

ISSN 1686-5189



ศิลปกรรมสาร

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ ๙ ฉบับที่ ๑ พ.ศ. ๒๕๕๗

The Fine & Applied Arts Journal / Vol.9 No.1, 2014

๖ โปรดทราบ

บทความ ทศนะ และข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยและไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์เป็นของผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และได้รับการสงวนสิทธิ์ตามกฎหมาย การตีพิมพ์ซึ่งต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรง และเป็นลายลักษณ์อักษร

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2557
วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
สำนักงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จ.ปทุมธานี 12121
โทรศัพท์ 0 2696 6248-9, 0 2696 6305-10
โทรสาร 0 2986 8601
[http ://www.fineart.tu.ac.th](http://www.fineart.tu.ac.th)

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนให้คณาจารย์ นักศึกษา นักศิลปวิชาชีพ และนักวิชาการในทุกสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ ได้มีโอกาสเผยแพร่และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ ผลงานทางวิชาการ และผลงานสร้างสรรค์ ตลอดจนงานด้านวิจิตรศิลป์ ประยุกต์ศิลป์ และศิลปะการออกแบบ

บรรณาธิการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

กองบรรณาธิการ ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตสิน
ศาสตราจารย์ ดร.กุลวดี มกรภิรมย์
ศาสตราจารย์เดชา วราขุน
ศาสตราจารย์เสริมศักดิ์ นาคบัว
ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี
รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล
รองศาสตราจารย์ถิรนนท์ อนวัชศิริวงศ์
รองศาสตราจารย์ปรีชา อมรรัตน์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มานิช กงกะนันท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรรณขวัญ พลจันทร์

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์เสริมศักดิ์ นาคบัว	ศาสตราจารย์ ดร.วิบูลย์ ลี้สุวรรณ
ศาสตราจารย์ ดร.สันติ เล็กสุขุม	ศาสตราจารย์ ดร.ณัฏชา พันธุ์เจริญ
รองศาสตราจารย์ ดร.ข้ามคม พรประสิทธิ์	รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุดสังข์
รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล	รองศาสตราจารย์มาลินี คัมภีรญาณนนท์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรรณชัญญ์ พลจันทร์	รองศาสตราจารย์จันทร์พร นวลแพ่ง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พรเทพ เลิศเทวศิริ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประชิด ทิณบุตร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รังสิพันธุ์ แข็งขัน	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นภาพรรณ ลัวะดิษฐ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล โจนสุขสมบุรณ์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จิ่งวัฒนาภรณ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประภัสสร เลิศอนันต์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ เขียนทองกุล
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปรีดา บุญรัตน์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์สมพร โกปปัญญา
อาจารย์ ดร.ภาสกร อินทุमार	อาจารย์สุวัจ บุญทรง

ฝ่ายจัดการ

อาจารย์อัศนีย์ เป็ลียนศรี	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ/รชก.หัวหน้าสาขาวิชาการละคอน
อาจารย์จิรัชญา วันจันทร์	รองคณบดีฝ่ายบริหาร
อาจารย์วราภรณ์ สำเภา	หัวหน้าสาขาวิชาศิลปการออกแบบพัสดุราภรณ์
อาจารย์กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค	หัวหน้าสาขาวิชาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม
อาจารย์สรพจน์ มาพบสุข	อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปการออกแบบพัสดุราภรณ์
อาจารย์รัชภูมิ ปัญสงเสริม	อาจารย์ประจำสาขาวิชาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม
นายจิระวิทย์ บุตรศรี	เลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์
นางสาวพัชรา บุญมานำ	นักวิชาการศึกษาชำนาญการพิเศษ

ออกแบบปกและจัดรูปเล่ม นางสาวดุष्ฎิพร ชาทิบุตร

พิมพ์ที่ โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พิมพ์เมื่อ เดือนกรกฎาคม 2557

จำนวน 500 เล่ม

สารบัญ

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2557 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

- 1 ▶ Mindfulness cultivation in actor training: through the lens of Pierre Bourdieu's habitus
กฤษณะ พันธุ์เพ็ง
- 23 ▶ ศึกษาการออกแบบอัตลักษณ์สำหรับมหาวิทยาลัยบูรพา
ณัชกานต์ ไชยจักร, เกียรติศักดิ์ เขียวมั่ง, นพคุณ นิศามณี
- 51 ▶ การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์เพื่อกำหนดแนวคิดการออกแบบ
ตระกูลพันธ์ พิชรเมธา
- 65 ▶ ทางปัญญาในดี๋ยวจะเข้จันแสด ทางครุมนตรี ตราโมท
นาวัน วรรณมาช
- 79 ▶ แอนิเมเตอร์ยุคบุกเบิกของแอนิเมชันในช่วง คศ. 1888-1920
นิจจัง พันธะพาน์
- 99 ▶ แกะรอยชิ้นไถลื้อ จากงานจิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว
ปรีดา บุญยรัตน์
- 115 ▶ "บุญช่วย หิรัญวิทย์" ช่างเครื่องเงินเมืองน่านกับคุณค่าและความหลากหลาย
ของรูปแบบผลิตภัณฑ์
ภาณุพงศ์ จงซานสีโท
- 135 ▶ หุ่นกาเหล่ : การสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน
ภาณุวัฒน์ เสี่ยม
- 155 ▶ ศึกษาแนวคิดการออกแบบทำร้ายของ ศุภชัย จันทรสุวรรณ ตามแบบละครพันทาง
เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ กรณีศึกษา ตัวมั่งตราตะเบงชะเวตี้
ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ
- 167 ▶ วิเคราะห์การสร้างผลงานการแสดงตามทฤษฎีการละครของ Bertolt Brecht
วรรณชัย พลจันทร์
- 185 ▶ การพัฒนาและการจัดการมรดกทาง วัฒนธรรม : กรณีอุตสาหกรรม
เครื่องกระเบื้องที่จังหวัดอ่างทอง มณฑลฉะเชิงชี่
วีระจักร์ สุอัยนทรมณี, ชิตาร วรราศิรินทร์, จำลอง สุวรรณชาติ
- 225 ▶ การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะ
ด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย
สุพัตรา วิไลลักษณ์

บทบรรณาธิการ

ศิลปกรรมสาร เป็นวารสารที่รวบรวมผลงานวิชาการศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งจัดทำอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี 2547 สำหรับ “ศิลปกรรมสาร ปีที่ 9 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2557” นี้ มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อมุ่งเผยแพร่งานสหสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ ครอบคลุมวิชาการ ทางด้านการละคร ดนตรีและนาฏศิลป์ ศิลปะการออกแบบพัสดราภรณ์ (เครื่องแต่งกายและ สิ่งทอ) การออกแบบทัศนอุตสาหกรรม ตลอดจนนำเสนอความเคลื่อนไหวของสหสาขาวิชา ศิลปกรรมศาสตร์ จากผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ การออกแบบ การใช้ละครสร้างสรรค์ และ/ หรือผลงานสร้างสรรค์ในเชิงความร่วมมือ ตลอดจนความเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ ด้านดุริยางคศิลป์ เพื่อส่งเสริมการสร้างความรู้ความตระหนัก การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ อย่างเห็นคุณค่าและความงามตามหลักการศิลปะ ทั้งในแง่สุนทรียศาสตร์และในแง่วัฒนธรรม ประเพณี อันมีความหมายและความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในสังคม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มีความพยายามอย่างยิ่งในการที่จะส่งเสริมและสนับสนุน เพื่อเปิดพื้นที่ให้มีการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมทุกแขนง โดยเฉพาะองค์ความรู้ ด้าน “ศิลปะ” ซึ่งเป็นเรื่องใกล้ตัวของมนุษย์ จึงอยากให้นักศึกษาทุกคนได้รับรู้ สัมผัสและซาบซึ้ง และด้วยความหลากหลายของเนื้อหา และทักษะเกี่ยวกับศิลปกรรม ในวารสารฉบับนี้ จึงเป็นการนำเสนอมุมมองในองค์ความรู้ทางด้านศิลปะแขนงต่าง ๆ เช่น การละคร การออกแบบ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และมณฑลศิลป์ อย่างกว้างขวาง โดยหวังว่าจะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้มีใจรักในงานศิลปะได้มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานสู่สังคมและประเทศชาติอย่างสม่ำเสมอ

ในนามของกองบรรณาธิการขอขอบคุณทุกท่าน ที่ได้ให้ความร่วมมือ นำเสนอ บทความที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์แก่ผู้อ่าน หวังเป็นอย่างยิ่งว่า ศิลปกรรมสาร เป็นเวที แลกเปลี่ยนองค์ความรู้ และงานสร้างสรรค์ อันจะเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้ที่มิไจรักในงานศิลปะ ได้ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สังคม และประเทศชาติให้กว้างขวางอย่างต่อเนื่องต่อไป



ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จิ่งวิวัฒนาภรณ์

คณิตศาสตร์

บรรณาธิการ

**ข้อกำหนด/หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการ/วิจัยหรือ
งานสร้างสรรค์เพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ "ศิลปกรรมสาร"
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**

1. บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ในศิลปกรรมสาร จะต้องผ่านการพิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อย 2 ท่าน/ต่อบทความ

2. เกณฑ์การพิจารณาบทความ

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

2.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิในการตัดสินใจพิมพ์หรือไม่ก็ได้

3. ประเภทของผลงานทางวิชาการ

3.1 บทความวิจัย (Research Article) เป็นบทความที่มีรูปแบบของการวิจัยตามหลักวิชาการ กล่าวคือ มีการตั้งสมมติฐานหรือมีการกำหนดปัญหาที่ชัดเจนสมเหตุสมผล วัตถุประสงค์ที่ชัดเจนแน่นอน มีการค้นคว้าอย่างมีระบบ รวบรวมวิเคราะห์ข้อมูล ตีความและสรุปผลตรงตามวัตถุประสงค์ เพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการ

3.2 บทความทางวิชาการ (Article) เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์ หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเอง หรือของคนอื่น หรือเป็นบทความทางวิชาการที่เขียนขึ้นเพื่อเป็นความรู้ที่สำคัญแก่คนทั่วไป

4. รูปแบบของบทความ

แนวทางและรูปแบบการเขียนบทความวิชาการ/วิจัย ต้องมีเนื้อหา ดังนี้

4.1 ชื่อเรื่อง (Title)

ควรกระชับรัดกุม ไม่ยาวเกินไป ชื่อเรื่อง ต้นฉบับภาษาไทยให้พิมพ์ชื่อเรื่องภาษาไทยก่อนแล้ว ตามด้วยภาษาอังกฤษ

4.2 ชื่อผู้เขียนและหน่วยงานสังกัด (Authors)

ให้ระบุชื่อเต็ม-นามสกุลเต็มของผู้เขียนทุกคน และระบุตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันที่สังกัด

4.3 บทคัดย่อ (Abstract)

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

4.4 คำสำคัญ (Keywords)

กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำคำค้นในระบบฐานข้อมูล ที่คิดว่า ผู้ที่จะค้นหาคำความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษา อย่างละไม่เกิน 5 คำ

4.5 บทนำ (Introduction)

อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัย หรือให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย/งานวิชาการ

4.6 วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย (Research

Methodology) : กรณีที่เป็นบทความวิจัย

อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดของวิธีการศึกษา สิ่งนำมาศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือ

และอุปกรณ์ต่าง ๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

4.7 ผลการวิจัย (Research Results) : กรณีที่เป็นบทความวิจัย

เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อนและมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยาย แต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมาก ควรใช้ตารางหรือแผนภูมิแทน โดยไม่ควรมีเกิน 5 ตารางหรือแผนภูมิ โดยต้องมีการแปลความหมายและวิเคราะห์ผลที่ค้นพบ และสรุปเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้(ถ้ามี)

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

เป็นการชี้แจงผลการวิจัยว่าตรงกับวัตถุประสงค์/สมมติฐานของการวิจัย สอดคล้องหรือขัดแย้งกับผลการวิจัยของผู้อื่นที่มีอยู่ก่อนหรือไม่อย่างไร เหตุผลใดจึงเป็นเช่นนั้น และให้จบด้วยข้อเสนอแนะที่จะนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หรือทิ้งประเด็นคำถามการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการทำวิจัยต่อไป

4.9 กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

ระบุสั้น ๆ ว่าเป็นการสนับสนุนทุนวิจัยและความช่วยเหลือจากที่ใดบ้าง

4.10 การอ้างอิงและเอกสารอ้างอิง

การอ้างอิง ใช้หลักเกณฑ์ APA โดยระบบการอ้างอิงในเนื้อหาบทความแบบนาม-ปี และเลขหน้า ในข้อความที่อ้างถึง สำหรับรูปแบบการอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหา จะมี 3 รูปแบบ ดังนี้

ก. (ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, เลขหน้า) ไว้ท้ายข้อความที่อ้างอิง

ตัวอย่างรูปแบบ : (สุนีย์ มัลลิกะมาลย์, 2549, น. 200-205)

ข. ผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, เลขหน้า) ใช้ในกรณีที่ระบุชื่อผู้แต่งในเนื้อหาแล้ว

ตัวอย่างรูปแบบ : พชรา บุญมานำ (2551, น. 5) ได้ศึกษาถึงการทำวิจัยของอาจารย์.....

ค. ปีที่พิมพ์ ผู้แต่ง (เลขหน้า) ใช้ในกรณีที่มีการระบุปีที่พิมพ์ และผู้แต่งในเนื้อหาแล้ว

ตัวอย่างรูปแบบ : ในปี 2542 เสรี วงษ์มณฑา ได้ให้ความหมายว่า
“การประชาสัมพันธ์เป็นการกระทำทั้งหลายทั้งปวง
ที่เกิดจากการวางแผนล่วงหน้าใน การที่จะสร้าง
ความเข้าใจกับสาธารณชนที่เกี่ยวข้อง....” (น. 9)

ทั้งนี้ ต้องมีความยาวไม่เกิน 3 บรรทัด แต่ถ้าเกิน 3 บรรทัด ต้องขึ้นบรรทัดใหม่แล้วย่อหน้า

เอกสารอ้างอิง ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างอิง จัดเรียงลำดับตามตัวอักษร ถ้าเป็นบทความภาษาไทยนำโดยกลุ่มเอกสารภาษาไทยและตามด้วยกลุ่มเอกสารภาษาอังกฤษ รูปแบบของการเขียนเอกสารอ้างอิง ควรเป็น ดังนี้

4.10.1 การอ้างอิงหนังสือ

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

4.10.2 การอ้างอิงจากวารสาร

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

4.10.3 การอ้างอิงจากงานศิลปะ (จิตรกรรม/ประติมากรรม/ภาพถ่าย)

รูปแบบ : ชื่อศิลปิน. ชื่อผลงาน. ปีที่สร้าง. ชื่อพิพิธภัณฑ์/สถานที่
เก็บผลงาน, เมือง.

4.10.4 การอ้างอิงจากเพลง/ดนตรี/การแสดง

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

4.10.5 การอ้างอิงจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

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

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

ตัวอย่างเอกสารอ้างอิง

- จักรกฤษณ์ นรมิตผดุงการ และทวี สอนมาลี. 2519. “ความสามารถในด้านการเงินของเทศบาล กรณีของเทศบาลนครกรุงเทพ ก่อนเปลี่ยนแปลงเป็นกรุงเทพมหานคร.” **วารสารพัฒนบริหารศาสตร์** 16(เมษายน): 231-254.
- ณรงค์ รัตน์ะ. 2528ก. **การครอบครองและการรับรู้เทคโนโลยีในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.
- _____. 2530. **เทคโนโลยีโลหะอุตสาหกรรมการหล่อ**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.
- ณรงค์ รัตน์ะ, พัชรี อรรถจินดา, และกฤษฎา ธาราสุข. 2531. **การทำสัญญาโปรแกรมคอมพิวเตอร์ในเชิงธุรกิจ**. กรุงเทพฯ: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีและการพลังงาน.
- ทวี เสรีวาศ. 2551. **ร่องรอยชีวิตจากเมืองสู่พื้นถิ่น**. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์ และสมคิด อิศระวัฒน์. 2526. **ประชากรศึกษา**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพฯ: อักษรบัณฑิต.
- Byrne, Maritza Ivonne. 1996. *Self-talk and Test Anxiety*. PhD thesis, Monash University, Melbourne.
- Ferguson, Nicolas, and Maire O'Reilly. 1979a. *English for International Banking*. London: Evans.
- _____. 1979b. *English Telephone Conversation*. London: Evans.
- Parikh, Mihir and Sameer Verma. 2002. “Utilizing Internet Technologies to Support Learning: An Empirical analysis.” *International Journal of Information Management* 22, no. 1: 27-46
- Therapeutic Goods Administration. N.d. "Recalls & Alerts." Department of Health and Ageing, Canberra, <http://www.tga.gov.au/recalls/index.htm>, (accessed December 13, 2004).

Wyatt, David K. 1984. *Thailand: A Short History*. New Haven: Yale University Press.

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

4.11 ภาคผนวก (ถ้ามี)

4.12 ตารางและรูปภาพ ต้องมีความคมชัดและให้แทรกไว้ในบทความ มีคำอธิบายสั้นๆ แต่สื่อความหมายได้สาระครบถ้วนและเข้าใจ กรณีที่เป็นตาราง ให้ระบุลำดับที่ของตาราง ใช้คำว่า "ตารางที่....." และมีคำอธิบายใส่ไว้เหนือตาราง กรณีที่เป็นรูป ให้ระบุลำดับที่ของรูป ใช้คำว่า "ภาพที่....." และมีคำอธิบายใส่ไว้ใต้รูป (ตารางและรูปให้บันทึกในรูปแบบของ .jpg แนบเพิ่มมาพร้อมกับไฟล์บทความด้วย)

5. คำแนะนำในการเขียนและพิมพ์

5.1 บทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์ด้วย Microsoft Word for Windows

5.2 แบบและขนาดตัวอักษร

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

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

6. การส่งต้นฉบับบทความสามารถทำได้ 2 วิธี ดังนี้

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

6.2 ส่งต้นฉบับ 1 ชุด พร้อม Copy File ผลงานใส่แผ่น CD แล้วส่งทางไปรษณีย์มาที่

คุณพัชรา บุญมานำ

งานบริการการศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

เลขที่ 99 หมู่ 18 ต.คลองหนึ่ง อ.คลองหลวง จังหวัดปทุมธานี 12121

หรือสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมที่ โทร. 02 696 6248-9

Mindfulness cultivation in actor training: through the lens of Pierre Bourdieu's *habitus*

Dr. Grisana Punpeng^{*}

Abstract

This article attempts to articulate a potential process of using an exercise called slow-motion walk, in a psychophysical actor training context, through a reflexive analysis of a practical project conducted with two participants at the University of Exeter in February and March 2011. Within this article, I will argue that, although training is often considered a form of preparation that may not be applied directly in performance (Féral, 2009, p. 23), the findings gained from this project demonstrate that the participants' work during the preparatory training can be transposed into their performance. Reflecting on the training process and the discovery of 'mindfulness of the present' as the main outcome of the training, I will refer to Pierre Bourdieu's concept of *habitus*, to clarify the process of mindfulness cultivation within the actor training framework.

Keywords: actor training, acting, mindfulness, *habitus*

Habitus

Habitus, a term coined by the French sociologist and philosopher Pierre Bourdieu (1930–2002), is a relatively vast territory that can be looked at from various angles. It has generally been used in the topics of social class,

^{*} Lecturer, Department of Drama, Faculty of Fine and Applied Arts, Thammasat University

and practices linked with class hierarchies (Bennett, 2007, Dalton, 2004, Wainwright et al., 2006). It has also been widely discussed in connection with educational research (Grenfell, 1996, Nash, 1999, Reay, 2004), and other fields, including stage productions (Shevtsova, 2002), theatre methods (Osterlind, 2008), and the embodiment of ballet (Wainwright et al., 2006). Although actor training as a whole could be related to *habitus* in many ways, particularly by looking at actor training as a social practice, I would like to focus mainly on how this notion could provide an alternative explanation of the nature of a training scheme and its outcome, relying primarily on the argument regarding ‘varieties of *habitus* and the embodiment of ballet’ proposed by Wainwright et al (2006).

To put it simply, *habitus* is an acquired set of generative dispositions, embodied in the body of each individual, and expressed in a range of activities (Reay, 2004, p. 432, Wainwright et al., 2006, p. 548), or more easily understood as ‘deeply internalized habits, styles, and skills’ (Lizardo, 2010, p. 1). Basic examples can be seen through bodily actions of each society/culture’s members, such as the ways of walking, eating, or talking that can distinguish them from others (Wainwright et al., 2006). In Bourdieu’s words, *habitus* is referred to as:

[S]ystems of durable, transposable dispositions, structured structures predisposed to function as structuring structures, that is, as principles which generate and organise practices and representations that can be objectively adapted to their outcomes without presupposing a conscious aiming at ends or an express mastery of the operations necessary in order to attain them [...] (Bourdieu, 1990, p. 53)

Habitus is not simply a set of habits or corporeal automatism (Dalton, 2004, p. 612, Lau, 2004, p. 382). It is composed of dispositions, which are ‘absorbed unconsciously and without premeditation’ (Shevtsova, 2002, p. 57). When transposed into various situations, specific strategies are devised based on each individual’s *habitus* to cope with the challenges, without being intentional (Bourdieu, 1990, p. 62, Dalton, 2004, p. 612, Gomez, 2010, p. 144). Nevertheless, it does not mean that *habitus* ‘absolutely cannot surface to awareness’ (Lau, 2004, p. 376, Reay, 2004, p. 437–438).

Wainwright et al (2006) have pointed out that within the one body of a ballet dancer, there could be a synthesis of ‘individual’, ‘institutional’, and ‘choreographic’ *habitués*, and that a new *habitus* can be developed when s/he moves into a new company (Wainwright et al., 2006, p. 547). I will argue that it also applies to actors in an actor training scheme, such as the one that I conducted. This training contains two phases, similar to those commonly found in other acting pedagogies, by practitioners such as Tadashi Suzuki, Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, and Michael Chekhov (Féral, 2009, p. 23). In the first phase, participants attempt to master a set of exercises; while in the second phase, their energies are put to the test in performative tasks (Féral, 2009, p. 23). I will demonstrate that the student actors’ experience in the first phase can and should have an immediate application in the second phase. In the sections that follow, I am going to first discuss an exercise that the participants have encountered, and offer observations regarding the work on performance tasks that followed. Consequently, I will engage with the concept of ‘mindfulness of the present’, as an acquired *habitus*, and the part it played in the second phase of the training.

Phase one: Individual habitus and its encounter with the slow-motion walk

First, it is important to stress the distinction between this development of *habitus* and an acquisition of a set of skills in a traditional dance class, such as ballet. Referring to Féral's investigation into the twentieth century's acting pedagogies, physical training can be used for a variety of purposes. For Peter Brook, it 'develop[s] the body's sensitivity' (Féral, 2009, p. 21), while Tadashi Suzuki aims for 'the actor's capacity for physical expression and [...] the actor's tenacity and concentration' (Féral, 2009, p. 21). In the context of my training scheme, sequences of movement learnt and repeated in the studio are not used to train actors how to move in a certain way; and their ability to memorise the sequences, or improved physicality in performance are not intended outcomes of the scheme as a whole. I believe that the training of set forms could lead the actors to develop a specific aspect of habitus that has a significant effect within the performance context namely 'mindfulness of the present'.



Figure 1 *Becca Savory (left) and Niharika Negi (right) in the slow motion walk exercise*

The slow-motion walk

While there are many exercises used in the actor training project, I chose to focus on an exercise called ‘slow-motion walk’ that was repeated by the participants in every session in the studio, and has contributed to their development of mindfulness the most.

I was introduced to versions of the slow-motion walk, or *hokohtai*, in Japanese, by the *butoh* practitioner, *Katsura Kan*, and later, by the movement practitioner/teacher Frances Barbe. I also learnt Tadashi Suzuki’s version of the slow-motion walk called ‘*slow ten tekka ten*’ (Allain, 1998, p. 71, Carruthers and Takahashi, 2004, p. 79) in a physical theatre workshop by Mark Hill, from the Australian theatre group Zen Zen Zo, in 2007. The slow-motion walk, whether the *butoh* or Suzuki’s version, has been influenced by Japanese culture and performance traditions, particularly because both *butoh* and Suzuki Method draw on the principles of Noh and Kabuki (Fraleigh, 1999, p. 58-59, Allain, 2002, p. 97). However, I intentionally ignored this historical background in the studio to detach it from all the exotic or spiritual connotations. Apart from a brief introduction to the practice, no demonstration or description were given to the participants at the beginning when I led them to engage physically with the form, simply walking in a straight line, back and forth, repeatedly, in the first phase of the training.

Repetition

Raymond Lau, referring to *habitus*, claims that ‘one may engage in mimicking in trying to acquire a motor skill, but whether or not mimicking does help, acquisition is ultimately achieved through self-discovery or

apprenticeship with one's own body' (2004, p. 378). Repetition is an element that allows this self-discovery to take place. In Annie Loui's guidebook on physical actor training (2009), she stresses the importance of the repetition of a sequence used as her daily warm-ups which combines exercises from 'aikido, yoga, modern dance, and mime' (Loui, 2009, p. 8). However, repetition is not just for warm-ups. In the slow-motion walk, the challenge for the participants was not to create an exact copy of the movement, but to maintain control of their own walk, while keeping their awareness open. Only through constant repetition would they gradually be able to adjust to circumstances that they face in the immediate moment.

Relating to the concept of habitus allows one to clearly differentiate this type of training from other skills training forms. Becca Savory, one of the two participants, did not acquire a skill of walking in the training, but through the 'process of questioning skills already acquired' (McCaw, 2009, p. 60) — that is what the training was for — she was able to increase her sensitivity to the articulation of movements and make adjustments according to her inner images (mental images of her own movements in space and specific imagery given by the facilitator). Her adjustments were based on the instruction given, which was to keep an image of rays of energy that were projected as she moved through space. Furthermore, repetition was not used in the training merely to develop 'unconscious habits'. It is for the practitioner to come to understand and perceive the logic of gesture, and doing so not only in linguistic and objectifiable terms but also through the logic of the very sensation that underlines them' (Woycicki, 2009, p. 82). Woycicki, in his investigation into the creative value of repetition in training, asserts that

[R]epetition in training can be seen [...] as a form of meditation upon the pre-linguistic, a way of stimulating unconscious processes and the wealth of information in them, in order to bring it out and make it accessible to conscious faculties. (Woycicki, 2009, p. 82-83)

As stated earlier, habitus can surface to the level of awareness. After Becca learnt the specific way of walking, she was able to be more attentive to her feet and work more effectively with the image of the rays of energy, which, consequently, allowed her to be more relaxed and stable during the walk in the sessions that followed. Moreover, when I compared her ways of walking in two video clips (one from the first week, and the other from twelve sessions later), in fast forward, there is a more spontaneous flow of movements in the second; her body is more grounded, and there is a sense of energy being radiated in all directions without any interruption. The change of individual habitus in Becca's way of walking was due to her ability to maintain attentiveness to inner images and mindfulness of her body in space in the present moment.

Mindfulness and concentration

Mindfulness is often mistaken with concentration, and in my actor training scheme, I would argue that there is a big difference between them that needs to be clarified. In Buddhist philosophy, concentration is related to a wider context of the Four Noble Truths, where it is situated in the Fourth Noble Truth (The noble truth of the path leading to the cessation of Dukkha),¹ in the Eightfold Path that is divided into three divisions (Virtue, Concentration, and Wisdom). The Concentration division consists of three elements:

¹ Refer to Bullitt, 2005 for a comprehensive explanation of the Fourth Noble Truth in Buddhism.

Right Effort, Right Mindfulness and Right Concentration. Right Concentration, or samma samadhi (สัมมาสมาธิ in Thai) refers specifically to the four developments of concentrations:

There is the development of concentration that, when developed and pursued, leads to a pleasant abiding in the here and now. There is the development of concentration that, when developed and pursued, leads to the attainment of knowledge and vision. There is the development of concentration that, when developed and pursued, leads to mindfulness and alertness. There is the development of concentration that, when developed and pursued, leads to the ending of the effluents. (Bullitt, 2005)

In my actor training scheme that had a specific goal in performance applications, the development of what is referred to as ‘concentration’ would point to the first and third types that lead to ‘a pleasant abiding in the here and now’ and ‘mindfulness and alertness’ (Bullitt, 2005). I would like to point out that within the complex networks of these concepts, ‘mindfulness’ (or Sati in Pali; สติ in Thai) is always attached to concentration: as a subsection (of the Concentration division), side by side in the Eightfold Path, and as one of the four developments. Therefore, when the English word ‘concentration’, is used here, it does not simply mean ‘mental one-pointedness’, but also contains a sense of mindfulness ‘in the here and now’.

In practice, the distinction between ordinary concentration and the one required in practices like the slow-motion walk — an amalgamation of mindfulness and concentration — can be discovered during the course of repetitive practice. Being attentive to the image of the moving energy inside allowed the practitioner to feel the freedom in the movements, while

remaining in control of the task. The concentration did not stay only in the mind, as the awareness expanded, and connected the image with the body and the surroundings.

When I led the training in my project, I needed to make sure that the exercise allowed them to achieve the state of mindfulness–concentration: a period of fifteen to thirty minutes was dedicated to the slow-motion walk in every session, and side-coaching was provided, so the participants were constantly reminded to attend to the image and not get carried away by other thoughts. The words were, for example, ‘fill the room with your energy’ and ‘project your energy to the space in front and behind you’.

Subsequently, I find that the meaning of the English word ‘mindfulness’ is more relevant to an actor’s work than ‘concentration’. To be mindful (of/that) means to be ‘aware of or recognising that’ (Oxford English Dictionary, 2006, p. 477), while to concentrate means to ‘focus all your attention on something’ (Oxford English Dictionary, 2006, p. 149). In everyday life, one may be able direct all of her/his attention on something, which may be an activity, an object or a person, but in performance, an actor must be aware of a range of things at the same time (inner images, her/his body in relation to the space, dialogues, and many others in the present moment, which often include the audience). To be mindful does not require force or tension, and as shown in the slow-motion walk, could be carried on continuously for a substantial amount of time, which is comparable to the time required in one performance.

While Eugenio Barba refers to ‘a condition of total presence’ (Barba and Savarese, 2005, p. 278) when referring to one common thing between the aim of training and the requirement of an actor in performance, I opt for a less ambitious, less mystifying term ‘mindfulness of the present’.

This actor's quality was enhanced in the training process through repetition and discipline, which required the participants to follow a single task for many weeks. The next section of this chapter deals with how mindfulness of the present, which operates on both conscious and unconscious levels, was applied in the performance work within the project.

Phase two: Mindfulness of the present as emerging performance *habitus* in performance tasks

The *habitus* — embodied history, internalised as a second nature and so forgotten as history — is the active presence of the whole past of which it is the product. As such, it is what gives practices their relative autonomy with respect to external determinations of the immediate present. (Bourdieu, 1990, p. 56)

As evident in Bourdieu's statement above, the importance of *habitus* lies in the mediation between 'past influences and present stimuli' (Wacquant, 2008, p. 268). This transposable quality is one of the main reasons that I regard the gain of the training as performance *habitus*. As Bourdieu asserts:

habitus performs on the basis of acquired equivalences, facilitating the substitutability of one reaction for another and enabling the agent to master all problems of a similar form that may arise in new situations. (Bourdieu, 1990, p. 94)

The slow-motion walk, became merely 'past influences' as soon as the participants began working on their performance tasks. Consequently, when faced with new conditions in the performance, such as specific actions and images, they would approach them with the same mindfulness that they had in the training.

Mindfulness of the present is not simply a skill or a habit, but extends towards what Bourdieu describes *habitus* — ‘schemes of perception, thought and action’ (1990, p. 54). Compared to his use of the concept in sociology, my application of *habitus* in as small a unit as actor training project may be questionable, especially because it was such a short period (nine weeks in this project). Nevertheless, all related elements surrounding this concept — concrete, ideational structures, embodied, generative dispositions, and practices (Grenfell, 1996, p. 290–291) — are present. Moreover, Wainwright et al. employ *habitus* in their research on ballet training, in which it is clearly divided into three forms: individual, institutional and choreographic (Wainwright et al., 2006), while Grenfell applies it to initial teacher education, in which *habitus* is redefined as pedagogic *habitus* — ‘those aspects of *habitus* that have significant effect on practice within pedagogic contexts’ (Grenfell, 1996, p. 292). In both of these cases, it is difficult to say specifically how much time is needed for *habitus* to develop, especially in the first case, when the periods of training of each institution and choreography vary. Moreover, as Wacquant points out, *habitus* ‘can be modified through the acquisition of new dispositions’ (2008, p. 268), so there may be no definite moment when *habitus* is considered complete.

Mindfulness of the present is regarded in my research as emerging performance *habitus*, because it is a generative disposition that keeps on developing. From this nine-week exploration, moments of embodiment of the concept of mindfulness could be observed. Furthermore, through ongoing practice, this emerging *habitus* will become more ‘ingrained [and] durable’ (Wainwright et al., 2006, p. 537), and can be beneficial not only in performance but in many aspects of life.

Mindfulness of the present in performance tasks

‘Exercises are like amulets, which the actor carries around, not to show them off, but to draw from them certain qualities of energy out of which a second nervous system slowly develops. An exercise is made up of memory, body-memory. An exercise becomes memory, which acts through the entire body.’ (Barba, 2002, p. 100)

For Barba, in the quotation above, ‘certain qualities of energy’ are the outcome of training that can be transposed into performance. Although it is not clearly visible, the actor is fully aware of this energy, which can be drawn in the moment of performance.

While I agree with Barba’s statement above, I would like to place more importance on the act of ‘being aware’ of the energy in the immediate moment of performing, which is implicit in Phillip Zarrilli’s account of the actor’s experience:

During performance, the actor ideally embodies, attends to, and inhabits an experiential field structured by the set of actions/tasks immediately at-hand. Whether based on an authored text, or the structure of an improvisatory exercise, these actions/tasks constitute the performance score. The actor embodies/inhabits these tasks/actions by dynamically shaping one’s energy, attention, and awareness to the qualities and constraints of the aesthetic form and dramaturgy informing the score. (Zarrilli, 2009, p. 58)

While it requires long-term training for one to sense the energy circulating and traveling outward into the environment, the act of being mindful is what the participants in my project had established in the first

developing throughout the first phase of the project. Consequently, mindfulness could be considered as ‘amulets’ that the actors carried around without being conscious of it, and at the same time, intentionally applied its concept in the given tasks. In the following section, I am going to draw on the performance tasks given to the participants in the project to illustrate this.

Push Up

There are many approaches to acting, and each director and actor may choose to place more importance on a specific element that s/he believes is required in a specific work. The approach to acting that I take is one that resembles what Phillip Zarrilli calls ‘acting as psychophysical phenomenon and process’ (Zarrilli, 2013, p. 1). It is ‘a constant process of sensing, perceiving, attending to, attuning, feeling, remembering, and imagining’ (Zarrilli, 2013, p. 8). By considering acting as an embodied phenomenon, mindfulness is central to the actor’s work in rehearsal and performance, particularly in this project, in which the actors (Becca Savory and Niharika Negi) worked on an extract, taken from part 1.7 and 1.8 of the play called *Push Up*, written in 2001 by a German playwright, Roland Schimmelpfennig (2002, p. 15–19).

The scene is concerned with an intense conversation between two characters Angelika, a top executive, and Sabine, a manager, whom Angelika accuses of having an affair with her husband. What is particularly pertinent to the issue regarding perceptual awareness and inner images in this extract is that the words that the two characters exchange and their actual thoughts could be very different. While they try to retain their formality towards one another, their minds are filled with negative thoughts and anxiety that are not

directly conveyed in their speeches. With this in mind, I created a sequence of inner images for each of the two performers to work with, after our initial workshop that included read-throughs and improvisations. Inspired by the actors' work on the text in the studio, these images were designed to deliver my interpretation of what went on inside the two characters' minds. In this specific example, a devising technique of *butoh* performances (*butoh-fu*) was also employed (see table 1).²



Figure 2 Niharika Negi (left) and Becca Savory (right) work with inner images during a rehearsal

² The *butoh-fu* technique was derived from Hijikata Tatsumi's working process, in which words were used to develop a choreography for his dancers (and himself). *Butoh-fu* is translated as 'butoh notation' (Kurihana, 2000, p. 14).

Table 1 Sequences of inner images employed during the rehearsals (the texts are taken from the play *Push Up*, written by Roland Schimmelpfennig, translated by Maje Zade, 2002)

Angelika (Becca)		Sabine (Niharika)	
Inner images	Key texts	Inner images	Key texts
thousands of cockroaches crawling inside the body	‘Do you think I’m attractive?’ ‘Does Kramer think you’re attractive?’ ‘I don’t think you’re particularly attractive.’	body sinking in quick sand, trying to get out	‘Do you want an honest answer?’ ‘You’d have to ask Kramer.’
project all of the cockroaches out into the room through the mouth	‘He’s fucked you. And maybe he’s still fucking you. Is he still fucking you?’		
once there is no cockroach, the body is empty	‘When was the last time he fucked you?’	suddenly sees the light	‘Yes.’
gradually filling the body with energy from the surroundings		light is absorbed in body, radiate the light into the surrounding big field with colourful flowers, and lovely animals,	‘About two hours ago. Downstairs in my office.’
release the energy through the mouth	‘You stupid, stupid piece of shit.’	that you are talking to	‘She looked at me.’

Within a short period of time (six sessions), I decided to explore the work on inner images in detail. In the early sessions, first, they would begin working individually on their sequences fully at 100 percent level, maintaining the intensity of the connection with inner images (described above in the table) and the physical movements. Then, they would work together in the same space, and develop a non-verbal conversation, taking each other's actions as stimuli. In the following sessions, key dialogues were added, and utilised in connection with inner images — as extension of the body in which the images were manifested. It is evident that even though the actors were focusing on embodying their sequences of images on the inside, they were also engaging with the other actor and the surroundings through their perceptual awareness (particularly, visual, aural and tactile). Gradually, the external quality of images (the physical gestures) would be reduced to 50 percent, and 25 percent, and ultimately replaced by specific blocking, and realistic gestures.



Figure 3 A work-in-progress of the play *Push-up*, by Niharika Negi (left) and Becca Savory (right)

At the end of the process, what was presented on Wednesday, 6th April 2011 at the Drama Department, University of Exeter, was work-in-progress, in which the two actors performed the whole section with 50 percent on the outside and 100 percent on the inside, in terms of imagination engagement. This work would require a lot more time for development into a full performance. Nonetheless, this investigation clearly illustrates how ‘mindfulness in training’ can be transformed into ‘mindfulness in performance’.

Mindfulness in performance

At the end of the project, I came to a conclusion that by specifically identifying mindfulness of the present as the acquired performance *habitus*, a clear and direct connection between training and performance can be observed.

habitus is at once structured, by the patterned social forces that produced it, and structuring: it gives form and coherence to the various activities of an individual across the separate spheres of life. (Wacquant, 2008, p. 268, original emphasis)

Reflecting upon the concept of meditation in Buddhism, the term *habitus* above could be easily replaced by mindfulness. Ajahn Mitsuo Gavesako, a Buddhist monk and writer, states that when one has developed mindfulness through meditation, s/he will be able to approach every situation, whether positive or negative, with equanimity and clear comprehension. S/he will realise that nothing is permanent, including emotions, so s/he will be able to let go of emotions, preventing them from ruling over her/his actions (Gavesako, 2008, p. 15–27). Based on this understanding, one’s improvements should be perceivable by her/himself, as well as others around her/him.

Within the training that focuses more on the applications in performance, mindfulness became a requirement within the performance score. The concept of mindfulness highlighted within the training was directly and consciously applied by the facilitator/director and actors to the work on the dramaturgy that would finally develop into an actual performance. Although this version of *Push Up* needed considerable refinement if it were to be performed as a fully developed performance, the finished presentation would undoubtedly contain a strong and continuous sense of mindfulness within and between the two actors that could be perceived by the spectators.

Conclusion

In conclusion, this article, in which I reflected upon my project that began with the training in meditation in motion, particularly the slow-motion walk, and ended with the showing of the work-in-progress, details my discoveries regarding ‘the function’ of my training scheme. While exercises done prior to rehearsal and performative tasks are usually seen simply as physical preparation that may not be directly linked to the actor’s work in performance, Bourdieu’s concept of *habitus* refers to something much more important: as ‘deeply internalized habits, styles, and skills [that] allow human beings to continually produce innovative actions that are nonetheless meaningful to others around them’ (Lizardo, 2010, p. 3). With this concept in mind, the slow-motion walk is more than just a physical training exercise that could easily be forgotten or discarded once the training has finished. It provides a structured experience in which the actor’s ‘mindfulness of the present’ could be developed. Once this mindfulness is embedded inside the actor’s body-mind, it enables her/him to efficiently tackle various tasks

in rehearsals and performances. Furthermore, while being crucial to performance, mindfulness is also influential and beneficial in many aspects of life, to both oneself and others.

Bibliography

- Allain, P., 1998. Suzuki training. *The Drama Review*, 42, 66–89.
- Allain, P., 2002. *The Art of Stillness: the theatre practice of Tadashi Suzuki*. London: Methuen.
- Anon, 1989. Oxford English Dictionary (online). June 2012 ed.
- Barba, E., 2002. An Amulet Made of Memory: The significance of exercises in the actor's dramaturgy. In P.B. Zarrilli (ed.) *Acting (Re)Considered*. 2nd ed. Abingdon: Routledge.
- Barba, E. & Savarese, N., 2005. *A Dictionary of Theatre Anthropology*, 2nd ed. London: Routledge.
- Bennett, T. 2007. *Habitus Clivé: Aesthetics and Politics in the work of Pierre Bourdieu*, *New Literary History*, 38, 201–228.
- Bourdieu, P., 1990. *The Logic of Practice*. Stanford: Stanford University Press.
- Bullitt, J.T., 2005. The Fourth Noble Truth: The Noble Truth of the Path Leading to the Cessation of dukkha. *Access to Insight*. 26 May 2010 ed.
- Carruthers, I. & Takahashi, Y., 2004. *The Theatre of Suzuki Tadashi*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dalton, B., 2004. Creativity, Habit, and the Social Products of Creative Action: Revising Joas, Incorporating Bourdieu. *Sociological Theory*, 22, 603–622.

- Féral, J., 2009. Did you say 'training'? *Performance Research*, 14, 16–25.
- Fraleigh, S.H., 1999. *Dancing into Darkness: Butoh, Zen, and Japan*. Pittsburgh, USA: University of Pittsburgh Press.
- Gavesako, M., 2008. *The Seven Practices for a Healthy Mind* (ชั่วโมงแห่งความคิดดี). Bangkok: DMG Books [in Thai].
- Gomez, M.-L., 2010. A Bourdieusian Perspective on Strategizing. In D. Golsorkhi, L. Rouleau, D. Seidl & E. Vaara (eds.) *Cambridge Handbook of Strategy as Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 141–154.
- Grenfell, M., 1996. Bourdieu and Initial Teacher Education—a post-structuralist approach. *British Educational Research Journal*, 22, 287–303.
- Kurihara, N., 2000. Hijikata Tatsumi: the words of butoh. *The Drama Review*, 44, 12–28.
- Lau, R.W.K., 2004. Habitus and the Practical Logic of Practice: An Interpretation. *Sociology*, 38, 369–387.
- Lizardo, O., 2010. Pierre Bourdieu as a Post-cultural Theorist. *Cultural Sociology*, 5, 1–22.
- Loui, A., 2009. *The Physical Actor*. Abingdon: Routledge.
- Mccaw, D., 2009. Psychophysical Training for the Actor. *Performance Research*, 14, 60–65.
- Nash, R., 1999. Bourdieu, 'Habitus', and Educational Research: is it all worth the candle? *British Journal of Sociology of Education*, 20, 175–187.

- Osterlind, E., 2008. Acting out of habits – can Theatre of the Oppressed promote change? Boal's theatre methods in relation to Bourdieu's concept of habitus. *Research in Drama Education*, 13, 71–82.
- Reay, D., 2004. 'It's all becoming a habitus': beyond the habitual use of habitus in educational research. *British Journal of Sociology of Education*, 25, 431–444.
- Schimmelpfennig, R., 2002. *Push Up*. London: Nick Hern Books.
- Shevtsova, M., 2002. Appropriating Pierre Bourdieu's champ and habitus for a sociology of stage productions. *Contemporary Theatre Review*, 12, 35–66.
- Wacquant, L.C., 2008. Pierre Bourdieu. In R. Stones (ed.) *Key Sociological Thinkers*. 2nd ed. New York: Palgrave Macmillan, 261–277.
- Wainwright, S.P., Williams, C. & Turner, B.S., 2006. Variety of habitus and the embodiment of ballet. *Qualitative Research*, 6, 535–558.
- Woycicki, P., 2009. Repetition and the Birth of Language. *Performance Research*, 14, 80–84.
- Zarrilli, P., 2009. *Psychophysical Acting: an Intercultural Approach after Stanislavski*. London: Routledge.
- Zarrilli, P., 2013. Introduction: Acting as Psychophysical Phenomenon and Process. In P.B. Zarrilli, J. Daboo & R. Loukes. *Acting: Psychophysical Phenomenon and Process*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1–50.

ศึกษาการออกแบบอัตลักษณ์ สำหรับมหาวิทยาลัยบูรพา

A STUDY OF IDENTITY DESIGN FOR BURAPHA UNIVERSITY

ณิชกานต์ ไชยจักร^{1*}
ดร.เกรียงศักดิ์ เชี่ยวมั่ง²
นพคุณ นิตามณี³

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของมหาวิทยาลัยบูรพา และเพื่อวิเคราะห์หาแนวทางการออกแบบผลงานที่เป็นเสมือนเครื่องหมายหรือตัวแทนที่สะท้อนตัวตนของมหาวิทยาลัยบูรพา โดยแบ่งขั้นตอนเป็น 2 ขั้นตอนหลัก

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นตอนการศึกษามหาวิทยาลัยบูรพา และศึกษาด้านการออกแบบอัตลักษณ์ด้วยการวิเคราะห์ข้อมูลซึ่งผลจากการศึกษา ได้สรุปประเด็นที่ควรทราบถึงความเหมาะสมต่อมหาวิทยาลัยบูรพาอันเกี่ยวข้องต่อการออกแบบ ดังนี้ 1. อารมณ์บุคลิกภาพ (Mood-Tone) 2. สี 3. รูปร่าง - รูปทรง 4. ตัวอักษรภาษาไทยและอังกฤษ 5. สัญลักษณ์ 6. ข้อความที่กล่าวถึงมหาวิทยาลัยบูรพา 7. สิ่งที่สืบทอดมายาวนานของมหาวิทยาลัยบูรพา 8. สิ่งที่มีมหาวิทยาลัยบูรพาแตกต่างจากมหาวิทยาลัยอื่น 9. สิ่งที่ยอมรับอย่างกว้างขวางมากที่สุด 10. ภาพที่เกิดขึ้นจากจินตนาการเมื่อนึกถึงมหาวิทยาลัยบูรพา จากนั้นผู้วิจัยได้นำประเด็นเหล่านี้พัฒนาเป็นเครื่องมือในการหาแนวทางเลือกในการออกแบบที่จะแสดงถึงอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของมหาวิทยาลัยบูรพา จากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญ และสรุปผลการค้นพบจากการเก็บข้อมูลครั้งนี้ได้ว่า

^{1*} นักศึกษาปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา nichakan.kan@gmail.com

² อาจารย์ที่ปรึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ประจำ คณะศิลปศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ

ข้อความบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา คือ “มหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงและเป็นอันดับ 1 ของการศึกษาภาคตะวันออก ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่หลากหลายการวิจัยทางทะเลและศูนย์กลางวัฒนธรรม” และพัฒนาสู่การสร้างผลงานการออกแบบอัตลักษณ์

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นตอนการออกแบบอัตลักษณ์ นำข้อสรุปจากการศึกษามหาวิทยาลัยบูรพา พัฒนาเป็นแนวความคิดของผลงานคือ “แสงตะวันแสงแห่งปัญญา” ผลงานที่ได้เป็นการเป็นการออกแบบผสมผสานระหว่างดวงอาทิตย์และปลาโลมา จากนั้นได้พัฒนาแบบตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญและออกแบบผลงานเพื่อการประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์ด้วยสื่อกราฟิกอื่นๆ เช่น นามบัตร หนังสืออัตลักษณ์ และของที่ระลึกต่างๆ เป็นต้น

คำสำคัญ : อัตลักษณ์, ภาพลักษณ์, บูรพา

Abstract

The purpose of this research was to study the identity of Burapha University, and analyze guidelines for designing marks or signs reflecting positive images of the university. The study method and identity design for the university was divided into two stages:

1) A study about Burapha University and its identity design was conducted by analyzing appropriate and relative data. The study discovered appropriate design elements of the university, which include: 1) mood — tone, 2) color, 3) shape — form, 4) Thai and English alphabets, 5) signs, 6) messages describing the university, 7) historical aspects of the university, 8) differences between the university and others, 9) most widely accepted things, and 10) the images which arise when imagining Burapha University. Next, all data was employed as a design tool, and experts were consulted to create an identity for the university. Therefore, the results of this study revealed that

"Burapha University is a well-known top university in the Eastern part of Thailand, which delivers explicit and varied knowledge about marine research and cultural centers." This message displays an identity of Burapha University which the researcher could develop further to create a better identity.

2) The design processes of identity which conducts from the conclusions of the study about Burapha University. To develop the concept of the work is "Light of Sun and Light of Wisdom" the work result gained which is designed to be a mix of sun and dolphins. Then, on the development were under advice of the experts which the researcher has designed corporate identity materials to promote identity of Burapha University such as identity books, business cards and souvenirs etc.

Keywords: Identity, Image, Burapha

บทนำ

ในสภาวะปัจจุบันการแข่งขันรับนักศึกษาเข้าศึกษาต่อระดับปริญญาตรีมีความเข้มข้นมากขึ้นทุกปี เนื่องจากจำนวนที่นั่งเรียนมีมากกว่าจำนวนนักศึกษา รวมถึงการขยายหลักสูตรอย่างอิสระของมหาวิทยาลัยของรัฐ และการที่มหาวิทยาลัยรัฐเกือบทุกแห่งเปิดรับสมัครตรงเข้าศึกษาหลายสาขาวิชา ทั้งยังต้องแข่งขันกับมหาวิทยาลัยราชภัฏที่เปิดรับนักศึกษาจำนวนมาก ความได้เปรียบด้านชื่อเสียงของมหาวิทยาลัยรัฐทำให้นักเรียนและผู้ปกครองตัดสินใจเลือกสอบเข้าเรียนต่อจำนวนมาก ในขณะที่มหาวิทยาลัยเอกชนใช้ข้อได้เปรียบด้านความคล่องตัวในการจัดหาอุปกรณ์การเรียนที่ทันสมัยและคณาจารย์มีอาชีพ รวมทั้งความน่าสนใจของหลักสูตรเป็นแรงดึงดูดจากจำนวนเด็กที่สมัครแอดมิชชั่นลดลงจากปีที่ผ่านมาประเมินได้ว่ามีเด็กจำนวนไม่น้อยที่เลือกสมัครเรียนในมหาวิทยาลัยเอกชนโดยไม่รอฟังการประกาศผลแอดมิชชั่นสำหรับข่าวความเคลื่อนไหวของมหาวิทยาลัยเอกชนที่เป็นที่นิยม เช่น มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ปีพ.ศ. 2555 ได้เพิ่มงบประมาณการตลาดมากกว่าปีที่ผ่านมา 10-20%

โดยกระจายงบประมาณไปตามสื่อต่าง ๆ และเปิดตัวโฆษณาทางโทรทัศน์ก่อนมหาวิทยาลัยอื่น ๆ เช่นเดียวกับทุกปี เพื่อตอกย้ำแบรนด์ในการเป็นมหาวิทยาลัยสร้างสรรค์จากการตรวจสอบข้อมูลผู้เข้าสมัครเรียนในมหาวิทยาลัยเอแบคพบว่า ปี พ.ศ. 2555 มีนักศึกษาเข้ามาสมัครเรียนเพิ่มขึ้นมากกว่าปีที่ผ่านมาคาดว่าจะเป็ผลมาจากการเปิดประชาคมเศรษฐกิจอาเซียนหรือ AEC⁴ ในปีพ.ศ. 2558 ผู้ปกครองและนักเรียนตระหนักในเรื่องนี้ จึงเข้ามาสมัครเรียนในหลักสูตรนานาชาติเพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด⁵ ขณะเดียวกัน มหาวิทยาลัยบูรพาได้มีโครงการต่าง ๆ ที่ใช้รองรับประชาคมอาเซียน และการก้าวเข้าสู่ความเป็นสากลมากขึ้น ดังจะเห็นได้จากคำกล่าวของท่านอธิการบดีมหาวิทยาลัยบูรพา ศาสตราจารย์นายแพทย์สมพล พงศ์ไทย ท่านได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของประชาคมอาเซียน จากคำกล่าวที่ว่า “ผมมีความมุ่งมั่น และตั้งใจร่วมมือกับคณาจารย์ เพื่อพัฒนาลูกศิษย์ของเราทุกระดับให้สามารถแข่งขันในเวที AFTA(อาเซียน)⁶ และเวทีโลกได้อย่างมั่นใจ” นอกจากวิสัยทัศน์ของท่านอธิการบดีที่แสดงได้ว่าท่านได้เล็งเห็นถึงความสำคัญของประชาคมอาเซียนและมหาวิทยาลัยบูรพาได้กำหนดวิสัยทัศน์ และพันธกิจ ดังนี้ วิสัยทัศน์ “สร้างคนคุณภาพ สร้างปัญญาให้แผ่นดิน ด้วยคุณภาพการศึกษาระดับสากล เพื่อนำพาสังคมไทยสู่สังคมอุดมปัญญาที่เข้มแข็งอย่างยั่งยืน”⁷ และพันธกิจด้านการจัดการศึกษาที่มีคุณภาพในระดับสากล สร้างบัณฑิตให้มีคุณธรรม เชี่ยวชาญในศาสตร์ เป็นผู้นำที่มีทักษะสากล จากวิสัยทัศน์และพันธกิจ ที่เน้นในการสร้างคุณภาพระดับสากล การที่มหาวิทยาลัยบูรพาจะก้าวเข้าสู่สากลให้เป็นที่รู้จักและยอมรับนั้น มหาวิทยาลัยต้องมีจุดยืนที่ชัดเจนและเด่นชัดในความเป็นตัวตน หรือเรียกว่า อัตลักษณ์ เพื่อเป็นการสื่อสารออกสู่ภายนอกทำให้ผู้ปกครองและนักศึกษาทั้งในและต่างประเทศได้เข้าใจในภาพลักษณ์ของมหาวิทยาลัยที่เหมาะสม ปัจจุบันในปีการศึกษา 2555 มหาวิทยาลัยบูรพามีจำนวนยอดนักศึกษา

⁴ AEC ย่อมาจาก Asean Economics Community

⁵ สืบค้นข้อมูลจาก http://www.prachachat.net/news_detail.php?newsid=1336364118

⁶ AFTA ย่อมาจาก ASEAN Free Trade Area แปลว่า เขตการค้าเสรีอาเซียน

⁷ ปี 2551 สืบค้นข้อมูลจาก http://km.buu.ac.th/index.php/policy/show_university/2556

ทั้งหมด 51,216 คน เป็นนักศึกษาชาวต่างชาติจำนวน 633 คน⁸ เป็นเพราะมหาวิทยาลัยบูรพาได้สร้างเครือข่ายด้านการศึกษากับประเทศเพื่อนบ้านมาโดยตลอดพร้อมทั้งยังเป็นมหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงในด้านการวิจัยและมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นมหาวิทยาลัยอันดับ 1 ในภาคตะวันออกได้รับการขนานนามในฐานะ “มหาวิทยาลัยแห่งภาคตะวันออก” นอกจากนี้มหาวิทยาลัยบูรพายังมีชื่อเสียงในด้านศิลปะรองมาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งเป็นการประกาศผลโหวตจากการเก็บข้อมูลผ่านทางเว็บไซต์ www.eduzones.com⁹ ถึงแม้ว่าจะเป็นเพียงข้อมูลบางส่วนแต่ก็เป็นสิ่งที่แสดงถึงภาพลักษณ์ที่ดีในศาสตร์ด้านศิลปะ ดังนั้นมหาวิทยาลัยบูรพาจึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องแสดงความชัดเจนในด้านศิลปะและการออกแบบ ซึ่งเชื่อมโยงถึงการสื่อสารภาพลักษณ์ด้วยเช่นกัน จึงเป็นเหตุผลให้มหาวิทยาลัยบูรพาต้องสื่อสารและแสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยที่เด่นชัด ถูกต้อง และน่าสนใจ ถึงแม้ว่ามหาวิทยาลัยบูรพาจะมีการวางยุทธศาสตร์และการบริหารงานไว้ดีเพียงใด แต่การประชาสัมพันธ์และการสื่อสารที่ดีและถูกต้องก็ย่อมมีความจำเป็นอย่างยิ่ง

เมื่อกล่าวถึงอัตลักษณ์ซึ่งหมายถึงลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงตัวตนและเมื่อเปรียบมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นเสมือนองค์กร 1 องค์กร ดังนั้นถ้าขยายความหมายให้เข้าใจมากขึ้นด้วย อัตลักษณ์องค์กร (Corporate Identity) ซึ่ง สมิตรา ศรีวิบูลย์ (2547 หน้า 14) ได้ให้ความหมายของอัตลักษณ์องค์กรไว้ว่า การแสดงออกให้เห็นถึงภาพลักษณ์ (Image) ที่ปรากฏต่อสายตาผู้อื่น พร้อมกับแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ (Identity) ขององค์กรนั้น โดยอาศัยองค์ประกอบของกราฟิก หรืออาจกล่าวให้เข้าใจได้ง่ายก็คือ หมายถึงการสื่อสารภาพลักษณ์ขององค์กรอย่างเป็นระบบและเป็นรูปธรรมที่ชัดเจน เพื่อสร้างความเป็นอัตลักษณ์และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน รวมทั้งสร้างความเข้าใจอันดีให้เกิดแก่องค์กร บุคลากร ตลอดจนบุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง

⁸ นักศึกษาชาวต่างชาติจำนวน 633 คน โดยมีประเทศต่างๆ ดังนี้ กัมพูชา เกาหลี ญี่ปุ่น จีน ไต้หวัน นอร์เวย์ เนเธอร์แลนด์ พม่า ภูฏาน มาเก๊า มาเลเซีย เยอรมัน เยอรมนี รัสเซีย ลาว เวียดนาม สหรัฐอเมริกา ออสเตรเลีย ออสเตรเลีย และอินโดนีเซีย อินโดนีเซีย

⁹ ตั้งแต่เดือน ธันวาคม 2552 - เมษายน 2553 รวมระยะเวลา 5 เดือน มีผู้ร่วมโหวตทั้งสิ้น 52,833 คน

กับองค์กรนั้น ๆ ภาพลักษณ์ขององค์กร (Corporate Image) คือภาพที่องค์กรปรากฏต่อสาธารณชนผ่านทางผลิตภัณฑ์ นโยบาย การโฆษณา ฯลฯ หรือง่าย ๆ ภาพลักษณ์ขององค์กร คือ “ภาพ” ที่บุคคลทั่วไปไม่ว่าจะเป็นผู้บริโภค คู่แข่ง หรือสังคมโดยรวมเข้าใจว่าองค์กรนั้นเป็นอย่างไรดังนั้นจะเห็นได้ว่าภาพลักษณ์องค์กรเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อองค์กร ความสำคัญของอัตลักษณ์องค์กรนั้น แม้ว่าองค์กรจะมีภาพลักษณ์ที่ดีเพียงใด แต่ถ้าภาพลักษณ์นั้นมิได้รับการเผยแพร่สู่สาธารณชนหรือกลุ่มเป้าหมาย ภาพลักษณ์ที่ดีนั้นย่อมไม่ก่อให้เกิดประโยชน์แก่องค์กรเท่าที่ควร ด้วยเหตุนี้เององค์กรที่ประสบความสำเร็จหลายแห่ง จึงได้กำหนดให้มีแผนสำหรับอัตลักษณ์องค์กรรวมอยู่ในแผนการบริหารงานองค์กรด้วย การมีแผนสำหรับอัตลักษณ์องค์กรที่ดีเป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยรับมือการเปลี่ยนแปลงด้วยปัจจัยภายนอก อาทิ สถานการณ์ทางการตลาด คู่แข่ง เหตุที่องค์กรส่วนใหญ่ต้องการอัตลักษณ์องค์กรนั้น มักมีที่มาจากสาเหตุ 2 ประการคือ 1. องค์กรนั้นเป็นองค์กรที่ตั้งขึ้นมาใหม่ และมีคู่แข่งในธุรกิจนั้นเป็นจำนวนมาก จึงต้องการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวสำหรับองค์กร 2. องค์กรนั้นเป็นองค์กรที่ตั้งมานานพอสมควร และเห็นความจำเป็นที่จะต้องมีการพัฒนารูปแบบอัตลักษณ์องค์กรเสียใหม่

ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ศึกษาและสืบค้นข้อมูลของผลงานการออกแบบที่เป็นเสมือนตัวแทนการสื่อสารของมหาวิทยาลัยบูรพา ด้วยการสอบถามผู้รู้ภายในมหาวิทยาลัยและวิเคราะห์จากผลงานปัจจุบัน พบว่ามหาวิทยาลัยบูรพายังขาดอัตลักษณ์ที่ชัดเจน ถึงแม้มหาวิทยาลัยบูรพาเป็นมหาวิทยาลัยขนาดใหญ่และมีชื่อเสียงหลาย ๆ ด้าน แต่ไม่สามารถบ่งบอกถึงความโดดเด่นในด้านใด ๆ ด้วยเหตุนี้อาจจะส่งผลกระทบต่อด้านลบในแง่การรับรู้และความรู้สึกของบุคคลหลาย ๆ กลุ่ม ไม่เว้นแม้กระทั่งบุคคลภายในมหาวิทยาลัย ประกอบกับภาวะการแข่งขันรับนักศึกษาเข้าศึกษาต่อในแต่ละระดับที่เข้มข้นทุก ๆ ปี ไม่เพียงแต่จะส่งผลให้นักศึกษาที่เข้ามาศึกษาในมหาวิทยาลัยบูรพามีปริมาณลดลงแล้วนักศึกษาที่มีความรู้ความสามารถหรือศักยภาพที่ดีอาจสนใจเข้าศึกษาในมหาวิทยาลัยอื่น ถึงแม้ว่ามหาวิทยาลัยบูรพาจะเป็นอันดับ 1 ในภาคตะวันออกและให้ความสำคัญกับอาชีวศึกษาและยกคุณภาพ

ของนักศึกษาที่เทียบเท่าระดับสากล ตลอดจนมีชื่อเสียงในด้านศิลปะ แต่ทั้งหมดนี้ มหาวิทยาลัยบูรพายังขาดการสื่อสารที่ชัดเจนในด้านความโดดเด่นที่แสดงอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา ที่ไม่ใช่เป็นเพียงชื่อหรือคำขวัญ (Slogan) สั้น ๆ แต่จะต้องเป็นสิ่งที่เห็นจริง มองเห็นได้ และเป็นที่ยอมรับ เป็นพื้นฐานของการกำหนดรูปแบบการสื่อสาร ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นถึงการศึกษาถึงอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของมหาวิทยาลัยบูรพาโดยการสำรวจความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเพื่อวิเคราะห์หาแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์งานออกแบบซึ่งผลงานการออกแบบจะเป็นผลงานในลักษณะสื่อวัตถุ ที่สามารถบ่งชี้ถึงตัวตนของมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นเสมือนเครื่องหมายหรือตัวแทนของมหาวิทยาลัย เพื่อสามารถสื่อสารตัวตนของมหาวิทยาลัยให้เกิดการรับรู้และเข้าใจที่ตรงกันทั้งในและต่างประเทศ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา
2. เพื่อออกแบบผลงานที่สะท้อนตัวตนของมหาวิทยาลัยบูรพา

ข้อดกลงเบื้องต้น

แบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เพื่อศึกษาและหาแนวทางการออกแบบอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา เป็นแบบสอบถามที่สร้างขึ้นด้วยการวิเคราะห์ตามทฤษฎีการออกแบบ ที่ได้ผ่านการตรวจสอบจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว และผู้เชี่ยวชาญที่ตอบแบบสอบถามต้องรู้จักมหาวิทยาลัยบูรพาเท่านั้นซึ่งการวิจัยครั้งนี้ มุ่งประเด็นการออกแบบอัตลักษณ์ที่เหมาะสมกับมหาวิทยาลัยบูรพา เพื่อนำไปใช้เป็นต้นแบบที่เกี่ยวข้องกับงานออกแบบ

ข้อจำกัดของการวิจัย

การออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา อยู่ภายใต้การออกแบบด้วยโลโก้เดิมและสีประจำมหาวิทยาลัยยังคงเป็นสี เทา-ทอง ต้นไม้ประจำมหาวิทยาลัย คือ ต้นมะพร้าว

ขั้นตอนการศึกษาและออกแบบผลงานสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ 1 ขั้นตอนศึกษาข้อมูล

1.1 ศึกษาภาคเอกสารข้อมูลของมหาวิทยาลัยบูรพาและศึกษาการออกแบบ/อัตลักษณ์ โดยศึกษาจากหนังสือ สื่อมัลติมีเดีย ร่วมฟังการเสวนาในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง ศึกษาจากบทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น

1.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคเอกสาร

1.2.1 วิเคราะห์ข้อมูลด้านโครงสร้างขององค์กร นโยบาย การบริหารงานต่าง ๆ ของมหาวิทยาลัยบูรพา

1.2.2 วิเคราะห์ข้อมูลที่สามารถเป็นแนวทางการเลือกออกแบบที่สามารถสื่อถึงอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา

1.2.3 วิเคราะห์ข้อมูลเปรียบเทียบผลงานด้านการออกแบบที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัย 3 แห่ง ประกอบไปด้วย 1. มหาวิทยาลัยในส่วนการดูแลของรัฐบาล 1 แห่งคือ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ (KU) 2. มหาวิทยาลัยในส่วนการดูแลของเอกชน 1 แห่งคือ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (BU) 3. มหาวิทยาลัยที่เป็นที่นิยมในต่างประเทศ 1 แห่งคือ มหาวิทยาลัยนอร์ทเท็กซัส (UNT)

1.3 สรุปรูปข้อมูลจากการศึกษาทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อสร้างเครื่องมือในการหาแนวทางเลือกที่จะออกแบบอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของมหาวิทยาลัยบูรพาด้วยแบบสอบถาม เพื่อสอบถามผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน

1.4 เก็บข้อมูลภาคสนามครั้งที่ 1 (ขั้นตอนการหาแนวความคิดในการออกแบบอัตลักษณ์) สัมภาษณ์และสอบถามด้วยแบบสอบถามเพื่อขอความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นวิเคราะห์แบบสอบถามด้วยการหาค่าเฉลี่ย ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน และวิเคราะห์ส่วนของข้อเสนอแนะต่าง ๆ

1.5 สรุปรูปแนวทางการออกแบบตามคำตอบที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญ วิเคราะห์หาแนวความคิด (Concept) จากการค้นพบแนวทางการออกแบบและข้อความบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

ขั้นตอนที่ 2 ขั้นตอนการออกแบบ

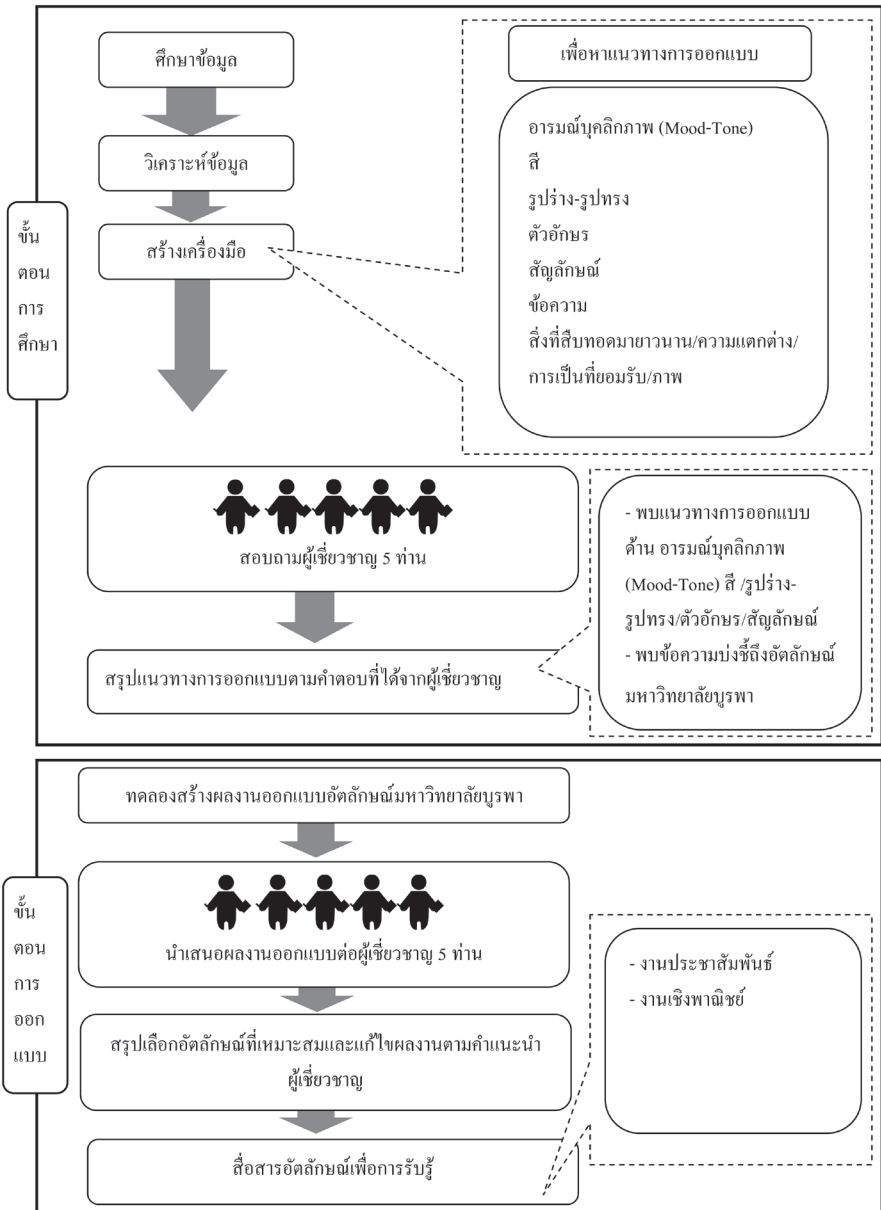
2.1 ทดลองสร้างผลงานออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา เพื่อเป็นเครื่องมือในการเลือกผลงานที่เหมาะสมต่ออัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

2.2 เก็บข้อมูลภาคสนามครั้งที่ 2 (นำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญ 5 ท่าน)

2.3 สรุปเลือกอัตลักษณ์ที่เหมาะสมและแก้ไขผลงานตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

2.4 สื่อสารอัตลักษณ์เพื่อการรับรู้ ผ่านการออกแบบผลงานด้านการประชาสัมพันธ์และงานเชิงพาณิชย์

จากขั้นตอนการศึกษาและออกแบบผลงาน ผู้วิจัยสามารถอธิบายถึงขั้นตอนให้เข้าใจได้ง่ายด้วยแผนภูมิ ดังต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1 แผนภูมิแสดงขั้นตอนการศึกษาและออกแบบผลงาน

สรุปผลการศึกษา

1. สรุปผลจากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ

ผลสรุปจากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบทั้ง 5 ท่าน ดังนี้

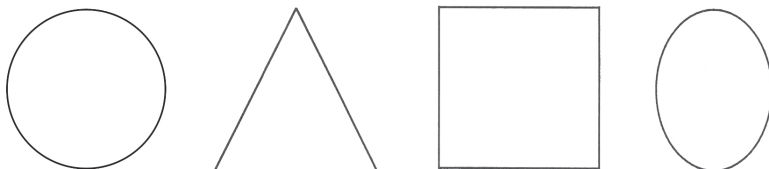
ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม (ผู้เชี่ยวชาญ) คือ ผู้เชี่ยวชาญส่วนมากเป็นผู้ชายจำนวน 3 ท่าน ผู้หญิงจำนวน 2 ท่าน อยู่ในช่วงอายุ 40-49 ปี จำนวน 2 ท่าน ช่วงอายุ 30 – 39 ปี 1 ท่าน 50 – 59 ปี 1 ท่าน และมากกว่า 60 ปี 1 ท่าน ระดับการศึกษาส่วนใหญ่ระดับปริญญาโทจำนวน 4 ท่าน และอีก 1 ท่านคือระดับปริญญาเอก สถานที่ทำงานประกอบไปด้วยมหาวิทยาลัยบูรพา 2 ท่าน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 1 ท่าน มหาวิทยาลัยศิลปากร 1 ท่าน มหาวิทยาลัยศรีปทุม 1 ท่าน ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นอาจารย์ประจำทั้งสิ้น โดยอาศัยอยู่จังหวัดชลบุรี 2 ท่าน กรุงเทพมหานคร 2 ท่าน และจังหวัดปทุมธานี 1 ท่าน ซึ่งผู้เชี่ยวชาญรู้จักมหาวิทยาลัยบูรพามากกว่า 15 ปี 2 ท่าน มากกว่า 11 ปี แต่ไม่ถึง 15 ปี 2 ท่าน และอีก 1 ท่าน รู้จักมหาวิทยาลัย 4-6 ปี ซึ่งจากแบบสอบถามสามารถสรุปความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่พิจารณาถึงองค์ประกอบด้านต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมต่อมหาวิทยาลัยบูรพาดังต่อไปนี้

ความคิดเห็นต่ออารมณ์บุคลิกภาพของมหาวิทยาลัยบูรพา (Mood – Tone) คือ อารมณ์บุคลิกภาพแบบเป็นทางการ (Formal) ซึ่งมีภาพลักษณ์ เชี่ยวชาญ น่าเชื่อถือ เลิศล้ำ จริ่งจัง (Kobayashi, S. 1998) ความคิดเห็นต่อสีที่เหมาะสมกับมหาวิทยาลัยบูรพา คือ สีโมเดิร์น (ธวัชชัย ศรีสุเทพ, 2549 หน้า 162)



ภาพที่ 1 ภาพตัวอย่างสีโมเดิร์น

รูปร่าง - รูปทรงที่เหมาะสมกับมหาวิทยาลัยบูรพา คือ รูปร่างลักษณะ
เรขาคณิต (เทียนชัย ตังพรประเสริฐ, 2549 หน้า 49)



ภาพที่ 2 ภาพตัวอย่างรูปร่างเรขาคณิต

ตัวอักษรที่เหมาะสมกับมหาวิทยาลัยบูรพา สำหรับตัวอักษรภาษาอังกฤษ
คือ Gothic Typefaces (Sans Serif) สะอาด เรียบง่าย ไม่มีส่วนของเซอร์ฟหรือ
เส้นยื่นเป็นส่วนประกอบ

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz 1234567890

ภาพที่ 3 ภาพตัวอย่างอักษร Gothic Typefaces (Sans Serif)

ตัวอักษรภาษาไทย คือ ตัวอักษรที่มีหัวกลมโปร่งอย่างไทยแท้ เช่น
Browallia UPC (ธวัชชัย ศรีสุเทพ, 2549 หน้า 37)

บราววาเลีย

ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างอักษร Browallia UPC¹⁰

¹⁰ อ้างอิงภาพ

ธวัชชัย ศรีสุเทพ. **พอนด์ไหนดี้ ?**. กรุงเทพฯ: มาร์คมายเว็บ, 2549, หน้า 52.

สัญลักษณ์ที่เหมาะสมกับมหาวิทยาลัยบูรพา คือ สัญลักษณ์ที่เป็นนามธรรม (ทองเจือ เขียดทอง, 2548 หน้า 52)



ภาพที่ 5 ภาพตัวอย่างสัญลักษณ์ที่เป็นนามธรรม¹¹

ข้อความที่เหมาะสมเมื่อกล่าวถึงมหาวิทยาลัยบูรพา คือ “ปัญญา วิชาการ ภาคตะวันออก และดวงอาทิตย์” ข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่านโดยผู้วิจัย ได้สอบถามผู้เชี่ยวชาญด้วยแบบสอบถามและการสัมภาษณ์ ใน 4 ประเด็นหลัก ซึ่ง 4 ประเด็นที่สอบถามนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากทฤษฎีและเอกสารงานวิจัยต่างๆ ที่เป็นแนวทางการค้นหาอัตลักษณ์ และเป็นประเด็นสำคัญที่สามารถช่วยวิเคราะห์ถึง ภาพรวมของอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพาได้ ซึ่ง 4 ประเด็นที่กล่าวมานี้ประกอบด้วย 1. ความคิดเห็นต่อสิ่งที่สืบทอดมายาวนานของมหาวิทยาลัยบูรพา 2. สิ่งที่มีมหาวิทยาลัยบูรพาแตกต่างจากมหาวิทยาลัยอื่นๆ 3. สิ่งที่มีมหาวิทยาลัยบูรพาเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางมากที่สุด และ 4. ภาพที่เกิดขึ้นจากจินตนาการเมื่อนึกถึงมหาวิทยาลัยบูรพา จากคำตอบที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 5 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า

¹¹ อ้างอิงภาพ

ภาพที่ 1 การรถไฟฯขนส่งมวลชนแห่งประเทศไทย (รฟม.) [online], สืบค้น 4 มิถุนายน 2556.

เข้าถึงข้อมูลได้ที่ www.mrta.co.th

ภาพที่ 2 Airport in Thailand [online], สืบค้น 4 มิถุนายน 2556.

เข้าถึงข้อมูลได้ที่ http://airport-thai.blogspot.com/2012_06_01_archive.html

ภาพที่ 3 ออกแบบโลโก้ฉลากเขียว [online], สืบค้น 4 มิถุนายน 2556.

