- ผักตบชวาสู่การออกแบบเครื่องเรือน
  กิตติพงษ์ เทียรติวิภาค
- พระเครื่องในกองทัพไทยสมัยอยุธยา
  ธนุตม์ ธรรมพิทักษ์
- สีที่เลือนราง
  ปรีดา บุญยรัตน์
- นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจะต้องรู้อะไรบ้าง
  พิมพ์จิต ตปนียะ
- Typographic Errors: ข้อผิดพลาดที่พบบ่อยในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่าน
  รัชภูมิ ปัญส่งเสริม
- บริโภคความเป็นไทยแบบ Hyper-Real
  ศักดิ์สิทธิ์ คำหลวง
- สถานศึกษากับพันธกิจด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม
  อัครเดช อยู่ผาสุก
- ย้อนอดีตจากการประชัน...สู่การประกวดดนตรีไทย
  อัศนีย์ เปลี่ยนศรี

ISSN 1686-5189

ศิลปกรรมสาร

รสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ ๗ ฉบับที่ ๑ พ.ศ. ๒๕๕๕

The Fine & Applied Art Journal / Vol.7 No.1 , 2012

ISSN 1686-5189

ศิลปกรรมสาร

The Fine & Applied Art Journal / Vol.7 No.1 , 2012

โปรดทราบ

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

อนึ่ง กองบรรณาธิการวารสารยินดีพิจารณาบทความจากนักวิชาการต่างๆ เพื่อนำลงตีพิมพ์ สำหรับบทความวิจัย และบทความวิชาการต้องผ่านการพิจารณาจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2555

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 ผลงานทางวิชาการและผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และศิลปะการออกแบบ

ผู้ทรงคุณวุฒิ
ศาสตราจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ
ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม
รองศาสตราจารย์จารุพรรณ ทรัพย์ปรุง
รองศาสตราจารย์อุดมศักดิ์ สาริบุตร
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
รองศาสตราจารย์ปิยชาติ แสงอรุณ
รองศาสตราจารย์เกริก ยุ้นพันธ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาโนช กงกะนันนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิเชฐ สายพันธ์

บรรณาธิการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

กองบรรณาธิการ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
อาจารย์อัศนีย์ เปลี่ยนศรี รองคณบดีฝ่ายวิชาการ
อาจารย์จิรัชญา วันจันทร์ รองคณบดีฝ่ายการนักศึกษา
อาจารย์อัศนีย์ เปลี่ยนศรี รษก.หัวหน้าสาขาวิชาการละคอน
อาจารย์วราภรณ์ สำเภา หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์
อาจารย์กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค หัวหน้าสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม

ฝ่ายจัดการ
นายจีระวิทย์ บุตรศรี เลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์
นางสาวพัชรา บุญมานำ นักวิชาการศึกษาชำนาญการพิเศษ
นายวินัย ทองกร นักวิชาการศึกษาชำนาญการ
นางสาวเยาวลักษณ์ พวงเงิน เจ้าหน้าที่ธุรการ

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม นางสาววรรธนา สุขวงศ์

พิมพ์ที่ บริษัท อินทนนท์ อินเตอร์พริ้นท์ จำกัด

พิมพ์เมื่อ เดือนพฤศจิกายน 2555

จำนวน 500 เล่ม

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร ฉบับที่ 1 ปีที่ 7 พ.ศ.2555 เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานทางวิชาการด้านศิลปกรรม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานที่มีความเป็นสหสาขาวิชาของคณะศิลปกรรมศาสตร์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับภารกิจหลักของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คือ การจัดการเรียนการสอน ซึ่งครอบคลุมวิชาการทางด้านการละคร ดนตรี นาฏศิลป์ ศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ ศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม อันมีองค์ความรู้พื้นฐานด้านประวัติศาสตร์ศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ทัศนศิลป์ การละคร ดนตรี และนาฏศิลป์ รวมถึงองค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีและพัฒนาการทางด้านศาสตร์ศิลปะต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

วารสาร "ศิลปกรรมสาร" นี้ มุ่งที่จะเป็นเวทีเพื่อนำเสนอผลงานวิชาการ และผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ รวมถึงการนำเสนอประสบการณ์ทางศิลปะ อันแสดงถึงกระบวนการพัฒนางานจากแรงบันดาลใจ สู่การกลั่นกรองแนวคิด ทฤษฎี เทคนิค วิธีการสู่การปฏิบัติ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นระบบ โดยมุ่งหวังจะสนับสนุนให้ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะได้รับรู้งานศิลปะในรูปแบบต่างๆ ในสังคม และมีโอกาสถ่ายทอด ความรู้ ความคิด ผลงาน และมีเวทีติดตามความเคลื่อนไหวของพัฒนาการทางวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ได้กว้างขวางขึ้น

ในนามของกองบรรณาธิการ ขอขอบคุณทุกท่านที่กรุณาร่วมกันผลิตผลงานทางวิชาการตลอดจนได้แบ่งปันองค์ความรู้อันเป็นประโยชน์มาอย่างต่อเนื่อง และสม่ำเสมอ ทำให้วารสาร "ศิลปกรรมสาร" เป็นพื้นที่ที่มีความหมายในการเผยแพร่ผลงานที่มีคุณค่า เป็นพื้นที่แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มีใจรักในงานศิลปะได้สร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สังคมและประเทศชาติให้กว้างขวางอย่างต่อเนื่องสืบไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
บรรณาธิการ

สารบัญ

บทความวิชาการ
เรื่อง **ผักตบชวา สู่การออกแบบเครื่องเรือน**
โดย กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค
1

บทความวิชาการ
เรื่อง **พระเครื่องในกองทัพไทย สมัยอยุธยา**
โดย ธนุตม์ ธรรมพิทักษ์
21

บทความวิชาการ
เรื่อง **สีที่เลือนราง**
โดย ปรีดา บุญยรัตน์
29

บทความวิชาการ
เรื่อง **นักวาดภาพประกอบหนังสือ สำหรับเด็กจะต้องรู้อะไรบ้าง**
โดย พิมพ์จิต ตปนียะ
45

บทความวิชาการ
เรื่อง Typographic Errors: **ข้อผิดพลาดที่พบบ่อย ในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่าน**
โดย รัชภูมิ ปัญส่งเสริม
61

บทความวิชาการ
เรื่อง **บริโภคความเป็นไทย แบบ Hyper-Real**
โดย ศักดิ์สิทธิ์ คำหลวง
81

บทความวิชาการ
เรื่อง **สถานศึกษากับพันธกิจด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม**
โดย อัครเดช อยู่ผาสุก
93

บทความวิชาการ
เรื่อง **ย้อนอดีตจากการประชัน... สู่การประกวดดนตรีไทย**
โดย อัศนีย์ เปลี่ยนศรี
101

ผักตบชวาสู่การออกแบบเครื่องเรือน

กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค *

ผักตบชวา เป็นพืชน้ำ มีชื่อทางพฤกษศาสตร์ว่า Eichhornia crassipes จัดเป็นวัชพืชประเภทลอยน้ำ มีความคงทนต่อดินฟ้าอากาศได้อย่างดีเยี่ยม มีดอกสีม่วงอ่อน สวยงาม คล้ายช่อดอกกล้วยไม้ และแพร่พันธุ์เจริญเติบโตได้อย่างรวดเร็ว

ตามประวัติกล่าวว่า ผักตบชวาเริ่มเข้ามาในเมืองไทยตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 คือ ในปี พ.ศ. 2444 โดยครั้งนั้น เจ้านายฝ่ายในตามเสด็จประพาสที่ประเทศชวา (อินโดนีเซีย) ได้เห็นพืชชนิดนี้ออกดอกสวยงามทั่วไปจึงได้แยกต้นกลับมาปลูกในประเทศไทย และใส่อ่างดินเลี้ยงไว้หน้าสนามวังสระประทุม และเพิ่มจำนวนมากขึ้น จนกระทั่งน้ำท่วมวังสระปทุมทำให้ผักตบชวาล่องลอยกระจายไปตามแม่น้ำลำคลองทั่วไป และแพร่พันธุ์จำนวนมาก อันเป็นปัญหาอุปสรรคต่อการคมนาคมทางน้ำ และการระบายน้ำทางชลประทาน

ตั้งแต่นั้นมา คนไทยจึงมีความคุ้นเคยกับผักตบชวาจนทุกวันนี้ และนำผักตบชวาไปใช้ประโยชน์เป็นอาหารสัตว์ทำปุ๋ย เพาะเห็ด ทำก๊าซหุงต้ม เยื่อกระดาษ ตลอดจนเป็นเส้นใยที่ใช้ทำหัตถกรรมเครื่องจักสานแต่มีข้อเสียคือเชื้อราเกิดขึ้นได้ง่าย ซึ่งป้องกันโดยวิธีใช้สารเคมีกำจัดเชื้อรา และระวังความชื้น

ผลิตภัณฑ์ผักตบชวา รุ่นแรกคือเปลญวนผักตบชวา ราษฎรในละแวกบึงบอระเพ็ด จังหวัดนครสวรรค์ เป็นผู้คิดริเริ่มประมาณ 40 กว่าปี ล่วงมาแล้ว โดยทำขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยในครัวเรือน สำหรับแขวนนอนเล่นและพักผ่อนในร่ม ต่อมาภายหลังจึงมีการทำเปลญวนเป็นอาชีพเสริมเพื่อจำหน่ายไปตามท้องถิ่นอื่น ๆ กล่าวได้ว่า ผลิตภัณฑ์ผักตบชวาเป็นผลิตภัณฑ์เส้นใยพืชเกิดขึ้นใหม่ในยุคสังคมปัจจุบัน ที่มีความจำเป็นทางเศรษฐกิจ โดยการริเริ่มของภาครัฐ เพื่อส่งเสริมให้ราษฎรมีอาชีพเพิ่มรายได้จากการใช้ทรัพยากรธรรมชาติในท้องถิ่นให้เกิดประโยชน์สูงสุด

จากคุณสมบัติและลักษณะเฉพาะของผักตบชวา สามารถที่จะนำมาแปรรูป เพื่อทำการพัฒนาและออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ได้หลากหลายชนิด โดยในการนำมาพัฒนาเป็นเครื่องเรือนก็เป็นวิธีการหนึ่งที่สามารถนำผักตบชวาที่มีอยู่มาใช้งานเป็นวัสดุปิดผิวได้อย่างคุ้มค่าและสร้างเป็นผลิตภัณฑ์ที่สร้างรายได้ให้กับประเทศได้อย่างมากมาย ซึ่งกระบวนการนำผักตบชวามาใช้ในงานออกแบบเครื่องเรือนนั้น ก็มีวิธีการที่ไม่ได้ยุ่งยากซับซ้อนประการใด เพียงแต่เราต้องรู้ถึงหลักการการนำผักตบชวามาใช้อย่างเข้าใจ รวมถึงลักษณะวิธีการสร้างโครงสร้างภายในของเครื่องเรือนก่อนที่จะนำผักตบชวามาทำการปิดผิว โดยขั้นตอนในการผลิตและสร้างเครื่องเรือนที่ใช้ผักตบชวา มาทำการออกแบบมีรายละเอียดดังนี้

1. ในการเริ่มต้นทำงาน การผลิตเครื่องเรือนนั้น ผักตบชวาที่ได้มาจะเป็นวัสดุที่มีภายในประเทศ โดยวัสดุส่วนมาก นำมาจากจังหวัดนครปฐม จังหวัดพะเยา และจังหวัดปทุมธานี โดยจะ

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เป็นวัสดุผักตบชวาที่ได้ทำการแปรรูปมาแล้ว เพื่อสะดวกในการผลิตเครื่องเรือนและการใช้งานในขั้นตอนการจักสานเป็นผลิตภัณฑ์ต่างๆ ซึ่งในขั้นตอนของการแปรรูปผักตบชวาก่อนที่จะนำมาผลิตเครื่องเรือนนั้น จะมีขั้นตอนการแปรรูปดังต่อไปนี้ (ข้อมูลจาก กลุ่มจักสานผักตบชวา หมู่ที่ 7 ต.บ้านต่อม อ.เมือง จ.พะเยา)

รูปที่ 1

ผักตบชวาที่สามารถนำมาใช้งานได้ สืบค้นจาก (http://baansanruk.blogspot.com/2012/08/blog-post_28.html)

1.1 ทำการคัดเลือกผักตบชวาควรคัดเลือกลำต้นที่มีคุณภาพไม่มีตำหนิ หรือบิดงอมากเกินไป ควรมีขนาดความยาวประมาณ 80 -100 ซม. เพราะถ้าความยาวของผักตบชวาสั้นเกินไปจะทำให้การผลิตแปรรูปจะเห็นรอยต่อมาก ความอ่อน-แก่ของลำต้นจะมีผลต่อผิวสีของผลิตภัณฑ์ ถ้าเป็นต้นแก่เมื่อผ่านการตากแห้งแล้วผักตบชวาจะเป็นสีน้ำตาลแก่ ถ้าเป็นต้นอ่อนเมื่อผ่านการตากแห้งแล้วผักตบชวาจะเป็นสีขาวนวล (ดังรูปที่ 1 — 2)

รูปที่ 2

ผักตบชวาที่สามารถนำมาใช้งานมีความยาว 80-100 ซม. สืบค้นจาก (http://www.most.go.th/technomart/?p=1310)

1.2 ในการใช้งานผักตบชวา จะใช้ส่วนของลำต้น โดยการตัด จะตัดตั้งแต่ปลายโคนจนถึงใบ เพื่อที่จะได้ก้านลำต้นผักตบชวาที่ยาวเต็มที่

1.3 นำผักตบชวาที่ได้ไปล้างน้ำ ทำความสะอาด

1.4 นำผักตบชวาที่ได้ไปผ่าซีก หลังจากทำความสะอาดเสร็จแล้ว โดยวิธีผ่าจะผ่าเป็น 2 ส่วน หรือ 4 ส่วน แล้วแต่การนำไปใช้งาน โดยจะผ่าเป็นแนวยาวของกลางลำต้น ตั้งแต่โคนถึงปลาย

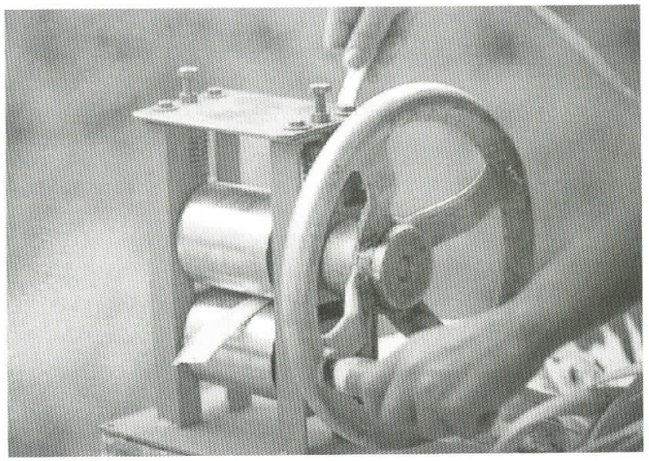
1.5 นำผักตบชวาที่ได้ไปตากแห้ง ซึ่งมีอยู่ 2 วิธีได้แก่ 1. ด้วยวิธีการตากแดดแบบธรรมชาติ โดยตากให้มีความแห้งทั้ง 2 ด้านเสมอกัน ซึ่งเมื่อตากเส้นผักตบชวาแห้งดีแล้ว ให้นำมาเก็บไว้อย่าตากแห้งทิ้งไว้นาน เพราะจะทำให้ผักตบชวาแห้งกรอบได้ แบบที่ 2 คือในกรณีที่ไม่มีแสงแดดให้อบด้วยไอน้ำ ซึ่งผลที่ออกมาจะทำให้ผักตบชวามีสีเขียวนวล (ดังรูปที่ 3)

1.6 ทำการป้องกันเชื้อราในเส้นใยผักตบชวา ด้วยการอบรมควันด้วยกำมะถัน โดยการนำเอาผักตบชวาที่ได้ทำการตากแห้งมาแล้วอบในตู้ ที่มีเตาถ่านติดไฟอ่อนๆแล้วโรยกำมะถันลงบนเตาไฟจะทำให้กำมะถันเกิดควันขึ้นมาอบผักตบชวาที่อยู่ภายใน โดยจะทำการอบประมาณ 2-3 วันและเมื่อผ่านการแปรรูปหรือทำเป็นผลิตภัณฑ์แล้ว ควรมาอบอีกครั้งหนึ่ง หรือใช้วิธีการทาแลคเกอร์เมื่อผลงานเสร็จสมบูรณ์ได้

รูปที่ 3

ผักตบชวาที่นำมาตากแห้งเพื่อไล่ความชื้นและผักตบชวาที่ทำการอบ รมควันเป็นที่เรียบร้อยแล้ว สืบค้นจาก (http://www.learners.in.th/blogs/posts/491504)

1.7 ทำการรีดผักตบชวา เป็นการนำเอาผักตบชวาที่ได้ทำการอบแล้ว มาทำให้แบนและเรียบเพื่อให้ง่ายต่อการแปรรูป หรือทำเป็นผลิตภัณฑ์ ในการจักสานต่างๆ โดยเครื่องรีดจะมีลักษณะเป็นลูกกลิ้งทรงกระบอก 2 ลูกวางชิดติดกัน (ลักษณะคล้ายเรื่องรีดปลาหมึก)ให้นำผักตบชวาที่ได้แทรกผ่านระหว่างลูกกลิ้งทั้ง 2 ลูก ให้เกิดความแบนและเรียบเพื่อไปใช้งานต่อไป (ดังภาพที่ 4)



รูปที่ 4

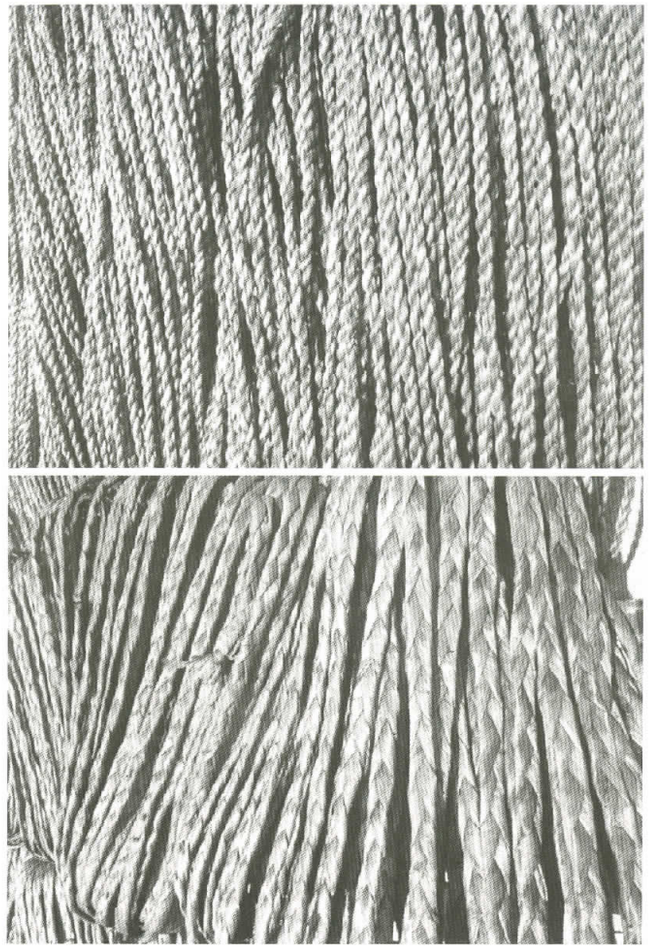
เครื่องรีดผักตบชวาเพื่อทำการแปรรูปให้ผักตบชวามีลักษณะที่เรียบแบน
(รูปแบบผลิตภัณฑ์ หัตถกรรมไทย, 2544.น 163)

1.8 ทำการเลียด เป็นการนำเอาเส้นผักตบชวาที่ผ่านการรีดมาแล้ว มาตัดขอบให้เส้นผักตบชวามีขนาด ที่สม่ำเสมอ ได้ความกว้างของเส้นผักตบชวาตามต้องการได้ ในกรณีที่ไม่มีเครื่องเลียดสามารถใช้มีด หรือกรรไกรมาตัดขอบเส้นผักตบชวาตามขนาดความยาวที่ต้องการได้

1.9 นำผักตบชวาที่ได้ มาแปรรูปก่อนเพื่อการจักสานในงานเครื่องเรือน ด้วยการนำเอาผักตบชวามาถักม้วนพันให้เป็นเกลียวเส้นต่อเนื่องกัน,ทำการถักเป็นเปีย หรือการควั่นให้รูปทรงออกมาเป็นเกลียวเส้นเล็กๆ ซึ่งในการแปรรูปจะมีความยาวประมาณ 30 เมตรต่อหนึ่งเส้น แล้วนำมามัดม้วนรวมกันเป็นก้อนเพื่อง่ายต่อการขนส่ง (ดังรูปที่ 5) ซึ่งในปัจจุบันสามารถที่จะนำผักตบชวาที่ได้ทำการอบมาแล้วเข้าสู่กระบวนการโดยใช้เครื่องจักรทางอุตสาหกรรมได้ ในการแปรรูปให้เป็นเส้น เพื่อง่ายต่อการผลิตและวัสดุเส้นผักตบชวาที่ได้จะมีความแน่น และมีการควั่นเกลียวที่สม่ำเสมอสวยงาม

รูปที่ 5

ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำการแปรรูปแล้ว ในการขนส่งจะทำการมัดม้วนเป็นก้อน โดยหนึ่งม้วนจะมีความยาวรวมทั้งสิ้น 30 เมตร
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)



รูปที่ 6

ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำการแปรรูปโดยการการควั่นแล้ว (แบบเกลียว) และลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำการแปรรูปแล้วโดยการถัก (แบบเปีย) เพื่อนำไปใช้จักสานในงานเครื่องเรือน
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

โดยส่วนมากลักษณะโดยรวมของวัสดุเส้นใยพืชผักตบชวาที่แปรรูปแล้ว ก่อนนำมาผลิตเครื่องเรือน จะแปรรูปสำเร็จออกมาเป็น 2 แบบ คือ แบบแรกจะเป็นลักษณะที่นำเอาเส้นผักตบชวามาถักพันให้เป็นเกลียวโดยการควั่น เพื่อทำให้เส้นที่ได้มีความกลมและเส้นมีขนาดที่เล็ก ส่วนแบบที่ 2 จะเป็นการนำเอาวัสดุผักตบชวามาทำการเปียเข้าด้วยกัน ซึ่งจะทำให้ลักษณะของเส้นที่ได้มีความหนาและแบน เส้นที่ได้จะมีขนาดที่ใหญ่ขึ้น (ดังรูปที่ 6)

เมื่อได้ลักษณะของผักตบชวาที่ได้รับการแปรรูปแล้ว ขั้นต่อไปจะเป็นการนำเอาวัสดุผักตบชวามาทำการย้อมสี เพื่อให้ได้สีที่ต้องการนำไปพัฒนาเพื่อการออกแบบเครื่องเรือนต่อไป (ดังรูปที่ 7) โดยทั่วไปแล้วการทำสี วัสดุผักตบชวาเพื่อใช้ในการผลิตเครื่องเรือนจะใช้วิธีการย้อมสีมากกว่าการพ่นและทาสี เนื่องจากผักตบชวามีคุณสมบัติสามารถซึมผ่านน้ำเข้าสู่เส้นใยภายในได้ ทำให้สีที่ถูกย้อมเข้าไป ซึมติดกับตัวเส้นใยพืชทั้งภายนอกและภายใน ทำให้เวลาในการใช้งานเครื่องเรือน เมื่อเกิดอุบัติเหตุหรือเกิดความชำรุด เสียหายในส่วนของพื้นที่ ที่ทำการสานวัสดุผักตบชวา ตำหนิที่จะเกิดขึ้นกับพื้นผิวผักตบชวาจะน้อยลง เพราะภายในจะมีสีที่ย้อมซึมติดอยู่จะมีลักษณะสีที่ใกล้เคียงกับสีที่ติดอยู่ภายนอก ถึงแม้ว่าสีภายในจะมีความจางกว่าสีที่ย้อมภายนอก

แต่ยังคงทำให้เครื่องเรือนยังคงสภาพที่ดีและสวยงาม สามารถนำไปใช้งานได้ต่อไป แต่ถ้าเป็นลักษณะการพ่นหรือการทาสี สีที่ได้จะติดอยู่ที่ผิวภายนอกเท่านั้น ทำให้เมื่อเกิดความชำรุดที่พื้นผิวที่มีการสานผักตบชวา สีที่ติดอยู่จะถูกขูดขีดออกไป ทำให้วัสดุเส้นใยพืชตรงส่วนนั้นเห็นเส้นใยภายในที่เป็นขน และเนื้อสีภายในจะแตกต่างกับสีผิวภายนอกอย่างชัดเจนไม่สวยงาม

รูปที่ 7

ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำการย้อมสี และตากแห้งแล้ว สามารถนำไปใช้สานในงานเครื่องเรือนได้
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

2. ในขั้นตอนการผลิตเครื่องเรือนจากวัสดุผักตบชวานั้น จะต้องเริ่มจากการขึ้นโครงสร้างของตัวชิ้นงานก่อน ซึ่งในการออกแบบโครงสร้างจะเน้นถึงความแข็งแรงของโครงสร้างและรูปแบบที่ได้จากการออกแบบ ให้ตรงกับขนาดที่ได้ระบุไว้เป็นหลัก โดยวัสดุที่นำมาใช้ในการผลิตโครงสร้างนั้นส่วนมากจะใช้ไม้เนื้อแข็งและไม้เนื้ออ่อนทำโครงสร้างหลักภายใน กรุไม้อัดยางหรือไม้อัดสักในส่วนที่ต้องการปิดผิวหรือส่วนที่ต้องการทำสี และส่วนที่กรุไม้โปร่งของโครงสร้างนั้นจะมีไว้เพื่อทำการสานผักตบชวา หรือในกรณีส่วนที่จะจักสานผักตบชวา จะต้องมีการรับน้ำหนักในการใช้งานส่วนดังกล่าวจะต้องกรุด้วยไม้อัดยางภายในอีกที เพื่อความแข็งแรงของโครงสร้าง (ดังรูปที่ 8)

รูปที่ 8

ลักษณะไม้เนื้อแข็งที่จะนำมาทำโครงสร้างหลักของเครื่องเรือน โดยภายในโรงงานจะใช้ไม้สัก-ไม้แดง เป็นวัสดุในการสร้างโครงสร้างและลักษณะการผลิตโครงสร้างภายใน ของชุดเครื่องเรือน
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ในการผลิตและประกอบโครงสร้างภายใน จะต้องมีการวางแผนในการผลิตพอสมควร เนื่องจากแต่ละส่วนของเครื่องเรือนชิ้นนั้นๆ จะมีการแบ่งแยกสัดส่วนที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ซึ่งในการผลิตโครงสร้างสามารถแบ่งสัดส่วนดังกล่าวได้ 3 ส่วนคือ

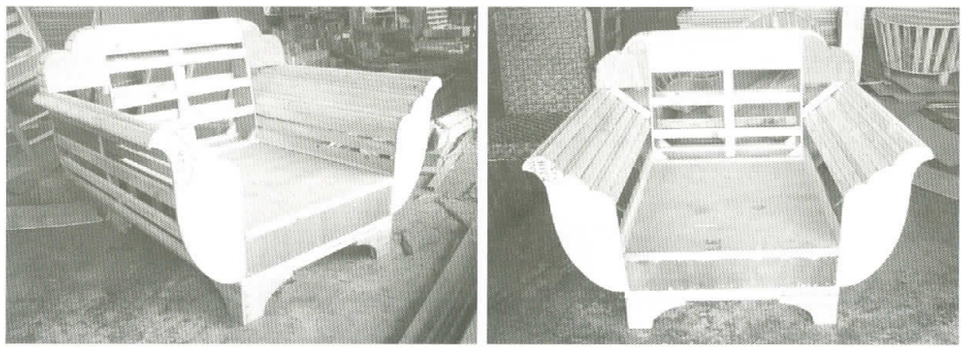
1. โครงสร้างส่วนที่ต้องการทำการจักสานวัสดุผักตบชวา จะต้องทำโครงสร้าง แบบกรุโครงไม้ภายในแบบโปร่ง หรือมีความถี่ในการกรุภายในไม่มาก เพื่อให้ง่ายในการสาน ส่วนความถี่ของไม้ที่กรุโปร่งภายในนั้น จะขึ้นอยู่กับความแข็งแรงที่ต้องการตรงจุดนั้น อีกทั้งไม้ที่กรุไว้ภายในจะเป็นจุดที่ยึดผักตบชวาที่จักสาน ให้ยึดติดกับเครื่องเรือนตามที่ได้ออกแบบไว้ และรวมถึงการจักสานตรงส่วนที่มีความโค้ง หรือมีรูปทรงที่อิสระ จึงจำเป็นต้องกรุโครงไม้เพิ่ม ให้มีความถี่มากขึ้น และได้มุมมองที่โค้งตามแบบที่ต้องการ เพื่อให้สามารถสานวัสดุผักตบชวาได้โค้ง ตามแบบที่ต้องการได้

2. โครงสร้างในส่วนที่ทำการจักสานวัสดุผักตบชวา แต่ที่ตรงส่วนนั้นต้องมีการแบกรับน้ำหนักในการใช้งาน โครงสร้างภายในจะต้องกรุแล้วปิดทับด้วยไม้อัดยาง (ขนาดความหนาของไม้อัดยางขึ้นอยู่กับการรับน้ำหนักของส่วนนั้นๆ)

3. โครงสร้างในส่วนที่ต้องการให้เห็นความงามของเนื้อไม้ ให้ใช้ไม้จริง ไม้สัก หรือไม้อัดสัก (ไม้อัดสักแล้วแต่ลายที่ต้องการ) ปิดทับด้านหน้าตามแบบและขนาดที่ได้ระบุไว้ (ดังรูปที่ 9)

รูปที่ 9

ลักษณะการผลิตโครงสร้างภายใน ของชุดเครื่องเรือน ก่อนทำการจักสานผักตบชวา
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)



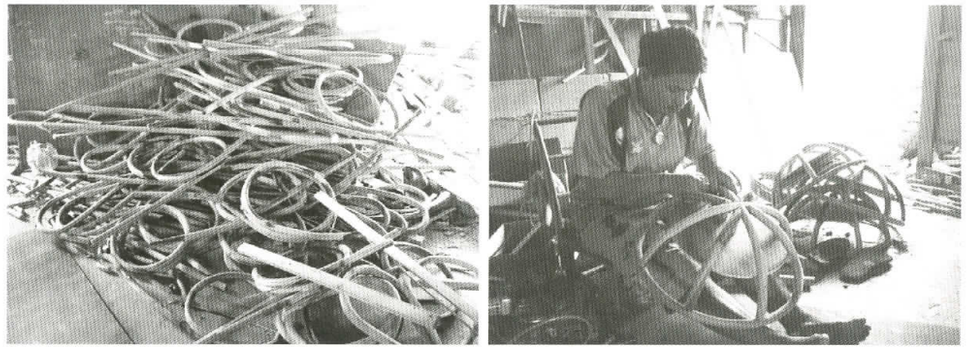
รูปที่ 10

ลักษณะของเครื่องเรือนที่ทำการผลิตโครงสร้างที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

เห็นได้ว่าการผลิตโครงสร้างเครื่องเรือนที่เสร็จสมบูรณ์แล้วนั้น ลักษณะโครงสร้างของแต่ละส่วนที่จะทำการสานวัสดุผักตบชวา จะมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ดังที่กล่าวมาขั้นต้น (ดังรูปที่ 10) แต่ละส่วนจะต้องมีการวางแผนในการผลิตที่ดีและถูกต้อง เพื่อจะได้นำเอาโครงสร้างเครื่องเรือนดังกล่าว เข้าสู่กระบวนการจักสานเส้นใยพืชผักตบชวาต่อไป ซึ่งจากภาพเห็นส่วนที่เป็นที่นั่งจะเป็นที่ถูกรับน้ำหนักในการใช้งานจึงมีการปิดทับโครงด้วยไม้อัดยาง 6 มม.ก่อนตามด้วยการสานด้วยวัสดุผักตบชวาปิดผิวอีกครั้ง

พนักพิงหลังจะกรุไม้โปร่งเพื่อทำการสานผักตบชวา ความถี่ในการกรุไม้โปร่งไม่มากเพราะเป็นการสานในลักษณะที่ตรงเป็นแนวเดียวกัน และเพียงพอในการรองรับน้ำหนักแผ่นหลังในการใช้งานได้พอสมควร ยกเว้นด้านบนสุดของพนักพิงที่ต้องทำการกรุไม้แบบถี่ และมุมบนทางด้านซ้ายและขวาของพนักพิง ที่ต้องทำการปิดด้วยไม้อัดยาง เพื่อให้ได้โค้งตามแบบรวมถึงการสานเกิดความงาม ความประณีต ตรงส่วนโค้งของเครื่องเรือนได้ ที่พักแขนทำการกรุไม้โปร่งที่มีความถี่มากขึ้นตามความโค้งของรูปทรงและแบบไม้ทางด้านหน้า ที่ตัดปิดแบบด้วยไม้อัดสัก 8 มม. ที่มีความโค้งที่ได้ระบุไว้ตามแบบ (แบบไม้ทางด้านหน้าจะทำการทำสีให้เห็นลายไม้) เพื่อที่จะทำให้การสานวัสดุผักตบชวาในขั้นตอนต่อไปในจุดโค้งดังกล่าว สามารถสานตามแนวความโค้งได้อย่างสวยงามตามที่ได้ทำการกรุไม้โปร่งไว้ ส่วนขาของตัว เครื่องเรือนใช้ไม้จริง หรือไม้สักขึ้นตามแบบ ทำสีภายหลัง เพื่อให้เห็นความงามของเนื้อไม้ด้านล่างเป็นต้น

ในส่วนของเครื่องเรือนที่มีลักษณะโค้งหรือเป็นลักษณะรูปทรงอิสระ โครงสร้างภายในจะใช้หวายขนาดใหญ่และขนาดกลาง เป็นตัวโค้งขึ้นรูป โดยใช้ความร้อนเป็นตัวดัดโค้งหวายให้เป็นลักษณะตามรูปแบบที่ได้ระบุไว้ และใช้ไม้อัดยางหรือไม้อัดสักเป็นตัวยึดโครงสร้างหวายให้ติดเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดความแข็งแรงของโครงสร้าง ก่อนนำไปจักสานวัสดุผักตบชวาในขั้นตอนต่อไป (ดังรูปที่ 11)



รูปที่ 11

ลักษณะหวายน้ำผึ้งขนาดใหญ่และขนาดกลางที่นำมาเป็นโครงสร้างเครื่องเรือนในรูปแบบ ที่มีความโค้งและรูปทรงอิสระ และการนำหวายน้ำผึ้ง มาทำการประกอบเป็นโครงสร้างของเครื่องเรือน
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านกวาย จ.เชียงใหม่)

ในการผลิตโครงสร้างของเครื่องเรือนที่มีลักษณะโค้งและมีรูปทรงอิสระนั้น ต้องใช้หวายเป็นวัสดุหลักในการขึ้นโครงสร้างทั้งหมด โดยหวายที่นำมาใช้ในการขึ้นโครงสร้างนั้นจะใช้หวายน้ำผึ้ง

เนื่องจากหวายชนิดนี้สามารถขึ้นโครงสร้างได้ดี ดัดโค้งได้ง่ายและมีความคงทนแข็งแรง เหมาะสมที่จะนำมาผลิตโครงสร้างภายในได้เป็นอย่างดี

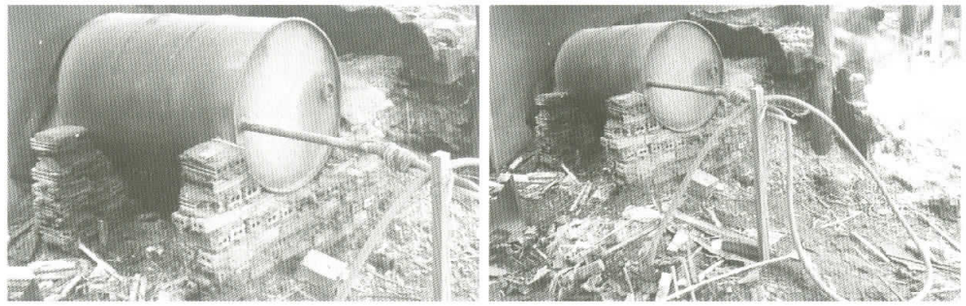
โดยหวายน้ำผึ้งที่นำมาผลิต จะมีทั้งหมด 3 ขนาด คือ ขนาดใหญ่ จะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 3.5 ซ.ม. ใช้สำหรับการทำโครงสร้างหลักทั้งหมด ที่ต้องการความแข็งแรง ทนทาน , ขนาดกลางจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2.8 ซ.ม. ใช้สำหรับการทำโครงสร้างรอง เพื่อเชื่อมแกนของโครงสร้าง ระหว่างหวายขนาดใหญ่และหวายขนาดเล็ก และหวายขนาดเล็กจะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.0 -1.2 ซ.ม. ใช้สำหรับการเสริมแกนในโครงสร้างทั้งหมดเพื่อให้เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรงในลักษณะต่างๆที่ได้ทำการออกแบบไว้ ซึ่งการใช้หวายในผลิตโครงสร้าง ผู้ผลิตต้องมีความชำนาญ สามารถดัดโค้งหวายโดยใช้ความร้อนได้เป็นอย่างดี และทราบว่าอุณหภูมิของความร้อนที่ได้นั้นเพียงพอที่จะทำให้หวายสามารถดัด โค้งตามแบบที่ต้องการได้

โดยขั้นตอนในการใช้ความร้อนเพื่อการดัด โค้งหวายน้ำผึ้งในการผลิตโครงสร้างนั้นสามารถทำได้ 2 วิธีคือ

1. ใช้ความร้อนโดยการใช้ไฟ พ่นลงไปตรงๆในส่วนที่ต้องการให้เกิดความร้อนตรงส่วนนั้น เพื่อให้หวายเกิดความอ่อนตัวและสามารถดัดโค้งได้ อาจใช้เชื้อเพลิงจากแก๊ส เพราะสามารถที่จะปรับระดับไฟ ความร้อนตามที่ต้องการได้

2. ใช้ความร้อนหรือไอร้อนที่เกิดขึ้นจากการต้มน้ำ โดยนำหวายที่ต้องการดัดโค้งมารับไอความร้อนที่ได้จากน้ำที่ต้ม จะทำให้หวายนั้นเกิดการอ่อนตัว และนิ่มขึ้น ทำให้หวายสามารถดัดโค้งได้ตามความต้องการ หรือตามงานที่ได้ออกแบบไว้ อีกทั้งการใช้ไอความร้อนจากการต้มน้ำนี้ไม่ทำให้หวายที่ทำการดัดโค้งเกิดการหัก งอ หรือฉีกได้ เมื่ออากาศเย็นขึ้น ซึ่งหวายที่ทำการดัดโค้งเมื่อเย็นตัวลง หวายจะมีการคลายตัวน้อยมาก ทำให้ผลงานที่ได้ออกมาจะตรงกับความต้องการของผู้สร้างแบบได้ดียิ่งขึ้น แต่การทำในลักษณะดังกล่าวค่อนข้างจะมีความยุ่งยากพอสมควร เนื่องจากต้องหาวัสดุอุปกรณ์ในการต้มน้ำที่มีขนาดที่ใหญ่ เพียงพอต่อความต้องการของไอน้ำที่ได้ รวมถึงถุงพลาสติกหรือถุงผ้าที่มีความหนาแน่นสูงและมีขนาดใหญ่พอที่จะสามารถใส่หวายที่ต้องการดัดโค้งไว้ภายในได้เช่นกัน

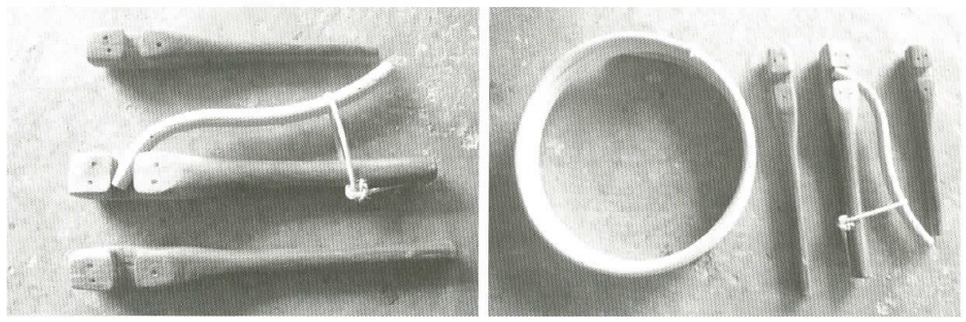
โดยในลักษณะการดัดโค้งจะทำได้โดย การนำอุปกรณ์ต้มน้ำที่มีขนาดใหญ่พอสมควร ส่วนมากใช้แท็งน้ำหรือถังน้ำที่ทำจากโลหะหรือเหล็ก มาใส่น้ำไว้ภายในประมาณเศษหนึ่งส่วนสองของถังน้ำเพื่อให้ภายในถังมี ที่ว่างของอากาศเพียงพอที่ไว้กักเก็บไอความร้อน แล้วมาทำการเจาะถังให้เป็นรูลักษณะเป็นวงกลมขนาดเล็กตรงส่วนปลาย เพื่อทำการเชื่อมต่อสายยางตรงส่วนดังกล่าวให้สายยางเป็นตัวส่งผ่านไอน้ำที่ได้จากถังน้ำ แล้วนำสายยางอีกด้านหนึ่งมาเชื่อมติดต่อกับถุงพลาสติกหรือถุงผ้าที่ทำการใส่หวายที่ต้องการทำการดัดโค้งไว้ภายใน แล้วทำการมัดปากถุงที่ใส่หวายให้แน่นเพื่อป้องกันไอน้ำจะเกิดการรั่วไหลและระเหยออกมา ดังนั้นไอน้ำความร้อนที่ได้จากการต้มน้ำ จะไหลผ่านอากาศในสายยางลงไปยังหวายที่อยู่ภายในถุง ทำให้เกิดความร้อนระอุอยู่ภายในถุงพลาสติกทำให้หวายได้รับความร้อนจึงอ่อนตัวลงได้ (ดังรูปที่ 12)



รูปที่ 12

ลักษณะของถังหรือแท้งน้ำที่ทำการบรรจุน้ำไว้ภายใน แล้วทำการก่อไฟไว้ด้านล่าง เพื่อทำการต้มน้ำ ให้ภายในถังน้ำเกิดไอความร้อน เพื่อไหลส่งผ่านความร้อนออกมา แล้วทำการใช้สายยางเป็นตัวเชื่อมต่อส่งผ่านไอความร้อนที่ได้ไปยังปลายของสายยางอีกด้านหนึ่ง โดยปลายของสายยางอีกด้านจะทำการเชื่อมต่อกับถุงพลาสติกที่ทำการห่อหุ้มหวายที่ทำการดัดโค้งไว้ภายใน
ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค ,สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ซึ่งในการดัดโค้งหวายทั้ง 2 วิธีนี้ จะมีอุปกรณ์หรือเครื่องมือ ที่เข้ามาช่วยในการดัดโค้งให้ได้มุมโค้งและองศาที่ต้องการได้ (ดังรูปที่ 13) หรือลักษณะของการดัดหวายให้เป็นวงกลมได้อย่างสวยงาม โดยเครื่องมือดังกล่าวจะมีลักษณะเป็นแกนไม้รูปทรงกระบอกหลากหลายขนาด แล้วแต่เส้นผ่านศูนย์กลางที่ต้องการดัดโค้ง ซึ่งเครื่องมือจะมีไม้เป็นแท่งเล็กๆติดอยู่ทางด้านล่าง เพื่อบังคับให้หวายล็อคและยึดติดอยู่ตรงกลาง ของส่วนที่ว่างดังกล่าวในการดัดโค้ง โดยที่ว่าง ที่เว้นไว้ระหว่างแท่งไม้ กับแกนไม้ทรงกระบอกนั้นจะห่างกันพอเหมาะกับขนาดของหวายที่ต้องการดัด เพราะเวลาที่ทำการดัดโค้งจะต้องนำหวาย มาวางไว้ตรงส่วนที่ว่างดังกล่าว แล้วจึงทำการดัดโค้งต่อไปตามแกนของรูปทรงกระบอกที่ได้ทำการวัดขนาดไว้ (ดังรูปที่ 14) และเมื่อทำการดัดโค้งหวายได้ตามที่ต้องการแล้ว ควรนำไม้หรือเศษไม้มายึด ล็อค ตรงจุดโค้งส่วนนั้นไว้ เพื่อลดการคลายตัวของหวายเมื่อมีอุณหภูมิที่เย็นลง จะทำให้หวายที่ได้จากการดัดโค้งนั้น ยังคงสภาพที่ดี มีส่วนโค้งที่ต้องการและไม่คลายตัวจนโค้งผิดแบบได้



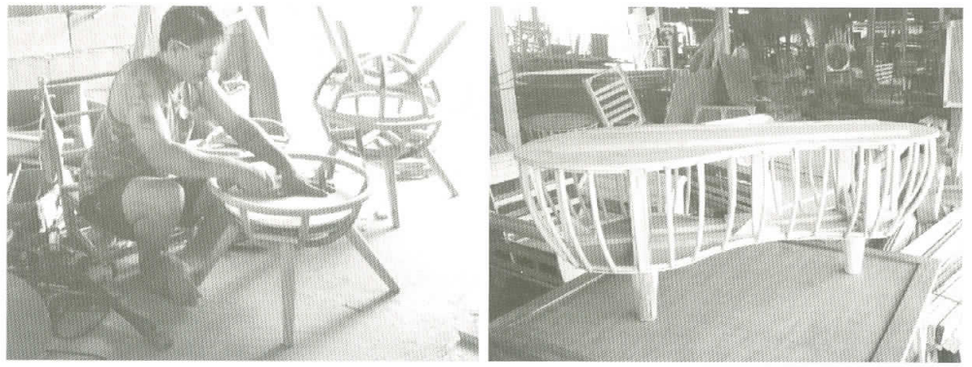
รูปที่ 13

ลักษณะอุปกรณ์และเครื่องมือที่ใช้ในการดัดหวาย ขนาดของส่วนที่เป็นร่องเข้าไปจะมีความกว้างมากพอที่จะนำหวายที่ต้องการดัดนั้นแทรกระหว่างช่องได้เพื่อทำการบิดหวายให้เกิดเป็นเส้นโค้ง
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

รูปที่ 14

ลักษณะของแกนไม้รูปทรงกระบอกที่เป็นเครื่องมือในการดัดโค้งหวาย เมื่อหวายยังมีการอ่อนตัวอยู่ ให้ได้รูปทรงของหวายที่ต้องการทำการดัดโค้ง ซึ่งแกนไม้รูปทรงกระบอกนี้จะมีหลากหลายขนาดแล้วแต่เส้นผ่านศูนย์กลางของการนำไปใช้งาน
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ลักษณะของเครื่องเรือนที่มีการดัดโค้ง หรือเป็นลักษณะรูปทรงอิสระที่ทำการผลิตเสร็จสมบูรณ์แล้วนั้น โครงสร้างภายในต้องทำการวางแผนการออกแบบโครงสร้างจุดรับน้ำหนักให้ครบถ้วน ซึ่งโครงสร้างภายนอกจะใช้หวายน้ำผึ้งเส้นเล็กขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 1.0 -1.2 ซ.ม. สำหรับการเสริมแกนในโครงสร้างทั้งหมดเพื่อให้เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรงในลักษณะต่างๆที่ได้ทำการออกแบบไว้ (กรณีที่ด้านข้างมีความโค้งตามแบบ) วางระยะห่างในแต่ละชิ้นให้เหมาะสม สามารถที่จะรับน้ำหนัก , การยึดติดของผักตบชวากับโครงสร้าง รวมถึงทำการจักสานวัสดุผักตบชวาในขั้นตอนต่อไปให้มีความโค้งได้ตามแบบ และมีจุดยึดวัสดุผักตบชวากับหวายได้อย่างเพียงพอ เพื่อให้มีความแข็งแรง โดยในการผลิตโครงสร้างแบบดังกล่าว อาจจะใช้โครงไม้จริงปิดอยู่ภายในเพิ่มอีกชั้นได้ เพื่อเพิ่มความแข็งแรงของโครงสร้างไม่ให้เกิดความชำรุด และลดความเสี่ยงในการบิดงอ ของตัวโครงสร้าง ให้ยังคงมีลักษณะรัศมีความโค้งได้ตามแบบที่ต้องการ แม้ผลิตผ่านไปในระยะเวลานานๆ ได้ (ดังรูปที่ 15)



รูปที่ 15

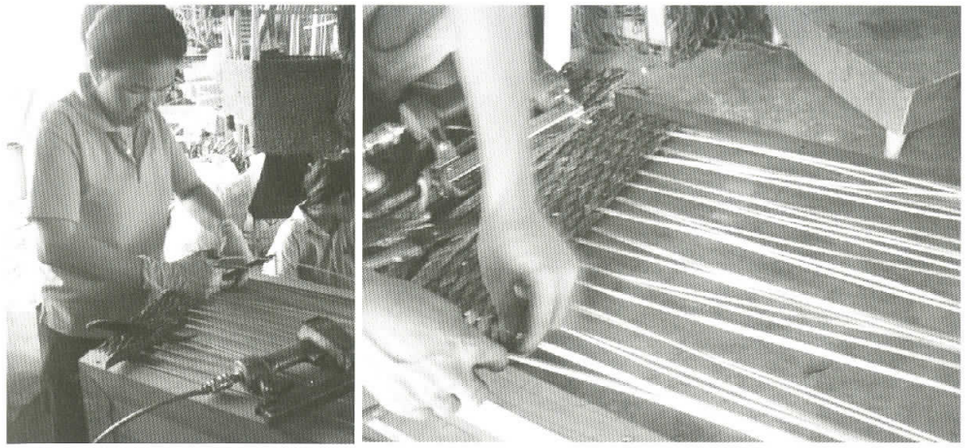
ลักษณะการนำหวายมาประกอบเป็นโครงสร้างของเครื่องเรือนและผลงานเครื่องเรือนที่มีลักษณะโค้งหรือเป็นลักษณะรูปทรงอิสระที่ทำการผลิตโครงสร้างที่เสร็จสมบูรณ์แล้ว
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

โดยหลักการที่สำคัญในการขึ้นโครงสร้างของเครื่องเรือน ก่อนที่จะทำการจักสานด้วยวัสดุผักตบชวานั้น ส่วนที่จะทำการสานหรือเนื้อที่ ที่ต้องการจะทำการจักสานจะต้องร่นขนาดในการขึ้นโครงสร้างส่วนนั้น เข้าไปอย่างน้อย 0.7 — 1 ซม. เนื่องจากขนาดของผักตบชวาเมื่อทำการจักสานกับตัวเครื่องเรือนแล้ว จะมีขนาดเพิ่มขึ้นประมาณ 1 - 1.5 ซม.ก่อนทำการตกแต่งชิ้นงาน และจะทำให้ส่วนที่สานวัสดุผักตบชวาเสร็จแล้วนั้น ขนานกับเครื่องเรือนส่วนอื่นที่ได้ทำโครงสร้างไว้ เพื่อที่จะได้รูปแบบเครื่องเรือน ที่ทำการออกแบบได้อย่างสวยงาม และได้ผลงานตามขนาดที่ได้ระบุไว้ (ดังรูปที่ 16)

รูปที่ 16

ลักษณะโครงสร้าง ด้านบนของโต๊ะทำการร่นระยะขอบลงมา 0.7- 1 ซม.เพื่อเว้นพื้นที่ไว้ทำการสานวัสดุผักตบชวา
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

