 5. ไม้ตีคิลี พระวิษณุถวายให้เพื่อสร้างโลก
- 6. จักร เพื่อให้เป็นใหญ่ในสามโลก และตัดอุปสรรคต่างๆ พระวิษณุถวาย
- 7. ลูกศร พระวิษณุประทานให้เพื่อป้องกันศัตรู
- 8. ธนูแห่งรัก พระกามเทพถวายให้มี 3 ดอก คือรัก เสนหา และลุ่มหลง
- 9. คัมภีร์พระเวท เพื่อไว้กำกับการสร้างโลก การสอนและการท่องจำคัมภีร์พระเวท โดยพระพรหมถวาย
- 10. คนแคะหรือบิหาร เพื่อคอยรับใช้ ช่วยกำจัดอสูรและศัตรู
- 11. นาคราช แสดงถึงความยิ่งใหญ่เกรียงไกรแห่งพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นผู้ปกป้องของพระพินเนศวร
- 12. คันธนูตันอ้อย พระกามเทพประทาน เพื่อสร้างรักเสนหาและความลุ่มหลง
- 13. ดอกบัว มีสีน้ำเงินและสีแดง แต่ที่โปรดมากคือบัวนิลบล
- 14. ช่อดอกมะเดื่อหรือดอกมะเขือ ฤาษีวยาสถวาย เพื่อแสดงถึงความมกเญยแห่งปัญญา
- 15. ใบมะตูม พระวิษณุถวาย เพื่อแสดงถึงความเป็นมงคลและอำนาจในสามโลก
- 16. มาลัย เพื่อความสง่างาม ราศีแห่งรัก ความสุข และความมั่งคั่ง
- 17. ใบตุลสี (กระเพราแดง) เทวีแห่งความสุข เทวีตุลสีถวาย
- 18. บ่วงบาศ สำหรับตัดกิเลสและความชั่วร้ายทั้งปวง
- 19. ตรีศูล แสดงถึงอำนาจดังสายฟ้า ตรีศูลนี้พระอินทร์ทรงให้พระวิษณุกรรมทำถวาย จากผิวพระวรกายของพระสุริยเทพ
- 20. ขอสับข้าง เพื่อสอนให้เดินในทางที่ถูกต้อง
- 21. ไม้เท้า พระพรหมประทานให้เพื่อค้ำจุนโลก และเหล่าสาวกให้ปลอดภัย
- 22. ลูกประคำ เพื่อเจริญสมาธิ โดยพระพรหมประทานให้เพื่อค้ำจุนโลก และเหล่าสาวกให้ปลอดภัย
- 23. วิณนา เพื่อการศึกษา เกียรติยศชื่อเสียงที่ขจรไกล เสียงแห่งความสุข และมหามนต์
- 24. ธงชัย พระมหาลักษมีถวายเพื่อแสดงถึงความยิ่งใหญ่แห่งชัยชนะ
- 25. งาหัก เพื่อกำจัดศัตรู และไว้สำหรับเขียนวรรณกรรม
- 26. ถ้วย เพื่อรองรับสิ่งที่ตั้งามหรือความสมบูรณ์ของชีวิต โดยพระแม่กาลีประทาน
- 27. มะพร้าว แสดงถึงความสะอาด บริสุทธิ์จากสวัตรค การเกิดใหม่ การเจริญรุ่งเรือง และการเติบโต
- 28. ผลไม้ ที่โปรดมีมะม่วง กัลย สับปะรด พุทราป่า อ้อย หว่า แต่ที่โปรดมากที่สุดคือทับทิมสุก นอกจากนี้ยังโปรดน้ำผึ้งอีกด้วย ผลไม้เหล่านี้พระลักษมีถวาย
- 29. ขนโมทกะ หรือธัญธู พระอุษากถวาย เพื่อเป็นรางวัลแก่ผู้สำเร็จและมีความสุขสมบูรณ์ในชีวิต

30. ไฟ เพื่อความสว่าง ความบริสุทธิ์ในพิธีกรรมต่างๆ การเกิดและการทำลาย
 31. พัดนกยูงหรือจามรี พระวายุถวาย เพื่อพัดพระวรกายให้ผุดผ่องสง่างาม และกำจัดสิ่งชั่วร้ายทั้งปวง

11. พระพิฆเนศวรมีชายาหรือไม่

คัมภีร์ศิวปุราณ กล่าวถึงการวิวาห์ของพระคเณศไว้ดังนี้

พระอุมาและพระศิวะได้ทรงปรึกษากันที่จะหาคู่ครองให้แก่โอรสทั้งสองพระองค์ คือ พระพิฆเนศวร และพระชันทกุมาร ทั้งสองทราบเรื่องต่างก็ดีใจ จึงไปเฝ้าพระบิดาและพระมารดา และรบเร้าให้จัดพิธีให้โดยเร็ว เพื่อไม่ให้เป็นภาระที่รักมักที่ชังว่าใครควรจะได้รับการจัดพิธีวิวาห์ให้ก่อน พระบิดาและพระมารดาจึงตั้งกติกากันว่า ใครสามารถเดินทางรอบโลกได้ก่อนคนนั้นจะได้แต่งงานก่อน พระชันทกุมารจึงรีบขึ้นทงนกกยูงพาหนะของตนออกเดินทางรอบโลก ฝ่ายพระพิฆเนศวรรู้ดีว่าตัวเองอ้วนอ้ายไม่มีทางที่จะเดินทางรอบโลกได้สำเร็จ จึงใช้สติปัญญาที่จะเอาชนะ จึงทำพิธีส่นานเสร็จแล้วก็ตั้งอาสนะไว้สองที่ อัญเชิญพระศิวะและพระอุมามาประทับ แล้วทำการบูชาและทำประทักษิณ (เดินแสดงความเคารพ โดยเดินเวียนให้สิ่งๆ ที่ทำการเคารพอยู่ทางด้านขวา) ๗ รอบ เสร็จแล้วก็กล่าวขอให้พระศิวะและพระอุมาจัดการแต่งงานให้โดยเร็วพร้อมกับอธิบายว่า ตนได้เดินทางรอบโลก ๗ รอบแล้ว เพราะพระเวทและศาสตร์ต่างๆ กล่าวไว้ว่า “ผู้ที่ทำการบูชาบิดามารดาและกระทำประทักษิณบิดามารดา จะได้บุญและได้ผลบุญเท่ากับการเดินทางรอบโลก” พระศิวะและพระอุมาไม่มีทางโต้แย้งและแสดงความชื่นชมในความฉลาดของพระพิฆเนศวร จึงได้จัดการวิวาห์พระพิฆเนศวรกับนางสิททิ (ความสำเร็จ) และพุทธิ (สติปัญญา) ธิดาของพระประสาทปติ วิศวรูปพระพิฆเนศวร มีโอรสจากนางสิททิ ชื่อว่า เกษม และจากนางพุทธิ ชื่อ ลากะ

12. การบูชาพระพิฆเนศวรควรปฏิบัติอย่างไร

ในศาสนาพราหมณ์ฮินดู มีเทพ ๕ องค์ที่ควรบูชาทุกวัน พระคเณศเป็นองค์หนึ่งใน ๕ องค์นั้น พระกฤษณะให้ความหมายของคชว่า อักษร ค แปลว่าจุดมุ่งหมาย ตัวอักษร ช แปลว่าความสำเร็จหรือการเกิด คช แปลว่า ความต้องการที่เกิดขึ้นนั้นนำไปสู่ความสำเร็จ บารมีของคชานัน หรือพิฆเนศวร ด้วยบารมีของพระคเณศ เราสามารถประสบความสำเร็จ พระคเณศมีชื่ออีกชื่อหนึ่งว่า วิฆเนศวร หมายถึงราชาแห่งอุปสรรค คเณศราชาแห่งคณะวิฆเนศวร หรือพิฆเนศ แปลว่าเจ้าแห่งอุปสรรคต่างๆ เมื่อบูชาพระคเณศแล้ว อุปสรรคต่างๆ ก็หมดไป งานที่ทำอยู่ก็สำเร็จ สัญลักษณ์ที่ใช้แทนพระคเณศ คือสวัสดิกะ มี ๔ มุม หมายถึง ๔ ทิศ หรือ ๔ พระกรของพระคเณศที่รักษาทิศทั้ง ๔ พระกฤษณะบางองค์เปรียบเทียบพาหนะของพระคเณศคือนู เท้ากับปรมัตถ์

ในคัมภีร์ปุราณต่างๆ กล่าวถึงการเกิดของพระคเณศต่างๆ กัน แต่การกระทำของพระคเณศเหมือนกัน เทพเจ้าทั้ง ๕ องค์ที่ควรบูชาทุกวันมี พระวิษณุ, พระศิวะ, พระสุริย, พระทศพร และพระ

คเณศ บางครั้งแทนพระสุริยด้วยพระพรหม ผู้ที่นับถือพระพิฆเนศวรจะทำการบูชาเองเพียงลำพัง หรือเฉพาะกลุ่มเล็กๆ ก็สามารถทำได้ เพราะพระพิฆเนศวรไม่ใช่ “มหาเทพ” อย่างพระอิศวร, พระนารายณ์ หรือพระพรหม ที่เข้าถึงยากเพราะมีกฎข้อบังคับเคร่งครัด พระพิฆเนศวรเป็นเทพที่เรียบง่ายที่ทุกคนเข้าถึงได้ หากมีจิตใจดี แม้จะเป็นผู้มีมลทินก็ตาม หากใครอยากบูชาพระพิฆเนศวร ควรปฏิบัติดังนี้

1. ชำระจิตใจ โดยให้อภัยทุกคนที่เราโกรธ
 2. อาบน้ำให้สะอาดแล้วแต่งตัวด้วยผ้าสะอาดสีสดใสสวยงาม (สองข้อแรกก็เหมือนการชำระใจชำระกายให้บริสุทธิ์นั่นเอง)
 3. แต่งเทวรูปพระพิฆเนศวรด้วยดอกไม้ธูปเทียนสดใหม่ทั้งด้าม เท้าที่จะหาได้
 4. ตั้งเครื่องสังเวย (ต้องเป็นมังสวิรัต) พร้อมผลไม้ กล้วย อ้อย มะพร้าว ของเค็ม ของหวาน ก่อนจะจุดธูปเทียน
 5. หาดาดทองเหลืองใส่แบ่งจันทร์และแบ่งแดง พร้อมกับการบูรหนึ่งก้อน (เจิมหน้าผากเทวรูปด้วยแบ่งขาวแดง แบ่งสีแดงหาซื้อได้ที่หน้าวัดแขก สีลม)
 6. จุดไฟการบูร แล้วยกถาดแก้วหน้าเทวรูปพลาญรายมนตร์ว่า “โอมศรีคเณศายะนะมะ”
 7. เจิมหน้าผากตนเองและผู้ร่วมงานด้วยแบ่งจันทร์และแบ่งสีแดง
 8. จบพิธียกเครื่องสังเวยออกมารับประทานกันเองหรือมอบเป็นทานให้กับคนยากไร้ เศษไม่ต้องทิ้ง เอาไปโปรยให้นกกาและสัตว์จรจัดกิน ถือเป็นการทำบุญอย่างพอเพียงและทั่วถึง การบูชานี้จะช่วยชำระจิตใจให้ผ่องใส สะอาดสะอาด และเพิ่มกำลังใจสู้ชีวิตต่อไป
- นอกจากนี้ การบูชาพระพิฆเนศวรยังจะช่วยให้คนเรามองโลกใบนี้ด้วยสายตาใหม่ว่า มนุษย์ไม่ใช่เจ้าของ แต่เป็นเพียงผู้อยู่อาศัยแผ่นดินและฟ้าร่วมกับพืชและสัตว์ทั้งปวง

การตั้งหิ้งบูชา

- หันหน้าไปได้ 3 ทิศ คือ

1. อุดร (ทิศเหนือ)
2. อีสาน (ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ)
3. บุรพา (ทิศตะวันตก)

อีก 5 ทิศนั้นเป็นทิศที่ไม่ต้องการและจะทำการบูชาไม่ได้

ในการบูชาพระพิฆเนศวรหรืองานมงคลใดๆ ก็ตาม ควรจะมีการจัดตั้งศาลเพียงตา เพื่อเป็นสิ่งอัญเชิญเทพต่างๆ พระองค์ ทุกๆ ชั้นฟ้าและชั้นดินให้มาประทับ เพื่อจะได้เป็นสักขีพยานในการมงคล เป็นการอวยพรให้เจ้าภาพได้มีความเจริญงอกงามยิ่งขึ้นไปด้วย

- ผลไม้ที่เป็นมงคล ควรขึ้นหิ้งบูชา มี 15 อย่าง

1. ขนุน
2. ทุเรียน
3. กล้วยหอม
4. ทับทิม

5. ลูกอิน
 6. ลูกจัน
 7. อุ่น
 8. แต่งไทย
 9. มะม่วง
 10. ลูกเกด
 11. ลูกตาล
 12. อินทผาลัม
 13. แอปเปิ้ล
 14. ลิ้นจี่
 15. ลำไย
 16. สับปะรด ขึ้นไว้ประจำยิ่งดี เพราะมีตารอบตัว
- ผลไม้ต้องห้าม เพราะไม่เป็นมงคลมี 15 อย่างเช่นกัน คือ

1. ละมุด
2. มังคุด
3. พุทรา
4. น้อยหน่า
5. น้อยโหน่ง
6. มะเฟือง
7. มะไฟ
8. มะตูม
9. มะขวิด
10. กระเทียม
11. ลูกพลับ
12. ลูกท้อ
14. ระกำ
15. ลางสาด

การจัดเครื่องสังเวย จะตั้งกับพื้นหรือจะตั้งบนโต๊ะแล้วแต่จะถนัดหรือความสะดวก แต่จะต้องใช้ผ้าขาวปูลงก่อนทุกครั้ง จะขาดไม่ได้

13. มนต์ราและข้อห้ามที่ใช้ในการบูชาต่อองค์พระพิฆเนศวร

ในการเล่าเรียนทางด้านศิลปะการช่างหรือนาฏกรรม ต้องมีบทสวดบูชาพระพิฆเนศวรก่อน ถือว่าศักดิ์สิทธิ์มาก หากไม่เคารพบูชาจะทำให้การงานและการเล่าเรียนไม่บรรลุผลตามเป้าหมาย หากมีการลบหลู่ก็จะประสบภัยพิบัติ

มนตราที่ใช้บูชาต่อองค์พระพิฆเนศวรทั้งหมด 21 บท แต่จะกล่าวถึงเฉพาะที่เกี่ยวกับการช่าง การศึกษา ฯลฯ เพียง 5 บท ที่สำคัญๆ คือ

1) โอม คัม คณะปัตเตย นะมะหะ

มักนิยมท่องสวดก่อนออกเดินทาง ก่อนเริ่มต้นทำธุรกิจ การเล่าเรียน เพื่อให้ราบรื่นไร้อุปสรรคขัดขวาง

2) โอม ศรี คณะศายะ นะมะหะ

มนตรับทนี้เหมาะสำหรับผู้เล่าเรียน เพื่อช่วยเสริมให้มีพลังด้านความจดจำตำรา วิชาที่เรียน บุคคลทั่วไปจะช่วยในด้านความสำเร็จ ด้านธุรกิจที่ดำเนินอยู่

3) โอม สุมุชายะ นะมะหะ

มนตรับทนี้สำหรับผู้มีจิตใจตึงตังที่บังเกิดความรักขึ้นในจิตใจ ท่องมนตร์แล้วจะช่วยให้เกิดสันติสุขในหัวใจ ความรักจะราบรื่นสมหวัง ด้วยพลังจากความบริสุทธิ์ใจ

4) โอม ศชากันกายะ นะมะหะ

มนตรับทนี้ กล่าวถึงพระพิฆเนศวรว่า ไม่ว่าผู้ที่สวดบูชาพระองค์จะอยู่ที่ใด พระองค์ก็จะทรงได้ยิน และทรงประทานพรให้

5) โอม วิฆณะ นันนายะ นะมะหะ

มนตรับทนี้ กล่าวว่า พระองค์จะขจัดสิ่งที่เป็นอุปสรรคในชีวิตให้หายไป และช่วยให้ผู้ที่สักการะได้สัมผัสอำนาจบารมีของพระองค์

ข้อห้ามต่างๆ เกี่ยวกับเทวรูปที่ไว้บูชาในบ้านเรือน

1. พระพิฆเนศวร ห้ามมี 3 องค์ น้อยหรือมากกว่านี้ได้
2. พระศิวลึงค์ ห้ามมีไว้บูชา 2 องค์ น้อยหรือมากกว่านี้ได้
3. สังข์ มีไว้ 2 องค์ไม่ได้ มากหรือน้อยกว่า 2 องค์ได้
4. รูปพระสุริยะ ห้ามมีไว้ 2 องค์ น้อยหรือมากกว่าได้
5. พระอุมาหรือองค์เทพอื่นๆ ทั้งปวง ห้ามมีบูชาไว้ 3 องค์ น้อยหรือมากกว่านี้ได้

สำหรับฤกษ์และพิธีกรรมต่างๆ เกี่ยวกับองค์พระพิฆเนศวร อย่างกระทำในวันอังคารเพียงวันเดียว ในรอบสัปดาห์

14. ประเทศไทยนับถือพระพิฆเนศวรมาตั้งแต่สมัยไหน

สมัยสุโขทัย มีการนับถือศาสนาพราหมณ์ เพราะดินแดนในประเทศไทยได้รับอิทธิพลของเขมร ตั้งแต่ศิลปวัฒนธรรมตลอดจนศาสนาบางประการเข้ามา โดยเฉพาะลัทธิเทวราช ซึ่งมีความเชื่อว่กษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ สมัยสุโขทัยนับถือศาสนาพราหมณ์ควบคู่กับพุทธศาสนา จึงน่าเชื่อว่มีการบูชาพระพิฆเนศวรด้วยในสมัยนั้น

สมัยอยุธยา มีหลักฐานการนับถือศาสนาพราหมณ์อย่างชัดเจนตั้งแต่สมัยพระเจ้าอู่ทอง (พ.ศ.2173-2199) มีการบูชาเทพในศาสนาพราหมณ์หลายองค์

โดยเฉพาะในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ.2199-2231) พระองค์ทรงเลื่อมใสในศาสนาพราหมณ์มากเป็นพิเศษ โดยเฉพาะในด้านพิธีกรรมต่างๆ มีหลักฐานการบูชานับถือพระพิฆเนศวรอย่างเด่นชัด ดังปรากฏในพระราชพงศาวดาร โปรดเกล้าฯ ให้หล่อรูปพระพิฆเนศวรหลายครั้งด้วยกัน และมีการกล่าวถึงพระพิฆเนศวรในฐานะผู้จัดอุปสรรคทั้งปวง

สมัยรัตนโกสินทร์ พระพิฆเนศวรปรากฏอย่างชัดเจนในลักษณะเทพแห่งศิลปวิทยา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวซึ่งพระองค์ทรงสนใจพระทัยในการตริวิทยาเป็นพิเศษ จึงทรงศึกษาอย่างจริงจัง

ในราชสำนักได้มีพิธีบูชาพระพิฆเนศวรตามคติพราหมณ์ ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่น่าสนใจ คือ

พระราชพิธีตรียัมปวาย-ตรีปวาย

มีการทำพิธีในโบสถ์พราหมณ์เป็นเวลา 15 วัน ในเดือนยี่ของทุกปี มีการอัญเชิญเทวรูปพระอิศวร พระอุมา พระพิฆเนศวรและพระนารายณ์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (องค์ปัจจุบัน) ทรงเจิมแล้วเข้าพิธีโดยการแห่ทางรถยนต์หลวง

ใครจะคาดคิดว่าเทพที่มีเศียรเป็นช้าง ผู้มีหนุเป็นพาหนะจะเป็นที่เคารพนับถือโดยทั่วไปมานานถึงเพียงนี้ เพราะในบรรดา “เทพเดิม” ที่ยังได้รับการไหว้บูชาตลอดจนทุกวันนี้ พระพิฆเนศวรเป็นองค์สำคัญ และมักได้รับการบูชาก่อนเทพองค์อื่นๆ เพราะถือว่าเป็นองค์เทพที่เก่าแก่ที่สุดจนทุกวันนี้ พระพิฆเนศวรยังเป็นที่พึ่งของชนทุกชั้น โรงแรมใหญ่ๆ ให้ช่างสลักทำเทวรูปไว้ด้านหน้า

ชาวบ้านเมื่อแล้วจัดก็ช่วยกันแห่พระพิฆเนศวรขอฝน

มหาวิทยาลัย หรือวิทยาลัยตั้งเทวรูปพระพิฆเนศวรด้านทางเข้า ครูและศิษย์จะได้ไหว้เมื่อเดินทางเข้าออก

การบูชาองค์พระพิฆเนศวร มีมานานหลายพันปีแล้ว และมีความนิยมมากขึ้น ตามความเชื่อที่ว่า ผู้ใดที่นับถือองค์พระพิฆเนศวรแล้ว จะประสบความสำเร็จ อุปสรรคต่างๆ จะหมดไป

และในอนาคตองค์พระพิฆเนศวร ก็จะเป็นเทพองค์สำคัญที่ผู้คนให้ความเคารพบูชาตลอดไป

บรรณานุกรม

ไมเคิล ไรท. **พระพิฆเนศ มหาเทพฮินดู**. โอเดียนสโตร. พิมพ์ครั้งแรก, พ.ศ.2548.

เศรษฐมนตร์ กาญจนกุล. **พระพิฆเนศ มหาเทพแห่งความสำเร็จ**. โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พิมพ์ครั้งแรก, พ.ศ.2550.

อังคาร ปัญญาศิลป์. **ทองแดนสวรรค์**. สำนักพิมพ์ยอดมามา. พิมพ์ครั้งแรก, พ.ศ.2537.

ท. เทพนรินทร์. **พระพุทธรูปประจำปีเกิด**. สำนักพิมพ์ วี.ที.เอส.

อภิวันทร์ อุดลยพิเชฏฐ์. **อุทยานเทวโลก**. สำนักพิมพ์เมืองโบราณ. พิมพ์ครั้งแรก, พ.ศ.2549.

ศิลป์ พีระศรี. **ประติมากรรมไทย**. สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร. พ.ศ.2490.

ยอดมามา. **เทพแห่งสวรรค์**. บริษัท สุภัทนีญ์ พรีนติ้ง จำกัด. พ.ศ.2500.



ศรีทวารวดี ศวรปุณย

ฉันทนา เอี่ยมสกุล¹

ศรีทวารวดี ศวรปุณย นี้เกิดขึ้นจากการที่คณะนาฏยศาลาหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ ได้มีการพัฒนาชุดการแสดงเพื่อใช้เป็นชุดการแสดงนาฏศิลป์เพื่อการเบิกโรงก่อนการแสดงหุ่นละครเล็ก โดยต้องการให้เป็นชุดการแสดงที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของท่ารำไทยที่มีมาตั้งแต่ครั้งอดีต มีการรับวัฒนธรรมตั้งแต่ครั้งโบราณจากการได้รับวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งนับว่ามีส่วนสำคัญอย่างมากในภาคพื้นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จากหลักฐานทางโบราณคดี วัฒนธรรมทวารวดี จึงนับว่ามีความเก่าแก่ถือเป็นสมัยเริ่มแรกของยุคสมัยทางโบราณคดี ที่มีหลักฐานท่ารำแสดงให้เห็นถึงความสืบเนื่องและแสดงถึงพัฒนาการของท่ารำไทยมาจนถึงปัจจุบัน

ความเป็นมา

ได้มีการค้นพบโบราณสถานและโบราณวัตถุจำนวนมาก บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนล่าง ภาคกลางของประเทศไทย แสดงว่าบริเวณนี้เคยเป็นที่อยู่อาศัยของชุมชน

หรือกลุ่มเมืองโบราณที่มีความเจริญรุ่งเรืองมาก่อน นักประวัติศาสตร์และนักโบราณคดีกำหนดชื่อกลุ่มศิลปะนี้ว่า “ทวารวดี” โดยการถ่ายทอดสำเนียงจีน คำว่า โถ-โล-โป-ตี (to-lo-po-ti) มีปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุของนักพรตจีนชื่อ เหียนจ้ง (Hiuan Tsang) ซึ่งระบุว่า เป็นชื่อของอาณาจักรหนึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของรัฐอัสสัม และทางทิศตะวันออกของรัฐศรีเกษตร (พม่า) อีกทั้งคำว่าทวารวดียังสอดคล้องกับชื่อเมืองหลวงของไทย คือ กรุงเทพมหานครหรืออยุธยา

นักประวัติศาสตร์และนักโบราณคดีหลายรุ่นได้ค้นหาข้อสันนิษฐานจากหลักทฤษฎีเกี่ยวกับความเป็นมาของวัฒนธรรมทวารวดีไว้ว่า ทวารวดีเป็นอาณาจักรขนาดใหญ่ที่มีความเจริญรุ่งเรืองอยู่บริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาตอนล่าง ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12-16 อาจมีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองนครปฐม มีการขุดพบซากเมืองโบราณขนาดใหญ่ และศิลปวัตถุจำนวนมากที่บริเวณแหล่งโบราณคดีพระปะโทน อีกทั้งหลักฐานสำคัญ คือ เหรียญเงินนี้มี

¹ รองศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาโทนาฏยศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

จารึกด้วยอักษรปัลลวะอ่านได้ว่า “**ศรีทวารวดีศรปุณย**” แปลเป็นไทยว่า **บุญคุณของพระราชแห่งทวารวดี** และเหรียญชนิดนี้พบอีกที่อำเภออุทอง จังหวัดสุพรรณบุรี อำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี

นอกจากนี้ยังมีการค้นพบโบราณวัตถุสถานเป็นจำนวนมากที่เมืองอุทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ซึ่งอาจเคยเป็นศูนย์กลางของรัฐทวารวดีมาก่อนเมืองนครปฐม เนื่องจากมีการพบจารึกบนแผ่นทองแดง กล่าวถึงพระนามของพระเจ้าธรรมมวรมัน ซึ่งสันนิษฐานว่าอาจเป็นพระนามของพระเจ้าแผ่นดินพระองค์แรกของรัฐทวารวดี

ในเรื่องเกี่ยวกับเชื้อชาติของชาวทวารวดี พบแหล่งศิลปะทวารวดีในภาคกลางเป็นภาษามอญโบราณที่จารึกด้วยอักษรอินเดียใต้ จึงมีผู้วินิจฉัยว่าประชาชนส่วนใหญ่ ในรัฐทวารวดีน่าจะมีเชื้อชาติมอญ ซึ่งเป็นชุมชนทวารวดี ส่วนใหญ่เป็นศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องในพระพุทธศาสนาเกือบทั้งสิ้น ศิลปะทวารวดีบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยา เป็นจุดเริ่มต้นแล้วเจริญแพร่หลายไปยังภูมิภาคต่างๆ ของดินแดนในประเทศไทย ดังที่ได้พบโบราณสถาน โบราณวัตถุ ที่มีรูปแบบของศิลปะทวารวดีอีกในท้องที่หลายจังหวัด ได้แก่ นครปฐม สุพรรณบุรี กาญจนบุรี ราชบุรี เพชรบุรี ลพบุรี สระบุรี ปราจีนบุรี นครสวรรค์ เพชรบูรณ์ ลำพูน นครราชสีมา ชัยภูมิ บุรีรัมย์ กาฬสินธุ์ อุตรดิตถ์ ตลอดจนถึงปัตตานี และสุราษฎร์ธานี ซึ่งการแพร่หลายนี้ไม่จำเป็นต้องเกิดจากการขยายอิทธิพลทางการเมือง แต่อาจเป็นการเผยแพร่ทางวัฒนธรรม พร้อมกับการรับนับถือพระพุทธศาสนา รวมทั้งการติดต่อค้าขายกันระหว่างเมืองต่อเมือง พบหลักฐานทางโบราณวัตถุที่สำคัญได้แก่ เสาหิน แต่เดิมคงเป็นเรื่องของ

หินตั้งซึ่งเป็นประเพณี และลัทธิในการนับถือบรรพบุรุษที่มีอยู่ทั่วไป ต่อมาในวัฒนธรรมทวารวดี ศาสนาพุทธได้เผยแพร่เข้ามา เสาหินก็กลายเป็นเรื่องของพระพุทธศาสนา จากหลักฐานแสดงเหตุการณ์เรื่องราวในพุทธประวัติและมหานิบาตชาดก มีความสวยงามทำให้เห็นถึงพัฒนาการทางศิลปะของเสามาหินชั้นสุดยอด และได้พบคติในการปักเสามาหินที่เกี่ยวข้องในพระพุทธศาสนาอย่างชัดเจนในบริเวณเมืองฟ้าแดดสูงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ นับว่าเสามาหินที่พบได้สัดส่วนงดงามกว่าไบเสามาหินในแหล่งอื่นๆ ในภาคอีสานทั้งหมด ชาวเมืองนับถือศาสนาพุทธตั้งแต่วัฒนธรรมทวารวดี โดยมีเสามาหินจำหลักพระพุทธรูป พระพุทธรูปศิลา พระธาตุยาคว ชากเจดีย์ ชากโบสถ์ วิหาร และมีการขุดค้นทางโบราณคดีระหว่างปี พ.ศ.2510-2511 โดยหน่วยศิลปากรที่ 7 จังหวัดขอนแก่น และยังพบจารึกภาษามอญอยู่ด้านหลังพระพิมพ์ดินเผาที่อำเภอนาดูน มีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 14-15 จากหลักฐานจารึกภาษามอญตลอดจนศิลปวัตถุทั้งหลายที่ยังปรากฏร่องรอยให้เห็นในปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นประติมากรรมปูนปั้น นักดนตรีหญิงที่นั่งเรียงรายบรรเลงดนตรีที่พบที่คูบัว จังหวัดราชบุรี ทำพ่อนรา ทำอัญจิตะ ดินเผาที่ได้จากจันเสน จังหวัดนครสวรรค์ และประติมากรรมปูนปั้นรูปกนิรีพ่อนราทำลิตะ ที่ได้จากบ้านโคกไม้เดน จังหวัดนครสวรรค์ ตลอดจนไบเสามาหินเมืองฟ้าแดดสูงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ ล้วนแล้วแต่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์และล้ำค่า ยังประโยชน์ให้อนุชนรุ่นหลังได้ชื่นชมถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ อีกทั้งยังเป็นข้อมูลอันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าในศาสตร์แขนงต่างๆ ได้เป็นอย่างดี

จากหลักฐานทางโบราณคดีที่เก่าแก่ที่สุด สามารถอธิบายถึงความเป็นมาของทำรำซึ่งปรากฏหลักฐานทางโบราณคดี ตั้งแต่วัฒนธรรมทวารวดี พุทธศตวรรษที่ 12-16 ส่วนใหญ่จะปรากฏในโบราณวัตถุและโบราณสถาน จำแนกได้โดยปรากฏในงานประติมากรรมดินเผา งานประติมากรรมปูนปั้น งานประติมากรรมหิน และงานประติมากรรมใบเสมาจากศิลปวัตถุปรากฏทำรำที่พอจะสันนิษฐานว่าทำรำในวัฒนธรรมทวารวดีน่าจะได้รับการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมทำรำของวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งมีความงดงามสอดคล้องและคล้ายคลึงกับทำรำแม่ท่าที่เรียกว่า “กระณะ” ในคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ ปรากฏภาพจำหลักกระณะ 108 ท่า ที่วิหารศิวนาถราช เทวสถานจิตรัมพรม เมืองมัทราสในอินเดียใต้ ซึ่งภาพจำหลักนี้จะมีความคล้ายคลึงกับหลักฐานทางโบราณคดีที่ขุดพบในศิลปะทวารวดี



ไบเสมาจำหลักภาพชาดก
เรื่องสรงกษัตรา
ได้จากเมืองฟ้าแดดสูงยาง
อ.กมลาไสย จ.กาฬสินธุ์



นักดนตรี ปูนปั้น สมัยทวารวดี
ได้จากคูบัว ราชบุรี

แรงบันดาลใจ

เกิดขึ้นจากการที่ผู้เขียนได้มีโอกาสรำโบราณคดีชุดทวารวดีในปี พ.ศ.2510 ซึ่งเกิดจากแนวคิดของนายณิต อยู่โพธิ์ ที่ต้องการให้สร้างการแสดงชุดใหม่ ทั้งในรูปแบบของเครื่องแต่งกายและการรำขึ้นใหม่ ทำให้ผู้เขียนมีความประทับใจทำรำ ซึ่งคุณครูลมูล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวงษ์ และโดยการประพันธ์เพลงของคุณครูมนตรี ตราโมท ผู้เขียนมีโอกาสได้รับเลือกให้เป็นผู้แสดงจำนวน 6 คน ในชุดที่ชื่อว่า ระบำทวารวดี ซึ่งเป็นระบำโบราณคดีในยุคแรก ผู้เขียนมีความภูมิใจและรู้สึกตื่นเต้นมากที่ได้รำชุดที่แปลกมากในสมัยนั้น ได้เห็นถึงวิธีการดำเนินงานของผู้ใหญ่ตั้งแต่ความพิถีพิถันในการเลือกตัวผู้แสดง เลือกทั้งรูปร่าง โครงหน้า ให้ใกล้เคียงกับภาพจำหลักหรือรูปภาพที่มีการค้นคว้า

ข้อมูลนำมาพิจารณา ทำรำนั้นคุณครูก็จะเลียนแบบภาพจำหลัก ซึ่งผู้แสดงต้องมีจินตนาการร่วมด้วย โดยต้องพยายามถอดแบบให้เหมือนภาพจำหลักมากที่สุด แม้จะเป็นทำรำที่เคลื่อนไหวก็ต้องมีความนิ่งและทำรำชัดเจน การแสดงครั้งแรกจัดการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติซึ่งเป็นเวทีใหญ่แต่ใช้ผู้แสดงเพียง 6 คน ฉะนั้นลีลาทำรำจะต้องสื่อให้ผู้ชมเห็นได้อย่างชัดเจน การฝึกซ้อมก็มีความเข้มข้นเนื่องจากการเป็นการแสดงครั้งแรกที่จัดแสดงเป็นรอบ ๆ เพื่อเปิดให้ประชาชนเข้าชม ในครั้งนั้นนอกจากเกิดระบำโบราณคดีแล้ว ยังได้มีการจัดแสดงเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในสมัยต่างๆ ทั้ง 5 สมัย และได้เพิ่มสมัยอยุธยาและสมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งใช้ผู้แสดงทั้งชายหญิงเป็นจำนวนมากจึงนับเป็นความประทับใจแก่นักแสดงทุกคนที่ได้มีโอกาสแสดงหน้าพระที่นั่งในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ฯ เสด็จพระราชดำเนิน ทรงเปิดพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510

แนวคิด

จากประสบการณ์การทำทวารวดีและการศึกษาทำรำจำหลักวัฒนธรรมทวารวดีพุทธศตวรรษที่ 12-16 ปรากฏว่าพื่อนำให้เห็นจากหลักฐานทางโบราณคดีที่พบ ส่วนใหญ่จะปรากฏในโบราณวัตถุและโบราณสถาน ทำรำที่ปรากฏในวัฒนธรรมทวารวดีจากลักษณะทำรำที่ปรากฏให้เห็นผู้เขียนสันนิษฐานว่าทำรำในวัฒนธรรมทวารวดีน่าจะได้รับการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมจากทำรำของวัฒนธรรมอินเดีย จะเห็นได้จากหลักฐานประติมากรรมรูปพื่อนำที่พบในจังหวัดราชบุรี จังหวัดนครสวรรค์ และจังหวัดสุพรรณบุรี มีความคล้ายคลึงกับทำรำแม่ท่าที่เรียกว่ากระณะในคัมภีร์ภทรนาฏยศาสตร์ที่วิหารศิวนาฏราช เทวสถานจิตรัมพรมเมืองมัทราสในอินเดียได้ ทำรำหลายท่ามีความสอดคล้องและคล้ายคลึงกันมาก เช่นท่าจรูระ และท่าลิตะ นอกจากนี้ยังพบใบเสมาจำหลักภาพชาดกสมัยทวารวดีที่เมืองฟ้าแดดสูงยาง อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นภาพท่าทางที่ปรากฏให้เห็นถึงร่องรอยอันงดงามแสดงถึงภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ทำให้เกิดความรู้สึกที่ต้องการจะถ่ายทอดท่าทางอันงดงามจากภาพจำหลักหรือโบราณวัตถุเหล่านั้นออกมาให้ปรากฏเป็นท่าทางการเคลื่อนไหวในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสานจินตนาการให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

การตั้งชื่อชุดการแสดง

จากการได้ศึกษาศิลปะทวารวดีทำให้ได้พบชื่อ “ศรีทวารวดี ศวรปุณย” แปลเป็นไทยว่า บุญกุศลของพระราชาแห่งทวารวดี ซึ่งชื่อนี้จะเป็นสิริมงคลเป็นการรำลึกถึงพระราชาและรัฐในวัฒนธรรมเริ่มแรกของไทย คือ รัฐทวารวดี การแสดงชุดนี้จึงใช้ชื่อว่า ระบำศรีทวารวดี ศวรปุณย

การประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์เพลง คือ อาจารย์ ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา (วงกอไผ่) ซึ่งมีความเชี่ยวชาญในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในแนวที่มีความร่วมสมัย โดยมีชื่อเพลงว่า ทวานฤมิต

การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม

การออกแบบเครื่องแต่งกายของระบำศรีทวารวดี ศวรปุณย ต้องการให้เครื่องแต่งกายเรียบง่าย เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมเริ่มแรกโดยใช้ผ้าพันอก ห่มสไบ แล้วนุ่งผ้าจีบหน้านาง ไม่มีลวดลาย เกล้ามวยผมสูง ประดับด้วยเครื่องประดับแซมผม ตัวเอกจะสวมกระบังหน้าสีทองประดับด้วยดอกไม้สีทอง โดยมีเครื่องแต่งกายดังนี้

1. ผ้าพันอก
2. ผ้าสไบ
3. ผ้านุ่งหน้านาง
4. กรองคอ กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า สร้อยตัว รัตตะเอว
5. เกล้ามวยผมสูง มีดอกไม้สีทองประดับ
6. ตัวเอกสวมกระบังหน้าสีทอง ประดับดอกไม้สีทอง



การแต่งกายระบำศรีทวารวดี ศวรปุณย

ประวัติที่มา

ศรีทวารวดี ศวรปุณย แปลว่า บุญกุศลของพระราชาแห่งทวารวดี การแสดงชุดศรีทวารวดี ศวรปุณย เป็นการแสดงเพื่อรำลึกถึงรัฐทวารวดีที่มีความรุ่งเรืองตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12-16 โดยหลักฐานศิลปะโบราณวัตถุสถานที่ค้นพบ ในจังหวัดนครปฐม สุพรรณบุรี ราชบุรี สิงห์บุรี นครสวรรค์ และใบเสมาหินทางภาคอีสาน ทำรำรำเพื่อสื่อให้เห็นถึงความงาม จากการศึกษาท่าทาง

ของท่ารำทางศิลปวัฒนธรรมผสมผสานกับลีลาการเคลื่อนไหวในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย

