ISSN 1686-5189

ศิลปกรรมสาร

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๑ พ.ศ. ๒๕๕๔

ศิลปกรรมสาร

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

สำนักงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121
โทรศัพท์ 0 2696 6305-10
โทรสาร 0 2986 8601
http :// www.fineart.tu.ac.th

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้คณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพ และนักวิชาการในทุกสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ ได้มีโอกาสเผยแพร่และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ผลงานทางวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และศิลปะการออกแบบ

ผู้ทรงคุณวุฒิ
ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
รองศาสตราจารย์ปรีชา อมรรัตน์
รองศาสตราจารย์ ดร.มาลินี ดิลกวณิช
รองศาสตราจารย์จารุพรรณ ทรัพย์ปรุง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพิทย์ สมภักดี

บรรณาธิการ	อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
กองบรรณาธิการ	อาจารย์รุ่งวิทย์ ลัคนทิน	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ
	อาจารย์สรรพจน์ มาพบสุข	รองคณบดีฝ่ายการนักศึกษา
	อาจารย์วัสสาวดี วัฒนสุวรรณ	หัวหน้าสาขาวิชาการละคอน
	อาจารย์บุญช่วย เกิดรี	หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์
	อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี	หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม
	อาจารย์ภาวิณี บุญเสริม	
ฝ่ายจัดการ	นายจีระวิทย์ บุตรศรี	เลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์
	นางสาวพัชรา บุญมานำ	นักวิชาการศึกษาชำนาญการพิเศษ
	นายวินัย ทองกร	นักวิชาการศึกษาชำนาญการ
	นางสาวเยาวลักษณ์ พวงเงิน	เจ้าหน้าที่ธุรการ

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม นางสาววรรธนา สุขวงศ์

พิมพ์ที่ บริษัท อินทนนท์ อินเตอร์พริ้นท์ จำกัด

พิมพ์เมื่อ เดือนธันวาคม 2554

จำนวน 800 เล่ม

โปรดทราบ

บทความ ทัศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วย และไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียน และคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซึ่งต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียน และคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรง และเป็นลายลักษณ์อักษร

อนึ่ง กองบรรณาธิการวารสารยินดีพิจารณาบทความจากนักวิชาการต่างๆ เพื่อนำลงตีพิมพ์ สำหรับบทความวิจัย และบทความวิชาการต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจัดทำมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2547 โดยมุ่งเผยแพร่ผลงานสหสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ครอบคลุมวิชาการทางด้านการละคร ดนตรีและนาฏศิลป์ ศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ (เครื่องแต่งกายและสิ่งทอ) ศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม ประกอบด้วยบทความซึ่งนำเสนอความเคลื่อนไหวของสหสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ จากผลงานวิจัย และ/หรือผลงานสร้างสรรค์ในเชิงความร่วมสมัยและในเชิงความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ เพื่อส่งเสริมการสร้างความตระหนัก การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อย่างเห็นคุณค่าและความงามตามหลักการศิลปะทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และในแง่วัฒนธรรมประเพณี อันมีความหมายและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคม

สำหรับศิลปกรรมสาร ปีที่ 6 ฉบับที่ 1 พ.ศ.2554 นี้ นับเป็นฉบับที่ 3 ที่จัดพื้นที่สำหรับเผยแพร่ความรู้สู่ผู้พิการทางสายตา มีซีดีรอมบันทึกเสียงการอ่านบทความในเล่ม ซึ่งการเผยแพร่ความรู้สู่ผู้พิการทางสายตานี้ นับเป็นครั้งที่สาม สืบเนื่องจากศิลปกรรมสาร ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2552 โดยวารสารวิชาการ “ศิลปกรรมสาร” คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มีเครือข่ายการเผยแพร่ความรู้เรื่องศิลปะ สู่ผู้พิการทางสายตา คือ สมาคมคนตาบอดแห่งประเทศไทย สถาบันคนตาบอดแห่งชาติเพื่อการวิจัยและพัฒนา มูลนิธิช่วยคนตาบอดแห่งประเทศไทยในพระบรมราชินูปถัมภ์ ศูนย์พัฒนาสมรรถภาพคนตาบอด ศูนย์เทคโนโลยีทางการศึกษาเพื่อคนตาบอด มูลนิธิธรรมิกชนเพื่อคนตาบอดในประเทศไทยในพระบรมราชินูปถัมภ์ ตลอดจนโรงเรียนสอนคนตาบอดทั่วประเทศ รวมทั้งสิ้นมากกว่า 20 หน่วยงาน นอกจากนี้ ในฉบับยังมีบทความพิเศษของ ศาสตราจารย์เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว

ในนามของกองบรรณาธิการ ขอขอบคุณทุกท่านที่กรุณาร่วมกันผลิตผลงานทางวิชาการในรูปแบบ งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ ตลอดจนได้แบ่งปันองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์มาอย่างต่อเนื่อง และสม่ำเสมอ ทำให้วารสาร “ศิลปกรรมสาร” เป็นพื้นที่ที่มีความหมายในการเผยแพร่ผลงานที่มีคุณค่า เป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนองค์ความรู้และงานสร้างสรรค์ อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มีใจรักในงานศิลปะได้ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สังคม และประเทศชาติให้กว้างขวางอย่างต่อเนื่องต่อไป

สุธิดา กัลยาณรุจ

อาจารย์สุธิดา กัลยาณรุจ
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

สารบัญ

บทความวิชาการ
เรื่อง เตา และการเผาเคลือบขี้เถ้าพืช
โดย ศ.เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว
1

บทความวิชาการ
เรื่อง สุโขทัย : นครรุ่งอรุณ แห่งความสุขของชาวไทย
โดย อาจารย์โกสินทร์ ชิตามร
11

บทความวิจัย
เรื่อง การศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา
โดย อาจารย์กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค
23

บทความวิจัย
เรื่อง การแต่งกายตามบุคลิกภาพ
โดย อาจารย์จิรัชญา วันจันทร์
55

บทความวิจัย
เรื่อง การศึกษาและพัฒนาตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา
โดย อาจารย์รัชภูมิ ปัญส่งเสริม
71

บทความวิชาการ
เรื่อง คุณลักษณ์พื้นผิว (มิใช่แค่ผิวเผิน) ในงานสร้างสรรค์เซรามิกส์
โดย อาจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี
93

บทความวิจัย
เรื่อง การศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์ล้านนา
โดย อาจารย์ศรีชนา เจริญเนตร
105

บทความวิชาการ
เรื่อง องค์ความรู้วิชาขยับกรับเสภาทางหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) ผ่านคำบอกเล่าของหลานศิษย์ครูศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติ
โดย อาจารย์สิริลักษณ์ ศรีทอง
131

เตา และการเผาเคลือบขี้เถ้าพืช

*ศ.เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว**

เตาเผาสำหรับเผาเคลือบขี้เถ้าพืชควรเผาได้อย่างน้อยถึง Cone 6 จะให้ดีควรเผาได้ถึง Cone 11 เพราะปรกติเคลือบขี้เถ้าพืชจะหลอมที่ Cone 6 ขึ้นไป มีน้อยสูตรที่พบว่าหลอมต่ำกว่านี้ นอกเสียจากจะเติมสารที่มีคุณสมบัติเป็น Flux เข้าไป เมื่อปี พ.ศ. 2524 ผู้เขียนได้ทดลองพบสูตรหลอมที่ Cone 4[1] และในปี 2535 พบสูตรหลอมที่ Cone 5[2] และที่สำคัญเนื้อดิน Stoneware ที่เหมาะสำหรับใช้กับเคลือบขี้เถ้าพืชนั้นส่วนมากจะสุกแกร่งที่อุณหภูมิตั้งแต่ Cone 6 ขึ้นไป

ชนิดของเตา

จะเป็นเตาที่มีทางเดินความร้อนแบบใดก็ได้ เช่น Up draught, Cross draught หรือ Down draught ปัจจุบันจะนิยมใช้ เตา Down draught เพราะสามารถเพิ่มความร้อนให้สูงได้ง่าย และประหยัดเชื้อเพลิงกว่าเตาแบบ Up draught หรือ เตา Cross draught

[1] เคลือบที่เริ่มหลอมที่ Cone 4 และสวยมากที่ Cone 7 ทดลองทำใน พ.ศ. 2524

	สูตร 1		สูตร 2
Feldspar Kamado*	32	Feldspar Kamado*	62
ขี้เถ้าใบเลียบ	32	ขี้เถ้าใบเลียบ	18
Ball Clay สุราษฎร์ธานี	32	Ball Clay สุราษฎร์ธานี	12
Manganese dioxide	4	Silica	2
รวม	100	Rutile	6
		รวม	100
		$+Fe_2O_3$	1.2%

[2] เคลือบที่หลอมที่ Cone 5 ทดลองทำในปี พ.ศ. 2535

Feldspar Potash	34
ขี้เถ้าต้นกระถิน	33
Ball Clay สุราษฎร์ธานี	33
รวม	100
$+Fe_2O_3$	6%
Cobalt oxide	4%
Manganese dioxide	4%

* Feldspar Kamado เป็น Sodium Feldspar จากประเทศญี่ปุ่น Kamado เป็นชื่อเมืองที่ทำเหมือง Feldspar นี้
อย่างไรก็ดีจะเห็นได้ว่าเคลือบทั้ง 3 สูตร ข้างบนมีสารที่ทำให้เกิดสีผสมอยู่เสมอ สารที่ทำให้เกิดสีเหล่านั้นมีส่วนช่วยทำให้จุดหลอมตัวของเคลือบต่ำลงมา

* ศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปีการศึกษา 2553

ชนิดของเชื้อเพลิง

เชื้อเพลิงจะเป็นชนิดใดก็ได้ ไม่จำกัด ว่าจะเป็นฟืน น้ำมัน หรือแก๊ส เมื่อครั้งสุโขทัยเป็นราชธานี เตา Cross draught ที่นั่นใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง สามารถเผาเคลือบขี้เถ้าออกมาสวยงามมากมาย เตา Cross draught ที่จังหวัดเชียงใหม่ เคยใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิงอยู่เป็นเวลานาน แต่ขณะนี้เลิกใช้แล้ว เพราะฟืนมีราคาแพง ทางจังหวัดราชบุรีเป็นเตาแบบที่เรียกว่าเตามังกร ซึ่งใช้เผาโอ่งใส่น้ำเป็นหลัก ยังคงใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิงอยู่ โดยไม่มีปัญหาเรื่องราคาและการตัดไม้ทำลายป่า แต่เตาเผาที่ใช้สะดวกที่สุดและเหมาะสมที่สุดคือ เตาที่ใช้แก๊ส[1] เป็นเชื้อเพลิง เพราะมีความสะดวกในการควบคุมการเผา และสามารถเผาได้ทั้งแบบ Oxidation และ Reduction และโดยปกติแล้วเคลือบขี้เถ้าพืชจะเผาแบบ Reduction แน่นอน เตาไฟฟ้าก็มีความสะดวกในการใช้เผาเคลือบขี้เถ้าพืช แต่จะมีจุดด้อยตรงที่หากต้องการจะทำให้บรรยากาศในการเผาเป็นแบบ Reduction นั้นค่อนข้างจะยุ่งยากและเป็นการทำลายขดลวดความร้อนให้เสื่อมสภาพเร็ว

จะทำเคลือบขี้เถ้าให้ได้ดี จะต้องมีเตาเผาที่ดี เผาได้ทั้ง Oxidation และ Reduction เตาไม่ควรมีช่องแตกหรือรั่ว ซึ่งทำให้อากาศเข้าไปในเตาหลังจากการปิดเตาเผาหลังจากการเผาแบบ Reduction แล้ว เพราะจะทำให้เกิด Re-oxidation ทำให้สีเคลือบบางชิ้นหรือบางด้านของผลิตภัณฑ์ด่าง ถ้าเตาเผามีรอยแยกหรือรอยรั่วเมื่อเปิดเตา จะต้องใช้ดินเหนียวอุดรอยรั่วเหล่านั้นให้หมด

การบรรจุผลิตภัณฑ์เข้าเตาเผา

การบรรจุผลิตภัณฑ์เข้าเตาเผา ต้องจัดให้มีระยะช่องว่างพอสมควร ไม่แน่นเกินไปและไม่ว่างจนเกินไป และมีความสม่ำเสมอทั่วทุกส่วนของเตา เพื่อให้ความร้อนเดินได้สม่ำเสมอ และการเผาไหม้เป็นไปได้สะดวก ทำให้ควบคุมบรรยากาศในเตาให้เป็น Oxidation หรือ Reduction ได้ดี โดยเฉพาะถ้าเป็นเตาเผาที่ใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง ซึ่งต้องให้ความระมัดระวังให้การบรรจุผลิตภัณฑ์เข้าเตาให้มีความเหมาะสมเป็นพิเศษ เพราะถ้าทางเดินของทางลมไม่ดี จะมีผลต่อการเผาไหม้ ชนิดของฟืนที่ใช้ก็เป็นสิ่งที่จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึง เพราะฟืนบางชนิดเมื่อเผา บรรยากาศในเตามักจะเป็น Oxidation ฟืนบางชนิดมักจะทำให้อากาศในเตาเป็น Reduction

ความชื้นในอากาศมีผลต่อสีเคลือบ

เตาที่ใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง ถ้าเผาในฤดูฝนซึ่งอากาศและเตา รวมทั้งฟืนมีความชื้นมากนั้นจะช่วยทำให้เผาเคลือบ Celadon ได้สวยกว่าการเผาในฤดูร้อน ซึ่งอากาศ ฟืนและเตาแห้งกว่า

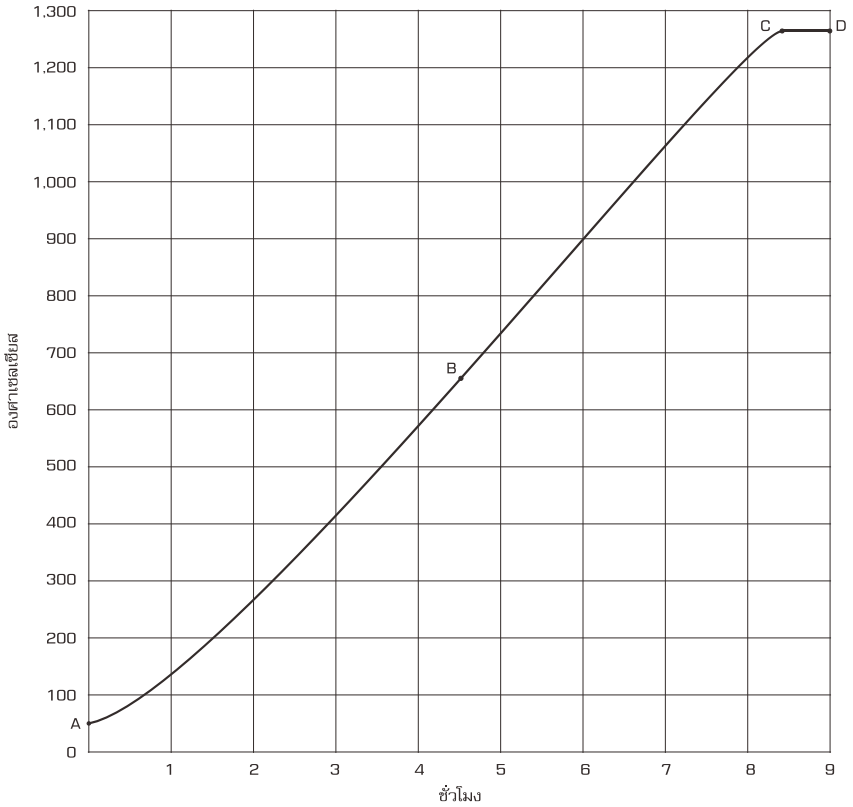
ไม่ต้องบรรจุผลิตภัณฑ์ในหีบดิน (Saggar)

เคลือบขี้เถ้าพืชไม่จำเป็นต้องเผาโดยบรรจุในหีบดิน ไม่ว่าจะเผาในเตาที่ใช้เชื้อเพลิงประเภทใดไม่ปรากฏว่าพบหีบดินในแหล่งเตาสังคโลกสมัยสุโขทัย ซึ่งใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง ปัจจุบันเตาเผาโอ่งน้ำที่ราชบุรี ซึ่งใช้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง ก็ไม่ได้บรรจุโอ่งไว้ในหีบดิน

[1] แต่ผลงานโดยเฉพาะเคลือบ Celadon ที่เผาจากเตาฟืน จะมีความงามลุ่มลึกกว่างานที่เผาจากเตาแก๊สมาก

การเผาควรใช้ทั้ง Pyrometric cone และ Pyrometer

ในการเผาควรใช้ทั้ง Pyrometric cone และ Pyrometer ร่วมกันซึ่ง Pyrometer จะช่วยควบคุมอัตราการเพิ่มของอุณหภูมิแต่ละชั่วโมงให้เป็นไปตามกำหนด และจะเป็นเครื่องบอกให้ทราบเมื่อถึงอุณหภูมิที่จะเริ่มปรับบรรยากาศในเตาจาก Oxidation ให้เป็น Reduction กับจะช่วยในการควบคุมอุณหภูมิให้คงที่ในช่วงของ Soaking ก่อนจะปิดเตา Pyrometric cone เป็นอุปกรณ์ ที่ช่วยบอกอุณหภูมิภายในเตาที่แน่นอนที่สุด เพราะ Cone patch จะวางอยู่ภายในเตา เช่นเดียวกับผลิตภัณฑ์ในการเผา ถ้ามี Oxygen probe อุปกรณ์สำหรับช่วยควบคุมปริมาณออกซิเจนในเตาด้วยจะช่วยให้การเผาได้ผลแน่นอนมากยิ่งขึ้น เคลือบขี้เถ้าส่วนใหญ่ เผาโดยการเริ่ม Reducing อ่อนๆ ที่อุณหภูมิ 650 องศาเซลเซียส และ Reducing แรงขึ้น (เปลวไฟแลบพ้น Peep hole ประมาณ 4 นิ้วฟุต) เมื่ออุณหภูมิประมาณ 800 องศาเซลเซียส ต่อเนื่องไป จน Cone 9 อ่อนตัว ปลายชี้ที่ 6 นาฬิกา (1,280 องศาเซลเซียส) เริ่ม Soaking ให้อุณหภูมิคงที่อยู่ประมาณ 15-20 นาที จึงปิดเตาเผา



กราฟที่ใช้ในการเผาเคลือบ

A: อุณหภูมิห้อง

B: 650°C เริ่ม Reducing

C: 1,280 °C Cone 9 อ่อนตัว ปลายชี้ที่ 6 นาฬิกา เริ่ม Soaking

D: Soaking 15-20 นาที ปิดเตา

เคลือบขี้เถ้าขี้หมู

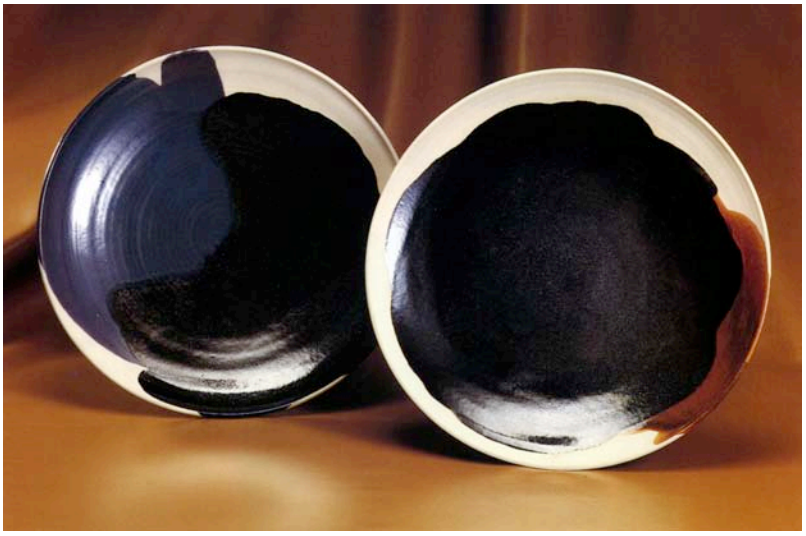
อาหารหมูส่วนใหญ่ประกอบด้วยพืช เช่น ปลายข้าว รำข้าว ข้าวโดย ข้าวฟ่าง กระถิน กากถั่วเหลือง ฯลฯ ขี้หมูก็คือกากของพืชที่ผ่านขบวนการย่อยและดูดซับเอาสิ่งที่หมูใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อร่างกายออกไปแล้ว เมื่อเอาขี้หมูมาเผาก็จะได้สารซึ่งคล้ายกับเอาพืชชนิดต่างๆ ที่หมูกินเข้าไปเป็นอาหารมาเผานั่นเอง

ขี้เถ้าขี้หมูอาจนำมาทำน้ำยาเคลือบได้ตามสูตรข้างล่างนี้

Feldspar Potash	34 เปอร์เซ็นต์
ขี้เถ้าขี้หมู	34 เปอร์เซ็นต์
Ball Clay สุราษฎร์ธานี	32 เปอร์เซ็นต์

ผลการวิเคราะห์ขี้เถ้าขี้หมูเป็นดังนี้ [22]

P_2O_5	Al_2O_3	SiO_2	Fe_2O_3	MgO	MnO	CaO	K_2O	Na_2O
32.58	1.49	6.64	1.16	9.32	0.63	40.38	3.06	1.35



รูปที่ 1

จานเคลือบขี้เถ้าขี้หมู ทรงเคลือบโดยสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา
(สูจิบัตรการแสดงเครื่องปั้นดินเผาแห่งชาติครั้งที่ 2 มหาวิทยาลัยศิลปากร)

เผาที่ Cone 6 Oxidation จะได้เคลือบสีเหลืองฟาง ผิวมัน เรียบ ไม่มีรูพรุน ไม่มีฟองอากาศ ไม่ราน และไม่ไหล หากต้องการได้สีอื่น อาจทำได้ด้วยการเติมสารที่ทำให้เกิดสี เช่น

Ferric oxide	10%	ได้สีน้ำตาลแดง
Cobalt oxide	4%	
และ Zinc oxide	20%	ได้สีน้ำเงิน
Cobalt oxide	2%	
และ Ferric oxide	6%	ได้สีดำ

[2] ดร.พินิติ รตะนานุกูล และนพวรรณ ชนัญพานิช ภาควิชาเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นผู้ทำการวิเคราะห์

เคลือบขี้เถ้าขี้หมูเป็นเคลือบที่มีช่วงการเผาค่อนข้างกว้าง สามารถเผาได้ที่ Cone 6 ,7, 8, 9 และ 10 แต่อุณหภูมิที่เผาได้เคลือบสวยมากที่สุดจะอยู่ที่ Cone 9

รูปที่ 2

แจกันเคลือบขี้เถ้าขี้หมู โดย ฯพณฯ พลเอก เปรม ติณสูลานนท์ องคมนตรีและรัฐบุรุษ อดีตนายกรัฐมนตรี (สูจิบัตร การแสดงเครื่องปั้นดินเผาแห่งชาติ ครั้งที่ 2 มหาวิทยาลัยศิลปากร)

ผลงานศิลปะเครื่องเคลือบดินเผาของ ศ.เกียรติคุณเสริมศักดิ์ นาคบัว

“เก่ากับใหม่”

ยาว 18 เซนติเมตร Dark Clay Body เคลือบขี้เถ้ากระถิน Cone 9, Reduction

การศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวา มาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา[1]

(Study and development applies products from waterhyacinth and wrought aluminums to furniture design of Thai lanna style)

กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา มีความต้องการให้เป็นลักษณะการผสมผสานและประยุกต์ใช้วัสดุ ทั้ง 2 ชนิด คือวัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาที่ได้จากธรรมชาติ และวัสดุทางอุตสาหกรรมในวิถีภูมิปัญญาการดุนลายอลูมิเนียม มาพัฒนาเข้าด้วยกัน เพื่อก่อให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ในรูปแบบใหม่ มีความน่าสนใจ มีการพัฒนาทางด้านรูปร่าง รูปทรงและมีการเรียนรู้ถึงเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของตัววัสดุเพื่อนำเข้าสู่กระบวนการออกแบบและผลิตผลงาน โดยในการออกแบบเลือกใช้กรรมวิธีการจักสาน ผสมผสานกับเทคนิคในการดุนลาย นำเข้าสู่การออกแบบ ให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงในกลุ่มชุมชนจากวิถีดั่งเดิม ให้ชุมชนและชาวบ้านได้สร้างสรรค์ผลงานจากสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ โดยได้นำชุมชนศิลปหัตถกรรมบ้านถวายและศิลปหัตถกรรมชุมชนถนนวัวลาย ซึ่งตั้งอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ มาร่วมมือกันในการสร้างสรรค์และพัฒนา เพื่อส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้มีสินค้ามากขึ้น รายได้เพิ่มขึ้น แลกเปลี่ยนความคิดอันเกิดจากภูมิปัญญา ได้รูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิด รวมถึงความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในการผลิตชิ้นงาน

ในส่วนการหาความพึงพอใจในผลงานการออกแบบจำนวน 3 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านลักษณะการเลือกใช้วัสดุในท้องถิ่นเข้ามาประยุกต์ใช้ประโยชน์และเป็นวัสดุในการออกแบบ 2. ด้านประสิทธิภาพการใช้งานและประโยชน์ใช้สอย และ 3. ด้านลักษณะความแปลกใหม่ในการออกแบบ จากกลุ่มชุมชนบ้านถวายที่ใช้วัสดุเส้นใยพืชจากผักตบชวาเป็นวัสดุหลักในผลิตงานศิลปหัตถกรรม,กลุ่มชุมชนถนนวัวลายที่นำเอาเครื่องเงินและอลูมิเนียมมาใช้ในการผลิตงานและกลุ่มนักท่องเที่ยว ผู้บริโภค ประชาชนท้องถิ่นและผู้สนใจในตัวผลิตภัณฑ์ที่มาเที่ยวชมและเลือกซื้อสินค้าจากศิลปหัตถกรรมบ้านถวายและศิลปหัตถกรรมถนนวัวลาย จำนวน 1,000 คนพบว่า

[1]บทความวิจัยโดยได้รับการสนับสนุนจากกองทุนวิจัยมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ประจำปี 2552

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1. ด้านลักษณะการเลือกใช้วัสดุในท้องถิ่นเข้ามาประยุกต์ใช้ประโยชน์และเป็นวัสดุในการออกแบบอยู่ในระดับที่ดี ($\bar{x}$ = 4.29)

2. ด้านประสิทธิภาพการใช้งาน และประโยชน์ใช้สอยอยู่ในระดับที่ดี ($\bar{x}$ = 4.18)

3. ด้านลักษณะความแปลกใหม่ในการออกแบบอยู่ในระดับที่ดี ($\bar{x}$ = 4.33)

คำสำคัญ: การออกแบบ / ผักตบชวา / การดุนลายอลูมิเนียม / เครื่องเรือน / สไตล์ล้านนา

Abstract

This research aims to study the development and application of fiber from water hyacinth plants when applied in combination with aluminum relief patterns as a design for Lanna style furniture. There is a need for these two materials, the natural fiber from water hyacinth and the industrial material, aluminum, used in traditional relief design, to be combined and developed in order to produce a new product. The study focuses on the development of the form and function of the characteristics of the materials when put them through the production process. Weaving combined with the relief design was chosen as the design process in order for the design to fit with the realities of life in traditional communities. The local people and the community from Baan Ta Wai and Wua Lai Road, in Chiang Mai Province, collaborated to create the new products from real life situations by using local community arts and crafts, which increased the number of products they made while increasing their revenue. Through the exchange of traditional ideas a format could be developed and built on using the ideas and collaboration between the communities in the production of artwork.

There are 3 levels of satisfaction measured, for the purpose of this study, which are expressed as the following;

- the selection and application of local materials in the design.
- the performance and functionality of the product.
- and the novelty factor of the new product designed.

From the community in Baan Ta Wai, dedicated to using the waterhyacinth as the main material to produce arts and crafts; the community on Wua Lai road, who utilize silver and aluminum for manufacturing products; the group of tourist consumers, a total of one thousand people including the local people, and those who showed interest in the new products, those who went to look and those who chose to purchase it found that:

1. The use of local materials in the design is a high level. ($\bar{x}$= 4.29)
2. The performance and functionality of the materials is a high level ($\bar{x}$ = 4.18)
3. The novelty of the product is a high level ($\bar{x}$ = 4.33)

Key Words: Design / Waterhyacinth / Wrought Aluminums / Furniture Design /Thai Lanna Style

1. บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การศึกษาและพัฒนาการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนาครั้งนี้นั้น เป็นการสร้างเสริมองค์ความรู้เพื่อเป็นพื้นฐานสู่การสร้างศักยภาพและความสามารถ เพื่อการพัฒนาทางเศรษฐกิจอย่างสมดุลและยั่งยืนบนพื้นฐานเศรษฐกิจพอเพียง เป็นการวิจัยองค์ความรู้ ภูมิปัญญาท้องถิ่นเพื่อเป็นการพัฒนาเศรษฐกิจในชุมชนให้มีประสิทธิภาพในการผลิตในทางอุตสาหกรรม ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนาขึ้น เพื่อให้ผลงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านนั้นมีทางเลือกในการนำเอาวัสดุและงานฝีมือแรงงานในท้องถิ่นมาประยุกต์ใช้ให้เกิดผลิตภัณฑ์ใหม่ ให้งานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้มีทางเลือก มีลักษณะงานที่แปลกใหม่ ให้งานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นมีสินค้ามากขึ้น รายได้เพิ่มขึ้นและได้รูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิด รวมถึงความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในการผลิตชิ้นงาน

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญและคุณค่าของศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน ที่เกิดขึ้นจากน้ำพักน้ำแรงและฝีมือของคนไทย อีกทั้งยังเกรงว่าจะสูญหายไปตามกาลเวลา โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลิตภัณฑ์หัตถกรรมสินค้าของเครื่องเงินและการดุนลายอลูมิเนียมในจังหวัดเชียงใหม่ ที่ถือว่าเป็นแหล่งผลิตผลิตภัณฑ์ ที่ขึ้นชื่อว่ามีความสวยงามและมีชื่อเสียงระดับประเทศ ซึ่งในปัจจุบันผลิตภัณฑ์หัตถกรรมสินค้าของ เครื่องเงินและการดุนลายอลูมิเนียมในจังหวัดเชียงใหม่ ต้องมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงรูปลักษณ์ไปตามยุคสมัยเพื่อเพิ่มความสนใจต่อผู้บริโภค ในกรณีดังกล่าวจึงมีแนวคิดที่จะใช้วัสดุที่มีอยู่ในท้องถิ่นและเป็นวัสดุที่กำลังเป็นที่นิยมในตลาดทั้งในและต่างประเทศอย่างผักตบชวามาทำการศึกษาและพัฒนาผลิตภัณฑ์ให้มีการประยุกต์กับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อมาทำการออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา ให้มีผลต่อการส่งเสริมการขายในปัจจุบัน และเพื่อส่งเสริมให้มีการสืบสานศิลปหัตถกรรมอันปราณีต สวยงาม แสดงถึงวัฒนธรรมอันดีงามนี้ไว้และมุ่งเน้นพัฒนารูปแบบของผลิตภัณฑ์หัตถกรรมมากยิ่งขึ้น เพื่อขยายตลาดและเพิ่มทางเลือกใหม่ให้แก่กลุ่มผู้บริโภค รวมไปถึงการส่งเสริมและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ๆ ขึ้นตามนโยบายของกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม ได้จัดทำขึ้น อีกทั้งยังช่วยในด้านของการอนุรักษ์และส่งเสริมอาชีพหัตถกรรมพื้นบ้านของไทยให้เป็นที่รู้จักและมีการพัฒนาที่ดียิ่งขึ้นไป

เมื่อทราบถึงคุณสมบัติและลักษณะของวัสดุที่จะนำมาในการผลิตแล้ว ผู้วิจัยจึงนำเอาวัสดุที่ได้กล่าวมา ทำการศึกษาและพัฒนาการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา เพื่อให้เป็นแนวทางในการประยุกต์และเป็นทางเลือกใหม่ในการออกแบบผลิตภัณฑ์ให้กับชุมชน ซึ่งงานหัตถกรรมไทยในยุคสมัยนี้มีบทบาทสำคัญเพิ่มขึ้นในเชิงคุณค่าทางเศรษฐกิจที่สามารถนำรายได้ เงินตรามาสู่การพัฒนาประเทศ นอกเหนือจากการให้คุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ทางสังคมและวัฒนธรรมของชาติไทยอีกด้วย

1.2 วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

2. เพื่อศึกษาคุณสมบัติและลักษณะเฉพาะของเส้นใยพืชผักตบชวาและการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อทำการทดลองการออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

3. เพื่อส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้มีสินค้ามากขึ้น รายได้เพิ่มขึ้นและได้รูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิด รวมถึงความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในการผลิตชิ้นงาน

4. เพื่อศึกษาความคิดเห็นและความพึงพอใจที่มีต่อผลิตภัณฑ์หัตถกรรมเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา จากการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมที่ได้รับการออกแบบและพัฒนาแล้ว

2. วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย

2.1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษาและพัฒนาผลงานวิจัยในครั้งนี้ได้แบ่งออกเป็น 2 ตอน ได้แก่

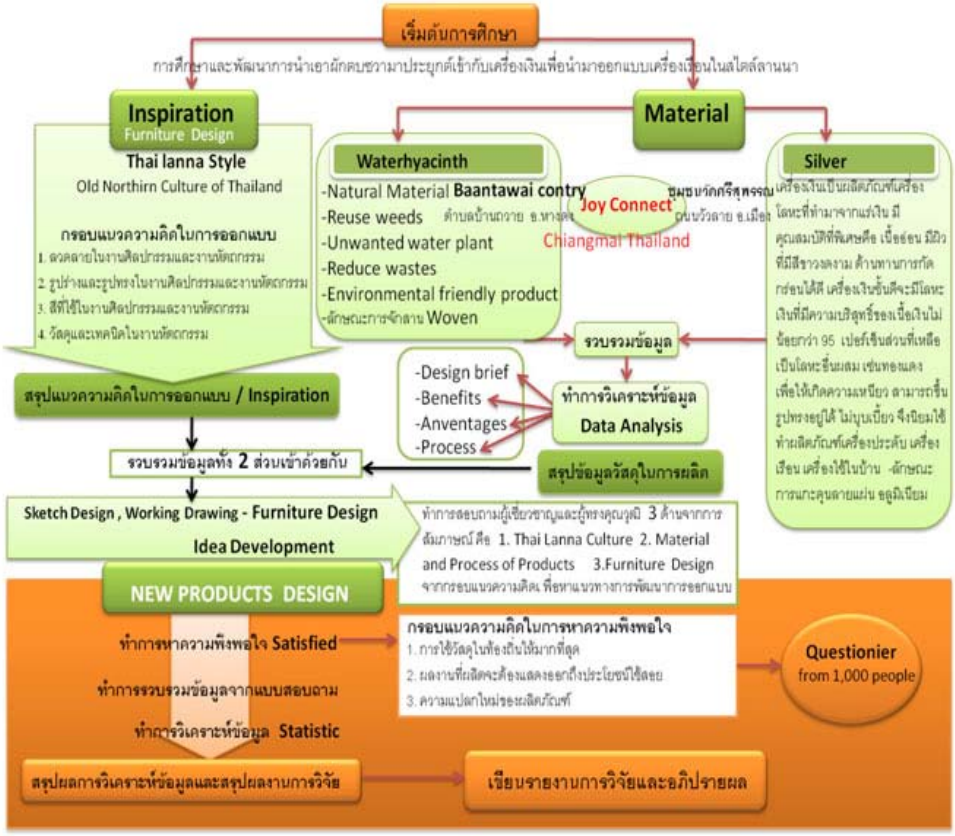
ตอนที่ 1 ในส่วนของการทดลองและพัฒนาต้นแบบ ได้ใช้หลักการออกแบบผลิตภัณฑ์เป็นเกณฑ์ในการกำหนดคุณสมบัติ การวิเคราะห์ขั้นตอนและผลการนำเอาวัสดุมาทำการออกแบบและพัฒนาร่วมกันทั้ง 2 วัสดุโดยใช้หลักเกณฑ์ทางด้านการออกแบบ ว่าด้วยรูปแบบในงานศิลป-หัตถกรรมล้านนาเพื่อประยุกต์ใช้ในงานออกแบบผลิตภัณฑ์ในส่วนใหญ่นั้น เกิดจากการสร้างสรรค์งานใน 2 ลักษณะคือ 1. การสร้างงานเพื่อวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ และ 2. การสร้างงานเพื่อประโยชน์ใช้สอย ดังนั้นการจะนำองค์ประกอบในงานศิลปกรรมต่างๆ ไปประยุกต์ใช้นั้น นักออกแบบควรศึกษาที่มาที่ไปของลักษณะงานที่นำมาใช้เป็นแนวคิดในการออกแบบโดยจะต้องศึกษาถึงวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ เกี่ยวกับที่มาที่ไปอย่างลึกซึ้งก่อนนำไปใช้

โดยองค์ประกอบในงานศิลปหัตถกรรมล้านนากล่าวถึงภาพรวมที่พบจากการศึกษาในงานศิลปกรรมและหัตถกรรมล้านนา ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในงานออกแบบได้ 4 ข้อดังนี้

1. ลวดลายในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม
2. รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม
3. สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม
4. วัสดุและเทคนิคในงานหัตถกรรม

ตอนที่ 2 ในส่วนของการศึกษาความคิดเห็นและเกณฑ์วัดความพึงพอใจ ที่มีต่อผลิตภัณฑ์จากการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนาที่ได้รับการออกแบบและพัฒนาแล้วนั้นมีหัวข้อสำคัญ 3 ประการ ดังนี้

1. การใช้วัสดุในท้องถิ่นให้มากที่สุด
2. ผลงานที่ผลิตจะต้องแสดงออกถึงประโยชน์ใช้สอย (Image)
3. ความแปลกใหม่ของผลิตภัณฑ์



ภาพที่ 1

แผนผัง ขั้นตอนการดำเนินการงานวิจัยการศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

2.2 ผลการออกแบบ

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาหลักการออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องเรือนและงานออกแบบศิลปะในสมัยล้านนา เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวมาทำการวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางในการออกแบบ รูปร่าง รูปทรง รวมถึงลวดลายในลักษณะต่างๆ ของงานศิลปะในสมัยล้านนา เพื่อที่จะนำลักษณะข้อมูลทั้งหมดที่ได้มาใช้ในการออกแบบเบื้องต้น เพื่อให้เป็นแนวทาง การพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องเรือนรูปแบบใหม่ในสไตล์ล้านนา ที่ใช้วัสดุผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม

โดยรูปแบบในงานหัตถกรรมล้านนา ส่วนใหญ่นั้นเกิดจากการสร้างสรรค์งานใน 2 ลักษณะ คือ การสร้างเพื่อวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อ และการสร้างงานเพื่อประโยชน์ใช้สอย ในการดำรงชีวิต ดังนั้นการจะนำองค์ประกอบในงานศิลปกรรมต่างๆ ไปประยุกต์ในการออกแบบ จะต้องทำการศึกษาลักษณะของงานที่จะนำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบให้ถ่องแท้และเข้าใจ โดยจะต้องคำนึงถึงวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อในการนำไปใช้ ซึ่งในการออกแบบและสร้างผลิตภัณฑ์เครื่องเรือนรูปแบบใหม่ในสไตล์ล้านนา ที่ใช้วัสดุผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมในครั้งนี้นั้น ผู้วิจัยได้นำเอาทั้งสองหลักการมาใช้ในการพัฒนางานร่วมกัน โดยทำการออกแบบและสร้างผลงานเครื่องเรือนเพื่องานประโยชน์ใช้สอย และใช้หลักการในการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมที่ใช้วัสดุพื้นถิ่น และเทคนิคในงานหัตถกรรม ในการออกแบบรูปร่าง รูปทรง รวมถึงภูมิปัญญา การดุนลายอลูมิเนียมที่ใช้ลวดลายในงานศิลปกรรมที่กล่าวถึง วิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณีเพื่อนำเข้าสู่การประยุกต์ใช้ ในการสร้างสรรค์งานออกแบบชิ้นงาน

ส่วนของรูปร่าง รูปทรง โดยรวมของการออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องเรือนรูปแบบใหม่ในสไตล์ล้านนานั้น ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะรูปร่าง รูปทรง ของตัวเหงาล้านนามาใช้ในการพัฒนาออกแบบและสร้าง เพื่อเป็นแรงบันดาลใจ เค้าโครงในการออกแบบ ทั้งนี้เนื่องจากตัวเหงานั้นมีลักษณะศิลปะที่มีเอกลักษณ์เด่นชัด สวยงาม มีลักษณะการการจัดเรียงตัว ม้วนตัวจากจุดศูนย์กลาง วนกันรอบตัวรัศมีของวงกลมให้เกิดความรู้สึกที่น่าค้นหาและน่าสนใจ ตัวเหงานั้นจะปรากฏเด่นชัดในงานประติมากรรม การปูนปั้น และการแกะสลัก ในงานสถาปัตยกรรม อีกทั้งยังเป็นส่วนที่สำคัญอีกส่วนหนึ่งของศิลปะลายไทย โดยตัวเหงาในงานลายไทยนั้น จะเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงกนกสามตัวเป็นลายที่ถูกวางอยู่ทางด้านหน้าตอนล่าง จะมีลักษณะโครงสร้างขมวดก้นหอยคว่ำหน้าลง ปลายยอดชูตั้งขึ้น ทำหน้าที่เป็นฐาน เป็นตัวรองรับกาบและตัวยอดของลายกนก ซึ่งสามารถกล่าวอ้างได้ว่าตัวเหงานั้นนับเป็นลายตัวต้น และเปรียบเสมือนเป็นจุดเริ่มต้นของการวาดและการเขียนงานในศิลปะไทย โดยบางลายตัวเหงาจะมีลักษณะซ้อนเกี่ยวกันสามตัวกลายเป็นส่วนประกอบของลายกนกแบบต่างๆ ในการเขียนลายไทย ซึ่งตัวเหงาในล้านนานั้นจะมีความแตกต่างกับตัวเหงาที่มีอยู่ในภาคส่วนต่างๆ ของพื้นที่ในประเทศในงานสถาปัตยกรรมและศิลปะลายไทยอย่างชัดเจน เนื่องจากตัวเหงาในศิลปะล้านนานั้น ส่วนใหญ่จะมีลักษณะอ้วนและกลมมน เพื่อแทนความอิ่มเอมและอุดมสมบูรณ์ของชนชาวล้านนา การได้อยู่ร่วมกับธรรมชาติ ซึ่งรูปทรงที่ปรากฏเด่นชัดคือรูปทรงในงานประติมากรรม งานปูนปั้นตามวัดวาอาราม เป็นต้น

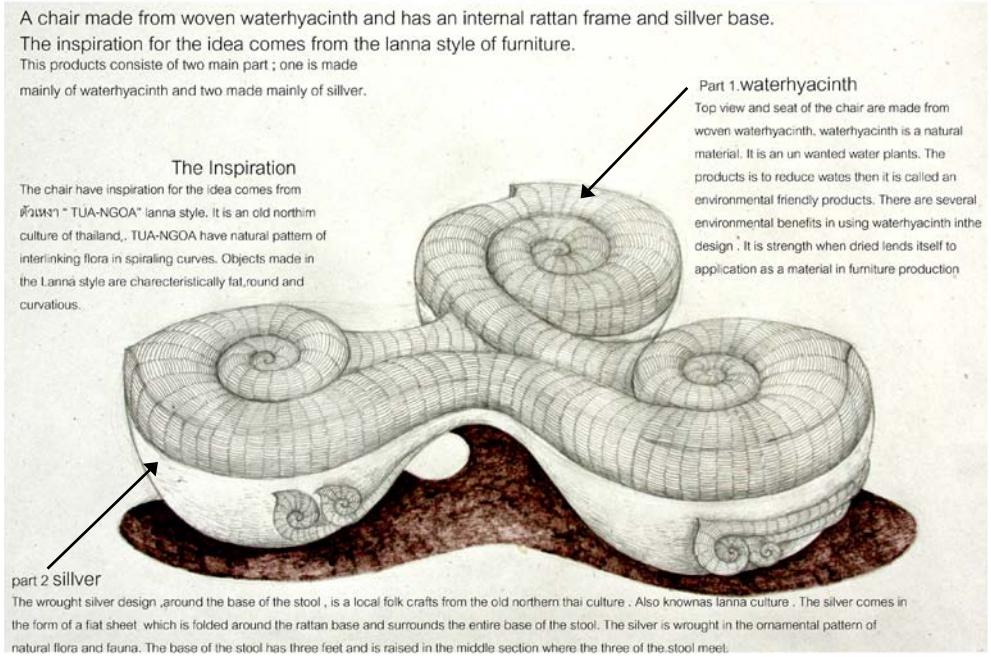
ในส่วนของลักษณะการออกแบบลวดลายในการทำงานดุนลายอลูมิเนียมเพื่อทำการตกแต่งชิ้นงานนั้น ได้นำเอาเอกลักษณ์และลักษณะลวดลายของการดุนลาย ที่มีมาอย่างช้านานของชุมชนถนนบ้านวัวลาย จังหวัดเชียงใหม่ที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง มาทำการออกแบบโดยตรง เนื่องจากเพื่อให้ผลงานที่ออกมามีความสอดคล้องกับประเพณี วัฒนธรรมและลักษณะการทำงานของชุมชนอย่างแท้จริง รวมถึงเป็นการแสดงความเคารพต่อศิลปหัตถกรรมที่มีอยู่แต่โบราณอีกด้วย โดยในการออกแบบลวดลายของการดุนลายอลูมิเนียมในครั้งนี้ จะใช้ลวดลายเครือล้านนาที่ได้พัฒนามาจากลายพันธุ์พฤกษา ที่อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งเป็นช่วงที่ยุคสมัยล้านนามีความเฟื่องฟูมากที่สุด โดยในลวดลายเครือล้านนานั้นจะมีดอกไม้เป็นส่วนประดับและองค์ประกอบโดยรอบ มีการพัฒนา ดัดแปลงเพื่อให้เกิดความสวยงาม มากยิ่งขึ้น โดยลายเครือล้านนาจะมีลักษณะมาจากรูปแบบเครือเถาในธรรมชาติ ที่ประกอบไปด้วยส่วนของก้าน ใบ และดอก ที่มีความเป็นอิสระสามารถนำไปประดิษฐ์ ดัดแปลงใช้ในการตกแต่งได้ โดยลวดลายดังกล่าวจะมีอยู่สองส่วนที่สำคัญ คือส่วนของลายดอกไม้ และส่วนของใบไม้ ซึ่งในส่วนของก้านนั้นสามารถนำมาดัดแปลง พัฒนาเป็นโครงเชื่อมต่อลายดอกไม้ และใบไม้ได้อย่างมีอิสระ จึงสามารถทำการออกแบบได้ในการออกแบบลวดลายของตัวผลิตภัณฑ์ ซึ่งในส่วนของลายดอกไม้นั้นจะใช้ลักษณะลวดลายของลายดอกบัวเพื่อต้องการแสดงถึงความบริสุทธิ์ ความอุดมสมบูรณ์ เป็นดอกไม้มงคลและมีความหมายของการเจริญเติบโต เพื่อให้สอดคล้องกับแรงบันดาลใจในการนำตัวเหงามาใช้ในการออกแบบดังที่กล่าวมาข้างต้นอีกด้วย โดยลายดอกบัวที่นำมาทำการออกแบบนั้น จะมีลักษณะกึ่งประดิษฐ์ มีการคลี่คลายออกไปบ้างเล็กน้อยตามยุคสมัยที่เปลี่ยนไปตามสภาวะสังคมในรูปแบบที่ร่วมสมัย แต่แบบพัฒนาดังกล่าวก็ยังคงมีรูปแบบที่ยังใกล้เคียงกับธรรมชาติเช่นเดิม และในส่วนของใบไม้ จะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับธรรมชาติเช่นเดียวกัน มีการพัฒนาและคลี่คลายบ้างเล็กน้อยเพื่อการออกแบบที่สวยงาม โดยในการออกแบบในครั้งนี้จะเป็นลายใบไม้ลักษณะลายยอดเครือเถาซึ่งจะเป็นลวดลายที่ปรากฏอยู่ในลายพันธ์พฤกษาของล้านนาแทบทุกช่วงเวลา ทำให้แสดงถึงความงามจากลวดลายธรรมชาติของสมัยล้านนาได้อย่างชัดเจน โดยลักษณะของลายยอดเครือเถาจะมีส่วนปลายของก้านที่ม้วนแยกออกทั้งสองข้างกึ่งกลางเหนือขึ้นไปจะเป็นใบไม้แหลมปลายสะบัดแทรกลักษณะจะคล้ายกับส่วนยอดของเถาไม้เลื้อย

ผู้วิจัยจึงได้นำเอาลักษณะลวดลายของดอกบัวและส่วนของใบไม้ในลวดลายเครือล้านนาดังกล่าว มาเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการออกแบบลวดลายในการทำงานดุนลายอลูมิเนียมเพื่อทำการตกแต่งชิ้นงาน ซึ่งลวดลายดังกล่าวมีความสอดคล้องและเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่มีมาอย่างช้านานของชุมชนถนนบ้านวัวลาย เพื่อให้ผลงานที่ออกมามีความสอดคล้องกับประเพณี วัฒนธรรมและลักษณะการทำงานของชุมชนอย่างแท้จริง รวมถึงเป็นการแสดงความเคารพต่อศิลปหัตถกรรมที่มีอยู่แต่โบราณอีกด้วย ซึ่งในการวิจัยในครั้งนี้จะเน้นถึงลักษณะ ภูมิปัญญา วิธีการลวดลายที่มีอยู่ดั่งเดิมของชุมชนถนนบ้านวัวลายเป็นสำคัญ เนื่องจากต้องการที่จะดำรงไว้ซึ่งชุมชนที่ผลิตเครื่องเงินและการดุนลายอลูมิเนียม แบบแผนและค่านิยมเดิมที่มีมาอย่างช้านาน ดังนั้นลวดลายเดิมที่มีอยู่จึงเป็นการง่ายต่อการพัฒนาให้กลายเป็นผลิตภัณฑ์และสอดคล้องกับลักษณะการทำงานหัตถกรรมแบบเดิม ไม่ขัดแย้งกับการทำงานที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน แต่ทั้งนี้ต้องนำเอาลักษณะของลวดลายดังที่กล่าวมาทำการประยุกต์ พัฒนา ให้เป็นลวดลายเครือล้านนา ที่สามารถนำไปเป็นงานตกแต่งปิดผิวส่วนต่างๆ เพื่อก่อให้เกิดความงดงามและกลมกลืนกับการออกแบบได้

จากข้อมูลดังกล่าวจึงทำการออกแบบและพัฒนางานเบื้องต้นจากข้อมูลที่เกี่ยวข้อง เพื่อสรุปข้อมูล วิเคราะห์และหาแนวทางในการออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนาร่วมสมัย เพื่อให้ได้ผลงานที่มีความร่วมสมัย สามารถออกแบบให้เข้ากับยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไปและสังคมในปัจจุบันได้ โดยใช้การจักสานวัสดุผักตบชวาจากชุมชนบ้านถวาย จังหวัดเชียงใหม่ มาประยุกต์เข้ากับเทคนิคการดุนลายอลูมิเนียมของชุมชนบ้านวัวลาย จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อนำมาใช้ในการผลิตและสร้างสรรค์ชิ้นงาน โดยได้ทำการออกแบบรูปแบบ รูปร่าง รูปทรง เบื้องต้น ก่อนนำไปการสัมภาษณ์และตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญอีกครั้ง เพื่อที่จะนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์มาทำการวิเคราะห์และพัฒนาเป็นงานต้นแบบต่อไป โดยใช้กรอบแนวความคิดจากลักษณะขององค์ประกอบที่พบจากการศึกษาในงานศิลปกรรมและหัตถกรรมล้านนา ที่สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในงานออกแบบได้มี 4 ข้อได้แก่

1. ลวดลายในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม 2. รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม
3. สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม 4. วัสดุและเทคนิคในงานหัตถกรรม

ซึ่งในการค้นคว้าหาข้อมูลแล้วนำมาสรุปผล เพื่อนำเข้าสู่การออกแบบเบื้องต้น รวมถึงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และตรวจสอบการออกแบบ ได้หลักการและเหตุผลในการออกแบบที่สำคัญ ซึ่งแบ่งเป็น 4 หัวข้อใหญ่ที่สอดคล้องกับกรอบแนวความคิดได้ดังนี้



รูปที่ 2

ลักษณะการออกแบบเบื้องต้นโดยใช้แนวคิดการออกแบบร่วมสมัย เข้ามาทำการพัฒนาออกแบบให้เกิดรูปทรงที่แปลกใหม่ โดยใช้ลักษณะของตัวเหงามาทำการจัดองค์ประกอบทางด้านบนให้เป็นพื้นที่นั่งเป็นสามส่วนต่อเนื่องกัน แล้วสานด้วยผักตบชวา ฐานส่วนล่างนั้นมีลักษณะกลมมน ฐานตัด ปิดผิวด้วยการดุนลายอลูมิเนียมโดยรอบในลวดลายเครือล้านนา

1. ลวดลายในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า ลวดลายส่วนใหญ่ที่พบในดินแดนล้านนาจะเป็นลวดลายที่มาจากธรรมชาติจะปรากฏเห็นในผลงานศิลปกรรม เช่น ลายเครือล้านนา ลวดลายพันธ์พฤกษา หรือลวดลายรูปสัตว์ต่างๆ ซึ่งเปรียบเสมือนดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์และความใกล้ชิดกับธรรมชาติของผู้คนในดินแดนล้านนาซึ่งจะปรากฏในงานเขียนสี และภาชนะข้าวของเครื่องใช้ต่างๆ ส่วนภาพในงานศิลปกรรมที่สร้างจากศรัทธาทางพุทธศาสนาลวดลายที่ปรากฏจะเป็นลวดลายที่เกี่ยวข้องกับศาสนา เช่น ลายต้นโพธิ์ ลายดอกบัว หรือลวดลายพันธุ์พฤกษาอื่นๆ ที่เกิดจากประดิษฐ์ลาย รวมถึงลวดลายเทวดาและภาพสัตว์ในวรรณคดี เป็นต้น

ผลข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญได้ผลดังนี้

1.1 ลวดลายในการสานของเส้นใยพืชผักตบชวาควรใช้ลักษณะการจักสานที่มีความนิยมอยู่ในปัจจุบัน หรือเป็นที่นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในงานจักสานในการออกแบบเครื่องเรือน เพื่อให้ผลงานที่ออกมาเป็นลักษณะแนวทางที่ร่วมสมัย บ่งบอกถึงการนำเอาการจักสานผักตบชวามาใช้ให้เกิดผลงานในรูปแบบใหม่ที่มีการประยุกต์ขึ้น สื่อถึงผู้บริโภคในปัจจุบันได้ อีกทั้งผู้บริโภคสามารถเข้าใจถึงความงาม ความเป็นงานจักสาน และความเป็นภูมิปัญญาเดิมของท้องถิ่นได้อย่างไม่ยากจนเกินไป