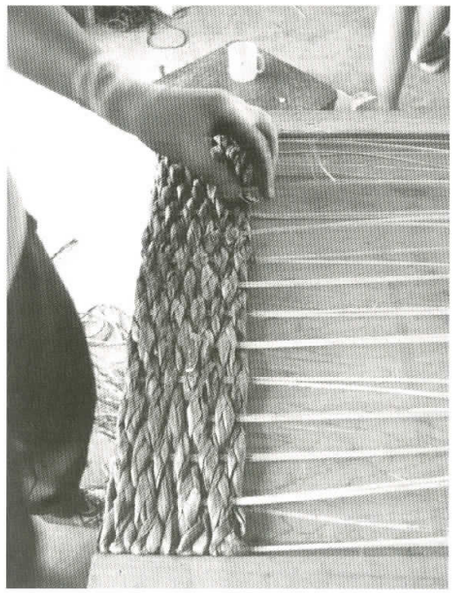
3. ในขั้นตอนการจักสานผักตบชวานั้น ก่อนการผลิตต้องทำการวางแผนก่อนว่าจะทำการสานไปในทิศทางใด เพื่อให้งานที่ผลิตออกมานั้นเรียบร้อย สวยงามและแน่นหนาที่สุด เมื่อทำการวางแผนการจักสานเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนแรกจะต้องนำเอาหวายเส้นเล็กมาทำการยึดติดกับหัวแถวของเครื่องเรือนที่จะเป็นจุดเริ่มต้นในการลงมือทำการสานโดยจำนวนของเส้นหวายและความถี่ ที่นำมาทำการยึดนั้น ขึ้นอยู่กับลวดลายของวัสดุผักตบชวาที่จะทำการสานโดยเส้นหวายที่ทำการติดยึดกับเครื่องเรือนนั้น มีหน้าที่เป็นตัวผสานเส้นวัสดุผักตบชวาในแต่ละแถว ให้ขัดกันเป็นชั้นๆ เพื่อเป็นแกนในการกำกับการสาน ให้เกิดการรัดตัว และยึดกับโครงสร้างที่ได้ทำเตรียมไว้ อีกทั้งยังทำให้เส้นวัสดุผักตบชวาที่ทำการสานนั้นมีความแน่นหนา แข็งแรง และมีการจับตัวเป็นชิ้นเดียวกันกับเครื่องเรือนได้ (ดังรูปที่ 17)



รูปที่ 17

ลักษณะการยึดเส้นหวายติดกับหัวแถวของเครื่องเรือนและเริ่มต้นลงมือทำการจักสานผักตบชวาขัดเข้ากับเส้นหวายที่ได้ทำเป็นแกนกำกับไว้
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ในการจักสานวัสดุผักตบชวานั้น ควรคัดเลือกเส้นวัสดุที่แปรรูปออกมา ให้มีลักษณะของเส้นที่มีขนาดที่ใกล้เคียงกันก่อนจะนำมาทำการสาน เนื่องจากวัสดุที่ทำการแปรรูปนั้น ถึงแม้จะมีความสวยงาม แต่ขนาดที่ได้ออกมาจะไม่เท่ากันเสมอไป เพราะทำการแปรรูป ผลิตด้วยมือและภูมิปัญญาชาวบ้าน ในเหตุนี้ จึงต้องมีการคัดสรรวัสดุเสียก่อน เมื่อทำการคัดเลือกวัสดุแล้วในการทำการจักสานควรจะดูพื้นที่ ที่ทำการจักสานด้วย ถ้าพื้นที่ในการปิดผิวเครื่องเรือนไม่มาก ควรใช้วัสดุที่มีขนาดไม่ยาวมากจนเกินไป หรือถ้าวัสดุมีขนาดที่ยาวให้ทำการสานเป็นแถวๆ แล้วตัดออกมาสามารถใช้สานผลิตอีกแถวได้ เพื่อลดการสิ้นเปลืองของวัสดุ



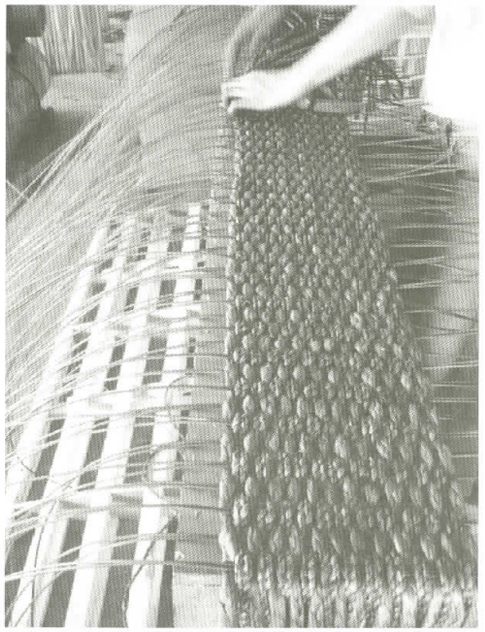
ในการจักสานวัสดุผักตบชวานั้น เมื่อทำการสานวัสดุขัดกับเส้นหวายที่ได้วางตำแหน่งไว้เป็นชั้นๆอย่างสมบูรณ์แล้ว ให้ทำการตัดด้านหัวและด้านท้ายของวัสดุผักตบชวาทิ้งให้เรียบร้อย เพื่อความสวยงาม ด้วนกรรไกรหรือคีม (ดังรูปที่ 18)

รูปที่ 18

ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำตัดด้านหัวและท้ายที่เกินออกมา
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ในการจักสานวัสดุผักตบชวาเพื่อทำการปิดผิวเครื่องเรือนนั้น ต้องทำการจักสานเป็นชั้นๆ ที่ละแถวอย่างประณีต และมีความชำนาญ โดยในการจักสานจะใช้ ค้อนขนาดกลางหรือขนาดเล็ก และเหล็กปลายแบน มาเป็นเครื่องมือช่วยในการจักสานด้วย เนื่องจากการจักสานวัสดุผักตบชวานั้นเวลาสานจะทำการสานด้วยมือ เป็นชั้นๆที่ละแถว ให้เป็นลักษณะทางยาวต่อเนื่องกันไป ทำให้เส้นผักตบชวาที่มีขนาดเล็กอยู่แล้ว เวลาสานเส้นจะไม่ต่อเนื่องและไม่สามารถชิดติดกันได้สนิท ทำให้งานสานออกมาไม่สวยงาม และเกิดตำหนิในชิ้นงานได้ เครื่องมือดังกล่าวจึงมีหน้าที่เคาะเลื่อนวัสดุเส้นผักตบชวาให้แนบชิดติดกันได้อย่างสนิท โดยวิธีทำต้องค่อยๆเคาะให้เส้นวัสดุผักตบชวาที่อยู่ทางด้านบนเลื่อนลงมาแนบชิด ติดกับเส้นวัสดุที่อยู่ด้านล่าง เพื่อที่จะทำให้การสานวัสดุผักตบชวาที่ได้นั้นชิด แนบสนิท และเรียงกันเป็นแถวเดียวอย่างสวยงาม

แต่ในทางกลับกันในการจักสาน ถ้าทำการเคาะเลื่อนชิด แน่นมากจนเกินไป อาจจะทำให้การสานวัสดุผักตบชวาที่ออกมานั้นไม่สวยงาม เนื่องจากจะทำให้เส้นวัสดุแต่ละเส้นเบียดกันมากจนเกินไป ซึ่งจะทำให้การสานตรงจุดนั้นมีการเลื่อน ล้นพองตัวออกมา ขนาดที่ได้จะไม่เท่ากับส่วนอื่น และจะทำให้แนวเส้นที่สานออกมาของวัสดุผักตบชวามีลักษณะที่โค้งไม่เรียงตัวกันเป็นแถวอีกด้วย (ดังรูปที่ 19)



รูปที่ 19

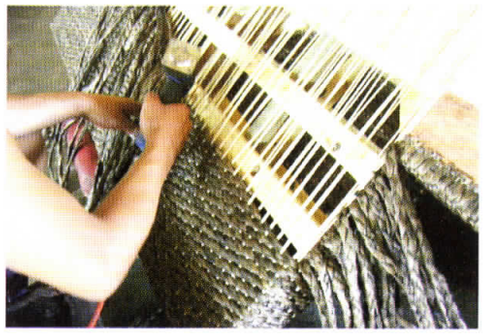
ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ทำการสานเป็นแถวโดยใช้เครื่องมือ ทำการเคาะเลื่อน ไล่ระดับผักตบชวาให้แนบชิด ติดกัน และเรียงเส้นให้ตรงกันเป็นแนวที่เรียบร้อยแล้ว
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ในการสานวัสดุผักตบชวา เมื่อทำการสานไปในทิศทางที่ต้องการแล้ว ต้องทำการย้ำจุดให้วัสดุผักตบชวายึดติดกับโครงไม้โปร่ง หรือโครงไม้กรุปิดทึบ ที่ได้ทำการออกแบบไว้ ในขั้นตอนการผลิตโครงสร้าง โดยต้องทำการยึดวัสดุติดกับโครงไม้ ตามจุดต่างๆ ตามแนวที่ได้ทำการสานไว้

อย่างต่อเนื่อง ด้วยการยิงแม็คลม หรือตะปูขนาดเล็ก เพื่อให้การสานวัสดุผักตบชวาที่ได้นั้น มีความมั่นคง แข็งแรง ไม่มีการเลื่อนหรือเคลื่อนที่ของตัววัสดุ อีกทั้งยังเพิ่มความแน่นหนาให้กับเครื่องเรือนได้อีกด้วย โดยในการยึดผักตบชวาด้วยแม็คลมหรือตะปูขนาดเล็กนั้นในการยึดควรยึดกับแกนของโครงไม้ที่ได้ทำการกำหนดไว้ ตามแถวที่ต้องการทำการจักสาน ดังนั้นการออกแบบโครงสร้างจึงต้องทำการวางแผนการออกแบบให้ดี เพื่อไม่ให้การยึดของผักตบชวากับโครงสร้างนั้นเกิดความคลาดเคลื่อนหรือเสียหายขณะทำการสานวัสดุผักตบชวา หรือต้องมาแก้ไขโครงสร้างขณะจักสานเนื่องจากจะทำให้เสียเวลาและเกิดความยุ่งยากขณะทำงาน (ดังรูปที่ 20 -22)

รูปที่ 20

ลักษณะการสานวัสดุผักตบชวาตามแนวที่ได้ทำการวางแผนไว้
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)



รูปที่ 21

ลักษณะของการยึดวัสดุผักตบชวา ให้ติดกับโครงไม้ที่ได้ทำการออกแบบโครงสร้างไว้
ด้วยการยิงแม็คลม หรือตะปูขนาดเล็ก
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

รูปที่ 22

ลักษณะของวัสดุผักตบชวาที่ได้ทำการทำยึด ติดกับโครงสร้างไม้เป็นที่เรียบร้อยแล้วบางส่วน (ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

4. ในขั้นตอนต่อไปคือ ขั้นตอนการเก็บรายละเอียดของชิ้นงานโดยเมื่อทำการสานวัสดุผักตบชวาเข้ากับโครงสร้างเป็นที่เรียบร้อย สมบูรณ์แล้ว ส่วนของการเก็บรายละเอียดของชิ้นงานนั้นจะต้องทำการสังเกตอย่างละเอียด เนื่องจากชิ้นงานเครื่องเรือนที่ผลิตได้ออกมาโดยส่วนมากจะมีขนาดที่ใหญ่ ดังนั้นรอยตำหนิ หรือจุดบกพร่อง ที่เกิดจากการสานนั้นจะมีอยู่มากมายหลายจุด ซึ่งโดยทั่วไปแล้วจุดตำหนิที่เกิดขึ้นในการสานวัสดุผักตบชวาเพื่อผลิตเครื่องเรือนจะมีอยู่ด้วยกัน 2 แบบคือ

แบบแรก ปัญหาที่เกิดขึ้นคือ วัสดุผักตบชวาที่ทำการสานเสร็จสิ้นนั้น จะมีเศษของวัสดุดังกล่าวที่ทำการสาน ยื่นโผล่ออกมา ซึ่งอาจจะเกิดจากส่วนของการสานเมื่อสานจบเส้นเดิม แล้วสานต่อด้วยวัสดุเส้นใหม่ที่ไม่ต่อเนื่องกัน จึงทำให้รอยต่อเห็นเศษวัสดุที่ยื่นโผล่ออกมาจากการสานเป็นจำนวนมาก โดยในการแก้ไขจะใช้ มีดคัตเตอร์หรือมีดปลายแหลมขนาดเล็กมาตัดทิ้งทีละจุด เพื่อให้ผลงานเครื่องเรือนที่ได้ออกมามีความเรียบเสมอกันทั้งชิ้นงาน

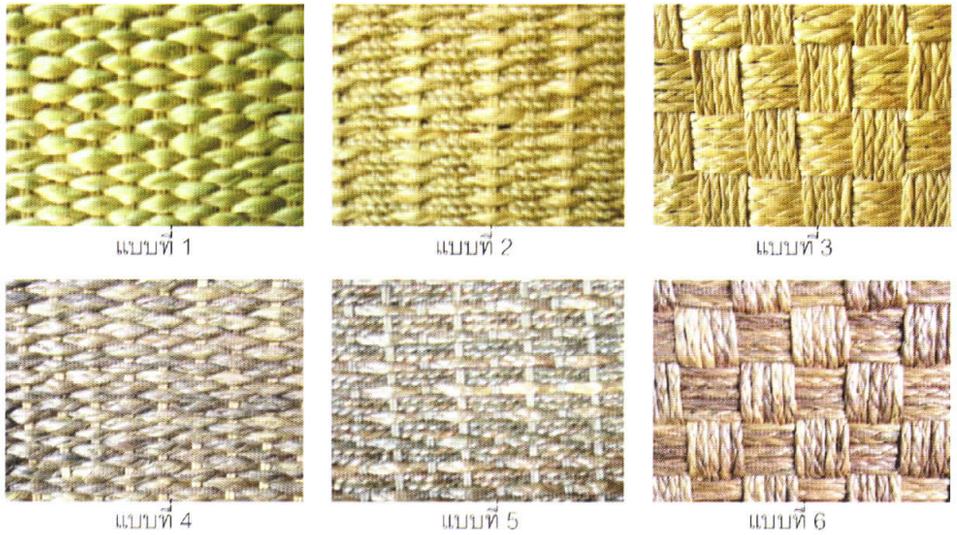
แบบที่สอง คือลักษณะการสาน ถึงแม้ว่าจะทำการสานวัสดุผักตบชวา โดยใช้เครื่องมือเป็นตัวช่วย ในการเคาะเลื่อนวัสดุผักตบชวา ให้แนบชิดเป็นแนวเดียวกัน และสร้างจุดยึดวัสดุผักตบชวาให้ ติดกับโครงสร้างไม้ ด้วยแม็คลมหรือตะปูขนาดเล็กแล้วก็ตาม ผลงานเครื่องเรือนที่ได้ออกมาก็อาจจะมีตำหนิได้เช่นกัน ดังนั้นจึงต้องทำการเก็บรายละเอียด ของแนวเส้นที่ได้จากการสาน ว่าขนานตรงแนวกันแล้วหรือไม่ เพื่อให้งานที่ออกมานั้นสวยงามสมบูรณ์ที่สุด รวมถึงถ้ามีการแก้ไข เคาะเลื่อนเพิ่มเติมในการเก็บรายละเอียด เพื่อให้แนวของวัสดุผักตบชวาที่ทำการสานตรง เป็นแนวเดียวกัน และเมื่อทำการแก้ไขในจุดต่างๆเสร็จสิ้นแล้ว จะทำการยึดวัสดุผักตบชวาติดกับโครงไม้ ตรงจุดที่ทำการแก้ไขด้วยกาวร้อนหรือกาวแห้งไวอีกครั้ง เพื่อให้งานเครื่องเรือนที่ออกมาภายหลังจากการเก็บรายละเอียด ไม่มีการเคลื่อนตัวของวัสดุเพื่อให้เกิดเป็นตำหนิในชิ้นงานได้ (ดังรูปที่ 23-24)

รูปที่ 23

ลักษณะการเก็บรายละเอียดในส่วนที่มีการยื่น โผล่ของตัววัสดุผักตบชวาที่ทำการสาน ด้วยการตัดทิ้งด้วยมีดคัตเตอร์หรือมีดปลายแหลม และลักษณะการเก็บรายละเอียดในส่วนของการจัดเรียงของแนวการสานและหยอดกาวร้อนเพื่อทำการยึดวัสดุ ติดกับโครงอีกครั้งหนึ่ง
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

รูปที่ 24

ลักษณะของเครื่องเรือนที่ทำการสานวัสดุผักตบชวาและเก็บรายละเอียดเป็นที่เรียบร้อยแล้ว และจะนำไปทำสีในขั้นตอนต่อไป
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)



รูปที่ 25

ลักษณะรูปแบบลายในการสานวัสดุผักตบชวากับเครื่องเรือนที่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค , สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

ในการผลิตเครื่องเรือนที่ใช้วัสดุผักตบชวา เป็นวัสดุปิดผิวเพื่อการตกแต่งนั้นในปัจจุบันการสานเพื่อให้ได้ลาดลายต่างๆ มีความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากทำให้รู้ถึงรสนิยมของผู้ใช้ลักษณะความสวยงามที่เกิดขึ้น รวมถึงความแปลกใหม่ที่ได้ของตัวเครื่องเรือนอีกด้วย ทำให้ลายที่เกิดจากการสานเครื่องเรือนด้วยวัสดุผักตบชวาที่มีในปัจจุบัน มีการพัฒนาไปหลากหลายรูปแบบ ซึ่งทั้งนี้ต้องคล้อยตามวัสดุผักตบชวาที่ผ่านการแปรรูปมาแล้วเป็นที่ตั้งในการออกแบบผลิตลวดลายด้วย โดยในปัจจุบันลวดลายการสานที่เกิดจากวัสดุผักตบชวา เพื่อนำมาผลิตเครื่องเรือน ที่นิยมในปัจจุบันมีทั้งหมด 6 แบบด้วยกัน(ดังรูปที่ 25) ซึ่งได้แก่

แบบที่ 1. สานลายเปียล้วน สีธรรมชาติ
แบบที่ 2. สานลายเปียสลับเกลียว 2 เส้น สีธรรมชาติ
แบบที่ 3. สานลายเปีย 10 เส้น สีธรรมชาติ
แบบที่ 4. สานลายเปียล้วน สีน้ำตาลเข้ม หรือสีชอกโกแลต
แบบที่ 5. สานลายเปียสลับเกลียว 2 เส้น สีน้ำตาลเข้ม หรือสีชอกโกแลต
แบบที่ 6. สานลายเปีย 10 เส้น สีน้ำตาลเข้ม หรือสีชอกโกแลต

รูปที่ 26

ลักษณะรูปแบบของเครื่องเรือนที่ใช้ผักตบชวาในการออกแบบปิดผิว
(แบบที่ 3.สานลายเปีย 10 เส้น สีธรรมชาติ)
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค, สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

รูปที่ 27

ลักษณะรูปแบบของเครื่องเรือนที่ใช้ผักตบชวาในการออกแบบปิดผิว
(แบบที่4. สานลายเปียล้วน สีน้ำตาลเข้ม หรือสีชอกโกแลต)
(ถ่ายภาพ : กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค, สถานที่ บริษัท Noi Heylo Products บ้านถวาย จ.เชียงใหม่)

จากข้อมูลลักษณะกระบวนการผลิต การสร้างสรรค์ผลงานเครื่องเรือนโดยใช้ผักตบชวาซึ่งเป็นวัสดุเส้นใยพืชจากธรรมชาติ มาใช้ในการออกแบบดังกล่าว เป็นเพียงแค่รูปแบบและแนวทางเบื้องต้นที่นำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบเท่านั้น ยังคงมีแนวทาง รูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงานอีกมากมายในการค้นหาและพัฒนาต่อยอด ซึ่งในการนำเส้นใยพืชผักตบชวามาใช้ในการออกแบบครั้งนี้ทำให้รู้และตระหนักว่า การรู้เท่าทันและเข้าใจในคุณสมบัติของวัตถุดิบจากทรัพยากรธรรมชาติควรที่จะมีการคิดค้น พัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ใหม่ และใช้วัตถุดิบเหล่านั้นให้เกิดประโยชน์ได้อย่างคุ้มค่าที่สุด โดยในการออกแบบยังมีวัตถุดิบจากทรัพยากรธรรมชาติต่างๆในประเทศอีกมากมายที่รอให้นักออกแบบทำความรู้จัก รวมถึงสามารถนำมาใช้ประโยชน์และประยุกต์ใช้ให้เกิดการพัฒนาจนกลายเป็นผลิตภัณฑ์ได้อีกหลากหลายชนิด ดังนั้นการเรียนรู้ที่จะเข้าใจเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะของวัตถุดิบจากธรรมชาติจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ ที่นักออกแบบควรจะใฝ่เรียนรู้และพัฒนาแนวทางในการแปรรูปและนำไปใช้ ซึ่งไม่เพียงแต่ผักตบชวาเท่านั้น ยังมีวัสดุเส้นใยพืชจากธรรมชาติอีกมากมายที่รอให้พัฒนาและต่อยอดต่อไป เช่น ใบลาน , ใบตาล , ใบจาก , ก้านมะพร้าว และใยมะพร้าว , ใบกะพ้อ , กก, กระจูด , เชือกกล้วย , ย่านลิเภา และใยสับปะรด เป็นต้น โดยวัตถุดิบเส้นใยพืชที่กล่าวมา ล้วนแล้วแต่สามารถนำมาแปรรูป ใช้ให้ประโยชน์ในกระบวนการออกแบบได้อย่างมากมาย ให้ผลงานผลิตภัณฑ์ที่ได้มานั้น มีเอกลักษณ์ มีความน่าสนใจและความแปลกใหม่จากตัววัสดุ รวมถึงการเรียนรู้คุณค่าการใช้ทรัพยากรธรรมชาติที่มีอยู่ในประเทศได้อย่างยั่งยืน

เอกสารอ้างอิง

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

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

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

นพคุณ สุขสถาน. 2532. **ออกแบบเครื่องเรือน**. กรุงเทพฯ : สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

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

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

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

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

พระเครื่องในกองทัพไทยสมัยอยุธยา

อ.ธนุตม์ ธรรมพิทักษ์ *

บทคัดย่อ

พุทธศาสนาเข้าสู่ประเทศไทยเมื่อประมาณพุทธศตวรรษที่ 11 โดยพบหลักฐานกระจายอยู่ในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย เช่น จังหวัดนครปฐม กาญจนบุรี สุพรรณบุรี การเข้ามาของพุทธศาสนานี้ได้นำความเชื่อในการบูชาพระพุทธรูปที่เปรียบเสมือนตัวแทนพระพุทธเจ้าที่เป็นองค์ศาสดาของศาสนา โดยมักมีการสร้างพระพุทธรูปและพระพิมพ์ต่างๆ โดยเฉพาะพระพิมพ์จะมีคาถา เย ธ มา ซึ่งเป็นคาถาหัวใจพุทธศาสนาสลักไว้ที่พระพิมพ์ จากนั้นนำไปบรรจุไว้ในกรุหรือในองค์เจดีย์และสถูปต่างๆ เพื่อใช้เป็นสิ่งสืบศาสนาและถวายเป็นพุทธบูชาและถือปฏิบัติเช่นนี้สืบต่อกันมาจนถึงสมัยอยุธยาหลังเสียกรุงครั้งที่ 1 ประชาชนส่วนใหญ่เกิดความรู้สึกไม่มั่นคงในชีวิตเสียขวัญ จึงใช้ศาสนาเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวสร้างขวัญและกำลังใจ ขณะเดียวกันทหารที่ออกรบก็ได้อาศัยอำนาจพุทธคุณช่วยในการสร้างขวัญ นำมาสู่การสร้างวัตถุมงคลทางศาสนาที่ใช้พกติดตัวเพื่อป้องกันอันตราย นับได้ว่าจากแนวคิดนี้เองนำมาสู่การสร้างพระพิมพ์ พระเครื่อง ที่มีอำนาจพุทธคุณและใช้พกติดตัวเสมือนเครื่องรางของขลังที่ใช้กันมาแต่เดิม

Abstract

Buddhism was found in Thailand about 11 th. Century. The most Buddhist Architecture was found in the central part of Thailand such as Nakhon Pathom province Kanchanaburi Suphanburi. Inside stupa we found Buddha images and amulet have inscribe important keyword of Buddhist called “ye tham ma”. That mean all off Buddha images and amulet use for existence of Buddhist religion

Until 20 th. Century Ayutthaya was lost his independence. People was in panic and they asked Buddha to help and protect them from enemy. They bring Buddha images and amulet go with them all time because they of powerful of Buddha will protect them and when the army go to war they will bring Buddha images and amulet to go with army too. So this concept make a new belief in Buddhist religions that we use Buddha images and amulet like a fetish

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดที่ต้องการศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลง ในเรื่องการนับถือพระพิมพ์ในประเทศไทยที่เริ่มจากการสร้างพระพิมพ์ขึ้นเพื่อบรรจุในสถูปเจดีย์ เพื่อใช้สืบศาสนา จนถึงปัจจุบันที่มีความเปลี่ยนแนวคิดเป็นการใช้พระพิมพ์พกติดตัว เสมือนเครื่องรางของขลัง ว่ามีจุดเปลี่ยนของแนวคิดนั้นเกิดขึ้นเมื่อไหร่และเพราะเหตุผลใด ซึ่งในบทความนี้ได้นำเสนอไว้ในช่วงสมัยของสมเด็จพระนเรศวร ว่าอาจเป็นมูลเหตุหนึ่งที่นำสู่ความเปลี่ยนแปลงในความเชื่อดังกล่าว

* อาจารย์ประจำภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

หลังจากพุทธศาสนาได้เกิดขึ้นในประเทศอินเดียเมื่อ 2,600 ปีล่วงมาแล้ว โดยมีพระพุทธเจ้าศากยมุนีได้ประกาศและเผยแผ่ศาสนาพุทธ และกำหนดให้พุทธศาสนิกชนทำการเคารพนับถือ *"ไตรสรณคมน์"* เป็นหลัก ไม่มีการนับถือกราบไหว้วัตถุอื่นใดทั้งสิ้น[1] เมื่อพระพุทธองค์ใกล้ดับขันธ์ปรินิพพานพระองค์ได้ทรงอนุญาตให้มีการสร้างสังเวชนียสถานขึ้น 4 แห่ง เพื่อให้พุทธศาสนิกชนและพุทธสาวกใช้ปลงธรรมสังเวชและระลึกถึงพระพุทธองค์ ในตำบลต่างๆที่เป็นสถานที่ประสูติ ตรัสรู้ ปฐมเทศนา และปรินิพพาน และไม่มีการสร้างรูปเคารพที่เป็นรูปบุคคลเป็นเครื่องแสดงแทนพระพุทธองค์ มีเพียงการใช้สัญลักษณ์แสดงพุทธประวัติตอนนั้นๆ เช่นเมืองกุสินาราที่เสด็จดับขันธ์ ปรินิพพาน ได้ทำเครื่องหมายโดยสร้างพระสถูปไว้ เมืองพาราณสีทำรูปธรรมจักรและกวางหมอบ หมายถึงที่ซึ่งพระพุทธองค์แสดงปฐมเทศนา เมืองพุทธคยาก็ใช้ต้นโพธิ์ซึ่งเป็นต้นไม้ที่พระพุทธองค์ประทับเมื่อคราวตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ และที่เมืองกบิลพัสดุ์นั้นเป็นรอยพระพุทธบาทที่หมายถึงเมื่อพระพุทธองค์ประสูติ ได้เสด็จพระราชดำเนินไปในทิศทั้งสี่ ทิศละ 7 ก้าว

ต่อมาช่วงพุทธศตวรรษที่ 3 — 11 ในราวปี พ.ศ. 217 ชนชาติกรีกที่ได้เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศอินเดียแค้วนคันธารราฐและเมื่อคนกลุ่มนี้ได้เลื่อมใสในพระพุทธศาสนาแล้วได้สร้างพระพุทธรูปเพื่อเป็นตัวแทนพระพุทธเจ้าตามคติในการสร้างเทวรูปของชาติตน แทนรูปสมมุติสิ่งอื่นที่ชาวอินเดียได้สร้างไว้[2] จึงนับเป็นพระพุทธรูปในยุคแรกที่มีการสร้างขึ้นและได้รับความนิยมแพร่หลายสู่ดินแดนต่างๆ

สำหรับในประเทศไทยการเข้ามาของพุทธศาสนานั้นได้มีกล่าวไว้ตามพงศาวดารลังกาทวีปว่าพระเจ้าอโศกมหาราช ได้ส่งพระโสณะเถรและพระอุตตรเถรมาประกาศพุทธศาสนายังดินแดนสุวรรณภูมิ ตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ 3[3] แต่เราก็ไม่พบหลักฐานทางด้านศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรมที่ยืนยันข้อความในพงศาวดาร จนกระทั่งพุทธศตวรรษที่ 11 เราจึงพบหลักฐานทางศิลปกรรมที่เป็นสิ่งก่อสร้างซึ่งเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาปรากฏขึ้น ในบริเวณภาคกลางของประเทศไทย แถบจังหวัดนครปฐม ราชบุรี เพชรบูรณ์

ส่วนการสร้างพระพิมพ์นั้นมีการสร้างสืบต่อมาจากการสร้างพระพุทธรูปสมัยคันธารราฐ โดยจุดเริ่มต้นของการสร้างพระพิมพ์ศาสตราจารย์ ยอร์ช เซเดส์ อธิบายความเรื่องนี้ไว้ว่า[4]
"พระพิมพ์ เป็นของเก่าแก่ที่ได้มีผู้ทำขึ้นตั้งแต่ตอนต้นพระพุทธศาสนา ประเพณีการสร้างพระพุทธรูปโดยวิธีใช้กดด้วยแม่พิมพ์และประทับด้วยตรานี้ ปรากฏแต่ในฝ่ายพระพุทธศาสนาเท่านั้น ในฝ่ายพราหมณ์ศาสนาจะได้มีเรื่องราวเป็นมาอย่างไรข้าพเจ้าไม่ทราบ ตามความคิดเห็นอันแยบคายของศาสตราจารย์ ฟูเช่ เราอาจจับเค้าได้ว่าพระพิมพ์ต่างๆ เหล่านี้ มีมูลเหตุมาจาก สังเวชนียสถาน

[1] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ตำนานพระพุทธเจดีย์,** พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2518), 3.

[2] เรื่องเดียวกัน, 44-54. รูปสมมุติสิ่งอื่น เช่น รอยพระพุทธบาท พระธรรมจักร พระพุทธอาสน์ และพระสถูปเจดีย์ มีผู้เชื่อว่าพระเจ้าอโศกมหาราชทรงไม่สร้างพระพุทธรูป แต่ทรงสร้างสัญลักษณ์อื่น ๆ แทนพระพุทธเจ้า ก็น่าจะเป็นเพราะเกรงว่าจะไปเหมือนกับรูปพระมหาวีระในศาสนาเชน เพราะสร้างโดยช่างอินเดียเหมือนกัน (โปรดดู ภาสกร จูฑะพุทธ, พระพุทธรูปและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พ.ศ. 2524), 4

[3] เรื่องเดียวกัน, 37.

[4] ยอร์ช เซเดส์, **ตำนานอักษรไทย ตำนานพระพิมพ์ ขุดค้นที่พงตึกฯลฯ และศิลป สุโขทัย**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2526), 20-26.

ของพระพุทธเจ้าใหญ่ ๆ ทั้ง 4 ตำบลในอินเดีย คือ เมืองกบิลพัสดุ์ อันเป็นที่ที่พระศากยมุนีสัมมสัมพุทธเจ้าประสูติ ตำบล 1 พุทธคยาที่ซึ่งพระองค์ตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ตำบล 1 ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน เมืองพาราณสีที่ซึ่งพระองค์ทรงแสดงปฐมเทศนา ตำบล 1 เมืองกุสินารานครที่ซึ่งพระองค์เสด็จดับขันธปรินิพพาน ตำบล 1 ไม่สู้จะเป็นการยากอะไรที่จะคิดว่าตามธรรมดาพวกสัตบุรุษจะต้องนำอะไรมาเป็นที่ระลึก จากสังเวชนียสถานอันสำคัญทั้ง 4 ตำบล เหล่านั้น อะไรเล่าจะเป็นสิ่งแรกในสิ่งที่เคารพนับถือกันที่ได้ทำขึ้น โดยพิมพ์บนแผ่นผ้า ทำด้วยดิน หรือด้วยไม้ มีเมืองกบิลพัสดุ์ เมืองพุทธคยา เมืองพาราณสี และ เมืองกุสินารานคร ปรากฏอยู่อย่างชัดเจนแล้วว่า ในเมืองทั้งสี่นี้ เมืองไหนมีปูชนียสถานอันรู้จักกันแพร่หลายชนิดใด และทั้งได้มีหนังสืออีกหลายเรื่องที่อธิบายถึงปูชนียสถานอันสำคัญๆ เหล่านี้ ว่าได้แก่อะไรบ้าง สิ่งที่จะเห็นได้ก่อนสิ่งอื่นที่เมืองกุสินารานคร คือ สถานที่ซึ่งพระศาสดาจารย์เจ้าเสด็จดับขันธปรินิพพาน ได้ทำเครื่องหมายโดยสร้างพระสถูปไว้ที่ตรงนั้นแต่เดิมมา เมืองพาราณสี ทำรูปเสมาธรรมจักรขึ้นหมายถึงปาฏิหาริย์อันอัศจรรย์รูปเสมาธรรมจักรนี้ จะต้องมีมฤคคู่หนึ่งอยู่ด้วยเสมอ เมืองพุทธคยาก็คือต้นโพธิ์ ซึ่งเป็นต้นไม้ที่พระผู้มีพระภาคเสด็จประทับที่โคนต้น เมื่อได้ตรัสรู้อนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ แต่สำหรับที่เมืองกบิลพัสดุ์นั้น จะเป็นสิ่งใดแน่ยังเป็นที่สงสัยอยู่" ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ตั้งข้อสันนิษฐานว่าที่เมืองกบิลพัสดุ์น่าจะเป็น "พระยุคลบาท" เพื่อสื่อความหมายว่าเมื่อพระพุทธเจ้าประสูติได้เสด็จพระราชดำเนินไปในทิศทั้งสี่ ทิศละ 7 ก้าว

ส่วนจุดเริ่มต้นการสร้างพระพิมพ์ในประเทศไทย ก็คงเกิดขึ้นพร้อมกันกับการเข้ามาของพุทธศาสนา คือราวพุทธศตวรรษที่ 11 นั่นเอง พระพิมพ์ที่สร้างขึ้นในช่วงเวลานี้นับเป็นพระพิมพ์ที่เก่าที่สุดที่พบในประเทศไทย พบที่อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี[5]

ยอร์ช เซเดส์ เรียกพระพิมพ์เหล่านี้ว่า *"พระพิมพ์แบบทวารวดี"*[6] ซึ่งพระพิมพ์เหล่านั้นมักสลักคาถาที่เรียกว่าหัวใจพุทธศาสนาไว้คือ

"เย ธมมา เหตุปปภวา เตสं เหตุ ตถาคโต
เตสं จ โย นิโรโธ จ เอวं วาที มหาสมโณติ."

แปลได้ความดังต่อไปนี้

"ธรรมเหล่าใดเกิดแต่เหตุ พระตถาคตทรงแสดงเหตุของธรรมเหล่านั้น
และความดับของธรรมเหล่านั้น พระมหาสมณะมีวาทะดังนี้"

หลังจากที่พระพิมพ์แบบทวารวดีได้ถูกสร้างขึ้นในดินแดนประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 11 ก็มีการสร้างพระพิมพ์ในรูปแบบต่างๆขึ้นอย่างต่อเนื่อง ในดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบัน จนถึงราวพุทธศตวรรษที่ 19 หรือตรงกับอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา

ชุมชนชาวศรีอยุธยาก็ได้รับอิทธิพลการนับถือพุทธศาสนาแบบมหายานในคติเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า เช่นคติรูปพระพุทธรูป คติพระธาตุ คติพระพุทธบาท และคติพระโพธิสัตว์รวมกับคติทางศาสนาพราหมณ์ที่ไปลงรากฐานตั้งแต่เมื่อครั้งอาณาจักรขอมได้แผ่อิทธิพลเข้ามาในบริเวณนี้

[5] จิตร บัวบุศย์, **ประวัติย่อพระพิมพ์ในประเทศไทย : มรดกวัฒนธรรมไทย**, (ไม่ปรากฏแหล่งที่พิมพ์,2514), 105 -108 และ 173.

[6] ยอร์ช เซเดส์, **ตำนานอักษรไทย ตำนานพระพิมพ์ ขุดค้นที่พงตึกฯลฯ และศิลป สุโขทัย**, 35.

เช่นคติเกี่ยวกับกษัตริย์ว่าเป็นเทวราชาหรือเทพที่อวตารลงมาเพื่อทำหน้าที่พิทักษ์ปกป้องประชาชน คติเทวราชาและพระราชพิธีเพื่อเสริมพระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ให้ศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขามยิ่งขึ้น เพื่อเป็นสื่อพิธีติดต่อขออำนาจหรือพรจากเทพผู้เป็นใหญ่ทั้งหลาย ให้ดลบันดาลในสิ่งที่พึงปรารถนาบังเกิดขึ้น คติทั้งสองดังกล่าวต่อมาได้นำมารวมปฏิบัติเข้าด้วยกันเป็น 2 พิธี คือ พิธีพุทธ ได้แก่ การเชิญ พระพุทธรูปและพระไตรปิฎกมาตั้งเป็นประธาน นิมนต์พระสงฆ์มาสวดพุทธปริตรมหาสูตร และพิธีพราหมณ์ ได้แก่ การบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย อาทิเช่น เทพยดาต่างๆ[7]

ด้วยเหตุนี้ พุทธศาสนาในยุคกรุงศรีอยุธยา จึงไม่เน้นที่สาระธรรม เพื่อทำให้หลุดพ้นจากทุกข์โศกทั้งหลาย ดังเช่นความเชื่อของพุทธศาสนาในยุคแรก ๆ หากแต่มุ่งเน้นพิธีกรรมทั้งแบบพุทธที่สร้างขึ้นเอง และแบบพราหมณ์ที่รับมาจากขอม และใช้พิธีกรรมนี้เองช่วยขจัดปัดเป่าทุกข์ภัยให้กับสังคมเช่นพิธีกรรมพุทธ มีการสวดมนต์ และการปฏิบัติเจริญสมาธิเพื่อขอฝน และขจัดปัดเป่าโรคร้ายที่บังเกิดในสมัยพระมหาธรรมราชา ดังในคำให้การชาวกรุงเก่าที่บันทึกไว้ว่า

"....พระอาจารย์ทั้งสองก็ไม่กลับไปยังพระอาราม อาศัยอยู่ในพระราชวังตั้งบริกรรมทางโปกสิณ และเจริญพระพุทธมนต์เอง ปนด้วยอำนาจสมาธิและพระพุทธมนต์พระผู้เป็นเจ้าทั้งสองนั้น พอถึงกำหนดวันสัญญา ก็เกิดมหาเมฆตั้งขึ้นทั้ง 8 ทิศ ฝนตกลงมาเป็นจำนวนมากแต่นั้นมา ถ้าเกิดความไข้ขึ้นชุกชุมในบ้านเมืองแล้ว พระเจ้ามหาธรรมราชาก็นิมนต์พระภิกษุสงฆ์เข้ามาเจริญพระพุทธมนต์มีสัตตปริตรและภาณวารเป็นต้น...."[8]

ขณะเดียวกันในสมัยอยุธยามีการทำศึกสงครามมาก ทั้งเพื่อการขยายอาณาเขตและป้องกันการรุกรานจากพม่า ทหารและประชาชนต้องการที่ยึดเหนี่ยวและขวัญกำลังใจในการรบ ซึ่งปกติของสังคมไทยจะมีการใช้เครื่องรางต่างๆเพื่อเป็นวัตถุมงคลป้องกันภัยในการทำสงคราม และเมื่อผสมผสานกับความเชื่อในพุทธศาสนาเชิงอิทธิปาฏิหาริย์จากการมีพิธีกรรม จึงมีการนำพระพิมพ์หรือพระพุทธรูปต่างๆที่สร้างขึ้นเพื่อสืบศาสนาตามแนวคิดเดิม มาทำพิธีกรรมปลุกเสกใช้แจกจ่าย เพื่อเป็นขวัญกำลังใจให้ทหารที่จะออกรบ ดังที่ได้จารึกข้อความบางตอนเกี่ยวกับพระเครื่องในประชุมจดหมายเหตุสมัยอยุธยา ภาค 1 ความว่า *"....ถ้าจะเข้าการรณรงค์สงครามให้เอาพระใส่น้ำมันหอม...เสกด้วยอิติปิโสภกูราติ เสก 3 ที...แล้วว่านโมไปจนจบ แล้วว่าพาหุง แล้วว่าอิติปิโสภกูรติ มหาชยมงคล จะไปรบศึกก็คุ้มกันได้ สารพัดศัตรูแล..."* [9] และจากแนวความคิดดังกล่าวนำ ไปสู่การสร้างพระพิมพ์ที่เน้นอำนาจพุทธคุณในเรื่องคงกระพันชาตรี[10] เช่น พระกริ่งคลองตะเคียน พระโคนสมอ (รูปที่ 1) ฯลฯ เพื่อนำไปแจกจ่ายเป็นขวัญกำลังใจแก่ทหารที่เข้าสู่สมรภูมิ

รูปที่ 1
พระโคนสมอ
ที่มาของภาพ : www.amatasiam.com

[7] สมเกียรติ โลห์เพชรรัตน์, **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา**, พิมพ์ครั้งที่ 1 (กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์,2539), 85.

[8] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, **พุทธธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง** (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), 65.

[9] เรื่องเดียวกัน,หน้าเดียวกัน

[10] ประชุม กาญจนวัฒน์, **ภาพพระเครื่อง เล่ม 1**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์,2521), 92-93.

ขณะเดียวกันโดยปกติในกองทัพแต่ละกองทัพ จะมีธงรบประจำกองเป็นสัญลักษณ์เพื่อแบ่งหมวดหมู่และที่ปลายธงนี้เองได้มีการสร้างพระพุทธรูปขนาดเล็กประดับไว้เพื่อเป็นสิริมงคลและสร้างขวัญกำลังใจ

เราเรียกพระที่ประดับบนยอดของธงนี้ว่า "พระยอดธง" โดยพบว่ามีการสร้างมากที่สุดในสมัยอยุธยาจากหลักฐานที่พบตามกรุต่างๆของวัดที่สร้างในสมัยอยุธยา[11]

รูปที่ 2 :
พระยอดธงแบบนั่ง
ที่มาของภาพ : หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันที่ 25 เม.ย. 2547, 11.

จากการศึกษาของผู้เขียนพบว่าการสร้างพระยอดธงนั้นมักสร้างขึ้นจากโลหะ เช่นเงิน ทอง หรือสำริดมี เป็นพระพุทธรูปลอยตัว ขนาดสูงประมาณ 10 ซม. และทำเป็น 2 ลักษณะคือ พระพุทธรูปนั่ง

มักแสดงปางมารวิชัย (รูปที่ 2) ส่วนพระพุทธรูปยืนมักแสดงปางประทานพร (รูปที่ 3) พุทธลักษณะใกล้เคียงกับพระพุทธรูปสมัยอยุธยาคือพระพักตร์ค่อนข้างเป็นสี่เหลี่ยม เม็ดพระศกขมวดเป็นก้นหอยขนาดเล็ก รัศมีเป็นเปลวเพลิง แต่งกายอย่างนักบวชไม่สวมเครื่องประดับ ครองจีวรห่มเฉียงเปิดอังสาขวา ชายสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีปลายตัดเป็นเส้นตรง และสัญลักษณ์ที่สำคัญที่สุด ที่ทำให้เราทราบว่าพระองค์ใดเป็นพระยอดธงคือ บริเวณด้านล่างของฐานพระมักมีเดือยยื่นออกมาเพื่อนำไปสวมไว้บริเวณยอดธง

ด้านความเชื่อในอำนาจพุทธคุณของพระยอดธงนั้น จากประวัติการสร้างกล่าวกันว่าเมื่อสร้างพระยอดธงนั้นจะมีการปลุกเสกด้วยอาคมจากเกจิ-อาจารย์หลายท่านเพื่อให้เกิดพุทธานุภาพอย่างสูงสุด[12] โดยในสมัยอยุธยานั้นเชื่อว่าเมื่อนำพระยอดธงมาติดที่ปลายธง จะทำให้ได้รับชัยชนะเมื่อออกรบ[13] ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญด้านพระเครื่องเช่นชัยมงคล อุดมทรัพย์ให้ความเห็นว่าพระยอดธงนั้นมีอำนาจพุทธคุณด้านแคล้วคลาดป้องกันภัยอันตราย อยู่ยงคงกระพัน ปลอดภัยจากสงคราม[14]

รูปที่ 3 :
พระยอดธงแบบยืน
ที่มาของภาพ : หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันที่ 25 เม.ย. 2547, 11.

[11] เชียนสิบทิศ (นามแฝง), **"พระยอดธง กรุวัดไก่เตี้ย" หนังสือพิมพ์เดลินิวส์**, วันอาทิตย์ที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2547, 11.

[12] ชัยมงคล อุดมทรัพย์, **อภินิหารพระเครื่องและเวทมนต์คาถาศักดิ์สิทธิ์**, (กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ทวีกิจการพิมพ์, 2512, 3.

[13] เชียนสิบทิศ(นามแฝง), **"พระยอดธง กรุวัดไก่เตี้ย" หนังสือพิมพ์เดลินิวส์**, 11.

[14] ชัยมงคล อุดมทรัพย์, **อภินิหารพระเครื่องและเวทมนต์คาถาศักดิ์สิทธิ์**, 3.

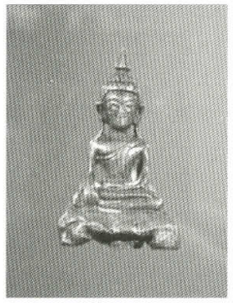
ส่วนในปัจจุบันยังคงมีการสร้างพระยอดธงอยู่ โดยนำมาติดไว้ที่ธงชัยเฉลิมพลที่ใช้ในกองทัพ โดยทางกองทัพไทยได้จัดสร้างและทำการปลุกเสกตามพิธีกรรมความเชื่อเดิมที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

รูปที่ 4
พระชัยหลังช้างสมัยอยุธยา
ที่มาของภาพ : www.mathichon.co.th

นอกจากพระยอดธงแล้วยังมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นเพื่อ เป็นพระคู่บุญญาธิการแห่งองค์พระมหากษัตริย์ เรียกว่า “พระชัย” ด้วยมงคลนามแห่ง “ชัย” หรือ “ชินะ” อันหมายถึง การมีชัยชนะ

เชื่อกันว่าสร้างขึ้นครั้งแรกในสมัยพระนเรศวรได้โปรดฯให้ สมเด็จพระพนรัตน์ วัดป่าแก้ว ซึ่งเป็นเจ้าคณะฝ่ายอรัญวาสี เชี่ยวชาญในวิปัสสนาและพิธีกรรมเป็นต้นตำรับการสร้าง ช่วงแรก “พระชัย” คงสร้างขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์แห่งการอวยชัยให้พรในการได้รับชัยชนะในการรบจากข้าศึกศัตรู ต่อมาเพื่อเป็นขวัญและกำลังใจให้กองทัพขณะออกรบและเกิดความเป็นสิริมงคล พระนเรศวรจึงโปรดฯให้สร้างพระชัยขนาดย่อมพอที่จะประทับบนหลังช้าง เพื่อนำไปในกองทัพ ซึ่งเป็นที่มาของชื่อที่เรียกว่า “พระชัยหลังช้าง” (รูปที่ 4) หากพระองค์เสด็จโดยทางชลมารคก็นำพระชัยประดิษฐานบนเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ ซึ่งยังคงเป็นธรรมเนียมถือปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันว่าหากพระมหากษัตริย์จะเสด็จทางชลมารคเรือพระที่นั่งสุพรรณหงส์ จะใช้เป็นที่ประดิษฐานพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาล (พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลเริ่มมีการสร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระองค์โปรดฯให้สร้างพระชัยที่มีขนาดใหญ่ขึ้น เพื่อประดิษฐานเป็นมิ่งขวัญในเขตพระบรมมหาราชวัง และโปรดฯให้เรียกว่า “พระชัยประจำรัชกาล” ด้วยมงคลนามแห่ง “ชัย” อันหมายถึง การมีชัยชนะ ส่วน คำว่า “วัฒน์” ยังหมายถึงความยั่งยืนและสืบเนื่องไม่หยุดยั้ง ดังนั้น คำว่า “พระชัยวัฒน์” จึงเป็นความหมายที่เป็นสิริมงคลยิ่งอันสื่อถึงการชนะที่ไม่รู้จักการพ่ายแพ้)

พุทธลักษณะของพระชัยวัฒน์ (รูปที่ 5) จากการตรวจสอบของผู้เขียนพบว่ามีความใกล้เคียงกับพระกริ่ง คือเป็นพระพุทธรูปประทับแบบวัชรา-สนะคือประทับขัดสมาธิเพชรเหนือฐานปัทม์ พระหัตถ์ซ้ายวางเหนือพระเพลา พระหัตถ์ขวาชี้ลงพระธรณี ในลักษณะปางมารวิชัย นิ้วพระหัตถ์ทั้ง 4 ยาวเสมอกัน ครองจีวรเรียบห่มเฉียง พระเศียรประกอบด้วยเม็ดพระศกเป็นตุ่มขนาดเล็ก เกตุมาลาและรัศมีรูปเปลวเพลิง พระนลาฏกว้าง พระขนงโก่ง พระเนตรมองลงยัง เบื้องล่างพระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์เรียว พระกรรณยาวจรดพระอังสะ

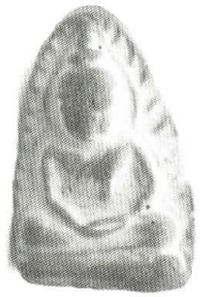


รูปที่ 5 :
พระชัยวัฒน์สมัยอยุธยา
ที่มาของภาพ : http://www.gejisiam.com

นอกจากการสร้างพระพุทธรูปเพื่อสร้างขวัญและกำลังใจพร้อมความเป็นสิริมงคลแก่กองทัพแล้ว ยังมีการสร้างพระพิมพ์ขึ้นเพื่อใช้คุ้มครองให้กับสัตว์ที่เป็นพาหนะที่ออกรบ เช่น พวกช้างศึกหรือม้าศึก โดยทำเป็นพระพิมพ์ที่ใช้ติดคอช้างหรือคอม้า และที่สำคัญคือบริเวณ ด้านหลังขององค์พระจะมีรูขนาดใหญ่ใช้สำหรับร้อยเชือกผูกติดคอช้างหรือคอม้า ซึ่งลักษณะของพระนั้นจะคล้ายกับหูของไหสมัยโบราณ (รูปที่ 7) ดังนั้นพระพิมพ์ที่ใช้ติดคอช้างหรือคอม้าเหล่านี้จึงถูกเรียก

ว่า “พระหูไห” (รูปที่ 6) ส่วนประวัติการสร้างนั้นไม่มีการกล่าวไว้อย่างชัดเจนว่ามีการสร้างขึ้นครั้งแรกตั้งแต่สมัยใด แต่น่าจะเป็นสมัยของพระนเรศวรมหาราช[15] เพื่อใช้แจกจ่ายให้แม่ทัพที่ออกรบ สร้างขวัญและกำลังใจให้กับกองทัพเช่นเดียวกับการสร้างพระชัย และในปัจจุบันจากการสอบถามบุคลในวงการพระเครื่องได้กล่าวว่าพระหูไหนั้นมีอำนาจพุทธคุณด้าน ป้องกันภัยอันตรายโดยเฉพาะภัยอันตรายที่เกิดจากผลของสงคราม[16]

ส่วนพุทธลักษณะของพระหูไหนั้นมักสร้างขึ้นจากดินเผา เป็นพระพิมพ์แบบหลังเบี้ยคือด้านหลังนูนและมีรูขนาดใหญ่สำหรับร้อยเชือก ด้านหน้าเป็นพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะแบบพระพุทธรูปสมัยอยุธยาคือ พระพักตร์ค่อนข้างเป็นสี่เหลี่ยม เม็ดพระศกขมวดเป็นก้นหอยขนาดเล็ก รัศมีเป็นเปลวเพลิง แต่งกายอย่างนักบวชไม่สวมเครื่องประดับ ครองจีวรห่มเฉียงเปิดพระอังสาขวา ชายสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีปลายตัดเป็นเส้นตรง การแสดงปางนั้นมีการสร้างไว้หลายปาง



ภาพที่ 6
พระหูไหด้านหน้า

ภาพที่ 7
พระหูไหด้านหลัง
ที่มาของภาพ : www.1.g.pra.com

ในปัจจุบันนี้การสร้างพระหูไหนั้นไม่เป็นที่นิยมในการสร้างแล้ว คงเนื่องมาจากจุดมุ่งหมายในการสร้างตั้งแต่แรกที่ใช้เพื่อผูกติดกับคอช้างและคอม้าขณะทำสงครามและปัจจุบันไม่ได้มีการใช้สัตว์เหล่านั้นในการทำสงครามอีกต่อไป จึงไม่มีการสร้างพระพิมพ์ชนิดนี้ขึ้นใหม่ แต่ขณะเดียวกันนักสะสมจากพระเครื่องก็ยังคงต้องการพระเครื่องชนิดนี้มาสะสม เพราะเชื่อมั่นในอำนาจพุทธคุณด้านป้องกันอันตรายต่างๆ

จากข้อมูลที่กล่าวถึงข้างต้นเราพบว่าผลจากการเสียกรุงครั้งที่ 1 ทำให้สภาพชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนในสังคมขาดความมั่นคง บ้านเรือนถูกทำลาย ครอบครัวพลัดพราก ขวัญและกำลังใจของประชาชนตกต่ำ ตั้งอยู่ในความหวาดกลัว ดังนั้นเมื่อพระนเรศวรกลับมากอบกู้อิสรภาพจึงจำเป็นที่ต้องสร้างขวัญและกำลังใจให้กองทัพ เพราะเป็นกำลังหลักที่ใช้ต่อสู้กับศัตรูซึ่งถ้ากองทัพเข้มแข็งมีขวัญและกำลังใจที่ดี ได้รับชัยชนะเหนือข้าศึก ย่อมทำให้ประชาชนรู้สึกมีความมั่นคงในชีวิต ไม่กลัวการรุกรานของศัตรู การสร้างขวัญและกำลังใจให้ของทัพแต่เดิมที่ทหารที่ออกรบมักใช้พวกของขลังต่างๆ เป็นเครื่องรางป้องกันตัว พระนเรศวรจึงได้นำพุทธศาสนาที่เป็นความเชื่อหลักดั้งเดิมของสังคมมาสร้างกำลังศรัทธาและมาสร้างขวัญและกำลังใจเพิ่มเติม โดยสร้างวัตถุมงคลทางทางพุทธศาสนาขึ้นตามที่กล่าวมาแล้วด้านบน เพื่อให้เกิดอำนาจพุทธคุณด้านป้องกันภัยแคล้วคลาด และนำวัตถุมงคลทางพุทธศาสนาเหล่านั้น มาพกติดตัวเสมือนเครื่องรางของขลังที่

[15] ชัยมงคล อุดมทรัพย์, **อภินิหารพระเครื่องและเวทมนต์คาถาศักดิ์สิทธิ์**, 159.