ระบำศรีทวารวดี ศรปุณย

ศรีทวารวดีมีต้นเค้า

บูชาเจ้ารามัญจอมขวัญหล้า

ถวายเป็นกุศลผลบุญมุนิกา

สู่พวงมาลัยไทยในธานี

บทกลอน อาจารย์พนอ ธรรมนิยมอินทร์

ประพันธ์เพลง อาจารย์ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา

ออกแบบท่ารำ รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล

การออกแบบกระบวนการท่ารำ

ท่ารำที่ปรากฏในวัฒนธรรมทวารวดี จะมีลักษณะของศีรษะตรง ศีรษะเฉียงขวา ศีรษะเฉียงซ้าย ลักษณะหน้าได้แก่ หน้าตรง หน้าหันซ้าย หน้าหันขวา ลักษณะมือและแขนได้แก่จับมือ (นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้เป็นรูปกลมนิ้วที่เหลือเหยียดตั้งในลักษณะตั้งมือและหางมือ) ยกมือขึ้นงอที่ข้อศอก แขนเหยียดตั้งพาดไปทางด้านซ้ายหรือขวา แขนเหยียดตั้งระดับไหล่ แขนหางมือหักข้อศอก ยกมือระดับข้างหน้าอก ลักษณะขาและเท้าได้แก่ ขาก้าวไขว้ ขาก้าวข้าง เหลื่อมเท้า ยกส้นเท้าจุมูกเท้าแตะพื้น เป็นต้น

การออกแบบกระบวนการท่ารำระบำศรีทวารวดี ศรปุณย จะใช้ผู้แสดง 5 คน ถึง 7 คน โดยมีตัวเอก 1 คน เริ่มต้นด้วยเหล่าบริวารจะออกมารำทีละหนึ่งคนจนหมดจังหวะ จากนั้นรำตามกระบวนการท่าเมื่อนั่งลงแล้วไหว้ ตัวเอกหรือนางพญาจะออกมารำ ท่ารำของตัวเอก จะแตกต่างจากเหล่าบริวารเล็กน้อย โดยที่ระดับวงแขนจะอยู่ในระดับที่สูงกว่าตัวบริวาร ลักษณะของวงแขนจะโค้งข้อศอก และการใช้จีบจะมีการใช้จีบนิ้วชี้กับนิ้วหัวแม่มือเป็นวงกลม นิ้วทั้งสามกรีดออกโดยมีกระบวนการท่ารำของเหล่าบริวารและนางพญา ที่ส่วนใหญ่จะมีท่ารำเลียนแบบท่าทางของภาพจำหลักที่เป็นภาพนิ่งและได้ลีลาท่ารำการเคลื่อนไหวให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับจังหวะทำนองเพลงที่มีการผสมผสาน ท่ารำจึงมีลักษณะเป็นแบบศิลปะทวารวดี ด้วยลีลาท่ารำของการรำแบบมอญและลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทย สื่อให้เห็นถึงความงดงามของ ท่ารำ การแต่งกายและทำนองเพลงเพื่อถ่ายทอดความงามจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่ได้สร้างสรรค์สมบัติอันล้ำค่าทิ้งไว้เป็นร่องรอยมรดกทางวัฒนธรรม ให้อนุชนรุ่นหลังได้ภาคภูมิใจเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาของคนในวัฒนธรรมต่อมา



การแสดงของคณะนาฏยศาลา หุ่นละครเล็กโจหลุยส์

ระบำศรีทวารวดี ศรปุณย

ระบำชุด

ศรีทวารวดี ศรปุณย ได้จัดการแสดงครั้งแรกในงานเลี้ยงต้อนรับนักกีฬาเนื่องในงานกีฬาแห่งประเทศไทยแม่โดมเกมส์ พ.ศ. 2553 และจัดแสดงผลงานสร้างสรรค์ในโครงการนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภูมิปัญญาครูสู่ความร่วมมือ จัดโดยสาขาวิชาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ในวันที่ 17-18 มีนาคม



บรรณานุกรม

สมศักดิ์ รัตนกุล.
โบราณคดีเมืองคู
บัว. กรุงเทพฯ : กรม
ศิลปากร, 2535

ศิลปากร, กรม.
ระบ่ำชุดโบราณคดี.
กรุงเทพฯ : ห้างหุ้น
ส่วนจำกัดศิริพร,
2510

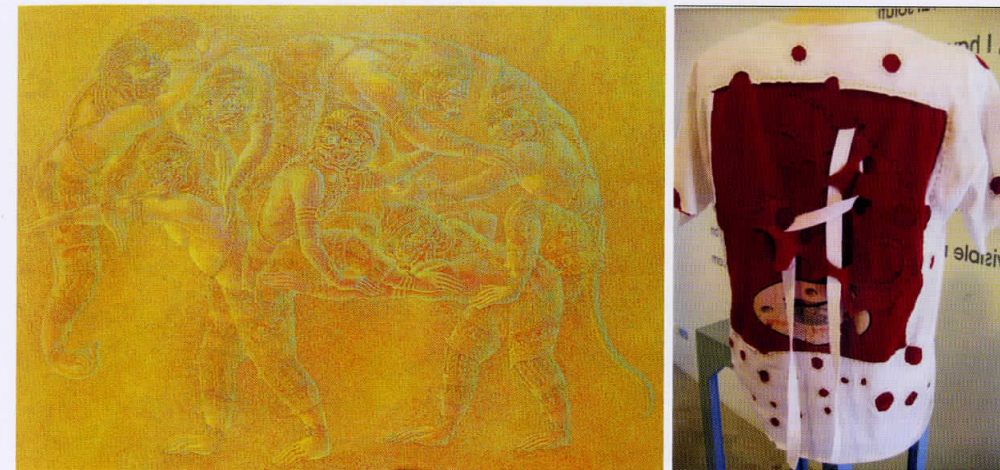
-----, สำนัก
พิพิธภัณฑ์สถาน
แห่งชาติ. ศิลปะ
ทวารวดี : ต้น
กำเนิดพุทธศิลป์
ในประเทศไทย.
กรุงเทพฯ : บริษัท
อัมรินทร์พริ้นติ้ง
แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด
(มหาชน), 2552

ศูนย์วัฒนธรรม
แห่งประเทศไทย,
เผยแพร่ศิลป
วัฒนธรรม.
กรุงเทพฯ : วิศดอริ
เพาเวอร์พอยท์ จำกัด,
2531



เพราะคนไม่เปลี่ยน : ธรรมชาติจึงเปลี่ยน

ปรีดา บุญรัตน์



โดยทั่วไปมนุษย์เป็นส่วนประกอบหนึ่งในธรรมชาติ มนุษย์กับธรรมชาติมีความสัมพันธ์กันในลักษณะอิงอาศัยเกื้อกูลกันและกันในการดำรงอยู่ ต่อมามนุษย์จึงตนเองออกจากธรรมชาติเป็นอิสระจนปัจจุบันปฏิบัติตนอย่างเจ้านายเหนือธรรมชาติ เป็นผู้ควบคุมและจัดสรรผลประโยชน์แบบตามใจชอบเกิดสภาวะการดำรงอยู่ที่ไม่สมดุล แตกต่างจากครั้งเมื่อมนุษย์มีธรรมชาติเป็นแรงบันดาลใจ ซึ่งก่อให้เกิดลัทธิความเชื่อ ปรัชญา ศาสนา ต่างๆ ผู้คนในอดีตใช้หลักแห่งธรรมชาตินี้ สร้างกุศโลบายและหลักคำสอนให้ประพฤติปฏิบัติระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสิ่งมีชีวิตและไม่มีชีวิต อื่น ๆ เพื่ออยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืนมีความดีความงาม ความจริงของธรรมชาติทำให้เรามีพื้นดินสำหรับอยู่อาศัยทำกิน มีวัฒนธรรมประเพณี ศาสนา ผู้นำ พระมหากษัตริย์ประกอบกันขึ้นเป็นบ้านเมือง ชาติ สืบทอดเรื่อยมาจนกระทั่งเป็นอยู่ในทุกวันนี้

สภาวะการดำรงอยู่อย่างไม่สมดุลของมนุษย์กับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเกิดขึ้นเมื่อมีเทคโนโลยีอำนวยความสะดวกเพิ่มเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตความสะดวกขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ช่วยแบ่งเบาภาระรวมถึงเป็นเครื่องมือปลอบประโลมทางกายและใจให้เพลิดเพลินแบบฉบับค่านิยมคนยุคใหม่ อาศัยเทคโนโลยีความเจริญก้าวหน้าทางวัตถุ ห่างไกลจากธรรมชาติ ความก้าวหน้าของโลกทางวัตถุมีมากขึ้นเรื่อย ๆ มีความสลับซับซ้อนและมีอำนาจครอบงำ มนุษย์ประพฤติดื้อนแอตกเป็นทาสของเทคโนโลยี ด้วยขาดความรู้ความเข้าใจที่จะใช้เทคโนโลยีอำนวยความสะดวกสบายได้อย่างถูกต้อง ส่งผลต่อให้เกิดความเสื่อมถอยในมิติทางจิตใจส่วนมิติทางวิญญาณ (Spiritual) ขาดหายไปจากสังคมส่วนใหญ่ ทำให้เกิดปัญหามากมายเช่นทุกวันนี้ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะปลูกฝังมนุษย์ตื่นรู้ โดยใช้ปรัชญา ศาสนาเป็นเครื่องสะกิดเตือนกล่อมเกลาลำนำคื

1 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ดิงามให้ฟื้นคืนกลับมา เจกเช่นบุคคลที่มีความเข้มแข็งสำนึกด้วยตนเอง (Self Conscious) ประพฤติดีและปฏิบัติดีมีความใกล้ชิดสภาพธรรมชาติ ไม่ตกเป็นทาสวัตถุนิยม หากต้องการลดปัญหาของมนุษย์เกี่ยวกับทางสังคมสิ่งแวดล้อม จะต้องส่งเสริมให้มีผู้ที่มีสำนึกที่ดีมีจำนวนเพิ่มมากขึ้น จะได้ร่วมมือกันสร้างสรรค์ชีวิตความเป็นอยู่ที่ดีของมนุษย์โดยมีความกลมกลืนเป็นมิตรกับธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรวมทั้งเพื่อนมนุษย์ด้วยกัน อาจอาศัยหลักการของศาสนาต่าง ๆ เป็นแนวทางสร้างความเข้มแข็งทางจิตใจให้มีสำนึกที่ดีต่ออนาคตและส่วนรวมในทุกด้าน

ประโยชน์ส่วนรวมเป็นสำคัญ ไม่เบียดเบียนสรรพชีวิตที่เป็นเพื่อนร่วมชะตา บนโลกอันกว้างใหญ่ไพศาลนี้ดังคำกล่าวของท่านพุทธทาสภิกขุ “ทุกศาสนาล้วนแต่มีธรรมะเป็นเนื้อในซึ่งถ้าสามารถนำออกมาใช้ได้ก็จะแก้ไขวิกฤตการณ์ของโลกได้. การทำให้โลกมีศาสนาเป็นสิ่งจำเป็นอย่างยิ่งแห่งยุคปัจจุบัน. ศาสนิกของแต่ละศาสนาจะต้องเข้าถึงแก่นแท้แห่งศาสนาของตน ตนจึงจะร่วมมือกันช่วยโลกได้” ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า หลักปรัชญาคำสอนทุกศาสนาเป็นทางสายกลางให้ทุกคนประพฤติดีทั้งกาย วาจา และใจ เน้นการไม่ก่อให้เกิดทุกข์ต่อตนเอง และผู้อื่นเข้าใจในธรรมชาติของสรรพสิ่ง รู้จักทำประโยชน์เพื่อส่วนรวม ถ้าทุกคนหันมาประยุกต์หลักการของศาสนา และนำมาปฏิบัติใช้ร่วมกันอย่างจริงจังในการดำเนินชีวิตปัญหาสังคมสิ่งแวดล้อมก็อาจหมดไปจากโลกใบนี้ได้ โดยบุคคลแต่ละคนอาจเริ่มจากการให้คุณค่าทางด้านจิตใจ ประพฤติปฏิบัติตามหลักธรรม อันสามารถพัฒนาสติปัญญา ให้เข้าถึงสภาวะของธรรมชาติที่แท้จริง แล้วนำผลมาใช้ในการดำเนินชีวิตอย่างถูกต้อง เท่าทันต่อ

การเปลี่ยนแปลงของโลกและสังคมที่เกิดขึ้นตลอดเวลา การยึดมั่นอยู่ในกฎศีลธรรมของศาสนาที่ไม่เคยเปลี่ยนมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงธรรมชาติที่อยู่ภายในจิตใจของเราคือ ความโลภ ความโกรธ ความหลง การยึดมั่นในตัวเอง ความอยากไม่รู้จักพอของสามัญสำนึกระดับล่างและคับแคบ โดยปรับระดับจิตใจนำตนเองให้หลุดพ้นจากการยึดมั่นในตัวตนปลดปล่อยความเห็นแก่ตัว เป็นหนทางแรกเริ่มของการเปลี่ยนแปลงปัญหาภายนอก เพื่อนำความสงบเย็นให้กลับคืนมา

หลักวิธีแห่งศาสนาทำให้ผู้ที่ฝึกฝนปฏิบัติสม่ำเสมอ สามารถปลดปล่อยความเป็นอิสระให้กับตัวตนให้หลุดพ้นจากกิเลส ดำรงชีวิตด้วยความสุขเฝ้ามองความรักความเมตตาไปสู่ผู้อื่น เสียสละ และนึกถึงประโยชน์ส่วนรวม เข้าใจซึ่งวิธีดำเนินชีวิต การปฏิบัติหน้าที่เพื่อความถูกต้องและเกิดผลสำเร็จใจเป้าหมายสูงสุดเพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขของสังคมโดยไม่แบ่งเขตแดน

ความดี ความงาม ความจริง ไม่อาจเพียงพิจารณาในแนวทางของศาสนา เพื่อการประพฤติปฏิบัติที่ดีทางกายวาจาใจ แต่ยังคงพิจารณาในแนวทางของศิลปะซึ่งสัมพันธ์กับการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ศาสนามีความหมายกับชีวิตอย่างไร ศิลปะก็มีความหมายอย่างนั้นกับเรา เป็นความพ้องกันระหว่างศาสนากับศิลปะ และต่างก็มีจุดหมายปลายทางเดียวกัน คือ จิตใจ ศาสนามุ่งหวังให้เราเป็นคนดี ด้วยหลักธรรมคำสอน และสุนทรียภาพจากงานศิลปะก็ส่งผลที่ดีต่อจิตใจเปรียบเสมือนสะพานที่เชื่อมต่อระหว่างความดีงามกับวัตถุ แต่มีความต่างที่ ศาสนาให้ผลต่อจิตใจด้วยการประพฤติปฏิบัติส่วนศิลปะนั้นให้ความรู้สึก ที่เรารู้สัมผัสได้

ด้วยสภาวะการณ์อันวิฤติเพิ่มขึ้นหลายด้านของยุคปัจจุบัน หลักธรรมของศาสนาและสุนทรียภาพในศิลปะยังเป็นแนวทางให้เราแต่ละบุคคลได้นำมาช่วยแก้ไขบรรเทา กล่อมเกลাজิตประสาทภายใน เพราะทั้งสองสิ่งเปรียบเสมือนโอสถหรืออาหารที่จะหล่อเลี้ยงจิตใจให้มีความประณีต สงบเย็นมีสำนึกและสติที่สมบูรณ์ข้อพิจารณาเกี่ยวกับการสัมผัสงานศิลปะอาจหมายถึงศิลปะประเภทใดประเภทหนึ่งจากลักษณะของศิลปะแต่ละประเภทต่อไปนี้

ประเภทของศิลปะ (Classification of Art)

1. วิจิตรศิลป์ (Fine Art) สมองตอบทางด้านจิตใจ จิตรกรรม(Painting/ Drawing), ประติมากรรม(Sculpture), ภาพพิมพ์(Printing), สื่อผสม(Mixed Media), มโนทัศน์ศิลป์(Conceptual Art), ภาพถ่าย(Photography), สถาปัตยกรรม (Architecture), วรรณคดี(Literature), นาฏศิลป์(Dance), ดุริยางคศิลป์ (Music) ,ภาพยนตร์ และการละคร (Theatre)
2. ประยุกต์ศิลป์ (Applied Art) สมองตอบต่อประโยชน์ใช้สอย, พาณิชยศิลป์(Commercial Art), อุตสาหกรรมศิลป์(Industrial Art), ศิลปหัตถกรรม(Craft), มัณฑนศิลป์ (Decorative Art), การออกแบบ(Design)

ผลงานศิลปะแต่ละแขนงมีวิธีการแสดงออกที่แปรเปลี่ยนแตกต่างกันแยกย่อยออกไปเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยตามความมุ่งหมายและจุดประสงค์ของคนในสังคมนั้นจากการศึกษาด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ

แสดงให้เห็นว่าการแสดงออกทางเนื้อหาทางศิลปะที่ก่อให้เกิดประโยชน์ทางการศึกษาและประเทศชาติส่วนใหญ่กำหนดแหล่งที่มาแรงบันดาลใจจากศาสนา วัฒนธรรม ประเพณี สังคม สภาพแวดล้อม เทคโนโลยี วิธีนำเสนอมุมมองบางคนแสดงออกในด้านลบให้ความรู้สึกลำบากเลียด ไม่สวยงาม ตรงข้ามกับบางคนแสดงความรู้สึกละเอียดทางด้านบวกสวยงามนั้นคือแนวทางการนำเสนอแต่จุดประสงค์แท้จริงคือ ต้องการกระตุ้นให้คนทั่วไปได้รับรู้ในความรู้สึกนั้นเพื่อหาทางปรับแต่งแก้ไข ให้ความถูกต้องดีงามนั้นเกิดขึ้น และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าพัฒนาคนให้มีความรู้ความสามารถ สร้างความก้าวหน้าให้กับชาติบ้านเมืองได้ดียิ่งขึ้นต่อไป

ประโยชน์และความสำคัญของศิลปะต่อบุคคลและสังคม

1. ความสำคัญของหน้าที่เพื่อประโยชน์สำหรับบุคคล
 - ประโยชน์ต่อการแสดงออกของความรู้สึกส่วนตน เช่นความผิดหวัง ท้อแท้ ความปลาบปลื้มยินดี

- ประโยชน์ต่อการแสดงออกตามความต้องการทางธรรมชาติ เช่น การแสดงออกทางด้านความรัก
- ประโยชน์ต่อการแสดงออกในการสำนึกบาปบุญคุณโทษของมนุษย์เอง เช่น การแสดงออกเกี่ยวกับ การเกิด-ตาย
- ประโยชน์เกี่ยวกับการแสดงออกทางศาสนา เช่น การแสดงออกเกี่ยวกับการสร้างกุศล ความเหลื่อมล้ำ
- ประโยชน์ต่อการแสดงความรู้สึกส่วนตัวเกี่ยวกับสุนทรียภาพ เช่น การแสดงความรู้สึกเกี่ยวกับความเพลิดเพลิน ความสุข ความพอใจ

2. ความสำคัญสำหรับประโยชน์ทางสังคม

- ประโยชน์ในการแสดงออกตามรูปแบบของการเมืองและความคิดเห็น (Political and Ideological Expression) เช่น การโฆษณาชักชวนให้ตระหนักถึงภัยสังคมและรักชาติ
- ประโยชน์ในการแสดงออกเพื่อพัฒนาสังคม (Social Description) เช่นรูปแบบโครงการต่าง ๆ เกี่ยวกับชีวิต วัฒนธรรม
- ประโยชน์ในการแสดงออกเพื่อประชดประชันหรือเสียดสี (Satirical Expression) เช่น การเสียดสี เยาะเย้ย ตลกขบขัน
- ประโยชน์ในการแสดงออกเพื่อโฆษณา (Graphic Communication) เช่น การใช้สื่อมวลชน รูปภาพ งานสิ่งพิมพ์

ความดี ความงาม ความจริงในศิลปะ

ศิลปะ ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2530 หมายถึงผลแห่งความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกมาในรูปลักษณะต่าง ๆ ให้ปรากฏ ซึ่งสุนทรียภาพ ความประทับใจ หรือความสะเทือนอารมณ์ ความอัศจรรย์ พุทธิปัญญา ประสบการณ์ รสนิยม และทักษะของแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี หรือ ความเชื่อทางศาสนา

รีโอ ตอลสตอย (Leo Tolstoi)

“ศิลปะ คือการถ่ายทอดความรู้สึก ศิลปะเป็นวิธีสื่อสารความรู้สึกระหว่างมนุษย์ด้วยกัน”

หลวงวิจิตรวาทการ

“ศิลปะ ได้แก่วัตถุที่มนุษย์สร้างขึ้น ในเมื่อธรรมชาติไม่สามารถอำนวยได้”

ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

“ศิลปะ หมายถึงการอันเป็นความพากเพียรของมนุษย์ซึ่งต้องใช้ความพยายามด้วยมือและความคิด”

อริสโตเติล (Aristotle)

“ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ”

ฌ็อง เดอ ลา ฟงแตน (Jean de la Fontaine, 1621-95) กวีและนักเขียนนิทานชาวฝรั่งเศส

“ศิลปะคือบุตรแห่งความจำเป็น”

เฮอริเบิร์ตรีด (Herbert Read 1893) นักวิจารณ์ศิลปะชั้นนำชาวอังกฤษ

“ศิลปะคือการแสดงออกโดยยึดหลักว่า อารมณ์และความรู้สึก เป็นสิ่งผลักดันให้เกิดการแสดงออกทางศิลปะ”

เฮนรี มัวร์ (Henry Moore, 1989) ประติมากรสมัยใหม่ชาวอังกฤษ

“ศิลปะคือกิจกรรมอันต่อเนื่องแห่งสากลที่ปราศจากการแบ่งแยกระหว่างอดีตกับปัจจุบัน”

พระพุทฺธทาส ภิกขุ

“ศิลปะ ความหมายสำคัญอยู่ที่ความงาม แล้วก็เป็นสิ่งที่ต้องใช้ฝีมือ คือ ทำยากแล้วก็ให้สำเร็จประโยชน์จนถึงที่สุดในความมุ่งหมายแห่งเรื่องนั้น”

พระไพศาล วิสาโล

“ศิลปะ เป็นสะพานให้เข้าถึงความงามความจริงและความดี ศิลปะคือสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้เรามีสัมพันธภาพกับสรรพสิ่งอย่างรอบด้านทำให้เราเห็นคุณค่าของธรรมชาติ เห็นมนุษย์ทุกคนเป็นพี่น้องกัน หยั่งลึกถึงจิตวิญญาณของตนและเข้าถึงสิ่งสูงสุดได้”

ปวริช อึ้งภากรณ์

“ประชาชนใดที่เพิกเฉยต่อความงามและศิลปะ ประชาคมนั้นย่อมจะเจริญสมบูรณ์ไม่ได้ และ
 ประชาคมใดที่เอาใจใส่บำรุงศิลปวิทยา ประชาคมนั้นย่อมจะประสบความเจริญ มิใช่แต่ในด้านศิลปะ
 อย่างเดียว ย่อมจะเจริญในด้านความดีและความจริง อันเป็นองค์ประกอบแห่งสันติสุขแห่งมนุษย์ใน
 ประชาชน”

ปรีดี พนมยงค์

“นักสังคมศาสตร์ต้องมีศิลปะอีกด้วย และจะต้องเป็นศิลปะที่ประณีตมาก ไม่ใช่ศิลปะที่หรูหรา
 กระพริบกระพริบ โดยคัดลอกมาจากสังคมอื่นทั้งด้าน วิทยาศาสตร์ และประณีตศิลป์ ทางสังคมนั้นจึง
 จะทำให้นักสังคมบรรลุถึง “วิชา” คือความรู้แจ้งเห็นจริงในสภาพของสังคม”

ฮาร์โลด์ พินเทอร์ (ปาฐกถารับรางวัลโนเบล 2005) นักทฤษฎีการเมือง

“แล้วถ้าจะถามว่าศิลปะกับการเมืองนั้นเกี่ยวข้องกันมากแค่ไหนและอย่างไร ก็คงต้องตอบ
 ว่าเกี่ยวข้องกันมากทั้งแบบตั้งใจและไม่ตั้งใจ เพราะศิลปะนั้นให้มากกว่าข้อมูล ศิลปะให้ความรู้สึกที่
 กระแทกใจ และฝังอยู่ในความทรงจำ สิ่งเหล่านี้มีผลก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเชิงทัศนคติได้ และ
 นี่คือนักสังคมศาสตร์ให้ความสำคัญเพราะการที่จะก่อให้เกิดกระบวนการทางการเมืองให้คนมากถกกันว่า “ใครจะได้
 อะไรเมื่อใดและอย่างไร” คนต้องเชื่อก่อนว่าทุกสิ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ให้คำนิยามใหม่ไม่หรือแม้
 กระทั่งล้มล้าง หรือสร้างใหม่ได้”

จากนิยามของ “ศิลปะ” ในทัศนะของบุคคลสำคัญที่มีบทบาทและเชี่ยวชาญสาขา
 ต่าง ๆ และมีความแตกต่างทางด้านเชื้อชาติ ศาสนา ยุคสมัย ประกอบไปด้วย

- นักปฏิบัติการทางศิลปะ กวี ประติมากร จิตรกร
- นักวิจารณ์ศิลปะ
- นักฟิสิกส์
- นักทฤษฎีการเมือง
- นักการทหาร
- นักปฏิบัติทางปรัชญา ศาสนา

ถ้าเราเอาแนวคิดเกี่ยวกับศิลปะของแต่ละท่านมาร้อยเรียงปะติดปะต่อเข้าด้วยกัน
 เพื่อประมวลแนวทาง ในการที่จะก่อให้เกิดการสนับสนุนความสำคัญและหน้าที่ของศิลปะ
 ที่เกื้อกูลให้คุณประโยชน์ต่อสังคมกับสถานการณ์ปัจจุบัน ดังนี้

ศิลปะ คือ ผลแห่งความคิดสร้างสรรค์ และ ความผูกพันของมนุษย์ในเชิง
 สุนทรียภาพเพื่อสื่อสารอารมณ์ ความรู้สึกและความจริง จากสิ่งสัมผัสรอบด้านเพื่อผลแห่ง
 การเปลี่ยนแปลงทัศนคติที่มีต่อการประพฤติปฏิบัติเพื่อสันติสุขในหมู่มวลสรรพสิ่ง

ผู้เขียนสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ในช่วงเวลาที่ประเทศไทยมีปัญหาหลายด้าน
 ซึ่งมีผลกระทบต่ออารมณ์ความรู้สึก ความคิดและการแสดงออกของคนในสังคมรวมทั้งผู้
 เขียนด้วย ในฐานะบุคคลในวงการศิลปะเกิดความตระหนักที่จะพยายามหาแนวทางมีส่วน
 ร่วมแก้ปัญหาและนำความสงบสุขสู่สังคมโดยมีข้อคิดจากปัญหาดังนี้

สำหรับประเทศไทยเมื่อพิจารณาสภาพปัญหาในสภาวะปัจจุบัน (2550-2553) ของชาติใน
 เชิงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์และสิ่งแวดล้อม มนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสิ่งมีชีวิต กับสิ่งไม่มีชีวิต
 จะเห็นว่าประเทศไทยมีวิกฤตการณ์ที่ต้องอาศัยทุกคนร่วมมือกันแก้ไขปัญหาระบบความเป็นปึกแผ่น
 มั่นคงในชาติดังที่บรรพบุรุษได้ทำไว้ให้

ภาพและข่าวที่ปรากฏตามสื่อรวมถึงผลกระทบที่เกิดขึ้นต่อตัวเรา ได้แสดงแง่มุมของความ
 จริงทำให้มองเห็นและรับรู้ได้ถึงความเป็นไปที่ส่งผลในทางตรงข้ามกับความดีและความงามเป็นส่วน
 ใหญ่ หากจะพูดโดยรวม

ในแง่ความไม่ดี

จากความไม่สงบของเหตุการณ์บ้านเมือง แบ่งเป็นสองพวกสองฝ่ายเรียกร้องความเป็นธรรม
 ให้กับกลุ่มของตน เศรษฐกิจตกต่ำ การทำมาหากินยากลำบากขึ้น รายได้ไม่เพียงพอต่อรายจ่ายทั้งยัง
 ดิ้นรนหาเลี้ยงชีพเพื่อการอยู่รอดด้วยวิธีการต่าง ๆ ในแนวทางสู่การค้าเสรี ทำให้ผลผลิตราคาตกต่ำ
 ภัยธรรมชาติฤดูกาลเปลี่ยนแปลง พิษผลทางการเมืองเกษตรเสียหาย การนำเข้าหรือเปิดรับวัฒนธรรม และ
 เทคโนโลยีสมัยใหม่ ทำให้มาตรฐานของจริยธรรมและคุณธรรมของสังคมเปลี่ยนแปลงไป องค์การและ
 หน่วยงานที่รับผิดชอบหย่อนยานไม่เข้มงวดขาดระบบควบคุมดูแล นำมาสู่ปัญหาความเสื่อมโทรม
 ทางจิตใจเพิ่มมากขึ้นเรื่อย ๆ เกิดคดีอาชญากรรม ฆ่าชิงทรัพย์ ข่มขืน ทำร้ายสตรีและเด็ก ยาเสพติด
 แพร่ระบาด ลูกฆ่าแม่ พ่อข่มขืนลูกตามที่ได้รับทราบทางสื่อมวลชนอยู่เนือง ๆ หรือบางครั้งอาจเกิดกับ
 คนใกล้ตัวได้อย่างไม่น่าเชื่อ

ในความไม่งาม

เหตุเพราะความขัดแย้งแบ่งแยกในสังคมไทย ความรุนแรงในสังคม วัฒนธรรมยุคใหม่ไม่
 เหมาะสมกับประเทศของเรา ความเห็นแก่ตัวตนมีมากขึ้น ผู้คนมีความเครียดสูงขาดการหยิบน้ำใจ
 ไม่ตรีต่อกัน เปลี่ยนจากความอ่อนโยนแทนที่ด้วยความก้าวร้าว แตกต่างสุดขั้วระหว่างรวยกับจน
 ฟุ้งเฟ้อฟุ่มเฟือยของกลุ่มที่มีอำนาจทางการเงิน คนจนและขาดแคลนมีมากรวมไปถึงปัญหาการแบ่ง
 เขตและแยกดินแดน

สำหรับความจริง

ได้สะท้อนออกมาทำให้เราได้รับรู้ถึง

-ความแตกแยกได้เกิดขึ้นภายในชาติ

-คุณธรรมและจริยธรรมขาดหายไปจากจิตใจ

-คนในชาติขาดความสุขจากภายใน

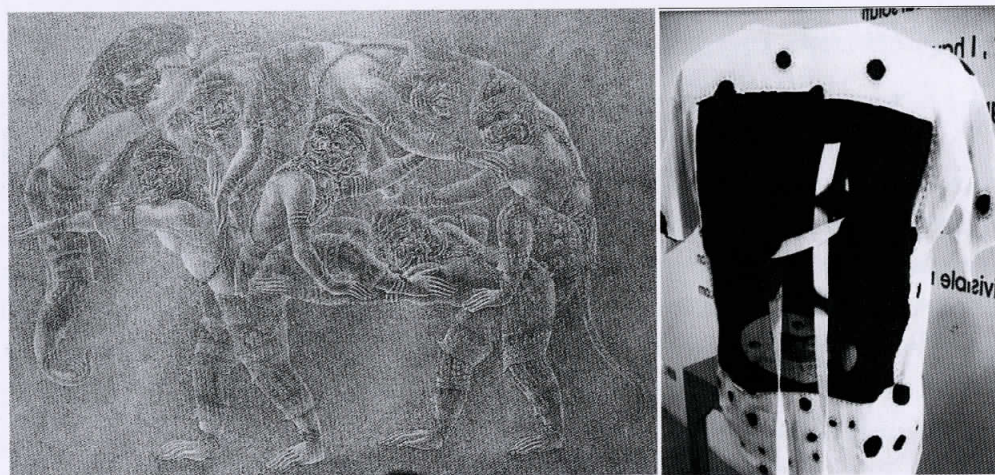
-เกิดความเหลื่อมล้ำด้านเศรษฐกิจและสังคม

-จิตใจอ่อนแอขาดพื้นฐานความรู้ในความซับซ้อนของกลไกทางเทคโนโลยี

-ขาดการยับยั้งชั่งใจ ปล่อยไปตามความอยากของตนเอง

ความพยายามหาทางออกสำหรับปัญหาต่าง ๆ อาจต้องอาศัยความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในด้านหลักศาสนาและแนวปฏิบัติต่าง ๆ แล้วนำมาใช้จริงให้มากขึ้น เคร่งครัดขึ้น ในสภาวะการณ์ที่เกิดขึ้นเช่นนี้ทั้งในชาติและในโลกซึ่งมีความคล้ายคลึงกัน

ทัศนะกับแนวคิดการสร้างผลงานศิลปกรรม



จากประสบการณ์ที่ได้ถ่ายทอดความตระหนักในปัญหาที่มีผลกระทบต่อการดำรงชีวิตของคนในชาติ และปัญหาที่มีผลกระทบไปสู่คนทั่วโลก โดยได้พยายามแสดงทัศนะเกี่ยวกับทางออกของปัญหา ผ่านผลงานจิตรกรรม จึงต้องอาศัยจุดสัจจนามากสร้างสรรค์เป็นผลงานขึ้น โดยใช้ชื่อผลงาน ผสานสัมพันธ์กัน และเข้าร่วมแสดงผลงานในโครงการกิจกรรมของศิลปะรักโลกรักชาติ โดยมีความมุ่งหวังดังนี้

1. เพื่อร่วมกิจกรรมของหน่วยงานในความร่วมรับผิดชอบและแนวทางแก้ไขต่อปัญหาสังคมและสิ่งแวดล้อม
2. ใช้ศาสตร์ทางศิลปะให้เกิดประโยชน์โดยมุ่งหวังต่อการประยุกต์หลักการอิงอาศัยเพื่อสะท้อนให้ตระหนักในสำคัญของการอยู่ร่วมกัน เชื่อมประสานความรัก ความเมตตากรุณาต่อกันปกป้องรักษาสิ่งดีงามอันเป็นองค์ประกอบของความเป็นชาติ สังคมและสิ่งแวดล้อม
3. เสริมสร้างทัศนคติที่มีต่อการดำเนินชีวิตในโลกยุคใหม่ให้มองเห็นในสาระสำคัญของศาสนาและศิลปะ

สิ่งใดที่มีอิทธิพลต่อการกำหนดแนวทางและหลักวิธีทางศิลปะในการสร้างสรรค์

1. ทะเลาะถกเถียงถึงธรรมชาติพื้นฐานแห่งการพึ่งพิงกันเป็นหลักวิชาปัจจุสมุปบาทในพุทธศาสนาหรือ ปฏิจสมุปบาท"

ความตระหนักถึงธรรมชาติพื้นฐานแห่งการพึ่งพิงกันของความเป็นจริง ซึ่งในพุทธศาสตร์เรียกว่า ปัจจุสมุปบาท หรือปฏิจสมุปบาท เป็นหัวใจสำคัญของพุทธศาสนา ในการทำความเข้าใจโลกและธรรมชาติการดำรงอยู่ของมนุษย์ โดยสรุปเราควรทำความเข้าใจหลักปฏิจสมุปบาทในสามแนวทางดังต่อไปนี้ ประการแรก

-สิ่งอันปรุงแต่งทั้งหลายล้วนเกิดมาแต่เหตุและปัจจัยมันไม่ได้สุกงอมเกิดขึ้นโดยไร้ที่มาที่ไป

-ส่วนย่อยและองค์รวมล้วนเกี่ยวข้องซึ่งกันและกันเพราะถ้าไม่มีส่วนย่อยก็จะไม่เกิดองค์รวมแต่ถ้าไม่มีองค์รวมก็ไม่เกิดประโยชน์ที่จะพูดถึงส่วนย่อย เราสามารถประยุกต์ใช้การพึ่งพิงกันและกันของส่วนย่อยและองค์รวมนี้ได้กับเรื่องของกาลและอากาศ

- สิ่งใดที่ดำรงอยู่และมีอัตลักษณ์ ล้วนเกิดอยู่ภายในโครงข่ายทั้งหมดของทุกสิ่งที่มีเชื่อมโยงเกี่ยวข้องหรือมีแนวโน้มที่จะเกี่ยวข้องกันมัน ไม่มีปรากฏการณ์ใดที่ดำรงอยู่ได้ด้วยอัตลักษณ์ในตนเองหรือโดยอิสระ

2. กระบวนการเกิดขึ้นดำเนินไปและการดับสลายของทุกขในหลักปัจจุสมุปบาท

3. อวตังสกุสูตร ของนิกายมหายานในศาสนาพุทธ

อุปมาถึงหลักของความเป็นองค์รวม (Holism) แสดงให้เห็นความเชื่อมโยงถึงกันทั้งหมดของสรรพสิ่ง

“ชายแหของพระอินทร์” ถูกฉีกท่อนขึ้น แต่ละจุดเชื่อมประกอบด้วย
อัญมณีเจียรไนเป็นเหลี่ยมมุมอย่างงดงาม และสะท้อนอัญมณีทั้งหมดอยู่
ในอัญมณีแต่ละเม็ด ถ้าเพ่งดูเม็ดใดเม็ดหนึ่งก็จะเห็นอัญมณีทั้งหมดอยู่ใน
นั้น ต่างสะท้อนและดำรงอยู่ในกันและกัน

4. บทเพลงสามัคคีชุมนุมประพันธ์ โดย เจ้าพระยาพระเสด็จสุเรนทราธิบดี (ม.ร.ว.เปีย
มาลากุล ณ อยุธยา) ให้ความสำคัญในความรักสามัคคีที่จะให้ความสำเร็จในทุกสิ่งที่ประสงค์

เพลงสามัคคีชุมนุม

พวกเราเหล่ามาชุมนุม ต่างกุมใจรัก สมัครสมาน

ล้วนมิตร จิตรขึ้นบาน สราญเริงอยู่ ทุกผู้ทุกนาม

*(สร้อยเพลง) อันความกลมเกลียว กันเป็นใจเดียวประเสริฐศรี

ทุกสิ่งประสงค์จงใจ จักเสร็จสมได้ด้วยสามัคคี

*(สร้อยเพลง)

ที่หนักก็จักเบาคลาย ที่อันตราย ขจัดขัดขวาง

ฉลองพระเดชบ่้าง กตเวทิตูณ พระกรุณา

*(สร้อยเพลง)