เข้าถึงข้อมูลได้ที่ <http://bambinozz.blogspot.com>

มหาวิทยาลัยบูรพาเป็นมหาวิทยาลัยแห่งแรกในภูมิภาคตะวันออกและปัจจุบันถือได้ว่าเป็นมหาวิทยาลัยที่เป็นศูนย์กลางการศึกษาอันดับ 1 ในภูมิภาคตะวันออก มหาวิทยาลัยมีวิสัยทัศน์ว่า “สร้างคนคุณภาพ สร้างปัญญาให้แผ่นดิน ด้วยคุณภาพการศึกษาระดับสากลเพื่อนำพาสังคมไทยสู่สังคมอุดมปัญญาที่เข้มแข็งอย่างยั่งยืน” ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมามหาวิทยาลัยได้เน้นถึงวิชาการมาโดยตลอดทั้งด้านการวิจัยและงานวิชาการสร้างสรรค์ ถือได้ว่าเป็นความหลากหลายทางด้านวิชาการสามารถเชื่อมโยงความรู้สู่ท้องถิ่นและรักษาสืบสานศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยบูรพามีที่ตั้งติดกับชายหาดบางแสน จึงทำให้เกิดการต่อยอดวิจัยทางทะเล จนได้ก่อตั้งเป็นสถาบันวิทยาศาสตร์ทางทะเล มหาวิทยาลัยบูรพา หรือ พิพิธภัณฑ์สัตว์น้ำ บางแสน เพื่อเน้นทำประโยชน์ต่อภูมิภาคและสังคม ต่อยอดถึงการศึกษาระบบนิเวศทางทะเลและทั้งนี้มหาวิทยาลัยบูรพามีที่ตั้งใกล้กับแหล่งอุตสาหกรรมหลาย ๆ จุด ทำให้เกิดการศึกษาและแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ในการพัฒนาความรู้ทางธุรกิจต่อสังคมได้ ดังนั้นนิสิตจึงเป็นผู้ที่มีความพร้อมในด้านวิชาการเป็นผู้ที่รักและผูกพันต่อธรรมชาติ มีใจบริการวิชาการต่อท้องถิ่นมีศักยภาพและความพร้อมต่อการทำงานที่สามารถยกระดับสังคมไทยได้

2. สรุปประเด็นที่ค้นพบจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ

จากภาพรวมอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพาสามารถสรุปให้อยู่ในชุดข้อความที่เป็นข้อความบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพาได้ว่า “มหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงและเป็นอันดับ 1 ของการศึกษาระดับภูมิภาค ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่หลากหลาย การวิจัยทางทะเลและศูนย์กลางวัฒนธรรม” จากข้อความบ่งชี้ถึงอัตลักษณ์นี้ ผู้วิจัยสามารถพัฒนาไปสู่การสร้างผลงานการออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

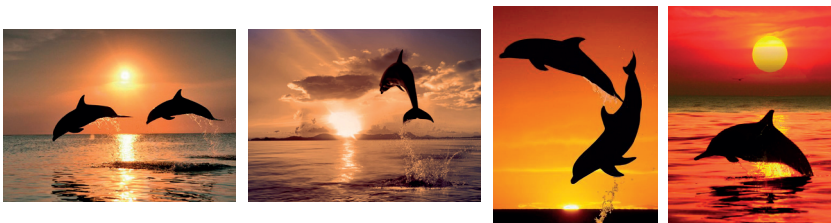
ทดลองออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

1. สรุปการทดลองสร้างผลงานออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

การสร้างผลงานได้อ้างอิงจากขั้นตอนการศึกษาที่ผ่านมา จากนั้นเป็นขั้นตอนของการออกแบบ ซึ่งผู้วิจัยได้ออกแบบอัตลักษณ์ที่เป็นเสมือนตัวแทนหรือเครื่องหมาย เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดอัตลักษณ์ในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์และออกแบบ

ภายใต้การสื่อสาร จากผลสรุปแบบสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบและประเด็นที่ค้นพบจากผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ ผลงานที่สร้างขึ้นจะครอบคลุมเนื้อหาความหมายของอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

แนวความคิด (Concept) คือ “แสงตะวันแสงแห่งปัญญา” เนื่องจากมหาวิทยาลัยบูรพามีองค์ความรู้หลากหลายมีการวิจัยทางทะเล และมีที่ตั้งใกล้กับทะเล หาดบางแสน ดังนั้นปลาโลมาจึงสามารถเชื่อมถึงความหมายทางทะเล สัตว์น้ำ และปลาโลมายังเป็นสัตว์ทะเลที่มีความฉลาด เป็นมิตร เปรียบได้กับนักศึกษาที่แสวงหาความรู้อย่างจริงจังที่มีความเป็นมิตรความรักในศิลปวัฒนธรรม โดยออกแบบรูปทรงของปลาโลมาาร่วมกับรูปทรงของดวงอาทิตย์ ซึ่งดวงอาทิตย์เป็นตัวแทนของภาคตะวันออก (บูรพา) ความยิ่งใหญ่ ความเป็นอันดับหนึ่ง เป็นศูนย์กลางของทุกสิ่ง ตลอดจนความหมายที่แฝงไปด้วยความฉลาดความเป็นมิตรของปลาโลมา การออกแบบจะเน้นถึงการผสมผสานระหว่างดวงอาทิตย์และปลาโลมา โดยมีแรงบันดาลใจจากภาพปลาโลมาที่กระโดดน้ำในตอนเช้าเป็นสัญญาณของการเริ่มต้น อารมณ์บุคลิกภาพ (Mood & Tone) Mood: แสงสีทองของดวงอาทิตย์ความรุ่งเรืองที่เชื่อมโยงถึงแสงสว่างของความรู้ ปัญญา Tone: สีเหลืองทองสว่าง



ภาพที่ 6 ภาพต้นแบบแนวความคิดที่ 1¹²

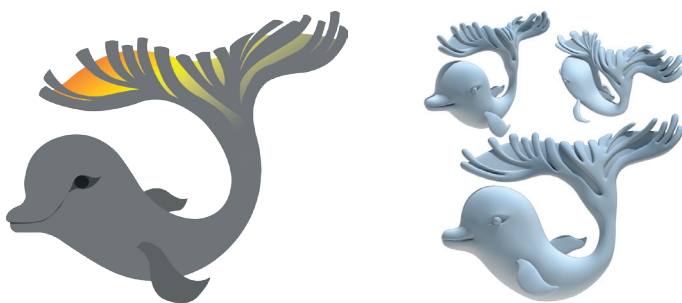
¹² อ้างอิงภาพจาก

pl.wall-online และ pinterest [online], สืบค้น 15 สิงหาคม 2556.

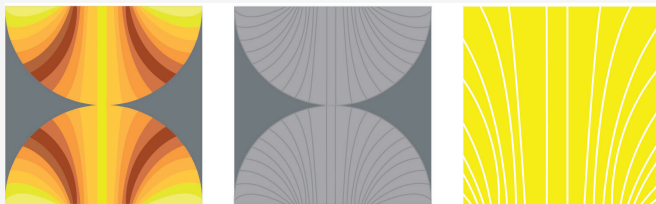
เข้าถึงข้อมูลได้ที่ <http://pl.wall-online.net> และ <http://www.pinterest.com>

ชื่องานสร้างสรรค์ “สุริยะโลม” หมายถึงการรวมกันระหว่างดวงอาทิตย์ และปลาโลมา “สุริยะ” ที่แปลว่าดวงอาทิตย์ ตะวัน ช่วงเวลากลางวัน (ฝ่ายวิชาการ ภาษาไทย ซีเอ็ดดูเคชั่น, 2552 หน้า 1143) “โลม” ที่มาจากคำว่า โลมา ซึ่งโลม แปลว่า ปลอบ, แสดงอาการเอาใจรักใคร่(ฝ่ายวิชาการภาษาไทย ซีเอ็ดดูเคชั่น, 2552 หน้า 1011)

ผลงานชุดที่ 1 ชื่องานสร้างสรรค์ สุริยะโลม



ลวดลาย (Pattern Design)



แนวความคิดของผลงาน (Concept)

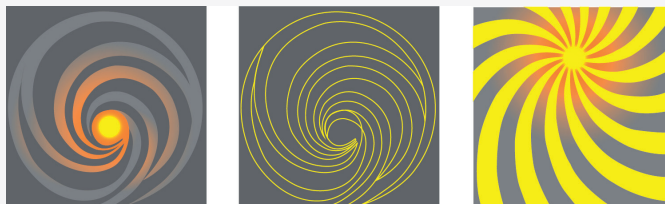
รูปทรงของปลาโลมามีความโค้งมน ส่วนหางชูสูงชันด้านบนประกายแสง ดังดวงอาทิตย์ขึ้นในตอนเช้า ด้วยการไล่เฉด สีส้ม-ทอง ดังแสงของดวงอาทิตย์และแสงปัญญาที่เกิดขึ้นพร้อมกัน การออกแบบส่วนหางของปลาโลมาที่เรียบง่ายค่อย ๆ สานต่อเพื่อเชื่อมโยงจากตัวปลาสื่อถึงความมีศิลปะสร้างสรรค์ เชื่อมโยงถึงชุมชนไปยังเครื่องจักสานที่เป็นสินค้าท้องถิ่น

ตารางที่ 1 ตารางผลงานออกแบบชุดที่ 1

ผลงานชุดที่ 2 ชื่องานสร้างสรรค์ สุริยะโลม



ลวดลาย (Pattern Design)

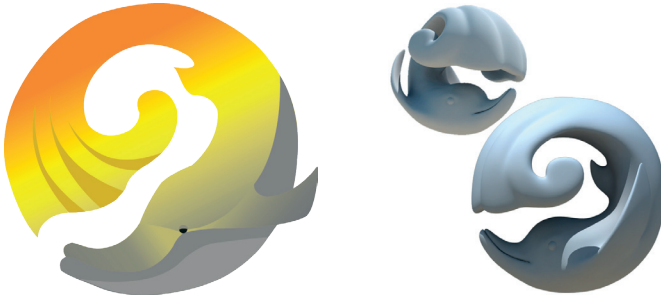


แนวความคิดของผลงาน (Concept)

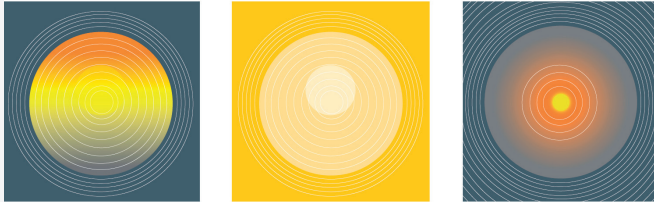
รูปทรงของปลาโลมามีความโค้งมน ลักษณะเป็นวงกลมและมีสายตาที่จริงจัง มุ่งมั่นเป็นมิตร ส่วนหางไล่เฉดสีด้วย สีส้ม-ทอง เป็นแสงที่สาดส่องขึ้นไปด้านบนที่ใกล้เคียงแสงดวงอาทิตย์ในตอนเช้า และมีลักษณะที่เป็นแฉกรัศมีของอาทิตย์ รูปทรงมีความเป็นอิสระ แสดงถึงความคิดปะ ความสร้างสรรค์ และเชื่อมโยงถึงชุมชนไปยังการสร้างสรรค์เครื่องจักสานที่เป็นสินค้าท้องถิ่น ถือได้ว่าเป็นการเปล่งรัศมีของแสงดวงอาทิตย์และแสงปัญญาที่เกิดขึ้นปกคลุมไปทั่วพื้นที่

ตารางที่ 2 ตารางผลงานออกแบบชุดที่ 2

ผลงานชุดที่ 3 ชื่องานสร้างสรรค์ สุริยะโลม



ลวดลาย (Pattern Design)

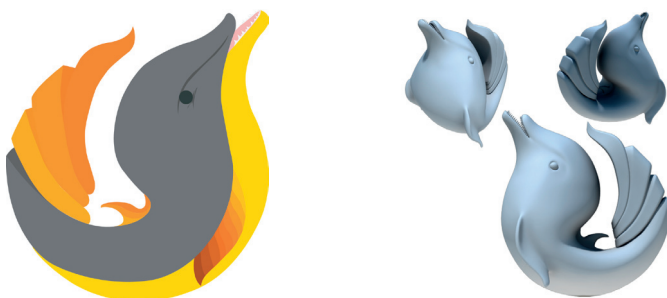


แนวความคิดของผลงาน (Concept)

รูปทรงรอบนอกของปลาโลมาเป็นทรงกลมรอบด้าน ที่สามารถมองในทุกๆ มุมเป็นทรงกลม โดยรูปทรงกลม จะมีแสงที่คล้ายดวงอาทิตย์กำลังขึ้นในตอนเช้าเปรียบกับ “แสงตะวันแสงแห่งปัญญา” ที่สว่างไสวไปทั่วโลก ปลาโลมาทรงกลมจะคล้ายกับดวงอาทิตย์ ที่มีหางโค้งมนมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อ่อนช้อยดูอ่อนโยนและเป็นมิตร

ตารางที่ 3 ตารางผลงานออกแบบชุดที่ 3

ผลงานชุดที่ 4 ชื่องานสร้างสรรค์ สุริยะโลม



ลวดลาย (Pattern Design)



แนวความคิดของผลงาน (Concept)

ปลาโลมาทรงกลม และคล้ายกับหยดน้ำ และเป็นรูปทรงร่วมสมัยมีความเป็นไทยและสมัยใหม่ร่วมกัน ส่วนทางชูสง่าขึ้นด้านบนประกายแสงดังดวงอาทิตย์ในตอนเช้า ด้วยการไล่เฉด สีส้ม-ทอง ดังแสงของดวงอาทิตย์และแสงปัญญาที่เกิดขึ้นพร้อมกัน การออกแบบส่วนหางของปลาโลมาที่เรียวร้อยค่อยๆ สานต่อเพื่อเชื่อมโยงจากตัวปลาสื่อถึงความมีศิลปะสร้างสรรค์ความเชื่อมโยงถึงชุมชนไปยังเครื่องจักสานที่เป็นสินค้าท้องถิ่น

ตารางที่ 4 ตารางผลงานออกแบบชุดที่ 4

ผลงานออกแบบตัวอักษร ซึ่งจะมีรูปทรงที่อ้างอิงหรือสอดคล้องกับการออกแบบงานสร้างสรรค์และลดทอนตามแต่ละชุดผลงาน และการออกแบบตัวอักษรทั้ง 4 ชุดนี้ สำหรับอักษรภาษาไทย จะมีหัวกลมและโป่งอย่างไทยแท้ สำหรับตัวอักษรภาษาอังกฤษ จะสะอาด เรียบง่าย ไม่มีส่วนของเซอริฟหรือเส้นยื่นเป็นส่วนประกอบ ซึ่งการออกแบบตัวอักษรทั้ง 4 ชุด ทั้งไทยและอังกฤษจะออกแบบให้มีความเป็นไทยร่วมสมัย

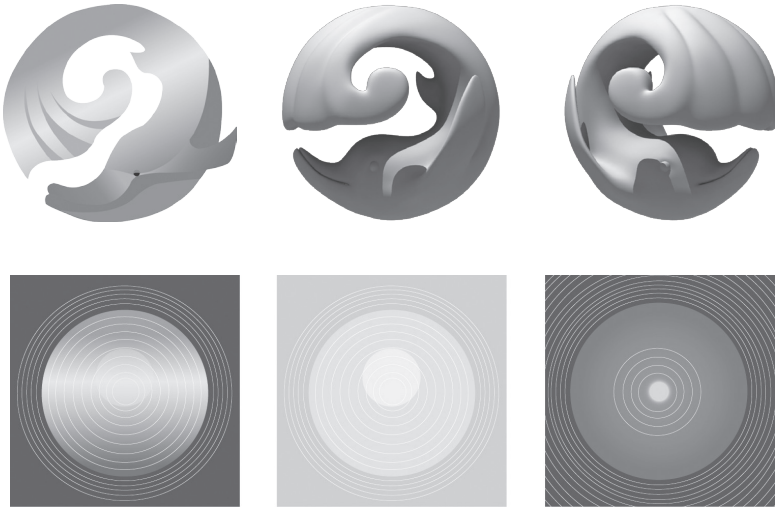
ผลงานชุดที่ 1	ผลงานชุดที่ 3
มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHA	มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHA
ผลงานชุดที่ 2	ผลงานชุดที่ 4
มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHA	มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHA

ตารางที่ 5 ตารางผลงานออกแบบตัวอักษรชุดที่ 1 ถึงชุดที่ 4

2. สรุปผลจากการสอบถามผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ

จากแบบสอบถามผู้เชี่ยวชาญเพื่อประเมินความพึงพอใจและประเมินผลงานสร้างสรรค์ ที่แสดงถึงอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพาผลปรากฏว่า ผลงานชุดที่ 3 มีความเหมาะสมต่ออัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพามากที่สุด โดยมีข้อเสนอแนะว่า บริเวณว่างตรงกลางดูเด่น งานออกแบบ 3D ดูผสมผสานระหว่างคลื่นและปลาโลมา มีความเป็นไทยและ มีเอกลักษณ์ ถ้านำภาพสัญลักษณ์โลมามาซ้อนกับลดทอนจะน่าสนใจมากขึ้น โดยรวมแล้วรูปร่างน่าสนใจมีการเคลื่อนไหวเหมาะกับมหาวิทยาลัยบูรพา มากกว่าแบบอื่น ส่วนการออกแบบลดทอนนั้น ถึงแม้ว่าจะมีความน่าสนใจ

แต่ลวดลายมีมากเกินไปวงกลมอาจดูซ้ำ ๆ ควรพัฒนารูปแบบอื่น ๆ ร่วม โดยผู้เชี่ยวชาญ
บางท่านแนะนำว่า การลดรายละเอียดและนำรูปร่างมาใช้เป็นลวดลายมีความน่าสนใจ
ดังนั้นอาจนำลักษณะการออกแบบของลวดลายชุดที่ 4 ไปปรับใช้กับชุดที่ 3 และ
ในการออกแบบตัวอักษร ผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่มีความพึงพอใจ ในผลงานชุดที่ 2



มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHU

ภาพที่ 7 ภาพผลงานที่ผู้เชี่ยวชาญให้ความคิดเห็นว่ามีเหมาะสมต่ออัตลักษณ์ของ
มหาวิทยาลัยบูรพามากที่สุด

สรุปผลงานออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

จากผลสรุปความพึงพอใจและการประเมินผลงานสร้างสรรค์จากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้สรุปแก้ไขผลงานเพิ่มเติมจากคำแนะนำต่างสู่ต้นแบบของอัตลักษณ์ดังนี้

คำประกอบ (Tag line) : แนวความคิด “แสงตะวันแสงแห่งปัญญา” สามารถเป็นข้อความที่เหมือน สโลแกนหรือคำประกอบ (Tag line) ที่กล่าวถึง มหาวิทยาลัยบูรพาได้อย่างน่าสนใจ

อัตลักษณ์ งานสร้างสรรค์ (โมเดล) : โมเดลนี้ถูกสร้างขึ้นด้วยอัตราส่วน 1:25 ซึ่งผลงานที่สร้างขนาด 20 ซม. (ไม่รวมฐาน) เป็นการย่อส่วนจากอัตลักษณ์จริงซึ่งควรมีขนาด 5 เมตร และผลงานที่สร้างขึ้นทำจากหินทราย (สีเทา-เขียว) ผลงานยังมีความสอดคล้องกับอาชีพของชุมชนอ่างศิลา ที่อยู่ใน จ.ชลบุรี ซึ่งใกล้กับ มหาวิทยาลัยบูรพา

อัตลักษณ์ (กราฟิก) : กราฟิกของอัตลักษณ์ ง่าย ชัดเจน โดยลดทอนรูปร่างจากอัตลักษณ์งานสร้างสรรค์ (โมเดล) เส้นวงกลม 4 เส้นนั้นเปรียบดังแสงของดวงอาทิตย์ที่เปล่งรัศมีขึ้นในตอนเช้าไปทั่วโลก ในเรื่องของ ความเป็นภาคตะวันออก และเป็นอันดับ 1 ของการศึกษาภาคตะวันออก, ปรัชญาวิชาการและวิจัย, ทะเล สัตว์น้ำ พืชพรรณที่สดชื่น, ความเชื่อมโยงต่อท้องถิ่นและสังคม

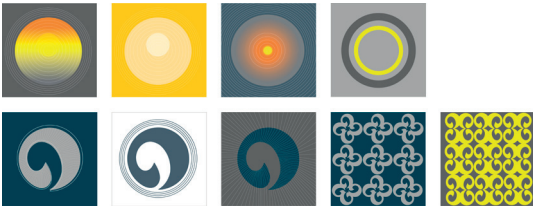
อัตลักษณ์ (โมเดล 3 D) : ผลงานจำลองและการแสดงถึงอัตลักษณ์ของสีตามแนวความคิด

ลวดลาย : บางส่วนประยุกต์จากรูปทรงของอัตลักษณ์งานสร้างสรรค์ เพื่อการใช้งานกราฟิกให้น่าสนใจมีเอกลักษณ์

สี : สีจะสอดคล้องกับลวดลาย โดยเน้นถึงสีของแสงตะวันในตอนเช้าที่กำลังขึ้นจากขอบท้องทะเล

อักษร : มีกลิ่นอายความเป็นไทยร่วมสมัย และรูปทรงให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวคล้ายกับคลื่นทะเล

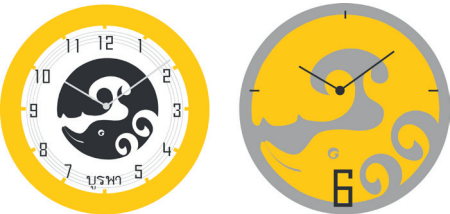
1. สรุปผลงานสำหรับการออกแบบอัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพา

หัวข้อผลงาน	ภาพผลงาน
คำประกอบ (Tag line)	แสงตะวันแสงแห่งปัญญา
อัตลักษณ์ งานสร้างสรรค์ (โมเดล) ทำจากหินทราย สีเทา-เขียว	
อัตลักษณ์ (กราฟิก)	
อัตลักษณ์ (โมเดล 3 D)	
ลวดลาย	
สี	
อักษร	มหาวิทยาลัยบูรพา BURAPHA UNIVERSITY

2. การสื่อสารอัตลักษณ์เพื่อการรับรู้

ซึ่งผู้วิจัยได้แสดงตัวอย่างการสื่อสารอัตลักษณ์เพื่อการรับรู้ ผ่านการออกแบบงานด้านการประชาสัมพันธ์ และงานเชิงพาณิชย์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

หัวข้อผลงาน	ภาพผลงานด้านการประชาสัมพันธ์
นามบัตรอาจารย์-เจ้าหน้าที่	 
หนังสือประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์	
ป้ายด้านหน้ามหาวิทยาลัย (การใช้ตัวอักษร)	
ติดตั้งยังสถานที่จริง (จำลองการติดตั้ง)	

หัวข้อผลงาน	ภาพผลงานด้านการประชาสัมพันธ์
เสื้อยืด	
แก้วน้ำ	
Case iPhone	
Postcard	
นาฬิกา	

ตารางที่ 7 ตารางผลงานออกแบบตัวอย่างการสื่อสารอัตลักษณ์เพื่อการรับรู้
ผ่านการออกแบบงานด้านการประชาสัมพันธ์ และงานเชิงพาณิชย์

อภิปรายผล

จากการศึกษาอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัยบูรพาและสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญพบว่าสามารถวิเคราะห์ถึงข้อความบ่งชี้อัตลักษณ์มหาวิทยาลัยบูรพาได้ว่า “มหาวิทยาลัยที่มีชื่อเสียงและเป็นอันดับ 1 ของการศึกษาระดับนานาชาติ ประกอบด้วยองค์ความรู้ที่หลากหลายการวิจัยทางทะเลและศูนย์กลางวัฒนธรรม” ดังนั้นการออกแบบอัตลักษณ์ควรสะท้อนถึงข้อความตามที่กล่าวมา โดยผู้วิจัยได้สื่อสารผ่านแนวความคิด (Concept) ของการออกแบบว่า “แสงตะวันแสงแห่งปัญญา” ซึ่งสอดคล้องกับสมมุติฐานเบื้องต้นของผู้วิจัยและผู้เชี่ยวชาญที่ต่างเสนอแนะว่า คำว่าบูรพา ที่แปลว่าทิศตะวันออกเฉียงใต้มีความน่าสนใจและเด่นชัด รวมถึงมหาวิทยาลัยบูรพาที่ใช้ความหมายนี้ในการกล่าวถึง หรือนำเสนอมหาวิทยาลัยผ่านสื่อต่างๆ ด้วยข้อความที่ว่า “บูรพาทิศเบื้องตะวันออก สัญลักษณ์ การเริ่มต้น ความเจริญรุ่งเรือง ความสว่างไสวและปัญญาอันกล้าแกร่งมหาวิทยาลัยบูรพา คือ สถานศึกษาที่จุดประกายแห่งปัญญาและนำมาซึ่งความเจริญรุ่งเรืองสำหรับนิสิตผู้แสวงหาความรู้อย่างจริงจัง” นอกจากนี้มหาวิทยาลัยบูรพาจะมีจุดเด่นด้านวิชาการ การวิจัย และศูนย์วิจัยสัตว์น้ำ ยังเป็นมหาวิทยาลัยที่มีที่ตั้งใกล้กับหาดบางแสน ดังนั้นผลงานการออกแบบที่สะท้อนตัวตนของมหาวิทยาลัยบูรพาเริ่มจากแนวคิดการรวมตัวระหว่างดวงอาทิตย์และปลาโลมา ซึ่งผู้เชี่ยวชาญส่วนใหญ่ได้เสนอแนะว่าผลงานชุดที่ 3 มีความลงตัวและมีเอกลักษณ์ที่น่าสนใจสามารถพัฒนาต่อยอดสู่งานออกแบบอื่นๆ เพื่อผลิตเป็นสื่อต่างๆ สำหรับการประชาสัมพันธ์ และผลิตเป็นสินค้าเชิงพาณิชย์ที่สามารถสื่อสารภายในและภายนอกองค์กร เป็นเสมือนเครื่องมือในการประชาสัมพันธ์อัตลักษณ์ให้เกิดความเข้าใจและจดจำได้มากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

จากผลการออกแบบที่ได้ในครั้งนี้

1. การพัฒนาสื่อการประชาสัมพันธ์เพื่อให้เกิดการรับรู้ถึงอัตลักษณ์ที่กว้างมากขึ้นสามารถต่อยอดไปสู่การสื่อสารผ่านทาง Social Media หรือ สื่อสังคมออนไลน์ ต่อไป

2. ผลงานที่ออกแบบเป็นเพียงตัวอย่างการสื่อสารโดยใช้ กราฟิก ลวดลาย หรืออักษร ซึ่งการพัฒนาต่อยอดสามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์ หรืองานออกแบบอื่นๆ เช่น ดิจิทัล หรือ ยานพาหนะต่างๆ ได้

3. การสื่อสารอัตลักษณ์นั้นไม่สามารถเกิดขึ้นได้ทันทีทันใดหรือในเวลาอันรวดเร็ว แต่การสื่อสารในเรื่องนี้ต้องอาศัยระยะเวลาและความต่อเนื่องจากการต่อยอดผลงานการออกแบบที่เป็นแนวทางที่ชัดเจนอย่างสม่ำเสมอและหากมีการนำไปพัฒนาต่อยอดการออกแบบหรือการวิจัยต้องคำนึงถึงนโยบาย แนวทางการบริหารงานของคณะผู้บริหารและการเลือกใช้อัตลักษณ์ที่ต้องส่งเสริมให้เห็นถึงภาพลักษณ์ที่ดี

บรรณานุกรม

- ทองเจือ เขียดทอง. **การออกแบบสัญลักษณ์**. พิมพ์ครั้งที่4, กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์
ศิลปประภา, 2548, หน้า 52.
- เทียนชัย ตั้งพรประเสริฐ. **องค์ประกอบศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่5, กรุงเทพฯ: สามลดา,
2549, หน้า 49.
- ธวัชชัย ศรีสุเทพ. **ฟอนต์ไหนดี?**. กรุงเทพฯ: มาร์คมายเว็บ, 2549, หน้า 37.
- ธวัชชัย ศรีสุเทพ. **Creative Color Schemes ชูดสีโดนใจ**. นนทบุรี:
มาร์คมายเว็บ, 2549, หน้า 162.
- ฝ่ายวิชาการภาษาไทย ซีอีดียูเคชั่น. **พจนานุกรมไทย ฉบับทันสมัยและสมบูรณ์**.
กรุงเทพฯ: ซีอีดียูเคชั่น, 2552 หน้า 1011 และ 1143.
- สุมิตรรา ศรีวิบูลย์. **การออกแบบอัตลักษณ์ Corporate Identity**. พิมพ์ครั้งที่ 2,
นนทบุรี: Core Function, 2547, หน้า 14.
- Kobayashi,S. *Colorist a Practical Handbook for Personal and
Professional Use*. Japan: Kodansha International Ltd., 1998.
- เว็บเด็กดี. **“10 สัตว์ที่ฉลาดที่สุดในโลก (ไม่รวมคน) [ออนไลน์]”**. 2556,
ได้จาก [http://writer.dek-d.com/JiPpieZz/story/viewlongc.php?
id=687461&chapter=65](http://writer.dek-d.com/JiPpieZz/story/viewlongc.php?id=687461&chapter=65)
- ประชาชาติธุรกิจ. **“ม.เอกชนแข่งเดือด อัดงบฯขิงนักศึกษา เรือนนานาชาติฮอต
[ออนไลน์]”**. 2555, ได้จาก [http://www.prachachat.net/news_detail.
php?newsid=1336364118](http://www.prachachat.net/news_detail.php?newsid=1336364118)

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์เพื่อ กำหนดแนวคิดการออกแบบ

CREATING PRODUCT IMAGE TO DEFINE THE DESIGN CONCEPT

ดร.ตระกูลพันธ์ พัทธเมธา*

บทคัดย่อ

ภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ คือ ภาพผลิตภัณฑ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้บริโภคที่มีต่อตัวผลิตภัณฑ์นั้นๆ การตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์หนึ่งๆ ผู้บริโภคจะใช้ความรู้สึกและประสบการณ์พิจารณาต่อรูปแบบ สี สัน ประโยชน์ใช้สอย และการใช้งานที่ดีของผลิตภัณฑ์ รวมถึงราคาที่เหมาะสม ดังนั้นนักออกแบบผลิตภัณฑ์จึงต้องให้ความสำคัญต่อorisนิยม ความพึงพอใจและความต้องการของผู้บริโภค

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ (Image Scale) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะ (Characteristics) ของผลิตภัณฑ์ด้านorisนิยม ความพึงพอใจของผู้บริโภค และนำมาเทียบเคียงกับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ในแต่ละลักษณะของสังคม โดยนำมาจัดกลุ่มและจำแนกประเภทผลิตภัณฑ์ที่กำลังศึกษาเพื่อได้ทราบความสัมพันธ์และทิศทางระหว่างคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์กับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่น การออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่มีความจำเป็นที่จะต้องพิจารณาถึงตำแหน่งภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ (Product Positioning) ที่จะวางจำหน่ายให้กับผู้บริโภค เพื่อใช้เป็นข้อมูลกำหนดแนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์ในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ : ภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์, ออกแบบผลิตภัณฑ์

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ เชียงใหม่

Abstract

Product image is formed in the mind of consumer towards the product. Consumers are using their feelings and experiences, consider form, color, function, usability and price to decide to purchase that product. So, product designers need to focus on tastes, preferences and needs of consumers.

The objective of creating product image is to study the characteristics of the product tastes and consumer satisfaction to correlate with the culture and fashion of the users in each aspect of society using clustering and classification of products to study the relationship between characteristics of the product with culture and fashion. The Design and development is necessary to consider the position of the product to use as a defining design concept in the future.

Keywords: Product image, Product Design

บทนำ

คำว่า ภาพลักษณ์ ตรงกับความหมายของคำว่า Image ในภาษาอังกฤษ ซึ่งได้มีนักวิชาการได้ให้ความหมายไว้หลายท่านดังนี้

โรบินสัน และ บาร์โลว์ (Robinson & Barlow, 1959: 22) ได้ให้ความหมายว่า ภาพลักษณ์เป็นภาพที่เกิดขึ้นในจิตใจของบุคคลเกี่ยวกับความรู้สึกนึกคิดต่อองค์กร ซึ่งภาพที่เกิดขึ้นอาจได้จากประสบการณ์ทางตรงหรือทางอ้อมของตัวเขา

ดวงพร คำบุญวัฒน์ และวาสนา จันทร์สว่าง (2536: 60) กล่าวว่า ภาพลักษณ์ หมายถึง ภาพที่คนรู้สึกนึกคิดหรือวาดขึ้นในใจ จะเป็นภาพของอะไรก็ได้ ทั้งที่มีชีวิต หรือไม่มีชีวิต เช่น ภาพของคน หน่วยงาน องค์กร สินค้าหรือผลิตภัณฑ์ เป็นต้น ภาพลักษณ์เกิดขึ้นจากการได้รับรู้ข้อมูลข่าวสารทั้งประสบการณ์ทางตรงหรือทางอ้อม บวกกับความรู้สึกนึกคิดที่เกิดขึ้นในจิตใจ หรือเป็นภาพในใจที่บุคคลรับรู้ต่อบุคคล วัตถุ สัตว์ สิ่งของ สถานที่

วิจิตร อวาระกุล (2541: 184-185) กล่าวว่า ภาพลักษณ์เป็นภาพของสถาบัน หน่วยงาน บริษัท ห้างร้าน หรือบุคคลที่เกิดความรู้สึกขึ้นในจิตใจของคนเราว่าดี ไม่ดี ชอบ ไม่ชอบ เชื่อถือ ไม่เชื่อถือ เห็นด้วยไม่เห็นด้วย หรือเฉยๆ ถ้าความเห็นของคนส่วนมากเป็นเช่นไรภาพลักษณ์ของหน่วยงานก็จะเป็นเช่นนั้น

เสวี วงษ์มณฑา (2542: 83) กล่าวว่า ภาพลักษณ์ หมายถึง ข้อเท็จจริง บวกกับการประเมินส่วนตัวและเป็นภาพที่อยู่ในใจนานแสนนานของบุคคล ซึ่งอาจจะแตกต่างไปจากสภาพความหวังได้ เพราะว่าภาพลักษณ์นั้นไม่ใช่เรื่องของข้อเท็จจริง แต่เป็นเรื่องของการรับรู้

และ พรเทพ เลิศเทวศิริ (2545: 51) ได้กล่าวว่า ความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจ และสามารถอธิบายได้ตามความรู้สึกของแต่ละบุคคล

สรุปได้ว่า ภาพลักษณ์ หมายถึง ภาพที่เกิดขึ้นในใจของแต่ละบุคคลที่มีต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เกิดขึ้นจากการได้รับรู้ข้อมูลข่าวสารทั้งประสบการณ์ทางตรงหรือทางอ้อมบวกกับความรู้สึกของตน และสามารถอธิบายได้ ดังนั้น ภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ก็คือ ภาพผลิตภัณฑ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้บริโภคที่มีต่อตัวผลิตภัณฑ์นั้น ๆ

ความสำคัญของภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์

ในอดีตที่ผ่านมาการออกแบบผลิตภัณฑ์จะถูกกำหนดเงื่อนไขในการออกแบบโดยผู้ผลิต ซึ่งทีมนักออกแบบในบริษัทนั้นๆ จะร่วมกันกำหนดแนวคิด (Concept) รูปปรากฏ (Appearance) และประมาณการความต้องการ ความคาดหวังในรูปแบบสีสำหรับการตัดสินใจซื้อของผู้บริโภค

ปัจจุบันผู้บริโภคสมัยใหม่จะเป็นผู้กำหนดแนวทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์ ซึ่งการตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์หนึ่งๆ ผู้บริโภคจะใช้อารมณ์ความรู้สึกตัดสินใจ รูปแบบสีในผลิตภัณฑ์ ตลอดจนพิจารณาการใช้งานที่ดีและราคาที่สมเหตุผล ดังนั้น นักออกแบบผลิตภัณฑ์จึงต้องคำนึงถึงรสนิยม ความชอบและความต้องการของผู้บริโภคเป็นสำคัญ (Nagamachi, 1995) ผลิตภัณฑ์หนึ่งๆ จำเป็นต้องศึกษาผลิตภัณฑ์คู่แข่งหรือเทคโนโลยีที่ใช้อยู่ในขณะนั้น เพื่อศึกษาข้อดีข้อเสียในด้านต่างๆ

ลักษณะพิเศษในแต่ละผลิตภัณฑ์ตลอดจนศึกษาถึงเหตุและผลของการออกแบบ ทั้งรูปลักษณะภายนอก ที่สัมพันธ์กับการใช้งานบนเงื่อนไขของเทคโนโลยีการผลิตที่เหมาะสม ดังนั้น ความสำคัญในการจัดทำฐานข้อมูล สำหรับงานออกแบบผลิตภัณฑ์ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อการศึกษาหาข้อมูลเพื่อใช้เป็นพื้นฐานความรู้ในการพัฒนาการออกแบบ การวางแผนภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ (Image Planning) ในโครงการออกแบบผลิตภัณฑ์หนึ่ง ๆ จำเป็นที่จะต้องพิจารณาถึงตำแหน่งของภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ (Product Positioning) เพื่อนำมาเป็นข้อกำหนดเงื่อนไขที่ใช้ในการออกแบบ การศึกษาภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์นั้นจำเป็นต้องใช้ผลิตภัณฑ์คู่แข่งและข้อมูลพื้นฐานของผลิตภัณฑ์นำมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง (Sample) เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล (พรเทพ เลิศเทวศิริ, 2545: 49)

และธีระชัย สุขสด (2544: 134) ได้กล่าวว่า สถาบันทางด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่มีชื่อเสียงแห่งหนึ่งของยุโรป คือ Enthoven Associates Design Consultants ซึ่งตั้งอยู่ในประเทศเบลเยียม ได้กล่าวถึงจุดประสงค์ของผลิตภัณฑ์ที่นักออกแบบจะกำหนดให้ได้มา ซึ่งความคิดรวบยอดนั้นจะสามารถวัดและกำหนดได้จากวัฒนธรรมและแฟชั่นของมนุษย์ที่มีมาแต่ละยุคสมัย ซึ่งจะแตกต่างกันออกไป ตั้งแต่ยุคบุกเบิกประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 50 วัฒนธรรมและแฟชั่นก็มีการเปลี่ยนแปลงกันไปตามยุคเรื่อยมาถึงยุคปัจจุบัน วัฒนธรรมและแฟชั่นบางอย่างของยุคก่อน ก็อาจมีการกลับคืนย้อนยุคมาสู่ยุคปัจจุบันได้อีก

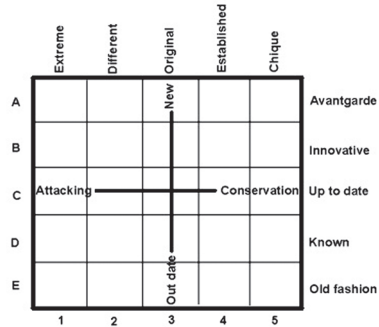
การที่จะศึกษาค่านิยม ความชื่นชอบของกลุ่มคนนั้น สามารถศึกษาได้หลายวิธีแต่วิธีหนึ่งที่เชื่อถือได้ก็น่าอยู่ก็คือ การศึกษาจากพฤติกรรมทางวัฒนธรรม รสนิยม รูปแบบของมนุษย์ที่สื่อออกมาจากการแต่งกายหรือแฟชั่น เชื่อว่าแฟชั่นเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความชื่นชอบต่าง ๆ ของมนุษย์ในแต่ละบุคคลแต่ละกลุ่ม ซึ่งจุดนี้อาจจะใช้เชื่อมโยงไปถึงรสนิยม ความชื่นชอบในสินค้าผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี การกำหนดจุดประสงค์ผลิตภัณฑ์ก็จะทำโดยข้อมูลเหล่านี้ นำมาแสดงความคิดรวบยอดให้ตรงจุดที่สุดต่าง ๆ ของแต่ละบุคคลแต่ละกลุ่ม จะเป็นฐานข้อมูลกำหนดแนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์ในอนาคตต่อไป

สรุปได้ว่า ภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ คือ ภาพผลิตภัณฑ์ที่เกิดขึ้นในใจของผู้บริโภคที่มีต่อตัวผลิตภัณฑ์นั้นๆ การตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์หนึ่งๆ ผู้บริโภคจะใช้ความรู้สึกและประสบการณ์พิจารณาต่อรูปแบบ สี สัน ประโยชน์ใช้สอยและการใช้งานที่ดีของผลิตภัณฑ์ รวมถึงราคาที่เหมาะสม การศึกษาลักษณะด้านพฤติกรรมทางวัฒนธรรม รสนิยม รูปแบบของมนุษย์ที่สื่อออกมาจากการแต่งกายหรือแฟชั่น ความชื่นชอบต่างๆ ของแต่ละบุคคลแต่ละกลุ่ม จะเป็นฐานข้อมูลกำหนดแนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์ในอนาคตต่อไป

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ (Image Scale) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคูณลักษณะ (Characteristics) ของผลิตภัณฑ์ด้านรสนิยม ความพึงพอใจของผู้บริโภค และนำมาเทียบเคียงกับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ในแต่ละลักษณะของสังคม โดยใช้ข้อมูลพื้นฐานของผลิตภัณฑ์ในท้องตลาดมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง (Sample) นำมาจัดกลุ่มและจำแนกประเภทผลิตภัณฑ์ที่กำลังจะศึกษา ซึ่ง พรเทพ เลิศเทวศิริ (2545: 50) ได้กล่าวว่า กลุ่มตัวอย่าง (Sample) ผลิตภัณฑ์ คือ ตัวอย่างผลิตภัณฑ์คู่แข่งจะถูกนำมาพิจารณาคัดสรรให้มีคุณสมบัติในทิศทางเดียวกัน เช่น หากศึกษาเพื่อออกแบบนาฬิกาข้อมือ ดังนั้น กลุ่มตัวอย่างก็ควรเป็นนาฬิกาข้อมือเท่านั้น ซึ่งนาฬิกาข้อมือ หรือนาฬิกาตั้งโต๊ะก็มีอาจนำมาศึกษาภาพลักษณ์ได้ เนื่องจากมีคุณสมบัติเบื้องต้นทางการใช้งานที่มีความแตกต่างกัน

Blaich และ Blaich (1993) ได้กล่าวว่า การศึกษาภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ด้วยวิธีการใช้ตารางกริด Taste Matrix โดยการศึกษาจากผลิตภัณฑ์ที่จะต้องการศึกษาในท้องตลาด ซึ่งเป็นวิธีการที่ง่ายแต่จะต้องทำโดยนักออกแบบ การใช้ตารางกริด Taste Matrix เป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูลและวางแผนภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ จะช่วยให้นักออกแบบผู้ซึ่งมีความรู้พื้นฐานด้านวัฒนธรรมและความงาม สามารถตัดสินใจเกี่ยวกับตำแหน่งของภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ (Product Positioning) (Max's Design World)



ภาพที่ 1 แสดงตารางกริด Taste Matrix ของ Blaich & Blaich

ที่มา Blaich & Blaich, 1993: 135

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์และทิศทางระหว่างคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์กับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่น โดยใช้ตารางกริด Taste Matrix ผู้เขียนได้เรียบเรียงมาจาก ธีระชัย สุขสด (2544: 135-136) ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

	Extreme Shocking	Different Set Apart	Original Nonchalant	Neat Well Groomed	Smart Chic	
A						Avantgarde
B			Innovative			Renewing
C	Attacking Culture			Affirming Culture		Up to Date
D			Old Fashioned			Know
E						Dated
	1	2	3	4	5	

ภาพที่ 2 แสดงตารางกริด Taste Matrix เพื่อศึกษาคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์ด้านรสนิยม ความพึงพอใจ เทียบเคียงกับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์

ที่มา ธีระชัย สุขสด, 2544: 135

การสร้างตารางกริด Taste Matrix เพื่อศึกษาคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์ ด้านรสนิยม ความพึงพอใจ เทียบเคียงกับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ มีส่วนประกอบ 2 ส่วน ดังนี้

1. ช่องตารางกริด

1.1 ช่องตารางแนวดิ่ง ประกอบด้วยช่องตารางและตัวเลข 1, 2, 3, 4, 5 เป็นห้าลักษณะด้านวัฒนธรรมของแฟชั่นหรือรูปแบบที่ยึดถือเป็นลักษณะเฉพาะตัวได้แก่

1) ช่องตารางแนวดิ่งที่ 1 Extreme Shocking หมายถึง ลักษณะรูปแบบที่ใครพบเห็นแล้วต้องสะดึงสะท้านอารมณ์ เปรี๊ยะสุด ๆ สุดโต่ง หลุดโลก

2) ช่องตารางแนวดิ่งที่ 2 Different Set Apart หมายถึง ลักษณะรูปแบบที่โดดเด่น แตกต่างไม่เหมือนใคร

3) ช่องตารางแนวดิ่งที่ 3 Original Nonchalant หมายถึง ลักษณะรูปแบบที่เรียบ ๆ ง่าย ๆ สบาย ๆ

4) ช่องตารางแนวดิ่งที่ 4 Neat Well Groomed หมายถึง ลักษณะรูปแบบที่เรียบร้อย ดูดี เก๋เลี้ยงเกลาสะอาดหมดจด

5) ช่องตารางแนวดิ่งที่ 5 Smart Chic หมายถึง ลักษณะรูปแบบตามประเพณีนิยม ดูเป็นผู้ดี

1.2 ช่องตารางแนวนอน ประกอบด้วยช่องตารางและตัวอักษร A, B, C, D, E เป็นห้าลักษณะด้านรสนิยม ค่านิยมหรือกลุ่มแฟชั่นของแต่ละบุคคลที่ชื่นชอบได้แก่

1) ช่องตารางแนวนอน A Avantgarde หมายถึง ลักษณะแฟชั่นล้ำยุคไปไกลตามไม่ทัน ไม่เข้าใจและไม่มีใครมองออก

2) ช่องตารางแนวนอน B Renewing หมายถึง ลักษณะการเป็นต้นแบบหรือเป็นต้นตำหรับผู้นำแฟชั่น

3) ช่องตารางแนวนอน C Up to Date หมายถึง ลักษณะทันสมัยตามสมัยนิยมในยุคปัจจุบัน

4) ช่องตารางแนวนอน D Known หมายถึง ลักษณะขึ้นขอบ
แพชั่นผลิตภัณฑ์ที่มีชื่อเสียงหรือแบรนด์สินค้าที่โด่งดังคนทั่วไปรู้จักดี

5) ช่องตารางแนวนอน E Dated หมายถึง ลักษณะความขึ้นขอบ
แพชั่น สิ่งของที่มีลักษณะบ่งบอกระดับชั้นสูงในสังคมหรือที่มีราคาสูง

2. เส้นแกนตั้งและเส้นแกนนอน

พื้นที่บริเวณตรงกลางตารางกริดที่มีเส้นแกนแนวตั้ง และเส้นแกนแนวนอน
อยู่กึ่งกลางและมีตัวหนังสือกำกับไว้ในแต่ละด้าน หมายถึง ถ้าแนวนั้นมีลักษณะ
ด้านรสนิยม เพื่อกำหนดความคิดรวบยอดไปตกอยู่บริเวณพื้นที่ใด แสดงว่าการพัฒนา
ผลิตภัณฑ์นั้น ๆ มีแนวโน้มไปในทิศทางตามอิทธิพลของคำจำกัดความดังกล่าว คือ

2.1 เส้นแกนแนวตั้งด้านบน Innovative หมายถึง มีอิทธิพลไปใน
ทิศทางของการเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้นและใหม่ขึ้น

2.2 เส้นแกนแนวตั้งด้านล่าง Old Fashioned หมายถึง มีอิทธิพล
ไปในทิศทางที่ย้อนกลับไปสู่ยุคก่อน ๆ ที่ผ่านมาหรือแบบโบราณ

2.3 เส้นแกนแนวนอนด้านซ้าย Attacking Culture หมายถึง มีอิทธิพล
ทางการไม่ยอมรับของสังคมส่วนใหญ่หรือมีการต่อต้าน ในการพิจารณานี้ใช้สำหรับ
พัฒนาให้แก่วัฒนธรรมบางกลุ่มที่ไม่ใช่สังคมส่วนใหญ่

2.4 เส้นแกนแนวนอนด้านขวา Affirming Culture หมายถึง มีอิทธิพล
ทางการยอมรับหรือเห็นด้วยของสังคมส่วนใหญ่

ตัวอย่างการใช้ตารางกริด ดังกล่าว คือ ถ้าวัตรสนิยมและความพึงพอใจ
ไปกำหนดอยู่ในพื้นที่บริเวณใดของตารางบริเวณนั้นก็คือมีแนวโน้มของความคิด
รวบยอดของผลิตภัณฑ์ที่มีต่อกลุ่มเป้าหมาย เช่น

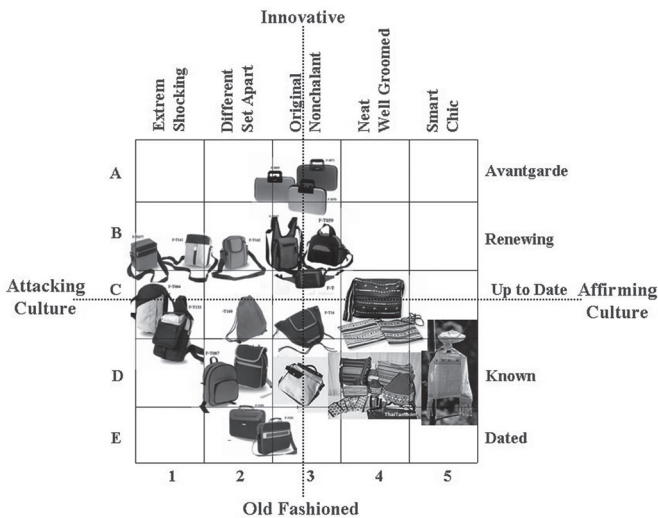
- ข้อมูลอยู่ในพื้นที่บริเวณ B (Renewing) และ 4 (Neat Well Groomed)
หมายความว่า ผลิตภัณฑ์นั้นมีจุดประสงค์ไปยังกลุ่มผู้ใช้ที่รักความสะอาด เรียบร้อย
มีความเป็นผู้นำในสังคม ทิศทางในการพัฒนามีโอกาสเปลี่ยนแปลงพัฒนาขึ้นใหม่
ได้อยู่เสมอ

- ข้อมูลอยู่ในพื้นที่บริเวณ C (Up to Date) และ 1 (Extreme Shocking) หมายความว่า ผลิตภัณฑ์นั้นมีจุดประสงค์ไปยังกลุ่มผู้ใช้ที่เป็นคนกล้า ไม่อยู่ในกฎหรือขอบเขตของสังคมแต่ตัวทันสมัยในแนวเปรี้ยว ทิศทางในการพัฒนามุ่งไปยังสังคมบางกลุ่ม

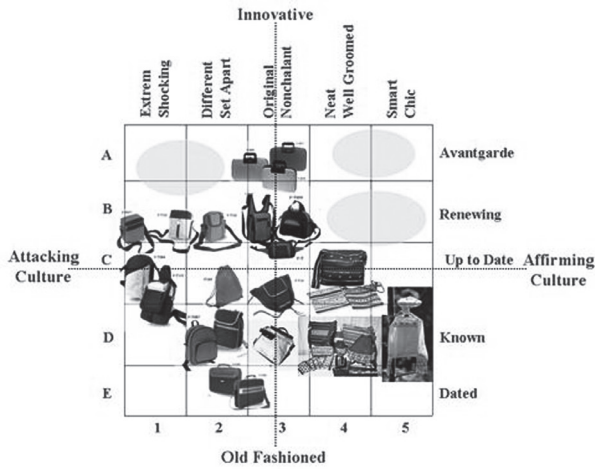
- ข้อมูลอยู่ในพื้นที่บริเวณ E (Dated) และ 5 (Smart Chic) หมายความว่า ผลิตภัณฑ์นั้นมีจุดประสงค์ไปยังกลุ่มผู้ใช้ที่ยึดถือขนบธรรมเนียมประเพณี มีสังคมผู้ดี ระดับสูง มีฐานะดี ทิศทางในการพัฒนาก็คือรักษายุคเก่าหรือย้อนยุค

จากตัวอย่างที่ยกมา 3 ตัวอย่างนี้ก็จะป็นแนวทางให้เกิดความเข้าใจในการที่จะศึกษาวิเคราะห์ลักษณะภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ด้านรสนิยม และความพึงพอใจของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ โดยเทียบเคียงกับลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของสังคม เพื่อที่จะได้มาซึ่งข้อมูลในการกำหนดกรอบแนวคิดการออกแบบและพัฒนาผลิตภัณฑ์ต่อไป

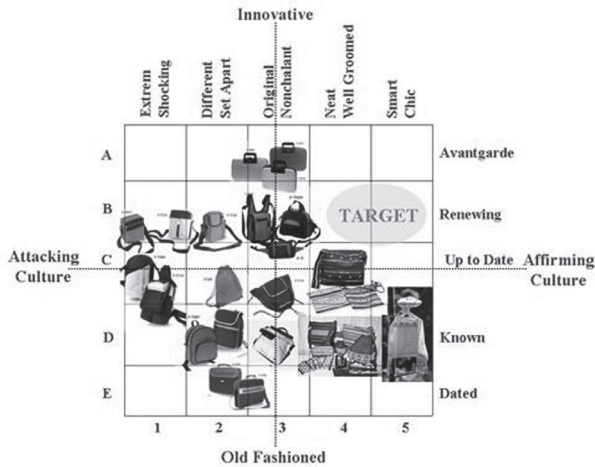
ตัวอย่างการสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์



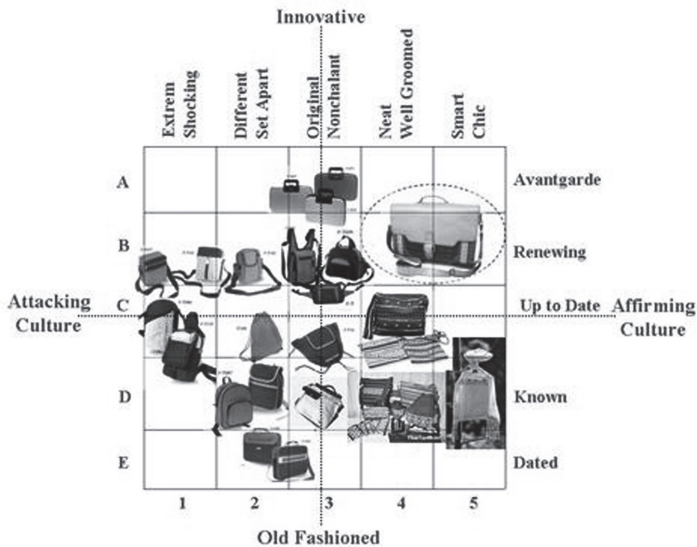
ภาพที่ 3 แสดงรูปแบบกระเป๋าสื่อเอกสารสำหรับสุภาพบุรุษแบบต่าง ๆ ในท้องตลาดนำมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง (Sample) เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์และทิศทางระหว่างคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์กับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของกลุ่มตัวอย่าง



ภาพที่ 4 แสดงตำแหน่งพื้นที่ว่าง (พื้นที่ว่าง) ของผลิตภัณฑ์กระเป๋าใส่เอกสารสำหรับสุภาพบุรุษที่ยังไม่มีคู่แข่งจำนวนมากในตลาด



ภาพที่ 5 แสดงตำแหน่งพื้นที่ว่าง (พื้นที่ว่าง) ที่จะเป็พื้นที่เป้าหมาย (Target) ในการกำหนดตำแหน่งของภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ (Product Positioning) ของผลิตภัณฑ์กระเป๋าใส่เอกสารสำหรับสุภาพบุรุษเพื่อนำมาเป็นข้อมูลเพื่อใช้กำหนดแนวคิดในการออกแบบต่อไป



ภาพที่ 6 แสดงรูปแบบผลิตภัณฑ์กระเป๋าใส่เอกสารสำหรับผู้ชาย (พื้นที่เส้นประวงรี) ที่ได้ทำการออกแบบและพัฒนาจากการกำหนดตำแหน่งของภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ (Product Positioning) และการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์กระเป๋าใส่เอกสารสำหรับผู้ชาย โดยใช้ตารางกริด Taste Matrix เพื่อศึกษา รสนิยม ความพึงพอใจ เทียบเคียงกับวัฒนธรรม และแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์

จากภาพที่ 6 รูปแบบกระเป๋าใส่เอกสารสำหรับผู้ชายที่ได้ทำการออกแบบและพัฒนาจากการกำหนดตำแหน่งของภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์ อยู่ในพื้นที่ตารางกริดบริเวณ B (Renewing), 4 (Neat Well Groomed), 5 (Smart Chic) และ Innovative / Affirming Culture ซึ่งมีแนวทางในการกำหนดแนวคิดการออกแบบ คือ กลุ่มผู้ใช้ผลิตภัณฑ์กระเป๋าใส่เอกสารมีความเป็นผู้นำในสังคม ลักษณะรูปแบบที่เรียบร้อยดูดี และรูปแบบตามประเพณีนิยมดูเป็นผู้ดี ทิศทางในการพัฒนาลักษณะการเปลี่ยนแปลงที่ใหม่ขึ้นและการยอมรับหรือเห็นด้วยของสังคมส่วนใหญ่

บทสรุป

การสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ (Image Scale) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะ (Characteristics) ของผลิตภัณฑ์ด้านรสนิยม ความพึงพอใจของผู้บริโภค และนำมาเทียบเคียงกับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นของผู้ใช้ผลิตภัณฑ์ในแต่ละลักษณะของสังคม โดยนำตัวอย่างผลิตภัณฑ์ในท้องตลาดที่ต้องการจะศึกษามาจัดกลุ่มและจำแนกประเภทผลิตภัณฑ์ เพื่อได้ทราบความสัมพันธ์และทิศทางระหว่างคุณลักษณะของผลิตภัณฑ์ด้านรสนิยม ความพึงพอใจของผู้บริโภค กับคุณลักษณะด้านวัฒนธรรมและแฟชั่นโดยใช้ตารางกริด Taste Matrix วิเคราะห์ผลิตภัณฑ์ที่ต้องการศึกษา

จะเห็นได้ว่าการสร้างภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ (Image Scale) โดยใช้ตารางกริด Taste Matrix วิเคราะห์ผลิตภัณฑ์ในท้องตลาดที่ต้องการศึกษา สามารถนำมาจัดกลุ่มจำแนกประเภทของผลิตภัณฑ์ต่างๆ ได้อย่างเป็นระบบและมีเหตุผล ประโยชน์ที่ได้จากการวิเคราะห์ภาพลักษณ์ผลิตภัณฑ์ จะสามารถกำหนดตำแหน่งของผลิตภัณฑ์ที่จะออกแบบและใช้เป็นฐานข้อมูลกำหนดแนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์ในอนาคตต่อไป

บรรณานุกรม

- ดวงพร คำบุญวัฒน์ และวาสนา จันทร์สว่าง. 2541. **สื่อสารการประชาสัมพันธ์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สามเจริญพาณิชย์.
- ธีระชัย สุขสด. 2544. **การออกแบบผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรม.** กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้ง เฮาส์.
- พรเทพ เลิศเทวศิริ. 2545. **Design Education 1 : รวมบทความและรายงานการวิจัยศาสตร์แห่งการออกแบบ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิจิตร อวະกุล. 2541. **เทคนิคการประชาสัมพันธ์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เสรี วงษ์มณฑา. 2542. **การประชาสัมพันธ์ : ทฤษฎีเชิงปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ธีระฟิล์มและโซเท็กซ์.
- Blaich, Robert and Janet Blaich. 1993. *Product Design and Corporate Strategy — Managing the Connection for Competitive Advantage.* New York : McGraw-Hill.
- Max's Design World. *Planning & Management* (Online) (cited 2014 March 14). Available from : <http://hfu.edu.tw/~maxwu/chapter7-2.htm>
- Nagamachi, M. Kansei. "Engineering : A new ergonomic consumer-oriented technology for product development." *International Journal of Industrial Ergonomics*. 15 (1995), 3-11.
- Robinson, C. and Barlow, W. "Image public relations." *Public Relations Journal*. 15 (1959), 10-13.

ทางปี่พาทย์ในเดี่ยวจะเข้จีนแซ่ ทางครุมนตรี ตราโมท¹

Piphat Ways of Playing in 'Jeen Sae', Jakae Solo by Montri Tramod

นาวัน วรรณเวช²

บทคัดย่อ

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ให้เข้าใจว่าทางปี่พาทย์ในเดี่ยวจะเข้จีนแซ่ทางของครุมนตรี ตราโมท นั้นมีลักษณะอย่างไร ผลการศึกษาพบว่าทางปี่พาทย์ในเดี่ยวจะเข้เพลงนี้ปรากฏอยู่ในลักษณะกลอนแบบระนาดเอกและมีการเลือกใช้กลุ่มเสียงที่ไม่ค่อยปรากฏในเพลงเดี่ยวจะเข้ทั่วไป อย่างไรก็ตามเดี่ยวจะเข้เพลงนี้ก็มิได้สะท้อนให้เห็นทางปี่พาทย์อย่างเดี่ยว ผลงานที่ปรากฏแสดงว่าผู้คิดทางได้พยายามนำทางปี่พาทย์นั้นมาผสมผสานกับแนวทางการบรรเลงของจะเข้ด้วย เช่น ตอนลงจบซึ่งเป็นการเทียบเคียงกับเดี่ยวจะเข้จีนซิมใหญ่ เป็นต้น เดี่ยวจะเข้จีนแซ่จึงแสดงให้เห็นถึงความเข้าใจดนตรีไทยในลักษณะองค์รวมได้

คำสำคัญ : มณตรี ตราโมท, เดี่ยวจะเข้, ทางปี่พาทย์

¹ ผู้เขียนขอขอบพระคุณอาจารย์อัศนีย์ เปลียนศรี เป็นอย่างมากที่ให้โอกาสเขียนบทความเกี่ยวกับดนตรีไทยในคราวนี้ หากบทความนี้มีประโยชน์อยู่บ้าง ผู้เขียนขออุทิศแด่ครูบาอาจารย์ของผู้เขียนทุกท่านทั้งที่มีชีวิตอยู่และที่เสียชีวิตไปแล้ว อนึ่ง ก่อนจะเข้าสู่เนื้อหาของบทความ ผู้เขียนใคร่ขอชี้แจงเรื่องที่นักดนตรีไทยทั่วไปย่อมทราบดี กล่าวคือ ในการเรียน การเล่น หรือการสังสรรค์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีไทยนั้นสืบทอดและถ่ายทอดแบบมุขปาฐะหรือคำบอกเล่าเป็นหลัก ลักษณะนี้นับว่าต่างกับประเพณีทางวิชาการทั่วไป บทความนี้อาจมีการอ้างอิงที่ไม่เหมือนงานวิชาการทั่วไปอยู่บ้าง

² อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Abstract

This article aims at analyzing the characteristics of Piphat ways of playing in Jakae solo ‘Jeen Sae’, composed by Montri Tramod. The findings are Piphat ways appear in Ranad-Ek improvise and choosing the special group of sound that is not likely to be used in normal Jakae solo. However, this solo not merely reflects Piphat ways of playing, but also the composer tried to blend with some identities of Jakae way of playing, as can be seen in the end of the song, which conspicuously imitates the popular song Jeen-Kim-Yai. Jeen-Sae solo, therefore, shows understanding of Thai music in holism.

Keywords: Montri Tramod, Jakae solo, Piphat ways of playing

จะเข้เป็นเครื่องดีดที่ปรากฏในวงเครื่องสายและมโหรี โดยทั่วไปจะมีบทบาทเป็นผู้นำเช่นเดียวกับซอด้วงและระนาดเอก ยกเว้นแต่ในบางครั้งเมื่อเล่นเข้าวงที่เป็นวงมโหรีวงมโหรีเครื่องใหญ่ซึ่งเป็นการเพิ่มจำนวนเครื่องดนตรีและผู้บรรเลงให้วงมีขนาดใหญ่ขึ้น จะเข้ก็อาจเล่นเป็นผู้ตามได้บ้างขึ้นอยู่กับการตกลงกันของผู้เล่น เรียกเข้าคู่กันว่า จะเข้เอกจะเข้ทุ้ม ในขณะที่ซอด้วงกับซออู้มักจะเล่นเป็นเครื่องคู่ก็ทำทำหน้าที่แบบจะเข้เช่นนี้ได้ไม่ ดังที่ปรากฏในงานดนตรีไทยพรรณนาที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรณ ดิดจะเข้คู่กับครุทองดี สุจริตกุล คุณหญิงไพฑูรย์เล่นเป็นจะเข้เอก ครุทองดีเล่นเป็นจะเข้ทุ้ม ที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะจะเข้มีช่วงเสียงที่กว้างมาก มีนม 11 นม สาย 3 สาย รวมสายเปล่าก็จะได้เสียงทั้งหมด 36 เสียง แม้จะมีบางเสียงที่ซ้ำกัน ดังที่ปรากฏเวลาเทียบเสียง ผู้บรรเลงจะเทียบสายที่มีเสียงระดับเดียวกันเพื่อดูว่าเสียงเพี้ยนหรือไม่ ได้แก่ แบบที่ 1 นมที่ 4 กับสายทุ้ม แบบที่ 2 สายเปล่าของสายเอกกับนมที่ 3 ของสายทุ้ม และแบบที่ 3 สายเปล่าของสายทุ้มกับนมที่ 4 ของสายลวด นอกจากนี้เสียงที่ได้จากสายทุ้มตั้งแต่นมที่ 3 จนถึงนมที่ 11 ของสายทุ้ม ก็เป็นเสียงเดียวกับสายเอกตั้งแต่สายเปล่าจนถึงนมที่ 8 เสียงที่ได้จึงซ้ำกันมาก

นอกจากนี้เสียงที่ได้จากสายทุ้มตั้งแต่นมที่ 3 จนถึงนมที่ 11 ของสายทุ้มก็เป็นเสียงเดียวกับสายเอกตั้งแต่สายเปล่าจนถึงนมที่ 8 เสียงที่ได้จึงซ้ำกันมาก แต่อย่างไรก็ตาม ด้วยคุณลักษณะของสายแต่ละสายที่ไม่เหมือนกัน เสียงที่ได้จึงต่างกัน นักดนตรีไทยนั้นใช้ความเหมือนในความต่างดังกล่าวสรรค์สร้างหนทางการบรรเลงมาแล้วมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงเดี่ยว เพราะในเพลงหมู่ซึ่งต้องเล่นรวมวงนั้น การเล่นกับ “ความเหมือนในความต่าง” มากเกินไปก็ถูกมองว่าเป็นคนจะเข้ที่ติดไม่เรียบร้อยได้ อย่างไรก็ตามการตีความว่าเรียบร้อยหรือไม่นั้นก็ต่างกันออกไป ดังจะเห็นได้จากทางจะเข้ครูนิภา อภัยวงศ์ จะเห็นว่าบางตอนมีการใช้สายทุ้มไปถึงนมที่ 6 หรือ 7 ในกลอนที่ว่า ชุลลุด/รุดฟู และ ชุทุทุ/มฺรุม หรือในกรณีทางจะเข้ครูแอบ บางเพลงที่มีการรูดสายไปรูดด้วย เช่น เพลงลาวคำหอมท่อน 3 เป็นต้น ความเหมาะสมในที่นี้จึงนับว่าเป็นเรื่องเฉพาะตน แต่โดยทั่วไป เมื่อจะเข้เล่นรวมวง ก็จะต้องเดินกลอนสายเอกเป็นหลัก แต่ในกรณีของเพลงเดี่ยว การใช้เสียงเดียวกันในสายที่ต่างกันเพื่อสร้างทำนองหรือลูกเล่นต่างๆ นั้นถือเป็นเรื่องที่รับได้ และทำกันทั่วไป

จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่มีข้อจำกัดหลายประการ เรื่องที่สำคัญที่สุดน่าจะเป็นเรื่องจำนวนของนมจะเข้ที่มี 11 นม นักจะเข้เมื่อเล่นถึงนมตัวนี้ก็ย่อมรู้สึกได้ว่าบางกลอนนั้นไม่อาจทำได้ เช่น เพลงอาหนู สามชั้นท่อน 1 ที่ว่า ---ล/-ดัดด/-ล-ร/ดัดด/-ม-ล/ม-ร/---ด/มรดล ปัญหาเมื่ออยู่ว่าเมื่อติดมาถึงห้องที่ 5 ในโน้ตนี้จะเข้ไม่สามารถทำได้ จะเสียก็ไม่ได้เพราะจะเข้แน่นติดครั้งเดียวก็ได้เสียงเดียว นักจะเข้ก็แก้ปัญหาต่างกันไป บางคนติดออกไปตรงๆ ว่า -ม-ช/-ม-ร บางคนก็แก้ปัญหาโดยการติดเก็บเป็น ชรม์ฟ/ชฟมร/ชมรด/มรดล สมัยที่ผู้เขียนเรียนจะเข้กับ ครูระวีวรรณ ทับทิมศรี เมื่อต่อเพลงนี้อยู่ นั้น ครูให้ติดว่า -ม---/ชม-ร โดยไม่ใช้การรว แต่เป็นการติดกรอดเสียงที่ไม่ออกแรงมากเพื่อไม่ให้เสียงออกมานำรำคาญ³

³ กรอด ในที่นี้มีได้หมายถึงกรอดที่เป็นเทคนิคของการตีฆ้อง แต่หมายถึงเทคนิคการติดจะเข้แบบหนึ่งที่ทำให้เกิดเสียงคล้ายคำว่า “กรอด” เป็นการเน้นเสียงด้วยการติดที่เสียงสุดท้าย สำหรับจะเข้จะใช้ในลักษณะเป็นการทิ้งเสียงในช่องไฟ ทำให้เสียงจะเข้เด่นชัดมากขึ้น ส่วนมากจะใช้ในกรณีที่มิได้ตัวโน้ตเหมือนกัน เช่น ชลทด/ทด- - ด ตัวสุดท้ายนี้นักจะเข้อาจติดกรอดเสียงได้ เป็นต้น การติดกรอดนั้นก็เพื่อเน้นช่องไฟให้เด่นชัดขึ้น

จำได้ว่าผู้เขียนถามครูว่าทำไมต้องติดอย่างนี้ ครูตอบผู้เขียนว่า “เพราะไม่มีนมแล้ว” นั่นหมายความว่าคนจะเข้าใจเรื่องนี้ดี และต้องพยายามแก้ปัญหา นักจะเข้าใจ จิตรชนักถึงข้อจำกัดในเรื่องเสียงของตนเป็นอย่างดี ด้วยเหตุนี้เพลงเดี่ยวจะเข้าหลายเพลงจึงต้อง “ลดเสียง” จากที่บรรเลงอยู่ทั่วไปเพื่อให้ขึ้นเสียงข้างบนได้ โดยไม่ต้องหลบเสียงซึ่งจะทำให้ชิ้นมต่าง ๆ ที่มีอยู่ได้ทั่วทุกคนมากขึ้น เพลงเดี่ยวที่ลดเสียงก็เช่น มุล่ง กราวโน ลาวแพน เป็นต้น และตามธรรมดาเมื่อลดเสียงแล้ว เพลงนั้นบางช่วงก็จะตกเสียงโดหรือสายเปล่าซึ่งเรียกกันทั่วไปว่า “เสียงฉ่าง” ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของจะเข้ไปโดยปริยาย การลดเสียงในเพลงเดี่ยวจะเข้ชิ้นนั้นไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าเริ่มใช้ตั้งแต่เมื่อไร แต่จะเริ่มใช้เมื่อไรก็คงไม่สำคัญเท่ากับการลดเสียงดังกล่าวกลายเป็นอัตลักษณ์สำคัญและเป็นชนบของการบรรเลงเพลงเหล่านั้นของจะเข้ แม้เรื่องนมจะเข้าอาจสร้างข้อจำกัดได้นั้น แต่จะเข้ก็มีลักษณะเด่นประการสำคัญคือ สายเปล่า มีทั้งการติดกระทบบสองสาย ติดกระทบบสามสาย ดบสาย เป็นต้น เม็ดพรายต่าง ๆ ที่เกิดจากการเล่นกับสายเปล่าทั้งสามสายของจะเข้ชิ้นนั้นจึงเป็นลักษณะสำคัญที่ทำให้จะเข้แตกต่างจากเครื่องอื่นๆ อยู่มาก จึงเห็นได้ว่าเพลงใดที่ตกสายเปล่าของจะเข้แล้วก็จะไม่มีการลดเสียง ดังจะเห็นจากเพลงจีนขิมใหญ่ที่จะเข้นิยมเดียวกันนั่นเอง แม้ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะจะประดิษฐ์ทางเดี่ยวจีนขิมใหญ่ให้กับ ปี่พาทย์บ้าง แต่ผู้ที่ได้ฟังย่อมรู้สึกได้ว่ามีลักษณะเฉพาะของจะเข้อยู่หลายช่วง เช่น การทึงนอย หรือกระทบสายเปล่า ซึ่งเป็นตัวอย่างของการถ่ายทอดอัตลักษณ์ของจะเข้ไปสู่เครื่องดนตรีที่มีวิธีการบรรเลงต่างกัน

ที่กล่าวมาข้างต้นจึงเห็นได้ว่า การประดิษฐ์ทางเดี่ยวจะเข้ชิ้นนั้นต้องใช้ความเข้าใจหลายประการทั้งข้อจำกัดและลักษณะเด่นต่าง ๆ ไม่ว่าผู้ชิ้นนั้นจะมีพื้นมาทางเครื่องสายหรือปี่พาทย์ก็ตาม น่าสนใจว่าจะเข้เป็นเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายที่นักปี่พาทย์ให้ความสำคัญทำเพลงเดี่ยวให้อยู่มาก เมื่อพิจารณาประวัติการทำเพลงเดี่ยวจะเข้ของนักปี่พาทย์นั้นจะเห็นว่ามีย่อยหลายเพลงด้วยกัน ที่น่าจะเก่าที่สุดเท่าที่ผู้เขียนจะสืบค้นได้ก็คือจีนขิมใหญ่ที่ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เคยเล่าให้ผู้เขียนฟังว่า

ต่อกับบิดาหรือพระยาเสนาะตรียางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มาตั้งแต่ยังเล็ก คำว่า “ยังเล็ก”⁴ ของครูก็ไม่ทราบแน่ชัดว่าเมื่อไร⁵ นอกจากนี้ยังมีอีกหลายเพลง เช่น ทอยเดี่ยวทางที่ คุณครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำให้ครูไพฑูรย์ ณ มหาชัย และ กราวโน เถาที่ท่านครูทำให้ครูแสง อภัยวงศ์ จางวางทั่ว พาทยโกศล ทำเดี่ยวสุดสงวน ให้ครูแอบ ยุวนวนิชย์ และทำเดี่ยวจะเข้จนขมื่นกับจีนขิมใหญ่ให้บุตรสาวคือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ หลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์) ทำเดี่ยวจะเข้ ฉิ่งตรงให้ครูแอบ ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ทำเดี่ยวจะเข้สารถิและทอยเดี่ยวให้ครุระติ วิเศษสุรการ ครูสमान ทองสุโชติ ทำเดี่ยวสุดสงวน สุรินทราหู นกขมื่น และอากรรพ ให้ครุระติ (ว่ากันว่าเพลงอากรรพนี้ครูในกรมประชาสัมพันธ์หลายท่านก็มีส่วนร่วมคิด ทางด้วย) นักจะเข้ที่ยังมีชีวิตอยู่ในยุคปัจจุบันก็อย่างเช่น รศ. ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน เคยได้ต่อเพลงเข้दनอกกับครูเฉลิม บัวทั้ง นักจะเข้ที่มีความคิดก้าวหน้าอย่างสรวุ จันทรเฉลิม ก็มีบันทึกว่าได้ต่อเพลงกราวโน เถาและทอยเดี่ยวกับครุศิริ นักดนตรี เป็นต้น ตัวอย่างที่ยกมาทั้งหมดนี้ก็ทำให้เข้าใจเป็นอย่างดีว่าจะเข้เป็นเครื่องดนตรี ที่นักปี่พาทย์นิยมทำเดี่ยวให้ แม้อาจจะกล่าวได้ยากว่านักปี่พาทย์ท่านใดที่สนใจ ทำเดี่ยวจะเข้ไว้มากที่สุด ซึ่งเป็นประเด็นที่ผู้เขียนจะไม่กล่าวถึงในบทความนี้ แต่ก็เห็นว่าครูดนตรีปี่พาทย์สมัยก่อนก็เรียนดนตรีกันแตกฉานอย่างแท้จริง

⁴ อย่างไรก็ตามลูกศิษย์ของครูบางท่านกล่าวว่าครูเลื่อนเล่าให้ฟังว่าทางจีนขิมใหญ่นี้เป็นของครูเปรม ซึ่งเป็นบิดาของครูละเมียด จิตตเสวี เรื่องนี้จึงยังต้องสืบค้นกันต่อไป

⁵ อันที่จริงยังมีนักจะเข้รุ่นก่อนหน้าหรือในช่วงอายุเดียวกันกับพระยาเสนาะฯ อีกมากซึ่งเราไม่ทราบประวัติแน่ชัด เช่น จางวางอ้อยผู้คิดทางเดี่ยวเพลงแขกมอญของครูแอบ ยุวนวนิชย์ ครูเหล่านั้นจะเรียนกับครูปี่พาทย์จนถึงทำเพลงเดี่ยวให้หรือไม่ก็ไม่ทราบได้

จึงสามารถประดิษฐ์ทางเดียวให้จะเข้ ซึ่งนับเป็นเครื่องดนตรีที่อยู่นอกเหนือขอบเขตของความรับผิดชอบของตนโดยทั่วไปได้⁶

ครูมนตรี ตราโมท ก็เป็นนักปี่พาทย์มาแต่เดิม รับหน้าที่เป็นคนระนาดทุ้ม ในกรมมหรสพมาแต่เดิม มีผลงานการประพันธ์เพลงต่างๆ มากมาย ทั้งเพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงละคร เพลงระบำ ฯลฯ เรื่องเหล่านี้นักดนตรีไทยย่อมเข้าใจอย่างซึ้งทราบกันอย่างดี นอกเหนือจากเพลงเหล่านี้ก็ยังมีผลงานการประดิษฐ์เพลงเดี่ยวจะเข้ อยู่ด้วยกัน 3 เพลง ได้แก่ จินแสด เพลงเรื่องดวงพระธาตุ และแขกมอญ ประวัติการทำเพลงเดี่ยวจะเข้ของครูมนตรีนี้นักมีบันทึกว่าเป็นสามเพลงนี้มาตลอดจนถึงหนังสือที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพของครูมนตรี จนกระทั่งเมื่อพ.ศ. 2539 ขำคม พรประสิทธิ์ ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่องผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้ของครูละเมียด จิตตเสวี โดยใช้ฉิ่งดวงพระธาตุเป็นกรณีศึกษา งานวิจัยนี้จึงทำให้รู้ว่าเพลงเดี่ยวเรื่องดวงพระธาตุหรือฉิ่งดวงพระธาตุนั้นอาจเป็นผลงานของครูละเมียด ดังจะเห็นได้จากลักษณะเฉพาะของการใช้กลอนที่ครูละเมียดนิยมใช้ (เช่น การติดกระหนบ สายลวดบ่อยครั้ง ซึ่งเป็นแนวทางการบรรเลงจะเข้ที่เป็นเอกลักษณ์ของครูละเมียด) ผู้เขียนจึงเข้าใจว่าที่นับว่าเป็นผลงานของครูมนตรี อาจเป็นเพราะว่าครูมนตรีมีบทบาทในการนำเพลงนี้มาต่อให้หรือนำทางฆ้องมาต่อให้ มิใช่การประดิษฐ์ทางใหม่ ในกรณี

⁶ หากมองในทางกลับกัน ครูเครื่องสายที่ทำทางเดียวให้นักปี่พาทย์จะมีบ้างหรือไม่ ผู้เขียนคิดว่าอาจมีก็ได้แต่คงน้อยกว่า เพราะประสบการณ์ในการบรรเลงปี่พาทย์เปิดโอกาสให้นักปี่พาทย์รู้จักและลองคิดหาหนทางให้เครื่องดนตรีอื่นๆ ได้มากกว่าเครื่องสาย การใช้กลองได้หลายประเภททำให้ปี่พาทย์เล่นเพลงได้หลากหลายกว่าเครื่องสาย ฯลฯ จึงไม่ปรากฏว่ามีคนเครื่องสายทำเดี่ยวให้นักปี่พาทย์ อาจมีคนเครื่องสายบางคนรู้ปี่พาทย์ดี เช่น พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ทั้งสองท่านนี้ครูจิรัส อาจณรงค์ เล่าให้ผู้เขียนฟังว่าก็ชอบตีฆ้องวงเล็ก สามารถตีฆ้องวงเล็กรับเข้ากับวงได้อย่างสนิทสนม แต่ก็ไม่ปรากฏประวัติการทำเพลงเดี่ยวให้นักปี่พาทย์ ในบรรดาคนเครื่องสายที่เป็นที่ยอมรับนับถือจนถึงต่อเพลงให้นักปี่พาทย์นั้นก็มีครูละเมียด จิตตเสวี ครูจิรัสเล่าว่าครูละเมียด (ป้าเมียด) “เก่งมาก แม้จะติดไม่ไหวเหมือนคนอื่น ๆ แต่ก็แม่นยำเพลงมาก” เพลงหลายเพลงครูจิรัสก็ต่อกับครูละเมียด (เช่น เขมรราชบุรุษชั้น ขึ้นเดี่ยวและเพลงอื่นๆ) ครูละเมียดจะบอกทางฆ้องและครูจิรัสก็ติดตาม อย่างไรก็ตาม ใดๆ ก็ตาม ครูจิรัสก็บอกว่าครูละเมียดจำทางได้แต่ตีฆ้องไม่ได้ และไม่ปรากฏว่าครูจิรัสต่อเพลงเดียวกับครูละเมียดแต่อย่างใด

