E-JOURNAL วารสารอิเล็กทรอนิกส์
EISSN 2408-2317

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS CHULALONGKORN UNIVERSITY

กรกฎาคม-ธันวาคม 2564 VOL.8-NO.2 JULY-DECEMBER 2021

ภาพปก : ภาพตัวอย่างท่ารำชมดอกบัวของนางอุษา
(ภาพตัวอย่างท่ารำชมดอกบัวของนางอุษา ในการแสดงรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน ท่วงท่าบ่งบอกถึงการรำแบบใช้บท สื่อความหมายถึงการชมดอกบัวที่มีใบบัวบานรองรับ การแสดงชุดนี้เป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล)
ที่มา : ภคพร หอมนาน
ออกแบบปกและรูปเล่ม : ธีธัช ธัญกิจจานุกิจ
จัดภาพประกอบปก : ประกาศิต ประเสริฐสุข

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY
VOL.8-NO.2 JULY-DECEMBER 2021

วารสาร ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กรกฎาคม-ธันวาคม 2564
JULY-DECEMBER 2021

JOURNAL OF FINE AND APPLIED ARTS
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สำนักงานกองบรรณาธิการ ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน
กทม. 10330

เว็บไซต์ : https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa
Email: jfaa.chula@gmail.com

E-JOURNAL วารสารอิเล็กทรอนิกส์ EISSN 2408-2317

บรรณาธิการแถลง

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยก้าวเข้าสู่ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 ด้วยความภาคภูมิใจจากการพัฒนาคุณภาพของวารสารในทุกมิติ ไม่ว่าจะเป็นการคัดสรรบทความที่มีความหลากหลายของศาสตร์ต่าง ๆ ในสาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ รูปโฉมของหน้าปกวารสารและจริยธรรมการตีพิมพ์ รวมทั้งการเตรียมการในการเปิดรับบทความใหม่และกระบวนการพิจารณาเก็บค่าธรรมเนียมการตีพิมพ์วารสาร เพื่อให้วารสารมีความพร้อมทั้งในเชิงวิชาการและการดำรงอยู่ได้ด้วยตนเองอย่างยั่งยืน

ในประเด็นความหลากหลายของศาสตร์ทางศิลปกรรม วารสารของเราฉบับนี้มีบทความที่น่าสนใจอย่างยิ่ง อาทิ บทความเรื่อง พระพุทธปฏิมา : ความสัมพันธ์แห่งการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบศิลปกรรม กรณีศึกษา พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ของสาขาวิชาทัศนศิลป์ บทความเรื่อง แนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าสำเร็จรูป ด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุประเทศไทยของสาขาวิชานฤมิตศิลป์ บทความเรื่อง วงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณของสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ และบทความเรื่องการตีความเชิงสัญวิทยาในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรีในสาขาวิชานาฏยศิลป์ รวมทั้งบทความอื่น ๆ ในฉบับจำนวนรวมทั้งสิ้น 14 บทความ ซึ่งสามารถตอบสนองกลุ่มผู้ที่สนใจศาสตร์ด้านศิลปกรรมได้ครอบคลุมทุกสาขา

ในวาระครบรอบสองปีของการดำรงตำแหน่งบรรณาธิการ ดิฉันมีความภาคภูมิใจที่ได้ทำหน้าที่อย่างเต็มกำลังสติปัญญาในการผลักดันคุณภาพของวารสารให้เป็นวารสารชั้นนำทางด้านมนุษยศาสตร์ และได้เห็นการเติบโตของวารสารที่นับวันจะมีบทบาทสำคัญยิ่งขึ้นต่อการพัฒนาวิชาการด้านศิลปกรรมศาสตร์ของประเทศไทย ภายใต้การสนับสนุนและความร่วมมือของกองบรรณาธิการ ผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความที่เข้มแข็ง โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่า ผลของการดำเนินงานของวารสารของเราจะเป็นที่ประทับใจและเป็นแหล่งอ้างอิงด้านศิลปกรรมศาสตร์ที่ทรงคุณค่าต่อวงวิชาการสืบไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ
บรรณาธิการ

เจ้าของ	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
สำนักงานกองบรรณาธิการ	ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ISSN (Online)	2408-2317
วัตถุประสงค์และขอบเขต	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นเวทีเพื่อนำเสนอ แลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นทางวิชาการ เผยแพร่ผลงานวิชาการ ผลงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ด้านมนุษยศาสตร์ในสาขาที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปกรรมดังต่อไปนี้ - ทัศนศิลป์ - นฤมิตศิลป์ - ดุริยางคศิลป์ไทย - ดุริยางคศิลป์ตะวันตก - นาฏยศิลป์ไทย - นาฏยศิลป์ตะวันตก วารสารเปิดรับบทความวิชาการและบทความวิจัยของนักวิชาการ ครู อาจารย์ นิสิต นักศึกษา ตลอดจนผู้ที่มีประสบการณ์หรือมุมมองทางด้านศิลปกรรมอย่างกว้างขวาง โดยบทความดังกล่าวต้องนำเสนอองค์ความรู้หรือแนวคิดใหม่ที่ได้มาจากการศึกษาค้นคว้าวิจัย ไม่เคยได้รับการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารใดมาก่อน บทความทุกฉบับผ่านระบบการกลั่นกรองคุณภาพบทความโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-review) ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทัศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบบทความนั้น
กำหนดการออกวารสาร	วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นวารสารวิชาการในรูปแบบวารสารอิเล็กทรอนิกส์ (e-Journal) มีกำหนดการออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับที่ 1 เดือนมกราคม-มิถุนายน ฉบับที่ 2 เดือนกรกฎาคม-ธันวาคม ประเภทของการพิจารณาบทความ : double blinded review จำนวนผู้ทรงคุณวุฒิประเมินต่อบทความ : อย่างน้อย 2 ท่าน
บรรณาธิการที่ปรึกษา	คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ (ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์)
บรรณาธิการบริหาร	รองคณบดีฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ (รองศาสตราจารย์ ดร.อรพินท์ พานทอง)
บรรณาธิการ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ
ผู้ช่วยบรรณาธิการ	นางสาวณปภัช โอมี
ผู้จัดการวารสาร	นายประกาศิต ประเสริฐสุข

กองบรรณาธิการ	ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์	มหาวิทยาลัยสยาม
	ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสริน กาสต์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
	ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์	มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
	ศาสตราจารย์ ดร.มณีรัตน์ จันทนะผะลิน	มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต
	รองศาสตราจารย์ ดร.ปาริชาติ จึงวิวัฒนาภรณ์	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
	รองศาสตราจารย์ ดร.ศศี พงศ์สรายุทธ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ศรี วงศ์ธราดล	มหาวิทยาลัยศิลปากร
	รองศาสตราจารย์วิไล อัศวเดชศักดิ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตสิรินทร์ กิติสกล	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวิวรรณ วรรณวิไชย	มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์จุฬมณี สุทัศน์ ณ อยุธยา	มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
	อาจารย์ ดร.จิรเดช เสตะพันธุ	สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนา
	อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	อาจารย์ ดร.สุภาสิรีร์ ปิยะพิพัฒน์	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
	อาจารย์วิรัช สงเคราะห์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Publication Ethics

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีหลักการในการยึดถือและปฏิบัติตามจริยธรรมในงานวิจัยทางศิลปกรรม (Fine and Applied Arts Research Ethics) อย่างเคร่งครัด โดยยึดแนวหลักการของ COPE (Committee On Publication Ethics) ดังนี้

<u>บทบาทหน้าที่ของผู้นิพนธ์</u>

ผู้นิพนธ์ต้องนิพนธ์ผลงานและนำส่งผลงานตนเองทั้งหมด หากมีการกล่าวถึงหรือพาดพิงผลงานหรือบทนิพนธ์ของผู้อื่นใด ต้องมีการอ้างอิงอย่างถูกต้องและเหมาะสม (cited and/or quoted appropriately) และต้องมีการระบุให้ชัดไว้ในรายการอ้างอิงด้วย ทั้งภายในบทความ และในรายการอ้างอิง (as end-note and as reference)

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยสงวนสิทธิ์ในการตรวจบทความในทุกรูปแบบเพื่อควบคุมให้เป็นไปตามหลักการด้วยวิธีการที่เป็นไปได้และเหมาะสม หากมีการละเมิดในกรณีต่าง ๆ วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจะดำเนินการติดต่อผู้นิพนธ์เพื่อให้ทำการส่งข้อชี้แจงอย่างเป็นทางการ และดำเนินการปฏิเสธการรับบทความนั้น ๆ หากพบว่าผู้นิพนธ์มีเจตนารมณ์ที่ไม่ถูกต้องและไม่ดีงาม

บทความที่ผู้นิพนธ์ทุกคนนำส่ง จะต้องไม่ได้รับการตีพิมพ์แล้วหรือกำลังอยู่ในกระบวนการพิจารณาของวารสารหรือองค์กรอื่นใด

บทความที่ผู้นิพนธ์นำส่ง หากเป็นการทำการวิจัยจะต้องมีการนำเสนอผลลัพธ์ การค้นพบสิ่งใหม่ ๆ การถก การวิเคราะห์ของการวิจัย และการสรุปอย่างตรงไปตรงมา ข้อมูลที่ระบุไว้ต้องเป็นข้อมูลจริงทุกประการ (data shall be free of fabrication and improper manipulation) และมีหลักฐานรองรับการค้นพบสิ่งใหม่ ๆ และการสรุปประเด็น (findings and conclusions shall be based solely on the evidence presented)

หากมีการสนับสนุนเงินทุนการทำวิจัย และ/หรือหากมีสิ่งที่เป็นผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย และ/หรือบางส่วนของบทความ ที่พิจารณาว่าจำเป็นและไม่เปิดเผยต่อสาธารณชน ผู้นิพนธ์ต้องทำการรายงานเป็นทางการเมื่อนำส่งบทความต่อวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อการพิจารณา ในส่วนของผลประโยชน์ทับซ้อนนั้น เช่น การมอบผลประโยชน์ให้ การว่าจ้างงาน การเป็นที่ปรึกษา

<u>บทบาทหน้าที่ของบรรณาธิการ</u>

บรรณาธิการพึงทำหน้าที่ในการพิจารณากลั่นกรองเพื่อควบคุมคุณภาพบทความที่จะตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร โดยพิจารณาจากเนื้อหาที่มีประเด็นน่าสนใจ เป็นประโยชน์ในแวดวงวิชาการสอดคล้องกับวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสารเป็นสำคัญ

บรรณาธิการพึงไม่เปิดเผยข้อมูลผู้นิพนธ์และผู้ประเมินบทความแก่บุคคลอื่นที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้อง รวมทั้งไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนใด ๆ ระหว่างบรรณาธิการ ผู้นิพนธ์และผู้ประเมิน รวมทั้งไม่เสนอตีพิมพ์เผยแพร่บทความของตนเองในระหว่างที่ดำรงตำแหน่งบรรณาธิการ

<u>บทบาทหน้าที่ของผู้ประเมินและกองบรรณาธิการ</u>

ผู้ประเมินและกองบรรณาธิการพึงรักษาความลับของกระบวนการประเมินบทความอย่างเคร่งครัด (respect the confidentiality of the peer review process) และต้องปกป้องและสงวนไว้ซึ่งความลับในการประเมินแบบปกปิดชื่อและสังกัดและรายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมดของผู้ประเมินซึ่งต้องเป็นผู้ประเมินที่มีความรู้ความสามารถและประสบการณ์โดยตรงต่อหัวข้อบทความและผู้ถูกประเมินหรือผู้นิพนธ์ (double-blinded reviews)

หากมีกรณีที่มีเอกสาร ข้อมูล หรือสิ่งอื่นใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับบทความที่ผู้นิพนธ์ได้นำส่งไว้ประกอบการนำส่งบทความ กองบรรณาธิการพึงรักษาไว้เป็นความลับและสิทธิส่วนบุคคลของผู้นิพนธ์ เว้นแต่กรณีได้รับการเห็นชอบและยินยอมจากผู้นิพนธ์อย่างเป็นทางการ

ทั้งนี้ ยังพิจารณาให้รวมไปถึง

1) ต้องไม่มีการระบุข้อมูลอ้างอิง ข้อมูลภาคสนาม หรือเครื่องมือวิจัยอันเป็นเท็จ
2) ต้องไม่มีการล่วงละเมิดจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์และสิ่งมีชีวิต รวมถึงการทำลายสิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ
3) ต้องไม่มีการละเมิดลิขสิทธิ์ในผลงานศิลปกรรม
4) ต้องไม่มีการมีส่วนได้ส่วนเสียของผู้นิพนธ์กับบุคคลและนิติบุคคล
5) ต้องไม่มี อาทิ การแสดงออก ถึงการสนับสนุน การละเมิด และการดูหมิ่นอาฆาตมาดร้ายต่อความแตกต่างด้านสีผิว เพศ เชื้อชาติศาสนา ลัทธิความเชื่อ รวมไปถึงพฤติกรรมของกลุ่มวัฒนธรรมย่อย กลุ่มการเมืองการปกครอง และกลุ่มก่อการร้าย

อนึ่ง หากมีการตรวจพบความทุจริตในเชิงวิชาการไม่ว่าในกรณีใด กองบรรณาธิการต้องมีการตรวจสอบและหยุดการประเมินในทันที พร้อมแจ้งต่อผู้นิพนธ์เพื่อขอรับคำชี้แจงประกอบการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธการตีพิมพ์บทความนั้น โดยหากตรวจสอบว่ามีการทุจริตจริง กองบรรณาธิการมีสิทธิ์ในการไม่รับพิจารณาบทความที่ทุจริตและบทความอื่น ๆ ของผู้นิพนธ์ผู้นั้นไม่ว่ากรณีใด ๆ

สารบัญ

12 **การตีความเชิงสัญวิทยาในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี**
ชลาลัย วงศ์อารีย์
วิชชุตา วุธาทิตย์

26 **การพัฒนาเกมเพื่อการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยใช้แนวคิดเกมิฟิเคชัน กรณีศึกษาจังหวัดน่าน**
ณัฐกมล ถุงสุวรรณ
ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

43 **การแสดงขับร้องโดย ศฤนห์ บุญช่วย**
ศฤนห์ บุญช่วย
ดวงใจ ทิวทอง

55 **แนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุประเทศไทย**
ธีร์ โคตรถา

71 **บทประพันธ์เพลง : "ไตรลักษณ์" สำหรับออร์เคสตรา**
ชินภัทร เจริญรัตน์
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร

81 **พระพุทธปฏิมา : ความสัมพันธ์แห่งการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบศิลปกรรม กรณีศึกษา พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์**
ทินภัทร เปี่ยมเจียก
จีราวรรณ แสงเพ็ชร์

101 **วงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ**
วัศการก แก้วลอย

120 **วิวัฒนาการลายประดับสถาปัตยกรรมร่วมแบบเขมรสู่แรงบันดาลใจในการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในจังหวัดบุรีรัมย์**
ทิพยาภรณ์ ทองแช่ม
จีราวรรณ แสงเพ็ชร์

137 **แนวคิดที่คล้ายกันในแวริเอชันส์ : บทประพันธ์เพลงแวริเอชันส์จากทำนองหลักของโรเบิร์ต ชูมันน์ ผลงานโอปุสที่ 9 ของโยฮันเนส บรามส์**
เอริ นาคากาวา

154 **ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาติพันธุ์ม้ง หมู่บ้านแม่สาน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่**
ปิยฉัตร อุดมศรี

168 **ฉิ่งมุล่ง : ปรากฏการณ์วิทยาทางดนตรีไทยและการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดเอก**
สันติ อุดมศรี
จรัญ กาญจนประดิษฐ์

186 **บทบาทการแสดงศิลปะการรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน**
ภคพร หอมนาน

205 **บาจู ปันจัง : ชุดครุยยาวในวัฒนธรรมการแต่งกายสำหรับสตรีชาติพันธุ์บาบ๋า**
วิกรม กรุงแก้ว

221 **พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน**
ขวัญแก้ว กิจเจริญ

238 **คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์**

บทความวิจัย

การตีความเชิงสัญวิทยาในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี
SEMIOTIC INTERPRETATION OF NARAPHONG CHARASSRI'S CONTEMPORARY DANCE

ชลาลัย วงศ์อารีย์* CHALALAI VONGAREE*
วิชชุตา วุธาทิตย์** VIJJUTA VUDHADITYA**

บทคัดย่อ

บทความเรื่อง การตีความเชิงสัญวิทยาในงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง "สัญวิทยาแห่งตัวละครหญิงในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี" มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์และตีความสัญญะที่แฝงอยู่ในองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องและจากสื่อวีดิทัศน์บันทึกการแสดง

ผลการวิจัยพบว่าในการแสดงมีการใช้สัญญะปรากฏในองค์ประกอบ 2 ด้าน ได้แก่ 1. ด้านเครื่องแต่งกาย โดยแบ่งออกเป็น 3 ประเด็น ได้แก่ 1) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงความเป็นเพศหญิง 2) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงกาลเวลา และ 3) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงการเลียนแบบหรือทดแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ในรูปแบบของรูปธรรมและนามธรรม 2. ด้านเครื่องประกอบฉาก ประกอบด้วย เตียงนอนสี่เสา โคมระย้า ภาพวาด อ่างอาบน้ำโต๊ะเครื่องแป้ง ต้นไม้และชิงช้า ซึ่งสามารถตีความผ่านกระบวนการสัญญะ ได้แก่ 1) รูปสัญญะที่เป็นองค์ประกอบทั้ง 2 ด้าน และ 2) ความหมายสัญญะ ที่ทำให้รับรู้ได้ถึงความทุกข์ทรมานของนักเต้นบัลเลต์หญิงกับการคำนึงถึงอดีตที่เคยรุ่งเรือง ดังนั้นสัญญะในการแสดงชุดนี้จึงส่งผลในการควบคุมอารมณ์ของการแสดงให้เป็นไปในทิศทางที่ผู้ออกแบบต้องการสื่อสาร ซึ่งเป็นเสน่ห์ของการแสดงที่ทำให้ผู้ชมดำดิ่งไปกับความหมายที่แอบซ่อนอยู่และนำพาอารมณ์ของผู้ชมให้เข้าถึงความรู้สึกนึกคิดของตัวละครที่ผู้ออกแบบต้องการสื่อสารกับผู้ชม

คำสำคัญ : สัญญะ/ สัญวิทยา/ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

*นิสิตระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Chalalai.va@bru.ac.th.
*Ph.D. Candidate of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Chalalai.va@bru.ac.th.
**ดร., ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Vijjuta@yahoo.com
**Dr., Pensioner of Chulalongkorn University, Vijjuta@yahoo.com

Received 10/07/2563, Revised 29/07/2563, Accepted 29/07/2563

ABSTRACT

This article, "Semiotic Interpretation of Naraphong Charassri's Contemporary Dance" is a part of the thesis for the Doctor of Philosophy Program in Thai Theatre and Dance, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, entitled "The Semiology of Female Characters in Naraphong Charassri's Contemporary Dance". It is aimed at analyzing and interpreting signs concealed in various components of the performance. Qualitative research methodology was employed with data being collected from related documents and research studies, interviews with relevant experts, and recorded video of the performance.

Results of the study indicated that signs were found in two components of the performance: 1. costume, which could be further divided into three categories, namely 1) costume conveying female gender; 2) costume communicating the time; and 3) costume indicating imitation or replacement of something in concrete and abstract forms; and 2. props, consisting of canopy bed, chandelier, paintings, bathtub, dressing table, plants, and swing. Each of the signs could be interpreted through the semiotic process that included: 1) signifier and 2) signified, allowing the audience to feel the sufferings experienced by ballerinas and a memory of a glorious past. Thus, the signs used in this performance control the mood of the show to go the way the designer wanted to portray. This was the charm of the performance that made the audience grasp the hidden meanings and led them to truly understand the character's thoughts and feelings that the designer wanted to communicate with the audience.

Keywords: Sign/ Semiology/ Contemporary Dance

บทนำ

สัญวิทยา หรือ สัญศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่เกิดขึ้นโดยแฟร์ดินอง เดอ โซซูร์ นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส เพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์เรื่องภาษา โดยคำว่า "สัญวิทยา" (Semiology) พัฒนามาจากคำในภาษากรีก Semeion แปลว่า Sign ตรงกับภาษาไทย คือ คำว่า "สัญญา" ซึ่งพจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์ ให้ความหมายไว้ว่า การกำหนดหมาย ความจำได้หมายรู้[1] สำหรับนักทฤษฎีด้านสัญวิทยามีมุมมองว่า "สัญญะ คือ อะไรก็ได้ที่ก่อให้เกิดความหมายโดยการเทียบเคียงให้เห็นถึงความแตกต่างจากสิ่งอื่นและคนในสังคมยอมรับหรือเข้าใจ"[2] ซึ่งจากความหมายของศาสตร์ด้านสัญวิทยา ที่มีกระบวนการในการวิเคราะห์สัญลักษณ์และก่อให้เกิดความหมายต่าง ๆ ทำให้ในปัจจุบัน สัญวิทยาจึงไม่ได้จำกัดอยู่เพียงใช้ศึกษาด้านภาษาเท่านั้น แต่มีการนำกระบวนการดังกล่าวมาใช้ในงานด้านต่าง ๆ ทั้งด้านสถาปัตยกรรม งานด้านทัศนศิลป์และแม้แต่ในงานด้านนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ชุด Ballerina : The pathetic creature นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา เป็นการนำเสนอถึงเรื่องราวของหญิงสาวนักเต้นบัลเลต์ที่มีความทุกข์ทรมานจากวิถีชีวิตที่หวนคำนึงถึงอดีตอันรุ่งเรืองของตน จัดแสดงระหว่างวันที่ 24-26 ตุลาคม 2556 ณ โรงละคร Black box theatre มหาวิทยาลัยกรุงเทพ วิทยาเขตรังสิต ผลงานสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ปรมาจารย์ผู้บุกเบิกงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย ผู้มีวิสัยทัศน์ในการสร้างสรรค์ผลงานที่แตกต่างและเป็นหลักในการสร้างแรงบันดาลใจ จุดประกายให้แก่วงการนาฏยศิลป์ร่วมสมัยจากแนวคิดที่ว่า

> *"นาฏยศิลป์ในปัจจุบัน ไม่ได้หมายถึงลีลาท่าเต้นเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการหลอมรวมศิลปะหลายแขนงไว้ด้วยกัน เช่น การผสมผสานงานด้านละคร ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ การจัดวาง แฟชั่น"*[3]

จากแนวคิดดังกล่าว จึงทำให้ผลงานของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี มีกระบวนการสร้างสรรค์ที่โดดเด่น สามารถนำเสนอผลงานการแสดงผ่านเทคนิคและองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ได้อย่างน่าสนใจ โดยมีรูปแบบการนำเสนอในมุมมองและลีลาความเคลื่อนไหวที่แปลกใหม่ จนนำมาสู่ก้าวใหม่แห่งการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยอีกรูปแบบหนึ่งที่สอดแทรกความเป็นตัวตนผ่านเรื่องราวแบบตะวันตกได้อย่างลึกซึ้ง ทั้งยังมีการใช้สัญญะแฝงอยู่ในการแสดงผ่านองค์ประกอบการแสดง

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจในการใช้สัญวิทยาโดยวิเคราะห์ผ่านกระบวนการสัญวิทยาแบบทวิลักษณ์ ได้แก่ การวิเคราะห์รูปสัญญะและความหมายสัญญะ เพื่อตีความหมายจากสร้างบรรยากาศในการแสดงผ่านด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบฉากเพื่อสื่อสารกับผู้ชมให้เกิดความสะเทือนใจในเรื่องราวที่เกิดขึ้นกับตัวละครในเรื่อง

วัตถุประสงค์ในการวิจัย

เพื่อศึกษา วิเคราะห์และตีความสัญญะในการแสดงผลงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ชุด Ballerina : The pathetic creature นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนาของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

---

1. ประยุทธ ปยุตโต, *พจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์* (กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2538), 319-320.
2. ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร, *สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยม, กับการศึกษารัฐศาสตร์* (กรุงเทพฯ : วิภาษา, 2545), 17.
3. นราพงษ์ จรัสศรี, "แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย," สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์, 9 มิถุนายน 2558.

วิธีดำเนินการวิจัย

การตีความเชิงสัญวิทยาในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง Ballerena นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนาเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย เรื่อง "สัญวิทยาแห่งตัวละครหญิงในงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี" ซึ่งเป็นงานวิจัยประเภทงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเชิงเอกสารจากบทความ หนังสือ สิ่งพิมพ์ งานวิจัย สูจิบัตร บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ในประเด็นและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2. ศึกษาจากวีดิทัศน์บันทึกภาพการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง Ballerena นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา

3. การสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยวิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกเป็นรายบุคคลและการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

4. นำข้อมูลมาเรียบเรียง วิเคราะห์และตีความสัญญะที่แฝงอยู่ในงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยเรื่อง Ballerena นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา

5. เรียบเรียงเป็นข้อมูลวิทยานิพนธ์และบทความวิจัยเพื่อนำไปเผยแพร่ในวารสารวิชาการระดับชาติ

ผลการวิจัย

การแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยชุด Ballerina : The pathetic creature นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนาของนราพงษ์ จรัสศรี มีการแฝงสัญญะในองค์ประกอบการแสดง 2 ด้าน ได้แก่ 1. องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย และ 2. องค์ประกอบด้านเครื่องประกอบฉาก ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายรายละเอียดในแต่ละด้านดังต่อไปนี้

1. องค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย

สัญญะที่แฝงไว้ในเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง เรื่อง Ballerina นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนามีรูปแบบการนำไปใช้ในการสื่อความหมายในเชิงสัญญะที่มีบริบทต่างกัน สามารถแยกออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ได้แก่ 1) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงเพศหญิง 2) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงกาลเวลา และ 3)เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงการเลียนแบบหรือทดแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งในรูปแบบของรูปธรรมและนามธรรม ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) เครื่องแต่งกายที่สื่อถึงเพศหญิง

ลักษณะเครื่องแต่งกายในกลุ่มนี้ มีลักษณะเป็นกระโปรงเพื่อเป็นสัญญะที่สื่อถึงเพศหญิง ซึ่งประกอบไปด้วยเครื่องแต่งกาย 3 รูปแบบ ได้แก่ ชุดบัลเลต์ แบ่งออกเป็น 3 แบบ ได้แก่ ชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงโรแมนติกทูทู และชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงคลาสสิคัลทูทู ชุดคลุมอาบน้ำสีขาวพลิ้วไหวและชุดนอนสีขาวระบายลูกไม้ ซึ่งในแต่ละชุดมีลักษณะปรากฏในภาพด้านล่าง ดังต่อไปนี้

<u>ชุดบัลเลต์</u>

ชุดบัลเลต์ เป็นเครื่องแต่งกายสำหรับนักเต้นบัลเลต์หญิง ใช้สำหรับสวมใส่ขณะทำการแสดง โดยการแสดงชุด Ballerina : The pathetic creature นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา ปรากฏชุดบัลเลต์ 3 รูปแบบ ดังนี้

ชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงโรแมนติกทูทู

ชุดกระโปรงทรงโรแมนติกทูทู มีลักษณะเป็นกระโปรงสุ่มทรงระฆังคว่ำ โดยปกตินิยมใช้สีขาว สำหรับการแสดงชุด Ballerina นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนา มีการสร้างสรรค์เพิ่มเติม โดยเพิ่มโครงสุ่มไปไว้ใต้กระโปรง สื่อถึงการสวมบทบาทเป็นนักบัลเลต์หญิง

ภาพที่ 1 เครื่องแต่งกายชุดกระโปรงบัลเลต์โรแมนติกทูทูที่เพิ่มเติมโครงสุ่ม
ที่มา : ผู้วิจัย

ชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงคลาสสิคัลทูทู

ชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงคลาสสิคัลทูทู มีลักษณะเป็นทรงแบนและตั้งขึ้นเป็นวงกลม เพื่อให้เห็นเรียวขาของผู้เต้นอย่างชัดเจน ในการแสดงชุด Ballerina นางระบำปลายเท้าผู้น่าเวทนานักแสดงเปลี่ยนชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงคลาสสิคัลหลากหลายสี สื่อถึงการแสดงบัลเลต์ของนักบัลเลต์หญิงเช่นเดียวกับชุดกระโปรงบัลเลต์โรแมนติกทูทู

ภาพที่ 2 เครื่องแต่งกายชุดกระโปรงบัลเลต์ทรงคลาสสิคัลทูทู
ที่มา : ผู้วิจัย

ชุดคลุมอาบน้ำ

ชุดคลุมอาบน้ำ (Bathrobe) มีลักษณะเป็นเสื้อคลุมตัวยาวผ่าหน้าตลอดตัวในการแสดงชุดนี้เลือกใช้เป็นสีขาวและเนื้อผ้าโปร่งบาง เมื่อนักแสดงเคลื่อนไหวร่างกาย ชุดจะมีความพลิ้วไหวให้ความรู้สึกถึงหญิงสาวที่อ่อนหวาน และเมื่อเคลื่อนไหวผ่านแสง จะก่อให้เกิดเป็นเงาของเรือนร่างที่อยู่ภายใต้ผืนผ้า ซึ่งทำให้ภาพที่เห็นมีก่อให้เกิดความรู้สึกถึงเสน่ห์ของหญิงสาวที่มีความเย้ายวน

ภาพที่ 3 ชุดคลุมอาบน้ำสีขาว
ที่มา : ผู้วิจัย

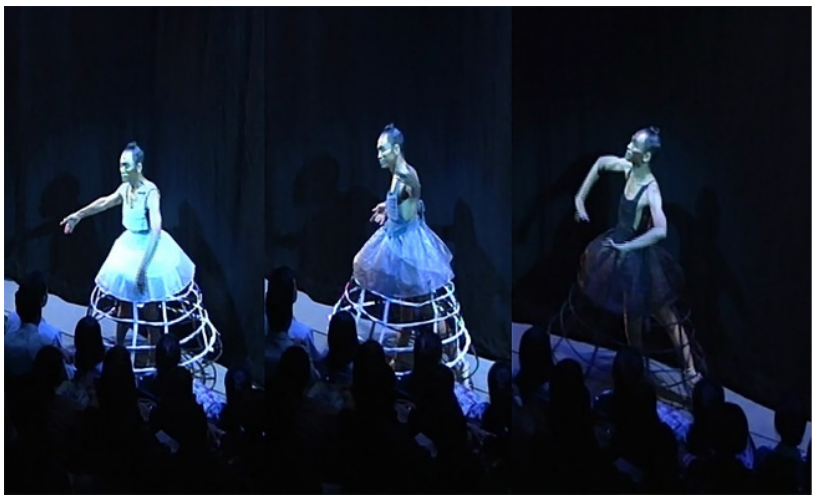
ชุดนอนสีขาวระบายลูกไม้

ชุดนอนสีขาวระบายลูกไม้ มีลักษณะเป็นชุดกระโปรงสีขาว ยาวคลุมขา ประดับตกแต่งด้วยผ้าลูกไม้ และไล่ลงมาเป็นแถวจากอกถึงชายกระโปรง ซึ่งจากรูปแบบและสีของชุด สื่อถึงหญิงสาวที่บริสุทธิ์งดงาม อ่อนโยนและไร้เดียงสา

ภาพที่ 4 เครื่องแต่งกายชุดนอนสีขาวระบายลูกไม้
ที่มา : ผู้วิจัย

2) เครื่องแต่งกายที่แสดงให้เห็นถึงกาลเวลา

ลักษณะเครื่องแต่งกายในกลุ่มนี้ เป็นการนำเครื่องแต่งกายมาสื่อสารในเชิงสัญญะที่บ่งบอกถึงการหมุนเวียนของกาลเวลา การใช้เครื่องแต่งกายเพื่อทำหน้าที่ในการสื่อสารลักษณะนี้ให้ความสำคัญที่การเลือกใช้สีเป็นการนำความรู้สึก โดยนักแสดงจะออกมาหน้าม่านโค้งขอบคุณผู้ชม ก่อนจะเดินวนหายไปในม่านแล้วเวียนออกมาปฏิบัติท่าทางเหมือนเดิมซ้ำถึง 3 รอบซึ่งพบว่าในแต่ละครั้งจะเปลี่ยนสีเครื่องแต่งกาย โดยเริ่มต้นด้วยชุดสีขาวเพื่อสื่อถึงความเยาว์วัย ความบริสุทธิ์ จากนั้นในรอบที่ 2 ชุดเปลี่ยนเป็นสีเทาเพื่อสื่อให้ถึงถึงความโรยราแห่งวัยและสุดท้ายสีของชุดกลายเป็นสีดำที่สื่อถึงความตายหรือความหดหู่ ซึ่งในเชิงจิตวิทยา การเลือกสีที่ใช้นำเสนอมีผลต่อการรับรู้ของมนุษย์ โดยเฉพาะการรับรู้ที่เป็นการตีความผ่านชุดประสบการณ์ร่วมในความเข้าใจด้านสี[4] ลักษณะการเปลี่ยนสีชุดที่ต่อเนื่องกันนี้ ซึ่งทำให้ผู้ชมเข้าใจว่าตัวละครได้ผ่านกาลเวลาไปพร้อมกับความล่วงโรยของสังขาร



ภาพที่ 5 การไล่โทนสีของเครื่องแต่งกายเริ่มจากสีขาว สีเทาและสีดำ
ประกอบการแสดงท่าทางซ้ำ ๆ
ที่มา : ผู้วิจัย

3) เครื่องแต่งกายที่มุ่งสื่อความหมายในการเลียนแบบสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ในรูปแบบของรูปธรรมและนามธรรม

ลักษณะของเครื่องแต่งกายในกลุ่มนี้ มีการสื่อความหมายเฉพาะในรูปแบบของรูปธรรมและนามธรรม โดยลักษณะที่เป็นรูปธรรม หมายถึง การตีความเชิงสัญญะในการใช้เครื่องแต่งกายเพื่อสื่อความหมายเป็นสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่จับต้องได้ ได้แก่ การแต่งกายเพื่อสื่อความหมายถึงผีเสื้อ ซึ่งเป็นการใช้เครื่องแต่งกายเพื่อแทนสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่แตกต่างจากหน้าที่และบทบาทของเครื่องแต่งกายโดยสิ้นเชิง โดยเป็นการให้ความหมายเชิงสัญญะในการใช้เครื่องแต่งกายเพื่อเลียนแบบและทดแทนรูปลักษณ์ของผีเสื้อ โดยนักแสดงสวมชุดบอดี้สูทแนบเนื้อ บนศีรษะใช้ผ้าคลุมจรดคอและใช้ผ้าตัดรูปทรงปีกผีเสื้อติดกลางหลัง เมื่อประกอบกับท่าทางการเต้นและการเคลื่อนไหว ส่งผลให้เกิดเป็นภาพผีเสื้อขนาดใหญ่

4. ต่อศักดิ์ กาญจนทรัพย์สิน, "สีในเชิงจิตวิทยา," สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์, 20 กุมภาพันธ์ 2563.

ภาพที่ 6 เครื่องแต่งกายที่ออกแบบเป็นผีเสื้อ
ที่มา : ผู้วิจัย

สำหรับลักษณะที่เป็นนามธรรม หมายถึง การตีความเชิงสัญญะในการใช้เครื่องแต่งกายเพื่อสื่อถึงมโนทัศน์หรือสิ่งที่จับต้องไม่ได้ ได้แก่ การสวมเครื่องแต่งกายทับซ้อนกันหลายชั้นเพื่อสื่อถึงความยึดติดหรือลุ่มหลงในกิเลสและการเปลื้องชุดออกทีละชิ้นเพื่อสื่อถึงการปล่อยวาง

ภาพที่ 7 เครื่องแต่งกายที่ออกแบบเป็นผีเสื้อ
ที่มา : ผู้วิจัย

2. องค์ประกอบด้านเครื่องประกอบฉาก

การออกแบบเครื่องประกอบฉาก ได้แก่ เตียงนอนสี่เสา โคมระย้า ภาพวาด อ่างอาบน้ำ โต๊ะเครื่องแป้ง ต้นไม้ ชิงช้าและราวสะพาน มีแฝงการสัญญะไว้ให้ตีความและกระตุ้นการรับรู้ของผู้ชมได้เป็นอย่างดี ซึ่งสามารถวิเคราะห์องค์ประกอบในแต่ละส่วนได้ดังนี้

1) เตียงนอนและโคมไฟ

เครื่องประกอบฉากเตียงนอนและโคมไฟ จัดวางอยู่ด้านซ้ายมือของผู้ชม โดยวางทแยงกับขอบเวที ด้านบนมีโคมไฟห้อยลงมา เตียงนอนมีลักษณะแบบ เตียงนอนสี่เสา (Canopy Bed) ถูกคิดค้นขึ้นในช่วงยุโรปยุคกลาง เพื่อช่วยสร้างความอบอุ่นและความเป็นส่วนตัว ในอดีตเตียงนอนสี่เสา มักถูกใช้เป็นเครื่องบ่งบอกถึงสถานะทางสังคม ยิ่งเป็นผู้มีฐานะ เตียงก็จะตกแต่งอย่างประณีตสวยงาม ในส่วนโคมไฟมีการออกแบบให้มีลักษณะแบบโคมระย้า หรือ แชนเดอเลียร์ (Chandelier) เป็นชื่อเรียกลักษณะของโคมไฟตกแต่งที่แขวนบนเพดาน ซึ่งพบว่าลักษณะของเตียงสี่เสาและโคมระย้าในฉากนี้ มีความคล้ายคลึงรูปทรงแบบเดิม แต่มีการตัดทอนรายละเอียดออกไป คงไว้ให้เห็นแต่เค้าโครงที่เสมือนจริง ดังนั้นผู้ชมจึงเห็นเป็นเสาโครงเหล็กที่ผูกผ้าสีโปร่งบางขาวไว้ตามมุมเสา มีกองผ้าวางขยุ้มไว้บนเตียง ปลายเตียงมีเก้าอี้พนักพิงตั้งไว้ พาดผ้ายับย่น บริเวณใต้แผ่นไม้ของเตียง ตลอดจนโครงเสาเตียงและโคมไฟระย้าที่เป็นโครงเหล็กเกลี้ยงเต็มไปด้วยเศษขยะ ทั้งเศษไม้ ใบไม้และเถาวัลย์แห้ง

ภาพที่ 8 เตียงนอนสี่เสาและโคมระย้า
ที่มา : ผู้วิจัย

สัญญะที่แฝงอยู่ในเครื่องประกอบฉากส่วนของเตียงนอนและโคมระย้า เป็นการนำเอาเครื่องประกอบฉากดังกล่าวมาเป็นสัญลักษณ์แทนความโรยรา โดยแสดงให้เห็นถึงความเสื่อมโทรมของสิ่งของที่เคยสวยงามมาก่อน ซึ่งการล่มสลายที่จะกระทบกับอารมณ์ได้มากที่สุด ย่อมต้องมาจากความล่มสลายของสิ่งที่เคยสมบูรณ์ที่สุดหรือดีที่สุด ดังนั้น ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงเลือกออกแบบให้เครื่องเรือนมีรูปทรงที่บ่งบอกถึงความหรูหรา แต่มีการตัดทอนรายละเอียดออกไป คงไว้ให้เห็นแต่เค้าโครงที่เสมือนจริงและจัดวางเศษกิ่งไม้ ใบไม้แห้งและซากเถาวัลย์เหี่ยวห้อยอยู่ ทำให้ดูคล้ายกับบ้านร้าง ทำให้ฉากนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ช่วยสร้างบรรยากาศที่เศร้าโศกของตัวละครตามอารมณ์ในเรื่อง และน่าจะเป็นการสื่อความหมายแทนตัวละครในเรื่องที่เคยรุ่งเรืองแต่ต้องมาพบกับจุดตกต่ำในชีวิต

2) ภาพวาดนางระบำ

ภาพวาดนางระบำ มีขนาดใหญ่มองเห็นได้เด่นชัด รูปภาพที่ปรากฏบนผืนผ้าสีขาว เป็นการลงสีปัดแปรงให้เห็นเป็นรูปนางระบำคนหนึ่งที่ทำท่าทางแตกต่างกัน โดยภาพที่ตั้งกลางเวทีเป็นภาพนางระบำในท่ายืนและภาพที่อยู่ด้านซ้ายมือของผู้ชมเป็นท่านั่ง

ภาพที่ 9 รูปภาพลายเส้นนางระบำ
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพวาดดังกล่าวมีสัญญะแฝงให้ตีความได้ถึงตัวตนและความคิดของตัวละคร ทั้งเรื่องราวในอดีตที่เคยเป็นนักเต้นบัลเลต์มีชื่อเสียง ทั้งยังมีความรัก ความผูกพันในวิชาชีพและความภาคภูมิใจในความสำเร็จของตนเอง จึงต้องการเก็บความสวยงามของตนเองไว้ทำให้มีการประดับห้องนอนด้วยภาพขนาดใหญ่ของตนเอง

3) อ่างอาบน้ำและโต๊ะเครื่องแป้ง

อ่างอาบน้ำและโต๊ะเครื่องแป้ง จัดวางอยู่ด้านขวามือของผู้ชม โดยอ่างอาบน้ำวางเฉียงลึกเข้าไปด้านเวที และโต๊ะเครื่องแป้งวางเยื้องมาอยู่ชิดขอบเวทีด้านหน้า ลักษณะของอ่างอาบน้ำเป็นอ่างอาบน้ำไม้ทรงวงรีขอบสูงและตัดเป็นขอบเว้าช่วงกลางกลางอ่าง เพื่อให้เห็นสรีระของนักแสดงในขณะนั่งแสดงท่าทางได้มากขึ้น โต๊ะเครื่องแป้งมีขนาดกะทัดรัด คงไว้ให้เห็นแต่กรอบกระจกที่เป็นโครงไม้ลวดลายอ่อนช้อยแต่ปราศจากกระจก

ภาพที่ 10 อ่างอาบน้ำไม้และโต๊ะเครื่องแป้ง
ที่มา : ผู้วิจัย

อ่างอาบน้ำและโต๊ะเครื่องแป้ง เป็นเครื่องมือที่ใช้สื่อถึงเพศหญิงได้อย่างชัดเจน โดยส่วนใหญ่มักใช้ประสบการณ์ในการเชื่อมโยงเพศหญิงกับสิ่งสวยงาม ความประณีตในการขำระร่างกายและการดูแลบำรุงผิวพรรณ ใบหน้า ซึ่งเพศหญิงมักใช้เวลาสำหรับการอาบน้ำและการทาครีมหน้ากระจกเป็นระยะเวลานาน และเมื่อกระจกซึ่งเป็นสัญญะแทนความงามของผู้หญิงมีลักษณะที่รกรุงรังและผุพัง จึงทำให้ตีความได้ถึงหญิงสาวที่เข้าสู่วัยชรา ไม่น่ามอง และเป็นการแสดงให้เห็นถึงความร่วงโรยแห่งวัย

4) ชิงช้า

ชิงช้าอยู่ในตำแหน่ง ด้านขวามือของผู้ชมโดยอยู่ด้านหน้าอ่างอาบน้ำและเยื้องกับโต๊ะเครื่องแป้ง ลักษณะชิงช้าเป็นไม้กระดานสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดไม่ใหญ่มาก ผูกติดเชือกที่โรยตัวมาจากด้านบน

ภาพที่ 11 ชิงช้า
ที่มา : ผู้วิจัย

ชิงช้าเป็นเครื่องประกอบฉากที่ตีความเชิงสัญญะได้หลากหลายประเด็น ทั้งการตีความจากตัวชิงช้าเองและการใช้เป็นเครื่องมือสร้างความเคลื่อนไหวให้ตีความ ตามบรรยากาศของการแสดงที่เกิดขึ้นบนเวทีในแต่ละช่วง ซึ่งสามารถวิเคราะห์และแบ่งเป็น 3 ประเด็น ดังนี้

สัญญะที่สื่อความหมายแทนความโดดเดี่ยวอ้างว้าง โดยพบว่าการแสดงในช่วงเปิดม่านที่ตัวละครเดินเข้ามาในฉาก มีชิงช้าแขวนอยู่อันเดียว ทำให้เกิดความรู้สึกเงียบเหงา ซึ่งอาจจะสันนิษฐานได้จากลักษณะการเล่นของชิงช้าที่เป็นเครื่องเล่นที่สามารถเล่นได้เพียงลำพัง โดยไม่จำเป็นต้องรอหรือแบ่งให้คนอื่นมาเล่นด้วย

สัญญะที่สื่อความหมายแทนวัยเยาว์ โดยพบว่าในฉากที่ศิลปินเดินมาหยิบกระโปรงเต้นบัลเลต์สีขาวไว้แขวนกับชิงช้า ก่อนจะนำมาทาบตัวและเต้นรำอย่างร่าเริงเพื่อย้อนคำนึงถึงตนเองในวัยเด็ก เป็นการใช้ชิงช้าเป็นเครื่องประกอบฉากที่ช่วยส่งเสริมให้เป็นสัญลักษณ์ของวัยเยาว์ เพราะโดยปกติชิงช้าเป็นเครื่องเล่นที่อยู่ในสนามเด็กเล่น เมื่อผู้ชมเห็นชิงช้าประกอบกับท่าทางการแสดงและดนตรีที่ประกอบในช่วงเวลานั้น ย่อมหวนคิดถึงวัยเด็กที่มีความสนุกสนานและเต็มไปด้วยเสียงหัวเราะ

สัญญะที่สื่อความหมายแทนสัจธรรมความเป็นไปในชีวิต โดยพบว่าศิลปินผู้สร้างสรรค์ต้องการสื่อให้เห็นถึงลักษณะการเคลื่อนไหวของชิงช้ายามเมื่อแกว่งไกวที่มีขึ้น-ลง เปรียบได้กับชีวิตมนุษย์ที่บางครั้งอยู่ในจุดสูงสุดและบางครั้งก็ตกต่ำ[5] ซึ่งในการแสดงช่วงท้ายนี้ก็ยังสามารถตีความได้เพิ่มเติมถึงอารมณ์ตัวละครที่ผ่อนคลาย และปล่อยวางจากการวิ่งไขว้คว้าหาอดีต จึงนั่งแกว่งไกว้ชิงช้าด้วยความรู้สึกเบาสบาย

5) ต้นไม้แห้ง

ต้นไม้แห้งอยู่ในตำแหน่งหลังอ่างอาบน้ำ กิ่งก้านของต้นไม้ มีชุดบัลเลต์สีขาวแขวนอยู่ลดหลั่นกันไป บริเวณโดยรอบมีใบไม้แห้งเกลื่อนกลาด และมีลังไม้เก่าใส่เศษไม้หักวางอยู่ใกล้ ๆ

ภาพที่ 12 ต้นไม้แห้ง
ที่มา : ผู้วิจัย

ต้นไม้มักเป็นสัญญะแทนความเติบโต ความอุดมสมบูรณ์ แต่เมื่อแห้งตายเหลือเพียงแต่กิ่งก้านที่เหี่ยวเฉาจึงทำให้ความรู้สึกที่รับรู้มีผลตรงข้าม ซากต้นไม้แห้งจึงเป็นสัญญะที่แทนความเสื่อมโทรมความโรยรา ให้ความรู้สึกแห้งแล้งและหดหู่

สรุปและอภิปรายผล

สัญวิทยาในงานนาฏศิลป์ร่วมสมัยชุดนี้ เมื่อวิเคราะห์ตามทฤษฎีสัญวิทยาของแฟร์ดินองด์ เดอ โซซูร์ สามารถตีความ ผ่านกระบวนการสัญญะแบบทวิลักษณ์ คือ 1.“รูปสัญญะ” ได้แก่ องค์ประกอบในการแสดงทั้ง 2 ด้านที่ทำหน้าที่เป็นมิติเชิงวัตถุ 2.“ความหมายสัญญะ” ซึ่งจากลักษณะของเครื่องแต่งกายและองค์ประกอบฉากสามารถสร้างมโนทัศน์ในความคิดได้หลากหลายแง่มุม แต่ก็เป็นไปในทิศทางเดียวกัน คือ เป็นการเสริมสร้างบรรยากาศรอบ ๆ ตัวละคร เพื่อบ่งชี้ถึงความเป็นผู้หญิง และช่วยเสริมให้การการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ต่าง ๆ ของตัวละครผู้หญิง ที่สื่อสารกับผู้ชมในแต่ละช่วงเวลามีความเด่นชัด และเมื่อประกอบกับการใช้ฉากที่มีโครงสร้างงดงามแต่มีสภาพที่ผุพัง สื่อให้เห็นถึงสัจธรรมของชีวิต ดั่งตัวละครในเรื่องที่เคยมีชีวิตเป็นนักเต้นบัลเลต์ที่รุ่งเรืองและร่วงลงสู่ความโรยรา จึงเป็นเครื่องมือที่ศิลปินใช้กระตุ้นอารมณ์สะเทือนใจให้เกิดแก่ผู้ชม และคล้อยตามอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่มีความหดหู่โศกเศร้าและทุกข์ระทม ได้เป็นอย่างดี

5. นราพงษ์ จรัสศรี, “การใช้สัญญะในองค์ประกอบฉาก,” สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์, 8 มีนาคม 2563.

ข้อเสนอแนะ

งานนาฏยศิลป์ร่วมสมัยเชิงสัญวิทยา เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานที่ทำให้เกิดความลุ่มลึกในการแสดง ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจและลึกซึ้งมากขึ้น จึงควรศึกษาถึงรูปแบบและแนวทางในการสร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี เพื่อเป็นหาแนวทางในการสร้างสรรค์งานให้แก่ศิลปินรุ่นต่อไป

บรรณานุกรม

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. *สัญวิทยา, โครงสร้างนิยม, หลังโครงสร้างนิยม, กับการศึกษารัฐศาสตร์.* กรุงเทพฯ : วิภาษา, 2545.

ต่อศักดิ์ กาญจนทรัพย์สิน. "สีในเชิงจิตวิทยา." สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์. 20 กุมภาพันธ์ 2563.

นราพงษ์ จรัสศรี. "แนวคิดในการสร้างงานนาฏยศิลป์ร่วมสมัย." สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์. 9 มิถุนายน 2558.

นราพงษ์ จรัสศรี. "การใช้สัญญะในองค์ประกอบฉาก." สัมภาษณ์โดย ชลาลัย วงศ์อารีย์. 8 มีนาคม 2563.

ประยุทธ ปยุตโต. *พจนานุกรมฉบับพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์.* กรุงเทพฯ : มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย, 2538.

การพัฒนาเกมเพื่อการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยใช้แนวคิดเกมิฟิเคชัน กรณีศึกษาจังหวัดน่าน

THE DEVELOPMENT OF GAME FOR CULTURAL TOURISM BY USING GAMIFICATION CONCEPT: NAN PROVINCE

ณัฐกมล ถุงสุวรรณ* NATTAKAMOL TOONGSUWAN*
ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์** SUPPAKORN DISATAPUNDHU**

บทคัดย่อ

งานศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาสื่อในรูปแบบของเกมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม โดยใช้แนวคิดเกมิฟิเคชันชิ้นนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาแนวคิดของเกมิฟิเคชัน เพื่อหาหลักการในการออกแบบเกมิฟิเคชันในสื่อประเภทเกมที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมในการรับรู้ในเนื้อหาสาระ เรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมไทยที่เชื่อมโยงกับในพื้นที่ของการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม 2) ศึกษาการออกแบบด้านสุนทรียะทางภาพในเกม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบภาพในเกม เพื่อการส่งเสริมและสร้างแรงบันดาลใจในการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม วิธีดำเนินการใช้วิธีวิจัยแบบผสม ด้วยการศึกษาแนวคิดทางด้านเกมิฟิเคชัน แนวการใช้รูปแบบของศิลปะของการออกแบบภาพในเกม ร่วมกับการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเกมิฟิเคชัน และด้านการออกแบบเกม รวมถึงการเก็บข้อมูลกลุ่มตัวอย่างผู้บริโภคเจนเนอเรชั่นวาย คือในช่วงอายุ 22-39 ปี ที่เล่นเกมมือถือและชอบท่องเที่ยว ในเรื่องของพฤติกรรมการเล่นเกม แรงจูงใจในการเล่นเกม แรงกระตุ้นในเกิดความผูกพันในเกม และด้านของความงาม (Aesthetic) รูปแบบของศิลปะ (Art Style) ในเกม ผลจากการสังเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ได้เป็นแนวทางในการออกแบบเกมิฟิเคชัน ดังนี้ 1) ประเภทผู้เล่นที่จะเป็นกลุ่มหลักได้แก่ Explorers คือผู้เล่นที่ชอบค้นหา และชอบความมีอิสระ 2) รูปแบบที่จูงใจในการเล่น คือความมีอิสระในการเล่น 3) ประเภทของแรงกระตุ้นในเกิดความผูกพัน และเข้ามาเล่นซ้ำบ่อย ๆ คือการพัฒนาในเกม (Progress) ของตัวละคร หรือเลเวลขึ้นไปเรื่อย ๆ 4) Art Style รูปแบบศิลปะในเกม เป็นแนว Stylized ที่เป็นแนวการออกแบบภาพเกินจริง ที่เปิดโอกาสให้ใส่จินตนาการลงไปในภาพได้ ผสมกับความเป็น Minimal คือการลดทอนรายละเอียดลงไป

คำสำคัญ : เกมิฟิเคชัน/ เกม/ ศิลปะในเกม/ การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

*นิสิตระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, nattakamol.to@spu.ac.th.
*D.F.A. Candidate, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, nattakamol.to@spu.ac.th.
**ศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, suppakorn.d@chula.ac.th.
**Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, suppakorn.d@chula.ac.th.

Received 21/02/2563, Revised 28/05/2563, Accepted 21/07/2563

ABSTRACT

The research on game media to promote tourism and culture by using the concept of gamification has the following objectives: 1) Study the concept of gamification in order to find the principle of gamification design for games used in promoting Thai culture related to cultural tourism in specific areas. 2) Study the visual aesthetics aspect of the game to guide the visual design that enhance and encourage cultural tourism. Mixed Research Method was used to study the concept of gamification and game art design. This study utilized an expert interview method to obtain data from both gamification designers and game designers. The survey was used to obtain data samples related to game behavior's, gaming motivation, game attachment, aesthetics and art styles in games from the prospective Generation-Y consumers (22-39 years of age) who frequent mobile games and tourism. The results suggested the concept of gamification design as the following: 1) The main target group is the explorer-type players who favor exploration and flexibility. 2) Freedom/flexibility is a contributing factor in encouraging the users to play. 3) In-game progression and character development is essential to continued engagement. 4) The stylized art style which involves exaggeration and non-realistic shapes helps enhance imagination when combines with minimalism art style.

KEYWORDS: Gamification/ Game/ Art Style in Game/ Cultural Tourism

บทนำ

การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของประเทศไทยมีความโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งสามารถเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมอันดีงามไปสู่นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติได้ พื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมของไทยมีอยู่หลายพื้นที่ โดยมีความโดดเด่น มีเอกลักษณ์แตกต่างกันไปในแต่ละแห่ง แต่สิ่งที่เป็นลักษณะร่วมกันในแต่ละที่ คือ เป็นการท่องเที่ยว การศึกษาหาความรู้ในพื้นที่หรือบริเวณที่มีคุณลักษณะที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม มีการบอกเล่าเรื่องราวในการพัฒนาทางสังคมและมนุษย์ผ่านทางประวัติศาสตร์อันเป็นผลเกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรม สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความสวยงาม สภาพชีวิต ความเป็นอยู่ของคนในแต่ละยุคสมัยได้เป็นอย่างดี[1]

สื่อดิจิทัลอินเทอร์แอคทีฟในรูปแบบของเกม เป็นสื่อรูปแบบหนึ่งในอุตสาหกรรมดิจิทัลคอนเทนท์ ซึ่งปัจจุบันเป็นตลาดที่มีมูลค่าสูงเนื่องจากการเข้าถึงได้มากขึ้นจากอุปกรณ์เคลื่อนที่ อ้างอิงจากการรวบรวมสถิติการใช้งานของกิจกรรมต่าง ๆ บนสมาร์ตโฟนของประชากรในประเทศไทยในปี ค.ศ.2018 แสดงให้เห็นว่าการเล่นเกมบนโทรศัพท์มือถือเป็นกิจกรรมซึ่งเป็นที่นิยมอันดับที่ 3 โดยมีส่วนแบ่งการใช้งานสูงถึง 66%[2]

คำว่าเกมิฟิเคชัน (Gamification) ถือเป็นคำศัพท์ใหม่ สำหรับแวดวงของอุตสาหกรรมสื่อดิจิทัล (Digital Media Industry) ซึ่งเริ่มเป็นที่รู้จักในช่วงปีค.ศ. 2010 เกมิฟิเคชัน คือแนวคิดของการใช้องค์ประกอบของเกมเพื่อช่วยกระตุ้นและสร้างแรงจูงใจ ในการเรียนรู้หรือให้ทำกิจกรรมใดเพื่อเป้าหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง[3] ด้วยวิธีการที่ทำให้สนุกโดยการใช้กลไกของเกม (Game Mechanics) และเทคนิคการออกแบบเกม (Game Design Elements and Techniques) มาใช้เป็นเครื่องมือทางธุรกิจและการตลาดของอุตสาหกรรมประเภทต่าง ๆ[4]

หลักการของเกมมิฟิเคชันนั้นมิได้กำหนดเพียงแค่การให้คะแนนในตารางผู้นำหรือเหรียญรางวัลเพื่อกระตุ้นพฤติกรรมของผู้เล่น แต่เป็นการประยุกต์การใช้แนวคิดของเกมเพื่อการกระตุ้น (Encourage) และจูงใจ (Motivation) ผู้ใช้งานเพื่อให้ทำกิจกรรมต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องในอนาคต

เพื่อเป็นการนำเอาเรื่องราวของวัฒนธรรมในพื้นที่การท่องเที่ยวมาเผยแพร่ผ่านสื่อดิจิทัล โดยในงานวิจัยนี้ใช้พื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดน่าน ซึ่งมีความหลากหลายทั้งในด้านของเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม งานศิลปะ ความเป็นชนเผ่าของชาติพันธุ์ต่าง ๆ มีการสั่งสมวัฒนธรรมประเพณีที่สืบทอดจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน อันเป็นปัจจัยสำคัญในการพัฒนาจังหวัดน่านให้คงอยู่อย่างมีเอกลักษณ์สืบทอดเป็นมรดกจากรุ่นสู่รุ่นบนฐานของวัฒนธรรมที่ดีงาม เป็นทุนที่มีคุณค่าที่มีอยู่ในตัวเองมานำเสนอในรูปแบบที่สอดคล้องกับการใช้ชีวิตสังคมที่ใช้การสื่อสารผ่านอุปกรณ์ดิจิทัล ด้วยแนวทางสร้างสรรค์ให้เข้าถึง

1. ไกรฤกษ์ ปิ่นแก้ว, *การพัฒนานโยบายการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยใช้หลักการจัดการไซ่อุปทานการท่องเที่ยว* (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2557), 14.
2. "สถิติผู้ใช้ดิจิทัลทั่วโลก "ไทย" เสพติดเน็ตมากสุดในโลก," WP, บันทึกข้อมูลเมื่อ 1 กุมภาพันธ์ 2561, https://www.brandbuffet.in.th/2018/02/global-and-thailand-digital-report-2018/.
3. "A Gamification Framework to Improve Participation in Social Learning Environments," Simões, Jorge et al., last modified August, 2015, https://www.researchgate.net/publication/281273463.
4. ชนัตถ์ พูนเดช, "แนวทางการจัดการเรียนรู้ด้วยแนวคิดเกมมิฟิเคชัน." *วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร* ปีที่ 12, ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม–กันยายน 2559): 331.

กลุ่มเป้าหมายที่ชอบความสนุกจากการเล่นเกมและชอบท่องเที่ยว จึงได้ริเริ่มการศึกษาวิจัยเพื่อพัฒนาสื่อในรูปแบบของเกม อันเป็นการต่อยอดนำแนวความคิดทางด้านการพัฒนาเกมและแนวความคิดของเกมิฟิเคชันมาปรับใช้กับการนำเสนอเรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับพื้นที่การท่องเที่ยว เพื่อเป็นสื่อในการเผยแพร่เนื้อหาเรื่องราวของสถานที่ท่องเที่ยวในพื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม รวมถึงเพื่อสร้างแรงบันดาลใจให้เกิดการท่องเที่ยวผ่านประสบการณ์ดิจิทัล ซึ่งจะเป็นการใช้ประโยชน์จากดิจิทัลเทคโนโลยี ในการสร้างความสัมพันธ์ของการเล่นเกมกับการท่องเที่ยวในสถานที่จริง

วัตถุประสงค์

1. ศึกษาแนวคิดของเกมิฟิเคชัน เพื่อหาหลักการในการออกแบบเกมิฟิเคชันในสื่อประเภทเกม ที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมในการรับรู้ในเนื้อหาสาระ เรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมไทยที่เชื่อมโยงกับในพื้นที่ของการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

2. ศึกษาการออกแบบด้านสุนทรียะทางภาพในเกม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบกราฟิกสำหรับเกม ในการส่งเสริมและสร้างแรงบันดาลใจในการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษาแนวคิดเกมิฟิเคชันร่วมกับการออกแบบเกม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบระบบการเล่นของเกมให้ตอบสนองพฤติกรรมของกลุ่มผู้บริโภคเป้าหมาย รวมถึงความชอบในด้านของศิลปะในเกม เพื่อหาแนวทางในการออกแบบภาพในเกม ในการใช้งานบนอุปกรณ์เคลื่อนที่ประเภทโทรศัพท์มือถือ โดยใช้สถานที่จากพื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดน่านเป็นพื้นที่ต้นแบบ

ระเบียบวิธีวิจัย

ใช้วิธีวิจัยแบบผสม (Mixed-Method Methodology) คือการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงปริมาณ แบ่งเป็นเป็นขั้นตอนหลักได้ 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 – การศึกษาแนวคิด ทฤษฎี ผลงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวกับการออกแบบสื่ออินเทอร์แอคทีฟ เกมและแนวคิดเกมิฟิเคชัน ทั้งในส่วนของเอกสารและตัวงานสร้างสรรค์ รวมถึงศึกษาความต้องการของกลุ่มเป้าหมายเพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบทั้งในด้านของงานออกแบบเรขศิลป์และการออกแบบเกม

ขั้นตอนที่ 2 – การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

ใช้การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi–Structured Interview) กับผู้เชี่ยวชาญด้านที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ 1) ผู้เชี่ยวชาญด้านเกมิฟิเคชัน 2) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบเกม ทั้งทางด้านกลไก และด้านความสวยงาม สุนทรียะในเกม โดยใช้ผู้เชี่ยวชาญแต่ละด้าน ด้านละ 5 ท่าน

ขั้นตอนที่ 3 – การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research)

การใช้แบบสอบถามกลุ่มเป้าหมาย ในการเก็บข้อมูลเกี่ยวกับพฤติกรรมในการเล่นเกม ความชอบในรูปแบบของกราฟิกจากการออกแบบภาพในเกมแนวต่าง ๆ เพื่อข้อมูลเป็นแนวทางในการออกแบบด้านระบบของเกมิฟิเคชันและเกม รวมถึงด้านแนวความชอบของการออกแบบกราฟิกในเกม

การดำเนินงานวิจัย

ด้านของการออกแบบเกมิฟิเคชัน

ประเภทของผู้เล่น จากแบบสอบถามกลุ่มเป้าหมายด้านพฤติกรรมในการเล่นเกม สิ่งที่จะเป็นแรงดึงดูดใจและกระตุ้นในเกิดการเล่นเกมที่เกี่ยวข้องการเนื้อหาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมนี้ ได้จากการศึกษาวรรณกรรมในเรื่องของประเภทของผู้เล่นในการออกแบบเกมิฟิเคชันที่เป็นที่รู้จักและนิยมในการนำมาอ้างอิงในการทำงาน ได้แก่ Bartle's Four Player Type ของ Richard Bartle[5], Social Action Matrix ของ Amy Jo Kim[6] และ Marczewski's Player and User Types Hexad ของ Andrzej Marczewski[7]

จากการวิเคราะห์ทฤษฎี ร่วมกับการใช้ข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านการออกแบบเกมและเกมิฟิเคชัน จำนวน 5 ท่าน ได้มาเป็นข้อคำถามเกี่ยวกับเป็นพฤติกรรมในการเล่น ผู้เล่นที่สร้างจากลักษณะผู้เล่นประเภทต่าง ๆ ตามทฤษฎี และความเชื่อมโยงกับแนวทางของหัวข้องานศึกษาเกมิฟิเคชัน โดยแบ่งได้เป็น 5 ประเภทคือ 1) Socializers 2) Explorers 3) Achievers 4) Philanthropists 5) Players

จากข้อมูลข้างต้นร่วมกับข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านเกมิฟิเคชันและเกม สามารถนำมาสร้างเป็นคำถามที่อ้างอิงมาจากพฤติกรรมของหลักของผู้เล่นแต่ละประเภท เพื่อจัดประเภทของผู้เล่นและพฤติกรรมการเล่น ในการหาประเภทของผู้เล่นที่จะเป็นกลุ่มหลักของงานวิจัยนี้ ได้ดังนี้ 1) ผู้เล่นประเภท Socializers-ให้ความสำคัญกับการได้มีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่นเกม / ชอบเป็นส่วนหนึ่งของทีม มีความสุข สนุกกับการทำกิจกรรมเป็นทีม / ความรู้สึกเป็นส่วนหนึ่งของสังคมในเกมเป็นสิ่งสำคัญ / คุณชอบที่จะได้ "Like" หรือ "Comment" จากการโพสต์การเล่นของคุณในโซเชียล 2) ผู้เล่นประเภท Explorers–ชอบที่จะทดลองแนวทางเล่นใหม่ ๆ / ไม่ต้องการพึ่งพาผู้อื่นในการเล่น / มักจะเล่นไปตามความอยากรู้ของตนเอง ชอบค้นหา / มักมีรูปแบบ แนวทางการเล่นเป็นของตนเอง 3) ผู้เล่นประเภท Achievers-ชอบที่จะเข้าร่วม หรือเรียนรู้ในภารกิจยาก ๆ / ชอบที่จะเอาชนะอุปสรรค / มักจะไม่ปล่อยผ่านภารกิจยาก ๆ ไป โดยที่ยังไม่พบวิธีการทำให้สำเร็จ / การบรรลุภารกิจให้สมบูรณ์เป็นสิ่งสำคัญ 4) ผู้เล่นประเภท Philanthropists-รู้สึกยินดีไปกับความสำเร็จของผู้เล่นเกมคนอื่น / มีความสุขที่ได้ช่วยเหลือผู้อื่นในเกม / ชอบที่จะแบ่งปันข้อมูลให้กับผู้เล่นอื่น / ชอบที่จะช่วยเหลือผู้อื่น เมื่อผู้เล่นอื่นต้องพบเจอกับสถานการณ์ใหม่ ๆ 5) ผู้เล่นประเภท Players-การได้ผลตอบแทนจากการลงทุนลงแรงไป เป็นสิ่งสำคัญ / การแข่งขันที่มีรางวัลตอบแทนเป็นสิ่งสำคัญ / รางวัลเป็นตัวกระตุ้นที่สำคัญ / จะมีความมุ่งมั่นพยายาม หากรางวัลที่จะได้นั้นมีความน่าสนใจพอ

แรงจูงในในการเล่น ในแบบสอบถามเพื่อเก็บข้อมูลด้านแรงจูงใจ (Motivation) ในการเล่น ได้พัฒนาเครื่องมือวิจัยมาจากการทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับความสัมพันธ์ เชื่อมโยงกันระหว่างประเภทของผู้เล่น และรูปแบบแรงจูงใจที่จะเป็นตัวผลักดันให้เล่นเกม แรงจูงใจมี 2 ลักษณะ คือ

---

5. "Virtual Worlds: Why People Play," Bartle, Richard, last modified January, 2005, https://www.researchgate.net/publication/308073596_Virtual_worlds_Why_people_play.
6. "Social Engagement: who's playing? how do they like to engage?," Kim, Amy Jo, last modified September 19, 2015, https://amyjokim.com/blog/2012/09/19/social-engagement-whos-playing-how-do-they-like-to-engage/.
7. "HEXAD: A Player Type Framework for Gamification Design," Marczewski, Andrzej, last modified October, 2018, https://www.gamified.uk/user-types/.

1. แรงจูงใจภายใน (Intrinsic motives) เป็นสิ่งผลักดันจากภายในตัวบุคคลซึ่งอาจจะเป็นเจตคติ ความคิด ความสนใจ ความตั้งใจ การมองเห็นคุณค่า ความพอใจ ความต้องการ เป็นต้น การได้ความพึงพอใจ ความภาคภูมิใจ การได้มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีกับผู้อื่น สิ่งเหล่านี้ถือเป็นรางวัลแล้วในตัวของมันเอง[8]

Pink (2009)[9] สรุปไว้ว่าแรงจูงใจที่มาจากภายใน (Intrinsic Motivators) มี 3 องค์ประกอบสำคัญของการจูงใจ (Three elements of motivation) คือ Autonomy (ความอิสระ), Mastery (ความชำนาญ), Purpose (เป้าประสงค์) ซึ่ง Andrzej Marczewski มีองค์ประกอบที่สี่เพิ่มขึ้นมาจากพื้นฐานของ Dan Pink's Drive เพื่อให้เหมาะสมกับระบบของเกมิฟิเคชันมากขึ้นคือ Relatedness (ความสัมพันธ์)[10]

2. แรงจูงใจภายนอก (Extrinsic motives) เป็นสิ่งผลักดันภายนอกตัวบุคคลที่มากระตุ้นให้เกิดพฤติกรรมอาจจะเป็นการได้รับรางวัล เกียรติยศชื่อเสียง คำชมหรือยกย่อง แรงจูงใจนี้ไม่คงทนถาวร[11] เนื่องจากเราจะถูกดึงดูดใจให้ทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ก็เพราะว่าเราต้องการที่จะได้รับสิ่งตอบแทนเมื่อสามารถบรรลุภารกิจนั้น เป็นแรงจูงใจที่เกิดขึ้นเนื่องจากผลลัพธ์ ไม่ใช่เพราะผู้เล่นเห็นคุณค่าของสิ่งที่ได้ทำไป ตัวอย่างของสิ่งจูงใจที่เป็นแรงจูงใจจากภายนอกได้แก่ ของรางวัลต่าง ๆ การได้รับการยกย่อง การยอมรับจากสังคม[12]

ลักษณะของแรงจูงใจที่มีความสัมพันธ์กับรูปแบบของแรงจูงใจ ตามข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมและข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญ เพื่อสร้างเป็นแบบสอบถามสรุปได้ดังนี้ 1) Relatedness–สามารถลิงก์กับโซเชียลเพื่อแสดงผลสำเร็จในเกมได้ / การมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกับผู้เล่นเกมคนอื่น / มีการสร้างชุมชนในเกม 2) Autonomy-มีอิสระในเกมว่าจะเล่นอะไร อย่างไร / การสามารถคิดสร้างสรรค์การเล่นเกมได้หลากหลาย / การสามารถปรับแต่งตัวละครของตัวเองในเกม 3) Mastery–มีระดับความยากง่ายในการเล่นเกม / มีระบบการเล่นเกมที่ใช้ทักษะ ความสามารถของผู้เล่นเอง / ความรู้สึกว่าเป็นเจ้าของบางสิ่งบางอย่างในเกมและต้องเล่นเพื่อพัฒนา อัพเกรดสิ่งนั้น 4) Purpose-การเล่นมีเหตุผล เป้าหมายชัดเจนว่าเล่นเพื่ออะไร / มีสถานที่ ภารกิจหรือเรื่องราวใหม่ ๆ ให้ค้นหา / ข้อมูลใหม่ ๆ เรื่องราวทางศิลปวัฒนธรรม การท่องเที่ยวที่จะได้รับจากการเล่นเกม 5) Rewards–รางวัลรูปแบบต่าง ๆ ที่จะได้รับในเกม / รางวัลที่ได้รับและนำไปใช้ในสถานที่จริงได้ เช่นบัตรส่วนลด แลกของที่ระลึก / การแลกสิ่งของ หรือรางวัลที่ได้ในเกมกับผู้เล่นอื่น

ความผูกพันกับเกม ในงานวิจัยนี้ได้วิเคราะห์ใช้แนวคิดจาก Gamification Framework และหลักการที่เกี่ยวกับการออกแบบเกมที่ส่งเสริมการเรียนรู้ ที่เป็นการผลักดันกระตุ้นให้เล่นเกมที่แตกต่างกัน บางเกมด้วยการสร้างแรงบันดาลใจและการสร้างอำนาจ บ้างก็ใช้การจัดการและการสร้างความหลงใหล ได้วิเคราะห์และนำมาประยุกต์ใช้โดยการแบ่งเป็น 8 ประเภทของรูปแบบการเล่นที่จะเป็นการกระตุ้นให้เกิดความผูกพันกับเกม ที่เหมาะสมกับเนื้อหาของเกมคือการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม ดังนี้ 1) การเล่นที่มีเป้าหมาย และมีเนื้อหาที่น่าติดตาม 2) การพัฒนาการ การได้เห็นผลจากสิ่งที่ทำ 3) การสำรวจ สร้างสรรค์

8. Yu-Kai Chou, *Actionable Gamification–Beyond Points, Badges, and Leaderboards* (California: Octalysis Media, 2014), 105.
9. Daniel H. Pink, *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us* (New York: Riverhead Books, 2009), 74-75.
10. "The Intrinsic Motivation RAMP," Marczewski, Andrzej, last modified 2018, https://www.gamified.uk/gamification-framework/the-intrinsic-motivation-ramp/.
11. Yu-Kai Chou, *Actionable Gamification–Beyond Points, Badges, and Leaderboards* (California: Octalysis Media, 2014), 107.
12. "Does Gamification Inspire Intrinsic Motivation," Growthengineering, last modified March 6, 2019, https://www.growthengineering.co.uk/intrinsic-motivation-gamification/.

4) การได้เป็นเจ้าของ ได้ครอบครอง 5) การมีสังคมในเกม 6) การสะสม 7) การวางแผนหรือแก้ปัญหา 8) บทบาทการเล่น

จากการใช้แนวทางดังกล่าวข้างต้นร่วมกับข้อแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ ได้มาเป็นข้อมูลในการพัฒนาแบบสอบถามเพื่อหาแนวทางในการออกแบบให้สามารถกระตุ้นผู้เล่นให้เข้ามาเล่นเกมได้ต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดการผูกพัน (Engage) กับตัวเกมทางด้านใดด้านหนึ่ง หลักขับเคลื่อนและรูปแบบการกระตุ้นให้เกิดความผูกพันกับเกมที่มีความสัมพันธ์กันสามารถแสดงได้ดังนี้ 1) การมีเป้าหมายและมีเนื้อหาที่น่าติดตาม คือข้อมูลใหม่ ๆ เรื่องราวทางศิลปวัฒนธรรมของที่ท่องเที่ยวที่จะได้รับจากการเล่นเกม / ภารกิจในเกมที่ต้องติดตามทำต่อเนื่อง / เป้าหมายในการเล่นที่ชัดเจน น่าสนใจจนต้องเล่นไปให้สุด 2) การพัฒนาการ การได้เห็นผลจากสิ่งที่ทำ คือมีความระดับความยากง่ายในการเล่น / ผลลัพธ์จากการเล่นสำเร็จที่ดึงดูดใจ / การพัฒนาในเกม (Progress) ของตัวละครหรือเลเวลขึ้นไปเรื่อย ๆ 3) การสำรวจ การสร้างสรรค์ คือการได้สำรวจพื้นที่สถานที่ในเกม / การได้สร้างบางสิ่งบางอย่างในเกม / การเล่นที่ปรับวิธีการได้ ถึงเป็นภารกิจที่ซ้ำแต่ก็สามารถเล่นได้ด้วยวิธีที่ต่างออกไป 4) การได้เป็นเจ้าของได้ครอบครอง คือการได้เป็นเจ้าของบางสิ่งบางอย่างในเกมและสิ่งนั้นสามารถอัปเกรด / การเล่นเพื่อให้ได้ของพิเศษที่ผู้เล่นอื่นไม่มี / เพื่อการสะสม Point ในเกมเพื่อนำไปแลกรับของรางวัลในสถานที่จริงได้ 5) การมีสังคมในเกม คือเพื่อการปฏิสัมพันธ์กับสังคมหรือทีมในเกม / การได้ร่วมมือกันเล่นกับผู้อื่น / เพื่อตารางผู้นำในเกมหรือถ้วยรางวัลต่าง ๆ 6) การสะสม คือการมีไอเทมที่ต้องตามเก็บสะสม / การรวบรวมบางอย่างเพื่อให้ได้สิ่งของที่พิเศษมากขึ้น / รางวัลพิเศษหรือการอัปเกรดต่าง ๆ ที่ต้องเข้ามาตามช่วงเวลา 7) การวางแผนหรือแก้ปัญหา คือการภารกิจที่แตกต่างกันออกไป / ระบบที่ต้องคิดหรือวางแผนเพื่อการบรรลุภารกิจ / มีปัญหาปริศนาที่ต้องตามแก้ไข 8) บทบาทการเล่น คือสามารถเปลี่ยนลักษณะตัวละครได้ / การได้ทำอะไรที่เป็นจินตนาการ / การได้สวมบทบาทไปตามเนื้อเรื่องที่กำหนด

ด้านสุนทรียะ (Aesthetic) หรือความสวยงามในเกม

ในแบบสอบถามที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบด้าน Art Style (รูปแบบศิลปะ) ในเกม การใช้รูปแบบของงานที่เหมาะสมและตรงกับความชอบของกลุ่มเป้าหมาย จะช่วยสร้างให้เกิดการสื่อสารอารมณ์ ความรู้สึกของเกมได้ตรงกับที่นักออกแบบต้องการได้ เพื่อหาแนวทางในการออกแบบ Art Style ที่เหมาะสมในเกมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและตรงกับความชอบของกลุ่มเป้าหมาย จึงได้สร้างแบบสอบถามเพื่อหาแนวที่กลุ่มเป้าหมายชอบและอยากให้เป็นในเกมนี้มากที่สุด การคัดเลือกภาพมาใช้ในแบบสอบถามมีรายละเอียดในภาพปานกลางไปถึงมาก ซึ่งรูปแบบภาพที่ใช้มี 3 รูปแบบหลัก คือ การออกแบบแนว Stylized (รูปแบบเกินจริง) Abstract (รูปแบบนามธรรม) และแนว Realistic (รูปแบบเหมือนจริง)

1. Stylized คือ การนำเสนอภาพที่เน้นความทันสมัยในการสื่อสาร จุดสำคัญอยู่ที่การนำเสนอทั้งฉากตัวละครและสิ่งของต่าง ๆ ให้เป็นรูปแบบที่เกินความจริง ซึ่งการใช้ภาพรูปแบบนี้จะสามารถส่งเสริมให้ได้ผลงานตามจินตนาการของผู้ออกแบบมากขึ้นและสร้างจินตนาการให้เกิดผู้เล่นได้ ซึ่งภาพแนว Stylized ก็มีแยกย่อยออกไปได้อีกหลายรูปแบบ ทั้งในแบบ 2 มิติ (2D) และ 3 มิติ (3D) เช่น

- Pixel Art เป็นเทคนิคการสร้างภาพด้วยคอมพิวเตอร์ในยุคการแสดงผลในจอมีความละเอียดค่อนข้างน้อยและใช้สีได้แค่ 256 สี เป็นผลให้เกมส่วนใหญ่ในยุคนั้นเป็นรูปแบบพิกเซล

- Cel Shading ใช้เทคนิคการสร้างภาพ 3 มิติ ในการแสดงความรู้สึกของภาพให้ดูเหมือนเป็น 2 มิติแบบดั้งเดิม ด้วยการใช้สี การให้แสงเงาแบบเรียบง่าย (Flat Color) บนวัตถุ 3 มิติ

- Cartoon (Comic) คือการนำเสนอตัวละคร (Character) และสภาพแวดล้อม (Environment) ที่ดูเกินจริง ภาพล้อและให้ความรู้สึกเหมือนเป็นภาพในแนวจากหนังสือการ์ตูน

- Minimal เป็นแนวศิลปะที่เน้นความเรียบง่าย ใช้เรื่องของรูปทรงเป็นนัยสำคัญ เป็นการเล่นกับโทนสี รูปทรง และองค์ประกอบ[13]

2. Abstract เป็นรูปแบบที่เน้นไปที่การนำเสนอภาพในเกมโดยใช้รูปร่างรูปทรงเรขาคณิต (Geometric Shapes) แทนที่ของการวาดเป็นภาพของตัวละคร สถานที่และสิ่งของประกอบต่าง ๆ ในเกม

3. Realistic คือการที่ภาพที่เน้นไปที่เรื่องของความสมจริง ทั้งในรูปแบบของภาพ 2 มิติและภาพ 3 มิติ มีรายละเอียดมากมายในภาพทำให้เกมดูสมจริงมากขึ้น

จากคำแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญการออกแบบเกมในการกำหนด Art style ที่เหมาะสมกับการใช้งานในอุปกรณ์มือถือ รวมถึงเหมาะสมกับเนื้อหาของเกมที่ต้องการสื่อสารเรื่องการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่เป็นพื้นที่การท่องเที่ยวจริง ในแบบสอบถามจึงใช้รูปแบบหลักแค่ 2 รูปแบบ คือภาพแบบ Stylized และภาพแบบ Realistic ทั้งที่เป็นแบบ 2 มิติและ 3 มิติ โดยมีคำอธิบายแนวทางการออกแบบร่วมกับการใช้ นำภาพจากในเกมมาให้ผู้ตอบแบบสอบถามได้เห็นด้วยเช่นกัน ซึ่งภาพที่คัดมาใช้เป็นตัวเลือกเป็นภาพจากในเกมที่มีความโดดเด่นและที่ได้รับรางวัลทางด้านความสวยงาม ดังนี้ 1) เกม Old man's Journey แนว 2D Stylized นำเสนอพื้นผิวแบบแนว Chalk, Charcoal, Brush Stroke ให้ความรู้สึกอบอุ่นเหมือนใช้งาน Handmade ใช้สีสันอยู่ในโทนสว่าง สบายตา มีสีสดใสในบางจุดเพื่อไม่ให้ดูรู้สึกเบื่อ 2) เกม Sky: Children of Light แนว 3D Stylized Minimal Fantasy ใช้สีหลักของท้องฟ้าร่วมกับพื้นหญ้าที่มีความตัดกันแบบไม่ฉูดฉาด การคุมโทนโดยส่วนใหญ่จะใช้สีโทนเย็นเป็นน้ำเงินของฟ้าและก้อนเมฆ ใช้โทนร้อนคู่ตรงข้ามอยู่ในจุดสำคัญที่ดำเนินเรื่องราว 3) เกม Doraemon Story of seasons แนว 3D Cartoon นำเสนอด้วยอารมณ์สีน้ำ ทำให้ภาพเย็นสบายท่ามกลางธรรมชาติและมีมนต์เสน่ห์ของงานสีน้ำ 4) เกม Ori and the Blind Forest แนว 2D Realistic ผสม Fantasy นำเสนอฉากและรายละเอียดภาพอย่างชัดเจนในรูปแบบ Hand Painting 5) เกม Legend of Zelda: Breath of fire แนว 3D Stylized Fantasy นำเสนอด้วย Cel shading หรือ Toon shading และ มีรายละเอียดคุณภาพสูงสมจริงเป็นส่วนใหญ่แต่ยังคงการใช้สี โทนสว่าง 6) เกม Desertopia แนว 2D Stylized นำเสนอด้วยสีในแบบ Pastel และตัวละครที่เป็นแบบลดทอนรายละเอียด 7) เกม Journey แนว 3D Minimal ตัวกราฟิกแทรก Curve line ลงไปในรูปทรงให้มีเหลี่ยมแหลม รู้สึกแข็งแรงดูมีความรู้สึกเคลื่อนไหวและกว้างใหญ่ เพิ่มเติมสีให้สดใสในส่วนของสิ่งดำเนินเรื่องหรือจุดสำคัญคุมโทนบรรยากาศของทะเลทรายโดยรวมให้ดูกว้างขวางและลึกลับ 8) เกม Tabikaeru 2D illustration Adventure นำเสนอความเป็นญี่ปุ่นด้วยงาน Ink Brushstroke ใช้ค่าความสว่างของสี อยู่ในช่วงกลางถึงช่วงสูง ทำให้ภาพนวลดูง่าย

13. "ศิลปะที่ว่าด้วย "ความน้อย" (Minimalist Theory)," Omm Gallery, บันทึกข้อมูลเมื่อ 3 มีนาคม 2560, https://es-la.facebook.com/notes/omm-gallery/ศิลปะที่ว่าด้วย-ความน้อย-minimalist-theory/1315140698532174/.