สามัคคีนี้แหละล้ำเลิศ จักชูชาติเชิด พระศาสนา

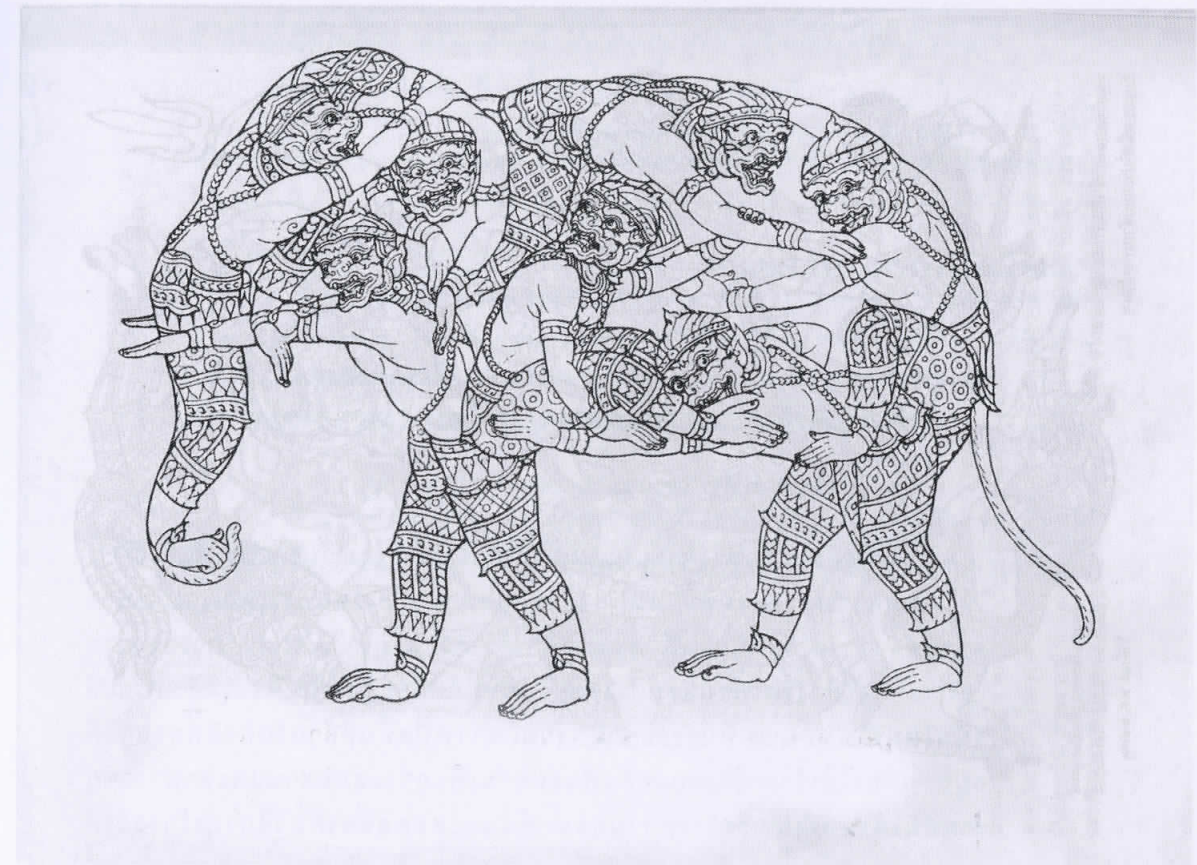
สยามรัฐจักวัฒนาปรากฏเกียรติฟุ้งเฟื่อง กระเดื่องแดนดิน

*(สร้อยเพลง)

5. ทศนะของนักฟิสิกส์(David Bohm) ทุกสิ่งบนโลกใบนี้มีความสัมพันธ์แบบเดียวกัน ความสัมพันธ์จึงกำหนดความเป็นหนึ่งเดียว

อนุภาคไม่ใช่สิ่งที่ดำรงอยู่อย่างอิสระและไม่อาจวิเคราะห์แยกแยะได้โดยแก่น
แท้ มันเป็นกลุ่มของความสัมพันธ์ รวมเอาสิ่งอื่นเข้าไว้ด้วย โลกเปรียบเสมือนเยื่อใย
อันซับซ้อนของเหตุการณ์ต่าง ๆ ซึ่งรวมเอาลักษณะความสัมพันธ์ชนิดต่าง ๆ ไม่ว่าสลับ
ซ้อน หรือ เชื่อมต่อกันเข้าไว้ ความสัมพันธ์เหล่านี้จึงกำหนดลักษณะของทั้งหมด

6. ภาพกระบี่คช แสดงถึงการรวมพลังด้วยการประสานเข้าด้วยกันแต่ละหน่วยกำลัง ดุจดั่ง
คชสาร



ที่มา:หนังสือภาพลายไทย โดย คณะช่าง

กระบวนการงานจากแนวคิดสู่การสร้างสรรค์

ในสาระให้ข้อคิดที่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันให้ละวางในความแตกต่าง และมีอยู่ของกันและกันดำรงวิถีด้วยความเท่าเทียมเสมอภาคและเข้าใจธรรมชาติตามความเป็นจริง ทั้งหมดนี้อาจแบ่งแยกเป็นอิสระจากกันได้พื้นฐานของโลกและจักรวาลเป็น ข่ายใยสัณฐานพันธ์ที่สมบูรณ์เหตุการณ์และสรรพสิ่งทั้งหลายอิงอาศัยกันทำปฏิกริยา เชื่อมโยง สัมพันธ์ อย่างต่อเนื่องไม่รู้จบ และไม่สามารถอาศัยอยู่อย่างโดดเดี่ยวตามลำพังได้

ก่อให้เกิดเป็นแรงบันดาลใจในหลักวิธีทางศิลปะสำหรับใช้เป็นแนวทางการ สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยด้วยการอาศัยหลักวิธีการประกอบกันของหน่วยย่อย ๆ เล็ก ๆ โดยการสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อกันบนโครงสร้างอย่างเป็นระบบระเบียบสร้างความประสานกลมกลืนกันและเป็นเอกภาพ

โดยกำหนดให้การปฏิสัมพันธ์เกิดจากหน่วยย่อย ๆ เล็ก ๆ ของสี ลักษณะเป็น ขีด จุด ทำปฏิกริยาต่อกันบนโครงสร้างภาพลายเส้น ด้วยลักษณะอาการ สลับ ซ้อน ไปมา ผสมผสานกันจากสีหนึ่งไปสู่อีกสีหนึ่ง เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างช้า ๆ และสม่ำเสมอ สร้างความประสานกลมกลืน นำไปสู่ความเป็นเอกภาพของสี ให้ความรู้สึกสละสลวย ดึงงาม เพื่อสะท้อนแนวความคิดของความเชื่อมโยงสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันเป็นสาระสำคัญที่จะนำมาซึ่งความสำเร็จและความสุขสันติทุกประการ

เทคนิควิธีการการสร้างสรรค์

- สีน้ำมัน (Oil) บนผ้าใบ (canvas) ขนาด 1 X 1.50 ซม.
- ร่างภาพลงบนผ้าใบ เน้นโครงสร้างภาพลายเส้นให้มีขนาดเต็มพอดีกับพื้นที่ว่าง
- รองพื้นด้วยสีเหลือง บนพื้นที่ทั้งหมดของภาพ เพื่อคลุมบรรยากาศของสี

-กำหนดตำแหน่งและสีของตัวหุ่น และตัวลึบแปดมงกุฏ

-การใช้สีอาศัยแนวทางตามแบบแผนจารีตของกระบวนการช่างไทย และเทียบให้ใกล้เคียงกับการผสมสีน้ำมัน การกำหนดตามอย่างไทยประเพณี เป็นเพียงความต้องการสร้างพื้นฐานสี และรักษาเค้าโครงตามอย่างจินตนาการของช่างโบราณอาจมีการผิดเพี้ยนแตกต่างออกไปจากเดิมด้วยคุณสมบัติของสีสังเคราะห์สมัยใหม่ที่ไม่นุ่มนวลเป็นธรรมชาติ รวมถึงการเปิดพื้นที่สำหรับอิทธิพลของสีที่อยู่ข้างเคียงให้เข้ามามีบทบาทสัมพันธ์ต่อกันเพื่อการผสมผสานและสามารถอยู่ร่วมกันได้ในหลักการสร้างความกลมกลืนและสอดคล้องกับวิธีการสร้างสรรค์

1 กำหนดกลุ่มสีหลัก คือ เหลือง, ส้มเหลือง, ส้ม, ส้มแดง, แดง, แดงน้ำเงิน,

น้ำเงิน, น้ำเงินม่วง, ม่วง

1 ใช้สีหลักด้วยวิธี จุด , ขีด ในทิศทางกระจายไปตลอดทั้งภาพ ควบคุมให้สีเป็นหน่วยที่มีขนาดเล็ก ๆ ย่อย ๆ ผสมผสานด้วยการ ซ้อน ทับ สลับกันไป

1 สี 1 สี จะใช้ จุดหรือขีดบนพื้นที่ว่างทั้งหมด เรียกว่า 1 รอบสี ทั้งหมด 8 สี เท่ากับปฏิบัติไม่ต่ำกว่า 8 รอบของจำนวนสีหลัก เพื่อสร้างบรรยากาศหรือโครงสร้างส่วนรวมของภาพ

1 ทุกสีของตัวลึบและเครื่องแต่งกายจำเป็นต้องผสมกับสีหลักให้ครบเพื่อควบคุมให้อยู่ภายใต้อิทธิพลของสีหลักอย่างมีเอกภาพ

1 การเลือกสีตัวลึบแปดมงกุฏจำนวน 6 ตัว จาก 18 ตัว คำนึงถึงความหลากหลายของสีเพื่อการสร้างสรรค์

1 ลงแต่ละตัวเน้นให้มีมิติโดยจัดแบ่งด้านแสงและเงา ร่วมกับจุดหรือขีดกลุ่มสีหลักต่อเนื่องไปด้วยกันตามคุณสมบัติค่าน้ำหนักของสี เช่นสีเหลืองใช้เป็นสีในส่วนที่รับแสงจัด น้ำเงินม่วงใช้เป็นสีที่เป็นเงามืดรวมถึงแนวการวางตำแหน่งสีในเครื่องแต่งกายด้วยเช่นกันขั้นตอนการลงสีใช้วิธีเดียวกับการสร้างบรรยากาศของภาพ ปฏิบัติที่ละสีกระจายไปให้ทั่วในบริเวณที่กำหนดใช้สีนั้น เมื่อสีมีความสมบูรณ์ตามที่คาดการณ์ไว้ เปลี่ยนมาใช้สีอื่นๆ สลับ หมุนเวียนต่อเนื่องให้ครบทุกสีในกลุ่มที่จัดไว้ โดยคำนึงถึงความถี่ห่างของสีเพื่อเปิดช่องว่างสำหรับสีอื่น ๆ ในการสร้างปฏิกริยาระหว่างสีแต่ละสีอย่างสม่ำเสมอ สีสร้างความกลมกลืน เกิดเป็นบรรยากาศของสีร่วมกัน

การกำหนดกลุ่มสีของเครื่องแต่งกายใช้หลักคู่สีตรงข้ามข้างเคียงเพื่อต้องการให้สีในภาพรวมมีความรู้สึกที่สดใส โดยยัดสีของกายเป็นหลักแล้วนำสีคู่ตรงข้ามข้างเคียงมาใช้เป็นสีของเครื่องแต่งกาย (ยกเว้นหุ่นมานอาศัยหลักการสะท้อนของสีรอบข้างเข้ามามีอิทธิพลเพื่อใช้เป็นสีของเครื่องแต่งกาย)

1 สีเครื่องแต่งกายของแต่ละตัวมีความแตกต่างกัน ถ้าต้องการให้สีแสดงคุณค่าเฉพาะในสีใดสีหนึ่ง โดยวิธีการเพิ่มปริมาณความถี่ของสีให้มากขึ้น เช่น ผ้าถุงสีบัวรอยจะเปิดพื้นที่ให้สีนั้นมีความหนาแน่นกว่าสีอื่นๆ เพื่อแสดงอิทธิพลของสีให้เด่นชัดในบริเวณนั้น หรือสีของเครื่องประดับก็จะเปิดพื้นที่ของสีเหลืองและส้มเหลืองให้มีปริมาณมากกว่าสีอื่นใด

1 ในขณะที่ปฏิบัติงานจริงมีความจำเป็นต้องปรับระดับความอ่อน เข้ม ของน้ำหนักรสีกาย เครื่องประดับ และภาพรวมตลอดเวลาเพื่อควบคุมให้ทุกสีผสมผสานกลมกลืนกันมากที่สุด

สีกายหนูมานและ สีบแปดมงกุฏ

	ชื่อสีแบบแผนจารีต	ชื่อสีสังเคราะห์ในทางสากล
หนูมาน	สีขาว	White
เกสรมาลา	สีเหลืองอ่อน	Light yellow
เกยूर	สีม่วงแก่	Dark purple
วิสันตราวี	สีแดงลิ้นจี่	Crimson Lake
ไวยบุตร	สีมอครามแก่	Deep Indigo Blue
โกมุท	สีบัวโรย	Faded Rose
นิลราช	สีน้ำไหล	Sea Green Coloured

เมื่อกำหนดกลุ่มสีหลักขึ้น คือ เหลือง ส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง แดง แดงน้ำเงิน น้ำเงิน น้ำเงินม่วง ม่วง ในการให้สีกายของตัวสิบแปดมงกุฏทั้ง 6 ตัว ให้หลักการที่นำสีหลัก จุดขีดตั้งที่กล่าวข้างต้น ประกอบเข้ากับสีกายเดิมของช้างไทยโบราณ ดังตัวอย่างของสีกายหนูมานดังนี้

การออกแบบสีในองค์ประกอบของภาพให้หลักการผสมสีของช้างไทยโบราณกับกลุ่มสีทางวิทยาศาสตร์ที่เลือกกำหนดขึ้นมาใช้

การผสมสีกาย

หนูมาน สีขาวผ่อง (White)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ สีฝุ่นขาว (White)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ ขาว+(กลุ่มสีหลัก)

- | | |
|-----------------------------|-------------------------------|
| 1. ขาว กลุ่มสีหลัก | 6. ขาวกลุ่มสีหลัก+แดง |
| 2. ขาวกลุ่มสีหลัก + เหลือง | 7. ขาวกลุ่มสีหลัก+แดงน้ำเงิน |
| 3. ขาวกลุ่มสีหลัก+ส้มเหลือง | 8. ขาวกลุ่มสีหลัก+น้ำเงิน |
| 4. ขาวกลุ่มสีหลัก+ส้ม | 9. ขาวกลุ่มสีหลัก+น้ำเงินม่วง |
| 5. ขาวกลุ่มสีหลัก+ส้มแดง | 10. ขาวกลุ่มสีหลัก+ม่วง |

ทั้งนี้ได้ใช้หลักการเดียวกันกับตัวสิบแปดมงกุฏทุกๆ ตัว ต่อไปนี้

เกสรมาลา สีเหลืองอ่อน (Light yellow)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ รง (Gambogetint) ผสมสีฝุ่น (White)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ เหลือง+ขาว +(กลุ่มสีหลัก)

เกยूर สีม่วงแก่ (Dark purple)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ สีคราม (Indigo Blue) ผสมแดงชาด (red)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ น้ำเงิน + แดง +(กลุ่มสีหลัก)

วิสันตราวี สีแดงลิ้นจี่ (Crimson Lake)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ แดงชาด (red) + ครามเล็กน้อย (Pale Indigo Blue)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ แดง + น้ำเงินอ่อน +(กลุ่มสีหลัก)

ไวยบุตร สีมอครามแก่ (Deep Indigo blue)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ คราม (Indigo blue) + ดำ (Black)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ น้ำเงิน + ดำ +(กลุ่มสีหลัก)

โกมุท สีบัวโรย (Faded Rose)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ แดงชาด (red)+ขาว (white) + ครามอ่อน เล็กน้อย

(Pale Indigo Blue)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ แดง+ขาว+น้ำเงิน +(กลุ่มสีหลัก)

นิลราช สีน้ำไหล (Sea Green Coloured)

การผสมสีของช้างไทยโบราณ คราม (Indigo Blue)+เขียว (green) +ขาว (White)

การผสมสีทางวิทยาศาสตร์ที่กำหนดขึ้นใช้ใหม่ น้ำเงิน+เขียว +ขาว +(กลุ่มสีหลัก)

การผสมสีเครื่องแต่งกาย

ต่อไปเป็นลักษณะของสีเครื่องแต่งกายซึ่งใช้หลักการเดียวกัน

กลุ่มสีของเครื่องแต่งกาย

เกสรมาลา เหลืองอ่อน (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้สี ม่วงน้ำเงินอ่อน (เครื่องแต่งกาย) +กลุ่มสีหลัก

เกยूर สีม่วงแก่ (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้สีเหลืองส้มอ่อน (เครื่องแต่งกาย) +กลุ่มสีหลัก

วิสันตราวี แดง (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้สีเขียวเหลือง (เครื่องแต่งกาย) +กลุ่มสีหลัก

ไวยบุตร สีมอครามแก่ น้ำเงิน (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้ เหลืองส้ม(เครื่องแต่งกาย) + กลุ่มสีหลัก
 โกมุท สีบัวโรย สีชมพูอ่อน (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้เขียวอ่อน (เครื่องแต่งกาย) + กลุ่มสีหลัก
 นิลราช สีน้ำไหล น้ำเงินเขียวอ่อน (กาย) สีตรงข้ามข้างเคียงใช้สีส้มอ่อน (เครื่องแต่งกาย) + กลุ่มสีหลัก

การสร้างสรรคงานเกี่ยวกับสีในครั้งนี้ มีจำนวนสีที่แบ่งแยกออกเป็นหลายกลุ่มย่อยๆ มีผลต่อจำนวนรอบของการลงสีที่มากขึ้นตามไปด้วย สาเหตุเพราะตัวลึง เครื่องแต่งกาย มีสีที่แตกต่างและตรงข้ามกันรวมถึงลักษณะของผ้าและเครื่องประดับไทยที่มีความระยิบระยับเลื่อมพรายเป็นสำคัญซึ่งมีความพิเศษที่แตกต่างไปจากการสร้างความกลมกลืนด้วยจำนวนสีที่น้อยสามารถควบคุมความเป็นเอกภาพของสีได้สะดวกกว่าในการสร้างสรรค์ การปฏิบัติเกี่ยวกับสีคู่ตรงข้ามมีความแตกต่างและหลากหลายต้องใช้ทักษะและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้าค่อนข้างมากมีความซับซ้อนโดยเฉพาะผลงานผืนผ้าสีประสาณกายที่ต้องคำนึงถึงเค้าโครงสีเดิมตามแบบแผนของไทยโบราณร่วมกับลวดลายอันเป็นลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกายไทย

จากงานสร้างสรรค์การปฏิสัมพันธ์ของสีที่มีลักษณะเป็นหน่วยย่อยๆ เล็กๆ สร้างความประสาณกลมกลืนนำไปสู่เอกภาพของสี เป็นหลักวิธีทางศิลปะที่ใช้เป็นรูปแบบสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์และความคิดที่มีต่อปัญหาทางธรรมชาติและสังคมโดยที่เนื้อหาของงานจัดองค์ประกอบกับทัศนธาตุทางศิลปะ ด้วยอาศัยแรงบันดาลใจในธรรมชาติของศาสนา หลักฟิสิกส์ ภาพลายเส้นจากอดีต บทเพลงปลุกใจ ที่มุ่งสะท้อนสาระสำคัญของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของสภาวะที่เป็นจริงตามธรรมชาติ เพื่อหวังผลการเปลี่ยนแปลงทางความคิดและพฤติกรรมที่ไม่เป็นการเบียดเบียน ปฏิบัติต่อกันอย่างเห็นคุณค่าในความสำคัญเพราะทุกสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตต้องพึ่งพิงอาศัยกันในการดำรงอยู่ ต้องการความรัก ทะนุถนอมและปกป้องคุ้มครองเช่นเดียวกัน ไม่แตกต่างไปจากมนุษย์

ข้อสังเกต

จิตรกรรม ผืนผ้าสีผืนสาณกาย เป็นทางหนึ่งที่ต้องการสะท้อนความคิดและความต้องการให้มีความกลมกลืน ในการดำเนินชีวิตของคนในสังคมและในขณะเดียวกันนั้นก็มุ่งให้เกิดความกลมกลืนของมนุษย์กับมนุษย์เช่นกัน และมีความมุ่งหวังว่าคนทุกคนสามารถเป็นส่วนหนึ่งของการผืนผ้าสีผืนสาณกายในทุกชุมชนในสังคมที่อาศัยอยู่ภายในโลกใบนี้ โดยอยากให้เห็นต้นตอได้ทันที ด้วยการปฏิบัติกิจกรรมในชีวิตประจำวันง่าย ๆ ที่แสดงความใส่ใจที่จะไม่เป็นผู้สร้างปัญหาให้กับสังคมให้กับโลก อาจทำได้โดยการมีส่วนร่วมช่วยลดปัญหาสำคัญที่มีอยู่ ดังนั้นปัญหามลพิษก็เป็นเรื่องของการสนับสนุนให้มีความกลมกลืน เช่นเดียวกับผลงานผืนผ้าสีผืนสาณกาย ไม่สร้างความแตกต่าง ปัญหาที่เกี่ยวกับโลกและสิ่งแวดล้อมจำเป็นต้องให้ความสำคัญและในขณะนี้คือสภาวะโลกร้อน ช่วยลดโลกร้อน ซึ่งก็ทำได้หลายวิธีและเริ่มได้ทันที



จากข้อสังเกตที่กล่าวมาเป็นเพียงบางแง่มุมของสาเหตุปัญหาที่รับทราบกันโดยทั่วไปแสดงให้เห็นถึงกลไกและตัวเร่งสำคัญในการเกิดวิกฤตสิ่งแวดล้อมและสังคม นอกเหนือไปจากการรักษาสมดุลโดยกระบวนการของธรรมชาติเอง การกระทำสะท้อนถึงภายในจิตใจของคนยุคนี้ ถูกครอบงำอยู่ภายใต้กระแสอำนาจของความอยากได้ อยากมี อยากเป็น เกิดความจำเป็น โดยการเบียดเบียนตนเองและผู้อื่น ยังคงปล่อยใจและดำเนินวิถีชีวิตไปตามครรลองและความเชื่อมั่นในกระแสและค่านิยมของวัฒนธรรมโลกยุคใหม่อย่างทำทลายบนความเสื่อมถอยทางธรรมชาติและคุณค่าของมนุษย์ และหากมองกลับมาในชีวิตประจำวันของคนเราก็คงสามารถให้หลักความดี ความงาม ความจริงของศาสนาและศิลปะช่วยสร้าง ผลงาน: Death Become Her

ความดีความงามในวิถีชีวิตของแต่ละบุคคล เกิดความดี ความงาม ความจริง เทคนิค:เย็บด้วยมือ(Hand stitch)

อันมีความสุขสงบในสังคมได้ โดยได้นำเสนองานศิลปะที่อาศัยหลักการทางสิ่งแวดล้อมคือ การนำกลับมาใช้ใหม่ ผสมกับการใช้ศิลปะ การเย็บปักด้วยมือ ดังเช่นในอดีตเมื่อครั้งที่มนุษย์กับสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติอยู่กันอย่างกลมกลืนเป็นมิตรกัน เพื่อเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยแก้ปัญหาภาวะโลกร้อนที่เกิดขึ้นในปัจจุบันและทุกคนทำได้ไม่ยากนัก

การลดภาวะโลกร้อนมีอยู่ด้วยกันหลายวิธี การช่วยลดปริมาณขยะเป็นแนวทางหนึ่งที่สำคัญ เพราะปัจจุบันชีวิตประจำวันของเรามีส่วนเกี่ยวข้องกับปัจจัยสี่ ได้แก่ ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม อาหาร และยารักษาโรค เมื่อใช้ประโยชน์ในการตอบสนองทางกายภาพและชีวภาพแล้วส่วนที่นอกเหนือจากความต้องการกลับถูกทิ้งกลายเป็นสิ่งที่ไร้คุณค่าหรือ “ขยะ” หากตระหนักถึงคุณค่าในสิ่งเหลือใช้และนำมาขบคิดหาทางใช้วัสดุให้คุ้มค่าก็สามารถจะนำมาสร้างประโยชน์ให้เกิดขึ้นได้ใหม่อีกครั้ง (Recycle) มีกิจกรรมหลายอย่าง ในหลักของการนำมาใช้ใหม่ และหากอาศัยหลักการทางศิลปะมา

ใช้กับสิ่งต่าง ๆ ในชีวิตประจำวัน ถ้ามีคนทำได้จำนวนมากจึงได้ลองเสนอการออกแบบสำหรับการนำเสื้อยืดคอกกลม (T-shirt) มาใช้ใหม่

เสื้อยืดคอกกลม เป็นเสื้อผ้าประเภทที่สนองตอบต่อวิถีชีวิตของคนทั่วไปในสังคมทุกชนชั้น โดยเฉพาะในสภาวะและสถานการณ์ปัจจุบันที่เต็มไปด้วยกิจกรรมที่หลากหลายในแต่ละวัน ตั้งแต่ใช้สำหรับสวมใส่นอนกระทั่งทำกิจกรรมในชีวิตประจำวัน จากความต้องการทำให้เป็นที่นิยมอย่างกว้างขวาง ธุรกิจการผลิตที่ขยายตัว กระทั่งผู้ประกอบการมือใหม่รวมถึงผู้ที่ต้องการหารายได้พิเศษมักจะนึกถึงเป็นอันดับต้น ๆ ในการเริ่มต้นประกอบธุรกิจด้านเสื้อผ้า

ขยะเสื้อยืดที่มีอยู่เป็นจำนวนมากจากโดยส่วนตัวและมีขายอยู่โดยทั่วไปตามท้องตลาด เสื้อผ้ามือสองเป็นแนวทางการคิดในการนำเสนอผลงานการออกแบบเพื่อช่วยเพิ่มมูลค่าโดยวิธีดัดแปลงแก้ไขจากที่ไม่ใช้แล้วให้เกิดรูปแบบที่แตกต่างและเปลี่ยนไปจากเดิมเพื่อสร้างความรู้สึกใหม่ ๆ และสามารถนำมาใช้สอยได้อีกครั้ง อาจกล่าวได้ว่าศิลปะสามารถช่วยกระตุ้นให้เกิดพยายามที่จะสร้างความสัมพันธ์ที่กลมกลืนในชีวิต มนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับสังคม ธรรมชาติ ไปถึงมนุษย์กับสรรพสิ่งในโลกนี้ให้อยู่ร่วมกันได้อย่างยาวนาน

ดังนั้น เพราะคนเปลี่ยน : ธรรมชาติจึงเปลี่ยนและหากคนเปลี่ยนแปลงไปในทางที่ดี ธรรมชาติย่อมดีขึ้นได้แน่นอน

บรรณานุกรม

- พุทธทาสภิกขุ.2544.ศิลปะแห่งการใช้สติในทุกกรณี.พิมพ์ครั้งที่ 4.กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์ สุขภาพใจ.
- พุทธทาสภิกขุ. 2549.อิทัปปัจจยตา.พิมพ์ครั้งที่ 2.กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์ บริษัท ตฤตาตา พับลิเคชั่น จำกัด.
- เทพศิริ สุโสภา.2518.ความเข้าใจเกี่ยวกับศิลปะ. กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์เคล็ดไทย.
- น.ณ ปากน้ำ.2511.ศิลปะตะวันตกแนะนำศิลปสากล.กรุงเทพมหานคร:โรงพิมพ์เจริญธรรม.
- อารี สุทธิพันธ์.2519.ศิลปะกับมนุษย์.กรุงเทพมหานคร:บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จก.
- ศิลป์ พีระศรี.2537.อักษรศิลป์ พีระศรี.กรุงเทพมหานคร: หอสมุดสาขาวังท่าพระ สำนักหอสมุดกลาง.
- นพวัฒน์ สมพันธ์ .2536.เครื่องศิวาภรณ์(ศึกษาเฉพาะกรณีหัวโขน).กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนากรรมการศาสนา.
- ลภาพรรณ สุภมันตรา.2551.นิเวศวิทยากับศาสนา.กรุงเทพมหานคร: บริษัทแปลนพรินต์ติ้ง จก.
- เพชรรัตน์ พงษ์เจริญสุข.2550.จักรวาลในหนึ่งอะตอม.กรุงเทพมหานคร: บริษัทแปลนพรินต์ติ้ง จก.
- สม สุจิรา.2551.ไอน์สไตน์ พบ พระพุทธเจ้าเห็น.พิมพ์ครั้งที่ 36.กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พรินต์ติ้ง .
- คณะช่าง.2538.ภาพลายไทย.พิมพ์ครั้งที่ 11.กรุงเทพมหานคร: คอมม่า ดีไซน์ แอนด์ พรินท์ จก .

คณะศิลปกรรมศาสตร์กับ บทบาททาง CSR

ดร.พรชัย ศรีประไพ¹

ผู้เขียนได้นำเสนอบทบาทความ
เกี่ยวกับ CSR (CORPORATE SOCIAL
RESPONSIBILITY) ในคอลัมน์ CEO TALK
ของหนังสือพิมพ์ประชาชาติธุรกิจมาหลาย
ปี เนื้อหาส่วนใหญ่เน้นที่จะพูดถึงความรับผิดชอบ
ต่อสังคมของบริษัท และองค์กรทางธุรกิจ
ต่อมาได้รับหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญให้กับคณะ
ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้
เขียนเริ่มมองเห็นมุมมองที่แตกต่างและลึกซึ้ง
เป็นมุมมองทาง CSR ที่โยงไปถึงบทบาทของ
สถาบันการศึกษา เป็นมุมมองของการสร้างคน
เพื่อให้ไปเป็นสมาชิกที่ดีของบริษัทหรือองค์กร
ทางธุรกิจต่อไปในอนาคต กล่าวคือ ผู้เขียนเริ่ม
เห็นว่าจุดเริ่มต้นของ CSR ไม่ได้อยู่ที่บริษัท แต่
อยู่ที่กระบวนการการสร้างคนของสถาบันการ
ศึกษา ถ้าสถาบันการศึกษาสร้างคนที่มีความรู้
มีทัศนคติ มีปรัชญาในการดำรงชีวิตที่สอดคล้อง
กับแนวทางของ CSR สังคมองค์กรหรือบริษัทก็
จะได้สมาชิกใหม่ที่มีความพร้อมที่จะทำงาน ไม่
เพียงเพื่อตนเองหรือครอบครัว แต่เพื่อสังคม สิ่ง
แวดล้อม และมนุษยชาติต่อไป

¹ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญ ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ก่อนที่จะไปถึงจุดนั้น เราอาจจะต้องมาทำความเข้าใจถึง CSR (Corporate Social Responsibility) กันให้ชัดเจนพอสมควร ยังมีความเข้าใจผิดๆ กันอยู่อีกมากกว่า CSR คือการทำงานหรือการบริจาคเพื่อสังคม เมื่อองค์กรมีกำไรมากก็ควรที่จะนำกำไรนั้นมาเพื่อแบ่งให้กับสังคม การที่บริษัททำเพื่อสังคม บริษัทก็จะได้ประโยชน์จากการทำ PR หรือการสร้างภาพลักษณ์ให้กับตัวบริษัทเอง ยังมีบริษัทอีกจำนวนมากที่เข้าใจเช่นนั้น และใช้กระบวนการ CSR เพื่อสร้างภาพลักษณ์ให้กับองค์กรของตน CSR ประเภทนี้คือ CSR เทียมที่ไม่ยั่งยืน และไม่สู้จะมีประโยชน์กับสังคมเท่าไรนัก

ในปี ค.ศ. 2002 James Collins และ Jerry Porras ได้แต่งหนังสือทางวิชาการชื่อ BUILT TO LAST ที่ถูกนำมาแปลเป็นภาษาไทยว่า “องค์กรอมตะ” สารสำคัญของหนังสือเล่มนี้ คือ การนำผลจากการวิจัยองค์กรชั้นนำร้อยองค์กรมาวิเคราะห์ว่าทำไมองค์กรชั้นนำเหล่านั้นจะมั่นคงทางการเงิน แต่ก็ล้มหายตายจากไปเป็นจำนวนมากในรอบ 10 ปีที่ผ่านมา แต่ในทางตรงกันข้ามก็มีองค์กรหรือบริษัทอีกจำนวนหนึ่งที่อยู่ยงคงกะพัน ประกอบธุรกิจที่ยั่งยืน ประสบผลสำเร็จอย่างต่อเนื่อง

มีปัจจัยอะไรที่เป็นปัจจัยร่วมทำให้องค์กรเหล่านี้ประสบผลสำเร็จ และกลายเป็นองค์กรอมตะ สิ่งที่ผู้วิจัยค้นพบก็คือ องค์เหล่านี้ทุกองค์กรมีจุดมุ่งหมาย (CORE PURPOSE) ที่สูงส่ง ที่มุ่งส่งเสริมสังคมควบคู่ไปกับการมุ่งทำธุรกิจให้ประสบผลความสำเร็จ มีคุณธรรม (CORE VALUE) ที่เป็นตัวชี้แนววิธีการทำธุรกิจให้ถูกต้องตามธรรมเนียมของคลองธรรม มีธรรมาภิบาลในการบริหารจัดการ มีการส่งเสริม

วัฒนธรรมองค์กรที่ให้สมาชิกของบริษัทยืนหยัดเคียง เคียงสละ อดทน มุ่งมั่นที่จะประสบความสำเร็จ Core Purpose และ Core Value ขององค์กรกลายเป็นหลักยึดสำคัญในการดำเนินการทางธุรกิจ เป็นหลักการที่บริษัทนำมาใช้ในการอบรม พัฒนาสมาชิกขององค์กรในการพัฒนาบริการและผลิตภัณฑ์ ในการสร้างความพอใจให้กับกลุ่มลูกค้าเป้าหมายและสังคมทั่วไป หลักการเหล่านี้กลายเป็นกุญแจแห่งความสำเร็จขององค์กร (KEY SUCCESS FACTORS) เมื่อองค์กรมีคุณธรรม ผู้บริโภคก็มีศรัทธาในองค์กรมีความเชื่อมั่นในสินค้าและบริการ ให้การสนับสนุนองค์กรหรือบริษัทตลอดมา ทำให้บริษัทเหล่านี้อยู่อย่างยั่งยืน และเป็นอมตะ

CSR นำหลักการข้างต้นมาใช้เป็นกลยุทธ์สมัยใหม่ในการที่จะบริหารองค์กรให้ประสบความสำเร็จ กระบวนการของ CSR มี 3 ขั้นตอนดังนี้

1. CSR ในบ้าน (ในองค์กร) เริ่มต้นกันที่วิสัยทัศน์ (VISION) เป้าหมาย (PURPOSE) และคุณธรรม (VALUE) ขององค์กรที่จะต้องมุ่งเน้นธรรมาภิบาล ความเป็นธรรม การส่งเสริมสังคมและจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบต่อพนักงาน

การสร้างจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบต่อ ไม่ว่าจะเป็นในการทำงานวันต่อวันในการให้บริการในการสร้างผลิตภัณฑ์หรือในการมีส่วนร่วมต่อสังคม คือกุญแจสำคัญที่จะทำให้ CSR ของบริษัทประสบผลสำเร็จ

2. CSR ขอบรั้ว (ชุมชน) คือ การยื่นมือออกไปทำงานร่วมกับผู้ที่เกี่ยวข้องอย่าง

ใกล้ชิด ไม่ว่าจะเป็นกับผู้ร่วมค้า (SUPPLIERS) ลูกค้า ชุมชน กลุ่ม SEGMENTS ของลูกค้าเป้าหมาย ฯลฯ องค์กรจะต้องเน้นความโปร่งใส ความเป็นธรรม การทำงานที่ให้ความสำคัญกับผู้ที่เกี่ยวข้องทุกฝ่ายได้ประโยชน์หรือไม่มีใครเสียประโยชน์ การไม่ทำผิดกฎหมายหรือกฎแห่งศีลธรรม (เช่น การใช้แรงงานเด็ก การเอารัดเอาเปรียบต่างๆ) องค์กรที่ทำงานอย่างบริสุทธิ์ใจจะได้รับคำยกย่องจาก ผู้ร่วมธุรกิจ จากลูกค้า และแม้แต่คู่แข่ง

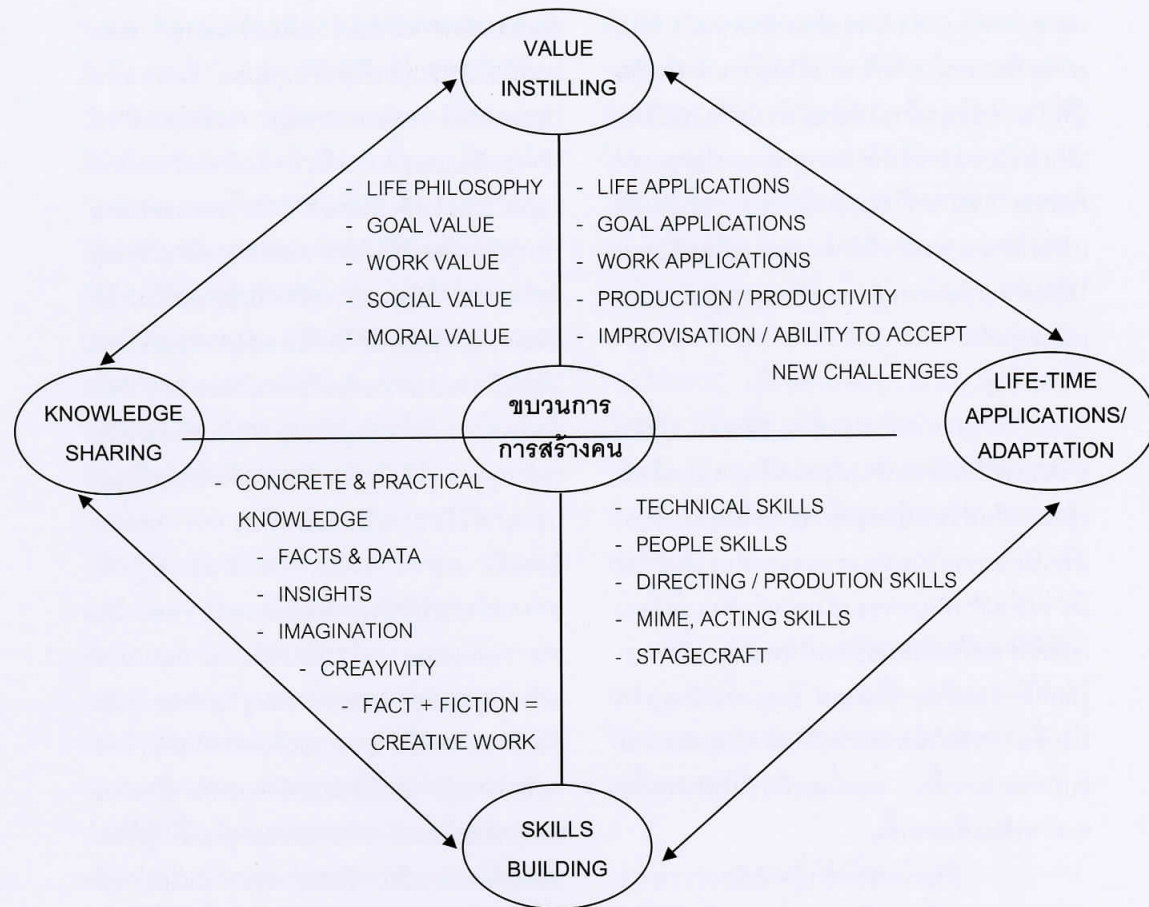
3. CSR นอกบ้าน (สังคม) บริษัทอาจจะทำกิจกรรมทางสังคมหรือสิ่งแวดล้อมเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของการทำงานของบริษัท เพื่อเปิดโอกาสให้พนักงานขององค์กรได้เข้าไปมีส่วนร่วมแก้ปัญหาของสังคมหรือสิ่งแวดล้อม การทำงานทางสังคมจะช่วยให้พนักงานมีความรู้สึกที่ดี รักองค์กร รักสังคม รักชุมชน รักลูกค้ามากขึ้น ทำให้พนักงานมีจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบต่อสังคมมากขึ้น ตรงนี้เองที่ทำให้บริษัทหรือองค์กรเข้มแข็งมากขึ้น

