วารสารศิลปกรรมบูรพา

ปีที่ 25 ฉบับที่ 2 : กรกฎาคม – ธันวาคม 2565

ที่ปรึกษาและคณะกรรมการกลั่นกรองบทความทางวิชาการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม	ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสภา
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อรศิริ ปาณินท์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ เสริมศักดิ์ นาคบัว	ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุชาติ เถาทอง	นักวิชาการอิสระ
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร	ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปริญญา ตันติสุข	ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช ๒๕๖๑ สาขาทัศนศิลป์ ประเภทวิจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)
ศาสตราจารย์กิตติคุณ วัฒนะ จูฑะวิภาค	มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์	ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์	นักวิชาการอิสระ
ศาสตราจารย์ เดชา วราชุน	ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2550 สาขาทัศนศิลป์
ศาสตราจารย์ ปรีชา เถาทอง	ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์สุวิทย์ ธีรศาศวัต	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ศาสตราจารย์เอกชาติ จันอุไรรัตน์	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุง	ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ว่าที่ร้อยโท พิชัย สดพิบาล	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยี พระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง	สาขาวิชาศิลปะจินตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร
รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รองศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงศ์ดำ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง	ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	ภาควิชาดนตรีวิทยา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
รองศาสตราจารย์ ดร.รงคกร อนันตศานต์	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
รองศาสตราจารย์ ดร.สกนธ์ ภู่งามดี	คณะดิจิทัลมีเดีย มหาวิทยาลัยศรีปทุม
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัดชา อุทิศวรรณกุล	ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์จิระพัฒน์ พิตรปรีชา	คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาทัศนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์กมล เผ่าสวัสดิ์	ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ	นักวิชาการอิสระ
รองศาสตราจารย์ภารดี มหาขันธ์	นักวิชาการอิสระ
รองศาสตราจารย์ปรีชา ปั้นกล่ำ	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์สถาพร ดีบุญมี ณ ชุมแพ	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต
รองศาสตราจารย์แสงอรุณ กนกพงษ์ชัย	คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหัวเฉียว
รองศาสตรจารย์อุดมศักดิ์ สาริบุตร	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อภิสักก์ สินธุภัค	ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช ภู่มาลี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช	ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์ภรดี พันธุภากร	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รองศาสตราจารย์ ดร.เสกสรรค์ ตันยาภิรมย์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

บรรณาธิการ

ผศ. ดร.ภูวษา เรืองชีวิน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

กองบรรณาธิการ

รศ.ดร.ภานุ สรวยสุวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ผศ.ดร.ผกามาศ สุวรรณนิภา	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
รศ.ดร.ธนธร กิตติกาญจน์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ
รศ. ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
รศ. กัญจนา ดำโสภี	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ลาดกระบัง
ผศ ดร.เขมพัทธ์ พัชรวิชญ์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ลาดกระบัง
ผศ. ดร.ดร.ไธพัตย์ ภูชิสส์ชวกรณ์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกูล	คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
ผศ. ดร.อติเทพ แจ๊ดนาลาว	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผศ. ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผศ. ดร.นฤมล ศิลปชัยศรี	วิทยาลัยเพาะช่าง มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

ผู้ช่วยศาตราจารย์ จักรกริศน์ บัวแก้ว	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

เจ้าของ : สำนักงานคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
169 ถนนลงหาดบางแสน ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20131
โทรศัพท์. 038 102 222, 038 391 042 ต่อ 2510, 2511, 2516
โทรสาร 038 391042
website : www.journal.fineartbuu.org
email : editor_artsbuu@gmail.com

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลปกรรมบูรพา ฉบับนี้เป็นฉบับที่ 2 ของปีการศึกษา 2565 ซึ่งได้ตีพิมพ์บทความจากผู้วิจัยหลากหลายสถาบันที่ได้ส่งบทความมาให้เราได้พิจารณา ทางวารสารฯ ได้พิจารณาคัดเลือกในฉบับนี้ 11 บทความ ซึ่งมีทั้งด้านจิตรกรรม งานทัศนศิลป์ การออกแบบ ดนตรี วัฒนธรรม การแสดง และประวัติศาสตร์ศิลปะ อย่างครบถ้วน โดยมีทั้งบทความวิจัยจากนิสิตในระดับปริญญาเอก และบทความงานวิจัยจากคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยทางวารสารมีความยินดีที่จะเป็นสื่อกลางในงานวิจัยในสาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ ที่สัมพันธ์กับงานศิลปกรรมและวัฒนธรรม เพื่อขยายขอบเขตความรู้ไปในวงกว้าง และยังยินดีที่จะรับบทความของผู้วิจัยที่สนใจเพื่อการเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง

ปัจจุบันที่เทคโนโลยี เข้ามามีบทบาทมากขึ้นในทุก ๆ ด้าน ในการปรับตัวของวารสาร ทางกองบรรณาธิการได้เข้าร่วมอบรมการปรับปรุงและจัดทำวารสาร ในการส่งตีพิมพ์และพิจารณาตอบรับผ่านระบบปฏิบัติการของฐานข้อมูลอิเล็กทรอนิกส์กลาง (Thaijo) เมื่อเดือนกันยายน 2565 ที่ผ่านมา และอยู่ในช่วงของการแก้ไขรูปแบบต่างๆในการสื่อสารผ่านระบบ อาจจะล่าช้าจากเดิมที่กำหนดไว้ แต่จะเร่งปรับแก้ไขให้พร้อมใช้งานได้ภายในต้นปี พ.ศ. 2566 เพื่อให้สามารถส่งข้อมูลรวมถึงการพิจารณาและการตอบรับต่าง ๆ ผ่านระบบปฏิบัติการให้สมบูรณ์ที่สุด และยังหวังว่าจะสามารถพัฒนาคุณภาพของวารสารให้ดีและมีมาตรฐานสูงขึ้นในปีต่อไป

บรรณาธิการ

สารบัญ

Retrospectives: Visual Cultures and Identities in Asian Contemporary Arts. 9
Suppakorn Disatapundhu
Patcha Utiswannakul
Ruengsak Palikupt
Chakkrit Buakaew

การพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำสำหรับประชาชน 21
ธนิกา หุตะกมล
อรพรรณ โพชนุกูล
เพ็ญวิสาข์ พิสิฏฐศักดิ์

การศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์ และดนตรีไทยในเมืองพัทยา 35
สันติ อุดมศรี

ทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง สู่ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัย 51
สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน 71
ภคมน ตั้งจิตติเลิศ
บุญชู บุญลิขิตศิริ
เดชา วราชุน

การขึ้นทะเบียนโขน : ตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ 89
อภิญญา รุ่งพิทักษ์มานะ
ภรดี พันธุภากร

การสืบทอดโขน: มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิต 109
อินทิรา พงษ์นาค

ความงามของพุทธปฏิมามหายาน สมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ ประเทศจีน 125
วันชัย แก้วไทรสุ่น

ประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม : เทคนิคการสร้างพื้นผิวภาพและน้ำหนักด้วยวิธีการประทับสี ในงานจิตรกรรมแบบยุโรปสมัยโบราณ (Old European Master's Styles) **สู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก** (Acrylic Color Stamp) 147
จำนงค์ ธนาวนิชกุล

การศึกษาฮูปแต้มอีสานกลาง เพื่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน ชุด พระเวสสันดรชาดก 173
มนัส จอมปรุ

ฟื้นฟูเพลงลงสรงโทนสู่ห้องเรียนอนุรักษ์ทักษะเพลงเก่าแก่หายาก 195
จันทนา คชประเสริฐ

Retrospectives: Visual Cultures and Identities in Asian Contemporary Arts.

Suppakorn Disatapundhu[1]
Patcha Utiswannakul[2]
Ruengsak Palikupt[3]
Chakkrit Buakaew[4]

Introduction

The phenomenon of cultural migration or diffusion in the world of visual arts has been recorded since the evolution of art starting in the prehistoric period. However, the evolution has not been widely acknowledged in the past. Art historians claimed that western civilization started between 24,000 and 22,000 years ago. Artifacts of over 100 pieces of the Paleolithic period's Venus figurines have been excavated from many parts of Europe. Most share several attributes in common. All depict female figures with shapes that are almost always obese with tapering points at the top and bottom. The focus is on the exaggerated breasts, abdomen, vulva, hips, and thighs. These contrast with correspondingly scant interest in other features of the body. The head, for instance, is usually small with little detail. Although these Venus sculptures deliberately highlight the similarities of gender and physical female characteristics which invoke issues of fertility, few figures of pregnancy or infant-bearing have been found throughout western, central, and eastern Europe.

The evolution of arts gradually changed from Mesopotamia to Egypt, from Greek to Roman, from Roman to Medieval. The last period of the Medieval movement was the International Gothic style from 1100 to 1400 CE throughout Europe. In the Gothic style, gigantic churches with pointed roofs, windows and towers were built to serve the Christian god and used as landmark destinations for pilgrimages. An elegant and delicate realism, which perfectly suited the decorative needs of the royal courts at that time, was stimulated by the growing cultural rivalry of European royal courts located in Prague, Paris, Spain, and England. The style exerted a strong influence on the Early Renaissance. After the Renaissance came Neo Classicism which echoed the classical Greek and Roman art.

With western societies becoming more independent from royal rule, Romanticism appealed to the stiving of independence for the common man. It idolized the past, the

[1] Professor at the Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.
[2] Professor at the Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.
[3] Associate Professor at the Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University.
[4] Associate Professor at the Department of Creative Arts&Graphic Creative, Faculty of Fine and Applied Arts, Burapha University.

supernatural and nature. This brought art into what is considered the era of Modernism of the 19th century. One of the major movements of Modernism was Art Nouveau, a movement that swept through the decorative and fine arts, as well as embracing architecture in Europe. It clearly indicated global cultural interchanges due to colonialism and worldwide trade between Asian and European. Art Nouveau's fresh approach to art generated enthusiasm throughout Europe and spread throughout the world. The movement issued in a wide variety of styles, embracing patterns, flowing lines and stylized florals. Artists drew inspiration from both organic and geometric forms evolving elegant designs that united flowing, natural forms with more angular contours. It is known by various names, such as the Glasgow Style, Jugendstil, Secession. Alternatively, the decorative lithographs of Henri de Toulouse-Lautrec, one of the Art Nouveau styles aiming at modernizing art and design, were evidence of an escape from the eclectic historical styles. The later Impressionism, and Post-Impressionist artist employed some of the characteristics in their work; notably in the paintings of Vincent Van Gogh and Paul Gauguin. Then, the style went out of fashion gave way to Art Deco in the 1920s, but it experienced a popular revival in the 1960s. It is now seen as an important predecessor of modernism in the 20th century and later Post Modernism or Contemporary movements which excels in the rapid development of technology and globalization.

Evolutions and visual cultural diffusions

By comparing to the evolution of Asian and European visual culture, the Asian root of visual cultures evolved in almost the same manner and parallels western visual history. Western scholars widely consider the civilizations and visual cultures of ancient Asian as a cradle of civilizations where the evidence of early interchanges and diffusions of cultures, arts, and architectures took place. This is especially true in Mesopotamia, where the manuscripts, artifacts, and objects have been found in the "land of rivers", that are now Iraq, northeastern Syria, southeastern Turkey, and smaller parts of southwestern Iran or the area of the Tigris–Euphrates rivers (Gardner,1970). Even though this area is in Asia Minor, the indigenous Sumerian and Akkadian dominated Mesopotamia from the beginning of written history (c. 3100 BCE) and fell to Babylon in 539 BCE. Under the reign of Alexander the Great in 332 BCE, this area became part of the Greek and Roman Empire. Finally, around 226 CE, the area was under the control of the Persians (Gardner, 1970); however, there was evidence of similarities and differences in visual cultures of these great empires within the region. The decorative qualities of Assyrian bas-reliefs, Egyptian tomb paintings, the

images found on early Greek ceramics and murals all evidence cultural exchanges and adaptations.

Geographically, the vast continent of Asia extends from West Asia and the Gulf States to the East Asian countries. The southern portion includes South Asia and South-East Asia. In the north, there are the Central Asian Republics, and the northeast covers Siberia and Mongolia. In this large landmass, the great distances are gapped by a multiplicity of races, religions, and cultures. From various records, the roots of Asian cultures and civilizations developed from these two areas: 1) South Asia along the Indus River valley in India and spread southward to Burma, Indonesia, Khmer, Laos, Thailand, and Vietnam; and 2) in the Far East where the massive spring floods of the Yellow River bringing the rich soil to the North China plain proved a superb basis for what has been the largest and most enduring civilization in the history (Lee, 1973).

From the perspectives of many art historians and art critics, Asian civilizations and visual cultures have emerged gradually from farming to courtyards. Thus, scenes of everyday life are often depicted, especially from cave paintings to pottery making which had long been presented and interchanged in the Yellow River region of East Asia (Lee,1973; Honour and Flaming, 2005). Later, the establishment of the many states and communities gave more political expressions to the creations. The growth of towns and the cities, the trades, the religions, and the most important development of visual languages shared similarities and differences in various occasions and forms.

Diffusions of Asian visual cultures and arts have been developed and have shared similarities and differences progressing along with social development. Much visual evidence and several critics indicate that the roots of Asian arts have been woven from various cultures and religions under circumstances between times and spaces. This concept can be seen through the discovered town ruins, architecture, visual and decorative arts, daily used items such as weapons, bowls, pots, ornaments of bones and shells, potteries, large bronzes, and a few items used in religious ceremonies and belief systems (Lee, 1973; Honour and Flaming, 2005). The development in Asian arts has historically paralleled those in Western arts, in general, for a few centuries. It could be concluded that the arts of Islam, Indian, China, Japan, Korea, and Southeast Asia had a significant influence on one another (Honour and Flaming, 2005).

The Contemporary Arts: Diffusion of Visual Cultures in Thailand and Asia

It is generally understood that the roots of Thai contemporary arts have a strong foundation due to the founding of Silapakorn University in 1943 by Silpa Bhirasri. The European style art program introduced to Thailand included an extensive range of western techniques and concepts. The primary focus was more on seeking to imitate western works to "modernize" local art in Thailand. From the past to present, under the term "Contemporary", themes of religions, way of life, landscapes, and heroines have been the primary elements of creation that share similarities and differences along with the development of various techniques. These elements have been inspirational for many artists' creations and aesthetic purposes. This is because Asia is home to various religions of the world such as Hinduism, Buddhism, and Islam. With people's faith in these great religions, these doctrines are still used as guides in living their daily life (Lee, 1973).

Since the early 1960's, most Thai artists attended Silpakorn university, Poh-Chang academy of Arts, and Collage of fine Arts. These institutions equipped them with the ability to demonstrate new concepts and techniques using Thai subjects; artists presenting "Thainess " with western percepts and techniques. These factors combined led to the Neo-traditional art and Contemporary art movements in the late 1960's.

There are many famous contemporary Thai artists, both in Thailand and abroad, but due to the limitations of this article, the author presents a few of the artists who are instrumental in developing contemporary art in Thailand and Asia.

Thai Master Artists, Thawan Duchanee (1939-2014), born in the northern province of Chiang Rai, studied under the late Italian painter Corrado Feroci (Silpa Bhilasri), who is known as the father of modern Thai art at Silpakorn University. Thawan furthered his artistic education in the Netherlands, gaining a deeper understanding of Western artistic traditions at the Royal Academy of Visual Arts in Amsterdam. His paintings interpret Buddhism in a progressive and somewhat unusual light. The works depict his belief and became a case of notoriety that signified a shift in the way Thai art connects with the larger society.

Montien Boonma (1953-2000) is a Thai visual artist who usually based his works on the Buddhistic ideal. His belief in Buddhism drew him to the ancient concepts and faith,

through which he found his creative voice. Herbs, incense, and healing practices have played a central role in much of his work since the 1990s when he lost close family members, including his beloved wife to cancer. Many of his works include the metaphors for hope, faith, and healing. They symbolized religious devotion and the possibilities of connection with the spiritual realm. In Buddhist teaching, sacred enclosures are cosmic centers of contemplation and concentration. Montien Boonma's constructions embrace this concept, and viewers are invited to physically enter many of his installations and sculptures. In these tactile and sensuous works, Buddhist spirituality finds contemporary expression. Montien Boonma's works include references to different traditions of faith, and in some cases his works were inspired by his visit to Europe. He also incorporates Christian symbolism alongside Buddhist symbolism and architecture.

Thai contemporary artists Chalearmchai Kositpipat (1955-), and Panya Vijinthanasarn (1956-) clearly demonstrate compositions derived from Buddhist philosophy on 2-dimensional and 3-dimensional surfaces. Their works have been exhibited worldwide, and both are known for their use of Buddhist imagery in their arts. Their early murals include mixing traditional Thai Buddhist temples with contemporary images. These works were controversial as a milestone that firmly established the Neo-traditional movement. A group of artists lead by Chalermchai Kositpipat and Panya Vijinthanasarn from 1984 to 1992, were commissioned to paint murals for Wat Buddhapadipa, a Thai Buddhist temple in London. The murals took many years to complete.

Later, Chalearmchai Kositpipat created a famous tourist destination in Chiang Rai, the Wat Rong Khun Temple that opened in 1997. It is designed as a Non-traditional Contemporary style Wat, and is well-known among foreigners as the White Temple. His traditional contemporary painting style generally uses figures and symbols which are painted as ornamentation in 2-dimensions with the background in perspective. The size of each element and figures in the picture reflects its degree of importance as the result of Western influence in the mid-19th century.

Asian artists not only derived themes from religion but also incorporated themes based on the influences of cultural identities, economics, landscapes, social mores, politics, and a way of life (Perry & Wood, 2004). The subjects of Thai traditional arts usually depict

the life of Buddha, heavens, and hells, scenes of daily life, and Thai folklore (Lee, 1973; Honour & Flaming, 2005). However, over the past few decades there has been a developing focus on eight central ideas recurring in Asian art. Those themes are; identity, body, time, memory, place, language, spirituality, and science and technology. During the last decade, the inspirations and creation of arts in Asia are not only directed toward the beauty and aesthetic aspects, but arts and creations have also been used as symbols to voice more cultural, economic, social, genders, migration, political, and security concerns (Poshyannad, 1993, Silipax Art Gallery,2020).

The creations are not limited to any surface or medium (Perry and Wood, 2004). There are many traditional materials and techniques used in the artistic process of making contemporary Asian art – jade, silk, porcelain, lacquer, ivory, bamboo, paper, canvas, gold, stone, wood, inks, colors, and oil, etc (Lee.1973). The most important techniques and styles are explored from artist to artist and from the most ancient prehistoric to the contemporary.

Contemporary art also reflects the rapid economic growth and development. While the living standard in some countries is increasing, traditional cultural values are gradually being eroded leading to egoism, the breakdown of family and social relationships. Rapid industrialization and migration of the workforce diminished prospects for livelihood in rural areas caused by changing economic systems and demographic landscape of many cities. This change also forces the eviction of rural people to make room for industries and projects. Many traditional values are being threatened by industries. In the same circumstance, financial and economic policies that favor urban development, ignore the rights of the poor. Unplanned urbanization is turning some cities of Asia into large slums where human dignity is being lost. Moreover, new forms of visual culture are the results of exposure to technology, mass media, books, magazines, music, films, and other forms of entertainment. Also, influences from outside Asia are causing vast movements of peoples for various reasons. In some countries, the situation is having a devastating influence on the moral and physical landscape.

The phenomenon of diffusion in contemporary visual cultures continually grows. Not only do Asian artists explore being both an individual and an artist within a cross-cultural space, but their art also relates to a shifting of values. As Joseph Beuys (1921 –1986), the social sculpture theorist, believed that everybody was an artist of the world. He once said,

"Every sphere of human activity, even peeling a potato, can be a work of art as long as it is a conscious act." This theory indicates that that every decision one makes should be thought out as an attempt to make or contribute to a work of art, which, in the end, is society. This point of view invites followers to humble themselves by realizing that they are an important part of a whole, not just an individual.

The Relational Aesthetics, by Nicholas Bourriaud (1965-), argues for the revolutionary potential of art that generates opportunities for social exchange and collective elaboration of meanings. Bourriaud defines the approach as a set of artistic practices which take as their theoretical and practical points of departure the whole of human relations and their social context, rather than an independent and private space. The artist can be more accurately viewed as the "catalyst" in relational art, rather than being at the center.

With these ideas, the migration of contemporary visual cultures was transmitted to Asian artists through multiple channels. Between the 1980s and 1990s, the transmission of experimental art came from artists who had returned from studying overseas. This pattern of transmission has historical precedents in many countries such as China, Indonesia, Japan, Korea, Thailand, and Vietnam. In the early 20th century, the return of artists from abroad prompted a wide-ranging artistic reformation linked to discussions of modernity and contemporary issues. But perhaps the single most important influence was the international and regional biennial and triennial exhibitions. These events fostered a new sense of regional, contemporary art identities by uniting the work of contemporary artists from different countries into one place. These spaces were created so artists from various countries could meet, see each other's art, discuss and share issues and concerns (Shioda,1997). Since the 1990s, Asian contemporary art has grown exponentially due to several factors; a flourishing of regional biennials and triennials which draw attention worldwide to Asian cities as art centers, the building of new contemporary art museums, and the international recognition and success of Asian artists (Clark,1998, Shioda,1997).

The following artists are a few examples of contemporary fusion and the international evolution of Asian art.

Chinese-born Cai Guo-Qiang (1957-), from Fujian Province, was trained in stage design at the Shanghai Theater Academy. His work crosses multiple mediums within art;

drawing, installations, video, and performance art. While living in Japan from 1986 to 1995, he explored the properties of gunpowder in his drawings. This inquiry eventually led to his experimentation with explosives on a massive scale and to the development of his signature explosion events. Drawing upon Eastern philosophy and contemporary social issues as a conceptual basis, these projects and events aim to establish an exchange between viewers and the larger universe around them utilizing a site-specific approach to culture and history. He currently lives and works in New York.

Tokyo-born Mariko Mori (1967-) studied fashion in Tokyo in the late 1980s where she had her first exhibitions, then she moved to London to study in 1989. After her graduation in 1992, she moved to New York City. Mori's early works, such as her photograph Play with Me, uses her own body as the subject. She costumes herself as a sexualized and technological alien woman in everyday scenes. The juxtaposition of Eastern mythology with Western culture is a common theme in Mori's works. This theme can be found often through layering photography and digital imaging as exemplified in her 1995 installation Birth of a Star. Later works, such as Nirvana, present her as a goddess transcending her early roles via technology and image, and abandoning realistic urban scenes for more alien landscapes.

The Thai artist, Rirkrit Tiravanija (b. Argentina, 1961-), offered a new methodology for critiquing contemporary artworks on the basis of the "inter-human relations which they represent. This is artworks involve himself preparing and serving traditional Thai food Pad Thai in which the ingredients are not authentically Thai for his audience to convivially consume at gallery openings.

Indonesian female artist, Arahmaiani Feisal (1961-) a Bandung native based in Yogyakarta, was educated in Europe. Through her work, she has brought international attention and acclaim to her native contemporary art concepts. Although Feisal is best known for her performances, she also employs many types of media; painting, drawing, sculpture, video, poetry, dance, and installation works. The thematic material of her work is diverse, but often focuses on the oppression of women's bodies by men, the role of religion in modern society, Western commercial imperialism, and global industrialization.

Aphichatphong Wirasetthakun (1970-) is a Thai contemporary filmmaker, producer, who was educated in Chicago, USA. His feature films Uncle Boonmee Who Can Recall His

Past Lives, won the prestigious Film Festival in 2010. Another film Memoria was the joint winner of the Jury Prize, the third-ranked prize in the best film category at the Cannes Film Festival in 2021. Their themes reflect include dreams, nature, sexuality, and Western perceptions of Thailand and Asia. Moreover, his films display a preference for unconventional narrative structures and include working with non-actors.

Conclusion

With the sudden rise and international popularity of Asian contemporary art, many questions have been raised by art critics. How does one currently define Asian contemporary arts? Are there any differences in Contemporary Asian art and those produced in other parts of the world, such as New York or London? If there is a difference, how does it differ? Are there any distinctions in the works of Asian artists living in the West to those living in Asia? These are important questions yet the answers should not be definitive.

Masters, Thawan Duchanee , Montien Boonma, Chalermchai Kositpipat, Panya Vijinthanasarn, Cai Guo-Qiang, Mariko Mori, Arahmaiani Feisal, Rirkrit Tiravanija, Aphichatphong Wirasetthakun, are seen as the pioneers of Asian Contemporary art. Their works are in response to the growing influence of globalization and modernization. Each artist seeks a middle way between global art trends, traditional or local concepts and values. They clearly establish new visual dialogues of communication and presentation that reflect self-expression, the current socio-cultural phenomenon, along with surrealist and realist ideas. Although their methods, techniques, and contents may vary from artist to artist, the elements of cultural identity and religious philosophy still exist.

The ideas of various contemporary concerns are transmitted through many presentations. No matter how the globalization of art is expanded, artists will continue working on their indigenous inspirations through various materials and techniques. From using traditional, simple tools to using new media such as installations, digital photography, prints, video art, and performance art, artists document significant social phenomenon (Murphie & Potts, 2003, Clark 1998).

It is now a trend that artists, who work in experimental media and contemporary issues, tend to address cultural diffusion though their work. They exhibit more in the international art world. While some artists, who specialized in more internal issues, and who use traditional

established media, choose to remain in the local and national arenas. No matter the artistic choices, all artists will reflect some cultural diffusion. The essence of these creations will connect with contemporary audiences. The phenomenon of cultural migration or diffusion in the world of visual arts can easily be seen in the works by contemporary Asian artists.

References

Clark, J. (1998). Modern Asian Art. Sydney: Craftsman House.

Gardner, L. (1970). Art Through the Ages. Harcourt, Brace and Jovanovich, Inc. NY.Honour, H. & Flaming, J. (2005). A world history of Arts. Laurence King Publishing, UK.

Lee, H. (1973). The history of far eastern art. Prentice Hall. Englewood. CA.

Murphie, A. & Potts, J. (2003). Culture and Technology. Basingstoke: Palgrave Macmillan.Perry, G. & Wood, P. (2004). Themes in Contemporary Arts, Yale University Press. New Haven.

Poshyannad, A. (1993). Thai MODERNism and (Post?) Modenism, 1970s and 1980s, In Tradition and Change: Contemporary Art of Asia and the Pacific, edited by C. Turner, St. Lucia, Queensland: University of Queensland Press.

Silipax Art Gallery (2020),Evolution of Thai art throughout ages. Retrieved from https://silapix.com/Evolution-of-Thai-art-throughout-ages-c34395771 on 13th May 2022

Shioda, J. (1997). Glimpses Into the Future of Southeast Asian Art: A Vision of What Art Should Be', In Art in Southeast Asia 1997: Glimpses Into the Future, Tokyo: Museum of Contemporary Art Tokyo and the Japan Foundation.

Appendix

Movement of Art from 1950s-2000s

1950s	1960s	1970s	1980s	1990s	2000s
Abstract Expressionism American Figurative Expressionism American scene painting Antipodeans Bay Area Figurative Movement COBRA (avant-garde movement) Color Field Generación de la Ruptura Gutai group Lenticular prints Les Plasticiens Lyrical Abstraction (Abstract lyrique) Modern traditional Balinese painting New York Figurative Expressionism New York School Serial art Situationist International Soviet Nonconformist Art Red Shirt School of Photography Tachisme Vienna School of Fantastic Realism Washington- Color School	Abstract expressionism Abstract Imagists American Figurative Expressionism Art & Language Bay Area Figurative Movement BMPT Chicago Imagists Chicano art movement Color field Computer art Conceptual art Fluxus Happenings Hard-edge painting Lenticular prints Kinetic art Light and Space Lyrical Abstraction (American version) Minimalism Mono-ha Neo-Dada New York School Nouveau Réalisme Op Art Performance art Plop Art Pop Art Postminimalism Post-painterly Abstraction Psychedelic art Soft sculpture Systems art Zero	Arte Povera Ascii Art Bad Painting Body art Artist's book COUM Transmissions Environmental art Feminist art Froissage Holography Installation art Land Art Lowbrow (art movement) Mail art Papunya Tula Photorealism Postminimalism Process Art Robotic art Saint Soleil School Video art Funk art Pattern and Decoration Warli painting revival Wild style	NAMES Project AIDS Memorial Quilt Appropriation art Culture jamming Demoscene Electronic art Environmental art Figuration Libre Fractal art Graffiti Art Live art Neue Slowenische Kunst Postmodern art Neo-conceptual art Neo-expressionism Neo-pop Sound art Transavantgarde Transgressive art Transhumanist Art Vancouver School Video installation Institutional Critique Western and Central desert art	Art intervention Body art Bio art Cyberarts Cynical Realism Digital Art Hyperrealism Information art Internet art Massurrealism Maximalism New Leipzig School New media art New European painting Relational art Software art Toyism Tactical media Taring Padi Western and Central desert art Young British artists	Altermodern Classical realism Cynical realism The Kitsch Movement Pseudorealism Remodernism Renewable energy sculpture Street art Stuckism Superflat Superstroke Urban art Videogame art VJ art Virtual art

การพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำสำหรับประชาชน

Development of the Waterproof Mask Fabric for People

ธนิกา หุตะกมล [1]
อรพรรณ โพชนุกุล [2]
เพ็ญวิสาข์ พิสิฏฐศักดิ์ [3]

บทคัดย่อ

ด้วยสถานการณ์โรคระบาดไวรัสโคโรนา COVID-19 ในทั่วโลกรวมถึงประเทศไทย ทำให้ประชาชนมีการติดเชื้อไวรัสจำนวนเพิ่มขึ้นและมีผู้เสียชีวิตสะสมเป็นจำนวนมาก การใช้หน้ากากอนามัยทางการแพทย์พบว่าประชาชนซื้อใช้เป็นจำนวนมากเมื่อใช้เสร็จทำให้กลายเป็นขยะอันตรายที่สร้างมลพิษทางน้ำ ทางดิน และขยะเหล่านี้ก็ใช้เวลาย่อยสลายนานอีกด้วย ผู้วิจัยจึงนำผ้าสะท้อนน้ำมาพัฒนาเป็นหน้ากากผ้าเพื่อเป็นทางเลือกให้ประชาชนได้เลือกใช้อีก 1 ช่องทาง ซึ่งคุณสมบัติของหน้ากากอนามัยจำเป็นต้องป้องกันสารคัดหลั่งได้เบื้องต้น ทางผู้วิจัยจึงได้นำนวัตกรรมซึ่งทำจากวัสดุที่มีในประเทศ ด้วยการใช้ผ้าที่เคลือบสารสะท้อนน้ำ และออกแบบหน้ากากรวมทั้งพัฒนารูปแบบให้เหมาะสมกับการใช้งานสำหรับประชาชน เพื่อใช้ทดแทนหรือใช้ควบคู่กันกับหน้ากากอนามัยในปัจจุบัน จากแบบสำรวจรูปแบบของหน้ากาก ทั้ง 4 แบบ พบว่า ประชาชนที่ตอบแบบสำรวจชอบรูปทรงแบบเกาหลี 3 มิติมากที่สุด ซึ่งลักษณะของรูปแบบของหน้ากากนั้นเหมาะกับการใช้ชีวิตประจำวัน สวมใส่สบาย กระชับเข้ากับใบหน้า และยังเป็นรูปแบบที่ทันสมัยอีกด้วย โดยราคาที่ผู้ตอบแบบสอบถามรับได้อยู่ในช่วง 30-50 บาท

คำสำคัญ: การพัฒนา, หน้ากากผ้าสะท้อนน้ำ, ประชาชน

[1] หลักสูตรวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีสิ่งทอ สาขาวิชาเทคโนโลยีวัสดุและสิ่งทอ คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
[2] ศาสตราจารย์ ดร.แพทย์หญิง คณะแพทยศาสตร์, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
[3] รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวิชาเทคโนโลยีวัสดุและสิ่งทอ คณะวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Abstract

According to the COVID-19 epidemic situation in the world, including Thailand, the number of people infected with the virus has increased and the number of deaths has accumulated in large numbers. The use of medical masks has been found that people buy in large quantities. When they are finished, they turn into hazardous waste that pollutes water, and soil, and this waste takes a long time to decompose. Therefore, the researcher used the water-reflecting fabric to develop into a cloth mask as an alternative for the people to choose one more channel, which the properties of the mask are necessary to prevent secretions initially. The researcher has brought innovation which is made from materials that are available in the country by using a fabric coated with a water reflective substance and designing masks as well as developing a form suitable for use for the people to replace or used in conjunction with the current mask. From the survey of all 4 types of masks, it was found that people who answered the survey liked the 3D Korean shape the most. The style of the mask is suitable for everyday use, comfortable to wear, and snug on your face. It is also a modern style. The price that respondents can receive is in the range of 30-50 baht.

Keywords: Development, Water-proof Mask, People

บทนำ

โรคระบาดไวรัสโคโรน่า COVID-19 เริ่มระบาดในช่วงปลายเดือนธันวาคม 2562 ในเมืองอู่ฮั่น ประเทศจีน ซึ่งในปัจจุบันไวรัสโคโรนาได้ระบาดและรุกลามกระจายไปทั่วโลก จากระยะเวลาการแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสชนิดนี้จนถึงปัจจุบันเป็นระยะเวลามากกว่า 2 ปี จึงทำให้มีประชาชนเจ็บป่วยและล้มตายเป็นจำนวนมากทั้งในส่วนของต่างประเทศหรือแม้แต่ประเทศไทยเองก็ตาม กรมควบคุมโรค. (2563). จากข้อมูลสถานการณ์การแพร่ระบาดของไวรัสโคโรน่า (Covid-19) ข้อมูลตั้งแต่วันที่ 1 เมษายน - 11 ตุลาคม พ.ศ. 2564 พบผู้ป่วยยืนยันสะสม 1,692,056 ราย ที่ได้จากผลตรวจ RT-PCR (Polymerase chain reaction) ซึ่งเป็นการ Swab เก็บตัวอย่างเชื้อบริเวณของลำคอ และหลังโพรงจมูก ของผู้เสี่ยงสูง หรือผู้ที่สัมผัสเชื้อ ซึ่งผลการ Swab นี้ยังไม่รวมผลที่ตรวจจากการ Swab แบบ RTK (Antigen Test Kit) ชุดเครื่องตรวจด้วยตนเองที่กรมควบคุมโรคและ องค์การอาหารและยาได้อนุญาตให้ใช้ตรวจหาเชื้อได้ โดยผู้ป่วยสะสมตั้งแต่ปี 2563 ผู้ติดเชื้ออยู่ที่ 1,720,919 ราย ผู้เสียชีวิตสะสม 17,657 ราย และเสียชีวิตสะสมตั้งแต่ปี

2563 17,751 ราย (ศูนย์บริหารสถานการณ์แพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 วันที่สืบค้น 11 ตุลาคม 2564) หลังจากที่รัฐบาลประกาศล็อคดาวน์ประเทศนั้น เนื่องจากประชาชนบางส่วนที่มีอาชีพรับจ้างรายวัน หรือพนักงานบริษัท ที่ไม่สามารถหยุดและทำงานที่บ้านได้ตามประกาศที่รัฐบาลแจ้ง จึงทำให้ประชาชนต้องออกมาทำงานและใช้ชีวิตเพื่อการดำรงชีพของตนเอง หรือแม้แต่การประกาศให้นักเรียน นักศึกษาเรียนออนไลน์ แต่ด้วยความเป็นอยู่ของคนไทยที่อาศัยเป็นครอบครัวใหญ่ ในครัวเรือนอยู่อาศัยกันหลายคน ทำให้คนที่ทำงานอยู่ข้างนอกและได้ไปสัมผัสกับเชื้อและได้รับเชื้อทำให้เชื้อแพร่กระจายให้กับคนในครอบครัว ทำให้ช่วงการล็อคดาวน์รอบที่ 3 ของประเทศ ผู้ที่ติดเชื้อส่วนใหญ่จะมาจากคนในครอบครัวทั้งสิ้น จึงทำให้ผู้ติดเชื้อเพิ่มขึ้นในแต่ละวันและยังคาดว่าโรคระบาดนี้จะยังอยู่ในประเทศต่อไป และด้วยการใช้หน้ากากอนามัยทางการแพทย์หรือหน้ากากอนามัย ที่ผลิตด้วยผ้า Non-woven เป็นจำนวนที่เพิ่มมากขึ้นทำให้ก่อให้เกิดขยะที่เพิ่มขึ้น และด้วยการย่อยสลายของหน้ากากชนิดนี้ใช้เวลาการย่อยนานหลายปี จึงทำให้เกิดมลพิษสู่ดินและน้ำขึ้นมาได้ (Shuai Guo และคณะ, 2022.)

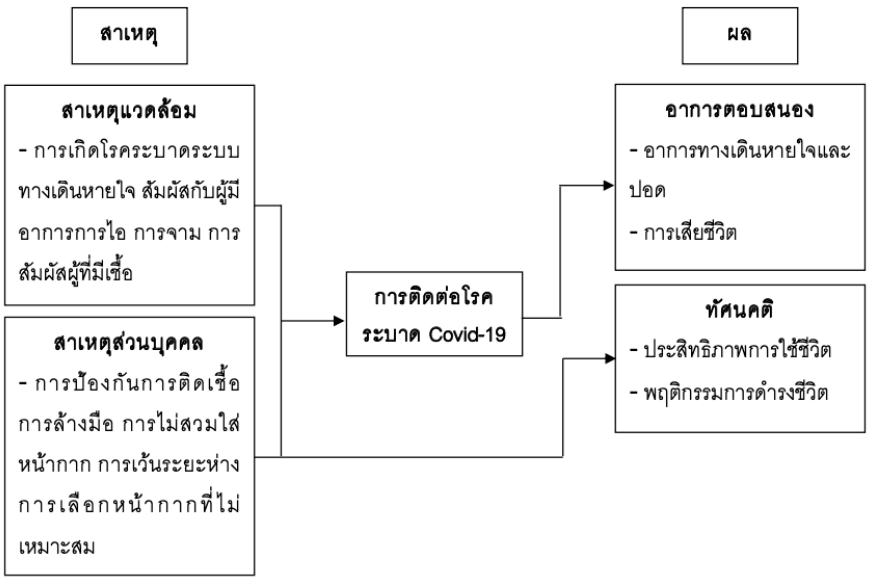
ธนิกา, (2564). กล่าวในงานวิจัยเรื่องการพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำทดแทนหน้ากากอนามัยสำหรับบุคคลากรทางการแพทย์ ว่าการนำผ้าสะท้อนน้ำมาใช้ทดแทนหน้ากากอนามัยในช่วงการระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา (Covid-19) ในช่วงปี 2563 ที่ผ่านมาซึ่งเป็นการขาดแคลนหน้ากากอนามัยของบุคลากรทางการแพทย์และของประชาชน โดยมีราคาที่แพงและขาดตลาดโดยงานวิจัยนี้ได้นำตัวผ้าสะท้อนน้ำมาใช้ทดแทนหน้ากากทางการแพทย์ ผลการทดลองผ้าสะท้อนน้ำพบว่า ผ้าสามารถสะท้อนน้ำได้ และเมื่อผ่านการซัก 30 ครั้ง ผ้ายังคงสามารถสะท้อนน้ำได้ แต่หลังจาก 30 ครั้งไปแล้วผ้าจะเริ่มเสื่อมสภาพตามการซัก จึงทำให้มั่นใจได้ว่า ผ้าสะท้อนน้ำสามารถกันสารคัดหลั่งเบื้องต้นของบุคลากรทางการแพทย์ได้ ในรูปแบบของหน้ากากในปัจจุบันพบว่า มีหลากหลายรูปแบบ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความชอบของผู้บริโภคและความนิยมของช่วงเวลานั้น จากที่พบเจอในท้องตลาดจะเห็นได้ว่า มีหน้ากากทางการแพทย์ และหน้ากากทรงแบบ 3 มิติ ที่ประชาชนเลือกซื้อและนำมาใช้ในชีวิตประจำวันในช่วงการระบาดของไวรัสโคโรนา

ด้วยเหตุผลข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นการนำผ้าสะท้อนน้ำมาพัฒนารูปแบบหน้ากากผ้าเพื่อประชาชน สามารถเพิ่มช่องทางในการเลือกใช้ให้ผู้บริโภคนำมาใช้ควบคู่กับหน้ากากอนามัยเพื่อป้องกันสารคัดหลั่งที่ได้รับจากบุคคลอื่น และยังสามารถลดขยะในการใช้ของหน้ากากอนามัยทางการแพทย์ได้

วัตถุประสงค์

1. เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์รูปแบบของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำให้เหมาะสมสำหรับประชาชน
2. เพื่อเป็นแนวทางการเลือกใช้หน้ากากผ้าให้เหมาะสมกับสภาวะของโรคระบาด

กรอบแนวคิดในการวิจัย



วิธีดำเนินการวิจัย

1. ทดสอบการสะท้อนน้ำของผ้าสะท้อนน้ำ
2. การทดสอบความกระชับของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำ ด้วยเครื่อง Fit Test
3. ศึกษารูปแบบและพัฒนาหน้ากากอนามัยที่เหมาะสำหรับบุคลากรทางการแพทย์
    1. ศึกษาและพัฒนาการออกแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 1
    2. ศึกษาและพัฒนาการออกแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 2
    3. ศึกษาและพัฒนาการออกแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 3
    4. ศึกษาและพัฒนาการออกแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 4
4. ประเมินความพึงพอใจรูปแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำสำหรับประชาชน โดยใช้กลุ่มตัวอย่างแบบเฉพาะคนที่สวมใส่หน้ากากผ้า และไม่เจาะจงอาชีพจำนวน 100 คน

ผลการวิจัย

ธนิกา และคณะ, (2564). การทดสอบการซักของผ้าสะท้อนน้ำ (Waterproof Mask Fabric) ที่ใช้เส้นด้ายฝ้ายผสมโพลีเอสเตอร์ โครงสร้างการทอด้ายยืนเป็น Polyester Microfiber เบอร์ 75 ด้ายพุ่ง Cotton Compact Combed เบอร์ 40 การทอใช้เส้นด้าย 500 เส้นด้ายต่อ 10 ตารางเซนติเมตร ผ่านการเคลือบสารกันน้ำ NUVA-1811 ที่ได้การรับรองมาตรฐานจาก OEKO-TEX Standard 100-2019 ผลการทดสอบการซักด้วยเครื่องทดสอบการซักมาตรฐาน พบว่า สามารถทนต่อกันซักได้ 30 ครั้ง จากนั้นจะเสื่อมสภาพลงไปตามลำดับ ผลการทดสอบการต้านการเปียกน้ำของผิวผ้าโดยวิธีพ่นน้ำ เป็นวิธีเบื้องต้นที่มักใช้ในการทดสอบประสิทธิภาพในการสะท้อนน้ำ (Water Repellency) ของผ้าที่ผ่านการตกแต่งสำเร็จด้วยสารเคมีสะท้อนน้ำ วิธีทดสอบทำได้โดยพ่นน้ำลงบนผ้าด้วยปริมาณน้ำและระยะทางที่กำหนด พบว่าผ้าที่นำมาใช้สามารถต้านการเปียกน้ำได้โดยน้ำไม่แทรกซึมผ่านเข้าสู่โครงสร้างของเส้นด้าย

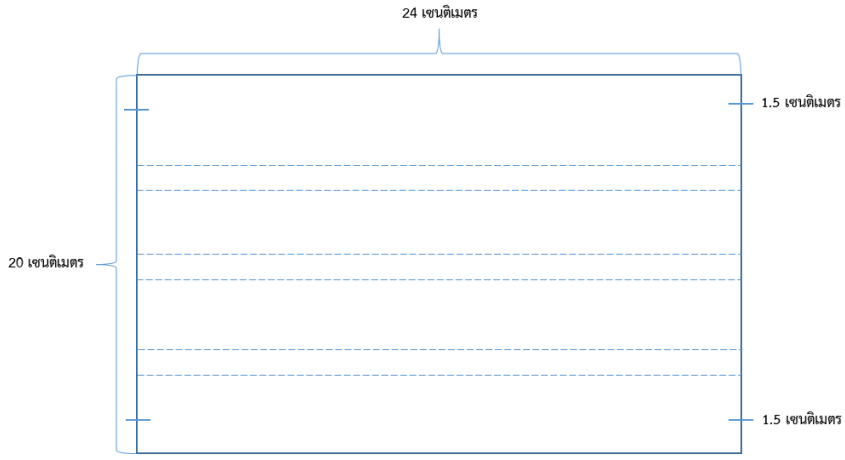
จากการทดสอบความกระชับของหน้ากาก N95 เพื่อเปรียบเทียบกับหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำ โดยใช้เครื่อง Fit Test เพื่อทดสอบความกระชับของหน้ากากและการผ่านของอากาศ พบว่าหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำมีการไหลเวียนของอากาศปริมาณมากทำให้ไม่สามารถวัดค่าเป็นตัวเลขได้ และอากาศเข้าปริมาณมากกว่าหน้ากาก N95 ด้วยลักษณะของรูปแบบและการตัดเย็บ รวมถึงโครงสร้างของผ้ามีลักษณะเป็นผ้าทอที่มีการขัดกันระหว่างเส้นด้าย 2 เส้น จึงมีช่องว่างระหว่างการขัดสานกันของเส้นได้ ทำให้เกิดมีช่องว่างการระบายอากาศ จึงทำให้หน้ากากผ้าสะท้อนน้ำนี้เหมาะกับการใช้งานของประชาชนทั่วไป เนื่องจากการหายใจง่ายละไม่อึดอัดจนเกินไป

ภาพที่ 1 แสดงการทดสอบความกระชับของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำด้วยเครื่อง Fit Test

การศึกษารูปแบบและพัฒนาหน้ากากผ้าที่เหมาะสำหรับประชาชน

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการต่อยอดจากงานวิจัยหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำของบุคลากรทางการแพทย์ ให้ความสำคัญในการนำนวัตกรรมที่มีอยู่แล้วมาพัฒนาออกแบบให้เหมาะสมกับการดำรงชีวิตของประชาชนในสถานการณ์ปัจจุบัน ดังนั้นการศึกษารูปแบบการออกแบบและพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำที่เหมาะสมสำหรับประชาชนเพื่อประยุกต์ใช้ในสถานการณ์โรคระบาด นักวิจัยจึงนำนวัตกรรมผ้าสะท้อนน้ำมาพัฒนาการออกแบบเพื่อให้เหมาะสมกับประชาชนทั่วไป โดยทางผู้วิจัยสร้างต้นแบบของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำสำหรับประชาชนทั้งหมด 4 แบบด้วยกันดังนี้

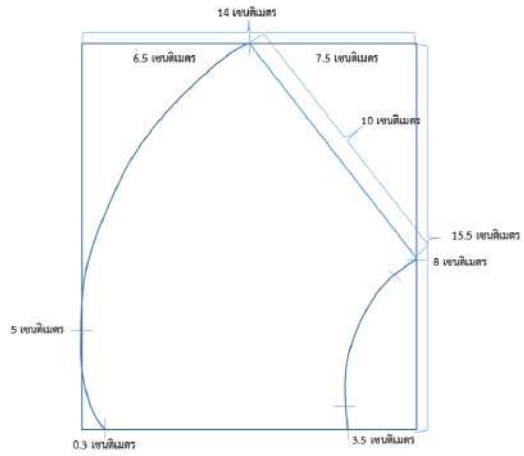
หน้ากากแบบที่ 1



ภาพที่ 2 แสดง Pattern หน้ากากแบบที่ 1

จากภาพที่ 2 หน้ากากแบบที่ 1 ซึ่งจากการทดลองการขึ้นต้นแบบพบว่าต้นแบบนี้ใช้แบบมาตรฐานของแบบหน้ากากอนามัยทางการแพทย์ที่ใช้ในปัจจุบัน โดยมีลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดความกว้าง 24 เซนติเมตร ความยาว 20 เซนติเมตร มี 3 จีบแบบพับลง จากการทดลองการสวมใส่พบว่าแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 1 เมื่อนำไปสวมใส่แล้ว หน้ากากไม่แนบหน้าของผู้สวมใส่ จึงทำให้สารคัดหลั่งสามารถแทรกซึมหรือกระเด็นผ่านตามช่องว่างของหน้ากาก ทำให้เสี่ยงต่อการสัมผัสสารคัดหลั่งได้

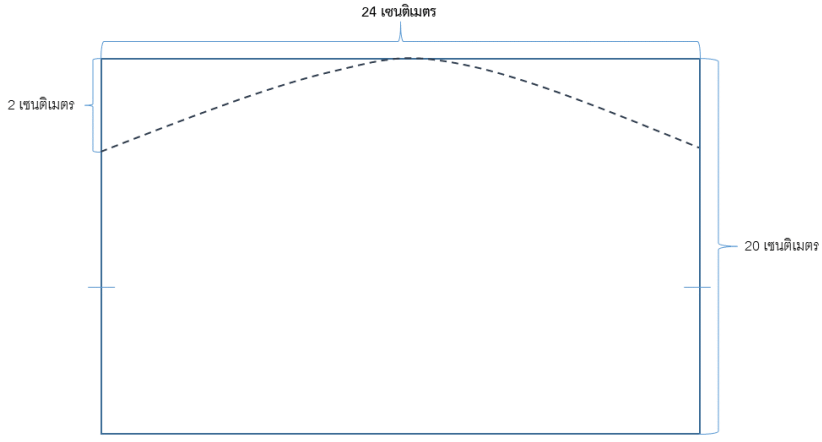
หน้ากากแบบที่ 2



ภาพที่ 3 แสดง Pattern หน้ากากแบบที่ 2

จากภาพที่ 3 เป็นแบบหน้ากากแบบที่ 2 ซึ่งจากการขึ้นต้นแบบพบว่ารูปทรงของหน้ากากนี้มีลักษณะแบบ 3 มิติ เมื่อสวมใส่หน้ากากชนิดนี้แล้วนั้น รูปทรงมีกับรับเข้ากับใบหน้าของผู้สวมใส่ไม่มีช่องว่างที่ทำให้สารคัดหลั่งกระเด็นเข้าสู่ใบหน้า หรือแทรกซึมผ่านได้น้อยมากกว่าแบบที่ 1 แต่ข้อจำกัดของหน้ากากผ้า 3 มิติแบบนี้จะมีลักษณะการเย็บตรงกลางเพื่อต่อตะเข็บจะมีความเสี่ยงต่อการสวมใส่ เนื่องจากรอยต่อของตะเข็บมีฝีเข็มที่เย็บลงบนผืนผ้า ทำให้สารคัดหลั่งเวลากระเด็นสู่บนใบหน้าสารคัดหลั่งเหล่านี้อาจแทรกซึมผ่านรูตะเข็บดังกล่าวได้

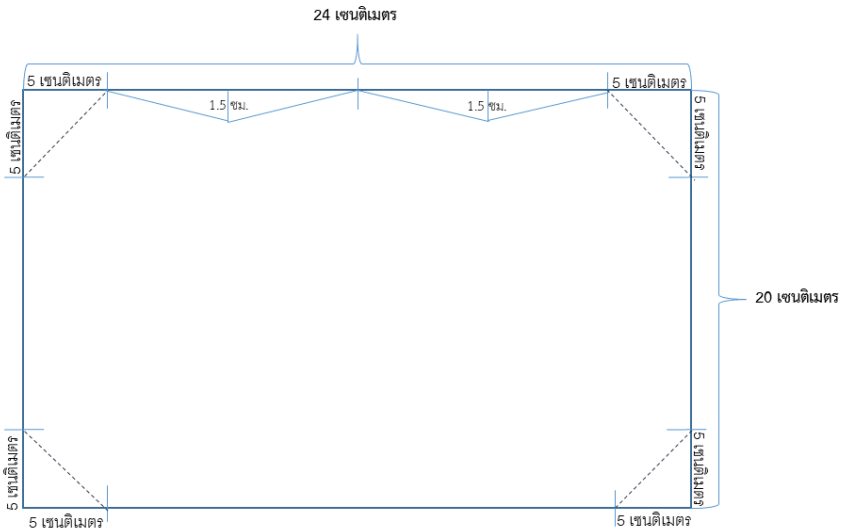
หน้ากากแบบที่ 3



ภาพที่ 4 แสดง Pattern หน้ากากแบบที่ 3

จากภาพที่ 4 เป็นต้นแบบหน้ากากแบบที่ 3 เป็นการปรับรูปแบบมาจากหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำทางการแพทย์ ซึ่งจากการทดลองการขึ้นต้นแบบพบว่าต้นแบบนี้ได้จากการปรับ Pattern จากแบบที่ 1 โดยมีลักษณะสี่เหลี่ยมผืนผ้า ปรับความโค้งด้านล่างของหน้ากากเพิ่มเติม และพับจีบตรงกลางส่วนบนของหน้ากาก โดยขนาดของหน้ากากผ้านี้มีขนาดความกว้าง 24 เซนติเมตร ความยาว 20 เซนติเมตร มีการพับจีบแบบทวิตตรงด้านข้างหน้ากากทั้ง 2 ฝั่งเพื่อเก็บช่องว่างของหน้ากาก จากการทดลองการสวมใส่พบว่าแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำแบบที่ 3 เมื่อนำไปสวมใส่แล้ว หน้ากากมีความแนบหน้าของผู้สวมใส่มากขึ้น หน้ากากรูปทรงนี้มีความแปลกตาไม่เหมือนใคร

หน้ากากแบบที่ 4



ภาพที่ 5 แสดง Pattern หน้ากากแบบที่ 4

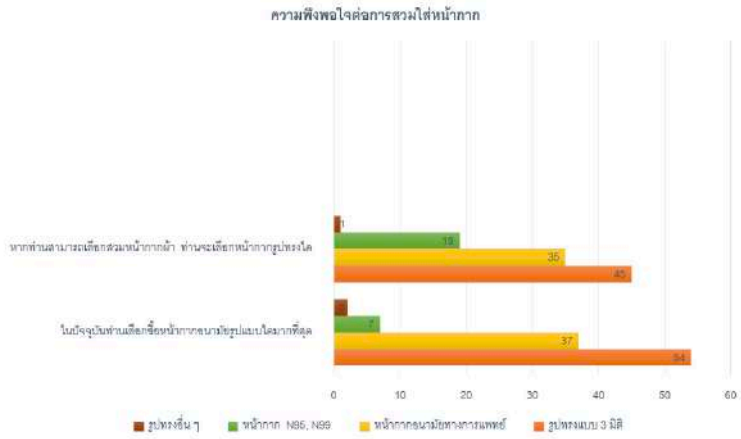
จากภาพที่ 5 หน้ากากแบบที่ 4 ซึ่งจากการทดลองการขึ้นต้นแบบพบว่า ต้นแบบนี้ได้จากการปรับ Pattern ตามความนิยมของหน้ากากอนามัยเกาหลีแบบ 3 มิติที่ประชาชนนิยมใช้กันอย่างมาก เนื่องจากมีรูปทรงที่สวยงาม ทันสมัย สวมใส่สบายกระชับเข้ากับใบหน้า ประชาชนจึงนิยมซื้อบริโภค ผู้วิจัยจึงนำรูปแบบมาปรับให้เป็นแบบหน้ากากผ้าโดยมีความยาว 24 เซนติเมตร มีความกว้าง 20 เซนติเมตร มีการปรับความโค้งส่วนของจมูกเพื่อให้ปรับเข้ากับรูปของใบหน้ามากขึ้น โดยมีการพับเก็บส่วนคางให้โค้งและรับกับรูปทรงของใบหน้ามากขึ้น

ตารางที่1 แสดงภาพการสวมใส่ต้นแบบหน้ากากผ้า

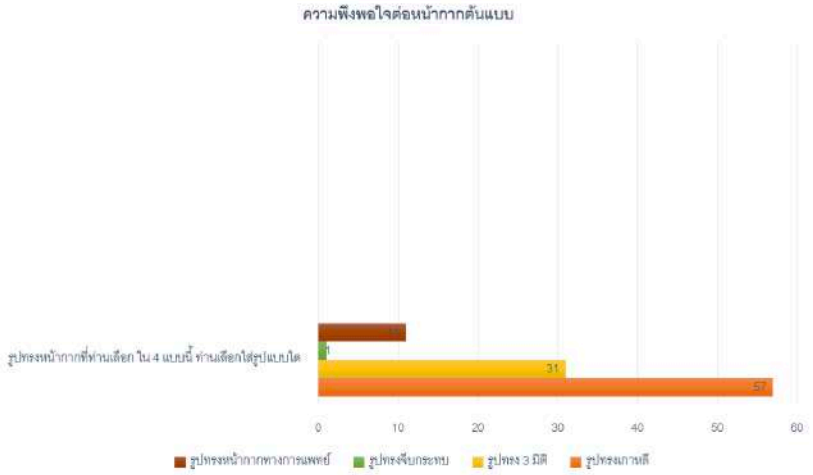
แสดงภาพหน้ากาก	ข้อดีและข้อเสียของหน้ากาก
แบบที่ 1	เป็นผ้าทรงสี่เหลี่ยมมีจีบ 3 จีบแบบคว่ำลง เมื่อสวมใส่แล้วหน้ากากไม่กระชับกับใบหน้า มีช่องว่างที่ทำให้สารคัดหลั่งสามารถกระเด็นผ่านในช่องว่างนั้นได้ จึงไม่เหมาะที่จะนำมาใช้กับประชาชน ควรจำเป็นต้องหาที่ดามจมูกเพื่อเก็บช่องว่างของหน้ากากผ้าชนิดนี้
แบบที่ 2	หน้ากากแบบที่ 2 เป็นหน้ากาก 3 มิติที่มีความแนบกับใบหน้าของผู้สวมใส่แต่ข้อควรระวังของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำรูปทรงนี้ คือ การต่อตะเข็บตรงกลางของหน้ากากซึ่งเมื่อสารคัดหลั่งกระเด็นบริเวณรอยต่อสารคัดหลั่งเหล่านั้นอาจแทรกซึมผ่านรอยตะเข็บเหล่านี้ ถึงแม้ว่าผ้าสะท้อนน้ำจะสามารถป้องกันสารคัดหลั่งได้แต่ก็ยังมีความเสี่ยงต่อการสวมใส่ของประชาชน
แบบที่ 3	หน้ากากแบบที่ 3 เป็นหน้ากากที่มีการปรับจากหน้ากากแบบที่ 1 และปรับแบบจากหน้ากากสะท้อนน้ำเพื่อบุคลากรทางการแพทย์ ให้มีการเก็บทรงของหน้ากากในบริเวณของจมูกและข้างแก้ม โดยเพิ่มการจับจีบกระทบบริเวณตำแหน่งของจมูกให้เก็บช่องว่าง และตำแหน่งข้างแก้มโดยการเพิ่มการจับจีบเช่นเดียวกัน เมื่อสวมใส่แล้วมีความกระชับเพิ่มมากขึ้นและรูปทรงดูแปลกตาไม่เหมือนใคร
แบบที่ 4	หน้ากากแบบที่ 4 เป็นรูปแบบที่พัฒนามาจากหน้ากากอนามัยทรงเกาหลี 3 มิติที่ประชาชนนิยมนำมาสวมใส่ เนื่องจากมีรูปทรงที่สวยงาม สวมใส่สบาย กระชับบนใบหน้า เวลาพูดและสื่อสารสะดวกสบายต่อผู้สวมใส่ โดยผู้วิจัยเพิ่มการเก็บใต้คางให้มีความกระชับมากขึ้น และปรับความโค้งของช่วงแก้มให้แนบใบหน้ามากขึ้น

เมื่อผู้วิจัยสร้างรูปแบบหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำทั้ง 4 รูปแบบเรียบร้อยแล้ว จึงนำรูปแบบของหน้ากากผ้าทั้ง 4 รูปแบบสอบถามความพึงพอใจของคนที่ใช้หน้ากากผ้าและการเลือกใช้ของหน้ากากผ้าผ่านโปรแกรม Google forms โดยใช้ผู้ประเมินทั้งสิ้น 100 คนแบบไม่เจาะจงกลุ่มอาชีพ โดยผลสำรวจสรุปได้ดังนี้ ผู้ตอบแบบสอบถามเป็นเพศหญิงคิดเป็นร้อยละ 77 และเป็นเพศชาย คิดเป็นร้อยละ 23 มีอายุ 18-25 ปี คิดเป็นร้อยละ 46 อายุ 26-30 ปี คิดเป็นร้อยละ 10 อายุ 31-35 ปี คิดเป็นร้อยละ 17 อายุ 36-40 ปี คิดเป็นร้อยละ 12 อายุ 41-45 ปี คิดเป็นร้อยละ 10 อายุ 46-50 คิดเป็นร้อยละ 1 และอายุ 50 ปี ขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 14 ระดับการศึกษาของผู้ตอบแบบสอบถาม ต่ำกว่าปริญญาตรี

คิดเป็นร้อยละ 6 ปริญญาตรี คิดเป็นร้อยละ 77 ปริญญาโท คิดเป็นร้อยละ 1 และระดับปริญญาเอก คิดเป็นร้อยละ 6 โดยมีรายได้ต่ำกว่า 15,000 บาท ร้อยละ 46 รายได้ 15,001-25,000 บาท ร้อยละ 32 รายได้ 25,001-30,000 บาท ร้อยละ 1 รายได้ 30,001-35,000 บาท ร้อยละ 9 รายได้ 35,001-40,000 บาท ร้อยละ 3 และรายได้มากกว่า 40,001 บาทขึ้นไป ร้อยละ 9 มีอาชีพนักเรียนและนักศึกษา ร้อยละ 44 อาชีพครูและอาจารย์ ร้อยละ 34 อาชีพรับราชการ ร้อยละ 12 อาชีพค้าขายและธุรกิจส่วนตัว ร้อยละ 1 และอื่น ๆ ร้อยละ 6 โดยมีคำถามที่ถามผู้ตอบแบบสอบถามดังนี้



ภาพที่ 6 แสดงภาพความพึงพอใจการสวมใส่รูปทรงของหน้ากาก



ภาพที่ 7 แสดงกราฟความพึงพอใจต่อต้นแบบหน้ากาก

จากแบบสอบถามพบว่าผู้ตอบแบบสอบถามพึงพอใจต่อรูปทรงเกาหลี 3 มิติ เนื่องจากมีรูปแบบสวยงาม สวมใส่สบาย พูดง่าย กระชับบนใบหน้า และคิดว่าราคาที่เหมาะสมกับหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำนี้อยู่ที่ 30-50 บาท คิดเป็นร้อยละ 83 ราคา 51-70 บาท คิดเป็นร้อยละ14 ราคา 71-90 บาท คิดเป็นร้อยละ 1 และราคา 90 บาท ขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 1

ภาพที่ 8 แสดงรูปแบบหน้ากากอนามัย

สรุปและอภิปรายผล

จากการวิจัยการพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำสำหรับประชาชน เป็นการพัฒนารูปแบบหน้ากากจากการพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำเพื่อเพื่อบุคลากรทางการแพทย์ มีรูปทรงที่แตกต่างกัน เพื่อให้ประชาชนได้เข้าถึงผ้าสะท้อนน้ำได้ จากการวิจัย พบว่า ผ้าสะท้อนน้ำสามารถป้องกันสารคัดหลั่งในเบื้องต้นได้ 30 ครั้ง และเสื่อมสภาพตามลำดับจากการซักและใช้งาน การทดสอบความกระชับของหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำ พบว่า หน้ากากผ้าสะท้อนน้ำมีอากาศถ่ายเทได้มากกว่าหน้ากากแบบ N95 เนื่องจากโครงสร้างของผ้าที่ลักษณะของการทอ เกิดช่องว่างของผืนผ้า และรูปทรงของหน้ากาก ดังนั้นผ้าสะท้อนน้ำนี้จึงเหมาะต่อการสวมใส่สำหรับประชาชน เนื่องจากหายใจได้สะดวกไม่อึดอัด รูปทรงเหมาะและเข้ารูปกับใบหน้า และเมื่อนำผ้าสะท้อนน้ำมาสร้างต้นแบบหน้ากากผ้าและนำต้นแบบทั้ง 4 แบบ สอบถามความพึงพอใจกับประชาชนจำนวน 100 คน ที่สวมใส่หน้ากากผ้า แบบไม่เจาะจงอาชีพ พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนมากเป็นเพศหญิง ร้อยละ 77 ช่วงอายุที่ตอบแบบสอบถามมากที่สุดอยู่ในช่วงอายุ 18-25 ปี การศึกษาอยู่ในระดับปริญญาตรี ร้อยละ 77 มีอาชีพนักเรียนและนักศึกษามากที่สุด ร้อยละ 44 มีรายได้ต่ำกว่า 15,000 บาท ร้อยละ 46 และเมื่อสอบถามผู้บริโภคเลือกซื้อหน้ากากอนามัยทางการแพทย์รูปทรงแบบเกาหลี 3 มิติมากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 54 เมื่อสอบถามผู้บริโภคว่าหากเลือกสวมหน้ากากผ้าจะเลือกสวมใส่รูปทรงใด พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามเลือกแบบรูปทรงเกาหลี 3 มิติ ร้อยละ 45 และเมื่อผู้วิจัยนำรูปแบบหน้ากากทั้ง 4 รูปแบบที่ทำจากผ้าสะท้อนน้ำนำไปสอบถามพบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามชอบผ้าสะท้อนน้ำรูปแบบเกาหลี 3 มิติ มากที่สุดคิดเป็นร้อยละ 57 และราคาที่เหมาะสมอยู่ในช่วง 30-50 บาท โดยให้คำอธิบายความชื่นชอบของรูปแบบนี้ว่า เป็นรูปแบบที่สวยทันสมัย สวมใส่ง่าย หายใจสะดวก และเหมาะกับการใช้งาน ซึ่งสอดคล้องกับความนิยมของประชาชนที่เลือกซื้อรูปแบบหน้ากากอนามัยทางการแพทย์รูปแบบเกาหลี 3 มิติ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสรุปได้ว่า ประชาชนชื่นชอบหน้ากากรูปแบบเกาหลี 3 มิติ มากที่สุด

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีสีให้เลือกมากกว่า 1 สีเพื่อให้ผู้บริโภคได้ตัดสินใจที่จะเลือกซื้อ

2. ควรมีนวัตกรรมอื่น ๆ เพิ่มเติม อาทิ กลิ่นหอม เพื่อจูงใจต่อผู้บริโภคในการเลือกใช้หน้ากากผ้า

3. ควรเพิ่มแบบจำนวนประชากรการสร้างแบบสอบถามบุคคลในกลุ่มอาชีพอื่น ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลในเชิงลึกมากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

กรมควบคุมโรค. (2563). โรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (Covid-19). กรมควบคุมโรค กระทรวงสาธารณสุข.

ธนิกา หุตะกมล, อรพรรณ โพชนุกูล และเพ็ญวิสาข์ พิสิฐฎศักดิ์. (2564). การพัฒนาหน้ากากผ้าสะท้อนน้ำทดแทนหน้ากากอนามัยสำหรับบุคลากรทางการแพทย์. Burapha Arts Journal, 24(1), 41-52.

วรรณยศ บุญเพิ่ม. (2559). กระบวนการสร้างนวัตกรรมเชิงความหมายของแบรนด์ผลิตภัณฑ์ (Doctoral dissertation, จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย).

สวธรรยา ธรรมอภิพล, จารุมนต์ ดิษฐปรัตร์ และปภาอร กลิ่นศรีสุข. (2564). ความรู้และพฤติกรรมในการจัดการขยะติดเชื้อประเภทหน้ากากอนามัยของชุมชนบ้านกลาง-ไผ่ขาดจังหวัดนครปฐมในช่วงวิกฤต การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา2019 (โควิด19). Journal of Innovation and Management, 6(1), 37-50.

ศูนย์บริหารสถานการณ์แพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019. สืบค้นวันที่ 11 ตุลาคม 2564 จากเว็บไซต์ https://www.moicovid.com/11/10/2021/uncategorized/5170/

Shuai Guo, Yaoxin Zhang, Hao Qu, Meng Li, Songlin Zhang, Jiachen Yang, Xueping Zhang, and Swee Ching Tan (2022). Repurposing face mask waste to construct floating phototherma evaporator for autonomous solar ocean farming. EcoMat, 4(2), e12179.

Williams, J. T. (Ed.). (2017). Waterproof and water-repellent textiles and clothing. Woodhead Publishing.

การศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา

The study of Thai Traditional Dance and Music Administration and Management in Pattaya

สันติ อุดมศรี[1]

บทคัดย่อ

การศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทยในเมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี และศึกษารูปแบบการจัดการงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในสวนอาหารเรือนไทย โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เก็บและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องและการเก็บข้อมูลภาคสนาม

ผลการวิจัยพบว่า ประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทย ก่อตั้งขึ้นในปี พ.ศ.2523 โดยมีเนาวรัตน์ ค้าขาย เป็นเจ้าของธุรกิจ ครอบครัวเป็นชาวพัทยาแต่กำเนิด ประกอบอาชีพประมงและค้าขาย มีความสนใจทางด้านร้านอาหาร ดนตรีไทย และนาฏศิลป์ เพื่อบริการนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศ เนาวรัตน์ ค้าขาย ได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงาน องค์กร สถาบัน

การศึกษา พ่อค้าและประชาชนในเมืองพัทยาให้ดำรงตำแหน่งประธานสภาวัฒนธรรมเมืองพัทยา ด้านการบริหารจัดการการแสดงภายในสวนอาหารเรือนไทย แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ นาฏศิลป์และดนตรีไทย โดยมีอาจารย์อนันต์ บุญชู ควบคุมการแสดง และนายดัสกร แก้วแจ่ม ทำหน้าที่ควบคุมนักดนตรีไทย รายได้ของนักดนตรีและนักแสดงจะได้รับเป็นเงินรายเดือน เริ่มบรรเลงดนตรีในระหว่างเวลา 19.00-23.00 น. การแสดง ประกอบด้วย รำชัดชาตรี ระบำโบราณคดี ระบำกฤษดาภินิหาร ฟันดาบ รำพื้นเมืองสี่ภาค และการแสดงโขน เป็นต้น

คำสำคัญ : บริหารจัดการ / นาฏศิลป์ /ดนตรีไทย

[1] อาจารย์ประจำสาขาดนตรี คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The study of Thai Traditional Dance and Music Administration and Management in Pattaya aims at investigating history of Ruen Thai restaurant in Pattaya, Chonburi and studying administrative form of traditional dance and music at the venue. Qualitative research method was applied in this study by data gathering from interviewing experts and field studies.

The study has found that Ruen Thai restaurant was open in 1980 and was owned by Miss Naowarat Kha-khai until its closure in 2019. Born in Pattaya, Naowarat works in fishery and commerce and is interested in restaurant business with Thai traditional dance and music entertainment for travelers to Pattaya. In later years, with business reputation, Naowarat was elected President of Pattaya's Cultural Council.

Performing art shows at Ruen Thai restaurant was managed by dividing into two sectors, the dance was directed by Ana Bunchu and the music was directed by Datsakorn Kaewchaem. Wages for dancers and musicians were paid monthly. Shows were on stage during 7 p.m. to 10.30 p.m. Repertoires were Ram Sat Chatree, Rabam Borankhadee, Rabam Kritdaphinihan, Fan Dap, Ram Phuenmueng Si Phak, and Khon.

Keywords : administration and management / Traditional Dance / Thai Traditional Music

บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

พัทยา จังหวัดชลบุรี เป็นสถานที่ตากอากาศที่มีชื่อเสียงและสวยงามที่สุดแห่งหนึ่งของประเทศไทย ตั้งอยู่ทางด้านตะวันออกของอ่าวไทย ที่กว้างยาวประมาณ 3 กิโลเมตร มีหาดทรายริมทะเลขาวสะอาด อากาศเย็นสบาย อุณหภูมิ 28 – 30 องศาเซลเซียส มีลมบกพัดจากทิศตะวันออกไปทิศตะวันตกในเวลากลางคืน และลมทะเลพัดจากทิศตะวันตกไปทิศตะวันออกในเวลากลางวัน ทำให้พัทยามีอากาศเย็นสบายตลอดทั้งกลางวันและกลางคืน (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเมืองพัทยา, 2559, 3)

คำว่า พัทยา มีที่มาจากประวัติศาสตร์ท้องถิ่นว่า ในปี พ.ศ.2310 สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชตีฝ่าวงล้อมพม่ามารวบรวมพลที่ฝั่งตะวันออก ได้หยุดพักแรมที่นาจอมเทียนและทุ่งไก่เตี้ย สัตหีบ ซึ่งภายหลังชาวบ้านเรียกตำบลนี้ว่า “ทัพพระยา” ต่อมาเรียกใหม่เป็น “ทัพธยา” และกลายเป็น “พัทยา” ในที่สุด อีกหลักฐานกล่าวว่า พัทยา มาจากชื่อของลมทะเลที่พัดจากทิศตะวันตกเฉียงใต้ไปยังทิศตะวันออกเฉียงเหนือในต้นฤดูฝน (พรชัย สุจิตต์, 2522, 26)

ต่อมาในปี พ.ศ.2497 สหรัฐอเมริกาเข้ามาตั้งฐานทัพชั่วคราวในประเทศไทย เพื่อช่วยป้องกันภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จากการคุกคามของลัทธิคอมมิวนิสต์ ทำให้ประเทศไทยต้องไปมีส่วนเกี่ยวพันกับสงครามเวียดนาม มีการเช่าบ้านพักตากอากาศของพระยาสุนทรบริเวณทางตอนใต้ของหาดพัทยา แล้วผลัดเปลี่ยนหมุนเวียนกันมาพักสัปดาห์ละครั้งเป็นประจำ นับเป็นจุดเริ่มต้นที่ทำให้ชายหาดพัทยามีชื่อเสียงในฐานะเป็นสถานที่พักผ่อนทางชายทะเลของทหารสหรัฐฯ ส่งผลให้ชุมชนชาวบ้านในบริเวณใกล้เคียงพยายามสรรหาสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ เพื่อบริการแก่ทหารสหรัฐฯและนักท่องเที่ยว การสรรหาบริการในช่วงแรก ๆ เป็นบริการแบบไม่ถาวร ให้บริการเฉพาะช่วงที่มีผู้มาท่องเที่ยวพักผ่อนเท่านั้น และจะหยุดเมื่อนักท่องเที่ยวกลับ (ภารดี มหาขันธ์, 2554, 207)

ในระยะต่อมาอีกไม่นาน บริการต่าง ๆ ก็กลายเป็นอาชีพหลักของประชากรในแถบนี้ เพราะพื้นที่ดังกล่าวได้รับความนิยมจากนักท่องเที่ยวเข้ามาพักแรมและพักผ่อนอย่างต่อเนื่องในปริมาณที่เพิ่มขึ้นโดยลำดับ ปัจจุบันนี้พัทยาแบ่งพื้นที่ออกเป็น พัทยาเหนือ พัทยากลาง และพัทยาใต้ รายล้อมไปด้วยโรงแรม รีสอร์ท คอนโดมิเนียม ห้างสรรพสินค้า บาร์คาบาเร่ต์ นอกจากนี้ยังมีสถานที่ท่องเที่ยวได้แก่ ปราสาทสัจธรรม บ้านสุขาวดี สวนนงนุช เมืองจำลอง ตลาดน้ำสี่ภาค ถนนคนเดิน ทิฟฟานี่โชว์ หมู่บ้านช้าง เกาะล้าน และคลับที่เปิดบริการตลอด 24 ชั่วโมง ชั่วเวลาเพียงศตวรรษเดียว พัทยามีความเปลี่ยนแปลงจากหมู่บ้านเล็ก ๆ ไปเป็นสถานที่ท่องเที่ยวตากอากาศทางชายทะเลที่มีชื่อเสียงระดับประเทศและระดับสากล

เมื่อเศรษฐกิจและสังคมของจังหวัดชลบุรีเจริญขึ้น นักธุรกิจและผู้ให้บริการจึงได้เกิดแนวคิดที่จะใช้กลวิธีดึงดูดลูกค้าและนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติด้วยการนำศิลปะและวัฒนธรรมมานำเสนอ ก่อให้เกิดความชื่นชมและประทับใจแก่นักท่องเที่ยว และส่งผลให้ชาวบ้านในพื้นที่ที่มีความรู้ความสามารถทางด้านดนตรีไทย ดนตรีสากล และนาฏศิลป์ มีรายได้เพิ่มขึ้น อันเนื่องมาจากการได้รับค่าตอบแทนจากการแสดง ในส่วนของนักดนตรีไทยและนักแสดงที่เปลี่ยนแนวทางมาเป็นการแสดงเพื่อหารายได้ตามโรงแรมและร้านอาหารนั้น เริ่มมาได้รับความนิยมเมื่อช่วงประมาณ 20 ปีที่ผ่านมา ส่วนใหญ่มักจะเป็นโรงแรมขนาดใหญ่ในจังหวัดที่สำคัญ ๆ ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่มีชาวต่างชาติเข้ามาท่องเที่ยวเป็นจำนวนมาก เช่น กรุงเทพมหานคร เชียงใหม่ ภูเก็ต พัทยา เป็นต้น

ด้วยความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเล็งเห็นว่าเมืองพัทยามีความเหมาะสมอย่างยิ่งในทุกมิติในการศึกษาวิจัย ประกอบกับผู้วิจัยเป็นบุคลากรของมหาวิทยาลัยบูรพา อันเป็นจังหวัดที่ตั้งของเมืองพัทยา จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจในการศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา เพื่อบอกเล่าเรื่องราวความเป็นมา ความสำคัญ และความน่าสนใจของการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา อันเป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญของประเทศไทย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทยในเมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี
2. เพื่อศึกษารูปแบบการบริหารจัดการนาฏศิลป์และดนตรีไทยในสวนอาหารเรือนไทย

ขอบเขตการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทยในเมืองพัทยาเท่านั้น
2. ศึกษารูปแบบการบริหารจัดการนาฏศิลป์และดนตรีไทยในสวนอาหารเรือนไทย

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1.การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ข้อมูลเอกสาร ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา งานวิจัย บทความ วารสาร ซีดีเพลง และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์เมืองพัทยา เพื่อนำมาสนับสนุน อ้างอิง และเป็นแนวทางในการวิจัย

2) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ กำหนดผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ เจ้าของธุรกิจสวนอาหารเรือนไทย นักแสดงนาฏศิลป์ และนักดนตรีไทย

2.ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยทำหนังสือขอความร่วมมือในการทำวิจัย เพื่อขอความร่วมมือและขอความอนุเคราะห์ในการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ จัดเตรียมประเด็นสัมภาษณ์ตามหัวข้อที่กำหนด ประสานงานกับผู้ให้ข้อมูลการสัมภาษณ์เพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยและกระบวนการวิจัย และดำเนินการสัมภาษณ์ตามวัน เวลา และสถานที่ที่นัดหมาย ตามประเด็นที่กำหนดไว้

3. การวิเคราะห์ข้อมูล ดำเนินการวิเคราะห์ 2 ประเด็น คือ วิเคราะห์ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาของของสวนอาหารเรือนไทยโดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยนำผลการวิเคราะห์มาเรียบเรียงเนื้อหา และศึกษารูปแบบการบริหารจัดการงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยเพื่อศึกษาต่อยอดการทำธุรกิจดนตรีและนาฏศิลป์ในอนาคต

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทย จังหวัดชลบุรี
2. ทราบถึงรูปแบบการบริหารจัดการงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในรูปแบบธุรกิจ

ผลการศึกษา

ผู้วิจัยจำแนกการนำเสนอออกเป็น 4 ส่วน คือ 1) ประวัติสวนอาหารเรือนไทย 2) รูปแบบการบริหารจัดการงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย 3) ค่าตอบแทนของนักแสดงและนักดนตรี 4) วงดนตรีและบทเพลงสำหรับบรรเลงประกอบการแสดง

1.ประวัติสวนอาหารเรือนไทย

สวนอาหารเรือนไทยพัทยา ตั้งอยู่เลขที่ 485/3 หมู่ 10 ถนนพัทยาสาย 2 มีพื้นที่ 7 ไร่ เป็นอาคารทรงไทย รองรับลูกค้าได้ประมาณ 450 คน เปิดบริการมาตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2523 ดำเนินกิจการด้านอาหารและการแสดงมาตลอดระยะเวลา 41 ปี โดยมี เนาวรัตน์ ค้าขาย เป็นเจ้าของกิจการ

ประวัติของเนาวรัตน์ ค้าขาย เกิดเมื่อวันที่ 18 มิถุนายน 2499 ปัจจุบันอายุ 65 ปี สมรสกับบุญลือ ชัยเทวรัญ ชาวจังหวัดพิจิตร รับราชการด้านผังเมือง แล้วย้ายภูมิลำเนามาอยู่เมืองพัทยา มีบุตร-ธิดาด้วยกันจำนวน 2 คน ประกอบด้วย นาวิน ค้าขาย และสุทธาสินี ค้าขาย

เนาวรัตน์ ค้าขาย ได้เล่าประวัติความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทย ดังนี้

...เดิมทีต้นตระกูลเป็นชาวพัทยาแต่กำเนิด คุณพ่อมีอาชีพประมง คุณแม่ก็ทำอาชีพเย็บผ้าสมัยสงครามเวียดนาม และทางเมืองไทยได้ก่อตั้งสนามบินอู่ตะเภาขึ้นมา ทำให้ครอบครัวหันมาค้าขายสินค้าให้กับคนงานก่อสร้างและชาวต่างชาติอยู่ตรงถนน walking street ต่อมาได้สมรสกับคุณบุญลือ ชัยเทวรัญ รับราชการและทำธุรกิจต่าง ๆ ในเมืองพัทยาจนพอสร้างรายได้ให้กับครอบครัว ส่วนตัวมีความชื่นชอบในด้านวัฒนธรรมไทยมาก ชอบรำไทย ชุดไทย ผ้าไทย และเสียงดนตรีไทย จึงหันมาทำสวนอาหารเรือนไทยให้บริการแก่นักท่องเที่ยว ภายในร้านจะมีวงดนตรีไทยและการแสดงต่าง ๆ เพื่อต้อนรับนักท่องเที่ยวเข้ามาในร้าน จนประสบความสำเร็จมาจนทุกวันนี้ (เนาวรัตน์ ค้าขาย, สัมภาษณ์, 6 กรกฎาคม 2560)

จะเห็นได้ว่า สวนอาหารเรือนไทยนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทยเพื่อดึงดูดลูกค้า โดยใช้ศิลปวัฒนธรรมเพื่อสร้างความประทับใจแก่นักท่องเที่ยว ได้แก่ อาหารไทย ดนตรีไทย และการแสดงนาฏศิลป์ เพื่อให้นักท่องเที่ยวได้รับประทานอาหารและชมการแสดง พร้อมทั้งมีการบรรเลงดนตรีไทยขับกล่อมให้เกิดความเพลิดเพลินในยามค่ำคืน แต่ในบางช่วงเวลาที่เศรษฐกิจซบเซาก็อาจส่งผลให้สวนอาหารเรือนไทยพบกับปัญหาได้เหมือนกัน ดังที่นาวิน ค้าขาย บุตรชายของเนาวรัตน์ ค้าขาย ได้ให้สัมภาษณ์ว่า

...สวนอาหารเรือนไทยบริหารกันอยู่ 2 คน คือ คุณแม่และผม ภายในสวนอาหารมีหลายระบบ คือ ฝ่ายบริการ พนักงานเสิร์ฟ ล้างจาน รับจอดรถ ฝ่ายการแสดง ได้แก่ ดนตรีไทยและนาฏศิลป์ ช่วงที่ผ่านมามีนักท่องเที่ยวมาทานเยอะมาก ทำให้ทางร้านมีรายได้ดี แต่ในปัจจุบันนี้ก็มีภาวะเสี่ยงมาก เพราะมีคู่แข่งด้วย และเพราะเศรษฐกิจเองก็มี เช่น ไม่มีแขกชาวต่างชาติมาท่องเที่ยวในบางช่วงก็ทำให้ขาดทุนบ้างเหมือนกัน แต่เนื่องด้วยคุณแม่ได้ทำกิจการต่าง ๆ ควบคู่กันไปด้วย ได้แก่ โรงแรมใน walking street และพิพิธภัณฑ์ จึงทำให้สามารถช่วยพยุงดูแลสวนอาหารเรือนไทยนี้ไว้ได้ (นาวิน ค้าขาย, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560)

เนาวรัตน์ ค้าขาย เจ้าของกิจการสวนอาหารเรือนไทย
ภาพถ่าย : สันติ อุดมศรี วันที่ 6 กรกฎาคม 2560

เนาวรัตน์ ค้าขาย บริหารจัดการอาชีพธุรกิจสวนอาหารจนกิจการใหญ่โตเจริญรุ่งเรือง ทั้งยังเป็นเจ้าของโรงแรมบนพื้นที่เศรษฐกิจ และเป็นเจ้าของพิพิธภัณฑ์ด้วย กิจการต่าง ๆ ของเธอได้สร้างอาชีพให้กับชาวชุมชนเมืองพัทยา สร้างรายได้ให้แก่ท้องถิ่น ควบคู่ไปกับการอนุรักษ์และสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติ ด้วยความสามารถและภาวะผู้นำดังกล่าวนี้ ทำให้เนาวรัตน์ ค้าขาย ได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงาน องค์กร สถาบันการศึกษา พ่อค้าและประชาชนในเมืองพัทยา ให้ดำรงตำแหน่งประธานกลุ่มสตรีเมืองพัทยา ประธานสภาวัฒนธรรมเมืองพัทยา ประธานชมรมกอล์ฟ และประธานการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยของจังหวัดชลบุรี รวมทั้งได้รับรางวัล “คนดีศรีเมืองชล” นำความภาคภูมิใจมาสู่ตนเองและครอบครัว

2.รูปแบบการบริหารจัดการงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย

การบริหารจัดการการแสดงภายในสวนอาหารเรือนไทย แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ นาฏศิลป์และดนตรีไทย โดยมีอาจารย์อนันต์ บุญชู ควบคุมการแสดง และนายดัสกร แก้วแจ่ม ทำหน้าที่ควบคุมนักดนตรีไทย รายได้ของนักดนตรีและนาฏศิลป์จะได้รับเป็นเงินรายเดือน เริ่มบรรเลงดนตรีในระหว่างเวลา 19.00-23.00 น. การแสดง ประกอบด้วย รำชัดชาตรี ระบำโบราณคดี ระบำกฤษดาภินิหาร ฟันดาบ รำพื้นเมืองสี่ภาค และการแสดงโขน เป็นต้น อนันต์ บุญชู อายุ 49 ปี ผู้จัดรายการแสดงของสวนอาหารเรือนไทย ได้กล่าวถึงจุดเน้นของการจัดชุดการแสดงของสวนอาหารนี้ว่า

…รายการแสดงจะสับเปลี่ยนหมุนเวียนไปเรื่อย ๆ ตามเทศกาล จุดเน้นหลักของที่นี่จะไม่เน้นรำเดี่ยวหรือรำอะไรที่มีขั้นตอนมากมาย จะตัดทิ้งเสีย จะเน้นระบำการรำหมู่เป็นกลุ่มเสียส่วนใหญ่ตั้งแต่ 4 -6 คน และ 8 คนขึ้นไป ไม่นิยมรำคนเดียว เพราะดูไม่สวย และเป็นนโยบายของเจ้าของร้าน แต่ปกติแล้วต้องมีครบหมดทุกอย่าง ต้องมีรำเดี่ยว รำคู่ ทุกอย่าง เป็นต้น แต่ที่สวนอาหารเรือนไทยเน้นว่าจะไม่เอารำเดี่ยว (อนันต์ บุญชู, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560)

รายการแสดงของสวนอาหารเรือนไทย แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ช่วงหัวค่ำ ระหว่างเวลา 19.00-20.00 น. ช่วงที่ 2 ช่วงกลางคืน ระหว่างเวลา 20.10-20.45 น. และช่วงที่ 3 ช่วงดึก ระหว่างเวลา 21.00-23.00 น. ดังนี้

ตารางที่ 1 รูปแบบการแสดง

ช่วงเวลา	ดนตรีไทย	นาฏศิลป์
ช่วงที่ 1 ช่วงหัวค่ำ		
19.00 - 19.45 น.	วงดนตรีไทยบรรเลงขับกล่อมเรื่อยไปโดยไม่มีการขับร้อง ในเพลงโหมโรงแขกมอญ เพลงเรื่องพระรามเดินดง เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงกล่อมนารี เป็นต้น	
19.45 - 20.00 น.	เพลงกฤษดาภินิหาร	ระบำกฤษดาภินิหาร
ช่วงที่ 2 ช่วงกลางคืน		
20.10-20.15 น.	บรรเลงประกอบการแสดงเพลงชัดชาตรี	ระบำชัดชาตรี ระบำลพบุรี
	การแสดงดนตรีไทยบรรเลง เช่น การเดี่ยวระนาดเอกเพลงพญาโศก เพลงสารถี เพลงสุดสงวน ฯลฯ	
20.30-20.45 น.	บรรเลงเพลงระบำลพบุรี	การแสดงโขน (จับนาง) หรือยกรบ ต่อด้วยฟันดาบ
ช่วงที่ 3 ช่วงดึก		
21.30-21.45น.	การแสดงของวงดนตรีพื้นเมืองอีสาน	
21.40-23.00 น.	บรรเลงเซิ้งโปงลาง	รำฟ้อนแพน รำเซิ้งอีสาน รำวง

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการลงพื้นที่เพื่อทำการศึกษาในภาคสนาม พบว่า นักแสดงทุกคนจะเดินทางมาถึงก่อนเวลาทำการแสดงประมาณ 30 นาที เพื่อทำการนัดหมายบทเพลงต่าง ๆ และรับทราบรายการแสดงในแต่ละรายการ เพื่อให้การแสดงออกมาอย่างสมบูรณ์ที่สุด นักแสดงดนตรีไทยจะมาจากหลากหลายคณะด้วยกัน โดยส่วนใหญ่จะทำงานประจำอยู่ในพื้นที่เขตเมืองพัทยาทั้งสิ้น ทุกคนจะเปลี่ยนเครื่องแต่งกายมาเป็นชุดการแสดงที่เป็นเสื้อผ้าลายดอกไม้เหมือน ๆ กันเพื่อให้ดูเรียบร้อยและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน การแสดงจะขึ้นแสดงตามลำดับรายการ โดยเริ่มตั้งแต่เวลา 19.00 น. จนถึงเวลาประมาณ 23.00 น. โดยมีรายการแสดงทั้งหมด 9 ชุด ดังนี้

ตารางที่ 2 ลำดับรายการแสดง (บางวันอาจปรับเปลี่ยนได้ตามสะดวก)

ลำดับการแสดง	เวลาเริ่มแสดง	รายการแสดง
ชุดที่ 1	19.30 น.	ระบำกฤษฎาภินิหาร
ชุดที่ 2	19.45 น.	รำชัดชาตรี
ชุดที่ 3	20.20 น.	ระบำโบราณคดี เช่น ศรีวิชัย
ชุดที่ 4	20.45 น.	ระบำโบราณคดี
ชุดที่ 5	21.10 น.	ระบำต้นวรเชษฐ์
ชุดที่ 6	21.30 น.	รำฟ้อนแพน
ชุดที่ 7	21.45 น.	ระบำพื้นเมืองภาคอีสาน
ชุดที่ 8	22.20 น.	ระบำพื้นเมืองภาคเหนือ
ชุดที่ 9	22.40 น.	ระบำพื้นเมืองภาคใต้

ที่มา : ผู้วิจัย

ในแต่ละค่ำคืนทางสวนอาหารจะมีสวัสดิการอาหารสำหรับให้นักแสดงได้รับประทาน 2 มื้อ คือ เวลา 17.00–18.00 น. และ 21.00–22.00 น.

