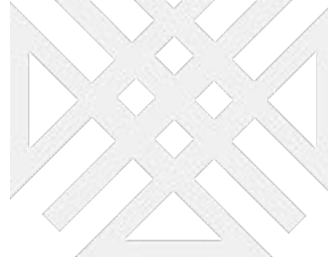


วารสารศิลปกรรมบูรพา

ปีที่ 26 ฉบับที่ 2 : กรกฎาคม – ธันวาคม 2566



ที่ปรึกษาและคณะกรรมการกลั่นกรองบทความทางวิชาการ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ อรศิริ ปาณินท์

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ เสริมศักดิ์ นาคบัว
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุชาติ เกาทอง
ศาสตราจารย์เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปริญญา ตันติสุข

ศาสตราจารย์กิตติคุณ วัฒนะ จุฑะวิภาค
ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง

ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์

ศาสตราจารย์ ดร.สุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์
ศาสตราจารย์ เดชา วราชน
ศาสตราจารย์ ปรีชา เกาทอง

ศาสตราจารย์สุวิทย์ ธีรศาสตร์

ศาสตราจารย์เอกชาติ จันอุไรรัตน์
ศาสตราจารย์พรรัตน์ ดำรุ่ง

ศาสตราจารย์ว่าที่ร้อยโท พิชัย สดพิบาล

ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อธิวัชรพันธุ์

ศาสตราจารย์ ดร.สมพร ฤทธิ์

ราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม ราชบัณฑิตยสภา
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพธนบุรี
ภาควิชาภาพพิมพ์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช ๒๕๖๑
สาขาทัศนศิลป์ ประเภทจิตรศิลป์ (จิตรกรรม)
มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต
ภาควิชาอนุมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลป์
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ภาควิชาอนุมิตศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
นักวิชาการอิสระ
ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2550 สาขาทัศนศิลป์
ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรม
และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยขอนแก่น
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
ภาควิชาศิลปการละคร
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ
คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง
คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ศาสตราจารย์ ดร.พิดชา อุทิสวรรณกุล

รองศาสตราจารย์ ดร.สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง

รองศาสตราจารย์ ดร.วรลัญจ์ บุญยสุรัตน์

รองศาสตราจารย์ ดร.นิยม วงศ์พงศ์ดำ

รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง

รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิgulศรี

รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฏกรัษต์

รองศาสตราจารย์ ดร.เนื่ออ่อน ขว้ทองเขียว

รองศาสตราจารย์ ดร.รงค์กร อนันตสานต์

รองศาสตราจารย์ ดร.สกนธ์ ภู่งามดี

รองศาสตราจารย์จิระพัฒน์ พิตรปรีชา

รองศาสตราจารย์กมล เผาสวัสดิ์

รองศาสตราจารย์เทพศักดิ์ ทองนพคุณ

รองศาสตราจารย์ภารดี มหาขันธ์

รองศาสตราจารย์ปรีชา ปั่นกล้า

รองศาสตราจารย์สถาพร ดีบุญมี ณ ชุมแพ

รองศาสตราจารย์แสงอรุณ กนกพงษ์ชัย

รองศาสตราจารย์อุดมศักดิ์ สาริบุตร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อภิสิทธิ์ ลินธุ์ภาค

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วัฒนพันธุ์ ครุฑะเสน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช ภูมาลี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

ภาควิชาานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สาขาวิชาศิลปะจีนตทัศน์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ภาควิชาดนตรีวิทยา

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

คณะดิจิทัลมีเดีย มหาวิทยาลัยศรีปทุม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ ภาควิชาทัศนศิลป์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชาทัศนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นักวิชาการอิสระ

นักวิชาการอิสระ

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยเกษมบัณฑิต

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยหัวเฉียว

ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ

คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยี

พระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

ภาควิชาครุศาสตร์สถาปัตยกรรมและการออกแบบ

คณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนโลยี

พระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บรรณาธิการที่ปรึกษา

ศาสตราจารย์ภรดี พันธุภากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

รองศาสตราจารย์ ดร.เสกสรรค์ ตันยาภิรมย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

บรรณาธิการ

ผศ. ดร.ภวษา เรืองชีวิน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

กองบรรณาธิการ

รศ.ดร.ภาณุ สรวายสุวรรณ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ผศ.ดร.ผกามาศ สุวรรณนิภา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

รศ.ดร.ธนธร กิตติกาญจน์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

รศ. ดร.ฉลองเดช คุณานูมาต

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

รศ. กัญจนา ดำใส

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

ผศ ดร.เขมพัทธ์ พัชรวิชญ์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ลาดกระบัง

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

ผศ. ดร.ดร.ไธพัฒน์ ภูชีสส์ชวกรณ์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ลาดกระบัง

ผศ. ชัยวุฒิ ร่วมฤดีกุล

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.อดิเทพ แจ็ดนาลาว

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ผศ. ดร.ปรีชาวุฒิ อภิระติง

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผศ. ดร.นฤมล ศิลปชัยศรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

วิทยาลัยเพาะช่าง

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลรัตนโกสินทร์

กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จักรกริณี 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

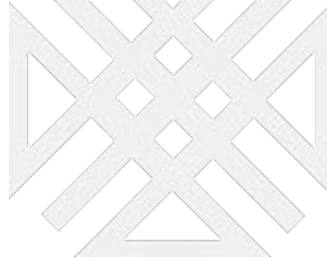
email : editor_artsbuu@gmail.com

บทบรรณาธิการ

วารสารศิลปกรรมบูรพา ฉบับเดือนกรกฎาคม-ธันวาคม 2566 ซึ่งท่านกำลังอ่านอยู่นี้ ประกอบด้วยบทความวิชาการ 3 เรื่อง และบทความวิจัย 7 เรื่อง มีเนื้อหาครอบคลุมทั้งสาขาทัศนศิลป์ ดนตรี การแสดง การออกแบบ และการจัดการวัฒนธรรม สามารถแบ่งประเด็นหลัก ๆ ได้เป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มที่มุ่งความสนใจไปทางด้านการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรม และกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับประเด็นร่วมสมัย

ในด้านมรดกทางวัฒนธรรม สมพร สุธี และคณะ นำเสนอคุณค่าในงานประติมากรรมของภาคใต้ในอดีตที่ศาสนาหลากหลายดำรงอยู่ร่วมกันอย่างกลมกลืน ส่วนสันติ อุดมศรี และจรัญ กาญจนประดิษฐ์ เล็งเห็นการปรับตัวของวงปีพาทย์มอญตามการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย นักวิชาการอีกหลายท่านมีความพยายามบันทึกหรือแปรรูปมรดกทางวัฒนธรรมไว้ในหลากหลายรูปแบบ เช่น ณัฐวัตร แซ่จิ๋ว นำบทเพลงพื้นบ้านโคราชมาเรียบเรียงใหม่ด้วยระบบโน้ตดนตรีแบบสากล ส่วนธรรมรัตน์ บุญสุข นำอัตลักษณ์จากลวดลายศิลปะหนังใหญ่มาออกแบบผลิตภัณฑ์โคมไฟ ขณะที่กรกต พงศาวิโรจน์ และพัชรา อุทิศวรรณกุล นำภูมิปัญญาสิ่งทอไทลื้อมาพัฒนาต่อยอดและลงใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์แฟชั่น ในทิศทางใกล้เคียงกับผลงานของขวัญชัย บุญสม และศิริวี อรัญนารถ ที่พัฒนาต่อยอดภูมิปัญญาผลิตภัณฑ์ทอใยเสมปจากเชียงใหม่ให้สามารถนำไปสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์แฟชั่นต่อได้ นอกจากนี้ยังมีงานจาก Yuntao Su ที่สร้างสรรค์ชิ้นเพื่อแนะนำให้ผู้ชมรุ่นใหม่ได้รู้จักคุณค่าของอุปกรณ์เงินยูนนาน ทั้งหมดที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่ามีหลายวิธีในการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมให้ดำรงอยู่ต่อไปในอนาคต

ในด้านประเด็นร่วมสมัย มีผลงานศิลปะการแสดงของธีรภัทร นาคปานเสือและคณะ วิรัตน์ชัย ซึ่งวิพากษ์สิ่งที่สังคมตั้งมาตรฐานไว้ว่าเป็นความสมบูรณ์แบบเพียงหนึ่งเดียว ขณะที่ผลงานจิตรกรรมของจขนิสรา วรโยธินและสมพร สุธี ใช้แนวทางแบบเหนือจริงเพื่อสะท้อนสัจยาสัจธรรมทางเพศที่เริ่มปรากฏให้เห็นเพิ่มขึ้นในปัจจุบัน ส่วนปภัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์ และคณะ สนใจปรากฏการณ์เผชิญกับความอวลด้วยศิลปะเชิงกระบวนการ ทั้งสามเรื่องนี้มีการศึกษาแนวคิดด้านจิตวิทยาและสังคมวิทยาที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน คล้ายคลึงความเข้าใจและกลายเป็นมุมมองใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะของศิลปิน



สารบัญ

การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปปัฐกรรมเชื่อมโยงนามธรรม ในงานประติมากรรมของภาคใต้	9
สมพร ฐรี	
พัฒนา ชินนะโส	
บุญเรือง สมประจบ	
การพัฒนาการย้อมสีสั้มจากพืชธรรมชาติคำแสดร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอ พืลาเจนด้วยภูมิปัญญาสิ่งทอไทลื้อ กรณีศึกษา ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสิธรรมชาติ บ้านดอนมูล จังหวัดน่าน	25
กรกต พงศาโรจนวิทย์	
พัดชา อุทิศวรรณกุล	
การพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์ สำหรับงานสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย	45
ขวัญชัย บุญสม	
ศิริ อรัญนารถ	
ด้วยรักและรำลึกถึง : ศิลปะเชิงกระบวนการว่าด้วยการเผชิญความอาลัย	67
ปัทมพันธ์ คุณพูนทรัพย์	
มาริส่า พันธรักษ์ราชเดช	
นันทวัน ศิริทรัพย์	
จิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น	87
ชนิสรา วรโยธา	
สมพร ฐรี	



การสร้างสรรค์สารคดีสั้นเพื่อส่งเสริม สืบสานและการดำรงอยู่
ของอุปรากรจีนยูนนาน “เสียงจ๊วยนนานอยู่แห่งใด”

111

Yuntao Su

ภาษา เรื่องชีวิต

บุญชู บุญลิขิตศิริ

เพลงย่ำคำสู่เพลงยืมแป้น: การปรับตัวและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม
ปีพาทย์มอญ

133

สันติ อุดมศรี

จรัญ กาญจนประดิษฐ์

การออกแบบนวัตกรรมคอมพิวเตอร์อัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่

153

ธรรมรัตน์ บุญสุข

การแสดงเดี่ยวเพื่อนำเสนอชีวิตของตัวละครที่ถูกกดทับจากวาทกรรม
ความสมบูรณ์แบบเรื่อง The Masterpiece

175

ธีรภัทร์ นาคปานเสือ

คณพศ วิรัตน์ชัย

การเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
โคราชขอต้อนรับ โดย กำป็น บ้านแท่น

193

ณัฐวัตร แซ่จิ๋ว



การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปรูปแบบเชื่อมโยงนามธรรมในงาน ประติมากรรมของภาคใต้

An analysis of concrete art elements linking abstraction in southern sculpture

สมพร ฐรี¹

พัฒนา จินนะโส²

บุญเรือง สมประจบ³

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์ความคิดเชิงนามธรรมของสังคมพหุวัฒนธรรมในประติมากรรมของภาคใต้ เป็นการวิเคราะห์รูปแบบด้านองค์ประกอบศิลป์ เนื้อหาสาระทางพุทธศาสนา ความเชื่อ และรูปแบบ การแสดงออกที่หลากหลายของพหุวัฒนธรรม ในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่1-รัชกาลที่ 9) และเพื่อ การวิเคราะห์รูปแบบสัมพันธ์กับความคิดเชิงนามธรรมของสังคมพหุวัฒนธรรมในประติมากรรมของ ภาคใต้ และเพื่ออนุรักษ์ สืบทอด สืบสาน และส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงศิลปวัฒนธรรมด้านพุทธศิลป์ ของภาคใต้

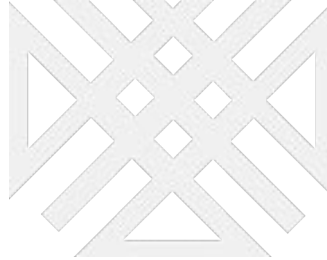
ผลการวิเคราะห์ ความคิดเชิงนามธรรมของสังคมพหุวัฒนธรรมในประติมากรรมของ ภาคใต้ ที่มีความโดดเด่นของรูปแบบ องค์ประกอบศิลป์ ประกอบด้วยเนื้อหาพหุวัฒนธรรม และ ความเชื่อของท้องถิ่นในพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในงานประติมากรรม ที่มีลัทธิความเชื่อที่หลากหลาย โดยมีศาสนาพุทธเป็นแกนในการดำเนินชีวิตและความเชื่อท้องถิ่นภาคใต้ โดยมีจิตวิญญาณของ คนในท้องถิ่น เชื่อมโยงในรูปแบบการแสดงออกในรูปแบบในการประกอบกันของรูปทรงที่มีการ ผสมผสานในผลงาน เกิดความงาม วิธีคิด เกิดเป็นรสนิยมการแสดงออกที่มีความหลากหลายใน ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน โดยการประกอบกันของหลากหลายรูปแบบ ได้แก่ รูปแบบช่างหลวง รูปแบบศิลปะจีน รูปแบบศิลปะตะวันตก รูปแบบศิลปะฮินดู-ชวา ซึ่งปรากฏการผสมผสานความเป็น เอกภาพในประติมากรรมของภาคใต้ เกิดเป็นชุดความรู้ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญา ที่ แสดงออกถึงความเชื่อ ความศรัทธา ของชุมชนในภาคใต้ นำไปสู่การอนุรักษ์สืบสานงานประติมากรรม ในภาคใต้ในอนาคต และแนวคิดนามธรรมในเนื้อหาที่สร้างความสัมพันธ์การอยู่ร่วมกันของสังคม ในอดีตที่มีความหลากหลายของศาสนา และสามารถนำไปใช้ในการลดความขัดแย้งทางสังคม ในปัจจุบันที่มีความหลากหลายเพื่อให้เกิดความปรองดองและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันใน สังคมปัจจุบันให้มีเอกภาพและสันติสุข

คำสำคัญ : ความคิดเชิงนามธรรม พหุวัฒนธรรม รูปแบบ ประติมากรรมในภาคใต้

¹ ศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

² อาจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

³ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี



Abstract

An Analysis of Abstract Concepts of Multicultural Society in Southern Sculpture It is a concrete analysis of artistic elements. Buddhist content, beliefs, and various expressions of multicultural in the Rattanakosin period (Rama I-Rama IX) and for analyzing concrete relations with abstract ideas of multicultural society in sculptures of the South. and to conserve, inherit, continue and promote cultural tourism in the area of Buddhist art in the South.

analysis results Abstract Concepts of Multicultural Society in Southern Sculpture with distinctive style art elements Contains multicultural content and local beliefs in Buddhism appearing in the sculptures with a variety of beliefs with Buddhism as the core of life and beliefs in the southern region. with the spirit of local people Linked in the form of concrete expression in the combination of shapes that are mixed in the work, creating beauty, ways of thinking, resulting in a taste for expression that is diverse in unity. by the combination of a variety of styles, including the Royal Craftsmanship Chinese art style western art style Hindu-Javanese Art Forms which appears to combine the unity in the sculptures of the South. This resulted in a set of historical knowledge and wisdom that reflected the beliefs and faith of the communities in the South. lead to conservation Inheriting sculpture in the south in the future and abstract concepts in content that create relationships in the coexistence of societies in the past with a variety of religions and can be used to reduce conflicts in today's diverse society in order to achieve harmony and unity in today's society for unity and peace.

Keywords: abstract idea, multicultural, concrete, sculpture in the south

บทนำ

ประติมากรรมที่ปรากฏในภาคใต้ฝั่งทิศตะวันออกทะเลอ่าวไทย ตั้งแต่สมัยศรีวิชัยถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ได้สร้างสรรค์มาจากพื้นฐานความเชื่อทางพุทธศาสนา จะมีการผสมผสานความหลากหลายรูปแบบ ดังปรากฏในอดีตจนถึงปัจจุบัน มีความงามตามแนวคิดเชิงนามธรรมของสังคมพหุวัฒนธรรมเข้ามาผสมผสานในผลงาน

ภาคใต้บริเวณฝั่งทิศตะวันออกทะเลอ่าวไทย ถือเป็นแหล่งที่สืบทอดวิทยาการด้านศิลปกรรมไทยเอาไว้ภายในวัดมายาวนาน ซึ่งเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ การวิจัยเป็นการฉายภาพสะท้อนให้เห็นถึงสังคม ประวัติศาสตร์ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ เศรษฐกิจ ศาสนา ประเพณี คติความเชื่อ เทคนิคเชิงช่าง เนื้อหาสาระและศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้(สถาบันทักษิณคดีศึกษา, 2529, 52)

ดังปรากฏผลงานประติมากรรมหลากหลายรูปแบบที่ประดิษฐานทั้งในวัด และพิพิธภัณฑสถานที่สำคัญของพื้นที่ภาคใต้ ตั้งแต่สมัยศรีวิชัยจนถึงปัจจุบัน เป็นผลงานที่มีคุณค่าแก่การอนุรักษ์ สืบสาน สืบทอด เผยแพร่ และส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงพุทธศิลป์ในระดับสากลต่อไป

ผลงานศิลปกรรมไทย จะสร้างสรรค์จากสิ่งที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรม ให้สมบุรณ์ด้วยสุนทรียภาพ อันเกิดจากความพากเพียรและพลังแห่งความตั้งใจของช่างในการที่จะต้องมีจิตใจที่เพ่งพิศในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดสมาธิและจินตนาการ (วรรณิกา ณ สงขลา, 2535, 1) เกิดเป็นผลงานการสร้างสรรคขึ้น ด้วยความศรัทธาอันแรงกล้าในพุทธศาสนาของช่างโบราณ มีความงดงามโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของช่างในท้องถิ่น โดยแฝงคติหลักธรรมคำสอน ความเชื่อ หลักการออกแบบเทคนิคเชิงช่าง อิทธิพลร่วมของช่างราชสำนักภาคกลาง (วรรณิกา ณ สงขลา, 2535, 22 – 29) ซึ่งการแสดงออกในผลงานประติมากรรมที่มีสุนทรียภาพ และคุณค่าของเนื้อหาสาระทางพุทธศาสนา อันเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สังคม ความหลากหลายคติความเชื่อของศาสนาในสังคมพหุวัฒนธรรมที่ปรากฏในพื้นที่ภาคใต้ ที่แสดงออกถึงวิถีคตินิยมปัญญาของช่างโบราณของภาคใต้ เกิดเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้

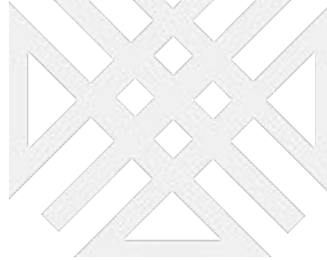
แนวคิดด้านพหุวัฒนธรรม

พหุวัฒนธรรม หมายถึง การยอมรับความหลากหลายทางวัฒนธรรม และเอกลักษณ์ของแต่ละวัฒนธรรม เป็นวัฒนธรรมที่สัมพันธ์กันหลากหลาย ไม่ครอบงำซึ่งกันและกัน หากประเทศใดยอมรับในความเป็นพหุวัฒนธรรมก็ต้องไม่มีกฎหมายเคร่งครัดเกินไป ต้องเปิดโอกาสทางเลือกในการปฏิบัติโดยไม่มีวัฒนธรรมใดวัฒนธรรมหนึ่งครอบงำ (อมรา พงศาพิชญ์, 2545, 19)

ความเป็นสังคมพหุวัฒนธรรมในประติมากรรมของภาคใต้ จากการที่มีเชื้อชาติต่าง ๆ เข้ามาทั้งค้าขาย พักอาศัย ทำให้ผลงานประติมากรรมในภาคใต้มีการผสมผสานรูปแบบช่างหลวง รูปแบบศิลปะจีน รูปแบบศิลปะตะวันตก รูปแบบศิลปะฮินดู-ชวา ตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ และมีการพัฒนาการ ทั้งรูปแบบ เทคนิคเชิงช่าง เนื้อหาเรื่องราว คติความเชื่อในศาสนา อิทธิพลร่วมของสกุลช่างและความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะตนของท้องถิ่นภาคใต้ เกิดมีรูปแบบที่หลากหลายในประติมากรรมของภาคใต้

การจัดองค์ประกอบศิลป์ เป็นสิ่งที่ช่างในภาคใต้ใช้เป็นสื่อในการแสดงออก โดยนำส่วนประกอบของศิลปะมาจัดวางรวมกันอย่างสอดคล้องกลมกลืนและมีความหมาย(นามธรรม) เกิดรูปร่าง รูปทรง(รูปธรรม)การผสมผสานรูปแบบต่าง ๆ เข้าด้วยกันตามความเหมาะสมและความคิดเห็นของช่าง เกิดเป็นผลงานมีคุณค่าทั้งด้านความงามและมีคุณค่าทางจิตใจของคนในภาคใต้

การวิเคราะห์ใช้หลักการวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์โดยเน้นส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ ส่วนแรกเป็นโครงสร้างทางรูป(รูปธรรม) ได้แก่ วิธีการประกอบกันของรูปทรง และหลักการทางศิลปะ (principle of art) ที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กับความหมาย (นามธรรม) ประกอบด้วย การวิเคราะห์ความหมายตรงด้านเนื้อหาภายนอก และความหมายแฝง ด้านเนื้อหาภายใน และการแสดงออกเรื่องราวพุทธศาสนา และความเชื่อ ความศรัทธาของคนในท้องถิ่นภาคใต้



1. องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบช่างหลวง

ประติมากรรมไทยรูปแบบช่างหลวงทุกวัดในช่วงรัชกาลที่ 1-3 ปรากฏในวัดมัสยิดมอญหรือวัดสุวรรณคีรี วัดสุนทรวาส วัดวัง วัดวิหารเบิก มีรูปแบบลักษณะการสร้างสรรคขึ้นจากความศรัทธา และมีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์และผู้ปกครองบ้านเมือง พุทธลักษณะของประติมากรรม จึงมีรูปแบบของท้องถิ่นภาคใต้เข้ามาผสมผสานอยู่บ้าง และในช่วงรัชกาลที่ 4-6 มีรูปแบบการผสมผสาน ของช่างหลวงกับรูปแบบศิลปะท้องถิ่นภาคใต้มากขึ้นตามลำดับ ซึ่งช่างจะมีความเป็นอิสระในเทคนิค เชิงช่างและการสร้างสรรค์รูปแบบ ดังปรากฏพระประธานในพระอุโบสถแทบทุกวัด และวัดธารน้ำไหล สวนโมกขพลาราม การรับอิทธิพลรูปแบบตามแบบช่างหลวง แต่เลือกแสดงออกบางช่วงบทตอน ของเนื้อหาโดยปรับลดให้เหมาะสม และตามความคิดเห็นของช่างให้เหมาะสมกับพื้นที่ของสิ่งก่อสร้าง

การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบช่างหลวง

1) การวิเคราะห์รูปธรรม

วิธีการประกอบรูปทรง ปรากฏเทคนิคการปั้นปูน การแกะสลักหินอ่อนพระพุทธรูปประธาน ภายในพระอุโบสถ ซึ่งสืบทอดมาจากช่างหลวง รวมทั้งการแกะสลักไม้ลงรักปิดทอง การปั้นปูน ประดับกระจกสี ประกอบเป็นรูปประติมากรรมทั้งประเภทลอยตัว นูนสูงและนูนต่ำ (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 พระประธานวัดโพธิ์ปฐมวาส จังหวัดสงขลา

พระพุทธรูปประทับนั่งปางชนะมาร สอดคล้องกับเนื้อหาตอนที่พระพุทธเจ้ามีความแน่วแน่ ในสมาธิต่อสู้กับมารผจญ เป็นการสร้างพุทธลักษณะแบบศิลปะไทยผสมศิลปะจีนไม่มีมุนีพระเกศา เป็นที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 4 มีลักษณะคล้ายธรรมชาติมากยิ่งขึ้น มีความโดดเด่นขนาดใหญ่ เพิ่มความงามด้วยการลงรักปิดทอง (ภาพที่ 1)

หลักการศิลปะ

ในการสร้างประติมากรรมเป็นส่วนสำคัญและมีขนาดใหญ่ในพระอุโบสถ ดังเช่น พระพุทธรูป ประธานในพระอุโบสถ เพื่อประกอบพิธีต่าง ๆ และประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม ดังเช่น ประติมากรรม

รูปพระพุทธรูปประวัติตอนมหาภิเนษกรมณ์ และนำมาสร้างความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นส่วนประกอบของจิตรกรรมฝาผนังภาพพุทธประวัติ และการจัดองค์ประกอบรูปทรงในงานประติมากรรมให้มีรูปทรงเคียงกันและทับซ้อนบังกัน ขนาดสัดส่วนมีความเป็นจริงตามธรรมชาติ และให้มีการเคลื่อนไหวตามอุดมคติ และให้มีความเป็นเอกภาพของรูปทรง (ภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 การจัดองค์ประกอบรูปทรงประติมากรรมวิหารม้า วัดพระมหาธาตุหาววโรวิหาร
จังหวัดนครศรีธรรมราช

2) การวิเคราะห์นามธรรม

เนื้อหา ลักษณะแนวอุดมคติแสดงถึงการเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจให้ระลึกถึงพระธรรมคำสอน และเป็นประธานในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวภาคใต้ ซึ่งแสดงออกในเนื้อหาพุทธประวัติ และทศชาดกที่สอดคล้องกับรูปทรง (ภาพที่ 2)

1. **ความหมายตรง** เกิดจากแนวเรื่องที่ยึดเหนี่ยวแสดงออกของช่างหลวงที่มาจากการสร้างผลงานหลักการทำตามแนวเรื่องพุทธประวัติ และทศชาดก

2. **ความหมายแฝง** แสดงออกเนื้อหาสัญลักษณ์ตามความเชื่อทางพุทธศาสนา ดังเช่นรูปทรงพระพุทธรูปความหมายพุทธประวัติ ตอนตรัสรู้ ชะนะมาร

องค์ประกอบศิลปะ	รูปสัญลักษณ์		นามสัญลักษณ์	
	โครงสร้างของรูป	การประกอบกันของรูปทรง	แนวเรื่อง	ความหมาย
	- รูปปาง - รูปทรง - น้ำหนัก	- การวางรูปทรงให้มีความโดดเด่นอยู่ในโครงสร้างรูปสามเหลี่ยม	พุทธประวัติ	- ความหมายภาพพุทธประวัติ ตอนตรัสรู้ ชะนะมาร
	- รูปทรง - น้ำหนัก - สี	- การทับซ้อน บังกัน - ขนาดแตกต่างกัน เกาะเกี่ยวกัน	พุทธประวัติ	- ความหมายภาพพุทธประวัติ ตอนมหาภิเนษกรมณ์

ตารางที่ 1 การจัดองค์ประกอบรูปแบบช่างหลวง



ภาพที่ 3 สรุปการวิเคราะห์รูปธรรมสัมพันธ์กับแนวคิดนามธรรมในรูปแบบช่างหลวง

2. องค์ประกอบศิลปในรูปแบบศิลปะจีน

ประติมากรรมรูปแบบศิลปะจีนเป็นส่วนประกอบสถาปัตยกรรม และนำมาตกแต่งภายในพื้นที่วัด ดังปรากฏช่วงรัชกาลที่ 1 - 3 ที่เจ้าเมืองและพระมหากษัตริย์มีพระราชนิยมในศิลปะแบบจีน ดังปรากฏในวัดมณีนิมิตวาสุธารวิหาร(ภาพที่ 4) วัดสุวรรณคีรี วัดสุนทรวาส วัดวัง และในช่วงรัชกาลที่ 4 - 6 ปรากฏลวดลายประติมากรรมปูนปั้นและปูนสูง ตกแต่งซุ้มประตู และหน้าต่าง ดังปรากฏในวัดโพธิ์ปฐมวาส วัดคูเต่า วัดจะทิ้งพระ วัดมหาธาตุวรมหาวิหาร และวัดยางงาม

การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลปในรูปแบบศิลปะจีน

1) การวิเคราะห์รูปธรรม

วิธีการประกอบรูปทรง

ส่วนใหญ่ที่ปรากฏในภาคใต้จะมีเทคนิคการสลักหินแกรนิตเป็นรูปนูนต่ำนูนสูงและลอยตัว ทั้งที่สลักโดยช่างในภาคใต้ และช่างไทยออกแบบแล้วส่งไปสลักที่ประเทศจีน และที่นำมาจากเมืองจีน

เทคนิคเชิงช่างการสลักหินแกรนิตเป็นรูปทรงนูนต่ำ เรื่องสามก๊ก โดยแสดงภาพสัดส่วนตามความเป็นจริงตามธรรมชาติ ประดับรอบพระอุโบสถวัดมณีนิมิตวาสุธารวิหาร จังหวัดสงขลา (ภาพที่ 4)

ประติมากรรมรูปสิงห์ประดับตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม แสดงเนื้อหาคล้ายยามหรือผู้ปกป้องสถานที่ โดยสร้างรูปทรงดัดแปลงจากสิงโตตามอุดมคติให้เป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและผู้คุ้มครองสถานศักดิ์สิทธิ์ (ภาพที่ 5)



ภาพที่ 4 ประติมากรรมประดับรอบพระอุโบสถวัดมณีนิมิตวาสุธารวิหาร จังหวัดสงขลา



ภาพที่ 5 ประติมากรรมลอยตัวรูปสิงโตหินแกรนิต วัดมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จังหวัดสงขลา

หลักการศิลปะ

การจัดองค์ประกอบของ 1 ประติมากรรมจีน และ 2 ประติมากรรมไทย ให้เกิดความเป็นเอกภาพตามความเชื่อทวารบาลของศิลปะไทย และเทพหรือเซียนของศิลปะจีนที่สัมพันธ์กับเนื้อหา คอยปกป้องรักษาจัดสิ่งชั่วร้ายให้ออกไป (ภาพที่ 6)



ภาพที่ 6 พระอุโบสถ วัดมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จังหวัดสงขลา

2) การวิเคราะห์นามธรรม

เนื้อหา แสดงการผสมผสานคติความเชื่อของศิลปะจีนและศาสนาพุทธฝ่ายมหายาน โดยมีความเชื่อเกี่ยวกับสวรรค์ ดวงวิญญาณ การปกป้องรักษาแสดงความเชื่อของเทพเจ้าหรือเซียนตามความเชื่ออิทธิพลลัทธิเต๋า ซึ่งมักจำลองสมมติเทพเพื่อเคารพบูชาและคอยปกป้องรักษาพุทธศาสนา (ภาพที่ 6)

1) **ความหมายตรง** แสดงเนื้อหาพุทธประวัติ ปรีชาธรรม และวัฒนธรรมท้องถิ่นภาคใต้ ซึ่งศิลปะแบบจีน เป็นส่วนประกอบของเนื้อหาหลัก

2) **ความหมายแฝง** แสดงออกเนื้อหาสัญลักษณ์ตามความเชื่อของศิลปะจีน ดังปรากฏประติมากรรมเทพเซียน ตามความเชื่อในการปกป้องรักษาจัดสิ่งชั่วร้าย

การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปปะจีน

องค์ประกอบศิลป์	รูปสัญลักษณ์		นามสัญลักษณ์	
	โครงสร้างของรูป	การประกอบกันของรูปทรง	แนวเรื่อง	ความหมาย
	- น้ำหนัก - รูปทรง - ปริมาตร - สี - เส้น	- การวางเคียงกัน - การวางทับซ้อนกัน	ความ ศรัทธา	- ความเชื่อในการปกป้องรักษาจัด สิ่งชั่วร้าย - ความเป็นสิริมงคล
	- เส้น - รูปทรง - รูปว่าง - น้ำหนัก - สี	- การวางเคียงกัน - เกี่ยวพันกัน	- ความ เชื่อในสิ่ง มงคล	- ลวดลายเมฆ หมายถึงความสุข สันติภาพ ความโชคดี

ตารางที่ 2 การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปปะจีน



ภาพที่ 7 สรุปการวิเคราะห์รูปธรรมสัมพันธ์กับแนวคิดนามธรรมในรูปแบบศิลปปะจีน

3. องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบศิลปปะตะวันตก

ประติมากรรมในรูปแบบศิลปปะตะวันตกในช่วงรัชกาลที่ 1-3 มีความเป็นจริงตามธรรมชาติ ดังปรากฏในวัดสุวรรณคีรี และวัดวัง และในช่วงรัชกาลที่ 4-6 ปรากฏในวัดโพธิ์ปฐมาวาส วัดจะตัง พระวัดสามแก้ว เป็นช่วงที่ชาวตะวันตกเข้ามาพักสินค้า และมาพักอาศัยในเขตพื้นที่ภาคใต้จึงมีอิทธิพลต่อศิลปปะไทยตามแบบแผนช่างหลวง ดังปรากฏประติมากรรมทั้งรูปแบบศิลปปะตะวันตกและที่ผสมผสานกับศิลปปะจีนและศิลปปะไทย

การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบศิลปะตะวันตก

1) การวิเคราะห์รูปธรรม

วิธีการประกอบรูปทรง ในการปั้นปูนและการสลักหินแกรนิต โดยเน้นลักษณะตามความเป็นจริงของรูปต้นแบบแสดงรายละเอียดของรูปทรงตามความเป็นจริงของธรรมชาติทั้งสัดส่วนและที่มีลักษณะจีบรื้อทับซ้อนจีวรเหมือนจริงบนฐานลวดลายแบบศิลปะตะวันตก (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 8 ประติมากรรมพระสิวลี วัดท่าวโคตร จังหวัดนครศรีธรรมราช

หลักการศิลปะ

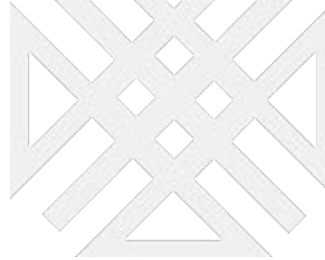
การจัดองค์ประกอบผสมผสานประติมากรรมขยายทองคำรูปแบบศิลปะตะวันตก เป็นส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมไทย ให้เกิดความสัมพันธ์ที่มีเอกภาพของรูปทรงกับเนื้อหาความศรัทธาต่อพุทธศาสนาตามอุดมคติ (ภาพที่ 9)



ภาพที่ 9 ประติมากรรม ยายไฉ่ หรือ ยายทองคำ ในพระอุโบสถวัดวัง จังหวัดพัทลุง

2) การวิเคราะห์นามธรรม

เนื้อหา แสดงออกเรื่องราวตามความเชื่อความศรัทธาต่อพุทธศาสนา ปรากฏรูปแบบเหมือนจริงตามทัศนคติความสมจริงของศิลปะตะวันตก (สัจนิยมตะวันตก) ตามแบบภาพถ่าย ภาพวาด หรือภาพพิมพ์ที่ส่งมาขายในประเทศไทยและสืบทอดมาในงานประติมากรรมในภาคใต้ ดังเช่น รูปพระสิวลีประดิษฐานอยู่ภายในศาลาด้านข้างวัดท่าวโคตร จังหวัดนครศรีธรรมราช และประติมากรรมหินอ่อนเหมือนจริง (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 10 ภายในพระอุโบสถวัดโพธิ์ปฐมาวาส จังหวัดสงขลา

1. **ความหมายตรง** เป็นไปตามเนื้อหาหลักทางพุทธศาสนา เรื่อง พุทธประวัติ ทศชาติชาดก ปรากฏทั้งเป็นเนื้อหา ความหมายตรงตามรูปทรงที่แสดงออกเป็นภาพแทรกในเนื้อหาหลัก ดังเช่น ประติมากรรม ต้นไม้ คน เป็นต้น (ภาพที่ 13)

2. **ความหมายแฝง** แสดงเนื้อหาสัญลักษณ์ตามความเชื่อของภาคใต้ การผสมผสานหลากหลายรูปแบบ เพื่อแสดงถึงการอยู่ร่วมกันของความหลากหลายวัฒนธรรม และการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข (ภาพที่ 13)

การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปะตะวันตก

องค์ประกอบศิลป์	รูปสัญลักษณ์		นามสัญลักษณ์	
	โครงสร้างของรูป	การประกอบกันของรูปทรง	แนวเรื่อง	ความหมาย
	- เส้น - รูปทรง - ลวดลาย - สี - น้ำหนัก	- การวางเคียงกัน - หักซ้อนบังกัน - วางในระดับเดียวกัน	ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา	- แสดงความเป็นจริงตามธรรมชาติ - การอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุข
	- เส้น - รูปทรง - ลวดลาย - สี - น้ำหนัก	- วาดรูปทรงให้โดดเด่นตามความเป็นจริง	ความศรัทธา สมาธิ	- แสดงถึงธรรมตามความเป็นจริง เหมือนจริงทุกสัดส่วน รายละเอียด

ตารางที่ 3 การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปะตะวันตก



ภาพที่ 11 สรุปการวิเคราะห์รูปธรรมสัมพันธ์กับแนวคิดนามธรรมในรูปแบบศิลปะตะวันตก

4. องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบศิลปะฮินดู - ชาว

เนื่องจากชาวอินเดียมีอิทธิพลต่อชาว - มลายู และไทยภาคใต้ตอนล่าง จึงปรากฏอิทธิพล รูปแบบประติมากรรมที่สร้างขึ้นเนื่องจากประกอบพิธีกรรม ดังเช่น เทพต่างๆ ตามความเชื่อของ ศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู และสืบเนื่องจากวรรณคดีมหากาพย์ เรื่องรามายณะ ดังปรากฏ ประติมากรรมรูปยักษ์ที่วัดมณีมาวาสวรวิหาร(ภาพที่ 12) และจะพบประติมากรรมรูปยักษ์ที่เกี่ยวข้อง กับเรื่องรามายณะในวัดคูเต่า วัดมหาธาตุวรวิหาร เป็นต้น

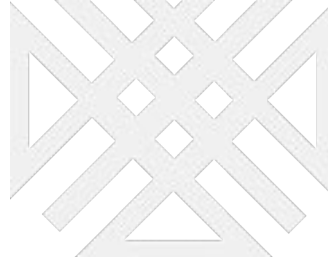
การวิเคราะห์องค์ประกอบศิลป์ในรูปแบบศิลปะฮินดู - ชาว

1) การวิเคราะห์รูปธรรม

วิธีการประกอบรูปทรงประติมากรรมรูปยักษ์ แสดงเนื้อหาที่คอยปกป้องรักษาพุทธศาสนา ขจัดสิ่งชั่วร้าย ประดับตกแต่งบนกำแพงวัดมณีมาวาสวรวิหาร จังหวัดสงขลา และวัดวิหารเบิก จังหวัดพัทลุง(ภาพที่ 12)



ภาพที่ 12 ประติมากรรมรูปยักษ์ บนกำแพงวัดมณีมาวาสวรวิหาร จังหวัดสงขลา และวัดวิหารเบิก พัทลุง



หลักการศิลปะ

ประติมากรรมในศิลปะพราหมณ์ - ฮินดู จะนำมาเป็นส่วนประกอบกับประติมากรรมไทย และสถาปัตยกรรมโดยมีความสอดคล้องและมีความเป็นเอกภาพกับเนื้อหาทางความเชื่อทางพุทธศาสนาที่คอยปกปักรักษาชาจัดสิ่งชั่วร้าย

การนำประติมากรรม 1 แบบศิลปะฮินดู - พราหมณ์ ผสมผสาน 2 ประติมากรรมจีน ตามความเชื่อการปกปักรักษาพุทธศาสนา เป็นส่วนประกอบใน 3 สถาปัตยกรรมไทย (ภาพที่ 13)



ภาพที่ 13 ประติมากรรมวัดมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

การจัดองค์ประกอบประติมากรรมนูนสูงศิลปะจากศาสนาพราหมณ์ - ฮินดู 1 ผสมผสาน กับประติมากรรมศิลปะไทย 2 และความเชื่อท้องถิ่นภาคใต้สร้างความเป็นเอกภาพด้วยคติความเชื่อของความเป็นมงคลปกปักรักษาพระพุทธศาสนา (ภาพที่ 14)



ภาพที่ 14 พระอุโบสถวัดประดู่ จังหวัดสงขลา

2) การวิเคราะห์นามธรรม

เนื้อหา รูปปั้นปั้นยักษ์ตัวละครในวรรณคดีรามเกียรติ์ สอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องราวสงคราม ความดีกับความชั่ว แสดงถึงความเชื่อศาสนาพราหมณ์-ฮินดูกับศาสนาพุทธเพื่อสะท้อนความดี ความชั่ว โลกอดีต ปัจจุบัน อนาคต

1. ความหมายตรง แสดงเนื้อหาตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ของเทพต่างๆ และสอดคล้องกับเนื้อหาเรื่องรามายณะ
2. ความหมายแฝง แสดงสัญลักษณ์สะท้อนความดี ตามคติพราหมณ์-ฮินดู เพื่อความเป็นสิริมงคลของพิธีกรรม ดังเช่นรูปยักษ์ ความหมายคอยปกป้องรักษา พุทธศาสนา ขจัดสิ่งชั่วร้าย

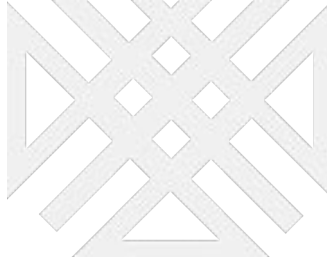
การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปะฮินดู - ชาว

องค์ประกอบศิลปะ	รูปสัญลักษณ์		นามสัญลักษณ์	
	โครงสร้างของรูป	การประกอบกันของรูปทรง	แนวเรื่อง	ความหมาย
	- เส้น - สี - ลวดลาย - รูปร่าง - รูปทรง	- การวางเคียงกัน - ทับซ้อนบังกัน ของรูปร่าง - วางให้โดดเด่น	- ศรัทธา - ประดับตกแต่ง	- รูปยักษ์คอยปกป้องรักษา พุทธศาสนา ขจัดสิ่งชั่วร้าย
	- เส้น - สี - ลวดลาย - รูปร่าง - รูปทรง	- วางเคียงกัน - วางทับซ้อนบังกัน	- ศรัทธา	- คอยปกป้องรักษาพระพุทธศาสนา ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ - สะท้อนความดี ความชั่ว โลกอดีต ปัจจุบัน อนาคต

ตารางที่ 4 การจัดองค์ประกอบรูปแบบศิลปะฮินดู - ชาว



ภาพที่ 15 สรุปการวิเคราะห์รูปธรรมสัมพันธ์กับแนวคิดนามธรรมในรูปแบบศิลปะฮินดู - ชาว



สรุปผล

โครงสร้างแนวคิดเชิงรูปธรรมในความหลากหลายพหุวัฒนธรรม ในประติมากรรมของภาคใต้ ด้านองค์ประกอบศิลป์ เนื้อหาสาระทางพุทธศาสนา รูปแบบการแสดงออกที่หลากหลายของพหุวัฒนธรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 1- รัชกาลที่ 9)

วิธีคิดในการจัดองค์ประกอบศิลป์ของรูปธรรม(รูปทรง) กับนามธรรม(เนื้อหา) ผู้สร้างสรรค์นำรูปทรงมาประกอบกัน ทำให้เกิดความงามด้วยวิธีการวางรูปทรงเคียงกัน ทับซ้อนกันและผสมผสานกันตามหลักการทางศิลปะให้มีความเป็นเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน ความโดดเด่น โดยมีการเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับแนวคิดเชิงนามธรรมเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติ ปรีชาธรรมและวรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ แสดงออกความหมายตรงด้วยการเลือกทั้งเนื้อหาทางพุทธศาสนา และเลือกบางช่วงบางตอน ในการแสดงออกเช่นรูปพระพุทธรูปประวัติตอนมหาภิเนษกรมณ์ การตรัสรู้ คติความเชื่อในศาสนา เป็นต้น เพื่อสื่อความหมาย ในการมีภาพรูปตามจินตนาการและทฤษฎีเลียนแบบตามความเป็นจริงในศิลปะตะวันตก เพื่อสื่อความหมายนัยแฝงถึงสัญลักษณ์ทาง ความศรัทธา ความสงบสันติสุข การอยู่ร่วมกัน ความสามัคคี ของการแสดงออกซึ่งหลักองค์ประกอบศิลป์ เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์วิธีคิดการประกอบรูปธรรม และนามธรรมในประติมากรรมของภาคใต้ เพื่ออนุรักษ์ สืบทอด สืบสาน และส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงศิลปวัฒนธรรมด้านพุทธศิลป์ของภาคใต้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเพื่อการนำองค์ความรู้จากการวิเคราะห์ นำไปใช้ในการอนุรักษ์ สืบสานงานประติมากรรมในภาคใต้ในอนาคต และแนวคิดนามธรรมในเนื้อหาที่สร้างความสัมพันธ์การอยู่ร่วมกันของสังคมในอดีตที่มีความหลากหลายของศาสนา ควรนำไปใช้ในการลดความขัดแย้งทางสังคมในปัจจุบันที่มีความหลากหลายเพื่อให้เกิดความปรองดองและความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในสังคมปัจจุบันให้มีเอกภาพและสันติสุข

บรรณานุกรม

- ชลุด นิมเสมอ. (2534). องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- วรรณภา ณ สงขลา. (2533). จิตรกรรมไทยประเพณีชุดที่ 001 เล่มที่ 1. กรุงเทพฯ: ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.
- วรรณภา ณ สงขลา. (2535). จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.
- สถาบันทักษิณคดีศึกษา. (2529). สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ เล่มที่ 9. สงขลา: มูลนิธิทักษิณคดีศึกษา.
- สมพร ฐรี. (2555). การวิเคราะห์ทัศนศิลป์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ทริปปี้ด เอ็ดดูเคชั่น.

สมพร ธุรี. (2565). พุทธศิลป์ของภาคใต้: แนวความคิดเชิงนามธรรมในรูปธรรมแบบพหุวัฒนธรรม.
กรุงเทพฯ: ทริปเปิ้ล เอ็ดดูเคชั่น.
สุชาติ เกาทอง. (2559). ศิลปะวิจัย. กรุงเทพฯ: จรัสสินทวงศ์การพิมพ์.
อมรา พงศาพิชญ์. (2545). ความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม.
กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.





การพัฒนาการย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสดร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจนด้วย ภูมิปัญญาสิ่งทอไทลื้อ กรณีศึกษา ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสีธรรมชาติบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน

The development of orange dyeing from Bixa Orellana and Filagen textiles innovation with
the Intellectual Wisdom from Tai Lue textiles.

กรกต พงศาโรจนวิทย์¹

พัชชา อุทิศวรรณกุล²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experimental Research) มีวัตถุประสงค์ เพื่อหา
แนวทางในการพัฒนาระดับสีส้มจากทุนวัฒนธรรมไทลื้อ การย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสด
ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และเพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน สามารถพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่ง
ทอที่สอดคล้องกับแนวโน้มกระแสนิยมแฟชั่นระดับสากล โดยวิธีการ 1) ค้นคว้าข้อมูลทุติยภูมิ
(Secondary Data) 1.1) ศึกษาแนวโน้มสีส้มในกระแสแฟชั่น 1.2) ศึกษาการย้อมสีธรรมชาติจาก
พืชธรรมชาติคำแสดโดยทุนวัฒนธรรมสิ่งทอไทลื้อ 1.3) ศึกษานวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน 2) ลงพื้นที่
ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data) เกี่ยวกับกระบวนการการย้อมสีธรรมชาติจากพืช
ธรรมชาติคำแสด และทดลองพัฒนานวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน ด้วยทุนวัฒนธรรมสิ่งทอไทลื้อ จากครู
ภูมิปัญญาบริเวณ ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสีธรรมชาติบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน 3) วิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง
4) สรุปผล ผลการศึกษา การพัฒนาระดับของสีส้มจากทุนทางวัฒนธรรมการย้อมสีส้มพืชธรรมชาติ
คำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน ที่สอดคล้องกับแนวโน้มกระแสนิยมแฟชั่นระดับสากล
พบว่า การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด โดยการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม
(Mordant) จะส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านความอิ่มตัวของสี (Saturation) และความสว่าง
(Tints) ของระดับสีส้ม รวมไปถึงการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสดร่วมกับพืชผสม
ชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant) มีผลต่อการ
เปลี่ยนแปลงด้านสี (Hue) และความอิ่มสี (Saturation) ของระดับสีส้ม อีกทั้งนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน
สามารถย้อมสีด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด โดยกรรมวิธีแบบภูมิปัญญาสิ่งทอพื้นถิ่น

คำสำคัญ : การย้อมสีธรรมชาติ คำแสด สีส้ม สิ่งทอฟิลาเจน

¹ นิสิตบัณฑิตศึกษา หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² ศาสตราจารย์ ดร. อาจารย์ประจำภาควิชาศิลปนิเทศศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Abstract

This research article is an experimental study focusing on the development of the guidelines of Bixa Orellana's orange pigment through a cultural capital and innovation of Filagen textiles in line with international fashion trends. 1) Secondary data research 1.1) Study the popularity of orange color in fashion trends 1.2) Study the natural dyeing method from the Tai Lue cultural capital 1.3) Study the Filagen textile innovation 2) The study included fieldwork to gather primary data on the process of natural dyeing methods from Bixa Orellana and experimental development of Filagen textile innovations through the Tai Lue cultural approach by local experts at the Ban Don Moon Tai Lue Textile Center in Nan Province. 3) Data analysis 4) Three important data were obtained from the research of the innovation of Bixa Orellana's orange pigment and Filagen fabric textiles, which was studied through cultural methods, and the international fashion trends. 4.1) The natural dyeing method using Bixa Orellana seeds found that changes in the mordant result in shifts in the saturation and tint of the orange level. 4.2 By mixing Bixa Orellana with other plants using heat dyeing process, the change of mordant will affect the change of Hue and Saturation of the orange level. 4.3) Filagen Textile Innovation can be dyed with Bixa Orellana, a process derived from the cultural knowledge of Tai Lue textiles.

KEYWORDS : Natural dying / Bixa Orellana /Orange / Filagen textiles

บทนำ

ท่ามกลางแนวโน้มของกระแสนิยมทางแฟชั่นระดับสากล ท่ามกลางสีสันท่าง ๆ กลุ่มสีส้มถูกให้ความสำคัญอย่างต่อเนื่องเป็นระยะเวลาหลายปี (Clark, 2022) จากการวิเคราะห์และรวบรวมข้อมูล พบว่า หลากหลายตราสินค้า นิยมเลือกใช้สีส้มสำหรับการพัฒนาเครื่องแต่งกาย โดยปรากฏในสัดส่วนที่โดดเด่นในคอลเลคชั่น บ่งบอกถึงระยะเวลาเพราะจะนำเสนอถึงกระแสนิยมในช่วงนั้น ๆ (พัชรา อุทิศวรรณกุล, 2565, 328) อีกทั้งยังพบว่าสีส้มยังคงมีศักยภาพที่สามารถสร้างความโดดเด่นให้แก่สินค้าในอนาคต โดยสีส้มถูกพยากรณ์ว่าเฉดสีหนึ่งจะเป็นสีที่ทรงอิทธิพลในปี ค.ศ. 2024 ในชื่อสี Apricot Crush เป็นสีแห่งความหวัง การเพิ่มพลังใจหลังจากช่วงเวลาอันยากลำบาก (Clark and Smith, 2022) การพัฒนาสีสันทันสมัยเครื่องแต่งกายต่าง ๆ เพื่อรองรับความต้องการของผู้บริโภคในปัจจุบัน



ภาพที่ 1 : ภาพรวมของแนวโน้มกระแสนิยมสีสั้ของตราสินค้าระดับไฮเอนด์ปี ค.ศ. 2019-2022
ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2565)



ภาพที่ 2 : ระดับสีสั้ที่ปรากฏบนแฟชั่นรันเวย์ ค.ศ. 2019-2022
ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2565)

แนวทางการย้อมสีในระบบอุตสาหกรรมสิ่งทอนิยมย้อมสีเส้นด้ายด้วยสารเคมี เพื่อให้ได้ผลผลิตในปริมาณมาก ใช้ระยะเวลาสั้น และสามารถย้อมเส้นด้ายได้หลากหลายชนิด โดยระหว่างกระบวนการผลิตอาจเกิดปัญหามลพิษทางสิ่งแวดล้อมระยะยาวได้ (Bandera, 2022) ปัจจุบันแนวทางการย้อมสีธรรมชาติจึงมีบทบาทเพิ่มมากขึ้น การย้อมสีธรรมชาติมีส่วนช่วยลดปัญหาสิ่งแวดล้อม ไม่ก่อให้เกิดสารพิษตกค้างและปลอดภัยต่อผู้สวมใส่ (Bell, 2021) อีกทั้งยังให้สีที่มีความสวยงาม ส่งผลดีต่อธุรกิจทางแฟชั่นด้านสิ่งแวดล้อมอีกด้วย

คำแสด (Bixa orellana L.) เป็นพืชที่มีความโดดเด่นด้านการผลิตสารสีสั้ในประเทศไทย จากการค้นพบที่ทวีปอเมริกา ถูกนำเข้าสู่ทวีปต่าง ๆ ทั้งเอเชียใต้ และแอฟริกาเขตร้อน จนกระทั่งกลายเป็นพืชพื้นถิ่นและมีชื่อเรียกแตกต่างกันในเวลาต่อมา คำแสดสามารถเจริญเติบโตได้ดีใน

เขตร้อน สามารถใช้เป็นสีผสมอาหารหรือกระบวนการย้อมผ้า (Morton,1960, 301-308) จากการรวบรวมข้อมูลภาคสนามบริเวณ ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสืบทอดชาตบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน พบว่า คำแสดคือไม้พุ่มถิ่น ที่ชาวบ้านกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อ นิยมใช้ในการย้อมเส้นด้าย และผลิตสิ่งทอเพื่อใช้ในชีวิตรประจำวัน ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ต่อมาผลิตภัณฑ์สินค้าเครื่องแต่งกายสู่การพัฒนาเป็นอาชีพ (พัชรา อุทิศวรรณกุล, 2561, 51) สืบทอดชาติพันธุ์ไทลื้อ ซึ่งเป็นชาติพันธุ์ที่มีมรดกทางหัตถกรรม การทอ โดยอาศัยช่วงเวลาวางเว้นจากการทำการเกษตรมาทอผ้าใช้เอง ต่อมาถูกพัฒนาให้เป็นสินค้าของชุมชน ความรู้ด้านพืชให้สีในชุมชนถูกถ่ายทอดส่งต่อจนถึงปัจจุบันแม้คำแสดจะเป็นพืชในท้องถิ่นแต่กลับไม่ใช่พืชเศรษฐกิจของหมู่บ้าน เพราะคนในชุมชนยังมองว่ายังไม่สามารถนำมาทำเป็นผลิตภัณฑ์อื่นได้นอกเหนือจากการย้อมผ้า (สัมภาษณ์ผู้ประกอบการ คุณศุภมาศ วงศ์ไทย, 2565)



ภาพที่ 3 : ต้นคำแสด (ซ้าย), ดอกคำแสด (กลาง), ผลคำแสด (ขวา)

ที่มา : (ซ้าย) กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2565)

(กลาง/ขวา) ศุภมาศ วงศ์ไทย ครูภูมิปัญญา ศูนย์ทอผ้าไทลื้อบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน (2565)



ภาพที่ 4 : เมล็ดคำแสดหลังเก็บเกี่ยว(ซ้าย), การศึกษาดูงานกระบวนการย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสดด้วยภูมิปัญญาไทลื้อ วิธีดั้งเดิม (ขวา)

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2565)

จากการศึกษาข้อมูลและลงพื้นที่ภาคสนาม (ตุลาคม, 2565) ณ ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสิรินธรชาติ บ้านดอนมูล จังหวัดน่าน พบว่า พืชคำแสดในพื้นที่ของชุมชนไทลื้อบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน เป็นต้นไม้ยืนต้นขนาดเล็กสูงประมาณ 4-6 เมตร ฐานใบกว้างแต่เรียวเล็กลงช่วงปลายใบ ออกดอกบริเวณปลายกิ่ง มีดอกสีชมพูอ่อนและจะออกดอกในช่วงเดือนตุลาคม ออกผลคำแสด และเก็บเกี่ยวได้ช่วงเดือนมกราคม ผลคำแสดที่เหมาะสมสำหรับการนำมาย้อมผ้าต้องมีสีน้ำตาล ภายในจะมีเมล็ดคำแสดสีแดงที่เหมาะสมกับการย้อมผ้า การย้อมสีพืชคำแสดใช้วิธีการย้อมเย็น เนื่องจากพืชคำแสดเป็นพืชที่ไม่มียางและจะให้สีลึ้มที่ชัดเจนกว่าการต้ม และการเตรียมเส้นใยคือนำเส้นใยต้องการย้อมต้มกับผงซักฟอกประมาณ 1 ชั่วโมงและตากไว้ในที่ร่ม เพื่อขจัดคราบมันหรือสารเคลือบผ้าออกก่อนการย้อมธรรมชาติ วิธีการย้อมจากภูมิปัญญาคือการนำเมล็ดคำแสดแห้งประมาณ 1 กิโลกรัม แช่น้ำสะอาดไว้ประมาณ 1 คืน เพื่อให้เปลือกเมล็ดมีความอ่อนนุ่มมากขึ้น จากนั้นนำคำแสดที่แช่น้ำมาตำเพื่อให้ได้เมล็ดสีลึ้มที่อยู่ด้านในออกมามากที่สุด นำเมล็ดคำแสดมาช้ำกับน้ำและกรองออกจนเหลือแต่น้ำคำแสดประมาณ 3 ลิตร (เมล็ดที่ตำจนแตกสามารถนำไปตากแห้งเพื่อใช้ในการย้อมครั้งถัดไป แต่เมล็ดสีลึ้มที่ได้จะอ่อนลงมาก) นำเส้นด้ายที่ทำความสะอาดแล้วชุบน้ำหมาด ๆ แล้วขยำลงในน้ำย้อมคำแสด แช่ไว้ประมาณ 1 คืน โดยในขณะแช่เส้นด้ายจะต้องหมั่นกลับเส้นใยเป็นระยะ เพื่อให้ได้การย้อมที่สม่ำเสมอ จากนั้นนำเส้นใยมาล้างน้ำสะอาดและเข้าสู่กระบวนการใช้สารช่วยติดสีตากแห้งและตัดเย็บตามรูปแบบที่กำหนด

ผู้วิจัยจึงต้องการหาแนวทางการสร้างระดับสีลึ้มจากพืชคำแสดให้มีความหลากหลาย โดยพัฒนาร่วมกับ นวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจนที่มีคุณสมบัติพิเศษด้านการรักษาความชุ่มชื้น ป้องกันแสงแดด ระบายอากาศได้ดีและกำจัดกลิ่นไม่พึงประสงค์ร่วมกับภูมิปัญญาการย้อมสีลึ้มจากพืชธรรมชาติ คำแสด ของ ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสิรินธรชาติบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน ชุมชนไทลื้อบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน สอดคล้องกับนโยบายแผนยุทธศาสตร์ชาติ 20 ปี ที่มุ่งส่งเสริมให้ชุมชนมีอัตลักษณ์และความเข้มแข็งในการแข่งขัน และเพื่อต่อยอดธุรกิจแฟชั่นและสิ่งทอจากทุนวัฒนธรรม เป็นแนวทางการสร้างผลิตภัณฑ์และส่งเสริมกิจกรรมส่งเสริมแนวคิดเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อหาแนวทางในการพัฒนาระดับสีลึ้มจากทุนวัฒนธรรมไทลื้อ การย้อมสีลึ้มจากพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน
2. เพื่อสร้างอัตลักษณ์ให้แก่ชุมชน สามารถพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่สอดคล้องกับแนวโน้มกระแสนิยมแฟชั่นระดับสากล

ขอบเขตของงานวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

- ศึกษารูปแบบและเจตคติของแฟชั่นเครื่องแต่งกายจากกระแสนิยมที่ผ่านมา 3 ปี จากตราสินค้าที่มีชื่อเสียงระดับโลก และแนวโน้มการใช้สีสันทางแฟชั่นในอนาคตจากองค์กรทางแฟชั่น

ขอบเขตด้านพื้นที่

- ศึกษาข้อมูลมรดกทางวัฒนธรรมการยอมรับสังคมจากพืชพื้นถิ่นชาวไทลื้อ จากศูนย์ผ้าทอไทยลื้อศรีธรรมชาติด่านดอนมูล จังหวัดน่าน

ขอบเขตการทดลอง

1. ศึกษาข้อมูลการยอมรับสู่สังคมจากพืชธรรมชาติคำแสดง และพืชให้สีชนิดอื่นๆ ของศูนย์ผ้าทอไทยลื้อศรีธรรมชาติด่านดอนมูล จังหวัดน่าน
2. ศึกษาการพัฒนาเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายในอัตราส่วน 50:50 ย้อมร่วมกับพืชธรรมชาติคำแสดงและพืชให้สีชนิดอื่น ๆ

วิธีดำเนินงานวิจัย

การศึกษาทดลองนี้ต้องการหาวิธีการสร้างระดับสีสันทางจากพืชคำแสดง โดยมีกระบวนการศึกษาตามวิธีการดังนี้

1) ค้นคว้าข้อมูลทุติยภูมิ (Secondary Data)

- 1.1) ศึกษาแนวโน้มสีสันทางในกระแสแฟชั่น
- 1.2) ศึกษาการยอมรับสังคมจากพืชธรรมชาติคำแสดงโดยทุนวัฒนธรรมสิ่งทอไทยลื้อ
- 1.3) ศึกษาวัฒนธรรมสิ่งทอฟิลาเจน

2) ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลปฐมภูมิ (Primary Data)

- 2.1) สัมภาษณ์คุณเกษมสุข เฟ่งพินิจ ผู้จัดการฝ่ายการตลาดและการขาย บริษัท จีอีพี-สปินนิ่ง จำกัด เกี่ยวกับคุณสมบัติเส้นด้ายฟิลาเจน
- 2.2) กระบวนการการยอมรับสังคมจากพืชธรรมชาติคำแสดงและทดลองพัฒนานวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจนด้วยทุนวัฒนธรรมสิ่งทอไทยลื้อ จากครูภูมิปัญญา คุณศุภมาศ วงศ์ไทย บริเวณ ศูนย์ผ้าทอไทยลื้อศรีธรรมชาติด่านดอนมูล จังหวัดน่าน

3) ทดลองพัฒนาการยอมรับสู่สังคมจากพืชธรรมชาติคำแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน การยอมรับสังคมเมล็ดคำแสดง จากทุนทางวัฒนธรรมไทยลื้อบ้านดอนมูล โดยแบ่งการยอมรับสู่สังคมจากพืชธรรมชาติคำแสดง เป็น 2 ส่วนดังนี้

ส่วนที่ 1 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอ ฟิลาเจน โดยการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant)

3.1.1) กำหนดอัตราส่วนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ได้แก่เส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 ปริมาณ 10 กรัม ย้อมเมล็ดคำแสด 100 กรัม ในน้ำ 300 มิลลิลิตร แช่เป็นเวลา 1 คืนหรือประมาณ 8 ชั่วโมง

3.1.2) กำหนดอัตราส่วนของสารช่วยย้อม (Mordant) ได้แก่ สารส้ม 100 กรัม ชี้เถ้า 100 กรัม และปูนแดง 100 กรัม

3.1.3) ขั้นตอนการย้อม

3.1.3.1) หลังจากเตรียมน้ำย้อมเมล็ดคำแสด นำเส้นด้ายชุบน้ำให้เปียก หมดลงย้อมในน้ำย้อม แช่ทิ้งไว้ประมาณ 1 คืน โดยหมั่นกลับเส้นด้าย

3.1.3.2) นำเส้นด้ายที่ย้อมแล้วมาล้างน้ำสะอาดจนกว่าสีส่วนเกินจะหลุดออกมากที่สุด หรือจนกว่าน้ำที่ล้างเส้นด้ายมีสีอ่อนจนเกือบใส จากนั้นบิดให้หมาด

3.1.3.3) นำเส้นด้ายล้างน้ำสะอาด บิดหมาดแล้วย้อมคำแสดย้อมต่อด้วยสารช่วยย้อม โดยแช่เอาไว้ประมาณ 1 คืน โดยหมั่นกลับเส้นด้าย

3.1.3.4) นำเส้นด้ายมาล้างน้ำสะอาด บิดให้หมาดแล้วตาก โดยระมัดระวังไม่ให้ถูกแสงแดดโดยตรง

3.1.4) ขั้นตอนการสรุปผล

ส่วนที่ 2 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอ ฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant)

3.2.1) กำหนดอัตราส่วนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ได้แก่ เส้นด้ายฟิลาเจนผสมอัตราส่วน 50:50 ปริมาณ 10 กรัม ย้อมเมล็ดคำแสด 50 กรัม ในน้ำ 300 มิลลิลิตร

3.2.2) กำหนดอัตราส่วนของพืชช่วยย้อม ได้แก่ กระฉี่ 50 กรัม และฝาง 50 กรัม

3.2.3) กำหนดอัตราส่วนของสารช่วยย้อม (Mordant) ได้แก่ สารส้ม 100 กรัม ชี้เถ้า 100 กรัม และปูนแดง 100 กรัม

3.2.4) ขั้นตอนการย้อม

3.2.4.1) เตรียมน้ำย้อมโดยการนำเมล็ดคำแสดแช่น้ำทิ้งไว้ 1 คืน แล้วจึงมาทำให้เมล็ดแตกออก นำลงต้มพร้อมกับกระฉี่หรือฝางตามอัตราส่วนที่กำหนด ต้มในอุณหภูมิ 40 องศาเซลเซียสประมาณ 1 ชั่วโมง

3.2.4.2) นำเส้นด้ายที่ชุบน้ำให้เปียกหมดลงย้อมในน้ำย้อม เป็นเวลา 1 ชั่วโมงโดยหมั่นกลับเส้นด้าย

3.2.4.3) นำเส้นด้ายล้างน้ำสะอาด บิดหมาดแล้วย้อมต่อด้วยสารช่วยย้อม โดยแช่เอาไว้ประมาณ 1 คืน โดยหมั่นกลับเส้นด้าย

3.2.4.4) นำเส้นด้ายมาล้างน้ำสะอาด บิดให้หมาดแล้วตาก โดยระมัดระวัง

ไม่ให้ถูกแสงแดดโดยตรง

3.2.5) ขั้นตอนการสรุปผล

**ส่วนที่ 3 การทดสอบความคงทนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติ
คำแสดง ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่น**

3.3.1) กำหนดอัตราส่วนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสดง
ได้แก่ เส้นด้ายฟิลาเจนผสมอัตราส่วน 50:50 ปริมาณ 10 กรัม ย้อมเมล็ดคำแสดง 50 กรัม ในน้ำ 300
มิลลิลิตร

3.3.2) กำหนดอัตราส่วนของพืชช่วยย้อม ได้แก่ กระณิการ์ 50 กรัม และฝาง 50 กรัม

3.3.3) กำหนดอัตราส่วนผงซักฟอก 100 กรัม ในน้ำ 300 มิลลิลิตร

3.3.4) ขั้นตอนการย้อมและทดสอบความคงทนโดยวิธีชักล้าง

3.3.4.1) เตรียมน้ำย้อมโดยการนำเมล็ดคำแสดงแช่น้ำทิ้งไว้ 1 คืน แล้ว
จึงมาตำให้เมล็ดแตกออก นำลงต้มพร้อมกับกระณิการ์หรือฝางตามอัตราส่วนที่กำหนด ต้มในอุณหภูมิ
40 องศาเซลเซียสประมาณ 1 ชั่วโมง

3.3.4.2) นำเส้นด้ายที่ชุบน้ำให้เปียกหมาดลงย้อมในน้ำย้อม เป็นเวลา
1 ชั่วโมงโดยหมั่นกลับเส้นด้าย

3.3.4.3) นำเส้นด้ายมาล้างน้ำสะอาด บิดให้หมาดแล้วตาก โดย
ระมัดระวังไม่ให้ถูกแสงแดดโดยตรง

3.3.4.4) นำเส้นด้ายที่แห้งแล้วชักรับน้ำผสมผงซักฟอก ตากให้แห้ง
แล้วนำมาซักใหม่ 10 ครั้ง

3.3.5) ขั้นตอนการสรุปผล

4) วิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง

5) สรุปผล

การวิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง

การทดลองใช้อัตราส่วน ดังนี้ เส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝาย 10 กรัม ย้อมเมล็ดคำแสดง 100
กรัม ในน้ำ 300 มิลลิลิตร แช่เป็นเวลา 1 คืนหรือประมาณ 8 ชั่วโมง (จากการเก็บข้อมูลจากการลงพื้นที่
ที่ภาคสนาม เดือนตุลาคม 2566 บริเวณ ชุมชนไทยลื้อบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน พบว่า ค่าประมาณ
ของเวลาการย้อมเส้นด้าย 1 คืน ใช้เวลาประมาณ 8-10 ชั่วโมง) จากนั้นนำมาทดลองกับสารช่วย
ย้อม (Mordant) 3 ชนิด ได้แก่ 1) สารส้ม 2) ชี้เถ้า 3) ปูนแดง ในอัตราส่วนเท่ากัน สามารถวิเคราะห์
ผลจากการทดลองได้ดังนี้

1. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง ส่วนที่ 1 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติ
คำแสดง ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจนและสารช่วยย้อม

ตารางที่ 1 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน สารช่วยย้อม

เส้นด้าย (กรัม)	ขั้นตอนย้อมสี			ขั้นตอนย้อมสารช่วยย้อม			ผล (รูป)
	ย้อม คำสด (กรัม)	น้ำ (มิลลิลิตร)	เวลา (คืน)	ย้อมสาร ช่วยย้อม (กรัม)	น้ำ (มิลลิลิตร)	เวลา (คืน)	
10	100	300	1	สารส้ม 100	300	1	
10	100	300	1	ซีเถ้า 100	300	1	
10	100	300	1	ปูนแดง 100	300	1	

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

สรุปผลจากการวิเคราะห์ พบว่า

- 1.1) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับ สารส้ม ระดับสีส้มใกล้เคียงกับสีคำสดก่อนย้อมร่วมกับสารช่วยติดสี
- 1.2) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับ ซีเถ้า ระดับสีส้มสว่างมากขึ้น
- 1.3) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับ ปูนแดง ระดับสีส้มสว่างมากขึ้น

2. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง ส่วนที่ 2 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และ พืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน

ตารางที่ 2 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และ พืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน

เส้นด้าย (กรัม)	ขั้นตอนย้อมสีพร้อมกัน		น้ำ (มิลลิลิตร)	เวลา (ชั่วโมง)	ผล (รูป)
	วัตถุดิบรวม (กรัม)	วัตถุดิบหลัก (กรัม)			
10	กรรณิการิ 50	คำสด 50	300	1	
10	ฝาง 50	คำสด 50	300	1	

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

สรุปผลการวิเคราะห์ พบว่า

2.1) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วย
เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับกรรมวิธี ระดับสีส้อมมีความสว่างและเปลี่ยนแปลงไปทางกลุ่มสี
เหลืองมากขึ้น

2.2) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วย
เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับฝาง ระดับสีส้อมมีความสว่างและเปลี่ยนแปลงไปทางกลุ่มสีแดง
เล็กน้อย

3. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลอง ส่วนที่ 2 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติ
คำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และการ
เปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant)

ตารางที่ 3 การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และ
พืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และ การเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant)

เส้นด้าย (กรัม)	ขั้นตอนย้อมสารช่วยย้อม			ผล (รูป)
	ย้อมสารช่วยย้อม (กรัม)	น้ำ (มิลลิลิตร)	เวลา (คืน)	
คำแสดผสมกรรมวิธีการ 10	สารส้ม 100	300	1	
คำแสดผสมกรรมวิธีการ 10	ขี้เถ้า 100	300	1	
คำแสดผสมกรรมวิธีการ 10	ปูนแดง 100	300	1	
คำแสดผสมฝาง 10	สารส้ม 100	300	1	
คำแสดผสมฝาง 10	ขี้เถ้า 100	300	1	
คำแสดผสมฝาง 10	ปูนแดง 100	300	1	

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

สรุปผลจากการวิเคราะห์ พบว่า การย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ นวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และ พืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และ การเปลี่ยนตัวแปรของ สารช่วยย้อม (Mordant) ทั้ง 3 ชนิด ได้ผลดังนี้

3.1) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ กรรณิการ์ และ สารช่วยย้อม สารส้ม เกิดการเปลี่ยนแปลงด้าน ความสว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจนมากขึ้น ให้ค่าสีเข้มชัดเกินกว่าสารช่วย ย้อมอื่นเล็กน้อย

3.2) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ กรรณิการ์ และ สารช่วยย้อม ชี้เถ้า เกิดการเปลี่ยนแปลงด้าน ความสว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจนมากขึ้น

3.3) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ กรรณิการ์ และ สารช่วยย้อม ปูนแดง เกิดการเปลี่ยนแปลงด้าน ความสว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจนมากขึ้น

3.4) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ ฝาง และ สารช่วยย้อม สารส้ม เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านความ สว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจนมากขึ้น ให้ค่าระดับสีเข้มชัดกว่าชี้เถ้าและปูนแดง

3.5) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ ฝาง และ สารช่วยย้อม ชี้เถ้า เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านความสว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจนมากขึ้น

3.6) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับ การย้อมสีธรรมชาติด้วย เมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับ ฝาง และ สารช่วยย้อม ปูนแดง เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านความ สว่าง (Tints) ของระดับสีไปในส่วนของสีเหลืองชัดเจน มากกว่าสารช่วยย้อมชนิดอื่น

4. การวิเคราะห์ข้อมูลจากการทดลองส่วนที่ 3 การทดสอบความคงทนของการย้อมสี ธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติคำแสด ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่น

ตารางที่ 4 การทดสอบความคงทนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติค่าแสดง ร่วมกับ
นวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่น

เส้นด้าย (กรัม)	ผงซักฟอก (กรัม)	น้ำ (มิลลิลิตร)	ความถี่ (รอบ)	ผล (รูป)
ค่าแสดงผสม 10	100	300	10	
ค่าแสดงผสม กรรมวิธีการ 10	100	300	10	
ค่าแสดงผสม ผ้า 10	100	300	10	

ที่มา : กรรต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

สรุปผลจากการวิเคราะห์ พบว่า ความคงทนของการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติค่าแสดง ร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่น ได้ผลดังนี้

4.1) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติค่าแสดง หลังการซักล้าง 10 ครั้ง ระดับสีส้อมมีความสว่างขึ้นและหยุดการเปลี่ยนแปลง

4.2) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติค่าแสดง ร่วมกับ กรรมวิธีการ หลังการซักล้าง 10 ครั้ง ระดับสีส้อมเหลืองมีความสว่างขึ้นและหยุดการเปลี่ยนแปลง

4.3) นวัตกรรมเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 กับการย้อมสีธรรมชาติด้วยเมล็ดพืชธรรมชาติค่าแสดง ร่วมกับ ผ้า หลังการซักล้าง 10 ครั้ง ระดับสีส้อมมีความสว่างขึ้นและหยุดการเปลี่ยนแปลง

แนวทางการพัฒนาการออกแบบผลิตภัณฑ์

เมื่อได้จากการทดลองพัฒนา แล้วนำมาพัฒนาเป็นสินค้าเครื่องแต่งกายสำหรับจากกลุ่มเจเนอเรชัน กรีน (Generation Green) เป็นกลุ่มคนที่เกิดในช่วงปี ค.ศ. 1981-1996 มีพฤติกรรมเลือกซื้อสินค้าเพื่อสิ่งแวดล้อมอย่างยั่งยืน ตระหนักรู้ด้านปัญหาในสังคมและต้องการใช้เทคโนโลยีในการดำเนินชีวิต โดยมีแรงบันดาลใจจากเครื่องปั้นดินเผา ผลงานที่สามารถสร้างจากวัสดุในธรรมชาติ ผ่านการตกแต่งเพียงการปั้นหรือสร้างลายบนผิวดินก็สามารถสมบูรณ์ได้ในตัวเอง อีกทั้งเครื่องปั้นดินเผาเป็นหนึ่งในสินค้าที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมและกลมกลืนกับรูปแบบการใช้ชีวิตของคนในเมืองหลวงได้ในเวลาเดียวกัน



ภาพที่ 5 : แรบบันดาลใจในการออกแบบสินค้าที่สร้างจากวัสดุในธรรมชาติ
ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)



ภาพที่ 6 : ตัวอย่างผลิตภัณฑ์ย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน
ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

แนวทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจนมุ่งเน้นการใช้สีส้มหลากหลายระดับสี สืบจากหุ่นตัวที่ 1 ใช้สีคำแสดงผสมผสาน เพื่อให้ได้มีระดับสีแดงมากที่สุด จับคู่กับกางเกงย้อมสีส้มคำแสดงร่วมสารช่วยย้อม สารส้ม ชุดกระโปรงตัวที่ 2 ย้อมสีส้มคำแสดงร่วมสารช่วยย้อม สารส้มคาคด้วยผ้าตกแต่งย้อมสีส้มคำแสดงผสมผสมกรรมกรณการร่วมสารช่วยย้อม ขี้เถ้า เพื่อให้เกิดเฉดสีเหลืองมากขึ้น หุ่นตัวที่ 3 กางเกงไล่สีใช้วิธีการย้อมคำแสดงร่วมสารช่วยย้อมปูนแดง ไล่สีช่วงปลายขาด้วยคำแสดงผสมกรรมกรณการร่วมกับสารช่วยย้อมสารส้ม เพื่อให้เกิดการไล่สีส้มถึงสีเหลืองส้ม

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาการสร้างระดับสีส้ม พัฒนาการย้อมสีส้มจากพืชธรรมชาติคำแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน ด้วยภูมิปัญญาไทลื้อ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของเฉดสี เนื่องจากเกิดปฏิกิริยากรด-ด่างที่กระทำต่อพืชให้สี เกิดความเปลี่ยนแปลงด้านความเข้มตัวของสีและความสว่างของระดับสี หรือไม่เปลี่ยนแปลงเลย โดยสามารถสรุปผลการทดลองดังต่อไปนี้

1. การพัฒนาระดับสีส้มจากทฤษฎีวัฒนธรรมการย้อมสีด้วยพืชคำแสดง ที่สอดคล้องกับ

การพัฒนาการย้อมสีเส้นจากพืชธรรมชาติคำแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอพิเศษ
ด้วยภูมิปัญญาสิ่งทอไทยลื้อ กรณีศึกษา ศูนย์ผ้าทอไทยลื้อศรีธรรมชาตบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน

กระแสนิยมของสีเส้นในแฟชั่นระดับสากล

สีเส้นที่เกิดจากการย้อมธรรมชาติด้วยพืชคำแสดงด้วยทุนวัฒนธรรมย้อมผ้าของชาติพันธุ์ไทลื้อ
สามารถย้อมให้เกิดสีเส้นอย่างชัดเจน เกิดความคล้ายคลึงกับกระแสนิยมแฟชั่นในระดับสากลได้
หลากหลายระดับสีตามรูปดังต่อไปนี้



ภาพที่ 7 : ภาพเปรียบเทียบระดับสีเส้นจากการย้อมคำแสดงกับแฟชั่นรันเวย์

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

2. เพื่อหาแนวทางการพัฒนาระดับของสีเส้นด้วยเมล็ดคำแสดงร่วมกับพืชให้สี จากทุนวัฒนธรรม
การย้อมสีธรรมชาติ

การพัฒนาระดับสีเส้นคำแสดงจากการย้อมร่วมกับพืชให้สีทั้ง 2 ชนิด ดอกกระถินการให้การติด
สีร่วมกับคำแสดงอย่างชัดเจนจากการย้อมด้วยความร้อนร่วมกัน ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงเป็นสี
ส้มอมสีเหลือง การใช้ไม้ฝางย้อมร่วมกับพืชคำแสดงมีผลให้เกิดความเปลี่ยนแปลงไม่มากนัก โดยสี
ที่ติดบนเส้นด้ายสีส้มเจือด้วยสีแดงเพียงเล็กน้อย

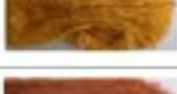
3. สีที่ได้จากการทดลอง

การทดลองพัฒนาระดับสีจากพืชคำแสดงด้วยกระบวนการผสมพืชขณะย้อมเส้นด้ายและ
การใช้สารช่วยย้อม เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านความเข้มตัวของสีและความสว่างของระดับสีเส้น การ
ย้อมพืชคำแสดงและพืชผสมด้วยวิธีการย้อมร้อน มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงด้านสีและความเข้มสี ให้
ผลลัพธ์ดังตารางต่อไปนี้

4. ความคงทนของสีย้อมธรรมชาติด้วยพืชค่าแสด

การทดลองย้อมสีพืชธรรมชาติค่าแสดร่วมกับเส้นด้ายฟิลาเจนผสมฝ้ายอัตราส่วน 50:50 มีความอ่อนไหวต่อการซักล้างด้วยผงซักฟอก เมื่อซักล้างภายใน 1-3 ครั้งแรกจะพบการเปลี่ยนแปลงของสีอย่างชัดเจน สีนบนเส้นด้ายจะอ่อนและคงทนในระดับสีที่สว่าง และพบความอ่อนไหวต่อแสงแดด มีแนวโน้มส่งผลให้เกิดการซีดจางหากถูกแสงแดดเป็นเวลานาน

ตารางที่ 5 สรุปความเปลี่ยนแปลงการย้อมสีค่าแสดร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และพืชผสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม (Mordant)

เส้นด้ายย้อมสีพืช	สารช่วยย้อม	รูป	ผลลัพธ์
ค่าแสด			ความเข้มสีสูง สีเข้มชัดเจน
ค่าแสด	สารส้ม		คล้ายคลึงกับการย้อมค่าแสดดั้งเดิม
ค่าแสด	ซีเด้า		ระดับสีเข้มสว่างมากขึ้น
ค่าแสด	ปูนแดง		ระดับสีเข้มสว่างมากขึ้น
ค่าแสดผสมกรรณิการิ			เปลี่ยนแปลงเป็นสีเข้มอมสีเหลือง
ค่าแสดผสมกรรณิการิ	สารส้ม		ความเข้มสีเข้มมากขึ้น
ค่าแสดผสมกรรณิการิ	ซีเด้า		ความเข้มสีเหลืองมากขึ้น สว่างมากขึ้น
ค่าแสดผสมกรรณิการิ	ปูนแดง		ความเข้มสีเหลืองมากขึ้น สว่างมากขึ้น
ค่าแสดผสมฝ้าย			เปลี่ยนแปลงเป็นสีเข้มอมสีแดงเล็กน้อย

การพัฒนาการย้อมสีลึ้มจากพืชธรรมชาติค่าแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน
ด้วยภูมิปัญญาสิ่งทอไทลื้อ กรณีศึกษา ศูนย์ผ้าทอไทลื้อสืบทอดมาที่บ้านดอนมูล จังหวัดน่าน

ค่าแสดงผสมผ้าง	สวาลิม		คล้ายคลึงกับการย้อม ค่าแสดงสวาลิม
ค่าแสดงผสมผ้าง	ซีเก้า		ความเข้มสีลึ้มมากขึ้น สีแดงจากผ้างลดลง
ค่าแสดงผสมผ้าง	ปูนแดง		ความเข้มสีลึ้มมากขึ้น สีแดงจากผ้างลดลง

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

ผู้วิจัยใช้แนวทางการเทียบสีเพื่อสรุปเป็นโทนสีและระบุค่าสีที่ระบบสีที่ใช้ในอุตสาหกรรม
การพิมพ์ CMYK เพื่อให้สามารถนำข้อมูลค่าของสี ใช้สำหรับการเปรียบเทียบสี ได้ดังนี้

ตารางที่ 6 สรุปการพัฒนาสีค่าแสดงกับแนวทางการใช้สีในการออกแบบ

เส้นด้ายย้อมสี พืช	สารช่วย ย้อม	รูป	ระดับสี	ค่าสีของระบบสี ในอุตสาหกรรมการพิมพ์			
				C	M	Y	K
ค่าแสดง				23	81	100	14
ค่าแสดง	สวาลิม			11	60	94	1
ค่าแสดง	ซีเก้า			22	80	93	12
ค่าแสดง	ปูนแดง			27	74	100	21
ค่าแสดงผสม กรรมนิการ์				20	73	84	8
ค่าแสดงผสม กรรมนิการ์	สวาลิม			19	67	100	6

เส้นด้ายย้อมสี พืช	สารช่วย ย้อม	รูป	ระดับสี	ค่าสีของระบบสี ในอุตสาหกรรมกราฟิก			
				C	M	Y	K
ค่าแสดงสม การนิการ	ซีเด้า			25	73	91	15
ค่าแสดงสม การนิการ	ปูนแดง			19	67	100	6
ค่าแสดงสม เผ่าง				16	53	100	2
ค่าแสดงสม เผ่าง	สารส้ม			16	44	98	1
ค่าแสดงสม เผ่าง	ซีเด้า			22	52	92	5
ค่าแสดงสม เผ่าง	ปูนแดง			16	44	98	1

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

จากตารางที่ 6 สามารถสรุปได้ว่า กลุ่มสีที่ได้จากการพัฒนาการย้อมสีค่าแสดงร่วมกับนวัตกรรมสิ่งทอฟิลาเจน และ พืชสมชนิดอื่นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อน และการเปลี่ยนตัวแปรของสารช่วยย้อม(Mordant) เปรียบเทียบกับ ค่าสีของระบบสีในอุตสาหกรรมกราฟิก ได้ดังนี้



ภาพที่ 8 : ภาพการพัฒนาสีค่าแสดงในงานวิจัย

ที่มา : กรกต พงศาโรจนวิทย์ (2566)

อภิปรายผล

ปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงระดับสีปรากฏหลากหลายรูปแบบ ค่ากรดต่างจากการย้อมสารช่วยย้อมมีผลทำให้สีค่าแสดงเปลี่ยนด้านความสว่างของสี พืชผสมที่ใช้ย้อมหากการปรับปริมาณอาจทำให้สีย้อมมีการเปลี่ยนแปลง

เส้นใยฟิลาเจนกับการย้อมสีให้การติดสีดี เนื่องจากเส้นใยมีส่วนผสมของเปลือกยูคาลิปตัสซึ่งมีความสามารถในการดูดซับสีธรรมชาติ และมีการผสมเส้นใยฝ้ายทำให้การย้อมสีธรรมชาติติดบนเส้นด้ายฟิลาเจน

การย้อมเย็นเป็นมรดกภูมิปัญญาของชาติพันธุ์ไทลื้อบ้านดอนมูล จังหวัดน่าน ทำให้เส้นด้ายที่ผ่านการย้อมมีเอกลักษณ์สีที่โดดเด่น แต่การย้อมแบบผสมพืชอาจต้องใช้วิธีการย้อมร้อนเพื่อให้ได้เม็ดสีจากตัวพืชในเวลาเดียวกัน

ข้อเสนอแนะ

1. สีย้อมธรรมชาติมีความอ่อนไหวต่ออุณหภูมิและการเก็บรักษา ความเก่าและใหม่ของเมล็ดคำแสดงทำให้เกิดข้อจำกัดด้านการย้อมสีธรรมชาติ
2. พืชคำแสดงมีเม็ดสีที่เข้มข้นชัดเจน ในกระบวนการย้อมร้อนพร้อมกับพืชชนิดอื่น อาจปรับสัดส่วนของพืชเพื่อให้เจดสีใดเจดสีหนึ่งโดดเด่น
3. ไม้ฝางที่ใช้อาจเลือกจากไม้ที่ไม่ผ่านการย้อมมาก่อนเพื่อให้ได้เนื้อสีมากที่สุด และควรผ่าชิ้นไม้ให้ปรากฏเนื้อไม้มากที่สุด เพื่อให้เม็ดสีแดงจากไม้ฝางสัมผัสกับน้ำมากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

- พัตชา อุทิสวรรณกุล. (2561). แฟชั่นและผลิตภัณฑ์ไลฟ์สไตล์จากทุนวัฒนธรรมสิ่งทอ จังหวัดน่าน. กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พัตชา อุทิสวรรณกุล. (2565). Fashion And Merchandise การจัดการบริหารสินค้าแฟชั่นฉบับปรับปรุง). กรุงเทพฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- Gerardo Bandera. (2022) HOW THE FASHION INDUSTRY POLLUTES OUR WATER. Retrieved October 30,2022,from <https://www.fairplanet.org/story/how-the-fashion-industry>
- Jenny Bell (2021). THE BEAUTY AND BENEFITS OF NATURAL DYES. Retrieved November,3,2022,from <https://ecosophy.co.uk/journal/2021/10/28/the-beauty-and-benefits>
- Jenny Clark. (2022). Colour Evolution SS 24. Retrieved October 19,2022,from <https://www.wgsn.com/fashion/article/93490>

Jenny Clark & Clare Smith. (2022) Colour of the Year 2024: Apricot Crush. Retrieved October 19,2022,from <https://www.wgsn.com/fashion/article/93642>

Morton, J. F. (1960). Can Annatto (Bixa Orellana L.) an Old Source of Food Color.