เมื่อพอจะเข้าใจหลักการของ CSR พอสังเขป ลองมาลองบทบาทของคณะศิลปกรรมศาสตร์เกี่ยวกับ CSR บ้างว่ามีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องหรือมีกระบวนการอะไรบ้างที่จะไปส่งเสริม CSR ในระดับองค์กรหรือบริษัทในอนาคตได้บ้าง

เมื่อเข้ามาทำงานร่วมกับคณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้เขียนได้เห็นกระบวนการ **การสร้างคน การสร้างจิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบต่อ**ของอาจารย์ท่านหนึ่ง คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร พูราจ หรือที่ลูกศิษย์เรียกท่านง่ายๆ ว่า “ครูติ่ม” ที่มีวิธีการทำงาน และการพัฒนาคนอย่างมีหลักเกณฑ์ โดยจะยกท่านให้มาเป็น CASE STUDY ที่จะเป็นตัวอย่าง

ของการสร้างคนอย่างบูรณาการ ทั้งทางด้านความรู้ ทักษะ ทักษะ คุณธรรม แนวความคิด ส่งเสริมทั้งทางด้านความคิดสร้างสรรค์ และการนำไปประยุกต์ใช้เพื่อตนเอง สังคมและประเทศชาติ กรอบการพัฒนาคนของอาจารย์ น่าจะเป็นแนวทางหนึ่งที่จะผลิตทรัพยากรมนุษย์ เพื่อไปขับเคลื่อนพลัง CSR ขององค์กรต่อไป ผู้เขียนโชคดีที่ได้ทำงานหลายงานร่วมกับครูติ่มโดยตรง ได้อ่านตำราที่ท่านเขียนทุกเล่ม ได้สัมภาษณ์กับศิษย์ที่ใกล้ชิดของท่านหลายคน ได้ถกเถียงแนวความคิดกับท่านในหลายๆ เรื่อง ตั้งแต่ความคิดระดับปรัชญาระดับสังคมหรือระดับบุคคล ได้เห็นการนำความคิดเหล่านั้นมาประยุกต์ใช้อย่างเป็นระบบที่ปราศจากความขัดแย้ง ระหว่างหลักการกับหลักปฏิบัติ อาจารย์จะแนะนำลูกศิษย์เสมอว่า อย่าเป็นคน Hypocrite หรือผู้เสแสร้ง ปากอย่างใจอย่าง พุดหลักการอย่างสวยงาม แต่พอปฏิบัติก็ไปอีกอย่างหนึ่ง อาจารย์ที่เที่ยงตรงกับหลักการของอาจารย์ และยึดมั่นหลักการเหล่านี้ในการพัฒนาศิษย์เสมอ หลักการของครูติ่มนี้ ผู้เขียนขอสรุปออกมาเป็น TIM'S PARADIGM ที่มีโครงสร้างและรายละเอียดดังต่อไปนี้

TIM's PARADIGM



ครูติ่มไม่เคยเขียน PARADIGM นี้ ออกมาอย่างชัดเจนหรืออธิบายกรอบความคิดดังกล่าวมาเป็นทฤษฎีหรือเป็นระบบให้เข้าใจง่าย แต่ถ้าเราติดตามงานเขียน งานสอน งานอบรมพัฒนาศิษย์ของครูติ่ม อย่างใกล้ชิด จะเห็นเค้าโครงของกรอบความคิดที่มีความสัมพันธ์ภายในอย่างลึกซึ้ง ความรู้นำไปสู่ทักษะ นำไปสู่การปฏิบัติ แต่ในความรู้นั้นจะต้องมีปรัชญา คุณธรรม (VALUE) และกรอบความคิดคอยกำกับอยู่เสมอ จะเห็นการวาง

กรอบการเรียนรู้ที่เรียบง่าย ของครูติ่ม อย่างเป็นระบบ มีขั้นตอน มีการเตรียมการสอนที่ละเอียด และแตกต่างตามลักษณะของกลุ่ม ลักษณะของนักศึกษาแต่ละคน นักศึกษามักจะไม่รู้ตัวว่าได้เรียนรู้อะไรบ้างจนกว่าจะผ่านกระบวนการดังกล่าวมาแล้ว มีนักศึกษาชั้นปี 3 คนหนึ่งเคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า “รุ่นพี่บอกว่า มาเรียนกับครูติ่มจะงงๆ ไม่รู้จะเรียนอะไรบ้าง แต่จะได้รับความรู้ไปมากอย่างไม่รู้ตัว คืออะไรมาชัดเจนที่เราเอาความรู้ไปใช้เอง”

TIM' s PARADIGM ประกอบด้วย ปัจจัยหลักแห่งการสร้างคน 4 ปัจจัยด้วยกัน คือ 1) การปลูกฝังคุณธรรม (VALUE) 2) การเสริมความรู้ (KNOWLEDGE) 3) การฝึกฝนทักษะ (SKILLS) และ 4) การนำความรู้ภาคปฏิบัติ (APPLICATIONS/ADAPTATION) มีรายละเอียดพอสังเขป ดังนี้

1. การปลูกฝังคุณธรรม

(VALUE INSTILLING) เป็นเรื่องสำคัญที่สุดในกระบวนการเรียนการสอน ครูติ่มจะเน้นคุณค่าและคุณธรรมในการทำงาน และการดำรงชีวิต นักศึกษาแทบทุกคนจะได้รับคำแนะนำให้ไปอ่านหนังสือเกี่ยวกับปรัชญา หนังสือที่ ครูติ่ม ชื่นชอบเป็นสิบเล่ม และนำมาให้นักศึกษาเฝ้าอ่านทุกวัน คือหนังสือ SOPHIE'S WORLD ที่เล่าหลักปรัชญาในภาษาง่ายๆ อีกเรื่องหนึ่งที่ ครูติ่ม คอยแนะนำอยู่เสมอก็คือเรื่อง ION ของ PLATO ที่เป็นหนังสือปรัชญาคลาสสิกอีกเล่มหนึ่ง

ครูติ่ม ต้องการให้นักศึกษาได้ซึมซับคุณธรรมดีๆ ลงไปในจิตใจ ครูจะสอนให้นักศึกษาใช้คำพูดอย่างเหมาะสม มีกิริยามารยาทที่แสดงให้รู้ว่าคุณศึกษานี้ได้รับการขัดเกลาทั้งภายนอกและภายใน เมื่อนักศึกษาจะออกไปทำงานที่เกี่ยวข้องกับเยาวชน ครูติ่มจะยิ่งเน้นถึงกิริยาท่าทาง คำพูดจากการแต่งกายที่สุภาพ ซึ่งจะเป็นตัวอย่างที่มีคุณธรรมหลักๆ ที่ครูติ่มจะใส่ลงไปในกระบวนการสอนเสมอคือ

- ความรับผิดชอบ
- การมองโลกในแง่ดี (Positive Thinking)

- การให้คุณค่ากับตนเองและผู้อื่น
- คุณค่าของงาน
- ความเมตตาต่อทุกคนและทุกสรรพสิ่งในโลก
- การไม่ดูถูกให้ร้ายใคร
- การเรียนรู้ที่ไม่จบสิ้น ฯลฯ

นักศึกษาแต่ละรุ่นจะมี Hi-Light ของสิ่งที่พวกเขาจดจำจากคำสอนของครูติ่ม เช่น

“ปลูกข้าว 3 เดือนยังได้เก็บเกี่ยว..... สอนพวกเธอ 3 เดือน.....” (ACHIEVEMENT VALUE)

“ถึงจะช้าแต่ก็มาถึง” (ความมานะบากบั่น)

นักศึกษาจากมหาวิทยาลัย ABAC เขียนเป็นบทกวีไว้ว่า

“วันนี้ดู แปลกๆ
พรุ่งนี้ แตกต่างไป
วันใหม่ ชักลับสน
ทุกอย่าง สร้างเรา ให้อดทน
ทุกคน เรียนรู้.....ตนเอง”

แทบจะกล่าวได้ว่า “จิตสำนึกแห่งความรับผิดชอบ” และ VALUE ที่เป็นหัวใจหลักของกระบวนการ CSR นั้น ถูกบ่มเพาะ เน้นย้ำอยู่ตลอดเวลา

2. การส่งเสริมความรู้

(KNOWLEDGE SHARING) นักศึกษาจะถูกสอนให้หมั่นอ่าน หมั่นศึกษาหาความรู้เพิ่มเติมตลอดเวลา ครูติ่มเห็นว่าการเรียนรู้ที่ดีที่สุด คือ การเรียนรู้ด้วยตนเอง นักศึกษาอาจจะได้คำชี้แจงและอธิบายบ้าง แต่ครูติ่มจะฝากข้อคิดไว้ให้นักศึกษาไปหาคำตอบอยู่เสมอ หลายคนก็จะงงและดูเหมือนไม่เข้าใจใน

ตอนแรก แต่ถ้านำคำถามไปค้นคว้า วิเคราะห์ วิจัย จะเห็นคำตอบที่ทำให้ได้ความรู้เพิ่มเติมอีกมากมาย อาจารย์สุพัตรา เครือครองสุข ที่เป็นศิษย์เอกทางด้านการจัดไฟของครุฑม อธิบายว่า

“ครุฑม ให้คำแนะนำอะไรก็ตาม จะต้องเอาไปคิดต่อแล้วจะพบว่า ครุฑมถูกหมด แต่เราต้องไปทำความเข้าใจ และนำไปลงมือปฏิบัติ เราจึงจะได้ความรู้”

เกี่ยวกับงานการแสดงที่ครุฑมสอน ครูจะเน้นย้ำด้วยคำที่เป็นกฎเหล็กของการคิดงานสร้างสรรค์ คำ 2 คำนี้ คือ FACT กับ FICTION ครุฑม อธิบายว่า FACT คือ ความรู้ที่นักศึกษาจะต้องมี จะต้องศึกษาหาข้อมูลในเรื่องที่เราจะทำอย่างละเอียด FICTION คือ เรื่องราวที่นักศึกษาคิดขึ้นมาเองโดยอาศัยจินตนาการ นักศึกษาศิลปกรรมศาสตร์จะต้องฝึกผสมผสาน FACT และ FICTION นี้ให้เป็นเนื้อเดียวกัน มีทั้งเหตุและผล ขณะเดียวกันก็มีเรื่องราวที่สร้างสรรค์ น่าสนใจ นักศึกษาที่มีแต่ “จินตนาการ” ผันเฟื่องไปเรื่อย ๆ จะถูกถามหา “ความจริง” หรือ FACT ในเรื่องที่สร้างขึ้นเสมอ

ความรู้ (KNOWLEDGE) สำหรับครุฑม เป็นอะไรที่มีพลวัต (DYNAMICS) อยู่ตลอดเวลา อาจารย์จะแนะนำศิษย์เสมอว่าตำราและความรู้ที่ครูนำมาสอนมันอาจจะเก่า อาจจะเกิน 10 ปีขึ้นไป บางเรื่องก็ยังใช้ได้ เช่น บทละครของ CHEKHOV ที่ครูอ่านจนเข้าใจอย่างทะลุปรุโปร่ง แต่บางอย่างก็ต้องปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย เช่น ACTING METHODS ของ STANISLAVSKI หรือของปรมาจารย์อื่นๆ ที่อาจจะต้องมีการปรับปรุงแก้ไข ศิลปะการแสดง ศิลปะการสื่อสารเปลี่ยนไปมาก เพราะมีสื่อใหม่ๆ เกิดขึ้นมากมาย มีกรอบความคิด มีทฤษฎี มีวิธีการที่น่าสนใจเกิดขึ้น นักศึกษารวมถึงอาจารย์

ด้วย จึงจะต้องมีการ UPDATE ตนเองอย่างสม่ำเสมอ

หลักการเกี่ยวกับพลวัตของความรู้ที่ครุฑม ใฝ่เน้นย้ำให้กับลูกศิษย์เป็นหลักการเดียวกับที่องค์กรต่างๆ ให้ความสนใจอย่างมาก KM หรือ KNOWLEDGE MANAGEMENT กลายเป็นกุญแจแห่งความสำเร็จที่สำคัญอีกประการหนึ่งขององค์กร

3. การสร้างทักษะ (SKILL

BUILDING) ทักษะเป็นอะไรที่สำคัญอย่างยิ่งสำหรับนักศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ และสำหรับการพัฒนาคน จะเป็นที่ยอมรับว่าลูกศิษย์ของครุฑม ทุกคนจะได้มีโอกาสฝึกฝนทักษะจากครุฑม ในหลากหลายวิชา นักศึกษาด้านการแสดงจะได้ทักษะเบื้องต้นเกี่ยวกับร่างกาย การใช้ร่างกายในการแสดง หลักการการเคลื่อนไหวของร่างกาย (MOVEMENT) การแสดงออกโดยอาศัยร่างกาย และที่สุดก็คือ การใช้ศิลปะท่าทาง (MIME) ในการแสดง อาจจะพูดได้ว่าครุฑม เป็นมือหนึ่งเกี่ยวกับด้านศิลปะท่าทาง (MIME) ในประเทศไทย ครุฑม ได้เรียนวิชานี้มาจากปรมาจารย์ระดับโลกของ MIME คือ DECROUX มาโดยตรง

ทางด้านเทคนิคนั้น นักศึกษาจะได้รับความรู้เกี่ยวกับการจัดแสงอย่างที่จะหาไม่ได้จากใครในประเทศไทย ครุฑม เป็นปรมาจารย์ด้าน Lighting Design ที่หาคนเทียบยาก ครูเคยทำงานระดับชาติ และระดับโลกมากมายนับไม่ถ้วน เช่น งานประกวด Miss Universe ครุฑม ประสพการณ์เหล่านี้มาถ่ายทอดให้กับศิษย์ทั้งหลายอย่างตั้งใจ อดทนสอนนักศึกษามือใหม่ไปทีละขั้นตอน ผู้ที่สนใจในวิชานี้อย่างจริงจังจะสามารถทำงานด้านการออกแบบไฟได้อย่าง

สบายๆ ศิษย์เอกของครุฑม หลายคนกลายเป็น Lighting Designers มือหนึ่งของประเทศ (สุพัตรา, เมธา, จิรายุ ฯลฯ)

นอกจากด้าน Lighting แล้ว ครุฑมยังเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบฉาก (STAGECRAFT) ด้านการแสดงทาง TV หรือภาพยนตร์ ด้านการเขียนบทละคร บทโทรทัศน์ หรือบทภาพยนตร์ ด้านการกำกับละครคอนเสิร์ตหรือภาพยนตร์ ประสพการณ์ สุดยอดเยี่ยมเกี่ยวกับการใช้ทักษะของอาจารย์ก็คือ การสร้างหลักสูตรที่ค่อยๆ พัฒนานักศึกษาให้เรียนรู้เกี่ยวกับกระบวนการ PRODUCTION ของงานศิลปะ นักศึกษาจะถูกกระตุ้นให้ฝึกทำงานเกี่ยวกับการผลิตไปทีละขั้นตอนโดยไม่รู้ตัว สุดท้ายนักศึกษาแต่ละคนหรือแต่ละกลุ่มจะสามารถผลิตงานสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่างไม่ซ้ำแบบใคร และที่สำคัญที่สุดก็คือ ในกระบวนการการทำงานนักศึกษาแต่ละคนจะมีพัฒนาการที่มีรูปแบบเฉพาะตน ค้นพบความถนัดของตนเอง และนำทักษะนั้นมาใช้เพื่อทำให้งาน PRODUCTION ออกมาอย่างน่าภูมิใจ นี่คือการต้นแบบของงานที่เรียกว่า DEVISING THEATRE

การสอนทักษะแตกต่างจากการสอนความรู้ ในการถ่ายทอดความรู้ ผู้ถ่ายทอดทำหน้าที่ชี้แนะ บอกเล่า วิเคราะห์ อธิบายให้กับผู้เรียน และเป็นหน้าที่ของผู้เรียนที่จะไปทำความเข้าใจกับความรู้ที่ตนเอง การถ่ายทอดทักษะต้องอาศัยความอดทน อาจารย์จะต้องไปหาแบบฝึกหัด เพื่อมาพัฒนาทักษะของนักศึกษาทีละขั้นตอน จากขั้นพื้นฐานไปจนถึงขั้นสูง ถ้าการเตรียมตัวของอาจารย์ไม่ดี นักศึกษาจะไม่สามารถสร้างทักษะที่เหมาะสมกับตนได้ ครุฑมมีการเตรียมตัวที่ชัดเจน เป็นขั้นตอน และมีความหลากหลาย มีการให้งานโดยแยกเป็นงาน

กลุ่มและงานส่วนบุคคล ทั้งนี้เพื่อท้าทายความสามารถของนักศึกษาอยู่เสมอ หลายคนอาจเห็นว่าเป็นงานที่หนักมาก แต่พอจบหลักสูตร นักศึกษาจะพบว่า สามารถนำทักษะเหล่านั้นไปใช้งานได้จริงๆ

แม้จะอยู่ในวัยใกล้เกษียณอายุราชการ ครุฑมยังทำตัวทันสมัยอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านความรู้และทักษะ ครูสามารถทำงานบนคอมพิวเตอร์ได้อย่างคล่องแคล่วเรียนรู้โปรแกรมที่ยากๆ เพื่อนำมาถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ ครุฑม สามารถใช้โปรแกรมเกี่ยวกับ PHOTOSHOP หรือ PROGRAM ANIMATION เพื่อมาผลิตงานสร้างสรรค์สมัยใหม่ๆ นำมาสอนนักศึกษาในการผลิตภาพยนตร์สั้นหรือภาพยนตร์โฆษณา หัดทำ PROFILE ของตนเองเก็บไว้ในระบบอิเล็กทรอนิกส์แทนการทำ PORTFOLIO แบบโบราณ นักศึกษาหลายคนได้ประโยชน์จากความรู้เหล่านี้มาก เมื่อนำไปใช้สมัครงานหรือไปทำงานจริงๆ

ครุฑม เน้นทักษะที่ให้นักศึกษาทำได้จริง และสามารถนำไปใช้งานได้เลย เมื่อจบหลักสูตร นี่คือการบวนการสร้างคนที่มีประสิทธิภาพยิ่ง

4. การนำความรู้ไปใช้ในชีวิต

จริง (LIFE-TIME APPLICATIONS) นักศึกษามีผลงานที่จับต้องได้ตั้งแต่ก่อนจบ การผลิตงานที่มีค่า การอบรมบ่มสอนปรัชญา และคุณธรรมที่สำคัญของครุฑม ทำให้นักศึกษามีวุฒิภาวะ (MATURITY) มากขึ้น นักศึกษารู้จักตนเองดีขึ้น มีทัศนคติเกี่ยวกับคนอื่น ๆ เกี่ยวกับสิ่งแวดล้อมที่ค่อนข้างจะเป็นบวก เขาเริ่มสนุกกับการทำงาน เริ่มมีเป้าหมายของชีวิตที่ชัดเจนขึ้น มี COMMITMENT มากขึ้น นักศึกษารู้ว่า

งานทุกชิ้นที่เขาทำ สะท้อนตัวตนของเขา สะท้อนความสามารถของเขา คนที่ผ่านกระบวนการเรียนการสอนเช่นนี้ จะเริ่มมีความมั่นใจในตนเอง กล้าที่จะคิด กล้าที่จะทำ และที่สำคัญที่สุดก็คือ กล้าที่จะมองออกนอกกรอบ กล้าที่จะนำความคิดสร้างสรรค์ของตนเองออกมาเป็นผลงาน

คุณธรรม ความรู้ ประสบการณ์เหล่านี้ ถ้าได้รับการปลูกฝังอย่างสม่ำเสมอจากผู้เชื่อมั่นและยึดถือเป็นหลักอย่างครุติม จะฝังอยู่กับนักศึกษาต่อไปอีกนาน และเมื่อเขาไปทำงานในสถาบันหรือองค์กรที่ยึดมั่นคุณค่าตรงกับที่เขาเรียนมา เขาก็จะกลายเป็นสมาชิกที่มีประโยชน์ (Contributing members) ขององค์กร ไม่เพียงด้านการทำงานเท่านั้น แต่ด้านคุณธรรม และคุณค่าที่เขาจะให้กับสังคมด้วย

ครุติม เองใช้ชีวิตที่สอดคล้องกับคำสั่งสอนเสมอ เป็นเวลากว่า 20 ปี ที่ครุติมอุทิศตนในการทำงานร่วมกับผู้ปกครองทางการได้ยีน โดยเริ่มจากการนำศิลปะการแสดงไปสอนให้กับผู้ด้อยโอกาสเหล่านี้ได้สามารถใช้ประโยชน์จากการสื่อ โดยอาศัยร่างกาย ท่าทางการแสดงออก โดยอาศัยเทคนิคต่างๆ ของการแสดง และเพื่อที่จะ “เข้าถึง” ลูกศิษย์และเพื่อนฝูงกลุ่มนี้ ครุติม ใช้เวลาศึกษาภาษามือ ศึกษาวัฒนธรรม ความคิด พฤติกรรมจนเกิดความรู้ ความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง ครุติม เข้าไปร่วมสร้างกิจกรรมกับผู้ปกครองทางการได้ยีนมากมาย ตั้งแต่การสร้างละครหรือการแสดงร่วมกัน สร้างบท และวิดีโอ เกี่ยวกับภาษามือให้กับสมาคมคนหูหนวกกว่า 50 ตอน สร้างบทเกี่ยวกับการสอนภาษามือให้กับวิทยาลัยราชสุดา อีก 50 ตอน ไปสอน อบรมวิชาการละคร และวิชาไมม์ (MIME) ให้กับสถาบันของผู้ปกครองทางการได้ยีนอีกหลายสถาบัน

นักศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หลายรุ่นได้มีส่วนร่วมในการทำงานร่วมกับผู้ปกครองทางการได้ยีน หลายคนถึงกับลงมือเรียนภาษามือ เพื่อที่จะสามารถสื่อสารกับเพื่อน ๆ ที่อยู่ในโลกของความเงียบได้ดีขึ้น คณะศิลปกรรมศาสตร์ ได้ผลิตงานละคร และงานการแสดงร่วมกับสมาคมคนหูหนวก และวิทยาลัยราชสุดาหลายโครงการ ทุกวันนี้ วิทยาลัยราชสุดาได้บรรจุหลักสูตรศิลปะการแสดงให้กับนักศึกษา โดยเล็งเห็นว่าการแสดงจะช่วยให้ นักศึกษาสามารถสื่อสาร แสดงออกสิ่งที่เป็นามธรรมให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น

เหล่านี้ คือโครงการ CSR ที่ครุติม ได้ลงมือทำร่วมกับนักศึกษาอย่างเงียบๆ (ยังมีโครงการ CSR อื่นๆ อีกหลายโครงการที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ได้เข้าไปมีส่วนร่วมร่วมกับชุมชน เช่น โครงการ THEATRE IN EDUCATION หรือโครงการที่สาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสดราภรณ์ออกไปทำกับชุมชนทุกๆ ปี) CSR ทางการศึกษาเหล่านี้เป็นจุดเริ่มต้นที่ดี เป็นการเตรียมตัวของนักศึกษาเพื่อการทำ CSR ให้กับองค์กรต่อไปในอนาคตก่อนจบการศึกษา

ขอยกข้อเขียนของ ดร.กุสุมา เฟนสกี-สตาลิ่ง ศิษย์คนหนึ่งของครุติม ที่เขียนถึงครุติม เอาไว้ว่า

“ตลอดอายุการทำงาน 20 ปี ของครุติม ได้แสดงให้เห็นให้ศิษย์ทุกคนเห็นว่า ความรู้ย่างถ่องแท้ (ไม่ใช่รู้อย่างสุกๆดิบๆ) ความคิดสร้างสรรค์ (รวมกับรสนิยมที่ดี) และคุณธรรมจริยธรรม สามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างกลมกลืนและเหนียวแน่น สิ่งเหล่านี้ถ้าจะเป็นสูตร CSR แบบครุติม ที่ลงตัวกับทุกๆ คน ไม่ว่าจะเป็นลูกศิษย์ ผู้ร่วมงาน เจ้าหน้าที่และคนอื่นๆ ที่แม้จะร่วมงานกับท่าน

เพียงครั้งสองครั้ง ก็สามารถสัมผัสได้”

บทความนี้ขออุทิศให้กับวาระที่ครุติม จะเกษียณอายุราชการในปี 2553 และกับครุทุกคนที่มีคุณธรรม และความรับผิดชอบต่อสังคม และต่อเยาวชนในจิตใจ

งานที่เป็น Hi-light ของอาจารย์สมพร คืองานที่อยู่ในระหว่างการพิมพ์ ชื่อ **“สัญลักษณ์ในละครคน”** งานอื่นๆ ของผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร พูราจ หรือครุติม ได้แก่

1. งานวิจัย เรื่อง “การพัฒนาทักษะการแสดงออกของคนหูหนวก โดยใช้ศิลปะ Mime และเทคนิคการละคร” (ทุนวิจัยนักวิจัยรุ่นใหม่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 2548)

2. งานวิจัย เรื่อง “ความสำคัญของสัญลักษณ์ในการติดต่อสื่อสารประจำวันและในการแสดง” (ทุนวิจัยงบประมาณแผ่นดิน ปี พ.ศ.2550)

3. ผลงานแปลบทละคร จำนวน 4 เรื่อง คือ 1) นกนางนวล (The Sea Gull) 2) ลุงวานย่า (Uncle Vanya) 3) สามศรีพี่น้อง (The Three Sisters) และ 4) สวนเชอร์รี่ (The Cherry Orchard) แปลจากหนังสือ Anton Chekhov โดย Eusche Bristow, 1977. Indiana University, New York.

4. สื่อการเรียนรู้ด้วยตนเอง (VCD) เรื่อง “การจัดแสงสำหรับการแสดงบนเวที”

5. บทละคร : สนธยาไปไหน 2550

หนักนักก็วางเสีย/คาตาศิษย์/ชีวิตยังไม่สิ้นก็ดันกันต่อไป/กว่าจะมาถึงเปาบุ้นจิ้น (บทละครสั้น สำหรับการแสดงไมม์-ภาษามือ-Farce)

Spook (ละครสำหรับเด็ก) เมื่อหัวใจจะรัก (ไซคี/วินัส) 2534

6. งานแปลบทละคร

จากบทประพันธ์ของ Chekhov ทั้งหมด 4 เรื่อง ดังนี้

- 1) เรื่อง นกนางนวล [The Seagull] 2548
- 2) เรื่อง สามศรีพี่น้อง [Three Sisters] 2548
- 3) เรื่อง ลุงวานย่า [Uncle Vanya] 2548
- 4) เรื่อง สวนเชอร์รี่ [The Cherry Orchard] 2548

· รักกระโดด [Round Dance] ของ Arthur Schnitzler ดัดแปลงบท ปี 2543

· วงกลมเส้นชอล์ก [Caucasian Chalk Circle] ของ Brecht แปลร่วมกับ ดร.พรชัย ศรีประไพ ปี 2549

· คนดูแลบ้าน [The Caretaker] ของ Harold Pinter ปี 2550

· ชีวิต 3 แบบ [Life 3 times] ของ Yasmina Reza ปี 2551

7. งานด้านแสง / เสียง

- การแสดงวันลอยกระทง ณ อุทยานประวัติศาสตร์ จังหวัดสุโขทัย
- การแสดงอุทยานประวัติศาสตร์ จังหวัดอยุธยา
- “72 ชั้นชาจอมราชัน” ณ พระบรมมหาราชวัง กรุงเทพฯ
- การแสดงส่วนใหญ่ ในการกำกับของ ศาสตราจารย์ ดร. มัทนี รัตนิน
- การแสดงเวที / ทีวี สำหรับภัทราวดีเรียเตอร์ [2535-2540]
- พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ (หอประชุมมหิศร ธนาคารไทยพาณิชย์)
- พิพิธภัณฑสถานฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ (เกาะยอ สงขลา)
- พิพิธภัณฑสถานฯ ดร.ถาวร พรประภา (ศูนย์พญา)

8. งานเกี่ยวกับคนหูหนวก

- งาน “พูดกันด้วยใจ” (ครั้งที่ 1- 2545/ 2-2546/ 3-2547)
- เขียนบท / กำกับการแสดงสำหรับรายการโทรทัศน์ “การสอนภาษามือ” รวมจำนวน 50 ตอน ให้กับสมาคมคนหูหนวกแห่งประเทศไทย
- อาจารย์พิเศษวิชาการแสดง วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

บทความวิจัย เรื่อง

แนวทางการออกแบบรูปอักษร สำหรับตัวพิมพ์ไทย¹ (Glyph Designing Approach for Thai Fonts)

รัชภูมิ ปัญสงเสริม²

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่มุ่งตอบวัตถุประสงค์ในสองประเด็นหลักคือ

1) เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวทางในการออกแบบรูปอักษรที่สื่อถึงบุคลิกและประสิทธิภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ (legibility) และ 2) เพื่อศึกษาหลักการหรือความรู้ที่เป็นพัฒนาการใหม่ๆ ของการออกแบบตัวพิมพ์จากนักออกแบบตัวพิมพ์คนไทยซึ่งแตกต่างจากทฤษฎีการออกแบบตัวอักษรของไทยอันมีอยู่เดิม

วิธีการศึกษาใช้วิธีการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักออกแบบตัวพิมพ์จำนวน 7 คน โดยศึกษาตัวพิมพ์ในเบื้องต้นรวมทั้งหมด 27 ตัวพิมพ์ แล้วคัดสรรให้เหลือเพียง 6 ตัวพิมพ์ และได้นักออกแบบตัวพิมพ์ 2 คนที่สามารถให้ข้อมูลในเชิงลึกอย่างแท้จริงได้ การเก็บข้อมูลของตัวพิมพ์จะใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก, การศึกษาจากหลักฐานเอกสารต่างๆ ของผู้ออกแบบที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาวิเคราะห์จากตัวพิมพ์ที่

เป็น “Font File” ทั้ง 6 แบบ

ผลการศึกษาพบว่า ในการออกแบบตัวพิมพ์ของนักออกแบบไทยในตัวพิมพ์ทั้ง 6 แบบ โดยรวมแล้วได้รับแรงบันดาลใจหรือได้รับอิทธิพลจากตัวพิมพ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นแทบทั้งสิ้น ทั้งที่เป็นตัวพิมพ์โรมันและตัวพิมพ์ของไทยที่สำคัญในอดีตซึ่งมีคุณภาพ โดยนักออกแบบตัวพิมพ์มีความประทับใจในคุณภาพทั้งในแง่ของรูปลักษณ์และประสิทธิภาพการอ่าน ทั้งหมดนี้จึงเป็นส่วนผลักดันและส่งเสริมให้นักออกแบบนำมาประยุกต์ใช้กับการออกแบบและพัฒนาต่อยอดเป็นตัวพิมพ์ไทยในปัจจุบันที่มีคุณภาพสำหรับหลักการหรือความรู้ที่อาจถือได้ว่าเป็นพัฒนาการใหม่ที่เพิ่มเติมหรือแตกต่างจากทฤษฎีเดิม ซึ่งค้นพบในงานวิจัยนี้คือ 1) มีการนำหลักของความขัดแย้งหรือความเปรียบต่าง (contrast) ในส่วนของการใช้ลักษณะของเส้นเพื่อสร้างความเปรียบต่างมาใช้ในการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ และ 2) มีการ

1 บทความวิจัยโดยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปี 2551

2 อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปการออกแบบทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ใช้หลักในการลดความเป็นเอกภาพ (unity) ลง เพื่อให้รูปอักษรของตัวพิมพ์มีความชัดเจนของรูปอักษร (legibility) มากที่สุด

คำสำคัญ

การออกแบบ / แบบอักษร / ตัวพิมพ์ / แบบตัวพิมพ์ / รูปอักษร

Abstract

The Purposes of the qualitative Study "The Glyph Designing Approach for Thai Fonts" consist of: 1) to study and rule out the typeface design guidelines which promote the characteristics and legibility of the typefaces, and 2) to examine the principles or the breakthroughs of the typeface design from Thai type designers.

7 type designers were selected as the sample size. 6 out of 27 Thai Fonts were selected to analyze their characteristics. 2 type designers were selected for an in-depth Interview. The data collection was derived from document research and review, the In-depth Interview and the 6 Thai fonts analyses.

The results of the study revealed that all 6 Thai Fonts were inspired and influenced by the preceding typeface designs, including the standard Roman and the Thai typefaces. The influential factors for the designers are the quality of the characteristics and the legibility of the existing old typefaces. The principles

or breakthroughs for typeface designs included: 1) the principle of conflict or contrast on the stroke of the typefaces, and 2) The reduction of the unity of the typeface to increase the legibility.

Key Words

Design / Font / Type / Typeface / Glyph

1. ความสำคัญและที่มาของปัญหา

จากสภาพปัญหาของตัวพิมพ์ในยุคดิจิทัลที่ประสบปัญหาในแง่ของความต้องการใช้ตัวพิมพ์ที่สอดคล้องกับลักษณะหรือรูปแบบของงานที่มีมากขึ้นและหลากหลายของงานออกแบบเลขศิลป์ (graphic design) ปัญหาอีกส่วนหนึ่งที่ตามมาก็คือ แม้ว่าจะมีตัวพิมพ์จำนวนมากเกิดขึ้นมาเพื่อรองรับกับสภาวะดังกล่าว แต่นั่นเป็นเพียงภาพในเชิงปริมาณเพียงเท่านั้น ในแง่ศิลปะการสร้างสรรค์ตัวพิมพ์นั้นได้ถูกละเลยไป ทำให้มีตัวพิมพ์จำนวนมากน้อยด้วยคุณภาพเพราะเข้าใจว่าการออกแบบตัวพิมพ์ขึ้นมาเป็นสิ่งที่ทำได้ง่าย โดยละเลยต่อศิลปะการออกแบบตัวพิมพ์ที่ต้องอาศัยความรู้และทักษะในเทคนิควิธีการเฉพาะด้าน รวมทั้งเป้าหมาย ประโยชน์ใช้สอย และสุนทรียศาสตร์ของตัวพิมพ์ดังที่เคยเป็นในยุคของช่างเรียงพิมพ์ในอดีต

อย่างไรก็ตาม ศิลปะหรือองค์ความรู้ในเรื่องการออกแบบตัวพิมพ์ของช่างเรียงพิมพ์ในอดีตของไทยก็ถือได้ว่าเป็นความรู้และทักษะส่วนบุคคลที่ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นจำนวนหนึ่งเท่านั้น เพราะศิลปะการออกแบบตัวพิมพ์ใน

ขณะนั้นจัดได้ว่าเป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม แตกต่างจากปัจจุบันที่มีขอบเขตที่กว้างขวางขึ้นและสัมพันธ์กับงานออกแบบเลขศิลป์ (graphic design) อย่างลึกซึ้ง

สิ่งต่างๆ เหล่านี้ สะท้อนให้เห็นว่า องค์ความรู้ในการออกแบบตัวพิมพ์ในปัจจุบันนั้นอยู่ในสภาวะที่ขาดแคลน และขาดระบบการจัดเก็บข้อมูลขององค์ความรู้ที่เป็นระบบ เนื่องจากองค์ความรู้และทักษะพิเศษนั้นก็ยังอยู่กับตัวผู้ออกแบบเช่นเดียวกับนายช่างผู้ออกแบบตัวพิมพ์ยุคตะกั่วในอดีตที่เคย ซึ่งไม่ได้รับการจัดระบบและเผยแพร่องค์ความรู้เหล่านั้นไปสู่สาธารณะชน

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมการศึกษาองค์ความรู้ด้านการออกแบบตัวพิมพ์ เพื่อเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านั้นให้เป็นประโยชน์ต่อสาธารณะต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวทางในการออกแบบรูปอักษรที่สื่อถึงบุคลิกและประสิทธิภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ (legibility)

2) เพื่อศึกษาหลักการหรือความรู้ที่เป็นพัฒนาการใหม่ๆ ของการออกแบบตัวพิมพ์จากนักออกแบบตัวพิมพ์คนไทยซึ่งแตกต่างไปจากทฤษฎีการออกแบบตัวอักษรของไทยอันมีอยู่เดิม

3. ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เป็นการศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักออกแบบตัวพิมพ์จำนวน 7 คน โดยศึกษาตัวพิมพ์ในเบื้องต้นรวมทั้งหมด 27 ตัวพิมพ์ แล้วคัดสรรให้เหลือเพียง 6 ตัวพิมพ์ และได้นักออกแบบตัวพิมพ์ 2 คนที่สามารถให้ข้อมูลในเชิงลึกอย่างแท้จริงได้

การเก็บข้อมูลของตัวพิมพ์จะใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึก การศึกษาจากเอกสารต่างๆ ของผู้ออกแบบที่เกี่ยวข้อง และการศึกษาวิเคราะห์จากตัวพิมพ์ที่เป็น Font File ซึ่งได้รับจากนักออกแบบตัวพิมพ์ผู้ให้ข้อมูล เพื่อให้งานวิจัยในครั้งนี้มีความสมบูรณ์ของข้อมูลมากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

4. สรุปผลการวิจัย

4.1 ผลการศึกษาและวิเคราะห์แนวทางในการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์จำนวน 6 แบบ

ฉบับ ทูบหัว
DB ToonHua

8 ออกแบบโดย ปริญญา ไรจน์อารยานนท์

ดีบี นำสมัย

DB NamSmai

3) ตัวพิมพ์ DB NamSmai⁹ สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญหลักๆ ได้ดังนี้

- ได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบจากตัวพิมพ์ ฝรั่งเศส รวมถึงตัวพิมพ์ DB Narai¹⁰ ซึ่งมีลักษณะของการเดินเส้นแบบหนักเบาตามแบบตัวพิมพ์โรมัน
- ได้นำลักษณะการเดินเส้นแบบตัวพิมพ์โรมันกลุ่ม Didone¹¹ ซึ่งมีความพิเศษตรงที่รูปอักษรแต่ละตัวมีน้ำหนักต่างกันมาก เส้นแนวตั้งหนาจัด ส่วนเส้นแนวนอนจะบางมากเป็นเส้นเบา (hairline)
- เส้นนอนของปากตัว ก ไม่มีส่วนยื่นเข้าลำตัวอย่างตัวฝรั่งเศสเดิม ปลายเส้นขาหลังตัดตรงเหมือนตัว DB Narai เพื่อให้ดูเรียบร้อย
- หัวของตัว ค รวมถึง ค, ค, ค, ค, ค และ ค ของตัว ฆ เป็นแบบหัวเปิดที่ป้องกันความทึบตันจากหมึกเมื่อพิมพ์อย่างตัวฝรั่งเศสเดิม (ตัว ฆ, ค, ค, ค, ค และ ฆ)
- ตัว ห เปลี่ยนเส้นทแยงให้เป็นโค้งคว่ำรูปครึ่งวงกลมสัมผัสกับขมวดม้วนวงกลม ซึ่งถือเป็นแนวทางใหม่ ของตัว ห ที่ไม่เคยปรากฏที่ในแบบตัวพิมพ์ใดมาก่อน
- ตัวสระอ อี อี อี ซึ่งไม่มีเส้นหน้า-เส้นหลัง ออกแบบให้มีความทึบหนาเพียงด้านซ้ายด้านเดียว
- ตัวโรมันในชุด DB NamSmai ผู้ออกแบบได้ออกแบบขึ้นมาใหม่ให้เป็นไปตามแนวทางของตัวพิมพ์กลุ่ม Didone ทั้งนี้การออกแบบรูปอักษรจึงเป็นไปในทางเดียวกันแต่แตกต่างกันในรายละเอียด ทั้งสัดส่วน ความหนา-บางของเส้น และอื่นๆ เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับชุดภาษาไทยเป็นสำคัญ