1.2 ในส่วนของการแกะลวดลายการดุนลายอลูมิเนียม ควรใช้ลวดลายเดิมที่มีอยู่แล้วในท้องถิ่นมาทำการดุนลาย เพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นมา วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ยึดถือกันมาเป็นแบบอย่างจากรุ่นสู่รุ่น เพื่อให้งานที่ออกมาเป็นเอกลักษณ์ของศิลปหัตถกรรมของชุมชนนั้นๆ ด้วย โดยตัวอย่างในการออกแบบควรเป็นการดุนลายในลักษณะที่คล้ายขันเงินโบราณที่มีอยู่แล้ว ซึ่งลักษณะของขันเงินโบราณดังกล่าวมีการจัด องค์ประกอบในชิ้นงานโดยรอบที่มีความงดงาม มีการลดลั่นของลวดลาย และการเชื่อมต่อลวดลายที่สวยงามที่มีมาอย่างช้านาน ควรนำตัวอย่างดังกล่าวมาพัฒนาและเข้าสู่การออกแบบเครื่องเรือนได้ ดังนั้นลักษณะลวดลายที่ได้จากการดุนลายอลูมิเนียมในการออกแบบเครื่องเรือนจึงมุ่งเน้นไปที่ลวดลายเครือล้านนาที่ได้จากลวดลายพันธ์พฤกษา ที่มีความสอดคล้องซึ่งกันและกันกับการศึกษาการออกแบบและศิลปหัตถกรรมชุมชนถนนบ้านวัวลายได้เป็นอย่างดี

1.3 ควรมีการประดิษฐ์ลวดลายของการแกะสลักไม้เป็นรูปตัวเหงามาทำการตกแต่งชิ้นงานในการออกแบบเครื่องเรือน เพื่อให้ผลงานที่ออกมามีจุดที่น่าดึงดูดและจุดสนใจมากยิ่งขึ้น อีกทั้งในการตกแต่งดังกล่าวมีความต้องการที่จะสื่อถึงความเป็นล้านนามากยิ่งขึ้น เนื่องจากตัวเหงาในอดีต แท้ที่จริงแล้วเริ่มต้นมาจากการแกะสลักไม้เป็นรูปตัวเหงามาก่อน ทำให้ผลงานที่ออกมาสามารถสื่อให้ผู้บริโภคทราบถึงที่มาและความสำคัญของตัวเหงาได้มากขึ้นในชิ้นงาน

2. รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า จากพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ ส่งผลให้งานในศิลปกรรมและงานหัตถกรรมของดินแดนล้านนานี้มีรูปร่างและรูปทรงส่วนใหญ่ที่มีลักษณะกลมมนแทนความอิ่มเอมและอุดมสมบูรณ์ รูปทรงที่ปรากฏเด่นชัด คือรูปทรงในงานประติมากรรม การปั้น

และการแกะสลัก การสร้างสรรค์งานแบ่งเป็นสกุลช่างที่รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง และสกุลช่างพื้นเมือง ทำให้รูปแบบของรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ แต่ภาพรวมของรูปทรงที่ปรากฏจะเป็นลักษณะการมองไกล เพื่อความเด่นชัดมากกว่ารายละเอียดความถูกต้องในเรื่องของสัดส่วน รูปทรงในงานหัตถกรรมจะถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอย เช่นงานจักสานข้าวของเครื่องใช้ เช่น กล่องข้าว กระบุง หรืออุปกรณ์จับสัตว์ เป็นต้น

สรุปผลข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญได้ผลดังนี้

2.1 ในรูปร่าง รูปทรงของการออกแบบเครื่องเรือน ควรมีลักษณะเล่นสูง-ต่ำ การลดลั่นกันเป็นมิติในการออกแบบพื้นที่นั่ง เพื่อให้การออกแบบเครื่องเรือนมีรูปร่าง รูปทรงที่น่าสนใจ น่าค้นหามากยิ่งขึ้น อีกทั้งยังสอดคล้องกับแนวทางล้านนาในการพัฒนางานที่เน้นถึงรูปทรงที่เป็นลักษณะการมองไกล เพื่อความเด่นชัดมากกว่ารายละเอียดความถูกต้องในด้านสัดส่วน

2.2 ไม่ควรยึดติดรูปแบบในลักษณะเดียวจนเกินไปและยึดติดกันเป็นชิ้นเดียว ควรทำการออกแบบเครื่องเรือนให้มีรูปร่าง รูปทรงที่สามารถแยกและต่อกันได้ หลากหลายรูปแบบรูปร่าง รูปทรงสามารถจัดวางได้หลากหลายลักษณะ เพื่อให้การออกแบบสามารถจัดองค์ประกอบให้สอดคล้องกับพื้นที่นั้นๆ ในการจัดวางได้และสามารถรองรับกิจกรรมการใช้งานในแบบต่างๆ ได้มากขึ้น อีกทั้งในการออกแบบแต่ละชิ้นจะมีขนาดที่ใหญ่ สามารถที่จะเคลื่อนย้ายหรือขนส่งได้อย่างสะดวกมากยิ่งขึ้น โดยในการเชื่อมต่อกันนั้นควรเป็นลักษณะดั่งเดิม เช่น การร้อยเชือกมัดผูกติดกันเป็นต้นในการออกแบบ เป็นต้น

2.3 ในส่วนแกนตรงกลางจุดเชื่อมต่อของการออกแบบควรทำการออกแบบเปลี่ยนวัสดุจากที่เคยเป็นลักษณะการสานเส้นใยพืชผักตบชวาทั้งหมดต่อเนื่องกันไปเป็นสามส่วนให้เปลี่ยนวัสดุเป็นไม้แทน เนื่องจากลักษณะการใช้งานตรงส่วนกลางของแกนจุดเชื่อมต่อ เป็นลักษณะที่ไม่ได้ใช้งานและไม่ได้ใช้ประโยชน์จากส่วนดังกล่าว จึงควรทำผลงานออกแบบให้มีลักษณะของ Design + Function มากขึ้นในการออกแบบ ซึ่งตรงส่วนแกนเชื่อมต่อตรงกลางนั้นเมื่อเปลี่ยนเป็นไม้แทนแล้ว สามารถใช้วางของต่างๆ ได้ เช่น แก้วน้ำ สมุด หนังสือ หรือโคมไฟในการตกแต่งได้ หรืออาจจะทำเป็นช่องว่างไว้เพื่อวางกระถางต้นไม้ตรงกลางได้ เป็นต้น

2.4 ในรูปทรงทางด้านล่างควรมีการออกแบบให้มีขายื่นออกมาจากตัวเครื่องเรือน โดยในการออกแบบควรมีขายื่นออกมาเพียงเล็กน้อยเท่านั้น เพื่อไม่ให้เกิดความขัดแย้งหรือทำให้ผลงานผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบเดิม ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์เดิมในการออกแบบดังกล่าว ซึ่งในการออกแบบส่วนขาของเครื่องเรือนเพิ่มเติมขึ้นมานั้น มีไว้เพื่อลักษณะการจัดวางในตำแหน่งต่างๆ เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวที่นำไปจัดวางอาจจะมีพื้นที่ที่ไม่เรียบเสมอกัน ทำให้ไม่สามารถจัดวางผลงานเครื่องเรือนได้ อีกทั้งยังจะทำให้ผลงานที่ออกมาแล้วทำการวางนั่งหรือใช้งานเป็นเวลานานๆ ทำให้ผลงานเกิดการชำรุดเสียหายได้ง่ายอีกด้วย

3. สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า เนื่องจากภูมิประเทศที่เป็นภูเขาหินทราย และมีดินแดงและดินเหลืองเป็นสีจากธรรมชาติ จึงนิยมนำมาใช้เขียนสีในงานเครื่องปั้นดินเผาและงานเครื่องเขินที่มีต้นรักในป่าและสีชาดที่ผสมในยางรัก จึงเป็นลักษณะของสีที่เป็นเอกลักษณ์ในงานของเครื่องเขิน คือสีดำและสีแดง ส่วนภาพเขียนหรืองานประดับตกแต่งในศาสนสถานนั้นนิยมเขียนลายทองบนพื้นแดง เพื่อแสดงให้เห็นถึงศรัทธาอันแรงกล้าในพุทธศาสนา ส่วนภาพจิตรกรรมโดยทั่วไปนั้นคู่สีที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นคู่สีน้ำเงินครามและสีแดง เป็นที่สังเกตได้ว่าสีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรมในดินแดนล้านนานั้นจะใช้สีที่ได้จากธรรมชาติปรากฏเป็นคู่สีในงานที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นที่ผสมผสานธรรมชาติกับการสร้างสรรค์งานของชาวล้านนาได้อย่างลงตัว

สรุปผลข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญได้ผลดังนี้

3.1 ในการทำสีที่ใช้ในการออกแบบเครื่องเรือนนั้น ในส่วนของการจักสานเส้นใยพืชผักตบชวา เทคนิคและลักษณะการทำสีควรใช้เอกลักษณ์ ภูมิปัญญาเดิมหรือภูมิปัญญาท้องถิ่นมาใช้ นั้นคือเทคนิคการย้อมสี เนื่องจากในสมัยก่อนจะใช้ลักษณะเทคนิคการย้อมในการทำสีให้กับเชือกหรือเสื้อผ้าเพื่อให้เกิดความสวยงาม อีกทั้งในงานศิลปหัตถกรรมในอดีต เกิดจากสีที่นำมาย้อมจากธรรมชาติ ดังนั้นในผลงานเครื่องเรือนควรใช้เทคนิคการย้อมสีจากธรรมชาติเข้าสู่การพัฒนาการออกแบบ เพื่อให้ผลงานมีเอกลักษณ์ และเห็นถึงคุณค่าภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างแท้จริงอีกด้วย

3.2 สีที่ใช้ในการออกแบบเครื่องเรือนในส่วนของเครื่องเงิน (การดุนลายอลูมิเนียม) ควรใช้สีที่ได้จากการดุนลายอลูมิเนียมโดยตรง และใช้เทคนิคการทำสี (การรมดำและการชักเงา) ให้เหมือนการดุนลายทั่วไปที่ใช้ในการทำงานศิลปหัตถกรรม ถนนชุมชนบ้านวัวลาย เพื่อให้ผลงานที่ออกมาเป็นธรรมชาติมากที่สุด

4. วัสดุและเทคนิคในงานหัตถกรรม

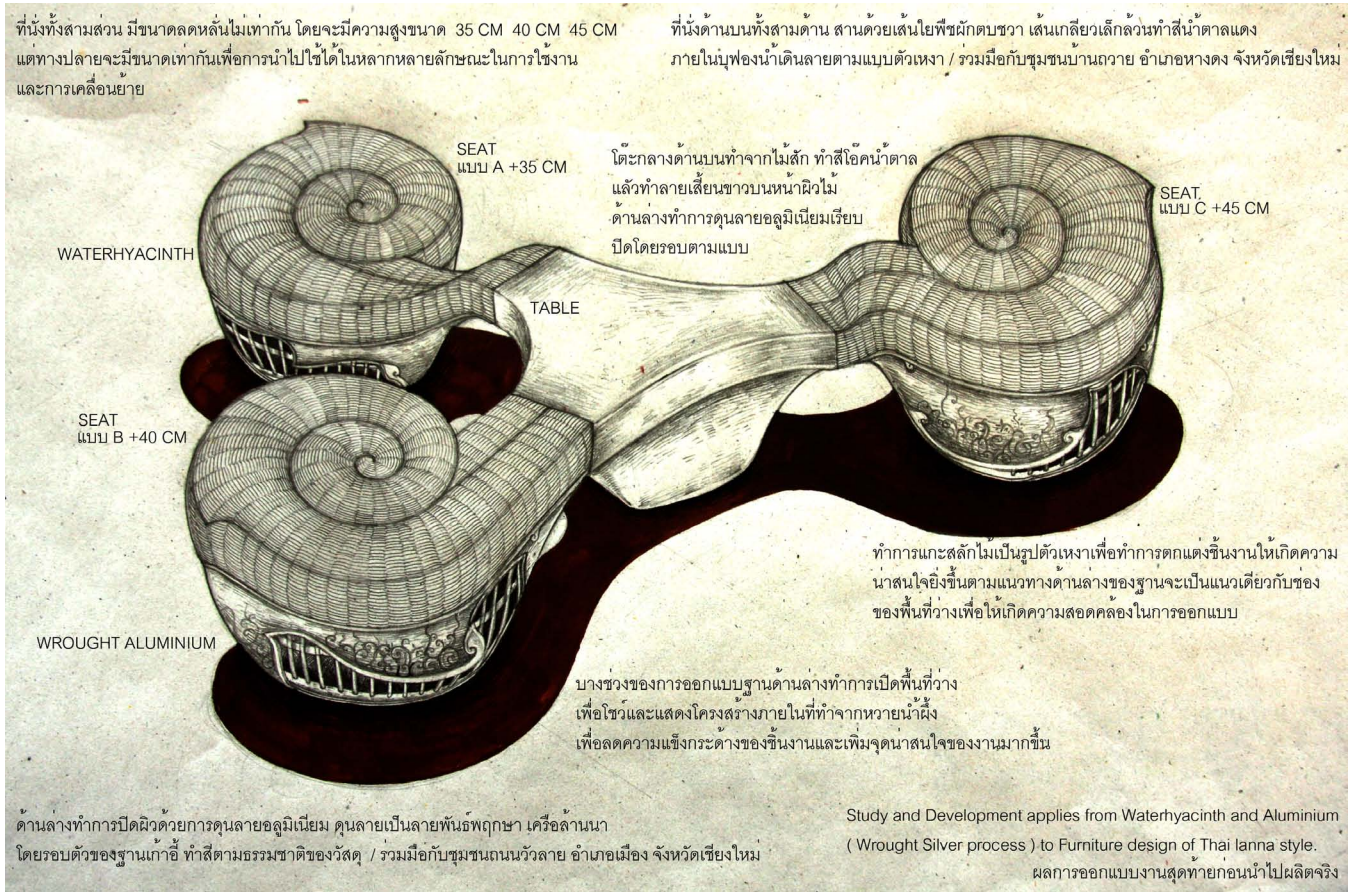
จากการศึกษาข้อมูลพบว่า วัสดุส่วนใหญ่จะเป็นวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น เป็นวัสดุจากธรรมชาติ ที่นำมาใช้ในการสร้างงาน แบ่งประเภทของวัสดุและเทคนิครายละเอียดแตกต่างกันไปตามแขนงในการสร้างสรรค์งาน ซึ่งเทคนิคในการสร้างงานนั้นเปรียบเสมือนการนำภูมิปัญญามาใช้อย่างชาญฉลาด เพื่อประโยชน์ใช้สอยและเป็นการแก้ปัญหาจากวัสดุและการผลิต ซึ่งในปัจจุบันการสืบสานงานหัตถกรรมเทคนิคต่างๆ ได้นั้น แบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ๆ คือกลุ่มงานช่างอนุรักษ์ (กลุ่มสล่าเมือง) และกลุ่มงานพัฒนารูปแบบงานหัตถกรรม (ผู้ประกอบการและผู้ออกแบบ) เพื่อส่งเสริมอาชีพและเป็นสินค้าในดินแดนล้านนา เป็นต้น

สรุปผลข้อมูลจากการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญได้ผลดังนี้

4.1 ในเทคนิคการออกแบบ ควรมีลักษณะการปล่อยพื้นที่ว่างบางส่วน เพื่อให้มองเห็นถึงลักษณะโครงสร้างต่างๆ ที่มีอยู่ เพื่อให้เห็นถึงโครงสร้างหวายขนาดต่างๆ หรือไม้ที่อยู่ภายในบางส่วนในการออกแบบ เพื่อให้เกิดมีการลดทอนความแข็งกระด้างของรูปทรงและเป็นการเบรกลวดลายที่ทำการดุนลายอลูมิเนียมของผลงานเครื่องเรือน โดยลักษณะดังกล่าวเป็นแนวทางในการเล่นกับพื้นที่ว่างของการออกแบบเครื่องเรือน เพื่อเป็นการออกแบบแก้ความหนาแน่น มวล ความแข็งและแก้เลี่ยนในการออกแบบ ทำให้ผลงานที่ออกมามีการปล่อยวางและปล่อยพื้นที่ว่างให้กับผลงานการออกแบบ

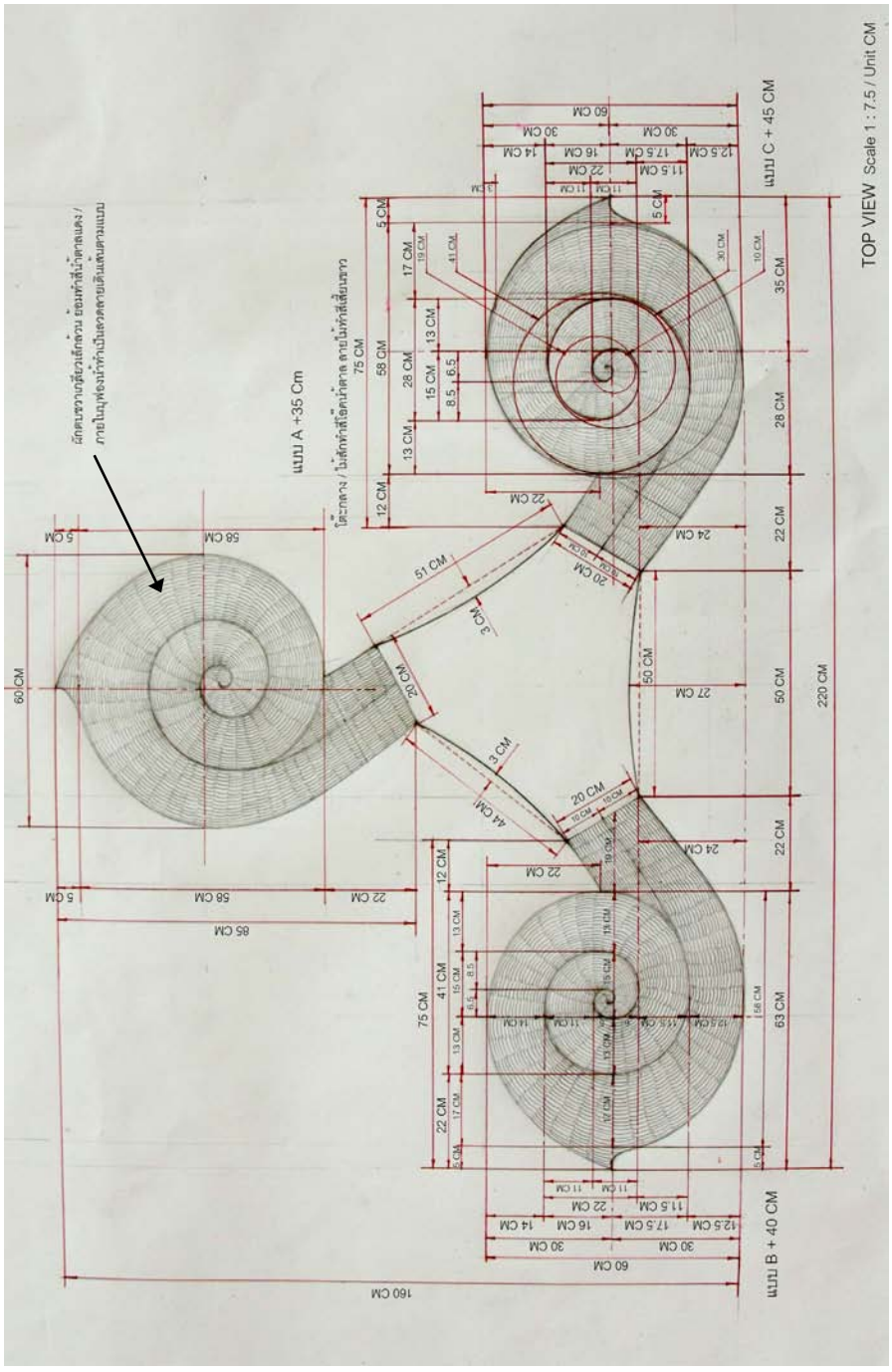
4.2 ในลักษณะการนำเอาเส้นใยพืชหรือวัสดุจากธรรมชาติมาประยุกต์กับผิวโลหะ การเชื่อมต่อของทั้งสองวัสดุมีความกลมกลืนของชิ้นงานค่อนข้างสูง ทำให้ผลงานที่ออกมากลืนกันเกินไป จุดเด่นที่ต้องการนำเสนอถูกลดทอนจากตัวผลงานเอง ทำให้ผลงานที่ออกมาไม่สวยงามและโดดเด่นเท่าที่ควร ดังนั้นในการออกแบบควรนำเอาวัสดุบางชนิดเช่นหวายหรือแกนไม้ขนาดเล็กนำมาทำการคาดตรงกลางตามแนวระหว่างตัววัสดุจากธรรมชาติและวัสดุผิวโลหะ เพื่อให้วัสดุทั้งสองชนิดมีความชัดเจน สวยงามมากยิ่งขึ้น อีกทั้งวัสดุสามารถแสดงถึงเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของตัววัสดุเองได้ ทำให้ผลงานมีจุดเด่นและมีความความน่าสนใจมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

นำเอาข้อมูลทั้งหมด รวมถึงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญมาทำการวิเคราะห์ สรุปผล และทำการออกแบบขั้นสุดท้าย เพื่อนำไปสร้างตัวผลิตภัณฑ์ต้นแบบจริง โดยในการออกแบบปรับปรุงนั้น ได้ทำการออกแบบให้เกิดความสอดคล้องกับข้อมูลที่ได้เพิ่มเติมจากการสัมภาษณ์ รวมถึงข้อมูลต่างๆ ที่ได้ทำการสรุปเนื้อหา โดยในการออกแบบ มีการปรับปรุงแก้ไข รูปร่าง รูปทรง บางส่วนให้เกิดความเชื่อมโยงกันของข้อมูลที่ได้และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ แต่ยังคงไว้ซึ่งการจักสาน การเลือกใช้วัสดุเส้นใยพืชผักตบชวา กรรมวิธีการการดุนลายอลูมิเนียมในการสร้างสรรค์งาน รวมถึงการออกแบบโครงสร้างโดยได้แรงบันดาลใจจากตัวเหงาล้านนาเหมือนเดิม ซึ่งลักษณะในการออกแบบชิ้นงานนั้น ส่วนมากจะเป็นลักษณะการแก้ไขเพื่อก่อให้เกิดความร่วมสมัย การที่สามารถนำเอาเอกลักษณ์ ความเชื่อ ภูมิปัญญา มาสร้างสรรค์ให้ใช้ในสังคมในยุคปัจจุบันและความเข้าใจถึงการออกแบบในสไตล์ล้านนาประยุกต์ เพราะผู้วิจัยมีความต้องการมุ่งเน้นให้ลักษณะการออกแบบที่ได้มีแบบอย่างความร่วมสมัย แต่ยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของล้านนาที่ยังคงแฝงไว้ในชิ้นงาน ไม่ว่าจะเป็นลักษณะของรูปร่างรูปทรงของตัวเหงา สีที่ใช้และลักษณะการมัดย้อม ลักษณะลวดลายที่ทำการดุนลาย รวมถึงการลดลั่นของพื้นที่นั่ง เป็นต้น



รูปที่ 3

ภาพร่างสรุปผลการออกแบบสุดท้ายก่อนนำไปสร้างในขั้นตอนต่อไป (แบบจากผลการวิเคราะห์ข้อมูลและทำการพัฒนาเพิ่มเติมจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ)



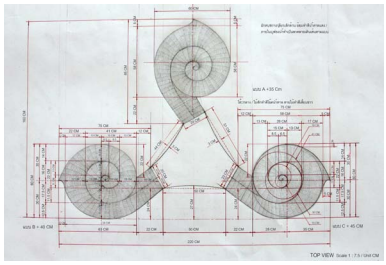
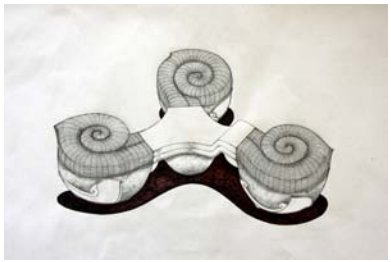
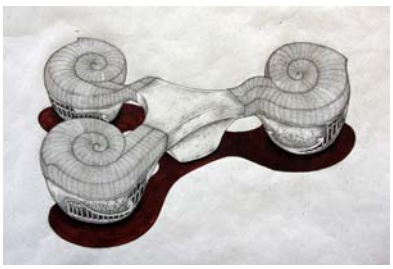
รูปที่ 4

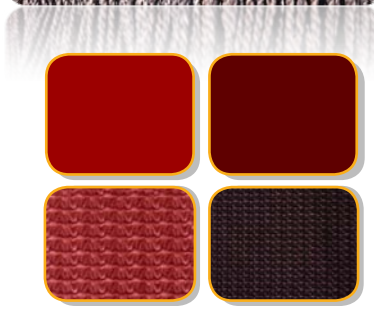
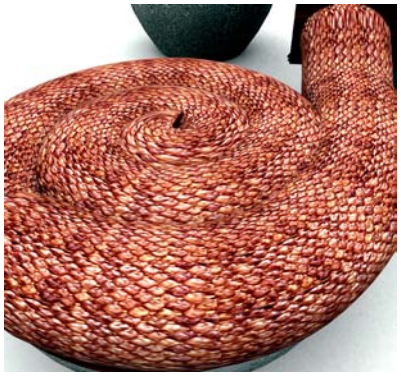
แบบขนาด สัดส่วนทางด้านบนของชุดเครื่องเรือน ที่ได้ทำการออกแบบ โดยที่นั่งจะมีอยู่สามส่วน ซึ่งแต่ละส่วนจะมีขนาดความสูงที่แตกต่างกัน

2.3 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการออกแบบ

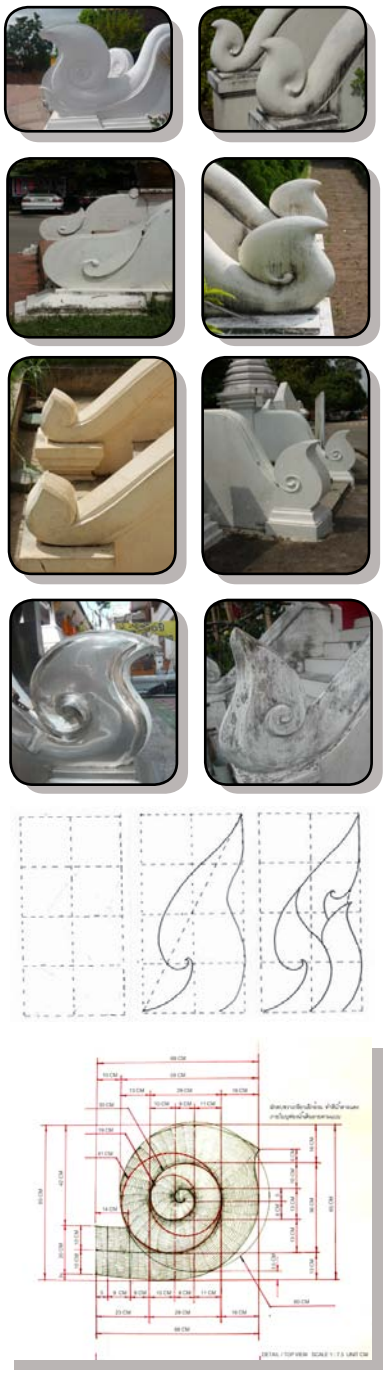
ผลจากการวิเคราะห์การสรุปหาแนวทางในการออกแบบ การศึกษาและพัฒนาการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา จากข้อมูลเพื่อเข้าสู่การออกแบบ การศึกษาข้อมูลภาคสนาม และข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

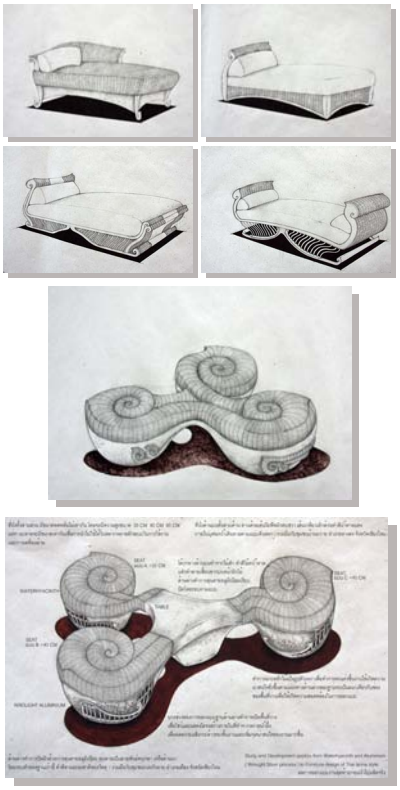
ตารางที่ 1 ผลสรุปการวิเคราะห์แนวทางในการออกแบบของการศึกษาและพัฒนาการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

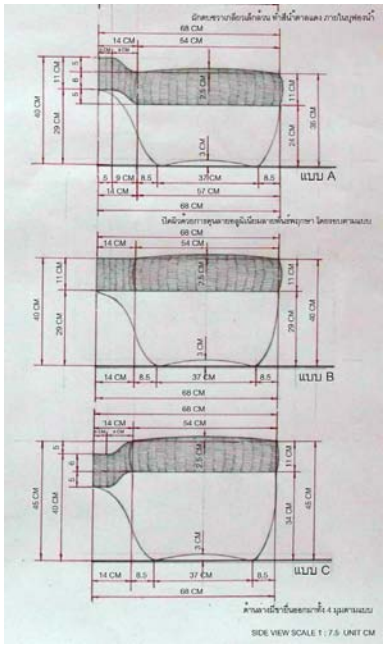
ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
1	  	ทำการออกแบบและพัฒนาเครื่องเรือนให้เป็นชุดเก้าอี้นั่งพักผ่อน ไม่มีพนักพิง (Stool Chairs) สามที่นั่ง ซึ่งแยกออกไปสามทิศทาง ให้เกิดเป็นการจัดองค์ประกอบสวยงาม มีเอกภาพ มีสัดส่วนและความสมดุลที่ชัดเจน เป็นการออกแบบให้เกิดรูปร่างรูปทรงที่แปลกใหม่ น่าสนใจแต่ยังคงไว้ซึ่งประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญ ตามหลักและทฤษฎีการออกแบบเครื่องเรือนเพื่อให้รองรับกิจกรรมต่างๆ ในการใช้งานได้ โดยในการออกแบบนั้นจะมีโต๊ะกลางเป็นจุดศูนย์กลาง ซึ่งในลักษณะการออกแบบจะใช้วัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาเป็นวัสดุหลักในการออกแบบและจักสาน ตรงส่วนของพื้นที่นั่งทางด้านบน อีกทั้งให้เกิดเป็นรูปทรงและลวดลายตามแนวทางแรงบันดาลใจ ส่วนลักษณะการดุนลายอลูมิเนียมมาทำการออกแบบและประดับรอบตัวฐานทางด้านล่างของชุดที่นั่ง เป็นการนำเอาวัสดุศิลปหัตถกรรมที่ต่างชนิดกัน รวมถึงภูมิปัญญาชาวบ้านในการสร้างสรรค์งาน แตกต่างกัน แต่มีคุณค่าและความงามเหมือนกันมาประยุกต์ใช้ให้เกิดแนวทางความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ ที่สามารถอยู่ร่วมกันได้ อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้มีรูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิด รวมถึงความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในการผลิตชิ้นงาน อีกด้วย

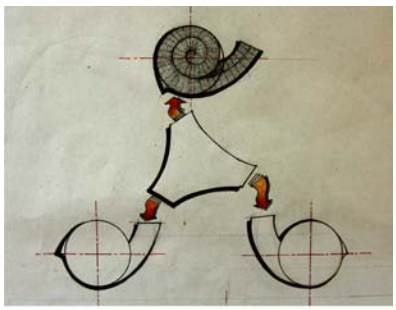
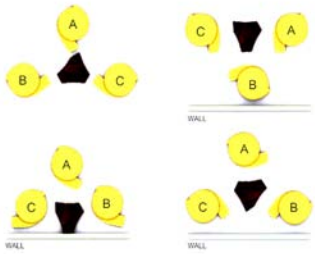
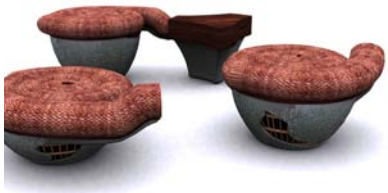
ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
2	   	ในการออกแบบชุดเก้าอี้ ได้เลือกใช้วัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาชนิดเกลียวเล็ก (ซึ่งผ่านการแปรรูปเป็นวัสดุเพื่อศิลปหัตถกรรมแล้ว) ในการจักสานและออกแบบ เพื่อให้การจักสานผักตบชวานั้นออกมาดูมีมิติ ความถี่ ลวดลายที่ได้จะมีความประณีตละเอียดและมีความหนาแน่นของการสาน ทำให้เห็นถึงรูปร่าง รูปทรงที่ชัดเจนของตัวเหงาที่นำเข้าสู่การออกแบบได้ โดยจะใช้ลักษณะการมัดย้อมในการทำสีของผักตบชวา เพื่อให้สอดคล้องกับภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีอยู่ดั้งเดิม เนื่องจากในอดีตชาวบ้านจะใช้เทคนิคการมัดย้อมในการทำสีให้กับเชือกหรือเสื้อผ้าสวมใส่เพื่อให้เกิดความสวยงามและในการออกแบบเลือกใช้สีน้ำตาลแดงในการย้อม ทำสีผักตบชวาให้กับเครื่องเรือนในส่วนของที่นั่ง เนื่องจากแท้จริงแล้วสีแดงและสีดำเป็นสีที่เป็นเอกลักษณ์ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรมของชาวล้านนา เป็นสีที่บ่งบอกและแสดงถึงศรัทธาอันแรงกล้าในพุทธศาสนาของชาวล้านนา แต่ในการออกแบบจำเป็นต้องเลือกสีที่สามารถทำการประยุกต์เข้าสู่การออกแบบได้และยังคงถึงเอกลักษณ์ในส่วนดังกล่าวไว้ สีน้ำตาลแดงจึงเป็นสีที่ยังคงมีเฉดของสีแดงและสีดำเจือปนอยู่ทั้ง 2 สี เพื่อให้สามารถเข้าสู่การออกแบบในสังคมปัจจุบันได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งสีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและหัตถกรรมในดินแดนล้านนานั้นจะใช้สีที่ได้และอิงจากธรรมชาติ เพื่อให้แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นที่ผสมผสานกับธรรมชาติกับการออกแบบสร้างสรรค์งานได้อย่างลงตัว

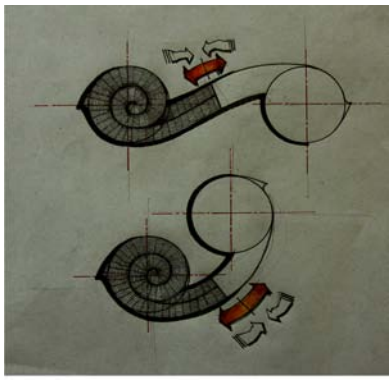
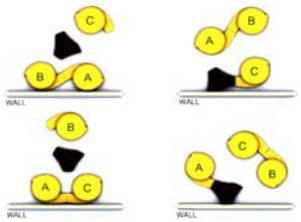
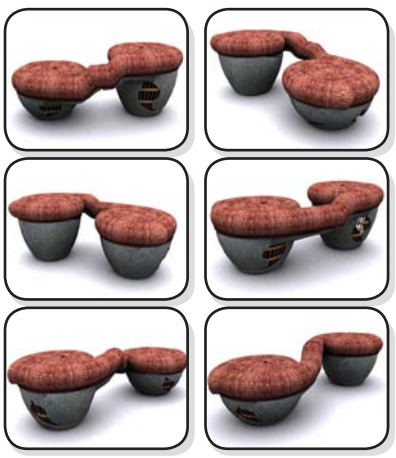
ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
3		ใช้ลักษณะและวิธีการสานแบบ เป็นที่นิยมในท้องตลาดปัจจุบันในการผลิตเครื่องเรือน โดยในการออกแบบเครื่องเรือนจะใช้ลักษณะการสานแบบเปีย ขัดลายหนึ่งธรรมดาในการออกแบบ เพื่อให้เครื่องเรือนที่ได้นั้น มีความแข็งแรงของโครงสร้าง อีกทั้งในการออกแบบส่วนที่เหลือของเครื่องเรือนจะมีการผสมผสานใช้วัสดุจากสองชนิด และยังมีวัสดุงานไม้แกะสลัก มาตกแต่งเพิ่มเติมอีกบางส่วน จึงไม่ควร ทำให้วัสดุที่นำมาใช้ เกิดความโดดเด่นหรือมี รายละเอียดมากจนเกินไปและแย่งกันเป็นจุดเด่น ทำให้งานเสียหลักการจัดองค์ประกอบเรื่องความงามโดยรวม อีกทั้งในการออกแบบเครื่องเรือนในปัจจุบันการสานลายดังกล่าวยังเป็นที่ต้องการและเป็นที่นิยมในหมู่ผู้บริโภคในท้องตลาดอีกด้วย
4		ในการดุนลายอลูมิเนียม จะใช้ลักษณะลวดลายเครือล้านนา ที่ได้พัฒนามาจากลวดลายพันธุ์พันธ์พฤกษา มาใช้ในการออกแบบและดุนลายอลูมิเนียม โดยลวดลายดังกล่าวส่วนมากจะเป็นลายดอกไม้ใบไม้เป็นกลุ่มพร้อมทั้งลายประดิษฐ์เป็นแถบพริ้วประกอบอยู่ด้วย ซึ่งลวดลายดังกล่าวเป็นลักษณะเด่นของลวดลายล้านนาที่ได้อิทธิพลจากลวดลายประดับแบบจีนนั้นเอง และในการออกแบบลวดลายยังมีลักษณะของดอกบัวเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกด้วย เนื่องจากดอกบัวเป็นดอกไม้มงคล แสดงถึงความบริสุทธิ์ ความสมบูรณ์ และความเจริญเติบโต อีกทั้งยังเป็นลวดลายสื่อได้ถึงธรรมชาติ ที่มีความสอดคล้องกับภูมิปัญญาท้องถิ่น ประเพณี วัฒนธรรม และลักษณะการทำงานของชุมชนถนนบ้านวัวลายแบบดั้งเดิมอีกด้วย โดยการทำสีของตัววัสดุอลูมิเนียมในการออกแบบนั้นจะเป็นลักษณะของการรมดำ เป็นการเน้นให้เกิดความงามตามรอยการดุนลายและขัดเงาส่วนที่มีความมันวาวให้เพิ่มมากขึ้น อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงเนื้อของตัววัสดุได้อย่างเต็มที่

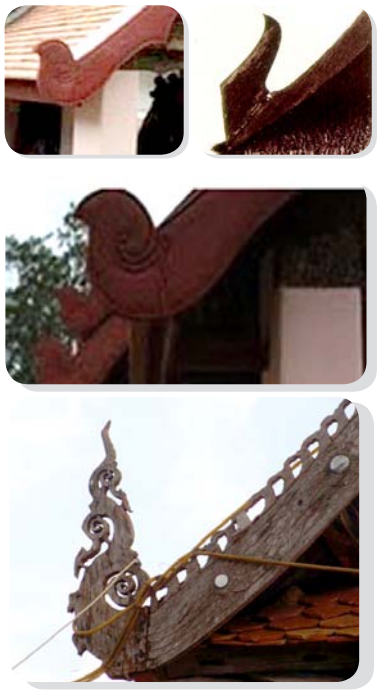
ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
5		ในส่วนของรูปร่าง รูปทรงโดยรวมในการออกแบบในสไตล์ล้านนานั้น ได้ใช้ลักษณะรูปร่างโครงสร้างและความงามของตัวเหงามาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบ เนื่องจากตัวเหงาจะมีลักษณะของศิลปะที่มีเอกลักษณ์เด่นชัด มีการจัดเรียงตัวและม้วนตัวจากจุดศูนย์กลาง วนกันรอบตัวรัศมีของวงกลมทำให้เกิดความรู้สึกที่น่าค้นหาและน่าสนใจ ซึ่งตัวเหงาในลายไทยนั้นตัวเหงาจะเป็นส่วนหนึ่งของรูปทรงกนกสามตัวเป็นลายที่ถูกวางอยู่ด้านหน้าตอนล่าง จะมีลักษณะโครงสร้างขมวดก้นหอยคว่ำหน้าลง ปลายยอดชูตั้งขึ้นทำหน้าที่เป็นฐานเป็นตัวรองรับกาบและตัวยอดของลายกนก ซึ่งสอดคล้องกับบริบทที่ทำหน้าที่เป็นฐาน เป็นที่รองรับน้ำหนักเหมาะสมกับการออกแบบกับเครื่องเรือนได้เป็นอย่างดี โดยตัวเหงารวมถึงงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรมส่วนใหญ่ในศิลปะล้านนานั้นจะมีลักษณะที่เด่นชัดคือรูปร่าง รูปทรงจะมีลักษณะที่ อ้วนและกลมมนเพื่อแทนความอิ่มเอม อุดมสมบูรณ์ของชนชาวล้านนา เสมือนการได้อยู่ร่วมกับธรรมชาติ ซึ่งรูปทรงที่ปรากฏเด่นชัดคือรูปทรงในงานประติมากรรมงานปูนปั้นตามวัดวาอารามเป็นต้น ดังนั้นเพื่อให้เกิดความสอดคล้องการนำเอาแรงบันดาลใจดังกล่าวเข้ามามีส่วนร่วมในการออกแบบและเพื่อให้เกิดความชัดเจน จึงนำเอาตัวเหงาที่ได้มาทำการออกแบบ โดยทำการออกแบบขนาดให้ต่างๆ เหมาะสม มีสัดส่วนของรูปทรงที่ยังคงกลิ่นอายของความเป็นตัวเหงาล้านนาอย่างสมบูรณ์ชัดเจน ให้ส่วนดังกล่าวที่เปรียบเสมือนที่รองรับกาบของลายกนก ให้กลายเป็นส่วนรองรับของที่นั่งและรองรับน้ำหนักของผู้นั่งให้สอดคล้องกับบริบทของตัวมันเองอย่างสมบูรณ์

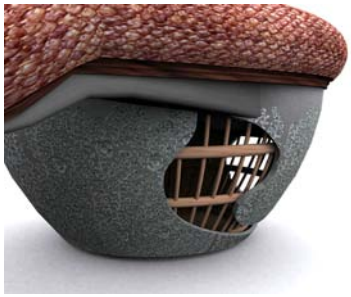
ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
6		การออกแบบเครื่องเรือนจะเป็นลักษณะสไตล์ล้านนาประยุกต์ เป็นลักษณะงานแบบร่วมสมัย เป็นลักษณะสไตล์ที่นำเข้าสู่การออกแบบเครื่องเรือน เพื่อต้องการนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานให้มีเอกลักษณ์ สืบสานรูปแบบอย่างไทยล้านนา แต่ยังคงคำนึงถึงรูปแบบในงานออกแบบให้ทันสมัย สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัยได้ โดยในการออกแบบจะเน้นถึงลักษณะความงามของการนำเอาตัวเหงาล้านนามาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการพัฒนา แต่ให้รูปร่างรูปทรงที่เกิดขึ้นแปลกใหม่ร่วมสมัย มีการพัฒนาสามารถใช้งาน ตกแต่งพื้นที่ได้ในสังคมปัจจุบัน ในการออกแบบดังกล่าวได้มีการแบ่งสัดส่วน การจัดองค์ประกอบให้สอดคล้องกับการนำเอาวัสดุที่เลือกใช้คือวัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาและการดุนลายอลูมิเนียม มาใช้ตกแต่งเป็นวัสดุปิดผิว ให้เกิดความงามที่ชัดเจนและบ่งบอกถึงกรรมวิธีการผลิต วิถีชีวิต ภูมิปัญญา วัฒนธรรม ลักษณะชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมในชุมชนได้เป็นอย่างดี
7		ในการออกแบบแบ่งส่วนพื้นที่ ที่เป็นลักษณะการสานผักตบชวากับการดุนลายอลูมิเนียมนั้น ในการประยุกต์พื้นผิวจากธรรมชาติให้เข้ากับผิวโลหะ เมื่อทำการออกแบบแล้ว การเชื่อมต่อของตัววัสดุจะมีความกลมกลืนกันสูง จุดเด่นที่ต้องการนำเสนออาจจะถูกลดทอนจากตัวผลงานเอง ทำให้ผลงานที่ออกมาไม่มีความโดดเด่นและสวยงามเท่าที่ควร ทั้งที่วัสดุทั้งสองชนิดมีความสวยงาม ดังนั้นในการออกแบบจึงใช้หวายหรือวัสดุแกนไม้ขนาดเล็กมาทำการคาดตรงกลางตามแนวระหว่างตัววัสดุทั้งสองชนิด เพื่อให้วัสดุของเครื่องเรือนทั้งสองชนิดมีความชัดเจน สวยงามมากยิ่งขึ้น อีกทั้งวัสดุสามารถแสดงถึงเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของตัววัสดุเองได้ ทำให้ผลงานที่ได้มีจุดเด่น และมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
8	 	ในส่วนการออกแบบโครงสร้างที่นั่งของเครื่องเรือน จะใช้ลักษณะการเล่นระดับให้มีความสูง-ต่ำ การลดลั่นของที่นั่งให้เป็นมิติ ไม่เท่ากันและมีขนาดสัดส่วนที่พอดี ไม่ใหญ่และเล็กจนเกินไป เพื่อให้การออกแบบเครื่องเรือนมีจุดเด่น มีความน่าสนใจ และน่าค้นหา อีกทั้งยังสอดคล้องกับแนวทางของศิลปะล้านนาในการพัฒนางานออกแบบที่จะมุ่งเน้นรูปทรงที่ปรากฏ เป็นลักษณะของการมองไกลเพื่อความเด่นชัดมากกว่ารายละเอียดความถูกต้องของเรื่องสัดส่วน กล่าวคือเป็นการมองไกลเพื่อความเด่นชัด ซึ่งเรียกว่า Long Shot โดยงานทางด้านประติมากรรมล้านนาจะสนใจเรื่องของฟอร์มมากกว่าความถูกต้องทางกายภาพ ทำให้การออกแบบสามารถดึงบริบทดังกล่าวมาใช้ในการพัฒนางานออกแบบให้มีจุดเด่นแปลกใหม่และน่าสนใจได้ อีกทั้งลักษณะรูปแบบทางสถาปัตยกรรมล้านนานั้นจะมีลักษณะการออกแบบเป็นแบบ Human Scale คือจะไม่มีความใหญ่โตมโหฬาร มีลักษณะการออกแบบที่ใกล้ชิดกับมนุษย์ ซึ่งเป็นบุคลิกที่สำคัญของชาวล้านนา ซึ่งมีความแตกต่างกับวัฒนธรรมคลาสสิกอย่างจีน อินเดีย หรือแม้แต่นครวัด ที่เรียกว่า Imperial Scale ที่เน้นความใหญ่โตในการออกแบบ โดยในการออกแบบนั้นจะทำการเล่นมิติ สูง-ต่ำ ออกเป็นสามส่วน ตามชุดที่นั่งที่ได้ออกแบบไว้ ซึ่งแต่ละชุดที่นั่งจะมีขนาดความสูงที่ไม่เท่ากัน แต่ยังคงสัดส่วนที่เป็นมาตรฐาน สามารถนั่งได้อย่างพอดีตามหลักการของกายภาพสรีระของมนุษย์ในการออกแบบเครื่องเรือน ซึ่งขนาดความสูงที่ได้ออกแบบนั้นจะมีทั้งหมดสามระดับคือ ขนาดความสูง 35 ซ.ม., ขนาดความสูง 40 ซ.ม. และ ขนาดความสูง 45 ซ.ม.ตามขนาดที่ได้ระบุไว้ตามแบบ

ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
9	   	โดยในการออกแบบ จะออกแบบเครื่องเรือนให้เป็นลักษณะแบบเก้าอี้ไม่มีพนักพิง สามที่นั่งและวัตถุตรงส่วนกลางจะเป็นจุดเชื่อมต่อของที่นั่งทั้งสามส่วน โดยทำการออกแบบให้ส่วนเชื่อมต่อดังกล่าวให้เปรียบเสมือนโต๊ะกลางและใช้วัสดุไม้ปิดผิวด้านบน เนื่องจากในการออกแบบเบื้องต้นลักษณะการใช้งานตรงส่วนกลางของแกนเชื่อมต่อเป็นบริเวณที่ว่างที่ไม่ได้ใช้งานและไม่ได้ใช้ประโยชน์ใดๆ ในส่วนดังกล่าว จึงได้ทำการออกแบบจุดเชื่อมต่อตรงกลางของเครื่องเรือนให้มีลักษณะของ Design + Function มากขึ้นในการออกแบบ เพื่อให้สามารถใช้วางของ สัมภาระหรือสิ่งต่างๆได้ระหว่างการสนทนาหรือการนั่งพักผ่อน โดยในการออกแบบได้ทำการออกแบบจุดเชื่อมให้เป็นเสมือนโต๊ะกลาง ที่สามารถเปิด Top ไม้ทางด้านบนออกได้ ซึ่งภายในจะเป็นช่องว่างใส่ของหรือสัมภาระต่างๆได้ อีกทั้งสามารถปรับเปลี่ยนรูปแบบการใช้งานส่วนดังกล่าวให้กลายเป็นช่องวางกระถางต้นไม้ให้ที่อยู่ตรงกลางที่นั่งทั้งสามชุดได้อีกด้วย เมื่อจุดเชื่อมต่อส่วนกลางของชุดเครื่องเรือนที่ได้ทำการออกแบบขึ้นเป็นโต๊ะกลาง ทำให้เมื่อเวลาแยกชิ้นส่วนของชุดที่นั่งออกทั้งหมด จะทำให้ลักษณะการใช้งานในส่วนต่างๆเปลี่ยนไป สามารถเป็นชุดเก้าอี้สตูล สามที่นั่งที่เป็นอิสระต่อกันพร้อมกับมีโต๊ะกลางใช้งานควบคู่กันไป แล้วแต่การจัดวางลักษณะในการใช้งานของผู้ใช้ ผู้บริโภคได้อีกด้วย

ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
10	  	ทำการออกแบบเครื่องเรือนที่มีสามที่นั่ง โดยที่นั่งในแต่ละส่วน สามารถแยกออกจากกันและประกอบต่อกันได้หลากหลายรูปแบบ รูปร่าง รูปทรง สามารถจัดวางกันได้หลากหลายลักษณะเพื่อให้การออกแบบสามารถจัดองค์ประกอบให้สอดคล้องกับพื้นที่ ที่นำไปใช้และสอดคล้องกับลักษณะของกิจกรรมการใช้งานได้ อีกทั้งสามารถที่จะเคลื่อนย้ายหรือขนส่งได้สะดวกมากยิ่งขึ้น โดยในการออกแบบดังกล่าวนั้น สามารถที่จะนำเอาทุกชิ้นของชุดที่นั่งมาประกอบเข้าด้วยกันได้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าขนาดสัดส่วนความสูงของแต่ละชุดที่นั่งนั้น จะมีขนาดความสูงที่แตกต่างกันออกไป แต่ผู้ออกแบบได้ออกแบบแก้ไข ปรับปรุง ให้มีจุดตัวเชื่อมต่อมีระดับความสูงที่ปรับมาเท่ากัน ทำให้การประกอบ และการเชื่อมต่อของชุดเครื่องเรือนสามารถประกอบกันได้อย่างพอดี สวยงาม กับจุดเชื่อมตรงกลางที่ออกแบบเป็นโต๊ะกลาง อีกทั้งเวลาประกอบให้กลายเป็นชุดเก้าอี้ยาว 2 ที่นั่งนั้น ระดับความสูงของชุดที่นั่ง ที่มีขนาดสัดส่วนไม่เท่ากัน ทำให้เกิดมิติสูง-ต่ำของชุดเก้าอี้ที่สวยงาม แปลกตาและน่าสนใจ ทำให้มองเห็นม้านั่งที่มีการเล่นระดับอย่างชัดเจน ซึ่งในการประกอบแบบสามารถนำมาประกอบกันได้ทุกชิ้น ของชุดที่นั่งและโต๊ะกลาง ทำให้เกิดรูปแบบการประกอบและรองรับกิจกรรมการจัดวางที่หลากหลายได้อีกด้วย

ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
11		ทางด้านล่างตัวที่นั่งของเครื่องเรือนแต่ละชิ้นมีการออกแบบให้มีส่วนของขายื่นออกมาเล็กน้อยสี่จุดในการออกแบบ เพื่อไม่ให้เกิดความขัดแย้งหรือทำให้ผลงานผิดเพี้ยนไปจากรูปแบบเดิม ให้ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์เดิมในการออกแบบ โดยส่วนของขาด้านล่างที่เพิ่มขึ้นมานั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ในการวางเครื่องเรือนในตำแหน่งพื้นที่ต่างๆ เนื่องจากพื้นที่ดังกล่าวที่ต้องการนำไปวางนั้น อาจจะมีพื้น ที่ไม่เรียบไม่เป็นระนาบเดียวกัน จะทำให้เมื่อเวลานั่งจะโยกเยกและไม่มั่นคง อีกทั้งทำให้ไม่สามารถจัดวางเครื่องเรือนเสมอกับพื้นได้ ผู้วิจัยจึงทำการออกแบบให้ขาที่ยื่นออกมาดังกล่าวสามารถแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นกับพื้นที่ได้ ในการวางเครื่องเรือน โดยขาแต่ละส่วนที่ทำการออกแบบเพิ่มขึ้นมาจะหน้าที่เป็นตัวรับน้ำหนักทั้งสี่จุด ทำให้การวางบนพื้นที่ไม่เรียบเสมอกันสามารถจัดวางได้และไม่เกิดอันตรายขณะเวลาใช้งาน
12		โดยในการออกแบบเครื่องเรือนจะทำการประดิษฐ์ลวดลาย การแกะสลักไม้เป็นรูปตัวเหงามาทำการประดับตกแต่งชิ้นงาน เพื่อให้ผลงานที่ออกมาเป็นที่น่าสนใจและน่าดึงดูดมากขึ้น อีกทั้งยังสามารถสื่อให้เห็นถึงความเป็นล้านนามากยิ่งขึ้น เนื่องจากตัวเหงาในอดีต แท้ที่จริงแล้วเริ่มต้นมาจากการแกะสลักไม้เป็นรูปตัวเหงามาก่อน ไม่ว่าจะเป็นการแกะไม้รูปตัวเหงาเพื่อทำเหงาปั้นลมตามอาคาร บ้านเรือน หรือตามวัดและวิหารเก่าแก่ (ซึ่งในอดีตจะเป็นการแกะสลักของสกุลฝีมือช่างเชียงตุง เป็นศิลปะแบบล้านนาไทย) ทำให้ผลงานที่ออกมาสามารถสื่อสารกับผู้บริโภคให้ทราบถึงแหล่งที่มา ความสำคัญและรากเหง้าของตัวเหงาได้มากยิ่งขึ้น อีกทั้งเพื่อให้การออกแบบชุดที่นั่งยังสอดคล้องกับประเพณีวัฒนธรรม ภูมิปัญญาดั้งเดิมในอดีต ให้เกิดองค์ความรู้ต่างๆ ที่ผ่านมาเข้าสู่ในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ แต่ต้องทำความเข้าใจและบริบทอย่างถูกต้องก่อนนำมาใช้ให้เกิดความงามอย่างพอดีและร่วมสมัยได้