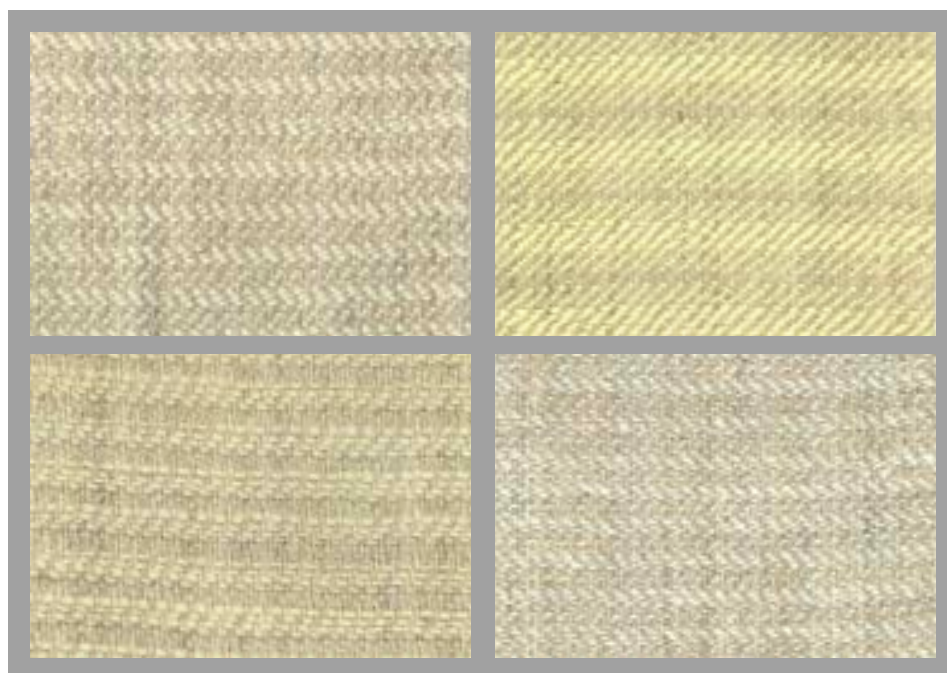
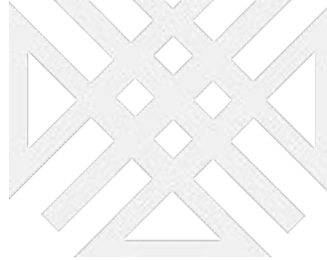
Meet New Needs for Safe Dye?. Vol. 73. pp. 301-308. Proceedings of the Florida State Horticultural Society.

เกษมสุข เฟ่งพินิจ, ผู้จัดการฝ่ายการตลาดและการขาย. บริษัท จี อี พี สปินนิ่ง จำกัด.

สัมภาษณ์วันที่ 11 สิงหาคม 2565.

ศุภมาศ วงศ์ไทย. ศูนย์ผ้าทอไทยลือสืบทอดชาติดอนมุล. สัมภาษณ์วันที่ 24 ตุลาคม 2565.





การพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์ สำหรับงานสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย¹

Hemp Textiles Developing for Fashion Apparel

ขวัญชัย บุญสม¹

ศิวรี อรัญนารถ²

บทคัดย่อ

จากกระแสความยั่งยืนในกระบวนการผลิตและการบริโภคปัจจุบัน ส่งผลให้เกิดการพัฒนาสิ่งทอทางเลือกจากเส้นใยธรรมชาติต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น แต่กล่าวได้ว่ายังมีเพียงส่วนน้อยที่ถูกนำมาพัฒนาต่อในบริบทของการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกาย บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยเรื่องนวัตกรรมการสร้างสรรค์ตราสินค้าเครื่องแต่งกายสตรีจากเฮมพ์ สำหรับกลุ่มผู้บริโภคงานหัตถกรรมสร้างสรรค์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม ด้วยแนวคิดทุนวัฒนธรรมเจแปนอริคิก เพื่อความยั่งยืน มีวัตถุประสงค์เพื่อหาแนวทางการออกแบบพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์ เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกายโดยใช้กระบวนการทดลองสร้างสรรค์ผลงานร่วมกับการเก็บข้อมูลจากแบบสอบถาม ประเมินผลการพัฒนาสิ่งทอกับผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาสิ่งทอ และการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกาย

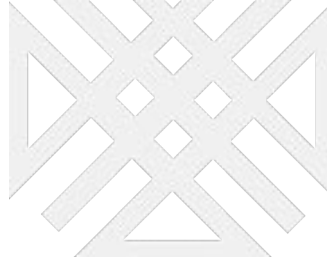
ผลจากการศึกษาพบว่าในกระบวนการทดลองทอเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทอร่วมกับเส้นใยชนิดอื่นด้วยกี่ทอมือแบบ แบบ 2 ตะกอ แบบลายขัดมาตรฐาน และ 4 ตะกอ แบบลายทอมาตรฐาน จะได้สิ่งทอที่มีลักษณะที่แตกต่างกันเหมาะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายผลิตภัณฑ์ โดยการใช้วิธีการทอแบบเส้นยืนด้วยฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เส้นพุ่งด้วยเฮมพ์ดัมสุก และการทอแบบเส้นยืนเฮมพ์ดัมสุก เส้นพุ่งด้วยเส้นไหมหีบ มีความเหมาะสมกับการนำมาใช้สำหรับงานแฟชั่นเครื่องแต่งกายมากที่สุด ทั้งนี้แนวทางของอัตราส่วนของเส้นใยชนิดอื่นที่ทอร่วมส่งผลให้มีผ้ามีน้ำหนัก ความหนาบางที่เหมาะสมแก่การทำเครื่องแต่งกายที่มีโครงสร้างอยู่ทรง มีความแข็งแรง และคงทนมากขึ้น ในด้านสีเป็นสีจางจะวัสดุ คือ สีธรรมชาติของตัววัตถุดิบที่เกิดจากการผสมเส้นใยชนิดอื่นทำให้เกิดลวดลายขึ้น โดยลดขั้นตอนการฟอกย้อม ลดการใช้พลังงานจากกระบวนการย้อมสี

คำสำคัญ : เฮมพ์, กัญชง, หัตถกรรมสร้างสรรค์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม, การพัฒนาสิ่งทอ

¹ บทความนี้ได้รับการสนับสนุนจากโครงการรณรงค์ภูมิปัญญาวัฒนธรรมจากธรรมชาติ : ศูนย์ทดลองเพื่อการเรียนรู้จากมรดกภูมิปัญญาวัฒนธรรม
ส่วนวัฒนธรรมผลิตภัณฑ์แฟชั่นและสิ่งทอเพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยความร่วมมือระหว่างกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม,
สถาบันไทยศึกษา และภาควิชาานภูมิศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² ภาควิชาานภูมิศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

³ ภาควิชาานภูมิศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



Abstract

The present day's sustainable production and consumption trends have given rise to the popularity of developing textiles from various kinds of natural fibers. However, only a few natural textiles are being developed in order to be utilized as clothing materials. This article is a part of the research The Branding Innovation of Womenswear from Hemp for Environmental Creative Crafts Target Group by Japanordic Cultural Capital Concept to Sustainability. The objectives are to create and develop textiles from Hemp to be used as a material for fashion apparels, and to conduct a survey on the people with expertise in textile development and fashion design to evaluate the final products.

The research experiments with handwoven fabrics from the hybrid between hand spun Hemp yarn and other kinds of yarn, using a plain weave pattern from a 2-shaft loom and the twill pattern from a 4-shaft loom. The results reveal that the end products have distinct qualities which can be versatile for ranges of products. The fabrics most suitable for clothing production are those woven by a combination of cotton twist spun yarn as the warp and the boiled Hemp yarn as the weft and a combination of the boiled Hemp yarn as the warp and the hand spun Leub as the weft. The ratios of the other type of yarn used in combination with Hemp yarn affect the thickness and the weightiness of the end products, creating fabrics suitable for more durable and structured garments. The organic coloring, created from the mixing of the natural fibers and the other fibers, also produces distinctive patterns on the fabrics, reducing the steps and the amount of water used in the dyeing process.

Keywords : Hemp, Environmental creative crafts, Textile development

บทนำ

ปัจจุบันทุกภาคส่วนต่างให้ความสำคัญกับการพัฒนาอย่างยั่งยืน เพื่อให้ส่งผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมให้น้อยที่สุด และเอื้อต่อการดำรงอยู่ของมวลมนุษยชาติ อุตสาหกรรมสิ่งทอและแฟชั่นจึงเป็นอีกหนึ่งภาคส่วนหนึ่งที่กำลังปรับตัวสู่ทิศทางดังกล่าว โดยปฏิวัติจากการเป็นฟาสต์แฟชั่น (Fast Fashion) หรือแฟชั่นที่ไม่คำนึงถึงผลกระทบต่อผู้บริโภคและสิ่งแวดล้อมมาเป็นแฟชั่นเนิบช้า หรือสโลว์แฟชั่น (Slow Fashion) ที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นอยู่ของมนุษย์และสิ่งแวดล้อมสอดคล้องกับรายงานประจำปี ค.ศ. 2021 ฟอสซิลแฟชั่น (The 2021 Fossil Fashion) ที่กล่าวว่า มีผู้บริโภคจำนวนมากไม่รู้ว่าเส้นใยที่มีราคาถูก เช่น โพลีเอสเตอร์ ที่สามารถพบได้ทั่วไปในผลิตภัณฑ์

สิ่งทอมีการปล่อยก๊าซคาร์บอนมากกว่า 530 ล้านตัน ดังนั้นตราสินค้าต่าง ๆ จะต้องสร้างความตระหนัก และลดการใช้วัสดุสังเคราะห์ (อิสเรศ วงศ์เสถียรโสภณ, 2564) ด้วยเหตุนี้หลากหลายตราสินค้า สินค้าแฟชั่นจึงให้ความสำคัญต่อการเลือกวัตถุดิบที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม เพื่อนำมาสร้างสรรค์ ผลิตภัณฑ์ที่หลากหลายและมีเอกลักษณ์ของตนเอง ประกอบกับหนึ่งในเทรนด์ที่มาแรงของผู้บริโภค ในปี ค.ศ. 2017 คือ กระแสรักธรรมชาติ และการใช้ผลิตภัณฑ์ต่าง ๆ ที่เน้นการใช้วัตถุดิบจากธรรมชาติ และเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อมมากขึ้น เช่น ผ้าฝ้ายออร์แกนิก เส้นใยไผ่ ไหม ลินิน เส้นใย สับปะรด รวมไปถึงแฮมพ์ หรือกัญชง (ผู้จัดการออนไลน์, 2560) จากการศึกษาพบว่า เส้นใยแฮมพ์ เป็นพืชที่ให้เส้นใยยาว จากส่วนเปลือกของลำต้นที่มีคุณภาพสูง มีความยืดหยุ่น แข็งแรง และ ทนทาน สามารถใช้เป็นวัตถุดิบในผลิตภัณฑ์จากเส้นใยได้มากมาย เช่น ผ้า และกระดาษได้ดี ซึ่งมี คุณภาพดีกว่าเส้นใยจากฝ้าย และลินิน เมื่อเปรียบเทียบปริมาณเส้นใยจากการปลูกแฮมพ์กับการ ปลูกฝ้าย แฮมพ์ให้ผลผลิตมากกว่าฝ้าย 2-3 เท่า เส้นใยแฮมพ์จึงเริ่มมีบทบาทสำคัญในตลาดเส้นใย ธรรมชาติ (มนทิรา สุขเจริญ และพันธวัศ สัมพันธ์พานิช, 2562) สอดคล้องกับแนวโน้มพฤติกรรม ผู้บริโภค และการพัฒนาผลิตภัณฑ์ ในปี พ.ศ. 2565 และปีถัด ๆ ไปของ WGSN (World Global Style Network) ผู้นำด้านการคาดการณ์แนวโน้มระดับโลก ที่กล่าวว่าเส้นใยยาว หรือพืชที่มีเส้นใย ยาว จะเป็นเส้นใยที่มีแนวโน้มเติบโตจากการนำมาใช้ในวงการแฟชั่น ซึ่งเป็นการมองหาทางเลือกที่ นอกเหนือไปจากผ้าฝ้าย เส้นใยในกลุ่มนี้ ประกอบด้วย แพลกซ์ (ลินิน) แฮมพ์ งามี และปอกระเจา รวมถึงการสนับสนุนแนวทางปฏิบัติทางการเกษตรแบบหมุนเวียนที่จะช่วยให้ดินดักจับคาร์บอนได้ (ผู้จัดการออนไลน์, 2564)

โดยทั่วไปคนส่วนมากจะรู้จักพืชที่เรียกว่า “กัญชา” หรือมารีฮวนนา (Marijuana) ในขณะที่ มีพืชอีกชนิดหนึ่งที่มีลักษณะใกล้เคียงกับกัญชา นั่นคือ “กัญชง” ในทางกฎหมายได้มีการระบุหรือให้ เรียก “กัญชง” ว่า “แฮมพ์ (Hemp)” จัดเป็นยาเสพติดให้โทษประเภท 5 ตามพระราชบัญญัติยาเสพติด ให้โทษ พ.ศ. 2522 กัญชาและแฮมพ์ และเป็นพืชดั้งเดิมที่มีการปลูกเพื่อใช้เส้นใยมานับพันปีใน เอเชียและตะวันออกกลาง (ประภัสสร ทิพย์รัตน์, 2562) ซึ่งในประเทศไทยการปลูกแฮมพ์ เมื่อ 4-5 ปี ที่ผ่านมากการปลูกแฮมพ์หรือมีไว้ครอบครองจะมีความผิดและมีบทลงโทษต่าง ๆ มากมาย จนกระทั่ง เมื่อปี พ.ศ.2560 พืชชนิดนี้ได้รับการอนุมัติจากคณะรัฐมนตรีในขณะนั้นให้สามารถทำการเพาะปลูก ได้ในประเทศไทย ทั้งในระดับครัวเรือน และอุตสาหกรรม เฉพาะในพื้นที่ที่กำหนดไว้เท่านั้น โดย จำกัดพื้นที่ 6 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดเชียงราย จังหวัดน่าน จังหวัดเพชรบูรณ์ จังหวัด แม่ฮ่องสอน และจังหวัดตาก จากการที่กฎกระทรวงในด้านการขออนุญาตผลิต นำเข้า ส่งออก จำหน่าย หรือมีไว้ในครอบครองซึ่งยาเสพติดให้โทษประเภท 5 เฉพาะแฮมพ์ได้มีผลบังคับใช้ตั้งแต่วันที่ 29 มกราคม พ.ศ. 2564 เป็นต้นมา ปัจจุบันกระทรวงสาธารณสุขได้มีการส่งเสริมและสนับสนุน การปลูกแฮมพ์ในทุก ๆ พื้นที่รวมทั้งกรุงเทพมหานคร แต่ต้องมีการยื่นคำร้องขออนุญาต ปลูกแฮมพ์ ในพื้นที่นั้น ๆ และต้องดำเนินการให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการนำไปใช้ประโยชน์เฉพาะตามที่ ได้รับอนุญาตเท่านั้น การที่ภาครัฐได้มีการเตรียมการส่งเสริมและยกระดับแฮมพ์ให้เป็นพืชเศรษฐกิจ



ด้วยการนำเส้นใยมาใช้ประโยชน์ด้านต่าง ๆ จึงทำให้มีการสนับสนุนให้ปลูกเฮมพ์กันอย่างแพร่หลายมากยิ่งขึ้น แต่ทุกขั้นตอนต้องได้รับการควบคุมจากภาครัฐ (สุรวิชาติ ภาควิชา และกนกวรรณ ศรีงาม, 2551)

ในอดีตพื้นที่ปลูกเฮมพ์ในประเทศไทยส่วนใหญ่จะเป็นพื้นที่ที่กลุ่มชาติพันธุ์ชนเผ่าม้ง ตั้งชุมชนอยู่ เนื่องจากเฮมพ์เป็นพืช โดยใช้เส้นใยเฮมพ์เพื่อทอเป็นผ้าในการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ และที่สำคัญเฮมพ์เป็นพืชทางเศรษฐกิจที่มีอนาคต และสามารถสร้างรายได้ให้กับชาวบ้านเกษตรกรในพื้นที่ ๆ สามารถปลูกเฮมพ์ได้เป็นอย่างดี (ศูนย์วิชาการสารสนเทศภาคเหนือ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2563) กลุ่มชาติพันธุ์ชนเผ่าม้ง มีภูมิปัญญาและกระบวนการผลิตเส้นใยเฮมพ์ ผ่านพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องในการปลูกเฮมพ์ บนฐานภูมิปัญญาและทุนวัฒนธรรม มาอย่างยาวนาน สืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติพันธุ์รุ่นต่อรุ่น เช่นกระบวนการปลูก ทั้งนี้ส่วนใหญ่เป็นการนำเส้นใยเฮมพ์มาถักทอเป็นเสื้อผ้าสวมใส่และจำหน่าย ผลิตภัณฑ์ส่วนใหญ่เป็นงานแฮนด์เมด ทำให้ต้องใช้เวลาในการผลิตผลิตภัณฑ์ค่อนข้างนาน ในปัจจุบันชนกลุ่มชาติพันธุ์ชนเผ่าม้งเริ่มมีการพัฒนากระบวนการผลิตและการแปรรูปเส้นใยเฮมพ์ในเชิงพาณิชย์มากขึ้น จนทำให้เติบโตเป็นกลุ่มวิสาหกิจชุมชน ซึ่งนิยมนำเส้นใยเฮมพ์มาทอและถัก แล้วแปรรูปเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม และเสื้อผ้ารูปทรงต่าง ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น เช่น เสื้อกั๊ก ผ้าพันคอ กระเป๋า หมวก เป็นต้น ซึ่งมีการพัฒนามาต่อยอดและแปรรูปทำเป็นสินค้าสำเร็จรูปใช้เองในตอนแรก จนกระทั่งสามารถทำขายได้ จึงทำให้ปัจจุบันแต่ละท้องถิ่นได้มีการหันมาปลูกต้นเฮมพ์เพื่อใช้ในงานศิลปหัตถกรรมเพิ่มมากขึ้น เช่น กลุ่มวิสาหกิจชุมชนดาวม่วง งานผ้าใยกล้วย กลุ่มชาติพันธุ์ชนเผ่าม้ง อ.แมริม จ.เชียงใหม่ โดยครูอัญพร ฤณอมวรกุล ครูช่างศิลปหัตถกรรม ปี พ.ศ. 2564 ผู้สืบทอดภูมิปัญญาการสร้างสรรค์ผ้าเขียนเทียนใยเฮมพ์ โดยเริ่มตั้งแต่นำต้นเฮมพ์มาลอกเส้นใยและผ่านกรรมวิธีเฉพาะจนกลายเป็นผืนผ้า นำมาย้อมสีธรรมชาติ และบรรจุเขียนลวดลายลงบนผืนผ้าด้วยเทียนตามแบบฉบับกลุ่มชาติพันธุ์ชนเผ่าม้ง ก่อนนำมาตัดเย็บเป็นสินค้าแฟชั่นมากมาย (สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย (องค์การมหาชน), 2564) จากการศึกษาพบว่า เมื่อมีการนำเฮมพ์ 100 % มาทดสอบ แต่เนื่องจากกลุ่มผู้บริโภคส่วนใหญ่ต้องการสัมผัสที่นุ่ม ไม่กระด้าง ซึ่งเฮมพ์ทอมือของชาวบ้านจะแข็งและยากต่อการทำให้นุ่ม ในขณะที่เฮมพ์จากโรงงานจะแข็งคล้ายลีนิน การจัดการในส่วนของการสัมผัสจึงง่ายกว่า

สถาบันพัฒนาอุตสาหกรรมสิ่งทอ กล่าวว่า ปัจจุบันผู้ประกอบการในประเทศไทยที่ใช้เส้นใยเฮมพ์เพื่อผลิตสินค้าเครื่องนุ่งห่ม มีเพียง 10 ราย ซึ่งเป็นกลุ่ม SMEs วิสาหกิจชุมชนส่วนใหญ่อยู่ในพื้นที่ภาคเหนือเป็นหลัก ขยายภายในประเทศเป็นส่วนใหญ่ และจะนำเข้าผ้าผืนจากเส้นใยเฮมพ์จากสาธารณรัฐประชาชนจีน ประเทศเวียดนาม และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว มีเพียงส่วนน้อยเท่านั้นที่ทำเองตั้งแต่ต้นโดยการผลิตเส้นใยและทอผ้าด้วยมือ และส่วนใหญ่จะผลิตเป็นสินค้าโอท็อป (ประชาชาติธุรกิจออนไลน์, 2564) เป็นผลมาจากปัจจุบันขาดแคลนเนื่องจากเกษตรกรที่แปรรูปเส้นใยแบบวิถียังมีจำนวนลดลง กระแสการผลักดันให้เฮมพ์เป็นพืชเศรษฐกิจใหม่ในประเทศไทยสามารถที่ต่อยอดเป็นสินค้าอุตสาหกรรมที่มีมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ ซึ่งแสดงให้เห็นถึง

ช่องว่างทางการตลาดที่ยังขาดการพัฒนาผลิตภัณฑ์จากใยไหมที่มีโอกาสเติบโต และตอบสนองกับความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคที่หลากหลายขึ้น และการใช้ประโยชน์จากเส้นใยไหมในเชิงพาณิชย์

จากปัญหาความสำคัญและช่องว่างทางการตลาดดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ในการหาแนวทางในการพัฒนาสิ่งทอจากไหม สำหรับงานสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย เพื่อตอบสนองกับความต้องการของกลุ่มผู้บริโภคที่มุ่งหวังอุตสาหกรรมแฟชั่นที่สร้างสรรค์ และตอบสนองช่องว่างทางการตลาดเพื่อนำไปเป็นแนวทางในการพัฒนาสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย และการสร้างตราสินค้าเครื่องแต่งกายที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมได้ต่อไป

วัตถุประสงค์งานวิจัย

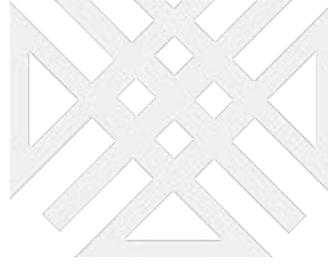
เพื่อหาแนวทางการพัฒนาสิ่งทอจากไหม เพื่อนำมาใช้ในการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกาย

วิธีการดำเนินงาน

1. ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับไหม และเส้นใยไหม กระบวนการพัฒนาเป็นสิ่งทอ และกระบวนการทดลองทอเส้นใยไหม
2. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ ครูภูมิปัญญา การลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อสำรวจและเก็บข้อมูลเทคนิคกรรมวิธีการพัฒนาเส้นใยสิ่งทอจากไหม
3. การทดลองการหาเทคนิคการทอจากเส้นใยไหม ด้วยการทอร่วมกับเส้นด้ายฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 เส้นไหมหีบ หรือไหมเปลือกแบบหัตถกรรม เส้นด้ายขนแกะแบบหัตถกรรม และเส้นด้ายฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรม การทดลองหาเทคนิค ฟันผิวสัมผัส น้ำหนัก และรูปลักษณะ ที่เหมาะสมกับเครื่องแต่งกายแฟชั่น
4. การสร้างเครื่องมือแบบสอบถามเพื่อเก็บวิเคราะห์ผลแนวทางการพัฒนาสิ่งทอจากไหมจากผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาสิ่งทอ และผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบแฟชั่น
5. การสรุปแนวทางการพัฒนาสิ่งทอจากไหม สำหรับงานสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย

การวิเคราะห์ผล

จากการค้นคว้าและการรวบรวมข้อมูลวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทั้งหมด โดยเริ่มจากการวิเคราะห์ข้อมูลสิ่งทอจากไหมในปัจจุบัน โดยวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางแฟชั่นผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาสิ่งทอธรรมชาติ และครูภูมิปัญญา เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ในส่วนของการสร้างสรรค์สิ่งทอจากไหม โดยมีข้อมูลดังนี้



การวิเคราะห์กระบวนการพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์

จากการศึกษาแนวคิดพืชเส้นใยและเฮมพ์ ผู้วิจัยพัฒนาแนวทางของงานวิจัยด้วยวิธีแบบงานหัตถกรรม คือ การสร้างเส้นด้ายด้วยวิธีการแบบภูมิปัญญาดั้งเดิมด้วยงานหัตถกรรมและงานฝีมือ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นในกระบวนการผลิตผ้าทอใยเฮมพ์ ของกลุ่มวิสาหกิจชุมชนควม่าง งานผ้าใยกล้วยของกลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านแม่สาบน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแมริม จังหวัดเชียงใหม่ กระบวนการจัดการพืชเส้นใยเฮมพ์ และวิธีการเตรียมเส้นใยเฮมพ์จนถึงการทอ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์ในงานวิจัยในครั้งนี้

จากการศึกษาพบว่า เส้นใยเฮมพ์ และผืนผ้าเฮมพ์ทอมือของชาวบ้าน 100 เปอร์เซ็นต์ ส่วนใหญ่มีผิวสัมผัสที่กระด้างหยาบ การหาแนวทางการใช้เส้นใยชนิดอื่นมาร่วมเพื่อให้คุณสมบัติเหมาะสมแก่การพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องแต่งกายที่ต่างออกไปจากเดิมจากที่เป็นอยู่นั้น ผู้วิจัยได้ใช้เส้นด้ายชนิดอื่น ได้แก่ เส้นด้ายฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 เส้นไหมหลิบ หรือไหมเปลือกแบบหัตถกรรม เส้นด้ายขนแกะแบบหัตถกรรม และเส้นด้ายฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรม เป็นส่วนประกอบด้ายพุ่งเพื่อให้ได้สิ่งทอที่มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ทั้งผิวสัมผัส เนื้อผ้า รูปลักษณะเหมาะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลาย เพื่อให้ได้เส้นด้ายเกิดความเหมาะสมที่สำหรับนำไปพัฒนาเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่น และสร้างอัตลักษณ์ของการทอผสมจนเกิดเป็นวัสดุใหม่ ๆ จากนั้นผลิตเป็นต้นแบบสิ่งทอ จากนั้นนำต้นแบบสิ่งทอนั้นวิเคราะห์ความเหมาะสมและความพึงพอใจที่มีความเหมาะสมต่อการนำไปใช้ในการผลิตเครื่องแต่งกายแฟชั่น และจากผู้เชี่ยวชาญในลำดับต่อไป

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมวัตถุดิบเส้นใยแบบหัตถกรรม

ผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจแหล่งวัตถุดิบ กระบวนการจัดการพืชเส้นใยเฮมพ์ และวิธีการเตรียมเส้นใยเฮมพ์จนถึงการทอ จากองค์ความรู้ภูมิปัญญาท้องถิ่นในกระบวนการผลิตผ้าทอใยกล้วย ของกลุ่มวิสาหกิจชุมชนควม่าง งานผ้าใยกล้วย กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง บ้านแม่สาบน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแมริม จังหวัดเชียงใหม่ ขั้นตอนการผลิตมีดังนี้

1. ตัดลำต้นกล้วยแล้วนำมามัดรวมกันเป็นกำ ตากแดดให้แห้งประมาณ 1-2 สัปดาห์
2. ลอกเปลือกเป็นเส้นเล็กให้ได้ขนาดใกล้เคียงกันออกจากลำต้นที่ผ่านการตากแห้งมาเรียบร้อยแล้ว
3. นำเปลือกที่ลอกออกจากแต่ละต้นมัดรวมกันเป็นมัดใหญ่
4. นำไปตำให้มันในครก จนได้เส้นที่นิ่ม เพื่อทำให้เส้นอ่อนนุ่มและง่ายต่อการต่อเส้น
5. นำเส้นใยที่ตำเสร็จแล้วนำมาต่อกันเป็นเส้นยาว โดยการขยี้ปลายเส้นใยทั้งสองเส้น ให้เส้นใยแยกออกจากกัน นำเอาเส้นใยที่แยกออกจากกันจากปลายของทั้งสองสองเส้นมาทาบติดกันแล้วใช้มือรื้อให้เป็นเส้นเดียวกันโดยไม่มีปม
6. นำเส้นใยที่พันไว้เป็นก้อนมาปั่นให้เป็นเกลียวกลมแล้วเข้าหลอดกรอ
7. นำไปวนรอบไม้กากบาท เพื่อกำหนดความกว้างและความยาวของผ้าที่จะทอและตากเส้นให้แห้งแล้วมัดรวมกัน และทำเป็นใจ

8. นำไปต้มกับน้ำซี้้เ้าเพื่อพอกให้ขาว โดยให้เปลือกนอกใยักญชงหลุดออกได้ง่าย
9. นวดเส้นให้แบนและนุ่ม เมื่อรีดจนนิ่มแล้วนำไปวนรอบไม้กากบาทเพื่อตากลมให้แห้งสำหรับนำไปทอต่อไป

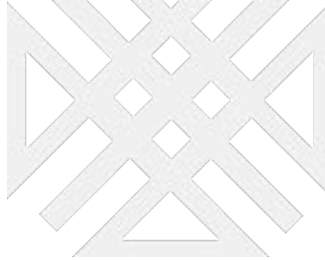


ภาพที่ 1 : แสดงกระบวนการจัดการพืชเส้นใยแฮมพ์เพื่อใช้สำหรับทอ
ที่มา: กลุ่มวิชาหัตถกรรมชนดาวม่วง งานผ้าใยักญชง กลุ่มชาติพันธุ์ม้ง, 2565

จากการศึกษาแต่ละกระบวนการขั้นตอนการทำเส้นใยแบบดั้งเดิม พบว่ามีเส้นใยแฮมพ์ด้วยกันทั้งหมด 4 รูปแบบ และจนมาถึงขั้นตอนการทอจนได้ผ้าทอจากเส้นด้ายักญชง โดยมีลักษณะดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงลักษณะเส้นใยแฮมพ์ที่ได้จากแต่ละกระบวนการเตรียมวัตถุดิบเส้นใยแฮมพ์แบบหัตถกรรม

รูปแบบ	ภาพประกอบ	เส้นใยแฮมพ์	ลักษณะ
1		เส้นใยแฮมพ์ดิบ หลังจาก ลอกออกจากลำต้น	มีลักษณะเรียบแบน แข็ง และหยาบ สีของ เส้นใยยังเป็นสีเขียวปนน้ำตาล
2		เส้นใยแฮมพ์ดิบ หลังจากตำ เสร็จ	มีลักษณะหยาบกรัง นิ่มขึ้น สีของเส้นใยยังเป็นสี น้ำตาลเหลืองปนเหลือง
3		เส้นใยแฮมพ์ดิบ บั่นเกลียว กลม	มีลักษณะเป็นเกลียวกลม แข็ง สีของเส้นด้ายยัง เป็นสีน้ำตาลปนเขียว



รูปแบบ	ภาพประกอบ	เส้นใยไหม	ลักษณะ
4		เส้นใยไหมดิบ	มีลักษณะเป็นเกลียวแบน นิยมใช้ สีสองเส้นด้าย ยังเป็นชาววลอมน้ำดาลอญ

ขั้นตอนที่ 2 การทดลองทอสิ่งทอจากเส้นใยไหม

ผู้วิจัยทดลองทอเส้นใยไหมด้วยแบบหัตถกรรมในการทอ โดยใช้กี่ทอมือ แบ่งการทดลองทอเป็น 2 แบบ ดังนี้ตารางที่ 2

ตารางที่ 2 : การแบ่งการทดลองทอสิ่งทอจากเส้นใยไหม ทั้งสองแบบ 2 แบบ

รูปแบบการทอ	แบบที่ 1 (การทอแบบ 2 ตะกอ)	แบบที่ 2 (การทอแบบ 4 ตะกอ)
เส้นด้ายยืน	เส้นด้ายยืนปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2	ไหมดิบรูปแบบที่ 4
เส้นด้ายพุ่ง	ไหมดิบรูปแบบที่ 2	เส้นด้ายยืนปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2
	ไหมดิบรูปแบบที่ 3	เส้นไหมหีบ หรือไหมแปดดอกแบบหัตถกรรม
	ไหมดิบรูปแบบที่ 4	เส้นด้ายยืนแบบหัตถกรรม
		เส้นด้ายยืนปั่นแบบอุตสาหกรรม

จากตารางที่ 2 ดังสรุปได้ดังนี้

แบบที่ 1 โดยกำหนดเส้นด้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 เป็นเส้นด้ายยืน และเส้นใยไหมเป็นวัตถุดิบหลัก รูปแบบที่ 2 รูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 เป็นเส้นด้ายพุ่ง ตามจำนวนเส้นด้ายยืนที่แตกต่างกัน เพื่อให้ได้ลักษณะผ้าทอที่ต่างกัน การร้อยเส้นด้ายยืนแบบจำนวน 2 เส้น การทอแบบ 2 ตะกอ

แบบที่ 2 โดยกำหนดเส้นใยไหมดิบเป็นวัตถุดิบหลักเป็นเส้นด้ายยืน และเส้นด้ายยืนทั้ง 4 ชนิดเป็นเส้นด้ายพุ่ง ตามจำนวนเส้นด้ายยืนที่แตกต่างกัน เพื่อให้ได้ลักษณะผ้าทอที่ต่างกัน การร้อยเส้นด้ายยืนแบบจำนวน 1 เส้น การทอแบบ 4 ตะกอ

ขั้นตอนที่ 3 การวิเคราะห์ผลการพัฒนาสิ่งทอจากเส้นใยไหมจากการทดลอง

3.1 ผลการทดลองทอแบบที่ 1 โดยกำหนดเส้นด้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 ชนิดอื่นเป็นเส้นด้ายยืน และเส้นใยไหมเป็นวัตถุดิบหลัก รูปแบบที่ 2 รูปแบบที่ 3 และรูปแบบที่ 4 เป็นเส้นด้ายพุ่ง ตามจำนวนเส้นด้ายยืนที่แตกต่างกัน เพื่อให้ได้ลักษณะผ้าทอที่ต่างกัน การร้อยเส้นด้ายยืนแบบจำนวน 2 เส้น การทอแบบ 2 ตะกอ ลายขัดมาตรฐาน ดังนี้



ก.

ข.

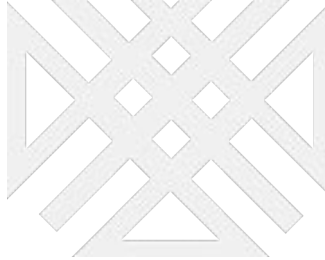
ค.

ภาพที่ 2 : แสดงภาพการทอแบบเส้นด้ายยืน ฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น
 ก. ด้ายพุ่งเฮมพ์ดิบ รูปแบบที่ 2 ข. ด้ายพุ่งเฮมพ์ดิบ รูปแบบที่ 3 และ ค.ด้ายพุ่งเฮมพ์ต้มสุก รูปแบบที่ 4
 ที่มา : ขวัญชัย บุญสม, 2565

จากการทดลอง พบว่า กระบวนการทอเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทั้ง 3 รูปแบบ เป็นการทอด้วยกี่ทอมือแบบ 2 ตะกอในการทอจะได้สิ่งทอที่มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทั้ง 3 รูปแบบ ทั้งนี้เป็นการทอแบบลายขัด เหมาะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายแล้วนำไปทำการวิเคราะห์ลักษณะและแนวทางการนำไปใช้ ดังตารางที่ 3

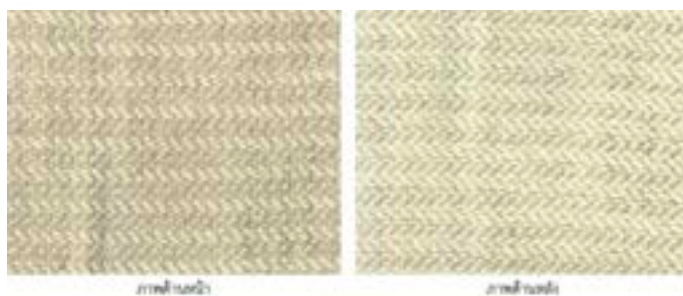
ตารางที่ 3 : ผลการวิเคราะห์ข้อดีและข้อด้อยของชิ้นผ้าที่ทอด้วยกี่ทอมือ 2 ตะกอ ลายขัดมาตรฐาน
 ชิ้นผ้าที่ทอแบบหัตถกรรมด้วยกี่ทอมือ 2 ตะกอ ลายขัดมาตรฐาน

ชิ้นผ้า	ภาพประกอบ	ลักษณะ	การนำไปใช้
(1) การทอแบบเส้นด้ายยืน ฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นด้าย พุ่งเฮมพ์ดิบ รูปแบบที่ 2 จำนวน 1 เส้น		- มีเส้นใยที่มีลักษณะของพุ่ง เนื้อผ้าหยาบ - มีเส้นใยที่มีความยืดหยุ่น มี ความกระด้างมาก	- การนำผ้าทอไปใช้ กับผลิตภัณฑ์ เครื่อง ประกอบเครื่องแต่งกาย และเครื่องสิ่งทอ ประเภทต่าง ๆ
(2) การทอแบบเส้นด้ายยืน ฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นพุ่ง ด้วยเส้นใยเฮมพ์ดิบ ปั่น เกลียว รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 เส้น		- มีเส้นใยที่มีลักษณะของพุ่ง เนื้อผ้าหยาบ - มีเส้นใยที่มีความยืดหยุ่น มี ความกระด้างมาก	- การนำผ้าทอไปใช้ กับผลิตภัณฑ์ เครื่อง ประกอบเครื่องแต่งกาย และเครื่องสิ่งทอ ประเภทต่าง ๆ

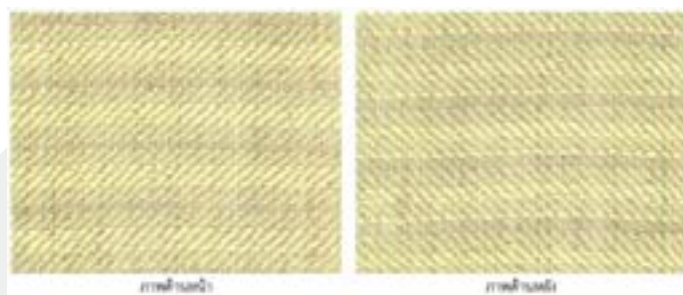


ชิ้นผ้าที่ทอแบบหัตถกรรมด้วยกี่ทอมือ 2 ตะกอ ฉายชัดมาตรฐาน			
ชิ้นผ้า	ภาพประกอบ	ลักษณะ	การนำไปใช้
(3) การทอแบบเส้นด้ายยืน ฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นด้าย พุ่งด้วยเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก รูป แบบที่ 4 จำนวน 1 เส้น		- ฝ้ายมีลักษณะของฟูเล็กน้อย เนื้อผ้าไม่หนามาก - ฝ้ายมีความยืดหยุ่น มีความกระด้างเล็กน้อย	- การนำผ้าทอไปใช้กับผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม เครื่องประกอบเครื่องแต่งกาย และเครื่องทอประเภทต่าง ๆ

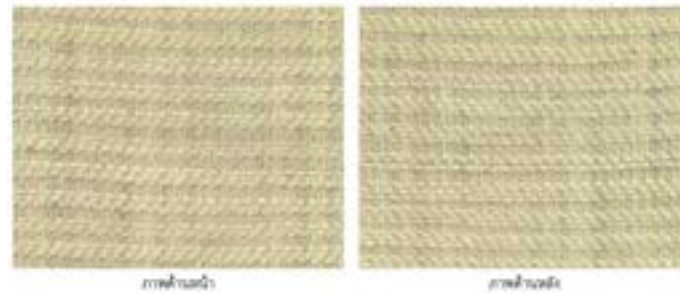
3.2 ผลการทดลองทอแบบที่ 2 โดยกำหนดให้เส้นใยเฮมพ์ต้มสุกเป็นวัตถุดิบหลักเป็นเส้นยืน และเส้นใยอื่นทั้ง 4 ชนิดเป็นเส้นพุ่ง ได้แก่ เส้นฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 เส้นไหมหีบ หรือไหมเปลือกแบบหัตถกรรม เส้นใยขนแกะแบบหัตถกรรม และเส้นฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรม เพื่อนำมาทอเป็นผืนผ้าในระบบหัตถกรรม ตามจำนวนเส้นด้ายยืนที่แตกต่างกัน เพื่อให้ได้ลักษณะผ้าทอที่ต่างกัน การร้อยเส้นด้ายยืนแบบจำนวน 1 เส้น การทอแบบ 4 ตะกอ ดังนี้



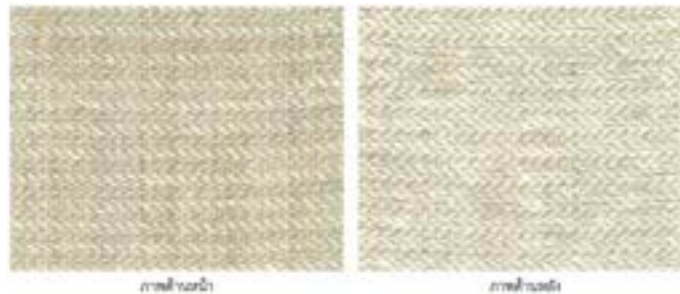
ภาพที่ 5 : แสดงภาพการทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น
พุ่งด้วยเส้นฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น
ที่มา : ขวัญชัย บุญสม, 2565



ภาพที่ 6 : แสดงภาพการทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น
พุ่งด้วยเส้นไหมหีบ หรือไหมเปลือกแบบหัตถกรรม จำนวน 3 เส้น
ที่มา : ขวัญชัย บุญสม, 2565



ภาพที่ 7 : แสดงภาพการทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น
พุ่งด้วยเส้นใยขนแกะแบบหัตถกรรม จำนวน 1 เส้น
ที่มา : ขวัญชัย บุญสม, 2565

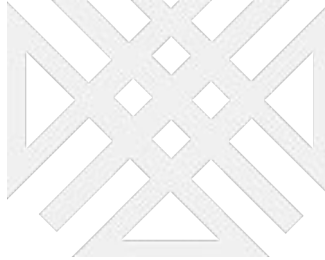


ภาพที่ 8 : แสดงภาพการทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น
พุ่งด้วยเส้นฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรม จำนวน 1 เส้น
ที่มา : ขวัญชัย บุญสม, 2565

จากการทดลอง พบว่า กระบวนการทอเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทอร่วมกับเส้นใยอื่นทั้ง 6 ชนิดเป็นการทอด้วยกี่ทอมือแบบ 4 ตะกอในการทอจะได้ชิ้นผ้าที่มีลักษณะที่แตกต่างกันออกไปตามเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทอร่วมกับเส้นใยอื่นทั้ง 4 ชนิดทั้งนี้เป็นการทอแบบลายทอมาตรฐานแล้วนำไปทำการวิเคราะห์ลักษณะและแนวทางการนำไปใช้ ภายภาพ ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 : ผลการวิเคราะห์ข้อดีและข้อด้อยของชิ้นผ้าที่ทอร่วมกับเส้นใยอื่นที่ทอด้วยกี่ทอมือ 4 ตะกอ

ชิ้นผ้าที่ทอด้วยกี่ทอมือ 4 ตะกอ ลายทอมาตรฐาน			
ชิ้นผ้า	ภาพประกอบ	ลักษณะ	การนำไปใช้
(1) การทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุกจำนวน 1 เส้นพุ่งด้วยเส้นฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรมเบอร์ 20/2 จำนวน 2เส้น		- ผืนผ้าไม่มีลักษณะของฟูเนื้อผ้าหยาบ - ผืนผ้าไม่มีความยืดหยุ่น มีความกระด้าง	- การนำผ้าทอไปใช้กับผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม - เครื่องประกอบการแต่งกายและเครื่องสิ่งทอประเภทต่างๆ



ชิ้นผ้าที่ทอด้วยกึ่งทอมือ 4 ตะกอ ลายทอมาตรฐาน			
ชิ้นผ้า	ภาพประกอบ	ลักษณะ	การนำไปใช้
(2) การทอแบบเส้นยืน เส้นโยเฮมพ์ตีมสูก จำนวน 1 เส้น พุ่งด้วยเส้นไหมเหล็บ จำนวน 3 เส้น		- เส้นผ้าไม่มีลักษณะพองฟู เนื้อผ้ามีเส้นเล็กน้อย - เส้นผ้าไม่มีความยืดหยุ่น มี ความกระด้าง	- การนำผ้าทอไปใช้กับ ผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม เครื่องประกอบเครื่องแต่งกาย และเคหะสิ่งทอประเภทต่างๆ
(3) การทอแบบเส้นยืน เส้นโยเฮมพ์ตีมสูก จำนวน 1 เส้น พุ่งด้วยเส้นโยชนแกะ แบบหัตถกรรม จำนวน 1 เส้น		- เนื้อผ้าหยาบลักษณะพองฟู - เส้นผ้าไม่มีความยืดหยุ่น มี ความกระด้าง	- การนำผ้าทอไปใช้กับ ผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม เครื่องประกอบเครื่องแต่งกาย และเคหะสิ่งทอประเภทต่างๆ
(4) การทอแบบเส้นยืน เส้นโยเฮมพ์ตีมสูก จำนวน 1 เส้น พุ่งด้วย เส้นฝ้ายปั่นแบบ อุตสาหกรรม จำนวน 1 เส้น		- เนื้อผ้าหยาบเล็กน้อย - เส้นผ้าไม่มีความยืดหยุ่น มี ความกระด้าง	- การนำผ้าทอไปใช้กับ ผลิตภัณฑ์เครื่องนุ่งห่ม เครื่องประกอบเครื่องแต่งกาย และเคหะสิ่งทอประเภทต่างๆ

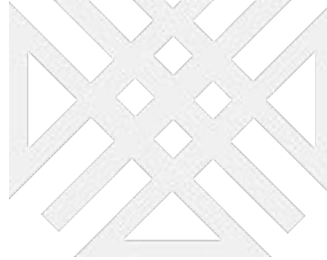
ขั้นตอนที่ 4 การวิเคราะห์ผลการพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์จากผู้เชี่ยวชาญ

จากการทดลองเพื่อหาแนวทางการพัฒนาสิ่งทอจากเส้นโยเฮมพ์ ผู้วิจัยได้นำสิ่งทอดังกล่าวมาจากการทดลองทั้ง 7 ชิ้น เข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์กับผู้เชี่ยวชาญ โดยหาความเหมาะสมสำหรับการนำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายแฟชั่นต้นแบบในงานวิจัย การวิเคราะห์ผลการพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์ ผู้วิจัยกำหนดอัตราส่วนผสมของเส้นโยและชนิดของเส้นโยที่นำมาทอร่วมด้วยกับเส้นโยเฮมพ์ สำหรับการผลิตสิ่งทอสำหรับการนำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายแฟชั่นต้นแบบในงานวิจัย จากนั้นนำสิ่งทอดังกล่าวมาจากการทดลองให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่าน ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญด้านการผลิตเครื่องแต่งกายแฟชั่น ผู้เชี่ยวชาญด้านการผลิตสิ่งทอ และผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายแฟชั่น ให้ความคิดเห็นเกี่ยวกับระดับความพึงพอใจ (Rating Scales) ของการนำสิ่งทอดังกล่าวมาผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นในประเด็นด้านคุณสมบัติและความเหมาะสมที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่น โดยผู้วิจัยสรุปผลจากข้อมูลและวิเคราะห์และนำเสนอข้อมูลโดยการแจกแจงความถี่ ค่าเฉลี่ยเลขคณิต ค่าร้อยละ และค่าส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน นำเสนอในรูปแบบคำอธิบาย ตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้ โดยมีเกณฑ์ในการวิเคราะห์ข้อมูลจากการใช้ค่าเฉลี่ยเลขคณิต ได้ดังต่อไปนี้

4.1 ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นของผู้เชี่ยวชาญ ที่มีต่อสิ่งทอต้นแบบจากการทดลองทอแบบที่ 1

ตารางที่ 5 : ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นของผู้เชี่ยวชาญ ที่มีต่อสิ่งทอต้นแบบจากการทดลองทอแบบที่ 1

สิ่งทอต้นแบบ	คุณสมบัติทางกายภาพ และความเหมาะสมในการตัดเย็บ	ระดับความพึงพอใจ			
		X	ร้อยละ	S.D.	ระดับ
(1) การทอแบบ เส้นยืน ผ้ายับ เกลียว อุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นพุ่ง ด้วยเส้นใยเฮมพ์ ดิบ รูปแบบที่ 2 จำนวน 1 เส้น	(1) ความยืดหยุ่น	1.00	20.00	0.00	น้อยที่สุด
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.00	80.00	0.82	มาก
	(3) ความหนา	3.67	73.33	0.47	มาก
	(4) มีสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	1.67	33.33	0.94	น้อย
	(5) ความฉีกฉีก	1.00	20.00	0.00	น้อยที่สุด
	(6) การระบายอากาศ	1.33	26.67	0.47	น้อยที่สุด
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่ง กาย	1.67	33.33	0.47	น้อย
	(8) การตัดเย็บเชิงพาณิชย์	3.00	60.00	1.41	ปานกลาง
รวม		2.17	43.33	0.57	น้อย
(2) การทอแบบ เส้นยืน ผ้ายับ เกลียว อุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นพุ่ง	(1) ความยืดหยุ่น	1.67	33.33	0.47	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.00	80.00	0.00	มาก
	(3) ความหนา	3.33	66.67	0.94	ปานกลาง
	(4) มีสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	2.67	53.33	0.94	ปานกลาง
	(5) ความฉีกฉีก	1.00	20.00	0.00	น้อยที่สุด



สิ่งทอต้นแบบ	คุณสมบัติทางกายภาพ และความเหมาะสมในการตัดเย็บ	ระดับความพึงพอใจ			
		X	ร้อยละ	S.D.	ระดับ
ด้วยเส้นใยเฮมพ์ ดิบ ปั่นเกลียว รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 เส้น	(6) การระบายอากาศ	1.33	26.67	0.47	น้อยที่สุด
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(8) การตัดเย็บเชิงพาณิชย์	3.33	66.67	1.25	ปานกลาง
รวม		2.42	48.33	0.61	น้อย
(3) การทอแบบ เส้นยืน ผ้ายัน เกลียว อุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น พุ่งด้วยเส้นใยเฮ มพ์ดัดสุก รูปแบบ ที่ 4 จำนวน 1 เส้น	(1) ความยืดหยุ่น	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.33	86.67	0.47	มาก
	(3) ความหนา	4.33	86.67	0.47	มาก
	(4) ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	3.33	66.67	0.47	ปานกลาง
	(5) ความมันเงา	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(6) การระบายอากาศ	2.33	46.67	0.94	น้อย
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย	3.33	66.67	0.47	ปานกลาง
	(8) การตัดเย็บเชิงพาณิชย์	4.00	80.00	0.82	มาก
รวม		3.21	64.17	0.66	ปานกลาง

ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นของผู้เชี่ยวชาญ ที่มีต่อสิ่งทอต้นแบบจากการทดลองทอแบบที่ 1 พบว่า

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 1 การทอแบบเส้นยืน ผ้ายันเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้นพุ่งด้วยเส้นใยเฮมพ์ดิบ รูปแบบที่ 2 จำนวน 1 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 1.00 ระดับน้อยที่สุด ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.00 ระดับมาก ความหนา ค่าเฉลี่ย 3.67 ระดับมาก ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 1.67 ระดับน้อย ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 1.00 ระดับน้อยที่สุด การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 1.33 ระดับน้อยที่สุด ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 1.67 ระดับน้อย การตัดเย็บเชิงพาณิชย์ ค่าเฉลี่ย 3.00 ระดับปานกลาง

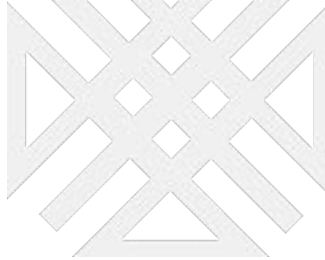
สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 2 การทอแบบเส้นยืน ฝ่ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น ฟุ้งด้วยเส้นใยเฮมพ์ดิบ ปั่นเกลียว รูปแบบที่ 3 จำนวน 1 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 1.67 ระดับน้อย ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.00 ระดับมาก ความหนา ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 2.67 ระดับปานกลาง ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 1.00 ระดับน้อยที่สุด การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 1.33 ระดับน้อยที่สุด ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย การต่อ ยอดเชิงพาณิชย์ ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 3 การทอแบบเส้นยืน ฝ่ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น ฟุ้งด้วยเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก รูปแบบที่ 4 จำนวน 1 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ความหนา ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง การต่อ ยอดเชิงพาณิชย์ ค่าเฉลี่ย 4.00 ระดับมาก

4.2 ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่น ของสิ่งทอจากการทดลองทอแบบที่ 2

ตารางที่ 6 : ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นของสิ่งทอจากการทดลองทอแบบที่ 2

สิ่งทอต้นแบบ	คุณสมบัติทางกายภาพ และความเหมาะสมในการต่อ ยอด	ระดับความพึงพอใจ			
		X	ร้อยละ	S.D.	ระดับ
(1) การทอแบบ เส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น ฟุ้งด้วยเส้นฝ้าย ปั่นเกลียว อุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น	(1) ความยืดหยุ่น	2.33	46.67	1.25	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
	(3) ความหนา	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
	(4) ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	3.67	73.33	1.25	มาก
	(5) ความมันเงา	2.33	46.67	0.94	น้อย
	(6) การระบายอากาศ	2.67	53.33	1.25	ปานกลาง
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่ง กาย	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
	(8) การต่อ ยอดเชิงพาณิชย์	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด



รวม		3.71	74.17	0.82	มาก
(2) การทอแบบเส้นยืนเส้นโยเฮ มัดด้นทุก จำนวน 1 เส้น พุ่งด้วยเส้นไหมหีบ จำนวน 3 เส้น	(1) ความยืดหยุ่น	1.67	33.33	0.94	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.33	86.67	0.94	มาก
	(3) ความหนา	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
	(4) ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	4.33	86.67	0.47	มาก
	(5) ความมันเงา	3.33	66.67	0.94	ปานกลาง
	(6) การระบายอากาศ	2.33	46.67	0.94	น้อย
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย	4.33	86.67	0.47	มาก
	(8) การด้อยคุณสมบัติอื่นๆ	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
รวม		3.71	74.17	0.71	มาก
(3) ชิ้นผ้าที่ทอด้วยเส้นด้ายยืนจากเส้นโยเฮมัดด้นทุกด้วยเส้นด้ายขนแกะแบบหัตถกรรม จำนวน 1 เส้น	(1) ความยืดหยุ่น	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.67	93.33	0.47	มากที่สุด
	(3) ความหนา	4.33	86.67	0.47	มาก
	(4) ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	3.00	60.00	0.82	ปานกลาง
	(5) ความมันเงา	1.67	33.33	0.47	น้อย
	(6) การระบายอากาศ	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย	3.33	66.67	0.47	ปานกลาง
	(8) การด้อยคุณสมบัติอื่นๆ	3.67	73.33	1.25	มาก
รวม		3.08	61.67	0.70	ปานกลาง
(4) การทอแบบเส้นยืนเส้นโยเฮ	(1) ความยืดหยุ่น	2.33	46.67	0.94	น้อย
	(2) ความแข็งแรง และความทนทาน	4.33	86.67	0.47	มาก

มพัส้มสุก จำนวน 1 เส้น พุงด้วย เส้นฝ้ายปั่นแบบ อุตสาหกรรม จำนวน 1 เส้น	(3) ความหนา	4.33	86.67	0.47	มาก
	(4) ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(5) ความมันเงา	3.33	66.67	1.70	ปานกลาง
	(6) การระบายอากาศ	2.00	40.00	0.82	น้อย
	(7) ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่ง กาย	2.33	46.67	1.25	น้อย
	(8) การต่อยอดเชิงพานิชย์	3.67	73.33	1.25	มาก
รวม		3.04	60.83	0.96	ปานกลาง

ผลการวิเคราะห์ด้านความเหมาะสมและคุณสมบัติที่มีผลต่อการนำไปผลิตเป็นเครื่องแต่งกายแฟชั่นของผู้เชี่ยวชาญ ที่มีต่อสิ่งทอต้นแบบจากการทดลองทอแบบที่ 2 พบว่า

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 4 การทอแบบเส้นยืน ฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น พุงด้วยเส้นใยเฮมพ์ดิบ จำนวน 1 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด ความหนา ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 3.67 ระดับมาก ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 2.67 ระดับปานกลาง ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด การต่อยอดเชิงพานิชย์ ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 5 การทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น พุงด้วยเส้นไหมหีบ 3 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 1.67 ระดับน้อย ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ความหนา ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก การต่อยอดเชิงพานิชย์ ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 6 ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย ความแข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.67 ระดับมากที่สุด ความหนา ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ผิวสัมผัสความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 3.00 ระดับปานกลาง ความมันเงา ค่าเฉลี่ย 1.67 ระดับน้อย การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง การต่อยอดเชิงพานิชย์ ค่าเฉลี่ย 3.67 ระดับมาก

สิ่งทอต้นแบบรูปแบบที่ 7 การทอแบบเส้นยืนเส้นใยเฮมพ์ต้มสุก จำนวน 1 เส้น พุงด้วยเส้นฝ้ายปั่นแบบอุตสาหกรรม จำนวน 1 เส้น ความยืดหยุ่น ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย ความ



แข็งแรง และความทนทาน ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ความหนา ค่าเฉลี่ย 4.33 ระดับมาก ผิวสัมผัส ความนุ่ม และการทิ้งตัว ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อยความมันเงา ค่าเฉลี่ย 3.33 ระดับปานกลาง การระบายอากาศ ค่าเฉลี่ย 2.00 ระดับน้อย ความเหมาะสมในการผลิตเป็นเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 2.33 ระดับน้อย การต่อ ยอดเชิงพาณิชย์ ค่าเฉลี่ย 3.67 ระดับมาก

สรุปผลจากการเก็บรวบรวมข้อมูล การทดลองพัฒนาสร้างสรรค์สิ่งทอ และการวิเคราะห์ประเมินผลสิ่งทอ พบว่าในกระบวนการทดลองทอเส้นใยเฮมพ์แบบหัตถกรรมทอร่วมกับเส้นใยชนิดอื่นเป็นการทอด้วยกี่ทอมือแบบ 2 ตะกอ แบบลายขัดมาตรฐาน และ 4 ตะกอ แบบลายทอมาตรฐาน ในการทอจะได้สิ่งทอที่มีลักษณะที่แตกต่างกันซึ่งเหมาะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์ได้หลากหลายผลิตภัณฑ์ เนื่องจากพื้นฐานของเส้นใยเฮมพ์นั้นมีความแข็งแรง หากใช้เฮมพ์เพียงอย่างเดียวมาผลิตเครื่องแต่งกายจะทำให้ผู้สวมใส่รู้สึกไม่สบายตัว โดยจากการทดลองขึ้นต้นแบบสิ่งทอครั้งที่ 1 และ 2 และจากการประเมินผลการทดลองดังกล่าวกับผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่นและสิ่งทอ ด้วยเครื่องมือแบบสอบถามในด้านความยืดหยุ่น ความแข็งแรงและความทนทาน ความหนา ผิวสัมผัสความนุ่มและการทิ้งตัว ความมันเงา การระบายอากาศ ความเหมาะสมในการเป็นเครื่องแต่งกาย และการต่อ ยอดเชิงพาณิชย์ พบว่าการใช้วิธีการทอแบบเส้นยืนเฮมพ์ดัมสุก จำนวน 1 เส้น เส้นพุ่งด้วยเส้นฝ้ายปั่นเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 จำนวน 2 เส้น และการทอแบบเส้นยืนเฮมพ์ดัมสุก จำนวน 1 เส้น เส้นพุ่งด้วยเส้นไหมหีบ จำนวน 3 เส้น มีความเหมาะสมกับการนำมาใช้สำหรับงานแฟชั่นเครื่องแต่งกายมากที่สุด ทั้งนี้แนวทางของอัตราส่วนของเส้นใยชนิดอื่นที่ทอร่วมส่งผลให้มีน้ำหนัก ความหนาบางที่เหมาะสมแก่การทำเครื่องแต่งกายที่มีโครงสร้างอยู่ทรง มีความแข็งแรง และคงทนมากขึ้น ในด้านสีเป็น สีจางจะสด คือสีธรรมชาติของตัววัตถุดิบที่เกิดจากการผสมเส้นใยชนิดอื่นทำให้เกิดผลดลวยขึ้น โดยลดขั้นตอนการฟอกย้อม ลดการใช้น้ำลงจากกระบวนการย้อมสี จึงเป็นโอกาสดีที่เส้นใยเฮมพ์หัตถกรรมท้องถิ่นจะได้มีการพัฒนาและแพร่หลายให้เป็นที่รู้จักในกลุ่มคนรุ่นใหม่ที่มีความสนใจกับกระแสรักษ์โลกและการพัฒนาที่ยั่งยืนมากขึ้น

อภิปรายผล

จากวัตถุประสงค์การวิจัยเพื่อหาแนวทางการพัฒนาสิ่งทอจากเฮมพ์สำหรับการสร้างสรรค์แฟชั่นเครื่องแต่งกาย โดยการมุ่งเน้นใช้วัตถุดิบพื้นฐานจากธรรมชาติมากกว่าวัตถุดิบสังเคราะห์ ซึ่งสอดคล้องสถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย (สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย (องค์การมหาชน), ม.ป.ป.) ที่กล่าวว่า ผลิตภัณฑ์ใยเฮมพ์เป็นผลิตภัณฑ์สิ่งทออินทรีย์ มีความได้เปรียบสิ่งทอธรรมชาติอื่น ๆ ในเรื่องของความเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม เนื่องจากเป็นพืชระยะสั้น ปลูกในพื้นที่ซ้ำ ๆ ได้ต่อเนื่องและไม่จำเป็นต้องใช้สารป้องกันกำจัดศัตรูพืช ทั้งนี้แนวทางการพัฒนานวัตกรรมสิ่งทอสีเขียว (Eco-Innovative Textiles) ซึ่งเป็นการพัฒนาผลิตภัณฑ์สิ่งทอที่เป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม นำไปสู่การพัฒนาอุตสาหกรรมสิ่งทอสู่การพัฒนาที่ยั่งยืน และตอบสนองกับความต้องการของผู้บริโภคที่เพิ่ม

มากขึ้น (กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม, ม.ป.ป.) ผลลัพธ์ที่สอดคล้องและทิศทางการประเมินความพึงพอใจจาก เส้นพุ่งด้วยเส้นผ้ายันเกลียวอุตสาหกรรม เบอร์ 20/2 และเส้นพุ่งด้วยเส้นไหมดิบ มีความเหมาะสมกับการนำมาใช้สำหรับงานแฟชั่นเครื่องแต่งกาย ในด้านต่าง ๆ มากที่สุด ผ้ายันแบบที่ได้จึงมีน้ำหนัก ความหนาบางที่เหมาะสมแก่การทำเครื่องแต่งกายที่มีโครงสร้างอยู่ทรง มีความแข็งแรง และคงทนมากขึ้น ในด้านสีเป็น สัจจะวัสดุ คือสีธรรมชาติของตัววัตถุดิบที่เกิดจากการผสมเส้นใยชนิดอื่นทำให้เกิดลวดลายขึ้น ดังนั้นนวัตกรรมการใช้เส้นไหมในการพัฒนาผลิตภัณฑ์ สามารถตอบสนองแนวคิดเศรษฐกิจพอเพียงได้อย่างเหมาะสม และยังสามารถสร้างแนวทางให้เกิดความยั่งยืนของการพัฒนาในรูปแบบของแนวคิดเศรษฐกิจแบบวงรอบ (Circular Economy) ที่บูรณาการ และใช้กระบวนการพัฒนาให้การใช้ผลิตภัณฑ์ ส่วนประกอบและวัสดุหรือทรัพยากรเกิดประโยชน์สูงสุดตลอดเวลา ครอบคลุมทุกด้านตั้งแต่วิธีการ วัฏจักรชีวิตของแหล่งทรัพยากรตามธรรมชาติ ตลอดจนทรัพยากรมนุษย์ (รุ่งทิพย์ ลุยเลา, 2562) โดยสามารถนำสิ่งทอจากเส้นไหมที่พัฒนาแล้วจากกระบวนการวิจัยไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกายที่มีแนวคิดเรื่องสิ่งแวดล้อม ผสมผสานงานหัตถกรรมร่วมสมัย (Contemporary Craft) ในรูปแบบสไตล์มินิมอลผสมกับมินิมอลลิสต์ (Modern Minimalist) เน้นการออกแบบที่มีความทันสมัย มีรูปแบบเรียบง่าย มีโครงสร้างอยู่ทรง ด้านสีและพื้นผิวแสดงสัจจะวัสดุ ทั้งนี้แนวทางการพัฒนาสิ่งทอที่เชื่อมโยงกับการออกแบบดังกล่าว นั้นสอดคล้องกับการเกิดขึ้นกลุ่มผู้บริโภครุ่นใหม่ที่หันมาให้ความสนใจกับสิ่งแวดล้อม ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาสร้างสรรค์ตราสินค้าแฟชั่นยั่งยืนได้ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ในขั้นตอนกระบวนการทดลองพัฒนาสร้างสรรค์สิ่งทอจากการวิจัยนี้ เป็นการมุ่งเน้นพัฒนาสิ่งทอให้ตอบสนองกับการออกแบบแฟชั่นเครื่องแต่งกายในด้านคุณสมบัติของสิ่งทอ ทั้งนี้ในการวิจัยต่อไปจึงสามารถนำแนวโน้มกระแสนิยมทางแฟชั่นมาประยุกต์ใช้ในการสร้างลวดลาย และกำหนดกลุ่มสีให้สอดคล้องกับแนวโน้มแฟชั่นในแต่ละฤดูกาล ตลอดจนการกำหนดกลุ่มผู้บริโภคและพัฒนากระบวนการออกแบบให้ตอบสนองกับกลุ่มผู้บริโภคที่หลากหลายได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. ม.ป.ป. ความรู้ที่ไม่ลับ นำสู่การเพิ่มศักยภาพทางธุรกิจ กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. สืบค้น 18 มิถุนายน 2565. จาก <https://www.dip.go.th/files/Cluster/7.pdf>
 ประภัสสร ทิพย์รัตน์. ศูนย์วิทยาศาสตร์การแพทย์ที่ 1 เชียงใหม่. 2562. “พืชกัญชา: ความรู้ทั่วไป และการ ตรวจทดสอบสารสำคัญ”. สืบค้น 16 กุมภาพันธ์ 2564. จาก <https://www.oncb.go.th/ncsmi/cannabis4/.pdf>.