DB NamSmai

กขคคณจจขณญญฐทณณคคกททณบปณฟพณมยรฤฤฎฏศสฬอฮ ๑๒๓๔๕๖๗๘๙๐
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 3 แบบตัวพิมพ์ DB NamSmai

9 ออกแบบโดย ปริญญา โรจน์อารยานนท์

10 ออกแบบโดย ปริญญา โรจน์อารยานนท์

11 ตัวอย่างตัวพิมพ์กลุ่ม Didone เช่น ตัวพิมพ์ที่ชื่อ Modern, Bodoni และ Didot เป็นต้น

INS CasaViva

กVVคคณจจขณญญ

- 4) ตัวพิมพ์ INS CasaViva¹² สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญหลักๆ ได้ดังนี้
- เป็นการออกแบบชุดตัวพิมพ์ภาษาไทยขึ้นให้สอดคล้องเป็นชุดเดียวกันกับตัวพิมพ์ภาษาโรมัน BodoniAntLig เพื่อใช้ในนิตยสาร Casaviva ฉบับภาษาไทย
 - ใช้ลักษณะเซอริฟ (serif) ลักษณะการจบปลายเส้น (terminal) ของกลุ่มตัวพิมพ์แนว Didone แทนลักษณะของหัวและขมวดในชุดภาษาไทย
 - ได้ออกแบบให้มีหัวที่ต่างกันเพื่อแยก ก-ก-ก ออกจากกันอย่างชัดเจน และใช้ จะงอยปากกับตัว ฅ เพื่อให้ดูต่างกับ ก และ ฅ อย่างชัดเจน ทั้งนี้รวมถึงตัว ด ที่ละเส้นทแยงลงหน้า และใช้ปลายเส้นหัวแบบหยดน้ำตาประกอบเส้นโค้งแทนเพื่อให้ต่างจากตัว ฅ
 - ออกแบบให้หัวหน้าบนกับหัวขยักหน้าบนของคู่อักษร ข-ข, ซ-ซ, ม-ม, และ ท-ท มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน
 - ออกแบบให้ตัว ค, ค และ ค มีความแตกต่างกันของโครงสร้างอย่างชัดเจน
 - การใช้เส้นทแยงขึ้นลงที่ต่างกันของ ฟ และ ฟ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ที่เห็นได้ชัดคือ เส้นหน้า-หลังของตัว ฟ จะเป็นเส้นทแยง ในขณะที่เส้นหน้า-หลังของตัว ฟ จะเป็นเส้นตั้ง-ตั้ง
 - มีการปรับปรุงชุดอักษรโรมันให้สอดคล้องกับตัวภาษาไทย รวมถึงปรับระยะห่างระหว่างตัวอักษรของชุดอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ให้แคบลงกว่าแบบเดิม เพื่อให้ประหยัดเนื้อที่ทางการพิมพ์ ในขณะเดียวกันก็ปรับระยะห่างระหว่างตัวอักษรของชุดอักษรตัวพิมพ์เล็กให้โปร่งกว่าตัวแบบเดิม นอกจากนี้ ยังปรับความยาวของเซอริฟ (serif) ด้านข้างให้สั้นลงเล็กน้อย เพื่อประโยชน์ในการปรับระยะห่างระหว่างตัวอักษรให้แคบลงได้ของตัวพิมพ์ใหญ่

INS CasaViva

กVVคคณจจขณญญฐทณณคคกททณบปณฟพณมยรฤฤฎฏศสฬอฮ ๑๒๓๔๕๖๗๘๙๐
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 4 แบบตัวพิมพ์ INS CasaViva

12 ออกแบบโดย ไพโรจน์ ธีระประภา

SR MahNakorn

กขขคคฅฌจจชช

5) ตัวพิมพ์ SR MahNakorn¹³ สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญหลักๆ ได้ดังนี้

- เป็นการออกแบบตัวพิมพ์เพื่อใช้ในภาพยนตร์เรื่อง “หมานคร”¹⁴ รูปแบบของภาพยนตร์จะเป็นแบบสมัยใหม่แบบสมัยเก่า มีสีสันของภาพที่จัดจ้าน ซึ่งมีการดึงเอาความเป็นวันวานมาใช้กับภาพยนตร์ไม่ว่าจะเป็น สี, กราฟิก, ป้ายโฆษณา, หรือแฟชั่นนั้นจะเป็นแบบย้อนยุค
- แนวทางของการออกแบบรูปร่างของตัวอักษรจะเป็นแนวตัวอักษรแบบธรรมดา เป็นลักษณะของตัวอักษรที่ถูกใช้มาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ที่สอดคล้องกับคำจำกัดความของภาพยนตร์ที่ว่า “วันวานที่เชื่อมโยงมาถึงวันนี้ และเป็นธรรมดาที่สุด” ตามที่ผู้ออกแบบได้สรุปไว้
- แนวทางการหาข้อมูล ผู้ออกแบบได้ศึกษาแบบตัวอักษรที่เขียนตามป้ายต่างๆ มากมาย รวมถึงตัวพิมพ์ที่สำคัญในอดีตอย่างตัวโป่งไม้ด้วย ซึ่งถือว่าได้รับแรงบันดาลใจมาส่วนหนึ่ง โดยผู้ออกแบบได้หยิบยืมความโค้งมนและความเข้มดำของตัวโป่งไม้มาใช้กับ SR MahNakorn แต่แตกต่างกันตรงที่ตัวโป่งไม้มีความหนาของช่วงโค้งจะบางแตกต่างกันมากกับเส้นหน้า-เส้นหลัง ส่วนตัว SR MahNakorn ช่วงบางจะไม่บางแตกต่างกันมากนักกับความหนาเมื่อเปรียบเทียบกับตัวพิมพ์โป่งไม้
- ลักษณะเส้นเป็นแบบหนักเบา โดยเส้นตั้งหรือเส้นตั้งจะมีความหนามาก เส้นอื่นๆ จะบางกว่า เช่น เส้นหัว เส้นขมวดม้วน เส้นบน เส้นล่าง เส้นทแยง ฯลฯ เป็นต้น ปลายของเส้นที่เป็นเส้นตั้งหรือเส้นตั้งจะโค้งมน ส่วนปลายเส้นอื่น เช่น ปลายหาง, ปลายเส้นที่เป็นเส้นนอน และเส้นทแยงนั้นจะเป็นปลายแหลม
- เส้นหัวจะเป็นเส้นบาง ซึ่งบางกว่าเส้นตั้ง-ตั้งมาก โดยรวมจะเป็นรูปร่างวงรีผ่าซีก พบเป็นแบบหัวกลมบางในกลุ่มตัว ต, ค และ จ ตามแนวทางของตัวพิมพ์โป่งไม้ที่ผู้ออกแบบได้สืบทอดลักษณะเด่นนี้มา และพบเป็นแบบหัวตันในชุดตัวเลขไทยและกลุ่มตัวอักษรที่มีหัวหยักหน้าบน รวมถึงกลุ่มหัวขมวดหน้าบน
- ในชุดตัวภาษาโรมันใน SR MahNakorn ผู้ออกแบบได้ใช้ภาษาโรมันในชุดของตัวพิมพ์แบบดิจิทัลที่ชื่อ เอสเอ็มบี โป่งไม้ ของบริษัท เอส. ซี. แมทซ์บอกร์ ซึ่งเป็นตัวแบบ Bodoni สไตล์ Fat Face โดยทำการปรับขนาดให้เล็กลงให้สัมพันธ์กับชุดภาษาไทย (เล็กกว่าตัวภาษาไทย ส่วนตัวเลขให้เท่ากันกับตัวพิมพ์ใหญ่)

SR MahNakorn

กขขคคฅฌจจชชฌญฎฐฒณดตถทธนบปผฝพฟภมยรฤกฏวศสฬอ ๑๒๓๔๕๖๗๘๙๐
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 5 แบบตัวพิมพ์ SR MahNakorn

¹³ ออกแบบโดย ไพโรจน์ วีระประภา

¹⁴ กำกับโดย วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง เข้าฉายในเดือนธันวาคม ปี พ.ศ. 2547

SR InSeeDang

กขขคคฅฌจจชช

6) ตัวพิมพ์ SR InSeeDang¹⁵ สามารถสรุปเป็นประเด็นที่สำคัญหลักๆ ได้ดังนี้

- ตัวพิมพ์ SR InSeeDang ถูกออกแบบขึ้นมาใหม่เพื่อใช้เป็นตัวพิมพ์สำหรับใช้ประกอบภาพยนตร์เรื่อง “อินทรีแดง”¹⁶
- ข้อสรุปแนวทางของการออกแบบตัวพิมพ์ SR InSeeDang ก็คือ “ความเป็นสมัยใหม่” เป็นตัวพิมพ์ที่ทันสมัย ล้ำยุค โดยมีกรอบของรูปร่างที่ทางผู้กำกับให้มาคือ เป็นตัวยัด (ตัวสันฐานแคบ) คล้าย DB Stick และ DB Patpong
- การที่ผู้กำกับได้หยิบยกบทอินทรีแดงมาแล้วทำในรูปแบบ (version) ของเขานั้นเป็นการตีความใหม่ ตัวอักษรที่ใช้ในภาพยนตร์ก็เช่นกัน ต้องมีการตีความใหม่ ผู้ออกแบบตัวพิมพ์จึงได้นำเสนอรูปแบบของรูปร่างที่ไม่ถูกต้องตามประเพณีนิยม เป็นการตีความใหม่ในแบบของคนออกแบบตัวพิมพ์ คือ แค่ออกและสื่อสารได้ก็พอและพิจารณาในเรื่องของความเกลี้ยงเกลาไม่กรุงรัง
- ออกแบบให้หัวตัวอักษรมีหลายแบบในชุดเดียวกัน เมื่อพิมพ์เป็นคำหรือประโยคก็สามารถอ่านได้และมีความกลมกลืนอยู่พอควร โดยไม่จำเป็นต้องยึดให้หัวตัวอักษรเหมือนกันทั้งหมด
- ตัว ข ปรับขมวดเป็นแบบขาตัว R หรือตัว K และเส้นหน้าส่วนบนไม่ให้มี ซึ่งจะเป็นตัวอักษรที่มีลักษณะโครงสร้างต่างจากมาตรฐานของตัว ข มาก แต่หากนำมาพิมพ์เป็นคำจะเข้าใจว่าเป็น ข เช่นเดียวกับตัว อ นำหางมาเติมให้เป็นตัว ฮ
- ตัว จ พัฒนามาจากตัว Y มีขีดแล้วแตกให้เป็นโค้งเส้นหนึ่งและเป็นหัวแฝงเส้นอีกเส้นหนึ่ง กลายเป็นตัว จ ทั้งนี้รวมถึงตัว ฐ ด้วย
- ตัว ค-ค และตัว ต-ต ใช้โครงสร้างที่ต่างกันอย่างสิ้นเชิง ทั้งในส่วนหัว, เส้นหน้า และขั้ว
- ตัว ก และ ฅ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนที่เส้นหน้า เพื่อไม่ให้สับสนกัน และป้องกันไม่ให้ตัว ฅ ดูสับสนกับตัว ค อีกด้วย ส่วนตัว ฌ นั้นใช้เส้นหน้าเหมือนตัว ก
- ตัว ฌ ดูคล้ายตัว K หรือคล้ายตัว R ที่เชื่อมเส้นบน (เส้นหลังคา) ทิ้งไป
- ตัวชุดภาษาโรมัน ผู้ออกแบบใช้ตัวพิมพ์ที่ชื่อ TitilliumText¹⁷ รูปแบบ (Typestyle) 600 wt เพื่อใช้ปรับเป็นชุดภาษาโรมันในตัวพิมพ์ SR InSeeDang โดยปรับเส้น ปรับสัดส่วนและโครงสร้างต่างๆ ให้สัมพันธ์กับชุดภาษาไทย

SR InSeeDang

กขขคคฅฌจจชชฌญฎฐฒณดตถทธนบปผฝพฟภมยรฤกฏวศสฬอ ๑๒๓๔๕๖๗๘๙๐
 ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZabcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 6 แบบตัวพิมพ์ SR InSeeDang

¹⁵ ออกแบบโดย ไพโรจน์ วีระประภา

¹⁶ กำกับโดย วิศิษฐ์ ศาสนเที่ยง เข้าฉายในเดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2553

¹⁷ ออกแบบโดย Luciano Perondi เป็นตัวพิมพ์โรมันลิขสิทธิ์ของ Sil Open Font ที่อนุญาตให้บุคคลคนทั่วไปนำไปใช้ได้ฟรี (free font) ดูข้อมูลเพิ่มเติมจาก เว็บไซต์ <http://titillium.visionedigitale.com/frontend/titillium/titillium-text>

4.2 ผลศึกษาหลักการหรือความรู้ที่เป็นพัฒนาการใหม่ๆ ของการออกแบบตัวพิมพ์ สำหรับหลักการหรือความรู้ที่อาจถือได้ว่าเป็นพัฒนาการใหม่ที่เพิ่มเติมหรือแตกต่างจาก ทฤษฎีเดิม ซึ่งค้นพบในงานวิจัยนี้คือ

- 1) มีการนำหลักของความขัดแย้งหรือความเปรียบต่าง (contrast) ในส่วนของการใช้ ลักษณะของเส้นเพื่อสร้างความเปรียบต่างมาใช้ในการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์
- 2) ในการออกแบบรูปตัวอักษรของตัวพิมพ์ บางครั้งไม่จำเป็นต้องคำนึงถึงความเป็น เอกภาพ (unity) แต่เพียงอย่างเดียว แต่สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นลำดับแรกคือเรื่องความ ชัดเจนของรูปอักษร (legibility)

5. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาแนวทางการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ทั้ง 6 แบบในครั้งนี้ จะเห็นได้ว่าใน การออกแบบตัวพิมพ์ของนักออกแบบไทย โดยรวมแล้วนั้นล้วนได้รับแรงบันดาลใจหรือได้รับอิทธิพล จากตัวพิมพ์ที่เกิดขึ้นก่อนหน้านั้นแทบทั้งสิ้น ทั้งที่เป็นตัวพิมพ์โรมันและตัวพิมพ์ของไทยที่สำคัญใน อดีตซึ่งมีคุณภาพ โดยนักออกแบบตัวพิมพ์มีความประทับใจในคุณภาพทั้งในแง่ของรูปลักษณะและ ประสิทธิภาพการอ่าน ทั้งหมดนี้จึงเป็นส่วนผลักดันและส่งเสริมให้นักออกแบบนำมาประยุกต์ใช้ กับการออกแบบและพัฒนาต่อยอดเป็นตัวพิมพ์ไทยในปัจจุบันที่มีคุณภาพ สิ่งเหล่านี้สะท้อนความ เป็นธรรมชาติของนักออกแบบที่ดี เพราะถือได้ว่าเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ของตัวพิมพ์เพื่อนำไป พัฒนาหรือประยุกต์ใช้ต่อไปในปัจจุบันและอนาคต

ในเบื้องต้นผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับหลักการการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ พบมีสองประเด็นหลักที่น่าสนใจในส่วนของหลักการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ ดังนี้

ประการแรก คือ หลักความกลมกลืน (harmony) ปัจจัยสำคัญยิ่งของการประดิษฐ์ตัวอักษร คือ นักออกแบบจะต้องออกแบบที่จะทำให้รูปแบบตัวอักษรมีความประสานกลมกลืนกันในตัวเอง หมายความว่า ตัวอักษรทุกตัว สระ วรณยุกต์ ต้องมีรูปลักษณะที่มีทิศทางของเส้น สัดส่วน รูปทรง อย่างสัมพันธ์สอดคล้องกัน การออกแบบชุดตัวอักษร 1 ชุด ก็ต้องให้รูปแบบประสานกลมกลืนทั้งหมด เมื่อรูปแบบตัวอักษรมีความกลมกลืนกันดีแล้ว การนำมาจัดเป็นข้อความโดยเน้นให้มีระยะห่างที่พอ เหมาะและกลมกลืนกันก็จะทำให้ดูราบรื่น และสวยงาม

ประการที่สอง คือ หลักความเป็นเอกภาพ (unity) การสร้างความเป็นเอกภาพของตัวอักษร มีความสำคัญยิ่ง การประดิษฐ์ทุกครั้ง ผู้ออกแบบจะต้องเน้นให้ออกแบบอักษรในงานนั้นๆ มีรูปแบบ ที่สัมพันธ์และสอดคล้องกันเป็นชุดเดียวกัน

อย่างไรก็ตาม งานวิจัยครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า หลักการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ของ นักออกแบบตัวพิมพ์ที่ผู้วิจัยได้ศึกษานั้น มีความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงจากหลักการทั้งสองประการ ข้างต้น ดังนี้

5.1 อภิปรายหลักการสร้างความเปรียบต่างในการออกแบบรูปอักษร

ได้มีการนำหลักของความขัดแย้งหรือความเปรียบต่าง (contrast) ในส่วนของการใช้ ลักษณะของเส้นเพื่อสร้างความเปรียบต่างมาใช้ในการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ ดังจะเห็น

ได้จากกรณีศึกษาการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ DB Soda และตัวพิมพ์ DB NamSmai ซึ่งใน ตัว อ และ ย รวมถึง ตัว ฮ และกลุ่มตัวเลขไทยทั้งหมดจะมีเส้นโค้งมน โดยเป็นความตั้งใจของผู้ ออกแบบที่ต้องการให้เกิดความเปรียบต่างในการพิมพ์ประกอบเป็นคำ, วลี หรือประโยค เนื่องจากตัว อ และ ย อยู่ในฐานะที่เป็นได้ทั้งรูปพยัญชนะและรูปสระ ได้แก่

ตัว อ ประกอบด้วยรูปสระ : อ (ตัว ออ) , -อ, -อะ, เอื้อ, เอื้อะ

ตัว ย ประกอบด้วยรูปสระ : ย (ตัว ยอ), เอีย, เอียะ

โดยสรุปอาจกล่าวได้ว่าตัวอักษร อ และ ย นี้ จัดว่าเป็นตัวอักษรที่ถูกใช้บ่อย เมื่อพิมพ์ ประกอบคำ, วลี หรือประโยคด้วย DB Soda แล้วก็จะมีความเปรียบต่างเกิดขึ้น ดังตัวอย่าง

ขอ เธอ คือ เรือ เอะอะ
ยกยอ เสียว เจียะ

DB Soda

เปรียบต่างในรูปอักษร

Cordia New

เปรียบต่างในรูปอักษร

รูปที่ 7 แสดงการพิมพ์ประกอบคำที่มีตัว อ และ ย ปรากฏอยู่เพื่อสร้างความเปรียบต่าง

ในส่วนของการสร้างความเปรียบต่างให้กับรูปอักษรตัว อ และ ย นี้ อาจวิเคราะห์ถึง ประโยชน์ของหลักการได้สองประเด็น คือ

1) ช่วยให้เกิดความน่าสนใจตามหลักของการใช้ความเปรียบต่างเพื่อสร้างความน่าสนใจ (contrast in shape) อันเกิดจากการเน้น (emphasis) มากกว่าการใช้เพียงหลักของความกลมกลืน เพียงอย่างเดียว (harmony)

2) ในฐานะที่ตัว อ และ ย เป็นได้ทั้งรูปสระและพยัญชนะจึงมีโอกาสพบบ่อย ในส่วนของการเป็นรูปสระผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าน่าจะมีประโยชน์ในเรื่องของการช่วยให้อ่านได้ง่ายขึ้นกว่าแบบที่ กลมกลืน เพราะเป็นการช่วยเน้นเพื่อให้รับรู้ได้เร็วขึ้นเนื่องจากมีเส้นโค้งที่โค้งมน (curve stroke) ใน ขณะเดียวกันตัวอักษรตัวอื่นในชุดส่วนใหญ่จะมีเส้นโค้งเป็นเส้นตรงนอน (horizontal stroke) และ เส้นทแยง (diagonal stroke) ในตัวอักษรบางตัว

แท้จริงแล้วหลักการนี้ถูกใช้ในตัวพิมพ์ฝรั่งเศสซึ่งเป็นตัวเรียงพิมพ์ตะกั่วในยุคก่อนมาแล้ว ซึ่งตัวอักษรที่มีการใช้เส้นโค้งที่โค้งมนได้แก่ ตัว ข, ช, ย, อ และ ฮ โดยผลลัพธ์นี้ได้จากการสังเกตและ วิเคราะห์ลักษณะของตัวพิมพ์ฝรั่งเศส แล้วเห็นถึงข้อดีและลักษณะพิเศษตรงนี้ ผู้ออกแบบตัวพิมพ์จึง นำมาประยุกต์ใช้กับตัวพิมพ์ DB Soda รวมถึง DB NamSmai ด้วย

นอกจากนี้ในการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์ DB ToonHua นั้นก็มีการใช้หลักของความ เปรียบต่างในอีกลักษณะหนึ่งคือ การใช้เส้นทแยงช่วยสร้างความเปรียบต่างในชุดตัวอักษร เพื่อลด

ความกลมกลืนกันจนเกินไป เนื่องจากโครงสร้างของเส้นโดยรวมเป็นเส้นตั้ง-ตั้งและเส้นโค้ง ดังปรากฏในรูปอักษรตัว ข, ช, ง, ซ, ฅ, น และ ญ

จากประเด็นในข้อนี้ สามารถอธิบายเสริมต่อได้อีกว่า ในการออกแบบรูปอักษรสำหรับตัวพิมพ์นั้น นอกจากจะต้องใช้ความรู้และทักษะเฉพาะด้านศิลปะการออกแบบตัวพิมพ์ และสิ่งที่นักออกแบบควรคำนึงถึงและนำมาประยุกต์ใช้ให้งานออกแบบพัฒนาไปได้อีกคือความรู้ด้านภาษาศาสตร์ เนื่องจากการออกแบบตัวอักษรเป็นสิ่งที่ออกแบบมาเพื่อใช้สำหรับการอ่านเป็นวัตถุประสงค์แรกจึงต้องสามารถอ่านได้ก่อนเป็นลำดับแรกไม่ว่าจะเป็นตัวพิมพ์แบบเนื้อความ (text type) หรือตัวพิมพ์แบบตกแต่ง (display type) ก็ตาม

5.2 อธิบายหลักการลดความเป็นเอกภาพ (unity) ลง เพื่อให้เกิดความชัดเจนในรูปอักษร (legibility)

จากการวิจัยแนวทางการออกแบบตัวอักษรของตัวพิมพ์พบว่าผู้ออกแบบได้คำนึงถึงหลักการออกแบบให้ตัวอักษรมีความชัดเจน (legibility) มากกว่าเน้นให้มีความเป็นเอกภาพ (unity) โดยเฉพาะตัวพิมพ์ที่ออกแบบเพื่อใช้สำหรับเป็นตัวตกแต่ง (display type) แนวทางการออกแบบรูปอักษรแบบนี้สังเกตได้อย่างชัดเจนจากรูปอักษรของตัวพิมพ์ INS CasaViva และ SR InSeeDang ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ตัวพิมพ์ INS CasaViva

ตัว ก, ฅ, ฌ และ ด ของตัวพิมพ์ INS CasaViva มีการออกแบบเพื่อป้องกันการสับสนระหว่างกัน โดยการลดความเป็นเอกภาพลงให้มีเพียงจะงอยของอักษร ฅ เท่านั้น ส่วนอักษรชุด ก ตัวอื่น (ก, ฌ, ฅ, ฌ, ฌ) จะไม่มีจะงอย เพื่อให้ตัว ฅ ต่างจากตัว ด ในชุดอย่างชัดเจนที่สุด ซึ่งหากตัว ฅ ไม่มีจะงอยก็จะคล้ายกับตัว ด ทำให้ดูสับสนกัน

ก ฅ ฌ ฌ

รูปที่ 8 การออกแบบตัว ก ฅ ฌ และ ด ให้แตกต่างกันของตัวพิมพ์ INS CasaViva

ประเด็นที่สะท้อนการลดความเป็นเอกภาพลงเพื่อให้เกิดความชัดเจนของตัวพิมพ์ INS CasaViva ถัดมาคือ การใช้เส้นบนหยักของตัว ค, ฅ และ ต ที่แตกต่างกัน โดยเน้นเส้นบนหยักของตัว ต ให้ชัดเจนที่สุด ส่วนตัว ฅ ไม่จำเป็นต้องเน้นให้เหมือนตัว ต เนื่องจากมีส่วนหลังช่วยจดจำอยู่แล้ว อีกอย่างหนึ่งคือ การใช้หยักแบบลงลึกของตัว ต นี้ก็เพื่อป้องกันการสับสนกันกับตัว ด ในชุด

ค ฅ ต

รูปที่ 9 เส้นบนหยักของตัว ค, ฅ และ ต ที่แตกต่างกันของตัวพิมพ์ INS CasaViva

ประเด็นที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ การใช้เส้นทแยงขึ้นลงที่ต่างกันของ ฟ และ พ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ที่เห็นได้ชัดคือ เส้นหน้า-หลังของตัว พ จะเป็นเส้นทแยง ในขณะที่เส้นหน้า-หลังของตัว ฟ จะเป็นเส้นตั้ง-ตั้ง ลักษณะการออกแบบรูปอักษรแบบนี้จึงเป็นการลดความเป็นเอกภาพ (unity) ลงเพื่อให้เกิดความชัดเจนในรูปอักษร (legibility) ได้มากที่สุดเท่าที่จะทำได้ เพื่อป้องกันการสับสนกันเมื่อพิมพ์ในขนาดพอยต์ที่เล็ก

ฟ ฟ พ

รูปที่ 10 การใช้เส้นทแยงขึ้นลงที่ต่างกันของ ฟ-พ และ พ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจนของตัวพิมพ์ INS CasaViva

นอกจากนี้ยังพบการใช้หลักการนี้กับหัวตัวอักษรที่มีความแตกต่างกันหลายรูปแบบ รวมถึงหมวดที่แตกต่างกันอีกด้วย ทั้งนี้หากพิจารณาโดยรวมแล้วตัวอักษรทั้งหมดก็ยังดูเป็นชุดเดียวกัน เพียงแต่มีความแตกต่างกันในรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้น เพื่อทำให้ตัวอักษรตัวนั้นๆ มีความชัดเจนในตัวเองไม่สับสนกับตัวอักษรตัวอื่น

บ พ กุ ฅ ฌ

จ ฅ ฌ ฌ ฌ

ญ ฅ ฅ ฅ ฅ ฅ

รูปที่ 11 หัวตัวอักษรที่แตกต่างกันหลายรูปแบบ รวมถึงหมวดที่แตกต่างกันของตัวพิมพ์ INS CasaViva

ตัวพิมพ์ SR InSeeDang

รูปอักษรของตัวพิมพ์ SR InSeeDang จัดได้ว่าเป็นตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบที่ออกนอกกรอบกฎเกณฑ์ของทฤษฎีหลักความเป็นเอกภาพ (unity) มาก การออกแบบรูปอักษรบางตัวเป็นการตีความใหม่เพื่อหารูปอักษรในแนวทางใหม่ๆ ดังรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

ตัว ก และ ฅ มีความแตกต่างกันของเส้นหน้าอย่างชัดเจน เพื่อมิให้สับสนกัน

ก ฅ ฅ

รูปที่ 12 ลักษณะตัว ก และ ฅ ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

ตัว ข-ช และ ซ-ซ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยตัว ข และ ซ ใช้เส้นหน้า-เส้นหลังที่เป็นเส้นทแยงเข้าหากันที่ฐาน ในขณะที่ ตัว ช และ ซ ใช้เส้นหน้า-เส้นหลังที่เป็นเส้นตั้ง-ตั้ง และมีเส้นหลังที่โค้ง นอกจากนี้ หางของตัว ช และ ซ ยังมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงอีกด้วย

ข-ช ซ-ซ

รูปที่ 13 ลักษณะตัว ข-ช และ ซ-ซ ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

เส้นหยักที่ไม่เหมือนกันของตัว ด และ ต ทั้งนี้รวมถึงโครงสร้างโดยรวมทั้งหมดด้วย แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงทั้ง หัว และลักษณะเส้น

ด ต ด ต

รูปที่ 14 ลักษณะตัว ด, ต, ค และ ค ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

อย่างไรก็ตาม รูปอักษร ค นั้นอาจมีความสับสนอยู่บ้างกับตัว ด ในกรณีที่เป็นบริบทของคำหรือประโยคนั้นไม่มีตัวอักษรทั้งสองตัวนี้ให้เปรียบเทียบกัน เช่น คำว่า “คำ” เมื่อพิมพ์อาจดูสับสนเป็น “คำ” ได้ และอาจอ่านเป็น “คำ” ได้ในขนาดพออยู่ที่เล็ก

คำ คำ คำ

รูปที่ 15 ข้อสังเกตเรื่องการสับสนกันระหว่าง ค และ ค ของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

ตัว ฅ และ ฅ มีความแตกต่างของโครงสร้าง ตัว ฅ ฅ ไม่มีเค้าของตัว ฅ แม้แต่น้อย แต่เนื่องด้วยตัวของ ฅ นั้นไม่มีคู่สับสนจึงทำให้ดูเป็นตัว ฅ ได้ไม่ยากนัก เช่น คำว่า “ฅาย” อีกอย่างที่สำคัญของตัวพิมพ์นี้คือ ออกแบบเป็น Custom Font¹⁸ เพื่อใช้กับภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงเท่านั้น ซึ่งเป็นการใช้งานที่แคบกว่าตัวพิมพ์แบบ Retail Font¹⁹ จึงเป็นสิ่งที่สามารถกระทำได้ภายใต้เงื่อนไขนี้

นาย ราย หาย

นาย

นาย

นาย

รูปที่ 16 ลักษณะของการออกแบบตัว ฅ เปรียบเทียบกับตัว ฅ และ ฅ ของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

นอกจากนี้ ยังปรากฏลักษณะของระบบ หัว, ขมวด และปลายหางที่แตกต่างกันอีกด้วย ซึ่งแม้ว่าจะแตกต่างกัน แต่โดยภาพรวมก็ยังดูเป็นชุดเดียวกันอยู่

บดจผอภวตพฟ
มค๕
สขชปญุรฟ

รูปที่ 17 หัวตัวอักษรที่มีแตกต่างกันหลายรูปแบบ รวมถึงขมวดและปลายหางที่แตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

18 Custom Font หมายถึง ตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบเพื่อใช้งานเฉพาะด้าน หรือสำหรับงานใดงานหนึ่งเท่านั้น หรือสำหรับองค์กรใดองค์กรหนึ่งเพียงเท่านั้น เป็นตัวพิมพ์ที่ออกแบบขึ้นมาโดยมีผู้ว่าจ้างให้ออกแบบ โดยปรกติจะใช้เพื่อสร้างอัตลักษณ์ (identity) เช่น ตัวพิมพ์สำหรับงานสร้างอัตลักษณ์องค์กร ตัวพิมพ์ประกอบภาพยนตร์ ตัวพิมพ์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้งานกับนิตยสาร เป็นต้น สามารถออกแบบให้เป็นได้ทั้งตัวเนื้อความ (Text Type) หรือ ตัวตกแต่ง (Display Type)

19 Retail Font หมายถึง ตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบขึ้นมาสำหรับขายปลีก ใช้สำหรับงานทั่วไป มิให้เลือกมากมายหลายแบบ การใช้งานขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบว่าจะเลือกใช้งานแบบไหน มีทั้งที่เป็นตัวเนื้อความ (Text Type) หรือ ตัวตกแต่ง (Display Type)

ตัวพิมพ์ SR InSeeDang

รูปอักษรของตัวพิมพ์ SR InSeeDang จัดได้ว่าเป็นตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบที่ออกนอกกรอบกฎเกณฑ์ของทฤษฎีหลักความเป็นเอกภาพ (unity) มาก การออกแบบรูปอักษรบางตัวเป็นการตีความใหม่เพื่อหารูปอักษรในแนวทางใหม่ๆ ดังรายละเอียดพอสังเขปดังนี้

ตัว ก และ ฅ มีความแตกต่างกันของเส้นหน้าอย่างชัดเจน เพื่อมิให้สับสนกัน

ก ฅ ฅ

รูปที่ 12 ลักษณะตัว ก และ ฅ ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

ตัว ข-ช และ ซ-ซ มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยตัว ข และ ซ ใช้เส้นหน้า-เส้นหลังที่เป็นเส้นทแยงเข้าหากันที่ฐาน ในขณะที่ ตัว ช และ ซ ใช้เส้นหน้า-เส้นหลังที่เป็นเส้นตั้ง-ตั้ง และมีเส้นหลังที่โค้ง นอกจากนั้น หางของตัว ช และ ซ ยังมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงอีกด้วย

ข-ช ซ-ซ

รูปที่ 13 ลักษณะตัว ข-ช และ ซ-ซ ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

เส้นหยักที่ไม่เหมือนกันของตัว ต และ ค ทั้งนี้รวมถึงโครงสร้างโดยรวมทั้งหมดด้วย แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงทั้ง หัว และลักษณะเส้น

ต ค ต ค

รูปที่ 14 ลักษณะตัว ต, ค และ ค ที่มีความแตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

อย่างไรก็ตาม รูปอักษร ค นี้อาจมีความสับสนอยู่บ้างกับตัว ต ในกรณีทีบริบทของคำหรือประโยคนั้นไม่มีตัวอักษรทั้งสองตัวนี้ให้เปรียบเทียบกัน เช่น คำว่า “คำ” เมื่อพิมพ์อาจดูสับสนเป็น “คำ” ได้ และอาจอ่านเป็น “คำ” ได้ในขนาดพอยต์ที่เล็ก

คำ คำ คำ

รูปที่ 15 ข้อสังเกตเรื่องการสับสนกันระหว่าง ค และ ค ของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

ตัว จ และ ฅ มีความแตกต่างของโครงสร้าง ตัว จ ดูไม่มีเค้าของตัว ฅ แม้แต่น้อย แต่เนื่องด้วยตัวของ จ นั้นไม่มีคู่สับสนจึงทำให้ดูเป็นตัว จ ได้ไม่ยากนัก เช่น คำว่า “ฉาย” อีกอย่างที่สำคัญของตัวพิมพ์นี้คือ ออกแบบเป็น Custom Font¹⁸ เพื่อใช้กับภาพยนตร์เรื่องอินทรีแดงเท่านั้น ซึ่งเป็นการใช้งานที่แคบกว่าตัวพิมพ์แบบ Retail Font¹⁹ จึงเป็นสิ่งที่สามารถกระทำได้ภายใต้เงื่อนไข

นาย นาย นาย

นาย นาย นาย

รูปที่ 16 ลักษณะของการออกแบบตัว จ เปรียบเทียบกับตัว ฅ และ ห ของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

นอกจากนี้ ยังปรากฏลักษณะของระบบ หัว, ขมวด และปลายหางที่แตกต่างกันอีกด้วย ซึ่งแม้ว่าจะแตกต่างกัน แต่โดยภาพรวมก็ยังดูเป็นชุดเดียวกันอยู่

บดจผอภวตพฟ
มคธ
สขชปญจพ

รูปที่ 17 หัวตัวอักษรที่มีแตกต่างกันหลายรูปแบบ รวมถึงขมวดและปลายหางที่แตกต่างกันของตัวพิมพ์ SR InSeeDang

18 Custom Font หมายถึง ตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบเพื่อใช้งานเฉพาะด้าน หรือสำหรับงานใดงานหนึ่งเท่านั้น หรือสำหรับองค์กรใดองค์กรหนึ่งเพียงเท่านั้น เป็นตัวพิมพ์ที่ออกแบบขึ้นมาโดยมีผู้ว่าจ้างให้ออกแบบ โดยปรกติจะใช้เพื่อสร้างอัตลักษณ์ (identity) เช่น ตัวพิมพ์สำหรับงานสร้างอัตลักษณ์องค์กร ตัวพิมพ์ประกอบภาพยนตร์ ตัวพิมพ์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้งานกับนิตยสาร เป็นต้น สามารถออกแบบให้เป็นได้ทั้งตัวเนื้อความ (Text Type) หรือ ตัวตกแต่ง (Display Type)

19 Retail Font หมายถึง ตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบขึ้นมาสำหรับขายปลีก ใช้สำหรับงานทั่วไป มิให้เลือกมากมายหลายแบบ การใช้งานขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบว่าจะเลือกใช้งานแบบไหน มีทั้งที่เป็นตัวเนื้อความ (Text Type) หรือ ตัวตกแต่ง (Display Type)

6. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

สำหรับประเทศไทย งานวิจัยนี้อาจเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่เป็นจุดเริ่มต้นในการศึกษาเกี่ยวกับการออกแบบตัวพิมพ์ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ยังต้องมีการพัฒนาและขยายขอบเขตของทฤษฎีออกไปให้กว้างขวางออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุดเช่นเดียวกับศาสตร์อื่นๆ โดยเฉพาะศาสตร์ในสาขาใหม่ๆ ที่เพิ่งเกิดขึ้น ทั้งนี้ ผลของการวิจัยชิ้นนี้อาจเป็นแค่เสี้ยวหนึ่งเท่านั้นสำหรับการศึกษาศาสตร์แขนงนี้ และต้องอาศัยการวิจัยในรูปแบบอื่นที่เกี่ยวข้องต่อยอดต่อไปอีก ผู้วิจัยจึงขอเสนอแนะแนวทางการทำวิจัยครั้งต่อไปในประเด็นที่น่าสนใจดังนี้

1) น่าจะมีการศึกษาแบบตัวพิมพ์อื่นๆ ในลักษณะแบบเดียวกันกับงานวิจัยนี้ ทั้งที่เป็นของนักออกแบบพิมพ์ที่ได้ศึกษาในงานวิจัยนี้ และนักออกแบบตัวพิมพ์ท่านอื่นนอกเหนือจากนี้ อาจทำให้ได้ข้อสังเกตที่น่าสนใจเพิ่มเติมให้กว้างขวางยิ่งขึ้น

2) ในงานวิจัยนี้เป็นการศึกษาการออกแบบรูปอักษรที่ศึกษาเฉพาะรูปแบบตัวอักษร (type style) แบบตัวปกติ (namal, regular) เท่านั้น จึงควรศึกษาในแนวทางของการขยายครอบครัวตัวพิมพ์ (type family) ในลักษณะต่างๆ (ขยายเป็นตัวบาง, ตัวหนา, ตัวเอน, ตัวแคบ, ตัวกว้าง และอื่นๆ) ของตัวพิมพ์ที่น่าสนใจโดยวิธีการของนักออกแบบแต่ละท่าน เป็นกรณีศึกษา

3) น่าจะมีการศึกษาต่อยอดเพื่อหาข้อสนับสนุนเกี่ยวกับการออกแบบรูปอักษรของตัวพิมพ์โดยมีการนำหลักของการสร้างความเปรียบต่าง (contrast) มาใช้ในการออกแบบในลักษณะเดียวกัน รวมถึงน่าจะมีการวิจัยเพื่อทดสอบข้อสังเกตของผู้วิจัยที่ว่า การออกแบบฐานล่างของตัว อ และ ย ให้โค้งมนจะมีประโยชน์ในเรื่องของการช่วยให้อ่านได้ชัดเจนขึ้นกว่าแบบที่กลมกลืน เพราะเป็นการช่วยเน้นเพื่อให้รับรู้ได้เร็วขึ้น โดยการทำวิจัยแบบเปรียบเทียบระหว่างตัวพิมพ์แบบใช้หลักความกลมกลืน กับตัวพิมพ์ที่ใช้หลักของความเปรียบต่างดังกล่าว

4) อาจมีการศึกษาเปรียบเทียบทางด้านประสิทธิภาพการอ่าน โดยเปรียบเทียบระหว่างตัวพิมพ์ที่มีการออกแบบที่เน้นเรื่องเอกภาพ (unity) กับตัวพิมพ์ที่เน้นเรื่องความชัดเจนของรูปอักษร (legibility) เป็นหลักแต่ก็ยังคงคำนึงถึงความเป็นเอกภาพอยู่ด้วย

บรรณานุกรม

- ประชา สุวิธานนท์. (2545, กันยายน). ๑๐ ตัวพิมพ์กับ ๑๐ ยุคสังคมไทย. สารคดี. 18(211), 62-112.
- ประชา สุวิธานนท์. (2545). *แกะรอยตัวพิมพ์ไทย*. กรุงเทพฯ : เอสซี แมทบบอกซ์.
- ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2550, ตุลาคม). *ดีบี ฟองน้ำ...แม่เป็นทอม พ่อเป็นฝรั่ง*. ideoign, 63, 92-93.
- ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2551, พฤศจิกายน). *ดีบี นำสมัย : ฝ.ศ.นารายณ์ สไตส์* Didone. ideoign, 76, 80-83.
- ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2551, ธันวาคม). *ดีบีทุนหัว : เอาวันวาน มาทำ เวอร์*. ideoign, 77, 78-81.
- ไพโรจน์ วีระประภา. (2549). *การออกแบบรูปอักษร (Glyph) : ข้อควรคำนึงเชิงประสิทธิภาพการอ่าน*. กรุงเทพฯ : เอกสารอัดสำเนา, 1-6
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). *มาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย*. กรุงเทพฯ : อรุณการพิมพ์. ราชบัณฑิตยสถาน, คณะกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์ : โครงสร้างพื้นฐานตัวอักษรไทย.
- (2540). *ศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม*. กรุงเทพฯ : ภาควิชาวิทยาศาสตร์ทางการถ่ายภาพและเทคโนโลยีการพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วรพงศ์ วรชาติอุดมพงศ์. (2545). *อักษรประดิษฐ์ (Lettering Design)*. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณการ. ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ, ฝ่ายกลุ่มวิจัยและพัฒนาสาขาสารสนเทศ,
- ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2543). *แบบตัวพิมพ์ไทย*. กรุงเทพฯ : ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ.
- อนุทิน วงศ์สรรคกร. *บันทึกบรรยาย ๑๐ บทความเลขคณิตศึกษาเชิงโปรเวท จากบันทึกการสอนของ อนุทิน วงศ์สรรคกร*. กรุงเทพฯ : ฟอร์ดลิสมเมจพรีนติ้ง กรุ๊ป.
- อารยะ ศรีกัลยาณบุตร. (2550). *การออกแบบสิ่งพิมพ์*. กรุงเทพฯ : วิสคอมเซ็นเตอร์.
- Alan and Isabella Livingston. (2003). *Dictionary of Graphic Design and Designers*. London : Thames & Hudson.
- Bruce Willen & Nolen Strals. (2009). *Lettering & Type*. New York : Princeton Architectural Press.
- Gavin Ambrose & Paul Harris. (2005). *Typography*. Lausanne : AVA Publishing SA.