ของแขกมอญนั้นยังมีข้อถกเถียงอยู่ บ้างก็ว่าเป็นทางครูละเมียด จิตตเสวี บ้างก็ว่าเป็นทางที่ครูย้อย เกิดมงคล นำแขกมอญของครูแอบไปปรับปรุงแล้วต่อให้ครูทองดี สุจริตกุล อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาเดี๋ยวจะเข้าแขกมอญแล้ว ผู้เขียนสันนิษฐานว่าไม่น่าจะใช่ครุมนตร์ทำทางใหม่ทั้งเพลง อีกทั้งกลอนบางแห่งพบในทางจะเข้ของคุณครูท่านอื่นๆ ด้วย เช่น กลอนที่ว่า

ดํทลช	ช ชช พช	ลชพร	รพร ดร	ฟดรฟ	รดพร	ดทรุด	ทลุดท
-------	---------	------	--------	------	------	-------	-------

กลอนนี้พบได้ในทางจะเข้ครูละเมียด จิตตเสวี (ในการบันทึกเสียงวงมโหรีที่ครูเหนียว ตรียพันธ์ เป็นผู้ขับร้อง) ครูแสวงและครูนิภา อภัยวงศ์ ครูทองดี สุจริตกุล และครูระติ วิเศษสุการ เป็นต้น อาจมีแตกต่างบ้างเล็กน้อย แต่ก็เดินกลอนอย่างเดียวกัน จะเห็นว่ากลอนนี้แพร่หลายในหมู่คณะจะเข้เป็นอย่างดี แม้แต่เดี่ยวขอของครูหลวงไพเราะเสียงขอ (อุ้น ตรียชีวิน) ก็ปรากฏกลอนนี้ด้วยเช่นกัน เป็นไปได้ว่าด้วยเหตุที่ครุมนตร์เป็นผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงและการฟังดนตรีที่มากกว่าผู้อื่น จึงอาจจะจำทางหรือกลอนนี้มาต่อให้ครูทองดี สุจริตกุล และเนื่องด้วยประวัติการประพันธ์เดี่ยวจะเข้แขกมอญนี้ยังไม่ยุติ ผู้เขียนจึงจะไม่นำมาพิจารณาในบทความนี้ น่าสังเกตว่าในหนังสือ “บันทึกเพลงไทยผลงานครุมนตร์ ตราโมท ชุดใหม่โรงดนตรีไทย” ซึ่งเป็นการสืบค้น รวบรวม และบันทึกเพลงใหม่โรงที่เป็นผลงานการประพันธ์ของครุมนตร์ ตราโมท ทั้งหมดเท่าที่จะสืบค้นได้อย่างเป็นทางการนั้น ในส่วนที่เป็นชีวประวัติของครุมนตร์ ตราโมท ตัวอย่างผลงานเพลงเดี่ยวจะเข้มีบันทึกไว้ว่า เพลงจีนแสดเท่านั้น

จึงอาจกล่าวได้ว่า เพลงเดี่ยวผลงานของครุมนตร์ ตราโมท ที่อาจไม่มีปัญหาเรื่องประวัติการประพันธ์ก็คือเดี่ยวจะเข้จีนแสด เดี่ยวจะเข้เพลงนี้ยอมรับนับถือว่าเป็นเดี่ยวที่ครุมนตร์ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งครูเลื่อน สุนทรวาทิน และครูจิรัช อาณนรงค์ กล่าวตรงกันว่าเพลงนี้ครุมนตร์ทำให้ครูจ้าง แสงดาวเด่น นักจะเข้ของกรมมหรสพเป็นครั้งแรก หลังจากนั้นทางนี้จึงได้ตกทอดมายังครูทองดี สุจริตกุล ซึ่งเป็นนักจะเข้

ของกรมศิลปากรในภายหลัง ทางก็เป็นทางเดียวกันแม้จะมีผิดแผกอยู่บ้างเพียงเล็กน้อย ปัจจุบันเพลงนี้แพร่หลายในหมู่ลูกศิษย์สายครูทองดี สุจริตกุล แม้ปัจจุบันจะมีการนำแผ่นเสียงครูจ้าง แสงดาวเด่นเดี่ยวจะเข้เพลงจีนเสมอออกเผยแพร่แล้ว แต่นักจะเข้เมื่อจะเดี่ยวจีนสักก็เดี่ยวทางที่สืบทอดมาจากครูทองดี สุจริตกุล เป็นหลัก และเมื่อจะยกทำนองบางตอนมาเป็นตัวอย่างในบทความนี้ ผู้เขียนก็จะอ้างอิงจากทางของครูทองดี สุจริตกุล เป็นหลัก เพราะเป็นทางที่เคยได้ต่อมาจากอาจารย์วิชัย เหล่าประเสริฐ หรือ “พี่เป้ง” ศิษย์ท่านหนึ่งที่เคยเรียนจะเข้กับครูทองดี สุจริตกุล เมื่อสมัยที่ครูไปสอนที่ชุมนุมดนตรีไทย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์

ประเด็นที่ว่าเดี่ยวจะเข้จีนแสน่ายที่สุดแล้วใครจะเป็นผู้ประดิษฐ์คิดทางขึ้นมาจึงไม่ใช่ประเด็นหลักที่ผู้เขียนต้องการจะตอบในบทความนี้ นักดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งน่าจะเข้ทั้งหลายน่าจะได้อธิบายแสวงหาทางตอบคำถามนี้ต่อไป เพราะผู้เขียนมีจุดมุ่งหมายที่จะวิเคราะห์เพลง ไม่ใช่การวิเคราะห์ประวัติของเพลง ในบทความนี้ผู้เขียนจึงใช้ว่าเป็นทางของคุณครูมนตรี ตราโมท เนื่องด้วยหลักฐานที่มีและพอที่จะหาได้นั้นยังไม่ให้คำตอบใดๆ มากไปกว่านี้

เนื่องด้วยเพลงนี้เป็นเดี่ยวจะเข้ที่ครูปีพาทย์ทำให้คนเครื่องสายที่มีการสืบทอดอย่างยาวนานและแพร่หลายในปัจจุบัน จึงเหมาะสมที่สุดที่จะนำมาศึกษาให้เข้าใจลักษณะทางปีพาทย์ที่อยู่เพลงเดี่ยวของเครื่องสาย การศึกษาลักษณะทางปีพาทย์ในเดี่ยวจะเข้เพลงนี้จึงอาจทำให้เห็นว่าทางปีพาทย์นั้นแฝงฝังอยู่ในเพลงเดี่ยวของจะเข้ในลักษณะใด และมีการผสมผสานเข้ากับลักษณะเฉพาะหรือข้อจำกัดของจะเข้บ้างหรือไม่

คำถามดังกล่าวอาจตอบได้ในเบื้องต้นว่าทางปีพาทย์ที่ปรากฏในเดี่ยวจะเข้ก็คือทางระนาดเอก เพลงเดี่ยวจีนสักเช่นกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเป็นทางที่คนปีพาทย์ทำให้แล้ว ทางระนาดเอกก็จะปรากฏให้เห็นได้มาก อาจเป็นเพราะจะเข้กับระนาดเอกมีช่วงเสียงที่กว้างที่เอื้อต่อการเดินกลอนแบบต่างๆ ได้ อีกทั้งเสียงที่จะเข้ทำได้มีความเด็ดขาด ไม่ต่อเนื่องหรือเชื่อมกันอย่างซอหรือซลุ่ย ด้วยความที่จะเข้กับระนาดเอกมีหนทางการบรรเลงที่ใกล้เคียงกันมาก บางสำนักจะเข้จึงมีแนวคิดที่ว่าทางจะเข้ก็เหมือน

ทางระนาดตั้งจะเห็นได้จากสำนักของครุฑระตี วิเศษสุรการ ศิษย์ของครุฑระตีทุกคน จะทราบกันดีว่าคุณครุฑระตียึดแนวทางการติดจะเข้ของคุณครูจ้าง แสงดาวเด่น เป็นหลัก และคุณครูจ้างก็ได้ถ่ายทอดแนวคิดนี้ให้ครุฑระตีอีกทอดหนึ่ง เพราะฉะนั้นเมื่อเราได้ ฟังเสียงจะเข้ของครุฑระตีก็จะเห็นว่ากลอนบางลูกที่จะเข้ใช้กันทั่วไปนั้น ครุฑระตีจะใช้อีกแบบ เช่น จะเข้ทั่วไปจะเล่นว่า ซลชม/ชมรด/ดต-ด/ชดรม เสียงโดที่ทำตัวหนานั้น จะเข้จะติดสามสาย แต่ครุฑระตีมักใช้ว่า มขลุด/มรชม เป็นเอกลักษณ์ (ตัวเอนคือ สายลวด) หรือในการลงสายลวดทิงน้อยติดๆ กัน ครุฑระตีจะติดเต็มท่อนโน้ต ไม่ได้ พักมือแบบจะเข้ทั่วไป เช่น จะเข้ทั่วไปติดว่า -ซ-ซ/-ล-ล/-ซ-ซ/-ม-ม ครุฑระตีจะใช้ ซซซ ซซ/-ล-ล/ซซซ ซซ/-ม-ม เป็นต้น⁷ การติดเช่นนี้อาจทำให้เมื่อยมือได้ง่าย เพราะต้องออกแรงมากกว่า น่าสังเกตว่าการออกแรงที่มากกว่าดังกล่าวก็ทำให้ติดเก็บ มากขึ้นและได้สำเนียงที่ใกล้เคียงระนาดเอกมากขึ้นนั่นเอง

เมื่อพิจารณาเดี่ยวจะเข้จีนแน้นจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของเพลงก็เป็นแบบ เพลงเดี่ยวทั่วไปคือมีเที่ยวหวานและเที่ยวเก็บ ลักษณะทางปีพาทย์ซึ่งเป็นทางระนาดเอก นั้นจะปรากฏให้เห็นชัดในทางเก็บ เช่น เที่ยวเก็บ ท่อน 1 เที่ยวแรก

รืท รืรืรื	รืม รืรืรื	ซลท ซลซ	มขม ร	รขลท	ลทรม	ทลทช	ลมชร
ชมรท	ลชมร	ทลชม	รทลช	ฟมรช	ลทรม	ซลทม	รทลช

จะเห็นว่าโน้ตท่อนที่ 5 ในบรรทัดที่ 2 นั้นใช้ ฟ ไม่ใช้ ซ ผู้เขียนคิดว่า อาจเป็นเพราะลูกยอดของระนาดเอกปีพาทย์ที่นักปีพาทย์เคยชินเป็นเสียง ฟ เมื่อมาทำ ทางจะเข้จึงนำเสียงนี้มาใช้ เพราะโดยปกติแล้วจะเข้ยังมีอากัณฐ์ ก็คือเสียง ซ กลอนนี้ หากนักจะเข้จะใช้ก็ย่อมใช้จนสุดท้ายได้ แต่เพราะคนทำทางจีนแน้นเป็นคนปีพาทย์ จึงใช้เสียง ฟ แทน ลักษณะนี้ไม่พบในเพลงเดี่ยวจะเข้อื่น ๆ แต่อย่างใด

⁷ อย่างไรก็ตามอาจมีข้อยกเว้นบ้างในกรณีที่วงนั้นเล่นกันค่อนข้างเร็ว ดังที่เราจะเห็นได้จากเพลง ทอยโยน เลาที่ครุฑระตีติดจะเข้ร่วมกับครูอาวโส อันได้แก่ครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์ ครูฉลุย จิยะจันทร์ และครูจงกล สุขสายชล ขับร้องโดยครูสุรางค์ ดุริยพันธ์ บรรเลง ณ โรงละครแห่งชาติ (ไม่ทราบวันและเวลาที่บรรเลง) ในช่วงใกล้จะจบท่อน 1 ทั้งวงเล่นกันเร็วมาก และครุฑระตีก็ใช้การติดสามสายอยู่บ้างเช่นกัน

นอกจากนี้ในเที่ยวกลับ ท่อน 1 เที่ยวหวาน ผู้แต่งก็กำหนดทางให้มีลักษณะเดินกลอนที่เป็นระนาดเอกค่อนข้างชัดเจนดังนี้

---ท	---รร	--รม	รรรร	รขุฑท	ลฑรุม	รมชล	ขพมร
ททท ลฑ	ดรัมท	รุมชล	รทลช	ลทรม	รดทล	ชรมฟ	ขทลช
ฟมลร	ลรัมฟ	ชลทร	ชดทล	มรลท	ดชลท	ดชดม	รดทล
ฟลฟท	ลรมฟ	ทมทด	รฟมร	ลทรล	ทฟลม	รลฑท	รฟมร

ทำนองที่ยกมาเป็นตัวอย่างดังกล่าวชี้ให้เห็นถึงลักษณะทางระนาดเอกอย่างชัดเจน นักจะเข้ที่ใช้นัอย่างถูกต้อง กล่าวคือ ไม่มีการลักนิ้วและใช้นิ้วเรียงกันเป็นระเบียบนั้น เมื่อคิดถึงท่อนนี้ย่อมรู้สึกเช่นเดียวกันว่าทางที่ทำไว้นั้นติดยาก ไม่มีการติดสายเปล่าหรือติดทิงนอยให้พักมือ มีการใช้กลอนที่จะเข้ไม่ใช่อยู่มาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรทัดที่ 3 และ 4 กลอนลักษณะนี้พบในระนาดเอก ไม่ว่าจะเป็น ดชดม/รดทล หรือ ฟลฟท/ลรมฟ/ทมทด/รฟมร ก็เป็นกลอนที่ไม่ปรากฏในทางจะเข้เลย เพราะธรรมชาติของการติดจะเข้ใช้นิ้วที่ใช้นิ้วมากที่สุดซึ่งทำให้มีกำลังมากกว่านิ้วอื่นๆ ก็คือนิ้วนาง รองลงมาคือนิ้วชี้ นิ้วกลาง ที่ใช้น้อยที่สุดคือนิ้วนาง ในขณะที่ระนาดจะไม่มียุบสรรคเรื่องนิ้วเช่นนี้ ระเบียบของนิ้วจึงเป็นสิ่งที่กำหนดแนวทางไปโดยปริยาย เราจึงพบว่าทางจะเข้ที่ถือกันว่าโบราณอย่างเช่นทางของคุณครูแอบ ยุวณวนิชย์ นั้นจะใช้สายเปล่ามากกว่าทางจะเข้อื่นๆ เพราะสายเปล่าช่วยลดการเหวี่ยงมือซึ่งอาจทำให้นมจะเข้หลุดได้ (เช่น ทลชด/ชดชล ครูแอบก็มีใช้ แต่โดยทั่วไปจะใช้แบบระนาดคือ ทลชร/ชรชล) ทำนองที่ยกมานั้นหากจะปรับให้เป็นทางจะเข้ซึ่งเอื้อต่อการใช้นิ้วก็อาจจะเป็น ดรดม/รดทล และ รมทด/รฟมร คนจะเข้ก็จะรู้สึกว่ายึดติดได้สะดวกกว่า เพราะนิ้วที่ใช้นั้นจะใกล้เคียงกันมากกว่า ทำให้ไม่ต้องเหวี่ยงมือ แต่การเปลี่ยนแนวทางที่ครูดิไว้ให้แล้วนั้นไม่เป็นธรรมเนียมนิยมกันในหมู่คนดนตรีไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงเดี่ยวซึ่งเป็นเพลงที่นำมาใช้อวดฝีมือกัน นักจะเข้จึงติดเช่นนี้ ทำนองนี้แสดงให้เห็นร่องรอยของทางระนาดเอกที่อยู่ในทางจะเข้ได้

นอกจากเรื่องการค้าเงินทำนองแล้ว การเลือกใช้ช่วงเสียงของเพลงก็แสดงให้เห็นลักษณะปีพาทย์ได้ โดยทั่วไปแล้วเพลงที่เลือกมาทำเป็นเพลงเดี่ยวควรเป็นเพลงที่สามารถดึงเอาศักยภาพที่เครื่องดนตรีนั้นจะทำได้ออกมาให้มากที่สุด การที่เพลงมุล่ง ลาวแพน และกราวโนที่จะเข้ามาเดี่ยวต้องลดเสียงจากเสียงของเครื่องสายก็มาจากเหตุผลนี้ เมื่อพิจารณาเดี่ยวจะเข้จีนแนนี้จะเห็นว่าการเล่นในเสียงที่เรียกว่าเพียงออล่าง ซึ่งเป็นเสียงที่ใช้ในปีพาทย์ไม้นวมโดยเฉพาะในการบรรเลงโขนละคร โดยทั่วไป เมื่อนำมาทำเป็นเดี่ยวจะเข้แล้วทำให้บางช่วงต้องหลบเสียงอยู่บ้าง เช่น ตอนขึ้นต้นเพลงที่ว่า

---ช	--ชลท	-ล-ท	-ด-ร	ทลช ลท	-ร-ม	ทรท ลช	-ม-ร
------	-------	------	------	--------	------	--------	------

ตัวอย่างนี้ชี้ว่าในท้องที่ 6 ขึ้นสูงแล้ว ท้องต่อมาต้องลงต่ำ ทำให้เกิดการหลบเสียง นักจะเข้อาจจะรู้สึกได้ว่าการหลบเสียงทำให้เกิดเสียงวูบวาบ เพราะจะเข้นั้นผลิตเสียงออกมาได้ไม่เนียนหรือสนิทมมเท่าซอ ซึ่งมีความสั่นไหวมากกว่า ดังจะเห็นได้จากเพลงเขมรราชบุรี ในช่วงก่อนที่จะเข้าโยน ทางครูระดีจะไม่หลบเสียงเลยแต่จะใช้สับัดเสียงเดี่ยวแทนก็จะได้ว่า -ท-ร/-ม-ช/---ชชช/-ม-ร หรือที่ครูละเมียดจิตตเสวี คิดว่า -ท-ร/-ม-ช/---ม/รท-ร แล้วจึงเข้าโยนต่อไป การหลบเสียงวูบวาบจึงเป็นสิ่งที่นักจะเข้ต้องหาทางเลี่ยงให้มากที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ จะเห็นว่าเดี่ยวจะเข้เพลงจีนแสทางของครูท่านอื่นจึงไม่ได้ใช้เสียงนี้ ดังจะเห็นได้จากเดี่ยวจะเข้จีนแสทางของคุณหญิงขึ้น ศิลปบรรเลง ซึ่งเปลี่ยนมาใช้เสียงเพียงออบนซึ่งขึ้นต้นว่า ---ม/-ชชช/-ม-ล/ชชช ชช ฯลฯ การเปลี่ยนช่วงเสียงนี้ทำให้ไม่ต้องหลบเสียงมากนั่นเอง อนึ่ง บทความนี้ไม่ได้มีจุดประสงค์เพื่อจะตอบว่าทางใดเกิดก่อนหรือทางใดจะได้แบบอย่างมาจากทางใด แต่จะเห็นได้ว่าช่วงเสียงของเดี่ยวจะเข้จีนแสของครูแต่ละท่านนั้นไม่ลงรอยเป็นแบบเดียวกันเหมือนเดี่ยวจะเข้เพลงอื่นๆ อย่างเช่น ลาวแพนหรือกราวโนที่มีช่วงเสียงเหมือนกันหมดไม่ว่าจะประดิษฐ์ทางวิจิตรพิสดารมากเพียงใดก็ตาม น่าสังเกตว่าการเลือกใช้ช่วงเสียงสำหรับเพลงเดี่ยวของเครื่องสายนั้นหลากหลายมากกว่าปีพาทย์ เราไม่พบว่าในเพลงเดี่ยวที่เป็นเพลงเดียวกันนั้นปีพาทย์

ที่เป็นเครื่องเดียวกันจะเลือกใช้กลุ่มเสียงที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามก็ต้องนับว่าเป็นความชาญฉลาดของผู้ประดิษฐ์ทางโดยแท้ เพราะแม้จะหลบเสียงอยู่บางช่วง แต่ก็ยังสามารถเดินกลอนที่ใช้นั้นจะใช้ได้ทั้งหมด แม้กระนั้นก็ต้องนับว่าไม่เป็นที่นิยมในบรรดาเพลงเดี่ยวจะเข้ เพลงที่ใช้กลุ่มเสียงเดียวกันกับจีนแสทางक्रमดนตรีก็มีอยู่บ้าง เช่น เพลงพญาโศกทางครูสังวาล กุลวัลกิ ที่อยู่ในสายของครูแอบ ทางครูแสวง-ครูนิภา อภัยวงศ์ และพญาครวญบ้าง ดังจะเห็นจากทางของผู้ช่วยศาสตราจารย์ณรงค์ เขียนทองกุล และอาจารย์ประสาร วงศ์วิโรจน์รักษ์ แต่ก็ไม่นับว่าไม่แพร่หลายเท่าเพลงที่จะเข้นิยมอย่างลาวแพน เป็นต้น

แม้เดี่ยวจะเข้จีนแสทางक्रमดนตรีจะแสดงให้เห็นลักษณะของทางปีพาทย์ อย่างไรก็ตาม แต่ก็เห็นได้ว่ามีการใช้แนวทางการบรรเลงเดี่ยว ซึ่งมีการใช้เม็ดพรายของจะเข้อยู่มาก เม็ดพรายเหล่านั้นเครื่องดนตรีอื่นทำไม่ได้ เช่น การปิดสองสายระหว่างนมที่ 4 ของสายเอกกับสายเปล่าของสายทุ้ม (-ช-ช/ชช-ช) ปิดสองสายระหว่างสายเอกกับสายเปล่าของสายทุ้ม (-ร-ร/รร-ร) การทิงนอย กระทบสายลวดรูดสาย มีการเดินกลอนด้วยสายลวดซึ่งนิยมใช้ในเพลงเดี่ยว (ดชลช/ดลทล/ดทรท/ดรมร/ดลทล/ดทรท/ดรมร/ดมข่ม) นอกจากนี้ตอนลงจบยังมีการรูดสายจากต่ำไปสูงด้วย (ขมขร/มข-ช) การรูดสายดังกล่าวน่าจะเป็นการวางโครงสร้างในลักษณะเดียวกันกับเดี่ยวจะเข้เพลงจีนซิมใหญ่ที่ตอนลงจบของทางทุกทางจะมีการใช้นิ้วชี้รูดสายด้วยไม้ติดเดี่ยวหรือในทำนองสะบัดเช่นทางครูทองดี ฯลฯ ตัวอย่างที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่าแม้จะมีกลอนระนาดเอกหรือเลือกใช้เสียงที่ไม่เป็นที่นิยมในเดี่ยวจะเข้ แต่ก็มี การนำแนวทางของการบรรเลงจะเข้มาใช้มากด้วยเช่นกัน

เดี่ยวจะเข้เพลงจีนแสทางक्रमดนตรี ตราโมท ดังที่กล่าวมาทั้งหมดนั้นจึงแสดงให้เห็นถึงลักษณะของศิลปะที่ว่า “ศิลปะสองทางแก่กัน” ได้เป็นอย่างดี ศิลปินแท้จริงจึงไม่ใช่ผู้ที่ขังตัวเองอยู่แต่ในโลกที่ตัวเองคุ้นเคย แต่เป็นผู้ที่มีประสบการณ์มากพอและพร้อมที่จะแลกเปลี่ยนกับโลกอื่นที่ผู้อื่นคุ้นเคยได้ด้วยใจกว้าง เดี่ยวจะเข้เพลงนี้จึงเสมือนเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เห็นประจักษ์ถึงข้อเท็จจริงดังกล่าวได้ เพราะในโลกดนตรีไทยด้วยกันเองนั้นเราควรที่จะรู้จักกันให้มากที่สุด ก่อนที่จะไปรู้จักดนตรีของโลกอื่น หรือแม้แต่จะให้นักดนตรีในโลกอื่นมารู้จักเรา

บรรณานุกรม

บันทึกเพลงไทยผลงานครูมนตรี ตราโมท ชุด โหมโรงดนตรีไทย. (2543).

กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด เอ็ม.ที.เพรส. (มูลนิธิมนตรี ตราโมท
ร่วมกับ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด (มหาชน) จัดพิมพ์ชุดชูเกียรติวาระ
ครบรอบ 100 ปี ครูมนตรี ตราโมท (คีตกวี 5 แผ่นดิน)
ปีพุทธศักราช 2543)

พ่อ-ครู. (2539). กรุงเทพมหานคร: บริษัท มติชน จำกัด. (ที่ระลึกในงาน
พระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท 22 ตุลาคม 2538)

แอนิเมเตอร์ยุคบุกเบิกของแอนิเมชัน ในช่วง ค.ศ. 1888-1920

Pioneer animators of animations during 1888-1920

นิจดัจ พันธ์ะพจน์*

บทคัดย่อ

แอนิเมเตอร์คือผู้สร้างสรรค์ผลงานแอนิเมชันเป็นหนึ่งในอาชีพที่ช่วยสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน บทความนี้จะกล่าวถึงประวัติและผลงานของแอนิเมเตอร์ยุคบุกเบิกแอนิเมชันในช่วง ค.ศ. 1888-1920 ยุคของการเริ่มต้นเทคโนโลยีกล้องถ่ายภาพและการผลิตภาพยนตร์ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นของแอนิเมชันแบบขาว-ดำที่ยังไม่มีการบันทึกเสียงลงบนแผ่นฟิล์ม สามารถรับชมผลงานได้ทางโรงภาพยนตร์เท่านั้น จากการศึกษาได้พบว่าแอนิเมเตอร์แต่ละท่านได้สร้างผลงานที่มีชื่อเสียงและถือว่าเป็นต้นแบบของการสร้างแอนิเมชันที่มีความน่าสนใจทั้งทางด้านเทคนิค แนวความคิดและวิธีการนำเสนอ ยุคดังกล่าวจึงถือว่าเป็นยุคแห่งการเริ่มต้นและการค้นพบครั้งยิ่งใหญ่ในประวัติศาสตร์แอนิเมชันอย่างแท้จริง

คำสำคัญ : แอนิเมเตอร์ ประวัติศาสตร์แอนิเมชัน

Abstract

Animators are those who create animation works. This is one of occupations that have been entertaining the audiences from the past to present. This article mentions about the background and works of pioneer

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

animators in animation field during 1888-1920, the beginning of black-white animation without soundtrack. These works can be watched in theaters only. From the study, it was found that each animator created famous works. They were considered models of interesting animations in the area of technique, idea, and presenting method. Therefore, such era is considered the beginning and the great discovery in animation history.

Keywords: Animator, History of animation

บทนำ

แอนิเมชันเป็นสื่อที่เกิดขึ้นจากพื้นฐานเรื่องภาพติดตา หมายถึงการที่ดวงตาของมนุษย์จะยังคงเห็นภาพค้างอยู่ในดวงตาระยะหนึ่งหลังจากที่ได้เห็นภาพนั้นผ่านไป (ธรรมศักดิ์ เอื้อรักสกุล, 2547: 5) เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยโบราณในยุคก่อนจะมีกล้องถ่ายภาพ เมื่อประมาณ 2,000 ปีก่อนคริสตกาล ได้มีการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังในอียิปต์ เป็นภาพของนักมวยปล้ำสองคนต่อสู้กันที่แสดงการเคลื่อนไหวหลาย ๆ ภาพต่อเนื่องกัน จากนั้นได้มีการพัฒนาเป็นอุปกรณ์เพื่อความบันเทิงเช่น เซามาโทรป (Thaumatrope) (1824) ฟีนากิสโตสโคป (Phenakistoscope) (1831) โซอีโทรป (Zoetrope) (1834) (Richard Williams, 2001: 13-14) และหนังสือพลิกหรือการติดหน้าหนังสือ (Flip book) (1868) เป็นต้น

ความหมายของแอนิเมชันมาจากรากศัพท์ภาษากรีกคือคำว่า anima แปลว่า วิญญาณ ลมหายใจ แอนิเมชัน (animation) จึงแปลว่าการทำให้มีชีวิต (Kit Laybourn, 1998: 5) สามารถทำได้หลากหลายวิธีไม่จำกัดว่าจะต้องเป็นการวาดภาพเพื่อให้เคลื่อนไหวเพียงอย่างเดียว การนำดินน้ำมันมาปั้น ดัด เปลี่ยนรูปร่าง หรือถ่ายรูปเอาไว้ทีละภาพ เมื่อนำมาเปิดดูอย่างต่อเนื่องและรวดเร็วทำให้เกิดเป็นภาพลวงตา ดูเหมือนทำให้มีชีวิตก็ถือว่าเป็นงานแอนิเมชันอย่างหนึ่ง

ยุคบุกเบิกของแอนิเมชันในช่วง ค.ศ.1888-1920

การเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ของแอนิเมชันและภาพยนตร์คือการค้นพบเทคโนโลยีการถ่ายภาพและการผลิตภาพยนตร์ ในปีค.ศ. 1888 จากโทมัส เอดิสัน (Thomas Edison) ผู้ประดิษฐ์กล้องถ่ายภาพเคลื่อนไหวหรือคินิสโคป (Kinetoscope) จากนั้นจอร์จ อีสต์แมน (George Eastman) นักประดิษฐ์ชาวอเมริกัน ได้คิดค้นฟิล์มชนิดม้วนที่พัฒนารูปแบบจากฟิล์มสมัยโบราณแบบแผ่น เมื่อถ่ายรูปหนึ่งก็ต้อนำฟิล์มออกจากกล้อง แล้วจึงบรรจุแผ่นใหม่ลงไปจึงทำได้ทีละแผ่นเท่านั้น ฟิล์มที่จอร์จ อีสต์แมน คิดค้นมาเพื่อใช้กับกล้องโกดักของเขาในปีค.ศ. 1889 เป็นชนิดม้วนแบบนึ่งที่มีฟันเฟืองช่วยให้ถ่ายภาพได้ติดต่อกัน (Solomon. Charles, 1983: 9-13) และกลายมาเป็น Moving picture ที่หมายถึงภาพที่เคลื่อนไหวได้ และได้ถูกพัฒนาเป็นภาพยนตร์ในเวลาต่อมา และทางฝั่งยุโรปเกิดการประดิษฐ์กล้อง Cinematography ของพี่น้องตระกูลลูมิแอร์ (Auguste and Louis Lumière) ชาวฝรั่งเศส ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ถ่ายทำขึ้นคือ La Sortie des ouvriers de l' usine Lumiere (หมายถึงคนงานออกจากโรงงานลูมิแอร์) ภาพยนตร์เย็บความยาว 1.50 นาที ที่แสดงให้เห็นภาพชีวิตประจำวันของคนงานที่กำลังเดินออกจากโรงงาน การจัดฉายภาพยนตร์ของลูมิแอร์ให้สาธารณชนชมเป็นครั้งแรกทำกันที่ห้องใต้ถุนของร้าน Grand Cafe ในกรุงปารีส เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม ค.ศ.1895 (ถือว่าเป็นวันเริ่มต้นของภาพยนตร์ในเชิงธุรกิจและถือเป็นการเกิดของภาพยนตร์ครั้งแรกในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์) และได้นำออกมาฉายตามเมืองใหญ่ๆ ทั่วโลกตั้งแต่ ค.ศ.1895 เป็นต้นมา ซึ่งคำว่า “ซีเนมา” (Cinema) มาจากชื่อเรียกเครื่องฉายของเขา Cinematography ซึ่งได้ใช้เรียกภาพยนตร์มาถึงปัจจุบัน จุดนี้เองถือเป็นจุดทางแยกระหว่างสื่อภาพยนตร์และเกิดการพัฒนาเทคนิคทางด้านแอนิเมชันขึ้น

ในช่วง ค.ศ. 1900-1920 ได้เกิดแอนิเมเตอร์หลายท่านทั้งในสหรัฐอเมริกา ยุโรปและเอเชีย ที่สร้างผลงานชิ้นสำคัญในประวัติศาสตร์ และการคิดค้นเทคนิคใหม่ทางด้านแอนิเมชัน เช่น การเขียนลายเส้นดินสอบนกระดาษ การตัดกระดาษ หรือเทคนิคหยุดการเคลื่อนไหว เป็นต้น ซึ่งผลงานส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นแอนิเมชัน

แบบ 2 มิติและ 3 มิติ แต่เนื่องจากยุคดังกล่าวเป็นแอนิเมชันแบบขาว-ดำ ยังไม่มีการบันทึกเสียงลงบนแผ่นฟิล์ม การเผยแพร่แอนิเมชันจะเป็นการตัดสลับระหว่างบทบรรยายและวิดีโอของผู้แสดง ซึ่งผู้ชมจะต้องเข้าชมในโรงภาพยนตร์เท่านั้น ในยุคนี้ถือว่าเป็นยุคบุกเบิกอย่างแท้จริง ผลงานแอนิเมชันในช่วงเวลาดังกล่าวนั้นมีความน่าสนใจทั้งทางด้านเทคนิค แนวความคิด และการนำเสนอ จึงได้รวบรวมประวัติและผลงานไว้ดังนี้

สหรัฐอเมริกา

แอนิเมเตอร์ที่มีชื่อเสียงในช่วงค.ศ.1900-1920 ของสหรัฐอเมริกาได้แก่ เจมส์ สจ๊วต แบล็คตอน (James Stuart Blackton) แอนิเมเตอร์ ที่เคยร่วมงานกับ โทมัส เอดิสัน วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) นักเขียนการ์ตูนช่องทางหนังสือพิมพ์ แม็ก เฟลิสเชอร์ (Max Fleischer) แอนิเมเตอร์และผู้ก่อตั้ง เฟลิกเชอร์ สตูดิโอ (Fleischer Studios) และออตโต เมสเมอร์ (Otto Messmer) ผู้สร้างสรรค์เจ้าแมวสีดำ Felix the cat เป็นต้น

เจมส์ สจ๊วต แบล็คตอน (James Stuart Blackton)

เจมส์ สจ๊วต แบล็คตอน (James Stuart Blackton) เกิดในเมืองเซฟฟิลด์ ประเทศอังกฤษ จากนั้นครอบครัวของเขาย้ายไปยังนครนิวยอร์กสหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ.1894 ขณะที่เขามีอายุสิบปี เมื่อเรียนจบได้ทำงานเป็นนักข่าวและนักเขียนการ์ตูนของหนังสือพิมพ์ The New York Every World ในปี ค.ศ.1896 ได้สัมภาษณ์โทมัส เอดิสันถึงวิธีการทำงานของเขา จากนั้นก็เริ่มกำกับหนัง ด้วยการร่วมกับโทมัส เอดิสัน ก่อตั้งบริษัทชื่อ American Vitagraph โดยมีตำแหน่งเป็นทั้งแอนิเมเตอร์ นักแสดง ผู้กำกับ ผู้ผลิต

ขณะนั้นเขาได้ค้นหารีการนำเสนอผลงานรูปแบบใหม่ ในปี 1900 เรียกกันว่า “นักเขียนการ์ตูนสายฟ้า” (Paul Wells, 1998: 13) เขาได้สร้างเรื่อง The Enchanted Drawing ความยาว 1.45 นาที ถือเป็นการสร้างแอนิเมชันเรื่องแรกในโลกที่โดดเด่น เพราะเป็นการสร้างแอนิเมชันลงบนแผ่นฟิล์มภาพมาตรฐานที่ถูกผลิตโดย

บริษัท Vitagraph เป็นเทคนิคการรวมกันของแอนิเมชันและการแสดงภาพยนตร์ ซึ่งก่อนหน้านี้ในภาพยนตร์จะมีเพียงแค่นักแสดงเท่านั้น เนื้อเรื่องเริ่มต้นจากผู้ชายสวมชุดทักซิโดเป็นผู้ภาพวาดใบหน้าการ์ตูน ขวดไวน์ และแก้วบนขาตั้ง จากนั้นเขาก็หยิบไวน์มาดื่ม ต่อไปก็เพิ่มหมวกบนศีรษะของการ์ตูนและเพิ่มซีการ์เข้าไป ต่อมาผู้ชายก็ดึงหมวกและซีการ์จากนั้นออกมาจากภาพ เป็นการเล่าเรื่องโดยใช้วิธีการตัดภาพสลับการแสดงกับแอนิเมชัน ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าประหลาดใจมากในยุคนั้น



ภาพที่ 1 ภาพบางส่วนจาก *The Enchanted Drawing* (1900) โดย เจมส์ สจ๊วต แบล็คตอน (James Stuart Blackton)

ที่มา <http://www.listal.com/viewimage/751295h>

Humorous Phases of Funny Faces ความยาว 3.15 นาที ถูกสร้างในปี ค.ศ. 1906 ได้รับการสวดุติว่าเป็นการ์ตูนแอนิเมชันเรื่องแรกโดยใช้เทคนิคภาพต่อภาพ (Frame-by-Frame) เป็นการเขียนด้วยชอล์กสีขาวบนกระดานดำ โดยวาดหน้าตาตัวการ์ตูนผู้ชายและผู้หญิงบนกระดานดำและถ่ายภาพไว้จากนั้นก็ลบ และวาดใหม่ให้มีอารมณ์แตกต่างจากเดิม การวาดภาพดังกล่าวได้กลายเป็นต้นกำเนิดของเทคนิคการบันทึกภาพหยุดการเคลื่อนไหวของวัตถุที่กำลังเคลื่อนที่ (Stop-motion) โดยใช้จำนวน 20 ภาพต่อ 1 วินาที นอกจากนี้ยังสร้างการเคลื่อนไหวของสุนัขกระโดดผ่านห่วง โดยใช้ภาพเคลื่อนไหวแบบ cut-out ทำให้ดูเหมือนการร่างด้วยชอล์ก แบล็คตอนใช้คุณสมบัติของชอล์กคือฝุ่นสีขาวประยุกต์ให้เป็นลักษณะควันทูหรือ หรือสำหรับการเปลี่ยนฉากซึ่งเป็นวิธีการคิดที่น่าสนใจ และเขาได้สร้าง *The Haunted Hotel* (1907) เป็นเรื่องของผจญภัยในโรงแรมผีสิงซึ่งใช้เทคนิคการถ่ายแบบหยุดการเคลื่อนไหว (Stop-motion) ผสมผสานกับวิดีโอของนักแสดง

วินเซอร์ เซนิค แม็คเคย์ (Winsor McCay)

วินเซอร์ เซนิค แม็คเคย์ (Winsor McCay) เป็นนักเขียนการ์ตูนและแอนิเมชันชื่อดังชาวอเมริกัน เขาเติบโตขึ้นมาพร้อมกับความสนใจและความสามารถในการเขียนการ์ตูนอย่างเต็มเปี่ยม และนั่นทำให้เขาเลือกเรียนศิลปะไปพร้อมๆ กับเรียนด้านธุรกิจในมหาวิทยาลัย เขาเริ่มต้นทำงานเป็นศิลปินเขียนรูปภาพเหมือนในพิพิธภัณฑ์ จากนั้นได้ย้ายมานิวยอร์กเพื่อทำงานเป็นนักเขียนการ์ตูน สร้างสรรค์ผลงานการ์ตูนเรื่องยาว “A Tale of the Jungle Imps by Felix Fiddle” ออกมาเมื่อปี ค.ศ. 1903 โดยผลงานชิ้นนี้ ได้ตีพิมพ์ลงในหนังสือพิมพ์ Cincinnati Enquirer ในนิวยอร์ก

ต่อมาแม็คเคย์สร้างผลงานวาดการ์ตูนชิ้นสร้างชื่อของเขาออกมา ได้แก่ Little Nemo in Slumberland และ Dream of the Rarebit Fiend ซึ่งถึงแม้ว่าการ์ตูนเรื่องราว 2 เรื่องนี้ จะไม่เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย แต่ก็มีผู้ติดตามอย่างต่อเนื่องด้วยสไตล์การวาดที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนใคร และไม่ใช่ว่าการ์ตูนเรื่องยาวเท่านั้น แม็คเคย์ยังเป็นผู้บุกเบิกการ์ตูนเย็บเล่ม (Flipper) ซึ่งเป็นจุดกำเนิดของการ์ตูนแอนิเมชัน โดยสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์แอนิเมชันเรื่องสั้น ๆ ขึ้นมาอีกหลายเรื่อง ชูชีวิตตัวการ์ตูนให้สามารถเคลื่อนไหวได้อย่างน่าทึ่งในสมัยนั้น ได้แก่ Dreams of the Rarebit Fiend, The Story Of A Mosquito, The Centaurs และภาพยนตร์แอนิเมชันสร้างชื่อของเขา คือเรื่อง Gertie the Dinosaur (1914) ผลงานแอนิเมชันที่สร้างชื่อเสียงให้กับ วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) เป็นแอนิเมชันไม่มีเสียงความยาว 5.58 นาทีที่แสดงออกถึงตัวละครที่มีชีวิต มีบุคลิกลักษณะ และอารมณ์ความรู้สึก ด้วยการใช้ลายเส้นขาวดำวาดลงบนกระดาษที่ทำจากต้นข้าวมากกว่า 10,000 ภาพ และยังถือว่าเป็นแอนิเมชันเรื่องแรกที่เริ่มต้นการใช้เทคนิคแบบการวาดแบบเฟรมสำคัญ (Keyframe) และเพิ่มภาพระหว่างการเฟรม (In-betweens) (Paul Wells, 1998: 15-16) ซึ่งตัวละครไดโนเสาร์ได้ถูกสร้างบนพื้นฐานของการศึกษาค้นคว้าจากโครงกระดูกของไดโนเสาร์ในพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ธรรมชาติอเมริกัน จึงมีส่วนโครงสร้างที่สมบูรณ์และเหมือนจริง แม็คเคย์ ให้ความสำคัญกับรายละเอียดเล็กน้อยๆ เช่น หยดน้ำตาไหล ผ่นผง การเคลื่อนไหวของท้องและปอดจากการหายใจ พื้นดินที่ยวบยาบจากน้ำหนัก

ของไดโนเสาร์เป็นต้น Gertie the Dinosaur ถูกเผยแพร่ครั้งแรกที่โรงละครเมืองชิคาโกในวันที่ 8 กุมภาพันธ์ ค.ศ. 1914 ถือเป็นแอนิเมชันเรื่องสำคัญในประวัติศาสตร์เรื่องหนึ่ง



ภาพที่ 2 ภาพบางส่วนจาก Gertie the Dinosaur (1914) โดย วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay)

ที่มา http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gertie_with_cartoon_McCay.jpg

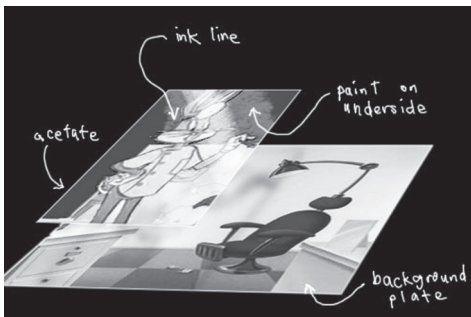
The Sinking of the Lusitania เป็นผลงานชิ้นสำคัญชิ้นหนึ่งของวินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) ที่ได้รับการกล่าวถึงอย่างมากในช่วงค.ศ. 1918 เพราะเป็นแอนิเมชันไม่มีเสียงความยาว 12 นาที ประเภทสารคดีที่สร้างขึ้นเพื่อปลุกใจให้คนอเมริกันเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่ 1 ด้วยการผสมผสานหลากหลายเทคนิคใช้เวลาสร้างถึง 2 ปี จำลองเหตุการณ์โศกนาฏกรรมการจมของเรือโดยสารประเทศอังกฤษจากตอปีโดของเรือดำน้ำประเทศเยอรมัน ที่ทำให้มีผู้คนเสียชีวิต 1,200 คน แม็คเคย์เล่าเหตุการณ์ตั้งแต่เรือถูกโจมตีและค่อยๆ จมลงไปทีละน้อย เพิ่มความซับซ้อนด้วยการดัดสลับระหว่างภาพบนผิวน้ำและใต้น้ำ ผลงานชิ้นนี้ถูกเผยแพร่เพื่อสร้างความรู้สึกร่วมกันต่อด้านเยอรมันในช่วงสงครามโลกครั้งที่หนึ่งโดยถูกบันทึกลงบนฟิล์ม 35 มม. ถือเป็นแอนิเมชันทางประวัติศาสตร์ที่สำคัญชิ้นหนึ่งที่จำลองภาพเหตุการณ์โดยการสร้างแอนิเมชันเพื่อเล่าเรื่องราวแห่งการสูญเสียแทนการบันทึกภาพเหตุการณ์จริง

จากนั้นการ์ตูนช่องของเขาเรื่อง Little Nemo in Slumberland ได้ถูกนำมาสร้างใหม่เป็นแอนิเมชัน แม็คเคย์ เสียชีวิตด้วยโรคหลอดเลือดสมองอุดตัน ขณะที่ผลงานของเขายังคงได้รับการกล่าวถึงและได้รับการยกย่องว่าเป็น “พ่อมดแห่งวงการการ์ตูน” มาจนถึงปัจจุบัน

John Randolph Bray

John Randolph Bray แอนิเมเตอร์ชาวอเมริกันได้รับชื่อเสียงจากการเป็นผู้คิดค้นและพัฒนาเทคนิคที่สำคัญให้กับวงการแอนิเมชันสร้างความสำเร็จของอุตสาหกรรมภาพยนตร์การ์ตูน คือสิทธิบัตรสหรัฐจากการเขียนภาพแบบ Cel (Jerry Beck, 2004: 16) ทำให้เขาผลิตภาพยนตร์การ์ตูนสี่เรื่อง The Debut of Thomas Cat (1920) และก่อตั้งบริษัท Bray Productions สร้างแอนิเมชันมากกว่า 500 เรื่อง ช่วงระหว่างปี ค.ศ.1913 - 1937

John Randolph Bray เกิดที่มิชิแกนเมืองเกษตรกรรมขนาดเล็ก ปี ค.ศ.1895 เขาได้ศึกษาในวิทยาลัย Alma ในมิชิแกน และในปี ค.ศ.1901 เขาก็กลายเป็นผู้สื่อข่าวของดีทรอยต์ในข่าวภาคค่ำ ต่อมาปี ค.ศ.1914 เบรย์ได้จัดตั้งสตูดิโอ Bray Studios ในนิวยอร์ก เขากลายเป็นนักธุรกิจด้านแอนิเมชันที่จ้างศิลปินที่มีพรสวรรค์แห่งยุค เช่น Max Fleischer's ดังนั้นเขาจึงมุ่งเน้นไปที่การปรับปรุงกระบวนการเทคโนโลยีการผลิตแอนิเมชันแทน เขาได้จดสิทธิบัตรหลายชิ้นเช่น การใช้เซลลูลอยด์ รูปแบบแรก of พลาสติกเพื่อเขียนตัวละครลงบนแผ่นเซลลูลอยด์โปร่งใส ทับลงบนฉาก โดยวาดเส้นด้านหนึ่งและระบายสีให้ที่อีกด้านหนึ่งและนำไปวางทับซ้อนกับภาพฉากหลัง (Background) เป็นการประหยัดต้นทุนและเวลาเนื่องจากก่อนหน้านี้มีการวาดทุกรูปทั้งตัวละครและฉากหลัง (Background) ลงบนกระดาษสีขาว ทำให้เมื่อมีการขยับต้องวาดใหม่ทั้งหมด เทคนิคนี้เรียกสั้น ๆ ว่า Cel มาจากแผ่นใสในภาษาอังกฤษ คือ Celluloid ยังมีการใช้ต่อเนื่องจนถึงยุคที่มีคอมพิวเตอร์ทำให้ลดความนิยมลงไป



ภาพที่ 3 ภาพตัวอย่างของเทคนิค

Cel-Animation โดย John Randolph Bray

ที่มา <http://johnunit34animation.blogspot.com/2013/02/2d-animation-techniques.html>

ช่วงปลายยุคนี้เองได้เกิดสตูดิโอเพื่อผลิตผลงานขึ้นมากมาย หนึ่งในนั้นคือ แม็ก เฟลส์เชอร์ (Max Fleischer) ในชื่อ เฟลส์เชอร์ สตูดิโอ (Fleischer Studios) หลังจากที่ได้ดูผลงานของ วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) ก็สร้างแรงบันดาลใจให้กับแอนิเมเตอร์ สร้างผลงานตามมาอีกหลายเรื่อง แต่เป็นที่น่าสังเกตว่ายังไม่มี การเริ่มคิดค้นตัวละครที่เป็นที่จดจำได้เลย เฟลส์เชอร์ สตูดิโอ (Fleischer Studios) จึงริเริ่มสร้างตัวการ์ตูนจะเป็นตัวละครหลักในการผลิตผลงาน เพื่อใช้ประโยชน์ซ้ำได้ และสร้างบุคลิกของตัวละครให้ดึงดูดผู้ชม จึงได้สร้าง Felix the Cat แมวสีดำขึ้นมา และได้ทดลองสร้างแอนิเมชันด้วยเทคนิคลอกภาพการเคลื่อนไหว (Rotoscope) เป็นต้น

แม็ก เฟลส์เชอร์ (Max Fleischer)

แม็ก เฟลส์เชอร์ (Max Fleischer) แอนิเมเตอร์ นักประดิษฐ์ ผู้กำกับ ผู้อำนวยการสร้าง เขาเป็นผู้บุกเบิกในการพัฒนาการ์ตูนและเป็นผู้ก่อตั้ง เฟลส์เชอร์ สตูดิโอ (Fleischer Studios) จึงทำให้เขากลายเป็นผู้สร้างตัวละครที่มีชื่อเสียง เช่น Felix the Cat, Betty Boop, Koko the Clown และ Popeye เป็นต้น เขาเกิดใน ครอบครัวชาวยิวในโปแลนด์ ครอบครัวของเขอพยพไปตั้งรกรากอยู่ในนิวยอร์ก สหรัฐอเมริกาในปี ค.ศ. 1887 ขณะที่เขาเรียนอยู่ชั้นมัธยมเขาได้รับการฝึกอบรมศิลปะ และในที่สุดก็กลายเป็นักเขียนการ์ตูน ช่วงเวลานี้เองทำให้ได้พบนักเขียนการ์ตูนใน หนังสือพิมพ์และแอนิเมเตอร์ที่มีชื่อเสียง หลังจากเรียนจบเขาได้เป็นนักเขียนการ์ตูน บริษัทแคตตาล็อกในบอสตัน ต่อมาเขากลับไปนิวยอร์กเพื่อทำงานเป็นบรรณาธิการ ศิลปะนิตยสารวิทยาศาสตร์ จากนั้นเขาได้เริ่มทำงานให้กับ John Randolph Bray และ Walter Lantz ที่ Bray Studios ปี ค.ศ. 1919 เขาได้สร้างแอนิเมชันเรื่อง Out of the Inkwell ซึ่งเป็นแอนิเมชันเรื่องแรกที่ใช้เทคนิค Rotoscope (1915) คือ การลอก ภาพการเคลื่อนไหวของตัวละครจากการถ่ายวิดีโอทีละภาพมาฉายลงบนกระจก ทับด้วยกระดาษสำหรับสร้างภาพเคลื่อนไหวแล้ววาดตาม (tracing) ทีละเฟรม แล้วนำมาเรียงต่อกันก็จะเกิดเป็นการ์ตูนแอนิเมชันเรื่องใหม่ (Jerry Beck, 2004: 17) เป็นเทคนิคที่ทำให้บุคลิกของตัวละครที่ออกแบบไว้แต่มีการเคลื่อนไหวที่ดูสมจริงมาก แต่ข้อเสียคือใช้แรงงานสูงและเหมือนจริงมากเกินไปจึงไม่ได้รับความนิยมในปัจจุบัน

ซึ่งเทคนิค Rotoscope ส่วนใหญ่จะใช้ศึกษาท่าทางและศึกษาเรื่องเวลา (Timing) จากนั้นก็ต้องแก้ไขท่าทางใส่รายละเอียดที่เหนือจริงให้ดูน่าสนใจอีกครั้ง

เทคนิค Rotoscope เรียกสั้น ๆ ว่าเทคนิค Roto ได้รับการจดสิทธิบัตรเมื่อ ปี ค.ศ.1915 โดย Fleischer Studios การ์ตูนเรื่องแรกที่ถูกเผยแพร่โดยใช้เทคนิคนี้ คือ Out of the Inkwell และ Koko the Clown (1921) คือแอนิเมชันแบบตอนไม่มีเสียงความยาว 7 นาที เป็นการปรากฏตัวครั้งแรกของ ตัวละคร Koko the Clown มีหลากหลายตอน ส่วนใหญ่จะเป็นการถ่ายทำคนแสดงจริงผสมกับการวาดเส้น แอนิเมชัน เช่นในตอนเปิดตัวจะเล่าเรื่องของผู้ชาย 3 คนในสตูดิโอคนแรกทำงาน วาดการ์ตูน อีก 2 คนกำลังปั้นรูปเหมือน ชายคนแรกเขียนการ์ตูนตัวตลกจากหมึกขวดหนึ่ง และพยายามจะใส่พลังให้กับตัวละครเขาวาดรองเท้าสเก็ตน้ำแข็งลงไปในฉากหลัง คือ ภูเขากระท่อมน้ำแข็ง ฉากนี้แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวที่ดูสมจริงมากของตัวตลกที่กำลังหัดเล่นสเก็ตน้ำแข็ง เพราะเป็นการใช้เทคนิค rotoscope ที่ดูน่าตื่นตาตื่นใจ หลังจากนั้นตัวตลก Koko ก็ออกมาจากภาพเพื่อแกล้งชายทั้งสาม นอกจากนี้ยังมี เทคนิค Stop Motion ที่เกิดจากดินน้ำมันของหุ่นปั้นรูปเหมือนที่ขยับได้มาช่วยสร้างความวุ่นวาย เรื่องจบลงที่ Koko หมึกกลับไปอยู่ที่ขวดหมึกและกลายเป็นแค่น้ำหมึก จุดเริ่มต้นของเรื่องราวทั้งหมด

ในปี ค.ศ.1921 แมกซ์ เฟลลิสเชอร์ (Max Fleischer) ได้ร่วมกับน้องชายเปิด สตูดิโอชื่อ เฟลลิสเชอร์ สตูดิโอ (Fleischer Studios) โดย Fleischer ได้เริ่มงานใน ตำแหน่งผู้อำนวยการสร้าง สตูดิโอของเขาถือเป็นสตูดิโอแห่งแรกที่ทำให้เกิดตำแหน่ง หน้าที่ Inbetweeners Fleischer Studios สร้างการ์ตูนหลากหลายเรื่องจนเดือนสิงหาคม ปีค.ศ.1932 เขาได้สร้าง Betty Boop was in a class of her own starting with Stopping the Show, Max Fleischer ได้สร้างชื่อเสียงโด่งดัง เริ่มสร้างตัวละคร Popeye ปีค.ศ.1929 Gulliver's Travels (1939) Fleischer ลักษณะของตัวการ์ตูน ของ Max Fleischer นั้นมีลักษณะที่แตกต่างจากการ์ตูนดิสนีย์ในแง่แนวคิดและวิธีการ ที่มีความซับซ้อนเป็นการ์ตูนที่มีเรื่องเพศ จิตวิทยาเกี่ยวกับผู้ใหญ่เข้ามาเกี่ยวข้อง จึงทำให้ความนิยมและไม่ประสบความสำเร็จมากเท่ากับสตูดิโอของดิสนีย์ เช่น

Mickey Mouse แต่ก็ถือว่าเป็นแอนิเมเตอร์คนสำคัญที่สร้างตัวละครและแอนิเมชันที่เป็นประวัติศาสตร์ให้กับวงการ

ออตโต เมสเมอร์ (Otto Messmer)

ออตโต เมสเมอร์ (Otto Messmer) นักวาดการ์ตูนชาวอเมริกัน เขาเป็นผู้สร้างสรรค์เจ้าแมวสีดำ Felix the cat ตั้งแต่ปี ค.ศ. 1919 เป็นต้นมา เขาแสดงให้เห็นความสามารถสำหรับการวาดภาพในช่วงมัธยมศึกษาและได้รับการสนับสนุนจากครูให้เรียนต่อทางด้านศิลปะ หลังจากจบการศึกษาเขาเข้าเรียนที่โทมัสโรงเรียนด้านศิลปะในมหานครนิวยอร์ก เขาเริ่มต้นทำงานด้วยการเขียนภาพประกอบโฆษณาและแคตตาล็อกหนังสือแฟชั่น อยู่มาวันหนึ่งเขาได้ไปดูภาพยนตร์แอนิเมชันของของบูกเบิกการเคลื่อนไหว วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) เรื่อง How a Mosquito Operates (1912) ซึ่งเป็นหนึ่งในการ์ตูนที่สร้างแรงบันดาลใจ และชักนำให้เด็กหนุ่มจำนวนมากก้าวเข้าสู่วงการแอนิเมชัน และแอนิเมชันเรื่องนี้เองทำให้เขาเริ่มวาดเส้นการ์ตูนและส่งไปยังหนังสือพิมพ์ นอกจากนี้เขายังผลิตผลงานให้กับกับสตูดิโอภาพเคลื่อนไหวอีกหลายแห่งในนิวยอร์กโดยเฉพาะผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับเขา Felix the Cat เป็นแมวสีดำที่มีใบหน้าสีขาวมีดวงตาที่เบิกกว้างและปากที่มีลิ้นสีแดงมาพร้อมกับรอยยิ้มกว้าง ถือว่าเป็นตัวการ์ตูนตัวแรกที่มีบุคลิกชัดเจนในประวัติศาสตร์แอนิเมชันเกิดในปี ค.ศ. 1919 ชื่อ Felix มาจากภาษาลาตินแปลว่า โชคดีหรือดวงดี ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Lucky คล้ายกับคำว่า Felis ในภาษาลาตินแปลว่าแมว ฟิสิกซ์จึงเป็นชื่อที่เหมาะสม ถูกสร้างโดย ออตโต เมสเมอร์ (Otto Messmer) หนึ่งในแอนิเมเตอร์ของ Fleischer Studios และควบคุมการผลิตโดยแพท ซูลิวาน (Pat Sullivan) ที่เคยได้รับอนุญาตให้แปลงหนังสือของชาลี แชลลินเป็นภาคการ์ตูน และให้ออตโตเป็นคนวาด เขาจึงมีโอกาสดูศึกษากิริยาท่าทาง ท่วงท่า สีหน้าของชาลีที่ละเฟรม เพื่อลอกแบบมาเป็นการ์ตูนเขาได้ประโยชน์มหาศาลจากงานนี้ เพราะทำให้เขาสร้างแมว Felix ออกมาได้อย่างมีชีวิตชีวา มีสีหน้า และลักษณะเฉพาะตัว ทำให้ Felix มีบุคลิกผิดกับตัวการ์ตูนอื่นๆ ก่อนหน้านั้น ซึ่งไม่เคยมีการ์ตูนไหนมีบุคลิกให้คนดูจำได้มาก่อน และได้กลายเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้ตัวการ์ตูนเรื่องต่อมาในโลก

ภาพที่ 4 ภาพตัวละคร Felix the Cat
(1919) ในยุคแรกโดยออตโต เมสเมอร์
(Otto Messmer)
ที่มา [http://en.wikipedia.org/wiki/
Otto_Messmer](http://en.wikipedia.org/wiki/Otto_Messmer)



ยุโรป

ในช่วงค.ศ. 1888-1920 ในยุโรปได้มีการประดิษฐ์กล้อง Cinematography ของสองพี่น้องตระกูลลูมิแอร์ (Auguste and Louis Lumière) ชาวฝรั่งเศส ภาพยนตร์เรื่องแรกที่ถ่ายทำขึ้นก็คือ La Sortie des ouvriers de l'usine Lumiere ทำให้อุตสาหกรรมภาพยนตร์แอนิเมชันของยุโรปเองเริ่มมีความโดดเด่น ทั้งในแง่ของเนื้อหาและเทคนิค เกิดผลงานชิ้นประวัติศาสตร์หลากหลายชิ้น ทั้งด้านภาพเทคนิคพิเศษ (Visual Effect) และแอนิเมชันแบบ 2 มิติ เช่น ภาพยนตร์ของ จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Méliès) และเอมิล โคล (Émile Cohl) ชาวฝรั่งเศส เป็นต้น

จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Méliès)

จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Méliès) Georges Méliès นักมายากลชาวฝรั่งเศส และอำนวยการสร้างภาพยนตร์ที่ถือได้ว่าเป็น “บิดาของการสร้างภาพเทคนิคพิเศษ” (The Father of Special Effects) ภาพยนตร์ของเขามักเป็นภาพยนตร์ที่ไม่เน้นที่พล็อตเรื่อง แต่เน้นที่แสดงความเป็นมายากลในแผ่นฟิล์ม โดยใช้โครงสร้างการเล่าเรื่องที่มักเกี่ยวข้องกับตัวแสดงที่หลุดเข้าไปในโลกแห่งจินตนาการ (Fantasy) สร้างแนวทางที่แตกต่างจากภาพยนตร์ของพี่น้องลูมิแอร์อย่างสิ้นเชิงซึ่งพวกเขาเน้นการถ่ายทอดความเป็นจริงลงบนแผ่นฟิล์ม (realism) ทุกกระเปาะนี้ A Trip to the Moon

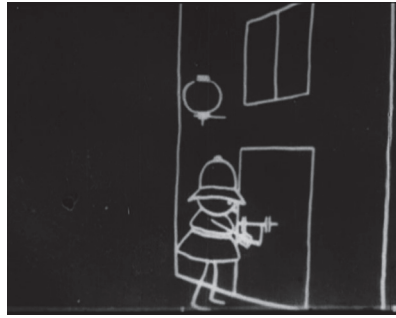
หรือ *Le Voyage dans la Lune* (France, 1902) ความยาว 14 นาที เป็นภาพยนตร์ไซไฟ เรื่องแรกของประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ และถูกยกย่องว่าเป็นผลงานชิ้นเอกของโลก โดยจอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Melies) ได้รับแรงบันดาลใจมาจากนิยายของ Jules Verne เรื่อง *From the Earth to the Moon* (1865) และ H. G. Wells เรื่อง *First Men in the Moon* (1901)

A Trip to the Moon (*Le voyage dans la lune*) ถือเป็นสัญลักษณ์ที่สำคัญ แห่งการเปลี่ยนแปลงวงการภาพยนตร์โลกที่สามารถคิดทำสิ่งที่ไม่มีทางเป็นจริงให้ เกิดขึ้นได้ นั่นคือการไปในดาวดวงอื่นนอกโลกนั่นเอง ภาพยนตร์เรื่องใช้เทคนิคพิเศษ ที่สร้างขึ้นใหม่มากมายและนอกจากนี้ยังมีฉากที่มีชื่อเสียงโด่งดังเช่น ฉากยานอวกาศ ชนผู้ชายในดวงจันทร์ หรือยานอวกาศพุ่งชนเบ้าตาของดวงจันทร์ ซึ่ง จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Melies) ได้เขียนบทภาพยนตร์ขึ้น และยังออกแบบฉากและเครื่องแต่งกาย กำกับถ่ายภาพ และผลิตเองอีกด้วย ภาพจรวดที่ลงจอดที่ตาของดวงจันทร์นั้นเป็นภาพ ที่น่าจดจำและทำให้ผู้ชมนึกถึงภาพยนตร์ของเขาได้อย่างกว้างขวางและถูกบรรจุ ไว้ในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์เลยทีเดียวเขาได้ทดลองถ่ายภาพด้วยเทคนิคต่าง ๆ เพื่อให้บังเกิดผลที่คล้าย ๆ กับการเล่นมายากล เขาได้พัฒนาอุปกรณ์หลายต่อหลายอย่าง เช่น การซ้อนภาพแบบ 2 มิติ (Superimposition) การซ้อนภาพหลายๆ ภาพในภาพเดียว (Multiple exposure) การทำ Matting การต่อภาพแบบจางซ้อน (Dissolve) และ การทำหยุดการเคลื่อนไหว Stop Motion ยกตัวอย่างเช่นในเรื่อง *The melomaniac* (1903) ที่ Méliès เป็นหัวหน้าวงดนตรีนำเล่นเพลง ซึ่งเขาถอดหัวตัวเองออกมาได้ ครั้งแล้วครั้งเล่าอย่างน่าประหลาดใจ โดยเขาโยนแต่ละหัวขึ้นไปซิงกับลวดที่เหมือน สายโทรเลข ที่ถูกดัดแปลงให้ไม่ต่างกับบรรทัด 5 เส้นของโน้ตดนตรี จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Melies) ได้กลายเป็นแรงบันดาลใจที่ยิ่งให้กับนักสร้างภาพยนตร์รูปแบบ เดียวกับเขาในรุ่นต่อ ๆ มา ตั้งแต่ *Arabian Night* จนถึง *Harry Potter* เป็นผู้นำกับ คนสำคัญในด้านของภาพยนตร์แนววิทยาศาสตร์ที่มีจินตนาการล้ำหน้ามาก ตลอดชีวิตของเขาได้สร้างภาพยนตร์มากกว่า 500 เรื่อง

นอกจากในประเทศฝรั่งเศสจะมี จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Melies) นักสร้างภาพเทคนิคพิเศษที่มีชื่อเสียงแล้ว ยังเกิดแอนิเมเตอร์คนสำคัญที่สร้างผลงานได้น่าตื่นเต้นคือ เอมีล โคล (Émile Cohl)

เอมีล โคล (Émile Cohl)

เอมีล โคล (Émile Cohl) มีอาชีพเป็นผู้ช่วยซ่อมจิวเวอรี หลังจากที่ต้องไปรับใช้ชาติด้วยการเป็นทหารตอนอายุ 21 แต่ด้วยความชอบเขียนการ์ตูนทำให้เขากลับเข้ามาเป็นนักเรียนศิลปะอีกครั้ง จากนั้นก็ตัดสินใจทำอาชีพนักวาดภาพประกอบและช่างภาพ ในปี ค.ศ. 1885 Émile Cohl ได้สร้างแอนิเมชัน *Fantasmagorie* และ *Bewitched Matches*-sequence 1, *Bewitched Matches*-sequence 2 *Fantasmagorie* ในปีค.ศ. 1908 คือแอนิเมชันไม่มีเสียงเรื่องแรกความยาวประมาณ 2 นาทีที่ใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวแบบดั้งเดิมที่วาดด้วยมือ เป็นการวาดด้วยสีดำบนกระดาษสีขาว แต่กลับค่าให้เป็นตรงข้าม (Negative) ที่ให้ความรู้สึกเหมือนการเขียนด้วยชอล์กบนกระดานดำ *Fantasmagorie* เป็นภาษาฝรั่งเศสแปลว่า “หลอน” เป็นเรื่องของตัวตลกผู้ชายเป็นตัวดำเนินเรื่องจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง จากนั้นสีขาวเส้นก็จะเคลื่อนไหวอย่างมีชั้นเชิงก่อให้เกิดเรื่องราวต่าง ๆ ตามมา รูปแบบการเคลื่อนไหวของ เอมีล โคล (Émile Cohl) เป็นภาพที่ค่อนข้างลื่นไหลได้อย่างง่ายดายจากวัตถุหนึ่งไปยังอีกวัตถุหนึ่งการละลายกลายร่างเป็นรูปร่างอื่น (หรือเรียกว่าการ Morph) ได้น่าสนใจมาก ยกตัวอย่างเช่น ช่างกลายเป็นประตูบ้านหรือเปลี่ยนจากขวดเป็นดอกไม้ เทคนิควิธีการเหล่านี้มีอิทธิพลต่อภาพยนตร์แอนิเมชันในรุ่นต่อมา



ภาพที่ 5 ภาพบางส่วนจากแอนิเมชัน *Fantasmagorie* (1908) โดยเอมิล โคล (Émile Cohl)

ที่มา http://www.planetzot.com/cartoon_media.php?id=164

ในปี ค.ศ. 1910 เอมิล โคล (Émile Cohl) สร้างแอนิเมชันชื่อ *En Route* ความยาว 5.44 นาที โดยใช้วิธีการตัดกระดาษให้เป็นภาพเคลื่อนไหวครั้งแรก (cut-out) ซึ่งเทคนิคนี้จะช่วยประหยัดเวลาโดยไม่ต้องวาดแต่ละภาพใหม่เหมือนกับแอนิเมชันเรื่องอื่นๆ ที่ใช้เวลานาน ด้วยคุณสมบัติของกระดาษสีขาวบนพื้นหลังสีเข้มทำให้เกิดมิติ และแสงเงาที่น่าสนใจ *En Route* เป็นเรื่องราวของผู้ชายหนึ่งคนและการเดินทางรูปแบบทั้งบนถนน ในน้ำ และทางอากาศมีเนื้อหาไม่ซับซ้อนมากนัก เนื่องจากเป็นภาพยนตร์เงียบจึงเล่าเรื่องด้วยตัวอักษรสลับกับแอนิเมชัน ทำให้เข้าใจเรื่องราวได้ง่าย จากนั้นในปี ค.ศ. 1911 เขาก่อตั้งสตูดิโอ *The Éclair* ได้ย้ายไปสหรัฐอเมริกาปี ค.ศ. 1912 มีอิทธิพลต่อภาพยนตร์แอนิเมชันในรุ่นต่อมา

อาร์เธอร์ เมลเบิร์น คูเปอร์ (Arthur Melbourne-Cooper)

อาร์เธอร์ เมลเบิร์น คูเปอร์ (Arthur Melbourne-Cooper) นักสร้างภาพยนตร์ชาวอังกฤษ ผู้ที่บุกเบิกวงการภาพยนตร์และแอนิเมชัน อาร์เธอร์เป็นลูกชายของช่างภาพท้องถิ่นที่ได้รับการฝึกฝนในการถ่ายภาพ เขาได้รับการถ่ายทอดเทคโนโลยีของกล้องคีนีสโคป (Kinetoscope) ของโทมัส เอดิสันและทำการออกแบบปรับปรุงใหม่ในปี ค.ศ. 1895 และได้ทำการจดสิทธิบัตรในชื่อว่า “Kineopticon” (Stephen Cavalier, 2011: 46) ถือเป็นจุดเริ่มต้นทำให้เขาเริ่มผลิตภาพยนตร์เรื่องแรกของอังกฤษ ได้แก่ *Arrest of a Pickpocket and Spilt Milk* แต่ยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร

จากนั้นปี ค.ศ. 1900 เขาสร้าง Grandma's Reading Glass เป็นภาพยนตร์ที่ใช้ภาพแบบแทนสายตา(Point-Of-View) และภาพแบบ Close-up ครั้งแรก ใช้ภาพแทนสายตาของหญิงชราที่สวมแว่น มีเด็กหนุ่มคนหนึ่งที่ยืนแว่นขยายขนาดใหญ่ มุ่งเน้นไปที่วัตถุต่าง ๆ ผลงานชิ้นต่อมาคือ A Dream of Toyland (1907) ความยาว 7.20 นาที ถือเป็นผลงานแบบหยุดการเคลื่อนไหว (stop-motion) เรื่องแรกของประเทศอังกฤษ เป็นเรื่องของร้านของเล่นที่มีเด็กผู้ชายซ่อนตัวอยู่บนเตียงของแม่ และความฝันของเขาคือของเล่นมีชีวิต

Ladislav Starewicz

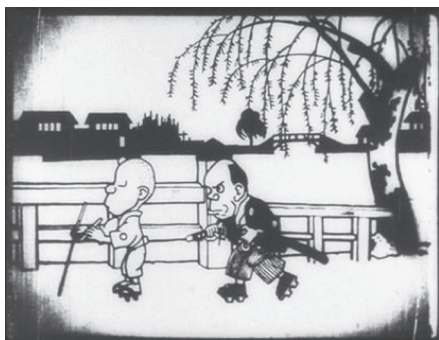
Ladislav Starewicz แอนิเมเตอร์ ศิลปิน และนักกีฏวิทยาชาวรัสเซีย ผู้ริเริ่มการสร้างแอนิเมชันด้วยการนำแมลงมาขยับและสร้างเป็นภาพหยุดการเคลื่อนไหว (stop-motion) ผลงานที่มีชื่อเสียงอาทิเช่น The Battle of the Stag Beetles (1910) The Dragonfly and the Ant (1912-13) The Insects' Christmas (1913) มีทั้งการผสมผสานแมลงชนิดต่าง ๆ และหุ่น ตุ๊กตา ผูกเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับธรรมชาติ สะท้อนให้เห็นถึงวงจรของความสุข ความโศกเศร้าสันติภาพ สงครามเกี่ยวพันกับชีวิต และความตาย เป็นผลงานที่มีอิทธิพลต่อแอนิเมเตอร์หลายท่านต่อมา

ญี่ปุ่นและจีน

ในปี ค.ศ. 2005 ได้มีการพบเศษฟิล์มที่เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นว่ามีการสร้างแอนิเมชันในช่วงยุคก่อนปี 1920 หลายเรื่อง โดยลักษณะของผลงานที่ค้นพบจะเป็นลายเส้นสีดำบนพื้นหลังสีขาว ไม่มีเสียง เรื่องราวจะนำเอานิทานพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมของประเทศญี่ปุ่นมาเล่าใหม่ให้น่าสนใจ

Oten Shimokawa ได้สร้าง Imokawa Mukuzo Genkanban no Maki (1917) ถือว่าเป็นแอนิเมชันที่เก่าแก่ที่สุดในประวัติศาสตร์ญี่ปุ่นและ “Imokawa Mukuzo the Doorman,” (1917) แอนิเมชันในเชิงพาณิชย์เรื่องแรก (Stephen Cavalier, 2011: 26) มีเนื้อหาเต็มไปด้วยมุกตลกและสร้างความแปลกใหม่ในการเคลื่อนไหว

แอนิเมเตอร์และนักวาดการ์ตูนการเมืองในหนังสือพิมพ์ ชื่อ Junichi Kouchi ได้สร้าง “Nakamura Katana” (1917) แอนิเมชัน 2 นาทีเรื่องราวเกี่ยวกับซามูไรและดาบของเขา



ภาพที่ 6 ภาพบางส่วนของผลงาน “Nakamura Katana” (1917) โดย Junichi Kouchi

ที่มา <http://www.animeclick.it/news/18610-giappone-ritrovati-i-due-cartoni-animati-piu-antichi>

Seitarou Kitayama ผลงานชิ้นแรกชื่อ Urashima Taro (1918) เรื่องราวแฟนตาซีของชาวประมงที่พญากุ้ยไปในใต้ทะเล ใช้วิธีเดินทางบนหลังเต่า และเขายังเป็นแอนิเมเตอร์คนแรกนำเอาตัวละคร “โมโมทาโร่” มาสร้างเป็นแอนิเมชัน ผลงานของเขาทั้งหมดมีมากกว่า 30 เรื่อง

ประเทศจีนถือว่าเป็นประเทศหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการริเริ่มแอนิเมชัน เพราะโซอีโทรป (Zoetrope) หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Wheel of Life หมายถึง “วงล้อของชีวิต” ถูกคิดค้นโดยชาวจีนชื่อ Ding Huan ประมาณ ค.ศ.180 ต่อมาได้ถูกพัฒนานในปีค.ศ.1834 โดยนักคณิตศาสตร์ชื่อ วิลเลียม จอร์จ (William George) นอกจากนั้นศิลปะหุ่นกระบอกเงาจากราชวงศ์ฮั่นยังได้สร้างแรงบันดาลใจ และส่งอิทธิพลไปทั่วโลก ได้ทำให้เกิดภาพเคลื่อนไหวเงา (Silhouette animation) อีกด้วย

จุดเริ่มต้นแอนิเมชันของจีนเริ่มในช่วงต้นค.ศ. 1920 จากพี่น้องตระกูลวาน (The Wan brothers) เป็นผู้บุกเบิก เริ่มสร้างแอนิเมชันเพื่อโฆษณาสินค้าในโรงภาพยนตร์ และสร้างแอนิเมชันสั้นๆ ผลงานที่รู้จักกันมากที่สุดของพวกเขา คือ “Princess Iron Fan” (1941) และ “Havoc in heaven” (1961)

ผลงานที่ทำให้เกิดเทคนิคใหม่และสร้างประวัติศาสตร์ให้กับวงการแอนิเมชัน

ช่วง ค.ศ.1888-1920 นี้ถือเป็นยุคแห่งการเริ่มต้นสร้างแอนิเมชันโดยแท้จริง ถือเป็นการค้นพบครั้งยิ่งใหญ่ของแอนิเมเตอร์ซึ่งแต่ละเทคนิคที่ได้ค้นพบถือว่าเป็นจุดกำเนิดแห่งการสร้างความบันเทิงให้กับผู้ชม เป็นอีกศาสตร์ที่แยกออกมาจากการสร้างภาพยนตร์ สามารถสรุปผลงานที่ทำให้เกิดเทคนิคใหม่และสร้างประวัติศาสตร์ให้กับวงการแอนิเมชันได้ดังนี้

1. การวาดภาพในเรื่อง The Enchanted Drawing (1900) ของ เจมส์ สจ๊วตแบล็คตอน (James Stuart Blackton) ได้กลายเป็นต้นกำเนิดของเทคนิคการบันทึกภาพหยุดการเคลื่อนไหวของวัตถุที่กำลังเคลื่อนที่ (stop-motion) โดยตัดภาพของนักแสดงจากการถ่ายทำด้วยกล้องภาพยนตร์ ต่อมา อาร์เธอร์ เมลเบิร์น คูเปอร์ (Arthur Melbourne-Cooper) ก็ได้สร้าง แอนิเมชันที่น่าติดตามมาซยับ A Dream of Toyland (1907) และ Ladislav Starewicz แอนิเมเตอร์ชาวรัสเซียผู้ริเริ่มการสร้างแอนิเมชันด้วยการนำแมลงมาซยับได้สร้าง The Battle of the Stag Beetles (1910) ถือเป็นผลงานแบบหยุดการเคลื่อนไหว (stop-motion) เช่นกัน

2. ลักษณะการดำเนินเรื่องของ Humorous Phases of Funny Faces (1906) โดยเจมส์ สจ๊วตแบล็คตอน (James Stuart Blackton) ทำให้เกิดการเขียนแอนิเมชันแบบเทคนิคภาพต่อภาพ (Frame-by-Frame) บนกระดานดำและถ่ายภาพไว้จากนั้นก็ลบและวาดใหม่ให้มีอารมณ์แตกต่างจากเดิมการวาดภาพดังกล่าว โดยเขียนภาพต่อไปเรื่อยๆ ภาพแล้วภาพเล่าไปข้างหน้า

3. Fantasmagorie (1908) ถูกสร้างโดย เอมีล โคล (Émile Cohl) ภาพที่ค่อนข้างลึกลับได้อย่างง่ายดายจากวัตถุหนึ่งไปยังอีกวัตถุหนึ่งการละลายกลายร่างเป็นรูปร่างอื่น (Metamorphose หรือเรียกว่าการ Morph) (Jerry Beck, 2004: 22) ยกตัวอย่างเช่นข้างกลายเป็นประตูบ้านหรือเปลี่ยนจากขวดเป็นดอกไม้ เทคนิควิธีการเหล่านี้มีอิทธิพลต่อภาพยนตร์แอนิเมชันในรุ่นต่อมา

4. How a Mosquito Operates (1912) Gertie the Dinosaur (1914) ของ วินเซอร์ แม็คเคย์ (Winsor McCay) ถือว่าเป็นแอนิเมชันเรื่องแรกๆ ที่เริ่มต้นการใช้

เทคนิคแบบการวาดแบบเฟรมสำคัญ (Keyframe) และเพิ่มภาพระหว่างการเฟรม (In-betweens) และ Gertie the Dinosaur เป็นตัวละครไดโนเสาร์ได้ถูกสร้างบนพื้นฐานของการศึกษาค้นคว้าจากโครงกระดูกของไดโนเสาร์ในพิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์ธรรมชาติอเมริกัน จึงมีส่วนโครงสร้างที่สมบูรณ์และการเคลื่อนไหวที่เหมือนจริง

5. แอนิเมชันเรื่อง En Route (1910) สร้างโดยเอมิล โคล (Émile Cohl) สร้างขึ้นโดยใช้วิธีการตัดกระดาษให้เป็นภาพเคลื่อนไหวครั้งแรก (cut-out) ซึ่งเทคนิคนี้จะช่วยประหยัดเวลาโดยไม่ต้องวาดแต่ละภาพใหม่เหมือนกับแอนิเมชันเรื่องอื่นๆ ที่ใช้เวลานาน ด้วยคุณสมบัติของกระดาษสีขาวบนพื้นหลังสีเข้มทำให้เกิดมิติ และแสงเงาที่น่าสนใจ

6. จอร์จ มิลเล่ย์ (Georges Melies) ได้ค้นพบการสร้างภาพเทคนิคพิเศษ (Visual Effect) อย่างเช่น การซ้อนภาพแบบ 2 มิติ (Superimposition) การซ้อนภาพหลายๆ ภาพในภาพเดียว (Multiple exposure) การทำ Matting การต่อภาพแบบจางซ้อน (Dissolve) จากภาพยนตร์แนวไซไฟของเขา

7. เกิดเทคนิค rotoscope เป็นการลอกภาพการเคลื่อนไหวของตัวละครจากการถ่ายวิดีโอทีละภาพจากคนแสดงจริง ๆ แล้วนำมาวาดตามทีละเฟรม โดย Fleischer Studios การ์ตูนเรื่องแรกที่ถูกเผยแพร่โดยใช้เทคนิคนี้คือ Out of the Inkwell และ Koko the Clown (1921) นอกจากนี้ สตูดิโอของเขาก็คือเป็นสตูดิโอแห่งแรกที่ทำให้เกิดตำแหน่งหน้าที่ผู้เขียนภาพระหว่างเฟรม (Inbetweener) อีกด้วย

8. เกิดเทคนิคการเขียน Cel-Animation โดย John Randolph Bray แอนิเมเตอร์ชาวอเมริกันผู้คิดค้นและพัฒนาเทคนิคที่สำคัญให้กับวงการแอนิเมชัน เป็นการใช้เซลลูลอยด์ รูปแบบแรกของพลาสติกเพื่อเขียนตัวละครลงบนแผ่นเซลลูลอยด์โปร่งสีทึบลงบนฉาก โดยวาดเส้นด้านหนึ่งและระบายสีให้ทับอีกด้านหนึ่งและนำไปวางทับซ้อนกับภาพฉากหลัง (Background) เป็นการประหยัดต้นทุนและเวลาเนื่องจากก่อนหน้านี้มีการวาดทุกรูปทั้งตัวละครและฉากหลัง (Background) ลงบนกระดาษสีขาว ทำให้เมื่อมีการขยับต้องวาดใหม่ทั้งหมด เทคนิคนี้เรียกสั้นๆ ว่า Cel มาจากแผ่นใสในภาษาอังกฤษคือ Celluloid ยังมีการใช้ต่อเนื่องจนถึงยุคที่มีคอมพิวเตอร์ทำให้ลดความนิยมลงไป

9. เกิดการสร้างการ์ตูนแอนิเมชันที่มีบุคลิกภาพทำให้คนดูจดจำตัวแรกในโลก ซึ่งได้กลายเป็นแรงบันดาลใจสำคัญให้ตัวการ์ตูนเรื่องต่อมาในโลก เจ้าแมวสีดำ Felix the cat โดยออตโต เมสเมอร์ (Otto Messmer) นักวาดการ์ตูนชาวอเมริกัน

บทสรุป

เมื่อได้ศึกษาประวัติ วิธีการสร้างผลงานของแอนิเมเตอร์ในยุคบุกเบิกของแอนิเมชันช่วง คศ.1888-1920 แล้วได้พบว่าแอนิเมเตอร์ในยุคดังกล่าวเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ อีกทั้งยังเป็นผู้ขยันหมั่นศึกษาหาความรู้ ค้นคว้าวิจัยและมีความเชี่ยวชาญทางศิลปะเป็นอย่างดี เพราะส่วนใหญ่อาชีพแอนิเมเตอร์มักเกิดจากศิลปิน นักวาดภาพประกอบ ช่างภาพ ผู้กำกับภาพยนตร์จึงสามารถนำเอามุมมองและองค์ประกอบทางศิลปะมาสร้างผลงาน จะเห็นได้ว่าแอนิเมชันที่ดีไม่ได้เกิดจากความบังเอิญ แต่หากเกิดจากความมานะอดทน ความพยายาม การศึกษาค้นคว้า จึงทำให้เกิดผลงานแอนิเมชันที่เป็นผลงานชิ้นประวัติศาสตร์ในยุคดังกล่าว ซึ่งถือเป็นยุคแห่งการเริ่มต้นและการค้นพบครั้งยิ่งใหญ่ของประวัติศาสตร์แอนิเมชันอย่างแท้จริง

บรรณานุกรม

ธรรมศักดิ์ เอื้อรักสกุล. (2547). *การสร้างภาพยนตร์ 2D อนิเมชัน*.