และน่ารัก ใช้ Flat Color ตัดเงาเล็กน้อยทำให้ภาพดูร่วมสมัย 9) เกม Stardew valley แนว 2D Pixel Art สีสันสดใส มีความสดและความอิ่มของสีสูง ทำให้รู้สึกกระตือรือร้นอยู่ตลอด 10) เกม Red Dead Redemption 2 แนว 3D Realistic คือเป็นการนำเสนอภาพที่มีความสมจริงมาก สีที่ใช้จะดึงความสมจริงเสมือนเราอยู่ในยุคคาวบอย สีสันของทุกอย่างจะอ้างอิงจากประวัติศาสตร์และสิ่งแวดล้อมจริง

สรุปผล

จากการศึกษาและเก็บข้อมูลจากแบบสอบถามกลุ่มเป้าหมายที่เป็นกลุ่มเจนเนอเรชั่นวาย (อายุ 22–39 ปี) ที่เล่นเกมมือถือและชอบท่องเที่ยว โดยใช้กลุ่มตัวอย่างจำนวน 359 คน โดยการใช้วิธีวัดแบบ 5-point Likert Rating Scale พบว่าการออกแบบสื่ออินเทอร์แอคทีฟและเกม ด้วยแนวคิดเกมิฟิเคชัน สามารถได้แนวทางในการออกแบบระบบและรูปแบบของเกมที่ตอบสนองกลุ่มผู้บริโภค ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ได้ดังนี้

1.เพื่อหาการหาแนวทางในการออกแบบเกมิฟิเคชันในสื่อประเภทเกมที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมในการรับรู้ในเนื้อหาสาระ เรื่องราวของศิลปวัฒนธรรมไทยที่เชื่อมโยงกับในพื้นที่ของการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

1.1 ในด้านของพฤติกรรมการเล่นเกม โดยการใช้วิธีวัดแบบ Rating Scale (5 ระดับ) สามารถสรุปผลออกมาได้ ดังนี้ 1) Explorer หรือ Free (M=4.08) 2) Philanthropist (M=3.92) 3) Achiever (M=3.87) 4) Player (M=3.86) 5) Socializer มีค่าเฉลี่ยอยู่ที่ 3.61

1.2 สิ่งที่จะเป็นแรงจูงใจให้เล่นเกมที่เกี่ยวกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมนี้ โดยการใช้วิธีวัดแบบ 5-point Likert Rating Scale ได้ผลดังนี้ 1) มีอิสระในเกมว่าจะเล่นอะไร อย่างไร (M=4.46, SD=.65) 2) มีสถานที่ ภารกิจหรือเรื่องราวใหม่ ๆ ให้ค้นหา (M=4.34, SD=.75) 3) การสามารถคิดสร้างสรรค์การเล่นเกมได้หลากหลาย (M=4.30, SD=.75) 4) ระดับความท้าทายในเกม (M=4.21, SD=.80) 5) มีระบบการเล่นเกมที่ใช้ทักษะความสามารถของผู้เล่นเอง (M=4.27, SD=.80)

1.3 สิ่งที่จะสามารถกระตุ้นให้ผู้เล่นเข้ามาเล่นเกมได้เป็นประจำหรือทำให้ผู้เล่นเกิดความผูกพันกับเกม (Engagement) โดยการใช้วิธีวัดแบบ Rating Scale (5 ระดับ) ได้ผลดังนี้ 1) การพัฒนาในเกม (Progress) ของตัวละครหรือเลเวลขึ้นไปเรื่อย ๆ (M=4.39, SD.83) 2) มีเป้าหมายในการเล่นที่ชัดเจนน่าสนใจจนต้องเล่นไปให้สุด (M=4.35, SD.85) 3) การได้สำรวจพื้นที่สถานที่ในเกม (M=4.22, SD.81) 4) มีไอเทมที่ต้องตามเก็บสะสม (M=4.19, SD.82) 5) ข้อมูลใหม่ ๆ เรื่องราวทางศิลปวัฒนธรรมของที่ท่องเที่ยวที่จะได้รับจากการเล่นเกม (M=4.15, SD.95)

2. เพื่อหาแนวทางในการออกแบบกราฟิกสำหรับเกม ในการส่งเสริมและสร้างแรงบันดาลใจในการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม

การใช้แบบสอบถามโดยให้ผู้ตอบแบบสอบถามเลือกการออกแบบของภาพที่ชอบและคิดว่าเหมาะสมสำหรับเกมที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมนี้ และสามารถเลือกได้มากกว่า 1 ภาพ แจกแจงค่าความถี่ในการเลือกเป็นร้อยละ จากการสังเคราะห์และสรุปข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถาม ได้เป็นข้อมูลในการ

สนับสนุนการออกแบบแนวทางของ Art style ได้ผลดังนี้ แบบที่ 2 Sky: Children of Light แนว 3D Stylized Minimal (77.14) แบบที่ 5 Legend of Zelda: Breath of fire แนว 3D Stylized Cel shading (72.38) แบบที่ 3 Doraemon Story of seasons แนว 3D Cartoon Stylized (65.71) แบบที่ 4 Ori and the Blind Forest แนว 2D Realistic ผสม Fantasy (60.00) แบบที่ 10 Red Dead Redemption 2 แนว 3D Realistic (52.38)

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องการพัฒนาสื่อในรูปแบบของเกม เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยใช้แนวคิดเกมิฟิเคชัน สรุปจากผลของการวิจัยได้เป็นประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. ประเภทของผู้เล่นที่มากที่สุดคือ Explorers หรือ Free Spirits ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบของเกมที่จะเป็นแรงจูงใจให้เล่นเกมมากที่สุด คือการมีอิสระในเกมว่าจะเล่นอะไรก่อนหลังอย่างไร เป็นรูปแบบของแรงจูงใจในกลุ่มของ Autonomy (ความอิสระ) คือ การมีอิสระในรูปแบบการเล่นเกม

2. จากข้อมูลพบว่าผู้ตอบแบบสอบให้ความสำคัญกับ Intrinsic Motivation มากกว่า Extrinsic Motivation โดยผลของแบบสอบถามของแรงจูงใจที่เป็นประเภทของรางวัลต่าง ๆ (Rewards) มีค่าเฉลี่ยอยู่ในระดับท้าย ๆ คือ รางวัลที่ได้รับและนำไปใช้ในสถานที่จริงได้เช่น บัตรส่วนลด แลกของที่ระลึก (M=3.57) รางวัลรูปแบบต่าง ๆ ที่จะได้รับในเกม (M=3.92) และการแลกสิ่งของหรือรางวัลที่ได้ในเกมกับผู้เล่นอื่น (M=3.90) ส่วนที่เป็นแรงจูงใจที่เป็นสิ่งตอบแทนจากภายในที่มีคะแนนสูงในอันดับต้น ๆ คือการมีอิสระในเกมว่าจะเล่นอะไรอย่างไร (M=4.46) มีสถานที่ ภารกิจหรือเรื่องราวใหม่ ๆ ให้ค้นหา (M=4.34) การสามารถคิดสร้างสรรค์การเล่นเกมได้หลากหลาย (M=4.30)

3. ข้อที่จะเป็นแรงกระตุ้นให้ผู้เล่นเข้ามาเล่นเกมได้เรื่อย ๆ หรือนึกถึงเกมที่เกี่ยวกับการท่องเที่ยวนี้ได้เป็นเวลานาน คือการพัฒนาในเกม (Progress) ของตัวละคร มีค่าเฉลี่ยสูงสุดที่ 4.39 ซึ่งอยู่ในประเภทหลักในเรื่องของการพัฒนาการ การได้เห็นผลจากสิ่งที่ทำ คือการที่ผู้เล่นได้ทำอะไรลงไปแล้วรู้สึกเห็นผลจากการกระทำนั้น การได้เกิดความชำนาญหรือเชี่ยวชาญจากการกระทำนั้น เรียกว่าเป็นผลประโยชน์ระยะยาว (long-term benefit)

4. ด้านสุนทรียะ (Aesthetic) ในเกม Art Style ที่มีผู้ตอบแบบสอบถามเลือกมากที่สุด คือภาพของเกม Sky: Children of Light ซึ่งเป็นรูปแบบ 3D Stylized ที่ตัดทอนเป็น Minimal และใส่ความเป็นแฟนตาซี ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่ให้ข้อคิดเห็นว่า การนำเสนอภาพในเกมที่แสดงบนโทรศัพท์มือถือไม่สมควรให้มีรายละเอียดของภาพที่มากเกินควร เนื่องจากข้อจำกัดของขนาดพื้นที่การแสดงผล การใช้ภาพในตัวเกมที่มีรายละเอียดแบบเต็มที่อาจจะทำให้ผู้เล่นใช้เวลาอยู่กับเกมสั้นลงเนื่องจากอาจเกิดการเมื่อยล้าสายตาได้เร็วขึ้น

5. Art Style ที่เป็นรูปแบบ Realistic ที่มีผู้เลือกถึงร้อยละ 60.00 เป็นอับดับที่ 4 ก็สามารถนำมาเป็นข้อให้คำนึงถึงในการออกแบบด้วยในความเป็น Stylized ที่มีความเหนือจริงเชิงจินตนาการ แต่ถ้าเพิ่มในความเหมือนจริงเข้าไปบ้างตามความเหมาะสม ก็อาจจะได้ผลที่ดีได้

การนำผลการวิจัยไปใช้ในการออกแบบ

ในประเด็นที่นำมาใช้ในงานวิจัยนี้ คือการสื่อรูปแบบของเกมเพื่อมุ่งหวังผลไปที่ความน่าสนใจ และการใช้แนวคิดทางด้านของเกมิฟิเคชันในการกระตุ้นให้อยู่กับเกม เพื่อสร้างให้เกิดการเรียนรู้ในระหว่างการเล่น รวมถึงการได้รับข้อมูลของแต่ละสถานที่หรือกิจกรรมการท่องเที่ยวผ่านระบบของการเล่นเกม

1. ด้านการออกแบบระบบเกมิฟิเคชัน

จากผลการวิจัยที่นำเสนอนี้ แสดงประเภทผู้เล่นแสดงให้เห็นว่าประเภทที่มีจำนวนมากที่สุดคือ Explorers จึงควรนำมาปรับใช้ด้วยการออกแบบสถานที่ ภารกิจหรือเรื่องราวใหม่ ๆ ให้ค้นหา และการสามารถคิดสร้างสรรค์การเล่นเกมได้หลากหลายตามลำดับ

ทั้งนี้ การออกแบบกลไกเกมหรือระบบเกมที่ดี จะสามารถสร้างให้เกิดประสบการณ์ที่ดีในการเล่นเกมเพื่อส่งเสริมให้เกิดแรงบันดาลใจต่อผู้เล่น ประเภทของแนวเกมที่เหมาะสมที่สุดซึ่งเป็นเสียงส่วนใหญ่จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านเกมและสอดคล้องกับประเภทผู้เล่นหลักของกลุ่มเป้าหมาย คือแกมแนว Open World ที่รูปแบบการเล่นไม่มีการบังคับให้ผู้เล่นทำอะไรก่อนหลังหรือต้องทำสิ่งใดตามลำดับ ผู้เล่นสามารถได้รับประสบการณ์เลียนแบบการท่องเที่ยวจากการเดินสำรวจสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในเกม

ตารางที่ 1 แสดงตัวอย่างการเปรียบเทียบระหว่างรูปแบบการเล่นที่เป็นแรงจูงใจผู้เล่นกับการเล่นในเกม Open World และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในสถานที่จริง
ที่มา : ผู้วิจัย

รูปแบบการเล่นที่เป็นแรงจูงใจในการเล่น	การเล่นที่สามารถทำได้ในเกมแนว Open world	การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในสถานที่จริง
ความมีอิสระในเกมว่าจะเล่นอะไรอย่างไร	รูปแบบการเล่นไม่มีการบังคับให้ผู้เล่นทำอะไรก่อนหลัง จะไปส่วนไหนก่อนของเกมก็ได้	นักท่องเที่ยวสามารถเลือกเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ก่อนหลังได้ตามความสะดวกหรือความชอบ เช่น ไปวัด พิพิธภัณฑ์ หรือเลือกที่จะไปร้านอาหาร เป็นต้น
มีสถานที่ภารกิจหรือเรื่องราวใหม่ ๆ ให้ค้นหา	ผู้เล่นสามารถได้รับประสบการณ์เลียนแบบการท่องเที่ยวจากการเดินสำรวจสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในเกม และทำภารกิจที่เลียนแบบมาจากกิจกรรมในพื้นที่การท่องเที่ยวจริง	นักท่องเที่ยวสามารถร่วมทำกิจกรรมการท่องเที่ยวต่าง ๆ ที่มากมายในพื้นที่ท่องเที่ยว เช่น เข้าวัดทำบุญ การเรียนรู้ประวัติศาสตร์จากจิตรกรรมฝาผนัง การทดลองทอผ้า เป็นต้น
สามารถคิดสร้างสรรค์การเล่นเกมได้หลากหลาย	การสามารถสร้างสรรค์การดำเนินเรื่องราวเองในการเล่น	นักท่องเที่ยวสามารถจัดรูปแบบการท่องเที่ยวได้ว่าจะเป็นอย่างไรในแต่ละครั้ง หรือแต่ละวันของการเที่ยวให้ไม่ซ้ำกัน หรือยากไปเที่ยวที่เดิมซ้ำอีกครั้ง

การออกแบบการเล่นที่ออกแบบให้สอดคล้องกับบริบทของพื้นที่การท่องเที่ยว โดยการทำให้เนื้อหานั้นน่าสนใจดึงดูดใจต่อผู้เล่นเพื่อให้สามารถดึงดูดหรือกระตุ้นผู้เล่นให้เข้ามาเล่นได้บ่อย ก็จะเกิดการเรียนรู้จากระบบการเล่นและจากเนื้อหาที่แฝงอยู่ในระบบของเกมจนทำให้ผู้เล่นรับรู้เรื่องราวข้อมูลต่าง ๆ ได้โดยไม่รู้สึกว่าถูกบังคับให้ต้องรับรู้ข้อมูลนั้น

จากผลของการวิจัยนี้ ผู้เล่นชอบที่จะมีการพัฒนาในเกม (Progress) ของตัวละคร ในการออกแบบการเล่นจึงสามารถแทรกเนื้อหาทางศิลปวัฒนธรรมที่ต้องการให้ผู้เล่นได้รับรู้เข้าไปกับตัวละคร อย่างเรื่องของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งทางวัฒนธรรมของน่าน ผู้เล่นจะได้รู้ถึงชื่อของลวดลายผ้าที่ใช้กับการแต่งกายตัวละครหรือชื่อของเครื่องประดับที่ใช้ได้ การพัฒนาของเลเวลในเกมก็สามารถใช้ในเรื่องของการค้นพบสถานที่ใหม่ซึ่งสามารถอ้างอิงกับสถานที่ท่องเที่ยว เพื่อส่งเสริมกิจกรรมที่มีในสถานที่นั้น แต่ผู้เล่นหรือนักท่องเที่ยวอาจยังไม่เคยรู้จักยังไม่เคยลองสัมผัสกิจกรรมนั้น ๆ ก็สามารถได้ทดลอง ได้เรียนรู้จากประสบการณ์ในเกมได้ก่อน เป็นการสร้างประสบการณ์แก่ผู้เล่นที่อาจจะสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้เล่นและส่งเสริมให้เกิดความรู้สึกอยากไปเที่ยวในสถานที่จริง

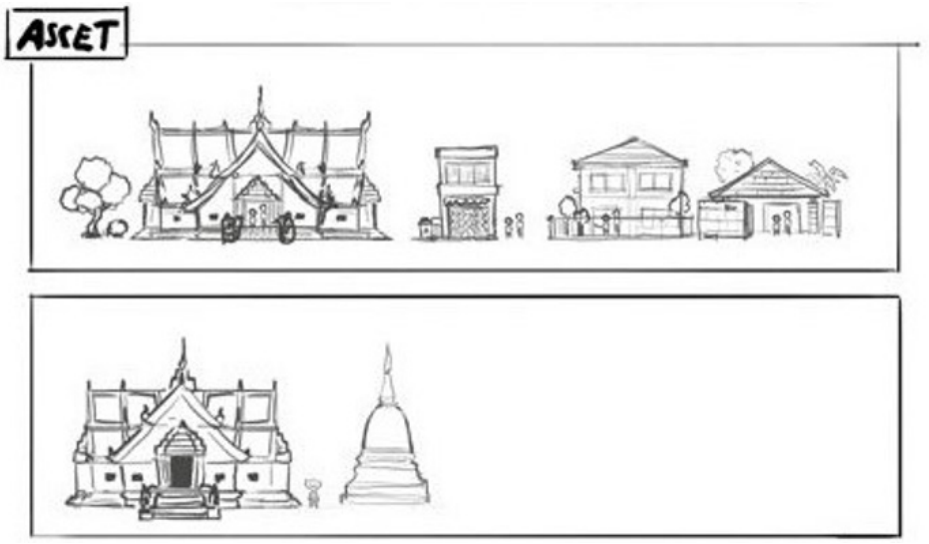
2. ด้านความสวยงาม (Aesthetic)

ข้อมูลจากผู้ตอบแบบสอบถามและผู้เชี่ยวชาญพบว่าภาพเกมแนว Stylized ที่มีการลดทอนรายละเอียดของภาพนั้นน่าสนใจมากที่สุด จึงใช้มาทดลองในการออกแบบขั้นต้น ในการออกแบบร่างของสภาพแวดล้อมหรือสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ ในเกม คือการสร้างให้เกิดความรู้สึกถึงชีวิต รูปร่างรูปทรงของสิ่งแวดล้อม หรืออาคารสถานที่ต่าง ๆ

การออกแบบสถานที่หรือสิ่งก่อสร้างในเกม เปรียบเทียบความจริงเมื่อคนอยู่ต่อหน้าอาคารสถานที่นั้นจริงจะสามารถเข้าถึง สัมผัส สามารถเดินเข้าไปด้านในเดินไปรอบ ๆ หรือสัมผัสกับพื้นผิว สัดส่วนของโครงสร้างหรือทำอย่างอื่น ๆ ได้ตามที่ต้องการ แต่ในวีดิโอเกมผู้เล่นจะรู้สึกได้รับรู้ที่แตกต่างคลาดเคลื่อน เพราะสิ่งที่ผู้เล่นเกมนั้นได้รับคือประสบการณ์จากการเห็นที่ไม่สามารถได้รับประสบการณ์ทางผิวสัมผัสทางกายได้ ดังนั้นจึงเป็นหน้าที่ของผู้ออกแบบในการเพิ่มความรู้สึกของน้ำหนัก ความแข็งแกร่งหรือบอบบางของสภาพแวดล้อมในเกม โดยใช้ตัวชี้นำที่สัมผัสได้ด้วยตาเห็นที่จะทำให้รู้สึกถึงความมีน้ำหนักหรือแข็งแรง[14]

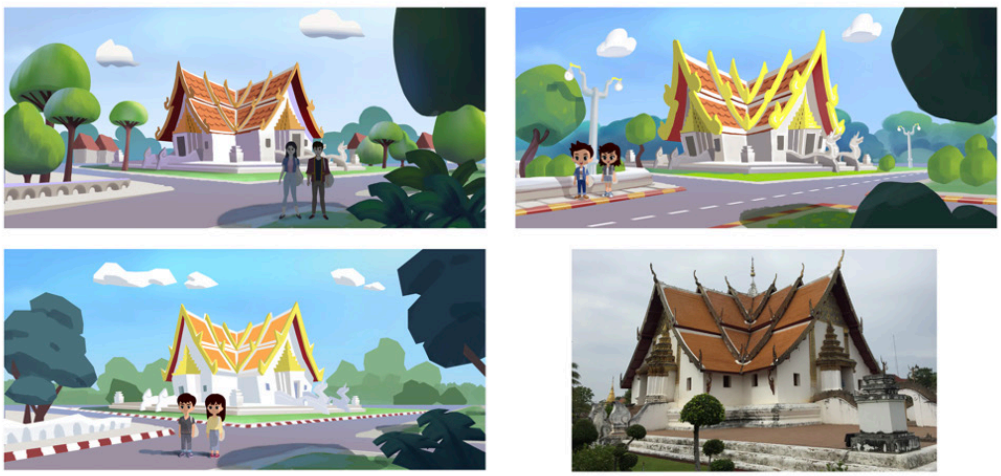
พื้นที่ที่ใช้เป็นพื้นที่ศึกษาในงานออกแบบเกมนี้ คือพื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในจังหวัดน่าน จากการศึกษาข้อมูลสถานที่ท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่โดดเด่นของเมืองน่านคือวัด ซึ่งจะเห็นได้จากการที่มีวัดกระจายอยู่ทั่วเมือง เป็นศูนย์รวมกิจกรรมทางศาสนา ศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของคนเมืองน่าน รวมถึงสถาปัตยกรรมที่แสดงให้เห็นผ่านอาคารโบราณ บ้านโบราณ

14. Chris Solarski, *Drawing Basics and Video Game Art* (New York: Watson-Guptill Publications, 2012), 449.

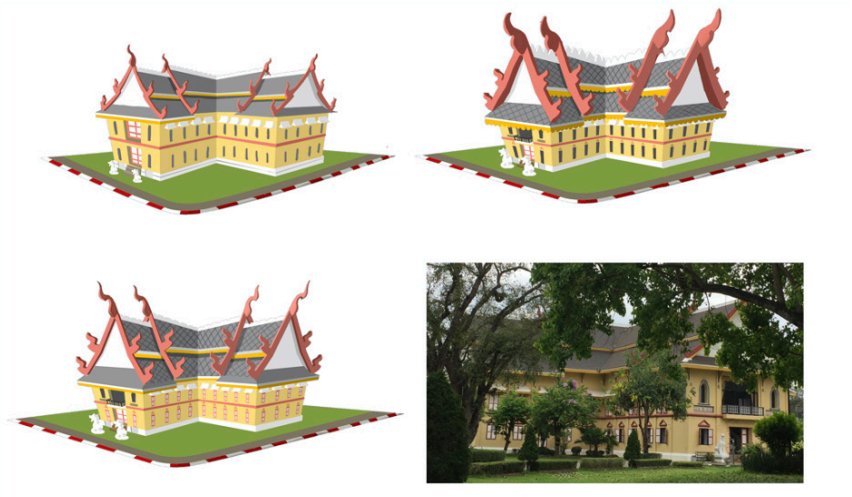


ภาพที่ 1 แบบร่างวัด สถาปัตยกรรม อาคารบ้านเรือน
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพแบบร่างสถานที่นำไปสู่การสร้างภาพต้นแบบที่มีรายละเอียดเหมือนกับที่จะใช้จริงในเกม เพื่อใช้ในแบบสอบถามในการหาแนวทางของรูปแบบสุดท้ายและนำไปพัฒนากับส่วนอื่น ๆ ต่อไป โดยสถานที่ที่นำมาใช้อ้างอิงในการสร้างภาพต้นแบบคือวัดภูมินทร์และหอคำ เนื่องจากวัดภูมินทร์เปรียบเสมือนเป็นสถานที่หลัก (Landmark) ของน่านที่คนทั่วไปส่วนใหญ่รู้จัก ส่วนหอคำในปัจจุบันใช้เป็นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติน่าน แนวทางที่ใช้ในการออกแบบเป็นในสไตล์ Minimal Stylized คือการออกแบบที่มีการลดทอนรายละเอียดออกไป เน้นไปที่โครงสร้างหลักที่เป็นรูปร่าง รูปทรงเด่นของตัวสถานที่ให้สามารถเป็นที่จดจำหรือทำให้นึกถึงสถานที่นั้น ๆ ได้



ภาพที่ 2 การทดลองออกแบบกราฟิกในเกมที่เชื่อมโยงกับพื้นที่การท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมในสถานที่จริง
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 การทดลองออกแบบกราฟิกในเกมที่เชื่อมโยงกับพื้นที่การท่องเที่ยว
เชิงวัฒนธรรมในสถานที่จริง
ที่มา : ผู้วิจัย

บรรยากาศสิ่งแวดล้อมของเมืองน่านดูสบายใจ อบอุ่น สงบ เพราะประกอบไปด้วยวัดหลายแห่ง ตึกโบราณ อาคารพาณิชย์ ตลาด ร้านอาหารและเครื่องดื่มท้องถิ่น ไม่มีอาคารสูง แสดงถึงวิถีการดำเนินชีวิต (Lifestyle) ที่น่าสนใจและดึงดูดใจให้มาท่องเที่ยว ที่สำคัญคือมีความสะอาดไม่มีเศษขยะ ในการออกแบบจึงนำลักษณะพื้นที่และบรรยากาศมาใช้ในการสร้างต้นแบบสภาพแวดล้อมในเกม เพื่อเพิ่มความน่าสนใจในตัวเกมและให้สอดคล้องกับรูปแบบการเล่น ในการออกแบบฉากจึงตัดความสมจริงในเรื่องของตำแหน่งที่ตั้งของสถานที่รวมถึงอาคารบ้านเรือนต่าง ๆ

ภาพที่ 4 การทดลองออกแบบกราฟิกในเกมที่เชื่อมโยงกับพื้นที่การท่องเที่ยว
เชิงวัฒนธรรมในสถานที่จริง
ที่มา : ผู้วิจัย

จากผลการเก็บข้อมูลของแบบสอบถามที่ร่วมกับการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ สามารถสรุปผลเป็นแนวทางที่ต้องคำนึงถึงในการออกแบบได้ คือ 1) การหาอัตลักษณ์หรือความโดดเด่นของสถานที่ที่จะต้องมีในการออกแบบเพื่อใช้เป็นหลักของสื่อสารได้ชัดเจนถึงพื้นที่นั้น จะสามารถส่งผลไปถึงการสร้างความเชื่อมโยงระหว่างผู้เล่นกับสถานที่จริง 2) การออกแบบภาพในการสื่อสารให้อยู่บนพื้นฐานของความชัดเจน แต่รายละเอียดไม่เยอะมาก จะเหมาะสมกับภาพในเกมที่เป็นแอปพลิเคชันบนโทรศัพท์มือถือมากกว่าการใช้ภาพที่มีรายละเอียดมาก 3) ทิศทาง ความสนใจของกลุ่มเป้าหมายต่อแนวทางของภาพในเกม 4) โทนสี ที่สามารถสื่อสารได้ถึงอารมณ์ (Mood & Tone) ของสถานที่ และสะท้อนความรู้สึกในการท่องเที่ยวในสถานที่จริง 5) การใช้หลักองค์ประกอบศิลป์ในการออกแบบเพื่อส่งเสริมการสื่อสารอารมณ์ของภาพและการเล่น

จากที่กล่าวมาข้างต้นสามารถสื่อให้เห็นได้ว่าสิ่งสำคัญที่มีส่วนเชื่อมโยงกับการออกแบบทั้งระบบของเกมและเกมิฟิเคชัน รวมถึงด้านของความสวยงามในเกม คือเนื้อหาของพื้นที่การท่องเที่ยวนั้น ๆ ที่จะนำมาใช้ในการออกแบบ การเลือกเนื้อหาในการนำมาใช้และออกแบบให้มีการนำมาใช้อย่างแตกต่างแต่ลงตัวจะมีผลที่ดีต่อทั้งการออกแบบกลไก ความสวยงามและกระบวนการทั้งหมด

ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้ประโยชน์

ความสำคัญของกลุ่มประเภทผู้เล่นคือ สามารถนำมาใช้เป็นหลักในการออกแบบกลไกของเกม (Game Mechanics) คุณสมบัติของเกม (Game Features) ที่สามารถตอบสนองได้ตามพฤติกรรม ความชอบของผู้เล่นซึ่งต้องมีความเชื่อมโยงกับเนื้อหา อีกทางหนึ่งสามารถออกแบบกลไกเกมให้ตอบสนองผู้เล่นโดยยึดตามสัดส่วนของประเภทผู้เล่นได้ ซึ่งแต่ละแนวทางก็จะมีข้อดีข้อเสียต่างกัน กล่าวคือการออกแบบให้ตอบสนองผู้เล่นประเภทหลักที่มีจำนวนมากที่สุดกลุ่มเดียวเลย ข้อดีคือการออกแบบระบบอาจจะทำได้ง่ายกว่าใช้เวลาน้อยกว่า ในทางกลับกันการออกแบบกลไกการเล่นที่มีรูปแบบหลากหลายตามสัดส่วนของกลุ่มประเภทผู้เล่น ก็อาจสามารถทำให้ได้กลุ่มผู้เล่นเกมที่ออกแบบหลากหลายกว่า แต่ขั้นตอนในการออกแบบก็มักจะมีความซับซ้อน การสร้างระบบของเกมิฟิเคชันให้ตอบโจทย์ผู้เล่นกลุ่มเป้าหมายควรต้องใช้การวัดผลจาก Prototype หรือการได้ทดลองใช้กับต้นแบบ เพื่อที่ผู้ใช้สามารถได้ประสบการณ์ที่ใกล้เคียงของจริง จะทำให้การวัดผลก่อนที่จะพัฒนาเป็นงานจริงได้แนวทางที่ชัดเจนมากขึ้น

กิตติกรรมประกาศ

ผู้เขียนบทความขอขอบพระคุณทุนสนับสนุนการศึกษาต่อภายในประเทศ จากมหาวิทยาลัยศรีปทุม และหน่วยวิจัยแฟชั่นและนฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการสนับสนุนการวิจัยในครั้งนี้

บรรณานุกรม

ไกรฤกษ์ ปิ่นแก้ว. *การพัฒนานโยบายการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมโดยใช้หลักการจัดการโซ่อุปทานการท่องเที่ยว*. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยกรุงเทพ, 2557.

ชนัตถ์ พูนเดช. "แนวทางการจัดการเรียนรู้ด้วยแนวคิดเกมมิฟิเคชัน." *วารสารศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร*, ปีที่ 12 ฉบับที่ 3 (กรกฎาคม–กันยายน 2559): 331-339.

Bartle, Richard. "Virtual Worlds: Why People Play." ResearchGate.https://www.researchgate.net/publication/308073596_Virtual_worlds_Why_people_ play.

Chou, Yu-Kai. *Actionable Gamification–Beyond Points, Badges, and Leaderboards*. California: Octalysis Media, 2014.

Growthengineering. "Does Gamification Inspire Intrinsic Motivation." Gamification. https://www.growthengineering.co.uk/intrinsic-motivation-gamification/.

Kim, Amy Jo. "Social Engagement: who's playing? how do they like to engage?." https://amyjokim.com/blog/2012/09/19/social-engagement-whos-playing-how-do- they-like-to-engage/.

Marczewski, Andrzej. "HEXAD: A Player Type Framework for Gamification Design." Gamification UK. https://www.gamified.uk/user-types/.

Marczewski, Andrzej. "The Intrinsic Motivation RAMP." Gamification UK. https://www.gamified.uk/gamification-framework/the-intrinsic-motivation-ramp/.

Omm Gallery. "ศิลปะที่ว่าด้วย "ความน้อย" (Minimalist Theory)." https://es-la.facebook.com/notes/omm-gallery/ศิลปะที่ว่าด้วย-ความน้อย-minimalist-theory/1315140698532174/.

Pink, Daniel H. *Drive: The Surprising Truth About What Motivates Us*. New York: Riverhead Books, 2009.

Simões, Jorge et al. "A Gamification Framework to Improve Participation in Social Learning Environments." ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/281273463_A_gamification_framework_to_improve_participation_in_social_learning_environments.

Solarski, Chris. *Drawing Basics and Video Game Art*. New York: Watson-Guptill Publications, 2012.

WP. "สถิติผู้ใช้ดิจิทัลทั่วโลก "ไทย" เสพติดเน็ตมากสุดในโลก." Brand Buffe. https://www.brandbuffet.in.th/2018/02/global-and-thailand-digital-report-2018/.

การแสดงขับร้องโดย ศฤนห์ บุญช่วย
A VOCAL RECITAL BY SARIN BOONCHUAY

ศฤนห์ บุญช่วย* SARIN BOONCHUAY*
ดวงใจ ทิวทอง** DUANGJAI THEWTONG**

บทคัดย่อ

บทวิเคราะห์เพลง There Came a Wind Like a Bugle ผลงานการประพันธ์โดย Aaron Copland ซึ่งบทเพลงนี้เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงเดี่ยวขับร้อง มีจุดประสงค์เพื่อศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เพื่อใช้ประกอบเป็นข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ในระดับมหาบัณฑิตด้านการแสดงเดี่ยวขับร้องโดย ศฤนห์ บุญช่วย เนื้อหาในการวิเคราะห์บทเพลงประกอบไปด้วย การศึกษาชีวประวัติของผู้ประพันธ์ การวิเคราะห์บทเพลง การตีความบทกวีที่นำมาใช้ในในบทเพลง เทคนิคต่าง ๆ ในการขับร้องบทเพลง รวมไปถึงการฝึกซ้อมในการขับร้องเพลง ผลการวิจัยในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยได้มีการฝึกซ้อมที่มีความละเอียดมากขึ้น โดยมีความเข้าใจถึงอารมณ์โดยการตีความของบทกวีที่นำมาใช้ในบทเพลง การใช้เสียงที่สื่อและเข้าถึงความหมายของบทเพลงมากขึ้น รวมไปถึงเทคนิคการร้องต่าง ๆ ที่ต้องนำมาใช้ในบทเพลงเพื่อให้เกิดประโยชน์ในการแสดง สามารถสื่อความหมายของผู้ประพันธ์ได้สมบูรณ์และเพิ่มอรรถรสต่อผู้ฟังมากขึ้น

คำสำคัญ : การวิเคราะห์เทคนิคในการขับร้อง/ การวิเคราะห์การฝึกซ้อม/ อารมณ์ในการขับร้อง

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, popiampop.cb@gmail.com.
*Master Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, popiampop.cb@gmail.com.
**ศาสตราจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, jiab_duangjai@hotmail.com.
**Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, jiab_duangjai@hotmail.com.

Received 24/04/2562, Revised 17/06/2562, Accepted 25/06/2562

Abstract

An analysis of song "There Came a Wind Like a Bugle" which was part of single vocalist composed by Aaron Copland aimed to study data and information research about song. This analysis was part of the thesis of Master Degree of Single Vocalist by Sarin Boonchuay. This analysis was composed by composer's autobiography study, poem analysis, vocal technique analysis and practice analysis. This analysis provided the understanding of mood and tone of the song.

Keywords: Vocal technique analysis/ Practice analysis/ Mood and tone

บทนำ

ในการจัดการแสดงเดี่ยวการขับร้อง ผู้วิจัยได้เลือกขับร้องบทเพลงของผู้ประพันธ์ Aaron Copland (ค.ศ.1900-1990) จากหนังสือที่มีชื่อว่า Twelve Poems of Emily Dickinson โดยหนึ่งในบทเพลงที่ประกอบอยู่ในหนังสือเล่มนี้คือ "There Came a Wind Like a Bugle" เป็นบทเพลงที่จะนำมาใช้ในการวิเคราะห์ หนังสือเล่มนี้เป็นการนำเอาบทกวีของ Emily Dickinson (ค.ศ. 1830-1886) มาใช้ในบทเพลงทั้งหมด Emily Dickinson เป็นนักกวีที่น่าจับตามองและเป็นเสมือนกระบอกเสียงการใช้ชีวิตของชาวอเมริกัน Aaron Copland ได้นำบทกวีของเธอมาเรียบเรียงเป็นบทเพลงทั้ง 12 เพลง เพื่อให้บทกวีของเธอเป็นที่รู้จักมากขึ้น โดยคำร้องที่ใช้เพลงนี้เป็นประโยคของบทกวีที่เธอนั้นประพันธ์มาใส่เข้าไว้ทั้งหมด นำมาเรียบเรียงใส่ทำนองจังหวะ และดนตรี บทเพลงในเล่มนี้ Copland แต่งแนวทำนองร้องหลักส่วนใหญ่เป็นขั้นคู่ 3 และมีการใช้ขั้นคู่ 7 และ 9 เพื่อให้เกิดความท้าทายในการขับร้องเป็นการสร้างสรรค์ดนตรีวิธีหนึ่งซึ่งใช้วิธีเปล่งเสียงเพื่อทำให้เกิดเป็นเสียงดนตรีชนิดหนึ่งจากการเปล่งเสียงด้วยถ้อยคำทั้งระบบเสียงสูงต่ำและจังหวะ การขับร้องเพลงเป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อนมากเพราะนักร้องใช้อวัยวะร่างกายในการเปล่งเสียงโดยใช้ร่างกายเป็นเครื่องดนตรี การจะเป็นนักร้องที่ดีได้นั้นจำเป็นที่จะต้องใช้เวลาฝึกฝนมากพอสมควร ประสบการณ์ที่ได้รับจากการฝึกฝนจะเป็นบันไดที่จะนำพาไปสู่ความสำเร็จในการพัฒนาเสียงร้องของตนเอง การขับร้องในบทเพลงนี้ได้ใช้คำร้องหนึ่งพยางค์ต่อหนึ่งตัวโน้ต ใช้การเอื้อนโน้ตน้อย สิ่งที่ยากในการขับร้องท่อนนี้คือการนับจังหวะ เพราะดนตรีมีความรวดเร็วและเกิดการเปลี่ยนอัตราจังหวะมากมาย ในส่วนของเปียโนนั้นไม่ได้มีบทบาทมากนัก มีการสร้างสีสันด้วยแนวทำนองที่รุนแรงและรวดเร็ว บางครั้งมีการเล่นโน้ตเพียงตัวเดียวในมือแต่ละข้างระดับเสียง โทนเสียงต่าง ๆ สะท้อนถึงโหมดของเพลงโบสถ์ ใช้โหมดทางไมเนอร์ เช่น Dorian Phrygian และโหมดทางเมเจอร์ เช่น Lydian Ionian Copland ใช้กุญแจเสียงทางแฟลตเป็นส่วนมาก

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีรวมไปถึงการศึกษาและเผยแพร่ความเป็นมาของผู้ประพันธ์ Aaron Copland ให้แก่ผู้ที่สนใจ
2. เพื่อเรียบเรียงวิธีการฝึกซ้อมได้อย่างเป็นขั้นตอนและมีประสิทธิภาพสูงสุด
3. เพื่อพัฒนาทักษะของนักร้องในด้านเทคนิคและการตีความบทเพลงผ่านเสียงร้อง
4. เพื่อส่งเสริมและพัฒนาศักยภาพในการขับร้องของนักร้อง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. คัดเลือกบทเพลงสำหรับใช้ในการแสดง
2. ปรึกษาและวางแผนกับอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ถึงหัวข้อวิทยานิพนธ์ และแนวทางการค้นคว้าวิจัยสร้างสรรค์
3. ศึกษาและหาข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงที่จะนำมาใช้ในการแสดง
4. วิเคราะห์บทเพลง
5. ฝึกซ้อมขับร้องกับนักดนตรีผู้ร่วมแสดงพร้อมปรับปรุงแก้ไขการแสดง
6. แสดงผลงาน
7. จัดทำรูปเล่มวิทยานิพนธ์

ผลการวิจัย

1. ทราบถึงรูปแบบการสร้างสรรค์งานด้านดนตรีของผู้ประพันธ์ Aaron Copland
2. สามารถจัดการการฝึกซ้อมด้วยตนเองอย่างเป็นขั้นตอนและมีระบบระเบียบ
3. สามารถเรียนรู้เทคนิคและพัฒนาทักษะทางด้านการขับร้องเพลงได้อย่างถูกวิธี
4. พัฒนาศักยภาพในการขับร้องของนักร้อง

ประวัติผู้ประพันธ์ Aaron Copland

Aaron Copland นักแต่งเพลงชาวอเมริกันในศตวรรษที่ 20 ได้ผ่านช่วงเวลามาหลายยุคสมัยในการประพันธ์เพลง ที่มีความแตกต่างทางยุคสมัยในรูปแบบต่าง ๆ ได้สร้างผลงานไว้หลายประเภท เช่น ซิมโฟนี ดนตรีประกอบบัลเลต์ ดนตรีประกอบภาพยนตร์ และดนตรีอื่น ๆ อีกมากมาย Aaron Copland พยายามสร้างผลงานโดยใช้แนวความคิดใหม่ให้แปลกไปจากนักแต่งเพลงคนอื่น ๆ ในยุคเดียวกัน มีการนำดนตรีพื้นเมืองอเมริกัน เช่น เพลงคาวบอย (Cowboy) เพลงลูกทุ่ง (Country Music) และเพลงแจ๊ส (Jazz) มาเป็นวัตถุดิบในการแต่งเพลง เขามีความคิดที่จะสร้างดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวอเมริกันขึ้นมา ตัวอย่างผลงานที่มีชื่อเสียง ได้แก่ Music for the Theater, Piano Concerto, Symphonic Ode, Piano Variation, The Short Symphony, Billy the Kid (Ballet), Rodeo (Ballet), Appalachian Spring (Ballet), The Outdoor Overture, The Second Hurricane (Opera), The Heiress และ Twelve Poems of Emily Dickinson ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น นอกจากนี้ Aaron Copland ยังเป็นนักประพันธ์เพลงคนแรกที่นำเอาลีลาจังหวะดนตรีแจ๊สมาประยุกต์ใช้กับวงซิมโฟนิก บทเพลง Apparachian Spring เป็นบทเพลงที่ชนะเลิศได้รับรางวัลพูลิตเซอร์ (Pulitzer Prize) ด้านดนตรี เขาได้รับอิทธิพลการแต่งเพลงแบบ Neoclassic มาจาก Igor Stravinsky ซึ่งปรากฏใน "Piano Variations" (1930) เพื่อทำให้ผลงานของเขามีความเป็นชาติอเมริกัน ได้เลือกใช้ทำนองจากเพลงพื้นบ้านอเมริกัน ในผลงาน "Billy the Kid" (1938) และ "Rodeo" (1942) นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง Of Mice and Men (1938) และ The Heiress (1948) ในปีต่อมาได้เริ่มเรียนรู้ในการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงแบบ serial techniques จาก the 12-tone school of Arnold Schoenberg ซึ่งปรากฏในผลงานเพลง "Connotation" (1962) ภายหลังในปี ค.ศ.1970 งานของ Aaron Copland ได้ลดน้อยลง แต่ถึงอย่างไรก็ตามก็ยังคงสานต่อการประพันธ์เพลงด้วยการเป็นอาจารย์ และ วาทยกร ทั้งยังเขียนหนังสือเกี่ยวกับดนตรีและชีวประวัติของตนเอง Aaron Copland ได้เสียชีวิตลงในวันที่ 2 ธันวาคม ค.ศ.1990 ที่เมืองนิวยอร์ก ประเทศสหรัฐอเมริกา (Joseph Machlis, 1946)

บทวิเคราะห์ There Came a Wind Like a Bugle

การตีความ

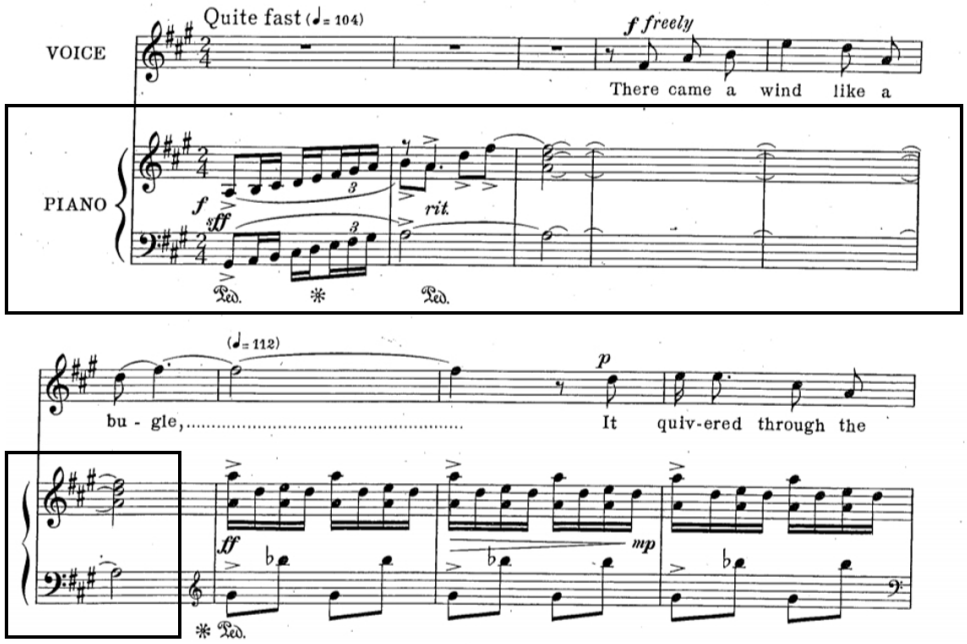
ในบทเพลงนี้เป็นบทเพลงที่พูดถึงการมาถึงของลมพายุ และพลังความรุนแรงของพายุที่ทำให้ทุกสิ่งที่อยู่รอบข้างนั้นเกรงกลัวและต้องการถอยห่างออกจากพายุนั้น โดยบทกวีนั้นได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีบูเกิล[1] (Bugle) ซึ่งเป็นเครื่องสีทองเหลืองมีลักษณะคล้ายทรัมเป็ต ปัจจุบันได้ถูกใช้ในการทหาร โดยจะเป่าบูเกิลเพื่อเป็นสัญญาณถึงการเริ่มต้นอะไรบางอย่าง

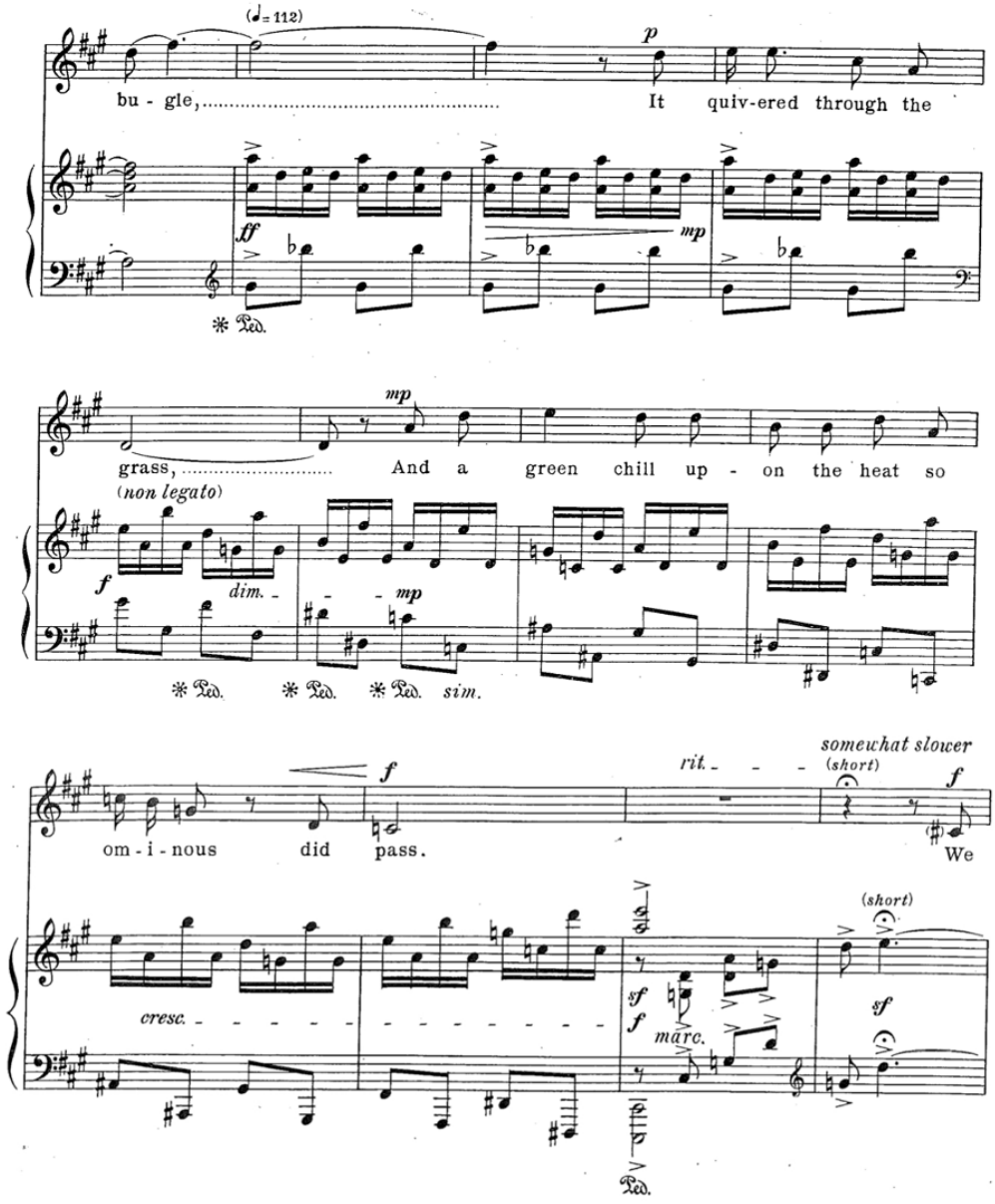
1. บูเกิล (Bugle) คือ เครื่องลมทองเหลืองที่ไม่มีลูกสูบ เป่าโดยใช้กำพวดเป่าเสียงได้ 8 เสียงใช้สำหรับเป่าแตรสัญญาณของทหาร

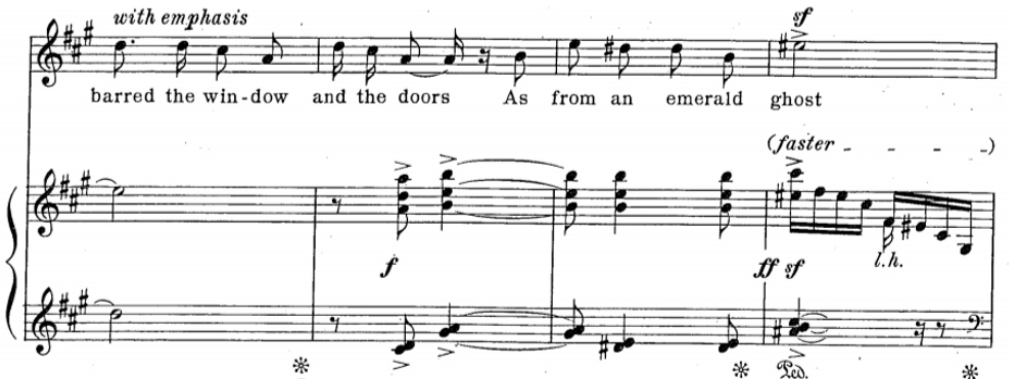
การมาถึงของลมพายุที่ทำให้สิ่งรอบข้างนั้นดูเสมือนมีความน่าเกรงกลัว ผู้พระพันธ์บทกวีได้ใช้อากัปกิริยาต่าง ๆ ของธรรมชาติหรือวัตถุต่าง ๆ นำมาผูกเป็นเรื่องราว เช่น ลักษณะของผืนหญ้าที่สั่นไหวไปตามแรงลมนั่นคือการสั่นเทาด้วยความกลัว บานประตูและหน้าต่างที่กำลังจะลอยไปด้วยแรงลมนั่นคือความกลัวและต้องการหนีไปจากลมพายุ เช่นเดียวกับระฆังบนหลังคาโบสถ์ที่สั่นจนเสียสติ หรือกลุ่มต้นไม้ที่หายใจหืดหอบด้วยความกลัว ด้วยเหตุนี้ Aaron Copland จึงได้ประพันธ์เพลงท่อนนี้ไว้ด้วยวิธีที่แตกต่างจากปกติที่ไม่คุ้นหู เกิดเป็นดนตรีที่มีพลัง กระฉับกระเฉง และก้าวร้าวเช่นเดียวกับลมพายุ

การวิเคราะห์บทประพันธ์

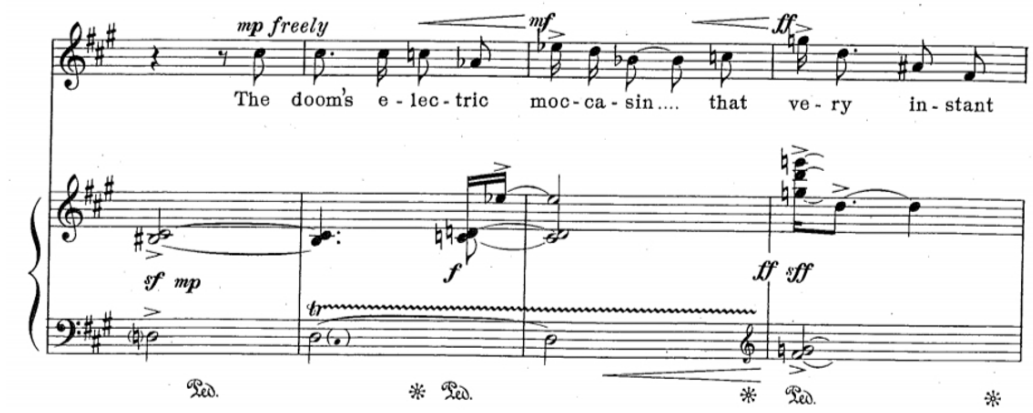
จากการวิเคราะห์บทประพันธ์นั้น พบได้ว่าเกิดแนวคิดมากมายในบทเพลงสั้น ๆ นี้ ซึ่งแตกต่างกันไปในแต่ละเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น และมีแนวคิดที่ไม่ซ้ำกันในแต่ละช่วงทำนอง ดังนี้

ในช่วงแรกนั้นเกิดแนวทำนองที่น่าสนใจของเปียโน ด้วยแนวทำนองที่รุนแรงและรวดเร็ว ตามด้วยท่อนร้องที่ร้องว่า "There came a wind like a bugle," เปรียบได้กับกองทหารที่เริ่มต้นการประกาศด้วยเครื่องดนตรีบูเกิลเช่นเดียวกัน

ภาพที่ 1 แนวทำนองของเปียโนห้องที่ 1-5
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นดนตรีได้เกิดแนวทำนองที่รวดเร็วและแข็งแรง เพื่อให้สอดรับกับเนื้อร้องที่พูดถึงการสั่นไหวของใบหญ้า

ภาพที่ 2 แนวทำนองที่รวดเร็วและแข็งแรงห้องที่ 7-17
ที่มา : ผู้วิจัย

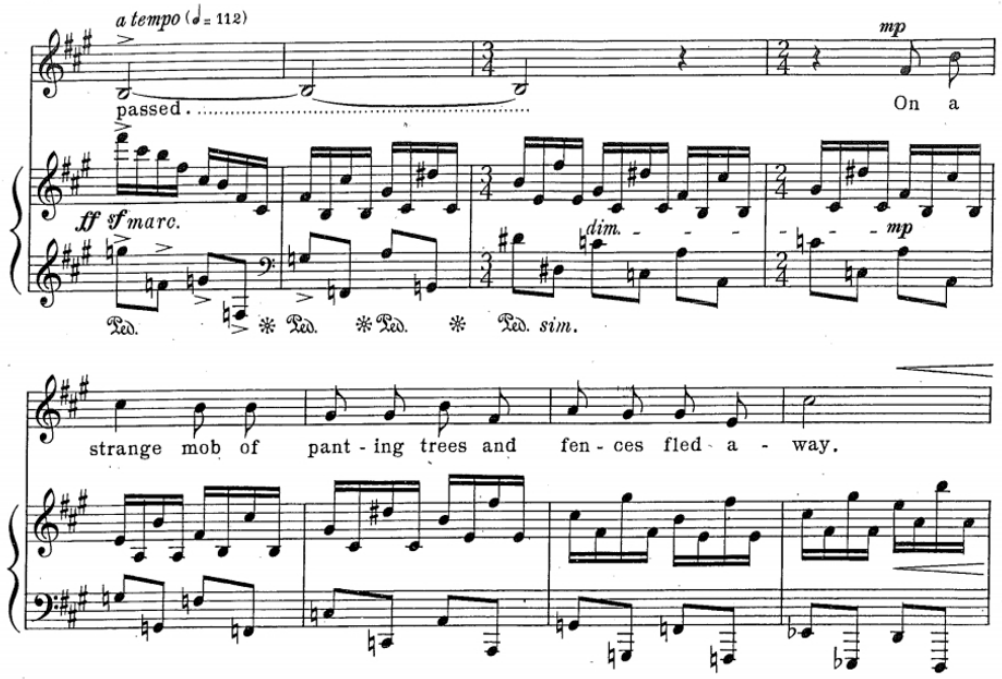
ภายหลังจากนั้นเกิดเนื้อร้องที่ว่า "We barred the window and the doors, As from an emerald ghost." ซึ่งหมายถึงการขัดบานประตูและหน้าต่างไว้เพื่อกันผีสีเขียวมรกต ในที่นี้นั้นผีสีเขียวมรกตนั่นย่อมหมายถึงลมพายุ ในแนวทำนองร้องและแนวเปียโนนั้นได้เกิดสิ่งที่ขัดแย้งกัน คือ แนวทำนองร้องนั้นยังคงเคลื่อนที่ด้วยความรวดเร็วเช่นเดิม แต่แนวเปียโนนั้นลดความเร็วลงไป ซึ่งสามารถตีความให้เห็นได้ถึงการพยายามหยุดบานประตูและหน้าต่างไม่ให้ปลิวไป

ภาพที่ 3 แนวทำนองร้องและแนวทำนองเปียโนที่ไม่สอดคล้องกันห้องที่ 18-21
ที่มา : ผู้วิจัย

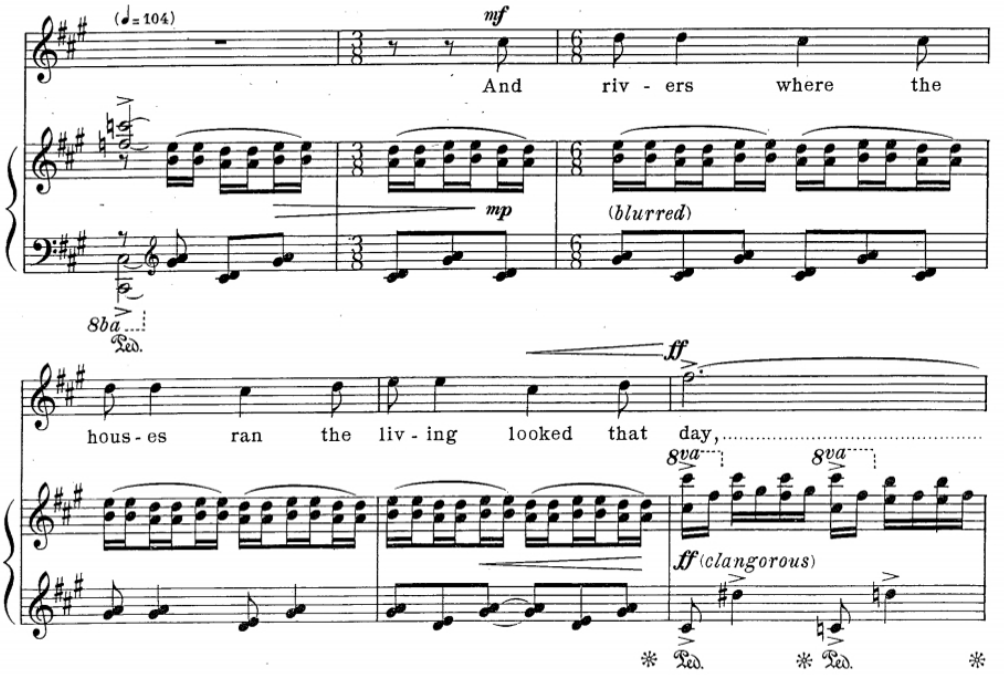
ต่อมาได้เกิดการ trill ที่แนวเบสของเปียโน และเกิดแนวคิดใหม่ขึ้นมาในแนวเปียโนมือขวา ซึ่งเกิดการกดโน้ตสองครั้งในลักษณะที่เน้นย้ำ แต่ยังคงฟังดูรวดเร็วและมีพลังเช่นกัน ซึ่งสื่อถึงรองเท้าที่ปลิวออกไปด้วยความรวดเร็ว

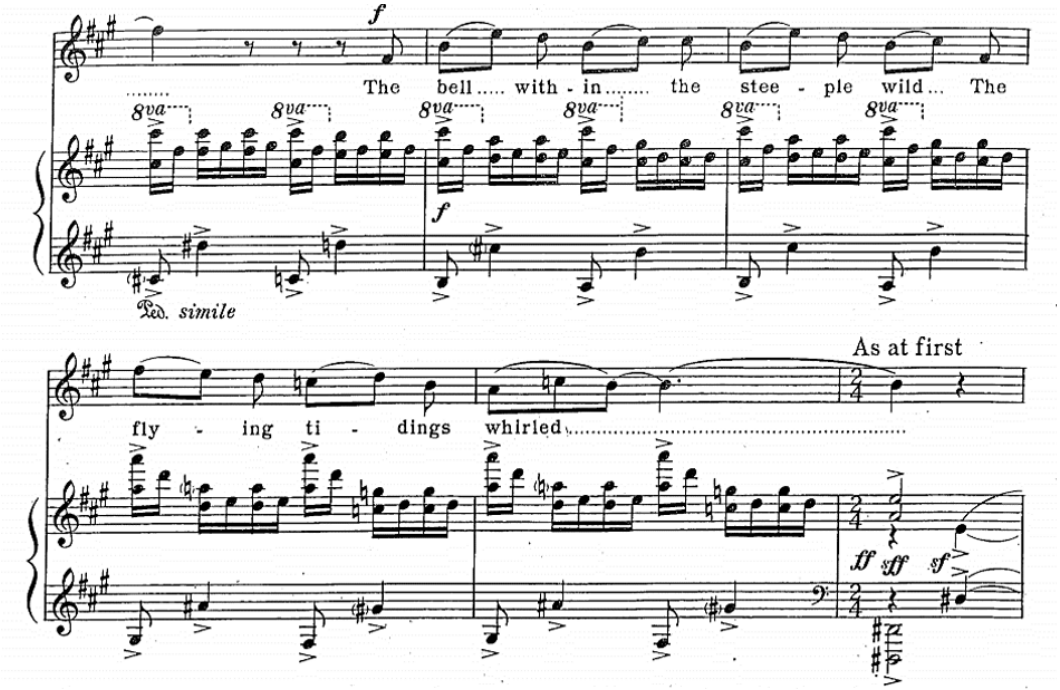


ภาพที่ 4 แนวเปียโนที่เล่าถึงรองเท้าที่ปลิวออกไปห้องที่ 22-25
ที่มา : ผู้วิจัย

หลังจากนั้นดนตรีได้บรรยายให้เห็นภาพของพายุที่โหมกระหน่ำและรุนแรงมากขึ้น โดยเริ่มจากเหล่าต้นไม้ในป่าที่เสียดสีกันจนเกิดเป็นเสียงหอบจากความกลัวอันสั่นเทา บ้านริมแม่น้ำที่ถูกทำลายจนเสียหาย และระฆังบนหลังคาโบสถ์ที่เกิดเสียงดังกังวานจนดูเหมือนการคลุ้มคลั่ง

ทั้งสามเหตุการณ์นี้ในแนวทำนองนั้นมีความกระฉับกระเฉงและรุนแรงเช่นเดียวกันทั้งสิ้น แต่มีความแตกต่างกันในรายละเอียดของแนวทำนองในแต่ละเหตุการณ์นั้น ๆ เช่น ในเหตุการณ์บ้านริมแม่น้ำนั้น แนวทำนองในแนวเบสถูกลดความแข็งแรงลงเพื่อสื่อถึงแม่น้ำ และท่อนระฆังโบสถ์เกิดการใช้โน้ตเสียงสูงมากขึ้นที่มือขวา เพื่อสื่อถึงเสียงคลุ้มคลั่งของระฆังนั่นเอง

ภาพที่ 5 สื่อถึงเสียงเสียดสีกันของเหล่าต้นไม้ห้องที่ 26-33
ที่มา : ผู้วิจัย

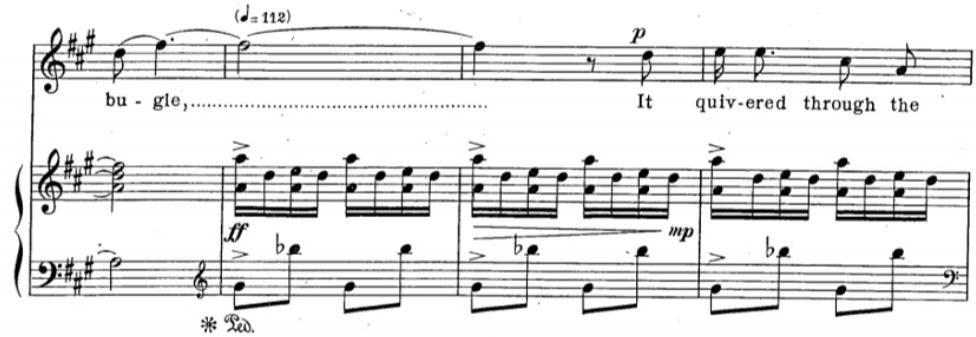


ภาพที่ 6 แสดงถึงเหตุการณ์บ้านริมแม่น้ำที่ถูกทำลายจนเสียหายห้องที่ 34-39
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 7 แสดงถึงเสียงระฆังที่ดูเหมือนคุ้มคลั่งห้องที่ 40-45
ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีการฝึกซ้อม

ความยากในการขับร้องท่อนนี้คือการนับจังหวะ เพราะดนตรีมีความรวดเร็วและเกิดการเปลี่ยนอัตราจังหวะมากมาย รวมถึงการเกิดความคิดที่ทำให้ไม่ซ้ำกันในแนวของเปียโน สามารถทำให้ผู้ร้องนั้นเกิดความสับสนได้ ดังนั้น ผู้ร้องควรจำให้ได้ว่าในช่วงไหนเกิดอัตราจังหวะแบบใด และเคร่งครัดกับความยาวของโน้ตให้มากที่สุด เพื่อให้สะดวกแก่การนับจังหวะมากขึ้น

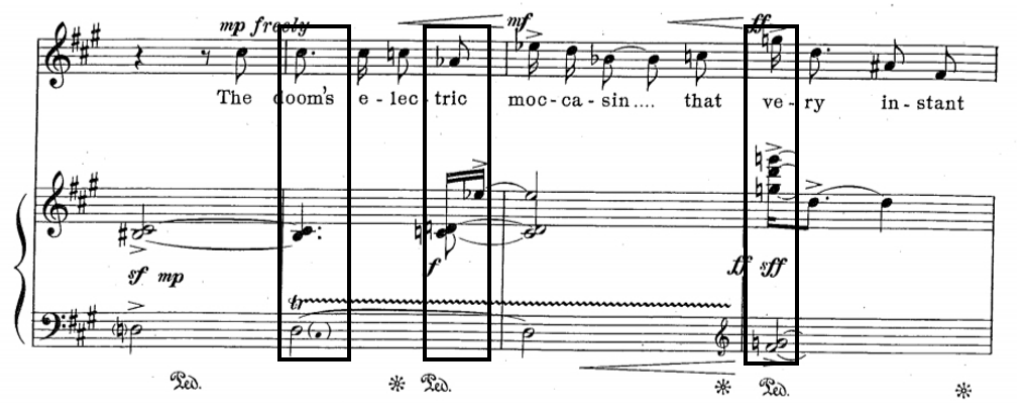
ในวรรคที่สองของเนื้อร้องนั้น แม้จะไม่ใช่ท่อนที่ยากนัก แต่การนับจังหวะในแนวเบสเป็นสิ่งจำเป็นอย่างมากแม้ว่าในท่อนนี้แนวเบสนั้นจะมีเสียงสูงก็ตาม และผู้ร้องต้องจับอัตราจังหวะแบบ 2/4 ให้ได้หลังจากที่ร้องในลักษณะ Recitative[2]



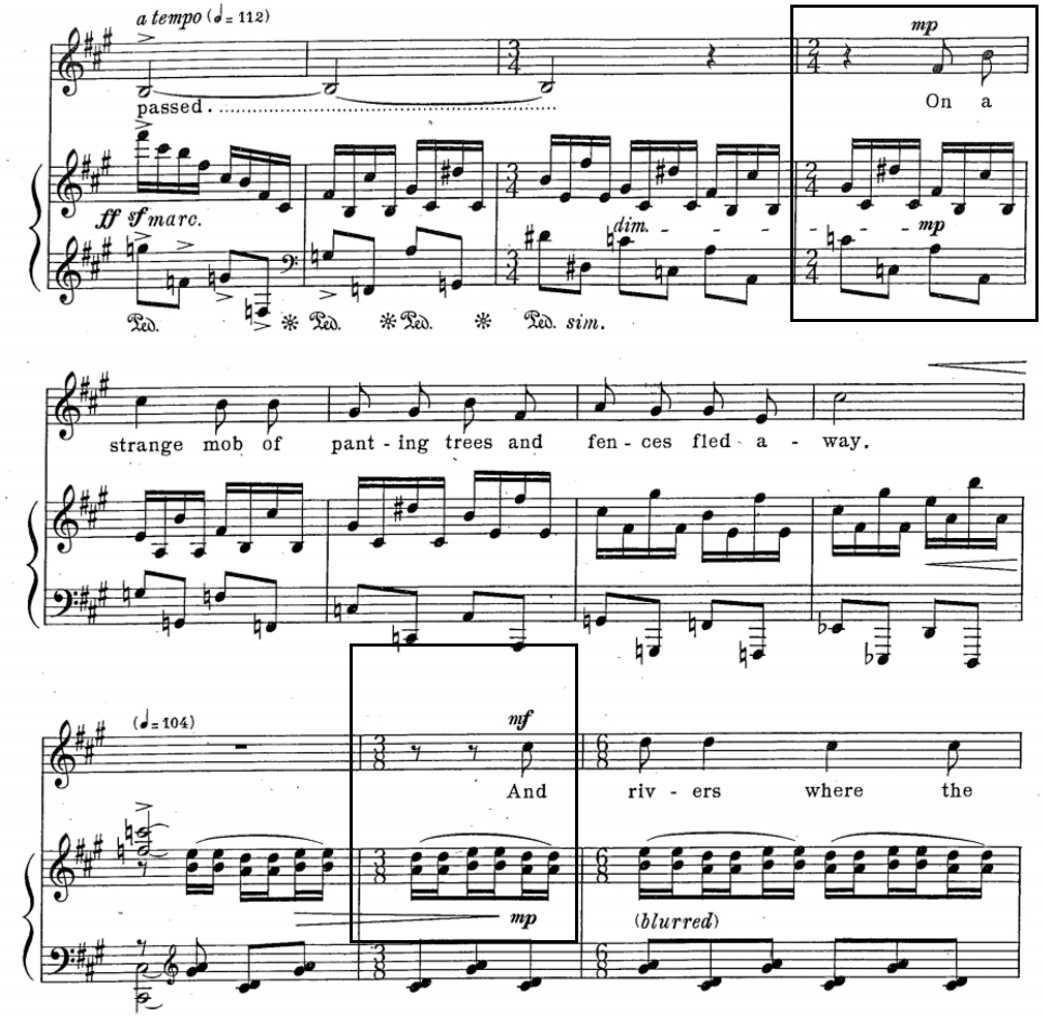
ภาพที่ 8 แนวเบสในช่วงแรกของเพลงห้องที่ 7-8
ที่มา : ผู้วิจัย

2. Recitative คือ การร้องกึ่งพูดอย่างรวดเร็ว ช่วยทำให้บทเพลงมีความน่าสนใจมากขึ้น ใช้เครื่องดนตรีไม่มากชิ้น มีเครื่องดนตรีคลอประกอบ เพื่อไม่ให้เกิดการผิดเพี้ยนในการขับร้อง

ในห้องเพลงที่ 19 ถึงห้องเพลงที่ 25 ผู้ร้องควรทำการซ้อมและนัดแนะกับนักเปียโนให้พร้อม เพราะเป็นท่อนที่ไม่จำเป็นต้องบรรเลงให้ตรงตามจังหวะ และเกิดจังหวะการเล่นที่นับได้ยากในแนวเปียโน



ภาพที่ 9 ตำแหน่งที่นักเปียโนและนักร้องต้องทำการนัดแนะกันเป็นอย่างดีห้องที่ 23-24
ที่มา : ผู้วิจัย

เช่นเดียวกันกับในห้องที่ 29 และห้องที่ 35 ซึ่งนักร้องจำเป็นที่จะต้องฟังแนวเบสให้ชัดเจนเพื่อให้เข้าตามจังหวะได้อย่างถูกต้องเช่นกันเพราะก่อนถึงท่อนร้องนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงอัตราจังหวะทั้งสองครั้ง

ภาพที่ 10 แสดงตำแหน่งเข้าท่อนร้องห้องที่ 29, 35 และ 36
ที่มา : ผู้วิจัย

ในเพลงนี้นั้น Aaron Copland นั้นได้เขียนให้นักร้องขับร้องด้วยน้ำหนักเสียงที่ดังและดังปานกลาง ในช่วงโน้ตเสียงกลางและต่ำอยู่บ่อยครั้ง หากผู้ร้องเป็นเสียงโซปราโน มีความจำเป็นต้องฝึกโทนเสียงต่ำให้มีความดังมากขึ้น และการขับร้องโดยเน้นตัวสะกดและพยัญชนะต่าง ๆ ให้มากขึ้นในโน้ตเสียงต่ำ ก็จะทำให้เสียงกลางและเสียงต่ำมีประสิทธิภาพเช่นเดียวกัน

ประโยชน์ที่ได้รับ

ผู้วิจัยได้เตรียมความพร้อมในด้านต่าง ๆ ที่จะต้องนำมาใช้ในการแสดงประกอบด้วย ความพร้อมทางด้านร่างกายและการจัดการเวลาให้ลงตัวในการฝึกซ้อม ทั้งยังได้พัฒนาศักยภาพทักษะในการขับร้องทั้งทางด้านเทคนิคและการสื่ออารมณ์ของบทเพลงนั้น ๆ รวมไปถึงการสื่ออารมณ์ความหมายของบทเพลงให้สื่อออกมาถึงผู้ฟังให้ดีที่สุด นอกเหนือจากสิ่งอื่นใดแล้วผู้ขับร้องจำเป็นจะต้องวิเคราะห์ในรายละเอียดในการประพันธ์ของบทประพันธ์เพื่อให้ทราบถึงสิ่งที่ผู้ประพันธ์ต้องการจะถ่ายทอดได้อย่างละเอียดสมบูรณ์ ส่งผลให้ผู้ขับร้องสามารถถ่ายทอดบทเพลงได้อย่างไพเราะเพื่อเพิ่มอรรถรสแก่ผู้รับชมได้มากขึ้น

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : เกศกะรัต, 2554.

ดวงใจ ทิวทอง. *อรรถบทการขับร้อง กระบวนแบบและนวัตกรรมการขับร้อง*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร : วิสคอมเซ็นเตอร์, 2560.

Aaron Copland. *"Twelve Poems of Emily Dickinson,"* score, 1949, London: Boosey.

Arnold Rose. *The Singer and the Voice.* London: The Scolar Press Ltd., 1978.

แนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุประเทศไทย
THE CREATION OF READY-TO-WEAR PRODUCTS USING MAGIC PATTERN TECHNIQUES FOR THE ELDERLY FASHION THAI MARKET

ธีร์ โคตรถา* DHEA KHOTRADHA*

บทคัดย่อ

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2563 กลุ่มผู้สูงอายุจัดเป็นกลุ่มผู้บริโภคที่มีความสำคัญและมีอิทธิพลสูงต่อเศรษฐกิจตลาดสินค้าแฟชั่นในเกือบทุกประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป การสร้างกลุ่มสินค้าให้มีรูปแบบที่หลากหลายสอดคล้องกับความต้องการของกลุ่มผู้สูงอายุได้อย่างเหมาะสมจะกลายเป็นโอกาสใหม่ที่สำคัญของการเพิ่มช่องทางการตลาดให้กับผู้ประกอบการสินค้าแฟชั่นได้ในอนาคต งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา หาแนวทาง และสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุด้วยการนำแนวคิดและทฤษฎีผู้สูงอายุ ผสมผสานกับแนวคิดการสร้างรายละเอียดจำเพาะพิเศษจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น โดยศึกษาข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิรวมถึงการศึกษาวิเคราะห์เชื่อมโยงกับปัจจัยเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ หลักการตลาดสินค้าแฟชั่น และหลักการสรีระศาสตร์ ผู้วิจัยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญในด้านการตลาดสินค้าแฟชั่น ด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่น และด้านสรีระศาสตร์ผู้สูงอายุ ร่วมกับการวิจัยเชิงปริมาณโดยการใช้แบบสอบถามออนไลน์กับกลุ่มตัวอย่างจำนวน 400 คน จากการศึกษาพบว่า กลุ่มผู้สูงวัยที่เป็นกลุ่มเป้าหมายหลักของงานวิจัย คือ กลุ่มสตรีเพศหญิงที่อยู่ในกลุ่มผู้สูงอายุตอนต้นที่มีอายุเฉลี่ยที่ 60-75 ปี มีรายได้เฉลี่ยคงเหลือต่อเดือนอยู่ที่ 25,000-50,000 บาท มีบุคลิกภาพทางสินค้าแฟชั่นอยู่ในลักษณะประเภทที่ 1 คือ หรูหรา ทันสมัย และอนุรักษ์นิยม นอกจากนั้นในด้านพฤติกรรมพบว่าการทำกิจกรรมนอกบ้าน เช่น การออกไปรับประทานอาหารหรือการพบปะสังสรรค์กับเพื่อนฝูงนั้นยังเป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินวิถีชีวิตปกติ สำหรับในด้านทัศนคติที่เกี่ยวข้องกับการซื้อสินค้าแฟชั่นพบว่า กลุ่มเป้าหมายให้ความสนใจกับสินค้าแฟชั่นในโอกาสการใช้สอยประเภทชุดลำลองกึ่งสังสรรค์ที่อยู่ในช่วงราคาระหว่าง 1,500-3,000 บาท มีรายละเอียดของเทคนิคพิเศษที่ช่วยให้เกิดความมั่นใจเมื่อสวมใส่ เช่น รายละเอียดที่สร้างขึ้นเพื่อปกปิดหรืออำพรางบางอวัยวะที่มีความไม่สมบูรณ์ ซึ่งองค์ประกอบของการสร้างสรรค์นี้เกิดขึ้นจากความสอดคล้องระหว่าง โครงร่างเงา เทคนิคจำเพาะ กลุ่มสี และวัสดุภัณฑ์ ที่อภิธานมาจากบทสรุปทางกายภาพ ความต้องการ และเทคนิคการสร้างสินค้าจากหลักการเมจิกแพทเทิร์นอย่างเหมาะสม ซึ่งจากการศึกษากระบวนวิธีการสร้างรายละเอียดสินค้าจากหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นของ Tomoko Nakamichi ทั้งหมด พบว่า มีเพียง 3 แนวทางหลักเท่านั้นที่มีลักษณะใกล้เคียงกับการสร้างกลุ่มสินค้าที่พึงประสงค์ของกลุ่มเป้าหมาย ได้แก่ เทคนิคการสร้างมิติหรือระดับชั้น เทคนิคการตัดต่อเส้นกราฟิกในตัว และเทคนิคการพาดพันหรือพับซ้อนในแนววงกลม และเพื่อให้ได้ผลสรุปของรูปแบบของกลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปที่ตรงกับความต้องการกับกลุ่มเป้าหมายมากที่สุด ผู้วิจัยอาศัยเทคนิคการวิจัยเชิงอนาคต EDFR (Ethnographic Delphi Futures Research) ด้วยการตัดสินด้านรูปแบบภาพลักษณ์ของกลุ่มสินค้าอีกครั้งจากคณะผู้เชี่ยวชาญก่อนการนำไปประเมินความพึงพอใจกับกลุ่มเป้าหมายด้วยแบบประเมินเป็นขั้นตอนสุดท้าย

คำสำคัญ : ผู้สูงอายุ/ การออกแบบ/ สินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป/ เมจิกแพทเทิร์น

*รองคณบดี, ดร. คณะอุตสาหกรรมสิ่งทอ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลกรุงเทพ, dhea.k@mail.rmutk.ac.th.
*Vice Dean, Dr., Faculty of Textile Industries, Rajamangala University of Technology Krungthep, dhea.k@mail.rmutk.ac.th.

Received 26/05/2563, Revised 26/11/2563, Accepted 17/12/2563

Abstract

Since 2020, the elderly has been considered as one of the most important and influential consumer groups in all types of fashion markets, especially the ready-to-wear market. The ability to create product variations that match the demand of this group will create a new marketing opportunity for fashion retailers in the future. This research aims to study and set course for creating fashion products for the elderly by using ageing theories, combined with the concepts of detailing from the Magic Pattern techniques. Primary and secondary data are studied, and other factors including fashion marketing principles and physiology are analyzed. Qualitative research is conducted through in-depth interviews with experts in fashion marketing and physiology of ageing. Quantitative research is conducted through online questionnaires with a sample size of 400 participants. The target group is comprised of females in the 60-75 age range. Their average disposable income is between 25,000 - 50,000 baht. Their fashion style is type 1, which is luxurious, modern, and conservative. Moreover, in terms of behavior, out-of-home activities such as meeting up with friends for dinner and parties are still part of their normal life. In terms of attitudes in selecting fashion products, the consumers are interested in party-casual products, priced between 1,500-3,000 baht and with special techniques which help build confidence when wearing. Such techniques are patching, overlapping, or creating dimensions to hide body parts. The compositions of this creation are a result of accordance among silhouette, special techniques, color groups, and material. They are derived from the summary of the physiology, the consumer needs, and the Magic Pattern techniques. Upon studying the process of creating product details using Tomoko Nakamichi's Magic Pattern techniques, it has been found that there are only three main methods that produce similar results to the demand of the target group, namely the silhouette and layering technique, the graphic line editing technique, and the circular double folding technique. In order to arrive at the conclusion that matches most with the needs of the target group, EDFR (Ethnographic Delphi Futures Research) is used by having the experts examine the image of the products before performing satisfaction assessments with the target group as a final step.

Keywords: Elderly/ Design/ Ready-to-Wear Products/ Magic Pattern

บทนำ

ปัจจุบัน (พ.ศ. 2563) การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างประชากรไปสู่สังคมผู้สูงอายุกำลังเป็นประเด็นที่หลายภาคส่วนให้ความสำคัญ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในภาคเศรษฐกิจของประเทศ สำหรับประเทศไทยการเปลี่ยนแปลงไปสู่สังคมของผู้สูงวัยอย่างสมบูรณ์นั้นจะเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2567 ซึ่งนั่นหมายถึงรูปแบบของสังคมจะถูกจัดเรียงใหม่ตามกรอบของพฤติกรรม เมื่อพฤติกรรมและทัศนคติของผู้สูงอายุมีการปรับเปลี่ยนไปประเภทหรือลักษณะของสินค้าและบริการที่สอดคล้องต่อความต้องการของตลาดก็จะเกิดการเปลี่ยนแปลงตาม สำหรับแนวโน้มของตลาดสินค้าแฟชั่นก็เช่นกัน การที่กลุ่มสินค้าบริโภคและอุปโภคโดยรอบมีทิศทางไปสู่กลุ่มผู้บริโภคสูงอายุมากขึ้น เป็นอีกหนึ่งสัญญาณสำคัญทางการค้าที่ส่งถึงผู้ประกอบการในไลน์ธุรกิจหลักและธุรกิจร่วมให้เตรียมรับและปรับตัว

ผู้สูงอายุหรือผู้ชรา เป็นคำที่ใช้เรียกแทนบุคคลที่มีอายุมาก ผมขาว หน้าตาเหี่ยวย่น การเคลื่อนไหวเชื่องช้า พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี พ.ศ.2542 ให้ความหมายของผู้ชราว่า ผู้ที่แก่ด้วยอายุชำรุดทรุดโทรม[1] สอดคล้องกับ Murry และ Zentner ที่อธิบายว่า ผู้สูงอายุหรือวัยสูงอายุ เป็นภาวะของการมีอายุสูงขึ้นหรือแก่มากขึ้น โดยพิจารณาตั้งแต่อายุ 60 ปีขึ้นไป และถือว่าวัยนี้เป็นวัยที่อยู่ในระยะสุดท้ายของวัยผู้ใหญ่ ซึ่งอาจจะมีความอ่อนแอของร่างกายและจิตใจ ตลอดจนการเจ็บป่วยหรือความพิการร่วมด้วยเป็นวัยที่มีการเปลี่ยนแปลงในด้านต่าง ๆ ทั้งด้านสรีระ ด้านจิตใจ และด้านสังคม[2] การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้โดยสรุปแล้วมีผลเกี่ยวเนื่องจากความเสื่อมทางกาย ความสามารถในการปรับตัวปรับใจต่อการเปลี่ยนแปลงและการสูญเสียหรือเหตุการณ์ร้ายที่เกิดขึ้นในชีวิต ตลอดจนภาวะทางเศรษฐกิจ ครอบครัว และสิ่งแวดล้อม ทั้งนี้องค์การอนามัยโลก (The World Health Organization : WHO) ใช้คำว่า "elderly" สำหรับเรียกผู้สูงอายุ ซึ่งมีความหมายว่า ผู้ที่มีอายุ 60 ปีขึ้นไป เช่นเดียวกับความหมายขององค์การสหประชาชาติ นอกจากนั้นองค์การอนามัยโลกยังได้แบ่งช่วงของผู้สูงอายุออกเป็น 3 ช่วงด้วยกัน คือ ช่วงที่หนึ่ง เรียกว่า " The elderly" เป็นช่วงอายุระหว่าง 60-75 ปี ช่วงที่สอง เรียกว่า "The old" หมายถึงช่วงอายุระหว่าง 76-90 ปี และช่วงสุดท้าย เรียกว่า "The very old" หมายถึงช่วงอายุตั้งแต่ 90 ปีขึ้นไป[3]

สำหรับทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับพฤติกรรมและทัศนคติของการเลือกบริโภคสินค้าแฟชั่นในกลุ่มผู้สูงอายุนั้น โดยหลักการมีส่วนประกอบที่เกี่ยวข้อง 3 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ ทฤษฎีทางสรีรวิทยา มุ่งเน้นศึกษาด้านการเปลี่ยนแปลงทางร่างกาย ทฤษฎีทางจิตวิทยา มุ่งเน้นการศึกษาผลกระทบทางจิตใจ และทฤษฎีทางสังคมวิทยา มุ่งเน้นศึกษาผลกระทบที่ส่งผลถึงบุคลิกภาพและไลฟ์สไตล์ ซึ่งทั้ง 3 ส่วน มีรายละเอียดสำคัญที่นำไปเป็นกรอบเงื่อนไขของการสร้างสรรค์สินค้า ดังนี้

ทางด้านสรีรวิทยาของผู้สูงอายุที่เกี่ยวข้องกับการเลือกซื้อสินค้าแฟชั่น เห็นได้ชัดจากการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพที่สืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงทางระบบภายในที่มีประสิทธิภาพลดลง เกี่ยวโยงมาสู่การแสดงออกทางระบบผิวหนัง กล้ามเนื้อ และกระดูกที่มีความเสื่อมมากขึ้น ซึ่งเป็นผลให้เกิดการควบคุมการเคลื่อนไหวและการทรงตัวที่ไม่ปกติ สิ่งเหล่านี้ส่งผลกระทบไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางจิตใจ โดยเฉพาะความรู้สึกไม่มั่นใจหรือเกิดภาวะไม่มีเสถียรภาพทางจิตใจ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์อย่างไม่อยู่นิ่ง

1. ราชบัณฑิตยสถาน, อ้างใน ศิระ วินิจวานิช, *สรีรศาสตร์เบื้องต้น* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548), 36.
2. Murry & Zentner, อ้างใน ศิระ วินิจวานิช, *สรีรศาสตร์เบื้องต้น* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548), 37.
3. ศิระ วินิจวานิช, *สรีรศาสตร์เบื้องต้น* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548), 36-39.

เช่น การเกิดอารมณ์หงุดหงิดหรือสะเทือนใจได้ง่าย ส่งผลต่อเนื่องไปสู่รูปแบบของบุคลิกภาพ พฤติกรรม และทัศนคติ จนกลายเป็นเงื่อนไขของการสร้างรูปแบบการดำเนินชีวิตไปในที่สุด โดยเงื่อนไขดังกล่าวนี้เป็นอิทธิพลสำคัญที่ทำให้เกิดทัศนคติที่แตกต่างกันในระหว่างกลุ่มผู้สูงวัย ช่วงต้น ช่วงกลาง และช่วงปลาย ซึ่งส่งผลให้มีแนวคิดของการใช้ชีวิตและมีมุมมองของการเลือกใช้สิ่งของเพื่อการอุปโภคที่แตกต่างกัน[4] สำหรับสินค้าแฟชั่น นอกเหนือจากเงื่อนไขการดำรงชีวิตแล้วนั้น ความจำเพาะของรูปแบบสินค้าที่ตอบโจทย์ทัศนคติและการเปลี่ยนแปลงทางจิตใจ ก็ถือเป็นอีกปัจจัยสำคัญที่ส่งผลกระทบไปยังลักษณะของสินค้าได้เช่นกัน โดยหนึ่งในองค์ประกอบจำเป็นที่เชื่อมโยงสินค้าแฟชั่นเข้ามาสู่ทัศนคติก็คือ บุคลิกภาพ

บุคลิกภาพ คือ ผลรวมทั้งหมดของระบบทางร่างกายและจิตใจ (Psychophysical systems) ภายในตัวของแต่ละบุคคลในด้านกิริยาอาการ ความนึกคิด อารมณ์ นิสัยใจคอ ความสนใจ การติดต่อกับผู้อื่น ตลอดจนรูปร่างหน้าตา การแต่งกาย และความสามารถในการอยู่ร่วมกับบุคคลอื่น โดยจะมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ อีกทั้งยังส่งผลให้แต่ละคนมีการปรับตัวต่อสิ่งแวดล้อมที่เป็นเอกลักษณ์ไม่ซ้ำแบบใคร[5] ทั้งนี้ พัดชา อุทิศวรรณกุล ได้จำแนกประเภทของบุคลิกภาพทางตราสินค้าแฟชั่นตามกระบวนวิถีของกลุ่มผู้บริโภคเป็น 5 ประเภท อันได้แก่ ประเภทที่ 1 บุคลิกภาพ หรูหรา สง่างาม อนุรักษ์นิยม, ประเภทที่ 2 รักธรรมชาติ เรียบง่าย รักสงบ, ประเภทที่ 3 บุคลิกภาพ ชอบเข้าสังคม เฮฮา สนุกสนาน, ประเภทที่ 4 บุคลิกภาพ คล่องตัว ทะมัดทะแมง กระฉับกระเฉง และ ประเภทที่ 5 บุคลิกภาพ ดื้อรั้น เกเร[6] ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้เกณฑ์การแบ่งบุคลิกภาพดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งในการค้นหาอัตลักษณ์รูปแบบของสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปที่มีความเหมาะสมกับแนวทางของการศึกษาบุคลิกภาพทางแฟชั่นของผู้สูงอายุที่เป็นกลุ่มเป้าหมายของงานวิจัย

สินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป (Fashion Ready-to-Wear) คือ สินค้าที่ดัดแปลง ตัดทอนสภาพจากสินค้าแฟชั่นชั้นสูงให้กลายเป็นสินค้าแฟชั่นที่ราคาถูกลง และเป็นสินค้าสำเร็จรูปพร้อมสวมใส่ สไตล์และเนื้อผ้าที่ใช้ไม่เป็นเอกลักษณ์มากนัก มีการผลิตในกระบวนการอุตสาหกรรมปริมาณมาก มีขนาดมาตรฐานสากล เล็ก กลาง ใหญ่ และขายในราคาที่สมเหตุสมผลให้กับตลาดผู้บริโภคขนาดใหญ่ สินค้าประเภทนี้โดยทั่วไปมักมีต้นทุนการผลิตที่ต่ำเนื่องจากมีการใช้วัสดุ ความเชี่ยวชาญ และการสร้างสรรค์ที่มีคุณภาพต่ำกว่าสินค้าแฟชั่นจากนักออกแบบ ส่วนใหญ่สินค้ามวลชนประเภทสำเร็จรูปมักเกิดจากการผลิตตามแบบสินค้าแฟชั่นชั้นสูงและแฟชั่นจากนักออกแบบโดยเฉพาะ หรืออาจอธิบายได้ว่าสินค้าประเภทนี้มีราคาถูก มีหน้าตาคล้ายกับสินค้าแฟชั่นชั้นสูงและสินค้าแฟชั่นจากนักออกแบบ หากแต่มีการใช้วัสดุและการตัดเย็บที่มีคุณภาพต่ำกว่า[7]

การออกแบบสินค้าแฟชั่นมีองค์ประกอบสำคัญ 4 ประการ ทำหน้าที่ร่วมกันเพื่อแสดงอัตลักษณ์และภาพลักษณ์ของสินค้าอย่างสมบูรณ์ตามทัศนธาตุไปสู่สายตาของผู้บริโภค และเป็นส่วนที่สร้างหรือผลักดันการตัดสินใจของผู้บริโภคที่จะเข้าไปยุ่งเกี่ยวกับสินค้านั้น ๆ หรือไม่ องค์ประกอบที่ว่านี้ ได้แก่ 1. โครงร่างเงา หมายถึงแบบโครงร่างที่ไม่มีสีและรายละเอียดภายใน เป็นสิ่งที่บอกให้ผู้บริโภครับรู้ถึงลักษณะที่เป็นภาพโครงรวมของสินค้า เช่น โครงร่างทรงบาน ทรงแคบ ทรงตรง หรือทรงกว้าง 2. เทคนิคจำเพาะ หมายถึง

4. ศักดิ์สยาม ธำรงสันติ, *สรีรวิทยา* (กรุงเทพฯ : สุโขทัยธรรมาธิราช, 2547), 26.
5. Tomford Hartman, "The development of a personalities of fashion market," *The Journal of Social Business* 126, no. 2 (April 2014): 41.
6. พัดชา อุทิศวรรณกุล, *การบริหารการจัดการสินค้าแฟชั่น* (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 48.
7. พัดชา อุทิศวรรณกุล, *การบริหารการจัดการสินค้าแฟชั่น* (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), 44.

รายละเอียดเทคนิคที่เกิดขึ้นอย่างเป็นลักษณะเฉพาะของการออกแบบในคอลเลกชันนั้น ๆ ซึ่งภายในโครงร่างเงาจะมีเทคนิคจำเพาะหลายลักษณะร่วมกันหรือไม่ร่วมกันก็ได้ เช่น เทคนิคการจับจีบ เทคนิคการทำพลีท เทคนิคการเดรปย่น หรืออื่น ๆ เป็นต้น 3. สี หมายถึงกลุ่มสีที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์คอลเลกชันทั้งหมด ทำหน้าที่บ่งบอกลักษณะเฉพาะของบุคลิกภาพ ซึ่งโดยทั่วไปสีจะทำหน้าที่บอกอารมณ์ความรู้สึก ความทันสมัย ความเป็นอดีต หรือความเป็นอนาคตได้ ขึ้นอยู่กับการนำไปผสมผสานเพื่อสร้างเป็นลักษณะจำเพาะ 4. วัสดุภัณฑ์ หมายถึงวัสดุทางแฟชั่นที่นำมาใช้ขึ้นรูปของสินค้า โดยทำหน้าที่สอดคล้องไปกับเทคนิคจำเพาะและโครงร่างเงาของสินค้า เช่น การสร้างลักษณะจำเพาะบางประการต้องใช้วัสดุที่มีความแข็งขึ้นรูปจึงจะสามารถมีรูปแบบออกมาตามโครงร่างของการออกแบบ เป็นต้น[8] ทั้งนี้ องค์ประกอบสินค้าแฟชั่นเมื่อรวมกันจะกลายเป็นรูปแบบ และรูปแบบที่เกิดขึ้นจะกลายมาเป็นสไตล์ที่รอการยอมรับของผู้บริโภค ในทางกลับกันรูปแบบและองค์ประกอบของรูปแบบที่เกิดขึ้นก็อาจมาจากสไตล์ที่เกิดขึ้นแล้วได้เช่นกัน ซึ่งโดยความหมายสไตล์ คือ วิธีหรือแบบจำเพาะที่ทำให้สินค้าแตกต่างกับสินค้าอื่น โดยสไตล์จะทำหน้าที่เป็นสิ่งบ่งบอกเอกลักษณ์ สร้างความแปลกแตกต่างและโดดเด่นในลักษณะเฉพาะตัวผ่านการนำเสนอองค์ประกอบและรูปแบบ ซึ่งสไตล์อาจมีการพัฒนาขึ้นมาเป็นลักษณะส่วนบุคคล เมื่อสไตล์หนึ่งได้รับความนิยมจากกลุ่มผู้บริโภคจำนวนมากสไตล์นั้นก็จะกลายเป็นแฟชั่นในที่สุด[9] สอดคล้องกับแนวคิดของ Pable Jasper ที่ให้นิยามว่า สไตล์ หมายถึงรูปแบบที่มีลักษณะจำเพาะเจาะจง มีเอกลักษณ์และลักษณะที่ชัดเจน สามารถถ่ายทอดออกมาเป็นองค์ประกอบให้ผู้อื่นทำตามได้[10]

เมจิกแพทเทิร์น (Magic Pattern) คือ วิธีและเทคนิคที่สร้างลักษณะจำเพาะพิเศษให้กับกลุ่มสินค้าแฟชั่นจากหลักการสร้างแบบตัดให้เกิดความน่าสนใจ โดยมีกระบวนการที่คล้ายกับการผลิตสินค้าแฟชั่นชั้นสูง แต่มีความแตกต่างที่ผลลัพธ์และผลผลิตที่สามารถนำไปเข้าสู่ระบบการผลิตในกระบวนการทางอุตสาหกรรมได้ ทั้งนี้การสร้างแบบตัดในลักษณะเมจิกแพทเทิร์น สามารถแบ่งกระบวนการได้เป็น 4 เทคนิคแนวทางหลัก ได้แก่ เทคนิคการสร้างปริมาตร เทคนิคการต่อประกอบ เทคนิคการแยกประกอบ และเทคนิคการพันผูก ซึ่งโดยหลักการทั้ง 4 ลักษณะนี้ จะมีความเกี่ยวเนื่องกับหลักการเชิงสรีระศาสตร์ นักออกแบบแฟชั่นชั้นสูงส่วนมากมักนำหลักการนี้ไปประยุกต์ใช้ร่วมกับการสร้างแบบตัดบนหุ่นหรือมูลาจ์น (Moulage) เพื่อสร้างอัตลักลักษณ์ใหม่ให้กับสินค้าในคอลเลกชันใหม่ ๆ ตามแรงบันดาลใจ[11] สอดคล้องกับการนิยามของ Tomoko Nakamichi ที่ให้ความหมายว่า เมจิกแพทเทิร์น คือ กระบวนการสร้างลักษณะจำเพาะให้สินค้ามีรูปแบบและลักษณะพิเศษ มีความแตกต่างไปจากวิธีการปกติทั่วไป มีรายละเอียดซับซ้อนแต่สามารถคลี่คลายออกมาเป็นขั้นตอนเพื่อเข้าสู่กระบวนการผลิตในระบบอุตสาหกรรมได้ ซึ่งวิธีการสร้างอาจทำได้โดยขึ้นต้นแบบจากวัสดุบนหุ่นสามมิติแล้วคลี่คลายลงบนกระดาษ หรือสร้างแบบตัดกับกระดาษแล้วไปคลี่คลายบนหุ่นสามมิติ หรือใช้ทั้งสองวิธีประกอบกัน[12] ทั้งนี้ ลัดดาวัลย์ สารพัฒน์ ได้ทำการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปแบบเครื่องแต่งกายแฟชั่นด้วยการสร้างเทคนิคในหลากหลายลักษณะ จากการศึกษาพบว่า การสร้างรายละเอียดจำเพาะจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสามารถกำหนดรูปแบบที่การทำแบบตัดปกติ

8. ธีร์ โคตรถา, "การสร้างสรรค์และพัฒนากลุ่มสินค้าแฟชั่นสตรีมุสลิมสำเร็จรูป กลุ่มวิสาหกิจชุมชนมุสลิมบ้านรานอ อำเภอบันนังสตา จังหวัดยะลา," *Veridian E-Journal Silpakorn University* ปีที่ 11, (กันยายน-ธันวาคม 2561): 3011.
9. Dhea Khotradha, "Direction for Creating Fashion and Lifestyle Brands for the Mini-Bar Market: The Creation of a Ready-to-Wear Brand for the Mini-Fashion-Bar Market in Thailand," *Veridian E-Journal International Humanities, Social Sciences and Arts* 10, no. 5 (July - December 2017): 282.
10. Pable Jasper, "Fashion style and behavior," *Schizophrenia Bulletin* 13, no. 3 (January 2011): 8.
11. ดวงดาว ท่ามตระกูล, *การตัดเย็บขั้นสูง* (กรุงเทพฯ : ไอเดียนสโตร์, 2545), 21.
12. Tomoko Nakamichi, *Magic Pattern* (London: Laurence King Publishing, 2005), 14.

ไม่สามารถทำได้ โดยเทคนิคที่สามารถประยุกต์รูปแบบให้เกิดขึ้นหลากหลายที่สุด คือเทคนิคการสร้างปริมาตร ซึ่งสามารถประยุกต์ได้มากถึง 15 รูปแบบจากทั้งหมด 32 รูปแบบ[13] และ นารี ศิริกุล ได้ทำการศึกษาลักษณะความพึงพอใจในสินค้าแฟชั่นของกลุ่มเป้าหมายสตรีเจนเนอเรชั่นวายในกรุงเทพมหานครจำนวน 400 คน ด้วยการเลือกรูปแบบสินค้าแฟชั่นที่พึงพอใจ พบว่า ร้อยละ 78 ของกลุ่มประชากร เลือกรูปแบบสินค้าที่มีการประยุกต์แบบตัดจากเมจิกแพทเทิร์น แสดงให้เห็นว่าลักษณะสำคัญที่ซ่อนเร้นในรูปแบบสินค้าสามารถเข้าไปสู่การรับรู้เชิงทัศนคติของผู้บริโภคได้[14] นอกไปจากนั้น ยังพบว่า มีการศึกษาการนำแบบตัดที่สร้างจากเมจิกแพทเทิร์นไปใช้ร่วมกับการออกแบบชุดผู้ป่วยอัมพาตครึ่งซีก โดย Tanaka Fukuno ได้ทำการสำรวจความพึงพอใจจากการสวมใส่เครื่องแต่งกายที่ถูกสร้างด้วยแบบตัดเมจิกแพทเทิร์น จำนวน 30 คน พบว่า ร้อยละ 90 ของผู้ป่วยมีทัศนคติในเชิงบวกและมีความพึงพอใจกับเครื่องแต่งกายสวมใส่ในชีวิตประจำวันในช่วงระยะเวลาการรักษาตัวอยู่บ้าน โดยรูปแบบเครื่องแต่งกายที่ให้ความพึงพอใจเมื่อสวมใส่มากที่สุดคือเครื่องแต่งกายที่สร้างด้วยเทคนิคการต่อประกอบ และเทคนิคการพันผูก[15]

ปัญหาของรูปแบบสินค้าแฟชั่นในท้องตลาดแฟชั่นสำเร็จรูปในปัจจุบัน คือ ยังไม่มีแนวทางที่ชัดเจนสำหรับการสร้างสรรค์รูปแบบสินค้าแฟชั่นที่สามารถตอบสนองความต้องการของผู้สูงอายุและสร้างโอกาสใหม่ให้กับผู้ประกอบการในตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปได้อย่างเหมาะสม งานวิจัยนี้จึงมีกรอบการศึกษาที่สำคัญคือการนำองค์ประกอบด้านแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับผู้สูงอายุ และหลักการออกแบบสินค้าแฟชั่นด้วยการสร้างลักษณะและรายละเอียดจำเพาะจากหลักการเมจิกแพทเทิร์นมาเชื่อมโยงกับแนวคิดทางการตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปเข้าด้วยกัน ด้วยวิธีการศึกษารวบรวมข้อมูล และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้ที่เกี่ยวข้องใน 3 ประเด็นหลัก อันได้แก่ ด้านการตลาดสินค้าแฟชั่น ผู้วิจัยศึกษารูปแบบวิถีชีวิต พฤติกรรม รวมไปถึงคุณลักษณะและความต้องการเฉพาะของกลุ่มสินค้าแฟชั่น วิเคราะห์เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ร่วมกับผลการศึกษาด้านบุคลิกภาพและรสนิยม ที่เกี่ยวข้องกับปัจจัยที่จะส่งผลกระทบต่อทัศนคติการเลือกซื้อสินค้าแฟชั่นของผู้บริโภค ด้านสรีรวิทยาที่เกี่ยวข้องกับลักษณะการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพและจินตภาพ และด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นด้วยการสร้างรายละเอียดจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น ทั้งหมดวิเคราะห์เป็นภาพรวมของการสร้างสรรค์แนวทางในการนำไปใช้ออกแบบสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุสำหรับตลาดแฟชั่นสำเร็จรูปในประเทศไทยได้อย่างเหมาะสม

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุในประเทศไทย
2. เพื่อศึกษาลักษณะพฤติกรรมและปัจจัยทางกายภาพของกลุ่มผู้สูงอายุ
3. เพื่อศึกษาหลักการเมจิกแพทเทิร์นสำหรับใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายผู้สูงอายุ

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยเน้นการศึกษาหลักการ 5 ด้านด้วยกัน ประกอบไปด้วยเนื้อหาดังนี้

13. ลัดดาวัลย์ สารพัฒน์, "การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแฟชั่นด้วยเทคนิคการตัดเย็บขั้นสูง," *Veridian E-Journal Silpakorn University* ปีที่ 8, (กันยายน-ธันวาคม 2558): 1268.
14. นารี ศิริกุล, "*พฤติกรรมการเลือกซื้อสินค้าแฟชั่นในตลาดแฟชั่นสำเร็จรูปของสตรีเจนเนอเรชั่นวาย*" (วิทยานิพนธ์หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 174.
15. Tanaka Fukuno, "The clothing of hemiplegic patients," *The phenomenon on world's social* 11, no. 1 (August 2013): 56.

1. ศึกษาและวิเคราะห์ลักษณะความเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของกลุ่มผู้สูงอายุที่มีผลต่อรูปแบบสินค้าแฟชั่น

2. ศึกษาและวิเคราะห์ตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปสำหรับตลาดผู้สูงอายุในประเทศไทย

3. ศึกษาและวิเคราะห์พฤติกรรม บุคลิกภาพ รสนิยม และทัศนคติที่เกี่ยวข้องกับการซื้อสินค้าแฟชั่นของกลุ่มผู้สูงอายุในตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป

4. ศึกษาและวิเคราะห์แนวทางการออกแบบกลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปสำหรับกลุ่มผู้สูงอายุ

5. ศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการสร้างลักษณะจำเพาะกลุ่มสินค้าจากเทคนิคเมจิก แพทเทิร์น (Magic Pattern) โดยใช้หลักการของ Tomoko Nakamichi เป็นเกณฑ์ศึกษา

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงผสมทั้งปริมาณและเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยกำหนดข้อมูลสำหรับงานวิจัยไว้ 2 ประเภท คือ ข้อมูลปฐมภูมิ โดยการสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญ และข้อมูลทุติยภูมิ ด้วยการศึกษาจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง ผลจากการศึกษาทั้งหมดจะนำไปสู่แนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุในประเทศไทย โดยมีวิธีการวิจัยแบ่งออกเป็น 7 ช่วงใหญ่ได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 ผู้วิจัยทบทวนวรรณกรรม สำรวจ รวบรวมข้อมูล งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เกี่ยวกับด้านต่าง ๆ ได้แก่

1. ข้อมูลด้านการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของผู้สูงอายุ
2. ข้อมูลด้านตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป
3. ข้อมูลด้านพฤติกรรม รสนิยม และทัศนคติ ของผู้บริโภค
4. ข้อมูลด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นและแนวโน้มแฟชั่นสำเร็จรูป
5. ข้อมูลด้านการสร้างลักษณะจำเพาะกลุ่มสินค้าจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น

ช่วงที่ 2 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญด้วยการสัมภาษณ์นักวิชาการ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง โดยการกำหนดสัดส่วน ซึ่งหัวข้อในการสัมภาษณ์ประกอบด้วยเนื้อหาแต่ละด้านดังนี้

1. ผู้เชี่ยวชาญด้านการตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปในประเทศไทย
2. ผู้เชี่ยวชาญด้านกายภาพผู้สูงอายุ
3. ผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์งานออกแบบสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป

ช่วงที่ 3 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้วยการบันทึกเสียง เพื่อหาข้อมูลที่เป็นองค์ประกอบของการออกแบบในด้านต่าง ๆ ผู้วิจัยใช้เทคนิคการสรุปสะสม (Commutative Summarization Technique) เพื่อให้ข้อมูลมีความน่าเชื่อถือ มีความเที่ยงตรง (Validity) และความเชื่อมั่น (Reliability)

ช่วงที่ 4 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับผู้บริโภคและกลุ่มเป้าหมายด้วยวิธีการสอบถาม โดยการสร้างเครื่องมือแบบสอบถาม ซึ่งแบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ ประกอบด้วย ข้อมูลพื้นฐานทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ข้อมูลด้านพฤติกรรมและกิจกรรมการใช้ชีวิต ข้อมูลด้านพฤติกรรมการซื้อสินค้าแฟชั่น และข้อมูลด้านรสนิยม ทัศนคติ และความสนใจในสินค้าแฟชั่นเฉพาะบุคคล

ช่วงที่ 5 ผู้วิจัยรวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้มาทั้งหมดด้วยวิธีการวิเคราะห์แบบผสมผสานทั้งด้านคุณภาพและปริมาณ เพื่อหาข้อสรุป แนวทาง และองค์ประกอบต่าง ๆ เพื่อการนำไปใช้สร้างสรรค์ในงานวิจัย โดยแบ่งข้อมูลสรุปออกเป็นด้านต่าง ๆ ดังนี้

1. ข้อมูลสรุปด้านการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของผู้สูงอายุ
2. ข้อมูลสรุปด้านตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป
3. ข้อมูลสรุปด้านพฤติกรรม รสนิยม และทัศนคติ ของผู้บริโภค
4. ข้อมูลสรุปด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นและแนวโน้มแฟชั่นสำเร็จรูป
5. ข้อมูลสรุปด้านการสร้างลักษณะจำเพาะกลุ่มสินค้าจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น

ช่วงที่ 6 ผู้วิจัยทำการสังเคราะห์ข้อมูล และนำมาเป็นข้อกำหนดในการออกแบบ (Design Criterion) เพื่อนำไปใช้ในการกำหนดโจทย์การออกแบบ (Design Brief)

ช่วงที่ 7 ผู้วิจัยทำการตัดสินรูปแบบภาพลักษณ์ของสินค้าด้วยเทคนิคการวิจัยเชิงอนาคตแบบ EDFR (Ethnographic Delphi Futures Research) หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงดำเนินการออกแบบและทดลองผลิตผลงานต้นแบบ (Prototype Design) กลุ่มสินค้าแฟชั่นผู้สูงวัย ตามแนวความคิดและโจทย์การออกแบบที่ตั้งไว้ และทำการประเมินสินค้าต้นแบบกับกลุ่มผู้บริโภคอีกครั้งด้วยแบบประเมินอันเป็นขั้นตอนสุดท้าย

ตารางที่ 1 ตารางแสดงกรอบการวิจัย
ที่มา : ผู้วิจัย

<table>
<tr><td colspan="6">Research Procedure</td></tr>
<tr><td>1. Literature Review</td><td>Physiology of the Elderly</td><td>Fashion Ready-to-wear Design</td><td>Magic Pattern Technique Design</td><td>Ready-to-wear Market</td><td>Target Research</td></tr>
<tr><td>2. Interview</td><td>Physiology Expert</td><td colspan="2">Ready-to-wear Design Expert</td><td>Ready-to-wear Market Expert</td><td>-</td></tr>
<tr><td>3. Observation Survey and Questionnaires</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-</td><td>-Psychophysiology
-Behavior and Lifestyle
-Attitude in Fashion</td></tr>
<tr><td>4. Information Analysis</td><td>Characteristic of the Elderly</td><td colspan="2">Elements of Ready-to-Wear and Magic Pattern Technique Design</td><td>Market Requirements</td><td>Target Requirement</td></tr>
<tr><td>5. Research Mixed Method</td><td>Specific of the Elderly Physiology</td><td colspan="2">Identity of Design and Technique Criterion</td><td>Identity of Ready-to-wear Market</td><td>Identity of Target Group</td></tr>
<tr><td>6. Prototype Design Synthesis</td><td colspan="5">Design Criterion
Design Brief
EDFR</td></tr>
<tr><td>7. Prototype Design</td><td colspan="5">The Prototype of Ready-to-wear Products Using Magic Pattern Techniques for the Elderly Fashion Market</td></tr>
</table>

ผลวิเคราะห์ข้อมูลวิจัย

ในการศึกษาวิจัยนี้ ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษา รวบรวม เก็บข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnographic Research) จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่าเนื้อหาในงานวิจัยนี้มีประเด็นสำคัญอยู่ 5 ประเด็น ซึ่งแต่ละประเด็นมีลักษณะแนวทาง และองค์ประกอบที่น่าสนใจ ดังนี้

1. ด้านการเปลี่ยนแปลงทางกายภาพของผู้สูงอายุ มีผลวิเคราะห์จากการค้นคว้าวรรณกรรมและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านกายภาพ พบว่ามีองค์ประกอบที่สำคัญที่ส่งผลกระทบต่อกรอบการออกแบบสินค้าแฟชั่นอยู่ 4 ประการ ได้แก่ การทรงตัวและการเคลื่อนไหว อวัยวะเสื่อมถอย พฤติกรรมการดำเนินชีวิต และทัศนคติกับมุมมองทางสังคม โดยลักษณะดังกล่าวจะมีระดับการแปรผันที่ส่งผลตามกัน กล่าวคือ การทำงานของร่างกายที่เปลี่ยนแปลงไปจะเป็นผลสู่การเปลี่ยนแปลงทางพฤติกรรมการดำเนินชีวิต การนึกคิดของสมอง และมุมมองของการใช้ชีวิตร่วมกับสังคม ซึ่งในเชิงการค้า ทั้ง 4 ส่วนนี้ เรียกว่าส่วนประสมร่วมการตัดสินใจ ทำหน้าที่เป็นตัวตีกรอบความคิดร่วมกับทัศนคติที่เป็นผลรวมจากชุดความรู้และประสบการณ์ของผู้บริโภคว่าจะยินดีเข้าไปเกี่ยวข้องกับสินค้าบริโภคและอุปโภคนั้น ๆ หรือไม่ ซึ่งในความหมายนี้จะพบเห็นได้บ่อยจากกรณีตัวอย่างการตัดสินใจเลือกสวมใส่สินค้าเครื่องแต่งกายของคนวัยสูงอายุ ที่สาระสำคัญของการเลือกสวมใส่มักมาจากมุมมองของความเชื่อมั่นในการประคับประคองเพื่อพยุงการทรงตัวและการเคลื่อนไหวของร่างกายที่ปรากฏขึ้นในลักษณะทางกายภาพของสินค้านั้น ๆ จนกลายเป็นค่านิยมของมุมมองการใช้ชีวิตร่วมกับสังคมถึงรูปแบบในการตัดสินใจและส่งผลไปยังมุมมองอื่น ๆ ของบริบท อย่างไรก็ตาม สำหรับกลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปผู้สูงอายุ ข้อค้นพบอีกประการที่น่าสนใจ คือ กลุ่มผู้สูงอายุในปัจจุบันมีรูปแบบของพฤติกรรมที่ไม่เหมือนกับกลุ่มผู้สูงอายุในอดีต ซึ่งอธิบายได้ว่า ผู้สูงอายุในปัจจุบันนั้นมีขีดความสามารถของการพึ่งพาตนเองสูงกว่ากลุ่มผู้สูงอายุในยุคสมัยก่อน โดยส่วนใหญ่มีภาวะของการปรับตัวและการยอมรับกับความเปลี่ยนแปลงได้ดี รวมไปถึงมีความสามารถรับรู้และเข้าใจในโครงสร้างสังคมปัจจุบันและโครงสร้างพื้นฐานใหม่ในอนาคตได้อย่างไม่ยาก ดังจะเห็นได้จากความสามารถตอบรับการใช้งานกับเทคโนโลยีและความสามารถเข้าถึงการใช้งานระบบการสื่อสารเพื่อสร้างสังคมใหม่ในกลุ่มออนไลน์ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จากผลการศึกษาทางจิตวิทยาก็พบว่า กลุ่มผู้สูงอายุในปัจจุบัน แม้ว่าจะมีอายุล่วงเลยวัยเกษียณแล้วก็ตาม ต่างมีทัศนคติที่ไม่ยอมรับการเป็นผู้สูงอายุ พฤติกรรมการดำเนินชีวิตและบุคลิกภาพจึงยังคงไม่แตกต่างจากวัยผู้ใหญ่มากนัก ส่งผลให้กลไกการทำงานของร่างกาย (Body Functioning) ไม่ไปถึงจุดเสื่อมถอยตามเวลา ซึ่งปรากฏการณ์นี้พบเห็นได้ชัดจากกลุ่มผู้สูงวัยช่วงต้นที่ยังคงทำงานหรือมีกิจกรรมชีวิตที่ไม่ต่างจากเดิม สำหรับในแง่มุมของสินค้าแฟชั่นกับผู้สูงอายุตอนต้นนั้น รูปแบบสินค้าที่สร้างความมั่นใจหรือตอบสนองจิตใจนั้นยังคงมีอิทธิพลสำคัญต่อการเลือกซื้อสินค้ามากกว่าสาระของการตอบสนองทางกายภาพในขณะที่กลุ่มผู้สูงอายุตอนกลางและตอนปลายจะเริ่มมองหาความสุขจากบั้นปลายชีวิต สินค้าแฟชั่นจึงไม่ได้เป็นปัจจัยที่ต้องการและอยู่นอกเหนือความจำเป็น

2. ด้านตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์รูปแบบสินค้า มีผลสรุปจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการตลาดร่วมกับการสอบถามความพึงพอใจของกลุ่มเป้าหมาย พบว่าส่วนประสมทางการตลาดจัดเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ส่งผลต่อรูปแบบและประเภทของสินค้า ทั้งนี้จากการศึกษากลุ่มผู้บริโภค พบความเป็นไปได้ว่ากลุ่มเป้าหมายหลักของงานวิจัยที่ให้ความสำคัญและยังคงซื้อสินค้าแฟชั่นเพื่อสวมใส่ในชีวิตประจำวันคือกลุ่มผู้บริโภควัยสูงอายุตอนต้นที่ยังคงมีพฤติกรรมการดำเนินชีวิตไม่แตกต่างจากวัยผู้ใหญ่ปกติทั่วไปซึ่งยังคงมีรายได้คงเหลือประจำต่อเดือนและมีความพึงพอใจกับราคาสินค้าที่อยู่ในช่วงราคา 1,000-2,500 บาทต่อราคาไอเท็ม ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับตราสินค้าคู่แข่งทางการตลาดในระดับชั้นเดียวกันในตลาดแฟชั่นสำเร็จรูปในประเทศไทย ก็พบว่ายังไม่มีตราสินค้าคู่แข่งที่แสดงอัตลักษณ์ใกล้เคียงที่ชัดเจนมากนัก คู่แข่งส่วนใหญ่จะอยู่ในระดับชั้นของตลาดราคาที่สูงขึ้นไป เช่น ตราสินค้าไข่มุกติก หรือตรา

สินค้าพิสิท (ตราสินค้าแฟชั่นในประเทศที่อยู่ในกลุ่มตลาดการค้าแฟชั่นสำเร็จรูประดับบนที่มีราคาจำหน่ายสินค้าต่อไอเท็มในราคา 10,000 บาทขึ้นไป) เป็นต้น อย่างไรก็ตาม สำหรับลักษณะของกลุ่มสินค้าที่พึงประสงค์ทางการตลาดนั้น ยังคงอยู่ในกลุ่มสินค้าที่ให้ประโยชน์ใช้สอยตามโอกาสการใช้งานเป็นหลัก ซึ่งลักษณะของชุดลำลองกึ่งสังสรรค์ที่สามารถสวมใส่ออกไปทำกิจกรรมนอกบ้านได้จัดเป็นกรอบของรูปแบบที่อยู่ในความต้องการของกลุ่มเป้าหมาย อีกหนึ่งองค์ประกอบทางการตลาดที่สำคัญต่อรูปแบบของสินค้า คือ กรอบของสถานที่จัดจำหน่าย ซึ่งผลจากการสอบถามกลุ่มผู้บริโภคก็สามารถชี้ชัดได้ว่า ร้านจำหน่ายสินค้าในบริเวณพลาซ่าของห้างสรรพสินค้ายังคงเป็นเป้าหมายหลักของการซื้อ นอกไปจากนั้นเว็บไซต์ออนไลน์ก็ยังเป็นอีกหนึ่งแหล่งช่องทางของการซื้อที่สำคัญ รูปแบบของสินค้าจึงมีกรอบการคำนึงถึงการบรรจุและการขนส่งที่ไม่ก่อให้เกิดความเสียหายต่อสินค้าไปพร้อมกัน

3. ด้านพฤติกรรม รสนิยม และทัศนคติ ของผู้บริโภค มีผลสรุปจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการตลาดร่วมกับการสอบถามข้อมูลเชิงทัศนคติของผู้บริโภค พบว่า กลุ่มผู้บริโภคที่เป็นเป้าหมายหลักของงานวิจัย มีลักษณะทางประชากรศาสตร์เป็นกลุ่มผู้สูงอายุตอนต้นเพศหญิงที่มีอายุเฉลี่ยระหว่าง 60-75 ปี มีรายได้คงเหลือประจำต่อเดือนที่ 25,000-50,000 บาท ด้านพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับสรีระศาสตร์พบว่ากลุ่มเป้าหมายยังมีการทรงตัวและการเคลื่อนไหวโดยไม่ต้องใช้เครื่องมือช่วยได้อย่างปกติ โดยกิจกรรมการทำงานบ้าน หรือทำอาหารยังคงเป็นกิจกรรมประจำวัน และมีกิจกรรมการพบปะเพื่อนฝูง หรือการออกไปรับประทานอาหารนอกบ้านเป็นกิจกรรมประจำสัปดาห์ สำหรับพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับการซื้อสินค้าแฟชั่นของกลุ่มเป้าหมาย พบข้อเท็จจริงประการหนึ่งว่า นอกจากพฤติกรรมการเลือกซื้อสินค้าบริเวณพลาซ่าของห้างสะดวกซื้อแล้วนั้นกลุ่มเป้าหมายยังมีพฤติกรรมการซื้อสินค้าจากในระบบออนไลน์ในความถี่เดือนเดียวกันที่ 1-2 ครั้ง ครั้งละปริมาณ 3-5 ชิ้น ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสอดคล้องของข้อมูลด้านการตลาดว่ากลุ่มผู้บริโภควัยสูงอายุกลายเป็นเป้าหมายหลักของแผนการส่งเสริมการค้าทางออนไลน์ เนื่องจากเป็นกลุ่มคนที่ใช้เวลามากที่สุดในการใช้แอปพลิเคชันโซเชียลมีเดียออนไลน์ในปัจจุบัน ในด้านทัศนคติและรสนิยมของกลุ่มเป้าหมายต่อสินค้าแฟชั่น พบว่า กลุ่มเป้าหมายส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับสินค้าแฟชั่นที่มีการแสดงออกทางบุคลิกภาพสินค้าแฟชั่นในแบบลักษณะประเภทที่ 1 คือ หรูหรา ทันสมัย และอนุรักษ์นิยม ที่อยู่ในกรอบที่สุภาพแต่สามารถเติมเต็มความมั่นใจและบ่งบอกความเป็นตนเองได้ตามวัยอย่างไม่เคอะเขิน โดยช่วงอวัยวะที่ต้องการความมั่นใจ คือ ช่วงเอว หน้าท้อง สะโพก และหน้าอก ที่มักมีความหย่อนคล้อยเหี่ยวย่น หรือไม่สมส่วน ดังนั้นพฤติกรรมของการซื้อสินค้าแฟชั่นของผู้บริโภคในวัยนี้จึงมักเลือกจากสิ่งที่ชอบจากร้านค้าประจำในลักษณะของการซื้อสินค้ารูปแบบเดิมซ้ำ ๆ และไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ

4. ด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นและแนวโน้มแฟชั่นสำเร็จรูป มีกรอบสำคัญจากผลสรุปการวิเคราะห์องค์ประกอบจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นร่วมกับการสอบถามความต้องการของผู้บริโภค พบว่า กลุ่มเป้าหมายยังคงเลือกซื้อสินค้าที่มีลักษณะของสไตล์เป็นสิ่งสำคัญ โดยสไตล์ที่อยู่ในความต้องการจะอยู่ในรูปแบบ Modern Feminine ที่มีความทันสมัยแบบเรียบง่าย สบายตาและสุภาพ แสดงภาพลักษณ์อย่างเป็นกันเอง สอดคล้องไปกับแนวทางของแนวโน้มแฟชั่นขององค์กร WGSN ปี ค.ศ. 2022 ในหัวข้อ Common Ground ที่นำเสนอความเป็นธรรมชาติที่เรียบง่าย ในลักษณะเครื่องแต่งกายประเภทรีสอร์ท และหัวข้อ Creative Manifesto ที่นำเสนอรูปแบบแฟชั่นของกลุ่มคนเมือง การตัดต่อกราฟิกที่มี

นัยยะการแสดงออกของความมั่นใจ ซึ่งจากการสอบถามพฤติกรรมการเลือกซื้อสินค้าของผู้บริโภค พบความเป็นไปได้ว่าลักษณะสำคัญของสไตล์ดังกล่าวจะสามารถมุ่งเน้นการออกแบบไปยังกลุ่มไอเท็มสินค้าประเภทชุดติดกันและเสื้อ เป็นไอเท็มการนำเสนอหลัก ในขณะที่ลักษณะที่เหมาะสมของสินค้าท่อนล่างจะปรากฏขึ้นในไอเท็มกระโปรงและกางเกงตามลำดับ ทั้งนี้ในกรอบของการออกแบบ การควบคุมคุณภาพและรูปแบบให้เป็นไปตามกรอบของราคาต้นทุนถือเป็นอีกหนึ่งประเด็นที่มีความสำคัญ เนื่องจากราคาจะส่งผลโดยตรงกับชนิดและปริมาณของวัสดุที่จะนำมาใช้กับการออกแบบ ซึ่งสำหรับกลุ่มสินค้าแฟชั่นแล้วนั้น ราคาต้นทุนรวมเฉลี่ยจะอยู่ที่ไม่เกินร้อยละ 35-40 ของราคาจำหน่าย

5. ด้านการสร้างลักษณะจำเพาะกลุ่มสินค้าจากเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น มีผลสรุปองค์ประกอบเชิงลึกจากการวิเคราะห์วรรณกรรมร่วมกับการขึ้นตัวอย่างเทคนิคจากหลักการของ Tomoko Nakamichi และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่น พบว่า ลักษณะสำคัญของรายละเอียดในกลุ่มสินค้าจะผันแปรไปตามลักษณะการมุ่งเน้นที่ต่างกัน กล่าวคือ วิธีการเลือกสร้างรายละเอียดที่เหมาะสมกับเทคนิคจะขึ้นอยู่กับบริเวณส่วนที่ต้องการแก้ไขหรือต้องการสร้างความพิเศษเฉพาะส่วน ทั้งนี้จากการศึกษากระบวนวิธีการสร้างรายละเอียดสินค้าจากหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นทั้งหมด พบว่า หลักการได้จำแนกกระบวนวิธีที่สร้างเป็น แนวทางได้ 4 กลุ่มใหญ่ 12 แนวทางหลัก ซึ่งในจำนวนนี้มีเพียง 3 แนวทางหลักเท่านั้นที่มีลักษณะใกล้เคียงกับการสร้างกลุ่มสินค้าที่พึงประสงค์ของกลุ่มเป้าหมาย ประกอบไปด้วยลักษณะสำคัญที่มุ่งเน้นไปยังการสร้างความมั่นใจในสรีระช่วงสะโพก เอว หน้าท้อง และหน้าอก ที่มีลักษณะหย่อนคล้อยไม่สมบูรณ์ โดย 3 แนวทางดังกล่าว ได้แก่ เทคนิคการสร้างมิติหรือระดับชั้น เทคนิคการตัดต่อเส้นกราฟิกในตัว และเทคนิคการพาดพันหรือพับซ้อนในแนววงกลม ซึ่งจากการทดลองการขึ้นตัวอย่างการสร้างแบบตัด พบว่า การที่จะนำรายละเอียดที่ได้จากเทคนิคการสร้างเมจิกแพทเทิร์นเข้าสู่กระบวนการอุตสาหกรรมสร้างสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปได้นั้น มีความจำเป็นต้องผ่านกระบวนการคลี่คลาย โดยกระบวนวิธีที่สามารถทำได้ง่ายและมีประสิทธิภาพที่ดีที่สุดคือการคลี่คลายแบบโครงร่างบนโครงหุ่นลอยตัว ซึ่งนอกจากจะช่วยให้ได้ต้นแบบที่สามารถผลิตออกเป็นขนาด เล็ก กลาง ใหญ่ ด้วยเครื่องจักรได้อย่างรวดเร็วแล้วยังสามารถช่วยให้นักออกแบบสามารถปรับแก้แบบในกระบวนการสร้างแบบตัดในกลุ่มสินค้าทำซ้ำ (Repeat Products) ของคอลเลกชันได้อีกด้วย

ภาพที่ 1 ภาพการคลี่คลายโครงร่างแบบตัดบนหุ่น
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุปและอภิปราย

จากวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ต้องการค้นหาคำตอบใน 2 ประเด็นหลัก คือ ด้านแนวทางการสร้างรายละเอียดของสินค้าจากหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์นที่มีความเหมาะสม สอดคล้องไปกับรูปร่าง พฤติกรรม และรสนิยมของกลุ่มเป้าหมาย และด้านการค้นหาองค์ประกอบของแนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุในประเทศ ซึ่งจากการศึกษาวิจัยทั้งหมด สามารถสรุปเป็นแนวทางการออกแบบได้ดังนี้

1. ด้านแนวทางการสร้างรายละเอียดของสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปจากหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น พบว่า นอกเหนือไปจากกรอบสำคัญของการคลี่คลายแบบเพื่อนำเข้าสู่กระบวนการผลิตทางอุตสาหกรรมแล้วนั้น การออกแบบกลุ่มสินค้าที่เหมาะสม พบว่า สามารถแบ่งกลุ่มการสร้างรายละเอียดปลีกย่อยสำคัญตามกลุ่มแนวทางหลัก โดยมีลักษณะการนำไปใช้งานกับการออกแบบสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุที่แตกต่างกันดังนี้

1.1 เทคนิคการสร้างมิติหรือระดับชั้น สามารถแบ่งกลุ่มเทคนิคย่อยได้ 7 ลักษณะ คือ การถ่วงไขว้ การสร้างกลีบซ้อน การสร้างบล็อกสี่เหลี่ยม การจับจีบรูดวงกลม การสร้างโครงสร้างหลุม การสร้างบอลลูน และการสร้างฉากวงกลมคลี่รอบตัว มีลักษณะการนำไปใช้งานที่ชัดเจนคือ การสร้างมิติให้เกิดภาพความสมบูรณ์ในบริเวณอวัยวะที่กล้ามเนื้อเหี่ยวย่นหรือไม่สมบูรณ์ของกลุ่มเป้าหมาย

1.2 เทคนิคการตัดต่อเส้นกราฟิก สามารถแบ่งกลุ่มเทคนิคย่อยได้ 5 ลักษณะ คือ การสร้างเส้นตัดใต้อก การสร้างเส้นตัดโค้ง การสร้างแบบตัดซ่อน การตัดเส้นรอบตัว และการสร้างกราฟิกคัทบนฐานสามเหลี่ยมลอยตัว มีลักษณะการนำไปใช้งานที่ชัดเจน คือ การสร้างเส้นนำสายตาเพื่อช่วยอำพรางความหย่อนคล้อย ช่วยสร้างแนวบังคับการทรงตัว และช่วยกระชับรูปร่างให้เกิดความสวยงาม

1.3 เทคนิคการพาดพันหรือพับซ้อน สามารถแบ่งกลุ่มเทคนิคย่อยได้ 5 ลักษณะ คือ การผูกปมหรือโบ การสานหรือการสลับสอดไขว้ การพับสลับครึ่งวงกลม การบิดรอบ และการพาดประกบ มีลักษณะการนำไปใช้งานที่ชัดเจนคือ การสร้างรายละเอียดเพื่อช่วยอำพรางหรือปกปิดบางอวัยวะที่มีความไม่สมบูรณ์และการสร้างปริมาตรให้เกิดขึ้นบนพื้นผิว

2. ด้านแนวทางการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปสำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุในประเทศ มีรายละเอียดจากการสรุปผลวิเคราะห์ข้อมูลร่วมกับผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยเทคนิคกระบวนการวิจัยเชิงอนาคต (EDFR) ในการตัดสินรูปแบบภาพลักษณ์ของกลุ่มสินค้า พบว่า มีหลักการในการสร้างสรรค์ผลงาน อยู่ 4 ประเด็น มีรายละเอียดดังนี้

2.1 โครงร่างเงา (Silhouettes) ของกลุ่มสินค้า มีลักษณะที่เหมาะสม คือ โครงร่างเงาหลวมที่เข้ารูปอยู่ในรูปแบบชุดติดกันทรงเอ ทรงตรง หรือทรงบาน รองรับการใช้งานเพื่อการทรงตัวและการเคลื่อนไหว ตลอดจนรองรับไลฟ์สไตล์การทำกิจกรรมนอกบ้าน และพฤติกรรมการสวมใส่สินค้าที่มุ่งเน้นความสะดวกและง่ายต่อการเข้าห้องน้ำหรือการใช้ชีวิตของกลุ่มเป้าหมาย

2.2 รายละเอียดเทคนิค (Technic Details) ของกลุ่มสินค้ามุ่งเน้นไปยังเทคนิคการพับซ้อนที่สามารถคลี่คลายออกเป็นแบบผลิตได้รวดเร็วที่สุดและมีจุดเด่นของการใช้งานที่ตรงใจกับกลุ่มเป้าหมาย

เป็นสัดส่วนหลัก รองลงมาจึงใช้รูปแบบผสมระหว่างเทคนิคการตัดเส้นกราฟิกและเทคนิคการสร้างมิติหรือระดับชั้นเพื่อสร้างความแตกต่างให้กับกลุ่มสินค้าในคอลเลกชัน โดยรายละเอียดทั้งหมดจะถูกผสมผสานเป็นองค์ประกอบร่วมของการออกแบบและสร้างสรรค์กลุ่มสินค้า ทั้งนี้เพื่อตอบสนองความต้องการของกลุ่มเป้าหมายทางบุคลิกภาพและการส่งเสริมความมั่นใจ

2.3 กลุ่มสี (Colors) ของกลุ่มสินค้า มีลักษณะที่เหมาะสม คือ กลุ่มสีสุภาพ เช่น สีเทา สีคราม สีครีม สีชมพู ตามกรอบแนวคิดของบุคลิกภาพและรสนิยมที่มีความทันสมัยในแบบเรียบง่ายและอนุรักษ์นิยมของกลุ่มเป้าหมายเป็นสัดส่วนหลัก รองลงมาจึงเป็นกลุ่มสีที่อยู่ในกรอบแนวโน้มแฟชั่นของฤดูกาล ทั้งนี้เพื่อสร้างความทันสมัยไปพร้อมกับกระแสของตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป

2.4 วัสดุภัณฑ์ (Materials) ของกลุ่มสินค้า มีลักษณะที่เหมาะสม คือ กลุ่มวัสดุที่สามารถนำมาขึ้นรูปตามเทคนิคการสร้างแบบตัดเมจิกแพทเทิร์นได้อย่างเหมาะสม อีกทั้งสามารถนำมาพิมพ์สร้างลวดลาย ให้ความรู้สึกถึงความทันสมัย เรียบหรู ในราคาที่ควบคุมต้นทุนได้ ได้แก่ กลุ่มผ้าสเปนเดกซ์ และกลุ่มผ้าที่มีส่วนผสมของเส้นใยโพลีเอสเตอร์ เป็นต้น

ภาพที่ 2 ภาพการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปด้วยหลักการเทคนิคเมจิกแพทเทิร์น สำหรับตลาดสินค้าแฟชั่นผู้สูงอายุในประเทศไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะ

1. งานวิจัยนี้มุ่งนำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์และพัฒนากลุ่มสินค้าแฟชั่น โดยมีขอบเขตการศึกษาสำคัญที่มุ่งเน้นไปยังการสร้างรูปแบบรายละเอียดจากหลักการเมจิกแพทเทิร์นของ Tomoko Nakamichi ร่วมกับลักษณะความต้องการของกลุ่มผู้สูงอายุภายใต้กรอบการจำหน่ายในตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูปเท่านั้น มิได้ครอบคลุมไปถึงทฤษฎีการสร้างแบบตัดในลักษณะอื่น ๆ ผู้ที่ต้องการนำข้อมูลนี้ไปศึกษาต่อสามารถปรับเปลี่ยนหลักการในกรอบการออกแบบให้สอดคล้องกับลักษณะความต้องการของกลุ่มสินค้าใหม่โดยการลดทอนหรือเพิ่มเติมองค์ประกอบที่เหมาะสม

2. ในการออกแบบกลุ่มสินค้าแฟชั่น มีกลุ่มแนวโน้มแฟชั่นเป็นตัวแปรอิสระที่ส่งผลให้รูปแบบของกลุ่มสินค้าแตกต่างกันไปตามฤดูกาล ดังนั้นเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องของการขายสินค้าในตลาดสินค้าแฟชั่นสำเร็จรูป ผู้ที่ต้องการนำข้อมูลนี้ไปศึกษาต่อจึงควรพิจารณาเลือกหัวข้อแนวโน้มเพื่อมาประกอบเป็นแนวโน้มแฟชั่นใหม่ของการสร้างสรรค์กลุ่มสินค้าให้ตรงตามบุคลิกภาพของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลักการอยู่เสมอ

บรรณานุกรม

ดวงดาว ท่ามตระกูล. *การตัดเย็บขั้นสูง*. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2545.

ธีร์ โคตรถา."การสร้างสรรค์และพัฒนากลุ่มสินค้าแฟชั่นสตรีมุสลิมสำเร็จรูป กลุ่มวิสาหกิจชุมชนมุสลิมบ้านรานอ อำเภอบันนังสตา จังหวัดยะลา." *Veridian E-Journal Silpakorn University* 11, (กันยายน-ธันวาคม 2561): 3007-3023.

นารี ศิริกุล."*พฤติกรรมการเลือกซื้อสินค้าแฟชั่นในตลาดแฟชั่นสำเร็จรูปของสตรีเจนเนอเรชั่นวาย.*" วิทยานิพนธ์หลักสูตรนิเทศศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

พัดชา อุทิศวรรณกุล. *การบริหารการจัดการสินค้าแฟชั่น*. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554.

พิมพ์ประไพ มุติตาสวัสดิ์. "การตลาดสินค้าแฟชั่น." สัมภาษณ์โดย ธีร์ โคตรถา. 12 กุมภาพันธ์ 2562.

ลัดดาวัลย์ สารพัฒน์. "การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแฟชั่นด้วยเทคนิคการตัดเย็บขั้นสูง." *Veridian E-Journal Silpakorn University,* ปีที่ 8 (กันยายน-ธันวาคม 2558): 1266-1218.

วณัฐพงศ์ เบญจพงศ์. "สรีรวิทยาและพฤติกรรมของผู้สูงอายุในปัจจุบัน." สัมภาษณ์โดย ธีร์ โคตรถา. 21 มีนาคม 2562.

ศักดิ์สยาม ธำรงค์สันติ. *สรีรวิทยา*. กรุงเทพฯ : สุโขทัยธรรมาธิราช, 2547.

ศิระ วินิจวานิช. *สรีรศาสตร์เบื้องต้น*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2548.

ศิโรจน์ ไชยสาม. "การออกแบบสินค้าแฟชั่น." สัมภาษณ์โดย ธีร์ โคตรถา. 6 มีนาคม 2562.

Fukuno, T. "The clothing of hemiplegic patients." *The phenomenon on world's social* 11, No.1 (August 2013): 56-58.

Hartman, T. "The development of a personalities of fashion market." *The Journal of Social Business* 126, No.2 (April 2014): 41-51.

Jasper, P. "Fashion style and behavior." *Schizophrenia Bulletin* 13, No.3 (January 2011): 8-15.

Khotradha, D. "Direction for Creating Fashion and Lifestyle Brands for the Mini-Bar Market: The Creation of a Ready-to-Wear Brand for the Mini-Fashion-Bar Market in Thailand" *Veridian E-Journal International Humanities, Social Sciences and Arts* 10, No.5 (July-December 2017): 281-294.

Nakamichi, T. *Magic Pattern*. London: Laurence King Publishing, 2005.

บทประพันธ์เพลง: "ไตรลักษณ์" สำหรับออร์เคสตรา
MUSIC COMPOSITION: "TRILAKSANA" FOR ORCHESTRA

ชินภัทร เจริญรัตน์* CHINNAPAT CHAROENRAT*
ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร** NARONGRIT DHAMABUTRA**

บทคัดย่อ

บทความนี้เน้นส่วนของงานวิจัยที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่นำพุทธปรัชญาเข้ามาเชื่อมโยงกับบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของดนตรีประเภทนี้ และต้องการที่จะสร้างผลงานประเภทนี้ขึ้นมาและนำพุทธปรัชญาที่ชาวพุทธศาสนารู้จักเป็นอย่างดีคือ "ไตรลักษณ์" ไตรลักษณ์เหมือนเชือกที่มี 3 เกลียว หมายความว่า อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิด เพราะเป็นลักษณะที่เกิดขึ้นที่เดียวกันคือ เมื่อมีอนิจจังหรือความไม่เที่ยงปรากฏขึ้น มีการเปลี่ยนแปลง เพราะทนอยู่ในสภาพเดิมไม่ได้ก็คือเป็นทุกข์ เพราะฉะนั้นทุกข์จึงมาจากอนิจจัง ส่วนอนัตตา ความไม่ใช่ตัวตนคือ การบังคับบัญชาไม่ได้ บังคับให้ตั้งอยู่ไม่ได้ เมื่อบังคับไม่ได้มันก็เป็นทุกข์ เนื่องจากไตรลักษณ์นั้นมีความเกี่ยวเนื่องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์อยู่แล้ว ผู้วิจัยจึงเลือกไตรลักษณ์เป็นชื่อบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยนี้ โดยมี 3 กระบวนที่บรรเลงต่อเนื่องกัน แต่ให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละท่อนได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ตามลำดับ

บทประพันธ์เพลงนี้เป็นบทประพันธ์เพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน บทประพันธ์เพลงนี้ได้แสดงเทคนิคการประพันธ์เพลงแบบสมัยใหม่ และใช้เทคนิคสมัยใหม่ในการประพันธ์เพลงโดยผู้วิจัยพยายามนำมาผสมผสานได้อย่างลงตัว และอย่างสร้างสรรค์อีกด้วย บทประพันธ์เพลง "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตราโดยมีความยาวประมาณ 12 นาที

บทความวิชาการนี้จะนำเสนอให้เห็นถึงความสามารถในการนำไตรลักษณ์ซึ่งเป็นปรัชญาที่ชาวพุทธศาสนารู้จักเป็นอย่างดีมาสร้างเป็นบทประพันธ์เพลงร่วมสมัยและออกมาได้อย่างสร้างสรรค์ ทำให้ผู้ฟังสามารถทำความเข้าใจดนตรีร่วมสมัยแบบสมัยใหม่ได้ดีขึ้นอีกด้วย

คำสำคัญ : บทประพันธ์เพลง/ ไตรลักษณ์/ ออร์เคสตรา/ อนิจจัง/ ทุกขัง/ อนัตตา

---

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, chin.chocobie@gmail.com.
*Master Student, Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, chin.chocobie@gmail.com.
**ศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, narongrit_d@hotmail.com.
**Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, narongrit_d@hotmail.com.

Received 28/02/2562, Revised 21/06/2562, Accepted 25/06/2562

Abstract

This article aims to create the contemporary music composition that are connected with the Buddhist philosophy. The author, therefore, sees the importance of this kind of music, and aspires to bring together Buddhist's "Trilaksana" with new music. "Trilaksana" is like a three-strand rope that represents; Anicca, Dukkha and Anatta. They are tightly chained to each other; when there is Anicca, or when things cannot stand in the same condition forever, it results Suffering. Therefore, Dukkha comes from Anicca. Anatta, or non-self is the state where it is not possible to control oneself, which again, causes sorrow and suffering.

This piece for the orchestra, and comprised of contemporary techniques that are weaved and blended together seamlessly and creatively. The estimate duration of "Trilaksana" is 12 minutes.

This academic article presents the integration of contemporary music with Trilaksana, in which Buddhists value and know them well. This combination will enable listeners to understand contemporary music and appreciate it more.

Keywords: Music composition/ Trilaksana/ Orchestra/ Anicca/ Dukkha/ Anatta

บทนำ

ไตรลักษณ์มีความเกี่ยวเนื่องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์ทุกคน เป็นกฎสำคัญแห่งธรรมชาติที่มีลักษณะ 3 ประการ ได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ตามหลักพุทธธรรมเบื้องต้นอธิบายไว้ว่าสิ่งทั้งหลายเกิดจากส่วนประกอบต่าง ๆ มารวมตัวเข้าด้วยกันของส่วนประกอบต่าง ๆ สิ่งทั้งหลายมีอยู่ในรูปของกระแสส่วนประกอบแต่ละอย่างประกอบขึ้นจากส่วนประกอบอื่น ๆ ย่อยลงไป แต่ละอย่างไม่มีตัวตนเป็นอิสระและไม่คงที่ กระแสนี้ไหลเวียนต่อไปด้วยส่วนประกอบหลายอย่างที่มีความสัมพันธ์เนื่องจากอาศัยซึ่งกันและกัน ส่วนประกอบเหล่านั้นแต่ละอย่างล้วนไม่มีตัวตนความเป็นไปต่าง ๆ ทั้งหมดนี้เป็นไปตามธรรมชาติอาศัยความสัมพันธ์ของสิ่งทั้งหลาย กฎธรรมชาตินี้เรียกว่าไตรลักษณ์[1]

จากการที่ผู้เขียนศึกษาพุทธปรัชญาและการประพันธ์เพลงมานานแล้ว จึงมีแนวคิดที่จะนำพุทธปรัชญาว่าด้วยไตรลักษณ์มาสร้างบทประพันธ์เพลงสร้างสรรค์ด้วยการนำองค์ประกอบต่าง ๆ ของดนตรีมาจัดเรียงอย่างเหมาะสม ประกอบกับใช้เทคนิคการบรรเลงและการประพันธ์สมัยใหม่นำมาสร้างผลงานให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

บทประพันธ์เพลง "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตรา ประพันธ์ขึ้นภายใต้คำแนะนำของศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร โดยผู้ประพันธ์ได้รับแรงบันดาลใจมาจากบทเพลง Asyla ประพันธ์โดย Thomas Adès[2] และ Quotation of Dream ประพันธ์โดย Toru Takemitsu[3] บทเพลงเหล่านี้เป็นบทเพลงร่วมสมัย ได้แสดงถึงการใช้เทคนิคและมิติต่าง ๆ ทางด้านดนตรีแบบสมัยใหม่

บทประพันธ์นี้เป็นบทเพลงสำหรับวงออร์เคสตรา ประกอบไปด้วยกลุ่มเครื่องลมไม้ได้แก่ ฟลูต 2 ชิ้น (ผู้บรรเลงฟลูตคนที่ 2 มีการเปลี่ยนไปใช้ปิคโคโลบางช่วง) โอโบ 2 ชิ้น คลาริเน็ต 2 ชิ้น บาสซูน 2 ชิ้น กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองได้แก่ ฮอร์น 2 ชิ้น ทรัมเป็ต 2 ชิ้น ทรอมโบน 1 ชิ้น เบสทรอมโบน 1 ชิ้น ทูบา 1 ชิ้น กลุ่มเครื่องกระทบ 4 คน กลุ่มเครื่องสายได้แก่ ฮาร์ป 1 ชิ้น ไวโอลิน 1 16 ชิ้น ไวโอลิน 2 16 ชิ้น วิโอลา 14 ชิ้น เชลโล่ 12 ชิ้น ดับเบิลเบส 10 ชิ้น และกลุ่มเครื่องดนตรีลิ่มนิ้วได้แก่ เปียโน 1 ชิ้น รวมทั้งสิ้น 89 คน ซึ่งจำนวนเครื่องดนตรีวงออร์เคสตรานั้น สามารถปรับลด-เพิ่มขนาดได้ตามความเหมาะสม ความสอดคล้องและทักษะของผู้เล่นในวง รวมถึงสวนศาสตร์ของสถานที่แสดงด้วย โดยบทประพันธ์นี้มีความยาวโดยรวมประมาณ 12 นาที แบ่งออกเป็น 3 ท่อนที่ต่อเนื่องกันได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา ตามลำดับ

วัตถุประสงค์

1. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์เพลงที่นำพุทธปรัชญาเข้ามาเชื่อมโยงกับบทประพันธ์เพลงร่วมสมัย
2. เพื่อสร้างบทประพันธ์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว
3. เพื่อเสริมสร้างจินตนาการให้กับผู้ฟังทั่วไป
4. เพื่อแสดงออกถึงเทคนิคการผสมผสานลีลาดนตรีแบบสมัยใหม่และแบบดั้งเดิมให้แก่ผู้ฟัง
5. เพื่อพัฒนาศักยภาพของนักดนตรีและศึกษาแนวทางการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัย

1. สุชีพ ปุญญานุภาพ, *หลักพุทธศาสนา* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2514), 41-44.
2. Thomas Adès, *Asyla for large orchestra* (London: Faber Music Ltd., 1999), 1-86.
3. Toru Takemitsu, *Quotation of Dream-Say sea, take me! For two pianos and orchestra* (Tokyo: Schott Japan Company Ltd., 2000). 1-37.