Gavin Ambrose & Paul Harris. (2006). *The Fundamentals of Typography*. Lausanne : AVA Publishing SA.

Ilene Strizver. (2006). *Type Rules! : The Designer's Guide to Professional Typography*. New Jersey : John Wiley & Sons.

Karen Cheng. (2005). *Designing Type*. New Haver : Yale University Press.

Phil Baines & Andrew Haslam. (2005). *Type & Typography*. New York : Waston-Guptill Publication.

Rob Carter, Ben Day, & Philip Meggs. (2002). *Typographic Design : Form and Communication*. Third Edition. New Jersey : John Wiley & Sons.

Timothy Samara. (2004). *Typography Workbook*. Massachusetts : Rockport Publishers.

Will Hill. (2005). *The Complete Typographer*. Singapore : Quarto Publishing plc.

ศิลปกรรมศาสตร์ – เรียนไปได้อะไร

สมพร ฟูราจ

ตลอดเวลากว่า 20 ปีที่สอนอยู่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มีคำถามจากนักศึกษาและจากผู้ปกครอง และก็เคยถามตัวเองอยู่บ่อยๆ ว่า นักศึกษาเรียนรู้อะไรไปจากเรา เมื่อจบไปแล้วเขาได้เอาความรู้ที่เรียนไปทำอะไร

ก่อนจะตอบคำถามนี้ คงจะต้องยกเอา “ความฝัน” ของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินิ ผู้ก่อตั้งสาขาการละครเมื่อปีพ.ศ. 2529 และขยายสาขานี้ออกไปจนกลายเป็นคณะศิลปกรรมศาสตร์ในปี พ.ศ.2539 ที่ประกอบด้วยสาขาการละคร สาขาวิชาการออกแบบพัสดุกรรม และสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม (ตั้งอยู่ที่ศูนย์ลำปาง) มาเล่าให้ฟังกันก่อน

ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินิ ต้องการแสดงให้เห็นสังคมและประเทศไทยเห็นว่า “ศิลปกรรมสามารถพัฒนาประเทศไทย” การเรียนรู้ทางด้านศิลปะไม่ว่าจะเป็นด้านการละคร พัสตรากรรมหรือหัตถอุตสาหกรรม เป็นความรู้ที่มีประโยชน์หลายอย่าง ประโยชน์ที่เห็นได้ชัดคือ ทางด้านการออกแบบ (Design) ด้านความรู้ความเชี่ยวชาญ (Know-how) และแน่นอนก็จะต้องมีองค์ประกอบด้านสุนทรียศาสตร์ในเชิงศิลปะและในเชิงประโยชน์ใช้สอยด้วย ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินิ เขียนว่า

“ศิลปกรรมศาสตร์ : ไม่ใช่การศึกษาที่ไร้ประโยชน์ เราสามารถช่วยประชาชนที่เป็นชาวบ้าน ช่วยพัฒนาศิลปะพื้นบ้านให้เป็นอุตสาหกรรมที่มีคุณค่าทางด้านการค้า ทั้งนี้ ด้วย Design ที่ดี Technology และ Know-how ที่ถูกต้องทันสมัย ซึ่งมหาวิทยาลัยจะเป็นผู้ supply ให้แก่ชาวบ้านได้ มหาวิทยาลัยต้องร่วมมือกับภาคอุตสาหกรรมเอกชน เพื่อนำความรู้ทางศิลปะการออกแบบ ศิลปศึกษาต่างๆในสาขาที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ สอนและฝึกอบรมไปใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อการผลิตและพัฒนาคุณภาพสินค้า”

นอกจากจะผันถึงบทบาททางสังคมของคณะศิลปกรรมศาสตร์แล้ว ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน ยังมองบทบาทของนักศึกษาที่จบไปจากคณะศิลปกรรมศาสตร์ว่า น่าจะมีลักษณะคล้ายๆ กับมนุษย์ในยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Man) คือ เป็นผู้ที่รอบรู้ทั้งทางด้านวิชาการ ทั้งทางด้านชีวิต สังคมและโลก เป็นผู้ที่ใช้ใจในศิลปะ เห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรม วรรณคดีและดนตรี นอกจากนี้จะเป็นผู้ที่มีความรู้แล้ว บัณฑิตของคณะฯควรจะทำหน้าที่เป็นผู้ผลิตด้วย คุณสมบัติของผู้ผลิตงานศิลปะในทัศนะของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน ก็น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง เพราะอาจารย์มีวิสัยทัศน์ที่มองไปกว้างไกล บัณฑิตของคณะฯ นอกจากจะเป็นผู้สร้างงานในแขนงที่ตนเชี่ยวชาญแล้ว ยังต้องเป็นผู้ตอบสนองกับสังคมในแง่อนุรักษ์ ทรัพยากรธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม และมรดกของชาติอีกด้วย นักศึกษาของคณะฯจะเป็นผู้ดำรงประโยชน์ให้กับสังคม ทั้งทางด้านศิลปะ ผู้ผลิต ผู้รังสรรค์ และผู้อนุรักษ์ไปพร้อมกัน

ที่น่าสนใจก็คือ ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน เห็นความเป็นพลวัตของงานศิลปะที่จะต้องก้าวควบคู่ไปกับพัฒนาการของสังคม โดยยอมรับการเปลี่ยนแปลงและความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์ แต่ก็จะต้องระมัดระวังที่จะใช้การเปลี่ยนแปลงอย่างสร้างสรรค์มิใช่ทำลาย เทคโนโลยีและวิทยาศาสตร์สามารถเดินควบคู่ไปกับงานศิลปะได้เสมอ ตราบใดที่เรารู้จักใช้มันให้เกิดประโยชน์

สำหรับงานละครและการแสดงนั้น ในทัศนะของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน คณะศิลปกรรมศาสตร์ควรเข้าไปมีบทบาทในวงการโทรทัศน์และภาพยนตร์มากขึ้น ควรเข้าไปช่วยยกระดับมาตรฐานการผลิต

“ช่วยยกระดับจิตใจของประชาชนให้สูงขึ้น เพราะชีวิตมนุษย์มีข้ออยู่การกินอยู่หลับนอนเพียงอย่างเดียว มนุษย์ต้องมีเวลาพักผ่อน ใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ในการบำรุงจิตใจ จิตวิญญาณของตน ช่วงเวลาเหล่านี้ ศิลปะสามารถเข้ามามีบทบาทช่วยหนุนเกื้อให้ชีวิตมนุษย์เต็มบริบูรณ์ขึ้น”

ฝันสุดท้ายของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน คือ อยากจะเห็นโครงการคณะศิลปกรรมศาสตร์ได้รับอนุมัติเป็นคณะอย่างสมบูรณ์แบบ มีอาคารของตนเอง ซึ่งในปัจจุบันคณะศิลปกรรมศาสตร์มีที่ตั้งอยู่ในวิทยาเขตรังสิต มีสิทธิ์และศักดิ์ ที่จะประสิทธิ์ประสาทปริญญาตรีทางด้านการละครคอน พัสตราภรณ์ และหัตถอุตสาหกรรม ชาติอยู่แต่สาขารัตนภรณ์ (Jewelry Design) ที่ยังไม่มีความแจ่มชัดเกิดขึ้น

ณ ขณะนี้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มีโรงละครเล็กๆ ที่ยังต้อง “ขอยืม” พื้นที่จากส่วนอื่นของมหาวิทยาลัยมาเพื่อให้นักศึกษาได้ใช้เป็นห้องปฏิบัติการทำงาน ได้แสดงบทบาทเป็นผู้ผลิตผลงานของตนตามอัตภาพ ผลงานละครคอนสารนิพนธ์และงานแสดงต่างๆ ของนักศึกษาที่สร้างขึ้นในแต่ละปีก็ยังคงอาศัยพื้นที่ “ขอยืม” เหล่านี้จากหลายๆ แห่ง

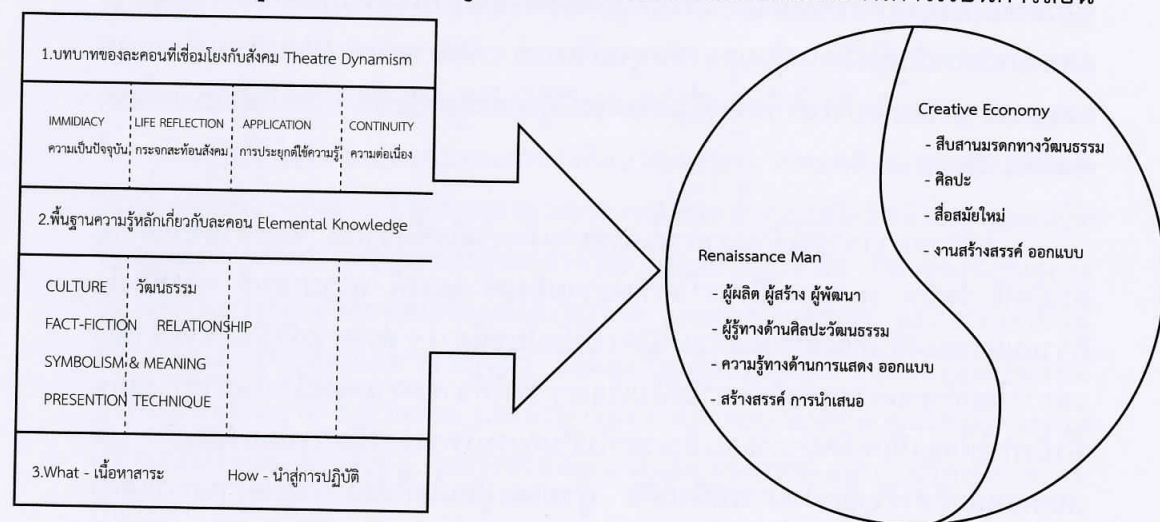
แม้ว่าสภามหาวิทยาลัยด้านอาคารและสถานที่จะไม่ใช่อุปสรรค ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน พยายามชี้ให้เราให้เห็นความคิดสร้างสรรค์ ความรอบรู้ ความตั้งใจ ความมุ่งมั่นที่จะสร้างผลงานที่มีค่า มีประโยชน์ต่างๆ ต่างหากที่เป็นปัจจัยสำคัญ แต่การโยกย้ายและการขอยืมสถานที่ไปเรื่อยๆ ทำให้ขาดความต่อเนื่องในการวางแผน ทั้งยังทำให้สูญเสียทรัพยากรและเสียเวลาไปกับการบริหารจัดการในแต่ละครั้ง แต่เหตุผลหลักที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ ผู้ชมและผู้สนใจที่ต้องการดูผลงานการแสดงของคณะฯ ไม่สามารถหาสถานที่ได้อย่างสะดวก

ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน ชี้ให้เห็นศักยภาพหลายประการของคณะศิลปกรรมศาสตร์ สำหรับสาขาการละครนั้น ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินัน มองเห็นว่าละครต้องมียุทธศาสตร์ในการขึ้นสู่สังคม โดยจะต้องพยายามยกมาตรฐานงานละคร ไม่ว่าจะเป็นละครเวที ละครเด็ก ละครเพื่อการศึกษา ละครชุมชน ละครโทรทัศน์ หรือภาพยนตร์ การที่จะก้าวไปถึงจุดนั้นได้ เราจะต้องจัดหลักสูตร หาหลักการ วิธีจัดการเรียนการสอน เพื่อที่จะสามารถผลิตบัณฑิตออกไปตามที่ผู้ก่อตั้งมุ่งหมายเอาไว้

หลักสูตรของสาขาการละครจะต้องเป็นหลักสูตรที่สะท้อนให้เห็นความเปลี่ยนแปลงของสังคม เป็นหลักสูตรที่ให้ทั้งความรู้ (Knowledge) และทักษะ (Skill) กับผู้เรียน แต่ที่สำคัญที่สุดก็คือ จะต้องปลูกฝังทัศนคติ (Attitude) ที่ถูกต้องให้กับนักศึกษา นักศึกษาจะต้องสร้างตนเองให้เป็นผู้รอบรู้ทั้งทางด้านวิชาการ ด้านสังคม ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างกว้างขวาง และพร้อมที่จะนำความรู้เหล่านี้ไปใช้เพื่อให้เกิดประโยชน์กับตนเอง ครอบครัวและสังคม

ในการเรียนการสอนของสาขาวิชาการละครนั้น เป็นความพยายามที่จะเชื่อมโยงละครให้เข้ากับบทบาทของสังคมอย่างใกล้ชิด แผนภูมิที่แสดงต่อไปนี้ ชี้ให้เห็นถึงปัจจัยต่างๆ ที่สำคัญและมีอิทธิพลต่อการเรียนการสอนละคร มีผลต่อการที่จะพัฒนา นักศึกษาไปสู่เป้าหมายที่วางไว้

แผนภูมิ 1 : ความสำคัญและเนื้อหาหลักของละครในขบวนการเรียนการสอน



1] บทบาทของละครที่เชื่อมโยงกับสังคม (Theatre Dynamism)

ละครแตกต่างจากงานศิลปะอื่นๆ ตรงที่ละครเป็นการสื่อสารที่ตรงและใกล้ชิดกับผู้ชมมากที่สุด ละครเป็นสื่อที่มีพลังและความดึงดูด ละครสร้างความรู้สึกและอารมณ์ได้ ไม่ว่าผู้ชมจะมีความเข้าใจในสาระหรือเป้าหมายแห่งการสื่อสารมากหรือน้อยเพียงใด มีผู้ชมน้อยคนที่ชมละครแล้วจะไม่มีปฏิกิริยาตอบสนอง

ละครจึงมีบทบาทในการสื่ออย่างสูง เป็นการสื่อที่เต็มไปด้วยพลวัต (Dynamism) เป็นการสื่อที่มีการตอบสนอง (Feedback) อยู่ตลอดเวลา นักศึกษาที่เรียนละครจะต้องใส่ใจในพลวัตนี้ จะต้องเข้าถึงปัจจัย 4 ประการที่ทำให้บทบาทของละครนั้นเชื่อมโยงไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมอยู่เสมอ ปัจจัยเหล่านี้ ได้แก่

1. ละครมีความเป็นปัจจุบัน (Immediacy) ที่เกิดขึ้นในขณะใดขณะหนึ่ง มีความสดของการแสดงที่แตกต่างกันไปรอบต่อรอบ ไม่ว่าผู้แสดงจะมีการซักซ้อมอย่างพร้อมเพรียงหรือแม่นยำในจังหวะและการนำเสนอเพียงใด แต่ละครรอบการแสดงจะมีความพิเศษ มีความเป็นปัจจุบัน และความแตกต่างอยู่ในตัว สิ่งที่แตกต่างอย่างชัดเจน คือ ผู้ชมและปฏิกิริยาของผู้ชมที่จะไม่เหมือนกัน ปัจจัยเหล่านี้ทำให้ละครสดใหม่ (Refreshing) มีชีวิตชีวา (Rejuvenating) ในตัวของมันเองเสมอ

2. ละครคือกระจกสะท้อนสังคม (Life Reflection) คุณสมบัติข้อนี้เองทำให้ละครอยู่หนึ่งไม่ได้ สังคมและชีวิตเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ละครก็ต้องเปลี่ยนไปด้วย ละครอาจจะต้องมองเห็นเค้าของความเปลี่ยนแปลงก่อนที่มันจะมาถึงด้วยซ้ำ ละครจะต้องตอบรับและตอบสนองสังคม แม้การตอบรับและตอบสนองนั้นอาจไม่สอดคล้อง (synchronize) กับจังหวะการเปลี่ยนของสังคมนัก ในบางยุคบางสมัยสังคมจะเปลี่ยนไปอย่างรวดเร็ว ขณะที่ผู้สร้างละครยังพยายามที่จะทำความเข้าใจกับสังคม และเมื่อเข้าใจแล้วก็ต้องรีบเร่งติดตามสังคมไป บ่อยครั้งละครก้าวไกลเกินสภาวะที่แท้จริงของสังคม ละครจึงมีบทบาทชี้พยากรณ์หรือกำหนดแนวทางที่สังคมควรเลือกเดิน ด้วยวิธีการสะท้อนความผิดพลาดในอดีต สะท้อนความเป็นไปได้ในอนาคต สะท้อนด้านมืดหรือด้านสว่างที่สังคมอยากซ่อนหรือลืม สะท้อนความทรงจำ ความสุข สะท้อนถึงบทเรียนที่ได้รับ และที่สำคัญละครควรปลูกจิตสำนึก ปลูกความคิดสร้างสรรค์ ปลูกพลังที่ซ่อนอยู่ในตัวมนุษย์ให้ลุกขึ้นมาเพื่อต่อสู้ ชำรงรักษาหรือแสวงหาความหมายให้กับชีวิต

3. ละครสามารถนำศิลปะของแต่ละคนไปประยุกต์ใช้

(Applications) กับงานอื่นได้เป็นอย่างดี ข้อนี้ตรงกับความฝันของศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตตินันท์ ที่อยากให้นักศึกษาของคณะฯสามารถนำความรู้ที่ได้จากการเรียนไปใช้กับชีวิตจริง ไม่ว่าจะเป็นด้านอาชีพ ด้านคุณภาพและคุณค่าของชีวิต “นักดนตรี pop ที่ผู้คนนิยม ควรได้รับการศึกษาด้านศิลปศาสตร์ สังคม ปรัชญา และเทคโนโลยีสมัยใหม่ ผสมผสานกัน เพื่อเป็นศิลปินที่มีคุณภาพ และเป็นปัญญาชนที่เข้าใจสภาพความเป็นจริง สามารถนำดนตรีพื้นบ้านมาสร้างสรรค์ให้เข้ากับยุคสมัยใหม่ได้” (จาก ความฝันสุดท้ายของข้าพเจ้า มัทนี รัตตินันท์)

ความสามารถในการนำศิลปะที่ตนรอบรู้ไปใช้ ทำให้ละครหรือการแสดงมีบทบาทที่ไม่อยู่นิ่ง ถูกนำไปประยุกต์ดัดแปลงให้เข้ากับความต้องการของสังคม ความต้องการนี้ไม่ใช่เพียงด้านศิลปะเท่านั้น อาจเป็นด้านการศึกษา ด้านพาณิชย์ เศรษฐกิจ ด้านอุตสาหกรรม ด้านสิ่งแวดล้อมและด้านอื่นๆ อีกมากมาย

4. พลวัตที่สำคัญของละคร คือ ความต่อเนื่อง (Continuity) ละครเกิดมายาวนานกว่า 2 พันปี และยังสืบทอดมรดกการแสดงมาอย่างต่อเนื่องทุกยุคทุกสมัย เป็นความต่อเนื่องที่ยืนยาวมั่นคงและฝังรากลึกลงไปในทุกวัฒนธรรมของมนุษย์ ความยั่งยืนนี้คือตัวชีวิตที่บ่งบอกให้เห็นถึงความสำคัญและบทบาทของละครต่อสังคม ทำหน้าที่ถ่ายทอดประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ความคิด ความรู้ ให้กับคนรุ่นต่อไป ถ่ายทอดมาตรฐานของจรรยา ศีลธรรม และข้อกำหนด โดยผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ ที่เป็นส่วนสำคัญของการแสดง

ลักษณะพิเศษทั้ง 4 ประการของละครจะช่วยทำให้ผู้เรียนละครต้องปรับตัวเองให้เข้ากับยุคสมัยเสมอ ผู้ที่เข้าใจละครจริงๆจะไม่ “หยุดเวลา” ของตนเองอยู่กับรูปแบบหรือสไตล์ใดสไตล์หนึ่งของละคร (อาจจะสร้างความเชี่ยวชาญในสไตล์นั้นได้ เช่น เก่งทางด้านละครคลาสสิกแต่ก็ไม่ควรฝังตนเองอยู่ในยุคนั้นอย่างสิ้นเชิง) แต่จะทำความเข้าใจกับพัฒนาการต่างๆที่เกิดขึ้น และสามารถนำการเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นมาใช้กับงานของตน

2] พื้นฐานความรู้หลักเกี่ยวกับละคร (Theatre Elemental Knowledge)

นักศึกษาการละครนอกจากจะต้องเข้าใจลักษณะพิเศษของละคร 4 ประการดังกล่าวข้างต้นแล้ว พวกเขายังจะต้องเข้าใจประเด็นพื้นฐานที่เป็นแกนของการเรียนรู้เกี่ยวกับละคร ดังนี้

1. พื้นฐานทางวัฒนธรรม ละครสะท้อนชีวิตจริง วัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบสำคัญต่อชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ มนุษย์สร้างวัฒนธรรมเพื่อเป็นเครื่องมือสำหรับการดำรงชีวิต สำหรับอธิบายหรือเรียนรู้สิ่งใหม่ๆ วัฒนธรรมกำหนดวิถีชีวิต กำหนดวิธีการคิด และกรอบของพฤติกรรม กำหนดความผิดถูก ความชอบธรรม สิ่งที่พึงปฏิบัติ หรือไม่พึงปฏิบัติ วัฒนธรรมสร้างรหัส และอธิบายความหมายของทุกสิ่งทุกอย่างที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์ มนุษย์ถูกล้อมรอบด้วยวัฒนธรรม ในขณะเดียวกันมนุษย์ก็สร้างวัฒนธรรมใหม่ๆ ขึ้นมาตลอดเวลา เมื่อวัฒนธรรมมีความสำคัญต่อมนุษย์ วัฒนธรรมก็มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งกับละคร ในการศึกษา วัฒนธรรมนักศึกษาที่จะเข้าใจสังคม เข้าใจอิทธิพลของพลังต่างๆ ที่มีอยู่ในสังคม ความเข้าใจที่ลึกซึ้งเหล่านี้จะเป็น “สมบัติ” ที่ล้ำค่าที่จะนำไปใช้ในชีวิตจริงต่อไปในอนาคต
2. ความสัมพันธ์ระหว่างความจริงกับนิยาย (Fact-Fiction) มักจะมีความเข้าใจกันผิดๆว่า การสร้างสรรค์คือการใช้จินตนาการสร้างเรื่องราว เหตุการณ์ หรือความคิดใหม่ๆขึ้นมา ที่จริงแล้ว การสร้างสรรค์ที่มีประโยชน์จะต้องอิงอยู่กับความจริงหรือข้อเท็จจริง (Fact-Based) จะต้องอิงอยู่กับความเป็นไปได้ (Possibility) อิงกับตรรกะ (Logical) อิงกับข้อมูล (Data) และอยู่บนพื้นฐานและหลักการแห่งศิลปะ จินตนาการที่ปราศจากพื้นฐานเหล่านี้มักจะสะเปะสะปะ ล่องลอย ไร้ทิศทาง ไม่อาจจะนำมาเป็นความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดประโยชน์ได้ในการเรียนการสอนของคณะศิลปกรรมศาสตร์ นักศึกษาจึงจะต้องทำการค้นคว้าหาความรู้มาประกอบกับงาน

สร้างสรรค์ของตนเสมอ นักศึกษาจะต้องรู้วิธีใช้ข้อมูล หาส่วนที่เป็น Fact ให้มั่นคงก่อนที่จะนำความจริงหรือข้อเท็จจริงเหล่านั้นไปสร้างเป็น Fiction หรือจินตนาการที่สมเหตุสมผลต่อไป

คณะฯ จึงเน้นการทำสารนิพนธ์ (Thesis) ก่อนจะจบการเรียนการสอน เพื่อให้แน่ใจว่า นักศึกษาสามารถจะวิเคราะห์วิจัย เป็น สามารถทำงานทั้งทางด้านทฤษฎีและภาคปฏิบัติประกอบกันไป เราต้องการนักสร้างสรรค์ที่มีหลักการอยู่บนพื้นฐานของความจริง เราต้องการให้การสร้างสรรค์ของนักศึกษาออกไปทำประโยชน์ให้กับสังคม สามารถเข้าไปร่วมกับโครงการใหม่ๆ อย่างเช่น โครงการ Creative Economy ที่จะมีส่วนสร้างสรรค์สังคมอย่างมีความหมายต่อไปในอนาคต

3. อิทธิพลของสัญลักษณ์ ระบบของสัญลักษณ์เป็นระบบของความคิด ระบบของการนำเสนอที่ซับซ้อน ที่ต้องอาศัยความรู้ ความเข้าใจและสติปัญญาอย่างลึกซึ้ง โดยตัวของมันเอง “ละครคือสัญลักษณ์” ของชีวิต ละครหยิบยิบส่วนหนึ่งของชีวิต หรือของสังคมมานำเสนอ แต่การนำเสนอที่ถูกจำกัดด้วยขอบเขตของพื้นที่ เวลา ผู้คน สถานการณ์ ดังนั้น ละครจึงต้องอาศัยวิธีคิดในเชิงสัญลักษณ์เพื่อนำเสนอ ละครจะต้องหาวิธีสื่อที่มีอิทธิพลที่ให้ความเข้าใจ ประทับใจ ที่สร้างความรู้สึกลึกๆให้กับผู้ชม ละครจึงใช้ความรู้และความสามารถในทางสร้างสรรค์เพื่อสร้างขนบหรือประเพณีปฏิบัติ (Theatre Conventions) ขึ้นมา เพื่อเป็นข้อตกลงร่วมกันระหว่างผู้สร้าง ผู้แสดง และผู้ชม ที่จะสร้างความเข้าใจ ให้ความหมายกับสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในละคร ประเพณีปฏิบัติของละคร ทำให้โลกแห่งจินตนาการของละครกลายเป็นเรื่องจริง เข้าใจได้ ยอมรับได้ ละครใช้สัญลักษณ์เพื่อประหยัดเวลา สถานที่ สถานการณ์ และรายละเอียดต่างๆ ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริง ละครใช้สัญลักษณ์เพื่อช่วยย่อ ดัดทอน สิ่งที่ไม่จำเป็นออกไป เหลือไว้แต่แก่นสำคัญของเรื่อง หรือสิ่งที่เจตนานำเสนอ การใช้สัญลักษณ์แทนคำอธิบายที่ชัดเจนช่วยให้ผู้ชมเกิดจินตนาการต่อเติมส่วนที่ขาดหายไป สร้างเรื่องราวหรือสร้างความเข้าใจ

ใหม่ ไปตามแนวทางหรือกรอบความคิดที่ละครต้องการนำเสนอ จินตนาการของผู้ชมทำให้เกิดมิติใหม่ๆ ขึ้นมา อาจเป็นมิติที่เกี่ยวกับสังคม มิติแห่งความเป็นจริง มิติแห่งความฝัน มิติแห่งการสร้างสรรค์ที่ช่วยกระตุ้นให้ผู้ชมคิด รำลึกถึงประสบการณ์ส่วนตัว (identification) ทำให้เกิดการรับรู้ ความเข้าใจ (knowledge / insight) ความสุข (joy) หรือความหวัง เป็นต้น สัญลักษณ์เป็นเครื่องมืออันทรงพลังที่ละครขาดไม่ได้

การเรียนรู้เกี่ยวกับวิธีคิดในเชิงสัญลักษณ์และนำสัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อ เพื่อให้เกิดพลังและประสิทธิภาพจึงกลายเป็นคู่มือสำคัญของนักศึกษาการละครคนที่จะนำไปใช้ในชีวิตจริง กับงานแทบทุกประเภทที่นักศึกษาสามารถทำได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ ความสามารถในการใช้สัญลักษณ์ คือกุญแจแห่งความสำเร็จในการสร้างงาน

เทคนิคในการนำเสนอ (Presentation Technique) หัวใจของการเรียนการสอนหลักสูตรการละครคือ ให้นักศึกษาสามารถที่จะนำเสนอผลงานของตนเองได้อย่างเป็นรูปธรรม อย่างชัดเจน และที่สำคัญที่สุดของการนำเสนอคือ ความสามารถในการดึงอารมณ์ร่วม (Emotional Connectivity) จากผู้ชม ก่อนจะถึงการนำเสนอหรือก่อนถึงการแสดง นักศึกษาจะต้องเรียนรู้ถึงขบวนการทำงานที่ซับซ้อน เริ่มตั้งแต่การวางกรอบความคิด (Conceptualization) การสร้างบทหรือสคริปต์ขึ้นจากแนวความคิด ความสัมพันธ์ภายนอกและภายในของเรื่องราวและผู้แสดง การดำเนินเรื่อง ตัวละคร สไตส์การแสดง การสร้างองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดง การใช้เทคนิคที่เปลี่ยนไปตามการพัฒนาของเทคโนโลยี การบริหารจัดการเกี่ยวกับผู้ที่มีส่วนร่วมในขบวนการหลัก (Production Process) อันได้แก่ ผู้กำกับ ผู้เขียนบท ผู้แสดง ผู้ออกแบบศิลป์ และผู้มีส่วนร่วมอื่นๆ นักศึกษาการละครต้องเรียนรู้ที่จะบริหารคน บริหารเวลา บริหารทรัพยากร บริหารอารมณ์และจังหวะของการนำเสนอ และเพื่อที่จะประสบความสำเร็จทางด้านผู้ชมและการลงทุน ลงแรง นักศึกษายังจะต้องเรียนรู้เกี่ยวกับการตลาด การบริหาร การเงิน การโฆษณา การประชาสัมพันธ์ และหลักการอื่นๆที่เกี่ยวข้องอีกมากมาย

3] จากเนื้อหาสาระสู่การปฏิบัติ (From What to How)

ละคอนแบบมาตรฐานที่ได้แนวคิดมาจากอริสโตเติลนั้น จะแนะนำให้วิเคราะห์บทโดยอาศัยหลักการตั้งคำถามว่าใคร ทำอะไร ที่ไหน เมื่อไร ทำไม และอย่างไร (WHO/WHAT/WHERE/WHEN/WHY/HOW) ในฐานะผู้สอนจะเน้นปัจจัยสำคัญ 2 ประการในการทำละคอนและในการนำหลักของละคอนไปใช้ นั่นก็คือ WHAT – อะไร และ HOW – อย่างไร

อะไร – WHAT บอกเป้าหมายและทิศทางให้กับละคอน ให้กับการเรียนการสอนละคอน บอกเนื้อหาและสาระที่จำเป็น “อะไร” ครอบคลุมไปถึงกรอบความคิด ข้อคิด ความหมาย วัฒนธรรม หลักการ เนื่องจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีโดยเฉพาะทาง Internet “WHAT” กลายเป็นการเรียนรู้ที่ง่ายขึ้นนักศึกษาสามารถค้นคว้าหาความรู้ด้วยตัวเองอย่างรวดเร็ว ความรู้หลายๆเรื่องไม่จำเป็นต้องเอามาสอนกัน อย่างละเอียดในห้องเรียนอีกต่อไป หน้าที่ของผู้สอนมีเพียงการชี้แนะทิศทาง บ่งบอกความสำคัญของเนื้อหาสาระนั้นๆ เพื่อให้นักศึกษาไปค้นคว้าด้วยตัวเอง

มีคำถามอยู่บ่อยๆว่า เรายังควรสอนประวัติศาสตร์ละคอนหรือไม่ เราควรจะให้นักศึกษาเรียนรู้พัฒนาการของละคอนในแต่ละยุคสมัยหรือไม่ ความรู้พื้นฐานเหล่านี้เป็นความรู้ที่จำเป็น เป็นความรู้ที่จะช่วยให้ผู้เรียนเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของวิวัฒนาการและรูปแบบต่างๆ ของละคอนชัดเจนขึ้น ช่วยให้เห็นภาพใหญ่ที่สมบูรณ์มากขึ้น แต่ในยุคนี้ สมัยนี้ ความรู้เหล่านี้สามารถค้นหาได้เอง มีหนังสือใหม่ๆและข้อมูลใหม่ เพิ่มขึ้นตลอดเวลา นักศึกษาสามารถใช้เทคโนโลยีในการค้นหาเรื่องราวที่ตนสนใจได้เอง การเรียนรู้ด้วยตนเอง การมีวินัย และการมีนิสัยใฝ่รู้จึงเป็นคุณสมบัติสำคัญของนักศึกษาที่จะเพิ่มเติมเนื้อหาสาระ – อะไร ให้กับตนเอง สิ่งสำคัญไม่ใช่ต้องรู้ว่าอะไรเกิดขึ้นเมื่อไร ที่ไหน อย่างไร แต่อะไรเป็นปัจจัยทำให้สิ่งนั้นยังคงอยู่ หรืออะไรทำให้มันหายไป

สิ่งที่ยังสำคัญยิ่งสำหรับนักศึกษา คือการฝึกฝนลงมือทำ ลงมือปฏิบัติเพื่อที่จะได้แนวทางการทำงานที่เป็นรูปแบบของตนเอง และเป็นต้นแบบของความสำเร็จต่อไปในอนาคต

อย่างไร – HOW จะสอนให้นักศึกษารู้จักวิธีทำงานอย่างถูกต้องตั้งแต่ยังเรียนอยู่ บอกวิธีการประมวลความคิด ลำดับความคิด วิธีการสร้าง บอกวิธีการแสดง การกำกับ การวางตำแหน่งนักแสดง วิธีพูด การใช้ท่าทาง การหาและสร้างองค์ประกอบ

สำคัญทางด้านศิลปะและทางด้านเทคนิค ไปจนถึงความสัมพันธ์ของผู้แสดง ผู้ชม เวที สถานที่แสดง โดยภาพรวม HOW เป็นกระบวนการสร้าง และการจัดการให้ละคอนหรืองานแสดงเกิดขึ้นมานั่นเอง

4] แนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy)

หลักการใหญ่ๆของแนวคิดเกี่ยวกับเศรษฐกิจสร้างสรรค์ก็คือ ในยุคปัจจุบันเป็นยุคที่เงินทุนไม่ขาดแคลนอีกต่อไป แต่ผู้ประกอบการทางธุรกิจกำลังเผชิญปัญหาใหม่คือปัญหาของการขาดแคลน “ความคิดดีๆที่นอกกรอบการแข่งขัน” เพื่อนำไปลงทุนทำธุรกิจการแข่งขันในศตวรรษที่ 21 นั้น “ความรู้” อย่างเดียวไม่พอเพียงที่จะใช้แข่งขัน และสร้างรายได้ให้กับประเทศ แต่จะต้องประกอบด้วย “ความคิดสร้างสรรค์” ของบุคคล กลุ่ม คณะ หรือชุมชนที่รู้ว่าจะนำ “ความรู้” ไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ บริการและนวัตกรรมในรูปแบบใด

สำหรับประเทศไทย มีการวางขอบข่ายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ไว้ดังนี้

แผนภูมิ 2 : ขอบเขตเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทย



เป็นแนวทางที่จะขับเคลื่อนเศรษฐกิจไทยบนพื้นฐานการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) ทักษะ (skill) การศึกษา (education) การสร้างสรรค์ (creation) การใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual Property) ที่เชื่อมโยงกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมและเทคโนโลยีของไทย

แนวทางการเรียนการสอนของคณะศิลปกรรมศาสตร์ที่ผู้ก่อตั้งวางเอาไว้ และที่คณาจารย์พยายามที่จะสืบทอด สอดคล้องกับแนวทางของเศรษฐกิจสร้างสรรค์เป็นอย่างดี เป้าหมายของคณะฯ คือการสร้างผู้มีความรอบรู้ มีความเข้าใจและยอมรับการเปลี่ยนแปลง พร้อมทั้งจะปรับตัว พัฒนาศิลปวัฒนธรรมให้เข้ากับความต้องการของยุคสมัย (WHAT) สามารถนำความรู้เหล่านี้มาใช้ (HOW) เพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่า ทั้งต่อตนและต่อสังคม เรามองเห็นโอกาสอันมหาศาลของนักศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ เมื่อประเทศไทยมุ่งสู่ยุคเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างจริงจัง