กรุงเทพมหานคร: มีเดีย อินเทลลิเจนซ์ เทคโนโลยี.

Jerry Beck. (2004). *Animation Art from pencil to pixel, The History of Cartoon, Anime&CGI*. New York: Flame Tree Publishing.

Kit Laybourne. (1998). *The Animation book*. New York: Three river press.

Paul Wells. (1998). *Understanding Animation*. New York: Routledge.

Richard Williams. (2001). *The Animator's Survival Kit*. Singapore: Faber and Faber Limited.

Solomon. Charles. (1983). *The Complete Kodak animation book*. New York: Eastman Kodak Company.

Stephen Cavalier. (2011). *The World History of Animation*. London: Arurum Press Ltd.

แกะรอยชินไถลื้อ

จากงานจิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว

ปรีดา บุญรัตน์ *

การศึกษาเรื่องการแต่งกายหรือการนุ่งห่มในชีวิตประจำวันของชนชาติต่างๆ สามารถบอกเล่าเรื่องราวได้หลายด้าน เช่น ประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ ความเป็นมา ตลอดจนวิถีชีวิตความเป็นอยู่รวมถึงความคิดความเชื่อของคนในสังคมนั้นๆ การศึกษาเพื่อความเข้าใจที่ถูกต้อง อาจต้องอาศัยหลักฐานในการสืบค้นมากมายหลายด้าน เช่น หลักฐานทางประวัติศาสตร์ การเก็บข้อมูลโดยการถ่ายภาพและสัมภาษณ์ผู้รู้ที่อยู่ในพื้นที่ เพื่อเปรียบเทียบตรวจสอบความถูกต้อง หรือแม้แต่เข้าไปศึกษาวิถีชีวิตและสิ่งแวดล้อมทางสังคมว่าเป็นอย่างไรมีการติดต่อเชื่อมโยงกับสังคมภายนอกในลักษณะใด หรือศึกษาถึงวัสดุที่มีในท้องถิ่นนั้นที่นำมาถักทอเป็นผืนผ้าแพรพรรณเช่นไร

ในฐานะที่ผู้เขียนสอนทางด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย และสนใจงานจิตรกรรมจึงต้องการเสนอตัวอย่างการศึกษาการแต่งกายจากงานจิตรกรรม ตามหลักวิชาการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป์เพื่อนำความรู้ไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบเพื่อเป็นแนวทางในพัฒนาเรื่องการแต่งกายและเพื่อเผยแพร่เป็นความรู้ให้กับผู้สนใจ โดยเนื้อหาของเรื่องราวที่นำมาเสนอนั้นจะเป็นภาพกว้างๆ ในหลายๆ มิติ โดยใช้ภาพจากจิตรกรรมวัดหนองบัวเป็นภาพประกอบการเล่าเรื่องเพื่อให้เห็นร่องรอยความเป็นมาที่ชัดเจนมากขึ้น ซึ่งบ้านหนองบัว อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม เป็นสถานที่หนึ่งที่ยังพอสืบค้นต้นเค้าความเป็นมา ทั้งยังมีหลักฐานที่เป็นรูปธรรมคือจิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดหนองบัว ให้เป็นแนวทางการศึกษาที่ใช้หลักการทางโบราณคดีอย่างถูกต้องชัดเจน ผู้เขียนจึงได้หยิบยกตัวอย่างของการศึกษาประวัติการแต่งกายจากชุมชนเล็กๆ แห่งนี้เพื่อให้เป็นกรณีศึกษาสำหรับผู้สนใจในการศึกษาเรื่องประวัติการแต่งกายของชนชาติไทยต่อไป

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาศิลปการออกแบบพัสดุราชมงคล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บริบททางสังคมของเมืองน่านจากอดีตถึงปัจจุบัน

น่านเป็นจังหวัดที่อยู่ในกลุ่มที่เรียกว่าล้านนาตะวันออก เป็นจังหวัดชายแดนที่มีพื้นที่ติดต่อกับแขวงไชยะบุรีประเทศลาว ในประวัติศาสตร์ช่วงกว่า 700 ปีที่ผ่านมา น่านเป็นเอกราชที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับสุโขทัยแต่ก็คงความเป็นเอกเทศเช่นเดียวกับเมืองอื่นๆ ในภาคเหนือหรือที่เรียกรวมๆ กันว่า “ล้านนา” เคยถูกเมืองเชียงใหม่เข้าปกครองกว่า 100 ปี จากหลักฐานทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม วิถีชีวิตของชาวน่านได้สะท้อนให้เห็นการผสมผสานทั้งกรุงสุโขทัย ล้านนา ล้านช้าง (หลวงพระบาง) สิบสองปันนา และพุกามอย่างกลมกลืน ภายหลังน่านก็ถูกรวมเป็นรัฐสยามโดยสมบูรณ์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5

น่านมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ค่อนข้างมากมาช้านาน ส่วนใหญ่อพยพมาจากเชียงแสน (ชาวไทยยวน) และบริเวณต่างๆ ของล้านนา เรียกว่า คนเมือง ซึ่งเป็นประชากรส่วนใหญ่ รวมถึงภาษาพูดที่หลากหลายด้วยเช่นกัน แต่ส่วนใหญ่จะพูดภาษาไทยถิ่นเหนือหรือคำเมืองสำเนียงน่าน

ชาวไทลื้อ อพยพมาจากสิบสองปันนาและหัวเมืองต่างๆ บริเวณที่ราบลุ่มแม่น้ำโขง มีทั้งอพยพมาด้วยความสมัครใจและอพยพมาเนื่องจากเกิดศึกสงคราม ทั้งภายในหัวเมืองลื้อเอง ไทลื้อในจังหวัดน่าน แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ

❶ ไทลื้อฝั่งสิบสองปันนาตะวันออก ได้แก่ เมืองลำ เมืองมาง อาศัยอยู่แถบลุ่มแม่น้ำน่าน บริเวณชุมชนบ้านหนองบัว ตำบลป่าคา อำเภอท่าวังผา และแถวดำบลยอด อำเภอสองแคว สำเนียงพูดใกล้เคียงกับภาษาไทยอีสานปนลาวพวน

❷ ไทลื้อฝั่งสิบสองปันนาตะวันตก ได้แก่ เมืองยู้ เมืองยอง เมืองเชียงลาบ เมืองเสี้ยว อาศัยอยู่แถบลุ่มแม่น้ำย่าง บริเวณชุมชนตำบลยม อำเภอท่าวังผา แถบลุ่มแม่น้ำปัว ตำบลคิลาลเพชร ตำบลคิลาลแง อำเภอบัว ถึงตำบลห้วยโก้น อำเภอเฉลิมพระเกียรติ สำเนียงพูดเหมือนสำเนียงคนยองในจังหวัดลำพูน-เชียงใหม่

ชาวไทพวน หรือ ลาวพวน อยู่ที่บ้านฝายมูล อำเภอท่าวังผา และบ้านหล่มมื่นพวน อำเภอเวียงสา

ชาวไทเขิน หรือ ชาวชิน อพยพมาจากเชียงตุง ปัจจุบันส่วนใหญ่จะถูกกลืนทางวัฒนธรรมจากคนเมือง ทั้งภาษาพูดและเครื่องแต่งกาย แต่บางหมู่บ้านยังมีการนับถือผีเจ้าเมืองของไทเขินอยู่ จึงรู้ว่าเป็นไทเขิน

ชาวไทใหญ่ หรือ เจียว หรือ ไตโหลง มีถิ่นฐานในรัฐฉาน และเชียงตุง อาศัยอยู่บริเวณแนวอำเภอทุ่งช้าง ในปัจจุบันถูกกลืนวัฒนธรรมจนไม่เหลือเอกลักษณ์ให้เห็น

นอกจากนี้ในบริเวณที่สูงตามไหล่เขายังเป็นชุมชนของชนกลุ่มน้อยที่เรียกกันว่า "ชาวเขา" ได้แก่ ชาวม้ง, เมี่ยน, ลัวะหรือถิ่น, ขมุ รวมถึงชาวตองเหลืองหรือมาบลี ที่อาศัยอยู่ในบริเวณพื้นที่ตำบลแม่ชะนิง อำเภอเวียงสา



ภาพที่ 1 ชาวจีนและชาวไทใหญ่หรือเจียว
ที่ปรากฏในปี่สาหรือสมุดกระดาดสา
ที่ศิลปินใช้ร่างภาพ

ที่มา สมุดกระดาดสา วัดหนองบัว
จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556

อาจารย์สง่า อินยา (<http://www.cm77.com/เอ็นข่าว/แอม่วนจวนมา/หัวข้อแอม่วนจวนมา/ลำดับที่/405/,2556>) รองประธานสภาวัฒนธรรมจังหวัดน่าน เล่าว่า ในปี 2345 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หลังจากที่น่านเสียกำลังพลในสงครามกับพม่า เจ้าสุมนเทวราชร่วมกับราชสำนักสยาม ทำสงครามยึดเชียงตุงและเชียงรุ่ง หรือจิงฮงเมืองหลวงของแคว้นสิบสองปันนา และเมืองต่างๆ อันตั้งอยู่โดยรอบ และกวาดต้อนคนไทลื้อให้มาอยู่ในเมืองน่านเพื่อเพิ่มฐานประชากร หลังผู้คนเสียชีวิตในสงคราม

ในสมัยรัชกาลที่ 5 เจ้าสุริยพงษ์ เจ้าผู้ครองนครน่าน ได้ยกกองทัพขึ้นไปกวาดต้อนชาวไทลื้อ จากเมืองลำ หรือ หล้า อยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขง มณฑลสิบสองปันนามายังเมืองน่าน มาตั้งรกรากที่บ้านหนองบัว ต.ป่าคา อำเภอกำแพงแสน

ลักษณะการทำสงครามเพื่อแย่งชิงกำลังพล เพื่อนำไปเป็นเชลยศึก ใช้กำลังคนในการทำเกษตรตลอดจนงานช่างฝีมือต่าง ๆ ในการ “สร้างบ้านแปงเมือง” ให้ความมั่นคง มั่งคั่ง มีปรากฏให้เห็นเสมอมาในประวัติศาสตร์ภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ซึ่งมีอาณาเขตกว้างใหญ่ จึงมีคำเรียกเหตุการณ์ทำนองนี้ว่า “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ต่างจากการทำสงครามในยุโรปซึ่งมีที่ทำกินจำกัดจึงมีการแย่งชิงดินแดนเพื่อหวังใช้เป็นที่ทำกินและส่วนมากต้องสังหารคนในท้องถิ่นหรือรัฐเดิมให้สิ้นไป

วัดหนองบัว เป็นวัดที่เก่าแก่ประจำหมู่บ้านหนองบัว ต. ป่าคา อ. ท่าวังผา จ. น่าน ไม่มีหลักฐานบันทึกไว้ การสืบประวัติจะต้องอาศัยข้อมูลจากสองทางด้วยกัน คือ สืบจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่และจากการสังเกตและวิเคราะห์จากรายละเอียดที่แสดงไว้ในภาพเขียน สันนิษฐานว่า วัดหนองบัวสร้างขึ้นในปี 2345 เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการตั้งชุมชนบริเวณริมหนองบัวอยู่ห่างจากที่ตั้งปัจจุบันไปตะวันตกประมาณ 500 เมตร ปัจจุบันไม่มีซากโบราณสถานของวัดเก่าเหลืออยู่เลย จากการสัมภาษณ์แม่บัวล้อม หาดตะ (สัมภาษณ์เมื่อ 5 เมษายน 2557 หมู่บ้านคั่ว) ชาวบ้านคั่ว ซึ่งอยู่ในละแวกที่เป็นที่ตั้งดั้งเดิมของวัดหนองบัวได้กล่าวว่า คนเก่าแก่เล่าว่าที่บริเวณใกล้กับที่ตั้งวัดเดิมนั้นเคยเป็นสนามรบระหว่างพม่ากับชาวเมืองน่านมาก่อนซึ่งสอดคล้องกับอาจารย์สง่า อินยา ที่เล่าถึงการรบของน่านกับพม่าในช่วงสมัยอยุธยาตอนปลายเรื่อยมาถึงธนบุรีจนกระทั่งเริ่มกรุงรัตนโกสินทร์ และต่อมาในปี 2405 ซึ่งตรงกับสมัยที่พระสุนัฒตะหรือครูบาทหลวงเป็นเจ้าอาวาส เกิดน้ำท่วมใหญ่ จึงย้ายมาสร้างใหม่ริมแม่น้ำน่านดังที่ปรากฏในปัจจุบัน ในแบบสถาปัตยกรรมไทลื้อ ที่งดงาม ด้านหน้าเป็นมุขโถงที่สร้างครอบบันได มีหน้าจั่วลายเครือเถา สันหลังคาประดับด้วยปูนปั้นรูปนกหัสติลิงค์ สัตว์มงคลซึ่งคนไทลื้อเชื่อว่าเป็นพาหนะที่นำขึ้นสู่สวรรค์ บริเวณราวบันไดมีรูปปั้นสิงห์ 2 ตัว ซึ่งได้รับอิทธิพลศิลปะพม่า ตามคติของชาวล้านนา เชื่อกันว่าสิงห์จะคอยปกป้องพุทธศาสนา บ้างก็เชื่อว่าสิงห์หมายถึงพระศรีอาริยมฤตไตรย์หรือ

พระพุทธเจ้าผู้จะมาสืบทอดพุทธศาสนาองค์ต่อไป และภายในพระวิหารแต่แรกนั้น ยังไม่มีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เข้าใจว่าจะเขียนขึ้น ระหว่าง พ.ศ. 2410-2449 มีลักษณะ เฉพาะตัวที่ทรงคุณค่าน่าสนใจและเป็นหลักฐานที่สามารถศึกษาถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ ตลอดจนวัฒนธรรมประเพณีของคนในท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี

จากคำบอกเล่า ท่านพระครูมานิตยบุญการ หรือ ครูบาปัญญา (ที่มา: <http://www.lannatouring.com/Nan/Interesting-article/WatNongbua-Nan.htm>) ผู้เป็นชาวบ้านหนองบัว โดยกำเนิดเป็นผู้รู้ท่านหนึ่งได้เล่าว่านายเทพผู้เป็นบิดาของท่านได้เป็นทหารของเจ้านันทะยศ เจ้าผู้ครองนครน่านในขณะนั้น (เจ้านันทะยศ ครองเมืองน่านเมื่อ พ.ศ. 2395-2434) ต่อมานายเทพได้ติดตามทัพไปรบที่เมืองพวน ซึ่งเป็นเมืองในแคว้นหลวงพระบาง หลังจัดการศึกเรียบร้อยแล้วจึงยกทัพกลับเมืองน่าน นายเทพได้นำช่างเขียนลาวพวนชื่อว่า หนานบัวผัน คำว่า “หนาน” แปลว่า ทิดหรือ คนที่เคยบวชเรียนแล้ว มาเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดหนองบัวแห่งนี้ โดยมีพระภิกษุ วัดหนองบัวชื่อ แสนพิจิตร และนายเทพเป็นผู้ช่วยเขียนจนแล้วเสร็จ

ส่วนศิลปินท้องถิ่นที่มีชื่อเสียงระดับประเทศคือ อาจารย์ยวินัย ปราบริปู ซึ่งได้ ทำการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างงานจิตรกรรม ในวิหารวัดหนองบัวเปรียบเทียบกับ ในวิหารวัดภูมินทร์ มีความเชื่อว่า หนานบัวผันน่าจะเป็นชาวไทลื้อ เพราะคำบรรยาย ใต้ภาพจิตรกรรมเป็นภาษาไทลื้อ และแบบแผนในการวาดยังคล้ายกับวัดไทลื้อใน ที่ต่างๆ อีกหลายแห่ง และนอกจากนี้หนานบัวผันยังมีชื่อเสียงในแวดวงช่างไทลื้อ ในสมัยนั้นด้วย

จากการหาข้อมูลเปรียบเทียบจากงานจิตรกรรมของผู้เขียนในกลุ่มงานช่าง ลาว โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มไทพวน ยังไม่พบหลักฐานว่ามีงานจิตรกรรมที่มีลักษณะ คล้ายคลึงกัน หรือมีระดับฝีมือใกล้เคียงกันปรากฏอยู่เลย



ภาพที่ 2 ภาพพระพุทธเจ้าทรงไสยาสน์ ยังคงเห็นอิทธิพลของศิลปะพม่า แม้พม่าไม่ได้ปกครองเมืองน่านแล้วก็ตาม

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556

ภาพจิตรกรรมแบ่งออกเป็น 2 ส่วนใหญ่ๆ คือเรื่องจันทราชาดก และ พุทธประวัติ จันทราชาดก เป็นหนึ่งใน ปัญญาส-ชาดกปัจฉิมภาค ที่แต่งขึ้นโดย นักปราชญ์ชาวล้านนา เป็นนิยายคติธรรมเก่าแก่อันดับที่ 11 ในหนังสือปัญญาสชาดก ปัจฉิมภาค ชาวบ้านในภาคเหนือเรียกว่า คำธรรม จันทราชาดก เป็นนิทานธรรม ที่สอนให้กุลบุตรและกุลธิดาเอาแบบอย่างจริยธรรมที่ดั่งามได้รับความนิยมมากใน ล้านนาและล้านช้าง



ภาพที่ 3 ก่อนที่ช่างเขียนจะเขียนภาพบนผาผนัง ได้ร่างรูปภาพลงในสมุดข่อยก่อน และสมุดข่อยเล่มนี้ ยังเก็บรักษาไว้ที่วัดหนองบัว

ที่มา สมุดกระดาส้า วัดหนองบัว จ.น่าน



ภาพที่ 4 บรรยากาศชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้าน ที่น่าสังเกตคือศิลปินวาดเรือสำเภาลงในภาพทั้งที่เป็นสิ่งที่ไม่ได้อยู่ในเมืองน่าน ศิลปินอาจเคยเห็นที่กรุงเทพฯ หรือจดจำมาจากภาพเขียนของจีน เพราะในสมุดร่างภาพของศิลปินก็มีภาพคนจีนปรากฏอยู่ แสดงให้เห็นว่ามีการไปมาติดต่อค้าขายกันระหว่างชาติต่าง ๆ ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556



ถึงแม้จะเป็นเรื่องนิทานชาดกแต่ภาพจิตรกรรมก็ได้สะท้อนสภาพความเป็นอยู่ของผู้คนสมัยนั้น โดยแทนที่จะแต่งกายแบบอินเดียตอนเหนือกลับสอดแทรกวิถีชาวบ้านเข้าไป ที่เห็นได้ชัดคือการแต่งกาย โดยเฉพาะการแต่งกายของผู้หญิงที่นุ่งผ้าขึ้นลายน้ำไหลหรือผ้าขึ้นตีนจกที่สวยงาม นิยมเกล้าผมมวย โปกหัวด้วยผ้าสีขาวแต่ที่พบในงานจิตรกรรมบ้านหนองบัวพบเพียงภาพผู้หญิงใช้ผ้าสีแดง โปกพั้นศีรษะหลวมๆ เท่านั้น

ภาพที่ 5 ภาพผู้หญิงใช้ผ้า สีแดงโปกพั้นศีรษะขณะเดินทางออกนอกบ้าน
ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556

คติการแต่งกายของผู้คนในภาคเหนือ

โดยทั่วไปให้ความสำคัญกับการกินอยู่มากที่สุดจนมีคำกล่าวว่า “ตักบ่ได้กิน บ่มีไฟตามไฟส่องต้อง ตักบ่ได้นุ่งได้ย่อง บั่นองดูแควน” มีความหมายว่า ทุกชั้นไม่มีจะกิน คนไม่รู้เพราะไม่มีใครเอาไฟมาส่องดูในท้องได้ แต่ทุกชั้นเพราะจนไม่มีเสื้อผ้าอาภรณ์สวมใส่ ญาติพี่น้องดูถูกเหยียดหยาม เพราะเป็นสิ่งที่มองเห็นได้จากภายนอก

เมื่อน่านได้รับอิทธิพลจากหัวเมืองรอบด้าน จากการติดต่อไปมาค้าขาย หรือแม้การย้ายถิ่นเข้าไปทำกินจากหัวเมืองอื่นเข้ามา เช่น ผ้าตีนจกจากเมืองพิษณุ ขิ่นม่าน ขิ่นเชียงแสนจากเชียงตุง ผ้าลายลือจากเมืองเงิน เมืองคง เมืองฮุน เมืองล้า และสิบสองปันนา ผ้าไหมขิ่นลาวจากเมืองหลวงพระบางและเวียงจันทน์ ขิ่นก่านคอกวาย และขิ่นตามะนาวจากแพร่ ขิ่นลายขวางจากเมืองเชียงใหม่ เป็นต้น ส่วนผ้าพื้นเมืองน่านดั้งเดิม เป็นผ้าที่ทอจากฝ้ายที่มีในท้องถิ่น โดยใช้กรรมวิธีย้อมสีธรรมชาติ เช่น สีดำจากผลมะเกลือ สีแดงจากครั่ง สีเหลืองจากขมิ้น แก่นขนุนและสีน้ำตาลได้จากเปลือกต้นสุม เป็นต้น แบ่งตามการใช้สอยได้แก่ ผ้าพื้น ผ้าขาวม้า กุงย่าม (ลายขาวดำ) ผ้าห่ม (ผ้าตาแสง หรือ ผ้าตาโค้ง) ผ้าลายคาดก่านแบบน่าน ผ้าหลบหรือผ้าห่ม ชาวไทลื้อเรียกที่ทอผ้าว่า “ทูก” ช่วงว่างเว้นจากการทำนาหญิงไทลื้อจะมาปั่นฝ้ายและทอผ้าใช้เอง การแต่งกายของผู้ชายชาวไทลื้อทั่วไปจะสวมเสื้อ กางเกง และมีผ้าโพกหัว เสื้อของชายไทลื้อจะมีลักษณะ คล้ายคลึงกับเสื้อหม้อห้อมของไทยวน คือ เป็นเสื้อแขนยาว สีดำคราม บ้างตัวมีลักษณะพิเศษคือ เป็นเสื้อเอวลอย ขลิบแขนเสื้อด้วยแถบผ้าสีต่าง ๆ มีพื้นผ้าต่อจากสายหน้าป่านมาติดกระดุมเงินทั้งส่วนตรงใกล้รักแร้และตรงเอว กางเกงของไทลื้อคล้าย ๆ กางเกงของชาวไทยใหญ่ คือเป็นกางเกงก้นลึก เรียกว่า เต่ว 3 ดูก (กางเกง 3 ตะเข็บ) สำหรับผู้หญิงไทลื้อในสิบสองปันนาโบราณนิยมใส่เสื้อปิดสีเข้ม เอวลอย รัดรูป ใส่ขิ่นดำ 2 ตะเข็บ ตัวขิ่นทอเป็นริ้วสีหลากหลาย ขนาดไม่เท่ากัน หัวขิ่นสีแดง ดินขิ่นสีเข้มหรือดำ ในฤดูหนาวจะใส่ขิ่นซ้อนชั้นในสีขาวปลายขิ่นซ้อนเลยออกมาเล็กน้อย นิยมคาดเข็มขัดเงิน เมื่อจะออกนอกบ้านจะโพกศีรษะด้วยผ้าขาวหรือผ้าแพร และปลดผ้าโพกนี้มาห่มเป็นสไบเวลาเข้าวัด ส่วนผู้หญิงไทลื้อในลาวนิยมใส่เสื้อปิดสีครามเข้ม ตกแต่งด้วยแถบผ้าที่สาบเสื้อ ใช้ดินเงินดินทองปักเป็นลวดลาย แถบผ้าที่ใช้ตกแต่งมักทอด้วยวิธีจกเพราะมีลวดลายสลับซับซ้อนและให้สีส้มมาก

ลวดลายขึ้นไถลื้อในเขตจังหวัดน่านมี 2 ลักษณะ คือ ถ้าลายริ้วทอขนาดไม่เท่ากันเรียกว่า ขึ้นม่าน และถ้าแถบลวดลายเท่ากัน มีช่องไฟเท่าๆ กันเรียกว่า ขึ้นป้อม สำหรับชาวไทลื้อเชียงคำ จังหวัดพะเยา และเชียงของ จังหวัดเชียงราย นิยมสอดแทรกลายลวดน้ำไหลบนตัวขึ้นซึ่งผ้าขึ้นแบ่งเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

❶ หัวขึ้น คือ ผ้าขึ้นที่นำมาต่อเป็นส่วนบน หรือตรงเอวของผู้นุ่ง มีความกว้างประมาณ 1 คืบ หัวขึ้นโดยมากจะเป็นผ้าพื้นสีขาว แดง หรือสีน้ำตาล

❷ ตัวขึ้น คือผ้าขึ้นในส่วนกลางมักทอเป็นลายขวาง ซึ่งเรียกตามลักษณะลวดลายว่า ขึ้นตา หรือ ขึ้นก่าน มีความกว้างประมาณ 50 เซนติเมตร

❸ ตีนขึ้น คือส่วนล่างสุดของขึ้นหรือส่วนเชิงของผ้าขึ้น โดยทั่วไปการต่อตีนขึ้นจะใช้ผ้าพื้นธรรมดา ไม่มีลวดลายใดๆ เช่น สีแดง หรือสีดำ แต่ในโอกาสพิเศษ เช่น เวลาไปวัดหรือในเทศกาลงานบุญต่างๆ ก็จะต่อด้วยขึ้นที่มีลวดลายงามพิเศษ ลวดลายนี้จะทอด้วยเทคนิคจก คือการสอดเส้นด้ายหรือไหมให้เห็นลายที่ต้องการ ซึ่งเรียกตีนขึ้นแบบนี้ว่า “ตีนจก” และขึ้นที่ต่อด้วยขึ้นลวดลายงดงามนี้จึงเรียกว่า ขึ้นตีนจก

การนุ่งขึ้นในกลุ่มไทลื้อที่น่านมีขึ้นลายน้ำไหลเป็นหลัก แต่ก็มีบ้างที่นุ่งขึ้นก่าน คือผ้าทอมัดหมี่ที่มีลายคล้ายน้ำไหล มีแถบกว้างสลับกับลายดำหรือลายขวาง บางท้องถิ่นมีการแทรกขีดเข้าไปด้วยเรียกว่า เก็บมุก การแทรกขีดถ้าใช้ด้ายพิเศษเป็นดินเงินหรือดินทองช่วยเพิ่มความหรูหราให้กับขึ้นแล้วเรียกขึ้นนั้นใหม่ว่า ขึ้นไหมคำ ขึ้นไถลื้อฝ่งลาวมีความหลากหลายในด้านการทอและรูปแบบการจัดสีสน်วิจิตรสวยงามมาก เช่น ขึ้นเมืองฮุน และเมืองเงิน เป็นต้น

จุดเด่นของการแต่งกายของชาวไทลื้อทั้งผู้ชายและผู้หญิงคือนิยมโพกศีรษะเรียกว่า เคียนหัว แต่เดิมใช้ผ้าฝ้ายย้อมสีหรือผ้าแพรไหมนิยมสีอ่อนหวาน ความยาวผ้าประมาณ 1 เมตร กว้าง 1 ฟุตขึ้นไป หญิงไว้ผมยาวเกล้าเป็นมวย พบว่าหญิงชาวลื้อบางคนนิยมเก็บเส้นผมของตนไว้เพื่อตกแต่งมุ่นมวยผมของตนด้วย ลักษณะการเกล้ามวย และตำแหน่งของมวยผมต่างกัน ส่วนใหญ่เกล้าผมเป็นขมวดเป็นมวยต่ำมวยผมอยู่ในแนวขวัญกลางศีรษะค่อนข้างต่ำทางด้านขวา มีว่องผมคือเส้นวงผมเล็กๆ กระจุกขึ้นมาเหนือมวยผม ในโอกาสพิเศษจะสวมเครื่องประดับทำจากโลหะเงินเช่น

ปิ่นปักผม เชิดขัด และกำไลข้อมือ ลานหูเป็นแผ่นเงินม้วนสอดเข้าไปในรูที่ดิ่งหู ซึ่งรูนี้จะกว้างขึ้นเรื่อย ๆ หรือต่างหู ทำจากผ้าแดงพันแก้วสีสอดในรูที่เจาะไว้

เอกลักษณ์ของผ้าทอไทลื้อคือผ้าชิ้นของผู้หญิงไทลื้อที่เรียกว่า “ชิ้นตา” ซึ่งเป็นผ้าชิ้นที่มี 2 ตะเข็บ ความเด่นอยู่ที่ตัวชิ้นซึ่งมีรูลายขวางสลับลึบไส และตรงช่วงกลางมีลวดลายที่ทอด้วยเทคนิคขิด จก เกาะหรือล้วง (Tapestry Weaving) เป็นลายรูปสัตว์ ลายพรรณพฤกษา และลายเรขาคณิต “ลายน้ำไหล” เป็นเทคนิคที่ซับซ้อน มีลวดลายสีสังดงามแปลกตา และเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่น ปัจจุบันชุมชนไทลื้อที่สามารถทอผ้าเกาะล้วง ได้ คือ กลุ่มไทลื้อ อำเภอยางชุมน้อย อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ กลุ่มไทลื้อ อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ และกลุ่มไทลื้อ อำเภอยางชุมน้อย จังหวัดศรีสะเกษ



ภาพที่ 6 ลักษณะเด่นของชิ้นไทลื้อ คือ ลวดลายมักจะอยู่ตรงกลางของลำตัวเป็นส่วนใหญ่ ลวดลายทางบนตัวชิ้นจะเกิดจากเส้นพุ่ง เย็บผ้าเป็นถุงหุ้มทบปลายข้าง ด้านในของชิ้นเห็นเป็นสีขาว เพราะบางครั้งจะมีการนุ่งผ้าฝ้ายสีขาวซ้อนข้างในเพื่อยืดอายุการใช้งาน นิยมนุ่งทับในฤดูหนาวเพื่อรักษาอุณหภูมิของร่างกายด้วย การทอผ้าก็มีการทอซ้อนด้วยเช่นกัน

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556

ชิ้นที่พบในพื้นที่จังหวัดน่าน

ชิ้นม่าน เป็นชิ้นที่มีลายขวางสลับลึบสีพื้นไม่เกิน 3 สี สีที่ใช้ เช่น สีดำ สีแดง ชมพู ม่วง มีลักษณะที่เด่นคือ มีบ้าน การจัดช่องขนาดของลายไม่เท่ากัน ดินชิ้นจะต้องมีสีแดงและบ้านใหญ่ที่ต่อจากดินชิ้นขึ้นไปจะใช้สีน้ำเงินเข้มหรือสีม่วง เพียงสีเดียวและคั่นด้วยริ้วไหมเงินไหมทองทอสลับทองพื้น

ขึ้นป่อง เป็นขึ้นทอด้วยเทคนิคการขีด ลายขวางสลักริ้ว สีพื้นมีช่วงขนาดเท่ากันตลอด ลักษณะเด่น คือทอเป็นริ้วเล็ก ทอสลักกับลายมุกคั่นด้วยริ้วไหมเงินหรือไหมทองสีสลับนั้นเป็นสีเดียวกันทั้งผืน เช่น พื้นแดง พื้นเขียว พื้นสีน้ำตาล สลักลายมุก

ขึ้นก่าน เป็นขึ้นของชาวไทลื้อ เมืองน่านที่ทอด้วยลวดลายมัดหมี่ ในภาษาถิ่นเมื่อน่านเรียกว่า “มัดก่าน” หรือ “คาดก่าน” ขึ้นก่านนี้มีทั้งที่ทอในลักษณะโครงสร้างของขึ้นป่องและขึ้นม่าน เช่น ขึ้นก่านคอควยเป็นขึ้นพื้นบ้านของชาวไทยวน เป็นขึ้นสีดำมีริ้วสีแดงคาดตรงส่วนบนของตีนขึ้น

ขึ้นเชียงแสน เป็นขึ้นที่มีลักษณะเป็นพื้นผ้าสีแดงมีริ้วสีเข้ม เช่น สีดำ หรือคราม เป็นลายขวางทอด้วยเทคนิคขั้ดสานธรรมดาตลอดทั้งผืน ชื่อของขึ้นชนิดนี้แสดงถึงแหล่งกำเนิดว่าเป็นเอกลักษณ์เก่าแก่ของชาวไทยวนเชียงแสนที่อพยพเข้ามาจนกลายเป็นชาวพื้นถิ่น

ขึ้นคำเคิบ ทอโดยชาวไทยวนที่อพยพมาจากเชียงแสน เป็นขึ้นมีใช้เฉพาะในราชสำนักเจ้าผู้ครองนครน่านเท่านั้น มีราคาสูง ใช้ความปราณีตด้วยศิลปะการทอที่ใช้เส้นทองหรือเส้นเงิน เป็นเส้นพุ่งในการทอ ประกอบลวดลายละเอียด เช่น เก็บขีดขนาดเล็ก และเชิงขึ้น มักต่อด้วยตีนจก ขึ้นคำเคิบนี้ จะมีทั้งเคิบไหมคำ และเคิบไหมเงิน เป็นที่ต้องการในหมู่นักสะสม

ขึ้นวิเศษหรือขึ้นหลายน่าน มีความงามอยู่ทั่วผืนผ้า ทุกส่วนของผืนขึ้นเป็นขึ้นเย็บ 3 ตะเข็บ (ปกติขึ้นจะมี 1 หรือ 2 ตะเข็บ) และใช้เทคนิคหลากหลาย ทั้งจากการเกาะล้วง ขิด และแซมด้วยมัดหมี่ อันเป็นที่มาของชื่อขึ้นวิเศษเมื่อน่าน มีเพียงประมาณ 20 ผืน ไม่ค่อยปรากฏร่องรอยการใช้ เพราะเก็บรักษาไว้เฉพาะเมื่อมีพิธีกรรมจึงนำออกมาใช้

ขึ้นลุนตยา เป็นผ้าในราชสำนักพม่า ได้เทคนิคการทอจากเมืองมณีปุระ ในพุทธศตวรรษที่ 23 นิยม นุ่งกันทั้งหญิงชาย พบในตำหนักเจ้านายของเมื่อน่าน เฉพาะขึ้นของผู้หญิง เป็นที่นิยมในตำหนักเจ้านายในเมืองเชียงใหม่ด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 7 ตัวอย่างการตกแต่งเชิงขึ้นด้วยเทคนิคการจกลายและตกแต่งด้วยดินทอง ที่เรียกว่า "ขึ้นคำเคิบ" การทรมสไบเฉียง (ทรมสหายแหล้ง) และการใช้ผ้ามัดดอก และการใช้เครื่องประดับทองคำของเจ้านาย ได้แก่ การใส่สาหนู กำไลข้อมือ สร้อยคอ และเกี้ยวรัดมวยผม และปักผมผมมีการกระตุกปลายผมออกมาจากมวยผมเป็นวงเล็ก ๆ เรียกว่า "ว่องผม"

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปริดา บุญรัตน์, 2556

ภาพที่ 8 การแต่งกายในภาพจะเห็นความแตกต่างของการแต่งกายของผู้หญิงจากชนบทโดยทั่วไป คือแทนที่จะนุ่งขึ้นสวมเสื้อแบบเสื้อ กลับนุ่งขึ้นทรมสไบแทน อาจเป็นได้สองนัยคือ เริ่มนิยมทรมสไบแบบราชสำนักสยาม หรืออาจเป็นช่วงฤดูร้อนหรือเสื้อแขนยาวอาจใช้เฉพาะงานพิธีสำคัญในภาพฝ่ายชายก็สวมหมวกแบบฝรั่งมีการนุ่งผ้าโจงกระเบนลายประจำยามตามราชสำนักสยามเช่นกัน

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปริดา บุญรัตน์, 2556



ภาพที่ 9 การสักตั้งแต่ต้นขาไปจนถึงเข้าเป็นสิ่งที่นิยมในหมู่ผู้ชายชาวลื้อในอดีต ชายลื้อกรจะนุ่งผ้าด้อยผืนเดียว เพื่อให้เห็นลายที่สักไว้แสดงให้เห็นถึงความแข็งแรงและอดทนต่อความเจ็บปวด ผู้ชายคนไหนไม่มีลายสัก ผู้หญิงจะไม่แต่งงานด้วย

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556



ภาพที่ 10 การแต่งกายของเจ้านายฝ่ายชายตามภาพตัดนมทรงมหาดไทย นุ่งโจงกระเบนผ้ามัดเอวทั้งชายซึ่งได้รับอิทธิพลจากราชสำนักสยามและมีการพกดาบที่มีการตกแต่งที่ดาบที่ทำด้วยไม้ด้วยการแกะสลักหรือหุ้มโลหะเงินคุณลายซึ่งใช้เป็นทั้งอาวุธและเครื่องประดับกาย

ที่มา จิตรกรรมในวิหาร วัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556



ภาพที่ 11 ภาพทวารฝรั่งที่ใช้ปืนยาวแบบมีดาบติดปลายปืนแบบฝรั่งที่นำมาใช้แพร่หลายในประเทศไทย สมัยรัชกาลที่ 4 ถึง รัชกาลที่ 5 จึงเป็นหลักฐานหนึ่งที่บอกอายุงานจิตรกรรมว่าอยู่ร่วมสมัยนั้น
ที่มา จิตรกรรมในวิหาร วัดหนองบัว จ.น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556



ภาพที่ 12 ภาพในสมุดร่างงาน แสดง
การแต่งกายของหญิงเมื่อร้อยกว่าปีก่อน
เปลือยอกอยู่ในบ้าน พาดสไบลายดอกดวง
ไว้เส้นยาวที่มือข้างซ้าย
ที่มา สมุดกระดาษสา วัดหนองบัว จ. น่าน,
ปรีดา บุญรัตน์, 2556



ภาพที่ 13 ชายชาวพม่าห่มผ้าคล้าย ลายลุนตยา ซึ่งเป็นผ้าในราชสำนักอมรปุระ และมณฑลพะเยา ได้เทคนิคการทอจากเมือง มณีปุระซึ่งเป็นหัวเมืองทางชายแดนตะวันตก ของพม่า ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2362 นิยมห่มกัน ทั้งหญิงและชาย โดยผ้าหญิงจะห่มแบบขึ้น ผ้านุ่งสวดลายวิจิตรนี้เป็นที่นิยมมากใน ราชสำนักและคหบดีพม่า ลวดลายดังกล่าว นั้นเกิดจากเทคนิคการทอเกาะ หรือล้วงตลอด ทั้งผืน บางคนเรียกว่าฮั่นร้อยกระสวย เป็นรูป เกลียวคลื่น ซ้อนกันหลายชั้นพาดขวางตลอด ทั้งผืน มีทั้งที่เป็นสีเดียว และหลากสี ทอด้วย ไหมทั้งผืน เป็นตัวอย่างหนึ่งของการถ่ายทอด

แลกเปลี่ยนทางศิลปวัฒนธรรมผ่านทางเซลล์ิกที่เป็นช่างฝีมือแรงงานที่ถูกกวาดต้อนไปเป็นเชลย ซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติของสังคมที่มีการสู้รบกันในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ที่มา สมุทกระดาศา วัดหนองบัว จ. น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556

ภาพที่ 14 งานจิตรกรรมในวิหารวัดภูมินทร์ ในอำเภอเมืองน่าน แสดงให้เห็นการแต่งกาย โดยใช้ผ้าลุนตยาของชาวพม่า (ม่าน) ที่อาศัย อยู่ในเมืองน่านโดยฝ่ายชายห่มผ้าด้อยลุนตยา ส่วนฝ่ายหญิงห่มฮั่นลุนตยาและใส่เสื้อปิดพม่า ซึ่งไม่ปรากฏการแต่งกายลักษณะนี้ในงาน จิตรกรรมวัดหนองบัว

ที่มา จิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัว จ. น่าน, ปรีดา บุญรัตน์, 2556



จะเห็นได้ว่าการแต่งกายของคนในแต่ละชุมชนหรือแต่ละเผ่าพันธุ์นั้นสามารถบอกเล่าเรื่องราวความเป็นมาของคนในสังคมนั้นๆ ได้เป็นอย่างดีโดยเฉพาะชาวไทลื้อบ้านหนองบัวนั้นอาจถือได้ว่าเป็นการอพยพระลอกล่าสุดของเผ่าพันธุ์ที่เป็นบรรพชนของเรา เป็นที่น่าเสียดายอย่างยิ่งว่างานจิตรกรรมในวิหารวัดหนองบัวจะไม่มีการซ่อมแซมหรือบูรณะอีกต่อไปด้วยเหตุผลในเรื่องข้อจำกัดทางโบราณคดีและนั่นคือเหตุผลหนึ่งที่คุณเขียนได้เลือกที่จะเล่าเรื่องราวจากหลักฐานอันทรงคุณค่าของบ้านหนองบัวแห่งนี้ก่อนที่จะถูกเลื่อนหายไปกับกาลเวลา

บรรณานุกรม

- ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (2551). **มรดกวัฒนธรรมผ้าทอไทลื้อ (CULTURAL HERITAGE OF TAI LUE TEXTILES)**. เชียงใหม่: ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และ แพทรีเซีย แน่นหนา. (2533) **ผ้าล้านนา ยวน ลื้อ ลาว**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พรินต์ติ้ง กรัฟ.
- เนติ พิเคราะห์. (2547). **การแต่งกายไทลื้อในงานจิตรกรรมวัดหนองบัว**. เชียงใหม่: ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- พิษณุ จันทน์วิพัน. (2555). **ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง**. กรุงเทพฯ: พิมพ์คำ.
- วิที พานิชพันธ์. (2547). **ผ้าและสิ่งถักทอไท**. เชียงใหม่ : ซิลค์เวอร์ม.
- สมร เจนจิระ. (2547). **ภาษิตล้านนา**. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.
- อดิสรณ์ แก้วแดง. (2550). **ผ้าขึ้นไทลื้อบ้านศรีดอนชัย อำเภอเชียงของ จังหวัดเชียงราย**. เชียงใหม่: ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

“บุญช่วย หิรัญวิทย์” ช่างเครื่องเงินเมืองน่านกับคุณค่าและความหลากหลาย ของรูปแบบผลิตภัณฑ์

“Boonchuay Hiranwit” Nan Silversmith with Value and Various
Product Styles

ภาณุพงศ์ จงขานสิทธิ์*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอความเป็นมาของเครื่องเงินเมืองน่านและช่างเครื่องเงินเมืองน่าน คือนายบุญช่วย หิรัญวิทย์ ซึ่งเป็นช่างพื้นบ้านที่สำคัญและมีชื่อเสียงแพร่หลายมากที่สุด ในฐานะเป็นบุคคลตัวอย่างหรือตัวแทนของผู้ทรงภูมิปัญญาท้องถิ่น ด้านหัตถกรรมเครื่องเงินจังหวัดน่าน เป็นช่างหัตถกรรมพื้นบ้านรุ่นเก่าในชุมชน ที่มีบทบาทและความสามารถสูงด้านการทำเครื่องใช้และภาชนะต่าง ๆ ใช้กระบวนการผลิตแบบดั้งเดิมหรือเน้นการทำด้วยมือ เป็นที่ยอมรับทั้งในระดับจังหวัดน่าน และระดับประเทศ ให้เป็น “ครูศิลป์ของแผ่นดิน” โดยเป็นผู้สร้างชิ้นงานเครื่องเงินได้อย่างสวยงามประณีต นอกจากนี้ยังนำเสนอรายละเอียดของวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างผลงานเครื่องเงิน รูปแบบและลวดลายชนิดต่าง ๆ ของเครื่องเงินที่มีคุณค่าและความหลากหลาย ซึ่งเป็นที่นิยมของผู้ซื้อ ประโยชน์ใช้สอยของเครื่องเงิน การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ รูปแบบ ลวดลาย วัสดุ และกรรมวิธีการผลิตเครื่องเงินเมืองน่านกับเครื่องเงินเชียงใหม่ (เครื่องเงินวิวลาย)

*อาจารย์ประจำวิชาเอกออกแบบเครื่องประดับ สาขาการออกแบบ คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาควิชาฯ เชียงใหม่

การเปลี่ยนแปลงในบริบทสังคมปัจจุบันของเครื่องเงินเมืองน่าน โดยเปลี่ยนแปลงจากยุคของการอนุรักษ์มาสู่ยุคของการประยุกต์ใช้ผนวกกับความเป็นเชิงพาณิชย์ ช่วงท้ายของบทความผู้เขียนมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับช่างเครื่องเงินและเครื่องเงินเมืองน่านในประเด็นต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางเชิงอนุรักษ์ โดยที่ช่างเครื่องเงินสมควรได้รับการยกย่องให้เป็นบุคคลสำคัญของจังหวัด ส่วนเครื่องเงินเมืองน่านสมควรได้รับส่งเสริม อนุรักษ์ อย่างจริงจัง ให้เกิดความยั่งยืน และยกย่องให้เป็นมรดกทางศิลปหัตถกรรมที่สำคัญของจังหวัดน่านและระดับประเทศ

คำสำคัญ: บุญช่วย หิรัญวิทย์, ช่างเครื่องเงิน, เมืองน่าน, ความหลากหลาย, ผลิตภัณฑ์

Abstract

This academic article aimed at presenting a history of Nan silverware and a silversmith named Boonchuay Hiranwit. He is an important local silversmith who has been widely known as a role model or the representative of the local wise man in terms of Nan silverware handicraft. He is an old local handicraft man of the community who important role and has high talent in creating appliances and utensils by using traditional handmade methods. Moreover, he is admired both in Nan province and nationwide as an "Artisan of the Realm", who creates beautiful and delicate silverware. The article also presents the detail of materials and tools as significant factors for silverware making. The styles and patterns of valuable and various silverware products which are popular among the customers. The benefits of silverware. The comparative analysis on styles, pattern, material and process of Nan silverware compared Chiang Mai styles of silverware (Wualai silver), and changes of Nan silverware in the current social context which has changed from the era of preservation to the era of application integrated with trade. In conclusion,

the author recommends about silversmiths and Nan silverware in many aspects in order to be a guideline for preservation. Silversmiths should be honored as important people within the province. Moreover, Nan silverware should be seriously promoted and conserved for sustainability. It should be honored as significant heritage crafts of both Nan province and of the nation.

Keywords: Boonchuay Hiranwit, silversmith, Nan city, varieties, products

จังหวัดน่าน หรือ “เมืองน่าน” เป็นจังหวัดที่มีอายุยาวนานจังหวัดหนึ่งในภาคเหนือตอนบนซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของภาค หากพิจารณาจากลักษณะทางภูมิประเทศแล้ว จังหวัดน่านเป็นจังหวัดชายแดนที่มีอาณาเขตทางทิศเหนือและทิศตะวันออกติดกับสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว (สปป.ลาว) ทิศตะวันตกติดกับจังหวัดพะเยาและแพร่ ส่วนทิศใต้ติดกับจังหวัดอุตรดิตถ์ เมืองน่านได้รับการเรียกขานให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายอีกชื่อหนึ่งว่า “ล้านนาตะวันออก” เมืองน่านมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เมืองนันทบุรี ตั้งชื่อตามผ้าขาวนันทะ (นักบวชห่มผ้าขาว) ซึ่งเชื่อกันว่าท่านได้ตั้งบ้านอาศัยอยู่บริเวณแม่น้ำน่าน จึงได้ชื่อเมืองตามชื่อแม่น้ำน่านทอดตัวเป็นแนวยาวทิศเหนือใต้ เมืองน่านเป็นเมืองเล็กๆ อยู่ระหว่างเทือกเขาฝิปันน้ำตะวันออกและเทือกเขาหลวงพระบาง ชาวพื้นเมืองเดิมที่อาศัยอยู่เรียกว่า “ชาวกวา” มีเจ้าผู้ปกครองนครถึง 64 พระองค์ และมีประวัติศาสตร์ยาวนานใกล้เคียงกับล้านนาพะเยา และสุโขทัย (สมาน บัณฑิต, 2557 : 155) เมืองน่านยังเป็นเมืองที่น่าอยู่ ผู้คนให้ความเคารพศานสถานและเลื่อมใสในการนับถือพระพุทธศาสนา มีกระแสของการอนุรักษ์ค่อนข้างเข้มแข็ง การจราจรไม่ติดขัดเหมือนกับบางจังหวัดในภาคเหนือ มีวิถีชีวิตที่เรียบง่าย ผู้คนไม่พลุกพล่าน ดังเห็นได้จากในตัวเมืองน่าน ในช่วงเวลาประมาณ 19 นาฬิกา เป็นต้นไป เรามักพบเห็นปริมาณรถที่สัญจรบนท้องถนนมีน้อย มีการจัดแบ่งพื้นที่ระหว่างแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและสถานบันเทิงอย่างชัดเจน

เมืองน่านเป็นแหล่งที่มีความหลากหลายของงานศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า เช่น แหล่งท่องเที่ยววิถีชีวิต ความเชื่อ ประเพณี งานศิลปหัตถกรรม ฯลฯ สิ่งเหล่านี้ล้วนมีความเป็นเอกลักษณ์โดดเด่น แสดงถึงภูมิปัญญาและมีความสำคัญต่อวิถีชีวิตของผู้นานในท้องถิ่นเมืองน่าน เป็นงานที่สนองตอบความต้องการของผู้นานทั้งในท้องถิ่นและต่างถิ่น ด้านความประณีต ความสวยงามและประโยชน์ใช้สอย มีแหล่งผลิตกระจายตามอำเภอต่างๆ เช่น ผ้าทอลายน้ำไหลของชาวไทลื้อ ผลิตภัณฑ์หวาย เครื่องปั้นดินเผาแบบโบราณ และเครื่องเงิน งานศิลปหัตถกรรมของเมืองน่านบางชนิดมีการพัฒนาด้านรูปแบบให้สามารถตอบสนองความต้องการของลูกค้าที่หลากหลาย ดังเช่น เครื่องเงินเมืองน่าน เป็นผลิตภัณฑ์โลหะที่จำแนกเป็นภาชนะและของใช้ต่างๆ เน้นการขึ้นรูปด้วยมือผนวกกับความรู้ดั้งเดิมของช่างพื้นบ้าน

ความเป็นมาของเครื่องเงินเมืองน่าน

ช่างเครื่องเงินและการทำเครื่องเงินเมืองน่านเป็นอาชีพที่เกิดขึ้นมาพร้อมกับการสร้างเมืองน่าน มีการสร้างพระธาตุเจดีย์โดยทำสำเภาเงิน สำเภาทอง พร้อมโกศเงินบรรจุไว้ในพระธาตุและเจดีย์ของวัดพระธาตุเบ็งสกัดเมืองบัว ตลอดจนสถานที่สำคัญต่างๆ ของพระพุทธศาสนาในเมืองน่าน ในสมัยรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อาณาเขตของเมืองน่านได้แผ่ขยายอาณาจักรไปถึงแคว้นสิบสองจุไทย (ชื่อของแคว้นหรือดินแดนนี้ในปัจจุบัน คือดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ของประเทศเวียดนาม) (ภักทิยา ยิมเรวัต, 2544 : 8) และได้กวาดต้อนเชลยจากเมืองฮ่อฮ่อย ฮ่อหลวง เมืองยอง และเชียงแสน มาเป็น ช่างเครื่องเงิน ช่างทอง ช่างเหล็ก ช่างทองแดง ในเมืองน่าน โดยให้ช่างเครื่องเงินตั้งถิ่นฐานที่บ้านประดู่ปล่อง อำเภอเมืองน่าน และสืบเชื้อสายเป็นช่างเครื่องเงินมาจนถึงทุกวันนี้ บางส่วนมีเชื้อสายพม่าอยู่ จึงได้นำศิลปะพม่าเข้ามาผสมผสาน แต่ไม่มากนัก ส่วนใหญ่จะเข้ารับใช้ทำเครื่องเงินให้เจ้านายและบุตรหลานคหบดีเท่านั้น หลังสิ้นสุดระบบเจ้านาย ช่างเครื่องเงินเริ่มกระจายกระจัดกระจายไม่มียานทำ บ้างก็เปลี่ยนอาชีพไปทำอาชีพอื่น ส่วนที่ยังทำอาชีพนี้ ก็จะสืบทอดการทำเครื่องเงินให้รุ่นลูกหลานซึ่งมีจำนวนน้อยมาก ส่งผลให้ปัจจุบันมีแหล่งผลิตเครื่องเงินลดลงด้วย ลักษณะพิเศษของเครื่องเงินเมืองน่านคือใช้เม็ดเงินบริสุทธิ์มากเป็นพิเศษ

เมื่อเป็นผลิตภัณฑ์จะเป็นงานที่ไม่แข็งเกินไป และสามารถใช้ได้ตามปกติ เครื่องเงินเมืองน่านที่เป็นภาชนะและของใช้ต่าง ๆ มีชื่อเสียงในเรื่องความละเอียดของฝีมือและมีลวดลายเฉพาะตัว (กรมศิลปากร, 2544 : 199-200)

“บุญช่วย หิรัญวิทย์” กับบทบาทสำคัญในการเป็นช่างเครื่องเงินเมืองน่าน

หากกล่าวถึงเครื่องเงินในภาคเหนือตอนบน (ล้านนา) เรามักรู้จักแหล่งศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินหลายแห่ง เช่น เครื่องเงินวัลลาย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นชุมชนศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินที่สำคัญของเชียงใหม่ และมีชื่อเสียงมากที่สุด ในภาคเหนือ เครื่องเงินบ้านพระนอน อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ เป็นชุมชนศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินที่สำคัญของจังหวัดแพร่ แต่เครื่องเงินเมืองน่าน เป็นแหล่งศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินที่มีชื่อเสียงแพร่หลายเช่นเดียวกับเครื่องเงินวัลลายและเครื่องเงินบ้านพระนอน โดยเฉพาะที่บ้านประตูปล่อง คือบ้านเลขที่ 37/1 บ้านประตูปล่อง ตำบลในเวียง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ซึ่งเป็นทั้งที่พักอาศัย แหล่งผลิต และแหล่งจำหน่าย ตั้งอยู่ภายในซอยแห่งหนึ่งย่านตัวเมืองน่าน ซึ่งเจ้าของบ้านเป็นช่างเครื่องเงินคนหนึ่งที่มีประสบการณ์การทำเครื่องเงินให้เป็นผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ทั้งรูปแบบของภาชนะและของใช้ต่าง ๆ ประสบการณ์ไม่ต่ำกว่า 60 ปี คือ นายบุญช่วย หิรัญวิทย์ อายุ 81 ปี หรือผู้คนในย่านนั้นเรียกขานกันอย่างคุ้นเคยว่า “พ่อบุญช่วย” หรือ “ลุงบุญช่วย” ความสามารถด้านทักษะการทำเครื่องเงิน ได้ปรากฏผลเชิงประจักษ์อย่างแพร่หลาย จนกระทั่งได้รับการยกย่องจากศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (ศศป.) ให้เป็นครูศิลป์ของแผ่นดินด้านการทำเครื่องเงินของเมืองน่าน และได้รับเกียรติคุณยกย่องจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งภายในและนอกจังหวัดน่าน ให้เป็นบุคคลที่มีผลงานดีเด่นด้านภูมิปัญญาพื้นบ้าน การมีโอกาสดำเนินการสอนการทำเครื่องเงินให้บุคคลทั่วไป ในศูนย์พัฒนาฝีมือแรงงาน และหน่วยงานของจังหวัดน่านอีกหลายแห่ง รวมทั้งได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการเสด็จเยี่ยมชมการทำเครื่องเงินที่บ้านของตนเองอีกด้วย

การทำเครื่องเงินของเมืองน่านเป็นแบบดั้งเดิมตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน คือเน้นการขึ้นรูปทรงของชิ้นงานด้วยมือ (Hand Made) นายบุญช่วย (ช่าง) อธิบายให้ฟังอย่างน่าสนใจว่า ตนเองเริ่มทำอาชีพนี้เมื่ออายุ ประมาณ 17 ปี โดยได้รับการถ่ายทอดความรู้จากบรรพบุรุษที่เป็น พ่อ แม่ นอกจากนี้ยังได้ฝึกทำเครื่องเงินกับนายศรีนวล สารทอง ซึ่งเป็นทั้งช่างและครูคนแรกของตนเองในจังหวัดน่าน ลักษณะการเรียนรู้ควบคู่กับการปฏิบัติจริง แบบลองผิดลองถูก โดยใช้โลหะเงินทั้งที่เป็นเงินแถบ (เหรียญเงินรูปของประเทศอินเดีย มีความบริสุทธิ์ประมาณ 80-90 เปอร์เซ็นต์) และเงินชาง (เงินแท่งสีเหลี่ยมผืนผ้า โค้งงอขึ้นด้านบนเล็กน้อย ด้านบนมีร่องหรือรางจึงเรียกว่า “เงินราง” หรือ “เงินชาง” ซึ่งเป็นภาษาเหนือ ความบริสุทธิ์ประมาณ 70-80 เปอร์เซ็นต์) เมื่อทำงานเกิดความชำนาญในระดับหนึ่งแล้ว ครูจึงให้ตนเองทำเครื่องเงินอย่างต่อเนื่องและมีคำตอบแทนเป็นค่าแรง โดยคือน้ำหนักของโลหะเงิน 1 กรัม ต่อค่าแรง 1 บาท หลักสำคัญของการทำขึ้นรูปเครื่องเงิน คือการใช้เนื้อโลหะเงินหลอมให้เป็นก้อนกลม ทุบร่างแบน แล้วใช้ค้อนตีให้เนื้อโลหะยืดออกจนเปลี่ยนรูปทรงเป็นภาชนะหรือของใช้อื่นตามที่ต้องการ ซึ่งต้องใช้ทักษะในการคำนวณน้ำหนักโลหะเงินให้สัมพันธ์กับรูปทรงของชิ้นงาน รวมถึงระยะเวลาและความเพียรพยายามเป็นอย่างมาก (สัมภาษณ์วันที่ 31 กรกฎาคม 2556 เวลา 14.00 น.) ลักษณะดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นคุณค่าของงานศิลปหัตถกรรมที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างแท้จริงในการวางแผนงานออกแบบชิ้นงานอย่างเป็นขั้นตอน เพื่อเปลี่ยนปริมาตรของวัตถุจากรูปทรงหนึ่งสู่อีกรูปทรงหนึ่ง แล้วเกิดสัดส่วนที่สัมพันธ์กับความสวยงามของรูปทรง

ในสมัยอดีตนั้นการทำเครื่องเงินของเมืองน่านเป็นอาชีพที่สร้างรายได้ให้ครอบครัวได้ดี และมีการทำเกือบทุกครัวเรือน อีกทั้งโลหะเงินที่นำมาทำเป็นชิ้นงานเครื่องเงินราคาไม่สูงดังเช่นสมัยนี้ นายบุญช่วยเป็นบุคคลหนึ่งที่ทำอาชีพนี้มาจนถึงปัจจุบัน และเริ่มเปลี่ยนมาใช้โลหะเงินเม็ดและเงินแท่ง ที่มีความบริสุทธิ์ 100 เปอร์เซ็นต์แทนเงินแถบ และเงินชาง เนื่องจากโลหะเงินเม็ดและเงินแท่ง สามารถหาซื้อได้ง่ายและเป็นที่ยอมรับซื้อขายแพร่หลายมากกว่า โดยโลหะเงินเม็ดหาซื้อจากร้านจำหน่ายในกรุงเทพ ส่วนโลหะเงินแท่งหาซื้อได้จากพ่อค้าเร่ที่นำมาขาย ซึ่งนายบุญช่วยอธิบาย

ถึงที่มาของเงินแท่งไว้อย่างน่าสนใจว่า “เป็นเงินแท่งที่สกัดจากแผ่นฟิล์มเอ็กซ์เรย์ของโรงพยาบาล แล้วมีพ่อค้านำมาขายให้ เครื่องเงินที่บ้านนี้ใช้เนื้อเงิน 100 และขายตามราคาเนื้อเงิน ซึ่งอาจแพงกว่าที่อื่น” การเปลี่ยนแปลงการใช้เนื้อเงินดังกล่าวแสดงให้เห็นการปรับเปลี่ยนวัสดุให้เหมาะสมกับความต้องการ โดยพิจารณาถึงคุณภาพของผลงานสำเร็จเป็นสำคัญ นอกจากนี้นายบุญช่วยยังมีความสามารถทำเครื่องเงินได้ครบทุกกระบวนการ ตั้งแต่การหลอม เท ตี สลักลวดลาย และขัดล้าง ซึ่งในล้านนาอาจมีช่างที่สามารถทำได้ครบทุกกระบวนการเพียงไม่กี่คนเท่านั้น แสดงให้เห็นคุณค่าในด้านความรู้ ทักษะขั้นสูง ความสามารถในการจดจำรายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างครบถ้วน อนึ่งช่างที่สามารถทำได้ครบทุกกระบวนการเช่นนี้ มีข้อดีประการหนึ่งคือสามารถควบคุมคุณภาพของชิ้นงานด้วยตนเองอย่างทั่วถึงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบกระบวนการ ดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 โลหะเงินแท่ง วัสดุหลักในการทำเครื่องเงิน และนายบุญช่วย หิรัญวิทย์ ช่างทำเครื่องเงินเมืองน่าน ขณะเคาะเงาชิ้นเงิน และให้สัมภาษณ์กับผู้เขียน

ที่มา บันทึกภาพโดยนายภาณุพงศ์ จงขานสิทธิ์ (ผู้เขียน) และภาพถ่ายส่วนตัวของนายบุญช่วย หิรัญวิทย์ วันที่ 31 กรกฎาคม 2556

วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ปัจจัยสำคัญในการสร้างผลงานเครื่องเงินของ นายบุญช่วย

วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ เป็นสิ่งที่มีความสำคัญต่อการสร้างชิ้นงานเครื่องเงิน ซึ่งนายบุญช่วย อธิบายว่าเป็นแบบสำเร็จที่มีจำหน่ายในท้องตลาดทั่วไป และส่วนหนึ่งนิยมทำเพิ่มเติม เนื่องจากแบบสำเร็จที่มีจำหน่ายนั้น มีลักษณะไม่สอดคล้องกับรูปทรงของชิ้นงาน การทำเครื่องมือเพิ่มนั้น มักทำกรณีมีรูปแบบและลวดลายใหม่เกิดขึ้น ในที่นี้เป็นการนำเสนอวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ที่มีความจำเป็นพื้นฐาน ซึ่งสามารถจัดกลุ่มได้ 3 กลุ่มหลัก ตามลำดับขั้นตอนของการทำเครื่องเงิน คือ

1. วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการเตรียม มีความสำคัญในขั้นตอนก่อนการขึ้นรูป ตัวอย่าง เช่น เม็ดโลหะเงินที่มีความบริสุทธิ์ 100 เปอร์เซ็นต์ เสา (ท่อทรงกระบอกมีคันชักสำหรับเป่าลมให้ไฟติดขณะหลอมเนื้อโลหะเงิน) เบ้าหลอม (ภาชนะทนไฟ รูปทรงคล้ายถ้วย) เบ้าเท (ภาชนะทรงสี่เหลี่ยมทำจากโลหะ ตรงกลางมีแอ่งคล้ายกระทะ สำหรับเทเนื้อเงินที่หลอมลงไป เพื่อให้ได้เป็นก้อนแบน) ใบบาสูบแห้ง ในขั้นตอนการเตรียม ขอนำเสนอรายละเอียดของตัวอย่าง วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือที่มีความสำคัญ เพียง 3 ชนิด ได้แก่

1.1 เสา ใช้สูบลมเพื่อเป่าไฟให้หลอมเนื้อโลหะเงิน เป็นรูปทรงกระบอกทำจากไม้หุ้มด้วยโลหะแผ่น ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 20 เซนติเมตร ยาวประมาณ 1 เมตร มีคันชักและด้ามจับ สำหรับชักเข้า - ออก ส่วนตรงกลางด้านข้างขวามีท่อต่อออก 1 ท่อสำหรับส่งลมเป่าเปลวไฟให้ติด “เสา” เป็นอุปกรณ์ดั้งเดิมที่เคยใช้ตั้งแต่อดีตในงานเครื่องเงินของภาคเหนือตอนบน ปัจจุบันบางแห่งเลิกใช้แล้ว เนื่องจากมีข้อเสียคือ ต้องใช้แรงคนชัก ทำให้เมื่อยล้า และไม่สามารถควบคุมแรงลมได้สม่ำเสมอ แต่การทำเครื่องเงินของเมื่อน่าน โดยเฉพาะที่บ้านนายบุญช่วยยังคงใช้งานอย่างต่อเนื่อง ซึ่งแสดงให้เห็นคุณค่าในด้านความคงอยู่ การปรากฏอยู่ หรือความเป็นตัวตน (Identity) ของเครื่องเงินท้องถิ่น

1.2 ไบยาสูบ เป็นวัสดุช่วยผสมในเนื้อโลหะเงินขณะหลอมเพื่อขจัดสิ่งเจือปนและให้เนื้อเงิน มีความใส ในขณะที่การทำเครื่องเงินของแหล่งอื่น เช่น เครื่องเงินเชียงใหม่ นิยมใช้สารเคมีคือผงบอแร็กซ์ (Anhydrous Borax ($\text{Na}_2\text{B}_4\text{O}_7$) เป็นสารเคมี ลักษณะเป็นผงสีขาวละเอียด ไม่มีกลิ่น มีรสขมเล็กน้อย มีชื่อเรียกอื่น เช่น น้ำประสานทอง สารข้าวตอก ผงกันบูด เฟ่งแซ เม่งแซ ผงเนื้อนุ่ม) ไรยลงไปในเนื้อโลหะเงิน แต่การทำเครื่องเงินของเมื่อน่านน่าจะมีความแตกต่างจากแหล่งอื่น คือนิยมใช้ไบยาสูบแห้งหั่นเป็นฝอยขนาดเล็ก ไรยลงไปในเบ้าหลอมโลหะเงิน ขณะหลอมเพื่อให้เนื้อโลหะเงินที่กำลังหลอมมีความใสเช่นเดียวกับการใช้ผงบอแร็กซ์ ไบยาสุบท่อนฝอยน่าจะมีคุณสมบัติทางเคมีที่ใกล้เคียงหรือคล้ายกับผงบอแร็กซ์ การใช้ไบยาสูบเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาในการคิดค้นวัสดุธรรมชาติอย่างเหมาะสม อันส่งผลดีต่อคุณภาพของชิ้นงาน

1.3 ถ่านไม้ (เชื้อเพลิง) เป็นวัสดุช่วยในการตีไฟเพื่อหลอมเนื้อโลหะเงิน นิยมถ่านไม้ตะเคียน ไม้สัก ไม้พะยอม นายบุญช่วยให้เหตุผลของการเลือกถ่านไม้ 3 ชนิดนี้ว่า เมื่อตีไฟแล้ว เปลวไฟจะไม่แตก และสามารถควบคุมเปลวไฟได้ดี ถ่านไม้ทั้ง 3 ชนิด น่าจะมีคุณสมบัติทางเคมีที่ส่งผลต่อการเผาไหม้ด้วย นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นคุณค่าของภูมิปัญญาในการคัดเลือกคุณสมบัติของวัสดุธรรมชาติที่อยู่รอบตัวอย่างชาญฉลาด ตัวอย่างวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการเตรียม ดังแสดงในภาพที่ 2



ภาพที่ 2 ตัวอย่างวัสดุสำคัญในขั้นตอนการเตรียมทำเครื่องเงิน ได้แก่ เสา ไบยาสุบท่อนฝอย และถ่านไม้ที่เผา บันทึกภาพโดยนายภาณุพงศ์ จงขานสิทธิ์ (ผู้เขียน) วันที่ 31 กรกฎาคม 2556

2. วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการขึ้นรูป มีความสำคัญในการเปลี่ยนรูปทรงของเครื่องเงิน จากก้อนโลหะเงินที่หลอมแล้ว ให้เป็นรูปทรงของภาชนะต่าง ๆ ตามต้องการ ได้แก่ ทั้ง ค้อนตีและเคาะขึ้นรูป คีมคีบ บางชิ้นทำเพิ่มเติมจากเดิม เนื่องจากไม่มีจำหน่ายในท้องตลาดและให้เหมาะสมกับชิ้นงาน วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือที่มีความสำคัญในขั้นตอนนี้ ขอยกตัวอย่าง เพียง 2 ชนิด ได้แก่

2.1 ค้อนตีและค้อนเคาะขึ้นรูป ทำจากเหล็กเหนียวชนิด ซึ่งหาได้ทั่วไปในท้องถิ่นและมีความแข็งแรงมาก จึงนิยมใช้ทำค้อนตีขึ้นรูปเนื้อโลหะเงิน ค้อนตีและค้อนเคาะขึ้นรูปมีหลายขนาด แต่ละขนาดมีน้ำหนักต่างกัน และต้องใช้ให้เหมาะสมกับรูปทรงของชิ้นงานที่มีน้ำหนักต่างกันด้วย โดยค้อนที่ตีขึ้นรูปครั้งแรกมักมีขนาดใหญ่ เพื่อตีให้เนื้อโลหะเงินยึดออกได้เร็ว เมื่อตีได้รูปทรงคร่าว ๆ แล้ว ก็จะเริ่มเปลี่ยนเป็นค้อนเคาะขึ้นรูปขนาดต่าง ๆ ตามลำดับจากเล็กไปหาใหญ่ จนได้รูปทรงของชิ้นงานที่ต้องการ ข้อสังเกตของรูปทรงค้อนเคาะขึ้นรูป คือส่วนหัวค้อนยาว ปลายเรียว และมีความโค้งเข้าหาตามเล็กน้อย เพื่อให้มีความสัมพันธ์กับระนาบโค้งของผิวชิ้นงานและส่งผลต่อการตีขึ้นรูปเนื้อโลหะเงินให้เปลี่ยนสภาพเป็นชิ้นงานรูปทรงต่าง ๆ ชิ้นงาน 1 ชิ้น อาจใช้ทั้งค้อนตีและเคาะขึ้นรูปมากกว่า 3 ชนิด ลักษณะหัวค้อนที่โค้งนี้แสดงให้เห็นคุณค่าด้านหน้าที่ใช้สอย และการคำนวณรูปทรงของเครื่องมือที่สัมพันธ์กับรูปทรงของชิ้นงานอย่างเหมาะสม

2.2 ทังขึ้นขอบ (เหล็กขอบ) เป็นอุปกรณ์รูปทรงคล้ายทั่งทั่วไป แต่แตกต่างที่หน้าของทังขึ้นขอบจะมีร่องลึกยาว 1-3 ร่อง และหน้าตัดของร่องเป็นรูปครึ่งวงกลม ร่องลึกนี้มีประโยชน์ในการนำขอบชิ้นงานประเภทภาชนะ เช่น สลึง ฟาน มาวางทาบ แล้วตีกดเนื้อโลหะเงินบริเวณนั้นให้เป็นขอบนูนขึ้นมาตามลักษณะของร่อง เพื่อให้มีความสวยงาม และขณะเดียวกันก็เป็นการลบขอบที่คมของชิ้นงานนั้นด้วย การลบขอบนี้ส่งผลด้านความปลอดภัยในการใช้งานของผลิตภัณฑ์ (ภาชนะ) ทังขึ้นขอบจึงเป็นคุณค่าของอุปกรณ์ในการช่วยเก็บรายละเอียดบริเวณขอบปากของชิ้นงานเครื่องเงินให้เรียบร้อย และยังเป็นการสะท้อนให้เห็นว่าเครื่องเงินนอกจากมีความสวยงามแล้วยังต้องคำนึงถึงความปลอดภัย (Safety) ในการใช้งานด้วย ตัวอย่างวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการตีขึ้นรูป ดังแสดงในภาพที่ 3



ภาพที่ 3 ตัวอย่างวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการตีขึ้นรูป ได้แก่ ค้อนตีและค้อนเคาะขึ้นรูป ทั้งขึ้นขอบ

ที่มา บันทึกภาพโดยนายภาณุพงศ์ จงขานสิทธิ์ (ผู้เขียน) วันที่ 31 กรกฎาคม 2556

3. วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการสลักลวดลายและการตกแต่ง
มีความสำคัญในการสร้างความสวยงามให้ชิ้นงานเครื่องเงิน วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ใช้ในขั้นตอนนี้ได้แก่ ชัน สลักดอกลาย ค้อนเขาควย มะขามเปียก ลูกประคำดีควาย (ลูกบะซัก, บะซัด ในภาษาเหนือ) และ ลูกปัด (อาจทำจากหินหรือเม็ดพลาสติก) ซึ่งในที่นี้ขอยกตัวอย่าง วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือที่มีความสำคัญในขั้นตอนนี้ได้แก่

3.1 สลักดอกลวดลาย เป็นเครื่องมือใช้ดอกลวดลายบนชิ้นงาน มีหลายขนาด และหลายรูปแบบ สลักเกิดจากปลายส่วจะมีรูปร่างต่างกันไปตามลักษณะของลวดลาย เช่น ปากโค้ง ปากตรง ปากหยัก ฯลฯ ระยะเวลาของการทำเครื่องเงินจำนวนของส่วมีไม่มากนัก ต่อมาเมื่อมีรูปแบบของลวดลายเพิ่มขึ้น มักทำส่วดอกลวดลายเพิ่มขึ้นด้วย เพื่อให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับรูปแบบลวดลาย นายบุญช่วย อธิบายเพิ่มเติมว่า ส่วที่ตนเองได้รับเป็นมรดกจากบรรพบุรุษ บางชิ้นมีอายุมากถึง 100 ปี บางชิ้นทำจากทองแซ (โลหะสัมฤทธิ์เป็นโลหะผสมระหว่างทองแดงและดีบุก) มีความแข็งแรง ส่วดอกลวดลายเป็นคุณค่าในการตกแต่งชิ้นงานให้สวยงาม เกิดมิติ และเป็นความสามารถในการเลือกวัสดุให้มีความคงทนต่อสภาพการใช้งาน เนื่องจากเหล็กดอกลวดลายต้องให้มีความแข็งแรงกว่าเนื้อโลหะเงินจึงจะทำให้เกิดร่องลึกที่ชิ้นงานได้

3.2 ค้อนเขาควย เป็นเครื่องมือช่วยในการดอกลวดลาย ใช้ควบคู่กับ ส่วดอกลวดลาย ตัวค้อนทำจากเขาควยตัดเป็นท่อนสั้น ด้ามทำจากไม้ เหตุผลของการเลือกใช้เขาควยทำค้อนชนิดนี้เนื่องจากมีความยืดหยุ่นมากกว่าค้อนเหล็ก

ขณะตกที่ท้ายส่ว และไม่ทำให้ผิวหนังชั้นงานทะลุหรือได้รับความเสียหาย ค้อน เขาควายน่าจะมีคุณสมบัติยืดหยุ่นคล้ายกับค้อนยางในงานช่างทั่วไป และเป็นคุณค่าของภูมิปัญญาในการทำให้อวดลายเกิดความประณีต