- ผู้จัดการออนไลน์. (2560.) TCDC เผย “เส้นใยกัญชง” ขึ้นแท่นวัตถุดิบสิ่งทอสร้างสรรค์ ปี 17
อนาคตแฟชั่นไทย. สืบค้น 16 กุมภาพันธ์ 2564. จาก <https://mgronline.com/smes/detail/9600000016286>
- ผู้จัดการออนไลน์. (2564.) WGSN เผย 13 เทรนด์แรงปี 65 “แท็กซีบินได้-อวตาร์คอมเมิร์ซ”.
สืบค้น 21 ธันวาคม 2564. จาก <https://mgronline.com/business/detail/9640000125834>
- มนทิรา สุขเจริญ และ พันธวิศ สัมพันธ์พานิช. (2562.) จุดเริ่มต้นว่าด้วยเรื่องของ “เฮมพ์ หรือ “กัญชง”
ที่ไม่ใช่ “กัญชา”. วารสารสิ่งแวดล้อม, ปีที่ 23 (ฉบับที่ 3)
- รุ่งทิพย์. (2559.) บทความ: “เฮมพ์” นวัตกรรมเพื่อการพัฒนาชุมชนและสิ่งแวดล้อมอย่างพอเพียงและยั่งยืน.
วารสารสิ่งแวดล้อม. สืบค้น 19 พฤษภาคม 2566. จาก <https://ej.eric.chula.ac.th/article/view/251>
- ศูนย์วิชาการสารเสพติดภาคเหนือ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2563.) รายงานผลการดำเนินงานฉบับสมบูรณ์
โครงการศึกษาพัฒนาการจัดการ เฮมพ์ (กัญชง) ในพื้นที่ต้นแบบภาคเหนือตอนบน
ภายใต้กฎกระทรวง. สืบค้น 16 กุมภาพันธ์ 2564. จาก https://nctc.oncb.go.th/manage/researchMgt/import/researchFull/20201223_084522Hamp.pdf
- สุรวิทย์ ภาควิชา และกนกวรรณ ศรีงาม. (2551.) รายงานฉบับสมบูรณ์, การศึกษาวิจัย และพัฒนา
Test kit เพื่อ วิเคราะห์ปริมาณสาร THC ในกัญชง, ภายใต้ชุดโครงการ : โครงการพัฒนา
กัญชงเชิงเศรษฐกิจเพื่อสนับสนุนการสร้างมูลค่า. สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง
(องค์การมหาชน) เชียงใหม่. สืบค้น 16 กุมภาพันธ์ 2564. จาก http://mis.agri.cmu.ac.th/download/research/0-003-B-51_file.doc.
- สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย (องค์การมหาชน). (2564.) สินิตย์ ดัน “เส้นใยกัญชง” เป็นวัตถุดิบ
ผลิตงาน ศิลปหัตถกรรมไทย. สืบค้น 18 มิถุนายน 2565. จาก <https://www.sacit.or.th/th/detail/2022-07-18-11-31-05>
- สถาบันส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไทย (องค์การมหาชน). (ม.ป.ป.) เส้นใยธรรมชาติเพื่อการพัฒนาสิ่งทอ.
สืบค้น 18 มิถุนายน 2565. จาก https://www.sacit.or.th/uploads/items_attachmentsfb3f76858cb38e5b7fd113e0bc1c0721/_1e9bd3aebc9745ffea7e9a6bf46f1aa.pdf
- อิสเรศ วงศ์เสถียรโสภณ. (2564.) แนวโน้มความยั่งยืนที่ส่งผลกระทบต่อรูปแบบแฟชั่น ไทย.
สืบค้น 16 กุมภาพันธ์ 2564. จาก <https://www.thaitextile.org/th/insign/detail.2426.1.0.html>







ด้วยรักและรำลึกถึง : ศิลปะเชิงกระบวนการว่าด้วยการเผชิญความอาลัย

Love and Remembrance : Process Art on Coping with Grief

ปัทมรัตน์ คุณพูนทรัพย์¹

มารีสา พันธรัษฎราชเดช²

นันทวัน ศิริทรัพย์³

บทคัดย่อ

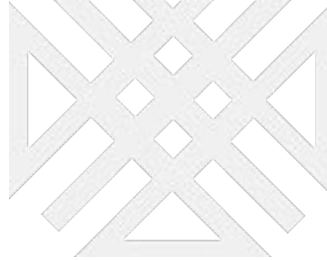
บทความนี้เป็นเอกสารบันทึกกระบวนการศิลปะ ซึ่งตีแผ่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นระหว่างสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยกระบวนการที่กำหนด เพื่อทำความเข้าใจว่าการลงมือทำงานศิลปะจะช่วยจัดการกับความรู้สึกอาลัยได้อย่างไร วิธีการศึกษาใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกและการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม โดยเปรียบเทียบระหว่างการเขียนภาพตามลำพังในที่พัก การเขียนภาพตามลำพังในที่สาธารณะ และการเขียนภาพร่วมกับผู้อื่นในที่สาธารณะ และมีการทวนสอบโดยที่ปรึกษา ผลการศึกษาพบว่ากระบวนการที่ใช้โปรเจคเตอร์ฉายภาพลงบนฉากแล้วเขียนภาพโดยการลอกเลียนาจะมีส่วนช่วยให้เผชิญกับความอาลัยได้ง่ายขึ้น โดยทำให้ผู้สูญเสียได้เห็นรายละเอียดของรอยยิ้มผู้ล่วงลับจากภาพถ่ายที่ตนเองเป็นผู้เลือกมา ซึ่งอาจช่วยกระตุ้นความทรงจำเชิงบวกที่มีต่อผู้ล่วงลับ ทำให้ผู้สูญเสียตระหนักถึงช่วงเวลาที่ยังมีความสุข และทำให้เกิด “รอยยิ้มทั้งน้ำตา” ขณะที่การได้ร่วมกันเขียนภาพและจัดแสดงงานในที่สาธารณะน่าจะเป็นเหมือนการเปิดโอกาสให้ชุมชนช่วยยืนยันว่าสายสัมพันธ์กับผู้สูญเสียเคยมีกับผู้ล่วงลับนั้นได้เกิดขึ้นจริง และยังคงดำรงอยู่ต่อไป ผู้สูญเสียและผู้ล่วงลับยังเป็นส่วนหนึ่งของกันและกันแม้ชีวิตของฝ่ายหนึ่งจะสิ้นสุดไปแล้ว ผู้ที่ยังติดค้างอยู่ในความอาลัยจึงได้รับตัวตนที่หายไปคืนกลับมา และความอาลัยจึงไม่จำเป็นอีกต่อไปเมื่อที่ว่างถูกเติมเต็มแล้ว

คำสำคัญ: ความอาลัย, ศิลปะเชิงกระบวนการ, งานวิจัยที่ขับเคลื่อนด้วยการปฏิบัติ

¹ อาจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

² อาจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ นักวิชาการอิสระ



ABSTRACT

This article is the documentary evidence of an artistic process, which aims to disclose the phenomenon of creating art with the formulated process. The researcher aims to gain an insight into the mechanism by which art can be a means of coping with grief. It is a qualitative study through in-depth interview and participatory action research from the perspectives of creator, who make art alone in private, make art alone in public, and make art together with participants in public. The study is reviewed by the advisor who is the project manager of Galleries' Nights Bangsaen event. It was found that the process which photographs selected by those who grief are projected on the drawing space for tracing could help coping with grief. When the details of the deceased's smile are enlarged, the participant's positive memory could be triggered that one is aware of the moment in time when they were together happily. The poetic process thus induce the bittersweet smile which is nevertheless a smile. Meanwhile, making art together and displaying art in the public might be the opportunity for the political community to assure that the relationship shared by the deceased and the participant is real and still exists. The deceased and the participant continue to be the part of each other despite the death of one person. In this way the community helps returning the temporarily-loss self to the participant who is coping with grief. At the end, grief is no longer necessary as the blank space is fulfilled.

KEYWORDS: Grief, Process Art, Practice-led Research

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

Pliny the Elder เขียนถึงศิลปะไว้ว่าเป็นสิ่งที่กำเนิดขึ้น ณ จุดตัดของความรักและความพลัดพรากหรือความตาย (Eros and Thanatos) เมื่อหญิงสาวคนหนึ่งใช้ถ่านเขียนลอกลายจากเงาของคนรักที่จะต้องไปเป็นทหาร เพื่อจะได้มีภาพบนกำแพงเอาไว้รำลึกถึงในวันที่ห่างไกลกัน (Baler, 2015) กล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่า ความรู้สึกรักและการจากลานั้นทำให้เกิดความอาลัย อันเป็นแรงขับเคลื่อนสำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะ และอาจเป็นไปได้ว่าการลงมือทำงานศิลปะนั้นมีกลไกเฉพาะตัวที่ช่วยให้ผู้สร้างงานเจ็บปวดน้อยลงได้ ซึ่งทำให้การลงมือเขียนภาพมีความหมายมากกว่าการกระทำเพื่อให้มีภาพเหมือนเอาไว้รำลึกถึงเท่านั้น

ตามนิยามทางจิตวิทยา ความอาลัย (Grief) คือประสบการณ์เจ็บปวดทรมานหลังจากผ่านการสูญเสียครั้งใหญ่ ซึ่งปกติแล้วมักเกิดขึ้นเมื่อบุคคลที่รักเสียชีวิตจากไป บ่อยครั้งความอาลัยอาจไม่ได้ถูกแสดงออกให้เห็นได้จากภายนอก ความอาลัยมักจะประกอบไปด้วยความรู้สึกไม่สบายร่างกาย ความกลัวการพลัดพราก ความสับสน ความโหยหา การยึดติดกับภาพในอดีต และความหวาดหวั่น

ในอนาคตข้างหน้า ความออลัยอาจเกิดขึ้นในลักษณะความเสียใจที่มีบางสิ่งหายไป หรือรู้สึกผิดกับสิ่งที่จบไปแล้ว หรือรู้สึกเศร้ากับเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตนเองก็ได้ (APA Dictionary of Psychology, N.D.D.) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าความออลัยก็คือสัจตะ (being) ชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นมาแทนส่วนที่หายไป เช่นเดียวกับที่อากาศจะเข้ามาแทนที่น้ำซึ่งถูกรินออกจากแก้ว ความออลัยเป็นสิ่งที่มองไม่เห็นเช่นเดียวกับอากาศแต่อาจตระหนักได้ว่ามีอยู่จริงด้วยวิธีการบางอย่าง เช่นเดียวกับที่เครื่องวัดสามารถระบุปริมาณออกซิเจนในอากาศได้

แนวทางหนึ่ง que ผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะช่วยเผยให้เห็นปรากฏการณ์ที่บุคคลเผชิญกับความออลัยได้ คือ ศิลปะเชิงกระบวนการ (Process Art) ศิลปะรูปแบบนี้เกิดขึ้นเมื่อศิลปินตั้งใจไม่ชอบกระบวนการสร้างงานศิลปะเอาไว้ แต่ใช้กระบวนการเป็นส่วนสำคัญของผลงาน ศิลปินอาจเน้นผลลัพธ์ที่เกิดจากวัสดุบางชนิดหรือการทำตามกระบวนการที่ศิลปินกำหนดไว้ (Tate, N.D.D.) ดังนั้นสิ่งที่เกิดขึ้นในกระบวนการซึ่งเป็นเสมือน “พิธีกรรม” ย่อมมีส่วนอย่างมากในการสื่อความรู้สึก ความคิด หรือความหมาย ขณะที่ชิ้นงานที่เกิดขึ้นเป็นเพียงร่องรอยที่ยังคงเหลืออยู่ของกระบวนการศิลปะที่ได้เกิดขึ้นไปแล้ว จึงต้องมีการบันทึกกระบวนการเอาไว้ด้วยภาพถ่าย ภาพเคลื่อนไหว หรือบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร แต่สิ่งที่ถูกบันทึกไว้ย่อมไม่ใช่ตัวผลงาน เป็นเพียงแต่หลักฐานการมีอยู่ของสิ่งที่จับต้องไม่ได้ (The Immaterial) เช่น ความเปลี่ยนแปลงในระหว่างกระบวนการ

ในช่วงเวลา 8 ปีที่ผ่านมา ผู้วิจัยได้สูญเสียบุคคลอันเป็นที่รักไปทุกปี หลายครั้งเป็นไปโดยไม่มีโอกาสได้รำลา ด้วยข้อจำกัดในชีวิตหลายประการ ที่ผ่านมามีผู้วิจัยจึงได้เพียงแต่เผชิญกับความออลัยตามลำพัง และในสถานการณ์ที่โรคโควิด19 แพร่ระบาดนั้นก็มีหลายคนที่ต้องประสบเหตุการณ์เช่นเดียวกับผู้วิจัย คือต้องเผชิญกับความออลัยจากการสูญเสียบุคคลที่รักโดยไม่มีโอกาสได้รำลา ตัวอย่างเช่น นิสิตในที่ปรึกษาของผู้วิจัยซึ่งมีเพื่อนนิสิตเสียชีวิตจากอาการกล้ามเนื้อหัวใจอักเสบเฉียบพลัน ในวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2564 อันเป็นช่วงที่มหาวิทยาลัยมีการเรียนการสอนแบบออนไลน์เป็นหลัก การสูญเสียที่เกิดขึ้นอย่างกะทันหันทำให้ผู้วิจัยและนิสิตในที่ปรึกษาต่างเกิดความรู้สึกใจหายและติดค้าง ผู้วิจัยเองเข้าใจความรู้สึกนี้ดี เป็นเหตุให้สร้างกิจกรรมศิลปะขึ้นมา เพื่อให้ตนเองและผู้ที่เคยผ่านความสูญเสียมาจะได้ร่วมกันรำลึกถึงบุคคลที่รักซึ่งจากไป กิจกรรมครั้งนี้ได้จัดขึ้นในเทศกาลศิลปะ Galleries' Nights Bangsaen ซึ่งจัดขึ้นเป็นครั้งแรกในปีพ.ศ. 2564 โดยความร่วมมือระหว่างสถานเอกอัครราชทูตฝรั่งเศส ประจำประเทศไทยและคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ในหัวข้อ “ศิลปะ คือ ทางออก” ซึ่งกิจกรรมนี้จะนำเสนอศิลปะในฐานะทางออกหนึ่งในการเผชิญกับความออลัย

ในช่วงเวลาทำกิจกรรม 2 วัน ระหว่างวันที่ 3-4 ธันวาคม พ.ศ. 2564 ผู้วิจัยได้รวบรวมภาพบุคคลที่ตนเองรำลึกถึงมาฉายด้วยโปรเจคเตอร์ลงบนฉากผ้าดิบ และเขียนภาพลายเส้นลอกลายลงบนผ้าโดยใช้หมึกจีน เมื่อมีผู้สนใจมาเข้าดู ผู้วิจัยจึงเล่าเรื่องบุคคลที่จากไปเหล่านั้น และเชิญให้ผู้สนใจที่ประสบเหตุคล้ายกันเลือกภาพบุคคลที่รักมาส่งให้ผู้วิจัยฉายลงผ้าดิบและเขียนภาพร่วมกันบ้าง ขณะเขียนภาพร่วมกัน ผู้วิจัยได้พูดคุยซักถามถึงบุคคลในภาพและรับฟังความรู้สึกของผู้เข้าร่วม



กิจกรรม เมื่อภาพเขียนเสร็จแล้วผู้วิจัยได้ถ่ายภาพผู้เข้าร่วมกิจกรรมกับผลงาน จากนั้นมอบภาพให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมโดยไม่มีค่าใช้จ่าย กิจกรรมนี้จึงเป็นเสมือนพิธีกรรมรำลึกถึงผู้ที่จากไป และบำบัดใจร่วมกันระหว่างผู้ที่สูญเสียบุคคลที่รัก การพิจารณาสิ่งที่เกิดขึ้นในกิจกรรมนี้จะช่วยให้เกิดความเข้าใจในปรากฏการณ์ที่ Pliny the Elder กล่าวถึงไว้ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ว่าศิลปะช่วยให้เผชิญกับความอาลัยได้อย่างไร และเป็นที่มาของการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่งใช้วิธีการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ศิลปะให้นำไปสู่องค์ความรู้ใหม่ขึ้น

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะที่ช่วยให้ได้เผชิญกับความอาลัยต่อบุคคลที่รัก โดยการเขียนภาพลายเส้นด้วยเทคนิคฉายภาพแล้วลอกลายลงบนผ้าดิบด้วยหมึกจีน
2. เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์จากมุมมองของผู้สังเกตแบบมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งาน ว่าการได้เขียนภาพของผู้ที่จากไปด้วยกระบวนการที่กำหนดจะช่วยเยียวยาจิตใจได้อย่างไร

วรรณกรรมและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

Judith Butler (2014) กล่าวว่าความสูญเสียนั้นอาจดูเหมือนเป็นเรื่องส่วนบุคคลอย่างที่สุดและไม่เกี่ยวกับผู้อื่น แต่ความสูญเสียก็อาจทำให้เห็นแนวคิดของชุมชนทางการเมือง (political community) และอาจนำไปสู่การแสดงออกที่ไม่จำเป็นต้องใช้ความรุนแรง (non-violence) เพราะถ้าหากชีวิตของ “ฉัน” นั้นไม่ได้แยกออกจาก “คุณ” ก็หมายความว่า “เรา” ไม่ได้เป็นเพียงผลรวมของ “ฉัน” กับ “คุณ” ตลอดจนถึงบุคคลอื่น หากแต่ “เรา” ล้วนเป็นกลุ่มความสัมพันธ์ที่ต่างพึ่งพาอาศัยกันและเปี่ยมด้วยความรู้สึกที่ลึกซึ้ง เราต่างไม่สามารถแยกออกจากมนุษย์คนอื่นได้ ดังนั้นการสูญเสียบุคคลหนึ่งในชีวิตไปก็เท่ากับเราได้สูญเสียส่วนหนึ่งในตัวตนของเราไปด้วย นี่เองอาจเป็นที่มาของความรู้สึกอาลัยที่ยากจะจัดการ

ศิลปินก็เป็นเช่นมนุษย์ทุกคนที่ย่อมหนีไม่พ้นความรู้สึกอาลัยหลังจากสูญเสียบุคคลอันเป็นที่รัก แต่สิ่งที่น่าสนใจคือวิธีการเฉพาะตัวในการรับมือกับความรู้สึกที่เกิดขึ้น ซึ่งผู้วิจัยพบว่ามีการที่เป็นไปได้หลายรูปแบบมากในประวัติศาสตร์ เช่น ศิลปินสมัยโบราณน่าจะจัดการกับความรู้สึกอาลัยโดยพิธีฝังศพและสร้างอนุสรณ์ให้ผู้ล่วงลับ ดังเช่นที่มีการนำกะโหลกของผู้เสียชีวิตมาพอกดินแทนเนื้อหนังและใส่เปลือกหอยไว้แทนดวงตาที่ Jericho มีการฝังร่างผู้เสียชีวิตไว้ในบ้านที่ Catal Huyuk ชาวอียิปต์ทำมัมมี่และสร้างปิรามิด ชาวกรีกและโรมันประดับโลงด้วยรูปสลัก ชาวอิทรัสกันสร้างโลงประดับรูปปั้นดินเผาที่มีลักษณะเหมือนผู้ล่วงลับกำลังนั่งสังสรรค์กันอยู่ ชาวไวคิงฝังศพไปพร้อมกับเรือและทรัพย์สมบัติ จากนั้นในยุคกลางก็มีการเปลี่ยนแปลงรายละเอียดไปตามสถานะทางสังคมของผู้เสียชีวิตและยุคสมัย เช่น สร้างรูปสลักหรือภาพกระจกสีเพื่ออุทิศให้ผู้ที่เคยสนับสนุน

การก่อสร้างโบสถ์ จารึกข้อความบนแผ่นหินหน้าหลุมศพ (Adams, 2011) ซึ่งโดยเนื้อแท้ล้วนเป็นการสร้างอนุสรณ์ไว้อาลัยถึงผู้ล่วงลับ

ตั้งแต่ยุค Renaissance เป็นต้นมา การเขียนภาพเหมือนบุคคล (Portrait) กลายเป็นที่นิยมกันทั้งในหมู่ชนชั้นสูงและชนชั้นกลาง บุคคลที่มีภาพเหมือนถือว่าเป็นบุคคลที่มีเกียรติ มีความสำคัญ เป็นผู้ที่ศิลปินจะใช้เวลาเฟื่องฟูอย่างละเอียดและพยายามจับลักษณะเฉพาะของบุคคลไว้ให้ได้มากที่สุดตั้งแต่ขณะมีชีวิตอยู่ ภาพเขียนเหล่านี้มักจะถูกติดตั้งไว้ในพื้นที่ของครอบครัวแม้ว่าบุคคลในภาพจะเสียชีวิตไปแล้ว ธรรมเนียมปฏิบัตินี้ดำเนินต่อไปในช่วง Baroque และ Rococo จนกระทั่งศิลปิน Neoclassicism ได้ทำการเชิดชูเกียรติให้ผู้ล่วงลับโดยเขียนภาพหลังจากเสียชีวิต ดังเช่นที่ Jacques-Louis David เขียนภาพ “The Death of Marat” (1793) โดยนำเอาเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมาจัดองค์ประกอบให้เกิดความสมบูรณ์และเร้าอารมณ์สะท้อนใจของผู้ชมโดยเน้นความเป็นวีรบุรุษ และกล้าหาญของผู้เสียชีวิต ส่วนศิลปิน Romanticism ทวงความยุติธรรมให้กับผู้เสียชีวิตที่ไม่ได้รับความเป็นธรรม เช่น Théodore Géricault เขียนภาพ “The Raft of Medusa” (1818-19)

เมื่อถึงช่วงปฏิวัติอุตสาหกรรมในศตวรรษที่ 19 ซึ่งตรงกับยุควิคตอเรียนในอังกฤษ ก็มีการคิดค้นวิธีถ่ายภาพขึ้น จึงเกิดการถ่ายภาพผู้ที่เพิ่งเสียชีวิตไป โดยจัดทำทางให้เสมือนยังมีชีวิตหรือนอนหลับอยู่ บางครั้งมีการจัดให้บุคคลที่เพิ่งเสียชีวิตได้ถ่ายภาพร่วมกับบุคคลที่มีชีวิตอยู่ (Bell, 2016) ซึ่งคงเป็นเพราะการถ่ายภาพในระยะแรกยังมีค่าใช้จ่ายสูง การที่จะเรียกช่างภาพมาได้นั้นจึงต้องเป็นวาระที่สำคัญจริง ๆ ทั้งนี้อาจมองได้ว่า การถ่ายภาพหลังจากเสียชีวิตนั้นเป็นการแสดงความรักต่อบุคคลที่เสียชีวิตโดยพยายามรักษาภาพจำสุดท้ายเอาไว้ไม่ให้เปลี่ยนแปลง เสมือนหลักฐานว่าผู้เสียชีวิตกำลังพักผ่อนอยู่อย่างสงบสุขตลอดไปในสภาวะที่ได้พบกันเป็นครั้งสุดท้าย หรืออาจมองได้อีกนัยว่าเป็นการชดเชยที่ครอบครัวยังไม่เคยได้ถ่ายรูปร่วมกันในระหว่างที่มีชีวิตอยู่ อย่างน้อยเมื่อเสียชีวิตใหม่ ๆ ก็ยังสามารถถ่ายรูปร่วมกัน เป็นหลักฐานว่าเคยอยู่ด้วยกันในโลกนี้

ศิลปินสมัยใหม่น่าจะจัดการกับความรู้สึกผ่านภาพเขียนของตนเองตามลำพังด้วยทักษะทางศิลปะของตนเอง เช่นการเขียนจากภาพที่เห็นด้วยตาในแบบ Impressionism ดังที่ Claude Monet (1879) เขียนภาพ “Camille Monet on Her Deathbed” ด้วยความอาลัยภรรยาที่เสียชีวิตไป หรือเขียนภาพที่ผุดขึ้นมาในหัวตามแบบที่ Picasso เขียนภาพ “Death of Casagemas” (1901) และ Picasso เองอาจจะบันทึกความรู้สึกที่เกิดขึ้นหลังจากเพื่อนสนิทเสียชีวิตไปในภาพเขียนอื่น ๆ ในช่วง Blue Period ดังที่ Hutchinson (2016) ได้วิเคราะห์ว่าภาพเขียนในช่วง Blue Period เป็นเหมือนบันทึกกระบวนการซึ่ง Picasso ใช้รับมือกับความรู้สึกที่สอดคล้องกับกระบวนการ 5 ขั้นตอนซึ่ง Kubler-Ross (1972) กล่าวถึงไว้ ขั้นตอนเหล่านี้ประกอบด้วยช่วงที่ไม่อยากเชื่อว่าจะเกิดเรื่องร้ายขึ้นจริง (Denial) ช่วงที่อยากจะโกรธหรือโทษใครสักคน (Anger) ช่วงที่พยายามจะหลีกเลี่ยงเรื่องร้ายให้ได้ด้วยวิธีต่างๆ (Bargaining) ช่วงเวลาแห่งความหดหู่ อ่อนแรง ไม่อยากพยายามอะไรอีกต่อไป (Depression) จนกระทั่งถึงช่วงที่ยอมรับได้ในที่สุดว่าเรื่องร้ายได้เกิดขึ้นแล้วจริง ๆ (Acceptance) อย่างไรก็ตาม กระบวนการนี้ใช้ระยะเวลาแตกต่างกันในแต่ละบุคคล ดังที่พบได้ว่า Claude Monet



ไม่ได้เขียนรูปภรรยาเสียชีวิตหลายรูปมากนัก อาจเป็นเพราะเขาได้เขียนรูปภรรยาขณะมีชีวิตอย่างมีความสุขมาหลายรูปแล้ว ขณะที่ Picasso ใช้เวลาถึงประมาณ 3 ปีในการเขียนภาพช่วง Blue Period กว่าที่จะยอมรับได้ว่าชีวิตนั้นประกอบด้วยความเจ็บปวดและความตาย แต่ก็มีกรรือกำเนิดและความสุขได้ (Harris J. C., 2003)

นอกจากนี้ยังมีวิธีการแบบศิลปิน Surrealism เช่น Frida Kahlo (1932) ซึ่งสูญเสียบุตรในครรภ์ของตนเองและต้องยอมรับว่าตนเองไม่มีโอกาสจะมีบุตรได้เนื่องจากเคยผ่านอุบัติเหตุรุนแรงมาก่อน Frida Kahlo ได้สร้างงานภาพพิมพ์ชิ้นหนึ่งและ Rogers (2015) ยืนยันว่า Frida ไม่เคยตั้งชื่อภาพผลงานนั้น (แม้ว่าต่อมานักวิชาการจะเรียกภาพนี้กันว่า El Aborto หรือ Frida and the Miscarriage) ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าวิธีการของ Frida เป็นภาพลายเส้นที่ไม่ซับซ้อน แต่เป็นการแสดงออกประสบการณ์เจ็บปวดอย่างแสนสาหัสจนไม่อาจกล่าวออกมาเป็นคำพูดได้ (ดังนั้นจึงไม่สามารถตั้งชื่อภาพได้ด้วย) เพราะไม่อาจจะมีคำพูดไหนที่บรรยายความรู้สึกของมารดาที่ไม่มีโอกาสจะได้พบกับบุตรในครรภ์ของตนเอง และไม่อาจช่วยชีวิตบุตรในครรภ์ของตนเองได้ แต่เพียงการวาดเส้นด้วยสีเดียว (Monochromatic Drawing) ซึ่งเป็นภาษาที่พื้นฐานที่สุดของศิลปะนั้นก็เพียงพอแล้วที่จะใช้กล่าวถึงความเจ็บปวดนี้ออกมา และเป็นเทคนิคที่เหมาะสมสำหรับบุคคลที่ยังอยู่ในความหดหู่จนยากจะมีพลังงานสร้างสรรค์ด้วยวิธีซับซ้อน

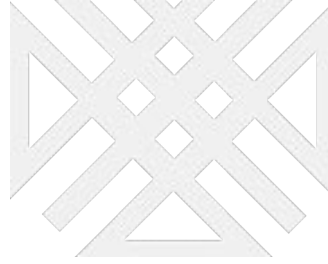
ศิลปินร่วมสมัยบางส่วนมีวิธีการที่น่าสนใจเพราะทำให้การรับมือกับความอาลัยไม่ต้องเกิดขึ้นตามลำพัง และมีการใช้สื่อที่หลากหลายมากขึ้นขึ้น ดังเช่นผลงาน “In America: Remember...” โดยศิลปิน Suzanne Brennan Firstenberg (2021) ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อรำลึกถึงชาวอเมริกันที่เสียชีวิตในช่วงโรคระบาดโควิด 19 โดยปักธงสีขาวจำนวนกว่า 600,000 ชิ้นแทนบุคคลที่เสียชีวิตไปเพราะโรคโควิด ผลงานชิ้นนี้ต่อเนื่องมาจากผลงาน “In America: How Could This Happen...” (2020) ซึ่งจำนวนธงสีขาวมี 200,000 ชิ้นเท่านั้น และศิลปินได้เชิญชวนให้ผู้สูญเสียบุคคลที่รักเขียนชื่อผู้ล่วงลับลงไปบนธง โดยศิลปิน (อ้างถึงโดย Roseveare, 2021) ได้กล่าวว่า “เราต้องการให้ผู้รับรู้ แม้ว่าเราจะเสียชีวิตแล้ว เพราะมันแสดงให้เห็นว่าชีวิตของเรามีค่า” (Even in death, we need to be seen, because it suggests value – that the person is valued)

ในช่วงเวลาที่ไม่ใช่ข้อจำกัดด้านสื่อวัสดุที่สามารถเป็นศิลปะได้อีกต่อไป เพราะอะไรก็สามารถเป็นศิลปะได้ ศิลปินสามารถใช้แม้กระทั่งเทคนิคของวรรณกรรมเพื่อสร้างผลงาน ดังที่ชัยรัตน์ พลมุข (2563) วิเคราะห์ว่าผลงาน “ผุดเกิดมาร่ำ” (2561) และ “วันไปไม่ร่วงของคนไกลบ้าน” (2551) ของอารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข กับผลงาน “Camera Lucida” โดย Roland Barthes มีความคล้ายคลึงกันเพราะทั้งสองต่างก็ “เขียนหนังสือภายใต้เงาของความสูญเสีย” นอกจากนั้นงานเขียนของทั้งสองก็เกี่ยวพันกับภาพถ่ายซึ่งมีบทบาทในกระบวนการรับมือกับความอาลัย เพราะภาพถ่ายเป็น “มรณานุสรณ์” ที่ทำให้ผู้มองตระหนักว่าบุคคลที่เคยมีชีวิตในภาพนั้น วันหนึ่งก็จะต้องตาย ขณะเดียวกันภาพถ่ายก็สะท้อนให้เห็นความปรารถนาที่มนุษย์ต้องการจะต่อรองกับความตายเสมอมา เพราะภาพถ่ายสามารถเก็บรักษาความทรงจำและแช่แข็งช่วงเวลาหนึ่งเอาไว้ได้ แต่เมื่อผลงานของอารยา ราชวรเจ้าเจริญสุข

เป็นการเขียนถึงภาพถ่าย จึงเป็นเสมือนการคลี่คลายสิ่งที่ประจักษ์ในภาพถ่ายนั้นออกมาเพื่อเผยแพร่ให้ผู้อื่นสามารถรับรู้ได้ผ่านตัวหนังสือ ในที่นี้ผู้วิจัยจึงเห็นว่าเป็นวิธีการที่น่าสนใจ เพราะมีความพร่าเลือนระหว่างพรมแดนของศิลปะและวรรณกรรม ซึ่งอารยา ราชบุรีจำเริญสุขเองก็คงตระหนักถึงเรื่องนี้ เนื่องจากศิลปินได้เคยจัดแสดงนิทรรศการศิลปะจัดวางชื่อ “ศิลปินกำลังพยายามกลับไปเป็นนักเขียน” (2561) ในปีเดียวกันกับการตีพิมพ์เผยแพร่หนังสือ “ผูกเกิดมาร่ำ” โดยไม่ได้นำผลงานข้อเขียนมาจัดแสดงได้เลย

Wixom (2012) ได้วิเคราะห์กรณีศึกษาของศิลปินสมัยใหม่ 3 คนที่รับมือกับความอาลัย โดยแสดงออกตามวัฒนธรรมของตนเองแต่ก็มีจุดร่วมกัน ศิลปินเหล่านั้นนอกจาก Frida Kahlo ซึ่งได้รับอิทธิพลจากภาพในวัฒนธรรม Aztec ที่มีเลือดมาเกี่ยวข้องและมีการใช้บุคลาธิษฐานทำให้สิ่งที่เป็นนามธรรมกลายเป็นภาพขึ้นมา แล้วยังมี Marc Chagall ซึ่งได้รับอิทธิพลจากความเชื่อแบบชาวยิวว่าวันหนึ่งจะได้พบกับภรรยาที่เสียชีวิตไปในสวรรค์ ส่วน Motoi Yamamoto ได้สร้างงานศิลปะจัดวางขนาดใหญ่จากเม็ดเกลือที่แสดงถึงกระบวนการวิปัสสนาตามวัฒนธรรมพุทธ ซึ่ง Wixom พบว่าศิลปินแต่ละคนแสดงออกถึงความอาลัยตามวัฒนธรรมของตน โดยมีจุดร่วมคือ ใช้ศิลปะเป็นการเผยแพร่ของความอาลัยให้ปรากฏขึ้น (Visual Manifestation of Grief) ในส่วนนี้ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจ เพราะเมื่อความอาลัยสามารถปรากฏขึ้นให้เห็นได้แล้ว ย่อมลดความรู้สึกสับสนจากการต้องเก็บกดความรู้สึกในบุคคลที่ยังไม่เคยได้แสดงความอาลัยออกมาให้ปรากฏได้ และทำให้เข้าใจได้มากขึ้นว่าตนเองกำลังรู้สึกอย่างไร จากการพิจารณางานสร้างสรรค์ของตนในฐานะผู้สร้างและผู้ชมคนแรก ซึ่งหลังจากวิเคราะห์กรณีศึกษาจากศิลปินอื่นแล้ว ก็ทำให้ Wixom เข้าใจผลงานสร้างสรรค์ของตนเองได้ชัดเจนขึ้น ว่าในช่วงแรกเน้นการรักษาความทรงจำต่อผู้ที่จากไป ต่อมาเป็นการทำความเข้าใจต่อธรรมชาติของการตาย ค่อย ๆ รับมือกับความอาลัย และในที่สุดเมื่อเข้มแข็งมากพอแล้วจึงย้อนกลับไปเผชิญหน้ากับประสบการณ์ที่เจ็บปวดโดยสร้างสรรค์งานจากความทรงจำและถ่ายทอดความรู้สึกที่ยากจะพูดถึงในวันที่บิดาเสียชีวิตเมื่อตนเองยังเด็ก จนกระทั่งสามารถก้าวข้ามความเจ็บปวด และเป็นอิสระจากความอาลัยได้ในที่สุด

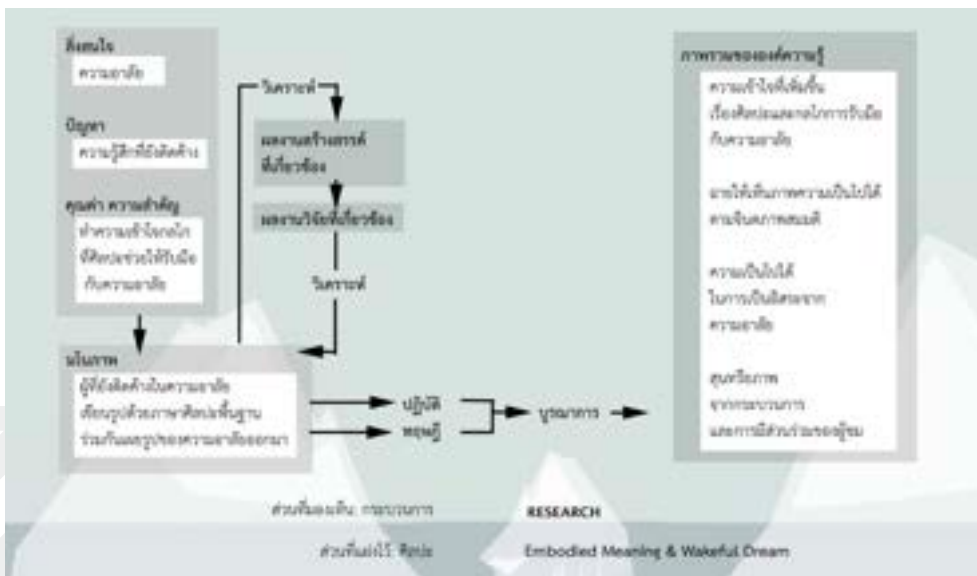
ผู้วิจัยเองเคยได้ใช้วิธีการที่คล้ายกับ Victorian Post Mortem Photography ผสมกับวิธีเขียนภาพแบบ Impressionism ของ Monet เพื่อเขียนภาพบิดาของตนเองหลังจากเพิ่งเสียชีวิตไปไม่นาน โดยใช้เทคนิคสีไม้บนกระดาษ และเขียนโดยใช้ภาพที่ตนเองได้ถ่ายใบหน้าของบิดาที่ดูคล้ายกับมีรอยยิ้มหลังจากเสียชีวิต เมื่อได้การทบทวนวรรณกรรมก็ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าสิ่งที่ตนเองได้เคยทำนั้นเป็นการรับมือกับความอาลัยตามลำพัง ซึ่งก็ช่วยให้รู้สึกเจ็บปวดน้อยลงได้บ้าง หลังจากผู้วิจัยได้เฝ้ามองรอยยิ้มของบิดาในขณะที่เขียนภาพ และตระหนักว่าบิดาได้ใช้ชีวิตมาอย่างสมบูรณ์ครบถ้วน มีความตายที่สงบ แวดล้อมไปด้วยสมาชิกในครอบครัวที่รักกัน ได้อำลาจากไปโดยไม่มีอะไรติดค้าง อย่างไรก็ตาม การทบทวนวรรณกรรมในการศึกษาค้นคว้านี้ทำให้ผู้วิจัยเห็นว่าตนเองยังไม่มีโอกาสจัดการกับความอาลัยในแบบที่เป็นกระบวนการค่อยเป็นค่อยไปตามแบบ Picasso และ Wixom ผู้วิจัยยังไม่มีเคยใช้วิธีเดียวแบบ Frida Kahlo และยังไม่เคยได้แสดงความอาลัยออกมาในลักษณะที่เป็น



สาธณะดังเช่น Fristenberg เนื่องจากผู้วิจัยเป็นบุตรนอกสมรสของบิดา จึงไม่มีโอกาสแม้จะปรากฏนามในหนังสืออนุสรณ์ รวมถึงไม่สามารถแสดงตนอย่างชัดเจนในงานพิธีฌาปนกิจของบิดา ในจุดนี้เองอาจมีส่วนให้ผู้วิจัยยังมีความรู้สึกติดค้างในใจ อันเป็นความรู้สึกเดียวกันกับที่เกิดขึ้นเมื่อได้สูญเสียผู้เป็นที่รักอย่างต่อเนื่องแต่ไม่มีโอกาสได้รำลึก บุคคลเหล่านี้ได้แก่ผู้มีพระคุณของผู้วิจัย พี่สาวของมารดา น้องสาวของบิดา บุตรในครรภ์ของผู้วิจัย พี่สาวของบิดา เพื่อนของผู้วิจัย 5 คน และนิสิตในที่ปรึกษาของผู้วิจัย ทั้งหมดได้เสียชีวิตไปในช่วงปีพ.ศ.2556 - 2564 ดังนั้นเมื่อมีการจัดงานเทศกาลศิลปะ Galleries' Nights Bangsaenขึ้นในปีพ.ศ. 2564 โดยมีหัวข้องานว่า “ศิลปะ คือทางออก” ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจขึ้นว่า งานศิลปะเชิงกระบวนการที่ให้ผู้อื่นมีส่วนร่วมด้วยกันได้น่าจะเป็นทางออกให้ตนเองและผู้ที่ผ่านมาประสบการณ์คล้ายคลึงกันได้เผชิญหน้ากับความอาลัย รวมทั้งยังน่าจะช่วยฉายให้เห็นกลไกทางจิตใจที่ปรากฏขึ้นระหว่างการสร้างงานศิลปะด้วย

กรอบแนวความคิด

ผู้วิจัยดัดแปลงกรอบแนวคิดในการศึกษาจากรูปแบบของสุชาติ เกาทอง (2556) และแนวคิด “ศิลปะคือการก่อรูปของความหมาย และเป็นความฝันที่เกิดขึ้นในขณะตื่นอยู่” โดย Danto (2014) ดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 : กรอบแนวคิดในการศึกษา (ที่มา : ปภัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)

วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้วิธีเชิงคุณภาพ โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกและการวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วม มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่กำหนดเป็นเครื่องมือในการศึกษา ผู้วิจัยเป็นผู้สังเกตแบบมีส่วนร่วม และบันทึกสิ่งที่เกิดขึ้นทั้งหมดและตีแผ่ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นออกมาผ่านสายตาของ “คนใน” มีผู้วิจัยร่วมคนที่ 3 เป็นผู้สังเกตการณ์ด้วยสายตาของ “คนนอก” และมีที่ปรึกษาคือหัวหน้าโครงการ Galleries' Nights Bangsaen เป็นผู้ทวนสอบผลการศึกษาที่เกิดขึ้นว่าเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจริง และกิจกรรมนี้ออกแบบให้มีทั้งส่วนที่สร้างงานตามลำพังในพื้นที่ส่วนตัว สร้างงานตามลำพังในพื้นที่สาธารณะ และสร้างงานร่วมกับผู้อื่นในที่สาธารณะ เพื่อเปรียบเทียบความเหมือนหรือแตกต่างที่อาจพบได้ระหว่างการสร้างสรรค์

ขั้นตอนการศึกษาแบ่งได้เป็น 3 ช่วง คือ

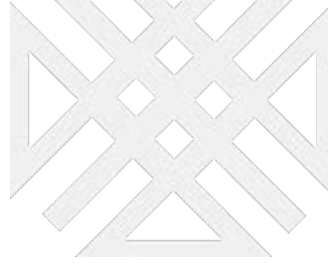
1. ช่วงก่อนสร้างสรรค์ผลงาน ระหว่างเดือนกันยายน - พฤศจิกายน 2564 ผู้วิจัยเป็นผู้วางแผน กิจกรรม เขียนข้อเสนอโครงการ ทดลองสร้างงานด้วยตนเองในเบื้องต้น เตรียมอุปกรณ์ และที่ปรึกษาซึ่งเป็นหัวหน้าโครงการ Galleries' Nights Bangsaen เป็นผู้พิจารณาโครงการเพื่อเลือกหาสถานที่ที่เหมาะสมในการจัดกิจกรรม ติดต่อขออนุญาตเจ้าของสถานที่ ประสานงานเพื่อทำการประชาสัมพันธ์ จัดทำเอกสารให้ข้อมูลผู้ชม จัดหานิสิตช่วยดูแล
2. ช่วงระหว่างสร้างสรรค์ผลงาน วันที่ 3-4 ธันวาคม 2564 ผู้วิจัยเป็นผู้ดำเนินกิจกรรม ณ ร้าน Artory Cafe บางแสน ระหว่างเวลา 9:00 – 19:00 โดยเขียนภาพบุคคลที่ตนเองรักและรำลึกถึงตลอดจนมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม โดยเฉพาะผู้ที่ผ่านความสูญเสียมาเช่นกันและสนใจจะเข้าร่วมกิจกรรม มีผู้วิจัยร่วมคนที่ 3 เป็นผู้ช่วยและสังเกตการณ์จากภายนอก ส่วนผู้วิจัยร่วมคนที่ 2 มีบทบาทอำนวยความสะดวกในการดำเนินการจัดกิจกรรมระหว่างเทศกาล และประสานงานช่างภาพในการบันทึกภาพกิจกรรมที่เกิดขึ้น
3. ช่วงหลังสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยและที่ปรึกษา ได้ประชุมสรุปภาพรวมและถอดบทเรียนของการจัดกิจกรรมด้วยกัน เพื่อสรุปองค์ความรู้ ข้ออภิปราย ข้อเสนอแนะ และจัดทำเอกสารหลังจากได้ข้อสรุปทั้งหมดแล้ว

ผลการศึกษา

1. ช่วงก่อนสร้างสรรค์ผลงาน

1.1 การวางแผนและพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยเริ่มวางแผนกิจกรรมโดยพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์ต่อยอดมาจากดัชนีพันธะเรื่อง “เป็น อยู่ คือ ในโลกเดียวกัน : ศิลปวิจัยการเปิดเผยตนในพื้นที่สาธารณะเมือง” ซึ่งผู้วิจัยเคยวาดภาพเหมือนของผู้ที่เข้ามาพูดคุยกับตนเอง โดยนำภาพบุคคลที่ถ่ายไว้มาฉายด้วยโปรเจคเตอร์ แล้วลอกกลายลงบนผ้าดิบด้วยหมึกจีน ผ้าดิบที่ใช้รองพื้นด้วยสีน้ำพลาสติคสีขาว ทำให้ดูเรียบคล้ายกระดาษ แต่ข้อ



เสียคือทำให้ชิ้นงานมีน้ำหนักมากและต้องม้วนเก็บเพื่อป้องกันไม่ให้สีแตกร้าวจากการพับผ้า ผ้าดิบที่ใช้กว้าง 90 ซม.และยาว 150 ซม. เย็บช่องไว้สอดท่อพีวีซีเพื่อใช้ถ่วงน้ำหนัก ติดตั้งโดยแขวนกับขาตั้งไม้แบบมีล้อเลื่อน มีการลงสีพื้นหลังเพื่อแสดงบุคลิกของแต่ละคนเท่าที่ผู้วิจัยสัมผัสได้ ผลงานที่มีจำนวน 26 ภาพนี้ ใช้เวลาสร้าง 1 สัปดาห์



ภาพที่ 2 : เทคนิคที่ผู้วิจัยเคยใช้ในการทำชุมชนนิพนธ์ และนำมาปรับปรุงใช้ในการศึกษาคั้งนี้
(ที่มา : ฝอยฝน ชัยมงคล 2559)

ผู้วิจัยสนใจเทคนิคที่กล่าวมานี้ด้วยเหตุผล 4 ประการ คือ

- 1) เป็นเทคนิคที่ทำได้ไม่ยากและค่อนข้างสนุก จึงเหมาะกับตัวผู้วิจัยซึ่งมีทักษะด้านจิตรกรรมอยู่ในระดับเบื้องต้น และน่าจะสามารถเชิญชวนให้ผู้ที่ไม่ได้คุ้นเคยกับการสร้างงานจิตรกรรมมาเข้าร่วมได้ง่าย
- 2) ในขั้นตอนการเขียนภาพต้องมีการพิจารณารายละเอียดบนใบหน้าของแต่ละคนอย่างละเอียด ซึ่งผู้วิจัยพบว่าช่วยให้ระลึกได้ถึงช่วงเวลาที่ได้พบปะบุคคลนั้นในชีวิตจริง ทำให้สามารถจดจำแต่ละคนได้ชัดเจน
- 3) เป็นเทคนิคที่ใช้ระยะเวลาน้อย แต่ละภาพน่าจะใช้เวลาประมาณ 30-50 นาที
- 4) ใช้วัสดุที่หาได้ง่ายและราคาไม่แพง ส่วนอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น โปรเจคเตอร์ พู่กัน สามารถใช้อุปกรณ์ที่มีอยู่แล้วได้

อย่างไรก็ตาม การทำกิจกรรมในระยะเวลาเพียง 3 วันนั้นจำเป็นต้องตัดกระบวนการบางส่วนออกเพื่อลดระยะเวลาต่อชิ้นงาน เนื่องจากผู้เข้าร่วมกิจกรรมแต่ละคนอาจมีเวลาให้ผู้วิจัยเพียงสั้น ๆ ดังนั้นผู้วิจัยจึงตัดกระบวนการทาสีรองพื้นและระบายสีพื้นหลังออกไป แล้วทดลองเพียงแต่ใช้หมึกจีนเขียนภาพลงบนผ้าดิบ ซึ่งผู้วิจัยพบว่าแม้จะไม่ได้ทาสีรองพื้นก็สามารถเขียนติดได้เป็นอย่างดี สามารถแปรค่าน้ำหนักอ่อนแก่ได้สะดวกโดยเปลี่ยนอัตราส่วนการผสมน้ำ หรือเปลี่ยนน้ำหนักมือที่จรดพู่กันลงบนผ้า นอกจากนี้ยังให้ความรู้สึกเป็นมิตรสำหรับผู้เริ่มต้นเขียนภาพด้วยวิธีนี้ เพราะสามารถเริ่มเขียนด้วยค่าน้ำหนักอ่อน ๆ ในตอนแรกได้ ทำให้ไม่ต้องกลัวว่าจะเขียนผิดหรือเขียนไม่สวย ตลอดจนชิ้นงานยังสามารถพับเก็บได้ง่าย น้ำหนักเบา เคลื่อนย้ายสะดวกขึ้นกว่าแบบที่มีการทาสีรองพื้นและระบายสีพื้นหลังผ้าดิบอีกด้วย

1.2 การจัดหาสถานที่สำหรับดำเนินการศึกษา

หลังจากได้ทดลองเทคนิคที่จะใช้แล้ว ผู้วิจัยจึงส่งข้อเสนอโครงการให้ที่ปรึกษาพิจารณา และช่วยจัดหาสถานที่ที่เหมาะสม ซึ่งที่ปรึกษา หัวหน้าโครงการ Galleries' Nights Bangsaen ได้เลือกร้าน Artory Cafe เนื่องจากได้ไปสำรวจเบื้องต้นและเห็นว่าเป็นสถานที่ที่สวยงาม มีต้นไม้ร่มรื่น ในบริเวณร้านมีบ้านเก่าหลังหนึ่งซึ่งเคยเป็นที่อยู่ของนักเขียน ก.สุรางคนางค์ เมื่อครอบครัวของเจ้าของร้านได้ซื้อต่อบ้านหลังนี้มาพร้อมที่ดินก็ได้ทำการซ่อมแซมตกแต่งโดยรักษารูปแบบสถาปัตยกรรมเดิมเอาไว้ จนเกิดเป็นบรรยากาศอบอุ่น สอดคล้องกับประเด็นความรักและความผูกพัน นอกจากนี้ยังมีปัจจัยทางกายภาพที่เหมาะสมกับข้อเสนอโครงการที่ผู้วิจัยระบุไว้ว่า ต้องการสถานที่ไม่ร้อน ไม่เปียกฝน นั่งนานได้ มีที่เสียบปลั๊กไฟ สภาพแสงไม่สว่างมากนัก มีห้องน้ำใกล้ ๆ ค่อนข้างสงบพอจะพูดคุยกัน ตั้งอยู่บริเวณที่เห็นได้ง่าย มีบุคคลทั่วไปผ่านไปมาเป็นประจำ ที่สำคัญที่สุดคือเจ้าของร้านเป็นผู้ที่สนใจด้านศิลปะอยู่แล้ว จึงให้ความอนุเคราะห์ในการใช้สถานที่เพื่อให้เกิดกิจกรรมด้านศิลปะขึ้น รวมถึงให้ใช้พื้นที่ติดตั้งนิทรรศการแสดงผลงานของศิลปินท่านอื่น ๆ ที่เข้าร่วมในเทศกาล Galleries' Nights Bangsaen ด้วย ซึ่งก่อนวันเริ่มกิจกรรม ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สำรวจบริเวณภายในร้านด้วยตนเอง และทดลองติดตั้งทั้งผลงานและอุปกรณ์เพื่อตรวจสอบความเหมาะสมของบริเวณที่เลือก ทำให้พบว่าบริเวณที่เหมาะสมคือชั้นสองบริเวณชานนอกบ้านซึ่งมีส่วนที่อยู่ด้านหลังคาเล็กน้อย และใกล้กับต้นไม้ที่ให้ร่มเงาในช่วงกลางวัน เนื่องจากเป็นบริเวณที่ค่อนข้างแยกห่างจากส่วนอื่นของร้าน มีสภาวะที่ค่อนข้างน่าสบาย ค่อนข้างสงบและเป็นส่วนตัว เพื่อให้ผู้เข้าร่วมกิจกรรมรู้สึกปลอดภัยมากพอที่จะพูดคุยในประเด็นที่ยากจะพูดถึง

2. ช่วงระหว่างสร้างสรรค์ผลงาน

2.1 การสร้างงานตามลำพังในที่พักอาศัย

หลังจากได้กำหนดรายละเอียดกิจกรรมและสถานที่แล้ว ผู้วิจัยจึงเตรียมภาพของบุคคลผู้เป็นที่รักและรำลึกถึง ทำการจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ และเริ่มสร้างผลงานบางส่วนจากที่พักของตนเองในวันที่ 2 ธันวาคม 2564 สำหรับใช้เป็นภาพที่จัดแสดงเป็นตัวอย่างในช่วงแรกของกิจกรรม โดยผู้วิจัยเลือกเขียนภาพ 3 ภาพซึ่งมีผลกระทบกับตนเองที่สุด ได้แก่ ภาพของบิดากับกลุ่มเพื่อนสนิท ภาพผู้มีพระคุณของผู้วิจัยกับน้องสาวของบิดา และภาพถ่ายอัลตราซาวนด์บุตรในครรภ์ของผู้วิจัยที่หัวใจหยุดเต้นขณะที่มีอายุครรภ์ได้ 11 สัปดาห์



ภาพที่ 3 : งานที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ตามลำพังในที่พักอาศัย
(ที่มา : ปกัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)

2.2 การสร้างงานร่วมกับผู้อื่นในที่สาธารณะ และการสร้างงานตามลำพังในที่สาธารณะ
ในวันที่ 29 พฤศจิกายน 2564 ผู้วิจัยได้ติดต่อนิสิตในที่ปรึกษาเพื่อแจ้งให้ทราบว่าจะมีกิจกรรมเกิดขึ้น และผู้วิจัยร่วมคนที่ 3 ช่วยจัดวางอุปกรณ์ตามที่วางแผนไว้ โดยนำท่อพีวีซีสีขาวมาต่อกันเป็นโครงขาตั้ง ยึดกับจันทันที่ชายคาด้วยเส้นเชือก แล้วนำภาพตัวอย่างมาแขวนด้วยไม้หนีบผ้า จากนั้นจัดวางขาตั้ง แผ่นรองเขียน คอมพิวเตอร์ และโปรเจคเตอร์ แล้วจึงติดเทปยึดสายไฟเพื่อป้องกันไม่ให้เกิดการสะดุดล้ม ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้อุปกรณ์ที่ดัดแปลงมาจากอุปกรณ์เลี้ยงดูบุตรของตนเองเป็นหลัก เพราะขณะที่ทำการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องแยกจากลูกชายอายุ 8 เดือน และลูกสาวอายุ 4 ปี 6 เดือน ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำสิ่งของของเด็ก ๆ เคยสัมผัสใกล้ชิดมาใช้เพื่อเตือนว่าในขณะที่กำลังรำลึกถึงอดีต ก็มีเรื่องในปัจจุบันที่จะต้องทำเพื่อจะไปสู่นาคตที่คาดหวังด้วย



ภาพที่ 4 : ผู้วิจัยร่วมคนที่ 3 ดำเนินการจัดเตรียมสถานที่จากอุปกรณ์ที่ลูก ๆ ของผู้วิจัยเคยใช้
(ที่มา : ปกัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)

เมื่อถึงวันที่ 3 ธันวาคม 2564 ซึ่งมีการเปิดเทศกาล Galleries' Nights Bangsaen ผู้วิจัยจึงเริ่มเขียนภาพเพื่ออุทิศให้กับนิสิตในที่ปรึกษาที่เสียชีวิตกะทันหันในเดือนสิงหาคม พ.ศ.2564 และมี

นิสิตมาร่วมกิจกรรมครั้งนี้หลายคน โดยเฉพาะนิสิตที่อยู่ในเหตุการณ์วันที่เพื่อนเสียชีวิต ใช้เวลาเขียนภาพแรกประมาณ 1 ชั่วโมง หลังจากเขียนภาพเสร็จแล้วนิสิตได้ถ่ายรูปร่วมกันและเผยแพร่ทาง Instagram ต่อมาได้นำภาพไปใส่กรอบและส่งมอบให้กับครอบครัวของนิสิตผู้ล่วงลับ



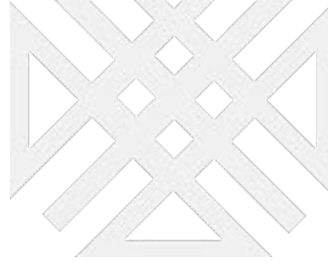
ภาพที่ 5 : ผู้วิจัยและที่ปรึกษา กับภาพตัวอย่างและภาพแรกที่เขียนในวันเปิดงาน
(ที่มา : ปภัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)

ในวันที่ 3-4 ธันวาคม พ.ศ.2564 มีผู้เข้าร่วมกิจกรรมอีก 6 คน นอกเหนือจากกลุ่มนิสิตในที่ปรึกษา และผู้เข้าร่วมกิจกรรมเป็นผู้เลือกภาพที่จะเขียน นอกจากนี้ยังมีผู้ที่ไม่ได้เกี่ยวข้องกับบุคคลในภาพแต่สนใจมาร่วมเขียนภาพด้วย ซึ่งผู้วิจัยไม่สามารถนับจำนวนที่แน่นอนว่ามีผู้เข้าร่วมกิจกรรมในกลุ่มนี้กี่คนเพราะขณะนั้นกำลังจดจ่อกับการร่วมกันเขียนภาพ เมื่อภาพเสร็จแล้วได้นำไปแขวนในจุดที่เตรียมไว้เพื่อตากให้แห้ง และส่งมอบภาพให้กับผู้เข้าร่วมกิจกรรมในภายหลัง

ผู้วิจัยพบว่าผลงานในส่วนที่เขียนช่วงเย็นหรือกลางคืนนั้นมีความน่าสนใจหลายระดับมากกว่ามีรายละเอียดมากกว่าและดูชัดเจนกว่าภาพที่เขียนในช่วงกลางวัน น่าจะเป็นเพราะเทคนิคที่ใช้โปรเจกเตอร์ฉายภาพนั้นจำเป็นต้องทำในสถานที่ที่ไม่สว่างมากเกินไป มิฉะนั้นจะแทบไม่เห็นรายละเอียดในภาพ การสร้างสรรค์ในช่วงเย็นหรือพลบค่ำจึงได้ผลดีกว่า



ภาพที่ 6 : ผลงานที่เกิดขึ้นในกิจกรรมวันที่ 3 ธันวาคม 2564 เฉพาะช่วงเย็นและช่วงกลางคืน
(ที่มา : ปภัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)



ระหว่างช่วงที่ยังไม่มีผู้เข้าร่วมกิจกรรม โดยเฉพาะในวันที่ 4 ธันวาคม 2564 ผู้วิจัยจึงทำการสร้างงานในที่สาธารณะตามลำพัง โดยเลือกภาพต้นแบบจากภาพถ่ายของญาติ เพื่อน และสัตว์เลี้ยงของผู้วิจัย ต่อเมื่อมีผู้สนใจเข้าร่วมกิจกรรม ผู้วิจัยจึงหยุดเขียนภาพที่ตนเองเลือก และหันไปเขียนภาพที่ผู้เข้าร่วมกิจกรรมเป็นผู้เลือกแทน

โดยรวมแล้ว มีภาพที่เกิดขึ้นระหว่างกิจกรรมทั้งหมด 14 ภาพ ประกอบด้วยภาพที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ตามลำพังในที่พัก 3 ภาพ สร้างสรรค์ตามลำพังในที่สาธารณะ 5 ภาพ (ในจำนวนนี้มี 1 ภาพที่ผู้เข้าร่วมโครงการส่งภาพมาให้เขียนโดยไม่ได้มาด้วยตนเอง) และสร้างสรรค์ร่วมกับผู้อื่นในที่สาธารณะ 5 ภาพ (ผู้เข้าร่วมโครงการเป็นผู้เลือกภาพที่ใช้เป็นต้นแบบ)



ภาพที่ 7 : ผลงานสร้างสรรค์ทั้งหมดที่เกิดขึ้นตลอดกิจกรรม
(ที่มา : ปกัทรนันท์ คุณพูนทรัพย์, 2564)

ทัศนธาตุที่เกิดขึ้นมีลักษณะเหมือนภาพร่างลายเส้นบนกระดาษ แต่มีขนาดใหญ่ เห็นได้จากระยะไกล และเมื่อทำการวิเคราะห์องค์ประกอบภาพพบว่า มี 8 ภาพ (58%) เป็นภาพเดี่ยวของผู้ล่วงลับ มี 4 ภาพ (28%) ที่เป็นภาพคู่กันระหว่างบุคคลที่ยังมีชีวิตอยู่และผู้ล่วงลับ อีก 2 ภาพ (14%) เป็นภาพรวมกลุ่มของบุคคลที่เสียชีวิตไปแล้วทั้งหมด นอกจากนี้พบว่าภาพส่วนใหญ่มีลักษณะที่ใกล้เคียงกันคือบุคคลในภาพมองมาที่ผู้ชมและมีรอยยิ้มบาง ๆ ทั้งนี้น่าจะเพราะเป็นการเขียนภาพที่อ้างอิงมาจากภาพถ่าย ซึ่งทั้งผู้วิจัยและผู้เข้าร่วมโครงการมีแนวโน้มจะเลือกภาพถ่ายจากช่วงเวลาที่มีความสุข หรือช่วงเวลาที่มีความสุข เช่น ขณะที่ครอบครัวไปเที่ยวด้วยกัน หรือได้อยู่ด้วยกัน หรือเป็นช่วงเวลาที่สำคัญ เช่น ช่วงเวลาที่ผู้ล่วงลับสวมมงกุฎสมรสให้แก่เจ้าของภาพซึ่งเป็นหลานสาว หรือขณะที่ผู้ล่วงลับแสดงความยินดีกับบุตรสาวที่สำเร็จการศึกษา หรือขณะที่ผู้ล่วงลับทุกท่านกำลังเฉลิมฉลองอยู่ด้วยกันอย่างมีความสุข

จากการสังเกตในขณะที่เขียนภาพร่วมกันนั้น พบว่าในช่วงแรกผู้เข้าร่วมโครงการจะจดจ่อกับการเขียนภาพ และหลังจากเริ่มเขียนไปได้ระยะหนึ่ง ผู้เข้าร่วมโครงการก็จะเริ่มเล่าถึงผู้ล่วงลับในลักษณะเดียวกัน คือเล่าถึงความทรงจำที่ดีด้วยความคิดถึง โดยเฉพาะสิ่งที่ตนรักและชื่นชมในตัวผู้ล่วงลับ เช่น บุคคลในภาพเป็นคนใจดี เป็นคนอบอุ่นอ่อนโยน เป็นคนที่รักลูกมากและบอกรักลูกเสมอ เป็นคนที่ดูแลลูกด้วยตนเอง เป็นคนทำงานยุ่งแต่ก็ให้ความสำคัญกับครอบครัวเสมอ เป็นคนเก่ง เป็นฮีโร่ในฐานะกัปตันเรือที่เคยได้ช่วยชาวเรือิงญาซึ่งลอยเรืออยู่กลางทะเลโดยไม่รู้ชะตากรรม เป็นต้น

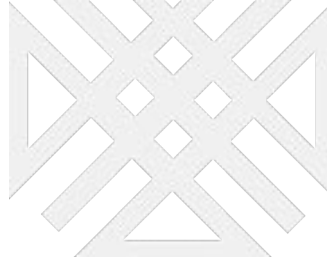
แต่โดยรวมผู้เข้าร่วมโครงการแทบจะไม่กล่าวถึงสาเหตุการเสียชีวิตหรือความเจ็บปวดของตนเองแต่อย่างใด ทั้งนี้หากนับช่วงเวลาหลังจากวันเสียชีวิตจนถึงวันเขียนภาพ พบว่ามีตั้งแต่ในระยะน้อยกว่า 1 ปี จนถึงมากกว่า 10 ปี และจากการสังเกตสีหน้าท่าทางของผู้เข้าร่วมโครงการ พบว่าระยะเวลาที่จากกันไปแล้วไม่ได้สัมพันธ์กับแนวโน้มที่ผู้เข้าร่วมโครงการจะร้องให้ออกมาขณะเล่าถึงบุคคลในภาพ ซึ่งหากน้ำตาที่หลั่งออกมานั้นมาจากความรู้สึกคิดถึงและโหยหาแล้ว ก็อาจจะกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า ระยะเวลาที่ตายจากกันไปแล้วไม่ได้ผลให้ความคิดถึงลดลงแต่อย่างใด และผู้ที่ฟังจะผ่านเหตุการณ์เจ็บปวดมาในระยะเวลาไม่นานก็อาจจะไม่ได้แสดงความรู้สึกออกมาให้เห็นชัดเจน

อย่างไรก็ตาม มีผู้เข้าร่วมโครงการท่านหนึ่งไม่แจ้งความประสงค์จะมาร่วมกิจกรรมด้วยตนเอง แต่ได้เลือกภาพถ่ายส่งมาให้ผู้วิจัยใช้ทำกิจกรรม ซึ่งอาจเนื่องมาจากความไม่สะดวกเพราะกิจกรรมนี้จัดขึ้นนอกกรุงเทพมหานคร และอาจเกี่ยวข้องกับคนที่ผู้ส่งกลับไปด้วยอุบัติเหตุที่เกิดขึ้นเพียง 2 เดือนก่อนวันทำกิจกรรม ดังนั้นจึงอาจเร็วเกินไปที่จะเข้าร่วมโครงการ เนื่องจากผู้สูญเสียน่าจะยังต้องการเวลาจัดการกับความรู้สึกของตนตามลำพัง ก่อนที่จะพร้อมมาทำกิจกรรมในที่สาธารณะ

จากการบันทึกบทสนทนาความรู้สึกของตนเองในวันทำกิจกรรม ผู้วิจัยพบว่า การได้นำภาพถ่ายมาฉายแล้วลบลอกหน้านั้น เป็นเหมือนการขยายรายละเอียดให้ได้รอยยิ้มของบุคคลในภาพชัดเจนขึ้น เพราะโดยปกติแล้วภาพถ่ายเหล่านี้จะมีขนาดเล็ก ประมาณ 4"x6" หรือ 5"x7" หรืออาจเป็นภาพที่มักจะเห็นผ่านหน้าจอโทรศัพท์ แต่กระบวนการที่ผู้วิจัยออกแบบไว้ได้ทำให้ภาพถ่ายเหล่านี้ถูกขยายรายละเอียดจนมีขนาดใหญ่ขึ้น เมื่อผู้วิจัยและผู้เข้าร่วมกิจกรรมค่อย ๆ พิจารณาลอกลายไปตามภาพที่ฉายลงบนผ้าดิบ ก็เป็นเหมือนการค่อย ๆ เผยให้เห็นข้อความที่ผู้ส่งลับฝากทิ้งไว้ให้ในภาพว่า ที่ผ่านมานั้นเคยได้มีช่วงเวลาที่มีความสุขด้วยกันกับเจ้าของภาพแล้ว และการได้มีความสัมพันธ์กับเจ้าของภาพก็เคยช่วยเติมเต็มชีวิตด้วยความรักและความภาคภูมิใจ แม้ว่าจะไม่ทันได้บอกลาและไม่ได้อยู่ด้วยกันแล้วในปัจจุบัน ความรู้สึกเช่นนี้เกิดขึ้นทั้งในภาพที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นตามลำพังในที่พัก สรรสร้างสรรคตามลำพังในที่สาธารณะ และสร้างสรรค์ร่วมกับผู้อื่นในที่สาธารณะ

ผู้วิจัยพบอีกประการว่าเมื่อเขียนภาพหมู่ที่บุคคลในภาพเสียชีวิตไปแล้วทั้งหมดและได้เห็นรายละเอียดของรอยยิ้มชัดเจนขึ้น ก็ทำให้เกิดความรู้สึกราวกับว่าบุคคลเหล่านั้นกำลังอยู่ด้วยกันที่ไหนสักแห่งอย่างมีความสุข และยังเป็น “กองเชียร์” ที่คอยเฝ้ามองดูการเจริญเติบโตของผู้วิจัยด้วยความปรารถนาดีอยู่เสมอเหมือนเดิม จึงทำให้ผู้วิจัยเกิดกำลังใจที่จะพยายามตั้งใจใช้ชีวิตให้ดีขึ้นต่อไป แต่ความรู้สึกนี้ไม่ได้เกิดขึ้นเมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์ภาพเดี่ยวของบุคคลที่รักและรำลึกถึง และไม่เกิดขึ้นเมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์ภาพคู่ของบุคคลที่เสียชีวิตแล้วกับคนที่ยังมีชีวิตอยู่

นอกจากนี้ควรต้องกล่าวเพิ่มเติมด้วยว่า การนำภาพที่เขียนเสร็จแล้วมาติดตั้งในที่สาธารณะ ก็เป็นกลไกที่ช่วยบำบัดจิตใจได้อีกเช่นกัน ดังที่ผู้วิจัยพบว่าตนเองปรารถนามานานแล้วที่จะบอกให้โลกรู้ว่าเคยได้เป็นแม่ของเด็กคนหนึ่งเป็นเวลา 11 สัปดาห์ ซึ่งในวันที่แสดงผลงานนั้นก็มีผู้ที่ผ่านประสบการณ์แท้งบุตรเช่นเดียวกันกับผู้วิจัยมาพูดคุยถึงประสบการณ์ที่เคยเจอมาเช่นเดียวกันด้วย ซึ่งทั้งผู้วิจัยและผู้ชมเห็นตรงกันว่า คนทั่วไปอาจไม่คุ้นเคยกับภาพอัลตราซาวนด์และคงจะดูไม่ออก



ว่าภาพนั้นหมายถึงอะไร แต่ถ้าเป็นผู้ที่เคยเจอเหตุการณ์ลักษณะนี้มาก่อนก็จะเข้าใจความอาลัยได้ทันทีที่ได้เห็นภาพ เนื่องจากมีสตรีที่แท้งบุตรจำนวนหนึ่งเลือกจะไม่เปิดเผยต่อสังคมว่าตนเองแท้งบุตร แม้ว่าในความเป็นจริงแล้วการแท้งบุตรเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นกับสตรีจำนวนมาก และอาจกระทบกระเทือนจิตใจผู้สูญเสียไม่น้อยไปกว่าความพลัดพรากแบบอื่น ทั้งนี้เป็นไปได้ว่าการเลือกจะไม่เปิดเผยนั้นช่วยให้มีเวลารวบรวมความเข้มแข็งเพื่อจะพิจารณาความรู้สึกให้ชัดเจน เช่นในกรณีของผู้วิจัยต้องใช้เวลาราว 3 ปีก่อนที่จะเขียนรูปและนำภาพมาจัดแสดง เมื่อได้พูดคุยกับผู้ที่มีประสบการณ์คล้ายกันจึงเข้าใจว่า ความเจ็บปวดเกิดจากการที่ไม่เคยเห็นแม้แต่หน้าของลูก และไม่สามารถช่วยชีวิตลูกได้เลย แม้ว่าลูกจะยังอยู่ในครรภ์ซึ่งควรจะเป็นที่ปลอดภัยที่สุด ส่วนในวันที่ตัวอ่อนถูกนำออกจากครรภ์ก็ไม่มีโอกาสจะสัมผัสหรือบอกาลูก เพราะตัวอ่อนยังมีขนาดเล็กเพียงหัวเข็มหมุดเท่านั้น

ท้ายที่สุดแล้ว การได้แสดงภาพและบันทึกกระบวนการที่เกิดขึ้นออกมาเป็นเอกสารนั้นยังช่วยให้ผู้วิจัยมีโอกาสดำเนินการตามขั้นตอนของบิดาอีกด้วย ทั้งยังเป็นโอกาสให้ได้แสดงออกถึงความรักและรำลึกถึงต่อผู้เสียชีวิตทุกคนที่ตนไม่มีโอกาสได้อำลา ทำให้ผู้วิจัยรู้สึกเป็นอิสระจากความอาลัยที่เคยติดค้างอยู่มากขึ้น สังเกตได้จากการที่ผู้วิจัยมีกำลังมากพอจะเก็บรวบรวมข้าวของเครื่องใช้ส่วนตัวของบิดาในส่วนที่ตนเองไม่ได้ใช้ต่อแล้ว นำไปบรรจุลงกล่องเก็บของเพื่อเตรียมขนย้ายไปที่อื่นได้สำเร็จ จากเดิมที่เคยจัดเรียงเสื้อผ้าและเครื่องใช้ของบิดาเอาไว้ในห้องเสมือนว่าบิดายังอยู่ด้วยกัน กล่าวได้ว่าเมื่อจบกระบวนการสร้างสรรค์แล้ว ผู้วิจัยได้รับตัวตนกลับมา และไม่จำเป็นต้องยึดติดกับความอาลัยอีกต่อไป

สรุปและอภิปรายผล

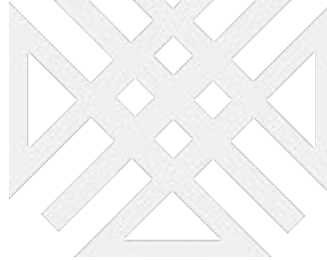
ลักษณะเฉพาะของกระบวนการสร้างสรรค์ในงานนี้ประกอบด้วยการจัดเตรียมสถานที่และอุปกรณ์ให้ผู้สูญเสียได้เลือกรูปของผู้ล่วงลับมาขยายให้เห็นรายละเอียด ได้จดจาะภาพนั้นลงบนผ้าด้วยมือของตนเอง และได้รับการมองเห็นขั้นตอนทั้งหมดจากบุคคลอื่นที่เป็นเหมือนประจักษ์พยานในพิธีกรรม

กระบวนการสร้างสรรค์ที่เลือกใช้ในการศึกษารั้งนี้เผยให้เห็นกลไกทางจิตใจเมื่อเผชิญกับความอาลัย โดยเป็นการขยายรายละเอียดช่วงเวลาของผู้ล่วงลับเคยมีความสุขในชีวิต ให้ผู้สูญเสียได้เห็นชัดขึ้นในขณะล่องลอย ช่วงเวลาที่ผู้สร้างสรรค์งานได้ค่อย ๆ เคลื่อนไหวมือลากเส้นไปตามเส้นที่ปรากฏในภาพอาจมีส่วนช่วยกระตุ้นความทรงจำเชิงบวกเกี่ยวกับผู้ล่วงลับ ซึ่งน่าจะมีส่วนช่วยให้ยอมรับการจากลาได้ง่ายขึ้น เพราะแม้ว่าผู้สูญเสียอาจไม่เคยได้บอกาลผู้ล่วงลับ แต่อย่างน้อยก็จะได้แน่ใจได้ว่าเคยมีช่วงเวลาที่ดีด้วยกันมาแล้ว และความรู้สึกดีต่อกันที่เคยมีก็ไม่ได้สูญหายไปไหน ยังคงมีอยู่ดังเดิมในความทรงจำถึงบุคคลที่รัก ซึ่งในประเด็นนี้คล้ายคลึงกับที่ถูกนำเสนอโดยหนังสือภาพสำหรับเด็กเล่มหนึ่ง ชื่อ “พบกันวันใดก็ได้” (See You Anytime I Want) โดย คิคุตะ มารีโกะ แปลโดย พรอนงค์ – มารินา (2545) ซึ่งสอนให้เด็กเข้าใจความอาลัยผ่านตัวละครสุนัขที่สูญเสียเด็กหญิง

ผู้เป็นเพื่อนรักที่สุดไป เมื่อเข้าใจแม้จะไม่ได้อยู่ด้วยกันแต่ทุกครั้งที่สุนัขหลับตาลงระลึกถึงความทรงจำที่เคยมี ก็เท่ากับจะได้เจอเด็กหญิงเสมอ ซึ่งก็ทำให้นุสนธิ์สามารถยิ้มได้ในที่สุด และจากการสังเกตในระหว่างทำกิจกรรม ผู้วิจัยพบว่าตนเองและผู้เข้าร่วมโครงการหลายคนต่างก็แสดงอาการ “ยิ้มทั้งน้ำตา” ในขณะที่เขียนภาพและพูดคุยถึงเรื่องของผู้ล่งลับ แม้ว่าในจุดนี้อาจมีความแตกต่างกันกับหนังสือ “พบกันวันคิดถึง” อยู่บ้าง ตรงที่ว่าไม่ต้องหลับตาก็สามารถรำลึกถึงบุคคลที่รักได้

นอกเหนือจากขั้นตอนการสร้างสรรคงานแล้ว การได้เขียนภาพร่วมกันและได้ติดตั้งผลงานที่เกิดขึ้นในที่สาธารณะก็มีส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดผลในเชิงบำบัด เพราะการจัดแสดงผลงานเบื้องหน้าผู้ชมได้ทำหน้าที่คล้ายพิธีกรรมที่ปาวประกาศกับชุมชนการเมืองตามแนวคิดของ Judith Butler (2014) เพื่อยืนยันถึงความสัมพันธ์ที่เคยมีอยู่จริงระหว่างผู้สูญเสียและผู้ล่งลับ ซึ่งเมื่อมีผู้ชมมาเห็นภาพเขียนที่เกิดขึ้น ก็เหมือนกับสังคมได้มาช่วยยืนยันว่าสายสัมพันธ์ระหว่างผู้ล่งลับและผู้สูญเสียเคยมีอยู่และยังคงดำเนินต่อไป แม้ว่าผู้ล่งลับจะเสียชีวิตไปแล้ว แต่ผู้สูญเสียก็ยังคงมีสถานะที่สัมพันธ์กับผู้ล่งลับอยู่ตามเดิม ความตายไม่สามารถทำลายสถานภาพนั้นได้ เช่น แม้บิดาจะเสียชีวิตไปแล้วก็ไม่ได้ทำให้นุตรสูญเสียสถานภาพบุตรที่บิดาเคยให้ความรักใคร่เอ็นดู พิธีกรรมนี้จึงเป็นเสมือนกับการที่สังคมมาช่วย “คืนตัวตน” ที่ผู้สูญเสียอาจจะรู้สึกสูญหายไปชั่วคราวหลังจากไม่มีโอกาสได้พูดคุยกับผู้ล่งลับที่เสียชีวิตไปแล้ว ดังอาจจะพบได้บ่อยๆ ว่าเมื่อมีใครสักคนเสียชีวิตจากไป ในช่วงแรก ๆ เราจะรู้สึกเจ็บปวดและใจหาย เหมือนมีรูโหว่หรือช่องว่างที่เดิมไม่เต็มตรงบริเวณหัวใจ จนกว่าจะได้ผ่านเหตุการณ์อะไรบางอย่างที่ทำให้ระลึกได้ว่าเรายังเป็นบุคคลเดิม ก็จะช่วยให้ชีวิตยังดำเนินต่อไปได้แม้ผู้ล่งลับจะไม่อยู่แล้ว

จากการทวนสอบกับผู้วิจัยร่วมและที่ปรึกษา พบว่ากิจกรรมที่เกิดขึ้นได้ให้ภาพที่ใกล้เคียงกับข้อเสนอโครงการ โดยเน้นศิลปะซึ่งทำหน้าที่เยียวยามากกว่าจะสร้างสรรค์สุนทรียภาพที่ดีหรือสูงส่ง แต่ก็มีผลแตกต่างเล็กน้อยจากในข้อเสนอโครงการซึ่งระบุไว้ว่าจะให้ชาตังเพื่อจัดแสดงภาพทำให้เกิดพื้นที่ซึ่งผู้ชมสามารถเดินลัดเลาะไปกับภาพเขียนของผู้ล่งลับ อันจะช่วยสร้างพื้นที่กลางสำหรับไว้อาลัยร่วมกันและทำให้เข้าใจว่า การสูญเสียไม่ได้เกิดขึ้นกับใครคนหนึ่งเพียงคนเดียว เมื่อผู้วิจัยเปลี่ยนมาใช้ในการติดตั้งภาพโดยแขวนกับระเบียบให้ทอดยาวลงมาก็อาจทำให้ผลลัพธ์ด้านประสบการณ์ของผู้ชมในส่วนนี้ลดลงบ้างเล็กน้อย อย่างไรก็ตามที่ปรึกษาได้สัมภาษณ์เจ้าของร้านและพบว่ายอดขายของร้านไม่ได้รับผลกระทบจากการจัดกิจกรรมนี้หรือการจัดแสดงงานศิลปะชิ้นอื่นในช่วงเวลาเดียวกัน เนื่องจากโดยปกติก็จะมีคนมาที่ร้านเป็นจำนวนมากอยู่แล้ว และเป็นคนที่ตั้งใจมาพักผ่อนมากกว่าจะตั้งใจมาดูงานศิลปะ แต่เจ้าของร้านก็พึงพอใจที่ได้ทำให้อาณัติมีกิจกรรมในด้านที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกหลังจากเปิดร้านมา ซึ่งอาจมีส่วนช่วยให้เกิดกิจกรรมทางศิลปะเพิ่มที่ร้านได้ในอนาคต



ข้อเสนอแนะ

เนื่องจากการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพที่เกิดขึ้นในระยะเวลาสั้น ๆ จึงควรมีการศึกษาเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความเข้าใจเพิ่มขึ้นถึงปรากฏการณ์ที่ประสบการณ์ทางศิลปะจะเผยให้เห็นกลไกของจิตใจ และอาจมีการศึกษาด้วยระเบียบวิธีอื่นเพื่อให้สามารถนำข้อค้นพบจากกลุ่มตัวอย่างขนาดเล็กไปอ้างอิงกับประชากรที่มีขนาดใหญ่ขึ้น

ผู้วิจัยเห็นว่า การสร้างสรรค์ในลักษณะนี้สามารถพัฒนาต่อได้อีก เนื่องจากกิจกรรมครั้งนี้ยังมีผู้เข้าร่วมค่อนข้างน้อย ดังนั้นในโอกาสต่อไปอาจเลือกสถานที่ที่พบเห็นได้ง่ายขึ้น เข้าถึงได้ง่ายขึ้น นอกจากนี้ควรเลือกสถานที่ที่ลมไม่แรง มีสภาพแสงสว่างน้อยลง เช่น ที่ชั้นล่างของเรือนซึ่งสามารถเปิดหน้าต่างได้ หรืออาจใช้โปรเจกเตอร์ที่ความสว่างมากขึ้นเพื่อให้จัดกิจกรรมตอนกลางวันได้ ท้ายที่สุดคือ หากมีงบประมาณเพิ่มเติมในการทำกิจกรรม ก็ควรทำป้ายให้ข้อมูลกับผู้สนใจเพิ่มขึ้น จัดหาขาตั้งสำหรับแขวน และจัดหาผู้ช่วยนำภาพไปแขวนได้ ซึ่งน่าจะช่วยขยายผลทางสุนทรียภาพของกิจกรรมศิลปะได้มากขึ้น

เอกสารอ้างอิง

คิคุตะ มารีโกะ แปลโดย พรอนงค์ – มารีนา (2545). พบกันวันคิดถึง (See You Anytime I Want).