ขอบเขตงานวิจัยสร้างสรรค์

Trilaksana for Orchestra เป็นบทประพันธ์เพลงในแบบดนตรีร่วมสมัย แบบสมัยใหม่ ที่เป็นการบรรยายถึงลักษณะของไตรลักษณ์ซึ่งเป็นบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับวงออร์เคสตราโดยแบ่งออกเป็น 3 ท่อน ตามลักษณะของไตรลักษณ์แต่ละท่อนจะมีความสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกัน ประกอบด้วย

1. อนิจจัง Anicca (สังขารทั้งปวง ไม่เที่ยง)
2. ทุกขัง Dukkha (สังขารทั้งปวง เป็นทุกข์)
3. อนัตตา Anatta (ธรรมทั้งปวง ไม่มีตัวตน)

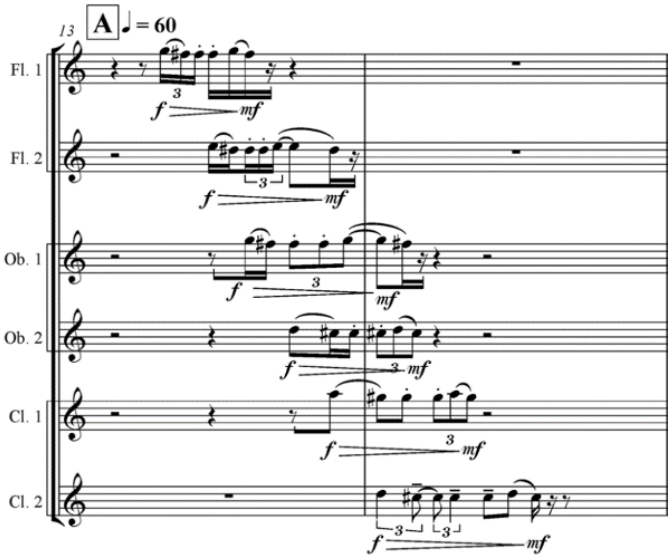
วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาความหมายและตีความเกี่ยวกับไตรลักษณ์
2. วางโครงสร้างรูปแบบทำนองหลัก ทำนองรอง การประสานเสียงการดำเนินจังหวะและสังคีตลักษณ์
3. ปรึกษาอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์
4. สร้างลีลาและเอกลักษณ์บทประพันธ์ตามการดำเนินเรื่อง
5. จัดพิมพ์และนำเสนอเป็นรูปเล่มวิทยานิพนธ์
6. เผยแพร่บทประพันธ์

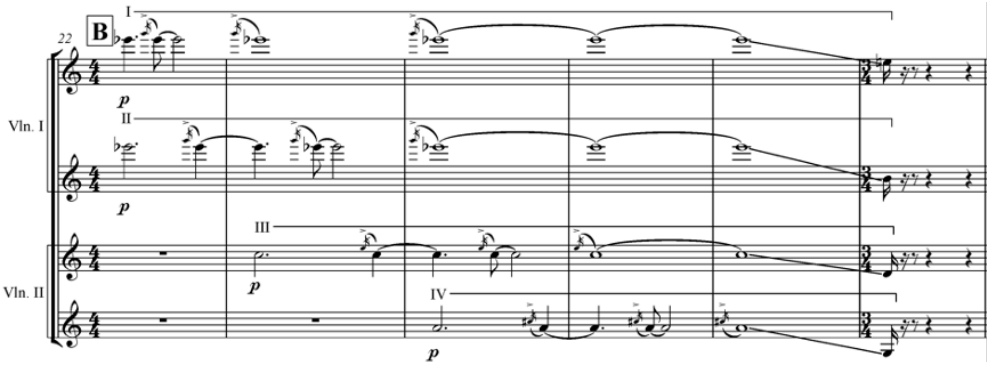
ผลการวิจัย

<u>กระบวนที่หนึ่ง</u>

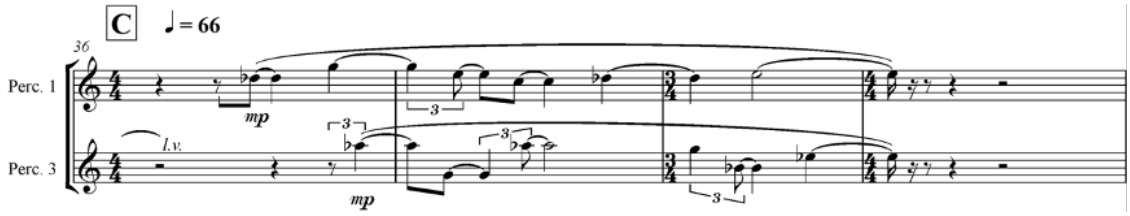
มีความยาวประมาณ 3:30 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน A-B-C กระบวนนี้เป็นความเปลี่ยนแปลงโดยผู้ประพันธ์เริ่มจากการสร้างบรรยากาศภายใน วัดตามความรู้สึกของผู้ประพันธ์ที่ได้ไปสัมผัสกับตนเอง เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนั้นผ่านบทเพลงกระบวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้นำเสียงระฆังและกระดิ่งเล็ก ๆ มาผสมเข้ามาด้วย เพื่อสร้างอารมณ์ให้แก่ผู้ฟัง ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกเปลี่ยนแปลง หลังจากนั้นจึงค่อย ๆ บิดเบือนบรรยากาศนี้ออกมา เพื่อต้องการสื่อถึงความไม่เที่ยง ทุกสรรพสิ่งล้วนแล้วต้องเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา บรรยากาศความสงบจึงค่อย ๆ จางหายไป เป็นสิ่งต่าง ๆ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงเพื่อสร้างความรู้สึกขัดแย้งจากช่วงแรก ผู้ประพันธ์เลือกใช้ระดับเสียงที่สูงเป็นส่วนใหญ่ดำเนินทำนองสอดประสาน (counterpoint) พรรณนาเกี่ยวกับดวงวิญญาณจำนวนมากที่ล่องลอยผ่านไปมา และเสียงกระดิ่งเล็ก ๆ ที่ยังคงดำเนินทำนองซ่อนอยู่เรื่อย ๆ และต้องการให้เสียงกระดิ่งเล็ก ๆ แสดงถึงความเป็นธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงไปด้วยลมพัดผ่านไปตามกาลเวลาที่เปลี่ยนไป

ตอน A เริ่มมีเสียงรบกวนที่ขัดแย้งกับบรรยากาศโดยใช้กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงทับซ้อนกันด้วยความเร็ว เปียโนบรรเลงเป็นกลุ่มเสียงกัด (tone cluster) และดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบกับแผงนิ้ว (snap pizzicato) บรรเลงคล้ายกับจังหวะหน้าทับจากดนตรีไทย เปียโนบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์แบบขาลง เพื่อทำให้ระดับเสียงค่อย ๆ ต่ำลง

ตัวอย่างที่ 1 : ฟลูต โอโบ และคลาริเน็ตบรรเลงชุดโน้ต สร้างความรู้สึกขัดแย้ง
ในห้องที่ 13-14
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน B กลุ่มเครื่องสายกลับมาบรรเลงระดับเสียงที่สูงอีกครั้ง โดยใช้โน้ตประดับ (grace note) เพิ่มความรู้สึกขัดแย้ง และกลุ่มเครื่องลมไม้เริ่มใช้ค่อย ๆ เลียนแบบการบรรเลงของกลุ่มเครื่องสายที่ใช้โน้ตประดับเช่นกัน

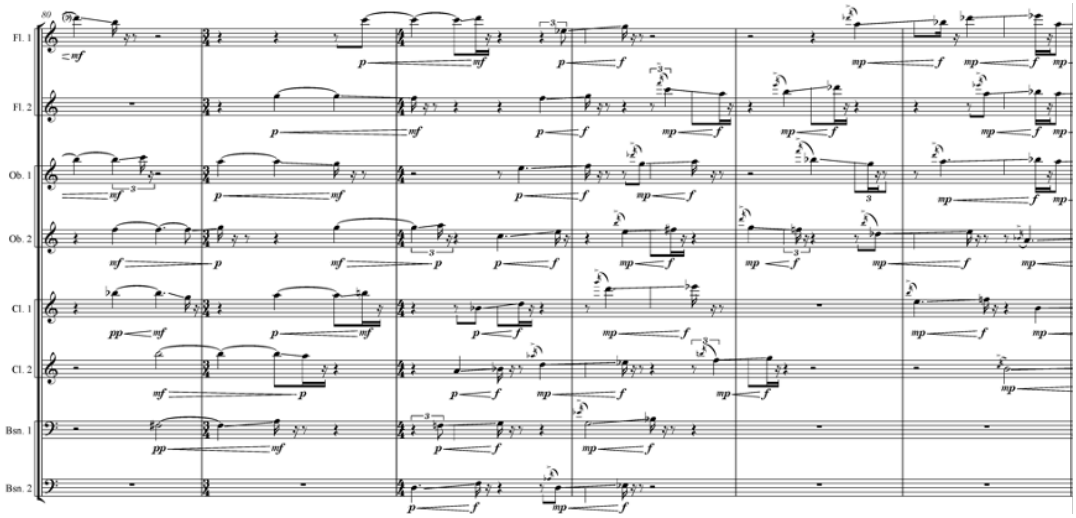


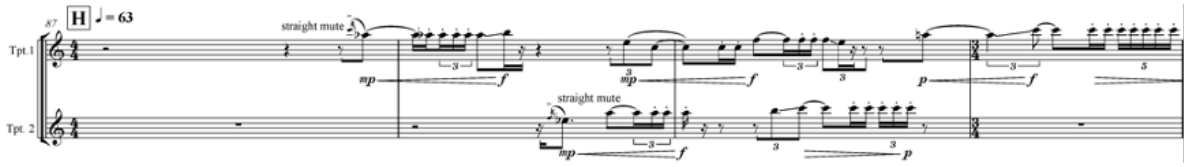
ตัวอย่างที่ 2 : กลุ่มไวโอลินบรรเลงโน้ตประดับ ในห้องที่ 22-27
ที่มา : ผู้วิจัย

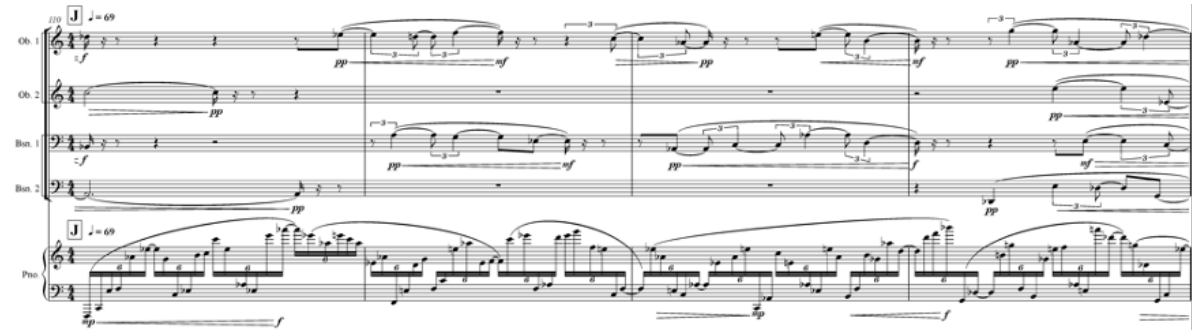
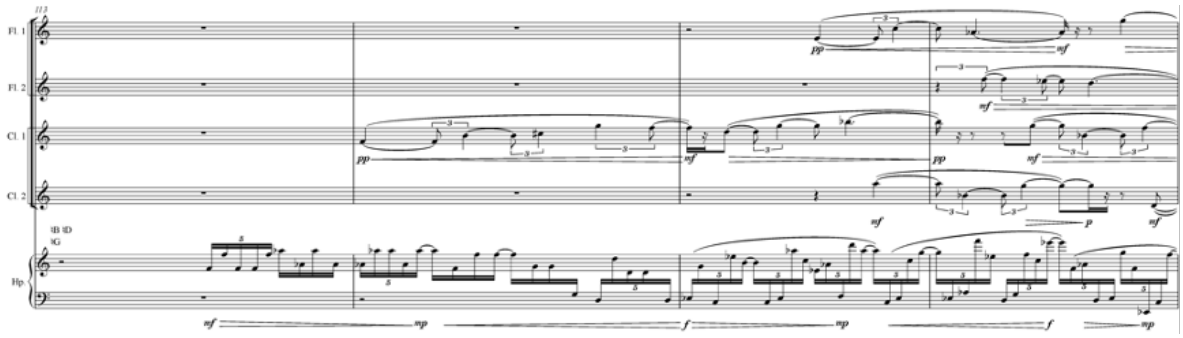
ตอน C กลุ่มเครื่องกระทบได้แก่ โครทาเลส (crotales) และกลอกเคนสปีล (glockenspiel) เลียนแบบเสียงกระดิ่งเล็ก ๆ ภายในวัด และฮาร์ปบรรเลงเลียนแบบเสียงของกลุ่มเครื่องกระทบ และต่อมาเปียโนบรรเลงล้อกับฮาร์ป ประกอบกับกลุ่มเครื่องดนตรีเสียงต่ำบรรเลงวัตถุดิบบางส่วนจากท่อนที่สามเป็นส่วนประกอบของเพลงเล็กน้อย และต่อจากนั้นกลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์แบบขาขึ้นในจังหวะที่ค่อย ๆ เร็วขึ้นเพื่อเปลี่ยนกระบวนเพลง

ตัวอย่างที่ 3 : โครทาเลสและกลอกเคนสปีลบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์เลียน
แบบเสียงกระดิ่งเล็ก ๆ ภายในวัด ในห้องที่ 36-39
ที่มา : ผู้วิจัย

<u>กระบวนที่สอง</u>

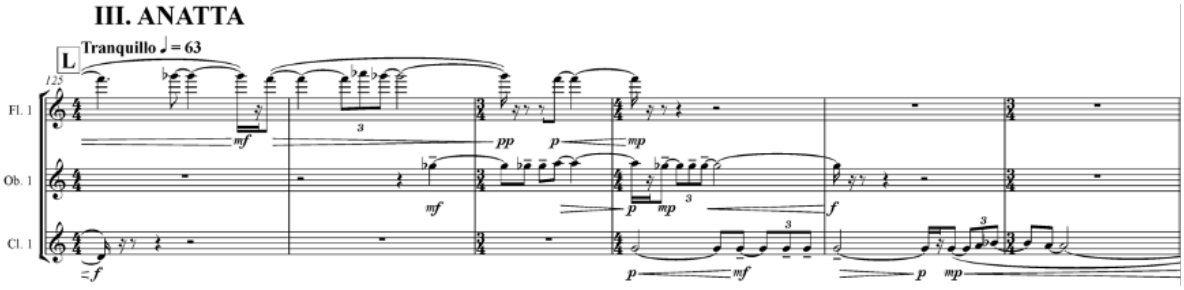
มีความยาวประมาณ 4 นาที อยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน A-B-C กระบวนนี้ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกทุกขลักษณะต่าง ๆ ด้วยการดำเนินทำนองที่สร้างความรู้สึกทุกข์ที่สร้างบรรยากาศแตกต่างกันออกไปในแต่ละตอน ความรู้สึกทุกข์เป็นการสร้างความกดดันและหดหู่ให้กับผู้ฟังด้วยการใช้เสียงกรีดร้องและโหยหวน หลังจากนั้นแสดงอารมณ์ของความรู้สึกบีบคั้นด้วยเสียงที่อุดทำให้รู้สึกอึดอัดและนำบรรยากาศสงครามเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยในตอนนี้เพื่อเพิ่มความรู้สึกทรมานมากขึ้น หลังจากนั้นแสดงอารมณ์ความรู้สึกกลัวด้วยการสร้างบรรยากาศอ้างว้างและเปลี่ยวใจ ผู้ประพันธ์ต้องการให้กระบวนนี้เป็นการแสดงศักยภาพของนักดนตรีด้วยการบรรเลงเทคนิคที่ยากและมีเทคนิคพิเศษมากมาย ผู้ชมที่ได้รับฟังในกระบวนนี้เกิดความรู้สึกทนทุกข์ตามความเป็นจริงของกฎธรรมชาติที่ผู้ประพันธ์ต้องการพรรณนา กระบวนนี้เป็นกระบวนนำวัตถุดิบเป็นจำนวนมากนำมาประกอบกันให้น่าสนใจและใช้เทคนิคพิเศษ (extended technique) เป็นจำนวนมากได้แก่ การเคลื่อนคันชักมาบริเวณสะพาน (sul ponticello) การสีโดยกดน้ำหนักคันชัก (bow pressure) การรัวโน้ต (tremolo) การรูดเสียง (glissando) การใช้ฮาร์มอนมิวท์ (harmon mute) และพลันเจอร์มิวท์ (plunger mute) แสดงความสามารถในการบรรเลงของนักดนตรีได้เป็นอย่างดี ท่อนนี้อยู่ในสังคีตลักษณ์ A-B-C เริ่มต้นช่วงเกริ่นนำ เปียโนบรรเลงกลุ่มเสียงกัดและดับเบิลเบสบรรเลงด้วยการใช้นิ้วดีดให้กระทบกับแผงนิ้วเลียนแบบจังหวะหน้าทับของดนตรีไทย โดยใช้ระดับเสียงที่ต่ำ และกลุ่มเครื่องสายเข้ามาด้วยระดับเสียงที่สูง ต่อมาวัตถุดิบต่าง ๆ จากทุกท่อนก็ได้มาผสมผสานกันได้อย่างลงตัว

ตอน A เป็นตอนที่แสดงความรู้สึกเป็นทุกข์ กลุ่มเครื่องสายยังคงบรรเลงระดับเสียงที่สูง และใช้การรูดเสียง บ้างเล็กน้อย กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงในจังหวะที่เร็ว ต่อมากลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการรูดเสียงตามมาและกลุ่มเครื่องกระทบบรรเลงประกอบให้ความรู้สึกวุ่นวาย และไม่สบายใจ

ตัวอย่างที่ 4 : กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงการรูดเสียง ในห้องที่ 80-85
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน B เป็นตอนที่แสดงถึงความรู้สึกบีบคั้น กลุ่มเครื่องสายบรรเลงระดับเสียงที่ต่ำลง กลุ่มเครื่องลมทองเหลืองบรรเลงโดยใช้มิวท์ (mute) เพื่อให้รู้สึกบีบคั้น และอึดอัด กลุ่มเครื่องลมไม้บรรเลงเป็นทำนองประกอบกับกลุ่มเครื่องสาย

ตัวอย่างที่ 5 : ทรัมเป็ตใช้สเตรทมิวท์บรรเลงโน้ตประดับและบรรเลงเสียงสั้น
ในห้องที่ 87-90
ที่มา : ผู้วิจัย

ตอน C เป็นตอนที่แสดงถึงความรู้สึกกลัว เปียโนและฮาร์ปบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์ โดยใช้ขาขึ้น และลงสลับกันไป และกลุ่มเครื่องกระทบ ได้แก่ โครทาเลสและกลอกเคนสปีลบรรเลงสนับสนุนกับเปียโนและฮาร์ป และกลุ่มเครื่องสายบรรเลงระดับเสียงสูงอีกครั้ง และสร้างความรู้สึกหวาดกลัวโดยบรรเลงการรูดเสียง

ตัวอย่างที่ 6 : เปียโนบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงสังเคราะห์ พร้อมกับโอโบและบาสซูนบรรเลง
ประกอบกับเปียโนด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์จากเปียโน
ในห้องที่ 110-113
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างที่ 7 : ฮาร์ปบรรเลงบันไดเสียงสังเคราะห์เช่นเดียวกันกับเปียโน พร้อมกับฟลูตและคลาริเน็ตบรรเลงสนับสนุนฮาร์ปด้วยการใช้กลุ่มโน้ตจากบันไดเสียงสังเคราะห์จากฮาร์ป ในห้องที่ 113-116
ที่มา : ผู้วิจัย

<u>กระบวนที่สาม</u>

มีความยาวประมาณ 4:30 นาที กระบวนนี้ผู้ประพันธ์บรรยายความรู้สึกไม่มีตัวตนหมายถึงความว่างเปล่านั่นคือความเงียบ ผู้ประพันธ์นำบทสวดมนต์ต่าง ๆ มาผสมกันได้แก่ คำนมัสการพระพุทธเจ้า คำนมัสการพระรัตนตรัย และไตรสรณคมณ์ ด้วยแรงบันดาลใจของผู้ประพันธ์ที่ได้ยินเสียงบทสวดมนต์มากมายและหลายบทด้วยการสวดไม่พร้อมกันและคนละบท ความรู้สึกของผู้ประพันธ์ขณะนั้นรู้สึกขนลุกและน่าพิศวง ผู้ประพันธ์จึงนำบทสวดมาผสมผสานกันด้วยกันแต่กระซิบไม่พร้อมกันหลายคนเป็นพื้นหลังให้ตลอดจนจบเพลง สร้างบรรยากาศที่นำไปสู่ความว่างเปล่า ผู้ประพันธ์จึงต้องการนำความว่างเปล่าคือจุดเงียบของเพลงนี้มาไว้ในตอนท้ายเพลง ด้วยการค่อย ๆ ไปหาความเงียบ จนจบบทเพลงนี้ที่จุดเงียบหมายถึงความว่างเปล่า ไม่ใช่อัตตาซึ่งหมายถึงตัวตน และไม่ใช่ตัวตนนั้นคืออนัตตา

ตัวอย่างที่ 8 : ฟลูตบรรเลงหน่วยย่อยเอก (motive) ของทำนองไตรสรณคมณ์ โอโบบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระพุทธเจ้า และคลาริเน็ตบรรเลงหน่วยย่อยเอกของทำนองคำนมัสการพระรัตนตรัย ในห้องที่ 125-130
ที่มา : ผู้วิจัย

ผลสรุปการดำเนินการวิเคราะห์

บทประพันธ์ "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตราที่ผู้ประพันธ์ได้ทุ่มเทแรงกาย และแรงใจในการประพันธ์บทเพลงนี้อย่างเต็มที่ เป็นผลงานที่สามารถนำพุทธปรัชญามาเชื่อมโยงกับผลงานเพลงร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี สามารถนำเทคนิคการประพันธ์เพลงร่วมสมัยและเทคนิคการบรรเลงสมัยใหม่มา

สร้างสรรค์ผลงานได้อย่างสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผู้ฟังเกิดจินตนาการจากบทเพลงร่วมสมัย ยังเป็นการพัฒนาศักยภาพของผู้บรรเลงให้ได้ศึกษาแนวทางการบรรเลงบทเพลงร่วมสมัยได้ด้วย และการเรียบเรียงสำหรับวงออร์เคสตราด้วยความยาวของเพลงที่มีความยาวเหมาะสม ผู้ประพันธ์เชื่อมั่นว่างานชิ้นนี้เป็นงานที่สามารถแทรกได้ในรายการการแสดงดนตรีได้ มีมาตรฐานระดับสากลที่สามารถนำไปบรรเลงด้วยวงออร์เคสตราใด ๆ ก็ได้ทั่วโลก และหวังว่าจะเป็นงานที่สร้างแรงบันดาลใจให้กับนักประพันธ์เพลงอื่น ๆ ได้ศึกษาต่อไปในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

บทประพันธ์ "ไตรลักษณ์" บทเพลงสำหรับออร์เคสตรานี้สามารถเพิ่มเครื่องดนตรีไทยแทรกได้ในบางช่วง เพื่อสร้างอารมณ์ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น และแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยได้เป็นอย่างดี สามารถพัฒนาแต่ละส่วนให้มีความยาวออกไปอีกได้ เพื่อที่ทำให้อารมณ์ของแต่ละส่วนสามารถถ่ายทอดออกมาได้มากขึ้น สามารถเพิ่มวงขับร้องประสานเสียงได้ สำหรับการขับร้องบทสวดในท่อนสุดท้าย เพื่อสามารถแสดงถึงบทสวดได้อย่างชัดเจน

1. ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 1 "ANICCA – อนิจจัง"

ผู้ประพันธ์สามารถสร้างบรรยากาศความเปลี่ยนแปลงได้มากขึ้นกว่านี้ และในแต่ละการเปลี่ยนแปลงยังสามารถพัฒนาหน่วยย่อยเอกออกไปได้มากขึ้นอีกทำให้แต่ละการเปลี่ยนแปลงมีความยาวมากขึ้นเพื่อไม่ให้เปลี่ยนบรรยากาศเร็วจนเกินไป ทำให้ผู้ฟังยังไม่ได้รับความรู้สึกของแต่ละบรรยากาศได้มากเพียงพอ สำหรับแนวทางการบรรเลงควรให้ฝึกฝนกระบวนนี้ด้วยการใช้อารมณ์จากภายในบรรเลงออกมาเพื่อให้บทเพลงดำเนินไปด้วยความรู้สึกและอารมณ์จากภายในผู้บรรเลง ผู้อำนวยเพลงต้องอาศัยความเป็นผู้นำสูงและรักษาจังหวะไว้ให้ดี

2. ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 2 "DUKKHA – ทุกขัง"

ผู้ประพันธ์สามารถตัดหน่วยย่อยเอกบางส่วนออกไปและนำมาขยายต่อไปได้อีกในช่วงหลังเพื่อให้ไม่ให้มีหน่วยย่อยเอกซ้อนกันมากจนเกินไปจนทำให้ผู้ฟังไม่สามารถฟังหน่วยย่อยเอกได้ชัดเจน สามารถสร้างบรรยากาศความทุกข์ได้มากขึ้น และยังดึงความน่าสนใจออกมาได้มากขึ้นอีก สำหรับแนวทางการบรรเลงควรให้ผู้บรรเลงฝึกฝนสำหรับกระบวนนี้เป็นอย่างมากด้วยการซ้อมด้วยจังหวะที่ช้าก่อนจากนั้นค่อย ๆ เร็วขึ้นตามจังหวะที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

3. ข้อเสนอแนะสำหรับกระบวนที่ 3 "ANATTA – อนัตตา"

ผู้ประพันธ์สามารถพัฒนาบทสวดในแต่ละท่อนให้นานขึ้นไปอีก ในบางที่ผู้ฟังไม่ได้ยินเสียงบทสวดเนื่องจากเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงมากจนเกินไป ทำให้ไม่ได้ยินเสียงบทสวดต่าง ๆ เท่าที่ควร นักดนตรีที่บรรเลงควรลดความดังของเครื่องดนตรีลงและผู้ที่ท่องบทสวดให้พูดกระซิบดังกว่านี้หรือสามารถพูดออกมาได้เลยก็ได้ เพื่อให้ได้ยินเสียงของแต่ละบทสวดมากขึ้น ในส่วนของดนตรีเสี่ยงทาย ผู้อำนวยเพลงกำหนดคิวแต่ละคิวตามช่วงเวลาและอารมณ์ได้อย่างเหมาะสม

อีกทั้งบทประพันธ์นี้ยังเป็นแบบอย่างที่ดีในการศึกษาการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration), สีสันเสียง (Tone Color), เทคนิคพิเศษ เป็นต้น

บรรณานุกรม

ณัชชา พันธุ์เจริญ. *ทฤษฎีดนตรี*. พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ : เกศกะรัต, 2556.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552.

สุชีพ ปุญญานุภาพ. *หลักพุทธศาสนา*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2514.

Adès, Thomas. *Asyla for large orchestra*. London: Faber Music Ltd., 1999.

Adler, Samuel. *The Study of Orchestra*. New York: W. W. Norton & Company, 1989.

Blatter, Alfred. *Instrumentation and Orchestration.* Boston: Schirmer Cengage Learning, 1997.

Stone, Kurt. *Music Notation in the Twentieth Century*. New York: W. W. Norton & Company, 1980.

Takemitsu, Toru. *Quotation of Dream-Say sea, take me! For two pianos and orchestra.* Tokyo: Schott Japan Company Ltd., 2000.

พระพุทธปฏิมา : ความสัมพันธ์แห่งการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบศิลปกรรม กรณีศึกษา พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์

BUDDHA IMAGES: ART RELATIONS AND METAMORPHOSIS OF PHRA SRI SAKKAYA THOTSAPHALAYAN PRATARN PHUTTHAMONTHON SUTHAT

ทินภัทร เปี่ยมเจียก* TINNAPAT PEAMJEAK*
จีราวรรณ แสงเพ็ชร์** JEERAWAN SANGPETCH**

บทคัดย่อ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งในวิทยานิพนธ์เรื่อง "พระพุทธปฏิมาที่สร้างขึ้นในรัชสมัยรัชกาลที่ 9 และรัชกาลที่ 10" ในกรณีศึกษาเรื่อง พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ โดยมีจุดประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของแนวความคิด คติการสร้าง และรูปแบบศิลปกรรมตลอดจนการส่งอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธปฏิมาในปัจจุบัน จากการศึกษาพบว่า การสร้าง "พระศรีศากยะทศพลญาณประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์" เกิดจากการผสานระหว่างแนวความคิดร่วมสมัยที่รับจากตะวันตกกับรูปแบบบันดาลใจจากศิลปกรรมในอดีตโดยเฉพาะศิลปะสุโขทัยเป็นสำคัญ และส่วนหนึ่งของพระพุทธปฏิมาที่นิยมสร้างในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 จะได้รับการสืบทอดแนวความคิดและรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวอย่างชัดเจน ซึ่งทำให้พระศรีศากยะทศพลญาณประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ กลายเป็นหมุดหมายสำคัญหรือจุดเริ่มต้นทางความคิดในการย้อนกลับไปนำรูปแบบศิลปกรรมในอดีตมาเป็นแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างงานศิลปะในรัชสมัยรัชกาลที่ 9 และรัชกาลที่ 10

คำสำคัญ : พระพุทธปฏิมา/ พระพุทธปฏิมาในรัชสมัยรัชกาลที่ 9/ พระพุทธรูปปางลีลา/ พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, yim.tinnapat@gmail.com.
*Master student of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, yim.tinnapat@gmail.com.
**รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Sangpetch.j@gmail.com.
**Associate Professor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Sangpetch.j@gmail.com.

Received 30/04/2563, Revised 30/07/2563, Accepted 31/07/2563

Abstract

This article on Phra Sri Sakkaya Thotsaphalayan Pratarn Phutthamonthon Suthat is a part of The Buddha images in the reign of King Rama IX and King Rama X research. The objectives of this research focused on inspiration, artistic evolution, concept and styles of contemporary buddha statues.

Based on the findings of this investigation, it was concluded that Phra Sri Sakkaya Thotsaphalayan Pratarn Phutthamonthon Suthat was inspired by both Western and Ancient Sukhothai arts. Buddha images created in the reign of King Rama IX and the present day have been following conceptual and stylistic aspects of the Phra Sri Sakkaya Thotsaphalayan Pratarn Phutthamonthon Suthat. Therefore, it can be considered as a marker of ancient artistic revival for Buddha images in the reign of King Rama IX and King Rama X.

Keywords: The Buddha images/ The Buddha images in the reign of King Rama IX/ The Walking Buddha/ Phra Sri Sakkaya Thotsaphalayan Prathan Phutthamonthon Suthat

บทนำ

พุทธมณฑล เป็นหนึ่งในโครงการที่สร้างขึ้นเพื่อฉลองวาระ 25 พุทธศตวรรษ หรือกึ่งพุทธกาล เมื่อ พ.ศ. 2500 อาจเกิดขึ้นจากเหตุผลที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกับนัยยะทางการเมืองของจอมพล ป. พิบูลสงคราม หากแต่เจตนารมณ์แห่งโครงการนี้กลับเป็นประโยชน์นานัปการต่อประชาชนในปัจจุบัน ตลอดจนเป็นเครื่องยืนยันถึงความเจริญรุ่งเรืองของพุทธศาสนาในประเทศไทยอย่างไม่ต้องสงสัย ผลของการสร้างพุทธมณฑลในครั้งนี้ ยังผลให้เกิดการสร้างพุทธมณฑลขึ้นอีกหลายแห่งเพื่อเป็นศูนย์กลางพุทธศาสนาทั้งในส่วนของภูมิภาคและจังหวัดต่าง ๆ ในระยะเวลาต่อมา พร้อมด้วยการสร้างพระประธานประจำพุทธมณฑลซึ่งจะมีต้นแบบจาก "พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์" เป็นสำคัญ

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ เป็นกรณีศึกษาเนื่องในกระบวนการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบศิลปกรรมและการหาอัตลักษณ์ของพระพุทธปฏิมาที่สร้างขึ้นในช่วงต้นรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 โดยมีการปรับเปลี่ยนจากรูปแบบศิลปกรรมตามจารีตสู่รูปแบบศิลปกรรมสมัยใหม่ โดยการผสมผสานระหว่างแรงบันดาลใจจากรูปแบบศิลปกรรมในอดีตกับแนวความคิดคติการสร้างที่เกิดขึ้นร่วมสมัย กลายเป็นพัฒนาการทางศิลปะที่ก่อให้เกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนรูปแบบหนึ่งของยุคสมัย โดยมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับบริบททางสังคมการเมืองอีกประการหนึ่ง

จึงเป็นที่มาของการศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงรูปแบบศิลปกรรมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างพระศรีศากยะทศพลญาณฯ ตลอดจนบทบาททางความคิดที่ส่งผลไปสู่การสร้างพระพุทธปฏิมาในปัจจุบันและการสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงของรูปแบบศิลปกรรมที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธรูปสมัยใหม่ที่มีปัจจัยแวดล้อมสัมพันธ์กับบริบททางสังคมและการเมือง ตลอดจนอิทธิพลของแนวความคิดที่มีต่อกลุ่มช่างและศิลปิน

ขอบเขตการวิจัย

1. รูปแบบศิลปกรรมของพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ ผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี

2. แนวความคิดทางการเมืองและแนวความคิดชาตินิยม ในช่วง พ.ศ. 2480–2500

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ และผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ประวัติศาสตร์การเมืองไทย ตลอดจนงานศึกษาของนักวิชาการ เป็นอาทิ

2. ศึกษาเปรียบเทียบและวิเคราะห์หลักฐาน
3. สรุปผลการศึกษา

ผลการวิจัย

การศึกษากระบวนการเปลี่ยนแปลงรูปแบบศิลปกรรมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างพระศรีศากยะทศพลญาณประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ สามารถจำแนกเหตุปัจจัยออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปกรรม และบริบททางสังคมและการเมือง โดยจะขอกล่าวเรียงลำดับจากประวัติการสร้างเป็นต้นไป โดยรายละเอียดมีดังต่อไปนี้

ประวัติการสร้าง "พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์"

ก. โครงการ "พุทธบุรีมณฑล"

รัฐบาลภายใต้การนำของนายกรัฐมนตรี จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้ทำการร่างและตราพระราชกำหนดขึ้น[1] เพื่อจัดตั้งโครงการจัดสร้าง "พุทธบุรีมณฑล" ขึ้นที่บริเวณเขาพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี แต่เนื่องจากมีเหตุฉุกเฉิน จึงทำให้เรียกประชุมสามัญไม่ได้ ต่อมาร่างพระราชกำหนดฉบับนี้กลับถูกอภิปรายคัดค้านกันเป็นอย่างมากและลงมติไม่รับหลักการในที่สุด โครงการจัดสร้างพุทธบุรีมณฑลจึงต้องระงับไป อย่างไรก็ดี การลงมติไม่รับหลักการร่างพระราชบัญญัตินั้นเป็นหนึ่งในเหตุผลที่ทำให้ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ต้องลาออกจากตำแหน่งนายกรัฐมนตรีในเวลาต่อมา ประกอบกับ ความขัดแย้งระหว่างนายปรีดี พนมยงค์ จากการนำประเทศไทยเข้าสู่สงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งหลังหมดอำนาจแล้ว จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้เปิดเผยและอธิบายถึงเหตุผลในการสร้างพุทธบุรีมณฑล ที่จังหวัดสระบุรีว่า

> *มีความสัมพันธ์กับโครงการย้ายเมืองหลวงใหม่ไปจังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งทั้ง 2 โครงการนี้เป็นส่วนหนึ่งในแผนการต่อต้านญี่ปุ่น ญี่ปุ่นได้คิดเอาชนะเราในเรื่องนี้โดยจะเข้าไปอยู่ในพื้นที่หลังแนวรบของกองทัพที่ 2 คือ ระหว่างลพบุรีกับสระบุรี ผมจึงได้เอาพระเข้าช่วยโดยจัดการประกาศซากพุทธบุรีมณฑลในบริเวณนั้นทันที*[2]

ข. โครงการฉลอง 25 พุทธศตวรรษ (พ.ศ. 2495–2500)

ในช่วงทศวรรษ 2490 เริ่มต้นด้วยรัฐประหารที่นำโดย พล.ท.ผิน ชุณหะวัณ และคณะ ทำให้บทบาทของคณะราษฎรต้องยุติลงตามลำดับ หากแต่ จอมพล ป. พิบูลสงคราม ได้กลับเข้ามาดำรงตำแหน่งนายกรัฐมนตรีอีกครั้ง (พ.ศ. 2491) ที่มาพร้อมกับข้อครหาและปัญหาอย่างรอบด้าน การจัดการทางด้านวัฒนธรรมในทศวรรษ 2480 ไม่สามารถนำกลับมาใช้ได้ใหม่ จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมขึ้นอีกครั้ง คือ การนำเสนอคุณค่าของวัฒนธรรมตามจารีตนิยมเดิม หรืออุดมการณ์แบบอนุรักษ์นิยมกลับเข้ามามีบทบาทมากยิ่งขึ้น

---

1. ถนอมจิต มีชื่น, "*จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ (2495-2500)*" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533), 59.
2. ทรงสวรรค์ นิลกำแหง, พรรณี สุนทรโยธี และสุรีรัตน์ วงศ์เสงี่ยม, *จดหมายเหตุการสร้างพระพุทธรูปและประธานพุทธมณฑล* (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2525), 7.

อนึ่ง การตระหนักถึงสถานะทางการเมืองที่ไม่มั่นคงของจอมพล ป. พิบูลสงคราม เนื่องจากอำนาจที่แท้จริงขึ้นอยู่กับคณะรัฐประหาร ด้วยความวิตกถึงสถานะที่ไม่มั่นคงจึงใช้วิธีการนำประเทศไทยเข้าเชื่อมสัมพันธ์กับสหรัฐอเมริกาและหันมาแสวงหาความชอบธรรมทางการเมืองเพื่อรักษาสถานะการเป็นผู้นำของตนจากประชาชน โดยผ่านนโยบายทางด้านวัฒนธรรมและศาสนา ทำให้งานฉลองเนื่องในวาระครบรอบ 25 พุทธศตวรรษแห่งพุทธศาสนา หรือกึ่งพุทธกาล ในปี พ.ศ. 2500 จึงกลายเป็นโครงการสำคัญอย่างยิ่งสำหรับจอมพล ป. พิบูลสงคราม ด้วยการนำ โครงการพุทธบุรีมณฑล กลับขึ้นมาเป็นส่วนหนึ่งของแผนงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ โดยรัฐบาลให้เหตุผลว่า เป็นวาระมงคลที่ควรจะได้สร้างปูชนียสถานอันใดอันหนึ่งซึ่งมีความยิ่งใหญ่กว่าปูชนียสถานใด ๆ ไว้เป็นสมบัติของชาติ เพื่อเป็นอนุสรณ์ทางพุทธศาสนาอันยิ่งใหญ่แสดงถึงความพร้อมเพียงและความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนในยุคพุทธศตวรรษที่ 25

พร้อมทั้งดำริให้จัดสร้างพระพุทธรูปขึ้นมาองค์หนึ่ง เป็นพระพุทธรูปแบบนั่งขัดสมาธิเพชร พระพุทธรูปองค์นี้จะประดิษฐานอยู่เหนืออาสน์ที่ประกอบด้วยแผ่นศิลาขนาดใหญ่ ซึ่งจะขอมาจากประเทศต่าง ๆ ที่นับถือพระพุทธศาสนาทุกแห่งเพื่อนำมารวมประกอบกันขึ้นเป็นฐานรองรับพระพุทธรูปแห่งนี้ ต่อมาภายหลังมีการเปลี่ยนชื่อเป็น "พุทธมณฑล" และรูปแบบของพระพุทธรูปอีกครั้ง โดยการออกแบบพระประธานพุทธมณฑล มีการเสนอให้มีการจัดส่งแบบประกวดเพื่อคัดเลือกเพื่อเป็นต้นแบบการสร้าง จึงมีการวางแบบคร่าว ๆ เพื่อเป็นแนวทางดังต่อไปนี้

> *...หากทำให้เป็นแบบความคิดชาวตะวันออกซึ่งเป็นไอเดียลลิสติค (อุดมคติ) นั้นก็เกรงว่าจะทำสู้เก่าไม่ได้เพราะสมัยเก่านั้นทำกันมางดงามที่สุดแล้ว เช่น พระพุทธชินราช พระพุทธชินสีห์ พระศรีศาสดา เป็นต้น จึงควรเลี่ยงให้ไปเป็นแบบเรียลลิสติกอย่างชาวตะวันตก คือ ให้หนักไปทางเหมือนคนไทยหรือเนปาลก็ตามแต่... และ ...ให้มีพระพักตร์เหมือนในหลวงร. 9 เพื่อเป็นอนุสรณ์ว่าได้สร้างขึ้นในสมัยพระองค์... (หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์ ผู้เสนอ)*
> *...พระพุทธเจ้านั้น คือ มนุษย์ธรรมดา พระจึงควรมีลักษณะอย่างมนุษย์มีกร มีพระหัตถ์อย่างคนส่วนใหญ่โดยไม่มีกล้ามเนื้อ...(หลวงวิศาลศิลปกรรม ผู้เสนอ)*
> *...พระพุทธรูปนั้นไม่ใช่องค์พระพุทธเจ้าจริง แต่เป็นเพียงสิ่งแทนอันหมายถึง พระธรรมคำสั่งสอนของพระองค์เท่านั้น ถ้าพูดในด้านความรู้สึกแห่งจิตใจแล้ว ควรเป็นแบบอุดมคติ (idealistic) แต่อย่างไรก็ตาม ขอให้เป็นหน้าที่ของศิลปินผู้ออกแบบจะเป็นแบบไหนก็ได้ ขอให้เกิดความรู้สึกก็แล้วกัน...และ...และควรประดับกระจกสีเหมือนดังพระปฐมเจดีย์... (ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้เสนอ)[3]*
> *พระพักตร์มีลักษณะเป็นแบบคนไทย ไม่ควรเหมือนใคร... (มติที่ประชุม)[4]*

3. หจช.ศธ. 0701.10/4, "บันทึกการประชุมคณะอนุกรรมการพิจารณาจัดทำแบบองค์พระพุทธรูป ครั้งที่ 1/2497 วันที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2497," อ้างถึงใน ถนอมจิต มีชื่น, *"จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ (2495-2500)"* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533), 63.
4. หจช.ศธ. 0701.10/4, "บันทึกการประชุมคณะอนุกรรมการพิจารณาจัดทำแบบองค์พระพุทธรูป ครั้งที่ 2/2497 วันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2497," อ้างถึงใน ถนอมจิต มีชื่น, *"จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ (2495-2500)"* (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533), 64.

หากแต่การประกวดไม่ค่อยได้รับความสนใจจากประชาชนเท่าใดนัก จึงแต่งตั้งศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นผู้ดำเนินการสร้างพระพุทธรูปต้นแบบของพระพุทธรูปพระประธานพุทธมณฑล โดยปั้นแบบพระพุทธรูปตัวอย่างขององค์พระมาเสนอทั้งหมด 4 แบบ พร้อมทั้งออกแบบฐานเพื่อรองรับการประดิษฐานของพระพุทธรูปเสนอคณะกรรมการ โดยมีส่วนประกอบคือ

บัลลังก์ (ฐานปัทม์) เพื่อเป็นหลักเชื่อมความมั่นคงแข็งแรงให้แก่องค์พระ คือ พระบาททั้งสองข้างที่จะทรงยืนอยู่ได้ด้วยดี เป็นการสมมติว่า เมื่อเสด็จลงจากฐานปัทม์ ทรงยืนอยู่ที่แท่นเกยรา (ดอกบัว) เพื่อย่างพระบาทเหยียบฐานเขียง

ฐานเขียง เป็นฐานรองรับบัลลังก์อีกชั้นหนึ่งยาวออกไปข้างหน้าพอสมควร เป็นที่หมายว่า ชั้นนี้เป็นอาสนสงฆ์ ได้มีบันไดไว้สำหรับองค์พระที่จะก้าวลงหนึ่งขั้นสูงขนาดเกยรา เพื่อย่างพระบาทลงยังชาลาไปตามจุดรัศมี

ชาลา พื้นที่สำหรับสัปบุรุษหรือที่จะชุมนุมนมัสการและเดินชมตามพื้นระเบียงได้รอบองค์พระ มีบันไดขึ้นลงทั้งหน้าและหลัง

คณะกรรมการจึงได้ทำการคัดเลือกไว้แบบหนึ่ง ซึ่งเปลี่ยนพระพุทธรูปแบบนั่งขัดสมาธิเพชรปางมารวิชัยมาเป็น "พระพุทธรูปลีลา"และมอบหมายให้ทำการปั้นหุ่นแบบพระพุทธรูปขนาด 2.14 เมตร เพื่อเป็นต้นแบบ และขนาด 3.5 เมตร เพื่อนำไปประดิษฐาน ณ มณฑลพิธี ท้องสนามหลวงองค์หนึ่ง ในงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ[5]

> *"พระเศียรประดับด้วยเม็ดพระศกใหญ่ ขมวดม้วนวนเป็นก้นหอยเรียงกันทั่วพระเศียรอย่างเป็นระเบียบ ต่อเนื่องขึ้นไปถึงอุษณีษะหรือเกตุมาลาทรงสูงเหนือขึ้นไปเป็นรัศมีรูปเปลวเพลิง ส่วนรายละเอียดพระพักตร์มีความสมจริงคล้ายบุคคล พระขนงโก่ง พระเนตรเหลือบต่ำ พระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์เรียวพระกรรณทั้งสองข้างยาว พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นเสมอพระอุระและหันฝ่าพระหัตถ์ออกจีบเป็นวง โดยพระอังคุฐและพระดัชนีสัมผัสกันนิ้วที่เหลือกรีดหรือชี้ขึ้นแสดงปางแสดงธรรม พระหัตถ์ขวาทอดลงข้างพระวรกายในกิริยาไกวแขน ครองจีวรห่มเฉียงเปิดพระอังสาขวา สังฆาฏิพาดลงจากพระอังสาซ้ายแบบเฉวียงบ่า ซึ่งเป็นลักษณะของการครองจีวรแบบพระสงฆ์ธรรมยุติกนิกาย ริ้วจีวรมีลักษณะเป็นแบบธรรมชาติ ส้นพระบาทขวายกขึ้นเล็กน้อยในท่ากิริยาก้าวเดิน มีฐานปัทมาสน์รองรับเป็นกลีบบัวหงาย"*

5. ทรงสวรรค์ นิลกำแหง, พรรณี สุนทรโยธี และสุรีรัตน์ วงศ์เสงี่ยม, *จดหมายเหตุการสร้างพระพุทธรูปและประธานพุทธมณฑล* (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2525), 8.

อย่างไรก็ดี ภายหลังงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษเสร็จสิ้นลง พร้อมกับการที่จอมพล ป. พิบูลสงคราม หมดอำนาจในการบริหารงานแผ่นดิน หากแต่โครงการจัดสร้างพุทธมณฑลยังไม่แล้วเสร็จ จึงมีการรื้อฟื้นโครงการสร้างพุทธมณฑลขึ้นใหม่ในสมัยของนายพจน์ สารสิน เป็นนายกรัฐมนตรีเป็นต้นมา จนกระทั่งในสมัยของพลเอกเปรม ติณสูลานนท์ เป็นนายกรัฐมนตรี จึงเสร็จสมบูรณ์

วันที่ 29 พฤศจิกายน 2524 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 พระราชทานนามพระพุทธรูปพระประธานพุทธมณฑลว่า "พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์"

มิติความสัมพันธ์ : พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบศิลปะในพระพุทธปฏิมา (พ.ศ. 2367–2475)

ก. พัฒนาการทางรูปแบบศิลปกรรมในพระพุทธปฏิมา สมัยรัชกาลที่ 4–รัชกาลที่ 5

เมื่อพิจารณารูปแบบของพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ จะพบว่าส่วนหนึ่งเป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยนแนวความคิดและรูปแบบศิลปกรรมที่เกิดขึ้นตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 จากการเปิดรับวัฒนธรรมตะวันตกของเจ้าฟ้ามงกุฎด้วยเช่นกัน แม้ว่าศิลปวัฒนธรรมในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจะเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมากและรูปแบบพระพุทธปฏิมามีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะแล้วก็ตาม แต่ยังคงเป็นพัฒนาการอันเกิดจากการต่อยอดรูปแบบเก่าที่สืบทอดมาจากศิลปะสมัยอยุธยาเป็นสำคัญ ในทางกลับกัน พระพุทธปฏิมาอันเกิดขึ้นจากพระดำริของเจ้าฟ้ามงกุฎ (วชิรญาณภิกษุ) มีรูปแบบที่ต่างออกไปโดยการเน้นให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น คือ ไม่ปรากฏพระเกตุมาลาทรงสูง หรือ อุษณีษะ ครองจีวรห่มเฉียงและมีริ้วสมจริงแบบประดิษฐ์ ทรงสร้างขึ้นเป็นครั้งแรกใน "พระสัมพุทธพรรณี" เมื่อครั้งยังทรงผนวชและประทับที่วัดสมอราย (วัดราชาธิวาส)

> *...ทูลกระหม่อมไม่โปรดจะให้มีพระเกตุมาลา ด้วยพระอรรถกถาจารย์หรืออะไรอธิบายไว้ว่า พระเกตุมาลานั้นเกิดขึ้นด้วยอำนาจทรงสมาธิ อาจจะกลั้นหายใจ ลมจึงดันขึ้นเบื้องบนทำให้มีพระเกตุมาลา ทูลกระหม่อมตรัสว่า หัวเป็นปุ่มก็ไปเข้ากับลักษณะบุรุษโทษ ไม่ควรแก่พุทธลักษณะเลย...ที่สุดทูลกระหม่อมก็ทรงหักหัวหักหางเอาว่าพระเศียรมีปุ่มไม่ได้*[6]

สำหรับพระพุทธรูปในพระดำริของเจ้าฟ้ามงกุฎอาจเป็นผลจากการที่ทรงทำการปฏิรูปพุทธศาสนาโดยการตีความพระไตรปิฎกใหม่ และเน้นถึงแก่นแท้แห่งพุทธศาสนาให้อยู่ที่หลักการของการดับทุกข์ ซึ่งเกิดจากการใช้ปัญญาและเหตุผล ทรงเน้นว่าหลักการนี้คือ การกลับไปสู่พุทธวจนะดั้งเดิม จึงมีพระดำริตั้งธรรมยุติกนิกาย ขึ้น โดยมุ่งหมายที่จะดำรงไว้ซึ่งพุทธศาสนวงศ์ให้บริสุทธิ์เหมือนครั้งบ้านเมืองดีในแผ่นดินกรุงศรีอยุธยาและดำเนินตามรอยพระวินัยของพระพุทธองค์อย่างเคร่งครัด

พื้นฐานแนวความคิดของนิกายธรรมยุติอาจมีแรงกระตุ้นส่วนหนึ่งจากปัจจัยภายนอก อันเนื่องมาจากองค์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์และอิทธิพลทางความคิดในเชิง "สัจนิยม" ที่นำเสนอผ่านการอธิบายเรื่องราวต่าง ๆ อันเป็นเหตุและผลอย่างประจักษ์ ซึ่งเป็นวิทยาการของชาวตะวันตกที่แพร่เข้ามาในสยามขณะนั้น ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและปฏิเสธแนวคิดเรื่องอิทธิปาฏิหาริย์เหนือกฎเกณฑ์ของธรรมชาติและเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐานอันเป็นโลกทัศน์ที่ฝังรากลึกอยู่ในสังคมไทยมาอย่างยาวนาน

6. สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, *สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 17* (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2505), 278.

ธรรมยุติกนิกายจึงเป็นทั้งการ "ฟื้นฟู" และ "ต่อยอด" จากมาตรฐานเก่าตามจารีตพุทธศาสนาพร้อมกันกับการปรับตัวให้สอดคล้องกับหลักวิทยาศาสตร์และ "เหตุผลนิยม" ของตะวันตก ผลของการเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์ของชนชั้นนำที่มีต่อพุทธศาสนา อาจทำให้มุมมองที่มีต่อพระพุทธเจ้ามีการปรับเปลี่ยนจากเดิมที่พระพุทธเจ้าคือ บุคคลในอุดมคติหรือบุคลาธิษฐานอันอยู่ในสภาวะนามธรรมมาเป็นพระพุทธเจ้าที่มีความเป็นมนุษย์มากยิ่งขึ้น อีกนัยหนึ่ง แนวความคิดนี้อาจอธิบายถึงการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบพระพุทธปฏิมาหรือการแสดงออกทางด้านศิลปะในแบบพระราชนิยมได้ อีกประการหนึ่ง กล่าวคือ ลักษณะของจีวรที่ปรากฏรอยยับย่นของผ้าก็เป็นการเปลี่ยนแปลงที่ไม่มีความเกี่ยวข้องอันใดกับพระไตรปิฎกหรือพระบาลี แม้กระทั่งอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกเองก็มิเพียงพอที่จะอธิบายได้เช่นกัน เพราะลักษณะสมจริงของจีวรที่มีริ้วตามธรรมชาติ ปรากฏมาก่อนแล้วในพระพุทธรูปคันธารราฐ รัชสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน เป็นอาทิ

เมื่อเจ้าฟ้ามงกุฎได้รับการทูลเชิญขึ้นเป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แนวพระราชดำริของพระองค์ยังคงสืบต่อมา พระองค์ทรงสร้างพระพุทธรูปตามแบบพระราชนิยมขึ้นอีกหลายองค์ โดยมีการพัฒนาการจากรูปแบบอุดมคติไปสู่สัจนิยมอย่างเห็นได้ชัด จากรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธปริตร พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ 4 และพระพุทธรูปที่ประทับนั่งท่ามกลางกลุ่มพระอสีติมหาสาวกพระคันธารราฐ ตลอดจนพระนิรันตราย

จึงอาจกล่าวได้ว่า พระพุทธปฏิมาแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีรูปแบบที่สืบเนื่องและคลี่คลายมาจากพระพุทธรูปในพระราชนิยมของรัชกาลที่ 3 ประกอบกับพระบรมราชวินิจฉัยส่วนพระองค์ เพื่อให้สอดคล้องกับพัฒนาการทางความคิดในขณะนั้น กลายเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของพระพุทธปฏิมาอีกรูปแบบหนึ่งในศิลปะรัตนโกสินทร์ ซึ่งจะส่งผลต่อรูปแบบการครองจีวรของพระศรีศากยะทศพลญาณฯ อีกทีหนึ่ง

ส่วนพระพุทธปฏิมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีปรากฏใน 3 ลักษณะ กล่าวคือ ลักษณะแรก เป็นการสืบทอดรูปแบบการสร้างพระพุทธปฏิมาตามแบบพระราชนิยมของพระชนกนาถอาทิ พระพุทธนฤมลธรรมโมภาส ประดิษฐานที่พระราชวังบางปะอิน อ.บางปะอิน จ.พระนครศรีอยุธยา ลักษณะที่สอง เป็นการย้อนกลับไปสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะอินเดียแบบคันธาระผสมผสานกับแนวความคิดร่วมสมัยและพระราชดำริส่วนพระองค์ เช่น พระพุทธรูปปางถวายเนตร ที่ทรงมีพระราชปรารภกับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระวชิรญาณวโรรส และโปรดฯ ให้นายทอร์นาลี ช่างชาวอิตาเลียน เป็นผู้ปั้นหล่อ

> *...เรื่องคิดปั้นพระพุทธรูปนี้คงจะได้ทรงทราบเมื่อครั้งรังสิตเข้ามาบ้าง เป็นเรื่องที่ตึงตังอยู่ในใจหม่อมฉันกับรังสิตมานาน แต่หาคนปั้นไม่ได้ดังใจ อยากเห็นพระเป็นคน อยากให้เห็นน่าเป็นคนฉลาด อดทน มีความคิดมาก ไม่ใช่ทำน่าบึ้ง ไม่ใช่นั่งยิ้มกริ่ม ไม่ใช่นั่งหลับเผลอไผล ให้เต็มอยู่ด้วยสติสัมปชัญญะน่าตาพระพุทธเจ้าของหม่อมฉันเป็นเช่นนี้...*[7]

7. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, *พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส* (พระนคร : โสภณพิพรรฒธนากร, 2472), 141.

พระพุทธรูปองค์นี้จึงมีลักษณะคล้ายคนจริงตามธรรมชาติ ครองจีวรเป็นริ้วตามธรรมชาติคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง มีชายลูกบวบพาดพระกรซ้าย ไว้พระเกศายาวเกล้าเป็นมวยขนาดใหญ่ เป็นอาทิ ซึ่งพระพุทธรูปในลักษณะนี้คงได้เคยทอดพระเนตรมาก่อนในคราวเสด็จประพาสประเทศอินเดีย นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปคันธารราฐ ปางขอฝน ซึ่งมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกัน ส่วนหนึ่งน่าจะเป็นผลจากอิทธิพลแนวความคิดแบบตะวันตก ลักษณะที่สาม คือ การจำลองพระพุทธรูปสำคัญดังพระพุทธชินราช แต่นัยยะสำคัญที่ไม่ควรมองข้าม คือ มิติพัฒนาการของพระพุทธปฏิมาที่กำลังเข้าใกล้ความเป็นสัจนิยมอย่างตะวันตกเข้าไปทุกขณะ ในทางกลับกัน ปรากฏการให้ความสำคัญกับศิลปกรรมในอดีตอย่างชัดเจนในช่วงปลายรัชกาล ซึ่งทั้งสามลักษณะจะปรากฏอิทธิพลอย่างมากสำหรับการสร้างพระพุทธปฏิมาในปัจจุบัน

ข. พัฒนาการทางรูปแบบศิลปกรรมในพระพุทธปฏิมา สมัยรัชกาลที่ 6–รัชกาลที่ 7

สำหรับพระพุทธปฏิมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวที่สำคัญ คือ พระพุทธมณีรัตนปฏิมากร หรือ พระแก้วมรกตน้อย อันสลักจากหินหยกรัสเซียสีเขียวเข้ม (Nephrite) โดยรูปแบบศิลปกรรมมีการปรับปรุงให้มีความสมจริงมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะพระพักตร์และลักษณะของจีวร ใต้ฐานปรากฏจารึกเครื่องหมายการค้า(Brand) ว่า "FABERGÉ 1914" ซึ่งเป็นห้างเครื่องทองและอัญมณีประจำราชสำนักรัสเซีย รวมถึงชนชั้นสูงของยุโรป มีชื่อเสียงในการผลิตงานประณีตศิลป์ รับเป็นผู้ดำเนินการแกะสลักพระพุทธรูปองค์นี้ ซึ่งน่าจะมีผลต่อรูปแบบศิลปกรรมขององค์พระเช่นกัน ในแง่นี้ การจารึกเครื่องหมายดังกล่าว ทำให้มุมมองที่มีต่อพระพุทธรูปนั้นเปลี่ยนไปและพระพุทธปฏิมาที่สำคัญอีกองค์หนึ่งคือ พระร่วงโรจนฤทธิ์ฯ ที่ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ขึ้นใหม่ประดิษฐานไว้ที่พระวิหารด้านทิศเหนือของพระปฐมเจดีย์ วัดพระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร

ครั้นในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระพุทธรูปประจำพระชนมวารขึ้น โดยมีรูปแบบที่ย้อนกลับไปสร้างพระพุทธรูปที่มีอิทธิพลจากศิลปะอินเดียแบบคันธาระ ผสมผสานกับศิลปะไทยยุคสมัยรัตนโกสินทร์ และน่าจะเป็นการสืบทอดรูปแบบและพัฒนาจากพระพุทธรูปคันธารราฐปางขอฝนในรัชกาลที่ 5

อย่างไรก็ดี จะเห็นว่ารูปแบบของพระพุทธปฏิมาที่เกิดขึ้นตั้งแต่รัชสมัยรัชกาลที่ 3 ถึง รัชกาลที่ 7 เป็นการปรับเปลี่ยนให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบศิลปะและความนิยมแบบตะวันตกอย่างมีนัยยะสำคัญ ถึงแม้จะเป็นการสร้างโดยมีพื้นฐานทางวัฒนธรรมอันเป็นท้องถิ่นสยามก็ตาม ส่วนการกลับไปให้ความสำคัญศิลปกรรมในอดีตปรากฏเพียงการจำลองสร้างและการบูรณปฏิสังขรณ์ตามแบบอย่างเท่านั้น

สุโขทัยในอุดมคติ : แนวความคิดและบริบททางสังคมการเมืองที่ส่งผลต่อการสร้างพระพุทธปฏิมา

ก.แนวความคิดและบริบททางสังคมการเมืองในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

สำหรับแนวความคิดสมัยใหม่ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่นอกจากจะต้องปรับตัวตามวัฒนธรรมตะวันตกในหลาย ๆ ด้านแล้ว การค้นหาตัวตนของสยามในอดีตผ่านการค้นคว้าจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สำคัญไม่น้อยไปกว่ากัน การค้นพบศิลาจารึก

หลักที่ 1 ถือเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำให้เกิดการตื่นตัวในการศึกษาค้นคว้าอดีตหรือประวัติศาสตร์ของไทยขึ้นตั้งแต่บัดนั้น เป็นต้นว่า เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค) ได้จัดทำพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1- 4 ขึ้นตามพระบรมราชโองการในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยเขียนเรียงลำดับเหตุการณ์ในแต่รัชกาลตามลำดับก่อนและหลัง นอกจากนี้ ยังมีในส่วนพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรงพระบรมราชาธิบายถึงวรรณคดี โบราณคดี และโบราณสถานโบราณวัตถุ ทรงเล็งเห็นความสำคัญของจารึกในการให้ความรู้เกี่ยวกับเรื่องราวของบ้านเมืองในอดีตเป็นอย่างยิ่ง

> *...ครั้งนั้นพระเจ้าศรีธรรมไตรปิฎก มีพระราชสาส์นให้ทูลเชิญไปถวายสมเด็จพระเจ้ากรุงสยาม ณ เมืองศรีสัชนาลัยสวรรคโลก ซึ่งเป็นเมืองเดิมของพระราชเทวี ขอช่างพราหมณ์มาช่วยปั้นหุ่นพระพุทธรูป เพราะเวลานั้นมีคนเล่าลือสรรเสริญช่างเมืองศรีสัชนาลัยสวรรคโลกมาก ว่าทำพระพุทธรูปได้งาม ๆ ดี ๆ ...*[9]

ในทางกลับกัน การศึกษาอดีตและค้นหาตัวตนของสยาม หาได้เกิดขึ้นเพียงจุดประสงค์เดียวเท่านั้น การเขียนโครงเรื่องประวัติศาสตร์ถูกผลิตมาเพื่อตอบสนองต่ออุดมการณ์ทางการเมืองของการสร้างชาติ เพื่อดึงอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลางด้วยการอธิบายเรื่องราวทั้งหมดของสยามขึ้นมาใหม่ ความพยายามที่จะเชื่อมโยงเรื่องราวระหว่างอาณาจักรต่าง ๆ จึงทำให้รอยต่อทางประวัติศาสตร์ประสานกันอย่างแนบสนิทเป็นหนึ่งเดียว การจัดลำดับโซ่ประวัติศาสตร์ของรัฐสยาม จึงนับแต่สุโขทัย อยุธยา ธนบุรี และสืบเนื่องมาจนรัตนโกสินทร์เป็นสำคัญ[10]

ครั้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 กระบวนการเปลี่ยนแปลงทางความคิดในด้านต่าง ๆ เป็นผลจากการรับอิทธิพลตะวันตกโดยตรง ซึ่งบริบทของการปรับตัวนั้นทำให้การเสด็จประพาสยุโรปในครั้งแรกนำมาซึ่งความเปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นอย่างไพศาลแก่สยามในทุก ๆ มิติ ก่อเกิดความทันสมัยอย่างทัดเทียมกับอารยประเทศ

สำหรับด้านศิลปกรรม พระองค์ทรงนำเข้าทั้งนายช่างวิศวกร สถาปนิก จากยุโรปเข้ามารับราชการในสยาม เพื่อทำหน้าที่ในการออกแบบสร้างพระราชวัง พระที่นั่ง พระตำหนัก อาทิ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พระที่นั่งอนันตสมาคม พระบรมรูป ฉายพระบรมฉายาลักษณ์ เขียนภาพพระบรมสาทิสลักษณ์ ตลอดจนนำเข้าศิลปกรรมแบบสำเร็จรูปที่ไม่ได้ผสมความเป็นท้องถิ่นหรือความเป็นไทยใด ๆ เข้าไปอย่างพระบรมรูปทรงม้า จึงทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างรูปแบบศิลปกรรมแบบตะวันตก-สยาม จนกลายเป็นศิลปะแบบ "ลูกครึ่ง" ยังผลไปทั่วทุกอณูของวงการศิลปะสยามตามทัศนคติของชนชั้นนำในขณะนั้นอย่างไม่ต้องสงสัย สิ่งเหล่านี้จึงเป็นตัวแทนแห่งความทันสมัยของสยามที่กำลังพัฒนาไปสู่ความเป็นศิวิไลซ์อย่างแท้จริง ในขณะที่การสืบทอดศิลปกรรมแบบท้องถิ่นจารีตสยามกลับได้รับความสำคัญลดลงตามลำดับ

---

9. พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ตำนานพระพุทธชินราช พระพุทธชินศรี และพระศรีศาสดา," ใน *ที่ระลึกงานศพคุณปุ้ย อิศรางกูร ณ อยุธยา* (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2496), 6-7.
10. โสภา ชานะมูล, *"วาทกรรมเรื่อง "ชาติไทย" ของปัญญาชนหัวก้าวหน้า ระหว่าง พ.ศ. 2490–2505"* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 23-28.

กระทั่งรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ศิลปกรรมแบบท้องถิ่นจารีตสยามจึงได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาอย่างเด่นชัด ด้วยการเป็นหนึ่งในเครื่องมือสำคัญเพื่อรองรับแนวคิดชาตินิยมตามแนวพระราชดำริ โดยที่พระองค์ทรงเริ่มต้นปลุกความสนใจให้พสกนิกรซาบซึ้งกับสมบัติที่เราประเมินคุณค่าต่ำมาตลอดเวลาตั้งแต่รัชกาลก่อน นั่นคือ ศิลปะสยามทุกรูปแบบ โดยการนำเอาประวัติศาสตร์ภายในชาติเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความภาคภูมิใจและร่วมมือร่วมใจกันที่จะสร้างความเป็นหนึ่งเดียวและทรงโปรดเกล้าฯ จัดตั้งกรมศิลปากรขึ้นในปี พ.ศ. 2455 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทำนุบำรุงและพัฒนาศิลปะและงานฝีมือของประเทศภายใต้บังคับเดียวกันและจัดเผยแพร่งานฝีมือช่างไทยให้รู้จักกันโดยทั่วไป ตลอดจนตำหนิติเตียนต่อวัฒนธรรมจากตะวันตกอย่างชัดเจน

> *"...เราทั้งหลายมีความเป็นไทยของเราเองอันเป็นสิ่งซึ่งสง่างามอยู่แล้ว ความเป็นไทยอย่างนี้แหละเราทั้งหลายพึงหวังสงวนไว้ให้ถาวรวัฒนาจนกว่าจะสิ้นดินฟ้า" และ "โคลนติดล้อแห่งความเจริญของชาติเราก้อนที่หนึ่งและก้อนที่ร้ายที่สุดนั้นก็คือ การเอาอย่างโดยไม่ตริตรอง"*[12]

อย่างไรก็ดี อุดมการณ์ชาตินิยมตามแนวพระราชดำริส่งผลทำให้เกิดการย้อนกลับไปสร้างงานศิลปกรรมแบบจารีตประเพณีหรือตามแบบแผนของศิลปะโบราณสยาม ซึ่งสะท้อนออกมาในกลุ่มงานสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในรัชสมัยของพระองค์ ซึ่งล้วนมีรูปแบบที่แสดงถึงแรงบันดาลใจจากอดีตโดยเฉพาะต้นเค้าจากสุโขทัย[13] อีกทั้งยังปรากฏการบูรณปฏิสังขรณ์พระพุทธรูปที่ได้มาจากเมืองศรีสัชนาลัย คราวเสด็จประพาสหัวเมืองเหนือ ครั้งยังทรงดำรงพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร อันมีพุทธลักษณะต้องตามพระราชหฤทัย ซึ่งองค์พระเหลือเพียงแต่พระเศียร พระหัตถ์ข้างหนึ่ง และพระบาท จึงอัญเชิญลงมายังกรุงเทพฯ ครั้นเมื่อได้เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติแล้ว จึงโปรดฯ ให้ช่างทำการปั้นหุ่นสถาปนาขึ้นให้บริบูรณ์เต็มองค์ โดยมีพระอัฏฐารส พระพุทธรูปศิลปะสุโขทัยเป็นต้นแบบ ก่อนจะเชิญไปประดิษฐานยังพระวิหารพระปฐมเจดีย์ ต่อมาถวายพระนามว่า "พระร่วงโรจน์ฤทธิ์ ศรีอินทราทิตย์ธรรโมภาสมหาวชิราวุธราชบูชนียบพิตร์" นอกจากนี้ ยังทรงพระราชนิพนธ์ "เที่ยวเมืองพระร่วง" ขึ้น ซึ่งเป็นการย้ำชัดถึงความสำคัญของสุโขทัยในพระราชดำริของพระองค์อีกประการ

> *...ไม่ช้าถนนพระร่วงจะสูญจริง ๆ จะไม่มีใครชี้ได้ถูกอีกต่อไปว่าอยู่ตรงไหน และพยานแห่งความเจริญรุ่งเรืองของชาติไทยเราในโบราณกาลก็จะหมดไปอีกอย่างหนึ่ง...*[14]

กล่าวอย่างถึงที่สุด สิ่งที่พระองค์ทรงกระทำนั้นเป็นการสะท้อนและบ่งชี้ให้เห็นถึงพระราชนิยมที่มีต่อศิลปะสุโขทัยอย่างลึกซึ้ง อีกทั้งทรงใช้ประวัติศาสตร์สุโขทัยในการยืนยันว่า "ชาติไทย" มีความเจริญทั้งทาง "ฝีมือและความคิด" มาแต่โบราณ สามารถสร้างสรรค์ผลงานอันมีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของตน[15] ผ่านงานพระราชนิพนธ์ต่าง ๆ ของพระองค์ และกล่าวโดยสรุปได้ว่า สาระของ "ความเป็นไทย" ในรัชสมัยของพระองค์ มีพื้นฐานทางความคิดโดยมีสุโขทัยเป็นเป้าหมายในอุดมคติอย่างไม่ต้องสงสัย

---

12. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, "ลัทธิเอาอย่างและโคลนติดล้อ," ใน *ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงอนุการรัชฎ์พัฒน์* (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2506), 13.
13. กฤษกนก ลิมวัฒนานนท์ชัย, "พระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อการก่อรูปของงานสถาปัตยกรรมแบบ "รักชาติ" ในรัชสมัย (พ.ศ. 2453–2468)," *Veridian E-Journal* ปีที่ 7, ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม – สิงหาคม 2557): 1376.
14. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, *เที่ยวเมืองพระร่วง* (กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2526), 31-32.
15. สายชล สัตยานุรักษ์, "การสถาปนาความหมาย"ชาติไทย" และ "ความเป็นไทย" โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว," *วารสารมนุษยศาสตร์สาร* ปีที่ 14, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2555): 15-16.

ข.แนวความคิดและบริบททางสังคมการเมืองในช่วงหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง

เมื่อก้าวเข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวต่อรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล บรรยากาศทางการเมืองอยู่ภายใต้ความกดดันทั้งภายในและภายนอก เป็นยามยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงโดยแท้จริง เริ่มตั้งแต่เหตุการณ์ในปี พ.ศ. 2475 ส่งผลให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติ นับว่าเป็นการเปลี่ยนจุดศูนย์กลางแห่งขั้วอำนาจจากพระมหากษัตริย์มาสู่ประชาชน ทำให้แนวความคิดเรื่อง ความสามารถทางปัญญาของมนุษย์ เสรีภาพ และความเท่าเทียมกลายเป็นอุดมการณ์ร่วมใหม่แห่งรัฐ

การสร้างความชอบธรรมและสิทธิธรรมภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจึงเกิดขึ้นผ่านกลไกทางสังคมและวัฒนธรรม ด้วยการสร้างมาตรฐานของวัฒนธรรมแบบใหม่ขึ้นมาเพื่อลดทอนความสำคัญของวัฒนธรรมเก่าที่อิงอยู่กับความเป็นจารีตและกลุ่มอำนาจเดิมหรือสถาบันพระมหากษัตริย์ โดยผลักให้อยู่ในสถานะของความล้าสมัย ชนชั้นนำกลุ่มใหม่ (คณะราษฎร) จึงเข้ามามีบทบาทต่อการให้ความสำคัญและค้ำชูศิลปะแขนงต่าง ๆ แทนที่ราชสำนักอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งจะเริ่มปรากฏบทบาทชัดเจนในสมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม โดยเฉพาะช่วงทศวรรษ 2480 และระหว่างเข้าสู่สงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2485–2487) ผ่านการออกรัฐนิยม เพื่อควบคุมจัดการเกี่ยวกับรูปแบบการปฏิบัติทางวัฒนธรรมของประชาชนภายใต้บังคับเดียวกัน พร้อมทั้งมีบทลงโทษสำหรับผู้ไม่ปฏิบัติตามโดยหวังว่าการปฏิวัติทางวัฒนธรรมตามแผนการสร้างชาติของรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม จะนำไปสู่ "ประเทศสยามใหม่" หรือ "ไทยใหม่" ตามลำดับ

การสร้างโครงเรื่องของประวัติศาสตร์ไทย และการแสวงหา "อัตลักษณ์ไทย" สมัยใหม่เป็นผลมาจากความเคลื่อนไหวในทศวรรษ 2480 ถึง 2490 โดยมีหลวงวิจิตรวาทการเป็นหัวแรงสำคัญในการสร้าง "วัฒนธรรมแห่งชาติ" ผ่านการนิพนธ์งานเขียนประเภทประวัติศาสตร์ นวนิยาย บทเพลงและบทละคร เพื่อกำหนดทิศทางของสังคมไทย แต่ในทางตรงกันข้ามกลับไม่พบความแตกต่างกับการเขียนโครงเรื่องประวัติศาสตร์ชาติกับแนวคิดชาตินิยมและการสร้างความเป็นไทยในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองแต่อย่างใด ทั้งยังมีการหยิบยืมบทพระราชนิพนธ์ "เที่ยวเมืองพระร่วง" มาดัดแปลงเป็นเพลงประกอบละครที่มีท่วงทำนองอันปลุกใจ และมักใช้ใจความสำคัญในการเล่าประวัติศาสตร์เป็นเรื่องวีรบุรุษวีรสตรีผู้กอบกู้แผ่นดินจากศัตรูและยังคงไว้ซึ่งการลำดับยุคสมัยที่เรียงลำดับต่อเนื่องกัน จึงทำให้เกิดความพยายามในการทำให้ประวัติศาสตร์แห่งชาติสอดคล้องกับนโยบายรัฐนิยม เพื่อสร้าง "อัตลักษณ์ไทย" โดยไม่จำเป็นต้องแสวงหาวิธีการ หรือตามอย่างวัฒนธรรมอื่นใด โดยเฉพาะรูปแบบศิลปกรรม

> *เราจะไม่พูดว่าเราต้องช่วยกันสร้างชาติให้ถึงอารยประเทศชาตินั้นชาตินี้อีกต่อไป ทั้งนี้เพราะไทยเป็นอารยประเทศแล้ว เราจะร่วมมือกันสร้างตัวเรา สร้างประเทศเรา สร้างชาติเราให้วัฒนาถาวรตามหลักไทยอารยธรรมในเอเชียนี้ ตลอดไปชั่วฟ้าดินสลาย*[16]

16. หจช.ศธ. 0701.29/4 ปาฐกถาเรื่อง "รัฐนิยม". อ้างถึงใน *นครินทร์ เมฆไตรรัตน์, ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมือง ในการปฏิวัติสยาม 2475* (นนทบุรี : ฟ้าเดียวกัน, 2560): 287.

วัฒนธรรมสุโขทัย จึงกลายเป็นสิ่งที่หลวงวิจิตรวาทการได้หยิบฉวยมาใช้อย่างไม่ต้องสงสัย เพราะการสร้างมโนสำนึกหรือจินตภาพของ "ความเป็นไทย" ผ่านภาพลักษณ์ความงดงามของวัฒนธรรมสุโขทัยได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แล้วเป็นอย่างช้า

> *...เหตุใดพ่อขุนรามคำแหงจึงโปรดสร้างพระพุทธรูปเดินมากกว่าแบบอื่น ข้อนี้จะอธิบายอย่างอื่นไม่ได้ นอกจากว่า พระนิสสัยของพ่อขุนรามคำแหงเองเป็นผู้ที่อยู่นิ่งไม่ได้ และทรงถือความขยันขันแข็งเป็นความสำคัญยิ่งสำหรับคนและชาติ ทรงมีความคิดในทางก้าวหน้าอยู่ทุกขณะ การสร้างพระพุทธรูปเดินไว้มาก ๆ ก็เพื่อให้คนบูชาความขยันขันแข็งและความก้าวหน้า นอกจากพระพุทธรูปเดิน ก็มีพระพุทธรูปยืน เช่น พระอัฏฐารส ซึ่งสอนใจถึงอุฏฐานะสัมปทา ความขยันหมั่นเพียรและความไม่ประมาท หากเป็นพระนั่งก็มีแต่แบบปางมารวิชัย ซึ่งสอนให้ต่อสู้เอาชนะ...*[17]

แนวคิดของหลวงวิจิตรวาทการจึงเป็นการสืบทอดดำเนินรอยตามเสียมากกว่าการรื้อใหม่อย่างชัดเจน และในทำนองเดียวกันคือ สิ่งที่บ่งชี้ให้เห็นว่า การสถาปนาและสร้างแนวความคิด "ความเป็นไทย" ของชนชั้นนำสยามตั้งแต่สมัยก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นมีความมั่นคงและแข็งแรงมากเพียงใด จึงทำให้ลักษณะของแนวความคิดและอุดมคติในแง่ของ "ความเป็นไทย" ที่เกิดขึ้นทั้งก่อนและหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้นแทบจะไม่มีความแตกต่างกันเท่าใดนัก

ศิลป์ พีระศรี : "เก่ากับใหม่" รูปแบบศิลปกรรมในพระพุทธปฏิมาสมัยปัจจุบัน

ในช่วงทศวรรษ 2480 เป็นต้นมา บทบาทของศิลป์ พีระศรี เพิ่มมากขึ้นอย่างชัดเจน ตั้งแต่จอมพล ป. พิบูลสงคราม ก้าวสู่ตำแหน่งนายกรัฐมนตรี ด้วยการเปลี่ยนบทบาทจากประติมากรในราชสำนักสู่การทำหน้าที่เป็นประติมากรและผู้ควบคุมแผนงานสำหรับการก่อสร้างอนุสาวรีย์ต่าง ๆ อาทิ อนุสาวรีย์ประชาธิปไตย อนุสาวรีย์ชัยสมรภูมิ พระบรมราชานุสาวรีย์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า สมเด็จพระเจ้าตากสิน และสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ควบคู่ไปกับวางรากฐานความรู้สำหรับศิลปะสมัยใหม่ให้กับประเทศไทยและรัฐบาล โดยร่วมกันกับปัญญาชนในสมัยนั้นจัดตั้งโรงเรียนประณีตศิลปกรรมขึ้นในปีพ.ศ. 2477 และยกระดับขึ้นเป็นมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2486 เพื่อตอบสนองอุดมการณ์ตามแนวทางของรัฐที่ให้ความสำคัญกับนโยบายศิลปวัฒนธรรมเป็นพิเศษ และพัฒนาภาพลักษณ์ของชาติไปสู่ความเป็นสมัยใหม่อย่างสากล

การสร้างความเจริญแบบตะวันตกโดยรักษาความสืบเนื่องหรือมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมของไทยเอาไว้ตามแนวคิดของรัฐบาลขณะนั้น ประกอบกับการสอดรับองค์ความรู้ทางศิลปะตะวันตกของศิลป์ พีระศรี จึงทำให้รูปแบบศิลปกรรมนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลง

แต่เมื่อก้าวเข้าสู่ทศวรรษ 2490 เกิดการหวนกลับไปให้ความสำคัญกับอดีตของไทยอีกครั้ง โดยที่กระแสแนวความคิดในการอนุรักษ์ ประเพณี และศิลปวัฒนธรรม ได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาควบคู่กับความสนใจในประวัติศาสตร์ชาติไทย มีการดำเนินการขุดค้นทางโบราณคดี และบูรณะโบราณสถานอย่างแข็งขัน

17. หลวงวิจิตรวาทการ, *ปาฐกถาเรื่อง "วัฒนธรรมสุโขทัย" แสดงที่กรมการโฆษณาการ วันพุธที่ 6 มีนาคม 2482* (ม.ป.ม. : กรมการโฆษณา, 2482), 6-7.

เป็นความพ้องต้องกันกับความคิดของ ศิลป์ พีระศรี ที่ไม่ต้องการให้ศิลปินเดินตามอย่างตะวันตกมากเกินไป โดยลืมภูมิหลังของชาติตน

> *...ข้าพเจ้าขอย้ำว่า ศิลปะของยุโรปจะมีความโลดโผนเป็นอย่างไรก็ตาม ไม่เป็นสิ่งที่ควรเป็นที่สนใจของเรา แต่ทว่าประเทศไทยก็เหมือนกับประเทศอื่น ๆ ในโลก ย่อมได้รับวัฒนธรรมชนิดสากลล้นไหลเข้ามาเรื่อยไม่ขาดสาย เพราะฉะนั้นจึงอาจเป็นผลกระทบกระเทือนมาถึงศิลปของเราด้วย และศิลปินของเราบางคน อาจตกเป็นเหยื่อแห่งความหลงผิดในศิลปะเลอสมัยนี้ก็ได้...*[18]

การแนะนำและตักเตือนของศิลป์ พีระศรี โดยให้ศิลปินได้ตระหนักถึงความสำคัญของศิลปกรรมในอดีต ที่จะสามารถนำมาเป็นแรงบันดาลใจต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะ และสามารถสร้างได้ดีเทียบเท่ากับประเทศอื่น ๆ อย่างไม่น้อยหน้า ข้อคิดเห็นในลักษณะเช่นนี้ของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีปรากฏมาแล้วในงานเขียนเรื่อง ประติมากรรมไทย (พ.ศ. 2480) ซึ่งกล่าวยกย่องศิลปะสุโขทัยว่ามีความงดงามเทียบเท่ากับศิลปะกรีกสมัยยุคคลาสสิก

> *เมื่อมองดูรูปประติมากรรมของสุโขทัย สวรรคโลก และพิษณุโลก จะละเว้นเสียไม่ได้ที่จะเอาไปเปรียบเทียบกับรูปประติมากรรมสมัยคลาสสิกของกรีก ...ศิลปินกรีกสมัยคลาสสิกกับนักประติมากรสุโขทัยมีลักษณะความคิดเห็นร่วมกันในการสำแดงรูปแห่งร่างมนุษย์ที่มีลักษณะง่ายๆ เท่าที่จะทำได้ และนำเอาอุดมคติทางจิตใจอันสูงสุดเข้าไปชำแรกอยู่ในรูปนั้น*[19]

สำหรับความสนใจศิลปะสุโขทัยของศิลป์ พีระศรี ปรากฏอยู่เสมอมาในการพรรณนาถึงพระพุทธรูปที่ท่านเองยกย่องว่า มีความงามเหนือกว่าพระพุทธรูปสมัยอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระพุทธรูปลีลา ศิลปะสุโขทัย ประดิษฐานที่ระเบียงรอบพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตรฯ

> *...พระพุทธรูปปางลีลาสมัยสุโขทัยมีการแสดงออกเป็นพิเศษของศิลปินสมัยนั้น และการสร้างพระพุทธรูปแบบนี้ ศิลปินได้ประสบความสำเร็จในฝีมือการเนรมิตงานศิลปะชั้นสูงโดยแท้ เมื่อได้เห็นพระพุทธรูปปางลีลาอันประณีตงดงามเหล่านี้เราจะบังเกิดความรู้สึกเหมือนหนึ่งว่าพระพุทธองค์กำลังเสด็จดำเนินไปเบื้องหน้าอย่างแช่มช้อยพร้อมด้วยอาการกรีดของนิ้วพระหัตถ์ ซึ่งแสดงเป็นสัญลักษณ์ของพระธรรมจักร ที่พระบรมศาสดาทรงมุ่งพระทัยประกาศพระธรรมคำสั่งสอน พระสรีระกายเล่าก็เต็มไปด้วยอาการอ่อนหวานนุ่มนวลที่สุด ส่วนพระวรกายที่ทรงเอี้ยวนิด ๆ ไปทางด้านข้างนั้น แสดงให้เห็นว่ากำลังอยู่ในท่าย่างพระบาท...*[20]

---

18. ศิลป์ พีระศรี, แปลโดย พระยาอนุมานราชธน, "สำรวจวิจารณ์ศิลปปัจจุบันในยุโรปเกี่ยวเนื่องกับศิลปะไทย," *ศิลปากร* ปีที่ 4, ฉบับที่ 1 (มิถุนายน 2493): 43.
19. ศิลป์ พีระศรี, *ประติมากรรมไทย* (พระนคร : กรมศิลปากร, 2490), 38-39.
20. Silpa Bhirasri, *An Appreciation of sukhothai Art* (Bangkok: the fine arts department, 1962), P.6.