ลำดับที่	ภาพประกอบการบรรยาย	รายละเอียด / เนื้อหา
13	 	ในการออกแบบเครื่องเรือน จะมีลักษณะการปล่อยพื้นที่ว่างบางส่วน เพื่อให้มองเห็นถึงลักษณะโครงสร้างของตัวเครื่องเรือนและให้เห็นถึงโครงสร้างหวายขนาดต่างๆ ที่อยู่ภายใน เนื่องจากในการออกแบบต้องการให้มีส่วนที่ลดทอนความแข็งกระด้างของรูปทรง และเป็นการเบรกลวดลายที่ทำการดุนลายอลูมิเนียม ไม่ให้เห็นถึงลวดลายที่มากจนเกินไป โดยลักษณะดังกล่าวเป็นแนวทางในการเล่นกับพื้นที่ว่างของการออกแบบเครื่องเรือนเพื่อเป็นการออกแบบแก้ความหนาแน่นของมวลและความแข็งกระด้างได้ ซึ่งในส่วนของการปล่อยพื้นที่ว่างนั้น ส่วนดังกล่าวยังคงที่จะทำการออกแบบให้ยังคงเป็นแรงบันดาลใจเดิม คือลักษณะตัวเหงา ที่เห็นเพียงเส้นรูปร่างสองมิติ ขอบนอกเท่านั้น แล้วทำการแบ่งพื้นที่ ที่ต้องการให้เหมาะสม เว้นและปล่อยพื้นที่ว่างให้เป็นรูปตัวเหงาให้มองเห็นถึงลักษณะโครงสร้างที่อยู่ภายในได้ ซึ่งในการออกแบบโครงสร้างภายใน ทำการออกแบบโดยใช้โครงสร้างของหวายหลากหลายขนาด ทำการเจาะรูแล้วร้อยหวายเส้นเล็กให้เป็นชิ้นเดียวกันสวยงาม ให้รูปทรงที่ได้ของโครงสร้างภายในคล้ายกับตะกร้า ดังนั้นในการออกแบบโครงสร้างภายในจึงต้องพิถีพิถันในการออกแบบ เพื่อให้จุดที่เมื่อเว้นหรือปล่อยพื้นที่ว่างนั้นจะเห็นถึงความงามของโครงสร้างภายในได้อย่างชัดเจน และเป็นแนวเส้นระนาบเดียวกันได้อย่างสวยงาม

3. ผลการออกแบบ การวิจัยเรื่อง การศึกษาและพัฒนาการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

รูปที่ 5

รูปแบบของผลงานการศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลาย อลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา ที่ได้ทำการสร้างต้นแบบเป็นที่เรียบร้อยแล้ว มีความสวยงาม มีการประยุกต์ใช้วัสดุและงานศิลปหัตถกรรมได้อย่างกลมกลืน สมบูรณ์ตามแนวทางที่ได้ออกแบบไว้

รูปที่ 6

ลักษณะของชุดที่นั่งแต่ละชิ้นจะมีการเล่นระดับขนาดความสูงที่ลดลั่นไม่เท่ากัน ทำให้ชุดเครื่องเรือนเมื่อทำการประกอบกันทั้งหมดแล้ว จะเกิดเป็นมิติที่มีความสูง-ต่ำ สวยงาม

รูปที่ 7

รูปแบบของผลงานที่ได้ มีความกลมกลืนของลายจักสานผักตบชวาที่สวยงาม ผนวกกับลวดลายเครือล้านนาที่เกิดขึ้นจากการดุนลายอลูมิเนียม เป็นการประยุกต์ใช้วัสดุที่มีในท้องถิ่นรวมถึงงานศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่นได้เป็นอย่างดี เพื่อนำมาต่อยอดทางความคิด มิติในการออกแบบได้ต่อไปในอนาคต

รูปที่ 8

รูปแบบของผลงานที่ได้ มีการจักสานเส้นใยพืชผักตบชวาที่มีความสวยงามและมีการใช้ลักษณะการดุนลายอลูมิเนียมของช่างพื้นถิ่นมาผสมผสานและใช้ร่วมกันในการออกแบบได้เป็นอย่างดี

4. การอภิปรายผลและสรุปข้อเสนอแนะ

4.1 อภิปรายผลการวิจัย แบ่งออกเป็น 2 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ผลของข้อมูลเพื่อนำเข้าสู่การศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา

ในการวิจัยเรื่องการศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา ผู้วิจัยมีความประสงค์ต้องการให้เป็นการผสมผสานและประยุกต์ใช้วัสดุทั้ง 2 ชนิด คือวัสดุเส้นใยพืชผักตบชวา และลักษณะเทคนิคการดุนลายอลูมิเนียม มาทำการออกแบบและพัฒนา ปรับปรุง รูปแบบการนำไปใช้ให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ใหม่ น่าสนใจ ที่มีการพัฒนาทางด้านรูปร่าง รูปทรงและประโยชน์ใช้สอยที่ดี ซึ่งในการคัดเลือกวัสดุที่นำมาใช้ในการทดลองการออกแบบนั้น ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกโดยใช้วิธีการสุ่มแบบจำเพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เนื่องจากในการวิจัยออกแบบครั้งนี้นั้น ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกชุมชนที่จะนำมาเข้าสู่การทดลองและร่วมมือกันในการพัฒนาการออกแบบชิ้นงานด้วยกันสองแห่งและเป็นสองชุมชนที่ตั้งอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียง และมีการผลิตผลงานทางศิลปหัตถกรรมเป็นที่ยอมรับและเชื่อถือในสังคมเป็นอย่างดี นั้นคือชุมชนศิลปหัตถกรรมบ้านถวาย และศิลปหัตถกรรมชุมชนถนนวัวลาย

โดยในการคัดเลือกวัสดุทั้งสองชนิดดังกล่าวจึงเป็นการนำเอาวัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาที่ได้จากธรรมชาติและวัสดุทางอุตสาหกรรม การดุนลายอลูมิเนียม ที่มีลวดลายความประณีตที่สวยงามมาพัฒนาเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดเป็นผลิภัณฑ์ในรูปแบบใหม่ มีความน่าสนใจและมีการเรียนรู้ถึงเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของตัววัสดุก่อนนำเข้าสู่การออกแบบเพื่อให้เกิดแนวทางความเป็นไปได้ในการออกแบบและผลิตผลงานต้นแบบ อีกทั้งผู้วิจัยเลือกใช้กรรมวิธีการจักสาน , ลักษณะการผลิตการดุนลาย และลวดลายในการดุนลาย ที่นำเข้าสู่การออกแบบให้สอดคล้องกับสภาพความเป็นจริงในกลุ่มชุมชนนั้นๆ ไม่ให้เกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบจากวิถีดั่งเดิม ให้ชุมชนและชาวบ้านได้สร้างสรรค์งานจากสภาพความเป็นจริงที่เป็นอยู่ให้มากที่สุดและไม่ปรับเปลี่ยนพฤติกรรมในการผลิตผลงานศิลปหัตถกรรมในชุมชนมากจนเกินไป โดยในการวิจัยดังกล่าวผู้วิจัยจึงทำการนำเอาชุมชนทั้งสองชุมชนคือชุมชนศิลปหัตถกรรมบ้านถวาย และศิลปหัตถกรรมชุมชนถนนวัวลาย ซึ่งตั้งอยู่ในจังหวัดเชียงใหม่ มาทำการร่วมมือกันในการสร้างสรรค์และพัฒนาตัวผลิตดังกล่าว เพื่อส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้มีสินค้ามากขึ้น รายได้เพิ่มขึ้น แลกเปลี่ยนความคิดอันเกิดจากภูมิปัญญา ได้รูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิด รวมถึงความร่วมมือกันระหว่างชุมชนในการผลิตชิ้นงานอีกด้วย

ทั้งนี้ในการออกแบบและพัฒนาชิ้นงานเป็นการร่วมมือกันระหว่างชุมชนที่มีความสำคัญทางเศรษฐกิจในงานศิลปหัตถกรรมทางภาคเหนือภายในประเทศ ผู้วิจัยจึงคัดเลือกใช้สไตล์ เพื่อเป็นแรงบันดาลใจในการนำเข้าสู่การออกแบบให้เป็นสไตล์ล้านนา เพื่อให้ตรงและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการเลือกใช้วัสดุและชุมชนที่ทำการคัดเลือกในการทำงานวิจัย แต่เนื่องด้วยลักษณะของสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป การออกแบบและพัฒนาตามสไตล์ล้านนาที่เลือกจึงจำเป็นต้องปรับเปลี่ยนตามวิถีของสังคมไปด้วย เพื่อให้สอดคล้องกับกระแส สถานการณ์ ชีวิตความเป็นอยู่ในยุคปัจจุบันได้ ดังนั้นการออกแบบเครื่องเรือนในการวิจัยครั้งนี้จะเป็นลักษณะสไตล์ล้านนาประยุกต์ เป็นลักษณะงานแบบ

ร่วมสมัย ทำความเข้าใจร่วมกันได้ เป็นลักษณะสไตล์ที่นำเข้าสู่การออกแบบเครื่องเรือน เพื่อต้องการนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานให้มีเอกลักษณ์ สืบสานรูปแบบอย่างไทยล้านนา แต่ยังคงคำนึงถึงรูปแบบในงานออกแบบให้ทันสมัย สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่ปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัยได้

การออกแบบครั้งนี้จึงเลือกใช้ตัวเหงาล้านนามาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบรูปร่างรูปทรงโดยรวม เนื่องจากตัวเหงาล้านนาจะมีเอกลักษณ์ทางศิลปะล้านนาที่โดดเด่นและมีความน่าสนใจ ซึ่งมีความแตกต่างกับยุคสมัยอื่นอย่างเห็นได้ชัด เพราะศิลปะในสมัยล้านนานั้นจะเป็นลักษณะการอยู่ร่วมกันและมีความใกล้ชิดกับธรรมชาติเป็นอย่างมาก จากพื้นที่ภูมิประเทศที่มีความอุดมสมบูรณ์ จึงส่งผลให้ผลงาน รูปแบบงานศิลปะต่างๆ ในดินแดนล้านนานั้นจะมีรูปร่าง รูปทรงส่วนใหญ่มีลักษณะอ้วน กลมมน แทนความอิ่มเอมและอุดมสมบูรณ์ อีกทั้งรูปแบบที่ปรากฏส่วนมากเป็นลักษณะการมองไกลเพื่อความเด่นชัดมากกว่ารายละเอียดถูกต้องในเรื่องของสัดส่วน ดังนั้นผลงานที่ทำการออกแบบและพัฒนา จึงเป็นการออกแบบเครื่องเรือนที่เป็นชุดที่นั่งสามที่นั่งไม่มีพนักพิง (Stool) ที่เป็นรูปตัวเหงาล้านนาที่มีความอ้วนและกลมมน และมีโต๊ะกลางเพื่อเป็นจุดศูนย์รวมในการประกอบแบบเข้าด้วยกัน รวมถึงชุดที่นั่งทั้งสามชิ้นนี้จะมีลักษณะการเล่นระดับความสูง-ต่ำของที่นั่งลดหลั่นกันเป็นมิติ เพื่อให้สอดคล้องกับรูปทรงที่เน้นระยะการมองไกลมากกว่าความเด่นชัดของรายละเอียดอีกด้วย

โดยในการใช้วัสดุเพื่อเข้าสู่การออกแบบนั้น จะทำการออกแบบชุดที่นั่งหนึ่งชิ้นแบ่งออกเป็นสองส่วน คือส่วนด้านบนที่เป็นรูปตัวเหงาล้านนาเพื่อทำการจักสานเส้นใยพืชผักตบชวาและส่วนด้านล่างที่จะทำการปิดผิวด้วยการดุนลายอลูมิเนียม ซึ่งส่วนทางด้านบนจะทำเป็นรูปตัวเหงาล้านนาด้วยแผ่นไม้อัดยางตัดโค้งเป็นรูปตัวเหงาตามแบบ ทำการบุฟองน้ำตามการม้วนวนของรูปตัวเหงาทางด้านบน แล้วทำการคลุมทับฟองน้ำ ด้วยการจักสานเส้นใยพืชผักตบชวาขนาดเกลียวเล็กที่ทำการย้อมสีน้ำตาลแดง ตามกรรมวิธีมัดย้อมสมัยโบราณ เนื่องด้วยสีในงานศิลปะล้านนาจะเน้นถึงสีแดงและสีดำเพื่อแสดงออกถึงความศรัทธาอันแรงกล้า ในพุทธศาสนา ผู้วิจัยจึงทำการย้อมสีผักตบชวาเป็นสีน้ำตาลแดงเพื่อปรับสีเข้าสู่การออกแบบได้อย่างใกล้เคียงที่สุด เพื่อนำมาเป็นส่วนของที่นั่งชุดเครื่องเรือนที่สามารถใช้งานในปัจจุบันได้ และเป็นแนวทางที่ร่วมสมัย ส่วนผักตบชวาจะใช้ลักษณะแบบเกลียวเล็กเพื่อให้การจักสานนั้นสามารถดึงรูปร่าง รูปทรงของตัวเหงาออกมาได้อย่างเด่นชัดที่สุดเมื่อทำการจักสานเป็นที่เสร็จเรียบร้อยแล้ว

ส่วนทางด้านล่าง ที่ทำการดุนลายอลูมิเนียมนั้น จะใช้อลูมิเนียมเบอร์ 18 และเบอร์ 17 ในการใช้งาน เพราะต้องการให้ผลงานที่ดุนลายไม่ทะลุถึงกัน เป็นเพียงแต่ให้เห็นถึงลวดลายที่นูนขึ้นมาเท่านั้น ส่วนลวดลายจะใช้ลวดลายตามภูมิปัญญาในท้องถิ่นมาทำการดุนลาย เพื่อให้สอดคล้องกับความเป็นมา วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ที่ยึดถือกันมารุ่นสู่รุ่น ให้ผลงานลวดลายที่ออกมาเป็นเอกลักษณ์ของศิลปหัตถกรรมของชุมชนวัวลาย ซึ่งลวดลายที่นำมาทำการออกแบบดุนลายในงานวิจัย คือลายเครือล้านนาที่ได้จากลวดลายพันธ์พฤกษา ซึ่งลวดลายดังกล่าวมีความสอดคล้องกับการศึกษาการออกแบบผลงานศิลปหัตถกรรมชุมชนวัวลายได้เป็นอย่างดี โดยในการปิดประดับแผ่นอลูมิเนียมที่ทำการดุนลายทางด้านล่างของชุดที่นั่งนั้น จะทำการเว้นที่ว่าง ปล่อยที่ว่างบางจุดให้มองเห็นถึงโครงสร้างที่อยู่ภายในบางส่วน ทั้งนี้เพื่อต้องการลดทอนความแข็งกระด้างที่เกิดขึ้นในตัวชิ้นงาน โดยลักษณะดังกล่าวเป็นการเล่นกับพื้นที่ว่างในการออกแบบเครื่องเรือน เป็นการออกแบบเพื่อแก้ความหนาแน่น มวล ความแข็ง และแก้เลี่ยนในการออกแบบได้

โดยขนาดสัดส่วนของผลงานเมื่อทำการออกแบบและสร้างแล้วสามารถแบ่งชุดที่นั่งแยกได้ออกเป็น 3 ชิ้นและมีโต๊ะกลางอีก 1 ชิ้น โดยชุดที่นั่ง 3 ชิ้นจะมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางเท่ากัน คือ 60 ซ.ม. และแยกแตกต่างกันออกไปตามขนาดความสูงที่ไม่เท่ากัน กล่าวคือชุดที่นั่ง A จะมีความสูง 35 ซ.ม ชุดที่นั่ง B จะมีความสูง 40 ซ.ม. และชุดที่นั่ง C จะมีความสูง 45 ซ.ม. ตามลำดับตามระดับการเล่นมิติสูงต่ำที่กล่าวไว้ข้างต้น และโต๊ะกลางจะมีขนาดความสูงอยู่ที่ 40 ซ.ม.

ในการวิจัยและออกแบบในครั้งนี้จะทำการออกแบบเครื่องเรือนชุดที่นั่งที่มีสามชิ้น โดยที่นั่งในแต่ละชิ้น สามารถแยกออกจากกันและประกอบต่อกันได้หลากหลายรูปแบบ สามารถจัดวางกันได้หลากหลายลักษณะ เพื่อให้การออกแบบสามารถจัดองค์ประกอบให้สอดคล้องกับพื้นที่ ที่นำไปใช้และรองรับกับลักษณะของกิจกรรมการใช้งานได้ อีกทั้งยังสามารถที่จะเคลื่อนย้ายหรือขนส่งได้สะดวกมากยิ่งขึ้นโดยในการออกแบบดังกล่าวนั้น สามารถที่จะนำเอาชุดที่นั่งทุกชิ้นมาประกอบเข้าด้วยกันได้ทั้งหมด ถึงแม้ว่าขนาดสัดส่วนความสูงของแต่ละชุดที่นั่งนั้นจะมีขนาดที่แตกต่างกัน แต่การออกแบบได้ออกแบบแก้ไข ปรับปรุง ให้มีจุดตัวเชื่อมต่อมีระดับความสูงที่ปรับมาเท่ากัน (40 ซ.ม.) ทำให้การประกอบ การเชื่อมต่อของชุดเครื่องเรือนสามารถประกอบกันได้อย่างพอดี สวยงาม อีกทั้งเวลาประกอบให้กลายเป็นชุดเก้าอี้ยาวสองที่นั่งนั้น ระดับความสูงของชุดที่นั่ง ซึ่งมีขนาดสัดส่วนความสูงที่ไม่เท่ากันจึงทำให้เกิดมิติสูงต่ำของชุดเก้าอี้ที่สวยงาม แปลกตาและน่าสนใจ ทำให้มองเห็นม้านั่งที่มีการเล่นระดับอย่างชัดเจนอีกด้วย

ดังนั้นผลงานที่ได้จึงสามารถเป็นการเลือกใช้วัสดุที่ได้จาก 2 ชุมชนได้อย่างลงตัวสมบูรณ์ มีการศึกษาข้อมูลและใช้วัสดุตามคุณสมบัติ เอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของตัววัสดุเพื่อนำเข้าสู่การออกแบบชิ้นงานได้เป็นอย่างดี รวมถึงมีความสอดคล้องกับการนำเอาสไตล์ล้านนาประยุกต์เข้าร่วมสู่การออกแบบดังกล่าวเพื่อให้ทราบถึงแหล่งที่มาและความสำคัญตามแหล่งชุมชนที่ได้ทำการผลิตผลงานศิลปหัตถกรรมในครั้งนี้

ซึ่งผลงานการศึกษาและวิจัยเรื่อง การศึกษาและพัฒนาการนำเอาเส้นใยพืชผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมเพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา ที่ผู้วิจัยทำการวิจัยและออกแบบออกมาเสร็จสิ้นนั้นจึงได้เน้นและตระหนักถึง ความสำคัญและคุณค่าของงานศิลปหัตถกรรม ที่เกิดขึ้นจากน้ำพักน้ำแรงและฝีมือของชุมชน เพื่อไม่ให้สูญหายไปตามกาลเวลา จึงทำการประยุกต์และทดลองการนำวัสดุมาใช้ร่วมกันให้เกิดประโยชน์ สร้างสรรค์ผลงานให้มีความแปลกใหม่และใช้วัสดุ เทคนิค ภูมิปัญญาที่มีร่วมกันได้อย่างยั่งยืน อีกทั้งยังต้องการเลือกใช้วัสดุเทคนิคต่างๆที่มีอยู่ในท้องถิ่นรวมถึงเป็นวัสดุที่กำลังเป็นที่นิยมในตลาดทั้งในและต่างประเทศมาพัฒนาเพิ่มเติมจากสิ่งที่เป็นอยู่ให้น่าสนใจมากยิ่งขึ้น เพื่อให้มีผลต่อการส่งเสริมการขายในปัจจุบัน อีกทั้งเพื่อเป็นการส่งเสริมรูปแบบของผลิตภัณฑ์หัตถกรรมมากยิ่งขึ้นเพื่อขยายตลาดและเพิ่มทางเลือกใหม่ให้แก่กลุ่มผู้บริโภค รวมถึงการส่งเสริมและพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่ๆขึ้นตามนโยบายของกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรมที่ได้จัดทำขึ้นและยังช่วยในด้านของการอนุรักษ์และส่งเสริมอาชีพหัตถกรรมพื้นบ้านไทยให้เป็นที่รู้จักและมีการพัฒนาที่ดียิ่งขึ้นไปอีกด้วย

ตอนที่ 2 ผลจากการหาความพึงพอใจ ที่มีต่อผลิตภัณฑ์จากการนำเอาผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา จากกลุ่มผู้ผลิต ผู้จำหน่าย และผู้บริโภคที่มีความสนใจในตัวผลิตภัณฑ์

2.1 ความพึงพอใจในด้านลักษณะการเลือกใช้วัสดุในท้องถิ่นเข้ามาประยุกต์ใช้ประโยชน์และเป็นวัสดุหลักในการออกแบบ ของการนำเอาวัสดุผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา โดยภาพรวมนั้นอยู่ในเกณฑ์ระดับที่ดี ทั้งนี้เป็นเพราะผลงานที่ได้เป็นการต่อยอดให้เกิดผลงานใหม่ในการออกแบบแต่ยังคงไว้ซึ่งรูปแบบและกรรมวิธีการผลิตในงานศิลปหัตถกรรมท้องถิ่นได้อย่างเหมาะสม, ในการออกแบบเป็นการผสมผสานวัสดุสามารถส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมในท้องถิ่นให้เกิดความแปลกใหม่และได้รูปแบบที่สามารถนำไปพัฒนาและต่อยอดทางความคิดได้, ในการออกแบบเป็นการร่วมมือกันระหว่างชุมชนบ้านถวายและชุมชนถนนวัวลาย ในการผลิตและสร้างสรรค์ชิ้นงานให้เกิดเป็นผลิตภัณฑ์ใหม่ เพื่อดัดแปลงคิดค้นต่อยอดผลงานใหม่ๆ ในอนาคต, เป็นลักษณะการใช้งานศิลปหัตถกรรมท้องถิ่น จากการจักสานมาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียมได้อย่างเหมาะสมสวยงาม และผลงานที่ได้เป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมและสืบสานลักษณะงานศิลปหัตถกรรมในอดีต เพื่อเข้าสู่การออกแบบในสังคมปัจจุบันได้อย่างเหมาะสม

2.2 ความพึงพอใจในด้านประสิทธิภาพการใช้งานและประโยชน์ใช้สอยของการนำเอาวัสดุผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา โดยภาพรวมนั้นอยู่ในเกณฑ์ระดับการใช้งานและประโยชน์ใช้สอยที่ดี ทั้งนี้เป็นเพราะชุดเก้าอี้มีความสะดวกในการขนย้ายเมื่อเวลาที่ต้องการใช้งานหรือจัดพื้นที่, ชุดเก้าอี้มีความสะดวกในการปรับเปลี่ยนรูปแบบการใช้งานได้อย่างหลากหลาย, ผลงานมีโครงสร้างภายในทำจากหวายมีความเหมาะสม แข็งแรง สามารถรองรับน้ำหนักในการนั่งพักผ่อนและมีน้ำหนักที่เบาเพื่อใช้ในการเคลื่อนย้ายในการจัดพื้นที่ได้, ลักษณะและรูปแบบการถอดประกอบของชุดเก้าอี้ มีความเหมาะสมและแข็งแรง ยึดเกาะกันได้ดีในการใช้งาน และชุดเก้าอี้มีขนาด และสัดส่วนที่พอเหมาะและรองรับการใช้งานได้อย่างเหมาะสม

2.3 ความพึงพอใจในด้านด้านลักษณะความแปลกใหม่ในการออกแบบ ของการนำเอาวัสดุผักตบชวามาประยุกต์เข้ากับการดุนลายอลูมิเนียม เพื่อนำมาออกแบบเครื่องเรือนในสไตล์ล้านนา โดยภาพรวมนั้นอยู่ในเกณฑ์ระดับที่ดี ทั้งนี้เป็นเพราะผลงานที่ได้ทำการออกแบบเป็นการผสมผสานภูมิปัญญาชาวบ้าน วัฒนธรรมท้องถิ่น ให้เกิดประโยชน์ในการออกแบบให้เกิดความแตกต่างสวยงาม ได้อย่างเหมาะสม, ลักษณะในการผลิต เป็นผลงานจากช่างพื้นถิ่นสามารถแสดงให้เห็นถึงความงามของภูมิปัญญาชาวบ้านและวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี, ในการออกแบบชุดเก้าอี้ มีการใช้ลักษณะการเล่นระดับ เป็นมิติสูง-ต่ำ ทำให้รูปทรงที่ได้มีความแปลกตาน่าสนใจ, ชุดเก้าอี้มีความแปลกใหม่ ในการเลือกใช้วัสดุเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบ และชุดเก้าอี้มีความแปลกใหม่ในการผสมผสานวัสดุและการคัดเลือกวัสดุที่ใช้ในการออกแบบ

4.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการทำวิจัยในอนาคต

1) ควรมีการศึกษาแนวทางในการพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมให้มีความหลากหลายในการออกแบบมากยิ่งขึ้น ให้เกิดเป็นแนวทางในการเข้าสู่การออกแบบได้อย่างหลากหลาย มีการใช้หลักการหรือทฤษฎีในการออกแบบ แรงบันดาลใจหรือแนวความคิดใหม่ๆ เพื่อนำเข้าสู่การออกแบบสร้างสรรค์ให้สามารถใช้งานและรองรับความต้องการสอดคล้องในสังคม วัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงในปัจจุบันให้มากยิ่งขึ้น

2) ควรมีการศึกษาและเลือกใช้วัสดุในธรรมชาติที่มีอยู่ในท้องถิ่น มาพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงและผลิตให้เกิดเป็นผลงานผลิตภัณฑ์ต่างๆที่แตกต่างออกไปให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น เช่น กก หญ้าแฝก เส้นใยสับปะรด ปอสา เปลือกข้าวโพด กะลามะพร้าว หรือกระจูด เป็นต้น โดยให้วัสดุมีการผสมผสาน การประยุกต์ใช้วัสดุทางธรรมชาติที่มีอยู่อย่างหลากหลาย รวมถึงการพัฒนาเทคนิคต่างๆ ในรูปแบบใหม่ๆ หรือการแปรรูปในการใช้วัสดุให้เป็นผลงานที่แตกต่าง และสร้างจุดเด่นให้แก่ผลิตภัณฑ์ให้มากขึ้นต่อไป

3) ควรมีการสรรหา คัดเลือกวัสดุต่างๆหรือเทคนิค ภูมิปัญญาในงานหัตถกรรมในการออกแบบให้มีความหลากหลาย มีการทดลองใช้วัสดุใหม่ๆในทางอุตสาหกรรมมาประยุกต์ใช้กับวัสดุที่ได้จากธรรมชาติให้มากขึ้น เพื่อศึกษากรรมวิธีการผลิตในปัจจุบันให้สามารถออกแบบและสร้างผลงานให้สามารถใช้เครื่องจักรมีส่วนร่วมในการออกแบบมากขึ้น ให้ได้ผลงานที่เป็นผลงานทางหัตถอุตสาหกรรมยิ่งขึ้น

4) ควรนำเอาลักษณะ เทคนิค และภูมิปัญญาต่างๆในการการวิจัยไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานต่างๆที่เป็นผลิตภัณฑ์ที่น่าสนใจ มีความแปลกใหม่และเป็นที่ต้องการในตลาดมากยิ่งขึ้น เพื่อให้ชุมชนสามารถที่จะผลิตผลงานได้อย่างต่อเนื่อง ส่งเสริมอาชีพงานทางหัตถกรรมรวมถึงสร้างรายได้ให้กับชุมชนอีกด้วย

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. 2544. **ศิลปกรรมโลหะ ช่างโลหะ.** กรุงเทพฯ: เอ.พี.กราฟิคดีไซน์และการพิมพ์.

กรมศิลปากร. 2532. **ศิลปะและหัตถกรรมไทย เรื่องชีวิตไทยกับงานศิลปหัตถกรรม.** กรุงเทพฯ: จัดพิมพ์ประกอบการจัดนิทรรศการพิเศษ เนื่องในวันเด็กแห่งชาติ

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม. 2543. **รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม. 2543. **หมู่บ้านอุตสาหกรรมดีเด่น 2542.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม. 2529. **ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม

กองพัฒนาเกษตรที่สูง สำนักงานปลัดกระทรวงเกษตรและสหกรณ์. 2545. **คู่มือการจัดทำผลิตภัณฑ์ท้องถิ่น เรื่องวิธีการทำเครื่องเงิน.** เชียงใหม่: โครงการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวในพื้นที่โครงการหลวง

คณะกรรมการอำนวยการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์แห่งชาติ. 2546. **หนึ่งปี หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์.** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการอำนวยการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์แห่งชาติ (กอ.นตผ)

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2549. **โครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบแนวทางล้านนา .** เชียงใหม่: เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องโครงการพัฒนาผลิตภัณฑ์ของใช้ของตกแต่งบ้านแนวทางล้านนา

ชิน อยู่ดี. 2512. **คนก่อนประวัติศาสตร์ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร

นพคุณ สุขสถาน. 2532. ออกแบบเครื่องเรือน. กรุงเทพฯ: สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า-เจ้าคุณทหารลาดกระบัง

นวลน้อย บุญวงศ์. 2539. **การออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

ประจวบ เอี่ยมผู้ช่วย. 2542. **ศิลปกรรมและวัฒนธรรมท้องถิ่น.** กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนดุสิต

ประจวบ เอี่ยมผู้ช่วย. 2540. **ศิลปโบราณคดีของไทย.** กรุงเทพฯ: ฝ่ายเอกสารและตำรา สถาบันราชภัฏสวนดุสิต

วรรณรัตน์ อินทร์อ่ำ. 2535. **สารานุกรมพื้นบ้านไทยในอดีต.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ

วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์. 2544. **วิหารล้านนา.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ

วรรณี วิบูลย์สวัสดิ์. 2531. **พื้นถิ่นพื้นฐาน ศิลปวัฒนธรรม.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์

วิวัฒน์ชัย บุญยภักดิ์. 2532. **ศิลปหัตถกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: สมาคมส่งเสริมเทคโนโลยี (ไทย-ญี่ปุ่น)

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2540. **ชุดมรดกศิลปหัตถกรรมไทย เครื่องจักสานไทย.** กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2527. **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: ปาณยา

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2537. **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542. **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา

สาคร คันธโชติ. 2528. **การออกแบบเครื่องเรือน.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

สาคร คันธโชติ. 2528. **การออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

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

สันติ เล็กสุขุม. 2549. **ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย-ล้านนา .** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ

อุดมศักดิ์ สาริบุตร. 2550. **ออกแบบเฟอร์นิเจอร์.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

สุโขทัย: นครรุ่งอรุณแห่งความสุขของชาวไทย

*โกสินทร์ ชิตามร**
(ผู้แสดงแบบ: วริศรา สวนนนท์, จินตนัดดา อัตถวิบูลย์)

อาณาจักรสุโขทัย ตั้งอยู่บริเวณตอนเหนือของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา กรุงสุโขทัยเป็นศูนย์กลางอำนาจของชาวสยาม ทำให้มีอาณาเขตแผ่กว้างออกไป มีความเจริญก้าวหน้าในทุกด้าน ทั้งศิลปะ วัฒนธรรม และวิทยาการ

กรุงสุโขทัย หมายถึง **นครรุ่งอรุณแห่งความสุขของชาวไทย** การเกิดขึ้นของอาณาจักรสุโขทัย นับเป็นการตั้งถิ่นฐานของชาวไทยในสุวรรณภูมิที่เป็นปึกแผ่น และต่อเนื่องกันมาจนถึงปัจจุบัน

อาณาจักรแห่งนี้เป็นศูนย์กลางการปกครองศาสนา เศรษฐกิจของไทย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา และในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ปฐมกษัตริย์ราชวงศ์พระร่วง พระนามว่า **พ่อขุนศรีอินทราทิตย์** หรือพ่อขุนบางกลางหาว ได้สถาปนาอาณาจักรสุโขทัยขึ้น ภายหลังจากได้ขับไล่ชนชาติขอมที่เคยมีอำนาจ และอิทธิพลบนแผ่นดินแห่งนี้

ราชวงศ์พระร่วง แห่งราชอาณาจักรสุโขทัย มีพระมหากษัตริย์สืบสันติวงศ์ต่อเนื่องรวม 9 พระองค์

1. พ่อขุนศรีอินทราทิตย์

พระนามเดิม พ่อขุนบางกลางหาว ปฐมกษัตริย์ในราชอาณาจักรสุโขทัย ครองราชสมบัติตั้งแต่ปีพุทธศักราช 1782 แต่ไม่ปรากฏหลักฐานว่า พ่อขุนศรีอินทราทิตย์สิ้นพระชนม์หรือสิ้นสุดการครองราชสมบัติในปีใด

พ่อขุนศรีอินทราทิตย์เมื่อครั้งยังเป็นพ่อขุนบางกลางหาว ได้ร่วมกับพ่อขุนผาเมืองเจ้าเมืองราดแห่งราชวงศ์ศรีนาวนำกุม ซึ่งเป็นราชวงศ์ก่อนราชวงศ์พระร่วง รวมกำลังพลกันขับไล่ขอม โดยพ่อขุนบางกลางหาวตีเมืองศรีสัชนาลัยและเมืองบางขรงได้ และยกทั้งสองเมืองให้พ่อขุนผาเมือง

ส่วนพ่อขุนผาเมืองตีเมืองสุโขทัยได้ ก็ได้มอบเมืองสุโขทัยให้พ่อขุนบางกลางหาว พร้อมพระขรรค์ไชยศรี และพระนามศรีอินทราบดินทร์ทราทิตย์ เวลานั้นราชวงศ์พระร่วงมีอิทธิพลเข้มแข็งมากและได้แผ่อิทธิพลกว้างขวางออกไป มีความเจริญก้าวหน้าในทุกด้าน ทั้งศิลปวัฒนธรรมและวิทยาการ

*อาจารย์ผู้มีความรู้ความสามารถพิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

2. พ่อขุนบาลเมือง

3. พ่อขุนรามคำแหงมหาราช

เดิมชื่อพระราม สุโขทัยมีศึกกับขุนสามชน เจ้าเมืองฉอด (อ.แม่สอด จ.ตาก ปัจจุบัน) พระรามอายุ 19 ได้ชนช้างกับขุนสามชนได้ชัยชนะ เสร็จศึกได้นามใหม่ว่า รามคำแหง ทรงเป็นกษัตริย์นักรบและผู้ประดิษฐ์ลายสือไทย

ในสมัยของพระองค์ เมืองสุโขทัยมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุด เพราะเนื่องจากในขณะนั้นบ้านเมืองทั้งหลายต่างก็สงบเรียบร้อยและมีความเป็นอยู่อย่างสงบร่มเย็น ทำให้สุโขทัยแผ่ขยายอาณาจักรออกไปอย่างกว้างขวางมาก คืออาณาจักรทางทิศเหนือจรดเขตเมืองหลวงพระบาง

อาณาจักรทางทิศใต้จรดแหลมมลายู เมืองนครศรีธรรมราช เพชรบุรี ราชบุรี เป็นต้น อาณาจักรทางด้านทิศตะวันออกจรดนครเวียงจันทร์ เวียงคำ สระหลวง และสองแคว ส่วนทางทิศตะวันตกจรดกรุงหงสาวดี เมืองฉอด ครอบคลุมไปถึงอาณาจักรรามัญด้วย

กรุงสุโขทัยในสมัยนั้น มีความเจริญรุ่งเรือง บ้านเมืองสงบร่มเย็น ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวในศิลาจารึกว่า

“เมืองสุโขทัยนี้ดี ในน้ำมีปลา ในนามีข้าว เจ้าเมืองบ่เอาจกอบในไพร่ลู่ทาง เพื่อนจูงวัวไปค้าขี่ม้าไปขาย ใครจักใคร่ค้าช้างค้า ใครจักใคร่ค้าม้าค้า ใครจักใคร่ค้าเรือนค้าทองค้า ไพร่ฟ้าหน้าใส”

4. พระยาเลอไทย

เป็นพระราชโอรสพระองค์หนึ่งของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ก่อนที่พระยาเลอไทยจะได้ขึ้นครองราชย์สืบต่อจากพระราชบิดา ก็ได้มีพระยาไสสงครามขึ้นมาครองกรุงสุโขทัยอยู่ช่วงระยะหนึ่ง จากนั้นในปีพุทธศักราช 1866 พระยาเลอไทยซึ่งเป็นมหาอุปราชเมืองศรีสัชนาลัยจึงได้ขึ้นครองกรุงสุโขทัยสืบมา จนกระทั่งเสด็จสวรรคตเมื่อปีพุทธศักราช 1881

5. พระยางั่วน้ำถุม

6. พระมหาธรรมราชาที่ 1

พระยาลิไท ซึ่งเป็นช่วงยุคทองของกรุงสุโขทัย ในด้านพุทธศาสนาและศิลปวัฒนธรรม

7. พระมหาธรรมราชาที่ 2

พระยาลือไท เมื่อครองกรุงสุโขทัยแล้วก็เสด็จไปประทับอยู่ที่เมืองพิษณุโลกแทน ทำให้สุโขทัยเสื่อมความเจริญลงทุกขณะ

8. พระมหาธรรมราชาที่ 3

พระยาไสลือไท รัชกาลนี้ได้ตกเป็นประเทศราชของอยุธยาในช่วงปี พ.ศ.1921

9. พระมหาธรรมราชาที่ 4

ครั้นสิ้นรัชกาลของพระยาไสลือไทเมื่อปีพุทธศักราช 1962 กรุงสุโขทัยก็เกิดการแย่งชิงอำนาจกันขึ้นระหว่างพระยาบาลกับพระยาราม ซึ่งเป็นราชโอรสทั้งสองของพระยาไสลือไทนั่นเอง

จึงเป็นโอกาสที่ **สมเด็จพระอินทราธิราชที่ 1** กษัตริย์ในรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงศรีอยุธยา ได้ยกทัพขึ้นไปปราบจลาจลที่เมืองสุโขทัย ครั้นยกทัพหลวงขึ้นไปถึงเมืองพระบาง (เมืองนครสวรรค์) พระยาทั้งสองเกรงพระบรมเดชานุภาพ จึงได้ลงมาเฝ้าสมเด็จพระอินทราธิราชที่ 1 ซึ่งพระองค์ได้ทรงไกล่เกลี่ยและโปรดเกล้าฯ ให้พระยาบาลไปครองเมืองพิษณุโลก ทรงพระนามว่า พระเจ้าสุริยวงศ์บรมปาลมหาธรรมราชาธิราช เหตุการณ์ที่เมืองสุโขทัยจึงสงเรียบร้อยลง

ดังนั้น พระเจ้าสุริยวงศ์บรมปาลมหาธรรมราชาธิราช จึงนับเป็นกษัตริยาแห่งกรุงสุโขทัย พระองค์สุดท้าย และเป็นการสิ้นสุดของอาณาจักรสุโขทัยเมื่อปีพุทธศักราช 1981

รวมเวลาที่**อาณาจักรสุโขทัยเจริญรุ่งเรืองนับตั้งแต่เริ่มต้น จนกระทั่งถึงกาลล่มสลายไปมีอายุถึง 181 ปี** ทั้งนี้นับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 1800 มาจนถึงปีพุทธศักราช 1981

ศิลปกรรมที่สร้างขึ้นในอาณาจักรสุโขทัยอันเป็นยุคที่มีความอุดมสมบูรณ์ทั้งทางด้านจิตใจและชีวิตความเป็นอยู่ ประชาชนส่วนใหญ่ผูกพันใกล้ชิดกับพุทธศาสนา จึงพบศิลปะเนื่องในพุทธศาสนาแทบทั้งสิ้น

สถาปัตยกรรมสุโขทัย เช่น โบสถ์ วิหาร และเจดีย์ มีรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะโดดเด่นโดยเฉพาะอย่างยิ่ง เจดีย์แบบสุโขทัยแท้ ซึ่งมียอดเป็นพุ่มทรงข้าวบิณฑ์หรือรูปดอกบัวตูม เป็นเจดีย์ที่มีรูปแบบงดงามยิ่งของสุโขทัย

วัดสำคัญในราชอาณาจักรสุโขทัยมีมากมายเรียงรายไปทั่ว แต่จะกล่าวถึงเฉพาะวัดที่สำคัญๆ เช่น **วัดมหาธาตุ**

วัดมหาธาตุนี้ก็เปรียบเหมือนวัดหลวง ถ้าปัจจุบันก็เท่ากับวัดพระแก้ว ภายในวัดมหาธาตุที่อยู่ในเขตวังหลวง มีพระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่ประดิษฐานอยู่องค์หนึ่ง

สมัย**รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**ได้ทรงพยายามจะนำพระพุทธรูปหลายๆ องค์จากสุโขทัยไปเก็บรักษาไว้ที่กรุงเทพฯ เพราะทรงมองการณ์ไกลว่ากาลข้างหน้า อาจมีคนมาขนย้ายไปที่อื่นได้ พระองค์ก็ให้อัญเชิญพระพุทธรูปไปยกเว้นองค์นี้องค์เดียวที่หนัก ไม่สามารถย้ายไปได้ข้างในอาจทำด้วยอิฐแล้วฉาบปูน ลักษณะขององค์พระคือหน้ารูปไข่ ตามแบบพระพุทธรูปสมัยสุโขทัย พระเกศาจะขดก้นหอยกลมใหญ่กว่าของอยุธยา

ในบริเวณวัดมหาธาตุมีเจดีย์ทั้งองค์เล็กองค์ใหญ่รวม 200 องค์ อาจจะเป็นที่เก็บอัฐิของพระราชวงศ์ ส่วนเจดีย์ห้ายอดเป็นที่เก็บอัฐิของพญาลิไท ภายในบริเวณวัดมหาธาตุจะมีฐานพระโล่งๆ ขนาดใหญ่สองฐาน ซึ่งเดิมเป็นที่ประดิษฐาน**พระศรีศากยมุนี** ที่ทุกวันนี้อยู่ที่วัดสุทัศน์ในกรุงเทพฯ อัญเชิญไปในสมัยรัชกาลที่ 1

พระอีกองค์ที่อัญเชิญไปอยู่ที่วัดไตรมิตรฯ คือ **พระพุทธมหาสุวรรณปฏิมากร หรือหลวงพ่อทองคำ** ที่หนัก 5 ตันครึ่ง

ภายในวัดมหาธาตุ มีพระพุทธรูปยืน 2 องค์ องค์หนึ่งคือปางห้ามญาติ หรือ**ปางห้ามสมุทร** ยกหัตถ์ทั้งสองข้าง

อีกปางหนึ่ง สองหัตถ์จะวางเรียบเรียกว่า **พระอัฏฐารส** เป็นปางที่พระพุทธเจ้าเคารพพระมารดา คือพระนางสิริมหามายา ที่เมื่อสิ้นพระชนม์ก็ขึ้นไปอยู่บนสวรรค์ ครั้นถึงวันเพ็ญท่านก็ลงมาเยี่ยมโลกมนุษย์หรือเยี่ยมพระพุทธเจ้า

ที่พระพุทธเจ้าไม่ยกมือเพราะท่านเป็นพระอรหันต์สำเร็จแล้วทุกอย่าง จึงเพียงยืนตรงทำความเคารพ

ปัจจุบันแม้จะเหลือแต่เพียงซากอิฐและศิลาแลง ซึ่งเป็นโครงสร้างของสถาปัตยกรรมแบบสุโขทัยก็ยังปรากฏความงดงาม ทำให้เกิดความหลงใหลในความอลังการของวัดแห่งนี้ได้อย่างน่าประหลาดใจยิ่ง

วัดศรีชุม ศรีชุม เป็นภาษาเขมรแปลว่าต้นโพธิ์ ในตำนานว่า **พระอจนะ**ที่วัดศรีชุมเป็นพระที่พูดได้ ด้านซ้ายของซุ้มทางเข้าของมณฑปพระอจนะมีประตูเข้าอุโมงค์ข้างในกำแพงองค์พระในอุโมงค์มีภาพเขียนเป็นเรื่องชาดก ปัจจุบันเหลืออยู่เพียง 52 ภาพ และยังพบหลักศิลาจารึกหลักที่ 2 ทางไหล่ขวาขององค์พระอจนะด้วย

ด้านหลังเกือบถึงเศียรของพระอจนะก็พบรอยพระพุทธบาท ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่พิพิธภัณฑ์

ทางด้านขวาเป็นอุโมงค์ให้เด็กและผู้หญิงในสุโขทัยหลบหนีข้าศึก อุโมงค์ทางขวามือนี้จะไปโผล่ที่อำเภอสวรรคโลกในปัจจุบันแล้วต่อเนื่องไปถึงศรีสัชนาลัยได้

ส่วนทางด้านหลังองค์พระอจนะมีบันไดลับเป็นทางให้บุคคลสำคัญ เช่น พระมหากษัตริย์ พระราชินีหลบหนีข้าศึกได้ ในสมัยก่อนด้านหลังจะมีคลองแม่ลำพันจะมีเรือจอดไว้ตลอดเวลารอรับเจ้านายหรือพระมหากษัตริย์ที่จะหลบหนี

พระอจนะ เป็นพระพุทธรูปปูนปั้นปางมารวิชัยขนาดใหญ่ หน้าตักกว้าง 11.30 เมตร สูง 10 เมตร มีพระพักตร์ที่อิ่มเอิบ พระเนตรจ้องมองลงมาตลอดเวลา เรียกชื่อว่า พระอจนะ ซึ่งหมายถึงพระผู้ไม่หวั่นไหว พระอจนะมีอายุกว่า 700 ปีแล้ว ส่วนพระพักตร์กับพระอุระเคยพังลงมาแต่ก็ได้ซ่อมแซมบูรณะขึ้นมาใหม่ เมื่อ 52 ปีที่แล้ว ปัจจุบันหน้าตารูปร่างของท่านยังคงเหมือนกับในสมัยโบราณ

กล่าวกันว่าความศักดิ์สิทธิ์ของพระอจนะคือ คนที่ท้อแท้ในชีวิตจะมาขอพรจากองค์พระอจนะแล้วจะสบายใจ เพราะท่านไม่หวั่นไหวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นตามนามของท่าน พระอจนะน่าจะมาจากคำว่า **"อจจะ"** ที่แปลว่าไม่หวั่นไหวและหมายถึงภูเขาก็ได้

วัดศรีชุมมีชื่อปรากฏอยู่ในศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหงในปีพุทธศักราช 1835 กล่าวไว้ว่า **"เบื้องตีนนอนเมืองสุโขทัย มีตลาดปสาน มีพระอจนะ มีปราสาท มีป่าหมากพร้าว มีป่าหมากลาง..."**

สมัยกรุงสุโขทัยนิยมสร้างพระพุทธรูป **4 อิริยาบถ** คือ **นั่ง นอน ยืน เดิน** และสกุลช่างสุโขทัยได้สร้างสรรค์ **พระพุทธรูปปางลีลา** ขึ้นเป็นแบบของตนโดยเฉพาะ

กล่าวกันว่าช่างสร้างตามคัมภีร์มหาบุรุษลักษณะ จึงเป็นประติมากรรมแบบอุดมคติที่มีลักษณะเหนือมนุษย์ มีพลังแห่งความเมตตาและความสงบ จึงเป็น**ประติมากรรมที่ถือว่างามที่สุดของศิลปะไทย**

พระพุทธรูปลีลาศิลปะสุโขทัย องค์ที่ถือว่ามีความงามเป็นเลิศ ปัจจุบันอยู่ที่ระเบียงพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร กรุงเทพมหานคร

อาณาจักรสุโขทัยมีประเพณีที่สำคัญอย่างหนึ่ง คือ**ประเพณีลอยกระทง** วันลอยกระทงในกรุงสุโขทัยโบราณนั้น เป็นพิธีใหญ่และครึกครื้นมาก

ประเพณีนี้จัดขึ้นในวันเพ็ญขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 เรียกว่า**พระราชพิธีจองเปรียง** โดยประชาชนชายหญิง ต่างตกแต่งโคมชักแขวนและลอยกันทั่วนคร ข้าราชการและนางสนมกำนัลต่างทำโคม ร้อยด้วยบุปผาชาติเข้าประกวดประชันกัน

นางนพมาศ ซึ่งเป็นข้าพระบาทสมเด็จพระร่วง จึงได้ทำโคมประกวด โดยได้แต่งโคมให้งามประหลาดกว่าโคมพระสนมทั้งปวง โดยประดับเป็นรูปดอกละมุด

พระราชพิธีจองเปรียงนี้ ต่อมาภายหลังจึงได้เรียกว่า ลอยกระทง ทรงประทีป แต่ชาวบ้านทั่วไปเรียกว่า ลอยกระทง

เมื่อหมดฤดูฝนแล้ว ชาวบ้านได้ประดิษฐประดอยกระทงด้วยใบตอง ตกแต่งด้วยดอกไม้ เมื่อพระอาทิตย์ตกดินผู้คนก็แต่งกายสวยงามและนำกระทงออกไปด้วย จุดธูปเทียนในกระทงสว่างไสวสวยงาม ลอยไปตามลำน้ำ เพื่อเป็นการขอขมาต่อพระแม่คงคา

จุดประสงค์ของประเพณีลอยกระทงก็คือ เปิดโอกาสให้ประชาชนได้นึกถึงพระคุณของน้ำและขออภัยพระแม่คงคา ที่ตนได้ใช้น้ำมาตลอดในการดำรงชีพ ในช่วงนี้เป็นช่วงที่อุดมสมบูรณ์หน้าข้าว หน้าปลา จะเห็นผู้คนส่วนใหญ่พูดกันว่าในน้ำมีปลา ในนามีข้าว ชาวบ้านควรจะทำบุญให้ทาน และพักผ่อนสนุกสนานกันเสียทีหนึ่ง

สมัยสุโขทัยนี้เป็นสมัยที่ศิลปะของไทยมีความเจริญอยู่ในขั้นสูง และให้อิทธิพลต่อศิลปะไทยแบบต่างๆ อย่างมาก

ศิลปะอีกอย่างหนึ่งที่เจริญมากคือ การทำเครื่องถ้วยชามดินเผาเคลือบ แบบที่เรียกกันว่า **เครื่องสังคโลก**

เครื่องสังคโลก คือเครื่องปั้นดินเผาชนิดหนึ่งที่ทำขึ้นในประเทศไทย ส่วนมากเป็นภาชนะเครื่องใช้ต่างๆ มีทั้งชนิดเนื้อแกร่งไม่เคลือบและชนิดเคลือบด้วยน้ำเคลือบสีเขียว สีน้ำตาลแก่ และสีขาวนวล เชื่อกันว่ามีการผลิตเครื่องสังคโลกดังกล่าวกันมากในอาณาจักรสุโขทัย ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ที่มีแหล่งผลิตสำคัญอยู่ที่เมืองสุโขทัยและศรีสัชนาลัย

เมื่อพ่อขุนรามคำแหงมหาราชแห่งอาณาจักรสุโขทัยเสด็จไปเมืองจีน ได้นำช่างจีนมาทำเครื่องสังคโลกที่กรุงสุโขทัย และทรงนำวิชาการปั้นเครื่องถ้วยชามมาจากจีน และสร้างเตาเผาขึ้นที่ศรีสัชนาลัย การทำเครื่องสังคโลกของสุโขทัยชนิดนี้คงทำกันอย่างเป็นล่ำเป็นสัน จนถึงขั้นเป็นอุตสาหกรรมดังปรากฏเตาเผาเป็นจำนวนมากที่บริเวณเมืองศรีสัชนาลัย ได้พบถ้วย ชาม และภาชนะสังคโลกส่งไปขายยังประเทศใกล้เคียง

เครื่องสังคโลกโดยเฉพาะของสุโขทัย **เป็นเครื่องปั้นดินเผาของไทยที่มีคุณภาพดีที่สุด** ทำด้วยเนื้อดินดี น้ำเคลือบที่มีสีสันสวยงาม รูปทรงและลวดลายสวยงาม สมบูรณ์ลงตัวอย่างยิ่ง

กรุงสุโขทัยผลิตเครื่องสังคโลกได้เป็นจำนวนมาก จนส่งไปขายยังประเทศต่างๆ เช่น ญี่ปุ่น ฟิลลิปปินส์ อินโดจีน เป็นต้น เพราะได้พบซากเรือสินค้าและภาชนะต่างๆ เป็นจำนวนมากในบริเวณอ่าวไทย

เครื่องประดับสมัยสุโขทัย ส่วนใหญ่ในระยะแรกนั้นมีลักษณะและรูปแบบคล้ายกับศิลปะลพบุรี แต่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบเป็นลักษณะของตนด้วย มีการคิดประดิษฐ์ให้รูปแบบใหม่ ทั้งจากที่คิดประดิษฐ์ขึ้นเอง และได้รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปกรรมภายนอกที่เข้ามาใหม่ เช่นอิทธิพลจากศิลปะลังกา ซึ่งเข้ามาพร้อมกับการรับพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ เป็นต้น

ดังนั้นรูปแบบเครื่องประดับสมัยสุโขทัยจึงมีลักษณะเป็นแบบของตนเอง และเป็นแบบอย่างของเครื่องประดับสมัยอยุธยาในระยะต่อมาด้วย ในสมัยนี้มีการใช้เครื่องประดับทั้งที่ทำด้วยทองคำ ถม เงิน และนิยมประดับด้วยอัญมณี 7 สี **มีปัทมราต**และ**ประพาฬรัตน์** เป็นต้น โดยใช้คำรวมๆ ว่า “แก้วมณีรัตน์” และ “เครื่องถนิมพิมพาภรณ์”

ถนิมพิมพาภรณ์

ถนิม แปลว่าเครื่องประดับ บางทีก็เรียกสนิม เช่น สร้อยสนิมพิมพาภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ คือเครื่องประดับ หรือเครื่องแต่งตัวของพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางชั้นสูง สำหรับตกแต่งประดับประดาในงานพระราชพิธีสำคัญต่างๆ ที่มีความแตกต่างกันตามพระอิสริยยศและฐานานุศักดิ์ อันจะดูได้จากประเภทของวัตถุ การประดับตกแต่งลวดลายบนวัตถุ ตลอดจนวัสดุที่นำมาใช้

ศิราภรณ์

คำว่าเครื่องศิราภรณ์ ประกอบด้วยคำว่า เครื่องศิร (อ่าน สิ-ระ) กับอาภรณ์ คำว่า ศิร แปลว่า ศรีษะ อาภรณ์ แปลว่า เครื่องประดับ ศิราภรณ์ แปลว่า เครื่องประดับศรีษะ ใช้เป็นคำราชาศัพท์เรียกสิ่งที่พระมหากษัตริย์หรือพระราชวงศ์ทรงใช้สวมพระเศียร ซึ่งมีลักษณะต่างๆ และมีคำเรียกต่างๆ เช่น **พระมงกุฎ พระชฎา พระมาลา พระเกี้ยว**

เครื่องศิราภรณ์ที่สำคัญแต่ละองค์ ยังมีชื่อเรียกเพื่อบอกลักษณะหรือบอกการใช้ เช่น พระมหาพิชัยมงกุฎ เป็นเครื่องแสดงความเป็นพระมหากษัตริย์ ส่วนพระอนุราชมงกุฎ เป็นเครื่องทรงของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช พระมาลามีหลายองค์ มีสีต่างๆ กัน เช่น พระมาลาทรงประพาส พระมาลาเส้าสะเทินสำหรับพระมหากษัตริย์ และพระราชวงศ์ทรงใช้ต่างกันตามพระอิสริยศักดิ์ เป็นต้น

การแต่งกายสมัยสุโขทัย

การแต่งกายเป็นส่วนหนึ่งของความเจริญ ของชนแต่ละชาติ อาณาจักรสุโขทัยมีความรุ่งเรืองมาก ดังนั้น ผู้คนก็ย่อมมีการนุ่งห่มตกแต่งร่างกายด้วยผ้าแพรพรรณงดงาม มีวัฒนธรรมการแต่งกายเป็นของตนเอง

สิ่งสำคัญที่สุดสำหรับการแต่งกาย คือ **“ผ้า”** มีหลักฐานทางโบราณคดีว่าในประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีมนุษย์อยู่เป็นหมื่นๆ ปีแล้ว และตั้งแต่ยุคโลหะเป็นต้นมา มนุษย์รู้จักการทอผ้าใช้เอง และสืบทอดต่อมาตลอดทั้งสมัยทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี และสุโขทัย

ในสมัยสุโขทัยนั้น ผ้าที่มีค่า คือ **ผ้าไหม ผ้าแพร ผ้ากำมะหยี่** รองลงมาคือผ้าที่ทอด้วยด้ายหรือฝ้ายย้อมเป็นสีต่างๆ ห้าสี ได้แก่ สีดำ สีขาว สีแดง สีเขียว และสีเหลือง เรียกว่าผ้าเบญจรงค์ การทอผ้านั้นเกิดจากประสบการณ์ที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน ดังคำกล่าวที่ว่า **“หน้าแล้ง ผู้หญิงทอผ้า ผู้ชายตีเหล็ก”**