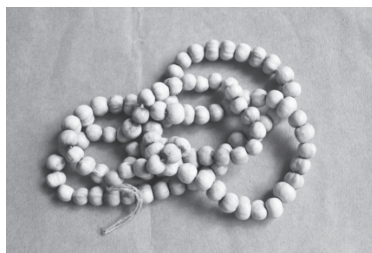
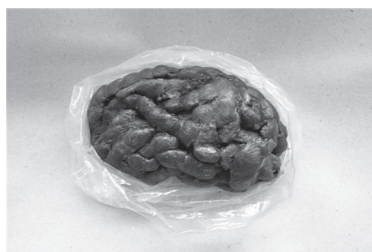
3.3 ค้อนเคาะเงา มีลักษณะคล้ายค้อนตีขึ้นรูปทุกประการ แต่มีความแตกต่างที่หน้าค้อนเคาะเงา จะมีผิวมันวาวคล้ายกระจกเงา การใช้งานคือใช้เคาะส่วนผิวนอกของชิ้นงานให้มีความมันวาวและสวยงามมากขึ้น ความมันวาวนั้นเกิดจากความมันวาวของหน้าค้อนมาเสียดสีกับผิวหน้าของโลหะเงินที่ชิ้นงาน แต่ในขณะเดียวกันการเคาะเงาก็จะเกิดร่องรอยของค้อนชนิดนี้ที่ผิวหน้าชิ้นงานในคราวเดียวกัน ด้วย การใช้ค้อนเคาะเงานอกจากเป็นการทำให้ชิ้นงานมีความสวยงามแล้ว ยังเป็นการเพิ่มคุณค่าของชิ้นงานเครื่องเงินให้มีความเด่นชัดมากขึ้นในลักษณะงานทำมอ รอยค้อนที่ปรากฏบนชิ้นงาน มักเป็นที่นิยมของลูกค้าโดยเฉพาะชาวต่างชาติ

3.4 มะขามเปียก เป็นผลไม้รสเปรี้ยวมีฤทธิ์เป็นกรดอย่างอ่อน ที่ผู้คนทั่วไป รู้จักอย่างแพร่หลายในท้องถิ่น แกะเมล็ดออก นำแช่กับน้ำเปล่าแล้วใช้แปรงทองเหลือง จุ่มขัดชิ้นงานเพื่อมิให้ชิ้นงานขีดเป็นสีเหลือง การเลือกใช้มะขามเปียกเป็นสารธรรมชาติ ช่วยขัดชิ้นงานนี้ แสดงถึงความรู้ ความคิดในการคัดค้านคุณสมบัติของวัสดุธรรมชาติ ในท้องถิ่นเพื่อเพิ่มมูลค่ากับชิ้นงาน

3.5 ลูกประคำดีควาย ภาษาเหนือเรียกว่า “ลูกบะซึก” หรือ “บะซัด” เป็น ลูกไม้เม็ดกลม มีรสเปรี้ยว มีกลิ่นคล้ายมะขามเปียก ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 เซนติเมตร เปลือกหนา สีน้ำตาลเข้มเกือบดำ กะเทาะเมล็ดออก แล้วนำเปลือกแช่น้ำ น้ำของลูกประคำดีควายมีฟองคล้ายฟองซักฟอก ไม่มีอันตรายเหมือนสารเคมี ใช้แปรงทองเหลืองจุ่มขัดชิ้นงานเพื่อให้ชิ้นเงา การใช้น้ำของลูกประคำดีควายแสดงคุณค่า ในการคัดค้านคุณสมบัติของวัสดุธรรมชาติที่มีฟอง เพื่อทดแทนสารเคมี

3.6 ลูกปัด โดยทั่วไป ลูกปัดเป็นเครื่องประดับเทียมชนิดหนึ่งที่ใช้ประดับ ตกแต่งร่างกายของผู้คน แต่การทำเครื่องเงินเมืองน่านสามารถนำลูกปัดมาเป็นวัสดุ ช่วยขัดชิ้นงานให้มีความเงางามมากขึ้น ลูกปัดที่ใช้ขัดมีทั้งแบบลูกปัดหินและลูกปัด พลาสติก วิธีใช้งานคือนำลูกปัดจุ่มน้ำเปล่าแล้วนำมาถูเป็นก่า ขัดที่ผิวชิ้นงาน

จะทำให้ชิ้นงานเกิดความเงางามขึ้นอีกระดับหนึ่ง นอกเหนือจากขัดด้วยน้ำ
ลูกประคำดีควาย ลูกปัดมีผิวโค้งมันวาวและรูปทรงกลม เมื่อเกิดการเสียดสีกับผิว
ของโลหะเงินที่มีความมันวาวอยู่ก่อนแล้ว จะก่อให้เกิดความมันวาวยิ่งขึ้น การขัดด้วย
ลูกปัดแสดงถึงคุณค่าและภูมิปัญญาในการใช้วัสดุตามหลักของการเสียดสีระหว่าง
วัตถุ 2 ชนิด ตัวอย่างวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการสลักกลดลายและ
การตกแต่ง ดังแสดงในภาพที่ 4



ภาพที่ 4 ตัวอย่างวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ในขั้นตอนการสลักกลดลายและการตกแต่ง ได้แก่
สั้วดอกกลดลาย ค้อนแฮควาย ค้อนเคาะเงา มะขามเปียก ลูกประคำดีควาย และลูกปัด
ที่मा บันทึกภาพโดยนายภาณุพงศ์ จงขานลิทโธ (ผู้เขียน) วันที่ 31 กรกฎาคม 2556

รูปแบบเครื่องเงินของนายบุญช่วย จำแนกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือภาชนะ และของใช้ ซึ่งภาชนะ ได้แก่ สลึง(อ่านว่า สะ-หลุง เป็นภาษาพื้นเมืองของชาวล้านนา ซึ่งมาจากภาษามอญโบราณที่เรียกว่า “สลึง” หมายถึงภาชนะใส่น้ำที่มีลักษณะคล้าย ชันน้ำของคนภาคกลาง แต่มีขนาดใหญ่กว่า ผิวด้านนอกโดยรอบสลักลวดลายนูนสูง เป็นภาพต่าง ๆ) (ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ, 2557 : 37) ถาด ชัน พาน ตลับ ฯลฯ ส่วนของใช้ได้แก่ ทัพพี กระเป๋ ฯลฯ แต่ส่วนใหญ่มักทำภาชนะประเภทสลึง ทั้งแบบปากกว้างและปากแคบ เนื่องจากเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ความสวยงามของภาชนะและเครื่องใช้เหล่านี้ปรากฏอยู่ 2 ส่วนหลัก คือ รูปทรงที่ได้สัดส่วน และ ลวดลายที่มีความคมชัด ประณีตสวยงาม สำหรับประโยชน์ใช้สอยของเครื่องเงินเหล่านี้ ส่วนใหญ่นิยมใช้เป็นของที่ระลึกและของตกแต่งมากกว่าที่จะใช้งานจริง เนื่องจากเป็นของมีราคาสูง อันเกิดจากคุณค่าของเนื้อโลหะเงิน

รูปแบบลวดลายที่นิยมสลักและเป็นเอกลักษณ์นั้น ส่วนใหญ่เป็นลวดลายนูนต่ำ สลักกับนูนสูงได้แก่ ลายเทพพนม ลายดอกไม้และนก ลายตาสับประรด ลายดอกกระถิน และลวดลายที่แฝงด้วยความเชื่อของล้านนาเช่น ลายนักษัตร หรือลาย 12 ราศี ซึ่งที่มาของลวดลายเหล่านี้จะเกิดจากความเป็นวิถีชีวิตท่ามกลางธรรมชาติ การสร้างแรงบันดาลใจหรือจินตนาการของตนเอง และความคุ้นเคยกับสิ่งที่ได้ทำมาและต้องการให้มีความคงอยู่ ลวดลายที่ปรากฏบนชิ้นงานเครื่องเงินเกิดจากคมสิ่วหรือ หนัาสี่ที่มีรูปร่างต่างกัน ตอกลงไปให้เนื้อโลหะเงินเป็นร่องลึกและนูนขึ้นจากระนาบเดิม เมื่อลวดลายกระทบกับแสงจะทำให้เกิดความเป็นมิติอย่างสวยงาม หากพิจารณาในเชิงหลักการออกแบบลวดลายและความสวยงามทางศิลปะแล้ว ลวดลายเหล่านี้ ส่วนใหญ่เป็นลักษณะลวดลายนูนสูง (High Relief) เป็นการออกแบบในลักษณะการซ้ำกัน (Repetition) และความสมดุลแบบรัศมี (Radial Balance) สำหรับกระบวนการสลักลวดลายโดยเฉพาะสลึงนั้นมีความยากและต้องใช้ความเพียรสูงมาก หลักการสำคัญคือ ต้องเริ่มต้นดูโครงร่างของลวดลายจากผิวด้านใน โดยดูจากเส้นร่างที่กำหนดไว้ก่อน เพื่อกำหนดโครงร่างของลวดลายคร่าว ๆ จากนั้นจึงเทحنที่ร้อนเข้าด้านในสลึงแล้วรอให้ชิ้นแข็งตัว จากนั้นจึงกลับมาสลักหรือเก็บรายละเอียดของลวดลายให้สมบูรณ์อีกครั้ง รูปแบบและลวดลายผลิตภัณฑ์ ดังแสดงในภาพที่ 5



ภาพที่ 5 ตัวอย่างรูปแบบภาชนะและของใช้ทำด้วยโลหะเงินซึ่งเป็นผลงานของนายบุญช่วย ทิรวิทย์
ที่มา บันทึกภาพโดยนายภาณุพงศ์ จงขานสิทธิ์ (ผู้เขียน) วันที่ 31 กรกฎาคม 2556

การวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบ รูปแบบและลวดลายเครื่องเงินเมืองน่าน กับเครื่องเงินเชียงใหม่

เครื่องเงินเมืองน่านซึ่งเป็นผลงานของนายบุญช่วย นั้น ผู้เขียนได้วิเคราะห์
เชิงเปรียบเทียบรูปแบบและลวดลาย กับเครื่องเงินเชียงใหม่ (เครื่องเงินว้าลาย) ซึ่ง
การวิเคราะห์นี้ เป็นการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบให้เห็นความแตกต่างและความคล้าย
เท่านั้น ซึ่งไม่เป็นการสรุปว่าเครื่องเงินเมืองน่านดีหรือด้อยกว่าเครื่องเงินเชียงใหม่
ดังรายละเอียดในตาราง คือ

ลักษณะของเครื่องเงิน	เครื่องเงินเมืองน่าน	เครื่องเงินเชียงใหม่ (เว้าลาย)
รูปแบบ	1. มีรูปแบบที่หลากหลายชนิด 2. เป็นรูปแบบแนวอนุรักษ์ 3. รูปแบบมีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างช้า เนื่องจากต้องการคงความเป็นท้องถิ่น และมีผู้บริโภคที่ไม่หลากหลาย	1. มีรูปแบบที่หลากหลายชนิด 2. มีทั้งรูปแบบแนวอนุรักษ์และรูปแบบร่วมสมัย 3. รูปแบบมีการเปลี่ยนแปลงค่อนข้างเร็ว เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภคที่หลากหลายกว่า
ลวดลาย	ลวดลายเป็นแบบดั้งเดิมของท้องถิ่น และมีการประยุกต์ลวดลายค่อนข้างน้อย	ลวดลายเป็นแบบดั้งเดิมของท้องถิ่น แต่มีการประยุกต์ลวดลายค่อนข้างมาก
วัสดุ	1. ใช้เนื้อโลหะเงินที่มีความบริสุทธิ์ 100 เปอร์เซ็นต์ 2. เน้นการใช้โลหะเงินแท้ 3. ใช้ใบยาสูบหั่นฝอยเป็นตัวช่วยให้เนื้อโลหะเงินมีความใส ขณะหลอม	1. ใช้เนื้อโลหะเงินที่มีความบริสุทธิ์น้อยกว่า 100 เปอร์เซ็นต์ 2. เน้นการใช้โลหะเงินเม็ด 3. ใช้ผงบอแรกซ์ เป็นตัวช่วยให้เนื้อโลหะเงินมีความใส ขณะหลอม
กรรมวิธีการผลิต	1. เน้นการทำด้วยมือ 2. ช่างคนเดียว สามารถทำได้ครบทุกกระบวนการ	1. เน้นการทำด้วยมือ 2. ช่างคนเดียว สามารถทำได้เพียงกระบวนการเดียวเท่านั้น

บุญช่วย หิรัญวิทย์ กับการเปลี่ยนแปลงของเครื่องเงินในบริบทของสังคมปัจจุบัน

แม้ว่าเครื่องเงินเมืองน่าน ซึ่งเป็นผลผลิตหรือผลงานของนายบุญช่วย เป็นงานศิลปหัตถกรรมที่มีคุณค่า และเป็นสิ่งหนึ่งที่แสดงความเป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดน่าน นอกเหนือจากงานศิลปหัตถกรรมประเภทอื่น แต่หากมองมิติของการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น โดยเปลี่ยนจากยุคของการอนุรักษ์มาเป็นยุคของการประยุกต์ใช้ ผนวกกับความเป็นเชิงพาณิชย์ เพื่อให้เหมาะสมกับสังคมปัจจุบัน ดังนี้

1. รูปแบบเครื่องเงิน รูปแบบของเครื่องเงินเมืองน่านมีการสร้างทางเลือกให้แก่ผู้ซื้อมากขึ้น โดยในอดีตนั้น นิยมทำภาชนะประเภทสลุง ที่มีขนาดใหญ่ ปัจจุบันมีการลดขนาดของสลุงให้เล็กลง เพื่อให้เป็นของที่ระลึกได้และพกพาสะดวก มีการทำรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น เช่น กระเป๋าทับพี ตลับ จานรองแก้ว กระบวย ฯลฯ บางรูปแบบมีการทำให้เข้าชุดกัน เช่น สลุงเข้าชุดกับพานรองและทับพี เกิดเป็นชุดโถข้าวบนโต๊ะอาหาร เป็นต้น ซึ่งรูปแบบเหล่านี้เกิดขึ้นจากความต้องการของผู้ซื้อ ดังนั้นเครื่องเงินรูปแบบใหม่ส่วนหนึ่งอาจถูกกำหนดขึ้นโดยความต้องการของผู้ซื้อ แต่สิ่งหนึ่งที่คงความเป็นดั้งเดิมไว้ คือกระบวนการที่เน้นการทำด้วยมือ (Hand Made) ล้วน

2. ลวดลายเครื่องเงิน ในอดีต นิยมสลักลวดลายดั้งเดิม เช่น ลาย 12 ราศี ลายตาสับประรด ลายดอกกระถิน ในปัจจุบันได้นำลวดลายดั้งเดิมมาผสมผสานหรือประยุกต์ใช้กับลวดลายไทย เกิดเป็นลวดลายใหม่ขึ้น เครื่องเงินบางชิ้น นายบุญช่วย อธิบายอย่างน่าสนใจว่าเพิ่มเทคนิคการฉลุลวดลายให้ดูโปร่งขึ้น บางชิ้นทำลวดลายให้มีความนูนสูงกว่าเดิม เพื่อให้เกิดมิติ น่าสนใจ บางชิ้นสลักลวดลายเป็นแบบเล่าเรื่อง เช่น รามเกียรติ์ เพื่อเพิ่มคุณค่าให้ชิ้นงานมีความน่าสนใจมากขึ้น เป็นต้น

3. วัสดุที่ใช้ทำเครื่องเงิน เป็นสิ่งหนึ่งที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเด่นชัด คือ โลหะเงินที่ใช้ทำ โดยเปลี่ยนแปลงจากการใช้เหรียญเงินแทบ และเงินฮาง เป็นการใช้เม็ดเงินบริสุทธิ์ 100 เปอร์เซ็นต์ซึ่งมีความบริสุทธิ์มากกว่าและหาได้ง่ายตามท้องตลาดจากในกรุงเทพมหานคร หรือการซื้อจากพ่อค้าชนเผ่าในจังหวัดน่านซึ่งประกอบธุรกิจทำเครื่องประดับเงิน แต่ทั้งนี้อาจมีการผสมโลหะทองแดงเล็กน้อยเพื่อส่งผลให้เนื้อโลหะเงินมีความคงรูปและเพื่อความแข็งแรงของโครงสร้าง แต่ส่วนใหญ่เนื้อเงินจะมีความบริสุทธิ์ 95-98 เปอร์เซ็นต์ เพื่อสร้างความมั่นใจต่อผู้ซื้อในเรื่องของคุณค่าโลหะเงิน ซึ่งหากมองในแง่ของการผลิต การใช้เม็ดเงินบริสุทธิ์น่าจะส่งผลต่อคุณภาพของชิ้นงานในระดับหนึ่ง

บทสรุป ผลงานเครื่องเงินของนายบุญช่วย หิรัญวิทย์

เครื่องเงินเมืองน่านเป็นงานศิลปหัตถกรรมที่มีคุณค่าและความหลากหลายของรูปแบบ อีกทั้งชื่อเสียงแพร่หลายนอกเหนือจากงานศิลปหัตถกรรมประเภทอื่นๆ โดยเฉพาะช่างเครื่องเงินคือนายบุญช่วย หิรัญวิทย์ อายุ 81 ปี ผู้อาศัยอยู่ในชุมชนประตูปล่อง เป็นช่างเครื่องเงินเพียงคนเดียวในเมืองน่าน ที่มีความสามารถสูง ได้รับการถ่ายทอดจากช่างรุ่นก่อนและจากบรรพบุรุษของตนเอง ยังคงประกอบอาชีพนี้ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในเมืองน่าน และพื้นที่ใกล้เคียง การทำเครื่องเงินของนายบุญช่วยเน้นความเป็นดั้งเดิม และทำด้วยมือล้วน โดยใช้เครื่องจักรช่วยเพียงเล็กน้อยเท่านั้น การเป็นช่างที่มีความสามารถสูงของท่านนั้นคือสามารถทำได้ทุกกระบวนการของเครื่องเงิน เริ่มตั้งแต่การหลอม ดี เคาะ สลัก ลวดลาย ตกแต่ง และขัดล้าง จนได้รับการยกย่องความสามารถในฐานะที่เป็นครูศิลป์ของแผ่นดิน เนื้อโลหะเงินที่นายบุญช่วยใช้ทำชิ้นงานในอดีตคือเงินเหรียญปี และเงินฮาง ซึ่งมีความบริสุทธิ์ประมาณ 80 เปอร์เซ็นต์ และเป็นที่นิยมในยุคนั้น ปัจจุบันเปลี่ยนมาใช้เม็ดและแท่งโลหะเงินบริสุทธิ์ 100 เปอร์เซ็นต์ซึ่งหาได้ง่ายและเป็นที่นิยมมากกว่า ซึ่งเป็นการปรับเปลี่ยนวัสดุให้เหมาะสมกับสภาพเศรษฐกิจ และสังคมที่เปลี่ยนไป เครื่องเงินเมืองน่านที่เป็นผลงานของนายบุญช่วย มีทั้งคุณค่าและความหลากหลายของรูปแบบ ซึ่งรวมถึงวัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือ ที่ใช้ทำด้วยเงิน สามารถจำแนกเป็น 2 รูปแบบคือ ภาชนะเงินและของใช้ทำด้วยเงิน มีประโยชน์ใช้สอยและความสวยงามที่ควบคู่กัน แต่ส่วนใหญ่ภาชนะประเภทสลุงเงินจะนิยมทำมากที่สุด เป็นที่นิยมของลูกค้า นิยมใช้เป็นของที่ระลึกและของตกแต่งมากกว่าที่จะใช้งานจริง เนื่องจากเป็นของมีราคาสูง อันเกิดจากคุณค่าของเนื้อโลหะเงิน ลวดลายเครื่องเงินที่นิยมสลักนั้นเป็นลักษณะลวดลายนูนต่ำสลักกับนูนสูงได้แก่ ลายเทพพนม ลายดอกไม้และนก ลายตลับปัด ลายดอกกระถิน และลวดลาย 12 ราศี บางลวดลายมีจินตนาการจากธรรมชาติ และความเชื่อของล้านนา ลวดลายเหล่านี้เป็นการใช้หลักการออกแบบในลักษณะของการซ้ำกัน (Repetition) และการใช้หลักของความสมดุลแบบรัศมี (Radial Balance)

ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับช่างเครื่องเงินและเครื่องเงินเมืองน่าน

จากบทความที่กล่าวมานี้ เครื่องเงินเมืองน่านนับเป็นงานศิลปหัตถกรรมประเภทเครื่องโลหะ รูปแบบของภาชนะและเครื่องใช้ซึ่งมีคุณค่า นอกเหนือจากผ้าลายน้ำไหลและงานศิลปหัตถกรรมประเภทอื่นๆ ปัจจุบันการทำเครื่องเงินในชุมชนที่มีชื่อเสียงของเมืองน่านตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันมีช่างฝีมือดี ดังเช่นนายบุญช่วย ทรัพย์วิทย์ ที่กล่าวมานี้ และผู้สืบทอดน้อยมาก จึงจำเป็นต้องมีผู้สืบทอดความรู้เพื่อให้เกิดความคงอยู่หรือยั่งยืน ในระยะยาวหากผู้สืบทอดเหล่านั้นไม่สามารถสืบทอดภูมิปัญญานี้ด้วยเหตุผลใดก็ตาม อาจส่งผลให้ความรู้การทำเครื่องเงินเมืองน่านสูญหายไปในช่วงเวลาอันใกล้ ดังนั้นช่างเครื่องเงินเมืองน่านสมควรได้รับการยกย่องให้เป็นผู้ทรงภูมิปัญญาหรือปราชญ์ท้องถิ่นที่สำคัญ ส่วนเครื่องเงินเมืองน่านสมควรได้รับการยกย่องให้เป็นงานหัตถกรรมที่สำคัญทั้งในระดับจังหวัดน่านและในล้านนาตะวันออก ท้ายบทความนี้ผู้เขียนมีข้อเสนอแนะเกี่ยวกับช่างเครื่องเงินและเครื่องเงินเมืองน่าน ดังนี้คือ

1. ควรมีการจัดตั้งแหล่งเรียนรู้นอกห้องเรียน หรือพิพิธภัณฑ์มีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับเครื่องเงินเมืองน่าน นอกเหนือจากงานศิลปหัตถกรรมชนิดอื่น เพื่อให้ผู้เรียนในระดับการศึกษาต่างๆ เห็นคุณค่าและเกิดทัศนคติที่ดีต่ออาชีพการทำเครื่องเงิน เนื่องจากผู้เรียนเหล่านี้เป็นกำลังสำคัญในการสืบสานภูมิปัญญาเหล่านี้ให้เกิดความยั่งยืน

2. ควรมีการยกย่องให้ช่างทำเครื่องเงินทุกคน ทุกระดับ เป็นผู้รู้ ปราชญ์ ชาวบ้าน หรือครูภูมิปัญญาท้องถิ่น ในด้านงานเครื่องเงิน และส่งเสริมให้เยาวชนที่ศึกษาในสถาบันการศึกษาระดับต่างๆ ได้มีโอกาสได้เรียนรู้อาชีพนี้ในลักษณะของการบูรณาการกับการเรียนการสอนในรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบผลิตภัณฑ์หรือภูมิปัญญาท้องถิ่น ในหลักสูตร

3. หน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรส่งเสริม สนับสนุน ให้มีการถ่ายทอดความรู้ และผู้สืบทอดความรู้การทำเครื่องเงินเมืองน่าน โดยเริ่มต้นจากระดับเครือข่ายตัวอย่างจริงจังและเห็นผลเป็นรูปธรรม ให้เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีความสำคัญเท่าเทียมกับงานศิลปหัตถกรรมที่มีชื่อเสียงอื่นๆ ของจังหวัดน่าน จากนั้นจึงขยายผลหรือต่อยอดการถ่ายทอดไปสู่กลุ่มเป้าหมายอื่น

บรรณานุกรม

- กรมศิลปากร. 2544. **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และ
ภูมิปัญญาจันทน่าน**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว
- ภัททิยา ยิมเรวัต. 2544. **ประวัติศาสตร์สิบสองจุไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ :
ธีระการพิมพ์
- บุญช่วย หิรัญวิทย์. 2557 (สัมภาษณ์) วันที่ 31 กรกฎาคม 2556
- ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ. **สลุงเงินล้านนา ภูมิปัญญาแห่งเมืองน่าน**.
วารสาร Living Thai. ฉบับที่ 6 (2013), หน้า 37
- สมาน บัณฑิตน์ . 2557. **ชุดฟ้า ล้านนาตะวันออก**. เชียงใหม่: สันติภาพการพิมพ์

หุ่นกาเหล่ : การสร้างสรรค์หุ่นในมิติของ วัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน

The Analysis and Construction of a Ga-le Marionette
in the Baba Peranakan Culture.

ภาณุวัฒน์ เสงี่ยม*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา อัตลักษณ์ และรูปแบบของหุ่นกาเหล่ 2. วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบของหุ่นกาเหล่กับหุ่นไทย และหุ่นในประเทศเพื่อนบ้าน 3. สร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน จากพหุวัฒนธรรม “วัฒนธรรมลูกผสม” ผลจากการวิจัยพบว่า หุ่นกาเหล่ในจังหวัดภูเก็ตสามารถแบ่งได้เป็น 2 ยุค คือ หุ่นในยุคแรกเป็นหุ่นที่นำมาจากประเทศจีน ใช้แสดงประกอบพิธีกรรมการแก้บน รวมทั้งแสดงในงานพิธีมงคลสำคัญต่าง ๆ ของชาวจีนบาบ๋า จังหวัดภูเก็ต ส่วนหุ่นในยุคหลังนั้นเป็นหุ่นที่มีการประดิษฐ์ขึ้นโดยได้หุ่นในยุคแรกเป็นต้นแบบ ซึ่งสร้างขึ้นโดยช่างฝีมือพื้นบ้านชาวภูเก็ต อัตลักษณ์ของหุ่นกาเหล่ คือ มีลักษณะเป็นหุ่นสายชักเชิดแบบจีน ประกอบด้วย หุ่น 3 ตัว ได้แก่ หุ่นเตียนหู้ท่ง่วนไส่ เป็นเทพเจ้าสำคัญของชาวจีน มีเอกลักษณ์ คือ มีใบหน้าสีแดง และผมเปีย หุ่นจ่อหงวน และหุ่นฮูหยิน ซึ่งเป็นภรรยาของจ่อหงวน ซึ่งเมื่อได้วิเคราะห์เปรียบเทียบหุ่นกาเหล่กับหุ่นไทย และหุ่นในประเทศเพื่อนบ้าน พบว่าหุ่นกาเหล่มีรูปแบบเป็นหุ่นสายชักเชิดใกล้เคียงกันกับหุ่นสายไทย คณะเสมา กรุงเทพฯ และหุ่นยกเตปวย ประเทศพม่า แต่รายละเอียดและส่วนประกอบปลีกย่อยอื่น ๆ อาจมีความแตกต่างกัน ผู้วิจัยได้นำผลจากการศึกษามาเป็นแนวทางในการออกแบบสร้างสรรค์ โดยได้นำอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมบาบ๋า ภูเก็ต ได้แก่ เครื่องแต่งกาย

* อาจารย์ประจำ สาขาวิชาศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

เครื่องประดับ และลวดลายจากสถาปัตยกรรมมาเป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน

คำสำคัญ : หุ่นกาเหล่, หุ่นสายชักเชิด, วัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน

Abstract

The objectives of this research for 1.study to history, identity and form of a Ga-le Marionette puppet. 2. Analyze compare to the form of a Ga-le Marionette puppet with Thai puppet and the other neighbor puppet. 3. Create the puppet dimension of the Baba Peranakan Culture from pahu-culture “hybrid culture” the result from the research found that a Ga-le Marionette puppet in Phuket province be able to divided for 2 era as the first era is come from China, apply for the performance as rite fulfill one's vow, including with auspicious rite the important of China Baba, Phuket province. The later era puppets is invent by the first era puppets prototype, which build by the local skillful of Phuket people, the identify of a Ga-le Marionette puppets is types of string puppets Chinese style, including with 3 puppets such as Tian-Hu-Nguan-Soy puppets, the important god of Chinese that is red face, pigtail, Jor-Nguan Puppets, and Hu-Yin Jor-Nguan's wife, when analyze compare to a Ga-le Marionette puppets, with Thai puppets and the neighbor puppets, ound that a Ga-le Marionette puppets is form of string puppets nearby Thai puppets, Se-ma Thai marionette, Bangkok and Yoke thé puppets, in Myanmar. But the details and composition of the other odds and ends, may be different. The researcher have bring the results from the study to approach to design and creative. By lead the identity of cultural Baba Phuket including clothes, decoration and design from architecture to be composition the construction of a Ga-le Marionette in the Baba Peranakan Culture.

Keywords: Ga-le Marionette puppets, String puppets, The Baba Peranakan Culture

บทนำ

ในอดีตจังหวัดภูเก็ตถือได้ว่าเป็นการประกอบกิจการเหมืองแร่ดีบุกที่ใหญ่ที่สุดในภาคใต้ ทำให้จำเป็นต้องใช้แรงงานจำนวนมาก ซึ่งชาวจีนส่วนใหญ่ที่อพยพเข้ามาเป็นแรงงานจะมาจากหลายเมือง เช่น มณฑลซัวเถา มณฑลเหอเหม็ง และมณฑลฮกเกี้ยน เป็นต้น ชาวจีนฮกเกี้ยนอพยพเข้ามาเมืองภูเก็ตเพิ่มขึ้น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากพระมหากษัตริย์พระองค์นี้เป็นนักการค้า โดยเฉพาะการค้าสำเภา และต้องการจะเปิดตลาดการค้าเสรี ชาวจีนจึงเข้ามาทำมาหากินในประเทศไทยตามหัวเมืองต่างๆ ที่อุดมสมบูรณ์ของไทย จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ยินดีที่จะให้ชาวจีนเข้ามาทำงานในประเทศไทยได้อย่างถูกต้อง ชาวจีนที่เข้ามาทำงานในจังหวัดภูเก็ตส่วนใหญ่จะเป็นผู้ชายวัยหนุ่มหรือเป็นเด็กชายที่ยังไม่โตเต็มวัย ซึ่งพวกเขาเหล่านั้นเดินทางมาพร้อมกับญาติพี่น้อง ต่างมีความมุ่งหวังที่จะมาแสวงหาชีวิตใหม่ที่ดีขึ้น คนจีนบางกลุ่มตั้งใจจะเก็บเงินเพื่อหวังรอโอกาสกลับบ้านเกิด แต่บางกลุ่มก็ตั้งใจที่จะลงหลักปักฐานที่เมืองภูเก็ตแห่งนี้ กลุ่มหลังจึงมาสร้างครอบครัวใหม่กับคนไทยท้องถิ่นจึงเป็นที่มาของคำว่า “باب๋า” หรือ “บาบ๋า” ซึ่งเป็นคำที่คนภูเก็ตใช้เรียกขานเด็กรุ่นใหม่ที่เป็นลูกผสมระหว่างผู้หญิงชาวภูเก็ตกับชาวจีนที่เข้ามาตั้งรกรากในภูเก็ต (ฤดี ภูมิภูถาวร, 2552) ความรู้ที่สั่งสม และวัฒนธรรมที่เข้มข้นของชาวจีนค่อยๆ แพร่หลาย อาชีพ และวิถีการต่างๆ จึงแตกแขนงพัฒนามาจากชาวจีน ซึ่งเป็นผู้ผสานภูมิรู้ของตน และวัฒนธรรมท้องถิ่นของไทย รวมถึงมลายู แขก และฝรั่ง วัฒนธรรมของชาวจีนบาบ๋าภูเก็ต นับได้ว่าเป็นส่วนผสมที่ลงตัวระหว่างวัฒนธรรมของชาวจีน ชาวไทยท้องถิ่น และวัฒนธรรมจากช่องแคบมะละกา ศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนออกมาจึงมีลักษณะเป็นแบบลูกผสม (Hybrid Culture) ถือว่าเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจในแง่มุมของการยอมรับเอาวัฒนธรรมใหม่กับการคงไว้ซึ่งวัฒนธรรมเดิม วัฒนธรรมของชาวนาบาบ๋าส่วนใหญ่จะมีรากฐานมาจากคติ ความเชื่อ โดยนำมาปรับใช้เพียงบางส่วนเพื่อให้เหมาะสมกับบริบทของท้องถิ่น ดังจะเห็นได้จากประเพณีวัฒนธรรมต่างๆ ที่ชาวจีนภูเก็ตปัจจุบันยังคงยึดถือ และปฏิบัติกันอยู่ ได้แก่ ประเพณีกินผัก ประเพณีพ้อต่อ

ประเพณีไหว้เทวดา เป็นต้น มรดกทางวัฒนธรรมนี้ได้ถูกถ่ายโอนไปสู่วิถีชีวิตของชาวบ่าในด้านต่างๆ อาทิ รูปแบบของการสร้างสถาปัตยกรรม ศิลปะการปรุงอาหาร ยารักษาโรค ภาษา วรรณกรรมมุขปาฐะ วัฒนธรรมการแต่งกาย มหรสพการแสดง เป็นต้น

มหรสพการแสดงของชาวบ่า ภูเก็ต้นั้น เท่าที่ปรากฏเหลืออยู่ในปัจจุบัน ก็มีเพียงลิ้งไล่ (การแสดงการเชิดสิงโต) ลิ้งเหล้ง (การแสดงการเชิดมังกร) และการแสดงหุ่นกาเหล้ (คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, 2542, หน้า 248) การแสดงหุ่นกาเหล้นั้น เป็นการแสดงหุ่นเพื่อใช้ประกอบในพิธีหรืองานมงคลสำคัญๆ ของชาวบ่า ตัวหุ่นจะทำด้วยไม้ มีลักษณะเป็นปริมาตรแบบสามมิติต่างกับหนังตะลุง หุ่นกาเหล้นี้จัดอยู่ในประเภทหุ่นสาย คือใช้เชือกร้อยตามส่วนต่างๆ ของหุ่น ผู้เชิดจะมีหน้าที่ควบคุมเชือกเหล่านี้นี้ให้หุ่นเคลื่อนไหวตามต้องการ

แต่ในปัจจุบัน การแสดงหุ่นกาเหล้ในจังหวัดภูเก็ต ได้ลดความนิยมลงไปมาก เพราะสภาพสังคมของภูเก็ตได้เปลี่ยนแปลงไปจากแต่ก่อน ลูกหลานชาวภูเก็ตรุ่นใหม่ไม่เห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมของหุ่นกาเหล้ ขาดความรู้ด้านภาษา และวิถีชีวิตของชาวบ่าภูเก็ต อีกทั้งการแสดงหุ่น จะแสดงเฉพาะในงานพิธีมงคลสำคัญๆ เท่านั้น จึงทำให้ไม่เป็นที่แพร่หลายเท่าที่ควร ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับ สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2542, น. 66) ได้กล่าวไว้ว่า เป็นที่น่าสังเกตว่าการแสดงพื้นเมืองที่เสื่อมความนิยมหรือหายสาบสูญไปแล้วส่วนใหญ่เป็นประเภทที่ไม่ตอบสนองความต้องการของผู้ชม และมักเป็นพวกที่ไม่พัฒนารูปแบบของตนเอง บางอย่างใช้เฉพาะในพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อซึ่งไม่ทันสมัย ส่วนการแสดงหรือการเล่นที่คงอยู่ส่วนใหญ่ จะมีการพัฒนาตัวเองไปตามความเจริญของสังคม หุ่นกระบอกก็เช่นเดียวกัน ถ้าจะให้ดำรงอยู่ต่อไป ก็ควรจะต้องมีการพัฒนารูปแบบ ให้เหมาะสมกับสถานการณ์โลกปัจจุบัน แต่ด้วยเหตุที่หุ่นกาเหล้ เป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้เชื่อมโยงกับประเพณี ความเชื่อดั้งเดิมของคนในท้องถิ่น จึงเป็นการยากที่จะนำมาปรับเปลี่ยน

รูปแบบ อีกทั้งยังมีประเด็นคำถามมากมายที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา ลักษณะการแต่งกาย รายละเอียดในเชิงกายภาพทั้งภายในและภายนอกของหุ่น เนื่องจากในปัจจุบันยังไม่มีนักวิชาการที่ทำการค้นคว้าวิจัย ศึกษาเรื่องดังกล่าวอย่างละเอียดและจริงจัง ประกอบกับทั้งผู้เซตหุ่นและช่างประดิษฐ์หุ่น ต่างก็อยู่ในวัยชราแล้ว หากวันนี้ยังไม่มีการศึกษาวิจัยเรื่องดังกล่าว ในอนาคตข้างหน้าคงจะเป็นเรื่องยากที่จะทำความเข้าใจและสืบค้นถึงที่มาที่ไปของหุ่นกาเหลได้อย่างถูกต้อง

จากการที่ผู้วิจัยได้มีโอกาสพบปะพูดคุยกับผู้เกี่ยวข้องและผู้ที่มีบทบาทด้านการส่งเสริมวัฒนธรรมบาบ๋าในท้องถิ่นภูเก็ต เช่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปราณี สกุลพิพัฒน์ (สัมภาษณ์, 24 กรกฎาคม, 2556) ประธานมูลนิธิชุมชนภูเก็ต และอุปนายกฝ่ายวิเทศสัมพันธ์ สมาคมเพอรานากัน ภูเก็ต โดยท่านมีความเห็นว่าเป็นเรื่องที่ดีหากมีการศึกษารวบรวมประวัติความเป็นมา และความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงหุ่นกาเหลในจังหวัดภูเก็ต อีกทั้งยังเสริมว่า หากมีการนำเอาความรู้เรื่องหุ่นกาเหล มาใช้เป็นฐานข้อมูลเพื่อพัฒนาสร้างสรรค์เป็นหุ่นในมิติใหม่ โดยใช้เป็นหุ่นต้นแบบในการถ่ายทอดอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมบาบ๋า ภูเก็ต เช่น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ รวมทั้งวรรณกรรมพื้นบ้าน โดยแสดงออกในบริบทอื่นที่ต่างออกไป ซึ่งก็ไม่น่าจะเป็นเรื่องเสียหาย หรือมีผลกระทบกับเรื่องของประเพณีความเชื่อดั้งเดิมในท้องถิ่น เนื่องจากหุ่นทั้งสองต่างอยู่กันคนละบริบท จากเหตุผลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญที่จะศึกษาวิจัยเรื่อง หุ่นกาเหล : การสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน โดยศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา อัตลักษณ์ และรูปแบบของหุ่นกาเหล และความสัมพันธ์ระหว่างหุ่นกาเหลกับวัฒนธรรมของชาวบาบ๋า เพอรานากัน รวมทั้งยังมีการศึกษาข้อมูลในชั้นรองที่เกี่ยวข้องกับหุ่นไทยในภูมิภาคต่าง ๆ และหุ่นในประเทศเพื่อนบ้าน เพื่อใช้เป็นส่วนประกอบเสริมสำหรับเป็นฐานความรู้เพื่อต่อยอดความคิดไปสู่การพัฒนาสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากันต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา อัตลักษณ์ และรูปแบบของหุ่นกาเหล้
2. วิเคราะห์เปรียบเทียบรูปแบบของหุ่นกาเหล้กับหุ่นไทยและหุ่นในประเทศเพื่อนบ้าน
3. สร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากันจากพหุวัฒนธรรม “วัฒนธรรมลูกผสม”

วิธีดำเนินการวิจัย

1. การศึกษาข้อมูล
การวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ วารสาร งานวิจัย
2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
ประชากร คือ หุ่น โดยการเลือกแบบตามจุดมุ่งหมาย (Purposive Sampling)
3. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เช่น การสัมภาษณ์ สื่อบันทึกเสียงและภาพ สื่อวีดิทัศน์ การสำรวจ และการสังเกตการณ์
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล
 - 4.1 ข้อมูลภาคเอกสาร ได้แก่
 - 4.1.1 ข้อมูลภาคเอกสารที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาของหุ่นในรูปแบบต่างๆ ทั้งของประเทศไทย และต่างประเทศ
 - 4.1.2 ข้อมูลภาคเอกสารในเชิงประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม คติความเชื่อ สถาปัตยกรรมและวรรณกรรมมุขปาฐะของชาวบาบ๋า เพอรานากัน ในจังหวัดภูเก็ต ได้แก่ หนังสือ เอกสาร สิ่งพิมพ์ สารานุกรม ภาพถ่ายในอดีต เป็นต้น

4.2 ข้อมูลภาคสนาม ได้แก่

4.2.1 ข้อมูลภาคสนามที่เกี่ยวข้องกับหุ่น เป็นการลงพื้นที่ไป สัมภาษณ์ ผู้ที่เกี่ยวข้องกับหุ่น โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (In depth Interview) และการสังเกต สัมผัสกับหุ่นจริงที่เป็นลักษณะเชิงประจักษ์ โดยเก็บรวบรวมข้อมูล ทางกายภาพ เช่น ภาพถ่าย ภาพวาดลายเส้น เพื่อใช้เป็นต้นแบบในการศึกษาต่อไป โดยผู้วิจัยจะเน้นการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหุ่นกาเหว่า ในจังหวัดภูเก็ตเป็นหลัก ส่วนหุ่น ในวัฒนธรรมใกล้เคียงจะเป็นข้อมูลในชั้นรอง

4.2.2 ข้อมูลภาคสนามที่เกี่ยวข้องกับบาบ๋า เพอรานากันเป็นข้อมูล ทางกายภาพที่เกี่ยวข้องกับเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ลวดลายในสถาปัตยกรรม แบบชิโน-โปรตุกีส และงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง นอกจากนี้แล้วยังมีการเก็บ รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับวรรณกรรมมุขปาฐะพื้นบ้านของชาวบาบ๋า เพอรานากัน โดยการสัมภาษณ์ผู้อาวุโส ประชาชนชาวบ้าน ในท้องถิ่นเพื่อใช้เป็นโครงสร้างพื้นฐาน ในการออกแบบบุคลิกของตัวละครหุ่นต่อไป ซึ่งผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลโดยการถ่ายภาพ ร่างภาพลายเส้น การบันทึกเสียง เป็นต้น

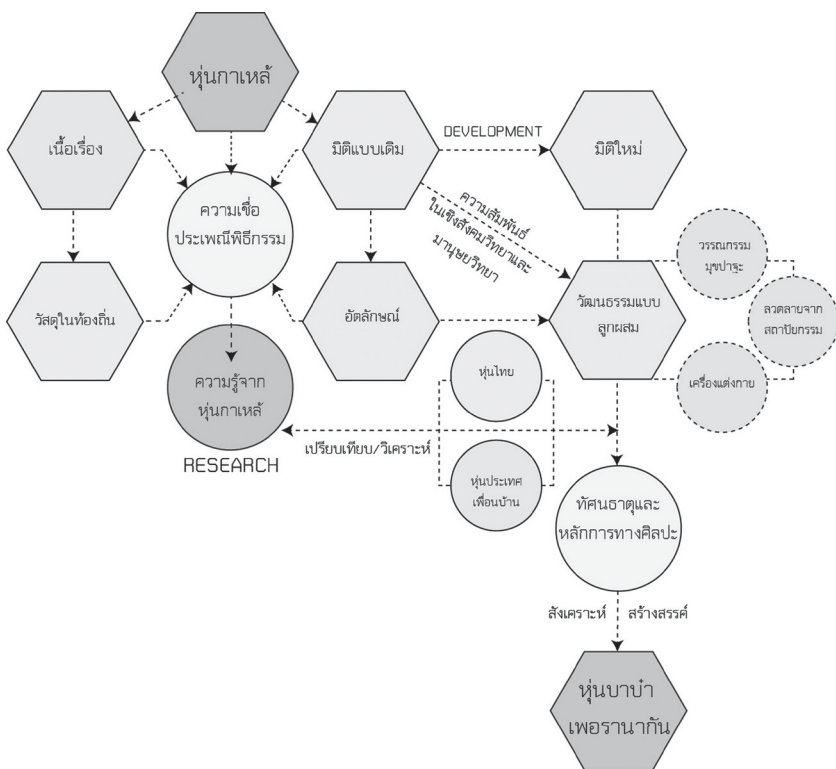
5. การจัดลำดับและเชื่อมโยงข้อมูล ซึ่งเป็นการนำข้อมูลทั้งหมดมาประมวล แยกแยะและจัดระเบียบเพื่อสะดวกในการศึกษาและใช้เป็นโครงร่างในการเตรียม สู่การวิเคราะห์ต่อไป

6. การวิเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการวิเคราะห์โดยการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) นำข้อมูลที่ได้จากข้อมูลขั้นต้น (Primary Sources) โดย การสัมภาษณ์แบบเชิงลึก (In depth Interview) ร่วมกับการสังเกตอย่างไม่เป็นทางการ การบันทึกเสียง ภาพถ่ายจากผลงานจริง ซึ่งเป็นข้อมูลที่ผู้วิจัยเก็บรวบรวมด้วยตนเอง จากแหล่งข้อมูล และภาพถ่าย เอกสารสิ่งพิมพ์ ซึ่งเป็นข้อมูลชั้นรอง (Secondary Sources) มาวิเคราะห์โดยใช้วิธีพรรณนา

7. สร้างสรรค์หุ่นขึ้นใหม่ในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากันซึ่ง นำผลจากการวิเคราะห์และสังเคราะห์มาใช้ในการกำหนดกรอบแนวความคิดใน การสร้างสรรค์หุ่น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยได้สรุปกรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยได้ ดังนี้



ภาพที่ 1 แผนภูมิกรอบแนวคิดในการวิจัยเรื่อง หุ่นกาเหล็ก : การสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรม บาบ่า เพอรานากัน

ผลการวิจัย

หุ่นกาเหล่ที่เกิดขึ้นนั้นเริ่มมีการแสดงครั้งแรกเมื่อใดไม่สามารถที่จะระบุได้ด้วยเหตุที่ในสมัยก่อนนั้นยังมิได้มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่เท่าที่สอบถามจากผู้รู้ และคนเก่าแก่ในจังหวัดภูเก็ต คิดว่าน่าจะมีการแสดงกาเหล่ในจังหวัดภูเก็ตมาแล้วไม่น้อยกว่า 100 ปี คำว่า “หุ่นกาเหล่” นั้นจะหมายถึงหุ่นแบบจีน ในหนึ่งชุดจะประกอบด้วยหุ่น 3 ตัว หุ่นตัวแรก ชื่อ เซ่งก้งเฮีย หรือ “เตียนหู้ท่งวนโส่ย” เป็นผู้รับราชโองการจากสวรรค์มาประกาศแจ้งข่าวแก่มนุษย์ เป็นหัวหน้าศาลเจ้ากินผัก เป็นอัครวิษยทางนาฏศิลป์จีน มีใบหน้าสีแดง ไว้เปียทั้งสองข้าง ลักษณะใบหน้าคล้ายเด็ก หุ่นตัวที่สอง หุ่นจอท่งวน เป็นหุ่นบัณฑิตหนุ่ม หน้าตาดี หุ่นตัวที่สาม หุ่นซูหยิน ชื่อว่า “ล้อหยกหล่าน” หญิงสาวซึ่งเป็นภรรยาของจอท่งวน

ซึ่งจากการศึกษาพบว่าหุ่นกาเหล่ในจังหวัดภูเก็ตนั้น สามารถจำแนกประเภทได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. **หุ่นกาเหล่สำหรับใช้บูชา** เป็นหุ่นกาเหล่แบบโบราณ ซึ่งปัจจุบันยังคงพบเห็นได้ตามศาลเจ้าที่เก่าแก่ในจังหวัดภูเก็ต เช่น ศาลเจ้ากั้วเทียนเก้ง และศาลเจ้าฮกท่งวนก้ง นอกจากนี้ก็ยังมีปรากฏตามบ้านเรือนของผู้ที่มีความเชื่อ และความศรัทธาต่อพระ ชื่อ เตียนหู้ท่งวนโส่ย การเก็บรักษารูปหุ่นก็จะมีการปฏิบัติเช่นเดียวกับรูปเคารพของเทพเจ้าจีนองค์อื่นๆ คือ มีการจุดธูปไหว้ และมีการนำสิ่งของมาเซ่นไหว้ด้วย ซึ่งหุ่นกาเหล่ประเภทที่มีการบูชานี้จะมีเพียงรูปหุ่นกาเหล่ เตียนหู้ท่งวนโส่ย เพียงอย่างเดียว

2. **หุ่นกาเหล่สำหรับแสดง** เป็นหุ่นกาเหล่ที่ประกอบด้วยหุ่น 3 ตัว หุ่นตัวแรก เตียนหู้ท่งวนโส่ย หุ่นตัวที่สอง จอท่งวน หุ่นตัวที่สาม ซูหยิน ปัจจุบันมีคณะแสดงหุ่นกาเหล่ 2 คณะ คณะแรกเป็นคณะแสดงหุ่นอาชีพ คือ คณะของนายเทียนศักดิ์ องค์พิภพ (แป๊ะถาว) ที่มีความเก่าแก่ และมีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนาน หุ่นกาเหล่ที่อยู่ในความครอบครองของนายเทียนศักดิ์ มีด้วยกัน 2 ชุด ชุดแรกเป็นหุ่นที่มีรูปร่างขนาดเล็ก กะทัดรัด ลักษณะหน้าตามีความสวยงาม อ่อนหวาน ชุดที่ 2 หุ่นจะมีขนาดรูปร่างที่ค่อนข้างจะใหญ่กว่าชุดแรก ลักษณะใบหน้าจะดูเข้มแข็ง ดุดัน

และมีความเป็นเหลี่ยมเป็นสันมากกว่า หุ่นชุดหลังนี้ เป็นชุดที่ทางคณะของ นายเทียนศักดิ์ ใช้สำหรับแสดงในปัจจุบัน ด้วยเพราะรูปร่าง และขนาดที่ใหญ่กว่า ทำให้ผู้ชมสามารถมองเห็นตัวหุ่นได้อย่างชัดเจนมากกว่า สมาชิกคณะแสดงหุ่นของ นายเทียนศักดิ์ ประกอบด้วย นายเทียนศักดิ์ เป็นผู้เชิดหุ่น นายทองศักดิ์ ไตรศรี เป็นผู้ตีฆ้อง และนางสาวยุวพร แซ่อ่อง เป็นผู้ส่งหุ่น ซึ่งสมาชิกในคณะแสดงหุ่นของ นายเทียนศักดิ์จะเป็นเครือญาติกันทั้งหมด



ภาพที่ 2 หุ่นกาเหล็ของคณะนายเทียนศักดิ์ องค์กรศึกษา ที่ใช้สำหรับแสดงปัจจุบัน (ผู้วิจัย, 2556)

คณะที่สอง เป็นคณะแสดงหุ่นของศูนย์สืบค้น และเผยแพร่ข้อมูลบาปภูเก็ตรองเรียนสตรีภูเก็ต คณะนี้จะมีการแสดงหุ่นเพื่อสาธิตแก่เยาวชน และผู้สนใจทั่วไป โดยจะแสดงเฉพาะในโอกาสสำคัญ เช่น งานประกวดการจัดโต๊ะไหว้พระจันทร์ หรือ มีบุคคลสำคัญจากภายนอกมาเยี่ยมชมโรงเรียน เป็นต้น คณะแสดงหุ่นของศูนย์สืบค้น ฯ มีอาจารย์ลิขิต หล้าแหล่ง เป็นผู้ควบคุม สมาชิกในคณะแสดงจะเป็นนักเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย ประกอบด้วย คนเชิดหุ่น มีทั้งหมด 3 คน โดยใช้คนเชิด 1 คน ต่อหุ่น 1 ตัว นักดนตรี 6 คน และมีคนพากย์บท 2 คน



ภาพที่ 3 หุ่นกาเหล็ของคณะหุ่นของศูนย์สืบค้น
และเผยแพร่ข้อมูลบาบูกเก็ต โรงเรียนสตรีภูเก็ต
(ผู้วิจัย, 2556)

หุ่นกาเหล็ในจังหวัดภูเก็ตนั้น สามารถแบ่งตามอายุการสร้างหุ่นได้ 2 ยุค คือ **หุ่นยุคดั้งเดิม** เป็นหุ่นที่นำมาจากประเทศจีน น่าจะมีอายุไม่ต่ำกว่า 100 ปี หากเทียบเคียงตามอายุของผู้เชิด ปัจจุบันหุ่นกาเหล็ที่ถือว่ามีความเก่าแก่ที่สุด คือ หุ่นกาเหล็ของคณะนายเทียนศักดิ์ องค์พิทักษ์

หุ่นยุคหลัง เป็นหุ่นที่มีการประดิษฐ์ขึ้น โดยได้หุ่นในยุคดั้งเดิมเป็นต้นแบบ สร้างโดยช่างฝีมือพื้นบ้านคนสำคัญในจังหวัดภูเก็ต คือ นายเฉ่ง เลิศกิจสมบูรณ์ เป็นช่างฝีมือที่เคยได้รับการยกย่องจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ สาขาการช่างฝีมือ (การแกะสลัก) ประจำปี พ.ศ. 2532 หุ่นกาเหล็ที่เป็นฝีมือประดิษฐ์ของนายเฉ่ง ที่มีความสมบูรณ์ และมีการเผยแพร่ต่อสาธารณชน มีอยู่ด้วยกัน 2 ชุด คือ 1. หุ่นชุดที่เก็บรักษาที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ซึ่งเป็นหุ่นที่นายเฉ่งได้มอบให้ไว้ หุ่นดังกล่าวไม่มีการนำมาใช้แสดงใดๆ 2. หุ่นชุดที่เก็บรักษาที่ศูนย์สืบค้น และเผยแพร่ข้อมูลบาบูกเก็ต โรงเรียนสตรีภูเก็ต เป็นหุ่นที่นายเฉ่ง ได้มอบแก่โรงเรียนสตรีภูเก็ต เพื่อเป็นประโยชน์ในการศึกษาค้นคว้า และใช้สำหรับแสดงสาธิตเพื่อให้เยาวชนได้รับรู้ถึงคุณค่าของวัฒนธรรม และรากเหง้าของตนเอง

โครงสร้างของหุ่นกาเหล้

ลักษณะของหุ่นกาเหล้มีส่วนประกอบที่ไม่ซับซ้อน ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

วัสดุที่ใช้สร้างหุ่น

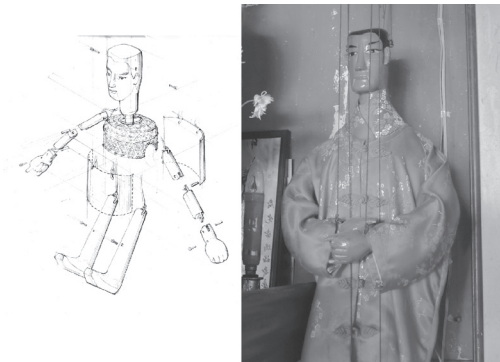
นายเฉ่ง เลิศกิจสมบุรณ์ (2556, สัมภาษณ์) ได้อธิบายถึงเรื่องวัสดุที่ใช้ในการสร้างหุ่นว่า ส่วนใหญ่จะใช้วัสดุที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น ส่วนประกอบหลักจะเป็นไม้ เช่น ไม้จวง หรือไม้เทพทาโร ซึ่งมีเนื้อไม้สีเทาแกมน้ำตาล มีกลิ่นหอมฉุน มีริ้วสีเขียวแกมเหลือง เนื้อไม้เป็นมันลื่น เป็นคลื่นบ้างเล็กน้อย เหนียว แข็งพอประมาณ เลื่อยแกะสลัก และตกแต่งง่าย (กรมป่าไม้, 2486) นอกจากนี้ยังมีวัสดุสำเร็จรูปอื่น ๆ มาเป็นส่วนประกอบ เช่น ท่อพลาสติกพีวีซี แผ่นพลาสติก ซึ่งมีข้อดีคือมีน้ำหนักเบา และราคาถูก

กลไกของหุ่น

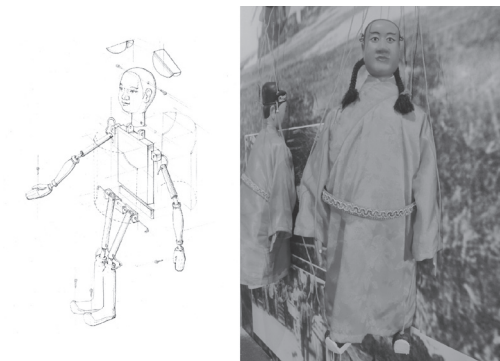
หุ่นกาเหล้เป็นหุ่นประเภทที่บังคับด้วยสายโยงใยจากด้านบน สายที่บังคับจะผูกติดกับอวัยวะต่างๆ ของหุ่น ได้แก่ ศีรษะ มือ และเท้า โดยเชือกที่โยงจะยึดผูกติดกับคันชักที่ทำจากไม้ จะมีการเจาะรูทั้งหมด 6 รู สำหรับร้อยเชือก 6 เส้น เชือกทั้งหมดจะโยงไปยังคันชักซึ่งเป็นแผ่นไม้ มีด้ามจับ มีเหล็กตะขอยึดอยู่กึ่งกลางเพื่อใช้สำหรับแขวน ส่วนข้อต่อต่างๆ ของหุ่นจะเลียนแบบจากของมนุษย์ จากการสำรวจพบว่า หุ่นกาเหล้อยุคดั้งเดิมและหุ่นกาเหล้อยุคหลังนั้น มีโครงสร้างที่มีความแตกต่างกัน โดยจะอธิบายแยกตามส่วนประกอบต่างๆ ดังนี้ ส่วนศีรษะจะแกะสลักจากไม้เนื้ออ่อน ซึ่งมีทั้งศีรษะไปจนถึงส่วนคอ ตรงบริเวณขมับทั้งสองข้างจะเจาะรูเพื่อใส่ตะขอใช้สำหรับผูกเชือก ส่วนปลายของไม้บริเวณคอ จะเจาะรู สำหรับสอดลวดเพื่อใช้ยึดติดกับส่วนลำตัว ตรงบริเวณข้อต่อนี้จะทำให้ศีรษะและคอ สามารถเคลื่อนไหวได้เล็กน้อย หุ่นของคณะนายเทียนศักดิ์ องค์กรกฤษฯ จะมีลักษณะคล้ายกันแต่บริเวณรอยต่อระหว่างคอและลำตัวจะไม่สามารถเคลื่อนไหวได้

ส่วนข้อต่อของแขนจะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ซึ่งค่อนข้างมีรูปแบบที่ต่างกัน คือ หุ่นของคณะนายเทียนศักดิ์ ช่วงแขนส่วนบน คือ จากบริเวณหัวไหล่ลงมาถึงข้อศอก ส่วนนี้จะทำมาจากไม้ทั้งหมดช่วงแขนตอนบนปลายด้านบนจะเจาะรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อยึดกับลำตัว แขนส่วนที่สองและมือจะเชื่อมต่อกันโดยแกะสลักไม้

เป็นเดือย ซึ่งแตกต่างกับหุ่นชุดที่นายเฉ่ง เลิศกิจสมบุรณ์ สร้างขึ้น ส่วนแขนท่อนบนจะ
ทำมาจากท่อน้ำพลาสติกขนาดกลาง ส่วนปลายท่อนด้านบนจะเจาะรูสอดเชือกผ่านรู
ภายในท่อ เพื่อยึดโยงส่วนนี้กับช่วงหัวไหล่ ส่วนที่สองจะเป็นส่วนข้อศอกไปจนถึง
ข้อมือ จะแกะสลักด้วยไม้เนื้ออ่อนแล้วระบายสี ส่วนนี้จะยึดติดกับช่วงแขนด้านบน
ด้วยการสอดเชือกผ่านรูภายในท่อผ่านท่อนแขนส่วนที่สองเพื่อไปยึดกับส่วนของ
ฝ่ามือ ซึ่งส่วนของฝ่ามือนี้จะแกะสลักด้วยไม้เนื้ออ่อนเช่นเดียวกับส่วนของแขนท่อน
ที่สอง ตรงบริเวณช่วงรอยต่อระหว่างนิ้วชี้ไปนิ้วโป้งจะเจาะรูและใส่ตะขอสำหรับ
ร้อยเชือกเพื่อโยงไปยังคันชัก ซึ่งทำให้ส่วนของหัวไหล่ ข้อศอก และข้อมือสามารถ
เคลื่อนไหวได้อย่างอิสระ

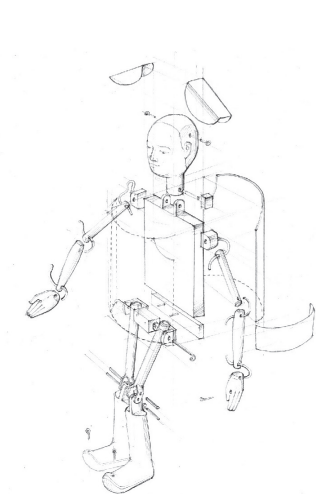


ภาพที่ 4 โครงสร้างของหุ่นกาเหล็ของคณะนายเทียนศักดิ์ องค์พิทยภา (ผู้วิจัย, 2556)



ภาพที่ 5 โครงสร้างของหุ่นกาเหล็ของสำนักศิลปะ และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต (ผู้วิจัย, 2556)

ส่วนขาและเท้าจะมีรูปแบบที่ต่างกัน คือ หุ่นของคณะนายเทียนศักดิ์จะแกะสลักขึ้นจากไม้เพียงท่อนเดียว ส่วนปลายด้านบนจะเจาะรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อผูกโยงกับลำตัว ส่วนด้านล่างจะแกะสลักเป็นรองเท้า ส่วนหุ่นชุดที่นายเผ่ง เลิศกิจสมบุรณ์ สร้างนั้นส่วนต้นขาช่วงบน จากขาหนีบจนไปถึงหัวเข่า ส่วนที่ 2 คือ จากช่วงหัวเข่าไปจนถึงปลายเท้า ส่วนต้นขาด้านบนจะทำด้วยท่อน้ำพลาสติก ปลายท่อนด้านบนจะเจาะรูสำหรับสอดลวดเพื่อยึดติดกับส่วนของลำตัว หุ่นชุดที่อยู่ที่ศูนย์สืบค้น และเผยแพร่ข้อมูลบาบูกีเตฯ ปลายท่อนด้านล่างจะผ่าออกเป็น 2 ซีก แล้วกางให้ถ่างออก ตรงบริเวณส่วนที่ถ่างออกจะเจาะรูสองรูสำหรับสอดลวดเพื่อยึดกับส่วนหัวเข่าและเท้า ส่วนหุ่นชุดที่อยู่ที่สำนักศิลปะและวัฒนธรรมฯ ตรงบริเวณปลายท่อนด้านล่างจะเจาะรูและร้อยเชือกกระหว่างส่วนหัวเข่าและเท้า ภายในท่อจะสอดเชือกอยู่ภายใน ส่วนหัวเข่าและเท้านี้จะแกะสลักจากไม้ แล้วระบายสีตรงบริเวณส่วนปลายเท้าจะเจาะรู และยึดตะขอสำหรับร้อยเชือก ซึ่งจะทำให้ส่วนของเท้านี้เคลื่อนไหวแบบกว้างขึ้นและลงได้



ภาพที่ 6 หุ่นกาเหล็ของคณะนายเทียนศักดิ์ องค์กรศึกษา ที่ใช้สำหรับแสดงปัจจุบัน (ผู้วิจัย, 2556)

ความสัมพันธ์ระหว่างหุ่นกาเหล่ กับชาวบาบ๋า เพอรานากัน ในเชิงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

หุ่นกาเหล่มีความสัมพันธ์กับชาวจินบาบ๋าภูเก็ต ในเชิงสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา โดยสามารถจำแนกออกเป็น 4 ประเด็น คือ

1. **ความเชื่อ พิธีกรรมและคติชาวบ้าน** ประเด็นดังกล่าวนี้เชื่อมโยงกับหุ่นกาเหล่ เตียนหู้ทง่วนโส่ย เป็นสำคัญ เพราะท่านเป็นเปรียบเสมือนตัวแทนของเทพเจ้า เป็นสิ่งที่อยู่เหนือมนุษย์ อีกทั้งชื่อของท่านยังพ้องกันกับเทพเจ้าที่ปรากฏอยู่ในศาลเจ้า ทำให้ยิ่งเพิ่มความศักดิ์สิทธิ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งทำให้หุ่นกาเหล่ในประเด็นนี้มีความหมายมากกว่าหุ่นชักเชิดธรรมดา

2. **การแสดงมหรสพ** การแสดงหุ่นกาเหล่จะเปรียบได้กับการแสดงมหรสพประเภทหนึ่ง ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นการแสดงโดยมีวัตถุประสงค์หลักคือ การแก้หมอยหรือการแก้บนตัดหมอย คือการแก้บน หมอยเป็นข้อตกลงที่ให้ไว้กับสิ่งที่เร้นลับเมื่อบรรลุปาประสงค์ ก็นำหุ่นกาเหล่มาแสดงตัดหมอย ประกาศแก้สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนมีข้อตกลงไว้ ซึ่งจะคล้ายกับการแสดงหนังตะลุง

3. **งานช่างศิลปกรรมและสุนทรีย์ภาพ** ในประเด็นนี้หุ่นกาเหล่แสดงออกถึงคุณค่าและความหมายในเชิงศิลปะ หุ่นกาเหล่ที่ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่ในปัจจุบันเปรียบเสมือนหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดและภูมิปัญญาของคนในอดีตที่ได้ผนวกรวมช่าง ได้แก่การแกะสลัก งานจิตรกรรม และงานตัดเย็บเสื้อผ้าเข้าด้วยกัน นอกจากนี้ยังมีการแต่งบทร้องซึ่งเป็นงานทางด้านวรรณศิลป์ประกอบการแสดงด้วย

4. **การสืบทอดทางวัฒนธรรม** หุ่นกาเหล่เปรียบเสมือนส่วนหนึ่งของประเพณีในเรื่องความเชื่อ ความศรัทธาอาจจะเป็นเรื่องที่สำคัญรองลงมาจากเรื่องของความต้องการเผยแพร่และการสืบทอดวัฒนธรรมแก่เด็กและเยาวชนชาวภูเก็ต ในประเด็นเรื่องดังกล่าวนี้ทางศูนย์สืบค้นและเผยแพร่ข้อมูลบาบ๋า ที่โรงเรียนสตรีภูเก็ต ได้อยู่ในขั้นตอนของการดำเนินงาน โดยจะเน้นให้เยาวชนได้เข้าถึงบรรยากาศทางวัฒนธรรมจินบาบ๋า ภูเก็ต ซึ่งปัจจุบันอาจจะหาชมได้ยาก โดยทางโรงเรียนได้มี

การจัดกิจกรรมต่างๆ เช่น การประกวดการจัดโต๊ะไหว้เทวดาของนักเรียน มีการเชิญผู้รู้ด้านวัฒนธรรมจีนมาบรรยาย เกิดมาเป็นกรรมการ ให้คำแนะนำแก่เด็กและเยาวชนได้เข้าใจถึงปรัชญาซึ่งแฝงอยู่ในประเพณี อีกทั้งยังมีการฝึกฝนการแสดงหุ่นกาเหลให้แก่วัยรุ่น รวมทั้งการเล่นเครื่องดนตรีจีนโบราณอีกด้วย

วิเคราะห์เปรียบเทียบหุ่นกาเหลกับหุ่นไทย และหุ่นในประเทศเพื่อนบ้าน

จากการศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับหุ่นที่จัดอยู่ในประเภทของหุ่นไทยแบบพื้นบ้านทั้งหมด 9 คณะ ได้แก่ หุ่นกระบอกคณะแม่ชะเวง จังหวัดนครสวรรค์ หุ่นกระบอกคณะสังวาลศิลป์ จังหวัดตาก หุ่นคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม หุ่นคณะสีดรุณีพี่น้อง จังหวัดเพชรบุรี หุ่นกระบอกคณะเพชรทองเรือง จังหวัดขอนแก่น หุ่นไทยประยุกต์ล้านนา คณะละครหุ่นชอบบิฮัท หุ่นช่างฟ้อน จังหวัดเชียงใหม่ หุ่นสายไทย คณะเสมา กรุงเทพฯ และหุ่นกระบอกอีสานคณะเด็กเทวดา จังหวัดมหาสารคาม

หุ่นประเทศเพื่อนบ้าน 4 ประเทศ ได้แก่ หุ่นหมวี่ สอย เนือก ประเทศเวียดนาม หุ่นยกเตปวย ประเทศพม่า หุ่นปู้ได้ซี่ ประเทศสิงคโปร์ และหุ่นว้าย โกเล็ค ประเทศอินโดนีเซีย

จากการวิเคราะห์เปรียบเทียบพบว่า หุ่นกาเหลมีรูปแบบ แบบหุ่นสายชักเชิด (String Marionette) เช่นเดียวกับหุ่นสายไทย คณะเสมา กรุงเทพฯ และหุ่นยกเตปวย ประเทศพม่า แต่อาจจะมีการละเอียดในเรื่องของกลไก วัสดุ และการควบคุมหุ่นที่แตกต่างกัน

สรุปและอภิปรายผล

หุ่นกาเหลในจังหวัดภูเก็ตนั้น แบ่งออกได้ เป็น 2 ประเภท คือ หุ่นยุคดั้งเดิมและหุ่นในยุคหลัง หุ่นในยุคดั้งเดิมนั้น ปัจจุบันอยู่ในความครอบครองของ นายเทียนศักดิ์ องค์กรศึกษา โครงสร้างของหุ่นส่วนใหญ่จะแกะสลักจากไม้ ส่วนลำตัวมีการใช้ไม้ไผ่สานเป็นทรงของลำตัว เครื่องแต่งกายจะใช้สีแดง มีรูปแบบจีน ส่วนหุ่นในยุคหลังสร้างขึ้นโดย นายเผ่ง เลิศกิจสมบุรณ์ โดยได้ต่อยอดฐานความคิดจากหุ่นในยุคดั้งเดิม

ซึ่งเป็นหุ่นที่มาจากประเทศจีน แต่ยังคงอัตลักษณ์ของหุ่นกาเหลไว้ คือ มีตัวละครหุ่นทั้ง 3 ตัว ประกอบด้วย หุ่นเตียนหู่ท่ง่วนโส่ย หุ่นจ่อทงวน และหุ่นซูหยิน มีการปรับเปลี่ยนบุคลิกลักษณะของใบหน้า ขนาด เครื่องแต่งกาย รวมทั้งวัสดุที่ใช้สร้างหุ่น ซึ่งมีการนำเอาวัสดุสำเร็จรูปมาใช้ เช่น ท่อน้ำพลาสติก และแผ่นพลาสติกจากถังน้ำ รวมทั้งข้อต่อต่างๆ ทั้งส่วนขา คอ แขน มือ ลำตัว และส่วนของหัวเข้าให้เคลื่อนไหวได้อิสระมากยิ่งขึ้น ซึ่งปัจจุบันผลงานการสร้างสรรคหุ่นเหล่านี้ มีปรากฏอยู่ที่สำนักศิลปะ และวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต และศูนย์สืบค้น และเผยแพร่ข้อมูลบาบ่าภูเก็ต โรงเรียนสตรีภูเก็ต

จากการเปรียบเทียบหุ่นกาเหลกับหุ่นไทยพื้นบ้าน ทั้งหมด 9 คณะ ได้แก่ หุ่นกระบอกคณะแม่ชะเวง จังหวัดนครสวรรค์ หุ่นกระบอกคณะสังวาลศิลป์ จังหวัดตาก หุ่นคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม หุ่นคณะสี่ดรุณีพี่น้อง จังหวัดเพชรบุรี หุ่นกระบอกคณะเพชรหนองเรือ จังหวัดขอนแก่น หุ่นไทยประยุกต์ล้านนา คณะละครหุ่นฮอบบี้ฮัท หุ่นช่างฟ้อน จังหวัดเชียงใหม่ หุ่นสายไทย คณะเสมากรุงเทพฯ และหุ่นกระบอกอีสานคณะเด็กเทวดา จังหวัดมหาสารคาม และหุ่นประเทศเพื่อนบ้าน 4 ประเทศ ได้แก่ หุ่นหมัว โส่ย เนื่อก ประเทศเวียดนาม หุ่นยกเตปวย ประเทศพม่า หุ่นปู้ไคซี่ ประเทศสิงคโปร์ และหุ่นวายัง โกเล็ค ประเทศอินโดนีเซีย พบว่าหุ่นกาเหลมีรูปแบบ ใกล้เคียงกับหุ่นกาเหลมากที่สุด แบบหุ่นสายชักเชิด(String Marionette) เช่นเดียวกับหุ่นสายไทย คณะเสมา กรุงเทพฯ และหุ่นยกเตปวย ประเทศพม่า แต่อาจจะมียรายละเอียดที่แตกต่างกันในเรื่องของกลไก วัสดุ และการควบคุมหุ่น

ในการนำผลจากการศึกษาวิเคราะห์หุ่นกาเหลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ่า เพอรานากัน ตามที่ผู้วิจัยได้ตั้งวัตถุประสงค์ไว้นั้น จำเป็นที่จะต้องนำเอาอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมบาบ่า มาผสมผสานลงในการเป็นหุ่น ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ลวดลายจากสถาปัตยกรรม โดยมีการประยุกต์ให้มีความเหมาะสมกับบริบทของความเป็นหุ่น ซึ่งในการออกแบบตัวละครหุ่น จำเป็นที่จะต้องมีการกำหนดโครงเรื่องเสียก่อนซึ่งในที่นี้ ผู้วิจัยได้นำเอาวรรณกรรมท้องถิ่นของจังหวัดภูเก็ตมาปรับให้มีความเหมาะสม โดยเลือกเอาตัวละคร

จากวรรณกรรมท้องถิ่นดังกล่าวมาใช้เป็นฐานในการออกแบบบุคลิกตัวละคร โดยตัวละครแต่ละตัวจะมีความแตกต่างกันทั้งเรื่อง เพศ อายุ อุปนิสัย สถานะ ซึ่งจะทำให้ตัวละครเหล่านั้นมีอัตลักษณ์และสมจริงยิ่งขึ้น



ภาพที่ 7 ภาพร่างเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์หุ่นในมิติของวัฒนธรรมบาบ๋า เพอรานากัน (ผู้วิจัย, 2557)

จากการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ทำให้ผู้วิจัยได้แนวทางในการสร้างสรรค์หุ่นในบริบทของบาบ๋า เพอรานากัน ดังนี้ ผู้วิจัยได้ทดลองปั้นหุ่นต้นแบบด้วยดิน เมื่อได้ต้นแบบที่มีความเหมาะสม ก็จะนำต้นแบบดังกล่าวไปหล่อเพื่อสร้างชิ้นงานจริงที่เป็นไฟเบอร์กลาส ซึ่งวิธีการดังกล่าวมีข้อดี คือ สามารถหุ่นระยะเวลาในการสร้างหุ่นและสามารถสร้างได้ครั้งละหลายตัวรวมทั้งยังลดปัญหาที่เกี่ยวข้องกับงานไม้ ทั้งเรื่องของเชื้อรา และปลวก ในส่วนของการออกแบบโครงสร้างของหุ่นนั้น ผู้วิจัยยังคงรักษาอัตลักษณ์ของหุ่นกาเหลซึ่งเป็นหุ่นสายซึกเซิดเช่นเดิม แต่มีการปรับเปลี่ยนขนาด สัดส่วน ให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับแนวความคิดของผู้วิจัย นอกจากนี้ยังได้ออกแบบให้ชิ้นส่วนของหุ่นบางชิ้น สามารถถอดเปลี่ยนได้ เช่น ชิ้นส่วนของทรงผม เครื่องประดับ และเครื่องแต่งกาย เพื่อความสะดวกในการเปลี่ยนบทบาทการแสดงของหุ่น รวมทั้งยังสะดวกในการขนย้ายหุ่นออกไปแสดงนอกสถานที่ ในส่วนของการตกแต่งลวดลายบนหุ่น ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการ

ทางจิตรกรรม โดยมีการสร้างแบบลาย ซึ่งมีที่มาจากลวดลายประดับในสถาปัตยกรรมแบบซิโน-โปรตุกีส โดยนำเอาลวดลายมาวางลงไปตามตัวของหุ่น โดยใช้สีอัสดูลีอะคริลิกหรือสีน้ำมัน โดยกำหนดเฉพาะพื้นที่ที่สามารถมองเห็นได้อย่างเด่นชัดได้แก่ ใบหน้า ศีรษะ มือ เป็นต้น เพื่อความสวยงามแปลกตา และต่อยอดถึงอัตลักษณ์ของความเป็น บาบ่า เพอรานากัน

ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัย

1. ควรมีการวิจัยเพื่อต่อยอดองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์หุ่นในมิติบาบ่า เพอรานากัน ไปสู่บริบทเฉพาะอื่นๆ ต่อไป เช่น การออกแบบของที่ระลึก การออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อแตกแขนงองค์ความรู้
2. มีการพัฒนาสร้างสรรค์หุ่นบาบ่า เพอรานากันโดยปรับเปลี่ยนหุ่นให้เป็นประเภทอื่น เช่น หุ่นเงา หุ่นกระบอก ฯลฯ แล้วนำมาศึกษาเปรียบเทียบถึงความแตกต่างกันระหว่างหุ่นในแต่ละประเภท
3. สามารถนำกระบวนการวิจัยเรื่องนี้ไปปรับใช้ เพื่อใช้ประโยชน์เกี่ยวกับการสร้างสื่อการเรียนการสอนที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมท้องถิ่นในภูมิภาคอาเซียนต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

รายงานวิจัยเรื่อง หุ่นกาเหล้ : การสร้างสรรค์หุ่นในมิติวัฒนธรรมบาบ่า เพอรานากัน ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยความรู้จาก สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) หน่วยงานที่สนับสนุนทุนการศึกษา ค่าใช้จ่ายต่างๆ ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการดำเนินการวิจัย ศาสตราจารย์สุชาติ เกาทอง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ผู้ให้ความรู้และคำแนะนำอันมีค่า ศาสตราจารย์กิตติคุณ วัฒนธรรม จุฑะวิภาต ที่เสียสละเวลาให้ความรู้ และคำแนะนำที่มีประโยชน์ที่เป็นแนวทางในการทำวิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เกรียงศักดิ์ เขียวมั่ง อาจารย์ที่ปรึกษา ที่เป็นผู้ให้คำแนะนำ และชี้แนะแนวทางในการทำงาน นอกจากนี้ที่กล่าวมาผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่มีได้เอื้อนาม ณ ที่นี้ ที่ให้ความอนุเคราะห์ทำให้งานวิจัยฉบับนี้ได้เผยแพร่ต่อสาธารณะเพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในสังคมต่อไป

บรรณานุกรม

คณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว.

2544. วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และ

ภูมิปัญญา จังหวัดภูเก็ต. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

จักรพันธ์ โปษยกฤต. ม.ป.ป. **หุ่นกระบอกของไทย.** กรุงเทพฯ: คณะกรรมการ
โครงการเผยแพร่เอกลักษณ์ของไทย.

ดิโรจน์ เลิศเอกกุล. 2552. **การแต่งกายของสตรีชาวภูเก็ตในอดีต, ๑๐๐ ปี**

สตรีภูเก็ต. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ปราณี สกฤพิพัฒน์ (2556, 24 กรกฎาคม). สัมภาษณ์.

พิพิธภัณฑสถานภูเก็ตไทยหัว. วิถี. (ออนไลน์) 2556 (อ้างเมื่อ 10 มกราคม 2557).

จาก http://www.thaihuamuseum.com/the_chinese_of_phuket.

ฤดี ภูมิภูถาวร. 2552. **การแต่งกายของสตรีชาวภูเก็ตในอดีต, ๑๐๐ ปี**

สตรีภูเก็ต. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พรินต์ติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. 2548. **หุ่นกระบอกไทย.** กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยา
สิรินธร.

สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดภูเก็ตและสภาวัฒนธรรม จังหวัดภูเก็ต. 2548.