จากตารางนี้สะท้อนให้เห็นว่า การนำเสนอการแสดงนาฏศิลป์และการบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงในปัจจุบันที่สังคมเปลี่ยนแปลงไปนั้นมีความแตกต่างจากในอดีตโดยสิ้นเชิง ในอดีตมีระบบอุปถัมภ์โดยเจ้านายในราชสำนัก การแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ไทยต้องยึดตามระเบียบแบบแผนและจารีตอย่างเคร่งครัด เช่น การแสดงโขน ละคร นั้นจะต้องมีการกำหนดเวที ฉาก แสง สี เสียง และการบรรเลงดนตรี แต่ในปัจจุบันเมื่อจะต้องปรับเปลี่ยนมาบรรเลงในสถานที่ประเภทสวนอาหาร การแสดงก็จะต้องมีการปรับเปลี่ยนขนบดั้งเดิมออกไปเพื่อปรับตัวเองให้มีสีสันมากขึ้น ตัวอย่างการปรับเปลี่ยนนี้เช่น การแสดงชุดหนุมานจับนางสุวรรณมัจฉา จะมีการปรับให้หนุมานวิ่งลงจากเวทีไปหลบซ่อนตัวตามต้นไม้หรือหลอกล้อกับลูกค้า เพื่อให้ลูกค้าได้มีส่วนร่วมและเกิดความสนุกสนานประทับใจ หรืออย่างเช่นรายการฟันดาบ หากต้องการให้ผู้ชมมีความตื่นเต้นในฉากการสู้รบมากขึ้นก็จะมีการเพิ่มเอฟเฟ็คเป็นแสงแวววับจากปลายดาบออกมาเป็นประกายไฟ เหล่านี้คือการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงเพื่อวัตถุประสงค์ในการดึงดูดนักท่องเที่ยวให้เข้ามาในสวนอาหารเรือนไทยเพิ่มมากขึ้น ด้วยเงื่อนไขทางธุรกิจและการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

3. ค่าตอบแทนของนักแสดงและนักดนตรี

ดัสกร แก้วแจ่ม อายุ 50 ปี ชาวจังหวัดปทุมธานี เรียนดนตรีไทยมาจากบิดา ซึ่งมีวงดนตรีปี่พาทย์ชื่อคณะดัสกร ได้เข้ามาทำงานที่สวนอาหารเรือนไทยมายาวนานกว่า 30 ปี ทำหน้าที่ควบคุมวงดนตรีไทย ได้เล่าถึงคณะวงดนตรีไทยที่สวนอาหารเคยว่าจ้างให้มาทำการแสดงในสมัยอดีต รวมถึงพัฒนาการของระบบบริหารจัดการ จนมาถึงเรื่องค่าตอบแทนของนักแสดงและนักดนตรี ดังนี้

...เดิมทีที่นี่มีนักดนตรีไทยหลายรุ่นและหลายชุดการบรรเลง เริ่มแรกนั้นทางร้านอาหารจ้างวงทนงศิลป์ ซึ่งเป็นนักดนตรีไทยอยู่ในพื้นที่และมีชื่อเสียงมากในพัทยา อยู่ตำบลหนองปรือ ต่อมาก็มีอีกหลายคณะ ได้แก่ คณะเชวงศิลป์ คณะสว่างศิลป์ คณะจรัญศิลป์ คณะดรุนาท มาบรรเลงที่สวนอาหารประมาณเกือบ 10-20 ปี ซึ่งดูแลทั้งนาฏศิลป์ไทยและวงดนตรีไทย ต่อมาทางเจ้าของสวนอาหารได้จัดระบบการบริหารใหม่คือ ได้สร้างเครื่องดนตรีไทยของเขาเอง และได้จ้างพนักงานที่มีความสามารถทางดนตรีไทยและดนตรีพื้นเมืองต่าง ๆ เข้ามา ก็เลยจ้างเป็นเงินเดือน เดือนละ 20,000 บาท ส่วนนักดนตรีจะได้ 18,000 บาท ทำให้วงทนงศิลป์ต้องยกเครื่องกลับไปที่บ้าน เพราะด้วยเหตุที่ทางสวนอาหารปรับระบบใหม่ (ดัสกร แก้วแจ่ม, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560)

จากคำบอกเล่า แสดงให้เห็นว่า สวนอาหารเรือนไทยมีวงดนตรีหลากหลายคณะที่เข้ามาทำการแสดง แต่ต่อมาทางสวนอาหารได้ปรับระบบการบริหารจัดการใหม่ โดยกำหนดข้อตกลงให้นักแสดงทุกคนรับค่าตอบแทนเป็นรายเดือน ซึ่งนักแสดงและนักดนตรีแต่ละคนจะมีรายได้ไม่เท่ากัน อันเนื่องมาจากจำนวนชั่วโมงในการทำงานที่ไม่เท่ากัน รวมถึงการมีประสบการณ์ทางวิชาชีพที่แตกต่างกันด้วย ดังรายละเอียดในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 ค่าตอบแทนของนักแสดง

ลำดับที่	ชื่อ – นามสกุล	รายได้ (บาท)	หน้าที่การแสดง	หมายเหตุ
1.	อาจารย์อนันต์ บุญชู	20,000	หัวหน้า	รับราชการ โรงเรียนวัดหนองใหญ่
2.	อาจารย์จุมพล ตลอดไชสง	20,000	ตัวพระ	รับราชการ โรงเรียนพัทยาอรุโณทัย
3.	อาจารย์ผุสดี วงศ์สูง	10,000	ตัวนาง	รับราชการ โรงเรียนพัทยาอรุโณทัย
4.	นางสาวอนงค์ สังฆจันทร์	9,000	นักแสดง	เจ้าหน้าที่ พิพิธภัณฑ์ผ้าไทย
5.	นางสาวศิริรัตน์ วงศ์เครือศร	8,000	นักแสดง	เจ้าหน้าที่ สวนประเพณีไทย พัทยา
6.	นาวสาวปู เยือน (ชาวกัมพูชา)	8,000	นักแสดง	รับถ่ายภาพ วัดสว่างฟ้า ชลบุรี
7.	นางสาวสุขกัญญา บุญลา	8,000	นักแสดง	รับราชการ โรงเรียนเทศบาลอนุบาลหนองปรือ

ที่มา : ผู้วิจัย

อนันต์ บุญชู *ผุสดี วงศ์สูง*

ภาพถ่าย : สันติ อุดมศรี วันที่ 22 สิงหาคม 2560

ตาราง 4 ค่าตอบแทนของนักดนตรี

ลำดับที่	ชื่อ – นามสกุล	รายได้ (บาท)	เครื่องดนตรีที่บรรเลง	หมายเหตุ
1.	นายดัสกร แก้วแจ่ม	20,000	ระนาดเอก / ขับร้อง	ผู้ควบคุมวง
2.	นายศศิษฐ์ศักดิ์ จิตตรง	10,000	ระนาดทุ้ม / ปี่	
3.	นายเอกชัย เข้มแข็ง	12,000	ฆ้องวงใหญ่	
4.	นายบุญเลิศ ไทยแท้	12,000	กลองตะโพน	
5.	นายอาทิตย์ น้ำขาว	12,000	ฉิ่ง / เครื่องเป่า	
6.	นายปัจจัย แสงภักดี	10,000	ดนตรีพื้นเมือง	
7.	นายอำนาจ จีนพวง	10,000	ดนตรีพื้นเมือง	รองหัวหน้าวง
8.	นายกฤษณะ สอดศรี	8,000	ดนตรีไทย	นักดนตรีเสริม
9.	นายนรเศรษฐ ปฏิสนธิ	8,000	ดนตรีไทย	นักดนตรีเสริม
10.	นายธีรภัทร บุตราวงษ์	8,000	ดนตรีไทย	นักดนตรีเสริม

ที่มา : ผู้วิจัย

สวนอาหารเรือนไทยได้ปรับเปลี่ยนระบบการบริหารใหม่ โดยได้จัดซื้ออุปกรณ์ต่าง ๆ ได้แก่ เครื่องดนตรีไทย ชุดการแสดง เครื่องเสียง และทำเวทีใหม่ เพื่อให้มีความพร้อมในการแสดงและเพื่อภาพลักษณ์ให้ดูสวยงาม รวมถึงการให้ค่าตอบแทนแก่นักดนตรีและนักแสดงเป็นรายเดือนอย่างเหมาะสมในวิชาชีพ จัดตารางการแสดงโดยไม่ให้ส่งผลกระทบต่อการทำงานอาชีพหลักของทุกคน เพราะนักแสดงและนักดนตรีส่วนใหญ่จะมีอาชีพหลักของตนเองในช่วงเวลากลางวัน และจะมาทำงานที่สวนอาหารเรือนไทยในช่วงเวลาค่ำเพื่อเป็นรายได้เสริม สร้างเสริมประสบการณ์ในการทำงาน และเป็นการใช้เวลาว่างหลังเลิกงานให้เป็นประโยชน์

4. วงดนตรีและบทเพลงสำหรับบรรเลงประกอบการแสดง

วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขน ประกอบด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่งและระนาดทุ้ม ส่วนจะใช้วงขนาดใด ประเภทใด ก็ขึ้นอยู่กับความนิยม เป็นต้น แต่ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีประเภทใดก็ตาม ธรรมเนียมที่ยึดถือปฏิบัติกันมา คือ ก่อนการแสดงนั้นจะต้องมีการบรรเลงโหมโรง ถือเป็นเรื่องสำคัญ เป็นการเคารพบูชาพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคารพนับถือ (เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ, 2555, 111)

ธีรภัทร บุตราวงษ์ สมาชิกเทศบาลตำบลบ้านแชง อำเภอบ้านบึง จังหวัดชลบุรี ในอดีตเคยทำงานในคณะวงดนตรีไทยทนงศิลป์ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับความการบรรเลงดนตรีไทยที่สวนอาหารเรือนไทย ดังนี้

...วงทนงศิลป์ ในสมัยก่อนในเมืองพัทยาโด่งดังมาก่อน รับบรรเลงวงเครื่องสาย มีคนรู้จักมากมาย ผมเคยเล่นดนตรีที่เรือนไทยอยู่ 3 เดือน โดยมีเครื่องดนตรีและการแสดงรำ จำได้ว่าขั้นตอนการแสดงจะจั่วหัวด้วยโหมโรงไอยเรศ และบรรเลงเพลงรับร้องทั่วไป และรำ ก็จะเป็นแบบรำโบราณคดี

ไทยแทบทุกรำ อาจจะรำฉุยฉาย หรือมีโขนตอนพระรามตามกวาง เพราะเนื่องมาจาก ทนง เป็นเพื่อนกับเจ้าของธุรกิจสวนอาหารเรือนไทย ทั้งสองมีความสนิทรักใคร่กันมาก เรียกว่า เป็นเพื่อนสนิท เวลาที่บ้านทนงมีงานอะไร เสี่ยวิชัยก็จะมาที่บ้านตลอด

วิธีการบรรเลงจะเล่นยาวไปเลย แต่มีพักเบรคบ้าง จะเริ่มประมาณทุ่มครึ่งจนถึงสี่ทุ่มครึ่ง ประมาณนี้ จะเบรคประมาณสามทุ่ม มีโปงลาง ซึง พิณ กลองยาว และแคน จะสลับกันไปเรื่อย ๆ หรือฝรั่งชอบอะไรก็ตามใจผู้ฟัง ส่วนเครื่องดนตรีที่นำมาเล่นนั้นเป็นของวงทนงศิลป์ จากนั้นก็มีสิ่งต่าง ๆ เข้ามาสอดแทรก ก็เลยยุติการบรรเลง และพัทยาเริ่มมีวงต่าง ๆ เข้ามามากขึ้น (ธีรภัทร บุตราวงษ์, สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560)

ตาราง 5 ประเภทและรายชื่อเพลงที่ใช้แสดงในแต่ละโอกาส

ประเภทเพลง	รายชื่อเพลง	หมายเหตุ
โหมโรง	โหมโรงแขกมอญ โหมโรงไอยเรศ โหมโรงครอบจักรวาล ฯลฯ	เลือกใช้เพลงใดเพลงหนึ่งตามความเหมาะสมของคนระนาดเอก
เพลงเรื่อง	เพลงเรื่องพระรามเดินดง เพลงเรื่องจีนแส เพลงเรื่องสร้อยสน	ดนตรีบรรเลงเพื่อคอยเวลาการแสดง
เพลงเถา	เพลงกล่อมนารี เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงช้างประสานงา เพลงสารถี ฯลฯ	ดนตรีบรรเลงเพื่อคอยเวลาการแสดง
เพลงเกร็ด	เพลงกระบี่ลีลา เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงลาวดวงดอกไม้ เพลงรำมาตรฐาน เพลงลอยกระทง เพลงวันเกิด ฯลฯ	งานเทศกาลวันเกิดของนักท่องเที่ยวจะได้บรรเลงได้ความชื่นชม
เพลงเดี่ยว	เพลงลาวแพน,เพลงเชิดนอก ฯลฯ	ใช้ในการแสดงรำฟ้อนแพนและจับนาง

ที่มา : ผู้วิจัย

วงดนตรีไทย
ภาพถ่าย: สันติ อุดมศรี วันที่ 22 สิงหาคม 2560

ประเภทและรายชื่อเพลงที่ใช้แสดงในแต่ละโอกาสในสวนอาหารเรือนไทยนั้น นักดนตรีไทยได้เลือกนำเพลงหลากหลายประเภทมาบรรเลง ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเดี่ยว เพลงเถา เพลงอัตราสองชั้น และเพลงลำเนียงภาษาต่าง ๆ ในส่วนของการแสดงนาฏศิลป์ นิยมแสดงทั้งนาฏศิลป์ตามขนบและการแสดงพื้นเมืองสี่ภาคของไทย เพื่อให้ผู้ชมได้ตื่นตาตื่นใจไปกับการแสดงที่มีหลากหลายอรรถรส เครื่องแต่งกายของนักแสดงก็มีผลต่อการจัดลำดับการแสดงด้วย ชุดการแสดงที่ค่อนข้างสวมยากลำบาก เช่น ชุดการแสดงกฤษฎาภินิหาร เป็นชุดที่ต้องใส่ชุดยืนเครื่อง ตัวพระ ตัวนาง เมื่อรำเสร็จแล้ว ชุดต่อไปก็จะจัดให้เป็นการแสดงรำชัดชาตรีต่อ ซึ่งชุดเครื่องแต่งกายก็จะเป็นการใส่ชุดยืนเครื่องเช่นเดียวกัน เพื่อให้เอื้อต่อการแสดงในชุดต่อไปได้เป็นอย่างดี

สวนอาหารเรือนไทย
ภาพถ่าย: สันติ อุดมศรี วันที่ 23 มิถุนายน 2560

สรุปประเด็นการศึกษารูปแบบการบริหารจัดการด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยในเมืองพัทยา พบว่า การบรรเลงประกอบการแสดงระบำและชุดการแสดงต่าง ๆ ใช้เป็นบทเพลงเป็นจำนวนมาก นักดนตรีจะต้องเตรียมเพลงและมีประสบการณ์การบรรเลงเพลงประเภทต่าง ๆ มาอย่างดี จะต้องฝึกซ้อมและทำความเข้าใจบทเพลงและท่ารำต่าง ๆ รวมถึงมีไหวพริบปฏิภาณในการบรรเลงประกอบการแสดงมากเป็นพิเศษ ถึงแม้ว่าค่าตอบแทนจะได้ไม่มากนัก แต่ด้วยวิชาชีพและเกียรติยศศักดิ์ศรีของความเป็นนักดนตรีไทย จะต้องมีความสามารถบรรเลงเพลงประเภทต่าง ๆ ให้ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากที่สุด และรักษาแนวปฏิบัติการบรรเลงเอาไว้อย่างที่หัวหน้าคณะดนตรีเชื่อถือและไว้ใจได้ ถือเป็นอีกสภาวะหนึ่งของนักดนตรีไทยที่มีสายเลือดแห่งความเป็นศิลปินที่ไม่ยอมให้ผู้ใดมาดูถูกเหยียดหยามความสามารถเฉพาะตน ตลอดจนครูบาอาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ที่ทำให้สามารถประกอบสัมมาชีพยึดถือหล่อเลี้ยงตนและครอบครัวได้

ในสังคมปัจจุบันนี้ จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีการปรับเปลี่ยนแนวการเรียนการสอนดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยให้สอดคล้องกับบริบทของสังคมและเศรษฐกิจ เพื่อให้ผู้เรียนได้นำวิชาความรู้ไปใช้ไม่เพียงจำกัดอยู่เฉพาะในบทบาทเดิม แต่ต้องเพิ่มเติมไปสู่การประกอบอาชีพได้ด้วย ผู้วิจัยจึงใคร่จะเสนอแนวทางในการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงดนตรีไทยให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

อาทิ ทางด้านกลุ่มดนตรีและนาฏศิลป์ที่ยึดอาชีพทำมาหากินในแหล่งบันเทิง ภัตตาคาร และตามโรงแรมขนาดใหญ่ ได้แก่ สุวรรณหงส์ มณียา บ้านไทย นรสิงห์ และโรงแรมดุสิตธานี เป็นต้น

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาประวัติและความเป็นมาของสวนอาหารเรือนไทย พบว่า สวนอาหารเรือนไทย ดำเนินกิจการโดยเนาวรัตน์ ค้าขาย ชาวพัทยาโดยกำเนิด ได้ดำเนินธุรกิจด้านอาหารมานานกว่า 41 ปี โดยมีการจัดการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ไทยอันเป็นวัฒนธรรมไทยที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของชาติให้แก่นักท่องเที่ยวที่เข้ามารับประทานอาหารได้ชม ถือเป็นการบริการที่เป็นจุดเด่นสร้างมูลค่าเพิ่มในด้านธุรกิจแตกต่างไปจากสวนอาหารหรือธุรกิจใกล้เคียงอื่น ๆ และเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ธุรกิจประสบผลสำเร็จ

ด้านการบริหารจัดการการแสดงภายในสวนอาหารเรือนไทย แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ นาฏศิลป์ และดนตรีไทย โดยมีอาจารย์อนันต์ บุญชู ควบคุมการแสดง และนายดัสกร แก้วแจ่ม ทำหน้าที่ควบคุมนักดนตรีไทย รายได้ของนักดนตรีและนาฏศิลป์จะได้รับเป็นเงินรายเดือน เริ่มบรรเลงดนตรีในระหว่างเวลา 19.00-23.00 น. การแสดง ประกอบด้วย รำชัดชาตรี ระบำโบราณคดี ระบำกฤษดาภินิหาร ฟันดาบ รำพื้นเมืองสี่ภาค และการแสดงโขน เป็นต้น

บทเพลงสำหรับการบรรเลงและประกอบการแสดงในสวนอาหารเรือนไทย พบว่า นักดนตรีไทยได้เลือกนำเพลงหลากหลายประเภทมาบรรเลง ทั้งเพลงโหมโรงแขกมอญ โหมโรงไอยเรศ เพลงเรื่องพระรามเดินดง เพลงเรื่องสร้อยสน เพลงเดี่ยวสารถี เพลงเดี่ยวอาหนู เพลงเถา ได้แก่ เพลงสร้อยลำปาง เพลงเขมรไทรโยค เพลงแสนคำนึง เพลงแปดบท เพลงสร้อยมยุราและเพลงสำเนียงภาษาต่าง ๆ ได้แก่ สำเนียงเขมร สำเนียงมอญ สำเนียงพม่ารวมทั้งการบรรเลงขับร้องที่เกี่ยวข้องนำเข้ามาผสมอยู่บ้างตามแต่เครื่องดนตรีที่นำมาใช้บรรเลง

ข้อเสนอแนะ

1. นอกจากพื้นที่เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรีแล้ว สามารถนำแนวทางการศึกษาจากงานวิจัยครั้งนี้ไปใช้กับพื้นที่จังหวัดอื่น ๆ ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวได้ด้วย เช่น จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดภูเก็ต เป็นต้น

2. สถานศึกษาควรมีการมอบวุฒิบัตร/เกียรติบัตร รับรองให้กับเจ้าของธุรกิจที่เอื้อเฟื้อให้นิสิตมีโอกาสไปฝึกประสบการณ์เรียนรู้ประกอบการแสดงจริงตลอดระยะเวลาของการศึกษา โดยมีเจ้าของธุรกิจเป็นผู้ดูแลและประเมินผลนิสิตแต่ละบุคคลในด้านความประพฤติ ความเอาใจใส่ คุณภาพการบรรเลง การพัฒนาศักยภาพ และความสัมพันธ์กับเพื่อนร่วมงาน เพื่อให้การเรียนการสอนสอดคล้องกับสภาพความเป็นจริง

บรรณานุกรม

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. (2559). มหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี. ม.ป.ท. ม.ป.พ.

เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ. (2555). ดนตรีและนาฏศิลป์ แผ่นดินพระปกเกล้า. เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเนื่องในโอกาสครบรอง 34 ปี แห่งการสถาปนามหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. ม.ป.ท. ม.ป.พ.

พรชัย สุจิตต์. (2522). วารสารเมืองโบราณโคกพนมดี. ปีที่ 5 เล่มที่ 3 ฉบับกุมภาพันธ์ – มีนาคม. ม.ป.ท. ม.ป.พ.

ภารดี มหาขันธ์. (2554). การตั้งถิ่นฐานและพัฒนาการของภาคตะวันออกยุคต้น. นนทบุรี: ห้างหุ้นส่วนจำกัด องศาสบายดี.

รายการสัมภาษณ์

ธีรภัทร บุตราวงษ์. สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560.

เนาวรัตน์ ค้าขาย. สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2560.

นาวิน ค้าขาย. สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560.

อนันต์ บุญชู. สัมภาษณ์, 23 มิถุนายน 2560.

ทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง สู่ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัย

The Cultural Capital Of Hmoob Ethnic To Contemporary Fashion Products

สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ[1]

บทคัดย่อ

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย สืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีจากบรรพบุรุษ ปัจจุบันการเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคม ส่งผลต่อวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งเปลี่ยนแปลงไป กลุ่มชาติพันธุ์ม้งใช้ทุนทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีของชาติพันธุ์ม้ง ต่อยอดด้วยการสร้างสรรค์สินค้าแฟชั่นร่วมสมัย เพื่อเป็นการสร้างอาชีพและสร้างรายได้ โดยแนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งอย่างร่วมสมัยเพื่อการพาณิชย์ มีองค์ประกอบที่สำคัญ 4 องค์ประกอบ ได้แก่ (1) อัตลักษณ์ของทุนทางวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง (2) ความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย (3) นวัตกรรมการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นกับทุนทางวัฒนธรรม และ (4) แนวโน้มกระแสนิยม โดยการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมชาติพันธุ์ม้งยังคงความงามทางสุนทรียะของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ยึดถือแนวทางที่สอดคล้องกับแนวคิดของการอยู่ร่วมกับธรรมชาติ และความเชื่อที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ อาทิ ที่มาและความหมายของลวดลาย, แนวทางการสร้างสรรค์ลวดลายจากการลอกเลียนธรรมชาติ, จากตำนานความเชื่อ และจากอักขระโบราณ, การสร้างสรรค์ลวดลายด้วยรูปร่างเรขาคณิต, เทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ลวดลายหรือเรียกว่า “การเขียนเทียน”, กระบวนการย้อมสีธรรมชาติ และการเลือกวัสดุที่มาจากธรรมชาติ เป็นต้น

คำสำคัญ: ผลิตภัณฑ์แฟชั่น, ชาติพันธุ์ม้ง, ผ้าเขียนเทียน, การออกแบบร่วมสมัย

[1] อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

Hmoob ethnic group who have lived in Thailand. They have inherited cultural heritage such as traditional costumes from ancestors. At present, the change of current social context is affecting the change of the Hmoob ethnic group way of life. Hmoob ethnic groups have extended the cultural capital in terms of Hmoob ethnic group's traditional costumes to create contemporary fashion products, in order to generate income. By the guidelines to create the contemporary fashion products from cultural capital of Hmoob ethnic group for commercial purposes with four important components: (1) Identity of the cultural capital of the Hmoob ethnic group's traditional costumes. (2) Target group (3) Innovation in fashion product design and cultural capital and (4) Trend The Creation of fashion products from the Hmoob ethnic group's cultural capital can maintain the aesthetic of the Hmoob ethnic group. The relationship with the concept of living with nature and beliefs that are inherited from their ancestors such as the origin and meaning on the fabric patterns. Guidelines for creating patterns by nature imitation. From legend and ancient characters, to create patterns with geometric shapes. Techniques for patterns creation which is called "Hmoob batik", The natural dyeing process and the selection of natural materials, and etc.

Keywords: fashion product, Hmoob ethnicity, Hmoob batik, contemporary design

การเดินทางของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย สืบเชื้อสายมาจาก ชาวม้ง(Hmoob/ Moob)ที่อาศัยอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของประเทศจีน, ภาคเหนือของประเทศพม่า, ประเทศลาว, ประเทศเวียดนาม และประเทศไทย กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีตำนานเล่าว่า เป็นกลุ่มผู้เดินทางจากดินแดนแห่งภูเขาที่มีอากาศหนาวเย็น ปกคลุมด้วยหิมะ กระทั่งอพยพลงสู่ประเทศจีนแผ่นดินใหญ่ จากเอกสารเก่าแก่ของประเทศจีน กล่าวว่า กลุ่มชาติพันธุ์แม้วต่อสู้กับชาวจีนโดยเรื่อยมาจนกระทั่งสมัยจักรพรรดิจิ๋นซีฮ่องเต้ได้ปราบปรามกลุ่มชาติพันธุ์แม้ว จนบางส่วนหนีเข้าไปอยู่ตามภูเขาเพราะไม่ยอมอยู่ใต้อำนาจและยอมรับวัฒนธรรมของชาวจีน อีกทั้งภายหลังยังคงสู้รบกับชาวจีนอย่างต่อเนื่องเป็นเวลานาน จนกระทั่งราวปี พ.ศ.2009 กลุ่มชาติพันธุ์แม้วยอมจำนนและถอยลงมาสู่ดินแดนทางใต้ บริเวณบนเขาสูงเขตสิบสองปันนา และสิบสองจุไท

จากการสันนิษฐาน บรรพบุรุษกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อพยพข้ามแม่น้ำโขงเข้าสู่ดินแดนที่เป็นประเทศไทยระหว่างช่วง พ.ศ. 2390-2420 และอยู่อาศัยบริเวณบนเขาสูงและที่ราบเชิงเขาในประเทศไทยในปัจจุบันกระจายอยู่ตามพื้นที่สูงบริเวณ 14 จังหวัดทางเหนือของไทย เช่น พะเยา เชียงราย

เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน แพร่ น่าน ลำปาง สุโขทัย กำแพงเพชร ตาก พิษณุโลก เพชรบูรณ์ นครสวรรค์ และจังหวัดเลย

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีการแบ่งเป็นหลายกลุ่มตามบริบททางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม แต่มีภาษาพูดและเครื่องแต่งกายตามประเพณีที่แตกต่างกัน โดยในปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันมากมีความแตกต่างกันจากเครื่องแต่งกายประเพณี ปัจจุบันนักวิชาการนำความแตกต่างของสำเนียงภาษาพูดและเครื่องแต่งกายประเพณีเป็นหลักเกณฑ์ในการจำแนกกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง สำหรับประเทศไทยพบกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง 2 กลุ่มย่อย ได้แก่ 1. กลุ่มชาวม้งเด๊อะ(Hmoob Dawb) ได้แก่ ม้งขาว และ 2. กลุ่มชาวม้งจั๊วะ(Hmoob Ntsua) ได้แก่ ม้งดำ, ม้งเขียว, ม้งน้ำเงิน หรือ ม้งลาย(ม้งดอก)

วิถีชีวิต, วัฒนธรรม พิธีกรรมและความเชื่อ

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีวิถีชีวิตความเป็นอยู่เรียบง่ายและอาศัยอยู่กับธรรมชาติ(สไบทิพย์ ตั้งใจ, 2558) มีความเชื่อ, พิธีกรรมและประเพณีที่สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ประเพณีที่สำคัญ เช่น ประเพณีฉลองปีใหม่, ประเพณีการเกิด, ประเพณีการตาย, ประเพณีแต่งงาน เป็นต้น กลุ่มชาติพันธุ์ม้งไม่มีภาษาที่แน่นอน กล่าวได้ว่ามีเพียงภาษาพูดไม่มีภาษาเขียนหรือตัวหนังสือ(จำนงค์ ปัญญาแก้ว, 2560) กลุ่มชาติพันธุ์ม้งจะเรียนพูดภาษาของผู้คนบริเวณที่ไปตั้งถิ่นฐาน ส่วนใหญ่จะยืมภาษาจีน, ภาษายูนนาน, ภาษาลาว และภาษาไทยภาคเหนือ แต่ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ม้งให้ความสนใจในการศึกษาทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีความเฉลียวฉลาดและทันต่อเหตุการณ์ในโลกปัจจุบัน

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีระบบเครือญาติที่มั่นคง นิยมอยู่กันหลายครอบครัว แต่ละครอบครัวจะมีสมาชิกอาศัยอยู่รวมกันมากและไม่นิยมแยกเรือน บ้านเรือนใดมีลูกหลานมากหัวหน้าครอบครัวก็จะสุขสบาย ในอดีตการสร้างบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งจะปลูกบ้านติดกับพื้นดิน โดยใช้ดินเป็นพื้นเรือน ยกพื้นสูงเพียงที่นอน วัสดุที่ใช้สามารถหาได้ในท้องถิ่น เช่น ไม้ไผ่, หญ้าคา ประกอบกันเป็นที่อยู่อาศัย ในปัจจุบันการปลูกสร้างบ้านเรือนใช้วัสดุที่ทันสมัย เช่น อิฐบล็อก เสาคอนกรีต ปูนซีเมนต์ เป็นต้น ความเชื่อเกี่ยวกับการสร้างบ้านของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง จะมีการเสี่ยงทายล่วงหน้า หากสถานที่ตั้งมีความไม่เหมาะสมอาจจะทำให้มีเหตุร้ายเกิดความไม่สงบสุข

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีความเชื่อทางศาสนา, การนับถือผี(Animist) ผสมกับการบูชาบรรพบุรุษ (Ancestor wore ship) (จำนงค์ ปัญญาแก้ว, 2560) การนับถือผีที่สำคัญซึ่งจัดว่าเป็นผู้สร้างสรรค์ดูแลสิ่งทั้งปวงให้แก่มนุษย์ ได้แก่ ผีโช้ว หรือ เหย่อโช้ว หมายถึงเทวดาหรือเทพ ซึ่งเป็นผู้อนุญาตให้คนลงมาเกิด สามารถตัดสินชะตาชีวิตกำหนดอายุของคน เป็นต้น กลุ่มชาติพันธุ์ม้งนับถือวิญญาณบรรพบุรุษ สิ่งศักดิ์สิทธ์เหนือธรรมชาติ กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีพิธีกรรมนับถือผี โดยหากเกิดการเจ็บป่วยล้วนแต่เป็นผลมาจากการผิดผี ทำให้ผีโกรธและลงโทษให้เจ็บป่วย ต้องทำพิธีกรรมแก้จะช่วยทำการรักษาความเจ็บป่วย กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีความเชื่อว่า การมีร่างกายที่แข็งแรงสมบูรณ์ ไม่มีโรคภัย นั่นคือความสุขอันยิ่งใหญ่ จึงมีพิธีกรรมในการรักษาโรคที่แตกต่างกัน

วัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งยังคงมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน การแต่งกายประเพณีของสตรีกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในปัจจุบันนิยมแต่งกายเนื่องในโอกาสพิเศษหรือวันสำคัญ เช่น เทศกาลปีใหม่, การใช้ในแต่งกายให้แก่ผู้เสียชีวิต เนื่องจากมีความเชื่อว่าหากผู้เสียชีวิตไม่ได้สวมใส่ชุดม้งบรรพบุรุษจะจดจำไม่ได้และไม่ต้อนรับ เป็นต้น นอกจากวัฒนธรรมการแต่งกายที่ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันแล้วยังคงสืบทอดกระบวนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายมาอีกด้วย

วัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีหลายขั้นตอน และมีกระบวนการที่ซับซ้อน เช่น การเตรียมผืนผ้าโดยในอดีตจะทอผ้าป่าน, ผ้าฝ้าย หรือผ้าใยกัญชง(ใยจากผ้ากัญชงแต่เรียกไหมดิบ)ที่ผลิตขึ้นเอง, การย้อมเย็น(นิยมใช้ใบฮ่อมหรือคราม), การเขียนลวดลายด้วยขี้ผึ้งบนผืนผ้า(เซาก๊ั่งเจี่ย) ที่มีความหมายสอดคล้องกับคติความเชื่อของบรรพบุรุษ ปัจจุบันเรียกว่า “ผ้าเขียนเทียน” คล้ายเทคนิคการทำผ้าบาติก(Batik) โดยการเก็บขี้ผึ้งมาจากในป่า นำมาต้มให้ละลาย นำปากกาเขียนขี้ผึ้งทำจากแผ่นเหล็กหรือทองเหลืองที่เรียกว่า “อั่วต้า” หรือ “หลาจัง” จุ่มลากขี้ผึ้งเหลวและนำมาวาดลงบนผืนผ้าให้เป็นลวดลายตามจินตนาการ เมื่อขี้ผึ้งเหลวเย็นตัวลงเกาะติดกับเนื้อผ้าจากนั้นนำไปย้อม ขี้ผึ้งที่เขียนไว้จะกันไม่ให้สีย้อมเกาะใยผ้า นำผ้าที่ย้อมเสร็จแล้วไปต้มส่วนของขี้ผึ้งละลายออกจะได้ลวดลายสีขาวบนพื้นผ้าจากสีย้อม(สีครามหรือครามจนเกือบดำ) นำไปปักลวดลายด้วยเส้นด้ายและผ้าชิ้นเล็กหลากสีสันประดับตกแต่งบริเวณเสื้อ เช่น ที่รอบคอ ปลายแขน เป็นต้น หรือนำไปอัดพลีทและตัดเย็บเป็นกระโปรง สร้างสรรค์เป็นเครื่องแต่งกายประเพณีที่สวยงามต่อไป กลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยทั้ง 2 กลุ่มมีการแต่งกายที่ลักษณะแตกต่างกัน ดังนี้

1. กลุ่มม้งดำ, ม้งเขียว, ม้งน้ำเงิน หรือ ม้งลาย(ม้งดอก) นิยมแต่งกายด้วยชุดสีดำมากกว่าสีอื่น เครื่องแต่งกายผู้ชาย นิยมใช้ผ้าสีย้อมครามหรือสีดำ เสื้อไม่มีปก, แขนเสื้อยาวถึงข้อมือตกแต่งขลิบขอบข้อมือหรืออาจปักลวดลายลาย ชายเสื้อด้านขวาป้ายทับซ้าย ประดับตกแต่งสาบเสื้อด้วยผ้าสีกุ๊นลวดลายตลอดแนว ชายเสื้อสั้นเพียงเอวหรือสั้นกว่านั้นเล็กน้อย กางเกงมีสีเดียวกับเสื้อ ทรงหลวมปลายขาเล็กบริเวณปลายขากางเกงอาจมีการปักลวดลาย รอบเอวจะใช้ผ้าสีแดงที่มีความยาวประมาณ 4-5 เมตร ทับกางเกงไว้ ชายผ้าปักลวดลาย นิยมคาดเข็มขัดเงินหรือเข็มขัดหนังทับผ้าแดงนี้อีกชั้นหนึ่ง เครื่องแต่งกายผู้หญิง นิยมใช้ผ้าสีเดียวกันกับเครื่องแต่งกายชาย ปกเสื้อเป็นแบบคอปกกะลาสีห้อยพับไปด้านหลัง ด้านหนึ่งของคอปกเสื้อจะมีการประดิษฐ์ลวดลายสวยงาม แขนยาวจรดข้อมือ เสื้อมีความยาวมากกว่าเสื้อของผู้ชายเก็บชายเสื้อไว้ด้านในกระโปรง สาบเสื้อด้านซ้ายและขวาจะปักลวดลาย สวมใส่กระโปรงผ้าใยกัญชงเขียนลายด้วยขี้ผึ้ง กระโปรงเป็นแบบกระโปรงป้ายทับกันที่ด้านหน้า มีลวดลายและปักประดับตกแต่ง บริเวณด้านหน้าของกระโปรง จะมีผ้าสีเหลี่ยมผืนยาวประดับตกแต่งงานปักลวดลาย หากแต่งงานแล้วมักจะใช้ผ้าพื้นสีแดงยาว และคาดเข็มขัดเงินทับผ้าคาดเอวอีกชั้นหนึ่ง

2. กลุ่มม้งขาว ทั้งเพศชายและหญิงจะติดแถบผ้าสีขาวหรือสีฟ้าอ่อนขนาด 2-3 นิ้ว บริเวณ

ปลายแขนเสื้อ เครื่องแต่งกายชาย นิยมใช้ผ้าสีดำแต่ชายเสื้อจะสั้นกว่า เปิดให้เห็นท้องซึ่งแสดงถึงความสมบูรณ์ของร่างกายเป็นความงามอย่างหนึ่ง กางเกงจีนทรงหลวมปลายขาตรง(คล้ายกางเกงจีน) มีแถบผ้าแดงพันเอวปักลวดลายและคาดทับด้วยเข็มขัดเงินหรืออาจเป็นเข็มขัดหนังก็ได้ เครื่องแต่งกายหญิง นิยมใช้ผ้าสีดำ แนวสาบเสื้อทั้งสองข้างนิยมขลิบด้วยผ้าสีฟ้าหรือสีน้ำเงินเรียบ ๆ เสื้อแขนยาวถึงข้อมือ รอบข้อมือเสื้อทั้งสองข้างขลิบด้วยผ้าสีเดียวกับสาบเสื้อ คอปกด้านหลังเป็นปกเสื้อทรงกะลาสีมีการปักลวดลาย กระโปรงป้ายหน้าแต่มีสีขาวล้วน และผ้าห้อยปิดด้านหน้าประดับตกแต่งลวดลายสวยงาม

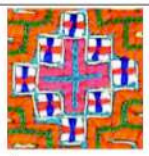
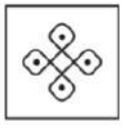
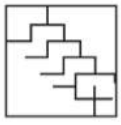
ภาพที่ 1 : ภาพการแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย
ที่มา (1)อ้างถึงใน สไบทิพย์ ตั้งใจ. 2558, (2)บ้านจอมยุทธ (3) ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร,
(4) มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์

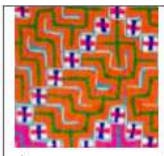
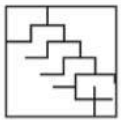
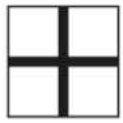
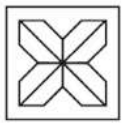
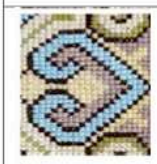
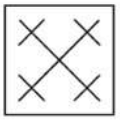
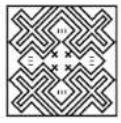
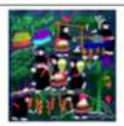
อัตลักษณ์ลวดลายจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

กลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีวิถีชีวิตอยู่กับธรรมชาติ ประกอบกับคติความเชื่อการนับถือวิญญาณบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ องค์ประกอบทางการออกแบบเครื่องแต่งกายที่สำคัญสำหรับเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย คือ ลวดลายบนผืนผ้า ที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตและเรื่องราวทางวัฒนธรรมของหญิงชาวม้งที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษนับหลายร้อยปี(ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ,2563) จนกล่าวได้ว่าเป็นอัตลักษณ์จำเฉพาะของเครื่องแต่งกายของชาติพันธุ์ม้ง ที่มีลวดลายเป็นของตนเอง บ่งบอกและแสดงให้เห็นถึงความเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง อัตลักษณ์และกรรมวิธีการสร้างสรรค์ลวดลายบนผืนผ้ามี 3 กรรมวิธี(ฝ่ายวิจัยและพัฒนานวัตศิลป์สายงานพัฒนาผลิตภัณฑ์และศักยภาพ, 2563) ได้แก่ การปัก การเย็บติด และการเขียนเทียนบนผืนผ้า(เซาก๋ังเจี่ย) โดยทั้ง 3 กรรมวิธีได้รับการสืบทอดและแรงบัลดาลใจจากคติความเชื่อจากบรรพบุรุษ, ตำนานเรื่องเล่า, ธรรมชาติและวิถีชีวิต ถ่ายทอดจิตนาการสร้างสรรค์ลวดลายในลักษณะเรขาคณิต(Geometric From) และมีชื่อเรียกลวดลายที่แตกต่างกัน เนื่องจากการใช้ภาษาของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีความแตกต่างกันส่งผลให้การเรียกชื่อของลวดลายจึงมีความแตกต่างกันไปแต่ละพื้นที่ แต่หากวิเคราะห์ลวดลายจากเครื่องแต่งกายประเพณี สามารถแบ่งแนวทางของการสร้างลวดลายบนผืนผ้าของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

ในประเทศไทย ด้วยแนวคิดของการสร้างสรรค์ลวดลายได้ 3 แนวทาง ได้แก่ (1) ลักษณะลวดลายที่เกิดจากธรรมชาติ เช่น การเลียนแบบต้นไม้ เช่น ลายโหร่วซรั้ว (ลายผักกูด) หรือการเลียนแบบสัตว์ เช่น ลายก๊าก๊ื้อ(ลายก้นหอย) เป็นต้น (2) ลักษณะลวดลายที่เกิดจากตำนาน, ความเชื่อ เช่น ลายปั้นโต๊วจี่(ลายกางเขน) (3) ลักษณะลวดลายที่เกิดจากอักขระโบราณ เช่น ลายเหล่าจ้า(ลายอักขระโบราณ)

ตารางที่ 1 : ตารางลวดลายจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

ลวดลายจากเครื่องแต่งกายประเพณี	ชื่อลวดลายและความหมาย	ลักษณะลวดลาย	ลวดลายจากเครื่องแต่งกายประเพณี	ชื่อลวดลายและความหมาย	ลักษณะลวดลาย
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายก๊าก๊ื้อหรือลายก้นหอย	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายก๊วปั๊วหรือ ลายคอกหมู	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายโหร่วซรั้ว ลายผักกูด, ผักพื้นบ้าน	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	 ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายแน้งหน่า, ลายรอยตีนหนู	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายค้อมวนเจ, ลายดวงตาของปลา	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายตื้อตั๊วตือคล้ายกับก้นหอยมีหาง	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายปั้นโต๊วโต่วลายผักถั่ว	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายปั้นโต๊วจี่ ลายกากบาท, ไม้กางเขน	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563

 ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายปั้นโต๊วโต่ว ลายฝักถั่ว	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายปั้นโต๊วจี่ ลายกากบาท, ไม้กางเขน	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายลู้เบล้ ลายเม็ดข้าวเปลือก	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายแน๊งจ๊อ ลายเท้าเสือ	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
 ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายป๊อนเจ่ยจ๊อ หมายถึง ลายหูเสือ	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายตั้งกื่อ ลายกลีบกระโปรง	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายเหน่งก๊า หรือ ก้าย ลายตีนไก่	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายเหง้าฟ้าหรือลายตาแพะ	 ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563
ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลายกั้งหยา ลายใยแมงมุม	ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ 2563	 ที่มา ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ 2557	ลวดลายวิถีชีวิต	

ลวดลายบนผืนผ้าของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่ใช้แนวทางกระบวนการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการเขียนเทียนบนผืนผ้า หรือการปักเป็นลวดลายบนผืนผ้า หรือทั้งสองกระบวนการผสมกัน การสร้างสรรค์ลวดลายบนผืนผ้านั้นกลุ่มชาติพันธุ์ม้งไม่นิยมเว้นช่องว่าง(Space)ของลวดลายบนผืนผ้า นิยมทำลวดลายเต็มผืนผ้า เนื่องจาก ความสุนทรียะของลวดลายบนผืนผ้ากลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยนั้น ต้องมีลวดลายประดับตกแต่งทั้งผืนผ้า(สัมภาษณ์ : รัตนาพร สินท้าว, 2563)จึงจะเป็นผืนผ้าที่มีความสวยงาม

อัตลักษณ์เครื่องแต่งกายประเพณีสำหรับสตรีกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

ลักษณะการแต่งกายของเครื่องแต่งกายประเพณีกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย พบว่า ลักษณะรูปแบบของเครื่องแต่งกายประเพณีมีลักษณะใกล้เคียงกัน พบความแตกต่างกัน เช่น สีและรายละเอียดของลวดลาย โดยสามารถวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์เครื่องแต่งกายประเพณีสำหรับผู้หญิงกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย เพื่อให้ทราบถึงสไตล์และองค์ประกอบการแต่งกายตามแนวคิดทฤษฎีทางแฟชั่น(ศิวรี อรัญนารถ, 2558, หน้า 129) โดยแบ่งองค์ประกอบได้ดังนี้

1. โครงร่างเงา(Silhouette) รูปแบบเครื่องแต่งกายประเพณี(Traditional Costume) ได้แก่ เสื้อป้ายแขนยาว(Long Sleeve Wrap Top), กระโปรงพลีทความยาวระดับมินิ (Pleated Mini Skirt)

2. สี(Color) สีจากการย้อมธรรมชาติ(Natural Dye) เช่น สีคราม(Indigo)

3. รายละเอียด(Details) การสร้างสรรค์ลวดลายของกลุ่มชาติพันธุ์, การเขียนเทียน (Hmoob Batik), การปัก(Hmoob Embroidery) การอัดพลีท(Hmoob Pleats)

4. วัสดุ (Material) เส้นใยธรรมชาติ(Natural Fiber) เช่น ผ้าป่าน(Linen), ผ้าฝ้าย (Cotton), ผ้าใยกัญชง(Hemp)

บริบท...ที่เปลี่ยนไป

บริบททางสังคมที่เปลี่ยนแปลงไปในปัจจุบัน การเข้าสู่สังคมยุคโลกาภิวัตน์ที่มีการพัฒนาด้านเทคโนโลยีและการสื่อสาร ส่งผลให้รูปแบบการดำเนินชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยเปลี่ยนแปลงไป จากการศึกษาและเก็บรวมรวมข้อมูลด้วยการลงพื้นที่ภาคสนามบริเวณพื้นที่จังหวัดน่าน (บริเวณอำเภอปัว) พบว่า กลุ่มชาติพันธุ์มีรูปแบบการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงประเพณีดั้งเดิมไว้ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ม้งยุคใหม่ปรับเปลี่ยนรูปแบบการดำเนินชีวิตแต่ยังก็คงไว้ซึ่งรากวัฒนธรรมของบรรพบุรุษ

บริเวณที่ตั้งถิ่นฐานที่แตกต่างไปจากบรรพบุรุษดั้งเดิมที่นิยมอาศัยบริเวณภูเขา มีการกำหนดทิศทางการตั้งบ้านเรือนที่อยู่อาศัย เปลี่ยนแปลงเป็นการเลือกแหล่งอาศัยบริเวณพื้นที่ราบ ในแหล่งชุมชน หรือ บริเวณใกล้แหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญ ยังคงรูปแบบการอยู่เป็นครอบครัวใหญ่และการอยู่อาศัยแบบใกล้เครือญาติ การสร้างบ้านเรือนที่อยู่อาศัยที่มีความสะดวกสบายเหมาะสมตามยุคสมัยและเหมาะสมกับรูปแบบการดำเนินชีวิตในยุคปัจจุบันมากขึ้น ถึงกระนั้นลักษณะของบ้านเรือนที่อยู่อาศัยจะเปลี่ยนแปลงไปแต่ภายในที่อยู่อาศัยยังคงมีสิ่งศักดิ์สิทธิ์สำหรับประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อแบบโบราณ ที่คงอัตลักษณ์ทางความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผีบรรพบุรุษที่ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

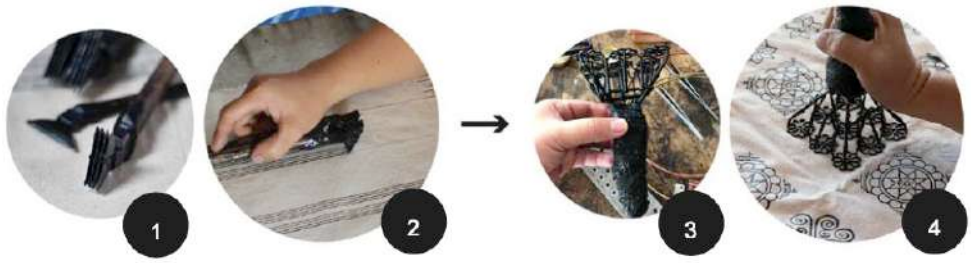
การสื่อสารของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยยังคงใช้รูปแบบภาษาพูดของตัวเองที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษร่วมกับภาษาไทย ภาษาของกลุ่มนั้นนิยมใช้ภายในกลุ่มชาติพันธุ์และภายในครอบครัว จากการเปลี่ยนแปลงทางสังคมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งนิยมส่งลูกหลานไปเรียนหนังสือ จึงได้เรียนรู้ภาษาไทย และใช้ภาษาไทยควบคู่ไปด้วย ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์ม้งวัยรุ่นสามารถสื่อสาร

ภาษาไทยได้ดีกว่ารุ่นพ่อแม่ บางครั้งความต้องการสื่อสารกับกลุ่มชาติพันธุ์รุ่นพ่อแม่จึงต้องใช้การสื่อสารผ่านลูก เพื่อให้ลูกใช้ภาษาของกลุ่มสำหรับการอธิบายเพื่อความเข้าใจ

การเปลี่ยนแปลงของสภาพสังคมและวัฒนธรรม ส่งผลโดยตรงกับการเปลี่ยนแปลงด้านการแต่งกาย จากเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยสู่การแต่งกายแบบร่วมสมัยตามรูปแบบโครงสร้างเครื่องแต่งกายที่นิยมในปัจจุบัน แต่การสืบทอดประเพณีสำคัญและวันสำคัญดั้งเดิมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่ยังคงส่งผลให้การสืบทอดวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน และจากสภาพเศรษฐกิจในปัจจุบัน ส่งผลให้กลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยมีการประยุกต์เครื่องแต่งกายประเพณีผลิตเป็นผลิตภัณฑ์แฟชั่นในเชิงพาณิชย์ เพื่อการสร้างรายได้, สร้างอาชีพให้แก่กลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย

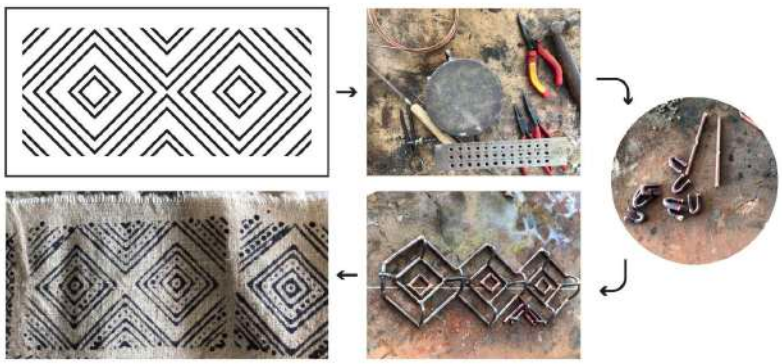
วิวัฒนาการการผลิตเขียนเทียนสู่ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัย

สังคมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งมีการเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางสังคม เพื่อความอยู่รอดและการยกระดับฐานะทางสังคม ทำให้กลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยมีการปรับตัวและประยุกต์ใช้ทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์ จากการทำผ้าเขียนเทียนเพื่อใช้สอยภายในครอบครัวแบบในอดีต สู่การเปลี่ยนแปลงไปในเชิงพาณิชย์ในปัจจุบัน เพื่อสร้างรายได้หาเลี้ยงครอบครัว แต่เนื่องด้วยขั้นตอนการผลิตลวดลายบนผืนผ้าด้วยการเขียนเทียนแบบโบราณ(เซาก๊ั่งเจี่ย) ที่ใช้ระยะเวลานานและไม่สามารถผลิตได้ตามความต้องการของตลาดในเชิงพาณิชย์ ในปัจจุบันพบว่า กลุ่มชาติพันธุ์ม้งได้ทำการพัฒนาประดิษฐ์อุปกรณ์แม่พิมพ์เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ลวดลายลงบนผืนผ้า และผสมผสานกับเทคนิคการเขียนเทียนด้วยมือแบบโบราณ เป็นการใช้แม่พิมพ์ในการสร้างสรรค์ลวดลายนี้เป็นการประดิษฐ์เครื่องมือด้วยภูมิปัญญาและนำมาใช้งานเพื่อลดระยะเวลาการผลิต ที่สามารถผลิตสินค้าเพื่อตอบสนองความต้องการของตลาดในปัจจุบัน



ภาพที่ 2 ภาพการพัฒนาอุปกรณ์เขียนเทียนแบบโบราณเป็นแบบแม่พิมพ์
ที่มา: ภาพ (1) จาก ผ้าเขียนเทียนHmong Batikกราฟิกบนผืนผ้า, อนุรัตน์ วัฒนาวงศ์สว่าง, สืบค้นจาก https://www.nairobroo.com/travel/tips-travelers/hmong-batik/ (2) - (4) สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

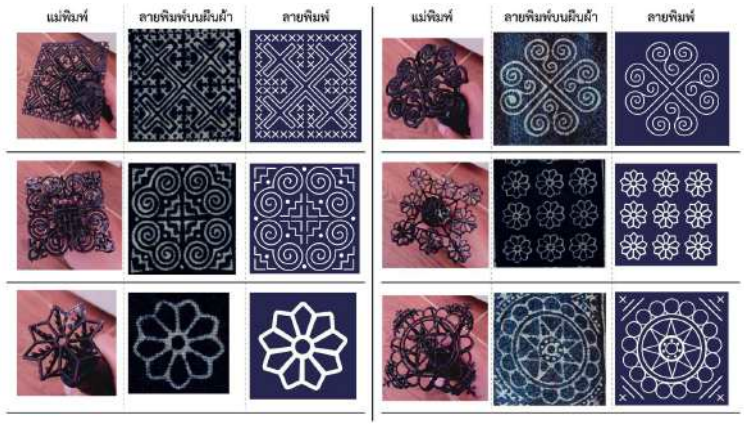
กระบวนการขั้นตอนประดิษฐ์แม่พิมพ์เพื่อใช้ในการสร้างลวดลายบนผืนผ้าด้วยการเขียนเทียนจากภูมิปัญญากลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย ได้แก่ การออกแบบลวดลายและกำหนดขนาดของแม่พิมพ์ โดยกำหนดขนาดความกว้างและยาวตามต้องการ แต่ต้องระวังเรื่องถ้าลายที่ทำมีความใหญ่เกินไปจะไม่สามารถทำให้การสร้างลวดลายไม่สม่ำเสมอ จากนั้นเตรียมอุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างแม่พิมพ์, เส้นลวด, เครื่องมือการเชื่อม จากนั้น นำเส้นลวดผ่านความร้อน เข้าผ่านอุปกรณ์ทำให้เส้นลวดมีความเล็กตามต้องการ เนื่องจากหากเส้นลวดมีความหนาจะทำให้ลวดลายตอนเขียนเทียนไม่ติด เมื่อได้ขนาดลวดตามที่ต้องการแล้ว นำมาประกอบและติดกันเพื่อให้ได้ลวดลายตามที่ต้องการ ในขั้นตอนสุดท้ายทดสอบการใช้งานบนผืนผ้าและปรับปรุงแม่พิมพ์ให้สมบูรณ์



ภาพที่ 3 ขั้นตอนการประดิษฐ์แม่พิมพ์เพื่อใช้ในการสร้างลวดลายบนผืนผ้าด้วยการเขียนเทียนจากภูมิปัญญากลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ร้านรัตนาพรผ้าเขียนเทียน
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

การพัฒนาอุปกรณ์แม่พิมพ์เพื่อใช้ในการเขียนเทียนของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง พบข้อจำกัดที่ส่งผลต่อการผลิต เช่น การผลิตแม่พิมพ์ที่มีขนาดใหญ่เกินไปจะส่งผลให้ขั้นตอนการปั้มลายไม่สม่ำเสมอ เทียนไม่สามารถเกาะใยผ้าได้เพียงพอทำให้ลวดลายไม่คมชัด ไม่สวยงาม, การออกแบบลวดลายเส้นที่ใหญ่เมื่อผลิตแม่พิมพ์แล้วก็จะพบปัญหาเดียวกัน คือ เทียนไม่สามารถเกาะเส้นใยได้ทำให้ลวดลายไม่สวยงามสม่ำเสมอ

อุปกรณ์แม่พิมพ์เป็นลักษณะตัวปั้มในการสร้างสรรค์ลวดลายบนผืนผ้า เพื่อลดระยะเวลาในการสร้างสรรค์ลวดลาย โดยแนวทางการสร้างสรรค์ลวดลายยังคงสอดคล้องกับแนวคิดแบบดั้งเดิมด้วยรูปทรงเรขาคณิต(Geometric Form) ได้แก่ แนวคิดลวดลายที่เกิดจากธรรมชาติ, ลวดลายที่เกิดจากตำนาน, และลวดลายที่เกิดจากอักขระโบราณ โดยนำลวดลายดั้มเดิมนำมาประยุกต์ออกแบบใหม่ หรือใช้แนวทางการจัดวางใหม่ผสมผสานกับเทคนิคการปักที่เป็นอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์อย่างร่วมสมัย อีกทั้งยังคงอัตลักษณ์ทางสุนทรียภาพของลวดลายที่ยังคงความไม่มีพื้นที่ว่างในการออกแบบ(No Space)ลวดลายบนผืนผ้าที่มีความสวยงามและสอดคล้องกับรูปแบบของผลิตภัณฑ์แฟชั่นในตลาดปัจจุบัน



ภาพที่ 4 ภาพตัวอย่างลวดลายจากอุปกรณ์แม่พิมพ์เพื่อใช้ในการสร้างลวดลายบนผืนผ้าแทนการเขียนเทียนแบบโบราณ จากร้านรัตนาพรผ้าเขียนเทียน
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

กระบวนการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าเขียนเทียนจากอัตลักษณ์ทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งสู่กระบวนการย้อมจากสีธรรมชาติด้วยใบฮ่อมหรือคราม(สำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ, 2555) ได้แก่ การเตรียมน้ำย้อม(คราหรือฮ่อม), นำผ้าเขียนเทียนย้อมและตาก จากนั้นสามารถย้อมซ้ำเพื่อให้สีเข้มจนได้สีเข้มสวยงาม นำผ้าที่ย้อมสำเร็จไปต้มในน้ำร้อนให้เทียนหลุดออกจากผืนผ้า จากนั้นนำผ้าที่ได้ตากให้แห้งและนำไปแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์

ภาพที่ 5 ภาพขั้นตอนการผลิตผ้าเขียนเทียนของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งเพื่อใช้ในการแปรรูปผลิตภัณฑ์แฟชั่นเชิงพาณิชย์ จากร้านรัตนาพรผ้าเขียนเทียน
ที่มา สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

ภาพที่ 6 ภาพผืนผ้าด้วยการตกแต่งบนผืนผ้าจากเทคนิคการเขียนเทียน
ด้วยทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
ที่มา : https://www.facebook.com/รัตนพรผ้าเขียนเทียน-1430000733954295

การแปรรูปผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง โดยการนำผ้าเขียนเทียนแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์แฟชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์ในรูปแบบต่างๆที่สอดคล้องกับความต้องการของตลาด เช่น สินค้าท่อนบน(Blouse), กระโปรง(Skirt), เสื้อคลุม, เครื่องประดับตกแต่งต่างๆ, กระเป๋า, ผ้าพันคอ เป็นต้น

ภาพที่ 7 ภาพผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งของร้านรัตนาพรผ้าเขียนเทียน
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

การเปลี่ยนแปลงแปลงของบริบททางสังคม กลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการดำรงชีวิต ส่งผลถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแต่งกายเพื่อให้เข้ากับสภาพสังคมใน

ยุคปัจจุบัน โดยสามารถเปรียบเทียบลักษณะรูปแบบของเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย กับลักษณะผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากการใช้ทุนทางวัฒนธรรมของเครื่องแต่งกายประเพณีกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย เพื่อให้ทราบถึงสไตล์และองค์ประกอบการแต่งกายตามแนวคิดทฤษฎีทางแฟชั่นได้ดังนี้

1. โครงร่างเงา(Silhouette) พบว่า เปลี่ยนแปลงไปจาก รูปแบบเครื่องแต่งกายประเพณี (Traditional Costume) ได้แก่ เสื้อป้ายแขนยาว(Long Sleeve Wrap Top), กระโปรงพลีทความยาวระดับมินิ (Pleated Mini Skirt) เป็นรูปแบบลักษณะตามกระแสนิยม(Trend) เพื่อการพาณิชย์

2. สี (Color) พบว่า สีจากการย้อมธรรมชาติ(Natural Dye) เช่น สีคราม(Indigo) การย้อมสีครามนี้ ยังคงอัตลักษณ์ไว้เช่นเดิม มีความเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติมเช่น การผสมเทคนิคการมัดย้อม เป็นต้น

3. รายละเอียด(Details) พบว่ามีการเปลี่ยนแปลงการสร้างสรรค์ลวดลายของกลุ่มชาติพันธุ์, การเขียนเทียน(Hmoob Batik) เปลี่ยนแปลงอุปกรณ์แต่ยังคงแนวคิดของการสร้างสรรค์ลวดลาย, การปัก(Hmoob Embroidery) ยังคงการปักรูปแบบเดิมแต่ลดปริมาณการปักให้สอดคล้องกับผลิตภัณฑ์, การอัดพลีท(Hmoob Pleats) พบว่ายังใช้เทคนิคการอัดพลีทด้วยวิธีดั้งเดิม

4. วัสดุ (Material) พบการเปลี่ยนแปลงจากการใช้เส้นใยธรรมชาติ(Natural Fiber) เช่น ผ้าป่าน(Linen), ผ้าฝ้าย (Cotton), ผ้าใยกัญชง(Hemp) เป็นต้น เปลี่ยนเป็นการใช้เส้นใยธรรมชาติสำเร็จรูป ไม่นิยมทอผ้าเองแบบเช่นแต่ก่อน อาจด้วยความต้องการผลิตสินค้าให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาด

จากการเปรียบเทียบลักษณะรูปแบบของเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งกับผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากการใช้ทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยด้วยองค์ประกอบทางแฟชั่น สามารถแสดงให้เห็นถึงแนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นและไลฟ์สไตล์จากทุนทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทยดังนี้ โครงร่างเงา(Silhouette) เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยเพื่อการพาณิชย์ และเป็นไปตามขีดความสามารถของผู้ประกอบการ, สี(Color) ย้อมธรรมชาติด้วยสีคราม(Indigo) โดยใช้ใบครามหรือฮ่อม, รายละเอียด(Detain) เทคนิคการเขียนเทียน(Batik) และการสร้างสรรค์ลวดลายยังคงแนวคิดของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง, การปัก(Embroidery) และการอัดพลีท(Pleats) เป็นส่วนรายละเอียดตกแต่งเพิ่มเติมกับการออกแบบสินค้า ที่ทำให้สินค้าเกิดความน่าสนใจ, วัสดุ(Material) เนื่องจากยังคงย้อมสีธรรมชาติ วัสดุที่เหมาะสมยังคงเน้นวัสดุที่ใช้เส้นใยธรรมชาติ (Natural Fiber)

การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จากทุนทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งในประเทศไทย สอดคล้องกับแนวคิดการออกแบบอย่างร่วมสมัย (Contemporary Design) กล่าวคือ การประยุกต์ใช้แนวคิดจากทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมนำมาออกแบบสร้างสรรค์เป็นผลิตภัณฑ์ใหม่ที่ตอบสนองกับวิถีชีวิตของผู้บริโภคในปัจจุบัน เสมือนการผสมผสานเชื่อมโยงวัฒนธรรมระหว่างยุคสมัย ถ่ายโอนวัฒนธรรมดั้งเดิมสู่วัฒนธรรมการแต่งกายตามยุคสมัยปัจจุบัน

แนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

แนวทางการสร้างสรรค์สินค้าแฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรม ต้องประกอบไปด้วยองค์ประกอบหลักสำคัญ 4 ส่วน (ศิวรี อรัญนารถ, 2558 ,118-119) ได้แก่ 1.กลุ่มเป้าหมาย (Target), 2.วัฒนธรรม (Culture), 3.นวัตกรรม(Innovation), 4.แนวโน้มกระแสความนิยม(Trend) โดยสามารถใช้เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ตราสินค้าแฟชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จากแนวคิดทุนทางวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งดังนี้

ภาพที่ 7 ภาพองค์ประกอบการสร้างสรรค์สินค้าแฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

1. กลุ่มเป้าหมาย(Target) การเลือกกลุ่มเป้าหมายเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยในการกำหนดทิศทางของตราสินค้า เพราะ การกำหนดกลุ่มเป้าหมายทำให้ผู้ประกอบการสามารถทราบถึงลักษณะของกลุ่มผู้บริโภค รสนิยมและรูปแบบการดำเนินชีวิต ด้วยการศึกษาลักษณะทางประชากรศาสตร์(Demographic) และลักษณะค่านิยมบุคลิกภาพและความสนใจ(Psychographic) เพื่อใช้ในการกำหนดกลุ่มเป้าหมายที่ชัดเจน สามารถกำหนดทิศทางของตราสินค้าและประเภทของสินค้าที่สอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมาย

2. วัฒนธรรม(Culture) วัฒนธรรมแบ่งได้ 2 ประเภท ได้แก่ วัฒนธรรมที่จับต้องได้(Tangible Culture) และวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้(In-Tangible Culture) โดยในที่นี้การใช้ทุนวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ผู้ประกอบการควรเลือกใช้ แนวทางของทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้งที่เหมาสมกับการสร้างสรรค์สินค้า และความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย เพื่อเพิ่มขีดความสามารถทางการตลาด

3. นวัตกรรมการออกแบบ(Innovation) การสร้างสรรค์นวัตกรรมทางการออกแบบที่เชื่อมโยงกับทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นการเชื่อมโยงวัฒนธรรมกับการออกแบบสินค้าแฟชั่นจากวัฒนธรรมม้งในรูปแบบดั้งเดิมสู่รูปแบบของผลิตภัณฑ์ร่วมสมัย มีสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายในยุคปัจจุบัน

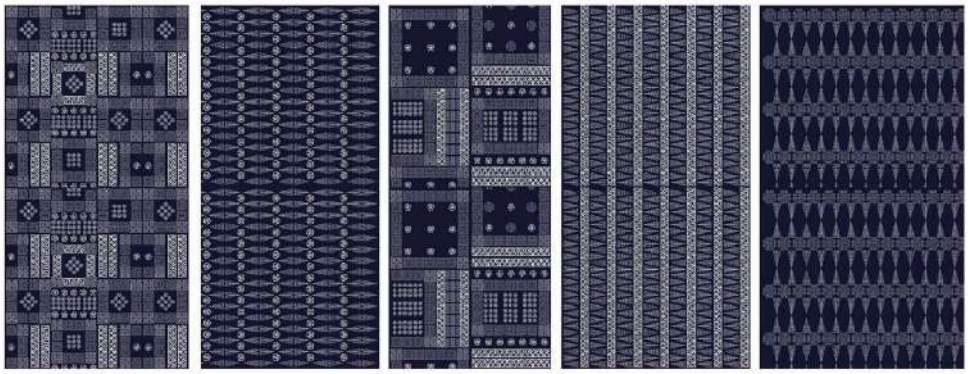
4. แนวโน้มกระแสนิยม(Trend) คือ ส่วนที่สำคัญที่ทำให้ผู้ประกอการมีความแม่นยำในการพัฒนาสินค้า แนวโน้มกระแสนิยมเป็นภาพรวมของการทำนายทิศทางความต้องการของผู้บริโภค เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ส่งผลให้รูปแบบของผลิตภัณฑ์ได้รับการตอบรับกับกลุ่มเป้าหมาย ซึ่งจะทำให้รูปแบบของผลิตภัณฑ์มีความสอดคล้องกับพฤติกรรมการเลือกซื้อสินค้าแฟชั่นของกลุ่มเป้าหมายตามยุคสมัย

ผลงานการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง

จากแนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง สู่กระบวนการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัย คอลเลคชั่น “CONTEMPORARY HMONG” การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง โดยการใช้เทคนิคการสร้างสรรค์ลวดลายจากทุนทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง สร้างสรรค์จัดวางลวดลายใหม่ ร่วมกับการประยุกต์ใช้แนวโน้มกระแสนิยมสากล โดยสามารถกำหนดองค์ประกอบของคอลเลคชั่นดังนี้ 1. กำหนดกลุ่มเป้าหมายกลุ่มเจเนอเรชั่นวาย(Generation Y) คือ บุคคลที่เกิดในช่วงปี พ.ศ. 2524 - 2538 กลุ่มผู้บริโภคกลุ่มนี้มีความเป็นตัวของตัวเองสูงจึงไม่ชอบการถูกบังคับ ดังนั้นสินค้าและบริการที่เหมาะกับคนกลุ่มนี้จะต้องออกมาในรูปแบบที่สะดวกสบายทันสมัย ดูดี มีรสนิยม ต้องเป็นสินค้าที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว(Go Online Thailand, 2020) โดยกำหนดกลุ่มเป้าหมายกลุ่มกลุ่มเจเนอเรชั่นวายที่มีรูปแบบการใช้ชีวิตในเมืองหลวง 2. กำหนดทุนทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง โดยใช้เทคนิคการสร้างสรรค์ลวดลาย และนำมาจัดวางองค์ประกอบใหม่, 3. กำหนดแนวทางการสร้างสรรค์นวัตกรรมทางการออกแบบที่เชื่อมโยงกับทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นการเชื่อมโยงวัฒนธรรมกับการออกแบบสินค้าแฟชั่นจากวัฒนธรรมม้งในรูปแบบดั้งเดิมสู่รูปแบบของผลิตภัณฑ์ร่วมสมัย มีสอดคล้องกับกลุ่มเป้าหมายที่มีรูปแบบการใช้ชีวิตในเมืองหลวง และ 4.กำหนดแนวโน้มกระแสความนิยม(Trend)แบบสากล โดยเลือกใช้แนวโน้มกระแสนิยมจากองค์กร World Global Style Network (WGSN) เป็นองค์กรที่ให้บริการการคาดการณ์แนวโน้มของอุตสาหกรรมแฟชั่นและการออกแบบ(TCDC RESOUECE CENTER, มปพ. หน้า 3) โดยเลือกใช้แนวโน้มกระแสนิยมแฟชั่นฤดูกาลออทั่ม/วินเทอร์ ประจำปี 2022-2023 ธีม Rerooted Nature(WGSN, 2022) ที่กล่าวถึง เรื่องราวเกี่ยวกับ ธรรมชาติ, มรดกงานฝีมือ และภูมิปัญญาจากบรรพบุรุษ

ภาพที่ 8 ภาพแนวโน้มกระแสนิยมแฟชั่นฤดูกาลออทั่ม/วินเทอร์ ประจำปี 2022-2023 ธีม Rerooted Nature โดย WGSN
ที่มา : www.wgsn.com

แนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง



ภาพที่ 9 ภาพการจัดวางลวดลายใหม่บนผืนผ้าจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

ภาพที่ 10 ภาพแนวทางการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายแฟชั่นร่วมสมัยจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง
ที่มา : สุระเกียรติ รัตนอำนวยศิริ

สรุปผล

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ระหว่างการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งเพื่อใช้ในการประกอบกิจกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง และ การพัฒนาผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์เพื่อการพาณิชย์ของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ยังคงความงามตามรูปแบบของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง และยึดแนวทางที่สอดคล้องกับแนวคิดของการอยู่ร่วมกับธรรมชาติและแนวคิดจากบรรพบุรุษ เช่น การสร้างลวดลายจากการลอกเลียนธรรมชาติ, การสร้างสรรค์ลวดลายด้วยรูปแบบเรขาคณิต(Geometric Form), กระบวนการผลิตที่ยังคงใช้การย้อมสีธรรมชาติ (Natural Dye), การเลือกวัสดุที่เป็นวัสดุจากธรรมชาติ(Natural Material), เป็นต้น

แนวทางการพัฒนาผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง เป็นการพัฒนาผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างร่วมสมัย โดยจำเป็นต้องอาศัยองค์ประกอบที่สำคัญ คือ อัตลักษณ์ของทุนทางวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง โดยในบทความนี้ได้แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านการแต่งกายประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่วิเคราะห์ด้วยหลักการองค์ประกอบทางแฟชั่น สามารถนำแนวทางมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นอย่างร่วมสมัย องค์ประกอบทางแฟชั่นด้านรายละเอียดตกแต่งของเครื่องแต่งกายประเพณี(แนวทางการสร้างสรรค์ลวดลายหรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ลวดลายบนผืนผ้า) สามารถประยุกต์กับแนวโน้มกระแสนิยมทางแฟชั่นเพื่อสร้างสรรค์ออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นที่ตอบสนองความต้องการกับกลุ่มผู้บริโภคในยุคปัจจุบัน

การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์เชิงพาณิชย์ด้วยผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง องค์ประกอบที่สำคัญที่ช่วยสร้างความสำเร็จให้แก่ตราสินค้าแฟชั่น คือ (1) อัตลักษณ์ของทุนทางวัฒนธรรมการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง (2) ความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย (3) นวัตกรรมการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่นกับทุนทางวัฒนธรรม และ (4) แนวโน้มกระแสนิยม องค์ประกอบทั้งหมดจะช่วยให้ผู้ประกอบการ หรือนักออกแบบ มีเครื่องมือในการกำหนดกรอบแนวคิด และทิศทางในการออกแบบผลิตภัณฑ์ได้อย่างแม่นยำ ส่งเสริมให้ตราสินค้ามีกระบวนการพัฒนาที่สอดคล้องกับตลาดสินค้า

การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นจากทุนทางวัฒนธรรมกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง ที่มุ่งเน้นความงามและกระบวนการตามธรรมชาติ เช่น การผลิตและการสร้างสรรค์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม กล่าวได้ว่าเป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนาผลิตภัณฑ์แฟชั่นร่วมสมัยอย่างยั่งยืน

บรรณานุกรม

จำนงค์ ปัญญาแก้ว. การสร้างกระบวนทัศน์สินค้าชุมชนร่วมสมัยจากทุนวัฒนธรรมกรณีศึกษา : ชนเผ่าม้ง ตำบลเข็กน้อย จังหวัดเพชรบูรณ์. สาขาวิชาศิลปะการออกแบบ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

บ้านจอมยุทธิ์. การแต่งกายเผ่าม้ง. สืบค้นวันที่ 1 สิงหาคม 2564, จาก https://www.baanjomyut.com/library_2/history_of_costume/06_1.html

ฝ่ายวิจัยและพัฒนานวัตศิลป์สายงานพัฒนาผลิตภัณฑ์และศักยภาพ. ชาวไทยภูเขาเผ่าม้ง และการสร้างสรรค์ผ้าปักม้ง. สืบค้นวันที่ 15 ธันวาคม 2563, จาก Https://Www.Sacict.Or.Th/Uploads/Items/Attachments/Ca889Fd9B844559Dc1D47B4A52D5E40B/_43Ff0E22954Ffe9583E67Ef39B87Dc44.Pdf

มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, ประเพณีการแต่งกายของชาวเขาเผ่าม้ง. สืบค้นวันที่ 1 สิงหาคม 2564, จาก http://www.hmongkheknoi.pcru.ac.th/layouts/banner/

ศิวรี อรัญนารถ. (2558). นวัตกรรมตราสินค้าแฟชั่นไลฟ์สไตล์:ทุนวัฒนธรรมกรุงเทพมหานครสำหรับผู้บริโภคเจนเนอเรชั่นเอเชีย. (ปริญญานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, กลุ่มชาติพันธุ์:ม้ง. สืบค้น วันที่ 1 สิงหาคม 2564, จากhttps://www.sac.or.th/databases/ethnic-groups/ethnicGroups/84

ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ. ผ้าปักม้ง เอกลักษณ์ชนเผ่าที่สืบทอดจากบรรพบุรุษ. สืบค้นวันที่ 15 ธันวาคม 2563 จาก Https://Www.Sacict.Or.Th/Th/Detail/2018-09-14-11-35-V-Bza

ศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ(องค์กรมหาชน). (2557). เอกลักษณ์และศิลปะลวดลายผ้าชาวเขา.(พิมพ์ครั้งที่ 1). พระนครศรีอยุธยา: บริษัท สยามคัลเลอร์พริน จำกัด. สืบค้นวันที่ 15 ธันวาคม 2563 จาก Https://Fliphtml5.Com/Wqdx/Nszx/Basic

สไบทิพย์ ตั้งใจ. (2558). การจัดการอนุรักษ์และสืบสานศิลปะผ้าปักของกลุ่มชาติพันธุ์ม้งบ้านผานกกก ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สำนักงานคณะกรรมการพิเศษเพื่อประสานงานโครงการอันเนื่องมาจากพระราชดำริ(สำนักงาน กปร.) .(2555). คู่มือการผลิตผ้าย้อมคราม. (พิมพ์ครั้งที่2). กทม: บริษัท มูฟเม้นท์ เจน ทรี จำกัด. สืบค้นวันที่ 20 ธันวาคม 2563, จาก http://puparn.rid.go.th/industry/PDF/19-19.pdf

หน่วยปฏิบัติการวิจัยแฟชั่นและนฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย(FAC-RU) . (2563). โครงการนวัตกรรมอุตสาหกรรมผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จากจังหวัดน่านสู่สากลเพื่อการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์กรณีศึกษา ร้านรัตนพรผ้าเขียนเทียน อำเภอปัว จังหวัดน่าน. (รายงานการดำเนินการวิจัย). กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อนุรัตน์ วัฒนาวงศ์สว่าง. ผ้าเขียนเทียน Hmong Batik กราฟิกบนผืนผ้า. สืบค้นวันที่ 1 สิงหาคม 2564, จาก https://www.nairobroo.com/travel/tips-travelers/hmong-batik/

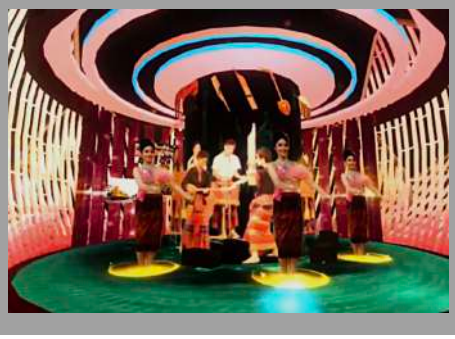
Go Online Thailand. (2020). เจาะลึก 5 Generations …เข้าใจผู้บริโภคมากขึ้น. สืบค้นวันที่ 23 พฤศจิกายน 2564, จาก https://goonlinethailand.com/blog/online-marketing/generations-for-marketing/

TCDC RESOUECE CENTER. (มปพ.). คู่มือการใช้ฐานข้อมูลออนไลน์ World Global Style Network Database Manual. สืบค้นวันที่ 23 พฤศจิกายน 2564, จาก http://resource.tcdc.or.th/upload/share/wgsn.pdf

WGSN. (2022). Womenswear Forecast A/W 22/23: Rerooted Nature [pdf file]. จาก https://www.wgsn.com/en

สัมภาษณ์

รัตนาพร ศิลป์ท้าว. ผู้ประกอบการร้านรัตนพรผ้าเขียนเทียน. สัมภาษณ์, 16 ธันวาคม 2563.



การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน

Digital art creations “Ratchathani Sriwanalai” by Mixed Media Reality Technology

ภคมน ตั้งจิตติเลิศ [1]
บุญชู บุญลิขิตศิริ [2]
เดชา วราชุน [3]

บทคัดย่อ

บทความฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล จากประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media reality) ผ่านการรับรู้แก่ผู้ชมด้วยวิธีพหุสัมผัส ได้แก่ การมองเห็น การได้ยิน และการตอบสนองทางความรู้สึก สู่สุนทรียะเชิงสัมพันธ์ ผู้วิจัยได้ศึกษา เก็บรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ปราชญ์ ช่างทำเทียน จากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะดิจิทัลที่ชื่อว่า “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media reality) 2 ส่วน ได้แก่ ส่วนจัดแสดงด้วยการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน VR (Virtual Reality) ผู้ชมจะเข้าสู่การชมประติมากรรมเทียนยักษ์เป็นจุดแรก และสามารถเลือกไปทางซ้าย หรือ ทางขวาก่อนก็ได้ ในจุดต่าง ๆ รับชมผ่านอุปกรณ์ที่เรียกว่า แว่น Oculus และส่วนจัดแสดงด้วยการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented Reality) นิทรรศการภาพถ่ายที่เปลี่ยนการดูภาพแบบเดิมให้สนุกสนานมากยิ่งขึ้น จากการใช้โทรศัพท์มือถือหรืออุปกรณ์ที่เป็นระบบ android สแกนชมผลงาน โดยจัดแสดง ณ ลานทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ผลการประเมินพบว่า กลุ่มเป้าหมายมีความพึงพอใจต่อนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล”อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยระดับการรับรู้เท่ากับ 4.76 ในขณะที่การประเมินผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล ที่ก่อให้เกิดการรับรู้และสร้างประสบการณ์แก่ผู้เข้าชมงานพบว่า กลุ่มเป้าหมายมีค่าเฉลี่ยการรับรู้ในทุกประเด็นเฉลี่ย 4.23 ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” นับได้ว่าเป็นการจัดกิจกรรมที่ใช้สื่อดิจิทัลที่ช่วยส่งเสริมให้จังหวัดอุบลราชธานีก้าวเข้าสู่การเป็นเมืองแห่งดิจิทัล ก่อให้เกิดภาพจำของเมืองแห่งความทันสมัยที่สอดแทรกเรื่องราวประเพณีแห่เทียนพรรษาอันเป็นมรดกของชาวจังหวัดอุบลราชธานีร่วมกับศิลปะร่วมสมัย และสามารถต่อยอดสู่ระดับนานาชาติต่อไป

คำสำคัญ: ประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี, พหุสัมผัส, ศิลปะดิจิทัล, เทคโนโลยีความจริงเสมือน, เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม , เทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน

[1] นิสิตดุษฎีบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] ผศ.ดร.,อาจารย์ประจำ สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[3] ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ ประจำปี 2550

Abstract

This article based on concepts related to the creation of digital art from the candle festival cultural capital of Ubon Ratchathani Province using virtual reality technology VR (Virtual Reality) and augmented reality technology AR (Augmented Reality) through the perception of the audience through a multi-sensory approach, including vision, hearing and sensory response to relational aesthetics. The researcher studied collect information from field, visits and interview with experts, philosophers and candle-makers then analyze the data and synthesized to create a digital art called “Ratchathani Sriwanalai” with media technology, a virtual world that combines Mixed Media Reality in 2 parts, namely the exhibition part using VR (Virtual Reality) technology, the audience will enter to see the giant candle sculptures for the first time and audience can choose to go left or right first. Various points are viewed through a device called Oculus glasses, and when you get to this point, this part of the exhibition using AR (Augmented Reality) augmented reality technology, more fun from using a mobile phone or android device to scan the works by exhibiting at the Thung Si Muang courtyard, Mueang District, Ubon Ratchathani Province. The results showed that the target group was satisfied with the digital art exhibition “Ratchathani Sriwanalai” is at the highest level. There is an average level of perception was as high as 4.7 while the evaluation of digital art creations was found that the target group had an average perception of all issues at 4.23. The digital art creations “Ratchathani Sriwanalai” can be considered as an activity that uses digital media that helps Ubon Ratchathani province promoting to become a digital city. It creates a memory of a modern city that inserts the story of the candle parade tradition which is the heritage of the people of Ubon Ratchathani Province, together with contemporary art and can continue to expand to the international level.

Keyword: The candle festival cultural capital of Ubon Ratchathani , Multisensory, Digital art, Technology VR, Technology AR , Mixed Media Reality

บทนำ

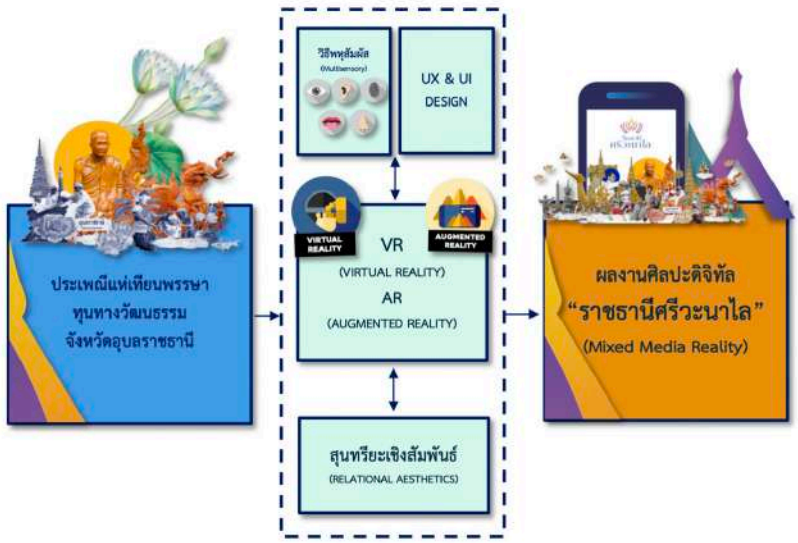
จังหวัดอุบลราชธานีเป็นเมืองใหญ่ริมฝั่งแม่น้ำมูลที่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนานกว่า 200 ปี มีความอุดมสมบูรณ์ ทั้งทางธรรมชาติ วัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณี (สำนักงานจังหวัดอุบลราชธานี, 2563) ดังคำขวัญประจำจังหวัดที่ว่า “เมืองแห่งดอกบัวงาม แม่น้ำสองสี มีปลาแซบหลาย หาดทรายแก่งหิน ถิ่นไทยนักปราชญ์ ทวยราษฎร์ใฝ่ธรรม งามล้ำเทียนพรรษา ผาแต้มก่อนประวัติศาสตร์ ฉลาดภูมิปัญญาท้องถิ่น ดินแดนอนุสาวรีย์คนดีศรีอุบล” จากคำขวัญประจำจังหวัดจะเห็นวลีที่ว่า “งามล้ำเทียนพรรษา” ถูกบันทึกอยู่ในคำขวัญจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งประเพณีแห่เทียนเข้าพรรษาเป็นประเพณีที่สำคัญของจังหวัด เป็นภาพสะท้อนที่ชัดเจนของการพัฒนาจังหวัด (แผนพัฒนาจังหวัดอุบลราชธานี พ.ศ. 2561 – 2564 ฉบับใหม่, 2559) ประเพณีแห่เทียนพรรษาของจังหวัดอุบลราชธานี มีความเป็นมาที่ยาวนานราวหนึ่งศตวรรษมาแล้ว ซึ่งเรียกได้ว่าเทียนพรรษาและงานแห่เทียนพรรษาเป็นสัญลักษณ์ (Symbol) ที่ผูกพันกับชีวิตวัฒนธรรม ของชาวจังหวัดอุบลราชธานี

ในขณะที่มนุษย์เป็นผู้ที่มีความรู้สึกด้านความงาม โดยเฉพาะความงามด้านศิลปะ เพราะการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะทั้งหมด เกิดขึ้นจากมนุษย์ทั้งสิ้น แต่ความรู้สึกด้านความงาม ของมนุษย์นั้นมีความแตกต่างกันออกไป แต่การรับรู้ความงามของมนุษย์ไม่ว่าจะรับรู้ ด้วยประสาทสัมผัสใด ๆ จะเป็นการรับรู้ด้านเดียวหรือการรับรู้แบบพหุสัมผัสก็ตาม สามารถ วิเคราะห์ได้ว่ามนุษย์จะรับรู้ความงามได้ 3 ประการ คือ รับรู้ได้เพราะความงามในตัววัตถุ รับรู้ได้เพราะจิตของเรารู้สึกและรับรู้ได้เพราะความเหมาะสมระหว่างจิตกับวัตถุ (ธนภัทร รุ่งธนาภิรมย์, 2560) จะเห็นได้ว่าประเพณีแห่เทียนพรรษาเป็นประเพณีที่มีกิจกรรมความหลากหลายด้านการรับรู้ทางพหุสัมผัสเป็นวิธีการสื่อสารและเรียนรู้แบบอัตโนมัติตามธรรมชาติของมนุษย์ ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น และผิวสัมผัส เมื่อเกิดขึ้นพร้อมกันจะก่อให้เกิดการจดจำที่สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เกิดภาพจำ เกิดความซาบซึ้งกับสิ่งที่เห็นที่มากระทบต่อตัวผู้ชม

แต่ในปัจจุบันมรดกทางวัฒนธรรมอย่างประเพณีแห่เทียนพรรษาที่มีมาอย่างยาวนานกว่าศตวรรษนั้น กลับมีช่องว่างทางการรับรู้สู่ผู้ชมในยุคปัจจุบัน การรับรู้ของผู้ชมระหว่างยุคเก่ากับยุคใหม่ได้เปลี่ยนไป การใช้สื่อที่ทันสมัยจึงเป็นเครื่องมือที่คนในยุคปัจจุบันสามารถเข้าถึงได้ง่าย ซึ่งเทคโนโลยีดิจิทัลที่นำมาใช้นั้นต้องสามารถสร้างหรือจำลองภาพในจินตนาการได้อย่างสมจริง การใช้ภาพสามมิติ การใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน (Virtual Reality หรือ VR) และ การใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality หรือ AR) เป็นการผสานกันของวัฒนธรรมและนวัตกรรม การผสานระหว่างโลกแห่งความจริง กับโลกเสมือนและโลกเสริม ที่นำมาใช้ในการนำเสนอผลงานแสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางวัฒนธรรมพื้นถิ่นได้อย่างสร้างสรรค์

ประกอบกับสถานการณ์โลกได้เปลี่ยนไปเกิดโรคระบาด (COVID-19) งานประเพณีที่ถูกจัดขึ้นทุกปีกลับถูกยกเลิกเพื่อเป็นการป้องกันไม่ให้เกิดการรวมตัวกัน ทุกที่ทั่วโลกปรับตัวเพื่อหาช่องทาง

ในการพัฒนาตัวเองให้ผ่านวิกฤตในครั้งนี้ การรักษาไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ต้องปรับตัวเช่นเดียวกัน ผู้วิจัยได้มองเห็นโอกาสนี้ ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล”ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media reality) นี้ขึ้น เพื่อต้องการสร้างประสบการณ์ใหม่ รักษา ต่อยอดให้มรดกทางวัฒนธรรมยังคงอยู่ ประยุกต์ดัดแปลงรูปแบบการสื่อสารโดยใช้เทคโนโลยี VR และเทคโนโลยี AR เพื่อมาส่งเสริมผสานให้เกิดการรับรู้ สร้างการมีส่วนร่วม การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมตามกรอบแนวคิดในการดำเนินงานผ่านการเปลี่ยนรูป (Transformation) พลิกโฉมเทียนพรรษา อุบลราชธานี ส่งเสริม ต่อยอด เติมเต็ม ภูมิปัญญาทำให้อุบลราชธานีเป็นเมืองดิจิทัล เกิดภาพจำของเมืองแห่งความทันสมัยที่สอดแทรกเรื่องราวศิลปะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาวจังหวัดอุบลราชธานีและถ่ายทอดสู่ระดับนานาชาติต่อไป (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media Reality)

วิธีการดำเนินงาน

การดำเนินงานในครั้งนี้เป็นการศึกษา เก็บรวบรวม วิเคราะและสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media Reality) โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ศึกษารวบรวมข้อมูลเทียนพรรษา อุบลราชธานี จากอดีตสู่ปัจจุบันจากหนังสือตำรา บทความและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เช่น หนังสือ เมืองอุบล:ธานีแห่งราชะ ศรีสง่าแห่งไพรพฤกษ์ อุบลราชธานี 200 ปี ศึกษาแหล่งศิลปกรรม เช่น พิพิธภัณฑ์เทียนพรรษาวัดศรีประดู่ ,ศูนย์การเรียนเทียนพรรษาศรีประดู่ ศูนย์การเรียนรู้ภูมิปัญญาไทย จังหวัดอุบลราชธานี ,หอจดหมายเหตุแห่งชาติเฉลิมพระเกียรติฯ อุบลราชธานี, ลานเทียนเฉลิมพระเกียรติ สวนสาธารณะทุ่งศรีเมือง ,พิพิธภัณฑ์ร่วมสมัยที่ใช้สื่อดิจิทัล, สื่อดิจิทัล พร้อมทั้งลงพื้นที่สัมภาษณ์ความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิที่อยู่อยู่ในพื้นที่จังหวัดอุบลราชธานี ผู้เชี่ยวชาญ, ปราชญ์ ,ช่างทำเทียน ได้แก่ ครูสมคิด สอนอาจ ปราชญ์ชาวบ้าน ชุมชนวัดศรีประดู่ อุบลราชธานี , อาจารย์โชคชัย ตักติ์โพธิ์ ศิลปิน ปราชญ์ผู้รู้ด้านประเพณีแห่เทียนพรรษา อาจารย์วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานี , นายพิศิษฐ์ อู่ศิริกุลพาณิชย์ หัวหน้าคณะวิชาศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวศึกษาอุบลราชธานีผู้ควบคุมการจัดงานงานเทียนนานาชาติ ของจังหวัดอุบลราชธานี โดยมีประเด็นในการศึกษา 4 ด้านหลัก ๆ ดังนี้ 1) ด้านภูมิปัญญาชาวบ้าน 2) ด้านทัศนศิลป์ในการออกแบบต้นเทียน ประติมากรรมเทียนพรรษาเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา 3) ด้านศิลปะการแสดงดนตรีพื้นบ้าน 4) ด้านนันทนาการและการสื่อสารมวลชน

2. วิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาแนวทางการออกแบบสื่อศิลปะดิจิทัล ที่ใช้เทคโนโลยีประกอบด้วย 1) ข้อมูลประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานี 2 ข้อมูลแหล่งศิลปกรรมของจังหวัดอุบลราชธานี และแหล่งศิลปะกรรมร่วมสมัย 3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้เชี่ยวชาญ ปราชญ์ช่างทำเทียน

3. สร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” (Mixed Media Reality) โดยการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented reality) และใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน VR (Virtual reality) เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางศิลปะดิจิทัลและจัดแสดงเป็นนิทรรศการ และเก็บรวบรวมข้อมูลการศึกษาการรับรู้ของกลุ่มเป้าหมายภายหลังการเข้าชมนิทรรศการด้วยการตอบแบบสอบถามออนไลน์ในประเด็นความพึงพอใจและประสบการณ์ที่ได้จากการชมนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล

ผลการดำเนินงาน

การนำเสนอผลงานดำเนินงานในบทความฉบับนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอข้อมูลจากการศึกษา รวบรวม วิเคราะห์ สังเคราะห์ โดยเปรียบเทียบให้เห็นข้อมูลต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับรูปแบบผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล”ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media Reality) ตามประเด็นในการศึกษา 4 ด้านได้แก่ 1) ด้านภูมิปัญญาชาวบ้าน 2) ด้านทัศนศิลป์ในการออกแบบต้นเทียน ประติมากรรมเทียนพรรษาเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา 3) ด้านศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน 4) ด้านนันทนาการและการสื่อสารมวลชน โดยสรุปเปรียบเทียบให้เห็นข้อมูลประเด็นคุณค่า รูปแบบปัจจุบัน และ รูปแบบการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี AR VR ทั้งยังมีการวิเคราะห์ด้านการรับรู้พหุสัมผัส ที่สัมพันธ์กับคุณค่าทั้ง 4 ด้านข้างต้น สรุปสาระของรูปแบบพหุสัมผัส ดังนี้ 1) ด้านภูมิปัญญาชาวบ้าน จากรูปแบบปัจจุบันแหล่งธรรมชาติที่มีเป็นแค่เพียงการรับทางการมองเห็น ผู้สร้างสรรค์จึงกำหนดจุดสาระของการรับรู้ที่มากขึ้นกว่าการมองเห็น อธิบายความเป็นมาของดงอู่ผึ้งแหล่งธรรมชาติที่อุดมสมบูรณ์ในครั้งอดีต จากการฟังเสียงบรรยาย พร้อมทั้งผู้ชมยังสามารถใช้อุปกรณ์ที่กำหนดการชมเดินเข้าไปชมบรรยากาศที่สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อให้ผู้ชมเกิดการรับสัมผัสที่หลากหลายด้านเกิดความเพลิดเพลินในการรับชม ทั้งการมองเห็น การได้ยิน และการสัมผัสที่ครบรสมากยิ่งขึ้น 2) ด้านทัศนศิลป์ในการออกแบบต้นเทียน ประติมากรรมเทียนพรรษาเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา จากรูปแบบปัจจุบันเป็นเพียงการแสดงให้ผู้ชมดูลวดลายและการสัมผัสลวดลาย แต่ขาดซึ่งการอธิบายที่มาความสำคัญต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์ผลงานในจุดนี้ในด้านการฟัง เพื่อให้ผู้ชมเกิดการรับรู้และเข้าใจถึงที่มาความสำคัญของประติมากรรมเทียนพรรษา ที่ต่างไปจากการเข้าชมโดยปกติที่มีเพียงแค่การมองเห็น การสัมผัส แต่ยังให้ผู้ชมได้รับข้อมูลสาระที่เป็นประโยชน์และได้ความเพลินเพลินในการรับชมมากยิ่งขึ้น 3) ด้านศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน จากรูปแบบปัจจุบันที่มีการรับรู้ทั้งการมองเห็น การได้ยินและการสัมผัส ในส่วนนี้ผู้วิจัยใช้การรับรู้ทุกด้านที่มีในปัจจุบันนำมาสร้างบรรยากาศที่ให้ผู้ชมหวนคิดถึงความสนุกสนานและมีกลิ่นอายความเป็นอีสาน ในโลกความเป็นจริงเสมือน 4) ด้านนันทนาการและการสื่อสารมวลชน ในจุดนี้ผู้วิจัยเน้นให้ผู้ชมเกิดการมองเห็น การได้ยิน และการสัมผัส สร้างสรรค์บรรยากาศให้เหมือนผู้ชมเข้าไปอยู่ในพื้นที่นั้นจริง ๆ

โดยคุณค่าทั้ง 4 ด้านนั้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์ให้ออกมาในรูปแบบเทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน VR (Virtual reality) โดยผู้ชมสามารถเข้าชมตามจุดที่กำหนดและได้รับอรรถรส พหุสัมผัสทั้งการมองเห็น การได้ยิน และการสัมผัสในเวลาเดียวกัน โดยในการชมผู้ชมยังสามารถเดินไปตามจุดได้อย่างอิสระตามจินตนาการของผู้ชม และไม่เพียงเท่านั้นผู้วิจัยยังสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR เพื่อแสดงผลงานภาพถ่ายที่ได้จากผลงานผู้วิจัยนำมาสร้างผสมผสานกับภาพกราฟิก ด้วยเทคนิคคอลลาจประยุกต์การนำเสนอจากการมองเห็นในรูปแบบปกติ โดยเพิ่มเสียงเพลงและการสัมผัสหน้าจอเพื่อขยายปรับขนาดตามที่ผู้ชมผลงานต้องการเกิดพหุสัมผัสในการรับชมในรูปแบบที่ต่างไปจากการชมงานนิทรรศการภาพถ่ายตามปกติ รวมถึงวิเคราะห์จุดเด่นในประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดังแสดงในตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงความสัมพันธ์เปรียบเทียบระหว่าง คุณค่าวัฒนธรรมประเพณี, รูปแบบการประยุกต์ใช้งานด้านเทคโนโลยี, การรับรู้พหุสัมผัส, และข้อเด่นในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยี

ประเด็น/คุณค่าทางด้านวัฒนธรรมประเพณีที่ปรากฏในงานสร้างสรรค์	รูปแบบปัจจุบัน /รูปแบบการประยุกต์โดยใช้เทคโนโลยี AR/VR	พหุสัมผัส 5 ด้าน					ข้อเด่นในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดิจิทัล
		ตา	หู	กาย	จมูก	ลิ้น	
การสร้างสรรค์ผลงานเทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน VR (Virtual reality)							
๑. ด้านภูมิปัญญาชาวบ้าน							๑. ช่วยสร้างสรรค์โลกแห่งการเรียนรู้สร้างประสบการณ์ในการรับรู้ประเพณีแห่เทียนพรรษา ในรูปแบบความเป็นจริงเสมือน (VR) ที่เน้นการรับรู้ทางการมอง การได้ยิน และการสัมผัสเพื่อให้ผู้ชมเกิดการจดจำได้มากยิ่งขึ้นเมื่อชม "ผลงานราชธานีศรีวะนาไล"
คงอู่ผึ้ง แหล่งความอุดมสมบูรณ์ของรวงผึ้ง ต้นกำเนิดของภูมิปัญญาชาวบ้านในการนำชี้ผึ้งที่ได้ทำเป็นจุดให้แสงสว่างในเป็นที่มาของเทียนพรรษาในปัจจุบัน	รูปแบบปัจจุบัน	✓					
แรงบันดาลใจจากคงอู่ผึ้งสู่ผลงาน "ถิ่นไทยดีศรีวะนาไล" เล่าเรื่องถึงความสำคัญที่มาประวัติของคงอู่ผึ้ง ผู้ชมสามารถเข้าไปชมความงามของภาพถ่ายแหล่งธรรมชาติอันอุดมสมบูรณ์ แสง สี เสียง ในจุดนี้ยังมีเสียงบรรยายเพื่อให้ความรู้	รูปแบบเทคโนโลยี VR	✓	✓	✓			๒. สามารถอธิบายข้อมูลประวัติความเป็นมาได้ด้วยเสียงบรรยายโดยผู้ชมสามารถ
เกี่ยวกับประวัติที่มาของคงอู่ผึ้งแก่ผู้ชม							ชมทั้งบรรยากาศอันงดงามและฟังข้อมูลได้ในเวลาเดียวกัน
๒. ด้านทัศนศิลป์ในการออกแบบต้นเทียน และประดิมากรรมเทียนพรรษา 72 พรรษา							๑. ช่วยสร้างสรรค์นวัตกรรม และอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมให้อยู่ร่วมกันกับเทคโนโลยี เพื่อเข้าสู่ยุคดิจิทัลวิถีใหม่อย่างแท้จริง
ประเภทของต้นเทียนพรรษาที่มีในปัจจุบันและลวดลายความงดงามที่ถูกถอดออกมาจากขบวนต้นเทียนที่สำคัญ	รูปแบบปัจจุบัน	✓		✓			๔. ช่วยเสริมการรับรู้รูปแบบพหุสัมผัสของผู้ชมให้มีความทันสมัย สร้างประสบการณ์ใหม่
แรงบันดาลใจได้จากลวดลายไทยที่ได้จากการถอดลวดลายสำคัญที่ประดับอยู่บนต้นเทียน ผู้ชมสามารถเดินเข้าไปชม ไปฟังประวัติของเทียนพรรษา รายละเอียดลวดลายไทยที่ใช้สำหรับงานแกะเทียนพรรษา	รูปแบบเทคโนโลยี VR	✓	✓	✓			๕. ช่วยส่งเสริมด้านการเรียนรู้ประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานี ในรูปแบบดิจิทัล
ประดิมากรรมเทียนพรรษาเฉลิมพระเกียรติ ๗๒ พรรษา สร้างขึ้นเมื่อวันที่ ๕ ธันวาคม ๒๕๔๒ ถือเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่แสดงถึงงานประเพณีแห่เทียนพรรษาที่คู่บ้านคู่เมืองของชาวอุบล		✓	✓	✓			๖. ตอบโจทย์กับสถานการณ์โควิด-19 ในปัจจุบัน เพราะเมื่อมีการระบาดของโรคโควิด-19 กิจกรรมงานประเพณีต่างๆ ของจังหวัดก็ถูกปรับรูปแบบไปจนทำไม่สามารถจัดงานได้ในรูปแบบปกติ
๓. ด้านศิลปะการแสดง ดนตรีพื้นบ้าน							๗. ผู้ชมได้ประการณ์ใหม่จากการชมงานประเพณีแห่เทียนพรรษาในรูปแบบวิถีใหม่ (New Normal)

ประเด็น/คุณค่าทางด้านวัฒนธรรมประเพณีที่ปรากฏในงานสร้างสรรค์	รูปแบบปัจจุบัน /รูปแบบการประยุกต์โดยใช้เทคโนโลยี AR/VR	พหุสัมผัส 5 ด้าน					ข้อเด่นในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดิจิทัล
		ตา	หู	กาย	จมูก	ลิ้น	
ด้านศิลปะการแสดง ดนตรี พื้นบ้านกิจกรรมการแสดงที่พบได้ในงานแห่เทียนพรรษาการแสดงเน้นความสนุกสนานเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของคนอีสาน	รูปแบบปัจจุบัน	✓	✓	✓			
แรงบันดาลใจต้องการให้ผู้ชมเห็นถึงความสนุกสนานของวงดนตรีอีสาน การแต่งการ เครื่องดนตรี วงโปงรางที่ใช้ในการแสดงในขบวนแห่ โทนสีที่ใช้ก็จะเน้นที่ชมพูกลีบบัว เพราะเป็นสัญลักษณ์ของดอกบัวหลวงของอุบลราชธานี ในจุดนี้ผู้ชมสามารถ รับฟังข้อมูลประวัติที่มาของขบวนแห่เทียนได้อีกด้วย	รูปแบบเทคโนโลยี VR	✓	✓	✓			
๔. ด้านนันทนาการและการสื่อสารมวลชน							
ในส่วนนี้ทางจังหวัดจะกำหนดหัวข้องานในแต่ละปี และเนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา (COVID-19) ที่ผู้ศึกษาจัดทำขึ้นก็เป็นปีแรกที่ทางจังหวัดยกเลิกการจัดขบวนแห่เทียนพรรษาเป็นครั้งแรก แต่ปรับรูปแบบการจัดงานในรูปแบบวิถีใหม่ (New Normal) โดยให้มีจำกัดคนเข้าชม	รูปแบบปัจจุบัน นิทรรศการ 119 ปี "อนุรักษ์เทียนพรรษา มุทิตาหลวงปู่มั่น"	✓					
แรงบันดาลใจเชิดชูหลวงปู่หมั่น ในฐานะบุคคลสำคัญของโลกสาขาสันติภาพ ทั้งนี้ผู้ชมยังสามารถเดินเข้าไปสักการะหลวงปู่หมั่นที่จำลองด้วยการแกะสลักเทียนรูปท่านด้วย	รูปแบบเทคโนโลยี VR	✓	✓	✓			
สรุปประเด็นในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดิจิทัล มี ๕ จุด เข้าชม ผู้ชมสามารถเข้าชมตามจุดที่กำหนด หรือสามารถเดินไปตามจุดได้อย่างอิสระ	รูปแบบเทคโนโลยี VR	✓	✓	✓			
การสร้างสรรค์ผลงานเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม (Augmented Reality หรือ AR)							
นิทรรศการแสดงภาพถ่ายประเพณีแห่เทียนพรรษารูปแบบการจัดแสดงแบบทั่วไป	รูปแบบปัจจุบัน	✓					สรุปประโยชน์ที่ได้จากการใช้เทคโนโลยี AR ๑. ช่วยสร้างประสบการณ์ใหม่ในการชมภาพ ๒. สร้างความสนุกสนานในการชมภาพได้มากยิ่งขึ้น

ประเด็น/คุณค่าทางด้านวัฒนธรรมประเพณีที่ปรากฏในงานสร้างสรรค์	รูปแบบปัจจุบัน /รูปแบบการประยุกต์โดยใช้เทคโนโลยี AR/VR	พหุสัมผัส 5 ด้าน					ข้อเด่นในการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีดิจิทัล
		ตา	หู	กาย	จมูก	ลิ้น	
นิทรรศการภาพถ่ายที่เปลี่ยนการดูภาพแบบเดิมให้สนุกสนานมากยิ่งขึ้น โดยผู้ชมสามารถชมภาพถ่ายได้ทั้ง ๒ รูปแบบ คือ ๑. เดินชมภาพผลงานแบบปกติ ๒. แบบที่ใช้ Taplet เคลื่อนที่ในการรับชม โดยผู้ชมเดินไปหามาร์คเกอร์ (Marker) จากนั้นจุดที่มาร์คไว้จะปรากฏภาพเคลื่อนไหวและมีเสียงเพลงดนตรีอีสานดังขึ้น ผู้ชมสามารถใช้มือขยายดูภาพมาร์คเกอร์ได้ตามต้องการ ซึ่งจุดนี้ผู้ที่ใช้โทรศัพท์มือถือสมาร์ทโฟน ที่เป็นระบบ android ก็สามารถสแกนชมผลงานได้เช่นกัน	รูปแบบเทคโนโลยี AR 	✓	✓	✓			๓. สร้างแรงบันดาลใจให้แก่ผู้ชม ๔. ผู้ชมสามารถผลงานได้ทุกที่ที่มีมาร์คเกอร์ (Marker) ที่กำหนดไว้ ๕. เข้าถึงผู้ชมได้ง่าย สะดวกในการรับชม

จากผลการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ดังกล่าวข้างต้น นำสู่ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media Reality) 2 ส่วนดังนี้

1.ส่วนจัดแสดงโดยการใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสมือน VR (Virtual Reality) จากแผนผังการออกแบบสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีโลกเสมือนผสมผสาน (Mixed Media Reality) เพื่องานประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมจังหวัดอุบลราชธานีนั้น 5 จุด ดังภาพที่ 2

ภาพที่ 2 : รูปแบบและแผนผังนิทรรศการเสมือนจริง VR เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

จุดที่ 1. ประติมากรรมเทียนพรรษา จุดนี้ผู้ชมจะได้ชมความวิจิตรสวยงามของประติมากรรมเทียนพรรษาแล้วนั้น ผู้ชมยังสามารถเรียนรู้เกี่ยวกับที่มาประวัติของประติมากรรมเทียนพรรษาคู่บ้านคู่เมืองที่ศูนย์กลางและเป็นสัญลักษณ์สำคัญของงานประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานี ดังภาพที่ 3

ภาพที่ 3 : แสดงภาพขยายรายละเอียดจุดที่ 1 เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

จุดที่ 2. ดงอู่ผึ้ง แหล่งความอุดมสมบูรณ์ของรวงผึ้ง ต้นกำเนิดของภูมิปัญญาชาวบ้านในการนำขี้ผึ้งที่ได้มาทำเป็นจุดให้แสงสว่าง จนเป็นที่มาของเทียนพรรษาในปัจจุบัน โดยในจุดนี้ผู้ชมจะเข้าชมบรรยากาศที่ถูกจำลองภาพเสมือนเป็นดงอู่ผึ้งในอดีต พร้อมทั้งให้ความรู้ของประวัติที่มาของดงอู่ผึ้ง ดังภาพที่ 4

ภาพที่ 4 : แสดงภาพขยายรายละเอียดจุดที่ 2 เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

จุดที่ 3. ลวดลายเทียน ความงามที่ถูกสอดแทรกอยู่ในขบวนต้นเทียนขนาดใหญ่ถูกถอดรูปออกมาเพื่อเล่าถึงลักษณะลวดลายที่พบได้ในต้นเทียนพรรษา ในจุดนี้ผู้ชมยังสามารถเข้าชมประวัติประเพณีแห่เทียนพรรษาและที่มาของลวดลายต้นเทียนพรรษาอันวิจิตรสวยงาม ดังภาพที่ 5

ภาพที่ 5 : แสดงภาพขยายรายละเอียดจุดที่ 3 เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

จุดที่ 4. ศิลปะการแสดงและเครื่องดนตรีพื้นบ้าน จุดนี้เป็นอีกจุดสำคัญหนึ่งของงานประเพณีแห่เทียนพรรษาที่สามารถดึงดูดผู้ชมให้เข้ามาชมความสวยงามของการแสดง การรำ และดนตรีอีสาน ที่เป็นเอกลักษณ์ ผู้ชมสามารถเข้าชมประวัติของศิลปะการแสดงและเครื่องดนตรีพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดอุบลราชธานี ดังภาพที่ 6

ภาพที่ 6 : แสดงภาพขยายรายละเอียดจุดที่ 4 เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

จุดที่ 5. อนุรักษ์เทียนพรรษา มุทิตาหลวงปู่มั่น จุดนี้เป็นจุดพิเศษที่เกิดขึ้นเนื่องจากปีนี้ทางจังหวัดกำหนดหัวข้อขึ้นเพื่อเป็นการเชิดชูหลวงปู่หมั่น ในฐานะบุคคลสำคัญของโลกสาขาสันติภาพ ทั้งนี้ผู้ชมยังสามารถเดินเข้าไปสักการะหลวงปู่มั่นที่จำลองด้วยการแกะสลักเทียนพรรษารูปจำลองของท่านด้วย ดังภาพที่ 7

ภาพที่ 7 : แสดงภาพขยายรายละเอียดจุดที่ 5 เมื่อมองผ่านแว่น Oculus
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

สำหรับการรับชมผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีความจริงเสมือน VR (Virtual reality) จะรับชมผ่านอุปกรณ์ที่เรียกว่า แว่น Oculus ดังภาพที่ 8 และสามารถสแกน QR CODE ในภาพที่ 9 เพื่อเข้าถึงวีดีโอแสดงผลงาน “ราชธานีศรีวะนาไล” โดยใช้เทคโนโลยี VR

ภาพที่ 8 : อุปกรณ์ แว่น Oculus สำหรับการชมผลงาน VR แบบ All-in-One และบรรยากาศ
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

Scan Me

ภาพที่ 9 QR CODE สแกนเพื่อเข้าถึงวีดีโอแสดงผลงาน “ราชธานีศรีวะนาไล” โดยใช้เทคโนโลยี VR
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

2. ส่วนจัดแสดงโดยใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented Reality)

ผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัลชุด “ราชธานีศรีวะนาไล” โดยใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented Reality) โดยมีนิทรรศการภาพถ่ายที่เปลี่ยนการดูภาพแบบเดิมให้สนุกสนานมากยิ่งขึ้น โดยผู้ชมสามารถชมภาพถ่ายได้ทั้ง 2 รูปแบบ คือ 1. เดินชมภาพผลงานแบบปกติ 2. แบบที่ใช้ Taplet เคลื่อนที่ในการรับชม โดยผู้ชมเดินไปหา มาร์คเกอร์ (Marker) จากนั้นจุดที่ มาร์คไว้จะปรากฏภาพเคลื่อนไหวและมีเสียงเพลงดนตรีอีสานดังขึ้น ผู้ชมสามารถใช้มือขยายดูภาพมาร์คเกอร์ได้ตามต้องการ ซึ่งจุดนี้ผู้ที่ใช้โทรศัพท์มือถือสมาร์ทโฟน ที่เป็นระบบ android ก็สามารถสแกนชมผลงานได้เช่นกัน ดังแสดงในภาพที่ 10

ภาพที่ 10 : แสดงภาพบรรยากาศ การทดลองชมนิทรรศการโดยใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented Reality) ซึ่งเป็นเครื่องมือส่วนหนึ่งในการวิจัย
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

โดยอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับรับชมผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” ด้วยสื่อเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม AR (Augmented reality) จะต้องเป็นอุปกรณ์ที่อยู่ในกลุ่มระบบ Android ดังแสดงในภาพที่ 11 และสามารถสแกน QR CODE ในภาพที่ 12 เพื่อเข้าถึงวีดีโอแสดงผลงาน “ราชธานีศรีวะนาไล” โดยใช้เทคโนโลยี AR

ภาพที่ 11 : อุปกรณ์ Tablet สำหรับการชมผลงาน AR และภาพบรรยากาศ
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

ภาพที่ 12 QR CODE สแกนเพื่อเข้าถึงวีดีโอแสดงผลงาน “ราชธานีศรีวะนาไล” โดยใช้เทคโนโลยี AR
ที่มา: ภคมน ตั้งจิตติเลิศ, 2563

สำหรับผลการประเมินความพึงพอใจต่อนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัล “ราชธานีศรีวะนาไล” พบว่า กลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจต่อผลงาน “การเปลี่ยนรูป ราชธานีศรีวะนาไล ผ่านวิธีพหุสัมผัส สู่สุนทรียะเชิงสัมพันธ์อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยการประเมิน 4.76 และประสบการณ์จากการทดลองชมนิทรรศการผลงานสร้างสรรค์ศิลปะดิจิทัลในภาพรวม มีค่าเฉลี่ยการประเมิน 4.23 โดยมีประเด็นประสบการณ์ที่ผู้ชมได้จากการชมผลงาน ได้แก่ เกิดทัศนคติเชิงบวกมากกว่าเชิงลบเมื่อเข้าชมผลงานสร้างสรรค์ เกิดความคิดในเชิงสร้างสรรค์ ผู้ชมเกิดความสุข มีความรู้ความเข้าใจในด้านงานประเพณีมากยิ่งขึ้นและ เกิดแรงบันดาลใจ

การอภิปรายผลวิจัย

จากการศึกษาและวิเคราะห์เพื่อหาแนวทางการสร้างสรรค์สื่อดิจิทัลด้วยวิธีพหุสัมผัส สำหรับประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี ทั้งด้านเอกสารและการเก็บข้อมูลภาคสนามจากผู้ทรงคุณวุฒิ ปราชญ์ ช่างทำเทียนและแหล่งศิลปกรรม ทำให้ได้ข้อมูลเพื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ คุณค่าเอกลักษณ์ที่ชัดเจนในการเป็นแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี

ผู้วิจัยวิเคราะห์หาแนวทางการออกแบบสื่อดิจิทัลด้วยวิธีพหุสัมผัส สำหรับประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี ด้วยการใช้สื่อเทคโนโลยีเข้ามาผสมผสานร่วมกับงานประเพณี ก่อให้เกิดการสร้างสรรค์โลกแห่งการเรียนรู้ในรูปแบบความเป็นจริงเสมือน (VR) สร้างประสบการณ์ใหม่ในการรับรู้ประเพณีแห่เทียนพรรษา เน้นการรับรู้ทางการมองเห็น การได้ยิน และการสัมผัส กระตุ้นการรับรู้แก่ผู้ชมให้เกิดประสบการณ์ใหม่ในการรับรู้ด้านศิลปะวัฒนธรรมที่ต่างไปจากรูปแบบเดิมเมื่อชม “ผลงานราชธานีศรีวะนาไล”ทั้งยังสามารถอธิบายข้อมูลประวัติความเป็นมาได้ด้วยเสียงบรรยายโดยผู้ชมสามารถ ชมทั้งบรรยากาศอันงดงาม รับฟังข้อมูลและอ่านข้อมูลสาระที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ได้ในเวลาเดียวกัน ไม่เพียงเท่านั้นผู้วิจัยยังใช้เทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม (AR) เพื่อสร้างประสบการณ์ให้แก่ผู้ชมภาพถ่ายในรูปแบบที่ต่างไปจากการชมนิทรรศการในรูปแบบเดิม โดยผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานด้วยเทคนิคคอลลาจตามแนวคิด การผสมผสานภาพถ่าย ภาพกราฟฟิก ผสานโลกความเป็นจริงเสริม สร้างสรรค์ตามจินตนาการของผู้วิจัยที่ได้รับแรงบรรดาลใจ จากการศึกษาข้อมูลทางประวัติความเป็นมาของประเพณีแห่เทียนพรรษาจนออกมาเป็นงานสร้างสรรค์ในรูปแบบเทคโนโลยีความเป็นจริงเสริม (AR)

ทั้งนี้ผู้ชมยังสามารถชมผลงานได้ทุกที่ ที่มีมาร์คเกอร์ (Marker) ที่กำหนดไว้ด้วยเครื่องมืออุปกรณ์ของผู้ชมเอง ตอบโจทย์กับสถานการณ์โควิด-19 ในปัจจุบันและผู้ชมได้ประสบการณ์ใหม่จากการรับรู้แบบพหุสัมผัส ทั้งการมองเห็นภาพเคลื่อนไหวและข้อมูล การได้ยินเสียงเพลง การควบคุมเครื่องมือในการรรับชมผลงานด้วยตนเอง จากการชมงานประเพณีแห่เทียนพรรษาในรูปแบบวิถีใหม่ (New Normal) สำหรับประเพณีแห่เทียนพรรษา ทุนทางวัฒนธรรมของจังหวัดอุบลราชธานี ยังส่งเสริมภาพลักษณ์ พัฒนาต่อยอดทุนทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นปัจจัยที่สำคัญที่จะรื้อฟื้นให้ชุมชนเข้มแข็ง พัฒนาการสร้างสรรค์ให้ทันสมัย รวมทั้งการสร้างสรรค์ยังสอดคล้องกับประสบการณ์ผู้ชมให้มีความเหมาะสมกับพื้นที่และบริบทของพลเมืองในจังหวัดอุบลราชธานี ในส่วนของการใช้สื่อเทคโนโลยีเป็นการต่อยอดภูมิปัญญา มาถ่ายทอดให้อนุชนรุ่นหลังได้ใช้เป็นแบบอย่างในการศึกษา และนำไปประยุกต์ต่อยอดเป็นสื่อดิจิทัลในรูปแบบใหม่ต่อไป โดยมีข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาวิจัยและการสร้างสรรค์ผลงานในอนาคต ดังนี้

1. ในการศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์และสังเคราะห์หาคุณค่า องค์ประกอบและลวดลายของเทียนพรรษานั้น ต้องมีการศึกษา รวบรวมข้อมูลในทุก ๆ ประเภท ซึ่งในปัจจุบันมีการแยก ออกเป็น 3

ประเภท ประเภทเทียนโบราณ ประเภทเทียนแกะสลัก และประเภทเทียนติดพิมพ์ จากนั้นทำการแยกประเภทของลวดลายไทยที่เป็นลักษณะเฉพาะของช่างทำเทียนแต่ละคุ้มวัด ด้วยรูปแบบที่คัดมาเป็นรูปแบบลวดลายที่เป็นมาตรฐานที่แต่ละคุ้มวัดจะใช้กัน

2. รูปแบบการของกิจกรรมในงานประเพณีแห่เทียนพรรษา มีกระบวนการสื่อสารข้อมูลที่น่าสนใจ จากการผสานแนวคิดวิธีพหุสัมผัส เพื่อศึกษาต่อยอดแนวคิดวิธีการจนได้ข้อมูลจากการวิเคราะห์นี้ ก็เพื่อนำไปใช้ในงานออกแบบสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการ กระตุ้นการรับรู้ สร้างประสบการณ์ใหม่ ให้กับแหล่งเรียนรู้ในรูปแบบดิจิทัลในอนาคตต่อไป

3. การเปลี่ยนแปลงใด ๆ ก็แล้วแต่ที่เป็นลักษณะการเอาเรื่องความเชื่อ ความศรัทธามาเป็นประเด็น ผู้วิจัยต้องทำอย่างระวังเพราะเป็นเรื่องละเอียดอ่อนต่อชุมชน และผู้คนในท้องถิ่น สิ่งที่ผู้วิจัย ต้องการจะนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ด้านเทียนพรรษา ในรูปแบบดิจิทัล จึงต้องคำนึงเรื่องของผู้คน สถานที่ เนื้อที่จะนำมาดัดแปลง แม้แต่การนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ มีความเหมาะสมในเรื่องของเวลา ความลงตัวและการยอมรับของสังคมด้วย

กิตติกรรมประกาศ

บทความจากงานวิจัยที่ได้รับทุนอุดหนุนการทำกิจกรรมส่งเสริมและสนับสนุนการวิจัยและนวัตกรรมจากสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ประเภททุนพัฒนาบัณฑิตศึกษา
Articles from the research and innovation activity is funded by National Research Council of Thailand (NRCT), Graduate Development Scholarship

เอกสารอ้างอิง

ธนภัทร รุ่งธนาภิรมย์. (2560). ทฤษฎีความงาม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แอทโฟร์พริ้นท์.

สำนักงานจังหวัดอุบลราชธานี.(2563).คำขวัญจังหวัดอุบลราชธานี.สืบค้นวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2563, จาก http://ubonratchathani.go.th

สารสนเทศท้องถิ่น ณ อุบลราชธานี.(2020).ประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานีในความทรงจำ. สืบค้น วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2563, จาก http://www.esanpedia.oar.ubu.ac.th

ไกด์อุบล. (2563). งานประเพณีแห่เทียนพรรษา. สืบค้น วันที่ 26 มิถุนายน 2563, จาก https://www.guideubon.com

คณะกรรมการจัดทำหนังสือ วิวัฒนาการประวัติประเพณีแห่เทียนพรรษา จังหวัดอุบลราชธานี. (2550).เลิศล้ำเลอค่า เทียนพรรษาเมืองอุบล. อุบลราชธานี: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

อุบลราชธานี 200 ปี. (2535). กรุงเทพ ฯ : ชวนชมการพิมพ์.

การขึ้นทะเบียนโขน : ตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ

Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity

อภิญญา รุ่งพิทักษ์มานะ [1]
ภรดี พันธุภากร [2]

บทคัดย่อ

การขึ้นทะเบียนโขน : ตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโขนซึ่งได้รับเลือกให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติจากองค์การสหประชาชาติ โดยอาศัยข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ บทความทางวิชาการ และสื่อต่างๆที่เกี่ยวข้อง ผลการศึกษาพบว่า การขึ้นทะเบียนโขนไทย: มรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ สามารถแบ่งได้ 2 กระบวนการ คือ 1) การขึ้นทะเบียนโขนในประเทศไทย ด้วยการประกาศให้โขนขึ้นบัญชีมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นรายการแรกของสาขาศิลปะการแสดงของประเทศไทย 2) การขึ้นทะเบียนโขนไทยในระดับนานาชาติ เพื่อขึ้นทะเบียนเป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ

โดยท้ายที่สุด โขนไทยได้รับการขึ้นบัญชีรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ทั้งนี้ บทความนี้นำเสนอกระบวนการขึ้นทะเบียนโขนไทย ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งในการอนุรักษ์ สืบทอด และส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม ด้านศิลปะการแสดงของไทย เพื่อให้ศิลปะไทยอย่างโขน สามารถถ่ายทอดภูมิปัญญาที่งดงาม ให้คงอยู่กับสังคมไทยในยุคปัจจุบันอย่างยั่งยืนต่อไป

คำสำคัญ : โขน, โขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ, มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม, มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้, อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ พ.ศ. 2546, มรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ

[1] นิสิตดุษฎีบัณฑิต สาขาการบริหารศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
[2] ศ., อาจารย์ที่ปรึกษา, สาขาการบริหารศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity is a qualitative research. The purpose of this research is to study Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity by data collection procedures of the article such as document, book, academic article and others media. The study results is that Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity has 2 process included 1) Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural of Thailand and 2) Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Finally, Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. Conclusion, the article is presented the process of Khon Masked Dance Drama in Thailand Inscribed on the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity which can be based upon the enhancing Thai arts for stand still in the present day and sustain period.

บทนำ

รายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติสหประชาชาติ คือ รายการศิลปวัฒนธรรมที่ผ่านหลักเกณฑ์ตามที่องค์กรสหประชาชาติกำหนดไว้ในอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ พ.ศ. 2546 (Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage 2003) โดยเมื่อได้รับเลือกแล้ว จะต้องได้รับการส่งเสริมเป็นที่ประจักษ์และตระหนักรู้ถึงความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมนั้น มีมาตรการสงวนรักษาที่ได้รับการพิจารณากันมาอย่างละเอียดรอบคอบเพื่อการปกป้องและส่งเสริมให้ดำรงอยู่ในดินแดนของรัฐภาคีสมาชิกของประเทศนั้น โดยรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาตินี้ มีปฐมบทมาจากปฏิญญาสากลว่าด้วยสิทธิมนุษยชน

พ.ศ. 2491 (Universal Declaration of Human Right 1948) ซึ่งริเริ่มมุ่งสร้างความเข้าใจในความเท่าเทียมของมนุษย์ ปราศจากการแบ่งแยก ดำรงศักดิ์ศรีของแต่ละประเทศที่เท่ากัน และจากการประชุม ณ เมืองยูริน ประเทศอิตาลี ในปี ค.ศ. 2001 ซึ่งจัดทำร่างอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ได้กำหนดวัตถุประสงค์ ประกอบด้วยการอนุรักษ์ผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่อาจสูญหายตลอดกาล สร้างความตระหนักถึงมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ในระดับระหว่างประเทศ ส่งเสริมตัวตนของชุมชนหรือเจ้าของมรดกวัฒนธรรม สร้างเครือข่าย

ความร่วมมือระหว่างกลุ่ม ส่งเสริมการสร้างสรรค์ให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ และอำนวยความสะดวกในการเข้าถึงแก่นแท้ของมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้

ทั้งนี้ เพื่อส่งเสริมด้านศิลปะการแสดงของประเทศ ประเทศไทยจึงใช้หลักการและแนวทางจากองค์กรระหว่างประเทศเพื่อกำหนดให้หน่วยงานที่รับผิดชอบในประเทศไทย ให้สามารถดำเนินการขั้นตอนต่อการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมทางด้านศิลปะการแสดงในทางปฏิบัติ ส่งเสริมให้ภาครัฐสามารถมีงบประมาณมาสนับสนุนเพื่อร่วมประสานขับเคลื่อนกับหน่วยงานอื่นให้เข้ามามีส่วนร่วม อีกทั้งส่งเสริมให้เกิดการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้ภูมิปัญญาโขน ในด้านต่าง ๆ อย่างจริงจัง และผลักดันโขนเข้าสู่การขยายผลเผยแพร่วัฒนธรรมไทยในระดับนานาชาติต่อไป

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาความเป็นมาของโขนตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ
2. เพื่อศึกษากฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นทะเบียนโขนไทย
3. เพื่อศึกษากระบวนการขึ้นทะเบียนโขนไทย

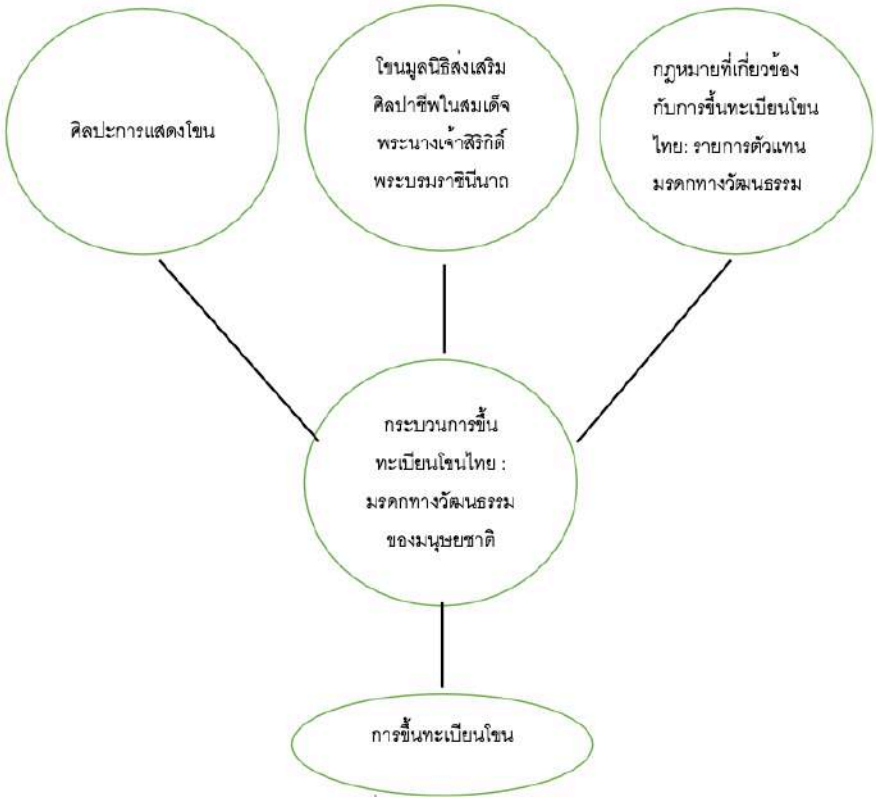
วิธีการดำเนิน

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสารบันทึก หนังสือ บทความทางวิชาการ ภาพถ่าย วีดิทัศน์ และสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นทะเบียนรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ตัวชี้วัดขององค์การสหประชาชาติที่เกี่ยวกับด้านวัฒนธรรม และจากแหล่งข้อมูลทางนาฏศิลป์และศิลปะแขนงอื่น ประกอบด้วย บันทึก วรรณกรรม บทละคร หนังสือ บทความทางวิชาการ ภาพถ่าย วีดีทัศน์ และสื่ออื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และการบริหารจัดการศิลปะและวัฒนธรรมและศิลปะแขนงอื่นที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา หอสมุดมหาวิทยาลัยบูรพา ห้องสมุดกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ห้องสมุดกระทรวงวัฒนธรรม

ทั้งนี้ กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา : ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการขึ้นทะเบียนโขนไทย: มรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ ศิลปะการแสดงโขน และโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

กรอบแนวความคิด

เพื่อให้การศึกษาการขึ้นทะเบียนโขนไทยมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ มีกรอบการศึกษาที่เป็นรูปธรรมยิ่งขึ้น สามารถบ่งชี้ถึงประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการค้นคว้า นำองค์ความรู้มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องกับโขนตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ สะท้อนภาพรูปแบบและพัฒนาการอย่างสร้างสรรค์ นวัตกรรม การมีส่วนร่วม และองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นกับสังคมได้ดียิ่งขึ้น จึงกำหนดกรอบแนวคิดเพื่อเป็นกรอบต่อการศึกษา ดังนี้



ภาพที่ 1 : กรอบแนวคิด

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

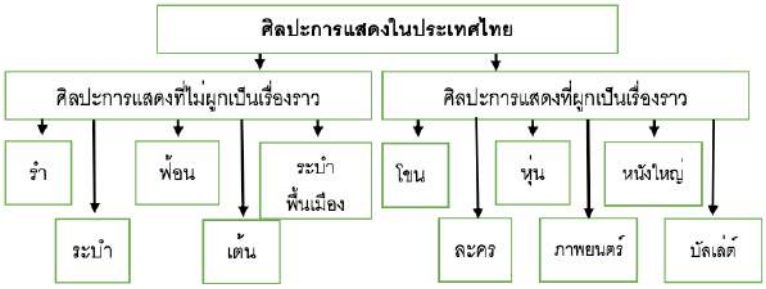
การฟ้อนรำ ถือเป็นศาสตร์ทางศิลปะแขนงหนึ่งแห่งสุนทรียะจรรโลงมนุษยชาติ มีประวัติศาสตร์ความเป็นมาเกี่ยวข้องกับมนุษย์ ในทุกชาติภาษา ไม่ว่าแห่งใด ประเทศใดในพิภพนี้ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2466, 12) ศิลปะนี้พัฒนามาจากการแทนบทบาทความเชื่อความศรัทธาทางพิธีกรรม ซึ่งปรากฏหลักฐานจากหน้ากากที่เก่าแก่ที่สุดในโลกของพิพิธภัณฑ์แห่งชาติอิสราเอล ซึ่งสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่ 9,000 ปี ก่อนพุทธกาล ซึ่งแสดงถึงการสวมบทบาทผ่านหน้ากากเพื่อเป็นสื่อกลางจุงใจสังคมเพื่อเป้าหมายบางประการ (CBC News , 2014 , 4) ดังนั้นหน้ากากจึงเป็นหลักฐานสำคัญแสดงถึงบทบาทที่มีต่อสังคมนับแต่โบราณ

ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงดนตรี การรำ การเต้น และละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ทั้งที่เป็นการแสดงตามขนบแบบแผน และ/หรือมีการประยุกต์เปลี่ยนแปลง การแสดงที่เกิดขึ้นนั้นเป็นการแสดงสดต่อหน้าผู้ชม และมีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความบันเทิงและ/หรือเป็นงานแสดง

ที่ก่อให้เกิดการคิด วิพากย์ นำสู่การพัฒนาและเปลี่ยนแปลงสังคม (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, 1)

ศิลปะการแสดง คือ ศาสตร์ทางศิลปะแขนงหนึ่งที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นจากมนุษย์ ด้วยการสะท้อนจิตใจแสดงออกมาทางเสียงและการเคลื่อนไหวร่างกาย ศาสตร์นี้เกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของคนและสังคมมานานนับโบราณกาล เป็นเครื่องมือจรรโลงโลกด้วยการนำการศึกษา อนุรักษ์ เผยแพร่ ประยุกต์ และสร้างสรรค์ใหม่ซึ่งส่งผลต่อด้านการเมือง เศรษฐกิจและสังคม บอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ตั้งแต่ในอดีตถึงปัจจุบัน และอาจสามารถนำไปสู่การปลุกจิตสำนึก สะท้อนการสื่อสารเชิงสัญลักษณ์ ให้เกิดเรื่องความคิดเห็น สร้างความสนใจ และการเปลี่ยนแปลงของสังคมได้ ผ่านเงื่อนไงการตอบรับจากผู้ชม

ศิลปะการแสดงในประเทศไทยมีจุดเริ่มต้นที่สามารถนำมาแบ่งประเภท ได้จำนวน 2 กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มที่ 1 : ศิลปะการแสดงที่ไม่ผูกเป็นเรื่องราว คือ การแสดงที่เน้นการสื่อความหมาย ตีความไม่มีความซับซ้อนของเนื้อเรื่อง มุ่งเน้นความสวยงามของการเคลื่อนไหวและท่าทาง ความพร้อมเพรียงของการแสดงอย่าง รำ ระบำ ฟ้อน เต้น ระบำพื้นเมืองต่าง ๆ และกลุ่มที่ 2 : ศิลปะการแสดงที่ผูกเป็นเรื่องราว การแสดงประเภทนี้เป็นการหลอมรวมความซับซ้อนของศิลปะหลายแขนงผูกการแสดงเป็นเรื่องราว สามารถเป็นการแสดงในชุดสั้น ๆ หรือเรื่องยาวก็สามารถทำได้ อย่าง โขน ละคร หุ่น หนังใหญ่ ภาพยนตร์ และบัลเล่ต์



ภาพที่ 2 : ศิลปะการแสดงในประเทศไทย

ภาพที่ 3 : การแสดงโขน

ที่มา https://library.stou.ac.th/odi/online/exhibition-kone/index.html

โขน สันนิษฐานต้นกำเนิดจากร่องรอยศิลปะทางนาฏกรรมจากอินเดียใต้มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 15 โดยอาศัยหลักฐานจากรูปหล่อทองสัมฤทธิ์รูปยักษ์รำ ทำท่า “ปฐม”ตามตำราไทย และทำท่ายืนตามตำรารำของอินเดีย เรียกว่า “วย์สิตม์” (ธนิต อยู่โพธิ์, 2496, 15) ซึ่งปรากฏลักษณะลายแกะสลักเรื่อง “รามายณะ” จากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา (นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ, 2542, 9) และปรากฏตำนานรามายณะ (รามเกียรติ์) ตอนสำคัญ เช่น พระรามพระลักษณ์ต้องศรนาคบาศ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2496, 16) การรบระหว่างยักษ์กับลิง พระรามจองถนน และท้าวมาลีวราชว่าความ (สารานุกรมไทยฉบับเยาวชน เล่มที่ 30 , 2548) โดยจากหลักฐานปรากฏโขนครั้งแรกในรัชสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 และรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, 23)

สรุปว่า โขน คือ ศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งของไทย ที่มีรากประวัติศาสตร์ความเป็นมาอันยาวนานนับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีสิ่งพิเศษทางศิลปะที่โดดเด่น ผ่านท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ที่สวมบทบาทตัวละครผ่านหน้ากาก ศิราภรณ์ (เครื่องประดับศีรษะ) พัสตราภรณ์ (เสื้อผ้าเครื่องนุ่มห่ม) และถนิมพิมพ์พาภรณ์(เครื่องประดับ) ประดับกาย โดยแสดงเรื่องรามเกียรติ์วรรณกรรมทรงคุณค่าซึ่งแพร่อิทธิพลทั่วทวีปเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ขณะที่ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวผ่านภาษาท่าทางนาฏศิลป์ควบคู่กับการบรรเลงดนตรี บทขับร้อง บทพากย์เจรจา และวิวัฒนาการดัดแปลงการแสดงด้วยวิธีการทางศิลปะ ซึ่งศิลปกรรมแห่งภูมิปัญญานี้เชื่อมโยงองค์ความรู้ของประเทศในพื้นที่ของประชาคมอาเซียน โดยมีปฐมบทเริ่มต้นตั้งแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่เป็นเมืองศูนย์กลางการค้าระหว่างประเทศ กอปรกับการรับอิทธิพลจากกรุงสุโขทัยและอาณาจักรขอม จึงสันนิษฐานว่าโขนเป็นมหรสพอย่างหนึ่งจากหลักฐานในลิลิตพระลอและบันทึกของลาลูแบร์ (กรมศิลปากร, 2562, 86) ทั้งนี้ โขนอยู่คู่กับสังคมไทยผ่านกาลเวลามาหลายยุคสมัย โดยสรุป ดังนี้

ในสมัยกรุงธนบุรี (พ.ศ. 2311 - 2325) พระเจ้าตากสินมหาราชทรงกอบกู้เอกราช มีการศึกสงครามบ่อยครั้งผู้มีศิลปะวิทยาการต่าง ๆ กระจัดกระจาย จึงมีการฟื้นฟูโขนหลวงหรือโขนราชสำนักและมีการแสดงโขนในงานพระเมรุ ตามหลักฐานในหมายรับสั่งงานถวายพระเพลิงพระบรมศพสำคัญต่าง ๆ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 91) ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 1 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์และโปรดให้รวมเรื่องรามเกียรติ์ที่กระจัดกระจายให้เป็นเล่มสมบูรณ์ และมีการแต่งบทละครเพื่อนำมาแสดงในวาระโอกาสต่างๆ มีการพระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายชั้นสูง ขุนนางชั้นผู้ใหญ่ เสนาอำมาตย์และผู้ว่าราชการเมือง เข้ารับการฝึกหัดโขนเพื่อเป็นการประดับเกียรติยศแก่วงศ์ตระกูล และโปรดให้หัดไว้เฉพาะแต่เพียงผู้ชายตามประเพณีดั้งเดิม

ทำให้ผู้ที่ฝึกหัดโขน มีความคล่องแคล่วว่องไว สามารถใช้อาวุธต่าง ๆ ในการต่อสู้ได้อย่างชำนาญ รวมทั้งพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ขึ้น (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 95) และเจ้านายชั้นสูง ขุนนางชั้นผู้ใหญ่จำนวนมากต่างหัดโขนไว้ในคณะของตนเองหลากหลายคณะ อีกทั้งยังมีการประกวดแข่งขันประชันฝีมือ รวมทั้งได้มีการฝึกหัดโขนให้กับทาสซึ่งเป็นผู้ที่สังกัดกรมกอง

ต่าง ๆ ตามวิธีควบคุมทหารแบบโบราณอีกด้วย ทำให้โขนในสมัยนี้ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย นอกจากนี้ ยังมีการวาดจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในพระราชวังบริเวณระเบียงคดรอบพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ถึง 178 ห้องอีกด้วย

ภาพที่ 4 : การแสดงโขน
ที่มา https://www.thaimultiply.com/lekbb/photos/67591

สำหรับสมัยรัชกาลที่ 2 ถือเป็นยุคทองของวรรณกรรมไทย เนื่องจากทรงเป็นศิลปินเอกต่อยอดบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 1 มาปรับแก้ไขให้เหมาะสมต่อการแสดงมากยิ่งขึ้น ได้ทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์จำนวนมาก ประกอบด้วย พรหมาสตร์ นาคบาศ และนางลอย ทั้งนี้ ได้มีข้อสันนิษฐานว่าโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 จะเน้นการสู้รบ ขณะที่สมัยรัชกาลที่ 2 นำการรำใช้บทมาใช้ในการแสดงโขนสืบต่อมาในรัชกาลที่ 3 จากหลักฐานพบว่า ในปี พ.ศ. 2339 งานฉลองอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนก ณ ทุ่งพระเมรุ ได้ทำการแสดงโขน โดยแบ่งโขนวังหลวงเป็นฝ่ายพระราม และโขนวังหน้าเป็นฝ่ายทศกัณฐ์ เมื่อถึงชุดแสดงต้องรบกันเกิดเหตุกระทบกระทั่งกันจนทะเลาะกันขึ้น ซึ่งข้อมูลนี้นักวิชาการยังไม่มีข้อสันนิษฐานถึงความเชื่อมโยงกันว่าจะเกี่ยวข้องกับในเรื่องการไม่โปรดการมหรสพหรือไม่

ในสมัยรัชกาลที่ 4 โปรดฯ ให้ฟื้นฟูการละครและโขนโดยมีพระบรมราชานุญาตให้ข้าราชการผู้ใหญ่ ผู้น้อย สามารถมีละครในได้ทำให้เจ้านายชั้นสูง เสนาอำมาตย์ขุนนางต่าง ๆ พากันเปลี่ยนแปลงโขนที่มีเฉพาะผู้ชายล้วนนั้น เริ่มมีการเล่นผสมผสานกับละครหญิงที่ได้รับความนิยมแทนที่โขนอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้มีการเลิกโขนเพื่อไปฝึกหัดละครผู้หญิง (กรมศิลปากร, 2534, 43) แทนที่แต่เดิมมีเฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น ดังพระราชปรารภว่า “มีละครด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแก่แผ่นดิน” ทั้งนี้ ยกเว้นบางสังกัดที่มีความนิยมโขนอยู่จึงยังคงอนุรักษ์รักษาสืบต่อมา

และโขนหลวงที่พระมหากษัตริย์ทรงอุปถัมภ์ไว้เท่านั้น ในรัชกาลที่ 5 ทรงสนับสนุนโขนจึงรับสั่งให้เจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว หลาน กุญชร) รับหน้าที่บัญชาการกรมมหรสพ (มูลนิธิศิลปาชีพฯ, 2552, 18) โดยมีหน่วยงานประกอบด้วย กรมหุ่น กรมโขน กรมรำโคม และกรมปี่พาทย์

(กรมศิลปากร, 2552, 32) นอกจากนี้ ยังปรากฏหลักฐานจากหนังสือพิมพ์สยามไมตรีฉบับวันที่ 8 ลงข่าวการแสดงโขนที่มีผู้แสดงเกือบ 800 คน ทำการแสดงที่ท้องสนามหลวง ถึงอย่างไรในสมัยนี้มีครูโขนหลวงซึ่งล้วนแล้วเป็นผู้ชายมีอายุมาก ขณะที่ในตอนปลายรัชกาล สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร โปรดฯให้ฝึกหัดมหาดเล็กเล่นโขนตามแบบโบราณ โดยเรียกโขนคณะนี้ว่า “โขนสมัครเล่น” (กรมศิลปากร, 2552, 33)

ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้โอนกรมมหรสพ และด้วยพระปรีชาของรัชกาลที่ 6 ได้ทรงปรับปรุงและทำนุบำรุงศิลปะการแสดงโขนและดนตรีปี่พาทย์ ให้มีความเจริญก้าวหน้า โดยได้พระราชทานบรรดาศักดิ์แก่ศิลปินโขนให้เป็นขุนนาง จนมีคำเรียกในทางราชการว่า “โขนบรรดาศักดิ์” ควบคู่กับโขนของเอกชนว่า “โขนเชลยศักดิ์” ทรงกำหนดปรับเปลี่ยนการแสดงโขนให้เห็นหน้าผู้แสดงโขนตัวพระ (กรมศิลปากร, 2552, 44) ถือได้ว่าในสมัยรัชกาลนี้เป็นยุคที่โขนเฟื่องฟู อีกยุคหนึ่งผ่านการตั้งโรงเรียนพรานหลวง ซึ่งเป็นสถาบันการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์และดนตรีแห่งแรกของประเทศไทย (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, 2562 , 216)

ภาพที่ 5 :การแสดงโขน
ที่มา :https://www.bbc.com/thai/thailand-46389041

จนกระทั่งสมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ในปี พ.ศ. 2490 กรมศิลปากรได้ฟื้นฟูโขนด้วยการจัดสร้างโรงละครเพื่อใช้สำหรับจัดการแสดง และให้ศิลปินที่โอนจากกระทรวงวังย้ายไปอยู่ในแผนกนาฏดุริยางค์ในสังกัดกรมศิลปากร และจะมีโขนเป็นมหรสพให้การต้อนรับพระราชอาคันตุกะต่างประเทศหลายครั้ง และยังทรงสนพระทัยโดยโปรดให้พระราชโอรส พระราชธิดาเรียนโขน ละครและนาฏศิลป์ด้วย ถือได้ว่า ในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณที่ทรงใส่พระราชหฤทัยต่อการแสดงโขนที่ได้มีโอกาสสร้างคุณประโยชน์ต่อบ้านเมือง และไม่เพียงเท่านี้ ยังทรงเป็นพระราชธุระโปรดฯ ให้ประกอบพระราชพิธีพระราชทานครอบครูท่ารำหน้าพาทย์องค์พระพิราพแก่ครูโขน และเสด็จประทับเป็นประธานในพระราชพิธี

ถึง 2 ครั้ง ในปี พ.ศ. 2506 และ พ.ศ. 2527 อีกด้วย นอกจากนี้ ด้วยพระราชปณิธานที่ต้องการจะส่งเสริมการแสดงโขน จึงได้มีพระบรมราชานุญาตให้มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพจัดการแสดงโขนขึ้นเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 23 – 25 ธันวาคม พ.ศ. 2550 แสดงเนื่องในวโรกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าฯ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา (ถือเป็นปฐมบทโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ) โดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงโปรดเกล้าให้แก้ไขเครื่องแต่งกาย ฉาก วิธีการแสดง การประชาสัมพันธ์ ฯลฯ

ซึ่งจากพระราชเสาวนีย์เกี่ยวกับการปรับปรุงในครั้งนี้ พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สืบค้นข้อมูลและหลักฐานเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายและการแต่งหน้าโขนในอดีต กรมศิลปากรในฐานะหน่วยงานรัฐที่มีความรับผิดชอบหลัก ได้ร่วมกับมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายใหม่และการแต่งหน้าที่เหมาะสม โดยใช้นักเรียนของมูลนิธิฯ และผู้เกี่ยวข้อง ซึ่งได้รับความรู้จากผู้เชี่ยวชาญ ส่งผลให้เกิดช่างฝีมือรุ่นใหม่ประดับวงการ จึงถือได้ว่าโขนสมัยรัชกาลที่ 9 ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์โขนอย่างยิ่ง (สุรัตน์ จงดา, 2562, 136)

ภาพที่ 6 :การแสดงโขน
ที่มา : https://www.thairath.co.th/lifestyle/travel/thaitravel/1836101

และในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อการแสดงโขน ด้วยประกาศพระบรมราชองค์การที่จะสืบสาน รักษา ต่อยอดตามพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ด้วยการสนับสนุนโขนให้แสดงในงานสำคัญของประเทศประกอบด้วย การแสดงโขนกลางแปลงพระราชทานเฉลิมพระเกียรติในโครงการ ปั่นเพื่อพ่อ Bike for dad ณ พระลานพระราชวังดุสิต (พระบรมรูปทรงม้า) วันที่ 11 -13 ธันวาคม พุทธศักราช 2558 การแสดงนาฏศิลป์ไทย โขน และระบำสี่ภาค เนื่องในโอกาสวันคล้ายวันเฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช

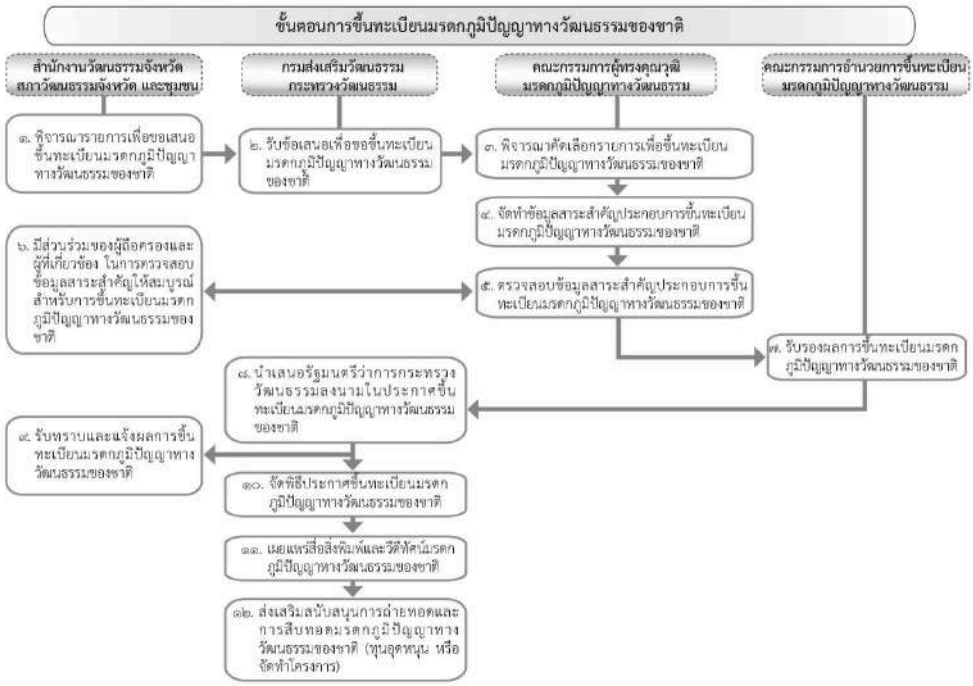
บรมนาถบพิตร ณ พระลานพระราชวังดุสิต วันที่ 5 ธันวาคม พุทธศักราช 2560 การแสดงนาฏศิลป์ไทย เนื่องในงานเถลิงศกสุขสันต์ มหาสงกรานต์ ตำนานไทย ณ พระราชวังดุสิตวันที่ 7 เมษายน พ.ศ. 2561 อีกด้วย

ดังนั้น จึงสรุปได้ว่า โขนมีความรุ่งเรืองนับตั้งแต่อดีตจากการทำนุบำรุงของสถาบันพระมหากษัตริย์มาถึงยุคที่อยู่ในความดูแลของราชการ และกำลังเสื่อมสูญไปจากความนิยมของคนไทย ทั้งนี้ จากการที่โขนได้รับความนิยมลดลงจนกระทั่งเกิดคณะโขนสมเด็จฯ ซึ่งดำเนินการโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ถือเป็นหนึ่งในพระราชกรณียกิจที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชนนีพันปีหลวง มีพระราชดำริที่จะฟื้นฟูการแสดงโขน ด้วยพระราชเสาวนีย์ว่า สมควรอนุรักษ์ศิลปะการแสดงโขนและเครื่องแต่งกายโขนไว้ไม่ให้สูญหาย ซึ่งส่งผลให้ปัจจุบันการแสดงโขนได้รับความนิยมอีกครั้ง และประชาชนยังได้มีส่วนร่วมในการแสดงความเป็นเจ้าของในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติจากการขึ้นทะเบียนขององค์กรระหว่างประเทศอย่าง UNESCO เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2561 โดยโขนไทยได้รับการขึ้นบัญชีรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ อันเป็นการสร้างชื่อเสียงเกียรติภูมิความภาคภูมิใจให้กับประเทศไทยในระดับสากล

ภาพที่ 7 : TimeLine โขน ที่มา :ผู้วิจัย

การขึ้นทะเบียนโขนเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติเป็นหนทางหนึ่งในแนวทางการอนุรักษ์ ส่งเสริม ภูมิปัญญา ฟื้นฟูและเผยแพร่ชื่อเสียงเกียรติภูมิของศิลปวัฒนธรรมของประเทศไทยในเวทีโลก ซึ่งถือเป็นกลไกหนึ่งในการสนับสนุนด้านวิชาการ ส่งเสริมการประชาสัมพันธ์ทางด้านการอนุรักษ์มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ และส่งเสริมให้เกิดการสืบทอดแก่ลูกหลานต่อไป ดังนั้น เมื่อคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้พิจารณาจากหลักฐานและองค์ความรู้ของโขนจึงมีผลการพิจารณาให้โขนได้รับการขึ้นบัญชีมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2552 เมื่อวันที่ 19 กันยายน 2552 โดยมีขั้นตอนเริ่มต้นจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิมรดกภูมิปัญญา

ทางวัฒนธรรมเป็นผู้พิจารณาคัดเลือกจากหลักฐานทางวิชาการที่บ่งชี้ถึงความสำคัญของโขนเพื่อขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ จัดทำข้อมูลสาระสำคัญที่เกี่ยวข้อง เสนอรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมลงนามในประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ



ภาพที่ 8 : ขั้นตอนการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ
ที่มา :กรมส่งเสริมวัฒนธรรม :คู่มือขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

ดังนั้น การขึ้นทะเบียนโขนไทย: ตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ สามารถแบ่งได้ 2 กระบวนการ คือ การขึ้นทะเบียนโขนในประเทศไทย และการขึ้นทะเบียนโขนไทยในระดับนานาชาติ

1.1 การขึ้นทะเบียนโขนในประเทศไทย มีเหตุผลสำคัญด้วยการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วของโลกส่งผลให้เกิดภัยคุกคามต่อมนุษยชาติจากการนำภูมิปัญญาของกลุ่มชนหนึ่ง ๆ ไปใช้อย่างไม่เหมาะสม จนเกิดการสูญเสียอัตลักษณ์และองค์ความรู้ของตนไปอย่างรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ดังนั้น การประกาศขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ จึงเป็นแนวทางหนึ่งในการคุ้มครองและเป็นหลักฐานสำคัญต่อการแสดงความเป็นเจ้าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม อีกทั้งเป็นการเผยแพร่ชื่อเสียงเกียรติภูมิของประเทศไทยในเวทีโลก โดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้ให้นิยามมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ดังนี้

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม หมายถึง การปฏิบัติ การแสดงออก ความรู้ ทักษะ ตลอดจนเครื่องมือ วัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับสิ่งเหล่านี้นั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน หรือในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่า เป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่งนี้ เป็นสิ่งซึ่งชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นมาอย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน เป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของตน และทำให้คนเหล่านั้นเกิดความภูมิใจในตัวตนและความรู้สึกสืบเนื่องก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม และการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมประเทศไทย มีจุดเริ่มต้นจากสหประชาชาติได้กำหนดปฏิญญาสากลว่าด้วยสิทธิมนุษยชน พ.ศ. 2491 (Universal Declaration of Human Right 1948) ซึ่งริเริ่มมุ่งสร้างความเข้าใจในความเท่าเทียมของมนุษย์ ปราศจากการแบ่งแยก ดำรงศักดิ์ศรีของแต่ละประเทศที่เท่ากัน และจากการประชุม ณ เมืองยูริน ประเทศอิตาลี ในปี ค.ศ. 2001 ซึ่งจัดทำร่างอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ได้กำหนดวัตถุประสงค์ ประกอบด้วยการอนุรักษ์ผลงานสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่อาจสูญหายตลอดกาล สร้างความตระหนักถึงมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ในระดับระหว่างประเทศ ส่งเสริมตัวตนของชุมชนหรือเจ้าของมรดกวัฒนธรรม สร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างกลุ่ม ส่งเสริมการสร้างสรรค์ให้เกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ และอำนวยความสะดวกในการเข้าถึงแก่นแท้ของมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (ณัฐชัย ณ ลำปาง, 2558, 43)

และท้ายที่สุดในที่ประชุมใหญ่ยูเนสโกได้มีมติ ประกาศกำหนดอนุสัญญาว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เมื่อปี พ.ศ. 2546 (มีผลเมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2549) (UNESCO's 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible) กำหนดให้ประเทศภาคีดำเนินการเพื่อให้มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ โดยกำหนดประเภทมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ในแต่ละด้าน ประกอบด้วย (UNESCO, 2003, 3) 1. การสืบทอด : (Oral traditions and expressions, including language as a vehicle of the intangible cultural heritage) 2. ศิลปะการแสดง : (Performing arts) 3. ขนบธรรมเนียม พิธีกรรมและประเพณี : (Social practices, rituals and festive events) 4. ภูมิปัญญา : (Knowledge and practices concerning nature and the universe) 5. หัตถกรรม : (Traditional craftsmanship)

ทั้งนี้ ประเทศไทย โดยคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้มีมติเมื่อวันที่ 31 สิงหาคม 2552 กำหนดให้ใช้คำว่า "มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม" เนื่องจากมีความหมายในทางปฏิบัติที่คล้ายคลึงกันกับ "มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้" ของสหประชาชาติ โดยกระทรวงวัฒนธรรมได้ประกาศให้โขนขึ้นบัญชีมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นรายการแรกของสาขา ศิลปะการแสดงของประเทศไทย (พ.ศ. 2552) และพิจารณาให้โขนได้รับการขึ้นบัญชีมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2552 เมื่อวันที่19 กันยายน พ.ศ. 2552 ต่อมาประเทศไทยจึงได้เข้าร่วมเป็นสมาชิกภาคีตามอนุสัญญาว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ในลำดับที่ 171 เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน พ.ศ.