[16] เรื่องเดียวกัน.

เคยใช้กันมาแต่เดิม ซึ่งจากข้อมูลที่กล่าวมาทั้งหมดในขั้นต้นนี้แสดงให้เห็นถึงจุดเปลี่ยนที่สำคัญจุดหนึ่งของสังคมไทยในเรื่องการนับถือพุทธศาสนาและวัตถุมงคลทางศาสนาที่มีผลสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันที่มีการนำพระพิมพ์มาพกติดตัวเพื่อเป็นสิริมงคลและป้องกันภัยอันตราย เสมือนเป็นเครื่องรางของขลังประเภทหนึ่ง

บรรณานุกรม

จิตร บัวบุศย์. **ประวัติย่อพระพิมพ์ในประเทศไทย : มรดกวัฒนธรรมไทย**. (ไม่ปรากฏแหล่งที่พิมพ์)

ชัยมงคล อุดมทรัพย์. **อภินิหารพระเครื่องและเวทมนต์คาถาศักดิ์สิทธิ์** กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์ทวีกิจการพิมพ์

เซียนสิบทิศ (นามแฝง). **"พระยอดธง กรุวัดไก่เตี้ย" หนังสือพิมพ์เดลินิวส์ วันอาทิตย์ที่ 25 เมษายน พ.ศ. 2547.**

ประชุม กาญจนวัฒน์. **ภาพพระเครื่อง เล่ม 1**. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์อักษรสัมพันธ์, 2521 .

ยอร์ช เซเดส์. **ตำนานอักษรไทย ตำนานพระพิมพ์ ขุดค้นที่พงตึกฯลฯ และศิลป สุโขทัย**. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว

สมเกียรติ โลห์เพชรรัตน์. **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2539

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. **ตำนานพระพุทธเจดีย์**. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว 2518.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. **พุทธรรมที่เป็นรากฐานสังคมไทยก่อนสมัยสุโขทัยถึงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง.** กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

สีที่เลือนราง

*ปรีดา บุญยรัตน์**

เมื่อกล่าวถึงชื่อสีโบราณ เช่น สีสำลาน, สีน้ำรัก, สีเลื่อมประภัสสร ฯลฯ คนไทยสมัยนี้บางคนอาจไม่รู้จักและเคยได้ยินชื่อสีมาก่อน อาจเป็นเพราะมีข้อมูลน้อย และขาดการเผยแพร่ในวงกว้าง ยกเว้นเฉพาะผู้ที่ศึกษาและรักในงานศิลปะไทย การย้อนกลับมาทำความรู้จักสีโบราณที่กำลังจางหายไป ซึ่งเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มาจากภูมิปัญญาของช่างหรือจิตรกรในอดีตที่ผ่านมาเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการประยุกต์ใช้อย่างเหมาะสมกับสภาวการณ์ปัจจุบัน เฉพาะอย่างยิ่งกับผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะรวมทั้งบุคคลทั่วไปที่สนใจและเกี่ยวข้องกับการใช้สีในการสื่อสะท้อนเอกลักษณ์ไทยในกระแสวัฒนธรรมใหม่ที่ไร้ขอบแดน

สีเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในงานจิตรกรรม ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ผ่านมาจึงถือได้ว่าเป็นแหล่งความรู้ที่สำคัญในการสืบค้นกรณีของสีโบราณที่ช่างหรือจิตรกรในอดีตได้ริเริ่มลองผิดลองถูกและพัฒนาเป็นภูมิความรู้ ปฏิบัติถ่ายทอดสืบต่อเรื่อยมาในกระบวนการและเทคนิควิธี

จิตรกรรมไทยประเพณี

พจนานุกรมศัพท์ศิลปกรรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2530 ให้คำอธิบายไว้ว่า จิตรกรรมไทยประเพณี ภาพระบายสีเอกรงค์หรือพหุรงค์ตามคติความเชื่อของช่างจิตรกรรมไทย ซึ่งแสดงออกให้เห็นด้วยรูปแบบที่ประกอบด้วยขนบนิยมต่อไปนี้

(1) รูปแบบของสรรพสิ่งต่าง ๆ แสดงด้วยรูปเปรียบเทียบลักษณะสมมติภาวะหรือเป็นรูปนิมิตจากความคิด ลักษณะเป็นบุคลาธิษฐานแทนการแสดงรูปภาพที่เป็นจริง

(2) รูปแบบมีรูปร่างลักษณะทรวดทรวง ท่วงท่าเป็นแบบประดิษฐ์โดยจัดระเบียบขึ้นใหม่มีความง่ายแก่การเห็น มีความกลมกลืนร่วมกันระหว่างรูปแบบแต่ละประเภท

(3) รูปแบบทั่วไปมีขนาดเล็ก ๆ แสดงออกในลักษณะย่อส่วนลงทั้งหมดด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการเขียนพรรณนาเรื่องให้ได้จุในพื้นที่จำกัด เช่น อาคารขนาดใหญ่ก็ย่อส่วนลง

(4) รูปแบบทั่วไปมีลักษณะและการแสดงภาวะให้เห็นเป็น 2 มิติ คือมีส่วนสูงกับส่วนกว้างรูปแบบจึงเป็นไปในลักษณะแบนราบ แนบกับพื้น

(5) รูปแบบและการระบายสีบนรูปแบบเป็นไปในลักษณะสีเรียบราบเพื่อแสดงให้เห็นความต่างระหว่างพื้นกับภาพ

(6) รูปแบบทั่วไปกำหนดให้เป็นรูปด้านที่มองเห็นในตำแหน่งระดับตารูปแบบทุกรูปแบบที่ปรากฏบนพื้นภาพจะถูกกำหนดเป็นภาพที่ปรากฏตรงใจกลางในตาของผู้ดู ไม่ว่ารูปแบบนั้นจะเขียนขึ้นบนตำแหน่งใดในพื้นภาพ

(7) รูปแบบเขียนขึ้นด้วยเหตุผลเพื่อการพรรณนาเรื่องราวโดยอาศัยท่าทางของรูปแบบเป็นสิ่งสื่อความหมายทางพฤติกรรม และการอธิบายเหตุการณ์แต่ละตอนในเรื่องที่เขียนเป็นรูปภาพดังนั้นจึงไม่ให้ความสำคัญต่อสภาพกาลเวลา ซึ่งมีแสงเงาเป็นส่วนประกอบ จิตรกรรมไทยประเพณีจึงจำกัดแวดวงไม่รับความหมายของแสงและเงาเข้าไว้ในการเขียนภาพ

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบพัสตราภรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

(8) รูปแบบนำเสนอเป็นรูปแบบต่าง ๆ บนพื้นภาพมีลักษณะชัดเจน เท่ากันหมดไม่มีการ ลดขนาดหรือส่วนที่เป็นรายละเอียด

(9) รูปแบบและองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยประเพณีมีลักษณะและเหตุผลในการนำเสนอเป็นไปเพื่อการพรรณนาความจึงเสนอองค์ประกอบของภาพจิตรกรรม

(10) รูปแบบและการใช้สีในรูปแบบ เป็นไปในลักษณะการใช้สีเพื่อการตกแต่งช่างจิตรกรรมไทยประเพณีระบายสีรูปภาพ โดยไม่จำกัดความคิด ว่าจะแสดงออกให้สมจริง

จากคำอธิบายเกี่ยวกับจิตรกรรมไทยและขนบนิยมในข้อที่เกี่ยวกับสี กล่าวโดยรวมถึงจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นภาพระบายสีเอกรงค์ หรือพหุรงค์ ตามคติความเชื่อของช่างจิตรกรรมไทย รูปแบบการระบายสีเป็นไปในลักษณะ สีเรียบราบเพื่อแสดงให้เห็นความต่างระหว่างพื้นกับภาพเป็นไปในลักษณะการใช้สีแบบตกแต่งและช่างจิตรกรรมระบายสีภาพโดยไม่จำกัดความคิด ว่าจะแสดงออกให้สมจริง

วิวัฒนาการเกี่ยวกับสีในงานจิตรกรรมไทย

- จิตรกรรมฝาผนังก่อนสมัยทวารวดีไม่ค่อยมีปรากฏ ส่วนมากพบเห็นได้จากการเขียนลวดลายบนภาชนะ หม้อ ไห นิยมเขียนด้วยสีดินแดงบนโครงสร้างลวดลายก้นหอย

- จิตรกรรมสมัยอู่ทอง สุโขทัย เชียงใหม่และกรุงศรีอยุธยาตอนต้น หรือจิตรกรรมร่วมสมัยกับศิลปะก่อนกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ ศิลปะอโยธยา ศิลปะแบบลพบุรี ปรากฏลักษณะร่วมกันระหว่างพุทธศตวรรษ ที่ 16-19 พบเห็นจากผนังอาคาร ผนังกรุใต้ดิน ผนังปรางค์และเจดีย์

สถานที่พบจิตรกรรมฝาผนังสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา มีปรากฏอยู่ที่ห้องเจดีย์และปรางค์วัดเจดีย์เจ็ดแถว อำเภอศรีสัชนาลัย สมัยสุโขทัย และพบภาพเขียนสมัยลพบุรีหรือลวปุระ ในกรุปรางค์รายที่วัดมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี นักประวัติศาสตร์ศิลปะได้สันนิษฐานตามหลักฐานที่ปรากฏและให้ความเห็นว่า จิตรกรรมของลวปุระคงเป็นแบบเริ่มต้น ของจิตรกรรมสมัยอโยธยา สุโขทัยและอยุธยาตอนต้น เขียนด้วยสีฝุ่น (TEMPERA) เป็นสีที่ได้จากธรรมชาติ ได้แก่ สีขาว จากฝุ่นขาวหรือปูนขาว, สีดำ ได้จากเขม่าหรือถ่านดินหม้อ, สีแดง ได้จากดินแดง, สีเหลืองหม่นหรือสีน้ำตาล ได้จากดินเหลือง ในส่วนของสีเขียวและครามมีปรากฏใช้ในสมัยอยุธยาตอนกลางและตอนปลาย โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ยังคงมีแบบอย่างการใช้สีให้เห็นค่อนข้างมากในปัจจุบัน เช่น ที่กรุงเทพฯ ได้แก่ วัดช่องนนทรี, วัดสามเสน ที่นนทบุรี ได้แก่ วัดปราสาท, วัดชมพูเวก ที่พระนครศรีอยุธยา ได้แก่ วัดพุทไธสวรรค์ ฯลฯ มีการใช้สีที่ค่อนข้างสดใสและมีหลายสีประกอบกัน เช่น สีเหลืองสด, เขียวสด, แดงสด และสีคราม โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมบนสมุดข่อยวัดหัวกระบือ กรุงเทพฯ

รัชกาลที่ 1-2 เป็นผลงานจิตรกรรมโดยฝีมือของช่างที่ย้ายมาจากกรุงศรีอยุธยา จะเห็นได้ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรค์, วัดดุสิดาราม, วัดราชสิทธาราม กรุงเทพฯ ซึ่งถอดแบบแผนมาจากกรุงศรีอยุธยาตอนปลายเป็นส่วนมาก นิยมใช้สีที่สดใสจากสีหลายสีประกอบกัน

รัชกาลที่ 3 แบบอย่างศิลปะจากจีนเข้ามามีอิทธิพลค่อนข้างเด่นชัดทำให้เกิดการผสมผสานลักษณะรูปแบบผลงานจิตรกรรม แต่ยังคงมีลักษณะของประเพณีนิยมแบบไทยที่สืบทอดมา

รัชกาลที่ 4-5 แสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงแบบแผนใหม่ที่พิเศษ ในงานจิตรกรรมไทยด้วยอิทธิพลของศิลปะจากตะวันตก ในยุคนี้ได้นำเอาวิทยาการทางวิทยาศาสตร์มาใช้ในการเขียน

ภาพจิตรกรรมไทย ช่างผู้ริเริ่มคนสำคัญในยุคนี้ได้แก่ “ขรัวอินโข่ง” รวมไปถึงมีการนำเข้าสีจากยุโรป ทำให้ภาพมีการแสดงออกในบรรยากาศของสีสันมากขึ้น เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดบวรนิเวศน์ กรุงเทพฯ

คุณสมบัติและวัตถุต้นกำเนิดสี

จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในยุคโบราณ นั้นตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นขึ้นไป มีการใช้สีเพียงไม่กี่สี ได้แก่ สีดำ สีแดง และสีเหลืองคล้ำ และสีขาว เนื่องจากในสมัยนั้นสีได้จากธรรมชาติเท่าที่ช่างรู้จักในบ้านเมืองของเรา ยุคหลังต่อมามีการนำเข้าสีจากต่างชาติโดยเฉพาะเมืองจีนเป็นสำคัญ ทำให้มีสีสันใช้มากขึ้น เช่น สีเขียว สีคราม และสีฟ้า ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ต่อมาถึงรัชกาลที่ 3 ช่างสามารถพลิกแพลงการใช้สีได้อย่างชำนิชำนาญหลากหลายมากขึ้น หรือเรียกได้ว่าเป็นยุคทองของศิลปะไทยสมัยรัตนโกสินทร์

สีต่าง ๆ ที่ใช้ในอดีตที่ผ่านมาส่วนใหญ่ได้จากธรรมชาติ เช่น จากดิน, จากสัตว์ เช่น เลือด ดี กระดูก หรืองา ลักษณะของสีทำเป็นผงละเอียด เดิมช่างเรียกว่าฝุ่น ปัจจุบันเราเรียกสีฝุ่น

ในสมัยโบราณยังไม่มีคำว่า “สี” ช่างเรียกสีว่า “รงค์” เมื่อนำฝุ่นมาผสมกับน้ำกาวหรือยางไม้ต่าง ๆ (น้ำกาวหรือยางไม่ช่างเรียกว่า น้ำยา) เรียกว่า “น้ำยากระรงค์” หรือ “กระยารงค์”

หมายเหตุ	ผงสีจากธรรมชาติ	ช่างโบราณเรียกตามลักษณะว่า ฝุ่น
	คำว่า “สี” ในปัจจุบัน	ช่างโบราณเรียกว่า “รงค์”
	น้ำกาวหรือยางไม้	ช่างโบราณเรียกว่า “น้ำยา”
	สีฝุ่นผสมน้ำกาว	ช่างโบราณเรียกว่า “น้ำยากระรงค์”

เนื่องจากสีฝุ่นไม่มีคุณสมบัติในการยึดเกาะ เมื่อต้องการใช้จะต้องผสมกับน้ำกาวเพื่อประสานสีให้ยึดติดกับพื้นที่จะใช้เขียนภาพ น้ำกาวหรือน้ำยาง ได้จาก ยางมะขวิด, ยางกระถิน, ยางมะเดื่อ หรือจากหนังสัตว์ เช่น หนังวัวหรือหนังควาย นำมาเคี่ยว

ช่างโบราณมีการผสมสีกับเคล็ดวิธีเพื่อให้ได้ลักษณะสีตามที่ต้องการ จากการสังเกตและเรียนรู้คุณสมบัติที่เป็นธรรมชาติของสีนั้น ๆ อย่างน่าสนใจ เช่น สีเขียวใบไม้ และสีแดงบางชนิดสกัดจากหิน ส่งมาจากเมืองจีน เมื่อนำมาบดผสมกับน้ำจะมีบางส่วนที่ลอยอยู่เหนือผิวน้ำ ช่างโบราณจะใช้เหล้าผสมใส่ลงไป ช่วยทำให้สีละลายกับน้ำเป็นเนื้อเดียวกัน สีบางสีผสมกลมกลืนกับน้ำได้ดีและเมื่อผสมกับเหล้าจะทำปฏิกิริยาเป็นเนื้อเดียวกับน้ำได้เร็ว โดยเฉพาะประเภทของสีที่ได้มาจากดิน เช่น สีดินแดง, สีเขียวคล้ำ, สีเขม่าดำ

สีดำ นำมาจากเขม่าควันไฟจากหม้อดิน ต่อมามีการทำสีดำขึ้นใช้จากน้ำสีดำในปลาหมึก ซึ่งเดิมทีเป็นกรรมวิธีของจีน เพราะช่างจีนใช้หมึกในการเขียนหนังสือเป็นจำนวนมาก จึงรู้จักการทำหมึกจีนจากน้ำสีดำในปลากหมึกขึ้นใช้เอง เมื่อเวลาใช้จะนำฝนกับน้ำเพราะมีลักษณะเป็นแท่งทำให้จิตรกรโบราณของไทยนิยมนำมาใช้เพราะมีความสะดวกกว่าการใช้สีดำจากเขม่าควันไฟ

สีขาว ได้มาจากปูนขาว หรือฝุ่นดินขาว มี 2 ชนิด ได้แก่ กะบังและฝุ่น กะบังคือดินขาวเมื่อผสมแล้วสีจะไม่ขาวจัด, ฝุ่นสีขาวส่งมาจากเมืองจีนและสีฝุ่นขาวจะมีความขาวกว่าสีขาวกะบัง

สีเหลือง ได้มาจากสีของดินบางทีก็ได้จากยางไม้หรือต้นรงค์ มีคุณสมบัติในการยึดเกาะผนังได้เป็นพิเศษ โดยไม่ต้องผสมกาวหรือน้ำยาชนิดอื่น ๆ

สีแดง มีความสำคัญต่องานจิตรกรรมไทยโบราณ เดิมทีสีแดงได้มาจากดินแดงมีลักษณะสีแดงคล้ำและในประเทศไทยเป็นแหล่งที่มีสีดินแดงอยู่มาก เช่น ที่สงขลา, ชลบุรี, และจันทบุรี สีแดง มีอยู่ด้วยกันหลายลักษณะ เช่น สีเสน เกิดจากสีแดงผสมกับสีเหลือง มีลักษณะคล้ายสีส้มค่อนไปทางแดง เมื่อผสมกับปูนขาวจะได้สีใหม่ที่เรียกบางเสน หรือที่เรียกกันว่าสีอิฐ หรือสีหม้อใหม่ ถ้าเป็นสีเสนแท้จะมีความสดกว่าสีบางเสน (สีอิฐหรือสีหม้อใหม่) สีเสนเกิดจากการผสมระหว่างสีเหลืองกับสีแดง ถ้าผสมสีแดงมากจะให้สีเป็นสีแสด หรือเมื่อผสมแล้วอาจจะให้น้ำหนักอ่อนแก่ต่าง ๆ กันไปหลายลักษณะ ที่เรียกว่าสีหมากสุก, สีก้ามปู, สีจำปาและสีหงสบาท ในส่วนของสีแดงอมเหลืองถ้าผสมเขม่าดำในปริมาณน้อย จะได้สีแดงเสนแก่หรือสีเลือดหมู โดยเฉพาะสีเลือดหมูจะนิยมใช้และปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยโบราณอยู่มาก โดยใช้ระบายเป็นสีพื้น สีแดงอมเหลืองในอีกลักษณะหนึ่ง หากนำมาผสมกับเขม่าดำในปริมาณมากขึ้น จะได้สีน้ำตาลถึงน้ำตาลเข้มหรือเป็นสีดำแดงแก่

สีแดงเข้มที่มีความสดและให้ความรู้สึกที่ชุ่มฉ่ำ หรือเรียกว่าสีแดงเลือดนกในยุคโบราณจะต้องใช้ชาดมาผสม ซึ่งนำเข้ามาจากเมืองจีน วิธีในการผสมคือนำชาดหรือแดงชาดจากจีนผสมกับสีแดงเสน อัตราส่วนละเท่า ๆ กัน ถ้าผสมชาดในปริมาณที่มากจะได้สีแดงลิ้นจี่ หรือสีที่ใกล้เคียงถัดมาจะได้เป็นสีแดงทับทิมและแดงมณี

ปัจจุบันการใช้สีมีความสะดวกสบายกว่าในอดีต มีสีสำเร็จรูปทั้งที่ผลิตขึ้นเองภายในประเทศ และนำเข้าจากต่างประเทศ หลากหลายยี่ห้อตามความต้องการ มีค่าความอ่อนแก่ของสีที่ได้มาตรฐาน ผ่านกระบวนการช่าง ตวง วัด ด้วยวิทยาการสมัยใหม่ ต่างจากอดีตที่ใช้สีจากธรรมชาติและมีวิธีการปรุงที่ยุ่งยาก เมื่อต้องการสีที่แปลกแตกต่างออกไปช่างโบราณจะใช้วิธีพลิกแพลง ผสมผสานให้เกิดสีใหม่ ๆ จากสีเพียงไม่กี่สี ซึ่งมีหลักการคล้ายคลึงกับหลักการผสมสีของชาติตะวันตกหรือช่างเขียนในปัจจุบัน โดยมีกลุ่มสีหลัก เช่น แดง, เหลือง, คราม, ดำและขาว เมื่อต้องการใช้สีที่ต่างออกไปจะนำสีหลักมาจับคู่ผสม จาก 2 ถึง 3 สีอย่างมีลำดับ มีการใช้สีดำและสีขาวเป็นตัวผสมในการควบคุมน้ำหนักให้อ่อนหรือเข้ม รวมถึงมีการกำหนดชื่อเรียกสีโดยอ้างอิงแหล่งที่มาและความเป็นไปของธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่ อาทิเช่น สีบัวโรย, สีน้ำรัก, สีฟ้าแลบ, และหงสดิน ฯลฯ

ระบบการผสมสีและชื่อสีโบราณ

กลุ่มสีแดง

- สีแดงสดหรือสีดอกชบา	
- สีแดงชาดผสมสีฝุ่น	ได้สีหงชาด (ชมพู)
- สีดินแดงผสมกับสีฝุ่น	ได้สีหงดินอ่อน
- สีแดงชาดผสมสีคราม	ได้สีหงดินแก่
- สีแดงผสมสีส้ม (เล็กน้อย)	ได้สีแดงชาด
- สีแดงสดผสมสีเหลือง	ได้สีแดงสด

กลุ่มสีเหลือง

- สีเหลืองแท้หรือสีเหลืองรงค์	
- สีรงค์ผสมสีฝุ่น	ได้สีนวลจันทร์

- สีเหลืองผสมสีเขียวผสมสีแดงเล็กน้อยแต่อ่อนลงเป็นเลื่อม	ได้สีเลื่อมประภัสสร
- สีเหลืองผสมสีฝุ่น	ได้สีเหลืองอ่อน
- สีเหลืองผสมสีแดงเล็กน้อย	ได้สีเหลืองแก่ (เหลืองทอง)
- สีเหลืองผสมแดงเสนผสมเขียวเล็กน้อย	ได้สีหมากสุก
- สีเหลืองผสมสีแดงชาดผสมสีฝุ่น	ได้สีหงสบาท (สีหม้อใหม่)
- สีเหลืองผสมสีแดงชาดผสมสีดำ	ได้สีสัมฤทธิ์
- สีเหลืองผสมสีครามผสมสีฝุ่น	ได้สีเขียวอ่อน
- สีเหลืองผสมสีคราม	ได้สีเขียวกลาง
- สีเหลืองผสมสีครามผสมสีดำ	ได้สีเขียวแก่ (เขียวขาบ)
- สีเหลืองนวลจันทร์ผสมดำเล็กน้อย	ได้สีเหลืองนวลเทา

กลุ่มสีขาว

ฝุ่นสีขาวบริสุทธิ์	ได้แก่ สีขาวผ่อง
ขาวหม่น (ดินขาว)	ได้แก่ ขาวกะบัง

กลุ่มสีคราม

- สีครามผสมสีแดงชาด	ได้สีม่วงแก่
- สีครามผสมสีแดงชาด ปนดินขาว	ได้สีม่วงอ่อน
- สีครามผสมสีแดงชาดผสมสีฝุ่น	ได้สีม่วงคราม (สีลูกหว้า)
- สีครามผสมสีเขียวปนสีฝุ่น	ได้สีน้ำไหล
- สีครามผสมสีฝุ่น	ได้สีมอคราม (ฟ้า)
- สีครามผสมสีดำ	ได้สีขาบ (สีฟ้าแก่)

กลุ่มสีดำ

- สีดำด้าน	ได้แก่สีดำมืด (เขม่าไฟ)
- สีดำมัน	ได้แก่สีดำมัน (สีดำหมึกจีน)

กลุ่มสีเขียว

- สีเขียวบริสุทธิ์	ได้สีเขียวสด
- สีเขียวผสมสีคราม	ได้สีเขียวขาบ
- สีเขียวผสมสีฝุ่น	ได้สีเขียวนวล
- สีเขียวแก่ผสมสีฝุ่น	ได้สีเขียวใบแค

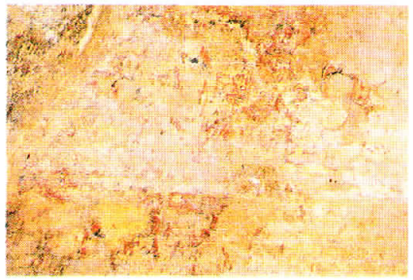
จิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณ เป็นผลงานศิลปะที่ทำให้เราได้ศึกษา หาคุณค่าในรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ เป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้หลายแขนงให้ได้สืบค้นความจริงเกี่ยวกับความเป็นมาและข้อสงสัยของบ้านเมืองในอดีตที่ผ่านมา เพื่อใช้เป็นหลักฐานยืนยันแสดงถึงความเป็นชาติไทยและมีเอกราช

กรณีของสีในงานจิตรกรรมฝาผนัง จากการสืบค้นของนักวิชาการศิลปะทำให้เราได้ทราบถึงที่มา กระบวนวิธี ระบบการผสมและชื่อของสี ที่มาจากภูมิความรู้ของช่างหรือจิตรกรในอดีต มีการพัฒนาใช้ถ่ายทอดต่อเนื่องมา ตั้งแต่ก่อนกรุงศรีอยุธยาที่มีการใช้สีเพียง 2-3 สี กระทั่งถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งถือว่าเป็นยุคทองของศิลปะไทยที่มีการใช้สีหลากหลายอย่างชำนิชำนาญ และต่อมาสมัยรัชกาลที่ 4-5 ประเทศไทยมีการติดต่อเจริญสัมพันธไมตรีกับต่างชาติมากขึ้นได้รับอิทธิพลและเปิดรับวัฒนธรรมรวมถึงวิทยาการจากชาติตะวันตกอย่างเต็มที่ ก่อให้เกิดคตินิยมในการสร้างสรรค์ศิลปะไทย มีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปด้วยรูปแบบ วัสดุ และวิธีการในรูปแบบใหม่ๆ

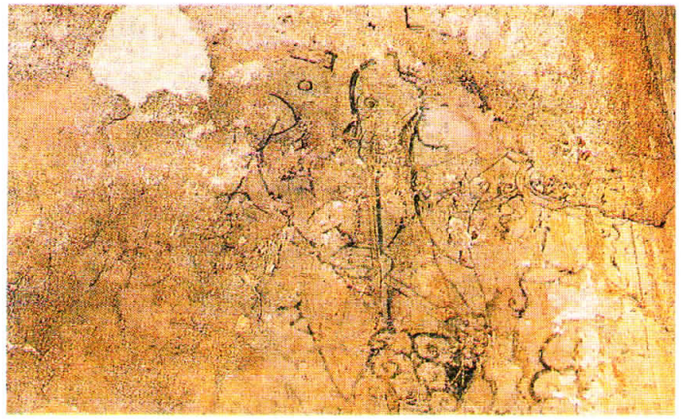
ปัจจุบันผลงานจิตรกรรมไทยมีการแบ่งแยกแตกแขนงออกเป็นประเภทต่าง ๆ เฉพาะอย่างยิ่งประเภทจิตรกรรมไทยประเพณี ที่มีการสร้างสรรค์ลดน้อยลง ส่งผลให้แบบแผนและคตินิยมที่เป็นภูมิความรู้จากช่างโบราณของไทยเลือนหายไป เมื่อดูผลงานบางครั้งไม่อาจคาดเดาเชื้อชาติของผู้สร้างได้ เนื่องด้วยมีความกลมกลืนในลักษณะที่คล้าย ๆ กัน

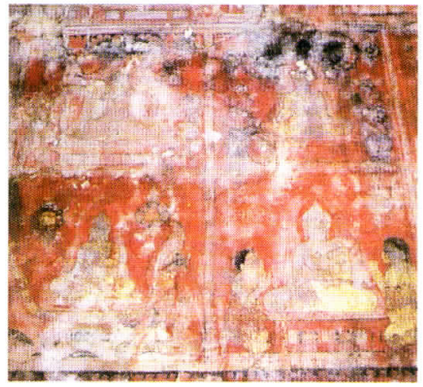
ความรู้เกี่ยวกับสีโบราณทุกวันนี้มีเผยแพร่และเป็นที่รู้จักน้อย ก่อให้เกิดความไม่สะดวกสำหรับผู้ที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะในสมัยนี้ ที่มีความจำเป็นต้องเกี่ยวข้องและต้องการอ้างอิงข้อมูลความรู้เรื่องของสีในอดีตของไทย โดยเฉพาะในส่วนของแบบอย่างสี เพื่อความสะดวกและให้สอดคล้องกับยุคสมัยในปัจจุบัน ผู้เขียนจึงคิดใช้ แพนโทน (PANTONE) เทียบเคียงจากตัวอย่างสีโบราณที่พอมีอยู่ แต่อาจมีความผิดเพี้ยนบ้างด้วยความไม่ชัดเจนในข้อมูลเดิม เพื่อความสะดวกและเป็นแนวทางสำหรับนำไปปรับประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ที่เหมาะสมต่อไป

สีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยก่อนกรุงศรีอยุธยา



จิตรกรรมฝาผนังภายในซุ้มพระปรางค์ที่วัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย สุโขทัย ภาพจาก จิตรกรรมอยุธยา 2543 (หน้า 14)





สีในงานจิตรกรรมฝาผนัง
สมัยกรุงศรีอนุธยาตอนต้น

จิตรกรรมฝาผนังภายในซุ้มกรุ ของพระปรางค์มหาธาตุ วัดราชบูรณะ อยุธยา รูปพระสาวกกำลังเดิน จีวรของพระสงฆ์ และ พื้นหลังล้วนเป็นสีแดงทั้งสิ้น ภาพจาก: จิตรกรรมอยุธยา 2543 (หน้า 35)

สีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนกลาง

ภาพเทพชุมนุม สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง ที่วิหารเล็กวัดใหม่ประชุมพล อำเภอนครหลวง อยุธยา
ภาพจาก: จิตรกรรมอยุธยา 2543 (หน้า 14)

ภาพเทวดาของเทพชุมนุม วัดช้างใหญ่ อยุธยา ภาพจาก : จิตรกรรมอยุธยา 2543 (หน้า 66)

สีในงานจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัชกาลที่ 1

"พระพุทธประวัติ" พระยานาคนันโทปนันท แสดงอิทธิฤทธิ์จะทำอันตรายพระพุทธเจ้า ขณะเสด็จลงจากดาวดึงส์ จิตรกรรมฝาผนัง ในพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เขตพระนคร กรุงเทพฯ ภาพจาก: จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ (หน้า 46)

สีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 2

"เหล่ากินนร และกินรีในป่าหินพานต์" จิตรกรรมฝาผนัง ในพระวิหาร พระพุทธศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์เทพวราราม ราชวรมหาวิหาร เขตพระนคร กรุงเทพฯ ภาพจาก: จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 2526 (หน้า 64)

สีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3

"ภาพไทยเขียนเป็นเรื่องขบวนจีน" จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ราชชวรมหาวิหาร (วัดโพธิ์) เขตพระนคร กรุงเทพฯ ภาพจาก: จิตรกรรมรัตนโกสินทร์, 2526 (หน้า 85)

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมัยรัชกาลที่ 4

"ปริศนาธรรม" จิตรกรรมฝาผนัง
ในพระอุโบสถวัดบรมนิวาสราชวรวิหาร
เขียนโดย พระอาจารย์ขรัวอินโข่ง
ภาพจาก: จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์
2526 (หน้า 133)

สีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 6

"มโหสถชาดก"
จิตรกรรมฝาผนังในพระ
อุโบสถวัดระฆังโฆสิตาราม
วรมหาวิหาร
เขตบางกอกน้อย
กรุงเทพฯ
ภาพจาก : จิตรกรรมฝา
ผนังกรุงรัตนโกสินทร์
2526 (หน้า 136)

เฉดสีในปัจจุบันกับชื่อสีโบราณ

ลำดับที่	สี	สีผสม	ชื่อสี
1	PANTONE®	ฝุ่นสีขาวบริสุทธิ์	สีขาวผ่อง
2	PANTONE®	ขาวหม่น(ดินขาว)	สีขาวกระบัง
3	PANTONE® 100 U	สีรงปนฝุ่น	สีนวลจันทร์
4	PANTONE® 110 U	สีเหลืองแท้	สีเหลืองรง
5	PANTONE® 131 U	สีเหลืองผสมสีเขียวผสมสีแดง แต่อ่อนลง	สีเลื่อมประภัสสร
6	PANTONE® 101 U	สีเหลืองผสมสีฝุ่น	สีเหลืองอ่อน
7	PANTONE® 1245 U	สีเหลืองผสมสีแดงเล็กน้อย	สีเหลืองแก่
8	PANTONE® 1525 U	สีเหลืองผสมสีแดงเสนผสมสีเขียว เล็กน้อย	สีหมากสุก
9	PANTONE® 159 U	สีเหลืองผสมสีแดงชาดผสมสีฝุ่น	สีหงสบาท
10	PANTONE® 160U	สีเหลืองผสมสีแดงชาดผสมสีดำ	สีสัมฤทธิ์

ลำดับที่	สี	สีผสม	ชื่อสี
11	PANTONE® 629 U	สีเหลืองผสมสีครามผสมสีฝุ่น	สีเขียวอ่อน
12	PANTONE® 576 U	สีเหลืองผสมสีคราม	สีเขียวกลาง
13	PANTONE® 3302 U	สีเหลืองผสมสีครามปนสีดำ	สีเขียวแก่(เขียวขาบ)
14	PANTONE® 458 U	สีเหลืองนวลจันทร์ผสมดำเล็กน้อย	สีเหลืองนวลเทา
15	PANTONE® 186 U	สีแดงสด	สีดอกชบา
16	PANTONE® 1795 U	สีแดงชาดผสมสีฝุ่น	สีหงชาด
17	PANTONE® 180 U	สีแดงชาดผสมสีฝุ่น	สีหงดินอ่อน
18	PANTONE® 202 U	สีดินแดงผสมสีคราม	สีหงดินแก่
19	PANTONE® 485 U 2X	สีแดงผสมสีส้มเล็กน้อย	สีแดงชาด
20	PANTONE® 185 U 2X	สีแดงสดผสมสีเหลือง	สีแดงสด

ลำดับที่	สี	สีผสม	ชื่อสี
21	PANTONE® 141 U	สีแดงชาดผสมสีฝุ่น	สีฟ้าแลบ
22	PANTONE® 142 U	สีแดงเสนผสมสีฝุ่น	สีลำลาน
23	PANTONE® 173 U	สีแดงชาดผสมสีฝุ่นสีครามเล็กน้อย	สีบัวโรย
24	PANTONE® 187 U	สีแดงชาดผสมสีครามเล็กน้อย	สีลิ้นจี่
25	PANTONE® 216 U	สีแดงชาดผสมสีครามผสมสีฝุ่น	สีม่วงชาด
26	PANTONE® 154 U	สีแดงเสนผสมสีแดงชาด ผสมสีดินแดง	สีทองแดงแก่
27	PANTONE® 476 U	สีดินแดงผสมสีเหลืองผสมสีดำ	สีน้ำรัก
28	PANTONE® 518 U	สีครามผสมสีแดงชาด	สีม่วงแก่
29	PANTONE® 208 U	สีครามผสมสีแดงชาดผสมสีดินขาว	สีม่วงคราม
30	PANTONE® 2627 U	สีครามผสมสีแดงชาดผสมสีฝุ่น	สีม่วงคราม

ลำดับที่	สี	สีผสม	ชื่อสี
31	PANTONE® 5555 U	สีครามผสมสีเขียวปนฝุ่น	สีน้ำไหล
32	PANTONE® 660 U	สีครามผสมสีฝุ่น	สีมอคราม
33	PANTONE® 5743 U	สีครามผสมสีดำ	สีขาบ
34	PANTONE®	สีดำด้าน	สีดำมืด
35	PANTONE®	สีดำมัน (สีดำหมึกจีน)	สีดำมัน
36	PANTONE® 378 U	สีเขียวผสมสีคราม	สีเขียวขาบ
37	PANTONE® 625 U	สีเขียวผสมสีฝุ่น	สีเขียวนวล
38	PANTONE® 371 U	สีเขียวบริสุทธิ์	สีเขียวสด
39	PANTONE® 350 U	สีเขียวแก่ผสมสีฝุ่น	สีเขียวใบแค

บรรณานุกรม

โกสุม สายใจ. (2536). **สีและการใช้สี.** กรุงเทพฯ : กุลพริ้นติ้ง.

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

ผู้ช่วยศาสตราจารย์มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2547). **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ฝ่ายช่างสิบหมู่ กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ, (2536). **เครื่องศิราภรณ์** (กรณีศึกษาเฉพาะหัวโขน). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

เลิศ พ่วงพระเดช. (2543). **ศิลปไทย ชุด ตำราภาพลายไทย.** กรุงเทพฯ : มิตรสัมพันธ์กราฟฟิค.

ศิลปากร, กรม. วิทยาลัยช่างศิลป์, กองศิลปศึกษา. (2526). **สมุดภาพจิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2544). **เทคนิคการเขียนสีกนก.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

น. ณ ปากน้ำ. (2543). **จิตรกรรมอยุธยา.** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). **จิตรกรรมไทย.** กรุงเทพฯ : โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

สุวัฒน์ แสนขันติ. (2547). **จิตรกรรมไทย พุทธศิลป์.** กรุงเทพฯ : พีดับบลิว พริ้นติ้.

อารี สุทธิพันธุ์. (2535). **ทฤษฎีสีเพื่อการสร้างสรรค์ศิลปะ.** กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจะต้องรู้อะไรบ้าง?

What a children Book Illustrator Needs to Know?

*พิมพ์จิต ตปนียะ**

บทคัดย่อ

หนังสือสำหรับเด็กถือว่าเป็นเครื่องมือชั้นดีที่มีความสำคัญอันจะช่วยกระตุ้นพัฒนาการของเด็กทางด้านความฉลาดทางอารมณ์ พัฒนาการด้านสังคม ทักษะด้านการคิด และทักษะทางด้านการอ่าน กระบวนการสร้างสรรค์หนังสือนิทานสำหรับเด็ก ไม่ได้มีเพียงแค่นักเขียนระดับมือรางวัลและนักออกแบบรูปเล่มให้สวยงามเท่านั้น บทบาทของนักวาดภาพประกอบถือเป็นผู้ที่จะใส่หัวใจให้กับหนังสือเล่มนั้นมีชีวิตชีวา เหตุนี้นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจึงไม่ใช่คนที่วาดรูปเป็นเท่านั้น เขาเหล่านั้นจะต้องวาดอยู่ตลอดเวลาและศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องด้วย

คำสำคัญ: นักวาดภาพประกอบ หนังสือสำหรับเด็ก

Abstract

The children story books are considered the excellent tools that are important in stimulating the development of emotional intelligence, social development, thinking and reading skills among children. In order to create one good story book, not only a good writer and a graphic designer are needed, but the role of an illustrator is also crucial in making a book lively. This is a reason why an illustrator must also have the technical knowledge in association with illustrating skills.

Keyword: Illustrator, Children's book

บทนำ

หนังสือเป็นสื่ออย่างหนึ่งในบรรดาสื่อหลายๆอย่าง ที่มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาคุณภาพชีวิตของเด็ก ซึ่งจะทำให้เด็กได้มีโอกาสก้าวไปสู่ความเจริญงอกงาม ทางอารมณ์ สังคม และสติปัญญา การส่งเสริมให้เด็กรักการอ่านและรู้จักคุณค่าของหนังสือ เป็นสิ่งที่ผู้ใหญ่ควรกระทำเพราะถือเป็นวิธีพัฒนาอนาคตของเด็กอย่างแนบเนียนและงดงาม ปีพุทธศักราช 2552 คณะรัฐมนตรีได้เห็นชอบให้การส่งเสริมการอ่านเป็นวาระแห่งชาติ โดยกำหนดให้วันที่ 2 เมษายนของทุกปี เป็นวันรักการอ่าน รวมถึงได้อนุมัติให้ ปี พ.ศ. 2552 -2561 เป็นทศวรรษแห่งการอ่าน และสนับสนุนโครงการหนังสือเล่มแรก (Book start) เพื่อให้ประชาชนทุกครอบครัวปลูกฝังนิสัยรักการอ่านของเด็กตั้งแต่แรกเกิด ดังนั้น ณ วันนี้สำนักพิมพ์ผู้ผลิตหนังสือสำหรับเด็ก ผู้วาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็ก ต่างต้องย้อนกลับมาพิจารณาองค์ความรู้ของตนเอง เพื่อช่วยกันสร้างสรรค์หนังสือดีและหนังสือที่เหมาะสม

* อาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

อะไรบ้างที่นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจะต้องรู้

ในกระบวนการออกแบบหนังสือสำหรับเด็กนั้นไม่ได้เริ่มต้นที่นักวาดภาพประกอบเพียงคนเดียว ในกระบวนการนี้มีผู้สร้างสรรค์ที่สำคัญประกอบไปด้วย ผู้แต่งเรื่อง บรรณาธิการ ผู้วาดภาพประกอบ และนักออกแบบรูปเล่ม (ซึ่งอาจเป็นคนเดียวกันกับผู้วาดก็ได้) เนื้อเรื่องของหนังสือสำหรับเด็กจะต้องถูกพิจารณาจากบรรณาธิการว่ามีความเหมาะสมกับอายุของกลุ่มเป้าหมาย และสามารถเสริมสร้างคุณลักษณะอันพึงประสงค์โดยสอดคล้องกับพัฒนาการทางสมองของเด็กได้หรือไม่ ในขั้นตอนนี้ภาษาที่เหมาะสมสวยงามจะถูกขัดเกลาและแต่งเติม แล้วส่งต่อมาสู่นักวาดภาพประกอบและนักออกแบบรูปเล่มหนังสือ ซึ่งใครจะเป็นผู้วาดนั้นจะต้องผ่านการคัดสรรจากบรรณาธิการเช่นเดียวกัน โดยพิจารณาจากผลงานที่ผ่านๆมา ของนักวาดภาพว่าเหมาะสมกับเนื้อเรื่องหรือไม่ ด้วยเหตุนี้นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจึงไม่สามารถเป็นใครก็ได้ที่วาดรูปเป็น แต่เขาเหล่านั้นจะต้องมีความเข้าใจในการวาดภาพสำหรับเด็กโดยเฉพาะและทำงานในการวาดภาพประกอบหนังสือเด็กต่อเนื่อง

หนังสือสำหรับเด็ก

1. ความหมายของหนังสือสำหรับเด็ก

หนังสือสำหรับเด็กหมายถึงหนังสือสำหรับเด็กประเภทให้ความบันเทิง อาจเป็นนิยาย นิทาน หรือวรรณคดีประเภทต่างๆ ที่เหมาะสำหรับเด็ก ลักษณะหนังสือเด็กที่ดีคือเป็นหนังสือที่ให้ความสนุกสนานเพลิดเพลิน และความรู้ในด้านต่างๆอันแตกต่างไปจากหนังสือสารคดีสำหรับเด็กและหนังสือแบบเรียน มีเนื้อหาตรงกับใจที่เด็กอยากอ่าน รูปเล่มสีสันสวยสะดุดตา แบ่งออกได้ 3 ประการคือ

1.) ด้านเทคนิคการพิมพ์และการจัดรูปเล่ม การจัดพิมพ์ภาพและตัวอักษรนั้นต้องชัดเจนปกต้องสวยงามดึงดูดความสนใจเด็ก ขนาดรูปเล่มเหมาะสมกับความต้องการของเด็ก คุณภาพของกระดาษต้องดี ขนาดตัวอักษรเหมาะสมกับวัยของเด็ก การจัดหน้าต้องดูโปร่งตา ภาพกับตัวอักษรไม่ทับกัน และชื่อเรื่องดึงดูดความสนใจของเด็ก

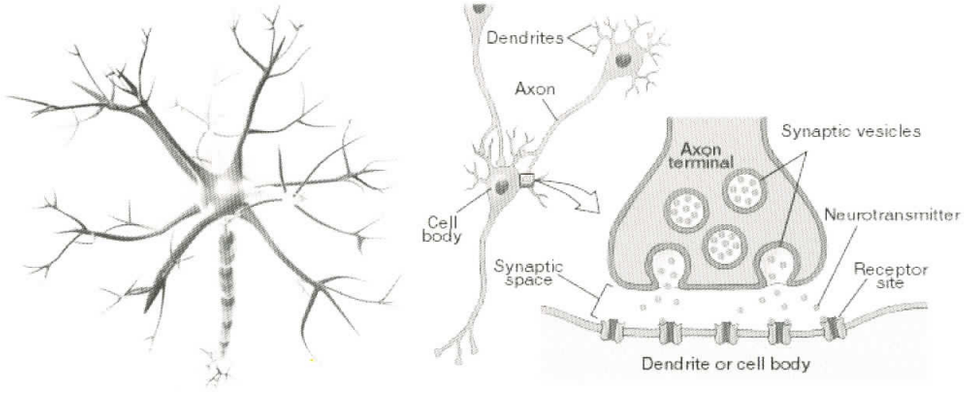
2.) ด้านเนื้อหา เนื้อหาน่าสนใจ มีความสนุกสนาน ความยากง่ายเหมาะสมกับวัย เนื้อหาถูกต้อง การดำเนินเรื่องความเร้าใจชวนให้ติดตาม เนื้อหาของเรื่องในแง่ของความสั้นยาวจะต้องเหมาะสมกับวัยของเด็กเป็นอย่างมาก ไม่ยาวเกินไปหรือสั้นเกินไป และหลังจากอ่านหนังสือเล่มนี้แล้ว เด็กจะได้รับประโยชน์อย่างไรบ้าง และสำนวนภาษาจะต้องเหมาะสมกับเด็กเป็นอย่างยิ่ง

3.) ด้านภาพประกอบ ปกติแล้วหนังสือสำหรับเด็กจะมีภาพประกอบเกือบทุกหน้า ไม่ว่าจะเป็นบันเทิงคดี สารคดี หรือร้อยกรอง ภาพประกอบจะต้องมีสีสันสวยงาม วาดอย่างประณีตสอดคล้องกับเนื้อหาของเรื่อง ภาพต้องถูกต้อง ขนาดภาพเหมาะกับขนาดของรูปเล่มและน่าสนใจ (วินัย รอดจ่าย, 2540, หน้า 8-9)

2. บทบาทของหนังสือสำคัญสำหรับเด็กอย่างไร

การเป็นนักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็ก ผู้วาดต้องระลึกอยู่เสมอว่าภาพที่จะเกิดขึ้นจากการตีความเนื้อเรื่องเป็นเสมือนกับอาหารรสเลิศที่มีคุณค่าสูง ส่งผลโดยตรงไปสู่การบำรุงสมองของเด็กตั้งแต่แรกเกิด สมองจะจดจำภาพนั้นและพร้อมที่จะตีความหรือดึงกลับมาใช้ประโยชน์