ผ้าทอในประเทศไทย แสดงถึง ศิลปะภูมิปัญญาของชุมชน ซึ่งแบ่งประเภทของผ้าทอได้เป็นสองประเภท ตามวัตถุดิบในการทอและกรรมวิธีในการทอ คือ

1. **ผ้าทอที่แบ่งตามวัตถุดิบที่ใช้** ได้แก่ ฝ้ายและไหม

ฝ้าย เป็นพืชเศรษฐกิจที่ปลูกทั่วไปในทุกภาคของประเทศไทย เป็นพืชเขตร้อน ชอบดินปนทราย และอากาศโปร่ง ไม่ชอบที่ร่ม เส้นใยของฝ้ายจะดูดความชื้นได้ง่าย และเมื่อดูดความชื้นแล้วจะระเหยเป็นไอ ดังนั้นเมื่อสวมใส่เสื้อผ้าที่ทำด้วยผ้าฝ้ายจะมีความรู้สึกเย็นสบาย

ไหม เส้นใยไหมได้จากตัวไหม ซึ่งส่วนใหญ่นิยมเลี้ยงไหมกันในภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคกลาง ตัวไหมมีลักษณะคล้ายหนอน เมื่อแก่ตัวจะชักใยหุ้มตัวของมันเองเรียกว่า**รังไหม** รังไหมนี้จะนำมาสาวเป็น **เส้นไหม** แล้วจึงนำไปฟอกด้วยการต้มด้วยด่างและนำมากวักเพื่อให้ได้ **เส้นใยไหม** หลังจากนั้นจึงนำมาย้อมสีและนำไปทอเป็นผืนผ้าตามที่ต้องการ เส้นไหมมีคุณสมบัติ ลื่น มัน และยืดหยุ่นได้ดี

โดยเฉพาะผ้าไหมเป็นผ้าพื้นเมืองประเภทหนึ่งที่นิยมกันมาก เนื่องจากเป็นผ้าที่มีความคงทนอายุการใช้งานนาน รวมทั้งมีความสวยงาม ความแวววาวของเนื้อผ้าไหม ผ้าไหมนอกจากจะเป็นสินค้าสำคัญแล้วยังมีบทบาททางสังคมอีกด้วย เช่น การใช้ผ้าไหมที่ต่างชนิด และมีลวดลายต่างกันจะเป็นเครื่องบ่งบอกถึงสถานะและสถานภาพทางสังคมได้อีกด้วย ผ้าไหมที่มีชื่อของไทยได้มาจากภาคเหนือและภาคอีสาน เช่น ผ้าไหมจากหาดเสี้ยว จังหวัดสุโขทัย

2. **ผ้าทอที่แบ่งตามกรรมวิธีในการทอ** ซึ่งมีชื่อเรียกต่างกันออกไปตามลวดลายที่เกิดจากการทอบนผืนผ้า เช่น

ผ้ามัดหมี่ มีกรรมวิธีการทอที่ทำให้เกิดลวดลายโดยการย้อมเส้นฝ้ายให้ด่าง โดยการผูกมัดให้เกิดช่องว่าง การทอผ้ามัดหมี่แต่ละผืนต้องใช้เวลาและความประณีต โดยจัดเรียงเส้นไหมและฝ้ายให้สม่ำเสมอคงที่ กรรมวิธีต้องเรียงลำดับก่อนหลังให้ถูกต้อง เพื่อทำให้เกิดลวดลายสวยงามตามต้องการ

ผ้าจก การทอจกเป็นกรรมวิธีของการทอและการปักผ้าไปพร้อมๆ กัน การทอลวดลายใช้วิธีการเพิ่มด้ายเส้นพุ่งพิเศษเข้าเป็นช่องๆ ไม่ติดต่อกันตลอดหน้ากว้างของผ้า ซึ่งจะทำได้โดยใช้ไม้หรือขนเม่น หรือนิ้วมือยกขึ้น เป็นการทอผสมการปักกลายๆ

ผ้าขิด เป็นการทอผ้าด้วยกรรมวิธีเขี่ยหรือสะกิดเส้นด้ายยืนขึ้น แล้วสอดเส้นพุ่งไปตามแนวเส้นยืนจังหวะการสอด เส้นด้ายพุ่งจะทำให้เกิดลวดลายรูปแบบต่างๆ

ผ้าแพรวา เป็นผ้าทอมือด้วยกรรมวิธีทอผ้าให้เกิดลวดลาย ลักษณะผสมกันระหว่างลายขิดกับลายจก ผ้าแพรวาต้องมีหลายๆ ลายอยู่ในผืนเดียวกัน

ผ้ายกดอก มีกรรมวิธีการทอให้เกิดลวดลายในการยกตะกรอแยกด้ายเส้นยืน แต่ไม่ได้เพิ่มเส้นด้ายยืนหรือเส้นพุ่งพิเศษเข้าไปในผืนผ้า แต่ในบางครั้งจะยกดอกด้วยการเพิ่มเส้นพุ่งจำนวนสองเส้นหรือมากกว่านั้นเข้าไป

ลักษณะผ้าไทยแต่ละประเภท

ผ้ากรองทอง เป็นผ้าที่ถักด้วยแล่งเงินหรือแล่งทอง ถักให้เป็นลวดลายต่อกันเป็นผืนส่วนมากนำมาทำเป็นผ้าสไบ ใช้ห่มทับลงบนผ้าแถบและผ้าสไบอีกทีหนึ่ง มักใช้แต่เฉพาะเจ้านายผู้หญิงชั้นสูง มีขนาดกว้างยาวเท่ากับผ้าสไบ ชายผ้าด้านกว้างปล่อยเป็นชายครุย

เมื่อต้องการให้ผ้ากรองทองมีความงดงามเพิ่มมากขึ้น นิยมนำปีกแมลงทับมาตัดเป็นชิ้นเล็กๆ เหมือนรูปใบไม้ และปักลงไปผืนผ้ากรองทอง ในตำแหน่งที่คิดว่าจะสมมุติเป็นลายใบไม้

ผ้าเกี้ยว ผ้าคาดเอว มีทั้งผ้าลายพิมพ์ ผ้าไหม ฯลฯ

ผ้าขาวม้า เดิมเรียก ผ้ากำม้า เป็นผ้าประจำตัวของผู้ชาย ใช้เป็นผ้านุ่ง ผ้าเช็ดตัว ผ้าเคียนพุง และผ้าพาดไหล่ เป็นผ้าฝ้ายผืนยาวทอเป็นลายตาตาราง

ผ้าเขียนทอง ผ้าพิมพ์ลายอย่างดี เน้นลวดลาย เพิ่มความสวยงามด้วย การเขียนเส้นทองตามขอบลาย ผ้านี้เกิดขึ้นครั้งแรกสมัยรัชกาลที่ 1 และใช้ได้เฉพาะพระมหากษัตริย์ลงมาถึงชั้นพระองค์เจ้าโดยกำเนิดเท่านั้น

ผ้าปักไหม เป็นผ้าที่ใช้กันในบรรดาเจ้านายชั้นสูง มีทั้งผ้านุ่ง ผ่าห่ม ซึ่งใช้ห่มทับสไบ ผ้าปูลาดและผ่าห่อเครื่องทรง ส่วนมากใช้ผ้าไหมพื้นเนื้อดีปักลวดลายด้วยไหมสีต่างๆ ทั้งผืน การปักไหมนี้ถ้าใช้ไหมสีทองมากก็เรียกว่า ผ้าปักไหมทอง

ผ้าปูม (มัดหมี่) ผ้าปูม หรือปัจจุบันทราบกันในชื่อมัดหมี่ ในประเทศไทยมีผลิตมากทั้งผ้าไหมและผ้าฝ้าย โดยเฉพาะในภาคตะวันออกเฉียงเหนือส่วนล่างแทบทุกจังหวัด

ผ้าเปลือกไม้ เป็นผ้าที่ทอจากใยที่ทำจากเปลือกไม้ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์และเข้าใจว่าคงจะทอให้เรื่อยมาจนครั้งรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนมากพวกนักพรตใช้นุ่งห่มคล้ายกับผ้าคากรอง

ผ้ายก ไทยเราผลิตผ้ายกได้ดีทั้งยกไหมและยกดิ้น ปรากฏทั้งในภาคเหนือ เช่น เชียงใหม่ ลำพูน และในภาคใต้เช่นที่นครศรีธรรมราช และที่พุมเรียง อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี คำว่ายก มาจากการเรียกกระบวนการทอ เวลาทอเส้นด้ายหรือไหมที่เชิดขึ้นเรียกว่าเส้นยก เส้นด้ายหรือไหมที่จมลงเรียกว่า เส้นข่ม แล้วพุ่งกระสวยไปในระหว่างกลาง ถ้าจะให้เป็นลาย เลือกยกเส้นข่มขึ้นบางเส้น ก็เกิดลายยกขึ้น จึงเรียกว่าผ้ายก

ผ้าลาย ถ้าหมายถึง ผ้าที่มีลวดลายแล้ว กล่าวว่าเดิมมีกระบวนการที่อยู่ 4 วิธีคือ ลายปัก ลายปูม ลายยก และลายพิมพ์

ผ้าสมปัก ผ้านุ่งพระราชทานให้ขุนนางตามตำแหน่ง ใช้เป็นเครื่องแบบมาก่อนสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 จะใช้เฉพาะในเวลา เข้าเฝ้าหรือในพระราชพิธี เป็นผ้าทอด้วยไหมเพลาะกลางผืนผ้าเป็นสีและลายต่างๆ สมปักมีหลายชนิด ได้แก่ “สมปักปูม” ถือว่าเป็นชนิดดีที่สุด “สมปักล่องจวน” เป็นสมปักที่ทอเป็นรอยยาว เป็นสมปักชินท้องพื้นมีเชิงลาย นอกจากนี้มี “สมปักลาย” และ “สมปักริ้ว” ซึ่งเป็นผ้าสามัญที่พวกเจ้ากรมปลัดกรมนุ่งเท่านั้นมิใช่เป็นของพวกขุนนางชั้นผู้ใหญ่

การแต่งกายในสมัยสุโขทัย

การแต่งกายของผู้หญิง: ทรงผม

จากการศึกษารูปแบบงานประติมากรรมของสมัยสุโขทัย พบว่า ผู้หญิงสมัยสุโขทัยทำทรงผมหลายแบบคือ ไว้ผมยาวเกล้าเป็นมวยอยู่กลางศีรษะ มีพวงดอกไม้หรือพวงมาลัยสวมรอบมวยแบบหนึ่ง หรือไว้ผมแสกกลางรวบผมไว้ที่ท้ายทอย มีเกี้ยวหรือห่วงกลมคล้องตรงที่รวบ แบบหนึ่ง หรือเกล้าเป็นมวยไว้กลางหลังศีรษะเหนือท้ายทอยขึ้นมา ถ้าเป็นสตรีสูงศักดิ์อาจประดับศีรษะด้วยลอมพอก กรอบพักตร์หรือมงกุฎ และการไว้ผมนี้จากหนังสือไตรภูมิพระร่วง และจากหนังสือเรื่องนางนพมาศ จึงเป็นอันว่าผู้หญิงสุโขทัยไว้ผมยาวประบ่าด้วยเช่นกัน ส่วนที่ไว้ผมยาวเกล้ามวยแล้วนิยมตกแต่งด้วยช้องผม และเสียบแซมด้วยช่อดอกไม้ที่เรียกว่าผกามาศผกาเกสร

เครื่องนุ่งห่ม

เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มของผู้หญิงสมัยสุโขทัย พบว่านุ่งผ้าซิ่นหรือผ้าถุงยาวกรอมถึงข้อเท้า ผ้านุ่งทอจากทั้งฝ้าย ไหม มีลวดลายดอกสีต่างๆ เช่น ดำ แดง ขาว เหลือง และเขียว ผ้าที่ใช้มีหลายชนิดเป็นต้นว่า สุพรรณพสตร์ ลิจิตพัสตร์ จินะกะพัสตร์ ตะเลงพัสตร์ เทวครี ผ้ารัตครี และเจตครี ซึ่งไม่อาจทราบได้ว่าลักษณะของผ้าแต่ละชนิดนั้นเป็นแบบใด แต่น่าจะเป็นผ้าที่ทอเอง และย้อมสีต่างๆ เป็นส่วนใหญ่ และมีบางชนิดที่นำมาจากต่างประเทศ เช่น จากอินเดียและจีน การนุ่งผ้าซิ่นนั้นต่ำจากเอวลงมาเล็กน้อย ประดับด้วยผ้ามีรอยจีบคลุมห้อยปล่อยชายลงมาสองชาย ปิดทับหัวเข็มขัดที่สวยงามไว้ สำหรับสตรีที่สูงศักดิ์ เข็มขัดนี้มักนิยมทำเป็นลายประจำยามมีพวงอุบะห้อยเป็นแนว แต่ถ้าเป็นสามัญชนมีทั้งใช้เข็มขัดและใช้ชายผ้า ตรงเอวผูกมัดกันเอง เป็นแบบเหน็บชายพก สตรีสามัญที่แต่งงานแล้วมักไม่สวมเสื้อแต่มีผ้าพันรัดอก สตรีชั้นสูงและสตรีที่ยังไม่แต่งงานจะสวมเสื้อรัดรูป แขนทรงกระบอกและห่มผ้าสไบ เมื่อไปงานบุญหรืองานพิธี หลักฐานการใช้เสื้อนี้มาปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วง นอกจากนี้ยังทราบว่ามีการแต่งตัวหลายแบบด้วยเหมือนกันจากหนังสือนางนพมาศ

การแต่งกายของบุรุษ

ทรงผม ผู้ชายสมัยสุโขทัย ถ้าเป็นพระมหากษัตริย์หรือเจ้านาย จะไว้ผมยาวมุ่นมวยไว้กลางศีรษะ มีปิ่นปักหรือใช้ผ้าพันหรือโพกหรือประดับศีรษะด้วยมงกุฎ ที่มียอดแหลมหรือกรอบพักตร์ หรือทำผมแสกกลางรวบผมไว้ตรงท้ายทอย มีห่วงหรือเกี้ยวคล้อง สำหรับผู้ชายสามัญชน ทรงผมมักไว้ผมยาวแสกรวบไว้ที่ท้ายทอย มีห่วงกลมๆ คล้องตรงที่รวบหรือไม่ก็ไว้ผมสั้น หรือเกล้าผมเป็นมวยเหนือศีรษะ มีผ้าพันโพก สำหรับพราหมณ์หรือนักบวชปกติจะเกล้ามวย ถ้าเป็นเชื้อสายตระกูลพราหมณ์จะมีดอกไม้ทอง สนอบเกล้า จุฑาทอง ประวิตรทอง ธุรำทองเพิ่มขึ้น และเมื่อจะทำพิธีอันเป็นมงคลจะแต่งผมด้วยการใช้ใบชุงแสง แซมช้อง ผมทัดใบพฤกษ์เวฬุ หากประกอบพิธีพรุณศาสตร์จะสยายมวยผมเพื่ออ่านโองการ ถ้าเป็นทหารจะสวมหมวกทรงกลม ด้านหลังหมวกมีชายผ้าจากตัวหมวกห้อยยาวลงไปถึงต้นคอ ซึ่งเรียกว่า หมวกทรงประพาส มีหมวกอีกแบบหนึ่งคือ หมวกชีโบ ที่มีรูปร่างคล้ายฝาชี เรียบอีกอย่างหนึ่งว่า “กุบ”

ส่วนเด็กนั้นสามารถศึกษาจากตุ๊กตาสังคมโลก พบว่ามีการไว้ผมจุกมีปิ่นปักหรือผ้าพันเด็กเล็กๆ โดยทั่วไปคงไม่สวมอะไรเลยแต่ในงานประเพณีหรือฤดูหนาวจะนุ่งห่มคล้ายผู้ใหญ่ แต่เด็กโตมีการแต่งกาย เด็กชายก็คงจะนุ่งโจงกระเบนหรือกางเกง

เครื่องนุ่งห่ม

ผู้ชายสุโขทัยสวมเสื้อและมีผ้าคล้องไหล่ เสื้อเป็นเสื้อแขนยาวผ่าอก ผู้ชายชั้นสูงมีผ้าพาดไหล่ ส่วนผ้าโพกศีรษะนั้น ก็มีกล่าวไว้ว่าผ้าทรงและผ้าโพก ก่อนจะใส่มักนิยมอบด้วยของหอมเช่นอบด้วยอายธูป ผ้าโพกนี้คงเป็นผ้าโพกศีรษะนั่นเอง ส่วนเสื้อก็เป็นเสื้อแขนสั้น คอสี่เหลี่ยม เรียกว่าเสื้อยันต์หรือไม่ก็เป็นเสื้อชนิดสวมหัว เข้าใจว่าพวกทหารก็มีเครื่องแต่งกายแบ่งหมู่เหล่าด้วยเหมือนกัน โดยใส่เสื้อและหมวกสีต่างๆ

สำหรับผ้านุ่งนั้น ทำจากผ้าฝ้ายหรือผ้าไหมเหมือนของสตรี ถ้าเป็นพระเจ้าแผ่นดินหรือพวกเจ้านายทรงผ้าโจงกระเบนทับสนับเพลา ทั้งบั้นพระองค์หรือเอวมีผ้าจีบประดับทับห้อยลงมาสองชายแล้วคาดทับด้วยปั้นเหน่งหรือเข็มขัดเส้นใหญ่สวยงามแบบหนึ่ง อีกแบบหนึ่งนั้น ทรงสวมสนับเพลาขายาวหรือขาสั้นเหนือเข่ามีผ้าคาด ส่วนผ้าพันไหล่นั้นเวลาจะใช้จะใช้ชายผ้าทั้งสองชายพาดไปด้านหลังของไหล่แต่ละข้าง ด้านหน้าจึงเห็นผ้าเป็นรูปโค้ง หรือไม่ก็พาดไว้ที่ไหล่ข้างเดียว ผ้าห้อยนี้มีหลายสีดังที่กล่าวมาแล้ว ถ้าเป็นสามัญชนและพราหมณ์จะนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้นเหนือเข่ามีผ้าคาดเอว

กรุงสุโขทัย นามนี้เป็นอมตะที่อยู่ในความทรงจำของชนชาวไทยมาตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบันตลอดระยะเวลาเกือบ

สองร้อยปีแห่งราชธานีอันยิ่งใหญ่ บรรพบุรุษเมืองสุโขทัยได้พัฒนาและสร้างศิลปวัฒนธรรม เศรษฐกิจ และสังคม จนกลายเป็น **มหานครที่มีความสง่างามหาที่เปรียบมิได้** ดังปรากฏเป็นมรดกทางวัฒนธรรมให้กับชาวไทยและชาวโลก ทั้งมวลได้ประจักษ์แก่สายตาตนเอง ดังที่เห็นและเป็นอยู่ในปัจจุบัน

บรรณานุกรม

ศิลปากร. กรม. (2531). **ทำเนียบโบราณสถาน.** อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย. สารคดีฉบับพิเศษ. **มรดกโลกในเมืองไทย.**

น. ณปากน้ำ. (2522). **ศิลปกับโบราณคดีในสยาม.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จีรพันธ์ สมประสงค์. (2532). **ศิลปะประจำชาติ** ศป. 231. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์ .

ธิดา ชมพูนิช. (2526). **ความเข้าใจศิลปะ.** กรุงเทพฯ: กรุงสยามการพิมพ์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). **ผ้าไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

วัฒนธรรม. กอง. (2514). **เครื่องเงินเครื่องทอง** ม.ป.ท.

อภัย นาคคง. (2535). **ความรู้เบื้องต้นวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: ท. วัฒนาการพิมพ์,

สันติ เล็กสุขุม. (2540). **ศิลปะสุโขทัย**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

สุจริต บัวพิมพ์. (2538). **มรดกไทย**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ศิลป์ พีระศรี. (2550). **ประวัติศาสตร์และแบบอย่างศิลปะ** สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

การแต่งกายตามบุคลิกภาพ

*จิรัชญา วันจันทร์**

บุคลิกภาพ มีความสำคัญต่อมนุษย์ทุกคน บุคลิกภาพที่ดีเป็นเรื่องจำเป็นสำหรับผู้คนที่อยู่ในสังคมปัจจุบัน คำว่า “บุคลิกภาพ (Personality)” ซึ่งมาจากรากศัพท์ภาษาละตินว่า Persona มีความหมายเท่ากับคำว่า Mask หมายถึง หน้ากากที่ตัวละครในสมัยกรีกและโรมันสวมใส่เพื่อการแสดงบุคลิกลักษณะให้แตกต่างกัน การแสดงออกทางบุคลิกภาพให้เหมาะสมกับบทบาทหน้าที่การงานในตำแหน่งต่างๆ เป็นสิ่งจำเป็นและสำคัญ การพัฒนาบุคลิกภาพเป็นความรู้ที่ควรติดตามเสมอ เพราะโลกมิได้หยุดนิ่ง (ศักดา ปั้นแหน่งเพ็ชร์, 2552: 6)

องค์ประกอบของบุคลิกภาพที่สำคัญ สามารถจำแนกได้เป็น 2 ส่วน คือ บุคลิกภาพภายนอกและบุคลิกภาพภายใน โดยนักวิชาการหรือนักจิตวิทยาได้แยกประเด็นการวิเคราะห์บุคลิกภาพว่าประกอบด้วยบุคลิกภาพที่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา และบุคลิกภาพที่ไม่สามารถมองได้ด้วยตา ดังนี้

1. รูปลักษณ์ (Appearance) สิ่งที่สามารถมองเห็นได้ในตัวบุคคลคนหนึ่ง ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า เช่น สีผม ไว้ทรงผมเหมาะกับรูปหน้าหรือไม่ สีผิวอย่างไร และวิธีการแต่งหน้าต้องเลือกสีสันที่เหมาะสมกับสีผิว รวมไปถึงสีสันรูปแบบของเสื้อผ้าที่แสดงให้เห็นสไตล์และรสนิยมของผู้สวมใส่ ตลอดจนความเหมาะสมกับกาลเทศะด้วย รูปลักษณ์เป็นองค์ประกอบสำคัญในการสร้างความประทับใจได้

2. การกระทำ (Performance) การแสดงออกโดยพฤติกรรมของแต่ละบุคคล ไม่ว่าในด้านที่เกี่ยวกับการแสดงออกทางสีหน้า สายตา อากัปกิริยาอาการ รวมไปถึงเรื่องราวความมีมารยาททางสังคมในวัฒนธรรมต่างๆ ด้วยการยืน การเดิน และการนั่งที่สง่างาม ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องเรียนรู้เพราะเป็นบุคลิกภาพที่สำคัญ การสื่อสาร มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งเช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นอวัจนภาษา (Non Verbal Language) หรือวัจนภาษา (Verbal Language) มีบทบาทสำคัญที่จะช่วยเสริมบุคลิกภาพที่ดีให้โดดเด่นขึ้น

3. ศักยภาพ (Potentiality) เป็นส่วนสำคัญมากเพราะบุคลิกภาพทางด้านนี้ส่วนมากจะอยู่ภายในตัวของบุคคลคนหนึ่ง ผู้ที่มีศักยภาพอาจมองเห็นได้จากวิธีคิดของเขา ซึ่งมีพื้นฐานจากความรอบรู้ประสบการณ์ในด้านต่างๆ ทักษะในการกระทำสิ่งต่างๆ คือ คุณค่าแห่งความเป็นมนุษย์ที่ดี เช่น ความเป็นผู้มีมนุษยธรรม เที่ยงธรรม ความซื่อสัตย์สุจริต คุณสมบัติเหล่านี้จะช่วยส่งเสริมความมีบุคลิกภาพที่ดีให้ชัดเจนและถาวร

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

ดังนั้น บุคลิกภาพทั้ง 3 ประการ คือ รูปลักษณ์ การกระทำ และศักยภาพ มีความสำคัญมากเท่าเทียมกัน ในแต่ละช่วงเวลาที่ต่างๆ กัน รูปลักษณ์สำคัญที่สุดในระยะแรกที่มีการปฏิสัมพันธ์ การกระทำมีความสำคัญติดตามไล่เลี่ยกัน ท้ายสุดศักยภาพของคนจะเป็นคุณสมบัติที่พิสูจน์ความมีบุคลิกภาพที่ดีของบุคคลคนหนึ่งอย่างแท้จริง (ศักดา ปั้นแหน่งเพ็ชร์, 2552: 9)

บุคลิกภาพ

บุคลิกภาพในทางสังคม หมายถึง ภาพของแต่ละบุคคลที่ปรากฏในด้านการแต่งกาย ท่วงทีกริยา การแสดงออกที่จะทำให้ผู้พบเห็นเกิดความประทับใจทั้งในด้านบวกหรือด้านลบ บุคลิกภาพเป็นสิ่งที่สามารถพัฒนาได้ด้วยการฝึกฝน เช่น การฝึกท่วงทีกริยาที่ดูดี การแต่งกายให้เหมาะสมกับกาลเทศะและมีมารยาททางสังคมที่ดี

การแต่งกายให้เหมาะสมกับกาลเทศะ หมายถึง การใช้เสื้อผ้ารวมถึงเครื่องประดับตกแต่งร่างกาย ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าให้เหมาะสมกับกาละ เช่น การไปติดต่อราชการ การไปมหาวิทยาลัย การไปดูภาพยนตร์ การไปงานเลี้ยง การไปเล่นกีฬา เป็นต้น การแต่งกายเพื่อแสดงฐานะทางสังคม เช่น เครื่องแบบนักศึกษา ข้าราชการ นายแพทย์ นางพยาบาล เป็นต้น นอกจากนี้การแต่งกายยังบ่งบอกถึงขนบธรรมเนียมและความสุภาพ ซึ่งแต่ละท้องถิ่นมีลักษณะแบบแผนของตนเอง อย่างเช่นธรรมเนียมตะวันตก ถ้าเป็นงานพิธีการจะต้องแต่งกายครบเครื่อง สวมถุงน่อง รองเท้า หมวก ถุงมือ การแต่งกายในโอกาสปกติ ได้แก่ การไปทำงาน ควรแต่งกายสุภาพเรียบร้อยตามสมัยนิยมเหมาะกับสถานที่ และสภาพภูมิอากาศ

การแต่งกายตามบุคลิกภาพ

การแต่งกายเป็นศิลปะแห่งการตกแต่ง และเสริมสร้างบุคลิกภาพที่สำคัญ เป็นการแสดงภาพลักษณ์ออกมาให้บุคคลอื่นรู้จักตัวตนของเรา โดยเริ่มจากภาพลักษณ์ภายนอก ในรูปแบบสีสันของเสื้อผ้าและเครื่องประดับ ซึ่งสามารถบ่งบอกถึงรสนิยมและอารมณ์ของผู้สวมใส่ การเลือกเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่เหมาะกับบุคลิกภาพของแต่ละบุคคลนั้น นอกจากเป็นการเสริมบุคลิกที่ดีแล้วยังจะช่วยผลักดันให้ก้าวสู่ความสำเร็จ การแต่งกายที่ดีต้องเหมาะสมกับอาชีพ หน้าที่ความรับผิดชอบ และองค์กร จะส่งผลให้คุณมีภาพลักษณ์ที่งดงาม สร้างความประทับใจแก่ผู้พบเห็น ซึ่งมีส่วนผลักดันให้ก้าวหน้าขึ้นได้

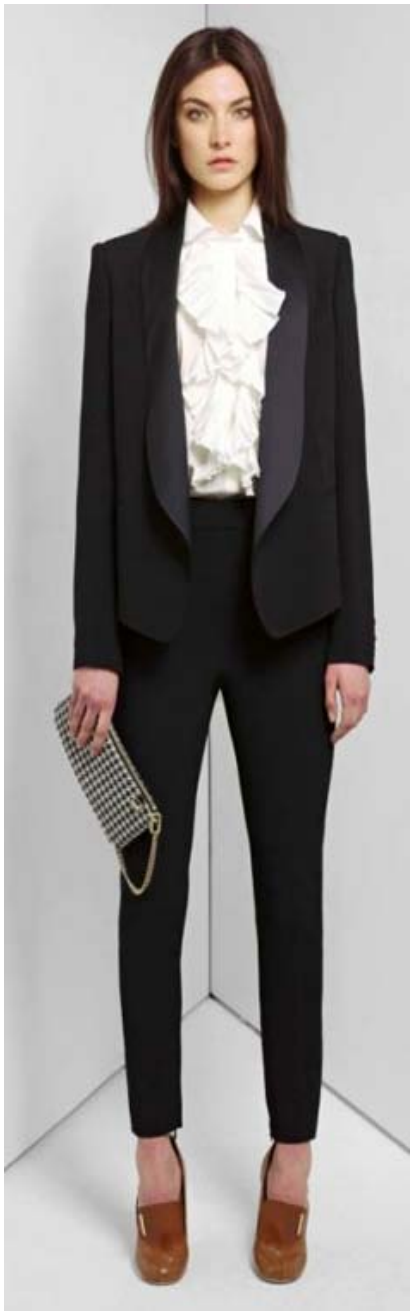
การแต่งกายตามบุคลิกภาพ จะต้องรู้จักบทบาท หน้าที่ การเข้าสังคม สถานที่ ว่าต้องการความจริงจัง ดูเป็นทางการ กึ่งทางการ หรือไม่เป็นทางการ เลือกแต่งให้ได้อารมณ์ในสไตล์ของตัวเอง แสดงออกถึงความเป็นตัวตนของคุณที่เหมาะสม ซึ่งสอดคล้องกับอาชีพและองค์กร

1. Style Conservative สาวที่มีบุคลิกเจ้าระเบียบ ขรึมเนี้ยบเท่และสง่างาม

สาวกลุ่มนี้ออกจะหัวเก่าโบราณอยู่บ้าง มีบุคลิกที่เงียบขรึม คือ ความสง่างาม อาชีพส่วนใหญ่จะเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับการเงิน ทนายความ หรือนักการเมือง ควรเลือกเสื้อผ้าสไตล์เรียบโก้มีระเบียบ และประณีต จะดีที่สุด เลือกจับคู่สีเพียง 2 สี เช่น ขาว-ดำ เบจ-น้ำตาล ชมพู-ดำ น้ำเงิน-ครีม สามารถเพิ่มลูกเล่นเล็กน้อยด้วยเข็มกลัด นาฬิกา กระเป๋าหรือรองเท้าที่ดีไซน์ออกแนวคลาสสิค เพราะคุณจะใช้ได้นานและไม่เบื่อ หากต้องออกงานกลางคืน ควรใส่ชุดเดรสผ้าแคชเมียร์ ผ้าซาติน หรือผ้าไหม ความยาวควรคลุมเข่าหรือเสื้อแขนกุดกับกระโปรงทรงตรงที่เข้าชุดกัน แล้วคาดทับด้วยเข็มขัดเส้นเก่ และเปลี่ยนจากสวมนาฬิกามาเป็นการสวมสร้อยข้อมือแทน จะเป็นทอง เพชร พลอย เพื่อเพิ่มประกายแวววาวสะดุดตา เครื่องประดับควรใส่น้อยชิ้น แต่ทุกชิ้นต้องอยู่ภายใต้ดีไซน์เรียบหรู เช่น สร้อยกับต่างหู ขนาดกลางนาฬิกาข้อมือยี่ห้อดีๆ จะทำให้ดูสง่างามภูมิฐานเหมาะสมกับอาชีพ

รูปที่ 1

สาวที่มีบุคลิกเจ้าระเบียบ ขรึม เนี้ยบเท่ และสง่างาม
(ที่มา: http://newfashion2012.com/wp-content/uploads/2011/12/fashion-business-clothes.jpg)



2. Style Academic สาวฉลาด รอบรู้ ดูดี มีการศึกษา

สาวๆ กลุ่มนี้จะประกอบอาชีพครู อาจารย์ นักวิชาการ หรือผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาต่างๆ มีบุคลิคใจดี อ่อนโยน ในขณะเดียวกันจะมีความเด็ดขาดและความเป็นผู้นำ ด้วยอาชีพที่ต้องสร้างความน่าเชื่อถือ ขอแนะนำให้เลือกเสื้อผ้าที่เรียบๆ แต่แฝงด้วยดีไซน์เก๋ๆ จะได้ดูไม่ล้าสมัย สาวกลุ่มนี้สามารถเลือกใส่สีสันได้ตามใจชอบ ตั้งแต่สีเข้มขรึมไปถึงสีสันสดใส แต่ต้องคุมโทนสีให้ไปด้วยกัน ถ้าวันไหนมีประชุมหรืองานที่เป็นพิธีการ สามารถใส่สูท โชว์กระดุมเม็ดใหญ่จับคู่กับกระโปรงทรงเอ แล้วใส่ต่างหูหรือสร้อยข้อมือสีสันเข้ากัน ในช่วงปิดเทอมหรือวันที่ไม่มีการสอน แต่ยังต้องเข้าไปทำงาน สามารถเติมสีสันได้โดยการหิ้วกระเป๋าใบที่มีขนาดใหญ่พอที่จะใส่หนังสือหรือเอกสารต่างๆ แต่ต้องเป็นกระเป๋าที่ดูเรียบๆ มีลูกเล่นดีไซน์ทันสมัย เพียงเท่านี้คุณก็สามารถสร้างสีสันให้กับตัวเองได้

รูปที่ 2

สาวฉลาด รอบรู้ ดูดี มีการศึกษา
(ที่มา: http://www.mlejit.com/wp-content/uploads/2012/01/office-suit-clothing-for-women-from-Chloe.jpg)

3. Style Casual สาวที่มีความสดใส สบายๆ และเป็นกันเอง

สาวๆ กลุ่มนี้ ใครๆ ก็อยากอยู่ใกล้ ด้วยบุคลิกที่เป็นคนง่ายๆ สบายๆ และมีอารมณ์ขันอยู่เสมอ ด้วยความที่เป็นคนอารมณ์ดีจึงถ่ายทอดโดยการยึดอาชีพนักเขียนนิยาย เรื่องสั้นยอดฮิต เวลาส่วนใหญ่ที่คุณต้องนั่งอยู่หน้าจอคอมพิวเตอร์ เคร่งเครียดกับถ้อยคำที่เรียงร้อยออกมา

คุณต้องการความสะดวกสบายเป็นอันดับหนึ่ง ลองชุดเดรสผ้าพลิ้วๆ ที่ช่วยให้วันของคุณดูสบายขึ้น ควรใช้กระเป๋าใบใหญ่สำหรับใส่เอกสาร พร้อมแหวนดีไซน์แปลกตาสักวง ลองใส่สีแดงหรือสีส้ม เพราะว่าสองสีนี้ช่วยกระตุ้นจินตนาการให้บรรเจิดได้ดี ช่วงเวลาพักผ่อนลองเลือกเสื้อผ้าโปร่งใสใส่สบาย จับคู่กับกางเกงสี่ส่วน แว่นกันแดดโตๆ สักอัน ด้วยอาชีพนักเขียนที่ไม่จำเป็นต้องเข้าออฟฟิศทุกวัน คุณสามารถแต่งตัวได้ฟรีสไตล์ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของแพทเทิร์น ดีไซน์หรือสีสัน ไม่ว่าคุณจะมีอาชีพอะไร วันไหนอยากสบายๆ สามารถแต่งตัวแนวนี้ได้

รูปที่ 3

สาวที่มีความสดใส สบายๆ และเป็นกันเอง
(ที่มา: http://www.elle.com/Runway/Ready-to-Wear/Resort-2010/MATTHEW-WILLIAMSON/MATTHEW-WILLIAMSON/%28imageIndex%29/3/%28mode%29/fullscreen)

4. Style Active สาวที่มีความกระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว มีชีวิตชีวา

สาวกลุ่มนี้เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา ไม่ชอบอยู่นิ่ง รักกิจกรรมกลางแจ้ง และชอบพบปะผู้คน เสื้อผ้าของสาวกลุ่มนี้ไม่แน่นอนตายตัว เพราะจะสวมใส่อะไรตามแต่ความชอบใจ แต่ต้องการสวมใส่สบาย ดูแลรักษาง่าย ขนาดพอดีตัว เน้นสีสันสดใส ผ้าฝ้าย ยีนส์ ผ้ายืดผสมไลครา ผ้าซาตินจะช่วยให้กิจกรรมของสาวๆ คล่องตัวขึ้น กางเกงขายาวทรงตรง สวมกับเสื้อสูทพอดีตัวหรือเสื้อแจ็คเก็ตผ้ายีนส์ เพื่อเพิ่มความคล่องตัวในวันทำงาน หากวันไหนต้องการสวมกระโปรง กระโปรงทรงเอหรือปลายบานเล็กน้อย ความยาวคลุมเข่า ดูไม่สุภาพและไม่รุ่มร่ามน่ารำคาญ เติมลูกเล่นด้วยกระเป๋ากับเครื่องประดับ ไม่ควรเลือกแบบที่ดูหรูหราเพราะไม่เข้ากับสาวกลุ่มนี้ และสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับสาวกลางแจ้งอย่างคุณ คือ แว่นกันแดด

รูปที่ 4

สาวที่มีความกระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว มีชีวิตชีวา (ที่มา: http: //www.stylespk.com/wp-content/uploads/2012/03/stylish-ladies-jeans-and-scarves-Collection-2012-2013-for-women-by-outfitters-by-www.stylespk.com-5.jpg)

5. Style Creative สาวที่มีความคิดสร้างสรรค์ มั่นใจและเป็นตัวของตัวเอง

สาวสมองใสนักนิเทศศาสตร์ คร่ำหวอดอยู่ในวงการโฆษณา โทรทัศน์ วิทยุ นิตยสาร หรือด้านการตลาด เนื่องจากสมองของสาวประเภทนี้ไม่เคยหยุดนิ่ง และพร้อมที่จะคิดริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ อยู่เสมอ การแต่งกายที่ต้องสวยเก๋ไม่เหมือนใคร เพราะคุณมีความเป็นตัวของตัวเอง ผสมกับหัวคิดที่สร้างสรรค์ ดีไซน์ และสีสันที่แปลกตา เพราะคุณกล้าที่จะแต่งแต้มและผสมผสานเสื้อผ้าและเครื่องประดับที่ดูเข้ากัน ซึ่งช่วยสร้างเสน่ห์และดึงดูดความน่าสนใจได้มากขึ้น สีเบสิค (Basic Color) สีดำ ดูจะเหมาะกับทุกสถานการณ์ ใส่ไปทำงานหรือประชุมกับลูกค้า แต่สาวๆ กลุ่มนี้ไม่ชอบให้ดำสนิท ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า จะเติมสีจัดๆ อย่างสีแดง ลงไปในเครื่องประดับเล็กน้อยๆ เช่น สร้อยคอ หรือข้อมือ กระเป๋า รองเท้า สำหรับงานปาร์ตี้สาวกลุ่มนี้ จะเฮฮากับกลุ่มเพื่อน หรือต้องออกงานสังคม เพื่อพบลูกค้า คุณสามารถเลือกใส่สีสันได้ตามใจชอบ ลองเลือกคู่สีที่ไม่น่าจะไปกันได้หรือสีที่ตัดกันมากๆ รับรองว่าทุกสายตาจะหยุดอยู่ที่คุณ

รูปที่ 5

สาวที่มีความคิดสร้างสรรค์ มั่นใจและเป็นตัวของตัวเอง (ที่มา: http://ficdn.fashionindie.com/wp-content/uploads/2010/04/zara-w-may10-08.jpg)

6. Style Glamorous สาวที่มีเสน่ห์ น่าหลงใหล

หญิงสาวกลุ่มนี้มีรูปร่างเป็นทรัพย์ พบเจอเธอได้ภายใต้แสงไฟระยิบระยับ ในบทบาทของนักร้อง นักแสดง เจ้าของร้านอาหารหรือเจ้าของสถานบันเทิงทั่วไป ผู้หญิงอย่างคุณรู้จักจุดเด่นและจุดด้อยของตัวเองดี ด้วยความหรูเริด ทำให้เธอพร้อมที่อวดผิวสวยๆ ภายใต้เสื้อผ้าที่เซ็กซี่และเย้ายวน ชุดที่เหมาะกับสาวๆ กลุ่มนี้จะเป็นเดรสยาว ผ้าชีฟอง ผ้าซาติน ผ้ากำมะหยี่ ตกแต่งด้วยขนเฟอร์ฟ่องฟู เพราะจะท้าทายแสงไฟที่ตกกระทบมาที่คุณได้อย่างดี และถ้าอยากเพิ่มความเป็นประกายมากขึ้น ลองเลือกชุดที่ปักเลื่อมดูระยิบระยับแวววาว สร้างเสน่ห์ไปอีกแบบหนึ่ง เครื่องประดับต้องเข้าชุดกัน เน้นสีทอง หรือเงินเมทัลลิก หรือเพชรพลอยที่มีความแวววาว ส่วนกระเป๋าควรมีขนาดเล็กแต่ดีไซน์ต้องสวยหรู สำหรับใส่เครื่องสำอาง เครดิตคาร์ด กับโทรศัพท์มือถือ รองเท้าส้นสูงดีไซน์โดนใจ แต่ต้องใส่แล้วสบายกระชับ เพียงเท่านี้คุณจะดูหรูหราขึ้นขึ้น

รูปที่ 6

สาวที่มีเสน่ห์ น่าหลงใหล
(ที่มา: http://www.londonfashion.org.uk/wp-content/uploads/2012/01/evening-dresses-spring.jpg)

7. Style Girlish สาวหวาน อ่อนโยน และเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์หญิง

หญิงสาวกลุ่มนี้ช่างเอาอกเอาใจ ขี้อ้อนนิดๆ มีความอ่อนหวาน พร้อมกับภาคภูมิใจในความเป็นผู้หญิง ผ้าลูกไม้ระบาย ลวดลายดอกไม้กระจุ๋มกระจิ๋ม หรือมีโบว์ประดับ จัดเป็นสิ่งโปรดปรานสำหรับเธอผู้มีความเป็นหญิงสาวเต็มตัว ถึงแม้จะมีความเป็นหญิงอยู่เต็มตัว แต่เสื้อผ้าที่เธอเลือกใช่ว่าจะมีสีหวานปานลูกกวาดเท่านั้น โทนสีเข้มขรึม อย่าง ดำ น้ำตาลหรือเทา ยังแสดงความเป็นหญิงในตัวคุณได้ ดีไซน์แบบหวานๆ เช่น กระโปรงบานพลิ้ว ฟูฟ่อง ตกแต่งระบายที่ขอบแขนเสื้อ ชายกระโปรง หรือผูกโบว์ที่หน้าอก ถ้าต้องออกงานกลางคืนควรเลือกชุดเดรส (Dress) ลูกไม้ เติมต่างหู รองเท้า หรือกระเป๋าที่มีดีไซน์แบบผู้หญิง รับรองคุณจะดูเป็นหญิงสาวผู้อ่อนโยน น่ารักในสายตาหนุ่มๆ ทันที เครื่องประดับประเภท มุก เพชรหรือลูกปัด จะช่วยขับความเป็นหญิงของคุณได้เต็มร้อย

รูปที่ 7

สาวหวาน อ่อนโยน และเปี่ยมไปด้วยเสน่ห์หญิง
(ที่มา: http://ba80com.aaa.tk7000.net/pictures/img_ up/2369/5747201111239435699778512.jpg)

8. Style Corporate สาวละเอียดอ่อน ชอบจับเล็กผสมน้อย ค่อยเป็นค่อยไป

สาวกลุ่มนี้จะประกอบอาชีพเลขานุการหรือฝ่ายประสานงาน เพราะเธอชอบที่จะจับเล็กผสมน้อย คอยอยู่ตรงกลางแล้วจัดการทุกอย่างให้ราบรื่น ด้วยภาระงานที่ต้องวุ่นวาย ในการประสานงานกับทุกๆ ฝ่าย ชุดที่เลือกสวมใส่จึงต้องกระชับคล่องตัว ด้วยดีไซน์ที่เรียบง่าย และสอดแทรกรายละเอียดเล็กๆ น้อยๆ ลงไปในชุด จะช่วยเสริมให้การแต่งกายมีลูกเล่นมากขึ้น โทนสีของเสื้อผ้าควรเน้นสีเรียบ ขรึม อย่างสีเทา น้ำตาล น้ำเงิน ดำ เน้นลวดลายบนเนื้อผ้าแทนพวกลายดอกไม้ หรือลายตารางสามารถใส่เครื่องประดับพวกนาฬิกาเข็มกลัด สร้อยรองเท้ากระเป๋า ที่มีดีไซน์ทันสมัย จะทำให้ชุดที่เรียบของคุณดูน่าสนใจมากขึ้น

รูปที่ 8

สาวละเอียดอ่อน ชอบจับเล็กผสมน้อย ค่อยเป็นค่อยไป
(ที่มา: http://www.womensdish.com/suit-for-working-women.html)

ชนิดของเส้นใยผ้า

การแบ่งเส้นใยเป็นฤดูกาลหรือสภาพอากาศร้อนหนาว เส้นใยผ้าที่เหมาะสมต่อการสวมใส่ในแต่ละฤดู จะช่วยเสริมบุคลิกภาพให้ดูดี ลักษณะของเส้นใยเบื้องต้น (ตารางที่ 1) มีดังนี้

ตารางที่ 1 ลักษณะของเส้นใยเบื้องต้น

รูปภาพ	ชนิดของเนื้อผ้า	คุณสมบัติ
	ผ้าไหม (Silk)	มีลักษณะมันเงา ลักษณะเบา และพลิ้วจนถึงทิ้งตัว ใส่ได้ทุกฤดู
	ผ้าฝ้ายหยาบลายสอง (Cotton Twill)	เป็นผ้าลายเฉลียงเนื้อหยาบ ที่เหมาะสำหรับตัดชุดลำลอง ที่ใช้สวมได้ทุกฤดูกาล
	ผ้าลินิน (Linen)	ผ้าชนิดนี้มีทุกน้ำหนัก และเหมาะกับฤดูร้อนมากที่สุด มีข้อควรระวัง คือ ยับง่าย
	ผ้ามัสลิน (Muslin)	เนื้อเบา ไม่ทิ้งตัว เนื้อผ้าบางเบาเหมาะสำหรับหน้าร้อน

รูปภาพ	ชนิดของเนื้อผ้า	คุณสมบัติ
	ผ้าชีฟอง (Chiffon)	เป็นผ้าพลิ้วเบา ทำจากใยไหมผสม โปร่งเบา สบาย เหมาะสำหรับ ชุดออกงาน
	ผ้าเจอร์ซี (Jersey)	ใช้เส้นใยฝ้าย ขนแกะ และเส้นใยผสมทอ ละเอียดผ้ายืดชนิดนี้ มีลักษณะด้าน ทิ้งตัว เหมาะกับฤดูร้อน
	ผ้าสักหลาด (acrylic felt)	ทำจากใยฝ้ายและขนแกะ น้ำหนักปานกลาง ถึงหนักมาก ผิวผ้ามีลักษณะ เป็นฝอยและด้าน ผ้าชนิดนี้ เหมาะสำหรับสวมในฤดูหนาว
	ผ้าไหมสังเคราะห์	โครงสร้างของผ้าจะมีลักษณะ คล้ายกับผ้าไหมและผ้าซาติน ใส่ได้ทุกฤดู
	ผ้าซาติน (Satin)	เป็นผ้าผสมระหว่างใยไหม สังเคราะห์และไหมแท้ พื้นผิวหน้าผ้าเป็นเงา ด้านหลังผ้าเป็นผิวด้าน มีน้ำหนักมากเหมาะกับฤดูหนาว
	ผ้าป่าน (voile)	มีน้ำหนักเบา เนื้อบาง ผ้าไม่ค่อยยับ จับจีบได้ดี เหมาะสำหรับตัดเสื้อฤดูร้อน

เครื่องประกอบการแต่งกาย (Accessories)

คำว่า “Accessories” ตรงกับความหมายในภาษาไทยว่า “เครื่องแต่งตัว” ที่ใช้กันอยู่เป็นประจำ เช่น กระเป๋าถือ เข็มขัด สร้อยคอ กำไล ตุ้มหู นาฬิกา แหวน ผ้าพันคอ หมวก แว่นตา ถุงเท้าและรองเท้า ฯลฯ ในการแต่งกายถ้าขาดเครื่องประดับเหล่านี้แล้ว จะเหมือนว่าแต่งตัวยังไม่เสร็จหรือขาดอะไรไป เครื่องประดับช่วยสร้างความกลมกลืนให้กับชุดที่สวมใส่ สร้างความทันสมัยและช่วยให้ชุดที่เรียบง่ายดูเก๋ขึ้นได้ เครื่องประดับเป็นสิ่งที่ช่วยเพิ่มเสน่ห์ สไตล์ และรสนิยมในการแต่งตัวได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ ยังบ่งบอกถึงบุคลิกภาพของผู้สวมใส่ด้วย

รูปที่ 9
เครื่องประกอบการแต่งกาย
(ที่มา: http://www.shefinds.com/files/2010/12/Accessories.jpg)

ผู้หญิงที่โรแมนติก เย้ายวน เหมาะกับเครื่องประดับประเภททอง ที่ดึงดูดสายตา ส่วนสาวที่ดูเด่นมีเสน่ห์ น่าหลงใหล เครื่องประดับที่มีลักษณะเฉียบเก๋ ทันสมัย ประเภทเครื่องเงินและคริสตัล สาวที่มีบุคลิกคลาสสิก จะดูสง่าในเครื่องประดับประเภทไข่มุกขาวและต่างหูที่เข้าคู่กับสร้อยคอ กระเป๋าถือ จะช่วยเสริมบุคลิกกับผู้ถือ ควรเลือกที่เข้าได้กับรองเท้าและสไตล์การแต่งตัวของคุณ อาจทำจากผ้าหรือหนัง ควรเลือกสีกลางๆ เพราะสามารถใช้เข้ากับชุดและรองเท้าได้หลากหลาย รองเท้าสร้างความคล่องตัว มั่นใจ ควรมีอย่างน้อยสองคู่ เช่น ดำกับน้ำตาลหรือครีม เพื่อใช้เลือกใส่ให้เข้ากับชุด ควรมีรองเท้าอย่างน้อยห้าคู่ขึ้นไป คือ รองเท้าส้นแบน เช่น รองเท้าผ้าใบ รองเท้าแตะ รองเท้ามีส้นปานกลางสองคู่สำหรับใส่ทำงาน และรองเท้าแบบเรียบแต่หรูสำหรับใส่ไปงาน ควรเลือกใช้รองเท้าให้เหมาะสมกับกาลเทศะ เช่น เวลาไปทำงาน หรือเข้าร่วมประชุม ควรใส่รองเท้าหุ้มส้น ส้นเตี้ย แบบเรียบๆ เวลาเล่นกีฬาควรใส่รองเท้ากีฬา รองเท้าหุ้มส้นที่มีพื้นยาง เพื่อป้องกันการลื่น ในโอกาสพิเศษหรืองานเลี้ยงควรสวมรองเท้าส้นสูงแบบเรียบหรู เวลาเลือกซื้อรองเท้า นอกจากความสวยงามแล้ว ควรคำนึงถึงความสบายในการสวมใส่ด้วยถุงเท้าหรือถุงน่อง ควรสวมเมื่อใส่ไปในงานที่เป็นทางการหรือพิธีการ และขณะเล่นกีฬา ควรเลือกรองเท้าสีกลางๆ ทำจากวัสดุที่นุ่มใส่สบาย การเลือกเข็มขัด ควรเลือกสีให้เหมาะกับเสื้อผ้าและรองเท้า หมวกเป็นเครื่องประกอบการแต่งกายที่เสริมความสดใส ร่าเริงและเพิ่มสไตล์ให้กับผู้สวมใส่ ควรเลือกหมวกที่เข้ากับรูปหน้า ทรงผม และขนาดร่างกายด้วย คนที่มีรูปร่างเตี้ย จะไม่เหมาะสมกับหมวกใบใหญ่ การสวมหมวกต้องดูสถานที่หรืออาชีพ

การแต่งกายเป็นสิ่งที่สำคัญยิ่ง เป็นส่วนหนึ่งของการสร้างบุคลิกภาพที่ดี เป็นภาพลักษณ์ภายนอกประการแรกที่สร้างความสนใจแก่ผู้พบเห็น และสะท้อนภาพความเป็นตัวตนของบุคคลนั้นๆ คนในปัจจุบันมีความเป็นตัวของตัวเองสูง และมีความมั่นใจในการแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ส่วนตนมากขึ้น การแต่งกายที่เหมาะสมดูดีอยู่ในกระแสนิยมเป็นสิ่งหนึ่งที่ทุกคนสามารถทำได้ แต่การแต่งกายเพื่อสร้างบุคลิกภาพที่ดีนั้น จะส่งผลให้เกิดภาพลักษณ์ที่งดงาม และต้องมีพฤติกรรมการแสดงออกให้สอดคล้องกับบริบท กาลเทศะ บุคคล สถานการณ์ สิ่งแวดล้อมต่างๆ ของการดำเนินชีวิต

รูปที่ 10
เครื่องประกอบการแต่งกาย
(ที่มา: http://www.bevoguish.com/wp-content/uploads/2011/11/spring-2012-accessories.jpg)

บรรณานุกรม

ฉันทนิช อัศวนนท์. (2540). การพัฒนาบุคลิกภาพ. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมวิชาการ.
ธัญนันท์ แดงเดช. (2549). แต่งอย่างไรที่ใช่คุณ. กรุงเทพฯ: ฐานการพิมพ์.
ปานฉาย ฐานธรรม. (2537). เสริมบุคลิก สร้างเสน่ห์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: มายิก.
พิมลพรรณ เชื้อบางแก้ว. (2552). การพัฒนาบุคลิกภาพ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.
ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์. (2552). บุคลิกภาพและมารยาทสังคม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: 21 เซ็นจูรี่.