นอกจากนี้ ข้อคิดเห็นของศิลป์ พีระศรี ยังมีความสอดคล้องกับ "ความเป็นไทย" ตามแนวการศึกษาทางประวัติศาสตร์ชาติไทยที่มีการสถาปนาขึ้นมาตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ โดยนัยแล้ว การที่ศิลป์ พีระศรี มีความเห็นตามที่กล่าวมาเป็นสิ่งสะท้อนที่ชี้ให้เห็นถึงความมั่นคงและทรงพลังในการปลูกฝังและส่งผ่านความคิดจิตสำนึกแห่งความเป็นไทยของชนชั้นนำได้อย่างแท้จริงอีกประการหนึ่ง

> *ศิลปินสมัยสุโขทัยได้บรรจุลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของชนชาติไทยไว้ในงานประติมากรรมของตนเอง ซึ่งลักษณะของเชื้อชาติเหล่านี้ได้ถ่ายทอดจากงานประติมากรรมมาสู่งานจิตรกรรมอีกต่อหนึ่งด้วย (...) เพราะว่าศิลปินปัจจุบันนั้น จะโดยจิตสำนึกหรือปราศจากจิตสำนึกก็ตาม ได้ยอมรับเอาความบันดาลใจจากศิลปแห่ง "ยุคทอง" ของเราไว้ เรื่องนี้ไม่เกี่ยวกับความรู้สึกของการลอกเลียนแบบหรือความปรารถนาที่จะเนรมิตศิลปะในลัทธินิยมการฟื้นฟูศิลปของยุครุ่งเรืองแต่อย่างใด หากแต่เป็นดังที่กล่าวมาแล้วว่าเป็นเพราะศิลปินสมัยสุโขทัยได้ประทับลักษณะที่แท้จริงของชนชาติไทย ลงไว้ในศิลปของตน และลักษณะของเชื่อชาติดังกล่าวจะดำรงคงอยู่ชั่วนิรันดร...อิทธิพลอันยิ่งใหญ่ของศิลปะสุโขทัยนั้น มีอยู่ทั่วไปในแบบอย่างอื่น ๆ ของศิลปะไทย ซึ่งอาจสังเกตเห็นได้จากพระพุทธรูปในภาคเหนือและสมัยในอยุธยาด้วย...*[21]

ดังนั้น การที่รูปแบบศิลปกรรมที่ผสมผสานระหว่าง "เก่ากับใหม่" ในผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อย่าง พระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ จึงมีรูปแบบศิลปกรรมที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะสุโขทัยอย่างชัดเจน

นอกจากนี้ ยังปรากฏอิทธิพลทางแนวความคิดและรูปแบบศิลปกรรมต่อไปในกลุ่มพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกันและตลอดรัชสมัยรัชกาลที่ 9 เป็นสำคัญ ทั้งในส่วนผลงานของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี เอง อย่างพระพุทธรูปปางสมาธิ ประดิษฐานที่วัดไทยพุทธคยา จัดสร้างในวาระกึ่งพุทธกาล เช่นเดียวกันกับพระศรีศากยะทศพลฯ โดยมีนายพิมาน มูลประมุข เป็นผู้ปั้นขยายแบบและก็คงได้รับอิทธิพลและสืบทอดแนวความคิดของ "ครู" ต่อมา ซึ่งไปปรากฏในการออกแบบสร้างพระพุทธรูปประจำพระชนมวารรัชกาลที่ 8 อีกทั้งผลงานของกลุ่มลูกศิษย์ที่ได้นำเพียงแนวคิดมาสร้างสรรค์โดยใช้วิธีการหยิบยืมรูปทรงองค์ประกอบของศิลปกรรมในอดีต เช่น ผลงาน"ขลุ่ยทิพย์", "ดินแดนแห่งความยิ้มแย้ม", "แม่" ของเขียน ยิ้มศิริ, ผลงาน "รำมะนา" ของชิต เหรียญประชา, ผลงาน "นางฟ้าแห่งนครวัด" ของประสงค์ ปัทมานุช, ผลงาน "วงกลม" ของสิทธิเดช แสงหิรัญ, ผลงาน "คิด" ของ ชลูด นิ่มเสมอ ก่อเกิดเป็นกลุ่มศิลปินที่มีความนิยมในการสร้างสรรค์ศิลปะแบบประเพณีนิยม ซึ่งได้ส่งอิทธิพลมาสู่ศิลปินรุ่นหลังอย่าง เข็มรัตน์ กองสุข และ นนทิวรรธน์ จันทนะผะลิน ตลอดจนการนำไปสู่การจำลองโดยทั่วไปของประชาชนและวัดต่าง ๆ ในปัจจุบัน เช่นพระประธานประจำพุทธมณฑลอีสาน จ.ขอนแก่น, "สมเด็จพระพุทธสมณโคดม บรมศาสดา" พุทธมณฑลวัดบ้านตาเสา จ.บุรีรัมย์, พระพุทธนวมินทรมงคลลีลาทวินคราภิรักษ์ ภูคกงิ้ว จ.เลย, สมเด็จพระมงคลมุนีไพรีพินาศศาสดาจารย์ วัดเขาสุกิม จ.จันทบุรี, พระพุทธลีลาธรรมภิมุขสุขสถิต วัดธรรมาภิมุข (ไร่ป่า) จ.ตราด, พระพุทธชัยมงคลมุนีไพรีพินาศธรรมธารา วัดป่าธรรมธารา จ.กำแพงเพชร เป็นอาทิ

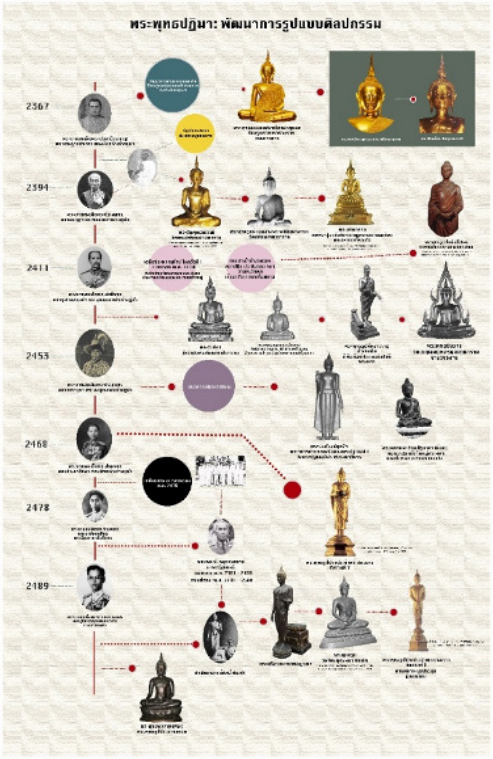
21. ศิลป์ พีระศรี, "ศิลปะสุโขทัย," ใน *ศิลปะวิชาการ* (กรุงเทพฯ : มูลนิธิ ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี อนุสรณ์, 2546), 261-281.

จึงอาจกล่าวได้ว่า การนำเสนอรูปแบบเก่าตามแบบแผนศิลปะสุโขทัยอันเป็นรูปแบบในอุดมคติสำหรับการสร้างพระพุทธปฏิมาดังกล่าวของศิลป์ พีระศรี จะกลายเป็นจุดเริ่มต้นของการย้อนกลับไปนำเอารูปแบบศิลปกรรมในอดีตมาสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งปรากฏโดยทั่วไปทุกภูมิภาคและตลอดรัชสมัยรัชกาลที่ 9 และรัชกาลที่ 10 อย่างสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะทางด้านแนวความคิดหรือรูปแบบศิลปกรรมก็ตาม

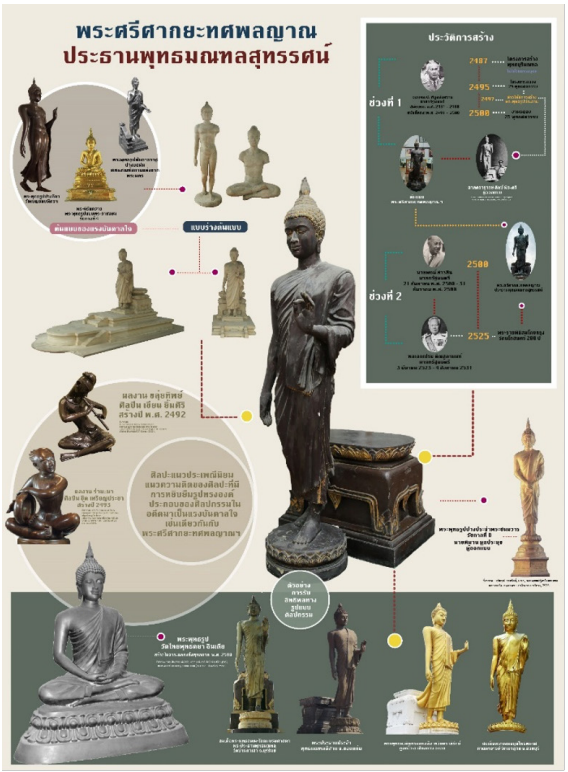
บทสรุป

จากการวิเคราะห์ รูปแบบศิลปกรรมของพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์ พบว่า เกิดการปรับเปลี่ยนและผสมผสานทางรูปอันเป็นอุดมคติของศิลปกรรมไทยในอดีตอย่างสุโขทัยและพระพุทธปฏิมาตามแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประกอบกับรูปแบบศิลปกรรมที่เกิดการรับอิทธิพลแนวความคิดของตะวันตกในเชิง "สัจนิยม" เข้าด้วยกัน ก่อเกิดเป็นรูปแบบอย่างใหม่ขึ้นในศิลปะรัตนโกสินทร์ สมัยรัชกาลที่ 9 เป็นสำคัญ อีกทั้งปรากฏความสัมพันธ์กับการสถาปนาและสร้าง "ความเป็นชาติสยาม/ไทย" ผ่านแนวคิดชาตินิยม อันเป็นบริบททางสังคมประการหนึ่งที่เกิดขึ้นตั้งแต่รัชสมัยรัชกาลที่ 4 และสืบเนื่องต่อมาจนถึงปัจจุบัน เพื่อดึงอำนาจเข้าศูนย์กลาง การเรียงร้อยให้ประวัติศาสตร์ชาติไทยเริ่มต้นที่สุโขทัย ส่งผลให้อุดมคติของคนในชาติมีประสบการณ์และความทรงจำร่วมในมิติแห่งวัฒนธรรมสุโขทัย และการนำเสนอรูปแบบอันอุดมคติในพระศรีศากยะทศพลญาณฯ คือ หมุดหมายสำคัญของการเริ่มต้นการย้อนกลับไปนำรูปแบบศิลปกรรมในอดีตมาเป็นแรงบันดาลใจสำหรับการสร้างงานศิลปะโดยเฉพาะพระพุทธปฏิมาตลอดรัชสมัยรัชกาลที่ 9 และสืบเนื่องมาในรัชกาลที่ 10

ภาพที่ 1 แผนภาพแสดงพัฒนาการทางด้านรูปแบบของพระพุทธรูปลีลา
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 2 แผนภาพพัฒนาการรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธปฏิมาแห่งยุครัตนโกสินทร์ (รัชกาลที่ 3-9)
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 3 แผนภาพแสดงการสร้างพระศรีศากยะทศพลญาณ ประธานพุทธมณฑลสุทรรศน์
ที่มา : ผู้วิจัย

บรรณานุกรม

กฤษกนก ลิมวัฒนานนท์ชัย. "พระราชดำริในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อการก่อรูปของงานสถาปัตยกรรมแบบ "รักชาติ" ในรัชสมัย (พ.ศ. 2453 – 2468)." *Veridian E-Journal*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 2 (พฤษภาคม–สิงหาคม 2557): 1365-1384.

จีราวรรณ แสงเพ็ชร์. *ศิลปะไทย เรียนให้รู้ ดูให้เข้าใจ*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

ชื่นสุข กาญจนภิญโญวงศ์. *"พระพุทธปฏิมาสมัยรัชกาลที่ 3-รัชกาลที่ 5 : การเปลี่ยนแปลงคติการสร้างและรูปแบบศิลปกรรม."* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

ถนอมจิต มีชื่น. *"จอมพล ป. พิบูลสงครามกับงานฉลอง 25 พุทธศตวรรษ (2495 - 2500)."* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533.

ทรงสวรรค์ นิลกำแหง, นางสาวพรรณี สุนทรโยธี และนางสุรีรัตน์ วงศ์เสงี่ยม. *จดหมายเหตุการณ์สร้างพระพุทธรูปและประธานพุทธมณฑล*. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2525.

นครินทร์ เมฆไตรรัตน์. *ความคิด ความรู้ และอำนาจการเมือง ในการปฏิวัติสยาม 2475*. นนทบุรี : ฟ้าเดียวกัน, 2560.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. "ตำนานพระพุทธชินราช พระพุทธชินศรี และพระศรีศาสดา." ใน *ที่ระลึกงานศพคุณปุ้ย อิศรางกูร ณ อยุธยา*. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2496.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. "พระราชปรารภเรื่องพระพุทธชินราช." ใน *ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงกลิ่น พิษณุโลกาธิบดี บัว*. พระนคร : โสภณพิพรรฒธนากร, 2465.

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. *พระราชหัตถเลขา พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีไปมากับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส*. พระนคร : โสภณพิพรรฒธนากร, 2472.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. *เที่ยวเมืองพระร่วง*. กรุงเทพฯ : พระจันทร์, 2526.

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว. "ลัทธิเอาอย่างและโคลนติดล้อ." ใน *ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ หลวงอนุการรัชฎ์พัฒน์*. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2506.

ราม วัชรประดิษฐ์. *"พัฒนาการของประวัติศาสตร์ชาติในประเทศไทย พ.ศ. 241–2487."* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. *พระพุทธรูปในประเทศไทย : รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย*. กรุงเทพฯ : สมาพันธ์, 2556.

ศิลป์ พีระศรี. "ศิลปะสุโขทัย." ใน *ศิลปะวิชาการ*, 261-282. กรุงเทพฯ : มูลนิธิศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรีอนุสรณ์, 2546.

ศิลป์ พีระศรี. แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. "สำรวจวิจารณ์ศิลปปัจจุบันในยุโรปเกี่ยวเนื่องกับศิลปะไทย." *ศิลปากร*, ปีที่ 4 ฉบับที่ 1 (มิถุนายน 2493): 33-45.

ศิลป์ พีระศรี. แปลโดย พระยาอนุมานราชธน. *ประติมากรรมไทย*. พระนคร : กรมศิลปากร, 2490.

สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. *สาส์นสมเด็จ. เล่มที่ 17*, กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, 2505.

สันติ เล็กสุขุม. *ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา*. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544.

สายชล สัตยานุรักษ์. "การสถาปนาความหมาย ชาติไทย และ ความเป็นไทย." โดยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว." *มนุษยศาสตร์สาร*, ปีที่ 14 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม–ธันวาคม 2555): 1-31.

สุธี คุณาวิชยานนท์. *จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2535.

โสภา ชานะมูล. *"วาทกรรมเรื่อง "ชาติไทย" ของปัญญาชนหัวก้าวหน้า ระหว่าง พ.ศ. 2490– 2505."* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. *พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง*. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2535.

หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. *ศิลปกรรมในประเทศไทย ภูมิหลังทางปัญญา–รูปแบบทางศิลปกรรม.* กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2558.

หลวงวิจิตรวาทการ. *ปาฐกถาเรื่อง "วัฒนธรรมสุโขทัย." แสดงที่กรมการโฆษณาการ วันพุธที่ 6 มีนาคม 2482.* ม.ป.ท. : กรมการโฆษณา, 2482.

Silpa Bhirasri. *An Appreciation of sukhothai Art.* Bangkok: the fine arts department, 1962.

วงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ
THE BAND OF BANG KHUN PHROM PALACE FROM GRAMOPHONE RECORDS

วัศการก แก้วลอย*VASSAKAROK KAEWLOY*

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ คือ 1. เพื่อศึกษาประวัติและบริบทการบันทึกเสียงวงดนตรี วังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ 2. เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรีของวงดนตรี วังบางขุนพรหม และ3. เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ ได้แก่ การศึกษาทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การลงภาคสนาม เพื่อเก็บข้อมูลแผ่นเสียง การศึกษาตราแผ่นเสียง การศึกษาข้อมูลเสียง และการวิเคราะห์ข้อมูลเสียง นำเสนอในรูปการพรรณนาวิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า การบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมได้เริ่มขึ้นครั้งแรกกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟนเมื่อปี พ.ศ. 2469-2472 พบสลากหน้าสีแดงเลือดหมู สีเขียว และสีน้ำเงิน และในปี พ.ศ. 2472 กับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย สลากสีเขียว โดย หม่อมเจริญ ควบคุมดูแลการขับร้อง และจางวางทั่ว พาทยโกศล ควบคุมดูแลวงดนตรี ทั้งนี้ มีนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงจำนวน 28 คน และมีผลงานเพลงที่ได้บันทึกเสียงจำนวน 80 รายการ ส่วนใหญ่เป็นเพลงประเภทเพลงตับ จำนวน 23 รายการ จากการศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรี พบว่า บทร้องและคำร้องมีลักษณะการเพิ่มคำ ลดคำ และเปลี่ยนแปลงถ้อยคำตามความเหมาะสม โครงทางร้องที่เด่นชัดเป็นการให้ความสำคัญกับเสียงของลูกตก ทำให้วิธีการออกเสียงคำร้องไม่ตรงกับหลักการผันเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทย โครงสร้างเพลงและการแปรทำนองเป็นไปตามแนวทางของวังบางขุนพรหมและสำนักพาทยโกศล ในขณะที่การสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการดีสโคกราฟีและดิสโคโลยีทำให้เห็นถึงปรากฏการณ์ทางดนตรีจากแผ่นเสียงจำแนกเป็นสามประเด็น คือ องค์ความรู้ด้านบทเพลง เครือข่ายนักดนตรีและยุคสมัยรุ่งเรืองของวงดนตรีวังบางขุนพรหม

คำสำคัญ : วงดนตรีวังบางขุนพรหม/ แผ่นเสียงโบราณ/ การบันทึกเสียง

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, Vassaka1984@gmail.com.
*Assistant Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, Vassaka1984@gmail.com.

Received 30/03/2563, Revised 02/06/2563, Accepted 19/10/2563

ABSTRACT

The main objectives of the study include: 1. to study history and other related contexts in the recording of the band of Bang Khun Phrom palace from gramophone records, 2. to study significant musical characteristics of the band of Bang Khun Phrom palace and 3. to provide descriptive explanation regarding musical phenomenon in relation to the band of Bang Khun Phrom palace. The research findings show that the first recording of Wang Bang Khun Phrom Music Ensemble was recorded by Parlophon brand in 1926-1929; the records were labeled in maroon, green, and blue. In 1929, the recording was done by Columbia brand in green label. The singing was supervised by Mom Jareon, whereas the music band, comprising of 28 musicians, was supervised by Jang Wang Tua Pattayakosol. In total, 80 songs were recorded; most of which, 23 songs to be exact, were Phleng Tab genre. The study of some virtuosic features show that word adding, word deduction, and word alteration were found in the lyrics. The most outstanding singing structure was "Loog-tog" (the final note in each musical phrase) leading to the nonconformity of word pronunciation to the Thai intonation principle. Music structure and melodic variation followed Wang Bang Khun Phrom and Pattayakosol musical schools. Data synthesis from discography and discology reflected some musical phenomenon derived from the study of recordings–knowledge in lyrics, network of musicians, and the glorious days of Wang Bang Khun Phrom Music Ensemble.

Keywords: The Band of Bang Khun Phrom Palace/ Gramophone Records/ Sound Recording

บทนำ

วังบางขุนพรหม ในอดีตถือได้ว่ามีความโดดเด่นและมีชื่อเสียงทางดนตรีไทยเป็นที่ยอมรับโดยทั่วกัน เหตุผลหนึ่งมาจากความสนพระทัยและแรงสนับสนุนของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (พ.ศ. 2424-2487) รวมไปถึงการเข้ามาของวงดนตรีบ้านพาทยโกศล จึงเป็นจุดเริ่มต้นการดนตรีไทยภายใต้สังกัดวงดนตรีวังบางขุนพรหมที่เด่นชัด ทั้งการประชันดนตรี การประพันธ์เพลง การสร้างเครื่องดนตรีและการสร้างเอกลักษณ์ทางดนตรี ทำให้ตลอดระยะเวลาหลายสิบปีที่วงดนตรีบ้านพาทยโกศลได้เข้ามาสู่วังบางขุนพรหม สถานที่รังสรรค์ต่อยอดงานดนตรีไทย เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เพลงแขกสาย เถา ฯลฯ

แผ่นเสียงนับเป็นผลงานและหลักฐานเชิงประจักษ์ทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหม นอกจากเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะทางดนตรีแล้ว แผ่นเสียงในฐานะวัตถุศึกษายังสามารถนำมาศึกษาเพื่อขยายความรู้ในมิติทางดนตรีให้กว้างขึ้นได้ ข้อความ หมายเลข ที่ปรากฏบนสลากแผ่นเสียงเป็นประโยชน์ต่อการทำความเข้าใจดนตรีและบริบทที่เกี่ยวข้อง ในขณะที่เนื้อหาทางดนตรีได้ศึกษาจากเสียงที่บันทึกในแผ่นเสียง การระบุชื่อ "วังบางขุนพรหม" บนสลากแผ่นเสียงได้เกิดขึ้นและเผยแพร่สู่สาธารณชนในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2469-2472 ครั้งแรกกับบริษัท Carl Lindstrom A.G. จากเยอรมัน คือแผ่นเสียงตราพาโลโฟน (Parlophon) ตราสินค้าเป็นรูปเครื่องหมายเงินปอนด์[1] และยังมีแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย (Columbia) ที่ได้บันทึกเสียงวงดนตรีหลากหลายประเภทมากขึ้น ประมาณปี พ.ศ. 2472[2] เช่น เครื่องสายขิมออแกนพิณพาทย์ (สะกดตามหน้าแผ่น) และเพลงเดี่ยว ไว้ด้วยเช่นกัน โดยบทเพลงต่าง ๆ ที่เป็นผลงานของ "วงดนตรีวังบางขุนพรหม" ที่ได้บันทึกเสียงทั้งแผ่นเสียงตราพาโลโฟนและแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย นับเป็นผลงานทางดนตรีที่ทรงคุณค่าต่อวงการดนตรีไทย อันแสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของการดนตรีในสังกัดวังบางขุนพรหมก่อนสิ้นสุดลงเนื่องจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองใน ปี พ.ศ. 2475

เมื่อย้อนมองการวิจัยที่เกี่ยวข้องเท่าที่ผ่านมาพบว่าส่วนใหญ่เน้นการวิเคราะห์เพลงหรือทางเครื่องเป็นสำคัญ เช่น งานวิจัยของ บุญช่วย โสวัตร[3] ได้ให้ความสำคัญต่อการศึกษาบริบทของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา ที่ทำให้เห็นภาพลักษณ์และบทบาททางวัฒนธรรม อันเป็นฐานรู้สู่การเข้าใจบทเพลงที่ได้ศึกษา จากที่กล่าวมาเป็นการวิเคราะห์ลักษณะสำคัญทางดนตรีที่เป็นเพลงพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต อย่างไรก็ตาม งานวิจัยที่สะท้อนภาพของวงดนตรีวังบางขุนพรหมยังอยู่ในขอบเขตที่จำกัด เนื่องจากฐานข้อมูลที่ปรากฏและความสนใจในการศึกษาวิจัย ตลอดจนกรอบของเวลาในการศึกษาจึงทำให้ประเด็นการเลือกวิธีการศึกษาวิจัยอยู่ในวงจำกัด

การวิจัยครั้งนี้ได้ใช้วิธีการศึกษาสำหรับแผ่นเสียงโบราณสองวิธีการ คือ ดีสโคกราฟี (Discography) เป็นการศึกษารายละเอียดบนสลากแผ่นเสียง และดีสโคโลยี (Discology) มุ่งเน้นศึกษาองค์ประกอบทางดนตรีจากเสียงที่บันทึก โดยได้นำแนวทางการศึกษาแผ่นเสียงของศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

1. พูนพิศ อมาตยกุล, *ลำนำแห่งสยาม* (กรุงเทพฯ : ไอไฟ สเตอริโอ, 2540), 179.
2. พูนพิศ อมาตยกุล, "คุณหญิงไพฑูรย์กับวังบางขุนพรหม," ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 56.
3. บุญช่วย โสวัตร, "*การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม*" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538), 161-164.

มาปรับใช้เพื่ออธิบายถึงประวัติและผลงานของนักดนตรี วิธีการดังกล่าวจะสามารถนำไปสู่การเชื่อมต่อเรื่องราวทางประวัติศาสตร์และบริบททางสังคมดนตรีที่เกิดขึ้น และช่วยไขความกระจ่างทางดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ที่เป็นผลงานทางดนตรีไทยของวังบางขุนพรหม ทั้งในเชิงประวัติทางดนตรี โครงสร้างของเพลง สำนวนกลอน รูปแบบการบรรเลงและลีลาการขับร้อง พร้อมกันนั้นอาจพบปัจจัยที่เป็นข้อจำกัดบางอย่างในนวัตกรรมการบันทึกเสียงที่เกิดขึ้น ณ ช่วงเวลาดังกล่าว

ด้วยประเด็นและเหตุผลที่กล่าวอ้างมานี้ นำไปสู่การศึกษาเรื่อง **"วงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ"** มุ่งศึกษาแผ่นเสียงที่เป็นผลงานดนตรีในสังกัด "วังบางขุนพรหม" เพื่อศึกษาประวัติและบริบทการบันทึกเสียง รวมทั้งศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรีทั้งทางร้องและทางเครื่อง พร้อมกับอธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นผ่านเพลงที่ทำการศึกษา โดยเชื่อว่างานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อแนวทางการศึกษาประวัติศาสตร์ดนตรีไทยที่ให้ความสำคัญต่อการศึกษาผ่านสื่อบันทึกเสียงที่เป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ทางดนตรีที่สำคัญ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและบริบทการบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ
2. เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหม ทั้งทางร้องและทางเครื่องจากแผ่นเสียงโบราณ
3. เพื่ออธิบายปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ ผู้วิจัยใช้ระเบียบการวิจัยเชิงคุณภาพตามกรอบแนวทางการศึกษาแบบดีสโคกราฟีและดีสโคโลยี เพื่อพิสูจน์ข้อคำถามที่สำคัญว่าแผ่นเสียงบอกอะไรได้บ้าง โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตด้านข้อมูล ได้คัดเลือกข้อมูลจากแหล่งข้อมูลที่เก็บรักษาไว้จากหอสมุดแห่งชาติ และอาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยราชสุดา คัดกรองเฉพาะเรื่องที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีวังบางขุนพรหม ทั้งนี้ได้คัดเพลงจากชุดแผ่นเสียงโบราณที่สมบูรณ์และสะท้อนภาพทางดนตรีได้ชัดเจนเป็นตัวเลือกในการวิเคราะห์

2. เก็บรวบรวมสาระตามรายละเอียดของเอกสาร ทำการเรียบเรียงของข้อมูล เนื้อหา สาระตลอดจนช่วงเวลาของแผ่นเสียงโบราณในเมืองไทย

3. แสวงหาผู้รู้ สอบถามและสื่อสารส่วนบุคคลกับผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นที่เกิดขึ้นกับแผ่นเสียงโบราณและบริบทที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งกลุ่มผู้เชี่ยวชาญเป็นสองกลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่หนึ่ง ผู้เชี่ยวชาญด้านแผ่นเสียงโบราณ ได้แก่ ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล นายศิขิน พงษพิพัฒน์ นางบุปผา สารมาศ Assistant Professor Dr. James Mitchell และกลุ่มที่สอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยที่ได้รับสืบทอดทางเพลงสำนักพาทยโกศล ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุตรี สุขปาน และผู้ช่วยศาสตราจารย์พรชัย ผลนิโครธ

4. ถอดเสียงดนตรีจากแผ่นเสียงที่ได้คัดกรองจากความสมบูรณ์ของทำนองและความชัดเจนของเสียง โดยแสดงเป็นโน้ตเพลงไทย (ดรมฟ) จำนวนสามรายการ ได้แก่ ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับพระนาละ และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา โดยทำการตรวจสอบข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ

5. ทำการศึกษาวิเคราะห์เพลงที่ได้คัดเลือกไว้ เพื่อหาลักษณะสำคัญทางดนตรีที่เกิดขึ้น โดยใช้วิธีการวิเคราะห์แบบเลือกประเด็น ตามแนวทางการวิเคราะห์เพลงไทยของพิชิต ชัยเสรี[4] พร้อมกันนั้นได้สังเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นจากแผ่นเสียงโบราณที่นำมาศึกษา

6. ตรวจทานผลการวิเคราะห์และสังเคราะห์จากผู้ทรงคุณวุฒิ

7. จัดพิมพ์รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ และนำเสนอข้อมูล

ผลการวิจัย

บทความเรื่อง "วงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ" นี้ มีเป้าหมายสามประการ คือ เพื่อศึกษาประวัติและบริบทการบันทึกเสียง เพื่อศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรี และเพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ โดยสรุปผลการวิจัย ดังนี้

ประวัติและบริบทการบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ

เนื้อหามุ่งอธิบายประวัติศาสตร์การบันทึกแผ่นเสียงของวงดนตรีวังบางขุนพรหมในภาพรวม เพื่อแสดงให้เห็นถึงบริบททางสังคมและเหตุการณ์ที่วงดนตรีวังบางขุนพรหมได้บันทึกเสียงระหว่างปี พ.ศ. 2469-2472 นอกจากนี้ยังได้รวบรวมรายชื่อนักดนตรี ประเภทวงดนตรี รายชื่อเพลงของวงดนตรีวังบางขุนพรหมที่ได้จากการศึกษาบนสลากหน้าแผ่นเสียงประกอบกับการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งเป็นสองส่วน คือ วงดนตรีวังบางขุนพรหมกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟนและวงดนตรีวังบางขุนพรหมกับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย ดังนี้

วงดนตรีวังบางขุนพรหมกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน

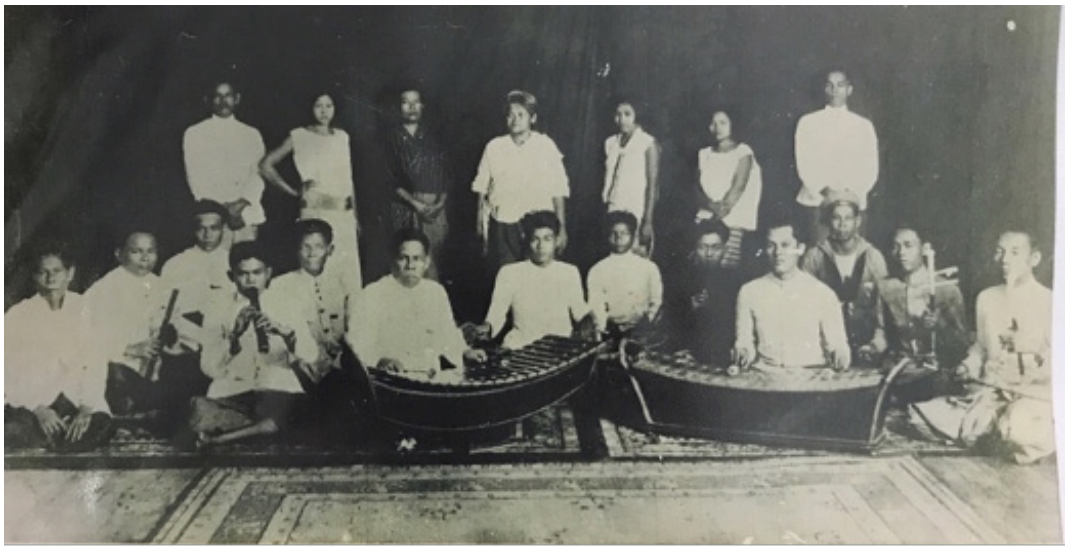
การบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหม เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2469 กับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน ของบริษัท Carl Lindstrom A.G. ตราสินค้าระบุว่า "Parlophon" ได้อัดเสียงเพลงสมโภชพระเศวตคชเดชน์ดิลก พบแผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีเขียวเข้ม พิมพ์อักษร สีทอง หมายเลข B.18714 จำนวน 3 แผ่น 6 หน้า รหัสแผ่นเสียงตั้งแต่ 82088-82093 บรรเลงขับร้องทำนองเชียงใหม่ โดยคณะวังบางขุนพรหม ขับร้องโดย นางสาวเฉิด นางสาวทูน และนางสาวสะอาด รับด้วยพิณพาทย์วังบางขุนพรหม[5] จากศึกษาหน้าแผ่นเสียงพบว่ามีบางคำพิมพ์ตกหล่นไป เช่น คณะวังบางขุนพรหม พิมพ์เป็น "คณวังบางขุนพรม" ฯลฯ

ต่อมาการบันทึกเสียงครั้งสำคัญได้เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2471 วงดนตรีวังบางขุนพรหมได้อัดเสียง ณ ห้างสุธาดิลก เชิงสะพานผ่านฟ้าลีลาส มีการบันทึกเพลงไทยไว้หลายประเภท แผ่นเสียงชุดนี้สลากแผ่นพิมพ์ชื่อด้วยตัวทองสวยงาม สลากสีแดงเลือดหมู ในเวลาต่อมายังได้อัดเสียงอีกชุดหนึ่ง ซึ่งจากรหัสหน้าแผ่นเสียงและรายชื่อนักร้องเป็นข้อมูลที่ทำให้สันนิษฐานได้ว่าแผ่นเสียงชุดนี้น่าจะอยู่ในช่วงเวลาไล่เลี่ยกันกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีเขียวเข้ม[6] นอกจากนี้ ยังพบแผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีน้ำเงินที่เป็นผลงานบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหม โดยมีหมายเลขขึ้นต้นด้วย B.189XX สันนิษฐานว่าหมายเลขหมวดนี้บันทึกเสียงหลังจากปี พ.ศ. 2471

4. พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 2-41.
5. พูนพิศ อมาตยกุล, "ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ," ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 102-103.
6. พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล, *ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี* (กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์, 2524), 63.

ภาพที่ 1 สลากแผ่นเสียงตราพาโลโฟน วงดนตรีวังบางขุนพรหมทั้งสามสี ได้แก่
สีแดงเลือดหมู สีเขียวเข้ม และสีน้ำเงิน
ที่มา : ผู้วิจัย

ประเด็นของสีสลากแผ่นเสียงตราพาโลโฟนนี้ พูนพิศ อมาตยกุล[7] ให้ความสำคัญอย่างมาก เนื่องจากสีของสลากสามารถระบุถึงช่วงเวลาการผลิตแผ่นเสียงนั้นได้ เช่น แผ่นที่บันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2471 จะใช้กระดาษวงกลมสีน้ำตาลอมแดง แต่สำหรับสลากแผ่นสีน้ำเงินจะบันทึกในปลายปี พ.ศ 2472 ด้วยเหตุนี้จึงเห็นได้ว่าสีของสลากแผ่นเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมมีความแตกต่างด้วยกันสามสี ได้แก่ สีแดงเลือดหมู สีเขียวเข้ม และสีน้ำเงิน



ภาพที่ 2 คณะดนตรีวังบางขุนพรหมที่ได้บันทึกเสียง ณ ห้างสุธาดิลก พ.ศ. 2471
ที่มา : พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล,
ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี (กรุงเทพฯ: จันวาณิชย์, 2524), 60.

7. พูนพิศ อมาตยกุล, "การตีความข้อมูลจากหน้าแผ่นเสียง," สัมภาษณ์โดย วัศการก แก้วลอย, 7 มีนาคม 2561.

การบันทึกเสียงในปี พ.ศ. 2471 คณะดนตรีวังบางขุนพรหมพบหลักฐานที่สำคัญ คือ รูปภาพนักดนตรี และนักร้องที่ร่วมกันบันทึกเสียงในครั้งนั้น ข้อมูลจากหนังสือ "ทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี"[8] ได้ระบุนักร้องและนักดนตรีในภาพไว้ ดังนี้

ผู้ที่นั่งประจำเครื่องดนตรี ได้แก่ จางวางทั่ว พาทยโกศล (ระนาดเอก) หมื่นสำเริง ชวนชม (ระนาดทุ้ม) นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล (ปี่ใน) นายชวน ชอบชื่นสุข (ฆ้องวงใหญ่) นายแกร วิเศษประภา (ซอด้วง) นายวอน ประไพรัตน์ (ซออู้) นายเคี้ยง โอบายวาท (ขลุ่ยเพียงออ)

ผู้ที่นั่งนอกจากที่กล่าวแล้วข้างต้น ได้แก่ นายทรัพย์ เซ็นพานิช นายแจ่ม (ตัวตลก) นายฤทธิ์ (นักเล่นจำอวด) ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี จ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ (ยรรยงค์ จมูกแดง) ใส่เสื้อสีดำ นายแมว พาทยโกศล

แถวยืนเรียงลำดับจากซ้ายไปขวามี นายอาจ สุนทร คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางปุ่ม ปัญญาพล นางเจริญ พาทยโกศล นางสะอาด (อ๊อกกังวาน) โปร่งน้ำใจ นางสาวเฉิด อักษรทับ และนายโป๊ะ เหมรำไพ[9] เป็นคนสุดท้าย

จากคำบอกเล่าเรื่องนักดนตรีของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ[10] (พ.ศ. 2454-2538) ได้เพิ่มเติมในบางประเด็น เช่น กรณีระนาดเอกจางวางทั่วเป็นผู้บรรเลงหลัก มีนายทรัพย์ เซ็นพานิช สลับบรรเลงช่วยในบางเพลง ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี ทำหน้าที่บรรเลงฆ้องวงเล็ก จ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ และนายแมว พาทยโกศล ทำหน้าที่ตีกลองแขก รวมไปถึงเครื่องกำกับจังหวะอื่น ๆ ทั้งนี้ จากสลากหน้าแผ่นเสียงตราพาโลโฟนที่ค้นพบทั้งหมด สามารถจำแนกข้อมูลเป็นตัวอย่างได้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตัวอย่างรายการแผ่นเสียงตราพาโลโฟนของวงดนตรีวังบางขุนพรหม

ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	สี	หมายเลข	เพลง	วง	ศิลปิน	พ.ศ.	รหัสการผลิต	ข้อมูลเพิ่มเติม
1	แดง	B.18571-I	ตับต้นเพลงฉิ่ง ๑	มโหรี	หม่อมเจริญ	2471	82198	3 แผ่นจบ 6 หน้า รหัสแผ่น 82198-82203
2	แดง	B.18573-I	แขกมอญบางขุนพรหม ๑ ตอนพลายชุมพลแปลง	มโหรี	หม่อมเจริญ	2471	82226	3 แผ่นจบ
3	เขียว	B.18714-I	สมโภชพระเสวตร์คชเดชน์ดิลก รัชกาลที่ ๗ (๑)	พิณพาทย์	น.ส. เฉิด น.ส.ทูน น.ส.สอาด	2469	82088	3 แผ่นจบ
4	เขียว	B.18741-I	เห่เรือพระราชพิธีทางชลมารค ๑	-	นายโป๊ะ เหมรำไพ หม่อมเจริญ	2471	82580	2 แผ่นจบ
5	น้ำเงิน	B.18902-I	ตับเรื่องพระนาละ ๑ เพลงสมิงทอง	พิณพาทย์	คุณหญิงราชมานูฯ	2472	82274	5 แผ่นจบ หน้า 9 และ10 เลขไทยสลับหน้า
6	น้ำเงิน	B.18903-I	มังกรเล่นคลื่น ๑	พิณพาทย์	คุณหญิงราชมานูฯ	2472	82272	

8. พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบงและพูนพิศ อมาตยกุล, *ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี* (กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์, 2524), 59-61.
9. นายโป๊ะ เหมรำไพ (พ.ศ. 2445-2485) ภายหลังในสมัยรัชกาลที่ 7 ได้รับตำแหน่งเป็น "รองอำมาตย์ตรี"
10. พูนพิศ อมาตยกุล, "ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ," ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 106.

โดยสรุป แผ่นเสียงตราพาโลโฟนของวงดนตรีวังบางขุนพรหม ได้บันทึกเสียงประมาณปีพ.ศ. 2469-2472 หน้าแผ่นใช้คำว่า "วังบางขุนพรม" (สะกดตามหน้าแผ่น) นักดนตรีมีทั้งข้าหลวงในวังบางขุนพรหมและกัลยาณมิตรที่ร่วมบันทึกเสียง พบว่ามีสลากแผ่นเสียงสามสีด้วยกัน ได้แก่ สลากสีแดงเลือดหมู หมวดหมายเลข B.18500-B.18573 ได้อัดเสียงปี พ.ศ. 2471 สลากสีเขียว หมวดหมายเลข B.18700-B.18741 ได้อัดเสียงประมาณปี พ.ศ. 2469 และพ.ศ. 2471 สลากทั้งสองสีนี้มีจำนวนเพลงที่บันทึกเสียงประมาณ 44 รายการ โดยเพลงที่บันทึกเสียงส่วนใหญ่เป็นเพลงตับ จำนวน 23 รายการ ในส่วนสลากสีน้ำเงิน หมวดหมายเลข B.18901-B.18903 ได้อัดเสียงประมาณปีพ.ศ. 2472 จากการสืบค้นพบจำนวน 4 รายการ ได้แก่ เพลงล่องลม เพลงตวงพระธาตุ ตับพระนาละ และเพลงมังกรเล่นคลื่น โดยเป็นผลงานการขับร้องของคุณหญิงราชมานูฯ (หม่อมหลวงเล็ก กุญชร) จากการศึกษาเพลงที่บันทึกเสียงกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน สามารถแบ่งประเภทเพลงได้เป็น 7 ประเภท คือ เพลงตับ เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงลา เพลงเกร็ด เพลงระบำและเพลงอื่น ๆ ไม่น้อยกว่า 48 รายการ

วงดนตรีวังบางขุนพรหมกับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย

เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2472 วงดนตรีวังบางขุนพรหมได้ทำการบันทึกเสียงกับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย เพลงระบำแม่งูกินหาง ที่ร้องถวายพระพรในงาน "สี่มะเส็ง" ณ วังบางขุนพรหม คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ[11] ได้เล่าไว้สรุปความได้ว่า หลังจากเสร็จงาน "สี่มะเส็ง" ได้ไม่นานก็ได้อัดเสียงเพลงระบำแม่งูกินหาง ที่ร้องถวายพระพร โดยร้องพร้อมกับวงเครื่องสายที่บ้านของพระยาอนิรุทธเทวา[12] (หม่อมหลวงฟื้น พึ่งบุญ)

ภาพที่ 3 แผ่นเสียงตราโคลัมเบีย สลากสีเขียว ละครร้องเรื่องพลีหยาดโลหิต
นางสาวพัวพัน นางเปล่ง ร้อง
ที่มา : ผู้วิจัย

จากข้อมูลของ James Mitchell[13] ระบุไว้ว่า แผ่นเสียงโคลัมเบีย สลากสีเขียวที่ได้บันทึกเสียงในสยามไว้มีหมายเลขที่ค้นพบตั้งแต่ 51002-51107 และรหัสตั้งแต่ S700018-700625 อย่างไรก็ตาม จากการสืบค้นแผ่นเสียงจากหอสมุดแห่งชาติ และอาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยราชสุดา พบจำนวนแผ่นเสียงโคลัมเบีย จำนวน 9 รายการ รายชื่อนักดนตรีที่ปรากฏบนหน้าแผ่นเสียง จำนวน 10 คน ได้แก่ นายจอน หม่อมเจริญ

11. พูนพิศ อมาตยกุล, "คุณหญิงไพฑูรย์กับวังบางขุนพรหม," ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 57.
12. บ้านบรรทมสินธุ์ ปัจจุบันคือ บ้านพิษณุโลก
13. James Mitchell, "Thai Siamese records industry 1903–1940," *The Lindstrom Project 9*, (2017): 22.

นางสาวฑูล (คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ) ขุนประหาศ นายแจ่ม นายเลื่อม จางวางทั่ว นางสาวพัวพัน นางเปล่ง นายเทวาประสิทธิ์ แผ่นเสียงชุดนี้บันทึกหลังการจัดงานสี่มะเส็ง ณ วังบางขุนพรหม เมื่อปี พ.ศ. 2472 ดังนั้น คำนวณระยะเวลาการบันทึกเสียงรวมกับระยะเวลาการเดินทางส่งไปผลิตในต่างประเทศ การจัดจำหน่ายไม่เกินปี พ.ศ. 2473 ทั้งนี้สลากหน้าแผ่นเสียงตราโคลัมเบียที่ค้นพบสามารถจำแนกข้อมูลเป็นตัวอย่างได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ตัวอย่างรายการแผ่นเสียงตราโคลัมเบียของวงดนตรีวังบางขุนพรหม
ที่มา : ผู้วิจัย

ลำดับ	หมายเลข	เพลง	วง	ศิลปิน	พ.ศ.	รหัสการผลิต	ข้อมูลเพิ่มเติม
1	51002-3	ล่องลม เถา	อังกะลุง	นายจอน	2472	S700018-C	นายจอน ร้อง
2	51027-4	สารถี	เดี่ยวจะเข้	หม่อมเจริญ นางสาวฑูล	2472	S700199-D	หม่อมเจริญ ร้อง นางสาวฑูล เดี่ยวจะเข้
3	51048-1	ตับนาคบาศ ตอนที่ ๑ พระลักษณ์ยกทัพ	เครื่องสายขิม	นายจอน จางวางทั่ว	2472	S700318-A	
4	51053-1	ละครร้องเรื่อง พลีหยาดโลหิต	ออแกน พิณพาทย์	นางสาวพัวพัน นางเปล่ง	2472	S700360-A	8 แผ่นจบ

โดยสรุป การบันทึกเสียงประมาณปี พ.ศ. 2472 ของวงดนตรีวังบางขุนพรหมกับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย ผู้วิจัยพบสลากหน้าแผ่นสีเขียว หมายเลขแผ่นเสียงอยู่ระหว่าง 51002-51107 และรหัสแผ่นเสียงอยู่ระหว่าง S700018-S700625 ประเภทเพลงที่ได้บันทึกเสียง เช่น เพลงระบำ เพลงเดี่ยว เพลงละครร้อง ลิเก โดยมีรายนามนักดนตรีที่ร่วมบรรเลงเท่าที่ระบุได้จากแผ่นเสียง คือ นายจอน หม่อมเจริญ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล จางวางทั่ว พาทยโกศล นายแจ่ม นายเลื่อม ขุนประหาศบดี นางสาวพัวพัน นางเปล่ง

ลักษณะสำคัญทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ

ลักษณะสำคัญทางดนตรีมุ่งอธิบายโครงสร้างทางร้อง โครงสร้างทำนองเพลงและการแปรทำนอง ประเด็นเหล่านี้จะนำไปสู่การอธิบายลักษณะสำคัญทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหม โดยศึกษาลักษณะสำคัญทางดนตรีจากการฟังแผ่นเสียงทั้งหมดที่สืบค้นได้ ทั้งนี้ ได้คัดเลือกเพลงตัวอย่างจำนวน 3 รายการมาถอดเสียงเป็นโน้ตไทยเพื่อเป็นกรณีตัวอย่างในการวิเคราะห์บทเพลง ได้แก่ ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับพระนาละ และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา มาวิเคราะห์โดยละเอียด ด้วยเหตุผลสองประการดังนี้

ประการแรก บทเพลงทั้งสามรายการแสดงถึงความเชี่ยวชาญในเรื่องมโหรีและวงปี่พาทย์ของวังบางขุนพรหมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแตกต่างจากสำนักอื่น โดยตับต้นเพลงฉิ่งสำหรับงานวิจัยนี้ เป็นตัวแทนลักษณะทางดนตรีที่บรรเลงด้วยวงมโหรีวังบางขุนพรหม เนื่องจากเป็นเพลงพื้นฐานสำคัญสำหรับวงมโหรี ในขณะที่ตับพระนาละ เป็นตัวแทนลักษณะทางดนตรีของวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม ซึ่งเป็นบทเพลงชุดพิเศษที่ไม่มีวงดนตรีอื่นใดนอกจากวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมที่ได้บันทึกเสียงลงในแผ่นเสียง สำหรับเพลงแขกมอญบางขุนพรหมนั้น เป็นเสมือนตัวแทนของวังบางขุนพรหม เนื่องจากเป็นผลงานพระนิพนธ์ทำนองโดยทูลกระหม่อมบริพัตร

ประการที่สอง จากแหล่งข้อมูลศึกษาแผ่นเสียงทั้งสองแห่ง คือ อาศรมดนตรีวิทยา วิทยาลัยราชสุดา และหอสมุดแห่งชาติ พบว่า บทเพลงทั้งสามรายการนี้มีความครบถ้วนสมบูรณ์ทั้งในเรื่องของเสียงดนตรีและรายละเอียดหน้าแผ่นเสียงที่สามารถบ่งชี้ถึงบริบทต่าง ๆ ที่ปรากฏจากแผ่นเสียง ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการเลือกกลุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) และวิเคราะห์เนื้อหาทางดนตรีโดยการเลือกประเด็น (Selective Approach) ที่มองภาพเป็นองค์รวม สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ลักษณะสำคัญทางดนตรีได้ดังนี้

ประวัติเพลงและบริบทที่ได้จากแผ่นเสียง

จากการศึกษาแผ่นเสียงตัวอย่างจำนวน 3 รายการ ได้แก่ ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับพระนาละ และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา รายละเอียดดังนี้

ตับต้นเพลงฉิ่ง แผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีแดงเลือดหมู หมายเลข B.18571 หม่อมเจริญร้อง มโหรีวังบางขุนพรหมบรรเลงรับ รหัสแผ่นเสียง 82198-82203 จำนวน 6 หน้า 3 แผ่นจบ มีจำนวน 5 เพลง ได้แก่ ต้นเพลงฉิ่ง สามเส้า ตวงพระธาตุ นกขมิ้น และธรณีร้องไห้ แผ่นเสียงชุดนี้บันทึกเมื่อปี พ.ศ. 2471 ณ ห้างสุธาดิลก บันทึกเสียงด้วยระบบไฟฟ้า

ตับพระนาละ แผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีน้ำเงิน หมายเลข B.18902 คุณหญิงราชมนูฯ (หม่อมหลวงเล็ก กุญชร) ร้อง พิณพาทย์วังบางขุนพรหมบรรเลงรับ รหัสแผ่นเสียง 82274-82283 จำนวน 10 หน้า 5 แผ่นจบ มีจำนวน 7 เพลง ได้แก่ สมิงทองมอญ สามเส้า ตะลุ่มโปง กระบอกเงิน จีนต้องเชียง กาเรียนทอง และหงส์ทอง ตับเรื่องพระนาละนี้เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แสดงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2448 ณ วังสราญรมย์ ต่อมาได้บันทึกเสียงลงแผ่นเสียงเป็นครั้งแรกโดยวงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม ในปี พ.ศ. 2472 นับได้ว่าเป็นหลักฐานชิ้นสำคัญที่ได้เก็บรักษางานพระราชนิพนธ์ในรูปแบบเสียงร้องและบรรเลงดนตรี

แขกมอญบางขุนพรหม เถา แผ่นเสียงตราพาโลโฟน สลากสีแดงเลือดหมู หมายเลข B.18573 หม่อมเจริญ ร้อง มโหรีวังบางขุนพรหมบรรเลงรับ รหัสแผ่นเสียง 82226-82231 จำนวน 6 หน้า 3 แผ่นจบ ทำนองเพลงเป็นผลงานพระนิพนธ์ของทูนกระหม่อมบริพัตร ทรงพระนิพนธ์เมื่อปีพ.ศ. 2453 หม่อมเจริญเป็นผู้บรรจุทางร้อง โดยบทร้องนำมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายชุมพลแปลงตัวเป็นมอญ สำหรับบทร้องชั้นเดียว ทูนกระหม่อมบริพัตร ทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่โดยเพิ่มชื่อของ "วังบางขุนพรหม" ลงในบทร้องว่า "แขกมอญบางขุนพรหมมีสมญา ฉันได้มาแต่วังบางขุนพรหม"

การวิเคราะห์เพลง

สำหรับการวิเคราะห์เพลง ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์โดยเลือกประเด็น โดยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 4 ประเด็น ได้แก่ 1. บทร้องและคำร้อง 2. โครงสร้างทางร้อง 3. โครงสร้างทำนองเพลง และ 4. การแปรทำนอง โดยได้นำเสนอเป็นกรณีตัวอย่างการวิเคราะห์ ตามลำดับดังนี้

1. บทร้องและคำร้อง จากการวิเคราะห์เพลงตัวอย่างทั้งสามรายการ พบว่าบทร้องและทางร้องจะมีลักษณะการเพิ่มคำ ลดคำและเปลี่ยนแปลงถ้อยคำ โดยไม่ทำให้เสียเรื่องราวที่กำลังดำเนินและความหมายของคำเดิม เช่น

ตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงนกขมิ้น บทสอง ความว่า "ประหลาดใจเมื่อจะใกล้ยามสอง เสียงอาชาเริงร้องอึงมี่" ได้มีการเพิ่มและลดคำ จากแผ่นเสียงพบว่าร้องเป็น ...อาชาเริงร้องอยู่อึงมี่ ดังนี้

- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซล	- - - ฟ	- ฟ - ซ	- - - ซ	ฟร - ฟ
- - - อา	- - - ชา	- - - เริง	- - - ร้อง	- - - อื่อ	- *อยู่* - อึง	- - - มี่	- - - เอย

ตัวอย่างที่ 1 การเพิ่มคำร้องในตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงนกขมิ้น
ที่มา : ผู้วิจัย

จากคำร้องนี้เห็นว่าเป็นแบบฉบับการร้องหนึ่งซึ่งสามารถลดคำหรือเพิ่มคำได้ตามความเหมาะสม โดยตีความได้ว่าแม้ลดคำว่า "เสียง" ออกไปแต่ความหมายที่กำลังสื่อความยังคงเดิมคือ อาชายังคงเริงร้อง และการเพิ่มคำว่า "อยู่" เป็นการเพิ่มคำให้ได้สัดส่วนของพยางค์ที่ครบถ้วน

ตับพระนาละ เพลงจีนต้องเชียง ได้มีการเปลี่ยนแปลงถ้อยคำในการร้อง ความว่า "บริบูรณ์เลิศสามงามทั้งหมด" ได้ร้องเป็นคำว่า "บริบูรณ์ปราชญ์สามงามทั้งหมด" ดังนี้

- ดำ - ม	- - ม ม	- - - ทฺ	- ร - -	มร ซ - ทฺ	- รทฺ - รม	ซ - - ร	- - ม ทฺ
- ฮึ - บอ	- - ริบูรณ์	- - - *ปราช์ญ*	- สาม - -	ฮะเออ ฮึเอ่อ	- เฮ่อ - เอ๋ย	ฮึ - - งาม	- - ทั้งหมด

ตัวอย่างที่ 2 การเปลี่ยนแปลงถ้อยคำร้องในตับพระนาละ เพลงจีนต้องเชียง
ที่มา : ผู้วิจัย

การเปลี่ยนแปลงถ้อยคำจากคำว่า "เลิศ" มาเป็นคำว่า "ปราช์ญ" ที่หมายถึงผู้มีปัญญารอบรู้ไม่ได้มีผลต่อความหมายบทร้องพยายามสื่อถึงแต่อย่างใด หากแต่เป็นการตีความและเลือกใช้คำให้เหมาะสมกับทำนอง

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา พบว่าบทร้องของสามชั้น ท่อน 2 ความว่า "นามสมมุติว่าสมิงมัตรา" แต่ในทางร้องใช้คำว่า "ชื่อ" แทนคำว่า "ว่า" เป็น "นามสมมุติชื่อสมิงมัตรา" ลักษณะเช่นนี้เป็นการชี้ให้เห็นว่าตอนที่กล่าวนี้เป็นการแนะนำชื่อของ ตัวละครนั้น ดังนี้

- - - ท	รำดำ – ท	- ล - ท	รำดำ - ซ	- - ลซ	- - - ซ	- ฟ ซซ	- - - ดำ
- - - เออ	เฮอเออ-เออ	-เอ่อ-เออ	เฮอเอิง-เงย	- - ฮือออ	- - *ชื่อ*	- - สมิง	- - - หือ

ตัวอย่างที่ 3 การเปลี่ยนแปลงถ้อยคำร้องในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม สามชั้น ท่อน 2
ที่มา : ผู้วิจัย

เห็นได้ว่าลักษณะการเพิ่มคำ ลดคำ และเปลี่ยนแปลงถ้อยคำไม่มีผลต่อความหมายหรือการสื่อความของเรื่องราว

2. โครงสร้างทางร้อง ลักษณะสำคัญที่พบ คือ ลูกตกและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องมีความสอดคล้องกับทำนองหลักเป็นหลักสำคัญเบื้องต้น สำหรับลักษณะสำคัญทางดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ทางด้านวิธีการขับร้องของสำนักนี้ คือ ผู้ขับร้องจะยึดทำนองเพลงเป็นสำคัญและคำนึงถึงเสียงของลูกตก นักร้องจะต้องปั้นคำร้องให้ตรงกับระดับเสียงของลูกตก ถึงแม้บางคำอาจจะผันเสียงผิดไปจากเสียงวรรณยุกต์ตามหลักภาษาไทย โดยการออกเสียงคำร้องที่ไม่ตรงกับหลักการผันเสียงวรรณยุกต์ แต่ออกเสียงตรง ๆ ตามเสียงลูกตก มักปรากฏอยู่ในท้ายห้องที่ 4 หรือ 8 ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของสำนัก เช่น

ตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงนกขมิ้น ท่อน 1 เที่ยวกลับ คำว่า "หลัง" เมื่อออกเสียงร้องให้ตรงกับเสียงโด (ดำ) จะต้องออกเสียงเหมือนคำว่า "ลั้ง"

- - - ดำ	- - ล ดำ	- - - ล	- - - ดำ
- - - หรือ	- - จะหนี	- - - คืน	- - - *หลัง*

ตัวอย่างที่ 4 การออกเสียงในตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงนกขมิ้น คำว่า "หลัง"
ที่มา : ผู้วิจัย

ตับพระนาละ เพลงสมิงทองมอญ ท่อน 1 คำว่า "เวหน" ในคำว่า "หน" มีเสียงวรรณยุกต์จัตวา แต่เมื่อออกเสียงให้ตรงโน้ตเสียงโด (ดำ) จะต้องออกเสียงเป็น "ฮน" เป็นเสียงวรรณยุกต์เสียงสามัญ

- - - ล	ซ ฟ - -	- ร - ฟ	- - - ซ	- ล - ดำ	- ซฟ - ล	- - - ดำ	- - - ล
- - - เฮ่อ	เออเอ่อ--	- เอ่อ-เออ	- - - เอ่อ	- เอ๋ย - ฮึ	- ล่อง- เว	- - - *หน*	- - - เอย

ตัวอย่างที่ 5 การออกเสียงในตับพระนาละ เพลงสมิงทองมอญ คำว่า "หน"
ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา อัตราสามชั้น ท่อน 2 ประโยคที่ 5 คำว่า "บ้าน" ออกเสียงให้ตรงกับเสียงที (ท) จะต้องออกเสียงเป็นคำว่า "บาน"

- - - ร	- ฟ - ฟ	- - ทฟ	ซฟ - -	- - - *ท*	- ดำรำ- รำ
- - - ถิ่น	- - - ฐาน	- - - อือ	ฮืออือ - -	- - *บ้าน*	- อือหือ เมือง

ตัวอย่างที่ 6 การออกเสียงในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม สามชั้น ท่อน 2 คำว่า "บ้าน"
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตัวอย่างที่ยกมานี้เห็นได้ว่าลักษณะสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ของสายสำนักเป็นวิธีการออกเสียงคำร้องที่ไม่ตรงกับหลักการผันเสียงวรรณยุกต์ ซึ่งจะพบได้จากทางร้องทั้งสามรายการ

3. โครงสร้างทำนองเพลง จากการวิเคราะห์เพลงตับพระนาละ พบความแตกต่างที่เกิดขึ้นสองกรณี คือ กรณีที่หนึ่งจำนวนเพลงที่บรรเลงในแผ่นเสียงไม่เท่ากับฉบับบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 ซึ่งในแผ่นเสียงไม่พบการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งและเพลงเชิด ที่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ กรณีที่สอง เพลงสมิงทองมอญ เพลงกระบอกเงิน และเพลงกาเรียนทอง มีโครงสร้างทำนองที่เป็นรูปแบบเฉพาะแตกต่างจากโครงสร้างทำนองที่บรรเลงกันโดยทั่วไป

ตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองฆ้องเพลงกระบอกเงิน ทำนองที่บรรเลงกันโดยทั่วไปกับเพลงกระบอกเงินในตับพระนาละ จากแผ่นเสียงตราพาโลโฟน หมายเลข B.18902 ดังนี้

เพลงกระบอกเงิน

ท่อน 1

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ซุ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ด ำ - ร ำ
<- - ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - **ม**	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ - >

ท่อน 2

- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ล - ซ	- ม - ร
<- - ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - **ม**	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ - >

ตัวอย่างที่ 7 เพลงกระบอกเงิน ทำนองทั่วไป
ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงกระบอกเงิน จากแผ่นเสียงตราพาโลโฟน หมายเลข B.18902

- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- ท - ทฺ	ท ท - ลฺ	ล ล - ซฺ	ซ ซ - ม	- ม - รฺ	ร ร - มฺ	ม ม - ซฺ	ซ ซ - ล
<- - ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - **ม**	- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ - >

ตัวอย่างที่ 8 เพลงกระบอกเงิน ในตับพระนาละ
ที่มา : ผู้วิจัย

จากตัวอย่างข้างต้นจะเห็นได้ว่าจำนวนท่อนและประโยคเพลงไม่เท่ากัน โดยทำนองที่บรรเลงโดยทั่วไป มีจำนวน 2 ท่อน 4 ประโยค แต่เพลงกระบอกเงินในตับพระนาละ มีจำนวนหนึ่งท่อน 3 ประโยค และเมื่อวิเคราะห์จากทำนองเพลงพบว่าลูกตกและสำนวนเพลงมีความแตกต่างกัน เว้นแต่ประโยคท้ายของท่อนที่ตรงกัน

4. การแปรทำนอง จากการวิเคราะห์การแปรทำนองยึดตามลูกตกและทิศทางของทำนองหลักเป็นสำคัญ โดยเฉพาะกลุ่มเครื่องสาย และลักษณะสำคัญอย่างหนึ่งที่พบเป็นการดำเนินกลอนแบบโบราณ เฉพาะระนาดเอกพบว่าบางทำนองเป็นกลอนฟาดและดำเนินทำนองลักษณะก้าวก่าย การแปรทำนองโดยยึดตามทิศทางของทำนองสารัตถะ เช่น ตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงสามเส้า ท่อน 3 ประโยคที่ 1 จากแผ่นเสียงตราพาโลโฟน หมายเลข B.18571 ดังนี้

ทำนองสารัตถะ

- - - ล	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ฟ	- - - ซ

ทำนองซอด้วง

- ด - ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	ซ ล ด ร	ฟ ซ ฟ ร	ล ซ ฟ ร	ซ ร ม ซ

ทำนองซออู้

- ด - ร	- ฟ - ซ	ล ด ร ด	ล ซ ฟ ร	ซ ล ท ด	ท ร ด ท	ฟ ซ ล ท	ด ร ฟ ซ

ทำนองระนาดเอก

ร ซ ฟ ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ด ฟ	ล ซ ฟ ร	ซ ล ท ด	ฟ ร ด ท	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ

ตัวอย่างที่ 9 การแปรทำนองยึดตามลูกตกในตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงสามเส้า ท่อน 3
ที่มา : ผู้วิจัย

เห็นได้ว่าการสอดทำนองของระนาดมโหรีกับซอด้วงมีการสอดทำนองที่เป็นไปในทิศทางเดียวกัน โดยยึดตามเสียงลูกตก วิธีการสอดทำนองเช่นนี้ทำให้การดำเนินทำนองเป็นไปอย่างมีระเบียบนอกจากนี้พบว่าการดำเนินกลอนของระนาดเอกบางสำนวนไม่ราบเรียบ สำนวนกลอนกระโดดหรือกลอนก้าวก่ายไม่เป็นระเบียบ ในบางช่วงพบกลอนฟาด เช่น

เพลงสามเส้า ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ล ด ล ร	ด ร ฟ ซ	ฟ ร ด ฟ	ร ด ฟ ร	ด ล ซ ล	ด ฟ ซ ล	ด ร ด ล	- ซ - ฟ

ตัวอย่างที่ 10 ลักษณะกลอนฟาดในตัวต้นเพลงฉิ่ง เพลงสามเส้า ท่อน 3
ที่มา : ผู้วิจัย

กลอนระนาดเอกที่ยกมานี้พบว่ากลอนเพลงใน 4 ห้องแรกเป็นกลอนกระโดดข้ามเสียงไม่เป็นระเบียบ และมีสำนวนกลอนฟาดในห้องที่ 6 เสียงโด (ด)

ปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกี่ยวข้องกับวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ

การศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นของวงดนตรีวังบางขุนพรหมเป็นการสังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการดีสโคกราฟีและดิสโคโลยี สะท้อนผลออกเป็นสามประเด็นดังนี้

องค์ความรู้ด้านบทเพลง จากการศึกษาแผ่นเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมทำให้ทราบถึงบทเพลงที่ทำการบันทึกเสียงในช่วงปี พ.ศ. 2469-2472 แบ่งประเภทเพลงได้ 8 ประเภท คือ เพลงตับ เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงระบำ เพลงเกร็ด เพลงลา เพลงเดี่ยวและเพลงอื่น ๆ ผลงานที่โดดเด่น คือ การบันทึกเสียงเพลงประเภทเพลงตับไว้จำนวนมาก ที่สืบค้นได้มีจำนวน 23 รายการ ซึ่งผลงานส่วนใหญ่ได้บันทึกเสียงไว้กับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน เพลงที่บันทึกเสียงไว้ เช่น ตับเรื่องอิเหนา ตอนชมป่า ตับนางลอยตอนปลาย ตอนเบญกายแปลง ตับเรื่องคาวี ตอนชุบตัว ตับพระนาละ ฯลฯ ผลงานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในด้านเพลงตับของวังบางขุนพรหมที่เป็นองค์ความรู้เฉพาะแตกต่างจากเพลงตับของสำนักอื่น นอกจากนี้ยังปรากฏผลงานเพลงประเภทอื่น เช่น เดี่ยวซอสายสายเพลงพญาโศก เพลงทยอยนอก เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา

เครือข่ายนักดนตรี การบันทึกเสียงในครั้งนั้นแสดงให้เห็นถึงเครือข่ายนักดนตรีทั้งที่สังกัดวังบางขุนพรหมร่วมกับนักดนตรีที่เป็นศิษย์ของครูจางวางทั่วและหม่อมเจริญ รวมไปถึงนักดนตรีรับเชิญที่เป็นกัลยาณมิตร ยืนยันจากภาพถ่ายการบันทึกเสียง ณ ห้างสุธาดิลก เมื่อปี พ.ศ. 2471 คำบอกเล่าของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และสลากหน้าแผ่นเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหม ซึ่งเครือข่ายนักดนตรีนอกสังกัดวังบางขุนพรหม เช่น หมื่นสำเริงชวนชม (กู่ พูลผลิน) นักดนตรีกรมพิณพาทย์หลวง ขุนสำเนียงวิเวกวอน (วอน บุญยเกียรติ) นักขับเสภาสังกัดกองดุริยางค์ทหารบก นายโป๊ะ เหมรำไพ นักร้องสังกัดกองดุริยางค์ทหารเรือ นอกจากนี้ยังพบนักดนตรีอิสระ เช่น นายแจ่ม นายเลื่อม ขุนประหาศบดี นักดนตรีเหล่านี้มีบทบาทสำคัญต่อการบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหม

อนึ่ง เครือข่ายนักดนตรีวังบางขุนพรหมยังแพร่กระจายไปสู่วงดนตรีของกองทัพ เช่น ร้อยเอกนพศรีเพชรดี จ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ นักดนตรีเหล่านี้ได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากทูนกระหม่อมและสำนักพาทยโกศลในเรื่องการบันทึกโน้ตสากล เพลงพระนิพนธ์และเพลงสำนักพาทยโกศล เข้ารับราชการในหน่วยงานที่สังกัดเป็นที่ประจักษ์สืบมา

ยุคสมัยรุ่งเรืองของวงดนตรีวังบางขุนพรหม หลักฐานจากแผ่นเสียงยังสนับสนุนให้เห็นถึงยุครุ่งเรืองทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหม ผลมาจากกิจกรรมทางดนตรีของวังบางขุนพรหมเกิดขึ้นอย่างเข้มข้น เช่น งานพระนิพนธ์เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เมื่อปี พ.ศ. 2453 การประชันปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม ในปี พ.ศ. 2466 งานสี่มะเส็ง ปี พ.ศ. 2472 ข้อมูลนี้แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวทางดนตรีที่เกิดขึ้นในวังบางขุนพรหมจนเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป นำไปสู่การบันทึกแผ่นเสียงในนาม "วังบางขุนพรหม" ซึ่งการใช้ชื่อวังหรือหน่วยงานราชการหรือนักดนตรีที่มีชื่อเสียงระบุบนสลากหน้าแผ่นเสียงเป็นเสมือนการสร้างให้เกิดความน่าเชื่อถือรองรับผลงานและคุณภาพทางดนตรี อนึ่ง การบันทึกเสียงยังเป็นที่ถ่ายทอดผลงาน

พระนิพนธ์ของทูนกระหม่อมบริพัตรและสำนักพาทยโกศลด้วยทางหนึ่ง เช่น เพลงล่องลม เถา เพลงเขมรปากท่อ เถา เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา สิ่งเหล่านี้ล้วนสนับสนุนให้เห็นถึงยุครุ่งเรืองทางดนตรีของวังบางขุนพรหม ที่เกิดขึ้นก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองปี พ.ศ. 2475

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษาวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ สามารถสรุปและอภิปรายผลตามกรอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยได้ดังนี้

1. การศึกษาประวัติและบริบทการบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมและข้อมูลจากแผ่นเสียงทำให้ทราบว่าการบันทึกเสียงในนามของ "วังบางขุนพรหม" ได้รับการประทานอนุญาตจากทูนกระหม่อมบริพัตร โดยมีจางวางทั่ว พาทยโกศล และหม่อมเจริญ ควบคุมดูแล เริ่มขึ้นครั้งแรกกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟนเมื่อปี พ.ศ. 2469-2472 และบันทึกเสียงกับแผ่นเสียงตราโคลัมเบีย ในปี พ.ศ. 2472 การบันทึกเสียงครั้งใหญ่เกิดขึ้นกับแผ่นเสียงตราพาโลโฟน ปี พ.ศ. 2471 ปรากฏหลักฐานเป็นภาพนักดนตรีที่ร่วมบันทึกเสียงทำให้ทราบว่ามีนักดนตรีทั้งจากวังบางขุนพรหม ลูกศิษย์จากบ้านพาทยโกศล และนักดนตรีรับเชิญจำนวนหนึ่งได้ร่วมบันทึกเสียงในครั้งนั้น การบันทึกเสียงแบ่งเป็นวงพิณพาทย์ จำนวน 24 รายการ เช่น ตับพระลอ ตับพระนาละ ตับเรื่องคาวี ตอนชุบตัว ละครร้องเรื่องพลีหยาดโลหิต วงมโหรี จำนวน 7 รายการ เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม ตับต้นเพลงฉิ่ง บังใบ วงเครื่องสาย จำนวน 3 รายการ เช่น เขมรปากท่อ ตับนาคบาศ เดี่ยวเครื่องดนตรี จำนวน 4 รายการ ได้แก่ เดี่ยวจะเข้ เพลงสารถีและเพลงมุล่ง เดี่ยวซอสามสาย เพลงพญาโศกและเพลงเชิดนอก แตรวง จำนวน 3 รายการ เช่น ตับพระลอ ตอนพระลอคลั่งและวงอังกะลุง เพลงล่องลม เถา เพลงที่ทำการบันทึกเสียงแบ่งได้เป็น 8 ประเภท คือ เพลงตับ เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงระบำ เพลงเกร็ด เพลงลา เพลงเดี่ยวและเพลงอื่น ๆ ผลงานที่โดดเด่น คือ การบันทึกเสียงเพลงประเภทเพลงตับไว้จำนวนมากที่สืบค้นได้จากแผ่นเสียง มีจำนวน 23 รายการ

ทั้งนี้ จากแนวทางการดีสโคกราฟฟีสามารถแบ่งการบันทึกเสียงแผ่นเสียงพาโลโฟนเป็นสามระยะ โดยตั้งข้อสังเกตจากสลากสามสี (สลากสีแดงเลือดหมู สลากสีเขียว และสลากสีน้ำเงิน) และหมวดหมายเลขที่พบสอดคล้องกับแนวคิดการตีความหน้าแผ่นเสียงของ พูนพิศ อมาตยกุล[14] ที่ให้ความสำคัญกับข้อมูลบนแผ่นเสียง เช่น ตราสินค้า สีของสลาก หมายเลขอักษร และงานศึกษาของ James Mitchel[15] ที่ระบุถึงช่วงเวลาบริษัทแผ่นเสียงต่างชาติได้เข้ามาบันทึกเสียงในสยามตั้งแต่ปี พ.ศ. 2446-2483 ทั้งนี้ จากคำบอกเล่าของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ที่ระบุว่ามีการบันทึกเสียงสองครั้งด้วยกัน แต่เมื่อพิจารณาจากข้อมูลของพูนพิศ อมาตยกุล[16] ว่าเริ่มบันทึกเสียงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2469 เพลงสมโภชพระเศวตคชเดชน์ดิลก จึงทำให้เชื่อว่าได้มีการบันทึกเสียงมากกว่าสองครั้ง

2. ลักษณะสำคัญทางดนตรีศึกษาจากเพลงตัวอย่าง 3 รายการ ได้แก่ เพลงตับต้นเพลงฉิ่ง เพลงตับพระนาละ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา แบ่งการศึกษาออกเป็นสองประเด็น คือ ประเด็นทางเครื่องดนตรีและประเด็นการขับร้อง โดยทางเครื่องดนตรียึดถือตามแบบฉบับของจางวางทั่ว พาทยโกศล

14. พูนพิศ อมาตยกุล, "การตีความข้อมูลจากหน้าแผ่นเสียง," สัมภาษณ์โดย วัศการก แก้วลอย, 7 มีนาคม 2561.
15. James Mitchell, "Thai Siamese records industry 1903–1940," *The Lindstrom Project 9*, (2017): 18-26.
16. พูนพิศ อมาตยกุล, "ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ," ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541), 104.

ผู้เป็นครูประจำวังบางขุนพรหมและเป็นหัวเรือสำคัญในการบันทึกเสียง ผลการวิเคราะห์เพลงตัวอย่างบ่งชี้ให้เห็นถึงโครงสร้างเพลงและการแปรทำนองที่เป็นแบบฉบับของวังบางขุนพรหม เช่น เพลงตับพระนาละที่พบโครงสร้างเพลงแตกต่างไปจากเค้าโครงเดิม การใช้เพลงที่เป็นสำนวนของสำนักมาประกอบ โดยเฉพาะเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา จะเห็นได้ว่าโครงสร้างและทำนองเพลงเป็นแบบฉบับของวังบางขุนพรหม เทียบเคียงกับการศึกษาของ บุญช่วย โสวัตร[17] พบว่ามีความสอดคล้องไปในทางเดียวกันกับทำนองหลักที่ได้ศึกษาและสะท้อนถึงบทบาทของเพลงต้นแบบการประพันธ์เพลงไทยสำเนียงมอญในเวลาต่อมา เช่น เพลงราตรีประดับดาว ประเด็นการขับร้องจากการวิเคราะห์ทำให้ทราบถึงเอกลักษณ์ของการร้องที่ให้ความสำคัญกับเสียงของลูกตก ทำให้วิธีการออกเสียงคำร้องไม่ตรงกับหลักการผันเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทย ซึ่งจากการทบทวนวรรณกรรมทำให้ทราบว่าทางร้องเพลงตับต้นเพลงฉิ่งและตับพระนาละได้สืบสายมาจากวังบ้านหม้อ โดย หม่อมเจริญ แต่สำหรับเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เป็นเพลงที่แต่งทางร้องขึ้นใหม่ในวังบางขุนพรหม

3. การศึกษาปรากฏการณ์ทางดนตรีที่เกิดขึ้นของวงดนตรีวังบางขุนพรหมได้สังเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการดีสโคกราฟีและดิสโคโลยี ทำให้เห็นถึงปรากฏการณ์จากแผ่นเสียงจำแนกได้สามประเด็น คือ องค์ความรู้ด้านบทเพลง เครือข่ายนักดนตรี และยุคสมัยรุ่งเรืองของวงดนตรีวังบางขุนพรหม ประเด็นแรกเรื่ององค์ความรู้ด้านบทเพลง จากการรวบรวมข้อมูลหน้าแผ่นเสียงและงานวิชาการทำให้เห็นถึงความหลากหลายของประเภทเพลงที่ทำการบันทึกเสียง เช่น เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงเดี่ยว เพลงละครร้อง นอกจากนี้ผลงานการบันทึกเสียงยังสะท้อนให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญในด้านเพลงตับที่จัดได้ว่าเพลงตับของวังบางขุนพรหมเป็นองค์ความรู้เฉพาะที่แตกต่างจากเพลงตับของสำนักอื่น เช่น ตับเรื่องคาวี ตอนชุบตัว ตับพระนาละ ตับต้นเพลงฉิ่ง

ประเด็นต่อมาเรื่องเครือข่ายนักดนตรี การบันทึกเสียงวงดนตรีวังบางขุนพรหมสะท้อนให้เห็นถึงเครือข่ายนักดนตรีที่มาจากนักดนตรีในสังกัดวังบางขุนพรหม ลูกศิษย์จากบ้านพาทยโกศล และนักดนตรีรับเชิญ ซึ่งนักดนตรีเหล่านี้ได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากทูลกระหม่อมและสำนักพาทยโกศล เข้ารับราชการในหน่วยงานต่าง ๆ สอดคล้องกับปัจจุบันที่องค์ความรู้ด้านดนตรีของวังบางขุนพรหมยังคงสืบทอดอยู่ในกองทัพบกและกองทัพเรือ ประเด็นสุดท้ายจะเห็นว่าหลักฐานจากแผ่นเสียงสนับสนุนให้เห็นถึงยุครุ่งเรืองทางดนตรีของวงดนตรีวังบางขุนพรหม ในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2453-2475 วงดนตรีวังบางขุนพรหมมีชื่อเสียงเป็นที่กล่าวขานมาก เหตุผลมาจากการเข้ามาของสำนักพาทยโกศลและหม่อมเจริญ ร่วมถึงกิจกรรมทางดนตรีต่าง ๆ เช่น การประชันวงครั้งใหญ่ ปี พ.ศ. 2466 สะท้อนให้เห็นได้จากการใช้นาม "วังบางขุนพรหม" บนหน้าแผ่นเสียงเปรียบเสมือนการสร้างความน่าเชื่อถือรองรับผลงานและคุณภาพทางดนตรีที่บันทึกในแผ่นเสียงเช่นเดียวกับแผ่นเสียงตราอื่น ๆ ที่ระบุชื่อ วงดนตรีหรือนักดนตรีบนหน้าแผ่น เช่น พิณพาทย์วังบูรพา พิณพาทย์ขุนเสนาะ

อย่างไรก็ตาม หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองปี พ.ศ. 2475 ไม่ปรากฏว่ามีการใช้นามของวังบางขุนพรหมบนหน้าแผ่นเสียง โดยที่ผ่านมาจะเห็นได้ว่าบทเพลง นักดนตรี และกิจกรรมต่าง ๆ รวมถึง

17. บุญช่วย โสวัตร, *"การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม"* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538), 97-102.

