



ศิลปกรรมสาร

The Fine and Applied Arts Journal

ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 (2565) : มกราคม - มิถุนายน 2565 คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ISSN 2822-0447 (Print)

ISSN 2822-0439 (Online)

ISSN 1686-5189



ศิลปกรรมสาร

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ปีที่ ๑๕ ฉบับที่ ๑ พ.ศ. ๒๕๖๕
มกราคม-มิถุนายน พ.ศ.๒๕๖๕

Fine & Applied Arts Journal / Vol.15 No.1, 2022



คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

โปรดทราบ >>

บทความ ทรรศนะและข้อคิดเห็นใดๆ ที่ปรากฏในเอกสารฉบับนี้ เป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน
บรรณาธิการและกองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นพ้องด้วยและไม่ถือเป็นความรับผิดชอบ ลิขสิทธิ์
เป็นของผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ได้รับการสงวนสิทธิ์ตาม
กฎหมายการตีพิมพ์ซึ่งต้องได้รับอนุญาตจากผู้เขียนและคณะศิลปกรรมศาสตร์โดยตรง และเป็น
ลายลักษณ์อักษร

ศิลปกรรมสาร ปีที่ 15 ฉบับที่ 1 พ.ศ. 2565

วารสารวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

เจ้าของ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
สำนักงาน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
โทรศัพท์ 0 2696 6248, 0 2696 6305-10
โทรสาร 0 2986 8601-2
Website ศิลปกรรมสาร ที่ <https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartstujournal/index>

วัตถุประสงค์

เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนนักวิจัย นักวิชาการ คณาจารย์ นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาทั้งภายในและภายนอก ทุกสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ให้มีแหล่งนำเสนอผลงาน และแลกเปลี่ยนองค์ความรู้ รวมทั้งการแสดงออกทางความคิด ข้อวิพากษ์วิจารณ์ด้านศิลปกรรมทุกแขนงให้เป็นที่ประจักษ์สู่สาธารณชน โดยมีเป้าหมายเพื่อยกระดับมาตรฐานวารสารให้เป็นไปตามเกณฑ์คุณภาพวารสารที่คณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.) และเกณฑ์คุณภาพวารสารวิชาการของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ได้กำหนดไว้

ที่ปรึกษาบรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุชา ทิรदानนท์

ศาสตราจารย์ ดร.มัทนี รัตนิน

ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจจันทร์

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ศาสตราจารย์เสริมศักดิ์ นาดบัว

ศาสตราจารย์เกียรติคุณกุลวดี มกรภิรมย์

รองศาสตราจารย์ฉันทนา เอี่ยมสกุล

อาจารย์อภิสิทธิ์ ไส้สตรูไกล

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง

(เกียรตินราชาการ)

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

(เกียรตินราชาการ)

คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (เกียรตินราชาการ)

ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง

(เกียรตินราชาการ)

ผู้เชี่ยวชาญ ด้านวรรณคดีอังกฤษ

การแปล ประวัติศาสตร์อเมริกัน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย

ธรรมศาสตร์ (เกียรตินราชาการ)

อดีตผู้อำนวยการสำนักงานส่งเสริมเศรษฐกิจ

สร้างสรรค์ (องค์การมหาชน): CEA

บรรณาธิการ

ดร.จารุณี อารีรุ่งเรือง

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เดชา วราชน

ศาสตราจารย์พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์

ศาสตราจารย์ ดร.พัชรา อุทิศวรรณกุล

Professor Dr.Graeme Britton

Professor Choi Sang Long

รองศาสตราจารย์ ดร.ไพโรจน์ ชมูนี้

รองศาสตราจารย์ ดร.น้ำฝน ไกล่สตรูไกล

รองศาสตราจารย์วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทียมสุรย์ สิริศรีศักดิ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทรา โต๊ะบุรินทร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พันธ์พิสา รูปเทียน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา มณีวัฒนา

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิหวัน จันทร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาวิณี บุญเสริม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รัชภูมิ ปิณสงเสริม

อาจารย์ ดร.อรดา ลีลานุช

ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์

(เกียรตินิยมราชการ)

คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Raffles International College Thailand

Raffles International College Thailand

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

นักวิชาการอิสระ/ศิลปินนักร้องแบบสิงห์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะอักษรศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ

รองศาสตราจารย์ ดร.กิตติชัย เกษมสานต์

รองศาสตราจารย์ ดร.ธณัส หินอ่อน

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า

เจ้าคุณทหารลาดกระบัง

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รองศาสตราจารย์ ดร.อัศนีย์ เปลี่ยนศรี

รองศาสตราจารย์ปณท ปลื้มชูศักดิ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชนัญญา จุลละเจียร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชุติมา มณีวัฒนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฐพงศ์ พรหมพงศธร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธาดารี เมืองแก้ว
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาสกร อินทุमार

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มุจรินทร์ อิทธิพงษ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิเทพ มุสิกะปาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมพร แต่มประสิทธิ์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัยนา ญูยุทธานนท์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุญช่วย เกิดรี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สรรพจน์ มาพบสุข

อาจารย์ ดร.อรรถพันธ์ พงษ์เลาพันธ์

อาจารย์ ดร.อดิยศ สรรคบุรานุรักษ์

ฝ่ายจัดการ

นางสาวพัชรา บุญมาน่า

นายวินัย ทองกร

นางสาวสุนิสา เถาว์พุดชา

ออกแบบปก

จัดรูปเล่ม

พิมพ์ที่

พิมพ์เมื่อ

จำนวน

รองศาสตราจารย์ วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

นันท์นภัส ทศนันทิต

โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

มิถุนายน 2565

100 เล่ม

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะวิศวกรรมศาสตร์

เทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

นักวิชาการศึกษาชำนาญการพิเศษ

นักวิชาการศึกษาชำนาญการ

นักเทคโนโลยีสารสนเทศปฏิบัติการ

01

บทความวิจัย
สร้างสรรค์

p.1

การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี
ด้วยแรงบันดาลใจจากร่องรอยของโรคด่างขาว
Women's Wear Design Inspired
by Visible Traces of Vitiligo

>> ณัฐภูมิ ผิวอ่อน | จิรัชญา วันจันทร์

02

บทความวิจัย
สร้างสรรค์

p.18

การวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต
The Creative Arts Research
of Momentary Mind

>> สะมาภรณ์ คล้ายวิเชียร

03

บทความวิชาการ

p.34

การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ
Fine Art of Underwater Photographs

>> กิตติวิช ศรีฟ้า

04

บทความวิชาการ
p.55

อัตลักษณ์กลองยาวภาคใต้

The Identity of Tall Narrow Drum
in Southern Thailand

>> ไกรวิทย์ สุขวิน

05

บทความวิชาการ
p.75

เตาเผาเงิน มรดกวัฒนธรรมมีชีวิต

Zhen Kiln : the Living Cultural Heritage

>> วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี

06

บทความวิชาการ
p.91

การเขียนบทการแสดงเรื่อง

ผู้หญิงกับประภาคาร ดัดแปลงจากนวนิยาย

เรื่อง *To the Lighthouse* ของ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ

Women and the Lighthouse: Performance Text

Adapted from Virginia Woolf's *To the Lighthouse*

>> อรดา ลีลานุช

บทบรรณาธิการ

วารสาร *ศิลปกรรมสาร* มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ทำหน้าที่เผยแพร่บทความวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ เข้าสู่ปีที่ 15 โดยฉบับนี้เป็นฉบับที่ 1 ประจำเดือนมกราคม-มิถุนายน พ.ศ.2565 รวบรวมบทความจากอาจารย์ นักวิชาการ นักศึกษา หลายสถาบัน ประกอบด้วยบทความวิชาการด้านทัศนศิลป์ บทความวิจัยสร้างสรรค์ด้านการออกแบบ การเขียนบทละครดนตรี และศิลปะการถ่ายภาพ *ศิลปกรรมสาร* ดำเนินการโดยนำทุกบทความผ่านกระบวนการประเมินคุณภาพทางวิชาการ โดยผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรงตามเกณฑ์การประเมินคุณภาพวารสารของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย: Thai-Journal Citation Index (TCI) เพื่อเป็นวารสารวิชาการตามหลักเกณฑ์ของสำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (สกอ.)

ศิลปกรรมสาร เผยแพร่ทั้งในรูปแบบวารสารออนไลน์ (E-journal) บนเว็บไซต์ Thai Journal Online (<https://www.tci-thaijo.org>) และยังคงจัดพิมพ์เป็นรูปเล่ม ด้วยคำนึงถึงวิธีการและความถนัดที่แตกต่างของผู้อ่านในการเปิดรับข่าวสารความรู้ กองบรรณาธิการศิลปกรรมสาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ขอขอบคุณคณาจารย์ นักวิชาการ เจ้าของบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ตลอดจนทีมงานกองบรรณาธิการและผู้มีส่วนร่วมใน *ศิลปกรรมสาร* ฉบับนี้

หากเกิดข้อผิดพลาดประการใด ทางทีมงานกองบรรณาธิการขออภัย มา ณ ที่นี้

ดร.จารุณี อารีรุ่งเรือง
บรรณาธิการ

* ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการออกแบบแฟชั่นราภรณ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์, E-mail: pumpoom.42@gmail.com

** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจักษ์สาขาวิชาศิลปะการออกแบบแฟชั่นราภรณ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

01

การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี ด้วยแรงบันดาลใจจากร่องรอยของโรคต่างขา

Women's Wear Design Inspired
by Visible Traces of Vitiligo

บทคัดย่อ

ผลงานศิลปนิพนธ์นี้ เป็นการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ (ready to wear) ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาค้นคว้าโรคต่างขา ที่มีลักษณะอาการของภาวะบุคลิกภาพผิดปกติชนิดก้ำกึ่ง (Borderline Personality Disorder Symptoms : BPDs) โดยนำลักษณะอาการที่แสดงออกทางด้านอารมณ์แปรปรวนของผู้ที่มีอาการการแสดงออกที่ไม่ตรงกับความรู้สึก และร่องรอยของโรคต่างขา ทั้งลักษณะทางกายภาพภายนอก มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาอาการของโรคต่างขา และมุมมองของผู้ป่วยของโรคต่างขา 2) เพื่อศึกษาทฤษฎีการรื้อสร้าง เทคนิคการตัดต่อ และทฤษฎีสี 3) เพื่อออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ โดยนำทฤษฎีการรื้อสร้าง เทคนิคการตัดปะ และการใช้ชุดสีคู่ตรงข้าม เพื่อเน้นให้เห็นถึงความแตกต่างที่เกิดขึ้นตามลักษณะร่องรอยของสีผิวทางกายภาพของโรคต่างขา และเลือกใช้วัสดุที่มีความหลากหลายทั้งทางด้านสี ลวดลาย และพื้นผิวของผ้า ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผลงานศิลปนิพนธ์ครั้งนี้ พบว่า กระบวนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรี โดยใช้ทฤษฎีการรื้อสร้าง การตัดปะ การใช้สีคู่ตรงข้าม นำเครื่องแต่งกายสตรี และบุรุษ ทั้งประเภททางการ และลำลอง มารื้อโครงสร้างออกจากกันเป็นชิ้นส่วน จากนั้นจึงนำมาประกอบเข้าด้วยกัน

เป็นโครงสร้างชุดใหม่ด้วยวิธีการตัดปะ ทำให้เกิดเป็นแนวทางโครงสร้างของชุดในรูปทรงที่แปลกใหม่ขึ้น และสามารถนำเสนอลักษณะร่องรอยจากอาการของโรคต่างชาวดังที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้

คำสำคัญ : การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี โรคด่างขาว การตัดปะ
การร้อยสร้าง สีคู่ตรงข้าม

ABSTRACT

This art thesis is a design of women's ready-to-wear that inspired by study of vitiligo symptoms (Borderline Personality Disorder Symptoms: BPDs). By using this symptom that shows the mood swings (capricious ness) which the patients are in different their feelings and appearances and study the traces of physical vitiligo. Purposes of this research are 1) The study of the symptoms of vitiligo and the perspective of patients with vitiligo 2) The study the deconstruction theory and color theory 3) The creative design of women's ready-to-wear. By applying the deconstruction theory, collage techniques and the use of complementary color combinations emphasize the differences are between the traces of physical skin color form vitiligo and choose materials that are diverse in terms of colors, patterns and textures of the fabric in costume design.

The study found that the process of creating women's clothing by using the deconstruction theory, collage techniques, cutting, pasting and using complementary colors. The formal and casual dressing styles of men and women dismantle the pattern and reassemble it by cutting and pasting. It creates a new idea of clothing.

Keywords : Women's Wear Design, Vitiligo, Collage,
Deconstruction, Complementary Color

บทนำ

การสร้างสรรคผลงานศิลปะในครั้งนี้ ได้รับแรงบันดาลใจจาก โรคต่างขาซึ่งเป็นโรคที่มีการสูญเสียเซลล์สร้างเม็ดสี (Melanocyte) ในชั้นหนังกำพร้า ทำให้เห็นรอยโรคเป็นเป็นผื่นสีขาวขอบเขตชัดเจน โรคต่างขาพบได้ในทุกเชื้อชาติ พบอุบัติการณ์ทั่วโลกประมาณ 1-2 % มักพบรอยโรคตั้งแต่ช่วงเด็กหรือช่วงวัยรุ่น โดยอายุเฉลี่ยที่เริ่มพบรอยโรค คือ ประมาณ 20 ปี (นฤมล, 2554, น.88)

ผู้ที่เป็นโรคต่างขาจะมีภาวะแพ้ภูมิตัวเอง (Autoimmune) ซึ่งเป็นภาวะที่พบว่าเกี่ยวข้องกับโรคต่างขามากที่สุด มีการเปลี่ยนแปลงทั้งภูมิคุ้มกันของร่างกาย (Humoral Immunity) และภูมิคุ้มกันของเซลล์ (Cellular Immunity) ที่ทำให้เกิดการทำลายเซลล์สร้างเม็ดสี (นฤมล, 2554, น. 88-89) อาการของภาวะบุคลิกภาพผิดปกติชนิดก้ำกึ่ง (Borderline Personality Disorder Symptoms: BPDs) โดยนำลักษณะอาการที่แสดงออกทางด้านอารมณ์ของผู้ที่มีอาการ คือ การที่มีความสัมพันธ์ที่ไม่มั่นคง (Unstable Relationship) กล่าวคือ เป็นบุคคลที่มีอารมณ์แปรปรวน มีการแสดงออกที่ไม่ตรงกับความรู้สึกและมีสัมพันธ์ภาพที่ตึงเครียด

ผู้วิจัยสนใจการทดลองการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี โดยใช้ทฤษฎีการรื้อสร้าง (Deconstruction) ของฌาคส์ แดริดา (Jacques Derrida) ผู้ริเริ่มหลักทฤษฎีโดยใช้ปรัชญาเน้นการตั้งคำถามเกี่ยวกับสัญลักษณ์ ที่ไม่ได้เป็นการรื้อทำลายโครงสร้างแต่เป็นการค้นหาความหมายใหม่จากความหมายที่เคยมีอยู่แล้ว โดยนำสิ่งเหล่านั้นมาเติมสร้างใหม่ให้ดีกว่าเดิม (สุภาศักดิ์ จันทรวาณิช.2551:234) ในวงการแฟชั่นได้นำทฤษฎีการรื้อสร้างมาใช้เป็นแนวคิดในการทำงานทางด้านนี้อยู่เสมอ “Fashion Deconstruction” เป็นแนวคิดรื้อสร้าง ที่จะเห็นเสื้อผ้าที่มีขอบดิบ ตะเข็บเปลี่ยน ชายที่หลดลุ่ย รอยเย็บ หรือสิ่งอื่นๆ ทำให้เสื้อผ้ามีลักษณะที่ยังไม่เสร็จและบ่งบอกถึงกระบวนการของการออกแบบ การพลิกขั้นตอนการผลิตเสื้อผ้า เพื่อสร้างสรรค์เสื้อผ้าในรูปแบบใหม่ ทำให้ผู้สวมใส่ดูราวกับว่ากำลังใส่เสื้อผ้าผิดไปจากเดิมๆ เช่น เข็มขัดกลายเป็นเสื้อแจ็กเก็ต หรือถุงมือกลายเป็นเสื้อ และโต๊ะที่กลายมาเป็นกระโปรง มีจุดประสงค์เพื่อท้าทายการรับรู้ทางด้านความงามแบบดั้งเดิมที่ว่าเสื้อผ้าจะต้องเสร็จสิ้นสมบูรณ์อย่างไว้ที่ติ และเพิ่มคำจำกัดความของความงามที่เป็นที่ยอมรับ องค์ประกอบเหล่านี้ถูกนำมาใช้กันอย่างแพร่หลาย ในโลกของแฟชั่นทุกอย่างสามารถรื้อโครงสร้างได้ (Micvelle Tan Xue Yi.2012)

จากแรงบันดาลใจที่ได้กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยมีแนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี โดยนำลักษณะความผิดปกติของโรคต่างขาที่เกิดขึ้นทางกายภาพภายนอก และมุมมองของอารมณ์ที่ไม่มั่นคงของคนที่เป็นโรคต่างขา นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งเครื่องแต่งกาย (Deconstruction) ในกระบวนการออกแบบได้ใช้เครื่องแต่งกายสตรีและบุรุษ ประเภทแบบทางการ (Formal) แบบลำลอง (Casual) อาทิ แจ็คเก็ต เสื้อแจ็คเก็ต ชุดเดรส

กระโปรง กางเกง เป็นต้น นำมาเลาะแยกชิ้นส่วนออกจากกันแล้วจึงนำกลับมาจับเดรปขึ้นหุ่นใหม่ เพื่อให้ได้โครงชุดแบบใหม่ที่มีรายละเอียดแตกต่างไปจากรูปแบบเดิม การลดทอนและการเปลี่ยนตำแหน่งด้วยวิธีการตัดปะ (Collage) การนำชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายที่ต่างชนิดกันมาผสมไว้ด้วยกัน เพื่อแสดงถึงความหลากหลายแทนลักษณะของการเกิดร่องรอยของโรคต่างชาว ด้วยการใช้สีคู่ตรงข้าม (Complementary Color) สีตัดกัน หรือสีคู่ปฏิปักษ์ เป็นสีที่มีค่าความเข้มของสี ตัดกันอย่างรุนแรง คือ สีน้ำเงิน กับ สีส้ม เป็นการแทนค่ารอยด่างที่มีลักษณะเป็นผื่นสีขาว มีขอบเขตที่ชัดเจนบนผิวหนัง โดยเลือกใช้ผ้าหลากหลายประเภท อาทิ ผ้าฝ้าย ผ้าขนสัตว์ ผ้าโพลีเอสเตอร์

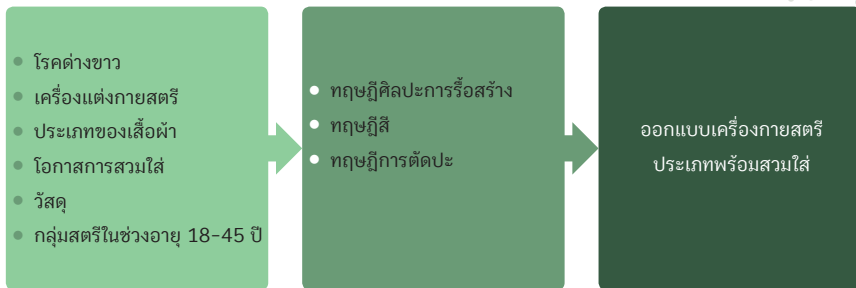
ผลงานการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรีครั้งนี้ ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายที่จะออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ (Ready to Wear) ที่มีลักษณะเท่ แกร่ง และน่าหลงใหล เหมาะสมสำหรับสตรีในช่วงอายุ 18-45 ปี

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรี ประเภทลำลอง
2. เพื่อศึกษาลักษณะร่องรอยของโรคต่างชาวและมุมมองของผู้ป่วยโรคต่างชาว สำหรับการนำมาออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย
3. เพื่อศึกษาและทดลองนำศิลปะการร้อยสร้าง เทคนิคการตัดปะ และทฤษฎีสี มาใช้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

กรอบแนวความคิดในการศึกษา

ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการออกแบบ โดยใช้แรงบันดาลใจจากโรคต่างชาว ทฤษฎีศิลปะการร้อยสร้าง ทฤษฎีสี เทคนิคการตัดปะ และการนำองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายประเภททางการและลำลองทั้งบุรุษและสตรีมาผสมผสานเข้าไว้ด้วยกัน เพื่อสร้างกรอบแนวความคิดในการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ ดังแสดงในแผนภาพที่ 1



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวความคิดในการศึกษา

ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปนิพนธ์นี้ได้รับแรงบันดาลใจจากโรคต่างขา โดยเฉพาะลักษณะทางกายภาพภายนอกและมุมมองของผู้ป่วยโรคต่างขา อาศัยแนวทฤษฎีศิลปะการรื้อสร้างเครื่องแต่งกายของบุรุษและสตรี ทั้งรูปแบบทางการและแบบจำลองที่มีลักษณะต่างประเภทเข้าไว้ด้วยกัน โดยใช้เทคนิคการตัดปะและการใช้วัสดุที่มีความหลากหลาย สู่การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ จำนวน 8 ชุด

นิยามศัพท์

โรคต่างขา (Vitiligo) หมายถึง โรคที่มีการสูญเสียเซลล์การสร้างเม็ดสี ในชั้นหนังกำพร้า ทำให้เกิดเป็นรอยผื่น สีขาวขึ้นกระจายไปตามร่างกาย

ศิลปะการรื้อสร้าง (Deconstruction) หมายถึง การฉีกหรือรูปทรงของเสื้อผ้าจากแนวคิดเดิม ปรับเปลี่ยนย้ายหมุน การซ้อนทับ ทำให้เกิดเป็นรูปทรงภายนอกที่แปลกไปจากเดิม

การตัดปะ (Collage) หมายถึง การตัดต่อชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายต่างชนิดกันเข้าไว้ด้วยกัน

วิธีการและการดำเนินการศึกษา

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปนิพนธ์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการดังนี้

1. ค้นคว้าข้อมูลเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง ได้แก่
 - 1) ข้อมูลเกี่ยวกับโรคต่างขา โดยเฉพาะลักษณะทางกายภาพภายนอกและมุมมองของผู้ป่วยโรคต่างขา
 - 2) แนวทฤษฎีศิลปะการก่อสร้าง
 - 3) เครื่องแต่งกายบุรุษและสตรี ประเภทแบบทางการและแบบลำลอง
 - 4) เทคนิคการตัดปะ
 - 5) ทฤษฎีสี
 - 6) วัสดุและผ้า
2. นำข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ เพื่อสร้างกรอบแนวความคิด ในการสร้างสรรค์ผลงาน
3. ออกแบบแบบร่างทางความคิด
4. สร้างแม่แบบตัดเย็บ ชุดต้นแบบ ทดลองการสวมใส่เพื่อการปรับแก้ไข สรุปคัดเลือกชุดต้นแบบ
5. ตัดเย็บชุดผลงานศิลปนิพนธ์
6. นำเสนอผลงาน สรุปผลการศึกษาและเผยแพร่ผลงาน

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. การวิเคราะห์ลักษณะอาการของโรคต่างขา

โรคต่างขาเป็นโรค ที่มีการเปลี่ยนแปลงของภูมิคุ้มกันของร่างกายและเซลล์ มีการสูญเสียเซลล์สร้างเม็ดสี เกิดอาการรอยเป็นลักษณะผื่นแบนราบสีขาว ขอบเขตชัดเจน สามารถพบได้ทุกตำแหน่งบนร่างกาย ปัจจุบันเกิดมุมมองทั้งเชิงบวกและเชิงลบ ในเชิงลบมีหลายคนที่เป็นโรคต่างขาที่รู้สึกเครียดที่มีผิวด่าง ต้องอำพรางรอยต่างบนร่างกายด้วยการลงเครื่องสำอางหรือสวมใส่เสื้อผ้าแขนยาวเท่านั้น ในเชิงบวกเกิดมุมมองใหม่ที่กลับมามีภาคภูมิใจในสิ่งที่ตนเป็น กล้าแสดงออก กล้าเปิดเผยตัวตนเองสะท้อนให้เห็นว่าสังคมมีความเท่าเทียม

ในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ ได้นำลักษณะอาการของโรคต่างขา มาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบโดยใช้ลักษณะทางกายภาพภายนอกและมุมมองของอารมณ์

2. การวิเคราะห์ทฤษฎีการรื้อสร้าง (Deconstruction)

วิธีการออกแบบสร้างสรรค์ด้วยการรื้อโครงสร้างเสื้อผ้า โดยการนำเครื่องแต่งกายบุรุษและสตรี ทั้งประเภทแบบทางการและลำลอง นำมารื้อโครงสร้างของเสื้อผ้าออกเป็นชิ้นส่วนจาก

นั้นนำมาสลับตำแหน่งที่อยู่เดิมด้วยการแทนที่ (Displace) คือ การเคลื่อนที่ หรือย้ายตำแหน่ง ขยับใหม่ ซึ่งเป็นการทำท่ายหรือฝ่าฝืนกฎเกณฑ์การออกแบบเดิมๆ เพื่อให้ได้ลักษณะของส่วน ประกอบเครื่องแต่งกายเป็นแบบอย่างเฉพาะ อีกทั้งการได้รายละเอียดของโครงสร้างเสื้อผ้าที่ แปรเปลี่ยนและรูปทรงใหม่ๆ

3. การวิเคราะห์เพื่อการออกแบบโดยใช้ทฤษฎีสีคู่ตรงข้าม

จากสาเหตุและการแสดงของโรคต่างชาว คือ ความแตกต่างของสี และมุมมองของ ผู้ป่วยเป็นความแตกต่างของความคิด และทัศนคติทั้งด้านบวกและด้านลบ จึงแทนค่าด้วยการ ใช้สีคู่ตรงข้าม (Complementary Color) สีคู่ตรงข้ามที่นำมาใช้ คือ สีน้ำเงิน กับ สีส้ม เป็น สีที่สามารถสวมใส่ได้ทั้งบุรุษและสตรี มีความหมายที่สะท้อนถึงความแตกต่างทางด้านอารมณ์ และการกระตุ้นให้ผู้สวมใส่มีชีวิตชีวามากขึ้น ซึ่งความหมายของสีน้ำเงิน หมายถึง ความเยือก ความสงบ ความสุขุม และความเป็นเอกภาพ สีส้ม หมายถึง ความสนุกสนาน มีชีวิตชีวา ความ มีเสน่ห์ และสีชาว-ดำ ที่ให้ความหมายโดยนัยยะที่คล้ายคลึงกับสีคู่ตรงข้าม นอกจากนี้ยังมีการ ใช้ทฤษฎีสีขัด โดยการลดค่าสีที่เพิ่มในสีคู่ตรงข้ามให้มีค่าน้ำหนักอ่อนลง ด้วยการ ใช้สีคู่ตรงข้าม ดังนั้นจึงมีการเพิ่มค่าน้ำหนักของสีน้ำเงินให้เข้มขึ้นโดยการเจือสีส้มลงไป ทำให้สีน้ำเงินหม่นลง

4. การวิเคราะห์ศิลปะการตัดปะ (Collage)

ศิลปะการตัดปะหรือปะติดเป็นเทคนิคของการผลิตงานศิลปะ ซึ่งส่วนใหญ่ใช้ในงาน ทัศนศิลป์ ที่ทำจากการรวบรวมรูปแบบผลงานหรือสิ่งที่แตกต่างกันแล้วสร้างเป็นผลงานชิ้น มาใหม่ทั้งหมด

ศิลปะการตัดปะได้นำมาใช้ในการออกแบบแฟชั่น ในกระบวนการสเก็ตช์ภาพแบบร่าง ทางความคิดโดยเป็นส่วนหนึ่งของภาพประกอบสื่อผสม ซึ่งเป็นการวาดภาพร่วมกับการใช้วัสดุที่ หลากหลาย เช่น กระดาษ ภาพถ่าย เส้นด้าย หรือผ้า นำแนวคิดมาสู่การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์แบบร่างทางความคิด ได้นำเอากระบวนการและเทคนิคศิลปะภาพ ตัดปะมาใช้โดยการนำภาพถ่ายเครื่องแต่งกายบุรุษและสตรี ในหลากหลายประเภทนำมา ทดลองการตัดปะผสมผสานเข้าไว้ด้วยกัน

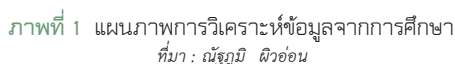
5. การวิเคราะห์รูปแบบเครื่องแต่งกายบุรุษและสตรี ในโอกาสการสวมใส่ประเภท ทางการและลำลอง

การแต่งกายแบบทางการ (Formal Style) จะมีโอกาสการสวมใส่ที่เฉพาะเจาะจง สีที่ใช้ จะไม่ฉูดฉาดเกินไป จะมีลักษณะที่สุภาพ มีการตัดเย็บที่ประณีตและการเลือกใช้สีในโทนสีเข้ม หรือสีเดียวกันทั้งชุด เช่น เสื้อสูท เสื้อเชิ้ตกางเกง เข็มขัด รองเท้าหนัง เป็นต้น ตามกาลเทศะ ในการแต่งกายแบบลำลอง (Casual Style) เป็นการแต่งกายที่เรียบง่าย สบายๆ เช่น เสื้อเชิ้ต เสื้อยืด เสื้อแจ็กเก็ต กางเกงยีนส์ กระโปรง รองเท้าผ้าใบ เป็นต้น จะใช้โทนสีสนที่ที่มีความ

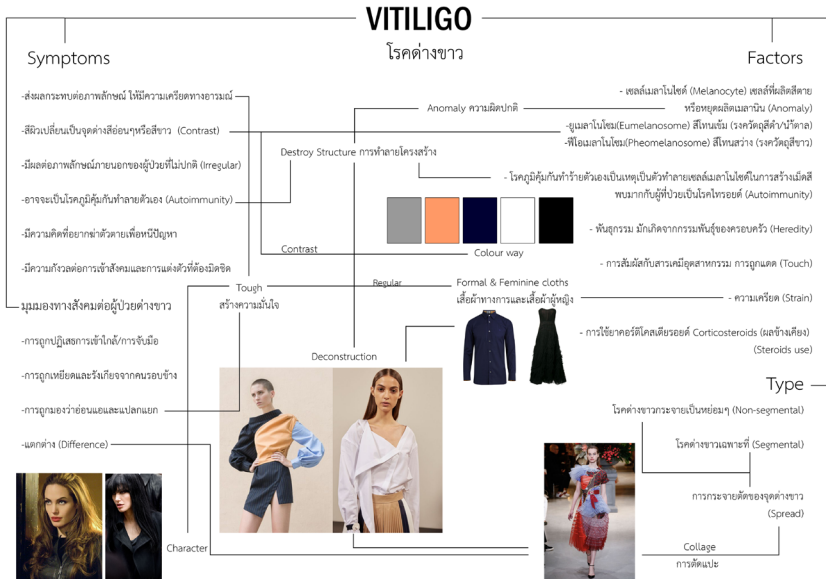
ในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้นำรูปแบบเครื่องแต่งกายทั้ง 2 ลักษณะ ในแต่ละชนิดของรูปแบบเครื่องแต่งกายบุรุษและสตรี นำมาใช้ในการออกแบบผสมผสานกัน โดยการลดทอนส่วนโค้งเว้าของแม่แบบตัดเย็บของสตรีลง และเพิ่มเส้นตรงลงไปในส่วน เพื่อให้โครงสร้างไม่เข้ารูปเกินไป

จากการสรุปข้อมูลวิเคราะห์เรื่อง ลักษณะอาการของโรคต่างชาวนำเสนอแนวทางในการออกแบบเป็นแผนภาพ การสร้างแรงบันดาลใจและแนวความคิด (Inspiration & Concept) ดังนี้

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา



การวิเคราะห์แรงบันดาลใจจากโรคต่างขาและมุมมองผู้ป่วยโรคต่างขา



ภาพที่ 2 แผนภาพการวิเคราะห์แรงบันดาลใจจากโรคต่างขาและมุมมองผู้ป่วยโรคต่างขา
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การออกแบบร่างความคิด (Comprehensive Idea Sketch Design) การออกแบบร่างความคิดในเบื้องต้นผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตัดปะภาพถ่ายในโปรแกรมคอมพิวเตอร์กราฟิก โดยการนำภาพเครื่องแต่งกายบุรุษ เครื่องแต่งกายสตรี ในรูปแบบต่างๆ เช่น เสื้อสูท เสื้อเชิ้ต เสื้อแจ็กเก็ต เดรส เสื้อยัด กระโปรงยาว เป็นต้น มาผสมผสานกันโดยไม่ได้นำถึงด้านความงาม การสวมใส่ และการตัดเย็บด้วยการตัดปะลงบนหุ่นต้นแบบตามลักษณะร่องรอยการกระจายตัวของโรคต่างขา หลังจากนั้นได้นำแบบร่างทางความคิดมาพัฒนาต่อยอดในการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี และการปรับแก้ไขส่วนต่างๆ ให้ดูทันสมัยขึ้น จำนวน 20 แบบ

การแก้ไขปรับปรุงและพัฒนาแบบร่างทางความคิด ครั้งที่ 2 ได้การปรับแก้ไขแบบร่างทางความคิด จำนวน 16 แบบ โดยการลดทอนส่วนที่ไม่จำเป็น ปรับโครงสร้างเครื่องแต่งกายให้เป็นรูปแบบในทิศทางเดียวกัน นำกลับมาปรับปรุงเส้นไหล่ให้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน เพื่อให้ได้แบบร่างทางความคิดที่มีเอกภาพและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น สรุปได้แบบร่างทางความคิดที่สมบูรณ์ จำนวน 8 ชุด



ภาพที่ 3 แบบร่างทางความคิดด้วยวิธีการตัดปะ
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

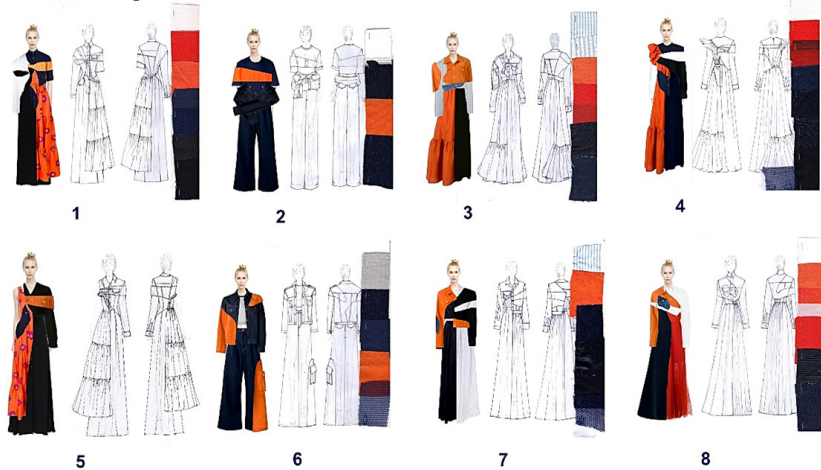
ในการปรับปรุงแก้ไขแบบร่างทางความคิดในครั้งที่ 3 ทางผู้วิจัยได้นำแบบร่างทางความคิดในครั้งที่ 2 มาปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมเครื่องแต่งกายประเภทชุดทำงานเข้ามาในผลงานศิลปนิพนธ์ จำนวน 2 แบบ ที่มีท่อนล่างเป็นกางเกงมาแทนกระโปรงยาว เพื่อลดความจำเจของแบบร่างทางความคิดที่มีความคล้ายคลึงกัน ดังนี้



ภาพที่ 4 แบบร่างทางความคิดด้วยวิธีการตัดปะ
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

สรุปผลงานแบบร่างทางความคิดที่ได้รับการคัดเลือกจากคณะกรรมการศิลปนิพนธ์ จำนวน 8 แบบ ดังนี้

Sketch Design



ภาพที่ 5 แบบร่างทางความคิดทั้งหมด จำนวน 8 แบบ
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

การสร้างต้นแบบด้วยแม่แบบตัดเย็บ (Prototype Design Pattern)

การสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบด้วยแม่แบบตัดเย็บบนกระดาษ จะต้องใช้สัดส่วนนางแบบจริงซึ่งต้องอ้างอิงขนาดของนางแบบที่เป็นมาตรฐานในด้านของขนาด สัดส่วน ความสูง เป็นต้น สำหรับการสร้างผลงานต้นแบบจึงใช้สัดส่วนในการอ้างอิงการตัดเย็บด้วยขนาดเครื่องแต่งกายสตรีตามมาตรฐานอเมริกา คือ ขนาดกลาง (size m) การตัดเย็บผลงานต้นแบบเป็นการตัดเย็บขึ้นทดลอง เพื่อขึ้นผลงานเสมือนกับผลงานจริง โดยคัดเลือกวัสดุที่มีลักษณะด้านเนื้อผ้า ความหนา บาง และน้ำหนักที่ใกล้เคียงกับวัสดุจริง แม่แบบตัดเย็บที่นำมาสร้างสรรค์มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. การสร้างผลงานต้นแบบด้วยกระดาษ (Paper Pattern) การทำแม่แบบตัดเย็บสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบได้ทำการเตรียมข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าและความรู้ที่ได้เรียนรู้มานั้นนำมาปรับใช้ในการทำแม่แบบตัดเย็บบนกระดาษ ในการทำแม่แบบตัดเย็บบนกระดาษได้อิงข้อมูลจากการสร้างแม่แบบมาตรฐาน แต่ละชิ้นงานของเครื่องแต่งกายที่ได้ถูกออกแบบแต่ละแบบนั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะแบบ กล่าวคือ แต่ละชิ้นของแม่แบบตัดเย็บจะไม่ซ้ำกันในแต่ละชุด อาจมีบางส่วนที่สามารถใช้ร่วมกันได้ เช่น ปกเสื้อ สาบปลายแขน ขอบเอว กระเป๋าสีเสื้อ ผากระเป๋ เป็นต้น

2. การสร้างผลงานต้นแบบด้วยการจับผ้าขึ้นหุ่น (Draping) การทำแม่แบบตัดเย็บด้วยการจับผ้าขึ้นหุ่นเป็นอีกหนึ่งวิธีการที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างแม่แบบตัดเย็บสำหรับการสร้างสรรค์

ผลงานต้นแบบ ซึ่งวิธีการนี้จะได้แม่แบบตัดเย็บที่พอดีตัว เข้ารูปกับสัดส่วนนางแบบมากกว่า แม่แบบตัดเย็บกระดาษ ซึ่งแม่แบบตัดเย็บนี้จะถูกใช้ในส่วนของท่านั่งของเครื่องแต่งกายจะเป็นส่วนของกระโปรงเป็นส่วนใหญ่ และการจับผ้าตาข่ายขึ้นบนโครงชุด เป็นต้น

ผลงานต้นแบบที่ใช้แม่แบบตัดเย็บที่สร้างด้วยกระดาษจะมีความละเอียด ชับซ้อนทางด้านส่วนประกอบต่างๆ บนเครื่องแต่งกาย ส่วนประกอบที่ต้องใช้การคำนวณเพื่อให้เกิดความแม่นยำและผลงานบางชิ้นที่ต้องการความหลวมในการสวมใส่ และผลงานต้นแบบที่ใช้แม่แบบตัดเย็บจากการจับผ้าขึ้นหุ่นจะมีความซับซ้อนน้อยลงมาจากแม่แบบตัดเย็บจากกระดาษ แต่ได้โครงสร้างที่เข้ารูปกับสัดส่วนจริงมากกว่า รวมไปถึงจังหวะการทิ้งตัวของผ้าที่แม่นยำ

การสร้างสรรค์ผลงาน

1. การคัดเลือกวัสดุที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

การคัดเลือกวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานคำนึงถึงหลักการออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ ควรเลือกผ้าที่มีความหลากหลายด้านเนื้อผ้าที่จะนำมาผสมผสานกัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกผ้าที่นำมาใช้ทั้งผ้าเส้นใยธรรมชาติ ผ้าเส้นใยสังเคราะห์ อีกทั้งการย้อมสีผ้าที่ตอบโจทย์ด้านสีของแนวความคิดหลักเรื่องสีคู่ตรงข้าม

2. เทคนิคที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

เทคนิคที่เลือกใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานนอกเหนือไปจากเทคนิคการตัดปะและการร้อยสร้างเครื่องแต่งกาย ได้นำเทคนิคการตัดเย็บเหลื่อมตะเข็บเข้ามาเป็นเทคนิคเสริม กล่าวคือ เทคนิคการตัดเย็บเหลื่อมตะเข็บเป็นวิธีการเย็บผ้าสองชิ้นหรือมากกว่าที่ถูกนำมาตัดต่อกันแล้วจะทำให้ผลงานดูมีมิติขึ้น ไม่เป็นระนาบแบนที่ไรมิติ ผู้วิจัยทดลองนำเอากการเย็บตัวเข้ามาผสมกับเทคนิคการเย็บเหลื่อมตะเข็บ เริ่มต้นด้วยการเย็บเดินตัวของตะเข็บริมผ้าขึ้นบน (สามารถเย็บเดินเป็นตะเข็บเดี่ยวหรือตะเข็บคู่ขึ้นอยู่กับชนิดของผ้าและแต่ละแบบร่างทางความคิด) แล้วจึงเย็บประกบผ้าสองชิ้นทางด้านในเข้าไว้ด้วยกัน จากนั้นนำไปพันริมตะเข็บและบางส่วนจะต้องใช้การสอยตะเข็บโยงตัวนอนด้านเพื่อให้ผลงานแข็งแรงและไม่เสียโครงสร้างของการตัดต่อ



ภาพที่ 6 เทคนิคการเย็บเลื่อมตะเข็บที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