ในโอกาสต่างๆ ในวันข้างหน้า ผู้วาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจึงต้องศึกษาหาความรู้ด้านพัฒนาการทางสมองของเด็กและจิตวิทยาวัยต่างๆเพื่อให้รู้ว่าตนกำลังทำงานเพื่อใคร ส่งเสริมให้เกิดพัฒนาการทางด้านใด และบทบาทของภาพที่จะเกิดขึ้นมีขอบเขตใด ในเบื้องต้นนักวาดภาพประกอบสำหรับเด็กทุกคนจะต้องรู้ตระหนักว่าหนังสือสำหรับเด็กมีความสำคัญ เพราะมนุษย์เกิดขึ้นมาพร้อมกับเซลล์สมอง (Neuron) นับแสนล้านเซล แต่การมีจำนวนเซลประสาทมากมายนั้นยังไม่สำคัญเท่ากับการเชื่อมต่อของเซลสมอง (Synapses) การเชื่อมต่อนี้เป็นจุดที่ทำให้เกิดความจำและการเรียนรู้ (วิทยากร เชียงกูล, 2547, หน้า 12) กระบวนการสร้างจุดซีนแนปส์นี้จะเกิดขึ้นมากมายและรวดเร็วมากภายในขวบปีแรก เพราะเด็กต้องพัฒนาจากการนอนเฉยๆ มาเป็นนอนคว่ำ ชันคอ นั่ง คลาน ยืน เดิน วิ่ง ฯลฯ นอกจากนี้ยังต้องพัฒนาการความรู้ด้านภาษาและการรับรู้สัมผัสนานาประการ (พรพิไล เลิศวิชา และอัครภูมิ จารุภากร, 2550, หน้า 15) กระบวนการสร้างจุดซีนแนปส์นี้จะเพิ่มมากกว่าเดิมถึง 10 เท่าเมื่ออายุ 2 ปี ความรู้ทางด้านสมองนี้ชี้ให้เห็นถึงกระบวนการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นอย่างเข้มข้น ซึ่งถือเป็นโอกาสทองในการวางพื้นฐานการเรียนรู้ และหากเด็กไม่ได้เรียนรู้ในช่วงเวลานี้ การพัฒนาให้เต็มศักยภาพจะทำได้ยาก แต่การที่เซลสมองของเด็กจะพัฒนาได้ดีนั้นจะต้องมีสภาพแวดล้อมแบบปฏิกิริยาโต้ตอบเช่น การอุ้ม กอด ฟังภาษาพูดคุย ฟังเพลง เห็นภาพที่หลากหลาย สัมผัส ชิม และเคลื่อนไหว เด็กที่ได้รับแรงกระตุ้นภายนอกที่เหมาะสมอย่างหลากหลายจึงจะทำให้สมองพัฒนามากยิ่งๆขึ้น ในทางตรงกันข้ามถ้าหากไม่มีการกระตุ้นในการเรียนรู้ในทางใด การเชื่อมโยงของเซลสมองส่วนนั้นจะเหี่ยวแห้งไป (วิทยากร เชียงกูล, 2547, หน้า 108) เช่นการเรียนรู้ทางด้านภาษา เด็กแรกเกิดสามารถแยกแยะความแตกต่างของเสียงได้ เด็ก 4 เดือนสามารถเข้าใจคำบางคำ เด็ก 18 เดือนสามารถเรียนรู้คำใหม่ๆได้มากขึ้น และความสามารถในการเรียนรู้ภาษาของสมองจะเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วในช่วง 7 ปีแรก หลังอายุ 7 ปีไปแล้วความสามารถในการเรียนรู้ทางด้านภาษาจะค่อยๆลดลง ไม่ใช่แต่เพียงเป็นโอกาสของการพัฒนาสมองทางด้านภาษาเท่านั้น ความฉลาดทางอารมณ์ พัฒนาการด้านสังคม ทักษะการคิด ควรได้รับการกระตุ้นอย่างมีศักยภาพเช่นเดียวกัน



รูปที่ 1

เซลล์สมอง (Neuron) และการเชื่อมต่อของเซลสมอง (Synapses)

หนังสือสำหรับเด็กโดยเฉพาะหนังสือภาพสำหรับเด็กเป็นเครื่องมือชั้นดีที่มีความสำคัญอันจะช่วยกระตุ้นพัฒนาการทางด้านต่างๆให้เด็ก เด็กจะได้เรียนรู้จังหวะของการเปล่งเสียง ได้เรียนรู้คำและความหมายใหม่ๆ ได้ใช้สายตามองภาพและสร้างจินตนาการตามเนื้อเรื่อง เด็กๆจะพัฒนาการพูดจาสื่อสารขณะฟังนิทาน หรือคาดเดาเหตุการณ์แล้วพูดโต้ตอบออกมา เด็กๆ จะถูกกระตุ้นให้อยากขีดเขียน อยากวาดรูปหรืออยากทำอะไรก็ได้เพื่อเล่าเรื่องราวที่ได้ฟัง ถ้าเด็กๆ ได้ฟังนิทานและดูภาพประกอบพร้อมๆกับเพื่อน ก็จะได้เรียนรู้เรื่องการอยู่ร่วมกันในสังคม เรียนรู้ที่จะเงียบนิ่ง และรับฟังผู้อื่น ที่สำคัญเด็กจะได้รับการพัฒนาการทางด้านอารมณ์อย่างมีศักยภาพ ถ้าเขาได้รับความอบอุ่นขณะที่อยู่บนตักพ่อแม่ขณะฟังนิทาน เด็กจะมีความสัมพันธ์ที่ดีกับครอบครัวผ่านการอ่านหนังสือ ส่งผลให้เป็นคนรักการอ่านในอนาคต

รูปที่ 2

ภาพวาดของเด็กอายุ 5 ปี หลังจากได้ฟังนิทานเรื่องหัวผักกาดยักษ์ เป็นนิทานจากนักเขียนชาวรัฐเซีย ชื่อ อเล็คเซ ตอลสตอย วาดภาพประกอบโดย เรียว ซาโต้ ศิลปินชาวญี่ปุ่น แปลโดย พรอนงค์ นิยมค้า สำนักพิมพ์แพรวเพื่อนเด็ก หนังสือนิทานที่เหมาะสมกับเด็กอายุระหว่าง 3- 5 ปี ในเรื่องนี้เด็กๆ จะได้เรียนรู้ถึงการช่วยเหลือเกื้อกูลกันอันเป็นสิ่งที่ดีและควรนำไปปฏิบัติตาม

3. การจัดแบ่งหนังสือนิทานสำหรับเด็ก

นักวาดภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจะต้องรู้และเข้าใจว่าเรื่องที่กำลังจะวาดภาพเหมาะกับเด็กอายุเท่าใด เพราะลักษณะของภาพและการจัดองค์ประกอบของภาพมีผลกับการรับรู้ตามอายุของเด็กด้วย สำหรับสำนักพิมพ์ต่างๆ ที่ผ่านมา มีทั้งการแบ่งตามเนื้อหาของเรื่องนิทานและการแบ่งตามระดับการศึกษา ดังที่ผู้ซื้อหนังสือจะสังเกตเห็นบริเวณปกหลังของหนังสือนิทานแต่ละเล่ม ณ วันนี้การจัดแบ่งหนังสือสำหรับเด็กกำลังจะถูกบูรณาการใหม่โดยจัดแบ่งให้เหมาะสมกับพัฒนาการและจิตวิทยาตามเกณฑ์อายุของเด็กดังนี้

1.ทารกในครรภ์ ควรเลือกเป็นหนังสือนิทานที่มีภาพสวยเพื่อให้ผู้อ่านซึ่งเป็นแม่ได้มองสิ่งสวยงามทำให้จิตใจสงบมีความสุข เป็นเนื้อเรื่องใดก็ได้ที่ชอบแต่ขอให้เป็นการอ่านออกเสียงของพ่อแม่ที่เล่าให้ลูกฟัง เพราะการสั่นสะเทือนของคลื่นเสียงจะส่งตรงไปถึงลูกและเมื่อลูกเกิดมาเขาจะสามารถแยกแยะเสียงของพ่อและแม่ได้

2. อายุ 0-6 เดือน เป็นหนังสือนิทานภาพที่ควรคำนึงถึงวัสดุที่นำมาทำ จะต้องปลอดภัย เพราะเด็กจะเริ่มหยิบจับเช่น หนังสือผ้านุ่มๆมีสีสันสวยงามสะดุดตา กระตุ้นสัมผัสของเด็กด้วยวัสดุต่างๆ เช่น ผ้าสำลี ผ้าสักหลาด ผ้าดิบ หรือใส่วัสดุข้างในให้แตกต่างเมื่อขยำ เขย่าแล้วเกิดเสียง ซึ่งจะต้องไม่อันตรายเมื่อเด็กนำเข้าปาก

3. อายุ 7- 12 เดือน เป็นหนังสือนิทานภาพหรือหนังสือภาพสำหรับเด็ก ที่ทำจากวัสดุที่ปลอดภัย เด็กเริ่มสนใจมองภาพสีสวยงามชัดเจนไม่ต้องมีรายละเอียดมาก พ่อแม่อาจอุ้มเด็กนั่งฟังนิทานบนตัก หรือช่วงที่เด็กอาบน้ำที่เป็นช่วงที่เด็กตื่นตัว โดยอาจเลือกเล่านิทานลอยน้ำ (ทำจากพลาสติกหรือยาง) ก็ทำให้เด็กสนใจและเพลิดเพลินได้เป็นอย่างยิ่ง

รูปที่ 3

ภาพตัวอย่างหนังสือลอยน้ำ เรื่อง "กระต่ายแปรงฟัน" จากสำนักพิมพ์ Hello Kids

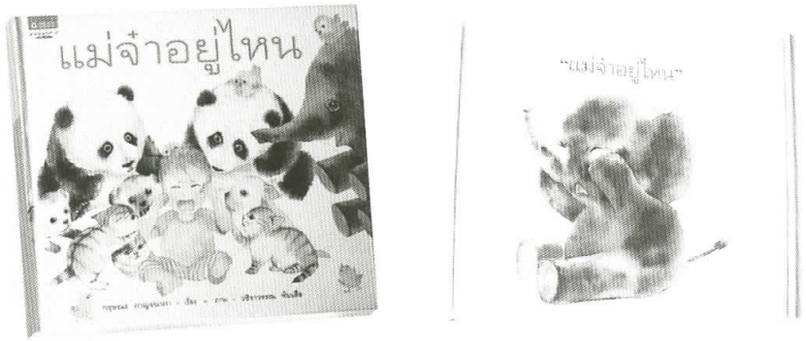
4. อายุ 1 - 2 ขวบ เป็นหนังสือนิทานภาพ หน้าหนังสือต้องหนา (Board book) แข็งแรงคงทน ไม่ต้องมีตัวหนังสือมาก ภาพชัดเจน เด็กมองภาพแล้วสามารถเข้าใจเรื่องราวได้ จำนวนหน้าไม่ควรเกิน 10 หน้า เพราะเนื่องจากกระดาษที่ใช้มีความหนา ถ้าจำนวนหน้ามากหนังสือจะหนักและจะทำให้เด็กชอบขว้างปาหนังสือเล่นมากกว่าถือเพื่อเปิดดูภาพ

5. อายุ 2 - 3 ขวบ นิทานยังคงต้องมีลักษณะที่คงทน มีเทคนิคพิเศษในเล่มเพื่อดึงดูดความสนใจ เช่น มีภาพซ่อนอยู่ด้านหลังประตู มีเสียง หรือเด็กสามารถหยิบใส่ส่วนประกอบของหนังสือได้ เนื้อเรื่องต้องสั้น มีตัวละครไม่มากเป็นเรื่องเกี่ยวกับตัวเด็ก เช่น การปฏิบัติกิจวัตรประจำวันด้วยตนเอง เป็นต้น

6. อายุ 3 - 5 ขวบ เด็กวัยนี้เริ่มเปิดหนังสือได้ทีละแผ่น สนใจฟังเรื่องราวที่ยาวขึ้น จะเล่าหรืออ่านก็ได้ เนื้อเรื่องต้องเข้าใจได้ง่ายไม่ซับซ้อน เด็กชอบเรื่องมหัศจรรย์ ยิ่งถ้ามีคำซ้ำๆ จะทำให้เด็กยิ่งสนุกเมื่อได้ฟังหรือพูดตาม เด็กที่ชอบนิทาน จะเริ่มสนใจการอ่านโดยแรกๆ ชอบให้ผู้ใหญ่อ่านให้ฟัง แล้วจึงอยากอ่านเองบางครั้งเด็กจะหยิบนิทานที่ชอบมาอ่านเองตามที่เคยได้ฟังมา หรือถ้าเป็นหนังสือที่ยังไม่เคยฟังก็จะใช้จินตนาการเปรียบเทียบจากประสบการณ์ที่ผ่านมาแล้วเล่าออกมาเป็นเรื่องได้

7. อายุ 6 - 8 ขวบ วัยนี้เด็กสนใจและสามารถฟังนิทานที่มีเนื้อเรื่องยาวขึ้น ซับซ้อนมากขึ้น เข้าใจเนื้อเรื่องเชิงส่งเสริมของคุณธรรม จริยธรรม รวมทั้งเริ่มหัดอ่านสะกดคำง่ายที่คุ้นเคยได้บ้าง

ภาพประกอบยังมีความจำเป็นอยู่มาก ถ้าเป็นเรื่องใจจินตนาการนักวาดภาพสามารถวาดภาพได้สลับซับซ้อนมากขึ้น (สดใส โชติกเสถียร, ม.ป.ป.) แต่ไม่ควรให้ดูน่ากลัวเพราะเด็กจะฟังเรื่องแต่ไม่กล้าจับหนังสือเปิดอ่านเอง



รูปที่ 4

ตัวอย่างหนังสือนิทานสำหรับเด็ก อายุ 0-3 ปี มีเนื้อหาที่แสดงถึงธรรมชาติของเด็กเล็กๆ และ สอดแทรกการเรียนรู้แบบง่ายๆ วาดภาพโดย วชิราวรรณ ทับเสือ สำนักพิมพ์แพรวเพื่อนเด็ก

รูปที่ 5

ตัวอย่างหนังสือนิทานสำหรับอายุ 3 ปีขึ้นไป มีโครงเรื่องอ่านสนุกและแทรกการสอนให้เป็นคนรักษาสัญญาและไม่พูดโกหก วาดภาพโดย พิมพ์จิต ตปนียะ ของสำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก

4. ภาพประกอบสำคัญต่อหนังสือนิทานสำหรับเด็กอย่างไร

นักวาดภาพประกอบจะต้องตระหนักอยู่เสมอว่า ภาพประกอบในหนังสือนิทานสำหรับเด็กถือเป็นหัวใจของหนังสือ ภาพประกอบที่ดึงดูดความสนใจของเด็กมีส่วนช่วยให้เด็กเกิดความสนใจหรือสงสัยอยากหาคำตอบ เด็กเปิดหนังสือเล่มนั้นดูภาพและอยากอ่านหนังสือ ถ้าเรื่องราวหรือเนื้อหาในหนังสือน่าสนใจหรือสนุกสนานชวนติดตาม จะทำให้เด็กเกิดนิสัยอยากอ่านและรักการอ่านในที่สุด โดยเฉพาะเด็กก่อนเข้าเรียนหรือวัยอนุบาล เพราะเด็กในวัยนี้อ่านหนังสือด้วยภาพมากกว่าอ่านด้วยตัวอักษร ภาพจึงทำให้เด็กเกิดความสนุกสนานเพลิดเพลิน ถึงแม้ในเด็กที่มีวัยสูงขึ้นก็ชอบหนังสือที่มีภาพประกอบเช่นกัน (ณรงค์ ทองปาน, 2526, หน้า 80) ดังนั้นการเขียนภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กจึงเป็นเรื่องที่สำคัญ และหากภาพประกอบสำหรับเด็กมีความสวยงาม สีสันสวยงามสดใสและวาดโดยนักวาดภาพประกอบอย่างประณีตสวยงาม จะทำให้เด็กรักในความสวยงดงามมีรสนิยมในชั้นเชิงศิลปะ เพราะภาพประกอบที่ดีสำหรับเด็กจะมีอิทธิพลต่อความรู้สึกและเกิดความประทับใจต่อเด็กด้วย (เกริก ยุ้นพันธ์, 2543, หน้า 25-28)

5. ลักษณะของภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็ก

ชนิดและลักษณะของภาพประกอบหนังสือนิทานสำหรับเด็กแบ่งได้เป็น 3 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบภาพเหมือนจริง (Realistic form) คือ ภาพที่มีรูปร่างอันมีที่มาจากความเป็นจริง ได้แก่ ภาพถ่าย หรือภาพวาดเหมือนจริง แต่ส่วนใหญ่นิยมใช้ภาพวาด เพราะผู้วาดสามารถวาดภาพ ประกอบเรื่องได้อย่างกว้างขวาง เก็บรายละเอียดและเน้นบางส่วนที่ต้องการได้ดีกว่าภาพถ่าย หรือทำให้ภาพคมชัดทั้งหมด เหมาะสำหรับการเรียนรู้ในภาพโดยรวม ส่วนภาพถ่ายนั้นกล้องสามารถทำให้ภาพตรงโฟกัสชัดเจนส่วนบรรยากาศอื่นๆ อาจจะไม่คมชัด (เกริก ยุ้นพันธ์, 2543, หน้า 92)

2. รูปแบบภาพเลียนแบบของจริง (Analogical from) คือ ภาพที่มีรูปร่างอันมีที่มาจากความเป็นจริง หรือมีรูปร่างที่ผิดแปลกไปจากความจริง แต่ยังสามารถเดาได้ว่าเป็นภาพอะไร เช่น ภาพต้นไม้ ภาพสัตว์ที่เลียนแบบท่าทางเหมือนคน เป็นต้น (วรางคณา ศิริปโชติ, 2542, หน้า 16)

3. รูปแบบเหนือจริง (Surrealistic from) คือภาพจินตนาการ ประกอบเรื่องราวหรือสิ่งที่ไม่มีอยู่จริง เช่น แม่มด เมืองมหัศจรรย์ เป็นต้น

รูปที่ 6

ภาพซ้ายตัวอย่างรูปแบบภาพเหมือนจริง เรื่องเด็กเลี้ยงแกะ สำนักพิมพ์ห้องเรียน และภาพขวาเป็น รูปแบบเหนือจริงเป็นภาพนางฟ้าลอยขึ้นมาจากหนังสือ จากเรื่องนับนิ้วช่วยเพื่อน สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก

ก่อนที่นักวาดภาพประกอบจะเริ่มวาดภาพ จะต้องคำนึงถึงสัดส่วนของภาพกับเนื้อเรื่องซึ่งต้องขึ้นอยู่กับวัยของเด็กด้วย เด็กอายุน้อยภาพต้องมีมาก เด็กอายุมากขึ้นภาพก็มีน้อยลง หนังสือนิทานสำหรับเด็กจะเน้นภาพมากกว่าเนื้อเรื่องที่เขียนเป็นตัวอักษร ภาพที่ดีจะเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้เด็กเข้าใจเนื้อเรื่องได้รวดเร็วไม่เสียเวลาอ่าน มีความสวยงาม ทำให้เด็กเกิดจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ และภาพประกอบที่ดีนั้นควรมีลักษณะดังนี้

1. ช่วยเสริมแต่งให้หนังสือเป็นที่น่าสนใจสำหรับเด็ก ตั้งแต่การออกแบบภาพปกของหนังสือ สี ชนิดของภาพ จะต้องดึงดูดใจให้เด็กอยากอ่าน และที่สำคัญภาพประกอบจะต้องสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

2. ภาพต้องช่วยให้การแปลความหมายของคำ เช่นคำว่า มหัศจรรย์ หรือสร้างความเข้าใจได้มากขึ้นเช่นเจ้าหญิง กษัตริย์ แม่มด จักรวาล จรวด (บันลือ พฤกษะวัน, 2534, หน้า 71-72) ดังนั้นภาพที่ดีจะช่วยสร้างมโนภาพ จินตนาการ หรือความสำคัญในสาระสำคัญของเรื่องราวในหน้าหนังสือขณะที่ดูภาพ เด็กก็สามารถเดาเรื่องราวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นได้ แต่ก็ไม่ควรให้ภาพดูน่ากลัวเกินไป

3. ภาพช่วยขยายประสบการณ์ของของเด็กได้อย่างกว้างขวางในเรื่องที่เด็กไม่เคยเห็นมาก่อน เช่น สภาพแวดล้อมที่หนาวมากและมีหิมะตก ประการังและปลาสวยงามที่อยู่ใต้ทะเลลึกเป็นต้น

4. ภาพต้องควรกระตุ้นให้เกิดความสนใจอยากอ่าน อยากค้นพบสิ่งแปลก ใหม่ควรมีชีวิตชีวา มีความเคลื่อนไหวอยู่ในภาพและบางครั้งเป็นภาพที่ให้อารมณ์ขัน

5. ภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กต้องสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของผู้เขียนหนังสือดังนั้นนักวาดภาพประกอบจะต้องได้พบเพื่อฟังความคิดเห็นหรือความต้องการของนักเขียนหรือปรึกษากับบรรณาธิการเพื่อให้ได้ภาพที่สมบูรณ์ที่สุด

6. การให้สีภาพควรให้สีสดใสสวยงาม แต่สามารถใช้สีขาว-ดำได้ขึ้นอยู่กับเรื่องราวของหนังสือและพัฒนาการของเด็กเป็นสำคัญ เช่นเด็กเล็กจะชอบภาพที่ใช้สีสดใสประเภทแม่สี โดยไม่คำนึงถึงรายละเอียดและความเป็นจริงเช่น ชอบภาพสีแดง สีเหลือง สีส้ม สีเขียว เป็นต้น เมื่อเด็กโตขึ้นจะชอบสีที่ใกล้เคียงธรรมชาติและมีความเป็นจริงมากขึ้นตามลำดับ

7. ส่วนประกอบของภาพจะต้องถูกต้องตามความเป็นจริง โดยเฉพาะสำหรับเด็กเล็ก ภาพไม่ควรจะให้ขาดหาย เช่นภาพคนไม่ควรใช้ครึ่งตัว เพราะเด็กเล็กไม่สามารถที่จะเข้าใจภาพที่ขาดหายครึ่งตัวได้ ขึ้น (รัถพร ซังธาดา, 2531, หน้า 44-45)

6. เทคนิคและสื่อที่เหมาะสมกับหนังสือนิทานภาพสำหรับเด็ก

สื่อ (Media) คือวัสดุที่ผู้วาดภาพนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ภาพประกอบหนังสือนิทาน ซึ่งนักวาดภาพประกอบจะต้องทำความเข้าใจและมีความรู้ในคุณสมบัติของสื่อแต่ละประเภทหรือสื่อที่ตนใช้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถถ่ายทอดภาพออกมาได้อย่างสวยงามตรงตามที่ต้องการ ตัวอย่างของสื่อที่ปรากฏให้เห็นตามหนังสือนิทานสำหรับเด็กเช่น

1. สีน้ำ (Water color) สีซึ่งมีทั้งเป็นหลอดและเป็นก้อนแข็งบรรจุตลับใช้ผสมกับน้ำเพื่อใช้เขียนภาพ มีลักษณะโปร่งใส สามารถใช้ระบายได้ทั้งกระดาษแห้งและกระดาษเปียก สีจะดูสดใสและชุ่ม และซึมซับเข้ากันได้ดี ถ้าต้องการให้สีอ่อนหรือแก่ สามารถผสมน้ำมากน้อยได้ตามต้องการ (อารีย์ สุทธิพันธ์, 2536, หน้า 36)

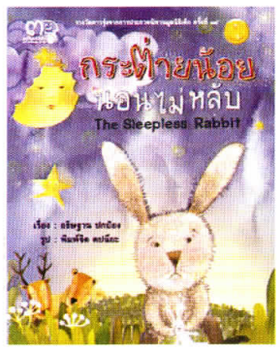
รูปที่ 7

ภาพตลับสีน้ำ และตัวอย่างงานภาพประกอบที่ลงสีด้วยสีน้ำผลงานของ ปิง ปิง (นามแฝง) นักวาดภาพประกอบหนังสือนิทานสำหรับเด็ก สำนักพิมพ์ก้อนเมฆ

2. สีโปสเตอร์ (Poster color) เป็นสีที่มีคุณสมบัติทึบแสง สามารถระบายทับสีที่ระบายก่อนได้แล้วกลบสีที่ระบายก่อนได้ การทำให้สีโปสเตอร์มีความเข้มอ่อนหรือแก่โดยการเติมสีขาวหรือสีดำผสมลงไป และสีโปสเตอร์สามารถทำให้สีที่ระบายมีคุณลักษณะเกลี่ยเรียบได้ด้วย

3. สีอคริลิค (Acrylic) เป็นสีที่บรรจุในหลอด ใช้น้ำเป็นตัวทำละลาย หลังจากแห้งแล้วจะกันน้ำได้สามารถลงสีทับซ้อนกันได้โดยสีชั้นล่างไม่ละลายขึ้นมา สีที่ปรากฏจะมีความสดใสอย่างมาก และสามารถเขียนได้บนพื้นผิวต่างๆ เช่น ไม้ พลาสติก ผ้า กระดาษ ภาพประกอบหนังสือเด็กมักใช้สีชนิดนี้กับงานที่มีรูปร่างตัวละครตัวโตๆ หรือใช้กับพื้นที่กว้างๆ เช่นท้องฟ้า ทุ่งหญ้า เป็นต้น

4. สีหมึก (Ink color) เป็นสีที่มีคุณลักษณะโปร่งใสเหมือนสีน้ำ แต่ระบายยากกว่าสีน้ำ ความเข้มข้นของสีมีมากกว่า ความสดของสีจะมีมากกว่าสีน้ำ เหมาะสำหรับเป็นสีในการวาดเพื่อจัดทำภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กประเภทเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับจินตนาการ และเหมาะต่อระบบการพิมพ์ เพราะต้นฉบับสีหมึกมีความเหมาะสมกับระบบการพิมพ์ ภาพที่พิมพ์ออกมาจะมีสีสันสดใสและคมชัด ส่วนภาพวาดที่ใช้สีน้ำมัน สีอคริลิค สีไม้ สีเทียน และสีชอล์ค จะขึ้นอยู่กับความสามารถพิเศษและความชำนาญของผู้วาดภาพประกอบหลังจากมีความเชี่ยวชาญเฉพาะทางศิลปะอย่างดีแล้ว



รูปที่ 8

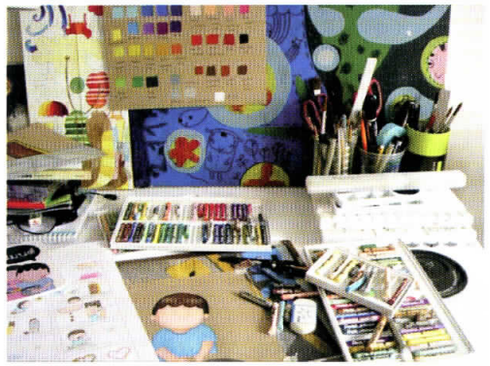
ตัวอย่างงานภาพประกอบที่ลงสีด้วยสีหมึก วาดภาพโดย พิมพ์จิต ตปนียะ ของสำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก

5. ดินสอสี (Color pencil) เป็นสีที่มีลักษณะคล้ายดินสอ แต่เป็นสีต่างๆ บรรจุกล่องมีให้เลือกมากมายหลายสี เป็นสีที่ใช้ง่ายคล้ายดินสอ บางชนิดสามารถใช้ผสมน้ำแล้วระบายได้คล้ายสีน้ำหรือสีหมึก

รูปที่ 9

ตัวอย่างงานภาพประกอบที่ลงสีด้วยดินสอสี

6. สีพาสเทล (Pastel color) เป็นผงสีที่อัดเป็นแท่ง มีหลายชนิดใช้เขียนบนกระดาษ งานภาพประกอบที่ใช้สีชนิดนี้มักจะออกนุ่มนวลนวล บางเบา น่ารัก กระดาษที่เลือกใช้จะมีผลกับความแปลกและน่าสนใจมากขึ้น และเพื่อรักษาภาพ อาจพ่นน้ำยาเคลือบไว้แต่จะทำให้ความสดของสีลดลงบ้าง



รูปที่ 10

ภาพแสดงการสร้างสรรค์ภาพประกอบหนังสือนิทานด้วยสีพาสเทล
ผลงานของ ปิง ปิง (นามแฝง) นักวาดภาพประกอบหนังสือนิทานสำหรับเด็ก สำนักพิมพ์ก้อนเมฆ

7. การปะติดและสื่อผสม (Collage and mixed media) เป็นการใช้กระดาษหรือวัสดุอื่นๆ ที่เหมาะสมมาประกอบกันเกิดเป็นภาพขึ้นหรืออาจจะใช้การลงสีเข้าไปแต่งเติมด้วยก็ได้

8. ปากกา (Pen) เป็นเครื่องเขียนสำเร็จรูปที่สำคัญในการวาดเส้นได้อย่างสะดวกสบาย มีเส้นที่คมชัด เน้นเส้นหนักเบาได้ตามต้องการ มีหลายสี หลายขนาด และหลายชนิด เช่น ปากกาหมึกซึม ปากกาลูกลื่น ปากกาเขียนแบบ เป็นต้น

9. คอมพิวเตอร์ (Computer) เป็นอุปกรณ์การวาดภาพประกอบที่ทันสมัยมีโปรแกรมสำหรับสร้างภาพและลงสี บางครั้งนักวาดภาพประกอบจะร่างภาพด้วยมือ แล้วนำไปลงสีในโปรแกรมคอมพิวเตอร์ วิธีการนี้ดีมากต่อระบบการพิมพ์ โดยเฉพาะเรื่องของสีเพราะต้นฉบับกับภาพที่พิมพ์ออกมาจะมีสีสันสดใสและคมชัดไม่ผิดเพี้ยน ส่วนข้อด้อยนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้วาดภาพประกอบและความชำนาญในการใช้อุปกรณ์รวมถึงการจัดองค์ประกอบภาพ ซึ่งอาจทำให้งานดูไม่มีชีวิตชีวาและขาดเสน่ห์ได้

10. เทคนิคที่เกิดจากการทดลอง (Experimental technique) เป็นการค้นคว้าและทดลองหาวิธีการวาดหรือลงสีภาพของตัวนักวาดภาพประกอบเอง เพื่อหาความเป็นไปได้ในการออกแบบภาพรูปแบบใหม่ๆ เทคนิคที่ได้นี้จะทำให้เกิดรูปแบบที่เป็นแบบอย่างเฉพาะตัวของตัวนักวาดภาพประกอบเอง (Style หรือ Self promotion)

จากสื่อและเทคนิคการวาดภาพประกอบที่หลากหลายนี้ ผู้เขียนมักได้รับคำถามว่าแล้วสื่อหรือเทคนิคไหนเหมาะสมกับเด็กที่สุด คำตอบที่ผู้เขียนได้ทำการทดสอบกับเด็กอายุระหว่าง 3-5 ปีพบว่าทุกสื่อและเทคนิคไม่มีผลกับการชอบภาพประกอบของเด็ก จึงเป็นการสนับสนุนได้ว่าเด็กชอบเรื่องที่สนุกและตรงกับพัฒนาการและชอบภาพที่สวยงามและสื่อสารได้ชัดเจน

7. การออกแบบและองค์ประกอบของหนังสือนิทานสำหรับเด็ก

หนังสือแต่ละประเภทจะมีองค์ประกอบที่เหมือนๆกันเช่นปกหน้า ตัวอักษร กระดาษ สี แต่หนังสือนิทานนั้นจะมีความพิเศษมากกว่าเพราะทุกๆองค์ประกอบจะเป็นส่วนที่ช่วยเสริมสร้างจินตนาการและส่งเสริมพัฒนาการของเด็กด้วย โดยสามารถพิจารณาได้เป็นส่วนๆดังนี้

1.) ขนาดและรูปร่างของเล่มหนังสือ

ขนาดของหนังสือแต่ละเล่มของแต่ละสำนักพิมพ์มีความแตกต่างกันหลากหลายทั้งนี้ขึ้นอยู่กับราคาของกระดาษที่ใช้และราคาค่าพิมพ์ต่อจำนวนการผลิตนั่นเอง แต่ถ้าจะยึดจากผลการวิจัยนั้นขนาดของหนังสือจะแบ่งตามช่วงอายุคือ

1. เด็กอายุ 3-5 ขวบ นิยมผลิตหนังสือขนาด 17 X 18.50 ซม. จำนวน 12 หน้า พร้อมภาพประกอบ ไม่รวมปกหน้าและปกหลัง มีภาพชัดเจนมีตัวอักษรน้อย

2. เด็กอายุ 6-8 ขวบ นิยมใช้หนังสือขนาด 14.50 X 21 ซม. หรือที่เรียกกันว่าขนาด 16 หน้ายก จำนวน 16 หน้า พร้อมภาพประกอบไม่รวมปกหน้าและปกหลัง หรือขนาด 18.50 X 26 ซม. หรือที่เรียกว่าขนาด 8 หน้ายก จำนวน 16 หน้า พร้อมภาพประกอบ ไม่รวมปกหน้าและปกหลัง

3. เด็กอายุ 9-11 ขวบ นิยมใช้หนังสือ ขนาด 18.50 X 26 ซม. หรือที่เรียกว่าขนาด 8 หน้ายก จำนวน 24 หน้า พร้อมภาพประกอบ ไม่รวมปกหน้าและปกหลัง (วินัย รอดจ่าย, 2540, น.14)

ผู้วาดภาพประกอบก็ไม่ควรจะให้ขนาดของหนังสือเป็นขีดจำกัดในการสื่อสารด้วยภาพ ควรคำนึงเรื่องพัฒนาการตามอายุของเด็กควบคู่ไปกับการออกแบบด้วย ส่วนผู้ซื้อก็ควรเลือกซื้อตามพัฒนาการของเด็กและการนำไปใช้งาน เช่น ถ้าต้องการใช้กับเด็กเล็กและให้เด็กจับต้องได้ก็ควรเลือกซื้อหนังสือมีน้ำหนักเบา วัสดุที่ใช้อาจจะเป็นหนังสือผ้าหรือกระดาษที่มีความหนาเพื่อไม่ให้บาดมือเด็ก และมีความคงทน แข็งแรง แต่ถ้าใช้สำหรับอ่านให้เด็กฟังก็ควรเป็นขนาดที่พอเหมาะ

กับการนำเด็กมานั่งตักและมองภาพหรือตัวหนังสือไปพร้อมๆ กัน

2.) ส่วนประกอบของตัวเล่มหนังสือนิทานสำหรับเด็ก

โดยมาตรฐานแล้วหนังสือนิทานสำหรับเด็กจะประกอบไปด้วย

1. ปกหน้า เป็นส่วนที่สำคัญสำหรับหนังสือนิทานสำหรับเด็กและรวมถึงหนังสือสำหรับเด็กประเภทอื่นๆ ด้วย เพราะชื่อเรื่องและภาพจะช่วยกระตุ้นให้เกิดความสนใจอยากอ่านหนังสือ
2. ปกหน้าด้านใน จะทำหน้าที่เป็นปกหน้าทันทีเมื่อปกหน้าหลุดออกหรือฉีกขาด
3. เนื้อเรื่องและภาพประกอบ
4. ปกหลังด้านใน จะทำหน้าที่เป็นปกหลังทันทีเมื่อปกหลังหลุดออกหรือฉีกขาด
5. ปกหลัง

3.) การใช้ตัวอักษรที่เหมาะสมกับหนังสือนิทานสำหรับเด็ก

เรื่องของการใช้ตัวอักษรในหนังสือนิทานสำหรับเด็กนั้นนับว่าเป็นเรื่องที่สำคัญอีกเรื่องหนึ่ง ถ้าผู้ปกครองหรือครูสังเกตเห็นว่า ให้เด็กอ่านหนังสือนิทานแล้วเด็กต้องเพ่งสายตามากกว่าปกติ นั้นอาจเกิดจาก ตัวพิมพ์หรือตัวเขียนที่ใช้ในหนังสือไม่ชัดเจนหรืออ่านยากซึ่งจะเป็นผลต่อการอ่านหนังสือและความชอบหนังสือของเด็กในระยะต่อไปได้ ดังนั้นผู้จัดทำหนังสือสำหรับเด็กควรคำนึงถึงการใช้ตัวพิมพ์หรือตัวเขียนให้เหมาะสมกับเด็กด้วย การใช้ตัวอักษรสำหรับหนังสือภาพสำหรับเด็กที่ดีควรมีลักษณะดังนี้

1. ตัวอักษรมีขนาดโต เส้นหนา แบบอักษรมาตราฐานพอเหมาะกับสายตาเด็ก
2. ตัวอักษรต้องเป็นแบบที่เหมาะสมกันทั้งส่วนสูงและความหนา
3. น้ำหนักของตัวอักษรต้องสม่ำเสมอไม่ขาด มีหัวชัดเจน
4. ตัวอักษรแต่ละตัวต้องเรียงตัวติดกันได้ดี เพื่อสร้างเป็นคำ
5. ตัวอักษรต้องมีลักษณะที่อ่านแล้วสบายตา
6. เนื้อหาสาระที่สำคัญควรใช้ตัวอักษรที่ใหญ่ขึ้นและหนาขึ้น เพื่อให้ความรู้สึกเน้นหนักแสดงความสำคัญของข้อความนั้น
7. การเลือกใช้ตัวอักษรแบบใดแบบหนึ่งในหนังสือสำหรับเด็ก ต้องคำนึงถึงความอ่านง่ายและอ่านออกเป็นสำคัญ ทั้งนี้ต้องพิจารณาถึงรูปแบบ ขนาดช่องไฟ สี และความตัดกันของตัวอักษรกับพื้นหลังอีกทั้งการใช้ตัวอักษรที่นิยมอยู่ทั่วไปจะเป็นประโยชน์ต่อเด็กในการที่จะทำให้เด็กเกิดความคุ้นเคยกับลักษณะและขนาดของตัวอักษร สามารถอ่านหนังสือได้กว้างขวางต่อไป และเนื่องจากขนาดของตัวอักษร มีความสัมพันธ์กับอายุของผู้อ่านด้วย กล่าวคือ เด็กเล็กตัวอักษรควรโต เด็กโต ตัวอักษรก็จะเล็กลงได้ เช่น เด็กอายุ 7 — 10 ปี ควรใช้ตัวอักษรขนาดประมาณ 20 ปอยท์ ส่วนเด็กเล็ก 5 — 7 ปี จึงควรใช้ตัวอักษรขนาดประมาณ 22 ปอยท์ ข้อควรระวังสำคัญอีกข้อคือ ตำแหน่งที่วางตัวอักษร ในกรณีที่เนื้อหาแน่นมาก นอกจากจะต้องเผื่อพื้นที่ให้พอที่จะใส่ตัวอักษรได้ครบแล้ว ยังต้องระวังไม่ให้ตัวอักษรเบียดภาพทำให้ดูอึดอัด และอีกประการหนึ่งไม่ควรวางตัวอักษรซ้อนภาพบริเวณที่เป็นจุดสำคัญหรือมีรายละเอียดและสีสันมาก เพราะจะทำให้อ่านยาก ดังนั้นขณะที่นักวาดภาพประกอบกำลังวางแผนเรื่องลักษณะของภาพก็จะต้องวางแผนเรื่องการจัดวางตำแหน่งของตัวอักษรให้อยู่ในองค์ประกอบของภาพด้วย (ทศสิริ พูลนวล, 2543, หน้า 3)

รูปที่ 11

ภาพแสดงตัวอย่างที่นักวาดภาพประกอบเว้นที่ว่างไว้เพื่อจัดวางตำแหน่งของตัวอักษรให้อยู่ในองค์ประกอบของภาพด้วย

8. กระบวนการทำงานของนักวาดภาพประกอบ

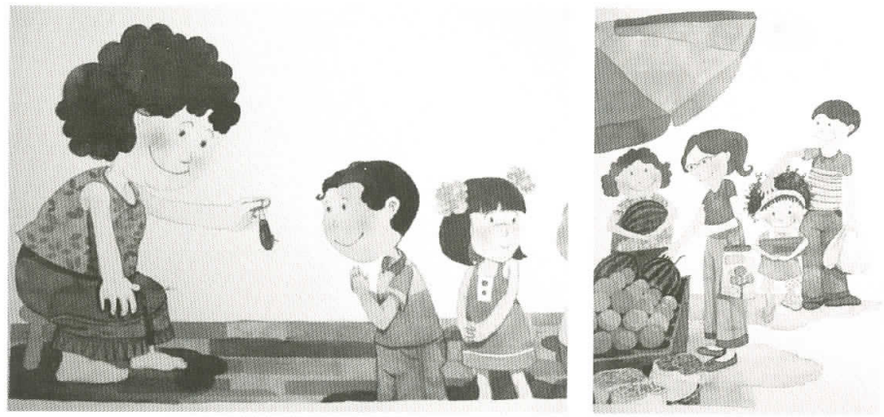
หลังจากที่นักวาดภาพประกอบได้รับเรื่องนิทาน และพูดคุยแลกเปลี่ยนความรู้และความคิดกับผู้แต่งเรื่องเกี่ยวกับรายละเอียดในเนื้อหา กลุ่มเป้าหมายและจุดประสงค์ อีกทั้งตกลงกับสำนักพิมพ์ เกี่ยวกับขนาดของหนังสือและจำนวนหน้าแล้ว นักวาดภาพประกอบจะเข้าสู่กระบวนการออกแบบดังนี้

1. หาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มเป้าหมายและเนื้อเรื่องตามที่ได้พูดคุยกับผู้แต่งและบรรณาธิการ เพื่อให้การสื่อสารด้วยภาพไม่ผิดเพี้ยน เช่นถ้าเนื้อหาของเรื่องเป็นเรื่องของแมว ผู้วาดก็ต้องหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแมวทั้งหมด ไม่ว่าจะเป็นสายพันธุ์ อาหาร ที่อยู่ และบรรยากาศของภาพตามเนื้อหา
2. นำเนื้อเรื่องมาแบ่งให้ได้จำนวนหน้าตามที่สำนักพิมพ์กำหนด เช่นสำนักพิมพ์กำหนดให้หนังสือมีขนาด 8 x 10 นิ้ว จำนวน 24 หน้าไม่รวมปกหน้า ปกหลังและปกหน้าด้านใน-ปกหลังด้านใน หมายความว่าในส่วนของเนื้อเรื่องและภาพประกอบ คือ จำนวน 22 หน้าเดี่ยวหรือ 11 หน้าคู่ ซึ่งการแบ่งเนื้อเรื่องของแต่ละตอนนั้น ผู้วาดจะต้องวางแผนให้ภาพกับเนื้อหามีความต่อเนื่องสอดคล้องและสวยงาม ซึ่งบางตอนอาจจะวาดภาพเป็นหน้าคู่ หรือบางตอนอาจจะวาดภาพเป็นหน้าเดี่ยวก็ได้ตามความเหมาะสม ส่วนใหญ่แล้วนักวาดภาพประกอบมักจะร่างภาพคร่าวๆ ไปด้วยในขั้นตอนนี้
3. ออกแบบตัวละครและบรรยากาศของภาพ การหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องอย่างละเอียดในขั้นตอนแรกจะสามารถทำให้ผู้วาดออกแบบตัวละครได้ง่ายและชัดเจน การจัดองค์ประกอบของภาพแต่ละหน้านั้น ผู้เขียนควรนำเสนอและพูดคุยกับบรรณาธิการหนังสือ กลุ่มนักวาดภาพประกอบและนักศึกษาอยู่เสมอ เมื่อมีโอกาสได้ออกแบบภาพประกอบหนังสือแล้วควรเพิ่มความเป็นไทยเข้าไปสื่อสารในภาพด้วย ซึ่งความเป็นไทยในที่นี้ไม่ได้หมายถึงเด็กชายมัดผมแกละเล่นม้าก้านกล้วยหรือ

เด็กผู้หญิงนุ่งผ้าถุง ใส่เสื้อคอกระเช้า แต่มีอีกหลากหลายวิธีที่นักวาดภาพสามารถนำเสนอได้ เช่น บรรยากาศรอบตัว ต้นไม้ ดอกไม้ การไหว้ สถาปัตยกรรม หรือแม้แต่อาหารหรือวิถีชีวิตต่างๆ วัตถุประสงค์ก็เพื่อนำเสนอความเป็นไทยให้ผู้อ่านได้รู้จัก และเพื่อให้ภาพสร้างความคุ้นเคยกับเด็กที่อ่านหนังสือ ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้แต่งเรื่องด้วยเช่นกัน

รูปที่ 12

ภาพแสดงตัวอย่างการนำเสนอความเป็นไทยลงไปในงานภาพประหนังสือนิทานสำหรับเด็ก เรื่อง "แทนคุณ"



รูปที่ 13

ภาพแสดงตัวอย่างการนำเสนอความเป็นไทยลงไปในงานภาพประหนังสือนิทานสำหรับเด็ก
เรื่อง "รองเท้าแห่งความรัก" สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก

4. ออกแบบปกหน้าและปกหลัง

5. พิจารณาและแก้ไขภาพร่างทั้งหมดอีกครั้งให้มีองค์ประกอบไปในทิศทางเดียวกันและเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง

6. วาดภาพประกอบที่สมบูรณ์ แล้วลงสีหรือใช้เทคนิคต่างๆเพื่อให้เกิดความงามอย่างเหมาะสมและเหมาะกับเด็ก เมื่อภาพวาดเสร็จสมบูรณ์จะถูกส่งต่อให้กับนักออกแบบรูปเล่มหนังสือ เพื่อจัดวางตัวอักษรและองค์ประกอบอื่นๆตามกำหนดของแต่ละสำนักพิมพ์ ในขั้นตอนนี้นักวาดภาพประกอบควรประสานงานกับนักออกแบบด้วยเพื่อดูองค์ประกอบของภาพกับตัวหนังสืออีกครั้ง ซึ่งอาจมีการปรับและแก้ไขด้วยเช่นกัน จนกว่าจะสรุปเพื่อส่งโรงพิมพ์เป็นขั้นตอนสุดท้าย

ในทุกขั้นตอนที่กล่าวนั้น นักวาดภาพประกอบจะต้องประสานงานเพื่อรับฟังและแสดงความคิดเห็นกับบรรณาธิการและผู้แต่งเรื่อง เพื่อให้ถูกต้องและเกิดประโยชน์ต่อเด็กตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

บทสรุป

ภาพประกอบในหนังสือนิทานสำหรับเด็กนั้นมีความสำคัญไม่ด้อยไปกว่าเนื้อเรื่องที่สนุกสนานชวนติดตาม หรืออาจจะสำคัญยิ่งกว่า เพราะภาพที่ปรากฏนั้นสามารถสื่อสารเรื่องราว ความหมาย อารมณ์ความรู้สึกที่อยู่นอกเหนือขอบเขตของการใช้ภาษาอักษร ซึ่งในหนังสือนิทานบางเล่มจะพบว่ามีตัวอักษรบรรยายเรื่องน้อยมากแต่เด็กๆกลับสนุกสนานและมีความสุขที่ได้อ่านหนังสือนิทานเล่มนั้นซ้ำไปซ้ำมา ซึ่งเราเรียกว่า "พลังแห่งหนังสือภาพ" นั่นเอง และการจะเป็นนักวาดภาพประกอบหนังสือนิทานสำหรับเด็กเพื่อสร้างภาษาภาพให้มีพลังนั้นไม่ใช่เรื่องง่ายเลย นอกจากจะต้องเป็นผู้ที่วาดภาพอย่างสม่ำเสมอศึกษาวิชาชีพทางด้านงานออกแบบและรู้จักความงามทางศิลปะแล้ว จะต้องสามารถถ่ายทอดเนื้อหาที่ดีงามออกเป็นภาพที่สวยงามเหมาะสมกับพัฒนาการและจิตวิทยาของเด็กตามวัยต่างๆให้ได้ด้วย ดังนั้นการจะเป็นนักวาดภาพประกอบหนังสือนิทานสำหรับเด็กที่ดีจึงควรที่จะต้องศึกษาในเรื่องที่เกี่ยวข้องอย่างรู้จริง เพราะ ปัจจุบันบทบาทของนักวาดภาพประกอบ เป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยพัฒนาชาติในทศวรรษแห่งการอ่าน

บรรณานุกรม

เกริก ยุ้นพันธ์. (2523). **การออกแบบและเขียนภาพประกอบสำหรับเด็ก**. กรุงเทพฯ: สุวีริยาศาส์น.

ณรงค์ ทองปาน. (2526). **การสร้างหนังสือสำหรับเด็ก**. กรุงเทพฯ: กรมฝึกหัดครู.

ทศสิริ พูลนวล. (2543). **หัวใจและเทคนิคการทำภาพประกอบนิทานสำหรับเด็ก**. ในการอธิบายเกี่ยวกับการประกวดภาพประกอบมูลนิธิเด็ก ครั้งที่ 3 (น. 3). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มูลนิธิเด็ก.

บันลือ พฤกษะวัน. (2526). **วรรณกรรมกับเด็ก**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

พรพิไล เลิศวิชา และอัครภูมิ จารุภากร. (2550). **ออกแบบกระบวนการเรียนรู้โดยเข้าใจสมอง**. กรุงเทพฯ: สถาบันวิทยาการการเรียนรู้ (สวร.).

รัถพร ซังธาดา. (2531). **หนังสือสำหรับเด็ก**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

วรางคณา ศิณิปโชติ. (2542). **การศึกษาวิเคราะห์ภาพประกอบหนังสือประเภทบันเทิงคดีสำหรับเด็กที่อายุ ระหว่าง 6-11 ปี ที่ชนะการประกวดตั้งแต่ พ.ศ. 2515 - พ.ศ. 2541**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม.กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วินัย รอดจ่าย. (2540). **การ์ตูนศาสตร์แห่งศิลป์และจินตนาการ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: บริษัทต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด

วิทยากร เชียงกูล. (2547). **เรียนลึก รู้ไว**. กรุงเทพฯ สถาบันวิทยาการการเรียนรู้ (สวร.).

สดใส โชติกเสถียร. (ม.ป.ป.). **ประโยชน์ของนิทานบทความสื่อ เพลง คำคล้องจอง**. สืบค้นเมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2553 จาก http://www.la-orutis.dusit.ac.th/research4.php

อารีย์ สุทธิพันธุ์. (2536). **การระบายสีน้ำ**. กรุงเทพฯ: กระดาษสา.