กรุงเทพมหานคร: บริษัท คัมปาย อิมเมจจิ่ง จำกัด.

ชัยรัตน์ พล मुख (2563). ภาพถ่ายคืออีกนามหนึ่งของมารดา : โรลิ่งด์ บาร์ตส์ / อารยา ราษฎร์จำเริญสุข.

The Momentum. Retrieved 31 May 2022, from <https://today.line.me/th/v2/article/OgZEGy>

ปรีชา เกาทอง (2014). แนวทางการวิจัยและพัฒนาองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ศิลปะวิชาการ.

Journal Of The Association Of Researchers, 19(2), 5-11.

วิโชค มุกตมณี (2558). Retrieved 31 May 2022, from [https://www.trf.or.th/index.php?option=com_content&view=article&id=5989:2015-02-03-02-38-04&catid=22&Itemid=217](https://www.trf.or.th/index.php?option=com_content&view=article&id=5989:2015-02-03-02-38-04&catid=22&Itemid=217&option=com_content&view=article&id=5989:2015-02-03-02-38-04&catid=22&Itemid=217)

tion=com_content&view=article&id=5989:2015-02-03-02-38-04&catid=22&Itemid=217

id=217&option=com_content&view=article&id=5989:2015-02-03-02-38-

04&catid=22&Itemid=217

สุชาติ เกาทอง. (2556). สหวิทยาการ: การวิเคราะห์หาความเชื่อมโยงแบบบูรณาการทางศิลปะ.

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

อารยา ราษฎร์จำเริญสุข (2561). ศิลปินกำลังพยายามกลับไปเป็นนักเขียน [นิทรรศการศิลปะจัดวาง]

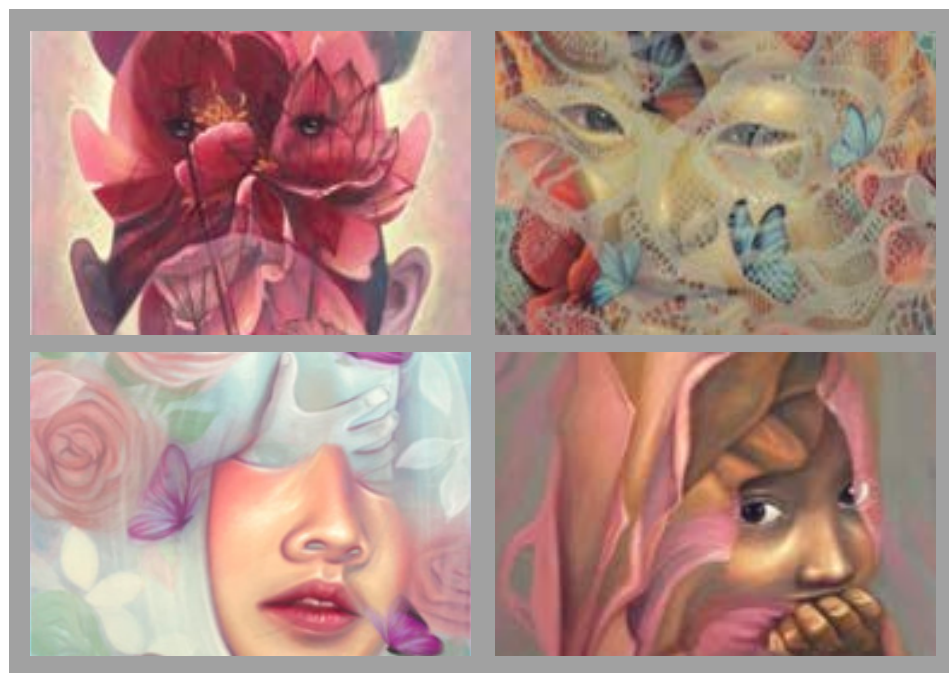
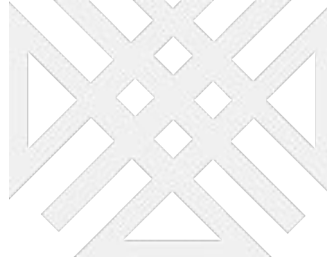
กรุงเทพมหานคร: 100 ต้นสน แกลลอรี.

Adams, L. (2011). A history of Western art. New York: McGraw-Hill.

APA Dictionary of Psychology. (2022). Retrieved 31 May 2022, from <https://dictionary.apa.org/grief>

Baler, P. (2013). The next thing. Lanham, MD: Fairleigh Dickinson University Press.

- Bell, B. (2016). Taken from life: The unsettling art of death photography. Retrieved 31 May 2022, from <https://www.bbc.com/news/uk-england-36389581>
- Butler, J. (2014). Speaking of Rage and Grief. Retrieved 31 May 2022, from <https://www.youtube.com/watch?v=ZxyabzopQi8>
- Danto, Arthur, C. (2013). What Art Is. Yale University Press; 1st edition, USA
- Firstenberg, S. B. (2020): In America: How Could This Happen...[Installation].
- Firstenberg, S. B. (2021): In America: Remember...[Installation].
- Géricault, T. (1818-1819). The Raft of Medusa [Oil on Canvas]. Paris: Louvre.
- Harris, J. (2003). La Vie. Archives Of General Psychiatry, 60(10), 968. doi: 10.1001/archpsyc.60.10.968
- Hutchinson, R. (2016). A grieving process illustrated?. Medical Humanities, 44(1), 2-4. doi: 10.1136/medhum-2016-010874
- Jacques-Louis David. (1793). The Death of Marat [Oil on Canvas]. Brussels: Royal Museums of Fine Arts of Belgium.
- Kahlo, F. (1932). Untitled [Lithograph]. San Francisco: Fine Arts Museum of San Francisco.
- Kübler-Ross, E. (1972). On Death and Dying. Journal for the Scientific Study of Religion, 11, 309.
- Monet, C. (1879). Camille Monet on Her Deathbed [Oil on Canvas]. Paris: Musee d'Orsay.
- Picasso, P. (1901). Death of Casagemas [Oil on Canvas]. Paris: Musée Picasso.
- Rogers, L. (2015). "Abortion," "Miscarriage," or "Untitled"? A Frida Kahlo Lithograph's Complicated History. Retrieved 31 May 2022, from <https://hyperallergic.com/202802/abortion-miscarriage-or-untitled-a-frida-kahlo-lithographs-complicated-history/>
- Roseveare, H. (2021). Our Top 10 Death and Bereavement Inspired Art - Neo Cremations. Retrieved 31 May 2022, from <https://neocremations.co.uk/our-top-10-death-and-bereavement-inspired-art/>
- Tate. (2022). Retrieved 31 May 2022, from <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/process-art>
- Wixom, D. (2012). Cultural Expressions of Grief Through Art (Undergraduate Thesis). Washington State University.



จิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น

Unconscious Painting Reflects the Hidden Sexual Instinct

ชนิสรา วรโยธา¹สมพร ฤทธิ์²

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาความคิดเด็กวัยรุ่นหญิงทางด้านความต้องการทางเพศภายใต้หลักทฤษฎีจิตวิเคราะห์ 2) เพื่อตีความสัญลักษณ์สะท้อนพฤติกรรมตามสัญชาตญาณเพศที่ซ่อนเร้นในจิตไร้สำนึกรูปแบบผลงานจิตรกรรม 3) เพื่อเป็นสื่อสร้างความเข้าใจเรื่องเพศในเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อายุระหว่าง 10-15 ปี

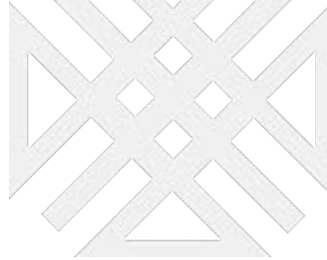
ศึกษาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ และวารสารวัดผลการศึกษาเรื่องปัจจัยทางจิตวิทยาที่ส่งต่อการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ของเด็กหญิงวัยรุ่นในพื้นที่เขตคลองเตย เพื่อจำแนกระดับของจิตใจที่เป็นมูลเหตุอันสำคัญก่อให้เกิดความคิดนำไปสู่พฤติกรรมทางเพศในเด็กวัยรุ่นหญิงตอนต้น อายุระหว่าง 10-15 ปี ใช้การแทนค่าเชิงสัญลักษณ์ เพื่อนำเสนอสิ่งที่เร้นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม โดยการศึกษาและวิเคราะห์นำข้อมูลที่ได้มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรม จำนวน 3 ชุด คืองานทดลองชุดที่ 1 งานทดลองชุดที่ 2 และชุดที่ 3 เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่สื่อถึงอารมณ์และความต้องการ ทางเพศในเด็กวัยรุ่นหญิง

ผลการวิจัยพบว่า สภาพสังคมที่เปลี่ยนไปโดยเฉพาะสังคมที่เต็มไปด้วยค่านิยมทางสื่อ วัตถุ และการแข่งขัน เด็กวัยรุ่นหญิงมีความชอบเสี่ยงทางเพศและความภาคภูมิใจในตนเองเพิ่มมากขึ้น โดยสามารถพบได้ในวัยรุ่นตอนต้นอายุระหว่าง 12-14 ปี สอดคล้องกับงานวิจัยของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีจิตวิเคราะห์ว่าด้วยเรื่องสัญชาตญาณ (Instinct) ลักษณะเขาแต่ได้ตามความพึงพอใจของตนเอง ผู้วิจัยจึงนำเสนอรูปแบบผลงานจิตรกรรมด้วยการใช้สัญลักษณ์ที่แทนค่าสื่อความหมายของเพศที่ซ่อนเร้นไว้ภายในจิตใจมีลักษณะเป็นภาพสัญลักษณ์ของความใคร่รักและจินตนาการต่อตนเองให้ออกมาเป็นรูปธรรมด้วย รูปร่าง รูปทรง และสี ตัดทอนจากใบหน้าและร่างกายเด็กวัยรุ่นหญิง ประกอบกันขึ้นมา เพื่อสร้างรูปทรงใหม่จากการทับซ้อนกันของรูปทรงแบบโปร่งใสเป็นมิติของภาพที่มากกว่าหนึ่งลักษณะเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง เกิดการรับรู้และเข้าใจแก่ผู้ชมถึงเนื้อหาอารมณ์ความสับสน จินตนาการ และสะท้อนการเปลี่ยนแปลงของช่วงวัย สร้างประสบการณ์การรับรู้ของธรรมชาติทางเพศในเด็กวัยรุ่นหญิงตอนต้นให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้นในสังคม โดยแสดงออกในรูปแบบผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์

คำสำคัญ: จิตรกรรมไร้สำนึก, ภาพสะท้อนวัยรุ่น, สัญชาตญาณเพศ

¹ สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

² ศาสตราจารย์,ดร.,สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี



Abstract

The purposes of this research were 1) to study the thoughts of teenage girls related to sexual desire through psychoanalytic theory, 2) to interpret artistic symbols reflecting behavior based on hidden sexual instincts in the unconscious mind in a type of painting, and 3) create further understanding of instinctual sexualality of female adolescents aged between 10–15 years.

The Study used the psychoanalytic theory of Sigmund Freud and the Journal of Psychological Factors to analyze on the acceptance of sexual behavior among teenage girls in the klong toey area of Bangkok, Thailand. States of mind that lead to sexual thoughts and behaviors in teenage girls between the ages of 10–15 years were classified and prepared for symbolic representation in order to turn use symbolic representations abstraction into concrete concepts artistically. After study and analysis of the data obtained, it was used as a guideline for creating 3 creative works conveying the emotions and lust of teenage girls: Experiment 1, Trial 2, and Series The third.

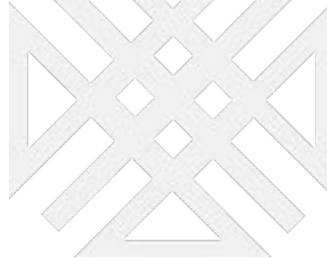
The findings indicated that in changing social conditions, especially in societies that are full of media-promoted values, objects, and competition. Female adolescents are at risk of sexual intercourse. Also at risk is the quality of self-esteem found in teens between the ages of 12–14 years. This is consistent with Sigmund Freud's research related to psychoanalytic theory. Concerning instincts, self-indulgent personality traits. The researcher, therefore, presents a painting style using symbols representing the meaning of the hidden gender within the mind. It is art characterized by symbolic image of love and imagination towards oneself though shapes, contours, and colors cut from the faces and bodies of adolescent girls. These are brought them together to create a new shape from the overlapping of transparent shapes. The dimensionality of the image involving multiple movement creates a dynamic wherein the painting does not stand still for viewers. The changes the viewer's perception and understanding of the content, emotions, confusion, imagination, and reflection of age in the painting, creating awareness of experience sexual nature in adolescents. It is hoped that young women will be more extensively represented and understood in society through this creative painting project.

Keywords: unconscious paintings, reflection of youth, gender instinct

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

การเปลี่ยนแปลงของสังคมไทยที่ได้รับค่านิยมความเป็นสากลจากตะวันตกและตะวันออกมาเชื่อมโยงกับวิถีความเป็นไทย ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของสังคมวัยรุ่นที่มีอิสระเสรีในเรื่องเพศ วัยรุ่นยอมรับวัฒนธรรมตะวันตกโดยขาดการไตร่ตรองถึงความเหมาะสม (ภาณุมาศ เสนีย์ศรีสกุล อ้างถึงใน อินทรียา อัญพัชร และดวงเดือน ศาสตรรัภทร, 2563, 35) ความชอบเสี่ยงทางเพศมีความสัมพันธ์มากที่สุดในเชิงบวกกับการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ โดยเด็กหญิงวัยรุ่นมีพฤติกรรมความชอบเสี่ยงทางเพศ มักมีการแต่งกายเปิดเผยสัดส่วน นอกจากนั้นยังมีพฤติกรรมการดื่มเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ ซึ่งทำให้ขาดสติสัมปชัญญะไม่สามารถควบคุมตนเองได้ ประกอบกับการเปิดรับสื่อที่กระตุ้นอารมณ์เพศทั้งทางตรงและทางอ้อมจึงพบได้โดยง่ายซึ่งส่งผลต่อการมีอิทธิพลต่อการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์สูง (อินทรียา อัญพัชร และดวงเดือน ศาสตรรัภทร, 2563, 41) ในปัจจุบันโดยเฉพาะเด็กวัยรุ่นเพศหญิงที่ผู้วิจัยพบเห็นในสื่อสังคมออนไลน์และชีวิตประจำวัน พบว่าวัยรุ่นเพศหญิงมีความเชื่อมั่นในตนเองมากยิ่งขึ้น จากการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัยที่เชื่อมโยงกันได้ง่ายด้วยเทคโนโลยีและค่านิยมแบบตะวันตกถึงความเท่าเทียมทางเพศ จึงอาจมีส่วนช่วยสร้างแรงผลักดันสัญชาตญาณของความปรารถนาตามความพึงพอใจของตน คือกล้าแสดงออกอย่างเปิดเผย ทั้งทางด้านความคิดและพฤติกรรมทางเพศ เมื่อศึกษาพฤติกรรมทางเพศในกลุ่มเด็กวัยรุ่นเพศหญิงพบว่าสถิติการตั้งครรภ์แบบไม่ตั้งใจในกลุ่มวัยรุ่นมีอัตราเพิ่มขึ้นอย่างต่อเนื่อง โดยใน ปี พ.ศ. 2562 พบว่าหญิงตั้งครรภ์วัยรุ่นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มอายุ 10-14 ปี มีอัตราการคลอดบุตร จำนวน 1.1 คน ต่อหญิงสาว 1,000 คน และยังพบอีกว่าวัยรุ่นหญิงอายุต่ำกว่า 15 ปี มี การทำแท้งถึงร้อยละ 1.4 เนื่องจากการตั้งครรภ์เป็นอุปสรรคต่อการศึกษา มีปัญหาด้านค่าใช้จ่าย และไม่สามารถพึ่งพาตนเองได้ (สำนักอนามัยเจริญพันธุ์ กรมอนามัยกระทรวงสาธารณสุข อ้างถึงใน ณัฐยา ศรีทะแก้ว และคณะ, 2564, 38) สอดคล้องกับเรื่องการสอนเพศศึกษาในประเทศไทยนั้นยังไม่สามารถพัฒนาทักษะแก่ผู้เรียนและแก้ไขปัญหาสุขภาพทางเพศที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้ ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากทัศนคติของสังคมไทยที่เชื่อว่า “เพศ” เป็นเรื่องที่ควรหลีกเลี่ยงที่จะพูดถึงและเป็นเรื่องที่ยอมรับไม่ได้ที่จะถูกสอนอย่างเปิดเผย ทำให้คนไทยบางส่วนขาดทักษะการสื่อสารเรื่องเพศ (ณัฐยา ศรีทะแก้ว และคณะ, 2564, 38)

เพื่อเข้าใจถึงปัจจัยทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการยอมรับพฤติกรรมทางเพศในเด็กวัยรุ่นหญิงเพิ่มมากขึ้น ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาวารสารการวัดผลการศึกษาจากคณะจิตวิทยา วิทยาลัยเซนต์หลุยส์ เรื่องปัจจัยทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ของเด็กหญิงวัยรุ่นในพื้นที่เขตคลองเตย ประกอบเชื่อมโยงกับการสื่อสารเรื่องเพศในสังคมไทยปัจจุบันที่ยังมีข้อจำกัดด้วยวัฒนธรรมและประเพณี ซึ่งอาจส่งผลให้เกิดสวนทางกันกับค่านิยมสมัยใหม่ ความซับซ้อนและละเอียดอ่อนทางความรู้สึกเรื่องเพศในเด็กวัยรุ่นหญิง จึงจำเป็นต้องทำการศึกษาความคิดที่เป็นภายในที่มีความเกี่ยวข้องกับอารมณ์ทางเพศ โดยศึกษาทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) ค.ศ. 1856-1939 ว่าด้วยเรื่องแรงขับทางเพศที่มาจากสัญชาตญาณหรือ



จิตไร้สำนึกเพื่อแยกระดับบุคลิกภาพของจิตใจจากการศึกษางานวิจัย แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยจึงสังเกตเห็นถึงการแสดงออกเพื่อสะท้อนเรื่องเพศในลักษณะของสัญชาตญาณที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติเป็นรูปแบบผลงานจิตรกรรมสมัยใหม่ โดยผลงานศิลปะสมัยใหม่มีความเจริญก้าวหน้าทั้งในทางด้านวัฒนธรรม สังคม และเทคโนโลยี มีการแสดงออกที่แปลกสะท้อนความเป็นจริง ให้เกิดสิ่งสะดุดใจใหม่หรือปลุกเร้าอารมณ์ (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2554 : 632) ศิลปะที่วิจัยได้ทำการศึกษาและค้นหาแนวทางการแสดงออก คือ ศิลปะเซอร์เรียลลิซึม (Surrealism) ประเทศฝรั่งเศส ค.ศ. 1919-1969 เป็นศิลปะเหนือจริง อธิบายและสร้างสรรค์แสดงออกถึงความเป็นจริงของแก่น อันได้แก่ พลังของจิตที่ถูกเก็บกด ความฝัน จิตใต้สำนึก เป็นต้น จึงมีรูปแบบของผลงาน จัปพลัน เสรี ปลอดจากการควบคุมใดๆ ทั้งสิ้น ทั้งอุดมการณ์ เทคนิค กลวิธี (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2507-2527 : XIV) ผู้วิจัยจึงเลือกใช้สัญลักษณ์ที่แทนค่าสื่อความหมายของสัญชาตญาณเพศที่มีลักษณะเป็นภาพสัญลักษณ์ความใคร่รักให้ออกมาเป็นรูปธรรมด้วย รูปร่าง รูปทรง และสีตัดทอนจากใบหน้า รูปร่าง ของเด็กวัยรุ่นเพศหญิงและการเคลื่อนไหวแบบอโรติก ประกอบกันขึ้นมาเพื่อสร้างรูปทรงใหม่จากการทับซ้อนของรูปทรงแบบโปร่งใส เกิดมิติของภาพที่มากกว่าหนึ่ง ส่งผลให้แสดงถึงเนื้อหาความซ่อนเร้นทางอารมณ์และสะท้อนการเปลี่ยนแปลงของช่วงวัยตามธรรมชาติที่มีแรงปรารถนาทางเพศภายในจิตใจเป็นผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์แบบ 2 มิติ

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาความคิดเด็กวัยรุ่นเพศหญิงทางด้านความต้องการทางเพศภายใต้หลักทฤษฎี จิตวิเคราะห์
2. เพื่อตีความสัญลักษณ์สะท้อนพฤติกรรมตามสัญชาตญาณเพศที่ซ่อนเร้นในชั้นจิตไร้สำนึก รูปแบบผลงานจิตรกรรม
3. เพื่อเป็นสื่อสร้างความเข้าใจเรื่องเพศในเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อายุระหว่าง 10-15 ปี

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. จิตรกรรมไร้สำนึก คือ ผลงานจิตรกรรมภาพวาดที่แสดงออกถึงความรู้สึกภายใน ชั้นจิตไร้สำนึกหรือไร้การควบคุมให้อยู่บนเหตุและผล โดยมุ่งเน้นไปที่อารมณ์ปรารถนาของผู้สร้างสรรค์มากกว่าความเป็นจริงที่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป จิตรกรรมไร้สำนึกจึงมีแนวโน้มของ รูปร่าง รูปทรง เส้น และสี แปลกประหลาด หรือเหนือความจริง
2. ภาพสะท้อนวัยรุ่น คือ การแสดงออกทางความคิดของวัยรุ่นถึงความชอบผ่านพฤติกรรมต่าง ๆ ทั้งในแง่ดีและไม่ดี เช่น การแต่งตัว แต่งหน้า การอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม หรือการดื่มแอลกอฮอล์ และสูบบุหรี่ เป็นต้น เนื่องจากเป็นวัยแห่งการเรียนรู้และพัฒนาอย่างรอบด้าน จึงชอบความท้าทายตามธรรมชาติของฮอร์โมน

3. สัญชาตญาณเพศ คือ สัญชาตญาณแห่งการมีชีวิตที่ติดตัวมนุษย์มาแต่กำเนิดในลักษณะความพึงพอใจหรือความปรารถนาทางเพศ จึงเกิดการเรียนรู้ได้ง่ายตามธรรมชาติโดยไม่ต้องมีใครสอน มีลักษณะแฝงอยู่ในมนุษย์ทุกเพศ ซึ่งวิธีการแสดงออกนั้นขึ้นอยู่กับค่านิยมหรือบรรทัดฐานทางสังคมที่เป็นตัวกำหนด



ภาพที่ 1: กรอบแนวความคิดสร้างสรรค์

(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

ทฤษฎี และข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

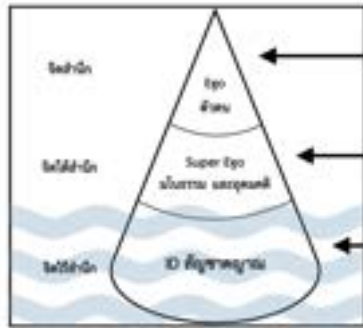
1. แนวคิดทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (Psychoanalysis)

ผู้ศึกษาใช้แนวคิดทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ โดยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับปัญหาด้านเพศเพื่อช่วยจำแนกและแยกแยะความคิดให้สามารถเข้าถึงได้แสดงสัดส่วนความรู้สึกทฤษฎีจิตวิเคราะห์แบ่งเป็นระดับ โดยจิตใจของคนเราแบ่งได้เป็น 3 ระดับ ตามการรับรู้ ได้แก่ (Freud, 1917 อ้างถึงใน ศุภรีใจ เจริญสุข และคณะ, 2557, 90-113)

- 1) จิตสำนึก (Conscious) หมายถึง ภาวะของจิตที่รู้ตัวอยู่ทุกช่วงเวลา
- 2) จิตใต้สำนึก (Preconscious) หมายถึง ระดับจิตใจที่อยู่ในขั้นที่รับรู้ และไม่รู้
- 3) จิตไร้สำนึก (Unconscious) หมายถึง เป็นระดับของจิตใจในขั้นลึกที่เจ้าตัวเก็บไว้ในส่วนลึกที่ประกอบด้วยความต้องการตามสัญชาตญาณ (Instinct) แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

3.1) สัญชาตญาณทางเพศ (Sexual Instinct or Life of Libido) คือ สัญชาตญาณเพื่อเอาชีวิตรอด ดำรงเผ่าพันธุ์ และทำหน้าที่ผลักดันให้มนุษย์แสวงหาความพอใจตามที่ต้องการ

3.2) สัญชาตญาณทางก้าวร้าว (Aggressive Instinct of Death Instinct of Mor-tido) ทำหน้าที่ผลักดันให้มนุษย์แข่งขันกัน ชิงดีชิงเด่นกัน เอาชนะกัน มีลักษณะเป็นพลังทำลาย



บุคลิกที่พัฒนามาจากทารกได้ปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกสามารถปรับตัวได้ให้สมดุลระหว่าง ID และ Super Ego

บุคลิกที่พัฒนามาจากชั้นวัยแรดวัยหนุ่ม โดยได้รับค่านิยมมาจากพ่อแม่จะคอยบอกว่าการควรหรือไม่ควร

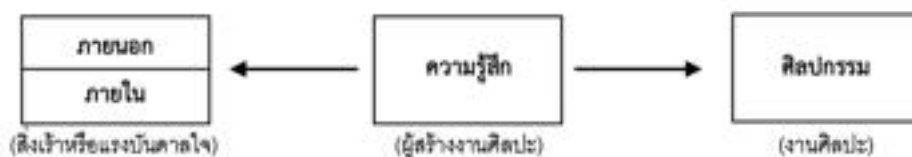
บุคลิกที่ติดตัวมาตั้งแต่เกิดหรือเรียกว่าตัวตนที่แท้จริงลักษณะเขาแต่ได้ตามความพึงพอใจของตนเอง

ภาพที่ 2: แผนภาพแสดงตัวอย่างบุคลิกภาพ (ทฤษฎีจิตวิเคราะห์)

(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

2. ทฤษฎีการหนี (Escape Theory)

การสร้างสรรคผลงานจิตรกรรมโดยใช้แนวทฤษฎีการหนีหรือศิลปะเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) เพื่อแสดงออกถึงความคิด ความฝัน ความรู้สึกภายในจิตใจของตัวผู้ศึกษาโดยประสบการณ์ส่วนตัวเป็นหลัก เพื่อหนีออกจากความเป็นจริงในโลกที่เห็นว่าเป็นไม่สมบูรณ์ หรือไม่พึงพอใจ ไปสร้างสรรค์ผลงานตามความคิดฝันส่วนตัวจากจิตใต้สำนึก โดยศิลปะเซอเรียลลิสม์หรือทฤษฎีการหนีมีจุดมุ่งหมายสำคัญ คือการแสดงออกของจิตไร้สำนึกอย่างอิสระปราศจากการควบคุมของเหตุผลมีความฝันและอารมณ์โน้มเอียงไปในทางกามวิสัย (Erotic) จึงมีลักษณะเหนือจริง ผลงานจะมีรูปทรง รูปร่าง สีสันผิว และโครงสร้างเนื้อหาที่ตอบสนองต่อความรู้สึกมากกว่าความเป็นจริง (กำจร สุนพงษ์ศรี, 2554, 343-354) ศิลปะแนวเซอเรียลลิสม์จึงมีอุดมการณ์หลัก คือ ขบถต่อชนบฏเกณฑ์ เหตุผล ค่านิยมศีลธรรม จริยธรรมและหลักสุนทรียศาสตร์ที่คนส่วนใหญ่ยอมรับนับถือเพื่อสร้างสรรค์วิถีแนวทางใหม่ (สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539, XIV)



ภาพที่ 3: แผนภูมิทฤษฎีการหนี

(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

ขั้นตอนการปฏิบัติงาน

เพื่อให้การปฏิบัติงานเป็นไปตามแผนการดำเนินงานที่กำหนดมากที่สุด จึงต้องทำการอย่างเป็นระบบ โดยวิเคราะห์และจัดเรียงลำดับขั้นตอนปฏิบัติข้อมูลที่ได้มาจากการค้นคว้าเพื่อพิจารณาทำความเข้าใจข้อมูลที่ได้มาให้กระจ่างชัดซึ่งจัดเรียงลำดับขั้นตอน ดังนี้

1. วิเคราะห์บริบทของกลุ่มวัยรุ่นผู้หญิงตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย

โดยวิเคราะห์จากอายุ รูปลักษณะ อารมณ์ สังคม สติปัญญา ความสนใจ และความต้องการทางเพศ เพื่อหาความแตกต่างของช่วงวัยที่มีความใกล้เคียงกันของอายุ ดังตารางต่อไปนี้

วัยรุ่น	วัยรุ่นตอนต้น	วัยรุ่นตอนกลาง	วัยรุ่นตอนปลาย
			
อายุ	10-14 ปี	14-18 ปี	18-21 ปี
รูปลักษณะ	เป็นระยะแรกที่ร่างกายเริ่มมีการเจริญเติบโตทางเพศ ผู้หญิงสิ่งทีแสดงให้เห็นถึงความเจริญของร่างกายที่เต็มที่แล้วก็คือประจำเดือนครั้งแรกหรือการเติบโตของทรวงอก และอวัยวะเพศที่แสดงออกมาภายนอก	การเปลี่ยนแปลงในส่วนของด้านร่างกายที่ไปพร้อมกับจิตใจและความคิดซึ่งมีการพัฒนาแบบค่อยเป็นค่อยไป ส่งผลถึงบุคลิกภาพภายนอกที่ดึงดูดความสนใจเพศตรงข้ามมากขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายที่เริ่มสมบูรณ์ เช่น ดวงตาเป็นประกายแสดงออกถึงความรู้สึกหรือความต้องการ	เริ่มเข้าสู่ช่วงที่มีวุฒิภาวะ ซึ่งมีการพัฒนาทางด้านจิตใจมากยิ่งขึ้นในด้านความคิดและปรัชญาชีวิตต่างๆ วัยรุ่นช่วงนี้มักจะพยายามปรับปรุงร่างกายของตัวเองให้เข้ากับสังคมหรือสภาพแวดล้อมมากยิ่งขึ้น มีการพัฒนาอารมณ์และความรู้สึกอย่างสมบูรณ์
อารมณ์	อารมณ์อ่อนไหวเนื่องจากเป็นช่วงเปลี่ยนถ่ายฮอร์โมนจากวัยเด็กสู่วัยรุ่นทั้งทางด้านร่างกายและจิตใจ ให้ความสนใจต่อการเปลี่ยนแปลงของร่างกาย ตื่นเต้นตื่นตัว เป็นวัยแห่งจินตนาการและตอบสนองต่อความต้องการของตนเองอย่างชัดเจน	อารมณ์ระหว่างชอบหรือไม่ชอบ มีความไม่แน่นอนทางด้านความรู้สึกมีความกระตือรือร้นอยากทำโน่นทำนี่หรือเปลี่ยนแปลงง่าย เป็นระยะที่ดิ้นรนไม่ใ้ง่ายมักมีความขัดแย้งกับพ่อแม่สูงเพื่อนจะมีอิทธิพลมากอาจจะควบคุมอารมณ์ยังไม่ดีมากนัก ส่วนหนึ่งมีผลมาจากการค้นหาเอกลักษณ์ของตนเอง	อารมณ์ที่เจริญเติบโตเข้าสู่วัยผู้ใหญ่มีความเครียดความวิตกกังวลจากการที่เริ่มรู้จักบทบาทและหน้าที่ของตนเองมากขึ้น มักทุ่มเทอยู่แต่กับปัญหาที่ตนเองแก้ไขไม่ได้ วัยนี้ค่อนข้างยอมรับการให้คำแนะนำได้ง่ายกว่าวัยอื่นๆ เพียงแต่จะนำกลับมาคิดทบทวนด้วยประสบการณ์ของตนเอง
สังคม	มีความสนใจในเรื่องต่างๆ น้อยลงอย่างลึกซึ้งมากขึ้น มีความสนใจบางสิ่งบางอย่างโดยอาจมีอิทธิพลมาจากเพื่อนวัยเดียวกันหรือกลุ่มเพื่อนเนื่องจากใช้เวลาส่วนใหญ่อยู่กับเพื่อน	มีการแสดงออกตามอารมณ์ตามเพศและวัยมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงทางเจตคติ เด็กจะมีความพยายามปรับตัวให้เหมาะสมกับสถานภาพทางสังคมของตนเองมากขึ้น เด็กในกลุ่มเพื่อนจะมีอิทธิพลต่อกันมากในเรื่องมิตรภาพ	มีการนัดพบเพื่อนต่างเพศบ่อยขึ้นมีความสัมพันธ์เพื่อการมีครอบครัวมากขึ้น เด็กวัยรุ่นนี้จะแสวงหาวิธีการอ่านใจเพื่อนเพศตรงข้ามที่ตนสนใจด้วยวิธีการต่างๆ การคบหาสมาคมในชั้นแรกนั้นเป็นลักษณะศึกษานิสัยใจคอซึ่งกันและกัน ยันจะนำไปสู่การมีชีวิตคู่

	วัยรุ่นตอนต้น	วัยรุ่นตอนกลาง	วัยรุ่นตอนปลาย
สติปัญญา	มีความสามารถในการแก้ปัญหาเฉพาะบางเรื่องที่ตนเองรู้และมีประสบการณ์ แต่สามารถคิดอย่างมีระบบและมีเหตุผล รู้จักการสร้างสมมติฐานหลายๆ แบบเพื่อหาข้อสรุปตามประสบการณ์ที่ตนเองได้รับรู้มาและพยายามแก้ปัญหาต่างๆ	มีความสามารถจดจำสิ่งต่างๆได้เป็นอย่างดีแต่ยังไม่ใช้ให้เป็นประโยชน์ในเรื่องการเรียนที่มีกฎเกณฑ์การจดจำของเด็กวัยนี้ไม่มากนัก โดยเฉพาะในเรื่องที่เราสนใจ เช่น คณิตศาสตร์ กีฬา ศิลปะ หรือวิทยาการต่างๆที่ตนเองชื่นชอบเป็นพิเศษ	มีความเชื่อมั่นในสิ่งต่างๆ อย่างชัดเจนและแน่นอนหาเหตุผลเชื่อมโยงในสิ่งที่เชื่อหรือไม่เชื่อเป็นของตนเองและจะพยายามพิสูจน์ให้เห็นว่าความเชื่อของตนเองไม่ใช่เรื่องเหลวไหลมีความต้องการให้ผู้ขึ้นเห็นคล้อยตามความคิดของตนแสดงความรู้สึกอย่างเปิดเผยตรงไปตรงมา
ความสนใจ	- สนใจทางด้านสังคม - สนใจในส่วนบุคคล - สนใจเกี่ยวข้องกับตัวเอง - สนใจในการเรียน - สนใจในจินตนาการความฝัน - สนใจในเรื่องเพศและเพื่อนต่างวัย	- สนใจในทางด้านสังคม - สนใจในส่วนบุคคล - สนใจเกี่ยวข้องกับตัวเอง - สนใจในการเรียน - สนใจในอาชีพ - สนใจในทางศาสนา - สนใจในเรื่องเพศและเพื่อนต่างวัย - สนใจค้นคว้าสิ่งแปลกใหม่	- สนใจในทางด้านสังคม - สนใจในส่วนบุคคล - สนใจเกี่ยวข้องกับตัวเอง - สนใจในการเรียน - สนใจในอาชีพ - สนใจในทางศาสนา - สนใจในเรื่องเพศเพื่อนต่างวัย - สนใจค้นคว้าสิ่งแปลกใหม่ - สนใจการมีปรัชญาชีวิต
ความต้องการทางเพศ	หวั่นไหวกับการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายภายนอกและภายใน มีความสับสนเพราะยังอยู่ในช่วงปรับตัวเพื่อยอมรับในตนเอง เนื่องจากยังขาดประสบการณ์และความรู้ธรรมชาติทางเพศที่แสดงออกส่วนมากจึงเป็นการจดจำและเลียนแบบเพื่อคัดลอกต่อการตอบสนองต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านร่างกาย	สามารถปรับตัวเข้ากับความเป็นหนุ่มสาวยอมรับการเปลี่ยนแปลงทางร่างกายมีอารมณ์รักหรืออารมณ์ทางเพศที่ชัดเจนและรุนแรง เช่น กอดหรือจูบกันในที่สาธารณะ บางครั้งก็อาจจะยังควบคุมอารมณ์ได้ไม่ดีนักตามประสบการณ์และความรู้	การแสดงออกทางอารมณ์ทางเพศมั่นคงขึ้น ยอมรับสภาพการเป็นผู้ใหญ่มากขึ้นส่วนหนึ่งมาจากการเรียนรู้ทางสังคมและการค้นหาตัวเอง ยอมรับนับถือคำสั่งสอนผู้มีประสบการณ์มาก่อน การแสดงออกทางเพศจึงอยู่ภายใต้จิตสำนึกหรือกติกาของสังคมมากขึ้นเพื่อการยอมรับ

ภาพที่ 4: ตารางวิเคราะห์เด็กวัยรุ่นผู้หญิง
(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

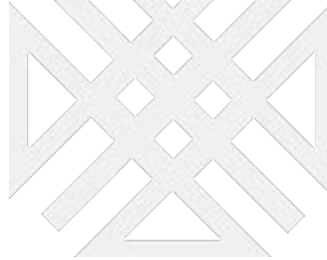


ภาพที่ 6: ภาพโครงสร้างของจิต
(ที่มา: sixfacetspress.net, 2562)

2. วิเคราะห์บุคลิกภาพทางเพศของวัยรุ่นหญิงตามหลักทฤษฎีจิตวิเคราะห์

บทบาททางเพศของเด็กวัยรุ่นในปัจจุบันมีความชัดเจนจากการเรียนรู้ทางสื่อ และค่านิยมต่าง ๆ เนื่องจากวัยรุ่นคือวัยแห่งการพัฒนาอย่างรอบด้านเป็นวัยที่มีทั้งการเจริญเติบโตทางด้านร่างกาย และจิตใจในเวลาเดียวกัน ปัจจัยที่มีผลต่อพฤติกรรมเสี่ยงทางเพศในวัยรุ่นหญิง ที่สำคัญมี 3 ปัจจัย คือ 1) ปัจจัยด้านชีวสังคม อาทิ การเปลี่ยนแปลงด้านร่างกายรวมถึงการเห็นคุณค่าในตนเอง 2) ปัจจัยด้านสิ่งแวดล้อม อาทิ ระดับการศึกษาของบิดามารดา การอบรมเลี้ยงดู การมีคูรัก และกลุ่มเพื่อน 3) ปัจจัยด้านความเชื่อและ ค่านิยมของสังคม อาทิ สื่อจากสิ่งพิมพ์ โทรทัศน์ อินเทอร์เน็ต ที่มีส่วนกระตุ้นความต้องการทางเพศของวัยรุ่น จากผลการวิจัย พบว่า ปัจจัยด้านชีวสังคมและปัจจัยด้านความเชื่อและค่านิยมของสังคมไม่สามารถทำนายกับพฤติกรรมเสี่ยงทางเพศในวัยรุ่นหญิงได้ มีเพียงปัจจัยด้านสิ่งแวดล้อมที่เป็นปัจจัยที่มีอิทธิพลและสามารถทำนายกับพฤติกรรมเสี่ยงทางเพศในวัยรุ่นหญิงอย่างมีนัยสำคัญ (วิไลลักษณ์ วงศ์อาษา และคณะ, 2558, 292-293)

ผู้วิจัยพบว่าเด็กวัยรุ่นหญิงยังมีข้อจำกัดในการเรียนรู้บทบาททางเพศน้อยกว่าผู้ชาย สืบเนื่องมาจากปัจจัยในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะค่านิยมและวัฒนธรรมในสภาพแวดล้อมที่เป็นตัวกำหนดบทบาทของเพศจึงทำให้การแสดงออกเรื่องเพศของเด็กวัยรุ่นหญิงอาจขัดแย้งต่อสังคมไทยจนก่อให้เกิดแรงจูงใจที่มีอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกเป็นตัวผลักดันพฤติกรรมตามใจชอบในชั้นจิตไร้สำนึก



3. วิเคราะห์รูปทรง และรูปร่างเชิงสัญลักษณ์

การวิเคราะห์รูปร่าง และรูปทรงโดยแยกเป็น 2 ส่วน คือ รูปร่าง รูปทรง และ ท่าทาง ดังนี้

1) รูปทรงใบหน้าและสัดส่วนร่างกายที่นำมาแทนค่าความหมายเชิงสัญลักษณ์ความสดใส เป็นเด็กวัยรุ่นเพศหญิงอายุช่วง 10-15 ปี เนื่องจากเป็นวัยที่กำลังก้าวข้ามมาจากวัยเด็กเข้าสู่วัยรุ่น รูปทรง ใบหน้าและรูปร่าง จึงจะยังคงความสดใสแบบเด็กและสัดส่วนบางส่วนของโครงสร้างที่เริ่มชัดเจน แบบวัยรุ่น ดังตารางภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 7: ตารางภาพรูปทรง และสัดส่วนร่างกายวัยรุ่นตอนต้น
(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

2) ท่าทางการเคลื่อนไหวแบบอีโรติก คือ สัญลักษณ์ของการเร้าแรงปรารถนา ความหลงใหล ใคร่รัก โดยนำจังหวะและลีลาท่าทางของอีโรติกมาประกอบใช้เพื่อแสดงออกถึงอารมณ์ทางเพศ ที่ซ่อนเร้น คัดเลือกภาพต้นแบบที่มีทิศทางเปิดเผยด้านข้างและการใช้มือสัมผัสร่างกายในทิศทางที่ทับซ้อนโดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 ประเภท เพื่อวิเคราะห์การเคลื่อนไหว ดังตารางภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 8: ตารางภาพวิเคราะห์การเคลื่อนไหวอีโรติก
(ที่มา: Erotic.com, 2566)

4. วิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินที่เป็นแรงบันดาลใจ โดยผลงานที่นำมาวิเคราะห์เป็น ผลงานศิลปะแนวเซอร์เรียลลิสม์ เพื่อศึกษาวิธีการแสดงออกถึงความคิดความรู้สึกภายในจิตใจที่มีความเกี่ยวข้องกับความคิดและเพศหญิง เลือกวิเคราะห์จากผลงานของเกียรติกศักดิ์ ชานนารถ และประเทือง เอมเจริญ ที่อธิบายถึงภาวะความเหงาและความกดดันภายในจิตใจเน้นความสำคัญด้วยการแยกตัว คือ ใช้สีขาวสว่างเน้นไปที่รูปทรง เพื่อแสดงออกระหว่างภาวะภายในจิตใจได้สำคัญกับความเป็นจริง



"ภาพหลอนของจิตใต้สำนึก 2" ขนาด 140x120 ซม.
เทคนิค สีน้ำมันบนผ้าใบ ปีที่สร้าง พ.ศ. 2525

ภาพที่ 9: ผลงานเกียรติกศักดิ์ ชานนารถ
(ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539)



"ฝันของเด็กสาว" ขนาด 100x110 ซม. เทคนิค สีน้ำมัน
บนผ้าใบ ปีที่สร้าง 2509

ภาพที่ 10: ผลงานเกียรติกศักดิ์ ชานนารถ
(ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์, 2539)



"Flesh Ground" ขนาด 60 x 72 นิ้ว เทคนิค สี
น้ำมันบนผ้าใบ ปีที่สร้าง ค.ศ. 2016

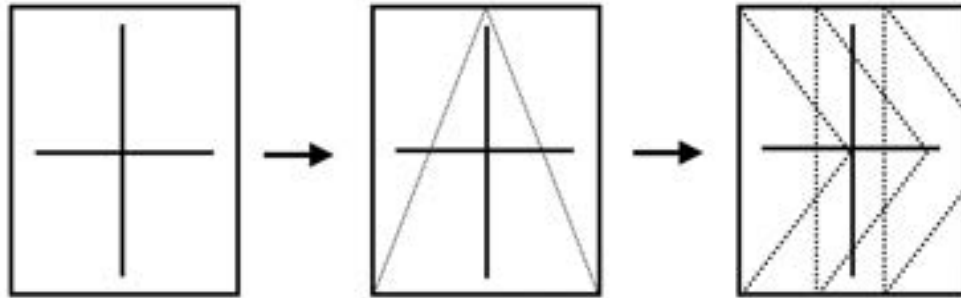
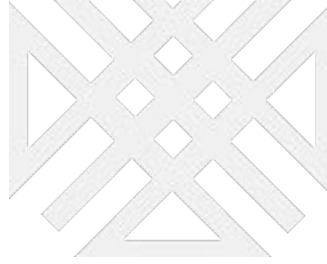
ภาพที่ 11: ผลงาน Joan Semmel
(ที่มา: Alexander Gray Associates, 2556)



"ฤดูใบไม้ผลิ" (Spring) ขนาด 76 x 64 ซม. เทคนิค
สีน้ำมันบนผ้าใบ ปีที่สร้าง ค.ศ. 1563

ภาพที่ 12: ผลงาน Giuseppe Arcimboldo
(ที่มา: wikipedia.org, 2566)

ผลงานของ Joan Semmel และGiuseppe Arcimboldo ที่อธิบายความอารมณ์ทางเพศและความรักโดยใช้การเคลื่อนไหวของรูปทรงดอกไม้และเส้นแบบโปร่งใสมาแทนค่าเชิงสัญลักษณ์อารมณ์ภายในเพศหญิงที่มีความอ่อนไหว และอารมณ์ปรารถนา ถูกทับซ้อนกับรูปทรงที่บ่งแทนค่าสังคมภายนอก



ภาพที่ 13: ตารางภาพจัดโครงสร้าง
(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

5.หลักการจัดองค์ประกอบ (Composition)

การนำทัศนธาตุทางศิลปะ ที่ประกอบด้วย เส้น รูปทรง รูปทรง แสงเงา สี และบริเวณว่าง นำมารวมกันผสมผสานให้เกิดเรื่องราว ซึ่งจะต้องมีทักษะตามความเข้าใจในการที่จะนำสิ่งเหล่านั้นมา ประกอบกัน เพื่อให้เกิดความหมายทางความรู้สึกที่มีเอกภาพและความกลมกลืน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2541, 178)

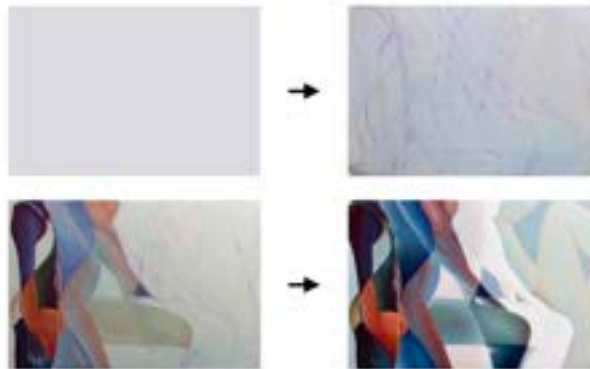
1) การจัดโครงสร้างของภาพ โดยจัดวางในลักษณะภายใต้โครงสร้างสามเหลี่ยม เพื่อสร้างความแข็งแรงขององค์ประกอบภาพรวม ทั้งรูปทรง และรูปทรง



ภาพที่ 14: ตารางภาพจัดองค์ประกอบภายใน
(ที่มา: ชนิสรา วรโยธา, 2566)

2) จัดองค์ประกอบภายในภาพเป็นทิศทางเดียวกัน โดยการทับซ้อนแบบซ้ำ ๆ ของรูปทรง รูปทรงและสี จากสื่อสัญลักษณ์ที่นำมาแทนค่าความเป็นเพศผู้หญิง ได้แก่ รูปทรงใบหน้าเด็กวัยรุ่น ดอกไม้ ฝี่เสื้อ และเรือนร่างการเคลื่อนไหวแบบอโรติกในมุมมองด้านข้าง สร้างจุดเด่นโดยการเว้นพื้นที่โปร่งและทึบแสง ลด ตัดทอนผ่านโปรแกรมคอมพิวเตอร์

3) ขั้นตอนการสร้างสรวงศ์ผลงาน ลงพื้นด้วยสีเทาเพื่อคลุมบรรยากาศโดยรวม และร่างภาพผลงานลงบนเฟรมผ้าแคนวาส ขนาดต่าง ๆ จากนั้นจึงลงแสงเงาและสีตามภาพร่างต้นแบบ โดยเริ่มจากเงาที่เป็นสีเป็นเข้มไปหาน้ำหนักสว่างสุด จนเสร็จสมบูรณ์ ดังนี้



ภาพที่ 15: ตารางภาพขั้นตอนการสร้างสรรค์

(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)

4) ภาพผลงานสร้างสรรค์จิตรกรรม เทคนิคสีน้ำมัน ทั้งหมด 3 ชุด ดังนี้



"ภาพที่ 1" ขนาด 40 x 50 ซม.



"ภาพที่ 2" ขนาด 50 x 50 ซม.



"ภาพที่ 3" ขนาด 50 x 50 ซม.

ภาพที่ 16: ตารางภาพผลงานสร้างสรรค์สีน้ำมัน ชุดที่ 1

(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)



"ภาพที่ 1" ขนาด 60 x 80 ซม.



"ภาพที่ 2" ขนาด 60 x 80 ซม.



"ภาพที่ 3" ขนาด 50 x 50 ซม.

ภาพที่ 17: ตารางภาพผลงานสร้างสรรค์สีน้ำมัน ชุดที่ 2

(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)



"ภาพที่ 1" ขนาด 60 x 80 ซม. "ภาพที่ 2" ขนาด 60 x 80 ซม. "ภาพที่ 3" ขนาด 60 x 80 ซม. "ภาพที่ 4" ขนาด 60 x 80 ซม.



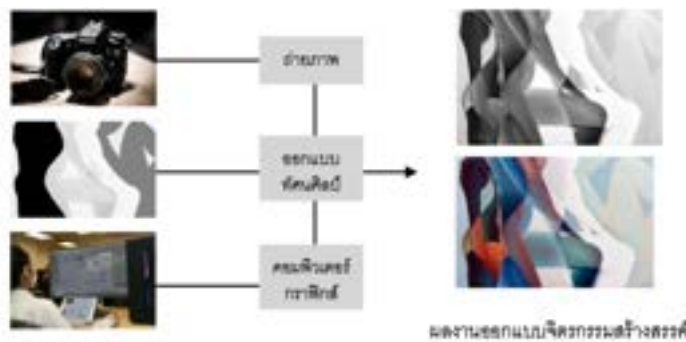
"ภาพที่ 1" ขนาด 80 x 100 ซม. "ภาพที่ 2" ขนาด 80 x 100 ซม. "ภาพที่ 3" ขนาด 80 x 120 ซม. "ภาพที่ 4" ขนาด 60 x 80 ซม.

ภาพที่ 18: ตารางภาพผลงานสร้างสรรค์สีน้ำมัน ชุดที่ 3 (แบบ ก และ ข)
(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)

6. การใช้นวัตกรรมผสมผสานกับงานจิตรกรรม

ถ่ายภาพ (Photography) การบันทึกเหตุการณ์ ณ จุดเวลาใดเวลาหนึ่ง โดยการเก็บสภาพแสง ณ เวลานั้นไว้บนวัตถุไวแสง ผ่านอุปกรณ์รับแสงที่เรียกว่ากล้องถ่ายรูป

คอมพิวเตอร์กราฟิกส์ (Computer graphics) การแก้ปัญหาเชิงคอมพิวเตอร์ ที่แก้ปัญหาเกี่ยวกับเรื่องของภาพหรือการแสดงภาพ โดยเน้นการประมวลผลข้อมูลด้วยคอมพิวเตอร์ ให้ข้อมูลนำเข้าเป็นข้อมูลตัวเลข ตัวอักษร หรือสัญญาณต่างๆ แทน ตำแหน่งพิกัด สี รูปทรง ความสว่าง (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, 2566)



ภาพที่ 19: แผนภูมิการใช้นวัตกรรม
(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)

แนวความคิดและความหมายของดิจิทัลอาร์ต

ความหมายพื้นฐานของศิลปะดิจิทัลอาร์ต (Digital Art) เป็นงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยมีเทคนิคในการนำเสนอที่หลากหลาย เทคโนโลยีดิจิทัลจึงมีส่วนช่วยให้การสร้างสรรค์งานศิลปะมีกลวิธีในการนำเสนอแบบใหม่ที่ได้ผลเสมือนจริงมากขึ้น จากศิลปะภาพนิ่งนำเสนอผ่านผลงานดิจิทัลอาร์ตและรวมไปถึงผลงานภาพถ่ายที่ดัดแปลงด้วยคอมพิวเตอร์เกิดมิติและการเคลื่อนไหวมากขึ้นในบริบทของศิลปะร่วมสมัยดิจิทัลอาร์ตถือเป็นผลงานสร้างสรรค์กระแสหลักที่ถูกนำไปใช้ในรูปแบบที่หลากหลายเชื่อมโยงศิลปะในแต่ละประเภทเข้าด้วยกัน (สุริยะ ฉายะเจริญ, 2557) คาดว่าในปัจจุบันศิลปะดิจิทัลอาร์ตจะได้รับการตอบรับมากจากทุกกลุ่มช่วงวัยเพราะการสื่อสารและการรับสื่อข้อมูลต่าง ๆ ในปัจจุบันรวดเร็วและเข้าถึงได้ง่ายมากขึ้น

สัดส่วนการบูรณาการของศาสตร์ต่าง ๆ



ภาพที่ 20: สัดส่วนบูรณาการของศาสตร์ต่างๆ
(ที่มา : ชนิษฐา วรโยธา, 2566)

สรุปผลการปฏิบัติงาน

การสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ คือ 1) ศึกษาพฤติกรรมเด็กวัยรุ่นเพศหญิงทางด้านความต้องการทางเพศ ภายใต้หลักทฤษฎีจิตวิเคราะห์ 2) เพื่อถ่ายทอดผลงานจิตรกรรมสะท้อนสัญชาตญาณเพศที่ซ่อนเร้นในจิตไร้สำนึก กึ่งนามธรรมร่วมกับระบบดิจิทัลอาร์ต 3) เพื่อเป็นสื่อสร้างความเข้าใจเรื่องเพศตามสัญชาตญาณเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อายุระหว่าง 10-15 ปี

ผลการสร้างสรรค์พบว่า จิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้นเป็นงาน



วิจัยเชิงคุณภาพ ที่มีจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมสากลแบบเหนือจริง โดยการใช้สัญลักษณ์แทนคำสื่อความหมายในรูปแบบลักษณะของภาพทาบซ้อน ที่นำเสนอเรื่องราวของจิตภายใน จิตไร้สำนึกเป็นชั้นของมูลเหตุสำคัญที่ก่อให้เกิดพฤติกรรมทางเพศของเด็กวัยรุ่นเพศหญิงในปัจจุบัน โดยแบ่งการวิเคราะห์ข้อมูลและการสร้างสรรค์ได้ดังต่อไปนี้

1. จากการศึกษา วิเคราะห์ ตีความหมาย ทำให้ได้ข้อมูล ด้านการยอมรับการมีเพศสัมพันธ์ ในเด็กวัยรุ่นหญิง ทราบถึงมูลเหตุอันสำคัญที่ก่อให้เกิดการยอมรับพฤติกรรมทางเพศในเด็กวัยรุ่นหญิงตอนต้นที่เปิดเผยและปรากฏเด่นชัดในปัจจุบัน ตัวแปรที่ทำให้เด็กวัยรุ่นหญิงยอมรับพฤติกรรมทางเพศมากขึ้น คือ ความชอบเสี่ยงทางเพศ ค่านิยมทางวัตถุ และความภาคภูมิใจในตนเอง ปัจจุบันวัยรุ่นหญิงยอมรับการมีเพศสัมพันธ์มากขึ้น เนื่องจากไปให้ความสำคัญในระดับจิตไร้สำนึก คือ ความต้องการอยากได้หรืออยากมีตามใจของตนเอง โดยเป็นระดับของจิตใต้สำนึกที่ทำได้ทุกอย่างตามความพึงพอใจของตน เริ่มต้นมาจากระดับของจิตสำนึกที่ไม่ได้รับการขัดเกลา และทำซ้ำ ๆ เคยชินจนเป็นนิสัยกลายเป็นตัวตน ผลักสัญชาตญาณ หรือตัวตนที่แท้จริงออกมาเพื่อป้องกันความผิดหวังหรือคาดหวังจากครอบครัวและสังคม จึงเลือกทำตามความคิดและสัญชาตญาณมากขึ้น ทำที่สุดควบคุมอารมณ์ของตนเองไม่ได้ จนไปถึงไม่สามารถควบคุมการมีความสัมพันธ์กับการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ เพราะเป็นชั้นที่ตอบสนองต่อตัวเองเป็นส่วนดั้งเดิมมีลักษณะของอารมณ์ทางเพศ

2. ตีความสัญลักษณ์การถ่ายทอดภาวะของจิตไร้สำนึก หรือ สัญชาตญาณเพศที่ซ่อนเร้นผ่านผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคสีน้ำมันบนผ้าแคนวาส คือ การนำรูปทรงที่ได้มาจากเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อาทิเช่น รูปทรงใบหน้า สัดส่วนร่างกาย และดวงตา หรือแววตา ลด ตัดทอน เพื่อให้ได้มาซึ่งโครงสร้าง รูปร่าง และรูปทรง ที่แสดงออกถึงช่วงวัยรุ่นหญิง นำมาประกอบกับสื่อสัญลักษณ์ทางเพศแบบอโรติก คือ การเคลื่อนไหวท่าทางที่เปิดเผยสัดส่วนและใช้มือสัมผัสร่างกายในทิศทางต่างๆ แสดงถึงอารมณ์ ใคร่รัก นำมาทาบซ้อนด้วยเส้น สี และรูปทรง โดยรูปทรงโปร่งแทนค่าภายในเป็นความฝันแรงปรารถนาและรูปทรงทึบแทนค่าภายนอกความเป็นจริง ทาบซ้อนรูปทรงกันมากกว่าหนึ่งถ่ายทอดแสดงอารมณ์ภายนอกและภายในที่ถูกทาบซ้อนซ่อนเร้นตามสัญชาตญาณเพศของธรรมชาติที่แฝงอยู่ในวัยรุ่นเพศหญิงเป็นรูปแบบผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์

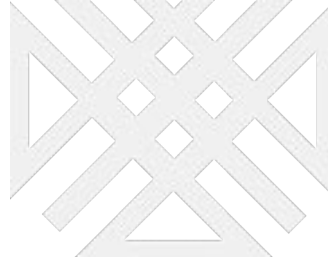
3. ผลการวิเคราะห์พบว่า เพศซ่อนเร้น คือ สัญชาตญาณตามธรรมชาติที่แฝงอยู่ในจิตภายในระดับไร้สำนึกมีความเกี่ยวข้องกับการสืบพันธุ์และเอาแต่ใจได้ตามความพึงพอใจ ซึ่งสามารถแสดงออกมาได้ทุกเมื่อ ผลงานจิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น จึงเป็นสื่อสร้างความเข้าใจเรื่องเพศในเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อายุระหว่าง 12-14 ปี ถึงพฤติกรรมทางเพศ ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติเพียงแต่ถูก ซ่อนเร้นไว้ด้วยค่านิยมของสังคมและกรอบวัฒนธรรมที่มองว่าเพศกับเด็กหญิงเป็นสิ่งที่ไม่ควรคู่กัน โดยแท้จริงแล้วความรู้สึกเหล่านั้นเป็นสัญชาตญาณที่ไม่ต้องสอนเพราะสามารถรับรู้ได้ด้วยตนเองตั้งแต่เกิด ผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์จึงมีส่วนช่วยขยายความคิดที่เป็นภายในเกี่ยวกับแรงปรารถนาทางเพศให้ออกมาเป็นรูปธรรม สร้างความเข้าใจถึงเนื้อหาและผู้ชมมากยิ่งขึ้น

การอภิปรายผล

1. จากการอภิปรายผลการศึกษาที่ปรากฏใน วารสารการวัดผลการศึกษาปัจจัยทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ของเด็กหญิงวัยรุ่นในพื้นที่เขตคลองเตย สะท้อนให้เห็นว่าในปัจจุบันการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ถูกพบมากขึ้นและยังสามารถพบได้ในวัยรุ่นหญิงอายุน้อย คือ วัยรุ่นตอนต้น ซึ่งเป็นช่วงระยะของวัยแห่งการเริ่มต้นทั้งทางด้านร่างกาย และจิตใจ สืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนถ่ายฮอร์โมนจากเด็กมาสู่วัยรุ่น จึงทำให้เกิดอารมณ์แปรปรวนมากที่สุด อารมณ์และความรู้สึกของเด็กวัยรุ่นหญิงในช่วงนี้ จึงประกอบไปด้วย จินตนาการ ความคิดฝัน มากกว่าเหตุและผล อินทรียา อัญพัชร และดวงเดือน ศาสตรภัทร (2563) ได้กล่าวว่า วัยรุ่นมีแนวโน้มทำตามใจอารมณ์ ด้อยทักษะการควบคุมตนเอง ทำให้เกิดการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์โดยง่าย เด็กวัยรุ่นหญิงในพื้นที่เขตคลองเตยมีความชอบเสี่ยงทางเพศมีความสัมพันธ์มากที่สุดในการบอกกับการยอมรับพฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ เนื่องจากเด็กวัยรุ่นหญิงมักมีการแต่งกายเปิดเผยสัดส่วน นอกจากนั้นยังนอกจากนั้นยังมีพฤติกรรมการดื่มเครื่องดื่มแอลกอฮอล์ ซึ่งทำให้ขาดสติสัมปชัญญะไม่สามารถควบคุมตนเองได้ ประกอบกับการเปิดรับสื่อที่กระตุ้นอารมณ์เพศทั้งทางตรงและทางอ้อม โดยสามารถพบได้มากขึ้นในวัยรุ่นตอนต้น อายุระหว่าง 12-14 ปี

สอดคล้องกับพฤติกรรมทางเพศที่ปรากฏในงานวิจัยของซิดนีย์ ฟรีด ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ (1856-1939) ได้กล่าวว่า สัญชาตญาณเป็นส่วนดั้งเดิมที่ประกอบไปด้วยความเห็นแก่ตนเอง อารมณ์ความแค้นและความกลัวทางเพศที่ติดตัวมาแต่กำเนิด การทำงานของจิตมีกลไกควบคุมตามธรรมชาติเพื่อไม่ให้มนุษย์ทำตามสัญชาตญาณของตนเองมากเกินไป เพราะสัญชาตญาณมีลักษณะเอาแต่ใจตามความพึงพอใจของตนเอง จึงมีกติกากำหนดหรือวัฒนธรรมขึ้นมาเป็นตัวกำหนดบทบาทในสังคม โดยพฤติกรรมยอมรับการมีเพศสัมพันธ์ของเด็กวัยรุ่นหญิงตอนต้นนั้น เกิดจากระดับจิตใจที่เรียกว่าเป็นจิตไร้สำนึกหรือสัญชาตญาณการทำงานของจิตส่วนนี้เน้นการปลดปล่อยอารมณ์ที่ถูกเก็บกดโดยเป็นกลไกป้องกันตัวเอง (Mechanism of defence) จึงจะแสดงพฤติกรรมออกมาตามอารมณ์ของตนเองเป็นหลักสำคัญโดยฟรอยด์เชื่อว่าทั้งหมดมีแรงขับเคลื่อนมาจากทางเพศ คือ สัญชาตญาณดั้งเดิมของมนุษย์เพศหญิงของการสืบพันธุ์

2. เกิดองค์ความรู้ทางรูปแบบสัญลักษณ์ จากการสร้างสรรค์ผลงานแสดงให้เห็นถึงมโนทัศน์ของรูปร่าง รูปทรง เส้น และสี ที่ประกอบทับซ้อนกันจนเกิดรูปทรงใหม่แสดงถึงสัญลักษณ์ของความเหนือจริงเป็นลักษณะความคิดฝันอยู่ในห้วงอารมณ์ของจินตนาการที่ไม่สามารถกำหนดขอบเขต ดังนั้นรูปแบบผลงานจึงมีลักษณะที่ไม่เป็นปกติตามธรรมชาติ คือ รูปทรงโปร่งใส หรือสัดส่วนของมนุษย์อยู่ผิดที่ระหว่างร่างกายและใบหน้าสลับกัน สอดคล้องกับรูปแบบผลงานศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ ก่าจร สุนพงษ์ศรี (2554) กล่าวว่า ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ มีจุดมุ่งหมายสำคัญอยู่ที่การแสดงออกของจิตใต้สำนึกอย่างอิสระปราศจากการควบคุมของเหตุผลมีความฝันและอารมณ์ จินตนาการไปทางกามวิสัย โดยใช้เทคนิคสร้างสรรค์ผลงานระหว่างความเป็นจริง (Realistic) และความไม่จริง (Unreal) ดังนั้นผลงานจะมีสัดส่วนของความเป็นจริงที่มนุษย์รับรู้ได้ ผสมผสานกับ



จินตนาการที่เป็นรูปแบบตามที่ศิลปินคิดฝันและงานวิจัยของ สดชื่น ชัยประสาธน์ (2507-2527) ที่กล่าวว่า ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ คือ การขบถต่อชนบ กฎเกณฑ์ เหตุผล ค่านิยม ศีลธรรม จริยธรรม และหลักสุนทรียศาสตร์ที่คนส่วนใหญ่ยอมรับนับถือ ด้วยการแสดงออกซึ่งความเป็นจริงที่สุด เป็นพลังภายในของจิตที่ถูกเก็บกด คือ ความฝัน จิตใต้สำนึก ตามนัยของฟรอยด์ล้วน ๆ หรือผสมกับโลกภายนอก ในทุกรูปแบบ อย่างเสรี ข้นพล้น โดยปลดปล่อยการควบคุมใด ๆ ทั้งสิ้น โดยผู้วิจยสามารถสรุปความหมายของสัญลักษณ์ ทั้ง 3 ข้อ ที่สามารถแสดงถึงความหมายและองค์ความรู้ ที่อยู่ในผลงานชุดจิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น ได้ดังนี้ 1)อัตลักษณ์ของจิตไร้สำนึก 2)สัดส่วนมนุษย์ (ใบหน้า) และ 3)อีโรติก

1. อัตลักษณ์ของจิตไร้สำนึก	จิตไร้สำนึก = ภาวะคิดฝันเป็นจริง ไร้ตัวตน และมีลักษณะคิดฝันเพื่อตอบสนองในสิ่งที่ไม่สามารถทำได้
	จิตไร้สำนึกปรากฏในผลงานเชิงสัญลักษณ์ของรูปทรงใบหน้า ร่างกายที่โปร่งแสง เพื่อสะท้อนอัตลักษณ์โลกความฝันของจินตนาการที่ไร้ตัวตน เป็นความคิดฝันที่เต็มไปด้วยความสุข และความปรารถนา แสดงออกในลักษณะของห้วงอารมณ์ของเพศหญิง การลดมิติของใบหน้าให้โปร่งนั้นมีความโปร่งแสง เพื่อเปรียบเสมือนพื้นที่ของความบริสุทธิ์ ไร้ขอบเขต เป็นพื้นที่ที่สามารถทำความเข้าใจ ความคิดและความตั้งใจของตนเอง เช่นในผลงานสัญลักษณ์ของรูปทรงที่ถูกทับซ้อนจนเกิดการสัมผัสกันไม่สามารถแยกออกได้ โดยในผลงานสร้างสรรคใช้น้ำหนักเพื่อแบ่งเกี่ยวกับจิตใจมนุษย์ ที่มี 3 ระดับ คือ
	1.จิตสำนึก เลือกใช้น้ำหนักเข้ม มองเห็นชัดเจนเป็นสถานะปัจจุบัน ขณะรู้ตัวว่าเป็นใคร
	2.จิตใต้สำนึก เลือกใช้น้ำหนักกลาง มองเห็นคลุมเครือ ถ้าทิ้ง เป็นสถานะที่ขุ่นข้องปน คอยย้ำเตือนตัวตน
	3.จิตไร้สำนึก เลือกใช้น้ำหนักอ่อนถึงเจือจาง มองเห็นไม่ได้ชัดเจน เป็นสถานะของความคิดฝันปรารถนาทางเพศ น้ำหนักและสีที่ใช้จึงบ่งบอกถึงความสัมพันธ์ของจิตที่เชื่อมโยงกัน ซึ่งจะแสดงสัดส่วนออกมาอย่างน้อยก็ขึ้นอยู่กับความเป็นไปตามห้วงอารมณ์รักและชัง โดยในผลงานการสร้างสรรคผู้วิจัยได้ใช้สีเชื่อมโยงเพื่อสร้างความสอดคล้องกับเนื้อหาและระดับของจิตใจ โดย สีขาว และสีเหลือง คือ ความสุข สบายใจ สีส้ม คือ ความสนุกสนานพลั่งแห่งการค้นหา สีม่วง คือ ความลึกซึ้ง เพี้ยวฝัน และสีฟ้า คือ อีศวะ

ภาพที่ 21: ตารางสรุปสัญลักษณ์ความหมายของจิตไร้สำนึก

(ที่มา : ชนิศรา วรโยธา, 2566)

2. สัดส่วนมนุษย์ (ใบหน้า) 	ใบหน้า = สัดส่วนของความงามตามธรรมชาติ, ปัจจุบัน ผลงานชุด จิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศ ชอนเร็น จะนำเสนอสัดส่วนใบหน้าในรูปแบบของผู้วิจัย การถ่ายทอดเรื่องราวในผลงานจะสื่อสารเรื่องเกี่ยวกับจิตใจภายใน ของเด็กสาวที่มีความรักหรือคิดฝัน ก่อให้เกิดความสัมพันธ์กัน ระหว่างความจริงที่สังคมครอบงำกับความฝันที่คิดเข้าข้างตนเอง โดยรูปแบบความจริงสามารถมองเห็นได้ชัดเจน ขณะที่ความฝันจะ เปรียบบางอย่างไม่ชัดเจน ในการใช้รูปทรงใบหน้าเป็นการตัดทอนเหลือไว้เพียงบางส่วนที่สำคัญ เช่น ดวงตา ปาก จมูก หรือ โครงหน้า ใช้ รูปทรงไปในทิศทางเบาบางและดูผ่อนคลาย ในลักษณะใบหน้า ที่ เส้นกลางแสดงถึงน้อยยะทางความอ่อนวัยและความเชื่อมโยงกับ เนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับความเด็กสาว โดยเน้นความคมชัดเพียงบาง ส่วน สวมผสานกับดอกไม้ หรือผีเสื้อ เพื่อใช้เป็นสื่อแทนคำ ความ สดใสของช่วงวัยเด็กสาว โดยสีที่ใช้ในพื้นที่ผิวบริเวณใบหน้าจะมีการทับซ้อน แบบโปร่ง และแบบทึบแตกต่างกัน ซึ่งจะให้อารมณ์ที่ไม่เหมือนกัน ดังนี้ 1. สีเนื้อ สีขาว และสีเหลืองอมชมพู เป็นสีผิวที่ลอกเลียนแบบ จากผิวเด็กวัยรุ่นเพศหญิง ให้ความรู้สึกอารมณ์ของความเป็นจริง ขณะปัจจุบัน หรือความไร้เดียงสา 2. สีฟ้า ให้ความรู้สึกแทน ความคิดฝัน อิสระ 3. สีส้ม จะให้ความรู้สึกแทน พลังของความอยากรู้อยากลอง 4. สีม่วง จะให้ความรู้สึกแทน ความรัก หลงใหล สักด้นเป็น ภายใจ
---	--

ภาพที่ 22: ตารางสรุปสัญลักษณ์ความหมายของสัดส่วนมนุษย์
(ที่มา : ชนิสรา วรโยธา, 2566)

3. อีโรติก 	อีโรติก = อารมณ์ใคร่รัก, พลังสร้างสรรค์ อารมณ์ของกิเลส ความปรารถนา เปรียบตั้งสัญลักษณ์เป็นรูปร่าง รูปทรงที่เป็นมวลเคลือบไหวในทิศทางไม่หยุดนิ่ง ซึ่งใน ผลงานชุดจิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น ผู้วิจัยสร้างสรรค์โดยเชื่อมโยงแนวคิดรวมเข้ากับเทคนิคการสร้างสรรคเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งใช้ทักษะจากความชำนาญ ในการทับซ้อนกับร่องรูปทรงแบบเป็นจังหวะลีลา โดยรูปทรงคด พอนมาจากสัดส่วนร่างกายเพศหญิงที่เคลือบไหวเข้ายวน แฝงสลับหรือเปลือยกาย ทับซ้อนกันแบบเคลือบที่ไปด้านหน้า หรือ ด้านข้างให้ความรู้สึกตื้นตัน เวิร์จ รูปทรงและเส้นมีลักษณะ โค้งงอเชื่อมโยงกันและไปในทิศทางเดียวกันมากกว่าหนึ่ง เกิดเป็น รูปทรงใหม่ที่ลวดลายชวนฝัน โดยเลือกเน้นใช้สีส้มและสีม่วง เพื่อรับ เน้นพลังของความรักทางอารมณ์เพศ จุดเด่นทางเทคนิคเพื่อให้กระบวนการรวดเร็ว ผลงานสัมพันธ์ อารมณ์ของพลังทางความคิดฝันและพลังทางเพศตาม สัญชาตญาณ คือการใช้ทฤษฎีสีคู่ตรงข้ามมาปรับใช้ในรูปทรงเพื่อ สร้างจุดเด่นและเน้นอารมณ์ขัดแย้งที่เป็นภายใน โดยใช้สีส้ม และ สีฟ้าทับซ้อนสลับกันไปมามากกว่าหนึ่งครั้ง เพื่อสร้างการ เคลือบไหวที่เป็นแรงกระตุ้นของอารมณ์
--	--

ภาพที่ 23: ตารางสรุปสัญลักษณ์ความหมายของอีโรติก
(ที่มา : ชนิษฐา วรโยธา, 2566)

3. ผลงานการสร้างสรรค จิตรกรรมไร้สำนึกภาพสะท้อนสัญชาตญาณเพศซ่อนเร้น เพื่อเป็น สื่อสร้างความเข้าใจเรื่องเพศในเด็กวัยรุ่นเพศหญิง อายุระหว่าง 10-15 ปี ดังนี้

ชุดทดลองที่ 1 “อารมณ์รักและค่านิยมทางวัตถุ” ใช้แนวในการสร้างสรรค์ผลงานจาก ประเทือง เอมเจริญ ใช้วิธีการลดตัดทอนลดสัดส่วนจากการดัดแปลงรูปทรงเดิมของมนุษย์ให้บิดเบี้ยว ทับซ้อนกันสร้างความแตกต่างจากสิ่งเดิมที่พบเห็นสะท้อนรูปทรงและเส้นที่แสดงออกถึงอารมณ์

ความปรารถนาไม่หยุดนิ่ง และผลงานของจูเซปเป (Giusseppe Arcimboldo) ที่นำพืช ผัก ผลไม้ นำมาทับซ้อนแทนค่าสัดส่วนมนุษย์ โดยใช้สัดส่วนมนุษย์เป็นโครงสร้างขององค์ประกอบทั้งหมดนำมาใช้กับผลงานชุดที่ 1 เพื่อแสดงสัญลักษณ์ของเพศหญิงที่เป็นอารมณ์รัก และความสุข