มาถึงจุดนี้ คงจะไม่ต้องตอบคำถามว่า “เรียนไปแล้วได้อะไร” แต่จะมีคำถามใหม่เกิดขึ้นคือ “จะพัฒนาตนเองอย่างไรจึงจะเข้าถึงเนื้อหาและเป้าหมายของการเรียนการสอนได้” งานเรียนการสอนคืองานที่อาจารย์กับนักศึกษาต้องพัฒนาร่วมกันอย่างจริงจัง และจริงใจ ตั้งแต่ต้นจนจบ ดังนั้น เมื่อเป้าหมายชัดเจนแล้ว ก็เหลือแต่วิธีการและขบวนการที่ดีที่สุดที่แต่ละคนจะค้นหาเพื่อไปสู่เป้าหมายนี้

“ดนตรีประกอบ การแสดงมหรสพ ของไทย”

อัศนีย์ เปลียนศรี¹

การแสดงของไทยในยุคแรกๆเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยที่ชนชาติไทยยังคงตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศจีน จำพวกการรำฟ้อนต่างๆ ต่อมาเมื่อชาวไทยได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานในแหลมอินโดจีนหรือบริเวณประเทศไทยในปัจจุบัน จึงได้ประสมประสานกลมกลืนกับชนพื้นเมืองดั้งเดิมตั้งหลักแหล่งขึ้นเป็นเมืองและแคว้นต่างๆ ขึ้นหลายแห่ง ทั้งยังได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมอินเดีย ซึ่งชนชาติมอญและเขมรที่ได้ก่อตั้งอาณาจักรอยู่ก่อนหน้าได้รับไว้ก่อนแล้ว ชาวไทยที่มีนิสัยรักการขับร้องฟ้อนรำ และมีความสามารถในการดนตรีมาแต่เดิม จึงได้เริ่มพัฒนาศิลปะการแสดงของตนขึ้นพร้อมๆ กับการพัฒนาดนตรี ทำให้แทนที่เราจะมีเพียงเสียงดนตรีหรือเสียงการขับร้องเท่านั้น ก็เกิดมีการจับระบำรำฟ้อนเข้ากับเพลงดนตรี และได้พัฒนาต่อเนื่องเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน การแสดงมหรสพของไทยจึงปรากฏขึ้นมากมาย อาทิ ละคอนนอก โขน หุ่นกระบอก หนังใหญ่

เป็นต้น การแสดงต่างๆ เหล่านี้ จำต้องมีดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงทั้งสิ้น แม้ว่าการแสดงบางประเภทจะไม่มีดนตรีประกอบ แต่ก็ยังต้องใช้เสียงมนุษย์หรือการปรบมือให้จังหวะแทนเสียงดนตรี ดนตรีจึงเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างยิ่งต่อการแสดงอย่างแยกกันไม่ออกและขาดมิได้ เพราะเสียงดนตรีเป็นส่วนสำคัญที่สามารถเร้าอารมณ์ผู้ได้ยินได้ฟังให้เกิดความสนุกสนานและเคลิบเคลิ้มไปตามอารมณ์ของนักแสดง รวมทั้งยังสามารถกระตุ้นความรู้สึก แม้ผู้ที่อยู่ห่างไกลบริเวณการแสดง ให้เกิดความอยากดูอยากเห็นการแสดงนั้นได้อีกด้วย ทั้งนี้ วงดนตรีไทยที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพของไทยทั้งปวงก็คือ “วงปี่พาทย์” ซึ่งมีอยู่ด้วยกัน ๒ ประเภท ประเภทหนึ่งเรียกว่า “ปี่พาทย์อย่างเบา” หรือปี่พาทย์ชาตรี สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงในหร้าหรือละครคนชาตรี อีกประเภทเรียกว่า “ปี่พาทย์อย่างหนัก” สำหรับการแสดงละครคนทั้งหลาย รวมถึงการแสดงอื่นๆ ด้วย ซึ่งปี่พาทย์ประเภทหลังนี้มี การพัฒนาขยายตัวขึ้นเป็นลำดับ จากปี่พาทย์เครื่องห้า ปี่พาทย์เครื่องคู่ และปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ซึ่งการจัดวงสำหรับบรรเลงนั้นก็ขึ้นอยู่กับฐานะของผู้ว่าจ้างและสถานที่ในการแสดง มิได้มีข้อกำหนดตายตัวแต่อย่างใด นอกจากนั้น ยังมีการปรับปรุงการประสมเครื่องดนตรีบางชนิดในวงปี่พาทย์ ตามแต่ลักษณะวิธีการแสดงของมหรสพบางประเภทอีกด้วย เช่น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงละครคนดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม การบรรเลงดนตรีประกอบมหรสพต่างๆ ย่อมต้องเริ่มต้นด้วยเพลง “โหมโรง” ทั้งสิ้น เพื่อเป็นการประคองเบิกโรงหรือบรรเลงนำก่อนการแสดงต่างๆ เป็นนัยบอกให้ทราบว่าการเล่นจะได้อะไรขึ้นต่อแต่

นี้เป็นต้นไป ซึ่งเพลงโหมโรงสำหรับการแสดงนั้น มีหลายประเภท ขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดงนั้นๆ แล้วแต่ว่าทำด้วยเพลง “วา” อีกเพลงหนึ่ง ตัวละครก็จะร้องออกมาจากโรง และดำเนินเรื่องราวต่อไป โดยจะบรรเลงโหมโรงตามแต่ช่วงเวลาที่มีหรสพนั้นจะทำการแสดงคือเช้า กลางวัน เย็นหรือค่ำ และตามลักษณะการแสดงแต่ละประเภท เช่น โขน ละครคน ลิเก หุ่นกระบอก เป็นต้น ด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการประกาศหรือประชาสัมพันธ์ให้ชาวบ้านในละแวกใกล้เคียงได้ทราบว่าการเล่นจะได้อะไรขึ้นช่วงไหน และเป็นมหรสพประเภทใด ตลอดจนเป็นการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาชุมนุมกันเพื่อเป็นสิริมงคลแก่งาน ซึ่งเพลงโหมโรงสำหรับการแสดงมหรสพในช่วงเช้า กลางวันและเย็นนั้น มีการเรียบเรียงเพลงต่างๆ เหมือนกับโหมโรงเช้า โหมโรงกลางวัน และโหมโรงเย็นที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม หากแต่โหมโรงเย็นสำหรับการแสดงมหรสพจะตัดเพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกออก แล้วเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงตระโหมโรงเป็นต้นไป เมื่อตัวละครจะลงโรงแสดงจึงบรรเลงเพลงวา^๒เป็นเพลงสุดท้ายเสมอ เพื่อแสดงว่าตัวละครจะเริ่มออกแสดงแล้ว เพลงวาจึงเปรียบเสมือนเพลงสัญลักษณ์ในการแสดงมหรสพของไทย ดังลายพระหัตถ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ๒๕๒๑: ๒๔๗) ทรงอธิบายว่า

๒ เพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง ซึ่งเป็นเพลงเก่ามากสันนิษฐานว่าคงเกิดขึ้นพร้อมๆ กับเพลงหน้าพาทย์อื่นๆ ที่ใช้ในเพลงโหมโรงทั้งหลาย

“...วา ชื่อเพลงอย่างนี้มีสองเพลง จึงต้องต่อชื่อเป็น วาโรง กับ วาลาโรง เพลงวาโรงนั้น ดิฉันอยู่ในเรื่องของเพลงโหมโรง มีวาเป็นเพลงท้ายพอ ปี่พาทย์ทำโหมโรงถึงเพลงวา ตัวละครก็ต้องออกเพื่อลงโรงเล่นจะเอาวาไปทำเมื่อละครออกในกาลอันหาได้ไม่ เหตุที่ทำให้เข้าใจผิดว่าเป็นเพลงละครคนออกนั้น มาแต่ละครคนหลวง ต้องคอยเสด็จลงละครคนจึงจะลงโรงได้ เมื่อเสด็จลงแล้วจะทำโหมโรงให้เสด็จมาคอยอยู่ก็ไม่ได้ ต้องตัดทำแต่เพลงวาท้ายโหมโรงเท่านั้นหรือถ้าทำโหมโรงก่อนเสด็จลงถึงวาก็ต้องหยุดไว้ ทำวาต่อเมื่อเสด็จลง จึงพาให้เข้าใจไปว่า เพลงวาเป็นเพลงทำให้ละครคนออก...”

นอกจากนั้น เพลงโหมโรงสำหรับการแสดงมหรสพบางประเภท มีวิธีการเรียบเรียงเพลงเป็นพิเศษต่างออกไปจากเดิม ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

๑. โหมโรงโขน แบ่งออกเป็น

๑. โหมโรงเช้า มี ๘ เพลง ประกอบด้วย

- | | |
|-----------------------|-----------|
| ๑. ตระสันนิบาต - รั้ว | ๕. กลม |
| ๒. เข้ามาน - ลา | ๖. ชำนาญ |
| ๓. เสมอ - รั้ว | ๗. กราวใน |
| ๔. เชิด | ๘. ชูบ |

๒. โหมโรงกลางวัน มี ๑๐ เพลง ประกอบด้วย

- | | |
|---------------------|-----------------------|
| ๑. กราวใน | ๖. รุกัน - รั้ว |
| ๒. เสมอข้ามสมุทร | ๗. ใช้เรือ - รั้ว |
| ๓. เชิด | ๘. ปลุกต้นไม้ - รั้ว |
| ๔. ชูบ - ลา | ๙. ตระสันนิบาต |
| ๕. กระบองกัน - รั้ว | ๑๐. เชิด - ปฐม - รั้ว |

๓. โหมโรงเย็น มี ๑๔ เพลง เช่นเดียวโหมโรงเย็นที่ใช้ประกอบพิธีกรรม

๒. โหมโรงละครคน การโหมโรงละครคนเช้าและเย็น มีการเรียบเรียงเพลงต่างๆ เหมือนกับโหมโรงเช้า และโหมโรงเย็นที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรม หากแต่โหมโรงเย็นสำหรับการแสดงละครคนนั้น จะตัดแต่เพลงสาธุการ ซึ่งเป็นเพลงแรกออก แล้วเริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงตระโหมโรงเป็นต้นไป และเมื่อตัวละครจะลงโรงแสดงจึงบรรเลงเพลงวา ส่วนเพลงโหมโรงละครคนกลางวัน (ใช้บรรเลงในช่วงหลังจากการแสดงที่ได้หยุดพักเที่ยง กำลังจะเริ่มแสดงเรื่องราวสืบเนื่องต่อไปในช่วงบ่าย) ต่างออกไปจากเดิม โดยประกอบด้วยเพลง

- | | |
|------------------|-----------------------------|
| ๑. กราวใน | ๗. กระบองกัน - รัว |
| ๒. เสมอข้ามสมุทร | ๘. รุกัน - รัว |
| ๓. รัวสามลา | ๙. ปลุกต้นไม้ - รัว |
| ๔. เชิด | ๑๐. ใช้เรือ (ชายเรือ) - รัว |
| ๕. ชุบ | ๑๑. เหาะ - รัว |
| ๖. ลา | ๑๒. ไล่ - รัว |

อนึ่ง ในการโหมโรงละครคอนติกดาบรพนั้น มีความแตกต่างออกไปอีกคือ ใช้เพลงหน้าพาทย์ หรือเพลงอื่นๆ มาเรียบเรียงและบรรเลงต่อเนื่องกัน เข้าใจว่าได้รับแบบอย่างจากการแสดงอุปรากร (Opera) ของตะวันตก ในช่วงก่อนเริ่มการแสดง วงดุริยางค์ (Orchestra) ก็จะบรรเลงเพลง โหมโรง (Overture) ซึ่งมักจะเป็นการนำเอาทำนองเพลงต่างๆ ที่จะขับร้องในอุปรากร มาปะติดปะต่อกันเป็น เพลงต่อเนื่องกัน โดยมีจุดประสงค์เพื่อเป็นการเตรียมอารมณ์ของผู้ชมอุปรากรหรือละครคอนให้เข้ากับ เนื้อเรื่องที่จะดำเนินต่อไปนั่นเอง เช่น การแสดงเรื่องควาวิ โหมโรงแรกด้วยเพลงบาทสกุณี แผละ เชิด โอต เพลงเร็ว ลา โลม เสมอ เหมือนการเล่าเรื่องว่า “นกอินทรียักษ์บินมา พระควาก็เข้าต่อสู้จนฆ่า นกตาย แล้วจึงพบนางจันทสุดา และได้นางเป็นชายา จากนั้นจึงพากันออกมาหน้าตำหนัก” ต่อจากนั้นก็ถึง การแสดงจริง เปิดม่านมีพระควากับนางจันทสุดานั่งอยู่บนเตียงในตำหนักร้าง แล้วก็ดำเนินการแสดง ต่อไป และในช่วงปิดม่านระหว่างการแสดง ปีพาทย์จะบรรเลงเพลงเพื่อแสดงความหมายประหนึ่งเล่า เรื่องแทรกในเนื้อเรื่องตอนที่การแสดงได้ข้ามผ่านไป จนถึงเรื่องที่จะแสดงในฉากต่อไป การบรรเลง ดังกล่าวนี้นี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเรียกว่า “โหมโรง” เหมือนกัน แต่เรียกว่า โหมโรงกลาง และโหมโรงสุด ตามลำดับ

๓. การโหมโรงหุ่นกระบอก ใช้เพลงในชุดโหมโรงเย็นเช่นเดียวกับมหรสพอย่างอื่น ดังกล่าวข้างต้น เพียงแต่เมื่อลงเพลงลาแล้ว ให้ปีพาทย์บรรเลงร้องรับเพลงซ้ำปี่นอก ปี่นตลิ่งนอก และ รัวสามลา เมื่อตัวหุ่นออกโรง ซอจะบรรเลงเพลงสังขาร จากนั้นปีพาทย์จึงบรรเลงเพลงเสมอเพื่อ ดำเนินเรื่องต่อไป

๔. การโหมโรงหนังใหญ่ ใช้เพลงในชุดโหมโรงเย็นเช่นเดียวกับมหรสพประเภทอื่น แต่บรรเลงเพลงด้วย “ทางกลาง” ซึ่งเป็นทางที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ โดยเริ่มบรรเลง ตั้งแต่เพลงสาธุการจนถึงเพลงเสมอ (รวม ๙ เพลง) จากนั้นจึงดำเนินเรื่องราวของหนังใหญ่ต่อไป

ส่วนเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงสำหรับการดำเนินเรื่องราวนั้น มีอยู่ ๒ ประเภท คือ

๑. เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยา การเคลื่อนไหวต่างๆ ของตัวละคร เช่น เทวดา มนุษย์ อสูร สัตว์ หรือวัตถุต่างๆ รวมถึงการบรรเลงในการเปลี่ยนแปลง การ

เกิดขึ้นหรือสูญหายของวัตถุหรือธรรมชาติ องค์ประกอบสำคัญของเพลงหน้าพาทย์คือ ตะโพนและ กลองทัด กล่าวคือ เพลงใดที่มีตะโพนและกลองทัดบรรเลงควบคู่กัน ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น แต่ถ้าเป็นเพลงบรรเลงประกอบกิริยาหรือการเคลื่อนไหวต่างๆ แต่มีการขับร้องประกอบด้วย เช่นนี้เรา ไม่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์ การเรียกเพลงประเภทนี้ว่า “หน้าพาทย์” สันนิษฐานว่าเกิดจากศิลปินฝ่าย โขนละครคนเป็นผู้เรียกก่อน เพราะผู้ร้องจะต้องทำให้มีท่าทางเข้ากันสนิทสนมกับทำนองและจังหวะ รวม ทั้งความสั้นยาว และหน้าทับของเพลง คล้ายเป็นการบังคับการรำไปด้วย โดยถือเพลงเป็นหลัก ผู้รำ ต้องรำตาม จะหยุดหรือเปลี่ยนเพลงตามความพอใจของตนมิได้ จึงเรียกเพลงประเภทนี้ว่า “เพลงหน้า พาทย์” และเรียกการรำนั้นว่า “รำหน้าพาทย์” ซึ่งการรำดังกล่าวนี้ ย่อมมีเพลงบรรเลงประกอบการรำ โดยเฉพาะแตกต่างกันไป จึงอาจแบ่งเพลงหน้าพาทย์ออกเป็น ๗ หมวด ได้แก่

๑. หมวดสำหรับกิริยาไปมา (เดินทาง) อาทิเช่น

- ๑.๑ เพลงเสมอ ใช้สำหรับการไปมาหรือเข้าออก ในระยะทางใกล้ๆ
- ๑.๒ เพลงเชิด ใช้สำหรับการไปมาอย่างรีบร้อน หรือการเดินทางในระยะไกล
- ๑.๓ เพลงฉิ่ง ใช้สำหรับการไปมาอย่างนวยนาฏกริดกราย เช่น ไปชมสวน หรือไป เที่ยวเล่น โดยมากใช้สำหรับตัวละครที่แสดงเป็นดวงนาง
- ๑.๔ เพลงพญาเดิน ใช้สำหรับการไปมาของผู้สูงศักดิ์ เช่น พระราม พระลักษมณ์
- ๑.๕ เพลงเหาะ ใช้สำหรับการไปมาโดยทางอากาศ
- ๑.๖ เพลงกลม ใช้สำหรับการไปมาโดยทางอากาศของเทวดาผู้สูงศักดิ์
- ๑.๗ เพลงแฉะ ใช้สำหรับการไปมาของสัตว์ปีก เช่น พญาครุฑ
- ๑.๘ เพลงไล่ ใช้สำหรับการไปมาโดยทางน้ำ

๒. หมวดสำหรับการยกพล แบ่งตามลักษณะตัวละครคน คือ

- ๒.๑ พลมนุษย์หรือพลลิง ได้แก่ เพลงกราวนอก
- ๒.๒ พลยักษ์ ได้แก่ เพลงกราวใน

๓. หมวดสำหรับการต่อสู้ โดยปกติใช้ ๓ เพลง ได้แก่

- ๓.๑ เพลงเชิดกลอง ใช้สำหรับการต่อสู้โดยทั่วๆ ไป
- ๓.๒ เพลงเชิดฉิ่ง ใช้สำหรับการรำก่อนที่จะทำการสำคัญในการรบ เช่น ก่อนแผลงศร หรือก่อนใช้อาวุธอย่างใดอย่างหนึ่ง
- ๓.๓ เพลงเชิดนอก ใช้สำหรับการจับ หรือขับไล่

๔. หมวดสำหรับการสำแดงอิทธิฤทธิ์ต่างๆ แบ่งเป็น

- ๔.๑ แสดงอิทธิฤทธิ์ เช่น เพลงคุกพาทย์, เพลงรัวสามลา เป็นต้น
- ๔.๒ แปลงกาย เช่น เพลงตระนิมิต, เพลงตระบองกัน เป็นต้น
๕. หมวดสำหรับแสดงอารมณ์รื่นเริง เช่น เพลงกราวรำ, เพลงสั่นวล เป็นต้น
๖. หมวดสำหรับแสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิเช่น

- ๖.๑ อารมณ์รัก เช่น เพลงโลม, เพลงไอโลม, เพลงชมโฉม เป็นต้น
- ๖.๒ อารมณ์เสียใจ เช่น เพลงโอด, เพลงทยอย, แหกกลพบุรี เป็นต้น

๗. หมวดสำหรับกริยาอาการต่างๆ แบ่งเป็น

๗.๑ กิน เช่น เพลงนั่งกิน, เพลงเข่นเหล้า เป็นต้น

๗.๒ นอน เช่น เพลงตระนอน, เพลงตระบรรทมไพร เป็นต้น

๗.๓ อาบน้ำ เช่น เพลงลงสระ เป็นต้น

๒. **เพลงร้อง** หมายถึง การบรรเลงเพลงประกอบการขับร้องในลักษณะการร้องรับ แต่ในบางโอกาสอาจใช้การร้องเดี่ยว เช่น การร้องเพลงทะเลกลองโยน สองชั้น หรือร้องลำลอง ในการร้องเพลง “เห่เชิดจิ้ง” เป็นต้น รวมทั้งอาจมีการขับร้องเพียงอย่างเดียวในลักษณะ “ร่าย” แบบต่างๆ อีกด้วย ซึ่งโดยมากนั้น เพลงร้องสำหรับบรรเลงประกอบการแสดง มักเป็นเพลงสองชั้น และชั้นเดียว ซึ่งมุ่งหมายเพื่อบรรยายเรื่องราว การเจรจา หรือการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละคร เพลงที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการขับร้องในการแสดงอารมณ์ต่างๆ อาทิเช่น

- | | |
|-------------------|---|
| 1. อารมณ์รัก | ใช้เพลง โอ้โลม, บังใบ, ทองย่อน เป็นต้น |
| 2. อารมณ์โกรธ | ใช้เพลง นาคราช, ลิงโลด, เทพทอง เป็นต้น |
| 3. อารมณ์ดีใจ | ใช้เพลง กรวาร์, สีนวล, โอดเอม เป็นต้น |
| 4. อารมณ์เสียใจ | ใช้เพลง ทอย, ธรณิกันแสง, พญาโคก เป็นต้น |
| 5. อารมณ์สนุกสนาน | ใช้เพลง เขมรไล่ควาย, แร่กระพือปีก เป็นต้น |

นอกจากนี้ ยังมีเพลงบางเพลงที่ใช้เฉพาะการแสดงบางประเภท เช่น เพลงปิ่นดั่งนอก ข้าปิ่นนอก ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครนอก และข้าปิ่นใน ปิ่นดั่งใน ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครใน เป็นต้น นับว่าเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะละครแต่ละประเภท ทั้งนี้ แม้ว่าจะเป็นเพลงที่มีชื่อเดียวกัน แต่ลักษณะท่วงทำนองนั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจน

สำหรับศิลปะการแสดงของไทยแต่โบราณ ซึ่งเรียกรวมๆ กันว่า “ระบำรำเต้น” นั้น อาจแยกออกเป็น ๓ อย่างคือ ระบำอย่างหนึ่ง รำอย่างหนึ่ง และเต้นอย่างหนึ่ง ระบำนั้น เป็นการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำกัณโณเงินทอง ระบำดาวดึงส์ ถ้าเป็นระบำที่เป็นศิลปะทางภาคเหนือก็เรียกว่า “ฟ้อน” เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ต่อมาจึงเรียกรวมกันว่า “ฟ้อนรำ” หรือ “ระบำรำฟ้อน” ส่วนการรำ เป็นศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำอาวูธ หรือรำไ้ซบ ต่อมาเมื่อมีการพัฒนาการแสดงขึ้นเป็นเรื่องราว มีบทร้อง บทเจรจา จึงกลายเป็น “ละคร” ในที่สุด สำหรับการเต้น เป็นศิลปะแห่งการยกขาขึ้นลงให้เป็นจังหวะ จำพวกเต้นเชน และเต้นโขน เป็นต้น การระบำรำฟ้อนต่างๆ นั้น มิได้แสดงเป็นเรื่องราว และใช้ระยะเวลาสั้นในการแสดง การบรรเลงดนตรีประกอบจึงมิได้ซับซ้อนมากนัก จึงขออธิบายเฉพาะศิลปะการแสดงชั้นสูง ๓ ประเภทที่มีรายละเอียด และความซับซ้อนกว่าการระบำรำฟ้อน ดังต่อไปนี้

ละครนอก

๑. **ละครนอก** เป็นการแสดงรำที่เป็นเรื่องเป็นราว ดำเนินเรื่องไปโดยลำดับ ตัวเอกของเรื่องฝ่ายชายเรียกว่า “ตัวพระ” เพราะสมัยโบราณแสดงแต่เรื่องจักรวาล เป็นเรื่องของกษัตริย์ มีชื่อว่าพระต่างๆ เช่น พระราม พระอภัยมณี พระปิ่นทอง ฝ่ายหญิงเรียกว่า “ตัวนาง” เพราะในเรื่องที่แสดงมักชื่อนางต่างๆ เช่น นางสีดา นางละเวงวันฟ้า นางรจนา ส่วนตัวประกอบอื่นๆ แล้วแต่ว่าในเรื่องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร ซึ่งแต่ละประเภทนั้น มีวิธีการแสดง ตลอดจนจุดมุ่งหมายแตกต่างกัน กล่าวได้ว่า ละครนอกชาตรีเป็นการแสดงมีอายุเก่าแก่ที่สุด และเป็นต้นกำเนิดของละครนอกและละครใน ด้วย ส่วนละครอื่นๆ เช่น ละครนอกเสภา ละครนอกพันทาง ละครนอกดึกดำบรรพ์ เป็นละครนอกแบบผสมที่ได้ปรับปรุงดัดแปลงขึ้นจากละครนอกและละครใน ทั้งนำลักษณะการแสดงประเภทอื่นเข้ามาผสม จึงอาจกล่าวได้ว่า “ละครนอกชาตรี” เป็นบ่อเกิดของการแสดงละครนอกไทยก็ได้ แต่เดิมละครนอกชาตรีมีผู้



การแสดงละครนอก เรื่อง “พระอภัยมณี”

แสดงเพียง ๓ คน คือ นายโรง (แต่งยืนเครื่อง) ตัวนาง และจำววด มีวงปี่พาทย์อย่างเบาบรเพลงประกอบ โดยมากนิยมแสดงแต่เรื่อง พระสุธนมโนราห์เป็นพื้น ต่อมาสมัยรัชกาลที่ ๖ จึงมีผู้คิดนำการแสดงละครนอกเข้ามาผสม เรียกว่า "ละครนอกชาตรีเข้าเครื่อง" หรือ "ละครนอกชาตรีเครื่องใหญ่" โรงแสดงบางที่ก็มีฉากอย่างละครนอก หรือละครนอกชาตรี ดนตรีที่ใช้คือ ปี่ โทน ฯลฯ ตามเดิมกับวงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบละครนอกอีกวงหนึ่ง ส่วนเพลงร้องและวิธีการแสดงมีทั้งแบบละครนอกและละครนอกปนกัน ซึ่งเป็นที่นิยมแสดงกันจนถึงปัจจุบัน สำหรับการแสดงละครนอกของไทยประเภทอื่นๆ นอกจากละครนอกชาตรีนั้น สามารถแบ่งออกเป็น ๕ ประเภท ดังต่อไปนี้

๑.๑ ละครนอก ปรากฏเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลายในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น สันนิษฐานว่าคงมาจากการละเล่นพื้นเมืองและร้องแก้กัน ภายหลังจึงได้จับเป็นเรื่องเป็นตอน และคงดัดแปลงแก้ไขมาจากละครนอกชาตริกึ่งทางหนึ่ง แต่เดิมให้ผู้ชายแสดงทั้งหมด จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงโปรดเกล้าฯ ให้ให้ผู้หญิงแสดงละครนอกได้ด้วย เรื่องที่นิยมแสดงเช่น พิณสุริยวงศ์ มโนห์รา ไชยทัต ไกรทอง และพระอภัยมณี เป็นต้น

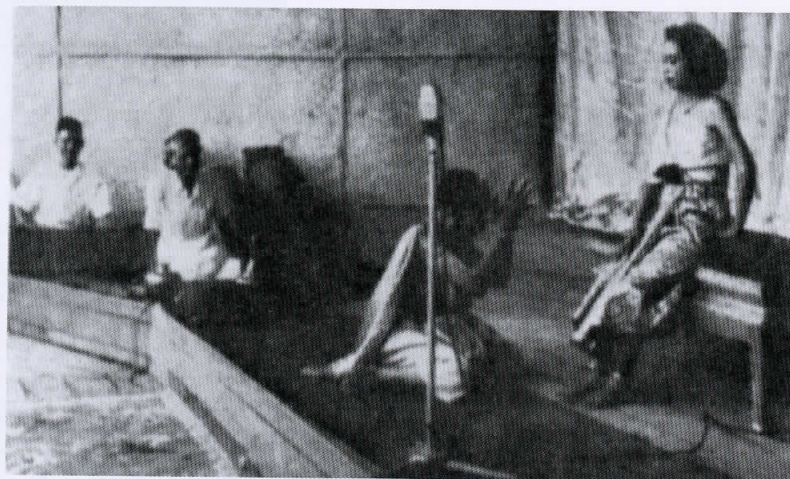
ดนตรีประกอบการแสดง เมื่อปี่พาทย์โหมโรงถึงเพลงวาลแล้ว ตัวละครก็จะร้องออกมาหนึ่งเสียง อาจมีข้าทาสบริวาร หรือไม่มีก็ได้ ตามแต่เรื่องที่แสดง นักดนตรีต้องคอยดูตัวละครและลงจบเพลงวาลให้พอเหมาะพอดีเมื่อตัวละครหนึ่งเรียบร้อยแล้ว ไม่สมควรให้ตัวละครต้องนั่งรอจนเพลงจบ หรือบรรเลงจบเสียก่อนที่ตัวละครยังรำมาไม่ถึงที่ ส่วนการบรรเลงประกอบการรำรำและเพลงขับร้องในการแสดงละครนอก จะมีคนบอกบท มีต้นเสียง และลูกคู่สำหรับร้องทวน บางครั้งตัวละครอาจร้องเองก็ได้ จังหวะของการร้องและเพลงส่วนใหญ่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว รวดเร็ว แต่ก็ไม่รวดเร็วจนถึงกับฟังไม่ทันหรือรำไม่ทัน ซึ่งจะทำให้ศิลปะการรำรำเสียไป ส่วนเพลงหน้าพาทย์ไม่ซับซ้อนมากอย่างละครนอก เพลงร้องก็ไม่มีการเอื้อนหรือมีลีลามากนัก มักดำเนินเรื่องด้วยการร้องรำเป็นพื้น และใช้ "ทางนอก" ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ผู้ชายร้องได้สะดวก จึงมักมีคำว่า "นอก" ปรากฏอยู่ในชื่อเพลง เช่น ข้าป็นอก สีนวลนอก สามไม้่นอก เป็นต้น คล้ายกับเพลงที่ใช้สำหรับเพลงประกอบการแสดงละครนอกใน นับว่าเป็นเรื่องที่สร้างสรรค์ขึ้นมาเฉพาะละครนอกแต่ละประเภท ทั้งนี้ แม้ว่าจะเป็นเพลงที่มีชื่อเดียวกัน แต่ลักษณะท่วงทำนองนั้นแตกต่างกันอย่างชัดเจน



การแสดงละครนอกใน เรื่อง "อิเหนา"

๑.๒ ละครนอกใน สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่มีส่วนของโขนกับละครนอกปนกัน ซึ่งเป็นที่นิยมแพร่หลายในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ซึ่งมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุดในราวสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ กล่าวกันว่า เมื่อพระมหากษัตริย์ผู้ครองกรุงศรีอยุธยาโปรดเกล้าฯ ให้ผู้หญิงชาววังหัดละคร โดยฝึกหัดการรำอย่างประณีตบรรจง สำหรับแสดงเป็นพิเศษในพระราชฐาน จึงเรียกละครนอกดังกล่าวว่า "ละครนอกใน" ต่อมาคำว่า "นาง" หายไป จึงเรียกละครนอกผู้หญิง สำหรับบำเรอพระมหากษัตริย์ว่า "ละครนอกใน" และเรียกละครนอกผู้ชาย สำหรับสร้างความสนุกสนานให้ราษฎรว่า "ละครนอก" ภายหลังโปรดเกล้าฯ ให้ชาวบ้านทั่วไปแสดงละครนอกผู้หญิงได้ ละครนอกในจึงมักอยู่ตามบ้านผู้มีฐานะดีหรือมีบรรดาศักดิ์ทั้งหลาย และนิยมแสดงเพียง ๓ เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท

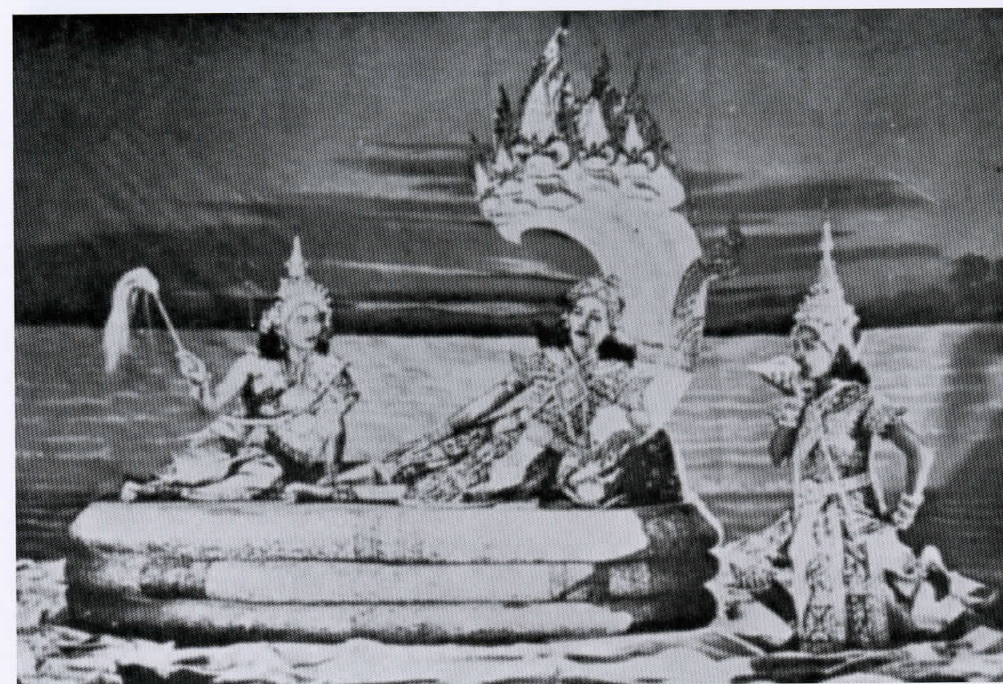
ดนตรีประกอบการแสดง คล้ายกับการบรรเลงประกอบการแสดงละครนอก หากแต่ละครนอกในมุ่งเน้นความงดงามด้านศิลปะการรำรำ และขนบธรรมเนียมประเพณี จึงไม่สนุกสนานอย่างละครนอก เพลงร้องและดนตรีในการแสดงละครนอกใน ส่วนใหญ่จึงมีจังหวะและทำนองค่อนข้างช้า แต่ก็ไม่ใช่อยืดอาดจนตัวละครไม่สามารถรำได้ ปี่พาทย์จึงต้องบรรเลงให้สอดคล้องเหมาะสมกับท่ารำต่างๆ ดังนั้น จึงถือเรื่องการรักษาแนวความช้าเร็วนี้ เป็นสิ่งสำคัญที่สุดของการบรรเลงประกอบการแสดง สำหรับเพลงร้องนั้น ใช้ "ทางใน" ในการบรรเลง ซึ่งเป็นระดับเสียงที่ผู้หญิงร้องได้สะดวก จึงปรากฏคำว่า "ใน" อยู่ในชื่อเพลง เช่น ปิ่นตลึงใน ข้าป็นใน ชาตรีใน เป็นต้น



เสภารำคณะนายสุทิน เทวผลิน เรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" เมื่อพ.ศ. ๒๔๙๕

๑.๓ **ละครนอกเสภา** สันนิษฐานว่า เป็นการแสดงที่วิวัฒนาการมาจากการขับเสภา ซึ่งปรากฏขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แห่งกรุงศรีอยุธยา ในครั้งนั้นยังไม่มีดนตรีบรรเลงประกอบ จนถึงสมัยรัชกาลที่ ๒ จึงโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบการขับเสภา ครั้นมาถึงราวสมัยรัชกาลที่ ๔ จึงมีผู้คิดนำตัวละครนอกเข้ามาแสดง ประกอบตามบทขับเสภา และมีเจรจาตามเนื้อเรื่อง เรียกว่า "เสภารำ" ภายหลังจึงเกิดเป็นแบบแผนในการแสดงขับเสภา และกลายเป็นการแสดง "ละครเสภา" ในที่สุด ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ มีผู้คิดแต่งกลอนขึ้นใช้สำหรับขับประกอบการแสดงของตัวละครนอกขึ้นอีกลักษณะหนึ่ง โดยดำเนินเรื่องตามเค้าเดิม แต่ให้มีบทกลอนขึ้นแทรกอยู่ตลอด จึงเรียกเสภาชนิดนี้ว่า "เสภาตลก" และนิยมใช้วรรณคดีเรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" เป็นพื้น

ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์เสภาบรรเลงประกอบการแสดง โดยขับเสภาเป็นพื้น และบรรเลงเพลงร้องส่งแทรกให้ปี่พาทย์รับ รวมทั้งใช้เพลงหน้าพาทย์เหมือนอย่างการแสดงละครนอกอื่นๆ ด้วย ตอนใดดำเนินเรื่องก็จะขับเสภา ตอนใดเป็นการรำพึงรำพันหรือบทกลอนเหมาะแก่การร้องส่งก็จะขับร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ และตอนใดเป็นบทเดินทาง การรบหรือแสดงอิทธิฤทธิ์ ปี่พาทย์ก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบกริยาอาการนั้นๆ เช่น ตัวละครนอกจะยกทัพก็ใช้เพลงกราวนอก เมื่อถึงสนามรบมีการต่อสู้ก็ใช้เพลงเจ็ด เป็นต้น



การแสดงละครนอกดึกดำบรรพ์เรื่อง "กรุงพาดมทวิป (ตอนพระอินทร์ไปสังขีปลุกพระนารายณ์)"

๑.๔ **ละครนอกดึกดำบรรพ์** เป็นการแสดงของไทยที่ได้มีมาแต่โบราณตามชื่อ แต่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ราว พ.ศ. ๒๔๔๒ เมื่อครั้งเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เจ้ากรมมหรสพในขณะนั้น มีโอกาสไปยุโรป และได้ชมการแสดงอุปรากร (Opera) จนเกิดชอบและติดใจการแสดงครั้งนั้น เมื่อกลับมาแล้วจึงเล่าถวายสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และทูลชวนให้ทรงช่วยกันขยายการแสดงคอนเสิร์ต^๓ (Concert) แต่เดิมให้เป็นอย่างละครแบบโอเปร่าไทย โดยเมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ สร้างโรงละครนอกเสร็จจึงตั้งชื่อว่า "โรงละครนอกดึกดำบรรพ์" ด้วยประสงค์จะใช้เป็นชื่อคณะละครของท่าน แทนชื่อเดิมที่เรียกกันว่า "ละครเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ" เมื่อมีการแสดงละครนอกแบบใหม่ และแสดงเป็นครั้งแรกในโรงละครแห่งใหม่ จึงเป็นชื่อเรียกละครชนิดนี้ว่า "ละครนอกดึกดำบรรพ์" ทั้งยังเรียกวงปี่พาทย์ที่ปรับปรุงขึ้นเพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงนี้ว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" ตามไปด้วย เรื่องที่ใช้แสดงละครนอกดึกดำบรรพ์ เช่น อิเหนา ตอน ไหว้พระ สังขีศิลป์ชัย ตอน ตกเหว และควาวิ ตอน เผาพระขรรค์ เป็นต้น

๓ คอนเสิร์ตในชั้นแรก สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงปรับปรุงขึ้นตามแบบฝรั่ง โดยใช้นักร้องชายหญิงขับร้องประสานเสียงเข้ากับวงปี่พาทย์ ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ ต่อมาจึงทรงนิพนธ์บทคอนเสิร์ตขึ้นอีกหลายชุด