การตัดเย็บ

การตัดเย็บผลงานได้ทำการปรับแก้ไขในส่วนของแม่แบบตัดเย็บกระดาดและแม่แบบตัดเย็บจากการจับผ้าขึ้นหุ่นให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อีกทั้งการปรับสัดส่วนให้เป็นไปตามแบบร่างทางความคิด โดยการตัดเย็บผลงานได้มีการคัดเลือกผลงานจากแบบร่างทางความคิดและผลงานต้นแบบ จำนวน 8 ผลงาน โดยได้ยึดขนาดและสัดส่วนตามผลงานต้นแบบในบางผลงานและได้ทำการแก้ไขขนาดและสัดส่วนบนแม่แบบตัดเย็บในบางผลงาน เพื่อให้ผลงานมีขนาดและสัดส่วนที่สอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน

การปรับปรุงและพัฒนาผลงาน

การปรับปรุงและพัฒนาผลงานหลังจากการตัดเย็บผลงานทั้ง 8 ผลงาน พบว่าสามารถเพิ่มรายละเอียด และเพิ่มฟังก์ชันในบางผลงานเพื่อให้ผลงานสมบูรณ์ โดยปรับเปลี่ยนกระเป๋ากะโปรงด้านซ้ายเป็นกระเป๋าท่อน มีฝากระเป๋ากแบบกางเกงทรงคาร์โก (Cargo) เป็นกระเป๋าทรงห้าเหลี่ยม และเพิ่มอะไหล่ไว้ตรงขอบกะโปรงชายระบายสีส้มทางด้านหลังสำหรับถอดและใส่ที่สะดวกขึ้นในผลงานชุดที่ 1 การเพิ่มชั้นของกะโปรงผ้าตาข่ายระบายแบบจีบรูดสีกรมท่าบนชั้นของกะโปรงสีส้มในผลงานชุดที่ 3 การเพิ่มชั้นของผ้าตาข่ายสีดำบนตัวเสื้อด้านซ้ายและแถบระบายในผลงานชุดที่ 4 และการปรับเปลี่ยนเสื้อตัวในเป็นเสื้อยืดทรงเข้ารูป และเพิ่มการเย็บกดตะเข็บขึ้นส่วนตัวกางเกงทรงคาร์โกสีส้มโดยเย็บกดตะเข็บด้านหน้าและด้านหลังแบบทั้งชายกางเกง การแก้ไขและปรับปรุงผลงาน โดยมีการเพิ่มรายละเอียดบางประการ อาทิ การปรับเปลี่ยนตำแหน่งกระเป๋าท่อน เพิ่มชั้นกะโปรงจีบระบายผ้าตาข่าย และการเปลี่ยนเสื้อยืดตัวใน เพื่อให้เกิดความลงตัวและเหมาะสมมากขึ้น



ภาพที่ 7 ผลงาน ทั้งหมด 8 แบบ
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

การนำเสนอผลงาน

การนำเสนอผลงาน เป็นการเผยแพร่ผลงานศิลปนิพนธ์สู่สาธารณะ ในรูปแบบการจัดแฟชั่นโชว์ของนักศึกษา และเผยแพร่ในรูปแบบสื่อสิ่งพิมพ์และสื่อดิจิทัล เนื่องด้วยในปัจจุบันสื่อสังคมออนไลน์มีอิทธิพลเป็นอย่างมาก ทั้งยังสามารถกระจายข้อมูลข่าวสารได้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง จึงได้นำเอาสื่อสังคมออนไลน์ที่เป็นที่นิยม คือ เฟซบุ๊ก (Facebook) และอินสตาแกรม (Instagram) มาเป็นช่องทางในการเผยแพร่ผลงานด้วย



ภาพที่ 8 ผลงานศิลปนิพนธ์ภายในเล่มสู่จิตร
ที่มา : ณัฐภูมิ ผิวอ่อน

อภิปรายผล

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัยสร้างสรรค์การออกแบบเครื่องแต่งกายสตรี โดยนำลักษณะของโรคต่างขาที่เป็นการกระจายของจุดต่างขาผ่านเทคนิคการตัดปะ (Collage) และการใช้สีคู่ตรงข้าม เพื่อสร้างเป็นเครื่องแต่งกายสตรี ประเภทพร้อมสวมใส่ในชีวิตประจำวัน สามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

การจัดองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายหรือการวางตำแหน่งของเครื่องแต่งกายที่นำมาผสมผสานกัน จะต้องคำนึงถึงลักษณะโครงสร้าง เนื้อผ้า และสีสันทันที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ในการใช้เครื่องแต่งกายทั้ง 2 ประเภท ประกอบเข้าด้วยกัน คือ เครื่องแต่งกายประเภททางการ และลำลอง ซึ่งได้มีการดัดแปลงโครงสร้างบางส่วนให้เพิ่มขึ้นและลดลงตามความเหมาะสมของผลงาน เช่น การปรับเส้นไหล่ให้กว้างกว่าปกติและปรับวงแขนให้กว้างขึ้นเพื่อให้โครงสร้างดูหลวมในทุกผลงาน สอดคล้องกับแนวความคิดที่นำเสนอความร่วมสมัยของโครงสร้างเครื่องแต่งกายสตรีในปัจจุบัน

ด้านการใช้สี เพื่อให้สอดคล้องกับแรงบันดาลใจจากโรคต่างขาโดยเฉพาะความแตกต่างของสีผิว และมุมมองของผู้ป่วยโรคต่างขา ทศนคติที่มีทั้งด้านบวกและลบ โดยการแทนค่าด้วยชุดสีคู่ตรงข้ามในวงจรสี คือ สีส้ม-น้ำเงิน สะท้อนถึงความแตกต่างทางด้านอารมณ์ ดังที่ได้กล่าวถึงในขั้นตอนการวิเคราะห์แล้วนั้น เมื่อนำมาใช้ออกแบบจะเห็นความแตกต่างของสีทางกายภาพได้อย่างชัดเจน จึงต้องมีการนำหลักทฤษฎีสีชุดมาใช้ เพื่อเป็นการลดค่าสีที่เข้มในสีคู่ตรงข้ามให้มีค่าน้ำหนักอ่อนลง โดยสีที่นำมาใช้นั้นเป็นสีคู่ตรงข้ามนั้นคือการเพิ่มค่าน้ำหนักสีของสีน้ำเงินให้เข้มขึ้นโดยการเจือสีส้มลงไปสีน้ำเงินจะทำให้สีหม่นลง โดยวิธีการนี้จะช่วยในการผสมผสานเครื่องแต่งกายได้ง่ายขึ้น และไม่ขัดแย้งจนเกินไป เพื่อให้ผลงานที่สร้างสรรค์มีเอกภาพ โดดเด่น และตอบโจทย์ตามวัตถุประสงค์ที่สามารถนำไปใช้ได้ในชีวิตประจำวัน

ด้านการกำหนดทิศทางในการออกแบบ แบบร่างทางความคิด โดยการใช้วิธีการตัดปะด้วยโปรแกรมทางคอมพิวเตอร์ ได้นำภาพถ่ายส่วนประกอบเครื่องแต่งกายหลากหลายประเภท นำมาทดลองตัดปะเข้าร่วมกัน มาผสมผสานกันเป็นเครื่องแต่งกายรูปแบบต่างๆ นั้นมีการลดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นต่อผลงานออก โดยการปรับโครงสร้างเครื่องแต่งกายให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ มีการปรับเส้นไหล่ให้มีลักษณะรูปทรงในแนวทางที่คล้ายคลึงกัน ปรับเปลี่ยนรูปแบบเสื้อผ้าบางประเภทออกเพื่อให้แบบร่างทางความคิดออกมามีเอกภาพมากขึ้นและเป็นคอลเลกชันเดียวกัน

การตัดเย็บผลงานต้นแบบ ควรคัดเลือกวัสดุที่มีลักษณะด้านเนื้อผ้า การทอ ความหนาและบาง และน้ำหนักที่ใกล้เคียงกับวัสดุจริง ทดลองขึ้นโครงสร้างโดยรวมให้เหมือนหรือใกล้เคียงแบบร่างทางความคิดมากที่สุด

การวิจัยสร้างสรรค์ด้านเครื่องแต่งกายนั้น ควรต้องมียุทธศาสตร์ความรู้เรื่องเครื่องแต่งกายที่รอบด้าน มีศักยภาพทางด้านการสร้างแม่แบบตัดเย็บร่วมกับการตัดเย็บ การเลือกวัสดุ ต้องมีความเข้าใจพื้นฐานของเนื้อผ้า พื้นผิว ลวดลาย ที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

นอกจากนี้การออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกายสตรีนั้นควรมีรูปแบบที่ใหม่และร่วมสมัย นักออกแบบควรศึกษาและเรียนรู้เครื่องแต่งกายรูปแบบดั้งเดิมให้เข้าใจอย่างละเอียด เพื่อนำความรู้ความเข้าใจที่ได้นั้นไปสู่การประยุกต์หรือดัดแปลงเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีความร่วมสมัย

เอกสารอ้างอิง

- นฤมล ศิลปอาชา. (2554). *Siriraj Dermatology Digest โรคผิวหนัง...ไม่ผิวเผิน*. กรุงเทพฯ: หจก.ภาพพิมพ์.
- ประเสริฐ พิษยะสุนทร. (2555). *ศิลปะและการออกแบบเบื้องต้น*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภางค์ จันทวานิช. (2551). *ทฤษฎีสังคมวิทยา*. สำนักพิมพ์ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- บานชื่น ผกามาต. (2555). *วัฒนธรรมการแต่งกาย*. สืบค้นเมื่อ 23 พฤษภาคม 2562. จาก http://banchuen.blogspot.com/2012/01/blog-post_8834.html.
- Micvelle Tan Xue Yi. 2012. (2019, May 28). *Deconstruction Fashion -anti-Fashion* Retrieved from: <https://makingtheunfinished.wordpress.com/2012/05/28/deconstruction-fashion-anti-fashion-5-2/>

02

การวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต

The Creative Arts Research of Momentary Mind

บทคัดย่อ

วัตถุประสงค์ของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เรื่อง “ชั่วขณะจิต” เพื่อ 1) ศึกษาถึงความหมายของความสุข และระดับของความสุขตามหลักพุทธศาสนา 2) สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากแนวคิดเรื่องความสุขในพระพุทธศาสนา ขั้นตอนการวิจัยมี ดังนี้ 1) ศึกษาความรู้ที่เกี่ยวข้องและกำหนดกรอบแนวคิดของการวิจัย 2) สร้างสรรค์งานศิลปะ 3) วิเคราะห์ผลงานศิลปะในหัวข้อ “ชั่วขณะจิต” โดยใช้ “แผนภูมิการออกแบบ” เพื่อกำหนดความสัมพันธ์ระหว่างส่วนมูลฐานทางศิลปะและหลักการทางศิลปะ

ผลการวิจัยพบว่า 1) ความสุข คือความสบายใจ ความพอใจ ความเพลิดเพลิน ความเบิกบานใจ พระพุทธเจ้าบรรยายไว้ในคัมภีร์ ความสุขแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือความสุขทางกายและความสุขทางใจ 2) การสร้างสรรค์ผลงานตามหลักความสุขทางพุทธศาสนา ผู้วิจัยถ่ายทอดความคิดเชิงนามธรรมสู่งานศิลปะรูปธรรมที่แสดงออกถึงจังหวะ ความเคลื่อนไหว และการเดินทางของจิตใจ

คำสำคัญ : ชั่วขณะจิต ศิลปะสร้างสรรค์ ความสุขทางพุทธศาสนา

Abstract

The purposes of this creative research entitled “Momentary Mind” are to 1) study the meaning of happiness and levels of happiness according to Buddhism 2) create work of art from the Buddhist concept of happiness. The research process is as follows: 1) study relevant knowledge and determine a conceptual framework of the research 2) create art work 3) analyze the art work entitled “Momentary Mind” by using the “Design Chart” to determine the relationship between Gene Miller’s artistic fundamental and artistic principle.

The results of the research show that 1) happiness is comfort, pleasure, justice, and joyfulness, and can be divided into two types: physical happiness and the happiness that the Buddha describes in the scriptures. 2) by creating work based on the Buddhist concept of happiness, the researcher is able to convey abstract ideas into concrete art work that reflects the rhythm, movement, and the journey of the mind.

Keywords : Momentary mind, Creative art work, Buddhist Concept of Happiness

บทนำ

มนุษย์มี ตา หู จมูก ลิ้น กายสัมผัส เป็นทวารเปิดสู่โลกภายนอก ทำให้เกิดการกระทบกับสิ่งต่างๆ มากมาย ทั้งรูป เสียง กลิ่น รส และสิ่งสัมผัสกาย รวมถึงมีจิตคอยปรุงแต่งสิ่งต่างๆ เหล่านั้นให้เป็นไปตามกามคุณทั้ง 5 คือ รูป เสียง กลิ่น รส กายสัมผัสที่เคยเห็น เคยได้ยิน เคยได้สูดดม เคยได้ลิ้มลอง หรือเคยได้สัมผัสมาแล้ว หรืออาจจะคิดถึงสิ่งที่ยังมาไม่ถึง เป็นการสร้างมโนภาพขึ้นภายในจิต อันมีผลต่อความรู้สึกนึกคิด และพฤติกรรมต่างๆ มากมาย ทั้งเป็นกุศลและอกุศล เช่น ความโลภ ความอยากได้ ความหึงหวง อิจฉา ความไม่ยินดี จึงก่อให้เกิดความสุข-ทุกข์ขึ้นในจิตใจ

ชีวิตคือความทุกข์ยาก มนุษย์ทุกคนเกิดมาล้วนมีความทุกข์ยากด้วยกันทั้งนั้น ถึงแม้ว่าจะไปเกิดในที่ที่สบาย มีฐานะทางสังคมดี ครอบครัวยุ้ยย่วย ก็ยังมีความทุกข์อยู่ดี ซึ่งความทุกข์เป็นสภาพที่ทนได้ยาก เป็นความไม่สบายกาย ความไม่สบายใจ ในพระพุทธศาสนา เรียกว่า กายิกทุกข์ คือทุกข์ทางกาย เช่น ทุกข์เกิดจาก เกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นทุกข์ประจำสังขาร ซึ่งเกิดขึ้นกับทุกสรรพสิ่ง หรือทุกข์จากการมีสภาพร่างกายพิการ โรคเรื้อรังเบียดเบียน มีความยากลำบากในการหาเลี้ยงชีพ เป็นต้น และเจตสิกทุกข์ คือทุกข์ทางใจ เช่น ทุกข์จากการพลัดพราก

จากสิ่งที่เป็นที่รัก การอยู่กับสิ่งที่ไม่เป็นที่รัก ความไม่สมปรารถนา หรือผิดหวัง รวมถึงความสุขใจที่เต็มไปด้วยเรื่องเดือดร้อน เพราะทุกข์ทางกายเบียดเบียน หรือทุกข์ที่เกิดจากการประสบกับอารมณ์ที่ไม่ชอบ หรือสูญเสียอารมณ์ที่ชอบ ตลอดจนจิตใจที่เป็นทุกข์เพราะถูกไฟกิเลสเผาให้ร้อนรนวุ่นวาย (มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2560) ความทุกข์ทางกาย ความทุกข์ทางใจนี้เป็นความจริงที่เกิดขึ้นกับบุคคลทุกคน

ตลอดเวลาทั้งในอดีตจนถึงปัจจุบัน การดำเนินชีวิตของผู้วิเจียนั้น ประสบกับความทุกข์ยากลำบากในทุกๆ ช่วงชีวิต มีทั้งความทุกข์ทางกาย ความทุกข์ทางใจ แต่ความทุกข์ของผู้วิเจียนั้นมีทุกข์ทางใจเป็นต้นตอของความทุกข์ทั้งหมด โดยสาเหตุแห่งความทุกข์ คือความอยาก เช่น ความอยากมืออยากเป็น อยากได้นั่นแล้วไม่ได้ดังใจที่คิดที่ต้องการ หรือความผิดหวัง ไม่สมปรารถนา ทุกข์ที่เกิดจากการประสบกับอารมณ์ที่ไม่ชอบ หรือสูญเสียอารมณ์ที่ชอบ จนทำให้เกิดความรู้สึกไม่สบายกายไม่สบายใจ ซึ่งความทุกข์นี้ มันเกิดขึ้นเรื่อยๆ พอจบเรื่องนี้ ก็มีเรื่องใหม่เกิดขึ้นอีก บ้างครั้งความทุกข์ก็เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน กระหน้าเข้ามาในช่วงเวลาเดียวกัน ผู้วิเจียนเพื่อสภาพความทุกข์เช่นนี้ จึงพยายามดิ้นรนแสวงหาวิธีสร้างความสุขที่แท้จริง

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 กล่าวว่า ความสุขก็คือความสบายกาย สบายใจ ความรู้สึกหรืออารมณ์ประเภทหนึ่ง มีหลายระดับตั้งแต่ความสบายใจเล็กน้อย หรือความพอใจ จนถึงความเพลิดเพลิน หรือเต็มไปด้วยความสุข

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ส.ปยุตโต) (2551, น. 452-453) ให้ความหมายของคำว่า “ความสุข” คือ ความสบาย ความสำราญ ความฉ่ำชื่นรื่นกายรื่นใจ มี 2 คือ 1. กายิกสุข สุขทางกาย เช่น ได้อินเสียงไพเราะ ลิ้มรสอร่อย ถูกต้องสิ่งอ่อนนุ่ม 2. เจตสิกสุข สุขทางใจ ความสบายใจ แ่มชื่นใจ อีกหมวดหนึ่ง มี 2 คือ 1. สามิสสุข สุขอิงามิส คือสุขต้องอาศัยเหยื่อล่อได้แก่ สุขที่เกิดจากกามคุณ 2. นิรามิสสุข สุขไม่อิงามิส สุขไม่ต้องอาศัยเครื่องล่อหรือกามคุณได้แก่ สุขที่อิงเนกขัมมะหรือสุขที่เป็นอิสระ ไม่ขึ้นต่อวัตถุ

ในคัมภีร์อังคุตตรนิกาย ทุกนิบาต พระพุทธเจ้าได้ตรัสถึงความสุขไว้ 13 คู่ (พระมหาวิเชียร สุธีโร อ้างถึงใน มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539, น. (บาลี) 20/309-321/100-102., มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539 : (ไทย) 20/65-77/102-105) ดังนี้

1. ดิหิสุข คือสุขของคฤหัสถ์สุขแบบชาวบ้าน กับ ปัพพัชชาสุข คือสุขในชีวิตการบวช หรือสุขของนักบวช
2. กามสุข คือสุขที่เกิดจากกาม กับ เนกขัมมสุข คือสุขที่เกิดจากเนกขัมมะ (สุขเกิดจากความปลอดโปร่งจากกาม หรือจากความสลесออก ไม่โลภ)
3. อุปิสสุข คือสุขที่มีอุปธิ (สุขกลัวทุกข์ ได้แก่ สุขในไตรภูมิหรือโลกียสุข) กับ นิรุปิสสุข คือสุขที่ไม่มีอุปธิ (สุขไม่กลัวทุกข์ ได้แก่ โลกุตตรสุข)

4. สาสวสุข คือสุขที่มีอาสวะ กับ อนาสวสุข คือสุขที่ไม่มีอาสวะ
5. สามีสสุข คือสุขที่อิงอามิส กับ นิรามิสสุข คือสุขที่ไม่อิงอามิส
6. อริยสุข คือสุขของพระอริยะ กับ อนริยสุข คือสุขของผู้ไม่ใช่พระอริยะ
7. กายิกสุข คือสุขทางกาย กับ เจตสิกสุข คือสุขทางใจ
8. สัมปตติกสุข คือสุขที่มีปิติ ได้แก่ สุขในฌานที่ 1 และที่ 2 กับ นิปปีติกสุข คือสุขที่ไม่มีปิติ ได้แก่ สุขในฌานที่ 3 และที่ 4)
9. สาทสุข คือสุขที่เกิดจากความยินดี (อรรถกถาอธิบายว่าได้แก่ สุขในฌาน 3 ขั้นต้น) กับ อุเบกขาสสุข คือสุขที่เกิดจากอุเบกขา (ท่านว่าได้แก่สุขในฌานที่ 4)
10. สมาริสุข คือ สุขที่เกิดจากสมาริ (ไม่ว่าอุปะจารสมาริ หรืออัปปนาสมาริ ก็ตาม) กับ อสมาริสุข คือสุขที่ไม่ได้เกิดจากสมาริ (สุขที่ไม่ถึงสมาริ)
11. สัมปตติการัมมณสุข คือความสุขที่เกิดจากฌานมีปิติเป็นอารมณ์ (สุขเกิดแก่ผู้พิจารณาฌาน 2 ขั้นแรกที่มีปิติ) กับ นิปปีติการัมมณสุข คือความสุขที่เกิดจากฌานไม่มีปิติเป็นอารมณ์ (สุขเกิดแก่ผู้พิจารณาฌานที่ 3 และที่ 4 ซึ่งไม่มีปิติ)
12. สาดารัมมณสุข คือความสุขที่เกิดจากฌานมีความยินดีเป็นอารมณ์ (สุขเกิดแก่ผู้พิจารณาฌาน 3 แรกที่มีรสชื่น) กับ อุเบกขารัมมณสุข คือความสุขที่เกิดจากฌานมีอุเบกขาเป็นอารมณ์ (สุขเกิดแก่ผู้พิจารณาฌานที่ 4 ซึ่งมีอุเบกขา)
13. รูปารัมมณสุข คือ ความสุขที่มีรูปฌานเป็นอารมณ์ กับ อรูปารัมมณสุข คือ ความสุขที่มีอรูปฌานเป็นอารมณ์

ระดับของความสุขในทัศนะของพุทธศาสนา สามารถย่อลงเหลือ 3 ระดับ คือ 1. กามสุข คือความสุขเนื่องในกาม ได้แก่ การมีสุขภาพดี มีร่างกายแข็งแรง ใ้การใช้ได้ดี ไม่เจ็บไข้ได้ป่วย เป็นอยู่สบาย การมีทรัพย์สินเงินทอง มีการงานอาชีพเป็นหลักฐาน หรือพึ่งตนเองได้ในทางเศรษฐกิจ การมีความสัมพันธ์ที่ดีกับเพื่อนมนุษย์ หรือมีสถานะในสังคม เช่น ยศศักดิ์ ตำแหน่งฐานะ ความมีเกียรติ มีชื่อเสียง การได้รับยกย่อง หรือเป็นที่ยอมรับในสังคม รวมทั้งความมีมิตรสหายบริวาร และสุดท้ายที่สำคัญสำหรับชีวิตดฤหสัถย์ก็คือ การมีครอบครัวที่ดีมีความสุข

2. ฌานสุข สุขเนื่องด้วยฌาน คือการเพ่งอารมณ์จนใจแน่วแน่เป็นอัปปนาสมาธิ และ 3. นิพพานสุข สุขเนื่องด้วยนิพพาน (พระมหาวิเชียร สุธีโร, 2562, น. 44-45)

วิธีสร้างความสุข คือบ่อเกิดของความสุขอยู่ตรงไหน เราก็สร้างความสุขกันตรงนั้น ดังเช่น 1. กามสุข วิธีการก็คือ ก้าวเข้าไปหาและสนองตอบประสาทสัมผัสทั้ง 6 คือ ตา หู จมูก ลิ้น กาย ใจ 2. ฌานสุขวิธีการคือ ฝึกสมาธิ ภาวนา วิปัสสนากรรมฐาน 3. นิพพานสุข วิธีการคือ เจริญวิปัสสนากรรมฐาน เพื่อให้จิตรู้เท่าทันความเป็นจริง (พระมหาภูมิจัย วชิรเมธี (ว. วชิรเมธี), 2550: shorturl.at/dprtg) สามารถสนับสนุนวิธีสร้างความสุขตามหลักความเชื่อ

ของพุทธศาสนา ด้วยงานวิจัยจากหนังสือ Time Magazine (ออนไลน์, [shorturl. at/oyMO8](http://shorturl.at/oyMO8) : 15 เมษายน 2565) พบว่า คนที่มีความสุขมากที่สุดในโลกก็คือ พระในทางพุทธศาสนา โดยทดสอบด้วยการสแกนสมองของพระที่ทาสมาธิ ซึ่งได้ผลลัพธ์ออกมาว่าเป็นจริง หลักความเชื่อของศาสนาพุทธก็คือ เหตุที่ทำให้เกิดความสุขนั้นก็คือ อยู่กับปัจจุบันขณะ ปล่องวางในสิ่งที่เกิดขึ้นแล้ว ซึ่งพระมหาวีเชียร สุธีโร (2562, น. 46) กล่าวว่า หากเราปฏิบัติต่อความสุขถูกต้อง เราก็มีความสุข และเราก็มีทุกข์น้อยลงทุกที จนทุกข์หมดไป เหลือแต่ความสุขที่สมบูรณ์

สามารถสรุปได้ว่า ความสุขมี 2 ลักษณะ คือกายิกสุข (สุขทางกาย) และเจตสิกสุข (สุขทางใจ) พระพุทธเจ้าตรัสถึงความสุขในคัมภีร์อังคุตตรนิกาย ทุกนิบาต ไว้มี 13 คู่ ประเภทของความสุขจะมี 2 ลักษณะใหญ่ คือ 1) ความสุขอิงอามิส 2) ไม่อิงอามิส ความสุขอิงอามิส คือความสุขจากการมีปัจจัยสี่ในการดำรงชีวิต ความสุขที่เกิดจากทรัพย์ ได้ใช้จ่ายทรัพย์ ไม่เป็นหนี้ และความสุขจากการประพฤติไม่มีโทษ ความสุขที่เกิดจากการมีชื่อเสียง ความสุขที่เกิดจากการได้รับการยอมรับจากสังคม ส่วนความสุขไม่อิงอามิส คือความสุขที่เกิดขึ้นในใจ เป็นอิสระไม่ต้องพึ่งพาความสุขจากวัตถุ ระดับของความสุข มี 3 ระดับ คือ กามสุข ฆานสุข และนิพพานสุข

จากข้อมูลที่กำลังมาข้างต้น หลักความเชื่อของศาสนาพุทธกล่าวว่า เหตุที่ทำให้เกิดความสุขนั้นก็คือ อยู่กับปัจจุบันขณะ ปล่องวางในสิ่งที่เกิดขึ้นแล้ว และจากงานวิจัยโดย Time Magazine โดยทดสอบด้วยการสแกนสมองของพระที่ทาสมาธิได้ผลลัพธ์ออกมาว่าเป็นคนที่มีความสุขมากที่สุดในโลก ผู้วิจัยเชื่อว่า ความสงบ คือความสุข สมานินำมาสู่ความสงบ ดังนั้นจึงนำความสุขคู่ที่ 10 สมานิสสุข คือสุขที่เกิดจากสมาธิ กับ อสมานิสสุข คือสุขที่ไม่ได้เกิดจากสมาธิ (สุขที่ไม่ถึงสมาธิ) ซึ่งเป็นความสุขคู่หนึ่งจากความสุขทั้งหมด 13 คู่ มาใช้เป็นวิธีเข้าถึงความสุข ผ่านวิธีการสร้างร่องรอยและสัญลักษณ์ เส้นตรงแนวตั้ง (|) แทนการกำหนดลมหายใจที่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันเป็นระบบจากภายในสู่ภายนอก จากร่างกายและจิตใจ พร้อมกันนั้นในขณะที่ขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) ก็ยังเกิดการเปลี่ยนแปลงของจิตใจ แล้วทำการบันทึกการเปลี่ยนแปลงของจิต กำหนดให้สัญลักษณ์จุด (●) แทนจิตที่วอกแวก พุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นในขณะที่ขีดเส้น จำนวนสัญลักษณ์จุด (●) ที่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 3 จุด (●●●) แทนจิตที่วอกแวก พุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นๆ นานขึ้นในขณะที่ขีดเส้น สัญลักษณ์จุดจำนวน 5 จุด (●●●●●) แทนการหยุดกิจกรรมในวันนั้น เมื่อเริ่มต้นในครั้งใหม่จะเขียนวันเดือนปี เพื่อเป็นการบันทึกในแต่ละครั้ง สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเป็นหลักฐานของขณะหนึ่งของจิต หรือ ช่วงขณะจิต

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาถึงความหมายของความสุข และระดับของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา
2. สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากแนวคิดของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา

วิธีการวิจัย

การวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต เป็นการวิจัยแบบวิจัยและพัฒนา (Research and Development) เพื่อให้การวิจัยเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ 1) ศึกษาถึงความหมายของความสุข และระดับของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา 2) สร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากแนวคิดของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา ผู้วิจัยได้ออกแบบขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องและกำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย (R1) ผู้วิจัยได้แบ่งการ ดำเนินการออกเป็น 2 กระบวนการ ดังนี้คือ

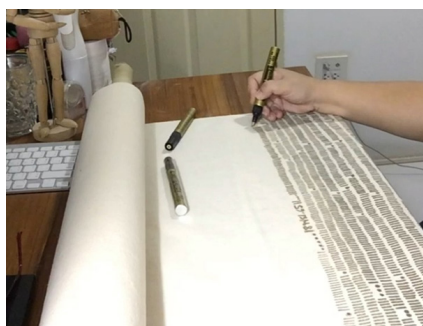
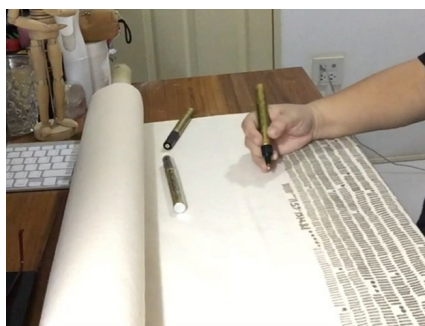
- 1.1 การศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
- 1.2 กำหนดกรอบแนวคิดการวิจัย โดยนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ แล้วประมวลสรุป มากำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย

2. การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ เรื่อง ชั่วขณะจิต (D1) ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

- 2.1 การรวบรวมแนวคิดของการสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต เป็นการฝึกสมาธิให้จิตใจให้อยู่กับตัวเอง ณ ปัจจุบัน ไม่ฟุ้งซ่านไปคิดเรื่องต่างๆ ทั้งในอดีตอนาคต ดังนั้น วิธีการสร้างสรรค์ต้องสะดวก ง่าย ไม่ยุ่งยากซับซ้อน ผู้วิจัยจึงเลือกวิธีการขีดเส้นด้วยปากกาเคมีลงบนผ้าดิบ
- 2.2 การสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต ผ่านวิธีการสร้างร่องรอย ด้วยการขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) สัญลักษณ์จุด (•) แทนจิตที่วอกแวก ฟุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นในขณะที่ขีดเส้น จำนวนสัญลักษณ์จุด (•) ที่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 3 จุด (●●●) แทนจิตที่วอกแวก ฟุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นนานขึ้นในขณะที่ขีดเส้นสัญลักษณ์จุดจำนวน 5 จุด (●●●●●) แทนการหยุดกิจกรรมในวันนั้น เมื่อเริ่มต้นในครั้งใหม่จะเขียนวันเดือนปีเขียนวันเดือนปี เพื่อเป็นการบันทึกในแต่ละครั้ง สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเป็นหลักฐานของขณะหนึ่งของจิต หรือ ชั่วขณะจิต ที่ผ่านประสานกันของกายและจิตร้อยเรียงอย่างต่อเนื่องจนเกิดความสงบ สมาธิ ผสานรวมกันเป็นผลงานศิลปะ



รูปที่ 1 แสดงรายละเอียดของการใช้เส้นและสัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานชั่วคราวฉีดยา



รูปที่ 2 แสดงขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานชั่วคราวฉีดยา



รูปที่ 3 ร่วมแสดงผลงานโครงการปฏิบัติการทัศนศิลป์และนิทรรศการนานาชาติ ครั้งที่ 15 ณ วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วันที่ 30 มกราคม ถึง 2 กุมภาพันธ์ 2563

3. วิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต (R2) ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ผลงาน สร้างสรรค์ของตนเองตามลำดับขั้นตอน ดังต่อไปนี้ คือ

3.1 การวิเคราะห์แนวคิด คือ การจัดระเบียบเรียบเรียงความคิดที่สำคัญต้องแสดงทัศนะ หรือความคิดในเรื่องที่ต้องการทำ ต้องเอาความคิดของตนเองมาตีความว่าจะทำอะไร (อิทธิพล ตั้งโฉลก, 2550: 18-20) ดังนั้น ในการวิเคราะห์แนวคิดของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ จึงเป็นการนำแนวคิดมาตีความ เพื่อให้ได้ข้อมูล ดังนี้ คือ

3.1.1 ผลงานสร้างสรรค์ต้องการแสดงทัศนะอย่างไร

3.1.2 ผลงานสร้างสรรค์ต้องการแสดงรูปแบบอย่างไร

3.2 การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ (R3)

3.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบ ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์หาค่าความสัมพันธ์ระหว่าง ส่วนมูลฐานทางศิลปะและหลักการทางศิลปะของ ยีน มิทเลอร์ “Design Chart” เพราะสามารถแสดง ให้เห็นได้อย่างชัดเจนว่า ในผล

งานสร้างสรรค์ชิ้นนั้นๆ ได้ใช้ส่วนมูลฐานทางศิลปะและหลักการทางศิลปะอย่างไรบ้างสร้างสรรค์ผลงานจนเกิดเป็นเอกภาพในผลงาน

3.2.2 การวิเคราะห์เทคนิควิธีการ เทคนิควิธีการนับเป็นหัวใจสำคัญของการได้มาซึ่งความสุข ความสงบ การลาก ชีด ควบคุมผ่านร่างกาย จากจิตภายในมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันเป็นระบบจากภายในสู่ภายนอกเสมือนการกำหนดลมหายใจ ดังนั้น วิธีการการบันทึกการเปลี่ยนแปลงของจิต ด้วยปากกาเคมีขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) ความยาวประมาณ 1 เซนติเมตร และสัญลักษณ์จุด (●) แทนจิตที่วอกแวก พุ่งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นในขณะที่ขีดเส้นลงบนผ้าดิบ จำนวนสัญลักษณ์จุด (●) ที่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 3 จุด (●●●) แทนจิตที่วอกแวก พุ่งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นนานขึ้นในขณะที่ขีดเส้น สัญลักษณ์จุดจำนวน 5 จุด (●●●●●) แทนการหยุดกิจกรรมในวันนั้น แล้วมาเริ่มต้นในครั้งใหม่ โดยเขียนวันเดือนปี ซึ่งการขีดเส้นเป็นวิธีการลักษณะเดียวกับการทำสมาธิในทางพุทธศาสนา ดังนั้น วิธีการสร้างร่องรอยในผลงานที่เป็นเครื่องช่วยทำสมาธิ จึงต้องสะดวก ง่าย ไม่ยุ่งยากซับซ้อน สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผ้าดิบเป็นร่องรอยหลักฐานของขณะหนึ่งของจิต หรือ ช่วงขณะจิต

4. การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง ช่วงขณะจิต (D2)

ผลการวิจัย

1. ผลการศึกษาจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย และเอกสารที่เกี่ยวข้องของความสุข และระดับของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา พบว่า ความสุข คือความสบาย ความสำราญ ความฉ่ำชื่นรื่นกายรื่นใจ สามารถแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ความสุขทางกาย และความสุขทางใจ มี 13 คู่ บางคู่มีขอบเขตเนื้อหาแคบไม่ครอบคลุมความสุขคู่อื่นๆ หรือความสุขในระดับอื่นๆ แต่บางคู่ก็มีขอบเขตเนื้อหากว้างครอบคลุมความสุขคู่อื่นๆ หรือความสุขในระดับอื่นๆ ทั้งหมดทั้ง 13 คู่นี้ สรุปได้ 2 ลักษณะใหญ่ คือความสุขอิงอามิส กับ ไม่อิงอามิส ระดับของความสุข มี 3 ระดับ คือ กามสุข ฌานสุข และนิพพานสุข ส่วนความสุขของผู้วิจัย คือความสงบ ความสงบก็คือความสุข เรียกว่า “สมาธิสุข” สุขที่เกิดจากสมาธิ เป็นความสุขคู่ที่ 10 สมาธิสุข กับ อสมาธิสุข ผู้วิจัยใช้วิธีการเข้าถึงความสุขคู่นี้ ผ่านวิธีการสร้างร่องรอย ด้วยการตั้งใจขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) ที่ละเส้นซ้ำๆ ให้เท่ากัน ความยาวประมาณ 1 เซนติเมตร จนสุดความกว้างของ

ผ้าดิบ กว้าง 90 เซนติเมตร ในการขีดเส้นผู้วิจัยตั้งใจ จดจ่อ สม่่าเสมอ และควบคุมอย่างมีสติ วิธีการที่ใช้นี้ร่างกายกับจิตภายในมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกันเป็นระบบจากภายในสู่ภายนอก เหมือนการกำหนดลมหายใจ พร้อมกันนั้นในขณะที่ขีดเส้นก็สังเกตการเปลี่ยนแปลงของจิตใจ แล้วทำการบันทึกการเปลี่ยนแปลงของจิต ผ่านวิธีการสร้างร่องรอยและสัญลักษณ์ ด้วยการขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) สัญลักษณ์จุด (•) แทนจิตที่วอกแวก พุ่งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นในขณะที่ขีดเส้น จำนวนสัญลักษณ์จุด (•) ที่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 3 จุด (●●●) แทนจิตที่วอกแวก พุ่งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นๆ นานขึ้นในขณะที่ขีดเส้น เขียนวันเดือนปี เพื่อเป็นการบันทึกในแต่ละครั้ง สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเป็นหลักฐานของ ขณะหนึ่งของจิต หรือ ช่วงขณะจิต ผสมผสานกันเป็นผลงานศิลปะที่ถ่ายทอดความเป็นนามธรรมมาสู่รูปธรรม โดยสะท้อนให้เห็นถึงจังหวะ ความเคลื่อนไหว และการเดินทางของจิต

2. ผลของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะจากแนวคิดของความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา

2.1 ผลของการสร้างสรรค์ เรื่อง ช่วงขณะจิต No.1



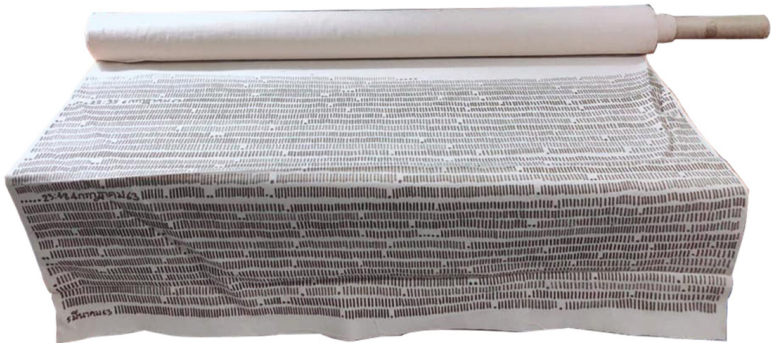
รูปที่ 4 ช่วงขณะจิต No.1 ขนาด 90 cm x 1,200 cm เทคนิค ปากกาเคมีขนาด 0.5 บนผ้าดิบ

ตารางที่ 1 วิเคราะห์ผลงานชั่วคราวจิตร No.1 โดย Design Chart เพื่อวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่าง ส่วนมูลฐานทางศิลปะและหลักการทางศิลปะของ ยืน มีทเลอร์

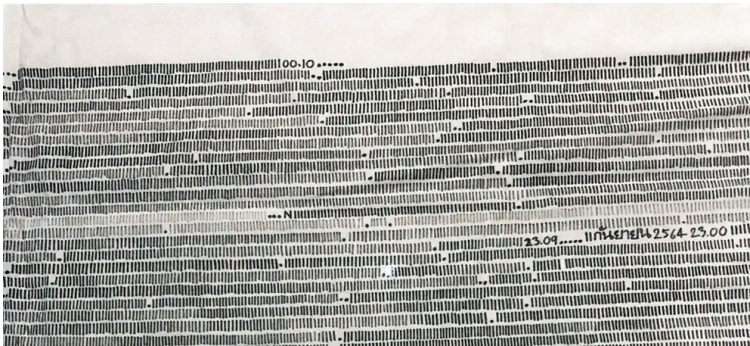
		PRINCIPLES OF ART							UNITY
		Balance	Emphasis	Harmony	Variety	Gradation	Movement Rhythm	Proportion	
ELEMENTS OF ART	Color			✓			✓		
	Hue			(#1)			(#2)		
	Intensity								
	Value								
	Value (Non-Color)			✓			✓		
				(#3)			(#4)		
	Line	✓					✓		
		(#5)					(#6)		
	Texture								
	Shape/ Form								
	Space						✓		
							(#7)		

ตารางที่ 1 อธิบายได้ว่า หลักการทางศิลปะที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ “ชั่วคราวจิตร No.1” จุดตัดที่ (#1) (#2) สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นถึงสีได้สร้างให้เกิดความกลมกลืน จังหวะ และความเคลื่อนไหว จุดตัดที่ (#3) (#4) สีของเส้นทำให้เกิดความกลมกลืน และความเคลื่อนไหว จุดตัดที่ (#5) (#6) เส้นทำให้เกิดความสมดุลในภาพ สร้างความเคลื่อนไหว และจังหวะ สุดท้ายจุดตัดที่ (#7) ที่ว่างทำให้เกิดจังหวะและความเคลื่อนไหว

2.2 ผลของการสร้างสรรค์ เรื่อง ชั่วขณะจิต No.2



รูปที่ 5 ชั่วขณะจิต No.2 ขนาด 90 cm x 1,200 cm เทคนิค ปากกาเคมีบนผ้าดิบ



รูปที่ 6 รายละเอียดของผลงานชั่วขณะจิต No.2 ขนาด 90 cm x 1,200 cm
เทคนิค ปากกาเคมีบนผ้าดิบ