การบันทึกเสียงที่เกิดขึ้นของวงดนตรีวังบางขุนพรหม เป็นผลมาจากการอุปถัมภ์ของทูลกระหม่อมบริพัตร เมื่อเกิดการการล่มสลายของระบบการปกครองเดิมทำให้วิถีทางดนตรี วังบางขุนพรหมเปลี่ยนแปลงไปสู่สำนักดนตรี และหน่วยงานราชการอื่น ๆ ซึ่งเห็นได้จากผลงานของด้านดนตรีของวังบางขุนพรหมที่ยังคงสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาวงดนตรีวังบางขุนพรหมจากแผ่นเสียงโบราณ ผู้วิจัยเสนอแนะให้ศึกษาผลงานดนตรีจากแผ่นเสียงหากต้องการศึกษาประวัติและองค์ความรู้ทางดนตรีของบุคคลหรือสำนัก การศึกษาโดยตรงจากแผ่นเสียงทำให้เราเข้าถึงความรู้โดยตรง โดยไม่ได้ยึดการบอกเล่าจากผู้สืบทอดดนตรีเพียงมิติเดียว ผลงานเชิงประจักษ์ที่ได้จากแผ่นเสียงจะทำให้รู้ถึงลักษณะดนตรีที่ชัดเจนและเห็นภาพในการศึกษาประวัติของบุคคลหรือสำนัก ในทางเดียวกันการศึกษาจากแผ่นเสียง บุคคล และทบทวนวรรณกรรมจะต้องดำเนินไปพร้อมกันจึงจะสร้างความรู้ที่สมบูรณ์มากขึ้นได้ นอกจากนี้หน่วยงานหรือองค์กรของรัฐควรเข้ามาสำรวจ ดูแลรักษาและจัดระบบแผ่นเสียงโบราณ โดยการทำการแปลงข้อมูลเสียงจากแผ่นเสียงลงไฟล์ดิจิทัล เพื่อจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบและง่ายต่อการศึกษาค้นคว้าข้อมูลแก่สนใจทั่วไป

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยประเภททุนอุดหนุนทั่วไป ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561 มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บรรณานุกรม

บุญช่วย โสวัตร. *"การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม."* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538.

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริวัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล. *ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี.* กรุงเทพฯ : จันวาณิชย์, 2524.

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

พูนพิศ อมาตยกุล. *ลำนำแห่งสยาม.* กรุงเทพฯ : ไฮไฟ สเตอริโอ, 2540.

_____. "คุณหญิงไพฑูรย์กับวังบางขุนพรหม." ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541*, 53-72. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541.

_____. "ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ." ใน *อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541*, 101-124. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541.

_____. "การตีความข้อมูลจากหน้าแผ่นเสียง." สัมภาษณ์โดย วัศการก แก้วลอย. 7 มีนาคม 2561.

Mitchell, James. "Thai Siamese records industry 1903–1940." *The Lindstrom Project* 9, (2017): 18-26.

วิวัฒนาการลายประดับสถาปัตยกรรมร่วมแบบเขมรสู่แรงบันดาลใจในการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในจังหวัดบุรีรัมย์

EVOLUTION THROUGH INSPIRATION OF KHMER DECORATIVE PATTERN FOR CONTEMPORARY ART IN BURIRAM PROVINCE THAILAND

ทิพยาภรณ์ ทองแช่ม* THIPPAYAPORN THONGCHAM*
จีราวรรณ แสงเพ็ชร์** JEERAWAN SANGPETCH**

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการลวดลายประดับสถาปัตยกรรมร่วมแบบเขมรสู่แรงบันดาลใจในการตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิวัฒนาการ คติความเชื่อ และรูปแบบลวดลายสลักตกแต่งสถาปัตยกรรมศิลปะร่วมแบบเขมรที่มีอิทธิพลต่อศาสนสถานและสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ ตลอดจนกระบวนการคิดภูมิปัญญาของช่างโบราณในอดีตที่ปรับเปลี่ยนมาสู่การสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบัน จากการศึกษาพบว่า คติความเชื่อและรูปแบบในการสร้างสรรค์ลายจำหลักตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยมีการปรับเปลี่ยนจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาเป็นพุทธศาสนา ตลอดจนนำไปสู่การพัฒนาลวดลายหลากหลายรูปแบบ ดังนั้นรูปแบบและวิวัฒนาการของลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมจึงเปลี่ยนแปลงไปตามคติความเชื่อของผู้สร้าง รวมทั้งกระบวนการคิดสร้างสรรค์ลวดลายของช่างสมัยใหม่ที่มิได้มีความแตกต่างจากช่างเขมรโบราณ โดยลายสลักที่สามารถตรวจสอบหรือกำหนดรูปแบบได้ คือ ลวดลายสลักจากทับหลังและเสาประดับกรอบประตู

คำสำคัญ : งานประดับตกแต่ง/ ทับหลัง/ เสาประดับกรอบประตู/ สถาปัตยกรรมร่วมแบบเขมร

*นิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Thippayapornthongcham@gmail.com.
*Master student of Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Thippayapornthongcham@gmail.com.
**รองศาสตราจารย์ ดร., คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, Sangpetch.j@gmail.com.
**Associate Prefessor Dr., Faculty of Fine and Applied Arts, Chulalongkorn University, Sangpetch.j@gmail.com.

Received 22/04/2563, Revised 29/07/2563, Accepted 31/07/2563

Abstract

The purposes of this study was to evolve based on the philosophy of Khmer architectural decoration inspiration for Buddhist Temples and Contemporary Architecture in Buriram province. Furthermore, we investigate parallels between modern Buriram and Ancient Khmer Decorative patterns. The results revealed that the philosophy of Hindu's Religious Architecture has influenced Contemporary Buddhist architecture. Through careful study of the decorative patterns to be found on historical door lintels and frames it can be shown the influence of the various changing Deities on the styles of Khmer decorative patterns.

Keywords: Decorative pattern/ Door Lintel/ Door frame/ Khmer decorative Pattern

บทนำ

ดินแดนแห่งอารยธรรมเขมรซึ่งอาจมีต้นกำเนิดจากอาณาจักรฟูนันราวพุทธศตวรรษที่ 6 และได้รับอิทธิพลศิลปวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองจากประเทศอินเดียผ่านทางการค้าขายเดินเรือของพ่อค้า ดังปรากฏหลักฐานรูปเคารพในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ตลอดจนรูปแบบสถาปัตยกรรมที่นิยมสร้างด้วยวัสดุคงทนถาวรอย่างอิฐ ศิลา จึงคงสภาพลวดลายที่ถูกแกะสลักอย่างประณีตของช่างเขมรค่อนข้างสมบูรณ์[1] จนถึงยุคปัจจุบัน

ลวดลายสลักตกแต่งสถาปัตยกรรมศิลปะเขมร อาทิ ภาพเล่าเรื่อง ภาพบุคคล ภาพสัตว์ และลายพันธุ์พฤกษา แสดงถึงวิวัฒนาการของรูปแบบศิลปกรรมได้โดยผ่านการพิจารณาลายจำหลักบนทับหลังและเสาประดับกรอบประตู จากการศึกษาของศาสตราจารย์ฟิลิปป์ แสตร์น และนางจิลแบรท์ เดอ โคราล เรมุสาต์ พบว่าสามารถจำแนกรูปแบบได้ 3 สมัย 16 รูปแบบย่อย[2]

ซึ่งรูปแบบลายสลักตกแต่งทับหลังสมัยก่อนเมืองพระนคร ในช่วงแรกหรือช่วงศิลปะแบบพนมดา ราวพุทธศักราช 1090-1150 ค้นพบหลักฐานเพียงประติมากรรมเท่านั้น เมื่อเข้าสู่ยุคศิลปะแบบถาลาบริวัติ หรือราวปีพุทธศักราช 1150 มีการค้นพบทับหลังจำหลักรูปครุฑยุดนาคเป็นศูนย์กลางขององค์ประกอบ พื้นหลังตกแต่งด้วยวงโค้งสองวงและส่วนปลายประดับภาพมกรเต็มตัวคายวงโค้งหันหน้าเข้าหากัน ใต้วงโค้งประดับพวงมาลัยและอุบะดอกไม้ ด้านบนเหนือวงโค้งประดับใบไม้ทรงสามเหลี่ยมหยักคล้ายเมฆ จนกระทั่งรูปแบบโครงสร้างถูกปรับเปลี่ยนในสมัยศิลปะแบบไพรกเมง ราวปีพุทธศักราช 1180-1250 ใบหน้าบุคคลถูกตัดทอนออกไปมีเพียงวงรีประดับดอกไม้ใบไม้ วงโค้งกลายเป็นท่อนพวงมาลัยเล็กมีจำนวนวงโค้งเพิ่มขึ้นและตรงในที่สุด ปลายท่อนพวงมาลัยโค้งม้วนเข้าหากันด้านล่างส่วนตัวมกรหายไปเริ่มมีลายใบไม้มากขึ้น ใต้ท่อนพวงมาลัยยังคงประดับพวงมาลัยและอุบะดอกไม้ ด้านบนเหนือท่อนพวงมาลัยประดับใบไม้สามเหลี่ยมขนาดเล็กลง ถัดมาในยุคศิลปะแบบกำพงพระ ราวปีพุทธศักราช 1256-หลัง 1350 ท้ายที่สุดลวดลายสลักทับหลังประดับเพียงใบไม้ทรงสามเหลี่ยมลายหยักคล้ายใบผักกาดและใบไม้ม้วนเข้าหากันก่อนเข้าสู่ศิลปะสมัยเมืองพระนคร

ลวดลายจำหลักตกแต่งทับหลังสมัยเมืองพระนครได้รับวัฒนธรรมจากศิลปะจามและศิลปะชวา ซึ่งมีการสร้างสรรค์เพิ่มเติมดังปรากฏหลักฐานภาพจำหลักหน้ากาลเป็นศูนย์กลางขององค์ประกอบคายท่อนพวงมาลัยขนาดเล็กอยู่กึ่งกลางของทับหลัง ปลายท่อนพวงมาลัยประดับด้วยลายมกรหันหน้าออกจากกัน ใต้ท่อนพวงมาลัยประดับใบไม้ม้วนและอุบะดอกไม้ ด้านบนเหนือท่อนพวงมาลัยประดับใบไม้คล้ายทรงกระหนกสามเหลี่ยม จากนั้นมีการพัฒนาลายสลักอย่างต่อเนื่องจนถึงยุคศิลปะแบบบันทายสรี ราวพุทธศักราช 1370-1545 ซึ่งนำจุดเด่นของยุคเก่ามาพัฒนาต่อยอดจนถึงขีดสุดและรายละเอียดเพิ่มมากขึ้น มีการแทรกใบหน้าและตัวสัตว์มงคลกับบุคคลทรงเครื่องประดับในอิริยาบถต่าง ๆ ศูนย์กลางทับหลังมิเพียงแต่ปรากฏหน้ากาล แต่มีการแทรกภาพจำหลักเล่าเรื่องและแทรกสัตว์มงคลอื่น ๆ เชื่อมกับท่อนมาลัยอีกด้วย ตลอดจนเริ่มแบ่งเสี้ยวของท่อนพวงมาลัย ซึ่งจะพัฒนาไปสู่ศิลปะเขมรรูปแบบประตูพระราชวังหลวง ราวปีพุทธศักราช 1550-1600 ที่มีการแบ่งเสี้ยว ¼ ของท่อนพวงมาลัยบนทับหลังได้อย่างชัดเจน และพัฒนาสู่

1. หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล, *ศิลปะขอม* (กรุงเทพมหานคร : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2547), 28.
2. หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, *ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย ภูมิหลังทางปัญญา-รูปแบบทางศิลปกรรม* (กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2537), 44–46.

ยุคศิลปะแบบบาปวน ราวปีพุทธศักราช 1600-1650 ท่อนพวงมาลัยกลับมาเชื่อมต่อกันดังเดิม พร้อมทั้งมีภาพบุคคลในซุ้มสามเหลี่ยมเหนือหน้ากาลเป็นศูนย์กลางองค์ประกอบ ใต้ท่อนพวงมาลัยประดับใบไม้ม้วน ส่วนด้านบนเหนือท่อนพวงมาลัยประดับใบไม้สามเหลี่ยมที่ประกอบด้วยลายก้านขด ปลายท่อนพวงมาลัยประดับด้วยใบไม้ม้วนและใบไม้สามเหลี่ยม ซึ่งพบปราสาทรูปแบบนี้บนดินแดนประเทศไทย ราวครึ่งแรกปีพุทธศตวรรษที่ 17

จารึกที่พบบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างที่ติดกับชายแดนประเทศกัมพูชากล่าวถึงพระนามของกษัตริย์เขมรทำให้ทราบถึงที่ตั้งของราชวงศ์มหิธรปุระที่สันนิษฐานว่าอาจถือกำเนิดบนดินแดนประเทศไทย จากการสร้างโบราณสถาน ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 17 ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 18 ศิลปะร่วมแบบบาปวน ศิลปะร่วมแบบนครวัด และศิลปะร่วมแบบบายน โดยมีกษัตริย์ดังต่อไปนี้

พระเจ้าชัยวรมันที่ 6 (พุทธศักราช 1623-1650)
พระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 (พุทธศักราช 1650 หลัง พุทธศักราช 1688)
พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พุทธศักราช 1724-1761)

ราชวงศ์มหิธรปุระได้ทรงสร้างศาสนสถานที่สำคัญทั้ง 3 แห่ง บนดินแดนประเทศไทย ได้แก่ ปราสาทพิมาย อ.พิมาย จ.นครราชสีมา ซึ่งมีจุดเด่นบริเวณเครื่องบนหรือหลังคาทรงพุ่ม ตลอดจนภาพสลัก เล่าเรื่องเกี่ยวกับพุทธมหายาน ปราสาทพนมวัน อ.เมือง จ.นครราชสีมา มีจุดเด่นตรงเสาลูกกรงแปดเหลี่ยม และปราสาทพนมรุ้ง อ.เฉลิมพระเกียรติ จ.บุรีรัมย์ มีจุดเด่นบริเวณเครื่องบนเป็นทรงพุ่มและภาพเล่าเรื่องชีวประวัติของพระฤษีนเรนทราทิตย์ ซึ่งถือเป็นภาพเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย[3]

สำหรับลวดลายสลักตกแต่งสถาปัตยกรรมกลุ่มปราสาทหินจังหวัดบุรีรัมย์ มีปราสาทสำคัญอยู่ 2 แห่ง คือ ปราสาทหินเมืองต่ำ อำเภอประโคนชัย และปราสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ ซึ่งลวดลายสลักบนสถาปัตยกรรมทั้งสองปราสาทสามารถจัดกลุ่มรูปแบบได้อย่างชัดเจน คือ ปราสาทหินเมืองต่ำตกแต่งด้วยรูปแบบผสมผสานระหว่างศิลปะร่วมแบบประตูพระราชวังหลวงกับศิลปะร่วมแบบบาปวน นิยมประดับลายพันธุ์พฤกษาอย่างลายก้านขดและลายก้านต่อดอก ส่วนปราสาทหินพนมรุ้งมีการตกแต่งลายจำหลักรูปแบบศิลปะร่วมแบบบาปวนจนถึงศิลปะร่วมแบบนครวัด ดังปรากฏทับหลังเล่าเรื่องตลอดจนการแทรกภาพหงส์ในลายก้านขดบริเวณห้องครรภคฤหะที่ประดิษฐานรูปเคารพ และลายก้านต่อดอกที่มีรายละเอียดเส้นที่ซับซ้อน ซึ่งช่างเขมรโบราณได้สร้างสรรค์ลวดลายเพิ่มเติมจากน้อยไปมากตามลำดับจนกระทั่งมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่น ลวดลายแต่ละรูปแบบจึงมีความเชื่อมโยงและสัมพันธ์กันเสมอ

การสร้างปราสาทหินในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 16-18 อาทิ ปราสาทหินเมืองต่ำ ปราสาทหินพนมรุ้ง ปราสาทหินเขากระโดง ปราสาทหินกู่สวนแตง ปราสาทหินหนองหงส์ ปราสาทหินบ้านบุ กุฏิฤาษีหนองบัวราย และกุฏิฤาษีบ้านโคกเมือง เป็นแรงบันดาลใจในการตั้งคำขวัญ

3. หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, *ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย ภูมิหลังทางปัญญา-รูปแบบทางศิลปกรรม* (กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2537), 43.

ประจำจังหวัด ว่า "เมืองปราสาทหิน ถิ่นภูเขาไฟ ผ้าไหมสวย รวยวัฒนธรรม" และเป็นแรงผลักดันให้เกิดการนำความคิดหรือประเพณีความนิยมแบบโบราณกลับมาใช้อีกครั้งโดยปรับเปลี่ยนจากศาสนสถานและความเชื่อ พัฒนาสู่ประโยชน์ใช้สอยในรูปแบบของ อาคารสำนักงาน เทวสถาน ตลอดจนซุ้มประตูทางเข้าในปัจจุบัน

วัตถุประสงค์

1. เพื่อศึกษาคติและรูปแบบลวดลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมแบบศิลปะเขมรที่มีอิทธิพลต่อศาสนสถานและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย ในพื้นที่เขตจังหวัดบุรีรัมย์
2. เพื่อศึกษาวิวัฒนาการลวดลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมแบบศิลปะเขมรที่มีอิทธิพลต่อศาสนสถานและสถาปัตยกรรมร่วมสมัยจนถึงยุคปัจจุบัน ในพื้นที่เขตจังหวัดบุรีรัมย์
3. เพื่อเรียนรู้และเข้าใจกระบวนการคิดภูมิปัญญาของช่างในยุคเขมรที่ปรับเปลี่ยนมาสู่การสร้างงานประดับตกแต่งในยุคปัจจุบัน ในพื้นที่เขตจังหวัดบุรีรัมย์

ขอบเขตงานวิจัย

1. ศึกษาลวดลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมศิลปะร่วมแบบเขมรที่สำคัญในจังหวัดบุรีรัมย์ และสถาปัตยกรรมเขมรที่เกี่ยวข้อง ในแถบพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างที่ติดกับประเทศกัมพูชา
2. ศึกษาลวดลายตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรและศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย

วิธีการดำเนินวิจัย

1. รวบรวมศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือที่เกี่ยวข้อง
2. การเก็บข้อมูลภาคสนาม แหล่งโบราณสถาน สถาปัตยกรรมเขมรที่สำคัญ ในจังหวัดบุรีรัมย์ และรวมไปถึงการเก็บสถาปัตยกรรมเขมรที่เกี่ยวข้อง ในแถบภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างที่ติดกับประเทศกัมพูชา คือ สุรินทร์ ศรีสะเกษ และสถาปัตยกรรมร่วมสมัย ในเขตพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์
3. วิเคราะห์และนำลวดลายแบบเก่าของแต่ละโบราณสถานที่สำคัญ มาเปรียบเทียบและตีความกับลวดลายจากสถาปัตยกรรมร่วมสมัย ในเขตพื้นที่ที่กำหนด
4. สรุปผลการศึกษา

ผลการวิจัย

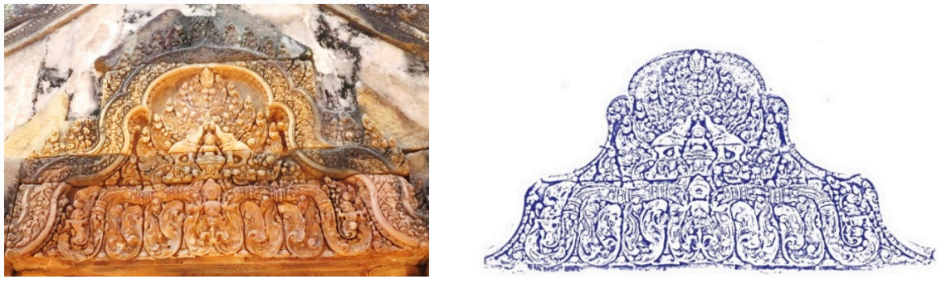
ลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมในศิลปะเขมรได้มีวิวัฒนาการในแต่ละยุคสมัยหรือแม้กระทั่งจุดเด่นของแต่ละยุค โดยยุคเก่ากว่ามีอิทธิพลต่อยุคที่ใหม่กว่า ช่างเขมรได้นำลวดลายประดับที่มีเอกลักษณ์มาพัฒนาต่อยอดในยุคสมัยของตน ให้เกิดความวิจิตรพิสดารระหว่างลวดลายแบบเก่าและแบบใหม่ ณ เวลานั้นขึ้น ซึ่งการออกแบบลวดลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม ผู้วิจัยจึงจัดแบ่งกลุ่มออกเป็น 3 กลุ่ม โดยอาศัยการจัดแบ่งตามรูปแบบการสร้างและวิวัฒนาการของลวดลายที่ปรากฏ ดังนี้

1. การคัดลอกศิลปะเขมรแบบเก่าจากอิทธิพลศิลปะเขมรในประเทศกัมพูชาและศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย พบว่าช่างสมัยใหม่ได้คัดลอกลวดลายประเภทลายหน้ากระดาน (ภาพที่ 7) และลายสลักหน้าบันจากศิลปะเขมรประเทศกัมพูชา (ภาพที่ 1) มากกว่าการนำลวดลายประดับศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยจากกลุ่มพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือตอนล่างที่ติดกับชายแดนประเทศกัมพูชา แต่ลวดลายเหล่านี้ช่างผู้ออกแบบมักนิยมตัดทอนลายเส้นเดิมบางส่วนหรือปรับอัตราส่วนตลอดจนความโค้งของเส้นตามพื้นที่และอัตลักษณ์ของช่างท้องถิ่นในจังหวัดบุรีรัมย์ (ภาพที่ 3) ซึ่งลวดลายที่มีอิทธิพลต่อการคัดลอกประกอบด้วยลายพันธุ์พฤกษาที่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องของคติความเชื่อ (ภาพที่ 9) กล่าวคือ ยังสามารถใช้ตกแต่งศาสนสถานที่ถูกปรับเปลี่ยนจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดูมาเป็นพุทธศาสนสถานได้อย่างเหมาะสม

ตัวอย่างลายสลักหน้าบัน

แบบเก่า

ภาพถ่ายจริง **ภาพร่างลายเส้น**

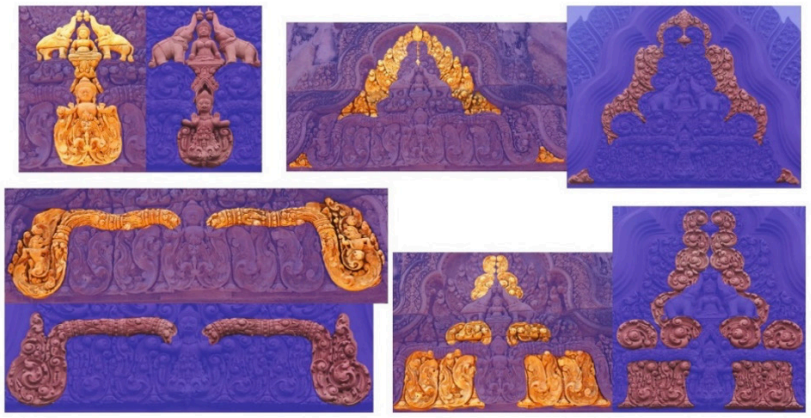


ภาพที่ 1 หน้าบันเชื่อมทับหลังประตูทางเข้าชั้นใน ทิศตะวันออก
ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่วมสมัย

ภาพถ่ายจริง **ภาพร่างลายเส้น**

ภาพที่ 2 หน้าบันเชื่อมทับหลังประตูทางเข้า ทิศเหนือและทิศใต้
หอพระพุทธวิโรคาบวรไตรรัตนมงคล โรงพยาบาลบุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย



หมายเหตุ : แบบเก่า / แบบร่วมสมัย

ภาพที่ 3 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างลายทับหลัง

แบบเก่า

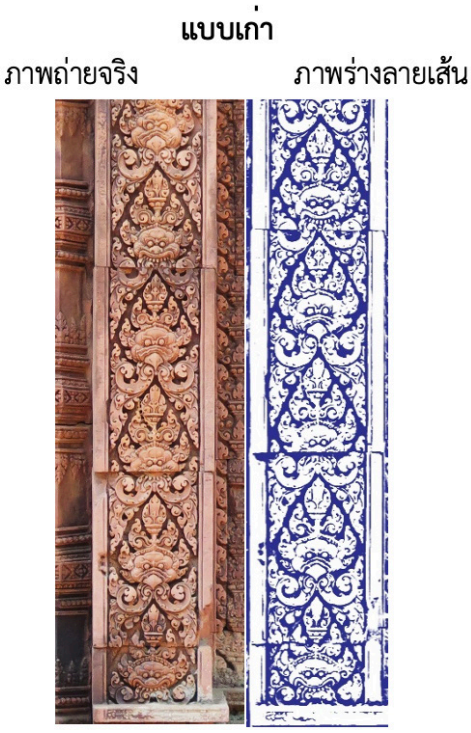
ภาพที่ 4 ทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ประตูทางเข้ามณฑป
ทิศตะวันออก ปราสาทพนมรุ้ง อ.เฉลิมพระเกียรติ จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่วมสมัย

ภาพที่ 5 ทับหลังนารายณ์บรรทมสินธุ์ประตูทางเข้า
ทิศใต้ วัดตาด่าน อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 6 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างลายสลักเสาติดผนัง



ภาพที่ 7 เสาติดผนังลายหน้ากาลคายใบไม้ม้วน
ประตูทางเข้าชั้นใน ทิศตะวันออก
ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 8 เสาติดผนังลายหน้ากาลคายใบไม้ม้วน
ประตูทางเข้าห้องครรภคฤหะทิศเหนือและทิศใต้
ปราสาทศาลหลักเมือง จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ : แบบเก่า / แบบร่วมสมัย

ภาพที่ 9 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพจะเห็นได้ว่ามีการคัดลอกลวดลายในแต่ละจุด แต่เนื่องด้วยโครงสร้างและอัตราส่วนของสถาปัตยกรรมสมัยใหม่มิได้ใกล้เคียงหรือเสมือนกับสถาปัตยกรรมต้นแบบ (ภาพที่ 3), (ภาพที่ 9) จึงส่งผลให้อัตราส่วนและลายเส้นมีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อย

2. การผสมผสานระหว่างการคัดลอกลวดลายศิลปะแบบเก่ากับการสร้างสรรค์ลวดลายประดับแบบใหม่ โดยช่างยุคปัจจุบันได้คัดลอกจุดเด่นของแต่ละรูปแบบอย่าง ภาพใบหน้าสัตว์มงคล ภาพสัตว์มงคลแบบเต็มตัว (ภาพที่ 14) และภาพเทพชั้นรองทรงเครื่องประดับ เป็นต้น ซึ่งได้อิทธิพลจากศิลปะเขมรในประเทศกัมพูชาและศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย (ภาพที่ 10) มาตกแต่งกับลายรูปแบบใหม่ที่ตัดทอนหรือเพิ่มเติมรายละเอียดภายในโครงสร้างลวดลายแบบเก่าในท้องถิ่นจนกลายเป็นลายที่เต็มไปด้วยอัตลักษณ์ของช่างสมัยใหม่ (ภาพที่ 11), (ภาพที่ 16) ซึ่งมักปรากฏลายจำหลักบนทับหลังและหน้าบันเป็นส่วนใหญ่ แต่การสร้างสรรค์ลวดลายประดับยังคงอยู่ภายใต้โครงสร้างหลักของรูปแบบเอกลักษณ์บนปราสาทหินในจังหวัดบุรีรัมย์

ตัวอย่างลายสลักหน้าบัน

ภาพที่ 10 หน้าบันศิวนาฏราชประตูทางเข้ามณฑป ทิศตะวันออก ปราสาทพนมรุ้ง
อ.เฉลิมพระเกียรติ จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่วมสมัย

ภาพถ่ายจริง ภาพร่างลายเส้น

ภาพที่ 11 หน้าบันศิวนาฏราชประตูทางเข้ามณฑป ทิศตะวันออก
ปราสาทศาลหลักเมืองจังหวัดบุรีรัมย์ อ.เมือง จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

หมายเหตุ : แบบเก่า / แบบร่วมสมัย

ภาพที่ 12 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างลายสลักทับหลัง

แบบเก่า

ภาพถ่ายจริง

ภาพร่างลายเส้น

ภาพที่ 13 ทับหลังประตูทางเข้าหอคัมภีร์ ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 14 ทับหลังประตูทางเข้าทิศใต้ ปราสาทบริวารหลังใต้ ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 15 ทับหลังประตูทางเข้าระเบียงคดชั้นนอก ทางทิศตะวันออกปราสาทเมืองต่ำ
อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่วมสมัย

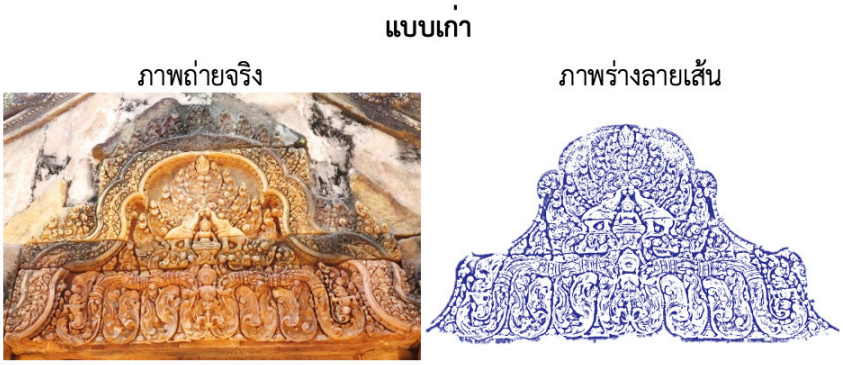
ภาพที่ 16 ทับหลังประตูทางเข้าทิศเหนือและใต้ หอพระพุทธวิโรคาบวรรัตนมงคล
โรงพยาบาลบุรีรัมย์ จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา: ผู้วิจัย

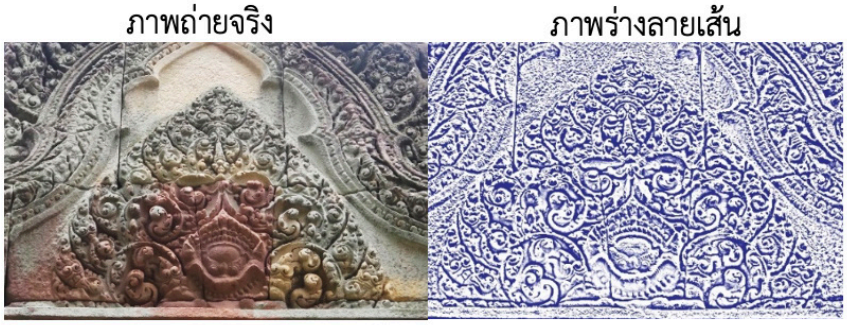
จากภาพจะเห็นได้ว่าการผสมผสานระหว่างการคัดลอกลวดลายแบบเก่ากับการปรับลวดลายภายในโครงสร้างหลักอื่น ๆ (ภาพที่ 12) อาทิ การปรับรายละเอียดลวดลายบนท่อนมาลัยใบไม้ม้วน การปรับลายใบไม้สามเหลี่ยม และการปรับภาพจำหลักที่เป็นศูนย์กลางทับหลัง (ภาพที่ 17) เป็นต้น

3. การสร้างสรรค์ลวดลายประดับรูปแบบใหม่ที่เกิดจากการตัดทอนหรือเพิ่มเติมรายละเอียดภายในโครงสร้างของลายสลักรูปแบบศิลปะเขมรในประเทศกัมพูชาและศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทยบริเวณพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ ช่างยุคปัจจุบันได้นำจุดเด่นของลายแต่ละรูปแบบมาปรับโครงสร้างภายในและภายนอกให้เหมาะสมกับพื้นที่บนสถาปัตยกรรม (ภาพที่ 18) หรืออาจมีการนำลวดลายตกแต่งตำแหน่งอื่นมาปรับใช้พร้อมทั้งการแทรกลายพันธุ์พฤกษา อาทิ การนำลวดลายจากส่วนฐานมาปรับใช้บนทับหลัง (ภาพที่ 23) หรือลวดลายที่ปรากฏบนทับหลังมาปรับใช้บนเสาติดผนัง เป็นต้น ซึ่งลวดลายสลักบนสถาปัตยกรรมที่ถูกตัดทอนหรือเพิ่มเติมมาแล้วนั้น ล้วนยังคงสร้างสรรค์ภายใต้อิทธิพลของท้องถิ่น

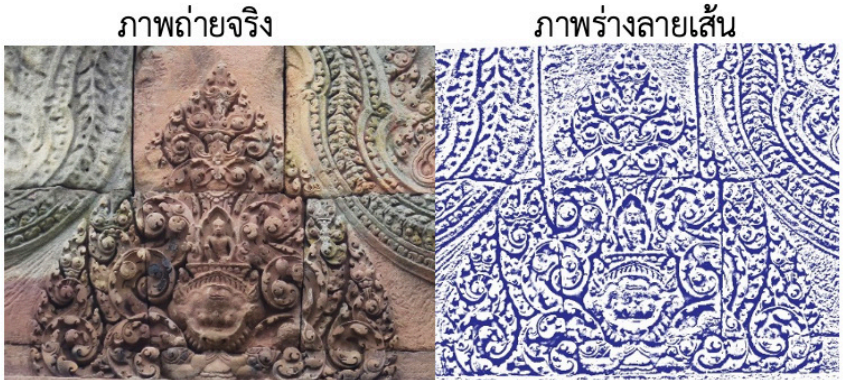
ตัวอย่างลายสลักหน้าบัน



ภาพที่ 18 หน้าบันเชื่อมทับหลังประตูทางเข้าชั้นใน ทิศตะวันออก ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา : ผู้วิจัย



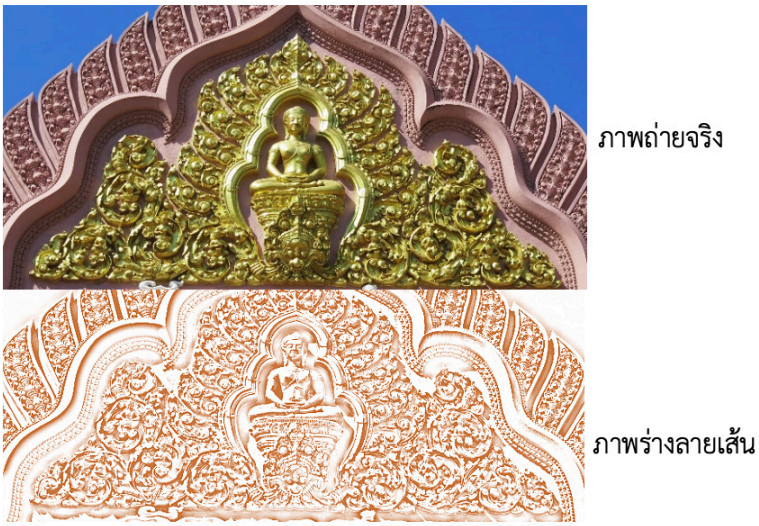
ภาพที่ 19 หน้าบันประตูทางเข้าระเบียงคดชั้นนอก ทางทิศตะวันออก ปราสาทเมืองต่ำ
อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 20 หน้าบันประตูทางเข้าระเบียงคดชั้นใน ทางทิศตะวันออก ปราสาทเมืองต่ำ
อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 21 หน้าบันประตูทางเข้าปราสาทประธาน ทางทิศตะวันออกปราสาทเมืองต่ำ
อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

แบบร่วมสมัย



ภาพที่ 22 หน้าบันประตูทางทิศใต้ วัดตาด่าน อ.ประโคนชัย จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 รูปแสดงการเปรียบเทียบระหว่างศิลปะแบบเก่าและแบบร่วมสมัย
ที่มา : ผู้วิจัย

ตัวอย่างลายสลักทับหลัง

แบบเก่า

ภาพที่ 24 ทับหลังหอพระคัมภีร์ ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา
ที่มา: ผู้วิจัย

โดยส่งอิทธิพลลวดลายใบไม้ม้วนและใบไม้สามเหลี่ยมสู่การสร้างสรรค์ทับหลังหลังแบบร่วมสมัย โดยลอกเลียนแบบรูปแบบทับหลังจากศิลปะแบบบาปวนและรูปแบบบายน

ภาพที่ 25 ทับหลังประตูทางเข้าระเบียงคดชั้นนอกทิศตะวันออก ปราสาทเมืองต่ำ จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ทับหลังหลักนี้เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายประดับภายในท่อนพวงมาลัยของทับหลังศิลปะร่วมสมัย

แบบร่วมสมัย

ภาพที่ 26 ทับหลังทิศตะวันออกและทิศตะวันตกหอประดิษฐานพระพุทธรูปลำปลายมาศ จ.บุรีรัมย์
ที่มา : ผู้วิจัย

ทับหลังในยุคปัจจุบันที่ยังคงสร้างสรรค์ภายใต้แรงบันดาลใจในศิลปะรูปแบบบาปวนซึ่งสังเกตจากภาพบุคคลประทับนั่งในซุ้มสามเหลี่ยมเหนือหน้ากาลที่คายท่อนพวงมาลัยเชื่อมกัน หากแต่มีความแตกต่างในส่วนของท่านั่งของภาพบุคคลที่มีลักษณะนั่งแบบขัดสมาธิที่นิยมตกแต่งบนพุทธศาสนสถาน

จากภาพจะเห็นได้ว่าช่างมิได้มีการคัดลอกศิลปะแบบเก่าแต่ได้นำรูปแบบภาพรวมของทับหลังมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ลวดลายใหม่ทั้งโครงสร้างหลักและรายละเอียดของลวดลาย (ภาพที่ 24), (ภาพที่ 25), (ภาพที่ 26) ทับหลังหลักนี้จึงมีความร่วมสมัยและอัตลักษณ์ของช่างสมัยใหม่ที่เกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลศิลปะร่วมแบบเขมรในจังหวัดบุรีรัมย์

ซึ่งรูปแบบนี้สะท้อนให้เห็นถึงกระบวนการคิดภูมิปัญญาของช่างตั้งแต่สมัยโบราณที่สืบทอดมายังช่างสมัยใหม่ ในการนำจุดเด่นแต่ละรูปแบบมาคัดลอกและแทรกความเป็นอัตลักษณ์ของช่างบนลวดลายประดับเหล่านั้น (ภาพที่ 26) โดยใช้โครงสร้างหลักของลายศิลปะแบบเก่าจากท้องถิ่นมาเป็นแรงบันดาลใจสำคัญจนกลายเป็นรูปแบบใหม่ในที่สุด

สรุปและอภิปรายผลการดำเนินการวิเคราะห์

จากการลงพื้นที่เก็บข้อมูลลายประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยในพื้นที่จังหวัดบุรีรัมย์ จึงทราบว่าช่างยุคปัจจุบันได้รับแรงบันดาลใจจากสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในยุคศิลปะแบบบันทายสรีจนถึงศิลปะร่วมแบบบายน ราวปีพุทธศตวรรษที่ 15-18 อาทิ ปราสาทหินบันทายสรี จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา ปราสาทหินเมืองต่ำ อำเภอประโคนชัย และประสาทหินพนมรุ้ง อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น หากแต่มีการปรับเปลี่ยนตำแหน่งหน้าที่และประโยชน์ใช้สอย รวมถึงการทำศิลปะเชิงพาณิชย์ การแก้ปัญหาเชิงช่างและการปรับโครงสร้างของลวดลาย นำไปสู่การตรวจสอบวิเคราะห์ในความสัมพันธ์ที่ปรากฏขึ้น

อย่างไรก็ดีจากการสัมภาษณ์ช่างผู้ออกแบบลายร่วมสมัยในจังหวัดบุรีรัมย์มักนิยมออกแบบลวดลายจากปราสาทหินพนมรุ้งเป็นจุดเริ่มต้น สู่การปรับวิธีแกะสลักหินแบบยุคเขมรโบราณมาเป็นการหล่อปูนปั้นผสมสีลงในเนื้อปูนหรือการทาสีหลังจากแกะพิมพ์ ตลอดจนการสร้างสรรค์ลวดลายที่มีกระบวนการตัดทอน (ภาพที่ 8) เพิ่มเติม (ภาพที่ 16) และการสร้างสรรค์ลายใหม่ (ภาพที่ 22), (ภาพที่ 26) ลวดลายเหล่านี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างรูปแบบศิลปกรรมในอดีตกับปัจจุบันได้อย่างชัดเจน และสิ่งสำคัญที่สุดในการสร้างสรรค์ลายตกแต่งสถาปัตยกรรมร่วมสมัยได้ก่อให้เกิดความตระหนักในคุณค่าและเอกลักษณ์ที่เป็นดั่งมรดกทางศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นของทุกคนที่ควรแก่การเชิดชูและอนุรักษ์สืบไป

บรรณานุกรม

หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล. *ศิลปะขอม*. กรุงเทพมหานคร : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2547.

หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์. *ศิลปะร่วมแบบเขมรในประเทศไทย ภูมิหลังทางปัญญา – รูปแบบทางศิลปกรรม*. กรุงเทพมหานคร : มติชน, 2537.

แนวคิดที่คล้ายกันในแวริเอชันส์ : บทประพันธ์เพลงแวริเอชันส์จากทำนองหลักของโรเบิร์ต ชูมันน์ ผลงานโอปุสที่ 9 ของโยฮันเนส บรามส์
LIKE MINDS IN VARIATIONS: JOHANNES BRAHMS'S VARIATIONS ON A THEME BY ROBERT SCHUMANN, OP. 9

เอริ นาคากาวา* ERI NAKAGAWA*

บทคัดย่อ

บทประพันธ์เพลง Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9 ของโยฮันเนส บรามส์ ได้รับอิทธิพลจากผลงานของโรเบิร์ต และคลารา ชูมันน์ ซึ่งบรามส์ได้รู้จักเมื่อวันที่ 30 กันยายน ปี ค.ศ. 1853 บรามส์ได้พบกับครอบครัวชูมันน์ในช่วงที่พวกเขากำลังประสบปัญหาอย่างหนัก เป็นช่วงที่สุขภาพของโรเบิร์ต ชูมันน์ ทรุดโทรมลงอย่างมาก สืบเนื่องมาจากความผิดปกติทางจิตใจ และพยายามที่จะกระทำอัตวินิบาตกรรมในวันที่ 27 กุมภาพันธ์ ปี ค.ศ. 1854 ย้อนกลับไปเมื่อช่วงเดือนพฤษภาคมและมิถุนายน ปี ค.ศ. 1853 คลารา ชูมันน์ ได้ประพันธ์เพลง Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 เพื่อมอบให้เป็นของขวัญวันเกิดอายุครบ 43 ปี แด่โรเบิร์ต ชูมันน์บรามส์ได้รับแรงบันดาลใจจากผลงานชุดนี้ จึงประพันธ์เพลงในรูปแบบเดียวกันในช่วงเดือนพฤษภาคมและสิงหาคม ปี ค.ศ. 1854 ผลงานโอปุสที่ 20 ของคลารา ชูมันน์ และผลงานโอปุสที่ 9 ของบรามส์ นำทำนองหลักมาจากบทเพลง Bunte Blätter (Colored Leaves), Op. 99 No. 4 ของโรเบิร์ต ชูมันน์ ผลงานการประพันธ์เพลงโอปุสที่ 9 ของบรามส์ ประกอบด้วย 16 ท่อน อุทิศให้แก่คลารา ชูมันน์ และแสดงออกถึงความเคารพที่บรามส์มีต่อคลารา และโรเบิร์ต ชูมันน์ โดยมีการใช้ทำนองเพลงจากผลงานยุคก่อน รวมถึงการใช้เทคนิคการประพันธ์เพลงในรูปแบบของคลารา และโรเบิร์ต ชูมันน์

คำสำคัญ : โยฮันเนส บรามส์/ แวริเอชันส์/ โรเบิร์ต ชูมันน์/ คลารา ชูมันน์/ แวริเอชัน

---

*รองศาสตราจารย์ ดร., วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, eri.nak@mahidol.ac.th.
*Associate Professor Dr., College of Music, Mahidol University, eri.nak@mahidol.ac.th.

Received 27/06/2563, Revised 16/12/2563, Accepted 17/12/2563

Abstract

Johannes Brahms's Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9 was influenced by the works of Robert and Clara Schumann, whom Brahms first met on September 30, 1853. His acquaintance with them coincided with a most difficult period for the Schumann family. Schumann's health deteriorated due to his mental illness and he attempted suicide on February 27, 1854. Back in May and June 1853, Clara Schumann composed her Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 for her husband's forty-third birthday. Brahms was inspired by Clara's set of variations and wrote his own in May and August 1854. Both Clara's Op. 20 and Brahms's Op. 9 are based on the same theme: Schumann's Bunte Blätter (Colored Leaves), Op. 99 No. 4. A set of 16 variations, Brahms's Op. 9 was dedicated to Clara Schumann and also written to pay homage to both Clara and Robert Schumann in many respects such as the inclusion of thematic allusions to their earlier pieces and the use of compositional techniques frequently employed by them.

Keywords: Johannes Brahms/ Variations/ Robert Schumann/ Clara Schumann/ Variation

Introduction

Johannes Brahms grew up in Hamburg and started his piano lessons at the age of seven. Young Brahms was interested was not only in music but also in reading. He spent every penny he could afford on books and became deeply captivated in the world of Romantic poetry. He called himself "Johannes Kreisler, junior" after the principal character of his favorite novel Kater Murr by E. T. A. Hoffmann as his alter ego.[1] By the age of sixteen, Brahms clearly knew that the path he should follow was not as a pianist but as a composer.[2] In March 1850, he sent some of his compositions to Robert Schumann at his hotel in Hamburg where he came for concerts with his wife.[3] Unfortunately, Schumann, who had much to do, returned them unopened.

The year 1853 was the crucial turning point of Brahms's life. The unknown musician left Hamburg on April with Eduard Reményi, a talented Hungarian violinist who asked Brahms to join him on a concert tour. They visited the renowned violinist Joseph Joachim in Hanover in late May and played Brahms's own compositions for him. A lifelong bond of friendship between Brahms and Joachim was formed in just a few days.[4] Then in Bonn, Brahms met J. W. von Wasielawski, who had recently been concertmaster of Schumann's orchestra in Düsseldorf. Carrying Wasielawski's letter of introduction, Brahms visited Robert and Clara Schumann in Düsseldorf on September 30, 1853. According to Geiringer: "Robert and Clara's diaries are filled from cover to cover with accounts of Brahms; hardly a day passed on which his playing or his work was not mentioned in words of the highest praise."[5] The name of Brahms instantly became known after Schumann hailed the young composer in his article "Neue Bahnen" (New Paths) for the Neue Zeitschrift für Musik.

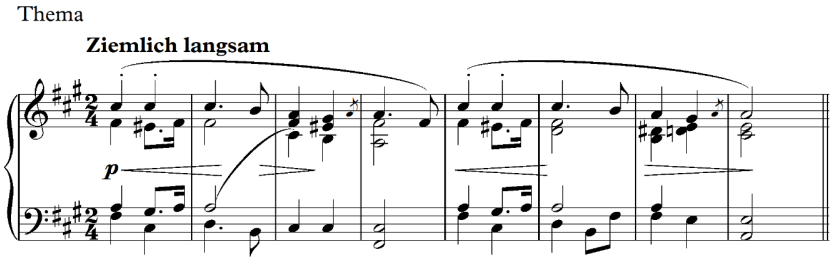
Unfortunately, Brahms's arrival and rapid success coincided with a most difficult period for the Schumann family. In less than a half year after Brahms met Schumanns, a catastrophe occurred in Robert Schumann's life. His mental disorder became unbearable and he threw himself into the Rhine on February 27, 1854. Brahms rushed to Düsseldorf, arriving on March 3, and next day Schumann was taken to an asylum at Endenich near Bonn.[6] Brahms did his very best to help his wife Clara, who was expecting her eighth child in a few months' time,[7] and looked after the children, helped the household accounts, and visited Robert in hospital as Clara was forbidden from seeing him by the doctors.[8]

---

1. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1974), 23.
2. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1974), 22.
3. Jan Swafford, *Johannes Brahms* (New York: Vintage Books, 1999), 56.
4. Jan Swafford, *Johannes Brahms* (New York: Vintage Books, 1999), 56.
5. Jan Swafford, *Johannes Brahms* (New York: Vintage Books, 1999), 56.
6. Jan Swafford, *Johannes Brahms* (New York: Vintage Books, 1999), 109.
7. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1974), 42.
8. Stephen J. Smith, *"Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9"* (DMA diss., University of British Columbia, 1994), 37.

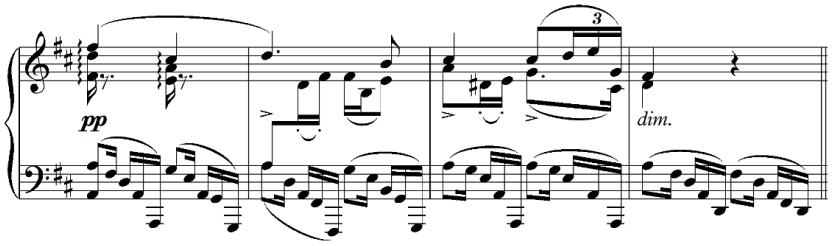
Variations on the Theme by Robert Schumann, Op. 9

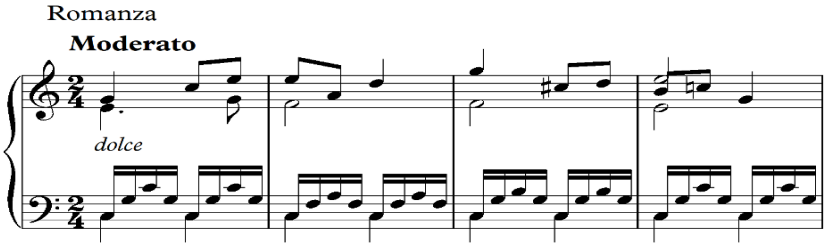
Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 9 was his first independent set of variations after he wrote the slow movement in theme and variations from in the first two Piano Sonatas, Opp. 1 & 2. The variations are based on the fourth piece of Schumann's Bunte Blätter (Colored Leaves), a collection of 14 short piano pieces written between 1834 and 1849. Schumann assembled and published them as Op. 99 in 1852. No. 4 was written in 1841, one year after the marriage of Robert and Clara Schumann.

Clara wrote a set of variations on the same theme in June 1853 to celebrate her husband's forty-third birthday. Brahms was inspired by her variations when she played for him in May 1954, and started writing his own as a tribute to both Schumanns.[9] Like Clara's, Brahms's Variations, Op. 9 is in F-sharp minor and begins with the exact re-stating of the Bunte Blätter theme as in Example 1:

Example 1: Brahms Variations, Op. 9, b. 1-8
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 1

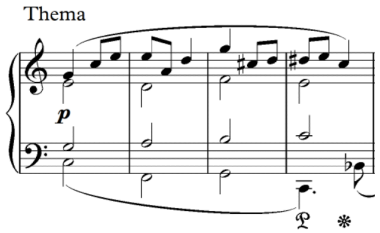
Brahms initially composed only fourteen variations (of a total of sixteen) and presented them on June 15, 1854 to Clara, who was just recovering from the birth of her son Felix on June 11.[10] The manuscript of this work bears the title Little Variations on a Theme of His, dedicated to Her.[11] After composing the variations, Brahms requested and received a manuscript copy of Clara's variations on the same theme, and continued to ruminate on the two sets of variations.[12] Then on August 12, 1854, which was Clara's Name Day, he wrote two additional variations and inserted them as the tenth and eleventh variations of the final version.[13] At the head of the manuscript of the tenth variation, Brahms wrote a mysterious inscription "Rose und Heliotrop haben geduftet" (Rose and heliotrope were fragrant).[14] The rose is the flower for June, the birth month of Robert, while the heliotrope is a symbol for eternal love or devotion. We could easily conjecture that Brahms meant by the title that both Robert and Clara had blossomed in the tenth variation, in which he employed a unique technique discussed below.

9. Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 232-233.
10. Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 38.
11. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1974), 210.
12. Stephen J. Smith, *"Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9"* (DMA diss., University of British Columbia, 1994), 40.
13. Karl Geiringer, *Brahms: His Life and Work* (New York: Da Capo Press, 1974), 210.
14. Li-chin Lai, *"Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 by Clara Schumann: An Analytical and Interpretative Study"* (DMA diss., Temple University, 1992), 82.

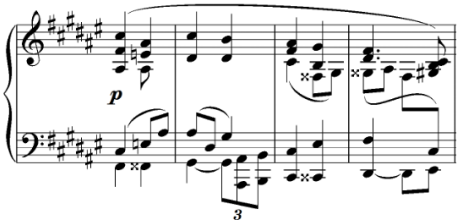
In bars 265-267 at the end of the variation, he inserts a fragment of the main theme of Clara's Romance Variée, Op. 3 (1831-33) in the inner voice and juxtaposes it with the distinctive melodic line in the soprano voice, which was the bass in the original Schumann's theme (Example 2).

Example 2: Brahms Variations, Op. 9, Var. 10, b. 264-267
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 14

Example 3 below is the main theme of Clara's Romance Variée, Op. 3:

Example 3: Clara Schumann Romance Variée, Op. 3, b. 6-9
Source: Clara Wieck. Clara & Robert Schumann Klavierwerken ~Die Fährte der Liebe, page 8

Thematic juxtaposition was the technique that Schumann utilized in his Impromptus, Op. 5 (originally written in 1833), borrowing the theme of Clara's Romance Variée, Op. 3 and superimposing it on top of his own bass theme as in Example 4.

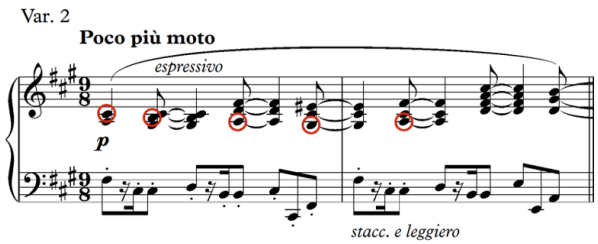


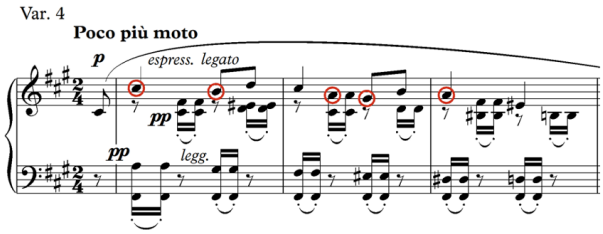
Example 4: Robert Schumann Impromptus, Op. 5 (1850), b. 17-20
Source: Robert Schumann. Impromptus Opus 5 Fassung 1850, page 1

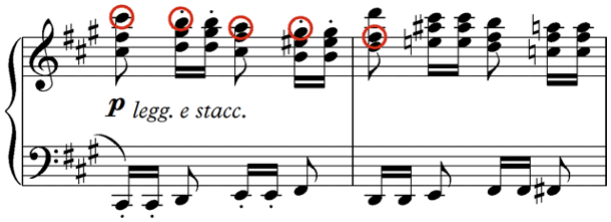
Brahms discovered that the theme of Clara's Op. 3 could be inserted also in her variations of the same Robert's theme. Although Clara had completed her variations in June 1853, as Brahms communicated this discovery to Clara,[15] she added it to the autograph in August 1854.[16] The allusion of the Op. 3 theme appears in the coda of Variation 7 in Clara's Variations, Op. 20 (Example 5).

Example 5: Clara Schumann Variations, Op. 20, b. 202-205, Var. 7
Source: Clara Schumann. Wieck-Schumann Ausgewählte Klavierwerke, page 72

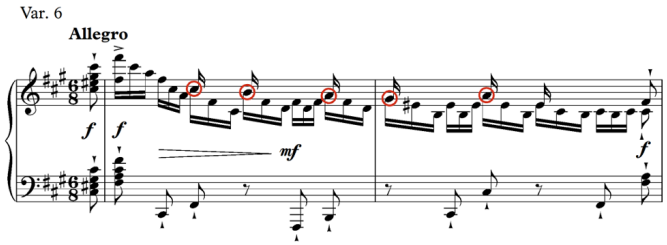
On September 14, Clara wrote in her diary: "Brahms has had a splendid idea, a surprise for you, my Robert. He has interwoven my old theme with yours – already I can see you smile."[17] Nancy B. Reich stated: "For Clara, the quotation may have recalled the glowing days of her childhood; for Brahms it was a gesture to honor both older composers."[18]

Schumann's Bunte Blätter, Op. 99 No. 4 includes two patterns of a five-note motive: the so-called "Clara's motive": C#-B-A-G#-A and C#-B-A-G#-F#. The former is derived from Clara's name: C (L) A (R) A, and the latter is descending five notes, both of which frequently appear in the works in Robert and Clara Schumann. In the Brahms's Variations, Op. 9, although he modifies the original theme in most of 16 variations, "Clara's motive" is retained in every variation that does not present the original shape of Schumann's theme as seen in the following 12 examples.

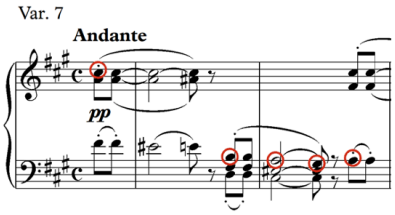


Example 6: Brahms Variations, Op. 9, Var. 2, b. 49-50: C#-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 2

Example 7: Brahms Variation, Op. 9, Var. 4, b. 85-87: C#-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 4

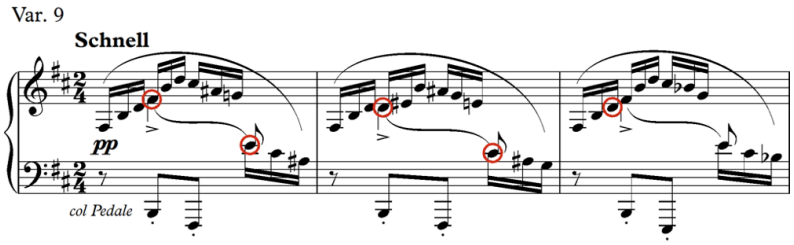
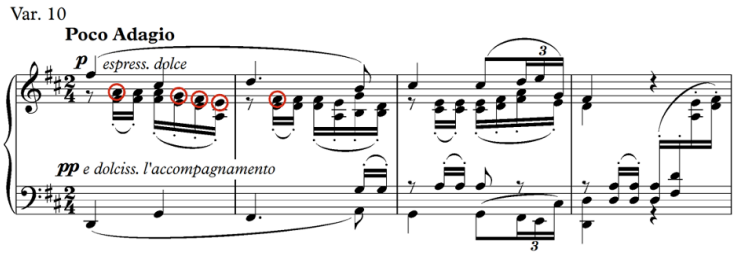
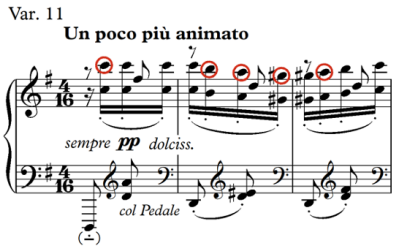
15. Stephen J. Smith, *"Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9"* (DMA diss., University of British Columbia, 1994), 30.
16. Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 313.
17. Berthold Litzmann. *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters.* vol. 2 (Cambridge: Cambridge University Press, 2013), 81.
18. Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 233.

Example 8: Brahms Variations, Op. 9, Var. 5, b. 116-117: C#-B-A#-G#-F#
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 5

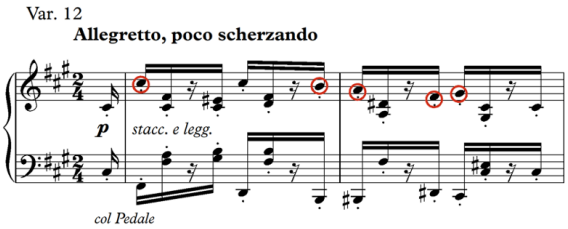
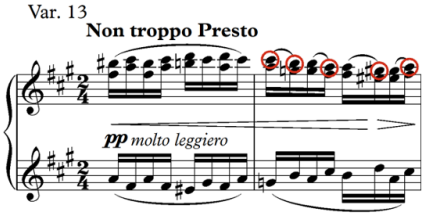


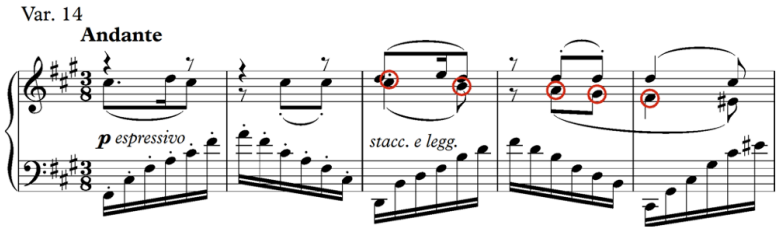
Example 9: Brahms Variations, Op. 9, Var. 6, b. 152-153: C#-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 6



Example 10: Brahms Variations, Op. 9, Var. 7, b. 178-179: C#-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 9

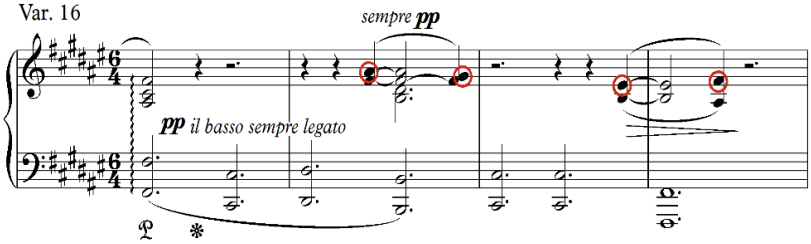
Variations 9, 10, and 11 are written in different keys.

Example 11: Brahms Variations, Op. 9, Var. 9, b. 215-217: F#-E-D-C#-D(B) in B minor
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 12

Example 12: Brahms Variations, Op. 9, Var. 10, b. 236-239: A-G-F#-E-F#
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 13

Example 13: Brahms Variations, Op. 9, Var. 11, b. 269-271: C-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 15

Variation 12 goes back to F-sharp minor. The last two notes of the descending five-note motive are swapped.

Example 14: Brahms Variations, Op. 9, Var. 12, b. 296-297: C#-B-A-F#-G#
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 16

Example 15: Brahms Variations, Op. 9, Var. 13, b. 318-319: C#-B-A-G#-A
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 17

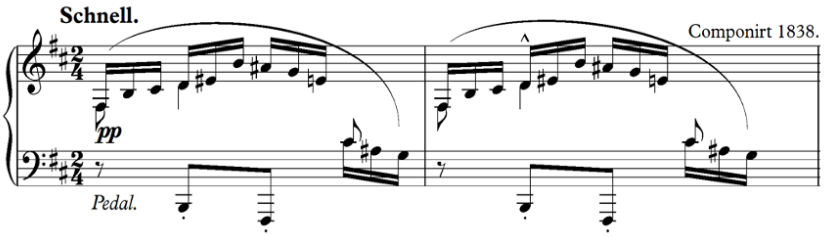


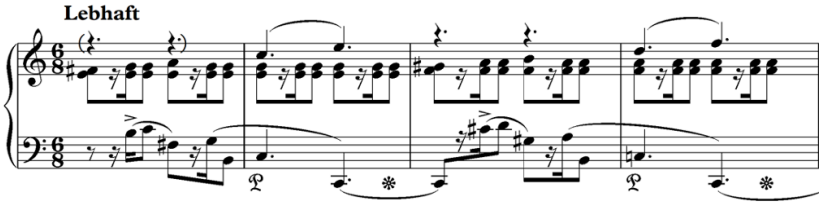
Example 16: Brahms Variations, Op. 9, Var. 14, b. 338-342, C#-B-A-G#-F#
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 18

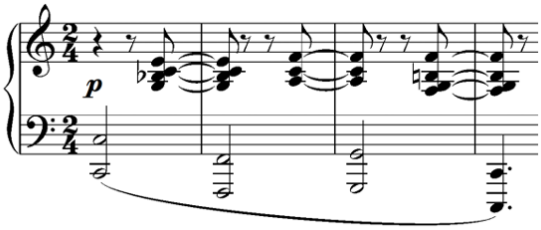
In Variation 16, the last variation, written in F-sharp major, the motive starts an A-Sharp but incompletely, missing the third note, an F-sharp.

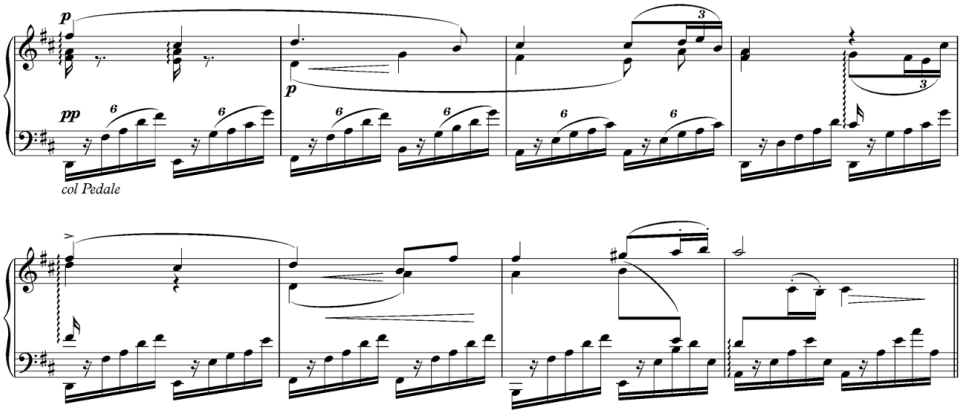


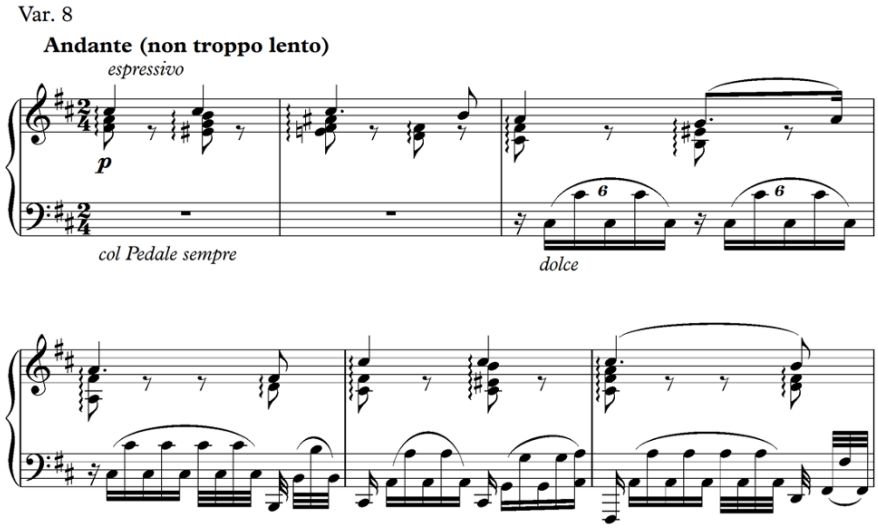
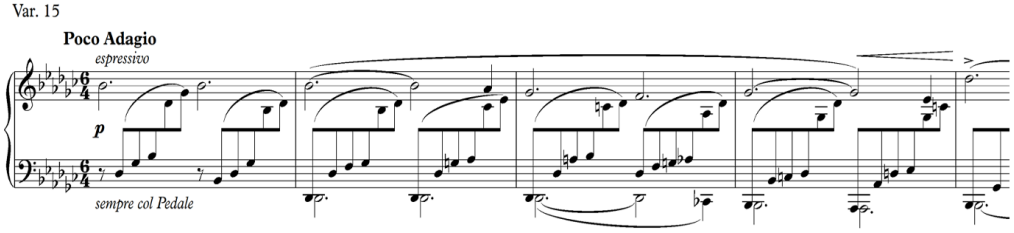
Example 17: Brahms Variations, Op. 9, Var. 16, b. 398-401: A#-G#(-F#)-E#-F#
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 22

Besides having Schumann's Bunte Blätter, Op. 99 No. 4 as the main theme of his variations, Brahms makes some other allusions to the music of the older composer. Variation 9, for example, is a clear emulation of the fifth piece from Schumann's same opus, and is even in the same key, as can be seen Example 11 and Example 18.

Example 18: Schumann Bunte Blätter, Op. 99 No. 5, b. 1-2
Source: Robert Schumann. Piano Music of Robert Schumann, Series II, page 209

In Variation 2, the bass line from the original theme is varied in dotted rhythm, which also shows some resemblance to the fifth piece of the revised version (1950) of Schumann's Impromptus, Op. 5 (see Example 6 and Example 19).

Example 19: Schumann Impromptus, Op. 5 (1850), No. 5, b. 1-4
Source: Robert Schumann. Impromptus Opus 5 Fassung 1850, page 4

Moreover, the first piece of Schumann's Op. 5 may be modelled on Variation 16, the last variation of Brahms's Op. 9, in both of which the main element of interest with octaves in the bass line; it is decorated by sparse, syncopated chords, hinting at the theme indirectly (see Example 17 and Example 20).

Example 20: Schumann Impromptus, Op. 5 (1850), No. 1, b. 1-4
Source: Robert Schumann. Impromptus Opus 5 Fassung 1850, page 1

Brahms frequently treats the bass as a thematic element in his Op. 9. In addition to the above-mentioned Variations 2 and 16, he interestingly manipulates the bass in Variation 10. The original bass of Schumann's Bunte Blätter, Op. 99 No. 4 is taken as a melodic material to the top voice, which is now supported by a new bass line: the inversion of the original bass as seen in Example 12 above. The two upside-down elements first appear simultaneously and then later in canon (Example 18).

Example 21: Brahms Variations, Op. 9, Var. 10, b. 244-251
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 13

Brahms's inclusion of canonic imitation was inspired by that in Clara's Variations, Op. 20 (Variation 6), but he wrote not just one but four contrapuntal variations in his set. Besides Variation 10, which includes a canon of the inversion a tenth lower in the alto voice (see Example 21), Variation 8 introduces a canon in the octave below played by the thumb of the left hand (Example 22), Variation 14 at the second interval above (Example 16), and Variation 15 is a sixth lower, two octaves below in the bass register (Example 23).

Example 22: Brahms Variations, Op. 9, Var. 8, b. 189-194
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 10

Example 23: Brahms Variations Op. 9, Var. 15, b. 372-376
Source: Johannes Brahms. Variationen für Klavier, page 20

R. Larry Todd remarks that: "The conspicuous use of these learned techniques is, in itself, an act of homage to Schumann, who, during the 1840s, had studies counterpoint together with Clara. . ."[19]

As mentioned earlier, Brahms called himself "Johannes Kreisler, junior" after the fictional character Johannes Kreisler created by E. T. A. Hoffmann. In the manuscript of his Op. 9, Brahms signed either a "B" or a "Kr" at the end of certain variations, standing for Brahms or Kreisler; "B" variations include Nos. 4, 7, 8, 11, 14, and 16 which are reflective variations while "Kr" variations,

19. Leon Botstein, ed. *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of Johannes Brahms* (New York: W. W. Norton & Company, 1999), 166.

Nos. 5, 6, 9, 12, and 13, are the more impassioned ones.[20] "B" variations are written mostly in p or pp in slow tempo; in contrast, "Kr" variations are in quicker tempo and three of them include f and ff. Brahms's characterization with "B" and "Kr" may recall Schumann's "Eusebius" and "Florestan" personas in different parts in Davidbündlertänze, Op. 6, however, it is interesting to note that Brahms had adopted "Kreisler" before he knew Schumann.

Associated with differentiation in character and tempo, Brahms provides various changes in meter and formal structure in the variations. For example, the original meter of 2/4 changes to 9/8 already in Variation 2, continuing with 6/8 (Var. 6), 4/4 and 3/4 (Var. 7), 4/16 (Var. 11), 3/8 (Var. 14), and 6/4 (Vars. 15 & 16). The structure of 24 bars in the original Bunte Blätter theme is retained only in five variations (Vars. 1, 3, 4, 13, and 16). Among them, Variation 1 and Variation 3 keep the theme in the left hand. The theme is disguised in Variation 4 and Variation 13, while Variation 16 retains only the bass line in the parallel major key. Among the remaining variations, Variation 8 and Variation 15 keep the original structure but due to canonic imitation, both are extended by two bars at the end. Variation 2 and Variation 7 are compressed into 12 bars and 11 bars respectively. Three "Kr" Variations 5, 6, and 12 are extended freely with a vigorous coda, the last of which ends with groups of three sixteenth notes in hemiola rhythm.

As for keys, the first eight variations remain in F-sharp minor. A surprising modulation features in Variation 3 in which remote F minor is inserted in the middle (b. 71-80). Different keys appear first in Variation 9 (B minor), Variation 10 (D major), Variation 11 (G major), Variation 15 (G-flat major), and Variation 16 (F-sharp major). The tonality of G major in Variation 11, which is the Neapolitan of the home key, is hardly recognized but its dominant seventh harmony (D7) is prolonged with a D pedal tone through the variation. Brahms transforms the D7 harmony to an augmented sixth chord, using the note B# enharmonically in bar 294. The augmented sixth chord resolves to a C-sharp major chord in the last bar, which, as the dominant chord, prepares for the F-sharp minor tonality of the following variation. The last two variations are written in the tonic major key like the third and final variations of Clara's Variations, Op. 20. Brahms chooses the enharmonic G-flat major for Variation 15 as if recalling Schubert Impromptu, Op. 90 No. 3. The tonal sequence in the last three variations, which changes from F-sharp minor, to a sudden G-flat major of a totally different color, and then to an F-sharp major of another sonority, implies a significant psychological impact to this quiet, subdued conclusion of the set for the performer.

The following table shows how Brahms varies keys, meters, bar length, tempi, characters ("B" or "Kr"), use of canon, and appearance of the theme and bass (right hand or left hand) in the variations.

20. R. Larry Todd, ed. *Nineteenth-Century Piano Music* (New York: Routledge, 2004), 365.

Table 1: Comparison of Theme and 16 Variations in Brahms Variations, Op. 9
Source: by author

variation	key	meter	bar	tempo	character	canon	theme*	bass
theme	f#	2/4	24	Ziemlich langsam			r. h.	l. h.
1	f#	2/4	24				l. h.	
2	f#	9/8	12	Poco più moto				l. h.
3	f#	2/4	24	Tempo di tema			l. h.	
4	f#	2/4	24	Poco più moto	B			
5	f#	2/4	43	Allegro capriccioso	Kr			
6	f#	6/8	26	Allegro	Kr			
7	f#	4/4 – 3/4	11	Andante	B			
8	f#	2/4	26	Andante (non troppo lento)	B	x	r. h., l. h.	
9	b	2/4	21	Schnell	Kr			
10	D	2/4 – (1/4)	33	Poco Adagio		x		r. h.
11	G	4/16	27	Un poco più animato				
12	f#	2/4	22	Allegretto, poco scherzando	Kr			
13	f#	2/4	24**	Non troppo Presto	Kr			
14	f#	3/8	34	Andante	B	x		
15	Gb	6/4	26	Poco Adagio		x	r. h., l. h.	
16	F#	6/4	24		B			l. h.

*includes only those retaining the original structure of the theme.
**includes repeated four bars by a repeat sign.

On September 25, 1854, Brahms wrote to Breitkopf & Härtel, requesting that his variations appear simultaneously with those of Frau Schumann.[21] Brahms's Op. 9 went out into the world along with Clara's Op. 20 in November 1854.[22]

Conclusion

Our encounters with people change our lives and make us grow humanly and spiritually. For Brahms, the meetings with numerous people in 1853 miraculously led the twenty-year-old nobody to become a successful composer in less than a year. His musical style was influenced by his passion for literature in his early years just like Robert Schumann. Although his acquaintance with Robert and Clara Schumann coincided with a most difficult period for the Schumann family, the three great musicians' close, beautiful relationship is reflected in Brahms's Op. 9. Julius Otto Grimm (1827-1903), who was very close to Brahms in those days, christened the work "Trost-Einsamkeit" (Consolation and Loneliness).[23]

The conclusion of Clara's Op. 20 and Brahms's are both written with a pianississimo but from the perspective of the performer they are quite different; Clara's Op. 20 ends her set with a

21. Nancy B. Reich. *The Artist and the Woman* (Ithaca: Cornell University Press, 2001), 233.
22. Stephen J. Smith, *"Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9"* (DMA diss., University of British Columbia, 1994), 42.
23. Jan Swafford, *Johannes Brahms* (New York: Vintage Books, 1999), 113.

phrase in ascending motion of passageworks as if suggesting the feeling of "hope" or "prayer" while Brahms's last variation does not "express" much, as it only recalls the original bass line in low registers with a barely recognizable theme with sparse, syncopated chords with feelings of "resignation and acceptance." The last variation of Brahms's set leads one to speculate if Brahms were predicting Schumann's ineluctable destiny at the time of this composition. Would the entrance of Brahms in Schumann's life have been one of the causes for Schumann's attempted suicide? Schumann's biographer Marcel Brion quotes Schumann's way of describing Brahms: "He must grow while I diminish."[24] And would it be possible that Brahms knew how the older master had felt toward him?

24. Marcel Brion, *Schumann and the Romantic Age* (London: Collins, 1956), 335.

Bibliography

Botstein, Leon. ed. *The Compleat Brahms: A Guide to the Musical Works of JohannesBrahms*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

Brahms, Johannes. *Variationen für Klavier.* Munich: G. Henle Verlag, 1988

Brion, Marcel. *Schumann and the Romantic Age.* London: Collins, 1956.

Geiringer, Karl. *Brahms: His Life and Work.* New York: Da Capo Press, 1974.

Lai, Li-chin. "*Variations on a Theme by Robert Schumann, Op. 20 by Clara Schumann: An Analytical and Interpretative Study.*" DMA diss., Temple University, 1992.

Litzmann, Berthold. *Clara Schumann: An Artist's Life, Based on Material Found in Diaries and Letters.* 2 vols. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

Koh-Lewandowski, Donna. "*Brahms's Early Piano Variations.*" Ph.D. diss., Temple University, 1999.

Reich, Nancy B. *The Artist and the Woman*. Ithaca: Cornell University Press, 2001.

Schumann, Clara. *Wieck-Schumann Ausgewählte Klavierwerke.* Munich: G. Henle Verlag, 1986.

Schumann, Robert. *Impromptus Opus 5 Fassung 1850.* Munich: G. Henle Verlag, 2009.

Schumann, Robert. *Piano Music of Robert Schumann, Series II.* New York: Dover Publications, Inc., 1972

Smith, Stephen J. "*Eloquence, Reference, and Significance in Clara Schumann's Opus 20 and Johannes Brahms' Opus 9.*" DMA diss., University of British Columbia, 1994.

Swafford, Jan. *Johannes Brahms.* New York: Vintage Books, 1999.

Todd, R. Larry. ed. *Nineteenth-Century Piano Music.* New York: Routledge, 2004.

Wieck, Clara. *Clara & Robert Schumann Klavierwerken ~Die Fährte der Liebe.* Tokyo: PRHYTHM, Inc., 2011.