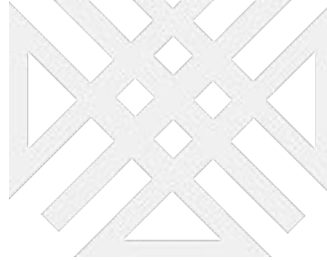
จุดเด่นและสื่อสร้างความเข้าใจของผลงาน ชุดทดลองชุดที่ 1 คือ การเลือกใช้โครงหน้า และดวงตาของเด็กวัยรุ่นอายุ 12 ปี ซึ่งดวงตาจะยังคงมีความสดใสแบบเด็ก นัยตาดำเนิน โครงหน้ากลม เน้นการทับซ้อนของสื่อสัญลักษณ์ภายนอกเป็นหลักสำคัญ คือ ดอกไม้ และผีเสื้อ สะท้อนความหลงใหลทางความงาม การแต่งหน้าแต่งตัว ตามค่านิยมของสังคมในปัจจุบันที่กำหนดให้ความงามคือการแต่งเติม จึงทำให้เด็กวัยรุ่นหญิงปรารถนาสิ่งภายนอก มากกว่าภายใน

ชุดทดลองที่ 2 “อารมณ์ทางเพศที่ปิดบังซ่อนเร้น” ใช้แนวในการสร้างสรรค์ผลงานจากประเทือง เอมเจริญ ใช้วิธีการลดตัดทอนลดสัดส่วนจากการดัดแปลงรูปทรงเดิมของมนุษย์ให้บิดเบี้ยวทับซ้อนกัน สร้างความแตกต่างจากสิ่งเดิมที่พบเห็นสะท้อนรูปทรงและเส้นที่แสดงออกถึงอารมณ์ ความปรารถนาไม่หยุดนิ่ง และผลงานของจูเซปเป (Giusseppe Arcimboldo) ที่นำพืช ผัก ผลไม้ นำมาทับซ้อนแทนค่าสัดส่วนมนุษย์ โดยใช้สัดส่วนมนุษย์เป็นโครงสร้างขององค์ประกอบทั้งหมดนำมาใช้กับผลงานชุดที่ 2 เพื่อแสดงสัญลักษณ์ของเพศหญิงที่เป็นอารมณ์รัก และความสุข

จุดเด่นและสื่อสร้างความเข้าใจของผลงาน ชุดทดลองชุดที่ 2 คือ การเลือกใช้ใบหน้าของเด็กวัยรุ่นหญิงอายุ 12-14 ปี โดยเน้นการทับซ้อนกันของสัดส่วนใบหน้า สัดส่วนร่างกายหรืออวัยวะเพศ และสื่อสัญลักษณ์ภายนอกที่นำมาประกอบ คือ ดอกไม้ และผีเสื้อ โดยแสดงให้เห็นความไม่ชัดเจน และคลุมเครือของแต่ละส่วน จากการทับซ้อนกันภายในผลงานในทิศทางเดียวกันเพื่อแสดงอารมณ์ของความรักและอารมณ์ปรารถนาทางเพศที่ซ่อนเร้นเอาไว้ภายในจิตใจที่ไม่สามารถแสดงออกมาให้เห็นได้ด้วยกฎเกณฑ์ของสังคม

ชุดสรุปที่ 3 แบบ ก “อารมณ์ความชอบเสียงทางเพศ” ใช้แนวในการสร้างสรรค์ผลงานของจูเซปเป (Giusseppe Arcimboldo) ที่นำพืช ผัก ผลไม้ นำมาทับซ้อนแทนค่าสัดส่วนมนุษย์ โดยใช้สัดส่วนมนุษย์เป็นโครงสร้างขององค์ประกอบทั้งหมดแสดงออกถึงความอุดมสมบูรณ์และเพศหญิงผลงานของเกียรติศักดิ์ ชานนารถ ที่ใช้รูปทรงและสีแสดงอารมณ์มาแทนค่าจิตใจสำนึก คือ รูปทรงโปร่งแสงและสีขาว ทับซ้อนร่วมกับความเป็นพื้นผิวจริงของมนุษย์ และผลงานของโจน (Joan Semmel) ที่ใช้รูปแบบของการเคลื่อนไหวทับซ้อนกันของเส้นและรูปทรงของสัดส่วนร่างกายเพศหญิงแบบอโรติก โดยนำมาใช้กับผลงานชุดสรุปที่ 3 แบบ ข เพื่อแสดงอารมณ์สัญลักษณ์ของความรักที่เป็นภายในของเพศหญิงที่มาจากสัญชาตญาณดั้งเดิมโดยมีแรงขับมาจากทางเพศ

จุดเด่นและสื่อสร้างความเข้าใจของผลงาน ชุดสรุปที่ 3 แบบ ก คือ การเลือกใช้สัดส่วนใบหน้า ของเด็กวัยรุ่นอายุ 13-15 ปี เพราะดวงตา โครงหน้า และปากมีความชัดเจนมากขึ้น โดยเน้นการทับซ้อนกันของร่างกายที่มีการเคลื่อนไหวแบบอโรติกประเภทคู่ ทับซ้อนกันกับใบหน้าแบบโปร่งแสง เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงช่วงวัยที่มีอารมณ์ปรารถนาต่อเพศตรงข้าม โดยเป็นอารมณ์ที่แฝงอยู่ภายใน



ชุดสรุปที่ 3 แบบ ข “อารมณ์ความภูมิใจในตนเอง” ใช้แนวในการสร้างสรรค์ผลงานของเกียรติคัคคี ซานนารถ ที่ใช้รูปทรงและสีแสดงอารมณ์มาแทนคำจิตใต้สำนึก คือ รูปทรงโปร่งแสงและสีขาว ทับซ้อนร่วมกับความเป็นพื้นผิวจริงของมนุษย์ และ ผลงานของโจน (Joan Semmel) ที่ใช้รูปแบบของการเคลื่อนไหวทับซ้อนกันของเส้นและรูปทรง ตัดทอนมาจากสัดส่วนร่างกายเพศหญิงแบบอโรติก โดยนำมาใช้กับผลงานชุดสรุปที่ 3 แบบ ข เพื่อแสดงอารมณ์สัญลักษณ์ของความใคร่รักต่อตนเอง

จุดเด่นและสื่อสร้างความเข้าใจของผลงาน ชุดสรุปที่ 3 แบบ ข คือ การเลือกสัดส่วนร่างกายเพศหญิงเป็นหลักสำคัญ แบ่งเป็นสัดส่วนร่างกายเด็กวัยรุ่น อายุ 12-14 ปี ทับซ้อนกันกับสัดส่วนร่างกายผู้ใหญ่แบบอโรติกประเภทเดียวกัน โดยเน้นการทับซ้อนแบบโปร่งแสงและทำซ้ำของรูปทรงที่มากกว่าหนึ่งเกิดทิศทางเป็นภาพลวงตาเพื่อแสดงถึงอารมณ์ความลุ่มหลง ใคร่รักในร่างกายตนเองเป็นลักษณะของจินตนาการ คิดฝันแฝงอยู่กับความเป็นจริง

ข้อเสนอแนะ

ศิลปะสมัยใหม่แบบเหนือจริงนั้นอาจจะมีรูปแบบที่อิสระ ด้วยรูปทรงและเทคนิควิธีการที่หลากหลายแต่เมื่อมาถึงยุคสมัยปัจจุบันจากการที่ทุกอย่างได้เปลี่ยนแปลงไปและมีการพัฒนาสิ่งต่าง ๆ มากยิ่งขึ้น เทคนิควิธีการที่สามารถนำเอาวัสดุอุปกรณ์ในสมัยใหม่ปัจจุบันหรือเทคโนโลยีเข้ามาพลิกแพลงทดแทนของเดิมทำให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์ที่เพิ่มขึ้นและเกิดรูปแบบผลงานใหม่ ๆ สามารถเป็นไปได้โดยไม่มีที่สิ้นสุดอยู่ที่ตัวผู้สร้างสรรค์ต้องการจะนำเสนอไม่ว่าจะด้วยแง่มุมใดแง่มุมหนึ่ง

งานวิจัยได้นำเสนอแนวทางอีกทางหนึ่งในการใช้รูปแบบของจิตรกรรมแบบเหนือจริงที่เกิดจากความคิดความรู้สึกภายในจิตใจมาเป็นแรงบันดาลใจในการแสดงออกถึงแนวความคิดในการนำเสนอภาวะภายในจิตไร้สำนึกมาเชื่อมโยงกับความเป็นจริงของชีวิต โดยแสดงออกถึงความรู้สึกที่ตัวผู้วิจัยได้มีต่อพฤติกรรมเด็กวัยรุ่นเพศหญิงในสังคมปัจจุบันที่ก่อให้เกิดจิตไร้สำนึกเรื่องเพศซึ่งเป็นจินตนาการที่มีอยู่ในมโนภาพบนพื้นฐานของการรับรู้ความจริงที่ผู้วิจัยได้รับรู้และสัมผัส มีลักษณะเป็นนามธรรมนำมาถ่ายทอดให้คนทั่วไปรับรู้ว่าเป็นรูปธรรม โดยใช้การแทนค่าเชิงสัญลักษณ์จากการเคลื่อนไหวอโรติกที่เป็นสิ่งเร้าเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางความคิดของวัยรุ่นเพศหญิงให้เป็นความลุ่มหลง รักใคร่ทางเพศ มากกว่าความรัก

บรรณานุกรม

- กำจร สุนพงษ์ศรี. (2554). ศิลปะสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลลิสม์. กรุงเทพฯ: บริษัท
ด้านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.
- ศุภกิจ เจริญสุข, จวีวรรณ สัตยธรรม และแพ จันทร์สุข. (2557). แนวคิดทฤษฎีทางการพยาบาล
จิตเวชและสุขภาพจิต. กรุงเทพมหานคร: ธนาเพรส.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). พจนานุกรม. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.
- วิไลลักษณ์ วงศ์อาษา, ปิยะพร กองเงิน และสารารัตน์ วุฒิอาภา. (2558). ปัจจัยที่มีผลต่อพฤติกรรม
เสี่ยงทางเพศในวัยรุ่นหญิง กรณีศึกษามหาวิทยาลัยแห่งหนึ่ง. วารสาร สาธารณสุขศาสตร์
คณะพยาบาลศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 3(9-12), 292-293.
- อินทรียา อัญพัชร และดวงเดือน ศาสตร์ภัทร. (2563). ปัจจัยทางจิตวิทยาที่ส่งผลต่อการยอมรับ
พฤติกรรมการมีเพศสัมพันธ์ของเด็กหญิงวัยรุ่นในพื้นที่เขตคลองเตย. วารสาร การวัดผล
การศึกษา คณะจิตวิทยา วิทยาลัยเซนต์หลุยส์, 101(1-6), 35-41.
- ณัฐยา ศรีทะแก้ว, เกษราภรณ์ เคนบุปผา, วิไลวรรณ ปะธิโก และทรงวุฒิ ภัทรไชยกร. (2564).
รูปแบบการสอนเพศศึกษาสำหรับเด็กวัยรุ่นไทยและผลลัพธ์การทบทวนวรรณกรรมอย่าง
เป็นระบบ. วารสาร วิทยาศาสตร์สุขภาพ วิทยาลัยพยาบาลบรมราชชนนี สรรพสิทธิประสงค์,
3(9-12) 38-40.
- สุริยะ ฉายะเจริญ. (2557). กรณีศึกษาลงงานสร้างสรรค์จากการสันนิษฐานรูปแบบโบราณสถาน.
ฉบับที่ 13. สืบค้นวันที่ 20 มกราคม 2566, จาก <http://www.jumpsuri.blogspot.com/2014/04/blog-post.html>
- สำนักพิมพ์หกเหลี่ยม. (2562). ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ บิดาแห่งจิตวิเคราะห์:
โครงสร้างของจิต. สืบค้นวันที่ 10 มกราคม 2566, จาก <https://www.sixfacetspress.net/content/4849/ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์-ฟรอยด์-บิดาแห่งจิตวิเคราะห์>
- ออนไลน์. (2565). Erotic. สืบค้นวันที่ 15 มกราคม 2566, จาก <https://www.Erotic.com/?client=safari>
- Maslow, A. H. (1943). A Theory of Human Motivation. Psychological Review, p.370-396.
สืบค้นวันที่ 10 มกราคม 2566, จาก <http://www.yorku.ca/dept/psych/classics/author.htm>
- ออนไลน์. (2566). Joan Semmel. สืบค้นวันที่ 10 มกราคม 2566, จาก <https://www.alexandergray.com/artists/joan-semmel>
- ออนไลน์. (2566). Giuseppe Arcimboldo. สืบค้นวันที่ 11 มกราคม 2566, จาก <https://www.wikipedia.org>
- วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (2566) ภาพถ่าย คอมพิวเตอร์กราฟิกส์ และโปรเจกเตอร์ สืบค้นวันที่ 9
พฤษภาคม 2565, จาก <https://th.wikipedia.org/wiki/หน้าหลัก>



การสร้างสรรค์สารคดีสั้นเพื่อส่งเสริม สืบสานและการดำรงอยู่ของ อุปรากรจื๋อญูนนาน “เสียงจื๋อญูนนานอยู่แห่งใด”

SHORT DOCUMENTARY CREATION TO PROMOTE THE INHERITANCE AND PROTECTION
OF THE YUNNAN OPERA IN CHINA “WHERE IS THE VOICE OF YUNNAN OPERA”

Yuntao Su ¹

ภวษา เรืองชีวิน ²

บุญชู บุญลิขิตศิริ ³

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้ยึดการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์เป็นพื้นฐานในการปฏิบัติ ใช้การสืบสานของศิลปะอุปรากรญูนนานดั้งเดิมและการวิจัยเป็นหลักฐานอ้างอิงทางทฤษฎี วิเคราะห์บทบาทในการอนุรักษ์และสืบสานของอุปรากรญูนนานจากภาพบันทึก อีกทั้งดำเนินการวิเคราะห์และเสนอแผนในการแก้ข้อปัญหาที่มีอยู่ในกระบวนการถ่ายบันทึกข้อมูลที่ได้จากงานวิจัยชิ้นนี้จะถูกใช้กับภาพยนตร์สารคดีสั้นเรื่องหนึ่ง เนื้อหาหลัก ๆ จะแสดงออกมาผ่านการสัมภาษณ์ผู้ที่ยืนหยัดในการสืบสานอุปรากรญูนนานจำนวนหนึ่งและผ่านทางวิธีการ “เล่าเรื่อง” ชื่อของภาพยนตร์สารคดีนี้คือ “เสียงจื๋อญูนนานอยู่แห่งไหนใด”

ผลลัพธ์แสดงชัดว่า อุปรากรญูนนานเป็นรูปแบบการแสดงออกทางศิลปะดั้งเดิมชิ้นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มีประวัติศาสตร์การพัฒนายาวนาน ในด้านการร้องและการแสดงของอุปรากรญูนนานยังคงดำเนินตามรูปแบบดั้งเดิม อุปรากรญูนนานมีกลิ่นอายพื้นถิ่นที่เข้มข้นและสไตลิสติกที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ได้เป็นตัวแทนชีวิตพื้นบ้านของท้องถิ่น ภาพยนตร์สารคดี “เสียงจื๋อญูนนานอยู่แห่งไหนใด” ยึดผู้สืบสานอุปรากรญูนนานทั้งสามรุ่น (คนสูงอายุ คนวัยกลางคน และคนหนุ่มสาว) เป็นเป้าหมายหลัก เล่าบรรยายเรื่องราวของผู้สืบสานและอุปรากรญูนนานไปยังผู้ชมผ่านทางดำเนินการถ่ายทำการแสดงอุปรากรญูนนานและผู้สืบสานใน 3 หัวข้อ คือ อุปสรรคความยากลำบาก การยืนหยัดอดทนและการสืบต่อ เพื่อมาแสดงสภาพปัจจุบันของอุปรากรญูนนานดึงดูดความสนใจที่มีต่ออุปรากรญูนนานดั้งเดิมของผู้คน งานวิจัยฉบับนี้ได้อธิบายและแนะนำถึงกระบวนการการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์สารคดี “เสียงจื๋อญูนนานอยู่แห่งไหนใด” หลัก ๆ ประกอบด้วยการเลือกหัวข้อ การวางแผนก่อนการถ่ายทำ การทำการถ่ายทำและกระบวนการหลังการถ่ายทำ ซึ่งสามารถทำให้ข้อมูลภาพที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอุปรากรญูนนานดั้งเดิมสมบูรณ์ขึ้นได้โดยการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์สารคดี ทำให้คนจำนวนมากขึ้นเข้าใจวัฒนธรรมดั้งเดิม ซึ่งนี่ก็จะทำให้คนรุ่นถัดไปนักท่องเที่ยวนและผู้ประกอบการรู้จักถึงคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ รวมถึงความได้เปรียบและความสำคัญของวัฒนธรรมญูนนาน อีกทั้งดำเนินการส่งเสริมผลักดันและรักษาวัฒนธรรมเหล่านี้ไว้

¹ นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

² ผศ.ดร.,อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

³ ผศ.ดร.,อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา

ให้คงอยู่ต่อไป ในขณะที่เดียวกันก็พบข้อบกพร่องบางอย่างในขณะสร้างสรรค์ผลงานเช่นกัน ซึ่งก็สามารถทำให้เราได้ย้อนไต่ตรองรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของตัวเอง มีบทบาทในการเป็นแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานในวันข้างหน้า

คำสำคัญ : อุปรากรยูนนาน; ศิลปะดั้งเดิม; สืบสานและอนุรักษ์; สารคดี; การส่งเสริม

Abstract

This research takes film and television creation as the practical basic, and it is also based on the theoretical basis of the inheritance and research of traditional Yunnan opera. It analyzes the role of video recording in the inheritance and the protection of Yunnan opera, and points the problems existing in the process of video recording and proposes solutions. The information obtained from this research will be used for a short documentary film, which will be presented through interviews with several traditional artists who continue to sing Yunnan opera, and through the method of “storytelling”. The title of the documentary is “Where is the Voice of Yunnan Opera”.

The results show that Yunnan Opera has a long history of development as a traditional art form within the intangible cultural heritage. It still follows the traditional way in singing and performance. Yunnan Opera has a strong local flavor and unique artistic style, representing the local folk life. The documentary film “Where is the Voice of Yunnan Opera” focuses on the three generations of Yunnan opera inheritors: the old, the middle-aged and the young. The research through the three themes of difficulties, perseverance and inheritance, the performance and the inheritors of Yunnan opera are filmed, and the stories of the inheritors and Yunnan opera are told to the audience to show the current situation of Yunnan opera. The documentary focuses on the current situation of Yunnan Opera and draws people’s attention to traditional Yunnan Opera. This research introduces the creation process of the documentary “Where is the Voice of Yunnan Opera”, which includes the idea of selecting the topic, pre-planning, mid-shooting and post-editing. The creation of the documentary will enrich the visual material about traditional Yunnan Opera culture and make more people understand traditional culture, which will also make the next generation, tourists and business owners realize the value, advantages and importance of Yunnan cultural symbols and continue to promote and preserve these traditional cultures. Also, through this creation, many shortcomings in the creation were found, which can further reflect on the way they create and inspire future creations.

KEYWORDS : YUNNAN OPERA, TRADITIONAL ART, CULTURAL INHERITANCE AND PROTECTION, DOCUMENTARY

บทนำ

เมื่อกล่าวถึงอุปรากรจีน หลายคนจะนึกถึงอุปรากรจีนจากปักกิ่ง หรือละครหลวงเหมา มีคนจำนวนน้อยมากที่รู้จักอุปรากรยูนนาน (เตียนจวี) ในมณฑลยูนนาน อุปรากรยูนนานถือเป็นหนึ่งในการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ มีประวัติศาสตร์มายาวนานนับร้อยปี ยังคงได้รับความนิยอย่างกว้างขวางในพื้นที่บ้านเมืองยูนนานอุปรากรยูนนาน (เตียนจวี) ถือเป็นอุปรากรคลาสสิกของประเทศจีน มีประวัติศาสตร์มานานกว่า 200 ปี และมีการพัฒนาและผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นมาตั้งแต่ช่วงปลายราชวงศ์หมิง ยาวนานถึงช่วงราชวงศ์ชิงของเฉียนหลง (ค.ศ.1644-1911) โดยมีรูปแบบทางวัฒนธรรมด้านการแสดงที่ผนวกศิลปะพื้นบ้านของท้องถิ่น ผสมผสานภาษาถิ่น ขบธรรมเนียมและดนตรีพื้นบ้านของยูนนานลงไป กลายเป็นอุปรากรยูนนานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเฉพาะตัวอุปรากรยูนนานได้รับการพัฒนาจนถึงจุดสูงสุดในช่วงยุค 60 ขณะนั้นคณะอุปรากรทั้งเล็กใหญ่ในเขตมณฑลยูนนานมีราว 2000 กว่ากลุ่ม ตั้งแต่ในเขตเมืองไปจนถึงชนบท ผู้คนล้วนคุ้นเคยกับการทำนองเพลงเป็นอย่างดี เด็กหรือผู้ใหญ่ก็ล้วนชอบดูบางคนถึงขนาดตามติดย้ายตามโรงละครไป ทำให้โรงละครแน่นขนัดไปด้วยผู้คน บางครั้งในเมือง ๆ หนึ่ง อาจมีอุปรากรยูนนานขึ้นแสดงหลายคณะ กล่าวได้ว่า อุปรากรยูนนานในขณะนั้นเป็นส่วนสำคัญของสังคมและวิถีชีวิตวัฒนธรรมของผู้คน และดูเหมือนจะเป็นที่นิยมมากกว่าโรงภาพยนตร์ในปัจจุบันเสียอีก

แต่ถึงอย่างไร สรรพสิ่งใด ๆ เมื่อมีขึ้นก็ย่อมมีลง ในช่วงปลาย ค.ศ.1980 เนื่องจากบริบททางสังคม ผู้คนและการดำรงอยู่ที่เปลี่ยนไป อุปรากรยูนนานจึงได้เดินจากจุดสูงสุดสู่จุดต่ำสุด จากความนิยมเริ่มถดถอย ผู้ชมก็ยิ่งอยู่ยิ่งน้อยลง นักแสดงผู้ที่มีความสามารถด้านอุปรากรยูนนานต่างเริ่มแยกย้ายหันเหทิศไปตามทางของตัวเอง จากการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย คนจำนวนมากเคยชินกับสินค้าอิเล็กทรอนิกส์ อย่างเช่น คอมพิวเตอร์และโทรศัพท์มือถือพวกเขาสามารถนำเพลงที่ตัวเองชื่นชอบมาเก็บบันทึกเก็บไว้ อยากฟังเมื่อไรก็เปิดฟังเมื่อนั้น อุปรากรยูนนานแบบดั้งเดิมจึงค่อย ๆ เลือนลางจางหายออกจากสายตาของผู้คน ความรุ่งเรืองที่เคยมีมาจนถึงวันนี้ ทั้งมณฑลมีเพียงแค่โรงละครอุปรากรยูนนานเพียงไม่กี่แห่ง ปัจจุบันมีที่จัดแสดงอยู่ที่เมืองคุนหมิง และอีกบางส่วนที่จัดแสดงในเมืองอวิซีและเมืองฉูสง โดยผู้ชมส่วนใหญ่ค่อย ๆ กลายเป็นผู้สูงอายุ ทำให้อุปรากรยูนนานซึ่งถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้นั้นกำลังจะหายไปจากชีวิตผู้คนและถูกหลงลืมไปอย่างโดดเดี่ยว

จากภาวะตกต่ำของอุปรากรยูนนานวันนี้ทำให้รู้สึกน่าเสียดายที่ศิลปะอุปรากรยูนนานดั้งเดิมได้ค่อย ๆ เสื่อมคลายลงไปตามการเปลี่ยนแปลงของสังคม การวิจัยนี้จึงอาจเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถทำให้ผู้คนได้มองย้อนว่า ในสังคมยุคปัจจุบันอะไรเป็นสาเหตุที่ทำให้วิถีวัฒนธรรมดั้งเดิมกำลังไร้หนทางจะไป ด้วยจำนวนผู้ชมแสดงออกมาให้เห็นอย่างชัดเจนว่าลดน้อยลง แนวโน้มการแก้ตัวลง

ผู้คนของโครงสร้างทางสังคมยุคเก่า หรือเป็นเพียงแค่เพราะผู้ชมวัยรุ่นที่ไม่เข้าใจและไม่ชอบอุปรากรยูนนาน คิดว่าห่างไกลกับชีวิตจริงเกินไป ถ้าเช่นนั้นอาจหมายความว่าเมื่อพวกเราเผชิญหน้าสถานการณ์ลักษณะนี้ จะทำได้เพียงแต่ยืนมองและคร่ำครวญอย่างนั้นหรือ คำตอบคือไม่ใช่ จึงนำไปสู่งานวิจัยนี้ผู้วิจัยจึงต้องการศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ หาแนวทางสืบสานรูปแบบแนวทางของศิลปะอุปรากรยูนนานดั้งเดิมในความหลากหลาย ในการดำรงอยู่และพัฒนาในยุคปัจจุบันได้อย่างไร เพราะไม่ว่าจะเป็นศิลปินอุปรากรยูนนาน นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้บันทึกวิถีโอ หรือรัฐบาลท้องถิ่นที่ร่วมงานฝีมือ“กว่าพันกว่าหมื่น” ไว้ในทีเดียว คือรากเง้าดั้งเดิมที่แผ่ด้วยความเป็นตัวตนที่ไม่สามารถทิ้งไปได้ ดังนั้น ปัญหาที่ชัดเจนที่สุดที่อุปรากรยูนนานดั้งเดิมเผชิญก็คือการสูญหายไปจำนวนมากของความต้องการทางตลาดและผู้สืบสาน รูปแบบที่ยังดำรงอยู่ต่อไปก็คือปรับตัวกับสภาพแวดล้อมของปัจจุบัน ยึดจุดเด่นของเทคนิคทางสารสนเทศในยุคปัจจุบันที่ถ่ายทอดเร็วและผู้รับสารกว้างขวางทำให้คนจำนวนมากเข้าใจและชื่นชอบอุปรากรยูนนาน ได้อย่างเป็นรูปธรรม

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาและวิเคราะห์บทบาทรวมถึงแนวทางในการอนุรักษ์สืบสานศิลปะอุปรากรยูนนานดั้งเดิมผ่านการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์
2. ส่งเสริมและขยายความต้องการทางตลาดของอุปรากรยูนนานให้เพิ่มมากขึ้น โดยการเพิ่มกลุ่มผู้ชมเป้าหมายเพื่อสร้างความแข็งแกร่งและผลักดันอุปรากรยูนนานให้มีฐานะในสังคมสูงกว่าเดิม
3. สร้างสรรค์ผลงานศิลปะ ชุดภาพยนตร์สารคดีสั้น “เสียงจ้วญนนานอยู่แห่งไหนใด” เพื่อให้อุปรากรยูนนานดั้งเดิมได้รับการสืบสานและการเผยแพร่

กรอบความคิด



ขอบเขตของการวิจัย

1. ขอบเขตทางด้านพื้นที่ : เมืองคุนหมิง มณฑลยูนนาน และชุมชนชนบทรอบ ๆ เมืองคุนหมิง เช่น หนิวเจจวง ป้ายหม่า ไต๋วหนาน
2. ขอบเขตทางด้านเวลา : ช่วงระยะเวลา ปี ค.ศ. 2019 -2021
3. ขอบเขตทางด้านเนื้อหาและการสร้างสรรค์ :
การวิจัยนี้ศึกษาข้อมูลของอุปรากรยูนนานดั้งเดิม จากเอกสารที่เกี่ยวข้องและการลงพื้นที่ภาคสนาม เพื่อวิเคราะห์นำไปสู่การนำเสนอผ่านการสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์เป็นพื้นฐานในการลงมือปฏิบัติ เพื่อสืบสานของศิลปะอุปรากรยูนนานดั้งเดิมโดยมีหลักฐานอ้างอิงทางทฤษฎีวิเคราะห์บทบาทในการอนุรักษ์และสืบสานของอุปรากรยูนนานผ่านการบันทึกวิดีโอ การสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์สารคดีจัดเป็นรูปแบบหนึ่งในเทคนิคสารสนเทศยุคปัจจุบัน เนื้อหาที่จัดแสดงต้องการจะแสดงออกมาอย่างสมจริงผ่านทางรูปแบบของวิดีโอภาพและเสียง แสดงจุดมุ่งหมายของการถ่ายทำที่แท้จริงออกมาผ่านการสะท้อนในงานศิลปะและวิธีการเชิงสารคดี ในขณะเดียวกันรูปแบบของการถ่ายทำด้านสุนทรียศาสตร์ จะทำให้เข้าถึงผู้คนจิตใจผู้ชมมากยิ่งขึ้น ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการผลักดันการสืบสานและอนุรักษ์อุปรากรยูนนาน

ขั้นตอนกระบวนการวิจัย

การวิจัยนี้ศึกษาข้อมูลของอุปรากรยูนนานดั้งเดิม เพื่อรวบรวมเอกลักษณ์เฉพาะตัวของอุปรากรยูนนาน และมีการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลอุปรากรยูนนาน ผ่านการสัมภาษณ์สถานการณ์จริงในปัจจุบันของศิลปินอุปรากรยูนนาน จากนั้นกำหนดแผนงาน สร้างสรรค์ภาพยนตร์เชิงสารคดีสำเร็จ ทำให้ผู้ชมเริ่มตั้งแต่การวิเคราะห์เรื่องราว ผสมผสานความเป็นจริงของอุปรากรยูนนาน วิเคราะห์สภาพปัจจุบันและบทบาทของอุปรากรยูนนานจากมุมมองและกรอบความคิดที่แตกต่าง ความคิดเห็นและตัวบุคคลของผู้วิจัยล้วนเป็นคนท้องถิ่น ซึ่งจะมีส่วนช่วยเหลือในการผลักดันรวมถึงทำให้คนจำนวนมากขึ้นตระหนักถึงความสำคัญของการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่า โดยดำเนินการวิจัยดังต่อไปนี้

1. เก็บรวบรวมและจัดการและวิเคราะห์เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

อุปรากรยูนนาน (เตียนจวี) เป็นหนึ่งในอุปรากรท้องถิ่นของมณฑลยูนนาน หรือที่เรียกว่าเตียนซี เนื่องจากชื่อย่อของยูนนานเรียกว่า “เตียน” คุนหมิงเป็นเมืองเอกของมณฑลยูนนานและเป็นเมืองที่ใหญ่ที่สุดของมณฑลยูนนานคุนหมิงเป็นศูนย์กลางของเศรษฐกิจ การค้า ท่องเที่ยว การคมนาคม และความดั้งเดิมของวัฒนธรรม ทุก ๆ ปีล้วนมีนักท่องเที่ยว พ่อค้าและคนทั่วไปจำนวนมากมาท่องเที่ยวคุนหมิง ด้วยเหตุนี้ คุนหมิงจึงกลายเป็นเมืองใหญ่ที่มีประชาชนชาวยูนนานกระจายตัวอย่างกว้างขวางที่สุด การเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วของจำนวนประชากรของเมืองคุนหมิง ได้ส่งผลให้มีการเพิ่มขึ้นของความต้องการทางวัฒนธรรมในจิตวิญญาณของผู้คน ในขณะเดียวกันยูนนานเป็นมณฑลที่มี

ชนกลุ่มน้อยจำนวนมาก ถึงขั้นถูกขนานนามว่า “มหาสมุทรแห่งศิลปะชนกลุ่มน้อย” ในกระบวนการพัฒนาของอุปรากรยูนนานนั้น การแสดงบนเวทีพื้นบ้านเป็นระยะเวลาอันยาวนานทำให้ได้ซึมซับศิลปะพื้นบ้านและมีเอกลักษณ์ของชนพื้นเมืองของชนกลุ่มน้อย



ภาพที่ 1 : สถานการณ์การกระจายตัวของคณะการแสดงอุปรากรยูนนานในเมืองคุนหมิง

ปัจจุบันคณะการแสดงอุปรากรยูนนานที่เคลื่อนไหวอยู่ในเมืองคุนหมิง หลัก ๆ มี 4 คณะ คณะอุปรากรยูนนานผานหลงเตียนซี คณะอุปรากรยูนนานเหวินเมี่ยว คณะอุปรากรยูนนานสี่จื่ออิ่ง และคณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน ซึ่งชุมชนชนบทรอบ ๆ เมืองคุนหมิงอย่างเช่น หินเวจวง ปายหม่า ไต้หวาน ล้วนมีร่องรอยของกิจกรรมคณะอุปรากรยูนนานนอกเวลา ทุกครั้งที่ถึงช่วงตรุษจีน ช่วงว่างจากการทำการเกษตรจะแสดงให้กับประชาชนท้องถิ่นชมซึ่งทำให้ชีวิตวัฒนธรรมของกลุ่มคนในท้องถิ่นคึกคักขึ้นอย่างมาก คณะอุปรากรยูนนานเหวินเมี่ยวและคณะอุปรากรยูนนานสี่จื่ออิ่งยึดการร้องเป็นหลัก ในขณะที่แสดง นักแสดงจะไม่ใส่ชุดการแสดงอุปรากรเด็ดขาด ไม่แต่งหน้า เน้นการนั่งร้องจึงไม่ค่อยดึงดูดในด้านของภาพ

คณะอุปรากรยูนนานผานหลงเตียนซี ของตลาดจั่ววันชินหนงมาว เป็นคณะการแสดงอุปรากรยูนนานที่มีมาตรฐานและมืออาชีพ นักแสดงจะคงอยู่ที่ประมาณ 20 คน นักแสดงส่วนใหญ่เป็นนักแสดงมืออาชีพที่เกษียณอยู่บ้านโดยปกติแล้วล้วนมีอายุงานเกี่ยวกับอุปรากรประมาณ 20-30 ปี ตั้งแต่ก่อตั้งมีงานแสดงมาตลอด ใน 1 ปี 365 วัน ดูเหมือนเกือบจะไร้ซึ่งวันหยุดพัก การแสดงประเภทนี้ล้วนเป็นกลุ่มที่จัดตั้งขึ้นเองจากผู้ที่เคยคลั่งไคล้ในอุปรากรยูนนาน ไม่มีเงินตอบแทน ผู้ชมคือคนสูงอายุเป็นหลัก มีคนหนุ่มสาวสอดแทรกมาชมการแสดงบ้าง คณะอุปรากรยูนนานนี้มีการก่อตั้งมานาน มีสถานที่ในการแสดงชัดเจน

คณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน ก่อตั้งขึ้นในปี ค.ศ. 2011 ชื่อเต็มเรียกว่า “สถานที่ถ่ายทอดและเรียนรู้โคมไฟอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน” ตั้งอยู่ที่ในซอยที่ไม่ค่อยสะดุดตาเส้นหนึ่งในเมืองโบราณกวนตู้จู่เจิน ในเมืองคุนหมิง โดยมี ศิลปิน “พื้นบ้าน” กลุ่มหนึ่งมาแสดงที่นี่ พวกเขาเปิดการแสดงวันพุธถึงวันอาทิตย์ของทุก ๆ สัปดาห์ วันละ 2 ชั่วโมง ขายบัตรเข้าชมราคา 6 หยวน นักแสดงบนเวทีและผู้ชมล่างเวทีล้วนเหมือนกันคือแทบจะเป็นคนสูงอายุเกือบทั้งหมด คนหนุ่มสาวน้อยมาก การก่อตั้งของคณะอุปรากรยูนนานนี้แม้ว่าไม่ยาวนานมาก แต่มีสถานที่และนักแสดงที่มั่นคง

2. การดำเนินการสำรวจภาคสนาม

ในเดือนตุลาคม ค.ศ. 2019 ผู้วิจัยได้สำรวจพื้นที่การจัดแสดงอุปรากรยูนนาน โดยเริ่มจากคณะผานหลงเตียนซี ตลาดจ้วนชินหนงม่าว แต่พื้นที่ตลาดจ้วนชินหนงม่าวมีการปรับปรุงดำเนินการซ่อมแซมใหม่ ทำให้คณะอุปรากรย้ายออกไปในช่วงที่เดือนก่อนหน้านั้น และไปจัดแสดงในชั้นสามของลานจอดรถที่ซ่อมใหม่ของ โรงอุปรากรหยวนต้า (ห่างจากตลาดฝักจ้วนชินประมาณ 500 เมตร) ข้างโรงเรียนประถมของซุนเจิง



ภาพที่ 2 ตำแหน่งบน Google map ที่คณะอุปรากรยูนนานตลาดจ้วนชินหนงม่าวย้ายไป

ภาพที่ 3 ลานจอดรถที่ย้ายไปอยู่ (ผู้ถ่าย Su Yuntao ตุลาคม ค.ศ.2019)

ผู้วิจัยลงพื้นที่พบว่าคณะอุปรากรยูนนานนี้ได้ย้ายออกไปแล้ว โดยไม่มีความแน่ชัดเรื่องพื้นที่และข้อมูล จากการสอบถามคนพื้นที่จนในที่สุดในเดือนธันวาคม ค.ศ. 2019 ก็ได้พบช่องทางติดต่อสมาชิกในคณะคนหนึ่งจากนักข่าวหนังสือพิมพ์ด้วยความช่วยเหลือของอาจารย์ในมหาวิทยาลัยคุนหมิง ซึ่งคณะอุปรากรยูนนานนี้ได้ย้ายไปยังที่อยู่ใหม่บริเวณตลาดหูเจียงฮวาหนะเยว และเปิดการแสดงในเวลา 14:00-16:00 น.ของทุกวัน



ภาพที่ 4 ตำแหน่งบน Google map ที่คณะผานหลงเตียนซี
อุปรากรตลาดจ้วนชินหนงม่าวย้ายไปทั้ง 2 ครั้ง

จากบนแผนที่สามารถเห็นได้ว่า มีการย้ายสถานที่ของคณะอุปการจันญุนนานถึงสองครั้ง ในปี ค.ศ.2019 แต่ตำแหน่งที่ย้ายไปส่วนใหญ่อยู่ในเขตเดียวกัน ระยะห่างไม่ไกลกันมาก (ห่างจากลานจอดรถ 1.5 กิโลเมตร ห่างจากตลาดผักจันญุนหนิงมาว 1 กิโลเมตร) วิเคราะห์ได้ว่า การย้ายสถานที่ทั้งสองครั้งของคณะอุปการจันญุนนานนี้อาจเพราะเพื่อสะดวกกับการบริการให้กับผู้ชมระแวกใกล้เคียง จากการลงพื้นที่สำรวจคณะอุปการจันญุนนานเพื่อสัมภาษณ์ในตลาดอู่เจียงจงเหอ พบว่ารูปแบบการตกแต่งของร้านค้าในตลาดค่อนข้างไปในทิศทางเดียวกัน ในตลาดก็สะอาดเป็นระเบียบ แต่บรรยากาศดูเงียบเหงา ๆ เนื่องจากลูกค้าในตลาดน้อยมาก มีเพียงแค่อำเภอร้านค้า 10 กว่าร้านที่เปิดให้บริการร้านค้าบางส่วนปิดตัวลงชั่วคราวเนื่องจากสาเหตุของเรื่องโรคระบาด covid 19 แต่คณะอุปการจันญุนนานยังคงตั้งอยู่ที่ชั้น 2 ของมุมของตลาด



ภาพที่ 5 สภาพแวดล้อมภายในของโรงละครคณะอุปการจันญุนนาน จากตลาดอู่เจียงจงเหอ
(ผู้ถ่าย: Su Yuntao ธันวาคม ค.ศ. 2019)



ภาพที่ 6 แผนผังสภาพแวดล้อมภายในของโรงละคร

โดยขนาดสถานที่ใหม่ของคณะอุปการจันญุนนาน มีพื้นที่ประมาณ 100 ตารางเมตร ด้านในแบ่งบริเวณดังนี้ 1.เวที 2.พื้นที่ผู้ชม 3.พื้นที่บรรเลงดนตรี 4.ห้องแต่งหน้า 5.ห้องเก็บเสื้อผ้าและอุปกรณ์ พื้นที่ของผู้ชมสามารถรองรับได้ประมาณ 25 คน มีโต๊ะเก้าอี้ค่อนข้างครบ เนื่องจากสถานที่

แห่งนี้เคยเป็นศูนย์กลางกิจกรรมทางสังคมในอดีต ส่วนพื้นที่บรรเลงดนตรี ห้องแต่งหน้าและห้องเก็บอุปกรณ์มีขนาดเล็กมาก สามารถรองรับได้เพียงแค่ 2-3 คน พื้นที่ทำกิจกรรมก็ค่อนข้างคับแคบ ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์พบว่า ข้อดีคือมีพื้นที่แสดงเฉพาะ มีนักแสดงที่สวมชุดสำหรับการแสดง ทุก ๆ วันมีเวลาแสดงที่ชัดเจน แต่ข้อด้อย คือตำแหน่งที่ตั้งห่างไกล มีผู้ชมน้อยมาก สภาพแวดล้อมโดยรอบไม่เอื้อต่อการแสดง อีกทั้งสถานที่เล็กและจ่ายค่าเช่าแพง



ภาพที่ 7-8 การดำเนินการสัมภาษณ์ต่อหัวหน้าคณะและสมาชิกคณะอุปรากรยูนนาน
(ผู้ถ่าย:เหอเจิน ธันวาคม ค.ศ. 2019)



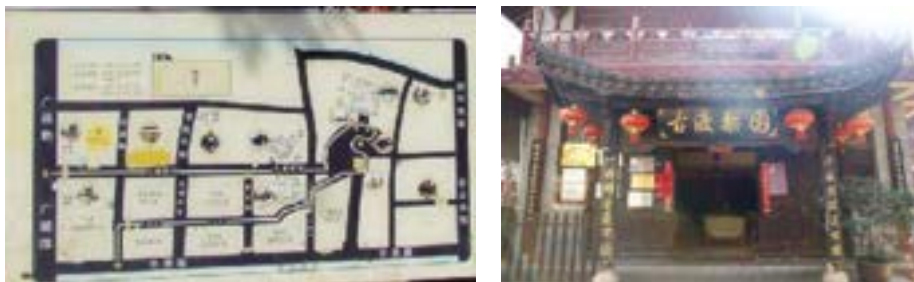
ภาพที่ 9-10 การดำเนินการอัดวิดีโอและสำรวจโดยแบบสอบถามต่อผู้ชมและสมาชิกคณะอุปรากรยูนนาน
(ผู้ถ่าย : Su Yuntao ธันวาคม ค.ศ. 2019)

ในการสำรวจข้อมูลกลุ่มเป้าหมายผู้วิจัยกำหนดเลือกหัวหน้าคณะ 1 คน สมาชิกในคณะ 3 คน (นักแสดง 2 คน/นักดนตรี 1 คน) และ ผู้ชมซึ่งเป็นผู้สูงอายุ และใช้รูปแบบการสำรวจ ด้วยการใช้แบบสอบถาม และการสัมภาษณ์ในกระบวนการการสัมภาษณ์ พบว่าสมาชิกและผู้ชมของคณะอุปรากรยูนนานส่วนมากนั้นเป็นผู้สูงอายุที่มีอายุ 60 ปีขึ้นไป มีความยากต่อการกรอกแบบสอบถามในระดับหนึ่ง ดังนั้นผู้วิจัยได้เลือกใช้รูปแบบของการถามตอบและการจดบันทึกมาโดยมี ข้อมูลจากการวิเคราะห์สรุปผลเชิงสถิติ พบว่าแนวโน้มของการสืบสานและการอนุรักษ์ต่ออุปรากรยูนนานมีการสนับสนุนร้อยละ 100 และการสร้างผลงานภาพยนตร์สารคดีอุปรากรยูนนานมีผลกระทบต่อ การอนุรักษ์และการสืบสานจะมีผลกระทบร้อยละ 100 โดยนักแสดงและผู้ชมของอุปรากรยูนนานส่วนมากเป็นคนสูงอายุและเชื่อว่าการสร้างสรรค์ภาพยนตร์เชิงสารคดีจะเกิดบทบาทในระดับหนึ่งต่อการสืบสานและอนุรักษ์อุปรากรยูนนานในระดับหนึ่ง



ภาพที่ 11-12 ถนนเมืองโบราณกวนตู๋จิ้น (ผู้ถ่าย: Su Yuntao พฤศจิกายน ค.ศ. 2019)

นอกเหนือจากการสำรวจคณะผานหลงเตียนซี ตลาดจ้วนทินหนงมาว ผู้วิจัยยังไปสำรวจคณะอุปรากรยูนนานกวนตู๋ลี้หยวนของเมืองโบราณกวนตู๋จิ้น ซึ่งเมืองโบราณกวนตู๋จิ้นเป็นเมืองที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน (The ancient town of Guandu) ตั้งอยู่ที่ซานเหมิงฝังตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองคุนหมิงมณฑลยูนนาน มีพื้นที่ 17 ตารางกิโลเมตร เป็นหนึ่งในเมืองโบราณทางประวัติศาสตร์วัฒนธรรมที่มีชื่อเสียงของเมืองคุนหมิง โบราณสถานทางวัฒนธรรมกวนตู๋จิ้นมีแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมที่สมบูรณ์หลากหลาย คณะอุปรากรยูนนานกวนตู๋ลี้หยวนก็อยู่ที่นี้



ภาพที่ 13 แผนที่แหล่งท่องเที่ยวในเมืองโบราณกวนตู๋จิ้นและประตูทางเข้ากู่ตู๋ลี้หยวน
(ผู้ถ่าย: Su Yuntao พฤศจิกายน ค.ศ. 2019)

ในการสำรวจวิจัยและทำการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจสภาพแวดล้อมของเมืองโบราณกวนตู๋จิ้น พบว่า เมืองโบราณกวนตู๋จิ้นเป็นสถานที่ท่องเที่ยวแบบเปิด ไม่ต้องเสียค่าเข้าชม ลักษณะการตกแต่งของร้านค้าด้านในเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ส่วนใหญ่เป็นสิ่งก่อสร้างที่สร้างขึ้นใหม่โดยการทำเลียนแบบโบราณ ถนนของเมืองโบราณกวนตู๋จิ้นสะอาดเป็นระเบียบ แต่บรรยากาศกลับขาดมนต์เสน่ห์ของความเก่าแก่และเป็นไปในเชิงการค้ามีนักท่องเที่ยวจำนวนมาก ส่วนใหญ่มาจากที่อื่นและมีคนท้องถิ่นที่อาศัยอยู่ระแวกใกล้เคียง สำหรับคณะอุปรากรยูนนานนั้นตั้งอยู่ที่มุมฝั่งตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองโบราณ



ภาพที่ 14 พื้นที่บรรเลงดนตรี



ภาพที่ 15 ห้องแต่งหน้า



ภาพที่ 16 เวที



ภาพที่ 17 พื้นที่นั่งชม

ภาพที่ 14-17 สภาพแวดล้อมภายในของคณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน
(ผู้ถ่าย : Su Yuntao พฤศจิกายน ค.ศ. 2019)

จากการสำรวจพื้นที่ตั้งของคณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน พบว่า 1.ตำแหน่งที่ตั้งค่อนข้างหาเจอง่าย ในแหล่งท่องเที่ยว มีป้ายบอกทางที่ชัดเจน 2.สถานที่กว้างขวาง สิ่งอำนวยความสะดวกครบครัน บรรยากาศการชมที่น่านั่งชมดีมาก 3.นักท่องเที่ยวส่วนใหญ่เป็นคนต่างถิ่นและผู้สูงอายุที่อาศัยในระแวกใกล้เคียง 4.คณะฯ ใช้นักแสดงเยอะมาก ผู้วิจัยได้วาดแผนผังสภาพแวดล้อมภายในโรงละครของของอุปรากรยูนนานนี้ตามการสำรวจ ดังนี้



ภาพที่ 18 แผนผังสภาพแวดล้อมภายในของคณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวน

เนื่องจากการมีกำหนัดสนับสนุนจากทางภาครัฐ เจื้อนไซในหลาย ๆ ด้าน ทำให้ภาพรวมของคณะอุปรากรจินยูนนานกวนตู้หลีหยวนค่อนข้างดี พื้นที่จัดแสดงมีพื้นที่ใช้สอย 500 ตารางเมตร ด้านในแบ่งออกเป็น เวที พื้นที่นั่งชม พื้นที่สำหรับการบรรเลงดนตรี ห้องแต่งหน้า ห้องเสื้อผ้า พื้นที่นั่งชมสามารถรองรับได้ประมาณ 80 คน มีเก้าอี้นั่งครบครันโดยปกติคนจะนั่งกันเต็ม แสงไฟ เสียง เวที วงดนตรี อุปกรณ์ประกอบฉากก็ค่อนข้างสมบูรณ์ การสัมผัสประสบการณ์ของผู้ชมค่อนข้างเยี่ยม พื้นที่สำหรับการบรรเลงดนตรี ห้องแต่งหน้าและห้องกับเก็บอุปกรณ์กระจายอยู่ที่สองข้างของเวทีกว้างขวาง มีบริเวณที่สามารถทำกิจกรรมได้มาก นักแสดงก็ค่อนข้างเยอะ ราว 15 คน ในบางช่วงเวลายังมีนักแสดงวัยหนุ่มสาวเข้าร่วมแสดงด้วย จากการรวบรวมจุดเด่นของคณะอุปรากรจินยูนนานกวนตู้หลีหยวนพบว่าข้อดี คือมีผู้ชมจำนวนมากทั้งนักท่องเที่ยวต่างถิ่นและคนท้องถิ่น รวมทั้งสิ่งอำนวยความสะดวกในการแสดงครบครันไม่ว่าจะเป็น ไฟ เสียง วงดนตรี อุปกรณ์ประกอบฉาก และมีสภาพแวดล้อมดี พื้นที่กว้างขวาง และยังได้รับการสนับสนุนจากทางภาครัฐที่เกี่ยวข้อง แต่สำหรับจุดด้อย พบว่า พื้นที่มีค่าเช่าแพงเพราะเป็นแหล่งท่องเที่ยว และอยู่ชานเมืองห่างจากตัวเมืองค่อนข้างไกล



ภาพที่ 19 การดำเนินการสัมภาษณ์ต่อหัวหน้าคณะและสมาชิกคณะอุปรากรจินยูนนาน
(ผู้ถ่าย: เหวอเจิน ธันวาคม ค.ศ. 2019)

ในการสำรวจข้อมูลกลุ่มเป้าหมายผู้วิจัยกำหนดเลือกหัวหน้าคณะ 1 คน นักแสดง 3 คน (คนสูงอายุ คนวัยกลางคน คนหนุ่มสาว และผู้ชม ซึ่งเป็นคนสูงอายุและนักท่องเที่ยว) โดยใช้รูปแบบการสำรวจด้วยการใช้แบบสอบถามและการสัมภาษณ์ ในกระบวนการสัมภาษณ์ พบว่าสมาชิกของคณะอุปรากรจินยูนนานและผู้ชมส่วนมากนั้นเป็นผู้สูงอายุที่มีอายุ 50 ปีขึ้นไป จากการวิเคราะห์สรุปผลเชิงสถิติ พบว่า แนวโน้มของการสืบสานและการอนุรักษ์ต่ออุปรากรจินยูนนานมีการสนับสนุนร้อยละ 100 และการสร้างผลงานภาพยนตร์สารคดีอุปรากรจินยูนนานมีผลกระทบต่ออนุรักษ์และการสืบสานจะมีผลกระทบร้อยละ 89 และไม่แน่ชัดร้อยละ 11 จากการแบ่งเป็นกลุ่มคนที่แตกต่างกันไป 3 กลุ่มคือ

วัยรุ่น วัยกลางคนและวัยสูงอายุ ซึ่งวัยสูงอายุและวัยกลางคนแสดงความเห็นว่าการสร้างสรรค์ผลงาน ภาพยนตร์เชิงสารคดีจะมีบทบาทในระดับหนึ่งต่อการสืบสานและการอนุรักษ์ต่ออนุภาครุ่นนาน แต่คนหนุ่มสาวกลับไม่มั่นใจ เป็นไปได้ว่าอาจจะมีผลกระทบเพียงเล็กน้อย เพราะรูปแบบการใช้ชีวิตของคนหนุ่มสาวอาจจะยากต่อการแก้ไข

3. การวิเคราะห์สรุปผลการเก็บข้อมูล

จากผลสำรวจศึกษา เพื่อจะได้รวบรวมข้อมูล และเนื้อหาในแผนงานการถ่ายทำภาพยนตร์เชิงสารคดี “เสียงจั่วญวนนานอยู่แห่งหนใด” ผู้วิจัยได้ทำข้อเปรียบเทียบจากหลาย ๆ ด้านต่อคณะอนุภาครุ่นนานกวนตู้หลีหยวนและอนุภาครุ่นนานผานหลงเตียนซี ดังนี้

	คณะอนุภาครุ่นนานผานหลงเตียนซี	คณะอนุภาครุ่นนานกวนตู้หลีหยวน
ระยะเวลาที่ดำรงอยู่	ก่อตั้งมา 40 ปี	ก่อตั้งมา 9 ปี
เวลาในการแสดง	ทุก ๆ วัน 14.00-16.00 น.	วันพุธ-วันอาทิตย์ 13.30-15.30 น.
บุคคล	สมาชิกประจำ จำนวน 4-5 คน ทุก ๆ คนล้วนเป็นผู้สูงอายุเกิน 60 ปี	สมาชิกประจำประมาณ 15 คน ส่วนใหญ่เป็นผู้สูงอายุ ราว 50 ปี มีคนวัยกลางคนและคนหนุ่มสาวน้อย
สถานที่	ใกล้กับใจกลางเมือง ตลาดหลัก หาเจอยาก	อยู่ชานเมือง แหล่งท่องเที่ยว หาดเจียงย
สภาพแวดล้อมในการถ่ายทำ	สภาพแวดล้อมรอบ ๆ ค่อนข้างแย่	สภาพแวดล้อมรอบ ๆ ดี เงียบชื้น้านสุข ธรรมชาติเยี่ยม
สถานที่และสิ่งอำนวยความสะดวก	สถานที่เล็ก สิ่งอำนวยความสะดวกค่อนข้างน้อย	สถานที่กว้างขวาง สิ่งอำนวยความสะดวกครบครัน
ผู้ชม	ประมาณ 20 คน ส่วนมากเป็นผู้สูงอายุและแขกประจำ บางครั้งมีคนหนุ่มสาว	ประมาณ 45 คน ส่วนมากเป็นผู้สูงอายุและนักท่องเที่ยวในแหล่งท่องเที่ยว
ผู้สืบสาน	ไม่มีคนหนุ่มสาว	มีคนหนุ่มสาว
ปัญหาที่พบ	ปัญหาด้านการเงิน/นักแสดง/ผู้ชม ร้อยละ 100	ปัญหาด้านการเงิน/นักแสดง/ผู้ชม ร้อยละ 60

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบของคณะอนุภาครุ่นนานผานหลงเตียนซีและคณะอนุภาครุ่นนานกวนตู้หลีหยวน

นอกจากนี้ยังพบว่า คณะอุปรากรยูนนานทั้งสองคณะมีลักษณะและปัญหาที่ใกล้เคียงกัน ซึ่งสามารถนำมาเป็นปัจจัยที่มีประโยชน์สำหรับการวางแผนสร้างสรรค์ในการถ่ายทำภาพยนตร์เชิงสารคดี โดยช่วงเวลาในการก่อตั้งคณะอุปรากรยูนนานผ่านหลังเตียนชี่ยาวนาน มีนัยยะทางประวัติศาสตร์และมีการแสดงทุกวัน มีความสะดวกในการถ่ายทำ แต่ก็มักแสดงค่อนข้างน้อย สถานที่ค่อนข้างเล็กซึ่งจะส่งผลกระทบต่อจากการถ่ายทำ อีกทั้งหัวหน้าคณะอายุเยอะ ไม่มีเงินทุนสนับสนุนรวมถึงปัจจัยต่าง ๆ ที่สามารถเข้ามาแก้ไขปัญหการดำเนินการอุปรากรยูนนานได้ ในขณะที่คณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวนมีเวลาในการก่อตั้งไม่นาน แต่มีสมาชิกในคณะเยอะ สิ่งอำนวยความสะดวกครบครัน สถานที่กว้างขวางรวมถึงข้อได้เปรียบในด้านอื่น ๆ มีประโยชน์กับการถ่ายทำ รวมทั้งคณะอุปรากรยูนนานกู่ตู้หลี่หยวนมีนักแสดงวัยรุ่นเยอะ มีประโยชน์กับการแสดงจุดเด่นของการสืบสานและการสืบทอดของอุปรากรยูนนาน

หัวหน้าคณะของพวกเขา คุณหงเสี่ยวจู้ได้ก้าวผ่านกระบวนการการเรียนรู้ ร้องจิ้ง การยอมแพ้และความพยายามจนกระทั่งสามารถได้รับการยอมรับในการร้องจิ้งให้กับคณะอีกครั้ง ซึ่งเป็นสิ่งที่มีต่ออุปรากรยูนนานของเธอได้อย่างลึกซึ้งและเป็นมุมมองที่มีประโยชน์กับความหลากหลายของเนื้อหาที่ถ่ายทำ

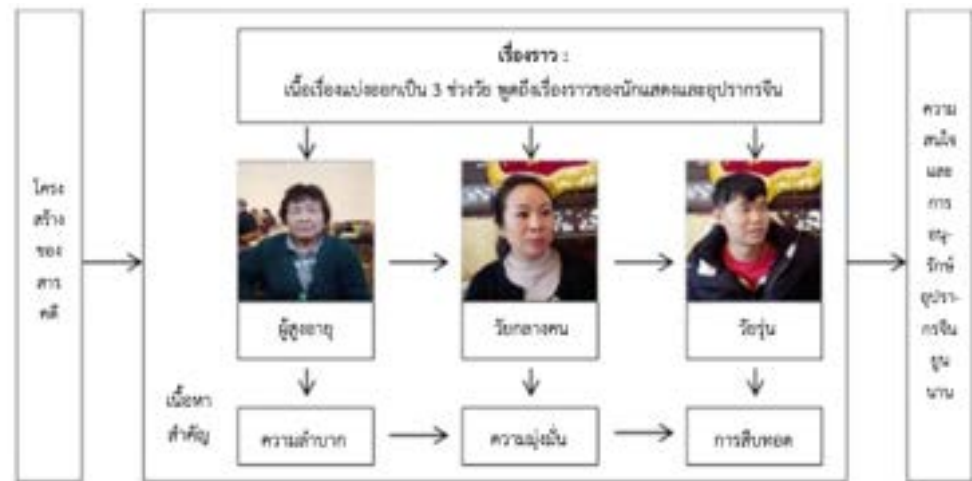
การสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์โดยยึดแนวคิดการสืบสานอุปรากรยูนนานเป็นหลัก

ผู้วิจัยได้เลือกปัญหาของการดำเนินการอุปรากรยูนนานของหัวหน้าคณะอุปรากรยูนนานผ่านหลังเตียนชี่ และการยื่นหยัดและการต่อสู้สืบทอดของหัวหน้าคณะอุปรากรยูนนานกวนตู้หลี่หยวนผ่านการสืบทอดต่ออุปรากรยูนนานจากนักแสดงวัยรุ่นกู่ตู้หลี่หยวน สร้างสรรค์เรื่องราวของคน 3 รุ่น (คนสูงอายุ คนวัยกลางคน คนวัยรุ่น) ให้เป็นภาพยนตร์เชิงสารคดีอุปรากรยูนนาน “เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งไหนใด” โดยใช้การถ่ายทอด สามจุดเด่นนี้มาวางกำหนดโครงสร้างของภาพยนตร์ ผสมผสานสุนทรียศาสตร์ความงามด้านศิลปะในองค์ประกอบต่าง ๆ ในการถ่ายทำ เพื่อให้ผู้ชมรับรู้ทั้งเรื่องของคุณค่าทั้งในด้านความงามและการสืบสานอย่างกลมกลืน

การสร้างสรรค์ผลงานสารคดีสั้น

1. การออกแบบหัวข้อ

ภาพยนตร์ผ่านทางวิธี “การเล่าเรื่อง” เนื้อหาหลักคือการยึดมุมมองของศิลปินอุปรากรยูนนาน 3 รุ่น (คนสูงอายุ/วัยกลางคน/วัยรุ่น) ถ่ายทอดปัญหา ความพยายาม และการสืบทอด โดยนำประเด็นแนวคิดสามหัวข้อนี้ มาแบ่งบรรยายเรื่องราวของพวกเขากับอุปรากรยูนนาน เพื่อแสดงศิลปะอุปรากรยูนนานดั้งเดิมและความรุ่งโรยทางการตลาดในปัจจุบัน รวมถึงสถานการณ์ที่อัดอั้นที่ขาดผู้สืบทอด นำเสนอภาพเพื่อให้ภาพยนตร์บรรลุถึงประสิทธิภาพในการถ่ายทอดมากที่สุดเพื่อปลุกความสนใจและการอนุรักษ์ต่ออุปรากรยูนนานดั้งเดิมซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้



การออกแบบเค้าโครงเรื่อง

2. มุมมองและท่าทีของการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ได้ใช้รูปแบบของ“การเล่าเรื่อง”มาแสดงโดยยึดมุมมองของผู้สืบสานอุปการณานานแสดงเรื่องราวภูมิหลังของศิลปินดั้งเดิมของอุปการณานาน เพื่อแสดงการสืบสานและการพัฒนาของมรดกทางวัฒนธรรมที่ไม่ใช่จับต้องไม่ได้ โดยเฉพาะในสถานการณ์ที่การพัฒนาของอุปการณานานที่พัฒนาไม่เท่ากับอดีต ทำให้ผู้ชมเข้าใจสภาพปัจจุบันของอุปการณานานมากขึ้นผ่านทางการถ่ายทำจากการสัมภาษณ์ คำพูดที่ส่งผ่านต่อผู้ชมในการให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์และการสืบสานต่อวัฒนธรรมดั้งเดิม

3. กระบวนการก่อนการถ่ายทำและกระบวนการหลังการถ่ายทำ

ผู้วิจัยได้เลือกสถานที่ในการถ่ายทำอย่างเหมาะสม กับการกำหนดความยาวของเวลาภาพยนตร์ เพื่อเพิ่มความสนใจในการรับชมของภาพยนตร์ และสามารถดึงเอกลักษณ์และหัวข้อของภาพยนตร์โดดเด่นยิ่งขึ้น โดยสถานที่ที่เลือกหลัก ๆ เป็นพื้นที่จริงที่เกี่ยวข้องกับศิลปิน นักแสดงและผู้ชมอุปการณานาน ซึ่งเป็นพื้นที่โรงละครของคณะอุปการณานาน “กุฏิหลิหवन” ในเมืองโบราณกวนตุ๋กู่เจิ้น เมืองคุนหมิง มณฑลยูนนาน นอกจากนี้ในขณะสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้เขียนเค้าโครงบทพูดเพื่อใช้ถ่ายทำและสัมภาษณ์อย่างละเอียด หลังจากผ่านการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ต่อผู้สืบสาน ผู้ชมและนักแสดงคนอื่น ๆ ของอุปการณานาน และนำเสนอมุมมองของเรื่องราวที่แท้จริงในนั้น รวมทั้งวางแผนการทำงานที่ชัดเจนของผู้ร่วมทำงาน

การแบ่งงาน	
ผู้กำกับ	ผู้วิจัย
ช่างภาพ	ผู้วิจัย คุณเหอเหิน คุณฉวนจือเจิง
การตัดต่อหลังการถ่ายทำ	ผู้วิจัย
คิวบท	ผู้วิจัย
เสียงประกอบ	คณะทำงาน

สิ่งสำคัญของการสร้างสรรคงานภาพยนตร์สารคดีสั้นเรื่องนี้ ผู้สืบสานวัฒนธรรมอุปรากรยูนนานทุกท่านจะแสดงความคิดเห็นของตัวเองออกมาโดยธรรมชาติ การจัดมุมมอง และมุมกล้องจึงมีความสำคัญ รวมทั้งการสร้างองค์ประกอบจากภาพที่ปรากฏ ดังนั้นในขณะที่ถ่ายทำ นอกจากมุมกล้องที่เล่าบรรยายเรื่องราวหลักแล้ว ยังสามารถถ่ายทำมุมกล้องแบบครอบคลุมจำนวนมาก เพื่อใช้สำหรับการตัดต่อในภายหลัง โดยมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) ตอนไปสถานที่ในการถ่ายทำครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้สำรวจสภาพสถานที่ในการถ่ายทำหลัก ๆ รวมถึงสภาพแวดล้อมหน้างานจริง และกระบวนการในการแสดง ผู้วิจัยได้ยืนยันเนื้อหาการถ่ายทำต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งของกล้องและมุมกล้องในการถ่ายทำ ทำการเตรียมพร้อมอย่างเต็มที่สำหรับการถ่ายทำในช่วงต่อไป

2) การไปถ่ายทำครั้งที่ 2 หัวหน้าคณะอุปรากรยูนนาน ตัดธุระชั่วคราวชั่วคราวและไม่ได้อยู่ในหน้างานจริง ดังนั้นจึงทำได้เพียงแค่ถ่ายสภาพแวดล้อมในคณะ ถ่ายการแสดงโชว์และฉากการสัมภาษณ์ของผู้ทำงานเกี่ยวกับอุปรากรยูนนาน เนื้อหาที่ถ่ายทำจำกัดมาก ดังนั้นก็ไม่สามารถทำภาพยนตร์สารคดีที่สมบูรณ์ให้เสร็จสิ้นได้

3) การไปถ่ายทำครั้งที่ 3 เนื่องจากสองครั้งแรกถ่ายในเวลาที่ย่ำแย่และเร่งรีบ ดังนั้นทำได้เพียงแค่ถ่ายเนื้อหาหลักบางส่วน จนกระทั่งถ่ายครั้งที่ 3 ผู้วิจัยจึงได้มีโอกาสถ่าย scenery shot เพื่อชดเชยมุมกล้องที่ขาดไปก่อนหน้านี้ สุดท้ายจึงสามารถถ่ายทำเสร็จสมบูรณ์ เนื้อหาหลัก ๆ ในขณะสัมภาษณ์ผู้ชมก็คือมุมมองของพวกเขาที่มีต่อมรดกทางวัฒนธรรมอุปรากรยูนนาน

4) การไปถ่ายทำในครั้งที่ 4 มุ่งเน้นไปที่ถนนเจียนจวี เมืองคุนหมิง เป้าหมายในการถ่ายทำหลัก ๆ คือหัวหน้าคณะอุปรากรยูนนานคุณหงเสี่ยวจู้ ฉากแรกคือลานละครกลางแจ้ง สภาพแวดล้อมที่เป็นกลางแจ้ง คนกลุ่มหนึ่งนั่งล้อมรอบสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงแบบดั้งเดิมของอุปรากรยูนนานมากกว่า จึงได้ถ่ายวัฒนธรรมดั้งเดิมที่ชัดเจนออกมา ฉากที่ 2 คือห้องพักผ่อนชั้น 2 แต่เนื่องจากสถานที่อยู่ในที่ร่ม แสงสว่างไม่เพียงพอ ในขณะที่ถ่ายทำส่วนใหญ่ผู้วิจัยต้องใช้ไฟเติมแสงมาช่วยถ่ายทำ ในส่วนสุดท้าย ผู้วิจัยต้องใช้ขาตั้งกล้องมาช่วยลดการสั่นของกล้อง

เพื่อให้สอดคล้องกับรูปแบบของวิถีผู้คนที่นี่ดำเนินอย่างรวดเร็วในปัจจุบัน สอดคล้องกับความต้องการของการแลกเปลี่ยนข้อมูลสารสนเทศ โดยผู้วิจัยได้กำหนดภาพยนตร์สารคดีนี้ไว้ที่ 1 ตอน และมีความยาวประมาณ 10 นาที

4.แนวคิดเค้าโครงเรื่องและตัวละคร

สารคดีเรื่องนี้เริ่มต้นด้วยการบันทึกเรื่องราวของนักแสดงเก๋าสองคนที่จะมาบอกเล่าถึงประสบการณ์ของพวกเขาและถ่ายทอดสภาพของอุปรากรยูนนานแบบดั้งเดิมในยุคปัจจุบันเพื่อเรียกร้องให้ผู้ชมนั้นออกมาสนใจติดตามและอนุรักษ์อุปรากรยูนนานไว้ให้คงอยู่

เนื้อหาแบ่งออกเป็นสามส่วนคร่าว ๆ : ความยากลำบาก ความมุ่งมั่น และการสืบทอด โดยในส่วนของความมุ่งมั่นนั้นจะถูกถ่ายทอดโดยหัวหน้าคณะหงเสี่ยวจู้ ส่วนการสืบทอดนั้นจะถูกถ่ายทอดโดยนักแสดงรุ่นใหม่อย่างคุณหลี่เหมิง ซึ่งทั้งสองมีความสัมพันธ์เป็นศิษย์และอาจารย์กัน



5.กระบวนการสอบถามและประเมิน

เมื่อสารคดีสั้น “เสียงจ้วญานานอยู่แห่งหนใด” เสร็จสิ้น ผู้วิจัยได้ขอคำแนะนำและแนวทางแก้ไขปัญหาจากอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญในสาขาที่เกี่ยวข้องทั้งสิ้น 5 ท่านที่ทำการเรียนการสอนอยู่ในมหาวิทยาลัย โดยอาจารย์ได้เสนอคำแนะนำและแนวทางการแก้ปัญหาให้ผู้วิจัยจำนวนหนึ่ง ประกอบกับการที่ผู้วิจัยนั้นได้เชิญนักศึกษามหาวิทยาลัย จำนวน 50 คน มาร่วมรับชมสารคดีสั้น “เสียงจ้วญานานอยู่แห่งหนใด” จากนั้นดำเนินการกรอกแบบสอบถามและเขียนข้อเสนอแนะและความคิดเห็น จากนั้นก็จะเป็นการนำผลงานสารคดีสั้น “เสียงจ้วญานานอยู่แห่งหนใด” อัลดโหลดบนแพลตฟอร์มต่าง ๆ อาทิเช่น “Youku” และ “Bilibili” จากการถ่ายทอดบนอินเทอร์เน็ตนั้นมียอดการเข้าชมทั้งสิ้น 396 ครั้ง สุดท้ายดำเนินการแก้ไขสารคดีสั้นตามข้อเสนอแนะและความคิดเห็นของอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญและนักศึกษาที่เป็นผู้ชมจนสำเร็จ

6. ปัญหาที่พบขณะถ่ายทำ

จากกระบวนการเตรียมพร้อมจนถึงกระบวนการหลังการถ่ายทำ สิ่งที่เป็นปัญหาระหว่างการทำงานวิจัยในการถ่ายทำ คือโครงสร้างของภาพยนตร์เชิงสารคดีและการจัดการการสัมภาษณ์ ในขณะการดำเนินการ ทั้งด้านการนัดหมายและเวลา สถานที่ มุมกล้อง รวมทั้งกระบวนการหลังการถ่ายทำ การตัดต่อและการเพิ่มคำบรรยายที่ต้องตรวจทานอย่างถูกต้อง เพื่อหลีกเลี่ยงความผิดพลาดในขณะฉาย เพื่อนำเสนอผลงานที่ดีที่สุดออกมาสำหรับเผยแพร่และสืบสานวัฒนธรรมอุปรากรยูนนานนี้

7. การวิเคราะห์และข้อเสนอแนะ

ภาพยนตร์สารคดีสั้นส่วนมากถ่ายทำเพื่อการอนุรักษ์และพัฒนา ต้องการเงินทุนและทีมงานจำนวนมากในการสนับสนุน ผู้วิจัยผลิตภาพยนตร์สารคดีสั้น “เสียงจ้วญานานอยู่แห่งหนใด” ขึ้น เพื่อส่งเสริมเผยแพร่และสืบสานทางวัฒนธรรม ที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวยูนนานแต่ดั้งเดิม อีกทั้งเป็นการยกระดับศักยภาพในการผลิตภาพยนตร์ การถ่ายทำภาพยนตร์สั้นในครั้งนี้ผู้วิจัยและทีมงานได้ลงสำรวจภาคสนามเพื่อสำรวจเนื้อหาการถ่ายทำที่แท้จริงของเมืองคุนหมิง อีกทั้งได้เก็บรวบรวมรูปแบบ

การแสดงของอุปรากรยูนนาน การสืบสานของวัฒนธรรมอุปรากรยูนนาน รวมถึงการสัมผัสภาษาของสภาพปัจจุบัน โดยใช้รูปภาพและวิดีโอบันทึกในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ ปี ค.ศ.2019-2021 ช่วงเวลาประมาณ 2 ปี ทำให้ผู้ชมเข้าใจสถานการณ์การพัฒนาของอุปรากรยูนนานดั้งเดิมของมณฑลยูนนานผ่านทางอารมณ์ ความรู้สึกที่ได้รับและการสัมผัสภาษาของผู้สืบสานอุปรากรยูนนาน ตอบรับกับกรอบแนวคิดที่เป็นความจริงชัดเจนและหลากหลาย และกรอบแนวคิดยุคปัจจุบันของบุคคล สามารถตอบคำถามแต่ละประเภทได้โดยตรง เข้าถึงง่ายและเต็มไปด้วยประสิทธิภาพ เพื่อสืบทอดวัฒนธรรมดั้งเดิม ทำให้คนรุ่นใหม่รู้จักถึงความสำคัญของอุปรากรยูนนานดั้งเดิม ในช่วงของการถ่ายทำการแสดงอุปรากรยูนนานผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์ การมองผ่านความงาม เทคนิคการถ่ายทำด้วยมุมกล้องแบบ Close up สีสันที่จัดจ้านและเสน่ห์ในการแสดงของอุปรากรยูนนาน ดึงดูดสายตาของผู้ชม เทคนิคที่ใช้ รวมถึงดนตรีประกอบฉากและการตัดต่อหลังการถ่ายทำ ผู้วิจัยได้รับความร่วมมืออย่างเต็มที่กำลังใจของทีมและคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ ทำให้ภาพยนตร์เชิงสารคดี “เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งใด” สามารถใช้รูปแบบที่มีความน่าสนใจมาถ่ายทอดเนื้อหาของเรื่องราว ให้มีความงดงาม อีกทั้งได้สร้างสรรค์การสัมผัสผัสประสบการณ์การเข้าชมที่มีคุณค่า

สรุป

การวิจัยหัวข้อ “เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งใด”การสร้างสรรค์ผลงาน ภาพยนตร์สารคดีผลักดันการสืบสานและการอนุรักษ์อุปรากรยูนนาน” ผู้วิจัยได้วิจัยเกี่ยวกับข้อมูลวัฒนธรรมอุปรากรยูนนานจากในเอกสารอ้างอิงและการดำเนินการสำรวจภาคสนาม เข้าใจสภาพปัจจุบันของอุปรากรยูนนานและภาพยนตร์สารคดีสั้น รวมถึงภาพยนตร์สารคดีสั้นที่เกี่ยวข้องกับอุปรากรจีน จะถือเป็นการอ้างอิงของการทำภาพยนตร์สั้น “เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งใด” เพื่อให้มีประสิทธิภาพและคงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับเป้าหมายการวิจัย ผลลัพธ์ทางการวิจัยและการพูดคุยดังต่อไปนี้:

จากมุมมองของการสัมผัสภาษาผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับหัวข้อ“เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งใด”การสร้างสรรค์ผลงานภาพยนตร์สารคดีผลักดันการสืบสานและการอนุรักษ์อุปรากรยูนนาน”ผู้เชี่ยวชาญ ทั้ง 5 ท่านเห็นตรงกันว่า เนื้อหาที่แฝงอยู่รวมถึงเทคนิคโดยรวมที่เลือกใช้อย่างเช่นคุณภาพเสียง มุมกล้อง ฉาก ความรู้ที่ถ่ายทอดสู่ผู้ชมและข้อดีที่แฝงอยู่ในภาพยนตร์สารคดีที่อยู่ในภาพยนตร์สารคดี “เสียงจิ้งยูนนานอยู่แห่งใด”นี้ ล้วนเหมาะสมอย่างมาก รวมถึงสามารถใช้รูปแบบทำให้คนหลงใหลจนยากจะถอนตัวมาถ่ายทอดความรู้สึกที่ได้รับและประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกันของอุปรากรยูนนานดั้งเดิม ในขณะเดียวกันก็พบ ผ่านทางการสอบถามถึงความคิดเห็นไปยังนักศึกษาปริญญาตรีในมหาวิทยาลัยจำนวน 50 คน ว่าภาพยนตร์สารคดีนี้สามารถดึงดูดความปรารถนาในการรับชมของกลุ่มทดลองได้ ผู้วิจัยได้เชิญคนที่มีความสนใจมาชม และหลังจากที่คนที่มีความสนใจได้เข้าร่วมชมภาพยนตร์แล้วพบว่า สามารถทำให้พวกเขาเรียนรู้และเข้าใจประวัติศาสตร์และภูมิหลังของอุปรากรยูนนาน

ตามมุมมองของผู้สืบสานวัฒนธรรมอุปรากรยูนนานและความคิดเห็นที่ผู้วิจัยอยากจะ

ถ่ายทอดที่สุด รวมถึงวิธีการของการสืบสานเนื้อหาวัฒนธรรมอุปรากรยูนนาน นี่ทำให้อุปรากรยูนนานสามารถดึงดูดต่อไป นักท่องเที่ยวและเจ้าของวิสาหกิจที่เกี่ยวข้องให้รู้จักถึงคุณค่าทางวัฒนธรรม ผลประโยชน์และความสำคัญที่แฝงอยู่ในอุปรากรยูนนานทำให้มันได้สืบสานต่อไป อีกทั้งยังส่งเสริมการอนุรักษ์ในอนาคต การใช้ประโยชน์จากผลลัพธ์ทางการวิจัย ก่อให้เกิดความรู้ในการศึกษาที่สำคัญสองด้าน ด้านที่ 1 คือเข้าใจวัฒนธรรมอุปรากรจีนแบบดั้งเดิมของมณฑลยูนนาน เข้าใจความยากของเอกลักษณ์เฉพาะตัวและการสืบสานของมัน ด้านที่ 2 คือการถ่ายทอดและการผลักดันส่งเสริมของอุปรากรยูนนานดั้งเดิมของมณฑลยูนนาน ทำให้มันได้รับการอนุรักษ์และสืบสานคุณค่าผลลัพธ์ทางการวิจัยนี้สามารถสรุปออกมาตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังต่อไปนี้

- ในขณะที่ถ่ายภาพยนตร์สารคดีอุปรากรยูนนาน ต้องการข้อมูลพื้นฐานของการวิจัยอุปรากรจีนอย่างมาก ต้องเข้าใจประวัติศาสตร์ ภูมิหลังและวิธีการแสดงของอุปรากรยูนนานดั้งเดิม ทำให้เรื่องราวสามารถดำเนินการปล่อยและพัฒนาตามรูปแบบชีวิตในปัจจุบัน ซึ่งจะสามารถส่งผลกระทบต่อกระตุ้นกลุ่มคนวัยรุ่น ทำให้พวกเขารู้จักความสำคัญของการสืบสานอุปรากรยูนนาน อีกทั้งซึมซับคุณค่าดั้งเดิมและคงการพัฒนาอย่างยั่งยืนไว้

- ปัจจุบันเป็นยุคของเทคโนโลยีโดยเฉพาะระบบอินเทอร์เน็ตที่ถูกถ่ายทอดออกไปอย่างกว้างขวาง จัดเตรียมโอกาสและพื้นที่ทางการศึกษาที่ใหญ่หือมา ในยุคโลกาภิวัตน์พวกเราสามารถมีส่วนร่วม ศึกษาเรียนรู้และสร้างสรรค์ประสบการณ์ทั่วโลกอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้นผ่านทางระบบอินเทอร์เน็ต และก็เป็นวิธีในการส่งเสริมและถ่ายทอดข้อมูลที่ถูกเชื่อว่ามีประสิทธิภาพสูงและสะดวกรวดเร็ว ผู้คนในยุคใหม่กำลังปรับตัวกับรูปแบบชีวิตในยุคปัจจุบันที่รวดเร็วอย่างมาก โดยเฉพาะถ้าผู้วิจัยจัดเตรียมกรณีศึกษาที่มีเรื่องราวน่าสนใจและมีความรู้ “เสียงิ้วยูนนานอยู่แห่งไหน” ถ่ายทอดผ่าน Youtube หรือทางอินเทอร์เน็ต จะสามารถผลักดันอุปรากรยูนนานดั้งเดิมของยูนนานไปยังกลุ่มผู้ชมทำให้กลุ่มผู้เข้าชมเข้าใจอย่างกว้างขวางยิ่งขึ้น มันสามารถซึมซับและดึงดูดสมาชิกของผู้คนสาธารณะ เป็นรูปแบบการสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับคนยุคปัจจุบัน

บรรณานุกรม

- Cao G. (2018). Mobile Internet Analysis of the creation and dissemination of intangible cultural heritage documentaries of the times: Taking the series of documentaries “Yibin Intangible Cultural Heritage” as an example. Today, Media.
- Cui Q Y. (2018). Creation skills and cultural inheritance of intangible cultural heritage documentaries. Chongqing Normal University.
- Fu G C. (2013). Intangible Cultural Heritage Documentary Creation in the Meaning of Cultural Communication. News Knowledge, (7):70-71.
- Guyu Z Y. (2009). From “Six Hundred Years of Kunqu Opera” to see the composition of “multiple grammar” in cultural documentary creation. News and Communication.