ตารางที่ 2 วิเคราะห์ผลงานชั่วขณะจิต No.2 โดย Design Chart เพื่อวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่างส่วนมูลฐาน ทางศิลปะและหลักการทางศิลปะของ ยีน มิทเลอร์

		PRINCIPLES OF ART						
		Balance	Emphasis	Harmony	Variety	Gradation	Movement Rhythm	Proportion
ELEMENTS OF ART	Color			✓			✓	
	Hue			(#1)			(#2)	
	Intensity							
	Value							
	Value (Non-Color)			✓			✓	
				(#3)			(#4)	
	Line	✓					✓	
		(#5)					(#6)	
	Texture							
	Shape/ Form							
	Space						✓	
							(#7)	
		UNITY						

ตารางที่ 2 อธิบายได้ว่า หลักการทางศิลปะที่ปรากฏในผลงานสร้างสรรค์ “ชั่วขณะจิต No.2” จุดตัดที่ (#1) (#2) สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นถึงสีได้สร้างให้เกิดความกลมกลืน จังหวะและความเคลื่อนไหว จุดตัดที่ (#3) (#4) สีของเส้นทำให้เกิดความกลมกลืน จังหวะและความเคลื่อนไหว จุดตัดที่ (#5) (#6) เส้นทำให้เกิดความสมดุลในภาพ สร้างความเคลื่อนไหว และจังหวะ สูดท้าย จุดตัดที่ (#7) ที่ว่างทำให้เกิดจังหวะ และความเคลื่อนไหว

3. การวิเคราะห์เทคนิควิธีการ ผลงานชั่วขณะจิต No.1 สร้างร่องรอยเส้นและสัญลักษณ์ (•) ทำการขีดเส้นตรงแนวตั้ง (|) ความยาวประมาณ 1 เซนติเมตร ด้วยปากกาเคมี Pen – Touch ขนาด EF สี COPPER / CUIVRE COBRE บนผ้าดิบ กว้าง 90 เซนติเมตร ตั้งใจขีดเส้นตรง (|) ซ้ำๆ อย่างจดจ่อ สม่ำเสมอ และควบคุมอย่างมีสติช่วยสร้างให้เกิดจังหวะ ความเคลื่อนไหว และเกิดพื้นที่ว่างสามารถเห็นเป็นเส้นยาววางตลอดความกว้างของผ้า สีของปากกาเคมี และผ้าดิบผสมกันทำให้เกิด สีเอกรงค์ (Monochrome) ซึ่งก่อให้เกิดความกลมกลืนปรากฏในผลงาน ส่วนสัญลักษณ์จุดจำนวน 1 จุด (•) จำนวน 3 จุด (●●●) จำนวน 5 จุด (●●●●●) และการเขียนตัวอักษรทำให้เกิดพื้นที่ว่างเป็นระยะๆ แต่เมื่อนำผลงานชั่วขณะจิต No.1 ติดตั้งแสดงงานที่นิทรรศการนานาชาติ ครั้งที่ 15 ณ วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์ วันที่ 30 มกราคม ถึง 2 กุมภาพันธ์ 2563 นั้น พบว่า ด้วยปากกาเคมี Pen – Touch ขนาด EF สี Copper/ Cuiver Cobre บนผ้าดิบ ให้ขนาดเส้นที่เล็ก รายละเอียดของเส้นและสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนผ้าดิบดูเล็กเกินไปทำให้ไม่เกิดการรับรู้ทางสายตา ดังนั้นเมื่อสร้างสรรค์ผลงานชั่วขณะจิต No.2 ผู้วิจัย จึงเปลี่ยนปากกาเคมี Pen – Touch ขนาด 2.0 mm สี GOLD / OR ORO จึงช่วยให้เกิดการรับรู้ทางสายตาได้ดีกว่า ผลงานชั่วขณะจิต No.1

การอภิปรายผล

การวิจัยสร้างสรรค์ ชั่วขณะจิต กล่าวได้ว่า ความสุขของผู้วิจัยคือความสงบ สมานนำมาสู่ความสงบ ซึ่งตรงกับความสุขคู่ที่ 10 สมานสุข กับ อสมานสุข ในคัมภีร์อังคตตรนิกาย ทุกนิบาต ของศาสนาพุทธ ผู้วิจัยใช้วิธีการเข้าถึงความสุขคู่นี้ ผ่านวิธีการสร้างร่องรอยเส้นตรงแนวตั้ง (|) แทนการกำหนดลมหายใจที่มีความ สัมพันธ์เชื่อมโยงกันเป็นระบบจากภายในสู่ภายนอกจากร่างกายและจิตใจ พร้อมกันนั้นในขณะที่ขีดเส้นก็สังเกตการเปลี่ยนแปลงของจิตใจแล้วทำการบันทึกการเปลี่ยนแปลงของจิต กำหนดให้สัญลักษณ์จุด (•) แทนจิตที่วอกแวก ฟุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นในขณะที่ขีดเส้น จำนวนสัญลักษณ์จุด (•) ที่เพิ่มขึ้นเป็นจำนวน 3 จุด (●●●) แทนจิตที่วอกแวก ฟุ้งซ่าน ไปคิดเรื่องอื่นๆ นานขึ้นในขณะที่ขีดเส้น จำนวน 5 จุด (●●●●●) แทนการหยุดกิจกรรมในวันนั้น เมื่อเริ่มต้นในครั้งใหม่จะเขียนวันเดือนปี เพื่อเป็นการบันทึกในแต่ละครั้ง สัญลักษณ์ที่ปรากฏในผลงานเป็นหลักฐานของ ขณะหนึ่งของจิต หรือ ชั่วขณะจิต ผสมรวมกันเป็นผลงานศิลปะที่ถ่ายทอดความเป็นนามธรรมมาสู่รูปธรรม โดยสะท้อนให้เห็น ถึงจังหวะ ความเคลื่อนไหว และการเดินทางของจิต ซึ่งวิธีการเข้าถึงความสุขดังกล่าวสอดคล้องกับแนวคิดทางจิตวิทยาเสนอกระบวนการพัฒนาตนเองที่จะจัดการกับความทุกข์ที่เกิดขึ้น โดย 1) การจัดการกับอารมณ์ โดยใช้เทคนิคการผ่อนคลาย เช่น การหายใจ การผ่อนคลาย

กล้ามเนื้อ และการจินตนาการ เพื่อให้ความรู้สึกนั้นออกจากตัวเรา และเกิดอารมณ์ทางบวกในลักษณะของความสงบ และผ่อนคลายเข้ามาแทนที่ 2) การจัดการกับความคิด โดยปรับวิธีคิดใหม่ให้เป็นคิดทางบวก (Positive Thinking) (ยงยุทธ วงศ์ภิรมย์ศานติ์, 2552) และจากงานวิจัย เรื่อง มองทุกข์ให้สุขได้ตามแนววิถีพุทธ (ตระกูล พุ่มงาม และสุวัฒน์ รักขันโท (2560) พบว่า บุคคลที่ฝึกฝนจิตเป็นประจำ สม่ำเสมอจะมีสติสัมปชัญญะที่ตื่นตัวปราดเปรียว เมื่อคิดทำอะไรด้วยปัญญาผลที่เกิดย่อมสะอาดบริสุทธิ์ ปราศจากความผิดพลาด ความเสียหายย่อมไม่เกิดขึ้น คงมีแต่ดีตามมา จึงไว้ทุกข์เข้ามาพัวพันในชีวิต หรือกล่าวได้ว่า เมื่อความทุกข์หายสิ้นความสุขย่อมเปี่ยมล้น สอดคล้องกับพระครูวิบูลธรรมกิจ (บัวเกตุ ปทุมสิโร) (online) กล่าวว่า การทำสมาธิ คือการหาจุดของจิตที่เกิดความสุข

เอกสารอ้างอิง

- ตระกูล พุ่มงาม, และสุวัฒน์ รักขันโท. (2564). มองทุกข์ให้สุขได้ตามแนววิถีพุทธ. วารสาร มจร มนุษยศาสตร์ปริทรรศน์, 7(2), 309-324. สืบค้นเมื่อ 31 พฤษภาคม 2565, จาก <https://so03.tci-thaijo.org>
- พระมหาวิเชียร สุธีโร. (2562). ความสุขในทัศนะของพระพุทธศาสนา. วารสารพุทธมัตต์ ศูนย์วิจัยธรรมศึกษา สำนักเรียนวัดอาวุธวิกสิตาราม, 4(1), 42-47.
- พระมหาอุทัย วชิรเมธี. (2550). ความสุขในสังคมสมัยใหม่: จิตวิญญาณ สังคม และวิทยาศาสตร์. สืบค้นเมื่อ 19 สิงหาคม 2550 จาก <http://oknation.nationtv.tv/blog/vana/2008/05/01/entry-1>
- พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ.ปยุตโต). (2551). พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์. (พิมพ์ครั้งที่ 12). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
- มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2560). พระไตรปิฎกภาษาไทย (ฉบับพิมพ์ถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.
- ยงยุทธ วงศ์ภิรมย์ศานติ์. (2552). จิตวิทยาแนวพุทธ. สืบค้นเมื่อ 31 พฤษภาคม 2565, จาก shorturl.at/apxKW
- ราชบัณฑิตสถาน. (ม.ป.ป.). พจนานุกรมอิเล็กทรอนิกส์ ฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตสถาน.
- อิทธิพล ตั้งโฉลก. (2550). แนวทางการสอนและสร้างสรรค์กิจกรรมชั้นสูง. กรุงเทพฯ: อัมรินทร์ พรินติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง.
- เฮดต์, โจนาทาน. (2562). วิทยาศาสตร์แห่งความสุข:สำรวจความสุขและความหมายของชีวิตด้วยวิทยาศาสตร์. (โตมร ศุขปรีชา, ผู้แปล). กรุงเทพฯ: ชอลท์ พับลิชชิ่ง.
- Mittler, G.A. (1994). *Art in Focus*. New York: Macmillan/McGraw-Hill School Publishing Company.
- Mittler, G.A. (1986). *Art in Focus*. Peoria, IL: Bennett & Mcknight Publishing.

03

การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ

Fine Art of Underwater Photographs

บทคัดย่อ

การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำเป็นสิ่งใหม่ในประเทศไทย เนื่องจากการถ่ายภาพในลักษณะนี้ยังไม่เป็นที่รู้จักกันมากนัก ด้วยสาเหตุที่ช่างภาพศิลปะส่วนใหญ่ไม่สามารถดำน้ำได้ บทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอการถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ ทั้งคำจำกัดความ เทคนิคและอุปกรณ์ในการถ่ายภาพใต้น้ำ รวมไปถึงนำเสนอรูปแบบการถ่ายภาพใต้น้ำเชิงศิลปะ เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานศิลปะอีกลักษณะหนึ่ง ผ่านกรณีศึกษาที่ผู้เขียนได้ทดลองลงพื้นที่ปฏิบัติการด้วยตนเองมาโดยตลอด การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำเป็นการรวมทักษะด้านการถ่ายภาพศิลปะ เข้ากับการถ่ายภาพใต้น้ำ เราจึงได้สุนทรียภาพแบบใหม่ขึ้น ทั้งนี้การถ่ายภาพวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ คือ ภาพถ่ายที่สร้างขึ้นตามวิสัยทัศน์ของช่างภาพในฐานะศิลปิน โดยใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อในการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึกอย่างสร้างสรรค์ เป้าหมายของการถ่ายภาพวิจิตรศิลป์คือ การแสดงความคิด ข้อความหรือ อารมณ์ โดยสถานที่ในการถ่ายภาพนั้นคือ ใต้น้ำเป็นหลัก ทั้งนี้ช่างภาพใต้น้ำจะต้องมีความชำนาญด้านการถ่ายภาพ การดำน้ำ และต้องคำนึงถึงความปลอดภัยเป็นสำคัญ

คำสำคัญ : ภาพถ่ายใต้น้ำ การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ

Abstract

Fine Art of Underwater Photographs might be something new in Thailand. Because in Thailand, photography in this field is not very well known. Because most art photographers can't dive. This type of photography combines the skills of artistic photography. for underwater photography So we have a new aesthetic. Underwater fine art photography is a photograph created according to the vision of a photographer as an artist using photos as a medium to express emotions creatively. The goal of fine art photography is to expression of thoughts, messages or emotions. The shooting location is mainly underwater. However, photographers must have expertise in photography and diving. Underwater photographers must consider safety as a priority. In this article, there is an attempt to present a photograph that has been accepted in the Thai art industry.

Keywords : Underwater Photos, Fine Art of Underwater Photographs

บทนำ

ตั้งแต่กล้องถ่ายภาพได้ถูกคิดค้นขึ้น การถ่ายภาพได้ถูกนำไปใช้บันทึกเรื่องราวและเหตุการณ์ต่างๆ มากมาย ภาพถ่ายเปรียบเสมือนเครื่องบันทึกความทรงจำ การถ่ายภาพมีการเปลี่ยนแปลงมาตลอด ทั้งในรูปแบบเทคนิคและศิลป์ หากนำรูปภาพในอดีตมาเปรียบเทียบกับปัจจุบัน จะเห็นได้ชัดเลยว่าลักษณะทางกายภาพของบ้านเมืองเปลี่ยนไป เช่น การเปลี่ยนแปลงทางสถาปัตยกรรมและสิ่งแวดล้อม การเปลี่ยนแปลงด้านคมนาคม นอกจากนั้นการถ่ายภาพยังเป็นการบันทึกความเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรม เช่น การแต่งกายและทรงผมตามยุคสมัย จวบจนปัจจุบันเทคโนโลยีของกล้องถ่ายรูปได้ทำให้เกิด วิธีการถ่ายภาพ ค่านิยม ของคนรุ่นใหม่ในรูปแบบต่างๆ มากมาย จากเดิมที่กล้องถ่ายภาพเป็นเพียงแค่อุปกรณ์ในการบันทึกความทรงจำช่างภาพหลายคนพัฒนาตัวเอง โดยการสร้างสรรค์งานในรูปแบบศิลปะขึ้นโดยใช้ภาพถ่าย ส่งผลให้ภาพถ่ายได้รับการยอมรับในฐานะ ผลงานศิลปะ หรือที่เรียกว่า ศิลปะภาพถ่ายหรือ การถ่ายภาพจิตรศิลป์

การถ่ายภาพจิตรศิลป์ (Gernsheim Helmut, 1991, p.14) คือ ภาพถ่ายที่สร้างขึ้นตามวิสัยทัศน์ของช่างภาพในฐานะศิลปิน โดยใช้ภาพถ่ายเป็นสื่อในการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึกอย่างสร้างสรรค์ เป้าหมายของการถ่ายภาพจิตรศิลป์คือ การแสดงความคิดข้อความหรืออารมณ์ ซึ่งจะตรงกันข้ามกับการถ่ายภาพที่เป็นตัวแทน เช่นการถ่ายภาพวารสารศาสตร์ซึ่งจัด

ทำบัญชีภาพสารคดีเกี่ยวกับวัตถุและ เหตุการณ์ที่เฉพาะเจาะจงซึ่งแสดงถึงความเป็นจริงตาม วัตถุประสงค์แทนที่จะเป็นเจตนาส่วนตัวของช่างภาพ และการถ่ายภาพเชิงพาณิชย์ซึ่งจุดสนใจ หลักคือการโฆษณาผลิตภัณฑ์หรือบริการ

การถ่ายภาพจิตรศิลป์มีรูปแบบที่หลากหลายไม่ตายตัว อาจแบ่งแยกได้หลายประเภท ด้วยกัน (Catherine Atherton, 2001) แต่ยึดถือหลักที่ว่าภาพถ่ายจิตรศิลป์จะเน้นไปที่การ สื่อสารด้านอารมณ์ความรู้สึกเป็นหลัก ดังนั้นภาพถ่ายจิตรศิลป์จึงไม่กำหนดเทคนิค อุปกรณ์ ไม่สนใจว่าสิ่งที่ถ่ายจะเป็น คน สัตว์ สิ่งของ ไม่สนใจสถานที่ในการถ่ายภาพ ไม่สนว่าจะถ่ายบน ฟา บนดิน หรือใต้น้ำ ทั้งนี้การนำเสนอภาพถ่ายจิตรศิลป์ หลายครั้งนำเสนอผ่านสิ่งมีชีวิตที่ส่ง อารมณ์ออกไปจากแววตา แต่ในบางครั้งสิ่งที่ถ่ายอาจไม่มีชีวิต โดยอาจเป็นวัตถุ สิ่งของ อาคาร หรือแม้แต่ทิวทัศน์ การส่งอารมณ์ออกไปจึงอาจต้องใช้แสงและเงา ซึ่งปกติแล้วภาพถ่ายจิตร ศิลป์นั้น มักจะเป็นการถ่ายภาพบนบกทั้งสิ้น แต่ก็มีช่างภาพรุ่นใหม่ให้ความสนใจกับการถ่าย ภาพจิตรศิลป์บนฟ้า และได้ทะเล ทั้งนี้การถ่ายภาพบนฟ้าและใต้ทะเลนั้นจะต้องมีทักษะพิเศษ มากขึ้น จึงเป็นข้อจำกัดที่ท้าทาย โดยเฉพาะการถ่ายภาพใต้น้ำ ที่ช่างภาพไม่สามารถหายใจได้ ด้วยตัวเองและ จำเป็นต้องมีอุปกรณ์เสริมอื่นๆ

การถ่ายภาพจิตรศิลป์ใต้น้ำนั้นพบเห็นได้ไม่มากนัก อาจเพราะการถ่ายภาพลักษณะนี้ ช่างภาพจะต้องมีความชำนาญด้านการดำน้ำเป็นพิเศษ รวมไปถึงอุปกรณ์ในการถ่ายภาพจะต้อง เป็นอุปกรณ์เฉพาะทาง ทั้งยังต้องเรียนรู้หลักการหักเหของแสงที่ไม่ได้เป็นปกติคุ้นเคย กล่าวคือ การถ่ายภาพใต้น้ำแสงจะต้องส่องผ่านผิวน้ำลงมา ดังนั้นจะเกิดการกระจายของแสง มีผลทำให้ แสงและเงาไม่ชัดเจน ช่างภาพต้องเข้าใจทิศทางของแสง ต้องใช้เข็มทิศได้คล่องแคล่ว ต้อง ดำน้ำได้อย่างชำนาญ เพราะการถ่ายภาพใต้น้ำเป็นการบันทึกสิ่งที่มีมองเห็นต่างๆ ที่อยู่ใต้น้ำ ซึ่งจะมึระดับความลึกของน้ำเป็นข้อจำกัด โดยเฉพาะในประเทศไทย

จากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participation Observation) โดยผู้เขียนได้ลงภาค สนามไปดำน้ำ มากกว่า 400 ครั้ง ตามบันทึกใน Dive Log ของผู้เขียน จะพบว่า ในแต่ละทริป บนเรือหนึ่งลำ ที่สามารถจูนักท่องเที่ยวได้ประมาณ 40 คน นักท่องเที่ยวที่พกกล้องถ่ายภาพได้ น้ำมาจะมีไม่ถึง 10 คน และในจำนวน 10 คนนี้จะมีคนพกกล้องถ่ายภาพใต้น้ำแบบมีฮีลอป ไม่เกิน 3 คน หรือหลายครั้ง ทั้งลำ มีผู้เขียนคนเดียวที่พกกล้องถ่ายภาพมีฮีลอปไป เมื่อเป็น เช่นนี้ ช่างภาพใต้น้ำที่เน้นการถ่ายภาพใต้น้ำเป็นงานศิลปะนั้นยิ่งถูกจำกัดวงและน้อยลงไปมาก

การถ่ายภาพใต้น้ำ ความลึกมีผลโดยตรงต่อช่างภาพ เพราะมนุษย์เราไม่สามารถหายใจใต้น้ำได้โดยไม่มีอุปกรณ์ช่วยหายใจ ทั้งนี้หากช่างภาพต้องการถ่ายภาพใต้น้ำ ด้วยความลึก ไม่เกิน 5 เมตร ช่างภาพอาจจะใช้วิธีการกลั้นลมหายใจ แล้วดำน้ำลงไปเพื่อบันทึกภาพได้ แต่ก็ คงจะอยู่ใต้น้ำได้ไม่นานนัก และถ้าช่างภาพต้องการถ่ายภาพใต้น้ำที่ลึกลงไปมากกว่า 5 เมตร อีก

ทั้งต้องการใช้เวลาอยู่ใต้น้ำเป็นเวลานานขึ้น ช่างภาพจะต้องเรียนรู้ทักษะการดำน้ำแบบ SCUBA (Self Contained Underwater Breathing Apparatus) ซึ่งเป็นการดำน้ำลึก โดยใช้อุปกรณ์ช่วยหายใจที่ติดกับตัวไปกับช่างภาพ เมื่อเป็นเช่นนั้น ช่างภาพจะต้องเป็นนักดำน้ำแบบ SCUBA จึงจะทำให้สามารถดำน้ำได้อย่างอิสระ โดยจะมีเครื่องมือที่บรรจุอากาศนำลงไปที่หายใจใต้น้ำ ซึ่งจะทำให้ช่างภาพอยู่ใต้น้ำได้เป็นเวลานานกว่าปกติ และลึกที่กว่าปกติ (PADI, 2021, P.30)

จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้น จะเห็นได้ว่าการถ่ายภาพวีดิตรศิลป์ใต้ทะเลนั้น ค่อนข้างจะมีความแปลกใหม่อยู่มาก โดยเฉพาะหมู่คนไทย ดังนั้นในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอเทคนิคและอุปกรณ์ในการถ่ายภาพใต้น้ำ รวมไปถึงนำเสนอรูปแบบการถ่ายภาพใต้น้ำเชิงศิลปะ เพื่อเป็นแนวทางในการทำงานศิลปะอีกลักษณะหนึ่ง และอาจจะพัฒนาจนกลายเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะต่อไปในอนาคต ซึ่งจะเรียกการถ่ายภาพประเภทนี้ว่า “การถ่ายภาพวีดิตรศิลป์ใต้ทะเล” หรือ “ภาพถ่ายเชิงวีดิตรศิลป์ใต้ทะเล”



ภาพที่ 1 Photographer: Kitithat Gle Srifa / Dive Site: Hin Raab South / Location: Koh Chang, Trat, Thailand Body: Sony a7iii / Lens: Sony FE 16-35mm f/2.8 GM / Housing: Nauticam NA-A7Riii / F-stop: 4.5 Shutter Speed : 1/100 ISO : 100
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

เนื้อหา

การถ่ายภาพ (Photography) ที่จัดอยู่ในประเภทจิตรศิลป์นั้นเป็นการถ่ายภาพที่ใช้เทคนิคและวิธีการที่แปลกกว่าภาพถ่ายที่ทำให้ผู้ชมเกิดความคิดความเจริญทางสติปัญญา มีผลในทางสร้างสรรค์ มิใช่ภาพอนาจาร หรือ ภาพถ่ายโดยทั่วไป ทั้งนี้ธรรมชาติของภาพถ่ายโดยทั่วไปภาพถ่ายมีลักษณะเป็นภาพนิ่ง ซึ่งอาจจะใช้ในการแสดงการเคลื่อนไหวของวัตถุในรูปของภาพนิ่งได้ หลายครั้งการถ่ายภาพเชิงจิตรศิลป์อาจทับซ้อนกับการถ่ายภาพประเภทอื่นๆ ซึ่งอาจทับซ้อนกับ การถ่ายภาพแฟชั่น และ การถ่ายภาพวารสาร “การถ่ายภาพเชิงจิตรศิลป์” หรือ “การถ่ายภาพเชิงศิลปะ” มีจุดประสงค์ทางด้านสุนทรียศาสตร์ โดยแตกต่างจากวิทยาศาสตร์ เจิงพาณิชย์หรือ วารสารศาสตร์ สำหรับความหมายนี้ให้ใช้ “การถ่ายภาพ” เพื่อความเข้าใจที่ตรงกัน (อุรวิต ดังกิจวิวัฒน์, 2554, น.42)

เนื่องจากการถ่ายภาพมีความหลากหลาย เดิมทีการถ่ายภาพได้นำถูกแบ่งแยกออกไปเป็นอีกประเภทหนึ่งของการถ่ายภาพ อาจเพราะอุปกรณ์ เทคนิค และความสามารถพิเศษของช่างภาพที่จะต้องดำน้ำได้ จึงแตกต่างจากการถ่ายภาพบนบก ทั้งนี้การถ่ายภาพได้นำแตกต่างจากการถ่ายภาพบนบกอยู่หลายประการ เริ่มตั้งแต่อุปกรณ์ที่ใช้ในการถ่ายภาพ เรื่อยไปจนถึงความสามารถพิเศษของช่างภาพ กล้องถ่ายภาพที่ช่างภาพมืออาชีพบนบกใช้และกล้องที่ช่างภาพได้นำมืออาชีพใช้นั้นโดยพื้นฐานเป็นกลองชนิดเดียวกัน แตกต่างกันที่กล้องถ่ายภาพทั่วไปไม่จำเป็นต้องมีอุปกรณ์กันน้ำ ถึงแม้ในปัจจุบันจะมีกล้องถ่ายภาพที่มีคุณสมบัติกันน้ำได้ แต่กล้องเหล่านั้นยังไม่สามารถลงน้ำลึกได้ เนื่องจากในน้ำมีแรงดันอากาศ ดังนั้นหากต้องการถ่ายภาพได้นำที่ความลึกมากๆ กล้องตัวนั้นจะต้องใส่อุปกรณ์กันน้ำที่สามารถรองรับแรงดันน้ำที่มากขึ้นได้ (Martin Edge, 2006, น.55)



ภาพที่ 2 Nauticam Sony A7RIII & A7III Underwater Housing
ที่มา กิตติรัช ศรีฟ้า

การถ่ายภาพใต้น้ำนั้นมีทักษะที่ช่างภาพต้องเรียนรู้เพิ่มเติมจากการถ่ายภาพบนบก เพราะเมื่ออยู่ใต้น้ำ ในระดับความลึกที่แตกต่างกันออกไป จะทำให้สีสันทหายไปเรื่อยๆ อีกทั้งหลักการหักเหของแสง เมื่อช่างภาพถ่ายภาพใต้น้ำ เพราะเมื่อแสงเดินทางผ่านน้ำ หลายต่อหลายสิ่งจะเปลี่ยนแปลงไป ดังนั้นการถ่ายภาพใต้น้ำจำเป็นต้องเรียนรู้ทักษะการถ่ายภาพใต้น้ำ หลักการหักเหของแสง หลักการดำน้ำ การหายใจ อันตรายที่จะเกิดขึ้นในขณะดำน้ำ และยังมีอีกมากมาย ภาพถ่ายใต้น้ำนั้นจะมีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับการดำน้ำ ช่างภาพใต้น้ำจะต้องมีความรู้ความชำนาญด้านการดำน้ำ ซึ่งการดำน้ำเองก็มีระดับขั้นอยู่หลายระดับด้วยกัน การจะเป็นช่างภาพใต้น้ำได้นั้น ช่างภาพใต้น้ำจะต้องดำน้ำได้อย่างชำนาญ มิเช่นนั้นอาจทำให้การถ่ายภาพครั้งนั้นเกิดอันตรายได้ (วันชัย แจ่มอัมพร, 2531, น.34)



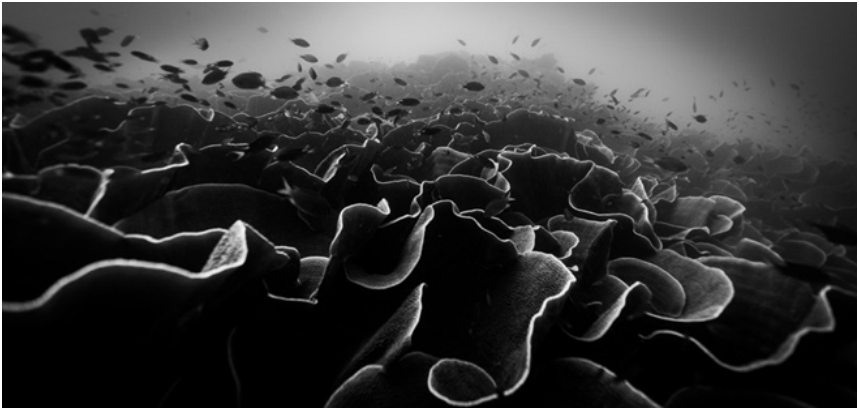
ภาพที่ 3 นักดำน้ำ Scuba (Self-Contained Underwater Breathing Apparatus)
ใส่อุปกรณ์ดำน้ำครบทุกชิ้น แต่ไม่ถือกล้องถ่ายภาพ
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

การถ่ายภาพในขณะที่ยังดำน้ำลึกโดยใช้ถังอากาศเรียกกันว่า Scuba Diving ซึ่งเป็นการดำน้ำที่นักดำน้ำใช้อุปกรณ์ช่วยหายใจใต้น้ำ (Scuba Set) โดยนักดำน้ำจะพกถังอากาศลงไปได้ น้ำ ทำให้มีอรรถภาพและ เสรีภาพในการเคลื่อนไหวสูงกว่าการดำน้ำทั่วไป และยังอยู่ใต้น้ำได้นานกว่านักดำน้ำแบบฟรีไดฟ์ (Free dive) คำว่า Scuba ย่อมาจาก “Self-Contained Underwater Breathing Apparatus” หมายถึงเครื่องมือที่ใช้สำหรับช่วยให้หายใจขณะอยู่ใต้น้ำเป็นการเฉพาะตัว หลักการ และทฤษฎีเกี่ยวกับการถ่ายภาพใต้น้ำนั้น ไม่ได้มีแพรวหลายเฉกเช่นการถ่าย

ภาพบนบก แต่เชื่อว่าไม่มีเสียทีเดียว โดยหลักการถ่ายภาพใต้น้ำนั้น ถูกเขียนขึ้นเป็นเอกสารประกอบการสอนของสถาบันสอนดำน้ำ หลายแห่งด้วยกัน โดยแต่ละแห่งจะมีการเปิดสอนหลักสูตรระยะสั้น “การถ่ายภาพใต้น้ำ” ซึ่งสถาบันดำน้ำเหล่านี้จะมีอยู่ทั่วโลก เช่น Professional Association of Diving Instructors (PADI) หรือ Scuba Schools International (SSI) เป็นต้น ซึ่งเมื่อผ่านการเรียนการสอนแล้วจะได้รับใบประกาศนียบัตร อีกทั้งในวงวิชาการของประเทศไทยจากการสืบค้นผู้เขียนไม่พบบทความวิชาการ ตำรา หรืองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการถ่ายภาพใต้น้ำโดยตรง ดังนั้นเอกสารในการศึกษา ที่เป็นหลักการและ ทฤษฎีนั้น ผู้เขียนจึงยึดถือเอกสารประกอบการสอนจากสถาบันสอนดำน้ำ และประสบการณ์การถ่ายภาพใต้น้ำของผู้เขียน เป็นหลักในการอ้างอิงเพื่อเขียนบทความนี้

ช่างภาพใต้น้ำมืออาชีพ ส่วนใหญ่จะเป็นนักดำน้ำแบบ Scuba ซึ่งยึดถือหลักการที่สำคัญที่สุด คือ “ความปลอดภัย” ดร.พิจิต เมืองนาโพธิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการดำน้ำ และครูสอนการดำน้ำ กล่าวไว้ว่า ในการดำน้ำไม่มีภารกิจใดสำคัญไปกว่าความปลอดภัยของตัวนักดำน้ำ และทีม (พิจิต เมืองนาโพธิ์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 27 มีนาคม 2562) ดังนั้นช่างภาพใต้น้ำทุกคนจึงควรคำนึงถึง “ความปลอดภัย” ในขณะที่อยู่ใต้น้ำ มากกว่า “ภาพถ่าย” ช่างภาพใต้น้ำต้องมีสติอยู่ตลอดเวลา หลายครั้งช่างภาพมักจะเคลิบเคลิ้มไปกับความงาม การสร้างสรรค์ผลงาน หรืออุณหวนภัยอุปกรณ์ถ่ายภาพ จวบจนอุปกรณ์ดำน้ำที่มีจำนวนหลายชิ้น จนทำให้เกิดการไม่ระมัดระวังขณะดำน้ำ ซึ่งความวุ่นวายเหล่านี้เองอาจเกิดอุบัติเหตุใต้น้ำได้ (พรวิภา เชาวน์โยธิน, 2555, น.85)

อุบัติเหตุใต้น้ำนั้นอาจเกิดขึ้นได้ตั้งแต่บาดเจ็บเล็กน้อย ที่ถูกเพรียงบาด ไปจนถึงขั้นรุนแรง ทำให้เสียชีวิต ช่างภาพใต้น้ำต้องจดจำไว้เสมอว่า ในน้ำไม่ใช่บ้านของเรา เริ่มตั้งแต่สิ่งแวดล้อมที่มีน้ำอยู่รอบตัว อากาศที่ใช้ในการหายใจ แรงดันที่มากกว่าปกติบนพื้นผิวโลก ซึ่งเรื่องเหล่านี้จะอยู่ในการเรียนการสอนดำน้ำในขั้นเบื้องต้นของทุกสถาบันสอนดำน้ำทั่วโลก ในการเรียนการสอนครูสอนดำน้ำบางท่านจะมีการนำเอาขวดน้ำพลาสติกลงใต้น้ำ เพื่อให้นักเรียนดำน้ำได้ดูความเปลี่ยนแปลงของขวดน้ำ ที่ได้รับผลมาจากแรงกดอากาศเมื่ออยู่ในความลึก โดยก่อนจะลงน้ำขวดจะตึง แต่เมื่อดำน้ำผ่านความลึกลงไปเรื่อยๆ ขวดน้ำนั้นลึบจนบีบแบน ดังนั้นระหว่างถ่ายภาพหากช่างภาพเพลิดเพลีนไปกับสิ่งสวยงามใต้ทะเลจนลืมหูลืมตา อาจส่งผลให้ลอยขึ้นสู่ผิวน้ำอย่างรวดเร็ว มีผลให้อากาศขยายตัวอย่างรวดเร็ว จะมีผลทำให้ปอดฉีกขาดได้อย่างง่ายดาย อีกทั้งความลึกนี้เมื่อช่างภาพอยู่ในความลึกมากขึ้นเท่าไร ร่างกายจะได้รับก๊าซไนโตรเจนภายใต้ความกดดันจนเกิดภาวะอิมเมอร์ (Saturation) ที่อาจทำให้เกิดอันตรายต่อร่างกายได้ และยังมีอีกมากมายหลายสาเหตุที่เกิดจากความกดดันใต้น้ำ ที่อาจทำให้ช่างภาพเจ็บป่วย หรือเสียชีวิต หรือแม้แต่วิธีการแล้วหลงทิศใต้น้ำ (สถาบันวิจัยจุฬาภรณ์, 2546, น.34)



ภาพที่ 4 ภาพถ่ายทิวทัศน์ใต้ทะเล พู่ปะการังผัดกาด
ที่มา กิตติชัย ศรีฟ้า

การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ

การถ่ายภาพลักษณะนี้อาจแปลกใหม่สำหรับคนไทย ซึ่งโดยทั่วไปผู้คนจะคุ้นเคยกับคำว่า “การถ่ายภาพ” หรือ “งานวิจิตรศิลป์” หรือ “ได้นำ” ซึ่งทั้งสามคำนี้มีความหมายในตัวเอง กล่าวคือ

การถ่ายภาพ หมายถึง การบันทึกเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง ณ จุดเวลาใดเวลาหนึ่งในสถานที่นั้น โดยเป็นการเก็บสภาพแสงไว้ ลงบนวัตถุไวแสงทางเคมี หรือวงจรไฟฟ้าไวแสง (Caffin, Charles Henry, 1901)

งานวิจิตรศิลป์ หมายถึง เป็นศิลปะที่พัฒนาขึ้นเพื่อสุนทรียภาพหรือความงามเป็นหลัก (Ballard, 1898)

ได้นำ หมายถึง ทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่ใต้ผิวน้ำ (SSI, 2022)

ดังนั้นเมื่อเราเอาคำสามคำนี้มารวมกัน “การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ได้นำ” จะมีความหมายว่า การบันทึกภาพเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง ณ จุดเวลาใดเวลาหนึ่ง ในสถานที่ได้นำ เพื่อสื่อความหมาย ความรู้สึก อารมณ์ รวมทั้งทัศนคติ เพื่อสุนทรียภาพหรือความงามเป็นหลัก โดยเป็นการเก็บสภาพแสงไว้ ลงบนวัตถุไวแสงทางเคมี หรือวงจรไฟฟ้าไวแสง



ภาพที่ 5 ภาพถ่ายที่ได้รับรางวัล GRAND PRIZE ART&DESIGN
ในงาน การแสดงผลงานศิลปะและการออกแบบแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2
(The 2nd Thailand Art and Design Exhibition) /
ถ่ายภาพร่วมกับ ศ.สุชาติ เกาทอง / ใบประกาศเกียรติคุณ.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

ภาพด้านบนชื่อภาพ “แดนพิศวง” เป็นภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ได้นำที่ได้รับการยอมรับในฐานะ ผลงานศิลปะที่มีคุณค่า โดยผลงานชิ้นนี้ได้รับรางวัล GRAND PRIZE ART&DESIGN ในงาน การแสดงผลงานศิลปะและการออกแบบแห่งประเทศไทย ครั้งที่ 2 (The 2nd Thailand Art and Design Exhibition) โดยการแสดงผลงานครั้งนี้จัดเป็นการแสดงในระดับนานาชาติ จากผลงานชิ้นนี้จะเห็นได้ว่า ภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ได้นำ ได้รับการตอบสนองในมุมมองทางศิลปะ โดยภาพนี้ผู้เขียน ถ่ายภาพที่เกาะช้าง จังหวัดตราด จุดดำน้ำคือหินราบ ผู้เขียนต้องการถ่ายทอดความพิศวงของโลกใต้ทะเล โดยอาศัยแสงเงาที่มาตกกระทบกับทุ่งปะการังผกาด โดยใช้นักดำน้ำเป็นจุดสนใจ และใช้ฟองอากาศจากนักดำน้ำที่อยู่ด้านหลังเป็นฉากหลังเพื่อให้ภาพมีมิติมากขึ้น

แรงบันดาลใจ มาจากความรู้สึกประทับใจในทิวทัศน์ใต้ทะเล ผู้เขียนเคยมาดำน้ำที่จุดดำน้ำนี้หลายครั้ง และมองเห็นความงามของแสงเงาเช่นนี้หลายคราแต่องค์ประกอบของภาพยังไม่เป็นที่ประทับใจ ผู้เขียนจึงต้องเฝ้ารออยู่บริเวณนั้นเป็นเวลานานเนื่องจากต้องการถ่ายภาพนี้อย่างเป็นธรรมชาติที่สุด

แนวความคิด ลึกลับ ชับซ้อน พิศวง น่าค้นหา

กล้องถ่ายภาพ Body Camera: Sony a7iii Lens: Sony FE 16-35mm f/2.8 GM

อุปกรณ์เสริมสำหรับการถ่ายภาพใต้น้ำ Housing: Nauticam NA-A7RIII

เทคนิคการถ่ายภาพ ภาพถ่ายขาว ดำ แสงธรรมชาติ

Shutter Speed 1/250 วินาที

รูรับแสง F-22

ค่าความไวแสง ISO 400

อุปสรรคการถ่ายภาพ มีกระแสน้ำทำให้ช่างภาพต้องใช้ความพยายามในการอยู่นิ่งได้น้ำ ความลึกมากกว่า 18 เมตร ปริมาณแสงน้อย ในน้ำมีตะกอนแขวนจำนวนมาก



ภาพที่ 6 กล้องถ่ายภาพที่ใช้ในการบันทึกภาพใต้น้ำ(ซ้าย) / กรอบกันน้ำของกล้องถ่ายภาพใต้น้ำ(ขวา).
ที่มา กิตติรัช ศรีฟ้า

จากผลงานภาพถ่ายข้างต้นจะเห็นได้ว่า ภาพถ่ายใต้น้ำสามารถสื่อสารทางด้านอารมณ์ความรู้สึก ซึ่งได้รับการยอมรับจากวงการศิลปะ โดยอ้างอิงจากการได้รับรางวัลในการแสดงผลงานในระดับนานาชาติ ซึ่งจากในรายละเอียดที่อธิบายไว้เบื้องต้นจะเห็นได้ว่า มีความยุ่งยากหลายประการในการถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ใต้น้ำ เนื่องการไม่ใช่เพียงการถ่ายภาพ แต่ช่างภาพจะต้องมีสติในการดำน้ำหากจะเปรียบเทียบการถ่ายภาพลักษณะนี้คงไม่ต่างจากการถ่ายภาพ

สารคดีในป่า แต่การถ่ายภาพใต้น้ำอาจมีความอันตรายมากกว่า เนื่องจากช่างภาพใต้น้ำต้องพึ่งพาอุปกรณ์ในการหายใจใต้น้ำ และอุปกรณ์ลอยตัวใต้น้ำ ซึ่งจะทำให้ช่างภาพใต้น้ำมีภาระมากขึ้น ในขณะที่ดำน้ำ อีกทั้งกล้องถ่ายภาพใต้น้ำที่ใส่รอบกันน้ำแล้วอาจมีน้ำหนักได้มากถึง 10 กิโลกรัม และหากมีอุปกรณ์เสริมประเภทไฟประดิษฐ์ กล้องตัวนั้นอาจมีน้ำหนักได้มากถึง 20 กิโลกรัม หรือมากกว่านั้น ทั้งนี้น้ำหนักเหล่านี้ยังไม่รวมน้ำหนักของอุปกรณ์ดำน้ำ ที่อาจมีมากถึง 25 กิโลกรัม นั่นหมายถึงช่างภาพต้องพาน้ำหนักกว่า 30-40 กิโลกรัมลงไปในน้ำด้วยความกังวลเหล่านี้รบกวนสมาธิในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างมาก อีกทั้งยังการเปลี่ยนแปลงในธรรมชาติที่ไม่สามารถควบคุมได้ เช่น กระแสน้ำ ความขุ่นของน้ำ อุณหภูมิ น้ำ เป็นต้น