เว็ปไซต์

http://danudanu.exteen.com/20081209/entry-1
http://www.personality.ob.tc/pattana.html

การศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา[1]

(A Study and Development of Standard Thai Fonts in Lanna Graphic Style)

รัชภูมิ ปัญส่งเสริม[*]

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้เป็นงานวิจัยเพื่อการออกแบบตัวพิมพ์ดิจิทัล จำนวน 8 รูปแบบตัวพิมพ์ (รวมตัวเอนแล้วเป็น 16 รูปแบบ) ที่มุ่งตอบวัตถุประสงค์ในสามประเด็นหลักคือ (1) เพื่อศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์ในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาให้มีมาตรฐานที่ดี (2) เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาที่ได้พัฒนาขึ้น และ (3) เพื่อทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาที่ได้พัฒนาขึ้น

วิธีการศึกษาและพัฒนาใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารและศึกษาข้อมูลภาคสนามจากของจริงตามสถานที่ต่างๆ ในเขตจังหวัด เชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง จากนั้นทำการสรุปข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปเป็นแนวทางในการออกแบบรูปอักษรสำหรับตัวพิมพ์ ขั้นตอนต่อไปคือการปฏิบัติการออกแบบรูปอักษรและพัฒนาให้เป็นตัวพิมพ์ดิจิทัลตามแนวทางข้างต้น เมื่อได้ผลงานตัวพิมพ์ดิจิทัลจึงได้ทำการทดสอบทางการพิมพ์ด้วยชุดทดสอบตัวพิมพ์ของชมรมจัดพิมพ์อิเล็กทรอนิกไทยและปรับปรุงให้สมบูรณ์ ขั้นตอนต่อมาเป็นการนำแบบตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้น 8 รูปแบบเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญจำนวน 6 ท่าน เพื่อประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์และให้ข้อเสนอแนะ ผลที่ได้นำไปทำการปรับปรุงแบบตัวพิมพ์ให้ดีขึ้น ขั้นตอนสุดท้ายเป็นการทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์โดยใช้กลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้อ่านจำนวน 330 คน เพื่อศึกษาปรากฏการณ์ของคุณภาพของรูปอักษรที่ได้พัฒนาขึ้นเพื่อเป็นข้อสังเกตในการนำแบบตัวพิมพ์ไปใช้งานต่อไป

ผลการศึกษาที่สำคัญประกอบด้วยประเด็นสำคัญดังนี้ (1) แนวทางการออกแบบชุดตัวอักษรได้แนวทาง 3 กลุ่มคือ กลุ่มแนวทางจากอักษรธรรมล้านนาที่จารบนใบลาน, กลุ่มแนวทางจากอักษรธรรมล้านนาที่เขียนบนสมุดไทย / ปั๊บสา และกลุ่มแนวทางจากอักษรธรรมล้านนาที่จารึกบนศิลา โดยแต่ละแบบได้ออกแบบให้มีรูปแบบตัวพิมพ์ (typestyle) ในชุดครอบครัว (type family) ด้วย

[1] บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่อง "การศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา" โดยได้รับเงินอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช) ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2552

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

(2) ผลการประเมินประสิทธิภาพโดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวพิมพ์อยู่ในระดับที่ดีมาก และผลการประเมินประสิทธิภาพโดยผู้เชี่ยวชาญด้านเลขนศิลป์ล้านนา (อักษรธรรมล้านนา) อยู่ในระดับที่ดีมาก (3) การทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์ พบรูปอักษรที่อ่านยากมีความชัดเจนต่ำที่สำคัญ 2 ตัว คือ ตัว ๐ (o) และ ตัวเลข ๖ (๖)

คำสำคัญ: การออกแบบ / ตัวพิมพ์ / แบบตัวพิมพ์ / รูปอักษร / เลขนศิลป์ล้านนา

Abstract

The purpose of this research is to design 8 different digital typestyles (16 including the italic versions) that fulfill the three principle aims as follows; 1) to study and develop standardized thai fonts in lanna graphic style; (2) to find the performance of standardized thai fonts in lanna graphic style that are developed and; (3) to test the quality of standardized thai fonts in lanna graphic style that are developed.

The method of study and development used information researched from documents from field studies at various locations in Chiang Mai, Lamphun, and Lampang Provinces. The conclusions were drawn from the information and analysis so that they could be applied in the design of the glyphs for font. The next step is to design the glyphs and develop them into digital font. According to the above guidelines once a digital font had been completed it was subjected to test typing and printing for the Thai Electronics Publishing Club (TEPCLUB) and then modified to make it complete. After that the 8 fonts developed were presented to 6 specialists for a performance evaluation of the typefaces (fonts) and offer suggestions for improvement. Any suggestions were then taken into account and the fonts were further improved upon. The final step was to test the quality of the typefaces (fonts) by using a sample group of 330 readers to study the effect of the quality of the fonts that have been developed to be noted for future reference for other design projects.

The important conclusions from the study are comprised of the following (1) the design of the fonts are divided into 3 groups; those designed from the Lanna text written on palm leaves; those designed from the Lanna text written on Samudthai / Pubsa paper; and those designed from the Lanna text inscribed in stone. Therefore, each typestyle was designed within its own type family. (2) The performance evaluation by experts in the design of the fonts was a very good level of performance and the assessment by the Lanna art experts — (Lanna text) was also a very good level. (3) In testing the quality of the font at least two letters were found that were difficult to read those were the letter ๐ (o) and the number ๖ (๖).

Keywords: Design / Font / Type / Typeface / Glyph / Lanna Graphic Style

1. ที่มาและความสำคัญ

ปัจจุบัน งานเลขนศิลป์[2] (graphic design) ที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมล้านในสื่อต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสื่อสิ่งพิมพ์ สื่อทางอิเล็กทรอนิคส์ และสื่อเลขนศิลป์สิ่งแวดล้อม ล้วนมีความมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ตัวอักษรที่บ่งบอกถึงความเป็นล้านนาและสร้างเอกลักษณ์ที่สามารถจดจำได้ (corporate identity) และเนื่องจากในปัจจุบันคอมพิวเตอร์ได้เข้ามามีบทบาทในการออกแบบเป็นอย่างมาก ตัวอักษรจึงนับว่ามีความจำเป็นและมีประโยชน์ทั้งในด้านการเผยแพร่วัฒนธรรมและประโยชน์ต่อวงการธุรกิจเป็นอย่างยิ่ง เพราะนักออกแบบล้วนต้องการรูปแบบตัวอักษรใหม่ๆ เพื่อนำมาใช้สื่อความหมายให้มีรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากเดิม อีกทั้งยังช่วยประหยัดเวลาในการประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ในแต่ละครั้งเพื่ออำนวยความสะดวกในการใช้งานได้รวดเร็วมากยิ่งขึ้น

จากมูลเหตุในข้างต้นนั้น จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิดที่จะศึกษาค้นคว้าเพื่อหาแนวทางการศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาขึ้น เพื่อให้เป็นรูปแบบตัวพิมพ์อีกทางเลือกหนึ่งที่มีมาตรฐาน ซึ่งเข้ามาประยุกต์ใช้ในการออกแบบพัฒนาสื่อเลขนศิลป์ล้านนา และมีคุณค่าในเชิงอักขรศิลป์ สามารถสร้างเอกลักษณ์ได้อย่างแท้จริงและหลากหลายยิ่งขึ้น ตลอดจนก่อให้เกิดการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานทางเทคโนโลยีผลิตภัณฑ์ด้านซอฟต์แวร์ (software) ใหม่ๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อประเทศชาติต่อไปในอนาคต

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

ในการวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อการออกแบบและพัฒนา โดยมุ่งเน้นในเกิดผลงานสร้างสรรค์ตัวพิมพ์ที่มีลักษณะเฉพาะตัว มีประสิทธิภาพ และสามารถนำไปใช้งานให้เกิดประโยชน์ได้จริง โดยวัตถุประสงค์ของการวิจัยในครั้งนี้ มีสามประการ ได้แก่

1) เพื่อศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์ในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาให้มีมาตรฐานที่ดี
2) เพื่อหาประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาที่ได้พัฒนาขึ้น
3) เพื่อทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาที่ได้พัฒนาขึ้น

3. แนวคิดทฤษฎีและกรอบแนวคิด

การศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา มีกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ประกอบการศึกษา 3 ส่วน ดังนี้

3.1 ทฤษฎีด้านศิลปะการออกแบบตัวพิมพ์

ประชา สุวีรานนท์ (2545, 21) ได้กล่าวไว้ในหนังสือ “แกะรอยตัวพิมพ์ไทย” เกี่ยวกับศิลปะการออกแบบตัวพิมพ์นั้น จะต้องคำนึงถึงปัจจัย 3 ส่วน ดังนี้

1) รูปลักษณ์ของตัวพิมพ์
2) ประสิทธิภาพของตัวพิมพ์
3) นัยยะแฝงของตัวพิมพ์

[2] เลขนะ (เล-ขะ-นะ) ตามพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หมายถึง รอยเขียน, ตัวอักษร, ลวดลาย

3.2 ทฤษฎีด้านคุณสมบัติของตัวพิมพ์พาดหัว (display type)

ปริญญา โรจน์อารยานนท์ (2543, 35-36) ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของฟอนต์ไทยที่ดีในหนังสือ “แบบตัวพิมพ์ไทย” หัวข้อ “ฟอนไทยที่ดีควรมีคุณสมบัติอย่างไร” ไว้ดังนี้

1) มีบุคลิกชัดเจน (identity) จะต้องมุ่งเน้นให้ความสำคัญทางด้านความสวยงามแปลกใหม่ ดึงดูดสายตา และมีบุคลิกเฉพาะในการสื่อความหมาย

2) ได้มาตรฐาน หมายถึง ถูกอักษรวิธีไทยและหลักมาตรฐานตัวพิมพ์สากล แต่อาจดัดแปลงให้ออกนอกกฎเกณฑ์ได้ตามบุคลิกตัวอักษรนั้นๆ

3) สามารถอ่านได้ ต้องมีประโยชน์ใช้สอยในการอ่าน คือ สามารถอ่านออกหรืออ่านได้แต่ไม่ถึงกับอ่านง่าย ไม่เคร่งครัดเหมือนกับตัวพิมพ์เนื้อความ (text type)

4) ใช้สะดวก คือ มีสมาชิกครอบครัว (family) พอเพียง และมีชุดภาษาอังกฤษที่กลมกลืนกับชุดภาษาไทย

3.3 แนวคิดทางด้านประสิทธิภาพของตัวพิมพ์

ในการศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนาควรมีประสิทธิภาพครอบคลุมใน 2 ด้านคือ

1) ด้านการเป็นโปรแกรมคอมพิวเตอร์ฟอนต์ (computer font or digital font) ที่มีมาตรฐานและสามารถใช้งานบนคอมพิวเตอร์ทั้งระบบปฏิบัติการ Windows และ Mac ได้ดีในแง่ของการพิมพ์ผ่านแป้นพิมพ์ การแสดงผลบนหน้าจอ และการพิมพ์ออกทางเครื่องพิมพ์

2) ด้านประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ที่ได้รับการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งมีส่วนของการประเมิน 2 ด้าน ได้แก่

(1) ด้านการออกแบบตัวพิมพ์

(2) ด้านเลขนศิลป์ล้านนา

4. ขอบเขตของการศึกษาและพัฒนา

1) มุ่งศึกษาข้อมูลจากเลขนศิลป์ล้านนาที่เป็นตัวอักษร ได้แก่ อักษรธรรมล้านนา, อักษรฝักขาม, อักษรไทยนิเทศ, แบบตัวพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง และตัวอักษรไทยรูปแบบล้านนาประยุกต์ที่มีปรากฏตามสื่อต่างๆ ในปัจจุบัน โดยรวบรวม, สรุป และวิเคราะห์ข้อมูลดังกล่าว แล้วจึงสรุปเป็นแนวทางอันสำคัญที่ใช้ในการออกแบบรูปอักษรสำหรับตัวพิมพ์

2) มุ่งศึกษาและพัฒนาตัวพิมพ์ที่ใช้เป็นตัวพาดหัว (display type) เท่านั้น

3) มุ่งพัฒนาแบบตัวพิมพ์จำนวน 8 รูปแบบ (typestyle) (ไม่รวมตัวเอน (italic) อีก 8 แบบ) โดยแต่ละแบบตัวพิมพ์นั้น จะประกอบไปด้วยชุดอักขระที่เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษที่เข้าชุดกันตามมาตรฐานของอักขระที่กำหนดให้มีใช้ในปัจจุบัน

4) มุ่งศึกษาและพัฒนาตัวพิมพ์ที่เป็นระบบ OpenType ซึ่งเป็นโปรแกรมคอมพิวเตอร์ฟอนต์ที่สามารถใช้ได้กับระบบปฏิบัติการ Windows และ Macintosh OS X

5) มุ่งหาประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้น โดยประสิทธิภาพได้มาจากกระบวนการดังนี้

(1) การทดสอบประสิทธิภาพทางการพิมพ์ โดยใช้ชุดทดสอบตัวพิมพ์ของชมรมจัดพิมพ์อิเล็กทรอนิกไทย ซึ่งเป็นการทดสอบตัวพิมพ์ใน 3 ส่วนหลักได้แก่ (1) การทดสอบการผสมระหว่างพยัญชนะกับสระและวรรณยุกต์ชั้นบน-ล่าง (2) การทดสอบการผสมระหว่างพยัญชนะกับสระ และวรรณยุกต์ชั้นบนล่าง รวมทั้งสระในแนวเดียวกันกับพยัญชนะ (3) การทดสอบระยะห่างระหว่างคู่อักษร

(2) ทดสอบการใช้งานกับโปรแกรมด้านเอกสาร (Microsoft Office) และทดสอบการใช้งานกับโปรแกรมด้านการออกแบบในแง่ของการใช้งานบนระบบปฏิบัติการร่วมกับโปรแกรม และการพิมพ์กับการแสดงผลบนโปรแกรมได้อย่างสมบูรณ์

(3) การประเมินประสิทธิภาพ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวพิมพ์ และด้านเลขนศิลป์ล้านนา (อักษรล้านนา)

6) มุ่งทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์ทางการอ่าน โดยกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้อ่านทั่วไป เพื่อศึกษาและให้ทราบถึงปรากฏการณ์ของระดับคุณภาพตัวพิมพ์ ในแง่ของประจักษภาพของตัวพิมพ์ (legibility) ที่ได้พัฒนาขึ้นในฐานะตัวพิมพ์ตกแต่ง (display type)

5. วิธีดำเนินการศึกษาและพัฒนา

5.1 รวบรวมและศึกษาข้อมูล อันประกอบด้วย

1) เลขนศิลป์ล้านนาทั้งที่เป็นเอกสารและภาคสนาม
2) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
3) แบบตัวพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง
4) แนวทางการออกแบบและพัฒนาตัวพิมพ์

ในการศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลก่อนการออกแบบโดยใช้วิธีวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ หรือวิธีวิจัยเอกสาร เป็นการค้นหาความจริงหรือแนวคิดจากศิลปวัฒนธรรมทางประวัติศาสตร์ จากบันทึกเอกสารทั้งในอดีตและปัจจุบัน โดยมีวิธีเก็บรวบรวมอยู่สองส่วนคือ **1) การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง** ประกอบด้วย การศึกษารูปแบบของเลขนศิลป์ล้านนา และศึกษาการออกแบบเลขนศิลป์และการออกแบบตัวอักษร โดยศึกษาข้อมูลในเชิงลักษณะที่ไม่ได้วัดออกมาเป็นตัวเลข แต่เป็นผลจากการสังเกตที่อยู่ในรูปแบบบรรยายเป็นเรื่องของความรู้ความเข้าใจ โดยแหล่งที่มาของข้อมูลเป็นข้อมูลจากแหล่งทุติยภูมิ คือผ่านการวิเคราะห์มาแล้วเป็นส่วนใหญ่ **2) การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม** เป็นการเก็บรวมรวมข้อมูลจากเอกสารต้นฉบับที่ถูกบันทึกด้วยอักษรล้านนา เช่น เอกสารใบลาน ศิลาจารึก ปั๊บสา รวมถึงผลงานออกแบบตัวพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง

5.2 สรุปข้อมูลที่ทำการศึกษาและแนวทางการออกแบบ[3]

5.3 ปฏิบัติการออกแบบชุดตัวอักษร ประกอบด้วย

1) การออกแบบร่างตัวอักษรต้นแบบ (preliminary sketch)
2) พัฒนาแบบร่างบนคอมพิวเตอร์ (sketch development)

[3] ดูผลสรุปในหัวข้อ 6.2 และ 6.3

3) พัฒนาแบบตัวพิมพ์ (typeface) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษเต็มชุด (จำนวน 8 รูปแบบ (typestyle) บนคอมพิวเตอร์ด้วยโปรแกรมออกแบบกราฟิก

4) ตรวจสอบความซ้ำซ้อน ว่าไปซ้ำซ้อนกับตัวพิมพ์อื่นหรือไม่

5.4 พัฒนาให้เป็นตัวพิมพ์ดิจิทัล (digital font) ที่สามารถพิมพ์ได้บนคอมพิวเตอร์

1) ใส่ข้อมูลรายละเอียด เช่น ระยะห่างของแต่ละตัวอักษร (tracking) ช่องไฟพิเศษของแต่ละคู่อักษร (kerning) และระยะบรรทัด (leading) ที่เหมาะสม ฯลฯ โดยใช้คอมพิวเตอร์ผ่านโปรแกรมพัฒนาตัวพิมพ์ (font) ให้กับแบบตัวพิมพ์ทั้ง 8 รูปแบบ

2) ทดสอบการใช้งานกับโปรแกรมด้านเอกสาร (Microsoft Word) และทดสอบการใช้งานกับโปรแกรมด้านการออกแบบ (Adobe Illustrator, Adobe Indesign)[4] ในแง่ของการใช้งานบนระบบปฏิบัติการร่วมกับโปรแกรม และการพิมพ์กับการแสดงผลบนโปรแกรมได้อย่างสมบูรณ์หรือไม่

3) ทดสอบประสิทธิภาพทางการพิมพ์ ทั้ง 8 ตัวพิมพ์ (font) โดยใช้ชุดทดสอบตัวพิมพ์ของชมรมจัดพิมพ์อิเล็กทรอนิกไทย[5]

5.5 สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเป็นแบบสอบถาม ประกอบด้วย

1) แบบประเมินประสิทธิภาพ สำหรับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวพิมพ์ และด้านเลขนศิลป์ล้านนา

2) แบบทดสอบคุณภาพทางการอ่านตัวพิมพ์ สำหรับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้อ่านทั่วไป

แบบสอบถามที่ประเมินประสิทธิภาพสำหรับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้เชี่ยวชาญใช้มาตราวัดทัศนคติตามวิธีของลิเคิร์ท (พวงรัตน์ ทวีรัตน์, 2543, 107)

ส่วนแบบทดสอบคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ สำหรับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นผู้อ่านทั่วไปนั้นจะเป็นแบบแสดงรูปอักษร แล้วให้กลุ่มตัวอย่างเขียนลงไปว่าตัวอักษรที่เห็นนั้นเป็นตัวอักษรอะไร ในกรณีที่ตัวอักษรเดียวๆ และในกรณีที่เป็นอักษรประกอบคำหรือตัวอักษรที่สะกดเป็นคำ จะให้เป็นแบบตัวเลือกเพื่อให้กลุ่มตัวอย่างเลือกขีดเครื่องหมายถูกตามที่กลุ่มตัวอย่างอ่านคำนั้นได้

5.6 ประเมินประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ทั้ง 8 แบบ

การประเมินประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ทั้ง 8 แบบนั้นทำโดยการนำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นพร้อมแบบตัวพิมพ์เสนอต่อผู้เชี่ยวชาญแต่ละด้านเพื่อประเมินประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ จากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลผลการประเมินและข้อเสนอแนะ ผลที่ได้นำมาปรับปรุงแก้ไขตัวพิมพ์ตามความเหมาะสม โดยมีประเด็นในการประเมินคือ

---

[4] โปรแกรมที่ใช้ในการทดสอบที่กำหนดมานั้นจัดเป็นโปรแกรมมาตรฐานซึ่งยอมรับและนิยมใช้กันอย่างกว้างขวางในปัจจุบัน

[5] ชมรมการจัดพิมพ์อิเล็กทรอนิกไทย (Thai Electronic Publishing Club) ได้เกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของผู้ที่ใช้ระบบ Macintosh, คณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิจากสถาบันการศึกษาต่างๆ และได้รับการสนันสนุนจากภาควิชาเทคโนโลยีทางภาพถ่ายและการพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และสภาอุตสาหกรรมแห่งประเทศไทย กลุ่มการพิมพ์ ชมรมฯ ได้ก่อตั้งอย่างเป็นทางการเมื่อวันที่ 5 กันยายน 2535 โดยชมรมฯ ได้สร้างชุดทดสอบตัวพิมพ์นี้ขึ้นเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งในการทดสอบตัวพิมพ์ที่ชนะการประกวดในโครงการออกแบบตัวพิมพ์ที่จัดโดยชมรมฯ ในปี 2547

1) ด้านหน้าที่ใช้สอยในการใช้งาน หมายถึง มีประโยชน์ต่อการใช้งานที่สะดวกในด้านการสื่อสาร (เข้าใจได้ง่าย) ในฐานะที่เป็นตัวพิมพ์ตกแต่ง และการผลิตสื่อในระบบคอมพิวเตอร์หรือไม่

2) ด้านรูปร่างและความสวยงาม หมายถึง มีรูปแบบที่สวยงาม เหมาะสมสอดคล้องกับเอกลักษณ์ด้านเลขนศิลป์ล้านนาหรือไม่

5.7 ทดสอบคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้นทั้ง 8 แบบ

การทดสอบคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ นั้นจะใช้แบบทดสอบคุณภาพทางการอ่านตัวพิมพ์ที่สร้างขึ้นไปให้ผู้อ่านกลุ่มตัวอย่างอ่าน เพื่อเป็นการศึกษาและให้ทราบถึงปรากฏการณ์ที่แสดงถึงระดับคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์ ในแง่ของประจักษภาพ (legibility) ของตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้น โดยผู้วิจัยจะทำการเลือกรูปอักษรในตัวพิมพ์แต่ละกลุ่มที่คาดว่าจะมีความอ่านยากสูง ซึ่งถูกตั้งข้อสังเกตจากการประเมินประสิทธิภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ และจากวิเคราะห์เชิงทัศนะของผู้วิจัยเอง ไปทำการทดสอบความสามารถในการอ่านกับกลุ่มตัวอย่าง

การทดสอบคุณภาพของตัวพิมพ์ เป็นการหาคุณภาพของตัวพิมพ์ทางการอ่านโดยผู้อ่านทั่วไป กลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยกำหนดไว้คือ นักศึกษาระดับปริญญาตรี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง จำนวน 330 คน (ใช้ค่าระดับความคลาดเคลื่อนที่ 5 % จากจำนวน 1,488[6] คน) โดยมีเหตุผลที่เลือกเนื่องจากเป็นผู้ที่ความรู้และมีความสามารถในการอ่านออกเขียนได้ในระดับมาตรฐานโดยผ่านการศึกษาในระดับขั้นพื้นฐานมาแล้วในระดับมัธยมศึกษาหรือเทียบเท่า ซึ่งถือว่าเป็นผู้มีความพร้อมในการอ่านแล้ว ทั้งนี้ผู้วิจัยจะใช้วิธีสุ่มโดยบังเอิญ (accidental sampling)

5.8 วิเคราะห์ข้อมูลการทดสอบคุณภาพทางการอ่าน

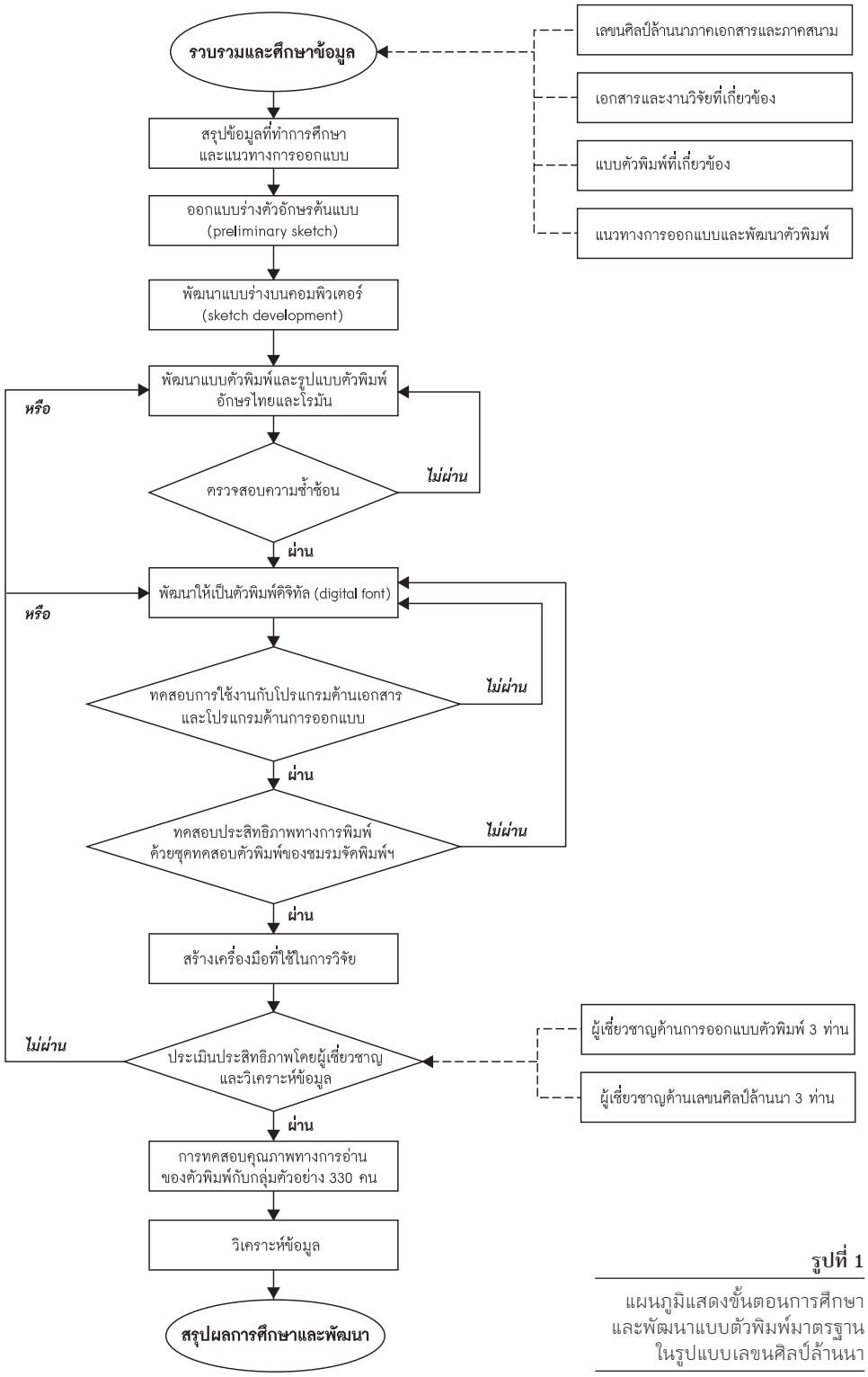
สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนของการทดสอบคุณภาพด้านการอ่านโดยผู้อ่านทั่วไปนี้จะใช้สถิติค่าร้อยละ โดยประเมินด้วยหลักที่ว่าผู้ถูกทดสอบสามารถอ่านตัวอักษรต่างๆ ในแบบทดสอบนั้นออกหรือไม่ออก และนำผลลัพท์มาเปรียบเทียบในสัดส่วนของค่าร้อยละ พร้อมทั้งอธิบายผลที่ได้จากการทดสอบดังกล่าว

5.9 สรุปผลการศึกษาและพัฒนา[7]

[6] ยอดจำนวนนักศึกษา ณ ภาคการศึกษาที่ 1 ปีการศึกษา 2554

[7] ดูหัวข้อ 6.9 และ 7

โดยในขั้นตอนของการศึกษาและพัฒนาสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



รูปที่ 1

แผนภูมิแสดงขั้นตอนการศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์มาตรฐานในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา

6 สรุปผลการวิจัย

สำหรับผลการวิจัยต่างๆ ประกอบด้วย

6.1 สรุปข้อมูลภาคเอกสารเบื้องต้นที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับตัวอักษรล้านนา

จากการศึกษาเลขนศิลป์ล้านนาที่เป็นตัวอักษร ได้แก่ อักษรธรรมล้านนา, อักษรฝักขาม, อักษรไทยนิเทศ และตัวอักษรไทยรูปแบบล้านนาประยุกต์ที่มีปรากฏตามสื่อต่างๆ ในปัจจุบัน สามารถสรุปข้อมูลที่ได้ศึกษาอันจะเป็นแนวทางเพื่อการออกแบบเบื้องต้นได้ดังนี้

6.1.1 ลักษณะเด่นของตัวอักษรธรรมล้านนา

1) รูปอักษรของอักษรธรรมล้านนามีลักษณะกลมป้อม

รูปสัณฐานของตัวอักษรในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ 21 จะมีลักษณะเป็นเหลี่ยม ทีของเส้นหักมุมและแข็งกระด้าง เส้นของอักษรต่อกันเป็นช่วงๆ โดยเส้นที่ต่อเหล่านี้บางครั้งก็เข้ามาชิดและซ้อนกันเหมือนกับเป็นเส้นที่ลากสืบต่อกัน บางครั้งก็ต่อไม่สนิท เพียงแต่เข้ามาใกล้กันเท่านั้น

รูปสัณฐานของตัวอักษรในยุคหลังช่วงพุทธศตวรรษที่ 23-25 รูปสัณฐานแห่งเส้นอักษรค่อยๆ กลมมนมากขึ้น มองดูคล้ายเป็นงานศิลปะอย่างหนึ่ง ประกอบกับการลากเส้นอักษรติดต่อกันโดยไม่ยกเครื่องมือเขียนขึ้น ทำให้เส้นที่วนโค้งเหล่านั้นดูกลม และมีความเป็นศิลปะอย่างพร้อมมูล

2) การเขียนรูปอักษรให้ปลายเส้นตวัดย้อนกลับออกไปทางขวา

โดยปลายที่ตวัดจะเป็นเส้นบางๆ ถ้าปลายอักษรจะลากตกลง ปลายเส้นที่ตวัดย้อนกลับออกทางขวานี้จะย้อนขึ้นข้างบน ถ้าปลายเส้นอักษรลากขึ้นข้างบน เส้นที่ตวัดกลับออกทางขวานี้จะลากย้อนกลับลงข้างล่าง

3) ตัวแปรที่มีผลกับรูปอักษรธรรมล้านนา

ลักษณะของลายมือการเขียนตัวอักษรธรรมล้านนามีลักษณะที่แตกต่างกันไปตามยุคสมัยและผู้จาร และอาจมีปัจจัยทางด้านวัสดุที่ใช้รองรับตัวอักษรก็อาจเป็นตัวแปรที่ทำให้รูปอักษรมีลักษณะเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่ง โดยผู้วิจัยมีความสนใจในประเด็นดังต่อไปนี้

(1) รูปอักษรธรรมล้านนาที่จารลงบนใบลาน ซึ่งจารโดยใช้เหล็กจาร มีลักษณะเด่นที่สำคัญคือ เส้นของตัวอักษรจะไม่ราบรื่น ปลายของตัวอักษรจะแหลม ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความแหลมคมของเหล็กจาร เหล็กที่แหลมคมจะได้อักษรที่เส้นเล็ก ส่วนเหล็กจารที่ทู่จะได้ตัวอักษรที่เส้นใหญ่และปลายตัวอักษรจะแหลมคมน้อยกว่าการใช้เหล็กที่แหลมคมกว่า

(2) รูปอักษรธรรมล้านนาที่เขียนลงบนพับสา (ปั๊บสา) โดยใช้หมึกและปิดกูดเป็นวัสดุในการจาร ลักษณะสำคัญของรูปอักษรที่ได้นั้นจะมีความราบรื่นกว่าการจารลงบนใบลาน ทำให้รูปอักษรมีความกลมมนกว่า เส้นตัวอักษรมีความหนากว่าการจารด้วยเหล็กแหลม

(3) รูปอักษรธรรมล้านนาที่เป็นตัวพิมพ์ยุคแรกเริ่ม โดยประยุกต์ตัวพิมพ์อักษรธรรมล้านนาของโรงพิมพ์เจริญเมือง มาเป็นแบบและสร้างสรรค์ให้มีลักษณะเหมือนกับตัวตะกั่วในยุคแรกเริ่ม ตัวอักษรมีความสวยงาม รูปทรงกลมป้อมเหมือนอักษรพม่า มีเส้นหนาบาง (ธวัช ปุณโณทก, 2549, 184)

(4) รูปอักษรธรรมล้านนาที่เป็นการเขียนแบบอาลักษณ์ ซึ่งพบในเอกสารใบลานที่เขียนสมัยรัตนโกสินทร์ มีลักษณะพิเศษคือจะนิยมเขียนแบบเล่นหางยาว โดยเฉพาะเส้นหางที่ลากลงข้างล่าง (ธวัช ปุณโณทก, 2549, 178)

6.1.2 ลักษณะเด่นของตัวอักษรฝักขาม

1) มีลักษณะเส้นตั้งตรง ตัวอักษรแคบและสูงมาก (ตัวผอม)

2) รูปอักษรมีลักษณะของเส้นเท่ากันตลอด (even weight)

3) ส่วนเริ่มของตัวอักษรและส่วนปลายจะมนกลมไม่แหลม

4) เส้นหน้าและเส้นหลัง (ดิ่ง) ของรูปอักษรจะมีลักษณะเป็นเส้นตรง ยกเว้นสระจะมีความโค้ง เช่น โ ไ ิ ี ึ ื

5) มีหยักตรงกลางตัวอักษร (เส้นล่างและเส้นบน)

6.1.3 ลักษณะเด่นของตัวอักษรไทยนิเทศ

โดยนิยมเขียนลงบนใบลาน อักษรไทยนิเทศจะมีลักษณะโดยรวมเป็นทรงกลมตัวป้อมกว่าอักษรฝักขาม ซึ่งในทางประวัติศาสตร์สันนิษฐานว่าพัฒนารูปแบบมาจากอักษรฝักขาม เพียงแต่รูปอักษรเป็นทรงกลมมน เพราะมีความจำเป็นต้องเขียนบนใบลาน ซึ่งการเขียนเป็นเส้นโค้งนั้นสะดวกกว่าอักษรเส้นตรงตามลักษณะของอักษรฝักขามที่จารึกลงบนศิลา

6.1.4 ลักษณะของตัวอักษรประดิษฐ์/ตัวพิมพ์ (อักษรไทยล้านนาประยุกต์) ที่ปรากฏตามสื่อต่างๆ

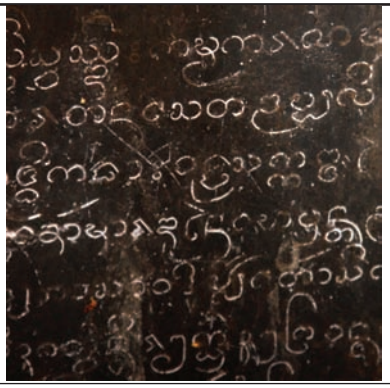
จากการศึกษาพบตัวอักษรที่มีการประยุกต์ตัวอักษรล้านนาไปใช้ในการออกแบบตัวอักษรประดิษฐ์ทั้งที่เป็นแบบ ตัวอักษรธรรมล้านนา และตัวอักษรฝักขาม แต่ที่พบมากจากการศึกษาจะเป็นแบบที่ประยุกต์ตัวอักษรฝักขามไปเป็นตัวอักษรประดิษฐ์ เนื่องจากมีคุณลักษณะคล้ายคลึงตามลักษณะเด่นของตัวฝักขามในข้อ 6.1.2

6.2 สรุปข้อมูลภาคสนามที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับตัวอักษรธรรมล้านนา

จากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารที่เป็นหนังสือ รวมถึงลักษณะของตัวอักษรประดิษฐ์/ตัวพิมพ์ (อักษรไทยรูปแบบล้านนาประยุกต์) ที่ปรากฏตามสื่อต่างๆ ซึ่งทั้งหมดก็ยังไม่เพียงพอต่อการเป็นแนวทางในการออกแบบที่ชัดเจนและแตกต่างจากแนวทางของแบบตัวพิมพ์ต่างๆ ที่ใช้ความบันดาลใจเดียวกันอย่างมีเอกลักษณ์ ผู้วิจัยจึงได้ไปศึกษาข้อมูลภาคสนามจากเอกสารจริงเพิ่มเติม โดยได้ไปศึกษาจากแหล่งต่างๆ ที่สำคัญในเขตจ.เชียงใหม่, ลำพูน และ ลำปาง

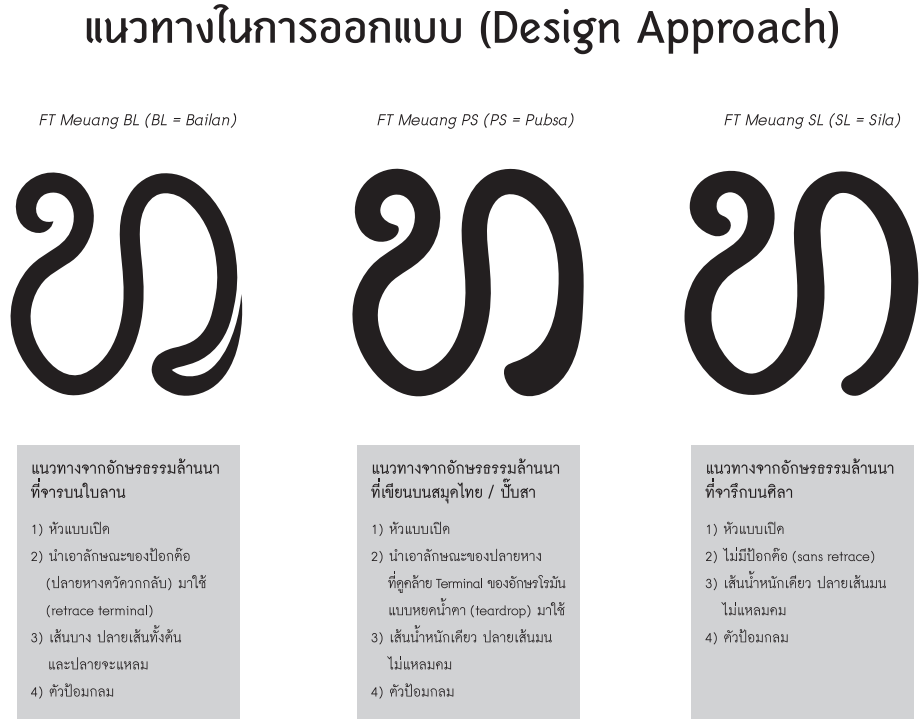
จากการวิเคราะห์รูปสัณฐานของตัวอักษรที่ปรากฏบนวัสดุต่างๆ ที่วัดพระธาตุลำปางหลวงและวัดไหล่หิน จังหวัดลำปาง ได้แก่ อักษรธรรมล้านนาที่จารบนใบลาน, อักษรธรรมล้านนาที่เขียนบนสมุดไทย (สมุดข่อย) / ปั๊บสา ใช้พู่กัน จุ่มหมึกเขียน และอักษรธรรมล้านนาที่จารึกบนศิลา ได้พบแนวทางเกี่ยวกับตัวอักษรธรรมล้านที่น่าสนใจเพิ่มเติมมากขึ้น ตามตารางดังนี้

ตารางที่ 1 สรุปการวิเคราะห์รูปสัณฐานของตัวอักษรธรรมล้านนาที่ปรากฏบนวัสดุต่างๆ

การวิเคราะห์รูปสัณฐานของตัวอักษรธรรมล้านนาที่ปรากฏบนวัสดุต่างๆ		
อักษรธรรมล้านนาที่จารบนใบลาน	**อักษรธรรมล้านนาที่เขียนบนสมุดไทย / ปั๊บสา ใช้พู่กันจุ่มหมึกเขียน**	**อักษรธรรมล้านนาที่จารึกบนศิลา**
		
● ตัวกลมมน (ป้อมกลม) ● น้ำหนักเส้นบาง น้ำหนักเส้นเกือบเท่ากันตลอด มีแตกต่างกันบ้างตามน้ำหนักมือของผู้จารและความแหลมคมของเหล็กจาร ● เส้นเริ่มต้นจะแหลมน้อยกว่าเส้นปลายท้าย สัณนิษฐานว่าเพราะเส้นปลายท้ายจะมีการตวัดทิ้งจึงทำให้เรียวแหลมมากกว่า ● ลักษณะเส้นส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง อาจมีเส้นตรง (ตั้ง-ดิ่ง) บ้าง แต่ก็เป็นช่วงสั้น ● ป้อกต๊อ (ปลายหางตวัดวกกลับ) ช่วงวกกลับจะโค้งมน (ไม่เหลี่ยม) เส้นวกกลับจะยาว หลังจากวกกลับแล้ว จะมีพื้นที่โปร่งเป็นแอ่ง และแนบเข้าหาเส้นหลัง บ้างก็เป็นเส้นบรรจบกัน บ้างก็เป็นเส้นขนานกันไปกับเส้นหลัง ● ลักษณะของหัวเป็นแบบหัวเปิด-โปร่ง บ้างก็เป็นหัวปิดผสมกันไป บางอักษรไม่มีหัว หัวที่เป็นแบบปิดและเปิดเป็นแบบหัวรีและหัวกลม ● ส่วนขมวดม้วนนั้นจะกลม-โปร่ง (กลมค่อนรีเป็นแนวนอน)	● ตัวป้อมกลม ● เส้นหนากว่าแบบจารบนใบลาน ลักษณะเส้นเท่ากันโดยตลอด มีแตกต่างกันบ้าง ตามน้ำหนักการเขียนและหมึกที่ใช้ ● ปลายเส้นค่อนข้างมน ไม่แหลมคม ● ลักษณะเส้นประกอบด้วยเส้นโค้ง เส้นตั้ง-ดิ่ง และเส้นทะแยง แตกต่างจากการเขียนบนใบลาน เนื่องจากสามารถเขียนได้โดยอิสระกว่าใบลาน (มีมุมแหลมเหลี่ยม) ● ป้อกต๊อของตัวอักษร (ปลายหาง) มีการตวัดแต่จะมีลักษณะตัน ไม่กลวง ดูคล้าย Terminal ของอักษรโรมัน แบบหยดน้ำตา (teardrop) ● ลักษณะของหัวเป็นแบบหัวกลมตัน ดูคล้าย Terminal ของอักษรโรมันแบบกลม (ball) อาจมีบางหัวที่เป็นแบบกลม-โปร่ง บ้างก็เป็นหัวเปิด ● ส่วนของขมวดม้วนนั้นจะกลม-โปร่ง (กลมค่อนรีเป็นแนวนอน)	● ตัวป้อมกลม ● น้ำหนักเส้นเท่ากันตลอด ● ปลายเส้นมนกลม ● ลักษณะเส้นประกอบด้วยเส้นโค้งเป็นส่วนใหญ่ มีเส้นทะแยงและเส้นดิ่ง-ตั้ง ประกอบกันบ้าง ● ไม่มีป้อกต๊อ ● ลักษณะหัวเป็นแบบหัวเปิด-โปร่ง บ้างก็เป็นแบบหัวแฝงเร้น ● ขมวดม้วนกลมโปร่ง มีขนาดพื้นที่กว้าง (กลมค่อนรีเป็นแนวนอน)

6.3 ผลการศึกษาข้อมูลและแนวทางในการออกแบบ

จากการวิเคราะห์รูปอักษรธรรมล้านนาแบ่งตามวัสดุที่ใช้บันทึกสามารถเข้าสู่แนวทางการออกแบบได้ 3 แนวทาง (3 กลุ่มรูปแบบตัวพิมพ์) ดังรูปที่ 2



รูปที่ 2

แนวทางการออกแบบตัวพิมพ์โดยประยุกต์จากรูปแบบอักษรธรรมล้านนา ตามวัสดุและเครื่องมือที่ใช้บันทึกทั้ง 3 แบบ

6.4 การทดสอบใช้งานบนโปรแกรมต่างๆ

ในส่วนของการนำตัวพิมพ์ (font file) ไปทดสอบใช้งานกับโปรแกรมคอมพิวเตอร์ต่างๆ ประกอบด้วย โปรแกรม Adobe Indesign CS 4, โปรแกรม Adobe Illustrator CS 3, และโปรแกรม Microsoft Word 2003 บนระบบปฏิบัติการ Windows และ Macintosh พบว่าสามารถใช้งานได้เป็นปรกติ ไม่พบปัญหาการใช้งานที่ผิดปรกติใดๆ

6.5 การทดสอบการพิมพ์

จากการทดสอบการใช้ตัวพิมพ์ทั้ง 3 กลุ่ม ได้แก่ FT Meuang BL, FT Meuang SL และ FT Meuang PS (ชื่อของกลุ่มตัวพิมพ์ตามรูปที่ 2) บนคอมพิวเตอร์ด้วยโปรแกรมด้านการออกแบบ Adobe Indesign CS4 พบข้อบกพร่องดังนี้

- **FT Meuang ทุกกลุ่ม**
  - *ชุดสระล่าง สระ อุ อู และ พินทุ อยู่ใกล้พยัญชนะเกินไป*

รูปที่ 3

แสดงชุดสระล่าง สระ อุ อู และ พินทุ ที่อยู่ใกล้พยัญชนะเกินไป

  - *ชุดสระ อิ อี อึ อื ที่ใช้กับ ตัว ง จ ฐ ธ ร และ ว อยู่เยื้องไปทางหน้ามากไป*

รูปที่ 4

แสดงชุดของสระ อิ อี อึ อื ที่ใช้กับ ตัว ง จ ฐ ธ ร และ ว อยู่เยื้องไปทางหน้ามากไป

  - *วรรณยุกต์ ไม้หันอากาศ สระ อิ อี อึ อื และไม้ไต่คู้ ที่ใช้กับตัว ฬ ไม่หลบหาง*

รูปที่ 5

แสดงวรรณยุกต์ ไม้หันอากาศ สระ อิ อี อึ อื และไม้ไต่คู้ ที่ใช้กับตัว ฬ ไม่หลบหาง

  - *ชุดสระล่าง อุ อู และ พินทุ ที่ใช้กับตัว ฤ และ ฦ ควรหลบห่างพยัญชนะ*

รูปที่ 6

แสดงชุดสระล่าง อุ อู และ พินทุ ที่ไม่หลบหางตัว ฤ และ ฦ

■ *ตัวการันต์ ที่อยู่บนสระ อี อึ อื ให้อยู่สูงขึ้นอีก ไม่ให้ชนกัน*

รูปที่ 7

แสดงตัวการันต์ ที่อยู่บนสระ อี อึ อื อยู่ชิดกับสระเกินไป

■ *ควรแก้ kerning ของ /โ และ /ใ ให้ห่างกันอีก เพื่อไม่ให้ชนกัน*

รูปที่ 8

แสดงระยะหน้าของคู่อักษร /โ และ /ใ ที่อยู่ชิดกันเกินไป

• **FT Meuang BL และ FT Meuang PS**

■ *ไม้หันอากาศที่ใช้กับ ฮั ชนหาง ควรยกให้สูงขึ้นอีก*

รูปที่ 9

แสดงไม้หันอากาศชนกับหางตัว ฮ

• **FT Meuang SL — Regular**

■ *สระ อี ที่ใช้กับตัว ฟ และ ฝ ชนหาง ควรเลื่อนสระ อี ไปข้างหน้าอีก*

รูปที่ 10

แสดงสระ อี ที่ชนกับหางตัว ฟ และ ฝ

จากข้อบกพร่องดังกล่าวผู้วิจัยได้ดำเนินการแก้ไขให้ถูกต้องเหมาะสม

6.6 ผลงานออกแบบและพัฒนาตัวพิมพ์ FT Meuang Version 1

ประกอบด้วยรูปแบบตัวพิมพ์ (typestyle) จำนวน 8 รูปแบบ ดังนี้

1) FT Meuang BL Regular (เอฟที เมือง บีเอล ตัวปรกติ)
2) FT Meuang BL Bold (เอฟที เมือง บีเอล ตัวหนา)
3) FT Meuang SL Regular (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวปรกติ)
4) FT Meuang SL Light (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวบาง)
5) FT Meuang SL Bold (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวหนา)
6) FT Meuang PS Regular (เอฟที เมือง พีเอส ตัวปรกติ)
7) FT Meuang PS Light (เอฟที เมือง พีเอส ตัวบาง)
8) FT Meuang PS Bold (เอฟที เมือง พีเอส ตัวหนา)

FT meuang BL

Regular ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold **ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ**
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

FT meuang SL

Light ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Regular ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold **ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ**
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

FT meuang PS

Light ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Regular ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold **ᨀᨁᨂᨃᨄᨅᨆᨇᨈᨉᨊᨋᨌᨍᨎᨏᨐᨑᨒᨓᨔᨕᨖᨘᨗᨙᨚᨛ᨜᨝᨞ ᩐᩑᩒᩓᩔᩕᩖᩗᩘᩙ**
ᨠᨡᨢᨣᨤᨥᨦᨧᨨᨩᨪᨫᨬᨭᨮᨯᨰᨱᨲᨳᨴᨵᨶᨷᨸᨹᨺᨻᨼᨽᨾᩀ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 11

แบบตัวพิมพ์ชุด FT Meuang (version 1) ประกอบด้วยรูปแบบตัวพิมพ์จำนวน 8 รูปแบบ

6.7 ผลการประเมินประสิทธิภาพโดยผู้เชี่ยวชาญ

ในการประเมินประสิทธิภาพของตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้นนั้น ประกอบด้วยการประเมินสองส่วนคือ 1) การประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวพิมพ์ จำนวน 3 ท่าน และ 2) การประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านเลขนศิลป์ล้านนา (อักษรธรรมล้านนา) จำนวน 3 ท่าน ผลการประเมินสรุปได้คือ

1) ผลการประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์ด้านการออกแบบตัวพิมพ์ ได้ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.59 หมายถึง ผลการประเมินมีประสิทธิภาพอยู่ในระดับที่ดีมาก

2) การประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์ด้านเลขนศิลป์ล้านนา (อักษรธรรมล้านนา) ได้ค่าเฉลี่ยเท่ากับ 4.50 หมายถึง ผลการประเมินมีประสิทธิภาพอยู่ในระดับที่ดีมาก

6.8 ผลการทดสอบคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์

ในการทดสอบคุณภาพทางการอ่านของตัวพิมพ์โดยใช้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 330 คน ที่เป็นนักศึกษาของมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง ทำการทดสอบการอ่านตัวอักษรที่ได้พัฒนาขึ้นในสองลักษณะคือ 1) การประเมินการอ่านตัวอักษรเดี่ยว และ 2) การประเมินการอ่านตัวอักษรที่สะกดเป็นคำ ปรากฏผลดังนี้

1) การประเมินการอ่านตัวอักษรเดี่ยว

สะท้อนข้อพึงระวังในการใช้งานตัวอักษรตัวเดี่ยวๆ คือ ตัวอักษรที่มีร้อยละของการตอบผิดสูง โดยเฉพาะ ตัวอักษร ๐ (o) ในแบบตัวพิมพ์ทุกกลุ่มอาจจะสับสนเป็นตัว อ, และ ๖ (๖) ในแบบตัวพิมพ์ทุกกลุ่มอาจจะสับสนเป็นตัว ร, ตัว ? (?) ในแบบตัวพิมพ์ทุกกลุ่มก็อาจทำให้เข้าใจว่าเป็นตัว ใ, ตัวอักษร ๗ (M) ของ FT Meuang SL อาจทำให้สับสนเป็นตัวเลข ๓ ได้ และตัวอักษร ๓ (๓) ของ FT Meuang PS ก็อาจทำให้ดูสับสนเป็นตัวอักษร m ได้เช่นกัน

2) การประเมินการอ่านตัวอักษรที่สะกดเป็นคำ

สะท้อนข้อพึงระวังในการใช้งานตัวพิมพ์ตัวอักษร ๖ (๖) ในแบบตัวพิมพ์ทุกกลุ่ม เพราะทำให้สับสนและอ่านเป็นตัวอักษรตัวอื่นได้ ส่วนตัวอักษรชุดคำอื่นๆ ในภาพรวมถือได้ว่ามีคุณภาพในการอ่านที่ดีและยอมรับได้ในฐานะตัวพิมพ์ตกแต่ง คือมีเกณฑ์ตอบถูก (อ่านออก) อยู่ในช่วงมากกว่าร้อยละ 50 ขึ้นไป

6.9 ผลงานออกแบบและพัฒนาตัวพิมพ์ FT Meuang Version 2

ประกอบด้วยรูปแบบตัวพิมพ์ (typestyle) จำนวน 16 รูปแบบ ดังนี้

1) FT Meuang BL Regular (เอฟที เมือง บีเอล ตัวปรกติ)
2) FT Meuang BL Italic (เอฟที เมือง บีเอล ตัวเอน)
3) FT Meuang BL Bold (เอฟที เมือง บีเอล ตัวหนา)
4) FT Meuang BL Bold Italic (เอฟที เมือง บีเอล ตัวหนาเอน)
5) FT Meuang SL Regular (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวปรกติ)
6) FT Meuang SL Italic (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวเอน)
7) FT Meuang SL Light (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวบาง)
8) FT Meuang SL Light Italic (เอฟทีเมือง เอสแอล ตัวบางเอน)
9) FT Meuang SL Bold (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวหนา)
10) FT Meuang SL Bold Italic (เอฟที เมือง เอสแอล ตัวหนาเอน)
11) FT Meuang PS Regular (เอฟที เมือง พีเอส ตัวปรกติ)
12) FT Meuang PS Italic (เอฟที เมือง พีเอส ตัวเอน)
13) FT Meuang PS Light (เอฟที เมือง พีเอส ตัวบาง)
14) FT Meuang PS Light Italic (เอฟที เมือง พีเอส ตัวบางเอน)
15) FT Meuang PS Bold (เอฟที เมือง พีเอส ตัวหนา)
16) FT Meuang PS Bold Italic (เอฟที เมือง พีเอส ตัวหนาเอน)

FT meuang Typefaces

FT meuang BL

Regular
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

FT meuang SL

Light
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Light Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Regular
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

FT meuang PS

Light
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Light Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Regular
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

Bold Italic
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

รูปที่ 12

แบบตัวพิมพ์ชุด FT Meuang (version 2) ประกอบด้วยรูปแบบตัวพิมพ์จำนวน 16 รูปแบบ

7. อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาและพัฒนาแบบตัวพิมพ์ทั้ง 16 รูปแบบนั้น ผู้วิจัยขออภิปรายผลการวิจัยในประเด็นต่างๆ ดังนี้

1) การวิเคราะห์ตัวอักษรธรรมล้านนา และการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบตัวพิมพ์อักษรไทยและโรมัน อาจคิดออกแบบและพัฒนารูปอักษรได้หลากหลายทิศทางและหลากมิติแตกต่างกันไปตามแต่นักออกแบบตัวพิมพ์แต่ละคนจะมองเห็นแนวทางการออกแบบ ซึ่งขึ้นอยู่กับทักษะ, ประสบการณ์, แง่มุม, และความประทับใจส่วนบุคคล

2) ความชัดเจนกับบุคลิกของรูปอักษรของแบบตัวพิมพ์ที่ได้พัฒนาขึ้นนั้น เป็นการสร้างสมดุลระหว่างความชัดเจนเพื่อการอ่าน และการสะท้อนบุคลิกของตัวพิมพ์เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากตัวพิมพ์ตัวอื่นในฐานะตัวพิมพ์ประเภทตกแต่ง (display type) จากการประเมินประสิทธิภาพตัวพิมพ์โดยผู้เชี่ยวชาญพบว่า ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบตัวพิมพ์มักให้ความสำคัญทั้งการอ่านและบุคคลิกของตัวพิมพ์ไปพร้อมกัน และให้คำแนะนำเพื่อปรับปรุงได้เป็นอย่างดี ในขณะเดียวกัน ผู้เชี่ยวชาญด้านเลขนศิลป์ล้านนา (อักษรธรรมล้านนา) นั้น มักให้ทรรศนะว่ารูปอักษรบางตัวในตัวพิมพ์ดูใกล้เคียงกับตัวอักษรธรรมล้านนา จึงไม่แนะนำให้นำรูปอักษรตัวต่างๆ นั้นไปใช้งานจริง เพราะอาจทำให้เกิดการต่อต้านจากผู้ที่มีแนวคิดด้านอนุรักษ์นิยม ว่าเป็นการทำลายรากเหง้าของตัวอักษรล้านนา และทำให้เกิดความสับสนทางภาษา

หากพิจารณาในรายละเอียดของการออกแบบจะพบว่า มีความแตกต่างต่างกัน ทั้งในแง่ของสัดส่วนของรูปอักษร ที่ไม่ได้ป้อมกลมเสียทีเดียว เพราะต้องคำนึงถึงความเป็นอักษรไทยร่วมด้วย ประการสำคัญอีกประการหนึ่งคือ ตัวอักษรธรรมล้านนาที่ศึกษานั้นเป็นลายมือของผู้จาร ผู้จารึก ซึ่งแตกต่างจากตัวพิมพ์ที่เป็นแม่แบบอักษร (font) การให้ทัศนะว่าคล้ายคลึงกันจึงเป็นเหตุผลที่ไม่น่าจะเทียบกันได้อย่างจริงจัง แต่ทั้งนี้ ผู้วิจัยก็ได้แก้ไขรูปอักษรบางตัวที่สามารถแก้ไขได้เท่านั้น เพื่อไม่ให้สูญเสียความเป็นบุคลิกของตัวอักษรในฐานะตัวพิมพ์ตกแต่งตามกรอบแนวคิดที่ได้วางไว้

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยมองว่า แบบตัวพิมพ์นั้นอยู่ในสถานะของความเป็นผลิตภัณฑ์ ซึ่งเมื่อได้สร้างสรรค์ออกมาแล้วถูกนำไปใช้งานจริงนั้น จะพบข้อบกพร่องของผลิตภัณฑ์ ซึ่งย่อมทำให้ทราบปัญหาการใช้งานจากผู้ใช้ อันจะเป็นเสียงสะท้อนเพื่อการปรับปรุงแบบตัวพิมพ์ให้ดีขึ้นอย่างแท้จริงได้เป็นอย่างดี และพัฒนาได้อย่างต่อเนื่องจนสมบูรณ์

3) ผู้ประเมินประสิทธิภาพของแบบตัวพิมพ์ในงานวิจัยนี้ ผลการประเมินที่ได้ อาจไม่เหมือนกันทั้งหมด เพราะเป็นการประเมินด้วยความรู้, ประสบการณ์, และทรรศนะส่วนบุคคล ซึ่งแต่ละท่านล้วนมีความคิดเห็นแตกต่างกันไป ตามความรู้และประสบการณ์ของแต่ท่าน ทั้งนี้การรับข้อเสนอแนะเพื่อนำไปปรับปรุงแบบตัวพิมพ์ให้ดีขึ้น ส่วนหนึ่งจึงขึ้นอยู่กับวิจารณญาณและการตัดสินใจของผู้วิจัยเองด้วย

4) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ศึกษา เพื่อทดสอบคุณภาพของแบบตัวพิมพ์นั้น อาจให้ผลคลาดเคลื่อนอันเกิดจากปัจจัยหรือตัวแปรแทรกซ้อนต่างๆ เช่น ความรีบเร่ง, ความเมื่อยล้า, สายตา, สภาวะทางอารมณ์, และสมาธิ เป็นต้น สังเกตได้จากการตอบคำถามไม่ครบข้อคำถาม ซึ่งอาจเป็นเหตุให้ได้ผลมีความคลาดเคลื่อนไปบ้าง

5) การคัดเลือกตัวอักษรเพื่อนำไปใช้ในการทดสอบนั้น ได้จากข้อสังเกตจากการประเมินประสิทธิแบบตัวพิมพ์โดยผู้เชี่ยวชาญ และจากการตั้งข้อสังเกตของผู้วิจัยเอง ซึ่งอาจจะไม่ครอบคลุม แต่อย่างไรก็ตาม หากนำตัวอักษรทุกตัวในชุดแบบตัวพิมพ์ไปทดสอบการอ่าน ก็จะเป็นการดี แต่ก็

จะกระทำได้ยาก เพราะมีอักขระอยู่จำนวนมาก ทำมีผลต่อการผู้อ่านที่ใช้ทดสอบคุณภาพการอ่าน ซึ่งทำให้เมื่อยล้าต่อการตอบคำถามในแบบทดสอบ ซึ่งอาจทำได้ในกรณีที่มีการคัดกรองผู้อ่านที่มีคุณภาพ และมีความพร้อมจริงๆ

8. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในอนาคต

เนื่องจากงานวิจัยนี้ เป็นการศึกษาจากฐานของมิติทางวัฒนธรรมของล้านนา ซึ่งเป็นสมบัติของชาติ เพื่อให้ได้มาซึ่งความรู้ แล้วนำความรู้นั้นไปประยุกต์ใช้ให้เกิดเป็นผลงานสร้างสรรค์ ที่จะสะท้อนอัตลักษณ์ร่วมสมัย

จากการศึกษาข้อมูลทั้งภาคเอกสารและภาคสนาม พบแง่มุมและประเด็นแปลกใหม่อยู่หลายประเด็น ซึ่งอาจนำไปพัฒนาต่อยอดได้อีกดังนี้

1) น่าจะมีการศึกษาตัวพิมพ์ล้านนาของโรงพิมพ์เจริญเมือง ซึ่งมีลักษณะน่าสนใจ นำไปพัฒนาเป็นตัวพิมพ์ไทยได้อีกทางหนึ่ง

2) น่าจะมีการออกแบบตัวพิมพ์โดยประยุกต์จากลักษณะของรูปอักษรธรรมล้านนาที่เป็นการเขียนแบบอาลักษณ์ (มีการเล่นหางตัวอักษร) ซึ่งพบในเอกสารใบลานที่เขียนสมัยรัตนโกสินทร์

3) อาจมีการนำตัวอักษรฝักขาม (อักษรไทยล้านนา) ไปพัฒนาต่อยอดเป็นตัวพิมพ์ไทยที่ประยุกต์จากลักษณะพิเศษของตัวฝักขามนี้ได้อีก ทั้งนี้ รวมถึงอักษรไทยนิเทศด้วย

4) รากเหง้าและฐานทางมิติวัฒนธรรมเป็นสิ่งมีค่าและควรอนุรักษ์ไว้ แต่ในขณะเดียวกันก็ควรนำออกไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในสองด้านคือ ด้านหนึ่งเพื่อคงแบบอย่างเดิมเพื่อไม่ให้หลงลืม อีกทางหนึ่งคือการพัฒนาต่อยอดให้เกิดความหลากหลายทันต่อโลกซึ่งเชื่อมโยงจากตัวตนของวัฒนธรรมเดิม เราจึงจะคงสิ่งเดิมไว้ ในขณะเดียวกันก็วิวัฒน์สิ่งใหม่ไปพร้อมกัน

บรรณานุกรม

กตัญญญู ชูชื่น. (2534). **อักษรโบราณที่ใช้บันทึกวรรณกรรมไทย.** กรุงเทพ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู

ก่องแก้ว วีระประจักษ์ และนิยดา ทาสุคนธ์. (2524). **การวิวัฒน์ของรูปอักษรธรรมล้านนา.** กรุงเทพฯ: กองหอสมุดแห่งชาติ.