การจัดเก็บข้อมูลภูมิปัญญาด้านศิลปการแสดงจังหวัดภูเก็ต ประจำปี

2548. มปท: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดภูเก็ต กระทรวงวัฒนธรรม.

สุธวิงศ์ พงษ์ไพบูลย์. 2542. **การละเล่นพื้นบ้านภาคใต้, สารานุกรมวัฒนธรรม**

ไทยภาคใต้ พ.ศ. 2542 เล่ม 8. กรุงเทพฯ: สยามเพรสแมเนจเม้นท์.

ศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำของ ศุภชัย จันทรสุวรรณ ตามแบบละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ กรณีศึกษา ตัวมั่งตราตะเบงชะเวตี้

ฤทธิเทพ เกาว์หิรัญ*

การศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ตามแบบแผนละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ จะศึกษาเฉพาะบทบาทของตัวมั่งตราตะเบงชะเวตี้ ซึ่ง ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ เป็นผู้แสดงบทนี้และได้รับมอบหมายจากอาจารย์เสรี หวังในธรรม ให้เป็นผู้ออกแบบท่ารำด้วยตนเอง ดังนั้น ผู้ออกแบบจึงต้องใช้ประสบการณ์ที่ได้รับการฝึกฝนจากครูอาจารย์และจากการที่ได้ออกแสดงโขนละครในบทบาทต่าง ๆ มาเป็นองค์ความรู้สำหรับถ่ายทอดลีลาท่ารำให้กับตัวละครมั่งตราได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนและสวยงาม

การที่ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ จะแสดงบทบาทของมั่งตราได้อย่างเข้าถึงและลึกซึ้ง ต้องศึกษาประวัติที่มาของละครพันทางที่เริ่มเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเป็นผู้ตั้งโรงละครปรีณชโยเดียเตอร์และเก็บเงินผู้เข้าชม เรื่องที่แสดงจะนำบทละครเรื่องดาหลังมาดัดแปลงให้เป็นละครออกภาษาและแต่งกายแบบต่างชาติ ทำให้ผู้ชมได้เห็นความแปลกใหม่จึงเกิดความนิยมมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ได้นิพนธ์บทละครพันทางเรื่องพระลอ จัดแสดงที่โรงละครวิมานอุไมตร ได้รับความนิยมสูงสุด

ในสมัยการปกครองระบอบประชาธิปไตย หลวงวิจิตรวาทการ ได้ประพันธ์บทละครแนวพันทางเรื่อง เลือดสุพรรณ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะ ได้แก่ ตัวละครร้องเพลงด้วยตนเอง ใช้เครื่องดนตรีสากลผสมเครื่องดนตรีไทย โดยจัดแสดงที่โรงละครศิลปากร

* อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ส่วนละครพันทางตามแนวดั้งเดิมยังคงจัดอย่างต่อเนื่อง จนถึงสมัยของอาจารย์ เสรี หวังในธรรม ได้นำวรรณกรรมเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของ ยาขอบ มาประพันธ์ใหม่ เป็นบทละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ และนำออกแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในปี พ.ศ. 2529 ซึ่งเป็นละครพันทางที่มีลักษณะพิเศษคือผสมผสานกับรูปแบบของละครเวที

จากการศึกษาประวัติของละครพันทางทำให้ ดร.ศุภชัย จันทรสวรรค์ นำมาปรับใช้กับการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ซึ่งจะต้องใช้ประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ ดังประวัติของท่านที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ดังนี้

ดร.ศุภชัย จันทรสวรรค์ เริ่มฝึกฝนนาฏศิลป์เมื่ออายุ 4 ขวบ ขณะศึกษาระดับประถมที่โรงเรียนตรุมวาท เขตบางซื่อ กรุงเทพมหานคร โดยคุณครูประกอบ ประชากุล เป็นผู้ถ่ายทอดทำให้เป็นคนแรกในบทของราชันดดา พลายบัว เจ้าเงาะ อุณรุท และเมื่อเข้ามาศึกษาต่อในวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากคุณครูอีกหลายท่าน ได้แก่ คุณครูลมูล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูธงไชย โพธยารมย์ อาจารย์อุดม อังสุธร อาจารย์สมบัติ แก้วสุจริต ฯลฯ พร้อมทั้งได้ออกแสดงโขนละครทุกประเภท เช่น บทพระราม พระลักษมณ์ในโขน บทพระสังข์ คาวิ ในละครนอก บทพระสุธน พระรถเสนในละครชาตรี บทโอหน่า วิชาสะก่า ในละครใน บทพระไวย พลายบัว ในละครเสภา บทกีนรา พระยศเกตุ ในละครตีกตาบรรพ์ บทสมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ในละครพันทาง รวมทั้งแสดงบทตัวนางในโขน เช่น นางสีดา นางเบญกาย ส่วนละครนอก เช่น นางรจนา นางมณี นางตะเภาแก้ว ทำให้ได้รับประสบการณ์หลากหลายในการสวมบทบาทของตัวละคร

เมื่อรับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ปัจจุบันคือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ดร.ศุภชัย จันทรสวรรค์ ยังออกแสดงโขน ละครมาอย่างต่อเนื่อง ส่วนทางด้านการศึกษาก็สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาเอก สาขานาฏศิลป์ ไทย จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำให้มีความรู้ทางภาคทฤษฎี ช่วยเสริมให้มีทักษะในการเรียนรู้ทั้งด้านวิชาการและด้านนาฏศิลป์

เมื่อ ดร.ศุภชัย จันทรสวรรค์ ได้รับการคัดเลือกให้แสดงละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศในบทของ พระเจ้ามังตราตะเบงชะเวตี้ หรือมังตรา อาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้ปรับเปลี่ยนบุคลิกลักษณะตัวมังตราในวรรณกรรมของยาขอบ จากกษัตริย์หนุ่ม

ผู้งามสง่า กล้าหาญ มุทะลุคุดัน เชื้อมั่นตนเองสูง เจ้าชู้ ชอบดื่มสุรา มาเป็นมังตรา ผู้แฝงไว้ด้วยความน่ารัก พุดจาออกด้ออันผู้ใหญ่ มีเสน่ห์ในตนเอง เพื่อให้ตรงกับบุคลิก ลักษณะของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ซึ่งมีรูปร่างเล็ก ค่อนข้างเรียบร้อย พุดน้อย รวมทั้งให้ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ออกแบบทำรำด้วยตนเอง ซึ่ง ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ต้องใช้หลักของครูอาจารย์ที่ถ่ายทอด ลีลาท่ารำแบบตัวพระของ ละครพันทาง ได้แก่

หลักของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ออกทำรำตามแบบแผนที่ถูกต้องสวยงาม ตามหลักนาฏศิลป์ไทย

หลักของท่านผู้หญิงแก้ว สนิทวงศ์เสนี ออกทำรำโดยใช้ท่าแปลกที่มีความงามเป็นพิเศษ อย่างที่ภาษาพุดเรียกว่า ท่าไ้เก้

หลักของคุณครูธงไชย โพธารมณ ออกทำรำโดยใช้ท่าธรรมชาติของมนุษย์ เข้ามาผสมผสาน ทำให้ดูเป็นลักษณะของละครพันทางผสมกับละครเวที

การออกแบบลีลาท่ารำของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ต้องอาศัยประสบการณ์ ในอดีตที่เคยออกแสดงโน้ ละคร แล้วนำมาปรับใช้กับบุคลิกลักษณะของตัวละคร มังตรา ดังตัวอย่างตารางต่อไปนี้

ตัวละครเรื่องอื่น	สถานภาพของตัวละคร	บทบาทของตัวละคร	บทบาทของมังตรา
ลาวแก่นท้าว	พระเด็กผู้เก็บกด	เจ้าคิดเจ้าแค้น	คิดแค้นศัตรู
นารายณ์ธิเบศร์	พระเด็กผู้น่ารัก	ออกด้ออันพระอัยกา	ออกด้ออันแม่นม
โกมินทร์	พระเด็กผู้ชุกช่น	ทำตัวง่าย ๆ รักสนุก	กินข้าวในบ้านขุนวัง
พระสังข์	พระเด็กผู้กตัญญู	กตัญญูต่อมารดา	กตัญญูต่อแม่นม
สมิงพระราม	พระเอกผู้กล้าหาญ	ถนัดรบด้วยทวน	ถนัดรบด้วยทวน
สมิงนครอินทร์	พระเอกผู้ทรนง	รักศักดิ์ศรีชาติทหาร	รักศักดิ์ศรีชาติทหาร
พระลอ	พระเอกผู้ไม่กลัวตาย	กล้าต่อความตาย	กล้าต่อความตาย
มะสะลุม	พระเอกผู้ถูกมอมสุรา	เมาสุรา	เมาสุรา
กระหมังกุหนิง	พระใหญ่ผู้มุทะลุ	มุทะลุคุดัน	มุทะลุคุดัน
มหาชนก	พระใหญ่ผู้ปกครองคน	ปกครองประชาชน	ปกครองประชาชน
อิเหนา	พระพี่เจ้าชู้	มีชายาหลายคน	มีชายาหลายคน
พระลักษมณ์	พระน้องผู้รักดี	เคารพพี่ชาย	เคารพจะเด็ด
วิหยาสะกำ	พระน้องผู้ลุ่มหลงสตรี	ลุ่มหลงสตรี	ลุ่มหลงสตรี
พลายยง	พระน้องผู้เกรี้ยวกราด	อารมณ์ร้อน	อารมณ์ร้อน



ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์



อาจารย์เสรี หวังในธรรม และ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์
ในละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

จากตารางข้างต้นมีผลต่อมาเมื่อแสดงเป็นมังตรา ตามบทประพันธ์ละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ของอาจารย์เสรี หวังในธรรม ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ ต้องสวมวิญญูณไปตามบทบาทซึ่งมีการใช้อารมณ์และความรู้สึกหลากหลายด้วยการใส่ท่ารำพร้อมกับคำพูดสีหน้าแววตา โดยยึดหลัก ดังนี้

1. ลีลาท่ารำ ใส่ท่าที่เป็นแบบแผนตามอย่างละครพันทาง ผสมท่าทางที่เป็นธรรมชาติอย่างละครเวที ได้แก่ ท่าร้องไห้ อาจใช้ปลายมือปาดน้ำตาเบาๆ โดยไม่ต้องกรีดปลายมือเหยียดตึง ท่ารักอาจใช้มือแตะไหล่นางเบาๆ โดยไม่ต้องจับนิ้วโลมเหมือนละครรำ

2. ใช้คำพูดสีหน้าแววตาไปตามบทบาทเหมือนละครเวที ได้แก่ คำพูดสำเนียงไทย น้ำเสียงหนักเบาไปตามอารมณ์ซึ่งเป็นธรรมชาติของมนุษย์

บทละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ มีเพลงร้องเพื่อให้ตัวมังตราออกทำร้ายรำตามอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้วางกรอบสำหรับให้ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ์ แสดงบทนี้เป็นการเฉพาะ ดังตัวอย่าง

● บทที่แสดงความรู้สึกรัก ตอนมั่งตราเกี่ยวนางโช้ว มีคำร้องว่า

- ร้องเพลงกระต่ายเต้น -

ตะเบงชะเวตี้ - เข้าคำ พร่ำพรอด กอดโช้ว ลืมตัว ลืมทุกข์แสนสุขสม
ไม่ไยดี ราชกิจ คตินิยม หลงระงม สมสู่ มิรู้คลาย

● บทที่แสดงความรู้สึกโกรธ ตอนมั่งตราโกรธเมื่อรู้ว่ามิผู้คิดคดทรยศ มีคำร้องว่า

- ร้องเพลงพม่าแคน -

ตะเบงชะเวตี้ - มันเป็นใคร อยู่ไหน ใครรู้ตัว ไปจิกหัว เอามา อย่าให้อยู่
มันผู้ใด ทรยศ กบฏกู คือศัตรู อุบาทว์ ซาติชั่วช้า
จะเอามัน ไว้ย ให้นำกดิน ฆ่าให้สิ้น ทั้งโคตร โฉดหนักหนา
ไวไว ไปกุม คุมตัวมา จะใครรู้ ดูหน้า คนกาลิ

● บทที่แสดงความรู้สึกเมาสุรา ตอนมั่งตราดื่มเหล้ากับจะเด็ด มีคำร้องว่า

- ร้องเพลงพม่าอะโก -

ตะเบงชะเวตี้ - อันเรื่องที่ ถูกใจ ชายชาตรี จะเกินเรื่อง นารี หามิไม่
เขาสื่อว่า สาวมอญ อ่อนละไม ไม่มีนาง ที่ใด จะเทียมทัน
โดยเฉพาะ กุสุมา ธิดาแปร ว่างามแท้ ดูราว สาวสวรรค์
จะจริงจัง ดังคำ ที่จ่านรจ หรือโจษจัน กันเล่น ไม่เป็นการ

● บทที่แสดงความรู้สึกกลัวหาญ ตอน มั่งตราแสดงความกล้าต่อ เมงกะยอกะแง ซึ่งคุมพลโมนยินมาทำศึกกับตองอู มีคำร้องว่า

- ร้องเพลงพม่าอะโก -

ตะเบงชะเวตี้ - ทุดไ้อ์จอร์ โมนยิน ไอลันคิด ทะนงจิต บังอาจ ประมาทหมั่น
แรกนึกว่า กล้าแก่น ในแดนดิน ไม่ทันลั้น ราวี ก็หนีจร
กูคือ จอมตะเบง ชะเวตี้ เจ้าธานี เลื่องชื่อ ลือกระฉ่อน
ตามสังหาร ฆ่าญชนม์ ไอ่คนดอน จงโชนอ่อน วันทา ถ้ากลัวตาย

๑ บทที่แสดงความรู้สึกสับสนนี้ ตอน มังตราสนทนากับมหาเถรกุโสดอ มีคำร้องว่า

- ร้องเพลงพม่าจกกา -

ตะเบงซะเวตี้ - ภูบินทร์ ลิ่นดำ ฟังคำครู ลิ่นวามวู ติฐิ ปริสลาย
ด้วยข้อคำ ล้าลึก นิกละอาย สุดจะเลียง เบี่ยงบาย ยักย้ายคำ
ศิโรราบ กราบตัก รักเคารพ พระคุณครบ จบเกล้า เข้าจนคำ
เพื่อทดแทน พระคุณ เคยหนุนนำ เชิญกระทำ ตามจิต เจตนา

๒ บทที่แสดงความรู้สึกกอดอ้อนผู้ใหญ่ ตอนมังตราพูดกับแม่นมเลาซี มีคำร้องว่า

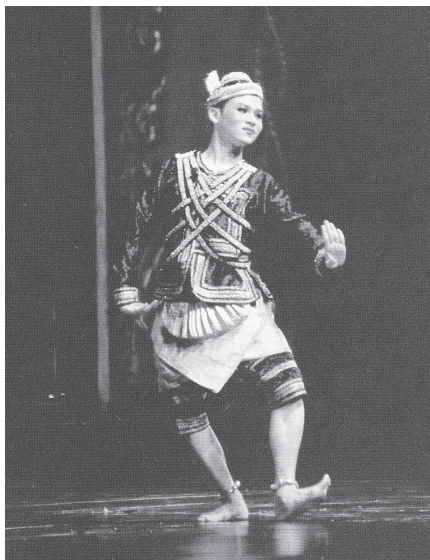
- ร้องเพลงพม่าไชยา -

ตะเบงซะเวตี้ - พระทรงธรรม ผันแปร เห็นแม่นม เข้ากราบก้ม กอดกระชับ รับขวัญ
จูขึ้นนั่ง ยังแท่น แผ่นสุวรรณ พระทรงธรรม ปราศรัย ทายหัก
แม่นมขา มานั่ง เสียข้างนี้ นานนานพบ สบที ขอหนูนดัก
มังตรา คำนี้ คิดถึงนัก หรือลื่นรัก จึงร้าง ห่างหายไป

๓ บทที่แสดงความรู้สึกเศร้า ตอน มังตราเสียใจที่มหาเถรกุโสดอมรณภาพ
ดังคำร้องว่า

- ร้องเพลงมอญร้องไห้ -

ตะเบงซะเวตี้ - มังตราหวน ครวญว่า พระคุณเจ้า เคยร่วมเกศ คุ่มเกล้า เอาใจใส่
ครั้งลื่นพ่อ ก็เป็นพ่อ ก่อกันภัย เป็นผู้ให้ สารพัด เต็มอัตรา
จนเป็นเจ้า ครองคน ไม่พ้นอก คอยปองปกเตือนสอนช่างวอนว่า
นับแต่นี้ มีดมืด เหมือนปิดตา จะแลหา แสงสว่าง ได้อย่างไร



ดร.ศุภชัย จันทิรสุวรรณ

โนบัทมังตราตะเบงซะเวตี้

จากบทร้องข้างต้นที่ประพันธ์โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม เท่ากับเป็นการวางกรอบให้ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ต้องออกแบบลีลาท่ารำไปตามบทร้อง และแสดงบทบาทของมังตราให้สมกับชีวิตของตัวละคร ซึ่ง ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้นำประสบการณ์ที่เคยแสดงโขนละครในบทบาทต่างๆ มาประยุกต์ใช้กับบุคลิกลักษณะของมังตราในเรื่องผู้ชนะสิบทิศได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน หลักการออกแบบท่ารำคือ ไม่ต้องใช้ท่ารำตามแบบแผนนาฏศิลป์มากนัก หากแต่ใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติเข้ามาผสมผสานเพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะการแสดงที่ผสมกับละครเวทีซึ่งเน้นการใช้น้ำเสียง สีหน้า แววตา การออกแบบลีลาท่าทางเช่นนี้ช่วยให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมคล้อยตามได้ง่ายเพราะมีความเป็นธรรมชาติมากกว่าละครเวทีทั่วไป

นอกจากได้รับมอบหมายให้ออกแบบท่ารำตามบทบาทของตัวมังตราแล้ว อาจารย์เสรี หวังในธรรม ยังประพันธ์บทรำฉายฉายมังตรา เพื่อนำออกแสดงในโอกาสพิเศษ และมอบหมายให้ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เป็นผู้ออกแบบลีลาท่ารำด้วยตนเองเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่างบทร้องว่า

ฉายฉายเอ๋ย	เกิดในเศวตฉัตรศรีสวัสดิ์เลิศล้ำ
มังตราตองอยู่ล้นด้า	คมข่างามแท้แต่วิญญานหาญฮึก
กรุ่มกริม้นีมวลเชิงเขนรัก	ล้ำลึกคึกคักยักย้ายกระหายศึก

จากตัวอย่างบทร้องฉายฉายมังตรา ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ได้ออกแบบลีลาท่ารำโดยยึดหลักดังนี้

1. ใช้ท่ารำไทยผสมท่ารำพม่า แต่ปรับให้เป็นลีลาแบบนาฏศิลป์ไทยมากกว่า เช่น ท่ายกเท้าผสมการกระดกเท้าไปข้างหลัง จะใช้วิธียกเท้าอย่างนุ่มนวล มิใช่การตวัดเท้าอย่างรวดเร็วแบบพม่า

2. เนื่องจากเป็นท่ารำไทยผสมท่าทางแบบละครเวที จึงต้องใช้ท่าที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์เข้ามาผสมผสาน เช่น ท่ากำๆ แบๆ ท่าจับคาง ท่าขึ้นนิ้ว

3. แผงความมีเสน่ห์ด้วยการใช้สีหน้า แววตา ตามบทร้องที่กล่าวถึงประวัติของมังตรา มีทั้งความกล้าหาญ ความกตัญญู ความเจ้าชู้ ดังนั้น สีหน้าและแววตาต้องเปลี่ยนไปตลอดเวลาตามคำบรรยายในเนื้อร้อง

จากวิธีการออกแบบลีลาท่ารำฉุยฉายมั่งตราของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ทำให้เกิดรูปแบบของนาฏศิลป์ที่มีการพัฒนาไปอีกขั้นตอนหนึ่ง คือ ท่ารำไทยแบบ พันทางผสมท่าทางตามธรรมชาติ นับเป็นชุดการแสดงที่แปลกใหม่ต่างจากการรำ ฉุยฉายชุดอื่นๆ ที่เน้นท่ารำชมความงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียว



ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ
ในชุดฉุยฉายมั่งตรา

จากการศึกษาแนวคิดในการออกแบบท่ารำบทมั่งตรา ของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ พบกลวิธีในการออกแบบท่ารำ ดังนี้

1. ท่ารำตามบทบาทที่แสดงออกถึงอารมณ์และความรู้สึกต่างๆ ได้แก่
 - ความรู้สึกรัก แสดงโดยไม่ต้องออกลีลาท่ารำแบบตัวพระเกี้ยวตัวนาง เหมือนละครรำ อาจเพียงแตะไหล่ กอด เขยคางตัวนาง พร้อมใช้คำพูด สีนัย แววดา เหมือนละครเวที
 - ความรู้สึกโกรธ แสดงโดยไม่ต้องออกท่าทางแบบละครรำที่นิยมใช้ ท่ากระเทิบเท้า ย่อเข้า ขึ้นนิ้วด้วยการหักข้อมือ ปลายนิ้วเหยียดตึง มาเป็นท่าชี้มือตาม ธรรมชาติ อาจให้ดูมีลีลาบ้างเล็กน้อย

- ความรู้สึกเมาสุรา แสดงโดยออกท่าทางเหมือนคนเมาสุราในชีวิตจริง แต่เป็นการเมาของผู้ที่มีชาติตระกูล มิใช่เมาอย่างคนชั้นต่ำ ถ้ามีท่าร่างตามคำร้อง ไม่ต้องตั้งวงแขน กันศอกอย่างสมบูรณ์ตามแบบแผนนาฏศิลป์ อาจผสมท่าชวนเซได้ เพื่อให้ดูเหมือนคนเมาออกท่าร่าง

- ความรู้สึกกลัวหยาญ แสดงโดยใช้น้ำเสียงพูดดุนัน แข็งกร้าว ท่าทางเข้มแข็ง ทะมัดทะแมง พร้อมทั้งจะต่อสู้ทันที

- ความรู้สึกสงบนิ่ง แสดงโดยใช้น้ำเสียงปกติเหมือนคนที่กำลังอยู่ในวงสนทนา ได้แก่ การพูดกับมหาเถรกุโสดอ เพื่อปรึกษาหารือหรือถามถึงทุกซอกทั่วไป

- ความรู้สึกอดอันผู้ใหญ่ แสดงโดยทำน้ำเสียงให้น่ารักน่าเอ็นดู ได้แก่ การพูดอดอันแม่นมเลาซี อาจทำท่าทางอูเซาะ แต่เป็นการทำท่าแบบผู้ใหญ่ที่มีเมียแล้ว มิใช่ทำท่าแบบเด็กซึ่งอาจจะดูไม่สมกับวัย

- ความรู้สึกเศร้า แสดงโดยไม่ต้องออกท่าอย่างสมบูรณ์ ได้แก่ ตอนมหาเถรกุโสดอมรณภาพอาจทำท่าเพียงแต่ต้องศพ พร้อมกับทำสีหน้า แหวตาให้สมกับที่อยู่ในภาวะโศกเศร้าเสียใจ เสียงเพลงร้องซ้ำๆ ผสมเสียงดนตรีบรรเลงคลอเบาๆ อาจทำให้หลังน้ำตาออกมาได้ ซึ่งคนดูจะประทับใจยิ่งขึ้น

จากแนวคิดการออกแบบท่าร่างตามอารมณ์และความรู้สึกของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ทำให้ผู้ชมละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ต่างพอใจชื่นชมบทบาทการแสดงของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ สมกับที่ อาจารย์เสรี หวังในธรรม กล่าวว่

“เมื่อแรกให้น้อยรับบทมังกร คนดูก็ทักท้วงว่ามังกรไม่ใช่คนแบบนี้ แต่ผมก็บอกว่าให้คุณดูต่อไป เดี๋ยวนี้ลองเปลี่ยนตัวซิ เดือดร้อนแน่” (เสรี หวังในธรรม. อ้างถึงใน กระຈຈສ່ອງใจไปສູ່ວົງທ້ອງ. 2534 : 80)

2. ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ได้รับมอบหมายให้ออกแบบท่าร่างตามบทบาทในเรื่องแล้ว อาจารย์เสรี หวังในธรรม ยังมอบหมายให้ออกแบบท่าร่างฉุยฉายมังกร ซึ่งจากการศึกษาแนวคิดในการออกแบบท่าร่างของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ พบกลวิธีดังนี้

- ในส่วนที่เป็นทำรำเดินออก ทำรำรับ ทำรำเดินเข้า ใช้เพลงกระต่ายเต้น ซึ่งมีทำนองเพลงไทยผสมพม่า ต่างจากการรำฉุยฉายในโขนละครทั่วไปที่มีรูปแบบของเพลงไทยเป็นการเฉพาะ

- ใช้ทำรำไทยผสมท่าพม่าเพียงเล็กน้อย โดยใช้ท่าจากระบำฟ้อนม่านม้ายี่เยี่ยงตา ฟ้อนม่านมงคลซึ่งออกแบบโดยคุณครูลมูล ยมะคุปต์ เข้ามาผสมผสานให้กลมกลืนกับท่ารำไทย

- ใช้ท่าที่เป็นธรรมชาติของมนุษย์เข้ามาผสมกับท่ารำแบบพันทาง ช่วยให้ดูมีความสมจริงยิ่งขึ้น

- ใช้เส้นทึบจากสีหน้า แววดา เพื่อให้คนดูประทับใจ ได้แก่ ก่อนจบท่าสุดท้ายที่จะเดินเข้าโรงมีการเหลียวหน้ามอง ยิ้มเล็กน้อย ทิ้งหางตา ให้คนดูตรงตาจริงใจ รวมทั้งติดตามชมการแสดงของผู้รำต่อไป

การศึกษาแนวคิดการออกแบบท่ารำฉุยฉายมังตราของ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ จึงพบความแปลกใหม่ที่มีการใช้ท่ารำที่มีความงามเป็นพิเศษอย่างที่คนทั่วไปเรียกว่า รำเท่ รำโก้ ซึ่งผู้รำต้องมีความสามารถเฉพาะตัวและเป็นอัตลักษณ์ที่ยากจะมีผู้ใดเลียนแบบได้

การที่ ดร.ศุภชัย จันทรสุวรรณ ใช้ประสบการณ์จากการศึกษาตั้งแต่เด็ก ประสบการณ์ฝึกฝนลีลาท่ารำที่ถ่ายทอดโดยครูอาจารย์ ประสบการณ์จากการได้ออกแสดงบนเวที และประสบการณ์จากการได้ศึกษาวิชาการระดับปริญญาเอก ทำให้ท่านนำองค์ความรู้เหล่านี้มาปรับใช้ในการออกแบบท่ารำตามอารมณ์และความรู้สึกของตัวมังกรในเรื่องผู้ชนะสิบทิศ บทละครพันทางของอาจารย์เสรี หวังในธรรม รวมทั้งได้ออกแบบท่ารำฉุยฉายมังตราที่มีความแปลกใหม่ต่างจากฉุยฉายชุดอื่นๆ นับเป็นตัวอย่งที่ศิลปินรุ่นใหม่จะดำเนินแนวทางการสืบทอดองค์ความรู้ การออกแบบลีลาท่ารำ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ไทยสืบไป

บรรณานุกรม

ชลประทานรังสฤษฎ์, วัด. **กระจกส่องใจไปสู่วิเวก**. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์
พรินต์ติ้ง, 2535.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปะคร่ำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516.

เสรี หวังในธรรม. **ผู้ชนะสิบทิศ**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2533.

เสาวณิต วิงวอน. **วรรณคดีการแสดง**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,
2555.

วัฒนธรรม, กระทรวง. **ศิลป์แห่งชาติ พ.ศ.2548**. กรุงเทพฯ : กระทรวง
วัฒนธรรม, 2549.

วิเคราะห์การสร้างผลงานการแสดง ตามทฤษฎีการละครของ Bertolt Brecht

ดร.วรรณขวัญ พลจันทร์ *

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นการวิเคราะห์กระบวนการสร้างผลงานสร้างสรรค์ด้านการแสดงในบทตัวละคร “อาจารย์” ในละครเวทีเรื่อง คาฟคาและผม (กับความขมขื่นในประเทศประชาธิปไตยที่ล่มสลาย) ที่ผู้เขียนแสดงให้กับ Bangkok University Theatre Company (คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ) ละครเรื่องนี้ได้จัดแสดงที่โรงละคร Na Zabradii กรุงปราก สาธารณรัฐเช็ก และ Black Box Theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต คาฟคาและผม เป็นละครเวทีที่มีจุดประสงค์หลักในการสร้างการตระหนักรู้ การวิพากษ์ และการถกเถียง ด้านสังคมและการเมืองของประเทศไทยในปัจจุบัน ดังนั้นผู้เขียนจึงเลือกใช้วิธีการแสดงแบบเบรคท์ (Brechtian Acting) ตามการคิดค้นของนักการละครชาวเยอรมัน Bertolt Brecht ที่มุ่งเน้นให้นักแสดงคงไว้ซึ่งตัวตน ทักษะคติของตนที่มีต่อตัวละครและการกระทำของตัวละคร และนำเสนอผ่านการแสดงของตนอย่างมีวิจารณ์ญาณและรู้เท่าทันตัวละคร แทนที่จะเลือกใช้การแสดงแนวสมจริง (Realistic Acting) ที่มุ่งเน้นการทำให้นักแสดงอยู่ภายใต้บทบาทของตัวละคร เพื่อการสร้างตัวละครที่สมจริง และมีมิติ อย่างที่นิยมกันในอุตสาหกรรมบันเทิงในปัจจุบัน ผลจากการทดลองใช้การแสดงแนวเบรคท์พบว่าไม่เพียงการแสดงตามทฤษฎีของเบรคท์จะประสบความสำเร็จในการนำเสนอตัวละครที่กระตุ้นให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์สังคมการเมืองจากกลุ่มผู้ชม ซึ่งเป็นผลจากการสร้างกระบวนการถอยห่าง (Alienation Effect) ระหว่างผู้ชมกับละคร กระบวนการแสดง

* ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยมหิดล

ดังกล่าวยังประสบความสำเร็จในการสร้างนักแสดงและทีมงานที่เป็น Active Citizen (พลเมืองที่ขับเคลื่อนประเทศ) ที่ตระหนักรู้คุณค่าของละครในฐานะเวทีเปิดเพื่อการสร้างพลังแห่งปัญญาของประชาชน ที่จักนำไปสู่การก้าวเดินสู่การเป็นสังคมประชาธิปไตยอย่างแท้จริง

คำสำคัญ : วิธีการแสดง, การแสดงแนวสมจริง, การแสดงแนวเบรคท์, ละครแนววิภาษวิธี

Abstract

This paper is an analysis of acting process and approach on the role of “Professor” in the play “Kafka and I (and the Agony of being in the Seemingly Democratic Country Where the Society is doomed to Collapse) in which the researcher had acted for Bangkok University Theatre Company. This production was staged at Theatre Na Zbradli, Prague, Czech Republic and Black Box Theatre, Bangkok University (Rangsit Campus), Thailand. The main objective of this show is to make the audiences being awake on the current situation of Thai political and social conflicts through discussion and intellectual criticism. Therefore, the researcher chose Brechtian acting as the main acting approach for the show. This approach aims at anti-role characterization, and also directly requires the actors to reveal their attitudes towards the characters through their acting with full consciousness. This is contradicting to the approach of realistic acting which focuses on the actor’s complete submission to the role. In other word, the actor disappears under the role of the new character he or she is playing. This is solely to create well-rounded, dimensional, truthful and believable character. The outcome of this research is to show that the Brechtian Acting succeeds in initiating the direct criticism on Thai society and politics from the audiences resulting from the Alienation Effect which as a result the “Active Citizen” is created.

Keywords: Acting Approach, Realistic Acting, Brechtian Acting, Dialectical Theatre

ที่มาและความสำคัญของการสร้างละครเวทีเรื่อง คาฟคาและผม

ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2548 เป็นต้นมา ประวัติศาสตร์แห่งราชอาณาจักรไทย ยุคใหม่ ต้องเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่จากเหตุการณ์ความวุ่นวายทางการเมืองต่าง ๆ อาทิ การปิดสนามบินนานาชาติสุวรรณภูมิ การเผาศาลากลางจังหวัด และสถานที่ราชการสำคัญ ๆ ในทุกภูมิภาค รวมถึงการชุมนุมทางการเมืองที่ยืดเยื้อ และหลายครั้งนำไปสู่การนองเลือดและความสูญเสีย ความรุนแรงเหล่านี้ได้สั่นคลอนความเชื่อที่ว่า ประเทศไทยคือ “สยามเมืองยิ้ม” และเป็นประเทศที่ผู้คนเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ และมีน้ำใจต่อกัน ความวุ่นวายทั้งหลายที่เกิดขึ้นในช่วงที่ผ่านมาล้วนเป็นผลจากการเคลื่อนไหวทางการเมือง ระหว่างกลุ่มชนชั้นกลางถึงชนชั้นสูง อนุรักษ์นิยม ที่ต้องการยุติอำนาจทั้งทางการเงินและทางการเมือง ของอดีตนายกรัฐมนตรี ทักษิณ ชินวัตร กับกลุ่มคนเสื้อแดง (แนวร่วมประชาธิปไตยต่อต้านเผด็จการแห่งชาติ) ซึ่งสมาชิกส่วนใหญ่คือชาวไทยที่อาศัยอยู่ในต่างจังหวัดโดยเฉพาะภาคเหนือ และ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งกลุ่มนี้นอกจากจะเป็นประชากรส่วนใหญ่ของประเทศแล้ว ยังสนับสนุนและภาคีต่ออดีตนายกรัฐมนตรีอย่างสุดหัวใจ นับวันความแตกแยกของชาติบ้านเมือง ยิ่งทวีความรุนแรงขึ้น สถานการณ์เหล่านี้คือการขยายตัวอย่างรวดเร็วของสงครามระหว่างชนชั้น ระหว่างกลุ่มคนจนกับกลุ่มอำมาตย์ (Ungpakorn ใน Sukee, 2012) สงครามนี้ยังส่งผลจากความแตกต่างอย่างสุดขั้วทั้งในทางเศรษฐกิจ อำนาจทางการเมือง และโอกาสในชีวิตระหว่างคนจนและคนรวย ท่ามกลางความขัดแย้งทางการเมืองที่บานปลายไปสู่การนองเลือด และยังคงดำเนินอยู่อย่างไม่มีวันจบสิ้น “ประชาธิปไตย” ได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือทางการเมืองให้แต่ละฝ่ายเรียกร้องความชอบธรรมและสิทธิทางการเมืองของตน รวมถึงใช้เพื่อโจมตีฝั่งตรงข้าม ต่างฝ่ายต่างมีความคิดและความเชื่อใน “ประชาธิปไตย” ของตนเองว่าดีกว่า และยุติธรรมกว่าอีกฝ่ายอยู่เสมอ

ดังนั้น ในปี พ.ศ. 2554 Bangkok University Theatre Company (คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ) จึงได้จัดแสดงละครเวทีเรื่อง คาฟคาและผม (กับความขมขื่นในประเทศประชาธิปไตยที่สังคมโกสั่มสลาย) เพื่อพิสูจน์ว่า ละครมิได้เป็นเพียง

ความบันเทิงไร้สาระที่มีไว้เพื่อให้คนในสังคมได้หลีกหนี ทว่าละครสามารถเป็นพลังขับเคลื่อนของสังคม เป็นเวทีเปิด (Open Forum) ที่ทั้งผู้ชมและผู้สร้างงานมาร่วมแสวงหาพลังทางปัญญาอันเป็นทางออกของปัญหาสังคมที่ดำเนินอยู่อย่างไม่มีที่สิ้นสุด



ภาพที่ 1 โปสเตอร์ละคร
เรื่อง คาฟคาและผม

แนวทางในการกำกับการแสดงของผู้กำกับและการวิเคราะห์บทตัวละคร “อาจารย์”

คาฟคาและผม ประพันธ์และกำกับการแสดงโดย ผศ.พรรณศักดิ์ สุชี อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปการแสดง คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ และ Artistic Director (ผู้อำนวยการศิลป์) ประจำคณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ โดยมีจุดมุ่งหมายหลักในการสร้างละครเวทีที่แสวงหาทางออกและขับเคลื่อนประเทศจากปัญหาสังคม การเมืองที่เกิดขึ้น โดยการสร้าง “Active Citizen” ของสังคม ในที่นี้ละครจึงมุ่งเน้นให้เกิดกระบวนการถกเถียงและโต้แย้งในกลุ่มสมาชิกสังคมอันเป็นผลมาจากประเด็นของละคร การถกเถียงนี้ต้องมาจากการใช้เหตุและผล ใช้หลักฐานที่มีปรากฏ ละเอียด

อคติและการใช้อารมณ์ โดยมีจุดหมายหลักคือการสร้างความเข้าใจแท้จริงให้เกิดขึ้นในสังคม อันนำไปสู่การสร้างกระบวนการตัดสินใจที่มาจากการใคร่ครวญ มากกว่าการตัดสินใจที่อ้างความชอบธรรมจากเสียงข้างมาก ดังที่สังคมไทยกำลังเผชิญอยู่กับสถานภาพประชาธิปไตยของตนในปัจจุบัน ดังนั้น คาฟคาและผม จึงก่อกำเนิดขึ้นในฐานะละครที่จะช่วยสร้างความตระหนักรู้ ทั้งด้านสังคมและการเมืองให้กับสังคมไทย

ละครว่าด้วยเรื่องของ “มวน” เด็กหนุ่มคนหนึ่งจากภาคอีสานที่เดินทางเข้ากรุงเทพเพื่อศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา เขาต้องเผชิญกับอคติต่างๆ นานาจากเพื่อนร่วมชั้นชาวกอง โดยเฉพาะในมุมมองที่เขาติดต่อประชาธิปไตย ยิ่งนานวันความแตกต่างดังกล่าวทำให้เขาค่อยๆ กลายเป็นแมลง เสมือนนิยายเรื่อง Metamorphosis ของ Franz Kafka ที่อาจารย์เคยเล่าให้เขาฟัง



ภาพที่ 2 มวนกลายร่างเป็นแมลง

“มวน” มาจาก “มวนพิษฆาต” เป็นแมลงชนิดหนึ่ง (Assassin Bug) ที่พบเห็นได้ในภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มวนพิษฆาตเป็นแมลงที่ชาวบ้านพื้นถิ่นเลี้ยงไว้เพื่อให้เข้าไปกินแมลงอื่นๆ ที่เข้ามาทำลายไร่นา สำหรับผู้ประพันธ์และผู้กำกับ มวนในที่นี้จึงเป็นสัญลักษณ์ของชาวนา ผู้ที่มักถูกดูแคลนอยู่เสมอจากชนชั้นกลางในกรุงเทพ (Sukee 2012)

ในการนำเสนอละครเรื่องนี้ ผู้กำกับได้กำหนดให้คาฟคาและผม เป็นละครการเมืองที่นำเสนอแบบละครวิภาษวิธี (Dialectic Theatre) ละครแนวนี้น่าจะเน้นให้เกิดการวิพากษ์โต้แย้งอย่างเสรีของผู้ชมทั้งกับตนเองกับตัวละคร และ/หรือ เหตุการณ์ในเรื่อง พลังแห่งการวิพากษ์นี้จะนำไปสู่ความสว่างแห่งปัญญา หรืออย่างน้อยคือการตระหนักรู้ถึงสภาพการณ์และความเป็นจริงของสังคม โดยปราศจากอคติ ดังนั้นประเด็นสำคัญของการนำเสนอจึงว่าด้วยความขัดแย้งทั้งทางสถานภาพและชนชั้นของตัวละคร ทั้งความคิดทางการเมืองรวมไปถึงมโนคติว่าด้วยประชาธิปไตยของตัวละครต่าง ๆ ในเรื่อง อันนำไปสู่การสร้างการถกเถียงและการวิพากษ์จากผู้ชมในที่สุด

ในที่นี้ผู้กำกับและทีมนักแสดงจึงเลือกใช้ทฤษฎีการแสดงของ Brecht ในการเข้าสู่การเป็นตัวละครและการนำเสนอละคร Bertolt Brecht เป็นนักการละครชาวเยอรมัน ยุคสงครามโลกครั้งที่ 2 ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นกวีทางด้านละครที่มีอิทธิพลสูงสุดคนหนึ่งในยุคปัจจุบัน (สตัส, 2550, น.50) เขาโจมตีทฤษฎีของอริสโตเติล (Aristotle) ที่ว่าด้วยการทำให้คนดูมีความรู้สึกร่วมไปกับตัวละคร (empathy) อันนำไปสู่การเกิดความสงสาร (Pity) และความกลัว (Fear) ซึ่งจักนำไปสู่การชำระล้างจิตใจให้บริสุทธิ์ (Catharsis) โดยเบรคท์นำเสนอว่า การทำให้คนดูมีอารมณ์ร่วมไปกับตัวละครนั้น จักทำให้คนดูใช้แต่อารมณ์ติดตามเรื่อง จนไม่สามารถใช้ความคิดพิจารณาอะไรได้ทั้งสิ้น ยังผลให้ “Catharsis” ไม่มีทางเกิดขึ้นได้ (สตัส, 2550, น.53) และทำให้ละครไม่สามารถเสนอทางออกให้แก่สังคมได้แต่อย่างใดอีกด้วย

เบรคท์ยังปฏิเสธแนวทางการแสดงแบบเสมือนจริง (Realism เรียลลิสม์) ของ Constantin Stanislavsky (บิดาแห่งการละครสมัยใหม่) ขณะที่สแตนนิสลาฟสกีมุ่งเน้นการสร้าง “ความจริงภายใน” (Inner Realism) กล่าวคือนักแสดงต้องยอม “ทำลายซึ่งตัวตน” ของตนให้กับบท การทำลายตัวตนในที่นี้ หมายถึงการที่นักแสดงต้องทิ้งคุณลักษณะทุกด้านที่ประกอบสร้างเป็นตัวตนของนักแสดง อาทิ ลักษณะการหายใจ การพูดและน้ำเสียง การเคลื่อนไหว รวมไปถึงทัศนคติที่นักแสดงมีต่อบทและตัวละคร เพื่อให้นักแสดงสามารถก่อกำเนิดขึ้นเป็นตัวละครใหม่อย่างสมบูรณ์สำหรับเบรคท์ เขาเชื่อว่า ในการนำเสนอประเด็นทางสังคมและการเมืองอย่างมีมิติ

นักแสดงต้องไม่ทำลายซึ่งตัวตนไปกับบทบาทตามแนวคิดทางการแสดงแบบเสมือนจริง
ทว่านักแสดงกลับต้องคงไว้ซึ่งตัวตนของตนเอง และนำเสนอซึ่งความคิดเห็นของตน
ที่มีต่อประเด็นสังคมการเมืองผ่านตัวละครที่ตนแสดงอยู่อีกด้วย (Brecht, Willet
(ed. & trans), 1949)

ในการนำเสนอละครเรื่องนี้ผู้เขียนแสดงเป็น “อาจารย์” หนึ่งในตัวละครหลัก
ของเรื่องที่ “มวน” ต้องเผชิญเมื่อเข้ามาศึกษาในเมืองหลวง “อาจารย์” คือตัวแทน
ของชนชั้นกลางในเมืองหลวง ที่เปี่ยมล้นด้วยทฤษฎีและความรู้จากโลกตะวันตก
“อาจารย์” คือตัวแทนของคนชั้นกลาง ผู้มีอำนาจแห่งความรู้ มีการศึกษาสูงส่ง
เทิดทูนนักประพันธ์ นักปรัชญา นักคิด นักทฤษฎีตะวันตก ทว่าดูแลคนชาวบ้าน
และคนไร้การศึกษาไทยว่าไร้สติปัญญา และไม่มีหนทางเข้าสู่ความเป็นอารยะ
ในขณะเดียวกัน “อาจารย์” ก็ตระหนกอยู่เสมอว่าความรู้ท่วมหัวที่ตนมี ไม่สามารถ
แก้ไขปัญหาลังคมที่ตนดำรงชีพอยู่ และความรู้นี้ก็ก่อให้เกิดประชาธิปไตยที่ตน
คร่ำครวญหา และแม้แต่ อนุตรรัฐ (Utopia) ที่ตนเรียกร้องหาก็ไม่มีความมาถึง

กระบวนการเข้าสู่ตัวละครและการตีความ

การนำเสนอละครแนวเบรคท์ (Brechtian Theatre) และการแสดงแบบเบรคท์
(Brechtian Acting) คือการสร้างละครวิภาษวิธี (Dialectical Theatre) ละครวิภาษวิธี
มีจุดประสงค์หลักในการสร้างการตระหนักรู้ของผู้ชมว่า “กำลังชมละคร” เทคนิค
สำคัญคือการแยกความรู้สึกร่วมของคนดู (Empathy) ที่จักเกิดขึ้นกับตัวละคร และ
บริบทของละครออกจากกัน เพื่อให้ผู้ชมจักไม่จมลึกทางอารมณ์ไปกับภาพมายาที่ถูก
ประกอบสร้างบนเวที จนทำให้การวิพากษ์ประเด็นทางสังคมที่ละครนำเสนอไม่เกิดขึ้น
เบรคท์สร้างทฤษฎีที่เรียกว่า Verfremdungseffekt หรือ Distancing Effect หรือ
Alienation Effect (A-effect) ทฤษฎีดังกล่าวว่าด้วยการสร้าง “การถอยห่าง” ของ
ผู้ชมออกจากละคร ในที่นี้คือการสร้างการตระหนักรู้ให้ผู้ชมรู้อยู่เสมอว่าตนกำลัง
ดูละคร ที่มีใจเรื่องจริง เพื่อเป็นการทำลายกำแพงที่ 4 ซึ่งในทฤษฎีการนำเสนอ
ละครแบบสมจริง (Realistic theatre) นั้น กำแพงที่ 4 คือกำแพงสมมุติที่กั้นกลาง

ระหว่างผู้ชมและการแสดง ด้วยความสมจริงผู้ชมจะรู้สึกเสมือนตนเองกำลังจ้องมองเหตุการณ์ต่าง ๆ ผ่านรูกำแพง ทว่า เบรคท์กลับสร้างอีกทฤษฎีที่ทำให้ผู้ชมได้แยกและถอยห่างออกมาจากละครที่ตนกำลังชม เพื่อการสร้างโอกาสให้ผู้ชมได้ใช้วิจารณ์งานพินิจวิเคราะห์ถึงประเด็นต่าง ๆ ที่ละครกำลังนำเสนอ (Schechner, 2002, p.52)

ในทฤษฎีของเบรคท์ ละควิภาววิธีจักต้องกำจัดมนต์แห่งภาพลงบนเวทีที่ทำให้ผู้ชมคิดว่าเป็นความจริง ดังนั้นทุกองค์ประกอบศิลปะจักถูกประกอบสร้างให้ผู้ชมตระหนักหรืออยู่เสมอว่าทั้งหมดที่เกิดขึ้นบนเวทีเป็นภาพลวง มิใช่ความจริง เพื่อให้ “การถอยห่าง” ระหว่างผู้ชมกับละครเกิดขึ้นตลอดขณะที่ผู้ชมรับชมละคร ดังนั้นคาฟคาและผม เลือกที่จะนำเสนอทุกองค์ประกอบศิลปะให้ไม่สมจริง ด้วยการบิดเบี้ยวและขยายใหญ่ทั้งกับฉาก เครื่องประกอบฉาก และตัวละคร ที่ผู้ชมสัมผัสได้ด้วยตาสำหรับตัวละคร “อาจารย์” เพื่อสร้างภาพลักษณ์ของมนุษย์ที่ทำตัวสูงส่งผู้เชื่อมั่นในความฉลาดและองค์ความรู้ที่ตนมี จนเห็นทุกคนต่ำด้อยและด้อยค่ากว่านั้น ตัวละครจึงถูกขยายให้ดูยิ่งใหญ่ สูงกว่ามนุษย์ปกติ และไม่เดินเยื้องปฤษฎิน ทว่าสามารถเคลื่อนไหวไปมาประหนึ่งลอยอยู่เหนือพื้นดินโดยผู้ชมไม่สามารถเห็นการเคลื่อนไหวของขาในที่นี้ตัวละคร “อาจารย์” จึงยืนอยู่บนโครงเหล็กที่มีล้อเลื่อนสูงกว่า 2 เมตร และเคลื่อนไหวโดยทีมงานที่คอยเซ็นโครงดังกล่าว ทว่าทั้งหมดปกคลุมด้วยชุดครุยที่ใหญ่และยาวเกินจริง พร้อมการใส่หมวกรับปริญญาและการตกแต่งด้วยเหรียญตราเชิดชูเกียรติต่าง ๆ อีกมากมาย อันเป็นเครื่องหมายของนักวิชาการในสากลโลก

การนำเสนอให้ตัวละครนี้ดูยิ่งใหญ่และน่าเกรงขามเกินความจริงทั้งยังเคลื่อนไหวไปมาบนเวทีโดย “ไม่เดิน” นั้น เป็นการสร้างการตอกย้ำและตระหนักรู้ให้แก่ผู้ชม ว่าตัวละครนั้น ๆ คือ “ตัวละคร” นอกจากผู้ชมจะไม่เกิดอารมณ์ร่วมกับตัวละครแล้ว การสร้าง “การถอยห่าง” ระหว่างผู้ชมกับตัวละคร “อาจารย์” จะทำให้ผู้ชมสามารถวิพากษ์ความคิดและการกระทำต่าง ๆ ของตัวละครได้อย่างเสรีอีกด้วย



ภาพที่ 3 มวนและอาจารย์

ในการแสดงตามทฤษฎีของเบรคท์ เพื่อการสร้างละครแนววิภาษวิธี นักแสดงต้องเปลี่ยนจากการใช้ทฤษฎีความจริงภายใน (Inner Realism) ที่ฝังรากลึกตามแนวทางของละครแนวสมจริง (Realism) มาใช้การแสดงแบบ “สาธิต” (Demonstrate) หรือ การนำเสนอภาพสะท้อน (Reflection) ทั้งทางพฤติกรรมและลักษณะทางกายภาพ รวมไปถึงทัศนคติของบุคคลที่มีบทบาททางสังคมและสถานภาพอย่างตัวละคร ในที่นี้ผู้เขียนในฐานะนักแสดงตามทฤษฎีของเบรคท์ จึงแสดงบทตัวละคร “อาจารย์” ผ่านการนำเสนอพฤติกรรมและทัศนคติของความเป็นอาจารย์ในสังคมไทยที่เป็นผู้มีอำนาจทางความรู้ ผู้เชื่อว่าด้วยอำนาจนี้ ตนจึงถูกต้องในทุกการกระทำและสูงส่งกว่าใครในสังคม ดังนั้น ในการแสดงแบบนี้นักแสดงจักสัจติการกระทำใดๆ ของตัวละครได้ นักแสดงต้องดำรงความเป็นตัวของตัวเองอยู่บนเวทีทุกขณะ และแสดงวิสัยทัศน์ต่อสังคมและต่อตัวละครให้ผู้ชมได้เห็น จึงเป็นไปได้ที่

นักแสดงกำลังแสดงทศนะที่ไม่เห็นด้วยกับสิ่งที่ตัวละครที่ตนสวมบทบาทกำลังคิดหรือกระทำ สิ่งเหล่านี้ที่ไม่มีทางเกิดขึ้นได้ในการนำเสนอละครแนวสมจริงที่นักแสดงต้องทำลายตัวตนรวมถึงทัศนคติใดๆ ที่ไม่เห็นพ้องไปกับการกระทำของตัวละคร ทว่าในละครแนววิภาษวิธี การที่นักแสดงอาจไม่เห็นด้วยในการกระทำของตัวละครเป็นสิ่ง “พึงประสงค์” เพราะขณะรับชม ผู้ชมจะไม่คล้อยตาม ทว่าจะสามารถวิพากษ์โต้แย้งกับทศนะของนักแสดง และโต้แย้งกับตนเองได้อย่างเสรี

ตัวอย่างที่ 1 :

จากการพบกันครั้งแรกระหว่างอาจารย์ และ มวน ในฉากนี้มวนเข้ามาพบอาจารย์เพื่อมาสมัครเข้าเรียน

อาจารย์ : ชื่อมวน...มาจากโคกตักตาน

มวน : ครับ มวน

อาจารย์ : ชื่อแปลก

มวน : มวนเป็นแมลงชนิดหนึ่งครับ

อาจารย์ : ที่โคกตักตานมีเยอะไหม พวกเธอจับมากินหรือเปล่า

.....

อาจารย์ : ทำไมถึงอยากเรียนที่นี่

มวน : อยากได้ปริญญาครับ

อาจารย์ : อยากได้ปริญญาไปทำอะไร

มวน : ยังไม่ทราบครับ

อาจารย์ : ความล้มเหลวของระบบการศึกษา

.....

อาจารย์ : เธอคงไม่เคยมีความรู้สึกอย่างนี้หรอกใช่ไหม มันต้องอาศัยทั้งความละเอียดอ่อนและความซาซึน สามัญสำนึก และความไร้จิตสำนึก สัญชาตญาณ และจิตเหนือสำนึกที่จะทำให้เรารู้สึกลึก ๆ ได้ว่า ในระบบพิกลพิการที่เราดำรงอยู่ที่นี่ เราไม่มีอำนาจที่จะเปลี่ยนแปลง และพอคิดเช่นนั้น เราก็จะกลายเป็นแมลงไปในทันที

จากบทข้างต้น ในช่วงที่ 1 เมื่อমনแนะนำชื่อของตนว่าหมายถึงแมลงชนิดหนึ่ง ในการแสดง ผู้เขียนในฐานะนักแสดงได้นำเสนอภาพสะท้อนของความเป็น “อาจารย์” อันเป็นตัวละครชนชั้นกลางในเมืองหลวง ผู้มีภูมิปัญญาสูงส่งและมีอำนาจแห่งความรู้ ผ่านทัศนคติที่มีต่อคนจากภาคอีสาน อาทิ ชื่อมอนเป็นชื่อที่แปลก คนอีสานรับประทานแมลงทุกชนิดและทานแต่ของประหลาดที่คนเมืองหลวงไม่ทาน ในช่วงที่ 2 เมื่อมอนตอบอย่างจริงจังว่าสาเหตุของการมาสมัครเรียนที่นี่คือเพียงเพื่อได้รับปริญญา สำหรับอาจารย์คุณค่าของการศึกษาแท้จริงถูกทำลาย เมื่อผู้ศึกษามุ่งหวังแต่คะแนนผลการเรียน ใบปริญญา หรือประกาศนียบัตร ทว่ามีไขความรู้ ทำให้อาจารย์วิจารณ์ออกมาอย่างฉับพลันทันใดว่า “ความล้มเหลวของระบบการศึกษา” ในช่วงที่ 3 อาจารย์อธิบายให้มอนฟังว่า โลกแห่งความเป็นจริงช่างเป็นโลกที่แตกต่างจากโลกแห่งทฤษฎี เมื่อความจริงมิได้เป็นเหมือนในอุดมคติ เหมือนในความรู้ที่ได้ถ่ายทอด เฉกเช่นในทฤษฎีที่เล่าเรียนกันมา ตัวละครอย่างอาจารย์ เสมือนกลายเป็นคนพิการที่ไม่มีอำนาจที่จะเปลี่ยนแปลงแก้ไขสิ่งใด ทำได้เพียงนั่งเคียดแค้นวิจารณ์และพยายามหนีออกไปจากสถานการณ์ ถึงกระนั้น ในบทพูดที่ว่า “เธอคงไม่เคยมีความรู้สึกอย่างนี้หรือใช่ไหม มันต้องอาศัยทั้งความละเอียดอ่อน...” อาจารย์ก็ยังไม่แคล้วตอกย้ำทัศนคติของตนให้มอนฟังว่า ตนนั้นมีความรู้ ความละเอียดอ่อน และสัญชาตญาณที่สูงส่งกว่ามอน ด้วยการกล่าวถึงความสามารถในการมีความรู้สึกหมดหวังกับระบบสังคมว่า เป็นอภิสิทธิ์เฉพาะคนที่มีความละเอียดอ่อน มีสามัญสำนึก และสัญชาตญาณ ซึ่งสำหรับอาจารย์แล้วนั้น มอนไม่มีในคุณสมบัติเหล่านี้เลย

จากตัวอย่างข้างต้น จะพบว่าในบทพูดแต่ละช่วงระหว่างมอนและอาจารย์ เป็นการนำเสนอแต่ละชิ้นส่วนของทัศนคติของคนชั้นกลาง ผู้มีการศึกษาสูงส่งในเมืองหลวง ที่ถูกและกดขี่ แบ่งเขาแบ่งเรากับคนอีสาน ทัศนคติเหล่านี้นักแสดงจะหยิบออกมาเป็นภาพสำเร็จและนำเสนอต่อผู้ชม เมื่อผนวกกับการสร้างความมึนเมาให้กับการนำเสนอภาพอาจารย์ที่มีความสูงมากกว่า 2 เมตร คือการเน้นความยิ่งใหญ่ น่ากลัว และเกินจริงของตัวละครที่มีต่อมอน เมื่อผนวกกรรวมกับบทพูดแล้วยิ่งชี้ให้เห็นลักษณะความสัมพันธ์ที่เหลื่อมล้ำ และความเหนือกว่าตลอดกาลของวัฒนธรรมเมือง

ที่มีต่อวัฒนธรรมชนบท อันนำมาซึ่งความแตกแยกอย่างถาวรของสังคมไทย ซึ่งแนวทางการแสดงนี้ได้ผนวกกับการนำเสนอละครแบบเหนือจริงตลอดการดำเนินเรื่องของละคร เพื่อสื่อให้เห็นภาพความกดขี่ที่แท้จริงที่ความเป็นเมืองหลวงมีต่อวัฒนธรรมและชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านไทย โดยเฉพาะชาวอีสาน เมื่อผนวกรวมกับการตระหนักรู้ของผู้ชมว่ากำลังชมละครอันเป็นภาพสมมุติ ผู้ชมจะเห็นได้ถึงการนำเสนอซึ่งความเหลื่อมล้ำของผู้คนในสังคม จนนำไปสู่การวิพากษ์และการถกเถียงเรื่องชนชั้นในที่สุด

นอกเหนือไปจากการ “สาธิต” หรือการนำเสนอภาพสะท้อนแห่งพฤติกรรมและความเป็นตัวละครทั้งเชิงบทบาทและทัศนคติทางสังคมแล้ว เบรคที่ยังเน้นย้ำการใช้ลักษณะท่าทาง “Gesture” เพื่อนำเสนอซึ่งอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครและขยายออกมาสู่ภายนอกในการแสดงอีกด้วย

ตัวอย่างที่ 2 :

หลังจากการสอบที่ในข้อสอบมีคำถามเพียงคำถามเดียว คือ

“ประเทศเราปกครองด้วยระบอบใด”

อาจารย์ : มวน เราคงต้องมาทำความเข้าใจกันเรื่องแผนการเรียนของเธอ

มวน : (กระตือรือร้น) ครับ

อาจารย์ : ผลจากการสอบย่อย ฉันลำบากใจ เพราะไม่รู้จะจัดเธอไว้ระดับไหน

มวน : (ยิ้มภาคภูมิใจ ยึดอก)

อาจารย์ : คำตอบของเธอ ไม่ได้แสดงถึงศักยภาพในการคิด วิเคราะห์ วิพากษ์ วิจัย วิจรณ์ ไม่แสดงถึงตรรกะ เหตุผลอันควรเชื่อ ไม่อ้างอิงหลักการ ไม่มีทฤษฎี ไม่มีความคิดเห็น ฉันเกรงว่าเธอจะมีปัญหากับการเรียนร่วมกับคนอื่น ๆ

มวน : ผมตอบผิดหรือครับอาจารย์

(เธอออกมา เคลื่อนไหวอย่างสง่างาม ยิ้มให้มวน)

- อาจารย์ : เราเรียนในระดับที่สูงกว่า การชี้ว่าสิ่งใดถูกหรือสิ่งใดผิด
อย่างตายตัว
- มวน : ประชาธิปไตยไม่ใช่คำตอบหรือครับ
- อาจารย์ : เราเรียนในระดับที่สูงกว่าการชี้ว่าสิ่งใดใช่หรือไม่ใช่
อย่างตายตัว
- มวน : ถ้างั้นคำตอบคืออะไรล่ะครับ
- อาจารย์ : เราเรียนในระดับที่สูงกว่า การกำหนดคำตอบอย่างตายตัว
- มวน : ผม...
- อาจารย์ : เธอคงไม่คุ้นกับวัฒนธรรมการเรียนรู้แบบใช้วิจารณญาณ
เพื่อสร้างปัญญาญาณ ที่โคกตกดานเค้าสอนอะไรเธอบ้าง
ที่ไม่ใช่หนึ่งบวกหนึ่งเท่ากับสอง สองบวกสองเท่ากับสี่
นาปีทำได้ปีละครั้ง แต่ที่จริงก็ไม่ใช่แค่ที่โคกตกดานหรอกระ
แม้แต่ที่นี่ การศึกษาแบบท่องจำ แบบสูตรสำเร็จ สอนให้เชื่อ
โดยไม่พิสูจน์ เชื่อแบบมง่าย มันหยั่งรากลึกในสังคม เสียจน
เกินกว่าจะขุดรากถอนโคน แล้วพอเราเชื่อ เราก็จะเชื่อ
ว่าง่าย หูหนวก ตาบอด มองไม่เห็นคำตอบอื่นใด นอกจาก
ที่เราถูกสอนให้เชื่อ

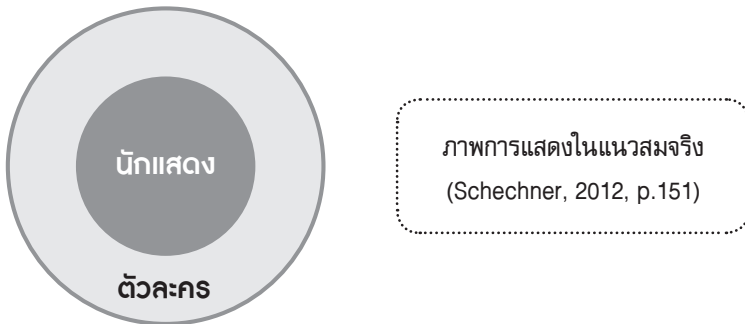
ฉากนี้เป็นการวิพากษ์ถึงระบอบการปกครองที่แท้จริงของประเทศไทย
รวมทั้งถกเถียงถึงระบอบ “ประชาธิปไตย” ที่ใช้อยู่ในประเทศ ตัวละคร “อาจารย์”
วิพากษ์ถึงการไร้ศักยภาพในการคิด วิเคราะห์ และวิจารณ์ของมวน โดยเชื่อว่าเป็น
ความล้มเหลวของระบอบการศึกษาชั้นพื้นฐานที่โคกตกดาน (ระดับภูมิภาค) ที่สอน
เพียงการท่องจำ และการศึกษาแบบสูตรสำเร็จ ทั้งยังวิพากษ์ถึงระบอบการศึกษาไทย
โดยรวมว่า การสอนให้เชื่ออย่างมง่ายไร้การพิสูจน์จะทำให้ประชาชนเชื่อและว่าง่าย
ยอมรับเพียงคำตอบที่รัฐป้อนให้ ซึ่งทำให้ง่ายต่อการปกครองและควบคุมของรัฐ
จากการตีความชั้นต้น ผนวกกับทัศนคติของอาจารย์ที่เชื่อว่าตนฉลาดกว่า มีคุณวุฒิ

สูงกว่า และมีปัญหามากกว่า นอกจากนักแสดงจกต้อง “สำนึก” ถึงการดูถูกเหยียดหยามทางชนชั้นและปัญหาที่คนชนชั้นกลางในเมืองหลวงมีต่อคนอีสานที่เข้ากรุง นักแสดงจกต้องใช้ลักษณะท่าทางที่นำเสนอซึ่งความโกรธและความไม่พอใจในคำตอบของมวนที่มีต่อระบอบการปกครองที่แท้จริงของประเทศ รวมไปถึงความผิดหวังในระบบการศึกษาของชาติ ผ่านน้ำเสียงที่ดุดัน โกรธเกรี้ยว ทว่ามีอำนาจผสานกับการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วบนโครงเหล็กที่สูงเกินจริง ทั้งหมดนี้คือการใช้ Gesture เพื่อนำเสนอถึงทัศนคติและความผิดหวังที่ “อาจารย์” ในฐานะผู้มีปัญญาและอำนาจแห่งความรู้ของสังคม มีต่อคนชนบทและความล้มเหลวของการศึกษาทั้งที่ตนก็เป็นกลไกหลักในระบบการศึกษาไทยเช่นกัน การนำเสนอภาพดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมเกิดการวิพากษ์วิจารณ์ถึงระบบการศึกษาในประเทศที่เป็นอยู่ รวมไปถึงการกดขี่ทางชนชั้นผ่านโอกาสทางการศึกษาที่ละครุ่นเสนอ

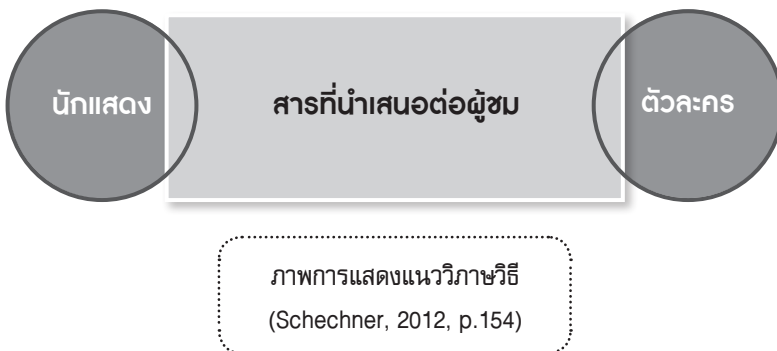
การแสดงทั้งในซีกโลกตะวันตก ตะวันออก และแอฟริกา สามารถจัดแบ่งได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ แบบสมจริง (Realism) แบบเบรคท์ (Brechtian) แบบใช้สัญลักษณ์ (Codified) แบบร่างทรง (Trance) และ แบบใช้วัสดุ-วัตถุ เพื่อการแสดง อาทิ หน้ากาก-หุ่น (Performing Objects - masks & Puppets) (Sehechner, 2002, p.148) ในบรรดาประเภทการแสดงข้างต้น แบบสมจริง (Realism) เป็นแนวทางการแสดงกระแสหลักและเป็นที่ยอมรับมากที่สุดในระดับสากล ทั้งทางละครโทรทัศน์ ภาพยนตร์ ไปจนถึงละครเวที ในประเทศไทย การแสดงแนวสมจริง ตามทฤษฎีของสตานิสลาฟสกี (Stanislavsky) เป็นแนวการแสดงกระแสหลักทั้งในอุตสาหกรรมบันเทิง และในสถาบันที่จัดการเรียนการสอนด้านศิลปะการแสดง

ดังนั้นการแก้ไขเชิงวิชาการในกระบวนการแสดงในเรื่อง คาฟคาและผม คือการเปลี่ยนจากการใช้ทฤษฎีและการปฏิบัติการจากแนวสมจริงของสตานิสลาฟสกี มาสู่แนววิภาษวิธีที่มุ่งเน้นการสร้างภาพไม่สมจริง เพื่อเกิด “การถอยห่าง” ของผู้ชมในการแสดงแนวสมจริงนักแสดงจะต้องทำลายตัวตนให้หายไปกับบทที่ตนจกต้องแสดง ซึ่งผู้ชมจะได้ชมตัวละครที่มีมิติเสมือนมนุษย์ปุถุชนที่มีชีวิตจริง กระบวนการวิธีการสำคัญ คือ การสร้างซึ่ง “มนต์สมมติ” (Magic If) ที่จะทำให้นักแสดงเชื่อในสถานการณ์ต่าง ๆ

ที่ตัวละครต้องเผชิญในสถานการณ์ รวมถึงคิดและกระทำการต่าง ๆ อย่างที่ตัวละครที่ตนสวมบทบาทเป็น เพราะในที่นี่การนำเสนอตัวละครด้วยความจริงใจของนักแสดงที่ยอมทำลายตนเพื่อบท ถือเป็นหัวใจสำคัญสูงสุดของการแสดงแนวสมจริง



ภาพนี้คือการชี้ให้เห็นถึงการให้ความสำคัญกับบทบาทตัวละครที่ยิ่งใหญ่กว่าตัวตนของนักแสดง และนักแสดงต้องยอมทำลายซึ่งตัวตน เพื่อการก่อกำเนิดของตัวละครใหม่อย่างสมบูรณ์ ทว่าในคาฟคาและผม ภาพแนวทางการแสดงกลับเป็นเช่นนี้



จากภาพนี้นักแสดงยืนอยู่ภายนอกตัวละคร “อาจารย์” และไม่ยอมจำนนซึ่งตัวตนของนักแสดงต่อบทอาจารย์ ตรงกันข้าม การดำรงอยู่ซึ่งตัวตนของนักแสดงจำเป็นอย่างมากเพื่อการ “สาธิต” และนำเสนอภาพสะท้อนของความเป็นตัวละครอาจารย์ หลังจากทีนักแสดงได้ค้นหาทัศนคติที่ตนมีต่อการกระทำและความคิดของตัวละครอาจารย์เสร็จสิ้นไปแล้ว

ผลการทดลอง

เมื่อพิจารณาจากผลการตอบแบบสอบถามของผู้ชมที่เข้าชมละครเวทีเรื่อง คอฟฟะและผม พบว่า 90% เริ่มเข้าใจถึงรากเหง้าปัญหาที่แท้จริงของสังคมที่เกิดขึ้น มาจากความเหลื่อมล้ำทางชนชั้นทั้งในแง่ความเจริญ โอกาสทางการศึกษา เศรษฐกิจและสังคม รวมไปถึงความไม่เท่าเทียม 70% เริ่มเกิดความเห็นอกเห็นใจและ เข้าใจคู่ตรงข้ามในปัญหาความแตกแยกของสังคม 60% ต้องการสังคมประชาธิปไตย ที่แท้จริงที่ทั้งเสียงหมู่มากและหมู่น้อย รวมถึงผู้ที่ความคิดแตกต่างทางการเมืองใน กลุ่มต่างๆ สามารถร่วมสร้างกระบวนการตัดสินใจและขับเคลื่อนประเทศร่วมกัน อย่างเท่าเทียม

บทสรุป

ด้วยความมุ่งหมายตั้งต้นของ คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ ที่จะทำ ละครเวทีเรื่องคอฟฟะและผม เป็นละครที่ทุกคนร่วมวิพากษ์ ได้เถียงในประเด็นขัดแย้ง ต่างๆ ของชาติบ้านเมืองอย่างมีเหตุผล มีหลักการ มีหลักฐาน มีวิจารณ์ญาณ และ ปราศจากอคติ ผลการจัดแสดงค้นพบว่า ละครแม้ไม่อาจประสบความสำเร็จเชิงการตลาด เนื่องด้วยทัศนคติของผู้ชมไทยส่วนมากต้องการดูเพื่อ “บ้าร่ออารมณ์” ของตน เป็นหลัก ทว่าจากผลการตอบรับของผู้ชมที่เข้าชมพบว่า ละครสามารถเป็นเวทีเปิด เสรีที่สร้างการถกเถียงทางปัญญาได้ แม้ละครไม่สามารถชี้นำทางออกใด ๆ ให้แก่ สังคมได้ แต่ละครมีหน้าที่หลักในการนำเสนอภาพสะท้อนความเป็นจริงของสังคม ปัญหาและความขัดแย้ง เพื่อการบรรลุเป้าหมายของการแสดงในฐานะศิลปะบริสุทธิ์ แขนงหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญเคียงคู่เท่ากับบทประพันธ์และการกำกับการแสดง ในการทำให้จุดมุ่งหมายข้างต้นสัมฤทธิ์ผล ในที่นี้การแสดงแนววิภาษวิธี (Dialectical Theatre) ของเบรคท์เป็นแนวทางการแสดงที่ทำให้เกิดการวิพากษ์ประเด็นต่างๆ ในกลุ่มผู้ชม วิธีการแสดงแนวนี้นี้เป็นการตอกย้ำคุณค่าของการแสดงที่มีต่อสังคมไทย ร่วมสมัยในปัจจุบันได้เป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

- สดใส พันธุมโกมล.(2550). **ในปริทัศน์ศิลปการละคร**. นพมาศ แวหงส์ (บรรณาธิการ). กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- พรรณศักดิ์ สุชี.(2554). **สูจิบัตรคาฟคาและพบกับความขมขื่นในประเทศ** **ประชาณิมที่สังคมไกล่ล้มสลาย**. กรุงเทพฯ : คณะละครมหาวิทยาลัยกรุงเทพ.
- Brecht, B. (1977). *Brecht on Theatre: The Development of as Aesthetic*. Willett, J. (ed.& trans.). New York: Hill and Wang.
- Mitter, S.(1995). *Systems of Rehearsal*. New York: Routledge.
- Schechner, R. (2002). *Performance Studies:an Introduction*. London: Routledge.
- Sukee, P. (2012). *Political Theatre: The Training for Deliberative Public in Thailand*: Proceedings of the Hawaii International Conference on Education 2012. Hawaii: HICE.