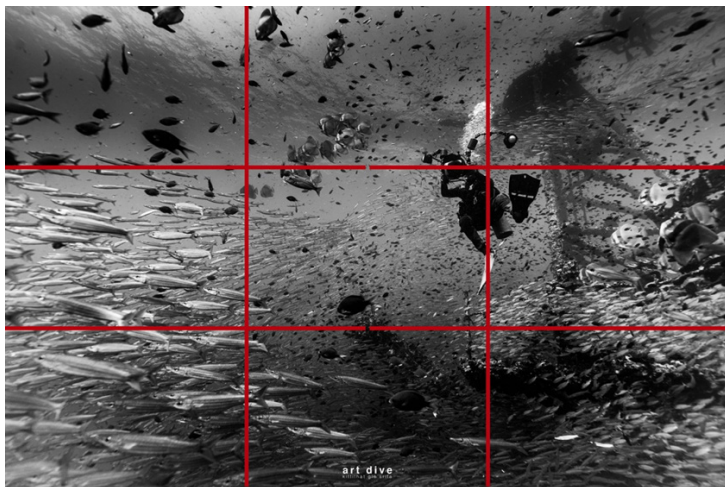


ภาพที่ 7 ช่างภาพใต้น้ำขณะแต่งชุดดำน้ำครบชุด และถือกล้องถ่ายภาพใต้น้ำ.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

การสื่อสารด้วยภาพคือการใช้องค์ประกอบภาพในการถ่ายทอดความคิดและข้อมูล มนุษย์ใช้การสื่อสารด้วยภาพมาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ การสื่อสารด้วยภาพเป็นภาษาสากล และการสื่อสารด้วยศิลปะก็เช่นกัน สารสื่อสารด้วยภาพมักจะพึงหลักการจัดองค์ประกอบภาพ (สุรพงษ์ เอี่ยมพิชัยฤทธิ์ และ สุมิตรา ชันตยาलगด, 2532, น.11) ซึ่งภาพถ่ายของช่างภาพที่มีความชำนาญทำให้ผู้ชมรู้สึกถึงความมั่นคงและสบายใจ สาเหตุที่เป็นเช่นนั้นก็เพราะการจัดองค์ประกอบภาพ หลายครั้งผู้อ่านอาจเคยรู้สึกว้าวเมื่อเปรียบเทียบกับภาพถ่ายอื่นๆ ในฉากเดียวกันกับ ภาพที่ถ่ายโดยช่างภาพที่มีความชำนาญทำให้คุณรู้สึกถึงความมั่นคงและสบายใจ เรื่องนี้เกี่ยวข้องกับการจัดองค์ประกอบภาพนั่นเอง การจัดองค์ประกอบภาพคือการตัดสินใจว่าตัวแบบหลัก ฉากหลัง และอื่นๆ จะถูกจัดวางไว้ในภาพอย่างไร หากภาพได้รับการจัดวางองค์ประกอบภาพอย่างเหมาะสม แม้ว่าองค์ประกอบอื่นๆ (สี ความสว่าง ฯลฯ) จะไม่ถึงกับดีเยี่ยม แต่ภาพก็ยังสมบูรณ์แบบได้อย่างเต็มที่ คนที่มีรสนิยมเชิงศิลป์จะสามารถถ่ายภาพที่สามารถสื่อสารทางด้านอารมณ์ได้ดีกว่าเสมอ (สุมิตรา ชันตยาलगด, 2534, น.22)

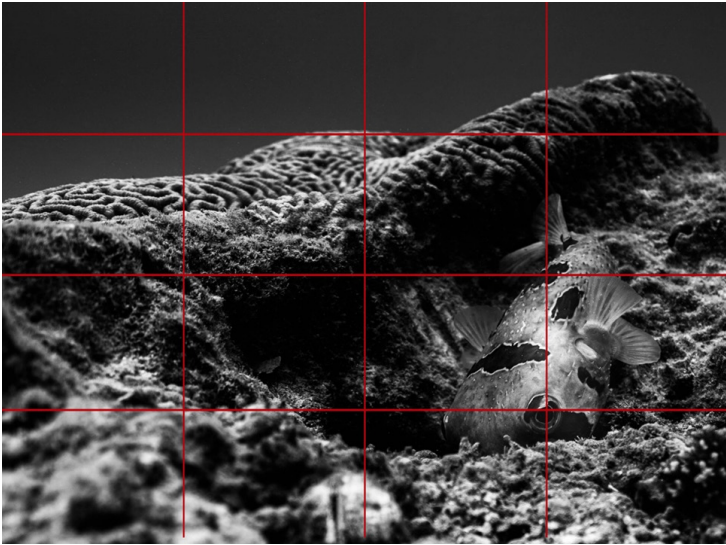
พื้นฐานการจัดองค์ประกอบภาพเพื่อใช้ในการถ่ายภาพใต้น้ำ

กฎสามส่วน (การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎสามส่วน) ในการจัดองค์ประกอบภาพ เช่นนี้ ภาพจะถูกแบ่งออกเป็นสามส่วนทั้งตามแนวนอนและแนวตั้ง เพื่อให้ได้ส่วนทั้งหมดเท่าส่วน จากนั้นจัดวางตัวแบบตามที่ต้องการ หากจัดวางตัวแบบตามเส้นหรือที่จุดตัดของเส้นด้วยความชำนาญ จะสร้างความน่าสนใจได้ง่ายขึ้น



ภาพที่ 8 การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎสามส่วนสำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ใต้ทะเล.
ที่มา กิตติชัย ศรีฟ้า

กฎสี่ส่วน (การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎสี่ส่วน) จะแบ่งภาพเป็น 16 ส่วน โดยใช้เส้นแนวนอน 4 เส้นและเส้นแนวตั้ง 4 เส้น



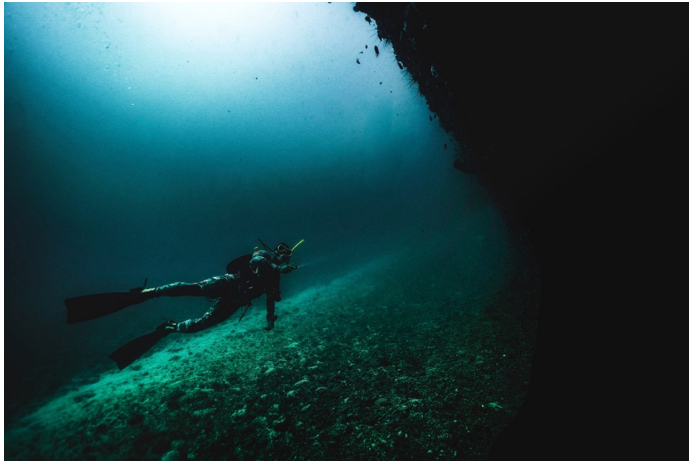
ภาพที่ 9 การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎสี่ส่วนสำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ใต้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

กฎพื้นที่ว่าง (Space) ให้ฉากหลังเป็นพื้นที่โล่งๆ เรียบๆ ความเรียบง่ายเป็นการจัดองค์ประกอบที่มีพลัง ถ่ายด้วยพื้นหลังที่ไม่รกหรือซับซ้อน ช่วยให้ภาพดูสบายตา เพลินตา



ภาพที่ 10 การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎพื้นที่ว่างสำหรับภาพถ่ายเชิงจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

กฎของทิศทาง / จากทางซ้ายไปขวา ทฤษฎีการอ่าน โดยปกติการอ่านต่างๆ จะอ่านจากซ้ายไปขวา เมื่อดูภาพก็จะดูจากซ้ายไปขวาเช่นกัน ด้วยทิศทางการดูภาพแบบนี้ถ้าให้วัตถุเป้าหมาย (Subject) ในภาพ เคลื่อนที่ทิศทางเดียวกับการดูภาพหรือใช้เส้นนำสายตานำจากซ้ายมายัง Subject ที่น่าสนใจทางขวา ก็ทำให้ภาพดูน่าสนใจได้



ภาพที่ 11 การจัดองค์ประกอบภาพตามกฎของทศทางสำหรับภาพถ่ายเชิงจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติชัย ศรีฟ้า

เพิ่มความสนใจให้ฉากหน้า การที่เราทำฉากหน้าให้น่าสนใจนั้น จะเป็นการเพิ่มมิติให้กับภาพของเรา และดึงดูดสายตาผู้ชมมากขึ้น อีกทั้งถ้าเราสังเกตดีๆ การที่ไม่มีฉากหน้าน่าสนใจจะทำให้ภาพขาดรายละเอียด เรื่องราวที่ไม่สมบูรณ์



ภาพที่ 12 การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้เพิ่มความสนใจให้ฉากหน้า
สำหรับภาพถ่ายเชิงจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติชัย ศรีฟ้า

ใช้กรอบภาพจากธรรมชาติ กรอบภาพที่ว่่านี้เราอาจจะเห็นจากประตู หรือต้นไม้ต่างๆ ที่เรามองแล้วมันเหมือนกรอบภาพ เมื่อเรามีมุมมองดังกล่าวเราก็จัดจุดเด่นที่เราอยากเล่าไว้ในกรอบนั้น



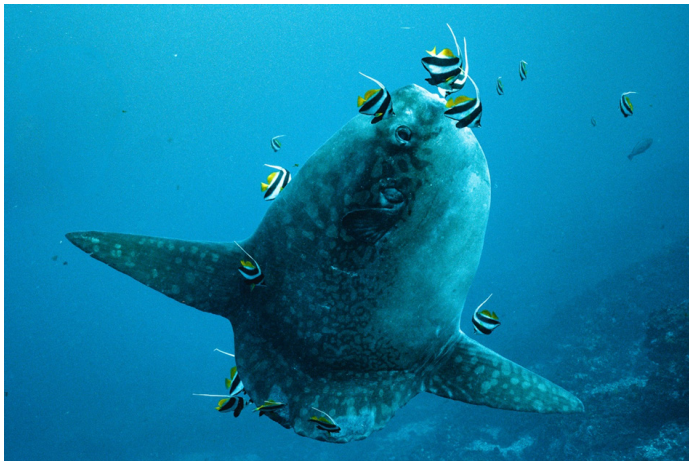
ภาพที่ 13 การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้กรอบภาพจากธรรมชาติ
สำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

ใช้รูปแบบพื้นผิวที่เกิดขึ้นซ้ำซ้อน (Pattern) เมื่อเกิดแพทเทิร์นซ้ำๆ สายตาผู้ชมก็จะถูกดึงดูดไว้ทันที เพียงแค่เราใช้เส้นนำสายตาจากแพทเทิร์นเหล่านั้นนำเข้าหาแบบ ที่เหลือก็ขึ้นอยู่กับช่างภาพจะเลือกใช้การวางองค์ประกอบร่วมกับสิ่งใด

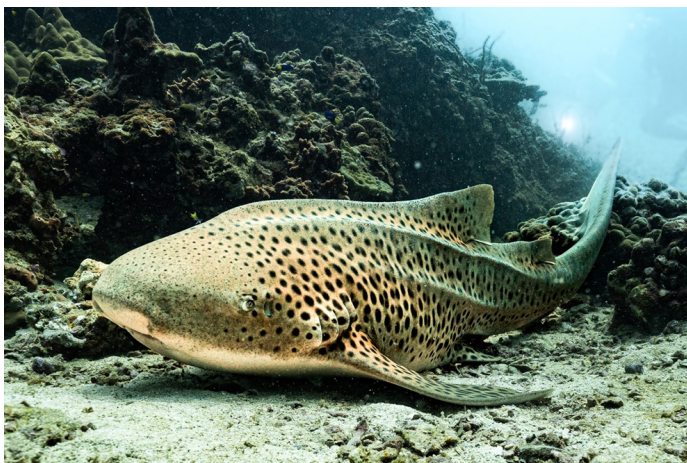


ภาพที่ 14 การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้พื้นผิวที่ซ้ำซ้อนจากธรรมชาติ
สำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

จัดให้พอดีเฟรมภาพ การเติมเฟรมภาพให้เต็มด้วยวัตถุหรือแบบ โดยไม่ให้เหลือพื้นที่ว่างเลย ก็จะช่วยให้ผู้ชมโฟกัสได้อย่างชัดเจนและมองเห็นรายละเอียดของภาพได้แบบเต็มอิม



ภาพที่ 15 การจัดองค์ประกอบภาพโดยจัดให้เต็มเฟรมสำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ได้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า



ภาพที่ 16 การจัดองค์ประกอบภาพโดยจัดให้เต็มเฟรมสำหรับภาพถ่ายเชิงวิจิตรศิลป์ใต้ทะเล.
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

การจัดองค์ประกอบภาพเหล่านี้เมื่อสังเกตจะพบว่าเป็นพื้นฐานการจัดองค์ประกอบภาพแบบปกติเฉกเช่นการจัดองค์ประกอบภาพทั่วไป และมีความใกล้เคียงกับการจัดองค์ประกอบภาพทางศิลปะ เนื่องจากใช้หลักการเดียวกันเพียงแค่เปลี่ยนสถานที่ในการถ่ายภาพเท่านั้น ดังนั้นหากช่างภาพได้นำเรียนรู้เรื่องการจัดองค์ประกอบศิลป์เพิ่มเติมก็จะสามารถถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ได้น่าดูไม่ยากนัก เพียงแต่คำนึงถึงสุนทรียภาพ อารมณ์ และความงามเป็นหลัก ก็จะก่อให้เกิดภาพประเพณีได้

บทสรุป

การถ่ายภาพเชิงวิจิตรศิลป์ได้น่าเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ในเมืองไทย แต่ก็ได้พิสูจน์และได้รับการยอมรับโดยการได้รับรางวัลในระดับนานาชาติ ทั้งนี้การถ่ายภาพลักษณะนี้เป็นการถ่ายภาพที่เน้นทางด้านสุนทรียะ คำนึงถึงความงามและความรู้สึก โดยเป็นการบันทึกภาพจากพื้นที่ที่น้อยคนจะได้เห็น นั่นคือใต้ท้องทะเล การถ่ายภาพใต้น้ำช่างภาพต้องคำนึงถึงความปลอดภัยเป็นหลัก ต้องเข้าใจธรรมชาติ ต้องดำน้ำได้อย่างชำนาญ หากช่างภาพชะล่าใจ อาจทำให้เกิดอันตรายได้ ทั้งนี้ความอันตรายนั้นเกิดขึ้นได้ในหลายระดับ อาจจะตั้งแต่บาดเจ็บเล็กน้อย ไปจนถึงขั้นเสียชีวิต ช่างภาพต้องเข้าใจอุปกรณ์ในการดำน้ำของตัวเองอย่างดี เข้าใจกล้องถ่ายภาพของ

ตัวเองอย่างดี หมั่นฝึกฝนการดำน้ำให้เป็นเรื่องธรรมชาติ แล้วจะได้ภาพถ่ายที่ดีโดยที่ช่างภาพยังปลอดภัย อีกทั้งหากช่างภาพมีความพยายามฝึกฝนการจัดองค์ประกอบภาพอย่างสม่ำเสมอ การถ่ายภาพใต้น้ำจะทำให้รวดเร็วมากยิ่งขึ้น เพราะทุกวินาทีใต้น้ำนั้นมีความสำคัญ เนื่องจากกระแสน้ำอาจเปลี่ยนแปลงได้ตลอดเวลา รวมไปถึงการใช้เวลาใต้น้ำที่มีจำกัด ทั้งจากจำนวนอากาศในขวดอากาศ และไนโตรเจนในกระแสเลือดที่เพิ่มมากขึ้นตลอดเวลา ดังนั้นความผิดพลาดเล็กน้อยอาจทำให้ช่างภาพพลาดโอกาสที่จะบันทึกภาพที่ดีที่สุดไปก็เป็นได้



ภาพที่ 17 ภาพถ่ายปลาแหวกว่ายอยู่ในปะการังผักกาด
ที่มา กิตติธัช ศรีฟ้า

เอกสารอ้างอิง

- พรรัก เชาวน์โยธิน. (2555). *Underwater Photography 101: มาเรียนถ่ายภาพใต้น้ำด้วยความเข้าใจกันเถอะ*. กรุงเทพฯ.
- พิชิต เมืองนาโพธิ์. (2562, 27 มีนาคม). สัมภาษณ์.
- วันชัย แจ่งอัมพร. (2531). *ถ่ายภาพใต้น้ำกับกล้องนิโคнос. โอ.เอส.พรีนติ้งเฮาส์*. กรุงเทพฯ.
- สถาบันวิจัยจุฬาภรณ์. (2546). *ฟิล์มใต้น้ำ: คู่มือการฝึกอบรมหลักสูตรนักดำน้ำอนุรักษ์ใต้ทะเล*. โครงการอุทยานใต้ทะเลจุฬาภรณ์. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- สุมิตรา ชันตยาलगด. (2534). *ทฤษฎีถ่ายภาพ. แผนกวิชาการถ่ายภาพและภาพยนตร์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคลวิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ. (พิมพ์ครั้งที่3)*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- สุรพงษ์ เอี่ยมพิชัยฤทธิ์, และสุมิตรา ชันตยาलगด. (2532). *เทคโนโลยีภาพสี. สารมวลชน. (พิมพ์ครั้งที่ 1)*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- อุรวิต ตั้งกิจวิวัฒน์. (2554). *การวัดแสงและการวัดสี*. เอกสารประกอบ. สาขาเทคโนโลยีการพิมพ์ คณะเทคโนโลยีสื่อสารมวลชน.
- Ballard, A. (1898). *Arrows; or, Teaching a fine art*. New York: A.S. Barnes & Company.
- Caffin, Charles Henry. (1901). *Photography as a fine art; the achievements and possibilities of photographic art in America*. New York: Doubleday, Page & Co.
- Atherton, Catherine. *วิจิตรศิลป์แห่งการถ่ายภาพแฟชั่น*. จากการเสวนาที่พิพิธภัณฑ์ศิลปะสมัยใหม่โดยอาจารย์อาวุโสด้านศิลปะ การพิมพ์ และดนตรีที่ Oxford Brookes University The Independent , 12 มิถุนายน 2544. สืบค้นเมื่อ 21 ตุลาคม 2551.
- Helmut, Gernsheim. (1991). *Creative Photography: Beauty Trends 1839–1960*. New York: Dover ISBN–0–486–26750–4
- Edge, Martin. (2006). *The Underwater Photographer Digital and Traditional Techniques*. Elsevier Ltd. ISBN–13: 978–0–2405–1988–3
- PADI. (2005). *Digital Underwater Photographer Specialty Course Instructor Outline*. International PADI. U.S.A.
- SSI. (2022). *Scuba Schools International*. Colorado, United States

04

อัตลักษณ์กลองยาวภาคใต้

The Identity of Tall Narrow Drum in Southern Thailand

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งเสนอความเป็นอัตลักษณ์ของกลองยาวภาคใต้ โดยการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการประกอบการเสนอทัศนะของผู้เขียน โดยมีรายละเอียดในเรื่อง 1) รูปลักษณ์ของกลองยาวภาคใต้ ที่มีการใช้ใน 2 ลักษณะ คือ กลองยาวแบบภาคกลาง (กลองห้าง) และทับยาว (กลองซุด) 2) การบรรเลง มีเสียงที่ใช้ ดังนี้ เสียงฉับ เถิง บ่อม เพร้ง และรัว เทคนิคการบรรเลง คือ การย่อนและการบาก รูปแบบจังหวะที่ใช้ ได้แก่ จังหวะร่ำวง ชะชะซ่า เจ็ด โนรา แจก ระเบิด และตะลุง 3) การประสมวง ประกอบด้วย กลองยาว โหม่ง ฉาบ ฉิ่ง และกรับ ในปัจจุบันมีการประสมเครื่องดนตรีอื่นร่วมด้วย อาทิ เป้ได้ ซอ ดิยบอร์ดนไฟฟ้า และกลองทรีโอ 4) บทเพลงที่นิยมบรรเลง มักใช้เพลงเช่นเดียวกับร่ำวงเวียนครก โนรา และหนังตะลุง และ 5) รูปแบบการแสดง คณะกลองยาวจะเริ่มต้นด้วยการไหว้ครู แล้วจึงบรรเลงจังหวะต่างๆ กระทั่งจบซึ่งรายละเอียดเหล่านี้มีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงกับกลองยาวของภาคกลาง และส่วนที่ทำให้จำแนกออกได้ซึ่งความเป็นกลองยาวภาคใต้ โดยส่วนใหญ่กลองยาวภาคใต้นิยมผสมเอาลักษณะของวัฒนธรรมดนตรีโนรา หนังตะลุง และร่ำวงเวียนครกร่วมในการแสดง ซึ่งเป็นสิ่งตอกย้ำถึงอัตลักษณ์การเป็นกลองยาวภาคใต้ได้อย่างเด่นชัด

คำสำคัญ : อัตลักษณ์ กลองยาว ทับยาว ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

Abstract

This article aims to explain the unique identity of southern Klong Yao (tall, narrow drum) by academic documents as well as the author's studies and point of view, which focuses in details on 1) the two characteristics of Klong Yao: Klong Hang (Klong Yao from the central region) and Tap Yao or Klong Khoud 2) the sounds of the instrument, which include Chub, Terng, Bom, Pirng, and Rua. The techniques used in playing the instrument: Yon and Baak. The rhythm patterns: Ramwong, Cha-Cha-Cha, Cherd, Nora, Khaek, and Talung 3) band mixing, including Klong Yao, Mong (Gong), Chab (a pair of cymbals), Ching (a pair of small-cup cymbals), and Krub (a pair of wood clappers). Nowadays, other musical instruments are also mixed, including, Pi Tai (local Southern oboe), Sor (fiddle), electric keyboard, and trio drums 4) popular songs for this instrument are the same as Ramwong Wian Krok, Nora, and Nang Talung and 5) the performance form for Klong Yao ensemble usually begins with Wai Kru (teacher-worshipping ritual) and then various rhythm patterns are played until the end. Some of these details are similar to Klong Yao in the central region and some details are characteristics of southern Klong Yao. Klong Yao of the South is usually merged with the music of Nora culture, Nang Talung culture, and Ramwong Wian Krok, which clearly reinforces the identity the Southern Klong Yao.

Keywords : Identity, Klong Yao (tall narrow drum), Tap Yao, Southern Folk Music

บทนำ

วัฒนธรรมการแห่ม็อยในทุกภูมิภาคของไทย ซึ่งเป็นสิ่งส่งเสริมให้เกิดความบันเทิงในสังคมอย่างเห็นได้ชัด อีกประการหนึ่งอาจบ่งบอกได้ถึงความคิดของผู้คนในชุมชนหรือในวัฒนธรรมร่วมนั้นๆ อาทิ เดชชาติ ตีรทรัพย์ และคณะ (2560, น. 66) กล่าวว่า ในการประเพณีแห่ผ้าขึ้นธาตุที่จังหวัดนครราชสีมาแสดงออกได้ถึงความคิดของผู้คน ซึ่งการแห่ผ้าขึ้นสิ่งที่ยาตราไม่ได้ คือ วงดนตรีพื้นบ้านนำหน้าขบวน เช่นเดียวกับภูมิภาคอื่น ตามที่ ศุภวัฒน์ นามปัญญา และปัทมาวดี ชาญสุวรรณ (2562, น. 199) กล่าวถึงขบวนแห่ปราสาทผึ้งของจังหวัดสกลนครว่า มีการใช้ดนตรีพื้นบ้านประโคมเพื่อเพิ่มความสุขสนุกสนานให้กับผู้ร่วมขบวนและผู้ร่วมงาน นอกจากการใช่วงดนตรีเฉพาะถิ่นประกอบการแห่แล้ว วงดนตรีอย่างหนึ่งที่ถือเป็นจุดร่วมและเห็นได้แพร่หลายในประเพณีแห่ของไทย คือ กลองยาว ซึ่งเป็นทั้งเครื่องดนตรีและวงดนตรีที่สามารถใช้เป็นองค์ประกอบได้ทั้งงานแห่ งานรื่นเริง และอื่นๆ ตามที่ สิทธิศักดิ์ จำปาแดง (2561, น.92) กล่าวว่า กลองยาวสามารถแสดงได้ทั้งในการนำขบวนงานบุญงานประเพณี แห่นาค แห่กฐิน แห่ผ้าป่า แห่งานรื่นเริง แม้กระทั่งใช้เพื่อการแข่งขัน

วงดนตรีกลองยาวของไทยมีอยู่ในทุกภูมิภาค แต่ล้วนแล้วมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ในประเด็นนี้ สุมลลี นิมนานุภาพ (2561, น. 121) ได้กล่าวว่า ดนตรีเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมที่บ่งบอกได้ถึงความแตกต่างและเอกลักษณ์ของการดำรงชีวิต การดำเนินชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี และเป็นสิ่งที่บ่งบอกได้อย่างชัดเจนถึงความเป็นกลุ่มก้อนในสังคม ฉะนั้น เมื่อวงดนตรีที่มีชื่อเรียกแบบเดียวกันหรือคล้ายคลึงกันจึงอาจไม่ได้มีลักษณะเหมือนกันเมื่ออยู่ในพื้นที่ต่างวัฒนธรรม

ภาคใต้เป็นอีกหนึ่งภูมิภาคของไทยที่มีวัฒนธรรมการแสดงดนตรีที่เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย อาทิ วงดนตรีโนรา วงดนตรีหนังตะลุง วงดนตรีร้องเงี้ยว วงมโหรี และวงดนตรีประกอบการแสดงต่างๆ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2564, น. 13, 78) โดยส่วนใหญ่เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเกือบทั้งสิ้น ซึ่งวงดนตรีที่ได้กล่าวมาข้างต้นต่างแสดงให้เห็นถึงความเป็นภาคใต้ได้อย่างชัดเจน เหตุเพราะทั้งหมดเป็นวงที่มีอยู่แต่เพียงในเขตภาคใต้เท่านั้นไม่เป็นที่นิยมในภาคอื่น ซึ่งแตกต่างกับกลองยาวที่มีในทุกภูมิภาคจึงไม่เป็นที่นิยมจัดให้เป็นของวงดนตรีกลองยาวของภาคอื่นๆ ยกเว้นเสียจากภาคกลาง แต่ถึงอย่างไร วงดนตรีกลองยาวของภาคใต้ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะที่ไม่เหมือนกับภาคอื่นใด ซึ่งเป็นสิ่งบ่งชี้ถึงความแตกต่างและจำแนกออกจากวงกลองยาวของภาคอื่นได้

บทความนี้ผู้เขียนมุ่งเสนอให้เห็นอัตลักษณ์ของกลองยาวในวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้ ที่มีความแตกต่างจากวงกลองยาวของภาคอื่น ทั้งในเรื่องรูปลักษณ์เครื่องดนตรี การบรรเลง การประสมวง บทเพลงที่นิยมบรรเลง และรูปแบบการแสดง ดังจะกล่าวต่อไป

กลองยาว

การแสดงกลองยาวมีการใช้ชื่อเรียกในรูปแบบอื่นๆ เช่น เกิดเหิง เหิงบองกลองยาว โดยสันนิษฐานว่าแต่เดิมเป็นการละเล่นของทหารพม่าในช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา คนไทยได้นำมาเล่นในสมัยกรุงธนบุรี เพราะมีจังหวะที่สนุกสนานผนวกกับสามารถเล่นได้ง่าย เครื่องดนตรีมีลักษณะคล้ายคลึงกับของไทยและมีการปรับรูปแบบจังหวะให้เข้ากับการรำไทย แต่การแต่งกายยังคงคล้ายกับของพม่า เช่น การโพกหัว นุ่งโสร่ง เสื้อคอกลมแขนกว้าง บางครั้งก็แต่งกายตามสบาย กลองยาวมักแสดงในขบวนแห่ขนาด ขบวนแห่กฐิน ผ้าป่า งานเฉลิมฉลองต่างๆ ขบวนขันหมาก ผู้รำจะแต่งกายตามสบายแต่นิยมประแป้งพอกหน้าให้ขาวและทัดดอกไม้ เขียนหนวดเครา ซึ่งลีลาท่าทางในการรำอาจแปลก พิสดาร ขวนหัวเราะ ยั่วเย้ากันเองในหมู่หนังรำด้วยกันหรือคนดู บางครั้งก็รำตอนคนดูมาร่วมวงสนุกไปด้วย ผู้รำมีทั้งชายและหญิง ส่วนผู้ที่ตีเครื่องประกอบจังหวะจะทำหน้าที่ร้องและเป็นลูกคู่ไปด้วย (ศูนย์ข้อมูลกลางวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2556) ในวงกลองยาวโดยทั่วไปมีเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยกลองยาวหลายลูกและเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ คือ ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง (สำนักวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ, 2560) โดยที่กล่าวถึงนี้เป็นข้อมูลของกลองยาวอย่างสังเขปตามกลุ่มวัฒนธรรมหลักของประเทศซึ่งมาจากวัฒนธรรมดนตรีภาคกลาง ทว่าในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทยมีวัฒนธรรมกลองยาวที่แตกต่างกัน อาทิ กลองยาวภาคอีสาน ดังที่ คมกริช การินทร์ (2562, น. 269–270) ศึกษาการแสดงกลองยาวในจังหวัดมหาสารคาม พบว่า มีกลองยาว 3 รูปแบบ กล่าวคือ กลองยาวดั้งเดิม กลองยาวประยุกต์ และกลองยาวเพื่อการประชัน โดยทั้ง 3 รูปแบบยังคงมีการบรรเลงอยู่ทั่วไปแต่กลองยาวประยุกต์จะได้รับความนิยมสูงสุด เหตุเพราะเป็นการปรับรูปแบบการบรรเลงให้สอดคล้องกับพลวัตของสังคม โดยลักษณะของกลองยาวภาคอีสานจะไม่มีเป็นองค์ประกอบหลัก มีส่วนคอดที่เอวกลอง มีหางกลอง และมีหน้ากลองบาง (จักรพงษ์ เพ็ชรแสน, 2564, น. 73) และกลองยาวภาคเหนือ ตามที่ กฤตวิทย์ ภูมิถาวร (2563, น. 72) ศึกษาวงกลองยาวไทยใหญ่ในจังหวัดเชียงราย พบว่า กลองยาวดังกล่าวมีลักษณะยาวกว่ากลองยาวภาคอื่นอย่างเห็นได้ชัด ในการบรรเลงจะประสมกับเครื่องดนตรีอื่น คือ มอญเซิง (ฆ้อง 7 ลูก) และฉาบ นอกจากนี้ ยังมีการนาระนาด พิณ ปี่น้ำเต้า และกีตาร์ ประสมในการบรรเลง โดยการบรรเลงส่วนใหญ่จะใช้ประกอบการแห่และฟ้อนรำ

ดังนั้น กลองยาวในภาคใต้จึงมีลักษณะที่แตกต่างจากภาคอื่นเช่นเดียวกับกลองยาวภาคกลาง ภาคอีสาน และภาคเหนือ ซึ่งจะสอดคล้องกับวัฒนธรรม วิถีชีวิต ประเพณี ค่านิยม ตลอดจนความเชื่อ โดยกลองยาวภาคใต้ในปัจจุบันมีการปรับปรุงหลายมิติ เพื่อให้ทันสมัยตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม และยังเป็นส่วนสะท้อนถึงวัฒนธรรมดนตรีและการแสดงอื่นในภูมิภาคเดียวกัน

รูปลักษณะกลองยาวภาคใต้

กลองยาวในแต่ละภูมิภาคล้วนแตกต่างกันด้วยหลายปัจจัยดังที่กล่าวมาแล้ว เช่นเดียวกับกลองยาวภาคใต้ แม้วงกลองยาวจะไม่ได้นับเป็นหนึ่งในวงดนตรีพื้นบ้าน แต่วงกลองยาวในภาคใต้ก็มีอิทธิพลกับประเพณีการแห่และบ่งบอกได้ถึงวัฒนธรรมดนตรีอื่นของภาคใต้ได้อย่างเด่นชัดไม่น้อยไปกว่ากัน โดยผู้เขียนมุ่งเสนอข้อมูลของกลองยาวภาคใต้ตอนบนแถบจังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราช ทั้งนี้ พื้นที่อื่นของภาคใต้ก็อาจมีการใช้กลองยาวในลักษณะเดียวกัน

กลองยาวของภาคใต้โดยหลักจะนิยมใช้ใน 2 ลักษณะ ลักษณะแรกเป็นกลองยาวคล้ายกับภาคกลาง ซึ่งถือเป็นรูปแบบปกติ ด้วยเหตุที่กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีพื้นบ้านของภาคกลางอยู่แต่เดิม (อิกานต์ ศรีนารา, และพิเชษฐ์ เดชผิว, 2548, น. 41) โดยกลองยาวแบบแรกนี้มีลักษณะเป็นกลองชิงหนึ่งหน้าเดียว รูปร่างคล้ายกับโทนขนาดใหญ่ ส่วนของหน้ากลองกว้างประมาณ 21 เซนติเมตร มีหูกลองไว้สำหรับร้อยเชือกในส่วนด้านบนและท้ายกลอง เมื่อต้องการบรรเลงจะใช้การส่ายเชือกดังกล่าวไว้บนบ่า (สุมาลี นิยมมานุกภาพ, 2561, น. 61) แต่กลองยาวที่ใช้ในภาคใต้และถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเป็นกลองยาวในรูปแบบที่สอง ซึ่งจะมีรูปร่างและลักษณะที่แตกต่างจากกลองยาวแบบแรกอยู่ไม่น้อย ลักษณะโดยทั่วไปมีความคล้ายคลึงกับ “ทับ” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา แต่มีขนาดใหญ่กว่า จึงทำให้มีการเรียกกลองยาวชนิดนี้ว่า “ทับยาว” ตามลักษณะที่ได้กล่าวมาแล้ว

ในประเด็นของทับยาวนี้ ภูวนาท ลาดทุ่ง (2564, น. 31) ได้กล่าวว่า ทับยาว เป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับอิทธิพลจากชาวต่างชาติที่นำเครื่องดนตรีมาบรรเลงระหว่างการติดต่อค้าขายกับชาวจังหวัดนครศรีธรรมราชในอดีต จึงเป็นรูปแบบการประดิษฐ์กลองในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน โดยช่างทำเครื่องดนตรีในพื้นที่ สามารถแบ่งพัฒนาการออกได้เป็น 3 ช่วง กล่าวคือ ในช่วงแรกก่อนปี พ.ศ. 2450 การประสมวงของทับยาวยังไม่มีรูปแบบหรือกฎเกณฑ์ที่แน่นอน แต่จะเป็นเพียงการบรรเลงในงานต่างๆ เท่านั้น ช่วงที่สอง เป็นยุคของการเปลี่ยนแปลง ระหว่างปี พ.ศ. 2450–2545 รูปแบบการตียังคงเป็นแบบดั้งเดิม แต่จะมีการประสมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนองเข้ามามากขึ้น โดยส่วนใหญ่เป็นเครื่องสาย ในช่วงที่สาม เป็นยุคของการพัฒนาดังแต่ปี พ.ศ. 2545 ถึงปัจจุบัน ได้มีการประยุกต์เอาเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะเครื่องดำเนินทำนองเข้ามาประกอบ ซึ่งเป็นการผสมวัฒนธรรมที่ค่อนข้างลงตัว ในส่วนลักษณะของทับยาวมักใช้ไม้ขนุนในการสร้าง ด้วยเหตุที่มีน้ำหนักเบากว่าไม้ชนิดอื่น ความยาวตัวกลองประมาณ 16–17 นิ้ว หน้ากลองกว้างประมาณ 6–12 นิ้ว ส่วนท้ายกว้างประมาณ 3–4 นิ้ว มีลักษณะขยายออกเหมือนถั่วแฉกเพื่อความสะดวกในการตั้งกับพื้น มีการชิงหนึ่งหน้าเดียวเช่นเดียวกับกลองยาวภาคกลาง นิยมใช้หนังวัวหรือหนังแพะในการชิง

นอกจากนี้ การเรียกชื่อทั้งกลองยาวของภาคกลางและทับยาวที่เป็นกลองยาวของภาคใต้จะมีรูปแบบการเรียกอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งการเรียกในรูปแบบนี้จะแทนการเรียกลองยาวภาคกลางว่า “กลองห้าง” (สุนทร ทองดีนุ้ย, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) ในประเด็นนี้ ผู้เขียนสันนิษฐานว่าเป็นเพราะกลองยาวลักษณะนี้มีจำหน่ายอยู่โดยทั่วไปตามห้างร้านขนาดใหญ่ที่มีโซนเครื่องดนตรี หรือสามารถหาซื้อได้ง่ายตามร้านขายเครื่องดนตรีต่างๆ แต่อาจกล่าวได้อีกประเด็นหนึ่ง คือ คำว่า “ห้าง” ผู้คนในภาคใต้มักใช้เรียกสิ่งของที่มีความบาง ขนาดเล็ก และน้ำหนักน้อย ซึ่งเมื่อผนวกกับการเรียกชื่อกลองห้างแล้ว อนุมานได้ว่ากลองชนิดนี้อาจมีขนาดเล็ก และน้ำหนักที่แตกต่างจากกลองยาวของภาคใต้หรือทับยาว ซึ่งทับยาวให้เสียงการบรรเลงในระดับที่ดังกว่า สอดคล้องกับวัฒนธรรมการใช้ภาษาของผู้คนในภาคใต้ที่จะนิยมพูดกันด้วยน้ำเสียงที่ห้วน ห้าว และดัง แม้จะสนทนาในระยะเวลาที่ไม่ไกลกันมากก็ตาม เสียงกลองที่ตั้งกว่ามีขนาดใหญ่กว่าจึงสอดคล้องกับความเป็นตัวตนของผู้คนในภาคใต้ จากที่กล่าวมานั้น จึงอาจเป็นไปได้ทั้ง 2 เหตุผล ในส่วนการเรียกทับยาวก็มีการเรียกในอีกรูปแบบหนึ่งว่า “กลองซุด” เป็นเพราะรูปแบบวิธีการทำกลองที่นิยมใช้การซุดหรือดันท่อนเอาเนื้อไม้ภายในตัวกลองออกเพื่อให้เกิดช่องว่าง ทำให้ตัวกลองมีเสียงดัง สุนทร ทองดีนุ้ย (สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) กล่าวถึงความแตกต่างของกลองห้างและกลองซุดว่า “กลองซุดเป็นกลองยาวที่ต้องสั่งทำ ส่วนกลองห้างเป็นกลองยาวสำเร็จรูป” ซึ่งการเรียกในรูปแบบนี้แตกต่างกับการเรียกทับยาวโดยสิ้นเชิง เพราะทับยาวจะเรียกตามรูปลักษณะตัวกลองที่มีความคล้ายคลึงกับกลองทับหรือโพนชาตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโนราหรือหนังตะลุง กลับกันการเรียกว่ากลองซุดเป็นการเรียกตามรูปแบบวิธีการทำกลองซึ่งต้องอาศัยการซุดเนื้อไม้ภายในตัวกลอง แต่ถึงอย่างไร รูปแบบการเรียกที่แตกต่างล้วนแล้วหลวมายถึงกลองในรูปร่างลักษณะเดียวกันทั้งสิ้น

อีกประการหนึ่ง ความแตกต่างของหนังกลองห้างและหนังกลองซุด โดยหนังกลองห้างมีความบางกว่า ส่วนหนังกลองซุดจะหนากว่าจึงส่งผลต่อการตีและความเข้มของเสียง (ความดัง—เบา) กระนั้น กลองซุดบางลูกอาจมีหนังที่บางแต่ด้วยขนาดของลำตัวกลองที่ใหญ่จึงทำให้ได้เสียงที่ดัง ดังที่ วีระ สมบัติมาก (สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) กล่าวว่า กลองซุดที่มีหน้ากลองหนาเมื่อตีแล้วจะได้เสียงที่ดัง แต่มีข้อเสียคือผู้ตีต้องใช้แรงมาก โดยเฉพาะการตีเสียงฉับ และหากไม่ระมัดระวังหรือไม่รู้วิธีการตีอาจทำให้เกิดอาการปวดที่นิ้วและฝ่ามือ หรืออาการอักเสบในลักษณะตุ่มน้ำพองได้ ส่วนกลองซุดที่มีหนังกลองบางจะตีเสียงต่างๆ ได้ง่ายกว่า ใช้แรงน้อยกว่า แต่ความดังและน้ำเสียงอาจไม่ “เดรื่อ” (ความไพเราะ) เท่ากลองซุดที่มีหน้ากลองหนา นอกจากนี้ ในเรื่องความไพเราะของเสียง สุนทร ทองดีนุ้ย (สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) กล่าวว่า กลองยาวของภาคใต้มีการใช้ข้าวสุกผสมขี้เถ้าติดหน้ากลอง แต่ไม่เป็นที่นิยมนัก หากแต่จะใช้วิธี “การดัดกลอง” หรือ “จั่นกลอง” ซึ่งเป็นการดึงเชือกที่ยึดหน้ากลองให้ตึง

แทน ทำได้โดยการพรมน้ำบริเวณหน้ากลอง รอให้หนังหน้ากลองขยายตัวแล้วจึงเริ่มตักกลอง ให้ได้ความตึงตามพอใจ ซึ่งผู้ตักกลองจะดีเพื่อทดสอบเสียงเป็นระยะ



ภาพที่ 1 กลองยาวภาคใต้ (ทับยาวหรือกลองซุด)
ที่มา: ผู้เขียน (2559)

การบรรเลง

วิธีการบรรเลงโดยทั่วไปจะมีลักษณะที่คล้ายคลึงกับกลองยาวของภาคกลาง แต่จะแตกต่างกันในรายละเอียด ในประเด็นนี้ผู้เขียนจะกล่าวถึงเรื่องเสียง เทคนิคการบรรเลง และรูปแบบจังหวะเป็นสำคัญ