บทความวิชาการ

ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาติพันธุ์ม้ง หมู่บ้านแม่สาน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่
MEANING AND PATTERN OF THE HMONG BATIK MAE SA NOI VILLAGE PONG YAENG SUBDISTRICT, MAE RIM DISTRICT, CHIANG MAI PROVINCE

ปิยฉัตร อุดมศรี * PIYACHAT UDOMSRI*

บทคัดย่อ

ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้งมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมาของชาวม้ง 2) วิเคราะห์ความหมายและรูปแบบการสร้างลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งบ้านแม่สาน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ 3) เพื่อการอนุรักษ์และสืบสานภูมิปัญญาของชาวม้ง โดยเลือกพื้นที่บ้านแม่สาน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ผลการศึกษาพบว่าผ้าเขียนขี้ผึ้งเป็นงานหัตถกรรมของผู้หญิงชาวม้งลายที่เป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านสืบทอดมาตั้งแต่ยุคชาวม้งอพยพโยกย้ายถิ่นอาศัย ซึ่งปัจจุบันความหมายและลวดลายผ้าได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยของการค้าในปัจจุบัน ทำให้ชาวม้งคนรุ่นใหม่หลงลืมหัตถกรรมที่เป็นภูมิปัญญาอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตน ผู้ให้ข้อมูลหลักในการศึกษาครั้งนี้ คือ นางป้าง รัตนดิลกกุล อาชีพผลิตผ้าเขียนขี้ผึ้งหมู่บ้านแม่สาน้อย โดยพบข้อมูลความหมายและการสร้างลวดลายของผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้งทั้งหมด 9 ลวดลายความหมายจะเกี่ยวข้องกับสงครามในประเทศจีน การป้องกันภูตผีและการป้องกันโรคภัย ส่วนลักษณะของลวดลาย มาจากการตัดทอนจากรูปร่างเรขาคณิตที่ประกอบไปด้วยเส้นตรงแนวเฉียง จุดและพื้นที่ว่าง ซึ่งลวดลายต่าง ๆ นั้นมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งแวดล้อมรอบตัวในขณะนั้น นับว่าผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาติพันธุ์ม้งกลุ่มม้งลาย เป็นการสร้างภูมิปัญญาที่ผ่านฝีมืออันประณีตและผ่านความอดทนสูงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท้องถิ่นชาติพันธุ์ม้งโดยเฉพาะของผู้หญิงชาวม้งกลุ่มม้งลายที่ควรอนุรักษ์และควรสืบสานภูมิปัญญาอันทรงคุณค่านี้เพื่อเป็นประโยชน์ของชาวม้งและผู้ที่สนใจในการศึกษาต่อไป

คำสำคัญ : ความหมายและลวดลาย/ ผ้าเขียนขี้ผึ้ง/ ชาวม้ง/ ภูมิปัญญา

*ดร. อาจารย์ประจำ คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, piyachat.ud@cmu.ac.th.
*Dr. Lecturer, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, piyachat.ud@cmu.ac.th.

Received 06/04/2563, Revised 21/08/2563, Accepted 12/10/2563

Abstract

The meaning and pattern of the Hmong batik is for 1) Study the history of the Hmong people 2) Analyze the meaning and pattern of the Hmong batik pattern of Baan Mae Sa Noi, Pong Yaeng Subdistrict, Mae Rim District, Chiang Mai Province 3) For the conservation and heritage of the Hmong people By selecting the Baan Mae Sa Noi area, Pong Yaeng Subdistrict, Mae Rim District, Chiang Mai Province. The study found that the Hmong batik is a handicraft of Hmong women who is local wisdom that has been passed down since the Hmong migration. Currently, the meaning and pattern of the fabric have changed in the modern trade era. Causing the Hmong people to forget the handicrafts which are their unique wisdom The main data provider in this study was Mae Pang Rattanadilokkul, career produces Hmong batik cloth at Mae Sa Noi village. It found information about the meaning and pattern of the Hmong batik, all 9 patterns, with the meaning related to the war in China, protection of ghosts. And disease prevention The style of the pattern From Reductive art geometric shapes Consisting of straight lines, oblique lines, points and spaces In which the patterns That came from inspiration in the surrounding environment at that time. Considered that the Hmong batik of the Hmong ethnic group, Hmong pattern It is the creation of wisdom through exquisite workmanship and high tolerance that is unique to the Hmong ethnic groups, especially the Hmong women who should be preserved and should carry on this valuable wisdom. For the benefit of the Hmong people and those interested in further education.

Keywords: Meaning and pattern/ Hmong batik/ Hmong people/ Wisdom

บทนำ

"ม้ง" เป็นชื่อกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ทางตะวันตกเฉียงใต้ของจีน ภาคเหนือของพม่า ลาว เวียดนาม ไทย และในประเทศตะวันตก "ม้ง" มักจะถูกใช้อย่างสับสนกับ "แม้ว" หรือ "เหมียว" โดยคำว่า "ม้ง" นั้นแปลว่า ต้นข้าวอ่อน หน่อ วัชพืชและที่นา ซึ่งหมายถึงลูกของแผ่นดินและชนพื้นเมืองที่แต่เดิมทำนาเป็นหลัก สำหรับในประเทศไทยชาวม้งเข้ามาตั้งถิ่นฐานในระหว่าง พ.ศ. 2390-พ.ศ. 2420[1] โดยกระจายตัวออกไปยังจังหวัดที่มีลักษณะเป็นเทือกเขาสลับซับซ้อน ดังเช่นลักษณะภูมิศาสตร์พื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ ชาวม้งในจังหวัดเชียงใหม่มีประชากรอยู่จำนวน 34,741 คน[2] กระจายตัวสร้างที่อยู่อาศัยมากที่สุดที่อำเภอแม่ริม จำนวน 8,186 คน[3] รองลงมาคือ อำเภอแม่แจ่ม อำเภอเมืองเชียงใหม่ อำเภอแม่วาง อำเภอฮอด ตามลำดับและมีประชากรชาติพันธุ์บนพื้นที่สูงของประเทศไทยจำนวนมากเป็นลำดับที่ 3 รองจากกะเหรี่ยงและมูเซอ ชาวม้งมีการแบ่งกลุ่มย่อยเป็น 2 กลุ่ม คือ ม้งขาว (ม้งเด๊อ) และม้งลาย (ม้งจั๊วหรือม้งเหล่ง) โดยจำแนกจากสำเนียงภาษาพูดที่แตกต่างกันและจำแนกตามการแต่งกายซึ่งข้อมูลนี้ในปัจจุบันไม่ชัดเจนแล้วเพราะวัฒนธรรมการแต่งกายถูกหยิบยืมซึ่งกันและกัน

ชาวม้งมีอัตลักษณ์และเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่นประการหนึ่ง คือ วัฒนธรรมในด้านการแต่งกายและการผลิตผ้าซึ่งแตกต่างจากชาติพันธุ์บนพื้นที่สูงเผ่าอื่น คือ เทคนิคการเขียนลายด้วยขี้ผึ้งบนผืนผ้า (เซากั๋งเจี่ย) รวมไปถึงลวดลายบนผืนผ้าที่มีความหมายและสัญลักษณ์แฝงอันเกี่ยวเนื่องกับประวัติศาสตร์ของชาติพันธุ์ม้งที่ผ่านมาในอดีต ลวดลายที่บรรจงสร้างสรรค์ลงบนผืนผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้งนั้นได้มาจากลายที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ โดยระยะหลังมีการพัฒนาลวดลายมากขึ้นมีการเลียนแบบธรรมชาติรอบตัวในยุคปัจจุบัน เช่น ช้าง เปลือกหอย ดอกไม้ ดวงดาว รอยเท้าแมว ฯลฯ ตามแต่ผู้ออกแบบจะจินตนาการ ถึงอย่างไรก็ตามลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้งยังบ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่มีนัยยะแฝงเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ว่าเป็นการนำเอาระบบตัวหนังสือเขียนของชาวม้งมาประยุกต์เป็นลวดลายบนผืนผ้าให้ดูเป็นงานศิลปะที่สวยงาม นับว่าเป็นความชาญฉลาดของชาวม้งที่มีความแยบยลในระบบความคิดเชิงสร้างสรรค์งานหัตถกรรมผ้าจึงเป็นอีกหนึ่งแหล่งที่เป็นพื้นที่เก็บกักความทรงจำร่วมของผู้คน รวมไปถึงความสัมพันธ์ของวิถีชีวิตของผู้คนในขณะนั้นตั้งแต่เกิดจนตาย โดยถ่ายทอดประสบการณ์นั้น ๆ ผ่านเรื่องเล่า (narrative) บนผืนผ้า เพื่อให้คนรุ่นหลังได้สืบทอดเรื่องราวของอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของตนต่อไป[4]

เนื่องด้วยสภาวะกระแสสังคมสมัยใหม่ได้เข้ามาอย่างรวดเร็วทำให้ความหมายและลวดลายของผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้งถูกหลงลืมไป เกิดจากการเปลี่ยนแปลงไปตามวิถีชีวิตประจำวันในสังคมที่อยู่ปัจจุบัน ประสิทธิ์ ลีปรีชา ได้ชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตของชาวม้งที่เป็นไปอย่างรวดเร็ว นับตั้งแต่ปีพ.ศ. 2510 เป็นต้นมา เริ่มแรกจะเป็นยุคการผลิตเพื่อพึ่งตนเอง มีการปลูกฝิ่น ปลูกพืช เลี้ยงสัตว์ เพื่อบริโภคและค้าขาย สำหรับเสื้อผ้านั้นได้จากการทอผ้าใยกัญชงเป็นหลัก ส่วนการติดต่อสัมพันธ์กับคนภายนอกชุมชนและกลุ่มชาติพันธุ์อื่นนั้นมีน้อยมาก ต่อมาในปีพ.ศ.2512 มีพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ให้จัดตั้งโครงการหลวงขึ้น ส่งเสริมการปลูกพืชเชิง

1. ประสิทธิ์ ลีปรีชา, *การค้าข้ามพรมแดนกับอัตลักษณ์ม้ง* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), 10.
2. ศูนย์พัฒนาชาวเขาจังหวัดเชียงใหม่, *ทำเนียบชุมชนบนพื้นที่สูง จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ.๒๕๕๘* (เชียงใหม่ : กรมพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2558), 1.
3. ศูนย์พัฒนาชาวเขาจังหวัดเชียงใหม่, *ทำเนียบชุมชนบนพื้นที่สูง จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ.๒๕๕๘* (เชียงใหม่ : กรมพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2558), 2.
4. รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, นุสรา เตียงเกตุและเบญจพร ดีขุนทด, *โครงการรวบรวมและศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านหัตถกรรมของชนเผ่าในพื้นที่สูง (ชุดที่3)* (เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง จังหวัดเชียงใหม่, 2552), 102-104.

พาณิชย์เพื่อทดแทนการปลูกฝิ่นของคนบนดอยและสร้างโรงเรียนขึ้นในหมู่บ้าน เยาวชนบางส่วนจึงได้เรียนและลงมาเรียนต่อระดับที่สูงขึ้นในตัวเมืองเชียงใหม่และกรุงเทพฯ เยาวชนกลุ่มนี้จึงเป็นผู้บุกเบิกให้รุ่นน้องก้าวตามเข้ามาปักหลักทำงานและค้าขายอยู่ในเมืองเชียงใหม่ ในช่วงปีพ.ศ. 2520-พ.ศ. 2530 งานหัตถกรรมผ้าสามารถสร้างรายได้ที่ดีมากให้กับชาวม้ง หลังจากนั้นชาวม้งจึงออกจากหมู่บ้านเข้าสู่เมืองเชียงใหม่มากขึ้นเพื่อมาเรียนหนังสือและค้าขายเป็นหลัก[5]

นอกจากนั้นแล้ว ประสิทธิ์ ลีปรีชา ได้ชี้ให้เห็นถึงยุคที่ชาวม้งอพยพเข้าเมืองเพราะเกิดแรงกดดันขึ้น เกษตรกรชาวม้งจึงทยอยเข้าไปทำงานในเมืองเชียงใหม่และแหล่งท่องเที่ยวอื่น ๆ ทั้งตลาดนัดสวนจตุจักร พัทยา ภูเก็ต เนื่องด้วยเรื่องพื้นที่ทำกินในหมู่บ้านที่ถูกจำกัดประกาศเป็นเขตอุทยานแห่งชาติเจ้าหน้าที่เข้มงวดทางกฎหมายและจับกุมชาวบ้านไปลงโทษบ่อยขึ้น นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2544 เป็นต้น มาราคาผลผลิตลิ้นจี่เริ่มตกต่ำและเกิดการระบาดของยาเสพติดประเภทเฮโรอีนรวมถึงยาบ้าทะลักเข้ามาสู่ชุมชน ทำให้เกิดปัญหาครอบครัวและปัญหาสังคมอื่น ๆ ในชุมชน บางคนจึงต้องหลบปัญหาลงมาอยู่ในเมือง ดังนั้นผู้คนส่วนใหญ่มีทางเลือกอื่นในการประกอบอาชีพจึงตัดสินใจออกจากหมู่บ้าน ภายหลังจากการค้าขายในเมืองได้ระยะหนึ่งพวกเขาก็เริ่มมีเงินสะสมเพียงพอที่จะซื้อที่ดินในพื้นที่ราบเพื่อสร้างบ้านพัก อีกทั้งเป็นที่พักให้กับลูกหลานที่ลงมาเรียนหนังสือ เยาวชนที่ลงมาเรียนหนังสือส่วนใหญ่จะได้ทำงานอยู่ในเมืองและเริ่มมีครอบครัวปักหลักอยู่ในเมืองแทนที่จะกลับขึ้นไปทำไร่ทำสวนในหมู่บ้านรุ่นพ่อรุ่นแม่ของตน แต่อย่างไรก็ตามคนรุ่นใหม่ยังคงกลับไปประกอบพิธีกรรมสำคัญร่วมกับพ่อแม่ของตนในหมู่บ้านทุกปี เช่น งานปีใหม่ชาวของชาวม้งที่จัดประจำขึ้นในทุก ๆ ต้นปี[6]

นอกเหนือจากการเปลี่ยนแปลงข้างต้นยังมีปัจจัยอื่นอีกที่ทำให้กลุ่มชาวม้งในจังหวัดเชียงใหม่เปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตเกิดการละทิ้งหัตถกรรมงานผ้าเทคนิคเขียนขี้ผึ้งอันเป็นอัตลักษณ์โดดเด่นของชาวม้ง เพราะวิถีชีวิตที่อพยพมายังพื้นราบต้องเปลี่ยนแปลงการแต่งกายให้เหมาะสมกับอากาศและชาวม้งเกิดความสนใจการแต่งกายแบบใหม่อย่างคนพื้นราบ รวมไปถึงปัจจัยในการยังชีพที่ผลิตวัตถุดิบเสื้อผ้าสำเร็จรูปขายเพื่อให้คนภายนอกชมและการค้ามากกว่าที่จะแต่งกายตามแบบจารีตดั้งเดิม ทำให้รูปแบบการแต่งกายการตกแต่งเสื้อผ้าเปลี่ยนแปลงไป อีกทั้งได้รับแรงบันดาลใจจากเผ่าเดียวกันและต่างเผ่ากันโดยการเลียนแบบซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดการปักลายแบบใหม่การเขียนลายแบบใหม่ขึ้นมาจนกลายเป็นความนิยมของกลุ่มไป ซึ่งเดิมทีสังคมชาวม้งเป็นสังคมที่มีการผลิตเพื่อยังชีพมากกว่าเพื่อการค้า แต่ปัจจุบันสังคมชาวม้งบางส่วนมีการผลิตเพื่อการค้ามากกว่าการยังชีพ เนื่องด้วยในปัจจุบันเวลาว่างมีน้อยลงจึงมุ่งผลิตเพื่อการค้ามากกว่าผลิตเพื่อเน้นความสวยงามตามจารีตประเพณีดั้งเดิมของตน

ในรายงานวิจัยของธันยา พรหมบุรมย์และชานนท์ ชิงชยานุรักษ์ เรื่องความเป็นไปได้ในการพัฒนาหัตถกรรมท้องถิ่นและการตลาดในพื้นที่โครงการหลวง: กรณีศึกษาผ้าปักและผ้าบาติกชาติพันธุ์ม้ง พบว่ากลุ่มตัวอย่างชาวม้งลายส่วนใหญ่เห็นว่าการผลิตงานหัตถกรรมเป็นสิ่งที่ดีเป็นอาชีพเสริมที่สร้างรายได้ แต่เนื่องจากปัจจุบันมีวัยรุ่นส่วนน้อยที่สนใจการเรียนรู้งานหัตถกรรมเพราะทำงานนอกพื้นที่และเรียนหนังสือ อย่างไรก็ตามผู้หญิงชาวม้งยังมีการถ่ายทอดงานตัดเย็บและงานเขียนขี้ผึ้งให้กับลูกสาว ทั้งนี้ก็ขึ้นกับความสนใจของแต่ละคน ส่วนผู้หญิงสูงอายุชาวม้งจะปักผ้า ทอผ้าใยกัญชง และผลิตผ้าเขียนขี้ผึ้งเป็นทุกคน

5. ประสิทธิ์ ลีปรีชา, *การค้าข้ามพรมแดนกับอัตลักษณ์ม้ง* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), 15-25.
6. ประสิทธิ์ ลีปรีชา, *การค้าข้ามพรมแดนกับอัตลักษณ์ม้ง* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), 27.

ส่วนใหญ่จะปักผ้าไว้เพื่อใช้เองและปักขายเป็นส่วนน้อย[7] วิลเบอรต อี. มัวร์ ได้เสนอแนวคิดไว้ว่า การเปลี่ยนแปลงในสังคมหรือวัฒนธรรมใด ๆ จะเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วอย่างสม่ำเสมอเป็นปกติ จะไม่เกิดขึ้นอย่างโดดเดี่ยวแต่จะมีผลกระทบอย่างต่อเนื่องทั้งด้านเวลาและพื้นที่ เมื่อการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นได้ทุกแห่งก็สามารถก่อให้เกิดผลกระทบต่อเนื่องไปยังทุกแห่งได้ในทำนองเดียวกัน การเปลี่ยนแปลงในวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจะส่งผลกระทบอย่างกว้างขวางต่อบุคคลและสังคม เนื่องจากโอกาสที่บุคคลจะติดต่อกันอย่างใกล้ชิดมีมากขึ้นและไม่มีใครที่จะหลบเลี่ยงผลดังกล่าวได้[8]

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้ศึกษาจึงมีความสนใจในเรื่องของการศึกษาความหมายและลวดลายบนผืนผ้าที่ใช้เทคนิคเขียนขี้ผึ้งของชาติพันธุ์ม้ง อันเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะไม่เหมือนชาติพันธุ์ใดในวัฒนธรรมของคนบนพื้นที่สูง อันทรงคุณค่าแก่การอนุรักษ์อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมนั้นไว้เพื่อคนรุ่นหลังต่อไป ดังนั้น การกลับไปทบทวนความหมายหรือลวดลายของผืนผ้าจึงเท่ากับการรื้อฟื้นความหมายของความทรงจำเหล่านั้นให้มีชีวิตเชื่อมโยงใกล้ชิดกับผู้คนในยุคปัจจุบันอีกด้วย

ผ้าและการแต่งกาย

ผ้าและการแต่งกายนั้นชาวม้งให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก นับได้ว่าเป็นภูมิปัญญาชาวบ้านที่ใช้ทักษะฝีมือชั้นดี ชาวม้งมีทักษะในการเย็บปักเสื้อผ้าและทำผ้าบาติกจากใยกัญชง ชาวม้งทั้งสองกลุ่มมีการแต่งกายแตกต่างกัน คือ กลุ่มชาวม้งลาย ผู้หญิงจะสวมใส่กระโปรงสั้นผ้าใยกัญชงเขียนลายด้วยขี้ผึ้งย้อมสีครามจับจีบรอบตัว สวมเสื้อผ่าหน้าประดับลวดลายตรงหน้าอกเป็นแฉกคล้ายครีบหางปลา มีปกคล้ายเสื้อกะลาสีเรือปักลวดลายสวยงามและคาดเอวด้วยผ้าห้อยหน้าตกแต่งลวดลายสวยงาม ส่วนผู้หญิงชาวม้งสูงอายุจะใช้สีดำเวลาคาดเอวโดยทิ้งชายพู่ไปทางด้านหลัง ผู้ชายชาวม้งสวมกางเกงเป้ายานสีดำเสื้อแขนยาวตัวสั้นตกแต่งช่วงหน้าอก คาดเอวด้วยผ้าปักทิ้งชายไปทางด้านหลังด้านหน้าปักตกแต่งลวดลายสวยงามกลุ่มชาวม้งขาว ผู้หญิงจะสวมใส่กางเกงขายาวสีดำหรือน้ำเงินเข้มในวันปกติ สำหรับในโอกาสพิเศษของชุมชนจะสวมกระโปรงผ้าใยกัญชงสีขาวจับจีบรอบตัว สวมเสื้อผ่าหน้าแขนยาวสีดำมีปกเป็นแผ่นสี่เหลี่ยมเหมือนกะลาสีเรือ คาดเอวผ้าห้อยหน้าตกแต่งลวดลาย ส่วนผู้ชายแต่งกายคล้ายชาวม้งลายแต่สวมกางเกงจีนขายาวสีดำ เสื้อตัวยาวกว่าผู้ชายชาวม้งลาย ในปัจจุบันพบว่าการแต่งกายที่กล่าวมาไม่สามารถจำแนกกลุ่มของชาวม้งได้อย่างชัดเจน เพราะเนื่องด้วยการหยิบยืมทางวัฒนธรรมรวมถึงความเจริญทางวิชาการด้านสิ่งทอทำให้ชาวม้งหันมาใช้ประโยชน์จากผลิตภัณฑ์ผ้าสำเร็จรูปจากภายนอกกันเป็นจำนวนมาก ซึ่งสอดคล้องกับ Jane Mallinson, Nancy Donnelly และ Ly Hang ที่กล่าวในหนังสือ H′mong Batik A Textile Technique From Laos ที่ว่าด้วยการพัฒนาล่าสุดและนวัตกรรมในกระโปรงของชาวม้งน้ำเงินในประเทศลาว เมื่อช่วงปีค.ศ.1960 ภาพซิลค์สกรีนผ้าบาติกได้วางขายในตลาดพิมพ์ด้วยสีดำบนผ้าฝ้ายสีน้ำเงินซึ่งนิยมใช้กับกระโปรงเด็กผู้หญิงแทนที่จะใช้มือวาดบนผ้าบาติก ทำให้ประหยัดแรงและเวลาได้อย่างมาก อีกทั้งเคยใช้กับกระโปรงผู้ใหญ่ด้วยเพื่อความแปลกใหม่และความรวดเร็วในการทำกระโปรง แต่เมื่อกล่าวถึงการรักษาประเพณีการปฏิบัติอย่างเคร่งครัดของการแต่งกายนั้น จะพบได้จากกระโปรงผ้าเขียนขี้ผึ้งของผู้หญิงชาวม้งลายที่จัดเตรียมทำเสื้อผ้าใหม่โดยทำจากใยกัญชงเตรียมไว้สำหรับสวมใส่ศพของตัวเองเสื้อผ้าเหล่านี้ถูกเก็บรักษาไว้เป็นอย่างดีไม่ผ่านการใช้มาก่อน ส่วนผู้หญิงชาวม้งขาวต้องใส่กระโปรงสีขาวเมื่อเสียชีวิตแล้วเช่นกัน[9]

7. ธันยา พรหมบุรมย์ และชานนท์ ชิงชยานุรักษ์, *ความเป็นไปได้ในการพัฒนาหัตถกรรมท้องถิ่นและการตลาดในพื้นที่โครงการหลวง: กรณีศึกษาผ้าปักและผ้าบาติกชาติพันธุ์ม้ง* (เชียงใหม่ : งานวิจัยสถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง (องค์การมหาชน), 2550), หน้าบทคัดย่อ.
8. Moore, Wilbelt E, *Social Change* (New Jersey: Prentice–Hall, 1963), 2.
9. Jane Mallinson, Nancy Donelly and Ly Hang, *H'mong Batik A Textile Technique From Laos* (Thailand: Silkworm Books, 1996), 75-76.

ภาพที่ 1 การแต่งกายของผู้หญิงชาวม้งลาย ในงานปีใหม่ม้งปี พ.ศ. 2559
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 2 การแต่งกายของผู้ชายชาวม้ง ในงานปีใหม่ม้งปี พ.ศ. 2559
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 3 กระโปรงชาวม้งลาย (ภาพซ้าย) และกระโปรงชาวม้งขาว (ภาพขวา)
ที่มา : ผู้เขียน

ผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้ง

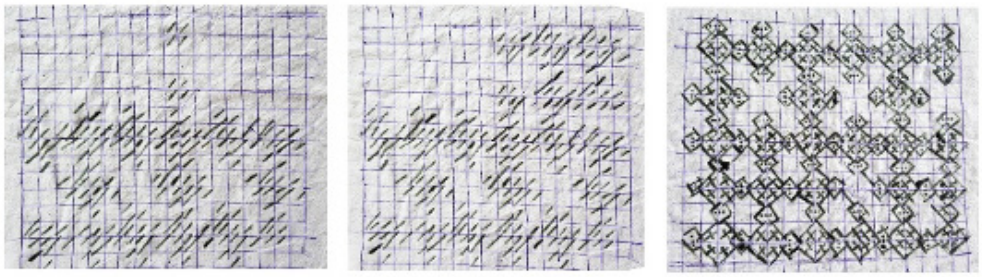
การเขียนลายด้วยขี้ผึ้งเป็นกระบวนการผลิตผ้าของชาติพันธุ์ม้งเทคนิคพิเศษที่มีในเฉพาะชาติพันธุ์ม้งเท่านั้น ผ้าเขียนขี้ผึ้งถือเป็นภูมิปัญญาดั้งเดิมของชาวม้งที่สืบสานส่งต่อกันมายังรุ่นสู่รุ่น โดยเริ่มจากชาวม้งที่อาศัยอยู่ในประเทศจีนได้ปลูกต้นกัญชงแล้วนำใยมาทอเป็นเสื้อผ้าเพื่อใช้สวมใส่ให้สวยงามตามความต้องการ ต่อมาจึงได้มีการคิดค้นการสร้างลวดลายให้สวยงามขึ้นโดยใช้เทียนต้มให้ละลายแล้วนำมาเขียนลายบนผ้าใยกัญชงก่อนจะนำไปย้อมสีครามจากต้นครามหรือต้นฮ่อม ซึ่งขี้ผึ้งที่เขียนไว้จะกันไม่ให้ครามเกาะใยผ้า เมื่อนำผ้าที่ย้อมเสร็จแล้วไปต้มให้ขี้ผึ้งละลายออกก็จะได้ลวดลายบนผ้าที่สวยงาม การเขียนลายด้วยขี้ผึ้งเป็นความสามารถเฉพาะกลุ่มผู้หญิงชาวม้งลายเท่านั้นซึ่งใช้ในการผลิตผ้าเพื่อเย็บกระโปรงหลังจากทอผ้าใยกัญชงและรีดทับผ้าจนเนื้อเนียนดีแล้วก็จะม้วนเก็บไว้เพื่อทยอยนำมาเขียนลาย บางครั้งก็ใช้เวลาข้ามปีกว่าจะได้เขียนผ้าผืนนั้น อุปกรณ์ที่ใช้เขียนประกอบด้วย "เหล่าเจี้ย" หรือเรียกว่า "หล่าจ๊ะ (dav cavb)" ลักษณะคล้ายปากกาคอแร้งมีด้ามจับเป็นไม้และภาชนะใส่ขี้ผึ้งที่สามารถตั้งบนเตาไฟ ส่วนลวดลายที่สร้างสรรค์บนผืนผ้าของชาวม้งมาจากการเลียนแบบธรรมชาติในขณะนั้น เช่น ลายขดก้นหอย ลายรอยตีนหนู ลายรอยตีนไก่ ลายดอก 8 กลีบ เป็นต้น ลวดลายเขียนด้วยขี้ผึ้งนับเป็นศิลปะบนผืนผ้าของชาวม้งที่มีคุณค่าแก่การอนุรักษ์ไว้ก่อนที่จะเลือนหายไป ซึ่งสอดคล้องกับ Jane Mallinson, Nancy Donnelly และ Ly Hang กล่าวในหนังสือ H'mong Batik A Textile Technique From Laos ที่ว่าด้วยการเรียนรู้การทำผ้าบาติกของเด็กผู้หญิงชาวม้งน้ำเงินหรือม้งลาย เป็นการเรียนรู้ที่ถือว่ายากที่สุดในการทำให้ประณีตจำเป็นต้องมีความสนใจและมีอดทนอย่างมาก บาติกนั้นยังเกี่ยวข้องกับช่วงเวลาและรวมถึงความเอาใจใส่ภายใต้เวลาที่จำกัดงานบาติกจะเกี่ยวข้องกับหลายตัวแปรมากกว่าเทคนิคอื่น และยิ่งกว่านั้นยังมีวัสดุอุปกรณ์พิเศษที่ผู้หญิงชาวม้งลาวจะต้องเตรียม คือ วัสดุผ้า, ขี้ผึ้ง, วิธีที่จะทำให้ละลาย, อุปกรณ์เขียนขี้ผึ้ง และต้องมีสีสำหรับการย้อมอีกด้วย งานบาติกนั้นจึงเป็นกิจกรรมที่ค่อนข้างสันโดษต้องใช้สมาธิเพื่อให้กระโปรงเสร็จสมบูรณ์[10] Jane Mallinson, Nancy Donnelly และ Ly Hang ยังกล่าวอีกว่า ผู้หญิงชาวม้งในอเมริกาหลายคนเริ่มละทิ้งเทคนิคการทำผ้าบาติกแบบดั้งเดิมของตนแล้วหันมาประกอบอาชีพการผลิตผ้าด้วยเครื่องจักรและรับจ้างทำความสะอาดบ้าน ซึ่งในอเมริกากระโปรงผ้าบาติกเทคนิคดั้งเดิมของชาวม้งเป็นสิ่งที่สะดุดตาอย่างมากและเป็นสิ่งที่ชาวม้งสร้างรายได้ให้กับตนเองในสหรัฐอเมริกา ผู้เขียนทั้ง 3 คน หวังเป็นอย่างยิ่งว่าชาวม้งรุ่นต่อไปจะอนุรักษ์ประเพณีดั้งเดิมของตนและสามารถรวมอดีตนี้ให้อยู่ในอนาคตได้อย่างมีประสิทธิผล[11]

ภาพที่ 4 อุปกรณ์เขียนขี้ผึ้ง (dav cavb)
ที่มา : ผู้เขียน

10. Jane Mallinson, Nancy Donelly and Ly Hang, *H'mong Batik A Textile Technique From Laos* (Thailand: Silkworm Books, 1996), 43-45.
11. Jane Mallinson, Nancy Donelly and Ly Hang, *H'mong Batik A Textile Technique From Laos* (Thailand: Silkworm Books, 1996), 76.

ภาพที่ 5 ขี้ผึ้งอุ่นบนเตาไฟ
ที่มา : ผู้เขียน

ภาพที่ 6 การจับที่เขียนขี้ผึ้ง
ที่มา : ผู้เขียน



ภาพที่ 7 การขึ้นลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้ง
ที่มา : ผู้เขียน

การอนุรักษ์ภูมิปัญญาของผ้าเขียนขี้ผึ้งส่งผลถึงการเพิ่มมูลค่าในทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ดังเห็นได้จากนิทรรศการ "จากขุนเขา....สู่ศิลปาชีพ" เป็นนิทรรศการศิลปกรรมสื่อผสม เทคนิคจากผ้าของชาวไทยภูเขา ที่นำเสนอถึงวิถีชีวิตของชาวไทยภูเขาและโครงการตามพระราชดำริ จัดโดยมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ เนื่องในมหามงคลวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ทรงครองสิริราชสมบัติครบ 70 ปี 9 มิถุนายน พ.ศ. 2559 และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ทรงเจริญพระชนมพรรษา 7 รอบ 12 สิงหาคม พ.ศ. 2559 นิทรรศการจัดขึ้นที่หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ถนนราชดำเนินกลาง กรุงเทพมหานคร ระหว่างวันที่ 1 สิงหาคม ถึง 11 ตุลาคม พ.ศ.2559 และนำมาจัดที่จังหวัดเชียงใหม่อีกด้วย ทั้งนี้ เพื่อเฉลิมพระเกียรติและเพื่อเผยแพร่พระราชกรณียกิจของทั้ง 2 พระองค์ในการช่วยเหลือชาวไทยภูเขาให้เปลี่ยนวิถีการเพาะปลูกดั้งเดิมจากไร่เลื่อนลอย ไร่ฝิ่น ไปสู่การเกษตรกรรมแบบยั่งยืนพร้อมกับการอนุรักษ์ป่าต้นน้ำลำธารของคนไทย รวมทั้งทำให้ผลงานหัตถกรรมผ้าและลวดลายผ้าอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละชนเผ่าสามารถสร้างรายได้ให้ชาวไทยภูเขาโดยนำไปต่อยอดทางเศรษฐกิจภายใต้พื้นฐานการส่งเสริมการอนุรักษ์ภูมิปัญญาชาวบ้านได้ต่อไป

ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้ง หมู่บ้านแม่สาน้อย ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่

ประสิทธิ์ ลีปรีชา ชี้ให้เห็นว่าผ้าที่ผลิตแล้วไม่เพียงเอาไว้สวมใส่เพื่อความสวยงามเท่านั้น ในปี พ.ศ. 2520-2530 การผลิตผ้ายังให้ความสำคัญในเรื่องประวัติศาสตร์ของชาติพันธุ์ม้ง กล่าวคือ ลวดลายและรูปแบบที่ปรากฏบนผ้าผู้ผลิตผ้ายังมีแนวความคิดที่พยายามแฝงการบอกเล่าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ผ่านทางลวดลายที่ปักหรือเขียนขี้ผึ้งลงบนผืนผ้า ลวดลายที่ปรากฏจะอิงตามธรรมชาติที่แวดล้อมบนภูเขา แต่ในระยะหลังมาชาวม้งได้ออกแบบลวดลายใหม่ขึ้น โดยพยายามบอกเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับวิถีชีวิตที่อยู่รอบตัวซึ่งมีลักษณะเป็นภาพสื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของกลุ่มคนมากขึ้น เช่น ภาพคนกำลังเก็บผลผลิตทางการเกษตร สัตว์ป่า ต้นไม้ ตัวบ้านและผู้คนวิ่งเล่น ฯลฯ โดยเป็นงานหัตกรรมของผู้หญิงชาวม้งลายเท่านั้น ลวดลายที่เขียนจากขี้ผึ้งนั้นมีที่มาจากประวัติศาสตร์ว่าเป็นการนำเอาระบบตัวหนังสือเขียนของชาวม้งมาประยุกต์เป็นลวดลายบนผืนผ้าให้ดูเป็นงานศิลปะที่สวยงาม โดยประวัติศาสตร์นั้นสื่อถึงเรื่องราวที่มีปฏิสัมพันธ์กับชาวจีนมาอย่างยาวนาน ประสิทธิ์ ลีปรีชา ได้อธิบายอีกว่า การที่ชาวม้งประยุกต์ลวดลายตัวหนังสือลงบนผืนผ้านั้นเพราะเพื่อไม่ให้คนจีน (ฝ่ายตรงข้าม) มาขโมยเอาไปใช้ได้ตั้งแต่ในยุคที่มีการต่อสู้แย่งชิงพื้นที่และอำนาจกันในประเทศจีน การที่ชาวม้งพยายามสืบทอดเรื่องราวดังกล่าวโดยผ่านรูปแบบเรื่องเล่าก็เพื่อการบอกเล่าอดีตให้คนรุ่นหลังได้รับรู้ แต่ความพยายามนี้ในปัจจุบันผู้สูงอายุชาวม้งเกิดความกังวลกันว่าคนรุ่นใหม่ไม่ได้สนใจประวัติศาสตร์และเก็บรักษาอัตลักษณ์ความเป็นม้งอีกต่อไป เพราะไม่สนใจเรื่องเล่าและพิธีกรรมที่ล้วนแล้วแต่แฝงเอาไว้ซึ่งประวัติศาสตร์ของอัตลักษณ์เผ่าพันธุ์ นอกจากนั้นแล้วอัตลักษณ์ที่เป็นความทรงจำร่วมของชาวม้งถูกเลือนลางไปด้วยกระแสของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ในทางกลับกันชาวม้งก็ได้อาศัยเทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่สร้างการผลิตซ้ำและสร้างขึ้นใหม่ของอัตลักษณ์ความทรงจำของกลุ่มชาติพันธุ์ของตนเอง[12]

12. ประสิทธิ์ ลีปรีชา, *การค้าข้ามพรมแดนกับอัตลักษณ์ม้ง* (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548), 75-80.

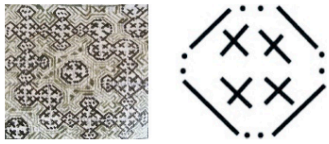
ภาพที่ 8 ลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งในปัจุบัน
ที่มา : ผู้เขียน

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ และนุสรา เตียงเกตุ ได้กล่าวอีกว่า การเขียนขี้ผึ้งลงบนผืนผ้าที่ทอเรียบร้อยแล้วเพื่อนำไปทำกระโปรงของชาวม้งนับว่าเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของงานหัตถกรรมชนเผ่าบนพื้นที่สูง หากพบเห็นผ้าเขียนขี้ผึ้งที่มีลักษณะคล้ายรูปทรงเรขาคณิตย้อมด้วยสีฮ่อม (Indigo) ที่ใดสามารถบอกได้ทันทีว่าเป็นงานหัตถกรรมผ้าของชาวม้ง การเขียนขี้ผึ้งของชาวม้งนั้นมีความละเอียดและประณีต ผู้ที่จะสามารถทำออกมาได้สวยงามต้องอาศัยความอดทนและความชำนาญอย่างสูง สิ่งสำคัญและน่าชื่นชมกับภูมิปัญญาของชาวม้ง คือ ทุกอย่างที่นำมาใช้ในการสร้างงานหัตถกรรมนั้นมาจากธรรมชาติและสิ่งใกล้ตัวทั้งสิ้น ผลงานที่ปรากฏออกมาจึงควรค่าแก่การอนุรักษ์เป็นอย่างยิ่ง[13]

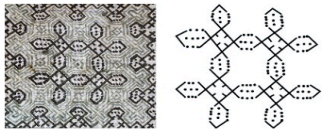
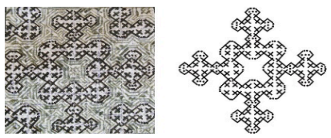
ความหมายและลวดลายผ้าที่พบในหมู่บ้านแม่สาน้อย หมู่บ้านเลขที่ 6 และเลขที่ 10 ที่บรรพบุรุษย้ายมาจากอำเภอแม่แจ่มและแยกหมู่บ้านมาจากหมู่บ้านแม่สาใหม่เนื่องด้วยจำนวนหลังคาเรือนมีเพิ่มมากขึ้น ด้านวิถีชีวิตของชาวบ้านส่วนใหญ่ทำการเกษตรปลูกพืชผักตามฤดูกาลเพื่อส่งขายไปยังตลาดในตัวเมืองเชียงใหม่ อีกทั้งในหมู่บ้านยังมีศูนย์หัตถกรรมผลิตผ้าเขียนขี้ผึ้งเทคนิคดั้งเดิมเพื่อการค้าขายและเพื่อผู้ที่สนใจในการศึกษาลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งแบบดั้งเดิมของหมู่บ้านแม่สาน้อยที่ ลวดลายบนผืนผ้าที่พบนั้นเกิดจากจินตนาการของผู้หญิงชาวม้งที่สังเกตการณ์ถึงสภาพแวดล้อมรอบข้างในขณะนั้นแล้วทำการประยุกต์จินตนาการของตนจากการสังเกตการณ์นั้นลงบนผืนผ้าให้เกิดลวดลาย โดยการตัดทอนรูปร่างเรขาคณิตให้มีลักษณะต่าง ๆ เป็นเอกลักษณ์ของภูมิปัญญาที่มีเฉพาะกลุ่มชาวม้งลายเท่านั้น ซึ่งลวดลายที่มีคุณค่าเหล่านี้เกิดจากการสืบทอดทางภูมิปัญญามาจากบรรพบุรุษของครอบครัวของชาวม้งลายที่ส่งต่อกันมาสู่รุ่นต่อรุ่น ดังข้อมูลในตารางลวดลาย ความหมายและรายละเอียดต่อไปนี้

13 . รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ และนุสรา เตียงเกตุ, *คู่มือการผลิตผ้าใยเฮมพ์ การเขียนเทียนและการย้อมสีธรรมชาติของชนเผ่าม้ง (โครงการรวบรวมและศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านหัตถกรรมของชนเผ่าในพื้นที่โครงการหลวงและพื้นที่สูง ชุดที่ 3 สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง (องค์การมหาชน)* (เชียงใหม่ : ทรีโอ แอดเวอร์ไทซิ่ง แอนด์ มีเดีย, 2553), 17-18.

ตารางที่ 1 ลวดลาย ความหมายและรายละเอียดของลายตาเพรช และลายเงินแท้รูปีอินเดีย
ที่มา : ผู้เขียน

ลวดลาย	ความหมายและรายละเอียด
 ภาพที่ 9 ลายตาเพชร ที่มา : ผู้เขียน	**4.1. ลายตาเพชร** ป้าง รัตนดิลกกุล[14] กล่าวว่า เป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับสงครามโลกที่ประเทศจีน ลักษณะของลวดลายเป็นรูปร่างที่ตัดทอนมากจากเรขาคณิตผสมผสานเส้นตรงและจุด โดยมีการจัดวางเส้นเฉียงตัดกันไปมาภาพรวมคล้ายกับสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดมีเส้นและจุดประกอบอยู่ทั้ง 4 มุม พื้นที่ภายในยังประกอบไปด้วยเส้นตรงที่ตัดกันเหมือนกากบาท
 ภาพที่ 10 ลายเงินแท้รูปีอินเดีย ที่มา : ผู้เขียน	**4.2. ลายเงินแท้รูปีอินเดีย** ป้าง รัตนดิลกกุล[15] กล่าวว่า เป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับสงครามโลกที่ประเทศจีน ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างตัดทอนมากจากเรขาคณิตผสมผสานเส้นตรงและจุด โดยมีการจัดวางเส้นเฉียงทั้งด้านซ้ายด้านขวา ภาพรวมคล้ายกับสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด มุมทั้ง 4 ด้านประกอบด้วยจุดเพื่อเชื่อมพื้นที่ว่างระหว่างเส้น

ตารางที่ 2 ลวดลาย ความหมายและรายละเอียดของลายใยแมงมุม และ
ลายตาเพชรและลายเงินแท้รูปีอินเดีย (ผสมลาย)
ที่มา : ผู้เขียน

ลวดลาย	ความหมายและรายละเอียด
 ภาพที่ 11 ลายใยแมงมุม ที่มา : ผู้เขียน	**4.3. ลายใยแมงมุม** ป้าง รัตนดิลกกุล[16] กล่าวว่า เป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของชาวม้งที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผี ลวดลายใยแมงมุมนี้ชาวม้งจะแขวนไว้บนประตูบ้านเพื่อป้องกันภูตผี สิ่งที่เร้นลับไม่ให้เข้าบ้าน ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างที่ตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเส้นตรงและจุด โดยมีการจัดวางเส้นเฉียงทั้งด้านซ้ายและด้านขวา ภาพรวมเป็นสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัดประกอบด้วยจุดเพื่อเชื่อมพื้นที่ว่างระหว่างเส้น บางมุมมองคล้ายกับลวดลายตะกร้าไม้ไผ่สาน
 ภาพที่ 12 ลายตาเพชรและลายเงินแท้รูปีอินเดีย (ผสมลาย) ที่มา : ผู้เขียน	**4.4. ลายตาเพชรและลายเงินแท้รูปีอินเดีย** ป้าง รัตนดิลกกุล[17] กล่าวว่า เป็นลวดลายที่ผสมผสานกันให้เกิดลวดลายใหม่ โดยเป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับสงครามโลกที่ประเทศจีน ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเส้นตรงและจุด ซึ่งออกแบบลวดลายโดยให้ลายตาเพชรจัดวางอยู่รอบนอกของลายเงินแท้รูปีอินเดีย ส่วนลายเงินแท้รูปีอินเดียนั้นออกแบบให้ลวดลายประกอบกันเป็นรูปร่างสี่เหลี่ยม การผสมผสานลวดลายทั้งสองเป็นความชาญฉลาดของผู้หญิงชาวม้ง

14. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
15. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
16. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
17. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.

ตารางที่ 3 ลวดลาย ความหมายและรายละเอียดของลายก้างชา, ลายลูเลา
และลายจี๊นเคา (ซิกแซก) และลายขาไก่ (ผสมลาย)
ที่มา : ผู้เขียน

ลวดลาย	ความหมายและรายละเอียด
 ภาพที่ 13 ลายก้างชา ที่มา : ผู้เขียน ภาพที่ 14 ลายลูเลา ที่มา : ผู้เขียน ภาพที่ 15 ลายจี๊นเคา (ซิกแซก) และลาย ขาไก่ (ผสมลาย) ที่มา : ผู้เขียน	**4.5. ลายก้างชา** ป้าง รัตนดิลกกุล[18] กล่าวว่า เป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง ไม่มีความหมายในเชิงประวัติศาสตร์แต่ลวดลายก้างชานี้ เป็นลวดลายที่ออกแบบเพื่อความสวยงามเท่านั้น ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างที่ตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเส้นตรงแนวเฉียงและรูปร่างสามเหลี่ยมส่วนใหญ่จะพบลวดลายบริเวณขอบผ้าหรือออกแบบไว้กั้นลวดลายต่าง ๆ **4.6. ลายลูเลา** ป้าง รัตนดิลกกุล[19] กล่าวว่า เป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง ไม่มีความหมายเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ เพียงออกแบบเพื่อกั้นพื้นที่ให้คล้ายกับการตีเส้นแนวนอนจากไม้บรรทัด ลักษณะของลวดลาย เป็นเส้นตรงแนวนอนหลายเส้นโดยมีพื้นที่ว่างคั้นระหว่างเส้น ในพื้นที่ว่างนั้นมีการออกแบบนำรูปร่างสามเหลี่ยมจัดวางเรียงประกอบเป็นแนวนอนเพื่อความสวยงาม **4.7. ลายจี๊นเคาและลายขาไก่** ป้าง รัตนดิลกกุล[20] กล่าวว่า เป็นการผสมผสานลวดลายซึ่งเป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับการป้องกันโรคภัยไข้เจ็บ ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างที่ตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเพียงเส้นตรงแนวเฉียง ลวดลายจี๊นเคามีลักษณะเป็นเส้นซิกแซกที่มีพื้นที่ว่างคั้นตรงกลางระหว่างลวดลาย ส่วนลวดลายขาไก่นั้นมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด พื้นที่ด้านในมีเส้นตรงกากบาทไขว้กันอยู่ 4 ด้าน

18. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
19. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
20. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.

ตารางที่ 4 ลวดลาย ความหมายและรายละเอียดของลายจิ๊นสื่อจื่อ (ซิกแซก) และลายขาไก่ (ผสมลาย)
และลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์และลายขาไก่ (ผสมลาย)
ที่มา: ผู้เขียน

ลวดลาย	ความหมายและรายละเอียด
 ภาพที่ 16 ลายจิ๊นสื่อจื่อ (ซิกแซก) และลายขาไก่ (ผสมลาย) ที่มา : ผู้เขียน	**4.8. ลายจิ๊นสื่อจื่อและลายขาไก่** ป้าง รัตนดิลกกุล[21] กล่าวว่า เป็นการผสมผสานลวดลายซึ่งเป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับการป้องกันโรคภัยไข้เจ็บ ลักษณะของลวดลาย เป็นรูปร่างที่ตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเพียงเส้นตรงแนวเฉียง ลายจิ๊นสื่อจื่อมีลักษณะเป็นเส้นซิกแซกมีรายละเอียดมากกว่าลวดลายจิ๊นเคา มีพื้นที่ว่างคั่นตรงกลางระหว่างลาย ส่วนลวดลายขาไก่นั้นมีการออกแบบให้อยู่ในพื้นที่ว่างของลวดลายจิ๊นสื่อจื่อ โดยมีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด พื้นที่ด้านในมีเส้นตรงกากบาทไขว้กันอยู่ 4 ด้าน
 ภาพที่ 17 ลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์และลายขาไก่ (ผสมลาย) ที่มา : ผู้เขียน	**4.9. ลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์และลายขาไก่** ป้าง รัตนดิลกกุล[22] กล่าวว่า เป็นการผสมผสานลวดลายซึ่งเป็นลวดลายดั้งเดิมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของชาวม้ง มีความหมายเกี่ยวกับการป้องกันโรคภัยไข้เจ็บ ลักษณะของลวดลายเป็นรูปร่างที่ตัดทอนมาจากเรขาคณิตผสมผสานเพียงเส้นตรงแนวเฉียง ซึ่งเป็นลวดลายที่ผู้หญิงชาวม้งประยุกต์ให้ลวดลายมีการเชื่องโยงเพิ่มรายละเอียดให้มากขึ้น โดยลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์นั้น มีลักษณะเป็นเส้นซิกแซกออกแบบทั้งแนวตั้งและแนวนอน มีการผสมผสานลวดลายขาไก่ประกอบในพื้นที่ของลวดลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์ ซึ่งการผสมผสานนี้เป็นความชาญฉลาดในภูมิปัญญาของผู้หญิงชาวม้ง

บทสรุป

ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งของหมู่บ้านแม่สาใหม่ ตำบลโป่งแยง อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ ผู้เขียนเก็บข้อมูลมาได้ 9 ลวดลาย คือ ลายตาเพชร ลายเงินแท้รูปีอินเดีย ลายใยแมงมุม ลายตาเพชรและลายเงินแท้รูปีอินเดีย ลายก้างชา ลายลูเลา ลายจิ๊นเคาและลายขาไก่ ลายจิ๊นสื่อจื่อและลายขาไก่ และลายจิ๊นสื่อจื่อประยุกต์และลายขาไก่ จากการสัมภาษณ์ นางป้าง รัตนดิลกกุล อายุ 54 ปี โดยเอกลักษณ์ของลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งดั้งเดิมถูกออกแบบจากผู้หญิงชาวม้งกลุ่มม้งลายเท่านั้น ลวดลายเป็นการตัดทอนจากรูปร่างเรขาคณิตที่มีเส้นตรงแนวเฉียง เส้นตรงแนวนอนและจุด ประกอบกันให้เกิดลวดลายแล้วลวดลายที่เกิดขึ้นมาจากสิ่งแวดล้อมรอบข้างในขณะนั้น ส่วนความหมายของลวดลายดั้งเดิมที่พบนั้นมี 3 ความหมาย คือ เกี่ยวกับสงครามโลกที่ประเทศจีน เกี่ยวกับการกันภูตผีไม่ให้เข้าบ้านและเกี่ยวกับการป้องกันโรคภัยไข้เจ็บ บางลวดลายก็ออกแบบมาเพื่อความสวยงามเท่านั้น นับว่าความหมายของลวดลายสามารถศึกษาได้ถึงวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมของชาวม้งที่มีความสัมพันธ์กับประเทศจีนและมีความเชื่อในเรื่องของสิ่งเหนือธรรมชาติ รวมไปถึงความเชื่อการป้องกันโรคภัย โดยกล่าวสรุปนับว่าผ้าเขียนขี้ผึ้งของชาวม้งลายไม่เพียงแต่ประณีตสวยงามเท่านั้นยังแฝงด้วยความหมายอันเป็นนัยยะที่บรรพบุรุษได้ถ่ายทอดความทรงจำของประวัติศาสตร์ในความหมายชาติพันธุ์ม้งไว้ในลวดลายผ้า เพื่อบอกกล่าวถึงเอกลักษณ์เฉพาะที่เป็นมรดกอันล้ำค่าให้รุ่นลูกรุ่นหลานได้สืบทอดและอนุรักษ์ภูมิปัญญา รวมถึงนำไปต่อยอดทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มมูลค่าขององค์ความรู้เรื่องลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้งในรูปแบบการจัดแสดงนิทรรศการศิลปกรรมระดับชาติและนานาชาติต่อไป

21. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.
22. ป้าง รัตนดิลกกุล, "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง," สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี, 14 เมษายน 2559.

บรรณานุกรม

ธันยา พรหมบุรมย์ และชานนท์ ชิงชยานุรักษ์. *ความเป็นไปได้ในการพัฒนาหัตถกรรมท้องถิ่นและการตลาดในพื้นที่โครงการหลวง กรณีศึกษาผ้าปักและผ้าบาติกชาติพันธุ์ม้ง*. เชียงใหม่ : งานวิจัย สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง (องค์การมหาชน), 2550.

ประสิทธิ์ ลีปรีชา. *การค้าข้ามพรมแดนกับอัตลักษณ์ม้ง*. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2548.

ป้าง รัตนดิลกกุล. "ความหมายและลวดลายผ้าเขียนขี้ผึ้งชาวม้ง." สัมภาษณ์โดย ปิยฉัตร อุดมศรี. 14 เมษายน 2559.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์ และนุสรา เตียงเกตุ. *คู่มือการผลิตผ้าใยเฮมพ์ การเขียนเทียนและการย้อมสีธรรมชาติของชนเผ่าม้ง (โครงการรวบรวมและศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านหัตถกรรมของชนเผ่าในพื้นที่โครงการหลวงและพื้นที่สูง ชุดที่ 3 สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง (องค์การมหาชน).* เชียงใหม่ : ทรีโอ แอดเวอร์ไทซิ่ง แอนด์ มีเดีย, 2553.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์, นุสรา เตียงเกตุ และเบญจพร ดีขุนทด. *โครงการรวบรวมและศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านหัตถกรรมของชนเผ่าในพื้นที่สูง (ชุดที่3)*. เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยและพัฒนาพื้นที่สูง จังหวัดเชียงใหม่, 2552.

ศูนย์พัฒนาชาวเขาจังหวัดเชียงใหม่. *ทำเนียบชุมชนบนพื้นที่สูง จังหวัดเชียงใหม่ พ.ศ.๒๕๕๘*. เชียงใหม่ : กรมพัฒนาสังคมและสวัสดิการ กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์, 2558.

Jane Mallinson, Nancy Donelly and Ly Hang. *H'mong Batik A Textile Technique From Laos.* Thailand: Silkworm Books, 1996.

Moore, Wilbelt E. *Social Change*. New Jersey: Prentice–Hall, 1963.

ฉิ่งมุล่ง : ปรากฏการณ์วิทยาทางดนตรีไทยและการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดเอก

CHING MU LONG: TRADITIONAL THAI MUSIC PHENOMENOLOGY AND A PERCEPTUAL TRANSITION OF RANAT EK PLAYERS

สันติ อุดมศรี* SANTI UDOMSRI*
จรัญ กาญจนประดิษฐ์** JARUN KANCHANAPRADIT**

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีความต้องการขยายประเด็นทางความคิดและเปิดมุมมองเกี่ยวกับเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะ "เพลงไล่มือ" ตามกรอบแนวทางการศึกษาปรากฏการณ์วิทยา โดยนำมาปรับใช้กับประสบการณ์ของนักระนาด เพื่อแสดงให้เห็นถึงการให้ความหมายต่อเพลงฉิ่งมุล่งจากประสบการณ์และบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง การศึกษาการเปลี่ยนผ่านทางสภาวะความรู้สึกของนักระนาดและการให้ความหมายต่อเพลงฉิ่งมุล่ง อาจจะเป็นมุมมองใหม่ที่ช่วยให้เราเข้าใจสถานภาพการคงอยู่ขององค์ความรู้และภูมิปัญญาทางดนตรีในปัจจุบัน จะเป็นกรณีตัวอย่างหนึ่งที่ทำให้เราได้ตระหนักถึงความสำคัญของการฝึกซ้อมที่มีผลต่อศักยภาพทางดนตรีของบุคคล

คำสำคัญ : ฉิ่งมุล่ง/ ระนาดเอก/ สภาวะความรู้สึกทางดนตรี/ ปรากฏการณ์วิทยา/ ดนตรีไทย

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา, santiudomsri@gmail.com.
*Assistant Professor, Faculty of Music and Performing Art, Burapha University, santiudomsri@gmail.com.
**รองศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น, jarun@kku.ac.th.
**Associate Professor, Faculty of Fine and Applied Arts, Khon Kaen University, jarun@kku.ac.th.

Received 29/07/2563, Revised 28/12/2563, Accepted 19/01/2564

Abstract

The article adopts a phenomenological approach to explain and clarify issues associated with the practice and performance of the traditional Thai composition Ching Mu Long. This piece which is part of a technical repertoire known as 'Pleng lai mue' which forms the basis of musical training for ranat ek players. The central questions relate to the subjective experiences of musicians for whom music and involvement in Thai musical culture is meaningful to their lives. The study illuminates aspects of traditional Thai musical culture and knowledge systems and shows that transformations occur in ranat ek players' perceptions and skills as a result of serious practice. The phenomenological perspective helps draw out details of this developmental process as they gain insight into their own performance as a result of extended periods of committed practice. It shows that immersion in practice is essential for a musician to flourish as a musician and reach their musical potential.

Keywords: Ching mu long/ Ranat Ek/ Musical Perception/ Phenomenology/ Traditional Thai Music

บทนำ

ฉิ่งมุล่ง เป็นบทเพลงที่มีความสำคัญต่อวัฒนธรรมดนตรีไทยในหลายสถานะ เช่น เป็นบทเพลงเพื่อการฟัง เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง และอีกสถานะหนึ่งที่นักดนตรีไทยทุกคนทราบกันเป็นอย่างดี คือ การเป็นบทเพลงสำหรับ "ไล่มือ" ในฐานคิดเรื่องการเป็นบทเพลงสำหรับไล่มือนี้ ประชากร ศรีสาคร ได้อ้างถึงทัศนะของอาจารย์บุญช่วย โสวัตร เกี่ยวกับเพลงสำหรับไล่มือว่าเพลงฉิ่งมุล่งนี้ เปรียบเสมือนโรงงานสร้างนักดนตรี เมื่อฝีมือแย่ลงก็สามารถกลับมาซ่อมให้ดีขึ้นได้[1] ทัศนะดังกล่าวนี้ สอดคล้องกับประสบการณ์ของอาจารย์ประโยชน์ ทางมีศรี อดีตนักระนาดจากสำนักครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี ซึ่งได้กล่าวถึงประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งว่า "ขณะไล่ ได้ทบทวน และแก้ไขข้อบกพร่องที่ผ่านมา หลังจากไล่แล้ว รู้สึกพอใจกับการพัฒนาในเรื่องกำลังแขนและเสียงระนาดดีขึ้น"[2]

ในประเด็นเดียวกัน จากรายงานการวิจัยเรื่องอัตลักษณ์ของเพลงฉิ่งของ ขำคม พรประสิทธิ์[3] ได้แสดงให้เห็นถึงประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ของครูดนตรีไทยอาวุโสหลายท่าน อาทิ อาจารย์ประสิทธิ์ ถาวร (2464-2545) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์พินิจ ฉายสุวรรณ (2474-2560) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์อุทัย พาทยโกศล (2490-2550) อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ (2475-ปัจจุบัน) ศิลปินแห่งชาติ อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร (2477-ปัจจุบัน) ศิลปินแห่งชาติ และอาจารย์สุเชาว์ หลิมพาณิชย์ (2491-ปัจจุบัน) ซึ่งทุกท่านได้แสดงทัศนะจากประสบการณ์ส่วนบุคคลที่กล่าวตรงกันว่า การไล่ระนาดด้วยเพลงฉิ่งมุล่งจะช่วยให้ได้ **"กำลัง คล่องแคล่ว ไหว"** ดังตัวอย่างทัศนะของอาจารย์อุทัย พาทยโกศล ที่กล่าวถึงประสบการณ์การไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ไว้อย่างน่าสนใจว่า

> *ถ้าตอนที่เขาจะประชันกันระหว่างวังต่าง ๆ ก็จะไล่มุล่ง ทะแยไล่อย่างไรก็ไม่ถึงมุล่ง เพราะมุล่งจะได้กำลังข้อ เกรี้ยวกราด เอาไปเดี่ยวก็ได้ มุล่งได้รับความนิยมมากที่สุด*[4]

หากพิจารณาในมุมมองด้านประสบการณ์ของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ผู้เขียนขอเสนอประเด็นเป็นข้อสังเกตว่า เพลงฉิ่งมุล่ง นอกจากจะมีบทบาทในการรักษาศักยภาพฝีมือของความเป็นนักระนาดในส่วนเฉพาะบุคคลได้แล้ว ยังมีนัยสำคัญต่อการดำรงอยู่ของจิตวิญญาณความเป็นนักระนาดได้อีกเช่นกัน คำกล่าวนี้คงจะไม่เกินจริง เพราะทุกวันนี้ยังคงมีนักระนาดรุ่นใหม่ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ตามขนบแต่โบราณทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่น จากหลายมุมของเมืองไทยได้แสดงฝีมือผ่านสื่อออนไลน์กันมากขึ้น แต่ละคนจะต้องเคยมีประสบการณ์การไล่ระนาดด้วยเพลง "ฉิ่งมุล่ง" มาไม่มากก็น้อยตามบริบทที่แตกต่างกัน อีกความหมายหนึ่งที่ได้แฝงอยู่ในการถ่ายทอดเพลงฉิ่งมุล่ง คือ เป็นการส่งต่อ "จิตวิญญาณความเป็นนักระนาด" (หรือนักดนตรีไทย) เพื่อสร้าง "คนระนาด" ที่มีคุณภาพ เพลงฉิ่งมุล่งจึงอยู่ในฐานะของการเป็นเครื่องมือและสื่อกลางสำหรับส่งผ่านสำนึกในเชิงความหมายของความเป็น "นักระนาด" ที่ได้ส่งผ่านจากครูมาสู่ลูกศิษย์ บางทีในเชิงความหมายนี้อาจกำลังแสดงถึงตัวตนและพื้นที่ของ "ฉิ่งมุล่ง"เอง ที่อาจกำลังอยู่ในสถานะตัวแทนและสัญลักษณ์ของความดำรงอยู่ของระบบการถ่ายทอดดนตรีไทยในรูปแบบหนึ่งก็เป็นได้

---

1. ประชากร ศรีสาคร, "แนวคิดการผูกสำนวนกลอนซออู้เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 81.
2. ประโยชน์ ทางมีศรี, "ไล่ระนาดฉิ่งมุล่ง," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 24 กรกฎาคม 2563.
3. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 179-182.
4. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 181.

การทบทวนมุมมองดังกล่าวข้างต้น ได้นำมาสู่การทำความเข้าใจในแง่มุมอื่นที่เกี่ยวข้องกัน เราอาจจะตั้งคำถามเชิงวิพากษ์ (critical thinking) ต่อเพลงฉิ่งมุล่งได้ว่า หากมองย้อนกลับไปในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย ถ้าไม่มีเพลงฉิ่งมุล่งในวัฒนธรรมดนตรีไทยแล้ว ปรากฏการณ์ทางดนตรีไทยที่เคยเกิดขึ้นจะดำเนินและเป็นไปอย่างไร อะไรบ้างที่จะขาดหายไปจากวัฒนธรรมดนตรีไทย จริงหรือไม่ที่เพลงฉิ่งมุล่งจะเป็นเสมือนโรงงานซ่อมและสร้างนักระนาดให้กับวงการดนตรีไทย คำถามเหล่านี้ชวนให้ขบคิดพิจารณาและนำไปสู่การประกอบสร้างคำตอบและความรู้บางอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงการมีความหมายของฉิ่งมุล่งต่อชีวิตนักดนตรี

จากคำกล่าวข้างต้น ได้แสดงถึงกรอบความคิดที่จะนำมาสู่การกำหนดความมุ่งหมายของบทความนี้ คือ ความต้องการขยายประเด็นทางความคิดและเปิดมุมมองใหม่และทำความเข้าใจต่อเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะเพลง "ไล่มือ" โดยเริ่มต้นตั้งคำถามว่า หากเราพิจารณาประสบการณ์การไล่มือ หรือการไล่ระนาดด้วย "เพลงฉิ่งมุล่ง" ในเชิงปรากฏการณ์วิทยา (phenomenological approach)[5] เราจะสามารถขยายขอบเขตมิติทางความรู้ของเพลงฉิ่งมุล่งออกไปอย่างไรได้บ้าง ที่มิได้มองจากจุดยืนที่อยู่ภายใต้กรอบของดนตรีวิทยา (musicology) (แบบไทย) เพียงอย่างเดียว แต่เป็นมุมมองที่ต้องการพยายามทำความเข้าใจถึงประสบการณ์ของคนระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง จากการสร้างกรอบความรู้ในสองประการ คือ ประการแรกทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งจากประสบการณ์ของนักระนาด ซึ่งการศึกษาเชิงปรากฏการณ์วิทยาเรียกว่า "โครงสร้าง" ของบริบททางสังคมและวัฒนธรรมตามแนวคิดของเอ็ดมุลด์ ฮุซเซิร์ล (Edmund Husserl) (1859-1938) ประการที่สอง มองลงลึกไปถึงความหมายและความรู้สึกจากประสบการณ์ (lived experiences) ที่เกิดขึ้นของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง เพื่อนำไปสู่การตีความหาสารัตถะทางความคิดที่เกี่ยวโยงกับเพลงฉิ่งมุล่งที่นักระนาดมีความเข้าใจ ความรู้สึก และให้ความหมายตรงกัน ตามแนวคิดของไฮเดกเกอร์ (Heidegger) (1889-1976)[6]

การทำความเข้าใจเพลงฉิ่งมุล่งในเชิงปรากฏการณ์วิทยา ตามกรอบความมุ่งหมายทั้งสองประการที่กล่าวในข้างต้น บทความนี้จึงได้ลำดับประเด็นเนื้อหาเป็นสองหัวข้อ คือ 1) เพลงฉิ่งมุล่งในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย 2) ฉิ่งมุล่งกับการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี และในส่วนท้ายของบทความ ได้นำเสนอทางระนาดเพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียวของสำนักครูรวม พรหมบุรี เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างอีกด้วย

เพลงฉิ่งมุล่งในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย

เพลงฉิ่งมุล่ง (มู่ล่ง มุโล่ง บุล่ง บุโล้ง) สันนิษฐานว่าเป็นเพลงเก่าที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้แต่งเช่นเดียวกับอีกหลายบทเพลงที่มีอยู่ในดนตรีไทย แต่เรายังสามารถที่พอจะทราบได้ว่า ตัวตน พื้นที่และการมีอยู่ของเพลงฉิ่งมุล่ง ในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น ได้จัดให้เพลงฉิ่งมุล่งอยู่ในพื้นที่ของ "เพลงเรื่อง" มาแต่เดิมในสองกลุ่ม คือ เพลงเรื่องประเภทเรื่องนางหงส์ และเพลงเรื่องประเภทเพลงฉิ่ง ซึ่งเป็นหมวดหมู่เพลงที่ค่อนข้างเฉพาะสำหรับนักดนตรีอาชีพ หรือสำหรับผู้ที่ได้เรียนดนตรีอย่างจริงจังมาระดับหนึ่ง นอกจากนี้ในตำราเพลงมโหรี[7] ในหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทยของอาจารย์มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ ยังได้กล่าวถึงเพลง มุโล่ง (สะกดตามเอกสาร) ว่าปรากฏอยู่ในหมวดเพลงมอญนอกเรื่องด้วยเช่นกัน

5. ชาย โพธิสิตา, *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554), 176-192.
6. ชาย โพธิสิตา, *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ* (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554), 178-179.
7. มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์, *ฟังและเข้าใจเพลงไทย* (กรุงเทพฯ : ศิลปะสนองการพิมพ์, 2540), 6.

ในบรรดาเพลงตระกูลเพลงฉิ่ง "เพลงฉิ่งมุล่ง" เป็นบทเพลงหนึ่งที่โบราณจารย์ได้นำมาเป็นเพลงสำหรับ "ไล่มือ" และได้ยึดถือปฏิบัติต่อกันมาโดยเฉพาะ "คนระนาด" ผู้มีบทบาทสำคัญเป็นผู้นำวง ในขณะเดียวกันการนำเพลงฉิ่งมุล่งมาไล่มือ ยังแสดงให้เห็นถึงการขยายและข้ามพื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่ง ที่มิได้อยู่เพียงเฉพาะในพื้นที่ของการบรรเลงหรือแสดงดนตรี (performance) ต่อหน้าสาธารณชนเพียงเท่านั้น แต่ยังได้รับคัดเลือกให้มาอยู่ในพื้นที่ของการฝึกฝน (practice) ด้วยเช่นกัน

การ "ไล่มือ" เป็นเวลาและพื้นที่ส่วนตัวของนักดนตรี (นักระนาด) ที่ดำเนินเป็นกิจวัตรประจำวัน ซึ่งมีผลสำคัญต่อการสั่งสมประสบการณ์บนเส้นทางของนักดนตรี ในมุมนี้ ฉิ่งมุล่งจึงเป็นสื่อกลางของนักดนตรีในการเชื่อมโลกประสบการณ์ ทั้งพื้นที่ของการแสดงและพื้นที่ของการฝึกซ้อมเข้าไว้ด้วยกันซึ่งมีผลต่อการเกิดจิตสำนึกและการรับรู้บางอย่างที่มีความหมายต่อนักดนตรี ประสบการณ์ดังกล่าวที่ได้สั่งสมจากการไล่มือ ไล่ระนาด จะค่อย ๆ ก่อรูป จนกระทั่งมีอิทธิพลต่อการนำพาบุคคลให้ข้ามเขตมาอยู่ในสภาวะของนักระนาดที่มีศักยภาพ และเป็นสมาชิกตามวิถีของความเป็นนักดนตรีไทยที่อาจจะเป็นแค่ช่วงขณะหนึ่งของชีวิตหรือต่อเนื่องยาวนานไปตลอด ประเด็นนี้ คือ ลักษณะของการเปลี่ยนสภาวะทางดนตรีรูปแบบหนึ่งที่จะกล่าวถึงในลำดับต่อไป

การนำเสนอประเด็นในส่วนนี้ พยายามตอบคำถามให้กับกรอบความคิดประการแรกที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น คือ การทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุล่งในเชิง "โครงสร้าง" ในบริบททางสังคมและวัฒนธรรม เพื่อแสดงให้เห็นถึงตำแหน่ง (setting) พื้นที่ (space) เวลา (time) ของเพลงฉิ่งมุล่งที่กำลังเคลื่อนไหวอยู่ภายใต้บริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย โดยมีกรอบคำถามตั้งต้นว่า อะไรคือโครงสร้างทางบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่แสดงถึงความสัมพันธ์ของนักระนาดกับเพลงฉิ่งมุล่ง

จากคำถามดังกล่าว จะขอเริ่มต้นตั้งฐานความคิดเพื่อมองเพลงฉิ่งมุล่งในเชิงพื้นที่ (Space) ที่ไม่ใช่พื้นที่ทางภูมิศาสตร์ แต่เป็นพื้นที่เชิงนามธรรมที่ทำให้บุคคลได้มีโอกาสเข้ามามีประสบการณ์ในพื้นที่นี้ พื้นที่ที่อยู่ภายใต้โครงสร้างเชิงนามธรรมบางอย่างที่ทับซ้อน กำลังถูกแวดล้อมและมีอิทธิพลต่อการรับรู้ความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งของบุคคลนั้น ประเด็นในส่วนนี้ขอแบ่งระดับพื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่งออกเป็นสองระดับ คือ ระดับที่หนึ่ง พื้นที่ภายในของตัวบทเพลง ที่จำเป็นต้องอธิบายในเชิงโครงสร้างทำนอง เพื่อเป็นพื้นฐานในการทำความเข้าใจรูปแบบ (form) และเนื้อหา (content) ของเพลงฉิ่งมุล่งตามหลักการวิเคราะห์ทำนองเพลงไทย ถึงแม้จะดูเหมือนว่าการสำรวจโครงสร้างทำนองเพลงฉิ่งมุล่งนี้ จะเป็นการอธิบายในเชิงวัตถุวิสัย (objective knowledge) ที่ค่อนข้างย้อนแย้งกับจุดยืนของการศึกษาทางปรากฏการณ์วิทยาที่มุ่งให้ความสำคัญกับการอธิบายความรู้ในเชิงอัตวิสัย (subjective knowledge) ของผู้ได้รับประสบการณ์ในฐานะประธานที่หนึ่ง (subjective)[8] มากกว่า อย่างไรก็ตาม ความเข้าใจเรื่องโครงสร้างทำนองเพลงในเบื้องต้นนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการเชื่อมโยงการรับรู้ทางประสบการณ์ระหว่างนักระนาด และเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะตัวความรู้ (knowledge) ที่นักระนาดได้เกิดกระบวนการทางความคิด ความรู้สึก ที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง ซึ่งจะมีความสัมพันธ์กับพื้นที่ในระดับที่สอง คือ พื้นที่ของเพลงฉิ่งมุล่งในบริบททางวัฒนธรรม ที่จะอธิบายถึงความสัมพันธ์ที่กว้างขึ้นระหว่างนักระนาด บทเพลงฉิ่งมุล่งและบริบทที่เกี่ยวข้อง

8. "การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน," บันทึกข้อมูลเมื่อ 11 ธันวาคม 2561, https://www.youtube.com/watch?v=LsT357D-jro./การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน/.

โครงสร้างทำนองฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว

ฉิ่งมุล่ง อัตราจังหวะชั้นเดียว มีโครงสร้างของทำนองหลัก (form) ในภาพรวมแบ่งออกเป็น 3 ท่อน แต่ละท่อนมีเนื้อหา (content) ของทำนองที่แตกต่างกัน แต่มีเนื้อหาบางส่วนที่ซ้ำและใกล้เคียงกัน การบรรเลงซ้ำในแต่ละประโยคเป็นแกนหลักของเนื้อหา (ทำนอง) ที่ช่วยสร้างความเป็นเอกภาพให้กับบทเพลง โดยที่ในภาพรวมของการดำเนินกลอนของทำนองหลักประกอบด้วยลีลาทำนองสองลักษณะ คือ 1) ทำนองเรียงเสียงชิดกัน และ 2) ทำนองกระโดดข้ามเสียงไปมา ดังที่ขำคม พรประสิทธิ์[9] ได้วิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักเพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว กล่าวโดยสรุปดังนี้

ท่อน 1 ประกอบด้วยทำนอง 4 ประโยค ความยาวของประโยคแตกต่างกันสามรูปแบบคือ ประโยคมีความยาว 7 ห้อง 12 ห้อง และ 10 ห้อง แต่ละประโยคบรรเลงซ้ำสองครั้ง

ท่อน 2 ประกอบด้วยทำนอง 3 ประโยค ทุกประโยคมีความยาว 8 ห้อง

ท่อน 3 ประกอบด้วยทำนอง 13 ประโยค แบ่งออกเป็นสามกลุ่มย่อย คือ

กลุ่มที่ 1 มีทำนอง 4 ประโยค แต่ละประโยคมีความยาว 8 ห้อง

กลุ่มที่ 2 มีทำนอง 4 ประโยค ความยาวของประโยคมีสองรูปแบบ คือ ความยาว 4 ห้อง และ 8 ห้อง

กลุ่มที่ 3 มีทำนอง 6 ประโยค ความยาวของประโยคมีสามรูปแบบ คือ ความยาว 8 ห้อง 6 ห้อง และ 4 ห้อง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองข้างต้น จะสังเกตได้ว่า เพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียวนี้ ได้ถูกประกอบสร้างด้วยทำนองที่มีความสั้นยาวไม่คงที่ มีทั้งทำนองที่มีความยาว 4 ห้อง 6 ห้อง 7 ห้อง 8 ห้อง 10 ห้อง และ 12 ห้องแตกต่างกัน ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างจากบทเพลงอื่นทั่วไป ด้วยองค์ประกอบเรื่องความยาวทำนองที่ไม่คงที่นี้เอง ทำให้เพลงฉิ่งมุล่งอยู่นอกเหนือกรอบของจังหวะหน้าทับ ซึ่งไม่เป็นไปตามบรรทัดฐานของเพลงสำนวนปรบไก่และสองไม้ ดังนั้นความเหมาะสมในเชิงสุนทรียะในมิติของจังหวะของเพลงฉิ่งมุล่งจึงเหมาะสมที่จะกระทำได้เพียงการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งและปราศจากหน้าทับ ซึ่งนักดนตรีทุกคนหมายรู้กันเป็นอย่างดีว่าสิ่งนี้คือลักษณะสำคัญของ "เพลงฉิ่ง" ในมุมมองเชิงพื้นที่และเวลา เนื้อหาของฉิ่งมุล่งได้ถูกจัดวางด้วยทำนองสั้นยาวที่หลากหลายที่สะท้อนถึง "ความเป็นอิสระ ไม่มีการกำหนดที่แน่นอนของประโยคเพลงอย่างเพลงอื่น ๆ"[10] แต่ละท่อนมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกัน อย่างไรก็ตามโครงสร้างทำนองของเพลงนี้ได้ถูกประกอบสร้างให้มีเอกภาพรวมเป็นเนื้อเดียวกันด้วยปัจจัยหลักสองสิ่ง คือ ปัจจัยเรื่องทำนองคือการใช้ทำนองร่วมของทั้งสามท่อนในทำนองขึ้นต้นสี่ห้องแรกของแต่ละท่อน คือ /----/-ด-ด/-รมร/ดซ-ด/ และอีกประการหนึ่ง คือ ทำนองหลักที่ร้อยเรียงขึ้นมีการผูกทำนองจากกลุ่มเสียงที่เอื้อแก่การแปลทาง (translation) ดำเนินกลอนให้เป็นทางเก็บโดยสามารถตกแต่งทำนองด้วยการใช้เสียงครบทั้งเจ็ดเสียง และสำหรับปัจจัยที่สอง คือ ปัจจัยเรื่องการบรรเลง กล่าวคือ การกำหนดแบบแผนการบรรเลงในแต่ละประโยคที่จะต้องบรรเลงซ้ำสองครั้ง (ยกเว้นบางประโยค)

9. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 187.
10. ขำคม พรประสิทธิ์, "*อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง*" (รายงานผลการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), 190.