2559 ซึ่งมีผลการเข้าเป็นสมาชิกที่สมบูรณ์เมื่อวันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2559 โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมถือเป็นหน่วยงานผู้รับผิดชอบในการดำเนินงานภายใต้อนุสัญญาดังกล่าว และได้ตราพระราชบัญญัติส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559 ซึ่งกำหนดให้คณะกรรมการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมรับผิดชอบการคัดเลือกขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม และได้กำหนดขั้นตอนการขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม

1.2 การขึ้นทะเบียนโขนไทยในระดับนานาชาติ

จากการนำโขนขึ้นทะเบียนมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของประเทศไทยได้ส่งผลต่อเนื่องไปถึงการยื่นเรื่องเข้าสู่กระบวนการบันทึกรายการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของสหประชาชาติตามอนุสัญญาว่าด้วยมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ พ.ศ. 2546 (มีผลเมื่อวันที่ 20 เมษายน พ.ศ. 2549) (UNESCO's 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible) ในหัวข้อที่ 2 ด้านศิลปะการแสดง : (Performing arts) โดยประเทศไทยจำต้องรวบรวมข้อมูลให้ครบถ้วนเพื่อปฏิบัติตามหลักเกณฑ์ที่สหประชาชาติกำหนด

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม (2562) กล่าวว่า มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ หมายถึงการปฏิบัติ (practices) การเป็นตัวแทน (representations) การแสดงออก (expressions) ความรู้ (knowledge) ทักษะ (skills) ตลอดจนเครื่องมือวัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นทางวัฒนธรรมอันเป็นผลจากสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชน กลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตน ด้วยการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปยังอีกรุ่นหนึ่ง เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมเป็นปฏิสัมพันธ์ของมนุษย์ มีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง ก่อให้เกิดการเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 6)

ดังนั้น เพื่อให้การบันทึกรายการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้เป็นไปด้วย ความเรียบร้อย สหประชาชาติได้กำหนดหลักเกณฑ์การขึ้นทะเบียนรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรม ที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ โดยกำหนดให้การเสนอรายการของรัฐภาคีสมาชิก จะต้องแสดงให้เห็นว่าเรื่องที่เสนอขอขึ้นทะเบียนในรายการที่เป็นตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เป็นไปตามหลักเกณฑ์ ประกอบด้วย 1) ต้องสอดคล้องกับลักษณะมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องได้ตามนิยามไว้ในอนุสัญญา มาตรา 22) เมื่อได้รับการขึ้นทะเบียนแล้ว จะส่งเสริมความประจักษ์และตระหนักรู้ ถึงความสำคัญของมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ อีกทั้งกระตุ้นให้เกิดการแลกเปลี่ยนความคิดเห็น เพื่อนำไปสู่การสะท้อนถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรมในระดับโลกและแสดงถึงความสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ 3) มาตรการสงวนรักษานั้นได้พิจารณากันมาอย่างละเอียดรอบคอบเพื่อการปกป้องและส่งเสริมเรื่องนั้น 4) เกิดจากชุมชน กลุ่ม หรือบางกรณีอาจเป็นบุคคลที่เกี่ยวข้องมีส่วนร่วมอย่างกว้างขวางที่สุดเท่าที่เป็นไปได้ พร้อมกับได้รับความเห็นชอบซึ่งมาจากความรับรู้เข้าใจอย่างเป็นอิสระเสียก่อน 5) ดำรงอยู่ในดินแดนของรัฐภาคีสมาชิกที่เสนอโดยบรรจุอยู่แล้วในบัญชีมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของรัฐภาคีสมาชิกตามที่นิยามไว้ในอนุสัญญา มาตรา 11 และ 12 (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 10)

คณะกรรมการมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของสหประชาชาติได้มีมติกำหนดประเภทการสงวนรักษา การขึ้นทะเบียนตามอนุสัญญามรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มี 3 รายการ ได้แก่ 1. รายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity) 2. รายการที่ต้องได้รับการสงวนรักษาอย่างเร่งด่วน (Intangible Cultural Heritage in Need of Urgent Safeguarding) 3. รายการที่เป็นแบบอย่างที่ดีในการสงวนรักษา (Register of Good Safeguarding Practices)

ในปี 2557 ประเทศไทยได้ดำเนินการจัดเก็บรวบรวมข้อมูลศิลปะการแสดงโขน ซึ่งกรมส่งเสริมวัฒนธรรมในฐานะหน่วยงานของรัฐผู้มีหน้าที่รับผิดชอบได้มอบหมายให้คณะผู้วิจัย โดยมีรองศาสตราจารย์อัมรา กล่ำเจริญ เป็นผู้ดำเนินการ ขณะที่ในปี 2558 กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ร่วมกับสถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ จัดประชุมผู้ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงโขนทั่วประเทศ เพื่อเตรียมการเสนอโขน เข้าสู่การพิจารณาขอขึ้นทะเบียนขององค์การยูเนสโกต่อไป

ภาพที่ 9 : การขึ้นทะเบียนบัญชีรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ

ในปี 2559 คณะกรรมการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม โดยมีรัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมเป็นประธาน ได้มีมติเมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2559 ให้กรมส่งเสริมวัฒนธรรมเตรียมเสนอรายการโขน นวดไทย โนรา มวยไทย และอาหารไทย ขึ้นทะเบียนกับองค์การยูเนสโก โดยประเทศไทยได้เข้าเป็นภาคีอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ เมื่อวันที่ 10 มิถุนายน 2559 โดยมีผลเมื่อวันที่ 10 กันยายน 2559 และในปี 2560 คณะรัฐมนตรีได้มีมติเมื่อวันที่ 28 มีนาคม 2560 เห็นชอบให้ประเทศไทยเสนอโขนและนวดไทย เข้าสู่การพิจารณาขององค์การยูเนสโก เพื่อขึ้นทะเบียนเป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ และเดือนสิงหาคม 2560 กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) กับหน่วยงานและผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องอีกครั้งหนึ่ง เพื่อระดมความคิดเห็นเรื่องแนวทางการส่งเสริมและรักษาศิลปะการแสดงโขนของประเทศไทย

ภาพที่ 10 : ขึนทะเบียนโขน เป็นรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ
ที่มา : https://www.khaosod.co.th/breaking-news/news_1892137

ในปี 2561 คณะกรรมการส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมได้ประชุมปรึกษาเมื่อวันที่ 20 กรกฎาคม 2561 แล้วมีมติเห็นชอบให้ใช้ชื่อว่า “Khon, masked dance drama in Thailand” ซึ่งสอดคล้องตามที่ฝ่ายแผนกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ขององค์การยูเนสโกแนะนำซึ่งคณะกรรมการระหว่างรัฐบาลเพื่อการสงวนรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่จำต้องไม่ได้ของสหประชาชาติ ครั้งที่ 13 ระหว่างวันที่ 26 พฤศจิกายน – 1 ธันวาคม 2561 ณ เมืองพอร์ตหลุยส์ สาธารณรัฐมาริเชียส

โดยเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2561 โขนไทย ได้รับการขึ้นบัญชีรายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ (Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity on November 29, 2018 at Port louis, Republic of Mouritius.) (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 12) และนายทิม เคอร์ติส เลขานุการอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ได้มีหนังสืออิเล็กทรอนิกส์ ลงวันที่ 21 ธันวาคม 2561 ถึงเอกอัครราชทูตวิสามัญผู้มีอำนาจเต็มแห่งราชอาณาจักรไทยประจำประเทศฝรั่งเศษ และผู้แทนถาวรแห่งราชอาณาจักรไทยประจำยูเนสโก แสดงความยินดีที่โขนได้ขึ้นทะเบียนในรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ พร้อมแนบไฟล์สำเนาเกียรติบัตรแสดงการขึ้นบัญชี ซึ่งลงนามโดยผู้อำนวยการใหญ่องค์การยูเนสโกและเอกสารสรุปมติผลการพิจารณาของคณะกรรมการฯ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 12)

จากขั้นตอนที่กล่าวมาข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทางกฎหมายเพื่อส่งเสริม ด้านศิลปะการแสดงของประเทศไทยโดยใช้หลักการและแนวทางจากองค์กรระหว่างประเทศเพื่อกำหนดหน่วยงานที่รับผิดชอบในประเทศไทยให้สามารถดำเนินการขั้นตอนทางกฎหมายเพื่อให้สามารถนำมาปรับใช้ต่อการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมทางด้านการแสดงในทางปฏิบัติ ส่งเสริมให้ภาครัฐสามารถมีงบประมาณมาสนับสนุนเพื่อร่วมประสานขับเคลื่อนกับหน่วยงานอื่นให้เข้ามามีส่วนร่วม อีกทั้งส่งเสริมให้เกิดการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้และภูมิปัญญาโขนในด้านต่าง ๆ อย่างจริงจัง และผลักดันโขนเข้าสู่กระบวนการส่งเสริมและพัฒนาในระดับนานาชาติต่อไป

ภาพที่ 11 : โขนไทย : รายการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาพบว่า โขน เป็นศิลปะการแสดงประเภทหนึ่งของไทย ที่มีประวัติความเป็นมายาวนานนับตั้งแต่สมัยสุโขทัย อาศัยการเคลื่อนไหวของร่างกายมนุษย์ที่สวมบทบาทตัวละครผ่านหน้ากาก โดยแสดงเรื่องรามเกียรติ์ วรรณกรรมทรงคุณค่าซึ่งแพร่อิทธิพลทั่วทวีปเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ขณะที่ผู้ชมสามารถเข้าใจเรื่องราวผ่านภาษาท่าทางนาฏศิลป์ควบคู่กับการบรรเลงดนตรี บทขับร้อง บทพากย์เจรจา และวิวัฒนาการดัดแปลงการแสดง เมื่อสืบค้นข้อมูลจากเอกสารหนังสือ บทความทางวิชาการ และสื่อต่างๆที่เกี่ยวข้อง พบว่า การขึ้นทะเบียนโขนไทย: มรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ สามารถแบ่งได้ 2 กระบวนการ คือ 1) การขึ้นทะเบียนโขนในประเทศไทย ด้วยการประกาศให้โขนขึ้นบัญชีมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเป็นรายการแรกของสาขาศิลปะการแสดงของประเทศไทย 2) การขึ้นทะเบียนโขนไทยในระดับนานาชาติ ที่สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการทางกฎหมายเพื่อส่งเสริมศิลปะการแสดงของประเทศไทยโดยใช้หลักการและแนวทางจากองค์กรระหว่างประเทศ นำมาปรับใช้ต่อการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมทางด้านการแสดงในทางปฏิบัติ สนับสนุนเพื่อร่วมประสานขับเคลื่อนกับหน่วยงานอื่นให้เข้ามามีส่วนร่วม มีวัตถุประสงค์เพื่อพัฒนาจิตใจมนุษย์ สร้างจิตสำนึกสมดุลระหว่างวัฒนธรรม เศรษฐกิจและสังคม ควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมอย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งส่งเสริมการสร้างรายได้ให้กับระบบเศรษฐกิจอย่างสร้างสรรค์ อย่างอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว และการพัฒนาวัฒนธรรมมีส่วนสำคัญต่อการขับเคลื่อนเปลี่ยนแปลงสังคม พัฒนาคุณภาพชีวิตของมวลมนุษย์ สร้างลักษณะนิสัยที่พึงประสงค์ อีกทั้งส่งเสริมให้เกิดการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้และภูมิปัญญาโขนในด้านต่างๆ อย่างจริงจัง และผลักดันโขนเข้าสู่กระบวนการในระดับนานาชาติต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1.ควรใช้โอกาสที่โขนได้รับการขึ้นทะเบียนในฐานะการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติขยายผลในการขับเคลื่อนศิลปะการแสดงอื่น ๆ สู่กระบวนการขึ้นทะเบียนในระดับนานาชาติต่อไป

2. ควรมีการร่างกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการอนุรักษ์และสืบทอดโขนในฐานะการตัวแทนมรดกทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ

3. ควรส่งเสริมสนับสนุนการแสดงโขนเพื่อขับเคลื่อนด้านเศรษฐกิจอย่างสร้างสรรค์และอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวของประเทศไทย

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2552). โขน อัจฉริยลักษณ์แห่งนาฏศิลป์ไทย. นครปฐม : รุ่งศิลป์การพิมพ์ จำกัด.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2552) โขน มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติรายการแรกของประเทศไทย. กรุงเทพฯ : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). ศิลปะการแสดง : มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ. กรุงเทพฯ : สำนักงานกิจการโรงพิมพ์ องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก ในพระบรมราชูปถัมภ์

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2562). โขน มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติรายการแรกของประเทศไทย นครปฐม : สหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

ณัฐชัย ณ ลำปาง. (2558). วิจัยเรื่อง การคุ้มครองมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ภายใต้อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรกษามรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ พ.ศ. 2546 : กรณีศึกษาของประเทศไทยในการเข้าเป็นภาคี. ปริญญานิติศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานิติศาสตร์ คณะนิติศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นงค์นุช ไพรพิบูลยกิจ. (2542) โขน. กรุงเทพมหานคร: บริษัท คอมแพคท์พริ้นท์ จำกัด.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2496). โขนภาคต้นและทฤษฎี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์ ท่าพระจันทร์ พระนคร.

ธนิต อยู่โพธิ์.(2500). โขน พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 16 มิถุนายน 2500. หน้า 43. มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ, วิวัฒนาการเรื่องแต่งกายโขน – ละคร สมัยรัตนโกสินทร์

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2562) “อนาคตโขนไทย.” ในโครงการประชุมวิชาการระดับชาติและเสวนานานาชาติ เรื่องโขน: คุณค่าและความสำคัญในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมวลมนุษยชาติ. วันที่ 29 สิงหาคม 2562 ณ หอประชุมศรีบูรพา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ โดย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. “ฐานข้อมูลแหล่งโบราณคดีที่สำคัญในประเทศไทย”. https://www.sac.or.th/databases/archaeology/terminology/ปราสาทขอมในประเทศไทย-0 , โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. “ปราสาทขอมในประเทศไทย.” สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 30. (ออนไลน์), 2548. เข้าถึงเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2558.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2466) ประวัติการฟ้อนรำ. ในการละครไทย อ้างถึงใน หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทยตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ พระนคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 – 2477. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา. (2562). การพัฒนาเครื่องโขนในรัชกาลที่ 9. ในโครงการประชุมวิชาการระดับชาติและเสวนานานาชาติ เรื่องโขน: คุณค่าและความสำคัญในฐานะมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมวลมนุษยชาติ. วันที่ 29 – 30 สิงหาคม 2562 ณ หอประชุมศรีบูรพา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ โดย กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม.

The Associated Press. (2014). World's oldest masks displayed in Israel. CBCnews, https://www.cbc.ca/news/world/world-s-oldest-masks-displayed-in-israel-1.2568316 (สืบค้นวันที่ 29 กรกฎาคม 2562, accessed Mar 11, 2014.

UNESCO, (2003). The Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage. Norwegian Ministry of Foreign Affairs.

THAILAND

การสืบทอดโขน: มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิต

Inheritance of Khon: Humanity's Intangible Cultural Heritage for Lifelong Learning

อินทิรา พงษ์นาค[1]

บทคัดย่อ

มรดกวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ในการดำรงรักษาความเป็นชาติไทย ที่สืบทอดจากบรรพบุรุษมาช้านาน นับเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่คนไทยทั้งชาติควรรักษาสืบทอดให้ยั่งยืนสืบไปตราบนานเท่านาน แต่สถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว สังคมโลกมีความเชื่อมโยงใกล้ชิดเป็นสภาพไร้พรมแดน (Globalization) เกิดการเลื่อนไหลของกระแสวัฒนธรรมโลก ที่ผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต อาจนำไปสู่การสูญเสียคุณค่าทางวัฒนธรรมดั้งเดิมและเกิดพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ในสังคมไทย การรักษาคุณค่ามรดกวัฒนธรรมไว้จำเป็นต้องใช้กระบวนการสืบทอดเป็นเครื่องมือส่งเสริมการมีส่วนร่วมของประชาชนโดยเฉพาะเด็กและเยาวชนให้ตระหนักรู้ สร้างจิตสำนึกให้มีความหวงแหนมรดกวัฒนธรรมเอกลักษณ์ของชาติที่แสดงถึงรากเหง้าของตน

โขนเป็นมรดกวัฒนธรรมของไทยอันมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นรวมศาสตร์และศิลป์ หลายแขนงเข้าไว้ด้วยกัน คุณค่าของโขนได้สะท้อนวิถีแห่งความเป็นไทยไว้อย่างชัดเจน องค์การยูเนสโกจึงได้ประกาศขึ้นทะเบียนเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ ซึ่งภายใต้อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ประเทศไทยจำเป็นต้องดำเนินการเพิ่มความตระหนักเพื่อให้เกิดความเคารพและเรียนรู้คุณค่ามรดกวัฒนธรรมทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติและระดับนานาชาติ ตลอดจนสร้างการมีส่วนร่วมในการส่งเสริมและรักษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสนับสนุนส่งเสริมให้มีการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้และภูมิปัญญาเกี่ยวกับโขนเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิต

คำสำคัญ: การสืบทอด โขน มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ การเรียนรู้ตลอดชีวิต

[1] ครู (ครูชำนาญการพิเศษ) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุพรรณบุรี

Abstract

Cultural heritage is unique in maintaining Thai society and nationality continuously. It is such a significant issue that the entire Thais inherited from ancestors for a long time should preserve a sustainable legacy as long as possible. However, the world situation is changing rapidly which the globe closely connects as a borderless state. Globalization flowing the world culture that blends with local culture has resulted in a lifestyle change. The loss of traditional cultural values and undesirable behaviors resulting in Thai society preserving cultural heritage values requires the use of the inheritance process to promote public participation, especially among children and youth, in raising awareness of their values. Creating the awareness of cherishing cultural heritage and national identity can represent one's roots.

Khon is a unique cultural heritage of Thailand that combines many fields of sciences and arts. The value of Khon reflects the Thai way of life. UNESCO has declared it a registered cultural heritage of humanity. Thailand must work to raise awareness, and respect, intangible cultural heritage values at the local, national, and international levels by the 2003 Convention on the Preservation of Intangible Cultural Heritage. Along with creative participation in the promotion and treatment might support and promote the study and research of knowledge and wisdom about Khon in various fields for Lifelong Learning.

Key Words: Inheritance, Khon, The Intangible Cultural Heritage, Lifelong Learning

บทนำ

มรดกวัฒนธรรมเป็นเอกลักษณ์ในการดำรงรักษาความเป็นชาติไทยที่สืบทอดจากบรรพบุรุษมาช้านาน นับเป็นสิ่งสำคัญยิ่งที่คนไทยทั้งชาติควรรักษาสืบทอดให้ยั่งยืนสืบไป ตราบนานเท่านาน ซึ่งรัฐบาลไทยตั้งแต่อดีตจนกระทั่งปัจจุบันให้ความสำคัญกับศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ ดังจะเห็นได้จากพระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ.2542 กำหนดหลักการและจุดมุ่งหมายไว้ชัดเจนว่าจะต้องบูรณาการเรื่องการศึกษากับวัฒนธรรม โดยกระบวนการเรียนรู้ต้องมุ่งปลูกฝังจิตสำนึกความภาคภูมิใจในความเป็นไทย รู้จักรักษาผลประโยชน์ส่วนรวมและของประเทศชาติ รวมทั้งส่งเสริมศาสนา ศิลปะ วัฒนธรรมของชาติ การกีฬา ภูมิปัญญาท้องถิ่น ภูมิปัญญาไทย และความรู้อันเป็นสากล (ราชกิจจานุเษกษา, 2542 , 3) ส่วนแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 11 (พ.ศ. 2555-2559) ที่ผ่านมาได้กำหนดให้วัฒนธรรมไทย เป็นส่วนหนึ่งในการเสริมสร้างความเข้มแข็งของสถาบันทางสังคมด้วยการสร้างค่านิยมและวัฒนธรรมที่ดีงาม ยึดโยงคนไทยให้เป็นปึกแผ่น

ลดอิทธิพลของความทันสมัยและความขัดแย้งในสังคมไทย ประชาชนนำหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียงมาประยุกต์ใช้กับชีวิตประจำวัน ครอบครัวบ่มเพาะความเป็นไทยที่มีจิตสำนึกและอัตลักษณ์ให้บุตรหลานได้ตระหนักถึงรากเหง้าของตนเอง (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2554, 6) สืบเนื่องจนถึงแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ.2560-2564) ก็ยังคงให้ความสำคัญต่อการปลูกฝังค่านิยมความเป็นไทย การดำรงเอกลักษณ์ความเป็นชาติ ส่งเสริมและพัฒนาให้คนไทยเกิดความรัก ความภาคภูมิใจในความเป็นมาในอดีตและอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาติร่วมกันผ่านการศึกษา การท่องเที่ยวเชิงประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2559, 94) รวมทั้งแผนการปฏิรูปประเทศด้านการศึกษา ได้ระบุเป้าหมายสำคัญประการหนึ่งคือให้ผู้เรียนทุกกลุ่มวัยได้รับการศึกษา ที่มีคุณภาพตามมาตรฐานมีความรักและความภาคภูมิใจในความเป็นไทย (ราชกิจจานุเษกษา, 2564, 295)

แต่อย่างไรก็ตามสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจากความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี เกิดการแข่งขันทางด้านเศรษฐกิจ การพัฒนาประเทศจึงมุ่งเน้นความเจริญเติบโตทางเศรษฐกิจ โดยใช้วิทยาศาสตร์ และเทคโนโลยีเป็นฐานการพัฒนา และให้คนได้รับการพัฒนาในเชิงความสามารถในการใช้เทคโนโลยี จนอาจทำให้เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมถูกละเลย รวมทั้งสังคมโลกมีความเชื่อมโยงใกล้ชิดเป็นสภาพไร้พรมแดน (Globalization) พลวัตการเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากกระแสวัฒนธรรมโลก เกิดการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม ส่งผลให้มีการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต ทัศนคติ ความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างบุคคล ตลอดจนการเรียนรู้และการบริโภคโดยใช้สื่อออนไลน์ ทำให้คนไทยเข้าถึงข้อมูลได้อย่างไร้ขีดจำกัด เกิดการสร้างวัฒนธรรมร่วมสมัยอาจก่อให้เกิดวิกฤต ทางวัฒนธรรมเนื่องจากขาดการคัดกรองและเลือกรับวัฒนธรรมที่ดีงามจนทำให้คนไทยละเลยอัตลักษณ์ นำไปสู่การสูญเสียคุณค่าทางวัฒนธรรมดั้งเดิมและพฤติกรรมที่ไม่พึงประสงค์ในสังคมไทย (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2559, 26) ซึ่งการรักษาคุณค่าวัฒนธรรมที่ดีไว้นั้น จำเป็นต้องใช้กระบวนการสืบทอดทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนเพื่อให้เด็กและเยาวชนมีความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรมอย่างแท้จริง ให้มีเจตคติ และพฤติกรรมที่ดีงาม สามารถอนุรักษ์ สร้างสรรค์ สืบสานวัฒนธรรม และประยุกต์ใช้ในการดำเนินชีวิต ได้อย่างเหมาะสม หการจัดการศึกษาที่ทำให้ผู้เรียนได้เข้าใจความหลากหลายทางวัฒนธรรม เข้าใจธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลง จะเป็นตัวกระตุ้นให้ผู้เรียนเข้าใจสิ่งแวดล้อมได้อย่างถ่องแท้สามารถคิด จินตนาการ วิเคราะห์สถานการณ์และหาทางแก้ไขได้อย่างถูกต้อง อีกทั้งยังรู้จักเลือกรับและเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงและการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติได้เป็นอย่างดี (สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2545) รวมทั้งการสร้างจิตสำนึกของคนในชาติให้มีความหวงแหน มีส่วนร่วมในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรม จะทำให้เกิดการดำรงรักษาความเป็นชาติไทยจากรุ่นสู่รุ่นสืบไป

โขน: มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (Intangible Cultural Heritage)

มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ หรือที่ประเทศไทยเรียกว่า มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม ซึ่งมาตรา 2 แห่งอนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ขององค์การยูเนสโก ระบุนิยามของคำว่า "มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้" ว่าหมายถึง การปฏิบัติ (practices) การเป็นตัวแทน (representations) การแสดงออก (expressions) ความรู้ (knowledge) ทักษะ (skills) ตลอดจนเครื่องมือวัตถุ สิ่งประดิษฐ์ และพื้นที่ทางวัฒนธรรมอันเป็นผลจากสิ่งเหล่านั้น ซึ่งชุมชนกลุ่มชน และในบางกรณีปัจเจกบุคคลยอมรับว่าเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมของตนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นี้ ถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคน อีกรุ่นหนึ่งเป็นสิ่งซึ่งชุมชนและกลุ่มชนสร้างขึ้นใหม่อย่างสม่ำเสมอ เพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตนเป็นปฏิสัมพันธ์ของพวกเขาที่มีต่อธรรมชาติและประวัติศาสตร์ของตน และทำให้คนเหล่านั้นเกิดความรู้สึกมีอัตลักษณ์และความต่อเนื่อง ดังนั้นจึงก่อให้เกิดความเคารพต่อความหลากหลายทางวัฒนธรรมและการคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 5) ซึ่งมรดกวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยสาขาหนึ่งนั่นก็คือ "ศิลปะการแสดงโขน"

ภาพที่ 1: การแสดงโขน พระรามยกรบ
ที่มา: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561

โขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงของไทยอันมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นรวมศาสตร์และศิลป์หลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันทั้งนาฏศิลป์ ดนตรี วรรณกรรม พิธีกรรม และงานช่างฝีมือต่าง ๆ เป็นมรดกวัฒนธรรมที่สืบทอดจากบรรพชนสู่คนรุ่นปัจจุบัน กล่าวได้ว่าคุณค่าของโขนได้สะท้อนวิถีแห่งความเป็นไทยไว้อย่างชัดเจน โดยเมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2561 องค์การยูเนสโกได้ประกาศขึ้นทะเบียน "โขน" ของประเทศไทยเป็นรายการตัวแทนมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ ซึ่งภายใต้

อนุสัญญาว่าด้วยการสงวนรักษามรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ ค.ศ. 2003 ประเทศไทยจำเป็นต้องดำเนินการเพิ่มความตระหนักเพื่อให้เกิดความเคารพและเรียนรู้คุณค่ามรดกวัฒนธรรมทั้งในระดับท้องถิ่น ระดับชาติ และระดับนานาชาติ ตลอดจนสร้างการมีส่วนร่วมในการส่งเสริมและรักษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสนับสนุนส่งเสริมให้มีการศึกษาและวิจัยองค์ความรู้และภูมิปัญญาเกี่ยวกับโขนในด้านต่าง ๆ อาทิ ความรู้ด้านศิลปะการแสดงโขนในหลายแขนง ทั้งดนตรี งานช่าง พิธีกรรม จารีตในการแสดง และส่งเสริมให้มีการศึกษาจัดเก็บองค์ความรู้ให้เป็นระบบ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2562, 1-8) ดำเนินการปลูกฝังความตระหนักรู้ และการให้ข้อมูลข่าวสารที่มุ่งไปสู่ประชาชนทั่วไป โดยเฉพาะเด็กและเยาวชนการฝึกอบรมเฉพาะเรื่องภายในชุมชนและกลุ่มชน รวมทั้งดำเนินการเพื่อให้ชุมชน และกลุ่มชนมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ ธำรงรักษา และถ่ายทอดมรดกวัฒนธรรม (UNESCO, 2003, 6)

ภาพที่ 2: การนำเสนอข้อมูลมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติ เมื่อวันที่ 29 พฤศจิกายน 2561 ณ เมืองพอร์ตหลุยส์ สาธารณรัฐมอริเชียส
ที่มา: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561

ปัจจุบัน “โขน” ได้ถูกบรรจุเป็นวิชาเรียนไว้ในหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน หลักสูตรวิชาชีพของสถานศึกษาวัตถุประสงค์พิเศษ ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง หรือสถาบันอุดมศึกษา เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมถึง มูลนิธิ องค์กรเอกชน แต่ “โขน” ยังคงได้รับความสนใจและฝึกปฏิบัติอย่างจริงจังเฉพาะกลุ่ม อาจเป็นเพราะถูกมองว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่รวมศาสตร์ศิลป์หลายแขนงเข้าไว้ด้วยกันจึงดูเป็นเรื่องยากในการฝึกปฏิบัติ รวมถึงกระแสวัฒนธรรมร่วมสมัย และการไหลบ่าของวัฒนธรรมต่างชาติอาจส่งผลกระทบต่อการสืบทอด “โขน” ในอนาคต ซึ่ง ผศ.ดร.สุขสันติ แวงวรรณ (การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤศจิกายน 2564) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโขนได้แสดงความคิดเห็นว่า “โขน” เป็นศิลปะการแสดงสำหรับคนเฉพาะกลุ่มนั้น เราต้องมาพิจารณาว่าข้อเท็จจริงเป็นอย่างไร สาเหตุที่แท้จริงคืออะไร และควรหาแนวทาง วิธีการสืบทอดโขนไปยังผู้คนทั่วไปเหล่านั้นได้อย่างไร เพื่อให้ประชาชนทุกคนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ สืบทอดอย่างแท้จริงรวมถึงสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรน่า (COVID-19) ในปัจจุบันส่งผลต่อการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมในประเทศไทย ดังที่นางสุกัญญา เย็นสุข (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 ตุลาคม 2564) ผู้อำนวยการกลุ่มสงวนรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม

ได้แสดงความคิดเห็นว่าจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรน่า (COVID-19) ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของผู้คนทั่วโลก รวมทั้งประเทศไทยทำให้การสืบทอดมรดกวัฒนธรรมหยุดชะงัก เนื่องจากต้องงดจัดกิจกรรมที่มีการรวมตัวของกลุ่มคน สถานศึกษาปิดเรียน หรือเปลี่ยนรูปแบบวิธีการเรียนการสอนเป็นรูปแบบการเรียนออนไลน์ รวมถึงผลกระทบด้านเศรษฐกิจ ทำให้ผู้คนมุ่งทำงานเพื่อหาเลี้ยงชีพมากกว่าที่จะสนใจต่อศิลปะ หรือรื่นรมย์กับสิ่งที่แสดงถึงสุนทรียะ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โขน” ซึ่งถือว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง นอกจากนั้น ผศ.ดร.ธีรภัทร์ ทองนิ่ม (การสื่อสารส่วนบุคคล, 16 ตุลาคม 2564) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโขน ได้แสดงความคิดเห็นว่าการสืบทอดโขนควรส่งเสริมหาวิธีการให้ประชาชนมีส่วนร่วมมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งควรให้ความสำคัญกับเด็กและเยาวชนเพราะเขาเหล่านั้นเป็นสมาชิกของสังคมและเป็นกำลัง ในการพัฒนาประเทศในอนาคต เราควรส่งเสริมให้พวกเขามีส่วนร่วมในการสืบทอด และช่วยผลักดันความดีงามนั้นให้เกิดขึ้นในสังคมไทยต่อไป

การสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม

การสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรม หรือการสืบทอดทางวัฒนธรรมนั้น ณัฐจุ๋วัฒน์ สุทธิโยธิน (2556) ได้กล่าวว่า เป็นกระบวนการเรียนรู้และการพัฒนาของมนุษย์เพื่อที่จะรักษาอัตลักษณ์ของแบบแผนของความคิดความเชื่อ วิถีทาง และแนวปฏิบัติของตนเองไว้ โดยอาศัยกระบวนการในการสืบทอดทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นกระบวนการที่มีลักษณะเป็นการไหลเวียนอย่างต่อเนื่องกันไปอย่างไม่รู้จบ การสืบทอดทางวัฒนธรรม ประกอบด้วยแนวคิด (Concept) รูปแบบ (Form) เนื้อหา (Content) และวิธีการ (Method) ที่ใช้ในการสืบทอดวัฒนธรรม ซึ่งการสืบทอดทางวัฒนธรรมพิจารณาได้เป็น 3 มิติ คือ มิติบุคคล (Human) เป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมจากบุคคลกลุ่มหนึ่งไปยังบุคคลอีกกลุ่มหนึ่ง มิติพื้นที่ (Space) เป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่ง มิติเวลา (Time) เป็นการสืบทอดทางวัฒนธรรมจากห้วงเวลาหนึ่ง ไปยังอีกห้วง เวลาหนึ่ง ซึ่งจากการศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับการสืบทอดมรดกวัฒนธรรม พบว่า ส่วนใหญ่เป็นการสืบทอดองค์ความรู้ระดับชุมชนด้วยแนวทางต่าง ๆ อาทิเช่น เอื้องฟ้า ถาวรรักษ์ (2555) ได้ศึกษาเรื่องการอนุรักษ์สืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านชาวกะเหรี่ยง “รำตง” อำเภอศรีสวัสดิ์ จังหวัดกาญจนบุรี ผลการวิจัยพบว่า แนวทางการอนุรักษ์สืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้าน มีแนวทาง ดังนี้ 1) จัดทำหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อเด็ก เยาวชนในชุมชนได้เรียนรู้ในสถานศึกษา โดยให้สถานศึกษาเป็นผู้จัดทำหลักสูตร และนำปราชญ์ชาวบ้านซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นเป็นผู้ฝึกสอน 2) จัดฝึกอบรมให้แก่เด็ก เยาวชน และประชาชนในชุมชนให้มีความรู้ความเข้าใจ และสามารถแสดง “รำตง” โดยให้หน่วยงานภาครัฐ และองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่นเป็นผู้สนับสนุนงบประมาณในการดำเนินงาน 3) จัดทำสื่อประชาสัมพันธ์ เช่น วีดีทัศน์ เว็บไซต์ วารสาร เพื่อเป็นการเผยแพร่และประชาสัมพันธ์การแสดงให้กับประชาชนในชุมชน ชุมชนอื่น นักท่องเที่ยว และผู้ที่สนใจทั่วไป 4) จัดลานวัฒนธรรมพื้นบ้านสำหรับเป็นเวทีการแสดงของเด็กเยาวชน และประชาชนในชุมชนได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้และแสดงออกซึ่งศิลปะการแสดงของ

ท้องถิ่นให้เป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลาย และ 5) จัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ศิลปะการแสดงพื้นบ้าน “รำตง” โดยชุมชนเป็นผู้จัดตั้งให้มีรูปแบบการดำเนินงานที่ชัดเจนในการถ่ายทอดศิลปะการแสดงให้แก่เด็ก และเยาวชนในท้องถิ่น ทั้งนี้ชุมชน สถานศึกษา องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น และหน่วยงานภาครัฐและเอกชน ควรเข้าไปมีบทบาทการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และสืบทอดศิลปะการแสดงอย่างจริงจัง เช่นเดียวกับ สุธีรา อะทะวงษา (2560) ได้ศึกษาเรื่องการสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหมและแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการการตลาดเพื่อสังคมของชุมชนพื้นที่เทศบาลตำบลสิริเวียงชัย อำเภอเวียงชัย จังหวัดเชียงราย ผลการศึกษาพบว่า การพัฒนารูปแบบและทักษะการฟ้อนการสอนและการฝึกอบรมเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาความรู้ที่ให้ผลในเชิงประจักษ์ ส่วนแนวทางการพัฒนาการฟ้อนให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการการตลาดเพื่อสังคมนั้นชุมชนควรมีการจัดตั้งกลุ่มช่างฟ้อนขึ้นและพัฒนาระบบการบริหารจัดการกลุ่มโดยมีการแสดงฟ้อนเป็นผลิตภัณฑ์บริการการตลาดเพื่อสังคมในการเผยแพร่วัฒนธรรมการฟ้อนของท้องถิ่นให้ดำรงอยู่สืบไป

ส่วนงานวิจัยต่างประเทศเกี่ยวกับการสืบทอดมรดกวัฒนธรรม พบว่า การศึกษาสืบทอดมรดกวัฒนธรรมช่วยให้ชุมชนเข้มแข็ง เกิดจากการเรียนรู้โดยการมีส่วนร่วม ส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนตระหนักรู้และร่วมสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมจากบรรพบุรุษ ดังที่ Wen-Jie Yan and Shang-Chia Chiou (2021, 1) ได้ศึกษาเรื่อง The Safeguarding of Intangible Cultural Heritage from the Perspective of Civic Participation: The Informal Education of Chinese Embroidery Handicrafts พบว่า การศึกษามรดกทางวัฒนธรรมสามารถช่วยให้สังคมเกิดความเข้มแข็ง และสร้างพลังอำนาจ โดยการกำหนดหลักการที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมทางสังคม ในการศึกษาแบบดั้งเดิม เช่นเดียวกับ K.Dimitropoulos, et al. (2018, 1) ได้ศึกษาเรื่อง A Multimodal Approach for the Safeguarding and Transmission of Intangible Cultural Heritage: The Case of i-Treasures พบว่า การสร้างสรรค์มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ (ICH) เป็นการแสดงออกทางวัฒนธรรมที่มักถูกถ่ายทอดด้วยการบอกเล่า หรือใช้ท่าทางผ่านกระบวนการสันทนาการร่วมกัน เมื่อโลกเชื่อมโยงกันมากขึ้น ความหลากหลายทางวัฒนธรรมเข้ามาใกล้ชิดกันมากขึ้น ชุมชนท้องถิ่นเสี่ยงที่จะสูญเสียมรดกทางวัฒนธรรม และเป็นเรื่องยากที่เยาวชนจะรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดจากบรรพบุรุษไว้ได้ นอกจากนั้น Jian Yi (2017, 1906) ได้ศึกษาเรื่อง Research on Inheritance of Intangible Cultural Heritage พบว่า มรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ คือ การตกผลึกของอารยธรรมและปัญญาแห่งชาติ เสริมสร้างพลังทางวัฒนธรรมของชาติ การสงวนรักษาและคุ้มครองมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้โดยสร้างความตระหนักและให้ประชาชนมีส่วนร่วมอย่างจริงจัง

จะเห็นได้ว่าการศึกษามรดกวัฒนธรรมโดยการมีส่วนร่วมของประชาชน โดยเฉพาะเด็กและเยาวชนส่งเสริมให้ชุมชนเข้มแข็งอย่างยั่งยืน ซึ่งเป้าหมายการพัฒนาอย่างยั่งยืนปี 2559-2573 (Sustainable Development Goals: SDGs) ประเทศไทยได้ลงมติรับรองเป้าหมายการพัฒนาอย่างยั่งยืนปี 2559-2573 ภายใต้ความร่วมมือของสหประชาชาติ เมื่อเดือนกันยายน 2558 โดยต้องบรรลุในอีก 15 ปีข้างหน้า SDGs เป็นวาระการพัฒนาใหม่ของโลกที่จะเป็นแรงกดดันในห่วงโซ่การผลิตใน

อนาคตที่มุ่งเน้นความเชื่อมโยงทั้งด้านเศรษฐกิจ สังคม และสิ่งแวดล้อม โดยมีหลักการ 5Ps ได้แก่ ประชาชน โลก ความมั่งคั่ง สันติภาพ และความเป็นหุ้นส่วนประกอบด้วยเป้าหมาย 17 ข้อ ซึ่งประเทศไทยต้องนำ SDGs มาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาประเทศ (สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2559, 59) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสร้างความเสมอภาคทางการศึกษา เพราะเด็กและเยาวชนเป็นทรัพยากรมนุษย์ที่มีคุณค่าจะเป็นกำลังสำคัญในการพัฒนาสังคมและประเทศชาติในอนาคตจึงกล่าวได้ว่า “เด็กและเยาวชนเปรียบเสมือนผู้ซื้ออนาคตของสังคม” ซึ่งตามพระราชบัญญัติส่งเสริมการพัฒนาเด็กและเยาวชนแห่งชาติ พ.ศ. 2550 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2560 ได้กำหนดการพัฒนาเด็กและเยาวชน โดยมีหลักการสำคัญประการหนึ่งว่า “เด็กและเยาวชนมีสิทธิในการเล่น มีเวลาพักผ่อน และเข้าร่วมกิจกรรมการละเล่นทางนันทนาการที่เหมาะสมตามวัยของเด็กและเยาวชน และการมีส่วนร่วมอย่างเสรีในทางวัฒนธรรมและศิลปะ” รวมทั้งกำหนดมาตรการส่งเสริมการดำเนินงาน เพื่อการพัฒนาเด็กและเยาวชน โดยให้มี “สภาเด็กและเยาวชน” เป็นผู้ขับเคลื่อน (กรมกิจการเด็กและเยาวชน, 2560, 1-8)

การเรียนรู้ตลอดชีวิต

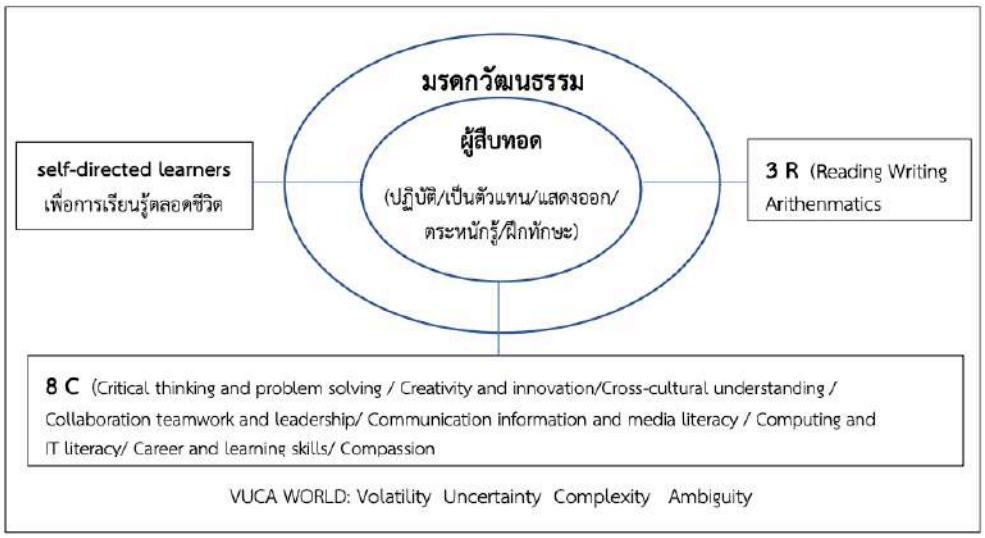
นอกจากการส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนมีส่วนร่วมในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมแล้ว เพื่อให้การส่งเสริมและพัฒนาดังกล่าวสอดคล้องกับทักษะแห่งโลกศตวรรษที่ 21 การปฏิวัติดิจิทัล (Digital Revolution) การเปลี่ยนแปลงสู่อุตสาหกรรม 4.0 (The Fourth Industrial Revolution) การดำเนินงานเพื่อบรรลุเป้าหมายการพัฒนาที่ยั่งยืนขององค์การสหประชาชาติ และผลกระทบของการเป็นประชาคมอาเซียน รวมทั้งแผนการศึกษาแห่งชาติได้กำหนดแนวคิดการจัดการศึกษา โดยยึดหลักสำคัญ 3 ประการ ประกอบด้วย หลักการจัดการศึกษาเพื่อปวงชน (Education for All) เพื่อความเท่าเทียมและทั่วถึง (Inclusive Education) หลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง (Sufficiency Economy) และหลักการมีส่วนร่วมของทุกภาคส่วนของสังคม (All for Education) รวมถึงคุณภาพของคนทุกช่วงวัยตลอดจนแผนการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2560-2579 ได้กำหนดวิสัยทัศน์ (Vision) คือ “คนไทยทุกคนได้รับการศึกษาและเรียนรู้ตลอดชีวิตอย่างมีคุณภาพ ดำรงชีวิตอย่างเป็นสุข สอดคล้องกับหลักปรัชญาของเศรษฐกิจพอเพียง และการเปลี่ยนแปลงของโลกศตวรรษที่ 21” (สำนักงานเลขาธิการสภาการศึกษา, ง-ฉ) จากแนวคิดดังกล่าวทำให้เห็นว่า การพัฒนาเด็กและเยาวชนท่ามกลางสถานการณ์การเปลี่ยนแปลงนี้ นอกจากส่งเสริมเรื่องการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมแล้ว จึงควรส่งเสริมและพัฒนาสมรรถนะการเรียนรู้ตลอดชีวิตเพื่อให้เด็กและเยาวชนสามารถพัฒนาตนเองให้เป็นพลเมืองที่มีคุณภาพ มีโอกาสเรียนรู้และสามารถพัฒนาคุณภาพชีวิตได้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิตด้วย

สำหรับแนวคิดการศึกษาตลอดชีวิตนั้น เกิดขึ้นเมื่อ 30 ปีผ่านมา เพื่อตอบสนองต่อความต้องการของบุคคลที่ไม่สามารถเข้าสู่การศึกษาในระบบ (Formal Education) โดยต้องศึกษานอกระบบโรงเรียน (Non-formal Education) และศึกษาตามอัธยาศัย (Informal Education) เป็นการให้การศึกษากับผู้เรียนวัยผู้ใหญ่ (Adult Education) (อาชัญญา รัตนอุบล, 2557, 1) นักการศึกษานอกระบบที่สนับสนุนแนวคิดการเรียนรู้ตลอดชีวิตที่ได้รับการยอมรับอย่างมาก คือ มัสคัม โนลส์ ซึ่ง

เชื่อว่าบุคคลที่เรียนรู้นอกระบบโรงเรียนนั้นต้องเป็นผู้ชี้นำตนเองในการเรียนรู้ (Self -Directed Learning: SDL) ผู้สอนต้องระมัดระวังที่จะไม่เข้าไปแทรกแซง หรือเข้าไปควบคุมกระบวนการของการเรียนรู้ของผู้เรียน ผู้สอนควรทำหน้าที่เพียงผู้แนะนำเท่านั้น ทฤษฎีการเรียนรู้ของผู้ใหญ่ (Andragogy) ได้ยึดผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง และถือว่าประสบการณ์ของผู้เรียนเป็นหัวใจสำคัญสำหรับการเรียนรู้ (ปิยะ ศักดิ์เจริญ, 2558, 10) การเรียนรู้ตลอดชีวิตยึด 4 เสาหลักที่เป็นรากฐาน ได้แก่ การเรียนเพื่อรู้ (Learning to know) การเรียนรู้เพื่อปฏิบัติได้จริง (Leaning to do) การเรียนรู้เพื่อที่จะอยู่ร่วมกันและการเรียนรู้ที่จะอยู่ร่วมกับผู้อื่น (Learning to Live Together) และการเรียนรู้เพื่อชีวิต (Learning to Be) เพื่อส่งเสริมและพัฒนาบุคคลให้มีความรู้ ความสามารถ และทักษะชีวิตซึ่งเป็นความสามารถขั้นพื้นฐานของบุคคลในการปรับตัวและเลือกทางเดินชีวิตที่เหมาะสมในการดำรงชีวิต (ผุสดี กลิ่นเกสร, 2560, 1440) การศึกษาตลอดชีวิตเป็นภาพรวมขนาดใหญ่ของการศึกษาทุกประเภทเป็นการจัดกระบวนการส่งเสริมให้บุคคลได้เรียนและพัฒนาตามศักยภาพของตน เพื่อสนองต่อความต้องการและการปรับตัวของบุคคลให้รู้เท่าทันต่อ การเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาของบริบทสังคมโลก โดยเฉพาะโลกในศตวรรษที่ 21 ที่มีการเปลี่ยนแปลงบริบทเศรษฐกิจและสังคมโลก (ศักรินทร์ ชนประชา, 2562, 159) นอกจากนั้นแผนปฏิรูปประเทศ (ฉบับปรับปรุง) พ.ศ.2564 ยังได้ระบุถึงการปฏิรูปการศึกษาโดยมุ่งเน้นการยกระดับคุณภาพการจัดการศึกษา ลดความเหลื่อมล้ำทางการศึกษาและปฏิรูประบบการศึกษา ให้มีประสิทธิภาพ สามารถรองรับความหลากหลายของการจัดการศึกษาและตอบโจทย์การพัฒนาของโลกอนาคตโดยมีเป้าหมายเพื่อให้ผู้เรียน ทุกกลุ่มวัยได้รับการศึกษาที่มีคุณภาพตามมาตรฐาน มีทักษะที่จำเป็นของโลกอนาคต สามารถแก้ปัญหา ปรับตัว สื่อสาร และทำงานร่วมกับผู้อื่นได้อย่างมีประสิทธิผล มีวินัย มีนิสัยใฝ่เรียนรู้อย่างต่อเนื่องตลอดชีวิต และเป็นพลเมืองที่รู้สิทธิและหน้าที่มีความรับผิดชอบ มีจิตสาธารณะ มีความรักและความภาคภูมิใจในความเป็นไทย (ราชกิจจานุเบกษา, 2564, 295)

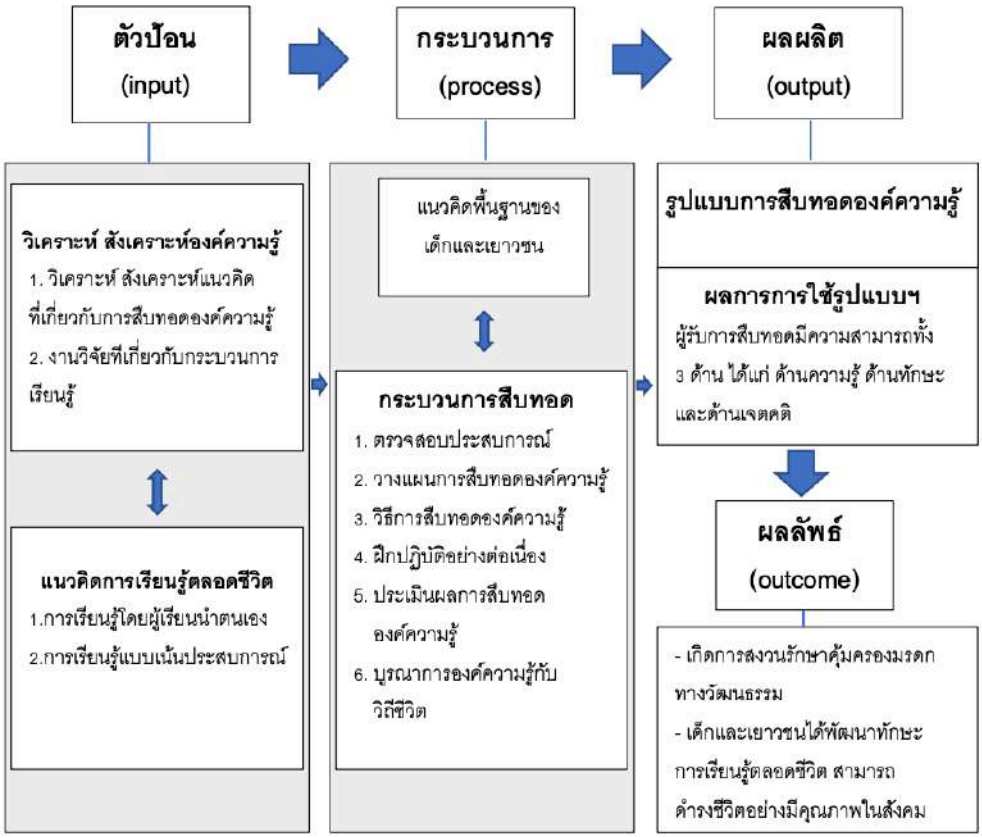
การสืบทอดองค์ความรู้และการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิตให้กับเด็กและเยาวชน โดยพิจารณาเด็กและเยาวชนที่มีศักยภาพ มีความเป็นผู้นำในการขับเคลื่อนได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้น จึงให้ความสำคัญกับกลุ่มเด็กและเยาวชนจากคณะกรรมการสภาเด็กและเยาวชน ภายใต้พระราชบัญญัติส่งเสริมการพัฒนาเด็กและเยาวชนแห่งชาติ พ.ศ.2550 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ.2560 ซึ่งมีอำนาจหน้าที่ในการส่งเสริม สนับสนุน และเป็นศูนย์กลาง การเรียนรู้ ด้านวิชาการ การศึกษา สุขภาพ กีฬา อาชีพ และวัฒนธรรมในท้องถิ่นของเด็กและเยาวชน (กรมกิจการเด็กและเยาวชน, 2560, 9) เด็กและเยาวชนกลุ่มนี้จะเป็นกำลังสำคัญ และมีพลังในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไปด้วยการสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น รวมทั้งนำกระบวนการเรียนรู้มาพัฒนาทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิต เป็นการส่งเสริมให้เด็กและเยาวชนได้เรียนรู้และพัฒนาตามศักยภาพของตน เพื่อให้รู้เท่าทันต่อการเปลี่ยนแปลงและการพัฒนาของบริบทสังคมโลก เพราะปัจจุบันการศึกษาตลอดชีวิต มีความจำเป็นสำหรับบุคคลโลกในศตวรรษที่ 21 ที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโลกการทำงานที่เป็นลักษณะ VUCA world อันได้แก่ความผันผวนที่ยากต่อการคาดเดา

(Volatility) ความไม่แน่นอน (Uncertainty) ความซับซ้อน (Complexity) และความคลุมเครือ (Ambiguity) สามารถสรุปความสัมพันธ์ระหว่างมรดกวัฒนธรรมกับผู้สืบทอดเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิต ได้ดังนี้



ภาพที่ 3: ความสัมพันธ์ระหว่างมรดกวัฒนธรรมกับผู้สืบทอดเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิต
ที่มา: อินทิรา พงษ์นาค, 2564

ทั้งนี้ เพื่อให้การสืบทอดโขน: มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติเพื่อการเรียนรู้ตลอดชีวิตมีความชัดเจนและเป็นระบบ แนวทางการพัฒนารูปแบบ (Model) จะเป็นเครื่องมือทางความคิดที่นำไปสู่กระบวนการสืบทอด ดังที่ทิศนา แขมมณี (2562, 220-221) อธิบายไว้ว่า รูปแบบเป็นรูปธรรมของความคิดที่เป็นนามธรรม ซึ่งบุคคลแสดงออกมาในลักษณะใดลักษณะหนึ่ง เช่น เป็นคำอธิบาย เป็นแผนผัง ไดอะแกรม หรือแผนภาพเพื่อช่วยให้ตนเองและบุคคลอื่นสามารถเข้าใจได้ชัดเจนขึ้น โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ ต้องนำไปสู่การทำนาย โครงสร้างของรูปแบบจะต้องประกอบด้วยความสัมพันธ์เชิงสาเหตุต้องสามารถช่วยสร้างจินตนาการ และควรจะประกอบด้วยความสัมพันธ์เชิงโครงสร้าง บูรณาการกับวิธีการเชิงระบบด้วยส่วนประกอบสำคัญ 4 ส่วน คือ1. ตัวป้อน (input) 2. กระบวนการ (Process) 3.ผลผลิต (Output) และ 4.ผลลัพธ์ (Outcome) การพัฒนารูปแบบการสืบทอดจึงเป็นอีกหนึ่งแนวทางที่ช่วยขับเคลื่อนให้เกิดการสืบทอดได้อย่างเป็นระบบ ผู้เขียนจึงเสนอแนวทางการพัฒนารูปแบบเชิงระบบ ดังนี้



แผนภูมิที่ 1: แนวทางการพัฒนารูปแบบการสืบทอดองค์ความรู้
ที่มา: อินทิรา พงษ์นาค, 2564

อย่างไรก็ดี ในยุคที่ชีวิตมนุษย์ถูกหลอมรวมกับเทคโนโลยีดิจิทัล แนวทางการสืบทอดองค์ความรู้โขนจึงควรสอดคล้องกับพฤติกรรมและการดำเนินชีวิตของเด็กและเยาวชน generation ในปัจจุบันที่มีพฤติกรรมการเรียนรู้เปลี่ยนไปจากเดิม อาจกล่าวได้ว่าเด็กและเยาวชนเหล่านั้นเกิดมาพร้อมกับทักษะการเรียนรู้ด้านเทคโนโลยีดิจิทัลที่สามารถเรียนรู้ได้ด้วยตนเอง ทุกที่ทุกเวลา ดังนั้น แนวทางการสืบทอดจึงควรส่งเสริมความสามารถในการนำความรู้ ความสามารถเรียนรู้ ได้ด้วยตนเอง และการสร้างแรงจูงใจในการเรียนรู้สู่ทักษะการเรียนรู้ตลอดชีวิตอย่างมีคุณภาพ เพื่อเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์เป็นพลังสำคัญของประเทศชาติต่อไป

สรุป

การสืบทอดมรดกวัฒนธรรม ประกอบด้วย แนวคิด รูปแบบการสืบทอด เนื้อหา และผู้สืบทอดองค์ความรู้ ใน 3 มิติ คือ มิติบุคคล มิติพื้นที่ และมิติเวลา ซึ่งองค์ประกอบสำคัญของการสืบทอด คือ ผู้สืบทอด เพราะหากขาดคนกลุ่มนี้แล้วมรดกวัฒนธรรมนั้น ๆ อาจสูญหาย นอกจากนั้น ผู้สืบทอดอาจปรับเปลี่ยนเจตคติได้ตามบริบททางสังคมและสถานการณ์โลกที่เปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว รวมถึงการผสมผสานของกระแสวัฒนธรรมโลกกับวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิต ทัศนคติ ความเชื่อ ดังนั้น การสืบทอดมรดกวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โขน” มรดกวัฒนธรรม ที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติที่ได้รับการขึ้นทะเบียนจากยูเนสโก จึงควรส่งเสริมให้กลุ่มเด็กและเยาวชนที่มีอำนาจหน้าที่ตามกฎหมายเป็นกลุ่มผู้นำในการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมร่วมกับการส่งเสริมกระบวนการเรียนรู้ตลอดชีวิตจะช่วยให้เด็กและเยาวชนของประเทศเกิดการพัฒนาอย่างมีประสิทธิภาพทุกช่วงวัย รู้เท่าทันและสามารถปรับตัวให้ดำรงชีวิตอย่างมีความสุข มีความพร้อมในการเป็นผู้สืบทอดและเป็นกำลังสำคัญของการพัฒนาบนพื้นฐานความเชื่อ “กระบวนการสืบทอดมรดกวัฒนธรรมจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งก่อให้เกิดการดำรงรักษาเอกลักษณ์ความเป็นชาติไทยให้คงอยู่สืบไปอย่างยั่งยืน”

เอกสารอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. กระทรวงวัฒนธรรม. (2562). โขน: มรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของมนุษยชาติรายการแรกของประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

ทิศนา แขมมณี. (2562). ศาสตร์การสอน องค์ความรู้เพื่อการจัดกระบวนการเรียนรู้ที่มีประสิทธิภาพ (พิมพ์ครั้งที่ 23). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประกาศสำนักนายกรัฐมนตรี. เรื่อง การประกาศแผนการปฏิรูปประเทศ (ฉบับปรับปรุง). (2564, 25 กุมภาพันธ์). ราชกิจจานุเษกษา. เล่ม 138.

ปิยะ ศักดิ์เจริญ .(2558). ทฤษฎีการเรียนรู้ผู้ใหญ่และแนวคิดการชี้นำตนเอง: กระบวนการเรียนรู้เพื่อการส่งเสริมการเรียนรู้ตลอดชีวิต, วารสารพยาบาลทหารบก, 16(1), 9-13.

ผุสดี กลิ่นเกสร. (2562). การเรียนรู้ตลอดชีวิตกับการพัฒนาทักษะชีวิต. การประชุมวิชาการระดับชาติและนานาชาติมหาวิทยาลัยศรีปทุม ครั้งที่ 14 ประจำปี 2562 วันที่ 19 ธันวาคม 2562. หน้า 1440.

พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 (2542, 19 สิงหาคม) ราชกิจจานุเษกษา. เล่ม 116

มัทนียา พงศ์สุวรรณ. (2553) การนำเสนอแนวทางการสืบทอดพระปรีชาญาณแบบองค์รวมของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ . วิทยานิพนธ์ครุศาสตร

ดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานโยบาย การจัดการ และความผู้นำทางการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศักรินทร์ ชนประชา. วารสาร อัล-นูร บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยฟาฏอนี ประจำฉบับที่ 26 ปีที่ 14 (ประจำฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน 2019). หน้า 159.

ศิริพร จินะณรงค์. (2558) การพัฒนาต้นแบบการจัดกิจกรรมการเรียนรู้นอกระบบสำหรับครูในมูลนิธิที่ดูแลเด็กด้อยโอกาส. วิทยานิพนธ์ครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาการศึกษาตลอดชีวิต คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ. (2545). รายงานการประชุมทางวิชาการเรื่องทิศทางวัฒนธรรมกับการศึกษาในกระแสแห่งการเปลี่ยนแปลง : สกศ ห้างหุ้นส่วนจำกัด วี.ที.ซี. คอมมิวนิเคชั่น.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2554). สรุปสาระสำคัญแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่สิบเอ็ด พ.ศ. 2555 – 2559. กรุงเทพฯ.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2559). แผนพัฒนาเศรษฐกิจและแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติฉบับที่สิบสอง พ.ศ. 2560 – 2564. กรุงเทพฯ.

สุธีรา อะทะวงษา. (2560). การสืบทอดวัฒนธรรมการฟ้อนสาวไหม และแนวทางการพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์บริการการตลาดเพื่อสังคม. วารสารสมาคมนักวิจัย ปีที่ 22 ฉบับที่ 1 มกราคม - เมษายน 2560. หน้า 137.

อาชัญญา รัตนอุบล. (2557). การศึกษาและการเรียนรู้ตลอดชีวิต Lifelong Education and Life long Leanning. กรุงเทพฯ: สานักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอื้องฟ้า ถาวรรักษ์ (2555). การอนุรักษ์ สืบทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านชาวกะเหรียง “รำตง” อำเภอศรีสวัสดิ์ จังหวัดกาญจนบุรี. กาญจนบุรี: สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดกาญจนบุรี.

เว็บไซต์

Jian Yi (2017). Research on Inheritance of Intangible Cultural Heritage. Advances in Social Science, Education and Humanities Research, volume 123

K.Dimitropoulos และคณะ (2018). A Multimodal Approach for the Safeguarding and Transmission of Intangible Cultural Heritage: The Case of i-Treasures. The original publication can be found in http://ieeexplore.ieee.org/document/8255779/

UNESCO. (2003). Convention for the safeguarding of the intangible cultural heritage. From http://ich.culture.go.th/images/stories/ich-pdf/2.1Convention-Safeguarding-Intangible-cultural-Heritage.pdf

Wen-Jie Yan and Shang-Chia Chiou (2021). The Safeguarding of Intangible Cultural

Heritage from the Perspective of Civic Participation: The Informal Education of Chinese Embroidery Handicrafts. Sustainability 2021, 13,4958 https://www.mdpi.com/journal/sustainability

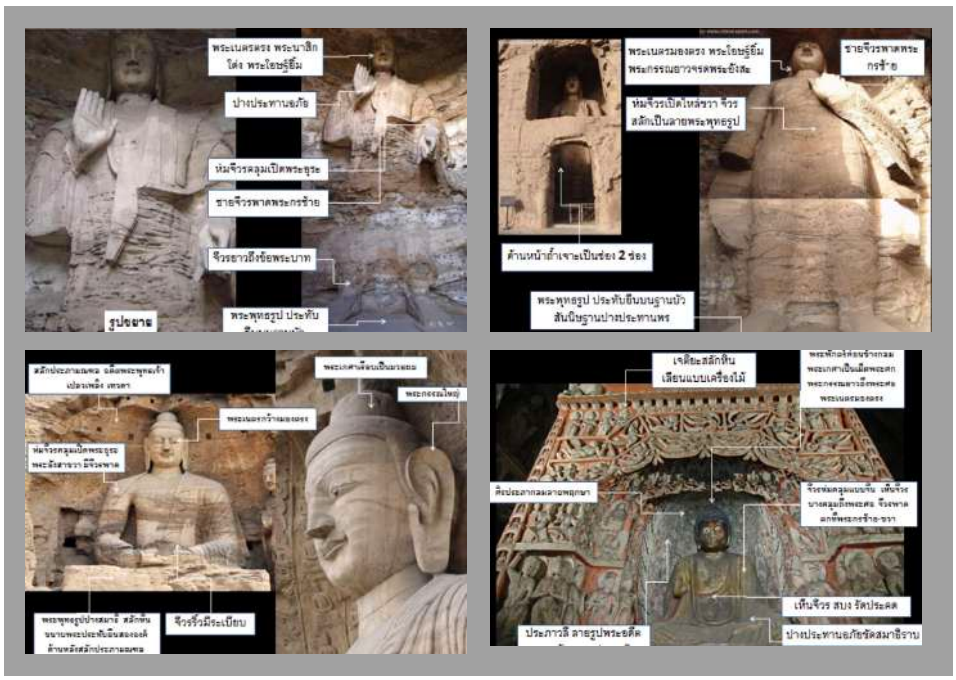
กรมกิจการเด็กและเยาวช (17 พฤศจิกายน 2564). พระราชบัญญัติส่งเสริมการพัฒนาเด็กและเยาวชนแห่งชาติ พ.ศ. 2550 และที่แก้ไขเพิ่มเติม (ฉบับที่ 2) พ.ศ. 2560 สืบค้นจากhttps://dcy.go.th/webnew/main/services/images/3_1.pdf

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. สืบค้นวันที่ 6 พฤศจิกายน 2564 , จากhttps://www.ryt9.com/s/ryt9/75149

กระทรวงวัฒนธรรม.สืบค้นวันที่ 26 ตุลาคม 2564, จากhttps://www.mculture.go.th/th/article_view.php?nid=21454)

กองทุนเพื่อความเสมอภาคทางการศึกษา. สืบค้นวันที่ 5 พฤศจิกายน 2564, จาก https://isee.eef.or.th/overview.html)

ณัฐฐ์วัฒน์ สุทธิโยธิน (2556). การสืบทอดทางวัฒนธรรม.สืบค้นวันที่ 5 พฤศจิกายน 2564, จาก http://nattawats.blogspot.com/ 2013/04/cultural-inheritance.html


พระเนตรเหลือบลง พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์อิ่ม
ปางประทานอภัย
ห่มจีวรคลุมเปิดพระอุระ
ชายจีวรพาดพระกรซ้าย
จีวรยาวถึงข้อพระบาท
พระพุทธรูป ประทับยืนบนฐานบัว สันนิษฐานปางประทานพร
พระเนตรมองลง พระโอษฐ์อิ่ม พระกรรณยาวจรดพระอังสะ
ชายจีวรพาดพระกรซ้าย
ห่มจีวรเปิดไหล่ขวา จีวรสลักเป็นลายพระพุทธรูป
ด้านหน้าถ้ำเจาะเป็นช่อง 2 ช่อง
พระพุทธรูป ประทับยืนบนฐานบัว สันนิษฐานปางประทานพร
พระเศียรเป็นมวยขม
พระกรซ้ายใหญ่
ห่มจีวรคลุมเปิดพระอุระ พระอังสาขวา มีจีวรพาด
จีวรริ้วมีระเบียบ
เจดีย์ระสลักหิน เลียนแบบเครื่องไม้
ศิลปะอาณาจักรมคธ
จีวรห่มคลุมแบบริ้น เห็นจีวรบางคลุมมีพระอังสะ จีวรพาดบริเวณพระกรซ้าย-ขวา
เห็นจีวร สบง รัดประคด
ประภาวลี ลายรูปพระอัคร
ปางประทานอภัยชัดสมาธิราบ

ความงามของพุทธปฏิมามหายาน สมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ ประเทศจีน

The beauty of Mahayana Buddhism Northern Wei Dynasty, China

วันชัย แก้วไทรสุ่น[1]

บทคัดย่อ

ความงดงามของพระพุทธรูปแต่ละช่วงสมัยนั้น มีความงดงามขององค์พระพุทธรูปที่แตกต่างกันเป็นเรื่องของรสนิยมในสมัยนั้น รสนิยมนี้เกิดจากความเชื่อในที่นี้คือความเชื่อในพระพุทธศาสนามหายาน ความเชื่อในคัมภีร์พระสูตร การปกครองของบ้านเมือง ความเป็นอยู่ของชาวเมือง ภูมิประเทศ ความรู้ของช่างผู้สร้าง วัสดุที่หาได้ที่นำมาใช้ในการสร้าง และตัวอย่างผลงานที่เคยสร้างมาก่อน สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นองค์ประกอบที่ทำให้รูปแบบของความงามองค์ปฏิมา มีรูปแบบของความงามเกิดขึ้นและต่างกัน ในสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือเป็นราชวงศ์ที่เป็นเผ่าเร่ร่อน มีอายุร้อยกว่าปี มีบ้านเมืองอยู่ทางตอนเหนือของประเทศจีน ในช่วงเวลานั้นเกิดการแตกแยกหลายราชวงศ์ แต่ราชวงศ์เว่ยเหนือกลับมามีอำนาจปกครองประเทศได้ การปกครองประเทศที่สังคมชาวจีนในขณะนั้นยังมีความเชื่อในศาสนาขงจื้อและศาสนาเต๋า ส่วนศาสนาพุทธยังไม่เจริญรุ่งเรือง ทำให้ราชวงศ์เว่ยเหนือได้ใช้ความเชื่อทางพุทธศาสนามหายานเป็นศาสนาประจำชาติปกครองอาณาจักร ถึงแม้ว่าครั้งหนึ่งถึงต้องเผาทำลายให้ความเชื่อหมดไปเพราะสถาบันการปกครองอาจไม่มั่นคง อย่างไรก็แล้วแต่ความเชื่อพระพุทธศาสนามหายานกลับมาเป็นศาสนาประจำอาณาจักรอีกครั้ง ซึ่งสิ่งที่ยืนยันได้คือการสร้างองค์พระศากยมุนีและพระเมตไตรยะ ที่เกิดรูปแบบทางความงามขององค์ปฏิมาช่วงแรกมีขนาดที่ใหญ่ ความงามเป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะภายนอกกับพื้นถิ่น ตัวอย่างคือถ้ำหยุนกังหมายเลขที่ 16-20 ช่วงที่สองกลับมีความงามทางศิลปะพื้นถิ่นเป็นของตนเองมากขึ้น ด้วยเหตุที่นิยมวัฒนธรรมของจีน ดังตัวอย่างที่ถ้ำหยุนกังหมายเลข 5-6 และถ้ำปินหยาง ส่วนถ้ำบริเวณนอกเมืองหลวงมีทั้งความงามที่นิยมวัฒนธรรมของตนและมีอิทธิพลศิลปะภายนอกผสมกันอยู่

คำสำคัญ: ความงาม พุทธปฏิมา เว่ยเหนือ

[1] ดร., อาจารย์พิเศษ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

Abstract

The beauty of Buddha sculpture in each period is different as a matter of taste in those days. This taste from the belief herein is the belief in Mahayana Buddhism, a belief in scriptures, rule of the people, the way of life of the townspeople, the landscape, the knowledge of the builders, obtainable materials used to create, examples of previously created works. These are all elements that make the form of the Buddha's beauty. There are different and various forms of beauty. The Northern Wei Dynasty was a nomadic dynasty for over a hundred years. There is a city in the north of China. During that time, many dynasties were divided but the Northern Wei dynasty returned to rule the country. The rule of the country that Chinese society at that time still believed in Confucianism and Taoism. As for Buddhism, it has not yet prospered, causing the Northern Wei Dynasty to use Mahayana Buddhism as a state religion to rule the country. Even if, once, it had been burnt to destroy all faith because the institution of government may be unstable. However, Mahayana Buddhism became the state religion again that can be confirmed is the creation of the Buddha sculpture, Shakyamuni, the Maitreya, which formed the beauty of the first sculpture of a large size. Beauty is a combination of external and local art. An example is the Yungang Cave No. 16-20. The second period has more of its vernacular beauty. Because of the popular Chinese culture, for example, at Yungang Cave No. 5-6 and Pingyang Cave, the caves outside the capital have a mix of cultural and artistic influences.