1. เสียง

กลองยาวเป็นเครื่องดนตรีประเภทตี โดยใช้มือเป็นตัวกระทำเพื่อให้เกิดเสียงผ่านการตีสลบหน้ากลอง แต่อาจมีการใช้กำปั้น ตอก ตีระชะ และเข่าร่วมด้วยสำหรับการแสดงแบบโลดโผน (สุมาลี นิมนานุภาพ, 2561, น. 61) ทั้งเพื่อให้เกิดเสียงที่แตกต่างผนวกกับเพิ่มความสนุกสนานเร้าใจให้กับผู้ชมผู้ฟัง เสียงที่ใช้บรรเลงกลองยาวภาคใต้ไม่ได้แตกต่างจากกลองยาวภาคกลางมากนัก หากแต่บางเสียงจะใช้ชื่อเรียกที่ผิดแปลกออกไป โดยผู้เขียนได้เสนอข้อมูลเกี่ยวกับเสียงที่ใช้ในการบรรเลงจำนวน 5 เสียง ดังนี้

1) “ฉับ” หรือในภาคกลางใช้เสียง “ปะ” เป็นเสียงที่ใช้เพื่อสั่งการและประกอบจังหวะ ทั้งช่วยเพิ่มอรรถรสให้กับจังหวะนั้นๆ ขึ้นอยู่กับความชำนาญของผู้บรรเลงว่าสามารถตีในจังหวะชัดให้มีความสอดคล้องกับการดำเนินจังหวะได้ดีเพียงใด โดยการเรียกเสียง “ฉับ” อาจเป็นเพราะการเลียนแบบรูปแบบวิธีการตีและการเรียกตามลักษณะเสียงที่คล้ายคลึงกับการตีทับ

โนรา ในประเด็นนี้ กิตติชัย รัตนพันธ์ (2564, น. 36) ได้กล่าวว่าทับโนรามี 2 ลูกโดยลูกหนึ่งเรียกว่า “ลูกฉับ” ส่วนอีกลูกหนึ่งเรียก “ลูกเหิง” ด้วยเหตุนี้ การเรียกเสียงฉับแทนเสียงปะจึงสอดคล้องกับวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านแขนงอื่นในภาคเดียวกัน ในส่วนของการตีจะใช้การกดมือลงบนหน้ากลองให้หนึ่งสนธิ โดยไม่เกร็งมือ ซึ่งผู้ตีแต่ละคนจะมีวิธีการที่ต่างกัน เช่น เน้นหนักในทุกนิ้วตีสกลงกลางหน้ากลอง เน้นหนักแต่นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยตีสกลงหน้ากลอง หรือเน้นหนักที่ปลายนิ้ว 4 นิ้ว คือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อยตีสกลงขอบกลอง ซึ่งแต่ละรูปแบบจะให้เสียงที่แตกต่างกัน สำหรับวงกลองยาวหนึ่งวงจะมี “คนฉับ” หรือ “มือฉับ” เพียงคนเดียว หรืออาจจะมากกว่านั้นเพื่อส่างหรือแบ่งหน้าที่กัน ส่วนผู้บรรเลงคนอื่นๆ จะตีเสียงฉับเพื่อประกอบจังหวะหรือตีขัดจังหวะบ้างแต่ไม่มีบทบาทสำคัญในการสั่งเพื่อเปลี่ยนจังหวะเท่ากับมือฉับ ซึ่งกลองยาวลูกที่ใช้ฉับ วิระ สมบัติมาก (สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) กล่าวว่าสามารถเรียกได้หลายแบบ ได้แก่ ลูกฉับ ลูกขึ้น ลูกขึ้น-ลูกลง และลูกลอด กลองยาวลูกนี้มีขนาดแตกต่างกับลูกอื่น ซึ่งกลองยาวในวงโดยทั่วไปจะมีหน้ากลองขนาด 10–12 นิ้ว แต่กลองยาวลูกลอดจะมีขนาดเล็กกว่าที่ขนาด 8 นิ้ว หรือใหญ่กว่าที่ขนาด 12 นิ้วขึ้นไป เพื่อให้มีระดับเสียงที่แตกต่างจากลูกอื่น ทั้งสามารถตีให้เสียงลอดหรือให้มีเสียงเด่นชัดและแยกออกจากเสียงของกลองยาวลูกอื่นได้อย่างชัดเจน

2) “เหิง” หรือในภาคกลางใช้เสียง “เพิง” เสียงนี้สร้างความกังวานให้กับวงและจังหวะอย่างมาก แต่ไม่มีบทบาทสำคัญสำหรับการเปลี่ยนผ่านหรือสั่งการจังหวะ การเรียกว่าเสียง “เหิง” หรือ “เพิง” เพราะได้ลักษณะการเรียกตามรูปแบบของทับโนราลูกหนึ่งที่มีชื่อว่า “ลูกเหิง” ดังที่กล่าวมาแล้ว เสียงเหิงเป็นหนึ่งในองค์ประกอบของจังหวะที่สำคัญ มักประสมกับการตีเสียงปะ (ฉับ) เพื่อสร้างจังหวะ อาทิ ฉับ เหิง ฉับ เหิง ฉับ เหิง เหิง โดยการตีเสียงเหิงผู้ตีจะปล่อยมือแล้วตีสกลงข้างของหน้ากลอง แต่จะไม่กดมือและไม่ทำให้น้ำกลองหยุดนิ่ง

3) “บ่อม” เป็นเสียงที่ไม่ได้รับความนิยมมากนักสำหรับการบรรเลงกลองยาวภาคใต้ บางครั้งจะใช้ตีเพื่อผ่อนแรงจากการตีเสียงเหิง ในรูปลักษณะทั่วไปใช้การกำมือตีสกลงบนหน้ากลอง แต่บางพื้นที่ใช้การปล่อยมือตีสกลงบนหน้ากลองเช่นเดียวกับเสียงเพิง หากแต่จะตีสกลงหน้ากลองและไม่มีอาการกดมือให้น้ำกลองนิ่งสนิท เสียงบ่อมเป็นเสียงที่ต่ำที่สุดในบรรดาเสียงทั้งหมด

4) “เพริ่ง” เป็นเสียงที่ใช้เพื่อเพิ่มอรรถรสจากการตีเสียงเหิงหรือเพิง การตีกลองยาวในภาคใต้เสียงดังกล่าวไม่ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญของจังหวะ ซึ่งสามารถตีเสียงเหิงเพียงอย่างเดียวก็ได้ การตีเสียงเพริ่งทำได้ด้วยการใช้ทั้ง 2 มือตีสลับหน้ากลองในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน โดยมีมือที่ลงก่อนจะต้องมีเสียงที่เบากว่า ส่วนมือที่ลงหลังจะมีลักษณะเช่นเดียวกับเสียงเหิง

5) “รวู” หรือในภาคกลางใช้เสียง “พรู” เสียงนี้ใช้เพื่อการรวรับเสียงโหม่เท่านั้น ในภาค

ได้จึงมักเรียกว่าเสียงร่วมากกว่าเสียงพรว โดยการใช้มือทั้งสองข้างลงบนริมหน้ากลองอย่างถี่ๆ สลับกันไปมา

เสียงสำหรับการตีกลองยาวภาคใต้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับภาคกลางแต่ไม่ได้มีความแน่นอนที่จะตีเสียงหลายเสียงในจังหวะใดจังหวะหนึ่งเป็นการเฉพาะ ซึ่งโดยหลักแล้วเพียงแต่เสียงฉับและเสียงเทิงก็เพียงพอสำหรับการตีเพื่อสร้างจังหวะ

2. เทคนิคการบรรเลง

ในการบรรเลงกลองยาวภาคใต้มีเทคนิคการตีที่เป็นที่นิยม 2 ลักษณะ (สุนทร ทองคันธุ์, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) ดังนี้

1) การย้อน ไม่ได้มีความหมายถึงการตีวนหรือตีซ้ำแต่อย่างใด แต่เป็นการตีเช่นเดียวกับเสียงบ่อมโดยใช้การแบมือตีลงตรงกลางหลายๆ ครั้งในช่วงที่ไม่มีเสียงปะหรือเสียงเพิงแทรกระหว่างดำเนินจังหวะ ซึ่งจะทำให้เสียงการตีแบบย้อนมีลักษณะที่เด่นเพิ่มสีสันให้กับจังหวะนั้น โดยส่วนใหญ่มักใช้การตีแบบดังกล่าวในช่วงเปลี่ยนผ่านท่อนเพลง

2) การบาก เป็นการตีเพื่อคั่นจังหวะหรือเปลี่ยนผ่านจังหวะที่ต้องไปยังจังหวะอื่นๆ ซึ่งการเรียกแบบดังกล่าวจะเหมือนกับการเรียกการบรรเลงดนตรีโนราห์ที่จะให้ทับบากเพื่อเปลี่ยนผ่านจังหวะ สำหรับการเรียกชื่อวิธีการตีแบบนี้สอดคล้องกับ พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2554) ที่ให้ความหมายว่า บาก (ก.) เป็นการใช้สิ่งมีคมฟันลงบนสิ่งใดสิ่งหนึ่งอย่างเช่นต้นไม้เพื่อให้มีร่องรอยแยกออกจากกันเป็นทางเข้าไปจึงเปรียบได้กับการบรรเลงเพื่อคั่น แยก หรือเปลี่ยนจังหวะเดิมเป็นจังหวะอื่น ซึ่งการบากโดยส่วนใหญ่จะใช้เสียงปะและตีให้มีน้ำหนักเสียงมาก เพื่อให้เกิดความชัดเจนในการสังการและได้ยินโดยทั่วทั้งคณะในขณะบรรเลง

3. รูปแบบจังหวะ

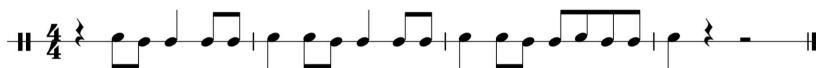
เมื่อทราบถึงเสียงที่เป็นองค์ประกอบตั้งต้นสำหรับการบรรเลงกลองยาวภาคใต้แล้ว ซึ่งมีทั้งเสียงที่เหมือนกับกลองยาวภาคกลางและเสียงที่แตกต่าง อาจเพราะรูปแบบการตีที่หลากหลายและการเรียกชื่อที่ยึดตามวัฒนธรรมดนตรีอื่นในภาคเดียวกัน แต่เสียงเพียงอย่างเดียวไม่สามารถบ่งบอกได้อย่างชัดเจนพอถึงการเป็นกลองยาวภาคใต้ ผู้เขียนจึงจะอธิบายถึงจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ โดยกลองยาวของภาคใต้จะไม่มีการประดิษฐ์จังหวะที่พิสดารซับซ้อน แต่กลับเป็นการตีเพื่อความบันเทิงประกอบการร้องรำทำเพลงเท่านั้น ซึ่งสามารถบ่งชี้ได้ถึงเอกลักษณ์ของกลองยาวภาคใต้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จังหวะที่ใช้โดยทั่วไป คือ จังหวะกลองยาว จังหวะแห่ (จังหวะกราว) จังหวะเจ๊จ จังหวะ

1) **จังหวะร่ำวง** รูปแบบของจังหวะร่ำวงมีลักษณะคล้ายกับการบรรเลงกลองยาวในภูมิภาคอื่น โดยมีรูปแบบจังหวะ ดังนี้ “ปะ เเพิง เเพิง—ปะ เเพิง เเพิง—ปะ เเพิง เเพิง เเพิง ปะ เเพิง เเพิง” แต่จะมีความแตกต่างในการใช้บทเพลงประกอบ จังหวะร่ำวงมีความเร็วของจังหวะประมาณ 80–112 BPM



2) **จังหวะชะชะชา** รูปแบบของจังหวะ คือ “ปะ เฝิง เฝิง—เฝิง เฝิง ปะ” เป็นรูปแบบที่คล้ายกับกลองยาวภาคอื่น แต่จะใช้บทเพลงประกอบการบรรเลงที่แตกต่างกัน โดยมีความเร็ว จังหวะประมาณ 90–130 BPM



ภาพที่ 5 จังหวะชะชะซ่า

ที่มา: ผู้เขียน

3) **จังหวะเจ็ด** เป็นจังหวะที่เลียนแบบจังหวะเพลงเจ็ดของโนรา ซึ่งเป็นการตีแบบย่าในจังหวะตกด้วยเสียงบ่อมหรือเสียงเพิงอย่างใดอย่างหนึ่ง ประกอบกับการเล่นทำนองเพลงเจ็ดของโนรา จังหวะดังกล่าวมักใช้ในขณะเริ่มเพื่อเตรียมเข้าสู่การตีจังหวะอื่น หรือใช้เพื่อประกอบพิธีกรรม มีลักษณะจังหวะดังนี้ “บ่อม บ่อม บ่อม บ่อม” ซึ่งรูปแบบจังหวะดังกล่าวดีในลักษณะที่เสมอกันในจังหวะตก หรือบางคนอาจเพิ่มความถี่จังหวะเป็นจังหวะตกและจังหวะยก ความเร็วจังหวะประมาณ 70–100 BPM



ภาพที่ 6 จังหวะเจ็ด [1]

ที่มา: ผู้เขียน



ภาพที่ 7 จังหวะเจ็ด [2]

ที่มา: ผู้เขียน

4) **จังหวะโนรา** เป็นที่เข้าใจกันว่าจังหวะดังกล่าว คือ “จังหวะนาถ” ของโนรา เป็นจังหวะที่ค่อนข้างช้าถึงปานกลาง แต่สามารถเข้าถึงอารมณ์ผู้รำได้อย่างดี จังหวะนี้เลียนแบบเสียงทับและกลองตุ้มในจังหวะนาถของโนรา ซึ่งจะมีเสียงดังว่า “ปั๊บ (ฉับ) เทง เทง ตุ้ง” โดยเสียงปะและเสียงเทงเป็นเสียงที่เกิดจากทับทั้ง 2 ลูก ส่วนเสียงตุ้งเป็นเสียงที่เกิดจากการตีกลองตุ้ม (ไกรวิทย์ สุขวิน, 2564ก, น. 37) การนำมาประยุกต์กับการตีกลองยาวนั้นสามารถทำได้โดยการตีเสียงปะ บ่อม และเพิง มีลักษณะจังหวะ ดังนี้ “ปะ บ่อม บ่อม เพิง” หรือ “ปะ บ่อม เพิง” การตีสามารถทำได้ด้วยกลองเพียงลูกเดียวไม่เหมือนกับการบรรเลงดนตรีโนราที่ต้องอาศัยทั้งทับและกลองตุ้มเพื่อตี แต่บางคนอาจแยกผู้ตีเสียงปะและเสียงบ่อมให้มีเพียงคนเดียว ส่วนคนที่เหลือให้ตีเสียงเพิงอย่างเดียว ในจังหวะนี้เสียงฉับหรือเสียงปะจะมีบทบาทเป็นอย่างมาก เพราะจะช่วยเร้าอารมณ์และจังหวะบทเพลงได้อย่างดี โดยมีความเร็วจังหวะประมาณ 50–80 BPM



ภาพที่ 8 จังหวะโนรา (1)
ที่มา: ผู้เขียน



ภาพที่ 9 จังหวะโนรา (2)
ที่มา: ผู้เขียน

5) **จังหวะแซก** เป็นจังหวะที่ได้รับอิทธิพลมาจากดนตรีโนราเช่นเดียวกัน ซึ่งเป็นจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว โดยใช้เสียงปะและเพิงเป็นองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้ “ปะ เพิง ปะ-ปะ เพิง ปะ-ปะ เพิง ปะ ปะ เพิง เพิง ปะ” โดยเลียนแบบมาจากเสียงของทับและกลองตุ๊กที่ดัง “ป๊บ เทง ป๊บ” หรือ “ฉับ เทง ฉับ” หรือแทนด้วยการใช้เสียงปะเช่นเดียวกับกลองยาวก็ไม่ผิด ความเร็วจังหวะประมาณ 86–120 BPM



ภาพที่ 10 จังหวะแซก
ที่มา: ผู้เขียน

6) **จังหวะระบำ** เป็นอีกจังหวะหนึ่งที่เลียนแบบมาจากจังหวะของโนราที่ตั้ง “ป๊บ ป๊บ เพิง” โดยตีเป็นจังหวะกลองยาว ดังนี้ “ปะ ปะ เพิง-ปะ ปะ เพิง-ปะ ปะ เพิง เพิง เพิง ปะ เพิง” ความเร็วจังหวะประมาณ 86–120 BPM



ภาพที่ 11 จังหวะระบำ
ที่มา: ผู้เขียน

7) **จังหวะตะลุง** จังหวะนี้เป็นอีกจังหวะที่บ่งบอกถึงความเป็นภาคใต้อย่างชัดเจน และยังมีการใช้อย่างแพร่หลายสำหรับกลองยาวในภาคอื่นๆ ด้วยเช่นกัน ซึ่งกล่าวได้ว่าเป็นการเล่นแบบมาจากจังหวะดำนิน (บางครั้งเรียก ดำนิน หมายถึง ดำนิน ใช้เพื่อดำนินเรื่อง) โดยจังหวะดังกล่าวไม่มีรูปแบบการตีที่แน่นอน ซึ่งจะขึ้นอยู่กับหนังตะลุงแต่ละคณะ มีเสียงว่า “ดั่ง ดั่ง ดั่ง เเทง เเทง เเทง เเทง” ซึ่งเป็นเสียงที่เกิดจากกลองชุดและทอมบาเป็นหลักจากการประสมเครื่องดนตรีสากลร่วมบรรเลงของวงดนตรีหนังตะลุง จังหวะที่กล่าวมานั้นอาจตีให้ถี่ขึ้นหรือน้อยลงล้วนแต่ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง เมื่อนำมาประยุกต์เข้ากับการตีกลองยาวจะมีการใช้เสียงปะและเสียงเพิง ดังนี้ “ปะ ปะ ปะ เพิง เพิง (เพิ่ง เพิ่ง)” ความเร็วจังหวะประมาณ 80–95 BPM



ภาพที่ 12 จังหวะตะลุง
ที่มา: ผู้เขียน

ดังที่กล่าวข้างต้น กลองยาวของภาคใต้จะใช้ทั้งจังหวะที่เป็นของภาคกลางและภาคอื่นอย่างปกติ โดยเฉพาะจังหวะร่ำวงและจังหวะชะชะซ่า และมีจังหวะพิเศษที่ได้จากการปรับประยุกต์วิธีการตีมาจากดนตรีพื้นบ้านประเภทอื่นในภาคใต้ ซึ่งก็คือหนังตะลุง โนรา รวมถึงร่ำวงเวียนครก แต่จะเห็นได้ว่าการใช้จังหวะโนรามากว่าด้วยสามารถเลียนแบบได้ง่าย ดังนั้น เมื่อมีรูปแบบจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์แล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่เป็นเครื่องแสดงถึงความเป็นกลองยาวภาคใต้ได้ คือ รูปแบบการประสมวง และบทเพลงที่ใช้ ซึ่งก็มีความสอดคล้องกับการใช้จังหวะและความนิยมของผู้คนในพื้นที่ ดังจะกล่าวในประเด็นต่อไป

การประสมวง

ในประเด็นนี้จะกล่าวถึงรูปแบบการประสมวงของกลองยาวกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ดังที่กล่าวมาก่อนหน้านี้ว่า ในวงกลองยาวภาคกลางจะประกอบด้วย กลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับ และโหม่ง ซึ่งในการประสมวงกลองยาวของภาคใต้ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงกัน แต่จะมีรูปแบบที่แตกต่างกันอยู่บ้าง โดยกลองยาวภาคใต้มีรูปแบบการประสมเครื่องดนตรี ดังนี้

1. **กลองยาว** ถือเป็นเครื่องดนตรีเอกของวง โดยจะใช้ทั้งกลองยาวที่มีลักษณะเช่นเดียวกับภาคกลางซึ่งก็คือกลองห้ำ และใช้กลองยาวที่มีลักษณะเฉพาะของภาคใต้ซึ่งก็คือทับยาวหรือกลองชุด แต่เนื่องจากกลองห้ำมีลักษณะที่สืบลีมากกว่าจึงทำให้เสียงที่ออกมามีความเบาว่า

จึงไม่เป็นที่นิยมในบางพื้นที่ กลับกันกลองชุดจะมีขนาดใหญ่กว่าจึงทำให้ได้เสียงที่ดังกว่า กลองยาวของภาคใต้หลายคณะนิยมใช้ทั้ง 2 รูปแบบประสมกัน ซึ่งจะเกี่ยวข้องกับการตีเสียง บางเสียงที่ทำได้ไม่เหมือนกัน แต่ก็มีไม่น้อยที่ใช้รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นการเฉพาะ โดยไม่มีลักษณะที่แน่นอนมากนัก สำหรับการประสมวงด้วยกลองห้ำและกลองชุด จำนวนที่ใช้ต่อหนึ่ง คณะก็ไม่เป็นที่กำหนดชัด โดยทั่วไปนิยมใช้ประมาณ 5–10 ลูก

2. โหม่ง เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นเอกลักษณ์บ่งบอกได้ถึงการเป็นวงกลองยาว ซึ่งเครื่องดนตรีชนิดนี้ไม่ได้มีความแตกต่างจากภาคกลางมากนัก แต่อาจจะมีความใหญ่กว่า เล็กน้อย ด้วยเพราะการประสมวงเข้ากับกลองชุดหรือทับยาวที่มีความดังมากกว่ากลองยาวโดยทั่วไป การใช้โหม่งขนาดเล็กจึงไม่สามารถทำให้เสียงที่ดีมีความดังและโดดเด่นได้ โดยนิยมขนาด 10–12 นิ้ว ซึ่งโหม่งมีหน้าที่หลักในการควบคุมจังหวะเป็นสำคัญ ในแต่ละคณะจะใช้เพียง 1 ใบ เท่านั้น

3. ฉาบ ใช้ทั้งฉาบเล็กและฉาบใหญ่ ทั้งสองมีหน้าที่แตกต่างกัน แต่ในวงกลองยาวภาค ใต้จะนิยมให้ฉาบเล็กมีบทบาทมากกว่าจึงทำให้หลายคณะใช้เพียงฉาบเล็กเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ มีวิธีการเรียกฉาบตามบทบาทการบรรเลง กล่าวคือ “ฉาบขัด” หรือ “ฉาบหลัก” ใช้เรียกฉาบ เล็กสำหรับตีขัดจังหวะ และ “ฉาบยืน” ใช้เรียกฉาบใหญ่สำหรับตีตามจังหวะหลักหรือจังหวะ ตก (วิระ สมบัติมาก, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565)

4. จิ่ง จะใช้จิ่งที่มีความก้องกังวานและเสียงดัง จิ่งจึงต้องมีความหนากว่าจิ่งห้ำ (เป็น จิ่งที่บางให้เสียงเบา ซึ่งเป็นการใช้ชื่อเรียกที่คล้ายกันกับกลองห้ำ) โดยใช้เพียงคู่เดียว

5. กรับ มีลักษณะที่เหมือนกับกรับเสภาของภาคกลาง ใช้เพียงคู่เดียว แต่บางคณะไม่ นิยมใช้เพราะจะใช้เครื่องดนตรีชนิดอื่นแทน ดังจะกล่าวต่อไป

จากที่ได้กล่าวมาแล้วนั้นล้วนแต่เป็นการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีไทยทั้งสิ้น แต่ใน ปัจจุบันวงกลองยาวของภาคใต้ได้นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านและประยุกต์เอาเครื่องดนตรีสากล ทั้งเครื่องประกอบจังหวะและเครื่องดำเนินทำนองเข้าร่วมกับการตีกลองยาวด้วย ดังนี้

1. ปี่ได้หรือปี่โนรา เป็นเครื่องดำเนินทำนองเพียงชนิดเดียวในบรรดาเครื่องห้าของวง ดนตรีโนรา ด้วยมีโทนเสียงกลางถึงสูงแหลมเป็นเอกลักษณ์จึงนิยมนำมาประสมเข้ากับวงกลอง ยาว แต่ถึงอย่างไรวงกลองยาวที่ใช้ปี่ได้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองนับว่ามีอยู่น้อย อาจเป็น เพราะผู้ที่เป่าปี่ชนิดนี้ได้มีจำนวนไม่มากนัก และการเป่าร่วมกับวงกลองยาวจะทำให้ผู้เป่าเหนื่อย มากกว่าปกติ เพราะนอกจากการเป่าแล้วอาจต้องเดินร่วมกับวงกลองยาวด้วย

2. ซอ โดยส่วนใหญ่ใช้ซอด้วงหรือในภาคใต้จะมีซอที่ลักษณะคล้ายกันเรียกว่าซออี เพราะมีเสียงแหลมและทำให้โดดเด่นแยกออกจากเสียงกลองยาวได้อย่างชัดเจน

3. **คีย์บอร์ดไฟฟ้า** เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองที่นิยมนำมาประสมกับวงกลองยาวมากที่สุด ด้วยเหตุที่สามารถให้เสียงได้อย่างหลากหลายและไพเราะ ซึ่งนิยมใช้เสียงออร์แกน แอ็คคอร์ดเดียน และเสียงตระกูลเครื่องเป่าลมทองเหลือง แต่การใช้คีย์บอร์ดจะต้องใช้ร่วมกับเครื่องขยายเสียง เพราะเสียงกลองยาวที่ดังจะกลบเสียงของคีย์บอร์ดได้

4. **กลองทรีโอหรือกลองสามใบ** เป็นกลองที่นิยมใช้ในวงโยธวาทิต ซึ่งวงกลองยาวจะใช้เพื่อเพิ่มสีสันในการส่งจังหวะ และนิยมเพิ่มฉาบหรือฉาบดาวเบลล์ เพื่อให้สามารถตีและส่งจังหวะได้อย่างครบครัน ในส่วนของดาวเบลล์นั้นบางคนจะใช้แทนกรับที่ได้กล่าวมาก่อนหน้านี้

เครื่องดนตรีเพิ่มเติมจากการประสมวงกลองยาวรูปแบบเดิม คณะกลองยาวจะนิยมให้มีเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองร่วมด้วยอย่างน้อย 1 ชิ้น ซึ่งเป็นที่นิยมมากที่สุด คือ คีย์บอร์ดไฟฟ้า และมีการเพิ่มเครื่องกระทบเพื่อส่งจังหวะสร้างสีสันของวงซึ่งก็คือกลองทรีโอร่วมด้วย (สุนทร ทองดินัย, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565) นอกจากนี้ในบางคณะอาจเพิ่มเครื่องดนตรีอื่นๆ เช่น กีตาร์ เบส ทรัมเป็ต แซกโซโฟน กลองใหญ่ ตลอดจนกลองชุด

ทั้งนี้ นอกจากการยืนหรือเดินบรรเลงแล้ว ยังมีการนั่งบรรเลง (ภูวนาล ลาดทุ่ง, 2564, น. 48) แต่ถึงอย่างไร การนั่งบรรเลงก็ไม่ได้เป็นที่นิยมมากนัก เนื่องจากผู้ว่าจ้างโดยส่วนใหญ่จะให้คณะกลองยาวบรรเลงแห่มากกว่า (วิระ สมบัติมาก, สัมภาษณ์, 6 เมษายน 2565)



แผนภาพที่ 1 รูปแบบการประสมวงกลองยาว คณะบันเทิงศิลป์ ของสุนทร ทองดินัย
ที่มา: ผู้เขียน

บทเพลงที่นิยมบรรเลง

บทเพลงที่ใช้สำหรับบรรเลงกลองยาวในภาคใต้มักใช้เพลงที่ฟังง่าย เข้ากับวัฒนธรรมของผู้คนในพื้นที่ และยังสะท้อนถึงวัฒนธรรมดนตรีของโนรา หนังตะลุง และรำวงเวียนครก

ในจังหวะกลองยาวโดยทั่วไปจะใช้เพลง ระบายอดหญ้า ลูกทุ่งกลองยาว จังหวะเจี๊ยะ ใช้เพลงจดหมายผิดซองและเพลงลายเต้ยโขง จังหวะกัรวาซ่าใช้เพลงรักกลางจันทร์ จังหวะ

มาย่องใช้เพลงอัฐลีลา (มาย่อง) ส่วนจังหวะอื่นๆ จะใช้เพลงที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งการใช้เพลงที่ได้จากวงดนตรีวังเวียงนครก วดนตรีโนรา และวงดนตรีหนังตะลุง ดังนี้

1. **จังหวะร่ำวง** ใช้เพลงร่ำวงดาวพระศุกร์ หนุ่มรำไท่น ตามองดา ยวนยาเหล ไกลเข้าไปอีกนิด เสียวหัวใจ แม่พันเลี่ยมทอง ดอกผักบุ้ง ลอยลมบน ใจนางเหมือนทางรถ รักคนยืมบ้าน สำนวยลืมหำ ฯลฯ ด้วยบทเพลงเหล่านี้มีจังหวะทำนองอย่างง่าย ผสมกับการใช้โดยทั่วไปในวงร่ำวงเวียงนครกซึ่งเป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมในภาคใต้ (ไกรวิทย์ สุขวิน, 2564, น. 141) คณะกลองยาวจึงนิยมนำบทเพลงเหล่านี้บรรเลงในจังหวะร่ำวง

2. **จังหวะชะชะ** ใช้เพลงชมทุ่ง สามสิบยังแจ๋ว ขออยู่ด้วยคน ฉันทนาขายหม้อ ไอ้หนุ่มเรือวน คนเผาถ่าน ผ่าห่มสาว น้ำค้างเดือนหก ฯลฯ บทเพลงเหล่านี้ได้รับอิทธิพลมาจากการบรรเลงของวงร่ำวงเวียงนครกเช่นเดียวกับบทเพลงในจังหวะร่ำวง

3. **จังหวะเชิด** ใช้เพลงเชิดของโนราหรือหนังตะลุง แต่ในการบรรเลงช่วงแรกจะให้เครื่องดำเนินทำนองเล่นทำนองหัวปีก่อน (หัวปี คือ การเกริ่นปีก่อนเริ่มบรรเลงดนตรีโนราและหนังตะลุง) จากนั้นจึงต่อด้วยการเล่นเพลงเชิด

4. **จังหวะโนราหรือจังหวะนาถ** ใช้เพลงเช่นเดียวกับการบรรเลงดนตรีประกอบการรำนานโนรา เช่น ชวนน้องดำนานา บัวบังใบ ใจชายนาคายเข้าวัง กุหลาบเบี่ยงพิงค์ พม่ารำชวาน พระจันทร์ทรงกลด หักคอไอ้เท่ง ฯลฯ ซึ่งบทเพลงที่กล่าวมาข้างต้นต่างเป็นเพลงที่ใช้ในการบรรเลงสำหรับการแสดงโนรา ผู้บรรเลงเครื่องดำเนินทำนองในวงดนตรีกลองยาวจึงมักนำบทเพลงเหล่านี้เพื่อจำลองหรือเลียนแบบการใช้ดนตรีประกอบการแสดงโนรา

5. **จังหวะแขก** ใช้เพลงเช่นเดียวกับการบรรเลงโนราจังหวะแขก เช่น ระบายราน หักคอไอ้เท่ง ดำงดาวกินกล้วย ดารีกีบี่ สอนลมฝากรัก ฯลฯ ซึ่งมีการเลียนแบบบทเพลงและจังหวะของเพลงแขกในการแสดงโนรา เช่นเดียวกับการบรรเลงเพลงกลองยาวจังหวะโนรา

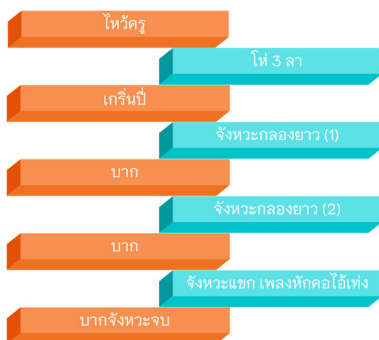
6. **จังหวะระบำ** ใช้เพลงเช่นเดียวกับการบรรเลงโนราจังหวะระบำ และมักใช้สลับกันกับบทเพลงบรรเลงในจังหวะแขก ซึ่งเป็นการเลียนแบบดนตรีประกอบการแสดงโนราเช่นเดียวกัน

7. **จังหวะตะลุง** ใช้เพลงเช่นเดียวกับจังหวะดำเนินของหนังตะลุง เช่น โยสลัม ลมพัดชายเขา เป็นโสดทำไม ฯลฯ ซึ่งเป็นการเลียนแบบจังหวะและบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงหนังตะลุง

บทเพลงที่ใช้บรรเลงโดยเฉพาะจังหวะร่ำวง ชะชะซ่า เชิด โนรา แขก ระบำ และตะลุง โดยส่วนใหญ่เป็นบทเพลงที่สอดคล้องตามวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้านและค่านิยมของผู้คนในภาคใต้ ทั้งจากการแสดงดนตรีร่ำวงเวียงนครก การแสดงโนรา หรือการแสดงหนังตะลุง ซึ่งเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงการใช้วัฒนธรรมร่วมและตอกย้ำถึงเอกลักษณ์ดนตรีเฉพาะถิ่นได้

รูปแบบการแสดง

ในการแสดงแต่ละครั้งคณะกลองยาวจะมีการเบิกโรงหรือพิธีไหว้ครูก่อนเสมอ ซึ่งในแต่ละคณะมีรูปแบบวิธีการที่แตกต่างกันไป แต่จะมีความคล้ายคลึงกันคือมีการนำรูป เทียน ดอกไม้ (ดอกดาวเรือง ดอกเข็ม) หมาก พลุ เหล้า บุหรี่ และเงินจำนวนหนึ่งโดยนิยมให้ลงท้ายด้วยเลข 9 ตามคตินิยม เช่น 9, 99 หรือ 199 บาทเป็นเครื่องบูชา โดยสวดอัญเชิญเทวดาและครูหมอกลองยาวให้ช่วยคุ้มครองรักษา รวมถึงอำนวยความสะดวกให้ดำเนินการแสดงได้อย่างราบรื่น เมื่อเสร็จพิธีจะตีหน้ากลองยาว 2–3 ครั้งเพื่อส่งสัญญาณว่าเป็นอันเสร็จสิ้นพิธีกรรมนั้นแล้ว หลังจากนั้นผู้คนในคณะก็จะนำเครื่องสังเวยไปรับประทานหรือใช้ต่อ เพราะถือว่าเป็นรอยदन รอยชานของครูหมอกลองยาว ซึ่งจะนำมาซึ่งสิ่งมงคลในการแสดง เมื่อเสร็จสิ้นทุกอย่างแล้วจึงเริ่มทำการแสดง โดยเริ่มด้วยการโห่ 3 ลา กลองยาวและเครื่องประกอบจังหวะรัวรับ แล้วจึงใช้เครื่องดำเนินทำนองขึ้นใดชิ้นหนึ่งขึ้นทำนองหัวปีเพื่อเริ่มทำการแสดง ในขั้นนี้จะทำให้รู้สึกได้ถึงมนต์ขลังของทำนองดังกล่าว จากนั้นจึงเริ่มบรรเลงเพลงจังหวะต่างๆ เมื่อต้องการเปลี่ยนจังหวะจะใช้การบากเป็นสัญญาณ บทเพลงสุดท้ายที่นิยมเล่น คือ เพลงหักคอไอ้เห้ง ซึ่งเป็นเพลงที่สนุกสนานผนวกกับการบรรเลงกับจังหวะที่เร้าใจ สุดท้ายมีการบากเพื่อลงจบจึงเป็นอันเสร็จกระบวนการแสดง



แผนภาพที่ 2 รูปแบบการแสดงกลองยาวภาคใต้โดยสังเขป
ที่มา: ผู้เขียน

โอกาสการแสดงของกลองยาวภาคกลางเน้นเกี่ยวกับงานประเพณี เช่น งานสงกรานต์ อุดสมบถ โดยจะแต่งเป็นขบวนแห่อย่างสวยงาม (สุมาลี นิมนานภาพ, 2561, น. 61) ในส่วนของกลองยาวภาคใต้ก็เช่นเดียวกัน และจะมีการแห่ในงานประเพณีของท้องถิ่นด้วย เช่น งานแห่ผ้าขึ้นธาตุ งานประเพณีชักพระ แห่หมรับ และอื่นๆ นอกจากนี้ยังนิยมรับงานแก้หมุยบนด้วยเช่นกัน

สรุป

กลองยาวภาคใต้เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีที่มีเอกลักษณ์ หากแต่ไม่ได้รับการกล่าวถึงมากเท่ากับการแสดงดนตรีประเภทอื่น เช่น โนราและหนังตะลุง เหตุเพราะกลองยาวภาคใต้มีลักษณะร่วมกับกลองยาวและวงกลองยาวในภูมิภาคอื่นอยู่หลายประการ แต่เมื่อได้พิจารณาให้เห็นในทุกมุมมองแล้วจะเห็นได้ว่ากลองยาวของภาคใต้มีความแตกต่างจากภาคอื่นอย่างชัดเจน ทั้งในประเด็นรูปลักษณ์ของเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ กลองที่มีขนาดใหญ่เรียกว่าทับยาวหรือกลองชุด ซึ่งแตกต่างกับกลองยาวภาคกลางที่มีขนาดเล็กกว่า การประสมวงที่มีการนำเครื่องดนตรีพื้นบ้านและเครื่องดนตรีสากลโดยเฉพาะเครื่องดำนันทำนองร่วมบรรเลง เสียงที่ใช้ดีจะเน้นที่เสียงฉับ (ปะ) และเหิง (เพิง) เป็นองค์ประกอบหลักสำหรับสร้างจังหวะ โดยหลายจังหวะได้มาจากการประยุกต์ดนตรีที่ใช้ในการแสดงโนราและหนังตะลุง แต่นำมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับเสียงของกลองยาว บทเพลงที่ใช้จะเน้นเพลงตามความนิยมของผู้คนในพื้นที่และดนตรีพื้นบ้าน เช่น เพลงรำวงเวียนครก เพลงโนรา และเพลงหนังตะลุง ในการแสดงแต่ละครั้งจะมีพิธีไหว้ครูก่อน แต่ไม่ได้มีแบบแผนที่แน่นอน ขึ้นอยู่กับคณะกลองยาวนั้นๆ และมักแสดงในงานประเพณีและงานแก้หมยมบน ที่กล่าวมาทั้งสิ้นนี้ บ่งบอกได้อย่างชัดเจนถึงอัตลักษณ์ความเป็นกลองยาวภาคใต้ที่ได้รับการแผ่อิทธิพลจากวัฒนธรรมดนตรีอื่นในภาคเดียวกัน ซึ่งเป็นการผสมผสานอย่างลงตัวและยิ่งจะตอกย้ำให้เห็นถึงความเป็นกลองยาวภาคใต้ สอดคล้องกับ อภิญา เฟื่องฟูสกุล (2546, น. 1–5) ที่กล่าวถึงความเป็นอัตลักษณ์ไว้ว่า เป็นเรื่องของความเป็นปัจเจกที่เชื่อมสัมพันธ์กับสังคม โดยสังคมนั้นได้กำหนดรูปแบบความสัมพันธ์ในของบทบาทไว้แล้ว หากกล่าวถึงกลองยาวภาคใต้จะเห็นได้ถึงแตกต่างจากกลองยาวภาคอื่น และยังมีบทบาทสัมพันธ์กับวัฒนธรรมสังคมที่ประกอบสร้างโดยผู้คนในท้องถิ่น

ปัจจุบันยังสามารถพบเห็นกลองยาวภาคใต้ได้ทั่วไป ซึ่งมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบวงและการแสดงอย่างเป็นพลวัตตามกระแสสังคม ทั้งนี้ ทับยาวอาจมีการใช้ในวัฒนธรรมดนตรีของบางพื้นที่เท่านั้น โดยเฉพาะแถบจังหวัดสงขลา พัทลุง และนครศรีธรรมราช ผวนกับการใช้กลองยาวลักษณะเดียวกับภาคกลางอย่างแพร่หลาย เมื่อมองเพียงลักษณะภายนอกจึงอาจไม่เห็นความต่างมากนัก หากแต่รูปแบบการบรรเลงยังเปี่ยมด้วยวัฒนธรรมดนตรีภาคใต้อย่างเข้มข้น

เอกสารอ้างอิง

- กฤตวิทย์ ภูมิถาวร. (2563). วงกลองยาวไทยใหญ่ บ้านเทอดไท จังหวัดเชียงราย. *วารสารดนตรี มหิดล*, 3(1), 60–73.
- กิตติชัย รัตนพันธ์. (2564). *ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัท โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮาส์ จำกัด.
- ไกรวิทย์ สุขวิน. (2564ก). การเปลี่ยนแปลงของเครื่องดนตรีประกอบการแสดงโนรา. *วารสาร วิพิธพัฒนศิลป์*, 1(3), 31–46. <https://doi.org/10.14456/wipit.2021.15>
- ไกรวิทย์ สุขวิน. (2564ข). รวบรวมเขียนตรกฉบับใหม่. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา*, 3(2), 131–151.
- คมกริช การ์รินทร์. (2562). การพัฒนารูปแบบการแสดงของวงกลองยาว ในจังหวัดมหาสารคาม. *วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี*, 10(1), 253–273.
- จักรพงษ์ เพ็ชรแสน. (2564). การสร้างกลองยาวอีสานเพื่อศึกษาคุณภาพเสียง. *วารสารแก่น ดนตรีและการแสดง*, 3(3), 71–92.
- เดชชาติ ตริทรัพย์, และคณะ. (2560). การศึกษาวิเคราะห์ประเพณีแห่ผ้าขึ้นธาตุ วัดพระ มหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช. *วารสารมหาจุฬาลงการ*, 4(1), 65–75.
- อิกานต์ ศรีนารา, และพิเชษฐ์ เดชผิว. (2548). *วัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: แม็ค.
- พิเศษ ภัทรพงษ์. (2560). การศึกษากลองยาวในสังคมวัฒนธรรมชาวนครสวรรค์. *สัปดาห์: วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์*, 23(2), 14–27.
- ภูวนาถ ลาดทุ่ง. (2564). ทับยาวในวัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน จังหวัดนครศรีธรรมราช. *วารสาร มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา*, 3(1), 30–55.
- วิระ สมบัติมาก. คณะกลองยาวหมู่บ้านหัวป่าออก ตำบลบ้านขาว อำเภอรโนด จังหวัดสงขลา. (2565, 6 เมษายน). สัมภาษณ์.
- ศุภวัฒน์ นามปัญญา, และปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. (2562). พัฒนาการและการประกอบสร้าง ขบวนแห่ปราสาทผึ้งจังหวัดสกลนคร. *วารสารช่อพะยอม*, 30(2). 195–204.
- ศูนย์ข้อมูลกลางวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม. (2556). *การรำกลองยาว*. สืบค้นเมื่อ 7 สิงหาคม 2564, จาก <http://m-culture.in.th/album/190566/การรำกลองยาว>
- สิทธิศักดิ์ จำปาแดง. (2561). กลองยาวในวิถีวัฒนธรรมของชาวอำเภอลำปำปทุม จังหวัด มหาสารคาม. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, 10(1), 91–109.
- สุนทร ทองดีนุ้ย. คณะกลองยาวบ้านเทิดศิลป์ ตำบลตะเคียน อำเภอรโนด จังหวัดสงขลา. (2565, 6 เมษายน). สัมภาษณ์.