- Lin D. Williams (LindaWilliams). (2000). Mirror without memory. Film Art, (2).
- Lin H C. (2018). Talking about how to shoot and protect “intangible cultural heritage” documentaries. Popular Literature and Art, 439(13):192-193.
- Sheila C B. (2011). Documentaries also tell stories. Beijing: World Book Publishing Company Beijing Company, 4:3
- United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization. Adopted at the 32nd conference held in Paris, France from 29th to October 17th.
- Wang F. (2018). Research on the Story Expression of Intangible Cultural Heritage Documentaries. Henan University.
- Xiao P. (2005). “The Voice of the Past”: A Speaker’s Perspective, Point of View and Image Writing. Modern Communication, (6).
- Xu D H. (2015). On the Image Memory and Cultural Expression of Intangible Cultural Heritage Documentary Documentary——Taking the Graduation Design “The Last Perseverance” as an Example. Zhejiang University of Media and Communications.
- Xu Q. (1993). The cultural background and artistic characteristics of Yunnan Opera. Drama Art, (2):27-32.
- Xu T. (2018). Research on the communication strategy of intangible cultural heritage documentaries. Liaocheng University.
- Yang J, Liu J Y. (2011). Research on the development and protection of Yunnan Lantern and Yunnan Opera (2). Ethnic Art Research, (3):21-32.
- Zhang A. (2018). “Intangible cultural heritage” documentaries in “intangible cultural heritage” protection. Hebei University.
- Zhang Z Y. (2008). Talking about the development of local opera and the comparison of Yunnan opera. Ethnic Art Research, (5):51-54.
- Zhao T, Li A L. (2017). Video Art and Modern Inheritance of Intangible Cultural Heritage: Taking the Documentary “South of the Sea” as an Example. Young Reporter, (27):85-86.
- Zhao Z W. (2016). Research on “Intangible Cultural Heritage” TV Documentary in Yunnan. Art Review, (11):181-182.
- Zhou J. (2012). Research on Intangible Heritage TV Feature Films——Taking “Kunqu Opera” as an Example. Tianjin Normal University.
- Zhu D L. (2009). “Six Hundred Years of Kunqu Opera”. China TV, 2.15
- Zhu J H. (2008). Documentary creation. Beijing: Renmin University of China Press,.





เพลงย่ำคำสู่เพลงยืมแป้น : การปรับตัวและเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญ

From 'Phleng Yam Kham' to 'Phleng Yim Paen': Adapting and Changes in Pipat Mon Culture

สันติ อุดมศรี¹

จรัญ กาญจนประดิษฐ์²

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้มุ่งศึกษาการปรับเปลี่ยนรูปแบบบทเพลงบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญ โดยใช้กรอบแนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี อธิบายถึงปัจจัยของการเปลี่ยนแปลง แนวคิดของการปรับตัวของนักดนตรีอาชีพและลักษณะเฉพาะของบทเพลงที่สร้างขึ้นใหม่ที่ได้รับค่านิยมในช่วงหนึ่งทศวรรษที่ผ่านมา ดำเนินงานวิจัยตามกรอบงานวิจัยเชิงคุณภาพ ทางด้านชาติพันธุ์วรรณาและมานุษยวิทยาดนตรี เก็บข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก การสังเกตอย่างมีส่วนร่วมในการบรรเลงปี่พาทย์มอญคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี ในช่วงเดือนเมษายน-มิถุนายน 2565 ผลการวิจัยพบว่า บทเพลงบรรเลงตามประเพณีการบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญที่นิยมกันในอดีตเริ่มถูกแทนที่ด้วยบทเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงแหล่ และเพลงสมัยนิยมอย่างมีนัยสำคัญ บทเพลงดังกล่าวมิได้บรรเลงเช่นเดียวบทเพลงต้นฉบับ แต่ได้ถูกปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอใหม่ให้อยู่ในรูปแบบเฉพาะที่สามารถบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญได้ กระแสความนิยมจากผู้ฟังมีส่วนสำคัญที่ทำให้มีการเปลี่ยนแปลงการบรรเลงบทเพลงในวงปี่พาทย์มอญ

คำสำคัญ: ปี่พาทย์มอญ การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี เพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ งานศพ

¹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

² รองศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Abstract

The study aims to examine the adaptation of the traditional songs of the Piphat Mons in the funeral. The concept of musical changes of Chalerm Suk Pikulsri is a theoretical framework to explain the factors of musical change, investigate how musicians recreated their new music, and analyze the characteristic of the reorganized songs, which have become a popularity order over the last decades. The qualitative research, ethnographical and ethnomusicological approaches are employed to collect the data with in-depth interviews and participant observation of the Pipit Mon of the “Khana Rungsirin Banleng”, Paktho District, Ratchaburi Province, from April-June 2022. It found that the traditional repertoires of the Pipat Mon played in the funeral have been increasingly replaced with the new form of music suite, Lukthung, Lukkrung, Lae, and popular music. However, those songs are adapted and localized in the style of Pipat Mon playing. The popularity and selection of the audiences played an important role in changing the traditional performance of the Pipat Mon in the funeral ceremony.

Keywords: Pipat Mon, Musical Change, Phleng Lukthung, Phleng Lukkrung, Funeral

ที่มาและความสำคัญ

ตามหลักฐานหนังสือคำให้การชาวกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ ได้กล่าวถึง “มอญรำ” ซึ่งนำไปสู่การตั้งข้อสันนิษฐานของการมีอยู่ของวงปี่พาทย์มอญตั้งแต่เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา ในงานพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ในปี พ.ศ. 2301 โดยมีข้อความระบุว่า “...แล้วจึงตั้งโรงทานการเล่นมหรสพทั้งปวงให้มีโขนหนัง ละครหุ่นและมอญรำ...” (พิศาล บุญผูก, 2558, 244) หลักฐานดังกล่าวเป็นสิ่งที่อนุมานได้ว่าวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญได้เข้ามาสู่สังคมไทยแล้วเป็นเวลาอย่างน้อยไม่ต่ำกว่า 260 ปี นั่นหมายถึงเป็นช่วงเวลาของการเปลี่ยนผ่านทางสังคมในบริบทวัฒนธรรมของไทยมาหลายยุคสมัย ซึ่งส่งผลต่อพัฒนาการและรูปแบบการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีของดนตรีมอญมาพร้อมกับดนตรีไทย เดบอราห์ วอง (Wong, 1998, 105) พบว่า พัฒนาการของวงปี่พาทย์มอญในประเทศไทยนั้นได้เกิดขึ้นมาอย่างต่อเนื่องพร้อมกับการพัฒนารูปแบบวงดนตรีไทย (ในราชสำนัก) มีรูปแบบวงดนตรีที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีมอญและเครื่องดนตรีไทย

ในมุมมองเดียวกัน เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2560: 23) มองว่า “การเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญ” เกิดขึ้นในหลายมิติ เช่น ด้านเครื่องดนตรี การประสมวงดนตรี การประดับหางนกยูง และไฟกระพริบ สถานที่นั่งบรรเลง การเปลี่ยนแปลงด้านขนาดของวง ระยะเวลาในการว่าจ้าง

บทเพลงและบทบาทหน้าที่ นอกจากนี้ยังมองการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวในรูปแบบของ “การผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี” เช่นเดียวกับเดบอราห์ วอง (1998: 99) โดยมองว่าก่อนวัฒนธรรมมอญ (ดนตรี) เข้ามาในประเทศไทย ได้ผ่านการผสมผสานวัฒนธรรมระหว่างพม่าและมอญจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมมอญ ต่อมาหลังจากที่ชาวมอญได้เข้ามาอยู่ร่วมกับวัฒนธรรมไทยอันเป็นเวลานานหลายร้อยปี อิทธิพลบางอย่างของทั้งสองวัฒนธรรมได้ปรับตัวและผสมผสานตามบริบทของวัฒนธรรมไทย โดยเฉพาะอิทธิพลของดนตรีไทยที่เข้าไปอยู่ในวัฒนธรรมดนตรีมอญ เช่น การประสมวงดนตรี การจัดตั้งวง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านบทเพลง ที่นำเพลงเรื่องนางหงส์ของปี่พาทย์ไทยไปบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญ หรือการบรรเลงเพลงเถาในช่วงพระฉันัดตาดหารเพล การนำเพลงตับราชาธิราช ตับพรหมมาศ ตับจุล่งและตับเย็นย่า บรรเลงหลังจากที่พระสวดพระอภิธรรม เป็นต้น

ในทำนองเดียวกันครูไชยยะ ทางมีศรี ศิลปินอาวุโสกรมศิลปากร ผู้ที่มีประสบการณ์และภูมิหลังสัมผัสใกล้ชิดกับเครือข่ายนักดนตรีเชื้อสายมอญไทยทั้งรุ่นเก่าและรุ่นใหม่ของจังหวัดราชบุรี ได้ให้ข้อสังเกตว่า วัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีมีการเปลี่ยนแปลงมาเป็นระยะ และต่อเนื่อง นักปี่พาทย์ต้องเลือกรับ ปรับเปลี่ยนไปตามกระแสของผู้ฟัง “เดิมทีวงปี่พาทย์บรรเลงเพลงย่าเที่ยง ย่าคำ สังคมและคนฟังจับต้องไม่ได้ ฟังไม่รู้เรื่อง นักดนตรีก็ต้องหาเพลงที่คนฟังรู้เรื่องมาเล่น” (ครูไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2556)

ด้วยเหตุผลข้างต้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบบทเพลงในวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์มอญในพิธีศพ โดยมุ่งเน้นศึกษาด้วยบทเพลงที่ถูกร้อยเรียงขึ้นใหม่โดยนักดนตรีอาชีพ คณะรัฐมนตรีบรรเลง อำเภอบางแพ จังหวัดราชบุรี ที่เป็นตัวแทนสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบบทเพลงรูปแบบใหม่ที่เป็นที่นิยมบรรเลงในวงปี่พาทย์มอญในงานศพของคณะปี่พาทย์มอญจังหวัดราชบุรีในปัจจุบัน โดยมีคำถามสำคัญสองข้อ คือ อะไรคือปัจจัยที่มีผลต่อแนวคิดในการปรับเปลี่ยนรูปแบบบทเพลงของปี่พาทย์มอญในพิธีศพ และลักษณะเฉพาะของบทเพลงบรรเลงและบทขับร้องที่สร้างขึ้นใหม่ที่ใช้บรรเลงในพิธีศพของวงปี่พาทย์มอญเป็นอย่างไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาปัจจัยและอิทธิพลที่มีผลต่อการเกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงที่บรรเลงในวงปี่พาทย์มอญในงานศพ
2. เพื่อศึกษาลักษณะเฉพาะของบทเพลงที่สร้างขึ้นใหม่ที่ใช้บรรเลงในพิธีศพของวงปี่พาทย์มอญ

กรอบแนวคิด

การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี (Musical Change) ที่เกิดขึ้นในวงป๊อปปูล่าสะท้อนให้เห็นถึงสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนแปลงอันมีผลต่อการเปลี่ยนรสนิยมของผู้ฟังดนตรี นักป๊อปปูล่าอาชีพจำเป็นต้องปรับตัวเพื่อการดำรงอยู่ของสมาชิกในฐานะอาชีพนักดนตรี งานวิจัยนี้ให้ความสำคัญกับกรอบแนวคิดและมุมมองในเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางดนตรี โดยนำแนวคิดของ ศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี (2560 : 67) “การเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมดนตรีป๊อปปูล่า” มาเป็นกรอบในการมองการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของบทเพลงที่ใช้บรรเลงในพิธีศพของวงป๊อปปูล่าในปัจจุบัน

แผนการดำเนินการวิจัย



วิธีการดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้ได้ดำเนินการวิจัยตามกรอบของการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในรูปแบบของการศึกษาทางด้านชาติพันธุ์วรรณา (Ethnographical approach) และมานุษยวิทยา ดนตรี (Ethnomusicological approach) ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-dept interviews) และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม (Participant observation) โดยกำหนดบทบาทของผู้วิจัยทั้งสองบทบาท คือ ในฐานะนักวิจัย “คนนอก” (outsider) พิจารณาบริบททางสังคมที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงของการบรรเลงป๊อปปูล่า สำหรับในฐานะ “คนใน” (insider) ที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับกลุ่มนักดนตรีอาชีพในจังหวัดราชบุรี สร้างความสัมพันธ์และความไว้วางใจ เพื่อศึกษาแนวคิดทางดนตรีและวิธีการปรับเปลี่ยนบทเพลงบรรเลง ป๊อปปูล่าในพิธีศพ กรณีศึกษาคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี ในช่วงเดือนเมษายน-มิถุนายน 2565

ผู้วิจัยกำหนดผู้ให้สัมภาษณ์เป็น 3 กลุ่มดังนี้

1. หัวหน้าคณะรุ่งสุรินทร์ ได้แก่

นายธีรวัฒน์ พรหมบุรี	หัวหน้าคณะ
นางกมลพร สวัสดิ์	ภรรยาหัวหน้าคณะ
นายสุวิวัฒน์ พรหมบุรี	บุตรชาย

2. สมาชิกภายในคณะรุ่งสุรินทร์ ได้แก่

นายธันวา สวัสดิ์	สมาชิกภายในวง
นางสาวจุฬาลักษณ์ สวัสดิ์	สมาชิกภายในวง
นายสุรินทร์ ยะมะคุปต์	สมาชิกภายในวง
นายธีรวัฒน์ ดาราน้อย	สมาชิกภายในวง
นายพรเทพ แต่ศิริถาวร	สมาชิกภายในวง
นางเพ็ญพิมล บุญเรือง	สมาชิกภายในวง
นายชาติรี สังข์คุ้ม	สมาชิกภายในวง

3. บุคคลภายนอกที่สนใจการบรรเลงดนตรีคณะรุ่งสุรินทร์ ได้แก่

พระอนุรุทธิ์ พุทธสโร	วัดเขาวังสตังส์ จังหวัดราชบุรี
นายวิธรา พุ่มทอง	คณะละครวานานาฏศิลป์
นายพรชัย เชื้อสีหะรณชัย	ครูสอนดนตรีไทย โรงเรียนบรมราชชนนี
นายโอภาส นักพิณพาทย์	หัวหน้าคณะดนตรีไทย
นายอุดมศักดิ์ พรหมบุรี	หัวหน้าคณะรวมศิษย์บรรเลง
นายสายัณห์ ศรีประเสริฐ	หัวหน้าคณะแตรวง

ผลการวิจัย

1. ปัจจัยของการเปลี่ยนแปลงและแนวคิดของการปรับตัวของนักดนตรีอาชีพ

1.1. ปัจจัยของการเปลี่ยนแปลง

ปัจจัยการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของบทเพลงที่บรรเลงในพิธีศพของคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง ได้เกิดขึ้น เป็นผลมาจากผลกระทบทางเศรษฐกิจของการขาดช่วงในการว่างจ้างงานสมาชิกในวงขาดรายได้อันมีผลกระทบสืบเนื่องไปถึง ความไม่มั่นคงในอาชีพนักดนตรี เนื่องจากนักดนตรีหลายคนมีความคิดที่จะเลิกประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีแล้วหันไปประกอบอาชีพอื่นกันมากขึ้น ไม่สามารถกลับมาเล่นดนตรีในช่วงเวลาที่ตรงกับงานประจำได้ การขาดแคลนนักดนตรีและการบริหารในเชิงธุรกิจจึงเป็นปัญหาหลักสำคัญของหัวหน้าคณะที่จะต้องหาทางออกและแก้ปัญหา นำมาซึ่งการเกิดแนวคิดการเปลี่ยนแปลงทางดนตรีในภาพรวมรวมไปถึงการคัดเลือกบทเพลงไปบรรเลงในงานศพของปัทมวิทยะคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง

1.2. อิทธิพลของการเปลี่ยนแปลง

อันเนื่องมาจากผลกระทบทางเศรษฐกิจ จึงทำให้เกิดแนวความคิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอการบรรเลงของวงปีพาทย์มอญในงานศพ ที่สร้างสิ่งดึงดูดความสนใจให้กับคนทั่วไป คณะรุ่งสุรินทร์บรรเลงจึงไม่ได้ปรับเปลี่ยนเพียงรูปแบบของบทเพลงเพียงอย่างเดียว แต่ได้ปรับเปลี่ยนองค์ประกอบอื่นไปพร้อมกัน ได้แก่ การใช้เครื่องเสียงที่มีคุณภาพสูง การประดับตกแต่งเครื่องดนตรีด้วยไฟและหางนกยูง การใช้ตัวอักษรไฟอิเล็กทรอนิกส์ มีผู้รับผิดชอบในการถ่ายทำวีดิโอขณะบรรเลง การตกแต่งเวทีด้วยผ้ามีสีล้นสะดุดตา ปรับเปลี่ยนให้นักดนตรีนั่งเก้าอี้บรรเลงแทนการนั่งพื้น การใส่เสื้อทิมเพื่อแสดงความเป็นหมู่คณะที่มีชื่อคณะฯ และเบอร์ดิดเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ การสร้างเพจในช่องทางเฟซบุ๊ก เพื่อประชาสัมพันธ์และติดต่อรับงานกับผู้บริโภค การลงผลงานบรรเลงที่มีระบบการติดต่อกราฟิกในช่องทางยูทูบประชาสัมพันธ์คณะดนตรีของตนเอง รวมทั้งการสืบทอดความรู้ทางดนตรีให้กับลูกหลานที่เป็นสมาชิกในครอบครัว สิ่งเหล่านี้คือสิ่งที่หัวหน้าคณะฯ (รุ่นใหม่) มีความมั่นใจว่าสามารถฟื้นฟูกิจการ สร้างรายได้ สร้างความมั่นคงให้กับสมาชิก ไปพร้อมกับสร้างมุมมองในเชิงบวกแก่ผู้บริโภคในวงกว้างและดึงดูดให้บุคคลทั่วไปสามารถเข้าถึงปีพาทย์มอญได้หลายช่องทาง อันรวมไปถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบของบทเพลงที่บรรเลงในงานศพที่สอดคล้องกับรสนิยมของผู้ฟังเป็นหลัก



ภาพที่ 1: ปีพาทย์มอญคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง อำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี
ที่มา: ธีรวัฒน์ พรหมบุรี (2565)

นายธีรวัฒน์ พรหมบุรี ผู้จัดการและผู้ดูแลคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง ที่รับช่วงการดูแลมาจาก นายสุรินทร์ สวัสดิ์ (เสียชีวิตแล้ว) ได้กล่าวว่า

“ช่วงที่ผมรับช่วงมาจากพ่อตา ผมต้องปรับเปลี่ยนการบรรเลงดนตรีไปตามยุคตามสมัยครับ เพราะวงผมมีแต่เด็กวัยรุ่น จึงต้องเน้นความแปลกหู แปลกตาในด้านต่าง ๆ เช่น เครื่องเสียงที่ดี เวที เสียงสี ไฟประดับ และการทำเว็บเพจคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง สิ่งนี้ทำก็เพื่อให้วงปีพาทย์มอญดูดีเมื่อเจ้าภาพมองเห็นก็ทำให้ช่วยส่งเสริมการให้เกียรติแก่ผู้ถวายชนม์และดวงดนตรีมีสง่า

ยิ่งใหญ่ดี ก็ได้ผลมากเลยนะครับ เดือน ๆ หนึ่งมีงาน 6-9 งาน รวม ๆ 19 เวลา ทำให้ครบครันก็อยู่ได้”
(ธีรวัฒน์ พรหมบุรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กรกฎาคม 2565)

สำหรับบทเพลงที่ใช้บรรเลง ได้มีการปรับเปลี่ยนแนวเพลงไปบรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ เพลงลูกกรุงมากขึ้น ในระยะแรกก็บรรเลงตามคำขอของเจ้าภาพในบางโอกาส แต่เมื่อมีการร้องขอ ฟังเพลงลูกทุ่ง มากขึ้นจึงจำเป็นต้องเตรียมตัว ผูกซ้อมเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ เพลงลูกกรุงไว้จำนวนมาก และใช้บรรเลงในช่วงที่ผู้ร่วมงานมาฟังพระ โดยมีการพิจารณาคัดเลือกบทเพลงที่เป็นที่นิยมผู้ ฟังรู้จักเพื่อจะได้เข้าถึงได้ง่ายขึ้น

“เราปรับเปลี่ยนการบรรเลงเพลงไทยมาเป็นเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุงตามที่เจ้าภาพ ร้องขอนะครับ แต่เพลงมอญหลัก ๆ หรือขั้นตอนพิธีกรรมต่าง ๆ ยังคงรักษาแบบแผนเป็นอย่างดี เพียงแต่มาปรับเปลี่ยนเพลงในช่วงโอกาสที่ผู้มาฟังพระ ก็จะเล่นเพลงลูกทุ่งนี่ม ๆ ไม่ครึกโครม ให้เหมาะสมกลมกลืนกับลักษณะของงานด้วย เขาขอเพลงลูกทุ่ง วงเราก็จะบรรเลงตามเจ้าภาพ แต่ส่วนใหญ่เจ้าภาพจะขอเพลงลูกทุ่งมากกว่า”

(ธีรวัฒน์ พรหมบุรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 กรกฎาคม 2565)

1.2.1 ขั้นตอนการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีศพ

ในภาพรวมของการบรรเลงปีพาทย์มอญในพิธีศพ แต่เดิมปีพาทย์มอญคณะรุ่ง สุรินทร์บรรเลงได้ยึดแนวทางการบรรเลงดนตรีประกอบพิธีกรรมตามรูปแบบของสำนักครุรวม พรหมบุรีเป็นหลัก เช่น เพลงเชิญเป็นเพลงแรก ตามด้วยเพลงประจำวัด ปิดท้ายด้วยเพลงประจำ บ้าน เพลงเสภา เพลงเรื่องนางหงส์ รวมทั้งบรรเลงและขับร้องเพลงมอญ สองชั้นที่เป็นสำหรับของ สำนักครุรวมพรหมบุรี ปัจจุบันได้นำเพลงลูกทุ่ง ลูกกรุง มาบรรเลงและขับร้องด้วยเช่นกัน ยก ตัวอย่างเช่น

งานวันแรก ใช้เพลงลูกทุ่งหรือลูกกรุงที่ร้อยเรียงเป็นชุดตามลำดับ ได้แก่ เพลง กระต่ายเดินสองชั้น เพลงยืมแป้น (พจน์ พนาวัลย์) เพลงหลงเสียงนาง (โชคชัย โชคอนันต์) แหล่ (หนุ่มชะเง้อแลสาว เฝ้าปองรัก) แหล่พระรถเมรี (ทศพล หิมพานต์) เพลงสายเป็ดสายใจ (ไวพจน์ เพชรสุพรรณ) เพลงแหล่สัสมดำ เพลงแหล่นางจนา แล้วถอดจิ้งหะลงออกเพลงเร็วกระต่ายเดิน บรรเลงแทนเพลงย่ำค่ำในช่วงก่อนที่พระจะสวดอภิธรรม ต่อมาในช่วงหลังจากที่พระสวดอภิธรรม บรรเลงเพลงพม่านิมิต เน้นจังหวะสามช่าแบบช้า เพลงพม่านิมิตออกเพลงเร็ว เพลงบัวตูมบัวบาน (พร ภิรมย์) เพลงน้ำมันแพง (สรวง สันติ) แล้วออกเดี่ยวรอบวง ลงจบแบบหยุดเสียง แทนการบรรเลง เพลงมอญสองชั้นหรือเพลงเถา ในรูปแบบเดียวกันหากมีการว่าจ้างบรรเลงดนตรีหลายคืน (3-5 คืน) จะยึดแนวทางการบรรเลงเช่นเดียวกับงานบรรเลงในวันแรก แต่อาจมีบทเพลงลูกทุ่งสำหรับอื่น เพลง แหล่ เพลงจิ้งหะสามช่า นอกเหนือจากที่กล่าวในข้างต้นบรรเลงได้เช่นกัน

งานวันที่สอง (วันชาปณกิจ) ช่วงพระฉันภัตตาหารเช้าบรรเลงเพลงขับกล่อมใน

ลักษณะแนวเพลงซ้ำ ๆ เรียบร้อยเข้าใจง่าย เช่น การขับร้องเกริ่นแบบขับเสภาบูชาพระคุณพ่อ-แม่ เพลงค่าน้ำนม (ชาญ เย็นแซ) ต่อด้วยเพลงเขมรไทยโยคแทนเพลงพระฉันมอญ สำหรับในช่วงเวลาหลังจากพระฉันภัตราหารจะบรรเลงเพลงมนต์รักดอกคำใต้ (ชินนทร์ นันทนาคร) เพลงหงส์ฟ้า (แอน มิตรชัย) สาวเพชรบุรี (พุ่มพวง ดวงจันทร์) เพลงน้ำตาจะเซ (คัทลียา มารศรี) ออกเพลงเร็ว แทนเพลงประจำวัด นางหงส์หรือเพลงมอญสองชั้น ต่อมาในช่วงพระฉันภัตราหารเพลงบรรเลงชุดเพลงพิเศษเพื่อเปิดวงดนตรีในการแสดงคอนเสิร์ตทั่วไป สอดแทรกการทักทายเจ้าภาพ อาจมีการปรับเปลี่ยนเนื้อร้องให้เข้ากับชื่อบุคคลที่เป็นเจ้าภาพ ด้วยภาษาที่เข้าใจง่าย เช่น เพลงจิ๊กโก๋ เพลงมอญบัวหลวง ใช้แนวทางการแต่งเนื้อร้องและทำนองเพลงของพร ภิรมย์ สำหรับในช่วงบ่ายก่อนที่พระจะมาถึง จะบรรเลงเพลงชุดที่เรียบเรียงไว้ คือ เพลงพม่าเก่าทัพ เพลงแซ่ซ้อลัยเจ๊กนึ่ง (สุรพล สมบัติเจริญ) เพลงเสียวไส้ (สุรพล สมบัติเจริญ) เพลงของปลอม (สุรพล สมบัติเจริญ) ออกเพลงเร็วพม่าเก่าทัพ มาเป็นเพลงจังหวะร่าว เช่น เพลงมาลัยน้ำใจ (ชาย เมืองสิงห์) ที่ปรับเป็นจังหวะกลองยาว ต่อด้วยเพลงลูกทุ่งกลองยาวออกเพลงเร็วพม่ากลองยาว สำหรับในช่วงสุดท้ายหลังจากที่พระแสดงพระธรรมเทศนาและลงรอช่วงเวลาการประชุมเพลง บรรเลงเพลงพระคุณที่สาม (ยรรยงค์ เสลานนท์) เพลงค่าน้ำนม ขับเสภาสดุดีพระคุณพ่อแม่ เป็นต้น

จากข้างต้นแสดงให้เห็นว่า การบรรเลงเพลงประกอบพิธีศพของวงปีพาทย์มอญในปัจจุบันมีการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงเพื่อสื่อสารให้ผู้ฟังมีความเข้าใจมากยิ่งขึ้น ปรับเปลี่ยนจากบทบาทของดนตรีพิธีกรรมมาสู่ดนตรีเพื่อความบันเทิง เปลี่ยนจากเพลงประโคมเป็นเพลงร้อง โดยประยุกต์รูปแบบของบทเพลงให้เข้ากับระบบวิธีบรรเลงวงปีพาทย์มอญ จะสังเกตได้ว่าวิธีการบรรเลงลักษณะนี้ได้รับความนิยมและแพร่กระจายในสังคมหลายพื้นที่ เช่น ราชบุรี กาญจนบุรี สุพรรณบุรี สมุทรสงคราม สมุทรสาคร สมุทรปราการ ชลบุรี ระยอง กรุงเทพมหานคร ลพบุรี เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะ ของครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ดังนี้

“เดิมทีวงปีพาทย์บรรเลงเพลงย่ำเที่ยง ย่ำค่ำ สังคมจับต้องไม่ได้ การปรับเปลี่ยนแรก ๆ ก็หาเพลงมอญแท้ ๆ ต่อมาก็หาเพลงไทยสำเนียงมอญ ที่เขาฟังออก เช่น เพลงมอญอ้อยอิง เมื่อเขาฟังทำนองออกเขาก็รู้จักเพลงฟ้าแดง ต่อมาก็พัฒนาเป็นเพลงไทยเนื้อเต็ม เป็นสำเนียงมอญล่องเรือ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงนางครวญ แล้วใส่เนื้อเต็มลงไป

ต่อมาก็พัฒนาขึ้นไปอีก มีการขอฟังเพลงโน้ตเพลงนี้ ก็เป็นการตามใจเจ้าภาพของผู้จ่ายเงิน ทำให้ใกล้สังคมมากยิ่งขึ้น ทำให้เกิดความรู้สึกว่าวงนี้ดีไพละ วงนี้ดีดี ที่เขาชมว่าดีไพละ ดีดีเพราะเขาฟังแล้วเข้าใจ มันก็เลยเกิดการปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงวงปีพาทย์มอญที่สังคมแตะต้องได้ ปรับเปลี่ยนเพื่อเป็นทางทำมาหากินถ้าเป็นหน่วยงานรัฐจะทำแบบนี้ไม่ได้ไม่ปรับเปลี่ยน”

(ครูไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2565)

นอกจากนี้ การบรรเลงเพลงลูกทุ่งและเพลงแนวสมัยใหม่ในวงปี่พาทย์มอญ เป็นรูปแบบการปรับตัวทางดนตรีที่ได้รับการยอมรับในวงกว้างมากขึ้น อันเนื่องมาจากบทบาทหน้าที่ของปี่พาทย์มอญผูกพันและรับใช้สังคมชนบทมาหลายยุคสมัย กฎระเบียบขั้นตอนการบรรเลงที่เคยเป็นแบบแผนได้คลี่คลายปรับเปลี่ยนตามวิถีและความนิยมดนตรีของชุมชนเป็นหลัก ซึ่งเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2560: 134) ได้ให้นิยามปี่พาทย์มอญว่า “เป็นดนตรีของชาวบ้าน ไม่ยึดติดกับระเบียบแบบแผนที่เคร่งครัดเช่นวงปี่พาทย์ไทย” จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ปี่พาทย์มอญ “มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในหลายด้านอย่างต่อเนื่อง” ในมุมมองที่สอดคล้องกันรองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล ได้แสดงทัศนะว่า

“ตอนนี้การบรรเลงของวงปี่พาทย์มอญลักษณะนี้แพร่กระจายออกไปมากมาย โดยเฉพาะที่เห็น คือ จังหวัดสมุทรสงคราม ราชบุรี อยุธยา ลพบุรี จัดเหมือนคอนเสิร์ตเลย มันดูยิ่งใหญ่ รู้สึกแปลกดี มีไฟประดับ มีเวที มีหางนกยูง ดนตรีก็ต้องปรับเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัย ถ้าไม่ปรับมันก็จะอยู่ไม่ได้ หากินกันไม่ได้ ถ้าไปยึดรูปแบบเก่า ๆ ก็จะหายไป”

(รองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล, สัมภาษณ์, 24 มิถุนายน 2565)

ตาราง 1 เปรียบเทียบเวลา พิธีการ บทเพลง คณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง จังหวัดราชบุรี : วันแรกของงาน (ปรับปรุงจากเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2560)

เวลา	พิธีการ	เพลงบรรเลงโดยทั่วไป (เก่า)	เพลงคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง 2560-2565 (ใหม่)
15.00 - 18.00 น.	ไม่มี	เพลงเชิญ เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว *หมายเหตุ เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ เพลงมอญ สองชั้นและเพลงเร็ว สามารถสลับบรรเลงได้ ตามความเหมาะสม	เริ่มเข้างานเวลา 16.00 น. บรรเลงตามปกติ เพลงเชิญ เพลงประจำวัด เพลงมอญแม่ครู เพลงมอญพุงหอก เพลงมอญใหม่ เพลงพม่าเล็ก เพลงพม่าน้อย เพลงพม่ากลาง เพลงพม่าใหญ่ เพลงกะแว (รับประทานอาหารเย็น)

เวลา	พิธีการ	เพลงบรรเลงโดยทั่วไป (เก่า)	เพลงคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง 2560-2565 (ใหม่)
18.00 - 19.00 น.	ไม่มี	เพลงย่ำค่ำ	เพลงมอญบัวขาว เพลงมอญทวาย (ขับร้อง) เพลงดาวพระจาง (ขับร้อง) เพลงเย็นย่ำ (ขับร้อง) ชุดที่ 1 เพลงกระต่ายเต้น เพลงยิ้มแป้น เพลงหลงเสียง นาง แผล (หนุ่มชะงัดสาวเฝ้าปองรัก) แผล พระรถเมรี เพลงสายเป็ดสายใจ เพลงแผล ส้มตำ เพลงแผลนางรจนา แล้วถอดจิ้งหะลง ออกเพลงเร็วกระต่ายเต้น) ใกล้เคียงดับ กระต่ายเต้น (ช่วงกลางเย็น) ชุดที่ 2 เพลงเจ้าทวย เพลงขวัญใจเจ้าทวย เพลงควาย หาย เพลงขี่เก้งอย่าลืมเกวียนบ้านนอก เพลงเขมรไล่ควาย เราชาวนาอยู่กับควาย
19.00 น.	พระถึงงาน	เพลงเร็วมอญ	เพลงเร็ว รับพระ
19.15 - 22.00 น.	พระสวด พระอภิธรรม	เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว เช่น - พม่าใหญ่-แน - พม่ากลาง-มะลิวัลย์ - พม่าเล็ก-ดาวพระจาง โดยบรรเลงสลับช่วงที่พระ	ขับร้องเพลงมอญอ้อยอิง ร้องเนื้อเต็มเพลงฟ้า แดง ออกเพลงเร็ว
22.10 น.	พระกลับ	เพลงเร็ว	เพลงเร็วส่งพระ
22.10 - 23.00 น.	ไม่มี	เพลงไทย เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว *หมายเหตุ เพลงไทย เพลงมอญสองชั้นและ เพลงเร็ว สามารถสลับ บรรเลงได้ตามความ เหมาะสม	ชุดที่ 3 เพลงพมานิมิต เน้นสามซ้ำแบบซ้ำๆ เพลงพม่า นิมิตออกเพลงเร็ว เพลงบัวตูมบัวบาน เพลงน้ำมันแพง ออกเดี่ยวรอบวง ลงจบแบบ หยุดเสียง
23.00 - 24.00 น.	สิ้นสุด	เพลงประจำบ้าน	เลิกการบรรเลงในเวลาไม่เกิน 21.00 น.

ตาราง 2 : เปรียบเทียบเวลา พิธีการ บทเพลง ระหว่างบรรเพลงแบบเก่า คณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง จังหวัดราชบุรี : วันฉาปนกิจ

เวลา	พิธีการ	เพลงบรรเลงโดยทั่วไป (เก่า)	เพลงคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง 2560-2565 (ใหม่)
05.00 น.	ไม่มี	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงย่ำรุ่ง	-
05.30 - 07.00 น.	ไม่มี	เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ สองชั้น เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว *หมายเหตุ เพลงประจำวัด เพลงเรื่องนางหงส์ เพลง มอญสองชั้นและเพลงเร็ว สามารถสลับประโคม หรือขับร้องได้ตามความ เหมาะสม	เพลงประจำวัด เพลงประจำวัดทางใหม่ เพลงประจำวัดเปลี่ยนบันไดเสียงเสียง เพลงผู้นำ เพลงกรงทอง เพลงดาวกระจาย สามารถสลับประโคมหรือขับร้องได้ตาม ความเหมาะสม
07.00 น.	พระมาถึง	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็วรับพระ
07.00 - 08.00 น.	พระฉัน ภัตตาหารเช้า	เพลงพระฉันมอญ	กลุ่มเพลงบันเทิง ได้แก่ บทขับร้องเพลงเถาต่างๆ เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงเขมรไพรโยค
08.10 น.	พระกลับ	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็วส่งพระ
08.10 - 11.00 น.	ไม่มี	เพลงประจำวัด เพลงเรื่องนางหงส์ เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว *หมายเหตุ เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ เพลงมอญ สองชั้นและเพลงเร็ว สามารถสลับบรรเลงได้ตาม ความเหมาะสม	เพลงมอญบัวหลวง เพลงเชิญใต้ เพลงเชิญใหญ่ (ขับร้อง) เพลงพญาแปรรค์ เพลงมอญบางนางเกร็ง เพลงมอญท้ายน้ำ เพลงพญาสมุทร ชุดที่ 4 เพลงมนต์รักดอกคำใต้ เพลงหงส์ฟ้า สาวเพชรบุรี เพลงน้ำตาจะเชื้อ ออกเพลงเร็ว
11.00 น.	พระมาถึง	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็วรับพระ

เวลา	พิธีการ	เพลงบรรเลงโดยทั่วไป (เก่า)	เพลงคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง 2560-2565 (ใหม่)
11.00 - 12.00 น.	พระฉัน ภัตตาหารเพล พระกลับ	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงพระฉันมอญ หรือเพลงแขกมอญบาง ขุน-พรหม เกา เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว	เนื้อร้องเปิดวงดนตรีทักทายเจ้าภาพ บุคคล ใช้ภาษาที่เข้าใจง่าย เช่น เพลงจ๊กไก่ เพลง มอญบัวหลวง แต่งตามทำนองดนตรีครุพร ภิรมย์
12.00 - 13.00 น.	ไม่มี	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงย่ำเที่ยง	เพลงประโคนหรือความบันเทิง เช่น เพลงสองกุมาร (ขับร้อง) เพลงจ๊กไก่ (ขับร้อง) เพลงจ๊กกี้ (ขับร้อง) เพลงโหม่งแะโหม่ง (ขับร้อง) เพลงพมานิมิต (ขับร้อง) พระกระต่ายเดิน (ขับร้อง) เพลงคู่กระต่ายเดิน (ขับร้อง) ใช้เนื้อร้องของครูวิมล เผยแพร่ต้นแบบ ในการเรียบเรียงบทร้องเพลงมอญ เช่น พม่า เก๊าทัพ กุหลาบเขียวใหม่ เพลงลาวราชบุรี ของครูไชยยะ ทางมีศรี
13.30 - 14.00 น.	ไม่มี	เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ เพลงมอญสองชั้น เพลงเร็ว *หมายเหตุ เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ เพลงมอญ สองชั้นและเพลงเร็ว สามารถสลับบรรเลงได้ตาม ความเหมาะสม	เพลงพม่าเก๊าทัพ จะเลือกเพลงที่มีกลุ่มเสียง เดียวกันตลอด เช่น เพลงพม่าเก๊าทัพ แชชี อ้ายลือเจ๊กนัง เพลงเลี้ยวได้ เพลงของปลอม ออกเพลงเร็วพม่าเก๊าทัพ เปลี่ยนเพลง จังหวะช้า เพลงมาลัยน้ำใจ แปลงมาเป็น จังหวะกลองยาว เพลงลูกทุ่งกลองยาว ออก เพลงเร็วพม่ากลองยาว
14.00 น.	พระมาถึง	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลงเร็ว
14.00 - 15.00 น.	พระสงฆ์แสดง พระธรรม	-	เพลงจตุรพักตรเพ็ญ
15.00 - 16.00 น.	ไม่มี	เพลงมอญชั้น - เพลงเร็ว เพลงมอญอ้อยอิง เพลงยอเร *หมายเหตุ เพลงมอญสอง ชั้นและเพลงเร็ว เพลงมอญ อ้อยอิง เพลงยอเร สามารถ สลับบรรเลงได้ตามความ	เพลงมอญโพกผ้า (ขับร้อง) เพลงยอเร (ขับร้อง) เพลงแน (ขับร้อง) เพลงม่านมดคล (ขับร้อง) เพลงมอญอ้อยอิง (ขับร้อง) ร้องเพลงพระคุณที่สาม เพลงคำน่านม ขับ เสภา สดุดีพระคุณพ่อแม่

เวลา	พิธีกร	เพลงบรรเลงโดยทั่วไป (เก่า)	เพลงคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง 2560-2565 (ใหม่)
16.00 น.	ประชุมเพลิง	เพลงพิธีกรรม เช่น เพลง ประจำบ้านออกเพลงไฟไหม บางกรณีอาจเริ่มจากมอญ	เพลงประจำบ้าน เพลงไฟไหม เพลงมอญร้องไห้ (หากเจ้าภาพร้องขอ)

1.2.2 พัฒนาการของการบรรเลงบทเพลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์มอญ จังหวัดราชบุรี

1.2.2.1 ยุคเพลงต้นแบบสำนักครุรวม พรหมบุรี ระหว่างปี พ.ศ. 2515-2529

ในระหว่างปี พ.ศ. 2515-2529³ หลังจากที่ครุรวม พรหมบุรีกลับมาจากวังบูรพาภิรมย์ เพื่อมาเป็นนายวงดนตรีที่บ้านเกิดของท่านในจังหวัดราชบุรีอย่างถาวร ท่านได้นำแนวทางเพลงมอญที่ต่อจากครุสุมนดนตรีเจริญและแบบแผนการบรรเลงดนตรีอย่างชาววังมาจัดระเบียบและวางรากฐานความรู้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์จำนวนมาก จึงทำให้แบบแผนการบรรเลงปี่พาทย์มอญในงานศพสำหรับครุรวม ได้ขยายวงกว้างสู่อำเภอต่าง ๆ ในจังหวัดราชบุรี รวมถึงจังหวัดใกล้เคียง เช่น ในอำเภอเมืองจังหวัดราชบุรี ได้แก่ คณะครูพุ่ม เผยเผ่าเย็น คณะกุหลาบเมาะลำเริง คณะครูบุญสม คล้าประเสริฐ คณะลูกเจี๊ยบบรรเลง คณะทวี พันธุ คณะสาม อ.บรรเลงศิลป์ คณะ ช.ชวน บรรเลงศิลป์ คณะครูชั้น ยมะคุปต์ อำเภอดำเนินสะดวก ได้แก่ คณะครูสมหมาย เกิดมงคล คณะศิริเรียงศิลป์ คณะอ่อน บรรเลงศิลป์ อำเภอปากท่อ ได้แก่ คณะครูสนิท เขียนงาม คณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง คณะครูพรหม เทพพิติย์ อำเภอจอมบึง ได้แก่ คณะครูวิรัตน์ เจริญผ่อง คณะ อ.เปิ้ล นักพิณพาทย์ อำเภอโพธาราม ได้แก่ คณะวินัย วงศ์จีน คณะครูสวนบรรเลง คณะประสิทธิ์ อ่อนเที่ยง และคณะธงชัย บรรเลงศิลป์ เป็นต้น (สันติ อุดมศรี, 2550 : 16)

ความเป็นแบบแผนในการวางระบบเพลงบรรเลงและขับร้องสำหรับวงปี่พาทย์มอญสำนักครุรวม ได้มีการผสมผสานบทเพลงมอญเก่า เพลงไทยสำเนียงมอญ รวมถึงกลุ่มเพลงเสภาของปี่พาทย์ไทยมาบรรเลงขับร้อง มีการกำหนดบทเพลงสำหรับบรรเลงในช่วงเวลาต่าง ๆ ของพิธีอย่างชัดเจน ยกตัวอย่าง เช่น งานในวันแรกต้องบรรเลงด้วยเพลงเชิญก่อนแล้วบรรเลงต่อด้วยเพลงประจำวัน ออกเพลงอะเซห์นุ่ก็สองชั้น เพลงที่สามจะบรรเลงเพลงแม่ครู ตามด้วยเพลงพุงหอก เพลงพุงแหลน เพลงมอญใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มเพลงที่เน้นการดำเนินกลอนระนาด หลังจากนักดนตรีท่านข้าวเย็นเรียบร้อยแล้วกำหนดให้บรรเลงเพลงเชิญใต้ เพลงบางนางเกร็ง เพลงทำยน้ำ เพลงผีมืด เพลงจะเด็ดและเพลงมะละแหม่ง (มีหลายท่อน) เป็นเพลงบังคับก่อนที่จะเล่นเพลงย่ำคำ เพื่อเรียกกำลังให้นักดนตรี อื่นๆ เพลงกลุ่มนี้ยังหมายถึงในวงปี่พาทย์อาชีพอันเป็นกลุ่มเพลงที่แสดงภูมิรู้ทางดนตรีที่มีมาตรฐาน

อย่างไรก็ตามในช่วงเวลานี้เป็นช่วงของการนำบทเพลงไทยของปี่พาทย์ไทยมาบรรเลงผสมผสานกับเพลงมอญดั้งเดิมของปี่พาทย์มอญกันมากขึ้น อาทิ เพลงย่ำคำที่แต่เดิมเป็นเพลง

³ ในช่วงเวลานี้มีคณะปี่พาทย์มอญที่เก่าแก่ที่สุดของจังหวัดราชบุรี คือ สำนักดนตรีวัดช่องลม สำนักดนตรีครูสุมน มณีศรี และสำนักครุรวม พรหมบุรี

ประโคน ไม่มีการขับร้อง แต่สำนักของครูรวม พรหมบุรี ได้ยึดหลักบรรเลงเพลงย่ำค่ำแบบมีการขับร้อง และมีการออกเดี่ยวเครื่องมือรอบวง เมื่อจบเพลงย่ำค่ำแล้วจะบรรเลงและขับร้องกลุ่มเพลงเสภา เช่น เพลงบุหลัน ลีบท พม่าห้าท่อน โดยมีนักร้องประจำในวง อาทิ ครูละเอียด เผยเผ่าเย็น ร้อยตรีชด เกตุแก้ว ครูวิมล เผยเผ่าเย็น ครูมันทนา อยู่ยั้งยืน ร้อยตรีหญิงศรีสมร เกตุแก้ว ครูสมบัติ สังเวียนทอง หลังจากพระสวดจบแรก เล่นเพลงรับร้องเพลงสาธิตาเขมร จีนซิมเล็ก เหราเล่นน้ำ กล่อมনারี เมื่อหมดเพลงเถาเล่นเพลงดับ เช่น ดับพรหมมาศตร์ ดับนาคาบาศก์ ดับราชาธิราช ดับจุล่ง ปิดท้ายด้วยเพลงประจำบ้าน หรือเพลงเรื่องนางหงส์ในช่วงเวลาประมาณก่อนเที่ยงคืน

1.2.2.2 ยุคเพลงลูกทุ่งและเพลงแหล่ของครูบุญสม มีสมวงษ์ (พร ภิรมย์)

ระหว่าง พ.ศ. 2530-2540

หลังจากปี พ.ศ. 2529 ที่ครูรวม เสียชีวิตบรรดาลูกศิษย์ก็ยังคงบรรเลงเพลงพืพาทย์มอญตามระบบที่ครูรวมวางรากฐานไว้ แต่ก็มีบางคณะที่ได้ริเริ่มนำเพลงแหล่ของครูสมบุญ มีสมวงษ์ พระเอกลิเกชื่อดังของภาคกลาง ฉายาสมบุญ อยู่ยงยา (เมื่อเป็นนักร้องฉายาพร ภิรมย์) มาร้อง เช่น เพลงดาวลูกไก่ แหล่จรณา โดยเฉพาะอย่างยิ่งอดีตนักร้องสำนักครูรวม คือ ครูวิมล เผยเผ่าเย็น ที่มีความสนิทคุ้นเคยกับครูพร ภิรมย์ ตั้งแต่สมัยครูพร ภิรมย์ ยังเป็นพระเอกลิเกเดินสายแสดงในหลายจังหวัดและยังให้ชื่อคณะเป็นพระเอกลิเกว่าสมบุญ อยู่ยงยา นอกจากนี้ได้ริเริ่มบรรเลงเพลงมอญที่แต่งขึ้นใหม่โดยครูดนตรีที่เป็นคณะพืพาทย์ที่มีชื่อเสียงในกรุงเทพมหานครและปริมณฑล บทเพลงที่เป็นที่นิยมในสมัยนั้นคือ เพลงกระต่ายเต้น สองชั้น เนื้อร้อง “จันทร์ลอยแจ่มฟ้าเด่น” ครูไชยยะ ทางมีศรี ประพันธ์ทำนองออกแหล่

อย่างไรก็ตาม กระแสเพลงแหล่ของครูพร ภิรมย์ได้มีอิทธิพลต่อพืพาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2500 ต่อเนื่องมาถึงหลังจากที่ครูพร ภิรมย์มีชื่อเสียงในฐานะนักร้องลูกทุ่งแล้ว ในปี 2503 ทุกครั้งที่ครูพร ภิรมย์มาแสดงลิเกในจังหวัดราชบุรี เช่น ที่วัดช่องลม ครูรวมจะเป็นผู้ตระนาดให้ ซึ่งทั้งครูรวมและครูพร ภิรมย์มีความสนิทคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี ครูพร ภิรมย์เคารพนับถือครูรวมเป็นอย่างมากโดยเรียกครูรวมอย่างสนิทว่า “พี่รวม” (พระพร ภิรมย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 2548) ในขณะที่ ครูพร ภิรมย์เป็นพระเอกลิเกให้กับ “คณะเกตุคงดำรงศิลป์” ของครูบุญยงค์ เกตุคง หากมาโอกาสได้มาเล่นลิเกที่จังหวัดราชบุรี ครูพร ภิรมย์และครูบุญยงค์ เกตุคง ก็ยังคงให้เกียรติครูรวมในฐานะครูระนาดที่มีชื่อเสียงบรรเลงระนาดประกอบลิเกให้กับครูพร ภิรมย์ ความเชื่อมโยงระหว่างครูรวม พรหมบุรี ครูพร ภิรมย์ ครูบุญยงค์ เกตุคง เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้รูปแบบทางดนตรีบางอย่างในจังหวัดราชบุรีได้รับอิทธิพลจากการแลกเปลี่ยนทางความรู้ของครูทั้งสามท่าน

การเริ่มต้นเปลี่ยนแปลง พัฒนารูปแบบเพลงของวงพืพาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีได้เริ่มชัดเจนมากขึ้นในช่วงปี พ.ศ. 2530-2540 ซึ่งพบว่ามีผู้นำเพลงลูกทุ่งของศิลปินที่มีชื่อเสียงมาบรรเลงในวงพืพาทย์มอญในงานศพด้วยเช่นกัน เช่น การบรรเลงเพลงประจำบ้านออกเพลงยมบาลเจ้าขา (บุปผา สายชล อัดแผ่นเสียงตราสุพรรณหงษ์เมื่อปี พ.ศ. 2513) อย่างไรก็ตามความนิยมในเพลง

แหล่และเพลงลูกทุ่งของครูพร ภิรมย์ ยังคงได้รับความนิยมเป็นอย่างสูง และได้มีส่วนทำให้ปีพาทย์มอญในราชบุรีเริ่มนำมาบรรเลงกันมากขึ้น ยกเว้นคณะปีพาทย์มอญของสำนักครุรวม พรหมบุรีที่ยังคงยึดแนวทางที่เป็นแบบแผนที่ครุรวมได้กำหนดไว้ ในขณะที่วงปีพาทย์คณะอื่นเริ่มนำเพลงที่มีกลิ่นอายเพลงลูกทุ่งอย่างเช่น เพลงกระต่ายเต้นสองชั้น ออกแหล่ หรือเพลงแหล่อื่น ๆ ไปแทรกในเพลงมอญสองชั้นและชั้นเดียว เช่นเดียวกับการบรรเลงดนตรีประกอบลิเกของครูพร ภิรมย์ ปรากฏการณ์นี้เป็นเสมือนรากฐานของการนำเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ รวมถึงเพลงลูกกรุงมาบรรเลงในวงปีพาทย์มอญของจังหวัดราชบุรี ที่จะมีการปรับเปลี่ยนและพัฒนารูปแบบการบรรเลงเพลงลูกทุ่งและเพลงแหล่อย่างเต็มรูปแบบอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ. 2560 เป็นต้นไป

1.2.2.3 ยุคเพลงชุดลูกทุ่ง เพลงแหล่ เพลงลูกกรุงและเพลงสมัยนิยมระหว่าง 2560-ปัจจุบัน

การนำเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ เพลงลูกกรุงและเพลงสมัยนิยมมาร้อยเรียงเป็นชุดเพื่อบรรเลงในวง ปีพาทย์มอญของจังหวัดราชบุรี เริ่มมีความชัดเจนมากขึ้นตั้งแต่ในช่วง พ.ศ. 2560 เป็นต้นมา โดยคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลงเป็นผู้ริเริ่ม (ถึงแม้จังหวัดอื่นจะนิยมบรรเลงกันก่อนหน้านี้แล้ว แต่จังหวัดราชบุรียังมีอิทธิพลความรู้ของสำนักครุรวมแพร่กระจายอยู่) จากที่กล่าวในข้างต้นแนวคิดนี้นายธีรวัฒน์ พรหมบุรี ผู้ดูแลคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลงได้พัฒนาและปรับปรุงรูปแบบขึ้น โดยได้ต้นแบบมาจากวงดนตรีปีพาทย์มอญของจังหวัดสมุทรสงคราม สมุทรปราการ และจังหวัดอื่น ๆ ที่บรรเลงชุดเพลงลูกทุ่งมาก่อนหน้า เขาจึงนำแนวคิดนั้นมาปรับปรุงและพัฒนาร้อยเรียงบทเพลงขึ้นใหม่ด้วยตัวเองไว้หลายชุดด้วยกัน เช่น ชุดเพลงกระต่ายเต้น ประกอบด้วย เพลงกระต่ายเต้น เพลงยัมแป้น เพลงหลงเสียงนาง ทำนองแหล่ (หนุ่มชะงัดแลสาว ฝ้าปองรัก) พระรถเมรี เพลงสายเปื้อสายใจ ทำนองแหล่เพลงส้มตำ ทำนองแหล่นางรจนาแล้วออกเพลงเร็วกระต่ายเต้น บทเพลงชุดดังกล่าวนี้นิยมบรรเลงแทนเพลงย่ำคำที่เป็นขนบบรรเลงแบบเดิม เพลงชุดพมานิมีต ประกอบด้วย เพลงพมานิมีต เน้นสามช่าแบบช้า ๆ เช่น เพลงพมานิมีต ออกเพลงเร็ว เพลงบัวตูมบัวบาน เพลงน้ำมันแพง ออกเดี่ยวรอบวง จบแบบหยุดหายใจอย่างพร้อมเพรียง ชุดเพลงพม่าเก๊าทัพ ประกอบด้วย เพลงพม่าเก๊าทัพและเพลงที่มีกลุ่มเสียงเดียวกันตลอด เพลงแซ่ซ้อลัยเจ๊กนั้ เพลงเลี้ยวได้ เพลงของปลอม ออกเพลงเร็วพม่าเก๊าทัพ เปลี่ยนเพลงจังหวะร่าวก เพลงมาลัยน้ำใจ แปลงมาเป็นจังหวะกลองยาว เพลงลูกทุ่งกลองยาว ออกเพลงเร็วพม่ากลองยาว ชุดเพลงมนต์รักดอกคำใต้ ประกอบด้วย เพลงมนต์รักดอกคำใต้ เพลงหงส์ฟ้า สาวเพชรบุรี เพลงน้ำตาจะเช่ออกเพลงเร็ว เป็นต้น ชุดเพลงดังกล่าวนี้ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการบรรเลงเพลงชุดเพลงลูกทุ่งที่บรรเลงด้วยวงแตรวง

2. ลักษณะเฉพาะของบทเพลงที่สร้างขึ้นใหม่

รูปแบบเพลงชุดเพลงลูกทุ่งของคณะรุ่งสุรินทร์บรรเลงมีแนวคิดและหลักการในการร้อยเรียงเพลงดังนี้

1. ใช้แนวคิดเช่นเดียวกับการร้อยเรียงเพลงใน “ตบเรื่อง” ที่คำนึงถึงเนื้อหา เรื่องราว ความหมาย

⁴ ประพันธ์เนื้อร้องโดยครูไชยยะ ทางมีศรี

ทำนองแหล่

โอ ไอ้.....

หนุ่มชะเง้อสาวเฝ้าปองรัก	ผูกสมัครักมั่นลัมพันธ์หมาย
อุปสรรครักจริงผองหญิงชาย	มีมากมายศักดิ์ศรีที่ต่างกัน
เปรียบกระต่ายหมายปองมองจันทร์	เพียงเดินไปเดินมาในตาฝัน
เขาเปรียบชายกับกะต่ายว่าคล้ายกัน	กับผู้หญิงรอยสวายนั่นคือจันทร์ฉาย
ท่อน 3(เที่ยวกลับ) ไม่รวยแต่ปองคนสวय	รวยทรัพย์นับแสนหลากหลาย
ขอเตือนเพื่อนหญิงเพื่อนชาย	จะกลายเป็นกระต่ายเดินเอย

เนื้อเพลง “ยืมแป้น” ครูพจน์ พนาวัลย์

ฉันรักคนยืมแป้น	อยากเป็นแฟนคุณเสียจริง
ด้วยยืมของคุณงามยัง	ตั้งมีมนต์สิงอยู่ในหัวใจ
ฉันรักคนยืมนั่น	อกตริตตั้งงามเหนือใคร
เมื่อเห็นคุณยืมมาให้	ช่างงามบาดใจ เข้ายวนให้ลุ่มหลง
ยามยืมกระจิมกระจุ่ม	ลักยืมคุณแก้มนุ่มชวนให้ใจพวง
ยามนอนก็หลับไม่ลง	ภาพนอนงงค้ำยืมแป้นหลอกหลอน
ฉันรักคนยืมแป้น	ฝากใจแทนเอาไว้นอน
แนบหนุนเนื้อกายขวัญอ่อน	จะได้หลับนอนหนาวร้อนเป็นสุขเอย

โน้ตเพลง 1: ทำนองเพลงยืมแป้น⁵ ประพันธ์โดย ครูพจน์ พนาวัลย์

ท่อน 1	—	-ท-ท	-ท-ล	-ช-ม	—	-ท-ท	-ลท	วมี-ว
	—ท	—มี	-วท-	-ล-ช	-ว-ช	-ล-ท	-ลท	วมี-ว
	—	-ท-ท	-ท-ล	-ช-ม	—	-ท-ท	-ลท	วมี-ว
	—ท	—มี	-วท-	-ล-ช	—ม	ชช-ล	-ทล	ชม-ช
กลับต้น								

⁵ เพลงยืมแป้นแต่งเนื้อร้องและทำนองโดย สุพจน์ โกมลเสรษฐ นามแฝงชื่อ พจน์ พนาวัลย์ ร้องครั้งแรกในนามนักร้องของวง “พวงยงค์ มุกดา” เมื่อปี 2510 และบันทึกแผ่นเสียงในปีเดียวกัน ต่อมา ในปี พ.ศ. 2534 ราชวัลเพลงตีพิมพ์ในงาน “กึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย” ครั้งที่ 2 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชทานรางวัล

สรุปและอภิปรายผล

คณะรุ่งสุรินทร์บรรเลง คณะปีพาทย์มอญในอำเภอปากท่อ จังหวัดราชบุรี เป็นกรณีตัวอย่างที่เป็นตัวแทนของคณะปีพาทย์ในจังหวัดราชบุรีที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอวงดนตรีทั้งในเรื่ององค์ประกอบเรื่องความสวยงามและการปรับเปลี่ยนรูปแบบเพลงบรรเลงและขับร้อง โดยการนำเพลงลูกทุ่ง เพลงแหล่ เพลงลูกกรุงมาบรรเลงแทนประกอบในพิธีที่เป็นเพลงมอญของเก่า เช่น เพลงย่ำคำถูกแทนที่ด้วยเพลงชุดลูกทุ่งกระต่ายเต้นหรือเพลงลูกทุ่งชุดเพลงเจ้าหญิง เพลงมอญสองชั้นออกเพลงเร็วถูกแทนที่ด้วยเพลงลูกทุ่งชุดพมานิมิตร เพลงประจำวัด เพลงนางหงส์ ถูกแทนที่ด้วยเพลงลูกทุ่งชุดพม่าเก่าทัพ เป็นต้น การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนี้เกิดขึ้นในลักษณะ “การผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี” สอดคล้องกับทัศนะของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2560 : 46) ที่เสนอว่า “ปีพาทย์มอญเป็นดนตรีที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างดนตรีมอญกับดนตรีไทย” (น.161) อีกกรณีหนึ่งคือ “ปีพาทย์มอญเป็นดนตรีของชาวบ้านไม่ยึดติดกับระเบียบแบบแผนที่เคร่งครัด เช่นปีพาทย์ไทย” (น.134) จึงทำให้ปีพาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีมีการเปลี่ยนแปลงมาอย่างต่อเนื่องตามกระแสนิยมของผู้ฟังในแต่ละยุคสมัย บทเพลงได้เปลี่ยนจากเพลงพิธีกรรมมาเป็นเพลงเพื่อความบันเทิง เปลี่ยนจากเพลงประกอบมาเป็นเพลงขับร้อง สอดคล้องกับผลการศึกษาของ ธันยาภรณ์ โพธิภาวิน (2565,10) ที่สรุปว่า คณะปีพาทย์ในจังหวัดราชบุรีมีการปรับตัวรูปแบบการบรรเลงบทเพลงที่เข้ากับยุคสมัยด้วยการนำเพลงที่ผู้ฟังสามารถเข้าใจได้ง่าย เป็นบทเพลงที่ผู้ฟังรู้จักเช่น เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง เพลงประกอบละครมาบรรเลงในงานศพกันมากขึ้น เช่นเดียวกับข้อสรุปของ เดโบราห์ วอง ในงานวิจัยเรื่อง “Mon Music for Thai Deaths: Ethnicity and Status in Thai Urand Funerals” (Wong, 1998: 99) ที่สรุปว่า “การเปลี่ยนแปลงของการบรรเลงปีพาทย์มอญในสังคมไทยได้เกิดขึ้นอย่างช้าๆ ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้เกี่ยวข้องโดยตรงกับการเติบโตของกลุ่มคนชนชั้นกลางในสังคมไทย”

ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลวิจัยไปใช้ประโยชน์

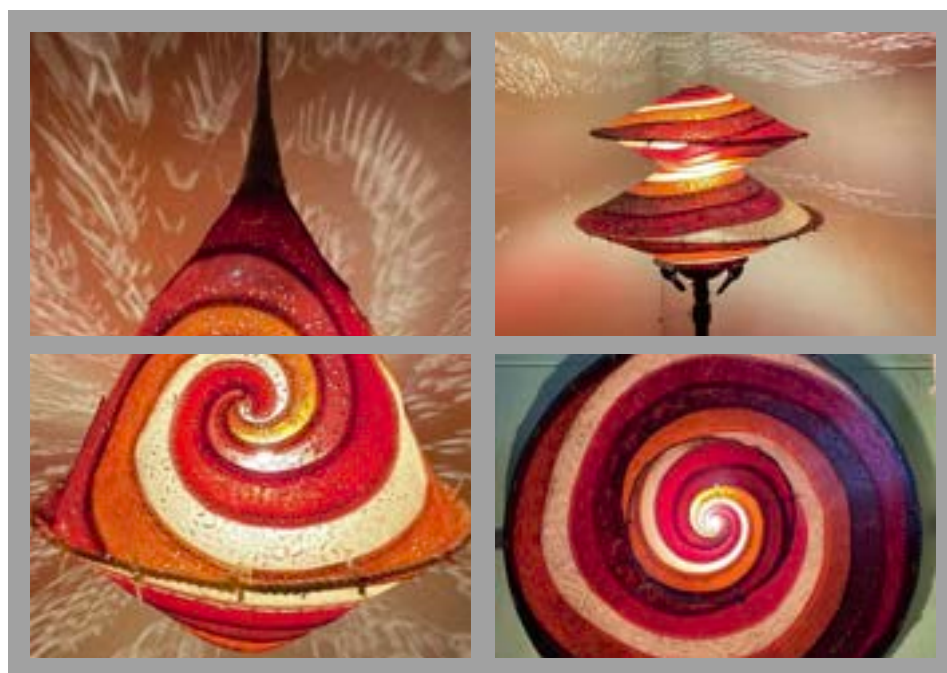
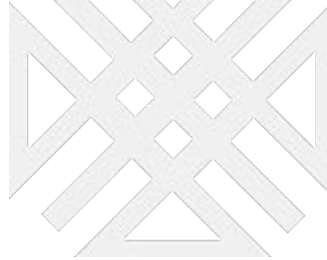
การศึกษาบทเพลงในฐานะผลผลิตทางวัฒนธรรมดนตรี นอกจากจะสะท้อนความคิดของนักดนตรียังสะท้อนให้เห็นถึงบริบททางสังคมที่เป็นสิ่งหนุนนำแก่การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีของศิลปิน การบรรเลงปีพาทย์มอญในงานศพ ช่วยให้เราเข้าใจความหมายของปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลอันหลากหลายในสังคมงานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาเกี่ยวกับบทเพลง วงดนตรี ระบบวิธีการบรรเลง พิธีกรรม ทั้งในมิติของสาระดนตรีวิทยา (Musicology) เพื่อประโยชน์ต่อวงการธุรกิจดนตรี และทางด้านมานุษยวิทยาดนตรี (Ethnomusicology)

เอกสารอ้างอิง

- เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2560). การเปลี่ยนแปลงทางดนตรี. ขอนแก่น: โรงพิมพ์แอนนาออฟเซต.
- ธัญญารักษ์ โพธิ์กาวิณ. (2565). การปรับตัวของวงปี่พาทย์มอญในจังหวัดราชบุรีท่ามกลางบริบทสังคมไทยร่วมสมัย. วารสารวิชาการ สถาบันวิทยาการจัดการแห่งแปซิฟิก สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์, 8(1), 1-18.
- พิศาล บุญผูก. (2558). ปี่พาทย์มอญรำ. นนทบุรี : สำนักบรรณสารสนเทศมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมราชา.
- สันติ อุดมศรี. (2550). งานวิจัยการเก็บข้อมูลด้านศิลปะการแสดง ตามโครงการภูมิปัญญาเมืองเรื่องวงปี่พาทย์ในจังหวัดราชบุรี. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.
- Wong, D. (1998). Mon Music for Thai Deaths: Ethnicity and status in Thai Urban Funerals. Asian Folklore Studies, Vol. 57, No.1, 99-130.

บุคคลานุกรม

- พระพร ภิรมย์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 26 มกราคม 2548
- ธีรวัฒน์ พรหมบุรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤษภาคม 2565
- ไชยยะ ทางมีศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2565
- วิเชียร อ่อนละมุล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 มิถุนายน 2565



การออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่

Innovative design lamp identity pattern art Nang Yai

ธรรมรัตน์ บุญสุข¹

รุ่งนภา สุวรรณศรี²

บทคัดย่อ

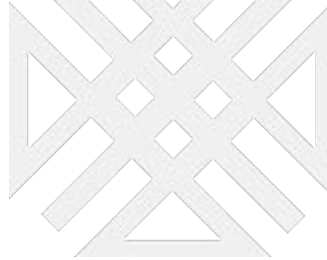
การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ 2) เพื่อศึกษานวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ 3) เพื่อสร้างต้นแบบและศึกษาความพึงพอใจนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ เจ้าของร้านขายโคมไฟและลูกค้าที่มาเลือกซื้อโคมไฟในตลาดนัดจตุจักรจำนวน 50 คน โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อต้นแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่

ผลการวิจัยพบว่า ส่วนที่ 1 อัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ มีองค์ประกอบของตัวหนังใหญ่ คือ ลวดลาย สีเส้น รูปทรง ซึ่งลวดลายการฉลุเป็นลายไทยพื้นฐานเป็นแม่แบบจากจิตรกรรมไทย โดยลวดลายรูปหนังใหญ่ส่วนใหญ่เกิดจากเครื่องมือที่เรียกว่า ตู๊ดตู๋ มีลักษณะเป็นแท่งเหล็กกลวงรูกลมขนาดต่าง ๆ ตอกเรียงต่อกัน จนเกิดเป็นลวดลายต่าง ๆ บนตัวหนัง ส่วนที่ 2 กำหนดแนวคิดในการออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ ให้สามารถใช้สอยได้ตามหน้าที่อย่างเหมาะสมโดยใช้แนวคิดการออกแบบอัตลักษณ์ หลักการออกแบบผลิตภัณฑ์ แนวคตินวัตกรรมผลิตภัณฑ์ ผลิตภัณฑ์ที่ออกแบบ ประกอบด้วย โคมไฟแขวน โคมไฟตั้งพื้น และโคมไฟติดผนังเพื่อให้ได้รูปแบบที่แสดงอัตลักษณ์ลวดลายของศิลปะหนังใหญ่ ที่มีความงามในด้านลวดลายและพื้นผิว รูปทรงโคมไฟใช้ออกแบบมาจากรูปทรงเรขาคณิตรูปทรงกรวย โดยใช้สีแดง สีน้ำตาล สีส้ม และสีธรรมชาติใช้ในการทำต้นแบบโคมไฟ ส่วนที่ 3 ต้นแบบผลิตภัณฑ์โคมไฟทั้ง 3 แบบ พบว่า ผู้บริโภคมีความพึงพอใจผลิตภัณฑ์ต้นแบบโคมไฟแขวนโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.03$) โคมไฟตั้งพื้นโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.04$) และโคมไฟติดผนังโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.08$) ซึ่งรูปแบบผลิตภัณฑ์มีความสวยงามและเหมาะสมกับการใช้งาน มีรูปทรงที่มีความร่วมสมัยสามารถเป็นผลิตภัณฑ์ทางเลือกให้กับผู้บริโภคที่นิยมในความแปลกใหม่มีคุณค่าของศิลปะไทย

คำสำคัญ : การออกแบบนวัตกรรม, โคมไฟ, อัตลักษณ์ลวดลาย, ศิลปะหนังใหญ่

¹ สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

² รองศาสตราจารย์, ดร., สาขาวิชาทัศนศิลป์และการออกแบบ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี



Abstract

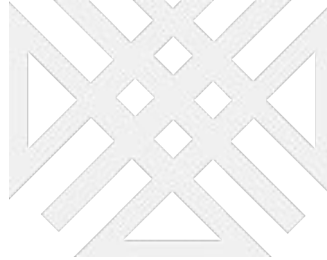
The objectives of this creative innovation are as followed: 1) To study the identity pattern of Nang Yai Art. 2) To study the Innovative lamp design with the identity pattern of Nang Yai Art. 3) To create prototypes and assess the customer satisfaction with the Innovative lamp design with the identity pattern of Nang Yai Art. Populations and samples in the research include 50 individuals comprising lamp shop owners and customers who purchase lamps at the Jatujak Weekend Market. The research tool employed for the study is satisfaction questionnaire regarding the prototype of the Innovative lamp design with the identity pattern of Nang Yai Art.

The study found that in Part 1, the identity pattern of Nang Yai Art consists of elements such as leather patterns, colors, and shapes. The carving patterns are basic Thai art typically derived from traditional Thai paintings. The majority of the Nang Yai patterns are created using a tool called “tut too” which is a hollow steel cylinder of various sizes arranged and hammered onto the leather surface to create patterns on the leather sheet. In Part 2, the concept for Innovative lamp design aims to provide functional usability while adhering to the identity pattern of Nang Yai Art, product design concepts, and innovative product development. The products, consisting of hanging lamps, floor lamps, and wall-mounted lamps, are designed to showcase the identity pattern of Nang Yai Art. The design emphasizes the beauty of the patterns and surface textures. The lamp shapes are inspired by cone shape in geometry, utilizing colors such as red, brown, orange, and natural tones in the creation of the prototype lamps. In Part 3, Of all 3 prototype lamps, overall customer satisfaction for the hanging lamps is high ($\bar{X}=4.03$), overall customer satisfaction for the floor lamps is high ($\bar{X}=4.04$), and overall consumer satisfaction for the wall-mounted lamps is also high ($\bar{X}=4.08$). The product designs exhibit both beauty and functionality, featuring contemporary forms which cater to customers who value novelty and appreciate Thai art.