โครงการวิจัย

การพัฒนาและการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม

: กรณีอุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้องที่จิ่งเต๋อเจิ้น

(Jingdezhen) (景德镇) มณฑลเจียงซี

วีระจักร์ สุเขียนทรมเมธี*

จิตวร วราศิริพงศ์**

จำลอง สุวรรณชาติ***

บทคัดย่อ

โครงการวิจัย “การพัฒนาและการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม : กรณีอุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้องที่จิ่งเต๋อเจิ้น (Jingdezhen) (景德镇) มณฑลเจียงซี” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา 1) เพื่อศึกษาแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมผ่านการดำรงรักษา รูปแบบลักษณะแบบวิธีเชิงประเพณีดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ของเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น ที่สะท้อนภูมิปัญญา ศิลปะ เทคโนโลยี กระบวนการผลิต การจัดการที่ถูกถ่ายทอดจากอดีตมาจนถึงยุคร่วมสมัย 2) เพื่อนำเสนอแบบปฏิบัติที่เหมาะสมในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมสำหรับแหล่งเซรามิกส์ที่สำคัญในประเทศไทย โดยเฉพาะจังหวัดลำปางซึ่งมีเซรามิกส์เป็นสัญลักษณ์ที่เป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์อันเป็นที่รู้จักกันทั่วไป ในการศึกษาครั้งนี้ได้เลือกกลุ่มเป้าหมายที่เก็บข้อมูลภาคสนามและศึกษา คือ

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำ สาขาวิชาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

**อาจารย์ประจำ วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

***อาจารย์ประจำ สาขาวิชาเครื่องปั้นดินเผา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วิทยาเขตเพาะช่าง

1) สถาบันหรือหน่วยงานทางด้านอนุรักษ์ เช่น พิพิธภัณฑ์ แหล่งอนุรักษ์ทางประวัติศาสตร์รวมถึงแหล่งภูมิทัศน์ทรัพยากรทางเชรามิกส์

2) สถาบันการศึกษา จัดการความรู้หรือสถาบันเฉพาะทางเกี่ยวกับเครื่องกระเบื้อง

3) สถานประกอบการอุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้อง

4) กลุ่มศิลปินหรือแหล่งสร้างสรรค์งานกระเบื้อง

5) ย่านจัดการท่องเที่ยวเชิงเศรษฐกิจ ตลาดการค้าเครื่องกระเบื้อง

6) รวมไปถึงสภาพแวดล้อมของเมืองและภูมิทัศน์ร่วมวิถีของเครื่องกระเบื้อง

โดยมีกระบวนการขั้นตอนการศึกษา ดังนี้

1) ศึกษาภูมิหลัง ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของแหล่งเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น โดยเน้นตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิงจนมาถึงปัจจุบัน

2) การศึกษาข้อมูลภูมินิเวศแวดล้อม กายภาพภูมิศาสตร์ สถานที่ตั้งทำเลแหล่งทรัพยากร ที่จิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี อันเป็นวัตถุดิบปัจจัยการผลิตสำคัญที่ทำให้แหล่งกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น กลายเป็นแหล่งผลิตเครื่องกระเบื้องที่สำคัญมาแต่อดีต

3) ศึกษากระบวนการผลิต เทคนิคการออกแบบสร้างสรรค์เชรามิกส์โดยเฉพาะเนื้อระดับเครื่องกระเบื้องของจิ่งเต๋อเจิ้น โดยเก็บบันทึกข้อมูลเชิงภาพ (สำหรับข้อมูลร่วมสมัย) ข้อมูลจากเอกสารและการสังเกตการณ์ การสอบถามจากบุคคลนักออกแบบหรือศิลปินที่เกี่ยวข้องและการเปรียบเทียบ วิวัฒนาการของเทคนิคการผลิตสร้างสรรค์ในทุกส่วนงานของเครื่องกระเบื้อง

4) ศึกษาแบบแนวการอนุรักษ์และการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมของจิ่งเต๋อเจิ้น ทั้งในระดับส่วนบุคคลหน่วยงานจัดการท้องถิ่น ชุมชน ระดับภูมิภาค สถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัยหรือวิทยาลัยเฉพาะทาง สถานประกอบการอุตสาหกรรมและสถานเผยแพร่จัดการความรู้ต่างๆ

ด้วยลักษณะของมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องมีลักษณะเป็นทั้งประเภทที่จับต้องได้เชิงวัตถุกายภาพและแบบที่จับต้องไม่ได้ที่เป็นภูมิปัญญาและวิถี จึงมีลักษณะแนวทางการจัดการที่ผสมผสานไปด้วยกัน เน้นส่วนใดส่วนหนึ่งมากกว่าบ้างน้อยบ้าง แต่ไม่จัดการแบบแยกส่วนขาดจากกัน ซึ่งมีแนวทางจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องจึงต่อเงิน สามารถประมวลออกได้เป็น 6 ลักษณะ

- 1) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมด้านการอนุรักษ์
- 2) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมแบบภูมิทัศน์ร่วมวิถี
- 3) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วมรวมกลุ่มสร้างสรรค์
- 4) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมโดยการจัดตั้งสถาบันศึกษา
- 5) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมในด้านท่องเที่ยวเศรษฐกิจ
- 6) การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมโดยการผลิตสืบสานและสร้างสรรค์

อย่างก้าวหน้าของโรงงานอุตสาหกรรม

สามารถถอดแบบแนวปฏิบัติที่น่าสนใจโดยนำมาประยุกต์ให้เป็นแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผา (และเครื่องเคลือบดินเผาพร้อมสมัย) ของจังหวัดลำปางได้ดังนี้ 1) การรวมกลุ่มอาชีพและความเชี่ยวชาญเฉพาะทางของเครื่องเคลือบดินเผา 2) การเร่งดำเนินการจัดการแหล่งทรัพยากรวัตถุดิบของเครื่องเคลือบดินเผา 3) การสร้างพื้นที่ให้กับศิลปิน นักออกแบบและชุมชนให้เกิดการแลกเปลี่ยน เรียนรู้สร้างสรรค์ 4) การจัดให้เกิดภูมิทัศน์ร่วมวิถีของเครื่องเคลือบดินเผาในเมืองลำปางให้มากยิ่งขึ้นอย่างวิถีธรรมชาติปรีชา 5) ผลิตสร้างสรรค์สืบสานเครื่องเคลือบดินเผาแนวประเพณีในแต่ละพื้นที่ 6) การเกิดขึ้นของสถาบันการศึกษาเฉพาะทางขั้นสูงที่มีการวิจัย การจัดการความรู้ การสอนและผลิตบุคลากรทางเครื่องเคลือบดินเผามีอาชีพอย่างเข้มข้น 7) การร่วมจัดการแหล่งมรดกวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาและบริบทที่เกี่ยวข้องในเชิงอนุรักษ์อย่างยั่งยืนที่บูรณาการในด้านส่งเสริมมาตรฐานอนุรักษ์และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

1. ความสำคัญของการศึกษา

เครื่องปั้นดินเผา¹ (ceramics) ในอารยธรรมจีนนั้น มีพัฒนาการต่อเนื่องมาอย่างยาวนานจนทำให้จีน เป็นผู้สร้างสรรค์งานทางเครื่องเคลือบดินเผาอันมีเอกลักษณ์ของตนเองอยู่หลายรูปแบบและได้กลายเป็นแม่แบบของงานเครื่องเคลือบดินเผากลับไปให้แก่ ยุโรป ตะวันออกกลางและญี่ปุ่น อีกต่อหนึ่ง เครื่องเคลือบดินเผาของจีนนั้นมีมาตั้งแต่ยุคหินใหม่ในอารยธรรมหยางเซา (Yangshao) (仰韶文化) 5,000-3,000 ปี ก่อนคริสตกาล ซึ่งเป็นลักษณะเครื่องปั้นดินเผาอย่างง่าย เผาไฟต่ำเพื่อบรรจุน้ำและอาหาร ในอารยธรรมหม่าเจียหยาว (Majiayao) (马家窑文化) 2,200-2,000 ปีก่อนคริสตกาล ภาชนะเครื่องปั้นดินเผา มีการตกแต่งโดยการเขียนสีจากออกไซด์เหล็กด้วยลวดลายอย่างง่ายอิสระ เครื่องปั้นดินเผาจากแหล่งวัฒนธรรมหลงชาน (Longshan) (龙山文化) ณ เมืองซานตง (Shandong) (山东) ปลายสมัยหินใหม่ ราว 2,500 - 2,000 ปีก่อนคริสตกาล ด้วยลักษณะรูปทรงประณีต เนื้อระดับเครื่องปั้นดินเผาไฟต่ำ (earthenware) ตกแต่งอย่างง่ายด้วยการขีดขีดร่องลายและรมดำจากคาร์บอนที่เผาไหม้ไม่สมบูรณ์ (reduction)

เครื่องกระเบื้อง (porcelain) ได้ถูกพัฒนามาจากพื้นฐานการผลิตเครื่องปั้นดินเผา โดยมีวัตถุดิบสำคัญคือ ดินขาวเกาลิน (kaolin+feldspar+quartz) เป็นวัสดุพื้นฐานสำคัญ เนื้อเครื่องกระเบื้องมีความแวววาวคล้ายแก้ว (เคลือบผิวด้วย) เผาด้วยอุณหภูมิระหว่าง 1,200 °C – 1,300 °C จนกระทั่งไม่มีความพรุนตัว บางเบา โปร่งแสง (ถ้าไม่เคลือบทึบ) มีเสียงกังวานใสคล้ายแก้ว สมัยเว่ย, จิ้น, ราชวงศ์เหนือใต้

¹ ceramics ตามพจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ให้บัญญัติว่า “เครื่องปั้นเผา” เหตุที่เรียกเช่นนั้นเพราะไม่ได้หมายความว่าเฉพาะ เครื่องปั้นดินเผา แต่มีความหมายถึงวัสดุที่มาจากอนินทรีย์สารที่เป็นอโลหะ โดยผ่านกระบวนการทำให้แห้งจนถึงเผาอุณหภูมิที่สูงขึ้นตามลำดับ จะเคลือบหรือไม่เคลือบก็ได้ และในแง่ปฏิบัติไม่จำเป็นต้องขึ้นรูปด้วยวิธีการปั้นก็ได้ ซึ่งทั้งนี้อาจจะเป็นวัสดุประเภทเช่น แก้ว เซรามิกพวกวัสดุทนไฟอย่างอื่นก็มี เซรามิกส์ที่เราเข้าใจกันจะแบ่งออกเป็น 3 ประเภทที่ได้อีกนัยย่อยๆ ได้แก่ เครื่องดินเผา (earthenware) เครื่องถ้วยหิน (stoneware) และเครื่องกระเบื้อง (porcelain) นอกจากนั้นยังสามารถแบ่งประเภทได้อีกมากตามสูตรเนื้อวัสดุและการเคลือบได้อีก เช่น เครื่องเคลือบเคลือบหรือเครื่องเคลือบเคลือบ ฯลฯ การเรียกเซรามิกส์ว่าเครื่องปั้นดินเผา เครื่องดินเผา เครื่องเคลือบดินเผาหรือเครื่องกระเบื้อง จึงใช้เรียกสลับกันได้ ขึ้นอยู่กับระดับของเนื้อดินและบริบทในยุคสมัยนั้นๆ ของเซรามิกส์

(ค.ศ. 220-589) มีประจักษ์พยานเกี่ยวกับพัฒนาการอย่างรวดเร็วของการผลิตเครื่องกระเบื้อง เตาเผาที่ตั้งอยู่ตลอดทั้งเหนือจรดใต้ของจีน (Kaimin: 2002, p.4) มีเทคนิคแม่พิมพ์และการเผาที่สำคัญ เครื่องกระเบื้องคุณภาพจะได้รับการยอมรับตรวจสอบอย่างมาก

ในสมัยราชวงศ์หยวน (ค.ศ.1271-1368) ราชสำนักมีความสนใจเครื่องกระเบื้องลายครามอย่างสูงยิ่ง โดยจำเพาะที่ผลิตจากจิ่งเต๋อเจิ้น ส่วนสำนักเครื่องกระเบื้องฝูเหลียง (Fuliang) ตั้งขึ้นที่จิ่งเต๋อเจิ้น เป็นที่ทำการแรกเพื่อกำกับดูแลโดยราชสำนักในการผลิตภาชนะเครื่องกระเบื้องและนำช่างฝีมือจากหลากหลายทั่วประเทศให้มาทำงานที่นี่ ผลก็คือ จิ่งเต๋อเจิ้นได้กลายเป็นศูนย์กลางของอุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้อง (Kaimin; 2002, p.54) อุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้องลายครามสมัยราชวงศ์หยวนเป็นสิ่งที่โดดเด่นมาก เครื่องลายครามสมัยหยวนทั่วไปจะหนา ใบใหญ่ สะท้อนรสนิยมราชสำนักมองโกล สำหรับภาชนะเคลือบสีแดงก็เป็นสีแดงได้เคลือบเช่นกัน ส่งผลให้เกิดสีในเครื่องภาชนะและเครื่องกระเบื้องต่าง ๆ มากขึ้น

ในปีที่ 2 ของรัชสมัยฮ่องเต้หงอู่(Hongwu) ได้สร้างเตาเผาหลวงที่เมืองจิ่งเต๋อเป็นเตาเผาหลวงแห่งแรกในสมัยประวัติศาสตร์ของจีน ซึ่งควบคุมโดยราชสำนัก ระดมช่างที่ดีที่สุดในประเทศ ใช้ดินที่ดีที่สุดในประเทศ เพื่อการผลิตเครื่องเคลือบที่ใช้ในวัง เครื่องเคลือบเหล่านี้ ห้ามคนทั่วไปนำไปใช้หรือซื้อขาย กรรมวิธีในการทำเครื่องดินเผาถูกเก็บไว้เป็นความลับฮ่องเต้หงอู่ทรงเปลี่ยนเครื่องประกอบพิธีกรรมเช่นไห้วฟ้าดินให้เป็นเครื่องเคลือบ เดิมของใช้ในพิธีล้วนสร้างขึ้นจากทองคำ เงินและหยก ทรงเริ่มเอาภาชนะเครื่องเคลือบมาเสวยแทนภาชนะหยก ทรงเปลี่ยนของใช้ในพิธีฝังศพของพระราชทานแก่ประเทศโพ้นทะเล เป็นเครื่องเคลือบทั้งหมด เครื่องเคลือบจากเตาหลวงจะปรากฏปีรัชกาลด้านก้นภาชนะเป็นครั้งแรก ในรัชสมัยฮ่องเต้หย่งเล่อ ราชวงศ์หมิง ตั้งแต่นั้นมา เมื่อฮ่องเต้องค์ไหนครองราชย์ก็จะมีการระบุปีที่ผลิตไว้ด้วยเครื่องกระเบื้องจากเตาหลวงของจีน กลายเป็นหลักฐานที่บอกเล่าประวัติศาสตร์ชัดเจนที่สุดอย่างหนึ่ง ภายใต้การส่งเสริมขึ้นแะจากฮ่องเต้แห่งราชวงศ์หมิง เครื่องเคลือบของราชวงศ์หมิงยกระดับสูงขึ้น มีการผลิตมากขึ้น ในเวลานั้น

เมืองจิ้งเต๋อเจิ้น มีช่างมากมายจากทั่วทุกสารทิศ เครื่องกระเบื้องถูกส่งออกไปทั่วทุกแห่ง เมืองจิ้งเต๋อเจิ้น กลายเป็นศูนย์กลางเครื่องกระเบื้องของจีน หมอสอนศาสนาคณะเยซุอิต Francois-Xavier d'Entrecolles ชาวฝรั่งเศสที่เคยมาจิ้งเต๋อเจิ้น ได้อธิบายลักษณะจิ้งเต๋อเจิ้นไว้ว่า “กลางวันกลุ่มควันจากปากปล่องบดบังเมฆสีส้มของไฟในเวลากลางคืนจากเตาเผาสาตส่องไปถึงฟ้า” (Finlay; 2010, p.20) เครื่องกระเบื้องที่เสร็จแล้วจะถูกส่งไปยังแหล่งอารยธรรมต่างๆ ทั่วโลก ส่งไปทางโจว กวางโจว ไปเปอร์เซียบ้าง โปรตุเกสบ้าง ขบวนเรืออังกฤษบรรทุกเครื่องเคลือบไปเต็มลำ แล่นไปอินเดียถึงอาหรับ ยุโรป แอฟริกา เรียกว่า เครื่องกระเบื้องที่เผาจากที่นั่นสวยที่สุด แต่สิ่งที่ดีที่คุ้มค่าที่สุดจะถูกส่งไปแหล่งเดียวคือ กรุงปักกิ่ง ซึ่งเครื่องกระเบื้องเหล่านี้ล้วนถูกส่งมาจากเมืองจิ้งเต๋อเจิ้นทั้งสิ้น

การผลิตเครื่องกระเบื้องจีนขึ้นสู่ระดับสูงในช่วงราชวงศ์หมิง (ค.ศ.1368-1644) เป็นไปอย่างเข้มข้นจริงจังที่จิ้งเต๋อเจิ้น ในมณฑลเจียงซี ได้กลายเป็นศูนย์กลางเครื่องกระเบื้องของชาติ เครื่องลายครามที่ผลิตจากจิ้งเต๋อเจิ้นได้กระจายออกไปรอบโลก ภาชนะหมิงมีลักษณะพิเศษ เครื่องลายคราม เครื่องกระเบื้องสีแดงได้เคลือบเครื่องกระเบื้องสองสีเคลือบสองชั้นแบบ doucai และเครื่องกระเบื้องเบญจรงค์ เครื่องลายครามนั้นได้นำส่งออกไปต่างประเทศโดยเจิ้งเหอ (Kaimin; 2002, p.76) มาที่เอเชียอาคเนย์ มหาสมุทรอินเดีย ในราชวงศ์หมิงยุคต้นๆ มีการทดลองเทคนิคการเขียนสีด้วยโคบอลต์รูปแบบต่างๆ ทำให้เพิ่มความหลากหลายของเครื่องลายคราม

สมัยราชวงศ์ชิงในรัชสมัยของฮ่องเต้คังซี (ค.ศ.1662-1722) ฮ่งเต๋หย่งเจิ้ง (ค.ศ.1723-1735) และฮ่งเต๋เฉียนหลง (ค.ศ.1736-1795) ถือว่าเป็นยุคทองของการผลิตเครื่องกระเบื้อง ไม่เพียงแต่จะคอยกำกับดูแลการผลิตที่จิ้งเต๋อเจิ้นเท่านั้น แต่ยังทำเองเป็นการส่วนพระองค์อยู่บ่อยๆ นอกจากนั้น จิตรกรจากราชสำนักยังมีส่วนในการออกแบบวาดลายเครื่องกระเบื้องจิ้งเต๋อเจิ้น ฮ่งเต๋ทั้ง 3 พระองค์ได้สำแดงออกในความซาบซึ้งความงามของเครื่องกระเบื้อง หุ่นเทียนเวลายาวนานสำหรับเครื่องปั้นดินเผาและเครื่องกระเบื้อง (Kaimin; 2002, p.76) เครื่องลายครามที่ทำในสมัยรัชกาลคังซี ให้สีสันสว่างสดใส ภาพตกแต่งที่เขียนสีบนแจกันเครื่องกระเบื้อง

ในยุคคังซีเป็นรูปทิวทัศน์ ภาพบุคคล ดอกไม้และนก เครื่องกระเบื้องพหุรงค์ใน ยุคชองเต้คังซี มีสีที่หนาและสดใส สีดกแต่งเครื่องกระเบื้องในสมัยรัชกาลหย่งเจิ้ง ลีอกซมพูนุ่มนวล เบบางและดูสุขุม เสนาบดีผู้กำกับดูแลงานเครื่องกระเบื้องหลวง นาม “ถังอิง”(唐英-Tang Ying) อยู่ในช่วงรัชสมัยชองเต้เจียนหลง เขาได้ทุ่มเทมันสมอง และแรงกายทั้งหมดเพื่อการคิดประดิษฐ์งานใหม่ๆ มีจำนวนเครื่องกระเบื้องจำนวนมาก ที่ผลิตโดยเลียนแบบถอดรูปแบบทุกประการจากงานยุคเก่า (แบบเครื่องกระเบื้องสมัย หยวนและหมิง) และใช้เคลือบที่หลากหลายชนิด เครื่องกระเบื้องแบบชนิดเขียนสีนุ่มนวล (fen cai) ที่ชาวตะวันตก เรียกกันว่าแบบอย่างสีชมพู (The Famille Rose) กิรีเริ่มใน รัชสมัยชองเต้คังซี แต่ได้ปรากฏขึ้นอย่างเด่นชัดในรัชสมัยชองเต้หย่งเจิ้งและได้รับความนิยมนิยมสูงสุดในรัชสมัยชองเต้เจียนหลง มีการเสนอแนะการเขียนสีน้ำมัน จากตะวันตกนำมาวาดลงบนเครื่องกระเบื้องขาว (yang cai) งานกระเบื้องแบบอย่าง สีชมพู (The Famille Rose) วาดอย่างพิเศษลงบนเครื่องกระเบื้องขาว จะผลิตขึ้นมา เพื่อใช้ในราชสำนัก ไม่เพียงแต่มีการกำกับการงานเครื่องกระเบื้องหลวงหรือการสร้างเตา ทางการที่จี้งเต๋อเจิ้นเท่านั้น แต่องค์ชองเต้เองก็ทรงสนพระทัยในกระบวนการทำ เครื่องกระเบื้องด้วยตนเองทุกขั้นตอนอีกด้วย นอกจากนั้น จิตรกรจากราชสำนัก ยังมีส่วนในการออกแบบลวดลายเครื่องกระเบื้อง จี้งเต๋อเจิ้นจึงกลายเป็นที่รู้จักกัน ในนาม “เมืองหลวงของเครื่องกระเบื้องจีน”

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ จี้งเต๋อเจิ้น (景德镇) เป็นแหล่งผลิตเครื่องกระเบื้อง ที่กล่าวได้ว่าเป็นแหล่งอุตสาหกรรมขนาดใหญ่ ก็เพราะการมีวัตถุดิบสำคัญ ที่เหมาะกับการผลิตเครื่องเคลือบดินเผาในระดับเนื้อกระเบื้อง (porcelain) (陶瓷) นั่นก็คือ ดินเกาลิน (kaolin, gaolin, kaoling) (高岭土) ในรัชสมัยชองเต้เจี๋ยเจิ้ง (จักรพรรดิ ซื่อจง แห่งราชวงศ์หมิง) จี้งเต๋อเจิ้นกลายเป็นศูนย์กลางของการผลิตเครื่องถ้วย กระเบื้องลายคราม² ระดับไฟสูงและผลิตเพื่อตอบสนองตลาดทั้งภายในประเทศและการส่งออก โดยเฉพาะทางตะวันออกกลาง เอเชียอาคเนย์ ญี่ปุ่นและยุโรป

² เริ่มผลิตเครื่องกระเบื้องลายครามที่ จี้งเต๋อเจิ้น โดยมีการกำกับจากทางการ มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หยวน (ค.ศ.1260-1368)

ฉายาของเครื่องเคลือบเนื้อกังไส(กระเบื้อง)(porcelain)³(陶瓷) จากจิ่งเต๋อเจิน ที่ผู้คนกล่าวขานหรือรู้จักกันดี คือ “บางดุจกระดาษ ขาวนวลปานหยก ไสสกากราว กระจก กังวานก้องพ้องระฆัง” นี่คือคุณสมบัติของเครื่องกระเบื้องที่ผู้คนต่างเฝ้ารอจากทุกมุมโลก จิ่งเต๋อเจิน เป็นแหล่งที่ได้ชื่อว่า มีเครื่องเคลือบกังไสที่คุณภาพดีที่สุดในจีน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชสมัยฮ่องเต้เฉียนหลง เป็นยุคทองสุดยอดแห่งการผลิตเครื่องกังไส โรงงานต่างๆ ที่จิ่งเต๋อเจิน จะอุดมไปด้วยช่างฝีมือ ศิลปินเฉพาะทาง แผนกต่างๆ จำนวนมาก การผลิตเครื่องถ้วยต่างๆ ในยุคนี้นับว่าบริบูรณ์โดยถังอิง(唐英) ผู้ควบคุมกำกับดูแลเตาทางการที่ผลิตเครื่องกระเบื้องให้แก่ราชสำนัก และความนิยมที่เห็นได้ชัด คือการประทับตรารัชกาลและวันเวลาที่ผลิตไว้ที่ก้นภาชนะด้วย

การผลิตเครื่องกระเบื้องที่จิ่งเต๋อเจิน ในสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิงนั้น โดยทั่วไปมีอยู่ 2 กลุ่มลักษณะ คือ กลุ่มที่ผลิตเครื่องภาชนะให้ราชสำนักอย่างเป็นทางการ(เตาหลวง) เรียกว่ากวนหยาว(官窑) และกลุ่มที่ผลิตเพื่อความต้องการส่วนบุคคลหรือตลาดในประเทศและส่งออก(เตาเอกชน) เรียกว่า หมินหยาว(民窑)(Dillon; 1992, p.283) เครื่องกระเบื้องที่เป็นทางการจะได้รับการใส่ใจ ออกแบบและผลิตโดยผ่านการควบคุมงานอย่างประณีต วัสดุดิบที่ใช้มีคุณภาพสูง เพื่อตอบสนองความต้องการใช้ในราชสำนักหลวง การตกแต่งพระราชฐานชั้นใน หรือเป็นของกำนัลในงานพระราชพิธีรับแขกบ้านแขกเมือง เครื่องถ้วยกระเบื้องในราชสำนักเหล่านี้จะไม่มี การนำไปสู่ตลาดเชิงพาณิชย์ จะทำการผลิตตามพระราชประสงค์หรือไปส่งงานหลวง ซึ่งจะมีชุดคณะบุคคลทีมช่างหลวง ควบคุมทุกขั้นตอน มีผู้ชำนาญการแยกกันไป

³ porcelain เราสามารถเรียกได้หลายชื่อหรือหลายลักษณะตามบริบทที่เกี่ยวข้องได้ เช่น เครื่องกังไส เครื่องกระเบื้อง และบางครั้ง porcelain ถูกเรียกตามรูปแบบที่ปรากฏในการใช้สอยก็มี เช่น เครื่องโต๊ะอาหาร (tableware) ในยุโรปจะเรียกว่า china ซึ่งก็คือ เครื่องกระเบื้องนั่นเอง แต่จะเรียก porcelain สำหรับผลิตภัณฑ์อื่นที่ไม่ใช่เครื่องโต๊ะอาหาร เช่น ตุ๊กตาเนื้อกระเบื้อง เครื่องสุขภัณฑ์ หรือแผ่นกระเบื้องประดับ จะไม่เรียกว่า china แต่ทั้งหมดนี้ ก็คือผลิตภัณฑ์เซรามิกส์หรือเครื่องเคลือบดินเผาในระดับเนื้อไฟสูง สีขาว โปร่งแสง ที่เรียกว่า เครื่องกระเบื้อง (กังไส) ได้ทั้งสิ้น ทั้งนี้ยังมีผลิตภัณฑ์ที่มีคุณสมบัติเหมือน porcelain ทุกประการแต่เผาไฟต่ำกว่า ซึ่งชาวยุโรปเป็นผู้คิดค้นขึ้น เรียกว่า bone china ในแง่เซรามิกส์แล้วก็ถือว่าเป็น Porcelain แบบหนึ่ง

ในแต่ละแผนก เช่น ส่วนขึ้นรูปแป้นหมุน การทำแม่พิมพ์ การตกแต่งชิ้นงาน การเคลือบงาน การเขียนสีแต่งลวดลายและการเผาชิ้นงาน ผลิตจากแหล่งเตาที่ได้รับการคัดสรรใน จังเต๋อเจิ้น อาจจะเป็นเตาหลวงหรือเตาเอกชนที่ได้รับมอบหมายอนุญาตให้ทำการผลิตก็ได้

ปัจจุบัน จังเต๋อเจิ้นยังคงดำเนินการผลิตเครื่องเคลือบระดับเนื้อกระเบื้องอยู่ อย่างไม่ขาดสาย โดยยังธำรงรักษาแบบวิถีเชิงประเพณีดั้งเดิม เช่น ขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน โดยใช้ฝีมือมนุษย์ การบรรจุชิ้นงานลงทึบทนไฟก่อนเผา การเผาชิ้นงานด้วยเตาฟืน ที่ก่อด้วยอิฐและยังสร้างชิ้นงานทำซ้ำเลียนแบบ เพื่ออนุรักษ์สืบสานงานเครื่องกระเบื้อง ยุคเก่า ทั้งรูปทรงและลักษณะการเคลือบตกแต่งเขียนสี (จากแบบลักษณะงานชิ้นเยี่ยม ๆ ที่ทรงคุณค่า ในสมัยราชวงศ์หมิงและราชวงศ์ชิง) ส่วนอีกรูปแบบหนึ่ง คือ การผลิต เครื่องกระเบื้องโดยเทคโนโลยีปัจจุบัน ไม่ว่าจะเป็นการขึ้นรูปด้วยแป้นหมุนไฟฟ้า ด้วยการหล่อจากแม่พิมพ์หรือโรลเลอร์จิ๊กเกอร์ก็ตาม การตกแต่งเขียนสี นอกจากจะมีการเขียนลวดลายด้วยฝีมือคนแล้ว ยังใช้การตกแต่งลวดลายด้วยวิธี water-slide inkjet decal transfer paper ที่ผ่านการจัดองค์ประกอบจากคอมพิวเตอร์ รวมไปถึง การสร้างสรรค์เครื่องกระเบื้องแบบร่วมสมัยเชิงศิลปะของศิลปินอิสระต่าง ๆ

จังเต๋อเจิ้น ยังคงเป็นแหล่งศูนย์กลางสำคัญของเครื่องกระเบื้องระดับที่ดี ที่สุด ที่ยังเป็นมรดกวัฒนธรรมที่ยังมีชีวิตอยู่และยังเป็นแหล่งอุตสาหกรรมเครื่องกังไส ชั้นนำของจีนในระดับโลกอีกอย่างตราบนานเท่านาน จังเต๋อเจิ้นจัดวางเครื่องเคลือบ ดินเผาบางประเภท บางชิ้นให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ มีการอนุรักษ์ สืบทอด จัดการศิลปวัตถุดังกล่าวให้ชนรุ่นหลังของชาติได้ศึกษาเรียนรู้ การศึกษารั้วนี้จึงสนใจ รูปแบบลักษณะสำคัญของเครื่องกระเบื้องต่าง ๆ แนวทางการธำรงรักษาอัตลักษณ์ เครื่องกระเบื้องจังเต๋อเจิ้น เพื่อเป็นแนวปฏิบัติที่เหมาะสมในการอนุรักษ์ สืบทอด ภูมิปัญญามรดกทางวัฒนธรรมสำหรับสังคมไทย โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษา ดังนี้

1) เพื่อศึกษาแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมผ่านการธำรงรักษา รูปแบบลักษณะแบบวิถีเชิงประเพณีดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่ของเครื่องกระเบื้อง จังเต๋อเจิ้น ที่สะท้อนภูมิปัญญา ศิลปะ เทคโนโลยี กระบวน การผลิต การจัดการที่ ถูกถ่ายทอดจากอดีตมาจนถึงยุคร่วมสมัย

2) เพื่อนำเสนอแบบปฏิบัติที่เหมาะสมในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมของจังหวัดจิ่งเต๋อเจินมาประยุกต์แก่แหล่งเซรามิกที่สำคัญในประเทศไทย อาทิ จังหวัดลำปาง ซึ่งมีเซรามิกส์เป็นสัญลักษณ์ที่เป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์อันเป็นที่รู้จักกันทั่วไป

2. ขอบเขตการศึกษา

ในการศึกษาแนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรม: กรณีอุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้องที่จังหวัดจิ่งเต๋อเจิน (Jingdezhen) มณฑลเจียงซี เริ่มต้นจากการศึกษาภูมิหลังความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของแหล่งเครื่องกระเบื้องจังหวัดจิ่งเต๋อเจิน นับแต่สมัยราชวงศ์หมิง เป็นต้นมา ที่ปรากฏอย่างเด่นชัดว่า เป็นแหล่งศูนย์กลางของการผลิตภาชนะเซรามิกส์ในระดับเนื้อเครื่องกระเบื้อง (porcelain) (陶瓷) ที่มีคุณภาพและแบบลักษณ์ที่ดีที่สุดในโลก เพื่อศึกษารูปแบบการธำรงรักษาแบบวิถีเชิงประเพณีดั้งเดิมและแบบวิถีร่วมสมัยของเครื่องกระเบื้องโดยศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นในกระบวนการผลิต ศึกษาแนวทางการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี ในกระบวนการผลิต ตั้งแต่การคัดสรรวัตถุดิบ การขึ้นรูปตามแบบลักษณ์ของเครื่องกระเบื้องแบบต่าง ๆ นํ้ายาเคลือบและการเคลือบชิ้นงาน การเผาและเตาเผา การตกแต่งเขียนสีลวดลาย ซึ่งนับว่าเป็นการสำแดงสุนทรียภาพจำเพาะของเครื่องกระเบื้องแบบต่าง ๆ ที่จังหวัดจิ่งเต๋อเจิน รวมไปถึงการบริหารจัดการในลักษณะโรงงานเครื่องกระเบื้อง อันประกอบไปด้วย ผู้ควบคุมการผลิต การออกแบบ ช่างในแผนกต่าง ๆ นับแต่ยุคอดีตจนถึงปัจจุบัน รวมไปถึงการจัดการทางด้านการตลาดศึกษาบทบาทของภาครัฐ ภาคท้องถิ่น เอกชนหรือสถาบันการศึกษา ในการสนับสนุนส่งเสริม นอกจากนี้ ศึกษาบริบททางสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจ ภูมินิเวศ เพื่อที่จะเข้าใจถึงปัจจัยแวดล้อมที่ได้มีส่วนกำหนดแบบแผน ประเพณี การสร้างสรรค์หล่อหลอมจนทำให้เป็นแบบลักษณ์มรดกเครื่องกระเบื้องจังหวัดจิ่งเต๋อเจิน

หลังจากศึกษาประสบการณ์แนวทางปฏิบัติที่เหมาะสมของการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องจังหวัดจิ่งเต๋อเจินแล้ว ผู้ศึกษามีจุดมุ่งหมายที่จะนำเสนอแนวทางรูปแบบวิธีการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นแบบตัวอย่างไปปรับใช้ในพื้นที่จังหวัดลำปางหรือเป็นแนวทางนำไปสู่การวิจัยกรณีการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องดินเผาของลำปางอย่างลึกและ/หรือเชิงเปรียบเทียบในลำดับต่อไป

3. กระบวนการขั้นตอนศึกษาวิจัย

1. ศึกษาภูมิหลัง ความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ของแหล่งเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น โดยเน้นตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิงจนมาถึงปัจจุบัน

2. การศึกษาข้อมูลภูมิโนเวศแวดล้อม กายภาพภูมิศาสตร์ สถานที่ตั้งท่าเล แหล่งทรัพยากร ที่จิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี อันเป็นวัตถุดิบปัจจัยการผลิตสำคัญที่ทำให้แหล่งกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น กลายเป็นแหล่งผลิตเครื่องกระเบื้องที่สำคัญมาแต่อดีต

3. ศึกษากระบวนการผลิต เทคนิคการออกแบบสร้างสรรค์เซรามิกส์ โดยเฉพาะเนื้อระดับเครื่องกระเบื้องของจิ่งเต๋อเจิ้น โดยเก็บบันทึกข้อมูลเชิงภาพ (สำหรับข้อมูลร่วมสมัย) ข้อมูลจากเอกสารและการสังเกตการณ์ การสืบถามจากบุคคล นักออกแบบหรือศิลปินที่เกี่ยวข้องและการจำแนกหมวดหมู่ของเทคนิคการผลิต สร้างสรรค์ในทุกส่วนงานของเครื่องกระเบื้อง

4. ศึกษาแบบแผนการอนุรักษ์และการจัดการมรดกทางวัฒนธรรม เครื่องกระเบื้องของจิ่งเต๋อเจิ้น ทั้งในระดับส่วนบุคคล หน่วยงานจัดการท้องถิ่น ชุมชน ระดับภูมิภาค สถาบันการศึกษา มหาวิทยาลัยหรือวิทยาลัยเฉพาะทาง สถานประกอบการ อุตสาหกรรมและสถานอนุรักษ์เผยแพร่จัดการความรู้ต่าง ๆ ของเครื่องกระเบื้อง

4. แหล่งข้อมูลและการเก็บข้อมูลวิจัย

ก. ข้อมูลปฐมภูมิ

1) การสำรวจ (survey) โดยการลงสำรวจพื้นที่ตามแหล่งกายภาพภูมิศาสตร์ ภูมิทัศน์นิเวศ แหล่งทรัพยากรวัตถุดิบ โดยการบันทึกข้อมูล บันทึกภาพ เสียงและสเกตช์

2) การพูดคุยแบบไม่เป็นทางการ (informal talk) กับบุคคลที่เกี่ยวข้อง สัมพันธ์ตามกลุ่มเป้าหมายที่เก็บข้อมูลภาคสนามและในการศึกษาวิเคราะห์ โดยบุคคลที่พูดคุยจะเกี่ยวข้องกับสถานจัดการมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้อง หรือผู้สร้างสรรค์ผลิตงานหรือเกี่ยวข้องในภาคส่วนอื่นๆ

3) การสังเกตการณ์ เพื่อทราบพฤติกรรม ความเป็นไปหรือการแสดงออก อย่างธรรมชาติของสภาพแวดล้อม บริบทที่สัมพันธ์ของบุคคลหรือสถานที่ต่าง ๆ

4) การทดลองวิเคราะห์วัตถุดิบและชิ้นงานตัวอย่าง เพื่อจะได้ทราบผลข้อเท็จจริงของคุณสมบัติวัตถุดิบหรือองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องในงานเครื่องกระเบื้องของจังหวัดจันทบุรี

ข. ข้อมูลทุติยภูมิ

รวบรวม ศึกษาจากเอกสาร (historical & archival documents) ทั้งที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ จากหนังสือ ตำรา รายงานวิจัย บทความ ข้อมูลท่องเที่ยว แผนที่ เว็บไซต์ เอกสารเผยแพร่ต่างๆ ตามแหล่งอนุรักษ์ ป้ายนิเทศน์ วัตถุโบราณ ประกอบตีความอธิบายร่วมกับข้อมูลปฐมภูมิ เพื่อความเข้าใจในพัฒนาการ อัตลักษณ์ วิถีปฏิบัติ องค์ประกอบและแบบอย่างที่เหมาะสมในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องจังหวัดจันทบุรี

5. กลุ่มเป้าหมายข้อมูลและศึกษา

1) สถาบันหรือหน่วยงานทางด้านอนุรักษ์ เช่น พิพิธภัณฑ์ แหล่งอนุรักษ์ทางประวัติศาสตร์รวมถึงแหล่งภูมิทรัพยากรทางเชรามิกส์ ได้แก่

- พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์เซรามิกจังหวัดจันทบุรี (Jingdezhen ceramic historical museum)

- พิพิธภัณฑ์เตาราชสำนักหลวง (Imperial kiln and factory site museum) (景德镇御窑厂) (National Heritage Park)

- แหล่งอนุรักษ์เหมืองแร่และหมู่บ้านเกาหลิง (Gaoling village and (kaolin) mine relic site)

- หมู่บ้านโบราณเหยาหลี่ (Yaoli ancient village) (瑶里古村)

- แหล่งอนุรักษ์โบราณสถานจวนที่ว่าการอำเภอฝูเหลียง

2) สถาบันการจัดการความรู้หรือสถาบันเฉพาะทางเกี่ยวกับเครื่องกระเบื้อง

- สถาบันเครื่องกระเบื้องจังหวัดจันทบุรี (Jingdezhen ceramic institute) (陶瓷学院)

3) สถานประกอบการอุตสาหกรรม

- บริษัท เครื่องกระเบื้องว่างหลงแห่งจิ่งเต๋อเจิ้น จำกัด (Jingdezhen wanglong taoci limited company) (景德镇望龙陶瓷有限公司)
- โรงงานผลิตเครื่องกระเบื้องเจียหยาง (Jingdezhen city jiyang taoci limited company) (景德镇市佳阳陶瓷有限公司)

4) กลุ่มศิลปินหรือแหล่งสร้างสรรค์งานงานกระเบื้อง

- ศูนย์ประติมากรรมเซรามิก (Ceramic sculpture centre) (雕塑瓷厂)
- หมู่บ้านศิลปะเครื่องกระเบื้องนานาชาติ “ซานเป่า” แห่งเมืองจิ่งเต๋อเจิ้น (Jingdezhen Sanbao international ceramic art village) (景德镇三宝国际陶瓷村)

5) ย่านจัดการท่องเที่ยวเชิงเศรษฐกิจ ตลาดการค้าเครื่องกระเบื้อง

- ตลาดขายปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “ฉือซีเจียจิ้นซิวชางหนาน” (Ci Qi street JinXiu ChangNan market) (瓷器街锦绣昌南)
- ตลาดค้าปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “จงกั๋วฉือเจิง” (Zhong Guo Ci Cheng market) (中国瓷城)
- ตลาดค้าปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “จิ่งเต๋อเจิ้นจินชางลี่ถาวฉือต้าซือฉาง” (Jingdezhen Jin Chang Li Tao Ci market) (景德镇金昌利陶瓷大市场)

6) รวมไปถึงสภาพแวดล้อมของเมืองและภูมิทัศน์ร่วมวิถีของเครื่องกระเบื้อง

6. กรอบแนวคิดทฤษฎี

แนวคิดเกี่ยวกับการจัดการมรดกวัฒนธรรม เกิดขึ้นจากนัยของการมองมรดกวัฒนธรรมว่าเป็นสิ่งมีค่า หายาก มีคุณค่าในเชิงประวัติศาสตร์ สุนทรียะ ศิลปะ เป็นสมบัติที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ ดังนั้น จึงต้องถนอมเก็บรักษา อย่าให้สูญหาย บอบสลายหรือเสื่อมคุณค่าลงไป การจัดการแต่เดิมจึงเป็นลักษณะเข้าไปสงวนรักษาเอาไว้และจะเห็นชัดในประเภทที่เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้หรือเป็นลักษณะวัตถุวัฒนธรรม สำหรับมรดกวัฒนธรรมประเภทที่จับต้องไม่ได้ที่เดิมเคยไม่ได้ได้รับความสนใจ ด้วยว่ามันไม่ได้ปรากฏรูปลักษณะเป็นสิ่งที่มองเห็นและจับต้องได้

เลยไม่ได้รับการจัดการอย่างมรดกประเภทจับต้องได้ แต่ความสำคัญของมรดกประเภทนี้กลับเป็นรากฐานของมรดกวัฒนธรรมและสิ่งสำแดงวัตถุวัฒนธรรมอย่างมาก และเป็นสิ่งที่อยู่ฝังไปกับมนุษย์เป็นภูมิปัญญา เป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตและสังคม และสามารถสร้างขึ้นใหม่อย่างต่อเนื่องได้ตราบที่ยังมีมนุษย์และสังคมดำเนินอยู่ แนวคิดเกี่ยวกับการจัดการมรดกวัฒนธรรมจึงมองกว้างออกไป และเมื่อมรดกวัฒนธรรมสามารถนำไปใช้ประโยชน์สร้างคุณค่าแก่สังคมและมนุษย์ได้ การจัดการมรดกทางวัฒนธรรม ถูกมองเป็นลักษณะทรัพยากรวัฒนธรรมอีกโสดหนึ่งด้วย แนวคิดเกี่ยวกับการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนจึงเป็นแนวทางที่ก่อให้เกิดประโยชน์อย่างคุ้มค่าและเหมาะสมกับภาวะการณ์ของสังคมและประสานประโยชน์ต่อมรดกวัฒนธรรมทั้งหลายกับสังคมและชุมชน ไม่เกิดลักษณะแปลกแยกส่วน ทั้งรางวัลและการจัดการโดยตัดขาดจากสังคม โดยยังธำรงไว้ซึ่งความสมบูรณ์ในคุณค่าทุกส่วนของมรดกวัฒนธรรมนั้น ๆ

เมื่อเราเห็นคุณค่าของสิ่งที่เป็นมรดกวัฒนธรรม (ทั้งสิ่งที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้) เราจึงจำเป็นต้องเข้ามาจัดการในอันดับแรก คือวิธีการอนุรักษ์ ด้วยเป้าหมายที่จะสงวนรักษา บำรุง ปกป้องชนรรมไปถึงการประยุกต์ใช้สอย ซึ่งอาจจะเป็นวิธีการใดวิธีการหนึ่งหรือใช้หลายวิธีร่วมกัน รูปแบบของการจัดการในด้านอนุรักษ์มีเทคนิควิธีการเป็นการจำเพาะมากมายให้เหมาะสมกับลักษณะของมรดกวัฒนธรรมนั้น ๆ แม้แต่มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ก็ตามมักจะปรากฏเป็นสิ่งประกอบให้เห็นเป็นวัตถุวัฒนธรรมด้วยเสมอ เพราะการสำแดงออกหรือการรับรู้มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้มันจะเกี่ยวโยงเป็นวัตถุวัฒนธรรมหรือมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องด้วยเสมอ ดังนั้นเทคนิควิธีการอนุรักษ์ (conservation methods) จึงเป็นแนวคิดวิธีการอันดับต้น ๆ ที่จะนำไปจัดกระทำกับมรดกวัฒนธรรมนั้น

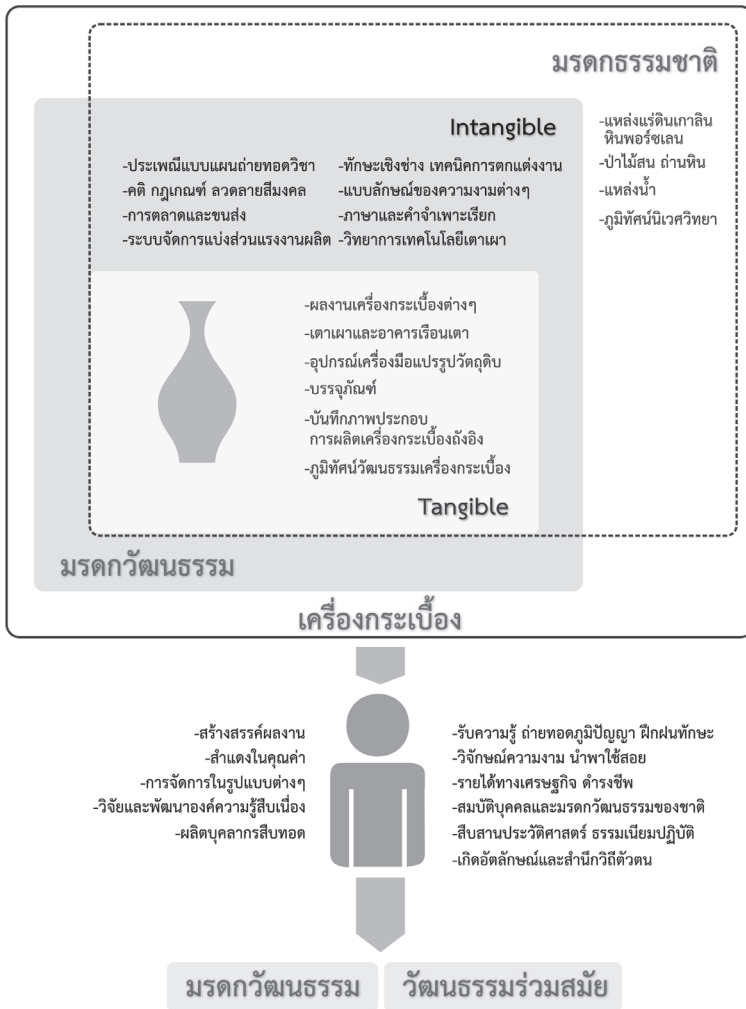
แนววิธีการจัดการแบบวิธีการอนุรักษ์นี้ เป็นวิธีการที่ใช้ในลำดับแรกและอย่างสำคัญเสมอ ก่อนพัฒนามรดกวัฒนธรรมที่ผ่านแนววิธีการจัดการนี้แล้วไปสู่การประยุกต์แนวทางอื่นต่อไป ซึ่งเป็นหน่วยงานหรือรูปแบบสถาบันหรือองค์กรอย่างชัดเจนและเป็นระบบ ไม่ว่าจะเป็นรูปแบบพิพิธภัณฑ์ สถาบันประวัติศาสตร์

ศิลปกรรมหรือโบราณคดี หรือศูนย์อย่างหนึ่งอย่างใดหรือแม้แต่ชุมชนที่สามารถจัดการอนุรักษ์ได้ด้วยตนเองก็ตาม เพราะวัตถุวัฒนธรรมอันเป็นมรดกที่มีคุณค่าเหล่านั้น ย่อมต้องถูกดูแลรักษาอย่างถูกต้องเป็นระบบที่เหมาะสม แล้วจึงนำไปสู่คุณค่าประการอื่น เช่น คุณค่าในเชิงวิชาการ ความรู้ เชิงสุนทรียะและไปจนถึงคุณค่าเชิงเศรษฐกิจด้านการท่องเที่ยว แนวคิดต่อจากการจัดการแบบอนุรักษ์ คือ แนวคิดการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน

แนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน ก่อให้เกิดคุณค่าและประโยชน์ทั้งในแง่ประวัติศาสตร์ ด้านเศรษฐกิจ ด้านการศึกษาและความรู้ ด้านสุนทรียภาพ ความงาม ความสืบเนื่องทางวัฒนธรรมและประเพณี อีกทั้งยังรักษาไว้ในฐานะทรัพย์สินทางวัฒนธรรมของชาติ ในภาวะการณ์ปัจจุบันมรดกวัฒนธรรมมีความผสมผสานเนื่องมาจากไม่ใช่วัฒนธรรมเชิงเดี่ยวแต่เป็นความหลากหลาย ซึ่งย่อมต้องแปรผันคุณค่าได้มากตามความหลากหลายของมรดกวัฒนธรรมนั้นๆ ในเอกสารนาระ 2537 (The Nara Document on Authenticity 1994) ให้ความสำคัญในประเด็นของความหลากหลายทางมรดกวัฒนธรรมซึ่งสำแดงถึงความรุ่มรวยทางจิตวิญญาณและพุทธิปัญญาของมนุษย์ และไม่เป็นการกล่าวแยกขาดกันระหว่างสิ่งที่จับต้องได้หรือจับต้องไม่ได้เพราะบางอย่างเป็นลักษณะทั้งสองประการร่วมกัน และเมื่อมองในความหลากหลายมรดกทางวัฒนธรรมจึงรายล้อมไปด้วยความหลากหลายของปัจจัยต่างๆ เช่น เงื่อนไขกาลเวลา บริบทที่รายล้อม องค์ประกอบของสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต บทบาทและหน้าที่ การคงอยู่และการเปลี่ยนแปลง (ที่สัมพันธ์กับมนุษย์และสังคม) และมีใช้เฉพาะรูปแบบหรือกายภาพที่โดดเด่นเท่านั้นยังรวมไปถึงการใช้งานประโยชน์ที่เกิดขึ้น แบบแผนปฏิบัติ บริเวณสถานที่และตัวตนของจิตวิญญาณ ดังนั้น การจัดการมรดกวัฒนธรรมในความหลากหลาย จึงต้องคำนึงถึงผลสืบเนื่องในหลายมิติ โดยเฉพาะมิติสาธารณะ ที่ก่อให้เกิดความยั่งยืนและผลเชิงก้าวหน้าของมนุษย์และสังคมนั่นเอง แนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนไม่ใช่เป็นเรื่องของนักจัดการหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ในทุกภาคส่วนเป็นส่วนร่วมสำคัญในการช่วยจัดการดูแลรักษาและนำก่อให้เกิดประโยชน์จากคุณค่าต่าง ๆ ในเชิงพัฒนาแก่มนุษย์ได้

ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ซึ่งจะทำให้มรดกวัฒนธรรมเป็นมรดก (ที่มีคุณค่าและมีชีวิต) (living heritage) อย่างแท้จริง ไม่ใช่สิ่งที่ตายไปแล้ว

จากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้อง จั้งเต๋อเจิ้นนั้น พบปรากฏการณ์ได้ภาพอย่างกว้างว่า มีรูปแบบในการจัดการเป็น ลักษณะด้านการอนุรักษ์ที่ปรากฏเป็นหน่วย สถาบัน แหล่งสถานหรือพิพิธภัณฑ์ต่างๆ อย่างชัดเจนและมีหลากหลายจำนวนมาก และมีการใช้คุณค่าอันโดดเด่นของมรดก เครื่องกระเบื้องในเชิงเศรษฐกิจท่องเที่ยวอย่างเด่นชัดของจั้งเต๋อเจิ้น อันเป็นสิ่งบ่งชี้ ทางภูมิศาสตร์ทางเครื่องกระเบื้องที่สำคัญในระดับโลก ซึ่งในโครงการวิจัยนี้จะทำ การศึกษาว่าด้วยความโดดเด่นดังกล่าวของจั้งเต๋อเจิ้นที่มีประวัติศาสตร์มาอย่าง ยาวนานและยังพลวัตอย่างต่อเนื่องในสังคมร่วมสมัยนี้ จะมีรูปแบบการจัดการมรดก วัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องนี้อย่างไรและจะมีแบบอย่างปฏิบัติที่จะสามารถนำมา ประยุกต์ในประเทศไทยตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ของโครงการวิจัยนี้ได้ประการใด



แผนภูมิที่ 1 : มรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องเป็นทั้งมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ ที่จัดการโดยมนุษย์และส่งผลต่อมนุษย์ โดยมีมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้เป็นรากฐานสำคัญ ก่อให้เกิดสิ่งที่เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ และมีปัจจัยของมรดกภูมิปัญญาเข้าร่วมเป็นตัวส่งเสริมหรือตัวแปรสำคัญด้วย ซึ่งทั้งมรดกวัฒนธรรมและวัฒนธรรมร่วมสมัยนั้น เป็นทรัพยากรทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าแก่มนุษย์และสังคม

7. ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบแนวทางหรือรูปแบบการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมผ่านการอ้างรักษาแบบวิธีเชิงประเพณีดั้งเดิมและแบบสมัยใหม่เครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น เพื่อสะท้อนภูมิปัญญา เทคโนโลยี กระบวนการผลิต กระบวนการจัดการที่ถูกถ่ายทอดจากอดีตมาจนถึงยุคร่วมสมัย

2. ได้นำเสนอแนวทาง/ตัวแบบในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมสำหรับแหล่งเครื่องเคลือบดินเผาในประเทศไทย อาทิ จังหวัดลำปาง เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบทอดภูมิปัญญา เทคโนโลยี ตลอดจนกระบวนการผลิตเซรามิกส์อันเป็นมรดกวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาที่สำคัญ

8. แบบลักษณะเครื่องกระเบื้อง (瓷器-ci qi) จิ่งเต๋อเจิ้น

ก่อนที่จะเป็นเครื่องกระเบื้องแท้นั้น จิ่งเต๋อเจิ้นได้ผลิตงานลักษณะที่เรียกว่าเครื่องดินเผาเนื้อแกร่ง (เครื่องถ้วยหิน) (stoneware) หรือภาชนะประเภท proto-porcelain คือ เนื้อผลิตภัณฑ์มีความสุกตัว โกล้เคียงเครื่องกระเบื้อง มีความแกร่งสีเกือบขาว มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง (ซึ่งสมัยนี้ก็ยังมียุคผลิตภัณฑ์สโตนแวร์และงานที่เผาเคลือบไฟต่ำอยู่ทั่วไป เช่น งานเคลือบถังสามสีจากเคลือบตะกั่ว) ทางตะวันตกจะจัดแบ่งลักษณะของเซรามิกส์เป็น 3 ประเภท คือ เครื่องดินเผาไฟต่ำ (earthenware) เครื่องดินเผาเนื้อแกร่ง (เครื่องถ้วยหิน: stoneware) และเครื่องกระเบื้อง (porcelain) โดยพิจารณาจากส่วนผสมวัตถุดิบและอุณหภูมิการเผา สำหรับจีนจะแบ่งลักษณะเครื่องดินเผาออกเป็น 2 ประเภท คือ เครื่องดินเผาไฟต่ำ (earthenware) เรียกว่า tao (陶) กับเครื่องดินเผาเนื้อแกร่ง (stoneware) และเครื่องกระเบื้อง (porcelain) รวมกันเรียกว่า ci (瓷) (Finlay, Robert: 2010, p.81) ดังนั้นคำว่า ci หมายถึงผลิตภัณฑ์ที่เผาไฟสูง ซึ่งรวมทั้งเครื่องดินเผาเนื้อแกร่งและเครื่องกระเบื้อง สิ่งที่แยกความแตกต่างระหว่างเครื่องดินเผาเนื้อแกร่งกับเครื่องกระเบื้อง ก็คือ ความขาวและความโปร่งแสง ถ้าเราไม่พิจารณาอย่างละเอียดแล้ว เห็นคำ ci ในทุกที่แล้วจะหมายเรียกว่าเป็นเครื่องกระเบื้องเสียหมดจะไม่ถูกต้องนัก จำเป็นต้องพิจารณาในคุณสมบัติของเนื้อผลิตภัณฑ์ด้วย โดยเฉพาะช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อจากราชวงศ์ซ่ง

มาราชวงศ์หยวน ซึ่งจะเรียกผลิตภัณฑ์ช่วงนี้ว่า proto-porcelain หรือภาชนะก่อนเครื่องกระเบื้อง ในการเข้าใจลำดับกาลของผลิตภัณฑ์เครื่องกระเบื้องจีนจากจิ่งเต๋อเจิน จึงหมายความว่า ผลิตภัณฑ์ที่จัดเป็นสโตนแวร์หรือเครื่องถ้วยดิน (ซึ่งก็มีงานเครื่องดินเผาไฟต่ำอยู่ด้วย) นั้นจะหมายถึง ผลิตภัณฑ์ที่มีมาหลายศตวรรษก่อนจะมีการปรากฏงานเครื่องกระเบื้องแถวตอนเหนือของจีนสมัยราชวงศ์ถังหรือที่จิ่งเต๋อเจินในสมัยราชวงศ์ซ่ง (Finlay, Robert: 2010, p.83) แต่หลังจากราชวงศ์หยวนเป็นต้นมา จิ่งเต๋อเจินก็ผลิตภาชนะในระดับเนื้อเครื่องกระเบื้องอย่างเป็นปกติสามัญและพัฒนาการอย่างยิ่งยวดมาจนถึงสูงสุดในสมัยราชวงศ์ซิง

เครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจินมีแบบลักษณะที่ชัดเจนและโดดเด่นเป็นระบบ มีพัฒนาการทั้งทางด้านกระบวนการผลิต รูปทรง รวมถึงลักษณะทางสุนทรียภาพอื่นๆ ในสมัยราชวงศ์หมิง-ราชวงศ์ซิง ในการนำเสนอลักษณะทางกายภาพที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจินแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ

- 1) แบบเคลือบสี (ทั้งสีเดียวและหลายสีผสมกัน) (颜色釉瓷 - Yanse you ci)
- 2) แบบเขียนสีบนเคลือบ (โย่วซังฉ่าย) (釉上彩) (overglaze decoration)
- 3) แบบเขียนสีใต้เคลือบ (โย่วเซี่ยฉ่าย) (釉下彩) (underglaze decoration)
- 4) แบบเขียนสีใต้เคลือบและบนเคลือบผสมกัน
- 5) งานจิตรกรรมบนแผ่นกระเบื้อง (ฉือป่านฮั่ว) (瓷板画) (porcelain panel)



ภาพที่ 1 เคลือบสีแดงประกาย

ที่มา Wang Qingzheng; 2002, p.218



ภาพที่ 2 แบบเขียนสีบนเคลือบ falang cai (Enamel Decoration)

ที่มา Chou Kungshin; 2008, p.262



ภาพที่ 3 เคลือบลายคราม เป็นการเขียนสีน้ำเงิน
ใต้เคลือบ (you li lan) เริ่มส่งออกไปยังทวีป
ยุโรปโดยทางเรือสำเภาสินค้าขนาดใหญ่เมื่อราว
ศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมา ในสมัยราชวงศ์หมิง
ที่มา Wang Qingzheng; 2002, p.230

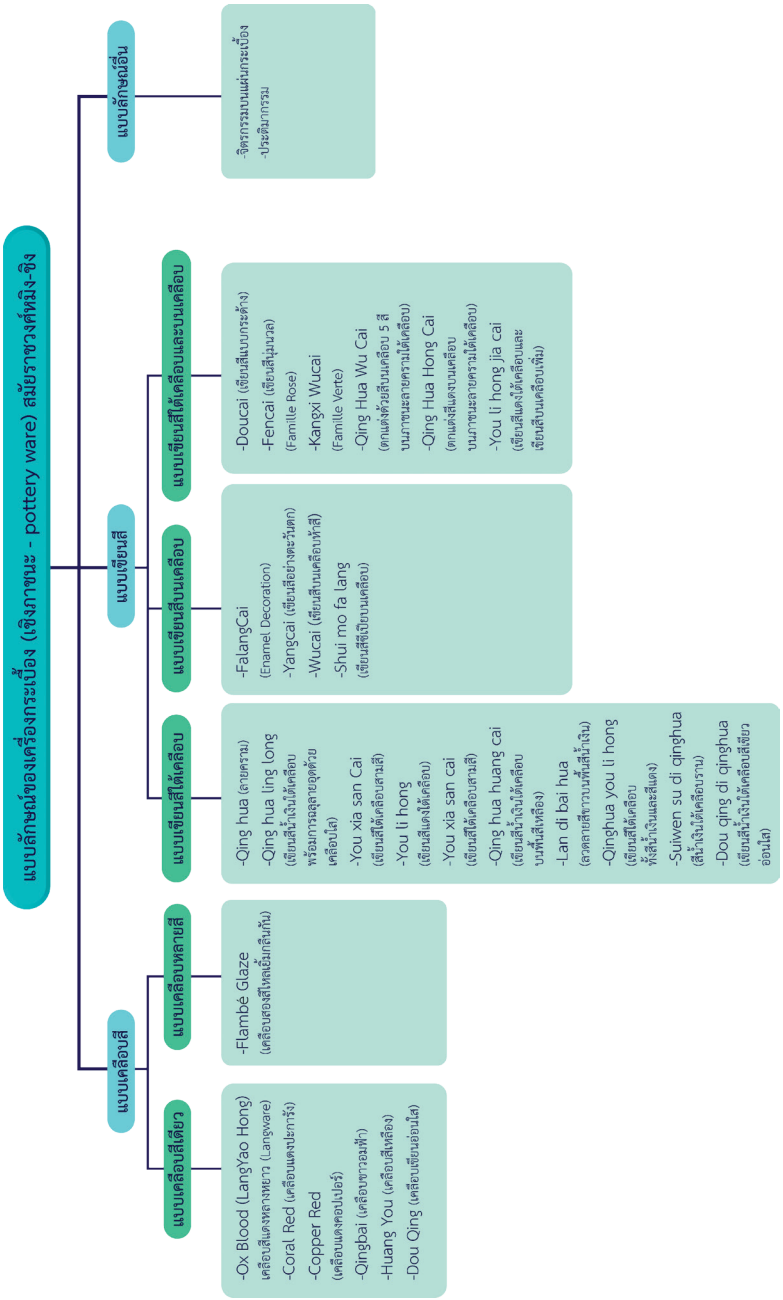


ภาพที่ 4 งานที่ตกแต่งประกอบกันของสีใต้เคลือบ
แล้วเขียนสีบนเคลือบอีกครั้ง famille Verte
แบบ Kangxi wucai งานส่วนมากเน้นสี
โดยรวมสีเขียว
ที่มา Wang Qingzheng; 2002, p.232

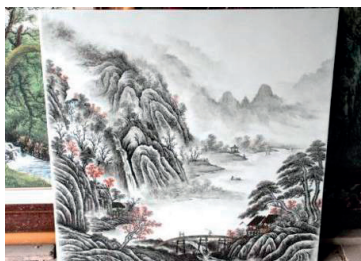
9. แนวแบบลักษณะเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น ที่ผลิตอยู่ในปัจจุบัน

จัดแบ่งได้เป็นสองลักษณะ คือ 1) แบบเชิงประเพณี 2) แบบสมัยใหม่-ร่วมสมัย
ซึ่งในแต่ละแบบมีแนวแบบลักษณะโดดเด่นที่ยังปฏิบัติสืบทอดและสร้างสรรค์ใหม่
หลากหลายดังนี้

1) แบบเชิงประเพณี (Traditional pottery) ที่ผลิตซ้ำเพื่ออนุรักษ์สืบสาน
ตามแบบอย่างทรงคุณค่าดั้งเดิม ที่คงไว้ทั้งในเรื่องรูปแบบ การเตรียมวัตถุดิบ
กระบวนการผลิตขึ้นรูป การเคลือบและเทคนิคการตกแต่ง ซึ่งส่วนใหญ่ คือ เครื่องกระเบื้อง
เชิงภาชนะ นอกจากนั้นในแบบนี้ยังรวมไปถึงการลอกแบบทำซ้ำเครื่องกระเบื้องหลวง
ระดับชั้นพิสุทธ์ (Classic pottery) ของแบบราชสำนักด้วย (โดยเฉพาะเครื่องกระเบื้อง
ราชสำนักในสมัยราชวงศ์ชิง) ได้แก่



- 1.1) แบบภาชนะเครื่องลายคราม (ชิงฮั่ว) (青花)
- 1.2) แบบภาชนะเครื่องลายครามฉลุเคลือบ (ชิงฮั่วหลิงหลง) (青花玲珑)
- 1.3) แบบงานเคลือบสี (เหียนเซียวฉือ) (颜色釉瓷)
- 1.4) แบบแกะสลักลายแล้วเคลือบทับ (เตียวชู่ฉือ) (雕塑瓷)
- 1.5) แบบตกแต่งเขียนสีบนเคลือบ (โย่วซางฉ่าย) (釉上彩)
- 1.6) แบบจิตรกรรมบนแผ่นกระเบื้อง (ฉือป่านฮั่ว) (瓷板画)



26 ก.ค. 55

ภาพที่ 5 แบบลักษณะเครื่องกระเบื้องเชิงประเพณี ทั้ง 6 แบบ เรียงตามลำดับจากข้างต้น

2) แบบสมัยใหม่-ร่วมสมัย มีแนวการผลิตหรือสร้างสรรค์ได้ออกเป็น

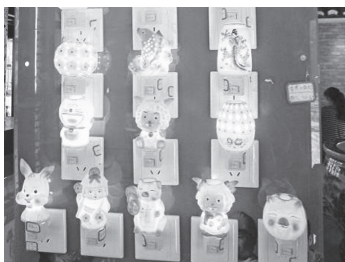
3 ลักษณะ คือ

2.1) แบบเชิงภาชนะ (pottery) ยังจำแนกออกได้เป็น

ก) แบบเน้นการใช้สอยเป็นหลักสำคัญ

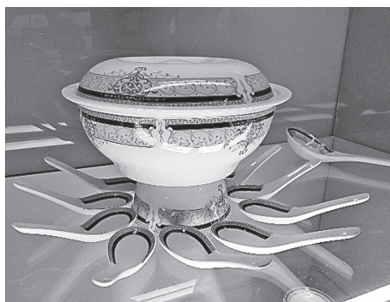
ข) เน้นผลิตภัณฑ์หรือภาชนะที่มีการออกแบบเพื่อสวยงามหรือการตกแต่ง
ทั้งสองแบบนี้ในกระบวนการผลิตยังไม่ถึงกับใช้ระบบการผลิตด้วยเทคโนโลยี
ขั้นสูงมากนัก มีตั้งแต่เป็นอุตสาหกรรมครัวเรือน ขนาดย่อมหรือขนาดกลาง เครื่องมือ
เครื่องจักร มีตั้งแต่ระบบแรงงานคนหรือกึ่งแรงงานคน เป็นการผลิตที่ไม่ยุ่งยากซับซ้อน
ซึ่งแตกต่างจากแบบที่หนึ่ง(แบบ traditional pottery) คือ ไม่ได้ผลิตภาชนะแบบประเพณี
ดั้งเดิมที่สืบทอดจากสมัยโบราณที่มีแบบลักษณะอย่างทรงคุณค่า เครื่องกระเบื้องที่ผลิต
แนวแบบนี้ มีผลิตเป็นภาชนะพื้นฐานเพื่อใช้โดยทั่วไป เครื่องโต๊ะอาหารหรือภาชนะ
ประกอบเครื่องโต๊ะอาหาร เช่น ถ้วย ชาม เชิงเทียน ผลิตภัณฑ์ออกแบบเพื่อตกแต่ง
(decorative items) หรือสิ่งสวยงาม เช่น โคมไฟ ของที่ระลึก เครื่องดนตรี เครื่องประดับ
แจกันตกแต่งอาคารขนาดใหญ่ หรือผลิตภัณฑ์ที่ตกแต่งภายนอกอาคารตามแหล่งภูมิทัศน์
หรือสาธารณะ ผลิตภัณฑ์เพื่อสภาพแวดล้อมในที่สาธารณะหรืออุปกรณ์ประกอบถนน
(street furniture) เช่น ปelokกระเบื้องตกแต่งเสาไฟฟ้า ป้ายสัญญาณจราจรหรือ
ป้ายประชาสัมพันธ์

2.2) แบบเครื่องกระเบื้องอุตสาหกรรม (industrial porcelain) การผลิต
เครื่องกระเบื้องแบบนี้จะมีระบบการจัดการและการผลิตแบบสมัยใหม่ มีการจัดระบบ
แผนกส่วนการผลิตชัดเจน มีเครื่องจักรและเตาเผาที่มีเทคโนโลยีทันสมัย นอกจาก
จะผลิตเครื่องโต๊ะอาหาร เครื่องครัวที่เน้นการออกแบบและตกแต่งอย่างดีแล้ว
ยังรวมไปถึงผลิตภัณฑ์เพื่อการตกแต่งสวยงาม เครื่องสุขภัณฑ์ แผ่นกระเบื้อง (tiles)
ผลิตภัณฑ์ในงานก่อสร้าง ในระบบอุตสาหกรรม อิเล็กทรอนิกส์จนถึงเซรามิกส์
แบบก้าวหน้า (advance ceramics) ด้วย



26 ก.ค. 55

ภาพที่ 6 แนวแบบลักษณะร่วมสมัย ที่มีการออกแบบหลากหลาย เพื่อการตกแต่งและความสวยงาม เช่น โคมไฟ ของที่ระลึก เครื่องประดับ เครื่องดนตรีหรืออุปกรณ์เครื่องเขียน

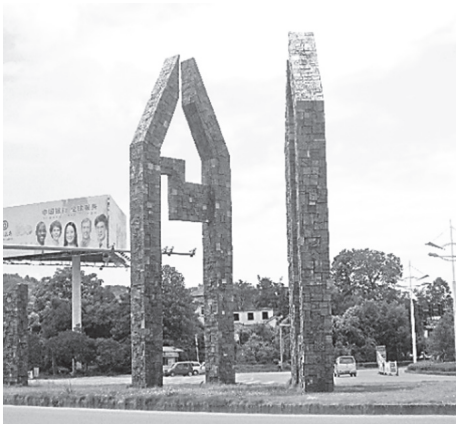


28 ก.ค. 55

ภาพที่ 7 แบบลักษณะเครื่องกระเบื้องแนวอุตสาหกรรม ที่มีการออกแบบอย่างดีและใช้ระบบเทคโนโลยีการผลิตสมัยใหม่ขั้นสูง ได้มาตรฐานมวลรวมอุตสาหกรรม การตกแต่งใช้ระบบรูปลอกสกรีนปะติด (decalcomania) เพื่อการผลิตจำนวนมากและได้มาตรฐานเท่ากัน

2.3) แบบงานศิลปกรรม คือ งานเครื่องกระเบื้องที่ผลิตเป็นงานศิลปะแบบวิจิตรศิลป์ เป็นงานประติมากรรมเซรามิกร่วมสมัยอย่างแท้จริง ส่วนใหญ่จะเป็นการสร้างสรรคงานส่วนบุคคลของศิลปิน ประติมากร จิตรกรอิสระหรือที่สังกัดตามสถาบันการศึกษาหรือองค์กรท้องถิ่น ลักษณะงานมีตั้งแต่งานประเภทประติมากรรม นูนต่ำ นูนสูง รูปลอยตัว และรวมไปถึงการเขียนภาพจิตรกรรมสร้างสรรค์บนแผ่นกระเบื้อง (แตกต่างจากการวาดภาพบนแผ่นกระเบื้องแบบเชิงประเพณีตรงที่ภาพจิตรกรรมที่เกิดขึ้นนี้เป็นแบบอย่างร่วมสมัย เทคนิคแบบสมัยใหม่ เปรียบได้ว่าแผ่นกระเบื้องเป็นดั่งผืนผ้าใบวาดภาพนั่นเอง ไม่ใช่การเขียนภาพแบบอย่างพุกันจีนเชิงประเพณี) ผลงานสร้างสรรค์เครื่องกระเบื้องแบบศิลปกรรมนี้ นอกจากจะเป็นการสร้างสรรคงานศิลปะของศิลปินแต่ละคนแล้ว ก็ยังมีลักษณะจัดการเป็นองค์กรรวมตัวกันเป็นนิคมหรือโรงปฏิบัติการ (workshop & studio) ที่มีศิลปินมารวมกันสร้างสรรคงาน ผลงานประติมากรรมนอกจากจัดแสดงนิทรรศการผลงานตามแนวทางศิลปะแล้ว ยังนำไปตกแต่งภูมิทัศน์สาธารณะต่างๆ การจัดสร้างวงเวียนอนุสาวรีย์ หรือตกแต่งตามสถานที่ต่างๆ พื้นที่สาธารณะ จตุรัสเมือง เพื่อความสวยงามของเมือง ส่งเสริมอัตลักษณ์เมือง เพื่อการพักผ่อนและการท่องเที่ยว

28 ก.ค. 55



ภาพที่ 8 แบบลักษณะเครื่องกระเบื้องแนวศิลปกรรม ที่เป็นแบบประติมากรรมประดับภูมิทัศน์เมือง

10. สรุปผลการศึกษา

มีปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจินโดดเด่นในระดับประเทศและระดับโลก ดังนี้

1. การที่มีแหล่งต้นทุนวัตถุดิบในการผลิตและทรัพยากรที่มีมากพอและมีคุณภาพดี ได้แก่ ดินเกาลินและหินพอร์ซเลนหรือหินผุ (porcelain stone) ที่สามารถหยิบมาสร้างงานได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากและให้คุณภาพของผลิตภัณฑ์ในระดับเนื้อกระเบื้องที่ดีที่สุด มีทรัพยากรป่าไม้สนมากพอที่จะนำมาทำเป็นฟืนในการเป็นเชื้อเพลิงเผา (รวมไปถึงถ่านหิน) และแหล่งแร่รงควัตถุอุดมสมบูรณ์ที่จะนำมาทำสีเพื่อเขียนตกแต่งลายอย่างมีแบบลัษณ์ที่โดดเด่น ซึ่งเป็นปัจจัยต้นทุนวัตถุดิบสำคัญที่เป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์สำคัญของจิ่งเต๋อเจิน (และของจีน) และกลายเป็นต้นแบบสารบบอ้างอิงให้กับวัตถุดิบชนิดเดียวกันนี้ทั่วโลก

2. การได้รับการสนับสนุนและความสนใจเป็นพิเศษจากราชสำนัก มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หยวนเป็นต้นมา (ที่เกิดหน่วยงานกำกับโดยตรงอย่างชัดเจน) จนถึงสมัยราชวงศ์ชิงที่ฮ่องเต้ไ่ฝพระทัยและให้มีหน่วยงานกำกับและควบคุมการผลิตอย่างชัดเจน มีเจ้าหน้าที่จำเพาะงานมากำกับดูแลอย่างเข้มข้น และยังทรงร่วมสนพระทัยค้นคว้าและร่วมสร้างสรรค์ด้วยในงานเครื่องกระเบื้องจนเกิดรูปแบบก้าวหน้าขั้นสูงสุดมากขึ้น

3. การมีช่างฝีมือที่ลี้ลับไหลมารวมตัวกันจากทั่วสารทิศมาอยู่ที่จิ่งเต๋อเจิน ผู้มีฝีมือทั้งในทางฝีมือเชิงช่างและทางศิลปกรรม อันทำให้เกิดการสร้างสรรค์พัฒนาจนกลายเป็นรูปแบบเชิงประเพณีอันวิจิตรที่เป็นรากฐานทางวัฒนธรรมและเกิดเป็นเครื่องกระเบื้องเชิงประเพณีที่มีอัตลักษณ์เป็นของตนเองอย่างเด่นชัด

4. วิทยาการขั้นสูงสุดของเทคโนโลยีเตาเผา จนเกิดเป็นเตาเผาจิ่งเต๋อเจินทรงไข่ ที่ให้ประสิทธิภาพอย่างสูงในการผลิต เป็นการรวมวิทยาการของเตาเผามังกรจากภาคใต้และเตาเผาทรงหมั่นไถ่จากภาคเหนือ พัฒนาการลองผิดลองถูกมาจนเกิดเตาเผาทรงน้ำเต้าและจนกลายเป็นเตาเงินในที่สุด ที่สามารถให้ผลในด้านการผลิตที่สมบูรณ์แบบ ใช้ต้นทุนและทรัพยากรน้อยลง ควบคุมคุณภาพของเตาเผาที่ให้คุณภาพ

ต่อผลิตภัณฑ์และความหลากหลายของผลิตภัณฑ์ได้อย่างเต็มที่และไม่สิ้นเปลืองแรงงานและเชื้อเพลิงเหมือนในอดีต

5. มีระบบการจัดการที่ดี มีหน่วยงานกำกับดูแลการผลิตงานชิ้นคุณภาพระดับสูงในทุกส่วนของกระบวนการ ซึ่งมีลักษณะหน่วยงานกำกับนี้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หยวนจนมีแบบแผนชัดเจนมากขึ้นในสมัยราชวงศ์หมิงและชิง มีบุคลากรที่ทำหน้าที่กำกับดูแลงาน ออกแบบและดำเนินการในระดับนโยบาย มีระบบจัดการเชิงอุตสาหกรรม มีระบบจัดสรรแบ่งส่วนแรงงานทำงานจนสามารถควบคุมคุณภาพได้อย่างเที่ยงตรง ตลอดจนถึงระบบการขนส่ง การบรรจุภัณฑ์ (ซึ่งก็มีระบบแบ่งส่วนแรงงานและความชำนาญจำเพาะด้วยเช่นกัน) และการตลาดด้วย

6. ความได้เปรียบของสภาพแวดล้อมภูมิศาสตร์ที่เหมาะสมเอื้อต่อการขนส่งวัตถุดิบและผลิตภัณฑ์เพื่อการกระจายสินค้าทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ มีแม่น้ำสายที่สำคัญและสามารถล่องขนถ่ายสินค้าออกเมืองทำได้ง่าย มีระบบการค้าต่างประเทศแดนไกล พัฒนาเรือสินค้าสำเภานาขนาดใหญ่ที่กินระวางน้ำลึกได้ดี เหมาะกับการขนส่งเครื่องกระเบื้องจำนวนมากไปยังตลาดและสถานที่ต่าง ๆ

7. การสืบสานปฏิบัติสร้างสรรค์พัฒนารูปแบบและเทคนิคอย่างต่อเนื่องยาวนานไม่ขาดสาย การพัฒนาเครื่องมือและเทคนิคต่าง ๆ ในการขึ้นรูปและตกแต่งผลิตภัณฑ์อยู่เสมอ จนได้เครื่องมือหรือสิ่งที่เหมาะสมในการผลิตงาน การสร้างสรรค์งานเครื่องกระเบื้องระดับชั้นพิสุทธิของราชวงศ์แบบอย่างประเพณีทุกกระเบียด เพื่อให้คงเอกลักษณ์และคุณค่าสืบสานอย่างต่อเนื่องไม่ขาดสาย ทำให้รูปแบบเครื่องกระเบื้องเชิงประเพณียังสืบทอดอย่างต่อเนื่อง (ซึ่งผู้สร้างงานแบบสืบทอดเอกลักษณ์ก็ย่อมต้องมีฝีมือขั้นสูง)

8. การรู้จักรับวิทยาการจากต่างแดน (ตะวันตก) นำมาปรับใช้จนพบบอกเกิดเป็นผลงานและเทคนิคจำเพาะเป็นของตนเอง เช่น การเขียนสีตกแต่งลายบนเคลือบแบบฟอสฟอร์สหรือเทคนิคการเขียนภาพแบบตะวันตก (yangcai) ที่นำมาประยุกต์เขียนภาพบนเคลือบบนแจกัน และพัฒนางานการงานสร้างสรรค์ที่หลากหลาย การนำร่องวัตถุจากต่างแดนมาประยุกต์ใช้เขียนสีตกแต่งชิ้นงานจนสามารถพัฒนาและ

ค้นพบรูปวัตถุที่สามารถสร้างสรรค์ชิ้นงานได้โดดเด่นเป็นของตนเองจากหลายแหล่งภายในประเทศซึ่งทดแทนการนำเข้ารูปวัตถุจากต่างประเทศในปริมาณมากและให้คุณภาพที่ดีและแตกต่างกว่า

9. ระบบธรรมเนียมประเพณีกฎเกณฑ์การฝึกฝนถ่ายทอดความรู้และเทคนิควิทยา โดยทางสายเลือดตระกูลหรือของครูผู้ศิษย์ที่เป็นชนบเครื่องเคร่ดและการยำเกรงตั้งใจฝึกฝนด้วยความวิริยะอุตสาหะ (โดยเฉพาะการถ่ายทอดแบบสืบสายตระกูลหรือสำนัก ที่เป็นกลเม็ดเทคนิควิธีลับเฉพาะตามสายตระกูลหรือสำนักนั้น ๆ) ซึ่งเป็นรากทางวัฒนธรรมของจีนที่สำคัญ จึงทำให้มีบุคลากรที่สร้างสรรค์เครื่องกระเบื้องที่จึ่งเต้อเจิ้นในแบบประเพณีที่ยังเปี่ยมด้วยฝีมือและรูปแบบ ขณะเดียวกันในปัจจุบันสมัยได้พัฒนาเป็นระบบการสอนจัดการความรู้เครื่องกระเบื้องแบบสมัยใหม่ มีสถาบันที่วิจัยและค้นคว้าด้วยวิทยาการสมัยใหม่อย่างต่อเนื่องทำให้จึ่งเต้อเจิ้นพัฒนาองค์ความรู้ ศาสตร์ทางเครื่องกระเบื้องของตนและผลิตบุคลากรอย่างไม่ขาดสาย

10. การจัดการระบบตลาด สมาคมอาชีพและการส่งเสริมสินค้า (การขาย) ในรูปแบบต่าง ๆ ทำให้เมืองจึ่งเต้อเจิ้นมิใช่เป็นแต่เพียงเมืองผลิตเครื่องกระเบื้องแต่ยังเป็นจุดนัดพบศูนย์รวมของผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในธุรกิจเครื่องกระเบื้องทุกภาคส่วน มาแต่โบราณ จนกลายเป็นศูนย์กลางของธุรกิจเครื่องกระเบื้องระดับโลก ตลอดจนเซรามิกส์ระดับเนื้อแบบอื่น เช่น ผลิตภัณฑืเนื้อแกร่ง (stoneware) ด้วย

นอกเหนือจากเครื่องกระเบื้องชั้นพิสุทธ์ของราชสำนักแล้ว อุตสาหกรรมเครื่องกระเบื้องจึ่งเต้อเจิ้นเติบโตขึ้นด้วยการสนับสนุนและขับเคลื่อนส่งเสริมจากสมาคมอาชีพผู้ประกอบการธุรกิจเครื่องกระเบื้อง ซึ่งสมาคมดังกล่าวก่อตั้งขึ้นทั้งจากผู้ประกอบการในพื้นที่และผู้ประกอบการนอกพื้นที่จึ่งเต้อเจิ้น สมาคมอาชีพเป็นศูนย์กลางในการให้คำปรึกษา วางแผนการดำเนินธุรกิจออกกฎระเบียบตลอดจนเป็นโรงเรียนสอนและอบรมความรู้ให้แก่ลูกหลานของสมาชิกทำให้เครื่องกระเบื้องจึ่งเต้อเจิ้นมีการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง (และยังดำรงรักษาแบบลักษณ์จำเพาะที่โดดเด่นเอาไว้) นอกจากนี้ยังมีการรวมกลุ่มอาชีพตามความชำนาญเฉพาะทาง เช่น กลุ่มอาชีพที่ทำงานในโรงงานเตาเผา กลุ่มอาชีพขึ้นรูปเครื่องกระเบื้อง

กลุ่มอาชีพฟันเคลือบ กลุ่มอาชีพควบคุมปิดเปิดเตาเผา ฯลฯ การรวมกลุ่มเฉพาะทางเหล่านี้ ทำให้เกิดการถ่ายทอดองค์ความรู้และเทคนิคฝีมือ (ลับ) ตามความชำนาญเฉพาะทาง ส่วนใหญ่สืบทอดผ่านลูกหลานเครือญาติวงศ์ตระกูล

ด้วยมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องนั้นประกอบไปด้วยสิ่งที่เป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่ปรากฏเห็นเป็นกายภาพสร้างสรรค์ต่าง ๆ และสิ่งที่เป็นภูมิปัญญาทักษะเชิงสร้างสรรค์ในตัวบุคคล ขนบธรรมเนียมวิถีปฏิบัติต่าง ๆ ซึ่งเป็นปัจจัยร่วมเกื้อหนุนและกัน โดยมีพัฒนาการและหยั่งรากมายาวนานของประวัติศาสตร์จวบจนยังดำเนินอยู่ในปัจจุบันร่วมสมัย ดังนั้นแนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้อง (รวมไปถึงเครื่องกระเบื้องร่วมสมัย) จึงมีลักษณะที่ผสมผสานกันเพียงแต่ในแนวจัดการบางรูปแบบการเกิดขึ้นหรือจุดเน้นอาจให้น้ำหนักหรือแนวทางอย่างใดอย่างหนึ่งมากกว่ากัน เช่น ถ้าเป็นลักษณะจัดการที่มาจากความสำคัญของวัตถุวัฒนธรรม สิ่งศิลปะสร้างสรรค์ก็จะมีลักษณะเชิงอนุรักษ์เป็นวัตถุภัณฑ์หรือโบราณคดี แต่บางอย่างที่ให้ความสำคัญกับระบบภูมิปัญญา กรรมวิธีและทักษะก็จะจัดการสำแดงปรากฏเป็นองค์ความรู้หรือกิจกรรมสาธิต และนอกเหนือจากนั้นไม่ว่าจะเป็นการจัดการประเภทใดก็ตามจะมีเรื่องของการท่องเที่ยวเข้าไปเป็นส่วนร่วมด้วยเสมอไม่มากก็น้อย ซึ่งทำให้ไม่แบ่งส่วนการจัดการอย่างเป็นเอกเทศออกจากวิถีของสังคมหรือชุมชน ยังผลสืบเนื่องอย่างยั่งยืนไปพร้อมกันทั้งในด้านอนุรักษ์ สงวนรักษาและความร่วมสมัยอย่างมีชีวิต ทั้งคุณค่าในด้านประวัติศาสตร์ ความรู้ ภูมิปัญญา เศรษฐกิจและความภาคภูมิใจในอัตลักษณ์ ซึ่งแนวทางการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องจึงต่อเนื่อง สามารถประมวลออกได้เป็น 6 ลักษณะ ดังนี้

1. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมแบบด้านการอนุรักษ์ รูปแบบนี้ปรากฏให้เห็นในการดำเนินงานด้านพิพิธภัณฑ์และแหล่งอนุรักษ์ทางประวัติศาสตร์ ภูมิทัศน์วัฒนธรรม ภูมิทัศน์นิเวศวิทยา การจัดการในพิพิธภัณฑ์เชิงอนุรักษ์นอกจากมีการจัดแสดงแล้ว พิพิธภัณฑ์ส่วนใหญ่ยังจัดพื้นที่สำหรับการสาธิต การขึ้นรูปหรือกระบวนการผลิตต่าง ๆ และในทุกแหล่งอนุรักษ์ ตัวอย่างเช่น พิพิธภัณฑ์ประวัติศาสตร์เครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น พิพิธภัณฑ์เตาราชสำนักหลวง แหล่งอนุรักษ์เหมืองแร่

และหมู่บ้านเกาหลิง หมู่บ้านโบราณเหยาหลี่ แหล่งอนุรักษ์โบราณสถานจนที่ว่า การ
อำเภอฝูเหลียง และสิ่งที่น่าสนใจในการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมในเชิงอนุรักษ์คือ
แหล่งอนุรักษ์เหล่านี้อยู่ได้รับการสนับสนุน ส่งเสริมและกำหนดมาตรฐานให้เป็นแหล่ง
ท่องเที่ยวระดับชาติด้วย เช่น มีการจัดให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวแห่งชาติระดับ 4A
หรือจัดให้แหล่งอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมสาธิต แหล่งคุ้มครองมรดกภูมิปัญญา
ทางวัฒนธรรมระดับประเทศ ซึ่งเป็นการกำหนดระดับสถานที่ท่องเที่ยวทาง
ประวัติศาสตร์ทั้งจากรัฐบาลกลางและรัฐบาลท้องถิ่นที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญ
และให้ความใส่ใจในการดูแลเอาใจใส่และทำนุบำรุงอย่างเอื้อประโยชน์อย่างยั่งยืน
ร่วมกันระหว่างแนวการจัดการเชิงอนุรักษ์และการท่องเที่ยวเป็นอย่างยิ่ง ซึ่งปรากฏ
รูปเป็นการท่องเที่ยวโดยอาศัยความแข็งแกร่งของรากทางวัฒนธรรมที่ตนเองมีอยู่
อย่างโดดเด่น

2. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมแบบภูมิทัศน์ร่วมวิถี เป็นการจัดตกแต่ง
สภาพแวดล้อมของเมืองและพื้นที่สาธารณะด้วยเครื่องกระเบื้อง เช่น การสร้าง
จุดสังเกตสำคัญหรือจุดหมายตาของเมือง สิ่งประกอบตกแต่งภูมิทัศน์เมือง
ส่วนประกอบตกแต่งถนนและสถาปัตยกรรมต่างๆ ของเมือง การจัดการในลักษณะนี้
ได้รับความร่วมมือจากภาคเอกชนและศิลปิน การจัดการทางวัฒนธรรมโดย
การแสดงออกผ่านสถาปัตยกรรมตลอดจนภูมิทัศน์ของเมืองทำให้เมืองมีอัตลักษณ์
และความหมายตามนิยามของความเป็น “เมืองเซรามิกส์” ที่อุดมไปด้วยบรรยากาศ
สภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมของเมืองเครื่องกระเบื้องและสิ่งแวดล้อมศิลปกรรม
ไปทุกพื้นที่โดยผสมกลมกลืนร่วมวิถีไปกับการดำเนินชีวิตอย่างปกติของผู้คนและ
สภาพแวดล้อม

3. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมแบบมีส่วนร่วมรวมกลุ่มสร้างสรรค์
ผลของการมีส่วนร่วมรวมกลุ่มสร้างสรรค์ทำให้เกิดศูนย์ประติมากรรมเซรามิก
หมู่บ้านศิลปะเครื่องกระเบื้องนานาชาติซานเป่าแห่งเมืองจิ่งเต๋อเจิน การจัดการมรดก
แนวทางนี้ก่อให้เกิดการมีส่วนร่วมสร้างสรรค์อย่างก้าวหน้า โดยมีส่วนมาจากรากฐาน
ของภูมิปัญญาอันเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของเครื่องกระเบื้องที่มีอยู่ใน

ตัวบุคคลถูกถ่ายทอดสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานแนวสืบสานหรือแนวทางร่วมสมัย เป็นการร่วมมือและมีส่วนร่วมในการจัดการภูมิปัญญา ทักษะเชิงช่างและประสบการณ์ของแต่ละคนให้มาร่วมกันนำเสนอและสร้างสรรค์และยังเป็นพื้นที่ของผู้สร้างสรรค์รุ่นใหม่ได้มีโอกาสนำเสนอผลงานและพบปะแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์เครื่องกระเบื้องกับนานาชาติ สิ่งที่สำคัญที่จะทำให้การจัดการมรดกวัฒนธรรมแนวนี้ยั่งยืนอยู่รอดได้ในเชิงการจัดการจำเป็นต้องทำให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวหนึ่งที่เชื้อเชิญผู้สนใจแบบลักษณะเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น นอกจากนั้นยังมีผลต่อเศรษฐกิจในเชิงสร้างสรรค์ด้วย เพราะผลงานศิลปกรรมเหล่านี้ได้ถูกประมูลหรือเผยแพร่ไปยังส่วนต่างๆ ของจีนและหอศิลป์ในต่างประเทศอีกด้วย

4. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมโดยการจัดตั้งสถาบันศึกษา สถานศึกษาที่สำคัญในจิ่งเต๋อเจิ้นคือ สถาบันเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น เป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาที่สอนและวิจัยเกี่ยวกับเครื่องกระเบื้องซึ่งมีอยู่แห่งเดียวในประเทศจีน ที่เน้นทางนี้โดยเฉพาะและเป็นที่ยอมรับระดับโลก มีการสอน วิจัย สร้างสรรค์ บริการวิชาการแก่สังคม แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม ปัจจุบันมีการแบ่งบริหารจัดการเป็น 11 สำนัก รับนักศึกษาทั้งนักศึกษาจีนและนักศึกษาต่างชาติ การจัดการแนวทางนี้เป็น การจัดการที่ส่งผลต่อความยั่งยืนของมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องอย่างครบวงจรที่สุดเพราะเป็นการจัดการที่เข้าถึงรากขององค์ความรู้ในทุกกระบวนการของเครื่องกระเบื้องและผลิตสร้างบุคลากรทางเครื่องกระเบื้องอย่างมืออาชีพเพื่อผล อย่างก้าวหน้าที่ยั่งยืนต่อไปในอนาคต

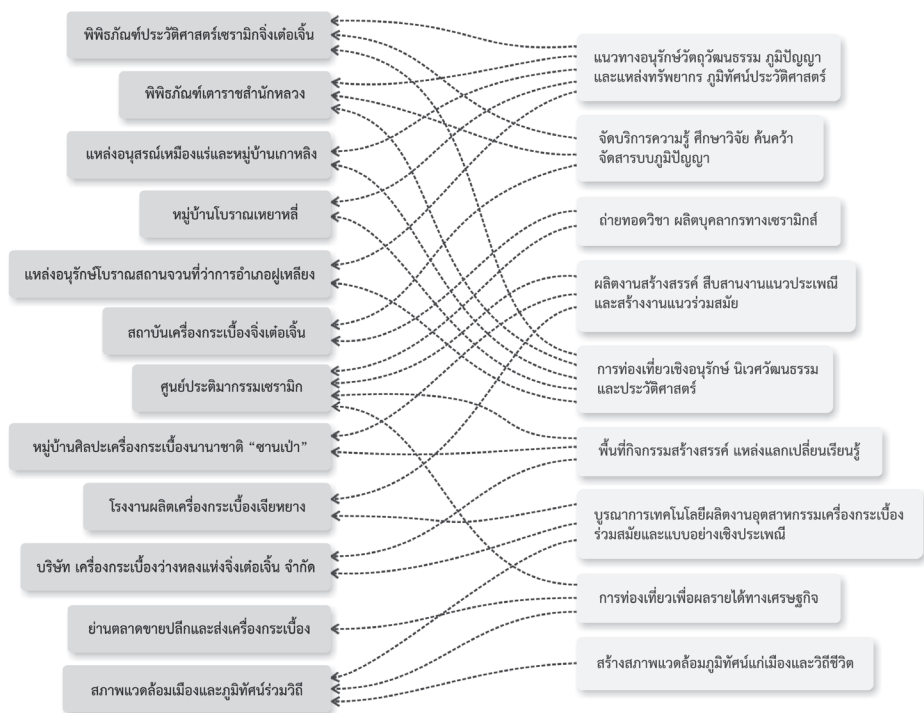
5. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมในเชิงท่องเที่ยวเศรษฐกิจ ตัวอย่างการจัดการแนวนี้ เช่น ตลาดขายปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “ฉือซี้เจียจิ้นซิวซางหนาน” ตลาดขายปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “จิงกั๋วฉือเจิง” และตลาดขายปลีกและส่งเครื่องกระเบื้อง “จิ่งเต๋อเจิ้นจินซางลี่ถาวฉือต้าซือฉาง” แหล่งตลาดเหล่านี้เป็นตลาดค้าปลีกและส่งที่กระจายอยู่มากและเป็นจุดรวมสินค้าเครื่องกระเบื้องที่สำคัญระดับประเทศที่นักท่องเที่ยวและนักธุรกิจจากจีนและนานาชาติจะมาเยี่ยมชมจิ่งเต๋อเจิ้น ซึ่งพัฒนามาจากพัฒนาแหล่งถนนการค้าเซรามิกจากสมัยโบราณ ตลาดค้าส่งและ

คำปลีกดังกล่าว ถือเป็นแหล่งท่องเที่ยวของนักท่องเที่ยวที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อมาซื้อหาเครื่องกระเบื้องทำให้เกิดรายได้และสนับสนุนการผลิตเครื่องกระเบื้อง ยังผลให้อุตสาหกรรมเซรามิกส์เจริญเติบโตและยั่งยืน

6. การจัดการมรดกทางวัฒนธรรมโดยการผลิตสืบสานและสร้างสรรค์อย่างก้าวหน้าของโรงงานอุตสาหกรรม พบว่ามีโรงงานผลิตเครื่องกระเบื้องว่างหลง และโรงงานผลิตเครื่องกระเบื้องเจียหยาง ที่ทำการผลิตเครื่องกระเบื้องทั้งแบบสืบสานประเพณีและแบบร่วมสมัย โรงงานดังกล่าวมีจุดมุ่งหมายเพื่อสืบสานเครื่องกระเบื้องแนวประเพณีโดยการผลิตเลียนแบบเครื่องกระเบื้องแนวประเพณีที่มีชื่อเสียงในอดีตให้มีลักษณะเหมือนชิ้นงานในอดีตทุกประการทั้งรูปทรง แบบลักษณะ ขนาด และลวดลายตกแต่งต่างๆ รวมไปถึงกรรมวิธีการขึ้นรูป และวัตถุดิบ ซึ่งเครื่องกระเบื้องเลียนแบบสืบสานแนวนี้นี้ยังเป็นที่นิยมและจำหน่ายได้ในราคาสูง ซึ่งก็ได้รับอานิสงส์มาจากรากทางมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องที่เข้มแข็งมาอย่างยาวนานของจังหวัดเจ้อเจิ้นนั่นเอง ถือได้ว่าการผลิตในลักษณะนี้โดยการนำแบบลักษณะในอดีตมาผลิตเลียนแบบในภาวะการณ์ปัจจุบันเป็นการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับเครื่องกระเบื้องที่มีผลมาจากคุณค่าของสิ่งที่เรียกว่าทรัพย์สินภูมิปัญญาจากมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้อง การผลิตดังกล่าวทำให้การผลิตเครื่องกระเบื้องจังหวัดเจ้อเจิ้นยังคงธำรงรักษารูปแบบลักษณะได้อย่างเหนียวแน่น

จะเห็นได้ว่า มรดกทางวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องของจังหวัดเจ้อเจิ้นนี้ นอกจากแบบลักษณ์ทางกายภาพที่โดดเด่นที่ประจักษ์เห็นได้ชัดในฐานะเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมหรือมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ (tangible cultural heritage) แล้ว ยังมีส่วนที่เรียกได้ว่า เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (intangible cultural heritage) ที่เป็นสิ่งที่อยู่เบื้องหลังอันสำคัญยิ่งกว่า เช่น กระบวนการขั้นตอนผลิตสร้าง ทักษะฝีมือเชิงช่าง วิทยาการเทคโนโลยีของเตาเผาและอาคารเรือนเตา รูปแบบสร้างสรรค์มาตรฐานความงามของลวดลายและรูปทรงพิสุทธิ์ ตลอดจนสิ่งประกอบบริบทรอบข้างของเครื่องกระเบื้องจังหวัดเจ้อเจิ้น เช่น ผลงานบันทึกภาพประกอบกระบวนการผลิตเครื่องกระเบื้องของถังอิง แนวคิดของการบริหารจัดการแบ่งส่วนแรงงานผลิตใน

แผนภูมิที่ 3 : ในแต่ละหน่วยหรือรูปแบบการจัดการมรดกวัฒนธรรม มีประเด็นที่เน้นในการเป็นภารกิจหรือผลที่ต้องการให้เกิดขึ้นในลักษณะต่าง ๆ ในรูปแบบหนึ่ง ๆ อาจมีแนวและผลที่ต้องการหลากหลายและซ้อนเกี่ยวกัน ซึ่งในแต่ละรูปแบบการจัดการฯ แสดงให้เห็นถึงการนำมาใช้ประโยชน์แก่นมนุษย์อย่างหลากหลาย และจะมีเรื่องการท่องเที่ยวเข้าเกี่ยวโยงด้วยเสมอ



จากทุกรูปแบบของแนวการจัดการมรดกวัฒนธรรมเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น ล้วนแล้วแต่ไม่ได้ถูกจัดการให้เป็นแหล่งมรดกที่ตายแล้ว แต่ถูกนำมาใช้ประโยชน์อย่างเหมาะสมโดยประเมินจากคุณค่ามรดกวัฒนธรรม⁴ ที่หลากหลาย ซึ่งเป็นแนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนและเป็นสิ่งที่เรียกว่า มรดกมีชีวิต (Living heritage) อันหมายถึง มรดกวัฒนธรรมที่มีการใช้ประโยชน์จากมนุษย์ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งซึ่งตอบสนองคุณค่าต่าง ๆ แก่มนุษย์ ชุมชนและสังคม

11. แนวทางปฏิบัติที่น่าสนใจ

สืบเนื่องจากพื้นที่ของจังหวัดลำปางเป็นพื้นที่ที่มีการผลิตเครื่องเคลือบดินเผา (ไม่ค่อยปรากฏเครื่องเคลือบดินเผาระดับเนื้อเครื่องกระเบื้อง (Porcelain) มากนัก ส่วนใหญ่เป็นผลิตภัณฑ์ระดับเนื้อแกร่ง (Stoneware) จึงขอก้าวในส่วนและบริบทของเครื่องเคลือบดินเผาโดยรวม) อย่างโดดเด่นและเป็นแหล่งที่มีแร่ทรัพยากรดินขาวที่เป็นวัตถุดิบสำคัญต่อการผลิตเครื่องเคลือบดินเผา แม้จะมีรากของมรดกวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาไม่ยาวนานและปัจจัยประกอบอื่นที่เข้มแข็งเท่าจิ่งเต๋อเจิ้นก็ตาม เช่น ความสืบเนื่องของมาตรฐานแบบลักษณ์ เทคนิคและกระบวนการที่ได้รับการสร้างสรรค์และกำกับอย่างจริงจังจากราชสำนักและการสร้างชิ้นงานในระดับเนื้อเครื่องกระเบื้องอย่างเป็นล่ำเป็นสันโดยปกติอย่างจิ่งเต๋อเจิ้น การดำเนินธุรกิจส่งออกเครื่องกระเบื้องที่โดดเด่นออกไปทั่วโลกตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 13 หรือการรวมกลุ่มกันของสายวิชาชีพเป็นสมาคมแขนงต่าง ๆ ที่มีความเข้มแข็งและขับเคลื่อน ถ่ายทอด ช่วยเหลือ สนับสนุน บุคลากรในแวดวงวิชาชีพเครื่องกระเบื้องอย่างแข็งขัน หรือประเพณีการถ่ายทอดกระบวนการทักษะวิชาเครื่องกระเบื้อง

⁴ คุณค่าจากมรดกวัฒนธรรมที่มีต่อมนุษย์ในลักษณะต่างๆ (อิโคโมสไทย : 2548; น.75) เช่น คุณค่าทางสังคม (Social Value) คุณค่าทางเศรษฐกิจ (Economic Value) คุณค่าทางสุนทรียภาพความงาม (Aesthetic Value) คุณค่าเชิงสื่อความหมาย (Interpretative Value) คุณค่าทางจิตวิญญาณ (Spiritual Value) คุณค่าในตัวตนและความแท้ (Authentic Value) คุณค่าทางประวัติศาสตร์ (Historical Value) คุณค่าทางศาสตร์และเทคโนโลยี (Scientific Value) คุณค่าทางประดิษฐ์กรรมปัญญา (Innovation Value) คุณค่าในด้านความเชื่อมโยงสัมพันธ์ (Associative Value)

แบบสายตระกูลก็ตาม แต่ลำปางก็มีกิจกรรมที่ส่งเสริมและเผยแพร่เกี่ยวกับเครื่องเคลือบดินเผาอยู่บ้าง อาทิ งานเซรามิกส์แฟร์ที่จัดเป็นประจำทุกเดือนธันวาคมของทุกปี การมีสมาคมเครื่องปั้นดินเผาลำปาง การรวมกลุ่มที่เรียกว่าคัลสเตอร์ของผู้ประกอบการธุรกิจเครื่องเคลือบดินเผา แต่กระนั้นแนวทางที่สามารถนำแนวปฏิบัติที่น่าสนใจนำมาปรับพัฒนาให้เหมาะสมกับจังหวัดลำปาง และรวมถึงพื้นที่อื่นที่มีการผลิตเครื่องเคลือบดินเผา ได้ดังนี้

1) การรวมกลุ่มอาชีพและความเชี่ยวชาญเฉพาะทางของเครื่องเคลือบดินเผา เพื่อการส่งเสริมและสนับสนุน พัฒนาให้เกิดการถ่ายทอด ช่วยเหลือและพัฒนาในสายงานจำเพาะทางของตนให้เกิดความเด่นชัดแข่งขันและสั่งสมอัตลักษณ์ของทักษะและแนววิชาชีพของตน

2) การเร่งดำเนินการจัดการแหล่งทรัพยากรวัตถุดิบของเครื่องเคลือบดินเผา ซึ่งสำหรับในพื้นที่ลำปางแล้ว ทรัพยากรแร่ที่สำคัญคือ ดินกาฬินกำลังจะเริ่มหมดไป หรือเหลืออยู่อย่างคุณภาพไม่สูง ควรเร่งดำเนินการจัดการไม่ด้วยวิธีทางใดก็วิธีหนึ่ง เช่น การจัดให้เป็นแหล่งอนุรักษ์แร่วัตถุดิบทางเครื่องเคลือบและจัดให้เป็นการท่องเที่ยวเชิงนิเวศวัฒนธรรม ในบางพื้นที่มีแหล่งเตามังกรโบราณที่ทรงคุณค่าที่ควรจัดพัฒนาในการจัดการอนุรักษ์ยั่งยืนอย่างเหมาะสม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเตาอยู่ในพื้นที่ของสถานประกอบการเอกชนและบางส่วนที่เป็นเตาโบราณเก่าแก่กว่านั้น

3) การสร้างพื้นที่ให้กับศิลปิน นักออกแบบและการมีส่วนร่วมของชุมชน ให้เกิดการแลกเปลี่ยน เรียนรู้ สร้างสรรค์และเผยแพร่ผลงานทางเครื่องเคลือบดินเผา ร่วมกัน สำหรับในพื้นที่จังหวัดลำปางพื้นที่ดังกล่าวนี้ยังมีการเคลื่อนไหวหรือสัดส่วนน้อย เพราะส่วนใหญ่กิจกรรมเหล่านี้มักจะไปดำเนินการในเมืองใหญ่ เช่น กรุงเทพฯ เชียงใหม่ หรือไม่ก็ยังไม่มีการริเริ่มดำเนินการอย่างเหมาะสมให้พร้อมกับสภาพแวดล้อม เช่น หมู่บ้านศิลปินที่ผู้เข้าร่วมสามารถมาพำนักและสร้างสรรค์งานท่ามกลางบรรยากาศและวัฒนธรรมแท้ดั้งเดิม (ที่ยังมีชีวิตร่วมสมัยอยู่จริงไม่ใช่ลักษณะการจัดตั้งบรรยากาศเทียม) ที่มีอัตลักษณ์พื้นที่เครื่องเคลือบดินเผาที่มีประวัติศาสตร์หรือภูมิทัศน์วัฒนธรรมของตนเองอย่างเหมาะสม การมีหอศิลป์ร่วมสมัยที่รับการใส่ใจออกแบบจัดสร้าง

อย่างเหมาะสมต่อการจัดกิจกรรมและแสดงผลงานลักษณะเครื่องเคลือบดินเผา ที่จะนำพาให้เกิดกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้และสร้างสรรค์อย่างหลากหลายและพัฒนาไปสู่การเป็นแหล่งหมายพบปะดำเนินกิจกรรมเกี่ยวกับเครื่องเคลือบดินเผาในระดับประเทศต่อไป

4) การจัดให้เกิดภูมิทัศน์ร่วมวิถีของเครื่องเคลือบดินเผาในเมืองลำปาง ให้มากยิ่งขึ้นอย่างวิถีธรรมชาติปรีายาย เพื่อส่งเสริมการร่วมคิดและสร้างสรรค์ เสริมบรรยากาศและสุนทรียภาพให้อยู่รายล้อมในวิถีชีวิตของผู้คนและชุมชน ให้เป็นส่วนหนึ่งของบรรยากาศเมืองลำปาง เพราะเป็นการส่งเสริมและสนับสนุนทั้งทางตรงและทางอ้อมในการกระตุ้นเร้าการสร้างสรรค์สิ่งประกอบตกแต่งเมืองต่างๆ ที่เป็นเครื่องเคลือบดินเผาอย่างหลากหลายและเป็นการพัฒนาองค์ความรู้และเทคโนโลยีการผลิตร่วมสมัยที่บูรณาการกับสิ่งอื่นได้มากยิ่งขึ้น นอกจากนั้นยังเป็นการกล่อมเกลาลดหล่นความรูสึกเชิงสุนทรียภาพต้องานสร้างสรรค์เครื่องเคลือบฯ ให้ผุดเกิดในความรู้สึกและการใช้ชีวิตของชาวเมืองอยู่ทุกวันอย่างธรรมชาติ

5) ผลิตสืบสานสร้างสรรค์เครื่องเคลือบดินเผาแนวประเพณีในแต่ละพื้นที่ อันซึ่งเป็นการถำรงจิตวิญญาณและบุคลิกของเครื่องเคลือบฯ แนวประเพณีที่ทุกคนสามารถมีส่วนร่วมคิดและร่วมสร้างสรรค์ได้ เพราะสืบมาจากผลผลิตของสำนักพื้นที่ในวิถีของตน ขณะเดียวกันสามารถรังสรรค์คุณค่าร่วมสมัยโดยโยงใยแปรเปลี่ยนจากพื้นฐานความงามเชิงประเพณีของตน เพื่อเป็นการสร้างมูลค่าและสืบสานคุณค่าอย่างยั่งยืนในแนวผลิตผลวัตถุทางวัฒนธรรมของตนที่โดดเด่น ยังผลที่เกี่ยวข้องต่อการจัดการองค์ความรู้ การค้นคว้าวิจัยมรดกภูมิปัญญาของเครื่องเคลือบดินเผา (ที่ปรากฏอยู่ทั้งวัตถุวัฒนธรรมและวิถีวัฒนธรรม) ที่มีอย่างกระจายและซึมซับอยู่ในวิถีและตามภูมิบุคคลก่อนการสร้างสรรค์ นอกจากจะเป็นการสืบสานอนุรักษ์อย่างโดยตรงแล้ว ยังกระตุ้นให้เกิดบรรยากาศการสร้างสรรค์แบบอย่างเชิงประเพณีหรืองานร่วมสมัยที่สืบเค้าแบบอย่างประเพณีอีกด้วย

6) การจัดให้มีสถาบันการศึกษาเฉพาะทางขั้นสูงที่มีการวิจัย การจัดการความรู้ การสอนและผลิตบุคลากรทางเครื่องเคลือบดินเผามืออาชีพอย่างเข้มข้น อันจะเป็นแนวทางที่ยั่งยืนที่สุดต่อการดำเนินการจัดการมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาให้ร่วมสมัยและยั่งยืนต่อไป เพราะไม่ได้เป็นแต่เพียงจัดการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องได้แต่เพียงกายภาพวัตถุเท่านั้น แต่สามารถเข้าถึงอย่างรากลึกของมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ อันเป็นภูมิปัญญาของเครื่องเคลือบดินเผาที่มีอยู่อย่างมากมายและสามารถพัฒนาประยุกต์และสืบสานต่อได้อย่างไม่รู้จบ

7) การร่วมจัดการแหล่งมรดกวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาและบริบทที่เกี่ยวข้องในเชิงอนุรักษ์อย่างยั่งยืนที่บูรณาการในด้านส่งเสริมมาตรฐานอนุรักษ์ และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมหรือเชิงสร้างสรรค์ (อันมีความหลากหลายมิติ) ที่มิได้เน้นแต่เฉพาะรูปแบบและเนื้อหาแต่ยังมีความครอบคลุมไปถึงคุณค่าการใช้สอย (use and function) ขนบปฏิบัติ บริบทรายล้อม และความสำคัญของความรู้สึกและจิตวิญญาณ ที่เป็นลักษณะการจัดการวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาอย่างยั่งยืนต่อชุมชนและสังคมของลำปาง

8) การเก็บรวบรวมฐานข้อมูลกายภาพและวัฒนธรรมเชรามิกลำปาง ซึ่งรวมทั้งสิ่งที่เป็นมรดกวัฒนธรรม (มรดกที่ยังมีชีวิตอยู่ด้วย) และวัฒนธรรมร่วมสมัย ซึ่งจะเป็นการบ่งเน้นให้เห็นถึงว่าลำปางคือเมืองวัฒนธรรม เชรามิกส์มิใช่เป็นแต่เพียงเมืองเชรามิกส์หรือเมืองขายเชรามิกส์เท่านั้น ขณะเดียวกันจะเป็นการเชื่อมโยงการมีส่วนร่วมของชุมชนและสืบทอดวัฒนธรรมเชรามิกส์ของลำปางที่จะเป็นมรดกวัฒนธรรมที่มีชีวิต (living cultural heritage) ร่วมกัน เพิ่มศักยภาพของการมีศักดิ์ศรี และเกิดการพึ่งตนเองได้อย่างยั่งยืนโดยก่อให้เกิดคุณค่าที่บูรณาการอย่างหลากหลาย เช่น การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและนิเวศวิทยา (เชรามิกส์) ของชุมชนต่างๆ ซึ่งเป็นการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืนและก่อให้เกิดคุณค่ารายล้อมของวัฒนธรรมเชรามิกส์ของลำปาง

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กรมทรัพยากรธรณี. รายงานผลการวิเคราะห์ส่วนประกอบทางเคมีของดินแหล่งต่าง ๆ. เอกสารเศรษฐกิจธรณีวิทยาเล่ม19. โรเนียวเผยแพร่. 2521.

ชนัญ วงษ์วิภาค, สว่าง เลิศฤทธิ์และคณะ. การจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวอย่างยั่งยืน. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2547.

ธนิช เลิศชาญฤทธิ์. การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. 2554.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพฯ : เพื่อนพิมพ์. 2530.

สมบุรณ์ อรัญญภาค. หลักการทำเคลือบเซรามิก. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2553.

สายันต์ ไพรชาญจิตร์. การจัดการทรัพยากรทางโบราณคดีในงานพัฒนาชุมชน. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสฬการพิมพ์. 2550.

อิโคโมสไทย. ๒ ทศวรรษอิโคโมสไทย: การอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมเส้นทางสู่กฎบัตรประเทศไทย. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. 2548.

อิโคโมสไทย. การสื่อความหมายในการอนุรักษ์จากสถาปัตยกรรมสู่มรดกชุมชน. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. 2550.

ภาษาจีน

陈海澄. 景德镇瓷录. 南昌 : (中国陶瓷) 杂志社. 2004.

陈立立. 纪念景德镇置镇千年. 江西社会科学. 2004.

陈雨前 江华. 景德镇陶瓷文化创意产业发展报告(2010). 广州 : 广东世界图书出版公司. 2010.

潘兆鸿. 陶瓷三百问. 南昌: 江西科学技术出版社. 2007.

方李莉. 血缘、地缘、业缘的集合体——清末民初景德镇陶瓷行业的
社会组织模式. 南京艺术学院学报. 2011.

王立军. 瓷器六百问. 北京: 北京市十月印刷有限公司. 2011.

杨永峰. 景德镇陶瓷古今谈. 北京: 中国文史出版社. 1991.

ภาษาอังกฤษ

Chappell, James. *The Potter's Complete Book of Clay and Glazes*.
Rev.ed. New York: Watson-Guption Publications. 1977.

Cheng Linsun. *Berkshire Encyclopedia of China*. U.S.A: Berkshire
Publishing Group. 2009.

Chou Kungshin. *Stunning Decorative Porcelains from the Ch'ien-lung
Reign*. Taiwan: National Palace Museum. 2008.

Dillon, Michael. "Transport and Marketing in the Development of
the Jingdezhen Porcelain Industry during the Ming and
Qing Dynasties". *Journal of the Economic and Social History
of the Orient*, Vol.35, NO.3 (1992), p.278-290. BRILL.

Ebrey, Patricia Buckley. *The Cambridge illustrated History of China*.
Cambridge University Press. 2008.

Finlay, Robert. *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*.
London: University of California Press. 2010.

Hsu WenChin. "Social and Economic Factors in the Chinese Porcelain
Industry in Jingdezhen during the Late Ming and Early Qing
Period, ca. 1620-1683" *Journal of the Royal Asiatic Society.
Britain and Ireland*, No.1 (1988), p.135-159. Cambridge
University Press.

- Hu Kaimin. *Pottery and Porcelain*. Beijing: Foreign Language Press. 2002.
- Hua Yilong. *Works by Ceramic Artist from Around the World*. Shanghai Fine Arts Publishers. 2006.
- ICOMOS. *The NARA Document on Authenticity (1994)*. Digital PDF Document.
- Little, Stephen. "Economic Change in Seventeenth Century China and Innovations at the Jingdezhen Kilns". *Ars Orientalis*, Vol.26, (1996), p.47-54. University of Michigan.
- Prudence M. Rice. *The Prehistory & History of Ceramic Kilns*. USA: The American Ceramic Society. 1997.
- Sjostrand, Sten. *The Wanli Shipwreck and Its Ceramic Cargo*. Ministry of Culture, Arts and Heritage Malaysia. 2007.
- UNESCO. *Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage*. Paris, 16 November 1972. Digital PDF Document.
- Wang Qingzheng. *Dictionary of Chinese Ceramics*. Singapore: Sun Tree Publishing. 2002.
- Wood, Nigel. *Chinese Glazes*. University of Pennsylvania Press. 1999.
- Xiong Liao. *Gems of the Official Kilns*. _____. 2004.
- Zhu Guanzhen. *Chinese Ceramic Cultural Sites*. Taiwan: Wushing Books Publication. 2004.

การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะ ด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย¹

Designing Traditional Thai Music Teachers Training Course
to Enhance Vocal Attribute on Basis of Traditional Thai Music Standards

สุพัตรา วิไลลักษณ์²

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เป็นการศึกษาในลักษณะของการวิจัยและพัฒนา(Research and Development) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาคุณลักษณะปัจจุบัน และความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยมีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 4 ขั้นตอน คือ 1) การศึกษาข้อมูลพื้นฐาน 2) การสร้างหลักสูตร 3) การทดลองใช้หลักสูตร และ 4) การประเมินผลหลักสูตร ผลการวิจัยพบว่า

1. การศึกษาข้อมูลพื้นฐาน ซึ่งเป็นการสำรวจคุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พบว่า คุณลักษณะปัจจุบันด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยโดยภาพรวม

¹ โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2555

² อาจารย์ประจำ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

อยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.04$) และความต้องการในการพัฒนาคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.94$)

2. ผลการสร้างหลักสูตร พบว่า ทุกองค์ประกอบของหลักสูตรมีความเหมาะสมสอดคล้องกัน รวมทั้งเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมมีความเหมาะสมเที่ยงตรง

3. ผลการทดลองใช้หลักสูตรกับกลุ่มตัวอย่างซึ่งเป็นครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานที่สังกัดอยู่ในสถาบันการศึกษาที่มีการจัดการศึกษาถึงระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในเขตพื้นที่กรุงเทพฯ และปริมณฑล จำนวน 15 คน พบว่าการกำหนดระยะเวลาการฝึกอบรมควรมีการปรับเปลี่ยนให้มีความยืดหยุ่นในแต่ละเนื้อหาของแต่ละหน่วยย่อย และเพิ่มระยะเวลาในการทำแบบประเมินผลการใช้หลักสูตร นอกจากนี้ ในส่วนของการกิจกรรมและระยะเวลาในการฝึกอบรมตามหลักสูตรนั้น พบว่า ระยะเวลาสำหรับการทดลองใช้ในหน่วยการเรียนรู้ที่ 2 ควรปรับให้เหลือ 20 ชั่วโมง และปรับเพิ่มกิจกรรมในการขับร้องร่วมกับวงดนตรีไทย

4. ผลการประเมินหลักสูตร พบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความรู้ความเข้าใจและมีคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยเพิ่มขึ้นหลังจากเข้ารับการฝึกอบรม และมีความคิดเห็นต่อหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยในภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.60$) รวมทั้งมีความพึงพอใจต่อการฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 4.46$)

คำสำคัญ : การสร้างหลักสูตร / หลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย / คุณลักษณะด้านการขับร้อง / เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย

Abstract

The research “Designing Traditional Thai Music Teachers Training Course to Enhance Vocal Attribute on Basis of Traditional Thai Music Standards” was based on research and development concept. The purposes of the study were 1) to investigate the current attributes of traditional Thai music teachers and need in enhancing their attributes on basis of Traditional Thai Music Standards 2) to design traditional Thai music teachers training course to enhance vocal attribute on basis of Traditional Thai Music Standards. The research methodology consisted of four stages i.e. stage one: studying common data, stage two: designing course, stage three: implementing course, and stage four: assessing course. The findings revealed as follows:

1. Common data was explored to obtain the current attributes of traditional Thai music teachers and need in enhancing their attributes on basis of Traditional Thai Music Standards. The current vocal attribute of traditional Thai music teachers was generally found at the moderate level on basis of Traditional Thai Music Standards ($\bar{x} = 3.04$). The need in enhancing vocal attribute of traditional Thai music teachers was generally found at the high level on basis of Traditional Thai Music Standards ($\bar{x} = 3.94$).

2. The course. The results indicated the congruence of course components and validity of course assessment tools.

3. The 15 traditional Thai music teachers of Basic Education level from the secondary schools in Bangkok and adjacent areas were engaged in the implementation of the training course. Reportedly, it needed adjustment of length for further flexibility in contents of each topic and increase of time for assessment of training course implementation, including 1) survey of understanding before and after the training course 2) assessment form of

vocal music attributes 3) questionnaire on participants' attitude towards training course and 4) evaluation form of participants' satisfaction towards involvement in the training course. Moreover, lengths of learning unit 2 were suggested to be reduced downwards to 20 hours and vocal music should be dually practiced with traditional Thai music band.

4. The understanding as well as vocal music attribute on basis of Traditional Thai Music Standards of the participants increased after the training course. Their attitude towards training course was generally rated at the highest level ($\bar{x} = 4.60$) and their satisfaction towards the training course was generally rated at the high level ($\bar{x} = 4.46$).

Keywords : Designing Course / Traditional Thai Music Teachers Training Course / Vocal Attribute / Basis of Traditional Thai Music Standards

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นผลงานที่เกิดขึ้นจากการสั่งสมภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ที่สร้างขึ้นไว้อย่างต่อเนื่อง ซึ่งมีคุณสมบัติที่งามเด่นเป็นเอกลักษณ์ของชาติ แต่เดิมมา วิชาซึงพจนตรไไทยมีการสืบทอดโดยใช้วิธีการจำและการปฏิบัติ ซึ่งเกิดประโยชน์ใน ระยะเวลาที่ผู้ถ่ายทอดมีชีวิตรอยู่เท่านั้น เมื่อถึงยุคที่ดนตรีต่างประเทศเข้ามามีบทบาท ในสังคมไทย ครูผู้สอนยังคงเป็นครูหรือนักดนตรีไทยผู้มีฝีมืออย่างเดิม แต่มีการบันทึก การเรียนการสอน โน้ตเพลง ตำรา และบทความต่าง ๆ เพิ่มขึ้น อย่างไรก็ตาม ในสถาบัน การศึกษาและสำนักที่เปิดการเรียนการสอนดนตรีไทยต่างก็ประสบปัญหาการขาดแคลน ทั้งครู ตำรา และเกณฑ์ที่เป็นแนวทางในการปฏิบัติให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ในปี พ.ศ. 2530 จึงได้มีผู้แทนกลุ่มสถาบันอุดมศึกษาเสนอแนะต่อทบวงมหาวิทยาลัย เพื่อการพัฒนาวิชาการดนตรีไทย โดยได้รับความเห็นชอบในปี พ.ศ.2531 ให้มี การดำเนินการจัดกิจกรรมสร้างเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาซึงพจนตรไไทยขึ้น ในระหว่างปีพ.ศ.2533-2537(สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงาน คณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553, น. คำนำ)

การจัดทำเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพดนตรีไทยครอบคลุมการจัดการศึกษาด้านดนตรีไทย ตั้งแต่ระดับอนุบาลจนถึงระดับอุดมศึกษา ซึ่งสถานศึกษาและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องสามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนและการบริหารงานบุคคล กล่าวคือ สามารถนำเกณฑ์มาตรฐานดังกล่าวไปใช้สำหรับการพิจารณาบรรจุแต่งตั้งบุคคลผู้มีความรู้ความสามารถตามเกณฑ์เข้ารับราชการในตำแหน่งครูหรืออาจารย์ดนตรีไทย เพื่อประโยชน์ในการจัดการศึกษาด้านดนตรีไทยให้มีมาตรฐานและเจริญก้าวหน้าต่อไป ซึ่งเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553 ได้แบ่งชั้นของเกณฑ์ออกเป็น 12 ชั้น โดยผู้ที่จบการศึกษาวិชาดนตรีไทย ชั้นที่ 6 ควรมีความรู้ความสามารถพื้นฐานเพียงพอสำหรับไปประกอบวิชาชีพทางด้านดนตรีไทยได้พอสมควร และได้กำหนดให้เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ชั้นที่ 6 เป็นเกณฑ์ที่กำหนดความรู้ความสามารถก่อนเข้าศึกษาดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา (สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553)

จากการสัมมนาทางวิชาการ เรื่องเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยสู่การปฏิบัติ ซึ่งจัดโดยสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา ในวันที่ 24 มิถุนายน 2553 มีประเด็นในการสัมมนาในเรื่องของประสบการณ์ในการส่งผลผลิตทางดนตรีไทย เข้าศึกษาต่อในอุดมศึกษาว่า ผู้เรียนไม่ได้เพลงตามเกณฑ์ที่กำหนดในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และมีประเด็นปัญหา คือ ขาดครูที่มีความรู้ความสามารถและเชี่ยวชาญโดยตรงและผู้สอนหรือผู้เรียนมีความรู้ต่ำกว่าเกณฑ์ โดยมีข้อเสนอแนะในการพัฒนาผู้สอนอย่างต่อเนื่อง และควรมีการใช้เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยตั้งแต่การศึกษาระดับขั้นพื้นฐาน เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องในระดับอุดมศึกษา (สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553) ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยของขวัญใจ สีลย์ (2533) ที่ได้ทำการวิจัยเรื่อง “สภาพและปัญหาของดนตรีศึกษาในประเทศไทย” โดยผลการวิจัยพบว่า ความพร้อมด้านบุคลากรยังขาดผู้สอนดนตรีไทย อุปสรรคและปัญหาของการจัดการเรียนการสอน คือ ปริมาณนักศึกษาที่สมัครเรียนลดและผู้ที่จะเข้ามามีความรู้พื้นฐานทางดนตรีน้อย โดยมีแนวทางในการปรับปรุงและพัฒนาดนตรีศึกษาในประเทศไทย คือ ต้องจัดการศึกษาดนตรีศึกษาให้มีความต่อเนื่องตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษา กอปรกับผลการวิจัยของ สุดารัตน์ ขาญเลข (2549)

ที่ได้ทำการวิจัยเรื่อง “สถานภาพการจัดการเรียนการสอนและวิจัยด้านดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา” ซึ่งผลการวิจัยพบว่า อาจารย์มีการนำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยไปใช้ในการเรียนการสอนโดยมีคะแนนเฉลี่ยส่วนใหญ่ในระดับปานกลางและระดับน้อย อาจารย์ผู้สอนขาดทักษะการสอนภาคปฏิบัติจึงไม่สามารถถ่ายทอดการสอนได้ตามเกณฑ์ที่กำหนด

จะเห็นได้ว่า การจัดการศึกษาดนตรีไทยอันเป็นพื้นฐานในการเสริมสร้างสมรรถนะทางดนตรีไทยให้แก่ผู้เรียนเพื่อเป็นพื้นฐานในการพัฒนาศักยภาพทางด้านดนตรีไทยนั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้อง มี “ผู้สอน” ที่มีความรู้ ความสามารถ ทักษะให้สอดคล้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยดังกล่าว การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยเป็นการวิจัยที่มุ่งเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ในระดับชั้นที่ 6 เนื่องจากการจัดการเรียนการสอนและกิจกรรมด้านการขับร้องถือเป็นการจัดการศึกษาดนตรีไทยที่ผู้เรียนสามารถเข้าถึงได้โดยง่าย ไม่มีข้อจำกัดเรื่องการจัดซื้อหรือจัดหาเครื่องดนตรีไทยเฉกเช่นการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ อีกทั้งผู้สอนดนตรีไทยจำเป็นต้องมีทักษะการขับร้อง เพื่อนำไปใช้ทั้งในการจัดการเรียนการสอน และกิจกรรมภายในโรงเรียน โดยการวิจัยนี้เริ่มจากการศึกษาคุณลักษณะปัจจุบัน และความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ในการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งจะนำไปสู่การพัฒนาครูดนตรีและบุคคลทั่วไปที่สนใจให้มีความรู้ ความสามารถ และมีทักษะการปฏิบัติการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยผู้รับการฝึกอบรมจะได้รับการเติมเต็มสมรรถนะตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยให้ครบถ้วนและสมบูรณ์ เพื่อนำไปสู่การถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่ผู้เรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย อันจะนำไปสู่การมีส่วนร่วมของผู้สอนดนตรีไทยจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในการขับเคลื่อนงานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีไทย และพัฒนาวิชาการวิชาชีพดนตรีไทยให้คงอยู่สืบไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาคุณลักษณะปัจจุบัน และความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย
2. เพื่อสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย

ขอบเขตของการวิจัย

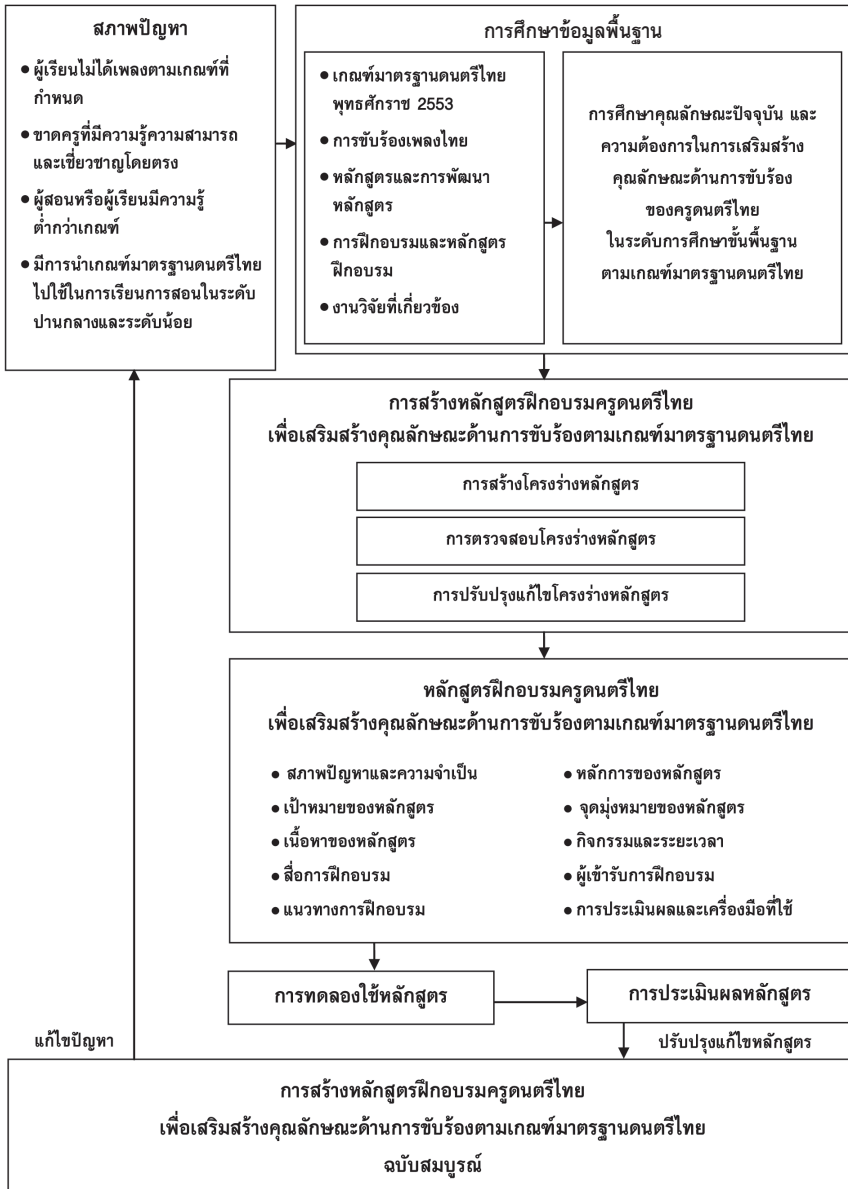
1. การศึกษาคุณลักษณะปัจจุบัน และความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ศึกษาเฉพาะความคิดเห็นที่มีต่อคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ชั้นที่ 6 ของครูดนตรีไทยในโรงเรียนมัธยมศึกษาในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล จำนวน 222 โรงเรียน

2. การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ผู้วิจัยใช้เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ชั้นที่ 6 เป็นฐานในการสร้างหลักสูตร เนื่องจากเป็นเกณฑ์ที่เทียบเท่ากับระดับประโยคมัธยมบริบูรณ์ของการศึกษาดนตรีไทย การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยในชั้นดังกล่าวจะนำไปสู่การถ่ายทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่ผู้เรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทั้งภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติ

3. เนื่องจากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยได้กำหนดเกณฑ์ภาคปฏิบัติโดยได้กำหนดกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเป่าพาทย์ กลุ่มเครื่องสาย กลุ่มเครื่องกำกับจังหวะ และกลุ่มขับร้อง ซึ่งในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีก็ได้กำหนดให้ผู้เรียนศึกษาบทเพลงและหน้าทับที่กำหนดแตกต่างกัน เพื่อให้หลักสูตรเกิดประโยชน์ต่อการนำผลการวิจัยไปใช้ในการจัดการศึกษาขั้นพื้นฐาน ผู้วิจัยจึงกำหนดเนื้อหาในการฝึกอบรมภาคปฏิบัติคือการขับร้อง โดยกำหนดบทเพลงที่ใช้ในการฝึกอบรมจากการศึกษาข้อมูลพื้นฐาน และการสังเคราะห์จากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ชั้นที่ 6 โดยคัดเลือกเฉพาะบทเพลงทางด้านขับร้องที่กำหนดไว้ควบคู่กับบทเพลงใน

กลุ่มเป่าพาทย์และเครื่องสาย เพื่อให้ผู้สอนที่เข้ารับการฝึกอบรมสามารถนำไปใช้ในการสอนควบคู่กับการสอนการปฏิบัติเครื่องดนตรีตามความถนัดของตน คือ เพลงสุดสงวน เถา เพลงดรัมโหมรีเรื่องนางนาค สองชั้น และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น โดยทำนองบทเพลงที่นำมาใช้ในการฝึกอบรมเป็นทำนองที่ได้จากการถอดทำนองจากแผ่นบันทึกเสียงกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยที่ทบวงมหาวิทยาลัยได้จัดทำเผยแพร่ไว้

กรอบแนวความคิดของการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวความคิดของการวิจัย

วิธีดำเนินการวิจัย

การสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย มีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย 4 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การศึกษาข้อมูลพื้นฐาน เป็นการศึกษาข้อมูลพื้นฐานที่เกี่ยวข้องกับการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ทั้งข้อมูลเกี่ยวกับหลักสูตร หลักการการจัดฝึกอบรม เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอื่นๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ และเป็นการศึกษาคุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมให้สอดคล้องกับสภาพและความต้องการที่แท้จริงของผู้เข้ารับการฝึกอบรม ซึ่งประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยใช้ในการศึกษา เป็นครูผู้สอนดนตรีไทยในสถานศึกษาที่มีการจัดการศึกษาถึงระดับมัธยมศึกษาในเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล จำนวน 222 คน (โรงเรียนละ 1 คน) โดยผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการจัดส่งแบบสอบถามที่ปรับปรุงและแก้ไขแล้วไปยังกลุ่มตัวอย่างทั้งหมด แล้วจึงนำแบบสอบถามที่ได้รับมาตรวจสอบและคัดเลือกเฉพาะฉบับที่สมบูรณ์เพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์ข้อมูลโดยใช้โปรแกรมสำเร็จรูปหาค่าเฉลี่ย (Means) ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard Deviation)

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างหลักสูตร เป็นการสร้างหลักสูตร (ฉบับร่าง) ให้สอดคล้องกับเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ขั้นที่ 6 และผลจากการศึกษาในขั้นตอนที่ 1 มากำหนดหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย (ฉบับร่าง) โดยมีขั้นตอนย่อย 3 ขั้นตอน คือ การสร้างหลักสูตร (ฉบับร่าง) การตรวจสอบหลักสูตร (ฉบับร่าง) และการปรับปรุงแก้ไขหลักสูตร (ฉบับร่าง)

ขั้นตอนที่ 3 การทดลองใช้หลักสูตร เป็นการนำหลักสูตรที่พัฒนาในขั้นตอนที่ 2 มาทดลองใช้หลักสูตรด้วยการนำไปปฏิบัติจริงกับกลุ่มตัวอย่าง คือ ครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานที่สังกัดอยู่ในสถานศึกษาที่มีการจัดการศึกษาถึงระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในเขตพื้นที่กรุงเทพฯ และปริมณฑล จำนวน 15 คน

ขั้นตอนที่ 4 การประเมินผลหลักสูตร เป็นกระบวนการตรวจสอบผลที่เกิดจากการทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรม เพื่อรวบรวมข้อเสนอแนะต่างๆ สำหรับนำไปใช้ในการปรับปรุงองค์ประกอบต่างๆ ของหลักสูตร โดยประเมินจาก

1. ด้านความรู้ความเข้าใจภาคทฤษฎี ประเมินโดยใช้แบบสอบถามความรู้ความเข้าใจก่อนและหลังการฝึกอบรมหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งประเมินโดยแบบสอบถามปลายเปิด ผู้เข้ารับการฝึกอบรมจะต้องมีความรู้ความเข้าใจเพิ่มขึ้นหลังการฝึกอบรม

2. ด้านคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ประเมินโดยใช้แบบประเมินคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยก่อนและหลังการฝึกอบรมหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ผู้เข้ารับการฝึกอบรมจะต้องมีค่าคะแนนเฉลี่ยผ่านเกณฑ์การฝึกอบรม ร้อยละ 70 ของคะแนนเต็ม

3. ด้านความคิดเห็นของผู้เข้ารับการฝึกอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ประเมินโดยใช้แบบสอบถามความคิดเห็นของผู้เข้ารับการฝึกอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ผู้เข้ารับการฝึกอบรมจะต้องมีความคิดเห็นต่อรายการประเมินในระดับความคิดเห็นตั้งแต่ 3.50 ขึ้นไป (ระดับมาก)

4. ด้านความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรม ประเมินโดยใช้แบบประเมินผลความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อการฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ผู้เข้ารับการฝึกอบรมจะต้องมีความพึงพอใจต่อรายการประเมินในระดับ ความพึงพอใจตั้งแต่ 3.50 ขึ้นไป (ระดับมาก)

โดยผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการประเมินผลหลักสูตรมาปรับปรุงแก้ไขหลักสูตร เพื่อให้ได้หลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยที่สมบูรณ์

ผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาข้อมูลพื้นฐาน

การศึกษาข้อมูลพื้นฐานสำหรับการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เป็นการศึกษาคุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มตัวอย่าง คือ ครูผู้สอนดนตรีไทยในสถานศึกษาที่มีการจัดการศึกษาถึงระดับมัธยมศึกษาในเขตกรุงเทพและปริมณฑล จำนวน 222 คน (โรงเรียนละ 1 คน) ซึ่งผู้วิจัยได้รับแบบสอบถามกลับมายังผู้วิจัย จำนวน 177 ฉบับ คิดเป็นร้อยละ 79.73 ผลการศึกษพบว่า

1.1 คุณลักษณะปัจจุบันด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยภาพรวมอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.04$, S.D. = 0.97) จำแนกตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{x} = 3.14$, S.D. = 0.93 และ $\bar{x} = 2.97$, S.D. = 1.01 ตามลำดับ)

1.2 ความต้องการในการพัฒนาคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.94$, S.D. = 0.85) จำแนกตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 3.94$, S.D. = 0.85 และ $\bar{x} = 3.95$, S.D. = 0.85 ตามลำดับ)

2. ผลการสร้างหลักสูตร

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์คุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยประกอบกับการศึกษาข้อมูลตามขอบเขตของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553 มาเป็นแนวทางในการกำหนดหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และนำหลักสูตร(ฉบับร่าง) ดังกล่าวไปให้ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 5 ท่าน

พิจารณาในประเด็นต่าง ๆ และมีผลการพิจารณา ดังนี้

2.1 ความเหมาะสมของแต่ละองค์ประกอบในหลักสูตร (ฉบับร่าง) มีผลการประเมินในค่าเฉลี่ยระหว่าง 3.80 - 4.60 และมีค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐานระหว่าง 0.00 - 0.84 แสดงว่าทุกองค์ประกอบของหลักสูตร (ฉบับร่าง) มีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากขึ้นไป

2.2 ความสอดคล้องของหลักสูตร (ฉบับร่าง) มีค่าดัชนีความสอดคล้องระหว่าง 0.8 - 1.00 แสดงว่า หลักสูตร (ฉบับร่าง) มีความสอดคล้องกันทุกประเด็น

2.3 ความเที่ยงตรงของเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยมีผลการประเมินอยู่ในระดับมากทุกรายการระหว่าง 4.00 - 4.40 แสดงว่าเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยมีความเหมาะสมเที่ยงตรงเพียงพอสำหรับการใช้ในการประเมินผลหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย

ผู้วิจัยนำข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการตรวจสอบหลักสูตร (ฉบับร่าง) ผู้วิจัยได้สรุปเป็นประเด็นในการปรับปรุงและการดำเนินการปรับปรุงของผู้วิจัยได้ดังนี้

1) สภาพปัญหาและความจำเป็น ได้ดำเนินการปรับปรุงโดยปรับปรุงภาษาและการเขียนความจำเป็นที่ต้องสร้างหลักสูตรฝึกอบรมให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2) หลักการของหลักสูตร ได้ดำเนินการปรับปรุงโดยปรับปรุงภาษาและการเขียนให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

3) กิจกรรมและระยะเวลา ซึ่งเกี่ยวข้องกับเนื้อหาของหลักสูตรที่ต้องการเน้นการฝึกอบรมในภาคปฏิบัติ จึงได้ดำเนินการปรับแก้รูปแบบของกิจกรรมและจำนวนผู้เข้ารับการฝึกอบรมตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญจากจำนวน 30 คน เป็นจำนวน 15 คน

4) การประเมินผลและเครื่องมือที่ใช้ ได้ดำเนินการปรับปรุงภาษาในการวัดและประเมินผลด้านความรู้ความเข้าใจ และความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมเพิ่มเติมให้ชัดเจนและครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

3. ผลการทดลองใช้หลักสูตร

ในการทดลองใช้หลักสูตรผู้วิจัยได้ชี้แจงรายละเอียด เนื้อหา และรูปแบบ การฝึกอบรมแก่วิทยากรล่วงหน้า เพื่อให้วิทยากรได้เตรียมความพร้อมในการศึกษา ข้อมูลเนื้อหาของหลักสูตร และได้ทวนทางเพลงให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรี ไทยที่กำหนดไว้ใน การฝึกอบรม รวมทั้งมีการเตรียมการใช้หลักสูตร โดยมีการประชุม ร่วมกันระหว่างผู้วิจัยวิทยากร และผู้เข้ารับการฝึกอบรม เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อม เกี่ยวกับการทดลองใช้หลักสูตร ซึ่งปรากฏว่า การกำหนดระยะเวลาการฝึกอบรมใน ภาคทฤษฎี และภาคปฏิบัติได้มีการปรับเปลี่ยนให้มีความยืดหยุ่นในแต่ละเนื้อหาของ แต่ละหน่วยย่อย แต่กำหนดให้ระยะเวลาการฝึกอบรมในภาพรวมเป็นไปตามที่กำหนด และได้เพิ่มระยะเวลาในการทำแบบสอบถามความรู้ความเข้าใจก่อนและหลังการ ฝึกอบรมหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้อง ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและแบบประเมินคุณลักษณะด้านการขับร้องตาม เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยก่อนและหลังการฝึกอบรม โดยผู้เข้ารับการฝึกอบรมจะ ต้องปฏิบัติการขับร้องในบทเพลงที่กำหนดในการฝึกอบรมร่วมกับวงดนตรีไทย เพื่อ สร้างประสบการณ์ในการขับร้องเพลงไทยที่กำหนดร่วมกับวงดนตรีไทยและสามารถ นำไปประยุกต์ใช้ในการจัดกิจกรรมและการเรียนการสอนดนตรีไทยภาคปฏิบัติได้จริง รวมทั้งกำหนดให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้จัดทำแบบสอบถามความคิดเห็นของผู้เข้ารับ การฝึกอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้าน การขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย และแบบประเมินผลความพึงพอใจของ ผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อการฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะ ด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ในช่วงท้ายของการฝึกอบรม

นอกจากนี้ ผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้ดำเนินการประสานงานการฝึกอบรมและเป็นผู้สังเกตการณ์ตลอดระยะเวลาการฝึกอบรม พบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมทุกท่าน สามารถใช้เวลาในการปรับตัวและแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันได้อย่างรวดเร็ว เนื่องจาก ผู้เข้ารับการฝึกอบรมต่างมีความกระตือรือร้นในการเพิ่มพูนความรู้และทักษะจาก การฝึกอบรมอย่างเต็มที่ ผู้เข้ารับการฝึกอบรมส่วนใหญ่จะมาร่วมกันฝึกซ้อมบทเพลง ที่ได้รับการถ่ายทอด ก่อนการฝึกอบรมตั้งแต่เวลา 7.30 น. และผู้เข้ารับการฝึกอบรม

บางท่านจะอยู่ฝึกซ้อมเพิ่มเติมร่วมกับวงดนตรีไทยของนิสิตภายหลังการฝึกอบรมในแต่ละวัน และระหว่างการฝึกอบรมผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้ร่วมกันแสดงความคิดเห็นอภิปรายซักถาม และแลกเปลี่ยนทรรศนะกับวิทยากรทั้งภายในและภายนอกห้องฝึกอบรม ในส่วนของการกิจกรรมและระยะเวลาในการฝึกอบรมตามหลักสูตรนั้นพบว่า ระยะเวลาสำหรับการทดลองใช้ในหน่วยการเรียนรู้ที่ 2 หลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ภาคปฏิบัติ จำนวน 25 ชั่วโมง เป็นระยะเวลานานเกินไป เนื่องจากสื่อที่ผู้วิจัยเตรียมไว้ให้แก่ผู้เข้ารับการฝึกอบรมซึ่งครอบคลุมถึงโน้ตทำนองร้อง และแผ่นบันทึกเสียงบทเพลงที่กำหนดนั้น เป็นส่วนสนับสนุนให้การฝึกอบรมในแต่ละบทเพลงเป็นไปได้อย่างรวดเร็ว จึงควรปรับระยะเวลาในการฝึกอบรมในหน่วยการเรียนรู้นี้ให้คงเหลือจำนวน 20 ชั่วโมง และต้องกำหนดกิจกรรมในการขับร้องร่วมกับวงดนตรีไทยให้เป็นอีกกิจกรรมหนึ่งในการฝึกอบรมภาคปฏิบัติ เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้เกิดประสบการณ์การขับร้องร่วมกับวงดนตรีไทยก่อนมีการประเมินรายบุคคล โดยกำหนดกิจกรรมดังกล่าวไว้ท้ายการฝึกอบรมภาคปฏิบัติ จำนวน 2 ชั่วโมง แล้วจึงเข้าสู่กิจกรรมการประเมินหลังการทดลองใช้หลักสูตรตามปกติ

4. ผลการประเมินหลักสูตร

4.1 ผลการประเมินความรู้ความเข้าใจก่อนและหลังการฝึกอบรม

หลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความรู้ความเข้าใจในหัวข้อประวัติการขับร้อง องค์ประกอบด้านกายภาพของผู้ขับร้อง ประวัติศิลปินต้นแบบที่สำคัญ ระบบการขับร้อง แบบแผนการเรียนรู้และแบบแผนกระบวนการฝึกฝน/ฝึกซ้อม การใช้อุปกรณ์และเครื่องมือเสริมสร้างพัฒนาการ แบบแผนและจรรยาบรรณวิชาชีพ และศัพท์สังคีตเพิ่มขึ้นหลังจากเข้ารับการฝึกอบรม โดยทราบถึงเนื้อหาและรายละเอียดของเนื้อหาในแต่ละหัวข้อมากยิ่งขึ้น

4.2 ผลการประเมินคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐาน

ดนตรีไทย พบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมทุกคนมีผลการประเมินร้อยละ 70 ขึ้นไป (คะแนนเฉลี่ย 8.53 จากคะแนนเต็ม 10 คะแนน) โดยผลการประเมินคุณลักษณะ

ด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ก่อนทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมและหลังทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมแตกต่างกัน โดยผลการประเมินคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยหลังทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมมีคะแนนเฉลี่ยสูงกว่าผลการประเมินคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยก่อนทดลองใช้หลักสูตรฝึกอบรมอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติ

4.3 ผลการประเมินความคิดเห็นของผู้เข้ารับการฝึกอบรมต่อหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พบว่า โดยภาพรวมมีความเหมาะสมอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.60$, S.D. = 0.54)

4.4 ผลการประเมินความพึงพอใจของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีต่อการฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พบว่าโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก ($\bar{x} = 4.46$, S.D. = 0.61)

อภิปรายผล

ผู้วิจัยนำเสนอการอภิปรายผลการวิจัยตามประเด็น ดังนี้

1. ผลการศึกษาข้อมูลพื้นฐาน

การศึกษาข้อมูลพื้นฐานสำหรับการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทย เพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งผู้วิจัยต้องการทราบถึงคุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการของครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยว่าอยู่ในระดับใด ซึ่งรายการคุณลักษณะที่นำมาใช้เป็นข้อคำถามในการศึกษาข้อมูลในขั้นตอนนี้ สอดคล้องกับกรอบองค์ความรู้ในขอบเขตและลักษณะประสบการณ์การเรียนรู้ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ภาควิทยุทธศาสตร์ และเกณฑ์เพลงและหน้าที่ที่กำหนดให้บรรเลงและขับร้องในเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ภาควิทยุทธศาสตร์ (สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553) เพื่อให้ข้อมูลที่ได้สามารถนำมาใช้ในการสร้างหลักสูตรฝึกอบรม เพื่อให้ครูดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานได้เกิดประโยชน์ในการนำความรู้ความสามารถ และทักษะที่ได้จากการฝึกอบรมไปใช้ในการพัฒนาผู้เรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานให้มีความรู้ความสามารถด้าน

การรับรองตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยเช่นเดียวกับครุดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานที่ผ่านการฝึกอบรมจากหลักสูตรดังกล่าว เพื่อแก้ปัญหาในกรณีของการขาดครูที่มีความรู้ความสามารถและเชี่ยวชาญโดยตรงและผู้สอนหรือผู้เรียนมีความรู้ต่ำกว่าเกณฑ์ การนำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยไปใช้กับผู้เรียนตั้งแต่การศึกษาขั้นพื้นฐาน เพื่อให้เกิดความต่อเนื่องในระดับอุดมศึกษา (สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, 2553 และ สุตารัตน์ ชาญเลขา, 2549)

นอกจากนี้ ผลจากการศึกษาคุณลักษณะปัจจุบันด้านการรับรองของครุดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยพบว่า มีเพียงหนึ่งรายการ คือ มีพฤติกรรมด้านจรรยาบรรณวิชาชีพที่มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ซึ่งอาจเกิดจากกลุ่มตัวอย่างที่ตอบแบบสอบถามนั้นเป็นครูผู้สอนดนตรีไทยในสถานศึกษาขั้นพื้นฐานที่มีการบรรจุอัตราให้เป็นไปตามเกณฑ์มาตรฐานของคุรุสภาที่กำหนดให้ครูผู้สอนสำเร็จการศึกษาในสายวิชาการศึกษาหลักสูตร 5 ปี หรือต้องผ่านการอบรมหรือทดสอบตามเกณฑ์มาตรฐานวิชาชีพที่คุรุสภากำหนดเพื่อให้ได้รับใบประกอบวิชาชีพครู จึงทำให้คุณลักษณะในรายการดังกล่าวอยู่ในระดับมาก

2. ผลการสร้างหลักสูตร

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์คุณลักษณะปัจจุบันและความต้องการในการเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการรับรองของครุดนตรีไทยในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยประกอบกับการศึกษาข้อมูลตามขอบเขตของเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553 มาเป็นแนวทางในการกำหนดหลักสูตรฝึกอบรมครุดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะด้านการรับรองตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย ซึ่งในการสร้างหลักสูตรนั้น ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายในช่วงต้นของการสร้างหลักสูตร (ฉบับร่าง) ซึ่งการกำหนดจุดมุ่งหมายนั้นถือเป็นส่วนสำคัญที่สุด เพื่อให้หลักสูตรฝึกอบรมที่พัฒนาขึ้นสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้ตรงตามความต้องการ ซึ่งสอดคล้องกับขั้นตอนการพัฒนาหลักสูตรของทาบ (Taba, Hilda, 1962) ที่ได้นำเสนอขั้นตอนการพัฒนาหลักสูตรในขั้นตอนแรกๆ คือ การสำรวจสภาพปัญหา ความต้องการ และการกำหนดจุดมุ่งหมาย เพื่อนำไปใช้เป็นแนวทางในการเลือกและจัดเนื้อหาและประสบการณ์การเรียนรู้

ในการสร้างหลักสูตรในส่วนขององค์ประกอบของหลักสูตรที่สร้างขึ้นนั้น ต้องคำนึงถึงจุดมุ่งหมายของหลักสูตร ประสิทธิภาพในการเสริมสร้างคุณลักษณะแก่ ผู้เข้ารับการฝึกอบรม และความเป็นไปได้ของการนำไปปฏิบัติจริงเป็นสำคัญ ซึ่ง สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการฝึกอบรมของเวคเลย์ และลาธัม (Wexley, Kenneth N and Latham Glay P., 1981, p. 4 - 5) ที่ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการฝึกอบรม ไว้ว่า เพื่อเพิ่มทักษะความชำนาญการตามสาขาวิชาชีพ นอกจากนี้ ในเรื่องของการปรับ จำนวนผู้เข้ารับการฝึกอบรมจากจำนวน 30 คน เป็นจำนวน 15 คนนั้น สอดคล้องกับ ผลการวิจัยของชวัญใจ ฮีลีย์ (2533) ที่พบว่า การเรียนการสอนทักษะส่วนใหญ่เป็น การสอนตัวต่อตัว การกำหนดจำนวนผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีจำนวนมาก จึงอาจ ทำให้ผลการฝึกอบรมในภาคปฏิบัติไม่เป็นไปตามจุดมุ่งหมาย นอกจากนี้ ในส่วนของ การประเมินผลและเครื่องมือที่ใช้ ที่ผู้วิจัยได้รับข้อเสนอแนะให้มีการวัดและประเมิน ผลให้ครอบคลุมจุดมุ่งหมายมากยิ่งขึ้นนั้น สอดคล้องกับกริช อัมโภชน (2545) ที่ได้ กล่าวถึงการประเมินผลและติดตามผลโครงการฝึกอบรมว่า สามารถใช้วัตถุประสงค์ ในการฝึกอบรมใช้เป็นมาตรฐานในการประเมินผลและติดตามผลโครงการฝึกอบรม ประเมินผลการให้การฝึกอบรมของวิทยากร ตลอดจนการประเมินสัมฤทธิ์ผลของ การอบรมวัตถุประสงค์ในการฝึกอบรม

3. ผลการทดลองใช้หลักสูตรและผลการประเมินหลักสูตร

จากผลการทดลองใช้หลักสูตรและผลการประเมินหลักสูตรพบว่า ผู้เข้ารับการฝึกอบรมมีความรู้ความเข้าใจ และมีคุณลักษณะด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐาน ดนตรีไทยหลังการฝึกอบรมเพิ่มขึ้นมากกว่าก่อนการฝึกอบรม แสดงให้เห็นว่าหลักสูตร ดังกล่าวมีประสิทธิภาพ สามารถเสริมสร้างความรู้ความเข้าใจ และเสริมสร้างคุณลักษณะ ด้านการขับร้องตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยได้ ซึ่งผลของการประเมินคุณลักษณะ ด้านการขับร้องเพลงไทยตามเกณฑ์มาตรฐานที่ได้มีการปรับเพิ่มกิจกรรมในการขับร้อง ร่วมกับวงดนตรีไทยให้เป็นอีกกิจกรรมหนึ่งในการฝึกอบรมภาคปฏิบัติ เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้เกิดประสบการณ์การขับร้องร่วมกับวงดนตรีไทยก่อนมีการประเมิน รายบุคคล โดยกำหนดกิจกรรมดังกล่าวไว้ท้ายการฝึกอบรมภาคปฏิบัติ จำนวน 2 ชั่วโมง แล้วจึงเข้าสู่กิจกรรมการประเมินหลังการทดลองใช้หลักสูตรตามปกตินั้น

เป็นการกำหนดกิจกรรมเพิ่มเติมที่สอดคล้องกับกิจกรรมในการฝึกอบรมที่ธงชัย สันติวงษ์ (2539, น. 201) ได้กล่าวถึงในกิจกรรมการจัดให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมลงมือปฏิบัติในสิ่งที่เรียนรู้ไปแล้วจากวิทยากรเพื่อตรวจสอบความเข้าใจหรือทักษะในเรื่องนั้นๆ นอกจากนี้ จากการสอบถามอย่างไม่เป็นทางการพบว่า ประสพการณ์ในการบรรเลงเครื่องดนตรีในบทเพลงที่กำหนดให้ขับร้องนั้นมีส่วนสำคัญในการพัฒนาคุณลักษณะด้านการขับร้องของผู้เข้ารับการฝึกอบรมแต่ละท่าน กล่าวคือ หากผู้เข้ารับการฝึกอบรมท่านใด “ได้เพลง” “ได้ทำนองทางเครื่อง” “คุ้นเพลง” ในบทเพลงที่กำหนดแล้ว จะส่งผลให้สามารถต่อยอดการฝึกอบรมการขับร้องในเพลงดังกล่าวได้อย่างรวดเร็วยิ่งขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำหลักสูตรไปใช้

1.1 ก่อนนำหลักสูตรไปใช้ต้องศึกษาหลักสูตรฉบับนี้ทุกองค์ประกอบ เพื่อให้การฝึกอบรมบรรลุตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดในหลักสูตร

1.2 หลักสูตรที่สร้างขึ้นพัฒนาจากพื้นฐานของผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีความรู้ความสามารถทางดนตรีไทย โดยสำเร็จการศึกษาในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้องกับดนตรีไทย จึงควรนำไปใช้กับผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่มีคุณสมบัติเช่นเดียวกัน หากต้องการนำไปใช้กับผู้เข้ารับการฝึกอบรมที่ได้มีคุณสมบัติดังกล่าว ควรมีการปรับปรุงเนื้อหา กิจกรรม และระยะเวลาที่ใช้ในการฝึกอบรมให้มีความเหมาะสมก่อนนำไปใช้

1.3 ระยะเวลาในการฝึกอบรมควรจัดให้มีความต่อเนื่องกัน เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมได้ “ต่อเพลง” อย่างต่อเนื่อง และไม่ก่อให้เกิดปัญหา “ลืมทำนอง”

1.4 ควรมีการแจกและชี้แจงเอกสารและสื่อที่ใช้ในการฝึกอบรมให้แก่ผู้เข้ารับการฝึกอบรมล่วงหน้า เพื่อให้ผู้เข้ารับการฝึกอบรมสามารถศึกษาก่อนเข้ารับการฝึกอบรม อันจะก่อให้เกิดความ “คุ้นทำนอง” เพื่อให้การต่อเพลงเกิดขึ้นได้อย่างมีประสิทธิภาพภายในระยะเวลาที่กำหนด

1.5 วิทยากรควรมีคุณสมบัติที่เหมาะสมกับการให้ความรู้ความเข้าใจและการเป็น “ครูเพลง” รวมทั้งควรมีเวลาและความพร้อมในการฝึกอบรม

2. ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

2.1 ควรมีการขยายการฝึกอบรมแก่ครูดนตรีไทยในทุกจังหวัด เพื่อให้ผู้สอนดนตรีไทยจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ มีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนงานทางด้านวัฒนธรรมดนตรีไทยสู่ผู้เรียนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน และพัฒนาวิชาการและวิชาชีพดนตรีไทย

2.2 ควรมีการจัดตั้งเครือข่ายดนตรีไทยในสถาบันการศึกษาอย่างเป็นรูปธรรม โดยอาจกำหนดให้สถาบันอุดมศึกษาที่มีสาขาวิชาทางด้านดนตรีไทยเป็นแม่ข่ายของกลุ่มเครือข่าย เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และการพัฒนาครูผู้สอนในระดับการศึกษาขั้นพื้นฐานในพื้นที่ที่ตนรับผิดชอบ

3. ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไป

3.1 ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการสร้างหลักสูตรฝึกอบรมครูดนตรีไทยเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยในด้านอื่นๆ เช่น ปี่พาทย์ เครื่องสาย หรือในระดับชั้นอื่นๆ เพื่อเป็นการส่งเสริมให้เกิดการนำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยไปใช้อย่างเป็นรูปธรรม

3.2 ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการสร้างหลักสูตรเพื่อเสริมสร้างคุณลักษณะตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยสำหรับนักศึกษาครู เพื่อเป็นการเตรียมความรู้ความสามารถและทักษะตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยให้พร้อมสู่การประกอบวิชาชีพครูในสถานศึกษา

3.3 ควรมีการวิจัยเพื่อพัฒนาสื่อการเรียนรู้ตามเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย เพื่อสนับสนุนการศึกษาค้นคว้าและการเรียนรู้ด้วยตนเอง

บรรณานุกรม

- กริช อัมโภชน. 2545. **การสร้างหลักสูตรและโครงการฝึกอบรม**. เอกสารประกอบการบรรยายในการฝึกอบรมหลักสูตรการบริหารงานฝึกอบรมสำนักฝึกอบรม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์.
- กุลยา ตันติผลาชีวะ. 2537. **การฝึกอบรม**. กรุงเทพฯ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ขวัญใจ ฮีลีย์. 2533. **สภาพและปัญหาของดนตรีศึกษาในประเทศไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญา ค.ม. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ใจทิพย์ เชื้อรัตนพงษ์. 2539. **การพัฒนาหลักสูตร : หลักการและแนวปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ชมพันธ์ กุญชร ณ อยุธยา. 2540. **การพัฒนาหลักสูตร**. กรุงเทพฯ : คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ธงชัย สันติวงษ์. 2539. **การบริหารงานบุคคล**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- อํารัง บัวศรี. 2542. **ทฤษฎีหลักสูตร : การออกแบบและพัฒนา**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : พัฒนาศึกษา.
- บุญชม ศรีสะอาด. 2546. **การพัฒนาหลักสูตรและการวิจัยเกี่ยวกับหลักสูตร**. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- “พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542,” 2542, 19 สิงหาคม.
- ราชกิจจานุเบกษา**. เล่มที่ 116. ตอนที่ 74ก. หน้า 3.
- มาเรียม นิลพันธุ์. 2536. **การพัฒนาหลักสูตรการวิจัยวัฒนธรรม**. วิทยานิพนธ์ ค.ศ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สัจด์ อุทรานันท์. 2532. **พื้นฐานและหลักการพัฒนาหลักสูตร**. กรุงเทพฯ : มิตรสยาม.

สมบุรณ์ ดันยะ. 2530. **การพัฒนาหลักสูตรการฝึกอบรมเพื่อสร้างเสริม**

สมรรถภาพด้านการสอนของครูประจำการระดับประถมศึกษา.

ปริญญาพนธ์ กศ.ด. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา.

2553. **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย พุทธศักราช 2553.** พิมพ์ครั้งที่ 2.

กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวง มหาวิทยาลัย. 2544. **เกณฑ์**

มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

สุดารัตน์ ขาญเลขา. 2549. **สถานภาพการจัดการเรียนการสอนและวิจัยด้าน**

ดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏ

บ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

Taba, Hilda. 1962. *Curriculum Development: Theory and Practice.*

New York: Hartcourt Brance and World.

Wexley, Kenneth N and Latham Glay P. 1981. *Developing and Training*

Human Resources in Organization. Illinois : Scott, Toresman

and Company.