Keywords: Beauty, Buddha sculpture, Northern Wei Dynasty

ความสำคัญของการศึกษา

พระพุทธศาสนามหายานเริ่มเข้าสู่ประเทศจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่น เมื่อพระเจ้าหมิงตี้ส่งฑูตไปอินเดียใน พ.ศ. 608 ตรงกับราชวงศ์กุษาณะปกครองอินเดียบริเวณภาคตะวันตกเฉียงเหนือ พระองค์ได้อัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุ คัมภีร์ต่าง ๆ ตลอดจนพระสงฆ์เข้ามายังประเทศจีนขณะนั้น ในขณะเดียวกันก็มีการนำเอาประติมากรรมทางพระพุทธศาสนา เข้ามาเป็นต้นแบบในการสร้างรูปเคารพ ศาสนสถาน ปรัชญาและเรื่องราวเนื้อหาที่เกี่ยวข้องอินเดียโดยตรง แต่ในสมัยราชวงศ์ฮั่นประชาชนยังให้ความศรัทธาน้อยอยู่ จวบจนถึงสมัยสิบหกราชวงศ์พุทธศาสนาเริ่มมีความเจริญขึ้นอย่างต่อเนื่อง

สมัยราชวงศ์เป่ยเว่ยหรือเว่ยเหนือ เป็นราชวงศ์แรกของช่วงสมัยราชวงศ์เหนือใต้ พระพุทธศาสนา

เริ่มแพร่หลายสืบเนื่องจากสมัยสิบหกราชวงศ์ ชาวพุทธในสมัยนี้เริ่มสร้างประติมากรรมทางพระพุทธศาสนาเป็นจำนวนมาก สมัยเว่ยเหนือนี้จึงมีความสำคัญสมัยหนึ่งที่เกิดศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนามหายาน มีความงามของรูปแบบทางศิลปกรรมที่น่าสนใจ น่าจะศึกษาถึงรายละเอียดของความงาม ซึ่งเป็นช่วงเวลารับต่อจากอิทธิพลจากภายนอกเข้ามาตามเส้นทางสายไหมและเป็นรูปแบบของความงามที่จะส่งต่อในชั้นหลัง จนได้พัฒนาการความงามของประติมากรรมให้ในสมัยราชวงศ์ถัง ดังนั้นในการศึกษารูปแบบของความงามพระพุทธปฏิมามหายานสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ จึงเป็นเรื่องที่น่าศึกษาอีกเรื่องหนึ่ง ผู้เขียนลำดับการศึกษาเริ่มจาก 1.ประวัติสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ 2. คติความเชื่อในพระสูตรพุทธศาสนามหายาน 3. รูปแบบและความงามของพุทธปฏิมาที่สำคัญ 4.วิเคราะห์ความงามของรูปแบบพุทธปฏิมาสมัยเว่ยเหนือ 5.สรุปผล 6.ข้อเสนอแนะในการศึกษา ตามรายละเอียดดังนี้

1.ประวัติสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ

ในสมัยหนานเปยฉาวหรือราชวงศ์เหนือราชวงศ์ใต้ เกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 963-1124 รวมอายุ 162 ปี หลังจากราชวงศ์จิ้นหมดอำนาจลงในปี พ.ศ. 963 ประเทศจีนแตกแยกออกเป็น 2 ภูมิภาค แบ่งเป็นกลุ่มภาคเหนือและภาคใต้ สำหรับทางภาคเหนือมีราชวงศ์ปกครองสืบต่อกัน 5 ราชวงศ์ ราชวงศ์แรกคือ เป่ยเว่ย หรือเว่ยเหนือ (พ.ศ.929-1077) ราชวงศ์ที่สองตงเว่ยหรือเว่ยตะวันออก (พ.ศ.1077-1093) ราชวงศ์ที่สามเว่ยตะวันตก (พ.ศ.1078-1109) ราชวงศ์ที่สี่เป่ยฉีหรือฉีเหนือ (พ.ศ.1093-1120) และราชวงศ์ที่ห้า เป่ยโจวหรือโจวเหนือ (พ.ศ.1100-1124) จีนเรียกระยะเวลาทั้งห้าราชวงศ์นี้ว่า เป่ยฉาว (ราชวงศ์เหนือ) (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2531, 8)

ราชวงศ์เว่ยเหนือ (Northern Wei) ช่องเวลาระหว่าง พ.ศ. 929-1077 ก่อตั้งโดยเผ่าทั่วป๋า (Tuoba) หรือเรียกอีกชื่อว่าเซียนเปย เป็นชนเผ่าเร่ร่อนที่อาศัยอยู่บริเวณชายแดนทางตอนเหนือของจีน ต่างก็มีต้นกำเนิดที่ไม่แน่นอน ภาษาของพวกเขาเป็นกลุ่มเตอร์ก ซึ่งนักวิชาการได้เสนอว่า บรรพบุรุษของพวกเผ่าทั่วป๋า สามารถโยงไปถึงพวกเตอร์กและพวกชาวมองโกลหรือพวกซงหนู ซึ่งต่อมาเผ่าทั่วป๋าได้เป็นประมุขชนเผ่าชาวเซียนเปย 36 ชนเผ่า ชนเผ่าชาวทั่วป๋านั้นไม่ใช่ชาวจีนฮั่นได้ทำการพิชิตเมืองเล็ก ๆ ทางตอนเหนือของจีนที่อ่อนแอลงได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 10 ชาวทั่วป๋าจึงได้นำชื่อโบราณของพวกเว่ย (Wei) มาสู่อาณาจักรของพวกตนและได้สร้างเมืองหลวงขึ้นคือ เมืองผิงเฉิง (Pingcheng) ปัจจุบันคือเมืองต้าถง เป็นเมืองที่ตั้งอยู่ใกล้กับบ้านเกิดของชนเผ่าของพวกตน (Wei dynasty : online) (ดูภาพที่ 1-2 ประกอบ)

ในสมัยเว่ยเหนือมีกษัตริย์ปกครองทั้งหมด 13 พระองค์ (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2531, 429) เริ่มจากจักรพรรดิเต้าหวู่ตี้ พ.ศ. 929 ถึงจักรพรรดิเสี้ยวอู่ตี้ ราชวงศ์เว่ยเหนือสิ้นสุดเมื่อพระองค์สิ้นพระชนม์ในปีพ.ศ. 1077 รวมระยะเวลาประมาณ 147 ปี ในบทความนี้จึงขอนำเสนอเฉพาะองค์จักรพรรดิที่สำคัญ ที่เกี่ยวข้องกับการเมืองการปกครองและมีผลต่อรูปแบบศิลปกรรมเท่านั้น

จักรพรรดิองค์แรกคือ จักรพรรดิเต้าอู่ตี้หรือเต้าหวู่ตี้ ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 929-952 ทรง

เลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ปกครองจีนทางตอนเหนือ ในขณะที่ชาวจีนฮั่นนั้นนับถือเต๋าและขงจื้อเป็นวิถีในการดำเนินชีวิต พระองค์จงทรงนับถือพระพุทธศาสนา ที่หลั่งไหลจากอินเดียผ่านเอเชียกลางเข้ามา ประกอบกับเป็นยุคแห่งสงครามชนเผ่าและประชาชนอยู่ในภาวะสงคราม พระองค์จึงทรงนำพระพุทธศาสนาที่สอนเรื่องกรรมและชีวิตในภายหน้ามาใช้ปกครองอาณาจักร ซึ่งชนชั้นปกครองได้สนับสนุนพระองค์ในการนำพระพุทธศาสนามาปกครองราชอาณาจักร (ปริวัฒน์ จันทร, 2551 , 49-50)

ช่วงสมัยนี้ยังไม่มีโครงสร้างการบริหารประเทศที่ชัดเจน จึงต้องพึ่งพาการบริหารประเทศจากการให้คำปรึกษาจากชาวจีนชื่อ ชุยเฮ่า (Cui Hao) (พ.ศ. 924-993) เป็นผู้ให้คำแนะนำวิธีการบริหารอาณาจักร ได้แก่ ด้านเศรษฐกิจมีการทำฟาร์มและนำเอาวัฒนธรรมสังคมจีนฮั่นมาใช้ ทำให้ชาวทั่วป่า (Tuoba) พบว่าตัวเองนั้นกำลังพัฒนามีรสนิยมหรู ซึ่งเป็นลักษณะแบบชนชั้นสูงที่มีรัศมีแบบขุนนางจีนรวมกับการนับถือพุทธศาสนา ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชนเผ่า (Britannica.com : online)

จักรพรรดิหมิงหยวนตี้หรือทว่าป่าซื่อ จักรพรรดิองค์ที่สองครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 952-966 ในสมัยของพระองค์มีพระภิกษุนามว่า ถานเย่า (Tan yao) ท่านเดินทางมาจากดินแดนเหลียงโจวทางภาคตะวันตก มาขออนุญาติจักรพรรดิหมิงหยวนตี้เจาะคูหาถ้ำ เพื่อสร้างวัดสำหรับปฏิบัติธรรมและฝึกสมาธิ จากหลักฐานบันทึกเว่ยชู ว่ามีการสร้างถ้ำหยุนกัง ห้าคูหาแรก (ถ้ำที่ 16-20) โดยเจาะเข้าไปในผนังภูเขาหวู่โจวใกล้กับเมืองหลวง ซึ่งภูเขาลูกนี้องค์จักรพรรดิหมิงหยวนตี้ พระองค์เคยเดินทางมาบูชาบรรพบุรุษถึงเจ็ดครั้งด้วยกัน (ปริวัฒน์ จันทร, 2551, 51) ตลอดรัชกาลนี้ยังไม่ได้สร้างได้แต่เพียงขออนุญาตสร้างไว้

จักรพรรดิไท่หวู่ตี้หรือทว่าป่าเถา จักรพรรดิองค์ที่สามครองราชย์ระหว่างปี พ.ศ. 967-995 สามารถพิชิตดินแดนเหลียงโจวได้ทางภาคตะวันตก (ปัจจุบันคือเมืองหวู่เว่ย) แต่พระองค์ทรงวิตกว่าอาณาจักรอาจอ่อนแอได้เมื่อประชาชนอาจหนีไปบวชเพื่อหลบหนีการเกณฑ์ทหาร ทำให้ทางการขาดกำลังพลและผลิตผลทางเศรษฐกิจ โดยพระองค์มีที่ปรึกษาชื่อ ชุยเฮ่า (Cui Hao) นับถือเต๋าเป็นผู้สนับสนุนพระองค์ (Wei-dynasty : online) และในปี พ.ศ. 989 ที่ปรึกษาชุยเฮ่า (Cui Hao) จึงสนับสนุนพระองค์ให้ทรงกวาดล้างผู้สนับสนุนและทำลายวัดพุทธเป็นจำนวนมากลง (ปริวัฒน์ จันทร, 2551, 50) นอกจากนั้นยังได้ประหารชีวิตพระสงฆ์ แม่ชี และทำลายหนังสืออีกด้วย (Wei-dynasty : online)

จักรพรรดิเหวินเฉิงตี้ จักรพรรดิองค์ที่ห้า ครองราชย์ในช่วง พ.ศ.995-1008 มีการกล่าวว่า ถ้ำหยุนกังหมายเลข 16 อุทิศถวายให้กับพระองค์ พระองค์ขึ้นครองราชย์ต่อจากองค์ที่สี่ จักรพรรดิหนานอันหวัง การสร้างถ้ำห้าถ้ำแรกนี้สร้างขึ้นในสมัยของพระองค์ โดยพระภิกษุถานเย่า ใช้เวลาสร้าง 6 ปี สร้างระหว่าง พ.ศ. 1003-1008 (ปริวัฒน์ จันทร, 2551, 52)

จักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้ องค์ที่หกของราชวงศ์เว่ยเหนือในปี พ.ศ. 1037 พระองค์ได้ปฏิรูปทางการเมืองที่เรียกว่าสมัยไท่เหอ (Taihe period) พระองค์ทรงย้ายเมืองหลวงจากผิงเฉิงไปยังเมืองลั่วหยาง จุดประสงค์ของการเปลี่ยนแปลงครั้งนี้คือ เพื่อทำให้ชีวิตคนทั่วป่าให้รู้จักว่าเหมือนเป็นชาวฮั่น พระองค์เจตนาที่จะรวมศูนย์ของรัฐ และเพื่อทำให้รัฐที่มีหลายเชื้อชาติสามารถปกครองได้ง่ายขึ้น

โดยใช้นโยบายบังคับให้ประชากรพูดภาษาและการสวมใส่เสื้อผ้าแบบจีนฮั่น บังคับให้คนของตนเองยอมรับสกุลจีน ยอมรับการแต่งงานระหว่างเซียนเปยกับชาวฮั่น เปลี่ยนตระกูลทั่วป่าเป็นตระกูลหยวน และในขณะเดียวกันเมืองหลวงเก่ายังเป็นแบบอนุรักษ์นิยม (Britannica.com : online)

ความเจริญทางพุทธศาสนาเพิ่มขึ้นเมื่อเมืองลั่วหยาง กลายเป็นศูนย์กลางสำคัญทางพระพุทธศาสนา ในภาคเหนือ มีอารามทางพุทธศาสนาจำนวนมากถูกสร้างขึ้นหลัง พ.ศ.1038 ที่ถ้ำหลงเหมินมีถ้ำกว่า 2,300 แห่งใช้เวลาสร้างกว่า 400 ปี (Longmen Grottoes, 2000, 14)

ภาพที่ 1 แผนที่ ราชวงศ์เว่ยเหนือและประเทศเพื่อนบ้าน ที่มา: Northern Wei : online

ภาพที่ 2 แผนที่แสดงอาณาเขต ราชวงศ์เว่ยเหนือ ที่มา: Northern Wei : online

2.อิทธิพลพุทธมหายานและความเชื่อในพระสูตรที่สำคัญ

ในการศึกษาความงามรูปปฏิมาพุทธมหายานสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ จำกัดเนื้อหาที่จะศึกษาเฉพาะรูปแบบของพระศากยมุนีและพระเมตไตรยะเป็นหลัก รูปพระศายมุนีในสมัยนี้ ปรากฏรูปแบบพระพุทธรูปประทับนั่ง พระหัตถ์ขวาทำปางประทานอภัย พระหัตถ์ซ้ายทำปางประทานพรและจับชายจีวรไว้ เบื้องหลังของพระพุทธองค์บางครั้งมีประภามณฑลซึ่งมีรูปสลักของพระอดีตพุทธ 7 องค์ด้านหลังเป็นภาพสลักนูนต่ำเล่าเรื่องพุทธประวัติ ที่ฐานสิงห์นิยมสลักรูปเหมือนของผู้สร้างเอาไว้ด้วย (ผาสุข อินทราวุธ, 2543, 187)

การสร้างรูปแบบพระเมตไตรยะ เริ่มมีความนิยมเมื่ออาจารย์ธรรมรักษ์ได้แปลพระสูตรเมตไตรยะ-วยากรณะ (Maitriya-Vyakarana) ออกเป็นภาษาจีนเมื่อ พ.ศ. 846 และอาจารย์กุมารชีพได้แปลอีกใน พ.ศ. 943 ในสมัยนี้จึงนิยมสร้างรูปพระเมตไตรยะเป็นจำนวนมาก

2.1 อิทธิพลพระพุทธศาสนามหายาน เริ่มเกิดขึ้นในประเทศจีนเมื่อพระเจ้ามิ่งตี่ส่งทูตไปอินเดียเมื่อปี พ.ศ. 608 ตรงกับราชวงศ์กุษาณะปกครองอินเดียทางภาคตะวันตกเฉียงเหนือ พระพุทธศาสนามีความเจริญเรียกว่าศิลปะคันธาระ พระองค์ได้อัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุและพระคัมภีร์ต่างๆ ตลอดจนพระสงฆ์ คณะทูตได้อัญเชิญขึ้นม้าขาวมายังเมืองหลวงลกเอี๋ยง (โล่หยาง) ในมณฑลเหอหนาน จนถึงพุทธศตวรรษที่ 8 พุทธศาสนาเริ่มเป็นที่นับถือมากขึ้น และเมื่อสิ้นสุดราชวงศ์จิ้นใน พ.ศ. 858 มีวัดมากกว่า 180 วัด (ผาสุข อินทราวุธ, 2543, 179)

หลังสมัยราชวงศ์ฮั่นได้เกิดสงครามอย่างต่อเนื่อง ประชาชนสับสนวุ่นวายขาดหลักยึดมั่นทางจิตใจ หันไปศรัทธาศาสนาเต๋าเรื่องไสยศาสตร์ โชคลาภ อำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่มองไม่เห็น และในจีนเดิมยังมีปรัชญา ขนบธรรมเนียมประเพณีอย่างสมบูรณ์ ทำให้ประชาชนบางส่วนหันมานับถือพระพุทธศาสนา ที่เชื่อว่าให้สันติสุขอันแท้จริง แต่ก็ยังถูกขัดขวางด้วยเพราะว่าเป็นศาสนาของคนต่างชาติ และเป็นศาสนาของผู้ยากไร้ จึงเกิดความวุ่นวายในสมัยสามก๊ก ซึ่งต่อมาในสมัยราชวงศ์เหนือใต้ ประชาชนจึงหันมามีความเชื่อในพระพุทธศาสนามหายานเป็นจำนวนมาก (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2531, 88)

ต่อมาสมัยราชวงศ์จิ้น พระพุทธศาสนาแพร่ไปยังประชาชนทั่วไป พระธรรมทูตจากเอเชียกลาง และจากอินเดียได้จาริกเข้าสู่ประเทศจีนจำนวนมาก ทำให้ศาสนาพุทธเจริญรุ่งเรืองช่วงสมัยนี้มีท่านหลวงจีนฟาเหียน เดินทางไปศึกษาภาษาสันสกฤตและพระธรรมวินัยควบคู่กันไป ท่านกลับสู่จีนในปี พ.ศ. 957 นอกจากนี้ยังมีท่านกุมารชีพท่านได้รับการยกย่องว่าเป็น พระตรีปิฎกธราจารย์ ทำการแปลพระสูตร พระวินัย พระอภิธรรมมากกว่า 300 ผูก และแปลศาสตร์ต่าง ๆ ของฝ่ายศูนยตวาทิน ทำให้ปรัชญามาธยมิกเจริญแพร่หลาย และท่านยังแปลคัมภีร์สัตยสิทธิศาสตร์อีกด้วย จึงทำให้ประชาชนได้หันมานับถือพระพุทธศาสนามากขึ้น (พระพุทธศาสนาในจีน : online)

สิ่งที่จะบ่งบอกต่อความศรัทธาในพระพุทธศาสนามหายานในสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ ได้ก่อให้เกิดแหล่งศิลปกรรม ประติมากรรมพุทธศาสนามหายานเป็นจำนวนมากที่สร้างขึ้นตามวัดถ้ำ

2.2 คติความเชื่อการสร้างรูปประติมากรรมก่อนเกิดราชวงศ์เว่ยเหนือ (สมัยเว่ยเหนือระหว่าง พ.ศ.929 -1077) และช่วงสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ มีคัมภีร์ที่สำคัญคือ

2.2.1 คัมภีร์สัทธรรมปุณฑริกสูตร มีนักวิชาการสันนิษฐานว่าต้นฉบับเดิมย่อมต้องมีอยู่แล้วใน พ.ศ. 693 จึงสันนิษฐานได้ว่า คัมภีร์สัทธรรมปุณฑริกสูตรน่าจะมีอายุไม่ต่ำกว่าพุทธศตวรรษที่ 6 ซึ่งเป็นช่วงระยะเวลาที่ความคิดแบบมหายาน พัฒนาขึ้นอย่างสมบูรณ์แล้วในอินเดีย (สัทธรรมปุณฑริกสูตร : online) ท่าน วินเตอร์นิตซ์ ยังได้เสนอความเห็นว่า พระนาคารชุนท่านได้อ้างถึงข้อความจากสัทธรรมปุณฑริกสูตรอยู่หลายตอน เพราะฉะนั้นต้นฉบับเดิมย่อมต้องเกิดขึ้นในอินเดียต่อมาในประเทศจีนมีท่านธรรมรักษ์ได้แปลพระสูตรในปี พ.ศ. 829 และท่านกุมารชีพแปลใน พ.ศ. 949 (ผาสุข อินทราวุธ, 2543, 183)

2.2.2 พระสูตรสุขาวตีวยูหสูตร คือพระสูตรที่เป็นการเตรียมตัวสู่สุขาวดี กล่าวถึงรายละเอียดดินแดนสุขาวดี นำเสนอเรื่องราวของพระพุทธเจ้าทิศตะวันตกและสวรรค์ของพระองค์ มีความนิยมในฉบับที่แปลโดยท่านกุมารชีพใน พ.ศ. 945 (ผาสุข อินทราวุธ, 2543, 184) พระสูตรนี้อาจให้ความเชื่อก่อนหน้าในสมัยเว่ยเหนือมาแล้ว เริ่มจากที่ท่านกุมารชีพได้แปลพระสูตรขึ้น

จากการแปลคัมภีร์และพระสูตรข้างต้น ได้ส่งผลให้ประชาชนมีความรู้ความเข้าใจพระพุทธศาสนา ซึ่งราชอาณาจักรมีความต้องการให้ชาวเมืองอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข และสู่ความเป็นนิรันดร์ จึงทำให้ผู้นำอาณาจักรสร้างองค์พระศากยมุนีและพระเมตไตรยะขึ้น จากคติความเชื่อของผู้ปกครองและให้ประชาชนนับถือ นอกจากนั้นคัมภีร์ยังกล่าวถึงการเกิดพระโพธิสัตว์องค์ต่าง ๆ ที่จะคอยช่วยเหลือให้ผู้นับถือเกิดความกล้าหาญและไม่ให้เกิดความกลัว ประชาชนจึงเกิดความศรัทธานับถือมากขึ้น

3. รูปแบบและความงามของพระพุทธปฏิมาที่สำคัญ

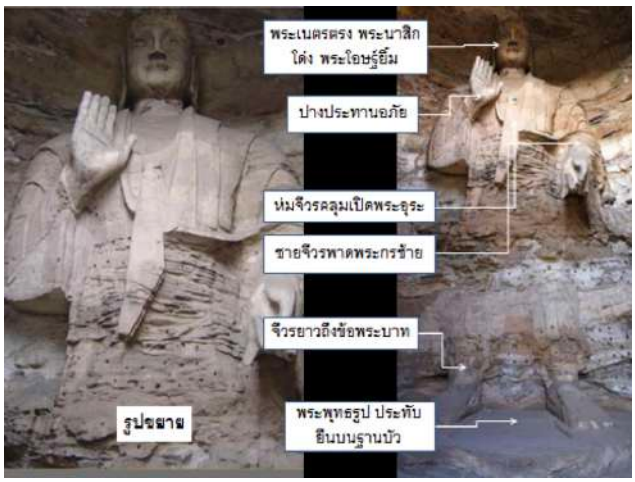
พระพุทธปฏิมาสมัยเว่ยเหนือ นักวิชาการได้จัดรวมเริ่มแรกจากสมัยฮั่นจนถึงสมัยเว่ยตะวันออกเป็นอิทธิพลแบบสมัยคันธาระสมัยตอนปลาย พระพุทธรูปองค์ใหญ่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าเป็นแบบแรกเริ่ม (Primitive) สังเกตจากพระเกศา ที่ยังมีร่องรอยคล้ายประติมากรรมศิลปะคันธาระ จีวรแนบสนิทพระวรกาย รอยยับรอยย่นของจีวรเป็นริ้วที่เป็นระเบียบเรียบร้อย ไม่เป็นธรรมชาติแบบศิลปะมถุรา ฝีมือกรรมวิธียังไม่พัฒนาเท่าใดนัก (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2531, 123)

เพื่อการแยกแยะรูปแบบของประติมากรรมพระพุทธเจ้าสมัยเว่ยเหนือ ให้ชัดเจนในเรื่องของความงามของพุทธปฏิมา ในการศึกษาครั้งนี้จึงขอนำเสนอรูปแบบพระพุทธปฏิมาจากถ้ำหยุนกังเป็นถ้ำที่ขุดขึ้นในพื้นที่เมืองหลวงผิงเฉิง (ต้าถง) ถ้ำปินหยาง เมืองลั่วหยางเมืองหลวงที่สองของราชวงศ์ ถ้ำที่อยู่ในเส้นทางสายไหมนอกเมืองหลวง ที่ตั้งอยู่ในเขตการปกครองช่วงสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ ได้แก่ ถ้ำมั่วเกา และถ้ำปิ่งหลิง มาศึกษาเปรียบเทียบเพื่อความชัดเจนมากยิ่งขึ้น

3.1. ถ้ำหยุนกัง เป็นถ้ำที่พระภิกษุถานเย่า ใช้เวลาในการสร้าง 6 ปี เริ่มสร้างตั้งแต่ พ.ศ.1003 - 1008 มีนักวิชาการได้ทำการศึกษาพบว่ามีคติในการบูชาคือ “เคารพพระพุทธรูปและภักดีต่อองค์จักรพรรดิ” (Buddha Emperor) และยังเชื่อว่าการบูชาของจักรพรรดิแห่งราชวงศ์เว่ยเหนือมาจาก “การบูชาวีรบุรุษ” (ปริวัฒน์ จันทร, 2551, 52 และดูใน Sue Wang : online) ซึ่งเรื่องนี้อาจหมายถึง จักรวาทิน (chakravartin) หมายถึงกษัตริย์ผู้ชอบธรรมที่เปลี่ยนวงล้อแห่งธรรมะเปรียบเทียบตัวเองเหมือนกับพระเจ้าอโศกกษัตริย์ผู้ยิ่งใหญ่ ผู้ซึ่งปกครองในอินเดียในพุทธศตวรรษที่ 3 (Northern Wei Dynasty : online)

พระภิกษุถานเย่า สร้างถ้ำจำนวน 5 ถ้ำ ท่านได้สร้างถ้ำขึ้นเพื่อถวายองค์จักรพรรดิ 5 พระองค์แรก ปัจจุบันทางการกำหนดหมายเลขถ้ำที่ 16-20 ถ้ำหมายเลข 16 เป็นการสร้างขึ้นเพื่อถวายองค์จักรพรรดิเหวินเฉิงตี้ ถ้ำหมายเลข 17 เป็นการสร้างถวายแด่เจ้าชายจิงมู่ ถ้ำหมายเลข 18 สร้างอุทิศถวายจักพรรดิไท่หวู่ตี้ ถ้ำหมายเลข 19 สร้างอุทิศถวายจักรพรรดิหมิงหยวนตี้ และถ้ำหมายเลข 20 สร้างอุทิศถวายจักรพรรดิเต้าหวู่ตี้ ตามลำดับ

3.1.1.ถ้ำหมายเลข 16 สร้างเป็นรูปพระศากยมุนีประทับยืนอยู่บนดอกบัว ความสูง 13.5 เมตร ยกพระหัตถ์ซ้ายเฉียงฝ่ามือเล็กน้อย ข้อพระหัตถ์ซ้ายมีจีวรวางพาดตกลงมาห่มจีวรแบบจีน ยาวคลุมเกือบถึงข้อพระบาททั้งสองข้าง ตั้งแต่ระดับพระอุระถึงพระบาทภาพสลักจีวรพังทลายลงมา ด้านหลังพระเศียรและด้านหลังพระวรกายไม่เห็นประภามณฑลพังทลายลงหมด พระโอษฐ์อมยิ้มเล็กน้อย พระกรรณยาวถึงพระอังสะ พระเศียรสลักหินเรียบและบนสุดเป็นมุ่นมวยผมอุษณีษะโค้งมน พระเนตรใหญ่ มองตรง พระนาสิกโด่งเป็นสัน (ดูภาพที่ 3 - 4 ประกอบ)



ภาพที่ 3-4 พระศากยมุนี ถ้ำหมายเลข 16
ที่มา: Wei-dynasty : online

3.1.2. ถ้ำหมายเลข 17 เป็นการสร้างถวายแด่เจ้าชายจิงมู่ (สิ้นพระชนม์ก่อนขึ้นครองราชย์) สร้างเป็นรูปพระเมตไตรยะ ประทับนั่งไขว้พระบาท สูง 15.6 เมตร รูปพระเมตไตรยะภาพปัจจุบันโดยรวมชำรุดเลือนรางแล้ว เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งบนบัลลังก์ไขว้พระบาท พระพักตร์มีเค้าเหมือนกับถ้ำอื่น ๆ ในสมัยเดียวกัน ที่พระวรกายยังปรากฏรูปของจีวรเป็นริ้วลักษณะห่มเฉียง ด้านหลังไม่ปรากฏภาพสลัก ส่วนด้านข้างมีภาพสลักรูปพระโพธิสัตว์ และมีภาพพระพุทธรูปหลายขนาดเจาะเป็นซุ้มขนาดเล็กเป็นจำนวนมาก (ดูภาพที่ 5 ประกอบ)

ภาพที่ 5 พระเมตไตรยะ ถ้ำหมายเลข 17 ประทับนั่งไขว้พระบาท
ที่มา: Yungang_Grottoes : online

3.1.3.ถ้ำหมายเลข 18 สร้างอุทิศถวายจักพรรดิไท่อู่ตี้ พระพุทธรูปปางประทับยืนสูง 15.5 เมตร ห่มจีวรตามแบบศิลปะหยุนกัง ที่จีวรตกแต่งด้วยภาพสลักลวดลายเป็นรูปพระพุทธรูปขนาดเล็กพันองค์ สองข้างผนังสลักรูปพระสาวก 10 องค์ อิทธิพลตะวันตกศิลปะคันธาระ พระนาสิกโด่ง จีวรจีบเป็นริ้ว พระพักตร์รูปหน้าแบบตะวันตก (ดูภาพที่ 6-7 ประกอบ)

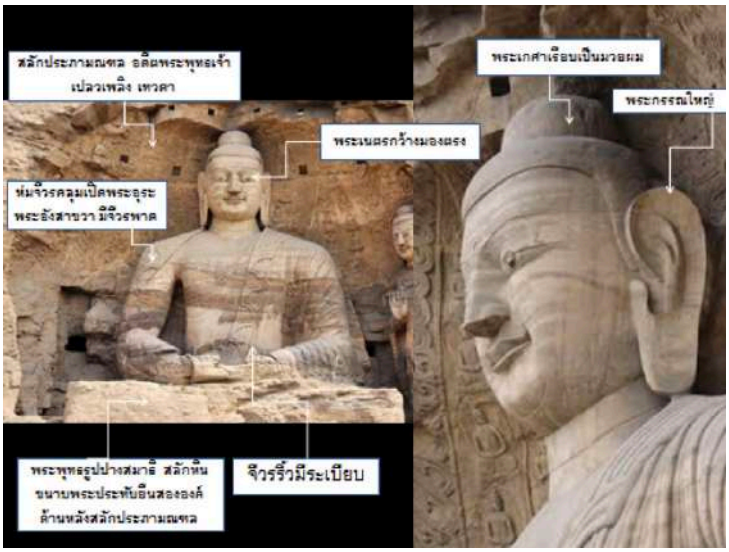
ภาพที่ 6-7 พระศากยมุนี ถ้ำหมายเลข 18
ที่มา : Yungang_Grottoes : online

ภาพที่ 8 พระศากยมุนี ปางประทานอภัย ถ้ำที่ 19
ที่มา: Yungang Gottoes : online

3.1.4.ถ้ำหมายเลข 19 สร้างอุทิศถวายจักรพรรดิหมิงหยวนตี้ เป็นรูปสลักพระศรีศากยมุนี ประทับนั่งบนบัลลังก์แบบตะวันตก (ห้อยพระบาททั้งสองข้าง) แสดงปางประทานอภัย พระพักตร์กลม พระเกศาเรียบ อุษณีษะโค้งมน พระเนตรใหญ่มองตรง ประดับหินหรือแก้วสีดำ พระโอษฐ์อิ่ม พระกรรณใหญ่ยาวถึงพระอังสะ ห่มจีวรแบบจีนเปิดกลางพระอุระ

การจัดองค์ประกอบถ้ำหมายเลข 19 ประดิษฐานพระศากยมุนีเป็นประธานองค์เดียว ตามผนังถ้ำสลักเป็นพระพุทธรูปขนาดเล็กเป็นจำนวนมาก ด้านหลังพระประธานสลักเป็นลายวงกลมปรับรูปอดีตพระพุทธเจ้า และรูปบุคคลนั่งชันเข่าหันหน้าเข้าหาพระประทานในท่าไหว้พระประทานทั้งซ้ายขวา รอบนอกประภามณฑลเป็นลายเส้นโค้งแหลมสลักลวดลายเปลวเพลิง (ดูภาพที่ 8 ประกอบ)

3.1.5.ถ้ำหมายเลข 20 สร้างอุทิศถวายจักรพรรดิเต้าหวู่ตี้ เป็นรูปพระพุทธรูปปางสมาธิสูง 13.7 เมตร พระพักตร์อิ่มเอิบพระกรรณยาวจรดพระอังสะ พระเนตรฉายแววเมตตา พระนาสิกมีสันคม ห่มจีวรคลุมเปิดพระอุระ ที่พระอังสาขวามีจีวรพาด (ดูภาพที่ 9-10 ประกอบ)



ภาพที่ 9-10 พระศากยมุนี ถ้ำหมายเลข 20
ที่มา : Yungang Gottoes, online

3.1.6 ถ้ำหมายเลข 5 เป็นถ้ำที่สร้างขึ้นในสมัยจักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้ เป็นช่วงที่มีการปฏิรูปการปกครอง พระพุทธรูปยังมีขนาดใหญ่ ปางสมาธิ รูปแบบของพระพักตร์ยังคงคลายกับห้าถ้ำแรก (ถ้ำที่ 16-20) แต่มีการปรับที่ชัดเจนตรงพระเกศาเริ่มเป็นเม็ด จีวรเป็นวัฒนธรรมจีนอย่างชัดเจน เปิดพระอุระเห็นจีบสบง พระวรกายยังสมบูรณ์ ใช้เขียนสีที่องค์พระพุทธรูป (ดูภาพที่ 11 ประกอบ)

ภาพที่ 11 พระประธานปางสมาธิ ในถ้ำหยุนกังหมายเลข 5
ที่มา: Yungang Caves : online

3.1.7 ถ้ำหมายเลข 6 สร้างในสมัยเดียวกับถ้ำหมายเลข 5 เป็นถ้ำที่สร้างขึ้นในสมัยจักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้ เป็นช่วงที่มีการปฏิรูปการปกครอง เป็นถ้ำเจดียะสี่เหลี่ยม สลักเลียนแบบเครื่องไม้ พระประธานสลักในซุ้มคูหาปางประทานอภัย รูปแบบของพระพักตร์ค่อนข้างกลม พระขนงโค้ง พระเนตรมองตรง พระเกศาเริ่มเป็นเม็ด พระวรกายสมบูรณ์ ห่มจีวรเป็นวัฒนธรรมจีนอย่างชัดเจน เห็นสบง จีวรด้านในและรัดประคด (ดูภาพที่ 12 ประกอบ)

ภาพที่ 12 พระประธานปางประทานอภัย ในถ้ำหยุนกัง หมายเลข 6
ที่มา: Yungang Caves : online

3.2 ถ้ำหลงเหมิน (Longmen Grottoes) ตั้งอยู่สองฝั่งของแม่น้ำอี (Yi He) อยู่ทางตอนใต้ของเมืองลั่วหยางประมาณ 12 กิโลเมตร มณฑลเหอหนาน คำว่าหลงเหมินแปลว่าประตูมังกร ถ้ำนี้เริ่มสร้างตั้งแต่สมัยเว่ยเหนือเป็นต้นมา จักรพรรดิเสี้ยวเหวินพระองค์ตัดสินใจย้ายเมืองหลวงจาก ผิงเฉิง (ต้าถง) จากทางเหนือลงสู่ใต้มาที่เมืองลั่วหยางในปี พ.ศ.1037 ต่อมาจักรพรรดิซวนหวู่ ได้ขึ้นครองราชย์ต่อจากพระราชบิดาได้เริ่มก่อสร้างถ้ำปินหยางขึ้น ถ้ำหลงเหมินจึงสร้างขึ้นภายหลังถ้ำหยุนกัง

ถ้ำปินหยาง (Binyang) เป็นส่วนหนึ่งของถ้ำหลงเหมิน เป็นถ้ำที่สร้างในปี พ.ศ. 1051 สร้างสมัยจักรพรรดิซวนหวู่ เพื่ออุทิศถวายให้กับพระราชบิดาคือจักรพรรดิเสี่ยวเหวินและพระราชมารดาพระนางเหวินเจ้า ใช้เวลาสร้าง 24 ปี แต่เดิมนั้นในถ้ำมีการทาสีด้วยสีฟ้าสดใส สีแดง สีเหลือง สีเหลือง (ปัจจุบันสีเลือนไปแล้ว) มีการสลักพระรูปศากยมุนี บางท่านกล่าวว่าเป็นรูปพระเมตไตรยะ (long-men-caves-luoyang : online)

การจัดองค์ประกอบขนาบด้วยพระสาวก พระโพธิสัตว์ พระประธานประทับนั่งสมาธิราบบนบัลลังก์สิงห์ ยังปรากฏรูปสิงโตด้านหน้า 2 ตัวซ้ายขวา พระพักตร์มีลักษณะยาว ปางประทานอภัย พระเนตรใหญ่มองตรง อุณาโลมระหว่างพระขนง พระโอษฐ์บางยิ้ม พระกรรณยาวถึงพระหนุ พระหัตถ์ซ้ายมีชายจีวรพาดตกลงมา ห่มจีวรคลุมเปิดกลางพระอุระ จีวรยาวจรดถึงฐานของบัลลังก์ จีวรเป็นลวดลายเชิงเส้นและเชิงนามธรรม รูปแบบเหล่านี้เป็นแบบฉบับของสไตล์เว่ยเหนือ

ภาพด้านหลังของพระเมตไตรยะ สลักเป็นประภามณฑลแบบศิรประภาและประภาวลี ศิรประภาลายวงกลมกลีบบัว ลายประดิษฐ์ รัศมีประภาวลีเป็นลายเปลวเพลิง ด้านบ้านเป็นเส้นโค้งแหลม ประดับที่ผนังด้านหลังของถ้ำ นอกจากนั้นยังปรากฏรูปเทวดาและที่ผนังทุกด้านปรากฏรอยการเขียนสีประกอบ มีชาดกเล่าเรื่องภาพท่านวิมลเกียรติ และที่เพดานเป็นลายกลีบบัวเขียนสี (ดูภาพที่ 13-15 ประกอบ)

ภาพที่ 13 พระเมตไตรยะ (ศากยมุนี ถ้ำปินหยาง)
ที่มา: Longmen Grottoes , 2000 : 14

ภาพที่ 14 ถ้ำปินหยาง
ที่มา: binyang cave : online

ภาพที่ 15 ลายจีวร พระประธานถ้ำปินหยาง จัดว่าเป็นแบบของเว่ยเหนือ
ที่มา: Binyang cave : online

3.3 ถ้ำมั่วเกาเมืองตุนหวง เป็นถ้ำที่อยู่บนเส้นทางสายไหมอยู่ระหว่างทะเลทรายสองแห่ง ทางด้านทิศตะวันออกคือทะเลทรายโกบี ทางทิศตะวันตกคือทะเลทรายทาคลามากัน ถ้ำแรกขุดขึ้นในปี พ.ศ. 909 โดยพระที่ได้เดินทางมาถึงบริเวณนี้เห็นแสงสีทอง ความเจริญของถ้ำตุนหวงเริ่มขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 9 – 19 (Agnew, Reed , Tevvy 2016, 4-5)

3.3.1 ถ้ำมั่วเกาหมายเลข 245 เป็นถ้ำที่สร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 10 ตรงกับสมัยเว่ยเหนือ สถาบันวิจัยตุนหวงกล่าวถึงถ้ำนี้ว่าเป็นถ้ำที่สวยงามที่สุดในสมัยพุทธศตวรรษที่ 10 ถ้ำนี้เป็นถ้ำเจติยะ มีเจดีย์สี่เหลี่ยมตั้งเป็นเสาในวิหารมีการปั้นพระพุทธรูปเมตไตรยะ ประดิษฐานในท่านั่งพระบาทไขว้ในซุ้มคูหา ภายในซุ้มมีประติมากรรมพระโพธิสัตว์และงานจิตรกรรมเขียนสีประดับตกแต่งภายในซุ้ม นอกจากนั้นผนังของวิหารมีการเจาะซุ้มประดิษฐานพระโพธิสัตว์ ซึ่งเรื่องรูปพระโพธิสัตว์นี้ นักวิชาการมีการตีความว่าอาจเป็นรูปพระศากยมุนีหรืออาจเป็นรูปของพระเมตไตรยะก็เป็นได้ (mogao cave 254 : online) ที่ผนังมีการเขียนจิตรกรรมชาดก และที่เพดานตกแต่งด้วยลวดลายบัว พรรณพฤกษา รูปเทวดานางฟ้าประกอบ

ความสวยงามของพระเมตไตรยะ ประดิษฐานในซุ้มคูหานี้ เป็นรูปวงโค้งกรอบซุ้มประดับด้วยงานเขียนสีเขียว ฟ้า คราม ม่วง และสีเทา ทั้งประภามณฑลด้านหลัง สีส่วนรวมเป็นสีเขียว ฟ้า สีคราม เป็นสีโทนเย็น ทำให้องค์พระพุทธรูปโดดเด่นด้วยรอยยับของจีวรและสีจีวรเป็นสีน้ำตาล ห่มจีวรเปิดไหล่ขวา ส่วนที่เป็นสีขาวทางด้านขวาของพระพุทธรูป นักวิชาการกล่าวว่าเดิมน่าจะเป็นสีเหลืองมาก่อน สำหรับองค์พระพุทธรูปประทับนั่งไขว้พระบาท พระหัตถ์ทั้งสองชำรุดสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นปางประทานอภัย พระเศียรเป็นมุ่นมวยผม อิทธิพลของศิลปะคันธาระ ส่วนสถูปเจดีย์ในถ้ำเจติยะสมัยอินเดียโบราณได้สร้างขึ้นก่อนแล้ว (ดูภาพที่ 16 ประกอบ) และให้อิทธิพลต่อศิลปะคุปตะในถ้ำเจติยะที่อชันต้า ที่มีการประดิษฐานพระพุทธรูปในซุ้มคูหาตัวอย่างถ้ำที่ 26 ของถ้ำอชันต้า เป็นต้น (ดูภาพที่ 17 ประกอบ) ส่วนวัดถ้ำที่มั่วเกา ได้พัฒนารูปแบบสถูปเจดีย์เป็นเหลี่ยมทำเป็นศิลปะจีนแล้ว (ดูภาพที่ 18-19 ประกอบ)

ภาพที่ 16 ถ้ำการ์ลี
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 17 ถ้ำเจดิยะหมายเลขที่ 26 อชันต้า
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 18 ถ้ำมั่วเกาหมายเลขที่ 254 ราชวงศ์เว่ยเหนือ
ที่มา: Northern Wei Mogao : online

ภาพที่ 19 ถ้ำมั่วเกา หมายเลขที่ 254
ราชวงศ์เว่ยเหนือ
ที่มา: Northern Wei Mogao : online

ภาพที่ 20 ถ้ำมั่วเกา หมายเลขที่ 259
ราชวงศ์เว่ยเหนือ
ที่มา: Dunhuang research academy, 2006, 27

3.3.2 ถ้ำม่วเกาหมายเลข 259 เมืองตุนหวง มีพระพุทธปฏิมารูปศากยมุนีปางสมาธิ พระพักตร์กลม พระโอษฐ์อิ้ม พระขนงโค้ง พระเนตรเล็ก พระเกศามีอุษณีษะ ที่พระเกศาทำเป็นเส้นหยัก ห่มจีวรคลุมเปิดพระศอ จีวรระบายสี พระเกศาและจีวร เป็นอิทธิพลศิลปะคันธาระเหมือนกว่าถ้ำหมายเลข 245 พระขนงโค้ง พระพักตร์ออกวัฒนธรรมจีน (ดูรูปที่ 20 ประกอบ)

3.4 ถ้ำปิ่งหลิง (Bingling cave) ตั้งอยู่ทางตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองหลานโจว 100 กิโลเมตร มณฑลซานซี เป็นถ้ำพระพุทธศาสนา แกะสลักบนหินธรรมชาติในหุบเขาแม่น้ำเหลือง เริ่มสร้างในสมัยของราชวงศ์ฉินตอนปลาย พ.ศ. 963 จนถึงสมัยราชวงศ์ชิง ตำแหน่งของถ้ำปิ่งหลิงอยู่บนเส้นทางสายไหมครึ่งทางของถ้ำพระพุทธรูปบามียัน กับถ้ำหยุนกังและถ้ำหลงเหมิน (Bingling : online)

ในสมัยเว่ยเหนือพบว่าที่ถ้ำปิ่งหลิงมีการสร้างถ้ำหมายเลข 100, 125, 126, 128, 132 เป็นต้น ถ้ำตัวอย่างที่นำเสนอความงามทางรูปแบบคือพระพุทธรูปจากถ้ำหมายเลข 125 และถ้ำหมายเลข 126

3.4.1. ถ้ำหมายเลข 125 ความงามของพระพุทธรูปถ้ำนี้ พระพักตร์จะยาว พระนาสิกนูนโด่งเป็นสันและพระขนงนูนเป็นเส้นยาว พระนลาฏกว้าง พระโอษฐ์อิ้ม พระเนตรเล็กเรียวยาวมองต่ำ พระกรรณยาวจากระดับพระขนงถึงระดับหนุ พระเกศาเรียบมีอุษณีษะโป่งมน พระวรกายห่มคลุมเป็นเสื้อคลุมแบบศิลปะจีน เปิดเห็นกลางพระอุระด้านในเห็นจีวรห่มเฉียง รูปแบบศิลปะจีนแล้วคือภาพรวมของพระพักตร์ พระเนตรที่เล็กเรียวเหมือนชาวพื้นเมือง และการห่มเสื้อคลุมแบบวัฒนธรรมจีน (ดูภาพที่ 21 ประกอบ)

3.4.2. ถ้ำหมายเลข 126 ลักษณะของพระพักตร์ภาพรวมเหมือนกับรูปที่ถ้ำหมายเลข 125 ดูเล็กกว่าเล็กน้อย รูปทั้งสองพระวรกายผอมลงทั้งที่ห่มคลุมเสื้อแบบจีน ซึ่งเป็นลักษณะเด่นในสมัยนี้ วัสดุเทคนิคเป็นประติมากรรมสลักหินนูน เบื้องหลังยังประกอบด้วยประภามณฑลทั้งสองแบบคือทั้งศิรประภากับประภาวลี ซึ่งการทำประภามณฑลได้ทำมาก่อนหน้าแล้วในศิลปะคันธาระและศิลปะคุปตะตามลำดับ (เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2544, 214) ทั้งประภามณฑลและองค์พระพุทธรูปยังมีการลงสีประกอบ (ดูภาพที่ 22 ประกอบ)

ภาพที่ 21 ศากยมุนี ถ้ำที่ 125 ราชวงศ์เว่ยเหนือ
ที่มา: North Wei's Buddhist Arts in Bingling Caves, 2001

4.วิเคราะห์ความงามของรูปแบบพุทธปฏิมาสมัยเว่ยเหนือ

จากการศึกษารูปแบบของพุทธปฏิมาที่สร้างขึ้นในถ้ำสมัยเว่ยเหนือ ได้แก่ถ้ำหยุนกัง ถ้ำหลงเหมิน (ถ้ำปินหยาง) ถ้ำมั่วเกา และถ้ำปิ่งหลิง วิเคราะห์ความงามได้ดังนี้

4.1 ความงามของรูปพุทธปฏิมา รูปพระศากยมุนีและพระเมตไตรยะ ของถ้ำหยุนกัง หมายเลข 16-20 ถ้ำหยุนกังถือว่าเป็นจุดเริ่มแรกของราชวงศ์เว่ยเหนือ ถ้ำดังกล่าวนั้นสร้างในเขตเมืองหลวงสร้างโดยองค์จักรพรรดิ ถ้ำทั้งห้าถือว่าเป็นการสลักรูปขนาดใหญ่ของสมัยเว่ยเหนือ ที่เจาะลึกเข้าไปในภูเขาหิน ซึ่งเราพบว่าในประเทศจีนก่อนสมัยฮั่นยังไม่ปรากฏการทำมาก่อน การที่สมัยเว่ยเหนือทำการสร้างพระปฏิมาขนาดใหญ่นี้ เราพบในเส้นทางสายไหมที่มีหลักฐานคือที่เมืองบามิยัน เป็นพระปฏิมาที่สลักเข้าไปในภูเขาหินภูเขา ซึ่งมีนักวิชาการนำเสนอว่า พระขนาดใหญ่ที่บามิยันอาจเป็นต้นแบบให้พระพุทธปฏิมาที่ถ้ำหยุนกังคือถ้ำแบบปฏิมาฆระ (อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, 2562, 106) แต่เมื่อเปรียบเทียบปีที่สร้างแล้วที่ถ้ำหยุนกังอาจสร้างขึ้นก่อน ส่วนองค์พระปฏิมาขนาดใหญ่ที่ถ้ำกิซิล (อยู่ทางตะวันตกของถ้ำมั่วเกา) มีผู้กล่าวถึงว่ามีการสร้างพระพุทธปฏิมารูปองค์ใหญ่แต่ถูกทำลายไปในภายหลัง มีอิทธิพลมาจากบามิยันเช่นกันและอาจให้อิทธิพลกับพระพุทธปฏิมาที่ถ้ำหยุนกัง (Hansen, 2557, 106) ที่ถ้ำกิซิลหมายเลข 47 เป็นหลักฐานถ้ำขนาดใหญ่ (Xuchu, Xiaoshan, 2006, 29) ที่อาจมีการสร้างพระพุทธปฏิมาขนาดใหญ่ไว้ในถ้ำนี้ ซึ่งทั้งสองประเด็นนี้ยังคงต้องศึกษาต่อไปในเรื่องที่มาของขนาดองค์พระ

สมัยเว่ยเหนือเป็นสมัยรวมอาณาจักรจากที่ตนเองนั้นเป็นเผ่าเร่ร่อน มีคนหลายชาติพันธุ์ทำให้ราชวงศ์เว่ยเหนือ ต้องการที่จะแสดงอำนาจของการปกครองผสมกับความเชื่อทางพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นอิทธิพลทางความเชื่อในขณะนั้น คือการแสดงความเชื่อที่ว่าจักรพรรดิคือองค์พระพุทธเจ้า ที่จะปกครองชนเผ่าและชาวจีนในเขตภาคเหนือได้ และศูนย์กลางของการปกครองก็ได้สร้างเมืองหลวงใกล้กับพื้นที่อยู่ของตนในขณะนั้น

สำหรับในเรื่องของความงามองค์ปฏิมาของห้าถ้ำแรกที่กล่าวข้างต้นนี้ (ถ้ำที่ 16-20) พบว่ายังปรากฏอิทธิพลจากอินเดียศิลปะคันธาระอยู่ มีการสลักพระเกศาเป็นแบบมุ่นมวยผม มีอุษณีษะ การห่มจีวรเฉียง ห่มจีวรคลุมมี 2 แบบ คือห่มคลุมแบบเปิดพระศอและห่มคลุมแบบปิดพระอังสาขวา มีจีวรพาดพระอังสาขวา จีวรพาดพระกรซ้าย ลักษณะจีวรแบบศิลปะคันธาระ (อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, 2562, 114-116) ในถ้ำหมายเลขที่ 16, และหมายเลขที่ 19 ลักษณะของการห่มแบบวัฒนธรรมจีน องค์พระพุทธปฏิมามีขนาดใหญ่ ในรูปประทับยืน ประทับนั่งแบบห้อยพระบาท และประทับนั่งแบบไขว้พระบาท การประทับนั่งแบบไขว้พระบาทนี้ นักวิชาการตั้งข้อสังเกตว่า มักจะเป็นลักษณะทางประติมานวิทยาพระเมตรไตรยะโดยเฉพาะ (อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, 2562, 99) พระพักตร์ลักษณะกลมอมยิ้ม พระเนตรมองตรงประดับหินหรือแก้วสีดา พระวรกายไม่อ้วนไม่ผอมดูสมส่วน พระกรรณใหญ่และยาวถึงพระอังสา เป็นความงามสมัยเว่ยเหนือเริ่มแรก อีกทั้งศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำราชอาณาจักร

ความงามของพระพุทธปฏิมาถ้ำหมายเลข 5 และถ้ำหมายเลข 6 ของถ้ำหยุนกัง เป็นช่วงที่มี

การปฏิรูปการปกครอง องค์พระพุทธปฏิมาถ้ำหมายเลข 5 ยังมีความขนาดใหญ่อยู่ พระพักตร์ยังคล้ายกับถ้ำหมายเลข 16 - 20 แต่จีวรนั้นเน้นวัฒนธรรมจีนอย่างชัดเจนคือ ห่มคลุมเปิดพระอุระเห็นจีบสบงและเห็นรัดประคด สิ่งที่เพิ่มเติมในสมัยของจักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้คือ เริ่มมีการสลักเม็ดพระศก แต่เนื่องด้วยมีหลักฐานว่าถ้ำนี้มีการซ่อมบูรณะผนัง เพดาน และมีการเขียนสีในสมัยราชวงศ์ชิง (ปริวัฒน์ จันทร, 2551, 55) ส่วนถ้ำหมายเลข 6 เป็นพระพุทธปฏิมาที่ประดิษฐานในซุ้มคูหาของเจดิยะ พระวรกายที่ดูเหมือนกับที่ถ้ำมั่วเกาหมายเลข 245 มีพระพักตร์ที่ค่อนข้างกลม แต่ก็ผิดแตกต่างตรงที่พระเกศามีเม็ดพระศก (ในสมัยราชวงศ์เว่ยเหนือ มีการพบพุทธปฏิมาที่ทำพระเกศาแล้ว)

4.2 ความงามของพระพุทธปฏิมาถ้ำหลงเหมินที่ถ้ำปินหยาง เมืองลั่วหยาง จักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้ทรงนับถือพระพุทธศาสนา หลังจากช่วงสมัยจักรพรรดิไท่หวู่ตี้พระองค์ทำลายวัดในพระพุทธศาสนาลง ต่อมาจักรพรรดิเสี้ยวเหวินตี้ พระองค์ได้ทรงดำเนินนโยบายปฏิรูปการปกครองประเทศทรงนิยมในวัฒนธรรมจีน โดยทำการย้ายเมืองหลวงจากเมืองผิงเฉิงมายังเมืองลั่วหยาง ดังนั้นแล้วสมัยนี้จึงเกิดรูปแบบทางวัฒนธรรมจีนมากขึ้น

ขนาดของพระพุทธปฏิมาในถ้ำปินหยาง ขนาดไม่ใหญ่เท่าห้าถ้ำที่ถ้ำหยุนกัง แต่รูปแบบทางความงามของพระพุทธปฏิมาที่ถ้ำปินหยาง พระพักตร์มีลักษณะกลมยาวขึ้น พระพักตร์ยิ้ม พระเนตรใหญ่ พระกรรณยาวเกือบถึงพระหนุ (สั้นกว่าที่ถ้ำหยุนกัง) มีอุณาโลม พระเกศาเป็นมุ่นมวยผม มีเส้นพระเกศา ห่มจีวรคลุมแบบเปิดกลางพระอุระแบบวัฒนธรรมจีน พระวรกายผอมกว่าห้าถ้ำที่ถ้ำหยุนกัง ดังนั้นแล้วพระพุทธปฏิมาที่ถ้ำปินหยางมีลักษณะเหมือนชาวจีนมากขึ้น อุณาโลมมีในสมัยคันธาระแล้ว

4.3 ถ้ำมั่วเกาหมายเลขที่ 245 เมืองตุนหวง เป็นถ้ำเจดิยะ พบสถูปเจดีย์ที่พัฒนาต่อเนื่องจากถ้ำอชันต้า ถ้ำเอลโลล่า ในศิลปะอินเดียโบราณและศิลปะหลังคุปตะ ถ้ำที่ 245 นี้มีพระประธานประดิษฐานในซุ้มคูหาประทับนั่งไขว้พระบาท พระหัตถ์ทั้งสองข้างชำรุด พระพักตร์ค่อนข้างกลม ห่มจีวรเป็นริ้วเปิดพระอังสาขวา

ความงามของพระพุทธปฏิมาอยู่ที่การจัดวางองค์ประกอบ การปั้นและการเขียนสี จึงทำให้พระประธานมีความโดดเด่น พระประธานประดิษฐานอยู่ในซุ้มคูหาของเจดีย์ มีขนาดใหญ่ประมาณ 30% ของซุ้มคูหา และซุ้มคูหามีองค์ประกอบที่ประกอบด้วย พระโพธิสัตว์ พระสาวก เทวดานางฟ้า ประภามณฑลรัศมี ประภาและประภาวลี ส่วนรูปแบบขององค์พระประธานองค์นี้กลับคล้ายทางเมืองหลวงที่ถ้ำหยุนกัง เพียงแต่มีการใช้สีที่จีวร ลักษณะของจีวรก็เป็นอิทธิพลทางศิลปะคันธาระที่ทำมาก่อนแล้ว และถ้ำมั่วเกาหมายเลข 259 เป็นอิทธิพลศิลปะคันธาระเห็นชัดเจนกว่าที่ถ้ำมั่วเกาหมายเลข 245 ที่พระเกศาและการห่มจีวร

4.4 ถ้ำปิ่งหลิง เป็นถ้ำที่อยู่บนเส้นทางสายไหม ถ้ำที่ 125 และ 126 เป็นถ้ำตัวอย่างในกรณีศึกษาความงามขององค์พระพุทธปฏิมา รูปแบบของพระสลักหินลงสี เป็นถ้ำขนาดเล็ก มีรูปพระศากยมุนีในถ้ำที่ 125 พระพักตร์ค่อนข้างยาว พระขนงโค้งปีกกาพระเนตรเล็กเรียวยาว พระโอษฐ์ยิ้ม พระกรรณยาวถึงพระหนุ อุษณีษะโค้งมน (อาจมีการระบายสีเขียนเป็นเส้นพระเกศา) ห่มจีวรเปิด

กลางพระอุระ จีวรชั้นนอกเป็นขอบชัดเจนและเห็นจีวรห่มเฉียงภายใน ส่วนพระศากยมุนีในถ้ำที่ 126 พระพักตร์จะยาวกว่าถ้ำที่ 125 ด้านหลังพบสลักประภามณฑลแบบวงโค้งทั้งศิรประภาและประภาวลี ไม่มีลวดลายละเอียดเขียนสี

พัฒนาการขององค์พระพุทธปฏิมาเริ่มแรกของราชวงศ์เว่ยเหนือ ยังมีอิทธิพลจากภายนอก คือศิลปะคันธาระ (ดูภาพที่ 23 ประกอบ) และมีอิทธิพลจากราชวงศ์ก่อนหน้าที่สร้างองค์พระปฏิมาขึ้นก่อน ก่อนที่จักรพรรดิเหวินเฉินตี้เริ่มสร้างองค์ปฏิมาที่ถ้ำหยุนกัง คือถ้ำที่ 16 - 20 เริ่มสร้างในปี พ.ศ. 1003 ดังตัวอย่างองค์ปฏิมาสมัยราชวงศ์เป่ยเหลียง (พ.ศ. 940-1000) ที่ถ้ำมั่วเกาหมายเลขที่ 268 มีการสร้างองค์ปฏิมาที่มีอิทธิพลจากศิลปคันธาระขึ้นก่อน (ดูภาพที่ 24 ประกอบ) ต่อมาในสมัยเว่ยเหนือได้พัฒนาเป็นรูปแบบของตนเอง ที่มีพระพักตร์เป็นพื้นถิ่นมากขึ้นกว่าช่วงแรก พระกรรณที่ใหญ่ การห่มจีวรที่เป็นรูปแบบวัฒนธรรมจีนเปิดพระอุระเห็นลายสบง สายรัดประคด และส่งอิทธิพลต่อให้กับราชวงศ์ในชั้นหลังต่อไป

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปศิลปะคันธาระ พศว.6-9
ที่มา: https://sites.google.com/site

ภาพที่ 24 ถ้ำมั่วเกา หมายเลข 268 ศิลปะราชวงศ์เป่ยเหลียง
ที่มา: Cave Temples of Dunhuang 2016, 45

5. สรุปความงามของรูปปฏิมามหายานในสมัยเว่ยเหนือ

จากการศึกษาพบว่าในช่วงแรกของอาณาจักรที่ถ้ำหยุนกัง ถ้ำหมายเลขที่ 16-20 พระพุทธปฏิมามีขนาดใหญ่ เป็นอิทธิพลที่ผ่านมาตามเส้นทางสายไหมเมืองบามิยัน ถ้ำกิซิล หรืออาจเริ่มคิดสร้างขึ้นที่ถ้ำหยุนกังเป็นครั้งแรกก็เป็นไปได้ พระพักตร์และพระวรกายดูสมบูรณ์ แสดงถึงอิทธิพลรูปแบบศิลปะคันธาระ รูปแบบจีวรมีทั้งอิทธิพลศิลปะคันธาระและแบบวัฒนธรรมจีนพื้นเมืองผสม เป็นความงามที่ผสมผสานทั้งอินเดียและจีนร่วมกัน ส่วนถ้ำหมายเลข 5 และหมายเลข 6 สร้างขึ้นช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อการปฏิรูปการปกครองที่เน้นวัฒนธรรมจีน ถ้ำหมายเลข 5 มีเค้าของห้าถ้ำแรก จุดเน้นตรงจีวรแสดงวัฒนธรรมจีน ที่พระเศียรมีลายพระเกศา ส่วนถ้ำหมายเลข 6 มีเค้าเหมือนกับที่ถ้ำมั่วเกาแต่ก็แสดงความเป็นวัฒนธรรมจีนที่จีวรอย่างชัดเจน

ที่ถ้ำปินหยางองค์จักรพรรดิดำเนินนโยบายปฏิรูปการปกครองแบบจีน ทำให้รูปแบบความงามของพระพุทธปฏิมารูปพระพักตร์ พระวรกายผอมลง และการห่มจีวรจึงเป็นวัฒนธรรมจีนมากขึ้น

ที่ถ้ำมั่วเกา หมายเลข 245, 259 พระพุทธปฏิมากลับมาดูสมบูรณ์ พระเศียร อุษณีษะ และห่มจีวรแบบศิลปะคันธาระ อย่างชัดเจน พระพักตร์มีเค้าวัฒนธรรมจีน ถ้ำหมายเลข 245 เป็นถ้ำเจติยะ แต่รูปแบบปรับเป็นศิลปะจีน พระพุทธปฏิมาโดดเด่นสวยงามด้วยพื้นหลังประภาวลี ศิรประภา นอกจากนั้นลวดลายของซุ้มคูหาใช้สีสวยงามตัดกับสีของพระพุทธปฏิมา

ที่ถ้ำปิ่งหลิง สร้างขึ้นปลายสมัย เป็นถ้ำอยู่ตรงกึ่งกลางของบามิยันกับถ้ำหยุนกังและถ้ำหลงเหมิน กลับพบว่าพระพักตร์ของพระพุทธปฏิมารูปคล้ายกับถ้ำปินหยาง ห่มจีวรแบบวัฒนธรรมจีนแต่ความงามนั้นน้อยกว่าที่ปินหยางอาจเป็นเพราะปินหยางเป็นเมืองหลวงแห่งที่สองของราชวงศ์เว่ยเหนือ แต่พระพักตร์เหมือนพื้นเมืองเช่นกัน

ประเด็นถ้ำเจติยะ ถ้ำหมายเลข 6 ที่หยุนกังกับถ้ำมั่วเกา หมายเลข 245 มีการทำเจติยะด้วยกัน หลักฐานถ้ำหมายเลข 6 สร้างสมัยจักรพรรดเสี้ยวเหวินตี้ พระปฏิมาห่มจีวรเปิดพระอุระ แต่ที่ถ้ำมั่วเกาห่มจีวรเฉียง สันนิษฐานว่าที่ถ้ำมั่วเกาอาจสร้างขึ้นก่อนถ้ำหยุนกัง

ประเด็นปัจจัยที่ทำให้รูปแบบขององค์พระพุทธปฏิมาในสมัยเว่ยเหนือ มีความแตกต่างกัน คือ โดยในช่วงแรกของราชวงศ์ได้รับอิทธิพลทางศิลปะคันธาระ พระพักตร์กลม ทำมุ่นมวยผม การห่มจีวร การนั่งห้อยพระบาท แต่ก็เริ่มมีศิลปะจีนแล้วคือ บางองค์มีการห่มจีวรแบบจีน การนั่งไขว้พระบาทในซุ้มคูหาสี่เหลี่ยมแบบศิลปะจีน การนำศิลปะคันธาระมาใช้และมีอิทธิพลจีนบ้างแล้ว แต่พระพักตร์ส่วนใหญ่ยังไม่เหมือนศิลปะจีน อาจเป็นเพราะเป็นช่วงของการรวมอาณาจักร ช่างยังมีรสนิยมเรียนรู้จากต่างถิ่น ส่วนในช่วงหลังของราชวงศ์มีการนำหลักการปกครองจากชาวฮั่นมาใช้ มีส่งเสริมการยอมรับสกุลจีน สวมใส่เสื้อผ้าแบบจีน พูดภาษาจีน จึงทำให้รูปแบบขององค์พระพุทธปฏิมา มีพระพักตร์เหมือนชาวจีน โดยเฉพาะพระเนตรที่เล็กเรียวยาว และการห่มจีวรคลุมที่เปิดให้เห็นพระอุระ เห็นจีวรเฉียงด้านใน สบง รัดประคด เป็นส่วนสำคัญ

5.ข้อเสนอแนะในการศึกษาครั้งนี้

ที่ถ้ำกิซิล เมืองกูชา พระพุทธปฏิมาได้ถูกทำลายไป เหลือแต่ถ้ำที่บอกขนาดความใหญ่ได้เท่านั้น จึงขาดหลักฐานที่จะนำมาศึกษาความเชื่อมโยง โดยเฉพาะประเด็นพระพุทธปฏิมาขนาดใหญ่ เพราะอิทธิพลของพระพุทธศาสนาเดินทางผ่านเมืองนี้ก่อนที่จะมายังเมืองหลวงผิงเฉิง ซึ่งนิยมสร้างพระพุทธปฏิมาขนาดใหญ่ นอกจากนั้นแล้วยังต้องศึกษาพระพุทธปฏิมาของเมืองอื่น ๆ ประกอบเพิ่มเติมที่ตั้งอยู่ตามเส้นทางสายไหม จะทำให้ได้ความชัดเจนของรูปแบบทางความงามสมัยเว่ยเหนือมากยิ่งขึ้น อีกประเด็นหนึ่งคือเรื่องรูปแบบองค์ประกอบของเจติยะ เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่น่าสนใจที่จะนำมาเปรียบเทียบและบอกอายุสมัยได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ส่วนปัญหาของการศึกษาในครั้งนี้คือ การขาดหลักฐาน ที่มีการปฏิสังขรณ์องค์พระพุทธปฏิมาในชั้นหลังของถ้ำต่าง ๆ ในสมัยราชวงศ์ถังอาจทำให้ข้อมูลยังไม่ยุติ และที่เกิดปัญหาอีกส่วนหนึ่งคือ องค์พระพุทธปฏิมาที่ชำรุด เช่นลายพระเกศาที่เขียนด้วยสีหลุดลอกลง เป็นต้น

บรรณานุกรม

กำจร สุนพงษ์ศรี.(2531). ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เชษฐ์ ติงสัญชลี.(2554). พระพุทธรูปอินเดีย. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

ปริวัฒน์ จันทร.(2551). ท่องแดนมังกร มณฑลซานซี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

ผาสุข อินทราวุธ.(2543). พุทธปฏิมามหายาน. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช.(2562). ประวัติศาสตร์ศิลปะจีน โดยสังเขป ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์-ราชวงศ์ชิง. นนทบุรี: มิวเซียมเพรส.

Dunhuang Research Academy.(2010).China Dunghuang. Jiangsu : Jiangsu Fine Arts Publishing House.

Hansen Valerie (เขียน), นงนุช สิงหเดชะ (แปล).(2557). พลิกประวัติศาสตร์ เส้นทางสายไหม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

Huo Xuchu, Qi Xiaoshan.(2006). The Buddhust Art in Xinjiang Along The Silk Road. Xinjiang : Xinjiang University Press.

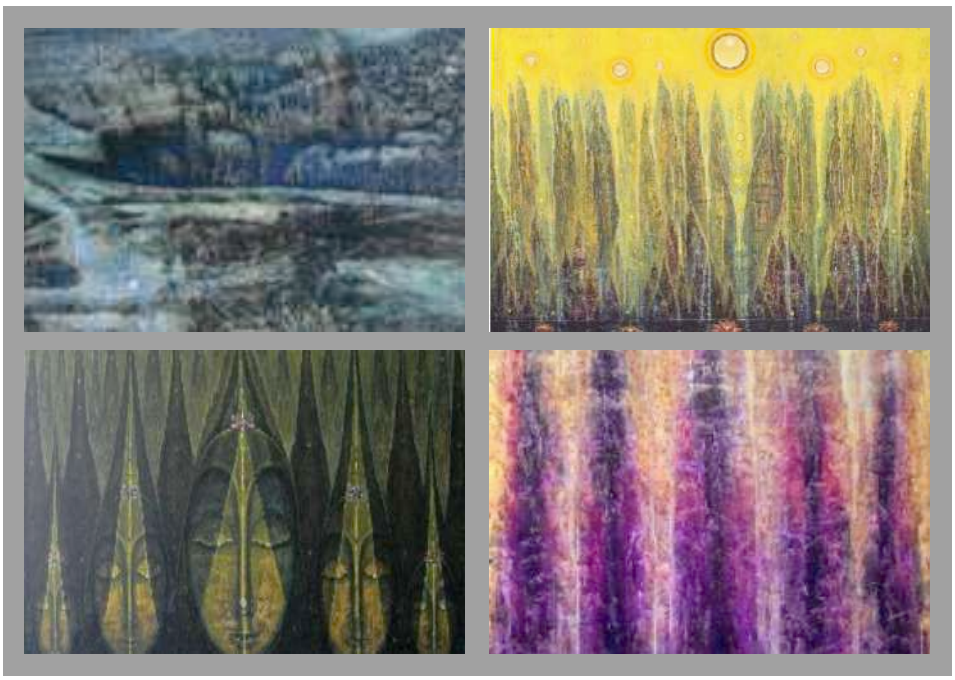
Longmen Grottoes.(2000). Beijing : Xinhua.

Neville Agnew, Marcia Reed และ Tevvy Ball.(2016). Cave Temples of Dunhuang: Buddhist Art on China's Silk Road . Hong Kong : The Conservation Institute Los Angeles Getty.

North Wei's Buddhist Arts in Bingling Temple Caves.(2001). Shanghai: Shanghai People's Fine Arts.

เว็ปต์ไซต์

พระพุทธศาสนาในจีน, [online]. Retrived April 10, 2020 from buddhistmworldso.blogspot.com
สัทธรรมปุณฑริกสูตร, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://th.wikipedia. org/wiki/%E0
Bingling, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://en.wikipedia.org/wiki/Bingling_Temple
Longmen-caves-luoyang, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://www.khanacademy. org/humanities/ap- art-history/south-east-se-asia/china-
Mogao cave 254, [online]. Retrived April 10, 2020 from Neville Agnew, Marcia Reed และ Tevvy Ball. Cave Temples of Dunhuang: Buddhist Art on China's Silk Road Los Angeles: Getty Conservation Institute
Northern_Wei, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://en.wikipedia.org/wiki/Northern_Wei
Northern Wei 464.png, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://th.wikipedia.org/wiki
Northern Wei Dynasty, [online]. Retrived May 4, 2020 from https://wiki.samurai-archives.com/index.php?title=Northern_Wei_Dynasty
Northern Wei Mogao, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sculpture_and_mural_from_cave_254
Sue Wang, Retrived April 11, 2020 from http://www.cafa.com.cn/en/news/details/8324875
Yungang Caves, [online]. Retrived May 3, 2020 from http://www.shunya.net/Pictures/China/Datong/YungangCaves.html
Yungang Gottoes, [online]. Retrived April 10, 2020 from http://www.art-and- archaeology. com/china/datong/yg03.html
Yungang_Grottoes, [online]. Retrived April 10, 2020 from http://www.drben.net/ChinaReport/ Shanxi_Province/Yungang_Village/Yungang_Grottoes
Yungang-Grottoes.htm, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://www.topchinatravel. com/china-attractions/yungang-grottoes.htm
Wei dynasty, [online]. Retrived April 10, 2020 from https://www.britannica.com/topic/ Wei-dynasty



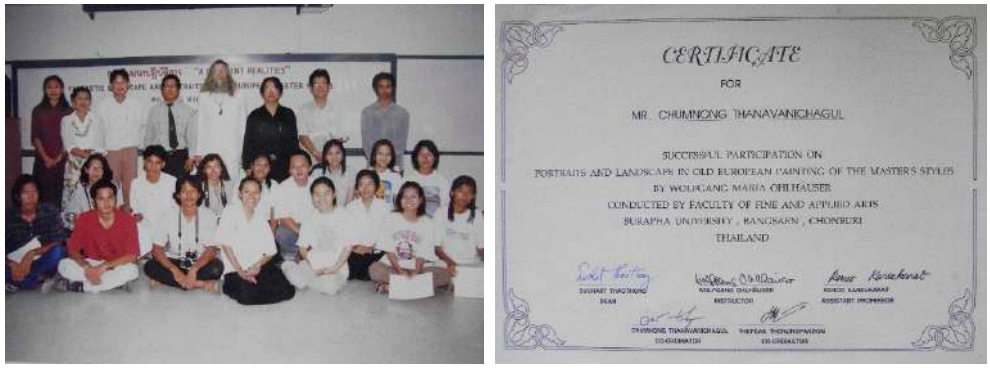
ประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม : เทคนิคการสร้างพื้นผิวภาพและน้ำหนักด้วยวิธีการประทับสี ในงานจิตรกรรมแบบยุโรปสมัยโบราณ (Old European Master's Styles) สู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก (Acrylic Color Stamp)

จำนงค์ ธนาวนิชกุล[1]

บทนำ

ในปี พ.ศ. 2538 ผู้เขียนได้มีโอกาสเข้าอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการทางศิลปะโครงการ "การปฏิบัติงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ" (Portraits and Landscape in Old European Master's Styles) ที่จัดขึ้นโดยคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา การอบรมดังกล่าวเป็นการศึกษากระบวนการและวิธีการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยเทคนิคสีฝุ่นไข่ (Egg Tempera) แบบยุโรปสมัยโบราณ โดยมี มร.วูลฟ์กัง มาเรีย โอฮาวเซอร์ (MR. WOLFGANG MARIA OHLHAUSER) ซึ่งเป็นศิลปินชาวเยอรมันมาเป็นผู้ถ่ายทอดเทคนิคและวิธีการ ให้กับนิสิตและคณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์

เทคนิคและวิธีการในงานจิตรกรรมดังกล่าว มร.วูลฟ์กัง ได้เริ่มต้นศึกษามาตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1975 โดยมีพื้นฐานแบบภาพเขียนทิวทัศน์ของจีนและภาพจิตรกรรมที่เขียนรายละเอียดมากของศิลปินทางโลกตะวันออก ส่วนขั้นตอนการเตรียมพื้นนั้นใช้วิธีการแบบศิลปินยุโรปโบราณ ซึ่งถูกคิดค้นและพัฒนามาโดยศิลปินพี่น้องตระกูล VAN EYCK และวิธีการนี้ก็ได้ถูกนำมาใช้โดยศิลปินที่โลกรู้จักหลายต่อหลายคน เช่น Leonardo da Vinci, Altdorfer, Caspar David Friedrich, Albrecht Durer, Hieronymus Bosch, Pieter Brueghel และต่อมาถึงศิลปินยุคใหม่ โดยเริ่มต้นที่ Salvador Dali, Max Ernst และศิลปินที่มีชื่อเสียงอื่น ๆ อีกมากทางด้านจิตรกรรม (เสวก จิรสุทธิสาร, 2537, 1)



ภาพที่ 1 : ผู้เขียนกับ มร.วูลฟ์กัง มาเรีย โอฮาวเซอร์ และนิสิต คณาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา / ใบประกาศนียบัตรที่เข้ารับการอบรมกับศิลปิน

[1] รองศาสตราจารย์, สาขาวิชาจิตรกรรมสร้างสรรค์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ประสบการณ์จากการอบรมจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ การฝึกอบรมมีการใช้วัสดุและวิธีการที่ค่อนข้างสลับซับซ้อนและใช้เวลาในการปฏิบัติของแต่ละขั้นตอนพอสมควร โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพเขียน (Frame of Work) ขั้นตอนนี้ประกอบไปด้วย การเตรียมพื้นไม้ การเตรียมส่วนผสมสำหรับการรองพื้น การทาพื้นไม้และพื้นภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 **การเตรียมพื้นไม้** ทำได้โดยนำไม้อัด (แผ่นเมทโซไนท์) นำมาขัดวนไปมาด้วยกระดาษทรายเบอร์ 40 เพื่อขจัดผิวที่มันของแผ่นไม้ออก และทำให้เวลาที่ทากาวจะทำให้กาวสามารถซึมลงบนแผ่นไม้ได้ กรณีที่ไม่มีไม้อัดสามารถใช้ผ้าใบหรือกระดาษอาร์ตมันมาเป็นพื้นเขียนภาพได้ โดยไม่ต้องขัดกระดาษทราย

1.2 **การเตรียมส่วนผสมสำหรับการรองพื้นภาพ** ขั้นตอนนี้แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ

1.2.1 **การเตรียมกาวกระดูกกระต่าย** โดยนำก้อนกาวกระดูกกระต่ายที่มีลักษณะเป็นก้อนสีเหลืองและมีโพรงอากาศ แช่ในน้ำสะอาด ในอัตราส่วนกาวกระดูกกระต่าย 80 กรัม : น้ำ 1 ลิตร เป็นเวลา 2 ชั่วโมงและใช้ไม้พายกวนเป็นระยะเพื่อให้กาวละลายไม่จับตัวเป็นก้อน ต่อจากนั้นจึงนำน้ำกาวที่ได้ในหม้อใบเล็กวางใส่ลงไปในหม้อใบใหญ่ที่มีน้ำ แล้วตั้งบนเตาไฟอีกครั้ง เพื่อเคี่ยวให้กาวร้อนประมาณ 10 นาที อุณภูมิจากน้ำผ่านไปยังหม้อกาวจะไม่ร้อนจนเกินไป และห้ามไม่ให้น้ำกาวเดือดเพราะจะทำให้กาวสุกและใช้ไม่ได้ จากนั้นตั้งให้เย็นแล้วจึงนำไปทาพื้นไม้ที่เตรียมไว้ กรณีที่ไม่มีกาวกระดูกกระต่าย สามารถใช้กาวหนังควายแทนก็ได้

1.2.2 **การเตรียมส่วนผสมรองพื้น** ในขั้นตอนนี้จะใช้ชอล์ค เพาเดอร์ (Chalk Powder) ผสมกับสีฝุ่นจีน (Titanium White) กาวกระดูกกระต่าย และน้ำมันลินสีด (Linseed Oil) ในอัตราส่วน 1 : 1 : 1 : 1/8 แล้วนำมาเคี่ยวในหม้อใบใหญ่ที่มีน้ำและตั้งอยู่บนเตาไฟ โดยนำกาวกระดูกกระต่ายเคี่ยวจนกาวร้อน แล้วจึงค่อย ๆ ใส่ผงชอล์ค เพาเดอร์ ลงไปและใช้ไม้พายคนให้เข้ากัน ต่อจากนั้นจึงใช้สีฝุ่นจีนและน้ำมันลินสีด เทลงไปตามลำดับแล้วคนเคี่ยวให้เข้ากันจนได้ส่วนผสมที่เหนียวข้นตามต้องการ การเตรียมส่วนผสมรองพื้นสำหรับการเขียนภาพทิวทัศน์จะใช้น้ำมันลินสีด 1/8 ส่วน และการเขียนภาพคนเหมือนจะใช้น้ำมันลินสีด 1/4 ส่วน

1.2.3 **การทาพื้นไม้และพื้นภาพ**

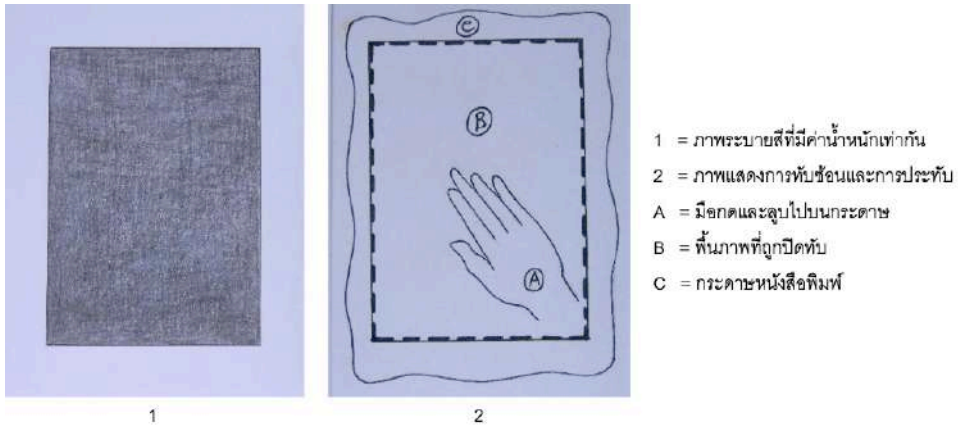
1) **การทาพื้นไม้** จะใช้กาวกระดูกกระต่ายทาพื้นไม้ที่เตรียมไว้ไปโดยรอบทุกด้านทั้งด้านหน้า ด้านหลัง และบริเวณส่วนหนาที่เป็นด้านข้างของแผ่นไม้ทั้ง 4 ด้าน เมื่อกาวซึมลงแผ่นไม้จะทำให้เนื้อไม้มีความแข็งแรงและป้องกันมอด แมลงมากัดแทะเนื้อไม้ได้เป็นอย่างดี

2) **การทาพื้นภาพ** นำแผ่นไม้ที่ทากาวกระดูกกระต่ายที่แห้งแล้ว มาทาด้วยส่วนผสมสำหรับรองพื้น โดยทาขณะที่ส่วนผสมยังอุ่นอยู่เล็กน้อย จะทำให้ทาได้เรียบและไม่หนืดจับตัวเป็นก้อน การทาให้ทาด้วยแปรงหน้ากว้างไปบนพื้นไม้ตามแนวยาว แล้วรอให้แห้งจึงทาไปในแนวขวาง สลับไปมา 5 รอบ การทาดังกล่าวจะทำให้สีไม่แตกร้าวง่าย เมื่อเจอสภาพอากาศที่เปลี่ยนแปลง เพราะพื้นภาพมีแรงตึงผิวที่สม่ำเสมอ ต่อจากนั้นจึงใช้กระดาษทรายเบอร์ 100 - 200 ขัดวนให้ทั่วจน

พื้นผิวเรียบเสมอกัน แล้วจึงใช้ใบมีดโกนขูดแต่งผิวบริเวณด้านบนให้เรียบเนียนเป็นมันเงาเหมือนแผ่นฟอร์ไมก้า จึงจะสามารถนำมาใช้เป็นฉืนภาพสำหรับเขียนในขั้นตอนต่อไป