อาจารย์พิมพ์จิต ตปนียะ

สำเร็จการศึกษา ศิลปมหาบัญฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ และศิลปบัณฑิต สาขาวิชาประยุกต์ศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร ปัจจุบันเป็นอาจารย์ประจำภาควิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ และดำรงตำแหน่งรองคณบดีฝ่ายบริหาร และหัวหน้าวิชาพื้นฐาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ มีผลงานทางด้านการออกแบบภาพประกอบหนังสือสำหรับเด็กตั้งแต่ปี 2540 ได้รับรางวัลดีเด่นจากการประกวดภาพประกอบนิทานมูลนิธิเด็กครั้งที่ 2และได้รับพระราชทานรางวัลชมเชยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ จากการประกวดหนังสือดีเด่นประจำปี 2550 และ2553 กลุ่มหนังสือสำหรับเด็ก 6-11 ปี ของสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ มีผลงานวิชาการประเภทงานวิจัย ได้แก่ การออกแบบหนังสือนิทานเพื่อส่งเสริมจินตภาพสำหรับเด็กพิการทางสายตา มีผลงานสร้างสรรค์ ได้แก่ การออกแบบคาร์แรกเตอร์เพื่อสร้างความประทับใจ การออกแบบตัวนำโชค (mascot) ชื่อปิ่นสยาม ให้กับการแข่งขันกีฬาวอลเล่ย์บอลหญิงชิงแชมป์มหาวิทยาลัยเอเชีย ครั้งที่ 1 ในปี 2553 มีผลงานสร้างสรรค์การปรับภาพลักษณ์หนังสือนิทานภาพสำหรับเด็กพิการทางสายตา และในปี 2554 ได้แสดงผลงานในนิทรรศการ “เมืองจมน้ำ” ร่วมกับนักออกแบบหลากหลายสาขา โดยออกแบบหนังสือนิทานผ้าขนาดใหญ่เรื่อง “นิทานเมืองหิว” จัดโดยหอศิลปวัฒนธรรมแห่งกรุงเทพมหานคร และในปี 2555 ได้รับคัดเลือกร่วมแสดงผลงานในนิทรรศการ “นิทรรศการผลงานสร้างสรรค์กรุงเทพ ครั้งที่ 1” จัดโดยศูนย์สร้างสรรค์และหอศิลปมหาวิทยาลัยกรุงเทพ จัดร่วมกับ หอศิลป์ g23 ศูนย์ศิลปกรรมแห่งประเทศไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และ หอศิลปวิทยนิทรรศน์ ศูนย์วิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Typographic Errors: ข้อผิดพลาดที่พบบ่อยในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่าน

*รัชภูมิ ปัญส่งเสริม**

บทนำ

นับแต่ตัวพิมพ์ถูกประดิษฐ์ขึ้น การก่อกำเนิดวิชาชีพการพิมพ์ (printing) ก็ได้อุบัติขึ้นตามมา ในช่วงเวลาที่เทคโนโลยีของตัวพิมพ์ยังอยู่ในรูปของฮาร์ดแวร์ (hardware) อย่างเช่นตัวพิมพ์พวกร้อน[1] (hot type) ซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งของระบบงานเรียงพิมพ์[2]นั้น ช่างศิลป์ตัวพิมพ์ (typographer) ทำหน้าที่เป็นผู้เรียงพิมพ์ (compositor) และจัดองค์ประกอบตัวพิมพ์ (composition) เพื่อให้เป็นแม่แบบสำหรับนำไปใช้สำหรับพิมพ์ต่อไป ดังนั้น ศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ (typography) จึงอยู่ในฐานะที่เป็นงานเลขนศิลป์ (graphic arts) แขนงหนึ่งเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ทางการสื่อสาร อย่างเช่นการศึกษาหรือในเชิงการค้า

เมื่อช่วงของเทคโนโลยี[3]เริ่มเปลี่ยนผ่าน การเข้ามาของเทคโนโลยีการเรียงพิมพ์ด้วยแสง[4] (phototypesetting) ผ่านช่วงมาสู่ดิจิทัลเทคโนโลยี (digital technology) ตัวพิมพ์ถูกเปลี่ยนสถานะของตัวเองกลายเป็นซอฟต์แวร์ (software[5]) ในคอมพิวเตอร์ส่วนบุคคล (personal computer)

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

[1] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.45) หมายถึง ตัวพิมพ์ที่ทำด้วยโลหะ ที่ใช้ในการพิมพ์ระบบเลตเตอร์เพรส

[2] งานเรียงพิมพ์คือ การที่นำต้นฉบับส่วนที่เป็นตัวหนังสือมาจัดเรียง โดยใช้ตัวอักษรแบบต่างๆ ขนาดใหญ่เล็กตามที่ผู้ออกแบบหนังสือกำหนดให้เรียงเป็นคำ เป็นบรรทัด เป็นหน้า การเรียงพิมพ์มีระบบการเรียงพิมพ์ใหญ่อยู่สองระบบ คือ การเรียงพิมพ์ด้วยตัวพิมพ์ร้อน ซึ่งต้องใช้ตัวพิมพ์โลหะที่ต้องหล่อด้วยความร้อนมาเป็นตัวพิมพ์ และการเรียงพิมพ์ด้วยตัวพิมพ์เย็น ซึ่งเป็นการสร้างตัวหนังสือขึ้น โดยไม่ต้องมีการหล่อหลอมโลหะ เช่น การเรียงพิมพ์ด้วยแสง หรือการพิมพ์ด้วยพิมพ์ดีด (ที่มา: http://kanchanapisek.or.th/kp6/New/sub/book/book.php?book=16&chap=6&page=t16-6-infodetail07.html)

[3] คำว่า “เทคโนโลยี” มีคำที่มีความหมายเหมือนกันอีกสองคำคือ “ประยุกตวิทยา” และ “เทคนิควิทยา” ทั้งหมดมีความหมายตรงกับคำว่า “Technology” (ที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/เทคโนโลยี#cite_note-STOU-1)

[4] การเรียงพิมพ์ด้วยแสงในตอนต้นๆ มีหลักการเป็นการถ่ายภาพหรืออัดภาพ ย่อขยายภาพตัวพิมพ์ลงบนแผ่นฟิล์มหรือแผ่นกระดาษที่เคลือบด้วยน้ำยาไวแสงทีละตัว เรียงลำดับกันเป็นคำเป็นบรรทัดและเป็นหน้าหนังสือ เมื่อล้างฟิล์มหรือกระดาษเคลือบน้ำยาไวแสงแล้ว ก็จะได้หน้าเรียงที่จะนำไปถ่ายหรือใช้ เพื่อประกอบหน้าจัดทำเป็นแม่พิมพ์ ระบบการเรียงพิมพ์ด้วยแสงได้พัฒนาปรับปรุงมาตามลำดับ จนในปัจจุบันได้ใช้ระบบคอมพิวเตอร์ สร้างจุดหรือสร้างเส้นเป็นตัวหนังสือ โดยจะกำหนดรูปแบบตัวหนังสือเป็นอย่างใดก็ได้ตามที่ออกแบบไว้ อาจย่อ ขยาย บีบตัวให้แคบ ขยายตัวให้กว้าง ทำเส้นให้หนา ให้บางและให้เอนก็ได้ สามารถทำได้รวดเร็วมากโดยไม่ต้องอาศัยระบบการถ่ายภาพ (ที่มา: http://kanchanapisek.or.th/kp6/New/sub/book/book.php?book=16&chap=6&page=t16-6-infodetail07.html)

[5] “software” ตามศัพท์บัญญัติวิชาการของราชบัณฑิตยสถานใช้ได้สองคำ คือ “ซอฟต์แวร์” และ “ส่วนชุดคำสั่ง” (ที่มา: http://rirs3.royin.go.th/coinages/webcoinage.php)

ที่ใครๆ ก็สามารถจับต้องได้ ไม่เพียงแต่ผู้ใช้ตัวพิมพ์ที่เป็นนักออกแบบเลขนศิลป์ (graphic designer) เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงบุคคลทั่วไปที่ใช้คอมพิวเตอร์ ซึ่งมีจำนวนมากมายมหาศาล

ด้วยการขยายขอบเขตของผู้ใช้ตัวพิมพ์ไปอย่างกว้างขวางเช่นนี้ ทำให้ศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ถูกละเลย เกิดปัญหาการใช้ตัวพิมพ์ที่ไม่เหมาะสม แม้ว่าเทคโนโลยีของตัวพิมพ์ในยุคดิจิทัลนี้ได้ทำลายข้อจำกัดของตัวพิมพ์ในยุคอดีตไปจนหมดสิ้น แต่กระนั้นก็มิได้หมายความว่า คนทุกคนจะใช้ตัวพิมพ์ได้อย่างถูกต้องต่อการใช้เพื่อการอ่าน ความไม่รู้และความไม่ใส่ใจในศิลปะการใช้ตัวพิมพ์อาจสร้างปัญหาให้เกิดขึ้น แม้แต่ตัวพิมพ์ที่อยู่ในมือของนักออกแบบในปัจจุบันก็อาจนำไปใช้ผิดพลาดได้ หากละเลยและขาดความเอาใจใส่อย่างแท้จริง เพราะตัวพิมพ์เป็นตัวแทนของการอ่านให้เข้าใจ ส่วนนัยยะแฝงที่ติดมากับตัวพิมพ์นั้นจะเป็นเรื่องรองลงมา อย่างไรก็ตาม เป้าหมายสูงสุดของตัวพิมพ์ก็คือใช้เพื่ออ่านเป็นสำคัญ

บทความนี้ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะให้ความรู้ความเข้าใจต่อผู้อ่านในเรื่องศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ พร้อมกับนำเสนอประเด็นปัญหาที่พบอยู่เสมอในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่าน ซึ่งเกี่ยวข้องกับปัจจัยด้านประจักษภาพ[6] (legibility) และการอ่านเข้าใจ[7] (readability) เพื่อที่จะสามารถนำความรู้จากบทความนี้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์และปฏิบัติได้ถูกต้องอย่างแท้จริง โดยปัญหาที่พบบ่อยในการใช้ตัวพิมพ์เพื่อการอ่านนั้น ผู้เขียนได้นำเสนอปัญหาไว้เจ็ดประการ ได้แก่

1) การใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน[8]แทนตัวพิมพ์เนื้อความ

2) การใช้ขนาดของตัวพิมพ์ที่เล็กจนเกินไป

3) การกำหนดจำนวนคำต่อบรรทัด และความยาวบรรทัดที่ไม่พอดี

4) การกำหนดระยะบรรทัดที่ไม่พอเหมาะ

5) การเน้นความสำคัญของเนื้อหาทั้งย่อหน้าด้วยการใช้ตัวเอียงและตัวหนา

6) การเกิดขึ้นของหน้าต่างและเด็กกำพร้า

7) การจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนว

ซึ่งปัญหาทั้งเจ็ดประการที่กล่าวมาเป็นแค่ปัญหาส่วนหนึ่งในเรื่องของการใช้ตัวพิมพ์เท่านั้น และยังคงมีข้อสังเกตอีกหลายประการที่ผู้เขียนจะนำเสนอเพิ่มเติมในโอกาสต่อไป

[6] "ประจักษภาพ" (legibility) ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.50) หมายถึง สภาพความชัดเจนของรูปอักษรแต่ละตัวของชุดตัวพิมพ์ที่ไม่ก่อให้เกิดความสับสน

[7] "การอ่านเข้าใจ" (readability) เป็นคำที่แปลโดยผู้เขียนเอง หมายถึง สภาพของการจัดตัวพิมพ์ที่ดีเพื่อการอ่านที่ส่งผลให้เกิดการเข้าใจเนื้อหาได้ ซึ่งเกี่ยวข้องกับ ขนาดตัวพิมพ์ (type size), ระยะบรรทัด (leading), ความยาวบรรทัด (line length), การจัดแนวบรรทัด (alignment), ระยะห่างระหว่างตัวอักษร (letter spacing) และระยะห่างระหว่างคำ (word spacing) เป็นสำคัญ

[8] "ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน" เป็นคำที่คุณปริญญา โรจน์อารยนนท์ นักออกแบบตัวพิมพ์ผู้มากประสบการณ์ในวงการวิชาชีพและวิชาการทางด้านตัวพิมพ์ไทยเป็นผู้ริเริ่มใช้ โดยคำนี้ถูกนำไปใช้ในบทความวิชาการของผู้เขียนเองเป็นครั้งแรกใน วารสารมนุษยศาสตร์ ปีที่ 19 ฉบับที่ 1 (ดูเอกสารอ้างอิง)

1. การใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันแทนตัวพิมพ์เนื้อความ

หากแบ่งประเภทตัวพิมพ์ตามลักษณะที่นำไปใช้สามารถแบ่งได้สองประเภทคือ ตัวพิมพ์เนื้อความ[9] (text type) และตัวพิมพ์ตกแต่ง[10] (display type)

ตัวพิมพ์เนื้อความถูกออกแบบมาเพื่อใช้กับเนื้อหาที่ยาวๆ อาจเป็นทั้งย่อหน้า หนึ่งหน้ากระดาษ หรือทั้งเล่มของหนังสือ เช่น หนังสือ นิยาย ตำราเรียน เป็นต้น ปกติจะใช้ในขนาดตัวพิมพ์ที่เล็ก เช่น 10, 12, 14, พอยต์ แล้วอ่านได้สบายตา เข้าใจได้ ส่วนตัวพิมพ์ตกแต่ง นั้นถูกออกแบบมาเพื่อใช้เฉพาะกับคำ วลี หรือประโยคสั้นๆ เท่านั้น ซึ่งอาจเป็นตัวหัวเรื่อง (heading) หัวเรื่องรอง (subhead) ในงานโฆษณาหรืองานโปสเตอร์ หรือใช้ออกแบบเป็นชื่อปกหนังสือ ซึ่งจะต้องใช้ในขนาดใหญ่เพื่อเน้นหรือแสดงบุคลิกที่สอดคล้องกับคำหรือเนื้อหาเพื่อการสื่อสารนัยยะบางอย่างออกมา ไม่สามารถใช้ในขนาดเล็กได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่ากับตัวพิมพ์เนื้อความ

ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน (roman-like typeface) จัดเป็นตัวพิมพ์ประเภทตัวตกแต่งที่มีการออกแบบรูปอักษร (glyph) ของตัวพิมพ์ให้รูปอักษรไทยดูกลมกลืนเป็นชุดเดียวกันกับตัวพิมพ์โรมันต้นแบบ มีทั้งเลียนแบบตัวพิมพ์โรมันทั้งที่เป็นชนิดเซอริฟ (serif) และแซนส์เซอริฟ (sans serif) ตัวอย่างตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน เช่น DB Ozone (ดีบี โอโซน), DB Satawus (ดีบี ศตรวรรษ), PSL Kittithada (พีเอสแอล กิตติธาดา) เป็นต้น (รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 127)

ทั้งนี้ ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันมักจะมีประจักษภาพที่ต่ำเพราะมีความคล้ายคลึงกับตัวโรมัน ด้วยเหตุผลที่ต้องการสร้างความกลมกลืนของชุดภาษาไทย ให้เข้ากับชุดโรมันต้นแบบมากเกินไปทำให้เกิดความสับสนข้ามภาษาขึ้น การใช้งานจึงต้องระมัดระวังในเรื่องประจักษภาพที่มีผลต่อการอ่านเข้าใจ ลักษณะของการสับสนนี้มักจะสังเกตได้จากคู่อักษรดังนี้: พ-w, ร-s, บ-U, ท-n, น-u, ห-K (รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 130)

[9] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 หน้าที่ 13 ใช้ว่า "ตัวเรียงเนื้อเรื่อง" และ "text type" นั้นเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า "body type" หากเป็น "ตัวพิมพ์เนื้อเรื่อง" จะตรงกับคำว่า "book type"

[10] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.28)

wWw Sss Uuu nn uu Kkk PSL Kittithada

wWw Sss Uuu nn uu Kkk DB Adman

wWw Sss Uuu nn uu Kkk DB Ozone

รูปที่ 1

ตัวอย่างรูปอักษรที่มักจะก่อให้เกิดความสับสนระหว่างอักษรไทยและอักษรโรมัน ในภาพเป็นรูปอักษรของตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันของตัวพิมพ์ชุด PSL Kittithada (แถวบน), DB Adman (แถวกลาง), และ DB Ozone (แถวล่าง)[11]

ลักษณะเด่นของตัวพิมพ์เนื้อความภาษาไทยที่สำคัญจะประกอบไปด้วย 1) หัว, 2) หาง, 3) เส้นขมวดม้วน, 4) เส้นหยัก, 5) ปาก, และ 6) เส้นสะบัด (ปริญญา โรจน์อารยานนท์, 2549: 6) หากพิจารณาลักษณะเด่นทั้งหกประการ และเปรียบเทียบกับตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันแล้ว ส่วนของหัวและเส้นขมวดน่าจะเป็นส่วนที่สำคัญมากที่สุด เพราะตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันจะเน้นที่การละหัวตัวอักษรและไม่มีขมวด โดยปรับเส้นขมวดให้เป็นเส้นตรงแทนเท่านั้น เพื่อให้เหมือนกับต้นแบบตัวอักษรโรมันมากที่สุด ลักษณะที่กล่าวมานี้สะท้อนถึงประจักษภาพที่ต่ำ รวมไปถึงการมีภาวะการอ่านเข้าใจต่ำด้วยเมื่อถูกนำไปใช้พิมพ์เป็นคำหรือประโยค เนื่องจากทำให้ผู้อ่านจดจำรูปร่างของคำ (word shape) ได้น้อย ตัวอักษรแบบนี้มักจะมีปริมาณการเคลื่อนที่ (momentum) จากซ้ายไปขวาต่ำกว่าตัวพิมพ์เนื้อความซึ่งมีหัวและเส้นขมวดช่วยในการอ่าน

เช่นเดียวกับตัวพิมพ์โรมันชนิดมีเซอริฟและชนิดแซนส์เซอริฟ ชนิดแซนส์เซอริฟ (รวมถึงชนิดสลาปเซอริฟ [Slab Serif] ด้วย) มีปัจจัยของประจักษภาพสูง แม้จะมีปัจจัยการอ่านเข้าใจต่ำ เนื่องจากทำให้ผู้อ่าน จดจำรูปร่างของคำได้น้อย ในทางตรงกันข้าม ตัวอักษรแบบนี้มักจะมีปริมาณการเคลื่อนที่จากซ้ายไปขวาต่ำและแยกออกจากกัน (David Jury, 2004: 74)

ปัจจุบันสื่อต่างๆ ล้วนนิยมใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันแทนตัวพิมพ์เนื้อความกันมาก อาจเนื่องด้วยสาเหตุหลายประการ คือ 1) ความรู้สึกว่าทันสมัยและการนิยมใช้ตามๆ กัน เพราะตัวพิมพ์ดังกล่าวดัดแปลงมาจากตัวอักษรโรมัน และถูกให้ความหมายว่าทันสมัยกว่าแบบตัวพิมพ์ไทยมาตรฐานซึ่งถูกให้ความหมายว่าเป็นไทย และถูกมองว่าล้าหลัง 2) ข้อจำกัดและอิทธิพลทางธุรกิจ โดยเฉพาะสื่อโฆษณาสินค้าต่างๆ ที่มีการกำกับควบคุมทิศทางอัตลักษณ์แบรนด์[12] (brand identity) ซึ่งอาจถูกกำหนดมาจากบริษัทแม่ในต่างประเทศและเปลี่ยนแปลงได้ยาก 3) จงใจใช้เพื่อไม่อยากให้อ่าน เป็นการอำพรางข้อมูลต่อผู้บริโภค จะปรากฏชัดเจนในกรณีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับโภชนาการของสินค้า หรือข้อตกลง/เงื่อนไขในการซื้อสินค้าและบริการต่างๆ ที่มักจะใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือน

[11] ที่มา: รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 127

[12] คำว่า "แบรนด์" ผู้เขียนใช้ทับศัพท์ตามภาษาอังกฤษ "brand" ซึ่งใช้ตามความนิยมในปัจจุบัน แต่ตามศัพท์บัญญัติวิชาการของราชบัณฑิตยสถานได้กำหนดให้ใช้ว่า "ตราสินค้า" (ที่มา: http://rirs3.royin.go.th/coinages/webcoinage.php)

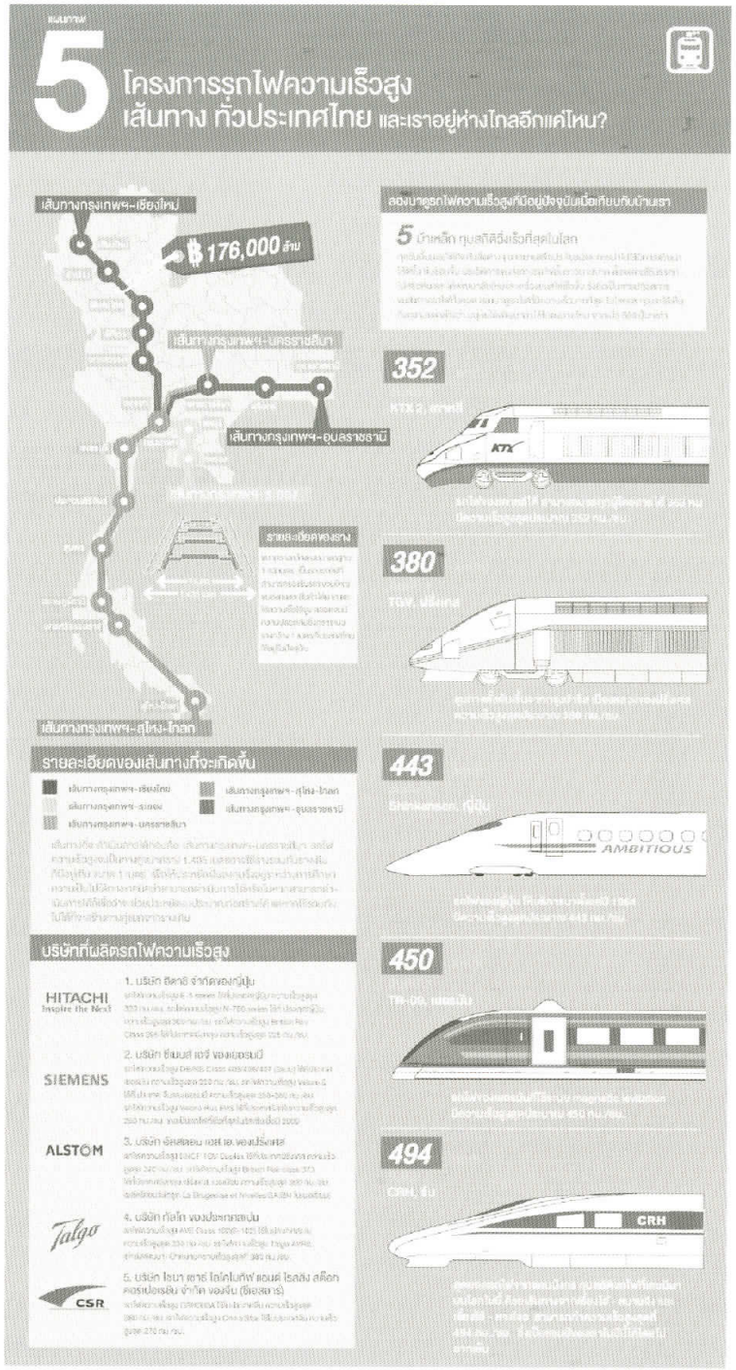
โรมันในขนาดเล็ก จัดวางแบบมีความยาวบรรทัดมากเกินไป ส่งผลทำให้ผู้บริโภคไม่อยากอ่านข้อมูลดังกล่าว ซึ่งผู้เขียนมองว่าเป็นประเด็นทางจริยธรรมทางการออกแบบที่สำคัญของนักออกแบบที่ควรคำนึงถึง และ 4) แนวคิดหัวก้าวหน้าและความเชื่อ เป็นกลุ่มนักออกแบบที่มองว่าตัวพิมพ์ที่มีอยู่สามารถเปลี่ยนแปลงได้ หากใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันอย่างต่อเนื่อง คนจะคุ้นชินและสามารถอ่านได้เอง (รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 114)

รูปที่ 2

การใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันชนิดแซนส์เซอริฟแทนตัวเนื้อความ (text type) บนสื่อเว็บไซต์[13]

จากรูปที่ 2 เว็บไซต์ www.thaigraphicarchive.com ที่มีลักษณะการใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันชนิดแซนส์เซอริฟแทนตัวเนื้อความ ทำให้เป็นอุปสรรคในการอ่านเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังมีข้อจำกัดหลายอย่างที่ไม่สนับสนุนให้เกิดการอ่านที่มีประสิทธิภาพ ได้แก่ การมีจำนวนคำต่อบรรทัด (words per line) ที่มากเกินไป อีกทั้งยังใช้ตัวอักษรสีเทา จึงทำให้ความเปรียบต่างของสีและพื้นผิวมีน้อยกว่าการใช้ตัวอักษรสีดำกับพื้นขาว

[13] ที่มา: http://www.thaigraphicarchive.com/santi-loratchawee ภายใต้โครงการจัดทำ "Graphic Design Archive ของนักออกแบบเรขศิลป์ไทย" โดยการสนับสนุนของแผนพัฒนาวิชาการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (จุฬาฯ 100 ปี) พ.ศ. 2554 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



รูปที่ 3

การใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันชนิดแซนส์เซอริฟ ของโปสเตอร์ "5 โครงการรถไฟฟ้าความเร็วสูง เส้นทางทั่วประเทศไทย"[14]

[14] ที่มา: http://www.thairath.co.th/page/trainPage

ผู้เขียนมองว่าการใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันแทนตัวพิมพ์เนื้อความนี้จะสร้างปัญหากับผู้อ่านในภาพรวมเป็นอย่างมาก ทำให้คนไม่สนใจอ่านและละเลยไปจนถึงละทิ้งการอ่านไป แม้ว่าจะดูสวยงามเรียบง่ายก็ตาม ลองจินตนาการถึงคู่มือการใช้งานสินค้า, เลขนศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ยา, หนังสือกฎหมายไทยมาตราต่างๆ หรือพจนานุกรมไทยที่มีการนำตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันโดยเฉพาะแบบแซนส์เซอริฟไปใช้แทนตัวพิมพ์เนื้อความที่เราคุ้นเคยอยู่แล้ว จะเกิดผลกระทบอย่างไรต่อการสื่อสาร

2. การใช้ขนาดของตัวพิมพ์ที่เล็กจนเกินไป

ขนาดตัวพิมพ์[15] (point size) แตกต่างกันไปตามวัยของผู้อ่านซึ่งมีอายุมากขึ้นและมีทักษะกลไกการอ่านมากขึ้น ในวัยเด็กตอนต้นซึ่งเป็นวัยจดจำแบบอักษรทีละตัว จะใช้ขนาด 24 พอยท์ วัยเด็กตอนกลางที่มีทักษะการอ่านมากขึ้น เป็นวัยจดจำรูปคำมากกว่าทีละตัวอักษร ขนาดแบบอักษรที่ใช้จะมีขนาดเล็กลง เมื่ออายุ 12 ปีขึ้นไปจึงจะใช้แบบอักษรที่มีขนาดเท่ากับของผู้ใหญ่ (David Jury, 2004: 74)

มีการกำหนดขนาดที่เหมาะสมของวัยผู้ใหญ่ที่มีสายตาปกติเช่นกัน แต่เป็นเรื่องยาก เนื่องจากต้องคำนึงถึงระยะห่างระหว่างตัวอักษร (tracking) และระยะห่างระหว่างคู่อักษรพิเศษ (kerning) รวมถึงระยะห่างระหว่างบรรทัด (leading) อย่างไรก็ตาม จากการสำรวจที่น่าเชื่อถือได้พบว่าแบบอักษรขนาด 9 -12 พอยท์ เป็นที่อ่านเข้าใจ ขนาด 10 พอยท์ เป็นสิ่งที่ทุกคนต้องการ ใหญ่กว่า 12 พอยท์ ทำให้อ่านช้าลง (David Jury, 2004: 74)

ตารางแสดงขนาดตัวพิมพ์และจำนวนคำต่อบรรทัดที่เหมาะสมกับช่วงวัยของผู้อ่าน[16]

age	type size	characters per line
under 7	24	30
7 to 8	18	38
8 to 9	16	45
9 to 10	14	52
10 to 12	12	58
over 12	11	60

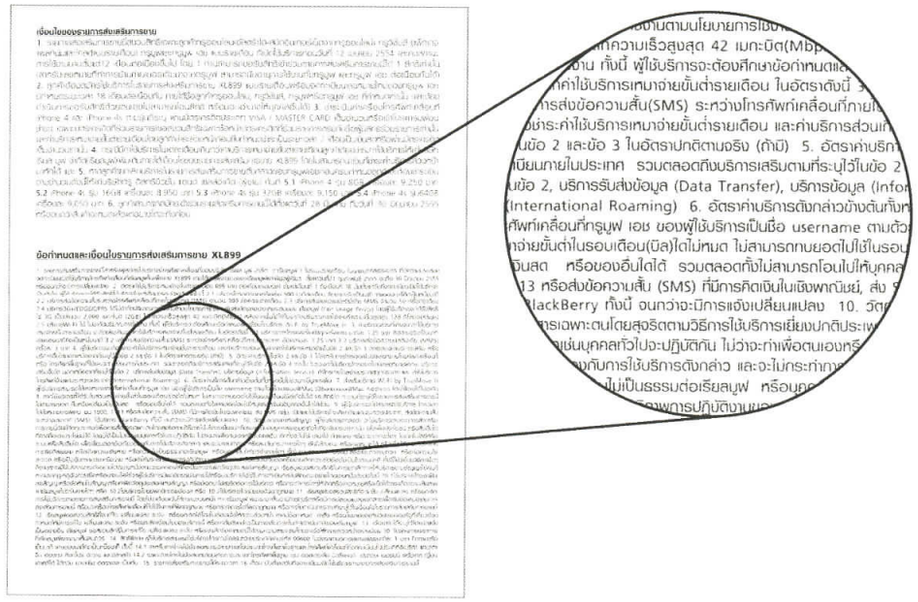
ทั้งตัวพิมพ์เนื้อความและตัวพิมพ์ตกแต่ง โดยปกติแล้วจะมีการออกแบบกั้นหน้า-กั้นหลัง (ที่ว่างด้านหน้า-ด้านหลัง) หรือช่องไฟ (character space[17]) สำหรับอักขระ (character) แต่ละตัวไว้ให้เหมาะสมกับการใช้งาน ตัวพิมพ์เนื้อความจะถูกออกแบบที่ว่างดังกล่าวเพื่อให้มีความเหมาะสมกับการใช้งานในขนาดเล็ก เช่น 10, 12, 14 พอยท์ เพื่อการใช้งานในขนาดเล็ก ตัวอักษรจะต้องการ

[15] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.65) ในหนังสือหรือตำราบางเล่มจะใช้ว่า "type size"

[16] ที่มา: David Jury, 2004: 74

[17] ใช้ได้อีกคำหนึ่งคือ "letter space" (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.18)

ที่ว่างเพื่อให้อ่านง่าย ส่วนการใช้งานในขนาดใหญ่อาจต้องพิจารณาในเรื่องของการปรับที่ว่างระหว่างอักษรซึ่งอาจต้องกำหนดให้เล็กลงอีกเล็กน้อย ในขณะที่ตัวพิมพ์ตกแต่งถูกออกแบบมาให้กั้นหน้า-กั้นหลังที่เหมาะกับการใช้งานในขนาดใหญ่ เช่น 22, 24, 28 พอยต์ เป็นต้น ส่วนการใช้งานในขนาดเล็กอาจไม่แนะนำให้ใช้เมื่อพิมพ์ข้อความยาวๆ เป็นย่อหน้า อาจใช้เฉพาะกับคำหรือวลีเพียงเท่านั้น ซึ่งอาจต้องมีการเพิ่มที่ว่างระหว่างตัวอักษรให้มากขึ้น เพื่อช่วยให้การอ่านมีประสิทธิภาพมากขึ้น



รูปที่ 4

การใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันในงานแผ่นพับโฆษณาของบริษัทให้บริการเครือข่ายโทรศัพท์แห่งหนึ่ง[18]

งานแผ่นพับโฆษณาขนาด A5 ของบริษัทให้บริการเครื่อข่ายโทรศัพท์แห่งหนึ่ง ซึ่งมีการใช้ตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมันชนิดแซนส์เซอริฟทั้งงาน นอกจากจะมีการเลือกแบบตัวพิมพ์ที่ไม่เหมาะสมแล้ว เนื่องจากเป็นลักษณะของเนื้อหา (text) ยังมีการใช้ขนาดตัวพิมพ์ในขนาดเล็กเกินไป (ตามขนาดจริงที่เห็นในภาพที่ 4) รวมถึงการจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนว (justification) ซึ่งที่กล่าวมาทั้งหมดส่งผลต่อประจักษภาพและการอ่านเข้าใจแทบทั้งสิ้น ทำให้มีความลำบากในการอ่านเป็นอย่างมาก จนไม่อยากอ่านในที่สุด ลักษณะแบบนี้จะมีผลต่อบุคคลที่มีปัญหาทางสายตาเป็นอย่างมาก เช่น สายตาสั้นหรือเอียง รวมถึงผู้สูงอายุ (รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 136)

การใช้ตัวพิมพ์ในขนาดเล็กแบบนี้ แม้ว่าจะทำให้ลดปัญหาที่ว่างระหว่างคำและประโยคในการจัดแบบเต็มแนวก็ตาม แต่ด้วยจำนวนคำต่อบรรทัดที่มีมากเกินไป ก็อาจส่งผลให้การอ่านเข้าใจลดลง และไม่อยากอ่านในที่สุด

[18] ที่มา: รัชภูมิ ปัญส่งเสริม, 2555: 136

3. การกำหนดจำนวนคำต่อบรรทัด และความยาวบรรทัดที่ไม่พอดี

ความกว้างของคอลัมน์หรือความยาวของเส้นบรรทัดของตัวอักษรถูกเรียกว่า “มาตราวัด (measure)” ในการอ่านเข้าใจ ความกว้างของบรรทัดมีความสำคัญน้อยกว่าจำนวนตัวอักษรต่อบรรทัด แต่ละบรรทัดควรมีความยาวเป็นจำนวนตัวอักษร 54-80 ตัว รวมทั้งช่องไฟ ตามระบบคำภาษาอังกฤษที่มีอัตราเฉลี่ยต่อคำ คือ 5 ตัวอักษรและช่องไฟหนึ่งตัวอักษรระหว่างคำจะเท่ากับ 9-12 คำต่อบรรทัดโดยเฉลี่ย ดังนั้น 11 คำ (ประกอบด้วยตัวอักษร 55 ตัวและช่องไฟ 10 ช่อง) ในชุดอักษร Univers Light ขนาด 9 พอยท์ จะสามารถวัดได้โดยประมาณ 105 ม.ม. (หรือ 25 ไพก้า) (David Jury, 2004: 69)

จำนวนอักษรต่อบรรทัดที่เหมาะสมย่อมแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อความและความคาดหวังของผู้อ่าน เช่น บทความวิทยาศาสตร์ ซึ่งมักจะมีคำที่ยาว ย่อมเหมาะกับ “มาตราวัด” ที่กว้างขึ้น ซึ่งจะทำให้ความถี่ในการใช้เครื่องหมายวรรคตอนระหว่างบรรทัดลดลง (David Jury, 2004: 69)

ความกว้างของมาตราวัด อาจสะท้อนความยาวของข้อความและความคาดหมายของผู้อ่าน มาตราวัดที่กว้างขึ้น ที่ลดช่องว่างระหว่างคำและเทคนิคการจัดแบบอักษรในด้านอื่นๆ สามารถทำนายการใช้พลังงานในการอ่านอย่างมีประสิทธิภาพของผู้อ่านในการอ่านหนังสือขนาดยาว มาตราวัดที่สั้นลงทำให้เกิดการติดขัดระหว่างการอ่าน สร้างความรู้สึกที่เร่งรีบ ทำให้ผู้อ่านกวาดสายตารวดเร็วให้จบหน้า ดังตัวอย่างการใช้ตัวพิมพ์ในหนังสือพิมพ์ (David Jury, 2004: 69)

การอ่านเข้าใจด้วยการขยายมาตราวัดจะมีประสิทธิภาพมากขึ้นโดยการใช้ระยะบรรทัด (leading) ที่จะทำให้เนื้อความมีความหมายมากขึ้น พร้อมกับดึงให้สายตาผู้อ่านอยู่บนบรรทัด หรืออ่านต่อไปยังจุดเริ่มต้นของบรรทัดต่อไป (David Jury, 2004: 69)

4. การให้ระยะบรรทัดที่ไม่พอเหมาะ

เจมส์ เครก และคณะ (2006: 66-67) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่มีผลต่อที่ว่างระหว่างบรรทัด ไว้ดังนี้

1) ขนาดตัวพิมพ์ (point size)

โดยเฉลี่ยขนาดของตัวเนื้อความ (text size) ตามปกติจะตั้งไว้น้อยกว่า 1 หรือ 2 พอยต์ของระยะห่างระหว่างบรรทัด ขนาดของตัวเนื้อความโดยทั่วไปต้องการขนาดพอย์ของระยะห่างระหว่างบรรทัดที่เหมาะสมเพื่อที่จะให้สามารถอ่านได้ดี

> Linespacing, or leading, like wordspacing and letterspacing, can be used to improve readability. Your choice of typeface, type size, line length, and copy will all affect the amount of linespacing. With so many factors involved, you can see why proper linespacing is more a matter of visual judgment than of mathematics.

รูปที่ 5

การใช้ตัวพิมพ์ในขนาดเล็กมีความจำเป็นต้องเพิ่มระยะบรรทัดให้มากกว่าขนาดของตัวพิมพ์

2) ความสูงเอ็กซ์ (x-height)

บางตัวพิมพ์ เช่น Helvetica และ Century Expanded มีความสูงเอ็กซ์มากและจึงมีพื้นที่ขาว (พื้นที่ว่างลบ [negative space]) เล็กๆ ระหว่างบรรทัดไม่มาก เมื่อจัดวางโดยรวมทั้งหมดจะพบว่าตัวพิมพ์นั้นต้องการระยะบรรทัดที่มากกว่าตัวพิมพ์ที่มีความสูงเอ็กซ์น้อย

Linespacing, or leading, like wordspacing and letterspacing, can be used to improve readability. Your choice of typeface, type size, line length, and copy will all affect the amount of linespacing. With so many factors involved, you can see why proper linespacing is more a matter of visual judgment than of mathematics.

รูปที่ 6

ตัวพิมพ์ที่มีความสูงเอ็กซ์ที่มาก ต้องการการเพิ่มระยะบรรทัดที่มากขึ้น

3) ความยาวบรรทัด (line length)

เมื่อบรรทัดที่ยาวถูกจัดไว้ตายตัว อาจมีแนวโน้มทำให้อ่านบรรทัดเดิมถึง 2 หน เรียกว่า "doubling" การเพิ่มระยะบรรทัดสำหรับบรรทัดที่มีความยาวมากกว่า 75 ตัวอักษร (ในแนวราบ) จะช่วยป้องกันไม่ให้เกิด "doubling"

Linespacing, or leading, like wordspacing and letterspacing, can be used to improve readability. Your choice of typeface, type size, line length, and copy will all affect the amount of linespacing. With so many factors involved, you can see why proper linespacing is more a matter of visual judgment than of mathematics.

รูปที่ 7

การกำหนดให้มีความยาวบรรทัดที่มากมีความจำเป็นต้องใช้ให้มีระยะบรรทัดที่มากเป็นพิเศษ

4) Vertical Stress

"Vertical Stress" ที่แข็ง (มีแกนเส้นตั้งตรงสูง) เกิดจากการใช้ความหนาของเส้น (stroke) ของแบบตัวพิมพ์ที่หนาและบางมาก (hi-contrast) อย่างเช่นตัวพิมพ์ Bodoni มีแนวโน้มรบกวนต่อการกวาดสายตาในแนวราบ (horizontal flow) ตัวอักษรกับ Vertical Stress ที่แข็งจึงต้องการระยะบรรทัดมากขึ้นด้วย เพื่อให้อ่านสบายตามากขึ้น

สาเหตุหรือกรณีนี้รวมไปถึงแบบตัวพิมพ์แบบตัวแคบ[19] (condensed typeface) ด้วย ซึ่งมีแนวโน้มเพื่อการเน้นในแนวดิ่งที่มากขึ้นเนื่องจากมีสัดส่วนของความสูงของลำตัวอักษรที่มากแบบตัวพิมพ์ในลักษณะนี้อาจต้องการการเพิ่มระยะบรรทัด

Linespacing, or leading, like wordspacing and letterspacing, can be used to improve readability. Your choice of typeface, type size, line length, and copy will all affect the amount of linespacing. With so many factors involved, you can see why proper linespacing is more a matter of visual judgment than of mathematics.

รูปที่ 8

แบบตัวพิมพ์ที่มี Vertical Stress สูง ที่ต้องการการเพิ่มระยะบรรทัดให้มากขึ้น

5) ตัวพิมพ์แบบแซนส์เซอริฟ (sans serif)

แบบตัวพิมพ์แบบแซนส์เซอริฟบางตัว เช่น Helvetica อาจต้องการระยะบรรทัดที่มากเป็นพิเศษ เพราะมันมีขนาดความสูงเอ็กซ์ที่มากและขาดเซอริฟ ระยะบรรทัดที่เพิ่มขึ้นจะช่วยส่งเสริมการอ่านให้ดีขึ้น การกวาดสายตาในแนวราบดีขึ้น แม้แต่ตัวแซนส์เซอริฟที่มีความสูงเอ็กซ์น้อยอย่างเช่นตัวพิมพ์ Futura และ Univers ก็มีความจำเป็นที่จะต้องได้รับประโยชน์จากการเพิ่มระยะบรรทัด

Linespacing, or leading, like wordspacing and letterspacing, can be used to improve readability. Your choice of typeface, type size, line length, and copy will all affect the amount of linespacing. With so many factors involved, you can see why proper linespacing is more a matter of visual judgment than of mathematics.

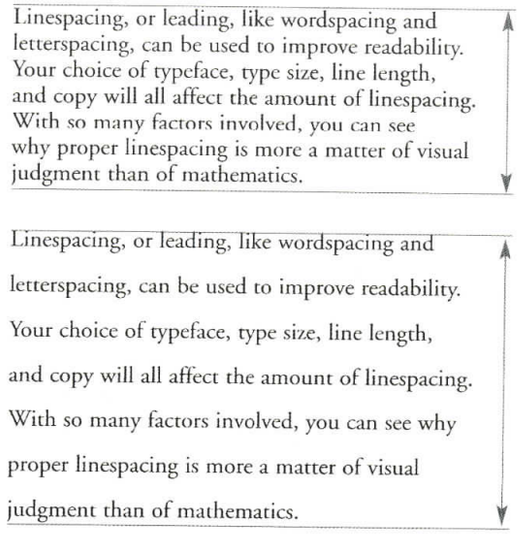
รูปที่ 9

แบบตัวพิมพ์โรมันแบบแซนส์เซอริฟ ในฐานะตัวเนื้อความ

6) ความยาวของข้อความ (copy length)

จำนวนของข้อความที่ถูกจัดวางมีผลต่อความยาวบรรทัดเช่นกัน โดยปกตินั้นสามารถกะต้นฉบับเข้ากับเนื้อที่ (copy fit) ที่ต้องการได้ หากข้อความมีอยู่มากและต้องการเจาะจงขนาดตัวพิมพ์ไว้คงที่ ผู้ออกแบบมักจะลดระยะบรรทัดให้น้อยลง เพื่อให้ลงตัวกับเนื้อที่ในแนวดิ่งนั้น แต่นั่นก็จะมีผลกระทบต่อการอ่านได้ หากที่ว่างระหว่างบรรทัดมีน้อยเกินไป

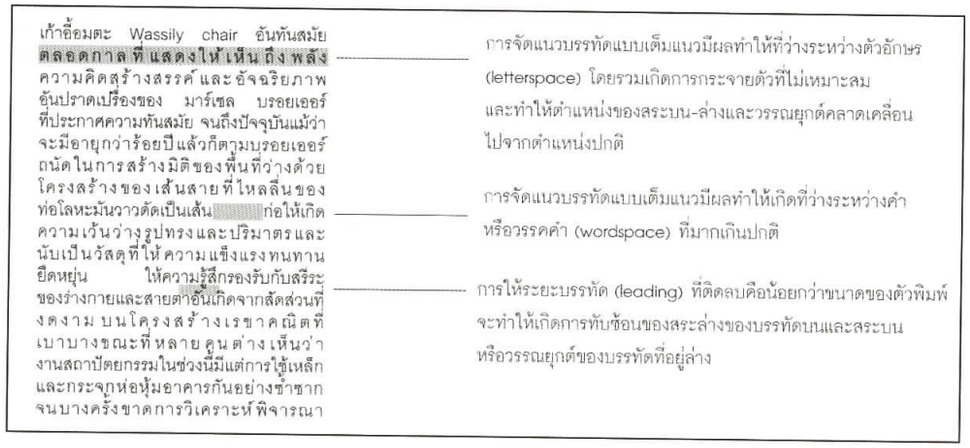
[19] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.22)



รูปที่ 10

ระยะบรรทัดที่ต่างกันมีผลกับความสูงของย่อหน้า

โดยปกติในการจัดระยะบรรทัด[20] (leading) จะกำหนดให้มีขนาดมากกว่าตัวพิมพ์ 1 หรือ 2 พอยต์ หรืออาจมากกว่านี้อีก สำหรับตัวพิมพ์อักษรไทยที่มีชั้นสระบน-ล่าง และชั้นวรรณยุกต์ ล้วนต้องการที่ว่างระหว่างบรรทัด (line space) ที่มากขึ้นกว่าตัวพิมพ์อักษรโรมัน การไม่มีที่ว่างระหว่างบรรทัด เช่น 14/14 (หมายถึงใช้ขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์ และระยะบรรทัด 14 พอยต์) รวมถึงที่ระยะบรรทัดติดลบ (negative leading) เช่น 14/12 (หมายถึงใช้ขนาดตัวพิมพ์ 14 พอยต์ และระยะบรรทัด 12 พอยต์ [ติดลบ 2 พอยต์]) จึงเป็นเรื่องที่ทำให้เกิดปัญหาในการอ่าน ซึ่งมีผลต่อการอ่านเข้าใจโดยตรง ทั้งนี้อาจพิจารณาให้มีระยะบรรทัดมากขึ้นเป็น 1 หรือ 2 พอยต์ เช่น 14/15 หรือ 14/16 ตามความเหมาะสมกับลักษณะขององค์ประกอบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องตามที่กล่าวมาข้างต้น

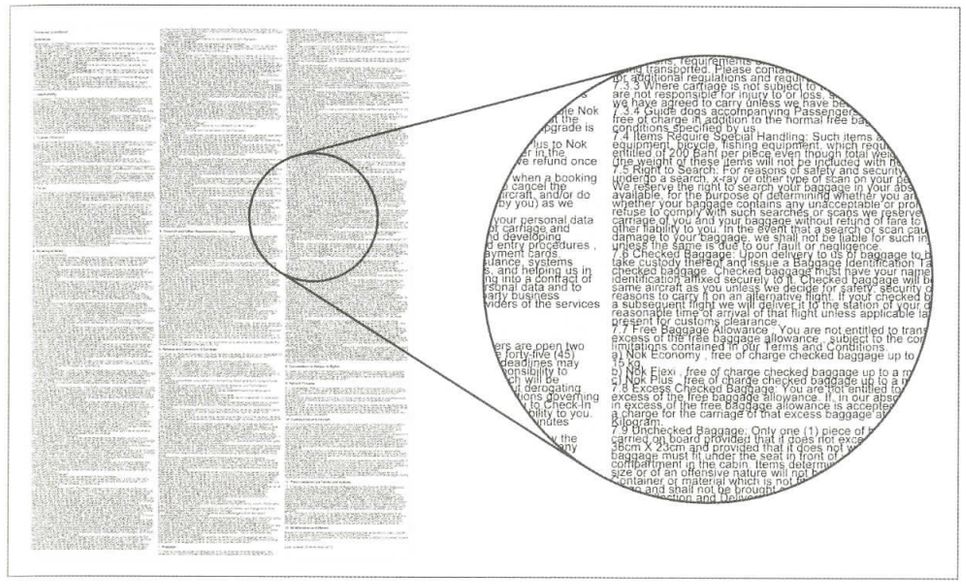


รูปที่ 11

ตัวอย่างที่แสดงปัญหาที่เกิดจากการจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนว และการใช้ระยะบรรทัดที่ชิดเกินไป[21]

[20] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม ใช้ว่า "ช่วงบรรทัด" (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.50)

21 ที่มา: เอกชาติ จันอุไรรัตน์, 2551: น.57



รูปที่ 12

ข้อตกลงและเงื่อนไข (terms and conditions) ประกอบการให้บริการของสายการบินแห่งหนึ่ง ที่แสดงการใช้ระยะบรรทัดที่ไม่เหมาะสมกับการอ่าน

5. การเน้นความสำคัญของเนื้อหาทั้งย่อหน้าด้วยการใช้ตัวเอนและตัวเส้นหนา

ตัวเอน[22] (italic) ใช้เวลาในการอ่านมากกว่าธรรมดา เพราะแคบกว่า มีพื้นที่เปิด-ปิดหรือแอ่ง (counters) น้อยกว่าตัวปกติ (roman, regular, normal) ปัญหานี้จะเพิ่มมากขึ้นหากเป็นขนาดเล็กและเอน ดังนั้นตัวเอนจึงมีการใช้จำกัด จะใช้กับการเน้นเฉพาะคำ หรือวลีบางวลี หรือหัวบทความ ไม่ควรใช้ตัวเอนทั้งย่อหน้าหรือทั้งหน้า เนื่องจากจะส่งผลต่อประสิทธิภาพในการอ่าน (David Jury, 2004: 72)

ตัวเส้นหนา[23] (bold) ใช้ในการเน้นข้อความ เนื่องจากมองเห็นได้ง่ายกว่าและบางครั้งอ่านออกมากกว่าแบบรูปตัวพิมพ์[24] (type style) อื่นๆ และถ้าเลือกแบบตัวพิมพ์ที่มีพื้นที่เปิดหรือแอ่ง (counter) มาก ย่อมทำให้อ่านเข้าใจมากขึ้น ในที่นี้ต้องเป็นตัวเส้นหนาขนาดกลาง เด็กๆ ชอบอ่านแบบตัวพิมพ์ตัวเส้นหนาและมีที่ว่างระหว่างตัวอักษรมาก อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านที่อายุมากขึ้นจะพบว่าการอ่านตัวอักษรตัวเส้นหนา ส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพในการอ่านโดยเฉพาะการกวาดสายตาและกลับไปอ่านซ้ำซึ่งต้องใช้เวลามากขึ้น (David Jury, 2004: 72)

[22] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.48)

[23] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.13)

[24] ใช้ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม พ.ศ.2540 (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.87) ที่ปรากฏหนังสือและตำราเล่มอื่นๆ นั้นนิยมใช้ว่า "รูปแบบตัวพิมพ์"