- สุมาลี นิมนานภาพ. (2561). *ดนตรีวิจักขณ์ MUSIC APPRECIATION*. (พิมพ์ครั้งที่ 12).
กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2554). *ปาก*. สืบค้นเมื่อ 7 สิงหาคม 2564, จาก <https://dictionary.orst.go.th/>
- สำนักวัฒนธรรมจังหวัดศรีสะเกษ. (2560). *การแสดงกลองยาว*. สืบค้นเมื่อ 7 สิงหาคม 2564, จาก https://www.m-culture.go.th/sisaket/ewt_news.php?nid=1038&filename=index
- อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. (2546). *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด = Identity*.
กรุงเทพฯ: คณะกรรมการสภาวิจัยแห่งชาติ สาขาวิชาสังคมวิทยา สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ.

05

เตาเผาเงิน มรดกวัฒนธรรมมีชีวิต

Zhen Kiln : the living cultural heritage

บทคัดย่อ

เตาเผาเงิน เป็นเตาเผาแบบมีประทุนที่ใช้ฟืนไม้สนเป็นเชื้อเพลิงแบบประเพณีของจีน ที่อยู่ภายในอาคารเรือนเตา โครงสร้างเตาดัดแปลงใช้ฟืนไม้สนเป็นเชื้อเพลิงแบบประเพณีของจีน ที่อยู่ภายในอาคารเรือนเตา โครงสร้างเตาดัดแปลงใช้ฟืนไม้สนเป็นเชื้อเพลิงแบบประเพณีของจีน ที่อยู่ภายในอาคารเรือนเตา โครงสร้างเตาดัดแปลงใช้ฟืนไม้สนเป็นเชื้อเพลิงแบบประเพณีของจีน

ปัจจุบันเตาเผาเงินเป็นแหล่งมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตทรงคุณค่าของจีน นอกจากเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้แล้ว ยังก่อปรไปด้วยระบบจัดการมรดกวัฒนธรรมที่ดี ภายใต้โครงสร้างของนโยบายของรัฐบาลและการจัดการมรดกวัฒนธรรมแบบยั่งยืน ก่อให้เกิดคุณค่าครอบคลุมรอบด้านในบริบทร่วมวิถี ทำให้เตาเผาเงินมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตนี้ ประจักษ์เป็นทรัพยากรและทรัพย์สินวัฒนธรรมของชาติที่สร้างมูลค่าอย่าง แบบปฏิบัติที่ดีนี้สามารถนำมาปรับประยุกต์ในการจัดการมรดกวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผามีชีวิตในประเทศไทยได้

คำสำคัญ : เตาเผาเงิน จิ้งเต๋อเงิน มรดกวัฒนธรรมมีชีวิต

Abstract

Zhen kiln is a traditional Chinese hooded pine firewood kiln built indoors. The structure of the kiln is similar to an egg sliced in half and flipped upside down, with a two-layer kiln wall separated by air gaps. The slope of the kiln chamber yard is increased from front to rear to allow the hot air mass to flow transversely from front to rear and out through the kiln chimney. Zhen Kiln is an advanced technology firewood kiln so that it enables excellent control of the firing's temperature and environment. As a result, Jing De Zhen has been a source of high-quality porcelain production since the Qing Dynasty.

At present, Zhen Kiln has become a valuable source of living cultural heritage in China. Apart from being both tangible and intangible cultural heritage, it is also comprised of an effective cultural heritage management system within the context of cultural ecology and sustainable cultural heritage management, resulting in all-round values in a contemporary context. As a result, Zhen kiln, the living cultural heritage, is now regarded as a national resource and cultural heritage considerable worth. This leading practice model can be applied to the management of living cultural heritage for porcelain in Thailand.

Keywords : Zhen kiln, Jing De Zhen, living cultural heritage

จิ่งเต๋อเจิน คือ แหล่งผลิตเครื่องกระเบื้อง (porcelain) ที่สำคัญโดดเด่นมานานับแต่อดีตของจีนและยังคงบทบาทสำคัญมาจนถึงปัจจุบันนี้ สิ่งหนึ่งที่เป็นที่รู้จักกันดีและมีส่วนสำคัญที่ทำให้จิ่งเต๋อเจินผลิตเครื่องกระเบื้องได้สวยงามคือ เตาเผาทรงไข่ที่เป็นเตาพิเศษลักษณะยาวรี ประหยัดพลังงานและให้อุณหภูมิที่คงตัว ให้งานเผาที่มีคุณภาพสูง เตาเผาทรงไข่ของจิ่งเต๋อเจินนี้เริ่มขึ้นเมื่อประมาณช่วงปลายสมัยราชวงศ์หมิงคาบเกี่ยวช่วงต้นราชวงศ์ชิง เตาเผาจิ่งเต๋อเจินมีบทบาทสำคัญอย่างมากควบคู่ไปกับการพัฒนาคุณภาพการผลิตเครื่องกระเบื้องของจิ่งเต๋อเจิน

เตาเผาทรงไข่จิ่งเต๋อเจิน รู้จักกันในนามเตาเผาเงิน (zhèn yáo - 镇窑)¹ เป็นเตาในยุคที่เรียกว่า เตาแบบประเพณี ที่ใช้ไม้สนเป็นเชื้อเพลิงและเนื่องด้วยมีสัณฐานคล้ายกับรูปทรงไข่ที่ผ่าครึ่งคว่ำลงพื้น กอปรกับห้องเผา (firing chamber) มีลักษณะวงรี เมื่อมองจากด้านบนของเตา จึงเรียกว่า เตาเผาทรงไข่เงิน ด้านหน้าประตูจะกว้างกว่าด้านท้ายเตา มีประตูเตา ช่องจุดเชื้อเพลิงหรือห้องเชื้อไฟ (combustion chamber) ปล่องเตาและกำแพงเตาสองชั้น ยาวประมาณ 15-18 เมตร สูงราว 6 เมตร มีความจุประมาณ 300-400 ลูกบาศก์เมตร การเดินลมร้อนของเตาจะเคลื่อนไปในแนวนอนจากด้านหน้าเตาไปจนถึงด้านท้ายเตาจึงจัดเป็นชนิดทางลมร้อนแนวระนาบ (จัดเป็น cross- draught kiln² ชนิดหนึ่ง ที่ทางเดินลมร้อนไหลตัวไปตามแนวนอนจากหน้าไปหลัง) แล้วออกไปทางปล่องเตาทางตอนท้าย เตาเผาเงิน มีความโดดเด่นอยู่ 2 ประการ คือ 1) ด้วยโครงสร้างนี้สามารถเผาให้อุณหภูมิสูงได้ถึง 1,350 องศาเซลเซียส 2) ผลจากการบรรจุชิ้นงานในส่วนต่างๆ ของเตา จึงให้ชิ้นงานที่มีลักษณะแตกต่างกันได้หลากหลายเนื่องจาก

i เตาเผาเงิน จัดเป็นเตาเผาแบบทางการ (官窑) เติมน้ำจิ่งเต๋อเจินจะมีการผลิตเครื่องกระเบื้องมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง แต่เพิ่งจะมีการตั้งเตาเผาถาวรเพื่อผลิตภาชนะสำหรับราชสำนักโดยตรง เมื่อราวต้นสมัยราชวงศ์หมิง (วิระจักร์ สุเอียนทรมะและคณะ ; 2557, น.62) ครั้นกลางรัชสมัยจักรพรรดิถังซี้ เตาเผาสำนักในจิ่งเต๋อเจินได้พัฒนาไปอย่างรวดเร็ว มีช่างฝีมือที่ดี มีวัตถุดิบเพื่อการผลิตทั้งดินและเคลือบชั้นยอด เครื่องกระเบื้องสมัยจักรพรรดิถังซี้ หย่งเจิงและเฉียนหลง เกิดงานเครื่องกระเบื้องเคลือบสีใหม่ การสร้างสัณฐานรูปทรงที่หลากหลายและเทคนิคที่ซับซ้อนมากขึ้น อย่างเช่น famille rose เคลือบสีมรกต เขียนสีใต้เคลือบสามสี เคลือบสีฟ้าอ่อน เคลือบแดงปะการัง เคลือบเขียวเข้ม การใช้น้ำทองลงยาสีในการตกแต่ง เตาเผาทางการในจิ่งเต๋อเจินกลายเป็นสถานที่ที่มีบทบาทสำคัญในการผลิตภาชนะเพื่อราชสำนักภายใต้การกำกับอย่างเข้มงวด

ii ลักษณะของทางเดินลมร้อนหรือมวลอากาศร้อนของเตาเผามีสามประเภทได้แก่ เตาเผาแบบทางเดินลมร้อนผ่านขึ้น (up-draught kiln) โดยความร้อนจะผ่านจากพื้นเตาด้านล่างผ่านช่องเปิดพื้นเตาเข้าสู่ห้องเผาและผ่านผลิตภัณฑ์ที่วางเผาสู่ประตูหน้าเตาและออกไปทางปล่องเตาด้านบนหรือการเผาแบบลักษณะเปิดโล่งไม่มีส่วนปิดด้านบนก็คือการเผาแบบทางเดินลมร้อนชนิดนี้เช่นกัน เตาเผานี้ให้อุณหภูมิไม่สูงมากนักจะค่อนข้างสิ้นเปลืองเชื้อเพลิง อีกลักษณะคือเตาเผาแบบทางเดินลมร้อนผ่านลง (down-draught kiln) โดยความร้อนเข้าสู่ห้องเผา ผ่านผลิตภัณฑ์ที่ขึ้นไปด้านบน แล้ววกกลับลงล่างผ่านผลิตภัณฑ์อีกครั้ง ผ่านช่องเปิดด้านล่างที่ต่ำกว่าพื้นเตาลงไปกองปล่องเตาด้านท้ายเตา สามารถควบคุมปริมาณมวลความร้อนได้ ให้อุณหภูมิได้สูงคงที่ ยาวนานและประหยัดเชื้อเพลิงมากกว่าแบบทางเดินลมร้อนผ่านขึ้น ส่วนลักษณะทางเดินลมร้อนแบบขนานหรือแนวระนาบ (cross-draught kiln หรือ horizontal-draught kiln) ลมร้อนไหลตัวไปตามแนวนอนจากหน้าไปหลังผ่านผลิตภัณฑ์ในห้องเผา แล้วจึงออกไปทางปล่องเตาทางตอนท้าย เตาชนิดทางเดินลมร้อนลักษณะนี้สามารถสร้างห้องเผาให้ยาวออกไปได้มากและมีช่วงอุณหภูมิในห้องเผาหลายอุณหภูมิซึ่งจะทำให้สามารถจัดสรรลักษณะการเผาตามชนิดของเนื้อเครื่องดินเหนียวได้ สามารถควบคุมอุณหภูมิโดยสอดเชื้อเพลิงได้ตามช่วงห้องเผาแต่ละช่วงได้ ส่วนเตาเผาที่ไม่เป็นลักษณะทางเดินลมร้อนอย่างที่กำลังอ้างถึงก็คือ เตาเผาไฟฟ้า ความร้อนของเตาเผาไฟฟ้าใช้หลักการแผ่ความร้อนสร้างมวลอากาศร้อนในห้องเผา อนึ่งผลิตภัณฑ์ที่วางอยู่ภายในหีบเผาจะได้รับความร้อนโดยหลักการแผ่ความร้อนเช่นกัน แม้จะวางเผาอยู่ในเตาเผานี้ที่เป็นทางเดินลมร้อนแบบใดก็ตาม โดยลมร้อนจะไม่มีการไหลผ่านปะทะกับเนื้อผลิตภัณฑ์โดยตรง ทั้งนี้เพราะผลิตภัณฑ์วางอยู่ในหีบเผาไฟ

ในแต่ละส่วนของเตาให้อุณหภูมิแตกต่างกัน (Rice, Prudence M. ; 1997, p.74) ดังนั้น ในการเผางานหนึ่งครั้งจึงทำให้ได้ชิ้นงานได้หลายรูปแบบหลายช่วงอุณหภูมิ เป็นการพัฒนาระดับก้าวหน้าของเตาเผาแบบประเพณี โดยโครงสร้างที่มีต้นทุนไม่มาก ใช้เชื้อเพลิงน้อย เรียบง่าย แข็งแรง ให้งานคุณภาพสูง สามารถเผาในบรรยากาศสันดาปแบบไม่สมบูรณ์ (reduction) ได้

โครงสร้างของเตา

เตาเผาเงิน ใช้ท่อนไม้สนใหญ่และกิ่งสนขนาดเล็กเป็นเชื้อเพลิง ยังผลให้มีเตาเผาสองแบบ คือ เตาเผาแบบใช้ท่อนสนใหญ่กับเตาเผาที่ใช้กิ่งสนขนาดเล็กเป็นเชื้อเพลิง ซึ่งเตาเผาทั้งสองแบบมีโครงสร้างที่เหมือนกันแต่ขนาดต่างกันเท่านั้น เตาเผาที่ใช้กิ่งไม้สนขนาดเล็กจะให้อุณหภูมิที่ต่ำกว่า ส่วนเตาเผาที่ใช้ท่อนไม้สนขนาดใหญ่ สามารถเผาได้ถึง 1,350 องศาเซลเซียส

เตาเผาเงินจะประกอบไปด้วยสองส่วนใหญ่ๆ คือ 1) ส่วนอาคารเรือนเตา และ 2) ส่วนตัวเตามีประทุน เตาเผาเงิน นั้นมีลักษณะโดยภาพรวมแล้ว เหมือนเป็นเรือนเตา อาคารเตาที่ครอบตัวเตาเผาเพื่อกันแดดและฝน มีพื้นที่สำหรับจัดเตรียมฟืนและเตรียมชิ้นงานเพื่อบรรจุเข้าเตา ตัวเตาจะอยู่ค่อนไปส่วนหลังของเรือนเตา มีปล่องเตาเลยทะลุขึ้นไปบนหลังคาเรือนเตา ด้านหน้าชั้นล่างของเรือนเตาจะมีบริเวณสำหรับเก็บเชื้อหรือหีบหนไฟ (saggar)ⁱⁱⁱ พื้นที่สำหรับเตรียมชิ้นงานเพื่อบรรจุเข้าเตาและสำหรับวางพักชิ้นงานที่นำออกจากเตาเมื่อเผาชิ้นงานเสร็จแล้วอีกด้วย ชั้นบนเป็นชานยกระดပ်เพื่อจัดเก็บฟืนให้แห้งสำหรับเป็นเชื้อเพลิง

ส่วนประกอบของตัวเตา

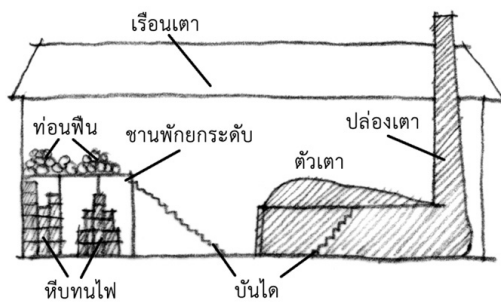
ตัวเตาประกอบด้วย 6 ส่วน คือ 1) ส่วนประตูเตา 2) ส่วนกลางลานเผา 3) ส่วนหลุมรับขี้เถ้า 4) ส่วนห้องเชื้อฟืน 5) ส่วนท้ายปล่องเตา 6) ส่วนลำปล่องเตา ส่วนที่เรียกว่าใจกลางลานเผาของเตา (hearth) จะอยู่ส่วนหน้า พื้นที่กว้างสุดของเตา เป็นบริเวณที่จะเกิดมวลอากาศร้อนไหลไปจนถึงตัวเตาไปจนถึงส่วนท้ายเตาและออกขึ้นไปตามปล่องเตา อุณหภูมิจะลดลงไปเมื่อมวลอากาศร้อนไปจนถึงส่วนท้ายและออกไปที่ปล่องเตา ซึ่งปล่องเตานี้จะเป็นตัวดึงความร้อนให้

iii) จี้อหรือหีบหนไฟ (saggar, sagger, seggar) อาจมีรูปร่างกระบอกหรือสี่เหลี่ยม วางซ้อนเรียงกันได้ ทำด้วยดินหนไฟหรือวัสดุหนไฟ (fire clay) ใช้บรรจุผลัดกันที่เข้าเผาในเตาเผาเพื่อป้องกันเปลวไฟหรือเขม่าที่มาจากเชื้อเพลิงประเภทฟืน ถ่านหิน หรือน้ำมัน ดิน มาปนเปื้อนทำให้ผลัดกันที่เสียหาย นิยมมากในการเผางานเครื่องกระเบื้อง (porcelain) นับว่าเป็นภูมิปัญญาวิทยาการที่ค้นพบโดยชาวจีน หากด้านระบบการเผาโดยเฉพาะในเตาเผาประทุนที่อยู่ในเรือนเตาเผา (ไม่ใช่ในระบบเตาเผาตามริมดลิ่งหรือเนินดินที่อาศัยลักษณะทางภูมิศาสตร์ในยุคนั้น) ทำให้สามารถเผาชิ้นงานในระดับไฟสูงและควบคุมอุณหภูมิได้ดีกว่าประเพณีเวลามากกว่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเผาในบรรยากาศสันดาปแบบไม่สมบูรณ์

ไหลไปจนทั่วเตาจากส่วนหน้าไปจนส่วนท้าย ส่วนประทุนเตาจะมีความลาดชันลดลงจากด้านหน้าไปจนด้านหลัง จึงทำให้บริเวณท้องเผามีบริเวณส่วนด้านหน้าเตามีพื้นที่กว้างกว่าบริเวณด้านหลังเตา พื้นที่ของเตาจะค่อยๆ ยกตัวสูงขึ้นจากด้านหน้าไปจนถึงด้านหลัง หมายความว่า พื้นด้านหน้าเตาจะต่ำกว่าพื้นด้านหลังเตา การลดขนาดพื้นที่หลังจะช่วยเพิ่มการไหลตัวของมวลอากาศร้อนและการหมุนตัวของมวลอากาศร้อน (เมื่อเข้าใกล้บริเวณปล่องเตาจะเกิดแรงดูดแบบคาพิลลารี-ผู้เขียน) ทำให้มีความคงตัวของอุณหภูมิในการเผาจึงงานได้ดีกว่าเตาเผายุคก่อนหน้านี้

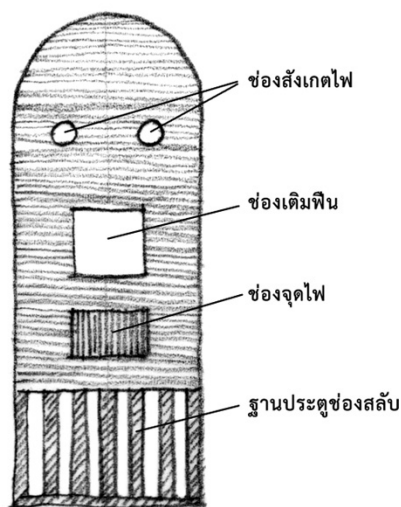


ภาพที่ 1 : เตาเผาเงินจะอยู่ภายในอาคารเรือนเตาโครงสร้างก่อด้วยอิฐผสมไม้ มุงหลังคาด้วยกระเบื้อง เตาเผาแบบประเพณีของจีนชนิดแบบที่มีปล่องเตามักอยู่ในอาคารเรือนเตาแบบนี้ทั้งสิ้น ซึ่งจะแตกต่างจากเตามังกรที่ใช้ลักษณะทางภูมิศาสตร์ในการก่อเป็นเตาเผา
(ที่มา : 26 ก.ค. 2555)



ภาพที่ 2 : รูปด้านแสดงลักษณะส่วนประกอบของเตาเผาทรงไข่ (คว่ำผาค้าง) จิ้งเต๋อเจิ้น (ลายเส้น : วีระจักร์ สุเอียนทมเมธิ์)

ประตูดามีโครงสร้างวัสดุประกอบด้วยอิฐทนไฟและเศษเสื่อมสภาพของจี้หรือหีบทนไฟ ด้านล่างประตูเตาเป็นฐานที่ประกอบด้วยช่องว่างสลับกันซึ่งเป็นบริเวณที่อากาศจะไหลผ่านได้และถ้าของเชื้อเพลิงร่วงหล่นลงมาได้ มีช่องหน้าต่างประตูสำหรับจุดไฟและช่องด้านบนสำหรับใส่ฟืนกว้างราวครึ่งตารางฟุต ด้านบนมีช่องสังเกตไฟ (peep hole) สองช่องทำจากเศษหีบทนไฟห้องเผาและห้องเชื้อเพลิงต่อเนื่องกัน อุณหภูมิการเผาของส่วนใจกลางเตาจะให้อุณหภูมิสูงและด้านท้ายเตาอุณหภูมิจะลดต่ำลง ดังนั้นถ้าจะเผาชิ้นงานเครื่องกระเบื้อง เคลือบลายครามหรือเคลือบสีชนิดไฟสูงจึงต้องบรรจุชิ้นงานไว้ส่วนหน้าของเตา ส่วนกลางถัดไปของเตาจึงเหมาะสำหรับผลิตภัณฑ์ที่เผาไฟต่ำลงตามลำดับ

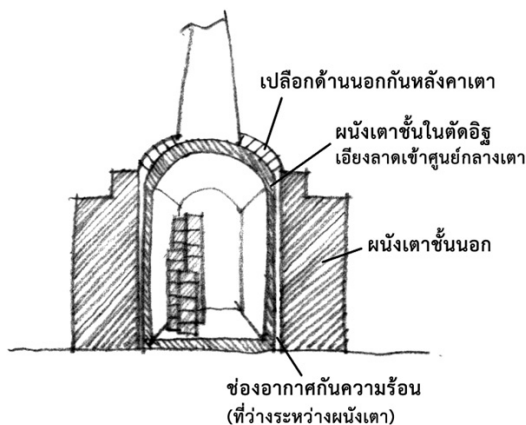


ภาพที่ 3 : โครงสร้างของประตูเตาตั้งอยู่บนฐานที่สลับช่องอากาศ และมีช่องจุดไฟ เติมฟืนและช่องสังเกตไฟ
(ลายเส้น : วีระจักร์ สุเอียนทรเมธิ์)

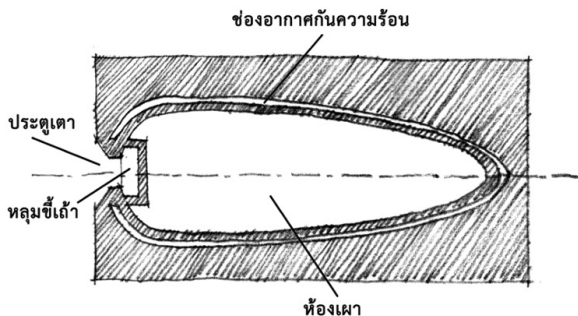
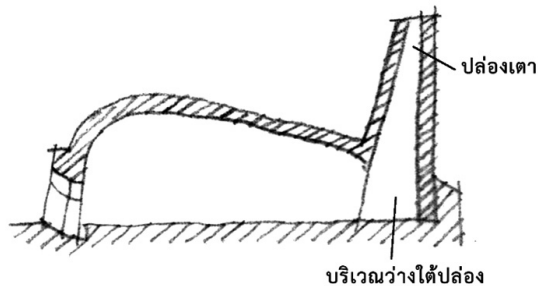
iv ห้องเผา (firing chamber) และห้องเชื้อเพลิง (เชื้อไฟ) (combustion chamber or fire box) แตกต่างกัน ห้องเผานั้นหมายถึงบริเวณที่มีมวลความร้อนสูงรายล้อมรอบชิ้นงานเพื่อทำการเผา ส่วนห้องเชื้อเพลิงหรือเชื้อไฟ คือ บริเวณที่ทำการจุดไฟด้วยเชื้อเพลิงต่างๆ เช่น ฟืน ถ่านหิน เพื่อให้เกิดการลุกไหม้เป็นเปลวไฟ ในระบบเผาแบบเตาฟืนหรือเชื้อเพลิงชนิดอื่น จะทำการจุดไฟให้ลุกไหม้ที่บริเวณห้องเชื้อไฟมีก่อน ในเตาเผาแบบแก๊สบริเวณลุกไหม้เป็นเปลวไฟก็คือส่วนที่เรียกว่า หัวพันไฟ (burner) นั้นเอง อาจจะมีฉนวนกันไฟ (muffle) กันหรือไม่ก็ได้ ส่วนเตาเผาที่ไม่มีส่วนเชื้อไฟหรือห้องเชื้อไฟก็คือ เตาเผาไฟฟ้า

โครงสร้างผนังกำแพงเตา

ผนังกำแพงเตานับว่ามีความสำคัญมาก เพราะเป็นตัวทำให้อุณหภูมิภายในเตาคงตัวสม่ำเสมอ โดยที่ผนังกำแพงเตาเผาเงินมีผนังกำแพง 2 ชั้น มีช่องว่างอากาศระหว่างผนังกำแพง จึงทำให้เกิดลักษณะฉนวนความร้อน ผนังกำแพงด้านในทำด้วยอิฐทนไฟแยกขาดไม่เชื่อมติดกับผนังกำแพงชั้นนอก ผนังกำแพงด้านนอกนี้จะเป็นตัวรองรับน้ำหนักของประทุนเตาด้วย ส่วนผนังกำแพงด้านในต้องผจญอยู่กับอุณหภูมิสูงตลอด มันจึงมีช่วงการใช้งานค่อนข้างสั้นจึงต้องมีการซ่อมแซมบ่อย ผนังกำแพงชั้นใน (โด่งขึ้นไปเป็นประทุน) สูงราว 2.5 เมตร หนาประมาณ 30 ซม. ช่องว่างระหว่างผนังกว้างราว 8 ซม. ฉนวนความร้อนที่ดีจะช่วยให้อุณหภูมิมีความคงตัวสม่ำเสมอภายในเตา ช่วงเวลาที่ทำการเผาผนังกำแพงชั้นในจะขยายตัว การมีช่องว่างจะช่วยลดความเสียหายอันเกิดจากการขยายตัวของผนังกำแพงทั้งสอง (ชั้นในกับชั้นนอก) ผนังกำแพงชั้นนอกจะก่อรอบผนังกำแพงชั้นใน มีหน้าที่สองประการ คือ 1) ปกป้องผนังกำแพงชั้นใน เป็นฉนวนกันการถ่ายเทความร้อนสู่ผิวผนังกำแพงชั้นนอก โดยมีช่องว่างระหว่างผนังกำแพงทั้งสอง ขณะเดียวกันเป็นการป้องกันอุณหภูมิที่เย็นกว่าจากด้านนอกเข้าสู่ผิวผนังกำแพงชั้นในเช่นกัน 2) สำหรับเป็นบันไดเพื่อขึ้นไปสังเกตการเผาหรือการจัดการกับประทุนส่วนบนด้านนอกของเตาเผาและปล่องเตา (ส่วนที่เชื่อมระหว่างปล่องเตากับตัวเตาเผา)



ภาพที่ 4 : ภาพตัดขวางแสดงผนังกำแพงเตาทั้งสองชั้น และโครงสร้างประทุนเตาชั้นนอกกับปล่องเตา (ลายเส้น : วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี)



ภาพที่ 5 : ภาพตัดขวางตามแนวนาบ (ภาพล่าง) แสดงผนังสองชั้นของเตาเผาเงิน โดยมีช่องว่างอากาศระหว่างผนังเตาทั้งสอง จะเห็นสัณฐานที่กว้างแข็งแรงของผนังชั้นนอกที่รองรับ ประทุนชั้นนอกและโครงสร้างส่วนอื่น เช่น ทางบันไดลาดด้านข้างและส่วนติดกับปล่องเตา และภาพตัดขวางด้านข้าง (ภาพบน) แสดงความชันลาดลงของประทุนเตาจากด้านหน้าสู่ด้านหลัง เชื่อมกับปล่องเตา (ดูภาพที่ 4 ประกอบ) จะเห็นว่าส่วนโค้งสูงสุดและกว้างสุดของประทุนเตาจะอยู่ บริเวณส่วนหน้าของห้องเผา
(ลายเส้น : วีระจักร์ สุเย็นทรมณี)

โครงสร้างเพดานโค้ง (ประทุน) เตาและพื้นเตา

เพดานโค้งหรือประทุนเตาจะตั้งอยู่บนฐานของผนังชั้นนอกทำจากอิฐทนไฟเช่นเดียวกับผนังชั้นใน มีลักษณะโค้งทรงไข่ (วงรี) เมื่อตัดขวางในแนวนาบ ส่วนสูงของประทุนเตาจะลดระดับต่ำลงจากด้านหน้าลงไปตามท้ายเตาและความกว้างก็ลดขนาดสอบแคบเข้าด้วยเช่นเดียวกัน

พื้นเตาด้านหน้าจะมีความลาดเอียงต่ำกว่าด้านท้ายเตา การประกอบเข้าด้วยกันของความลาดเอียงลงต่ำและลดขนาดความกว้างของประทุนเตา พื้นเตาที่ยกความชันไปด้านท้ายเตา จะเป็นการช่วยให้มวลอากาศร้อนไหลตัวไปด้านท้ายเตาได้ดี เพราะมวลอากาศร้อนจะไหลไปด้านบนและนำไปสู่บริเวณสอบแคบของปล่องเตา



ภาพที่ 6 : ภายในบริเวณห้องเผาของเตา มีการวางเรียงภาชนะที่บรรจุอยู่ ภายในหีบหนไฟเพื่อเตรียมเผา จะสังเกตเห็นพื้นเตาที่มีความลาดเอียงสูงขึ้นไป ด้านท้ายเตา สูงกว่าระดับบริเวณ พื้นด้านหน้าเตา (ที่มา : 26 ก.ค. 2555)

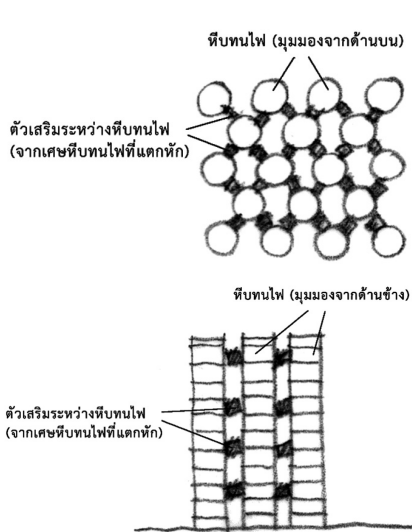
การควบคุมจัดการเผา

มีกระบวนการตั้งแต่การบรรจุชิ้นงานเข้าเตา การนำชิ้นงานออกจากเตา การเผา การสังเกตอุณหภูมิไฟ การเปิดระบายนวอากาศร้อน ทั้งหมดนี้จัดการด้วยแรงมนุษย์ทั้งสิ้น การสังเกตสีไฟ^v อุณหภูมิ ช่วงเวลาการเผา ล้วนแล้วแต่สังเกตด้วยตาของมนุษย์ ด้วยลักษณะทางกายภาพของเตาทางไหนจะให้ผลิตภัณฑ์ที่มีความหลากหลายแตกต่างกันในแต่ส่วน ผลิตภัณฑ์ที่แห้งดีแล้วจะนำมาบรรจุในหีบหนไฟแล้ววางซ้อนกัน นวอากาศร้อนที่อุณหภูมิต่ำลงจะเคลื่อนตัว

v สีของไฟ แสดงอุณหภูมิความร้อนและปฏิกิริยาภายในเตาเผา

สีของไฟในเตาเผา	เบอร์ของหุ่นสีไฟ (cone)	องศาเซลเซียส	ความหมายและปฏิกิริยาภายในเตา
	14	1400 C	ระดับหรือสูงกว่า cone 10-13
	10	1300 C	ช่วงระดับไฟสูง สดแทน Cone 8-10 โดยเฉลี่ย cone 10
	6	1200 C	ช่วงกลางคือไฟกลาง cone 2-7
	04	1100 C	ช่วงล่างคือไฟต่ำ cone 015-1 โดยเฉลี่ย cone 014
		1000 C	
	010	900 C	ส่วนประกอบเริ่มที่จะไหม ระดับอุณหภูมิการเผาตัว cone 010-04
		800 C	เริ่มปฏิกิริยาเนื้อดินไม่มีการขึ้นสีแล้วอีก มีความระมัดระวัง
	018	700 C	จุด red heat เข้าสู่การเผาตัว สารอินทรีย์คาร์บอนจะเผาไหม้ ซิลิเกตเริ่มเคลือบตัว
		600 C	
		500 C	573 C ช่วงอุณหภูมิที่ซิลิเกตเกิดปฏิกิริยา การเปลี่ยนโครงสร้าง
		400 C	480-700 C การละลายของน้ำระดับดิน
		300 C	จาก 300-800 การเผาไหม้โดยดูสีการขึ้นสีคาร์บอน
		200 C	220 C การขยายตัวของ cristobalite จนถึงภาวะบวมและขึ้นสีขาว
		100 C	ไม่แยกน้ำจากสารเป็นไอน้ำเกิดขึ้น

ไปด้านท้ายเตา ดังนั้น ผลิตภัณฑ์จำพวกเผาไฟต่ำ เช่น อิฐ กระเบื้องมุงหลังคา ก็จะถูกนำไปไว้ในเตาเป็นพวกแรกในส่วนด้านท้ายเตาใกล้ปล่องเตา ส่วนพวกงานเครื่องกระเบื้องไฟสูงกว่าก็นำมาไว้ส่วนกลางของห้องเผาและเครื่องกระเบื้องที่ต้องการไฟสูงมากๆ จำพวกงานเคลือบสีฉูดสวยๆ นำมาไว้บริเวณส่วนหน้าของห้องเผาใกล้บริเวณกระหม่อมเตา (ส่วนโด่งสูงสุดกว้างที่สุดของเตา) ที่สามารถเผาอุณหภูมิได้ถึง 1,350 องศาเซลเซียส หีบหนไฟที่ซ้อนกันนั้นก็วางห่างกันราว 2-3 นิ้ว โดยสอดชิ้นส่วนเสริม (ซึ่งก็มาจากเศษของหีบหนไฟที่แตกหัก) วางชั้นระหว่างแถวหีบหนไฟ เพื่อให้มวลอากาศร้อนได้ไหลลอดผ่านได้สะดวกและกระจายมวลอากาศร้อนทั่วถึงทุกชิ้นงาน การบรรจุภาชนะที่ต้องใส่หีบหนไฟนี้ ก็เพื่อให้ได้งานที่มีความละเอียดวิจิตรและสะอาด ปราศจากการลามเลียของเปลวไฟหรือเศษเขม่ามลทินต่างๆ จากเชื้อเพลิง ที่จะลอยมาสัมผัสกับผิวเคลือบนั้นเอง (ยังคงความประณีตได้ แม้ขณะเผาในบรรยากาศแบบสันดาปไม่สมบูรณ์) โดยเฉพาะงานเครื่องกระเบื้องขาว เครื่องลายครามที่ต้องการความประณีตเป็นพิเศษ ส่วนงานที่เป็นเคลือบไฟต่ำและไม่ใช้เครื่องกระเบื้องนั้น อาจไม่มีความจำเป็นต้องบรรจุลงในหีบหนไฟก็ได้ ซึ่งจะถูกนำไปวางไว้ในส่วนท้ายด้านในของเตาเผาตนเอง



ภาพที่ 7 : จีหรือหีบหนไฟ (sagger) สำหรับบรรจุชิ้นงานพวกแจกัน ขามหรือจานระดับเนื้อเครื่องกระเบื้องประณีต เพื่อนำไปเข้าเตาเผาโดยนำมาวางเรียงซ้อนกัน แต่แถวของหีบหนไฟที่ซ้อนนี้จะวางห่างกันราว 2-3 นิ้ว โดยมีตัวเสริมวางชั้นระหว่างแถวของหีบหนไฟ (ที่มา : 26 ก.ค. 2555)

การเผา

เมื่อบรรจุชิ้นงานเข้าเตาเต็มพอดีแล้ว จะเริ่มอุ่นเตาด้วยไฟอ่อนๆ โดยใช้ฟืนปริมาณน้อย สอดเข้าไปในช่องเดิมฟืน การเผาไม่มีอุปกรณ์วัดอุณหภูมิโดไตตลอดช่วงของการเผา นอกจากใช้คนคอยสังเกตด้วยตาอย่างชำนาญเท่านั้น ในการบอกอุณหภูมิและบรรยากาศของการเผา ซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการควบคุมการเผาตลอดจนจบกระบวนการเผา ไม่ว่าจะเป็นการเติมเชื้อฟืนเข้าไปหรือจะหยุดการเผา ตัดสินใจด้วยการมองจากสายตามนุษย์ทั้งสิ้น ช่องสังเกตไฟเป็นส่วนที่สำคัญในการช่วยสังเกตการเผาในเตา บรรยากาศของการเผาจะควบคุมด้วยการเพิ่มเชื้อฟืนและเปิดปิดช่องอากาศ (damper) เมื่อดูไฟตรงช่องสังเกตไฟ จากไฟสีแดงไปจนสีขาว อุณหภูมิภายในเตาอาจขึ้นไปถึง 1,300 องศาเซลเซียส จากนั้นคนสังเกตไฟจะป็นขึ้นไปบนประทุนเตาชั้นนอกใกล้ปล่องเตาเพื่อเลื่อนเปิดปิดช่องอากาศ ช่วงปล่อยเตาเย็น จะแฉ่มประตูเตาเล็กน้อย กระบวนการเผาทั้งหมดกินเวลาประมาณ 1 วันครึ่ง เป็นอันเสร็จกระบวนการเผา สามารถนำชิ้นงานออกจากเตาได้ ซึ่งใช้เวลาในการเผาน้อยกว่าสมัยเมื่อมีการเผาแบบเตามังกร ที่กินเวลาอย่างน้อยเป็นสัปดาห์ นี่จึงถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมอย่างยั่งยืนในกระบวนการผลิตเครื่องเคลือบดินเผาของจีนต่อเจิ้น เพราะนอกจากจะให้งานเผาที่มีคุณภาพสูงแล้วยังย่นระยะเวลาการเผาลงได้มาก อันหมายถึงการประหยัดต้นทุนของเชื้อเพลิงด้วยเช่นกัน



ภาพที่ 8 : ภาพขณะเครื่องกระเบื้องที่ได้จากการเผาตามแบบอย่างประเพณีจากเตาเผาเจิ้น

ภาพซ้าย คือ เครื่องลายคราม (ชิงช้า)

ภาพขวา คือ เครื่องลายครามฉลุเคลือบ (ชิงช้าหลัง)

(ที่มา : 26 ก.ค. 2555)