Keywords : Innovative design, lamps, identity pattern, Nang Yai Art

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น จัดว่าเป็นความรู้ที่มีอยู่ในทุกชุมชนทั่วโลก ความแตกต่างกันของ ศาสนา ความเชื่อ สิ่งแวดล้อมย่อมพัฒนาเป็นความรู้ อันเป็นที่พึ่งทั้งด้านประโยชน์ใช้สอยทาง ร่างกายและประโยชน์ทางจิตใจในคราวเดียวกัน การดำเนินชีวิตของมนุษย์ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ล้วนมีความสัมพันธ์กับศิลปวัฒนธรรมทั้งสิ้น (ชิน อยู่ดี, 2530, 20-25) สังคมไทยมีการแสดงพื้นบ้าน ที่ถือได้ว่าเป็นเครื่องมือในการสั่งสอนศีลธรรมอันดี เป็นแนวคิด แนวปฏิบัติให้แก่คนในสังคม แต่ก็มี ความแตกต่างแต่ละภูมิภาคซึ่งศิลปะการแสดงพื้นบ้านต่าง ๆ การแสดงมหรสพของไทยจะแบ่งออกเป็นสองประเภทใหญ่ ๆ คือประเภทใช้คนเป็นตัวละครและประเภทที่ใช้รูปจำลองเป็นตัวละคร “หนัง” เกิดจากการละเล่นของชาวไทยสมัยโบราณชนิดหนึ่งที่เรียกว่า “หนัง” เพราะว่าสิ่งที่แทนตัวละครที่ใช้เล่นนั้น ประดิษฐ์ขึ้นด้วยหนังสัตว์ เช่นหนังโค หนังกระบือ การแสดงหนังในประเทศไทยนั้นอาจ กล่าวได้ว่าสืบเนื่องมายาวนานกว่า ๕๐๐ ปี ตั้งแต่สมัยอยุธยา มีผู้สันนิษฐานว่าในรัชสมัยพระบาท สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการเรียกการแสดง “หนัง” ว่า “หนังใหญ่” ทั้งนี้จะเป็นการ เรียกตามขนาดของตัวหนังและอาจเพื่อให้เห็นความแตกต่างจากหนังตะลุง ต่อมาได้มีการถ่ายทอด ศิลปะการแสดงหนังใหญ่ออกสู่ชาวบ้าน หนังใหญ่เป็นการแสดงมหรสพที่ใช้หนังสัตว์และฉลุเป็น ตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ แสดงโดยอาศัยการพากย์เล่าเรื่องรามเกียรติ์ ประกอบการย่ำเท้าตาม จังหวะและทำนองของวงปี่พาทย์ ผู้เชิดจะเชิดหน้าฉากไฟ โดยมีฉากผ้าขาวหรือเรียกว่าจอหนัง กั้นระหว่างแสงกับตัวหนังหรือตัวหนังกับผู้ชม ทำให้เกิดแสงเงา หนังใหญ่แสดงได้ทั้งกลางวันและ กลางคืน (มนตรี ตราโมท. 2502 : 110) หนังใหญ่เป็นการแสดงที่ผสมผสานศิลปวัฒนธรรมไทย หลายแขนงเข้าด้วยกัน อันได้แก่ ศิลปะการออกแบบลวดลายไทยเชิงจิตรกรรมด้วยความวิจิตร บรรจงผสมกับงานหัตถศิลป์การตกแต่งหนังที่ต้องอาศัยความประณีตรวมกันเป็นตัวหนังใหญ่ วัน เวลาที่ผ่านไปชักนำเอาความบันเทิงใหม่ ๆ ทำให้การแสดงหนังใหญ่ได้เสื่อมความนิยมลง หลัง สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา มหรสพความบันเทิงแบบเดิมไม่ได้รับความนิยม เพราะรูปแบบการ แสดงต้องใช้เวลาฝึกหัดเป็นเวลานานลงทุนสูงและด้วยอิทธิพลจากวัฒนธรรมตะวันตกทำให้คน ไทยขาดความตระหนักและสนใจในการแสดงหนังใหญ่ สืบเนื่องมาถึงปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงทาง สังคมในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะการเข้าสู่ยุคโลกาภิวัตน์ เช่น ระบบเครือข่ายอินเทอร์เน็ต ที่ทำให้ ผู้คนเข้าถึงความบันเทิงใหม่ ๆ ได้สะดวกสบายและรวดเร็วขึ้น ส่งผลให้สังคมในปัจจุบันขาดความ ตระหนักถึงคุณค่าศิลปวัฒนธรรมการแสดงหนังใหญ่ ศิลปะหนังใหญ่จุดเด่นเกิดจากแสงและเงาที่มี ความงาม มีคุณค่า การที่จะให้อยู่ในการรับรู้ของคนในสังคมปัจจุบันจึงต้องสร้างสรรค์ให้อยู่ในรูปแบบ ของผลิตภัณฑ์ที่มีแสงและเงา หนึ่งในนั้นคือผลิตภัณฑ์โคมไฟที่ให้แสงสว่าง เป็นของประดับตกแต่ง ภายในสถานที่ต่าง ๆ และสร้างบรรยากาศที่สะท้อนถึงลวดลายอัตลักษณ์ศิลปะหนังใหญ่ให้ทรงคุณค่า ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นว่าเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างยิ่งที่ควรแก่การศึกษาค้นคว้าและทำการวิจัยการ ออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ เพื่อสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์โคมไฟที่มี



ความแตกต่างจากท้องตลาดและมีความสวยงามเพื่อให้สอดคล้องและเหมาะสมกับวิถีชีวิตของสังคมในปัจจุบันและให้อัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ยังทรงคุณค่า ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยทำการศึกษาความต้องการของผู้บริโภคและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาออกแบบ โดยการศึกษาอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่แล้วนำมาสร้างสรรค์ลวดลาย พื้นผิว รูปทรง ให้เป็นนวัตกรรม โดยใช้หลักองค์ประกอบศิลป์และการทับซ้อน นำมาสร้างสรรค์ให้เกิดความงามและความแปลกใหม่ สามารถนำไปใช้งานในการให้แสงสว่างและประดับตกแต่งเพื่อความสวยงามในที่พักอาศัย โรงแรม ห้าง ร้าน ที่ต้องการเอกลักษณ์ความเป็นไทย อีกทั้งยังเป็นการช่วยอนุรักษ์สืบสานลวดลายศิลปะหนังใหญ่ให้คงอยู่สังคมปัจจุบันและในอนาคตต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่
2. เพื่อศึกษานวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่
3. เพื่อสร้างต้นแบบและศึกษาความพึงพอใจนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. การออกแบบนวัตกรรม หมายถึง การค้นคว้าหาข้อมูลเกี่ยวกับอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ โดยมีการวิเคราะห์หาข้อมูลต่าง ๆ เพื่อคิดค้นวิธีการสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลาย พื้นผิว สี สัน ที่มีความงาม แต่ยังคงรักษาคุณค่าของหนังใหญ่ อีกทั้งการใช้งานโดยออกแบบให้สอดคล้องกันในลักษณะรูปแบบ คุณสมบัติของวัสดุและความคิดสร้างสรรค์
2. โคมไฟ หมายถึง ผลิตภัณฑ์ที่ให้แสงสว่างผ่านลายฉลุอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ประกอบไปด้วย โคมไฟแขวน โคมไฟตั้งพื้นและโคมไฟติดผนัง
3. อัตลักษณ์ลวดลาย หมายถึง ลวดลายที่มีความเป็นเอกลักษณ์อยู่ในตัวหนังใหญ่โดยใช้การตอกฉลุลงบนหนังแล้วลงสีเพื่อให้มีความสวยงาม
4. ศิลปะหนังใหญ่ หมายถึง การตอกฉลุลงลายที่แม่แบบประยุกต์จากลายไทยโดยใช้วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ตอกฉลุลงบนหนังสัตว์แล้วลงสีเพื่อใช้ในการแสดงผ่านแสงไฟ

กรอบแนวคิดทฤษฎี

1. แนวคิดการออกแบบอัตลักษณ์

ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดการออกแบบอัตลักษณ์ของ (ทองเจือ เขียดทอง, 2542, 79) โดยหลักการออกแบบอัตลักษณ์งานศิลปะทุกแขนงต้องนำองค์ประกอบของการออกแบบ (Element of Design) ได้แก่ เส้น สี รูปร่าง รูปทรง น้ำหนัก ลักษณะผิว ฯลฯ มาจัดให้เกิดความเหมาะสมตามหลักการ

ออกแบบ (Principles of Design) ได้แก่ ความเป็นเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน การเน้น การซ้ำและการตัดกัน ในหลักการออกแบบสัญลักษณ์ที่ดีข้อหนึ่งว่าจะต้องมีความงามตามหลักการออกแบบ

2. หลักการออกแบบผลิตภัณฑ์

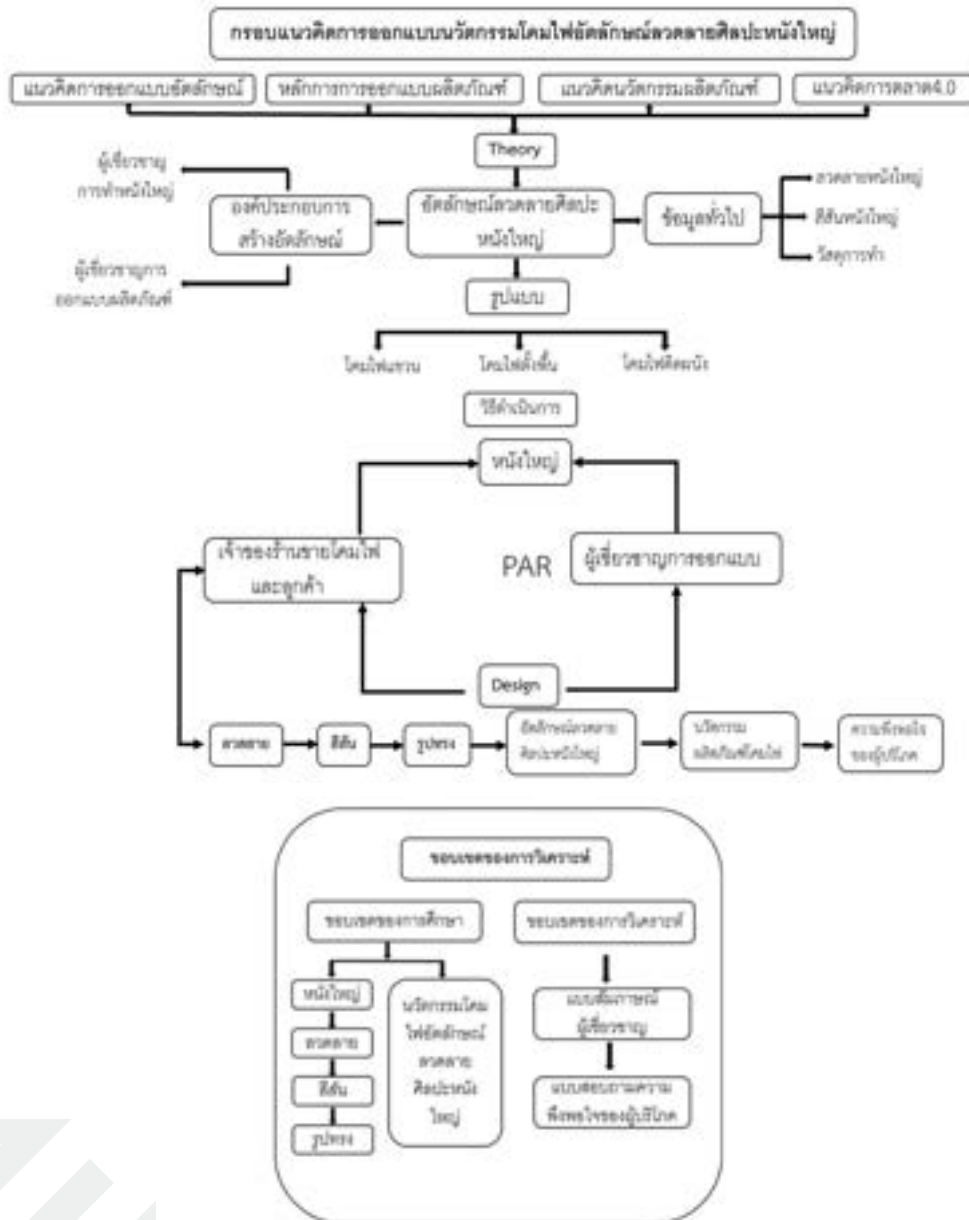
การออกแบบผลิตภัณฑ์ของ (อุดมศักดิ์ สาริบุตร, 2550, 21-22) กล่าวว่า การออกแบบ เป็นการนำองค์ประกอบในการออกแบบมาจัดรวมเข้าด้วยกันอย่างมี หลักเกณฑ์ โดยคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอย และความงามอันเป็นคุณลักษณะสำคัญที่ควรมี การออกแบบเป็นการสร้างค่านิยมทางความงามและสนองคุณประโยชน์ทางกายภาพแก่มนุษย์ โดยใช้แนวคิดนี้มาออกแบบผลิตภัณฑ์คอมพิวเตอร์

3. แนวคิดนวัตกรรมผลิตภัณฑ์

นวัตกรรมผลิตภัณฑ์ (Product Innovation) สำนักงานพัฒนาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งชาติ ได้ให้ความหมายของนวัตกรรมผลิตภัณฑ์ไว้ว่า นวัตกรรมผลิตภัณฑ์ คือ การ พัฒนาและนำเสนอ ผลิตภัณฑ์ใหม่ไม่ว่าจะเป็นด้านเทคโนโลยี หรือวิธีการใช้ที่ดี รวมไปถึงการปรับปรุง ผลิตภัณฑ์เดิมที่มีอยู่ให้มีคุณภาพและประสิทธิภาพดียิ่งขึ้น (รักษ วรวิจิตรโกศพร, 2547) นวัตกรรม ผลิตภัณฑ์ถือเป็น ผลผลิต (Outputs) ขององค์การโดยอาจจะอยู่ในรูปของตัวสินค้าหรือบริการ โดยนำแนวคิดนี้มาออกแบบผลิตภัณฑ์โดยใช้ลวดลายและวัสดุมาสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ให้เกิดคุณค่าและมีประโยชน์ใช้สอยได้เป็นอย่างดี

4. แนวคิดการตลาด 4.0

เป็นการตลาดแห่งสังคมดิจิทัล เริ่มต้นมาจากเทคโนโลยีที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตคน (ปิยะชาติ อิศรภักดี, 2559, 43) และในขณะที่อินเทอร์เน็ต ทำให้โลกแห่งสังคมดิจิทัลมีอิทธิพลและมีบทบาท การนำแนวคิดนี้มาใช้สำหรับการเผยแพร่ผลงานผลิตภัณฑ์คอมพิวเตอร์ที่มีอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนึ่งใหญ่ ให้ผู้บริโภคในสังคมปัจจุบันได้เข้าถึง คุณค่าความงาม ได้ง่ายโดยผ่านสื่อออนไลน์ในรูปแบบต่าง ๆ จะทำให้เกิดการรับรู้อย่างรวดเร็วและกว้างขวาง สร้างความภาคภูมิใจในเอกลักษณ์ของชาติให้สืบทอดต่อไป



ภาพที่ 1 : กรอบแนวคิดในการออกแบบ (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

วิธีการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาอัตลักษณ์หนังใหญ่

รูปตัวหนังใหญ่	ประเภทตัวหนัง	ลักษณะ
	หนังเทพเจ้า หนังเจ้าหรือหนังครู	เป็นตัวหนังที่ใช้สำหรับพิธีไหว้ครู ไม่ ใช้แสดง มี 3 ตัวคือ พระฤๅษี พระอิศวร หรือพระนารายณ์และทศกัณฐ์
	หนังเฝ้าหรือหนังโหรี	เป็นหนังเดี่ยว หน้าเสี้ยว พนมมือ ถ้า เป็นตัวหนังที่ถืออาวุธ และชี้ไปทาง เบื้องหน้า
	หนังคนเฒ่าหรือหนังเดิน	เป็นภาพหนังเดี่ยว หน้าเสี้ยว ถ้าเป็น ตัวหนังที่เป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์
	หนังง่า	เป็นหนังภาพเดี่ยว หน้าเสี้ยว ทำเกาะ คือทำที่ยกทำข้างโคข้างหนึ่งไว้ แสดง การสู้รบ อยู่ในท่าเกาะ
	หนังเมือง	จะประกอบด้วยภาพปราสาทราชวัง วิมาน พลับพลา ที่มีตัวละครในเรื่องที่ จะแสดง นั่ง นอน พุดกัน หรือมีท่าทาง อื่นๆ ตามเนื้อเรื่องที่แสดง
	หนังจับ	เป็นหนังที่มีภาพตัวละครในเรื่องตั้งแต่ 2 ตัวขึ้นไปอยู่ในหนังพื้นเดียวกันส่วน ใหญ่จะเป็นภาพตัวละครในเรื่องกำลัง ต่อสู้
	หนังเบ็ดเตล็ด	เป็นหนังที่ไม่ได้จัดอยู่ในหนังประเภท ใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะเช่น หนัง เดี่ยว หนังประสาท หนังขน

ภาพที่ 2 ตารางการวิเคราะห์ประเภทตัวหนังใหญ่
(ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตารางการวิเคราะห์ประเภทตัวหนังใหญ่ ตัวหนังใหญ่มี 7 ประเภท ส่วนมากทำจากหนังโค

2. ศึกษาอัตลักษณ์ตัวละครหนังใหญ่

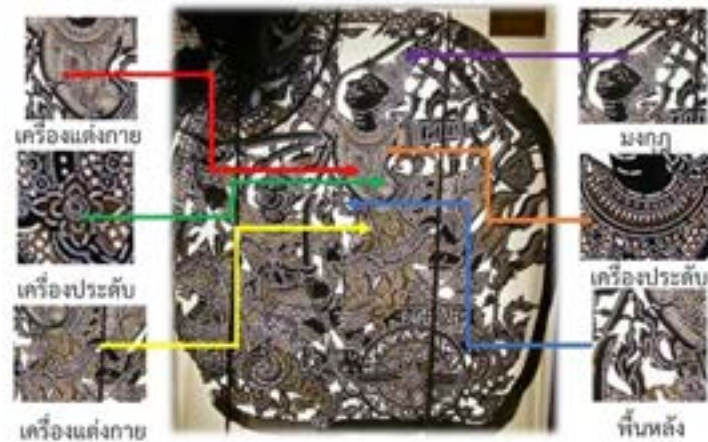
ตัวละคร เนื้อหา- การ วิเคราะห์				
ลักษณะ ท่าทาง	พระรามหันซ้าย ยก ขาหนึ่งข้างในมือถือ ธนู กำลังแยงศร	อยู่ในท่านั่ง หันซ้าย กำลังถูกข่ม	หันซ้าย มือทั้งสอง กำลังแบกฐาน อยู่ใน ท่าเหาะ	อยู่ในท่านั่งบนฐาน หันซ้าย กำลังสนทนา
เส้น	ส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง มีเส้นตรง เส้นประ เส้นอิสระประกอบ ร่วมกัน	ส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง มีเส้นตรง เส้นประ เส้นอิสระประกอบ ร่วมกัน	ส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง มีเส้นตรง เส้นประ เส้นอิสระประกอบ ร่วมกัน	ส่วนใหญ่เป็นเส้นโค้ง มีเส้นตรง เส้นประ เส้นอิสระประกอบ ร่วมกัน
ลวดลาย	เป็นลายพระรามจาก ลายจิตรกรรมนำมา ทำเป็นลายจุดโดย ยังคงความอ่อนช้อย ของเส้นแบบลายไทย	เป็นลายนางสีดาจาก ลายจิตรกรรมนำมา ทำเป็นลายจุดโดย ยังคงความอ่อนช้อย ของเส้นแบบลายไทย	เป็นลายหนุมานจาก ลายจิตรกรรมนำมาทำ เป็นลายจุดโดยยังคง ความอ่อนช้อยของ เส้นแบบลายไทย	เป็นลายทศกัณฐ์จาก ลายจิตรกรรมนำมาทำ เป็นลายจุดโดยยังคง ความอ่อนช้อยของ เส้นแบบลายไทย
สี	ใช้สีดำเป็นสีผิวของ พระราม สีเหลืองกับ สีน้ำตาลบริเวณเครี องแต่งกายและ เครื่องประดับ	ใช้สีขาวในการจุดให้ เป็นสีผิวนางสีดา เครื่องแต่งกายและ เครื่องประดับใช้สี น้ำตาลกับสีดำ	ใช้ช่องว่างในการจุด แทนสีผิวของหนุมาน เครื่องแต่งกายใช้สีน้ำ ตาลและสีดำ	ใช้สีดำเป็นสีผิวของทศ กัณฐ์ เครื่องแต่งกาย ใช้สีดำและน้ำตาล

ภาพที่ 3 ศึกษาอัตลักษณ์ตัวละครหนังใหญ่ (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตารางการวิเคราะห์ตัวละครหนังใหญ่ พบว่าลวดลายที่น่าสนใจและสามารถนำมาใช้ในการออกแบบ โดยลวดลายรูปหนังใหญ่เกิดจากเครื่องมือที่เรียกว่า ตูดตุ้ ใช้อุดกลบนแผ่นหนังโดยจะมีลักษณะเป็นแท่งมีรูกลมมีความคม โดยช่างทำหนังใหญ่จะตูดตุ้เรียงต่อกัน จนเกิดเป็นลวดลาย นิยมใช้ลายไทยพื้นฐานเป็นแม่แบบ ประกอบกันขึ้นเป็นลวดลายตัวละครและส่วนต่าง ๆ ของหนังใหญ่

3. ขั้นตอนการออกแบบ

3.1 การถอดแบบลวดลายตัวละครหนังใหญ่(พระราม)



ภาพที่ 4 การถอดลวดลายพระราม (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

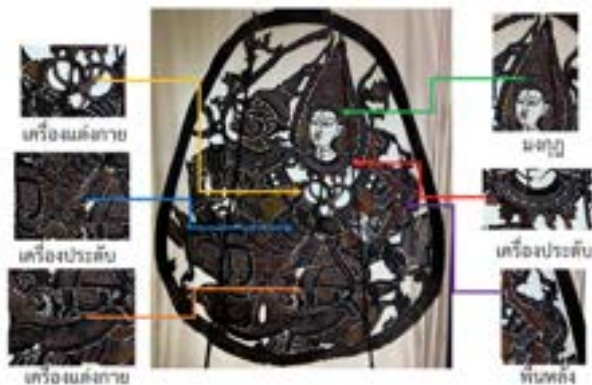
3.2 วิเคราะห์และออกแบบลวดลายพระราม

ลวดลายต้นแบบ	การถอดแบบ	ออกแบบลายที่ 1	ออกแบบลายที่ 2	ออกแบบลายที่ 3

ภาพที่ 5 ตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายพระราม (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายพระราม กำหนดการถอดแบบใน 6 จุด ที่มีลวดลายโดดเด่นน่าสนใจ โดยนำส่วนประกอบของลวดลายมาออกแบบและจัดองค์ประกอบจำนวน 18 ลาย

3.3 การถอดแบบลวดลายตัวละครหนังใหญ่(นางสีดา)



ภาพที่ 6 การถอดลวดลายนางสีดา (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

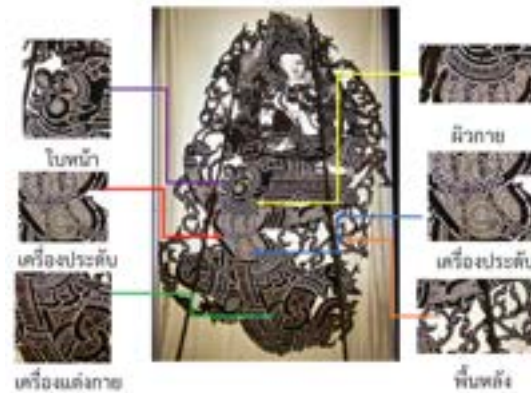
3.4 วิเคราะห์และออกแบบลวดลายนางสีดา

ลวดลายต้นแบบ	การถอดตามแบบ	ออกแบบลายที่1	ออกแบบลายที่2	ออกแบบลายที่3

ภาพที่ 7 ตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายนางสีดา (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายนางสีดาโดยกำหนดการถอดแบบใน 6 จุด ที่มีลวดลายโดดเด่นน่าสนใจ โดยนำส่วนประกอบของลวดลายมาออกแบบและจัดองค์ประกอบจำนวน 18 ลาย

3.5 การถอดแบบลวดลายตัวละครหนังใหญ่(หนุมาน)



ภาพที่ 8 การถอดลวดลายหนุมาน (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

3.6 วิเคราะห์และออกแบบลวดลายหนุมาน

ลวดลายต้นแบบ	การถอดตามแบบ	ออกแบบลายที่1	ออกแบบลายที่2	ออกแบบลายที่3

ภาพที่ 9 ตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายหนุมาน (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายหนุมาน กำหนดการถอดแบบใน 6 จุดที่มีลวดลายโดดเด่นน่าสนใจ โดยนำส่วนประกอบของลวดลายที่ถอดมาออกแบบและจัดองค์ประกอบใหม่จำนวน 18 ลาย

3.7 การถอดแบบลวดลายตัวละครหนังใหญ่(ทศกัณฐ์)



ภาพที่ 10 การถอดลวดลายทศกัณฐ์ (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

3.8 วิเคราะห์และออกแบบลวดลายทศกัณฐ์

ลวดลายต้นแบบ	การดูลายแบบ	ออกแบบลายที่1	ออกแบบลายที่2	ออกแบบลายที่3

ภาพที่ 11 ตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายทศกัณฐ์

(ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

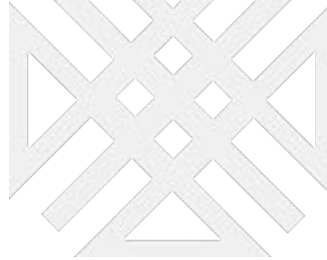
สรุปตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายทศกัณฐ์ กำหนดการถอดแบบใน 6 จุดที่มีลวดลายโดดเด่นน่าสนใจ โดยนำส่วนประกอบของลวดลายที่ถอดมาออกแบบและจัดองค์ประกอบใหม่จำนวน 18 ลาย

4. การออกแบบโครงสร้างลายด้วยวิธีการทับซ้อน

ลำดับ	โครงสร้างของลาย	สีทึบ	รายละเอียด
ลายที่ 1			เป็นการใช้วงกลม 4 -ขนาดกว้างทับซ้อนกัน เพื่อให้เกิดระยะโดยใช้สี 4 สี
ลายที่ 2			ลักษณะเป็นลายก้นหอยมีชิ้นส่วน 4 ชิ้น 4 สีมีจำนวนซ้ำหากัน
ลายที่ 3			เป็นการใช้เส้นโค้งที่ไม่มีระยะแคบไปหากว้าง โดยจัดวางเรียงกันเป็นระยะ ใช้ 4 สีสลับกัน
ลายที่ 4			เป็นการเรียงเส้นโค้งที่มีความกว้างที่เท่ากันโดยใช้สี 4 สี เรียงต่อกัน
ลายที่ 5			เป็นการเรียงเส้นโค้งจากแคบไปหากว้างและสลับทางไขว้กันโดยใช้สี 4 สี
ลายที่ 6			เป็นลายที่มีลักษณะคล้ายดอกไม้โดยมีกลีบดอก 4 กลีบจัดเรียงเชื่อมต่อกัน โดยรอบใช้สี 4 สีสลับกัน

ภาพที่ 12 ตารางวิเคราะห์และออกแบบลวดลายทัศนศิลป์ (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปตาราง การออกแบบโครงสร้างลายด้วยเทคนิคการทับซ้อนเพื่อต้องการให้ลายที่ออกแบบสามารถแยกเป็นชิ้นส่วนขนาดต่าง ๆ ในลักษณะที่ทับซ้อนกัน โดยออกแบบจำนวน 6 ลาย โดยผู้เชี่ยวชาญคัดเลือกลายที่มีความเหมาะสมที่สุดคือลายที่ 2 จากนั้นนำไปใช้ในการออกแบบขั้นตอนต่อไป



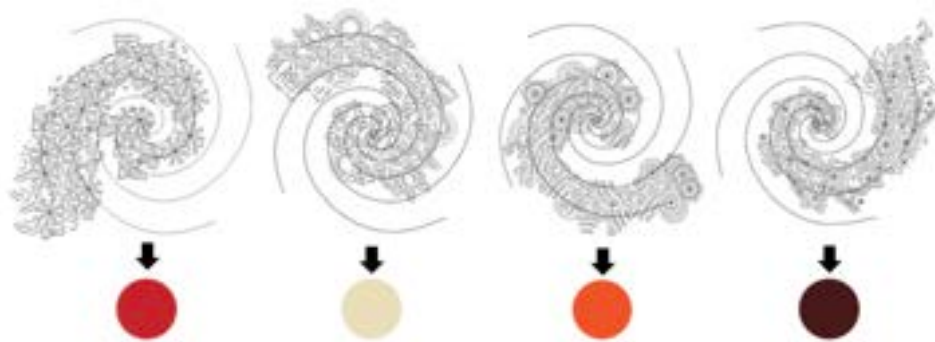
5. การคัดเลือกโครงสร้างลาย



ภาพที่ 13 โครงสร้างลายที่ 2 (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

จากผลการคัดเลือกของผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบ โครงสร้างลวดลายที่มีความเหมาะสมในการนำมาออกแบบกับรูปแบบผลิตภัณฑ์มากที่สุดคือลายที่ 2 เนื่องจากเป็นลายกันหอยที่มีหมุนวนของเส้นโค้ง 4 ส่วนที่มีระยะเท่ากัน มีความสมดุลมีความเป็นเอกภาพมองเห็นแล้วให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว น่าสนใจ โดยนำมาเปิดปลายของโครงสร้างลายกันหอยไว้เพื่อให้่ายต่อการนำไปใช้ในการออกแบบลงบนผลิตภัณฑ์

6. การจัดองค์ประกอบลวดลายจุดตัวละครลงบนโครงสร้างลายด้วยวิธีการทับซ้อน



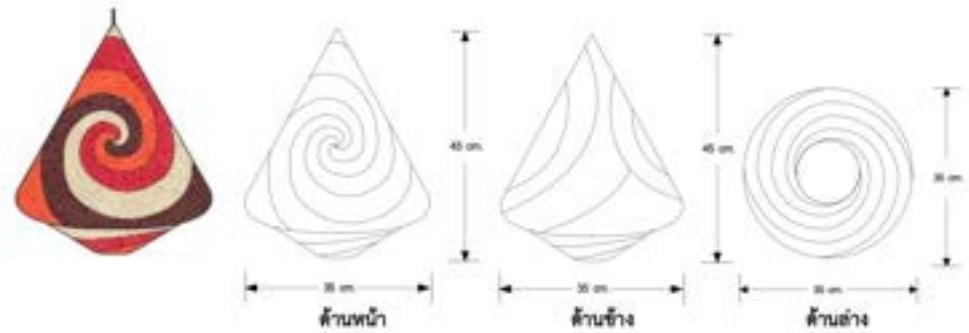
ลายจุดทับซ้อนพระราม ลายจุดทับซ้อนนางสีดา ลายจุดทับซ้อนหนุมาน ลายจุดทับซ้อนทศกัณฐ์

ภาพที่ 14 การจัดองค์ประกอบลวดลายจุดตัวละครลงบนโครงสร้างลาย
(ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

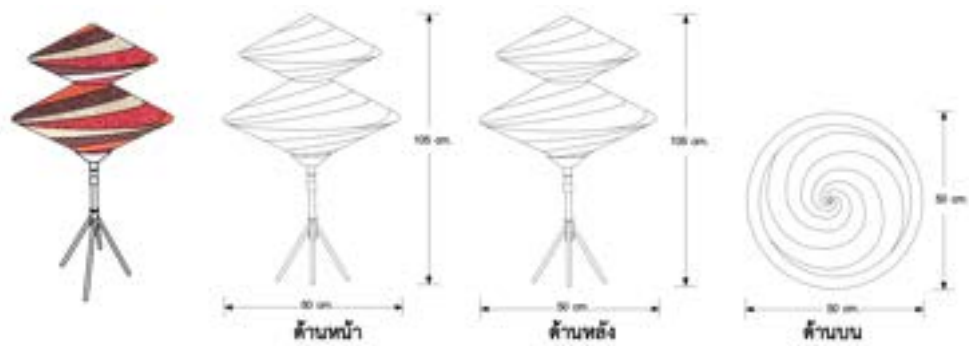
การนำลวดลายจุดจากการออกแบบของตัวละครหนึ่งใหญ่ มาวางทับซ้อนกันอย่างอิสระเพื่อให้เกิดลวดลายที่แปลกใหม่โดยต้องการให้มีความแตกต่างจากการลวดลายหนึ่งใหญ่แบบเดิมแต่ยังคงอัตลักษณ์ของลวดลายที่มีความเป็นหนึ่งใหญ่โดยใช้ สีแดงแทนลายจุดทับซ้อนพระราม สีธรรมชาติแทนลายจุดทับซ้อนนางสีดา สีส้มแทนลายจุดทับซ้อนหนุมานและสีน้ำตาลแทนลายจุดทับซ้อนทศกัณฐ์

7. การทำต้นแบบโคมไฟ

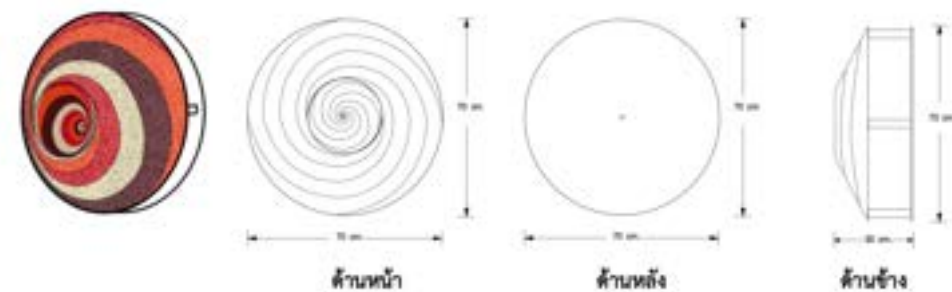
การกำหนดขนาดต้นแบบโคมไฟแขวน



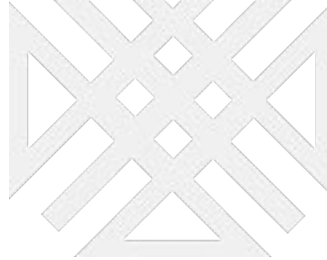
การกำหนดขนาดต้นแบบโคมไฟตั้งพื้น



การกำหนดขนาดต้นแบบโคมไฟติดผนัง



ภาพที่ 15 การกำหนดขนาดต้นแบบโคมไฟ
(ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)



8. ต้นแบบโคมไฟสำเร็จ



ภาพที่ 16 ต้นแบบโคมไฟแขวน (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)



ภาพที่ 17 ต้นแบบโคมไฟตั้งพื้น (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

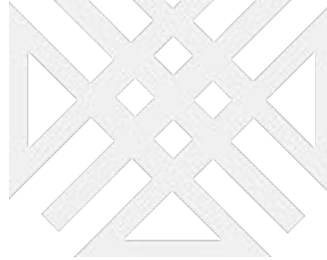


ภาพที่ 18 ต้นแบบโคมไฟติดผนัง (ที่มา : ธรรมรัตน์ บุญสุข, 2566)

สรุปผลการศึกษา

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ คือ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่ 2) เพื่อศึกษานวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่ 3) เพื่อสร้างต้นแบบและศึกษาความพึงพอใจ นวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ เจ้าของร้านขายโคมไฟและลูกค้าที่มาเลือกซื้อโคมไฟในตลาดนัดจตุจักร จำนวน 50 คน โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีต่อต้นแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่

ผลการวิจัยพบว่าการออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่ ส่วนที่ 1 อัตลักษณ์ลวดลายศิลปะผนังใหญ่ มีองค์ประกอบของตัวผนังใหญ่ คือ ด้านลวดลาย หน้าที่นิยมนำมาฉลุลายเป็นลวดลายเพื่อประกอบในการแสดงโดยส่วนใหญ่จะเป็นผนังโค เนื่องจากมีคุณสมบัติที่เหมาะสม การฉลุลายต้องใช้เครื่องมือตอก มีลักษณะเป็นแท่งเหล็กกลวงทรงกระบอก เรียกว่า ตู๊ดตู๋ มีขนาดรูต่าง ๆ กัน ใช้ตอกเดินลาย โดยการตอกให้ติด ๆ กัน และเดินเส้นแบบเป็นเม็ด ๆ ลายเส้นของผนัง คล้ายกับการสร้างภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังไทย การเขียนลายใช้วิธีการลอกลายหรือร่างลายโดยใช้กระดาษไขวางทับแบบแล้วร่างลวดลายจากต้นแบบแล้วจึงทำการฉลุลาย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและทดลองฉลุลายผนังใหญ่ตามที่ได้ศึกษาจากครูช่างผนังใหญ่และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำเทคนิควิธีการมาใช้ในออกแบบลวดลายใหม่ ด้านสีส้น เมื่อแกะฉลุลายผนังเสร็จช่างจะนำรูปผนังมาระบายสีเพื่อเพิ่มความสวยงาม สีส้นผนังใหญ่ที่ใช้แสดงมีอยู่ 2 ประเภทด้วยกัน คือ ผนังที่ใช้แสดงตอนกลางวัน ตัวผนังจะเป็นสีหลากหลายเพื่อให้เห็นสีส้นที่สวยงามของตัวละครผนังใหญ่ ส่วนตัวผนังที่แสดงในเวลากลางคืนจะใช้เพียง 2-3 สี เพราะจะเน้นที่แสงเงาของลวดลายตัวผนังใหญ่มากกว่า ในอดีตช่างผนังใหญ่จะใช้สีจากธรรมชาติมาระบาย แต่ในปัจจุบันเพื่อความสะดวกจึงใช้สีเคมีที่มีจำหน่ายในท้องตลาดมาใช้ระบาย ผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องของสีที่ใช้ในงานเครื่อง



หนังพบว่าสีย้อมหนังที่ติดคงทนคือสีแอลกอฮอล์ จึงนำมาใช้ในการลงสีลวดลาย โดยงานออกแบบจะใช้ 4 สี คือ สีแดง สีส้ม สีน้ำตาลเข้มและสีธรรมชาติ(สีเดิมของหนัง) ด้านรูปทรง หนังใหญ่จะเป็นแผ่นหนังพื้นผิวแบน ระนาบเดียวกัน ตัวหนังใหญ่นำมาฉลุเป็นภาพตามตัวละครในเรื่อง แบ่งตามลักษณะท่าทาง บทบาท ลีลา การกระทำ ธรรมชาติ ของตัวละคร ส่วนใหญ่จะมีลักษณะหน้าเสี้ยวหรือหันข้าง ผู้วิจัยจึงออกแบบโดยการนำวัสดุที่ใช้ทำมาสร้างสรรค์ให้เป็นรูปทรงสามมิติเพื่อนำไปออกแบบผลิตภัณฑ์โคมไฟ

ส่วนที่ 2 ผลการศึกษาวัฒนธรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ แนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์โคมไฟอัตลักษณ์ศิลปะหนังใหญ่โดยศึกษาความนิยมและความต้องการของผู้บริโภคจำนวน 3 ประเภท ได้แก่ โคมไฟแขวน โคมไฟตั้งพื้น และโคมไฟติดผนัง จากสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญการออกแบบผลิตภัณฑ์และปราชญ์ชาวบ้านด้านการทำหนังใหญ่จำนวนทั้งหมด 3 ท่าน ได้สรุปผลวิเคราะห์แล้วนำข้อมูลมาใช้ในการออกแบบคือ สร้างสรรค์ ลวดลาย สี สัน รูปทรง ให้สื่อถึงความเป็นไทยและมีความร่วมสมัย มีความสุนทรีย์ ง่ายต่อการผลิตและสามารถใช้งานได้ โดยออกแบบลวดลาย พื้นผิว ใช้เทคนิคการทับซ้อนของลวดลายและพื้นผิวเพื่อให้เกิดลวดลายใหม่ที่มีความสวยงามและความแปลกใหม่ ในด้านรูปทรงโคมไฟ ผู้วิจัยใช้รูปทรงของดอกบัวหลวงเป็นแรงบันดาลใจซึ่งมีความหมายถึงความศรัทธา ความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทย โดยใช้รูปทรงเรขาคณิตที่มีความใกล้เคียงดอกบัวคือ รูปทรงกรวย มีลักษณะยอดแหลมฐานกว้างมาออกแบบผสมผสานกับรูปทรงให้มีความเป็นเอกภาพ โดยใช้วัสดุหนังแท้ที่ใช้ทำหนังใหญ่เป็นวัสดุธรรมชาติที่มีคุณสมบัติโปร่งแสงคล้ายแก้ว นำมาประกอบรูปทรงกรวยต่อกันเพื่อสร้างรูปทรงของโคมไฟให้มีความงาม มีความเหมาะสมสำหรับใช้งาน โดยใช้เทคนิคการทาบประกอบเย็บติดกันเพื่อความแข็งแรงเป็นนวัตกรรมการใช้วัสดุหนังชนิดนี้มาสร้างสรรค์รูปทรงผลิตภัณฑ์โคมไฟ โดยการออกแบบภาพร่าง ประกอบด้วยโคมไฟแขวน จำนวน 5 แบบ โคมไฟตั้งพื้น จำนวน 5 แบบและโคมไฟติดผนังจำนวน 5 แบบ เพื่อให้ได้รูปแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ที่มีความสมบูรณ์ จึงนำภาพร่างจำนวน 15 แบบ ไปให้ผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์การออกแบบประเมิน จำนวน 3 ท่าน แล้ววิเคราะห์ผลที่ได้รับเลือกมากที่สุด ประเภทละ 1 แบบ เพื่อนำไปสร้างต้นแบบ ส่วนที่ 3 ผลการสร้างต้นแบบและศึกษาความพึงพอใจนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ โดยผู้วิจัยนำแบบภาพร่างผลิตภัณฑ์โคมไฟทั้ง 3 ประเภทที่ได้รับเลือกจากผู้เชี่ยวชาญการออกแบบมาทำการสร้างต้นแบบ ได้แก่ ผลิตภัณฑ์โคมไฟแขวน ผลิตภัณฑ์โคมไฟตั้งพื้น และผลิตภัณฑ์โคมไฟติดผนัง ที่มีการออกแบบนวัตกรรมในด้านลวดลายที่มีความแปลกใหม่ รูปทรงมีความสวยงามใช้งานได้อย่างสะดวกสบาย จากการสำรวจความพึงพอใจของกลุ่มตัวอย่างพบว่าต้นแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ผู้บริโภคมีความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์ต้นแบบโคมไฟแขวนโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.03$) โคมไฟตั้งพื้นโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.04$) และโคมไฟติดผนังโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.08$)

อภิปรายผล

การออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ เป็นการนำภูมิปัญญาการฉลุลวดลายจากหนังใหญ่ซึ่งเป็นต้นทุนทางศิลปวัฒนธรรมไทยที่แสดงถึงอัตลักษณ์ลวดลายไทยที่มีความประณีตสวยงามเฉพาะตัว การออกแบบมุ่งเน้นให้เกิดนวัตกรรมมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ สามารถใช้สอยได้อย่างเหมาะสม ในการประดับตกแต่งในสถานที่ต่างๆ เพื่อให้เกิดความงามที่มาจากแสงเงาที่ส่องผ่านลวดลายการฉลุหนังใหญ่ ให้ความรู้สึกถึงความงาม ตื่นตา ตื่นใจเมื่อได้พบเห็น อีกทั้งยังเป็นวัสดุจากธรรมชาติที่มีคุณสมบัติพิเศษแสงส่องผ่านได้ มีน้ำหนักเบา แข็งแรงเหมาะสมอย่างยิ่งในการทำโคมไฟ การออกแบบประกอบด้วยผลิตภัณฑ์โคมไฟแขวน โคมไฟตั้งพื้น และโคมไฟติดผนัง เพื่อให้ได้รูปแบบที่แสดงอัตลักษณ์ลวดลายของศิลปะหนังใหญ่ที่มีความงามในด้านลวดลายที่มีคุณค่าของศิลปะไทย สอดคล้องกับ เรวัต สุขสิกาญจน์ (2557) ซึ่งได้ทำการศึกษาในเรื่องโคมไฟหนังตะลุงมีแรงบันดาลใจมาจากฝีมือและภูมิปัญญาของมนุษย์ด้านศิลปหัตถกรรมที่ต้องการให้งานหัตถกรรมไทยยังคงอยู่สืบต่อไป เพราะมนุษย์ต้องการมีหัตถกรรมที่มีความสวยงาม น่าใช้ และมีคุณค่าทางสุนทรียภาพควบคู่ไปกับประโยชน์ใช้สอย ผู้ศึกษาจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาวิเคราะห์เพื่อกำหนดแนวคิดในการออกแบบผลิตภัณฑ์จากรูปทรงที่มีความงาม ความร่วมสมัย เพื่อตรงตามความต้องการของผู้บริโภค อีกทั้งยังมีความแข็งแรง ทนทาน แสดงลักษณะเฉพาะของอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ ได้อย่างโดดเด่นและแตกต่าง ทำให้เกิดคุณค่าของอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ที่เป็นภูมิปัญญาของคนไทย ผลการศึกษาพบว่า การออกแบบและพัฒนาโดยนำนวัตกรรมทับซ้อนลวดลายมาออกแบบ เพื่อสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ เป็นการบูรณาการศาสตร์ในด้านหัตถกรรมคือการฉลุลวดลาย ศาสตร์ด้านการออกแบบผลิตภัณฑ์ คือการออกแบบรูปทรงโคมไฟ และศาสตร์ด้านการออกแบบนิเทศศิลป์โดยการถอดอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ซึ่งนำมารวมเข้าไว้ด้วยกันในผลิตภัณฑ์โคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่ได้อย่างลงตัว

การนำอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่มาสังสรรค์ในงานผลิตภัณฑ์โคมไฟทำให้เกิดความน่าสนใจ แปลกใหม่ มีความร่วมสมัย อีกทั้งคำนึงถึงสิ่งที่ผู้บริโภคต้องการในการใช้งานได้จริง แข็งแรง ปลอดภัย ดังนั้นการออกแบบนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่จึงเป็นการผสมผสานรวมกันในด้านความงาม ความสุนทรีย์และประโยชน์ใช้สอย

การสร้างต้นแบบและศึกษาความพึงพอใจนวัตกรรมโคมไฟอัตลักษณ์ลวดลายศิลปะหนังใหญ่พบว่า ผู้บริโภคมีความพึงพอใจผลิตภัณฑ์ต้นแบบโคมไฟแขวนโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.03$) โคมไฟตั้งพื้นโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.04$) และโคมไฟติดผนังโดยรวมในระดับมาก ($\bar{X}=4.08$) รูปแบบของผลิตภัณฑ์เน้นความสวยงามและเหมาะสมกับการใช้งาน โดยออกแบบให้มีรูปทรงที่มีความร่วมสมัย สามารถเป็นผลิตภัณฑ์ทางเลือกให้กับผู้บริโภคที่นิยมนวัตกรรมความแปลกใหม่ มีความงาม มีคุณค่าทางศิลปะและสามารถใช้งานได้เป็นอย่างดี สอดคล้องกับการวิจัย ปานฉัตร อินทร์คง (2560) งานออกแบบจึงต้องสร้างความประทับใจให้กับผู้พบเห็นจากภาพลักษณ์ของสินค้าที่ออกเหนือ



จากหน้าที่การใช้งาน ในขณะเดียวกันประโยชน์ใช้สอยที่ได้รับยังมีความเหมาะสมกับการใช้งานในชีวิตประจำวัน รูปแบบมีความสอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภคในปัจจุบันจึงจะทำให้เกิดประโยชน์เชิงพาณิชย์ได้

การออกแบบและการสร้างต้นแบบผลิตภัณฑ์ให้ตรงตามความต้องการของผู้บริโภคเป็นสิ่งที่มีความสำคัญเพราะจะทำให้ทราบถึงข้อมูลของผลิตภัณฑ์ว่ามีจุดอ่อนหรือจุดแข็งอย่างไรเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ในการพัฒนาปรับปรุงเพื่อให้ผลิตภัณฑ์มีความสมบูรณ์มากที่สุด

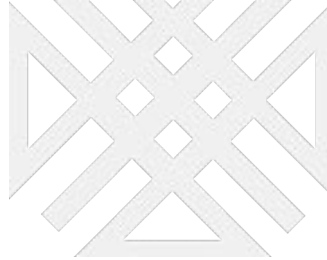
ข้อเสนอแนะ

1. สามารถนำเทคนิคการทำตลาดที่ได้จากการศึกษารั้งนี้ไปพัฒนาในการสร้างสรรค์ออกแบบผลิตภัณฑ์ในรูปแบบอื่น ๆ
2. นำองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยไปถ่ายทอดสู่ชุมชนเพื่อพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนให้เกิดอาชีพและรายได้ในครัวเรือน
3. นำผลการวิจัยไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนในสาขาวิชาวัฒนธรรมเครื่องหนังหรือวิชาอื่น ๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกัน

บรรณานุกรม

- ชิน อยู่ดี. (2530). มุลกำเนิดของคนไทย. ศิลปวัฒนธรรมไทย. ปีที่ 11 (ฉบับพิเศษ)
- ทองเจือ เขียดทอง. (2542). การออกแบบสัญลักษณ์ Logo trade mark symbol. กรุงเทพฯ : ศิลปบรรณา. ปานฉัตร อินทร์คง. (2560). การประยุกต์ใช้ผ้าทอจันแสนร่วมกับงานจักสานเพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์ชุมชนเชิงพาณิชย์ จังหวัดนครสวรรค์. กรมส่งเสริมวัฒนธรรมกระทรวงวัฒนธรรม.
- ปิยะชาติ อิศรภักดี. (2559). Branding 4.0. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด. มนตรี ตราโมท. (2502). การละเล่นของไทย. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร.
- รักษ์ วรภิโกคาร. (2547). การจัดการวัฒนธรรมสำหรับผู้บริหาร. กรุงเทพฯ : สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี.
- เรวัต สุขสิกาญจน์. (2557). วารสารวิชาการ Veridian E-Journal ปีที่ 7 ฉบับที่ 3 เดือนกันยายน ธันวาคม 2557
- อุดมศักดิ์ สารบุตร. (2550). ออกแบบเฟอร์นิเจอร์. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. สารานุกรมเด็ก เล่ม 25. พระนคร: องค์การคหของค้ำคูลสภา.





การแสดงเดี่ยวเพื่อนำเสนอชีวิตของตัวละครที่ถูกกดทับจากวาทกรรม ความสมบูรณ์แบบเรื่อง The Masterpiece

The Masterpiece: A solo performance to reveal the oppressed character
from a discourse of perfection

ธีรภัทร์ นาคปานเสื่อ¹

คณพศ วิรัตน์ชัย²

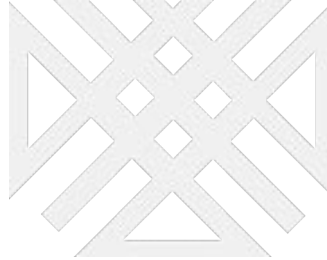
บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นการวิเคราะห์ความรู้จากผลงานสร้างสรรค์จากการวิจัยปฏิบัติการมี
วัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทละครและนำเสนอการแสดงเดี่ยว การวิจัยครั้งนี้มีการศึกษาและรวบรวม
ข้อมูลจากเอกสารวิชาการด้านทฤษฎีวาทกรรมและมายาคติ การศึกษาวิธีทัศน์ ภาพยนตร์และบท
ละครที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแนวทางการเขียนบทละครโดยได้แรงบันดาลใจจากหนังสือเรื่อง การเดิน
ทางของส่วนที่หายไป (The Missing Piece Meets the Big O) ของ เชล ซิลเวอร์สไตน์ (Shel Silverstein)
แปลโดย ปลาสิ่รุ่งเพื่อนำมาสร้างโครงเรื่องแล้วนำมาข้อมูลมาตีความเพื่อสร้างบทละครสำหรับการ
แสดงเดี่ยวโดยมีธีรภัทร์ นาคปานเสื่อเป็นนักแสดง กำกับการแสดงโดย สันหิ์ไชญ์ เอื้อศิลป์ ผลการ
วิจัยพบว่าบทละครสำหรับการแสดงเป็นบทพูดเดี่ยว (monologue) ซึ่งมีการเลือกใช้สัญลักษณ์ การ
อุปมาอุปไมย แนวความคิดหลักของเรื่องคือ จงเรียนรู้ที่จะยอมรับและเติบโตในแบบของตัวเองโดย
นำเรื่องราวการถูกลดคุณค่าในชีวิตจากความคาดหวังความสมบูรณ์และความสำเร็จของผู้อื่นโดย
เล่าเรื่องผ่านตัวละครหลักชื่อ เอ็มมา เทย์เลอร์ซึ่งเธอแต่งตัวเป็นผู้หญิงแต่แท้จริงเธอเป็นผู้ชายอายุ
ประมาณ 40 ปี บทละครมีลักษณะเป็นภาพปะติดปะต่อ (collage) ผลงานการแสดงเดี่ยวใช้เทคนิค
และวิธีการแสดงแบบละครเคเวียร์เพื่อวิพากษ์วิจารณ์ เสียดสี ประชดประชันสังคมโดยเสนอมุมมอง
ผ่านเพศที่สาม การเข้าสู่สภาวะของตัวละครใช้วิธีการด้นสด (improvisation) การเรียกความทรงจำ
ในอดีต (memory recall) การฝึกหาความหมายของคำพูดและความหมายใต้คำพูด (subtext)
ทดลองหาวิธีการนำเสนอใหม่ ๆ ผ่านกระบวนการซ้อมภายใต้แนวทางที่ผู้กำกับการแสดงกำหนดให้
โดยมีองค์ประกอบทั้งเสื้อผ้า พื้นเวทีและฉาก รวมทั้งแสงและเสียงที่ส่งเสริมสอดคล้องไปกับการแสดง
ทำให้สามารถสื่อสารแก่นความคิดไปสู่ผู้ชมให้เกิดเรียนรู้ไปกับการแสดงและตัวละคร

คำสำคัญ : การแสดงเดี่ยว, ละครเคเวียร์

¹ นิสิตระดับปริญญาตรี สาขาศิลปะการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา

² อาจารย์ประจำสาขาดนตรีและการแสดง คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา



Abstract

This research article is a result of knowledge analysis from practicing research entitled The Masterpiece (a solo performance) which aimed to create a play script and perform a solo performance. The theory of myth and discourse, video recording, films, play scripts were collected as research data for scriptwriting. The performance structure was inspired and interpreted from a book called The Missing Piece Meets the Big O originally by Shel Silverstein, and Thai translated by Pla Srirung, which used as a script creating and solo performed by Teerapat Nakpansue under the directing of Sanchai Uaesilapa. The study found that semiotic and metaphor were used in a monologue play script. The message of the story was learning how to accept life, and how to grow in own way by using the issue of perfect- being expectation discourse, and others' success through the character named Emma Taylor who is a 40-year old male with a female appearance. The script is characterized as collage technic, the solo performance using the technic and method of queer theater to critic and parody the society through the perspective of homosexual. The improvisation, memory recall, and finding of the meaning and subtext technics were used to approach to be the character. The new style of the presentation consists of costume, space, scene, light, and sound along the strong directing was tried out to deliver a message, and making the learning process to audiences

Keywords : Solo Performance, Queer Theatre

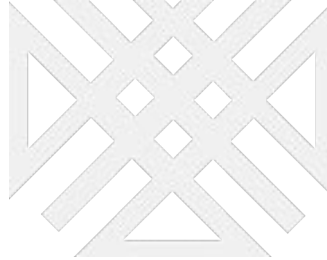
บทนำ

ประเด็นปัญหาและแรงบันดาลใจสำคัญในการวิจัยเพื่อนำมาสร้างสรรค์บทและนำไปสู่การแสดงเดี่ยวครั้งนี้มาจากประสบการณ์ชีวิตของธีรภัทร์ นาคปานเสียจากการสูญเสียความเป็นตัวเองเพราะมีความพยายามต้องการเป็นที่ยอมรับในสังคม ตลอดจนความคาดหวังที่มีต่อชีวิตและการศึกษาซึ่งเป็นประสบการณ์ในตั้งแต่เริ่มศึกษาในระดับมัธยมศึกษาจนถึงมหาวิทยาลัยรวมถึงสิ่งประกอบสร้างต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อทัศนคติความสมบูรณ์แบบของชีวิต ดังเช่นเดียวกันกับที่ณัฐพงษ์ สกกุลเลี้ยว (สืบค้นเมื่อวันที่ 7 กันยายน 2564 , <https://prachatai.com/journal/2011/08/36356>) ได้เสนอแนวคิดที่สะท้อนปัญหาของสังคมที่ให้ความสำคัญจากความคาดหวังของความสมบูรณ์ในครอบครัวไว้ว่า สังคมตั้งแต่ครอบครัวได้สร้างกรอบมาตรฐานขึ้นมาซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่เข้าไปกดดันและทำให้ผู้คนที่ไม่สามารถดำเนินชีวิตตามกรอบมาตรฐานดังกล่าวได้ รู้สึกผิด ย้ำแย่ และท้อแท้ใน

ชีวิตมากกว่าที่ควรจะเป็น เช่นการสถาปนากรอบมาตรฐานของครอบครัวที่สมบูรณ์แบบตามอุดมคติขึ้นมาโดยไม่มองว่าการหย่าร้างเป็นเรื่องธรรมชาติของมนุษย์ ได้เบียดขับให้พ่อ แม่ หรือใครก็ตามที่ไม่สามารถประทับประครองครอบครัวของตนให้เป็นไปตามอุดมคติดังกล่าวได้กลายเป็นคนที่มีปัญหา ไม่มีความรับผิดชอบ มีความบกพร่อง และไม่สมบูรณ์อย่างรุนแรง

ด้วยเหตุนี้การสร้างสรรคการแสดงจึงเป็นการเรียนรู้ชีวิตของมนุษย์ซึ่งผู้วิจัยมีความมุ่งหวังสร้างแรงบันดาลใจและเป็นการกระตุ้นความคิดให้กับคนที่กำลังเผชิญสภาวะเดียวกับตัวละครโดยนำปมปัญหาจากการใช้ชีวิตในสังคมเกี่ยวกับความแตกต่างทางเพศ การไม่ถูกยอมรับในสังคม การถูกรอบจำกัดสิทธิของชีวิตในสังคมนวมถึงการตั้งคำถามกับสังคม วัฒนธรรม การศึกษา การเมือง ความเชื่อ ค่านิยม เศรษฐกิจโดยมุ่งหวังทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์ถึงความเป็นจริงตามธรรมชาติหรือมายาคติที่ถูกสร้างขึ้น และการแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece ยังสะท้อนให้เห็นถึงการสร้างวาทกรรม ระบบ และกระบวนการในการสร้าง/ผลิต (Constitute) อัตลักษณ์ (Identity) และความหมาย (Significance) ให้กับสรรพสิ่งต่าง ๆ ในสังคมที่ห่อหุ้มเราอยู่ ไม่ว่าจะเป็นความรู้ ความจริง อำนาจ หรือตัวตนของเราเอง จากมายาคติและวาทกรรมที่ตราไว้ในสังคมดังที่กัวธาร์ ภิรมย์ชม (2559, หน้า 23-32) ได้ศึกษาแนวคิดของโรลิ่งส์ บาร์ตส์ (ค.ศ.1915 - 1980) นักวิชาการชาวฝรั่งเศสซึ่งทำการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับระบบคุณค่าร่วมสมัยทางสังคมเพื่อสร้างมายาคติ (Myth) ทางวัฒนธรรมสมัยใหม่นำมาใช้อธิบายการสื่อความหมายของปรากฏการณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะการนำเสนอความหมายในเชิงวัฒนธรรมที่มักจะมาพร้อมกับคติความเชื่อและถูกทำให้เป็นที่รับรู้ประหนึ่งราวกับว่าสิ่งที่ถูกนำเสนอเป็นความจริงตามธรรมชาติแต่แท้ที่จริงแล้วความคิดหรือมโนทัศน์ที่ถูกถ่ายทอดออกมาและเข้าสู่การรับรู้ไม่ได้เป็นไปหรือเกิดขึ้นตามหลักของข้อเท็จจริงแต่เป็นความหมายที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาและกลายเป็น “มายาคติ” อันเป็นทัศนคติที่หล่อหลอมความเข้าใจของผู้คนเสมือนภาพลวงอันน่าเชื่อถือและเป็นที่ยอมรับและรับรู้กันโดยทั่วไป ดังเช่นเดียวกันกับที่นพพร ประชากุล (2547, หน้า 4) ได้เรียงเรียงความหมายของมายาคติ (Myth) ไว้ว่ามายาคติคือการสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติหรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นกระบวนการของการลวงให้หลงแต่ก็มีได้หมายความว่ามายาคติเป็นการโกหกหลอกลวงบิดเบือนข้อเท็จจริงหรือปิดบังอำพรางสิ่งใดทั้งสิ้น ทุกอย่างปรากฏต่อหน้าอย่าเปิดเผยจนสร้างความคุ้นเคยจนไม่ทันตั้งตัวว่ามันเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรมโดยที่เราอาจหลงคิดไปว่าค่านิยมที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติหรือเป็นไปตามสามัญสำนึก

ผลงานวิจัยนี้จึงเป็นการสร้างสรรค์บทละครสำหรับการแสดงเดี่ยวที่เล่าเรื่องราวของตัวละคร “เอมมา” ตัวละครซึ่งเป็นภาพแทนความหลากหลายทางเพศ ช่างเย็บผ้าที่เก็บตัวอยู่ในห้องทำงานเล็ก ๆ ชีวิตที่ถูกติดด้วยอดีตกับและสิ่งที่ยังคงค้างอยู่ในใจ แต่เมื่อเธอได้รับโอกาสจาก “อเล็กซ์” นักแสดงหนุ่มที่ต้องการตัดชุดสำหรับใช้ในการประกวดละครเธอจึงมีความหวังที่จะสร้างผลงานที่สมบูรณ์แบบ แต่ต้องประสบปัญหาเกี่ยวกับการตัดเย็บอยู่กับแบบเดิม ๆ ของเธอไม่ได้รับการยอมรับซ้ำแล้วซ้ำเล่าเท่ากับอดีตอันขมขื่นของเธอ เธอจึงคิดวิธีที่จะสร้างความภูมิใจเกิดการเปิดประสบการณ์



ใหม่ของตนเองในการทำผลงานที่เป็นต้นแบบแทนที่จะทำแบบสำเร็จของคนอื่น โดยมุ่งหวังที่จะสื่อสารแก่นความคิดของเรื่อง The Masterpiece ให้ผู้ชมได้เกิดการตั้งคำถาม การพิจารณา และการแสวงหาคำตอบกับมายาคติและวาทกรรมความสมบูรณ์แบบของชีวิตตัวละครกับพวกเราทุกคนให้พร้อมต่อการเผชิญโลกและทำความเข้าใจตัวละครเสมือนการเข้าใจตัวเราเอง

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสร้างบทละครและนำเสนอการแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece

ประโยชน์ที่รับจากการวิจัย

1. การสร้างองค์ความรู้จากกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece
2. เกิดการเรียนรู้แก่นความคิดเรื่องการเติบโตด้วยตัวเองในแบบของตนเองจากประสบการณ์การทำงาน

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece จากแรงบันดาลใจที่ดีความจากหนังสือเรื่อง การเดินทางของส่วนที่หายไป (The Missing Piece Meets the Big O) ของ เชล ซิลเวอร์สเทน (Shel Silverstein) แปลโดย ปลาสิ่รุ่ง โดยกำหนดแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย ดังนี้



แผนภาพที่ 1 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย

ที่มา: ธีรภัทร นาคปานเสื่อ

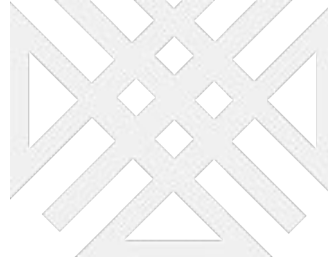
ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยปฏิบัติการโดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง การศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากหนังสือเรื่อง การเดินทางของส่วนที่หายไป (The Missing Piece Meets the Big O) ของ เชล ซิลเวอร์สไตน์ (Shel Silverstein) แปลโดย ปลาสิ่รุ่ง การศึกษาและวิเคราะห์บทละครเรื่อง I Am My Own Wife ของ ดัก ไรซ์ (Doug Wright), บทละครเรื่อง พินัยกรรมของหญิงวิกลจริต ของ ดารกา วงศ์ศิริ, บทละครเรื่อง Emily of Emerald Hill ของ สเตลลา โคน (Stella Kon) และบทละครเรื่อง จุมพิต-นางพญาแมงมุม ของ มานูเอล พูอิค (Manuel Puig) การศึกษาวีดิทัศน์ภาพยนตร์เรื่อง Hedwig and the Angry Inch และ The Dress maker เพื่อใช้เป็นแนวทางการเขียนบทละครพูดเดี่ยวโดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ตามหัวเรื่องที่ศึกษา และนำมาตีความโดยนำประเด็นที่ได้จากการวิเคราะห์และการตีความมาสร้างบทละครสำหรับการแสดงเดี่ยวโดยมีธีรภัทร นาคปานเสือเป็นนักแสดง และอาจารย์ ดร.สันธิ์ไชญ์ เชื้อศิลป์ เป็นผู้กำกับการแสดง เนื่องด้วยวิกฤติการแพร่ระบาดของเชื้อโคโรนาไวรัส โควิด-19 การแสดง The Masterpiece เปิดการแสดงโดยจำกัดจำนวนผู้ชมและได้บันทึกผลงานการแสดงไว้เพื่อทำการวิเคราะห์และถอดองค์ความรู้จากกระบวนการทำงานและปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากการวิจัย

ผลการวิจัย

การสร้างสรรค์ผลงานนี้ได้ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยโดยได้ศึกษาทฤษฎีด้านมายาคติและวาทกรรมที่ถูกกำหนดในสังคมเพื่อนำไปสร้างบทละคร ดังที่นพพร ประชากุล (2547, หน้า 4) ได้อธิบายความหมายของคำว่า มายาคติ (myth) ไว้ว่า มายาคติหมายถึงการสื่อความหมายด้วยคติความเชื่อทางวัฒนธรรมซึ่งถูกกลบเกลื่อนให้เป็นที่รับรู้เสมือนว่าเป็นธรรมชาติ เป็นกระบวนการลวงให้หลง ทั้งนี้ความหมายของมายาคติไม่ใช้การโกหกหลอกลวงแบบปั้นน้ำเป็นตัวหรือการโฆษณาชวนเชื่อที่บิดเบือนข้อเท็จจริง มายาคตินั้นไม่ได้ปิดบังอำพรางสิ่งใดแต่ทุกอย่างนั้นปรากฏต่อหน้าต่อตาอย่างเปิดเผยจนไม่ทันสังเกตว่ามันเป็นสิ่งประกอบสร้างทางวัฒนธรรมทำให้หลงคิดไปว่าค่านิยมที่เรายึดถืออยู่นั้นเป็นธรรมชาติหรือเป็นไปตามสามัญสำนึก

ก่อนการลงมือปฏิบัติเขียนบทละครเพื่อให้ได้บทที่มีความหมายควบคู่กันระหว่างภาษาและความคิดผู้วิจัยได้ศึกษาเรื่องมายาคติและวาทกรรมเป็นการศึกษาหาความรู้และสร้างความเข้าใจ เชื่อมโยงเหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบริบทของสังคมและสามารถเข้าถึงบทบาทที่แท้จริงของคนในสังคมถ่ายทอดผ่านตัวละครโดยประเด็นที่ผู้วิจัยให้ความสนใจคือ การยอมรับทางสังคมในแง่ของความแตกต่างทางเพศ การเข้าใจความคิดของคนในสังคมและความเชื่อของคนในสังคมที่เป็นอยู่อย่างแพร่หลายในสังคม นอกจากนั้นยังได้ทำการศึกษาทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับวาทกรรมทำให้ผู้วิจัยเข้าใจในรูปแบบของความคิดของมนุษย์ที่สืบทอดต่อ ๆ กันมา และวาทกรรมไม่ใช่เพียงเป็นภาษาในรูปแบบตัวอักษรแต่เป็นการส่งสารทางความคิด ความรู้ครอบงำให้มนุษย์มีปฏิสัมพันธ์และ



การแสดงออก ทั้งมายาคติและวาทกรรมมีส่วนเชื่อมโยงกันโดยมายาคติเป็นการใช้ภาษาแบบหนึ่ง ที่กระทำผ่านวาทกรรม นอกจากการศึกษาศาสตร์สำคัญเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์แล้วการวิจัยครั้งนี้ ได้ศึกษาบทละครไทยและตะวันตกเพื่อใช้เป็นแนวทางการสร้างตัวละครเพื่อใช้เป็นแนวทางในการ เขียนบทละครได้แก่ เรื่อง I Am My Own Wife ของ ดัก ไวท์ (Doug Wright), เรื่อง พินัยกรรมของ หญิงวิกลจริตของ ดารกา วงศ์ศิริ, เรื่อง Emily of Emerald Hill ของ สเตลลา โคน (Stella Kon), เรื่อง จุมพิต-นางพญาแมงมุม ของ มานูเอล พูอิค (Manuel Puig) นอกจากนั้นยังได้ศึกษาสื่อวิทัศน์งาน สร้างสรรค์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับประเด็นที่ศึกษาโดยศึกษาจากภาพยนตร์เรื่อง Hedwig and the angry inch รวมทั้งบันทึกการแสดงสดในชื่อเดียวกัน ว่าด้วยเรื่องราวชีวิตเฮ็ดวิกผู้ที่ถูกแบ่งครึ่งมา ตั้งแต่กำเนิดพ่อแม่ถูกแยกส่วนแยกทางกัน ตัวเขาเกิดมาในชีวิตครึ่งเพศที่มีร่างเป็นชายใจเป็นหญิง และอยู่ในเยอรมนีที่มีกำแพงเบอร์ลินขวางกั้นตรงกลาง ชีวิตที่โหยหาอีกส่วนหนึ่งของชีวิตที่ขาดหายไปกับความรักของผู้ชายทั้ง 2 กับ หญิงแปลงเป็นชายอีก 1 คน ที่จะเป็นคำตอบในการเติมเต็มชีวิตที่ เหมือนจะขาดหายไป เพราะเจ้าส่วนเกินตรงหว่างขาเขาจึงร้องเพลงจัดคอนเสิร์ตจนเข้าใจในตัวเอง และยอมรับในตัวเองได้ นอกจากนั้นยังได้ศึกษาภาพยนตร์เรื่อง The Dressmaker ว่าด้วยเรื่องของดี ไชเนอร์สาวต้องการกลับบ้านเกิดเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์จากคดีที่ติดตัวเธอมาตั้งแต่อายุ 10 ขวบ โดยการตัดชุดให้กับลูกสาวร้านของช่างนางสาว ๆ ทั้งหมู่บ้านแห่มาใช้บริการแต่ก็ยังเป็นที่รังเกียจของ คนอยู่ดีจึงนำไปสู่การล้างแค้นคนทั้งหมู่บ้านและพยายามทำทุกทางให้สังคมยอมรับเพื่อเป็น แนวทางในการสร้างสรรค์ นอกจากการศึกษบทละครตามรายละเอียดข้างต้น โครงสร้างของการ เล่าเรื่องและการสร้างตัวละครได้รับแรงบันดาลใจจากการศึกษาหนังสือและวิทัศน์เรื่อง การเดินทางของส่วนที่หายไป (The Missing Piece Meets the Big O) ของ เชล ซิลเวอร์สไตน์ (Shel Silverstein) แปลโดย ปลายี่งซึ่งเป็นหนังสือภาพสำหรับเด็กที่กล่าวถึงอีกมุมมองหนึ่งของเจ้าชิ้นส่วนสามเหลี่ยม เล็ก ๆ ที่เคยเป็นแค่ “ส่วนเติมเต็ม” เล่าเรื่องราวของส่วนเติมเต็มแสนเศร้าที่เฝ้ารอคอยด้วยความหวัง ว่าตนจะ “ถูกเลือก” เป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของใครสักคนมันเฝ้ารอทั้งสุขทั้งทุกข์ ลองผิดลองถูกทั้งที่คิดว่าพบ “ชิ้นที่ใช่” แล้วแต่ชีวิตก็กลับไม่ได้หวานชื่นดังฝันจนกระทั่งวันหนึ่งมันได้พบกับวงกลมวงหนึ่งที่สมบูรณ์ในตัวเองเจ้าสามเหลี่ยมน้อยคิดว่าตัวเองเป็นแค่ชิ้นส่วนเล็ก ๆ ที่ไม่อาจกลิ้งไปไหนได้ จึงต้องเป็นฝ่ายเฝ้ารอเพื่อจะเป็น “ผู้ถูกเลือก” ในชีวิตของคนอื่น ๆ แต่วงกลมพยายามบอกว่าการกลิ้ง ไม่ได้ไม่ใช่เพราะเจ้าสามเหลี่ยมไม่มีความสามารถหากแต่เป็นเพราะยังไม่ลองลงมือทำมากกว่าเมื่อ เจ้าสามเหลี่ยมลองขยับเขยื้อนเคลื่อนไหวมันจึงพบว่าตัวเองทำได้เหลี่ยมมุมที่มีค่อยๆ ลื่นหายไป รูป ร่างที่เปลี่ยนไปทำให้ท้ายที่สุดแล้วมันก็กลิ้งไปทุกแห่งได้ ไม่แตกต่างจากเจ้าวงกลม จึงทำให้ผู้วิจัย เลือกรเรื่องนี้มาใช้ในการตีความในการสร้างสรรค์ ปรากฏผลการวิจัยดังนี้

1. การสร้างบทละคร

การพัฒนาบทละครสำหรับการแสดงเดี่ยวได้กำหนดแนวทางเป็นลักษณะบทพูดเดี่ยว (monologue) ซึ่งมีการเลือกใช้สัญลักษณ์ วลี คำ ประโยคเป็นในการถ่ายทอดเรื่องราว เหตุการณ์และความรู้สึกของผู้เขียนบทโดยมีการใช้การอุปมาอุปไมย ทั้งนี้การเลือกใช้แก่นเรื่อง โครงเรื่องและ

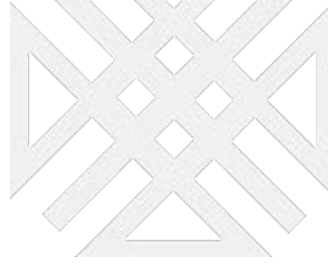
สัญลักษณ์ของเรื่องมาจากการเทียบเคียงกับอัตชีวประวัติและประสบการณ์ชีวิตของธีรภัทร์ นาคปานเสือ ตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 : ติความจากหนังสือเทียบเคียงกับประสบการณ์

โครงเรื่องจากหนังสือ	เทียบเคียงกับประสบการณ์ชีวิต
ขึ้นส่วนที่ขาดหายไปนั่งอยู่อย่างโดดเดี่ยวเฝ้ารอใครสักคนพามันไปที่ไหนสักแห่งให้เป็นส่วนที่สมบูรณ์	การอยู่คนเดียวไม่รู้ว่าชอบอะไร มีต้นทุนจากความถนัดที่ไม่ถูกยอมรับ
จนมันได้พบกับบางคนเข้ากันได้แต่กลับไม่ได้	ฟังคนอื่นมากเกินไป เชื่อคำพูดของคนอื่น
บางคนกลับได้แต่เข้ากันไม่ได้	การเข้ากับเพื่อนไม่ได้ตั้งแต่เด็ก
บางคนไม่รู้จะไรกับเข้ากันได้	โลกส่วนตัว เช่น การอ่านหนังสือและจินตนาการ
บางคนไม่รู้จะไรเลย	การทุ่มเทกับความรักที่ไม่ได้ผลตอบแทน
บางคนบอบบางเกินไป	ความอ่อนแอภายในจิตใจ
บางคนทิ้งเอาไว้บนแท่นบูชา	ความรักในศิลปะการละคร
บางคนมีขึ้นที่ขาดมากเกินไป	คำถามและข้อสงสัยในชีวิตและความมั่นใจ
บางคนมีขึ้นที่มากเกินไป	ความคิดมาก
มันเรียนรู้ที่จะซ่อนตัวจากผู้วิหยา	เพื่อนที่เห็นแก่ตัวและการวิการหลบเลี่ยง
บางคนดูไกลเกินไป	ความห่วงใยและหวังดีจากบุคคลรอบข้าง
บางคนกลับผ่านไปโดยไม่มีใครสังเกต	สังคมในมหาวิทยาลัยที่อยู่ ณ ปัจจุบัน
มันพยายามทำตัวให้น่าสนใจยิ่งขึ้นแต่ก็ไม่ช่วยอะไร	การที่พยายามเปลี่ยนแปลง ปรับปรุงตัวเองให้ดีขึ้นทั้ง ศีลธรรม การแต่งตัว
มันพยายามทำตัวให้ดูฉลาดมากขึ้น แต่ทำให้คนที่ซื่อายหนีหายไป	การพยายามทำตัวให้เก่งขึ้น ความตั้งใจที่เเยะเกินไป ทำให้เพื่อนไม่คบ
พบกับสิ่งที่ขาดหายและเต็มเต็มพอดีแต่มันโตขึ้น	ประสบการณ์ในการทำงานที่ล้มเหลว
ลอง ลุก ยึด ล้ม จนเป็นวงกลมที่ค่อนข้างสมบูรณ์	การได้ทำในสิ่งที่ไม่เคยทำ

ที่มา : ธีรภัทร์ นาคปานเสือ

จากรายละเอียดข้างต้นได้นำมากำหนดตัวละครรวมทั้งกำหนดประเด็นโดยมีความต้องการสื่อสารความคิดหลักคือ จงเรียนรู้ที่จะยอมรับและเติบโตในแบบของตัวเอง โดยมีโครงสร้างการเล่าเรื่องว่าด้วยเรื่องของกะเทยที่ตามหาส่วนที่ขาดหายไปจนได้เรียนรู้ที่จะเป็นส่วนนั้นด้วยตัวเองโดยการดำเนินเรื่องผ่านกระบวนการตัดเย็บเครื่องแต่งกายคู่ไปกับการเล่าถึงแต่ละช่วง



ของชีวิต โดยแบ่งเป็น 11 ช่วง ดังนี้

- ช่วงที่ 1 ความเป็นกระเทยคืออะไรจากคำพูดของคนอื่น??
- ช่วงที่ 2 การเป็นส่วนเกินของสังคมในวัยมัธยม
- ช่วงที่ 3 การเติมเต็มตัวเองด้วยโลกส่วนตัวและจินตนาการ
- ช่วงที่ 4 ความบอบบางในชีวิตรักที่พังทลายในประเด็นผู้ชายต้องคู่กับผู้หญิง
- ช่วงที่ 5 ความพยายามที่จะเป็นยอมรับของคนในสังคมประเด็นอุดมคติของความสวย

เพศทางเลือก ความสามารถ อาชีพ

- ช่วงที่ 6 คำถามและความคิดของคนอื่น
- ช่วงที่ 7 การเอาตัวรอดจากผู้หาประโยชน์
- ช่วงที่ 8 การถูกจำกัดจากความห่วยและการตัดสินใจที่มองข้าม
- ช่วงที่ 9 ความตั้งใจและความพยายามทำให้ผู้คนถอยห่าง
- ช่วงที่ 10 การเรียนรู้ที่让别人ทำให้เราเติบโต
- ช่วงที่ 11 การเรียนรู้ที่จะเติบโตด้วยตัวเองในแบบของตัวเอง

การเล่าเรื่องคือการแสดงที่มีนักแสดงคนเดียวที่พูดถึงสิ่งที่เป็มาคาดติดตาม
แบบแผนและเรียนรู้ความเป็นต้นฉบับ (original) ของตนเอง โดยยึดหลักการออกแบบในเรื่องมีรูปแบบเป็นงานร่วมสมัย (Contemporary art) กำหนดสถานที่เป็นร้านตัดเย็บเสื้อผ้าข้างโรงละคร มี
โทนสีของเรื่อง(Tone) สำหรับการนำเสนอเป็นสีน้ำตาล สีดำ ให้อารมณ์และความรู้สึกร่วม (Mood)
สนุก หดหู่ ตระหนักรู้ กำหนดยุคสมัยในเรื่องคือปี ค.ศ. 1947 –1957 และได้กำหนดความยาวของ
บทละครสำหรับแสดงระยะเวลา 30 นาที โดยกำหนดให้มีจินตภาพของงานออกแบบดังนี้



ภาพที่ 2 จินตภาพของงานออกแบบตัวละคร เป็นเสื้อผ้า New Look ที่ออกแบบโดย Christian Dior
ผู้สร้างบทยากให้เห็นตัวละครที่มีความเป็นคนที่พยายามจะสมบูรณ์แบบในรูปฟอร์มเสื้อผ้าที่สวมใส่ใน
แบบที่ดูแข็งแกร่งเปรียบกับการที่ตัวละครที่อ่อนแอภายในและสร้างความแข็งแกร่งภายนอกกลบเกลื่อนไว้

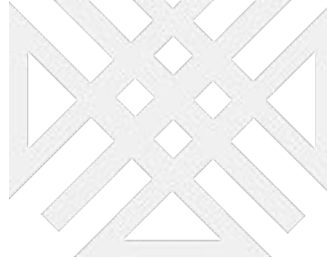
ที่มา : <https://www.vogue.co.th/fashion/article/diorhistory>

การพัฒนาบทละครสำหรับการใช้ในการแสดงผู้เขียนบทละครได้พัฒนาบทละครจากตัวบทละครร่างที่ 1 เมื่อนำบทละครไปใช้ในการทำงานกับผู้กำกับการแสดง บทละครถูกปรับให้เหมาะสมกับการแสดงเพื่อให้ชีวิตของตัวละคร การกระทำและสถานการณ์ที่ตัวละครกำลังเผชิญอยู่ชัดเจนมากขึ้นและเชื่อมรอยต่อของบทละครซึ่งมีลักษณะเป็นภาพปะติดปะต่อ (collage) ให้สามารถเล่าเรื่องสอดคล้องกันได้ในแต่ละช่วงโดยแก้ไขให้กำหนดรายละเอียดสถานที่ที่ตัวละครอยู่ในห้องสตูดิโอเล็กๆ ในอาคารชั้น 6 ที่ตกแต่งแบบฝรั่งเศสเคยเป็นห้องของคนใช้ในศตวรรษก่อนเรียกว่า chamber de bonne หลังที่นั่งของคนดูสมมติให้เป็นส่วนของที่นั่ง คนดูจะเห็นส่วนที่เป็นที่ทำงานตัดเย็บเสื้อผ้า มีโต๊ะขนาดใหญ่วางอยู่ตรงกลาง ด้านหลังซ้ายมีโคมไฟตั้งพื้นประดับอยู่ ด้านหลังกลางแขวนภาพวาดปลอมของศิลปินชื่อดังอยู่ 1 รูป มีม้วนผ้าและม้วนกระดาษวางอยู่มีกองกรอบรูปที่มีชื่อเสียงไว้ 4-5 รูปที่พื้น ด้านมุมขวามีรูปปั้นเดวิดปลอมตั้งอยู่ใกล้โต๊ะตรงกลางมีหุ่นเสื้อผ้าอยู่ 1 ตัวใกล้กันมีจักรเย็บผ้ามีราวแขวนผ้าที่มีผ้ามีแขวนอยู่ทางซ้ายสุดสมมติเป็นหน้าต่างที่ปิดอยู่ มีเก้าอี้ตั้งอยู่ 1 ตัว เธอยืนทำแพทเทิร์นชุดอยู่พักหนึ่ง เธอชื่อ เอมมา เทย์เลอร์ ลักษณะการแต่งตัวของเธอเป็นผู้หญิงแต่แท้จริงเธอเป็นผู้ชายอายุประมาณ 40 ปี เอมมาใส่ชุดเดรสยาวคล้ายโค้ชยาวสีน้ำตาลผมเกล้าจากกระบวนการดังกล่าวข้างต้นโครงสร้างของบทละครมีรายละเอียดดังนี้