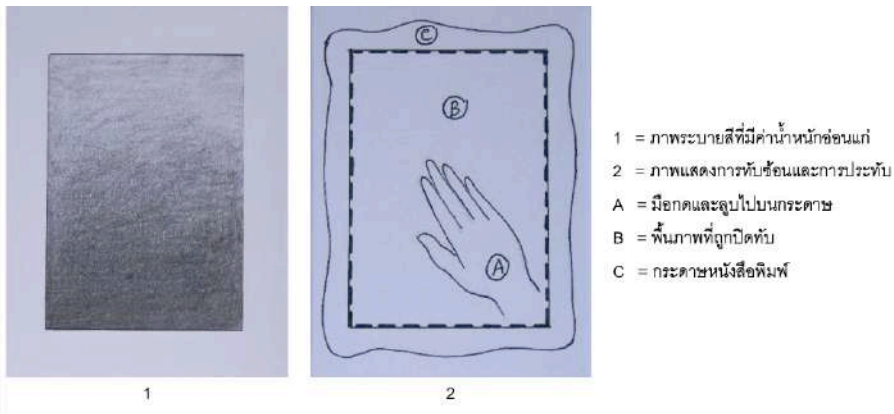
2. **ขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพ** (Texture Creation) โดยนำแผ่นไม้ที่เตรียมพื้นไว้เรียบร้อยแล้ว มาระบายด้วยสีโปสเตอร์ยี่ห้อพีลิแกน (Pilikan) ซึ่งมีคุณภาพเนื้อสีที่เนียนละเอียดในการสร้างพื้นผิวและติดกับพื้นภาพได้ดี ขั้นตอนนี้จะใช้สีที่มีค่าน้ำหนักเข้ม ได้แก่ สีน้ำตาล สีน้ำเงิน หรือสีดำ นำมาระบายด้วยการใช้สีเดียว หรือ ผสมสลับสีไปมาก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการสร้างบรรยากาศของสี โดยรวมให้เป็นไปตามความต้องการ โดยสามารถสร้างพื้นผิวภาพออกเป็น 4 รูปแบบดังนี้

2.1 **การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับบนพื้นสีที่มีค่าน้ำหนักเท่ากัน** โดยการใช้แปรงจุ่มสีเดียวระบายน้ำหนักสีที่เท่ากันทั้งภาพ แล้วใช้กระดาษหนังสือพิมพ์หรือกระดาษปรู๊ฟประทับไปบนพื้นสี ต่อจากนั้นจึงใช้มือกดประทับและลูบไปบนกระดาษให้ทั่ว แล้วจึงดึงกระดาษออกมา จะทำให้ได้ภาพที่แสดงรูปร่างและพื้นผิวที่ทับซ้อนไปมา



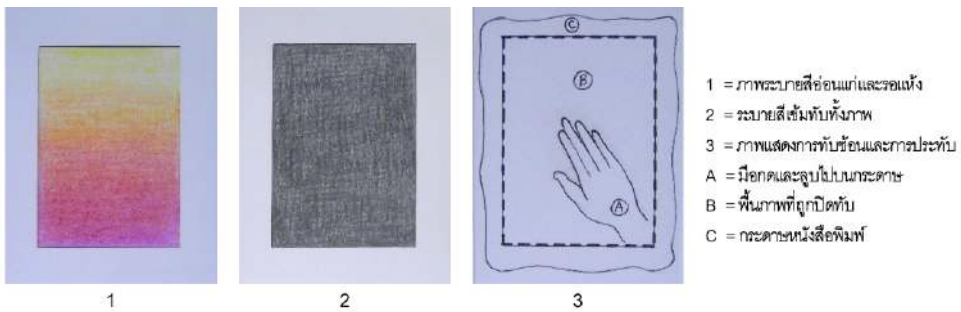
ภาพที่ 2 : ภาพแสดงสีที่มีค่าน้ำหนักเท่ากันและโครงสร้างการประทับบนพื้นสี

2.2 **การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับบนพื้นสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนแก่** ทำได้โดยการใช้แปรงจุ่มสีเดียวระบายไล่ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ไปบนพื้นภาพ แล้วใช้กระดาษหนังสือพิมพ์หรือกระดาษปรู๊ฟประทับไปบนพื้นสี ต่อจากนั้นจึงใช้มือกดประทับและลูบไปมาบนกระดาษให้ทั่ว แล้วจึงดึงกระดาษออก ภาพที่ได้นอกจากจะแสดงรูปร่างและพื้นผิวที่ซับซ้อนแล้ว ยังมีค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของพื้นผิวอีกด้วย



ภาพที่ 3 : ภาพแสดงสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนแก่และโครงสร้างการประทับบนพื้นสี

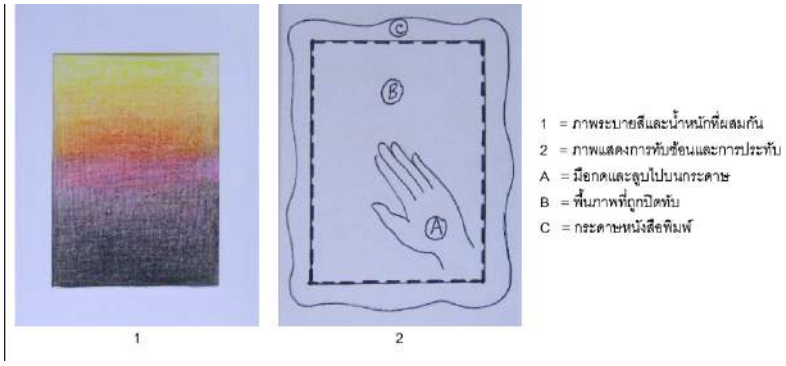
2.3 **การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับบนพื้นสีอ่อนแก่กับน้ำหนักเท่ากัน** การสร้างพื้นผิวภาพด้วยวิธีนี้แบ่งออกเป็น 2 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนแรกใช้แปรงจุ่มหลากหลายสีไล่ค่าน้ำหนักอ่อนแก่ให้เกิดบรรยากาศของสีตามต้องการ เช่น การระบายสีเหลือง ส้ม แดง ม่วง ให้เกิดค่าน้ำหนักอ่อนแก่และบรรยากาศของสี เมื่อสีแห้งสนิทแล้ว ขั้นตอนที่สอง จึงใช้แปรงจุ่มสีที่มีค่าน้ำหนักเข้ม เช่น สีน้ำตาล สีน้ำเงินเข้ม หรือสีดำ ระบายทับไปบนพื้นสีทั้งหมดด้วยน้ำหนักที่เท่ากัน ต่อจากนั้นจึงใช้กระดาษหนังสือพิมพ์หรือกระดาษปรู๊ฟกดประทับ และลูบซับสีออก ภาพที่ได้นอกจากจะแสดงรูปร่างและพื้นผิวที่ซับซ้อนแล้วยังแสดงบรรยากาศของสีและมิติได้อย่างน่าสนใจอีกด้วย



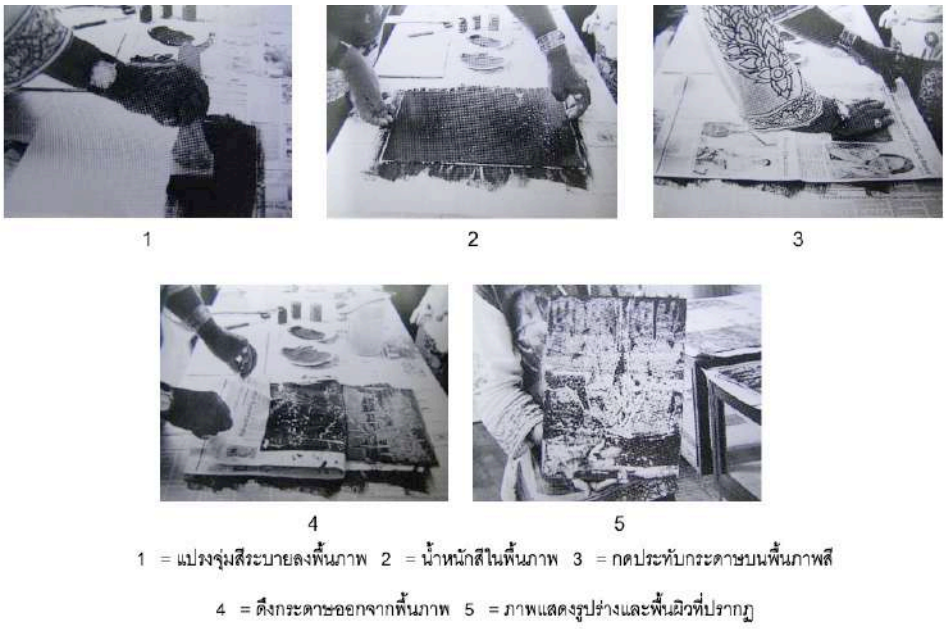
ภาพที่ 4 : ภาพแสดงสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนแก่ สีที่เข้มทับภาพ และโครงสร้างการประทับบนพื้นสี

2.4 **การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับบนพื้นสีอ่อนแก่และน้ำหนักอ่อนแก่** เป็นการสร้างพื้นผิวภาพโดยการใช้แปรงจุ่มสีที่หลากหลายไล่ค่าสีผสมกับสีที่มีน้ำหนักเข้ม เช่น การระบายสีเหลือง ส้ม แดง ผสมกับน้ำหนักของสีม่วง น้ำตาล และดำ ให้เกิดค่าน้ำหนักอ่อนแก่ตามต้องการ

แล้วจึงใช้กระดาษหนังสือพิมพ์หรือกระดาษปรู๊ฟประทับไปบนพื้นสี ต่อจากนั้นจึงใช้มือกดประทับและลูบไปบนกระดาษให้ทั่วแล้วจึงดึงกระดาษออก ภาพที่ได้จะแสดงรูปร่างและพื้นผิวที่ซับซ้อนมีค่าของสีและน้ำหนักผสมผสานกัน



ภาพที่ 5 : ภาพแสดงสีและน้ำหนักที่ผสมกัน และโครงสร้างการประทับบนพื้นสี



ภาพที่ 6 : ภาพแสดงขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพด้วยการกดประทับด้วยกระดาษบนพื้นภาพสี เทคนิคการสร้างสรรค์/จิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ (EGG TEMPERA) โดย มร.วูลฟ์กัง มาเรีย โอฮาวเซอร์. ที่มา : วิโชค มุกดามณี, 2553

การสร้างพื้นผิวของภาพทั้ง 4 รูปแบบ จะให้ผลที่แตกต่างกัน โดยในการสร้างพื้นผิวภาพที่เกิดจากการใช้น้ำหนักของสีที่เป็นสีเดียวหรือหลากสี สามารถนำไปใช้ในการวาดภาพทิวทัศน์ (Landscape) ได้ตามความคิดและจินตนาการของแต่ละบุคคล ส่วนการวาดภาพคนเหมือน (Portrait) ควรเลือกชุดสีที่มีความใกล้เคียงกับสีผิวคน เช่น โครงสีน้ำตาลอมครีม จะทำให้การวาดภาพผิวคนประสานกับพื้นผิวภาพได้อย่างกลมกลืนและดีกว่าการใช้ชุดสีอื่น ๆ อย่างไรก็ตามในการสร้างสรรค์เทคนิคและวิธีการทั้ง 4 รูปแบบ อาจจะให้ผลที่ยังไม่สมบูรณ์และจำเป็นต้องมีการปรับปรุงแก้ไขให้เป็นไปตามเจตนาของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งสามารถสรุปเป็นวิธีการและข้อสังเกตได้ดังนี้

1. พื้นผิวและน้ำหนักของสีที่ซีดจาง หรือมีค่าน้ำหนักสีที่ทึบเข้มเกินไป สามารถแก้ไขได้โดยใช้แปรงจุ่มสีระบายทับบริเวณจุดที่ต้องการแก้ไข แล้วใช้กระดาษหนังสือพิมพ์หรือกระดาษปรู๊ฟทาบ กด ประทับ และลูบลงไปอีกครั้ง ต่อจากนั้นจึงดึงกระดาษออกและตกแต่งน้ำหนักสีให้กลมกลืนกับพื้นผิวเดิม

2. วิธีการแก้ไขพื้นผิวและค่าน้ำหนักสี สามารถทำซ้ำได้หลายครั้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับคุณภาพของพื้นที่เตรียมไว้ กรณีที่แก้ไขไปหลายครั้งแล้ว พื้นผิวและน้ำหนักสีขาดความคมชัด แสดงว่าพื้นภาพดูดซับสีต่อไปไม่ได้แล้ว จำเป็นต้องเตรียมพื้นภาพใหม่แล้วเริ่มทำตามขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพอีกครั้ง

3. การระบายหรือใช้สีที่บางหรือเข้มหนาเกินไป จะมีผลต่อความชัดเจนของพื้นผิวและค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสี โดยกรณีที่มีการระบายสีที่บางหรือมีเนื้อสีที่น้อยเกินไป ลักษณะของพื้นผิวและค่าน้ำหนักสีที่ได้จะไม่ชัดเจนและดูซีดจาง แต่ถ้าหากการระบายสีหรือใช้สีที่ข้นหนาเกินไป พื้นผิวหรือน้ำหนักที่ได้ก็จะดูทึบตัน ไม่เกิดการทับซ้อนของพื้นผิวและน้ำหนักที่สร้างบรรยากาศของสีในภาพได้

4. ปริมาณของน้ำผสมสีมีผลต่อการสร้างพื้นผิวและค่าน้ำหนัก โดยบริเวณที่มีการใช้ปริมาณน้ำมาก จะสร้างพื้นผิวที่ดูหยาบไม่ละเอียดและแสดงค่าน้ำหนักที่ดูอ่อนและสว่างกว่าบริเวณโดยรอบ ส่วนบริเวณที่มีการใช้ปริมาณน้ำน้อยจะเกิดพื้นผิวที่ละเอียดและมีน้ำหนักเข้มกว่าบริเวณอื่น

5. จงหวะความถี่ห่างของระยะและความเร็วช้า ในการทาบ กด ประทับ ลูบ และยกกระดาษมีผลต่อการสร้างพื้นผิวและค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของสีที่แตกต่างกัน โดยบริเวณที่มีการทาบ กด ประทับ และลูบมือไปบนกระดาษ จะเกิดร่องรอยของพื้นผิวและค่าน้ำหนักอ่อนกว่าบริเวณโดยรอบ ตามลักษณะของการกด ระยะห่างของจังหวะที่กดและทิศทางที่ลูบไปบนกระดาษ ส่วนการยกกระดาษออกที่ช้าจะให้ลักษณะของพื้นผิวที่ละเอียดและคมชัดกว่าบริเวณที่ยกกระดาษที่เร็ว

6. กรณีที่บริเวณพื้นผิวและน้ำหนักของภาพที่เกิดขึ้นเป็นส่วนที่ไม่ต้องการ สามารถลบออกได้โดยใช้พู่กันที่สะอาด สำลีไม้ (คัตเติลบัต) หรือสำลีก้อน จุ่มน้ำหมาด ๆ เช็ดบริเวณที่ไม่ต้องการออก แล้วใช้พู่กันจุ่มสีตกแต่งค่าน้ำหนักสีและพื้นผิวให้เกิดความกลมกลืนได้

7. วิธีการแก้ไขและข้อสังเกตดังกล่าว สามารถทดลอง สังเกต และแก้ไขได้ด้วยตนเองขณะปฏิบัติงาน โดยการทดลองทำซ้ำบ่อย ๆ ก็จะเกิดการเรียนรู้ เกิดความเข้าใจ และสามารถควบคุมเทคนิคและวิธีการ ให้เป็นไปตามความต้องการและความชำนาญขึ้นไปตามลำดับ

3.ขั้นตอนการเคลือบภาพด้วยดาม่า วานิช (Dammar Vanish) ขั้นตอนนี้มีความสำคัญมากเพราะจะเป็นการเคลือบภาพพื้นผิวและน้ำหนักของสีที่ได้สร้างไว้แล้วไม่ให้ลบเลือนหรือหลุดลอกออกไป ในเวลาที่มีการระบายสีทับซ้อนลงไป ขณะเดียวกันความเหนียวของดาม่า วานิช ก็จะเป็นส่วนดูดซับสีให้ติดกับพื้นภาพได้เป็นอย่างดี โดยดาม่า วานิช จะมีทั้งที่เป็นของเหลวสำเร็จรูป และที่เป็นก้อนสีเหลืองอ่อน ขนาดประมาณก้อนกรวดทั่ว ๆ ไป เป็นยางที่ได้จากต้นไม้ที่มีคุณภาพดีจะมาจากประเทศซูดาน แอฟริกา เมื่อทำให้เป็นของเหลวสำหรับใช้งานแล้ว จะมีความเหนียว สีเหลืองกว่าและข้นกว่าน้ำมันสนที่เราใช้กันอยู่ (เสวก จิรสุทธิสาร, 2537, 4)

การแปรสภาพดาม่า วานิช แบบก้อนมาเป็นของเหลว จะต้องทำการชั่งตวงน้ำหนักในอัตราส่วนดาม่า วานิช : น้ำมันสน เท่ากับ 1 : 2 เช่น ดาม่า วานิช น้ำหนัก 100 มิลลิกรัม จะต้องใช้น้ำมันสน (Turpentine) 200 มิลลิลิตร โดยจะใส่ดาม่า วานิช ในถุงน่องแล้วแช่ไว้ในน้ำมันสนเป็นเวลา 2 วัน จึงจะนำมาใช้ได้

ขั้นตอนในการเคลือบภาพด้วยดาม่า วานิช สามารถทำได้โดยการใช้แปรงที่มีหน้ากว้างจุ่มดาม่า วานิช แล้วระบายบาง ๆ ลงบนภาพไปทิศทางเดียวกัน ไม่ควรทาซ้ำหลายชั้น เพราะจะทำให้พื้นภาพไม่เรียบและความเหนียวของดาม่า วานิช จะมีมากเกินไป ทำให้การระบายสีทับประสานกลมกลืนกันได้ยาก ภาพที่เคลือบแล้วเมื่อทิ้งไว้ประมาณ 10 นาที จะมีลักษณะมันวาวและเมื่อใช้หลังมือสัมผัสจะรู้สึกเหนียวเล็กน้อย แสดงว่าเหมาะสำหรับในการระบายสีฝุ่นไข่แล้ว

4.ขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่ (Egg Tempera) ขั้นตอนนี้ประกอบไปด้วยการจัดเตรียมส่วนผสม การเตรียมสีฝุ่น การจัดเก็บ และการเขียนภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

4.1 การเตรียมส่วนผสมสำหรับสีฝุ่นไข่ ทำได้โดยนำไข่ไก่ผสมกับดาม่า วานิช และน้ำ ในอัตราส่วน 1 : 1 : 2 ในการตวงเพื่อให้ได้สัดส่วนที่ไม่คาดเคลื่อน สามารถทำได้โดยนำไข่ไก่ 1 ฟอง มาเคาะเปลือกด้านบนออกเป็นช่อง แล้วเทไข่ลงในกรวยที่มีถ้วยรองรับอยู่ ต่อจากนั้นจึงใช้เปลือกไข่ดังกล่าวมาตวงดาม่า วานิช 1 ส่วนและน้ำอีก 2 ส่วน ก็จะได้อัตราส่วนตามต้องการ ในการเตรียมส่วนผสมควรใช้ไข่ไก่ที่สดมีคุณภาพและไม่ควรใช้น้ำกลั่นที่ไม่มีแบคทีเรีย (น้ำกลั่นเติมรถยนต์) ก็จะทำให้ส่วนผสมมีคุณภาพดีและเก็บไว้ได้ยาวนาน หลังจากนั้นจึงนำส่วนผสมดังกล่าวไปใส่กระบอกพลาสติกแล้วนำไปตั้งบนหม้อน้ำร้อนที่ไม่เดือด เมื่ออุ่นพอสมควรแล้วจึงนำกระบอกปิดฝาแล้วเขย่าแรง ๆ เพื่อให้ส่วนผสมดังกล่าวประสานกลมกลืนจนเป็นสีนวลครีม จึงสามารถนำไปใช้ได้ส่วนการเก็บรักษาควรเก็บไว้ในขวดทึบแสง มีฝาปิดสนิท จะเก็บไว้ได้นานประมาณ 6 - 12 เดือน

4.2 ***การเตรียมสีฝุ่นไข่สำหรับการระบายภาพ*** ก่อนที่จะเขียนภาพต้องทำการเตรียมสีฝุ่นไว้ โดยตักสีฝุ่นกับส่วนผสมลงบนจานสีที่เรียบ แล้วใช้เกรียงผสมสีกวนเนื้อสีกับส่วนผสมให้เข้าเป็นเนื้อเดียวกัน ส่วนผสมที่ใช้จะต้องไม่มากหรือน้อยเกินไป เพราะหากส่วนผสมมีมากจะทำให้เนื้อสีหนืดและระบายภาพได้ไม่เรียบ แต่ถ้ามีส่วนผสมน้อยเกินไป สีก็จะหลุดหรือลบเลือนได้ง่าย ทั้งนี้ต้องทดลองและสังเกตผลจากการระบายสี เพราะเนื้อสีฝุ่นที่นำมาผสมจะมีแร่ธาตุที่แตกต่างกัน แต่โดยทั่วไปควรผสมในอัตราส่วนที่ใกล้เคียงกัน แล้วจึงทดสอบด้วยการระบายสีทับซ้อนไปมา จนได้ผลเป็นที่แน่ใจแล้วจึงจะนำไปใช้ในการเขียนภาพต่อไป

4.3 **การเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่** เมื่อเคลือบภาพด้วยดาม่า วานิช และเตรียมสีฝุ่นไข่สำหรับระบายเรียบร้อยแล้ว จึงเริ่มดำเนินการเขียนภาพ โดยมีขั้นตอนดังนี้

4.3.1 ในการเขียนภาพทิวทัศน์ (Landscape) ให้ใช้พู่กันผสมสีฝุ่นไข่กับน้ำระบายบริเวณพื้นหลังที่เป็นท้องฟ้า โดยใช้สีขาว (Zinc White) ผสมกับสีฟ้าและน้ำให้มีค่าน้ำหนักอ่อนแก่ แล้วระบายทับซ้อนลงบนพื้นผิวภาพให้เกิดจังหวะของท้องฟ้าและภูเขาในระยะไกล เพื่อสร้างระยะและบรรยากาศภายในภาพ ส่วนบริเวณที่เป็นน้ำตก สายน้ำและแอ่งน้ำ ให้วาดและระบายไปตามจังหวะและทิศทางของพื้นผิวไปตามจินตนาการ จากระยะไกล ระยะกลาง มาสู่ระยะด้านหน้าที่เป็นแอ่งน้ำ เพื่อสร้างภาพให้เกิดมิติ ระยะ และความลึกของภาพ

4.3.2 บริเวณที่ไม่ต้องการแสดงจังหวะของพื้นผิว สามารถใช้สีฝุ่นไข่ระบายทับให้เกิดลักษณะของรูปทรงที่เชื่อมต่อกับพื้นผิวไปตามจินตนาการและแนวความคิดได้ ในระหว่างที่เขียนภาพเป็นเวลานาน ควรใช้น้ำหล่อสีไว้ไม่ให้แห้ง เพราะหากสีแห้งแล้วจะทำให้สีจับตัวเป็นก้อนและจะระบายได้ยาก

4.3.3 กรณีที่ต้องการลบสีฝุ่นไข่บริเวณที่ไม่ต้องการออกจากภาพ สามารถใช้พู่กันผสมน้ำหมาด ๆ หรือสำลีไม้ (cotton bud) หรือสำลีก้อนเช็ดบริเวณที่ไม่ต้องการออกไป แต่จะต้องอยู่ในช่วงที่ดาม่า วานิช ยังไม่แห้งสนิท เพราะถ้าแห้งแล้วจะไม่สามารถเช็ดออกได้

4.3.4 สำหรับการนำภาพพื้นผิวมาเขียนเป็นภาพคนเหมือน (Portrait) จะใช้สีขาว (Titanium White) มาระบายบริเวณค่าน้ำหนักอ่อนแก่ ไปตามจังหวะแสงเงาที่สัมพันธ์กับโครงสร้างของใบหน้าและทิศทางของแสง ที่ตกกระทบบนใบหน้า ซึ่งจะวาดไปตามลายเส้นที่ได้ร่างลักษณะใบหน้าด้วยดินสอ หรือการคัดลอกภาพใบหน้าด้วยกระดาษคาร์บอนไว้เรียบร้อยแล้ว

4.3.5 ใช้พู่กันผสมสีฝุ่นไข่และน้ำ เก็บรายละเอียดของรูปทรงและลักษณะแสงเงาในภาพให้เกิดมิติที่สัมพันธ์กับเรื่องราว โดยเน้นไปที่จุดเด่นของภาพ และการผลักระยะไกล้ ระยะกลาง และระยะไกลของภาพ ให้เกิดมิติ ความลึก บรรยากาศ และความกลมกลืนของภาพที่สมบูรณ์

5. **ขั้นตอนการระบายทับภาพด้วยสีน้ำมัน** (Oil Colors) ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนสุดท้าย ประกอบไปด้วยการจัดเตรียมส่วนผสมสำหรับเขียนสีน้ำมันและการเขียนภาพ โดยมีรายละเอียดดังนี้

5.1 **การเตรียมส่วนผสมสำหรับเขียนสีน้ำมัน** ส่วนผสมที่ใช้จะใช้น้ำมันลินสีด (Linseed Oil) กับน้ำมันสน (Turpentine) และดาม่า วานิช ในอัตราส่วน 1 : 2 : 3 ตวงและผสมให้เข้ากัน ควรเลือกใช้น้ำมันลินสีดและน้ำมันสนที่มีคุณภาพดี จะทำให้การระบายสีมีความนุ่มนวล และควบคุมค่าน้ำหนักของสีให้เป็นไปได้ดีตามความต้องการ (สำหรับดาม่า วานิช สามารถใช้วานิชไทป์พี (Vanish Type-p) ของ TDA) แทนได้ ส่วนผสมที่ได้จะเหมาะสำหรับเขียนภาพทิวทัศน์ (Landscape) และส่วนที่เป็นพื้นทั่วไปของการเขียนภาพคนเหมือน (Portrait)

สำหรับส่วนผสมที่ต้องเก็บรายละเอียดของภาพคนเหมือน (Portrait) จะใช้น้ำมันดาม่า วานิช ผสมกับน้ำมันสน ในอัตราส่วน 1:3 แล้วนำมาผสมกับน้ำมันสนอย่างดีที่ผสมกับน้ำมันลินสีดอย่างดี

ที่ผสมกันแล้วในอัตราส่วน 2:1 เมื่อได้ส่วนผสมจาก 2 กลุ่มนี้แล้วจึงนำมาผสมกับสีน้ำมัน ซึ่งจะทำให้การเขียนส่วนรายละเอียดของภาพคนเหมือน เช่น บริเวณดวงตา คิ้ว จมูก ริมฝีปาก และบริเวณเส้นผม สามารถแสดงมิติและรายละเอียดของภาพได้ดีขึ้น สูตรนี้สามารถนำไปใช้กับขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่ได้เช่นเดียวกัน สำหรับตัวผสมสำเร็จรูปที่ชื่อลิควิน (Liquin) ของบริษัทวินเซอร์ (Winsor) ก็สามารถนำมาใช้ระบาย เพื่อเก็บรายละเอียดได้เช่นเดียวกัน แต่ควรแยกจานสีเฉพาะ เพราะมีส่วนผสมไม่เหมือนกัน

5.2 **การเขียนภาพด้วยสีน้ำมัน** การเขียนภาพด้วยสีน้ำมันเป็นขั้นตอนสุดท้ายที่จะเชื่อมโยงระหว่างมิติของรูปทรงกับพื้นที่ว่างและจังหวะของพื้นผิวที่ปรากฏในภาพ ให้สัมพันธ์กับระยะและบรรยากาศของภาพ สีน้ำมันที่ใช้จึงควรเลือกสีที่มีคุณภาพดี โดยมีขั้นตอนในการเขียนภาพดังนี้

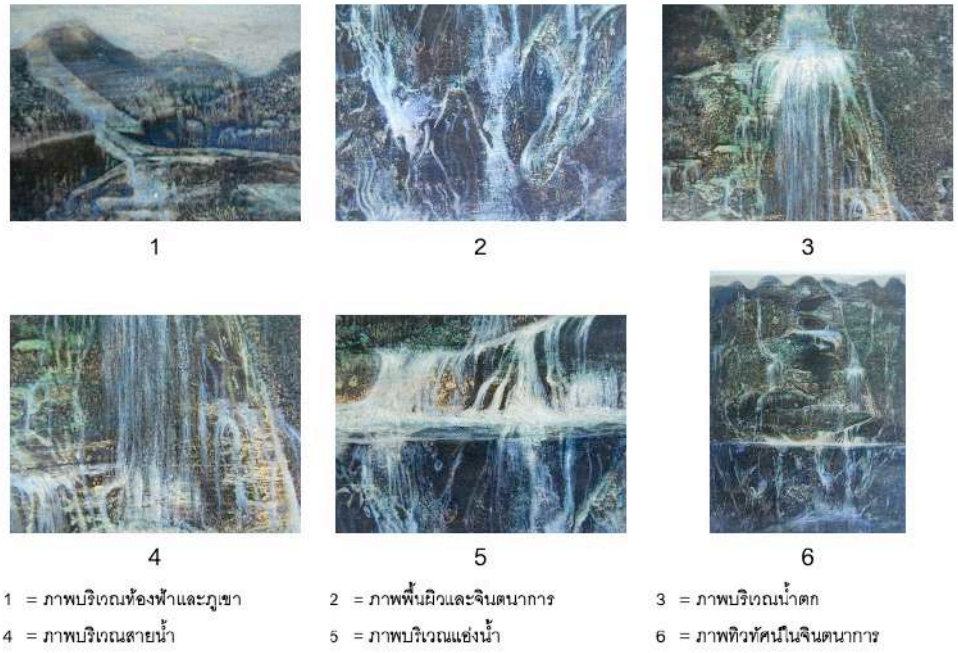
5.2.1 ในการเขียนภาพทิวทัศน์ (Landscape) ให้ใช้พู่กันผสมสีน้ำมันกับส่วนผสมที่เตรียมไว้ ระบายสีแบบบาง ๆ ตามโครงสร้างสีส่วนรวมของภาพบริเวณพื้นด้านหลังที่เป็นท้องฟ้าและภูเขาในระยะไกล และระบายสีที่เข้มขึ้นแบบบาง ๆ ในระยะกลาง มาสู่ระยะด้านหน้าของภาพ ขั้นตอนนี้จะต้องใช้สีที่มีคุณสมบัติโปร่งแสง (Transparent Quality) เพื่อเชื่อมโยงมิติของรูปทรงและพื้นผิวให้เกิดบรรยากาศและระยะของภาพซึ่งสีที่โปร่งแสงจะไม่ไปปิดทับรายละเอียดของพื้นผิวและสร้างความประสานภายในภาพ ให้เกิดความกลมกลืนได้เป็นอย่างดี

5.2.2 ในส่วนบริเวณที่ไม่ต้องการแสดงพื้นผิว และต้องการสร้างค่าน้ำหนักสีที่เข้มเป็นเงาลึกสามารถใช้สีน้ำมันที่เข้ม (โปร่งแสง) ระบายทับให้เกิดจังหวะของน้ำหนักเข้มที่เชื่อมต่อกับพื้นผิวไปตามจินตนาการและแนวความคิด แต่ไม่ควรใช้สีที่เข้มทึบ เพราะจะทำให้มิติของภาพดูทึบตันขาดบรรยากาศที่จะเชื่อมโยงกันในภาพได้

5.2.3 หากต้องการลบสีน้ำมันบริเวณที่ไม่ต้องการออกจากภาพ สามารถใช้พู่กันสะอาด สำลีไม้ (cotton bud) หรือสำลีก้อน เช็ดออกจากภาพได้ในขณะที่สียังไม่แห้ง แต่ถ้าบริเวณดังกล่าวมีการระบายสีที่ค่อนข้างหนาและเริ่มแห้งแล้ว ควรผสมน้ำมันสน (Turpentine) เล็กน้อยแล้วเช็ดสีออกอย่างเบา ๆ ไม่ควรเช็ดแรงเกินไปเพราะอาจจะทำให้สีและพื้นผิวที่สร้างไว้ลบเลือนหรือหลุดออกมาได้

5.2.4 สำหรับการเขียนภาพคนเหมือน (Portrait) ยังคงใช้สีที่โปร่งแสงและวิธีการเดียวกับการเขียนภาพทิวทัศน์ (Landscape) แต่จะต้องเลือกชุดสีที่มีความสัมพันธ์กับสีผิวเนื้อของคนและบรรยากาศของภาพโดยรวม ซึ่งการระบายสีจะต้องเชื่อมโยงกับค่าน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงา โครงสร้างของใบหน้า และทิศทางของแสงที่ตกกระทบบนใบหน้าและส่วนต่าง ๆ ของรูปทรงคนและสิ่งแวดล้อมภายในภาพ

5.2.5 ใช้พู่กันขนาดกลางและเล็กผสมสีน้ำมันกับส่วนผสมที่เตรียมไว้ ระบายและเก็บรายละเอียดของรูปทรง แสงเงา และการเชื่อมโยงของรูปทรงกับพื้นผิว ให้เกิดความสัมพันธ์กับเรื่องราว โดยเน้นไปที่จุดเด่นของภาพ การผลักระยะใกล้ ระยะกลาง และระยะไกลของภาพ ให้เกิดมิติ ความลึก บรรยากาศ และความกลมกลืนของภาพที่สมบูรณ์



ภาพที่ 7 : ภาพทิวทัศน์ (Landscape) และบริเวณต่าง ๆ ที่เกิดจากการระบายด้วยสีฝุ่นไข่ และการทับซ้อนภาพด้วยสีน้ำมัน

จากการเข้าร่วมสัมมนาเชิงปฏิบัติการทางศิลปะ โครงการ "ปฏิบัติงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ" ดังกล่าว ทำให้ผู้เขียนได้ทราบความเป็นมา ได้เรียนรู้และเข้าใจขั้นตอนและวิธีการปฏิบัติ และสามารถนำไปปฏิบัติงานสร้างสรรค์ได้ด้วยตนเอง ซึ่งสามารถสรุปขั้นตอนและวิธีการปฏิบัติงานออกเป็น 5 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพเขียน (Frame of Work)
2. ขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพ (Texture Creation)
3. ขั้นตอนการเคลือบภาพด้วยดาม่า วานิช (Dammar Vanish)
4. ขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่ (Egg Tempera)
5. ขั้นตอนการระบายภาพด้วยสีน้ำมัน (Oil Colors)

กระบวนการดังกล่าวเป็นขั้นตอนที่มีความเชื่อมโยงและต้องปฏิบัติงานในแต่ละขั้นตอนให้สอดรับกัน จึงจะเกิดผลในทางปฏิบัติ และผลจากการเรียนรู้ดังกล่าว โดยเฉพาะขั้นตอนการสร้างพื้นผิว (Texture Creation) ได้สร้างความตื่นตา ตื่นใจ ความประทับใจให้กับผู้เขียนเป็นอย่างมาก และนำมาซึ่งการค้นคว้าทดลอง เทคนิค และวิธีการอื่น ๆ เพื่อให้ได้ผลที่ใกล้เคียงและสอดรับกับความต้องการของการแสดงออกในเวลาต่อมา

การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก

หลังจากผู้เขียนได้เข้ารับการฝึกปฏิบัติการทางศิลปะ โครงการ “ปฏิบัติงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ” จาก มร.วูลฟ์กัง มาเรีย โอฮาวเซอร์ แล้ว ก็ไม่สามารถทำงานสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคนี้ต่อไปได้ เนื่องจากวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้ค่อนข้างหายากและมีขั้นตอนซับซ้อนที่ต้องใช้เวลานาน ทำให้จำเป็นต้องมีการค้นคว้าและทดลอง เทคนิค และวิธีการอื่นมาทดแทน แต่ยังคงใช้เทคนิคการประทับสีด้วยกระดาษหนังสือพิมพ์ในการสร้างพื้นผิวมาพัฒนาและต่อยอดในการทำงานสร้างสรรค์ส่วนบุคคล ทั้งนี้ผลงานจิตรกรรม คือ ภาพที่ศิลปินแต่ละบุคคลสร้างขึ้นด้วยประสบการณ์ทางสุนทรียภาพและความชำนาญ โดยใช้สีชนิดต่าง ๆ เช่น สีน้ำ สีน้ำมัน สีฝุ่น ฯลฯ เป็นสื่อกลางในการแสดงออกถึงเจตนาในการสร้างสรรค์ (ราชบัณฑิตยสถาน. 2530,134)และจากการศึกษาและสังเกตคุณสมบัติ เทคนิค และวิธีการ รวมทั้งขั้นตอนในการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่และสีน้ำมันของงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับคุณสมบัติของสีอะคริลิก (Acrylic Color) แล้วพบว่า เทคนิค วิธีการ และขั้นตอนการเขียนภาพมีความสอดคล้องและใกล้เคียงกันอยู่หลายประการ ดังนี้

ตารางที่ 1 : ตารางเปรียบเทียบคุณสมบัติและลักษณะของพื้นผิว น้ำหนัก และสีที่เกิดจากการใช้สีฝุ่นไข่ (Egg Tempera) และสีน้ำมัน (Oil color) (จิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ) กับสีอะคริลิก (Acrylic Color)

ประเภทของสี / คุณสมบัติ,ลักษณะ	**สีฝุ่นไข่ (Egg Tempera)**	**สีอะคริลิก (Acrylic Color)**
การสร้างพื้นผิว	- ใช้น้ำผสมในการระบาย - สร้างสรรค์พื้นผิวได้ดี (การประทับด้วยกระดาษ) - ทับซ้อนสีและพื้นผิวได้หลายชั้น	- ใช้น้ำผสมในการระบาย - สร้างพื้นผิวได้ดี (การประทับด้วยกระดาษ) - ทับซ้อนสีและพื้นผิวได้หลายชั้น
การสร้างแสงเงาและบรรยากาศ	- ใช้สีขาว หรือสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงาและบรรยากาศ	- ใช้สีขาว หรือสีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนสร้างน้ำหนักอ่อนแก่ของแสงเงาและบรรยากาศ
คุณสมบัติและการทับซ้อนสี	**สีน้ำมัน (Oil color)**	**สีอะคริลิก (Acrylic Color)**
	- คุณสมบัติโปร่งแสง (Transparent) ผิวมันเมื่อแห้ง - ทับซ้อนสีได้หลายชั้น - แห้งแล้วลบออกไม่ได้	- คุณสมบัติโปร่งแสง (Transparent) ผิวด้านเมื่อแห้ง - ทับซ้อนสีได้หลายชั้น - แห้งแล้วลบออกไม่ได้

จากตารางเปรียบเทียบด้านคุณสมบัติลักษณะที่เกิดจากการใช้สีฝุ่นไข่ และสีน้ำมันกับสีอะคริลิก ที่มีผลทางเทคนิคและวิธีการที่ใกล้เคียงกัน ผู้เขียนจึงเกิดแนวคิดในการที่จะนำคุณสมบัติดังกล่าว มาทำการค้นคว้า ทดลอง และหาวิธีการ ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก (Acrylic Color Stamp) ซึ่งสามารถสรุปขั้นตอนและวิธีการปฏิบัติงานออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพสำหรับการประทับสีอะคริลิก
2. ขั้นตอนการเตรียมสีอะคริลิกกับส่วนผสมสี
3. ขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก
4. ขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิก

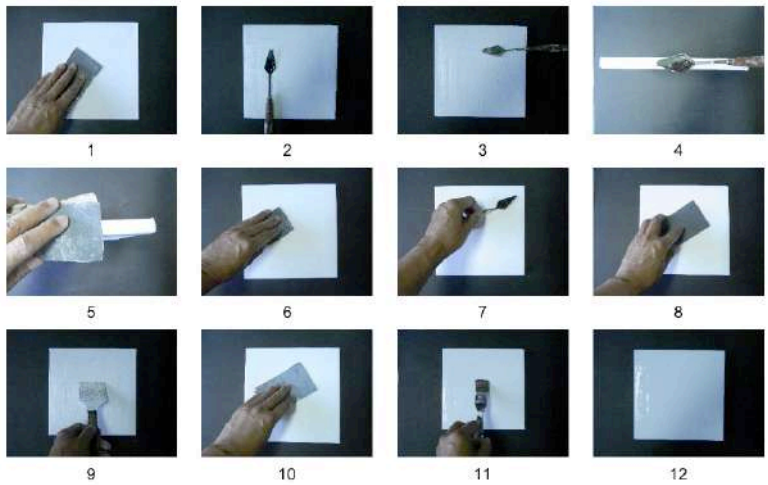
โดยมีรายละเอียดของขั้นตอนและวิธีการปฏิบัติงานดังนี้

1. **ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพสำหรับการประทับสีอะคริลิก** ขั้นตอนนี้ผู้เขียนได้ใช้เฟรมผ้าใบ (Canvas) สำเร็จรูป ซึ่งมีการรองพื้นเฟรมด้วยสีอะคริลิกไว้บางส่วนแล้วแต่พื้นผิวเฟรมยังมีลักษณะเป็นลายผ้าหยาบ และมีสภาพไม่เหมาะสำหรับการสร้างพื้นผิวภาพที่เกิดจากการประทับสีอะคริลิก จึงต้องมีการรองพื้นเพิ่มเติมเพื่อให้ผิวของเฟรมมีความเรียบเนียนและเหมาะสมในการใช้งาน โดยมีรายละเอียดดังนี้

1.1 นำเฟรมผ้าใบ (Canvas) มาขัดด้วยกระดาษทรายหยาบเบอร์ 200 แล้วรองพื้นด้วยสีโป๊วพลาสติกโดยใช้เกรียงปาดสีโป๊วพลาสติกไปบนด้านหน้าและด้านข้างของเฟรมในทิศทางแนวตั้งและแนวนอนสลับกัน เพื่อให้พื้นผิวเนียนสม่ำเสมอ เมื่อสีโป๊วแห้งจึงใช้กระดาษทรายหยาบเบอร์ 200 ขัดวนไปมาให้เรียบ ต่อจากนั้นจึงใช้สีโป๊วปาดเก็บรายละเอียดและขัดด้วยกระดาษทรายอีกครั้งให้พื้นผิวของผ้าใบเรียบเสมอกัน

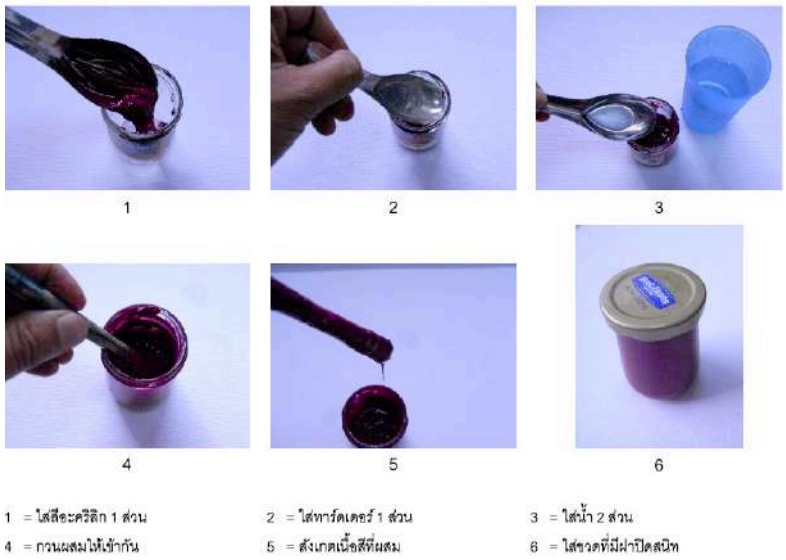
1.2 ใช้สีขาวพลาสติกที่มีคุณภาพสูงผสมน้ำในอัตราส่วน 1 : 1 ทาทับสีโป๊วพลาสติกที่ขัดเรียบร้อยแล้ว ไปในทิศทางแนวตั้งและแนวนอนสลับไปมา รอจนสีแห้งแล้วทาทับอีกประมาณ 2-3 ครั้ง แล้วจึงขัดวนไปมาด้วยกระดาษทรายละเอียดเบอร์ 1,000 จนผิวเรียบเนียนละเอียดและเป็นผิวมัน

1.3 ใช้สารผสมสีอะคริลิกรีทาร์ดเดอร์ (Acrylic Retarder) ซึ่งมีคุณสมบัติทางเคมีในการหน่วงสีให้แห้งช้าลงและมีลักษณะเหลวใสข้นผสมกับน้ำในอัตราส่วน 1 : 1 ทาทับสีพลาสติกที่ขัดเรียบแล้วไปในทิศทางแนวตั้งและแนวนอนสลับกันไปมา ประมาณ 2 รอบ โดยรอบที่ 3 ซึ่งเป็นรอบสุดท้ายให้ใช้สารผสมสีรีทาร์ดเดอร์โดยไม่ผสมน้ำทาทับเฟรมทั้งหมด จะทำให้ได้พื้นผิวเฟรมเรียบเนียนเป็นมันวาว และเหมาะสำหรับการสร้างพื้นผิวภาพในขั้นตอนต่อไป



ภาพที่ 8 : ภาพตัวอย่างแสดงขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพสำหรับการประทับสี

2.ขั้นตอนการเตรียมสีอะคริลิกกับส่วนผสมสี สีอะคริลิกเป็นสีที่แสดงถึงความก้าวหน้าในด้านวิทยาการด้านการผลิตสื่อที่ใช้ในงานจิตรกรรมในศตวรรษที่ 20 เกิดจากสารประกอบ Methyl methacrylate emulsions และ Polyvinyl acetate emulsions ที่ประกอบขึ้นโดยทางเคมี สามารถละลายน้ำได้ แห้งเร็ว และเมื่อแห้งแล้วกันน้ำได้ (ประเสริฐ ศีลรัตนา, 2528, 127) สีอะคริลิกที่ผลิตขึ้นยังไม่เหมาะสมสำหรับการสร้างพื้นผิวและบรรยากาศของภาพในการนำมาสร้างสรรค์ผลงาน จำเป็นต้องมีการเตรียมสีอะคริลิกกับส่วนผสมสีขึ้นมาใหม่ ซึ่งทำได้โดยนำสีอะคริลิกมาผสมกับสารผสมสีอะคริลิกรีทาร์ดเดอร์ (Acrylic Retarder) กับน้ำ ในอัตราส่วน 1 : 1 : 2 สามารถใช้ช้อนหรือถ้วยในการตวงให้ได้สัดส่วนตามต้องการ โดยใส่ส่วนผสมดังกล่าว ลงในถ้วยที่มีฝาปิดกันการระเหยแห้งของสี ต่อจากนั้นจึงใช้พู่กันกวนผสมสีให้เข้าเป็นเนื้อเดียวกัน สีที่ผสมแล้วจะมีเนื้อสีที่ไม่เหนียวหรือข้นเกินไป ข้อสังเกตถ้าเนื้อสีที่ผสมแล้วมีลักษณะเหนียวหนืดเป็นหยดเมื่อยกพู่กันขึ้น แสดงว่าใช้น้ำผสมน้อยเกินไป แต่ถ้าเนื้อสีไหลต่อเนื่องเป็นเส้นและไม่ใสเกินไป แสดงว่าสีที่ผสมแล้วมีความเหมาะสมสำหรับนำไปใช้ในการเขียนภาพและการสร้างพื้นผิวภาพในขั้นตอนต่อไป สำหรับสัดส่วนของการใช้น้ำผสมสามารถปรับได้ตามความหนาแน่นของสี ถ้าเนื้อสีมีความเหนียวข้นมากก็สามารถใช้น้ำผสมในอัตราส่วนที่เพิ่มขึ้นได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเข้มข้นของเนื้อสีเป็นสำคัญ การเตรียมส่วนผสมสีอะคริลิกดังกล่าว เป็นส่วนที่สำคัญที่จะนำไปใช้ในการสร้างภาพให้เกิดพื้นผิวและบรรยากาศของสีที่เปียกชุ่มอันเป็นลักษณะที่พิเศษที่แตกต่างจากสีฝุ่นไข่และสีน้ำมัน



ภาพที่ 9 : ภาพแสดงขั้นตอนการเตรียมสีอะคริลิกกับส่วนผสมสี

3. ขั้นตอนการสร้างพื้นผิวภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก จากการศึกษาคุณสมบัติและลักษณะของพื้นผิว น้ำหนัก และสี ที่เกิดจากการใช้สีฝุ่นไข่และสีน้ำมันในงานจิตรกรรมแบบยุโรปสมัยโบราณเทียบเคียงกับการใช้สีอะคริลิก ได้นำมาสู่การค้นคว้าและทดลองหาความเป็นไปได้ของการสร้างพื้นผิวภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิกในงานสร้างสรรค์ ซึ่งสามารถสรุปขั้นตอนและวิธีการได้ดังนี้

3.1 การสร้างความพร้อมด้วยการพ่นสเปรย์น้ำไปบนพื้นเฟรมให้เกิดความเปียกชื้น

3.2 การระบายสีเพื่อกำหนดโครงสร้างและขอบเขตของรูปทรง

3.3 การระบายสีในรูปแบบต่าง ๆ ได้แก่ การระบายสีที่มีค่าน้ำหนัก การระบายสีที่มีค่าน้ำหนักแบบเปียกชุ่ม การระบายสีแบบหลายสี การระบายสีแบบเปียกชุ่ม และการระบายสีแบบเปียกชุ่มกับการซ้อนสี

3.4 การใช้กระดาษประทับสีให้เกิดพื้นผิว ซึ่งสามารถทำได้โดย

- การประทับและกดลูบไปบนกระดาษแผ่นใหญ่ในแนวนอนและแนวตั้ง
- การประทับและกดลูบไปบนกระดาษแผ่นเล็กในแนวนอนและแนวตั้ง
- การประทับและกดลูบไปบนกระดาษแบบเว้นจังหวะ
- การประทับและกดลูบโดยใช้ขอบกระดาษทับซ้อน
- การประทับและกดลูบโดยใช้ส่วนโค้งกึ่งกลางกระดาษ

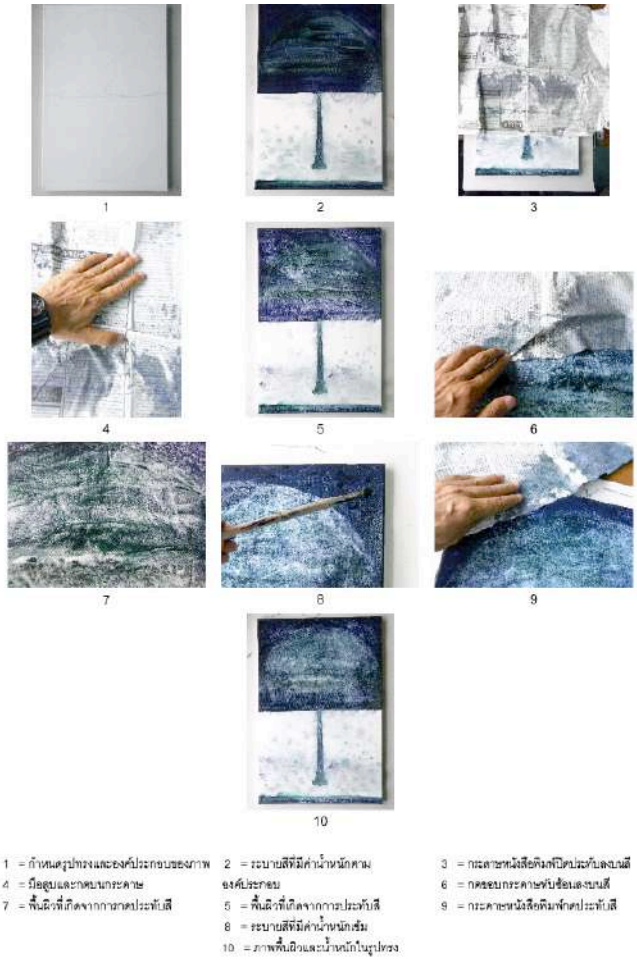
3.5 การสร้างความชื้นและการไหลของน้ำด้วยการสเปรย์น้ำให้เกิดจังหวะของพื้นผิว ลักษณะรูปทรง และบรรยากาศในภาพ ที่เกิดจากการทับซ้อนของสีและน้ำหนัก

3.6 การซ้อนของพื้นผิวสีและน้ำหนักเข้ม ลงบนพื้นผิวสีและน้ำหนักที่อ่อน

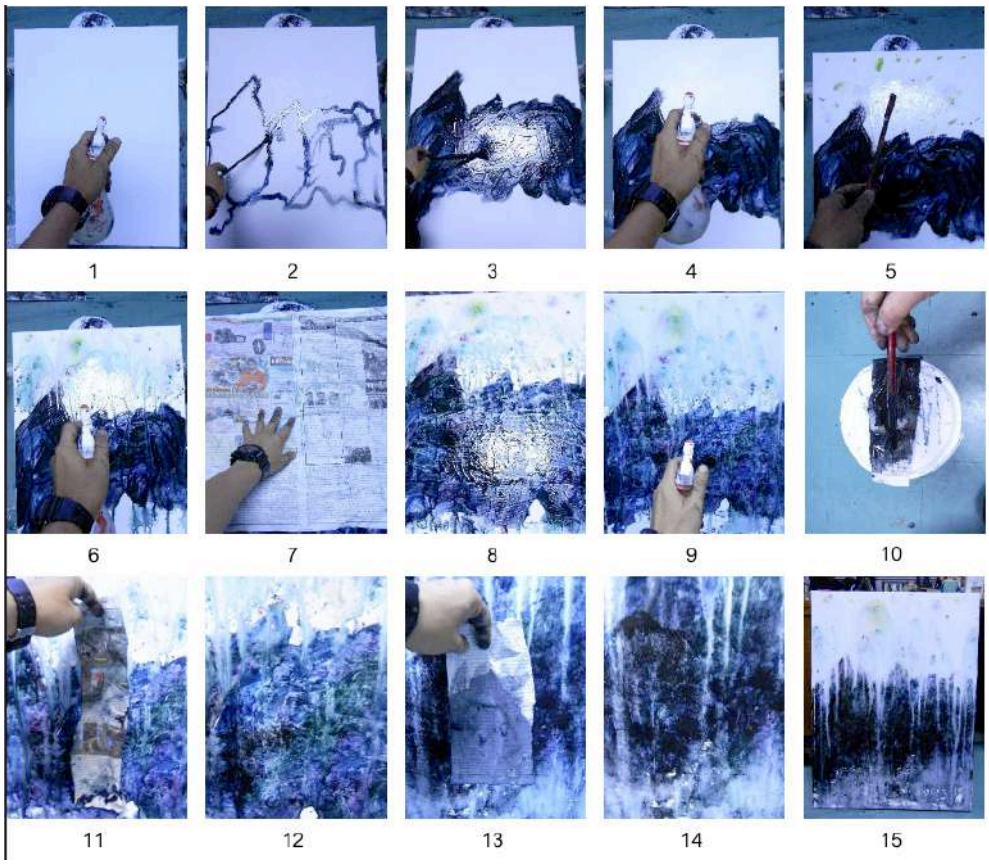
3.7 การสร้างความชื้นและการไหลของน้ำด้วยการสเปรย์น้ำ และการประทับสีด้วยกระดาษขนาดเล็กตกแต่งบริเวณที่ต้องการ เพื่อสร้างความกลมกลืนของจังหวะและพื้นผิวในภาพรวม

จากขั้นตอนและวิธีการดังกล่าว สามารถสรุปรูปแบบในการสร้างพื้นผิวออกเป็น 5 รูปแบบ ได้ดังนี้

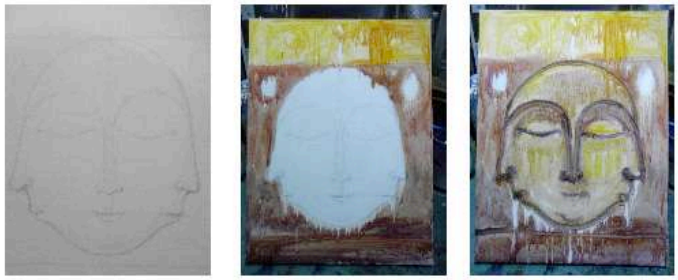
1. การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกที่มีค่าน้ำหนัก
2. การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกที่มีค่าน้ำหนักแบบเปียกชุ่ม
3. การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกแบบหลายสี
4. การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกแบบเปียกชุ่ม
5. การสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกแบบเปียกชุ่มกับการซ้อนสี



ภาพที่ 10 : รูปแบบที่ 1 ภาพแสดงการสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกที่มีค่าน้ำหนัก



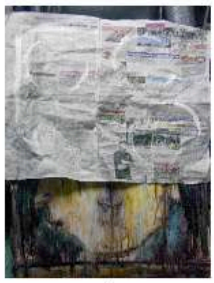
ภาพที่ 11 : รูปแบบที่ 2 ภาพแสดงการสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิก ที่มีค่าน้ำหนักแบบเปียกชุ่ม



1

2

3



4

5

6

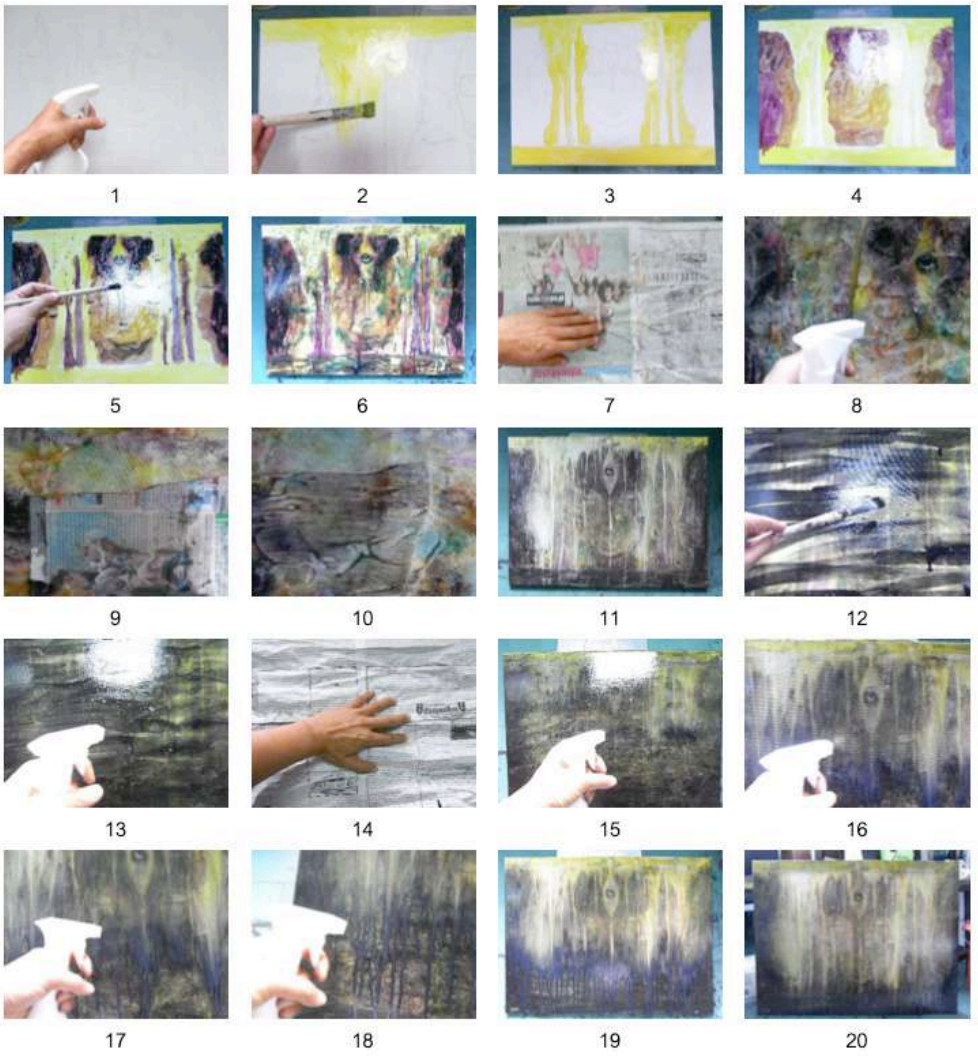
7

8

9

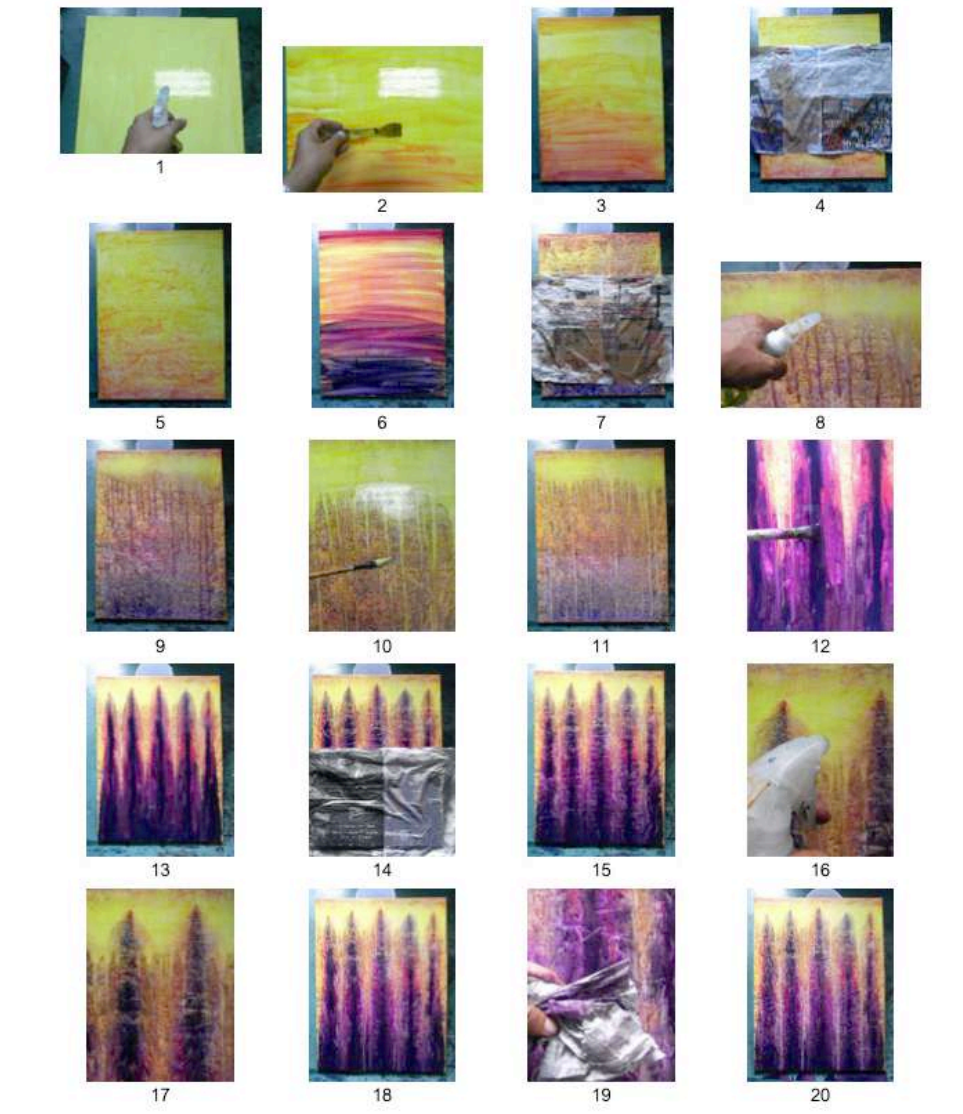
10

1 = กำหนดรูปทรงและองค์ประกอบของภาพ
2 = ระบายสีบริเวณพื้นหลังรูปทรง
3 = ระบายสีบริเวณรูปทรง
4 = กระดาษปิดประทับลงบนสี
5 = มือลูบและกดบนกระดาษโดยเว้นจังหวะ
6 = ระบายสีบนกระดาษ
7 = ประทับกระดาษและสีลงบนพื้นผิว โดยเว้นจังหวะ
8 = พื้นผิวที่เกิดขึ้น
9 = ภาพพื้นผิวที่ปรากฏ
10 = ภาพพื้นผิวของสีในรูปทรงและพื้นหลัง



1 = สเปรย์พ่นน้ำ
2 = ระบายโครงสร้าง
3 = ภาพโครงสร้าง
4 = ขอบเขตรูปทรง
5 = ระบายรูปทรง
6 = ภาพสีเปียกชุ่ม
7 = กระดาษประทับสีโดยเว้นจังหวะ
8 = สเปรย์พ่นน้ำ
9 = กระดาษแผ่นเล็กประทับสีส่วนย่อย
10 = พื้นผิวที่เกิดขึ้น
11 = พื้นผิวในรูปทรง
12 = ระบายสีเข้มทั้งภาพ
13 = สเปรย์พ่นน้ำ
14 = กระดาษประทับสีโดยเว้นจังหวะ
15 = สเปรย์พ่นน้ำภาพรวม
16 = สเปรย์พ่นน้ำเน้นรูปทรงให้สว่างขึ้น
17 = สเปรย์พ่นน้ำเน้นน้ำหนักให้สว่างขึ้น
18 = สเปรย์พ่นน้ำให้สีไหลซ้อน
19 = การไหลของน้ำที่สร้างพื้นผิวและบรรยากาศ
20 = ภาพพื้นผิว สีและบรรยากาศในรูปทรงที่เปียกชุ่ม

ภาพที่ 13 : รูปแบบที่ 4 ภาพแสดงการสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิกแบบเปียกชุ่ม



ภาพที่ 14 : รูปแบบที่ 5 ภาพแสดงการสร้างพื้นผิวภาพด้วยการประทับสีอะคริลิก แบบเปียกชุ่มกับการซ้อนสี

4. **ขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิกลงบนพื้นผิวภาพ** หลังจากที่สร้างพื้นผิวภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิกในรูปแบบต่าง ๆ เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนต่อไปจะเป็นการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิกทับซ้อนลงไปให้เกิดรูปทรง มิติ ระยะ และบรรยากาศของภาพไปตามความคิดและจินตนาการ โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

4.1 นำภาพร่างตามความคิดมาขยายเป็นลายเส้นลงบนกระดาษแผ่นใหญ่ แล้วนำไปตัดให้เกิดรูปทรงขนาดต่าง ๆ ตามแบบร่าง

4.2 นำกระดาษที่ตัดเป็นรูปทรงต่าง ๆ มาร่างภาพลายเส้นด้วยดินสอไปบนพื้นผิวภาพที่เตรียมไว้

4.3 ใช้พู่กันกลมขนาดเล็ก (เบอร์ 2-4) ผสมสีเข้มตัดเป็นเส้นไปตามรอยของดินสอที่ร่างไว้เพื่อกำหนดขอบเขตและลักษณะของรูปทรง

4.4 ใช้พู่กันกลมขนาดใหญ่ (เบอร์ 10-12) ผสมสีเข้มระบายไปบนขอบเขตของรูปทรง และประทับสีด้วยกระดาษให้เกิดพื้นผิวและน้ำหนักที่เข้มขึ้น โดยในบริเวณที่ต้องการความสว่างให้ใช้กระดาษทิชชู่หรือสำลีเช็ดสีออกในขณะที่สียังไม่แห้งสนิท

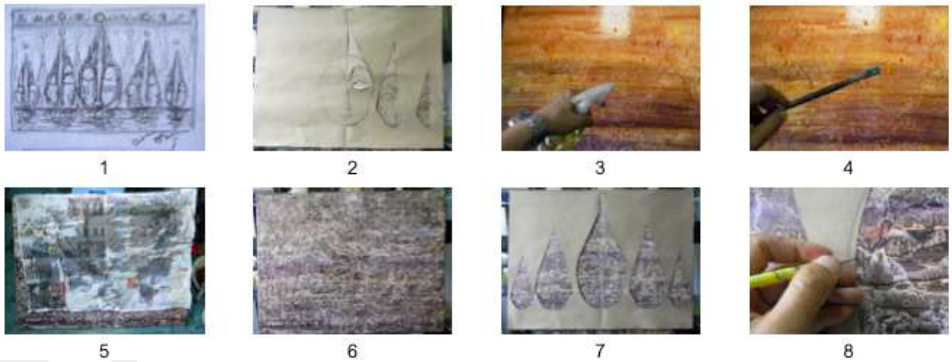
4.5 สร้างมิติและบรรยากาศโดยรวม บริเวณด้านหลังหรือท้องฟ้าที่เป็นระยะไกลของภาพเพื่อกำหนดชุดสีและบรรยากาศของภาพให้เชื่อมโยงกับบริเวณด้านหน้า

4.6 ใช้พู่กันกลมขนาดกลาง (เบอร์ 6-8) ตัดเส้นและลงน้ำหนักของสี บริเวณรูปทรงต่าง ๆ ในระยะกลางให้เกิดมิติและมีความโดดเด่นออกจากพื้นผิวภาพ

4.7 รูปทรงและบริเวณที่อยู่ด้านหน้า ให้ใช้พู่กันขนาดเล็กและขนาดกลางสร้างมิติและรายละเอียดของรูปทรง ให้สัมพันธ์กับลักษณะพื้นผิวภาพและเรื่องราวต่าง ๆ ภายในภาพ

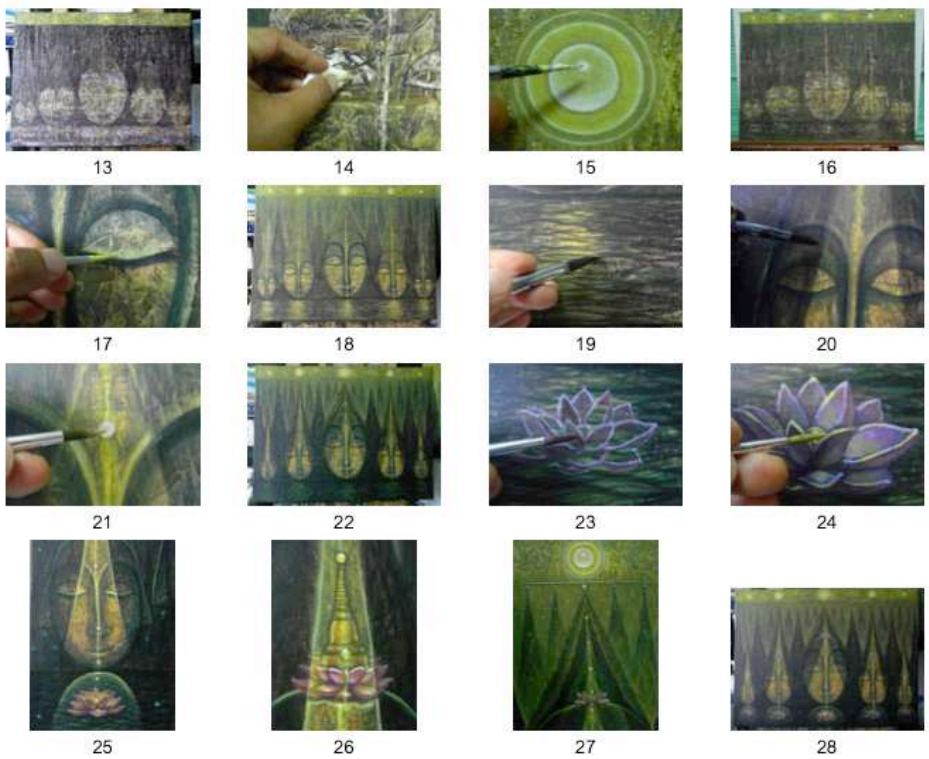
4.8 บริเวณที่เป็นจุดเด่นของภาพ ให้เน้นสี น้ำหนัก และแสงเงาที่โดดเด่นกว่าบริเวณอื่น ๆ เพื่อเน้นเนื้อหาและการแสดงออกของภาพ

4.9 พิจารณาความกลมกลืนและความสมบูรณ์ของภาพ ได้แก่ จุดเด่น จุดรองของภาพ มิติการผลักระยะใกล้ กลาง ไกล และบรรยากาศของสีภายในภาพ ให้เกิดความประสานและเชื่อมโยงกันอย่างมีเอกภาพ



1 = ภาพร่าง
2 = ภาพขยายบนกระดาษ
3 = สเปรย์พ่นน้ำลงบนสี
4 = สลัดสี
5 = กระดาษประทับสี
6 = พื้นผิวภาพที่ได้
7 = วางแบบขยาย
8 = ร่างลายเส้นตามต้นแบบ
9 = ฟู่กันตัดเส้น
10 = ระบายสีตามรูปทรง
11 = กระดาษประทับสี
12 = พื้นผิวที่ทับซ้อน

ภาพที่ 15 : ภาพตัวอย่างแสดงขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิกลงบนพื้นผิวภาพ



13 = ภาพรูปทรงและพื้นผิว
14 = กระดาษซับสีให้สว่าง
15 = ระบายสีสร้างมิติบริเวณด้านหลัง
16 = ภาพรวมผลงาน
17 = ตัดเส้นและสร้างน้ำหนักในภาพ
18 = เส้นและน้ำหนักโดยรวมของภาพ
19 = ตัดเส้นรายละเอียด
20 = เพิ่มน้ำหนักเงาของรูปทรง
21 = เก็บรายละเอียดบริเวณแสง
22 = โครงสร้างเส้นและแสงเงาโดยรวม
23 = ตัดเส้นรูปทรง
24 = ระบายสีสร้างมิติของรูปทรง
25 = ภาพแสดงรายละเอียดและแสงเงา
26 = ภาพรายละเอียด
27 = ภาพรายละเอียด
28 = ผลงานที่เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ 16 : ภาพตัวอย่างแสดงขั้นตอนการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิกลงบนพื้นผิวภาพ

ภาพที่ 17 : ภาพผลงานสร้างสรรค์ที่เสร็จสมบูรณ์

5.สรุปข้อแตกต่างของการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณกับการเขียนภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก

จากการศึกษาค้นคว้าและทดลองการสร้างพื้นผิวและน้ำหนัก ที่เกิดจากการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณกับการเขียนภาพด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก พบว่ามีข้อแตกต่างทางด้านขั้นตอน รูปแบบ วิธีการ และผลของลักษณะพื้นผิวภาพ ซึ่งสามารถสรุปและวิเคราะห์ออกมาเป็นตารางเปรียบเทียบได้ดังนี้

ตารางที่ 2 : ตารางเปรียบเทียบการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณกับงาน

จิตรกรรมสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณ (Egg Tempera Old European Master Style)	**จิตรกรรมประทับสีอะคริลิก (Acrylic Color Stamp)**
1. มีขั้นตอนในการทำงานที่ซับซ้อน ได้แก่ ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพ การสร้างพื้นผิวภาพ การเคลือบภาพ การเขียนภาพด้วยสีฝุ่นไข่ และขั้นตอนการระบายทับภาพด้วยสีน้ำมัน	1. มีขั้นตอนในการทำงานที่ไม่ซับซ้อน เพราะส่วนใหญ่เป็นวัสดุสำเร็จรูป ได้แก่ ขั้นตอนการเตรียมพื้นภาพ การเตรียมสีอะคริลิก การสร้างพื้นผิวภาพ และการเขียนภาพด้วยสีอะคริลิก
2. รูปแบบของการสร้างพื้นผิวภาพมี 4 รูปแบบ คือ 2.1 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยน้ำหนักเท่ากัน 2.2 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยน้ำหนักอ่อนแก่ 2.3 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยสีอ่อนแก่กับน้ำหนักเท่ากัน 2.4 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยสีอ่อนแก่และน้ำหนักอ่อนแก่	2. รูปแบบของการสร้างพื้นผิวภาพมี 5 รูปแบบ คือ 2.1 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยน้ำหนัก 2.2 การสร้างพื้นผิวภาพด้วยน้ำหนักแบบเปียกชุ่ม 2.3 การสร้างพื้นผิวภาพแบบหลายสี 2.4 การสร้างพื้นผิวภาพสีแบบเปียกชุ่ม 2.5 การสร้างพื้นผิวภาพสีแบบเปียกชุ่มกับการซ้อนสี

จิตรกรรมสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณ (Egg Tempera Old European Master Style)	จิตรกรรมประทับสีอะคริลิก (Acrylic Color Stamp)
3. วิธีการประทับสีด้วยกระดาษ มีดังนี้ 3.1 ประทับ กด และลูบไปบนกระดาษแผ่นใหญ่ในแนวนอน 3.2 ประทับ กด และลูบแบบเว้นจังหวะ 3.3 ประทับ กด และลูบที่ต่อเนื่อง	3. วิธีการประทับสีด้วยกระดาษ มีดังนี้ 3.1 ประทับ กด และลูบ ไปบนกระดาษแผ่นใหญ่และแผ่นเล็กในแนวนอนและแนวตั้ง 3.2 ประทับ กด และลูบ ไปบนกระดาษแบบเว้นจังหวะ 3.3 ประทับ กด และลูบ โดยใช้ขอบกระดาษ 3.4 ประทับ กด และลูบ โดยใช้ส่วนโค้งกึ่งกลางกระดาษ
4. ลักษณะพื้นผิวภาพที่ปรากฏ 4.1 ค่าของน้ำหนักและสี มีลักษณะทึบแสงและดูหนักแน่น 4.2 การทับซ้อนของพื้นผิวมีลักษณะทึบแสง 4.3 พื้นผิวให้รายละเอียดที่ซับซ้อนได้ดี 4.4 ระยะและบรรยากาศของภาพ เกิดจากการใช้สีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนระบายทับสีและพื้นผิวที่เข้มให้จางลง	4. ลักษณะพื้นผิวภาพที่ปรากฏ 4.1 ค่าน้ำหนักและสี มีลักษณะโปร่งแสง มีอากาศและดูเปียกชุ่ม 4.2 การทับซ้อนของพื้นผิวมีลักษณะโปร่งแสง 4.3 พื้นผิวให้รายละเอียดที่ซับซ้อนได้ในระดับปานกลาง 4.4 ระยะและบรรยากาศของภาพ เกิดจากการใช้สเปรย์น้ำทำให้สีจางลงและการใช้สีที่มีค่าน้ำหนักอ่อนระบายทับสีและพื้นผิวที่เข้มให้จางลง
 - ภาพแสดงพื้นผิว น้ำหนัก สี ระยะ และบรรยากาศของการใช้สีฝุ่นไข่และสีน้ำมัน (จิตรกรรมสีฝุ่นไข่แบบยุโรปโบราณ)	 - ภาพแสดงพื้นผิว น้ำหนัก สี ระยะ และบรรยากาศของการใช้สีอะคริลิก

ประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม โดยการศึกษาเทคนิคการสร้างพื้นผิวภาพและน้ำหนักด้วยวิธีการประทับสี ในงานจิตรกรรมแบบยุโรปโบราณ (Old European Master's Styles) สู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิก (Acrylic Color Stamp) เกิดจากการเรียนรู้และฝึกปฏิบัติงานในโอกาสที่ได้รับการอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการทางศิลปะโครงการ "การปฏิบัติงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปโบราณ" (Portraits and Landscape in Old European Master's Styles) โดยวิทยากร มร.วูลฟ์กัง มาเรีย โอฮาวเซอร์ (MR. WOLFGANG MARIA OHLHAUSER) ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงต่อวิทยากร ที่ได้มอบความรู้และประสบการณ์ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรม และขอขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ที่ได้จัดโครงการดังกล่าวขึ้น จนก่อให้เกิดแนวคิดในการพัฒนารูปแบบและวิธีการในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมด้วยวิธีการประทับสีอะคริลิกได้ในที่สุด

ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่า การถ่ายทอดเนื้อหา รูปแบบ และวิธีการสร้างสรรค์ดังกล่าวคงจะเป็นประโยชน์ให้กับผู้สนใจที่ต้องการศึกษาได้เป็นอย่างดี และหากมีข้อบกพร่องประการใด ผู้เขียน

ขอกราบอภัยมา ณ ที่นี้ และขอน้อมรับด้วยความยินดียิ่ง เพื่อนำไปสู่การพัฒนาเนื้อหาให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นในโอกาสต่อไป

เอกสารอ้างอิง

ประเสริฐ ศรีรัตนา. (2528). จิตรกรรม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน. กรุงเทพฯ: เพื่อนพิมพ์ จำกัด.

วิโชค มุกดามณี. (2553). เทคนิคการสร้างสรรค์. อนุสรณ์งานฌาปนกิจ นางลิ่ม มุกดามณี รับอนุญาตจากหอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

เสวก จิรสุทธิสาร. (2537). การปฏิบัติงานจิตรกรรมเทคนิคยุโรปสมัยโบราณ. ม.ป.ท.