เตาเผาเงิน : มรดกวัฒนธรรมมีชีวิต

จากโครงสร้างและลักษณะทางกายภาพต่างๆ ของเตาเผาเงิน ซึ่งมีสถานะเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้^{vi} (tangible cultural heritage) ที่ทรงคุณค่ายิ่ง โดยได้รับการอนุรักษ์อาคารเรือนเตาเผาเงิน ขึ้นทะเบียนจากหน่วยอนุรักษ์โบราณวัตถุสำคัญของมณฑลจากรัฐบาลมณฑลเจียงซี เมื่อ 22 กรกฎาคม พ.ศ.2543 และยังได้รับประกาศนียบัตรรับรองจากกินเนสเวิลด์เรคคอร์ด เพื่อแสดงว่าเตาเผาเงินของจิ่งเต๋อเจิ้น มณฑลเจียงซี เป็นเตาพื้นที่ใหญ่ที่สุดมีความจุ 260 ลูกบาศก์เมตร เมื่อวันที่ 22 ตุลาคม พ.ศ.2552 เตาเผาเงินเป็นพิพิธภัณฑ์แหล่งเรียนรู้ที่สัมพันธ์ไปกับส่วนอื่นที่เรียกว่าส่วนอนุรักษ์และสืบสานมรดกเครื่องกระเบื้องจิ่งเต๋อเจิ้น ซึ่งเป็นส่วนจัดแสดงและสาธิตกระบวนการผลิต การตกแต่งงานเครื่องกระเบื้องเชิงประเพณีอันมีชื่อเสียงเน้นสืบทอดแบบลักษณ์ในช่วงสมัยราชวงศ์จิ่ง อยู่ในส่วนพื้นที่ของ Jingdezhen Ancient Kiln and Folk-Custom Exposition Area (จัดเป็นภูมิทัศน์วัฒนธรรม) ขณะเดียวกันสิ่งที่ทำให้เตาเผาเงินนี้เป็นมรดกวัฒนธรรมมีชีวิต มาจากส่วนที่เป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ไม่ว่าจะเป็นกระบวนการกรรมวิธีการเผาชิ้นงาน ภูมิปัญญาในการสังเกตุไฟ การควบคุมบรรยากาศการเผา การคัดเลือกบรรจุชิ้นงานเข้าเตาเผา ความเข้าใจธรรมชาติของมวลอากาศร้อนในแต่ละส่วนของห้องเผา การสอดพื้นเข้าช่องเชื้อไฟ เพื่อคุมอุณหภูมิและโดยเฉพาอย่างยิ่ง การใช้หีบหนไฟในการควบคุมคุณภาพของในการเผางานเครื่องเคลือบดินเผาต่างๆ รวมไปถึงการประยุกต์ใช้วัสดุธรรมชาติมาสร้างบรรจุภัณฑ์เพื่อการหีบห่อขนส่งออกไปสู่แหล่งจุดหมายปลายทาง ยังมีการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ชิ้นงานตามกระบวนการกรรมวิธีเหล่านี้ อยู่แทบทุกประการในบริบทร่วมวิถีปัจจุบัน ซึ่งนั่นหมายความว่า ถ้าหากมีคุณค่าของมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้และมรดกวัฒนธรรมที่จับไม่ได้ แล้วก็ตาม แต่ถ้าขาดซึ่งกิจกรรมในบริบทร่วมวิถี ความสัมพันธ์ระหว่างสภาพแวดล้อมกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ในปัจจุบันขณะนั้น หรือที่เรียกว่า นิเวศ

vi คำจำกัดความของคำ intangible cultural heritage กับ tangible cultural heritage จากความหมายของ UNESCO ที่ให้คำจำกัดความไว้ถูกต้องแล้ว คือ "สิ่งที่จับต้องไม่ได้" กับ "สิ่งที่จับต้องได้" ซึ่งในภาคภาษาไทยมีผู้ที่ให้ความหมายหรือนิยามไว้ ทั้งที่ตรงกับยูเนสโกและคลาดเคลื่อน มีนักวิชาการบางท่านให้ความหมายว่า "สิ่งที่เป็นนามธรรม" กับ "สิ่งที่เป็นรูปธรรม" ซึ่งผิดจากความหมายของยูเนสโกทันที ในแง่ของมรดกทางวัฒนธรรม เพราะมรดกทางวัฒนธรรมบางอย่างเป็นรูปธรรม (มองเห็นได้) แต่จับต้องไม่ได้ก็มี เช่น ด้านมรดกวัฒนธรรมทางศิลปะการแสดง เพราะเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหวและเวลา แต่เรารู้ได้เชิงรูปธรรม โดย ผ่านอายตนะรับรู้ (เพราะเราเห็นภาพนาฏลีลา การประดิษฐ์ฉาก ได้ยินเสียงร้อง ดนตรี บทพูดจา) แต่บางอย่างในอวก์ทั้งหมด มีทั้งที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ ซึ่งทาง ศ.สาธิต โพรชาญศิริ (2550, น.18) กล่าวว่ามรดกวัฒนธรรมในแง่เป็นทรัพยากร โดยแบ่งเป็น ทรัพยากร เชิงวัตถุ กับ ทรัพยากร เชิงนามธรรม

ดังนั้น "intangible" ต้องคงความหมายตามยูเนสโก ว่า "สิ่งที่จับต้องไม่ได้" (จะเรียกว่านามธรรมไม่ผิด) ส่วน "tangible" ต้องคงความหมายจากยูเนสโก ว่า "สิ่งที่จับต้องได้" อย่าเรียกว่า สิ่งที่เป็นรูปธรรม จะทำให้เข้าใจเกี่ยวกับมรดกทางวัฒนธรรมไม่แจ่มแจ้งตลอด ในเอกสารวิชาการของผู้เขียน จึงไม่เรียกว่า สิ่งนามธรรม กับ สิ่งรูปธรรม แต่เรียกว่า สิ่งจับต้องไม่ได้ กับ สิ่งจับต้องได้ (วัตถุกายภาพนั้นรวมถึงสิ่งนามธรรมทรงรูป ที่มีความ concrete ด้วย) และสิ่งที่เป็น มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ นั้น มีมากกว่า มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ อีกทั้งมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นั้น เป็นรากฐานของการเกิดขึ้นในมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ ในฐานะเป็นวัตถุทางวัฒนธรรม (cultural objects)

วัฒนธรรม เตาเผาเงินนี้ก็จะไม่เป็นมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตได้เลย สิ่งพิเศษอีกประการของมรดกวัฒนธรรมเตาเผาเงินนี้ ด้วยความที่เป็นลักษณะแหล่งสถานที่กินอาณาบริเวณพื้นที่หรือท่าเลหนึ่งในสภาพแวดล้อมของชุมชนหรือสังคมนั้น จึงทำให้เกิดลักษณะของภูมิทัศน์วัฒนธรรม (ที่สัมพันธ์กับธรรมชาติและบริเวณแหล่งของมรดกวัฒนธรรม) ขึ้นอีกด้วย ภูมิทัศน์วัฒนธรรมนี้เป็นส่วนหนึ่งของระบบนิเวศวัฒนธรรมที่เตาเผาเงินยังทำหน้าที่สร้างคุณค่าอย่างต่อเนื่อง จึงทำให้แหล่งมรดกวัฒนธรรมเตาเผาเงินมีความเป็นมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตที่สืบเนื่องมาอย่างไม่ขาดสายมิใช่มรดกวัฒนธรรมที่ตายแล้ว

ภาพที่ 9 : องค์ประกอบในความเป็นมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตของเราเผ่าพันธุ์

จากหลักคิดในเอกสาร นาระ 2537 (The Nara document on authenticity 1994)^{vii} ให้ความสำคัญในประเด็นของความหลากหลาย หลายทางมรดกวัฒนธรรมซึ่งสำแดงถึงความอุดมทางจิตวิญญาณและพหุธิปัญญาของมนุษย์ ไม่กล่าวแยกเชิงเดี่ยวขาดกันระหว่างสิ่งที่จับต้องได้หรือจับต้องไม่ได้ เพราะมีหลายแหล่งมรดกวัฒนธรรมมักมีลักษณะทั้งสองประการร่วมกัน และเมื่อมองในความหลากหลายมรดกทางวัฒนธรรมจึงรายล้อมไปด้วยความหลากหลายของปัจจัยต่างๆ เช่น บริบทที่รายล้อม องค์ประกอบของสิ่งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิต บทบาทและหน้าที่ การปรับตัวเปลี่ยนแปลงที่สัมพันธ์กับมนุษย์ สังคมและสภาพแวดล้อม มรดกวัฒนธรรมมีชีวิตจึงสอดคล้องไปกับการจัดการมรดกวัฒนธรรมแบบยั่งยืนอีกด้วย

ดังนั้น แหล่งมรดกวัฒนธรรมมีชีวิตเตาเผาเงิน มิใช่เป็นแต่เพียงพิพิธภัณฑ์แหล่งเรียนรู้ที่ให้คุณค่าในแบบอย่างวัฒนธรรมที่จับต้องได้เท่านั้น แหล่งเตาเผาเงินยังเอื้อประโยชน์ต่อท้องถิ่นในด้านเศรษฐกิจชุมชน เพราะชิ้นงานที่เกิดจากกระบวนการเชิงประเพณีทั้งหมดนี้ สร้างคุณค่าและมูลค่าสูงกว่างานร่วมสมัยจากแหล่งผลิตอื่น กระบวนการเผาจากเตาเผาเงิน เป็นขั้นตอนปัจจัยสำคัญยิ่งส่วนหนึ่งจากในบรรดากระบวนการสร้างสรรค์งานเครื่องเคลือบดินเผาทั้งหมด เพราะงานเครื่องเคลือบดินเผาจะสำเร็จไม่ได้ ถ้าไม่ได้ผ่านกระบวนการเผาชิ้นงานจากเตาเผาในขั้นสุดท้าย มิใช่แค่ประโยชน์ทางเศรษฐกิจจากชิ้นงานสร้างสรรค์โดยตรงเท่านั้น แหล่งมรดกวัฒนธรรมเตาเผาเงิน ยังเป็นแหล่งภูมิทัศน์วัฒนธรรมอีกด้วยที่ส่งเสริมการท่องเที่ยวในอาณาบริเวณทั้งหมด ถูกจัดให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวแห่งชาติระดับ 4A แหล่งอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรมสาธิตและแหล่งคุ้มครองมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมระดับประเทศ นับได้ว่าเป็นสถานที่ท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ที่ยังมีชีวิตที่รัฐบาลกลาง รัฐบาลท้องถิ่น ภาคเอกชนและภาคประชาชนให้ความสำคัญและให้ความใส่ใจร่วมมือกันในการดูแลเอาใจใส่และทำนุบำรุงเป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งยังเป็นหน่วยให้ความรู้การศึกษาแบบนอกระบบแก่สถาบันการศึกษาทุกระดับด้วย

vii หลักคิดในเอกสารนาระ 2537 (The Nara document on authenticity 1994) ให้ความสำคัญในประเด็นของความหลากหลายทางมรดกวัฒนธรรม ซึ่งสำแดงถึงความร่วมร่ายทางจิตวิญญาณและพหุธิปัญญาของมนุษย์ และไม่เป็นการกล่าวแยกขาดกันระหว่าง สิ่งที่จับต้องได้หรือจับต้องไม่ได้ ดังนั้น แนวทางการจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน มิใช่เป็นเรื่องของนักจัดการหรือผู้ที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ในทุกภาคส่วนเป็นส่วนร่วมอย่างสำคัญในการช่วยจัดการ ดูแลรักษาและนำก่อให้เกิดประโยชน์จากคุณค่าต่างๆ ในเชิงพัฒนาแก่นมนุษย์ได้ ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง ซึ่งจะทำให้มรดกวัฒนธรรมเป็นมรดกที่มีคุณค่าและมีชีวิต (living heritage) อย่างแท้จริง ไม่ใช่สิ่งที่ยาไปแล้ว และเมื่อมรดกวัฒนธรรมหรือทรัพยากรทางวัฒนธรรม (หรือทรัพย์สินทางวัฒนธรรม) คือความหมายและเนื้อหาที่ครอบคลุมจากนิยามที่กล่าวมา มินัยว่าเป็นสิ่งที่สามารถนำมาใช้ได้ ไม่ใช่สิ่งที่ต้องเก็บไว้อย่างแต่ต้องไม่ได้เสมอไป สามารถนำมาประกอบประโยชน์แก่นมนุษย์และสังคมได้ ยิ่งก่อให้เกิดกระบวนการจัดการมรดกวัฒนธรรมหรือการจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรม ซึ่งมีคุณค่าหลายประการ ไม่ว่าจะเป็นคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ คุณค่าเชิงวิชาการ คุณค่าเชิงสุนทรีย์หรือคุณค่าเชิงเศรษฐกิจ ดังนั้น การจัดการมรดกวัฒนธรรมอย่างยั่งยืน จึงต้องจัดการโดยก่อให้เกิดคุณค่าและประโยชน์ทั้งในแง่ต่างๆ ให้มนุษย์และสังคมได้ประโยชน์ ได้คุณภาพชีวิตที่ดีขึ้น ในขณะที่ยังสามารถอนุรักษ์คุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมเหล่านั้นไว้ได้

สำหรับในประเทศไทยมีแหล่งภูมิทัศน์วัฒนธรรมและมรดกวัฒนธรรมทางเครื่องเคลือบดินเผาอยู่หลายแหล่ง (เพราะแหล่งที่มีการตั้งเตาเผาก่อให้เกิดภูมิทัศน์วัฒนธรรมไปด้วยนั่นเอง) ส่วนมากมักถูกจัดการในแบบเชิงอนุรักษ์หรือแหล่งเรียนรู้ในสถานภาพมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้เสียส่วนมาก เนื่องจากคุณค่าทางแบบลักษณะกายภาพวัตถุวัฒนธรรม เป็นทุนเดิมอยู่หลายแหล่ง แต่ขณะเดียวกันก็ยังมีหลายแหล่งที่เป็นแหล่งมรดกวัฒนธรรมที่มีชีวิตหรือจะกล่าวได้ว่าเป็นแหล่งวัฒนธรรมร่วมสมัย (เกิดระบบนิเวศวัฒนธรรมขึ้น) ที่ยังสืบคุณค่าการสร้างสรรคงานหรือแบบวิธีภูมิปัญญาทางเครื่องเคลือบดินเผาผูกไปกับบริบทร่วมวิถีในท้องถิ่น อันจะเป็นแนวทางหนึ่งที่ยั่งยืนมากขึ้น การผลิตสืบสานสร้างสรรค์เครื่องเคลือบดินเผาแนวประเพณีในแต่ละท้องถิ่น จะเป็นการธำรงจิตวิญญาณและบุคลิกของเครื่องเคลือบฯ แนวประเพณีที่ทุกคนสามารถมีส่วนร่วมคิดและร่วมสร้างสรรค์ได้ เพราะเป็นวัตถุวัฒนธรรมที่สามารถสืบทอดจิตวิญญาณ ความงามและตัวตนได้อย่างไม่แปลกแยก สืบมาจากผลผลิตของสำนักในวิถีภูมิปัญญาของตน ขณะเดียวกันสามารถรังสรรค์คุณค่าร่วมสมัยโดยโยงใยแปรเปลี่ยนจากพื้นฐานความงามเชิงประเพณีของตน เพื่อเป็นการสร้างมูลค่าและสืบสานคุณค่าในแนวผลผลิตวัตถุทางวัฒนธรรมของตนที่โดดเด่น ยังผลที่เกี่ยวข้องต่อเนื่องต่อในด้านการจัดการองค์ความรู้ การค้นคว้าวิจัยมรดกภูมิปัญญาของเครื่องเคลือบดินเผา (ที่ปรากฏอยู่ทั้งวัตถุวัฒนธรรมและนิเวศวัฒนธรรม) ที่มีอย่างกระจายและซึมซับอยู่ในวิถีและตามภูมิบุคคลก่อนการสร้างสรรค นอกจากจะเป็นการสืบสานอนุรักษ์อย่างโดยตรงแล้ว ยังกระตุ้นให้เกิดบรรยากาศการสร้างสรรคแบบอย่างเชิงประเพณีหรืองานร่วมสมัยที่สืบเค้าแบบอย่างประเพณีอีกด้วย การเชื่อมโยงการมีส่วนร่วมของชุมชนและสืบทอดวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผา^{viii} อันเป็นมรดกวัฒนธรรมที่มีชีวิตร่วมกัน เพิ่มศักยภาพของการมีศักดิ์ศรีและเกิดการพึ่งตนเองได้ โดยก่อให้เกิดคุณค่าที่บูรณาการอย่างครอบคลุมรอบด้าน เช่น การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและนิเวศวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผาของชุมชนต่างๆ (เพราะที่ใดที่มีการผลิตงานเครื่องเคลือบดินเผา ก็จะมีภูมิปัญญาและแบบอย่างวิทยาการของเตาเผาด้วยเสมอ) ซึ่งเป็นการจัดการมรดกวัฒนธรรมแบบยั่งยืนและก่อให้เกิดคุณค่ารายล้อมแหล่งวัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผานั้น

viii วัฒนธรรมเครื่องเคลือบดินเผา มิได้หมายถึงแต่เพียงผลิตภัณฑ์หรือภาชนะเครื่องเคลือบดินเผาต่างๆ เท่านั้น ยังรวมครอบคลุมไปถึงบริบทเครื่องเคลือบดินเผาทั้งหมด ตั้งแต่แหล่งทรัพยากรวัตถุดิบ การแปรรูปเข้าสู่กระบวนการผลิต การออกแบบชิ้นงาน การขึ้นรูป ภูมิปัญญาการเตรียมดิน สูตรเนื้อดิน น้ำดินหล่อ การทำดินแบบเพื่อทำแบบพิมพ์ การตกแต่งดินดิบ การสร้างเตาเผา อุปกรณ์วัสดุสำหรับเผา กรรมวิธีการเผาชิ้นงาน ภูมิปัญญาไฟ การเตรียมวัตถุดิบเพื่อทำน้ำเคลือบ การคำนวณส่วนผสมเทคนิคการเคลือบงานแบบต่างๆ การตกแต่งเขียนสีเขียนลาย การอบสี บรรจุภัณฑ์สำหรับภาชนะเพื่อส่งขาย ตลอดจนจิตวิญญาณของพิธีกรรมของภาชนะเครื่องเคลือบดินเผาทุกประเภทผลิตภัณฑ์ในรอบวิถีวัฒนธรรมของวิถีชีวิตมนุษย์นับแต่เกิดจนสิ้นชีวิต

เอกสารอ้างอิง

- วีระจักร์ สุเอียนทรเมธี, จิตวร วราศิริพงศ์และคณะ. (2557). *การพัฒนาและการจัดการมรดกวัฒนธรรม กรณีอุตสาหกรรม เครื่องกระเบื้องที่จังหวัดฉะเชิงเทรา*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.).
- สายันต์ ไพรัชญกิจดิษฐ์. (2550). *การจัดการทรัพยากรทางโบราณคดีในงานพัฒนาชุมชน*. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : ศักดิ์โสภารการพิมพ์.
- ICOMOS. (1994). *The NARA Document on Authenticity (1994)*. Digital PDF Document.
- Rice, Prudence M. (1997). *The Prehistory & History of Ceramic Kilns*. USA : The American Ceramic Society.

06

การเขียนบทการแสดงเรื่อง

ผู้หญิงกับประภาคาร ตัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* ของ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ

*Women and the Lighthouse: Performance Text
Adapted from Virginia Woolf's To the Lighthouse*

บทคัดย่อ

ผู้หญิงกับประภาคาร เป็นบทการแสดงที่ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* ของ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) นักเขียนชาวอังกฤษ *To the Lighthouse* เล่าเรื่องราวเกี่ยวกับครอบครัวแรมซีย์และแขกที่มาพักในบ้านพักฤดูร้อนของพวกเขา โดยมีความคิดเกี่ยวกับการเดินทางไปยังประภาคารเป็นตัวเชื่อมโยงเรื่องราวทั้งหมด และนับเป็นงานชิ้นสำคัญทางด้านวรรณกรรมที่สำรวจจิตสำนึกของมนุษย์จากภายในจิตใจของตัวละคร *ผู้หญิงกับประภาคาร* ได้รับการจัดแสดงครั้งแรกโดยพระจันทร์เสี้ยวการละครในเทศกาลละครกรุงเทพปี 2562 ผู้เขียนได้เขียนบทการแสดงเรื่อง *ผู้หญิงกับประภาคาร* ขึ้นในรูปแบบของกลอนอิสระและภาพตัดปะ โดยมุ่งเน้นไปยังเรื่องราวของลิลลี่ บริสโก และความสัมพันธ์ระหว่างมิสเตอร์ และ มิสซิส แรมซีย์ ซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง บทความนี้จะกล่าวถึงกระบวนการเขียนบทการแสดงเรื่อง *ผู้หญิงกับประภาคาร* และจะนำเสนอแนวความคิดสำคัญบางอย่างที่มีอยู่ในเรื่อง อันประกอบไปด้วยอิทธิพลจากวินิพนธ์ งานเขียนเชิงกระแสน้ำลึก เสียงที่อยู่ในหัวของตัวละคร ความคิดเกี่ยวกับตัวตน และการมีอยู่ของประภาคาร บทการแสดงได้ทำงานต่อจากนวนิยายต้นฉบับโดยการสร้างพื้นที่และภาพที่ผู้ชมสามารถได้ยิน รู้สึก และมองเห็นได้ ในขณะเดียวกันก็ได้ทิ้งที่ว่างไว้ให้เพียงพอสำหรับการตีความและจินตนาการของผู้ชมต่อไป

คำสำคัญ : การเขียนบทสำหรับการแสดง ศิลปะการแสดง
กระแสสำนึก มุ่งสู่ประกาศา เวอร์จิเนีย วูล์ฟ

Abstract

Women and the Lighthouse is a performance text adapted from *To the Lighthouse*, a novel by British author Virginia Woolf. *To the Lighthouse* is an important work that explores human consciousness from inside the characters' minds. Its story revolves around the Ramsay family and several of their house guests, the idea of a trip to the lighthouse, and the passage of time. Inspired by the original novel, *Women and the Lighthouse* was written in free verse in the form of a collage and focuses on Lily Briscoe's story and the relationship between Mr. and Mrs. Ramsay. It was performed as a movement piece by Crescent Moon Theatre at the Bangkok Theater Festival in November 2019. The performance text was written by the author of this article. This article discusses the writing process of *Women and the Lighthouse* and the inspiration behind it. It explores some key concepts presented in the performance text, namely the influence from poetry, the stream of consciousness, the voices in one's head, the notion of the self, and the presence of the lighthouse. The performance text expands from the novel by creating spaces and images that can be heard, felt and seen, while leaving ample room for the audience's interpretation and imagination.

Keywords : Performance text, Performing arts,
Stream of Consciousness, *To the Lighthouse*, Virginia Woolf

บทนำ

ผู้หญิงกับประภาคาร เป็นบทสำหรับการแสดง หรือ performance text ที่ผู้เขียนได้ดัดแปลงจากนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* ของ เวอร์จิเนีย วูล์ฟ (Virginia Woolf) นักเขียนชาวอังกฤษ การเขียนบทการแสดงเรื่องนี้เริ่มต้นจากการพูดคุยกันในกลุ่มพระจันทร์เสี้ยวการละคร ว่ามีความต้องการที่จะทำอะไรที่ดัดแปลงมาจากนวนิยายของเวอร์จิเนีย วูล์ฟ เนื่องจากผู้เขียนมีความสนใจในงานเขียนเวอร์จิเนีย วูล์ฟ ผู้เขียนจึงเสนอตัวรับเขียนบทละครเรื่องนี้ อย่างไรก็ตาม เมื่อเริ่มอ่านนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* ผู้เขียนรู้สึกว่าการอ่านนวนิยายเรื่องนี้เอื้อให้เขียนเป็นบทการแสดงมากกว่าละคร ผู้เขียนจึงลงมือเขียนบทการแสดงโดยคำนึงถึงว่าบทที่เขียนจะเป็นบทการแสดงประกอบการเคลื่อนไหว (movement performance) ซึ่งในการเขียนบทในครั้งนี้ผู้เขียนได้รับอิสระในการเขียนอย่างเต็มที่ และหลังจากเขียนบทจนเสร็จเรียบร้อยแล้วจึงได้ส่งบทการแสดงให้ผู้อ่านเพื่อจัดทำเป็นการแสดงต่อไป

บทการแสดงเรื่อง *ผู้หญิงกับประภาคาร* ได้รับการนำเสนอเป็นครั้งแรกในรูปแบบของการแสดงผ่านการเคลื่อนไหว โดยพระจันทร์เสี้ยวการละคร ที่งานเทศกาลละครกรุงเทพ ปี 2562 ซึ่งผู้เขียนได้ทำหน้าที่เป็นหนึ่งในนักแสดงในการแสดงครั้งนี้ด้วย อย่างไรก็ตาม บทความนี้จะมีมุ่งเน้นไปยังกระบวนการเขียนเป็นหลัก และจะอธิบายถึงแรงบันดาลใจและขั้นตอนการเขียนบทของผู้เขียน พร้อมกับจะนำเสนอแนวคิดหลักที่อยู่ในตัวบทการแสดง ได้แก่ อิทธิพลจากกวีนิพนธ์ งานเขียนเชิงกระแสนึก เสียงพูดในหัวของมนุษย์ ความคิดเกี่ยวกับตัวตน และการมีอยู่ของประภาคาร

To the Lighthouse

To the Lighthouse เป็นนวนิยายที่เขียนโดยเวอร์จิเนีย วูล์ฟ (1882-1941) นักเขียนชาวอังกฤษที่ได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในนักเขียนที่สำคัญที่สุดของศตวรรษที่ 20 วูล์ฟเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายในฐานะนักเขียนที่ใช้รูปแบบการเล่าเรื่องที่เรียกว่า “กระแสสำนึก” ซึ่งหมายถึง “เทคนิคที่พยายามบันทึกการลื่นไหลแบบไม่เป็นระบบของความคิดและความรู้สึกผ่านจิตใจของตัวละครคน¹” (Peck และ Coyle, 2002, น. 123) ใน *To the Lighthouse* การเล่าเรื่องถูกสร้างขึ้นจาก “ความคิดเกี่ยวกับการเดินทางไปยังประภาคาร” (Peck และ Coyle, 2002, น. 133) และเป็นการดัดสลับกันระหว่างบทพูด การกระทำ ความคิด และความรู้สึกภายในของตัวละคร

1 ข้อความอ้างอิงในบทความทั้งหมดที่แปลจากภาษาอังกฤษเป็นภาษาไทยนั้นแปลโดยผู้เขียน

นวนิยายเรื่องนี้มีฉากอยู่ที่บ้านพักตากอากาศของครอบครัวแรมซีย์บนเกาะเล็กๆ ในประเทศอังกฤษ ซึ่งตัวนวนิยายถูกแบ่งออกเป็นสามส่วน คือ 1) *The Window* 2) *Time Passes* และ 3) *The Lighthouse* ตัวละครหลักในนวนิยายเรื่องนี้ประกอบไปด้วยสมาชิกของครอบครัวแรมซีย์และแขกที่ได้รับเชิญมายังบ้านพักตากอากาศของพวกเขา

The Window เป็นส่วนที่มีเนื้อหามากที่สุดของเรื่อง แต่เริ่มต้นและสิ้นสุดลงภายในระยะเวลาเพียงหนึ่งวัน เนื้อเรื่องเปิดมาตอนที่มิสซิส แรมซีย์บอกกับเจมส์ ลูกชายของเธอว่าถ้าพรุ่งนี้อากาศดีพวกเขาจะเดินทางไปยังประภาคารด้วยกัน แต่มิสเตอร์ แรมซีย์เข้ามาขัดจังหวะและพูดว่าพรุ่งนี้อากาศจะไม่ดี หลังจากนั้นเรื่องราวในเวลาหนึ่งวันได้ถูกบอกเล่าผ่านมุมมองต่างๆ ของตัวละครหลากหลายตัว *The Window* จบลงหลังงานเลี้ยงอาหารค่ำโดยที่มิสซิส แรมซีย์ปฏิเสธที่จะบอกมิสเตอร์ แรมซีย์ถึงสิ่งที่อยู่ในใจของเธอเกี่ยวกับความรู้สึกที่มีต่อเขา เธอกลับพูดว่า “ใช่ คุณพูดถูก พรุ่งนี้อากาศจะขึ้น คุณจะไม่สามารถไปได้” (Woolf, 1981 น. 124) ซึ่งเป็นการโยนเนื้อหากลับไปยังตอนเริ่มแรกของเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการเดินทางไปยังประภาคาร

Time Passes เล่าถึงระยะเวลาสิบปีที่ผ่านมาหลังจากตอนจบของ *The Window* สงครามโลกครั้งที่หนึ่งเริ่มต้นและจบลง มิสซิส แรมซีย์และลูกสองคนของเธอ (แอนดรูว์และพอร์รี) เสียชีวิตลง นอกจากนั้นในส่วนนี้ยังอธิบายถึงสภาพของบ้านพักตากอากาศที่รกร้างไปตั้งแต่ตอนจบของ *The Window* ส่วนที่สองนี้เป็นการเล่าเรื่องจากมุมมองของบุคคลที่สาม ซึ่งแตกต่างจากส่วนแรกที่เป็น การเล่าเรื่องจากกระแสนึกของตัวละคร และมีการเล่าเรื่องจากมุมมองของแม่บ้านที่คอยดูแลบ้านของครอบครัวแรมซีย์ตัดสลับไปมา

ในส่วนที่สาม *The Lighthouse* ครอบครัวแรมซีย์และตัวละครที่ชื่อลิลลี่ บริสโก กลับมายังบ้านพักฤดูร้อนอีกครั้ง การเล่าเรื่องส่วนนี้ของนวนิยายมาจากกระแสนึกของตัวละครเช่นเดียวกับส่วนแรก มิสเตอร์ แรมซีย์และลูกของเขา (แคมและเจมส์) ออกเดินทางไปยังประภาคาร ลิลลี่คิดคำนึงถึงมิสซิส แรมซีย์ผู้ล่วงลับและคิดถึงชีวิตของเธอโดยทั่วไป นวนิยายเรื่องนี้จบลงเมื่อลิลลี่วาดภาพของเธอเสร็จ ซึ่งเป็นภาพที่เธอวาดไว้ตั้งแต่ต้นเรื่อง

การเขียนสำหรับการแสดง

หลังจากอ่านนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* จบ ผู้เขียนได้สร้างแนวทางในการดัดแปลงบทจากนวนิยายให้กับตัวเองดังนี้

1. ผู้เขียนมีความต้องการดัดแปลงนวนิยายให้เป็นบทสำหรับการแสดง ซึ่งเป็นคำกว้างๆ ที่ใช้สำหรับบทที่เขียนขึ้นสำหรับการแสดง ไม่ใช่บทละครเวทีแบบที่รู้จักกันโดยทั่วไป และบทสำหรับเรื่องนี้หมายถึงบทที่ใช้สำหรับการแสดงผ่านการ

เคลื่อนไหว

2. บทการแสดงจะถูกเขียนขึ้นในรูปแบบของภาพปะติด (collage) โดยจะนำช่วงเวลาต่างๆ ของนวนิยายมาปะติดปะต่อเข้าด้วยกัน แต่อย่างไรก็ตามยังแบ่งตัวบทออกเป็นสามส่วนเช่นเดียวกับในนวนิยาย
3. บทการแสดงจะถูกเขียนขึ้นในรูปแบบที่คล้ายกับบทกลอนอิสระ (free verse) ซึ่งหมายถึง “บทกวีที่เขียนขึ้นโดยที่เส้นบรรทัดไม่มีความสม่ำเสมอ และโดยที่ไม่มีจังหวะที่สม่ำเสมอเช่นกัน” (Peck และ Coyle, 2002, น. 38) แต่ผู้เขียนจะแทรกบทสนทนาระหว่างตัวละครลงไปด้วย
4. บทการแสดงจะมุ่งเน้นไปยังตัวละครที่ชื่อว่า ลิลลี่ บรีสโก และ มิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์ ระหว่างที่อ่านนวนิยายผู้เขียนมีความสนใจในตัวละครที่ชื่อ ลิลลี่ บรีสโกเป็นพิเศษ ลิลลี่เป็นจิตรกรที่ต้องต่อสู้กับความคิดของสังคมในช่วงเวลานั้นที่คอยบอกเธอว่าผู้หญิงวาดภาพไม่ได้ และผู้หญิงมีจุดมุ่งหมายเดียวเท่านั้นในชีวิตคือการแต่งงาน นอกจากนี้ผู้เขียนยังสนใจความสัมพันธ์ระหว่างมิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์ โดยเฉพาะการสื่อสารของพวกเขาคือ ความคิดภายในของพวกเขา และสิ่งที่พวกเขาแสดงออกให้อีกฝ่ายเห็น ดังนั้น ลิลลี่ บรีสโกและมิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์จึงทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางของบทการแสดงของผู้เขียน
5. ผู้เขียนลงมือเขียนโดยตั้งใจเขียนให้นักแสดงหญิงจำนวนสี่คน เหตุผลหลักที่ผู้เขียนเลือกเขียนให้กับนักแสดงสี่คนคือเพื่อให้เกิดความง่ายและความสะดวกในการเขียน ผู้เขียนเรียกแทนนักแสดงทั้งสี่คนนี้ว่า เอ บี ซี และดี นักแสดงเหล่านี้จะเล่นบทบาทของลิลลี่และมิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์ตามที่เขียนระบุไว้ในตัวบท และจะพูดคำพูดของตัวละครอื่นๆ ในเรื่องด้วย ผู้เขียนได้เขียนหมายเหตุไว้ที่บทการแสดงว่าในการแสดงนั้นสามารถมีนักแสดงได้มากกว่าสี่คน และบทของนักแสดงแต่ละคนสามารถสลับเปลี่ยนกันได้

เริ่มแรกผู้เขียนได้เขียนบท *ผู้หญิงกับประกาศาร* ขึ้นเป็นภาษาอังกฤษ จากนั้นจึงแปลเป็นภาษาไทยเพื่อการแสดง

“A Poem Should Not Mean but Be”

ฉากแรกของบทการแสดงได้รับแรงบันดาลใจจากบทกวีชื่อ *The Red Wheelbarrow* หรือแปลได้ว่า *รถเข็นสีแดง* โดย วิลเลียม คาร์ลอส วิลเลียมส์ (William Carlos Williams) กวีชาวอเมริกัน ซึ่งตัวบทกวีเองนั้นมีรูปร่างเหมือนกับรถเข็น โดยบรรทัดที่ยาวกว่าเป็นเหมือนด้ามของรถเข็น ส่วนบรรทัดที่สั้นกว่าเป็นเหมือนกับตัวรถเข็น:

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens
(Williams, 1924, น. 74)

ในหนังสือ *Writing Down the Bones* นาทาลี โกลด์เบิร์ก (Natalie Goldberg) ได้พูดถึง *The Red Wheelbarrow* ว่า:

ก็หมายความว่าอย่างไรเมื่อพูดถึง ‘รถเข็นสีแดง’ เขาหมายถึงพระอาทิตย์ตกหรือเปล่า ? หมายถึงรถม้า ? และทำไมมันถึงต้องถูก ‘เคลือบไปด้วยฝน’ ? มีคำถามเกิดขึ้นมากมาย เขาไม่ได้หมายถึงอะไรเลยนอกจากรถเข็นสีแดง และมันเป็นสีแดงก็เพราะว่ามันเป็นสีแดงและฝนก็เพิ่งตก สิ่งต่างๆ มากมายขึ้นอยู่กับมันเพราะว่าบทกวีเป็นช่วงเวลาเล็กๆ แห่งการตื่นรู้ – ในช่วงเวลานั้นรถเข็นสีแดงทำให้วิลเลียมส์ตื่นขึ้นและมันจึงเป็นทุกสิ่งทุกอย่าง (Goldberg, 2016, น. 33)

เช่นเดียวกัน ใน *Backwards and Forwards: A Technical Manual for Reading Plays* เดวิด บอลล์ (David Ball) ได้กล่าวถึงความหมายของบทละครหรือบทกวีว่า:

นักอ่านรุ่นเยาว์จำนวนนับไม่ถ้วนไม่ชอบอ่านบทกวีหรือบทละครเพราะครูบาอาจารย์ของพวกเขาได้สอนไว้ว่าวัตถุประสงค์ของการอ่านบทกวีหรือบทละครคือการหาว่ามัน “หมายถึง” อะไร รวากับว่ามันเป็นปริศนาหรือเป็นรหัสให้ต้องแก้ รวากับว่าการแสดงออกผ่านบทกวีหรือบทละครเป็นอุปสรรคของการสื่อสารที่ต้องเอาชนะให้ได้ แต่อย่างที่อาร์ชีบอลล์ แมคลีช – ชายผู้น่าจะรู้จัก – ได้กล่าวไว้ใน ‘Ars Poetica’:

A poem should not mean

But be

การค้นหาคำนี้ ไม่ควรจะเป็นของบทกวีหรือของบทละคร ไม่ใช่การพยายามค้นหาว่างานชิ้นนั้นมีคามหมายอย่างไร บทละครไม่ได้มีความหมายอะไร มันก็เป็นของมันอย่างนั้น การแสดงออกทางศิลปะมีความหมายในตัวเองและมีความหมายของตัวเอง มันไม่แปลงหรือถอดรหัสหรือคิดคำนวณให้เป็นอย่างอื่นได้นอกจากเป็นตัวของมันเอง

(Ball, 1983, น. 76)

ผู้เขียนได้ตั้งเป้าหมายว่าต้องการเขียนบทที่ให้ความรู้สึกราวกับฟังบทกวี ที่เอื้อให้ผู้อ่านหรือผู้ชม “อยู่” ในช่วงเวลาในขณะนั้น เพื่อที่จะถ่ายทอดภาพต่างๆ ผ่านคำพูด และเพื่อช่วยให้ผู้ชมเข้าถึงสภาวะแวดล้อมอันเฉพาะเจาะจงของเรื่อง ผู้เขียนจึงเขียนฉากเปิดของ *ผู้หญิงกับประกาศาร* ออกมาดังนี้ :

เอ	รถชนดิน
บี	เครื่องตัดหญ้า
ซี	ต้นพอฟลาร์
ดี	ใบไม้ก่อนฝนตก
เอ	นกการร้อง
บี	ไม้กวาดตก
ซี	ชุดกระโปรงพริ้วไหว

(เจียบ)

มิสซิส แรมซีย์ ได้สิจ๊ะ ถ้าพุ่มนี้อากาศดี แต่ลูกต้องตื่นเช้าพร้อมกับนกกระจาบเลยนะ

เอ แต่อากาศจะไม่ดี

บี พุ่มนี้จะไม่มีการไปถึงประกาศาร

จากตัวอย่างข้างต้นนี้ การที่ผู้เขียนต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงสภาวะแวดล้อมอันเฉพาะเจาะจงของเรื่องไม่ได้หมายความว่าผู้เขียนต้องการบอกผู้ชมว่าเรื่องราวเกิดขึ้นบนเกาะเล็กๆ แห่งหนึ่งในประเทศอังกฤษในช่วงฤดูร้อนต้นศตวรรษที่ 90 แต่ผู้เขียนต้องการให้ผู้ชมรู้สึกถึงสภาวะแวดล้อมของเรื่องเช่นเดียวกับการฟังบทกวี ผู้ชมมองเห็นรถเข็นหรือเครื่องตัดหญ้าหรือเปล่า ผู้ชมได้ยินเสียงของต้นพอฟลาร์และรับรู้ถึงความรู้สึกก่อนฝนตกหรือไม่

อย่างไรก็ตาม ไม่ว่าผู้ชมจะได้ยินบทพูดอย่างไร หรือว่าผู้ชมจะรู้สึกหรือมองเห็นภาพในจิตใจของตนอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับผู้ชมแต่ละคน การรับรู้ทางความรู้สึกของผู้ชมอาจแตกต่างกันไปจากที่ผู้เขียนได้จินตนาการไว้อย่างสิ้นเชิง ซึ่งเป็นเรื่องปกติ คำพูดและการแสดงบทเวทีนั้นเปิดกว้างให้กับการตีความ นอกจากนั้นการแสดงบนเวทียังขึ้นอยู่กับวิสัยทัศน์ของผู้กำกับและผู้ออกแบบการแสดงว่าจะใช้คำที่ผู้เขียนได้เขียนขึ้นในการแสดงอย่างไร ผู้เขียนเข้าใจว่าภาพต่างๆ นั้นสามารถทำให้เกิดขึ้นบนเวทีได้ เช่น ภาพรถชนดิน เครื่องตัดหญ้า หรือต้นพอฟลาร์ และเสียงต่างๆ ก็สามารถใช้เสียงจริงในการแสดงได้ เช่น เสียงลมพัด เสียงนกร้อง หรือเสียงไม้กวาดตก แต่ในฐานะผู้เขียนบท ผู้เขียนได้เลือกที่จะเขียนออกมาในรูปแบบนี้ โดยทำให้คำพูดที่อยู่ในบทบรรยายในนวนิยายกลายเป็นคำพูดที่ถูกพูดขึ้นโดยนักแสดงบทเวที และจากนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้อำกับหรือผู้ออกแบบในการทำงานกับบทต่อไป

นอกจากการสร้างภาพและความรู้สึกของสภาวะแวดล้อมของเรื่องแล้ว ในฉากเปิดนี้ ผู้เขียนยังได้นำเสนอความคิดเกี่ยวกับการเดินทางไปยังประภาคารและความเป็นไปได้ที่จะไม่ได้ไป ซึ่งทำให้ตัวบทมีการเชื่อมโยงและมีรอบความคิดเกี่ยวกับการเดินทางไปยังประภาคาร ตั้งแต่เริ่มต้น

ฉากส่วนใหญ่ใน *ผู้หญิงกับประภาคาร* ถูกเขียนขึ้นตามแนวคิดเกี่ยวกับบทกวีที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น แต่หลายๆ ครั้งภาพที่เกิดขึ้นในเรื่องจะถูกมองผ่านมุมมองของตัวละครในเรื่อง และฉากนั้นๆ จึงเป็นการผสมผสานกันของความรู้สึกและการรับรู้ของตัวละคร เช่น ฉากที่สอง ประกอบด้วยบทพูดของมิสซิส แรมซีย์ดังต่อไปนี้:

มิสซิส แรมซีย์ ประภาคาร
 ห่างไกล
 สูงตระหง่าน
 ในม่านหมอก
 โกลแสงไกล
 เท่าที่ตาจะมองเห็น
 เลื่อนลง
 และร่วงหล่น
 ลงบนรอยจีบด้านล่าง
 อันอ่อนนุ่ม
 เน้นทรายสีเขียว
 หญ้าป่าไผเอนอยู่เบื้องบน
 (เงียบ)
 ภาพที่สามีของฉันรัก

อีกตัวอย่างหนึ่งมาจากฉากที่สี่ ซึ่งเป็นบทพูดของลิลลี่ บรีสโก:

ลิลลี่ มิสซิส แรมซีย์
 นั่งอยู่กับเจมส์
 ในหน้าต่าง
 เมฆ
 เคลื่อนไหว
 และต้นไม้
 ไหวเอน
 ชีวิต
 เกิดขึ้น

จากเหตุการณ์เล็กๆ
ที่แยกจากกัน
ชัดเจน
และครบสมบูรณ์
เช่นเดียวกับคลื่น...