- โครงเรื่อง : ชีวิตช่วงเย็บผ้าที่ที่ได้รับโอกาสจากอเล็กซ์นักแสดงหนุ่มที่ต้องการตัดชุดสำหรับไปส่งละครประกวด เธอจึงใช้ความหวังที่สร้างผลงานที่สมบูรณ์แบบ แต่ต้องประสบปัญหาการตัดเย็บอยู่กับแบบเดิมของการไม่ถูกยอมรับแล้วซ้ำกับอดีตอันขมขื่นของเธอ เธอจึงคิดวิธีที่จะสร้างความภูมิใจเกิดการเปิดประสบการณ์ใหม่ของตนเองในการทำผลงานที่เป็นต้นแบบแทนที่จะทำแบบสำเร็จของคนอื่น

- แก่นเรื่อง : การเรียนรู้ที่จะเติบโตด้วยตัวเองในแบบของตนเอง
- การกระทำหลักของเรื่อง : การทำให้ตัวเองเป็นที่ยอมรับ
- การเทียบเคียงเรื่อง : บทละครเทียบเคียงเรื่องจากประสบการณ์ของธีร-ภัทร นาคปานเสื้อที่เหมือนการทำงานศิลปะส่งครูในวิชาเรียนศิลปะการแสดงโดยเปรียบเทียบตัวเองกับเพื่อนคนอื่นและหวังให้คนอื่นทำให้ผู้เขียนบทมีคุณค่าผ่านการพัฒนาตัวเองอยู่ตลอดเวลาสุดท้ายก็ไม่เคยทำสำเร็จเพราะไม่เคยมองคุณค่าที่มีอยู่ของตนเอง

- การวิเคราะห์ตัวละคร เอมมา เทย์เลอร์ เหตุผลที่ได้ชื่อนี้มาเพราะ เป็นการสร้างชื่อใหม่จากหนังสือที่ชอบและครอบครัวของผู้เขียนบทเป็นช่างเย็บผ้า โดยบทบาทในเรื่องเป็นตัวละครเอกมีลักษณะภายนอกเป็นเพศชาย อายุ 45 ปี มีความสูง 170 ซม. น้ำหนัก 50 กก. มีสีผมและสีดวงตาเป็นสีดำมีสีผิวเป็นสีแทนและเนียนแต่กร้านแบบคนพอมืออายุ มีรูปหน้าเป็นรูปเป็นวี มีลักษณะเด่นคือโหนกแก้ม มีตำหนิคือรอยเหี่ยวย่นบ้าง มีสุขภาพดี ลักษณะทางจิตเป็นอารมณ์ความรู้สึกแบบอ่อนไหว ชอบดูหนังดูละครอยากประสบความสำเร็จเพราะเป็นเครื่องการันตีว่าถูกยอมรับ ไม่ชอบความผิดหวังและความผิดพลาดเพราะมันสะท้อนความจริงของชีวิต ความกลัวการถูกตัดสินเพราะเคยโดนตัดสินในการเป็นตัวเองมาตลอดชีวิต การมองโลกจัดว่าเป็นคนประเภทอมทุกข์ โดย



ภูมิลหลังตัวละครมีบ้านเกิดอยู่ย่านชานเมืองกรุงเทพ ตอนเป็นเด็กแบบเชื่อฟังคำสั่งว่านอนสอนง่าย มีการศึกษาระดับวิทยาลัย ศาสนาเชื่อในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในสากล มีฐานะการเงินอย่างขัดสน ความสัมพันธ์กับพ่อแม่ไม่ได้สนิทเป็นความสัมพันธ์ผู้ใหญ่น้อยสงเสีย พี่น้องไม่ได้คบหาสมาคมด้วยความสัมพันธ์สิ่งแวดล้อมเป็นตัวประหลาดของสังคมเนื่องจากมีความคิดไม่เหมือนคนอื่นจึงใช้ชีวิตแบบหลบซ่อน ผู้วิจัยวิเคราะห์ลักษณะการดำเนินชีวิตของตัวละครได้ว่ามีอาชีพเป็นช่างเย็บผ้า เพราะเป็นสิ่งที่คิดว่าถนัดที่สุดมีงานอดิเรกเป็นการอ่านหนังสือโดยมีเป้าหมายระยะสั้นคือการตัดเย็บชุดให้เสร็จและสมบูรณ์ตามคำสั่งเพื่อให้มีเงินเลี้ยงชีพ ตัวละครมีเป้าหมายระยะยาวคือการมีผลงานเป็นของตัวเองที่คนให้การยอมรับ มีความฝันความหวังคือเป็นคนมีชื่อเสียงเป็นคณบดีในวงการที่ประสบสำเร็จมีความสมบูรณ์พร้อมในทุกด้าน ตัวละครความเชื่อทางศาสนาว่าศาสนาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ และความคิดทางการเมืองว่าการเมืองเป็นการกำหนดทิศทางของคนในสังคมและส่งผลกระทบต่อทุกคน ตัวละครมีความสัมพันธ์กับคนอื่น ๆ คือลูกค้าที่สั่งงานผ่านโทรศัพท์เท่านั้น และเคยมีคนรักเป็นคนดัง สิ่งที่เขาเสียดคือ เสียดความสมบูรณ์แบบที่สวยหรู เพราะเชื่อว่ามันเป็นสิ่งที่ทำให้ชีวิตดีขึ้น ตัวละครมีการแสดงออกถึงตัวตนคือการแต่งกายด้วยชุดที่ตัดเย็บอย่างดีและมีแบบฟอร์มที่ถูกใจอย่างแพร่หลาย ไม่มีเครื่องประดับ และลักษณะการพูดคือ พูดเว้นวรรคไม่เป็นธรรมชาติ กิริยาท่าทางทำตัวกรีดกรายและห่อหุ้มเป็นประจักษ์ชัดเป็นนิสัย ตัวละครความสามารถพิเศษคือการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าและการเอาตัวรอดที่ดีทำให้รอดจากวิกฤติหลาย ๆ ครั้งในชีวิต เอมมา เทย์เลอร์มองตัวเองเป็นคนไม่เก่งและไม่มีคุณค่าไม่มีความสามารถใดนอกจากเย็บผ้า มองคนอื่นเป็นคนเก่งกว่าตัวเองเสมอและคนอื่นมักจะหาผลประโยชน์กับตัวเอง ผู้มีอิทธิพลกับเอมมาคืออเล็กซ์ที่เปรียบเสมือนคนรักเก่าของตัวเอง จุดแข็งเอมมาคือไม่ยอมแพ้ต่อสิ่งใด จุดอ่อนฟังคนอื่นมากเกินไป ตัวละครเข้ามาในสถานการณ์ยุ่งเหยิงได้ จากการรับงานตัดชุดที่ตัวเองอยากทำมานาน ตัวละครต้องการเป็นที่ยอมรับจากผู้อื่นโดยมีความต้องการสร้างสรรค์ผลงานของตนเองให้ดีที่สุด ผลสุดท้ายตัวละครเรียนรู้ที่จะทำทุกอย่างด้วยตัวเองโดยไม่หวังพึ่งคนอื่น สามารถแบ่งลำดับเนื้อเรื่องได้ดังนี้

ตารางที่ 3 : ลำดับเนื้อเรื่องแต่ละช่วงของบทละคร

ช่วงที่	เนื้อเรื่อง
1	เปรียบเทียบกระบวนการวาดแบบกับสภาวะของตัวละครที่มีความกดดัน
2	เปรียบเทียบชีวิตวัยเด็กกับอุปสรรคเย็บผ้า
3	เปรียบเทียบตัวละครในละครกับความเจ็บปวดระหว่างทำงานที่อ่อนไหว
4	คุยโทรศัพท์เข้ามามีงานในการรับงานเย็บผ้าเป็นการปูเรื่อง แนะนำตัวละคร ความต้องการ ความฝัน ภูมิลหลัง
5	การเปลี่ยนแปลงตัวเองในโลกของศิลปะเปรียบเทียบชีวิตตอนคล้ายกรรมกับศิลปะ
ช่วงที่	เนื้อเรื่อง

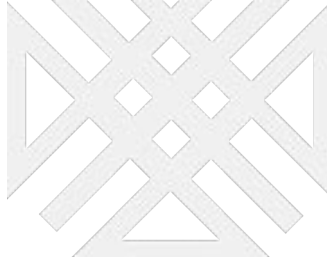
6	เปรียบเทียบการเลือกแพทเทิร์นกับตัวเลือกในชีวิต
7	การนิยามว่าร้ายและการถูกมองข้าม
8	(การกระทำ) กระบวนการเย็บเสื้อผ้า
9	การถูกวิจารณ์จากความเป็นห่วงเป็นใยอย่างใกล้ชิด
10	เปรียบเทียบชีวิต ความฝัน ความหวังกับนิทานเรื่องซินเดอเรลล่า
11	ความผิดหวังจากการโดนปฏิเสธ
12	เล่าถึงความผิดหวังในอดีตและปัจจุบันเปรียบเทียบความเป็นศิลปินในวงการศิลปะกับชีวิต
13	เปรียบเทียบการซ่อมแซมแพทเทิร์นกับชีวิตที่พังทลาย
14	หาทางแก้ปัญหาและเห็นถึงโลกภายนอก
15	(การกระทำ) กระบวนการตัดเย็บชิ้นสูง พุดถึงความเป็นอิสระ
16	ความมั่นใจในความไม่สมบูรณ์แต่มีความเป็นตัวตนของตัวเอง

ที่มา : ธีรภัทร์ นาคปานเสือ

2. องค์ประกอบในการแสดง

2.1 องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

แนวคิดผ่านกระบวนการตัดเย็บเสื้อผ้าเป็นหลักระหว่างกระบวนการตัดเย็บแบบบูติกและกระบวนการตัดเย็บชิ้นสูงโดยเลือกโครงสร้างของเส้น รูปร่าง และ รูปทรงในการออกแบบชุดให้กับตัวละครที่มีชีวิตเป็นช่างเย็บผ้าให้สามารถสื่อสารผ่านการออกแบบที่สอดคล้องไปกับเรื่อง จึงเลือกใช้เทคนิคการทำเสื้อผ้ามาเป็นหลักในการออกแบบโดยเสนอแนวคิดความกักขังและแนวคิดอิสระ นำเสนอให้เห็นความแตกต่างของรูปทรง โครงสร้าง สี เนื้อผ้าและลวดลาย ทำให้ได้ภาพรวมทั้งหมดโดยแบ่งเป็น 2 ชุดคือ ชุดที่ 1 ชุดทำงานตามกิจวัตรของตัวละครที่เป็นช่างเย็บผ้าซึ่งเป็นชุดหลักของตัวละครที่ติดอยู่กับกรอบ แรงบันดาลใจมาจากเสื้อของช่างตัดเย็บขณะปฏิบัติงานโดยเลือกใช้แนวคิดและการตัดเย็บตามแบบบูติก (Boutique) รูปแบบเป็นยูนิฟอร์มปี ค.ศ. 1940 มีแนวคิดสื่อถึงการกักขังอยู่ในอดีต ระเบียบของสังคม และความคิดของตัวเอง โดยเลือกสีที่คงความเป็นธรรมชาติ สื่อให้เห็นมายาคติที่กักขังเป็นกรอบจากสิ่งที่ไม่จริงแต่ดูเป็นจริงตามธรรมชาติ ทำให้เห็นถึงความแข็งและความเป็นระเบียบ และชุดที่ 2 ชุดของตัวละครหลังจากเรียนรู้แล้ว สื่อถึงความเป็นอิสระทางความคิด ตัวตน กำลังจากกลายออกจากกรอบทั้งหมด แรงบันดาลใจจากชุดไอต์กูตูร์ หรือ การตัดเย็บชิ้นสูงที่เน้นการสร้างสรรคมากกว่าการทำตามแบบ โดยเลือกใช้การตัดเย็บตามแบบชิ้นสูง (Haute Couture) มีแนวคิดสื่อถึงความเปิดเผยสู่อิสระ ทำให้เห็นถึงความไม่สมบูรณ์ มีจุดบกพร่อง โครงเน้นรูปทรงโค้ง โดยเนื้อผ้าเป็นแบบโปร่งเพื่อสื่อถึงการเปิดเผยและการพันผูก ความผสมผสานความเก่าที่ปรับให้ใหม่ ทำให้เห็นถึงความค่อย ๆ มีชีวิตชีวา



ภาพที่ 3 : ชุดตัวละครช่วงเย็บผ้า

ภาพที่ 4 : ชุดตัวละครในช่วงสุดท้าย

ที่มา : นลินรัตน์ บาลลา

2.2 องค์ประกอบด้านพื้นที่และฉากในการแสดง

พื้นที่การแสดงเลือกพื้นที่ที่ใช้ในการแสดงที่ประกอบด้วยมุมของห้อง มีหน้าต่างและลิบบ่ม่านสำหรับเป็นพื้นที่ด้านหลังการแสดงเพื่อต้องการให้เห็นถึงความมืดอัด ภาวะการหมดหนทางของตัวละคร โดยจัดพื้นที่คนดูล้อมพื้นที่การแสดง 45 องศา พื้นที่การแสดงแบ่งเป็น 5 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 เป็นพื้นที่โต๊ะเขียนแบบ มีอุปกรณ์ประกอบฉากคือ โต๊ะเขียนแบบ อุปกรณ์วาดเขียน แก้วน้ำหมึกพียง หุ่น 2 ตัว ผ้าดำมีจุด ผ้าสีอื่น ๆ กระดาษ เทปใส เข็ม ดอกไม้ปลอมสีทอง กรอบรูป โคมไฟ กระຈก โต๊ะเขียนแบบ ที่มีลักษณะเก่าสื่อให้เห็นถึงการทำงานหลัก กรอบรูปสีทองที่มีรูปโมนาลิซ่า สื่อให้เห็นถึงความเป็นต้นแบบของศิลปะ โคมไฟเก่า สื่อให้เห็นถึงความสวยงามที่ไม่ได้ใช้ กระຈก หมายถึงการสะท้อนตัวตน

ส่วนที่ 2 เป็นพื้นที่พักผ่อน มีส่วนสำคัญคือหน้าต่างที่มีม่านปิด มีอุปกรณ์ประกอบฉาก คือ แก้วน้ำหมึกพียง โต๊ะ โคมไฟ โทรศัพท์ เป็นส่วนที่มีให้เห็นถึงโลกภายนอก คือโทรศัพท์ที่ใหม่แต่เลียนแบบของเก่าหน้าต่างที่มีความสำคัญอย่างมากต่อเรื่องเป็นหน้าต่างที่เปิดให้เห็นโลกภายนอก

ส่วนที่ 3 เป็นพื้นที่สำหรับการบรรยาย เป็นพื้นที่โล่ง ใช้แสงในการดำเนินเรื่อง พื้นที่โล่ง หมายถึง การอยู่คนเดียวของตัวละคร ความโดดเดี่ยว

ส่วนที่ 4 เป็นพื้นที่เย็บผ้า มีอุปกรณ์ประกอบฉากคือจักรเย็บผ้า 1 ตัว ตั้งอยู่ตรงกลางห้องหันหลังให้คนดู จักรเย็บผ้า หมายถึง อาชีพ ความถนัด ความทุ่มเท

ส่วนที่ 5 เป็นพื้นที่ทำชุด ประกอบด้วยอุปกรณ์ประกอบฉาก คือ หุ่น 1 ตัว หุ่นที่ตั้งอยู่อย่างโดดเดี่ยว หมายถึง การแสดงให้เห็นถึงตัวตน การออกแบบพื้นที่คำนึงให้เห็นถึงสภาพแวดล้อมของตัวละครที่ถูกกักขังอยู่ในโลกเก่าจากสภาพห้องที่ตั้งใจทำให้เก่า เป็นการออกแบบ

เพื่อการแสดงเดี่ยวให้ได้ใช้ฟังก์ชันอย่างคุ้มค่าและมีความน่าสนใจเอื้อต่อการแสดงมากที่สุด
พื้นที่ทั้งหมดจำลองเป็นห้องของตัวละคร โดยมีฟังก์ชันที่แตกต่างกัน
ในแต่ละช่วงของการแสดง ในการออกแบบคำนึงถึงการใช้งานเป็นหลักเพื่อขับเน้นความหมายของ
สารและส่งเสริมการเล่าเรื่องให้เห็นภาพมากที่สุดและเป็นสัญลักษณ์ของเรื่อง



ภาพที่ 5 : พื้นที่การแสดง

ภาพที่ 6 : ฉากและเวทีแสดง

ที่มา : สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์

2.3 องค์ประกอบด้านเสียงและแสง

การใช้องค์ประกอบด้านเสียงและแสงแต่และส่วนของพื้นที่การแสดงเน้นการใช้
แสงจากโคมไฟและในบางส่วนมีความมืดเพื่อสร้างบรรยากาศของเรื่องเน้นการใช้แสงที่น้อยแต่ระบุ
ถึงพื้นที่แต่ละช่วงของการแสดงโดยต้องการสื่อความหมายถึงการเก็บตัว ความลึกกลับ การอยู่กับตัว
เองของตัวละคร ส่วนเสียงนั้นใช้เสียงแต่ละช่วงของการแสดงโดยเลือกเสียงที่สื่อสารอารมณ์ ความ
รู้สึกหรือขัดแย้งกันและมีเสียงประกอบเช่น เสียงโทรศัพท์ หมายถึงเสียงของคนภายนอก เป็นต้น

3. การแสดงในรูปแบบการแสดงเดี่ยว

การทำงานด้านการแสดงได้นำเทคนิคและวิธีการแสดงแบบละครควีร์ (Queer Theatre)
การแสดงเน้นการใช้สุนทรียแบบแคมป์ (Camp Aesthetic) ตลกหรือจากอวดยั่วล้อเพื่อวิพากษ์
วิจารณ์ เสียดสี ประชดประชันสังคมโดยละครควีร์นำเสนอมุมมองของผ่านเพศที่สาม การเข้าสู่
สภาวะของตัวละครด้วยวิธีการด้นสด (Improvisation) นอกจากนั้นผู้กำกับการแสดงใช้เครื่องมือใน
การแสดงคือ การเรียกความทรงจำในอดีต การใช้ความจริงภายใน การฝึกหาความหมายของคำพูด
และความหมายใต้คำพูด การค้นหาการกระทำและสภาวะที่สัมพันธ์กันระหว่างพื้นที่ที่เชื่อมโยงกับ
เหตุการณ์และการกระทำของตัวละคร จากนั้นจึงฝึกซ้อมรวม การฝึกซ้อมกับเทคนิค การซ้อมเสมือน
จริงโดยสามารถเข้าถึงสภาวะของตัวละครได้และสามารถสื่อสารและถ่ายทอดความคิดถึงผู้ชมได้
จากการทำงานภายใต้การกำกับแสดงที่ทำให้กำหนดทิศทางในเทคนิคที่ใช้ในการแสดงมีการ
ผสมผสานการแสดงในรูปแบบอื่น ๆ ที่หลากหลายเช่นการเต้นรำ การตีท่า การลิปซิงค์ ละครใบ้



ทอล์คโชว์ (Talk Show) การถ่ายทอดขยายจากความจริงข้างในผ่านคำพูด สีหน้า การกระทำ ท่าทางที่หลากหลายประกอบกับองค์ประกอบอื่น ๆ ประกอบสร้างขึ้นมา กล่าวคือ รู้ลึกจริงแต่การแสดงออกภายนอกเกินจริงที่หลากหลายและผสมผสานจากการทำงานภายใต้การกำกับกับการแสดง โดยผู้วิจัยทำงานภายใต้การกำกับกับการแสดงของผู้กำกับกับการแสดงตั้งแต่ขึ้นก่อนการผลิต คือการพูดคุยประชุมวางแผนการทำงานและการแก้ไขและปรับปรุงบทละครให้สามารถจัดทำในขั้นต่อไปได้ คือขั้นผลิตการแสดง การซ้อมการแสดง ผู้กำกับกับการแสดงเป็นผู้กำหนดทิศทางของงานสร้างสรรค์การแสดง พบว่าการทำงานภายใต้การกำกับกับการแสดงของผู้วิจัยมีส่วนสำคัญอย่างมากในทุกขั้นตอนวิธีการดำเนินงานทำให้ผู้วิจัยมีผู้กำกับกับการแสดงเป็นผู้กำหนดทิศทางของงานสร้างสรรค์การแสดงและแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในการแสดงเพราะการทำงานของู้กำกับกับการแสดงเสมือนเป็นตัวกลางตัวแทนของผู้ชม ผู้สร้าง และผู้แสดงในการประกอบชิ้นส่วนต่าง ๆ ของการแสดงเข้าด้วยกัน

สรุปผลการวิจัย

การสร้างสรรคการแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece จากแรงบันดาลใจที่ดีความจากหนังสือเรื่อง การเดินทางของส่วนที่หายไป (The Missing Piece Meets the Big O) ของ เชล ซิลเวอร์สเตน (Shel Silverstein) แปลโดย ปลาสิ่รุ้ง โดยมีการดำเนินงานตั้งแต่การรวบรวมข้อมูลประเด็นและความสนใจ รูปแบบและเนื้อหาในการสร้างสรรค์ โดยศึกษาจาก วิดีทัศน์ หนังสือ บทละคร มีกรอบความคิดจากทฤษฎีมายาคติและวาทกรรมทำให้เห็นถึงบริบททางสังคม ปัญหาและความเป็นจริงในสังคมที่ถูกคาดหวังจากความสมบูรณ์แบบของการใช้ชีวิตโดยสะท้อนแนวคิดทางการศึกษาจึงมาเป็นแนวคิดและทิศทางในการนำไปสร้างบทละครพูดเดี่ยวและฝึกซ้อมการแสดงโดยมี การประชุม การอ่านบทพร้อมกันครั้งแรก การวิเคราะห์ตัวละคร การฝึกซ้อมย่อย การเข้าสู่ตัวละครเริ่มจากการค้นหามุมหลังของตัวละครด้วยวิธีการค้นสด นอกจากนั้นใช้เครื่องมือที่ใช้ในการแสดงเช่น การเรียกความทรงจำในอดีต การเทียบเคียง การใช้ความจริงภายใน การฝึกหาความหมายของคำพูดและความหมายได้คำพูด ทดลองหาวิธีการนำเสนอใหม่ ๆ เพื่อให้สามารถเข้าถึงสภาวะของตัวละครได้และสามารถสื่อสารและถ่ายทอดความคิดถึงผู้ชมได้จากการทำงานภายใต้การกำกับกับการแสดงที่ทำให้กำหนดทิศทางในการสร้างสรรค์และทิศทางในการแสดงรวมถึงรูปแบบการแสดงละครเดี่ยวเป็นเทคนิคและวิธีการแสดงที่เน้นการใช้สุนทรีย์แบบแคมป์ที่เน้นความตลกยั่วล้อเพื่อวิพากษ์วิจารณ์ เสียดสี ประชดประชันสังคม โดยนำเสนอมุมมองของผ่านเพศที่สามหรือคนชายขอบทางสังคมให้สามารถวิพากษ์วิจารณ์ ปฏิเสธและทำลายแนวคิดสมัยใหม่เรื่อง ความงาม รสนิยม หรือคุณค่าของศิลปะที่สะท้อนและนำเสนอบางสิ่งที่ถูกละเลย ถูกกีดกันไม่ให้แสดงผ่านสังคมในรูปแบบการแสดงโดยนำเสนอในรูปแบบการแสดงสดโดยมีองค์ประกอบทั้งเสื้อผ้า พื้นเวทีและฉากรวมทั้งแสงและเสียงที่ส่งเสริมสอดคล้องไปกับการแสดงทำให้สามารถสื่อสารแก่นความคิดไปสู่ผู้ชมให้เกิดเรียนรู้ไปกับการแสดงและตัวละครทำให้สามารถนำผลการนำเสนอเป็นรายงานการวิจัย

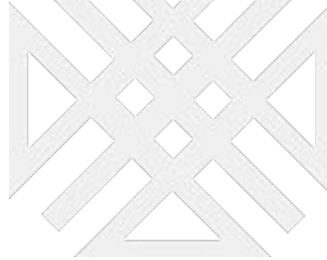
วิเคราะห์ข้อมูลจากปรากฏการณ์การทำงานที่เกิดขึ้นทำให้สามารถสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece ได้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์และเกิดประโยชน์ตามที่กำหนดไว้

อภิปรายผลการวิจัย

การสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีความสอดคล้องกันระหว่างการสร้างสรรค์และการเรียนรู้ภายในจิตใจของผู้วิจัยผ่านกระบวนการคิด ทบทวนกับตนเองและได้ลงมือปฏิบัติด้วยตนเองทำให้เกิดการกลั่นกรองความคิดอย่างละเอียด ทำให้เห็นข้อดีข้อเสียในแต่ละส่วนแต่ละขั้นตอนอย่างชัดเจน นอกจากนี้ยังได้แลกเปลี่ยนความคิดจากอาจารย์ที่ปรึกษา ผู้กำกับการแสดงและทีมงาน กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงเดี่ยวเรื่อง The Masterpiece ทำให้สามารถขับเคลื่อนแก่นความคิดหลักของเรื่องถึงทัศนะของผู้ชมได้ และเห็นว่าการสร้างสรรค์นี้มีคุณค่าทั้งต่อตัวผู้วิจัยและประโยชน์ต่อการศึกษาทั้งการสร้างสรรค์การแสดงและทักษะทางศิลปะการแสดง จากกระบวนการศึกษาและการทำงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเอกสารวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องทำให้ผู้วิจัยพบว่าแนวคิดเรื่องมายาคติ (myth) เพื่อนำมาใช้ในการสร้างบทละคร วิเคราะห์ตัวละครทำให้เข้าใจความคิด ความเชื่อตลอดจนค่านิยมต่าง ๆ ในสังคมโดยเฉพาะการถูกคาดหวังจากครอบครัว จากคนในสังคมรอบ ๆ ตัวของผู้วิจัย “ความเป็นตัวเรา” มักถูกยึดเยียดความหมาย ถูกคาดหวังจากผู้อื่นหรือแม้แต่สังคมจนทำให้เราขาดความมั่นใจและความภาคภูมิใจในตนเอง เรื่องราวของตัวละครสามารถสะท้อนสิ่งประกอบสร้างวาทกรรมความสมบูรณ์แบบที่ผู้อื่นคาดหวัง กำหนดไว้ให้ตัวเราเป็นอย่างนั้นเป็นเช่นนั้น แต่เมื่อเราสามารถค้นหาคำตอบและเลือกในสิ่งที่กำลังทำอยู่หรือเป็นอยู่ได้ด้วยเหตุและผลในเจตจำนงอิสระของตัวเราเอง จึงทำให้เราสามารถเลือกที่จะเป็นและทำในสิ่งที่เรามีความสุขได้ภายใต้ข้อจำกัดที่เรายอมรับได้ด้วยตนเอง

ข้อเสนอแนะ

1. จากการอภิปรายซักถามและคำแนะนำของผู้ชมการแสดงได้รับคำแนะนำให้นำผลงานมาพัฒนาให้สมบูรณ์มากขึ้นเนื่องจากข้อจำกัดเรื่องเวลาและการจัดการแสดงจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของเชื้อไวรัสโคโรนา
2. เนื่องจากผู้แสดงทำหน้าที่เขียนบทด้วยจากกระบวนการทำงานพบว่าการทำงานด้านการเขียนบทใช้เวลานานกว่าการซ้อมและการพัฒนาตัวละคร ดังนั้นหากมีเวลาในการซ้อมและพัฒนาตัวละครมากขึ้นหรือคัดเล็กลักษณะที่เหมาะสมจะทำให้สาร์และแก่นความคิดของเรื่องสมบูรณ์มากขึ้น



บรรณานุกรม

- กฤตาธร ภิรมย์ชม. (2559). มายาคติว่าด้วยธรรมชาติในงานโฆษณาทางโทรทัศน์ของบริษัท
ปตท. จำกัด มหาชน. วารสารปณิธาน. ปีที่ 12 ฉบับที่ 1 (มกราคม - มิถุนายน 2559)
หน้า 17-40.
- ณัฐพงษ์ สกุลเลียว. ความสมบูรณ์แบบของครอบครัว. สืบค้นเมื่อวันที่ 7 กันยายน 2564.
จากเว็บไซต์ <https://prachatai.com/journal/2011/08/36356>
- นพพร ประชากุล. (2547). มายาคติ โรลลิงด์ บาร์ตส์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ ฯ ศูนย์หนังสือ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.





Fl.

Cl.

Alto Sax.

Tenor Sax.

โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น

โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น โคราช ขอ ต้อนรับ โดย กำปั่น บ้านแท่น

การเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โคราซ ขอต้อนรับโดย กำปัน บ้านแท่น

THE FOLK SONG ARRANGEMENT FOR WIND BAND: KORAT
KOR TONRUBBY KAMPAN BANTAN

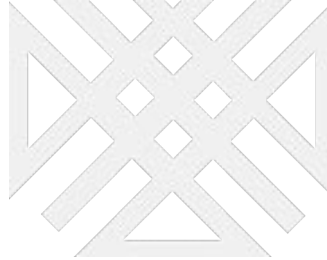
ณัฐวัตร แซ่จิ๋ว¹

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง “การเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โคราซขอต้อนรับ โดย กำปัน บ้านแท่น” เป็นบทความวิชาการ โดยผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ เรียบเรียงบทเพลงจากบทเพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมให้เกิดโน้ตเพลงในรูปแบบดนตรีตะวันตก เพื่อการอนุรักษ์วัฒนธรรมอันเป็นประเพณีท้องถิ่นที่มีความโดดเด่นและทรงคุณค่าทางการศึกษาให้คนรุ่นหลังได้มีโอกาสศึกษาความเป็นมาของบทเพลงพื้นบ้านอีสาน โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1.) เพื่อเป็นแนวทางในการนำไปใช้เป็นสาระณะประโยชน์แก่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย 2.) เพื่อพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านสู่ดนตรีสากลในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก การเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านนี้บรรลุผลสำเร็จตามวัตถุประสงค์อย่างสมบูรณ์ตามที่ผู้เขียนได้กำหนดไว้

คำสำคัญ: เพลงพื้นบ้าน / วงดุริยางค์เครื่องลม / บทเพลงโคราซขอต้อนรับ / กำปัน บ้านแท่น

¹ วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา



Abstract

An article titled “The Folk Song Arrangement for Wind Band: Korat kor tonrub by Kampan Bantan” is a academic article. The author has researched academic papers and composed songs arranged from folk songs for a wind band to produce scores in Western music styles. To preserve the distinctive local tradition and educational value for future generations to have the opportunity to study the history of folk songs with the following objectives: 1.) To be used as a guideline for the common good of wind bands in Thailand. 2.) To develop folk songs into international music in the form of Western music notes. The composition of this folk song perfectly achieves the purpose set by the author.

Keywords: Folk Song / Wind Band / Korat kor tonrub / Kampan Bantan

ความสำคัญและปัญหา

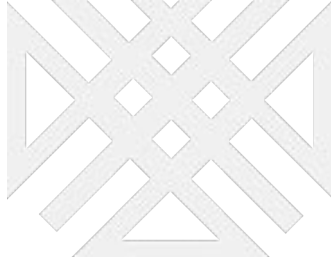
สุนทรียศาสตร์ของดนตรีในเบื้องต้น เป็นเรื่องของดนตรีที่ทำหน้าที่ “รับใช้” ในสังคมนั้น ๆ ดนตรีไม่ได้มีเอาไว้หนึ่งฟัง แต่ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของสังคม ในโลกตะวันตกแบ่งดนตรีที่รับใช้ ศาสนากับดนตรีของฆราวาสออกจากกันอย่างชัดเจน ดนตรีทางศาสนานั้นตอบโจทย์ของหน้าที่ ประกอบพิธีกรรมที่ทำให้มนุษย์มีอารมณ์เคลิบเคลิ้มที่จะเชื่อโดยไม่ตั้งข้อสงสัย ซึ่งย่อมเป็นหน้าที่ที่สำคัญของวัฒนธรรมของคริสตจักร ส่วนดนตรีของฆราวาสก็จะเน้นไปที่การ “ร้องรำทำเพลง” การ “ร้อง” และการ “รำ” นั้น เป็นวิถีธรรมชาติของชาวบ้านที่ใช้ดนตรีทำหน้าที่ผ่อนคลาย หรือประกอบกับ พิธีการในสังคม (ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ, 2559, 406) บทเพลงพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคของ ประเทศไทย มีการสืบทอดกันรุ่นต่อรุ่นในชุมชนซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่ส่งต่อกันในรูปแบบมุขปาฐะ โดย ไม่ได้มีการบันทึกโน้ตในรูปแบบที่เป็นสากล เมื่อเวลาผ่านไปบทเพลงพื้นบ้านจะถูกลืมและสูญหายไปตามกาลเวลา และเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม ค่านิยมต่าง ๆ ที่เปลี่ยนไป ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงคุณค่าของบทเพลงพื้นบ้านที่เคยได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก เนื่องจาก บทเพลงพื้นบ้าน (Folk song) จัดเป็นงานวรรณกรรมมุขปาฐะ (Oral literature) ซึ่งรวมบทร่ายกรอง และรวมดนตรีเข้าด้วยกันสืบทอดกันมาปากต่อปากมีลักษณะเด่นอยู่ที่ความเรียบง่ายของถ้อยคำ การร้อง การแสดงออก นอกจากนี้ยังเป็นเพลงที่รู้จักดี และได้รับความนิยมในท้องถิ่นนั้น ๆ (ภูษิต สุวรรณณี, 2557, 2)

วงดุริยางค์เครื่องลมมีประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก และ มีการพัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ในยุคสมัยของสมเด็จพระนารายณ์ มหาราช พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา มีการเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับประเทศฝั่งตะวันตก ทำให้

เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมและการเผยแพร่ศาสนาที่เป็นการขับร้องบทเพลงสวดศาสนาพร้อมด้วย นอกจากนี้ยังมีการนำเครื่องดนตรีทางฝั่งตะวันตกเข้ามาในการเจริญสัมพันธไมตรีร่วมด้วย (ณัฐวทร แซ่จิ๋ว, 2564, 25) ประวัติของวงดุริยางค์เครื่องลมที่มีการบันทึกในประวัติศาสตร์ถูกนำเข้ามาใน สมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีรูปแบบวงโยธวาทิตที่มีภารกิจด้านการทหารในลักษณะ ของกองเกียรติยศ หรือเพื่อการสวนสนามเป็นหลัก (กรมพลศึกษากระทรวงการทองเที่ยวและกีฬา, 2558, น. 9) ในปัจจุบันวงดุริยางค์เครื่องลมประกอบด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีสำคัญ 3 กลุ่มใหญ่ ได้แก่ 1.) เครื่องลมไม้ (Woodwind Instrument) ในการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัย ชาติพันธุ์ (Ethnomusicology) ถือว่าเครื่องลมไม้เป็นเครื่องดนตรีตระกูลเครื่องลม (Aerophone) เพราะใช้ลมเป็นแหล่งกำเนิดเสียง 2.) เครื่องลมทองเหลือง (Brass Instrument) ในการแบ่งกลุ่ม เครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัยชาติพันธุ์ ถือว่าเครื่องลมทองเหลืองเป็นเครื่องดนตรีตระกูล เครื่องลมเพราะใช้ลมเป็นแหล่งกำเนิดเสียง 3.) เครื่องประกอบจังหวะ (Percussion Instrument) ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีเครื่องตีที่มีระดับเสียง (Pitched Percussion) และเครื่องตีที่ไม่มีระดับ เสียง (Unpitched Percussion) ใช้ประกอบจังหวะ เครื่องตีเป็นกลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มหนึ่งในวงดุริยางค์ เครื่องลมในการแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีตามวิธีการของดนตรีวิจัยชาติพันธุ์ ถือว่าเครื่องตีเป็นเครื่อง ดนตรีตระกูลเครื่องเคาะ (Idiophone) เพราะต้องมีการกระทบหรือตีเพื่อให้เกิดเสียง สำหรับเครื่องตี ที่มีระดับเสียงสามารถจัดอยู่ในเครื่องดนตรีตระกูลโลหะ (Metallophone) ได้ด้วย เพราะมีโลหะเป็น แหล่งกำเนิดเสียง และในกรณีกลองที่มีหนังสัตว์เป็นส่วนประกอบก็สามารถจัดอยู่ในเครื่องดนตรี ตระกูลเครื่องหนัง (Membranophone) ได้ด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, 44, 278, 416)

บทเพลงพื้นบ้านโดยทั่วไปจะเป็นที่รู้จักเฉพาะกลุ่มหรือเพียงชุมชนระแวกนั้น ๆ ในบรรดา บทเพลงพื้นบ้านทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ (อีสาน) ของประเทศไทย กำป๋น (ข่อยนอก) บ้านแท่น เป็นศิลปินและนักประพันธ์บทเพลงพื้นบ้านอีสานที่มีชื่อเสียงและมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ เป็นที่ ยอมรับในระดับชาติ ได้รับรางวัลยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ประจำปี พ.ศ.2564 สาขา ศิลปะการแสดง นอกจากนี้ กำป๋น บ้านแท่น มีผลงานมากมาย เช่น การออกเทป 11 ชุด วีดีโอ ซีดี วี ซีดี 9 ชุด และผลงานการแสดงสดผ่านรายการวิทยุและโทรทัศน์อีกมากมาย (กำป๋น ข่อยนอก, 2546, 10-12)

บทเพลงพื้นบ้านของไทยเป็นวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อกันมาโดยรุ่นสู่รุ่นแบบเฉพาะกลุ่มไม่ ได้ถูกจดบันทึกไว้ตามการบันทึกโน้ตในรูปแบบที่เป็นสากล ทำให้บทเพลงเกิดการเลือนหายจากกาล เวลาและการส่งต่อข้อมูลโดยการบอกต่อที่ได้ข้อมูลไม่ครบจากผู้สืบทอด จากข้อมูลที่กล่าวมาข้าง ต้นผู้เขียนเล็งเห็นถึงความสำคัญของการอนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้านอีสาน โดยการเรียบเรียงบทเพลง เพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ในรูปแบบการบันทึกโน้ตที่เป็นสากล ซึ่งสามารถเก็บ รายละเอียดต่าง ๆ ของการบรรเลงได้อย่างครบถ้วน และสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์แก่คนรุ่นหลัง นอกจากนี้ยังเป็นการสืบทอดวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมเพลงพื้นบ้านอีสานได้อีกด้วย



วัตถุประสงค์การวิจัย

- 1) เพื่อเป็นแนวทางในการนำไปใช้เป็นสาระณะประโยชน์แก่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย
- 2) เพื่อพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านสู่ดนตรีสากลในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ผู้เขียนเล็งเห็นถึงความสำคัญของการบันทึกโน้ตในรูปแบบดนตรีตะวันตกที่สามารถนำมาใช้กับบทเพลงพื้นบ้านของไทยได้ในทุกมิติของการจดบันทึก ไม่ว่าจะเป็น ระดับเสียง (Pitch) สำเนียง การร้อง (Articulation) รายละเอียดต่าง ๆ ของดนตรีและการบรรเลง การบันทึกโน้ตทำให้บทเพลงพื้นบ้านไม่สูญหายไปตามกาลเวลาและยังสามารถจดบันทึกรายละเอียดต่าง ๆ ได้อย่างครบถ้วน ผู้เขียนใช้วิธีการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก โดยใช้เทคนิคการประพันธ์ (Composition Technique) ตามหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตก รวมไปถึงทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) เข้ามาใช้ในการบันทึกโน้ต โดยที่ผู้เขียนยึดหลักแนวคิดและทฤษฎีตามหนังสือสังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ของศาสตราจารย์ ดร.ณัฏฐา พันธุ์เจริญ เป็นหลักในการเรียบเรียง นอกจากนี้การบันทึกโน้ตในรูปแบบดนตรีตะวันตกสามารถบรรเลงเดี่ยวเฉพาะวงดุริยางค์เครื่องลมเพียงอย่างเดียว และสามารถบรรเลงร่วมกับนักร้องไปพร้อมกันด้วยเพื่อเพิ่มประโยชน์การใช้งานได้ในหลากหลายรูปแบบ รวมไปถึงการบรรเลงร่วมกับดนตรีพื้นบ้านได้อีกด้วย

ขอบเขตการวิจัย

ประชากร/กลุ่มตัวอย่าง

ผู้เขียนได้กำหนดขอบเขตของบทความ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. ขอบเขตของบทเพลง

ผู้เขียนเลือกบทเพลงพื้นบ้าน โคราชขอต้อนรับ โดยมีเหตุผลดังนี้

1.1 เป็นบทเพลงพื้นบ้านของศิลปินชาวไทย กำปั่น บ้านแท่น ที่ได้รับความนิยมและมีอัตลักษณ์ของความเป็นไทยในรูปแบบบทเพลงพื้นบ้านของอีสาน

1.2. บทเพลงพื้นบ้าน โคราชขอต้อนรับ ใช้เอกลักษณ์ความเป็นไทยโดยการใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคและมีถ้อยคำร้องที่สวยงาม โดยเนื้อร้องเป็นการพรรณนาถึงความสุขงามของจังหวัดโคราช รวมไปถึงของขึ้นชื่อและสถานที่ที่เป็นจุดเด่นสำคัญของจังหวัดโคราชอีกด้วย

2. ขอบเขตของกลุ่มบุคคลข้อมูล

ผู้เขียนได้เลือกกลุ่มบุคคลสำคัญด้วยวิธีการเฉพาะเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อ

เป็นข้อมูลสำหรับบทความวิชาการ ได้แก่ กำป็น บ้านแท่น ศิลปินแห่งชาติประจำปี พ.ศ.2564 โดยพิจารณาจากผลงานที่ประสบความสำเร็จทั้งในระดับชาติ

3. ขอบเขตของการบันทึกบทเพลงพื้นบ้าน

ผู้เขียนได้กำหนดแนวทางในการบันทึกบทเพลงพื้นบ้านตามต้นฉบับของศิลปิน กำป็น บ้านแท่น รูปแบบของการบันทึกโน้ตในรูปแบบดนตรีตะวันตกสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยสามารถบรรเลงร่วมกับนักร้อง รวมไปถึงการบรรเลงร่วมกับวงดนตรีพื้นบ้านได้อย่างเป็นธรรมชาติ

ประโยชน์ที่ได้รับ

ผลของการเขียนบทความในครั้งนี้ เป็นการสร้างองค์ความรู้ตามวัตถุประสงค์ของการเขียนบทความวิชาการ องค์ความรู้ดังกล่าวยังสามารถนำไปประยุกต์ใช้เพื่อเป็นแนวทางในการบันทึกโน้ตในรูปแบบดนตรีตะวันตกสำหรับบทเพลงพื้นบ้าน หรือบทเพลงอื่นที่ต้องการจดบันทึกสำหรับวัตถุประสงค์อื่น ๆ ที่แตกต่างออกไป และเพื่อใช้ในการบรรเลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมได้

1. ผู้เขียนเข้าใจแนวทางการบันทึกโน้ตบทเพลงพื้นบ้านในรูปแบบดนตรีตะวันตกสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมอย่างลึกซึ้ง
2. ผู้เขียนบันทึกโน้ตบทเพลงพื้นบ้าน โคราซซอด้อนรับ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์สำเร็จ
3. ผู้เขียนจัดทำเพื่อแบ่งปันให้ นักดนตรี นักวิชาการ บุคคลทั่วไปสามารถนำไปใช้เพื่อเป็นการสืบสานวัฒนธรรมบทเพลงพื้นบ้านอีสาน

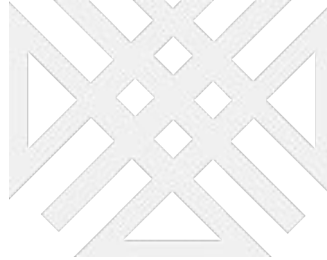
วิธีดำเนินการ

เครื่องมือที่ใช้

บทเพลงพื้นบ้าน โคราซซอด้อนรับ โดย กำป็น บ้านแท่น สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม มีพื้นฐานเพลงมาจากการลำเรื่อง หรือ ลำพื้น ซึ่งคำว่า “เรื่อง” “พื้น” แปลว่านิทาน เพราะฉะนั้นเนื้อหาเพลงจะเล่าถึงความเป็นมาของจังหวัดนครราชสีมา แนวคิดในการนำบทเพลงพื้นบ้าน โคราซซอด้อนรับ มาเรียบเรียงใหม่ ในรูปแบบวงดุริยางค์เครื่องลม โดยมีนักดนตรี 10 – 25 คน แบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่คือ กลุ่มจังหวะ (Rhythm) ส่วนประกอบหนึ่งของดนตรีเกี่ยวข้องกับระยะเวลา ลักษณะจังหวะจะเป็นส่วนหนึ่งของทำนองเสมอ ส่วนใหญ่จะบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องลมไม้ นำมาดัดแปลงโดยการนำวัฒนธรรมพื้นบ้านของโคราซซอด้อนรับไว้ และยังสามารถนำวงพื้นดนตรีบ้านของโคราซซอด้อนรับบรรเลงกับวงดุริยางค์เครื่องลมได้อีกด้วย

บทความนี้ใช้ข้อมูลสนับสนุนจากเอกสารประเภทต่าง ๆ รวมถึงข้อมูลออนไลน์ จากแหล่งข้อมูลหลายแหล่ง ซึ่งมีวิธีการและขั้นตอนในการดำเนินงานดังนี้

1. ผู้เขียนได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่าง ๆ ตำรา หนังสือ วารสาร สิ่งพิมพ์ ตลอดจนบทเพลงที่เกี่ยวข้อง รวมถึงข้อมูลออนไลน์ จากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ



2. ผู้เขียนศึกษาข้อมูลบทเพลงที่เป็นวิถีชีวิตต้นฉบับของนักร้องบทเพลงพื้นบ้าน ศึกษาการบันทึกโน้ตดนตรีตะวันตก ศึกษาแนวคิดทฤษฎีในการประพันธ์บทเพลง และแหล่งข้อมูลต่าง ๆ กำหนดเป็นแนวทางในการเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยคำนึงถึงลักษณะสำคัญทางดนตรีที่ปรากฏให้เห็นในบทเพลงเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อเป็นโน้ตเพลงสาธารณะประโยชน์แก่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย

การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้เขียนเก็บข้อมูลจากบทเพลงที่ถูกรับบันทึกเป็นวิถีชีวิตออนไลน์โดยมีรายละเอียดของเนื้อร้องบทเพลง ทำนองของบทเพลง และลักษณะการบรรเลง จากละครเรื่องนายฮ้อยทมิฬ ถูกฉายในปี พ.ศ.2543 ทางช่อง 7 สี เพื่อนำมาเรียบเรียงผ่านโปรแกรมบันทึกโน้ตตามรูปแบบดนตรีตะวันตก ตั้งแต่วันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ.2565 ถึงวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ.2565 ใช้เวลาเก็บรวบรวมข้อมูลบทเพลงทั้งหมด 15 วัน

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้เขียนเรียบเรียงบทเพลงพื้นบ้านจากการฟังดนตรีทั้งหมดของบทเพลง โคราชขอต้อนรับ ใช้โปรแกรมบันทึกโน้ตดนตรีสากล Sibelius 7.5 ในการบันทึกโน้ต โดยอ้างอิงการบันทึกบทเพลงจากทฤษฎีดนตรีสากลและเทคนิคการประพันธ์บทเพลง ผู้เขียนใช้เทคนิคการประพันธ์พัฒนาบทเพลงให้มีความสร้างสรรค์โดยใช้สีสันของเครื่องดนตรีผสมผสานให้ออกมาให้ความแตกต่าง ทำให้ทุกท่อนของบทเพลงมีสีสันเสียงที่ต่างกันออกไป โดยยึดสำเนียงของบทเพลงพื้นบ้านเอาไว้ด้วยการควบคุมลักษณะเสียงตามกลวิธีทางดุริยางคศิลป์

สรุปผลการวิจัย

บทเพลง โคราชขอต้อนรับ อยู่ในสังกัดลักษณะเปลี่ยนเนื้อคองทำนอง (Strophic Form) ที่มีแค่เพียงทำนองเดียววนไปจนจบเพลง ตัวอย่างเช่น ทำนองดนตรีเป็น AAA แต่ในขณะที่เดียวกันทางเนื้อร้องเป็น ABC บทเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง C Major เพื่อให้เข้ากับดนตรีพื้นบ้าน และทำให้ผู้ที่ได้รับฟังเข้าถึงได้ง่าย อ้างอิงจากการใช้ลักษณะพิเศษเฉพาะของบันไดเสียงในปลายยุคบาโรกที่ถูกเรียกว่า Music and the Doctrine of Affections.

ทำนองของเพลงจะเป็นกลุ่มเครื่องลมไม่บรรเลงทำนองหลักสลับกันไปมาระหว่างเครื่องดนตรี ใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) คือการไล่เสียงกันของทำนองระหว่าง 2 แนวขึ้นไปเกิดจากทำนองเดียวกันที่เริ่มไม่พร้อมกัน เป็นเทคนิคสำคัญในการประพันธ์เพลง จนเกิดเป็นห่วงลวดทำนอง (Melodic Sequences) เป็นการซ้ำทำนองทันทีในต่างระดับเสียงหรือต่างท่วงทำนอง (ฉันทาพันธุ์เจริญ, 2554, น. 176, 225) ซึ่งในบทเพลงจะซ้ำร้องแบบการร้องส่งกันไปมาระหว่างนักร้องชาย

และนักร้องหญิง ผู้เขียนจึงบันทึกโน้ตให้กลุ่มเครื่องดนตรี ได้แก่ ฟลูต (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) เฟรนช์ฮอร์น (French horn) และยูโฟเนียม (Euphonium) ให้เป็นผู้บรรเลงกลุ่มนำดับบทบรรเลงคั่น (Interlude) โดยเครื่องในข้างต้นนั้นมีเนื้อเสียงที่อ่อนหวานและมีความนุ่มนวลของเสียง ผู้เขียนจึงใช้เครื่องดนตรีกลุ่มนี้แทนเสียงขับร้องของผู้หญิง และให้กลุ่มเครื่องอัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บาริโตนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone) ทรัมเป็ต (Trumpet) และทรอมโบน (Trombone) บรรเลงให้สอดคล้องตามหลังกลุ่มแรก ซึ่งเครื่องดนตรีกลุ่มหลังนี้มีความกระด้างของเสียงทำให้เกิดโทนเสียงที่ผู้เขียนใช้แทนเสียงร้องของผู้ชาย (ตามภาพที่ 1)

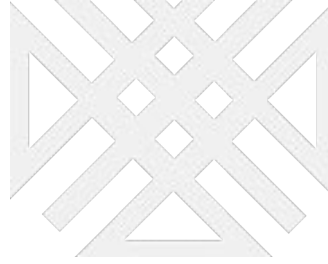
ซึ่งทำนองที่กล่าวมานั้นเป็นชุดทำนองที่ใช้เป็นช่วงนำ (Introduction) เพื่อเตรียมเข้าสู่ตอนแรกของบทเพลง และ เป็นบทบรรเลงคั่น เมื่อผ่านทำนองนี้ไปจะเป็นการลำดับเล่าเรื่องตามเนื้อร้องของบทเพลง ทำนองของบทบรรเลงคั่นนำมาจากคำร้อง ไชยา จะจี๊ชา โอไชยา จะจี๊ชา ครึ่งละ 4 รอบ ก่อนที่จะเข้าทำนองเพลงในแต่ละรอบ โดยกลองชุดจะบรรเลงในรูปแบบร่ำวงที่มีต้นแบบมาจากทำนองการบรรเลงของกลองพื้นบ้าน โดยทำนองของกลองพื้นบ้านมีความคล้ายคลึงกับทำนองของแนวเพลงเร็กเก้ (Reggae) ที่ได้รับความนิยมอย่างมากในแถบทะเลแคริบเบียน (Caribbean) (ตามภาพที่ 2)



ภาพที่ 1 การไล่เลียงกันของทำนองบทบรรเลงคั่น



ภาพที่ 2 กลองชุดบรรเลงกลุ่มโมตีฟทำนองจังหวะเพลงพื้นบ้าน



โดยที่ทูบา (Tuba) และดับเบิลเบส (Double bass) จะบรรเลงกลุ่มจังหวะโมทีฟ (Motive) เดิมซ้ำไปมาเพื่อเป็นทำนองของการบรรเลง ทำให้เกิดอรรถรสในการบรรเลง ในขณะที่กลองชุดจะบรรเลงเน้นจังหวะหนัก ในจังหวะที่ 2 ส่วนทูบาและดับเบิลเบสจะบรรเลงจังหวะหนัก ในจังหวะที่ 1 ทุก ๆ การบรรเลง 2 ห้อง เมื่อรวมกันระหว่างทูบา ดับเบิลเบส และกลองชุดเข้าด้วยกัน จังหวะจะถูกเน้นในจังหวะที่ 1 2 และ 2 1 ของบทเพลง โคราชต้อนรับ (ตามภาพที่ 3)



ภาพที่ 3 การเน้นจังหวะ

ทำนองเพลง (Melody) ของบทเพลงโคราชขอต้อนรับมีเนื้อหาและคำร้องเป็นการเล่าเรื่องหรือมีนัยของเรื่องราวอยู่เบื้องหลังที่เรียกว่าซิมโฟนิคโพเอ็ม (Symphonic poem) ในรูปแบบโฮโมโฟนิคเมโลดี (Homophonic melody) ซึ่งมีโน้ตทำนองเพลง 1 ลายเป็นหลัก และมีการบรรเลงประกอบ (Accompaniment) ควบคู่ไปกับทำนองเพลง (KOSTKA,PAYNE,ALMEN, 2013 P.120-122) ทำนองเพลงใช้โน้ตเป็นโมทีฟที่เป็นวัตถุดิบในการสร้างบทเพลงให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันทั้งเพลง (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2554, 238) ซ้ำไปซ้ำมา และประกอบไปด้วยลักษณะพื้นผิว (Texture) ที่เป็นจังหวะเดินรำพื้นบ้าน ทำนองเพลงใช้โน้ตตัวที่ 5 ของบันไดเสียงที่มีความน่าสนใจของสำเนียงพูดท้องถิ่นในการบรรเลงทำนองหลักของบทเพลง ซึ่งทำนองเพลงได้มีการแบ่งวรรคเหมือนการท่องทำนองกลอน คือ วรรคที่ 1 ถ้าโครามาโคราช วรรคที่ 2 เรายินดีต้อนรับ และคำว่าต้อนรับทำให้น่าสนใจโดยการใช้เคเดนซ์พลิกกลับ (Inverted cadence) ที่ต้องการส่งให้วรรคที่ 3 และ 4 โดยในสองคำสุดท้ายของวรรคที่ 4 ก็จะใช้เคเดนซ์พลิกกลับอีกครั้งเพื่อขึ้นบาทต่อไป รอบแรกของทำนองเพลง ผู้เขียนได้บันทึกโน้ตให้เครื่องดนตรีที่บรรเลงคือ ฟลูตและคลาริเน็ต เนื่องจากเนื้อหาของบทเพลงเป็นรูปแบบการเล่าเรื่องผู้เขียนจึงเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงอ่อนหวานฟังสบายบรรเลงเนื้อหาของบทเพลงในรอบแรก (ตามภาพที่ 4)



ภาพที่ 4 ทำนองเพลงรอบที่ 1



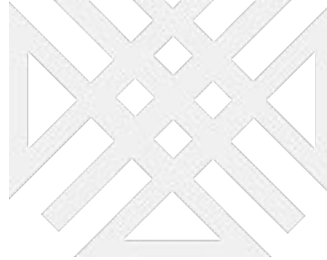
ภาพที่ 6 ทำนองเพลงรอบที่ 3

การบรรเลงรอบที่สี่ ผู้เขียนเน้นสี่สันเสียงของคลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ต และทอมโบน ทำให้รูปแบบของช่วงเสียง (Tessitura) สมบูรณ์มากขึ้นเมื่อบรรเลงร่วมกับ จังหวะขัดโดย ฟลูต เฟรนช์ฮอร์น เบสทอมโบน และยูโฟเนียม เนื่องจากผู้เขียนสังเกตเห็นว่าการ บรรเลงในรอบนี้เป็นรอบสุดท้าย ถือเป็นประโยคสำคัญ (Climax note) สุดท้ายของบทเพลง ผู้เขียน จึงเลือกให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องบรรเลงพร้อมกันในตอนสุดท้ายนี้เพื่อความสมบูรณ์ และช่วยสร้าง ระดับความเข้มเสียงที่ช่วยทำให้ผู้ฟังทราบได้ว่าเป็นรอบสุดท้าย (ตามภาพที่ 7)





ภาพที่ 7 ทำนองเพลงรอบที่ 4



การบรรเลงบทเพลงพื้นบ้านด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมด้วยการอ่านโน้ตในรูปแบบดนตรีตะวันตกที่ถูกเรียบเรียงโดยผู้เขียนนั้น สามารถบรรเลงออกมาได้โดยยังคงสำเนียงดั้งเดิมของดนตรีพื้นบ้านบทเพลง โคราชขอต้อนรับ ด้วยการใช้แนวปฏิบัติ (Performance Practice) ในการบรรเลง ซึ่งเป็นสิ่งที่สามารถควบคุมแนวปฏิบัติให้เป็นไปตามสำเนียงดั้งเดิมไว้คือ การควบคุมลักษณะเสียงสั้น-ยาว เบา-ดัง ตามส่วนโน้ตที่ถูกบันทึกไว้ รวมไปถึงการควบคุมเสียงทำให้เสียงเพี้ยนสูงขึ้น (Sharp) หรือต่ำลง (Flat) ตามสำเนียงของบทเพลงต้นฉบับ ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญในการบรรเลงซึ่งเป็นตัวกำหนดลีลาของบทเพลงพื้นบ้านและบทเพลงบรรเลงทั่วไปของวงดุริยางค์เครื่องลม นอกจากนี้การควบคุมลักษณะเสียงที่ถูกถ่ายทอดออกมาขึ้นอยู่กับผู้อำนวยเพลงว่าต้องการสื่อสารออกมาในรูปแบบใด

อภิปรายผลการวิจัย

จากจุดประสงค์ข้อ 1.) เพื่อเป็นแนวทางในการนำไปใช้เป็นสาระณะประโยชน์แก่วงดุริยางค์เครื่องลมในประเทศไทย สามารถอภิปรายได้ว่า ผู้เขียนต้องการเผยแพร่วงดุริยางค์เครื่องลมเข้าสู่ชุมชนและการบริการชุมชนให้เป็นที่รู้จัก สอดคล้องกับ (BATTISTI, 2002, p. 56-56) ที่กล่าวว่า เฟรเดริก เฟนเนลล์ (Frederick Fennell) ส่งจดหมายกว่า 400 ฉบับให้นักประพันธ์เพลง เชิญชวนให้ประพันธ์บทเพลงสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เพื่อต้องการให้วงดุริยางค์เครื่องลมเข้าสู่ชุมชนมากขึ้นเพื่อให้เป็นที่รู้จักและสามารถใช้งานได้ในทุกชนชั้น

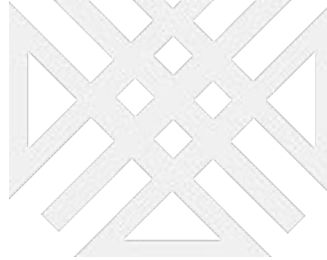
และวัตถุประสงค์ข้อ 2.) เพื่อพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านสู่ดนตรีสากลในรูปแบบการบันทึกโน้ตแบบดนตรีตะวันตก ผู้เขียนเล็งเห็นถึงความสำคัญของการบันทึกโน้ตเพื่อเป็นหลักฐานทางวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้าน สอดคล้องกับ (ณัชชา พันธุ์เจริญ และคณะ, 2559, น. 144-145) ที่กล่าวว่า เพลงไทยสากลเป็นผลผลิตที่นำทั้งของสองศาสตร์และศิลป์ จากสองวัฒนธรรมต่างภาษาผสมผสานกันอย่างลงตัวโดยมีธรรมชาติเป็นเครื่องกลมเกลี้ยง ชัดเกลาให้มีความสมบูรณ์ของเสียงภาษาไทยและเสียงดนตรีสากลโดยมีกลุ่มศิลปินที่มีความเข้าใจและชำนาญทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีสากลช่วยกันรังสรรค์ปรับแต่งแก้ไขจนละไม้คนละมือจนเกิดความสำเร็จ

ข้อเสนอแนะ

โน้ตบทเพลง โคราชขอต้อนรับ ที่ผู้เขียนเรียบเรียงขึ้นมาเป็นผลงานที่สร้างขึ้นเพื่ออนุรักษ์บทเพลงพื้นบ้าน สำหรับใช้ในงานสาธารณะประโยชน์เท่านั้น ไม่อนุญาตให้นำไปใช้ในกิจกรรมเชิงพาณิชย์ หากต้องการโน้ตบทเพลงนี้สามารถติดต่อขอรับโน้ตได้ที่อีเมล mr.trumpet1234@gmail.com

เอกสารอ้างอิง

- กรมพลศึกษากระทรวงการท่องเที่ยวและกีฬา. (2558). แนวทางการจัดประกวดวงโยธวาทิต. กรุงเทพฯ. กำป็น ฆอยนอก. (2546). ชีวิตและประสบการณ์ กำป็น (ฆอยนอก) บ้านแพน (ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกิตติมศักดิ์). นครราชสีมา: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา.
- ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. (2554). พจนานุกรม ศัพท์ดุริยางคศิลป์ (พิมพ์ครั้งที่4). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เกศกะรัต.
- ณัฏฐา พันธุ์เจริญ และคณะ. (2559). ดนตรีลือชิต รวบรวมความดนตรีสร้างสรรค์เชิงวิชาการ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ธนาเพรส.
- ณัฐวัตร แซ่จิ้ว. (2564). แนวทางการปรับวงและการอำนวยเพลงบทเพลงราชดำเนิน โดย วานิช ไปตะวนิช (ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.
- ภูษิต สุวรรณมณี. (2557). การพัฒนาบทเพลงพื้นบ้านไทยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม (ปริญญาดุริยางคศาสตรมหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- BATTISTI, F. L. (2002). THE WINDS OF CHANGE. U.S.A: MEREDITH MUSIC PUBLICATIONS.
- KOSTKA, S., PAYNE, D., & ALMEN, B. (2013). TONAL HARMONY WITH AN INTRODUCTION TO TWENTIETH-CENTURY MUSIC. NEW YORK: MCGRAW-HILL COMPANIES.



รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ประเมินบทความ

วารสารศิลปกรรมบูรพา ปีที่ ๒๖ ฉบับที่ ๒ (กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๖๖)

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุชาติ เถาทอง
ศาสตราจารย์กิตติคุณวัฒน์ จุฑะวิภาต
ศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิชฎีวรพันธ์

รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์
รองศาสตราจารย์อินทิรา นาควัชร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ธนัพร กิตติก่อ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สรวิทย์ วงศ์ศรี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เชมพัทธ์ พัชรวิชัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เดือนฤดี รักใหม่
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สิทธิธรรม โรหิตะสุข
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.มรกต เกษเกล้า
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิษณุวัฒน์ เหล่าวานิช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภนิชา ศรีวรรณไพศาล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประพันธ์ศักดิ์ พุ่มอินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีรยุทธ สีคุณหลิว
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนุกุล บุรณประพุกษ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขวัญใจ สุขก้อน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อรัญ วานิชกร

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ชาญวิทย์ พรหมพิทักษ์
อาจารย์ ดร.นิพัทธ์ กาญจนะหุต
อาจารย์ ดร.กรกมล คำสุข

อาจารย์ ดร.มนัส แก้วบุชา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ธนบุรี
ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
คณะสถาปัตยกรรม ศิลปะและการออกแบบ
สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
คณะเทคโนโลยีคหกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
คณะเทคโนโลยีอุตสาหกรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีปทุม
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

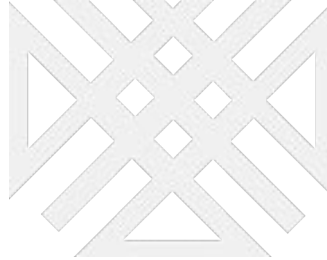
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ ธนบุรี

ผู้ทรงคุณวุฒิภายในมหาวิทยาลัยบูรพา

รองศาสตราจารย์ ดร.ภาณุ สรวยสุวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ผกามาศ สุวรรณนิภา
ดร.อภิรักษ์ ชัยปัญญา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา





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 พิพิธภัณฑ
2. บทความวิชาการหรือบทความงานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์เป็นบทความที่เสนอองค์ความรู้ แนวคิด วิธีการ และกระบวนการที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาต่างๆ ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ (การวิจัยงานศิลปะ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ ปรัชญาศิลป์ สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลปะ และโบราณคดี) และการจัดการด้านวัฒนธรรม ภูมิปัญญา พิพิธภัณฑ
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 ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิกทั้งหมด และมีข้อมูลสำคัญตามลำดับต่อไปนี้



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

คำแนะนำการเตรียมต้นฉบับ

ผู้ส่งผลงานสามารถนำเสนอผลงานเพื่อตีพิมพ์ได้ ต้องมีหลักเกณฑ์ดังนี้

- 1.บทความที่ได้รับการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารต้องไม่เคยถูกนำไปพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน หรืออยู่ในระหว่างการพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารหรือสิ่งตีพิมพ์อื่น ๆ ในเวลาเดียวกัน
2. บทความต้องได้รับการพิจารณาจากผู้ประเมินอิสระ (Peer Review) จากภายนอกมหาวิทยาลัยในสาขานั้น ๆ อย่างน้อย 2 คน
- 3.บทความที่ได้รับการตีพิมพ์นี้ต้องได้รับความเห็นชอบจากกองบรรณาธิการ และสามารถดัดแปลง แก้ไข ปรับปรุงสำนวนและรูปแบบ ตามที่กองบรรณาธิการเห็นสมควร
- 4.ผู้ประเมินบทความจะเป็นผู้ให้ความเห็นและขอแนะนำ ว่าบทความนั้น ๆ จะได้รับการยอมรับ 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 และในกรณีที่เขียนเป็นภาษาอังกฤษ บทความดังกล่าวต้องผ่านผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบในการใช้ไวยากรณ์อย่างถูกต้องมาแล้ว การเขียนภาษาไทย ให้ยึดหลักการใช้คำศัพท์และข้อบัญญัติตามหลักของราชบัณฑิตยสถาน ควรหลีกเลี่ยงการใช้ภาษาอังกฤษในข้อความภาษาไทย ยกเว้นกรณีจำเป็นและไม่ใช้คำย่อ นอกจากเป็นคำที่ยอมรับกันโดยทั่วไปกรณีจำเป็นให้เขียนคำศัพท์ภาษาไทย ตามด้วยในวงเล็บภาษาอังกฤษ โดยคำแรกให้ขึ้นต้นด้วยตัวพิมพ์ใหญ่ ส่วนคำที่เหลือทั้งหมดให้พิมพ์ด้วยตัวพิมพ์เล็ก ยกเว้นชื่อเฉพาะทุก

คำให้ขึ้นต้นด้วยพิมพ์ใหญ่ การปรากฏอยู่หลายที่ในบทความของศัพท์คำเดียวกันที่เป็นภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษ ให้ใช้คำศัพท์ภาษาไทยตามด้วยภาษาอังกฤษครั้งแรก ครั้งต่อไปใช้เฉพาะคำศัพท์ภาษาไทยเท่านั้น

2. การพิมพ์

ให้จัดพิมพ์ด้วยโปรแกรม Microsoft Word โดยจัดหน้ากระดาษขนาด A4 (8.5 X11 นิ้ว) ตั้งค่าหน้ากระดาษสำหรับการพิมพ์ ห่างจากขอบกระดาษด้านบน 1.5 นิ้ว ด้านอื่น ๆ ด้านละ 1 นิ้ว เว้นบรรทัดใช้ระยะ No spacing ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยใช้รูปแบบอักษร Cordia New เท่านั้น ตัวเลขให้ใช้เป็นเลขอารบิกทั้งหมด 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 ได้ชื่อเรื่องติดขอบกระดาษด้านขวา

- ต้องมีเลขหน้ากำกับ ในเนื้อหาทุกหน้าโดยมีขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา ตำแหน่งติดขอบบนกระดาษด้านขวา ยกเว้นแผ่นปกไม่ต้องใส่

- ชื่อเรื่องต้นฉบับของผู้เขียน

ชื่อเรื่อง (ภาษาไทย) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

ชื่อเรื่อง (ภาษาอังกฤษ) ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งขอบกระดาษด้านซ้าย

- ชื่อผู้เขียน ขนาด 16 ชนิดตัวหนาตำแหน่งขอบกระดาษด้านขวาได้ชื่อเรื่อง ถ้าผู้เขียนเป็นชาวต่างประเทศให้นำชื่อสกุลขึ้นก่อนชื่อต้น

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

- บทความวิชาการให้เขียนบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษก่อนนำเสนอเนื้อหา

- บทความและมีการกำหนดคำสำคัญไม่เกิน 5 คำทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ การเรียงหัวข้อของเนื้อเรื่องให้พิจารณา ตามความเหมาะสม

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

- หัวข้อเรื่อง ขนาด 16 ชนิดตัวหนา ตำแหน่งติดขอบกระดาษด้านซ้าย

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

- เนื้อหา ขนาด 16 ชนิดตัวธรรมดา จัดพิมพ์เป็น 1 คอลัมน์ และพิมพ์ให้ติดขอบทั้งสองด้าน



- 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 เสนอเป็นความเรียง ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของผลที่ได้กับกรอบแนวคิดและงานวิจัยที่ผ่านมา ไม่ควรอภิปรายตามสมมติฐานเป็นข้อๆ แต่ชี้ให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของตัวแปรที่ใช้ศึกษาทั้งหมด
- ข้อเสนอแนะและแนวทางการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์
- เชิงอรรถ/เอกสารอ้างอิง/ บรรณานุกรม

4. ภาพประกอบ

ผู้เขียนสามารถวางภาพประกอบแทรกไว้ในเนื้อหา โดยขึ้นบรรทัดใหม่และจัดวางภาพไว้ได้ข้อความที่เกี่ยวข้อง และมีคำบรรยายได้ภาพ การบรรยายภาพให้พิมพ์ได้ภาพ 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 โดยให้ส่งเป็นไฟล์ภาพนามสกุล .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 ให้เกิดรูปลักษณะใหม่ที่ยังคงความรู้สึกถึงประโยชน์ในการประดับตกแต่งตัวอาคาร (นวนน้อย บุญวงษ์, 2539, 59)
 - นามของผู้เขียนภาษาต่างประเทศ ให้เขียนเฉพาะนามสกุล (last name) ให้ใช้คริสต์ศักราช และเลขหน้าเป็นเลขอารบิก 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
 -(นวนน้อย 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

เอกสารอ้างอิงทุกเรื่องที่ปรากฏในรายการอ้างอิงให้นำมาเขียนเป็นบรรณานุกรมทุกรายการ 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). ครอบครองเรื่องของการสื่อสารทางการตลาด . กรุงเทพฯ : วลีทัศน์พัฒนา.

ณรงค์ รัตนะ. (2528ก). การครอบครองและการรับรู้เทคโนโลยีในประเทศไทย.

กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์เทคโนโลยี และการพลังงาน.

_____. (2528ข). คู่มือการเจรจาและการทำข้อตกลงการถ่ายทอด

เทคโนโลยี. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์ถ่ายทอดเทคโนโลยี กระทรวงวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและการพลังงาน.

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

ตัวอย่างหนังสือที่มีบรรณาธิการ

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

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

6.5 ชื่อเรื่องหนังสือ ชื่อบทความ ชื่อวารสารภาษาต่างประเทศ ให้ขึ้นต้นด้วยอักษรตัวพิมพ์ใหญ่ทุกคำ ยกเว้นคำบุพบทและสันธาน

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

6.7 ในกรณีไม่มีชื่อผู้แต่ง ผู้รวบรวม ผู้แปล หรือบรรณาธิการ ให้ลงรายการชื่อเรื่องแทน

6.7 ลำดับการเขียนและเครื่องหมายวรรคตอนให้ใช้ดังนี้

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). การออกแบบบล็อกผนังเครื่องเคลือบดินเผาด้วยเรื่องราว

จากทะเล. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาทัศนศิลป์และ

การออกแบบ, 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). "ความสัมพันธ์ระหว่างงานออกแบบและองค์ประกอบในงาน

ศิลปกรรม." ใน การประชุมวิชาการและเสนอผลงานวิจัยระดับชาติ ราชชนกรินทร์

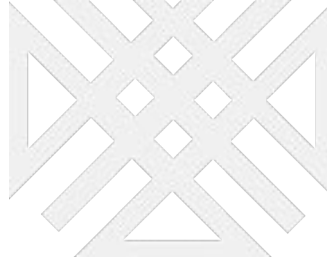
วิชาการและวิจัย ครั้งที่ 3 วันที่ 25-26 เมษายน 2556. ฉะเชิงเทรา: สถาบันวิจัย

และพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏราชชนกรินทร์.

การเขียนบรรณานุกรมจากเว็บไซต์

ผู้เขียน./ปีที่บันทึกข้อมูล/หรือปีที่ค้นข้อมูล./ชื่อเรื่อง./หน่วยงานเจ้าของเว็บไซต์,/URL,/

(สืบค้นวันที่ เดือน ปี ภาษาไทย) (accessed เดือน วันที่, ปี ภาษาต่างประเทศ)



สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2554).แผน
พัฒนาสังคมและวัฒนธรรมแห่งชาติฉบับที่ 5 (พ.ศ.2550 – 2554). สืบค้นวันที่
29 มกราคม 2554, จาก <http://www.idd.go>.

สำนักงานเศรษฐกิจการเกษตรกระทรวงเกษตรและสหกรณ์. (2555). สถิติการส่งออก
(Export)ข้าวหอมมะลิ: ปริมาณและมูลค่าการส่งออกรายเดือน. สืบค้นวันที่ 30
สิงหาคม 2557,จาก[http://www.oae.go.th/oae_report/export_import/ex](http://www.oae.go.th/oae_report/export_import/export_result.php)
[port_result.php](http://www.oae.go.th/oae_report/export_import/export_result.php)

ลิขสิทธิ์

ต้นฉบับที่ได้รับการตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมบูรพา (Burapha Arts Journal)
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา ถือเป็นกรรมสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยบูรพา ห้ามนำ
ข้อความทั้งหมดหรือบางส่วนไปพิมพ์ซ้ำเว้นเสียแต่ว่าจะได้รับอนุญาตจากมหาวิทยาลัยฯ เป็น
ลายลักษณ์อักษร

ความรับผิดชอบ

เนื้อหาต้นฉบับที่ปรากฏในวารสารเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน ทั้งนี้ไม่รวมความผิดพลาด
อันเกิดจากเทคนิคการพิมพ์

การพิจารณาบทความ

1. กองบรรณาธิการ จะทำหน้าที่พิจารณากลับกรองบทความและจะแจ้งผลการพิจารณา
ให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 30 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับบทความ ทั้งนี้กองบรรณาธิการฝ่ายประสาน
งานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

2. ฝ่ายประสานงานจะดำเนินการจัดรูปแบบของบทความให้เป็นระบบเดียวกันทุก
บทความก่อนนำเสนอให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) พิจารณา จากนั้น จึงส่งบทความที่ได้รับการ
พิจารณาในเบื้องต้นให้กับผู้ทรงคุณวุฒิ (peer review) จำนวน 2 ท่าน เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็น
ชอบในการตีพิมพ์เผยแพร่บทความ โดยใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความไม่เกิน 1 เดือน

ผลการพิจารณาของผู้ทรงคุณวุฒิดังกล่าวถือเป็นสิ้นสุด จากนั้น จึงส่งผลการพิจารณาของ
ผู้ทรงคุณวุฒิให้ผู้ส่งบทความ หากมีการแก้ไขหรือปรับปรุงให้ผู้ส่งบทความแก้ไขและนำส่ง
กองบรรณาธิการภายในระยะเวลา 1 เดือนนับตั้งแต่วันที่ได้รับผลการพิจารณา

3. ฝ่ายประสานงานนำบทความที่ผ่านการพิจารณาและแก้ไขแล้ว เข้าสู่กระบวนการเรียบ
เรียงพิมพ์และการตีพิมพ์โดยใช้ระยะเวลาดำเนินการประมาณ 2-3 เดือน

4. ผู้ส่งบทความจะได้รับ “วารสารศิลปกรรมบูรพา” จำนวน 2 เล่มเป็นการตอบแทน
ภายใน 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

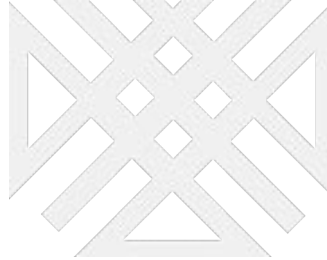
โทรศัพท์. 038 102 222, 038 391 042 ต่อ 2510, 2511, 2516

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 (ภาษาอังกฤษ).....

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

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

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

โทรสาร.....

E-mail.....

ข้าพเจ้าขอรับรองว่าบทความนี้

- ☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าเพียงผู้เดียว
☐ เป็นผลงานของข้าพเจ้าและผู้ที่จะระบุชื่อในบทความ

บทความนี้ไม่เคยลงตีพิมพ์ในวารสารใดมาก่อน และจะไม่นำไปเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่นๆ อีก นับจากวันที่ข้าพเจ้าได้ส่งบทความฉบับนี้มายังกองบรรณาธิการวารสารศิลปกรรมบูรพา 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/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

หมายเหตุ : ถ้ามีผู้เขียนบทความมากกว่า 2 ท่าน กรุณากรอกรายละเอียดของผู้เขียนบทความร่วมท่านอื่น ๆ ด้วย