ธวัช ปุณโณทก. (2548). **ประวัติอักษรไทยพ่อขุนรามคำแหง และการแพร่กระจายสู่อาณาจักรล้านนา-ล้านช้าง.** กรุงเทพฯ: โครงการศูนย์สุโขทัยศึกษา มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

ธวัช ปุณโณทก. (2549). **อักษรไทยโบราณ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พรรณเพ็ญ เครือไทย. (2545). **อักษรไทยนิเทศ.** เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ประชา สุวีรานนท์. (2545, กันยายน). **๑๐ ตัวพิมพ์กับ ๑๐ ยุคสังคมไทย.** สารคดี. 18(211), 62-112.

ประชา สุวีรานนท์. (2545). **แกะรอยตัวพิมพ์ไทย.** กรุงเทพฯ: เอสซี แมทบบอกซ์.

ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2549). **แกะรอยอักขระไทย: จับลักษณะเด่นเพื่อใช้เป็นหลักในการออกแบบตัวพิมพ์** กรุงเทพฯ: เอกสารอัดสำเนา, 1-46.

พวงรัตน์ ทวีรัตน์. (2540). **วิธีวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์.** กรุงเทพฯ: สำนักงานทดสอบทางการศึกษาและจิตวิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ไพโรจน์ ธีระประภา. (2549). **การออกแบบรูปอักษร (Glyph): ข้อควรคำนึงเชิงประสิทธิภาพการอ่าน.** กรุงเทพฯ: เอกสารอัดสำเนา, 1-6.

ระวีวรรณ ชินะตระกูล. (2538). **วิธีการวิจัยทางการศึกษา.** กรุงเทพฯ: กรุงเทพการพิมพ์

ราชบัณฑิตยสถาน, คณะกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์: โครงสร้างพื้นฐานตัวอักษรไทย. (2540). **ศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาวิทยาศาสตร์ทางการถ่ายภาพและเทคโนโลยีการพิมพ์ คณะวิทยาศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). **มาตรฐานโครงสร้างตัวอักษรไทย.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

รัชภูมิ ปัญส่งเสริม. (2554). **แนวทางการออกแบบรูปอักษรสำหรับตัวพิมพ์ไทย.** กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ลมูล จันทน์หอม. (2542). **อักษรล้านนา.** เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่

วรพงศ์ วรชาติอุดมพงศ์. (2545). **อักษรประดิษฐ์ (Lettering Design).** กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณคาร.

ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ, ฝ่ายกลุ่มวิจัยและพัฒนาสาขาสารสนเทศ, ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2543). **แบบตัวพิมพ์ไทย.** กรุงเทพฯ: ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ.

ศิตพันธ์ คันธา. (2550). **การออกแบบตัวอักษรตัวพิมพ์ที่เป็นแบบอักษรไทยล้านนา.** เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สุทัศน์ ปาละมะ. (2548). **การออกแบบตัวอักษรและภาพสำเร็จรูปในรูปแบบเลขนศิลป์ล้านนา.** กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

อารยะ ศรีกัลยาณบุตร. (2550). **การออกแบบสิ่งพิมพ์.** กรุงเทพฯ: วิสคอมเซ็นเตอร์.

อุดม รุ่งเรื่องศรี. (2524). **ระบบการเขียนอักษรล้านนา.** เชียงใหม่: คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

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.

David Whitbread. (2001). **The design manual.** Sydney NSW: University of New South Wales.

Gavin Ambrose & Paul Harris. (2005). **Typography.** Lausanne: AVA.

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

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.

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

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.

Will Hill. (2005). **The Complete Typographer.** Singapore: Ouarto.

คุณลักษณ์พื้นผิว (มิใช่แค่ผิวเผิน) ในงานสร้างสรรค์เซรามิกส์

*วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี**

ในการสร้างสรรค์งานเซรามิกส์นั้น ทัศนมูลฐาน (ทัศนธาตุ) (Visual Element) ที่โดดเด่นก็คือ รูปทรง (Form) ก็เพราะว่า มันเป็นงานสามมิติที่กินระวางในบริเวณว่าง (Space) และส่วนใหญ่เราก็ปฏิบัติกับรูปทรงโดยกรรมวิธีต่างๆ นานา ด้วยกรรมวิธีทางประติมากรรมไม่มากก็น้อย อาจจำเพาะวิธีใดวิธีหนึ่ง หรือไม่ก็ผสมผสานกันไป ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการเพิ่ม (Additive) เช่น การปั้น กระบวนการลบหรือเอาออก (Subtractive) เช่น การแกะสลัก ขูดขีดออก กระบวนการแทนที่ (Substitute) คือการหล่อน้ำดิน (Slip Casting) โดยใช้แม่พิมพ์ ซึ่งเป็นที่นิยมกันมากในกรรมวิธีทางเซรามิกส์และกรรมวิธีทางรูปทรงเหล่านี้ ยังสัมพันธ์กับสถานะของเนื้อวัสดุหรือเนื้อดินก็ว่าได้ ซึ่งก็ยังมีมากมายแตกต่างกันไปอีก ไม่ว่าจะเป็นเนื้อดิน (Clay Body) มีความเหนียวที่ปั้นได้ ผงดิน (Granulate) ที่เกือบแห้ง หรือน้ำดินข้น (Slip) ที่เหลวและไหลตัวได้

ยังมีทัศนมูลฐาน อยู่อีกประการหนึ่งที่เรามักจะปฏิบัติหรือจัดการกับมันอยู่บ่อยกับเนื้อดินหรือรูปทรงนั้นๆ ด้วยเรียกกันว่า ตกแต่งมันบ้าง ทำให้น่าดูบ้าง เกิดเป็นลักษณะพื้นผิว (Texture) ลักษณะพื้นผิว เป็นทัศนมูลฐานที่สร้างคุณค่าทางการมองเห็นและการสัมผัสของชิ้นงานเซรามิกส์ได้ชัดเจน เพราะเนื่องมาจากวัสดุที่ก่อตัวเป็นรูปทรงนั่นเอง ซึ่งเกิดจากเนื้อดินหรือจากผิวเคลือบก็ได้ ซึ่งก็ให้ผลทั้งสัมผัสทางการมอง (ว่าเป็นสีสันอะไร มีความมันวาวหรือด้าน) และสัมผัสจากการจับต้อง (ว่าผิวเรียบ ขรุขระ หยาบ ลื่นหรือฝืด) ดังนั้นถ้าจะกล่าวว่า เมื่อเกิดมีรูปทรงก็จะมีลักษณะพื้นผิวด้วยเสมอก็ไม่ผิดนัก ลักษณะพื้นผิวจะมีอยู่ด้วยกันสองลักษณะคือ

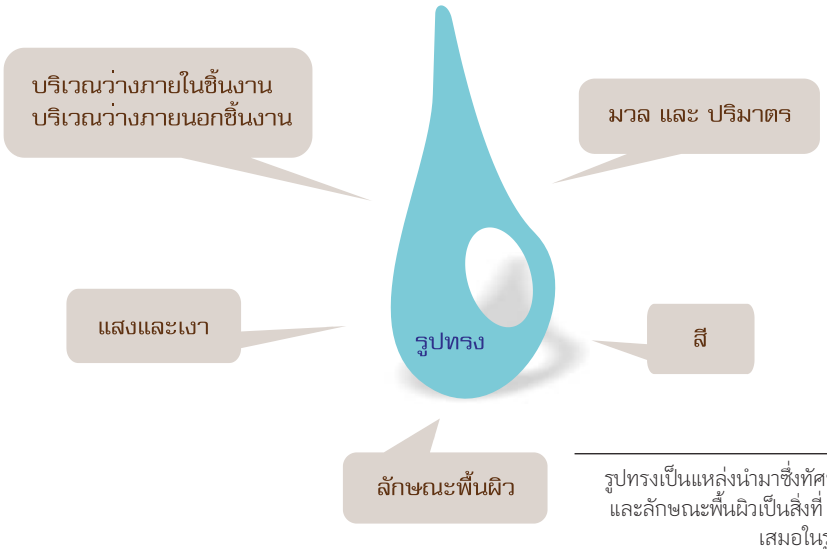
1. พื้นผิวที่เราสัมผัสได้โดยตรงจับต้องได้ (Tactile Texture) ลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้ก็คือ ลักษณะพื้นผิวจริง (Actual Texture) ของวัสดุ กล่าวง่ายๆ ก็คือ พื้นผิวที่เราจับต้องแล้วรู้สึกทางกายภาพสัมผัสได้ตามลักษณะของวัตถุหรือพื้นผิวนั้นๆ ได้ชัด เช่น หยาบ ขรุขระ สาก เรียบ หรือนิ่มนวล

2. พื้นผิวที่เรารู้สึกได้จากการมอง หรือลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็น (Visual Texture) (สุชาติ สุทธิ: 2535, 97) ลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็น เป็นลักษณะพื้นผิวลวงตาหรือพื้นผิวเสมือน (Simulated or Virtual Texture) ลักษณะพื้นผิวแบบนี้ จะพบเห็นได้มากในงานจิตรกรรม เราจะรู้สึกหยาบ ขรุขระหรือเรียบเนียน จากการมองที่ผู้สร้างงานได้ลวงตาเอาไว้ เป็นพื้นผิวที่ไม่ได้เป็นไปจริงอย่างที่ปรากฏด้วยการเห็นทางสายตา ในขณะที่วัสดุที่ใช้สร้างสรรค์อาจมีพื้นผิวจริงอีกแบบหนึ่ง

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

ก็ได้ เช่น ภาพวาดโขดหินที่ดูรู้สึกว่าขรุขระหรือหยาบ แต่พื้นผิวจริงของวัสดุงานก็คือ เนื้อกระดาษหรือแคนวาสนั่นเอง

ในการสร้างสรรค์คุณค่าทางพื้นผิวทั้งสองลักษณะข้างต้นนี้ จะมีปรากฏเกิดในงานเซรามิกส์อยู่เสมอ และลักษณะเนื้อวัสดุที่นำมาสร้างพื้นผิวในงานเซรามิกส์นี้ (ไม่ว่าจะให้ผลทั้งสัมผัสจริงจากกายสัมผัสหรือจากการมองจักขุสัมผัสก็ตาม) จะมีคุณค่าแฝงซ้อนไปด้วยกัน ก็เพราะมันเป็นงานสามมิตินั่นเอง กล่าวคือ ให้ผลผิวที่เกิดจากการลวงตา (Simulated Texture) และให้ผลผิวจากวัตถุกายภาพจริง (Actual Texture) ไปพร้อมกัน และผู้สร้างจะเจตนาให้รับรู้นัยตรงหรือนัยลวงก็แล้วแต่กรรมวิธีและแนวคิดนั้นๆ



รูปที่ 1

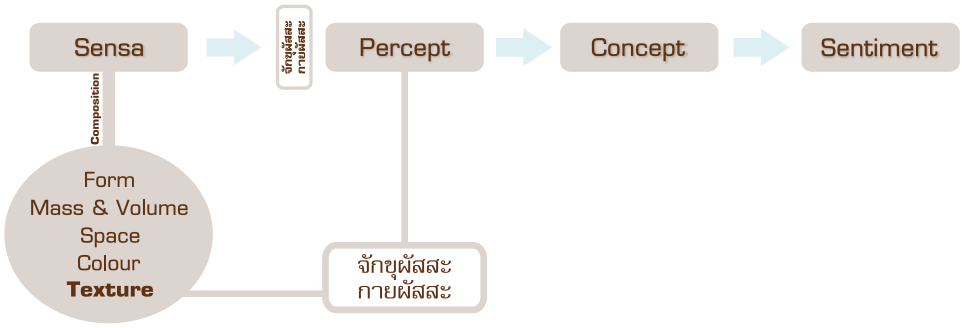
รูปทรงเป็นแหล่งนำมาซึ่งทัศนมูลฐานต่างๆ และลักษณะพื้นผิวเป็นสิ่งที่ ปรากฏร่วมอยู่เสมอในรูปทรงวัตถุจริง

รูปทรง (Form) เป็นปฐมทัศนมูลฐานสำคัญในงานสามมิติหรืองานประติมากรรม ทั้งนี้เพราะมันเกิดจากตัววัตถุจริง[1] ที่กินอาณาบริเวณว่าง และเป็นแหล่งนำพาทัศนมูลฐานอื่นมาอยู่ร่วมหรือเกิดแฝงพร้อมกันด้วย ประกอบกันขึ้นเป็นชิ้นงาน ไม่ว่าจะเป็นบริเวณว่าง (Space) ปริมาตรและมวล (Volume & Mass) แสงและเงา (Light & Shadow ก่อให้เกิดค่าน้ำหนัก Value) สี (Colour) และลักษณะพื้นผิว (Texture) โดยผ่านกระบวนการจัดกระทำโดยหลักองค์ประกอบ[2] (Principles of Composition) อาทิ ดุลยภาพ (Balance) จังหวะ (Rhythm) เอกภาพ (Unity) ความกลมกลืน (Harmony) การขัดแย้งกัน (Contrast) สัดส่วน (Proportion) หรือ การเน้นเพื่อให้เด่น (Emphasis for Dominance) เป็นต้น

[1] เป็นรูปทรงกายภาพจริง ที่แสดงลักษณะของความทึบตันภายนอกที่เรียกว่ามวล-mass และมีความจุในเนื้อที่ของรูปทรงที่เรียกว่าปริมาตร -Volume (สุชาติ สุทธิ : 2535, 28)

[2] บางแห่งใช้ว่า “Principles of Organization” ก็มี “Organization of The Elements” ก็มี “Visual Principles” ก็มี ในภาคภาษาไทยเรียก “หลักการทัศนศิลป์” หรือ “หลักของการจัดองค์ประกอบ” หรือ “หลักการออกแบบ” ก็มี โดยการคัดสรร เลือกใช้มูลฐานต่างๆ มาจัดวางและแก้ปัญหาทางความงามให้เกิดเป็นชิ้นงาน ที่เรียกว่าการจัดองค์ประกอบ “Composition” และในหลักการทั้งหมดนี้จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งได้ว่า **Principles of Design in Art**

ในรูปทรงเซรามิกส์ พื้นผิวที่ปรากฏเห็นส่วนมากจะมาจากลักษณะพื้นผิวแท้จากวัสดุที่นำมาสร้างเป็นรูปทรงขึ้น ทั้งในส่วนเนื้อผลิตภัณฑ์ (Clay Body) และในส่วนเคลือบ (Glazes) นอกจากนั้นยังสามารถสร้างลักษณะพื้นผิวลวงตาก็ได้เช่นกัน เช่น ผิวเคลือบที่เกิดลวดลายที่ดูแล้วขรุขระแต่เมื่อสัมผัสให้ความรู้สึกเรียบ ลื่น หรือในงานเซรามิกส์ประเภทประติมากรรมแบบหลอกตา (Trompe l'oeil)[3] จะสร้างลักษณะพื้นผิวหลอกตาให้เห็นรับรู้เป็นอีกลักษณะวัสดุหนึ่ง เช่น ให้ดูเหมือนเป็นผิวกระดาษหรือไม้ ทั้งที่ผิววัสดุจริงเป็นเนื้อดินเซรามิกส์ บางลักษณะมีการตกแต่งด้วยลวดลายหรือการเขียนสีบนเคลือบหรือสีใต้เคลือบ ซึ่งสร้างความรู้สึกทางลักษณะพื้นผิวได้อีกทางหนึ่ง ในงานออกแบบรูปทรงเซรามิกส์ ถ้ารูปทรงที่ลักษณะเหมือนกัน ลักษณะพื้นผิวสามารถสร้างคุณค่ารับรู้ให้แตกต่างกันได้



รูปที่ 2

การรับรู้เฉพาะหน่วย (Percept.) จาก Sensa ที่ส่งออกมา ในที่นี่ คือ ชิ้นงานที่ได้ถูกจัดกระทำโดยหลักของการจัดองค์ประกอบ ซึ่งเป็นที่รวมของทัศนมูลฐานต่างๆ เข้าด้วยกัน เราสามารถรับรู้หน่วยของลักษณะพื้นผิวด้วยผัสสะสองผัสสะ ทั้งทางตาที่ประมวลโดยการมองเห็นและจากกายสัมผัสที่ประมวลได้จากการจับต้อง จึงส่งผลให้เกิดความคิดรวบยอด (Concept) ที่ชัดเจนได้เร็วและทำให้เกิดเพทนาการ (Sentiment) หรือความพึงใจ (ไม่พึงใจ) ได้อย่างเห็นผล ในงานสร้างสรรค์ (ตามเจตนาของแนวคิดในงานศิลปะนั้นๆ)

แม้เพียงรูปทรงที่เรียบง่ายแต่สามารถสร้างความน่าสนใจได้ด้วยลักษณะพื้นผิวที่แตกต่างได้หลากหลายเทคนิคและยังเกิดผลอันเลิศต่อสุนทรียภาพของงานเซรามิกส์อย่างน่าชม (ซึ่งก็ล้วนแล้วแต่ต้องผนวกกับเทคนิค ทักษะจำเพาะทางเซรามิกส์ของผู้สร้างอย่างชำชองด้วยเช่นกัน)

[3]"fool the eye" (Ocvirk, Otto G. : 2006, 134.)

Peterson, Suzanne; 2000, p.59

รูปที่ 3

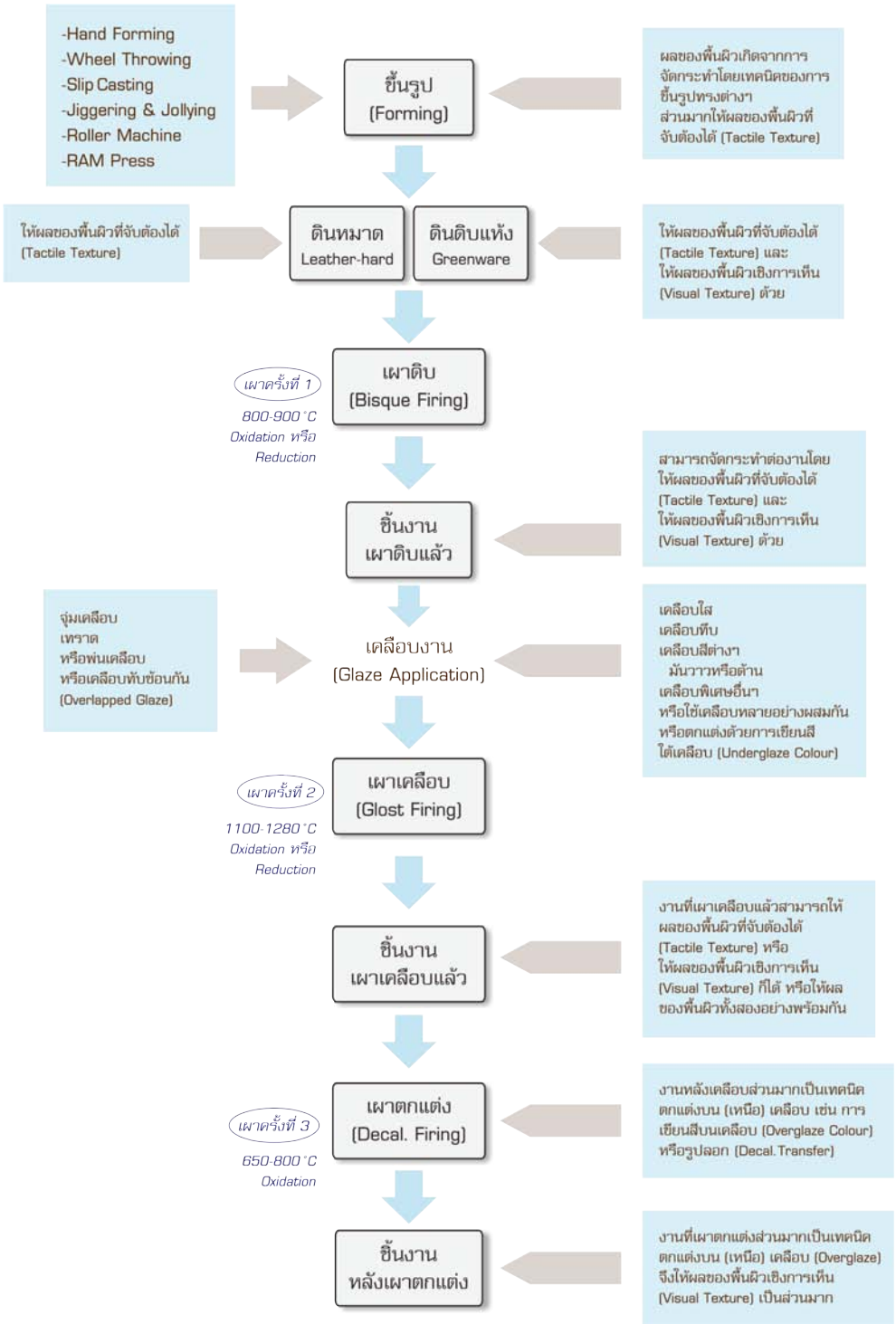
การสร้างลักษณะพื้นผิวลวงตา (Simulated Texture) หรือจะเรียกว่าหลอกตา ก็ย่อมได้ สร้างความรู้สึกการรับรู้ว่าเป็นพื้นผิวของอีกวัสดุหนึ่ง ทั้งที่พื้นผิวจริงนั้นเป็นพื้นผิวเซรามิกส์ อันที่จริงแล้วมีทัศนมูลฐานที่สำคัญในการสร้างการรับรู้ลวงตาในงานชิ้นนี้อีกประการ คือ สี และลักษณะของรูปทรงยังมีส่วนช่วยกระตุ้นเร้าให้รับรู้พื้นผิวลวงตานี้ด้วย

Peterson, Suzanne; 2000, p.146

รูปที่ 4

ชิ้นงานที่มีลักษณะพื้นผิวจริงและรู้สึกได้จากการจับต้อง (ซึ่งผนวกการรับรู้จากการมองเข้าไปด้วยเช่นกัน) นอกจากนั้นในงานชิ้นนี้ ยังมีโครงสร้างแบบเชิงเส้น (Linear Construction) หมายความว่า ได้ใช้ทัศนมูลฐานเรื่องเส้นจริงนำมาสร้างชิ้นงานและก่อให้เกิดผลทางลักษณะพื้นผิวจริงด้วยเช่นกัน

ในกระบวนการสร้างสรรค์เซรามิกส์ มีช่วงสถานะของเนื้อดินหลายสถานะ ที่สามารถตกแต่งลักษณะพื้นผิวได้ทุกสถานะ (หรือจะเรียกว่าเป็นเทคนิคการตกแต่งก็ได้) เช่น ช่วงการขึ้นรูปขณะที่ดินยังมีสภาวะหมาด (Leather Hard) เราก็สามารถสร้างลักษณะพื้นผิวที่งานได้โดยตรง ก่อให้เกิดผลลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้ (Tactile Texture) เช่น การขูดขีดร่องลาย (Sgraffito) หรือขัดผิวชิ้นงานให้เป็นมันในขณะที่ชิ้นงานกำลังหมาด หรือช่วงที่เราเผาดิบงานแล้วได้ชิ้นงานเผาดิบที่สามารถสร้างพื้นผิวโดยการเขียนลวดลายด้วยสีใต้เคลือบ (Underglaze Colour) ซึ่งให้ผลทางลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็น (Visual Texture) ที่น่าสังเกตคือ ลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้นั้นจะให้ผลลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็นไปด้วย เพราะเราสามารถสัมผัสพื้นผิวและมองเห็นผลของพื้นผิวได้พร้อมกัน แต่ลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็นอาจไม่ให้ผลพื้นผิวทางสัมผัสตรงกับที่ตาเห็นก็ได้ เช่น ลวดลายเขียนสีที่รู้สึกขรุขระมีแสงเงา ที่ผิวงานแต่เมื่อสัมผัสที่ผิวงานจริงอาจเรียบเป็นมันลื่น



รูปที่ 5

เราสามารถสร้างลักษณะพื้นผิวในช่วงสถานะของกระบวนการทางเซรามิกส์ได้หลายช่วงและยังผลให้เกิดคุณค่าและการรับรู้ผลทางพื้นผิวได้หลายลักษณะทั้งลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้ (Tactile Texture) และลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็น (Visual Texture)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/jomo/hd_jomo

รูปที่ 6

http://kopisusu2.blogspot.com/2010/05/ghosts-of-ban-chiang

รูปที่ 7

งานเครื่องดินเผาของโจมอน (ภาพซ้าย) สร้างลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้ (Tactile Texture) ทั้งการปั้นลายเพลิงและลายทาบเชือก บนเนื้อดินที่ปั้นขณะยังหมาดแล้วจึงไปเผาที่อุณหภูมิต่ำ (Bisque Firing) ส่วนเครื่องดินเผาบ้านเชียง (ภาพขวา) สร้างลักษณะพื้นผิวเชิงการเห็น (Visual Texture) โดยการเขียนสีตกแต่ง (ที่เป็นแบบลายทาบเชือกก็มี) แบบอิสระบนเนื้อดินเผาไฟต่ำ โดยที่ลักษณะพื้นผิวที่จับต้องได้ยังเป็นผิวเรียบ

แนววิธีสร้างคุณลักษณ์ของพื้นผิว

● โดยส่วนมากเทคนิคพื้นฐาน ก็คือ การนำเนื้อดินที่เราสร้างงานนี่เองมาเชื่อม ปะติด ประกบ ยืด บิด กดทับลาย ป้ายปิด แกะขีดข่วน หรือวิธีการอย่างหนึ่งอย่างใดก็ตามบนชิ้นงานที่เราขึ้นรูป ซึ่งก็ให้ผลทางการมองและสัมผัสได้อย่างน่าดูน่าชม (ทั้งนี้ก็คงจะต้องกลั่นกรองมาจากการออกแบบและจัดองค์ประกอบอย่างแยบคายของผู้สร้างเป็นประการสำคัญ)

Ostermann, Matthias; 2002, p.30

Gustova Perez

Vase, สูง 36 ซม. กว้าง 26 ซม.

คุณลักษณ์พื้นผิว: กรีดผิวดินและกดผนังดินให้โป่งนูนออก

ชิ้นงานเนื้อดินสโตนแวร์ เผาไฟสูงในบรรยากาศแบบรีดักชั่น

งานแจกันชิ้นนี้ขึ้นรูปด้วยกรรมวิธีแป้นหมุน ใช้เนื้อดินสูตรสโตนแวร์ผสมกับทราย จุดโดดเด่นที่น่าสนใจ คือ การสร้างสรรค์ความงามของพื้นผิวด้วยการกรีดอย่างบางๆ ที่ผิวชั้นนอกด้วยความประณีตและไม่กรีดจนทะลุผนังชั้นใน ต่อจากนั้นค่อยๆ กดผนังด้านในให้ผิวด้านนอกปริแยกออกและตกแต่งจังหวะด้วยเม็ดดุมสีเกิดเป็นลวดลายแบบรูป (Pattern) นำไปเผาดิบแล้วเคลือบเฉพาะด้านในของชิ้นงาน เผาเคลือบที่อุณหภูมิ 1300 องศาเซลเซียส ในบรรยากาศแบบรีดักชั่น

รูปที่ 8

http://franklloydgallery.wordpress.com/tag/gustavo-perez

รูปที่ 9

http://franklloydgallery.wordpress.com/tag/gustavo-perez

รูปที่ 10

Gustova Perez ศิลปินเซรามิกส์ชาวแมกซิกัน เขาสร้างงานด้วยเนื้อดินอย่างง่ายๆ ที่เตรียมขึ้นเอง คือ เนื้อดินสโตนแวร์ผสมกับทรายสี และจัดการโครงสร้างและองค์ประกอบของงานคล้ายดั่งผ้าใบวาดภาพ เขาใช้คุณลักษณ์ของลักษณะพื้นผิวสร้างความน่าสนใจอย่างเรียบง่าย โดยขูดเซาะร่องผิวดินและถมเคลือบลงไป ลวดลายแบบรูป (Pattern) ต่างๆ มาจากภูมิหลังทางด้านคณิตศาสตร์และวิศวกรรมของ Perez ที่ถูกจัดวางองค์ประกอบมาอย่างพิถีพิถัน ดั่งโครงสร้างคล้ายสถาปัตยกรรม

● เทคนิคสร้างคุณลักษณ์พื้นผิวจากสีและค่าน้ำหนัก ส่วนมากแล้วก็จะใช้ดินสีสร้างลวดลายแบบรูป (Pattern) หรือจังหวะที่ก่อให้เกิดสีสัน หรือความรู้สึกทางพื้นผิว (Surface) ได้ต่างๆ (แต่ก็คงต้องสอดรับไปกับเทคนิคหรือทัศนมูลฐานอื่นผสมกันไปด้วย เช่น ความโปร่งบาง หรือรูปทรงที่สอดรับ) การใช้สีสร้างคุณค่าทางพื้นผิวเป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัด ของการเกิดลักษณะพื้นผิวลวงตาที่ให้ผลทางการมองไม่เหมือนกับกายภาพสัมผัสเลยก็ได้

Ostermann, Matthias; 2002, p.50

รูปที่ 11

Susan Nemeth

3 Porcelain Vase, สูง 35 ซม.
คุณลักษณ์พื้นผิว: งานฝังเนื้อดินพอร์ซเลนสีทับซ้อนเป็นชั้นสลับชั้นน้ำดินข้น เผาไฟสูงในบรรยากาศออกซิเดชั่น

งานทรงกระบอกนี้ขึ้นรูปจากเนื้อดินพอร์ซเลนด้วยกรรมวิธีแบบแผ่น โดยสร้างลวดลายแบบรูป (Pattern) เหลี่ยมเหล่านี้ให้เสร็จก่อนที่จะนำมาม้วนขึ้นรูปโดยใช้แม่พิมพ์ (Mold) เข้าช่วย นำดินแผ่นสีดำรองไว้ข้างล่างแล้วปิดทับด้านบนด้วยดินแผ่นรูปเหลี่ยมสี โดยมีน้ำดินข้นสีดำเป็นตัวเชื่อมประสาน ซึ่งก่อให้เกิดลักษณะการตัดเส้นรอบนอกไปด้วยในตัว เมื่อขึ้นรูปเรียบร้อยแล้วนำไปเผาไฟต่ำแล้วนำมาขัดแต่งครั้งหนึ่งแล้วจึงนำไปวางไว้ในหีบทนไฟที่โรยทรายไว้เพื่อกันการหลอมตัว จากนั้นจึงนำไปเผาไฟสูงที่อุณหภูมิ 1300 องศาเซลเซียส

http://www.craftcentreleeds.co.uk/susan_nemeth

รูปที่ 12

ซูซานได้รับอิทธิพลทางความคิดและสุนทรียภาพมาจากงานออกแบบเส้นใยสิ่งทอในทศวรรษที่ 50 และ 60 และงานจิตรกรรมของปอล คเล, เบน นิโคลสัน, อังรี มาติสส์ และอีวา เอสเส ซึ่งจะสังเกตเห็นได้ในความเรียบง่ายและพลังของสี เทคนิคการทับซ้อนและการฝังแผ่นชั้นดินสีด้วยน้ำดินข้นและเนื้อดิน (ดินพอร์ซเลนเหนียวไม่มากนัก)

http://beveregallery.com/artists?artistID=811

รูปที่ 13

Thomas Hoadley

Untitled Vessel, สูง 25.5 ซม.
คุณลักษณ์พื้นผิว: แผ่นงานบางๆ และการประกอบกันของดินพอร์ซเลนสี เผาไฟสูงในบรรยากาศแบบออกซิเดชั่น

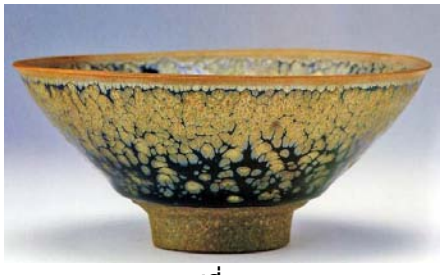
ชิ้นงานพอร์ซเลนนี้ใช้เทคนิคโบราณที่เรียกว่า Nerikomi คือการใช้ดินพอร์ซเลนสีต่างๆ มาจัดเรียง หั่นเป็นแผ่นบาง นำมาจัดเรียงเป็นลวดลายแบบรูป (pattern) หั่นตัดขวางแล้วนำมาอัดประกอบเรียงจัดองค์ประกอบ โดยบุแผ่นชิ้นดินต่างๆ เข้าด้วยกันภายในแม่พิมพ์ให้คงรูปทรงที่มีผิวบาง อย่างพิถีพิถัน แล้วค่อยๆ นำออกจากแม่พิมพ์ในขณะที่เป็นดินหมาด นำมาขัดแต่งเล็กน้อย แล้วจึงนำไปเผาดิบ แล้วมาขัดแต่งด้วยทรายเปียกอีกครั้งจึงนำไปเผาที่อุณหภูมิ 1180 องศาเซลเซียส แล้วนำออกมาขัดแต่งผิวด้วยทรายเปียกอีกรอบหนึ่ง

Ostermann, Matthias; 2002, p.47

รูปที่ 14

แนวคิดให้ความสำคัญกับความงามแบบองค์ประกอบนามธรรมดูไปแล้วคล้ายกับงานศิลปะภาพพิมพ์ญี่ปุ่น (ก็เทคนิคเป็นแบบญี่ปุ่น) ความเหมาะเจาะที่เขาพยายามควบคุมให้ได้ซึ่งไม่ง่ายนักก็คือ การคงรูปสามมิติไว้ได้จากชิ้นดินพอร์ซเลน (ซึ่งขึ้นรูปไม่ง่ายเลย) ปฏิบัติกับมันด้วยความพิถีพิถัน ความยากอีกประการคือ แบบขององค์ประกอบลวดลายเหล่านี้มันดูงามมากเมื่อเป็น 2 มิติ แต่เขาสามารถสร้างความลงตัวได้อย่างเหมาะเจาะในโครงสร้าง 3 มิติ ได้รอบขึ้นงานผนวกกับรสนิยมการให้สีของเขาด้วย

● เทคนิคผลพิเศษจากเคลือบ ดูเหมือนว่าการสร้างคุณลักษณ์ทางพื้นผิวแบบนี้ กรรมวิธีเซรามิกส์จะใช้กันมากอยู่แล้ว กรรมวิธีที่ให้ผลทางลักษณะผิวอาจจะใช้การทาด้วยแปรง เทราด จุ่ม สลัด ใช้ฟองน้ำแต้มหรือให้เคลือบทับซ้อนกัน ผลที่เกิดจากปฏิกิริยาทางเคมีและไฟ ก่อให้เกิดผลของสี ผิวหน้าของเคลือบได้หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นผิวที่ด้านหรือมันวาว การแตกลายงา การตกผลึก จุดน้ำมันลอย ลายหยาบของเคลือบเกลือ เคลือบเกือบร่อนหลุดแบบชิโนะ แม้แต่บรรยากาศการเผาแบบสันดาปสมบูรณ์ (Oxidation) กับบรรยากาศการเผาแบบสันดาปไม่สมบูรณ์ (Reduction) ยังก่อให้เกิดผลทางลักษณะพื้นผิวและสีสันได้ต่างๆ กัน



Ostermann, Matthias; 2002, p.108

รูปที่ 15

http://www.2000cranes.com/Koji-Kamada

รูปที่ 16

http://www.2000cranes.com/Koji-Kamada

รูปที่ 17

Koji Kamada

Tenmoku Tea Bowl, กว้าง 14 ซม. สูง 6 ซม.
คุณลักษณ์พื้นผิว: จากผลพิเศษของเคลือบเทนโมกุ (เทมโมกุ) ที่เกิดเป็นจุดน้ำมันลอย เนื้อดินสโตนแวร์ เผาไฟสูง ในบรรยากาศแบบออกซิเดชั่น

หลังจากการขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน ตกแต่งผึ่งแห้งและเผาดิบแล้ว จึงนำถ้วยชาเนื้อสโตนแวร์สีแดงนี้ไปจุ่มเคลือบเทนโมกุ (Tenmoku or Temmoku) วางในหีบดินหรือหีบทนไฟ เผาเคลือบสองครั้ง ครั้งแรกที่อุณหภูมิ 1250 องศาเซลเซียส ครั้งที่สองที่อุณหภูมิ 1300 องศาเซลเซียส เกิดจุดน้ำมันลอย สีเหล็กแดงเนื่องจากสิ่งที่เจือปนได้สลายตัวลอยออกมาบนผิวเคลือบ ในขณะที่เคลือบกำลังหลอมตัว

โคจิ มีความตรึงใจเป็นอย่างมากเกี่ยวกับเคลือบเทนโมกุ (ซึ่งเป็นเทคนิคเคลือบโบราณจากจีน) นับตั้งแต่แรกเริ่มสร้างสรรค์งานจนบัดนี้ ทำให้เขาสามารถสร้างสรรค์เคลือบเทนโมกุแบบจุดน้ำมันสีเงินขึ้นมาใหม่ เขาเรียกมันว่า การสดุดีแห่งสีเงินและเสน่ห์ของลักษณะพื้นผิวเคลือบแบบเทนโมกุยังคงไม่สูญสลายไปจากการสร้างสรรค์เครื่องเคลือบดินเผา

● เทคนิคตกแต่งบนเคลือบ (Overglaze บางตำราว่า On-glaze) ในการเผาครั้งที่สาม เป็นการสร้างคุณลักษณ์พื้นผิวด้วยลวดลายและภาพที่ผิวชิ้นงาน การเผาครั้งแรกคือ เผาดิบ (Bisque Firing) การเผาครั้งสองโดยปกติ ก็คือเผาเคลือบ (Glost Firing) การเผาครั้งสาม คือ การเผาตกแต่งบนเคลือบ ซึ่งก็มีอยู่หลากหลายแบบกรรมวิธี แบบหนึ่ง คือ การอบลัสเตอร์ไฟต่ำ จำพวกประกายทอง (Luster Gold) เงิน หรือพลาตินัม อีกแบบหนึ่งก็จำพวก อีนาเมลหรือการเขียนสีบนเคลือบ จะอบ (ส่วนมากก็เรียกกันว่าอบ ความจริงมันก็คือ อุณหภูมิเผาระดับไฟต่ำ) ราวๆ อุณหภูมิ 750 องศาเซลเซียส ในบรรยากาศแบบออกซิเดชั่น อีกจำพวกหนึ่งเรียกว่างานรูปปะติด (รูปลอก) (Decal. Transfers) หรือภาพตกแต่ง อาจจะเรียกว่า ให้ผลตกแต่งพื้นผิวคล้ายงานจิตรกรรมบนเซรามิกส์ก็ว่าได้และดูจะเป็นเจตนาสร้างพื้นผิวลวงตาอย่างตรงไปตรงมาที่สุด เรียกว่าสร้างรูปภาพบนชิ้นงานกันเลยทีเดียว จากนั้นจึงอบชิ้นงานให้หลอมอยู่บนผิวเคลือบ และบางทีอาจใช้กรรมวิธีแบบทั้งหมดที่ว่านี้ผสมเข้าด้วยกันเสียเลยก็มี

Ostermann, Matthias; 2002, p.160

Angelo di Petta

Valle, 41 x 24 ซม.

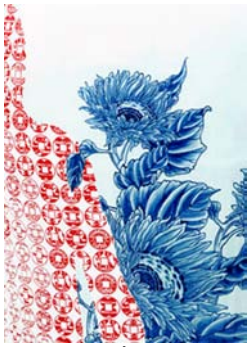
คุณลักษณ์พื้นผิว: รูปปะติดบนเคลือบเทคนิคมาโจลิกา (Tin Glaze) อบในอุณหภูมิ 1000 องศาเซลเซียส ในบรรยากาศออกซิเดชั่น

รูปที่ 18

ขึ้นรูปชิ้นงานด้วยน้ำดินข้นหล่อตัน (Solid Casting) จากแม่พิมพ์ เนื้อเทอราคอตต้าแดง เผาดิบที่อุณหภูมิ 1100 องศาเซลเซียส ใช้พู่กันทาเคลือบขาว (Tin Glaze) ด้านในชิ้นงาน (เทคนิคมาโจลิกา คือ การเขียนสีบนเคลือบแห้งสีขาวที่ยังไม่เผา ไม่ใช่การเขียนสีบนงานที่เผาเคลือบขาวแล้ว) แล้วระบายสีตกแต่งจัดองค์ประกอบสีให้ได้ที่แล้วจึงนำไปเผาเคลือบที่อุณหภูมิ 1040 องศาเซลเซียส จากนั้นนำมาตกแต่งรูปปะติด (Decals. Transfer) อีกครั้ง จึงนำไปเผาตกแต่งที่อุณหภูมิ 1000 องศาเซลเซียส ในบรรยากาศแบบออกซิเดชั่น และถ้าจะเสริมเพิ่มลวดลายก็จะทำซ้ำอย่างนี้ได้อีกหลายๆ ครั้ง (กว่าจะเสร็จงานชิ้นนี้จึงไม่ใช่แค่ชามธรรมดาๆ)

http://www.3dotswater.com/artistofthemonth

รูปที่ 19



http://www.3dotswater.com/artistofthemonth

รูปที่ 20

Sin-ying Ho

"Temptation: Life of Goods, No.1"

พอร์ซเลน, เขียนสีโคบอลต์ด้วยมือ เคลือบขาว ตกแต่งด้วยรูปปะติด (รูปลอก)

สูง 69 นิ้ว x กว้าง 23.5 นิ้ว

คุณลักษณ์พื้นผิว: สร้างลวดลายแบบรูป (Pattern) ด้วยการเขียนลายครามและรูปปะติด (รูปลอก) (Decal. Transfer) รูปเครื่องหมายการค้าที่รายล้อมรอบตัว เช่น Starbucks เป็นการใช้เทคนิคผสานกันระหว่างการสร้างลายด้วยมือกับลายพิมพ์คอมพิวเตอร์กราฟิก

● ผลจากเปลวไฟ ควันและขี้เถ้า เป็นเทคนิคสร้างผลของพื้นผิวซ้อนอีกครั้งแม้ว่าจะมีพื้นผิวจากชิ้นงานเองและเคลือบแล้วก็ตาม ส่วนมากก็เป็นเทคนิคการตกแต่งชิ้นงานในรอบสุดท้ายที่ไฟไม่สูงมากนัก ในงานประเภทรากุ จะพบเห็นได้มาก หรืองานจำพวกการเผาไฟต่ำในบรรยากาศรีดักชั่น

Ostermann, Matthias; 2002, p. 167

รูปที่ 21

http://www.studiopottery.co.uk/images/JohnWheeldon

รูปที่ 22

JohnJohn Wheeldon

Neolithic Form, สูง 23 ซม. กว้าง 16 ซม.

คุณลักษณ์พื้นผิว: เคลือบรากุคอปเปอร์ผิวด้านประกายเหลือบสี เนื้อดินสโตนแวร์ เผาไฟต่ำในบรรยากาศออกซิเดชั่น

ชิ้นงานใช้เนื้อดินสโตนแวร์ขาวผสมดินเชื้อ (Grog) และใช้น้ำดินข้น (Slip) ทาส่วนบนอย่างหนาและกว้างหลายเซนติเมตร เผาดิบที่อุณหภูมิ 980 องศาเซลเซียส แล้วนำไปเคลือบรากุคอปเปอร์ผิวด้าน นำไปเผาเตาแก๊สแบบฝาเปิดบนที่อุณหภูมิ 1000 องศาเซลเซียส เมื่อถึงจุดที่ต้องการแล้วคีบงานออกมาคลุกขี้เลื่อยให้เกิดการปะทุเผาไหม้เป็นหย่อมโดยรอบชิ้นงานช่วงเวลาสั้นๆ การทำเช่นนี้ก็คือปฏิกิริยารีดักชั่นนั่นเอง ก่อให้เกิดประกายเหลือบสีและผิวบางส่วนคล้ายโลหะในบริเวณที่เปลวไฟลามเลียไปถึง

เสน่ห์ของงานแบบรากุ คือ การประสานความฉับพลันที่เกิดขึ้นของเปลวไฟกับผิวเคลือบ เฉกเช่นปรัชญาลัทธิเซนที่เกิดการเห็นแจ้งโดยพลัน รูปทรงที่จอห์นเลือกใช้เป็นลักษณะค่อนข้างคลาสสิคที่สุด อันมีมาแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์โดยเฉพาะสมัยยุคสำริด ซึ่งอันที่จริงมีคุณลักษณ์แบบสัดส่วนทองแฝงอยู่นั่นเอง ความเรียบง่ายของพื้นผิวเปิดโอกาสให้ทัศนมูลฐานสีและปฏิกิริยาของเคลือบแสดงออกได้อย่างโดดเด่น

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ ดูออกจะเป็นเรื่องราวทางกรรมวิธี เทคนิคที่รังสรรค์คุณค่าความงามของลักษณะพื้นผิว (Texture) ในนานาแบบ บางกรรมวิธีก็ดูเรียบง่าย (แต่ไม่ง่ายนักในการสร้าง) บางแบบก็ซับซ้อน (อาจจะท้อถอยเลิกทำเสียกลางคัน) ซึ่งมิใช่เป็นเรื่องแต่เพียงผิวเผินที่จะทำอย่างไรก็ได้ แต่กระนั้นยังมีสิ่งที่อยู่เหนือและเป็นเบื้องหลังกว่าเทคนิค ก็คือกระบวนการหลักและแนวคิดการออกแบบ (Principles and Concept of Design) ความเข้าใจเรื่องของคุณค่าสุนทรียะ หลักของการจัดองค์ประกอบ สีและการมอง (แม้บางอย่างอาจมาจากความสามารถรับรู้ความงามจำเพาะที่คนอื่นอาจมองไม่เห็นก็ตาม) ซึ่งก็ต้องใช้การศึกษา ฝึกทักษะและการบ่มเพาะมาอย่างช่ำชองและเข้มข้น เทคนิคและความเป็นจริงทางวัสดุเป็นแต่เพียงเครื่องมือและกรรมวิธีเท่านั้น การจะได้มาซึ่งชิ้นงานสร้างสรรค์เซรามิกส์จะขาดการพัฒนาองค์ความรู้และการฝึกฝนทางการออกแบบและศิลปะมิได้เลย มิฉะนั้นก็จะเป็นแต่เพียงงานช่างธรรมดาๆ (ที่ทำซ้ำจนเคยชิน) อยู่เพียงเท่านั้น

บรรณานุกรม

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

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

Ostermann, Matthias. (2002). The Ceramic Surface. Singapore : Tein Wah Press Pte. Ltd.

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

http://kopisusu2.blogspot.com/2010/05/ghosts-of-ban-chiang.html (Accessed on 26 February 2012)

http://www.metmuseum.org/toah/hd/jomo/hd_jomo.htm (Accessed on 26 February 2012)

http://franklloydgallery.wordpress.com/tag/gustavo-perez/ (Accessed on 26 February 2012)

http://www.craftcentreleeds.co.uk/susan_nemeth.html (Accessed on 26 February 2012)

http://beveregallery.com/artists?artistID=811 (Accessed on 26 February 2012)

http://www.2000cranes.com/Koji-Kamada.htm (Accessed on 26 February 2012)

http://en.wikipedia.org/wiki/Sake_cup_by_Kamada_Koji_with_blue_tenmoku_glaze (Accessed on 26 February 2012)

http://www.dipetta.com/ (Accessed on 26 February 2012)

http://www.studiopottery.co.uk/images/John/Wheeldon/2985 (Accessed on 26 February 2012)

http://www.3dotswater.com/artistofthemonth.html (Accessed on 26 February 2012)

การศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนา เพื่อใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์ล้านนา[1]

(Study and development of Lanna identity graphic for packaging of Lanna product)

*ศรีชนา เจริญเนตร**

บทคัดย่อ

การศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์ล้านนา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก และพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาประยุกต์ใช้สำหรับการออกแบบบรรจุภัณฑ์ โดยประเมินความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์ที่มีการนำรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนามาใช้ในการออกแบบ ซึ่งใช้กลุ่มตัวอย่างผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชนระดับ 2 ดาว จำนวน 5 กลุ่มผลิตภัณฑ์ ได้แก่ (1) กลุ่มผลิตภัณฑ์ลูกประคบสมุนไพรบ้านโป่งร้อน ต.ใหม่พัฒนา อ.เกาะคา จ.ลำปาง (2) กลุ่มเจียระไนแก้วโป่งข่าม (ผลิตภัณฑ์เครื่องประดับ) นาบ้านไร่ ต.แม่ถอด อ.เถิน จ.ลำปาง (3) กลุ่มผลิตภัณฑ์รถม้าจำลอง (นายอาดุลย์ ลามา) ต.เกาะคา อ.เกาะคา จ.ลำปาง (4) กลุ่มผลิตภัณฑ์วิสาหกิจชุมชนกลุ่มแปรรูปกล้วยบ้านสามขา ผลิตภัณฑ์กล้วยอบนุ่มลิ้น ต.หัวเสือ อ.แม่ทะ จ.ลำปาง (5) กลุ่มผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์บ้านน้ำโท้ง ต.บ่อแฮ้ว อ.เมือง จ.ลำปาง นำผลการประเมินมาวิเคราะห์โดยใช้สถิติ หาค่าความถี่ ค่าร้อยละ และค่าเฉลี่ย ในด้านความเหมาะสมในการนำรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนามาประยุกต์ใช้ในการออกแบบ การประเมินแบ่งเป็น 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนแรกให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาที่นำมาประยุกต์ใช้บนบรรจุภัณฑ์ โดยแบ่งลวดลายเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ (1) กลุ่มลวดลายล้านนาที่พบในงานประติมากรรม (2)กลุ่มลวดลายล้านนาที่พบในงานลายคำ (3) กลุ่มลวดลายล้านนาที่พบในงานจิตรกรรม (4) กลุ่มลวดลายล้านนาที่พบในงานหัตถกรรม พบว่ากลุ่มลวดลายที่พบในงานจิตรกรรมล้านนาเมื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกมีลักษณะเหมาะสมมากที่สุด สื่อถึงความเป็นอัตลักษณ์ล้านนาได้มากที่สุด มีคะแนนประเมินเฉลี่ยสูงสุด คือ 4.41 จากนั้นขั้นตอนที่สอง นำลวดลายทั้ง 4 กลุ่ม

[1]ทุนวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.)