การศึกษาฮูปแต้มอีสานกลาง เพื่อการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน ชุด พระเวสสันดรชาดก

The study of mural paintings in the central northeastern area for the creation of contemporary Isan paintings in the Vessantara Jataka series

มนัส จอมปรุ[1]

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาองค์ประกอบมูลฐานทางศิลปะจากภูมิปัญญาท้องถิ่นของของฮูปแต้มพื้นบ้านดั้งเดิม เรื่องพระเวสสันดรชาดก ในเขตอีสานกลางที่สร้างโดยช่างพื้นบ้านก่อน พ.ศ. 2500 โดยใช้วิธีการวิจัยแบบคุณภาพ เก็บข้อมูลด้วยแบบสัมภาษณ์และแบบสำรวจ จากกลุ่มเป้าหมายที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานฮูปแต้มอีสาน นำมาสู่การวิเคราะห์ ค้นหาคุณลักษณะที่สามารถนำไปสู่แนวคิดในการบูรณาการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่อง พระเวสสันดรชาดก โดยใช้แนวคิด กรรมวิธี สื่อและวัสดุปัจจุบัน รวมถึงสร้างองค์ความรู้และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในเชิงสร้างสรรค์แก่ผู้ที่สนใจ

ผลการวิจัยพบว่า

ด้านองค์ประกอบมูลฐานทางศิลปะจากภูมิปัญญาท้องถิ่นของฮูปแต้ม พบว่าฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดกในกลุ่มกรณีศึกษา มีรูปแบบที่แสดงออกด้วยคุณลักษณะที่เรียบง่าย อิสระไม่มีระเบียบแบบแผนตายตัวหรือไม่มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์และไม่ซับซ้อน อันเป็นคุณสมบัติ เอกลักษณ์ของศิลปะพื้นบ้าน

ด้านพัฒนาการทางรูปแบบและองค์ประกอบพบว่ามีการจัดวางองค์ประกอบภาพคล้ายการเล่านิทานที่ยึดเอาตัวละครหลักเป็นศูนย์กลาง มีการสอดแทรกการใช้ภาพวิถีชีวิตชาวบ้านร่วมประกอบเสริมภาพให้เกิดความสมบูรณ์

ด้านการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่อง พระเวสสันดรชาดก พบว่า การทดลองสร้างสรรค์โดยการบูรณาการจากรูปแบบพื้นบ้านดั้งเดิมสามารถพัฒนาต่อยอดเพื่อให้เกิดมิติทางพัฒนาการในหลาย ๆ ด้านและสามารถนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานฮูปแต้มร่วมสมัยได้อย่างมีหลักการ

ด้านการสร้างองค์ความรู้และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน พบว่าการทดลองสร้างสรรค์ตามแบบอย่างพื้นบ้านอีสานในเบื้องต้น จะสามารถพัฒนารูปแบบผลงานได้ทั้งในเชิงอนุรักษ์ และพัฒนาตามแนวคิดก้าวหน้าได้

คำสำคัญ: ฮูปแต้มอีสาน หรือ จิตรกรรมฝาผนังอีสานกลาง / การสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน / พระเวสสันดรชาดก

[1] โรงเรียนสาธิตพิบูลบำเพ็ญ, สังกัดคณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

Abstract

The objective of this study was to learn about the fundamental aspects of art from the traditional folk Isan mural painting or hoop tam. Using a quality research approach, the narrative of Vessantara Jataka in the middle northeastern region, which was built by local craftsmen before 1957. Interviews and surveys can be used to gather information to bring analysis from the target group involved in the Isan mural painting event and look for characteristics that could lead to the idea of incorporating current concepts, methods, media, and materials into the creation of contemporary Isan painting titled Phra Vessantara Jataka, as well as developing a theory of knowledge and guidelines for those interested in creating creative works of art.

The story of Vessantara Jataka in a case study group was discovered to have the essential ingredients of art from the local wisdom of Isan mural painting. It has a simple design with an expressive aesthetic. It's simple, it's free, there's no scheduling, no rules, and it's not complicated. as a hallmark of the folk art's originality.

In terms of the evolution of art forms and composition, it was discovered that the picture's composition was similar to the narrative in which the main character was the focal point. Interpolation is used to enhance the picture by combining pictures of the villagers' way of life.

In terms of creativity, it was discovered that combining traditional folk patterns into creative exploration, can be further expanded to produce developmental aspects in many areas, and can, in principle, lead to the creation of contemporary Isan mural painting works.

In terms of developing a body of knowledge and principles for making works, it was discovered that the creative explorations started off with a traditional Isan folk style. will be able to build a type of employment that is both environmentally friendly and advanced in nature.

Keywords: Isan mural painting in the middle section of the northeastern region (Hoob tam Isan) / Isan contemporary painting creation / The Vessantara Jataka

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงงานฮูปแต้มอีสานหรือจิตรกรรมฝาผนังอีสาน โดยเฉพาะในเขตอีสานตอนกลาง เช่น ฮูปแต้มในเขตจังหวัดร้อยเอ็ด มหาสารคาม ขอนแก่น นั้น มีเอกลักษณเฉพาะที่มีความอิสระ ความเรียบง่าย ไม่มีแบบแผนที่ตายตัว อันเป็นเอกลักษณ์ และมีลักษณะเฉพาะที่ควรแก่การศึกษา นำไปสู่การสร้างสรรค์ได้ อันมีจุดเริ่มต้นที่เกิดจากภูมิปัญญาช่างแต้มพื้นบ้านที่แสดงออกทั้งในเรื่องราวทางศาสนา วิถีชีวิต ความเชื่อ และเนื่องจากฮูปแต้มเป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบตกแต่งสถาปัตยกรรมสิม หรือโบสถ์ ซึ่งมีมีคติ หรือขนบธรรมเนียมในการสร้างงานเพื่อให้เป็นสื่อในการอบรมสั่งสอนผู้คน และสร้างบรรยากาศแห่งความศรัทธา รวมถึงเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาด้วยประการหนึ่ง เรื่องพระเวสสันดรชาดก ถือเป็นเรื่องราวที่ชาวบ้านชาวอีสานมีความผูกพันธ์มากเป็นพิเศษ นอกเหนือจากการถ่ายทอดเรื่องราวพระเวสสันดรชาดกอันเป็นเนื้อเรื่องหลักแล้ว ยังได้มีการสอดแทรกภาพเรื่องราววิถีชีวิต ความเป็นอยู่ที่ช่างแต้มได้ร่วมสมัยในช่วงเวลานั้นสอดแทรกเป็นเรื่องราวประกอบฉากตามสถานการณ์เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ประกอบรวมอยู่ในแต่ละฉากไว้ด้วยกัน ดังนั้น ฮูปแต้มพื้นบ้านอีสานอันเกิดขึ้นจากการความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและความเชื่อ เกี่ยวกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ขนบธรรมเนียม ประพณีตามความเชื่อในแต่ละพื้นถิ่นและถูกกลั่นกรองผ่านภูมิปัญญาและฝีมือของช่างชาวบ้านเป็นสิ่งที่สั่งสมและเรียนรู้มาจากการสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น ทั้งในด้านการออกแบบ กลวิธี และการใช้วัสดุอุปกรณ์ ในการสะท้อนภาพผ่านงานฮูปแต้มและสิ่งสำคัญยังสามารถสะท้อนความคิด ความสามารถ ภูมิความรู้ ให้เห็นความศรัทธาและความตั้งใจ ที่แฝงไว้ด้วยเรื่องราว ทัศนคติและความคิดเห็นทางความงามของช่างอย่างตรงไปตรงมา สื่อสัตย์ จริงใจ และเป็นหลักฐานที่บันทึกเรื่องราวในอดีตของชุมชนไว้ ทั้งนี้การที่เราจะศึกษาวิเคราะห์หรือตีความฮูปแต้มฝาผนังถ้ำอาจทำได้ยากเพราะล่วงจากยุคปัจจุบันลงไปมาก แต่สำหรับฮูปแต้มฝาผนังสิมอีสานนั้น ยังสามารถศึกษาถึงสาระที่แฝงไว้เนื่องจากหลักเกณฑ์หลายประการ (สุมาลี เอกชนนิยม, 2548, 14)

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงปัญหา และความสำคัญของการสืบทอดทางภูมิปัญญาพื้นถิ่น เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานฮูปแต้มร่วมสมัย เพื่อให้คงคุณค่าตามเนื้อหาทางวรรณกรรมและความเป็นอัตลักษณ์ของฮูปแต้มอีสานจากภูมิปัญญาดั้งเดิม ผ่านเทคนิคกระบวนการขั้นพื้นฐานทางด้านทัศนศิลป์ เช่น เส้น สี รูปร่าง ผิว ในแบบสหวิชาการศิลปะเป็นแนวทาง (สุชาติ เถาทอง, 2556, 10) และเนื่องจากปัจจุบันในวงการศิลปะ มีการสร้างสรรค์ในรูปแบบและวิธีการในรูปแบบใหม่ ๆ อย่างมากมาย ดังนั้นหากได้มีการศึกษาวิเคราะห์จากพื้นฐานทางความเชื่อ ค่านิยม ประเพณี ศาสนาและภูมิปัญญาดั้งเดิมที่บรรพบุรุษได้รังสรรค์ไว้ในอดีตมาสู่ การต่อยอดพัฒนาให้เกิดความเหมาะสมกับบริบทของสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน โดยไม่ละทิ้งภูมิปัญญาเดิม ซึ่งจะเป็นแนวทางหนึ่งในการช่วยยอนุรักษ์ในเชิงพัฒนาและสืบสานได้อีกทางหนึ่ง (เดชา ศิริภาษณ์, 2550, 1-2) รวมถึงยังเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดขึ้นและเกิดแนวทางในการพัฒนาสืบสานให้กับ

ศิลปินรุ่นใหม่หรือผู้ที่สนใจได้ที่จะสร้างสรรคงานศิลปะได้ ตลอดจนประโยชน์ต่อวงการศึกษาศิลปะและการวิจัยในลักษณะอื่น ๆ อีกประการหนึ่ง

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ได้มุ่งประเด็นการศึกษาเกี่ยวกับฮูปแต้มฝาผนังสิม พื้นบ้านดั้งเดิมที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเกิดจากผีมือของช่างพื้นบ้านที่สร้างก่อนปี พ.ศ. 2500 ที่ปรากฏฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดกในเขตอีสานกลาง เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบและองค์ประกอบต่างๆที่เกี่ยวข้องกับฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดก รวมถึงวิถีชีวิตชาวบ้านที่ถูกสอดแทรกร่วมอยู่ในตัวภาพ ให้เกิดรูปแบบที่เหมาะสมกับบริบทของสังคมปัจจุบันในรูปแบบงานจิตรกรรมร่วมสมัย

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ พัฒนา รูปแบบและองค์ประกอบมูลฐานทางศิลปะจากฮูปแต้มอีสานกลางที่สร้างโดยช่างพื้นบ้านก่อน พ.ศ. 2500 เรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อค้นหาคุณลักษณะที่สามารถนำไปสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน

2. เพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน ชุด พระเวสสันดรชาดก โดยใช้แนวคิด กรรมวิธีสื่อและวัสดุปัจจุบัน และสร้างองค์ความรู้และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในเชิงสร้างสรรค์แก่ผู้ที่สนใจ

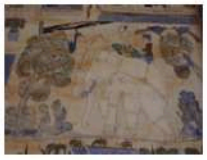
ระเบียบวิธีวิจัย

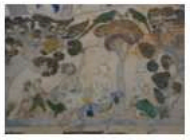
เป็นการวิจัยภาคสนาม โดยศึกษาสังเกตฮูปแต้มสิมพื้นบ้านในเขตอีสานกลาง เพื่อศึกษาวิเคราะห์ถึงลักษณะของค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะที่เกิดจากภูมิปัญญาของช่างแต้มพื้นบ้านในอดีต รวมถึงการถ่ายทอดเป็นตัวภาพ และการสื่อความหมาย โดยเลือกกลุ่มกรณีศึกษาจาก ฮูปแต้มสิมที่อยู่ในสภาพสมบูรณ์หรืออยู่ในสภาพที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิเคราะห์ทางรูปแบบทางค่ามูลฐานจำเพาะจากวรรณกรรมเรื่องพระเวสสันดรชาดก โดยวิเคราะห์จากรูปแบบฮูปแต้มที่ปรากฏการจัดวางโครงสร้าง องค์ประกอบ เรื่องราว กลวิธี ตลอดจนการสื่อความหมายบางประการที่จะต้องอาศัยการวิเคราะห์โดยนำหลักความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี ศาสนา วิถีชีวิตต่าง ๆ มาประกอบในการอธิบายความหมาย อันจะได้ข้อมูลจากการศึกษาสำรวจ ผนวกกับการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้รู้ บันทึกเสียง และใช้กล้องบันทึกภาพฮูปแต้มจากลุ่มตัวอย่างทั้งหมด 5 วัด ได้แก่ สิมในจังหวัดมหาสารคาม ได้แก่ สิมวัดโพธาราม, สิมวัดป่าเรไรย์, สิมวัดยางทวงวราราม สิมในจังหวัดขอนแก่น ได้แก่ สิมวัดสนวนวารีพัฒนาราม และสิมในจังหวัดร้อยเอ็ด ได้แก่ สิมวัดประตูชัย เสนอผลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์ประกอบภาพถ่าย

ผลการวิจัย

จากการศึกษาวิจัย เพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสานนั้นสามารถเป็นไปได้หลายรูปแบบ ดังนั้นในงานวิจัยชิ้นนี้ผู้วิจัยจึงใช้หลักการและแนวทางที่สามารถเป็นไปได้มาสู่การบูรณาการสร้างความสัมพันธ์ทั้ง 4 แนวทาง คือ แนวคิดแบบก้าวหน้า แนวคิดเชิงวัฒนธรรม แนวคิดแบบอนุรักษ์ และแนวคิดแบบศิลปะการออกแบบ อันเป็นแนวทางที่ได้จากการศึกษาเรื่อง ฮูปแต้มอีสาน : การวิเคราะห์รูปและความหมายจากภูมิปัญญาท้องถิ่นสู่การตกแต่งพื้นที่ฝาผนังสิมร่วมสมัยอีสาน ที่ผู้วิจัยนำมาต่อยอดศึกษา เพื่อสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ (มนัส จอมปรุ, 2562, 473-474) มาเป็นแนวทางในการนำไปสู่การบูรณาการสร้างสรรค์ผลงานส่วนบุคคล ที่เกิดจากการศึกษาตามส่วนค่ามูลฐานทางศิลปะและองค์ประกอบอื่น ๆ โดยการศึกษาวิจัยเพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัย ชุด พระเวสสันดรชาดก เริ่มจากการศึกษาสำรวจฮูปแต้มสิมพื้นบ้านอีสาน เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ปรากฏว่าภาพเหตุการณ์ที่ชาวบ้านรู้จักซึ่งเป็นภาพที่ช่างแต้มนิยมนำมาถ่ายทอดไว้เป็นตัวภาพประกอบเนื้อหาเรื่องราวในลักษณะคล้ายกัน ซึ่งผู้วิจัยจะขอยกเพียงประเด็นตัวอย่างจากตัวแทนภาพในกลุ่มกรณีศึกษาที่สามารถเล่าถึงเหตุการณ์เรื่องราวตามวรรณกรรมที่สามารถอธิบายถึงค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะที่เป็นลักษณะเด่นที่ค้นพบจากการศึกษาไว้ ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงตัวแทนภาพของรูปแบบตัวภาพเหตุการณ์ตามเนื้อหาวรรณกรรม จากกลุ่มกรณีศึกษา

ตัวภาพ	รูปแบบที่ช่างแต้มนิยมนำมาถ่ายทอดเป็นฮูปแต้ม
	กัณฑ์ที่ 1 กัณฑ์ทศพร **ตอนนางผุสดีรับพรสิบประการจากท้าวสักกเทวราช** **ฮูปแต้มวัดสนวนวารีพัฒนาราม จังหวัดขอนแก่น**
	**กัณฑ์ที่ 2 กัณฑ์หัตถานต์** **พระเวสสันดรประทับบนหลังช้างกำลังหลั่งน้ำ** **ทักษิโณทก เพื่อทานช้างปัจจัยนาเคนทร์ แก่พราหมณ์** **ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม**
	กัณฑ์ที่ 3 กัณฑ์ทนกัณฑ์ **ปรากฏภาพพราหมณ์กำลังขอทาน ม้า ราชรถ** **ฮูปแต้มวัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม**
	กัณฑ์ที่ 4 กัณฑ์วนปเวศ **พระเวสสันดร พระนางมัทรี และสองกุมารออกเดินเท้า** **ไปเขาวงกฏ** **ฮูปแต้มวัดโพธาราม จังหวัดขอนแก่น**

	กัณฑ์ที่ 5 กัณฑ์ชูชก ภาพหมู่บ้านพราหมณ์ ในฉากที่นางอมิตดาถูกรุมด่าจากภรรยาพราหมณ์ ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 6 กัณฑ์จุลพน ภาพชูชกกำลังวิ่งหนีสุนัขของพรานเจตบุตร ขึ้นบนต้นไม้ ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 7 กัณฑ์มหาพน ตอนชูชกมาพบพระฤาษี และฤาษีชี้ทางให้ชูชกเดินทางไปหาพระเวสสันดร ฮูปแต้มวัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 8 กัณฑ์กุมาร พระเวสสันดรประทานสองกุมารให้กับชูชก และภาพสองกุมารไปหลบอยู่ในสระบัว ฮูปแต้มวัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 9 กัณฑ์มัทรี นางมัทรีออกไปหาผลไม้ และระหว่างทางกลับมีราชสีห์ เสือโคร่ง และเสือเหลืองขวางทาง ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 10 กัณฑ์สักบรรพ ตอนพระอินทร์แปลงกายเป็นพราหมณ์ เพื่อขอนางมัทรี ฮูปแต้มวัดสนวนวารีพัฒนาราม จังหวัดขอนแก่น
	**กัณฑที่ 11 กัณฑ์มหาราช** เทวดาแปลงกายเป็นพระเวสสันดร และพระนางมัทรี ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 12 กัณฑ์ฉกษตริย์ พระเจ้าสญชัยทรงขอให้พระเวสสันดรลาผนวช กลับสู่เมือง ฮูปแต้มวัดยางทวงวราราม จังหวัดมหาสารคาม
	กัณฑ์ที่ 13 กัณฑ์นครกัณฑ์ ขบวนรับเสด็จพรนะเวสสันดรเข้าเมือง ฮูปแต้มวัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม

จากกลุ่มตัวอย่างกรณีศึกษา ผู้วิจัยเลือกภาพตัวแทนจากทั้ง 13 กัณฑ์ มาทำการคัดลอกลายเส้นจากตัวภาพ และตัวละครเรื่องพระเวสสันดร เพื่อศึกษาถึงรูปแบบภาพ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องอย่างหลากหลาย เพื่อให้ได้ข้อมูลค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะอันเป็นต้นแบบที่จะสามารถคลี่คลายรูปแบบ ทดลองและพัฒนาสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยได้ โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์องค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง จากภาพตัวแทนกัณฑ์ ทั้ง 13 กัณฑ์ ซึ่งสามารถยกตัวอย่างของการถอดลักษณะ ของลายเส้น สี รูปร่าง รูปทรง เพื่อแสดงค่ามูลฐานจำเพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของฮูปแต้มพื้นบ้านอีสาน ดังภาพตัวอย่าง ที่เสนอไว้พอสังเขป ดังนี้

ภาพที่ 1 แสดงภาพตัวอย่างการคัดลอกลายเส้นจากตัวภาพต้นแบบ ฮูปแต้มอีสานพื้นบ้าน เรื่องพระเวสสันดรชาดก

นอกจากการถอดลักษณะจากภาพลายเส้นและการเทียบค่าสีข้างต้นแล้ว ได้ทำการการศึกษาองค์ประกอบที่สามารถเชื่อมโยงกันระหว่างค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะในงานฮูปแต้มอีสานที่จะสามารถนำไปสู่ข้อมูลเบื้อต้นในการสร้างสรรค์ โดยใช้แนวทางจาก (จุฬาทิพย์ อินทราไสย, 2548) ที่ศึกษาถึงประกอบต่างๆที่เกี่ยวข้องกับงานฮูปแต้มอีสานพบว่าลักษณะทางค่ามูลฐานทางศิลปะที่ประกอบกันเป็นตัวภาพในเรื่องพระเวสสันดรชาดก สามารถแยกออกเป็นประเด็นได้ ดังนี้

1. **ด้านรูปแบบค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะในงานฮูปแต้มอีสาน**

การจัดโครงสร้างองค์ประกอบภาพ การใช้สีและกลวิธี รวมถึงแนวคิดในการนำรูปร่าง รูปทรงมาจัดวางโครงสร้างของตำแหน่งและองค์ประกอบภาพ จากค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะและการสื่อความหมาย จากตัวภาพของฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดกในแต่ละกัณฑ์ โดยสรุปถึงลักษณะที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กันในแบบภาพรวมได้ ตามลำดับ คือ

ด้านวิธีการเขียน ใช้พื้นขาวของปูนฉาบเป็นสีพื้นและเขียนโดยไม่ลงสีรองพื้น เป็นลักษณะร่วมการใช้สีของวัดต่าง ๆ เขียนภาพโดยไม่ลงสีพื้นหลัง โดยเน้นเนื้อหาเรื่องราวด้วยการระบายสีในหลายลักษณะแล้วตัดเส้นแสดงรูปทรง

ด้านการจัดภาพ การจัดวางตำแหน่งภาพสลับกันไปมา มีอิสระสูง ไม่ยึดติดตามแบบเป้าหมายเพื่อการนำเสนอเรื่องราว มีความโดดเด่นในด้านการจัดภาพแต่ละส่วนที่ชัดเจนและการเน้นการจัดภาพบนหลักการเสมือนกับการเล่านิทานที่ยึดเอาตัวละครหลัก เป็นศูนย์กลางและดำเนินต่อไปเรื่อย ๆ

ทั้งในแนวนอนและแบบเป็นกลุ่มในฉากเดียวกัน โดยยึดหลักคติของการจัดภาพบนผนังสิมในแนวตั้งตามสัญคติด้านพื้นที่แห่งสวรรค์ มนุษย์ และเมืองนรกของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ต้องยึดถือโดยเคร่งครัดในการแบ่งภาพ คือ หากผนังด้านใดมีเรื่องพุทธประวัติและพระเวสสันดรชาดกอยู่ร่วมกับวรรณกรรมท้องถิ่น พุทธประวัติและพระเวสสันดรจะถูกจัดอยู่ชั้นบน เช่นกันกับผนังด้านที่มีสวรรค์และนรกภูมิอยู่ด้วยกัน สวรรค์ก็จะถูกจัดไว้ด้านบน ถัดมาเป็นภาพที่เกี่ยวกับเรื่องราวในโลกมนุษย์และต่ำสุดเป็นเรื่องนรกภูมิ ซึ่งการจัดวางเรื่องราวของภาพตามระดับความสูงต่ำของผนัง เป็นกฎเกณฑ์ที่แข็งตึง ของช่างแต้ม ดังนั้นเราจึงมักเห็นภาพเกี่ยวกับวิถีชีวิตชาวบ้านจัดไว้ในส่วนล่างสุดของผนัง (ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ และคณะ,2559)

ด้านกลวิธีการใช้ เส้น สี ลักษณะภาพโดยรวมภาพถูกคลุมด้วยกลุ่มสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเขียว สีดำ โดยมีสีต่างวรรณะร้อน ได้แก่ สีส้ม สีแดง มาแทรกอยู่บ้างในบางส่วน การใช้เส้นและสีแสดงรูปทรงอย่างอิสระ ไม่คำนึงถึงสีที่ถูกต้องตามความเป็นจริง โดยช่างแต้มนิยมแต้มฐูปแล้วตัดเส้นขอบ ระบายสีแบนเรียบ และตัวภาพแสดงอิริยาบถและความรู้สึกในตัวภาพ

ด้านเรื่องราว ฐูปแต้มในเขตอีสานกลางเป็นฐูปแต้มที่สร้างขึ้นจากเรื่องราวที่ชาวบ้านมีความผูกพันและรู้จักคุ้นเคยเป็นพิเศษทั้งวรรณกรรมทางพุทธศาสนาและวรรณกรรมท้องถิ่นที่ใช้เป็นโครงเรื่องหลัก เช่น พระเวสสันดรชาดก สินไซ เป็นต้น และมีการสอดแทรกภาพวิถีชีวิตชาวบ้านเพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของเรื่องและตัวภาพประกอบเรื่องตามวิถีชีวิต ความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณีในท้องถิ่น (ไพโรจน์ สโมสร, 2532)

ด้านรูปแบบ เกิดการผสมผสานระหว่างรูปแบบฐูปแต้มพื้นบ้านอีสานกับจิตรกรรมไทยประเพณีแบบรัตนโกสินทร์ตอนกลาง ซึ่งเป็นส่วนผสมที่เกิดจากประสบการณ์ของช่างแต้มพื้นบ้านที่ถ่ายทอดตามประสบการณ์และความเข้าใจ จนสามารถปรับและผสมผสานจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์ของฐูปแต้มอีสานที่มีทั้งรูปแบบอิสระและไม่มีระเบียบแบบแผนตายตัว เรียบง่าย ตรงไปตรมา ที่เกิดจากองค์ประกอบของรูปหรือตัวภาพ จาก 5 กลุ่มประเภทของรูปแบบ คือ ภาพมนุษย์ ภาพอมนุษย์ ภาพสัตว์ ภาพสิ่งก่อสร้างและภาพทิวทัศน รวมถึงการเขียนท้องฟ้าและอากาศ ประกอบเข้าด้วยกันเพื่อแสดงเรื่องราวได้อย่างลงตัว (บุรินทร์ เปล่งดีสกุล, 2554, 151)

ผลจากการศึกษา สำรวจ วิเคราะห์ ฐูปแต้มในด้านค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะ สามารถสรุปผลแจกแจงประเด็นตามรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2 แสดงผลการสรุปค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะและองค์ประกอบศิลป์จากฐูปแต้มในกลุ่มกรณีศึกษา

เกณฑ์ด้านค่ามูลฐานจำเพาะและองค์ประกอบศิลป์	**วิเคราะห์จากลักษณะที่ปรากฏ**
ลักษณะอีสาน	การใช้ค่ามูลฐานจำเพาะในรูปแบบที่เรียบง่าย อิสระ ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

ลักษณะไทย	การใช้ค่ามูลฐานจำเพาะในรูปแบบไทยประเพณีที่มีความปราณีต มีระเบียบแบบแผนชัดเจน
การใช้เส้น	การตัดเส้นรอบนอก การตัดเส้นแบบปราณีต แบบเรียบง่าย และแบบอิสระ
การใช้สี	โครงสีหลักเป็นสีน้ำเงินคราม ใช้สีเหลืองในจุดสำคัญและใช้สีเขียว สีเทา สีน้ำตาลในการระบายประกอบเพื่อสร้างบรรยากาศในตัวภาพ
การใช้รูปร่าง	รูปร่างเกิดจากการตัดเส้นรอบนอก แบบปราณีต แบบเรียบง่าย และมีชีวิตชีวา
การใช้รูปทรง	มีรูปแบตามเนื้อหาเรื่องราวสามารถสื่อความหมายได้ในแบบรูปธรรม และเชิงสัญลักษณ์
การใช้พื้นที่ว่าง	สอดแทรกภาพ และลวดลายต่าง ๆ เช่น เมฆ, น้ำ, ต้นไม้, ชาวบ้าน, สัตว์ต่าง ๆ เพื่อเสริมเนื้อหาเรื่องราวหลักและบางตำแหน่งจะเว้นที่ว่างแสดงพื้นผิวผนัง
การใช้พื้นผิว	รองพื้นด้วยสีนวลครีม หรือใช้สีของผนังปูน พื้นผิวของตัวภาพเกิดจากการใช้กลวิธีที่หลากหลาย เช่น การระบาย การกระทุ้งสี จุด และเส้นแบบต่าง ๆ
การใช้ค่าน้ำหนัก	เกิดจากการใช้สีที่บาง ผสมผสานกับบรรยากาศของสีพื้นผนังเน้นจุดเด่นเฉพาะจุด และฉากที่สำคัญ
การใช้แสงและเงา	มิติ เกิดจากการทับซ้อนกันของรูปทรง การระบายสีทับซ้อน, การผสมสีให้เกิดสีใหม่, การใช้เส้นในลักษณะต่าง ๆ
ระนาบ	ใช้ระนาบในการแสดงระยะ บรรยากาศในแบบธรณีวิทยา แบบเห็นภาพรวมหมดทั้งผนัง
ความสมดุล	เกิดจากการประกอบกันของทัศนธาตุ และโครงสร้างตามเรื่องราว และความเหมาะสมกันในองค์ประกอบภาพโดยรวมบนผนัง
สัดส่วน	มีทั้งแบบสมดุลตามความเป็นจริงและแบบเกินความเป็นจริง
ความกลมกลืนและความขัดแย้ง	เกิดจากการใช้รูปแบบ ลักษณะไทย และลักษณะอีสาน, สี เส้น ขนาดรูปร่างรูปทรงที่ใช้
ลีลา	เกิดจากท่าทางของตัวละครรวมไปฉากประกอบ ทั้งในรูปแบบลีลาแบบนาฏลักษณ์, ลีลาแบบพื้นบ้านอีสาน
จุดเด่นของภาพ, การย้ำให้เกิดจุดเด่น	จุดเด่นเกิดจากการใช้สีและการตัดเส้นในตัวรูปทรงต่างๆตามเนื้อเรื่อง เช่น ตัวละคร สิ่งก่อสร้าง สัตว์และธรรมชาติ ฟ้า น้ำ เป็นต้น

การลดหลั่น	การแบ่งภาพในแนวตั้งและแนวนอนรวมถึงการใช้รูปร่างรูปทรงที่ต่างขนาด
ความเป็นเอกภาพ	เป็นการผสมผสานทั้งลักษณะไทยที่มีความปราณีตมีแบบแผนและลักษณะอีสานที่มีความเรียบง่ายได้อย่างอิสระ

2. ด้านการถ่ายทอดเรื่องราวและการสื่อความหมายทางวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ที่ปรากฏในงานฮูปแต้มบนผนังสิมพื้นบ้าน เรื่องพระเวสสันดรชาดก

ความหมายที่พบจากฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดกนั้นมีนัยยะอยู่สองความหมายคือ ความหมายที่เกิดจากภูมิปัญญาในการถ่ายทอดรูปแบบตามที่ปรากฏ ในงานฮูปแต้มรวมถึงกลวิธีในเชิงช่างและความหมายด้านสาระทางวิถีชีวิต ความเชื่อ วัฒนธรรม ประเพณี ศาสนาของคนในชุมชนที่ช่างแต้มได้สอดแทรกความหมายดังกล่าวไว้ทั้งในตัวละคร อาคารบ้านเรือนหรือสภาพแวดล้อมตามบริบททางสังคม รวมถึงขนบธรรมเนียม ประเพณีต่าง ๆ ที่นอกเหนือ จากความหมายที่ปรากฏตามรูปแบบที่กำหนดโดยเนื้อหาเรื่องราวตามวรรณกรรม เช่น รูปธรรม ได้แก่ ภาพเหตุการณ์ต่าง ๆ ตามเนื้อหาเรื่องราวในวรรณกรรมที่สามารถรับรู้ดูออกได้ว่าเป็นภาพอะไร และกำลังทำอะไรอยู่ เช่น ภาพที่ปรากฏจากเรื่องราวตามกัณฑ์ต่าง ๆ ซึ่งช่างแต้มนิยมถ่ายทอดความคิดจินตนาการตามเนื้อหาเรื่องราวโดยสอดแทรกรูปแบบจากความเป็นจริงตามประสบการณ์ความเป็นจริงในบริบทพื้นที่ของสังคมและวัฒนธรรม หากแต่ในบางภาพ ได้ถ่ายทอดรูปสัญลักษณ์ หรือภาพตัวแทนในการสื่อความหมาย เช่น สีผิวที่ช่างให้แทนค่าของความดี กับความเลว เช่น สีผิวสีขาวนวล ใช้แทนเทพยดา และกษัตริย์ สีผิวที่เกิดจากสีพื้นผนังหรือน้ำตาลอ่อน แทนภาพบุคคลทั่วไป ผิวสีดำ แทนคนต่ำช้า เช่น ชูชก ซึ่งมากไปกว่านั้น ช่างแต้มได้สอดแทรก เรื่องราวตามบริบททางสังคม วัฒนธรรม และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ที่แสดงถึงเชื่อระหว่างเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกและแสดงภาพความเชื่อเกี่ยวกับงานบุญผะเหวดไว้ร่วมเป็นภาพประกอบฉาก เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ของเนื้อเรื่อง ดังนั้นผู้วิจัยจึงจะขอกล่าวถึงงานประเพณีบุญผะเหวด งานบุญใหญ่ประจำปีของชาวอีสาน สาระทางความเชื่อความผูกพันที่มีระหว่างกันกับงานฮูปแต้มอีสาน อันจะสามารถบูรณาการสู่การสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นที่เกี่ยวข้องกัน ดังนี้

3. คติ ความเชื่อเกี่ยวกับประเพณีบุญผะเหวดในวิถีชีวิตที่สัมพันธ์กับฮูปแต้มอีสาน

เนื่องจากชาวอีสานมีความเชื่อเรื่องประเพณีบุญผะเหวดหรือบุญมหาชาติ ดังนั้นการที่จะสร้างสรรค์ผลงานเพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กันระหว่างเนื้อหาเรื่องราวและรูปแบบที่ได้จากฮูปแต้มพื้นบ้านอีสานแล้ว การศึกษาเพื่อเชื่อมโยงข้อมูลที่แฝงร่วมอยู่ด้วยนั้นจะสามารถทำให้เกิดแนวทางหรือค้นพบข้อมูลบางประการที่จะส่งผลต่อการสร้างแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยได้ ซึ่งพบว่าโดยมากทางภาคอีสานนิยมจัดงานบุญผะเหวดในเดือน 4 เพราะเชื่อกันว่า พระพุทธเจ้า

ตรัสรู้แล้วเสด็จไปถึงกบิลพัสดุ์ครั้งแรกได้ทรงแสดงเวสสันดรชาดกแก่พระญาติทั้งสองฝ่ายในระหว่างเดือน 4 นั้น มีแง่มุมของความเชื่อที่สามารถศึกษาเพิ่มเติมนั้นมีอีกหลายประเด็นด้วยกัน เช่น ผู้ใดได้ฟังเทศน์มหาชาติ หรือเวสสันดรชาดกครบ 13 กัณฑ์ 1,000 พระคาถา จบภายในวันเดียว และบูชาด้วยดอกไม้ธูปเทียน แต่ละอย่างให้ครบพัน สิริมงคลย่อมเกิดกับผู้นั้น รวมถึงด้านศีลธรรม จริยธรรม การศึกษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วรรณกรรม จิตรกรรมหรือฮูปแต้ม ตลอดจนถึงการเมืองการปกครอง (กรมศาสนาและกระทรวง วัฒนธรรม, 2558) แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงบางประการที่สามารถนำมาเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ผลงานและมีส่วนเกี่ยวข้องกับงานฮูปแต้มอีสานไว้แต่พอสังเขปเป็นรายกรณีที่สามารถนำมาสู่การสร้างสรรค์ผลงานในประเด็นที่เกี่ยวข้องกันได้ดังนี้

นอกเหนือจากคติความเชื่อ เรื่องทานบารมีจากเรื่องพระเวสสันดรที่เป็นแนวทางให้ความสำคัญถึงแก่นสาระในวิถีชีวิตตามคติการดำเนินชีวิตอีสานที่ยึดมั่นในเรื่องของการให้และ “การแบ่งปัน” ตามท้องเรื่องของมหาชาติชาดกและยังสะท้อนความเป็นตัวตนและเอกลักษณ์ของชาวอีสาน ความเชื่อที่ได้จากประเด็นของงานบุญประเพณีที่มีความเกี่ยวข้องกันกับเรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อเป็นการสร้างความเป็นสิริมงคลและสร้างความเจริญรุ่งเรืองให้กับชีวิต (https://www.youtube.com/watch?v=TRuzu3_eO1w) ส่วนในอีกมิติหนึ่งที่เกี่ยวข้องกันนั่นก็คือ เรื่อง “น้ำ” หรือการขอน้ำที่มีประเพณีที่ขอน้ำตั้งแต่เดือน 4 ต่อกันไปจนถึงเดือน 6 โดยประเพณีบุญผะเหวดนี้ จัดขึ้นในเดือน 4 ที่เป็นช่วงหน้าแล้งหลังจากเก็บเกี่ยวพืชผลทางการเกษตร ดังนั้น ความเชื่อจึงมีลักษณะที่เกี่ยวพันกันกับเนื้อเรื่องของพระเวสสันดรชาดก เช่น ในตอนที่กล่าวถึงพราหมณ์ทั้งแปดที่เข้ามาขอทานช้างปัจจัยนาเคนทร์ ซึ่งเป็นช้างมงคลผ่านไปที่ใดฝนตกที่นั่น พระเวสสันดรจึงบริจาคให้กับพราหมณ์ทั้งแปดไป นอกจากนี้ในส่วนของการจัดงานพิธีกรรมตามประเพณีเมื่อกล่าวถึงพระเวสสันดร ตอนที่ออกจากเมืองก็เสด็จเข้าไปยังป่าหิมพานต์ ซึ่งก็จะประกอบไปด้วยพรรณไม้ป่าต่าง ๆ ที่มีความอุดมสมบูรณ์ ดังนั้นชาวบ้านจึงนำเอาสิ่งแวดล้อมที่มีความอุดมสมบูรณ์เข้ามาสมมุติเพิ่มเติมในพื้นที่ประกอบพิธีกรรมนั้น ๆ ด้วย เช่น เก็บดอกไม้มาจากป่า การเก็บดอกไม้ต่าง ๆ เช่น ดอกพะยอม ดอกจิก (ดอกเต็ง) ดอกฮัง (ดอกรัง) ดอกจาน ฯลฯ ไปวางไว้ข้าง ๆ ธรรมาสน์ทั้งสองข้าง ข้างซ้ายและข้างขวา เช่นเดียวกับภาพที่ปรากฏในฮูปแต้มช่างแต้มก็วาดภาพต้นไม้ป่าที่แสดงให้เห็นถึงความหลากหลายและความอุดมสมบูรณ์ของป่าไว้เช่นเดียวกัน โดยเริ่มตั้งแต่กัณฑ์กัณฑ์จุลพนสอดแทรกไปจนถึงกัณฑ์กัณฑ์นครกัณฑ์ นอกจากนี้การประดับด้วยต้นอ้อย ต้นกล้วยและดอกก้านของดอกไม้สีขาวที่มีกลิ่นหอมเพื่อเป็นพุทธบูชา โดยกล้วยและอ้อย สามารถนำไปปลูกต่อได้เพื่อเป็นสิริมงคลให้แก่ความอุดมสมบูรณ์พูนสุขของชีวิต รวมถึงเครื่องฮ้อย เครื่องพัน หรือ “เครื่องบูชา คาถาพัน” ถุงใยนกและปลาตะเพียนสาน ข้าวตอก ฯลฯ ประดับไว้ให้เสมือนอยู่ในป่าหิมพานต์และเมื่อวิเคราะห์ถึงเนื้อเรื่องบางตอน เช่น กัณฑ์กุมาร ที่สองกุมารลงไปซ่อนตัวอยู่ในสระน้ำที่มีดอกบัวแดงหรือรวมถึงอยู่บริเวณอาศรมของพระเวสสันดรและพระนางมัทรีในเขาวงกต ประกอบอยู่ในเรื่องตามเนื้อหาเรื่องราวและพบจากหลักฐานที่ปรากฏในงานฮูปแต้มที่ช่างแต้มได้ถ่ายทอดไว้ประกอบเนื้อหาเรื่อง

ราวให้เกิดความสมบูรณ์และในกัณฑ์ฉกกษัตริย์ ตอนที่กล่าวถึงการเกิดฝนโบกขรพรรษ ฝนมงคลที่ได้รับจากพระอินทร์ก็ถูกกล่าวไว้ร่วมตามเนื้อหาของเรื่องเช่นเดียวกัน มงคลดังกล่าวในบุญพระเวสสันดรนี้จึงอาจเป็นมูลเหตุหนึ่งที่ทำให้อีสานนิยมจัดงานบุญผะเหวดไว้ในช่วง “ฤดูแล้ง” ในเดือนสี่หรือเดือนมีนาคมของทุกปี เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับฤดูกาลตามธรรมชาติด้วย (https://www.isanin-sight.com)

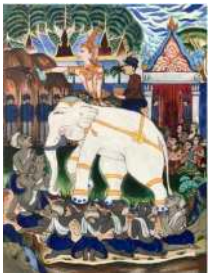
ชาวบ้านในขบวนแห่พระเวสสันดรเข้าเมือง ก็จะมีการจำลองตัวละครสมมุติเป็นพระเวสสันดรและกษัตริย์องค์อื่น ๆ ที่ชาวบ้านสมมุติขึ้นตามท้องเรื่อง จะถือธงทิวดอกไม้ ผลไม้ป่าและที่สำคัญที่สุดคือช่วยกันถือภาพวาดเรื่องพระเวสสันดร ซึ่งวาดลงในผ้าขาวยาวหลายสิบเมตร เป็นเรื่องราวของพระเวสสันดรชาดก ทั้ง 13 กัณฑ์ และสอดแทรกภาพทางวิถีชีวิต เช่น อาชีพชาวบ้าน ประเพณีและพิธีกรรม การละเล่น เครื่องดนตรี มหรสพ การแต่งกาย เฮือนอีสาน รวมถึงตัวอักษร ไว้ในตัวภาพด้วย (ปิยนัส สุดี, 2557, 163-177) จากข้อมูลข้างต้นจะเห็นได้ว่าฮูปแต้มอีสานพื้นถิ่นนั้นล้วนแล้วแต่มีปรัชญาทางความเชื่อ ด้านพิธีกรรม และผลลัพธ์ความเชื่อตามหลักคำสอนของพุทธศาสนา แฝงอยู่ เช่นความเชื่อเรื่องความอุดมสบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติ เช่น ป่าไม้ น้ำ ที่มีผลต่อวิถีชีวิตที่ช่างได้รังสรรค์เป็นภาพสะท้อนผ่านงานฮูปแต้มอีสาน ผู้วิจัยจึงเอาประเด็นต่าง ๆ เหล่านี้มาเป็นแนวคิดต่อการสร้างสรรค์ผลงานส่วนบุคคลในครั้งนี้

ดังนั้น เพื่อตอบโจทย์ทางด้านการสื่อความหมายแฝงที่ร่วมในเนื้อหาเรื่องราวหรือรูปแบบของตัวภาพเข้าไว้ด้วยกันให้เกิดความลึกซึ้งและสร้างบรรยากาศของความศรัทธาต่อเรื่องพระเวสสันดรชาดกต่อผู้ที่พบชมผลงานได้ อันเป็นประเด็นที่จะต้องมีการศึกษาทดลอง จัดรูปแบบในการถ่ายทอดสู่องค์ประกอบทางศิลปะในรูปแบบฮูปแต้มร่วมสมัยอีสาน อันมีกระบวนการทำงานแบ่งเป็น 2 ระยะดังนี้

การสร้างสรรค์ผลงาน ระยะที่ 1 พัฒนาจากรูปแบบเดิม

ระยะนี้เป็นการทดลองสร้างสรรค์โดยพัฒนาจากกลวิธีแบบดั้งเดิมของฮูปแต้มพื้นบ้านอีสาน การใช้รูปแบบที่เน้นการพัฒนาจากรูปแบบตามแบบอย่างฮูปแต้มพื้นบ้านดั้งเดิมเพื่อให้เกิดความเข้าใจทางด้านเทคนิคและสามารถเห็นทิศทางต่อการสร้างสรรค์ในระที่ 2 ได้ โดยมีแนวทางและขั้นตอนและกระบวนการสร้างสรรค์ด้วยแนวคิดและแนวทางจากผลทางการศึกษาวิเคราะห์สังเคราะห์ งานฮูปแต้มอีสานค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะรวมถึง การใช้หลักองค์ประกอบทางศิลปะทั้งในรูปแบบร่วมสมัยและแบบดั้งเดิมผสมผสานเข้าด้วยกันตามรูปแบบให้เกิดความเหมาะสม ทั้งในส่วนของ การจัดโครงสร้างภาพ องค์ประกอบภาพ และกลวิธี วัสดุอุปกรณ์ รูปแบบตัวภาพ และการถ่ายทอดเรื่องราว และความหมายมาสร้างสรรค์ในแนวทางการยึดแนวตามรูปแบบพื้นบ้านอีสานเป็นหลัก เพื่อให้ผลงานแสดงความเป็นเอกลักษณ์ตามรูปแบบดั้งเดิม ในลักษณะรูปแบบแนวประเพณีอีสาน เรื่องพระเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ ซึ่งสามารถแสดงผล ดังต่อไปนี้

1. กัณฑ์ทศพร


2. กัณฑ์หิมพานต์

3. กัณฑ์ทานกัณฑ์

4. กัณฑ์วนปเวศ

5. กัณฑ์ชูชก

6. กัณฑ์จุลพน

7. กัณฑ์มหาพน

8. กัณฑ์กุมาร

9. กัณฑ์มัทรี

10. กัณฑ์สักบรรพ

11. กัณฑ์มหาราช

12. กัณฑ์ฉกษตริย์

13. กัณฑ์นครกัณฑ์

ภาพที่ 2 ผลงานสร้างสรรค์ ระยะที่ 1 การทดลองสร้างสรรค์ทางด้านเทคนิค และรูปแบบตัวภาพ โดยใช้ค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะ โดยเน้นการพัฒนาตามแบบอย่างฮูปแต้มพื้นบ้านอีสาน

จากการทดลองสร้างสรรค์ฮูปแต้มร่วมสมัยอีสานในระยะแรก ส่งผลทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างแนวทางในการคลี่คลายรูปแบบเพื่อพัฒนาต่อยอดการสร้างสรรค์ผลงานในระยะที่ 2 ได้ในประเด็นต่าง ๆ ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

ในกรณีของการใช้รูปแบบที่แบ่งเป็นตอนหรือถ่ายทอดตัวภาพออกเป็นกัณฑ์ ตั้งแต่กัณฑ์ที่ 1 จนถึงกัณฑ์ที่ 13 โดยใช้รูปแบบที่ช่างแต้มพื้นบ้านนิยมใช้ในอดีตมาสื่อสารใหม่ส่งผลให้สามารถสร้างความเป็นเอกลักษณ์ เกิดเป็นภาพจำที่แม้จะมีการเปลี่ยนรูปแบบทางเทคนิคกลวิธีทางจิตรกรรมแล้วแต่ก็ยังคงมีกลิ่นอายของความเป็นฮูปแต้มอีสานที่มีเอกลักษณ์ได้อย่างชัดเจน

ในด้านการใช้เทคนิควิธีการแบบใหม่และปัจจุบันเข้าไปผสมผสานกับรูปแบบพื้นบ้านอีสานส่งผลให้เกิดรูปแบบที่กลมกลืนร่วมสมัยกันได้อย่างลงตัวและสามารถสื่อความหมายตามวรรณกรรมได้จากการบูรณาการกันทางรูปแบบและเนื้อเรื่อง ตลอดจนการสื่อความหมายตามคติเดิม

ส่วนความหมายที่ต้องใช้การตีความหมายจากรูปแบบที่ปรากฏเป็นตัวภาพไปพร้อมกับเนื้อเรื่องตามวรรณกรรมนั้น ได้ถูกสอดแทรกไว้ทั้งในเชิงหลักการของการเขียนจิตรกรรมและแสดงออกเชิงสัญลักษณ์ที่มีความหมายที่มีนัยยะบางประการที่สืบเนื่องจาก วิถีชีวิต ประเพณีวัฒนธรรม คติความเชื่อ ศาสนา ที่สอดแทรกไว้ผ่านค่ามูลฐานจำเพาะทางศิลปะเกิดเป็นตัวภาพในเรื่องพระเวสสันดรชาดกที่เน้นการรับรู้เรื่องราวตามวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนารวมถึงการบรรยากาศและอารมณ์จากภาพที่สร้างความศรัทธาแก่ผู้ชมผลงานสร้างสรรค์ไว้ด้วยประการหนึ่ง

ดังนั้นการสร้างสรรค์ที่เน้นการใช้หลักการและกลวิธีตามแบบพื้นบ้านอีสานเป็นหลักนี้จึงเป็นขั้นตอนที่ช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจถึงข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้นทางภูมิปัญญาช่างแต้มท้องถิ่นในการถ่ายทอดรูปแบบโดยใช้ค่าจำเพาะมูลฐานทางศิลปะในแบบอย่างพื้นบ้านอีสาน เพื่อที่จะสามารถนำผลลัพธ์ที่ได้นั้นไปสู่การขยายผลการศึกษาในระยะที่ 2 ต่อไป

การสร้างสรรคผงานจิตรกรรมร่วมสมัยในระยะที่2การต่อยอดสร้างสรรค์สืบเนื่องจากระยะที่1

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์ผลงานในระยะแรก ทาให้ผู้วิจัยเข้าใจในกระบวนการทางานของช่างพื้นบ้านมากขึ้น ทั้งในเรื่องของเหตุผลทางรูปแบบและเทคนิควิธีการต่าง ๆ ส่งผลให้การสร้างสรรค์ในระยะที่ 2 เกิดประเด็นและแนวทางการพัฒนาทั้งรูปแบบ เนื้อหา การสื่อความหมายและเทคนิคในรูปแบบใหม่ที่สามารถพัฒนาต่อยอดอย่างมีความเชื่อมโยงทางเหตุผลได้หลายประการ อันเกิดเป็นแรงบันดาลใจต่อการสร้าง Content และ Concept ของการสร้างสรรค์ ตามแนวคิดทางด้านองค์ประกอบศิลป์ผนวกกับการใช้แนวคิดเกี่ยวกับการพัฒนาแนวคิดการวิเคราะห์แบบสหวิชาการทางศิลปะ รวมถึงการใช้หลักทฤษฎี ต่างๆมาเป็นกรอบในการถ่ายทอดทางความหมาย เช่น ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม, ทฤษฎีสัญลักษณ์สัมพันธ์, ทฤษฎีประวัติศาสตร์วัฒนธรรม, ทฤษฎีโครงสร้างการหน้าที่นิยม อันสามารถแยกแยะเป็นประเด็นหลัก 3 ประเด็น ที่เกี่ยวข้องการการสร้างสรรค์ได้ ดังนี้

1. ด้านหลักการจัดองค์ประกอบแบบรวมทุกฉากไว้ในภาพเดียวกันมาเป็นแนวคิด เพื่อถ่ายทอด

ความหมายในของเนื้อหาวรรณกรรมทั้งหมดให้อยู่ในหนึ่งภาพ และใช้วิธีการตัดทอนโดยใช้รูปสัญลักษณ์เพื่อสะท้อนความหมายตามเนื้อหาเรื่องราว และความหมายตามความเชื่อทางวัฒนธรรม ประเพณี

2. ใช้เทคนิคสมัยใหม่ มีการเกลี่ยโทนสี และแสดงค่าน้ำหนักแสงเงา ในตัวภาพ เพื่อให้เหมาะสมบริบทของสังคมและความนิยมปัจจุบัน บนพื้นฐานภูมิปัญญาท้องถิ่น

3. สื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ ที่ต้องอาศัยเรื่องของการรับรู้ทางเนื้อหาเรื่องราว วัฒนธรรม วิถีชีวิต ที่มีการสืบทอดแพร่กระจายทางวัฒนธรรมซึ่งส่งผลต่อรูปแบบของงานสร้างสรรค์ที่ได้มีการพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่อง และรวมถึง ด้วยการตีความจากรูปแบบของภาพที่ปรากฏ และความหมายตามรูปแบบที่ปรากฏสามารถรับรู้ได้จากการมองเห็นด้วยตา

การสร้างสรรค์ในครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการตัดทอนเนื้อหาเรื่องราวและเลือกภาพตัวแทนจากเรื่องพระเวสสันดรในแต่ละกัณฑ์ หรือแต่ละตอนที่ช่างแต้มนิยมถ่ายทอดนาเสนอไว้บนผนังสิม มาจัดองค์ประกอบใหม่ให้เกิดความน่าสนใจ แต่ยังคงไว้ซึ่งคติของการจัดเรียงภาพแบบทักษิณาวรรต ตามคตินิยมของการเขียนภาพบนผนังสิม ซึ่งหมายถึงการเวียนขวา, วนรอบไปทางขวา, หรือเดินเลี้ยวขวาไปรอบ ๆ สิม ดังนั้นองค์ประกอบภาพที่ผู้วิจัยนำเสนอ คือ ลักษณะของวงกลมที่สื่อสัญลักษณ์ของดอกบัวที่สื่อถึงความศรัทธา เพื่อจัดวางภาพวนรอบจุดศูนย์กลางอย่างเดียวกันกับสิมอีสาน โดยใช้ภาพตัวแทนที่สามารถบอกเล่าเรื่องราวตามเนื้อหา จากกัณฑ์ที่ 1 รอบนอกด้านบน เวียนจากรอบนอกเข้าไปจุดศูนย์กลางอย่างต่อเนื่อง หากแต่ในภาพรวมนั้นเมื่อมองรวมกันแล้วก็จะปรากฏเป็นตัวภาพที่เขียนในลักษณะกลุ่มรวมในองค์ประกอบเดียวทั้งภาพในรูปวงกลม โดยยึดตัวละครเป็นแกนหลักในแต่ละตอน ส่วนรูปแบบของตัวภาพและตัวละคร ผู้วิจัยใช้วิธีการผสมผสานระหว่างสมัยใหม่ที่มีเรื่องของมิติ แสงเงา เข้ากับแบบอย่างภาพตัวละครไทยแบบนาฏยลักษณ์และแบบพื้นบ้านอีสาน ให้เกิดความกลมกลืนกันกับองค์ประกอบ

การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีแนวคิด ดังนี้ เนื่องด้วยเรื่องราวพระเวสสันดรชาดก เป็นวรรณกรรมในพระพุทธศาสนาที่ชาวอีสานมีความผูกพันธ์และมีความเชื่อ ความศรัทธามากเป็นพิเศษ ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความประสงค์ที่จะนำเสนอให้ผู้ดูหรือชมผลงานยังคงได้รับรู้ได้เรื่องหลักธรรมคำสอนหรือคติที่แฝงไว้ในฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดก ให้เกิดความเชื่อมโยง โน้มน้าวจิตใจผู้คนที่พบเห็นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกและความศรัทธาในพระพุทธศาสนาผ่านผลงาน ด้วยการถ่ายทอดเป็นผลงาน 1 ชิ้นที่รวบรวมเอาเรื่องราวพระเวสสันดรทั้ง 13 กัณฑ์ มาจัดองค์ประกอบใหม่ให้เกิดความน่าสนใจและสามารถสะท้อนความหมายทั้งความหมายตามรูปแบบที่ปรากฏจากเนื้อหาเรื่องราวและความหมายแฝงตามคติความเชื่อทางประเพณีวัฒนธรรมของชาวอีสานอันมีแนวคิด เช่น การใช้สัญลักษณ์ภาพที่สะท้อนความหมายบางประการที่เกี่ยวเนื่องกับงานบุญประเพณีบุญผะเหวดโดยการนำเอาสัญลักษณของสัตว์ดอกไม้ป่า เป็นสัญลักษณ์แทนป่าหิมพานต์ในงานบุญพิธี เป็นต้น ซึ่งแสดงออกด้วยตัวภาพและสื่อสัญลักษณ์ที่มีความหมายเกี่ยวเนื่องกัน อันสามารถแสดงผลด้านการสื่อความหมายได้ ดังนี้

ภาพที่ 3 แสดงภาพผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่องพระเวสสันดรชาดก ที่เสร็จสมบูรณ์ (ภาพซ้าย) และการสอดแทรกภาพการใช้สัญลักษณ์ภาพที่สะท้อความหมาย บางประการที่เกียวเนื่องกับงานบุญ ประเพณีบุญผะเหวด เช่นการนำเอาสัญลักษณของสัตว์ ดอกไม้ป่า เป็นสัญลักษณ์แทนป่าหิมพานต์ในงาน บุญพิธี (ภาพขวา)

จากภาพผลงานที่เสร็จสมบูรณ์นี้ผู้วิจัยจะขอจำแนกระหว่างรูปแบบตัวภาพและการถ่ายทอด ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ให้จิตรกรรมร่วมสมัยอีสานนี้ เป็นงานที่ยังคงสามารถแสดงความเป็นเอกลักษณ์อีสานที่พัฒนาจากรูปแบบเดิมที่สะท้อนภาพในอดีตที่สามารถสะท้อนถึงรากเหง้าทางวิถีชีวิตให้กับคนรุ่นใหม่ในปัจจุบันและยังคงสามารถสื่อความหมายตามวรรณกรรมและความเชื่อ ประเพณีวัฒนธรรมให้เกิดความศรัทธาต่อเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาจากเรื่องพระเวสสันดรชาดก ในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัย ในองค์ประกอบรวม และวิธีการนำเสนอแบบใหม่ได้ในผลงานชิ้นนี้

อภิปรายผลการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้จึงเป็นการศึกษาเพื่อนำผลการวิเคราะห์ไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยที่พัฒนารูปแบบการถ่ายทอดทางค่ามูลฐานทางศิลปะและการสื่อความหมายจากพื้นฐานข้อมูลมาจากภูมิปัญญาช่างแต้มพื้นบ้านดั้งเดิม จากฮูปแต้มพื้นบ้านเรื่อง พระเวสสันดรชาดกที่ในเขตอีสานกลาง ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถสรุป อภิปรายผลและนำเสนอข้อเสนอแนะจากประเด็นศึกษางานฮูปแต้มที่ตั้งไว้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังต่อไปนี้

วัตถุประสงค์ข้อที่ 1. เพื่อศึกษา วิเคราะห์ พัฒนา รูปแบบและองค์ประกอบมูลฐานทางศิลปะจากฮูปแต้มอีสานกลางที่สร้างโดยช่างพื้นบ้านก่อน พ.ศ. 2500 เรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อค้นหาคุณลักษณะที่สามารถนำไปสู่แนวคิดในการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน

- ด้านองค์ประกอบมูลฐานทางศิลปะพบว่า มีรูปแบบที่แสดงออกด้วยคุณลักษณะที่เรียบง่ายอิสระไม่มีระเบียบแบบแผนตายตัวหรือไม่มีข้อกำหนดกฎเกณฑ์และไม่ซับซ้อน อันเป็นคุณสมบัติของศิลปะพื้นบ้าน ด้วยองค์ประกอบทางด้านวัสดุ วิธีการและความชำนาญของช่างแต้มในท้องถิ่น

ส่งผ่านการถ่ายทอดด้วยค่ามูลฐานจำเพาะ เช่น เส้น สี รูปร่างรูปทรง และทักษะประสบการณ์ของช่างพื้นบ้านที่มีการสั่งสมมาตั้งแต่อดีตจนเกิดความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

- ด้านการใช้รูปแบบ องค์ประกอบ เส้น สี และกลวิธีที่พบ ดังนี้ ฮูปแต้มพื้นบ้านอีสานเรื่องพระเวสสันดรชาดก รับอิทธิพลมาจากหลักคติของการเขียนแบบประเพณีไทย มาผสมผสานเพื่อถ่ายทอดร่วมกับรูปแบบพื้นบ้านได้อย่างลงตัว โดยใช้พื้นขาวของปูนฉาบเป็นสีพื้นและเขียนโดยไม่ลงสีรองพื้น การจัดองค์ประกอบมีลักษณะเป็นการจัดวางภาพคล้ายการเล่านิทานที่ยึดเอาตัวละครหลักเป็นศูนย์กลางในสองลักษณะ คือ การจัดภาพในแนวนอนตามแนวเส้นแบ่งภาพที่ใช้แทนพื้นดิน และมีการสอดแทรกภาพวิถีชีวิตชาวบ้านเสริมเรื่องราวให้สมบูรณ์

วัตถุประสงค์ข้อที่ 2. เพื่อสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน ชุด พระเวสสันดรชาดก โดยใช้แนวคิด กรรมวิธี สื่อและวัสดุปัจจุบัน และสร้างองค์ความรู้และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในเชิงสร้างสรรค์แก่ผู้ที่สนใจ

- ด้านการสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานออกมาในสองรูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 สร้างสรรค์โดยการบูรณาการจากรูปแบบพื้นบ้านดั้งเดิมเข้าด้วยกันให้เกิดเป็นผลงานฮูปแต้มร่วมสมัยอีสานที่มีเอกลักษณ์ในแบบพื้นบ้านอีสาน และรูปแบบที่ 2 คือการพัฒนาต่อยอดจากรูปแบบการบูรณาการไว้ในแบบที่ 1 เพื่อให้เกิดมิติทางพัฒนาการในหลาย ๆ ด้านที่เกี่ยวข้อง เช่น การจัดองค์ประกอบแบบใหม่ การให้ค่าแสงเงาแบบผสมผสานความเหมือนจริงในลักษณะกับจิตรกรรมพื้นบ้านอีสาน รวมถึงการใช้วิธีการ เทคนิค วัสดุอุปกรณ์ใหม่ในการสร้างสรรค์ เป็นต้น

- ด้านการสร้างองค์ความรู้และแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานผลจากการศึกษาพบว่า ผู้วิจัยเริ่มต้นศึกษาจากต้นทางที่ก่อกำเนิดรูปแบบจากกลวิธี กระบวนการคิดของช่างพื้นบ้านในอดีต เพื่อให้เข้าใจถึงกระบวนการสร้างสรรค์อันเกิดจากภิปัญญาช่างท้องถิ่นดั้งเดิมอย่างถ่องแท้ และ เริ่มพัฒนาต่อยอดในระยะที่สอง ที่มีการปรับเปลี่ยนการจัดองค์ประกอบให้ดูทันสมัยขึ้น ด้วยการใช้รูปแบบใหม่ กลวิธีใหม่ เทคนิคใหม่ วัสดุใหม่ตามบริบททางสังคมปัจจุบัน

จากข้อสรุปข้างต้นการสร้างสรรค์จึงจำเป็นจะต้อง มีกระบวนการศึกษาเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูล หลักการ หลักเกณฑ์ เป็นแนวทาง รวมถึงการสร้างสรรค์ในลักษณะที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้ดีขึ้นจากพื้นฐานแนวคิด การพัฒนาจากวิธีการเดิมโดยยังคงลักษณะความเป็นเอกลักษณ์ของฮูปแต้มอีสานในระยะที่หนึ่งนั้น จะช่วยให้ผู้วิจัยเล็งเห็นทิศทางการสร้างสรรค์ในองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง หลังจากนั้นจึงนำองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่ค้นพบจากการศึกษาทดลองในเบื้องต้น และพัฒนาต่อยอดและปรับเปลี่ยนเพื่อให้ดีขึ้นและมีความทันสมัยขึ้น ด้วยวิธีการใหม่ ๆ ทางการสร้างสรรค์ ซึ่งองค์ประกอบนี้จะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางทักษะของผู้สร้างสรรค์แต่ละคนที่แตกต่างกัน เช่น การตัดทอนรูปทรง การใช้สัญลักษณ์ การให้รายละเอียดในรูปทรง หลักการใช้แสง เงาและการจัดองค์ประกอบตลอดจนการสอดแทรกความเป็นเอกลักษณ์ส่วนบุคคลและการสื่อความหมายร่วมกันใน

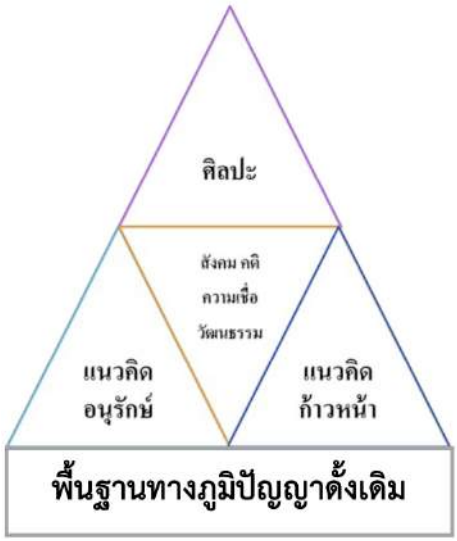
สองส่วน คือ ส่วนโครงสร้างทางรูปหรือวัตถุที่มองเห็นได้หรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนหนึ่งกับส่วนที่เป็นการแสดงออกอันเป็นผลผลิตที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุหรือตัวภาพอันจะต้องอาศัยซึ่งประสบการณ์ ทางการรับรู้จากการศึกษาวิเคราะห์ทางรูปและเรื่อง เช่น การวิเคราะห์ความหมายแฝงจากตัวภาพฮูปแต้มที่ปรากฏเป็นต้น (ชลูด นิ่มเสมอ, 2557, 29)

จากการสร้างสรรค์ผลงานพบว่า การศึกษาฮูปแต้มเรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีการแฝงความหมายในเรื่องของการให้ทาน ความเชื่อเรื่อง “น้ำ” ที่เกี่ยวพันกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ซึ่งเป็นหัวใจของคนอีสาน รวมถึงการสอดแทรกเรื่องวิถีชีวิต ค่านิยม สังคม ประเพณี วัฒนธรรม ผ่านกระบวนการเทคนิค กลวิธี และวัสดุใหม่ เป็นเครื่องมือถ่ายทอดรูปแบบผ่านองค์ประกอบศิลป์และค่าจำเพาะพื้นฐานในงานฮูปแต้มอีสาน เพื่อแสดงความเป็นเอกลักษณ์ และยังคงได้รับรู้ได้เรื่องราวเกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนหรือคติ ที่แฝงไว้ในฮูปแต้มเรื่องพระเวสสันดรชาดก และเกิดความเชื่อมโยง โน้มน้าวจิตใจผู้คนที่พบเห็นให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกและความศรัทธาในพระพุทธศาสนาผ่านผลงานชิ้นนี้

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลการวิจัยไปใช้ การศึกษาวิเคราะห์ส่วนค่ามูลฐานทางศิลปะจากภูมิปัญญาท้องถิ่นดั้งเดิมในงานฮูปแต้มอีสาน และนำผลลัพธ์ไปใช้ในการต่อยอดพัฒนาสร้างสรรค์งานศิลปะ ให้มีรูปแบบและการสื่อความหมายอย่างเหมาะสมกับบริบทของความนิยมทางสังคมในยุคปัจจุบัน สามารถทำได้หลายแนวทาง เช่น แนวคิดแบบก้าวหน้า แนวคิดเชิงวัฒนธรรม แนวคิดแบบอนุรักษ์ แนวคิดแบบศิลปะการออกแบบ และรวมถึงการสร้างสรรค์ในรูปแบบการบูรณาการพัฒนาต่อยอดตามแนวคิดก้าวหน้า ที่สามารถให้ผลลัพธ์ที่เป็นข้อยืนยันผลสรุปจากการศึกษาสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ด้วย และ ในลักษณะอื่น ๆ ได้อย่างหลากหลาย

2. ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป การนำแนวคิดอนุรักษ์ และแนวคิดก้าวหน้า มาเป็นแนวทางในศึกษา วิเคราะห์ เพื่อการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ไทยในภาคอื่น ๆ หรือศิลปะในรูปแบบอื่น ๆ ซึ่งจะทำให้เกิดองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ ที่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นได้อย่างเหมาะสม ตามลักษณะความหลากหลายทางอิทธิพล วัฒนธรรม และการปรับตัวปรับใช้ รวมถึงประสบการณ์ของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานนั้น ๆ อันเป็นการพัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นในยุคสมัยหรือเวลาปัจจุบัน โดยมีวัฒนธรรมเป็นรากฐานในการต่อยอดพัฒนาได้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2534) ซึ่งสามารถแสดงแผนภาพทางโครงสร้างได้ดังนี้



ภาพที่ 4 แสดงภาพแผนภูมิพิระมิด แนวทางการพัฒนาสร้างสรรค์ศิลปะจาก ภูมิปัญญาดั้งเดิม(ภูมิปัญญาดั้งเดิม + แนวคิดแบบก้าวหน้า / แนวคิดแบบอนุรักษ์ + สังคมคติ ความเชื่อและวัฒนธรรม = ศิลปะ)

ภาพที่ 5 ผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรมร่วมสมัยอีสาน เรื่องพระเวสสันดรชาดก
โดย มนัส จอมปรุ
เทคนิคสีอะคลิลิค และ ปิดทอง บนไม้เคลือบผ้าใบ ขนาด 150 x 150 cm.

เอกสารอ้างอิง

จุฬาทิพย์ อินทราไสย. (2548). ฮูปแต้มสิมเขตอีสานกลาง. รายงานวิชาส่วนบุคคลสาขาวิชาประวัติศาสตร์ สถาปัตยกรรม ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชลูด นิ่มเสมอ (2557). องค์ประกอบศิลป์. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

นรินทร์ ยืนทน. (2562). จิตรกรรมฝาผนังเวสสันดรชาดกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. ปริญญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มนัส จอมปรุ, (2562) ฮูปแต้มอีสาน : การวิเคราะห์รูปและความหมายจากภูมิปัญญาท้องถิ่นสู่การตกแต่งพื้นที่ฝาผนัง สิมร่วมสมัยอีสาน. ปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

บุรินทร์ เปล่งดีสกุล. (2554). พัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังอีสาน กรณีศึกษา จังหวัดขอนแก่น จังหวัด มหาสารคาม และจังหวัดร้อยเอ็ด. ขอนแก่น: รายงานการวิจัย สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

บุญผะเหวด. พิธีกรรมแบบอีสานและมงคลแห่ง “น้ำ” ในที่ราบสูงโคราช ณ วัดบ้านลาน ขอนแก่น. สืบค้นวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564, จาก https://www.isaninsight.com

ปิยนัส สุดี. (2557). ฮูปแต้ม: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมในเขตอีสานตอนกลาง. ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาไทยศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

ไพโรจน์ สโมสร. (2532). จิตรกรรมฝาผนังอีสาน E-Sarn mural paintings. ขอนแก่น: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัย ขอนแก่น.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2534). วิวัฒนาการทัศนศิลป์สมัยใหม่ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: คณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์ และคณะ. (2559). จิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถแบบดั้งเดิมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. สารานุกรมศิลปวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สุมาลี เอกชลนิยม. (2548). ฮูปแต้มอีสาน งานศิลป์สองฝั่งโขง (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ.

ThaiPBS. ประเพณีบุญผะเหวด(พระเวส) ตามความเชื่อเรื่องความเป็นสิริมงคลและเพื่อความอยู่เย็นเป็นสุขของชาวอีสาน สืบค้นวันที่ 11 สิงหาคม 2564, จาก https://www.youtube.com/watch?v=TRuzu3_eO1w

ฟื้นฟูเพลงลงสรงโทนสู่ห้องเรียนอนุรักษ์ทักษะเพลงเก่าแก่หายาก

Rehabilitation a Long Song Tone into the class skill of rarely song preservation

จันทนา คชประเสริฐ[1]

บทคัดย่อ

เพลงลงสรงมีประวัติตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงปัจจุบัน ใช้บรรเลงประกอบในพระราชพิธีจนกระทั้งนำเข้ามาใช้ในการประกอบการแสดง มีการพัฒนาจากเพลงบรรเลงจนเกิดเพลงร้องชื่อว่า เพลงลงสรงโทน เพลงลงสรงโทนเป็นเพลงเฉพาะที่ใช้ประกอบกิริยาการแต่งตัว มีการใส่เครื่องประดับต่าง ๆ สื่อให้เห็นถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกายของตัวละครเอกนั้น ๆ ลักษณะของการขับร้อง มีหน้าทับพิเศษประกอบจังหวะในการขับร้อง การขับร้องเป็นแบบต้นบท/ลูกคู่ มีลักษณะการขับร้องที่แตกต่างกัน โดยผู้ขับร้องต้นบทสามารถเลือกใช้กลวิธีในการขับร้องเพื่อให้เกิดความเหมาะสมต่อกระบวนท่ารำ ลูกคู่ต้อง ขับร้องให้มีความพร้อมเพรียงกันทั้งน้ำเสียง จังหวะของการขับร้อง และการหายใจ

คำสำคัญ : ฟื้นฟู, เพลงลงสรงโทน, อนุรักษ์

Abstract

The “Long Song” song has a history from the Ayutthaya era to the present. The “Long Song” song used to perform in royal ceremonies until brought in for use in performances. It has evolved from instrumental music to a song “Long Song Tone” song. The “Long Song Tone” song is a specific song to dress up. Various ornaments are worn to convey the beauty of the protagonist’s costume. The characteristic of singing has a unique rhythmic pattern of percussion accompaniment while singing. The style of singing is in the form of a “Thon Bot” (leader)/ “Look Kuu” (chorus) are different singing styles. “Thon Bot” can choose singing technical to make it suitable for the performance. “Look Kuu” must sing with the same pitch, rhythm, and phase to breathe while singing.