ดนตรีประกอบการแสดง ใ้วงปีพาทย์ ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบการแสดง ด้วยโรงละครคนมีขนาดเล็ก และใช้ดนตรีรับร้องบ้าง สอดร้องบ้าง จึงต้องการเสียงที่นุ่ม นวลรื่นหู สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ จึงทรงใช้ปีพาทย์ไม้ฉิ่ง เครื่องใหญ่ แต่ปรับระนาดเอกเหล็กและฆ้องวงเล็กออก เพราะมีเสียงแหลมเกินไป ใส่ขลุ่ยคู่และฆ้องหุ่ย ๗ ใบเข้าไปแทน เพื่อให้มีเสียงทุ้มต่ำเพิ่มขึ้นในวง ส่วนการบรรเลงดนตรีประกอบนั้น นักดนตรีไม่ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบในการแก้ไขข้อขัดข้องใดๆ อย่างละครคนประเภทอื่น เพราะเป็นละครคนที่ทรงปรับปรุงไว้เรียบร้อยแล้ว ทั้งเพลงดนตรี เพลงร้อง ทำรำและการแสดงอื่นๆ นักดนตรีจะต้องมีความจำแม่นยำ และมีฝีมือในการบรรเลงดนตรีให้ถูกต้องตามความประสงค์และอารมณ์ของตัวละครคนในบทบาทต่างๆ เท่านั้น และด้วยเป็นละครที่เน้นความงดงามทั้งการแสดง ฉาก บทเจรจา ทำนองดนตรีและเพลงร้องที่ไพเราะนุ่มนวล ไม่ใช่ไพเราะแบบอีกทีก ครึกโครม สังเกตได้จากตัวอย่างบทละครเรื่องควาหรือสังข์ทอง ซึ่งแต่เดิมเป็นละครนอก แสดงกันอย่างสนุกสนาน ตลกโปกฮาไม่มีการถือชั้นวรรณะ เมื่อทรงนำมาปรับปรุงเป็นละครคนดึกดำบรรพ์ ก็เปลี่ยนรูปเป็นละครที่สุภาพและงดงาม ไพเราะด้วยทำนองเพลง ฉะนั้น นักดนตรีจึงต้องระลึกละเอียดอยู่เสมอกว่ากำลังบรรเลงประกอบละครคนดึกดำบรรพ์ ซึ่งมุ่งเน้นความไพเราะนุ่มนวลเรียบร้อยเป็นสำคัญ ในส่วนเพลงร้องนั้น ถ้าต้องแสดงอารมณ์ฉุนเฉียวก็ใช้เพลงที่มีลีลา รวดเร็ว หากเพลงร้ายยังไม่เร็วพอ ก็ทรงตัดเป็น “ร้ายดั้น” หรือ “ร้าย รุด” ถ้าเป็นเพลงที่ต้องเอื้อนมากก็ทรงตัดดัดแปลงการร้องมิให้ ยืดเยื้อ ดังนั้นทางร้องในการแสดงละครคนดึกดำบรรพ์จึงแปลกกว่า การร้องตามแบบธรรมดา นอกจากนี้ ยังทรงนำการอ่านฉันท์ การ ร่ายมนต์ของพราหมณ์ การสวดมนต์ เพลงพื้นบ้าน การขับเสภา การ ขับร้องของเด็ก เเห่เรือ ฯลฯ เข้ามาร้องประกอบในบทละครคนอีกด้วย



การแสดงละครคนพื้นทาง เรื่อง “ผู้ชนะสิบทิศ”

๑.๕ ละครคนพื้นทาง เป็นละครคนแบบผสม หมายถึง ลักษณะทำรำนั้น อาจ ผสมด้วยท่าทางของสามัญชน หรือผสมกับท่าราชของชาติอื่นๆ เช่น จีน ลาว มอญ พม่า เพลงร้องและ เพลงดนตรีก็ผสมสำเนียงภาษาต่างๆ เช่นเดียวกัน กล่าวได้ว่า ผู้ให้กำเนิดการแสดงละครคนพื้นทางนั้น ก็คือ เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพี้ย เพี้ยกุล) เจ้าของคณะละครคนมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๔ และ มาตั้งเป็นหลักฐานมั่นคงในรัชกาลที่ ๕ ซึ่งแต่เดิมก็แสดงทั้งละครนอกและละครใน ด้วยท่านมี ความสามารถในการปรับปรุงกระบวนการรำ และการแต่งกายละครคนให้แตกต่างไปจากละครคน หลวง และมีชั้นเชิงศิลป์ในการแสดง ตลอดจนแต่งบทละครขึ้นใหม่หลายตอน เช่น เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา เป็นต้น ละครคนของท่านจึงได้รับความนิยมและมีผู้เอาแบบอย่างกันมาก ต่อ มาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงตั้งคณะละครคนขึ้นในชื่อว่า “ละครคนหลวง นฤมิตร” และทรงพระนิพนธ์บทละครขึ้นสำหรับแสดงหลายเรื่อง เช่น พระลอ ไกรทอง คุณหญิงโม วีรสตรีกลาง เป็นต้น โดยทรงตั้งโรงขึ้นแสดงและเก็บค่าเข้าชม คล้ายคลึงกับละครของเจ้าพระยา มหินทรศักดิ์ธำรง (เพี้ย เพี้ยกุล) ทรงปรับปรุงการแสดงในแบบละครนอกและปะปนศิลปะหลาย อย่าง โดยใช้ท่าราชของไทยบ้าง ท่าของสามัญชน หรือท่าราชของชาติอื่นๆ ผสมผสานกัน ต่างจาก ละครนอกที่เคยแสดงมาแต่เดิม ภายหลังจึงเรียกละครคนชนิดนี้ว่า “ละครคนพื้นทาง” เรื่องที่ใช้แสดง เช่น พระลอ ราชาธิราช ผู้ชนะสิบทิศ และสามก๊ก เป็นต้น

ดนตรีประกอบการแสดง นิยมใช้วงปีพาทย์ไม้ฉิ่งในการบรรเลงประกอบการแสดง โดยเพลงบางเพลงมีลักษณะการร้องและบรรเลงรับอย่างละครนอกละครใน บางเพลงก็บรรเลง คลอไปพร้อมกับการร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ในบางเรื่องก็มีใช้ บางเรื่องก็ไม่มี และถ้าเรื่องใดผสม ด้วยท่าราช ทำนองร้อง และทำนองเพลงภาษาอื่น ก็จะเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นเป็นสัญลักษณ์ของภาษา นั้นๆ เรียกว่า “เครื่องภาษา” เข้าไปด้วยเช่น ภาษาจีนก็มีกลองจีน กลองตอก แต้ว ฉาบใหญ่ ภาษา เขมร ก็ใช้โหม่งและกลองตุ๊ก ส่วนภาษาพม่าก็มีกลองยาวเพิ่มเติมในวง เป็นต้น ถ้าเป็นเพลงภาษา มอญ อาจใช้วงปีพาทย์มอญ บรรเลงประกอบการแสดงเลยก็ได้

โขน

๒. โขน เป็นการแสดงที่มีมาแต่โบราณ มีลักษณะคล้ายกับละครคนรำ แต่แสดงเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ โดยผู้แสดงสวมหัวจำลองลักษณะต่าง ๆ ที่เรียกว่า “หัวโขน” นับเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงที่ใช้แสดงในงานสำคัญๆ มาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่า “โขน” พัฒนามาจากการแสดงถึง ๓ ประเภทด้วยกัน คือการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ การแสดงกระปี่กระบอง และการแสดงหนังใหญ่ โดยสันนิษฐานว่า โขนได้วิธีการแสดงและลักษณะการแต่งตัวบางอย่างมาจากการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ และได้ทำทางการต่อสู้ไล่ต้อน ท่ารำ ท่าเต้นบางส่วนมาจากการแสดงกระปี่กระบอง เช่น ในตอนยกพลรบ หรือในฉากการรบต่อสู้กัน เป็นต้น รวมทั้งได้ท่าเต้นของผู้เชิดหนังใหญ่ การพากย์ การเจรจา และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการประกอบการแสดง มาจากการแสดงหนังใหญ่นั้นเอง ตัวแสดงโขนในสมัยก่อนนั้นก็จะใช้ชายล้วนทั้งสิ้น โดยควรจะเริ่มการฝึกตั้งแต่เยาว์วัยราวอายุ ๘ - ๑๒ ขวบ จึงจะฝึกหัดได้ดี ถ้ามีอายุมากกว่านี้ ย่อมหัดให้ไม่ได้ยาก

ดนตรีประกอบการแสดง นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในการบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งยังมีโกร่งตีเป็นจังหวะให้กับตัวละครคน ซึ่งใช้เฉพาะในช่วงการบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีกลองทัด แต่เวลาร้องหรือปี่พาทย์รับ ก็จะใช้กรับอย่างละครคนในตีเป็นจังหวะแทน ในการบรรเลงประกอบแสดงโขนนั้น ใช้เพลงอยู่ ๒ ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ ใช้สำหรับบรรเลงประกอบกริยาอาการ การเคลื่อนไหวต่างๆ ของตัวละครคนอย่างหนึ่ง และเพลงสำหรับร้องอย่างละครคนใน เช่น เพลงซ้ำปี่ใน ไอ้ปี่ใน ไอ้โลมใน หรือเพลงสองชั้น และชั้นเดี่ยวต่างๆ อีกอย่างหนึ่ง ทั้งยังมีการร้องรำประเภทต่างๆ เป็นต้นว่า ร่ายฉันท์หรือร่ายรูด ซึ่งเป็นการร้องโดยลำพังที่มีลีลาและจังหวะรวดเร็ว ใช้แทนการขับร้องเป็นทำนองเพลงในบางตอน เพื่อให้เหมาะสมกับอารมณ์หรือเหตุการณ์ของตัวละครคนในขณะนั้น ในสมัยโบราณ การบรรเลงดนตรีประกอบแสดงโขนมักนิยมใช้วงปี่พาทย์ ๒ วง บรรเลงสลับกัน โดยเมื่อมีการขับร้องวงหนึ่งต้องบรรเลงรับไปทุกท่อนจนจบเพลงเสียก่อน จึงจะเปลี่ยนวงได้ นักดนตรีจึงต้องรู้ขนบธรรมเนียมและซึ่งไหวซึ่งพริบกันไปในตัว คล้ายการประชันกันอยู่ในที่ เป็นต้นว่า กรณีที่มีการบรรเลงเพลงทยอยโอดสลับกันไปถึง ๓ ครั้ง จึงจะจบกระบวนการแสดง วงปี่พาทย์จะต้องผลัดกันบรรเลง โดยวงแรกบรรเลงเพลงทยอยโอดก่อน แล้วอีกวงหนึ่งจึงบรรเลงเพลงทยอยโอดเหมือนกัน จากนั้นจึงย้อนกลับไปวงแรกอีกครั้ง การผลัดกันบรรเลงนี้ ย่อมเป็นการรูดฝีมือความสามารถ และอวดเพลงที่นำมาบรรเลงกันอีกทางหนึ่งด้วย ดังเช่นเพลงทยอยที่กล่าวมานี้ แต่ละวงจะต้องหาเพลงทยอยแปลกๆ มาบรรเลงไม่ให้ซ้ำกันและทำนองเหมาะสมกับอารมณ์และเหตุการณ์ในตอนนั้นอีกด้วย ดังนี้ เป็นต้น



การแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน ศึกษาคบาศ

หุ่น



การแสดงหุ่นกระบอก เรื่อง “พระอภัยมณี”

๓. หุ่น สันนิษฐานว่า มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ในระยะแรกใช้ตัวหุ่นขนาดใหญ่ รูปร่างลักษณะเป็นคนเต็มตัว สูงประมาณ ๑ เมตร แต่งตัวอย่างละครคนทุกส่วน ภายในมีกลไกและสายสำหรับชักให้รำรำได้ โดยแสดงและดำเนินเรื่องอย่างละครคนนอก เรียกหุ่นนี้ว่า “หุ่นหลวง” หรือ “หุ่นใหญ่” ต่อมาในราวต้นรัชกาลที่ ๕ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ (วังหน้า) โปรดให้สร้างหุ่นจีนขึ้นมาหัดแสดงกัน โดยใช้เรื่องที่ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้น เช่น เรื่องชวยงัก เรื่องหลวงจีนเจ้าชู้ เกี่ยวผู้หญิง แต่ยังคงใช้การเจรจาแบบภาษาไทยเป็นส่วนใหญ่ มีการเจรจาภาษาจีนเป็นระยะๆ ดนตรีประกอบก็ใช้ดนตรีอย่างจืด ภายหลังจึงโปรดให้สร้าง หุ่นไทยเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่ โดยใช้กลไกคล้ายหุ่นหลวง แต่ลดขนาดตัวหุ่นให้เท่ากับหุ่นจีน ต่อมาเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๕ สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส เสด็จขึ้นไปตรวจหัวเมืองทางเหนือ ม.ร.ว. เภาะ พยัคฆเสนา มหาดเล็กในสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส จึงได้ติดตามขึ้นไปด้วย เมื่อถึงเมืองอุดรดิตถ์ จึงมีโอกาสชมการแสดงหุ่นกระบอกของครูหนึ่ง ซึ่งพระยาสุโขทัยได้จัดมาถวายให้สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส ทอดพระเนตร จึงเป็นเหตุให้ ม.ร.ว. เภาะ เกิดความคิดที่จะเล่นหุ่นขึ้นบ้าง จึงนำตัวหุ่นของครูหนึ่งมาดัดแปลงเพิ่มเติมให้เชิดกระดุมกระด้างขึ้น ด้วยลักษณะตัวหุ่นที่มีเพียงครึ่งตัว ช่วงลำตัวใช้กระบอกไม้ไผ่ตั้งแต่คอลงมาสำหรับจับเชิด จึงเรียกว่า “หุ่นกระบอก” เริ่มนำออกโรงแสดงเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๖ จนกระทั่งมีชื่อเสียงในเวลาต่อมา และเป็นมหรสพที่นิยมในหมู่ประชาชน เรียกกันว่า “หุ่นคุณเภาะ”

ล่วงถึงราวต้นรัชกาลที่ ๗ ได้มีผู้นำหุ่นหลวงมาดัดแปลงเสียใหม่ (เนื่องจากพยายามสร้างให้เหมือนหุ่นหลวงมากที่สุด แต่ไม่สามารถทำได้เพราะกลไกและสายใยในการเชิดหุ่นหลวงมีมาก) โดยปรับให้สายใยและกลไกน้อยลง เปลี่ยนมาใช้ก้านไม้ผูกติดกับแขนหุ่น แล้วใช้การเชิดชักโดยตรงแทน ภายหลังเรียกหุ่น แบบนี้ว่า “ละครคนเล็ก” ผู้คิดประดิษฐ์หุ่นละครคนเล็กขึ้นก็คือ ครูแกร ศัพทวนิช ท่านได้นำออกแสดงในงานทั่วไปในชื่อคณะ “ละครคนเล็กครูแกร” และได้รับความนิยมไม่แพ้ การแสดงหุ่นกระบอก หุ่นละครคนเล็กบางตัว เช่น ตัวพระ ยักษ์ และลิง ต้องใช้ผู้เชิดหุ่นถึง ๓ คน คือ เชิดตัว เชิด

๔ ครูหนึ่งผู้นี้ มีชื่อเสียงด้านปี่พาทย์และละครคน เล่ากันว่า วันหนึ่งครูหนึ่งได้เห็นการแสดงหุ่นโหล่งของจีนก็เกิดติดใจในวิธีการเชิดที่รวดเร็ว และมีเครื่องดนตรีประกอบทั้งปี ซอ รวมถึงเครื่องดนตรีอื่นๆ ไพเราะมาก จึงได้คิดสร้างหุ่นขึ้นเลียนแบบ แล้วนำมาแสดงโดยเปลี่ยนคำร้องและเพลงประกอบเป็นแบบไทย แต่ยังคงใช้กระบวนการร้องและอื่นๆ ตามอย่างหุ่นโหล่ง ซึ่งได้รับความนิยมมาก ต่อมาจึงมีผู้ว่าจ้างคณะหุ่นของครูหนึ่งไปแสดงมากมาย

แขน และเชิดขา ดังนั้น ผู้เชิดหุ่นละครคนเล็ก จะต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญและประสบการณ์การเชิดพอสสมควร และยังต้องสามารถทำงานร่วมกันกับผู้เชิดอีก ๒ คนให้สัมพันธ์กันดีเป็นอย่าดี เพื่อให้ตัวหุ่นสามารถเคลื่อนไหวได้อย่างมีชีวิตชีวาสมจริง

ดนตรีประกอบการแสดง

หุ่นหลวง เนื่องจากไม่มีหลักฐานการบันทึกภาพ หรือลายลักษณ์อักษรใดบ่งบอกถึงลักษณะการดำเนินเรื่องในการแสดงหุ่นหลวง นอกจากหลักฐานเกี่ยวกับเรื่องการเล่นหุ่นหลวง เช่น ไซยทิต สังขศิลป์ชัย และรามเกียรติ์ ดังนั้น ดนตรีประกอบการแสดงหุ่นหลวง คงจะใช้ดนตรีประกอบอย่างโขนละครคน

หุ่นกระบอก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลงประกอบการแสดง ทั้งยังเพิ่มซออู้ สีคล้ำไปกับการขับร้อง โดยมีกลองจิ้ง และม้าพ้อ เป็นเครื่องกำกับจังหวะอีกส่วนหนึ่ง สำหรับบรรเลงเพลง “หุ่น” ซึ่งเป็นการขับร้องเฉพาะในการแสดงหุ่น ทำนองเพลงออกสำเนียงจีน (ด้วยต้องการแสดงต้นกำเนิดของหุ่นกระบอกว่า ดัดแปลงมาจากหุ่นไหหลำของจีน) ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว มีทำนองทอดลงให้เจรจา หรือออกเพลงอื่นๆ ได้ เช่น เพลงโอด เพลงเสมอ เป็นต้น การขับร้อง มีต้นเสียง ลูกคู่ และมีการบอกบทเช่นเดียวกับละครคนนอก โดยใช้เพลงสองชั้น ชั้นเดียว และร้ายเป็นพื้น

หุ่นละครคนเล็ก ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ในการบรรเลงประกอบการแสดง แต่ไม่มีซออู้อย่างหุ่นกระบอก การขับร้อง มีต้นเสียง ลูกคู่ และมีการบอกบทเช่นเดียวกับละครคนนอก โดยใช้เพลงสองชั้น ชั้นเดียว และร้ายเป็นพื้น

นอกจากนั้น อาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖) ได้อธิบายไว้ว่า ในการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงนั้น นักดนตรีจะต้องปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงไปตามกรณี และลักษณะ



ครูมนตรี ตราโมท

ของตัวละครคน ตลอดจนอารมณ์ในเนื้อเรื่อง แต่คงรักษาลักษณะและแบบแผนการบรรเลงไว้ มิได้เปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด หากแต่เพิ่มเติมหรือตัดทอนไปบ้างในบางกรณี เพื่อให้เหมาะสมกับกาลเทศะ นักดนตรีจึงต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ จดจำเพลงได้มาก มีความรู้เรื่องทำนองของตัวละครคน และมีไหวพริบปฏิภาณรวดเร็ว (หากมีความรู้เรื่องทางร้องด้วย จะเป็นการดี) แกะไขสิ่งผิดพลาดหรือขัดข้องได้ เพราะถ้ามิได้เป็นคณะเดียวกันแล้ว การส่งต้นเสียงให้ร้องก็ดี การบรรเลงประกอบการร้องของตัวละครคนต่างๆ ก็ดี ย่อมผิดแปลกไปจากที่เคยเห็นดังเช่นคณะของตน ซึ่งอาจทำให้การแสดงนั้นไม่ราบรื่นเรียบร้อย จนเกิดความอับอายขายหน้าได้ เช่น การส่งเสียงให้ตัวละครร้องหรือให้ต้นเสียงร้อง ในการแสดงครั้งหนึ่งย่อมมีหลายครั้งหลายหน และในสมัยก่อนมักพบว่า คนร้องนิยมลองภูมินักดนตรีเสมอๆ โดยร้องส่งให้ปี่พาทย์บรรเลงรับไม่ได้ หรือที่เรียกว่า “จน”⁵ และยกย่องผู้นั้นว่าเป็นคนเก่งทีเดียว ดังนั้น นักดนตรีจึงต้องได้เพลงมาก มีไหวพริบปฏิภาณดัง

5 ภาษาดนตรี หมายถึง การที่นักดนตรีไม่สามารถบรรเลงเพลงที่ถูกต้องตามที่เขาประสงค์ได้ เช่น นักร้องได้ร้องส่งเพลงนกขมิ้น นักดนตรีก็ต้องบรรเลงรับด้วยเพลงนกขมิ้น หรือเมื่อคนพากย์เจรจาในการแสดงโขนละครคน บอกให้บรรเลงเพลงเสมอสามลา นักดนตรีก็ต้องบรรเลงเพลงเสมอสามลา หากนักดนตรีไม่สามารถบรรเลงเพลงตามที่ร้องส่งหรือบอกบทได้ นั่งเงียบอยู่หรือบรรเลงไปแบบกล่อมแก้ลม รวมทั้งบรรเลงไปเป็นเพลงอื่นก็ตาม เรียกว่า “จน” ทั้งสิ้น

กล่าวข้างต้น เพื่อไม่ให้จนได้

วิธีการแก้ไขในเบื้องต้น เมื่อผู้บรรเลงปี่พาทย์ไม่สามารถบรรเลงเพลงที่ต้นเสียงหรือตัวละครคนร้องส่งมาก็คือ เมื่อทราบว่าเพลงที่ร้องมานั้นเราไม่ได้ ก็ต้องฟังสังเกตว่า เพลงนั้นมีสำเนียงภาษาอย่างไร ลูกตกในจังหวะที่ ๑ ๒ ๓ ๔ ตกเสียงใดบ้าง จากนั้นก็นึกทำนองตามไปในใจ เมื่อร้องจบแล้ว เราก็พยายามแต่งทำนองให้เป็นสำเนียงเดียวกัน ทั้งต้องให้ลูกตกในจังหวะ ๑ ๒ ๓ ๔ ตรงกัน ย่อมรอดตัวไปได้ในระดับหนึ่ง วิธีการดังกล่าวข้างต้น ทำนองเพลงอาจไม่สนิทสนมในเที่ยวแรก แต่ต่อมาในเที่ยวอื่นๆ ควรจะบรรเลงได้เรียบร้อย ดังตัวอย่าง ประสบการณ์การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงของอาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖: ๒๖๖ - ๒๖๗) ความว่า

“...เรื่องเช่นนี้ เมื่อข้าพเจ้ายังอยู่ในวัยรุ่นๆ ได้ประสบมาแล้วหลายครั้ง เช่น เมื่อคราวโดยเสด็จพระราชดำเนิพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ ค่ายหลวงหาดเจ้าสำราญ จังหวัดเพชรบุรี ละครนอกของพระสัณฐะฯ จังหวัดสมุทรสงคราม ขึ้นมาแสดงถวายทอดพระเนตร แต่ปี่พาทย์โปรดเกล้าฯ ให้ใช้ของหลวงที่ตามเสด็จ แสดงไปซักรุ่นหนึ่ง ต้นเสียงร้องเพลงชมมวย ทำเอาหูดหวิดเกือบจนที่เดียวเพราะเพลง ชมมวยนี้ในการแสดงละครนอก เขาร้องแบ่งเป็นท่อนละ ๓ จังหวะ ยิ่งบทร้องเป็น “เมื่อนั้น” ด้วยแล้ว จะสั้นมากเหลือเกิน พอรู้ว่าเป็นเพลงชมมวยก็จับท่อนพอดิ บรรเลงรับเกือบไม่ทัน จึงว่า ผู้บรรเลงปี่พาทย์ละครคนจะต้องหุใจ รู้ทางร้อง จึงจะรอดตัว ผู้ที่ประลองในการส่งลำกันบ่อยที่สุด ก็คือแม่ครูเคลือบ คนร้องและสี่ซอคณะหุ่นคุณเกาะ (ม.ร.ว.เกาะพยัคฆเสนา) ในตอนนั้นคณะหุ่นคุณเกาะได้สลายตัวไปแล้ว เหลือแต่ผู้อยู่ในคณะยังรวบรวมกันแสดงอยู่ (การส่งลำของหุ่นเหมือนกับละครคนนอก) เมื่อข้าพเจ้าเป็นผู้บรรเลงปี่พาทย์ประกอบการแสดงหุ่นคณะนี้ แม่ครูเคลือบเคยส่งลำให้ข้าพเจ้าต้องใช้วิธีการดังกล่าวมาแล้วหลายครั้ง แต่กลับเป็นผลดี ทำให้ข้าพเจ้าได้เพลงนั้นๆ เพิ่มขึ้น เพราะเมื่อข้าพเจ้าได้ประคิษฐ์ทำนองขึ้นรับเป็นที่เรียบร้อยแล้ว พอจบการแสดง ข้าพเจ้าก็เข้าไปถามแม่ครูเคลือบว่าที่ร้องนั้นชื่ออะไร เมื่อแม่ครูเคลือบบอกให้ ข้าพเจ้าก็จำเอาไว้ เป็นกำไรขึ้นอีกเพลงหนึ่ง ในคราวหลังๆ ข้าพเจ้าทำแม่ครูเคลือบให้ร้องส่งข้าพเจ้า “จน” คู่สักทีเถอะ แต่เมื่อแม่ครูเคลือบร้องมาเพลงใด ก็เป็นกำไรแก่ข้าพเจ้าทุกที เพลงกล่อมมารี เพลงภูมริน และเพลงกระบี่ลีลา ท่อน ๒ ข้าพเจ้าจำมาจากแม่ครูเคลือบทั้งนั้น...”

อย่างไรก็ตาม นักดนตรีที่มีความสำคัญในการบรรเลงประกอบการแสดงมหรสพของไทยทั้งหลายนั้น มีอยู่ด้วยกัน ๓ คนด้วยกัน คือ ๑.คนระนาดเอก คนตะโพน และคนกลองทัด ซึ่งแต่ละคนมีความสำคัญแตกต่างกัน อาจารย์มนตรี ตราโมท (มนตรี ตราโมท, ๒๕๑๖) อธิบายไว้ดังนี้

๑. **คนระนาดเอก** ต้องมีความรู้ในเรื่องทำนองร้องในเพลงการต่างๆ คอยระมัดระวังการบรรเลงรับส่งเพลงที่ต้นเสียงร้องให้ถูกต้อง หรือแก้ไขให้ “จน” ได้ ทั้งควรรู้ทำนองของตัวละครคอนในกรณีที่จะต้องเปลี่ยนเพลงเพื่อบรรเลงให้ทันท่วงที่ได้ไม่เคอะเขินติดขัด เพราะเป็นผู้นำวง เช่น ในช่วงการเปลี่ยนจากเพลงช้าเป็นเพลงเร็ว หรือจากเพลงเร็วลงเพลงลา ซึ่งในสมัยก่อนไม่มีการซ้อมกันก่อนระหว่างปีพาทย์กับละครคอน ต่างคนต่างมาแสดงร่วมกันในงาน เมื่อจะถึงช่วงลงเพลงลา ตัวละครคอนไม่ต้องรอให้ปีพาทย์นำ แต่จะบอกทำนองเองให้ถูกจังหวะ และประโยคของเพลง จากนั้นคนระนาดเอกจึงเป็นผู้เริ่มเปลี่ยนจากเพลงเร็วเป็นเพลงลาให้พอดีกับทำนอง เรียกว่าทั้งสองฝ่าย จะต้องมีความรู้ของกันและกันพอสมควร นอกจากนี้ คนระนาดเอกยังต้องรักษาแนวความช้าเร็วให้พอเหมาะกับการแสดงทั้งหมด ซึ่งนับว่ามีความสำคัญยิ่งในการบรรเลงประกอบการแสดง

๒. **คนตะโพน** ย่อมต้องมีความรู้ทั้งปวงในเรื่อง “หน้าทับ” ที่ใช้บรรเลงประกอบกับเพลงและทำนอง ทั้งต้องบรรเลงให้ถูกต้องอีกด้วย เพราะเพลงที่ใช้ในการแสดงนั้นมีหลายประเภท อีกทั้งเพลงบางประเภทก็ใช้หน้าทับเฉพาะ เช่น ชมโฉม ชมดง ลงสรง เป็นต้น นอกจากตะโพนแล้ว ต้องสามารถบรรเลงกลองแขกในหน้าทับต่างๆ ได้อีกด้วย เพราะบางเพลงอาจใช้กลองแขกแทนตะโพนก็มีอยู่เช่นกัน อีกประการหนึ่ง คนตะโพนต้องรู้ทำนองของตัวละครคอนอย่างแม่นยำ เพราะมีอยู่หลายเพลงที่ตะโพนจะต้องบรรเลงให้สอดคล้องเข้ากับทำนองอย่างสนิทสนม เช่น เพลงกราวนอก และกราวใน สำหรับการยกทัพ ตะโพนต้องบรรเลงนำกลองทัดในช่วงที่เรียกว่า “เล่นไม้” หรือ “ร้ว” หรือ “เล่นตะโพน” เป็นต้น

5 ภาษาดนตรี หมายถึง คำแห่งหน้าที่ของผู้บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ อาทิเช่น คนปี คือ นักดนตรีผู้ทำหน้าที่บรรเลงปี คนฉิ่ง คือ นักดนตรีผู้ทำหน้าที่บรรเลงฉิ่ง เป็นต้น



ครูชัยยะ ทางมีศรี
กำลังบรรเลงระนาดเอก



ครูประยงค์ กิจนิเทศ
กำลังบรรเลงตะโพน



ครูวินัย หิรมพานิช
กำลังบรรเลงกลองทัด

๓. **คนกลองทัด** นอกจากมีความรู้ทั้งปวงในเรื่อง “หน้าทับตะโพน” และ “ไม้กลอง” ที่ใช้บรรเลงประกอบกับเพลงและทำนองร้องให้ถูกต้องแล้ว ทั้งยังควรรู้ลีลาทำนองของตัวละครคอน เพื่อให้สามารถบรรเลงได้อย่างสอดคล้องเข้ากับทำนองอย่างสนิทสนม และสามารถบรรเลงกลองแขกในหน้าทับต่างๆ ได้ เช่นเดียวกับคนตะโพน อีกประการหนึ่ง คนกลองทัดควรรู้จักทำนองของคนระนาดเอก แม้ว่าบางเพลงจะบรรเลงเร็วได้ เช่น เพลงเชิดกลอง ก็ต้องไม่รุดจังหวะให้เร็วจนคนระนาดเอกบรรเลงไม่ทัน หรือที่เรียกว่า “ตาย” ซึ่งจะทำให้การบรรเลงนั้นไม่เรียบร้อยแก่วงดนตรีและการแสดงได้

การบรรเลงดนตรีในเวลาจบการแสดง โดยประเพณีไทยแต่โบราณ ปีพาทย์จะบรรเลงเพลง “กราวรำ ชั้นเดียว” แล้วต่อท้ายด้วยเพลง “วาลงโรง” แต่ในปัจจุบันนิยมบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี เพื่อรำลึกถึงพระมหากษัตริย์แห่งพระมหากษัตริย์ ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับดุลพินิจของเจ้าของวงดนตรี ในการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับสภาพแวดล้อมและลักษณะงานนั้นๆ เช่น ถ้าเป็นการแสดงในโรงละครคอน หรือในอาคารที่จัดไว้เฉพาะ เช่น โรงละครคอนแห่งชาติ รวมถึงงานที่เป็นพิธีการ ควรใช้เพลงสรรเสริญพระบารมี หากเป็นการแสดงโดยทั่วไป เช่น ในงานอุปสมบท การไหว้ครู การกัณฑ์ การสวดพระอภิธรรมศพ ก็ควรใช้เพลงกราวรำ ชั้นเดียว แล้วต่อท้ายด้วยเพลงวาลงโรง นอกจากนี้ ในเวลาปิดม่านระหว่างการแสดงยังไม่จบนั้น ปีพาทย์จะต้องบรรเลงเป็นการกล่อมอารมณ์ผู้ชม มิให้เจียบเหงาและช่วยกลบเสียงการจัดฉากภายในโรงในระหว่างนั้นได้อีกด้วย ซึ่งการบรรเลงในช่วงนี้ ควรเลือกเพลงให้เข้ากับเรื่องที่แสดงด้วย จะเป็นการเหมาะสมและเข้ากับบรรยากาศในการแสดงยิ่งขึ้นด้วย

การบรรเลงเพลงประกอบการแสดงดังกล่าวมาข้างต้น จึงจำเป็นต้องคัดสรรนักดนตรีที่มีประสบการณ์พอสมควร ทั้งต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ในทำนองจำเพลงได้มาก มีความรู้เรื่องทำนองของตัวละครคอน และมีไหวพริบปฏิภาณรวดเร็ว แก้ไขสิ่งผิดพลาดหรือขัดข้องได้ ย่อมเป็นปัจจัยในการทำให้การแสดงนั้นๆ ดำเนินเรื่องราวกว้างไกลโดยราบรื่นเรียบร้อย อนึ่ง ในสมัยโบราณนั้น นักดนตรีที่รับงานบรรเลงปีพาทย์ประกอบการแสดงกับนักดนตรีที่รับงานบรรเลงปีพาทย์ประชันหรืองานอื่นๆ ที่ไม่ใช่ประกอบการแสดง เป็นคนละพวกหรือคนละวงกันเลยทีเดียว เพราะนักดนตรีเหล่านี้มีความสันทัดจัดเจนไปคนละแนว ผู้ที่จะบรรเลงเพลงประกอบการแสดงโขลงละครคอน จะต้องแม่นยำเพลงจำพวกเพลงสองชั้น ชั้นเดียว และเพลงหน้าพาทย์ทั้งปวง มีปฏิภาณไหวพริบที่จะสามารถบรรเลงสอดแทรกอารมณ์เพลงให้เข้ากับการแสดงนั้นๆ ตลอดจนการเชื่อมต่อระหว่างเพลงต่างๆ ก็ต้องบรรเลงให้ประสานกลมกลืนกัน คนระนาดเอกจึงไม่จำเป็นต้องมีฝีมือโลดโผนจัดจ้านพิสดารนัก ส่วนผู้ที่บรรเลงเพลงในงานทั่วไป โดยเฉพาะการประชันนั้น จะต้องแม่นยำเพลงที่ตนใช้บรรเลงแล้ว และต้องมีปฏิภาณไหวพริบไปในการอวดท่วงและฝีมือลายมือซึ่งกันและกันอย่างเต็มที่ คนระนาดเอก

จำเป็นต้องมีความไหว⁶ มีฝีมือจัดจ้าน และสามารถคุมวงได้เป็นอย่างดี จึงต้องใช้ความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ที่แตกต่างกัน แต่นักดนตรีบางคนที่มีความสามารถพิเศษ ก็อาจจะสามารถบรรเลงได้ดีทั้งสองประเภท ซึ่งในปัจจุบันหาได้ยากเต็มที

บรรณานุกรม

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. **หุ่นไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙.

อนิต อยู่โพธิ์. **โซน**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๑.

_____. **ศิลปะละครคนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลป์ไทย พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร โปรดให้พิมพ์ในงานฉลองพระชนมายุ ๕ รอบ**. พิมพ์ครั้งที่ ๑.

กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๖.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ๒๕๔๖. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ ละครพ่อนรำ**. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: บริษัท มติชน จำกัด (มหาชน).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ**.

๓ เล่ม . พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: บริษัท สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, ๒๕๒๑.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. **จดหมายเหตุดนตรี ๕ รัชกาล**. ๒ เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ ๑. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา, ๒๕๕๑.

ภทวดี ภูชฎาภิรมย์. **วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย**. กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๔๙.

มนตรี ตราโมท. **ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ การละเล่นของไทย**. พิมพ์ครั้งที่ ๒.

กรุงเทพฯ: บริษัท พิมพ์แอนด์พริ้นติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด, ๒๕๔๐.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ - ดุริยางค์**. พิมพ์ครั้งที่ ๑.

กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๐.

วิจิตรวาทการ, หลวง. **นาฏศิลป์ ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางสาวประยงค์ รัตติประกร**. หน้า ๑๓ - ๒๖. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิมพ์นามกุฎราชวิทยาลัย, ๒๕๑๕.

ศิลปากร, กรม. **ชุมนุมบทละครคนและบทคอนเสิต พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๐๖.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง: ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, ๒๕๕๑.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ดนตรีกับหุ่นกระบอก ใน อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพนางสาวประยงค์ รัตติประกร**. หน้า ๘๔ - ๘๖. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิมพ์นามกุฎราชวิทยาลัย, ๒๕๑๕.

6 ภาษาดนตรี หมายถึง การบรรเลงให้เสียงมีความยาวต่อเนื่อง มีความถี่และรวดเร็ว หากสามารถบรรเลงได้ถี่และเร็วมาก ก็เรียกว่ามีความไหวมาก ส่วนใหญ่มักใช้กับการบรรเลงระนาดเอก

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)** เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเองหรือของคนอื่น หรือเป็นบทความทางวิชาการที่เขียนขึ้นเพื่อเป็นความรู้ที่สำคัญแก่คนทั่วไป

2. รูปแบบของบทความ

แนวทางและรูปแบบการเขียนบทความควรมีเนื้อหาดังนี้

2.1 ชื่อเรื่อง (Title)

ควรกะทัดรัด ไม่ยาวเกินไป ชื่อเรื่อง ต้นฉบับภาษาไทยให้พิมพ์ชื่อเรื่องภาษาไทยก่อนแล้วตามด้วยภาษาอังกฤษ

2.2 ชื่อผู้เขียนและหน่วยงานสังกัด (Authors)

ให้ระบุชื่อเต็ม-นามสกุลเต็มของผู้เขียนทุกคน และระบุตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันที่สังกัด

2.3 บทคัดย่อ (Abstract)

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

2.4 คำสำคัญ (Keywords)

กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำคำค้นในระบบฐานข้อมูลที่คิดว่าผู้ที่จะค้นหาคำความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษา อย่างละไม่เกิน 5 คำ

2.5 บทนำ (Introduction)

อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัย ให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.6 วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย (Research Methodology)

อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดวิธีและวิธีการศึกษา สิ่งที่น่าสนใจ ศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

2.7 ผลการวิจัย (Research Results)

เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อน และมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยายแต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมาก ควรใช้ตารางหรือแผนภูมิ แทน โดยไม่ควรเกิน 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 ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างอิง 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) จากเว็บไซต์.

ตัวอย่าง : ประพัทธ์พงษ์ อุปลา. การขนส่งในเมือง. (ออนไลน์) 2550. (อ้างเมื่อ 15 มกราคม 2551). จาก <http://www.arch.kmitl.ac.th/prapatpong/>

United Nations. Economic Commission for Europe (Online) 2004 (cited 2008 Jan 15). Available from : http://www.unece.org/commission/2005/E_ECE_1424e.pdf

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" ชื่อบทความ ใช้ตัวอักษรขนาด 18 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทความย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา

บทความภาษาอังกฤษ ใช้ตัวอักษรแบบ "Times New Roman" ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทความย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวหนา

4. เกณฑ์การพิจารณาบทความ

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

4.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิในการตัดสินใจตีพิมพ์หรือไม่ก็ได้

5. การส่งต้นฉบับบทความความสามารถทำได้ 3 วิธี

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

5.2 ส่งต้นฉบับทางไปรษณีย์ไปที่

นางสาวพัชรา บุญมานำ / นายวินัย ทองกร

งานบริการการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

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

email: nung.tu@gmail.com , nung-arttu@hotmail.com