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

ไปใช้ในการออกแบบบนบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์ชุมชน 5 กลุ่มผลิตภัณฑ์เพื่อหาความพึงพอใจจากบุคคลทั่วไป โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนแรก เป็นเรื่องความพึงพอใจในด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ พบว่าบุคคลทั่วไปให้คะแนนความพึงพอใจในทุกองค์ประกอบของบรรจุภัณฑ์มากกว่า 4 คะแนนซึ่งเป็นระดับดี โดยในด้านรูปทรงของบรรจุภัณฑ์มีขนาดพอเหมาะกับการใช้งานกับการจับถือในทุกๆ ผลิตภัณฑ์มากที่สุด มีคะแนนเฉลี่ย 4.45 ส่วนบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบให้ผลิตภัณฑ์กล้วยอบต้นน้ำมีความเหมาะสมในด้านโครงสร้างของบรรจุภัณฑ์มากที่สุด มีคะแนนเฉลี่ย 4.40 ในส่วนที่ 2 เป็นเรื่องความพึงพอใจในด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ โดยเฉลี่ยมีความพึงพอใจด้านภาพประกอบที่มีการใช้งานที่ส่งเสริมผลิตภัณฑ์ได้อย่างเหมาะสมมากที่สุด มีคะแนนเฉลี่ย 4.53 ผลิตภัณฑ์ลูกประคบโป่งร้อนเป็นผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความพึงพอใจในการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์มากที่สุด คือ 4.40 และจากผลการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของผู้เชี่ยวชาญและแบบสอบถามพบว่าได้ผลการประเมินที่สอดคล้องกัน คือ มีความพึงพอใจด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของลูกประคบโป่งร้อนมากที่สุด เนื่องจากมีการใช้ลวดลายในกลุ่มลวดลายที่พบในงานจิตรกรรมล้านนา ซึ่งในที่นี้ใช้ลวดลายบุคคลซึ่งมีลักษณะท่วงท่าและการแต่งกายที่ชัดเจน แสดงออกถึงความเป็นล้านนา มีการวางองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์เหมาะสม ลวดลายมีการส่งเสริมผลิตภัณฑ์และการใช้ตัวอักษรมีความเหมาะสมกลมกลืนกันเป็นอย่างดี

คำสำคัญ: อัตลักษณ์ล้านนา/บรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ล้านนา

Abstract

The study and development of Lanna structural identity for use in designing packaging for Lanna products. The aim is to investigate the structure of Lanna identity in the application of graphic design and develop this application for package design. The study was undertaken by an evaluation of consumer opinion regarding the design of Lanna style packaging. The evaluation used sample groups made up from 5 groups of 2-star community-based producers including;

1. Producers of the herbal compress product at Bahn Pong Rawn, T. Pattana Mai A. Koh Kha Lampang Province.

2. Producers of quartz crystal cut glass products (for jewelry) in Bahn Rai, T. Mae Tawt, A. Thoen, Lampang Province.

3. Producers of the model horses (Mr. Ahdulis Lamah) T. Ko Kha, A. Ko Kha, Lampang Province.

4. The community-based enterprise that process bananas to produce baked bananas at Bahn Sam Kha, T. Hua Sua, A. Mae Tha, Lampang Province.

5. Producers of embroidered fabric at Bahn Nam Thong, T. Baw Haew, A. Muang, Lampang Province.

The results from the evaluation were collected and subject to statistical analysis to determine frequency, percent and average. The evaluation was divided into 2 stages. The first stage involved the experts assessment of the Lanna styles applied to the packaging which determined 4 different groups of patterns which included;

1. The group of Lanna patterns that were derived from sculpture work.
2. The group of Lanna patterns that were derived from gold stencil work.
3. The group of Lanna patterns that were derived from paintings.
4. The group of Lanna patterns derived from folk craftwork.

It was found that the group of patterns derived from Lanna paintings had the most suitable characteristics to be applied in the graphic design, as it communicated the Lanna identity the best and had the highest average in the evaluation of 4.41. After this the second stage was to apply all 4 groups of patterns used in package design to the products from the 5 community-based sample groups in order to find the level of satisfaction from the general public. This stage of assessment was divided into 2 parts. The first part was about the level of satisfaction of the structure of the packaging. This showed that the general public gave a satisfaction level of over 4 for all the elements of the package thus it is a good level of satisfaction. Also the shape of the packaging was considered very suitable for handling in every product with a very high satisfaction level of 4.45. The packaging design for the baked banana products had the highest level of suitability for package design with an average level of 4.40.

The second part was an assessment of the level of satisfaction of the graphics on the packaging by finding the average level of satisfaction for the illustrations most suitable for promoting the product. The overall average level of satisfaction for this was 4.53. The herbal compress product from Bahn Pong Rawn received the highest level of satisfaction for the graphic design on the packaging with 4.40. The results of the packaging graphic design assessment from the specialist and the questionnaire to the general public both correspondingly found that the graphics design on the packaging of the herbal compress from Pong Rawn received the highest level of satisfaction. This was due to fact that the pattern used in the graphic was derived from Lanna style painting. This shows that the public clearly recognized the Lanna characteristics of the in the stylized costumes and poses of the graphic. The composition of the packaging is suitable. The pattern promotes the product and appropriate use of the Lanna writing blends it together well.

Keywords: Lanna Identity Packaging of Lanna Product

1. บทนำ

พื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบนอันได้แก่ เชียงราย แม่ฮ่องสอน น่าน เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่านมีอาณาบริเวณ ทางตอนเหนือของประเทศไทยหรือที่เรียกว่าดินแดนล้านนา มีพื้นฐานทางสังคมวัฒนธรรมแตกต่างจากวัฒนธรรมสากลโดยทั่วไปในหลายๆ ด้าน ชาวล้านนามีโครงสร้างพื้นฐานเป็นสังคมสายแม่ (Matriarchal Society) ให้ความสำคัญกับเพศหญิงที่ทำหน้าที่ดูแลเรื่องการกินอยู่ และความอยู่รอดของครอบครัว และสิ่งที่ยังยึดถือต่อเนื่องมาจนทุกวันนี้คือการนับถือผีบรรพบุรุษ ที่ช่วยปกปักรักษาความอยู่ดีกินดีของลูกหลานและญาติพี่น้อง รอดพ้นจากการเจ็บป่วยและความอัปมงคลต่าง ๆ จนเมื่อมีการแพร่เข้ามาของพุทธศาสนาที่มีรูปแบบที่ชัดเจนกว่า ชาวล้านนามีโลกทัศน์กว้างขึ้น เริ่มให้ความสำคัญต่อผู้ชาย นักปกครอง เจ้านาย พระสงฆ์ จนผู้ชายมีบทบาทมากขึ้นทางด้านความเชื่อและวัฒนธรรม ในขณะที่บทบาทของผู้หญิงที่นับถือผีก็ยังดำเนินอยู่ กิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ของชายชาวล้านนาที่มีความถนัดทางช่าง หรือความรู้ติดตัว อาจสร้างงานหัตถกรรม เช่น การทำเครื่องจักสาน ของใช้ในครัวเรือนหรือการสร้างบ้านสิ่งก่อสร้างอื่น ซึ่งมีรูปแบบของงานที่มีลักษณะเฉพาะตัวสูง หากใครที่ฝีมือดีจะได้รับการสรรเสริญให้เป็นสล่าหรือช่าง รูปแบบของงานหัตถกรรมล้านนาส่วนใหญ่นั้นเกิดจากการสร้างสรรค์งานเพื่อวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อ และการสร้างงานเพื่อประโยชน์ใช้สอย ซึ่งมีลักษณะเด่นในลวดลาย รูปร่าง รูปทรง สี วัสดุ และเทคนิคในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม ในปัจจุบันการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมนั้นนับว่าเป็นภูมิปัญญาของชาวล้านนาที่ยังสืบทอดกันมาสามารถสร้างรายได้ให้ท้องถิ่น มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

อัตลักษณ์ล้านนามีความหมายในลักษณะกว้างๆ ที่แสดงตัวตน ชีวิตความเป็นอยู่แต่มีความชัดเจนในเรื่องรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะ วิถี พานิชพันธ์ (2549: 7-14) กล่าวถึงลักษณะพระพุทธรูปของล้านนามีลักษณะพระพักตร์ที่กลม มีความอิ่มเอม ส่วนลวดลายประดับก็จะใหญ่ๆ งานทางด้านประติมากรรม จะสนใจเรื่องของรูปร่าง (Form) มากกว่าความถูกต้อง รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตกรรม มาจากลักษณะของพื้นที่ที่มีความอุดมสมบูรณ์ ส่งผลให้งานในศิลปกรรมและงานหัตถกรรมของดินแดนล้านนานี้มีรูปทรงส่วนใหญ่ที่มีลักษณะกลมมนแทนความอิ่มเอมและอุดมสมบูรณ์ รูปทรงที่ปรากฏเด่นชัด คือรูปทรงในงานประติมากรรม การปั้น การแกะสลัก การสร้างสรรค์งานแบ่งเป็นสกุลช่างที่รับอิทธิพลมาจากภาคกลาง และสกุลช่างพื้นเมือง ทำให้รูปแบบของรูปร่างรูปทรงที่ปรากฏแตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ แต่ภาพรวมของรูปทรงที่ปรากฏจะเป็นจะเป็นลักษณะการมองไกลเพื่อความเด่นชัดเรียกว่า Long Shot มากกว่ารายละเอียดความถูกต้องในเรื่องของสัดส่วน รูปทรงในงานหัตถกรรมจะถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอย เช่น งานจักสาน กล่องข้าว กระบุง หรืออุปกรณ์จับสัตว์ สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม ด้วยภูมิประเทศที่เป็นภูเขาหินทราย และมีดินแดงและดินเหลืองเป็นสีจากธรรมชาติ จึงนิยมนำมาใช้เขียนสีในงานเครื่องปั้นดินเผา และงานเครื่องเขินที่มีต้นรักในป่าและสีชาดที่ผสมในยางรัก จึงเป็นลักษณะของสีที่เป็นเอกลักษณ์ในงานเครื่องเขินคือ สีดำ และสีแดง ส่วนภาพเขียนหรืองานประดับตกแต่งในศาสนสถานนั้นนิยมเขียนลายทองบนพื้นแดง เพื่อแสดงให้เห็นถึงศรัทธาอันแรงกล้าในพุทธศาสนา ส่วนภาพจิตรกรรมโดยทั่วไปนั้นคู่สีที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นคู่สีน้ำเงินครามและสีแดง เป็นสีที่สังเกตได้ว่าสีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรมในดินแดน

ล้านนานั้นจะใช้สีที่ได้จากธรรมชาติ ปรากฏเป็นคู่สีในงานที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์ของพื้นถิ่นที่ผสมผสานธรรมชาติกับการสร้างสรรค์งานของชาวล้านนาได้อย่างลงตัว

จากการศึกษาผลิตภัณฑ์ที่ผลิตในกลุ่มภาคเหนือในปัจจุบัน หลังจากรัฐบาลได้ดำเนินการตามโครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์แล้วทำให้ชุมชนต่างๆ ทั่วประเทศมีการตื่นตัวและมีการสร้างงานสร้างอาชีพ ทั้งอาชีพหลัก อาชีพเสริมกันเป็นวงกว้าง ซึ่งกลุ่มผลิตภัณฑ์ในเขตภาคเหนือหรือกลุ่มล้านนาก็เป็นกลุ่มที่มีความสนใจและพัฒนาผลิตภัณฑ์ชุมชนอย่างต่อเนื่องแต่ยังขาดการใส่ใจและแสดงลักษณะเด่นที่แสดงอัตลักษณ์ล้านนาที่ชัดเจน การให้ความรู้และคำแนะนำต่อผลิตภัณฑ์พื้นบ้านกับการใช้งานที่เหมาะสม การตลาดที่ดี มีการพัฒนาบรรจุภัณฑ์และตราสินค้าของผลิตภัณฑ์พื้นบ้านที่สื่อความเป็นล้านนา มีการประชาสัมพันธ์เผยแพร่ จะช่วยให้ผู้บริโภคเกิดความสนใจรู้จักผลิตภัณฑ์มากขึ้น ผลิตภัณฑ์ในชุมชนหลายอย่างที่มีการพัฒนาบรรจุภัณฑ์เพื่อส่งเสริมการขายในท้องตลาดนั้นไม่ได้ให้ความสำคัญในเรื่องรูปแบบกราฟิกที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ล้านนา ซึ่งเป็นการส่งเสริมความเป็นท้องถิ่นด้านหนึ่ง การโฆษณาเป็นสิ่งสำคัญและบรรจุภัณฑ์ถือว่าเป็นสื่อโฆษณาที่สำคัญอย่างหนึ่ง (Silent Salesman) ดังนั้นถ้ามีการศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ของล้านนาเพื่อทำเป็นกราฟิกสำเร็จรูปในการนำไปใช้งานได้อย่างสะดวกย่อมจะมีประโยชน์ต่อกลุ่มชาวบ้านที่ผลิตผลิตภัณฑ์พื้นบ้านล้านนาต่างๆ สามารถนำไปใช้และสร้างแบรนด์ของสินค้าของกลุ่มได้ อีกทั้งเป็นการเผยแพร่งานศิลปะล้านนาในรูปแบบร่วมสมัยที่ให้คนรุ่นใหม่สัมผัสได้ง่ายขึ้นจากลวดลายกราฟิกนี้

ดังนั้นงานวิจัยนี้จึงมุ่งเน้นที่ศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาขึ้น เพื่อเป็นแหล่งกราฟิกสำเร็จรูปที่กลุ่มผู้ผลิตสามารถนำไปใช้ได้สะดวกขึ้น ซึ่งจะมีตัวอย่างผลิตภัณฑ์ต้นแบบที่จะพัฒนาขึ้นร่วมกับกลุ่มตัวอย่างผลิตภัณฑ์ ซึ่งการพัฒนารวมถึงออกแบบบรรจุภัณฑ์ การนำกราฟิกที่พัฒนาขึ้นมาใช้และเผยแพร่ในรูปแบบของไฟล์งานสำเร็จรูปพร้อมใช้บรรจุใน CD-ROM ซึ่งงานวิจัยนี้จะมีประโยชน์ต่อกลุ่มที่ผลิตสินค้า โดยเฉพาะผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ที่มีปัญหาเรื่องบรรจุภัณฑ์ ช่วยส่งเสริมการตลาดและเพิ่มความรู้แก่กลุ่มผู้ผลิต เพื่อให้เกิดความภาคภูมิใจและสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนในการคงไว้ในศิลปะและวัฒนธรรมไทยล้านนาไม่ให้สูญหายไป

2. วัตถุประสงค์

1) เพื่อศึกษารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก

2) เพื่อพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์

3) เพื่อประเมินความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์ที่มีการนำรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนามาใช้ในการออกแบบจำนวน 5 กลุ่มผลิตภัณฑ์

3. วิธีการดำเนินงาน

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากร คือ ผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชน จำนวน 5 กลุ่ม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบจำนวน 3 ท่าน ผู้บริโภคสินค้าผลิตภัณฑ์ชุมชน จังหวัดลำปาง จำนวน 100 คน

1.1 ผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชน

จำนวนกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชน 5 กลุ่ม โดยเลือกจากกลุ่มผลิตภัณฑ์ชุมชน จำนวน 50 กลุ่ม โดยกลุ่มที่เลือกคือกลุ่มผู้ผลิตที่มีปัญหาด้านบรรจุภัณฑ์และอยู่ในกลุ่มผลิตภัณฑ์ชุมชนระดับ 3-2 ดาว ลงมา มีกลุ่มผู้ผลิตดังต่อไปนี้

1) กลุ่มผลิตภัณฑ์ลูกประคบสมุนไพรบ้านโป่งร้อน ต.ใหม่พัฒนา อ.เกาะคา จ.ลำปาง

2) กลุ่มเจียระไนแก้วโป่งข่าม ผลิตภัณฑ์ เครื่องประดับ 144/1 นาบ้านไร่ ต.แม่ถอด อ.เถิน จ.ลำปาง

3) นายอาดุลย์ ลามา กลุ่มผลิตภัณฑ์รถม้าจำลอง ม.2 ต.เกาะคา อ.เกาะคา จ.ลำปาง

4) กลุ่มผลิตภัณฑ์วิสาหกิจชุมชนกลุ่มแปรรูปกล้วยบ้านสามขา ผลิตภัณฑ์ กล้วยอบนุ่มลิ้น 99/1 ม.6 บ้านสามขา ต.หัวเสือ อ.แม่ทะ จ.ลำปาง

5) กลุ่มผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์บ้านน้ำโท้ง ม.5 ต.บ่อแฮ้ว อ.เมือง จ.ลำปาง

1.2 ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ

1) อาจารย์ไพโรจน์ ธีระประภา ตำแหน่งนักออกแบบอิสระและอาจารย์พิเศษ คณะมัณฑศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

2) อาจารย์วิญญู ศักดาทร ตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะอุตสาหกรรมเกษตร สาขาวิชาพัฒนาเทคโนโลยีผลิตภัณฑ์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เชี่ยวชาญด้านวัสดุและโครงสร้างบรรจุภัณฑ์

ผู้เชี่ยวชาญด้านลวดลายล้านนา

1) อาจารย์เธียรชาย อักษรดิษฐ์ อาจารย์ประจำคณะวิจิตรศิลป์ ภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

2) อาจารย์อนุกูล ศิริพันธ์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยแอลซีซีที จังหวัดลำปาง เชี่ยวชาญด้านศิลปกรรมล้านนา

1.4 ผู้บริโภคสินค้าผลิตภัณฑ์ชุมชน

ผู้บริโภคสินค้าผลิตภัณฑ์ชุมชน ได้แก่ นักท่องเที่ยวและผู้ที่ซื้อสินค้าในร้านค้าที่ขายของที่ระลึกในสถานที่ท่องเที่ยวในจังหวัดลำปาง คือ การเข้าพัก เที่ยวชมสถานที่ท่องเที่ยวในวันหยุดสุดสัปดาห์ และวันหยุดราชการ ซึ่งเป็นช่วงที่นักท่องเที่ยวมากกว่าวันปรกติ โดยผู้วิจัยได้ทำการเจาะจงเลือกสถานที่ในการเก็บรวบรวมข้อมูลกลุ่มตัวอย่างจากสถานที่ดังต่อไปนี้ ร้านขายของที่ระลึกบริเวณห้าแยกหอนาฬิกา ร้านขายของที่ระลึกบริเวณสถานีขนส่งจังหวัดลำปาง ศูนย์อนุรักษ์ช้างไทย อุทยานแห่งชาติแจ้ซ้อน

4. เครื่องมือที่ใช้วัดในการวิจัย

เครื่องมือที่ผู้วิจัยใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ในขั้นตอนการดำเนินงานตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็นดังนี้

2.1 เพื่อศึกษารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการออกแบบกราฟิกโดย ใช้หลักเกณฑ์ข้อมูล 2 ด้านคือ

1) ด้านรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนา ดังนี้

1.1) ลวดลายในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

1.2) รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

1.3) สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

1.4) วัสดุและเทคนิคในงานหัตถกรรม

2) ด้านการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก ดังนี้

2.1) สร้างความมีเอกลักษณ์

2.2) ดูเรียบง่ายสร้างความจดจำ

2.3) มีความเป็นสากล ร่วมสมัย

2.4) ใช้งานง่าย เหมาะสมกับผลิตภัณฑ์

แบบประเมินมีระดับและเกณฑ์ในการพิจารณาค่าเฉลี่ยระดับความเหมาะสม แบ่งออกเป็น 5 ระดับดังนี้

5 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับที่ดีที่สุด

4 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับดี

3 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับปานกลาง

2 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับน้อย

1 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับน้อยที่สุด

2.2 เพื่อพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ชุมชน จังหวัดลำปาง ซึ่งแบ่งเครื่องมือในการเก็บข้อมูลเป็น 2 ชุด ดังนี้

ชุดที่ 1 แบบสอบถามกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชน 5 ผลิตภัณฑ์ ใช้แบบสอบถามแบบปลายปิดเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลความต้องการในการออกแบบผลิตภัณฑ์ชุมชน เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบ และแบบสอบถามปลายเปิด เพื่อได้มาซึ่งข้อเสนอแนะของข้อมูลเพื่อนำมาศึกษาและพัฒนาในการออกแบบ

ชุดที่ 2 แบบประเมินรูปแบบบรรจุภัณฑ์ ออกแบบบรรจุภัณฑ์ประกอบด้วยการออกแบบที่สำคัญ 2 ส่วน คือ การออกแบบโครงสร้าง และการออกแบบกราฟิก

ส่วนที่ 1 ประเมินด้านการออกแบบโครงสร้างที่ดี ดังนี้

1) โครงสร้างบรรจุภัณฑ์รองรับผลิตภัณฑ์ได้อย่างเหมาะสม

2) รูปร่างเหมาะแก่การจับ ถือ หิ้ว

3) อำนวยความสะดวกต่อการนำผลิตภัณฑ์ภายในออกมาใช้

4) ปกป้องคุ้มครองผลิตภัณฑ์โดยตรง

ส่วนที่ 2 ประเมินด้านการออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่ดี ดังนี้

1) การดึงดูดความสนใจ

2) แสดงเอกลักษณ์เฉพาะของผลิตภัณฑ์หรือบุคลิกลักษณะเฉพาะของผลิตภัณฑ์

3) แสดงข้อมูลครบถ้วน ชัดเจน

4) การจัดวางองค์ประกอบภาพ ตัวอักษร เหมาะสมสวยงาม

แบบประเมินมีระดับและเกณฑ์ในการพิจารณาค่าเฉลี่ยระดับความเหมาะสม แบ่งออกเป็น 5 ระดับดังนี้

5 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับที่ดีที่สุด

4 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับดี

3 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับปานกลาง

2 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับน้อย

1 หมายถึง มีลักษณะการใช้งานที่อยู่ในระดับน้อยที่สุด

2.3 การสร้างเครื่องมือ (แบบประเมิน)

1) ศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ล้านนารูปแบบกราฟิกและรูปแบบบรรจุภัณฑ์

2) ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3) สร้างแบบสอบถามและแบบประเมิน

5. การพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาและบรรจุภัณฑ์

วิธีการดำเนินการ

1) ติดต่อประสานงานพัฒนาชุมชนจังหวัดลำปางเพื่อขอความอนุเคราะห์ข้อมูลกลุ่มผลิตภัณฑ์ชุมชนเบื้องต้น

2) คัดเลือกกลุ่มผลิตภัณฑ์ที่มีความต้องการเรื่องรูปแบบกราฟิกและบรรจุภัณฑ์ แล้วเก็บข้อมูลด้านบรรจุภัณฑ์และวิเคราะห์ปัญหาของบรรจุภัณฑ์เดิมที่ใช้อยู่

3) สรุปสภาพปัญหาและความต้องการในการพัฒนารูปแบบบรรจุภัณฑ์ของกลุ่มผลิตภัณฑ์ชุมชน

4) ศึกษารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนารูปแบบดั้งเดิมเพื่อนำมาพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาให้มีลักษณะเป็นงานกราฟิกเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์

5) พัฒนาการออกแบบกราฟิกและบรรจุภัณฑ์

6) นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญในเบื้องต้น เพื่อทำการพัฒนาแก้ไขในรายละเอียด

7) พัฒนาบรรจุภัณฑ์ต้นแบบทั้ง 5 แบบ

8) เมื่อได้บรรจุภัณฑ์ต้นแบบทั้ง 5 แบบ ทำการประเมินตามวัตถุประสงค์ โดยสอบถามจากผู้บริโภคสินค้าผลิตภัณฑ์ชุมชน จังหวัดลำปาง

9) สรุปผลการดำเนินงาน และรายงานผลการดำเนินงาน

6. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการวิจัยประยุกต์ครั้งนี้เป็นการวิจัยที่นำไปสู่การพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาและรูปแบบบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ชุมชน จ.ลำปาง ซึ่งเริ่มต้นด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ คือเป็นการค้นหา ศึกษาผลิตภัณฑ์ ที่มีอยู่ในชุมชน โดยมีวิธีการรวบรวมข้อมูลสรุปเป็นภาคเอกสารเพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปวิเคราะห์และสังเคราะห์ เพื่อทำการออกแบบรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาและบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ ดังนั้นจะต้องใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ โดยผู้วิจัยได้ลำดับหัวข้อดังนี้

1) การนำไปสู่ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 ด้วยระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณในการใช้แบบสอบถามแบบปลายปิด เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลความคิดเห็น ข้อมูลความต้องการเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบ และแบบสอบถามแบบปลายเปิด เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อเสนอแนะของข้อมูลเพื่อนำมาศึกษาและพัฒนา โดยผู้วิจัยใช้แบบประเมินกับผู้เชี่ยวชาญด้านอัตลักษณ์ล้านนาและด้านการออกแบบจำนวน 4 ท่าน

2) จากวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 เมื่อได้รูปแบบกราฟิกแล้วจึงนำมาใช้ในการพัฒนาและออกแบบบรรจุภัณฑ์ ผลิตภัณฑ์ชุมชน 5 กลุ่ม

3) หลังจากได้ต้นแบบผลิตภัณฑ์จากกลุ่มผลิตภัณฑ์จำนวน 5 กลุ่มแล้ว ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณโดยจัดทำแบบประเมินวัดระดับความคิดเห็นของกลุ่มเป้าหมายเพื่อทดสอบตลาด เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ นำมาวิเคราะห์ผลและเขียนรายงานสรุป

7. การวิเคราะห์และสถิติที่ใช้ในการวิจัย

ในการทำวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

7.1 วิเคราะห์ข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัย โดยเป็นการวิเคราะห์ที่ใช้หลักทฤษฎีเหตุผลมานำเสนอในรูปแบบการบรรยายเพื่อหาความจริง ความคิดเห็นในด้านหลักการออกแบบรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาและการออกแบบบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ชุมชน

7.2 วิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามและแบบประเมิน ที่ได้จากกลุ่มผู้ผลิตผลิตภัณฑ์ชุมชน ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบและผู้บริโภค เพื่อนำไปเป็นแนวทางในการออกแบบและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาและการออกแบบบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ชุมชน โดยวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

1) ตรวจสอบแบบสอบถาม แบบประเมินที่ผ่านการกรอกรายละเอียดครบถ้วน

2) วิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูป

7.3 ในการวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้ค่าสถิติดังต่อไปนี้

1) ค่าความถี่และค่าร้อยละ

2) ค่าเฉลี่ย (Mean)

7.4 สถานที่ทำการทดลอง/ เก็บข้อมูล

1) ห้องปฏิบัติการสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย ธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง และบ้านเลขที่ 144 ถ.วังขวา ต.สบตุ๋ย อ.เมือง จ.ลำปาง

2) สถานที่จำหน่ายผลิตภัณฑ์สินค้าผลิตภัณฑ์ชุมชน จังหวัดลำปาง

3) กลุ่มผลิตภัณฑ์ 5 กลุ่ม ในจังหวัดลำปาง

8. ผลการศึกษา

ผลการสรุปข้อมูลเบื้องต้นของผลิตภัณฑ์ก่อนการพัฒนาด้วยวิธีการสัมภาษณ์และกรอกแบบสอบถามแบบปลายเปิดจากกลุ่มผลิตภัณฑ์จำนวน 5 ผลิตภัณฑ์

ผลิตภัณฑ์ที่ 1 ผลิตภัณฑ์ลูกประคบสมุนไพรบ้านโป่งร้อน

รูปที่ 1
ผลิตภัณฑ์ลูกประคบ
สมุนไพรบ้านโป่งร้อน

ผลิตภัณฑ์ที่ 2 ผลิตภัณฑ์เครื่องประดับ กลุ่มเจียระไนแก้วโป่งข่าม

รูปที่ 2
ผลิตภัณฑ์เครื่องประดับ
กลุ่มเจียระไนแก้ว
โป่งข่าม

ผลิตภัณฑ์ที่ 3 รถม้าจำลอง อาดุลย์ ลามา

รูปที่ 3
รถม้าจำลอง
อาดุลย์ ลามา

รูปที่ 4

ผลิตภัณฑ์
กล้วยอบต้นน้ำ

รูปที่ 5

ฉลากผลิตภัณฑ์
กล้วยอบต้นน้ำ

ผลิตภัณฑ์ที่ 5 ผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์

รูปที่ 6

ผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์

รูปที่ 7

ฉลากผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์
เคหะภัณฑ์

8.1 ผลการประเมินจากผู้เชี่ยวชาญ

1) ด้านรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก ในการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก จากผู้เชี่ยวชาญ

1.1) พัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานประติมากรรม

การศึกษาลวดลายล้านนาที่พบในงานประติมากรรม ซึ่งงานประติมากรรมแบบล้านนามีการสร้างขึ้นหลายเทคนิค ได้แก่ เทคนิคปูนปั้น และแกะไม้ มีลักษณะนูนต่ำ นูนสูง และลอยตัว โดยลวดลายได้เลือกนำมาพัฒนาเป็นลวดลายกราฟิกนั้น มีหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ กลุ่มลายสัตว์และสัตว์หิมพานต์ ลายพันธุ์พฤกษา ลายประดิษฐ์

1.2) พัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานลายคำ

การศึกษาลวดลายล้านนาที่พบในงานลายคำ ซึ่งงานลายคำมีการสร้างขึ้นหลายเทคนิค ได้แก่ เทคนิคขูดลาย เทคนิคปิดทองลายฉลุ (stencil) และเทคนิคผสมลายขูดและปิดทองลายฉลุ โดยลวดลายได้เลือกนำมาพัฒนาเป็นลวดลายกราฟิกนั้นมีดังต่อไปนี้

1.3 พัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานจิตรกรรม

การศึกษาลวดลายล้านนาที่พบในงานจิตรกรรม ซึ่งงานจิตรกรรมส่วนใหญ่พบในวิหารล้านนาหรือสถาปัตยกรรมภายในวัด พระบฏ ฯลฯ โดยลวดลายที่ได้เลือกนำมาพัฒนาส่วนใหญ่เป็นลักษณะลวดลายที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตลักษณะท่าทางของมนุษย์โดยนำมาประยุกต์เป็นลวดลายกราฟิก

1.4) พัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานหัตถกรรม

การศึกษาลวดลายล้านนาที่พบในงานหัตถกรรม ซึ่งงานหัตกรรมกับวิถีชีวิตของคนล้านนามีมากมายเกือบจะเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่ใช้ในชีวิตประจำวันไม่ว่าจะเป็น ข้าวของเครื่องใช้ พิธีกรรมต่างๆ ที่เป็นแหล่งกำเนิดของเครื่องประกอบพิธีที่มีเอกลักษณ์แบบอย่างล้านนา เน่งน้อย ปัญจพรรค์ และคณะ (2537: 18) กล่าวไว้ว่า ในขณะที่ศิลปกรรมสำคัญเป็นสิ่งที่แสดงถึงความคิดความเชื่อของผู้คนในอดีต หัตถกรรมก็เป็นสิ่งแสดงถึงชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่นเป็นอย่างดี แม้ว่าหัตถกรรมจะเป็นงานฝีมือที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในระยะสั้นๆ ไม่ใช่ถาวรวัตถุ แต่หัตถกรรมบ้านนาก็เป็นที่รู้จักและนิยมเก็บสะสมกันในปัจจุบันมากมาย เช่น เครื่องจักสาน เครื่องเงิน เครื่องเขิน ผ้าทอ และอื่นๆ ผู้วิจัยจึงได้ใช้สิ่งเหล่านั้นมาประยุกต์เป็นลวดลายกราฟิก

โดยการพัฒนาลวดลายทั้ง 4 กลุ่มขั้นต้นได้ทำการประเมินข้อมูล 2 ด้านคือ

(1) ด้านรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนา ดังนี้

ก. ลวดลายในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

ข. รูปร่างและรูปทรงในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

ค. สีที่ใช้ในงานศิลปกรรมและงานหัตถกรรม

ง. วัสดุและเทคนิคในงานหัตถกรรม

(2) ด้านการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก ดังนี้

ก. สร้างความมีเอกลักษณ์

ข. ดูเรียบง่ายสร้างความจดจำ

ค. มีความเป็นสากล ร่วมสมัย

ง. ใช้งานง่าย เหมาะสมกับผลิตภัณฑ์

ลวดลายล้านนาที่ออกแบบได้นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่าน ให้ความเห็นและข้อเสนอแนะ ในขณะเดียวกันได้ทำประเมินและให้ความเห็น รวมถึงคะแนนการประเมินที่ออกแบบแสดงในข้อที่ 1 แสดงผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกดังนี้

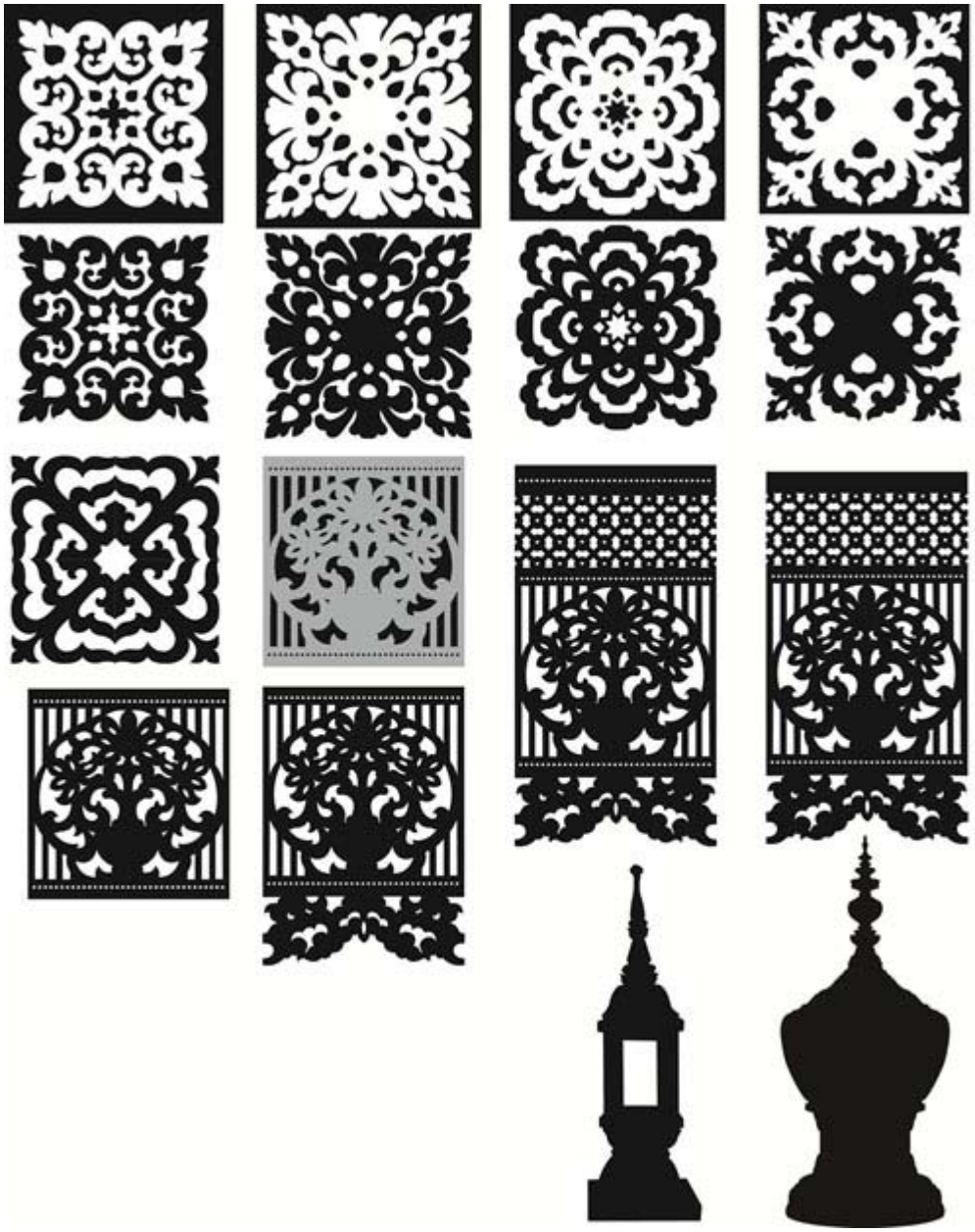
8.2 การวิเคราะห์ข้อมูลด้านรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก

1. การพัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานประติมากรรม

2. การพัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานลายคำ

3. การพัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานจิตรกรรม

4. การพัฒนาลวดลายล้านนาที่พบในงานหัตถกรรม



ลวดลายล้านนาที่พบในงานลายคำมีค่าคะแนนเฉลี่ยสูงที่สุดคือ 4.41 คือในด้านแรกลวดลายที่ประยุกต์มากจากลวดลายและจากรูปร่างรูปทรงที่พบบนงานศิลปกรรมและหัตถกรรมมีลักษณะที่นำมาประยุกต์ในการออกแบบกราฟิกแล้วมีความเหมาะสมมากที่สุด ในด้านที่ 2 ด้านการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกลักษณะลวดลายที่ทำการออกแบบสามารถแสดงเอกลักษณ์ มีความเรียบง่ายสร้างความจดจำ มีความร่วมสมัยและ

สามารถนำไปใช้งานได้ง่าย ส่วนลวดลายล้านนาที่พบในงานประติมากรรมมีค่าคะแนนเฉลี่ยต่ำที่สุดคือ 3.83 ในด้านแรกลวดลายที่ประยุกต์มาจากลวดลายและจากรูปร่างรูปทรงที่พบบนงานศิลปกรรมและหัตถกรรมมีลักษณะที่นำมาประยุกต์ในการออกแบบกราฟิกแล้วมีความเหมาะสมน้อยที่สุด ในด้านที่ 2 ด้านการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกลักษณะลวดลายที่ทำการออกแบบในเรื่องการแสดงเอกลักษณ์ การสร้างความจดจำ มีความร่วมสมัยก็มีความเหมาะสมโดยเฉลี่ยน้อยที่สุดอาจเป็นเพราะลักษณะงานประติมากรรมมีลักษณะ 3 มิติ ซึ่งมีความสวยงามเฉพาะ เมื่อประยุกต์เป็นลักษณะงาน 2 มิติ อาจทำให้ความเป็นเอกลักษณ์ของลวดลายดูลดลงและสื่อถึงความเป็นล้านนาน้อยตามลงไปด้วย

8.1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลที่มีการนำรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนามาใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์จำนวน 5 กลุ่มผลิตภัณฑ์

ในการวิเคราะห์ข้อมูลความพึงพอใจเกี่ยวกับรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกจากผู้เชี่ยวชาญ

ผลิตภัณฑ์ที่ 1 ผลิตภัณฑ์ลูกประคบบ้านโป่งร้อน

ภาพคลี่บรรจุภัณฑ์ ภาพแสดงลักษณะโครงสร้างแบบสามมิติ

แบบที่ 1

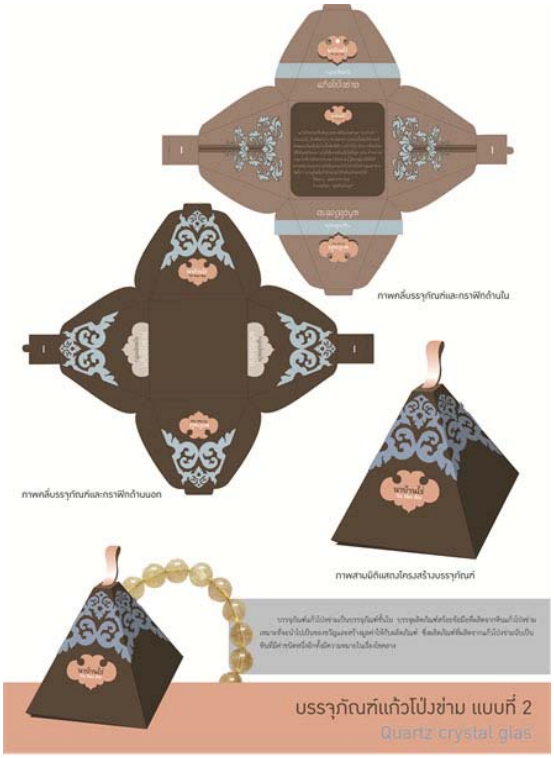
นำลวดลายที่พัฒนามาจากลวดลายจิตรกรรมและลายคำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ลูกประคบบ้านโป่งร้อน

ภาพคลี่ฉลากบรรจุภัณฑ์ แบบที่ 2

ภาพแสดงลักษณะโครงสร้างแบบสามมิติ

ผลิตภัณฑ์ที่ 2 ผลิตภัณฑ์แก้วโป่งข่าม

เป็นผลิตภัณฑ์เครื่องประดับสร้อยข้อมือทำจากแก้วโป่งข่าม เดิมบรรจุในถุงกำมะหยี่สีแดง สกรีนตราสัญลักษณ์ของกลุ่มผลิตภัณฑ์ชุมชน จึงได้ออกแบบโดยใช้ลวดลายอัตลักษณ์ล้านนามาเป็นส่วนประกอบบนบรรจุภัณฑ์ดังนี้



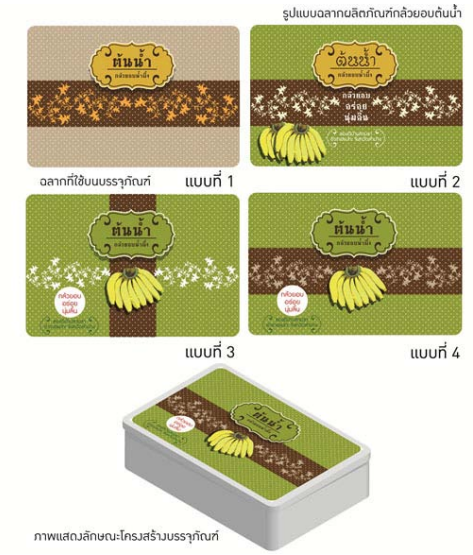
นำลวดลายตัดกระดาษที่พบในงานหัตถกรรมล้านนา ลายคำ และลวดลายที่ประยุกต์มาจากงานประติมากรรมมาใช้ในการออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์โดยโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ในแบบข้างต้นนี้เป็นแบบโครงสร้างกระดาษพับขึ้นรูป

นำลวดลายอัตลักษณ์ล้านนามาประยุกต์ใช้ในการออกแบบฉลากบนบรรจุภัณฑ์ ซึ่งลักษณะการผลิตคือพิมพ์บนกระดาษตัดตามรูปร่างที่กำหนดและคาดลงบนบรรจุภัณฑ์สำเร็จรูปซึ่งค่อนข้างเหมาะกับกลุ่มชุมชนที่ต้องการบรรจุภัณฑ์ที่มีต้นทุนการผลิตต่ำและไม่ต้องการผลิตบรรจุภัณฑ์ปริมาณมากเก็บไว้

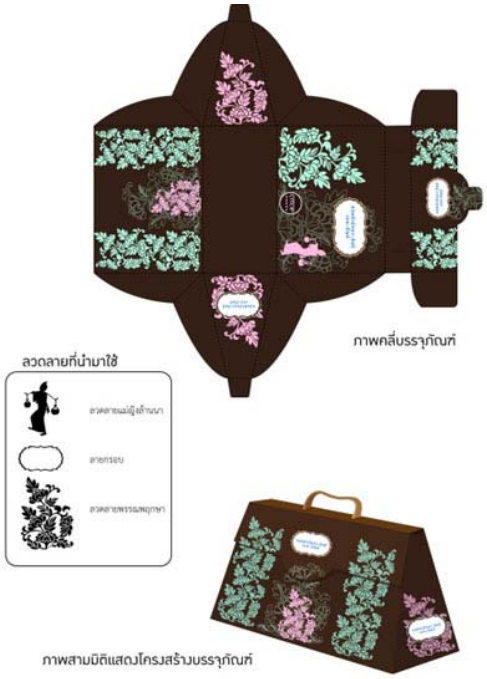
ผลิตภัณฑ์ที่ 3 บรรจุภัณฑ์รถม้าจำลอง อาดุลย์ ลามา

บรรจุภัณฑ์รถม้าจำลองเดิมเป็นกล่องกระจกครอบสำหรับตั้งโชว์และใส่กล่องรัดเชือกฟางเพื่อจำหน่าย สำหรับการออกแบบโครงสร้างใหม่รูปแบบนี้เพื่อให้ขนย้ายได้สะดวกพร้อมกับตั้งโชว์ได้ด้วยเนื่องจากบรรจุภัณฑ์เดิมมีน้ำหนักของกระจกที่มากและอันตรายในการขนย้าย จึงใช้รูปแบบบรรจุภัณฑ์แบบเจาะช่องหน้าต่างเพื่อให้เห็นผลิตภัณฑ์ภายในและออกแบบพื้นหรือฉากหลังให้มีบรรยากาศจำลองด้วย โดยลวดลายอัตลักษณ์ที่นำมาใช้ ได้แก่ ลวดลายที่พัฒนามาจากลวดลายประติมากรรมและลายคำ มาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์รถม้าจำลองฯ นี้

ผลิตภัณฑ์ที่ 4 ผลิตภัณฑ์กล้วยอบต้นน้ำ บ้านสามขา



ผลิตภัณฑ์ที่ 5 ผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์



บรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบให้แต่ละผลิตภัณฑ์ได้นำไปให้ผู้เชี่ยวชาญให้ความเห็นและข้อเสนอแนะ ในขณะเดียวกันได้ทำแบบสอบถามให้บุคคลทั่วไป (อายุ 18-มากกว่า 45 ปี) ประเมินและให้ความเห็นต่อลักษณะโครงสร้างของผลิตภัณฑ์และกราฟิกของบรรจุภัณฑ์ ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ รวมถึงคะแนนการประเมินจากบุคคลทั่วไปต่อบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบ

ผลการประเมินจากแบบสอบถาม

1) ผลการประเมินด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์จากแบบสอบถาม

จากคะแนนการประเมินองค์ประกอบด้านต่างๆ ของลักษณะโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบให้แต่ละผลิตภัณฑ์ในตารางที่ 4.1 พบว่าบุคคลทั่วไปให้คะแนนความพึงพอใจในทุกองค์ประกอบมากกว่า 4 ซึ่งเป็นระดับดี โดยเฉลี่ยบุคคลทั่วไปมีความพึงพอใจด้านรูปทรงบรรจุภัณฑ์เฉพาะหน่วยมีขนาดพอเหมาะกับการใช้งานกับการถือจับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยคือ 4.45 ส่วนบรรจุภัณฑ์เฉพาะหน่วยมีการใช้วัสดุอย่างเหมาะสมนั้นมีค่าเฉลี่ยต่ำสุดในทุกด้านคือ 4.24 ผลิตภัณฑ์กล้วยอบต้นน้ำ เป็นผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความพึงพอใจในการประเมินด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์สูงที่สุด มีค่าเฉลี่ยคือ 4.40 แต่ผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา เป็นผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความพึงพอใจในการประเมินด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ต่ำที่สุดในผลิตภัณฑ์ทั้ง 5 ผลิตภัณฑ์ มีค่าเฉลี่ยคือ 4.23 ส่วนคะแนนประเมินด้านโครงสร้างบรรจุภัณฑ์ของลูกประคบ แก้วโป่งขาม และผ้าปักมีคะแนนเท่ากันคือ 4.37

2) ผลการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์จากแบบสอบถาม

คะแนนการประเมินองค์ประกอบด้านต่างๆ ของกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบให้แต่ละผลิตภัณฑ์ โดยเฉลี่ยมีความพึงพอใจด้านภาพประกอบมีการใช้งานที่ส่งเสริมผลิตภัณฑ์ได้

อย่างเหมาะสม มีค่าเฉลี่ยคือ 4.53 ส่วนภาพประกอบมีการจัดวางที่น่าสนใจนั้นมีค่าเฉลี่ยต่ำสุดในทุกด้านคือ 4.37 ผลิตภัณฑ์ลูกประคบโป่งร้อน เป็นผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความพึงพอใจในการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์สูงที่สุด มีค่าเฉลี่ยคือ 4.40 ผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา เป็นผลิตภัณฑ์ที่ได้รับความพึงพอใจในการประเมินด้านกราฟิกบรรจุภัณฑ์ต่ำที่สุดในผลิตภัณฑ์ทั้ง 5 ผลิตภัณฑ์ มีค่าเฉลี่ยคือ 4.23

จากผลการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของผู้เชี่ยวชาญและแบบสอบถามได้ผลการประเมินที่สอดคล้องกันคือ ความพึงพอใจด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของลูกประคบโป่งร้อนมีความพึงพอใจโดยเฉลี่ยมากที่สุดเพราะมีการใช้ลวดลายสีสันเหมาะสม ลวดลายที่นำมาใช้มีบุคลิกชัดเจนลวดลายแสดงออกถึงความเป็นล้านนา มีการวางองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์เหมาะสม ลวดลายมีการส่งเสริมผลิตภัณฑ์และการใช้ตัวอักษรมีความเหมาะสม ส่วนผลการประเมินที่ไม่มีความสอดคล้องกันคือ ความพึงพอใจด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา ความเห็นของผู้เชี่ยวชาญมีความพึงพอใจด้านกราฟิกอยู่ในระดับสูงกว่าผลิตภัณฑ์อื่นๆ แต่ผลจากแบบสอบถามมีค่าเฉลี่ยต่ำที่สุด อาจเป็นเพราะว่าบรรจุภัณฑ์รถม้าจำลองมีสีสันไม่สะดุดตาและลวดลายที่นำมาใช้เน้นความเรียบและกลมกลืนกับโครงสีหลักของบรรจุภัณฑ์จึงทำให้ประเด็นในแบบสอบถามในข้อนี้ต่ำกว่าผลิตภัณฑ์อื่นๆ ผลการประเมินที่ไม่มีความสอดคล้องกันอีกผลิตภัณฑ์หนึ่งคือ กล้วยอบต้นน้ำ เนื่องจากผู้เชี่ยวชาญมีความพึงพอใจด้านกราฟิกอยู่ในระดับต่ำสุดกว่าผลิตภัณฑ์อื่นๆ เพราะมีการใช้สีและลวดลายที่มากเกินไปทำให้ภาพรวมของฉลากดูรกการใช้ภาพประกอบในการสื่อสารยังไม่เหมาะกับรูปแบบบรรจุภัณฑ์เนื่องจากเป็นภาชนะปิดทึบไม่เห็นผลิตภัณฑ์ข้างในดังนั้นภาพประกอบควรจะมีภาพผลิตภัณฑ์ที่บรรจุอยู่ภายใน แต่รูปแบบอักษรที่นำมาใช้มีความเหมาะสมเนื่องจากเป็นรูปแบบอักษรที่มีบุคลิกความเป็นล้านนาชัดเจน แต่ถ้าดูผลการประเมินด้านกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์จากค่าเฉลี่ยโดยรวมของผลิตภัณฑ์ทั้ง 5 ผลิตภัณฑ์ จากข้อคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญเห็นว่าบรรจุภัณฑ์บางชิ้นมีข้อบกพร่องแต่สามารถแก้ไขและพัฒนาต่อได้และบรรจุภัณฑ์ส่วนใหญ่สามารถนำไปใช้ได้จริง และนำลวดลายล้านนาไปใช้ในงานลักษณะอื่นๆ ได้ ส่วนผลการประเมินจากแบบสอบถามค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับดีถึงดีมากนั้นทำให้ประเมินได้ว่าบรรจุภัณฑ์ที่ได้ทำการออกแบบนี้สามารถนำไปใช้และผลิตได้จริงโดยใช้ประเด็นจากผู้เชี่ยวชาญมาใช้เพื่อปรับบรรจุภัณฑ์บางชิ้นให้มีความเหมาะสมมากยิ่งขึ้น

3. ผลการประเมินโดยเฉลี่ยของบรรจุภัณฑ์ที่ออกแบบให้แต่ละผลิตภัณฑ์จากแบบสอบถาม

ผลจากคะแนนการประเมินโดยเฉลี่ยของบรรจุภัณฑ์ที่ได้ออกแบบโดยรวมแล้วคะแนนความพึงพอใจในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ในเรื่องโครงสร้างและกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ พบว่าบรรจุภัณฑ์ของลูกประคบโป่งร้อนได้รับความพึงพอใจมากที่สุด มีคะแนนเฉลี่ย 4.44 และความพึงพอใจในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ในเรื่องโครงสร้างและกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา มีความพึงพอใจต่ำสุดในผลิตภัณฑ์ที่ออกแบบ 5 ผลิตภัณฑ์ มีคะแนนเฉลี่ย 4.29

9. สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาและพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อใช้ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ซึ่งให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ การศึกษารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบกราฟิก การพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์ล้านนาในการนำมาประยุกต์ใช้

ในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ และประเมินความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์ที่มีการนำรูปแบบอัตลักษณ์ล้านนามาใช้ในการออกแบบจำนวน 5 ผลิตภัณฑ์ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะดังนี้

ผลิตภัณฑ์กล้วยอบต้นน้ำ เป็นผลิตภัณฑ์โอท็อปของชุมชนบ้านสามขาซึ่งผลิตภัณฑ์เดิมใช้บรรจุภัณฑ์เป็นภาชนะพลาสติกบางใสและใช้ฉลากสินค้าเป็นกระดาษสติ๊กเกอร์ติดบนบรรจุภัณฑ์ ซึ่งส่งผลเสียต่อผลิตภัณฑ์ภายในคือ กล้วยอบ ที่โดนแสงแดดแล้วจะเปลี่ยนสีทำให้ไม่น่ารับประทาน จึงเห็นควรว่าควรปรับเปลี่ยนเป็นบรรจุภัณฑ์เป็นพลาสติกขุ่นขาวและใช้กระดาษสติ๊กเกอร์ติดเต็มพื้นที่ในส่วนของฝาบรรจุภัณฑ์โดยออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์โดยใช้รูปแบบอัตลักษณ์ล้านนา เมื่อนำชิ้นงานที่ออกแบบไปประเมินโดยใช้แบบสอบถามประเมินในส่วนต่างๆ จึงสรุปได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับดี และมีส่วนที่ต้องแก้ไขและปรับปรุงตามประเด็นที่ผู้เชี่ยวชาญได้แนะนำ สามารถนำไปใช้ได้จริงและองค์ประกอบบนบรรจุภัณฑ์แสดงถึงอัตลักษณ์ล้านนา

รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา เป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนของอำเภอเกาะคา โดยบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์เดิมนั้นเป็นลักษณะการห่อของผูกเชือกฟาง และผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองมีกล่องกระจกใสครอบอยู่ ซึ่งทำให้ผลิตภัณฑ์มีน้ำหนักมาก จึงเห็นควรปรับปรุงบรรจุภัณฑ์เป็นลักษณะกล่องที่มีการเจาะช่องหน้าต่างเพื่อให้เห็นผลิตภัณฑ์ภายในพร้อมกับหิ้วได้ เพื่อให้ผู้ที่ซื้อไปสามารถนำไปตั้งโชว์ได้ อีก ทั้งมีน้ำหนักเบาขึ้นเพราะไม่ได้ใส่ครอบแก้ว เมื่อนำชิ้นงานที่ออกแบบไปประเมินโดยใช้แบบสอบถามประเมินในส่วนต่างๆ จึงสรุปได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับดี และจากผู้เชี่ยวชาญอยู่ในระดับดีมาก ลักษณะรูปแบบผลิตภัณฑ์สามารถนำไปใช้ได้จริง ซึ่งผลสรุปนี้อาจไม่ครอบคลุมในรายละเอียดปลีกย่อยในเรื่องของรสนิยม กลุ่มเป้าหมายในแต่ละผลิตภัณฑ์ ความเข้าใจในเรื่องลวดลายหรืออัตลักษณ์ล้านนาจากการทำแบบสอบถามจากบุคคลทั่วไป ดังนั้นผลสรุประหว่างผู้เชี่ยวชาญกับบุคคลทั่วไปจึงไม่สอดคล้องกันในบางประเด็น