ตัวเอน (italic) ใช้เวลาในการอ่านมากกว่าธรรมดา เพราะแคบกว่า มีพื้นที่เปิด-ปิดหรือแอ่ง (counters) น้อยกว่าตัวตัวปรกติ (Roman, Regular) ปัญหานี้จะเพิ่มมากขึ้นหากเป็นขนาดเล็กและเอียง ดังนั้น ตัวเอียงจึงมีการใช้จำกัด จะใช้กับการเน้นเฉพาะคำหรือวลีบางวลีหรือหัวบทความ ไม่ควรใช้ตัวเอียงทั้งย่อหน้าหรือทั้งหน้า เนื่องจากจะส่งผลต่อประสิทธิภาพในการอ่าน	*ตัวเอน(italic) ให้เวลาในการอ่านมากกว่าธรรมดา เพราะแคบกว่า มีพื้นที่เปิด-ปิดหรือแอ่ง (counters) น้อยกว่าตัวตัวปรกติ (Roman, Regular) ปัญหานี้จะเพิ่มมากขึ้นหากเป็นขนาดเล็กและเอียง ดังนั้น ตัวเอียงจึงมีการใช้จำกัด จะใช้กับการเน้นเฉพาะคำหรือวลีบางวลีหรือหัวบทความ ไม่ควรใช้ตัวเอียงทั้งย่อหน้าหรือทั้งหน้า เนื่องจากจะส่งผลต่อประสิทธิภาพในการอ่าน*	**ตัวเอน (italic) ใช้เวลาในการอ่านมากกว่าธรรมดา เพราะแคบกว่า มีพื้นที่เปิด-ปิดหรือแอ่ง (counters) น้อยกว่าตัวตัวปรกติ (Roman, Regular) ปัญหานี้จะเพิ่มมากขึ้นหากเป็นขนาดเล็กและเอียง ดังนั้น ตัวเอียงจึงมีการใช้จำกัด จะใช้กับการเน้นเฉพาะคำหรือวลีบางวลีหรือหัวบทความ ไม่ควรใช้ตัวเอียงทั้งย่อหน้าหรือทั้งหน้า เนื่องจากจะส่งผลต่อประสิทธิภาพในการอ่าน**
ตัวหนา (bold) ใช้ในการเน้นข้อความ เนื่องจากมองเห็นได้ง่ายกว่าและบางครั้งอ่านออกมากกว่าตัวอักษรรูปแบบ (typestyle) อื่นๆ และถ้าเลือกแบบตัวพิมพ์ที่มีพื้นที่เปิด (counter) มาก ย่อมทำให้อ่านเข้าใจมากขึ้น ในที่นี้ต้องเป็นตัวหนาขนาดกลาง เด็กๆ ชอบอ่านตัวหนังสือตัวหนาและมีช่องไฟมาก อย่างไรก็ตาม ผู้อ่านที่อายุมากขึ้นจะพบว่าการอ่านตัวอักษรตัวหนา ส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพในการอ่านโดยเฉพาะการกวาดสายตาและกลับไปอ่านซ้ำซึ่งต้องใช้เวลามากขึ้น	*ตัวหนา (bold) ใช้ในการเน้นข้อความ เนื่องจากมองเห็นได้ง่ายกว่าและบางครั้งอ่านออกมากกว่าตัวอักษรรูปแบบ (typestyle) อื่นๆ และถ้าเลือกแบบตัวพิมพ์ที่มีพื้นที่เปิด (counter) มาก ย่อมทำให้อ่านเข้าใจมากขึ้น ในที่นี้ต้องเป็นตัวหนาขนาดกลางเด็กๆ ชอบอ่านตัวหนังสือตัวหนาและมีช่องไฟมากอย่างไรก็ตาม ผู้อ่านที่อายุมากขึ้นจะพบว่าการอ่านตัวอักษรตัวหนา ส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพในการอ่านโดยเฉพาะการกวาดสายตาและกลับไปอ่านซ้ำซึ่งต้องใช้เวลามากขึ้น*	**ตัวหนา (bold) ใช้ในการเน้นข้อความ เนื่องจากมองเห็นได้ง่ายกว่าและบางครั้งอ่านออกมากกว่าตัวอักษรรูปแบบ (typestyle) อื่นๆ และถ้าเลือกแบบตัวพิมพ์ที่มีพื้นที่เปิด (counter) มาก ย่อมทำให้อ่านเข้าใจมากขึ้น ในที่นี้ต้องเป็นตัวหนาขนาดกลางเด็กๆ ชอบอ่านตัวหนังสือตัวหนาและมีช่องไฟมากอย่างไรก็ตาม ผู้อ่านที่อายุมากขึ้นจะพบว่าการอ่านตัวอักษรตัวหนา ส่งผลกระทบต่อประสิทธิภาพในการอ่านโดยเฉพาะการกวาดสายตาและกลับไปอ่านซ้ำซึ่งต้องใช้เวลามากขึ้น**

รูปที่ 13

เปรียบเทียบความยาก-ง่ายในการอ่านของการใช้รูปแบบตัวพิมพ์ 3 แบบรูป (type style) ได้แก่ ตัวปกติ (regular) ตัวเอน (italic) และตัวเส้นหนา (bold)

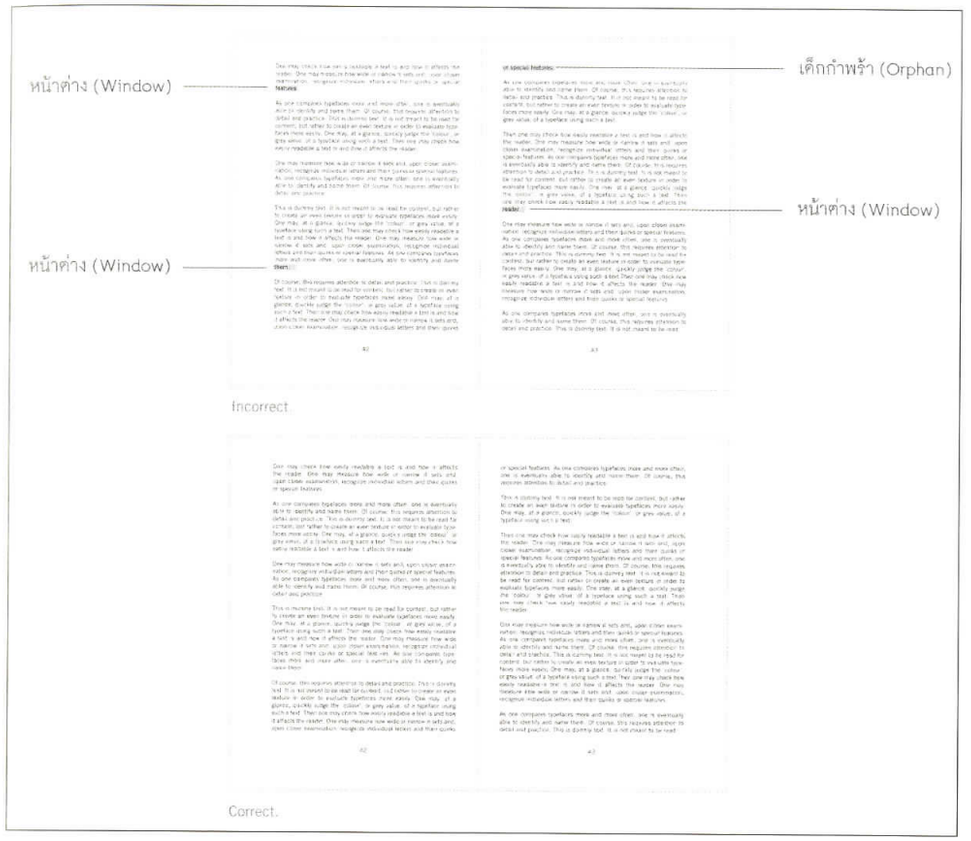
6. การเกิดขึ้นของหน้าต่างและเด็กกำพร้า

"หน้าต่าง" (window[25]) คือคำที่เป็นคำเดี่ยวๆ (single word) ของตัวพิมพ์ (type) ซึ่งเหลือไว้ส่วนติ่งท้ายของคอลัมน์ของย่อหน้า ส่วน "เด็กกำพร้า" (orphan[26]) คือบรรทัดสั้นๆ ของตัวพิมพ์จากคอลัมน์หรือย่อหน้าที่เหลือไว้เป็นส่วนติ่งสุดท้ายที่อยู่ด้านบนของคอลัมน์ใหม่ (กรณีจัดหน้าแบบสองคอลัมน์ขึ้นไป) หรือหน้าใหม่ (Victoria Squire and others, 2006: 65)

ทั้งหน้าต่างและเด็กกำพร้า นั้นก่อให้เกิดการขัดจังหวะในการอ่าน สีและพื้นผิวของข้อความทำให้เกิดการแตกหัก **เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาของหน้าต่าง** นักออกแบบสามารถแก้ไขเนื้อหาอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือลดคำเพื่อให้บรรทัดที่มีหน้าต่างหายไป หรือ (เพิ่ม) นำข้อความบรรทัดบนลงมาอยู่ร่วมกับหน้าต่าง โดยคำนึงถึงการหลีกเลี่ยงการใช้เครื่องหมายแบ่งคำ (ยัติภังค์) และการตัดคำที่แย่ **เพื่อหลีกเลี่ยงปัญหาเด็กกำพร้า** นักออกแบบสามารถปรับเนื้อความ (copy) ของข้อความปลายบรรทัดของปลายคอลัมน์หรือหน้า (page) อีกทางหนึ่ง ผู้ออกแบบสามารถทำให้ที่ว่างระหว่างคำอยู่แน่นขึ้นอย่างพิถีพิถัน โดยการปรับที่ว่างระหว่างตัวอักษร และที่ว่างระหว่างคู่อักษรภายในย่อหน้า (paragraph) เพื่อดึงข้อความให้รัดลงหรือขยายอันจะทำให้ข้อความจำนวนมากสามารถที่จะอยู่บนคอลัมน์ใหม่หรือหน้าใหม่ได้ (Victoria Squire and others, 2006: 91)

[25] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ของราชบัณฑิตยสถานใช้ว่า "ทิ้งท้าย" (คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.90)

[26] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ของราชบัณฑิตยสถานใช้ว่า "โผล่หัว" (คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.60)



รูปที่ 14

ด้านบน แสดงการเกิดขึ้นของหน้าต่าง (window) และ เด็กกำพร้า (orphan)
ส่วนด้านล่าง แสดงการปรับให้ถูกต้องโดยปราศจากหน้าต่างและเด็กกำพร้า[27]

7. การจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนว

การจัดแนวบรรทัดแบบเต็มแนว[28] หรือ "Justification" นั้นก็เป็นปัญหาที่พบอยู่บ่อยครั้ง คนส่วนใหญ่มักนิยมการจัดแนวบรรทัดแบบนี้สำหรับเนื้อหาที่ยาว เพราะดูเรียบร้อยเป็นระเบียบกว่าแบบอื่นและดูสมมาตร (symmetry) แต่การจัดบรรทัดแบบนี้ก็จะมีข้อเสียเปรียบและมีข้อจำกัดตามที่ วิลล์ ฮิลล์ (2005: 38) ได้กล่าวไว้คือ

[27] ที่มา: Victoria Squire and others, 2006: 91

[28] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ของราชบัณฑิตยสถานใช้ว่า "การปรับเต็มแนว" (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.48) ส่วนในหนังสือแบบตัวพิมพ์ไทยของศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติใช้ว่า "การจัดขอบแบบเสมอหน้าหลัง" และ "การจัดตัวอักษรให้เต็มแนวกว้างของคอลัมน์" (ที่มา: ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ, 2543: น.ฟ.233)

- ที่ว่างระหว่างคำ[29]และระหว่างประโยคของทุกบรรทัดจะมีที่ว่างไม่เท่ากัน เนื่องจากที่ว่างถูกกระจายให้เต็มความกว้างของคอลัมน์ (column) ทำให้เกิดที่ว่างระหว่างคำที่ไม่เท่ากันตามความแตกต่างกันของคำในแต่ละบรรทัด
- การจัดแนวบรรทัดแบบนี้ต้องการการตัดคำ (word segmentation) ของปลายบรรทัดที่ขาดที่ดี ซึ่งจะต้องเชื่อมด้วยเครื่องหมายยัติภังค์ (hyphen) เพื่อเกลี่ยให้จำนวนคำต่อบรรทัดมีจำนวนที่ใกล้เคียงกัน
- การจัดแนวบรรทัดแบบนี้ต้องการคอลัมน์ที่กว้าง และต้องการจำนวนคำต่อบรรทัดที่มากกว่าการจัดแนวทัดแบบอื่น

ปัญหาสามัญที่พบในการจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนวนี้จะเป็นเรื่องของการเกิดที่ว่างระหว่างคำที่เกินความจำเป็น ที่ว่างนี้จะถูกเรียกว่า "สายน้ำ" หรือ "river" (Will Hill, 2005: 39) ปัญหาของสายน้ำนี้จะรบกวนจังหวะเคลื่อนที่ของสายตา (eye movement) (Victoria Squire and others, 2006: 65) อย่างไรก็ตาม วิลล์ ฮิลล์ (2005: 39) ก็ได้เสนอแนวทางการแก้ปัญหาไว้ดังนี้

- การใช้ยัติภังค์และการปรับให้เต็มแนวที่เหมาะสม (H&Js: hyphenation and justification) เพื่อลดที่ว่างระหว่างคำให้มากที่สุด และเพิ่มการใช้เครื่องหมายยัติภังค์ ไม่ควรปล่อยให้การตัดคำและการให้ยัติภังค์เป็นหน้าที่ของโปรแกรมคอมพิวเตอร์เพียงอย่างเดียวเท่านั้น
- การลดขนาดตัวพิมพ์ (point size) ลง จะทำให้มีจำนวนอักขระต่อบรรทัดที่มากขึ้น (แต่ไม่ควรมีขนาดเล็กเกินไป จนทำให้เกิดปัญหาในการอ่านขึ้น)
- การเพิ่มระยะบรรทัด ที่ว่างระหว่างบรรทัดที่มากขึ้นจะชดเชยสายตาเพื่อที่ว่างระหว่างคำที่เด่นชัด (ระยะบรรทัดที่แน่นเกินไปจะทำให้ "สายน้ำ" หรือ "river" เห็นเด่นชัดมากขึ้น)

นอกจากนี้ เจมส์ เคร็ก และคณะ (2006: 65) ได้เสนอวิธีการแก้ปัญหานี้เพิ่มเติมคือ

- การเพิ่มที่ว่างระหว่างตัวอักษรโดยรวมให้มีมากขึ้น เพื่อชดเชยที่ว่างระหว่างคำของบรรทัดที่มีอยู่มาก ซึ่งอาจทำให้ที่ว่างระหว่างคำดีขึ้น แต่การเพิ่มที่ว่างระหว่างตัวอักษรก็ไม่ควรมีมากเกินไป[30]
- การเพิ่มความยาวบรรทัด หรือความกว้างของคอลัมน์ เพื่อยอมให้มีจำนวนอักขระต่อบรรทัดมากกว่า ซึ่งช่วยให้พื้นที่ว่างระหว่างคำนั้นเท่ากันหรือมีใกล้เคียงกัน
- ถ้าพบปัญหามีอยู่เพียง 1 หรือ 2 บรรทัด วิธีแก้ไขอย่างง่ายๆ ควรจะแบ่งคำด้วยยัติภังค์ (-) หรืออาจจะพิจารณาเลือกใช้การจัดแนวบรรทัดแบบจัดไม่เต็มแนว (unjustified) เช่น การจัดแบบเรียงชิดซ้าย (flush left, ragged right) เป็นต้น ซึ่งทำให้มั่นใจในเรื่องของที่ว่างระหว่างคำ
- หากไม่สามารถแก้ปัญหาการจัดแบบเต็มแนวของย่อหน้านั้นได้ นักออกแบบ, ผู้เขียน, หรือ บรรณาธิการ อาจต้องพิจารณาปรับคำใหม่หรือเขียนคำใหม่ให้กระชับขึ้น

[29] ตามศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ของราชบัณฑิตยสถานใช้ว่า "วรรคคำ" ตรงกับคำว่า "wordspace" และ "word spacing" (ที่มา: คณะอนุกรรมการบัญญัติศัพท์วิชาการพิมพ์, 2540: น.91)

[30] สำหรับการเพิ่มที่ว่างระหว่างตัวอักษรกับตัวพิมพ์ภาษาไทย จะเกิดปัญหาตามมามากกว่าตัวพิมพ์โรมัน เพราะภาษาไทยมีชั้นสระบน, ชั้นสระล่าง และชั้นวรรณยุกต์ ทำให้ตำแหน่งของอักขระในแนวดิ่งไม่ได้อยู่ในแนวที่เหมาะสม ซึ่งส่งผลกระทบในการอ่านได้มากกว่า และส่งผลกระทบต่อพื้นผิว (texture) ของบล็อกข้อความ (block of text) ให้เป็นไปในทางที่แย่ลง

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

1 | Too tight

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

2 | Too loose

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

3 | Normal

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

4 | Unjustified setting: equal wordspacing

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

5 | Justified setting: unequal wordspacing

What is the desirable amount of space between words? Too much or too little makes reading difficult. Words placed too close together force the reader to work harder to distinguish one word from another. On the other hand, words placed too far apart create white spaces that run down the page as "rivers" and disrupt the natural movement of the eye from left to right. Proper wordspacing not only improves readability but is more pleasing esthetically.

6 | Inconsistent letterspacing can be distracting.

รูปที่ 15

แสดงการจัดแนวตัวพิมพ์ที่มีผลกับที่ว่างระหว่างตัวอักษร และที่ว่างระหว่างคำ[31]

จากรูปที่ 15 แสดงการจะแนวตัวพิมพ์ที่มีผลกับที่ว่างระหว่างตัวอักษรและที่ว่างระหว่างคำ ในรูปย่อยที่ (1) แสดงการจัดที่ว่างทั้งระหว่างตัวอักษรและระหว่างคำที่แน่นจนเกินไป, (2) แสดง

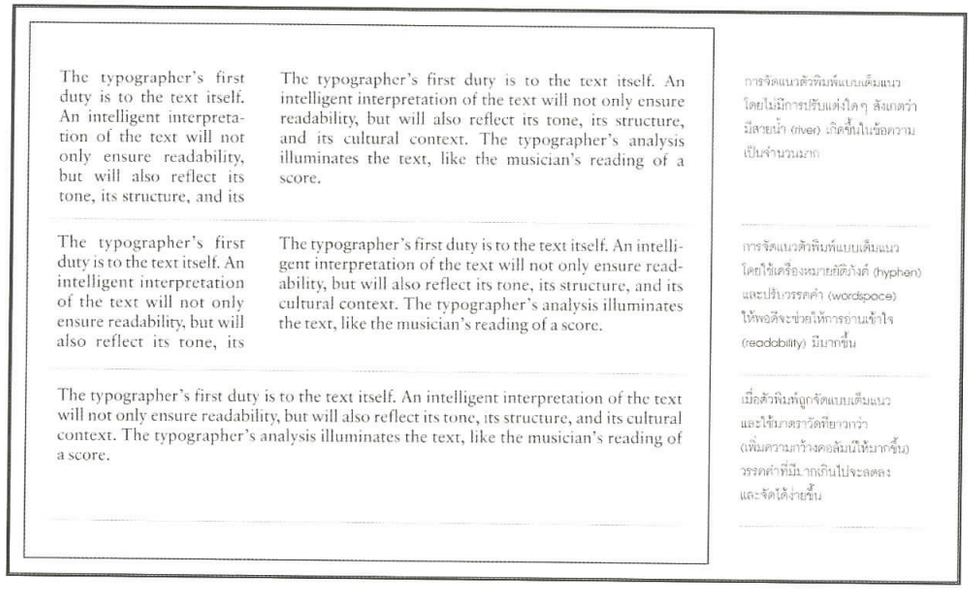
[31] ที่มา: James Craig and others, 2006: 64-65

การจัดที่ว่างทั้งระหว่างตัวอักษรและระหว่างคำที่หลวมจนเกินไป ทำให้เกิดสายน้ำขึ้น, (3) แสดงการจัดที่ว่างทั้งระหว่างตัวอักษรและระหว่างคำที่ปกติซึ่งมีการใช้เครื่องหมายยัติภังค์ช่วย, (4) การจัดแนวตัวพิมพ์แบบเรียงชิดซ้ายหรือแบบไม่เต็มแนวจะให้ที่ว่างระหว่างคำที่เท่ากัน, (5) การจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนวจะให้ที่ว่างระหว่างคำที่ไม่เท่ากัน, และ (6) ที่ว่างระหว่างตัวอักษรที่ไม่แน่นอนที่เป็นผลจากการจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนวทำให้รบกวนสมาธิในการอ่านได้

The typographer's first duty is to the text itself. An intelligent interpretation of the text will not only ensure readability, but will also reflect its tone, its structure, and its cultural context. The typographer's analysis illuminates the text, like the musician's reading of a score.

รูปที่ 16

สายน้ำ (river) ที่เกิดขึ้นจากการจัดแนวตัวพิมพ์แบบเต็มแนว (justified type)[32]



รูปที่ 17

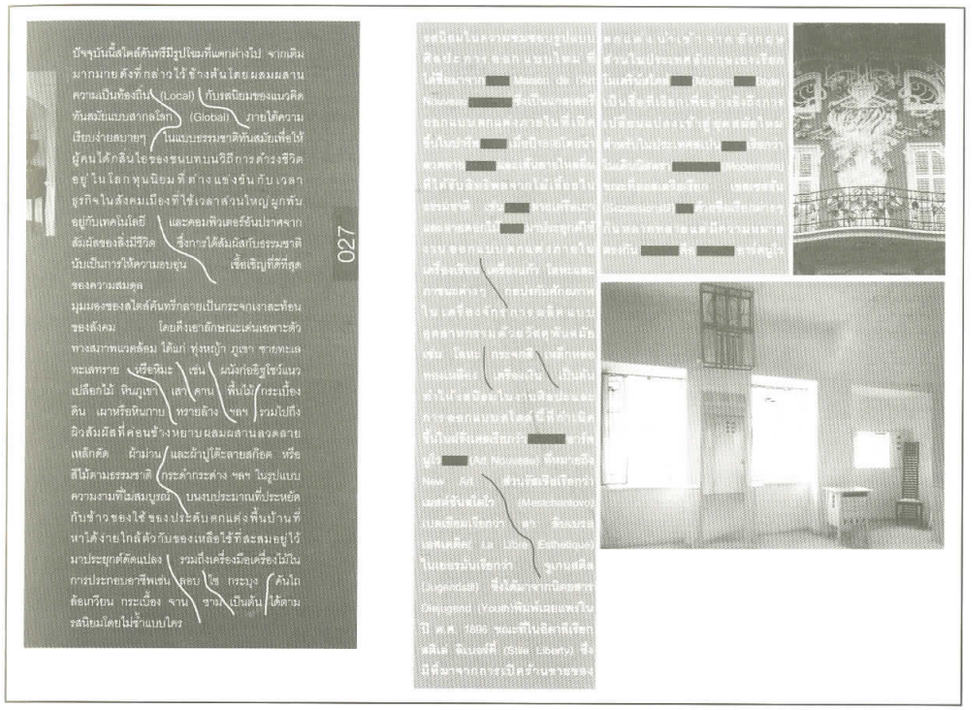
เปรียบเทียบการจัดแนวบรรทัดแบบเต็มแนวในลักษณะต่างๆ[33]

อย่างไรก็ตาม ดาวิด จูรีย์ (2004: 69) ได้กล่าวถึงสมมติฐานเกี่ยวกับการจัดแนวบรรทัดแบบเต็มแนว ว่าอาจจะทำให้การอ่านเป็นไปตามจังหวะธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม ควรจะพิจารณา

[32] ที่มา: Will Hill, 2005: 39

[33] ที่มา: Will Hill, 2005: 39

ร่วมด้วยว่า การจัดย่อหน้าเช่นนี้มีผลเสีย คือ ส่งผลกระทบต่อที่ว่างระหว่างคำ จากการทดลองเปรียบเทียบการจัดแนวบรรทัดแบบเต็มแนวและจัดแนวบรรทัดแบบเรียงชิดซ้ายพบว่า ไม่มีความแตกต่างกันทั้งในเรื่องความเร็วในการอ่านและความเข้าใจเนื้อความ



รูปที่ 18

แสดงปัญหาของที่ว่างระหว่างคำและที่ว่างระหว่างตัวอักษรที่ไม่เหมาะสม รวมถึงการเกิดสายน้ำในเนื้อความ[34]

บทสรุป

จากปัญหาที่กล่าวมาทั้งหมดนั้น เป็นเพียงเศษเสี้ยวของปัญหาที่มีมักจะพบอยู่บ่อยๆ จากการเฝ้าติดตามความเป็นไปของตัวพิมพ์และศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ของผู้เขียน แม้ว่าเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารผ่านตัวอักษรที่เรียกว่า "ตัวพิมพ์" จะพัฒนาก้าวหน้าขึ้นเป็นลำดับ กอรปกับความแพร่หลายของการใช้งานคอมพิวเตอร์จะเพิ่มมากขึ้นเป็นทวีคูณ อย่างไรก็ตาม ศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ก็ยังเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับวันนี้และอนาคต ผู้ใช้งานตัวพิมพ์โดยเฉพาะนักออกแบบเลขนศิลป์สำหรับสื่อต่างๆ ยังคงต้องทำความเข้าใจและปฏิบัติการใช้ตัวพิมพ์ให้ถูกต้องเหมาะสมกับการใช้งานเป็นสำคัญ เพราะนั่นเป็นเครื่องมือของการพัฒนาความเป็นมนุษย์โดยเฉพาะในเรื่องของการเรียนรู้และการให้ความรู้ความเข้าใจต่อเนื้อหาสาระที่เป็นประโยชน์สำหรับผู้อ่านผ่านตัวพิมพ์และศิลปะการใช้ตัวพิมพ์ที่เหมาะสม

[34] ที่มา: Will Hill, 2005: 39

เอกสารอ้างอิง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2555). *Graphic Design Archive of Thai Graphic Designer.* 12 ตุลาคม 2555, จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เว็บไซต์: http://www.thaigraphicarchive.com/santi-loratchawee/

ไทยรัฐออนไลน์. (2555). *เมื่อประเทศไทยกำลังจะมี 'ม้าเหล็ก' ความเร็วสูงใช้.* 12 ตุลาคม 2555, จากหนังสือพิมพ์ไทยรัฐ เว็บไซต์: http://www.thairath.co.th/page/trainPage

ปริญญา โรจน์อารยานนท์. (2549). *เอกสารประกอบโครงการประกวดผลงานโปรแกรมคอมพิวเตอร์ฟอนต์: แกะรอยอักขระไทย จับลักษณะเด่นเพื่อใช้เป็นหลักในการออกแบบตัวพิมพ์.* กรุงเทพฯ: กรมทรัพย์สินทางปัญญา.

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

_____. (2540). *ศัพท์บัญญัติวิชาการพิมพ์ ฉบับราชบัณฑิตยสถานและฉบับแก้ไขเพิ่มเติม.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

_____. (2555). *ศัพท์บัญญัติวิชาการของราชบัณฑิตยสถาน.* 22 พฤศจิกายน 2555, จากราชบัณฑิตยสถาน เว็บไซต์: http://rirs3.royin.go.th/coinages/webcoinage.php

รัชภูมิ ปัญส่งเสริม. (2555). ข้อสังเกตในการใช้แบบตัวพิมพ์ไทยเสมือนโรมัน: เอกลักษณ์และความชัดเจนที่หายไป. *วารสารมนุษยศาสตร์. 19*(1), 113-145.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2555). *เทคโนโลยี.* 22 พฤศจิกายน 2555, จากวิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี เว็บไซต์: http://th.wikipedia.org/wiki/เทคโนโลยี#cite_note-STOU-1 ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ. (2543). *แบบตัวพิมพ์ไทย.* กรุงเทพฯ: ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ.

สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (2555). *เรื่องที่ ๖ การผลิตหนังสือ / การพิมพ์.* 22 พฤศจิกายน 2555, จากโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เว็บไซต์: http://kanchanapisek.or.th/kp6/New/sub/book/bookphp?book=16&chap =6&page=t16-6-infodetail07.html

เอกชาติ จันอุไรรัตน์. (2551). *Styles In(terior) Design: สไตล์ในงานดีไซน์.* กรุงเทพ: โอ.เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์.

Craig, J., Bevington, W., and Scala, I.K. (2006). *Designing with Type: The Essential Guide to Typography.* (5th ed.). New York: Watson-Guptill.

Hill, Will. (2005). *The Complete Typographer: A Manual for Designing with Type.* Kaki Bukit Techpark II: Quarto.

Jury, David. (2004). *About Face: Reviving the Rules of Typography.* Mies: RotoVison SA.

Squire, V., Willberg, H.P., and Forssman, F. (2006). *Getting it Right with Type.* London: Laurence King.

Strizver, Ilene. (2006). *Type Rules!: The Designer's Guide to Professional Typography.* (2nd ed.). New Jersey: John Wiley & Sons.

บริโภคความเป็นไทยแบบ Hyper-Real

*ศักดิ์สิทธิ์ คำหลวง**

1. บทนำ

ในขณะที่สังคมไทยกำลังอยู่ในช่วงเปลี่ยนผ่านในแง่ของพื้นที่ทางการเมือง ที่ก่อให้เกิดสภาวะก้ำกึ่งในเชิง **'จิตสำนึกเก่ากำลังจะไปและจิตสำนึกใหม่กำลังจะมา'** นั้น ปรากฏว่า พื้นที่ทางวัฒนธรรมอื่นๆ ได้ก้าวล่วงข้ามสภาวะเหล่านั้นไปล่วงหน้าก่อนเรียบร้อยแล้ว เช่น วงการสื่อที่เกี่ยวข้องกับมวลชนจำนวนมหาศาล (Mass Media) เช่น สื่อข้ามโลกอย่าง YouTube รวมถึงรูปแบบและตัวสารในแวดวงวัฒนธรรมประชานิยม (Popular Culture) อย่างโฆษณาทางโทรทัศน์ (Television Commercial) ชั้นเชิงของเรื่องเล่าในมิวสิควิดีโอซึ่งแยกไม่ออกจากการปรับตัวทางการตลาดอันเป็นผลมาจากปรากฏการณ์ของสื่อยุค Social Media ผ่านช่องทางอินเตอร์เน็ต, กรอบความคิดในการสร้างเรื่องเล่าจากหนังโรงหลายเรื่องเช่น จากเกาหลีและฮอลลีวูด, ละครทีวีแบบซีรียส์จากเกาหลี ที่ให้ภาพของตัวละครที่เป็นเสรีชน ท่ามกลางสภาพแวดล้อม รถรา บ้านเมือง ที่ทำงาน การแต่งกาย และการกินอยู่ของผู้คนที่ไม่เหมือนในอดีตอย่างสิ้นเชิง รวมไปถึงรูปแบบของงานกราฟิกดีไซน์ที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่สื่อต่างๆ ที่ไปไกลเกินกว่าอุดมคติและชีวทัศน์แบบทุนนิยมยุคต้นๆ ที่เคยคิดแต่ในแบบ "คู่แย้ง" (Binary Opposition) เช่น หญิง-ชาย, ชนชั้นสูง-ชนชั้นล่าง, ตะวันตก-ตะวันออก, ตนเอง-คนอื่น, เจ้า-ไพร่ ฯลฯ อันเป็นกรอบคิดที่ยังคงตกค้างมาจากยุคก่อนอุตสาหกรรม แต่กับรูปการจิตสำนึกของสังคมไทยในปัจจุบัน การณ์กลับกลายเป็นว่า ยังคงมีสื่อบางกลุ่มบางชนิด ที่ยังคงนำเสนอ "สาร" ในกรอบความคิดที่ตกค้างมาจากยุคก่อนอุตสาหกรรมถึงยุคต้นอุตสาหกรรม และตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ได้แก่ ละครทีวี เป็นต้น

แม้ว่าคำว่า **'จิตสำนึก'** เป็นคำที่มีความเป็นนามธรรมสูง แต่ความเป็นนามธรรมที่ว่าก็สามารถสังเกตและมองเห็นได้จากวัตถุธรรมทั้งหลาย ที่แสดงตัวออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรม จากการปลูกฝังและสืบทอดโครงสร้างทางความคิด (Structivism[1]) จนเกิดเป็นบรรทัดฐาน (Norms) และสามัญสำนึก (Commonsense) โดยเฉพาะในพื้นที่ของสื่อที่เป็นทางการ ทั้งแบบที่มีการออกอากาศ (Broadcast) เช่น วิทยุและโทรทัศน์ สื่อสิ่งพิมพ์ (Publication) และสื่อใหม่ (Online - New Media) ที่ผู้คนในปัจจุบันคุ้นเคยกันมากขึ้นนั้น สำนึกที่ว่ายังคงแสดงตัวออกมาอย่างเหนียวแน่น ซึ่งในที่นี้จะขอกล่าวถึงเฉพาะสื่อสิ่งพิมพ์บางชิ้น หรือ ละครทีวีบางเรื่อง ที่อาศัยภาพแทน (Representation) ของ 'ความเป็นไทย' (Thainess) มานำเสนอ ซึ่งก็เป็นการขายแนวคิดเรื่อง

---

* อาจารย์พิเศษ สาขาวิชาศิลปะการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

[1] วิธีคิดแบบโครงสร้างนิยม เป็นแนวคิดที่ถูกพัฒนามาจากแนวคิด 2 กระแสหลัก ในช่วงยุค คริสศตวรรษที่ 17 ถึงต้นคริสศตวรรษที่ 20 ระหว่าง ประจักษ์นิยม - ที่เชื่อว่าความรู้ไม่ถาวร ความรู้ไม่ใช่ธรรมชาติ ความรู้คือสิ่งประกอบสร้าง กับ เหตุผลนิยม - ที่เชื่อว่าสิ่งที่จะเป็นความรู้ต้องผ่านจิตมาก่อน แนวคิดโครงสร้างนิยมให้คุณค่าความสำคัญในเรื่องของโครงสร้าง ในระดับลึกซึ้งกว่าปรากฏการณ์ที่ผิวเผิน ให้การสนับสนุนในการมองไปที่แบบแผน ระบบ และโครงสร้างต่างๆ รวมทั้งลดคุณค่าของความเป็นปัจเจกบุคคลลง แนวคิดโครงสร้างนิยมถูกพูดถึงในหลายมุมมองทั้งในด้านของภาษาศาสตร์ สังคมศาสตร์ มนุษยวิทยา จิตวิทยา และสัญวิทยา

ความเป็นไทยไปคนละแบบ แต่ต่างก็มีจุดร่วมบางอย่างที่เหมือนกัน ทั้งนี้ จะไม่ลงลึกในเรื่องราวหรือที่มาที่ไปของสื่อดังกล่าว แต่จะกล่าวถึงเฉพาะในเชิงของการวิเคราะห์และวิพากษ์ลักษณะของการประกอบสร้างขึ้นมาของตัวบท (Text) ของสื่อดังกล่าวเท่านั้น

ดังที่ทราบกันดีว่า สำนึกของความเป็นไทยนั้น มีการสร้างขึ้นมาในช่วงไม่เกินร้อยปี หรือจริงๆ แล้วไม่น่าจะเกิน 50 - 60 ปีมานี้ ที่ความเป็นไทยที่เรารับรู้ 'อย่างที่มันเป็น' นั้น ได้สถาปนาตัวของมันเองขึ้นมาอย่างมั่นคง กระทั่งเกิดความเชื่อว่า สิ่งเหล่านี้คือธรรมชาติของคนไทยที่ดำเนินมาหลายร้อยปีแล้ว หนักกว่านั้นก็คือ การหลงคิดว่าความเป็นไทยที่ว่านี้คือมรดกตกทอดจากบรรพบุรุษที่ ได้เสี่ยงชีวิต และรอดมาจากปากเหยี่ยวปากกาของภัยจากการล่าอาณานิคมมาได้อย่างบริสุทธิ์ผุดผ่องราวกับปาฏิหาริย์ ดังนั้น ความเป็นไทยจึงมีความเป็นธรรมชาติสูง ไม่ผ่านการปรุงแต่งใดๆ ทั้งสิ้นจากสังคมอื่น มีลักษณะพิเศษไม่เหมือนใคร ดังประโยคที่ว่า 'คนไทยไม่แพ้ชาติใดในโลก' หรือแม้แต่กระทั่งว่า ความเป็นไทยนี้ปราศจากอิทธิพลทางการเมืองจากชนชั้นปกครองของเราเองและไทยย่อมเป็นไทซะด้วยซ้ำไป แต่ดังที่เกริ่นไปแล้วว่า ความเป็นไทยที่ว่านั้น สามารถจับต้องได้จากตัวบท (Text) ในรูปแบบต่างๆ ดังที่จะได้นำมาพิจารณาในลำดับถัดไปนั้นเอง

2. ลักษณะร่วมกันของความเป็นไทย

จริงอยู่ที่ว่า ประเทศไทยไม่เคยตกเป็นเมืองขึ้น หรืออยู่ภายใต้อาณานิคมของชนชาติใดนั้นก็เรื่องหนึ่ง แต่การเอาออกด้วยการนำเอารูปแบบวัฒนธรรมอื่นมาสวมรอยแอบอ้างว่าเป็นความเป็นไทยนั้น ก็เป็นคนละเรื่องเดียวกันเช่นเดียวกัน ซึ่งทั้งหมดนั้นก็เป็นหน้าที่ของผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ที่ได้ทำหน้าที่สืบค้น - ค้นคว้ามาไว้เป็นจำนวนมากแล้ว ในขณะที่บทความชิ้นนี้จะขอกล่าวถึงเฉพาะมายาคติที่ซ่อนอยู่ใน "สิ่งที่ปรากฏ" อยู่ในตัวบทเท่านั้น

จากหนังสือ **อัตลักษณ์ไทย : จากไทยสู่ไทยๆ** ผู้เขียนคือ ประชา สุวีรานนท์ ได้แบ่งความเป็นไทย ในลักษณะของการสะสมสินค้าที่บรรจุความหมายเชิงวัฒนธรรมไว้ในตัวของมันออกเป็น 4 ส่วน เพื่อให้เข้ากับตารางเปรียบเทียบตามหลักของสี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square) ของทั้ง เอ เจ เกรมาส์ (A.J. Greimas) และ เจมส์ คลิฟฟอร์ด (James Clifford) ได้แก่

1. ผลงานชิ้นเอกที่เป็นของแท้ (Authentic-Masterpiece) - ถือว่ามีคุณค่าสูง ดังที่ผู้เขียนได้นิยามไว้ว่าเป็นงานศิลปะ (Art) ไม่เคยมีมาก่อน มีเพียงชิ้นเดียว

2. ผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของแท้ (Authentic-Artifact) - มีคุณค่ารองลงมา เพราะเป็นงานเชิงวัฒนธรรม ดำเนินไปตามครรลองของประเพณีดั้งเดิม เป็นสมบัติร่วมของสาธารณะชน

3. ผลงานชิ้นเอกที่ไม่เป็นของแท้ (Inauthentic-Masterpiece) - เป็นสิ่งทำเทียม สร้างขึ้นใหม่

4. ผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของไม่แท้ (Inauthentic-Artifact) - เป็นสิ่งทำเทียมเช่นกัน แต่มีคุณค่าอยู่ต่ำสุด เพราะเป็นวัตถุเชิงพาณิชย์ ผลิตซ้ำได้ ตัวอย่างเช่น สินค้าของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยว ซึ่งในนัยนี้ น่าจะรวมถึงการแสดงเชิงวัฒนธรรมทั้งหลาย ที่มีไว้แสดงให้นักท่องเที่ยวชมทั้งที่เป็นนักท่องเที่ยวชาวไทยและชาวต่างชาติ

เมื่อพิจารณาจากนิยามที่แนบมาพร้อมกับโซนต่างๆ ดังกล่าว แกนแท้-เทียมนี้ แท้ที่จริงก็คือการจัดวางพื้นที่ให้กับการทำงานของมายาคติ (Mythology) ให้เป็นไปตามโครงสร้างเชิงอำนาจของผู้ปกครอง ที่ถือครองสิทธิ์ในการจัดลำดับสิ่งต่างๆ ซึ่งก็คือการให้คุณค่ากับสรรพสิ่งรอบๆ ตัว

ว่ามีคุณค่ามากหรือน้อย โดยเอาตนเองเป็นศูนย์กลาง ซึ่งเมื่อเป็นเช่นนี้แล้ว สิ่งที่ปรากฏในตัวบท (Text) จึงสะท้อนให้เห็นถึงการทำงานของตัวโครงสร้าง (Constructivism) ที่แฝงฝังอยู่ในจิตสำนึกของผู้ผลิตตัวบทเหล่านั้น ราวกับเป็นธรรมชาติแท้ๆ ของความเป็นไทย ซึ่งในบทความนี้ ได้เลือกหยิบเอาสื่อที่เผยแพร่ไปสู่มวลชนในช่วงรอบปี 2554 -2555 จำนวน 5 ชิ้นมาประกอบการนำเสนอดังนี้ คือ

1. โฆษณาแบบ Advertorial ในสื่อสิ่งพิมพ์ประเภทนิตยสาร จำนวน 2 ชิ้น คือ โฆษณาสปา A Flower Sweetheart Scrub และ โฆษณาการบินไทย

2. ละครโทรทัศน์ที่แพร่ภาพในทีวีสาธารณะจำนวน 3 เรื่อง คือ บ่วง, ขุนศึก และขุนรองปลัดชู

โฆษณาสปา 'A Flower Sweetheart Scrub'

ด้วยภาษาภาพที่ใส่รหัส (Encode) ของความนุ่มนวล อ่อนโยน เป็นธรรมชาติ โฆษณาของ A Flower Sweetheart Scrub ได้สถาปนาตัวของมันเองให้เป็นภาพแทน (Representation) ของความเป็นไทยในมุมที่ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติต่างก็คุ้นเคย ซึ่งนั่นคือมายาคติของความเป็นตะวันออก ดังที่ Edward Said ได้กล่าวไว้ในหนังสือ Orientalism (1978) ตามหลักของคู่แย้ง (Binary Opposition) ที่ว่า ในสำนึกของชาวตะวันตกแล้ว ชนชาติอื่น เช่น ชาวตะวันออกก็คือ "คนอื่น" (Others) ที่ด้อยกว่า อ่อนแอกว่า ฉลาดน้อยกว่า หรือเปรียบได้ว่าตะวันออก (ในที่นี้คือความเป็นไทยด้วย) ก็คือหญิงสาวที่คุณค่าอยู่ที่ความอ่อนหวาน - อ่อนโยน เต็มไปด้วยอารมณ์ - ความรู้สึก ไม่ใช่เหตุผล "ตะวันออก → เพศหญิง → ความเป็นไทย" ก็คือดินแดนบริสุทธิ์ ไว้คอยรองรับหรือได้รับการสำรวจตรวจค้น จาก "ตะวันตก → เพศชาย → อำนาจ/เหตุผล" โดยเฉพาะวาทกรรมที่คอยกำกับอยู่ในงานโฆษณาชิ้นดังกล่าว ที่ว่า

"..ทรีทเมนต์บำรุงผิวของที่นี่ คัดสรรมาอย่างดีจากดอกไม้ 4 ชนิด คือ 'ลาเวนเดอร์' - กำจัดแบคทีเรีย ทำให้ผ่อนคลาย ปรับสมดุล บำรุงผิว 'คาโมไมล์' แก้สิว สมานรอยแผล 'กุหลาบ' รักษารูขุมขน ผิวสะอาดเนียนนุ่ม สดใส ไร้ริ้วรอย และ 'มะลิ' ดอกไม้ "ไทย" ให้กลิ่นหอมเย็น ช่วยให้จิตใจเบิกบาน คุณสามารถถ่ายทอดความรัก พร้อมส่งต่อความห่วงใยผ่านการขัดผิวอย่างใส่ใจตลอด 60 นาที กับ A Flower Sweetheart Scrub"

คำโฆษณา (Copy Write) ดังกล่าว คือการจับคู่ระหว่างภาพกับคำ (Image and Word) ที่เล่นกับมายาคติความเป็นไทย ที่ซ้อนอยู่กับความเป็นตะวันออก ซึ่งถูกสร้างขึ้นโดยลัทธิอาณานิคม (Colonialism) มาตั้งแต่เกือบ 2 ศตวรรษก่อน แต่ก็ยังคงดำรงตัวตนอยู่ได้อย่างแนบเนียน แม้ว่ากาลเวลาจะล่วงเลยเข้ามาสู่ศตวรรษที่ 21 แล้วก็ตาม โดยในที่นี้ สรรพคุณของดอกไม้คือคุณสมบัติแทนหญิงสาว ยิ่งเป็นดอกไม้ไทย (ดอกมะลิ) ยิ่งแทนคุณสมบัติ ความเป็นตะวันออกและเป็นไทยได้อย่างชัดเจน ซึ่งทั้งหมดนี้สามารถเห็นได้จากการจัดวางองค์ประกอบในชุดของภาษาภาพ (Image Paradigm) ให้ชายหนุ่มชาวตะวันตกเป็นจุดศูนย์กลางของการเอาอกเอาใจ (Point of Interest) ท่ามกลางบริบท (Context) ของหญิงสาว (ไทย) และธรรมชาติที่ดูสะอาด - บริสุทธิ์ (ตะวันออก → ไทย)

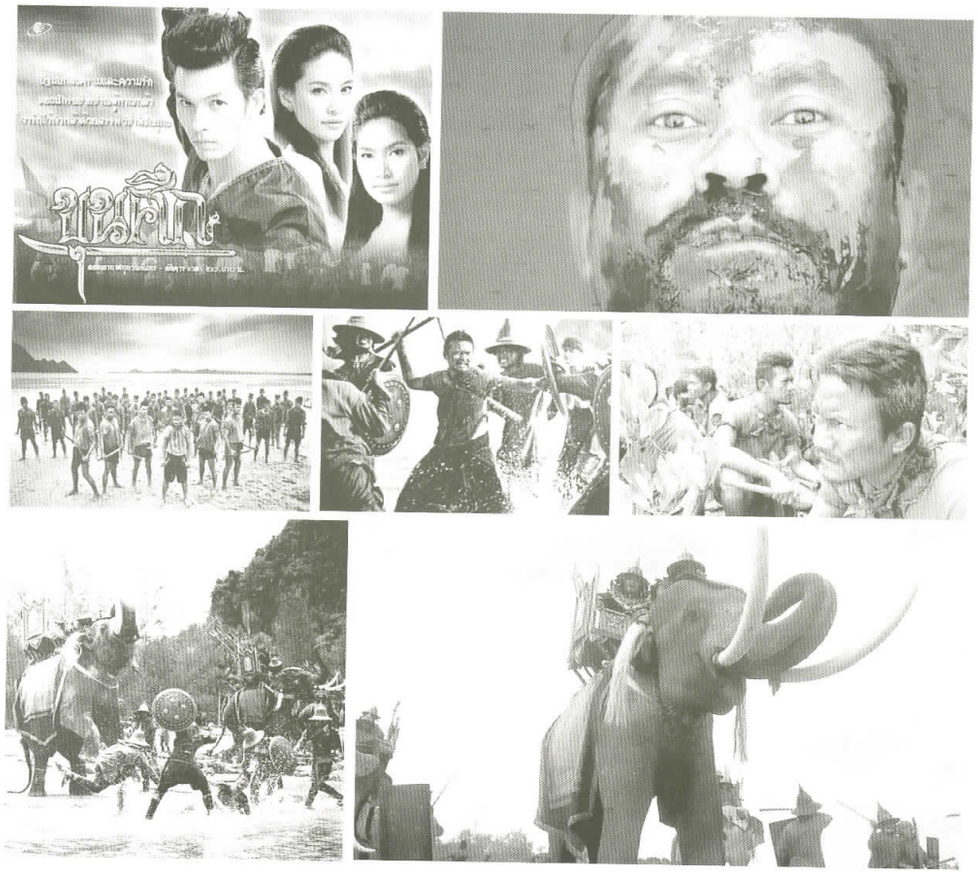
หากจะเอาหลักของ สี่เหลี่ยมสัญศาสตร์ (Semiotic Square) ของ ประชา สุวีรานนท์ เข้ามาจับแล้ว งานโฆษณาชิ้นนี้ก็คือพื้นที่ๆ เหลื่อมซ้อนกันระหว่างการบริโภคสินค้าและบริการที่ใช้ทุนเชิงวัฒนธรรมระหว่าง → (2.) ผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของแท้ (Authentic-Artifact) - มีคุณค่ารองลงมา เพราะเป็นงานเชิงวัฒนธรรม ดำเนินไปตามครรลองของประเพณีดั้งเดิม เป็นสมบัติร่วมของสาธารณะชน กับ (3.) ผลงานชิ้นเอกที่ไม่เป็นของแท้ (Inauthentic-Masterpiece) - เป็นสิ่งทำเทียม สร้างขึ้นใหม่ ได้อย่างสมจริงและประสบความสำเร็จในการตอกย้ำมายาคติของความเป็นไทยแบบที่ตกค้างมาจากยุคก่อนอุตสาหกรรมชิ้นหนึ่ง

ซึ่งความเป็นไทยชนิดนี้ ดูจะสัมพันธ์และไปกันได้ดีกับโฆษณาของการบินไทย อันเป็นพาหนะที่จะนำนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทย และโดยทั่วไปก็เป็นที่รับรู้กับว่าการบินไทยแต่หัวใจอินเตอร์ฯ นั้น น่าจะเป็นการประกอบสร้างสัญญะเชิงวัฒนธรรมให้เป็นที่รับรู้และมอง 'เห็น' ในสายตาของชาวต่างชาติมากกว่า ให้ได้มาสัมผัสกับความเป็นไทย ผ่านชุดของภาษาภาพ (Image Paradigm) ที่เน้นผ่านความเป็น "ผู้หญิง → ดอกกล้วยไม้ → ความเป็น ตะวันออก → ความเป็นไทย" ไม่ต่างจากโฆษณาสปา ดังที่ได้กล่าวไปแล้วนั้น

มีเพียงสิ่งหนึ่งที่แตกต่างก็คือ บริบทแวดล้อมที่เปลี่ยนจากธรรมชาติที่บริสุทธ์ มาสู่เครื่องบิน ซึ่งก็เป็นสัญญะของ "ความทันสมัย (ความเป็นไทยก็ไม่ได้โบราณคร่ำครึ) → โดยรับเอาความเป็นตะวันตกเข้ามาเป็นของไทย (เครื่องบิน - เทคโนโลยียุคหลังปฏิวัติอุตสาหกรรม - ความเป็นตะวันตก) → ความเป็นชาย (ตะวันออก → เพศหญิง → ความเป็นไทย) ที่ครอบครองสิ่งเหล่านี้อยู่" ทั้งหมดคือการสมาทาน ความเป็นไทยเข้าสู่ตะวันตกในแง่ของรูปแบบ ในขณะที่ทัศนะแบบไทยๆ (Attitude) ยังคงอยู่เช่นเดิม

ละครโทรทัศน์ – บ่วง, ขุนศึก, ขุนรองปลัดชู

ละครโทรทัศน์ – บ่วง



ละครโทรทัศน์ – ขุนศึก, ขุนรองปลัดชู

ในขณะที่ตัวบทในโฆษณาทั้ง 2 ชิ้น นำเสนอภาพแทนของความเป็นไทยในแบบ “ไทยสมัยใหม่” (Modern Thai) ตัวบทประเภทละครทั้งภาคค่ำและหลังข่าวภาคค่ำ กลับนำเสนอภาพแทนของความเป็นไทยแบบย้อนยุคไปไกลกว่านั้น นั่นคือ “ไทยแท้แบบโบราณ” (Old-timer Thai) เพื่อตอกย้ำถึงต้นกำเนิดของโครงสร้างที่ปลูกฝังขนบและจิตสำนึกความเป็นไทยของแท้ (Authenticity) โดยแยกได้ดังนี้คือ

2.1 ความเป็นไทยแท้ในเชิงของความเชื่อ

ในละครเรื่อง “บ่วง” ที่มีแก่นเรื่องอยู่ที่การชิงรักหักสวาทระหว่าง ‘อีแพงกับคุณพระภักดีบทมาลย์’ และ การห้ำหั่นกันระหว่างฝ่ายธรรมะกับฝ่ายมารคือ ‘คุณหญิงอบเชยกับอีแพง’ ซึ่งไม่ว่ารายละเอียดของเรื่องนั้น ผู้ประพันธ์จะใช้จินตนการซับซ้อนในการผูกเรื่องอย่างไรก็ตาม แต่สิ่งหนึ่งก็คือ การที่ ‘อีแพง’ หรือไพร่ ไม่ว่าจะถูกผิดดีชั่วอย่างไร ย่อมไม่มีสิทธิ์ใช้เหตุผลและสิทธิ์ความเป็นมนุษย์เสมอกัน ทั้งยังอาจมีสิทธิ์ถูกละเมิดสิทธิส่วนตัวได้ตลอดเวลา โดยเฉพาะการรุกล้ำเข้ามาก้าวก่ายร่างกายอีแพงของอำนาจของผู้ปกครอง (คุณหญิงอบเชย) เช่น การกล้อนผม หรือการห้ามแต่งเนื้อแต่งตัวเสมอ/เกินหน้า เพราะไพร่นั้นต้อง ‘นุ่งเจียม-แต่งเจียม’ เป็นได้เพียง ‘ร่างกายใต้บงการ’