Keyword : Rehabilitation, Long Song Tone, Preservation

[1] ผศ.ดร.,คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

1. **บทนำและความสำคัญ**

การลงสรงคือ การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์หรือราชวงศ์ที่ใช้ในพระราชพิธีที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาฮินดู ดังจะเห็นได้จากบทความที่ว่า “ศาสนาพราหมณ์เกิดขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 9-10 ส่วนความสัมพันธ์ระหว่างพราหมณ์กับราชสำนักของไทยนั้น หลักฐานจากศิลาจารึกจำนวนมากที่พบในนครศรีธรรมราชให้ข้อมูลค่อนข้างชัดเจนว่าเกิดขึ้นก่อนสมัยสุโขทัย” (กรมศิลปากร, 2539, 86-90) ลงสรงในทางนาฏศิลป์ไทยคือกิริยาการอาบน้ำของตัวละคร รวมทั้งเป็นหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีการไหว้ครูขณะสรงน้ำพระพุทธรูป เพลงลงสรงมีใช้มาตั้งแต่สมัยอยุธยาเพื่อใช้ประกอบในพระราชพิธีลงสรงและเฉลิมพระปรมาภิไธย (มนตรี ตราโมท, 2527, 37) เมื่อเกิดการแสดงในรูปแบบละครขึ้น เพลงที่มีอยู่ถูกนำมาประกอบการแสดงในรูปแบบละครชาตรี โดยใช้เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏอยู่ในตำนานละครอิเหนาที่นำมาจากเพลงตำราละครเดิมคือละครนอกละครใน (บทเจรจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องละครอิเหนา, 2516, 38-53) เพลงลงสรงถูกใช้ประกอบกิริยาการอาบน้ำของตัวละคร โดยที่ไม่มีบทขับร้องประกอบมักเรียกว่า ลงสรงปี่พาทย์

การนำการขับร้องเข้ามาประกอบและมีการบรรยายเรื่องของการแต่งตัวของตัวละครเมื่ออาบน้ำเสร็จทำให้เกิดเพลงลงสรงขึ้นใหม่เป็นเพลงเฉพาะของเพลงแต่งกายอีกหลายเพลง ยกตัวอย่างเพลงลงสรงสุหร่าย เพลงลงสรงโทน เพลงลงสรงลาว เพลงลงสรงมอญ และเพลงลงสรงแขก เป็นต้น โดยแต่ละเพลงมีการใช้ในลักษณะตามลักษณะเฉพาะของละครรูปแบบต่าง ๆ เพลงที่ได้รับความนิยมต้องมีความไพเราะและเหมาะสมสำหรับบทอาบน้ำแต่งตัว คือ เพลงลงสรงโทน โดยใช้บรรเลงเรื่องของการอาบน้ำแต่งตัว ส่วนใหญ่ของตัวละครเอกและเป็นกษัตริย์ เป็นการเลียนแบบมาจากขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม และพระราชพิธีสำคัญ ๆ ในราชสำนัก (กาญจนา นาคพันธ์, 2513, 78)

เพลงลงสรงที่ใช้ในการแสดงละครในสำหรับประกอบกิริยาการแต่งกายใช้อยู่ 2 อย่าง คือ เพลง ลงสรงโทน และลงสรงสุหร่าย การขับร้องและการบรรเลงเพลงลงสรง บทร้องเป็นการบรรยายการอาบน้ำแต่งตัว ลักษณะการร้องเป็นอารมณ์กลาง ๆ ไม่ดีใจ ไม่เสียใจ เพื่อประกอบกิจกรรมส่วนตัวของชีวิต เป็นการพรรณนาพฤติกรรมของการอาบน้ำแต่งตัว เพลงลงสรงโทนเป็นเพลงประเภทสองชั้น ใช้หน้าทับพิเศษ มีเฉพาะทำนองร้องโดยไม่มีทำนองหลัก (สมาพร ด้วงไกลถิ่น, 2550, 74) กลวิธีการร้องมีความละเอียดอ่อน เอื้อนมีความพิเศษกว่าเพลงลงสรงชนิดอื่น ตามแบบฉบับการร้องประกอบละครใน เพลงลงสรงโทนมีเฉพาะทางร้อง ไม่มีทางเครื่อง ส่วนเพลงลงสรงโทนที่อยู่ในเพลงเรื่องลงสรงเป็นเพลงบรรเลงเพียงอย่างเดียว

เพื่อเป็นการอนุรักษ์เพลงเก่าแก่และหายาก ภายใต้การดำเนินงานขององค์กรยูเนสโกและกระทรวงวัฒนธรรมแห่งประเทศไทยตาม พระราชบัญญัติส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม พ.ศ. 2559 ด้วยความหมาย “มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม” ว่า ความรู้ การแสดงออก การประพฤติปฏิบัติ หรือทักษะทางวัฒนธรรมที่แสดงออกผ่านบุคคล เครื่องมือ หรือวัตถุซึ่งบุคคล หรือชุมชนยอมรับและรู้สึกเป็นเจ้าของร่วมกัน และมีการสืบทอดกันมาจากคนรุ่นหนึ่งไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง โดยอาจมีการปรับเปลี่ยนเพื่อตอบสนองต่อสภาพแวดล้อมของตน (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2559, 1) ใน

บทความนี้ผู้เขียนมีความประสงค์นำองค์ความรู้ของบทเพลงลงสรงโทนไปพัฒนาการจัดการเรียนการสอนในชั้นเรียนทักษะการขับร้องเพลงไทยเดิม เพื่อเป็นการฟื้นฟูและออกแบบการจัดการเรียนการสอนทักษะการขับร้องเพลงไทยเดิมตามแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ของผู้เรียนต่อไป

2. เพลงลงสรงกับพัฒนาการของบทละคร

เพลงลงสรงนอกจากปรากฏในวรรณกรรมแล้ว ยังนำมาเป็นบทละครและจากบทละครทำให้ทราบว่าในยุคสมัยต่าง ๆ ได้เกิดเพลงลงสรง โดยสามารถพบการบรรเลงดนตรีประกอบการลงสรงที่มีอยู่ในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้บรรเลงประกอบพิธีเกี่ยวกับการทำความสะอาดด้วยน้ำ เช่น การสรงน้ำพระพุทธรูป สรงน้ำเทวรูป ในการแสดงโขนละคร ใช้บรรเลง ตอนตัวละครอาบน้ำ สำหรับเพลงลงสรงโทนนั้น เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้ประกอบกิริยาอาบน้ำของตัวละคร โดยมีบทแต่งตัวควบคู่กันไป เดิมมีแต่ทำนองร้องหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งทำนองรับด้วยปี่พาทย์ สำหรับใช้บรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครดังกล่าว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, 611)

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชทรงพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. 2313 ต้นฉบับหนังสือสมุดไทยเก่าที่ค้นพบมี 4 ตอน ในตอนที่ 1 ตอนพระมงกุฎ พบปรากฏบทร้องลงสรงโทนว่า

โทน
“เมื่อนั้น พระพรตยศไกรชันศรี
จึงชวนอนุชาสรงวารี สองศรีสำอางอาภรณ์
ทรงมงกุฎสังวาลเสร็จสรรพ จับสะพักสะพายแล่งแสงศร
ทับทรวงกรรเจียกกระจายจร ตาบติดอาภรณ์กระจายตา
พาหุรัดธำรงชายแครง ศรีแสงชายไหวซ้ายขวา
สนอบสนับสรรพชวนอนุชา ลีลามาขึ้นรถไป”
(กรมศิลปากร, 2532, 62)

ในสมัยรัชกาลที่ 2 พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ปรับปรุงแก้ไขคำกลอนบทรำ ลงสรงในบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช โดยในบทพระราชนิพนธ์ได้กล่าวถึงการแต่งตัวและเครื่องประดับที่สวยและสง่างาม ดังตัวอย่าง

“ลูบไล้สุคนธาอ่าองค์ น้ำมันจันทน์บรรจงทรงพระสาง
สอดใส่สนับเพลาพลาง ทรงภูษาแย่งอย่างลายกระบวน
ฉลององค์โหมดม่วงร่วงระยับ อบอุหรับจับกลิ่นหอมหวน
เจียระบาดตาดทองแล่งล้วน เข็มขัดคาดค่าควรพระนคร”
(ดำรงราชานุภาพ, (ม.ป.ป.), 44)

ในการบรรเลงประกอบการแสดงละครชาตรีมีจำนวนบทเพลงจำนวน 9 เพลง คือ 1. เพลงโทน ละครรำชัด 2. เพลงเร็ว 3. เสมอ 4. เชิด 5. โอด 6. ลงสรง 7. โลม 8. เชิดฉิ่ง และ 9. เพลงฉิ่ง (บุษกร สำโรงทอง, 2542, 77-78) โดยการใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงและการขับร้องประกอบการแสดง สามารถพบเพลงลงสรงโทนในการแสดงโขนและการแสดงละครใน ประกอบกิริยาในการอาบน้ำแต่งตัวในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนทศกัณฑ์เข้าสวมเกี้ยวนางสีดา ก่อนจะไปหานางสีดาได้ชำระร่างกายด้วยเครื่องประทิ่นกลิ่นหอมบทนี้ใช้เพลงลงสรงด้วย จากการสัมภาษณ์อาจารย์มนัส แก้วบูชา เห็นได้ว่าปัจจุบันการแสดงละครไม่เป็นที่นิยม จึงอาจเป็นสาเหตุที่ทำให้เพลงลงสรงต่าง ๆ ลดเลือนหายไป (มนัส แก้วบูชา, สัมภาษณ์, 10 กรกฎาคม 2565)

เพลงสำหรับประกอบการแสดงโขนและละครในเป็นเพลงประเภทเดียวกัน เช่น ร่ายใน เพลงช้าปี่ โอ้ชาตรีใน ลงสรงโทน โทนรถ โทนช้าง เป็นต้น การดำเนินเรื่อง ดำเนินทำนองเป็นไปอย่างช้า ๆ จังหวะของเพลงบรรเลงสอดคล้องกับการแสดง มีเอกลักษณ์ใช้ร้องเฉพาะสำหรับประกอบการแสดงโขนและละครใน (สุพัชรินทร์ วัฒนพันธ์, 2553, 2-6)

ในสมัยรัชกาลที่ 10 พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณ พระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2559-ปัจจุบัน) ยังพบการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในพิธีสรงพระมุรธาภิเษก แปลว่า การรดน้ำที่พระเศียร น้ำที่รดเรียกว่า “น้ำมุรธาภิเษก” ที่ผ่านการทำพิธีกรรมมาแล้ว ดังนั้นการสรงพระมุรธาภิเษกจึงเป็นการชำระล้างให้สะอาดและศักดิ์สิทธิ์ ในแง่พระราชพิธีบรมราชาภิเษกจึงหมายถึง การยกให้หรือการแต่งตั้งโดยการทำพิธีรดน้ำ ซึ่งตามคติความเชื่อของพราหมณ์ ถือว่าการยกให้ผู้ใดเป็นใหญ่ทรงสิทธิ์อำนาจนั้นจะต้องทำด้วยพิธีรดน้ำศักดิ์สิทธิ์ (ศิลปวัฒนธรรม, 2562, ออนไลน์)

การประกอบพิธีสรงพระมุรธาภิเษก ในวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2564 ขั้นตอนสำคัญเป็นการเปลี่ยนสถานะจากพระอินทร์เป็นพระราชา จากนั้นจึงทรงครุยมหาจักรีและทรงพระดำเนินไปยังพระที่นั่งไพศาลทักษิณ และพระราชทานพระราชานุญาตให้คณะบุคคลสำคัญทั้ง 8 ท่านเป็นผู้ทูลเกล้าฯ ถวายน้ำอภิเษก ดังนี้ พล.ร.อ.ม.จ.ปุสาณ สวัสดิวัตน์ ม.จ.มงคลเฉลิม ยุคล พล.ท.ม.จ.เฉลิมศึก ยุคล พล.อ.เปรม ติณสูลานนท์ ประธานองคมนตรี พล.อ.ประยุทธ์ จันทร์โอชา นายกรัฐมนตรี นายชีพ จุลมนต์ ประธานศาลฎีกา และนายจรัส สุวรรณเวลา ราชบัณฑิต ในการนี้ใช้น้ำจาก 108 แหล่ง โดยน้ำอภิเษกตักจากแหล่งน้ำทั้ง 76 จังหวัด ขณะที่น้ำสรงพระมุรธาภิเษกจาก 9 แหล่งน้ำกระทั่งได้เวลาตามพระฤกษ์จึงเสด็จฯ มา ณ มณฑปพระกระยาสนานเพื่อสรงพระมุรธาภิเษก โดยจะมีขบวนเชิญเสด็จฯ สู่มณฑปพระกระยาสนาน ภายในขบวนขุนนางและพราหมณ์ที่รับผิดชอบจะเชิญพระไชยหรือพระปฏิมาชัย กับพระพิฆเนศวร พระมหาราชครูโปรยข้าวตอก เจ้าพนักงานพราหมณ์เป่าพระมหาสังข์นำเสด็จ พร้อมทั้งมีประโคมดุริยางค์ดนตรีต่าง ๆ (สำนักข่าวกรมประชาสัมพันธ์, 2562, ออนไลน์)

การอาบน้ำยังมีความสำคัญแม้ในปัจจุบัน เพลงลงสรงมีการแต่งเติมจากเดิมที่มีเพียงลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย เพราะการละครมีการพัฒนาจากละครชาตรี ละครใน ละครนอก ละคร

พันทาง ละครดึกดำบรรพ์ มีการปรับปรุงเพิ่มเติมให้เหมาะสมแต่ละบทละคร เพลงลงสรงโทนมีลักษณะที่น่าสนใจเมื่อใช้ในการแสดง

3. เพลงลงสรงโทนที่ใช้ในการแสดง

เพลงลงสรงโทนเป็นเพลงที่มีแต่ร้องไม่มีทางเครื่อง ใช้หน้าทับลงสรง (ใช้ในละคร) เป็นเพลงเฉพาะแต่งตัว ถ้าอาบน้ำใช้ลงสรง แต่ถ้าต้องมีการใส่เครื่องประดับธำมรงค์ เพชรต่าง ๆ ใช้เพลงลงสรงโทน เพลงนี้ใช้ในละครในแต่ต้องเลือกเวลาใช้ เช่น ในทศกัณฑ์แต่งตัว หรือในละครเรื่องอิเหนา เรื่องอื่น ๆ จะเป็นลงสรงลาว ลงสรงแขก (นพคุณ สุดประเสริฐ, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2565) ครูพัฒนี พร้อมสมบัติ ได้กล่าวถึงเพลงลงสรงโทนไว้ว่า

"ท่วงทำนองของเพลงลงสรงโทนจะมีลีลาทำนองร้องที่ค่อนข้างจะมีกลวิธีขับร้องแสดงความปราณีตบรรจงในการใช้น้ำที่สะอาดปรุงเครื่องประทินกาย ตลอดจนการแต่งกายหลังสรงแล้วก็ล้วนเครื่องทรงชั้นสูง การบรรยายจึงใช้ท่วงทำนองที่ไพเราะ แสดงถึงความไพเราะที่สอดคล้องกับบทบาทของ ผู้แสดงที่ภาคภูมิใจในการแต่งองค์ทรงเครื่อง จึงมีความไพเราะนับเป็นเพลงชั้นสูงที่จะต้องขับร้องอย่างมีสมาธิ สอดแทรกกลวิธีร้องให้ผู้แสดงได้ร่ายรำ ตามกระบวนท่ารำ ถือว่าเป็นท่ารำชั้นสูงตามบทบาทดังกล่าว จึงถือว่าเพลง ลงสรงโทนเป็นเพลงชั้นสูงที่มีมาคู่กับการแสดงรำเช่นกัน คนร้องต้อง มีประสบการณ์ร้องมาอย่างดี มีน้ำเสียงและพลังเสียง ทั้งความทรงจำแม่นยำ จึงจะสามารถร้องเพลงลงสรงโทนนี้ได้กลมกลืนทั้งท่ารำและเข้ากับจังหวะหน้าทับเฉพาะได้อย่างเหมาะสม" (พัฒนี พร้อมสมบัติ, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2565)

การขับร้องเพลงลงสรงโทนมีลักษณะการร้องแบบการร้องต้นบทและลูกคู่ ใช้ผู้หญิงร้องแบบดั้งเดิม ที่ใช้ต้นบทลูกคู่ เพราะเพลงมีท่วงทำนองยาว ถ้าร้องเดี่ยวนั้นจะทำให้นักร้องเหนื่อย โบราณจึงมีการร้องต้นบทลูกคู่หรือร้องหมู่ เป็นเพลงที่มีจำนวนโน้ตมาก การร้องแบบที่ไม่มีช่วงหายใจ และร้องต่อเนื่อง ต้องใช้พลังและกำลังในการขับร้อง ฉะนั้นเพลงลงสรงโทนจึงจัดเป็นเพลงที่ร้องต้นบทลูกคู่ การขึ้นต้นของการขับร้องจึงต้องมีทีมีท่าของการขับร้องขึ้นมา เหมือนบทนำของเพลง คือขึ้นต้นด้วยช้ามาก่อน จะยังจับจังหวะไม่ได้ พอหมดจังหวะแรกก็เข้าจังหวะ นี่คือลีลาของลงสรงโทน การขับร้องเป็นลักษณะ ต้นบท ลูกคู่ เป็นหน้าทับพิเศษ โดยในอดีตใช้โทนในการบรรเลงหน้าทับแต่ปัจจุบันใช้กลองแขกแทน ซึ่งเพลงลงสรงนี้ต้องร้องให้ลงจังหวะพอดีของการเอื้อน มิฉะนั้นจะร้องคร่อมจังหวะ (อาภาภรณ์ ทองไกร-แสน, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2565)

"ต้นบทต้องมีกระแสเสียงที่ไพเราะ มีความนุ่มนวล เสียงที่แหลม ต้นบทสามารถที่จะมีกลวิธีขับร้องได้ สามารถใช้เทคนิคได้ แต่ไม่มาก เช่น ปริบคำ กระทบคำ เอื้อน แล้วแต่ผู้ขับร้องจะใส่ให้มีความเหมาะสมเพื่อสร้างความไพเราะ ที่สำคัญคือการหายใจ เพราะเพลงลงสรงโทนใช้พลังค่อนข้างเยอะ ฉะนั้นผู้ขับร้องต้องแบ่งวรรคในการหายใจให้ได้ เมื่อได้บทมา ต้องแบ่งว่าในบทนั้นการหายใจมีการแบ่งวรรคอย่างไร การเอื้อนกับคำร้องต้องมีการวางคำให้ถูกต้อง เพราะบางครั้งมี

การฉีกคำในเพลง แต่ถ้ามีการฉีกคำแล้ว ความหมายต้องยังคงให้ได้ความหมายเดิมของคำนั้นอยู่ หรือหากต้องมีการรวบคำ ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้พิจารณาบทว่าจะวางคำร้องอย่างไรให้ได้ความหมายที่สุด และเอื้อนควรใส่เทคนิค ยาว สั้น อย่างไร

การร้องลูกคู่รับต้องร้องให้พร้อมเพรียงกัน ต้องมีความเท่ากัน ระดับเสียงต้องมีระดับเดียวกัน การเอื้อนต้องมีลักษณะเหมือนกัน การหายใจต้องตำแหน่งเดียวกันและพร้อมกัน ไม่สามารถใส่เทคนิคได้ มีลักษณะการร้องแบบคำห้วน คำตัด คำเต็มต้องร้องเหมือนกันอย่างพร้อมเพรียงกัน ต้องมีการแบ่งวรรคของการหายใจ" (นพคุณ สุดประเสริฐ, สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2565)

เทคนิคของการขับร้องคือกำลังของนักร้องต้องอยู่ตัว ความจำต้องดี เพราะมีการเอื้อนเยอะ ผู้ขับร้องต้องจำจังหวะตกของเอื้อน มิฉะนั้นจะเสียจังหวะในการขับร้อง รวมถึงวิธีแยกคำเอื้อน

"...ผู้ขับร้องต้องร้องให้ลงจังหวะพอดีของการเอื้อน เพื่อเป็นที่ท่าของตัวละคร และนักร้องต้องดูที่ดูท่าของผู้แสดง รวมถึงที่ท่าของนักร้องนั้นต้องร้องให้น่าฟัง ไม่ให้เสียงกระด้างแต่ก็ไม่เสียงอ่อนมากเกินไป พอเป็นช่วงลูกคู่รับต้องให้เสียงมีความกลมกลืนกัน..." (อาภาภรณ์ ทองไกรแสน, สัมภาษณ์, 9 สิงหาคม 2565)

การร้องเพลงลงสรงโทนมีลักษณะการขับร้องอยู่ 2 ลักษณะคือ ต้นบทและลูกคู่ การตีความของการขับร้องมีลักษณะของบทบาทที่แตกต่างกันโดยต้นบทมีบทบาทในการขับร้องเพื่อนักแสดงสามารถแสดงออกตามกระบวนท่ารำได้อย่างสวยงาม บทบาทของลูกคู่มีการขับร้องให้มีความพร้อมเพรียงและมีความเสมอกันทั้งเรื่องจังหวะและน้ำเสียงรวมถึงระดับเสียง ผู้เขียนได้วิเคราะห์การขับร้องและกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงลงสรงโทน ให้เกิดความเข้าใจในองค์ประกอบของการขับร้องบทเพลงลงสรงโทน เพื่อใช้ในการจัดการเรียนสอนทักษะขับร้อง

4. บทวิเคราะห์เพลงลงสรงโทน

เพลงลงสรงโทน

"บรรจงทรงสอดสนับเพลา ภูษานุ่งหน่วงเนาไม่เลื่อนหลุด
ฉลององค์เกราะสุวรรณกันอาวุธ เจียระบาดผาดผุดพรรณราย
ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น คาดเข็มขัดรัดมั่นกระสันสาย
สังวาลประดับทับทิมพราย ทองกรจำหลักลายลงยา
ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองระยับ ตาดพับพันโพกเกศา
แต่งเป็นเช่นชาวอรัญวา กุมกริชฤทธาสำหรับมือ"

(บทพระราชนิพนธ์ เรื่อง อิเหนา ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย หน้าที่ 109)

จังหวะเพลงสรงโทนใช้จังหวะฉิ่งสองชั้นในการตีจังหวะประกอบการขับร้อง

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

หน้าทับเพลงลงสรงโทน ใช้หน้าทับพิเศษในการบรรเลงประกอบเพลงลงสรงโทน

- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	ติง - ทั่ง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	ติง - ทั่ง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ทั่ง - ติง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	ทั่ง - ติง ทั่ง	ติง - ทั่ง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

<u>เที่ยวที่ 1</u>

บรรจงทรงสอดสนับเพลา ภูษานุ่งหน่วงเนาไม่เลื่อนหลุด

ประโยคที่ 1 **(ต้นบท)**

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ม	ล ซ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - บรร	- - - อื่อ	ฮี อือ - จง

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ซ	- - - ม	- - ล ซ	- - - ม	- ม รท ม	- ร - ฟ	- ม ฟม ม
- - - -	- - - ทรง	- - - สอด	- - ฮี อือ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เฮ้อ	- เอ่อ - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 3

- - - -	- ซ - ล	- ซ - ท	ร - ลซ	- ล - ซ	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลซ ซ
- - - -	- เอ่อ - เฮ้อ	- เอ่อ - เอย	ฮี - สนับ	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮี เงอ	- เฮ้อ เออเอิง เงอ

ทำนองร้องลงสรงโทนในทำนองร้องต้นบท เริ่มร้องในห้องที่ 6 เสียงซอล (ซ) ทำนองร้อง “บรร อื่อ ฮือือ จง” โดยเป็นการเอื้อนระหว่างคำร้องคำว่า “บรร” ไปยังคำว่า “จง” จากนั้นหายใจเพื่อเริ่มร้องในประโยคที่ 2 ของห้องที่ 2 คำร้อง “ทรง สอด ฮือือ” มีการเอื้อน ฮือือ ปิดท้ายคำร้องคำว่า สอด จากนั้นหายใจเพื่อร้องทำนองร้องในห้องที่ 5 ทำนองร้องเสียงซอล “ซ” ต่อเนื่องในห้องที่ 6 เป็นทำนองเอื้อน สามเสียง มี เร และที (ม ร ท) ร้องต่อเนื่องถึงห้องที่ 8 โดยมีกลวิธีการกระทบเสียง ฟา (ฟ) และ มี (ม) จากนั้นจึงต่อด้วยประโยคที่ 3 หายใจ เพื่อร้องทำนองร้องถัดไปในห้องที่ 2 ประโยคที่ 3 ทำนองร้อง “เอ่อ เฮ้อ เอ่อ เอย สนับ อือ” หายใจและร้องทำนองเอื้อนในห้องที่ 4 ทำนองเอื้อน “เอ่อ” และร้องต่อเนื่องจนถึงประโยคที่ 4 ห้องที่ 2 หายใจและร้องทำนองร้อง “เอ่อ เอย ฮื้ออืออื่อ เพลา อือ ฮื้อ อืออื่อ”

ประโยคที่ 4 (ลูกคู่)

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ซ - ซ	- - ซ ล	ซม - ล	- - ทล	- - ซ ซ
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮี้อ	อือ อื่อ - เพลา	- - อือ ฮี้อ	ออออื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - ภู ษา

ประโยคที่ 5

- - ซ ล	ซม - ซม	- - - ซ	ท ล - ล	- - - -	- - ซ ซ	- - ด ม	- ซ ลซ ซม
- - อือฮี้อ	ออออื่อ - นุ่ง	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงอ	- - - -	- - ภู ษา	- - เงอ เอ่อ	- เออ ฮะเออ นุ่ง

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ม	- - - ม	ล ซ - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - หน่วง	- - - อื่อ	ฮะ อือ - เนา	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ม	- - - -	- ซม - ซม	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- ไม่ - เลื่อน	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 8

- - - ซ	- - - ล	- - ซ ท	- - - ซ	- ล - -	- - - -	- ลล ซ ม	- - - ซ
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - - หลุด	- อือ - -	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 9

- - - -	- - - -	- - ซ ล	- ซ ลซ ซ
- - - -	- - - -	- - อือ ฮี้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

ทำนองร้องลูกคู่ เริ่มในประโยคที่ 4 ด้วยทำนองร้องเสียงลา (ล) ในห้องที่ 6 ทำนองร้อง “เอย ฮะเอย ภูษา” ร้องต่อเนื่องปิดท้ายคำร้องถึงห้องที่ 2 ประโยคที่ 5 จากนั้นหายใจและร้องคำร้องในห้องที่ 2 คำร้อง “นุ่ง เอ่อ ฮะเอิง เงอ” จากนั้นหายใจร้องทำนองที่ 6 ทำนองร้อง “ภูษา เงอเอ่อ เออ ฮะเออ นุ่ง” ร้องต่อเนื่องจนถึงห้องที่ 8 และหายใจในห้องที่ 1 ประโยคที่ 6 ก่อนขึ้นคำร้องคำ “หน่วง อื่อ ฮะอื่อ เนา” หายใจอีกครั้งในห้องที่ 5 ทำนองร้องเสียงซอล (ซ) ร้องต่อเนื่องมาจนถึงห้องประโยคที่ 7 หายใจในห้องที่ 2 และร้องทำนองเอื้อน “เอย ไม่เลื่อน เอ่อ เออ” หายใจอีกครั้งในห้องที่ 1 ประโยคที่ 8 ก่อนขึ้นทำนองร้อง “เอ่อ เออ เอ่อ เอย หลุด อือ ” หายใจร้องทำนองร้องในห้องที่ 7 และ 8 และสุดท้ายหายใจอีกครั้งเพื่อร้องทำนองร้องในประโยคที่ 9 ห้องที่ 3 และ 4

ประโยคที่ 10 (ต้นบท)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท ท	- - ซ ล	ท ล รท ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ฉลอง	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ องค์

ประโยคที่ 11

- - - -	- - - ล	- ท ลซ ล	- ทล รท ทท	- - รท	- ล ทล ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - เกราะ	- ฮี้อ อื่ออือ อือ	- ฮะอื่อ ฮะอือ สุวรรณ	- - ฮี เงอ	- เออ ฮะเออ เงอ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 12

- - - -	- - - ช	- - - ทร	- - - ล	- ล - ช	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลช ช
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - กัน	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮึ เงอ	- เอ้อ เออเอิง เงอ

ทำนองร้องต้นบทในเที่ยวที่ 2 เริ่มร้องในห้องที่ 6 เสียงที (ท) ทำนองร้อง “ฉลอง อื่ออือ ฮึ อื่อ ฮือ องค์” โดยเป็นการเอื้อนระหว่างคำร้องคำว่า “ฉลอง” ไปยังคำว่า “องค์” จากนั้นหายใจเพื่อเริ่มร้องในประโยคที่ 11 ของห้องที่ 2 คำร้อง “เกราะ ฮี้อ อื่ออือ อือ ฮะอื่อ ฮะอือ สุวรรณ” จากนั้นหายใจเพื่อร้องทำนองร้องในห้องที่ 5 ทำนองร้อง “ฮึ เงอ เออ ฮะเออ เงอ เฮ้อ เออ ฮะเอิง เงอ” เป็นทำนองร้องลูกเท่า ร้องต่อเนื่องจนถึงประโยคที่ 12 ห้องที่ 2 หายใจและขึ้นคำร้องเสียงซอล (ซ) ทำนองร้อง “เอ่อ เอย กันอือ” หายใจและร้องทำนองเอื้อนในห้องที่ 4 ทำนองเอื้อน “เอ่อ” และร้องต่อเนื่องจนถึงประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 หายใจและร้องทำนองร้อง “เอ่อ เอย ฮี้ออออื่อ อาวุธ อือ ฮี้อ อือออื่อ”

ประโยคที่ 13 (ลูกคู่)

- - - ช	- - - ล	- - - ท	ล ช ช ล	- - ช ล	ชม - ล	- - ทล	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮี้อ	อือ อื่อ อา วุธ	- - อือ ฮี้อ	อืออื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - - เจียร

ประโยคที่ 14

ช ล ช ม	- - ช ม	- - - ช	ท ล ล	- - - -	- - - ช	- - - ม	ล ช ช ม
อืออี้อ อืออื่อ	- - ระ บาด	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงอ	- - - -	- - - เจียร	- - - อื่อ	ฮึ อือ ระบาด

ประโยคที่ 15

- - - -	- - - ม	- - - ม	ล ช - ม	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - ผาด	- - - อื่อ	ฮะ อือ - ผุด	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 16

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ช	- - - ช	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- - - พรรณ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 17

- - - ช	- - - ล	- - ช ท	- - ล ล	- - - -	- - - -	- ลล ช ม	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - ณราย	- - - -	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 18

- - - -	- - - -	- - ช ล	- ช ลช ช
- - - -	- - - -	- - อือ ฮี้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

ทำนองร้องลูกคู่ในประโยคที่ 13 เริ่มด้วยทำนองร้องเสียงลา (ล) ในห้องที่ 6 ทำนองร้อง “เอย ฮะเอย เจียร” ร้องต่อเนื่องปิดท้ายคำร้องถึงห้องที่ 2 ประโยคที่ 14 จากนั้นหายใจและร้องคำร้องในห้อง ที่ 2 คำร้อง “ระบาด เอ่อ ฮะเอิง เงอ” จากนั้นหายใจร้องทำนองห้องที่ 6 ทำนองร้อง

“เจียร อื่อ ฮึ อือ ระบาด” ร้องต่อเนื่องจนถึงห้องที่ 8 และหายใจในห้องที่ 1 ประโยคที่ 15 ก่อนขึ้นคำร้องคำ “ผาด อื่อ ฮะอื่อ ผุด” หายใจอีกครั้งในห้องที่ 5 ทำนองร้องเสียงซอล (ซ) ร้องต่อเนื่องมาจนถึงห้องประโยคที่ 16 หายใจในห้องที่ 2 และร้องทำนองเอื้อน “เอย พรรณ เอ่อ เออ” หายใจอีกครั้งในห้องที่ 1 ประโยคที่ 8 ก่อนขึ้นทำนองร้อง “เอ่อ เออ เอ่อ เอย ณราย อือ ” หายใจร้องทำนองร้องในห้องที่ 7 และ 8 และสุดท้ายหายใจอีกครั้งเพื่อร้องทำนองร้องในประโยคที่ 19 ห้องที่ 3 และ 4 ในส่วนของทำนองร้องของเที่ยวที่ 3 เที่ยวที่ 4 เที่ยวที่ 5และเที่ยวที่ 6 นั้นมีลักษณะการร้องที่เหมือนกัน ผู้วิจัยจึงขอแสดงตัวอย่างในการร้องเพียงเที่ยวที่ 1 และเที่ยวที่ 2 โดยบทร้องตั้งแต่เที่ยวที่ 3 จนถึงเที่ยวที่ 6 มีลักษณะการขับร้องเช่นเดียวกับเที่ยวที่ 2 ดังตัวอย่าง

<u>เที่ยวที่ 3</u>

ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น คาดเข็มขัดรัดมั่นกระสันสาย

ประโยคที่ 19 (ต้นบท)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ซ	ท ล - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตาบ	- - อื่อ อือ	ฮึ อื่อ - ทิศ

ประโยคที่ 20

- - - -	- - - ร	- ท ลซ ล	- ทล รท ท	- - รท	- ล ทล ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - ทับ	- ฮื้อ อื่ออือ อือ	- ฮะอือ ฮะอือ ทรวง	- - ฮึ เงอ	- เออ ฮะเออ เ งอ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 21

- - - -	- - - ซ	- - - ทร	- - - ล	- ล - ซ	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลซ ซ
	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ดวง	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮึ เงอ	- เฮ้อ เออเอิง เงอ

ประโยคที่ 22 (ลูกคู่)

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ซ ล ล	- - ซ ล	ซม - ล	- - ทล	- - - ซม
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮื้อ	อือ อื่อ - กุดั่น	- - อือ ฮื้อ	อืออื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - - คาด

ประโยคที่ 23

ซ ล ซ ม	- - ซ ดม	- - - ซ	ท ล - ล	- - - -	- - - ซม	- - - -	- ซด - ม
อืออื้อ อืออื่อ	- - เข็ม ขัด	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงย	- - - -	- - - คาด	- - - -	- เข็ม - ขัด

ประโยคที่ 24

- - - -	- - - ม	- - - ม	ล ซ - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - รัด	- - - อื่อ	ฮะ อือ - มั่น	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 25

- - - -	- - - ม	- - - -	- - ซ ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- กระ - สัน	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 26

- - - ซ	- - - ล	- - ช ท	- - ล ทร	- - - -	- - - -	- ลล ช ม	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - - สาย	- - - -	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 27

- - - -	- - - -	- - ซ ล	- ช ลช ช
- - - -	- - - -	- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

เที่ยวที่ 4

สังวาลประดับทับทิมเพทาย ทองกรจำหลักลายลงยา

ประโยคที่ 28 (ต้นบท)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทร	- - ช ล	ท ล รท ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สัง	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ วาล

ประโยคที่ 29

- - - -	- - - ล	- ท ลช ล	- ทล รท ท	- - รท	- ล ทล ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - ประ	- ฮื้อ อื่ออือ อือ	- ฮะอื่อ ฮะอือ ค้บ	- - ฮี เงอ	- เออ ฮะเออ เงอ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 30

- - - -	- - - ช	- - - ทร	- - ล ล	- ล - ช	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลช ช
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - ทับ ทิม	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮี เงอ	- เฮ้อ เออเอิง เงอ

ประโยคที่ 31 (ลูกคู่)

- - - ช	- - - ล	- - - ท	ล ช ช ช	- - ซ ล	ชม - ล	- - ทล	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮื้อ	อือ อื่อ - เพ ทาย	- - อือ ฮื้อ	อืออื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - - ทอง

ประโยคที่ 32

- - ช ล	- ช ลช ช	- - - ช	ท ล - ล	- - - -	- - - ช	- - ช ล	- ช ลช ช
- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะอือ กร	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงย	- - - -	- - - ทอง	- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะอือ กร

ประโยคที่ 33

- - - -	- - ช ม	- - - ม	ล ช - ช	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - จำ หลัก	- - - อื่อ	ฮะ อือ - ลาย	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 34

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ช	- - - ช	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- - - ลง	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 35

- - - ซ	- - - ล	- - ช ท	- - - ล	- - - -	- - - -	- ลล ช ม	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - - ยา	- - - -	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 36

- - - -	- - - -	- - ซ ล	- ซ ลซ ซ
- - - -	- - - -	- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

เที่ยวที่ 5

ธำมรงค์ค่าเมืองเรืองระยับ ตาดพับพันโพกเกศา

ประโยคที่ 37 (ต้นบท)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ซ ล	ท ล รท ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ธำ	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ มรงค์

ประโยคที่ 38

- - - -	- - - รซ	- - - ซ ล	ท ล รท ท	- - รท	- ล ทล ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - ค่า	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ เมือง	- - ฮี เงอ	- เออ ฮะเออ เงอ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 39

- - - -	- - - ซ	- - - ทร	- - - ล	- ล - ซ	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลซ ซ
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - เรือง	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮี เงอ	- เฮ้อ เออเอิง เงอ

ประโยคที่ 40 (ลูกคู่)

- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ล ช ช ล	- - ซ ล	ชม - ล	- - ทล	- - - ม
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮื้อ	อือ อื่อ - ระ ยับ	- - อือ ฮื้อ	ออือื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - - ตาด

ประโยคที่ 41

- - ซ ล	- ซ ลซ ล	- - - ซ	ท ล - ล	- - - -	- - - ม	- - ซ ล	- ซ ลซ ล
- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะอือ พับ	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงย	- - - -	- - - ตาด	- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะอือ พับ

ประโยคที่ 42

- - - -	- - - ซ	- - - ม	ล ช - ชม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - พัน	- - อือฮื้อ	- อือ ฮะอือ โพก	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 43

- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- - - เก	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 44

- - - ซ	- - - ล	- - ซ ท	- - - ท	- - ร ล	- - - -	- ลล ช ม	- - - ซ
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - - ศา	- - ฮี อือ	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 45

- - - -	- - - -	- - ซ ล	- ซ ลซ ซ
- - - -	- - - -	- - อือ ฮื้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

เที่ยวที่ 6

แต่งเป็นเช่นชาวอรัญยะวา กุมกริชฤทธาสำหรับมือ

ประโยคที่ 46 (ต้นบท)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ช ล	- - ช ล	ท ล รท ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แต่ง	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ เป็น

ประโยคที่ 47

- - - -	- - - รช	- - ช ล	ท ล รท ท	- - รท	- ล ทล ล	- - - ท	- ล ทล ล
	- - - เช่น	- - อื่ออือ	ฮี อื่อ ฮีอือ ชาว	- - ฮี เงอ	- เออ ฮะเออ เ งอ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 48

- - - -	- - - ช	- - - ทร	- - - ล ล	- ล - ช	- - - ล	ท ล ร ล	- ท ลช ช
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - อรัญ	- อือ - เอ่อ	- - - เออ	ฮะ เออ ฮี เงอ	- เฮ้อ เออเอิง เงอ

ประโยคที่ 49 (ลูกคู่)

- - - ช	- - - ล	- - - ท	ล ช ช ช	- - ช ล	ชม - ล	- - ทล	- - - ชม
- - - เอ่อ	- - - เอย	- - - ฮี้อ	อือ อื่อ - ยะ วา	- - อือ ฮี้อ	อืออื่อ - เอย	- - ฮะเอย	- - - กุม

ประโยคที่ 50

ช ล ช ม	- - ช ดม	- - - ช	ท ล - ล	- - - -	- - - ชม	- - - -	- ชด - ม
- - อือ ฮี้อ	- อือ ฮะอือ กริช	- - - เอ่อ	ฮะ เอิง - เงย	- - - -	- - - กุม	- - อือ ฮี้อ	- อือ ฮะอือ กริช

ประโยคที่ 51

- - - -	- - - ม	- - - ม	ล ช - ม	- - - ช	- - - ล	- - - ท	- ล ทล ล
- - - -	- - - ฤท	- - อืออี้อ	- อือ ฮะอือ ธา	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - เฮ้อ	- เออ ฮะเอิง เงอ

ประโยคที่ 52

- - - -	- - - ม	- - - -	- - ช ช	- - - ช	- - - ล	- - - -	- - - -
- - - -	- - - เอย	- - - -	- - สำหรับ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 53

- - - ช	- - - ล	- - ช ท	- - ล ทร	- - - -	- - - -	- ลล ช ม	- - - ช
- - - เอ่อ	- - - เออ	- - เอ่อ เอย	- - - มือ	- - ฮี อือ	- - - -	- ฮะเออ เออ เอ่อ	- - - เออ

ประโยคที่ 54

- - - -	- - - -	- - ช ล	- ช ลช ช
- - - -	- - - -	- - อือ ฮี้อ	- อือ ฮะเอิง เงย

ที่มา : อาภาภาณ์ ทองไกรแสน บันทึกโน้ตโดยจันทรา เนินนอก

รายละเอียดจากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงลงสรงโทนทั้ง 6 เที่ยว ผู้เขียนสามารถระบุโดยมีรายละเอียดของการขับร้องเพลงลงสรงโทนดังนี้

1. **บันไดเสีย**ง เพลงลงสรงโทนมีบันไดเสียงเพียงออล่าง กลุ่มสียง ซลทxรมx มีการใช้เสียง ฟา (ฟ) ในเที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 7 และ ห้องที่ 8 ในทำนองเอื้อนเท่า และพบเสียงนอกบันไดเสียง เสียงโด (ด) ในประโยคที่ 5 ห้องที่ 6

2. **ความสัมพันธ์อารมณ์เพลงกับวรรณกรรม** เพลงลงสรงโทนมีความสัมพันธ์กัน เป็นการบรรยายการถึงการแต่งตัว ซึ่งอารมณ์ของทำนองเพลงได้แสดงให้เห็นถึงการค่อย ๆ บรรจงแต่งตัวของอิเหนาก่อนออกเดินทางเพื่อไปทำสงคราม

3. **การบรรจุคำร้อง** พบว่า ใน 1 ประโยคมีการบรรจุคำร้องไม่เกิน 3 คำ ดังนี้ ประโยคที่ 1 มีการบรรจุในห้อง 6 และห้องที่ 8 ประโยคที่ 2 บรรจุคำร้องในห้องที่ 2-3 ประโยคที่ 3 มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 4 เท่านั้น ประโยคที่ 4 บรรจุในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ประโยคที่ 5 บรรจุในห้องที่ 2,6,8 ประโยค ที่ 6 บรรจุคำร้องห้องที่ 2 และห้องที่ 4 ประโยคที่ 7 บรรจุคำร้องในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 และประโยค ที่ 8 มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 4 การบรรจุคำร้องในเพลงลงสรงโทนทั้ง 6 เที่ยวมีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 6 และ 8 ในประโยคที่ 1

4. **กลวิธี** พบว่าการขับร้องเพลงลงสรงมีกลวิธีในการขับร้องพบได้ในการขับร้องทั้ง 9 ประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นด้วยคำร้องโดยมีการใช้ทำนองเอื้อนระหว่างคำร้องในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ของประโยคที่ 1 ทั้ง 6 เที่ยวของเนื้อร้อง

ประโยคที่ 2 ขึ้นต้นด้วยคำร้องในห้องที่ 2 โดยมีการใช้ทำนองเอื้อนระหว่างคำร้องในห้องที่ 2 และห้องที่ 3 มีแต่เพียงเที่ยวที่ 1 เท่านั้นที่มีการเอื้อนระหว่างคำร้อง และมีการใช้ทำนองเอื้อนสามเสียง ในห้องที่ 6 เสียงที่ใช้ในการเอื้อนสามเสียงคือเสียง มี (ม) เสียง เร (ร) และเสียง ที (ท) ส่วนในเที่ยวที่ 2 เที่ยวที่ 3 เที่ยวที่ 4 เที่ยวที่ 5 และเที่ยวที่ 6 มีการใช้กลวิธีการกระทบเสียง ในห้องที่ 6 และห้องที่ 8 โดยใช้เสียง ที (ท) และ เสียง ลา (ล) ในการกระทบ

ประโยคที่ 3 เริ่มต้นด้วยทำนองร้อง ในห้องที่ 6 ในส่วนของกลวิธีพบการใช้กลวิธีกระทบเสียงในห้องที่ 6 เสียง ที (ท) และเสียง ลา (ล) ห้องที่ 8 พบการใช้ทำนองร้องเอื้อนสามเสียง เสียงที่ใช้ในคำร้องเอื้อนสามเสียงคือ เสียงที (ท) เสียง ลา (ล) และเสียงซอล (ซ)

ประโยคที่ 4 เริ่มต้นด้วยทำนองร้องในห้องที่ 1 ต่อด้วย ทำนองเอื้อนสามเสียงในห้องที่ 3 และห้องที่ 4 เป็นการเอื้อนสามเสียงก่อนขึ้นคำร้องเสียงที่ใช้ในการเอื้อนสามเสียงคือเสียงที (ท) เสียงลา (ล) และเสียง ซอล (ซ) จากนั้นในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 มีการเอื้อนสามเสียงปิดท้ายคำร้องเสียง ลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียงมี (ม) ในห้องที่ 7 มีการใช้กลวิธีการกระทบเสียงที (ท) เสียงลา (ล) ก่อนขึ้นคำร้อง

ประโยคที่ 5 เริ่มต้นประโยคด้วยการเอื้อนสามเสียงปิดท้ายคำร้องของห้องที่ 8 ประโยคที่ 4 เสียงที่ใช้ในการเอื้อนสามเสียงคือเสียง ลา (ล) เสียงซอล (ซ) และเสียง มี (ม) ในทำนอง

ร้องของห้องที่มีการย้ำเสียงในกลวิธีกระทบโดยใช้เสียง ที (ท) และเสียง ลา (ล) ในการกระทบ

ประโยคที่ 6 เริ่มด้วยห้องที่ 2 ของประโยคด้วยคำร้องและจบประโยคด้วยทำนองเอื้อนโดยมีการย้ำเสียงในห้องที่ 8 ด้วยกลวิธีกระทบเสียง ที (ท) และเสียง ลา (ล)

ประโยคที่ 7 เริ่มต้นด้วยทำนองร้อง ต่อด้วยคำร้องในห้องที่ 4 และจบด้วยทำนองร้องยาวต่อไปในประโยคที่ 8

ประโยคที่ 8 ทำนองร้องต่อจากประโยคที่ 7 มีคำร้องในห้องที่ 4 ของทุกเที่ยวและจบทำนองร้องด้วยการเอื้อนย้ำเสียงในท้ายของประโยค

ประโยคที่ 9 เป็นทำนองเอื้อนย้ำเสียงจบทำนองเพลง

วิธีการขับร้องเพลงลงสรงโทนเพื่อพัฒนาศักยภาพการขับร้องเพลงไทยประกอบละครกลวิธีที่ใช้ในการขับร้องพบกลวิธี “การกระทบเสียง” มากที่สุด โดยเสียงที่ใช้ในการกระทบเสียงคือเสียง ที และเสียง ลา ในส่วนของทำนองร้องนั้นมีการใช้ “ทำนองเอื้อนสามเสียง” เสียงที่ใช้ในทำนองเอื้อนสามเสียง แบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือเสียง ท ล ซ และเสียง ล ซ ม การขับร้องเพลงลงสรงโทนเป็นการขับร้องบรรยายเล่าเรื่อง ผู้ขับร้องต้องใช้ความละเมียดละไมในการขับร้องทำให้เห็นภาพการแต่งตัว น้ำเสียง การเอื้อนของทำนองเพลง อีกทั้งการหายใจไม่ให้ขาดประโยคหรือวรรคเพื่อไม่ให้เสียอรรถรสในการรับฟัง และสิ่งสำคัญของการขับร้องลูกคู่คือการร้องที่พร้องเพรียงกันอย่างถูกต้องตามหลักของการแบ่งถ้อยคำและวรรคตอน

5. *การออกแบบแผนการจัดการเรียนรู้กิจกรรมพัฒนาผู้เรียนขับร้องเพลงไทย*

การจัดการเรียนการสอนต้องมีจุดมุ่งหมาย เนื้อหาสาระ รวมทั้งการวัดและประเมินผล เพื่อที่สามารถพัฒนาผู้เรียนให้มีคุณภาพ เป็นประโยชน์ต่อผู้เรียน การจัดการเรียนรู้การขับร้องเพลงไทยในเนื้อหาของการขับร้องประกอบการแสดงละครและการแสดงโขนนั้น พบได้ในการจัดการเรียนการสอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวิทยาลัยนาฏศิลป์

โดยหลักการขับร้องประกอบรำนั้นผู้ขับร้องต้องดูท่ารำของตัวแสดงประกอบเป็นสำคัญ ใส่ความรู้สึกให้ตรงกับกิริยา อารมณ์ของตัวแสดง ต้องมีการแบ่งคำโดยยึดทำนองและบทประพันธ์เป็นหลัก ในการขับร้องเพลงลงสรง เป็นการขับร้องหมู่ ตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ต้องคำนึงถึงความพร้อมเพรียงการแบ่งถ้อยคำ วรรคตอน การร้องและการเอื้อนเป็นไปในแนวทางเดียวกัน (วิทยา ศรีผ่อง, 2563, 14-16)

แผนการจัดการเรียนรู้กิจกรรมพัฒนาผู้เรียนขับร้องเพลงไทย การวิเคราะห์สาระการเรียนรู้จากมาตรฐานการเรียนรู้ที่เน้นว่า “...เข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างดนตรี ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม เห็นคุณค่าดนตรีที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น...” จึงเกิดแนวคิดว่า ในการจัดองค์ความรู้ใหม่สู่ผู้เรียน คือ ก. เรื่องอัตลักษณ์ด้านคีตศิลป์ของผู้เรียน ข. เรื่องวัฒนธรรมการขับร้องประกอบการแสดง ค. เรื่องการขับร้องที่สัมพันธ์ระหว่างผู้เรียน บทประพันธ์ และการแสดง โดยนำแนวคิดนี้

ไปสู่สาระการเรียนรู้ของการจัดกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนด้านขับร้องไทย ด้านการขับร้องประกอบการแสดง โดยเรียกชื่อแผนการเรียนรู้ว่า "อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทยประกอบการแสดงเพลงลงสรงโทน" ดังมีความหมายของสาระการเรียนรู้ดังนี้

ก. อัตลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเด่นคีตศิลป์ของผู้เรียน

ข. วัฒนธรรม หมายถึง ศิลปะ ประวัติศาสตร์ บทประพันธ์

ค. การขับร้องประกอบการแสดงเพลงลงสรงโทน หมายถึง การเรียนขับร้องเพลงไทยที่มีลักษณะเฉพาะของการขับร้องประกอบการแสดงการลงสรงที่สัมพันธ์กับบทประพันธ์ การกำหนดขอบเขตสาระการเรียนรู้ที่สอดคล้องกับความหมายดังกล่าว คือ 1. ตัวตนของผู้เรียนที่เป็นผู้ขับร้องและสืบสานวัฒนธรรมการขับร้องเพลงไทย 2. ประวัติพัฒนาการของเพลงลงสรงและการแสดง และ 3. การขับร้องประกอบการแสดงเพลงลงสรงโทน

การจัดกระบวนการเรียนรู้ในแผนการเรียนรู้นี้ประกอบด้วยเนื้อหา 2 ด้านที่สัมพันธ์กับสาระการเรียนรู้ คือ 1) วิชาความรู้เรื่องประวัติและพัฒนาการ 2) ด้านทักษะการขับร้องเพลงไทย ผู้เขียนได้กำหนดหน่วยการเรียนรู้สู่มาตรฐานการเรียนรู้ มีการดำเนิน 3 หน่วยการเรียนรู้ ดังตาราง

ตารางที่ 1 การจัดแผนการเรียนรู้

หน่วยการเรียนรู้ที่ 1	ด้านความรู้	ด้านทักษะดนตรี	ด้านบูรณาการ	ด้านระยะเวลา
อัตลักษณ์ด้านดีตศิลป์ กระบวนการและกลวิธีสำหรับการขับร้องเพลงไทย	หลักการขับร้องเพลงไทย	การหายใจ การออกเสียง		2 ชั่วโมง
	หลักการเปล่งเสียงการขับร้องเพลงไทย	การออกเสียงตรงทำนอง		2 ชั่วโมง
		การเอื้อนแบบต่าง ๆ		2 ชั่วโมง
		ทักษะการขับร้องตับต้นเพลงฉิ่ง		6 ชั่วโมง
			การเรียนรู้ผ่านระบบการเรียนการสอนออนไลน์	
หน่วยการเรียนที่ 2	**ด้านความรู้**	**ด้านทักษะดนตรี**	**ด้านบูรณาการ**	**ด้านระยะเวลา**
วัฒนธรรมการขับร้องประกอบการแสดง	ประเภทของการขับร้องประกอบการแสดง	การขับร้องประกอบท่ารำ การใส่อารมณ์	สามารถค้นคว้าบูรณาการผ่านสื่อเทคโนโลยีได้	2 ชั่วโมง
	ความหมายของคำฉันทลักษณ์ในการขับร้อง	การขับร้องตามลักษณะของบท ให้ความรู้สึกตรงกับกิริยา และอารมณ์ของผู้แสดง		2 ชั่วโมง
	ที่มาประวัติความเป็นมาของบทเพลง			2 ชั่วโมง

		เพลงร่ายใน	สามารถขับร้องได้ถูกต้อง ตรงตามจังหวะท่ารำของผู้แสดง	6 ชั่วโมง
หน่วยการเรียนรู้ที่ 3	**ด้านความรู้**	**ด้านทักษะดนตรี**	**ด้านบูรณาการ**	**ด้านระยะเวลา**
การขับร้องประกอบการแสดงเพลงลงสรงโทน	ประเภทบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับการลงสรง	บทเพลง ลงสรงแขก ลงสรงสุหร่าย ลงสรงลาว ลงสรงมอญ		4 ชั่วโมง
	หลักการขับร้องเพลงลงสรงโทน	ปฏิบัติขับร้องเพลงลงสรงโทน	การประกอบอาชีพขับร้องเพลงไทยประกอบการแสดง	6 ชั่วโมง

หน่วยการเรียนที่ 1 อัตลักษณ์ด้านคีตศิลป์ กระบวนการและกลวิธีสำหรับการขับร้อง ประกอบด้วยกระบวนการเรียนรู้ในสาระการเรียนรู้ที่มีผลการเรียนที่คาดหวังดังนี้ การหายใจ การออกเสียง การออกเสียงตรงทำนอง การเอื้อนแบบต่าง ๆ

หน่วยการเรียนที่ 2 วัฒนธรรมการขับร้องประกอบการแสดง ประกอบด้วยกระบวนการเรียนรู้ในสาระการเรียนรู้ที่มีผลการเรียนที่คาดหวังดังนี้ ประเภทของการขับร้องประกอบการแสดง ความหมายของคำ ฉันทลักษณ์ที่ใช้ในการขับร้อง ที่มาประวัติความเป็นมาของบทเพลง

หน่วยการเรียนที่ 3 การขับร้องประกอบการแสดงเพลงลงสรงโทน ประกอบด้วยกระบวนการเรียนรู้ในสาระการเรียนรู้ที่มีผลการเรียนที่คาดหวังดังนี้ ประเภทบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับการ ลงสรง และหลักการขับร้องเพลงลงสรงโทน

การวัดผลประเมินผล และหลักเกณฑ์การให้คะแนนการขับร้องเพลงไทย เป็นการทดสอบความรู้ ที่ต้องอาศัยความจำ ความสนใจ ความโน้มเอียงของจิตใจ โดยการประเมินผลเพื่อปรับปรุงคุณภาพการเรียนรู้ มีการกำหนดคุณลักษณะพึงประสงค์ ดังนี้

ก. ประเมินผลตามเกณฑ์ของกิจกรรมพัฒนาผู้เรียนตามเกณฑ์การให้คะแนนขับร้องเพลงไทย ได้แก่ ร้องถูกต้องตามทำนองเพลง ร้องชัดถ้อยชัดคำเสียงสูงต่ำ มีจังหวะที่ถูกต้องสม่ำเสมอ การเอื้อน การทอดเสียง หลบเสียงตามบทร้อง

ข. ประเมินผลจากการกำหนดคุณสมบัติของการขับร้องเพลงไทย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, 2535, 121-128)

ค. ประเมินผลจากระยะเวลาการเข้าเรียน คือเข้าเรียนเกิน 80 เปอร์เซ็นต์ ของเวลาเรียนทั้งหมด 34 ชั่วโมง ซึ่งเท่ากับต้องเรียน 27.2 ชั่วโมงถือว่า“ผ่าน”เกณฑ์

ง. ประเมินผลจากการแสดงออกทางการขับร้องเพลงไทย

วิธีการวัดผล และหลักเกณฑ์การให้คะแนนดังกล่าว แสดงให้เห็นว่า ผู้ออกแบบสามารถรับรู้ปัญหาและข้อบกพร่องของผู้เรียน ผู้เรียนสามารถนำไปแก้ไขให้ดียิ่งขึ้น เป็นการสร้างความ

ภูมิใจให้แก่ตัวผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความสนใจและมีกำลังใจในการเรียนรู้ในการขับร้องเพลงไทย และมีความมั่นใจในการแสดงออก

6. **สรุปผล**

จากการศึกษาประวัติความสำคัญและระเบียบวิธีการขับร้องเพลงลงสรงโทน ผู้เขียนเล็งเห็นถึงประโยชน์ของการศึกษาและถ่ายทอด เพื่อให้การพัฒนาทักษะปฏิบัติขับร้องเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์บทเพลงเก่าแก่และหายาก เพราะว่าเพลงลงสรงมีประวัติมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาจนถึงปัจจุบัน ใช้บรรเลงประกอบในพระราชพิธีจนกระทั้งนำเข้ามาใช้ในการประกอบการแสดง มีการพัฒนาจากเพลงบรรเลงจนเกิดเพลงร้องชื่อว่า “เพลงลงสรงโทน” เพลงลงสรงโทนเป็นเพลงเฉพาะกิริยาแต่งตัว มีการใส่เครื่องประดับธำมรงค์ เพชรต่าง ๆ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสวยงามของเครื่องแต่งกายของตัวละครเอกนั้น ๆ ลักษณะของการขับร้อง มีหน้าทับพิเศษประกอบจังหวะขณะขับร้อง การขับร้องเป็นแบบต้นบท/ลูกคู่ มีลักษณะการขับร้องที่แตกต่างกัน โดยผู้ขับร้องต้นบทสามารถเลือกใช้กลวิธีในการขับร้องเพื่อให้เกิดความเหมาะสมต่อกระบวนท่ารำ ลูกคู่ต้องขับร้องให้มีความพร้อมเพรียงกันทั้งน้ำเสียง จังหวะของการขับร้อง และการหายใจ ด้วยคุณลักษณะเฉพาะของบทเพลงลงสรงที่มีประวัติ พัฒนาการ และการขับร้องประกอบการแสดงที่น่าสนใจ สามารถนำมาออกแบบการจัดการเรียนรู้ เพื่อให้ผู้เรียนได้รับประสบการณ์การเรียนรู้บทเพลงที่ใช้สำหรับตัวละครที่มีความสำคัญ โดยออกแบบกำหนดหน่วยการเรียนรู้สู่มาตรฐานการเรียนรู้สำหรับผู้เรียนการขับร้องเพลงไทย เป็นการฟื้นฟูและอนุรักษ์บทเพลงลงสรงที่เก่าแก่และหายากต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา นาคพันธ์. (2513). คอคิดขอเขียน. กรุงเทพฯ: บำรุงสาส์น.

กรมศิลปากร. (2532). วรรณกรรมสมัยกรุงธนบุรี. เล่ม 1. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พจำกัด.

_____. (2539). ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม. กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ: บริษัทเอดิสันเพรสโพรดักค์จำกัด.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2559). พระราชบัญญัติส่งเสริมและรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: สำนักงานกิจการโรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก.

ศิลปวัฒนธรรม. (2562). ความหมายและนัยของพิธีสรงน้ำพระมุรธาภิเษก. สืบค้นวันที่ 1 ตุลาคม 2565, จาก https://www.silpa-mag.com/history/article_31945

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). สารานุกรมเพลงไทย. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ. (ม.ป.ป.). สาส์นสมเด็จ เล่ม 1. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

นพคุณ สุดประเสริฐ. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (10 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

พัฒนี พร้อมสมบัติ. ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านวิชาการละครและดนตรี สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (9 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

มนัส แก้วบูชา. อาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี (10 กรกฎาคม 2565). สัมภาษณ์.

มนตรี ตราโมท. (2527). โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

วิทยา ศรีผ่อง. (2563). ชุดฝึกการขับร้องเพลงไทยสำหรับพัฒนาศักยภาพของผู้ขับร้อง. รายงานวิจัย งบประมาณแผ่นดิน ประจำปีงบประมาณ 2563 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

บุษกร สำโรงทอง. (2542). เพลงสำหรับการแสดง. เอกสารประกอบการศึกษารายวิชาเพลงสำหรับการแสดง บัณฑิตศึกษา ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ม.ป.พ.).

บทเจรจาละครอิเหนาและตำนานเรื่องละครอิเหนา. (2516). พิมพ์เป็นธรรมบรรณาการในงานฌาปณกิจศพคุณแม่ส้มจีน กาญจนวัฒน์ ณ ฌาปณสถาน วัดธาติทอง กรุงเทพมหานคร วันที่ 10 พฤษภาคม พ.ศ. 2516. กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์ซอยสุภัทรพล.

สมาพร ด้วงไกลถิ่น. (2550). ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลงเพลงลงสรง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2535). หนังสือพระราชทานเพลิงศพ ครูท้วม ประสิทธิกุล. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด.

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธ์. (2553). เอกสารประกอบการสอนรายวิชา การบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์. ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ: (ม.ป.พ.).

สำนักข่าวกรมประชาสัมพันธ์. (2562). สรงพระมุรธาภิเษก พระราชพิธีบรมราชาภิเษกในวันพระฤกษ์. สืบค้นวันที่ 2 ตุลาคม 2565, จาก https://thainews.prd.go.th/th/news/detail/TCATG190504164911313

อาภาภรณ์ ทองไกรแสน. ครูชำนาญการคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์อ่างทอง. (9 สิงหาคม 2565). สัมภาษณ์.

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ประเมินบทความ

วารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ 25 **ฉบับที่** 2 (**กรกฎาคม – ธันวาคม** 2565)

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว	คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
รองศาสตราจารย์ ดร.ชวลิต อธิปัตยกุล	ศูนย์การเรียนรู้พุทธศิลป์ถิ่นอีสาน มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
รองศาสตราจารย์ปกรณ์ พรหมวิทักษ์	คณะดิจิทัลอาร์ต มหาวิทยาลัยรังสิต
รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร.โดม สว่างอารมย์	วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา
รองศาสตราจารย์ ดร.สุพัตรา วิไลลักษณ์	วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิชญ มุกดามณี	คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช	คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐนิช นักปี่	คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล บูรณประพฤกษ์	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิทวัน จันทร	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รักษ์สินี อัครศวะเมฆ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คมชวัชร์ พสุริจันทร์แดง	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มณิศา วศินารมณ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.แข มังกรวงษ์	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อติเทพ แจ๊ดนาลาว	คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พิสิษฐ์ พันธ์เทียน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช ภู่มาลี	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนกฤต ใจสุดา	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ยอดขวัญ สวัสดี	คณะมัณฑศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปริญญา นาคปฐม	วิทยาลัยนานาชาติ มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.ปรมพร ศิริกุลชยานนท์	หอศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ดร. สรายุทธ์ โชติรัตน์	คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
ดร.มิยอง ซอ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
ดร.มนัส แก้วบูชา	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี

หลักเกณฑ์การจัดเตรียมต้นฉบับบทความ
สำหรับพิจารณาตีพิมพ์ใน วารสารศิลปกรรมบูรพา

วารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal) เป็นวารสารวิชาการของคณะศิลปกรรมศาสตร์ เพื่อส่งเสริมทางด้านวิชาการ การค้นคว้าวิจัย และการสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะสาขาต่างๆ โดยตีพิมพ์ เผยแพร่บทความวิจัย (Research articles) และบทความวิชาการ (Review articles) รวมทั้งผลงานวิทยานิพนธ์ งานสร้างสรรค์ทางศิลปะ และงานศิลปวัฒนธรรมหลากหลายสาขา จากคณาจารย์ นิสิต นักศึกษา ระดับบัณฑิตศึกษา ต่างๆ รวมทั้งคณาจารย์ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ ซึ่งถือเป็นหนึ่งของการบริหารทางวิชาการแก่สังคม

บทความในวารสารศิลปกรรมบูรพานี้จะมีคณะกรรมการ และผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการเป็นผู้พิจารณากลั่นกรองโดยมีกำหนดออกปีละ 2 ฉบับ

ฉบับภาคต้น (ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน)
ฉบับภาคปลาย (ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม)

ประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์

1. รายงานการวิจัยทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ เป็นบทความวิจัยหรือบทความงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรม และด้านวัฒนธรรม (การวิจัยงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ โบราณคดี) และการจัดการด้านวัฒนธรรม ภูมิปัญญา พิพิธภัณฑ์
2. บทความวิชาการหรือบทความงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์เป็นบทความที่เสนอองค์ความรู้ แนวคิด วิธีการ และกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาต่างๆ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ (การวิจัยงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดี) และการจัดการด้านวัฒนธรรม ภูมิปัญญา พิพิธภัณฑ์
3. บทความวิจารณ์หนังสือหรือบทความปริทัศน์

รูปแบบการเขียนบทความ

รายงานการวิจัย บทความวิจัย และงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรม ควรมีความยาวตั้งแต่ 5,000 คำ แต่ไม่ควรเกินกว่า 15,000 คำ (จำนวนคำถือตามการนับจำนวนคำใน Microsoft Word) หรือ จำนวนหน้า ตั้งแต่ 15 หน้า แต่ไม่ควรเกิน 25 หน้า (ไม่รวมบรรณานุกรม ภาพประกอบ และคำบรรยายภาพ) ลงในกระดาษ A4 ระยะห่างจากขอบกระดาษ ทั้งด้านบนและด้านล่าง 1.5 นิ้ว ด้านซ้ายและด้านขวา 1 นิ้ว โดยใช้รูปแบบอักษร Cordia New ขนาด 16 point เท่านั้น ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิคทั้งหมด และมีข้อมูลสำคัญตามลำดับต่อไปนี้

- บทคัดย่อ ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
- ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่ง ตำแหน่งทางวิชาการ หน่วยงานที่สังกัด ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ
- เชิงอรรถและบรรณานุกรม

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

ผู้ส่งผลงานสามารถนำเสนอผลงานเพื่อตีพิมพ์ได้ ต้องมีหลักเกณฑ์ดังนี้

1.บทความที่ได้รับการพิจารณาลงตีพิมพ์ในวารสารต้องไม่เคยถูกนำไปพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน หรืออยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารหรือสิ่งตีพิมพ์อื่นๆ ในเวลาเดียวกัน

2. บทความต้องได้รับการพิจารณาจากผู้ประเมินอิสระ (Peer Review) จากภายนอกมหาวิทยาลัยในสาขานั้นๆ อย่างน้อย 2 คน

3.บทความที่ได้รับการตีพิมพ์นี้ต้องได้รับความเห็นชอบจากกองบรรณาธิการ และสามารถดัดแปลง แก้ไข ปรับปรุงสำนวนและรูปแบบ ตามที่กองบรรณาธิการเห็นสมควร

4.ผู้ประเมินบทความจะเป็นผู้ให้ความเห็นและข้อแนะนำ ว่าบทความนั้นๆ จะไดรับการยอมรับ โดยไม่มีเงื่อนไข หรือให้แก้ไข หากมีการแก้ไขผู้เขียนจะต้องส่งบทความแก้ไขอีกครั้งและต้องแก้ไขบทความนั้นให้เสร็จภายใน 10-15 วันหลังจากได้รับผลการประเมิน

5.บทความที่นำเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในฉบับภาคต้น ต้องส่งต้นฉบับ ภายในเดือนกุมภาพันธ์และในฉบับภาคปลาย ต้องส่งต้นฉบับ ภายในเดือนสิงหาคม

การเตรียมต้นฉบับในการตีพิมพ์

1. บทความ

เอกสารบทความวิชาการ/วิจัย จำนวน 3 ชุด พร้อมแบบนำส่งต้นฉบับ จำนวน 1 ชุด ซีดี-รอม จำนวน 1 แผ่น ประกอบด้วย

(1) ไฟล์บทความ นามสกุล .doc หรือ .docx และ pdf.

(2) ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg, jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 Pixel / High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500KB

บทความสามารถจัดทำเป็นภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ และในกรณีที่เป็นภาษาอังกฤษ บทความดังกล่าวต้องผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบในการใช้ไวยากรณ์อย่างถูกต้องมาแล้ว การเขียนภาษาไทย ให้ยึดหลักการใช้คำศัพท์และชื่อบัญญัติตามหลักของราชบัณฑิตยสถาน ควรหลีกเลี่ยงการใช้ภาษาอังกฤษในข้อความภาษาไทย ยกเว้นกรณีจำเป็นและไม่ใช้คำย่อ นอกจากเป็นคำที่ยอมรับกันโดยทั่วไปกรณีจำเป็นให้เขียนคำศัพท์ภาษาไทย ตามด้วยในวงเล็บภาษาอังกฤษ โดยคำแรกให้ขึ้นต้นด้วยตัวพิมพ์ใหญ่ ส่วนคำที่เหลือทั้งหมดให้พิมพ์ด้วยตัวพิมพ์เล็ก ยกเว้นชื่อเฉพาะทุก

คำให้ขึ้นต้นด้วยพิมพ์ใหญ่ การปรากฏอยู่หลายที่ในบทความของศัพท์คำเดียวกันที่เป็นภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษ ให้ใช้คำศัพท์ภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษครั้งแรก ครั้งต่อไปใช้เฉพาะคำศัพท์ภาษาไทยเท่านั้น

2. การพิมพ์

ให้จัดพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Word โดยจัดหน้ากระดาษขนาด A4 (8.5 X11 นิ้ว) ตั้งค่าหน้ากระดาษสำหรับการพิมพ์ ห่างจากของกระดาษด้านบน 1.5 นิ้ว ด้านอื่น ๆ ด้านละ 1 นิ้ว เว้นบรรทัดใช้ระยะ No spacing ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยใช้รูปแบบอักษร Cordia New เท่านั้น ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิคทั้งหมด ซึ่งมีขนาด ชนิดของตัวอักษร รวมทั้งการจัดวางตำแหน่งดังนี้

- แผ่นปก ชื่อเรื่องทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พิมพ์ไว้ตรงกลางของหน้าแรกด้วยอักษรขนาด 16 และพิมพ์ชื่อผู้เขียน คุณวุฒิ ตำแหน่ง และสถานที่ทำงาน (Institutional Affiliation(s)) ภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยให้บอกหน่วยงานที่สังกัด ชื่อสถาบัน คณะ สาขา และที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้ทางไปรษณีย์ เบอร์โทรศัพท์ และ E-mail address ใต้ชื่อเรื่องชิดขอบกระดาษด้านขวา

- ต้องมีเลขหน้ากำกับ ในเนื้อหาทุกหน้าโดยมีขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา ตำแหน่งชิดขอบบนกระดาษด้านขวา ยกเว้นแผ่นปกไม่ต้องใส่

- ชื่อเรื่องต้นฉบับของผู้เขียน

ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

- ชื่อผู้เขียน ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งตำแหน่งขอบกระดาษด้านขวาใต้ชื่อเรื่อง ถ้าผู้เขียนเป็นชาวต่างประเทศให้นำชื่อสกุลขึ้นก่อนชื่อต้น

- ระบุข้อมูลว่า เป็นบทความวิชาการ หรือ บทความวิจัย หรือวิทยานิพนธ์ ดุษฎีนิพนธ์ และระบุที่อยู่หรือหน่วยงานสังกัด (มหาวิทยาลัย / คณะ / สาขา) ของผู้เขียน ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านขวาใต้ชื่อผู้เขียน

- บทความวิชาการให้เขียนบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษก่อนนำเสนอเนื้อหา

- บทความและมีการกำหนดคำสำคัญไม่เกิน 5 คำทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ การเรียงหัวข้อของเนื้อเรื่องให้พิจารณา ตามความเหมาะสม

- บทคัดย่อภาษาอังกฤษ(Abstract) ใช้อักษรตัวตรง ความยาวไม่ควรเกิน 250 คำ หรือ 15 บรรทัด

- หัวข้อเรื่อง ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งชิดขอบกระดาษด้านซ้าย

- หัวข้อย่อย ขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา ระบุหมายเลขหน้าหัวข้อย่อยโดยเรียงตามลำดับ หมายเลขตำแหน่งเว้น 1 Tab (0.5 นิ้ว) จากขอบกระดาษด้านซ้าย

- เนื้อหา ขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา จัดพิมพ์เป็น 1 คอลัมน์ และพิมพ์ให้ชิดขอบทั้งสองด้าน

- จำนวนหน้าต้นฉบับ ควรมีความยาวระหว่าง 15-25 หน้า

3. การเรียงลำดับ

รูปแบบของรายงานการวิจัย ควรเรียงลำดับเรื่องดังนี้

- บทคัดย่อภาษาไทย /ภาษาอังกฤษ
- คำสำคัญภาษาไทย 2-5 คำ / ภาษาอังกฤษ
- ที่มาและความสำคัญของปัญหา
- วัตถุประสงค์ของการวิจัย
- กรอบแนวคิดและ สมมติฐาน (ถ้ามี)
- วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง
- วิธีการดำเนินการวิจัย
- ผลการวิจัย เสนอให้ครอบคลุมวัตถุประสงค์ของการวิจัย แต่ไม่ใช่สรุปเป็นข้อๆ
- ใช้ตารางเมื่อจำเป็นคำอธิบายตารางเสนอเฉพาะที่ต้องการชี้ประเด็นสำคัญ
- สรุปและอภิปรายผล เสนอเป็นความเรียงชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของผลที่ได้กับกรอบแนวคิดและงานวิจัยที่ผ่านมา ไม่ควรอภิปรายตามสมมติฐานเป็นข้อๆ แต่ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของตัวแปรที่ใช้ศึกษาทั้งหมด
- ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์
- เชิงอรรถ/เอกสารอ้างอิง/ บรรณานุกรม

4. ภาพประกอบ

ผู้เขียนสามารถวางภาพประกอบแทรกไว้ในเนื้อหา โดยขึ้นบรรทัดใหม่และจัดวางภาพไว้ใต้ข้อความที่เกี่ยวข้อง และมีคำบรรยายใต้ภาพ การบรรยายภาพให้พิมพ์ใต้ภาพ หากเป็นภาพที่มีลิขสิทธิ์(เช่น จากหนังสือวารสารต่างๆ เป็นต้น) ต้องได้รับการอนุญาตก่อน และต้องมีการอ้างอิง reference ด้วยโดยระบุดังนี้ ตามรูปแบบ ดังนี้

ภาพที่ 1 :

(ที่มา : ชื่อ และ พ.ศ.)

ให้ใช้คำว่า ภาพที่ 1 โดยเป็นตัวหนา ตามด้วยเครื่องหมายทวิภาค (:) และข้อความบรรยายภาพ บรรทัดต่อมาเป็นที่มาของภาพ โดยระบุ แหล่งที่มา และปี พ.ศ.ไฟล์ภาพที่ส่งมาจะเป็นสีหรือขาวดำ ก็ได้ แต่ภาพในวารสารที่ตีพิมพ์แล้วจะเป็นภาพขาวดำ เท่านั้น โดยให้ส่งเป็นไฟล์ภาพ นามสกุล .jpg, jpeg หรือ RAW หรือ TIFF ความละเอียด โดยปรับขนาดของไฟล์รูป ไม่ควรต่ำกว่า 300 Pixel/High Resolution ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB โดยต้องระบุชื่อภาพ ให้ตรงกับลำดับภาพที่แทรกไว้ในข้อมูลเนื้อหา

5. การอ้างอิงเอกสาร

ในเนื้อเรื่อง ใช้ระบบนาม ปี เป็นการอ้างอิงที่อยู่รวมกันกับเนื้อหาไม่แยกส่วน โดยอาจเขียนชื่อผู้แต่งที่ใช้อ้างอิงให้กลมกลืนไปกับเนื้อหาหรือจะแยกใส่ในวงเล็บท้ายข้อความอ้างอิงก็ได้

1. นามของผู้เขียนและการอ้างอิงที่เป็นตัวเลข

- นามของผู้เขียนภาษาไทย ให้เขียนชื่อ และให้ใช้พุทธศักราช ตัวเลขหน้าเป็นเลขอารบิกทั้งหมด เช่น

• พวงรัตน์ ทวีรัตน์ (2543, 48) กล่าวว่า.....(ในการกล่าวถึงผู้เขียนครั้งแรก) หรือ (พวงรัตน์, 2527, 48) กล่าวว่า..... .(ในการกล่าวถึงผู้เขียนครั้งต่อมา) หรือ (พวงรัตน์, 2527, 48) (ตามหลังข้อความที่อ้างอิงถึง)

• ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีของ เบสต์ ที่กล่าวไว้ว่าการแปลความหมายระดับความพึงพอใจที่มีต่อผลิตภัณฑ์ (Best, 1986 อ้างถึงใน พวงรัตน์ ทวีรัตน์ , 2543, 48)

• การผสมผสานระหว่างรูปแบบชิ้นส่วนแต่ละชิ้นในจินตนาการ ให้เกิดรูปลักษณ์ใหม่ที่ยังคงความรู้สึกถึงประโยชน์ในการประดับตกแต่งตัวอาคาร (นวลน้อย บุญวงษ์, 2539, 59)

- นามของผู้เขียนภาษาต่างประเทศ ให้เขียนเฉพาะนามสกุล (last name) ให้ใช้คริสต์ศักราช และเลขหน้าเป็นเลขอารบิค ทั้งหมด เช่น

• Smith and Thomas (1989, 38-42) introduced.....หรือ .....(Smith and Thomas 1989, 38-42)

2. เรื่องที่มีผู้เขียนมากกว่า 3 คนขึ้นไป

- ภาษาไทย ใช้ชื่อแรกแล้วตามด้วยคำว่า และคณะ แล้วจึงเป็น พุทธศักราชและเลขหน้า เช่น

•.....(นวลน้อย บุญวงษ์ และคณะ 2539, 117-121)

- ภาษาต่างประเทศ ใช้เฉพาะนามสกุลคนแรก แล้วตามด้วย et al. และ ค.ศ. เช่น

•.....(Brown et al. 1978, 58)

3. ผู้เขียนเดียวกัน เสนอเอกสารปีเดียวกัน ให้กำกับตัวอักษรตามลำดับ เช่น ก, ข, ค,... A, B, C,… ต่อจากปีพิมพ์ เช่น

• (ไพศาล เหล่าสุวรรณ และคณะ 2535ก, 199) หรือ (Brown1991A, 299)

4. กรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง ผู้รวบรวม ผู้แปล หรือบรรณาธิการ ให้ลงรายการชื่อเรื่องแทนและใช้ตัวเอน เช่น

• (ทัศนศิลป์ 2550, 15) เอกสารจากเว็บไซต์ เช่น หลักเกณฑ์การถอดอักษรไทยเป็นอักษรโรมันแบบถ่าย

• เสียง (2542, ออนไลน์) หมายความว่า ..... หรือ .....

• ..... (Therapeutic Goods Administration, online)

6. การเขียนบรรณานุกรม

เอกสารอ้างอิงทุกเรื่องที่ปรากฏในรายการอ้างอิง ให้นำมาเขียนเป็นบรรณานุกรมทุกรายการ มีหลักเกณฑ์ดังนี้

6.1 จัดทำรายการสิ่งพิมพ์ภาษาไทยก่อน ตามด้วยรายการสิ่งพิมพ์ภาษาต่างประเทศ
6.2 การอ้างอิงที่เป็นตัวเลขใช้เลขอารบิกทุกกรณี
6.3. เรียงลำดับตามตัวอักษรของผู้แต่ง

• เขียนชื่อทุกคนที่ร่วมเขียนเอกสารภาษาไทย ให้เขียนชื่อ ทุกคนเรียงกันไป คั่นด้วยจุลภาค (,) คนสุดท้ายให้เชื่อมด้วย “และ” เช่น พวงรัตน์ ทวีรัตน์, จิตรแก้ว สว่างราช, และชูศักดิ์ เตชะณรงค์ .

• เอกสารที่มีผู้เขียนชุดเดียวกัน ให้เรียงลำดับตามปี จากปีที่พิมพ์ก่อน-ปีที่พิมพ์ หลังต่อๆ มา แต่หากเป็นปีเดียวกันให้ใส่ ก ข ค กำกับไว้ที่พุทธศักราช หรือ A B C กำกับไว้ที่คริสต์ศักราชโดยเรียง ตามลำดับของเล่มที่พิมพ์ก่อน-หลังและตามลำดับตัวอักษรของชื่อเรื่องสำหรับชื่อเรื่องให้ใช้ตัวเอน

• ชื่อผู้แต่งในรายการถัดจากรายการแรกให้แทนชื่อผู้เขียนด้วยการขีดเส้นใต้จำนวน 16 เคาะ (8 ตัวอักษร) ตามด้วยจุด (.)

6.4 บรรณานุกรมที่มีความยาวเกิน 1 บรรทัด ในการพิมพ์/เขียนบรรทัดที่ 2 ให้เยื้องเข้าประมาณ ½ นิ้ว เช่น

ตัวอย่างหนังสือผู้แต่งเป็นผู้เขียน

เสรี วงษ์มณฑา. (2540). ครบเครื่องเรื่องการสื่อสารทางการตลาด . กรุงเทพฯ : วสิทธิ์พัฒนา.

ณรงค์ รัตนะ. (2528ก). การครอบครองและการรอบรู้เทคโนโลยีในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

_____. (2528ข). คู่มือการเจรจาและการทำข้อตกลงการถ่ายทอดเทคโนโลยี. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

American Psychological Association. (2010). Publication manual of the American Psychological Association (6th ed.). Washington, DC: American Psychological Association.

ตัวอย่างหนังสือที่มีบรรณาธิการ

พิเชษฐ รุ้งลาวัลย์, บรรณาธิการ. (2553). คนละไม้คนละมือ. ราชบุรี: ศูนย์ประสานงานชมรมศิษย์เก่าสามเณรลัยแม่พระนิรมล.

Diener, H. C., &Wilkinson, M., Eds. (1988). Drug-induced headache. New York: Springerverlag.

6.5 ชื่อเรื่องหนังสือ ชื่อบทความ ชื่อวารสารภาษาต่างประเทศ ให้ขึ้นต้นด้วยอักษร ตัวพิมพ์ใหญ่ทุกคำ ยกเว้นคำบุรพบทและสันธาน

6.6 หากไม่ปรากฏเมืองที่พิมพ์ สำนักพิมพ์ ให้ใช้คำว่า ม.ป.ท. หรือ n.p. หากไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ให้ใช้คำว่า ม.ป.ป. หรือ N.d.

6.7 ในกรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง ผู้รวบรวม ผู้แปล หรือบรรณาธิการ ให้ลงรายการชื่อเรื่องแทน

6.7ลำดับการเขียนและเครื่องหมายวรรคตอนให้ใช้ดังนี้

หนังสือ : ผู้เขียน.//ปี.//ชื่อหนังสือ.//ชื่อเมือง:/สำนักพิมพ์.

ณรงค์ รัตนะ. (2530). เทคโนโลยีโลหะอุตสาหกรรมการหล่อ. กรุงเทพมหานคร : ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีและการพลังงาน.

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

การเขียนอ้างอิงจากปริญญานิพนธ์/ วิทยานิพนธ์

ผู้เขียน.//ปี.//ชื่อเรื่อง.//วิทยานิพนธ์ ชื่อปริญญา ชื่อคณะ ชื่อมหาวิทยาลัย หรือสถาบัน

โกเมศ คันธิก (2557). การออกแบบบล็อกผนังเครื่องเคลือบดินเผาด้วยเรื่องราวจากทะเล. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ, คณะศิลปกรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัยบูรพา

การเขียนบรรณานุกรมบทความในวารสาร

ผู้เขียน.//ปี.//"ชื่อเรื่อง."//ชื่อวารสาร เลขปีที่,/ฉบับที่/(เดือน),/เลขหน้า.

นวลพรรณ อ่อนน้อม. (2557). การพัฒนางานออกแบบเพื่อบูรณาด้านแนวคิด. วารสาร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา, 22(2), 1-14.

การเขียนบรรณานุกรมเอกสารการประชุมวิชาการหรือการสัมมนาทางวิชาการ

ผู้เขียน.// ปี.//"ชื่อเรื่อง."//ใน ชื่อสัมมนา วัน สัมมนา.//สถานที่:/หน่วยงานที่จัด

วสันต์ ศรีสวัสดิ์. (2551). "ความสัมพันธ์ระหว่างงานออกแบบและองค์ประกอบในงานศิลปกรรม." ใน การประชุมวิชาการและเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ราชนครินทร์วิชาการและวิจัย ครั้งที่ 3 วันที่ 25-26เมษายน 2556. ฉะเชิงเทรา: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์.

การเขียนบรรณานุกรมจากเว็บไซต์

ผู้เขียน.//(ปีที่บันทึกข้อมูล/หรือปีที่ค้นข้อมูล).//ชื่อเรื่อง.//หน่วยงานเจ้าของเว็บไซต์,/URL,/(สืบค้นวันที่ เดือน ปี ภาษาไทย) (accessed เดือน วันที่, ปี ภาษาต่างประเทศ)

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2554).แผนพัฒนาสังคมและวัฒนธรรมแห่งชาติฉบับที่ 5 (พ.ศ.2550 – 2554). สืบค้นวันที่ 29 มกราคม 2554, จาก http://www.ldd.go.

สำนักงานเศรษฐกิจการเกษตรกระทรวงเกษตรและสหกรณ์. (2555). สถิติการส่งออก (Export)ข้าวหอมมะลิ: ปริมาณและมูลค่าการส่งออกรายเดือน. สืบค้นวันที่ 30 สิงหาคม 2557,จากhttp://www.oae.go.th/oae_report/export_import/export_result.php

ลิขสิทธิ์

ต้นฉบับที่ได้รับการตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ถือเป็นกรรมสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา ห้ามนำข้อความทั้งหมดหรือบางส่วนไปพิมพ์ซ้ำเว้นเสียแต่ว่าจะได้รับอนุญาตจากมหาวิทยาลัยฯ เป็นลายลักษณ์อักษร

ความรับผิดชอบ

เนื้อหาต้นฉบับที่ปรากฏในวารสารเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน ทั้งนี้ไม่รวมความผิดพลาด อันเกิดจากเทคนิคการพิมพ์

การพิจารณาบทความ

1. กองบรรณาธิการ จะทำหน้าที่พิจารณากลั่นกรองบทความและจะแจ้งผลการพิจารณาให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 30 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับบทความ ทั้งนี้กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

2. ฝ่ายประสานงานจะดำเนินการจัดรูปแบบของบทความให้เป็นระบบเดียวกันทุกบทความก่อนนำเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) พิจารณา จากนั้น จึงส่งบทความที่ได้รับการพิจารณาในเบื้องต้นให้กับผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) จำนวน 2 ท่าน เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบในการตีพิมพ์เผยแพร่บทความ โดยใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความไม่เกิน 1 เดือน

ผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิดังกล่าวถือเป็นสิ้นสุด จากนั้น จึงส่งผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิให้ผู้ส่งบทความ หากมีการแก้ไขหรือปรับปรุงให้ผู้ส่งบทความแก้ไขและนำส่งกองบรรณาธิการภายในระยะเวลา 1 เดือนนับตั้งแต่วันที่ได้รับผลการพิจารณา

3. ฝ่ายประสานงานนำบทความที่ผ่านการพิจารณาและแก้ไขแล้ว เข้าสู่กระบวนการเรียบเรียงพิมพ์และการตีพิมพ์ โดยใช้ระยะเวลาดำเนินการประมาณ 2-3 เดือน

4. ผู้ส่งบทความจะได้รับ “วารสารศิลปกรรมบูรพา” จำนวน 2 เล่มเป็นการตอบแทนภายใน 1 เดือนนับตั้งแต่วารสารศิลปกรรมบูรพาได้รับการเผยแพร่การส่งต้นฉบับ

การจัดส่งทางไปรษณีย์

ผู้เขียนต้องนำส่งเอกสารต้นฉบับในรูปแบบไฟล์ Word พร้อมแผ่น CD ตามข้อกำหนดของรูปแบบวารสาร จำนวน 3 ชุด ส่งด้วยตนเอง หรือทางไปรษณีย์ลงทะเบียนมาที่

บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal)
สำนักงานคณบดี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา 169 **ถนนลงหาดบางแสน**
ตำบลแสนสุข อำเภอเมือง จังหวัดชลบุรี 20131

โทรศัพท์. 038 102 222, 038 391 042 **ต่อ** 2510, 2511, 2516
โทรสาร 038 391042

การส่งทางออนไลน์

website : www.journal.fineartbuu.org
https://www.tci-thaijo.org/index.php/buraphaJ/index

แบบฟอร์มนำส่งบทความเพื่อพิมพ์เผยแพร่ใน
วารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

(ส่งพร้อมกับบทความ)

วันที่…….เดือน……...พ.ศ……

เรียน บรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว).....

(Mr./Mrs./Ms.).....

คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....

ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....

ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....

ขอส่ง ☐ บทความจากงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ☐ บทความวิชาการ

☐ บทความปริทัศน์ (review article) ☐ บทวิจารณ์หนังสือ (book review)

ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) .....

.....

ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) .....

.....

คำสำคัญ (ภาษาไทย) .....

Keyword (ภาษาอังฤษ).....

ที่อยู่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....ถนน.....

ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....

รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....

โทรสาร.....

E-mail.....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้

☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าเพียงผู้เดียว

☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ที่ระบุชื่อในบทความ

บทความนี้ไม่เคยลงตีพิมพ์ในวารสารใดมาก่อน และจะไม่นำส่งไปเพื่อพิจารณาลงตีพิมพ์ใน วารสารอื่นๆ อีก นับจากวันที่ข้าพเจ้าได้ส่งบทความฉบับนี้มายังกองบรรณาธิการวารสาร ศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา

ลงนาม.....

(.....)

ข้อมูลผู้ร่วมเขียนบทความ
(ส่งแนบพร้อมกับบทความ)

ผู้ร่วมเขียนบทความคนที่ 1
ข้าพเจ้า (นาย/นาง/นางสาว).....
(Mr./Mrs./Ms.).....
คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....
ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....
ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....
ที่อยู่ที่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....
ถนน.....ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....
โทรสาร.....Email.....
ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้ ☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมวิจัยและร่วมเขียนบทความจากงานวิจัย(กรณีที่เป็นบทความจากงานวิจัย)
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมเขียนบทความ

ผู้ร่วมเขียนบทความคนที่ 2
ข้าพเจ้า (นาย/นาง/.นางาว).....
(Mr./Mrs./Ms.).....
คุณวุฒิสูงสุด และสถานศึกษา.....
ตำแหน่ง/ตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) .....
ชื่อหน่วยงาน/สถาบันที่ทำงาน.....
ที่อยู่สามารถติดต่อได้สะดวก.....หมู่ที่.....ซอย.....
ถนน.....ตำบล/แขวง.....อำเภอ/เขต.....จังหวัด.....
รหัสไปรษณีย์.....โทรศัพท์.....โทรศัพท์มือถือ.....
โทรสาร.....Email.....
ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้ ☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมวิจัยและร่วมเขียนบทความจากงานวิจัย(กรณีที่เป็นบทความจากงานวิจัย)
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าในฐานะผู้ร่วมเขียนบทความ

หมายเหตุ : ถ้ามีผู้เขียนบทความมากกว่า 2 ท่าน กรุณากรอกรายละเอียดของผู้เขียนบทความร่วมท่านอื่น ๆ ด้วย