ลูกประคบโป่งร้อน เป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนของอำเภอเกาะคา โดยบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์เดิมนั้นเป็นถุงพลาสติกใส ใส่ฉลากกระดาษสำเนา ปิดปากถุงด้วยลวดเย็บกระดาษ จำหน่ายเป็นของที่ระลึก ซึ่งไม่เชิญชวนให้ซื้อเป็นของฝาก จึงได้ออกแบบในส่วนบรรจุภัณฑ์ชั้นในเพื่อให้ดูน่าซื้อขึ้น 2 รูปแบบคือ เป็นแบบกล่องกระดาษขึ้นรูปทรงสี่เหลี่ยมคางหมูและกล่องทรงกระบอกแบบมีฝา เมื่อนำชิ้นงานที่ออกแบบไปประเมินโดยใช้แบบสอบถามประเมินในส่วนต่างๆ จึงสรุปได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับดีถึงดีมาก สอดคล้องกันทั้งจากแบบสอบถามและจากผู้เชี่ยวชาญ ซึ่งภาพประกอบและลวดลายที่ใช้ในการออกแบบแสดงถึงความเป็นล้านนาชัดเจนทำให้สื่อสารได้ง่ายมากกว่าลวดลายแบบอื่นๆ ที่มีความก้ำกึ่งและซับซ้อนเกินไป

แก้วโป่งข่าม นาบ้านไร่ เป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนของอำเภอเถิน โดยบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์เดิมนั้นเป็นกล่องพลาสติกฝาแก้วใส บรรจุในถุงกำมะหยี่สีแดงสกรีนลาย จึงได้ออกแบบบรรจุภัณฑ์ใหม่โดยใช้กล่องเหล็กชนิดกลมและมีฉลากคาดติดบนบรรจุภัณฑ์ เมื่อนำชิ้นงานที่ออกแบบไปประเมินโดยใช้แบบสอบถามประเมินในส่วนต่างๆ จึงสรุปได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับดี สอดคล้องกันทั้งจากแบบสอบถามและจากผู้เชี่ยวชาญ

ผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์ เป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนของอำเภอเมือง โดยบรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์เดิมนั้นเป็นถุงพลาสติกใสมีฉลากกระดาษถ่ายสำเนา จึงได้ออกแบบบรรจุภัณฑ์ใหม่

มีลักษณะเป็นถุงกระดาษขึ้นรูปสำหรับใส่ปลอกหมอนปักลาย เมื่อนำชิ้นงานที่ออกแบบไปประเมินโดยใช้แบบสอบถามประเมินในส่วนต่างๆ สรุปได้ว่ามีความพึงพอใจในระดับดี สอดคล้องกันทั้งจากแบบสอบถามและจากผู้เชี่ยวชาญ

10. ข้อเสนอแนะ

ผลิตภัณฑ์กล้วยอบต้นน้ำ เป็นผลิตภัณฑ์โอท็อปของชุมชนบ้านสามขาเป็นผลิตภัณฑ์กลุ่มอาหารซึ่งมีความ อ่อนไหวต่อความรู้สึกของผู้บริโภคหลายด้าน สำหรับบรรจุภัณฑ์กล้วยอบที่เลือกมาเป็นบรรจุภัณฑ์กล่องทั้งในเรื่องความสะอาด ภาชนะที่บรรจุ อีกทั้งภาชนะบรรจุยังมีผลต่อคุณภาพอาหารภายในเมื่อเจออากาศ แสงแดด อาจทำให้คุณภาพอาหารเปลี่ยนสภาพได้ ดังนั้นการเลือกภาชนะหรือบรรจุภัณฑ์มาใช้จะต้องมีความระมัดระวัง และปัญหาของกลุ่มผลิตภัณฑ์คือ การบรรจุภัณฑ์ที่ถูกสุขลักษณะ หรือการตรวจสอบคุณภาพอาหารเป็นเรื่องที่ยุ่งยากต้องใช้เครื่องมือและเทคนิคเฉพาะทาง ดังนั้นการเลือกใช้บรรจุภัณฑ์เฉพาะหน่วยจึงเป็นเรื่องจำเป็นที่จะต้องมีการตรวจสอบอย่างละเอียดและใช้ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะ ดังนั้นการบรรจุที่ต้องสัมผัสกับเนื้อผลิตภัณฑ์ควรเน้นความปลอดภัยมากกว่าความงามและเลือกวิธีที่เหมาะสมที่สุด และใช้เครื่องจักรที่เหมาะสม เช่น เครื่องแพ็คซอง ซีลปากถุง แล้วจึงบรรจุในบรรจุภัณฑ์ Commercial Packaging อีกชั้นหนึ่ง เพื่อส่งเสริมการขายและป้องกันผลิตภัณฑ์อีกชั้นหนึ่งซึ่งเป็นส่วนของกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ซึ่งอาจต้องเพิ่มรายละเอียดของภาพประกอบที่เป็นภาพเหมือนจริง (ภาพถ่าย) หากใช้บรรจุภัณฑ์ชนิดโปร่งแสงแต่ไม่โปร่งใส ซึ่งทำให้ผู้บริโภคไม่เห็นภายใน จึงควรใช้ภาพประกอบที่ชัดเจน

ผลิตภัณฑ์รถม้าจำลองอาดุลย์ ลามา รูปแบบที่ได้ออกแบบใหม่นั้นเป็นแบบที่ปรับเปลี่ยนจากแบบเดิมที่ใช้กระจกเป็นตัวครอบ ให้เป็นแบบที่สามารถโชว์รถม้าจำลองและถือบรรจุภัณฑ์ได้ในตัวเองนั้นเป็นการแก้ปัญหาที่ลดน้ำหนักของผลิตภัณฑ์ลงได้ และสามารถออกแบบบรรจุภัณฑ์ให้มีความเป็นอัตลักษณ์ด้วยลวดลายได้หลากหลายและมีเรื่องราวมากขึ้นซึ่งผู้ผลิตน่าจะนำไปใช้จริง แต่อาจมีข้อเสียคือต้องสั่งโรงพิมพ์ในการผลิตทีละมากๆ เพื่อให้ได้ราคาที่ถูกลง แต่ด้วยราคาของรถม้าจำลองมีราคาค่อนข้างสูงก็ควรที่จะใช้บรรจุภัณฑ์ที่ส่งเสริมให้ผลิตภัณฑ์ดูมีมูลค่าสูงขึ้นและเป็นทางเลือกให้ผู้บริโภคตัดสินใจซื้อได้ง่ายขึ้น

ผลิตภัณฑ์ลูกประคบโป่งร้อน รูปแบบบรรจุภัณฑ์ในด้านโครงสร้างสามารถใช้ทั้ง 2 รูปแบบ แต่จะต้องเพิ่มตัวฐานกันกระแทกด้านในเพื่อทำให้ตัวลูกประคบไม่เคลื่อนไหวและคงสภาพเมื่อต้องมีการขนส่ง ส่วนในด้านการใช้ลวดลายกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์นั้นการใช้ลวดลายบุคคลล้านนานั้นมีความเหมาะสมกับผลิตภัณฑ์ดีและสื่อสารได้ง่าย การผลิตบรรจุภัณฑ์ที่ขึ้นรูปกล่องแบบสี่เหลี่ยมคางหมูอาจต้องมีการลงทุนในขั้นต้นสูงและต้องทำเก็บไว้ปริมาณมาก แต่รูปแบบกระป๋องกระดาษหรือ Composite Can ก็เป็นทางเลือกหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ได้เหมาะสมสำหรับผู้ผลิตรายย่อยและทำให้ผลิตภัณฑ์มีมูลค่าเพิ่มขึ้น อีกทั้งสามารถออกแบบฉลากสินค้าให้มีรูปแบบที่แตกต่างจากผลิตภัณฑ์ชนิดอื่นๆ และไม่ต้องพิมพ์เป็นจำนวนมากๆ อีกด้วย

ผลิตภัณฑ์แก้วโป่งข่ามนาบ้านไร่ เนื่องจากเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องประดับที่มีขนาดเล็กการใช้บรรจุภัณฑ์ที่เป็นโครงสร้างแบบ Folding Carton จึงไม่ค่อยเหมาะสมเพราะการใส่รายละเอียดบนบรรจุภัณฑ์ทำได้ยากและไม่ชัดเจน สำหรับผลิตภัณฑ์ประเภทนี้อาจต้องเลือกบรรจุภัณฑ์ที่เพิ่ม

มูลค่าให้ผลิตภัณฑ์เพราะเป็นเครื่องประดับ อัญมณีมงคล และเพื่อให้กลุ่มชุมชนใช้งานบรรจุภัณฑ์สะดวกก็อาจจะใช้บรรจุภัณฑ์สำเร็จรูปแล้วอาจจะสร้างความเป็นอัตลักษณ์ให้ผลิตภัณฑ์ด้วยลวดลายกราฟิกบนฉลากสินค้า และป้ายสินค้าที่สามารถปรับเปลี่ยนได้หลายรูปแบบเหมาะกับการใช้งานกับกลุ่มผลิตภัณฑ์ขนาดเล็ก

ผลิตภัณฑ์ผ้าปักประดิษฐ์เคหะภัณฑ์ เป็นผลิตภัณฑ์ปลอกหมอนผ้าฝ้ายปักลายซึ่งมีขนาดเล็กจึงเลือกบรรจุภัณฑ์แบบถุงกระดาษเพื่อการใช้งานที่เอนกประสงค์ขึ้นเพราะภายในกลุ่มไม่ได้ทำเพียงแค่ปลอกหมอนอย่างเดียวแต่มีผลิตภัณฑ์ผ้ารูปแบบอื่นๆ อีกจึงออกแบบให้เป็นรูปแบบกึ่งของขวัญของฝากเพื่อให้ดูพิเศษกว่าถุงกระดาษธรรมดา การใช้ลวดลายค่อนข้างอิสระสามารถใช้ลวดลายล้านนาเพื่อแสดงอัตลักษณ์ได้หลากหลายเพราะกลุ่มผลิตภัณฑ์ทำงานเป็นประเภทลายปักอยู่แล้ว ซึ่งอนาคตอาจจะเพิ่มลวดลายปักเป็นลวดลายล้านนาเพื่อส่งเสริมให้กลุ่มผลิตภัณฑ์มีความแตกต่างจากกลุ่มผลิตภัณฑ์อื่นๆ และสร้างอัตลักษณ์ล้านนาให้กับกลุ่มได้อีกด้วย

สำหรับงานวิจัยนี้เป็นลักษณะของการศึกษาอัตลักษณ์ล้านนาเพื่อนำมาพัฒนาในการใช้งานกราฟิกโดยทดลองนำมาใช้บนบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์ชุมชน ซึ่งลักษณะของลวดลายที่ได้มานั้นสามารถนำไปใช้ได้หลากหลายไม่ว่างานสื่อสิ่งพิมพ์ต่างๆ หรือประยุกต์ใช้ในงาน 3 มิติก็ได้ตามความเหมาะสม ซึ่งเจตนาของผู้วิจัยต้องการให้นำไปใช้งานได้ในวงกว้างในงานสื่อสิ่งพิมพ์เพื่อเป็นการเผยแพร่ลักษณะของลวดลายล้านนาให้มีการใช้งานมากขึ้น โดยหลังจากนี้จะทำการเผยแพร่ให้ผู้ที่สนใจใช้ลวดลายตามช่องทางที่เหมาะสมต่อไป

เอกสารอ้างอิง

เกษมณี หมั่นทำการ และคณะ, (2548). **ถาม-ตอบ 20 คำถามบรรจุภัณฑ์**, กรุงเทพฯ: บริษัท จิรายาคอมมูนิเคชั่น จำกัด.

ชุติมา สุภาพ, (2530). **การศึกษาคติความเชื่อและรูปแบบตุงกระด้างที่พบในจังหวัดลำปาง**, กรุงเทพฯ: วิทยานิพนธ์บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร

จีรศักดิ์ เดชวงศ์ญา และคณะ, (2539). **หอไตรวัดพระสิงห์ ประวัติลักษณะศิลปกรรมและแนวทาง การอนุรักษ์**, เชียงใหม่: ธนบรรณการพิมพ์

ชัยรัตน์ อัศวางกูร, (2548). **ออกแบบให้โดนใจ**, กรุงเทพฯ: บริษัททั่งฮั่วซินการพิมพ์.

นภวรรณ คณานุรักษ์, **บรรจุภัณฑ์เพื่อการตลาด**, กรุงเทพฯ: เลิฟ แอนด์ ลิฟ, ม.ป.ป.

ธีรยุทธ พึ่งเทียร, (2545). **สถิติเบื้องต้นและการวิจัย**, กรุงเทพฯ: สูตรไพศาล.

ฐาปกรณ์ เครือระยา, (2551). **ศิลปกรรมท้องถิ่นทางพุทธศาสนาในเขตอำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง**, เชียงใหม่: เอกสารประกอบการวิจัย

ศรีศักร วัลลิโภดม, (2545). ประวัติศาสตร์โบราณคดี ของล้านนาประเทศ, กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

สันติ เล็กสุขุม, (2550). ความสัมพันธ์จีน-ไทย โยงใยในลวดลายประดับ, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

สุรัสวดี อ๋องสกุล, (2539). **ประวัติศาสตร์ล้านนา** , กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์.
สุรพล ดำริห์กุล, (2545). **แผ่นดินล้านนา**, กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.
สุรพล ดำริห์กุล, (2544). **ลายคำล้านนา**, กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์.
ศรีเลา เกษพรรณ, (2541). **ลั๊วะเยี๊ยะไร่ ไทใสนา**, เชียงใหม่: โรงพิมพ์มิ่งเมือง.
วรพงศ์ วรชาติอุดมพงศ์, (2540). **ออกแบบกราฟิค**, กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร.
วิลักษณ์ ศรีป่าซาง, (2545). **ขันดอกล้านนา**, เชียงใหม่: บริษัทมิ่งเมืองนวรัตน์จำกัด.
วิถี พาณิชพันธ์, **จิตรกรรมวัดเวียงต้า,** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พจำกัด, ม.ป.ป.
วิถี พาณิชพันธ์, (2547). **ร้อยลายสายละกอน,** กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติง.
วิถี พาณิชพันธ์, (2549). **เอกสารประกอบการพัฒนาผลิตภัณฑ์ต้นแบบแนวทางล้านนา**, เชียงใหม่.
วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, (2547). **ภูมิปัญญาไทยวิถีไทย**, กรุงเทพฯ: ศิริวัฒนา อินเตอร์พริ้นท์.
Chuck Groth, (2006). **Exploring Package Design**, Canada: Thomson Delmar Learning.
Gavin Ambrose and Paul Harris, (2011). **Packaging the Brand**, Switzerland: AVA Publising SA.
Giles calver, (2004). **What is Packaging Design,** Switzerland: Roto Vision SA.
Ping Amranand & William Warren, (2001). **Art & Design of Northern Thailand**, Bangkok : Asia Books Co.,Ltd.
Minami-Otsuka, (2007). **Package Form and Design Encyclopedia of Paper-Folding designs**, Japan: Pie Books.
Steven Dupuis and John Silva, (2008). **Package design workbook**, USA: Rockport Publishers.
http: www.bunjupun.com/tag/เครื่องประดับ(Online) 2010
http: www.bunjupun.com/tag/ทำสวน(Online) 2011
http: www.butterfire.com/index.php/projects/doi-num-sub-packaging-design/(Online)2010

องค์ความรู้วิชาขยับกรับเสภาทางหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) ผ่านคำบอกเล่าของหลานศิษย์ ครูศิริ วิชเวช ศิลปินแห่งชาติ

*สิริลักษณ์ ศรีทอง**

การขับเสภา มีความเชื่อว่าเกิดจากการเล่านิทานในบ้านเรือนในยามค่ำคืน ดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ได้ทรงวิจารณ์เรื่องตำนานเสภาของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า “จะทูลความเห็นส่วนหนึ่งซึ่งทรงพระวินิจฉัยในมูลเหตุการขับเสภาว่ามาจากเล่านิทานนั้นถูกต้องจริง” โดยในตอนแรกนิทานที่เล่าคงจะเป็นเพียงเรื่องสั้นๆ ที่เล่าจบโดยใช้เวลาไม่นานนัก ต่อมาจึงได้ถูกนำมาใช้เล่ากันในที่ชุมชน เช่น ศาลาริมทาง ให้ผู้ที่เดินทางไปมาได้ผ่อนคลายความเหนื่อยล้า จากนั้นจึงเริ่มมีการบริจาคครับเงินตอบแทนกันขึ้น ต่อมาเมื่อการเล่านิทานได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากขึ้น จึงเกิดเป็นอาชีพรับจ้างเล่านิทานตามงานมงคลต่างๆ เช่น งานโกนจุก บวชนาค ดังที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ (2515.2) ทรงกล่าวว่า “ประเพณีการรับจ้างเล่านิทานให้คนฟังนี้ แม้ในสยามประเทศก็มีมาแต่โบราณ จะนับเป็นมหรสพอย่างหนึ่งซึ่งมีในงาน เช่น งานโกนจุก ในตอนค่ำ เมื่อพระสวดมนต์แล้วก็หาคนไปเล่านิทานให้แขกฟังเป็นประเพณีเก่าแก่” ในระยะแรกรูปแบบการเล่านิทานนั้นเป็นเพียงการเล่าแบบร้อยแก้วธรรมดา ต่อมาจึงได้มีการพัฒนาใส่อารมณ์ขณะเล่าเรื่อง จนกลายมาเป็นการด้นกลอนสดสลับกับร้อยแก้ว ดังที่ สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532.75) กล่าวว่า “การขับเสภาด้นกลอนอย่างเสรีก็คือการละเล่นหรือการแสดงที่มีความสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกับผู้ดูผู้ฟังที่ร่วมเล่นร่วมฟัง คนเสภาย่อมคล้อยตามอารมณ์ผู้ดูผู้ฟังได้ดังใจ ขณะเดียวกันคนเสภาก็สามารถกำหนดให้คนดูคนฟังเกิดอารมณ์ร่วมในตอนหนึ่งตอนใดได้ ด้วยการขับด้นด่าทอหรือครำ่ครวญต่างๆ นานาอย่างเสรี โดยไม่มีข้อกำหนดเรื่องเวลาและอารมณ์” เมื่อมีผู้นิยมชมชอบในคำกลอนมากขึ้น จึงได้มีการแต่งกลอนเป็นนิทานเรื่องยาวขึ้นและมีการจดบันทึกเพื่อใช้ในการขับลำนำอย่างเป็นแบบแผน ต่อมาจึงได้มีการพัฒนานำไม้เข้ามาตีประกอบจังหวะเข้ากับการเล่า เพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยของผู้เล่าและไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย จนเป็นต้นกำเนิดของการขับเสภาในปัจจุบัน

ประวัติการขับเสภา

ประวัติการขับเสภานั้นพบหลักฐานเริ่มตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นมา จากหลักฐานที่พบ เช่น กฎมณเฑียรบาลข้อที่ 146 อันว่าด้วยราชานุกิจประจำวันของพระมหากษัตริย์ตอนหนึ่งว่า “ห้าทุ่มเบิกโหรราชบัณฑิตสนทนาธรรม หกทุ่มเบิกเสภาดนตรี เจ็ดทุ่มเบิกนิยาย”...และจดหมายเหตุของลาลูแบร์ (เอกอัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาการละคอน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี ณ กรุงสยาม ในปลายรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พ.ศ. 2230) โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงแปลเป็นภาษาไทยว่า “ดนตรีสยามนั้น บางทีก็มีเสียงไม้สองอันขยับเป็นจังหวะไปด้วย ชาวสยามเรียกกรับ เอากรับสองอันเคาะกัน คนที่ร้องนั้นเรียกว่าช่างขับ มักขยับกรับเอง” จากหลักฐานที่ปรากฏดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าการขับเสภายุคแรกนั้นมีลักษณะเป็นเพียงการขับเสภาเพียงอย่างเดียวเท่านั้น ยังไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบใดๆ อีกทั้งผู้ขับเสภาจะต้องเป็นทั้งคนขับและขยับกรับไปพร้อมๆ กันด้วย

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีการนำวงดนตรีปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าเข้ามาบรรเลงร่วมกับการขับเสภา เนื่องจากรัชกาลที่ 2 ทรงมีพระราชดำริว่าถึงแม้จะมีคนขับเสภา 2 คนผลัดกันขับก็ตาม แต่ผู้ขับก็ยังคงเหน็ดเหนื่อยอยู่ จึงมีการนำวงดนตรีเข้ามาบรรเลงคั่นระหว่างการขับเสภา เรียกว่าวงปี่พาทย์เสภา อันมีเครื่องดนตรีประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ปี่ ฉิ่ง และใช้กลองสองหน้าแทนตะโพน (ตามปกติในสมัยนั้นวงปี่พาทย์จะใช้ตะโพน) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีการกำหนดบทเพลงเป็นมาตรฐานใช้เป็นแบบแผนในการบรรเลงปี่พาทย์เสภาขึ้น บทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงและขับร้องตามลำดับ มีดังนี้

โหมโรงเสภา มีลักษณะเป็นการบรรเลงดนตรีเพียงอย่างเดียว แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. รัวประลองเสภา
2. โหมโรง (จากนั้นออกท้ายเพลงวาเพื่อให้เสียงแก่นักร้อง)

ต่อมาจะเป็นการขับร้องสลับการบรรเลงวงปี่พาทย์ในบทเพลงตามลำดับ ดังนี้

เพลงพม่าห้าท่อน 3 ชั้น
เพลงจรเข้หางยาว 3 ชั้น
เพลงสี่บท 3 ชั้น
เพลงบุหลัน 3 ชั้น

เมื่อบรรเลงขับร้องจนจบชุดเพลงแล้ว จะเข้าสู่การขับเสภาเล่าเรื่องต่อไป

ทางขับเสภาและผู้สืบทอด

ครูศิริ วิชเวช (2539. 148) กล่าวว่า “ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การขับเสภาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย นอกจากจะปรากฏว่ามีการนำวงปี่พาทย์มาประกอบการขับเสภาแล้ว ยังปรากฏว่ามีครูเสภามีชื่ออีกหลายท่าน ได้แก่ ครูแจ้ง หลวงพิศณุเสนี (ทองอยู่) พระแสนท้องฟ้า (ป่อง) ครูอินอู ครูเมือง จ่าเผ่นผยองยิ่ง เป็นต้น ครูเสภาแต่ละท่านต่างมีชื่อเสียงตามความสามารถต่างๆ กัน เช่น ครูเมือง “มีขบวนขยับกรับเข้ากับวิธีการขับไม่มีตัวสู้” หลวงพิษณุเสนี “ขับเสภาดีแต่งเสภาก็ได้” พระแสนท้องฟ้า “มีเสียงดี ขับเสภาไพเราะ” เป็นต้น ในสมัยหลังพบว่าผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอดการขยับกรับเสภาที่มีผลต่อวิชาการด้านนี้ในปัจจุบันมีอยู่ 3 ท่าน คือ

1. พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ผู้สืบทอดเท่าที่ปรากฏ คือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน และนายคงศักดิ์ คำศิริ

2. หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ผู้สืบทอดเท่าที่ปรากฏ คือ นายนฤพนธ์ ดุริยพันธุ์

3. หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจนว่าหมื่นขับคำหวานสืบทอดวิชาการด้านนี้มาจากผู้ใด ทราบแต่เพียงว่าไม้ไหว้ครูที่ 2 พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) แก้ไขให้ตรงจังหวะโดยเพิ่มไม้กรับขึ้นอีก 1 จังหวะ ผู้สืบทอดเท่าที่ปรากฏ คือ ครูเจือ นาคะมาลัย ครูศิริ วิชเวช และครูผสม เนียมมงคล”

ผู้เขียนได้มีโอกาสสัมภาษณ์ ครูศิริ วิชเวช ผู้ได้รับสืบทอดทางขับเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) จึงขอนำเสนอองค์ความรู้ที่ได้จากการสัมภาษณ์และจากการศึกษารวบรวมข้อมูลจากตำราเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย)

หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) เป็นศิลปินในสมัยรัชกาลที่ 6 - 7 มีความสามารถในการขับเสภาและขยับกรับเสภาจนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์จากรัชกาลที่ 6 ว่า “หมื่นขับคำหวาน” มีผลงานการขับเสภาบันทึกแผ่นเสียงไว้เป็นจำนวนมาก ที่มีชื่อเสียงคือ เสภาขุนช้างขุนแผน ตอนเข้าห้องนางวันทอง เสียงของหมื่นขับคำหวานมีพลังและเสียงสูง ทำนองขับมีอิทธิพลแหล่อยู่บ้าง และการกรอกรับเสภาละเอียด มีชั้นเชิงการขยับซ่อนเงื่อน คลุกเคล้าไม้รบทั้ง 4 ไม้อย่างกลมกลืนกับบทขับ ยากที่ใครจะเลียนแบบได้ หมื่นขับคำหวานถึงแก่กรรม เมื่อปี 2496 รวมอายุได้ 70 ปี ผู้ถ่ายทอดทางขับและกระบวนกรับเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) คือ ครูเจือ นาคะมาลัย ครูศิริ วิชเวช และนายผสม เนียมมงคล (ถาวร สิกขโกศล และศิริ วิชเวช. 2543. 130 - 131)

ครูศิริ วิชเวช

ครูศิริ วิชเวช เกิดเมื่อวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2475 ที่บ้านสวนในตำบลบางโคล่ อำเภอยานนาวา กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อนายฟุ้ง วิชเวช มีอาชีพเป็นแพทย์แผนโบราณ และเป็นพนักงานกลองแขกในสมัยรัชกาลที่ 6 ศิษย์ของพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ครูฟุ้งมีความสามารถในการบรรเลงดนตรีไทยรอบตัว ครูศิริจึงได้เริ่มเรียนพื้นฐานทางด้านการขับร้องและบรรเลงเครื่องดนตรีไทยจากบิดา จากนั้นได้มีโอกาสได้ศึกษาการขับร้องและบรรเลงดนตรีต่อกับครูดนตรีไทยผู้เชี่ยวชาญและมีชื่อเสียงอีกหลายท่าน และได้อุทิศตนทำงานทางด้านดนตรีไทยเรื่อยมา โดยสอนวิชาการขับร้อง ขับเสภาและบรรเลงเครื่องดนตรีไทยตามสถาบันอุดมศึกษาและหน่วยงานต่างๆ ซึ่งเกียรติคุณที่ครูศิริได้รับ คือ

1. แสดงการขยับกรับเสภาถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ทอดพระเนตรเป็นการส่วนพระองค์ ที่พระราชวังไกลกังวล หัวหิน พ.ศ. 2528
2. ได้รับการยกย่องให้เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศาสตร์ไทยของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2540
3. ได้รับรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำพระราชทาน ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม พ.ศ. 2546
4. ได้รับศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์จากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2551
5. ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในปี พ.ศ. 2551

การรับถ่ายทอดองค์ความรู้

ครูศิริได้เริ่มเรียนการขยับกรับเสภาจากครูเจือ นาคะมาลัย ซึ่งเป็นหลานของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) จนถึงขั้นสูงสุด จากนั้นครูศิริได้รับมอบกรับเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) จากครูเจือ นาคะมาลัย มาเป็นกรับคู่มือ

ครูศิริ (สัมภาษณ์) เล่าให้ฟังว่า “สาเหตุที่ไปต่อกรับกับครูเจือ เพราะเห็นนฤพนธ์เขาตีกรับได้ พอเห็นเขาตีกรับก็อยากจะตีบ้าง จำเขามาตีเองก็ไม่เป็น พ่อครู (หมอฟุ้ง วิชเวช) เห็นครูตีกรับป๊อกแป๊กป๊อกแป๊ก ก็เลยถามว่า “ทำไม” ครูเลยบอกกับพ่อว่า “เห็นนฤพนธ์ตีก็อยากตีบ้าง” พ่อถามครูว่า “เอ็งอยากตีมั่งเหรอ” ครูก็พยักหน้า ต่อมาพ่อครูก็พาครูไปหาครูเจือ (หลานหมื่นขับคำหวาน) เพราะพ่อกับครูเจือสนิทกัน ที่วัดเทพธิดา บ้านครูเจือกับกำแพงวัดนี่ติดกันเลย พอไปถึงพอรู้ว่าเป็นลูกพ่อแกก็สอนเลย สอนวันเว้นวันแล้วแต่สะดวก พอตีเก่งแล้ว ครูเจือก็ยกกรับของหมื่นขับออกมาให้แล้วบอกว่า “ถ้าฉันตายแล้วเธอเอาไป” มอบให้ครูเขียนเป็นพินัยกรรมเลย “ฉันตายเครื่องดนตรี เครื่องลิเก ให้คนนั้นคนนี้ แต่กรับเสภาให้นายศิริ” ครูเลยได้กรับเสภามา เพราะเห็นเขาตีอยากตี ตีไม่ได้ พอไปเรียนมาก็ตีได้ สาเหตุก็มีเท่านี้”

รูปที่ 1
ครูศิริ วิชเวช
แสดงการตีกรับเสภา

ครูศิริ เล่าต่อว่า “ไปเรียนกรับกับครูเจือได้ไม้ทั้งหมด ต่อจากนั้นก็มีงานเรื่อยเลย งานของเสภาครูเจือจะให้ไปเล่นด้วยเสมอ เป็นมือ 2 ครูเจือจะเป็นมือ 1 เวลาขับเพราะๆ ครูจะขับแทน แสดงตลกเมื่อไหร่ ขับตลกครูเจือจะแสดงเอง ก็เลยชำนาญเสภาตลกมาด้วย”

รูปที่ 2
ภาพกรับของ
หมื่นขับคำหวาน
(เจิม นาคะมาลัย)
ไม้ชิงชัน ลงยันต์
ตระพองช้าง
อายุกว่าร้อยปี

องค์ความรู้วิชาเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย)

กลวิธีตามหลักการขยับกรับเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) (ยมโดย เพ็งพงศา. 22) มี 4 ขั้นตอน ดังนี้

1. การจับกรับเสภาให้ถูกวิธี
2. เรียนหลักการขยับกรับไม้เปิด ไม้ปิด และฝึกปฏิบัติ
3. ฝึกขยับกรับให้เกิดเสียงพื้นฐาน 6 เสียง และเสียงพิเศษ 1 เสียง
4. ฝึกกระบวนการขยับกรับให้เกิดเป็นชุดเสียงรูปแบบต่างๆ เรียกว่า “ไม้”

1. การจับกรับเสภาให้ถูกวิธี

รูปที่ 3
การจับกรับเสภาที่ถูกวิธี
โดยครูศิริ วิชเวช

ครูศิริ วิชเวช (สัมภาษณ์) อธิบายว่า “วางบนฝ่ามือ วางทีละ 2 อัน ถนัดมือไหนก็วางมือนั้นก่อน กางนิ้วออกเล็กน้อย ให้กรับลอยอยู่บนนิ้วโป้ง วางบนฝ่ามือติดไม่ได้ จะกลิ้งไม่ได้ นิ้วก้อยไม่ใช้ แตะไว้เฉยๆ เวลาตีเอาด้านท้ายแตะก่อน แล้วก็ต้องฝึกขั้นแรก ฝึกกรอก่อน ถ้ากรอไม่ออกแล้ว หมื่นขับฯท่านไม่สอน มีคนมาเรียนกับแกเป็นสิบๆ คน ชั้นเซียนทั้งนั้น ครูดนตรีไทยทั้งนั้น ปรากฏว่าให้กรอ ทุกคนกรอไม่ละเอียด ครูบอกสอนไม่ได้ สำคัญเรียนกรับนี่อยู่ที่กรอ เพราะฉะนั้นครูต้องฝึกการกรอนี่ให้ดีทุกคน ฉะนั้นลูกศิษย์ครูกรอออกทุกคน วิธีจับกรับที่ถูกพอถูกก็มักจะกรอออก กรอออกแล้วก็เรียนได้”

2. การขยับกรับไม้เปิดและไม้ปิด

ไม้เปิด คือ การขยับกรับให้กระทบกันโดยให้ได้เสียงยาวและละเอียด ใช้นิ้วและอุ้งมือบังคับให้เกิดเสียงสั่นสะเทือนต่อเนื่องกันครั้งละช่วง เมื่อบังคับให้กรับกระทบกันแล้วก็คลายมือให้กรับอยู่ในสภาพที่จะสามารถสั่นสะเทือนต่อไปได้อีก

ไม้ปิด คือ การขยับกรับให้กระทบกันโดยวิธีลงน้ำหนักกดไม้เข้าหากันโดยเร็ว ให้หน้าไม้ของกรับสองข้างกระทบกันตลอดทั้งหน้าทันที และเกิดเสียงสั่นสะเทือนที่กระชับ รวบ สั้น

3. เสียงพื้นฐาน 6 เสียง และเสียงพิเศษ 1 เสียง

เสียงของกรับเสภาแบ่งออกเป็นเสียงพื้นฐานจำนวน 6 เสียงและเสียงพิเศษ 1 เสียง ดังนี้

1. **เสียงกรอ** คือ เสียงที่เกิดจากการขยับกรับเข้าหากัน โดยให้ส่วนท้ายและส่วนหัวกระทบกัน ผู้ขยับกรับใช้มือสองข้างสลับกันขยับกรับให้เกิดเสียงสั่นสะเทือนที่ละเอียดและต่อเนื่องกัน โดยบังคับเสียงมิให้ช้าหรือเร็วจนเกินไป
2. **เสียงกรี้** คือ เสียงกรอจากมือขวาด้วยไม้เปิด
3. **เสียงกร้อ** คือ เสียงกรอจากมือซ้ายด้วยไม้เปิด
4. **เสียงแกร้** คือ เสียงกรอไม้เปิด จากมือขวาและมือซ้ายพร้อมกัน
5. **เสียงกรั๊ก** คือ เสียงที่เกิดจากการกระทบกรับด้วยมือขวาเพียงครั้งเดียวด้วยไม้ปิด
6. **เสียงกริ๊ก** คือ เสียงที่เกิดจากการกระทบกรับด้วยมือซ้ายเพียงครั้งเดียวด้วยไม้ปิด
7. **เสียงกรอด** (เสียงพิเศษ) คือ เสียงที่เกิดจากการทำเสียงแกร้ด้วยไม้เปิด แล้วขยอกมือสองข้างพร้อมกัน การขยอกมือ หมายถึง กิริยาที่คลายมือแล้วกระทบด้วยไม้ปิดตามอีกครั้งหนึ่ง ด้วยการขยับมือทั้งสองข้างเข้ามาโดยกดน้ำหนักมือให้เป็นเสียงเน้นหนัก

4. ชุดเสียง (ไม้) เสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย)

ครูศิริ วิชเวช (สัมภาษณ์) อธิบายว่า “วิธีการขยับกรับเสภา เป็นลักษณะการตีกรอกรับหรือขยับกรับในลักษณะทำให้ไม้กระทบกันเป็นเสียงต่างๆ ตามจังหวะหน้าทับ” จังหวะหน้าทับ เป็นชุดเสียงที่เกิดจากการกระบวนการ “นำเสียงพื้นฐาน 6 เสียง และเสียงพิเศษ 1 เสียงมาประกอบกัน” เกิดเป็นชุดเสียงรูปแบบต่างๆ (เรียกเป็นศัพท์เฉพาะว่า “ไม้”) แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ไม้พื้นฐาน และไม้พิเศษ

1. ไม้พื้นฐาน คือ รูปแบบการขยับกรับที่ใช้ประกอบบทขับเสภาเล่าเรื่องหรือเสภานิทาน โดยทั่วไป มี ๒ แบบ ได้แก่

1.) ไม้กรอ คือ การขยับกรับโดย**นำเสียงกรอ เสียงกรี้ เสียงกร้อ และเสียงกริ๊ก** มาประกอบกันให้มีเสียงต่อเนื่องกัน การใช้ไม้กรอนี้จะใช้ใน 2 กรณี คือ

1. ก่อนเริ่มเกริ่นเสภาและคลอการเกริ่นเสภาไปโดยตลอด โดยปิดท้ายด้วยเสียงกริ๊ก
2. ใช้คลอในการควญ

ชุดเสียงไม้กรอ

- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	- กรี้ - กร้อ	กรี้กร้อกรี้กริ๊ก

1.) ไม้สกัด คือ การขยับกรับโดยนำเสียงกรอ เสียงกรี้ เสียงกร้อ และเสียงกริ๊ก มาประกอบเป็นชุดเสียงต่างๆ เพื่อใช้ในบทขับและทำนองขับ มี 4 แบบ คือ

1. ไม้สกัด สั้น - เบา

- - - กรี้	- กร้อกรี้ -

2. ไม้สกัด สั้น - หนัก

- - - แกร้	- กรั๊กกริ๊ก -

3. ไม้สกัด ยาว - เบา

- - กรี้กร้อ	- กรี้กร้อ -

4. ไม้สกัด ยาว - หนัก

- แกร้ - แกร้	- กรั๊กกริ๊ก -

4. ไม้พิเศษ

ไม้พิเศษ คือ รูปแบบการขยับกรับที่ใช้ประกอบการขับเสภาในบทไหว้ครู และใช้ในบทขับบางตอนของเสภาเล่าเรื่องหรือเสภานิทานเป็น**กรณีพิเศษ** เพื่ออวดฝีมือหรือชั้นเชิงโดยเฉพาะ มีอยู่ด้วยกัน 3 แบบ คือ

1. ไม้ไหว้ครู มี 2 แบบ คือ

2.) ไม้หนึ่ง คือ ไม้กำกับจังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น

- - - กรั๊ก	- - - กริ๊ก	- - - กรั๊ก	กรั๊ก- -กริ๊ก	--แกร้แกร้	--แกร้แกร้	- - - กรั๊ก	--แกร้แกร้

2 .)ไม้สอง คือ ไม้หน้าทับพิเศษ 3 ชั้น

- - - กรั๊ก	- - - กริ๊ก	--แกร้แกร้	--แกร้แกร้	- - - กรั๊ก	--แกร้แกร้

ตัวอย่างบทไหว้ครูเสภาของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย)

(เกริ่น) สิบนิ้วลูกจะประณมเหนือเกศา ไหว้พระพุทธพระธรรมล้ำโลกา
พระสงฆ์ทรงศีลาข้านบตาม

ไม้หนึ่ง

อหังวันทาน้อมมนัส ไหว้พระรัตนตรัยแก้วทั้งสาม
ซึ่งยังสัตว์ตัดกิเลสข้ามเขตกาม แก้วทั้งสามสู่นิพพานสำราญฤทัย

ไม้สอง

ข้าไหว้คุณบิตุลามาตุเรศ ที่ปกเกศเกศาได้อาศัย
ข้าไหว้ครูอุปัชฌาย์วันทาไป ครูผู้ให้สรรพสิทธิวิทยา

นอกจากนี้มาตรฐานของกรับเสภาตามระเบียบวิชาการดุริยางคศาสตร์ไทย ปรากฏจังหวะหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ 2 ชั้น ดังนี้

ไม้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

- - - แกร้	-กรั๊ก -กรั๊ก	-แกร้-แกร้	-กรั๊ก-แกร้

ไม้หน้าทับสองไม้ 2 ชั้น

-กรึ๊ก-กริ๊ก	-แกร้-แกร้

2. ไม้เดิน คือ รูปแบบของการขยับกรับไม้พิเศษ ใช้ประกอบการขับเสภาดำเนินความนำไม้รบ มีรูปแบบดังนี้

- - - แกร้	กรึ๊กกริ๊กกรึ๊กกริ๊ก - กริ๊ก	- - - แกร้	- กรึ๊ก - กริ๊ก

1. ไม้รบ เป็นรูปแบบของการขยับกรับไม้พิเศษ ใช้ประกอบการขับเสภาเพื่อประสานสัมพันธ์กับลีลากลอนเป็นกรณีพิเศษ **มี 4 ไม้ด้วยกัน** คือ ไม้พิฆาตไพรี **ตีประจันหน้า ท้ายั่วรบ และไม้สยบไม้กรอด**

ครูศิริ วิชเวช (สัมภาษณ์) "ไม้รบนี้เป็นไม้สุดยอดของเสภา เป็นไม้สำคัญ ตียากเรียนยากที่สุด ผู้จะได้รับการถ่ายทอดไม้รบนั้น ต้องผ่านการฝึกกรอ ฝึกตีชุดไม้พื้นฐานต่างๆ ให้ได้ดีเสียก่อน ต้องมาตีให้ดูก่อนว่าใช้ได้หรือไม่ ถ้าเห็นว่าตีดี กรอดีถึงขั้นแล้ว จึงจะอนุญาติให้ต่อไม้รบได้ ซึ่งไม้รบนี้เป็นไม้สำคัญที่จะต้องตีให้ดีและตีให้ถูกต้องด้วย ไม่เช่นนั้นก็จะผิดเพี้ยนไปได้ ครูจึงต้องคอยควบคุมดูแลเวลาฝึกหัด ซึ่งเมื่อครูเห็นสมควรอนุญาติให้ต่อได้แล้ว จะมีการไหว้ครูรับมอบและต่อไม้รบให้เป็นรายบุคคลไป ตามธรรมเนียมที่ปฏิบัติกันมา"

ตัวอย่างบทกลอนที่ใช้ขับเสภาประกอบไม้เดินและไม้รบของหมื่นขับคำหวาน

ไม้เดิน

จะกล่าวถึงขุนแผนแสนฤงค์ กำจัดโหงพรายแพ้ไปแหห่าง
ขับสีหมอกม้ามาตามทาง จวนกระจ่างแจ่มแจ้งแสงจันทรา

ไม้พิฆาตไพรี

สว่างบ้านชั้นในนายขุนช้าง แลสร้างล้วนพรรณบุปผา
เป็นจังหวะไว้วางสำอางค์ตา บ้างเบิกบานบุษบาขจายจร

ไม้ตีประจันหน้า

วันรุ่งพรุ่งนี้อ้ายคนพาล จะซมซานสวมสอดเข้ากอดหมอน
ลักวันทองน้องกูไปแนบนอน วันนี้กูจะค่อนให้สมแค้น

ไม้เดิน

แล้วลงยันต์ปิดหน้าม้าสีหมอก อย่าออกลำพองคะนองแล่น
บังเงาเสาอยู่อย่าดูแคลน สั่งม้าแล้วก็แล่นไปสั่งพราย

ไม้ท้ายั่วรบ

จะสะกดเสียให้หมดทั้งเคหา ต่อเมื่อกูกลับมาจึงผันผาย
พลางเสกข้าวสารแล้วหว่านปราย ซัดสายสิญจน์ข้ามหลังคาเรือน

ไม้สยบไม้กรอด

ลิ่มกลอนถอนหล่นทั้งบนและล่าง ขุนช้างขวัญหายไปสู่เถื่อน
วันทองเจ้าก็ฝันอยู่ฟั่นเฟือน ขุนแผนเยื้อนเยื้องย่างขึ้นเหยียบยืน

*หมายเหตุ เนื่องจากชุดไม้รบนี้ มีธรรมเนียมปฏิบัติในการศึกษา ที่ต้องอยู่ภายใต้การควบคุมดูแลและดุลยพินิจของผู้สอนเป็นกรณีพิเศษ ผู้เขียนจึงมิได้นำเสนอลงในบทความนี้ ซึ่งผู้สนใจสามารถติดต่อเพื่อศึกษากับครูศิริได้โดยตรง

องค์ความรู้สร้างสรรค์ของครูศิริ วิชเวช

ครูศิริ วิชเวช ได้ประดิษฐ์สร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่เพิ่มเติมขึ้น 2 ไม้ โดยประดิษฐ์**ไม้รบ**ขึ้น 1 ไม้ เพื่อต่อกับไม้รบของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) คือ **ไม้ถอดไม้เดิน** โดยพัฒนาขึ้นจากไม้เดิน ใช้ในบทขับเรื่องกากี และประดิษฐ์ **ไม้ทั่วไป**ขึ้นอีก 1 ไม้ คือ **ไม้ชมธรรมชาติ** ใช้ในบทขับเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขึ้นเรือนขุนช้างแล้วชมสวนจนมาถึงอ่างเลี้ยงปลา

ไม้ถอดไม้เดิน

ดูกรอรทัยวิไลโฉม เราประโลมเจ้าจากพาราณสี
มาอยู่ยังวิมานรัตน์สวัสดี ได้สิบสี่ราตรีทิวาวาน

- - - แกร้	- กรั๊กกริ๊กกรั๊ก	กริ๊กกรั๊ก - แกร้	- - กริ๊กกริ๊ก	- แกร้ - กริ๊ก	กริ๊กกริ๊กกริ๊กกรั๊ก

ไม้ชมธรรมชาติ

ถัดถึงกระถางอ่างน้ำ ปลาทองว่ายคล่ำเคล้าคลึงสม
พ่นน้ำดำลอยถอยจม น่าชมชักคู่อยู่เคียงกัน
บ้างแหวกจอกออกช่องภูเขาเคียง วัดเหวี่ยงแว้งหางระเหิดหัน
บ้างกินใคล่ไล่เคล้าพัลวัน ถัดนั้นแอกไถละมัยงอน

กรั๊กกริ๊ก - กริ๊ก	- กริ๊ก - กรั๊ก	- - กริ๊กกรั๊ก	- - กริ๊กกรั๊ก

การขยับกรับเสภานั้น มีแบบแผนดั้งเดิมมาแต่โบราณ ตั้งแต่ครั้งหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) ได้ถ่ายทอดมาถึงหลาน คือ ครูเจือ นาคะมาลัย และถ่ายทอดมาถึงครูศิริ วิชเวช และครูศิริ วิชเวชก็ได้ถ่ายทอดให้ลูกศิษย์ตามลำดับ งานสร้างสรรค์ต่อยอดการขยับกรับเสภาจากรูปแบบเดิม พัฒนาขึ้นเพื่อใช้กับบทกลอนที่มีความแตกต่างหลากหลายและเหมาะสมในการขับเสภา จึงเป็นวิธีการคิดที่ยั่งยืน กล่าวคือ สามารถรักษาองค์ความรู้ดั้งเดิมและพัฒนาได้ ซึ่งไม้ที่ครูศิริ ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นนั้น มีความต่อเนื่องกับองค์ความรู้เดิมที่ได้รับถ่ายทอดมาจากหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) และครูเจือ นาคะมาลัย คือ ไม้พิฆาตไพรี ไม้ตีประจันหน้า ไม้ท้ายั่วรบ และไม้สยบไม้กรอด ซึ่งไม้ที่ครูศิริได้พัฒนาต่อยอดขึ้นคือ ไม้ถอดไม้เดินและไม้ชมธรรมชาติ อันเป็นองค์ความรู้สร้างสรรค์ต่อยอดที่เกิดขึ้นจากการเรียนรู้และการพัฒนา อันก่อให้เกิดความยั่งยืนดังคำกล่าวที่ว่า

“ถ้าทำสิ่งใดโดยยึดหลักที่ครูสอนไว้ถ่ายเดียว ไม่คิดผันแปรให้ดีขึ้น นับวันวิชานั้นก็จะเรียวลงตามลำดับ หากคิดผันแปรแก้ไขโดยถูกหลักวิธี ก็จะมีแต่ทำให้ดีขึ้น แต่ถ้าไม่ศึกษาให้รู้จริงเสียก่อน แล้วไปคิดอ่านดัดแปลงแก้ไขโดยรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ก็มีแต่จะให้สิ่งนั้นฉิบหายไปเสีย”

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ (2552. 21)

วิชาเสภาสร้างความสุข ขับกล่อมผู้คนในสังคมไทยมาช้านาน แต่ในปัจจุบันบทบาทและความนิยมเสภาได้เลือนหายไปจากสังคมไทย อันเนื่องมาจากการพัฒนาทางสังคมในทุกด้าน ตลอดจนการหลั่งไหลทางวัฒนธรรมต่างชาติที่เข้ามาแทนที่ ซึ่งปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ได้ส่งผลกระทบต่อรูปแบบวิถีชีวิตตลอดจนค่านิยมของผู้คนในสังคมให้เปลี่ยนแปลงไป จนปัจจุบันคงเหลือเป็นเพียงวิชาการหนึ่งในสถานศึกษาที่ทำหน้าถ่ายทอดและเผยแพร่องค์ความรู้ให้แก่ นิสิต นักศึกษาผู้สนใจเท่านั้น จากสภาวการณ์เช่นนี้ ผู้เขียนมีความคิดเห็นว่าหากสังคมยังไม่ตระหนักถึงปัญหาความเสื่อมถอยทางวัฒนธรรม ตลอดจนเห็นคุณค่าความสำคัญของศิลปะทางภูมิปัญญาของบรรพบุรุษ เชื่อว่าไม่นานนัก วิชาเสภาอันทรงคุณค่านี้ ก็จะเลือนหายไปจากสังคมไทยในที่สุด ดังนั้นเราทุกคนในฐานะชนรุ่นหลัง จึงควรให้ความสำคัญ ตลอดจนช่วยกันส่งเสริม อนุรักษ์และสืบสานมรดกอันทรงคุณค่านี้ให้คงอยู่คู่ชาติไทยสืบไป

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). เทคนิคการขับร้องเพลงไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

_____ . (2552). องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ: นายศิริ วิชเวช. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กระทรวงวัฒนธรรม. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

คณะพล จันทน์หอม. (2539). การขับร้องเพลงไทย. สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

ดุริยางคศาสตร์ศึกษา. (2548). สาขา.รักษ์เสภา 72 ปี ครูศิริ วิชเวช หลานศิษย์หมื่นขับคำหวาน. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ดำรงราชานุภาพ. (2515). สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ.หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย(ตำนานเสภา). กรุงเทพ.

ถาวร สิกขโกศลและศิริ วิชเวช. (2543). เสภา เสนาะคำหวาน. เอกสารประกอบการสอนและซี.ดี.

บริษัทซี.พี. เซเว่นอิเลฟเว่น จำกัด มหาชน และสถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

นริศรานุวัติวงศ์. (2515). สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอฯ. หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย(ตำนานเสภา).กรุงเทพ.

_____และ พระยาอนุมานราชธน. (2552). เพลงดนตรี : จากสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึงพระยาอนุมานราชธน. กรุงเทพฯ.

ยมโดย เพ็งพงศา. (2548). รักษ์เสภา 72 ปี ครูศิริ วิชเวช หลานศิษย์หมื่นขับคำหวาน. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รุจี ศรีสมบัติ. (2543). การศึกษาทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริ วิชเวช. ดุริยนิพนธ์.

ศิริ วิชเวช. (2539). “กรับเสภา” ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 27. มหาวิทยาลัยบูรพา.

_____สัมภาษณ์. (26 ก.พ.55).

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2535). ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. วารสารศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ. กรุงเทพ: สำนักพิมพ์มติชน.

ข้อกำหนด/หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการ/วิจัยหรืองานสร้างสรรค์เพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ "ศิลปกรรมสาร" คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1. ประเภทของผลงานทางวิชาการ

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

1.2 บทความทางวิชาการ (Article) เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์ หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเอง หรือของคนอื่น 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)

กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำดัชนีในระบบฐานข้อมูล ที่คิดว่า ผู้ที่จะค้นหา บทความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษา อย่างละไม่เกิน 5 คำ

2.5 บทนำ (Introduction)

อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัย ให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.6 วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย (Research Methodology)

อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดวัสดุ และวิธีการศึกษา สิ่งที่นำมาศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

2.7 ผลการวิจัย (Research Results)

เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อนและมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยายแต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมาก ควรใช้ตารางหรือแผนภูมิแทน โดยไม่ควรมีเกิน 5 ตารางหรือแผนภูมิ โดยต้องมีการแปลความหมายและวิเคราะห์ผลที่ค้นพบและสรุปเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ (ถ้ามี)

2.8 การอภิปรายผล การวิจารณ์และสรุป ข้อเสนอแนะ (Discussions, Conclusions, and Recommendations)

เป็นการชี้แจงผลการวิจัยว่าตรงกับวัตถุประสงค์/สมมติฐานของการวิจัย สอดคล้องหรือขัดแย้งกับผลการวิจัยของผู้อื่นที่มีอยู่ก่อนหรือไม่อย่างไร เหตุผลใดจึงเป็นเช่นนั้น และให้จบด้วยข้อเสนอแนะที่จะนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หรือทิ้งประเด็นคำถามการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการทำวิจัยต่อไป

2.9 กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

ระบุสั้นๆ ว่าได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยและความช่วยเหลือจากที่ใดบ้าง

2.10 การอ้างอิงและเอกสารอ้างอิง

การอ้างอิง ใช้ระบบการอ้างอิงในเนื้อหาบทความ แบบนาม-ปี และหน้า (ชื่อ-นามสกุล ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์: หน้าที่อ้างอิง)

เอกสารอ้างอิง ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างถึง จัดเรียงลำดับตามตัวอักษร ถ้าเป็นบทความภาษาไทยนำโดยกลุ่มเอกสารภาษาไทยและตามด้วยกลุ่มเอกสารภาษาอังกฤษ รูปแบบของการเขียนเอกสารอ้างอิงควรเป็น ดังนี้

2.10.1 การอ้างอิงหนังสือ

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง. ปีที่พิมพ์. ชื่อเรื่อง. พิมพ์ครั้งที่. สถานที่พิมพ์ : โรงพิมพ์

2.10.2 การอ้างอิงจากวารสาร

รูปแบบ : ชื่อผู้เขียนบทความ. ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร. ปีที่ (เดือน ปี), เลขหน้า

2.10.3 การอ้างอิงจากงานศิลปะ (จิตรกรรม/ประติมากรรม/ภาพถ่าย)

รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อพิพิธภัณฑ์/สถานที่เก็บผลงาน, เมือง.

2.10.4 การอ้างอิงจากเพลง/ดนตรี/การแสดง

รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อสถานที่, เมือง.

2.10.5 การอ้างอิงจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (CD-ROM). สถานที่: ปีที่จัดทำ.

รูปแบบ : ชื่อผู้แต่ง, ปี, ชื่อเรื่อง (ออนไลน์) ปีที่พิมพ์ (วัน เดือน ปีที่อ้าง) จาก ระบุชื่อ Website.

ตัวอย่าง : ประพัทธ์พงษ์ อุปลา. การขนส่งในเมือง. (ออนไลน์) 2550. (อ้างเมื่อ 15 มกราคม 2551). 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....." และมีคำอธิบายใส่ ไว้เหนือตาราง กรณีที่เป็นรูป ให้ระบุลำดับที่ของรูป ใช้คำว่า "รูปที่..." และมีคำอธิบายใส่ไว้ใต้รูป *(ตารางและรูปให้บันทึกในรูปแบบของ **.jpg** แนบเพิ่มมาพร้อมกับไฟล์บทความด้วย)*

3. คำแนะนำในการเขียนและพิมพ์

3.1 บทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์ด้วย Microsoft Word for Windows

3.2 **แบบและขนาดตัวอักษร**

» **บทความภาษาไทย** ใช้ตัวอักษรแบบ “Cordia New” หรือ “Angsana New” ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 18 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา

» **บทความภาษาอังกฤษ** ใช้ตัวอักษรแบบ “Times New Roman” ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อและเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวปกติ ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 14 ตัวหนา

4. เกณฑ์การพิจารณาบทความ

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

4.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิ์ในการตัดสินลงพิมพ์หรือไม่ก็ได้

5. การส่งต้นฉบับบทความสามารถทำได้ 2 วิธี

5.1 ส่งทาง e-mail เป็น MS Document มาที่ E-mail: **nung-arttu@hotmail.com**

5.2 ส่งต้นฉบับทางไปรษณีย์ไปที่ นางสาวพัชรา บุญมานำ งานบริการการศึกษา คณะศิลปกรรมสาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิตเลขที่ 99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121 โทรศัพท์ 0-2696-6305 E-mail: **nung-arttu@hotmail.com**