เท่านั้น และผลลัพธ์ของการเรียกร้องสิทธิ์ของอีแพงที่ผู้ปกครองเรียกว่า ‘การอวดดี-ดื้อดึง’ ราวกับพ่อ/แม่กระทำกับลูกๆ (พ่อปกครองลูก) นั้น ทำให้ชีวิตของอีแพงทั้งในเชิงส่วนตัวและทางสังคมมีสภาพที่น่าเวทนา ไร้ศักดิ์ ไร้สิทธิ์อย่างน่าอเนจอนาถ แต่สิ่งที่แสดงให้เห็นว่า อำนาจของผู้ปกครองนั้นลงลึกถึงจิตใต้สำนึกและฝังลึกเป็นความเชื่อ อยู่ที่การอ้างธรรมะ (Dharma Centric) และพร่ำสอนอยู่ตลอดเวลา ราวกับคุณหยิงอบเชยและผู้สร้างละครเรื่องนี้ ได้กลายสภาพไปเป็นสื่อโฆษณาชวนเชื่อ (Propaganda) แกมขู่ทางชนชั้นชนิดหนึ่งโดยเฉพาะการที่อีแพงถึงขั้นต้องไปเกิดในชาติภพใหม่เป็นสุนัขในตอนจบ (รวมไปถึงการตัดเอาฉากสั้นๆ ในเชิงอบรมธรรมะมาประกบปิดท้ายอีกทีหนึ่งก็เช่นกัน) หรืออาจจะนับได้ว่า ความเชื่อในเรื่องชนชั้นก็คือความเป็นไทยขนานแท้ที่ถึงอย่างไรก็ต้องไม่มีวันเปลี่ยนแปลง ไม่ว่าบริบทแวดล้อมแบบปรากฏการณ์เชิงประจักษ์จะเปลี่ยนแปลงไปมากมาย เช่น จากเรือนไม้ในสปาไปสู่เครื่องบินที่ทำให้มนุษย์บินได้เหมือนนกอยู่บนท้องฟ้าก็ตาม ทั้งหมดนี้ คือกรอบคิดแบบคู่แย้ง (Binary Oppsition) ที่ฝังลึกในจิตสำนึกของมนุษย์มาตั้งแต่ก่อนยุคอุตสาหกรรม

*นั่นก็คือ **“ชนชั้นปกครอง → ธรรมะ/ความดี/คุณธรรม → อำนาจ”** กับ*

“ไพร่ → กิเลส (ทุนวัฒนธรรม/ศีลธรรมน้อยกว่า) → ผู้ถูกปกครอง”

2.2 ความเป็นไทยแท้ในแง่การเป็นเจ้าของความเป็นชาติ

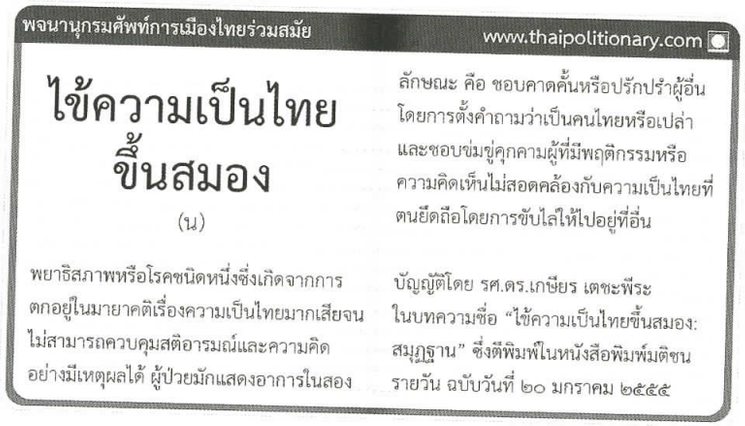
ดังที่ปรากฏในละคร “ขุนศึก” และ “ขุนรองปลัดชู” นั้นปฏิเสธไม่ได้ว่าส่วนหนึ่งเป็นผลพวงมาจากบรรยากาศทางการเมืองของอำนาจหลายๆ ฝ่าย ที่พยายามจะเข้ามาอ้างความเป็นเจ้าของประเทศ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่แตกต่างกันก็คือ “ขุนศึก” นั้นแสดงตัวว่าเป็นเรื่องแต่ง (Fiction) อิงเค้าโครงประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะตัวละคร ‘เสมา’ นั้น คือการประกอบสร้างของตัวละครผ่านเรื่องเล่าขนาดใหญ่ (Grand Narative) จำพวก ตำนานหรือพงศาวดารชุดต่างๆ เกี่ยวกับวีรบุรุษ (Romantic Hero) ในสงครามกู้ชาติหลายๆ เรื่อง โดยอาศัยพม่าเป็นศัตรูขับเคี่ยวเป็นฉากหลังที่พอจะสร้างน้ำหนักของความรักชาติขึ้นมาได้บ้าง แต่เมื่อเทียบกับน้ำหนักของความน่าเชื่อถือแล้วยังเป็นรอง “ขุนรองปลัดชู” อยู่มาก เนื่องจากเรื่องหลังนั้น แม้ว่าจะเป็นเรื่องเล่า แต่ก็อ้างอิงกับตัวบุคคลที่มีอยู่จริงในทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การรณรงค์ (Launch Campaign) ทั้งก่อนชมและระหว่างชมละครเรื่องนี้ในช่วงที่ออกอากาศทางทีวีไทย โดยการสัมภาษณ์ผู้กำกับ จับเอานักวิชาการและบุคคลผู้มีชื่อเสียงและดูน่าเชื่อถือเพราะต้นทุนทางสังคมและวัฒนธรรมมานั่งถกกันอย่างเป็นกิจจะลักษณะ การยิงโฆษณา (Teaser) ตัวอย่างภาพยนตร์และมิวสิควิดีโออย่างค่อนข้างเป็นระบบ ล้วนแล้วแต่เป็นการสร้างเรื่องเล่าขนาดใหญ่ (Grand Narative) อีกชุดหนึ่งขึ้นมารองรับตัวบท จากที่ตัวมันเองก็มีความน่าสนใจอยู่แล้ว เพื่อให้ “สาร” (Message) ในเรื่องมีน้ำหนักมากขึ้นและน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้นไปอีก

ผลก็คือ สังคมไทยได้ละครที่เป็นภาพแทนทางประวัติศาสตร์ของความรักชาติและความสามัคคีของคนไทย (ซึ่งในสมัยนั้นยังไม่ใช่ ‘ไทย’) ที่เกิดจากการระดมทีมครีเอทีฟจากสายงานต่างๆ โดยเฉพาะสายโฆษณา ที่ชำชองในการใส่รหัส (Encode) เพื่อขายสินค้าอยู่แล้ว และละคร “ขุนรองปลัดชู” จึงกลายเป็นสินค้าเชิงวัฒนธรรมที่ยกตัวเองขึ้นมาจากระดับ (3.) ผลงานชิ้นเอกที่ไม่เป็นของแท้ (Inauthentic-Masterpiece) - เป็นสิ่งทำเทียม สร้างขึ้นใหม่ มาเป็นระดับ (1.) ผลงานชิ้นเอกที่เป็นของแท้ (Authentic-Masterpiece) - ถือว่ามีคุณค่าสูง ดังที่ผู้เขียนได้นิยามไว้ว่า ‘เป็น

งานศิลปะ (Art) ไม่เคยมีมาก่อน มีเพียงชิ้นเดียว' ในขณะที่ ละครอย่าง "บ่วง" และ "ขุนศึก" ก็ยังคงเป็นสินค้าระดับ (4.) อันเป็นผลงานทางวัฒนธรรมที่เป็นของไม่แท้ (Inauthentic-Artifact) - เป็นสิ่งทำเทียมผลิตซ้ำได้ ไม่ต่างจากสินค้าประเภทของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยว

จากการวิเคราะห์ตัวบท (Text) นั้นจะเห็นว่า ตัวตนของขุนรองปลัดชู มีทุนทางสังคมสูง รวมไปถึงทุนทางวัฒนธรรมอย่างความกล้าหาญ เสียสละ และรักชาติ แม้ว่าจะไม่ได้เป็นชนชั้นปกครองโดยกำเนิด แต่เรื่องเล่าก็แสดงให้เห็นว่าชาติกำเนิดไม่สำคัญ เพราะใครก็รักชาติได้และควรจะรักให้มากๆ ซึ่งก็เป็นตรรกะที่ถูกต้อง แต่สิ่งหนึ่งเรื่องเล่าชุดนี้ใช้เล่าก็คือ การหักหลังกันของขุนนางชั้นล่างๆ ที่ต้องต่อกรกับเหล่าวีรชนผู้รักชาติทั้งหลาย หรือจะพูดในนิยามของสมัยใหม่แล้วขุนนางชั้นล่างเหล่านั้นก็คือนักการเมืองที่เอาชีวิตประชาชนเป็นเบี้ยไปตายแทน เป็นการเบี่ยงน้ำหนักของประเด็นรักชาติ จากศัตรูภายนอกมาสู่ศัตรูภายใน ไม่ต่างจากสังคมไทยปัจจุบันในสภาวะเปลี่ยนผ่านนั่นเอง

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าจะพยายามใช้ภาษาภาพให้ดูเป็นสารคดีเพื่อเพิ่มความน่าเชื่อถือ อย่างเช่นการใช้สัดส่วนบนจอภาพแบบ Wide-Screen, การใช้สี Monotone แบบภาพขาว-ดำ หรือใช้การเล่าเรื่องแบบพูดกับตัวเอง (Monologue) เพื่อที่จะให้ตัวละครสามารถบอกเล่าความในใจได้ตลอดเวลา หรือที่จริงก็คือสารที่ชนชั้นกลางอยากจะพูดกับสังคมไทยก็ตาม แต่การกระทำดังกล่าวก็มีผลข้างเคียงที่ทำให้ละครทั้งเรื่องดูอึดอี่อย น่าเบื่อ ราวกับมีใครสักคนพร่ำบ่นกับตัวเอง โดยหวังว่าจะให้คนอื่นมาเข้าใจความรักชาติในมุมของตัวเอง ขณะมุมมองอื่นๆ กลับถูกเก็บกดปิดกั้น ผลก็คือ คนที่เชื่อในสารเหล่านั้นอย่างสนิทใจกลับไม่ใช่ 'คนอื่น' แต่คือตัวของเจ้าของน้ำเสียงนั้นเอง ดังนั้น เรื่องเล่าของขุนรอง 'ปลัดชู' จึงไม่ต่างไปจากการสะกดจิตตัวเองของชนชั้นกลางไม่ใช่กลุ่มเป้าหมายที่ตนเองต้องการจะส่งสารไปถึง และยิ่งให้ขุนรองปลัดชูพูดซ้ำๆ ผสานกับภาพย้อนกลับ (Flashback) บ่อยเท่าไหร่ ก็ยิ่งสะท้อนให้เห็นถึงแก่นแท้ของเรื่องที่ไม่มีอะไรใหม่และไม่มีอะไรที่จะพูดมากนัก นอกจากการพลิกมุมเล่นกับโครงเรื่อง (Plot) ราวกับอยากจะย้อนถอยไปหาอดีตอันแสนอบอุ่นและมั่นใจมากกว่าอนาคตที่น่าหวาดหวั่นเท่านั้น ซึ่งในกรณีดังกล่าวนี้ชวนให้นึกถึง ข้อเขียนสั้นๆ ของ อ.เกษียร เตชะพีระ เกี่ยวกับการคลั่งชาติและความเป็นไทย ที่ว่า



(ภาพต้นฉบับจาก www.matichon.co.th)

ไข้ความเป็นไทยขึ้นสมอง *- ความหมาย: พยาธิสภาพหรือโรคชนิดหนึ่งซึ่งเกิดจากการตกอยู่ในมายาคติเรื่องความเป็นไทยมากเสียจนไม่สามารถควบคุมสติอารมณ์และความคิดอย่างมีเหตุผลได้ ผู้ป่วยมักแสดงอาการในสองลักษณะ คือ ชอบคาดคั้นหรือปรักปรำผู้อื่นโดยการตั้งคำถามว่าเป็นคนไทยหรือเปล่าและชอบข่มขู่คุกคาม ผู้ที่มีพฤติกรรมหรือความคิดเห็นไม่สอดคล้องกับความเป็นไทยที่ตนยึดถือโดยการขับไล่ให้ไปอยู่ที่อื่น*[2]

หรือจะนิยามให้สั้นและกระชับก็คือ นิยามของความเป็นไทย ก็มักจะวนเวียนไม่พ้นเรื่องชาติกำเนิด เรื่องของโชคชะตา บุญวาสนา และกรรมเวร ส่วนความอ่อนหวาน - อ่อนโยน นั้นก็อาจจะหมายถึงการที่ต้องไม่เรียกร้องสิทธิ์และไม่มีเสียง โดยมีชนชั้นปกครองแบบไทยเป็นผู้กำหนดว่าวาสนาควรจะตกถึงใครบ้าง สิ่งใดเรียกว่าบุญ - บาป สิ่งใดทำแล้วจะก่อให้เกิดเวรและกรรม และโลกทัศน์ - ชีวทัศน์ ทั้งหมดนี้ ยังต้องตกอยู่ภายใต้การกำกับของชนชั้นปกครองตะวันตกอีกชั้นหนึ่งเสียด้วยซ้ำ

3. บทสรุป: ความเป็นไทยแบบ Hyper-Real[3]

ในสังคมที่ 'ก้าวข้าม' การบริโภคสินค้าในกรอบวิธีคิดแบบ Karl Marx ที่มุ่งเน้นการบริโภคไปที่มูลค่าใช้สอย (Use Value) และมูลค่าแลกเปลี่ยน (Exchange Value) ที่มองเห็นและจับต้องได้ในเชิงกายภาพ อันหมายถึงการลูบคลำจับต้องและกินได้เพียงอย่างเดียว และมีกรอบคิดเชิงโครงสร้างใหญ่ (Super Structure) กับเรื่องเล่าขนาดใหญ่ (Grand Narrative) ไปสู่กรอบคิดแบบ 'การบริโภคเพื่อการบริโภค' หรือ 'I shop, therefore I am.' ไปแล้วนั้น 'ความเป็นไทย ในฐานะสินค้าที่มีมิติเชิงทุนวัฒนธรรมกำกับอยู่ ก็ย่อมหนีไม่พ้นที่จะถูกแปรรูปให้กลายเป็นสินค้าเพื่อการบริโภคในเชิงสัญญะ (Sign Value) ซึ่งเป็นแนวคิดของ Jean Baudrillard นักคิดในสายทฤษฎีสังคมวิทยาแนววิพากษ์ แบบหลังโครงสร้างนิยม (Poststructuralism) ที่ปฏิเสธบทบาทของการครอบงำแบบทางเดียวของโครงสร้างใหญ่ อันหมายถึง ระบบคุณค่าต่างๆ ที่กำหนดลงมาจากชนชั้นปกครอง มาสู่การแลกเปลี่ยนเชิงอำนาจผ่านการแสดงออกจากการบริโภคสินค้าต่างๆ แทน โดยเฉพาะสินค้าที่มีมิติเชิงวัฒนธรรม เช่น ความเป็นไทย ก็เลี่ยงไม่พ้นตรรกะการบริโภคชุดนี้ นั่นก็คือ เมื่อการบริโภค หรือเสพย์รับสื่อได้ก้าวข้ามจากการอ้างอิงจากหลักฐาน - รากฐานของความเป็นจริง ไปสู่เรื่องแต่ง - เรื่องเล่า ที่ไม่ต้องอ้างอิงตัวมันเองกับสิ่งใดเลย หรือก็คือ เรื่องที่เล่าถูกบิดเบือน - ตัดทอน - ตีความไปตามอำเภอใจ ตามแต่ค่านิยม ความเชื่อของผู้ผลิตสารต้นทางประโยชน์ใช้สอยที่แท้จริงของมันก็ดูจะล่องลอยหายไป เหลือเพียงภาพเทียม - ความหมายเทียมที่สุดจะเสกสรรค์ปั้นแต่งกันไป

---

[2] ที่มา: บัญญัติโดย รศ.ดร.เกษียร เตชะพีระ ในบทความชื่อ "ไข้ความเป็นไทยขึ้นสมอง: สมุฏฐาน" ซึ่งตีพิมพ์ในหนังสือพิมพ์มติชนรายวัน ฉบับประจำวันที่ 20 มกราคม 2555

[3] ภาวะเหนือจริง เป็นแนวคิดของ Jean Baudrillard (27 กรกฎาคม 1929 — 6 มีนาคม 2007) นักปรัชญาและนักสังคมศาสตร์ชาวฝรั่งเศส หลังสมัยใหม่ กลุ่มหลังโครงสร้างนิยม ที่แบ่งความจริงเสมือนตามลักษณะของเทคโนโลยีที่เปลี่ยนไปในแต่ละสมัยเป็น 4 ระยะคือ 1. ยุคก่อนสมัยใหม่ (Pre-Modern Phase) ใช้ภาพแทนที่เป็น 'ของจริง' สื่อสารต่อกัน 2. ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (European Renaissance Phase) ภาพนิมิต (Simulacrum/Simulacra) จะ 'เลียนแบบความจริง' 3. ยุคปฏิวัติอุตสาหกรรม (Industrial Revolution Phase) ภาพนิมิต (Simulacrum/Simulacra) เริ่มแสดงสถานะ-ความหมาย-คุณค่าบางอย่าง 4. ยุคหลังอุตสาหกรรม (Post - Industrial Phase) คือการสร้างภาพนิมิต (Simulation) ที่เป็นไปตามตรรกะการบริโภค 'ไม่ได้อ้างอิงกับความเป็นจริง' ใดๆ อีกเลย

สังคมไทยปัจจุบัน ตกอยู่ในระหว่างเขาควาย (Dilemma) ของการแย่งชิงพื้นที่เพื่อนิยามความเป็นไทยให้สอดคล้องกับผลประโยชน์ของกลุ่มหรือชนชั้นของตนเอง ด้วยการคัดสรรภาพแทนขึ้นมาประกวดประชันราวกับเป็นสินค้าและประดิษฐ์กรรมอย่างหนึ่งเพื่อการบริโภค ดังเช่นที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ของสื่อ ทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการนั้น ประเด็นสำคัญก็คือ ในบรรดาภาพแทนทั้งหมดที่ได้รับการประดิษฐ์ขึ้นมา มีใครพอที่จะอ้างอิงหรือมีอะไรที่พอจะนำมาอ้างอิงได้ว่า สารที่ล่องลอยผสมผสานอยู่ในบรรยากาศรอบๆ ตัวนั้นเป็นของจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง กับสื่อในยุคที่เทคโนโลยีดิจิตอล ที่ช่วยให้การสร้างสรรค์ทั้งภาพและเสียงกลายสภาพขึ้นมาเป็นตัวตน ราวกับใช้มนต์วิเศษเสกขึ้นมา จากในยุคโบราณ (Pre-modern) ที่การสร้างภาพแทนจำเป็นต้องอ้างอิงความเป็นจริงจากธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม มาจนถึงสังคมยุคใหม่ (Modern) ที่ภาพแทนถูกจำลอง (Simulation) ขึ้นมาผ่านการอ้างอิงข้อมูลทางสังคม เข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ (Post-modern) ที่การจำลองภาพแทน สามารถทำได้จากความนึกคิดและจินตนาการล้วนๆ โดยแทบจะไม่มีความจำเป็นใดๆ ที่จะต้องไปอ้างอิงกับข้อเท็จจริง ไม่ว่าจะในเชิงสังคมหรือประวัติศาสตร์อีกเลย หรือที่ Jean Baudrillard เรียกว่า “สภาวะเหนือจริง” (Hyperreal) เพื่อที่จะทำให้ผู้รับสารเชื่อว่าทั้งหมดนั้นคือความจริงในแบบที่ผู้ส่งสารหรือผู้ผลิตอยากจะให้เห็นและเป็น

ดังนั้น ไม่ว่าจะเป็นภาพความอ่อนหวาน นุ่มเนียนของสปา, รอยยิ้มแบบไทยบนยานพาหนะของยุคสมัยใหม่, ชะตากรรมของอีแพง, วีรบุรุษในอุดมคติอย่างเสมา หรือ วีรบุรุษสมจริงแบบหนังสารคดีของรองปลัดชู จึงเป็นภาพจำลองแบบเหนือจริงของคนไทยยุคปัจจุบัน ที่กำลังแสวงหาแสงสว่างที่ปลายอุโมงค์ และพยายามนิยามความเป็นไทย ผ่านตัวบทที่หยิบยืมจากอดีต แต่ก็ได้มาแค่เพียงรูปแบบหรือร่องรอยของความเป็นจริงเท่านั้น

จากพรรณนาทั้งหลาย (Narrative) ทั้งในเชิงของภาษาภาพ (Non-Vebal Language) และภาษาพูด/เขียน (Verbal Language) ที่ปรากฏให้เห็นนั้น พอจะสรุปได้ว่า ความเป็นไทย (Thainess) นั้น แท้ที่จริงก็คือสิ่งประกอบสร้าง (Construction) จากหลายๆ สัญญะ, จากชุดความคิดของสมาชิกในสังคมไทยกลุ่มต่างๆ และชุดของวาทกรรม จากหลากที่มาที่เป็นไปตามอำเภอใจ (Arbitrary) ว่าสิ่งไหนจะช่วยเสริมภาพลักษณ์ของความเป็นไทยให้เห็นเด่นชัดขึ้นในมุมมองที่ผู้ปกครองหรือชนชั้นที่มีอำนาจ ต้องการจะให้เห็น ซึ่งนัยของคำว่า ‘ประกอบสร้าง’ ก็คือคำตอบในตัวของมันเองแล้วนั่นก็คือ ไม่มีสิ่งใดเป็นของแท้-ที่แท้ และไม่มีสิ่งใดเป็นของเทียม-ที่เทียม ทั้งนี้ จนกว่าจะเกิดความเป็นไทย ที่ค่าของความเป็นคนเสมอกัน

เอกสารอ้างอิง

ชนิดา เสงี่ยมไพศาลสุข. (2550). *เศรษฐกิจของทรัพย์สินเชิงสัญลักษณ์.* กรุงเทพฯ: คบไฟ

นรชิต จิรสัทธรรม. (2553). *โพสต์โมเดิร์นกับเศรษฐศาสตร์: บทวิพากษ์สมมติฐานความมีเหตุผลทางเศรษฐศาสตร์.* กรุงเทพฯ: วิภาษา

ประชา สุวีรานนท์. (2554). *อัตลักษณ์ไทย: จากไทยสู่ไทยๆ.* กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน

วงหทัย ตันชีวะวงศ์. (2554). *การโฆษณาข้ามวัฒนธรรม.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ศัพท์การเมืองไทยร่วมสมัย. (2555). *ไข้ความเป็นไทยขึ้นสมอง.* 10 กรกฎาคม 2555, จากพจนานุกรมศัพท์การเมืองไทยร่วมสมัย เว็บไซต์: http://thaipolitionary.files.wordpress.com/2012/01/politionary-word-79.jpg

สถานีวิทยุล้านนา. (2555). *ขุนรองปลัดชูภาคประวัติผู้กล้า.* 8 กรกฎาคม 2555, จากล้านนาทีวี เว็บไซต์: http://www.lannatv.com/details.php?id=c187jr-VqBE

Erlhoff, M., and Marshall, T. (2008) *Design Dictionary: Perspectives on Design Terminology.* Berlin: Birkhäuser Verlag AG.

G-Wall-Paper. (2555). *อีแพง (บ่วง) ศิริพันธ์ วัฒนะจินดา Wallpaper.* 9 กรกฎาคม 2555, จาก Showwall Paper เว็บไซต์: http://www.showwallpaper.com/ show.php?wid=061974

John Storey. (1999). *Cultural consumption and everyday life.* London: Arnold.

MCOT.net. (2555). *ขุนรองปลัดชู.* 8 กรกฎาคม 2555, จากบริษัท อสมท จำกัด (มหาชน) เว็บไซต์: http://www.mcot.net/cfcustom/cache_page/360850.html

Oasis Spa. (2555). A flower Sweetheart Scrub - บอกรักด้วยสครับดอกไม้. *HIP Magazine. 8*(88), 50

Richard J. Lane. (2000). *Jean Baudrillard (Routledge Critical Thinkers).* London: Routledge

Schirato, T., and Webb, J. (2004). *Reading the visual.* Sydney: Allen & Unwin.

สถานศึกษากับพันธกิจด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม

*อัครเดช อยู่ผาสุก**

ความนำ

ตามพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ ปี 2542 มาตรา 4 ได้ให้ความหมายของสถานศึกษา ไว้ว่า *"สถานศึกษา หมายความว่า สถานพัฒนาเด็กปฐมวัย โรงเรียน ศูนย์การเรียน วิทยาลัย สถาบัน มหาวิทยาลัย หน่วยงานการศึกษาหรือหน่วยงานอื่นของรัฐหรือเอกชน ที่มีอำนาจหน้าที่หรือมีวัตถุประสงค์ในการจัดการศึกษา"* และในมาตรา 16 ยังกล่าวถึงการจัดการศึกษา 2 ระดับด้วยกันคือ การจัดการศึกษาระดับพื้นฐานและการจัดการศึกษาระดับอุดมศึกษา ส่วนมาตรา 23 ได้กล่าวถึงรูปแบบการจัดการศึกษาไว้ 3 รูปแบบคือ การศึกษาตามอัธยาศัย (Informal Education) การศึกษาในโรงเรียน (Formal Education)และการศึกษานอกระบบ (Non-Formal Education) การศึกษาถือว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญในการพัฒนาคน คุณภาพการศึกษาของประชาชนในชาติเป็นหัวใจของการพัฒนาประเทศ โดยมีการกล่าวถึงการศึกษาในพระราชบัญญัติฯฉบับนี้ว่า *"การศึกษา หมายความว่า กระบวนการเรียนรู้ เพื่อความเจริญงอกงามของบุคคลและสังคม โดยการถ่ายทอดความรู้ การฝึก การอบรม การสืบสานทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ จรรโลงความก้าวหน้าทางวิชาการ การสร้างองค์ความรู้อันเกิดจากการจัดสภาพแวดล้อม สังคมการเรียนรู้และปัจจัยเกื้อหนุนให้บุคคลเรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต"*

ฉะนั้น สถานศึกษาในความหมายของเชิงภาระหน้าที่จึงมีความสำคัญต่อสังคมและประเทศชาติ ที่จะช่วยพัฒนาคุณภาพของบุคคล ผ่านกระบวนการจัดการเรียนการสอน โดยมีการออกพระราชกฤษฎีกา พ.ศ.2543 จัดตั้ง สำนักงานรับรองมาตรฐานและประเมินคุณภาพการศึกษา (องค์การมหาชน) และในมาตราที่ 3 ได้กล่าวถึงความหมายของ มาตรฐานการศึกษา หมายความว่า "*ข้อกำหนดที่เกี่ยวกับคุณลักษณะ คุณภาพที่พึงประสงค์และมาตรฐานที่ต้องการให้เกิดขึ้นในสถานศึกษาทุกแห่ง เพื่อใช้เป็นหลักในการเทียบเคียงสำหรับการส่งเสริมและกำกับดูแล การตรวจสอบประเมินผล และการประกันคุณภาพการศึกษา*" สภาการศึกษาได้กำหนดกรอบมาตรฐานการศึกษาของชาติ ประกอบด้วยสาระสำคัญ 4 ประเด็นคือ *1. อุดมการณ์ หลักการในการจัดการศึกษาของชาติ 2. คุณลักษณะของคนไทยที่พึงประสงค์ ทั้งในฐานะพลเมืองไทยและพลเมืองโลก คนไทยเป็นคนเก่ง คนดีและมีความสุข 3. แนวการจัดการศึกษา จัดการเรียนรู้ที่มุ่งพัฒนาผู้เรียนเป็นสำคัญและการบริหารโดยใช้สถานศึกษาเป็นฐาน 4. แนวทางการสร้างสังคมแห่งการเรียนรู้ สังคมแห่งความรู้ การสร้างวิถีการเรียนรู้และการเรียนรู้ให้เข้มแข็ง* ผ่านกรอบแนวคิดในการสร้างและพัฒนาคนด้วยการศึกษาในสถานศึกษา มีพันธกิจที่ประกอบด้วยการเรียนการสอน การค้นหาความรู้ สร้างองค์ความรู้และความจริงด้วยงานวิจัย นำองค์ความรู้ที่ได้ไปถ่ายทอดให้บริการแก่ชุมชน สร้างความตระหนักถึงความสำคัญของจิตวิญญาณด้วยการมีส่วนร่วมในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของชาติที่รวมเอาภูมิปัญญาจากอดีตสืบทอดกันมา จนตกผลึกสะท้อนผ่านออกมาในรูปของงานศิลปวัฒนธรรมเป็นหัวใจของความเป็นชนชาติ

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์, ผู้เชี่ยวชาญประจำสาขาวิชาการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์ลำปาง

การกำหนดมาตรฐานการศึกษาของชาติ ได้ระบุไว้ชัดเจนถึงความสำคัญของแนวทางการจัดการศึกษา โดยมีสถานศึกษาเป็นฐาน และมุ่งหวังให้การศึกษาขับเคลื่อนสร้างให้สังคมไทยเป็นสังคมแห่งการเรียนรู้เกิดความพร้อมในทุกๆด้าน โดยเฉพาะการปลูกฝังให้ผู้อยู่ในสถานศึกษาได้มีส่วนรักษ์และเห็นถึงความสำคัญของงานศิลปวัฒนธรรม ดั่งประเทศที่ได้ใช้ความแข็งแกร่งทางศิลปวัฒนธรรมควบคู่กับการศึกษาเป็นฐานในการพัฒนาประเทศ เหมือนกับการกล่าวถึงประเทศญี่ปุ่นที่มีการพัฒนาการศึกษาและความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมใช้เป็นทุนทางสังคมสร้างทรัพยากรมนุษย์ที่มีคุณค่ามากกว่าทรัพยากรอื่นๆ

ประเด็นหลักของสาระ

พันธกิจด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม ที่เลือกใช้คำว่า พันธกิจ เพื่อต้องการให้เกิดความเข้าใจถึงงานที่ต้องทำอย่างต่อเนื่องในระยะยาว โดยมีเป้าหมายกำหนดไว้เป็นภารกิจในแต่ละห้วงเวลาให้เกิดผลสำเร็จ คำว่า ทำนุ บำรุง มีความหมายว่า *"ซ่อมแซม รักษา อุดหนุนให้เจริญขึ้น ธำรงรักษาไว้"*ส่วนคำว่า ศิลปวัฒนธรรม แยกออกเป็น สองคำคือ ศิลปะ และ วัฒนธรรม ศิลปะ *"ได้แก่สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือหมายถึงผลงานอันพากเพียรของมนุษย์,ผลแห่งความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่แสดงออกมาในรูปลักษณะต่างๆ ปรากฏให้เห็นในเชิงสุนทรียภาพ ความประทับใจ ความสะเทือนอารมณ์ ตามประสบการณ์ รสนิยมและทักษะของบุคคลแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ ขนบธรรมเนียมจารีตประเพณีหรือความเชื่อทางศาสนา"* วัฒนธรรม หมายถึง *"สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ ดังนั้น สิ่งใดก็ตามหากมีการเจริญขึ้นด้วยการศึกษาอบรมจะอยู่ในขอบข่าย"* วัฒนธรรมยังมีลักษณะ 4 ประการคือ 1.วัฒนธรรมเป็นผลผลิตของระบบความคิดของมนุษย์ 2.วัฒนธรรมสามารถเปลี่ยนแปลงได้ไม่ใช่สิ่งที่คงที่ตายตัว 3. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่บุคคลได้มาด้วยการเรียนรู้ 4. วัฒนธรรมเป็นสมบัติของส่วนรวม ศิลปวัฒนธรรมจึงเป็นคำที่มีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นการแสดงออกจากคน มีหลายภาคส่วนที่เห็นความสำคัญของงานด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม

สำหรับการดำเนินการในสถานศึกษาด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม ถูกกำหนดไว้ในเกณฑ์เพื่อการประเมินตามองค์ประกอบคุณภาพ ตั้งแต่ระดับกระทรวงศึกษาธิการ ที่กำหนดมาตรฐานในส่วนของตัวผู้เรียนในข้อ 8 ว่า *"ผู้เรียนมีสุนทรียภาพและลักษณะนิสัยด้านศิลปะ ดนตรี และกีฬา"* โดยมีรายละเอียดของตัวชี้วัด และยังกล่าวถึงสิ่งที่ผู้เรียนสามารถแสดงออก ปรากฏให้เห็น เช่น ความชื่นชม การร่วมกิจกรรม มีผลงานศิลปะ ซึ่งรวมถึงเรื่องของดนตรีและกีฬาด้วย แสดงให้เห็นถึงระดับความสนใจที่บุคคลพึงปฏิบัติในสถานะที่แตกต่างกันไปตามความชื่นชอบ ในระดับอุดมศึกษามีการกำหนดเป็นเกณฑ์มาตรฐานไว้ใน มาตรฐานที่ 6 การทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม เกณฑ์การประเมินตามองค์ประกอบคุณภาพ ที่มีตัวบ่งชี้ 3 ข้อ ประกอบด้วย 1. มีระบบและกลไก ในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม 2. มีผลงานหรือชิ้นงานการพัฒนาองค์ความรู้ และสร้างมาตรฐานศิลปวัฒนธรรม 3.ประสิทธิผลในการอนุรักษ์ พัฒนาและสร้างเสริมเอกลักษณ์ ศิลปวัฒนธรรม (ข้อ 1 และ ข้อ 2 จะใช้เฉพาะสถาบันการศึกษาที่เน้นการผลิตบัณฑิตและพัฒนาศิลปวัฒนธรรม) และเมื่อดูในรายละเอียดของการพิจารณากิจกรรมที่เป็นตัวชี้วัดความสำเร็จของการจัดการศึกษาด้านศิลปวัฒนธรรมเกณฑ์การประเมินคุณภาพยังรวมไปถึงความสำเร็จที่เกิดขึ้นกับ

ผู้ที่กำลังศึกษาและรวมถึงผู้ที่สำเร็จการศึกษาไปแล้ว ที่สร้างชื่อเสียงในสาขาศิลปวัฒนธรรมให้ปรากฏยอมรับของสังคมอีกด้วย จะเห็นว่าการจัดการศึกษาระดับอุดมศึกษาได้กำหนดพันธกิจด้านการทำนุบำรุง ศิลปวัฒนธรรม ไว้อย่างชัดเจน โดยเน้นที่ระบบและกลไก ฉะนั้น *ระบบ* จึงเป็นองค์ประกอบพื้นฐานที่ประกอบด้วย ปัจจัยเข้า (Input)ผ่าน กระบวนการ (Process) สู่ปัจจัยออก (Output) มีรูปแบบปรากฏในสถาบันอุดมศึกษาส่วนใหญ่คือการจัดตั้งหน่วยงานที่รับผิดชอบทางด้านศิลปวัฒนธรรม กับการจัดทำโครงการฯที่ต้องดำเนินการลงในแผนประจำปี ส่วน กลไก คือ ผู้ที่รับผิดชอบงานตามภารกิจมีความชัดเจนเปรียบได้กับตัวจักรกล ที่ปรากฏในรูปของบุคลากรและภาระหน้าที่ เพื่อให้ระบบที่ถูกกำหนดทำงานอย่างประสานสัมพันธ์กัน ให้บรรลุตามวัตถุประสงค์ สำหรับสถาบันอุดมศึกษาใดที่มีการจัดการเรียนการสอนในระดับคณะหรือภาควิชา ที่ผลิตบัณฑิตที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมโดยตรงก็จะมีเกณฑ์การพิจารณาที่เข้มข้นขึ้น โดยจะกล่าวถึงผลงานหรือชิ้นงาน การพัฒนาองค์ความรู้และการสร้างมาตรฐานศิลปวัฒนธรรมอาจกล่าวได้ว่าแผนงานการปฏิบัติการ ทางด้านทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรมของระดับอุดมศึกษา มีการเขียนแผนงานเพื่อสร้างความเข้าใจแก่ผู้ปฏิบัติมีความชัดเจนและใช้เป็นแนวทางปฏิบัติได้

ในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานซึ่งหมายถึง การศึกษาระดับประถมและมัธยมศึกษา มีการกำหนดมาตรฐานที่เกี่ยวข้องกับการทำนุบำรุง ศิลปวัฒนธรรม โดยปรากฏอยู่ในมาตรฐานด้านผู้เรียน มาตรฐานที่ 3 ซึ่งตรงกับข้อกำหนดของกระทรวงศึกษาที่ว่าด้วย ผู้เรียนมีสุนทรียภาพ และลักษณะนิสัยด้านศิลปะ ดนตรี และกีฬา การคาดหวังสำหรับผู้ที่กำลังศึกษาอยู่ในระดับขั้นพื้นฐานนี้จะเป็นการปลูกฝังและสร้างพื้นฐานทางด้านศิลปวัฒนธรรมมากกว่าจะเป็นการสร้างผลผลิตทางศิลปวัฒนธรรมเหมือนระดับอุดมศึกษา แต่ไม่ได้หมายความว่าผลงานทางศิลปะจะไม่เกิดการสร้างสรรค์ในการศึกษาระดับนี้ แต่อย่างใดก็ตามก็มีผลงานศิลปะและการแสดงทางวัฒนธรรมที่ปรากฏขึ้นอย่างมากมาย โดยเฉพาะสถานศึกษาที่อยู่ในต่างจังหวัดจะมีกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับชุมชนเกิดขึ้นอยู่เป็นประจำ ภายใต้การกำกับดูแลของผู้สอนและผู้บริหารสถานศึกษาในแต่ละพื้นที่

จากข้อกำหนดที่ทางกระทรวงศึกษาธิการได้กำหนดถึงพันธกิจและส่วนที่เกี่ยวข้อง ในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมทั้งการศึกษาขั้นพื้นฐานและการศึกษาขั้นอุดมศึกษาไว้อย่างชัดเจนทำให้มีแนวทางในการปฏิบัติกิจกรรมได้ตามสภาพความเหมาะสมในแต่ละท้องถิ่นและยังมีหน่วยงานที่คอยติดตามประเมินผลทั้งภายในและภายนอกหน่วยงานที่คอยกำกับดูแลประเมินผลให้คุณภาพการปฏิบัติเป็นไปตามมาตรฐานและข้อตกลง เพื่อทำให้โครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมของไทยมีความเข้มแข็งผ่านกระบวนการจัดการศึกษาทั้งสองระดับ ด้วยงานวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์และเกี่ยวข้องกับการพัฒนาประเทศ สำหรับประเทศที่กำลังพัฒนาอย่างประเทศไทยจึงจำเป็นต้องระมัดระวังกับการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นกับวัฒนธรรมไทยด้วย ดังที่ ศาสตราจารย์เสน่ห์ จามริก ได้เขียนบทความเรื่อง *"แนวทางการพัฒนาการศึกษาไทย : บทวิเคราะห์เบื้องต้น"* ลงในหนังสือสังคมไทยกับการพัฒนาที่ก่อปัญหา ได้กล่าวถึง "...การพัฒนาด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีที่ประเทศเราจะมองไปที่แบบอย่างของประเทศที่พัฒนารุดหน้า ทั้งในโลกตะวันตกและในภาคพื้นเอเชียของเราเอง...มีรายงานการวิจัยเกี่ยวกับการพัฒนาทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีของญี่ปุ่นตั้งเป็นประเด็นคำถามเอาไว้ว่า...*ประเด็นปัญหาสำคัญของการพึ่งตนเองทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเกิดขึ้น ปัญหาที่ว่าชาติหนึ่งๆจะสามารถหรือไม่ ที่จะรับวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี*

สมัยใหม่อย่างสัมฤทธิ์ผล เพื่อพัฒนาประเพณีโดยส่วนรวม โดยไม่สูญเสียเอกลักษณ์ของตนเอง" เป็นการกล่าวถึงแนวทางการพัฒนาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาและวัฒนธรรมและตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2538 แสดงให้เห็นถึงความตระหนักถึงการเปลี่ยนแปลงของการพัฒนาทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีสมัยใหม่ที่จะส่งผลต่อประเพณีส่วนรวมและเอกลักษณ์ของชาติ สำหรับผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษาควรตระหนักถึงผลที่จะเกิดขึ้นเพื่อที่จะช่วยกันหาทางแก้ไข

สิ่งที่กล่าวมาเป็นองค์ประกอบของการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรม และประเพณีของชาติที่เป็นกรอบกำหนด เพื่อการสร้างความเข้าใจเป็นแนวทางในการปฏิบัติ ให้เกิดผลกับผู้รับการศึกษา ที่เป็นเป้าหมายสำคัญในการสร้าง ปลูกฝัง ทั้งในปัจจุบันและอนาคต ระบบการเรียนการสอนที่เน้นตัวผู้เรียนเป็นสำคัญโดยมีเป้าหมายที่ตัวผู้เรียน มีการบริหารและการจัดการศึกษาที่เป็นกลไกขับเคลื่อน เชื่อมโยงกับระบบการจัดการศึกษาใหญ่ โดยมีจุดมุ่งหมายคือการสร้างสังคมไทยให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้

สภาพและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น

การปรับเปลี่ยนเวลาจัดการเรียนการสอนที่จะเกิดขึ้นในปีการศึกษา 2558 ของกลุ่มประเทศอาเซี่ยน จึงเป็นโอกาสที่ดีที่ผู้เกี่ยวข้องกับการจัดการศึกษา จะใช้ช่วงเวลานี้ในการปรับเปลี่ยนสร้างความเข้าใจให้ทุกภาคส่วน ได้ตระหนักถึงรากเหง้าที่แท้จริง ของการพัฒนาที่ยั่งยืนว่าเป็นจุดใด การแก้ไขในสิ่งที่จะก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่ไม่พึงประสงค์ จึงจำเป็นต้องลงไปในรายละเอียดของการทำกิจกรรมทางด้านการทำนุ บำรุงศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในสถานศึกษาภายใต้เกณฑ์การประเมินคุณภาพภายในและภายนอก กิจกรรมมีทั้งที่จัดภายในสถานศึกษาและภายนอกสถานศึกษา สำหรับสถานศึกษาที่ตั้งอยู่ต่างจังหวัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมก็จะมีรูปแบบแตกต่างไปจากสถานศึกษาที่อยู่ในกรุงเทพฯ ไปตามลักษณะของความเหมาะสมในแต่ละจังหวัด สำหรับจังหวัดที่มีการจัดงานวัฒนธรรมและประเพณีเพื่อใช้เป็นจุดส่งเสริมการท่องเที่ยว สร้างความร่วมมือในการจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมของสถานศึกษา จึงเป็นเหตุส่วนหนึ่งของการเข้าร่วมงานในระดับจังหวัดที่จำเป็นต้องมีโครงการทางด้านการทำนุ บำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับแผนงานของท้องถิ่นนั้นๆด้วย กิจกรรมที่ปรากฏได้แก่ งานวันสำคัญทางศาสนา งานประเพณีของชาติ งานประจำปีของจังหวัดหรือท้องถิ่นและวันสำคัญของชาติ มีรูปแบบการนำเสนอ ความร่วมมือที่แตกต่างกันไป แต่โดยภาพรวมเป็นการสร้างความร่วมมือของสถานศึกษา โดยมีนักเรียนนักศึกษาเป็นประชากรของการจัดงานนั้นๆ ด้วย เปิดโอกาสให้มีการแสดงออกเป็นหมู่คณะ มีสถานศึกษาหลายแห่งได้ใช้โอกาสนี้ในการสร้างและฝึกการทำงานร่วมกันของนักเรียนนักศึกษา และแสดงศักยภาพงานกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม ออกสู่สังคมภายนอกในนามของสถาบันการศึกษาที่สร้างความภาคภูมิให้กับสถาบันฯ

โดยตามขั้นตอนในรายละเอียดของกิจกรรมก็จะเขียนเป็นโครงการประจำปี เพื่อเสนอขออนุมัติงบประมาณในแผนงานของสถานศึกษา โดยมีผู้รับผิดชอบโครงการทั้งที่เป็นหน่วยงานและบุคลากร ภายใต้แนวทางตามพันธกิจเกณฑ์ด้านคุณภาพการจัดการศึกษาเพื่อรองรับการตรวจสอบคุณภาพทั้งภายในและภายนอก

ปัญหาแรกที่ปรากฏคือการได้รับการอนุมัติซึ่งโครงการฯ ที่แต่ละสถานศึกษาจะมีนโยบายด้านการทำนุ บำรุงศิลปวัฒนธรรมที่แตกต่างกันออกไปตามปรัชญาหรือแนวทางการจัดการศึกษา

การพิจารณาโครงการทางด้านศิลปวัฒนธรรมร่วมกับโครงการด้านอื่นๆ ที่มีความสำคัญเช่นเดียวกัน งานด้านการทำนุ บำรุงด้านศิลปวัฒนธรรม บางโครงการฯ อาจเป็นการหางบประมาณสนับสนุนจากภายนอกสถานศึกษา หรือภาคเอกชนที่อยู่ในรูปของความร่วมมือ ในลักษณะต่างๆ เช่น การมอบรางวัลหรือการตอบแทนความช่วยเหลืออย่างอื่น ที่แล้วแต่ความสนใจของภาคเอกชน แต่ไม่อาจคาดหวังเป็นหลักได้ ทำให้การทำพันธกิจในด้านการทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรม ยังคงต้องพึงการจัดสรรงบประมาณของสถานศึกษานั้นๆ เป็นหลัก กิจกรรมต่างๆ เมื่อนำมาเทียบกับจำนวนนักศึกษาต่อผู้มีส่วนร่วม เรายังไม่สามารถกระจายความมีส่วนร่วมให้ออกไปสู่รายบุคคลอย่างทั่วถึง และไม่สามารถพัฒนาการมีส่วนร่วมให้มีอัตราความก้าวหน้าทางด้านศิลปวัฒนธรรมได้ จึงจำเป็นต้องมีการร่วมมือในทางปฏิบัติของผู้บริหารและผู้เกี่ยวข้องที่จะต้องแก้ไขปัญหาดังกล่าว ทุกครั้งที่เห็นกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมถูกนำเสนอผ่านสื่อโดยเฉพาะการเป็นตัวแทนของสถานศึกษาทั้งบุคคลหรือในรูปของหมู่คณะก็ดี เป็นสิ่งที่น่าชื่นชมยินดีร่วมกับผู้ร่วมทำกิจกรรมและที่สำคัญคือผู้สนับสนุนได้แก่ผู้บริหารและผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง ที่มีความเข้าใจที่กล้าตัดสินใจ มีความเข้าใจเห็นความสำคัญของงานศิลปวัฒนธรรมให้ปรากฏเป็นกิจกรรมให้เห็นประจักษ์ ระดับความสนใจของผู้บริหารต่องานศิลปวัฒนธรรมจะอยู่ในสถานะที่จะให้โอกาสต่อผู้รับผิดชอบงานด้านทำนุ บำรุง ศิลปวัฒนธรรมที่มีต่อกิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับผู้เรียนโดยตรงให้สามารถเข้าถึงโดยผ่านการเรียนรู้และกิจกรรมที่มีส่วนร่วมทางสังคมของสถานศึกษาอย่างเหมาะสม

ปัญหาต่อมาคือวิธีการปฏิบัติที่จะอำนวยความสะดวกให้ผู้ปฏิบัติงาน เมื่อโครงการได้รับการอนุมัติให้ดำเนินการได้ สิ่งแรกที่ต้องติดตามได้แก่ ระเบียบการเงิน การใช้จ่าย-เงินที่เกี่ยวข้องกับผู้รับผิดชอบคือแผนกการเงินของหน่วยงาน ที่มีระเบียบแบบแผน ที่ผู้ร่วมทำงานต้องศึกษาและเข้าใจร่วมกัน อีกทั้งต้องมีความอดทนต่อสิ่งที่เกิดขึ้น เพราะการไม่รู้และเข้าใจระเบียบการเงินการคลัง อาจใช้ความรู้สึกในการตัดสินการปฏิบัติงานของผู้เกี่ยวข้องได้ การแก้ปัญหา หัวหน้าแผนกการเงิน สามารถช่วยและแก้ไขได้ โดยการทำความเข้าใจในรายละเอียดโครงการฯ หรือให้คำแนะนำในการปฏิบัติให้ถูกต้องและรวดเร็ว ระเบียบการจัดซื้อจัดจ้างจะเป็นการดำเนินการต่อมาจากการเงิน ว่าด้วยระเบียบที่มีรายละเอียดค่อนข้างมาก และค่อนข้างจะมีปัญหามาก เนื่องจากวัสดุบางชนิดไม่ได้อยู่ในระบบของราชการยิ่งวัสดุที่มีลักษณะพิเศษ อันเนื่องมาจากการออกแบบหรือการสร้างสรรค์งานศิลปะและวัฒนธรรมก็ตาม การแก้ไขปัญหาหัวหน้าแผนกงานพัสดุ สามารถช่วยให้คำแนะนำได้ ซึ่งในทางปฏิบัติผู้ทำงานต้องอดทนที่จะต้องเรียนรู้ระเบียบต่างๆ ด้วยเช่นกัน ทั้งระบบการเงินและการจัดซื้อ ในขั้นแต่งตั้งคณะทำงานสามารถเชิญร่วมแต่งตั้งเป็นคณะกรรมการทำงานได้เพื่อให้มีการเสนอแนะแก้ไขในทางปฏิบัติในการประชุมชี้แจงในแต่ละโครงการฯได้

ปัญหาที่เกี่ยวข้องกับผู้ร่วมทำงานโดยตรง บุคคลแรกคือบุคลากรทางการศึกษาที่มีคำสั่งแต่งตั้งให้ปฏิบัติงานในโครงการเกือบทุกประเภทจะมีการแต่งตั้งคณะกรรมการอยู่ 2 ชุด ชุดแรกจะเป็นคณะกรรมการอำนวยการ ซึ่งชื่อก็ระบุแล้วว่า คณะกรรมการอำนวยการ จะเป็นผู้ที่อยู่ในตำแหน่งที่เกี่ยวข้องในสถานศึกษา ที่จะช่วยแก้ไขปัญหาให้ผู้ปฏิบัติงานทำงานได้ตามจุดประสงค์ ชุดที่สองเป็นคณะกรรมการดำเนินการที่มีส่วนงานที่เกี่ยวข้องกับโครงการนั้นๆ เป็นหลักจะเป็นหัวหน้าหรือผู้มีความชำนาญในงานฝ่ายต่างๆก็ได้ เมื่อมีการประชุมทำความเข้าใจดูจะไม่เกิดปัญหาอย่างไรแต่ในขั้นแยกส่วนงานไปปฏิบัติ ปัญหาต่างๆ เริ่มปรากฏตั้งแต่ค่าใช้จ่ายที่ไม่ได้ตั้งงบ

บรรณานุกรม

คณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี. (2544) **การปฏิรูปการศึกษา:วาระแห่งชาติ พ.ศ. 2542 สู่การปฏิบัติ ยุทธศาสตร์ที่พาประเทศพ้นวิกฤต**. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ภาพพิมพ์.

ชะลูด นิ่มเสมอ. (2539) **องค์ประกอบของศิลปะ**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพมหานคร:บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

นิยพรรณ (ผลวัฒนะ) วรรณศิริ. (2540). **มานุษย์วิทยา สังคมและวัฒนธรรม**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

ฝ่ายวิชาการ มีเดีย อินเทลลิเจนซ์. (2546). **รวมกฎหมายการศึกษาฉบับสมบูรณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร:บริษัทมีเดีย อินเทลลิเจนซ์ เทคโนโลยี จำกัด.

สนิท สมัครการ. (2538). **การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมกับการพัฒนาการทางสังคม**. พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เสน่ห์ จามริก. (2537). **สังคมไทยกับการพัฒนาที่ก่อปัญหา**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร:โครงการจัดพิมพ์ คบไฟ.

สำนักงานรับรองมาตรฐานและประเมินคุณภาพการศึกษา (องค์การมหาชน). (2546). **กรอบแนวทางการประเมินคุณภาพภายนอกระดับอุดมศึกษา (ฉบับปรับปรุง)**. พิมพ์ครั้งที่ 1 กรุงเทพมหานคร:บริษัท จุดทอง จำกัด.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2546). **ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้**. พิมพ์ครั้งแรก กรุงเทพมหานคร:สำนักพิมพ์อัมรินทร์.