บทที่ยกมาข้างต้นเป็นตอนเริ่มต้นของบทพูดของลิลลี่ ซึ่งลิลลี่กำลังมองดูมิสซิส แรมซีย์ที่นั่งอยู่กับเจมส์ นอกจากสิ่งที่ตัวละครมองเห็น ผู้อ่านหรือผู้ฟังยังสามารถรับรู้ว่าตัวละครให้ความหมายกับสิ่งที่ตนเห็นอย่างไรและมีความรู้สึกอย่างไรในขณะนั้น เธอเชื่อมโยงสิ่งที่เธอมองเห็นเข้ากับเหตุการณ์ต่างๆ ในชีวิตและเปรียบเทียบกับคลื่นในท้องทะเล ซึ่งคลื่นเล็กๆ ทั้งหมดในท้องทะเลต่างเป็นส่วนหนึ่งของท้องทะเลหรือมหาสมุทรอันกว้างใหญ่ทั้งสิ้น

“ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้ ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้”

หนึ่งในโมทีฟ (motif) หรือคำพูดอันเป็นสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นซ้ำๆ ที่สำคัญของบทการแสดงเรื่องนี้คือประโยคที่พูดว่า “ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้ ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้” มันเป็นคำพูดที่ลิลลี่ บรีสโกได้ยินอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งบท มันถูกพูดออกมาดังๆ ทั้งโดยตัวของเธอเองและโดยตัวละครอื่นๆ ตอนท้ายฉากที่สี่ ในขณะที่ลิลลี่พูดถึงมิสซิส แรมซีย์โดยเชื่อมโยงถึงชีวิตและความรัก เธอได้ยินเสียงในหัวของเธอดังนี้:

เอ	ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้ ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้
ลิลลี่	(พูดตามเบาๆ) ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้ ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้
ปี	ผู้หญิงที่ไม่ได้แต่งงาน ได้พลาดสิ่งที่ดีที่สุดในชีวิตไป
ลิลลี่	(พูดตามเบาๆ) ผู้หญิงที่ไม่ได้แต่งงาน ได้พลาดสิ่งที่ดีที่สุดในชีวิตไป (เงียบ) แต่ฉันมีพ่อ มีบ้าน มีภาพวาด
ซี	ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้

คำพูดที่มาจากตัวละคร เอ บี และ ซี นั้นอาจตีความได้หลายแบบ เอ บี และ ซี อาจจะเป็นตัวแทนของคนจริงๆ ที่อยู่ในชีวิตของลิลลี่ เป็นเสียงแห่งความทรงจำ เป็นเสียงของตัวลิลลี่เองที่สะท้อนสิ่งที่คนอื่นเคยพูดถึงเธอ หรือเป็นทั้งสามอย่างรวมกัน สิ่งที่สำคัญคือเสียงเหล่านี้เป็นเสียงที่วนเวียนไปมาและส่งผลกระทบต่อการคิดและความรู้สึกของตัวละครเป็นอย่างยิ่ง

ผู้เขียนมีความสนใจเกี่ยวกับเสียงในหัวของตัวละครและวิธีการถ่ายทอดเสียงเหล่านั้นออกมาบนเวที ชาวพุทธมักเปรียบเทียบเสียงในหัวที่ไม่สามารถควบคุมได้กับสิ่งที่เรียกว่า “จิตของลิง” (the monkey mind) แจ็ค คอρνฟีลด์ (Jack Kornfield) นักจิตวิทยาและครูสอนสมาธิตามหลักพุทธศาสนาได้กล่าวไว้ว่า “จิตวิทยาพุทธศาสนาเปรียบเทียบจิตที่ไม่ได้รับการฝึกฝนว่าเหมือนกับลิงบ้าที่วิ่งไปมา จากความคิดสู่ความทรงจำ จากภาพไปสู่เสียง จากแผนที่วางไว้สู่ความเสียใจอย่างไม่หยุดหย่อน” (Kornfield, 1993, น. 57-58) จิตที่ไม่ได้รับการฝึกฝนคือจิตที่เผลอแต่คิด เผลอแต่พูดอยู่ตลอดเวลา เวอร์จิเนีย วูล์ฟได้นำเสนอเสียงในหัวเหล่านี้ในรูปแบบของกระแสสำนึก หรือ stream of consciousness ซึ่งผู้เขียนคิดว่าในอีกทางหนึ่งเสียงต่างๆ เหล่านี้อาจกล่าวได้ว่าเป็น stream of unconsciousness หรือ กระแสแห่งการขาดสติ ได้ด้วย เพราะว่าส่วนใหญ่แล้วมนุษย์เราไม่สามารถควบคุมจิตของเราได้และปล่อยให้ความคิดหรือความรู้สึกของตนวิ่งว่อนไปมาราวกับจิตของลิง คอρνฟีลด์กล่าวเพิ่มว่า:

แทนที่จะให้ความคิดคอยรับใช้เรา เรากลับถูกขับเคลื่อนโดยความคิดในแบบที่ขาดสติและขาดการไตร่ตรอง แม้ว่าความคิดจะมีประโยชน์และมีความสร้างสรรค์อย่างมหาศาล แต่ส่วนใหญ่แล้วมันจะครอบงำประสบการณ์ของเราด้วยความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ชอบและสิ่งที่ไม่ชอบ สิ่งที่สูงส่งกับสิ่งที่ต่ำต้อย ตัวตนของเรากับคนอื่น ๆ มันบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับความสำเร็จและความล้มเหลวของเรา การวางแผนและความมั่นคงของเรา มันคอยย้ำเตือนเราตลอดเวลาว่าเราคิดว่าเราเป็นใครหรือเป็นอะไร (Kornfield, 1993, น. 49)

คำพูดต่างๆ ในหัวของตัวละครเป็นเนื้อหาหลักของบทการแสดงเรื่องนี้ ความคิดของลิลลี่มักจะสลับสับเปลี่ยนไปมาระหว่างความฝันและความหวังของเธอ สิ่งที่คุณอื่นคิดเกี่ยวกับเธอ สิ่งที่คุณอื่นคิดเกี่ยวกับคนอื่น และสิ่งที่คุณอื่นคิดว่าเธอควรจะทำในชีวิต แม้กระทั่งตอนสุดท้ายของบทการแสดง เสียงต่างๆ เหล่านี้ก็ยังคงพูดต่อไปอย่างไม่หยุดหย่อนอยู่ในจิตใจของเธอดังบทพูดต่อไปนี้:

ลิลลี่

พวกเขากำลังจะไปที่ประภาคาร
มิสเตอร์ แรมซีย์ แคม และเจมส์
เราจะเอาอะไรฝากไปให้คนที่ประภาคารดี
ชา ยาสูบ หรือหนังสือพิมพ์
เราจะส่งอะไรไป
เราจะทำยังง
ทำไมเราถึงมานั่งอยู่ตรงนี้
(เงียบ)
มิสซิส แรมซีย์ตายไปแล้ว
แอนดรูว์ก็ตาย
พอร์กี้ตายเหมือนกัน
(พูดกับตัวเอง)
ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้
ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้
ผู้หญิงวาดภาพไม่ได้
ผู้หญิงเขียนหนังสือไม่ได้

จากบทพูดข้างต้นนี้เราจะเห็นได้ว่าลิลลี่เริ่มคิดถึงเกี่ยวกับของที่ฝากไปยังประภาคาร จากนั้นจึงเกิดคำถามกับตัวเองว่าทำไมถึงมาอยู่ ณ ที่แห่งนี้ และจากนั้นจึงนึกถึงผู้คนในชีวิตของเธอที่ได้เสียชีวิตไป และในที่สุดก็กลับมาถึงความคิดที่คอยหลอกหลอนเธอตั้งแต่ฉากแรกๆ ของบทละครว่าผู้หญิงวาดภาพและเขียนหนังสือไม่ได้

หลายคนอาจตั้งข้อสงสัยได้ว่าในปัจจุบันผู้หญิงสามารถวาดภาพและเขียนหนังสือได้และสามารถเป็นศิลปินหรือนักเขียนที่ประสบความสำเร็จ อย่างไรก็ตาม คำพูดเหล่านี้เป็นเสียงที่วนเวียนอยู่ในหัวของตัวละครในเรื่อง ซึ่งตัวละครตัวนี้อาศัยอยู่ในช่วงเวลาและสถานที่ที่เฉพาะเจาะจง พวกเราแต่ละคนอาจมีคำพูดและความคิดต่างๆ กันมากมายอยู่ในหัวเช่นเดียวกับลิลลี่ ไม่ว่าคำพูดเหล่านั้นจะเป็นเช่นไร จุดสำคัญของโมทีฟนี้คือเสียงที่อยู่ในหัวของตัวละครและของเราทุกคน ซึ่งหากไม่ได้รับการฝึกฝน ไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานแค่ไหนธรรมชาติอันสลับซับซ้อนวุ่นวายของความคิดมนุษย์ก็ยังคงเป็นเช่นเดิม

ความคิดเกี่ยวกับตัวเอง

อีกแนวคิดหนึ่งที่ผู้เขียนสนใจในเมื่อได้อ่าน *To the Lighthouse* และได้เลือกที่จะนำเสนอประเด็นนี้ในบทความเรื่อง *ผู้หญิงกับประภาคาร* คือประเด็นเกี่ยวกับความคิดเกี่ยวกับตัวเอง คนอื่นๆ มองเห็นเราอย่างไร เรามองเห็นตัวเองอย่างไร และเราเลือกที่จะแสดงออกหรือเลือกที่จะไม่แสดงออกถึงตัวตนของเราอย่างไร ทั้งในนวนิยายและในบทความแสดง ตัวละครหลากหลายตัวถูกจำกัดโดยบทบาทหน้าที่ที่ได้รับมอบหมายจากสังคม หรือสิ่งที่คาร์ล จุง (Carl Jung) นักจิตวิทยาชาวสวิส เรียกว่า “หน้ากาก” (persona) จุงเชื่อว่า “หน้ากากจะเริ่มก่อตัวตั้งแต่ช่วงวัยเด็กจากความต้องการที่จะทำตามความปรารถนาและความคาดหวังของพ่อแม่ เพื่อนฝูง และครู... แนวโน้มก็คือการสร้างลักษณะนิสัยที่สังคมยอมรับได้ให้กลายเป็นหน้ากาก และซ่อนหรือควบคุมลักษณะนิสัยที่สังคมไม่ยอมรับไว้” (Stevens, 1994, น. 63-64) ใน *To the Lighthouse* มิสซิส แรมซีย์ถูกคาดหวังให้เป็นภรรยาและเป็นแม่ที่สมบูรณ์แบบ และเธอก็เล่นบทบาทที่เธอได้รับมอบหมายได้อย่างไม่ขาดตกบกพร่อง อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เธอปรารถนา คือการอยู่ตามลำพังและการได้เป็นตัวของตัวเอง ตัวอย่างหนึ่งอยู่ในฉากที่เจ็ด เมื่อมิสซิส แรมซีย์อยู่คนเดียวหลังจากส่งลูกๆ ทุกคนเข้านอนแล้ว:

มีสจิส แรมซีย์
เมื่อเด็กฯ เข้านอน
ฉันจะได้อยู่คนเดียว
เพียงแค่ชั่วขณะหนึ่ง
ฉันไม่ต้องคิดถึงใคร
ฉันเป็นตัวเองได้
อยู่กับตัวเอง
กับความเงียบ
ตามลำพัง
เป็นตัวเอง
ซึ่งเป็นสิ่งที่คนอื่นมองไม่เห็น
ตอนนี้ฉันสามารถรู้สึกถึงตัวของฉัน
และตัวฉันนี้
เมื่อได้ปลดปล่อยสิ่งยึดเหนี่ยว
ก็เป็นอิสระ
ที่จะได้ผจญภัยในที่ที่แปลกใหม่
เมื่อชีวิตหยุดนิ่ง
เพียงชั่วขณะ

ขอบเขตของประสบการณ์

ไม่มีขีดจำกัด

ขอบฟ้า

ไม่มีขีดจำกัด

มีอิสระ

มีความสงบ

เมื่อทั้งความเป็นตัวเอง

เราทั้งความกลัดกลุ้ม

ความเร่งรีบ

ความวุ่นวาย

ความสงบนี้

การหยุดพักนี้

เป็นนิรันดร์

ตัวตนที่มีสซิส แรมซีย์พูดถึงในฉากนี้สามารถเชื่อมโยงได้กับแนวคิดของ Jung เกี่ยวกับ “ตัวตน” (the Self) แอนโทนี สตีเฟนส์ (Anthony Stevens) อธิบายถึงความหมายของ “ตัวตน” ในความคิดของ Jung ว่า:

เป้าหมายของมันคือความเป็นอันหนึ่งอันเดียว คือการตระหนักรู้โดยสมบูรณ์ของแบบแผนสำหรับการดำรงอยู่ของมนุษย์ภายใต้บริบทของชีวิตของแต่ละบุคคล ความเป็นปัจเจกบุคคลนั้นเป็นเป้าหมายสำคัญของตัวตน ถึงแม้ว่ามันจะมีเป้าหมายทางชีววิทยาที่ชัดเจน แต่ตัวตนยังคงแสวงหาการเติมเต็มของความสำเร็จทางจิตวิญญาณทางด้านศิลปะ ศาสนา และชีวิตภายในของดวงวิญญาณ เมื่อเป็นเช่นนั้นเราจึงสามารถสัมผัสได้ถึงความลึกลับอันลึกซึ้ง แหล่งทรัพยากรอันซ่อนเร้น หรือการมีอยู่ของพระเจ้าที่อยู่ภายใน...ผลที่ตามมาก็คือ ตัวตนในทัศนะของ Jung คือสิ่งที่สร้างแนวทางในการปรับตัวให้แก่คนแต่ละคน ไม่เพียงแต่ให้เข้ากับสภาพทางสังคมเท่านั้น แต่ยังรวมถึงพระเจ้าจักรวาล และชีวิตแห่งจิตวิญญาณด้วย (Stevens, 1994, น. 61-62)

ผู้เขียนตีความฉากที่มีสซิส แรมซีย์อยู่คนเดียวและพูดถึงธรรมชาติอันไร้ขอบเขตของประสบการณ์ ความสงบ และความเป็นอิสระว่ามีความเชื่อมโยงกับการหลุดพ้นทางจิตวิญญาณ เมื่อเธอสามารถโอบกอดตัวตนอันแท้จริงของเธอได้ ผู้เขียนมองฉากนี้ว่าเหมือนกับการค่อยๆ ปอกเปลือกออกทีละชั้นจนกระทั่งมีสซิส แรมซีย์ได้พบกับแก่นแท้ของตัวตนของเธอ

ความคิดภายในและการแสดงออกภายนอก

อย่างไรก็ตาม สำหรับมิสซิส แรมซีย์ ช่วงเวลาที่ได้อยู่กับตัวเองนั้นมักถูกขัดจังหวะด้วยการปรากฏตัวของตัวละครตัวอื่น โดยเฉพาะสามีของเธอ ในตอนท้ายของฉากที่เจ็ด มิสเตอร์ แรมซีย์เข้ามาในพื้นที่ของมิสซิส แรมซีย์และขัดจังหวะช่วงเวลาอยู่คนเดียวของเธอ จากนั้นทั้งสองคนออกไปเดินเล่นข้างนอกด้วยกัน สิ่งที่ตามมาคือการต่อสู้ระหว่างความคิดภายในและการแสดงออกภายนอกของตัวละคร ซึ่งในนวนิยายจะเป็นการตัดสินใจไปมาระหว่างบทพูดของตัวละครกับบทบรรยายความคิดภายในของตัวละครที่ไม่ได้พูดออกมา ความคิดภายในของตัวละครจะมีอารมณ์ความรู้สึกมากกว่าและแสดงให้เห็นตัวตนที่แท้จริงของตัวละครมากกว่าในฉากนี้ นอกจากมิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์ ผู้เขียนได้สร้างตัวละครคนที่เรียกว่า “เสียงของมิสเตอร์ แรมซีย์” และ “เสียงของมิสซิส แรมซีย์” ซึ่งผู้เขียนได้เขียนไว้ในตัวบทว่าสามารถใช้นักแสดงคนอื่นเล่น หรือให้มีแค่เสียง หรือนำเสนอในรูปแบบอื่นๆ ก็ได้ ในฉากนี้ มิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์จะพูดคำพูดที่พวกเขาพูดออกมาจริงๆ ส่วนเสียงของมิสเตอร์และมิสซิส แรมซีย์จะแสดงให้เห็นถึงความคิดภายในของพวกเขา:

มิสเตอร์ แรมซีย์	(มองไปยังเกาะที่อยู่ห่างออกไป) เกาะร้างที่น่าสงสาร
เสียงของมิสซิส แรมซีย์	เขาพูดถึงแต่เรื่องเศร้าๆ การพูดแบบนี้เป็นเกม สำหรับเขา ฉันไม่ชอบเลย
มิสซิส แรมซีย์	มันเป็นยามเย็นที่งดงามมาก (พูดเล่น) คุณจะทำอะไรอีก
เสียงของมิสซิส แรมซีย์	ถ้าเขาไม่ได้แต่งงาน เขาคงจะเขียนหนังสือได้ดีกว่านี้
มิสเตอร์ แรมซีย์	ผมไม่ได้บ่น
เสียงของมิสซิส แรมซีย์	ฉันรู้ว่าเขาไม่ได้บ่น เขาไม่มีอะไรให้ต้องบ่น (พวกเขาเดินต่อไปอย่างเงียบๆ)
เสียงของมิสซิสแรมซีย์	แขนของเขาเหมือนแขนของคนหนุ่มเลย (เงียบ) เขามองไม่เห็นดอกไม้พวกนั้นหรือไง เขามองไม่เห็นทิวทัศน์ อะไรเลยเธอ (มิสเตอร์ แรมซีย์มองมิสซิส แรมซีย์ จากนั้นมองดอกไม้)
มิสเตอร์ แรมซีย์	มันสวยมาก
เสียงของมิสเตอร์ แรมซีย์	ผมแค่พูดออกมาเพื่อให้เธอพอใจ
เสียงของมิสซิส แรมซีย์	เขาแค่พูดออกมาเพื่อให้ฉันพอใจ

อีกฉากหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิดภายในของตัวละครอย่างชัดเจนคือฉากงานเลี้ยงอาหารค่ำ ในนวนิยาย ฉากนี้เป็นการตัดสลับกันระหว่างคำพูดที่ตัวละครพูดออกมาจริงๆ กับความคิดของพวกเขาในขณะที่นั่งอยู่ที่โต๊ะทานอาหาร แต่ในบทการแสดง ผู้เขียนคัดลอกใจที่จะแสดงให้เห็นแต่ความคิดของตัวละครเพียงอย่างเดียว โดยให้ตัวละครพูดความคิดของตัวเองออกมาดังๆ ราวกับว่าไม่มีใครได้ยิน และในความเป็นจริงตัวละครอื่นก็ไม่ได้ยินสิ่งที่ตัวละครแต่ละตัวพูด เพราะฉากนี้เป็นการแสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ในจิตใจของตัวละครแต่ละตัวเท่านั้น และตัวละครเหล่านี้ต่างหลงอยู่ในความคิดของตัวเอง นอกเหนือจากลิลลี่และมิสซิส แรมซีย์ ตัวละครเธอและปี่เป็นตัวแทนเสียงของตัวละครอื่นๆ ที่อยู่ที่โต๊ะอาหาร:

มิสซิส แรมซีย์ ฉันทำอะไรลงไปกับชีวิตของฉัน

ลิลลี่ (มองมิสซิส แรมซีย์)

เธอดูแก่ลงมาก เธอดูเหมือนจะยิ่งกว่าเดิมมาก

เอ คุณกันแต่เรื่องไร้สาระ

ลิลลี่ ฉันชอบตาของเขา ตาสีน้ำเงินลึก น่ากลัว

ปี่ เอาแต่พูดๆ กินๆ เป็นความผิดของพวกผู้หญิงทั้งนั้น

ลิลลี่ เขาเป็นคนที่ไร้เสน่ห์ที่สุดที่ฉันเคยพบ

เอ เธอกำลังโกหก ผมจะไม่มันให้พวกผู้หญิงมาทำให้ผมดูเป็นคนโง่เด็ดขาด

ลิลลี่ แต่ยังมีภรรยาของฉันที่มีความหมาย ไม่มีสิ่งอื่นที่มีความหมายอีกแล้ว
ฉันต้องย้ายต้นไม้ไปไว้ตรงกลางภาพ ฉันจะต้องคิดถึงมันไว้

ปี่ ถ้าผมนั่งกินคนเดียวก็คงจะเกือบเสร็จแล้ว ผมก็จะได้เป็นอิสระ ได้ทำงาน เธอไม่มีความหมายสำหรับผม ความงามของเธอไม่มีความหมายสำหรับผม ผมอยากอยู่คนเดียวและอ่านหนังสือเล่มนั้น ผมไม่ชอบชีวิตครอบครัว คนเรามีชีวิตอยู่ไปเพื่ออะไร ทำไมเราถึงต้องยอมเจ็บปวดขนาดนี้เพื่อให้เผ่าพันธุ์มนุษย์ดำรงอยู่ได้

ถึงแม้ว่าในฉากนี้ดูเหมือนจะไม่มีอะไรเกิดขึ้น แต่เสียงในหัวของตัวละครก็แสดงให้เห็นอะไรหลายๆ อย่าง คนเราถูกสังคมกำหนดให้พูดอะไรบางอย่างได้และให้เก็บบางสิ่งบางอย่างไว้ข้างใน แต่เราต่างพูดมันออกมาในใจของเรา ถึงแม้เสียงนั้นจะเงียบ แต่ในความเป็นจริงแล้ว มันอาจจะเป็นเสียงที่ดังกว่าเสียงพูดที่เราเปล่งออกมา และฉากนี้ก็ทำให้เราได้ยินเสียงที่ตัวละครไม่สามารถพูดออกมาได้

ประกาศ

คงไม่มีใครสามารถเขียนเกี่ยวกับ *To the Lighthouse* โดยที่ไม่พูดถึงตัวประกาศได้ มันเป็นตัวละครที่ไม่ได้อยู่บนเวทีแต่ปรากฏอยู่ในทุกฉาก มันเป็นตัวแทนของสถานที่ที่เราอยากไป แต่เป็นสถานที่ที่เราไม่สามารถไปถึงได้ มันเป็นตัวแทนของบางสิ่งบางอย่างหรือใครบางคนที่อยู่ใกล้แค่เอื้อมแต่ก็อยู่ไกลแสนไกล มันเป็นสัญลักษณ์แทนอะไรบางอย่าง แต่ในขณะเดียวกัน มันก็เป็นสิ่งก่อสร้างที่จับต้องได้จริงๆ ประกาศหมายถึงอะไร แม้กระทั่งเวอร์จิเนีย วูล์ฟเองก็ยังปฏิเสธที่จะให้ความหมายกับประกาศในนวนิยายของเธอ

ในจดหมายจากเวอร์จิเนีย วูล์ฟถึงเพื่อนคนหนึ่งของเธอ เธอได้เขียนถึงนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* ว่า:

ฉันไม่ได้หมายถึงอะไรเมื่อเขียนถึงประกาศ เราก็แค่ต้องมีเส้นขีดไว้กึ่งกลางหนังสือสำหรับยึดทุกอย่างไว้ด้วยกัน ฉันเห็นว่าความรู้สึกมากมายจะเกิดขึ้นจากสิ่งนี้ แต่ฉันขอปฏิเสธที่จะตีความความหมายให้มัน และฉันเชื่อว่าคนอื่นๆ จะใช้มันเป็นแหล่งทับถมของความรู้สึกของพวกเขา - ซึ่งพวกเขาก็ทำอย่างนั้น คนหนึ่งคิดว่ามันมีความหมายอย่างหนึ่ง อีกคนคิดว่ามันมีความหมายอีกอย่างหนึ่ง ฉันไม่สามารถจัดการกับสัญลักษณ์ได้ ยกเว้นแต่ในรูปแบบที่คลุมเครือทั่วไปอย่างนี้ ฉันไม่รู้หรือว่ามันถูกหรือผิด แต่เมื่อฉันถูกบอกว่าอะไรมีความหมายว่าอย่างไรแบบตรงไปตรงมา ฉันก็จะไม่ชอบมัน (Nicolson, 1997, น. 385)

จากเนื้อความในจดหมายข้างต้น เวอร์จิเนีย วูล์ฟเองได้ปฏิเสธที่จะให้ความหมายแก่สิ่งที่แสดงออกถึงสัญลักษณ์ในนวนิยายของเธอ สิ่งที่สำคัญต่อเธอไม่ใช่การคาดเดาจากผู้อ่านว่าผู้เขียนหมายความว่าอย่างไร แต่มันคือการรับรู้และให้ความหมายต่อสิ่งเหล่านั้นด้วยตัวเอง ในฐานะผู้อ่านหรือผู้ชม ความคิดนี้สามารถเชื่อมโยงไปยังสิ่งที่อ้างอิงถึงก่อนหน้านี้เกี่ยวกับการอ่านหรือให้ความหมายกับบทกวีหรือบทละครเวทีได้ การให้ความหมายกับงานประพันธ์หรืองานศิลปะไม่ใช่การคาดเดาคะเนาะผู้เขียนหมายความว่าอย่างไรหรือผู้อ่านควรจะตีความอย่างไร แต่มันคือการอยู่กับงานที่อยู่ตรงหน้าอย่างเต็มที่และปล่อยให้ความหมายเกิดขึ้นมาจากตัวงานเอง ซึ่งสำหรับแต่ละคนก็อาจก่อให้เกิดความรู้สึกหรือความหมายที่แตกต่างกัน

ในการเขียนบทการแสดงเรื่อง *ผู้หญิงกับประกาศ* ผู้เขียนเองก็ไม่ได้ให้ความหมายว่าสำหรับผู้เขียนแล้วประกาศหมายถึงอะไร ผู้เขียนเชื่อว่าการให้ความหมายกับบางสิ่งบางอย่างโดยตรงเป็นการสร้างข้อจำกัดในการเขียนและการสร้างสรรค์มากกว่าการปล่อยให้มีความหมายคลุมเครือ อย่างไรก็ตาม ในบทการแสดงนั้นมีการพูดถึงประกาศตลอดทั้งเรื่อง ไม่ว่าจะเป็นจากคำพูดของตัวละครหรืออยู่ในบทบรรยาย (stage directions) ถึงแม้ว่าประกาศจะไม่มีอยู่จริงแบบจับต้องได้บนเวทีก็ตาม

บทสรุป

บทการแสดงเรื่อง *ผู้หญิงกับประภาคาร* เป็นการสำรวจเข้าไปในจิตใจหรือกระแสสำนึกของตัวละครที่เวอร์จิเนีย วูล์ฟได้เขียนไว้ในนวนิยายเรื่อง *To the Lighthouse* บทการแสดงเรื่องนี้เป็นการนำเสนอถึงความสับสนวุ่นวายภายในจิตใจของมนุษย์ การต่อสู้แบบเงียบๆ ของความปรารถนาส่วนตนและความต้องการของสังคม ความขัดแย้งกันของความคิดภายในกับการแสดงออกภายนอก รวมถึงความโหยหาในสิ่งที่ตัวละครไม่สามารถได้มาหรือเป็นเจ้าของได้ การเล่าเรื่องแบบภาพปะติดถึงแม้ว่าจะไม่ได้เล่าเรื่องราวทั้งหมดของตัวละครทุกตัว แต่การเล่าเรื่องผ่านห้วงเวลาและห้วงความรู้สึกของตัวละครนั้นทำให้ความรู้สึกที่รับรู้ได้ในแต่ละช่วงมีความเข้มข้น การเขียนในรูปแบบของบทกลอนอิสระเป็นการหยิบยื่นพื้นที่ให้แก่นักแสดงและผู้ชมในการหาและสร้างความหมายให้แก่ตัวเองในสิ่งที่ตนได้ยิน มองเห็น หรือรู้สึก ในที่สุดแล้วไม่ว่าเวลาจะผ่านไปนานแค่ไหน ผู้เขียนเชื่อว่าธรรมชาติของจิตใจมนุษย์ รวมถึงความรู้สึกและความปรารถนาของตัวละครที่เวอร์จิเนีย วูล์ฟได้เขียนไว้ ยังคงไม่เปลี่ยนแปลงไปและยังสามารถสื่อสารถึงผู้ชมในปัจจุบันได้

เอกสารอ้างอิง

- Ball, David. (1983). *Backwards and Forwards*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Goldberg, Natalie. (2016). *Writing Down the Bones*. Boulder: Shambhala.
- Kornfield, Jack. (1993). *A Path with Heart*. New York: Bantam Books.
- Nicolson, Nigel, ed. (1997). *The Letters of Virginia Woolf*. London: The Hogarth Press.
- Peck, John, and Martin Coyle, eds. (2002). *Literary Terms and Criticism*. New York: Palgrave.
- Stevens, Anthony. (1994). *Jung: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Williams, William C. (1923). *Spring and All*. Paris: Contact Publishing Co.
- Woolf, Virginia. (1981). *To the Lighthouse*. New York: Harcourt Brace.

ข้อกำหนด/หลักเกณฑ์การเสนอบทความวิชาการ/วิจัย
หรืองานสร้างสรรค์เพื่อตีพิมพ์ในวารสารวิชาการ “ศิลปกรรมสาร”
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

1. กำหนดเผยแพร่ ปีละ 2 ฉบับ (มกราคม-มิถุนายน และ กรกฎาคม – ธันวาคม)
2. การเผยแพร่ มอบให้ห้องสมุดสถาบันการศึกษา ทั้งภาครัฐและเอกชน และเผยแพร่ทางออนไลน์ เว็บไซต์ศิลปกรรมสาร ที่ <https://so05.tci-thaijo.org/index.php/fineartstujournal>
3. บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ในศิลปกรรมสาร จะต้องผ่านการพิจารณาคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิอย่างน้อย 2 ใน 3 ท่าน/ต่อบทความ
4. เกณฑ์การพิจารณาบทความ
 - 4.1 เกณฑ์การพิจารณาบทความมีดังนี้ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ คุณค่าทางวิชาการ ความสมบูรณ์ของเนื้อหาและโครงสร้าง ภาษาที่ใช้ ความชัดเจนของสมมติฐาน/วัตถุประสงค์ ความชัดเจนของการนำเสนอและการจัดระเบียบบทความ ความถูกต้องทางวิชาการ การอภิปรายผล และการอ้างอิงที่ถูกต้องตามหลักวิชาการ
 - 4.2 บทความจะต้องได้รับการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งกองบรรณาธิการอาจให้ผู้เขียนปรับปรุงให้เหมาะสมยิ่งขึ้นและทรงไว้ซึ่งสิทธิ์ในการตัดสินใจพิมพ์หรือไม่ก็ได้
5. ประเภทของผลงานทางวิชาการ
 - 5.1 บทความวิจัย (Research Article) เป็นบทความที่มีรูปแบบของการวิจัยตามหลักวิชาการ กล่าวคือ มีการตั้งสมมติฐานหรือมีการกำหนดปัญหาที่ชัดเจนสมเหตุสมผล ระบุวัตถุประสงค์ที่ชัดเจนแน่นอน มีการค้นคว้าอย่างมีระบบ รวบรวมวิเคราะห์ข้อมูล ตีความและสรุปผลตรงตามวัตถุประสงค์ เพื่อความก้าวหน้าทางวิชาการ
 - 5.2 บทความทางวิชาการ (Article) เป็นบทความที่เขียนขึ้นในลักษณะวิเคราะห์วิจารณ์ หรือเสนอแนวคิดใหม่ๆ จากพื้นฐานทางวิชาการที่ได้เรียบเรียงจากผลงานทางวิชาการของตนเอง หรือของผู้อื่น หรือเป็นบทความทางวิชาการที่เขียนขึ้นเพื่อเป็นความรู้ที่สำคัญแก่คนทั่วไป
6. รูปแบบของบทความ
แนวทางและรูปแบบการเขียนบทความวิชาการ/วิจัย ต้องมีเนื้อหา ดังนี้

6.1 ชื่อเรื่อง (Title)

ควรกะทัดรัด ไม่ยาวเกินไป ชื่อเรื่อง ต้นฉบับภาษาไทยให้พิมพ์ชื่อเรื่องภาษาไทยก่อนแล้วตามด้วยภาษาอังกฤษ

6.2 ชื่อผู้เขียนและหน่วยงานสังกัด (Authors)

ให้ระบุชื่อเต็ม-นามสกุลเต็มของผู้เขียนทุกคน และระบุตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานหรือสถาบันที่สังกัด

6.3 บทคัดย่อ (Abstract)

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

6.4 คำสำคัญ (Keywords)

กำหนดคำสำคัญที่เหมาะสมสำหรับการนำไปใช้ทำคำค้นในระบบฐานข้อมูล ที่คิดว่า ผู้ที่จะค้นหาบทความควรใช้ ให้ระบุทั้งคำในภาษาไทยและภาษาอังกฤษใส่ไว้ท้ายบทคัดย่อของแต่ละภาษาอย่างละไม่เกิน 5 คำ

6.5 บทนำ (Introduction)

อธิบายถึงที่มาและความสำคัญของปัญหาและเหตุผลที่นำไปสู่การศึกษาวิจัยหรือให้ข้อมูลทางวิชาการที่มีการตรวจเอกสาร (Literature Review) พร้อมทั้งจุดมุ่งหมายที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งวัตถุประสงค์ของการวิจัย/งานวิชาการ

6.6 วิธีการวิจัย เครื่องมือการวิจัย และระเบียบวิธีวิจัย (Research Methodology) : กรณีที่เป็นบทความวิจัย

อธิบายกระบวนการดำเนินการวิจัย โดยบอกรายละเอียดของวิธีการศึกษา สิ่งที่มาศึกษา จำนวน ขนาด ลักษณะเฉพาะของตัวอย่างที่ศึกษา ตลอดจนเครื่องมือและอุปกรณ์ต่างๆ ที่ใช้ในการศึกษา อธิบายแบบแผนการวิจัย การเลือกตัวอย่าง วิธีการเก็บข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล

6.7 ผลการวิจัย (Research Results) : กรณีที่เป็นบทความวิจัย

เสนอผลการวิจัยอย่างชัดเจน ตรงประเด็นตามลำดับขั้นตอนของการวิจัย ถ้าผลไม่ซับซ้อนและมีตัวเลขไม่มาก ควรใช้คำบรรยาย แต่ถ้ามีตัวเลขหรือตัวแปรมากควรใช้ตารางหรือแผนภูมิแทน โดยไม่ควรเกิน 5 ตารางหรือแผนภูมิ โดยต้องมีการแปลความหมายและวิเคราะห์ผลที่ค้นพบ และสรุปเทียบกับสมมติฐานที่ตั้งไว้ (ถ้ามี)

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

เป็นการชี้แจงผลการวิจัยว่าตรงกับวัตถุประสงค์/สมมติฐานของการวิจัยสอดคล้องหรือขัดแย้งกับผลการวิจัยของผู้อื่นที่มีอยู่ก่อนหรือไม่อย่างไร เหตุผลใดจึงเป็นเช่นนั้น และให้จบด้วยข้อเสนอแนะที่จะนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ หรือทิ้งประเด็นคำถามการวิจัย ซึ่งเป็นแนวทางสำหรับการทำวิจัยต่อไป

6.9 กิตติกรรมประกาศ (Acknowledgements)

ระบุสั้นๆ ว่าได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยและความช่วยเหลือจากที่ใดบ้าง

6.10 การอ้างอิงและเอกสารอ้างอิง

การอ้างอิง ใช้หลักเกณฑ์ APA โดยระบบการอ้างอิงในเนื้อหาบทความแบบนาม-ปี และเลขหน้า ในข้อความที่อ้างถึง เอกสารอ้างอิง ให้ระบุรายชื่อเอกสารที่ใช้เป็นหลักในการค้นคว้าวิจัยที่ได้ตรวจสอบเพื่อนำมาเตรียมรายงานและมีการอ้างถึงจัดเรียงลำดับตามตัวอักษร ถ้าเป็นบทความภาษาไทยนำโดยกลุ่มเอกสารภาษาไทยและตามด้วยกลุ่มเอกสารภาษาอังกฤษ รูปแบบของการเขียนเอกสารอ้างอิง ดังนี้

6.10.1 รูปแบบการอ้างอิงในเนื้อหา จะมี 3 รูปแบบ คือ

ก. (ผู้แต่ง, ปีที่พิมพ์, เลขหน้า) ไร้ท้ายข้อความที่อ้างอิง

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

ข. ผู้แต่ง (ปีที่พิมพ์, เลขหน้า) ใช้ในกรณีที่ระบุชื่อผู้แต่งในเนื้อหาแล้ว

ตัวอย่างรูปแบบ : พัชรา บุญมาน่า (2551, น. 5) ได้ศึกษาแรงจูงใจ
ปัจจัยเกื้อหนุน และปัญหาในการทำวิจัยของอาจารย์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พบว่า...

ค. ปีที่พิมพ์ ผู้แต่ง (เลขหน้า) ใช้ในกรณีที่มีการระบุปีที่พิมพ์ และผู้แต่ง
ในเนื้อหาแล้ว

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

ทั้งนี้ ต้องมีความยาวไม่เกิน 3 บรรทัด แต่ถ้าเกิน 3 บรรทัด ต้องขึ้นบรรทัดใหม่แล้ว

ย่อหน้า

6.10.2 การอ้างอิงหนังสือ

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

6.10.3 การอ้างอิงจากวารสาร

รูปแบบ : ชื่อผู้เขียนบทความ. (ปีที่พิมพ์). ชื่อบทความ. ชื่อวารสาร,
ปีที่ (เดือน/ฉบับที่), เลขหน้า.

6.10.4 การอ้างอิงจากงานศิลปะ (จิตรกรรม/ประติมากรรม/ภาพถ่าย)

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

6.10.5 การอ้างอิงจากเพลง/ดนตรี/การแสดง

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

6.10.6 การอ้างอิงจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

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

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

6.10.7 การสัมภาษณ์

รูปแบบ : ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์. ตำแหน่ง (ถ้ามี). สัมภาษณ์. วัน เดือน ปี.

ตัวอย่างเอกสารอ้างอิง

- จักรกฤษณ์ นรมิตผดุงการ และทวี สวนมาลี. (2519). ความสามารถในการเงินของเทศบาล กรณีของ
เทศบาลนครกรุงเทพ ก่อนเปลี่ยนแปลงเป็นกรุงเทพมหานคร. *วารสารพัฒนาบริหารศาสตร์*,
16(เมษายน), 231-254.
- ณรงค์ รัตนะ. (2528ก). *การครอบครองและการรับรู้เทคโนโลยีในประเทศไทย*. กรุงเทพฯ: ศูนย์
ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.
- _____. (2530). *เทคโนโลยีโลหะอุตสาหกรรมการหล่อ*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวง
วิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.
- ณรงค์ รัตนะ, พัชร อรรถจินดา, และกฤษฎา ธาราสุข. (2531). *การทำสัญญาโปรแกรมคอมพิวเตอร์
ในเชิงธุรกิจ*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีและ
การพลังงาน.
- ทวี เสรีวาต. (2551). *ร่องรอยชีวิตจากเมืองสู่พื้นที่อื่น*. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต. มหาวิทยาลัย
เชียงใหม่.
- บุญธรรม กิจปรีดาภิรัชต์ และสมคิด อิสระวัฒน์. (2526). *ประชากรศึกษา*. (พิมพ์ครั้งที่ 2).
กรุงเทพฯ: อักษรบัณฑิต.
- นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์ ประจำภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์. 25 พฤษภาคม 2561.
- 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(1), 27-46.
- Therapeutic Goods Administration. (n.d.). "Recalls & Alerts." Department of Health and Ageing,
Canberra, <http://www.tga.gov.au/recalls/index.htm>.
- Wyatt, David K. (1984). *Thailand: A Short History*. New Haven: Yale University
Press.
- ประพัทธ์พงษ์ อุปลา. การขนส่งในเมือง. 2550. สืบค้นจาก <http://www.arch.kmitl.ac.th/prapatpong/>

วสันต์ นัยภิรมย์. ดารานักร้องเพียบ! ร่วมเดินแบบในงาน “SILK ISAN”. 2561. สืบค้นจาก <https://www.siambusinessnews.com/13846>

United Nations. Economic Commission for Europe. 2004. Available from: http://www.unece.org/commission/2005/E_ECE_1424e.pdf

6.11 ภาคผนวก (ถ้ามี)

6.12 ตารางและรูปภาพ ต้องมีความคมชัดและให้แทรกไว้ในบทความ มีคำอธิบายสั้นๆ แต่สื่อความหมายได้สาระครบถ้วนและเข้าใจ กรณีที่เป็นตาราง ให้ระบุลำดับที่ของตาราง ใช้คำว่า “ตารางที่...” และมีคำอธิบายใส่ไว้เหนือตาราง กรณีที่เป็นรูป ให้ระบุลำดับที่ของรูป ใช้คำว่า “ภาพที่...” และมีคำอธิบายใส่ไว้ใต้รูป โดยให้ระบุที่มาของภาพด้วย (ตารางและรูปให้บันทึกในรูปแบบของ .jpg แนบเพิ่มมาพร้อมกับไฟล์บทความด้วย)

7. คำแนะนำในการเขียนและพิมพ์

7.1 บทความต้องมีความยาวไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 พิมพ์ด้วย Microsoft Word for Windows

7.2 แบบและขนาดตัวอักษร

● บทความภาษาไทย ใช้ตัวอักษรแบบ “Angsana New” หรือ “Cordia New” ชื่อบทความใช้ตัวอักษรขนาด 18 ตัวหนา ชื่อหัวข้อและหัวข้อย่อยใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวหนา และ ชื่อผู้เขียน บทคัดย่อ และเนื้อความต่างๆ ใช้ตัวอักษรขนาด 16 ตัวปกติ

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

8. การส่งต้นฉบับบทความสามารถทำได้ 2 วิธี ดังนี้

8.1 ส่งทางเว็บไซต์ “ศิลปกรรมสาร” ที่ <https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartstjournal/index>

8.2 ส่งทาง e-mail มาที่ Fineartjournal@tu.ac.th / vinai@tu.ac.th (ผู้ประสานงาน : คุณวินัย ทองกร)

9. หน่วยงานที่รับผิดชอบ

งานประกันคุณภาพการศึกษาและวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ศูนย์รังสิต

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

หรือสอบถามข้อมูลเพิ่มเติมที่ โทร. 02 696 6248-9



ศิลปกรรมสาร

The Fine & Applied Arts Journal



ISSN 1686-5189