ย้อนอดีตจากการประชัน...สู่การประกวดดนตรีไทย

*อัศนีย์ เปลี่ยนศรี**

ปัจจุบัน การประกวดดนตรีไทย นับว่าเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ได้รับความสนใจจากหน่วยงานภาครัฐ และเอกชนมากมายหลายแห่งในประเทศ มีการจัดประกวดเป็นประจำทุกปี สลับผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันไปตามหน่วยงานต่างๆ เริ่มตั้งแต่การประกวดดนตรีไทยของนักเรียนในระดับชั้นประถมศึกษา มัธยมศึกษา อุดมศึกษา จนถึงระดับประชาชนทั่วไป อาทิเช่น การประกวด “ประลองเพลง ประเลงมโหรี” โดยธนาคารกรุงเทพ จำกัด การประกวดดนตรีไทย งานศิลปหัตถกรรมนักเรียน (ตั้งแต่ระดับเขตพื้นที่การศึกษา ระดับภาค จนถึงระดับชาติ) โดยสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) หรือการประกวดดนตรีไทยระดับประชาชน โดยมหาวิทยาลัยรามคำแหง เป็นต้น การจัดประกวดดนตรีไทย จึงเป็นกิจกรรมสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงการส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นใหม่เกิดความสนใจและร่วมเป็นส่วนหนึ่งในการสืบสานดนตรีไทยได้อย่างชัดเจน ทั้งยังเป็นการบ่มเพาะนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ขึ้นอีกทางหนึ่งด้วย แต่ถ้าย้อนรอยประวัติศาสตร์กลับไปในอดีตแล้ว พบว่าในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ยุคก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง (พ.ศ.2475) สมัยนั้นใช้คำว่า **“การประชัน”** โดยเฉพาะอย่างยิ่ง นับแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา พบว่าการประชันดนตรีไทย เกิดขึ้นบ่อยครั้งจนกลายเป็นงานประจำหรือเป็นเรื่องปกติที่สามารถพบได้ในชีวิตประจำวันตามงานต่างๆ ทั้งงานหลวงและงานราษฎร ตั้งแต่งานโกนจุก งานอุปสมบท จนถึงงานศพ ไม่ว่าจะเป็นวงมโหรี เครื่องสาย หรือปี่พาทย์ก็มีการประชันกันอยู่โดยตลอด (ส่วนใหญ่มิใช่จัดขึ้นเพื่อใช้เป็นกิจกรรมส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมดังเช่นในปัจจุบัน) ปรากฏในหนังสือจดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2551) เป็นต้นว่า

- เนื่องในงานสมโภชพระที่นั่งอาภรณ์ภิโมกข์ปราสาท ในสมัยรัชกาลที่ 4 บรรดาเจ้านายและข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ได้นำวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่มาบรรเลงฉลองการสมโภช (ประหนึ่งประชันกันอยู่ในที) จำนวน 13 วง เช่น วงปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว, วงปี่พาทย์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์, วงปี่พาทย์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงเทเวศร์วัชรินทร์, วงปี่พาทย์ในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ (ทัต บุนนาค), วงปี่พาทย์ของพระยามนตรีสุริยวงศ์ และวงปี่พาทย์ของเจ้าหมื่นสรรเพธภักดี เป็นต้น
- เนื่องในพระราชพิธีโสกันต์พระเจ้าลูกเธอ พระองค์เจ้าอรพินทุ์เพ็ญภาค และงานต้อนรับดยุคออฟแมคแลนเบอร์ก (Duke of Mecklenburg) พระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีมโหรีประชันหน้าพระที่นั่ง 4 วง ได้แก่ วงมโหรีหลวง (นักดนตรีในกรมพิณพาทย์มหาดเล็ก) วงมโหรีในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาสุดารัตนราชประยูร (ทูลกระหม่อมแก้ว) วงมโหรีในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นราชศักดิ์สโมสร และวงมโหรีในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหามาลา กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ซึ่งในหนังสือจดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2551:60) บรรยายว่า

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาโทดนตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

"...จากข้อมูลที่ค้นได้จากพระราชกิจรายวันสามารถขยายความต่อไปได้ว่า วงมโหรีที่ขึ้นนามว่าวงหลวงนั้น หมายความว่า นักดนตรีคือคนที่รับราชการอยู่ในกองพิณพาทย์มหาดเล็ก ซึ่งผู้ที่มีบทบาทสำคัญอยู่ในครั้งนั้น ควรจะได้แก่ พระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) เมื่อสืบค้นต่อมาพบว่าในวงนั้นมีนักดนตรีอีกเช่น พระสำอางดนตรี (ภักดิ์ อังศุวาทิน) และนายแช่ม สุนทรวาทิน ซึ่งเวลานั้นเพิ่งเข้ารับราชการได้เพียง 4 ปี สำหรับวงของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาสุดารัตนราชประยูร (ทูลกระหม่อมปราสาท) นั้น เป็นวงผู้หญิงล้วน ควบคุมวงโดย ครูถึก ดุริยางกูร บุตรของครูมีแขก ส่วนวงของสมเด็จเจ้าฟ้ามหามาลานั้น จากบันทึกของ ม.ร.ว.เทวิราช ป.มาลากุล เล่าไว้ว่า วงมโหรีวงนี้มีหม่อมสุ่น หม่อมมารดาของท่านเอง เป็นผู้สีซอสามสาย นักดนตรีเป็นผู้หญิงล้วน..."

• เนื่องในงานฉลองหอพระสมุดวชิรญาณ (พ.ศ.2432) มีวงพิณพาทย์ในสังกัดพระบรมวงศานุวงศ์ และขุนนางชั้นผู้ใหญ่ ซึ่งเป็นสมาชิกของหอพระสมุดฯ มาช่วยบรรเลงในงานจำนวน 12 วง อาทิเช่น วงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระจักรพรรดิพงษ์ วงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงษ์วรเดช วงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนนริศรานุวัดติวงศ์ วงพระยาสีหราชเดโชไชย วงพระยาศรีสุรราช และวงเจ้าหมื่นสรรเพ็ชรภักดี เป็นต้น

• เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสทุ่งเขางูเมืองราชบุรี (พ.ศ.2442) สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ทรงเป็นแม่กองบัญชาการก่อสร้างทางและพลับพลา จึงรับสั่งให้มีการจัดปี่พาทย์ประชันวงถวายหน้าพระที่นั่ง และโปรดให้วงปี่พาทย์วังบูรพาฯ ของพระองค์ออกไปประชันฝีมือกับวงปี่พาทย์ชาวบ้านด้วย การประชันครั้งนั้น สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายในสาส์นสมเด็จ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2505) ความว่า

"วงปี่พาทย์วังบูรพา ใช้เครื่องใหญ่ นักดนตรีล้วนเป็นคนหนุ่มทั้งสิ้น ส่วนวงปี่พาทย์สมุทรสงครามนั้น ใช้เพียงเครื่องคู่ และนักดนตรีก็ล้วนเป็นคนแก่ อายุไม่ต่ำกว่า 50 สักคน แต่เมื่อประชันกันแล้ว ปรากฏว่า บรรดาผู้ฟังต่างเห็นเป็นอย่างเดียวกันหมดว่า ปี่พาทย์วังบูรพาสู้วงปี่พาทย์จากสมุทรสงครามไม่ได้ มาได้ความภายหลังว่า เขาเลือกนักดนตรีที่เป็นครูที่มีชื่อเสียงมาทั้งนั้น"

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ
ที่มา: http://www.m-culture.go.th

• เนื่องในงานบำเพ็ญพระราชกุศล (พ.ศ.2449) วันคล้ายวันประสูติกาลของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช ปรากฏในราชกิจจานุเบกษา (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2551:194) บรรยายว่า

"...วันที่ 11 มกราคม... โปรดให้เลี้ยงอาหารผู้ที่มาช่วย เวลาค่ำมีพิณพาทย์ประชันวงรุ่นกลาง... วันที่ 12 มกราคม เวลา 4 ทุ่ม มีการราตรีสโมสร เลี้ยงของว่างเวลาค่ำ วันนี้มีพิณพาทย์ประชันวงรุ่นใหญ่... วันที่13 มกราคม เวลาค่ำ มีการเลี้ยงอาหาร ประชันวงรุ่นแก่..."

• เนื่องในวันทำบุญขึ้นตำหนักพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม (พ.ศ. 2451) ณ วังท่าเตียน มีการประชันปี่พาทย์ 3 วง คือ วงวังบูรพา จางวางศร (หลวงประดิษฐ์ไพเราะ) เป็นผู้ตีระนาดเอก วงสมเด็จพระบรมฯ (พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อดำรงพระยศสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร) นายโสม (พระเพลงไพเราะ) เป็นผู้ตีระนาดเอก และวงสุดท้าย วงพระองค์เพ็ญ (กรมหมื่นพิไชยมหินทโรดม) นายขลิบ ชำนิราชกิจ เป็นผู้ตีระนาดเอก

• เนื่องในงานสี่มะเส็ง (พ.ศ.2466) หมายถึง งานทำบุญฉลองพระชนมายุ 4 รอบของพระโอรสและพระธิดา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ที่ประสูติในจักรราศีเดียวกัน 4 พระองค์ คือ

1. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต
2. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยากร กรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน
3. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศศิพงษ์ประไพ
4. พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าพิสมัยพิมลสัตย์

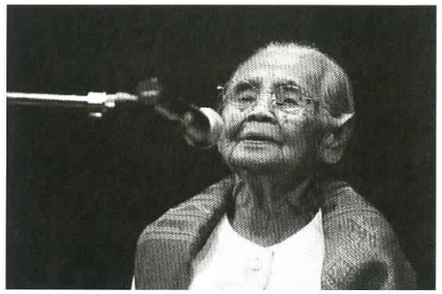
การนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้เป็นเจ้าของวัง ทรงมีพระดำริให้มีการประชันวงปี่พาทย์ขึ้นภายในงาน โดยเชิญวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้นจำนวน 3 วง มาประชันกัน ได้แก่

1) วงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต
2) วงปี่พาทย์วังบูรพาภิรมย์ ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช
3) วงปี่พาทย์เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (จารุวรรณ ชลประเสริฐ และพรทิพย์ จันทิวโรทัย, บรรณาธิการ, 2555: 129) นักร้องในวงปี่พาทย์เจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี ได้เล่าเหตุการณ์การประชันครั้งนั้นว่า

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน
ที่มา: http://www.thailifemusic.com

"...เมื่ออายุจะได้ 8 ปี มีงานแรกที่ข้าพเจ้าจะต้องออกร้องเพลงที่วังบางขุนพรหม มีปี่พาทย์อยู่ 3 วง วงที่ 1 คือ วงวังบางขุนพรหม จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง วงที่ 2 คือ วงวังบูรพา จางวางศร ศิลปบรรเลง (หลวงประดิษฐไพเราะ) เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง วงที่ 3 คือ วงเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังสมัยนั้น พ่อข้าพเจ้า พระเสนาะดุริยางค์ ยศในตอนนั้น เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง ข้าพเจ้าอายุ 8 ปี เป็นคนร้อง ได้ไปซ้อมเข้าวงที่บ้านท่านเสนาบดี 2 ครั้ง นอกนั้นฟังเครื่องที่จะส่ง-รับร้องจากปากพ่อของข้าพเจ้าจนจำได้ คืนวันงานนั้นมีการประกวดการขับร้องกันตั้งแต่หัวค่ำ กว่าจะตัดสินเสร็จสิ้นก็ถึงฟ้าสาง ข้าพเจ้าร้องได้เป็นที่ 3 นี่คืองานประชันวงครั้งใหญ่ของประเทศ และเป็นงานใหญ่งานแรกของข้าพเจ้า..."



ครูเลื่อน สุนทรวาทิน
ที่มา: http://thaikids.com

นอกจากนั้น ครูเลื่อน สุนทรวาทิน (จารุวรรณ ชลประเสริฐ และพรทิพย์ จันทิวโรทัย, บรรณาธิการ, 2555: 239) ยังได้เล่าเหตุการณ์ในการประชันเพิ่มเติมไว้อีกว่า

"...เมื่อคราวประชันใหญ่ที่วังบางขุนพรหมเมื่อพ.ศ.2466 นั้น นายเพิ่ม คนระนาดวงเจ้าพระยาธรรมาฯ สะเพร่า ลืมไปว่าระนาดใส่ลูกหลิบ รวมเป็น 22 ลูก ตอนให้เสียงขึ้นเพลงทยอยนอก เผลอไปเคาะลูกหลิบ ไม่เคาะลูกยอดซึ่งเป็นลูกรองลงมา แต่อาจารย์เจริญใจก็เสียงสูงมาก ร้องไปจนจบท่อนโดยเสียงไม่ตกเลย ซึ่งกลายเป็นเสียงเพี้ยนสูงไปหนึ่งเสียง..."

การประชันครั้งนั้น นับว่าเป็นการประชันปี่พาทย์ครั้งสำคัญครั้งหนึ่งในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย เพราะเป็นการประชันระหว่างวงดนตรีสำคัญในยุคนั้นถึง 3 วงด้วยกัน ครูผู้ควบคุมการฝึกซ้อมและบรรดานักดนตรีก็ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีฝีไม้ลายมือดีเยี่ยมทุกคน ทั้งยังเชิญกรรมการฝ่ายนักฟัง (ผู้ชม) และฝ่ายอาชีพ (ครูดนตรี) มาตัดสินผลการประชันด้วย

● เนื่องในงานฉลองพระชนมายุครบ 4 รอบ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคลฑิฆัมพรกรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ (พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5) ในพ.ศ.2473[1] ทรงจัดการประชันปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งในวังลดาวัลย์ (วังแดง) ระหว่างวงปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในสมัยนั้น 3 วง ได้แก่ วงวังหลวง ควบคุมวงโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) วงวังบางขุนพรหม ควบคุมวงโดยจางวางทั่ว พาทยโกศล และวงวังบางคอแหลม ควบคุมวงโดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ครูไมตรี พุ่มเสนาะ
ที่มา: http://mulinet3.li.mahidol.ac.th

ครูไมตรี พุ่มเสนาะ (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2544: 115 - 116) นักดนตรีในวงปี่พาทย์วังบางคอแหลม ผู้มีโอกาสติดตามวงดนตรีไปในงานดังกล่าว ได้เล่าเหตุการณ์ครั้งนั้นว่า

"...มีวงปี่พาทย์ประชันถึงสามวงด้วยกันคือ วงวังหลวง วงวังบางขุนพรหม และวงวังบางคอแหลม มีการตั้งเต้นท์ใหญ่กลางสนาม ตกแต่งสถานที่อย่างดี วงวังหลวงนั้นตั้งอยู่กลางหน้าพระพักตร์ คุณครูหลวงประดิษฐไพเราะเป็นผู้ควบคุม นายเทียบ คงลายทอง เป่าปี่ใน นายชื้น ดุริยะประณีต ตีระนาดเอก นายยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ ตีกลองสองหน้า ส่วนวงวังบางขุนพรหมตั้งอยู่ทางซ้ายมือ คุณครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ควบคุมวง นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป่าปี่ใน นายเจียน มาลัยมาลย์ ตีระนาดเอก นายช่อ สุนทรวาทิน ตีฆ้องวงใหญ่ นายแมว พาทยโกศล ตีกลองสองหน้า และวงวังบางคอแหลม ตั้งอยู่ขวามือ คุณครูหลวงประดิษฐไพเราะควบคุมวงเช่นกัน (คุมเข้ม เอาใจสมเด็จเจ้าฟ้า กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ เจ้าภาพในงาน) นายเผือด นักระนาด ตีระนาดเอก นายละม่อม พุ่มเสนาะ ตีฆ้องวงใหญ่ นายไพฑูรย์ จรรนาฏย์ ตีฆ้องวงเล็ก นายแสวง ตีระนาดทุ้ม นายชะล่า ตีสองหน้า..."

กล่าวได้ว่าการประชันดนตรีไทยในสมัยนั้น ยังเป็นเหตุให้เกิดเพลงไทยรูปแบบใหม่ๆ ขึ้นอีกหลายประการ เช่น การนำเพลงสองชั้นมาแต่งขยายและตัดลงให้ครบเป็นเพลงเถา การแต่งเพลงเป็นทางเดี่ยวสำหรับอวดฝีมือ และการปรับปรุงเพลงที่มีอยู่เดิมให้มีความพิเศษหรือพลิกแพลงออกไป ตัวอย่างเช่น

[1] การประชันครั้งนี้ น่าจะเป็นการประชันปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งครั้งสุดท้าย ภายหลังเมื่อประเทศไทยเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตยในพ.ศ.2475

1) เพลงพม่าห้าท่อน เถา ซึ่งเป็นเพลงในอัตราจังหวะสี่ชั้นเพลงแรกในประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ปรากฏในหนังสือฟังเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 549) บรรยายว่า

> *"...เมื่อพ.ศ.2465 มีปี่พาทย์ประชันวงที่วังบางขุนพรหม สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์ฯ ได้ทรงออกแบบเพลงพม่าห้าท่อนขึ้นอย่างหนึ่ง คือ ให้ขยายทำนองเพลงท่อนต้นขึ้นเป็นอีกเท่าตัว (เป็น 4 ชั้น) ส่วนท่อน 2 — 3 — 4 — 5 คงเดิม แลให้บรรเลงเป็นเถา โดยตัดลดลั่นลงไปตามนัยเดียวกันนี้ จึงเกิดเพลงพม่าห้าท่อน เถา ขึ้นอีกแบบหนึ่ง ..."*

2) เพลงอาเฮีย เถา หรือเฉพาะอัตราจังหวะสามชั้น เป็นเพลงไทยเพลงหนึ่งที่นิยมนำมาแต่งเป็นทางเดี่ยวสำหรับอวดฝีมือหรือประชันกัน โดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แต่งทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงอาเฮีย เถา ให้นายอิน (ชาวอัมพวา) คนระนาดวังบางขุนพรหม ตีประชันวงที่วังบูรพา เมื่อพ.ศ.2451 ส่วนครูจางวางทั่ว พาทยโกศล แต่งเพลงนี้สำหรับเดี่ยวทุกเครื่องมือในวงปี่พาทย์ สำหรับใช้บรรเลงประชันปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งในงานฉลองพระชนมายุ 4 รอบ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ เมื่อพ.ศ.2473

3) เพลงแขกลพบุรี (ทางบางคอแหลม) และเพลงเชิดจีน (ทางวังหลวง) ที่บรรเลงในการประชันปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งในวังลดาวัลย์เมื่อพ.ศ.2473 ดังกล่าวข้างต้น ก็ประพันธ์ขึ้นเพราะการประชันดนตรีทั้งสิ้น ดังที่ครูไมตรี พุ่มเสนาะ (อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก, 2544: 116) เล่าไว้ว่า

> *"...นอกจากนี้ มีเพลงที่แสดงความเด่นของแต่ละวง เช่น เพลงแขกลพบุรีทางวังบางคอแหลม เพลงเชิดจีนทางวังหลวง เพลงพม่าห้าท่อน เถา (แต่ละวงแต่งเพิ่มเติมจากเมื่อครั้งประชันที่วังบางขุนพรหม) เพลงบุหลัน เถา และมีการเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ ประชันกันเป็นที่ตื่นเต้นยิ่งนัก ช่วงเวลาการประชันเริ่มตั้งแต่หัวค่ำไปถึงสว่าง..."*

สำหรับเพลงแขกลพบุรีทางบางคอแหลมนั้น ในบทอภิปรายตอนหนึ่งของการสัมมนาวิชาการเรื่อง "นาฏศิลป์และดนตรีไทยในชีวิตไทย" โดยพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ (นาริสา เดชสุภา และณัฐธยาน์ ทรงฉลาด, บรรณาธิการ, 2552: 24) ทรงเล่าความเป็นมาของเพลงนี้ไว้ว่า

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ
ที่มา: http://su-usedbook.tarad.com

> *"...คุณหลวงประดิษฐ์ฯนี้ แต่เดิมท่านเป็นจางวาง (มหาดเล็ก) ของตาผมคือสมเด็จฯ กรมพระยาภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช หรือที่เรียกว่า สมเด็จวังบูรพา และต่อมาท่านได้มาอยู่กับพ่อผม (สมเด็จฯกรมหลวงลพบุรีราเมศร) ในฐานะที่พ่อผมเป็นลูกเขย ในสมัยนั้นมีการแข่งกันในระหว่างวงดนตรีต่างๆ เช่น วงบางขุนพรหม วงวังบูรพา วงบางคอแหลม ฯลฯ พ่อผมก็ตาม ตาผมก็ตาม ท่านมอบให้หลวงประดิษฐ์ฯหรือจางวางศรหาวิธีพลิกแพลงให้เพลงมีความใหม่ขึ้นมาอย่างเช่นเพลงแขกลพบุรี เป็นเพลงหนึ่งซึ่งหลวงประดิษฐ์ฯได้ดัดแปลงขึ้นมาเป็นของวงบางคอแหลม บางทีท่านฟังแล้วบอกว่าไม่ดี พรุ่งนี้ไปเอามาให้ได้ ให้มันแปลกให้ข้าชอบ ถ้าไม่ชอบเป็นตีกัน นี่แหละครับของใหม่ๆ ก็เกิดขึ้นมาในครั้งโบราณแล้วก็เอามาประชันแข่งขันกัน วงบางคอแหลมบ้าง วงบางขุนพรหมบ้าง ก็แข่งขันเป็นคู่แข่ง..."*

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
ที่มา: http://thaikids.com

เหตุการณ์ประชันดนตรีไทยดังกล่าวมาทั้งหมดนี้ ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นเพราะดนตรีไทยในสมัยนั้น เป็นสัญลักษณ์แสดงฐานะในสังคม (Social symbolic) อย่างหนึ่ง หมายความว่า เป็นองค์ประกอบที่เป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึงสถานะทางสังคม (social status) ของบุคคล ในทางเศรษฐกิจ สังคม และการเมือง ดนตรีไทย จึงเป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ใช้สำแดงพระเกียรติยศหรือเดชานุภาพของเจ้านายวังต่างๆ และผู้มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลาย เจ้านายเกือบทุกพระองค์ รวมถึงข้าราชการชั้นผู้ใหญ่หลายคน มักนิยมสร้างวงปี่พาทย์ประจำวังหรือบ้านของตน แต่ละวงก็จะแสวงหาครูบาอาจารย์ หรือนักดนตรีที่มีฝีมือและชื่อเสียงมาประจำวงของตนเพื่อประชันกับวงอื่นๆ เรียกว่าเป็นที่นิยมกันมาก การประชันในแต่ละครั้ง จึงอาจหมายรวมถึง การประชัน 1) ฝีมือนักดนตรีแต่ละวง 2) ภูมิรู้ของครูผู้ปรับวง ทั้งการบรรเลงรวมวง และการบรรเลงเดี่ยว

3) ความงดงามของเครื่องดนตรี และ 4) พระเดชพระคุณของเจ้านายแต่ละองค์ ทั้งยังแสดงถึงความยิ่งใหญ่ทางดนตรีของวังหรือบ้านนั้น ดังปรากฏในหนังสือฟังเข้าใจเพลงไทย (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, 2523: 548) ความว่า

> *"...ในสมัยตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมานั้น เจ้านาย ขุนนาง ข้าราชการ และคหบดีต่างก็มีวงปี่พาทย์มโหรี และเครื่องสายกันหลายพระองค์และหลายท่าน เมื่อมีงานสำคัญๆก็มักจะนำวงดนตรีมาบรรเลงประชันขันแข่งกัน ท่านเจ้าของวงจึงต้องหาครูบาอาจารย์ที่ปรีชาสามารถไว้ปรับปรุงวงดนตรีของตน เพื่อมิให้น้อยหน้ากันได้..."*

ดังนั้น การประชันดนตรีไทยทั้งที่เป็นวงดนตรีหรือฝีมือเดี่ยวเฉพาะตัวดังกล่าวข้างต้น ได้สร้างพัฒนาการและก่อให้เกิดประโยชน์ต่อวงการดนตรีไทยหลายประการ เช่น

1. เกิดค่านิยมทางสังคม จนกลายเป็นสัญลักษณ์แสดงฐานะในสังคมอย่างหนึ่ง
2. รวบรวมนักดนตรีที่มีฝีมือเข้าด้วยกัน และเปิดโอกาสให้แสดงความสามารถของตนได้อย่างเต็มที่ โดยได้รับการอุปภัมภ์จากผู้มีบรรดาศักดิ์หรือเจ้านายวังต่างๆ
3. กระตุ้นนักดนตรีและครูผู้ฝึกสอนให้พัฒนาฝีมือให้สูงขึ้น
4. ทำให้เกิดเพลงไทยรูปแบบใหม่ๆ เพื่อนำมาประชันกัน
5. เป็นเครื่องมืออย่างหนึ่งที่ใช้สำแดงพระเกียรติยศหรือเดชานุภาพของเจ้านายวังต่างๆ และผู้มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลาย

อย่างไรก็ตาม การประชันดนตรีไทยได้ดำเนินสืบเนื่องเรื่อยมาโดยลำดับ กระทั่งคณะราษฎรกระทำการปฏิวัติจนมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองประเทศเป็นระบอบประชาธิปไตยใน พ.ศ. 2475 การประชันดนตรีไทยอย่างเช่นในอดีต จึงแปรสภาพเป็น "การประกวดดนตรีไทย" ซึ่งจัดขึ้นสำหรับนักเรียน นิสิต นักศึกษา หรือประชาชนทั่วไป ทำให้บรรยากาศในการประชันแปรเปลี่ยนไปด้วย เพราะดนตรีไทยไม่ได้เป็นสัญลักษณ์แสดงฐานะในสังคมหรือเป็นเครื่องมือที่ใช้สำแดงพระเกียรติยศหรือเดชานุภาพของเจ้านายวังต่างๆ และผู้มีบรรดาศักดิ์ทั้งหลาย ทั้งยังไม่ได้ให้ความรู้สึกว่า ดนตรีไทยเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตหรืออยู่ในวิถีชีวิตประจำวันของคนไทยดังเช่นในอดีต แต่กลายเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชาติที่ควรอนุรักษ์และส่งเสริมให้คงอยู่ในสังคมไทย เพราะดนตรีไทยได้สูญเสียบทบาทในความเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยโดยสิ้นเชิง การประชันโดยนักดนตรีมืออาชีพ ผู้มีความเชี่ยวชาญ และบรรเลงดนตรีมาแทบจะตลอดชีวิต กับการประกวดดนตรีไทยโดยเฉพาะนักเรียน นิสิต นักศึกษา ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นนักดนตรีมือใหม่ ผู้ฝึกหัดดนตรีเพียงไม่กี่ปีเท่านั้น ย่อมแตกต่างกันอย่างชัดเจน การจัดการประกวดดนตรีไทยในยุคแรก

ภายหลัง พ.ศ.2475[2] เริ่มตั้งแต่การประกวดขับร้องเพลงไทยในพ.ศ.2492 การประกวดดนตรีไทย และลิเกชิงถ้วยทองคำในพ.ศ.2500 โดยได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาล ภายหลังหน่วยงานอื่นๆ จึงเริ่มจัดประกวดดนตรีไทยขึ้นอีกหลายรายการจนถึงปัจจุบัน อาทิเช่น การประกวดวงเครื่องสาย "รางวัลพิณทอง" (พ.ศ.2524) โดยธนาคารกสิกรไทย จำกัด การประกวด "ฆ้องทองคำ" (พ.ศ.2528) โดยมหาวิทยาลัยมหิดล (ในงานนี้ มีการประชันปี่พาทย์ระหว่าง วงบ้านบางกะปิกับวงบ้านบางลำพูหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี นับเป็นการประชันปี่พาทย์หน้าพระที่นั่งสมเด็จเจ้าฟ้าครั้งแรกในรอบ 55 ปี นับแต่การประชันครั้งสุดท้ายในพ.ศ.2473 ณ วังลดาวัลย์) การประกวดดนตรีไทย "ประลองเพลง ประเลงมโหรี" ชิงถ้วยพระราชทาน (พ.ศ.2529) โดยศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด การประกวดเดี่ยวเครื่องดนตรีไทย "รางวัลศรทอง" ชิงถ้วยพระราชทาน (พ.ศ.2536) โดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) การประกวดเยาวชนดนตรีแห่งประเทศไทย (Settrade) โดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เป็นต้น ซึ่งการประกวดต่างๆ เหล่านี้ ยังประโยชน์ให้แก่วงการดนตรีไทยเช่นเดียวกับการประชันในอดีต แต่อาจปรับเปลี่ยนบริบทบางอย่างตามสภาพสังคมไทยในปัจจุบัน เช่น กระตุ้นนักดนตรีและครูผู้ฝึกสอนให้พัฒนาฝีมือตนเอง และเป็นเวทีหนึ่งให้เยาวชนดนตรีรุ่นใหม่ได้แสดงความสามารถต่อสาธารณชนอย่างเต็มที่โดยได้รับการสนับสนุนจากหน่วยงานผู้จัดการประกวด ทั้งยังปรากฏเพลงเถาใหม่ขึ้นอีกหลายเพลงจากการประกวดด้วย นอกจากนี้ ยังเป็นแนวทางหนึ่งในการส่งเสริมดนตรีไทยให้เข้าถึงตัวนักเรียนที่กำลังจะเติบโตเป็นผู้ใหญ่ต่อไปในอนาคตได้เป็นอย่างดี (เพราะดนตรีไทยไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของคนไทยในปัจจุบัน) การประกวดดนตรีไทย ยังมีส่วนทำให้เกิดสังคมระดับเยาวชนดนตรีไทย จนพัฒนาถึงขั้นผลิดอกออกผลเป็นการแสดงดนตรีไทยรวมกัน อาทิ งานดนตรีไทยมัธยมศึกษา งานดนตรีไทยอุดมศึกษา วงมหาดุริยางค์เยาวชน เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากแรงผลักดันของสังคม และส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากอิทธิพลของการจัดประกวดดนตรีไทยหลายครั้งในการจัดการประกวดดนตรีไทย ยังได้รับพระมหากรุณาธิคุณใน **"สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี"** ผู้ทรงมีความสนพระราชหฤทัยในการดนตรีไทย ทรงสามารถบรรเลงระนาดเอก ซอด้วงและทรงขับร้องได้เป็นอย่างดี ดำรงพระองค์ในฐานะ *"เอกอัครอุปภัมภก"* โดยทรงพระราชทานถ้วยรางวัลแก่นักเรียนหรือวงดนตรีไทยที่ชนะเลิศในการประกวดต่างๆ ทรงพระอุตสาหะเสด็จพระราชดำเนินเป็นประธานในการแสดงดนตรีไทย อาทิ การแสดงดนตรีไทยของครูอาวุโส งานดนตรีไทยมัธยมศึกษา งานดนตรีไทยอุดมศึกษา หลายครั้งทรงร่วมบรรเลงดนตรีในงานนั้นด้วย ยังความโสมนัสยินดีแก่ผู้รวมวงและผู้มีโอกาสเฝ้าทูลละอองพระบาทเป็นอย่างยิ่ง พระองค์ได้ทรงสืบทอดพระราชกรณียกิจด้านดนตรีไทยในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จนการดนตรีไทยเจริญรุ่งเรือง การแสดงหรือกิจกรรมด้านดนตรีไทยปรากฏเพิ่มมากขึ้น มีผู้สนใจและเรียนดนตรีไทยเพิ่มขึ้นโดยลำดับ ด้วยพระบารมีในพระองค์

---

[2] ตามหลักฐานที่สามารถสืบค้นได้นั้น มีการใช้คำว่าการประชันปี่พาทย์ 2 ครั้ง คือ 1) การประชันปี่พาทย์สองฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา เนื่องในงานฉลองสะพานพุทธ รัฐบาลจัดให้มีการตัดสิน และผู้ชนะได้รับถ้วยเงินเป็นรางวัล (พ.ศ. 2475) และ 2) เนื่องในงานทำบุญวันเกิดครบ 5 รอบ (พ.ศ.2484) ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีการประชันปี่พาทย์ 2 คืน คืนแรกเป็นรุ่นครูผู้ใหญ่ คืนที่สองเป็นลูกศิษย์รุ่นใหญ่และรุ่นเล็ก (อาจมีการประชันเกิดขึ้นอีกหลายครั้ง แต่ไม่ค้นพบหลักฐาน) เว้นแต่การประชัน ปี่พาทย์วัดพระพิเรนทร์ (กรุงเทพมหานคร) ตั้งแต่พ.ศ.2513 ซึ่งได้เชิญปี่พาทย์จากคณะต่างๆ ทั่วสารทิศ มาบรรเลงประชันกันตั้งแต่หัวค่ำไปจนถึงรุ่งเช้า ที่ยังคงใช้คำว่า "ประชัน" จนถึงปัจจุบัน

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ทรงระนาดเอก ร่วมกับวงดนตรีเกียรติยศ
ธรรมศาสตร์ เนื่องในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา
ครั้งที่ 37 เมื่อวันที่ 30 ตุลาคม 2552
ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ที่มา: http://www.thairath.co.th

ดังนั้น การประกวดดนตรีไทย จึงเป็นกิจกรรมที่มีคุณประโยชน์แก่ผู้เข้าประกวด ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องรวมถึงวงการดนตรีไทยด้วย ซึ่งสามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ 7 ประการ ดังต่อไปนี้

1. รู้จักเพื่อนใหม่ นับว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่ทุกคนได้รับเมื่อได้เข้าร่วมประกวดดนตรีไทย เพราะเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เข้าประกวด ซึ่งบางครั้งเดินทางมาเข้าร่วมการประกวดจากหลายจังหวัดในแต่ละภูมิภาคของประเทศ จะได้ทำความรู้จัก และสร้างความสัมพันธ์อันดีต่อกันในฐานะผู้เข้าร่วมประกวดที่มีใจรักดนตรีไทยเหมือนกัน นอกจากเพื่อนนักดนตรีในโรงเรียนเดียวกันแล้ว เรายังได้รู้จักเพื่อนนักดนตรีต่างโรงเรียนอีกมากมาย ครูผู้สอนหรือผู้ปรับวงในแต่ละโรงเรียนก็จะได้รู้จักกัน อาจเกิดการพูดคุย แลกเปลี่ยนทัศนคติ หรือความรู้ด้านวิชาการช่วยเสริมสร้างเครือข่ายในวงการดนตรีไทยต่อไปอีกทางหนึ่งด้วย

2. พัฒนาฝีมือ การประกวดดนตรีไทย เป็นเวทีหนึ่งที่สามารถผลักดันให้เราเกิดการพัฒนาฝีมือตนเองได้ ทั้งการบรรเลงรวมวง และการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรี ซึ่งโดยปกติ ผู้เข้าประกวดทุกคนมักคาดหวังว่า เข้าประกวดแล้วขอให้ชนะ และได้รางวัลต่างๆ อย่างน้อยขอให้อยู่ในลำดับต้นๆ ก็ยังดี จึงกลายเป็นแรงจูงใจสำคัญที่ทำให้เกิดการพัฒนาฝีมืออยู่ตลอดเวลา เพื่อเข้าประกวดฝีมือกับผู้อื่น เพราะหากเราไม่พัฒนาฝีมือตนเอง ย่ำเท้าอยู่กับที่แล้ว คนอื่นย่อมสามารถพัฒนาฝีมือของเขาจนแซงหน้าเราไปได้

3. เปิดมุมมองใหม่ๆ สำหรับเวทีการประกวดดนตรีไทยทุกครั้ง มักปรากฏผู้มีฝีมือดี หรือ “ช้างเผือก” เกิดขึ้นเสมอ การที่เรามีโอกาสได้เจอและได้ฟังเขาเหล่านั้น ย่อมช่วยให้เกิดมุมมองหรือแนวคิดใหม่ๆ ส่วนหนึ่งทำให้ทราบว่า ยังมีคนดีมีฝีมือนอกจากเราอีกมาก ไม่ใช่หลงคิดแต่เพียงว่า ไม่มีใครเก่งเกินเราอีกแล้ว เป็นเพียงแค่ “กบในกะลา” เท่านั้น ซึ่งเป็นทัศนคติที่น่าจะเป็นอันตราย อาจทำให้ฝีมือของเราไม่พัฒนาต่อไปอีก ด้วยคิดว่า เท่านี้ก็ไม่มีใครสู้

4. ฝึกระเบียบวินัย สำหรับการประกวดดนตรีไทย ส่วนหนึ่งคล้ายกับการแข่งขันกับตนเอง เพราะต้องพัฒนาฝีมือ หรือฝึกซ้อมรวมวงอยู่เสมอ จึงจำเป็นต้องมีระเบียบวินัยในการฝึกซ้อม หมายถึง ฝึกซ้อมอย่างสม่ำเสมอ และสามารถแบ่งเวลาเรียนหนังสือ เวลาซ้อมดนตรี เวลาพักผ่อนให้เหมาะสม บางโรงเรียนจึงมีการเข้าค่ายเพื่อฝึกซ้อมโดยเฉพาะ มีตารางการฝึกซ้อมตั้งแต่เช้าจรดเย็น อาทิ การไล่มือ การซ้อมส่วนตัว การซ้อมรวมวง รวมถึงกิจกรรมอื่นๆ เพื่อสร้างความสัมพันธ์ของนักดนตรีภายในวง และผ่อนคลายความเครียดจากการฝึกซ้อมด้วย ทำให้เกิดความสามัคคีในหมู่คณะขึ้นอีกประการหนึ่ง

5. มีน้ำใจนักกีฬา การประกวดหรือการแข่งขันทุกประเภท เมื่อมีการตัดสิน ย่อมต้องมีผู้แพ้ และผู้ชนะเสมอ การประกวดดนตรีไทยก็เช่นกัน ผู้เข้าประกวดทุกคน ไม่สามารถจะชนะการประกวดได้ตลอด และก็ไม่ใช่ผู้แพ้เสมอไปเช่นกัน ถือว่าเป็นการเรียนรู้ให้ผู้เข้าประกวดทุกคนมีน้ำใจนักกีฬาคือ รู้แพ้ รู้ชนะ รู้อภัย แสดงถึงการยอมรับผลการตัดสินของคณะกรรมการ และยอมรับในความสามารถของตนเองด้วย (ทั้งในฐานะผู้ชนะหรือผู้แพ้)

6. เปิดโอกาสในการแสดงความสามารถด้านดนตรีไทย อาจกล่าวได้ว่า การประกวดดนตรีไทยถือเป็นเวทีสำคัญในการแสดงความสามารถด้านดนตรีไทยสำหรับเยาวชน (นักเรียน นิสิต นักศึกษา) ต่อสาธารณชนได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นการเปิดโอกาสให้ผู้เข้าประกวดสามารถแสดงศักยภาพของตนได้อย่างเต็มที่ โดยมีผู้ชมมากมายคอยให้กำลังใจ เพื่อให้คณะกรรมการพิจารณาตัดสินด้วยหลักเกณฑ์ต่างๆ ตามที่ได้กำหนดไว้ และแจ้งให้ทราบก่อนล่วงหน้า ทั้งยังสามารถตอบวัตถุประสงค์ในการจัดกิจกรรมนี้ได้ชัดเจน อาทิ เพื่อส่งเสริมให้เยาวชนแสดงออกอย่างสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์ เพื่อส่งเสริมเยาวชนห่างไกลจากยาเสพติด ฯลฯ และมีประกาศนียบัตร เงินรางวัล ถ้วยรางวัลพระราชทาน เป็นแรงจูงใจสำหรับผู้เข้าร่วมประกวดด้วย

7. สืบสานดนตรีไทย การประกวดดนตรีไทย เป็นกุศโลบายหนึ่งในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่โบราณาจารย์ได้สั่งสมมาจนถึงปัจจุบัน และสืบสานต่อไปในอนาคต ผู้เข้าประกวดบางคนอาจนำความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยไปใช้ในการประกอบอาชีพของตนจนถึงปัจจุบัน และก็มีอีกหลายคนเมื่อจบการศึกษาแล้วไปประกอบอาชีพอื่นๆ มากมาย เช่น วิศวกร แพทย์ นักธุรกิจ สถาปนิก พ่อครัว เภสัช ครูอาจารย์ นักการเมือง ฯลฯ แต่ก็ไม่ละทิ้งการฝึกซ้อมและเล่นดนตรีไทยเป็นงานอดิเรก นับว่ามีส่วนสำคัญในการส่งเสริมและสืบสานดนตรีไทยต่อไปอีกทางหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ทุกสิ่งในโลกมักมีสองด้านเสมอคือ มีคุณและโทษ หากเลือกใช้ไม่ทุกที่ทุกทาง เช่นเดียวกับการประกวดดนตรีไทย อาจกลายเป็นดาบสองคม หากยึดติดกับความสำเร็จ ชื่อเสียง และชัยชนะมากกว่าการเข้าร่วมประกวดดนตรีไทย**เพื่อศึกษาเรียนรู้ให้เกิดความรัก ความชื่นชมด้วยจิตวิญญาณที่รู้ซึ้งถึงความไพเราะงดงามของดนตรีไทยโดยแท้จริง** ดังนั้น คำชมจากการประกวดที่ได้ฟังบ่อยๆ เมื่อได้รับชัยชนะนั้น อาจกลายเป็นยาพิษทำร้ายเราในภายหลังก็ได้ หากผู้ที่กล่าวชื่นชมนั้น มิได้ประสงค์ดีกับเราอย่างแท้จริง ดังที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (2555: 239) เล่าไว้ตอนหนึ่งเมื่อครั้งพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 บิดาของท่าน สั่งสอนครูเทียบ คงลายทอง ศิษย์คนหนึ่งว่า

> *“...สิ่งที่พ่อข้าพเจ้าสอนเตือนอยู่บ่อยๆ อีกอย่างหนึ่งคือ อย่าเชื่อใครชม คำชมเป็นยาพิษ ทำให้เป็นคนอวดดี เมื่อได้ดีท่านจะบอกเอง...”*

ฉะนั้น ปรากฏการณ์ในการประกวดดนตรีไทยอีกแง่มุมหนึ่ง มักพบว่า เป็นเสมือนการต่อตี แข่งขัน หรือประชันฝีมือระหว่างนักเรียน วงดนตรีแต่ละโรงเรียน หรือครูผู้สอนด้วยกัน เกิดผลแพ้ชนะ เกิดมิตรและศัตรูในคราเดียวกัน และสิ่งที่น่าเป็นห่วงประการหนึ่งคือ ความเป็นอัตตาในตัวครูผู้สอน (รวมถึงผู้ปกครองบางคน) ที่ไม่ยอมรับความพ่ายแพ้ ไม่เคารพต่อกฎกติกา แถมยังปลูกฝังค่านิยมในทางที่ผิดบางอย่าง (จนฝังใจ) ให้กับนักดนตรีรุ่นใหม่อยู่เสมอ แม้ว่านักเรียนเหล่านั้น

อาจไม่รู้เรื่อง หรืออาจมีทัศนคติที่ไม่ถูกต้องเป็นทุนเดิม แต่บ่อยครั้งเมื่อเกิดการพร่ำสอน การชี้นำ ตลอดจนส่งเสริม และสนับสนุนให้เกิดทัศนคติที่ไม่ถูกต้องโดยไม่ห้ามปราม ย่อมกลับกลายเป็นส่วนในการสนับสนุนและสร้างทัศนคติในทางที่ผิดให้กับนักเรียนโดยปริยาย ในการประกวดแต่ละครั้งจึงมักพบว่า นักเรียนที่เข้าประกวดบางคนแสดงฝีมืออย่างที่เรียกว่า แบบเอาเป็นเอาตาย ต้องชนะให้ได้ ไม่มีคำว่าแพ้ ทุกคนที่เข้าประกวดถือว่าเป็นศัตรูคู่แข่ง บางครั้งอาจเกิดความริษยาขึ้นในจิตใจ และคิดว่าไม่มีใครเก่งหรือมีฝีมือดีกว่าเรา ตัวเราหรือวงดนตรีของเราจะต้องมีชื่อเสียงกว่าผู้อื่น ยิ่งถ้าได้รับชัยชนะ นั่นหมายถึง เราเป็นผู้มีฝีมือดีเยี่ยมกว่าทุกคน สิ่งต่างๆ เหล่านี้ น่าจะมิใช่สิ่งที่ผู้จัดการประกวดคาดหวังให้เกิดขึ้นกับผู้เข้าประกวดแต่อย่างใด แต่ก็เป็นแง่มุมหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะการประกวดทุกครั้ง มักมีผู้ที่คิดเช่นนี้ กระทำเช่นนี้อยู่เสมอ โดยมุ่งหวังเพียงชัยชนะเท่านั้น แต่กลับหลงลืมว่า สิ่งที่สำคัญกว่าถ้วยรางวัล ชัยชนะหรือความพ่ายแพ้จากการประกวดก็คือ **การสืบสานปณิธานของโบราณาจารย์ผู้ซึ่งเก็บสั่งสมวิชาความรู้เหล่านี้ด้วยความรัก ความชื่นชมในคุณค่า และสร้างสรรค์บทเพลงอันไพเราะมากมายจนถึงปัจจุบัน** มิใช่เกียรติยศ ชื่อเสียง หรือรางวัล ซึ่งอาจเป็นเพียงส่วนประกอบหนึ่งเท่านั้น การบรรเลงดนตรีไทยในการประกวดแต่ละครั้งจึงสมควรที่จะเป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อมุ่งหมายให้เข้าถึงความรู้สึกในท่วงทำนองเพลงนั้นเป็นสำคัญ ซึ่งได้จากการศึกษาประวัติเพลง ประวัติผู้ประพันธ์ กลวิธีในการบรรเลง หรือรูปแบบของเพลงที่ใช้ในการประกวด รวมถึงเพลงที่ใช้ในการประกวดนั้น โดยมากเป็นเพลงประเภทสองชั้น สามชั้น เพลงเถา หรือเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นเพียงส่วนหนึ่งจากประเภทเพลงไทยที่มีอยู่ทั้งหมด ยังมีเพลงอีกหลายประเภท เช่น เพลงเรื่อง เพลงฉิง เพลงตับ ที่เราควรศึกษาในฐานะนักดนตรีไทย อันจะทำให้เกิดความรัก ความซาบซึ้งในความไพเราะงดงามของดนตรีไทยโดยแท้จริง เรื่องดังกล่าวนี้ จึงเป็นสิ่งที่ครูอาจารย์หรือผู้ปกครองควรจะสอนให้กับนักเรียนมากกว่าที่จะปลูกฝังค่านิยมที่จะทำให้เกิดทัศนคติว่า การประกวดดนตรีไทย เป็นการรบราฆ่าฟัน หรือทำสงครามกันโดยใช้ดนตรีเป็นอาวุธ ดังนั้น การประกวดดนตรีไทยของนักเรียนในระดับชั้นต่างๆ ตั้งแต่ระดับอนุบาล จนถึงระดับอุดมศึกษา จึงไม่ควรเป็นสมรภูมิรบทางดนตรี แต่ควรจะเป็นเวทีในการสร้างความรู้จักกับเพื่อนในวงการเดียวกัน แลกเปลี่ยนวิชาความรู้ด้านดนตรี วิธีการบรรเลง กลวิธีต่างๆ เพื่อนำมาปรับปรุงการบรรเลงของตนให้ดีขึ้น ซึ่งน่าจะเป็นสิ่งที่ผู้จัดการประกวดคาดหวังให้เกิดขึ้นกับผู้เข้าประกวดทุกคน เพราะการประกวดถือว่าเป็นส่วนหนึ่งที่จะสร้างมาตราฐานให้กับวงการดนตรีไทยต่อไป และผู้เข้าประกวดเองก็สามารถเก็บเกี่ยวประสบการณ์ตรงจากการประกวดแต่ละครั้งเพื่อเป็นต้นทุนที่จะช่วยให้เติบโตไปในทางที่ถูกที่ควร กระทั่งกลายเป็นผู้ที่รักดนตรีไทยและสืบสานดนตรีไทยต่อไปในอนาคต

สุดท้ายนี้ ขออันเชิญพระราชปรารภในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2554: ไม่ระบุหน้า) ปรากฏในสูจิบัตรในงานที่ระลึก 25 ปี ประลองเพลง ประเลงมโหรี โดยธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) เพื่อเป็นข้อคิดเตือนใจ และให้กำลังใจกับนักดนตรีไทยรุ่นใหม่ ผู้ที่จะเป็นฟันเฟืองทำให้ดนตรีไทยเดินหน้าต่อไป ดังนี้

> *"...ข้าพเจ้าเองเล่นมโหรีไม่ได้ เพราะลูกระนาดเล็กกว่าระนาดธรรมดาที่เคยตี แต่พอจะร้องเพลงตับมโหรีได้เพราะคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณสอนให้ ต่อมาได้ไปดูการแสดงของเด็กๆ รู้สึกว่าเขาเล่นดี การประกวดเช่นนี้มิได้มีความประสงค์ให้เด็กเขาสู้กันเหมือนเข้าทำสงคราม หรือประชันขันแข่งกันอย่างที่บางคนเข้าใจกันในปัจจุบัน กลับเป็นการทำให้นักดนตรีรู้จักกัน ได้ฝึกสมอง ฝึกระเบียบวินัย จริยธรรม เมื่อเติบโตขึ้นบางคนอาจยึดอาชีพดนตรี จนปัจจุบันเป็นนักดนตรีที่ใครๆ ในวงการรู้จักกันดี มีหลายคนไปประกอบอาชีพอื่น เจริญก้าวหน้า แต่ก็ไม่ทิ้งการฝึกซ้อมดนตรี ครั้นเมื่อครบ 25 ปี ก็ได้มารวมตัวกัน มาเล่นดนตรีกันเหมือนเมื่อครั้งก่อน นับว่าเป็นที่น่ายินดีมาก..."*

บรรณานุกรม

งานเสด็จพระราชดำเนิน เฉลิมฉลองครบรอบ 25 ปี ประลองเพลง ประเลงมโหรี ธนาคาร กรุงเทพ จำกัด (มหาชน) วันที่ 29 พฤศจิกายน 2554. กรุงเทพฯ:โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2554.

ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 31 ณ โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2542.

จารุวรรณ ชลประเสริฐ และพรทิพย์ จันทิวโรทัย, บรรณาธิการ. **บรรณานุสรณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน**. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2555.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. **สารานุกรมเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, (ม.ป.ป.)

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ**. เล่ม 11. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2505.

นาริสา เดชสุภา และณัฐธยาน์ ทรงฉลาด, บรรณาธิการ. **นาฏศิลป์และดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: บริษัท ส่องศยาม จำกัด, 2552.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. **จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล**. 2 เล่ม . พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา, 2551.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเขษม, 2523.

อานันท์ นาคคง และอัษฎาวุธ สาคริก. **หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มหาดุริยกวีลุ่มเจ้าพระยาแห่งอุษาคเนย์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2544.

อัศนีย์ เปลี่ยนศรี. **พินิจดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: บริษัท พิมพ์สวย จำกัด, 2555.

ที่มาภาพประกอบ

http://mulinet3.li.mahidol.ac.th/elib/cgi-bin/%1F/elib/music/maitree_p.gif

http://su-usedbook.tarad.com/shop/s/su-usedbook/img-lib/spd_20110128231813_b.jpg

http://thaikids.com/transfer/karaked/picture2-a.jpg

http://thaikids.com/transfer/karaked2/PKL.jpg

http://www.m-culture.go.th/pic_thumbnail/files310310220422.jpg

http://www.thailifemusic.com/wp-content/uploads/2011/04/krujalearnjai.jpg

http://www.thairath.co.th/media/content/2009/10/31/43478_20_2.jpg

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) จากระบุชื่อ 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**