เพลงฉิ่งมุล่งในบริบททางวัฒนธรรม

ในส่วนนี้คือการขยายความให้กับพื้นที่ในระดับที่สอง คือ พื้นที่ของเพลงฉิ่งมุ่ลงในบริบททางวัฒนธรรม ที่สืบเนื่องมาจากการทำความเข้าใจโครงสร้างทำนองเพลงฉิ่งมุล่งซึ่งเป็นพื้นที่ในระดับที่หนึ่ง ซึ่งพื้นที่ระดับที่สองนี้มีความสัมพันธ์กับบริบททางวัฒนธรรม อนึ่งการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ได้เกิดขึ้นมาโดยตลอดและต่อเนื่อง ได้ส่งผลต่อความเคลื่อนไหวในส่วนย่อยของวัฒนธรรมดนตรีไทยด้วยเช่นกัน ซึ่งอาจมีผลมาจากนักดนตรีเองหรืออาจเกิดจากกลุ่มผู้ฟังที่มีการเปลี่ยนแปลงรสนิยม หากเรามองการเปลี่ยนแปลงผ่านการข้ามขยายพื้นที่และเวลาของเพลงฉิ่งมุล่งจากขอบเขตพื้นที่ของ "เพลงเรื่อง" ในฐานะ "เพลงฉิ่ง" ซึ่งเคยเป็นบทเพลงสำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ ได้ถูกแปลงรูปและย้ายไปอยู่ในพื้นที่ใหม่เพิ่มมากขึ้น เช่น พื้นที่ของเพลง เถา ที่สร้างขึ้นใหม่โดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2476 โดยการนำทำนองส่วนท้ายของฉิ่งมุล่งชั้นเดียวท่อนที่สองมาแต่งขยายและปรับปรุง[11] อีกกรณีหนึ่งคือการข้ามพื้นที่ไปอยู่ในกลุ่มเพลงเดี่ยวซึ่งเป็นพื้นที่ที่สามารถนำเสนอตัวตนทั้งคนและบทเพลงได้มากขึ้น ตัวอย่างเช่น เดี่ยวระนาดเอกเพลงฉิ่งมุล่งที่ครูบุญยงค์ เกตุคงได้เป็นผู้ริเริ่ม[12] หรือแม้แต่ในสถานะการเป็นบทเพลงสำหรับ "ไล่มือ" ของจะเข้ก็ได้ถูกขยายและประดิษฐ์ทำนองให้ครบทั้งเจ็ดกลุ่มเสียง โดยรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน[13]

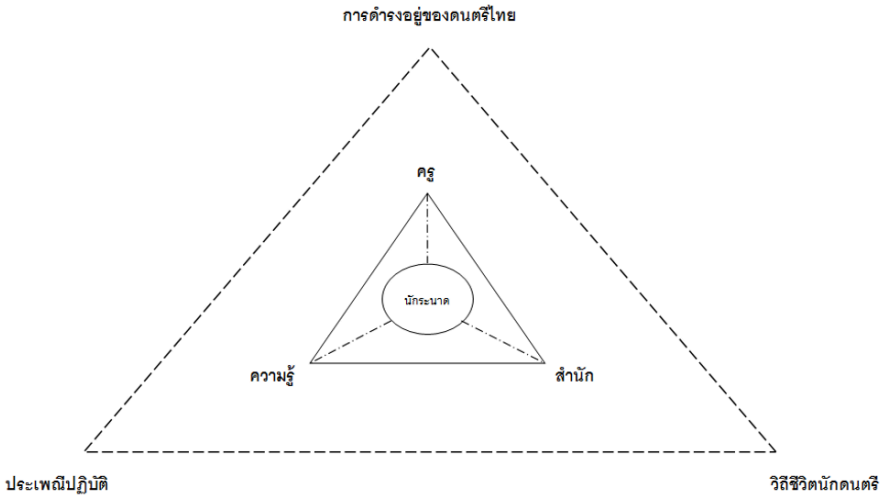
ในขณะเดียวกันหากพิจารณาเรื่องโอกาสในการบรรเลง เพลงฉิ่งมุล่งก็ได้ถูกนำไปใช้ในหลายโอกาส เช่น พิธีทางศาสนา (พระฉันเช้า ฉันเพล) ประกอบการแสดง (ละครดึกดำบรรพ์) ดนตรีเพื่อความบันเทิง ที่ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้หลายช่องทาง ทั้งการแสดงสดและสื่อบันทึกเสียง ดังตัวอย่างเดี่ยวระนาดเพลงฉิ่งบุโล้ง (สะกดตามหน้าแผ่น) แผ่นเสียงครั่งชนิด 78 Rpm ตรามงกุฎ หน้าแผ่นสีฟ้า หมายเลข M.S.K 6046/ L.S.C1013 บรรเลงโดยคณะเทวาประสิทธิ์ ไม่ระบุชื่อนักดนตรี บันทึกเสียงระหว่างปีพุทธศักราช 2501-2502 ที่สะท้อนให้เห็นว่าได้มีการเพิ่มพื้นที่ใหม่ที่สามารถเข้าถึงผู้ฟังได้หลายช่องทาง

ภาพที่ 1 แผ่นเสียงตรามงกุฎ เดี่ยวระนาดเพลงบุโล้ง
ที่มา : พูนพิศ อมาตยกุล

11. หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), *"ศรทอง" ประชุมผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)* (กรุงทพฯ : มติชน, 2526), 464.
12. บุญช่วย โสวัตร, "เดี่ยวระนาด เพลงฉิ่งมุล่ง," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 20 มกราคม 2555.
13. กรองทอง โพธิยารมย์, "การพัฒนาทักษะการดีดจะเข้ นักเรียนสาขาเครื่องสายไทย (จะเข้) โดยใช้เพลงฉิ่งมุล่ง 7 บันไดเสียง ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น* ปีที่ 7, ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 175-199.

ความเกี่ยวโยงระหว่างเพลงฉิ่งมุ่งกับบริบททางวัฒนธรรมของดนตรีไทยที่นำเสนอในข้างต้น ได้ไล่เรียงลำดับให้เห็นจากตัวตนของฉิ่งมุ่งในฐานะเป็นเพลงฉิ่ง ในเชิงโครงสร้างทำนองที่มีรูปแบบ (form) และเนื้อหา (content) ที่มีรูปแบบเฉพาะ ดำรงสถานะเป็น "ตัวความรู้" ที่นักดนตรีหรือนักระนาดจะต้องศึกษาในลำดับถัดมา คือ การนำเสนอให้เห็นความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง และการแปลงรูปของเพลงฉิ่งมุ่งในหลายรูปแบบในหลายโอกาส ที่ได้เกิดขึ้นในบริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทย กรณีตัวอย่างที่กล่าวมานั้นได้แสดงให้เห็นถึงสถานภาพของเพลงฉิ่งมุ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย

การทำความเข้าใจกับบริบทของการไล่ระนาดเพลงฉิ่งมุ่งจากประสบการณ์ของนักระนาด ในเชิงโครงสร้างของบริบททางสังคมและวัฒนธรรม ผู้เขียนขอเสนอว่าเป็นปรากฏการณ์ที่มีความทับซ้อนและสัมพันธ์กันอยู่สองมิติ ระดับแรก คือ มิติภายใน เป็นบริบทที่ใกล้ชิดและมีอิทธิพลต่อ "นักระนาด" มากที่สุด คือ ครู ความรู้ สำนัก สำหรับมิติที่สอง คือ มิติภายนอก เป็นบริบทแวดล้อมภายนอกที่สัมพันธ์กับมิติภายในประกอบด้วย ประเพณีปฏิบัติ วิถีชีวิตนักดนตรี การดำรงอยู่ของดนตรีไทย



ภาพที่ 2 โครงสร้างบริบททางวัฒนธรรม
ที่มา : ผู้เขียน

เพลงฉิ่งมุ่งกับการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี

เนื้อหาในส่วนนี้มุ่งเสนอประเด็นในประการที่สอง คือ มองลงลึกไปถึงความหมายและความรู้สึกจากประสบการณ์ (lived experiences) ที่เกิดขึ้นของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุ่ง เพื่อนำไปสู่การตีความหาสารัตถะทางความคิด ที่เกี่ยวโยงกับเพลงฉิ่งมุ่งที่นักระนาดมีความเข้าใจ รู้สึก และให้ความหมายตรงกัน ดังนั้นจึงได้นำประสบการณ์ของนักระนาดซึ่งเป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการศึกษาระนาดในวงการศึกษาดนตรีไทยในปัจจุบัน ได้แก่ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี รองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล อาจารย์ประชา สามเสน และอาจารย์ ดร. ถาวร ศรีผ่อง มานำเสนอผ่านบทสัมภาษณ์ที่สะท้อนถึงประสบการณ์การไล่ระนาดส่วนบุคคลดังนี้

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้ถ่ายทอดประสบการณ์ว่า

> *มาบ้านครูรวม พรหมบุรี จะแบ่งออกสองส่วนคือ รุ่นใหญ่ นักระนาดเอกมีสองคนคือ ครูอ่วน หนูแก้ว และครูพุ่ม เผยเผ่าเย็น จะไล่มุล่ง ส่วนผม ครูรวมจะให้ไล่ทะแย และมาไล่มุล่งภายหลัง เนื่องจากครูท่านต้องการให้ผมได้สะสมสำนวนกลอนระนาดเอกเพลงทะแย และเพื่อให้ซึมซับกลอนทะแยให้มากที่สุด ส่วนมุล่งจะให้ไล่ภายหลัง เพื่อเอาความคล่องตัวว่องไว ผมจะไล่เช้ามืด โดยเอาเวลาเป็นตัวกำหนดในการนั่งไล่ จะนั่งอยู่สองชั่วโมงครึ่งตื่นไล่ตีสี่ถึงเจ็ดโมงเช้า ไม่ใส่เสื้อ นั่งไล่ จะทรมานในช่วงแรกก็เหมือนทุกคน ร่างกายจะทรมาน ในขณะที่เรานอนมาร่างกายไปทับเส้นเอ็นทับกล้ามเนื้อถูกทับไปทำให้ร่างกายยังไม่ฟื้น ช่วงแรก ๆ ในการไล่จะต้องอดทนมันให้ได้ เมื่อเวลาผ่านไป เหงื่อจะออกจากต้นคอ เหงื่อจะแตกเป็นเม็ด เวลาไล่ไปถึงสองชั่วโมง จะรู้สึกไม้ที่ตีเบามือ ไม่หนัก ถือว่าได้ผลในการไล่จะใช้หลักตีเต็มข้อ เต็มเสียง เน้นคุณภาพเสียงเป็นสำคัญนะถ้าตีเร็ว ๆ มันจะมีผลเสียในด้านคุณภาพของเสียง เมื่อผ่านช่วงนั้นมาแล้วจะรู้สึกถึงไม้ตีจะเบา ไม่หนัก เหงื่อที่ออกมาเหมือนน้ำเย็น ทำให้เราสดชื่นจะตีเพลงอื่น ๆ ได้คล่องตัวมากยิ่งขึ้น*[14]

รองศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล ได้เล่าประสบการณ์ว่า

> *ที่บ้านครูโม ปลื้มปรีชา จะให้ไล่เพลงสาธุการสิบรอบหรือสามสิบรอบเพราะสำนวนกลอนสาธุการผูกกลอนต่าง ๆ ไว้มากมาย สามารถตกแต่งพลิกแพลงลูกอื่น ๆ นำมาใช้ในเพลงต่าง ๆ ได้ ทำให้เราคิดเป็น*
>
> *มาสมัยหลังๆ ก็ไล่มุล่งกันบ้าง ช่วงนั้นก็จะมีพี่เขียว (กมล ปลื้มปรีชา) ครูเพลินด้วย มีครูโมปลุกให้นั่งไล่กันตั้งแต่ตีสี่ถึงเก้าโมงกว่า ๆ ทุกวันเลย และจุดยากันยุงไปด้วย เว้นเสียแต่มีงานหรือกิจกรรมไปบรรเลงประกวดประชันหรือไปงานวัดอื่น กลับมาดึกใกล้สว่างก็เว้น ไม่ว่ากัน แต่ที่บ้านครูโมจะให้นอนไม่ดึกกันมากหรอก*
>
> *วิธีการไล่ที่บ้านครู (โม) เน้นให้ไล่เสียงที่สม่ำเสมอตั้งแต่ต้นจนถึงเพลงเร็ว คือ บังคับเสียงอย่าให้หาย เช่น ตีเสียงให้ดังสิบตั้งแต่เสียงแรกไปจนหมดเพลง ต้องมีความดังเท่ากันตลอด เช่นครูเพลินตัวเล็ก ครู (โม) บอกว่าเพลินนายตัวเล็กจะต้องตีเสียงโตเข้าไว้ เห็นมั้ยเพลินตีระนาดเสียงโต ตีทั้งแขนทั้งตัว เพราะบังคับมาตอนต้น*
>
> *ขณะไล่ ผ่านความรู้สึกถึงความทรมาน เปรียบได้ว่าเจ็ดวันแรกของการเริ่มไล่ เป็นช่วงกลืนไม่เข้าคายไม่ออก มันทรมานเหลือเกิน เหมือนเรากินยารสขมเข้าไปแบบนั้นเลย แต่เมื่อผ่านไปหลังเจ็ดวันแล้ว สิบวันต่อมามันมีความสดชื่น สมองสั่งงานได้ตามใจนึก จะตีลูกสะบัดสามเสียงได้ถูกใจ ชัดเจนจะขยี้หกเสียงได้ตามใจนึกเลยครับ*[15]

14. ไชยยะ ทางมีศรี, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 27 กรกฎาคม 2563.
15. วิเชียร อ่อนละมูล, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 24 กรกฎาคม 2563.

อาจารย์ประชา สามเสน ได้เล่าถึงประสบการณ์ว่า

> *กลวิธีของครูอุทัย (แก้วละเอียด) มีสองอย่าง มุล่งไล่ช้ามาก (ตีเฉพาะข้อ) แต่ถ้าไล่ช้านาน ๆ ไม่มีประโยชน์ ตีข้อมือช้า ๆ ได้ร่อน และไล่แนวตึงมือเรา ก่อนถึงแนวก้าน (แนวกำลัง) แนวเพลงเร็ว ครู (อุทัย) ให้ไล่นานสามสิบนาทีขึ้น*
>
> *ส่วนตัวผมเอง ผมไล่ฉากแบบของครูประสิทธิ์ด้วย วิธีฝึกให้ร่อนก็ยังมีอีก คือตีกำลังเร็วสุดของเรา แล้วเราก็ไล่ขยี้ไป จะได้ร่อน ต้องเหมาะกับกล้ามเนื้อ ใช้กล้ามเนื้อให้ร่อน*
>
> *ฝึกไล่ระนาด ต้องฝึกให้เจอความลำบากไว้ อย่าตีแบบสบาย ๆ ทำชีวิตให้ลำบากบ้าง เจออุปสรรคจากการไล่ ถ้าผ่านความลำบากไปได้ อุปสรรคนั้นจะเป็นประโยชน์*
>
> *ช่วงเวลาที่ไล่ได้คือ เช้ามืด เที่ยง บ่าย แต่เย็นไม่ได้ประโยชน์ เช้ามืดนี่ดี ตื่นมาจับไม้ระนาดไล่เลย ทะแยได้บันไดเสียง ฉิ่งมุล่งจะได้สมาธิกับแนว*
>
> *ใครไม่ไล่ระนาด ไม่มีทางได้กำลัง ถ้าไล่จะตีไม่รู้จักเมื่อย ไล่ระนาดน้อยหมดกำลังเร็ว ครูอุทัยเรียกว่าหมดกำลัง พอหมดกำลัง ผลที่ตามมาคือเสียงระนาด "เซียวลง" เสียงระนาดไม่ได้ เขี่ย บิด ขโยก มือเสีย กำลังหมดจะประคองมือไม่ได้*
>
> *เรื่องนี้สำคัญ ความทะเยอทะยาน ไฟมันเต็ม ถ้าเราสามารถ สร้างขุมกำลังตอนอายุน้อย ๆ มันจะดีกับตัวเอง จินตนาการมันจะเปลี่ยนถ้าอายุมากแล้วจะต้องเริ่มตั้งแต่เด็ก ไล่ระนาดในขณะที่มีแรงบันดาลใจมีเป้าหมาย อยากเก่ง ในช่วงวัยเด็กและวัยรุ่นจะได้ผลมากจะได้ผลจริงมากกว่าการไล่ระนาดตอนอายุมาก นักระนาดที่ดีต้องผ่านการไล่ระนาด การไล่นี่สำคัญมากเป็นจุดเริ่มต้นของนักดนตรีที่มีคุณภาพ*[16]

อาจารย์ ดร. ถาวร ศรีผ่อง ได้กล่าวถึงประสบการณ์ว่า

> *ช่วงเด็ก ๆ ประถม พ่อสวง ศรีผ่อง จะให้ไล่มุล่งตั้งแต่ตีห้าถึงเจ็ดโมงเช้าและอาบน้ำไปโรงเรียน พอมาเข้านาฏศิลป์ ครูประสิทธิ ถาวร ก็จะให้ไล่ตั้งแต่สาธุการ ทะแย มุล่ง เชิด กราวใน ซึ่งเป็นแบบโบราณ การไล่มีสามแบบ คือ 1) ไล่เพื่อได้กำลังแและความอดทน 2) ไล่เพื่อให้ได้คุณภาพของเสียงที่ดี 3) ไล่เพื่อเอาความคล่องตัว จะขออธิบายดังนี้*

16. ประชา สามเสน, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 21 กรกฎาคม 2563.

1) ไล่มุล่งตีทั้งแขน ตื่นตีห้าถึงเจ็ดโมงเช้า โดยจุดธูปบอกสัญญาณ เมื่อธูปหมดดอกก็ตะโกนบอกน้องให้จุดเพิ่มอีก 1 ดอก โดยไล่อย่างช้า ๆ ใช้น้ำหนักของไม้ไล่ตี 11 สลึงหรือให้หนัก 3 บาท ถ้าใช้ไม้หนักเกินไป มือจะโขยก

2) ไลโดยตีฉากแบบทุบ คือ ตีเต็มแขน มือซ้าย-ขวาลงเท่ากัน ถ้าตีแบบให้เสียงโปร่ง เปิดผ้าต้องสังเกตมือซ้าย-ขวาให้ดี ใช้ทั้งข้อแขนและข้อมือเป็นท่อนเดียวกัน ครูประสิทธิ ใช้คำว่า "ตีให้ถึงบางอ้อ" คือให้เรียนรู้เกิดทักษะกับตนเองกับเสียงโปร่ง ๆ

3) ไล่เพื่อความคล่องตัว ตีปล่อยข้อมือ ประคองเสียงให้เท่าตลอดในการไล่ 1-2 วันแรกตีเอาเร็วที่สุด ตีให้ตายไปเลย ได้กี่รอบก็แล้วแต่ 1-2-3 ก่อนก็ได้ช่วงแรกๆ ต่อมาวันที่ 4-5 ค่อย ๆ เพิ่มจำนวนความเร็ว ๆ ขึ้นตามลำดับ จะขยี้หรือสะบัดได้สบาย

การไล่ช่วงแรก ๆ จะทรมานมาก ผมจะล้างหน้าล้างตาก่อนเลย ช่วงแรกกล้ามเนื้อจะฝืดๆ และฝืน ๆ ไม่คล่องตัว ตีไปเรื่อย ๆ ค่อยให้หูและตาสังเกตเสียงที่ตีลงไปให้ดี เมื่อตีมาถึงระดับหนึ่งแล้วมีเหงื่อออก ได้กำลังมากขึ้นเหมือนเล่นกีฬา เหงื่อออกจะหลั่งสารความสุขจะสดชื่น เพลิดเพลินมีสมาธิมาก ๆ เหมือนนั่งกรรมฐานจะเข้าสมาธิเข้าฌาณเลย ประโยชน์ที่ได้จากการไล่เพลงมุล่ง 1) ได้กำลังเพราะเพลงมีระยะเวลายาวนานฝึกได้ดี 2) ได้สำนวนกลอน สามารถแปรทำนองที่แตกต่างจากเดิมได้ดี กลอนจะไม่ซ้ำ เราสามารถตกแต่งสร้างกลอนเองได้ ฝึกสมองเราได้ดี 3) เพลงมุล่ง จะมีการซ้ำลูก-ซ้ำเสียง ท่อน 3[17]

จากบทสัมภาษณ์ข้างต้น มีประเด็นสำคัญหลายประการสามารถสรุปได้ดังนี้

1) เพลงฉิ่งมุล่ง สามารถนำไปปรับใช้ "ไล่มือ"ได้หลากหลายวิธีแสดงให้เห็นถึงความยืดหยุ่น ในการปรับใช้

2) ฉิ่งมุล่ง เป็นพื้นที่ที่ช่วยให้นักดนตรีรู้ขีดจำกัดตนเองในระดับต่าง ๆ และเมื่อสามารถผ่านขีดจำกัดเหล่านั้นไปได้ จะสัมผัสได้ถึงผลลัพธ์ทางสภาวะทางดนตรี คือ มีกำลัง มีความคล่อง มีความไหว มีปฏิภาณ

3) การไล่มือ ยังแสดงถึงการแสดงความเคารพต่อวิชาชีพ การนอบน้อมต่อบทเพลง การเชื่อมั่นในบทเพลงว่าจะนำพาตนเองไปสู่ขั้นที่สูงกว่าเดิมได้ หรือเป็นเครื่องมือที่ช่วยให้นักดนตรีมีความพร้อมสำหรับแสดงดนตรี

4) พื้นที่และเวลาของฉิ่งมุล่งมีความสัมพันธ์เชิงซ้อนที่ทับซ้อนกันอยู่ เช่น ระหว่างผู้ไล่มือกับเพลง ระหว่างผู้ไล่กับสถานที่ ระหว่างผู้ไล่กับครู หรือผู้ไล่กับเพื่อนนักดนตรี ความสัมพันธ์ทั้งหมดนี้ มีความรู้สึกบางอย่างแฝงอยู่ตามประสบการณ์ของบุคคลที่แตกต่างกัน และความสัมพันธ์เหล่านี้สามารถเป็นองค์ประกอบให้ผู้ไล่มีพลังกำลังใจ ให้ไปถึงจุดหมายปลายทางของการไล่ จนครบตามที่ตั้งเป้าไว้

17. ถาวร ศรีผ่อง, "การไล่ระนาด," สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี, 26 กรกฎาคม 2563.

5) เพลงฉิ่งมุล่ง เมื่อนำมาเป็นเพลงไล่มือ จะช่วยร่นระยะเวลาให้นักระนาดไปถึงสภาวะของความมีศักยภาพทางดนตรีได้เร็วขึ้น สามารถสั่งสมกำลังกาย กำลังสติ ไปพร้อมกันที่จะช่วยให้เกิดสภาวะการรับรู้ภายในของส่วนบุคคลหรือที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้ใช้คำว่า "ตีให้ถึงบางอ้อ"

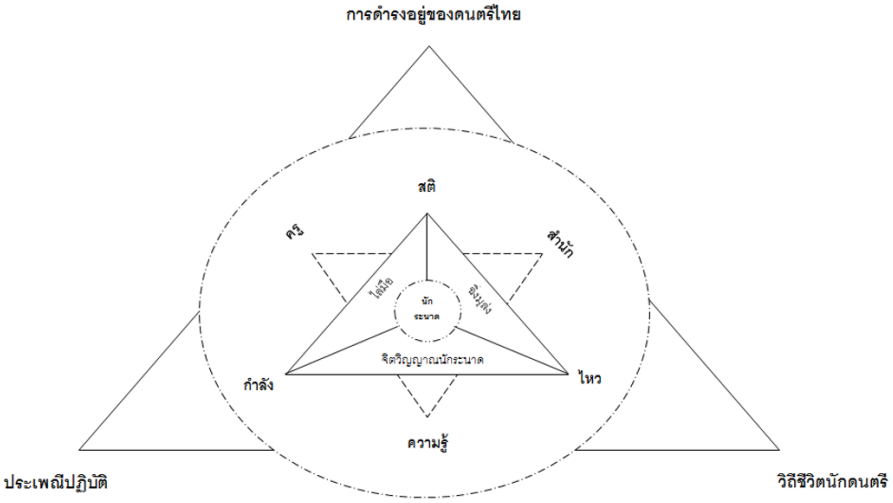
6) เสียงที่เกิดขึ้นในขณะไล่มือ ไม่ได้มีแต่เพียงเสียงระนาด แต่ยังมีเสียงอื่นที่ดำรงอยู่ภายในจิตสำนึกของนักระนาดในชั่วขณะ เสียงจากภายในนี้จะคอยควบคุมสติให้นักระนาดผ่านพ้นความทรมานทั้งทางร่างกายและจิตใจไปได้ ดังที่อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ได้กล่าวว่า "ช่วงแรก ๆ ในการไล่จะต้องอดทนมันให้ได้ เมื่อเวลาผ่านไปเหงื่อจะออกจากต้นคอ เหงื่อจะแตกเป็นเม็ด" มีแค่เสียงที่ไม่สามารถระบุได้ว่าเป็นเสียงใด เกิดควบคู่ไปกับแนว (จังหวะ) ค่อย ๆ เห็นภายในจนสามารถควบคุมความเป็นตัวตนได้ (คุมเสียง คุมแนว คุมกลอน)

7) การไล่มือด้วยฉิ่งมุล่ง ได้กลายเป็นประเพณีปฏิบัติผ่านการสืบทอดระหว่างครูและศิษย์ และเปรียบเสมือนสถานีของนักดนตรีผู้ที่ต้องการเดินทางข้ามสภาวะจากจุดเดิมไปสู่สภาวะของความเต็มเปี่ยมไปด้วยศักยภาพทางดนตรี ในทางกลับกันบางคนอาจใช้สถานีนี้เดินทางกลับไปสู่สภาวะที่มีศักยภาพเช่นเดียวกับที่เคยมีในอดีต เพื่อรักษาฝีมือของตนเองให้มีคุณภาพคงเดิมมากที่สุด แนวปฏิบัติสำหรับไล่มือหรือฝึกซ้อมเช่นนี้ ได้ถูกส่งต่อมายังคนรุ่นหลังจากการส่งผ่านประสบการณ์ของครู ที่ให้ศิษย์ต้องไล่มือจนเป็นกิจวัตรประจำวัน เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน ฉิ่งมุล่งจึงเป็น "พื้นที่ของการสร้างขนบจากประสบการณ์"

8) ฉิ่งมุล่งเป็นพื้นที่ทางดนตรีที่ไม่ได้เป็นไปตามธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งมีความหมายต่อชีวิตนักดนตรี ชีวิตนักระนาด ที่ถูกประกอบสร้างจากบริบททางสังคม กระบวนการไล่ระนาดที่ได้กระทำเป็นกิจวัตรประจำวัน สะท้อนถึงการเป็นงานสำคัญในลำดับต้นของชีวิตประจำวัน ซึ่งการสั่งสมประสบการณ์เช่นนี้ จะเป็นสิ่งที่ช่วยให้เกิดการก่อรูปของจิตสำนึกภายในของนักระนาดที่มีต่อเพลงฉิ่งมุล่ง และยังเชื่อมโยงและมีความสัมพันธ์เชิงซ้อนกับบริบททางวัฒนธรรม ซึ่งนำมาสู่การตระหนักรู้ความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งในฐานะเพลงที่ใช้ในการ "ไล่ระนาด" ของ "นักระนาด"

9) การไล่มือด้วยเพลงฉิ่งมุล่งเป็นการปลูกฝังจิตวิญญาณนักระนาด ที่ก่อให้เกิด กำลัง ไหว สติ ที่มีเบื้องหลังมาจากครู ความรู้ สำนัก ไปพร้อมกับกรอบของประเพณีปฏิบัติตามวิถีชีวิตนักดนตรีที่มีผลต่อการดำรงอยู่ของดนตรีไทย

จากข้างต้นสามารถแสดงให้เห็นเป็นภาพ (ภาพที่ 3) ความสัมพันธ์ของประสบการณ์ของนักระนาดที่ได้มีการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรี โดยใช้เพลงฉิ่งมุ่ล่งเป็นสื่อกลางในการสร้างประสบการณ์ ที่แวดล้อมด้วยบริบทที่เกี่ยวข้อง กล่าวคือ ความเป็นนักระนาดต้องอาศัยเพลงฉิ่งมุ่ล่ง ในการไล่มือ เพื่อสร้างจิตวิญญาณนักระนาด ฝึกฝนให้เกิดกำลัง ความไหว และสติ โดยมีครู สำนัก และความรู้ เป็นเบื้องหลังของการสร้างประสบการณ์ของนักระนาดที่เปรียบเสมือนสถาบันในการรับรองและส่งต่อความรู้ประสบการณ์ไปสู่นักระนาด ในขณะเดียวกันความเคลื่อนไหวภายใต้บริบทของวัฒนธรรมดนตรีไทยที่สัมพันธ์กับประสบการณ์ของนักระนาดยังได้มีผลสืบเนื่องไปสู่การรักษาประเพณีปฏิบัติของวิถีความเป็นนักระนาดที่เป็นสิ่งเสริมให้เกิดการดำรงอยู่ของดนตรีไทยต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 3 มิติความสัมพันธ์ทางประสบการณ์ของนักระนาด
ที่มา : ผู้เขียน

ฉิ่งมุ่งทางระนาดสำนักครูรวม พรหมบุรี

ในส่วนนี้ต้องการนำเสนอเนื้อหาของทางระนาดเพลงฉิ่งมุ่งชั้นเดียว เพื่อแสดงให้เห็นถึงลีลา สำนวนของการดำเนินกลอน โดยได้นำทางระนาดเพลงฉิ่งมุ่งชั้นเดียว ของสำนักปี่พาทย์บ้านครูรวม พรหมบุรี จังหวัดราชบุรี มาเป็นกรณีศึกษา ซึ่งเป็นทางระนาดที่ถ่ายทอดและใช้ไล่มือในสำนักบ้านครูรวม พรหมบุรี ทางนี้ได้จดบันทึกและรวบรวมโดยอาจารย์เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ เมื่อวันพุธที่ 4 มกราคม พุทธศักราช 2538 เพื่อประโยชน์ต่อการศึกษาจึงได้นำมาเผยแพร่ในทางวิชาการ

อนึ่งหากผู้อ่านได้สังเกตและพิจารณาสำนวนกลอน จะพบว่า ทางนี้ได้ผูกร้อยด้วยสำนวนกลอนหลายรูปแบบ บางทำนองมีความเรียบง่าย บางทำนองมีความซับซ้อน บางทำนองมีลีลาที่ยากต่อการคาดเดา รูปแบบมือที่เคลื่อนไหวไปในทิศทางต่าง ๆ ได้ตลอดทั่วผืน คือแบบฝึกหัดให้นักระนาดได้เรียนรู้ อีกทั้งยังเป็นด่านการฝึกฝน ด่านทดสอบกำลังกายกำลังใจ พิสูจน์ความอดทนของคนระนาด หากผู้อ่านได้ท่องทำนองเพลงในใจ ติดต่อไปอย่างต่อเนื่องก็จะทำให้สามารถเข้าใจทำนองเพลงความซับซ้อนของทำนองเพลงจากจินตภาพของเสียงนั้น และเข้าใจสภาวะบางอย่างที่คนไล่ระนาดจะต้องเผชิญ ซึ่งจะทำให้เข้าใจกับเนื้อหาที่ได้นำเสนอมาในข้างต้นว่าฉิ่งมุ่งได้มีส่วนช่วยในการปฏิบัติการให้นักระนาดมีความ “คล่อง ไหว มีกำลัง” ได้อย่างไร

เพลงฉิ่งมุล่ง ชั้นเดียว (ทางระนาดเอก)

บันทึกโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์สันติ อุดมศรี

ท่อน 1

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	รมฟซ	ลซฟม	รมฟซ	
	ทลซร	ซลทดๅ	ทดๅรๅล	ทดๅรๅดๅ	ลรๅดๅซ	ลซฟม	รมฟซ	
2	ดรมร	ซฟมร	ซมฟซ	ลฟซล	รลดๅล	ซฟมร	มฟซล	
	ดรมร	ซฟมร	ซฺลฺดร	มฟซล	ดๅรดๅล	ซฟมร	มฟซล	
3	ซรซดๅ	ทลทดๅ	ทลรๅล	รๅลทดๅ	ซรซรๅ	ดๅทดๅรๅ	มๅรๅดๅท	ดๅทลซ
	ดๅลซฟ	ซฟมร	มรดร	มฟซล				
	ซลทดๅ	ทลซร	ซรซล	รๅลทดๅ	มซมล	ซดๅลรๅ	มๅดๅมๅรๅ	ดๅทลซ
	ดๅฟดๅล	ซฟมร	ดซฺดร	มฟซล				
4	มรรร	ดๅลลล	ดๅซฟซ	ดๅลลล	รๅมๅรๅดๅ	ซลลล	รมฟซ	ดฟฟฟ
	ดรมฟ	ซฟมร						
	ซฺลฺดร	มฟซล	ดๅลดๅซ	ลฟซล	มๅรๅดๅฟ	ซลดๅร	ฟซลรๅ	ดๅลซดๅ
	ลซฟล	ซฟมร						

ท่อน 2

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	ซฺดรม	ฟซลซ	รซลท	ดๅรๅมๅรๅ
	มๅรๅลรๅ	ลทดๅรๅ	มๅรๅลรๅ	ซลทดๅ	ทลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
2	ดๅลซม	ลซมร	ซมรด	มรดซฺ	ลฺซฺทฺซฺ	ลฺทฺลฺทฺ	ดทฺมทฺ	ดรมร
	ซฺดรม	ซมลซ	ลทดๅรๅ	มๅรๅดๅล	ทดๅรๅช	ลทดๅฟ	ซลทม	ฟซลร
3	ลฺรรร	ดๅลลล	ดๅรดๅล	ซฟมร	ลซรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร
	ซฺลดร	ดฟซล	ดๅรดๅล	ซฟมร	ลซรม	ฟลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร

ท่อน 3

1	ดรมร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทดรด	ลฺทฺดร	ดซฺลฺทฺ	ดซฺดร	ซรมฟ
	ทลซร	ซมรด	ทฺดรลฺ	ทฺดรด	มลซร	มรดซฺ	ดซฺดร	ดรมฟ
2	ดรมฟ	มรมฟ	มรซฟ	มรมฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	ซฟมร	มรดซฺ
	ดดซฺซฺ	ดดรร	ซซรร	มมฟฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	มซดฟ	มรดทฺ
3	ลฺซฺลฺท	ลฺทฺดร	มฟมร	ดทฺดร	มรซด	รมฟซ	ลซดๅฟ	ซลทดๅ
	ลทลม	ลฟมร	ดรมทฺ	ดรมด	รมฟร	มฟซม	ฟซลฟ	ซลทดๅ
4	รๅมๅรๅดๅ	ซทลซ	มลซม	รมซล	ทดๅทล	ทลซฟ	ซฟมร	ซลทดๅ
	รๅซลซ	มซลซ	มลซม	รมซล	ทดๅทล	ทลซฟ	ซฟมร	ซลทดๅ
5	ลซลฟ	ซลทดๅ	ทลซฟ	ลซฟด				

6	ดซฺดด	รลฺรร	มรดทฺ	ลฺทฺดร	มดรม	รมฟซ	ฟมรด	มรดซฺ
	รดซฺด	มรลฺร	ลฺรดทฺ	ลฺทฺดร	มรดฟ	มรซร	มฟซฟ	ลฟซล
7	ดรมซ	รมซล	มซลดๅ	ซลดๅรๅ	มๅรๅดๅซ	ดๅลซฟ	มรดร	มฟซล
	ดรมซ	รมซล	มซลดๅ	ซลดๅรๅ	มๅรๅดๅซ	ดๅลซฟ	ดรมฟ	ซฟมร
8	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดๅลลล	ดๅลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
	ฟมรฟ	มรฟม	รมฟซ	ดๅลลล	ดๅลซฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร
9	ดฟดๅล	ซฟมร	ดๅซลซ	ฟซรม	ฟดฟซ	ดๅลลล		
10	รซลท	ดๅมๅรๅดๅ	ซลทดๅ	รๅดๅทล				
11	มๅมๅรๅมๅ	รๅรๅดๅรๅ	ดๅดๅลดๅ	ลลซล	ดๅลซม	ลซมร	ซมรด	มรดลฺ
12	มรมด	ลฺดลฺซฺ	รดมร	ฟมซฟ	ดฟซล	ดๅลซฟ	มรดร	มฟซล
13	ซฟมฟ	ซรมฟ	ดรมฟ	ซฟมร				

สรุป

นับจากอดีตที่ผ่านมาเพลงฉิ่งมุล่ง ได้เป็นส่วนหนึ่งของระบบการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีไทย เป็นแกนหลักที่ช่วยรักษาดุลยภาพทางฝีมือนักดนตรี ไปพร้อมกับการเป็นขนบปฏิบัติที่ครูบาอาจารย์ได้ยึดถือและให้ความสำคัญในฐานะ "เพลงไล่มือ" เพราะเล็งเห็นคุณประโยชน์ของเพลงฉิ่งมุล่งในหลายประการ อาทิ การเป็นสิ่งสร้าง (พื้นฐาน) สิ่งช่วยพัฒนา (ทักษะ) และสิ่งเสริมรักษา (ฝีมือ) ให้กับลูกศิษย์ ผู้ที่พร้อมใจศึกษาเรียนรู้ด้วยความน้อมรับและเชื่อมั่นว่า "เพลงฉิ่งมุล่ง" จะเป็นพาหนะพาตนให้ข้ามพ้นไปจากจุดที่ไม่มีความพร้อมไปสู่สภาวะที่มีความพร้อมทั้งกำลังกายและใจสำหรับการแสดงฝีมือดนตรีให้เป็นที่ประจักษ์

ประสบการณ์ของนักระนาดจากการไล่มือจะเกิด "ความรู้สึกฝังรากหยั่งลึกกับสถานที่นั้น ๆ (Sense of rootedness in place)"[18] ทั้งสถานที่ในเชิงรูปธรรมที่เป็นแหล่งเรียนรู้ทางดนตรี คือ บ้าน สำนักดนตรี และสถานที่ในเชิงนามธรรม คือ สถานที่ของความเป็นนักระนาด สถานที่ของความเป็นสมาชิกในวงการดนตรีไทย ที่มีนัยสำคัญต่อการดำรงอยู่ของจิตวิญญาณความเป็นนักระนาดและนักดนตรีไทยไปพร้อมกัน

ในประสบการณ์ความเป็นนักดนตรี "นักระนาด" หรือ "คนระนาด" จะต้องผ่านการฝึกฝนได้เรียนรู้ผ่านการสัมผัสความรู้สึกที่เป็นสภาวะทางดนตรีจากการฝึกซ้ำ ทำซ้ำ ด้วยการไล่มืออย่างเป็นกิจวัตรประจำวัน จนทำให้เพลงไล่มือ "ฉิ่งมุล่ง" กลายเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต ค่อย ๆ สะสมประทับในจิตสำนึกที่พร้อมจะอธิบายถึงการมีความหมายของเพลงฉิ่งมุล่งต่อมโนทัศน์ของตนเอง บางคนอาจมีความรู้สึกผูกพันต่อฉิ่งมุล่งจึงเปรียบเปรยให้เป็นเสมือนบ้าน เสมือนครู เสมือนโรงงานผลิตนักดนตรี ฯลฯ ที่สามารถทำให้พลังของความเป็นนักดนตรียังคงอยู่กับตัวหรือสามารถเรียกฟื้นคืนกลับมา การไล่ระนาดด้วยฉิ่งมุล่งยังแสดงถึงการน้อมรับและยอมรับกับสภาวะที่จะต้องเผชิญกับความทรมานทั้งทางกายและทางใจ อีกทั้งยังมีความเชื่อมั่นต่อเพลงฉิ่งมุล่งในใจลึก ๆ ว่า จะสามารถทำให้ตนมาข้ามพ้นไปอยู่ในสภาวะของความพร้อมทางศักยภาพที่นักระนาดพึงประสงค์ ในบทบาทของผู้นำ

18. อภิญญา เฟื่องฟูสกุล, *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด* (เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2561), 116.

ความคล่องแคล่ว ความไหว ความมีกำลัง ยังคงเป็นโลกประสบการณ์ของนักระนาดที่ผ่านมาจากการไล่มือ ที่นักระนาดทุกคนสามารถรับรู้ได้และอยู่ในสภาวะนั้น ซึ่งเป็นเรื่องที่บุคคลอื่นไม่สามารถเข้าใจและรู้สึกถึงสภาวะนั้นได้ จนกว่าจะประสบกับสภาวะนั้นผ่านการ "ไล่ระนาด" ด้วยตนเอง ซึ่งผลลัพธ์ที่ได้จะแจ้งประจักษ์แก่ใจของบุคคล สามารถทำเทคนิคต่าง ๆ ได้อย่างใจหมาย เช่น สะบัด ขยี้ ที่มีความชัด ร่อน ไหว ล้วนแล้วแต่เป็นทักษะเฉพาะบุคคลที่เป็นผลมาจากการไล่ระนาด

นักระนาดมืออาชีพจะต้องผ่านประสบการณ์ไล่มือทุกคน "ถ้าไม่ไล่มือจะไม่มีทางเป็นนักระนาดที่ดีหรือนักระนาดมืออาชีพได้" เป็นสำนึกร่วมอย่างหนึ่งที่คนระนาดได้ให้ความหมายและมีความเห็นตรงกัน เพลงฉิ่งมุล่งจึงเป็นด่านที่สำคัญในการเปลี่ยนผ่านสภาวะทางดนตรีเฉพาะบุคคล

สภาวะทางดนตรี คือ ความรู้สึกของนักระนาดที่มีต่อความสัมพันธ์เชิงซ้อนในเรื่อง "พื้นที่ของเพลง" "พื้นที่ของคน" และ "พื้นที่ทางดนตรี" ทับซ้อนกันอยู่ ในขณะที่ "เวลา" ได้แสดงถึง ช่วงเวลาที่มีความหมายต่อชีวิตนักดนตรี "เวลาของเพลง" และ "เวลาของคน" การไล่มือและฉิ่งมุล่งจะพาข้ามพ้นสภาวะทางดนตรีที่คาดหวัง การเปลี่ยนผ่านสภาวะจากความไม่พร้อมไปสู่สภาวะของความเต็มไปด้วยศักยภาพด้วยการไล่มือเพลงฉิ่งมุล่ง ยังช่วยร่นระยะเวลาให้กับนักระนาดหรือนักดนตรีได้เข้าใกล้ศักยภาพสูงสุดของตนเองได้เร็วขึ้น เมื่อการไล่มือด้วยเพลงฉิ่งมุล่งได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตประจำวัน เพลงฉิ่งมุล่งจึงมีคุณค่าและความหมายต่อความรู้สึกนึกคิดของนักดนตรีที่นักระนาดทุกคนมีความเข้าใจและให้ความหมายตรงกัน "มีกำลัง ไหว ควบคุมได้ดังใจ" จึงเปรียบเสมือนสภาวะความรู้สึกในเบื้องหน้าที่เป็น "จิตวิญญาณความเป็นนักระนาด" ที่นักระนาดทุกคนคาดหวังจะไปให้ถึงในสภาวะดังกล่าว โดยจะต้องพาตนให้ไปสัมผัสกับการเปลี่ยนผ่านความรู้สึกจากประสบการณ์ทางดนตรีด้วยตนเอง

บรรณานุกรม

กรองทอง โพธิยารมย์. "การพัฒนาทักษะการดีดจะเข้ นักเรียนสาขาเครื่องสายไทย (จะเข้) โดยใช้เพลงฉิ่งมุล่ง 7 บันไดเสียง ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยขอนแก่น*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2558): 175-199.

ขำคม พรประสิทธิ์. *"อัตลักษณ์ของเพลงฉิ่ง."* รายงานการวิจัย กองทุนรัชดาภิเษกสมโภช, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ชาย โพธิสิตา. *ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ*. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2554.

ไชยยะ ทางมีศรี. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 27 กรกฎาคม 2563.

ถาวร ศรีผ่อง. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 26 กรกฎาคม 2563.

บุญช่วย โสวัตร. "เดี่ยวระนาด เพลงฉิ่งมุล่ง." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 20 มกราคม 2555.

ประชา สามเสน. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย จรัญ กาญจนประดิษฐ์. 21 กรกฎาคม 2563.

ประชากร ศรีสาคร. "แนวคิดการผูกสำนวนกลอนซออู้เพลงฉิ่งมุล่งชั้นเดียว กรณีศึกษารองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 7 ฉบับที่ 1 (มกราคม-มิถุนายน 2563): 75-95.

ประโยชน์ ทางมีศรี. "ไล่ระนาดฉิ่งมุล่ง." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 24 กรกฎาคม 2563.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ : ศิลปะสนองการพิมพ์, 2540.

วิเชียร อ่อนละมุล. "การไล่ระนาด." สัมภาษณ์โดย สันติ อุดมศรี. 24 กรกฎาคม 2563.

สมภาร พรมทา. "การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน." https://www.youtube.com/watch?v=LsT357D-jro/การวางรากฐานปรากฏการณ์วิทยาโดยฟรานซ์ เบรนทาโน.

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง). *"ศรทอง" ประชุมผลงานการประพันธ์ของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง).* กรุงเทพฯ : มติชน, 2526.

อภิญญา เฟื่องฟูสกุล. *อัตลักษณ์: การทบทวนทฤษฎีและกรอบแนวคิด*. เชียงใหม่ : ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2561.

บทบาทการแสดงศิลปะการรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน
THE ARTICLE OF PERFORMING ARTS ON SOLO DANCE ENTITLED "USACHOMSUAN"

ภคพร หอมนาน* PAKAPAWN HOMNAN*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาทการแสดงศิลปะการรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน พบว่า การแสดงชุด อุษาชมสวนมีจุดโดดเด่นดังต่อไปนี้ บทประพันธ์มีการร้อยเรียงขึ้นใหม่จากบทพระราชนิพนธ์ โดยมีการลำดับเหตุการณ์และรายละเอียดให้เหมาะสมกับการแสดงชุดดังกล่าว นอกจากนี้ การออกแบบท่ารำมีการคำนึงถึงลีลาท่ารำที่มีความต่อเนื่อง ลื่นไหล ไม่ซ้ำซ้อนเหมาะสมกับการแสดง นอกจากนี้ การสื่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงตั้งแต่เริ่มจนจบการแสดงด้วยอารมณ์ความสดใสร่าเริงในบทบาทของนางอุษาที่มีอายุเพียง 7 ปีเพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในการรับชมการแสดงได้ดี และการคัดเลือกผู้แสดงต้องมีรูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพที่มีความใกล้เคียงกับบทพระราชนิพนธ์ให้ได้มากที่สุด เพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงในบทบาทของตัวนางอุษาได้อย่างเข้าใจ และการบรรจุเพลงมีการคำนึงถึงฐานันดรศักดิ์ของตัวละครและความหมายของเพลง เพื่อให้สอดคล้องและเหมาะสมการแสดงชุดดังกล่าว และการใช้พื้นที่ในการแสดงมีการออกแบบให้เคลื่อนที่ไปรอบ ๆ และกลับมาที่จุดกึ่งกลางเพื่อรักษาความสมดุลของเวที และการเคลื่อนที่เป็นเลขแปดอารบิกตามแบบแผนโบราณ เครื่องแต่งกายมีการออกแบบกำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าและม้วนผม โดยใช้ดอกมะลิสีขาวสดเพื่อสื่อถึงความบริสุทธิ์และชาติกำเนิดของนางอุษา ถือได้ว่าเป็นข้อแตกต่างของการแสดงชมสวนในชุดอื่น ๆ นับได้ว่าการแสดงรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวนเป็นต้นแบบของงานสร้างสรรค์รำเดี่ยวประเภทชมสวนสำหรับตัวนางให้แก่นิสิตนักศึกษาและบุคคลในแวดวงทางนาฏยศิลป์ไทยสืบไป

คำสำคัญ : ศิลปะการรำเดี่ยว/ อุษาชมสวน/ อุณรุท

*อาจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม, B_nanchula@hotmail.com.
*Lecturer,Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences, NakhonPathomRajabhat University, B_nanchula@hotmail.com.

Received 11/04/2563, Revised 09/01/2564, Accepted 19/01/2564

ABSTRACT

This academic article aims to investigate the role of performing arts on solo dance entitled "Usachomsuan" (Garden Wander of Miss Usa). It was found that the "Usachomsuan"performance had the following outstanding features. The composition had been rewritten from the royal version by rearranging the sequence of the events and the details which were appropriate with the performance. Moreover, the continuous, flowing, and uncomplicated dance moves which were appropriate with the performance were intendedly designed. Furthermore, the performers' emotions with cheerfulness of the role of Miss Usa whose age was only seven years old were conveyed throughout the performance in order to create good understandings of the audience. For the casting, a performer's appearance and personality needed to similar as much as possible to the character mentioned in the royal composition in order that the audience could understandably feel the role of Miss Usa. For the selection of background music, there was a consideration of the rank of nobility of the character and the meaning of the songs to be harmonized and appropriate for the performance. For the performance area, there was a design to move around and then move back to the center to keep the stage balance. Also, the move which was like the ancient figure-of-eight in garden wander dancing was appropriately used. For the costume, there were the designs of wristbracelets, ankle bracelets, and hair curling with fresh jasmine expressing Miss Usa's purity and her origin. These features were different from other garden wander performances. It can be said that solo dance performance entitled "Usachomsuan" is the model of solo dance in garden wander of the actress for university students and those in the field of Thai dance.

Keywords: Arts of solo dance/ Usachomsuan/ Unarut

บทนำ

รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุลได้สร้างสรรค์การแสดงรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวนขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2554 จากบทพระราชนิพนธ์ละครในเรื่อง อุณรุท มีการกล่าวถึงการจุติลงมายังโลกมนุษย์ของนางสุจิตราในดอกบัว โดยเนื้อความตอนเดิมมีอยู่ว่า "นางอุษา" คือนางสุจิตรา ในอดีตเป็นพระชายาของพระอินทร์ จุติลงมาเกิดในดอกบัว ณ สระโบกขรณีใกล้อาศรมพระฤาษีสุทธาวาสด้วยพระประสงค์ที่จะแก้แค้นท้าวกรุงพาณ อสุราที่ลอบมาเข้าห้องนางสุจิตราโดยแปลงกายเป็นพระอินทร์สวามีของนางสุจิตรา เมื่อนางสุจิตราได้จุติในดอกบัวและได้รับการเลี้ยงดูจากเหล่านางอัปสร จากนั้นพระฤาษีสุทธาวาสได้เก็บนางมาเลี้ยงและตั้งชื่อว่านางอุษา จนกระทั่งนางอุษาอายุได้ 7 ปี ฝ่ายท้าวกรุงพาณฝันว่า ได้รับดอกบัวที่สวยงามมีกลิ่นหอม จากนั้นโหรทำนายว่าจะได้ทาริกาน้อยที่มีความน่ารัก ท้าวกรุงพาณได้ไปขอนางอุษาจากพระฤาษีสุทธาวาสมาเลี้ยงเป็นพระบุตรีจนกระทั่งนางอุษาเติบโตเป็นหญิงสาวที่มีสิริโฉมงดงาม

คราวหนึ่งพระอุณรุทและนางศรีสุดาพระชายาเสด็จประพาสป่า พระมาตุลีแปลงเป็นกวางทอง มาล่อพระอุณรุทตามจับจนพลัดหลงจากไพร่พลจนพลบค่ำจึงได้เข้าบรรทมใต้ต้นไทร พระไทรเทวาเกิดความเอ็นดู จึงได้พาพระอุณรุทไปสมกับนางอุษาแล้วพากลับมาที่เดิม เมื่อนางอุษาตื่นขึ้นไม่พบพระสวามีก็โศกเศร้าเสียพระทัย นางศุภลักษณ์พระพี่เลี้ยงจึงอาสาไปวาดรูปเทวดา คนธรรพ์ อสูร ครุฑ นาค และกษัตริย์เมืองต่าง ๆ มาให้นางอุษาดูและเมื่อนางจำพระอุณรุทได้ นางศุภลักษณ์จึงรับอาสาไปทูลเชิญพระอุณรุทมาหานางอุษา ภายหลังท้าวกรุงพาณทราบเรื่อง จึงเข้ารบกับพระอุณรุท จากนั้นพระอุณรุทได้ถูกจับ ท้าวบรมจักรกฤษณ์ผู้เป็นพระอัยกาเสด็จมาช่วยในที่สุดพระอุณรุทก็สามารถรบกับท้าวกรุงพาณได้ชัยชนะแล้วเสด็จกลับกรุงณรงกาพร้อมกับนางอุษา[1]

จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องดังกล่าวจึงทำให้รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล เกิดความสนใจบทบาทของนางอุษาในช่วงวัย 7 ปี จึงได้ริเริ่มสร้างสรรค์การแสดงรำเดี่ยวประเภทรำชมสวนสำหรับตัวนางอุษาขึ้น

วิเคราะห์ชาติกำเนิดและคุณลักษณะของนางอุษา จากบทพระราชนิพนธ์เรื่อง อุณรุท

การแสดงชุดนี้ รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ได้สร้างสรรค์จากหลักการสร้างสรรค์รำเดี่ยวแบบมาตรฐานของตัวนาง โดยท่านได้กล่าวว่า

> *อุษาชมสวนเป็นการแสดงรำเดี่ยวอวดฝีมือของตัวนางในระดับขั้นสูง โดยผู้แสดงต้องถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ลีลาอารมณ์ความรู้สึกทางสีหน้า และสายตาให้สอดคล้องกันกับบทบาทที่ได้รับเพื่อให้การแสดงมีความงดงามน่าประทับใจและสื่อสารหรือถ่ายทอดไปยังผู้ชมให้เกิดความเข้าใจ*[2]

1. สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, *อุณรุท* (พระนคร : ร.พ. เจริญธรรม 160 เสาชิงช้า, 2491), 8-11.
2. ผุสดี หลิมสกุล, *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง เล่ม 2* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555), 1.

จากการสัมภาษณ์ดังกล่าวผู้เขียนจึงได้ศึกษาชาติกำเนิด ลักษณะและหน้าที่ของนางอุษาเพื่อเป็นพื้นฐานในการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยเริ่มต้นจากชาติกำเนิดของนางอุษาความว่า

เมื่อนั้น *ฝ่ายนางอุษาสาวสวรรค์*
แต่กำเนิดเกิดในบุษบัน *พระนักธรรม์เอามาเลี้ยงไว้*
จำเริญรุ่นชันษาได้เจ็ดปี *สูงศรีผ่องเพียงแขไข*
กล้องแกล้งแน่งน้อยอำไพ *วิลาสเลิศวิไลลักขณา*[3]

จากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวผู้เขียนได้ถอดความและวิเคราะห์ชาติกำเนิดของนางอุษาว่านางอุษาได้จุติลงมาเกิดในดอกบัว ณ สระโบกขรณีใกล้อาศรมพระฤาษีสุทธาวาส พระฤาษีได้ชุบเลี้ยงนางจนกระทั่งนางอุษาอายุได้ 7 ปี เริ่มเติบโตเป็นหญิงสาวที่มีสิริโฉมงดงามสมวัย

นอกจากนี้บทพระราชนิพนธ์เรื่อง อุณรุท ตอนท้าวกรุงพาณกับนางไวยกาขอนางอุษามาเลี้ยงมีเนื้อความบรรยายถึงลักษณะของนางอุษาไว้ว่า

...เทริดทรงองค์อิ่มพริ้มเพรา *ดั่งทองทิพหล่อเหลาเลขา*
งามละม่อมพร้อมจริตกิริยา *ศรีสวัสดิ์วัฒนาปรีชาชาญ*
พจนารถแสนฉลาดเฉลียวล้ำ *ถ้อยคำสุนทรอ่อนหวาน*
ไม่มีโรคภัยแผ้วพาน *แสนสุขสำราญทุกคืนวัน*[4]*...*

จากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวผู้เขียนได้ถอดความและวิเคราะห์ลักษณะของนางอุษาว่ามีรูปร่างสมส่วน มีผิวพรรณที่ผุดผ่องหมดจด และกิริยามารยาทงดงามสมวัย นอกจากนี้นางอุษายังเป็นผู้ที่มีการใช้วาจาอย่างเฉลียวฉลาด ไพเราะ อ่อนหวาน อีกทั้งมีสุขภาพที่ดีปราศจากโรคภัยและมีวิถีชีวิตที่ปกติสุข

ในด้านของกิจวัตรประจำวันของนางอุษาในวัย 7 ปี นางอุษาได้ทำหน้าที่เก็บดอกไม้มาให้พระฤาษีไว้บูชาไฟดังบทพระราชนิพนธ์เรื่องอุณรุทความว่า

แล้วลำดับบุปผามาลี *ถวายพระมุนีบูชาไฟ*[5]

จากบทพระราชนิพนธ์ในตอนนี้เป็นการกล่าวถึงนางอุษาที่สะท้อนความกตัญญูของนางอุษาที่มีต่อพระฤาษีสุทธาวาสผู้ที่ได้เลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็กด้วยความรักและความเมตตา นางอุษาจึงเก็บดอกไม้มาถวายพระฤาษีสุทธาวาสอยู่เป็นประจำ

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปคุณลักษณะสำคัญของนางอุษาคือ ชาติกำเนิด ลักษณะและการเลี้ยงดู นางอุษาถือกำเนิดมาจากบนสวรรค์ มีนามเดิมว่านางสุจิตรา ต่อมานางอุษาได้จุติในดอกบัว ณ สระโบกขรณี

3. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, *บทละครเรื่อง อุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช* (กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 111.
4. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, *บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช* (กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 111.
5.พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช,*บทละครเรื่อง อุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช* (กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 111.

ใกล้อาศรมพระฤาษีสุทธาวาส นางอุษาด้วยชาติกำเนิดของนางที่เป็นนางฟ้าอยู่บนสวรรค์จะต้องมีความสูงศักดิ์สง่างามทั้งรูปลักษณ์ภายนอกและกิริยาวาจาที่คมคาย ไพเราะ อ่อนหวานและเฉลียวฉลาด และประกอบกับมีกิริยามารยาทที่สุภาพเรียบร้อย ต่อมาท้าวกรุงพาณจึงได้รับนางอุษาไปอุปถัมภ์ค้ำชูด้วยความรักใคร่และเมตตาเสมือนบุตรีของตนเอง ซึ่งการวิเคราะห์นี้นำไปสู่การคัดเลือกผู้แสดงที่มีคุณลักษณะที่สอดคล้องกับบทบาทของนางอุษาต่อไป

วิเคราะห์บทพระราชนิพนธ์เรื่องอุณรุท ตอน นางอุษาชมสวนสู่การประพันธ์บทร้องประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุดอุษาชมสวน

บทประพันธ์นับได้ว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากเป็นตัวกำหนดทิศทาง เรื่องราวและบทบาทของตัวละครในตอนที่แสดงนั้น ๆ ผู้เขียนได้ศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอุณรุทของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่กล่าวถึงการชมสวนของนางอุษาในวัย 7 ปี นี้ความว่า

เช้าเย็นเที่ยวเล่นริมอาวาส ชมช่อบุปผชาติเกษมสันต์
เลือกเด็ดดอกดวงพวงพรรณ ซึ่งรายรอบอรัญกุฎีดง
ลำดวนสารภีมะลิลา แก้วกุหลาบจำปามหาหงส์
เบญจมาศชาตบุษย์ประยงค์ กาหลงยี่สุ่นพิกุลกาญจน์
สาวหยุดพุทธชาดนางแย้ม สุกรมแกมพะยอมหอมหวาน
การะเกดกรรณิการ์ชบาบาน พุดตานชงโคโยทะกา
เก็บพลางพลางชมคณานก หกโหนโจนจับพฤกษา
วายุภักษ์จักโกระวาลา กะหรอดแก้วสาลิกาโนรี
ภิรมย์รังอาศัยรายรอบ เขตขอบอาศรมฤาษี
แล้วลำดับบุปผามาลี ถวายพระมุนีบูชาไฟ[6]

จากบทพระราชนิพนธ์ในตอนนี้เป็นการกล่าวถึงกิจวัตรประจำวันของนางอุษาที่กล่าวถึงช่วงเวลาที่ออกมาชื่นชมดอกไม้ ต้นไม้และนกนานาพันธุ์ใกล้กับอาศรมของพระฤาษี โดยบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวมีการกล่าวถึงดอกไม้และต้นไม้ทั้งหมด 22 ชนิดและกล่าวถึงนกทั้งหมด 4 ชนิด นอกจากนี้ภาษาทางด้านวรรณกรรมในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมีการใช้ภาษาที่สละสลวยและมองเห็นทัศนียภาพของสวนดอกไม้ใกล้สระโบกขรณี

ผู้เขียนได้สัมภาษณ์ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ ผู้ประพันธ์บทการแสดงถึงหลักการประพันธ์บทร้องประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน ดังนี้

> *การประพันธ์บทร้องในการแสดงชุดอุษาชมสวนนั้นจะต้องศึกษาวรรณกรรมเรื่องอุณรุทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชอย่างถ่องแท้ จึงจะสามารถประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ได้ โดยผู้ประพันธ์ได้ศึกษาต้นฉบับแล้วนำโครงสร้างจากบทพระราชนิพนธ์มา*

6. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, *บทละครเรื่อง อุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช* (กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), 111.

ประพันธ์บทสำหรับการแสดงโดยแนะนำที่มาและชาติกำเนิดของตัวละครในช่วงต้น จากนั้นเป็นการกล่าวถึงช่วงเวลาและสถานที่ในการออกมาเที่ยวเล่นชมสวนของนางอุษาซึ่งผู้ประพันธ์บทร้องได้คำนึงถึงบรรยากาศในช่วงเวลานั้น ๆ สิ่งแวดล้อมที่อยู่รายรอบตลอดจนลักษณะของต้นไม้ที่มีความสูงใหญ่สลับซับซ้อนกันในสวน นอกจากนี้ลักษณะของดอกไม้ที่เป็นพุ่มเป็นช่อ มีสีสัน กลิ่น การจัดวางของดอกไม้ที่แตกต่างกันรวมไปถึงการส่งเสียงร้องเพิ่มบรรยากาศของนกชนิดต่าง ๆ ในบริเวณนั้น โดยใช้วิธีเลือกชนิดของดอกไม้และนกที่เหมาะสมกับการแสดงนำมาจัดทำเป็นบทร้องแล้วเติมคำกิริยาลงไปเพื่อให้สามารถสร้างท่ารำได้เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ดังกล่าวมีความงดงามเหมาะสมและสอดคล้องกับวรรณกรรมต้นฉบับ[7] โดยมีบทประพันธ์ดังต่อไปนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน-

- ร้องเพลงอัปสรสำอาง -

เมื่อนั้น นวลนางอุษามารศรี
กำเนิดในปทุมมาลี พระมุนีถนอมเลี้ยงเพียงดวงใจ

- ร้องเพลงแขกไทร -

เช้าเย็นเที่ยวเล่นริมอาวาส ชมช่อบุปผาชาติในสวนใหญ่
ไม้อ่อนแตกยอดระบัดใบ ไม้ใหญ่สูงสลับรับตะวัน
พระพายพัดรำเพยกลิ่นกรรณิการ์ หอมชื่นนาสาเกษมสันต์
สายหยุดพุทธชาดบานแข่งกัน หลากสีสันกลีบกุหลาบปลาบปลื้มใจ
แมลงภู่เคล้าเกสรชบาบาน พิกุลกาญจน์งามสะพรั่งชูไสว
พวงพะยอมย้อยระย้าน่าพึงใจ ชาตบุษย์แลวิไลในนที
สดับเสียงสำเนียงสกุณแก้ว เจื้อยแจ้วร่อนร้องในไพรศรี
สอดเสียงสาลิกาโนรี ดรุณีชมเพลินจำเริญใจ

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง[8]*-*

จากการสัมภาษณ์ผู้เขียนได้วิเคราะห์โครงสร้างบทประพันธ์การแสดงชุดอุษาชมสวนไว้ดังนี้ช่วงแรกมีการกล่าวถึงที่มาและชาติกำเนิดของตัวละครเพื่อให้ผู้ชมทราบว่าตัวละครคือใคร จากนั้นเป็นการกล่าวถึงบรรยากาศและสถานที่ในการชมสวนของนางอุษา อันได้แก่ มีต้นไม้สูงต่ำ มีลมพัด มีแมลงเคล้าเกสรดอกไม้ รวมทั้งกล่าวถึงลักษณะกลิ่น สี ขนาดความสูงต่ำของลำต้นความเบ่งบาน ชูไสว ย้อยระย้าของดอกไม้ ซึ่งปรากฏดอกไม้อยู่ในบทร้องทั้งหมด 8 ชนิด นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงอากัปกิริยาและเสียงร้องของนกทั้งหมด 3 ชนิด ซึ่งผู้ประพันธ์ได้หยิบยกชนิดของดอกไม้ ต้นไม้และนกทั้งหมดจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชเนื่องจากการแสดงชุดอุษาชมสวนเป็นการแสดงรำเดี่ยวของตัวนางที่ต้องคำนึงถึงลีลาท่ารำให้มีความธรรมชาติสวยงาม สอดคล้อง และลื่นไหลของท่วงท่า ลีลาให้เหมาะสมแก่การแสดงประเภทชมสวนของตัวนาง นอกจากนี้ผู้ประพันธ์ได้สอดแทรกถึงรายเอียดของที่มา

7. พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, "การประพันธ์บทร้องการแสดงชุด อุษาชมสวน," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 13 กรกฎาคม 2562.
8. พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, "การประพันธ์บทร้องการแสดงชุด อุษาชมสวน," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 13 กรกฎาคม 2562.

ชาติกำเนิดของตัวละคร ช่วงเวลา สถานที่ ลักษณะของดอกไม้ต้นไม้และอากัปกิริยาเสียงร้องของนก โดยเรียงร้อยภาษาและลำดับเหตุการณ์ของการชมสวนให้สอดคล้องตรงตามบทพระราชนิพนธ์ เพื่อรักษาไว้ซึ่งเนื้อหาและคุณค่าของวรรณกรรมต้นฉบับนั่นเอง

วิเคราะห์ลีลาท่ารำ

อุษาชมสวนเป็นการแสดงอวดฝีมือของตัวนาง ซึ่งการออกแบบลีลาท่ารำนับได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญของงานสร้างสรรค์ ซึ่งต้องมุ่งเน้นให้มีความถูกต้องตรงตามแบบแผนของการรำชมสวนในนาฏยศิลป์ไทย สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล เป็นผู้ออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ทั้งหมด โดยให้บทสัมภาษณ์ไว้ว่า

> *สำหรับการแสดงรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน มีการออกแบบท่ารำโดยใช้หลัก 2 ประการคือ 1. ออกแบบท่ารำตามความหมายบทประพันธ์โดยนำท่ารำที่มีอยู่เดิมมาเรียงร้อยให้ตรงกับความหมายของบทร้อง 2. ออกแบบท่ารำขึ้นใหม่ โดยการคิดท่าใหม่ให้เหมาะสม สวยงาม และสื่อความหมายที่ดี เช่น ท่าดอกกรรณิการ์, ดอกพวงพะยอม, ดอกพิกุล เป็นต้น โดยมีหลักการในการเชื่อมโยงทำให้มีความสอดคล้องกลมกลืน และต่อเนื่องลื่นไหล โดยการเอียงศีรษะ การใช้มือ การวางเท้า การประเท้าควรเคลื่อนไหวสลับจากซ้ายไปขวา และจากขวาไปซ้าย อีกทั้งยังออกแบบการใช้พลังในการร่ายรำนับได้ว่าเป็นส่วนสำคัญอย่างมาก เนื่องจากอุปนิสัยของนางอุษาในวัย 7 ปี เป็นวัยที่มีความกระฉับกระเฉงเคลื่อนไหวร่างกายค่อยข้างรวดเร็วตามวิสัยของความเป็นเด็ก ซึ่งมีความแตกต่างจากนางเอกในวรรณกรรมเรื่องอื่น ๆ ที่มีวัยมากกว่านางอุษา นอกจากนี้ยังมีข้อควรคำนึง คือ ไม่ควรใช้ท่าซ้ำท่าเดิมหลาย ๆ ครั้ง และไม่ทิ้งท่าเดิมจากท่าที่ 1 ไปท่าที่ 2 จะต้องมีความเชื่อมโยงกัน ไม่ติดขัด สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวเป็นการรำชมสวนของตัวนางที่บรรยายถึงบรรยากาศลักษณะ ความสูงใหญ่ของต้นไม้ความย้อยระย้าของดอกไม้รวมทั้งกลิ่น สีสันและชนิดของดอกไม้นานาพันธุ์ ตลอดจนอากัปกิริยาและการใช้เสียงของสิ่งมีชีวิตในป่าและธรรมชาติและผู้ออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงลักษณะของธรรมชาติเป็นหลัก จากนั้นจึงริเริ่มสร้างสรรค์ท่ารำ โดยยึดจารีตทางด้านนาฏยศิลป์ไทยในแบบแผนของการแสดงละครใน*[9]

จากการสัมภาษณ์ในครั้งนี้ผู้เขียนจึงได้หยิบยกท่ารำที่สำคัญเพื่อวิเคราะห์แนวทางในการสร้างสรรค์ดังนี้

9. ผุสดี หลิมสกุล, "ลีลาท่ารำ," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 15 สิงหาคม 2563.

ภาพที่ 1 สูงสลับ
ที่มา : ภคพร หอมนาน

แนวคิดในการออกแบบท่ารำให้มีความต่อเนื่อง ลื่นไหล โดยเลียนแบบธรรมชาติของต้นไม้ที่มีขนาดสูงใหญ่เรียงรายสลับกันตามธรรมชาติโดยใช้ท่าสอดสูงและเขย่งปลายเท้า เพื่อส่งให้ท่านี้ดูสูงและเปลี่ยนมือและเท้าสลับข้างเพื่อให้ผู้ชมทราบว่ามีต้นไม้สูงใหญ่หลายต้น นับได้ว่าเป็นการออกแบบท่ารำที่คำนึงถึงหลักความเป็นจริงของธรรมชาติและสอดแทรกภาพจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ลงในการแสดงให้ผู้ชมได้รับทราบ

ภาพที่ 2 กรรณิการ์
ที่มา : ภคพร หอมนาน

สำหรับแนวคิดการออกแบบท่ารำที่สื่อถึงดอกกรรณิการ์ ซึ่งในการออกแบบท่ารำมือจีบหมายถึงส่วนของดอก และมือที่ตั้งวงระดับเอวหมายถึงส่วนของใบที่สื่อความหมายดอกไม้ที่มีความทับซ้อนกันกับใบไม้เหมือนกับดอกไม้ที่มีใบไม้ซ้อนกันธรรมชาติ

ภาพที่ 3 กลีบกุหลาบ
ที่มา : ภคพร หอมนาน

การออกแบบท่ารำที่สื่อถึงดอกกุหลาบ โดยคำนึงถึงระดับความสูงต่ำของต้นไม้และดอกไม้ สำหรับต้นกุหลาบเป็นไม้เตี้ยจึงออกแบบท่ารำในลักษณะนั่งตั้งเข่าที่พื้น เพื่อแสดงระดับของต้นไม้ นอกจากนี้มือทั้งสองจีบไขว้กันระดับอกหมายถึง จำนวนดอกกุหลาบที่มีอย่างน้อยสองดอกขึ้นไป

ภาพที่ 4 พวงพะยอม
ที่มา : ภคพร หอมนาน

ภาพที่ 5 ย้อยระย้า
ที่มา : ภคพร หอมนาน

การออกแบบท่ารำที่คำนึงถึงลักษณะและรายละเอียดของดอกพะยอมที่มีลักษณะเป็นช่อย้อยระย้า โดยมีการออกแบบท่ารำที่มีการใช้จีบปรกข้างในลักษณะต่างระดับกัน แล้วค่อย ๆ ลดมือลงเป็นจีบให้ความรู้สึกถึงดอกไม้ที่เป็นช่อย้อยระย้าลงมา เป็นการออกแบบท่ารำที่ออกแบบขึ้นใหม่ตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย

จากการวิเคราะห์ท่ารำและแนวคิดในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุดดังกล่าว ผู้เขียนได้ค้นพบหลักการสร้างสรรค์รำเดี่ยวประเภทชมสวนของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล โดยท่านได้ศึกษาบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงการชมสวนของนางอุษาในวัย 7 ปี ได้อย่างละเอียดลึกซึ้ง จากนั้นท่านได้ศึกษาลักษณะ กลิ่น สี ชนิดของดอกไม้ ต้นไม้ตามธรรมชาติและดำเนินการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ โดยยึดหลักการออกแบบท่ารำตามจารีตทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลักและคำนึงถึงความต่อเนื่อง ลื่นไหล กลมกลืนของท่ารำรวมทั้งการสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ที่สวยงามแปลกตาเพื่อให้การแสดงมีความโดดเด่นและแตกต่างจากการรำชมสวนที่เคยมีมาในอดีต

วิเคราะห์การออกแบบอารมณ์ของผู้แสดงและการคัดเลือกผู้แสดง

การออกแบบอารมณ์ความรู้สึก สีหน้า สายตาของผู้แสดง ถือได้ว่าเป็นส่วนที่สำคัญอย่างมาก เนื่องจากการแสดงดังกล่าวเป็นการร่ายรำในลักษณะของการชมสวน จึงมีการสื่ออารมณ์ความรู้สึกไปตามคำร้องแต่ละคำแต่ละวรรคตามบทประพันธ์ของการแสดงไปยังผู้ชมได้อย่างเหมาะสมและสวยงามโดยรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ได้ให้สัมภาษณ์ไว้ว่า

> *การสื่ออารมณ์ของนางอุษา ผู้แสดงต้องเข้าใจในอารมณ์ความรู้สึก ความเป็นธรรมชาติของเด็กในความสดใส ร่าเริง มีความสุข สนุกสนาน ตื่นเต้นช่างสงสัย มีความกระฉับกระเฉงคล่องแคล่วว่องไว ตามอุปนิสัยของเด็กวัย 7 ปี ซึ่งผู้แสดงจะต้องสื่อสารอารมณ์ความรู้สึกถึงสิ่ง ๆ นั้นผ่านสีหน้าสายตาของผู้แสดงไปยังผู้ชมให้เกิดความเข้าใจในการแสดงและสะกดผู้ชมให้เพลิดเพลินและชวนให้ติดตาม ซึ่งสอดคล้องไปกับการคัดเลือกนักแสดง ผู้แสดงต้องมีรูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพที่มีความใกล้เคียงกับบทพระราชนิพนธ์มากที่สุด ได้แก่ รูปร่างหน้าตาที่ดูอ่อนวัย มีสีผิวขาว มีรูปร่างตัวเล็กสมส่วน มีทักษะในการร่ายรำที่มีความกระฉับกระเฉงคล่องแคล่วว่องไว เนื่องจากผู้แสดงต้องสวมบทบาทของนางอุษาในวัย 7 ปีและต้องสื่ออารมณ์ผ่านสีหน้า สายตาไปยังผู้ชมให้เกิดความรู้สึกเพลิดเพลินไปกับการแสดงชุด อุษาชมสวน*[10]

จากการสัมภาษณ์และประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงของผู้เขียน ได้ทราบถึงการสื่ออารมณ์ความรู้สึกและการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกออกมาจากภายในผ่านทางสีหน้า สายตาของตัวละครจริงในเรื่องที่สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นธรรมชาติของเด็กที่มีความสดใส ร่าเริง สนุกสนาน มีความสุข

10. ผุสดี หลิมสกุล, "การคัดเลือกนักแสดง," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 15 สิงหาคม 2563.

ตื่นเต้น ช่างสงสัย ช่างสังเกตสิ่งต่าง ๆ รอบตัว โดยมีการใช้ลีลาท่ารำที่มีความกระฉับกระเฉง คล่องแคล่วว่องไว มีพลังของความสดใสอยากรู้อยากเห็นตามพฤติกรรมของเด็กอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งแสดงความรู้สึกสดชื่นตื่นเต้นที่ได้ชมและได้ยินธรรมชาติรอบตัวตั้งแต่เริ่มการแสดงจนจบการแสดง โดยคัดเลือกผู้ที่มีรูปพรรณสัณฐานและบุคลิกภาพที่มีความใกล้เคียงกันกับบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงตัวละครนั้น ๆ อีกทั้งผู้แสดงต้องฝึกฝนทักษะด้านดังกล่าวโดยสวมบทบาทเป็นเด็ก ซึ่งต้องมีความกล้าในการแสดงอารมณ์และร่ายรำอย่างมีพลัง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกไปยังผู้ชมให้ผู้ชมเกิดความเชื่อและเข้าใจในตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง

วิเคราะห์เพลงที่ใช้สำหรับการแสดง

เพลงที่ใช้ในการแสดงนับได้ว่าเป็นตัวกำหนดจังหวะ อารมณ์และรูปแบบของการแสดงที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ผู้เขียนได้สัมภาษณ์สรายุทธ์ โชติรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษาคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ในประเด็นความหมายและความเหมาะสมของเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงชุดดังกล่าวได้ให้ความเห็นว่า

> *เพลงที่ใช้บรรจุในการแสดงชุดอุษาชมสวนเป็นเพลงประเภทเพลงเกร็ดที่นิยมใช้บรรจุในการแสดงหรือละครรำทั่วไป เริ่มจากเพลงต้นเข้าม่านเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเข้าออกของตัวละครจากที่ใดที่หนึ่ง นับได้ว่าเพลงดังกล่าวมีความเหมาะสมกับการใช้เปิดตัวผู้แสดงอย่างมาก ต่อมาเพลงอัปสรสำอางเป็นเพลงที่นิยมใช้บรรจุในการแสดงละครรำทั่วไปด้วยความหมายของชื่อเพลงที่มีความเกี่ยวข้องกับนางฟ้าที่เป็นตัวนางที่มีจังหวะและทำนองที่เหมาะสมกับการรำชมสวนของตัวนาง เพลงแขกไทรเป็นเพลง 2 ชั้นที่ใช้สำหรับร้องในละครมาแต่โบราณ มีความหมายกลาง ๆ เหมาะสำหรับบรรจุเพลงละครรำที่ใช้สำหรับการชมสวนมีจังหวะไม่ช้าและเร็วจนเกินไป ส่วนเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับอากัปกิริยาเดินทางที่ไม่รีบร้อนหรือการค้นหา สามารถใช้สำหรับตัวละครทั่วไปซึ่งเพลงดังกล่าวมีความเหมาะสมในแง่ของการเดินชมสวนอย่างเพลิดเพลินใจของผู้แสดง ถือได้ว่าเพลงที่ให้สำหรับการแสดงชุดอุษาชมสวนมีความเหมาะสมและกลมกลืนกับการแสดงเป็นอย่างมาก*[11]

จากการสัมภาษณ์ในครั้งนี้ ผู้เขียนได้วิเคราะห์ถึงความหมายและความเหมาะสมของการบรรจุเพลงรำเดี่ยวประเภทชมสวนซึ่งประกอบไปด้วยเพลงต้นเข้าม่าน ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเปิดตัวของผู้แสดงจากสถานที่ใดที่หนึ่ง เนื่องจากอุษาชมสวนเป็นการรำชมสวนของนางอุษาที่อยู่ใกล้กับอาศรมพระฤาษีสุทธาวาส ส่วนเพลงอัปสรสำอางผู้เขียนได้วิเคราะห์ว่าการบรรจุเพลงดังกล่าวในช่วงของการแสดงนั้นเป็นการกล่าวถึงความเป็นมาและชาติกำเนิดของนางอุษา ซึ่งแต่เดิมมีนามว่าสุจิตราเป็นนางฟ้าอยู่บนสวรรค์นับได้ว่าเพลงดังกล่าวมีความเหมาะสมทั้งความหมายและบทบาทของตัวละคร ส่วนเพลงแขกไทรผู้เขียนวิเคราะห์ว่า เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองกระชับ เอื้อนไม่ยาวจนเกินไปเหมาะสำหรับช่วงของการชมสวนของ

11. สรายุทธ์ โชติรัตน์, "ความเหมาะสมของเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 5 พฤศจิกายน 2563.

นางอุษาที่เป็นการกล่าวถึงชนิดและลักษณะของดอกไม้ ต้นไม้ ตลอดจนอากัปกิริยาและเสียงของนก สำหรับเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ให้ความหมายถึงการเดินทางที่ไม่รีบเร่งของตัวละคร และสอดคล้องกับการรำเคลื่อนที่แบบเพลิดเพลินใจของตัวละคร เพลงประกอบการแสดงชุดนี้จึงถือได้ว่ามีความเหมาะสมกับโครงสร้างของบทร้องและให้บรรยากาศในการแสดงได้อย่างดียิ่ง

วิเคราะห์ฉากประกอบการแสดง

การออกแบบฉากประกอบการแสดง เป็นองค์ประกอบที่เสริมสร้างความสุนทรียะในการรับชมการแสดงให้การแสดงมีความสมจริงมากยิ่งขึ้นและสื่อให้เห็นถึงบรรยากาศหรือสถานการณ์ที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการที่จะนำเสนอผ่านการแสดงเพื่อให้ผู้ชมเกิดความเพลิดเพลินและเข้าใจมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ได้ให้บทสัมภาษณ์เกี่ยวกับฉากประกอบการแสดงไว้ว่า

> *สำหรับการออกแบบฉากการแสดงชุด อุษาชมสวน นับได้ว่าเป็นการแสดงที่มีรายละเอียดของฉากประกอบการแสดงค่อนข้างมาก เนื่องจากเป็นการแสดงประเภทการชมสวนของตัวนางที่ต้องคำนึงถึงลักษณะชนิด สีสันของดอกไม้ ต้นไม้ ที่ต้องออกแบบสร้างสรรค์และการจัดวางฉากประกอบการแสดงให้มีความเหมาะสมและสมดุลกับบนเวที นอกจากนี้ควรจัดวางอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงเริ่มจากอุปกรณ์ที่ต่ำไปสูงจากด้านหน้าของเวทีไปด้านหลังของเวทีให้เหมาะสมแก่การรับชม*[12] โดยมีรายละเอียดการจัดวางดังภาพ

ภาพที่ 6 ฉากประกอบการแสดงรำเดี่ยวชุด "อุษาชมสวน"
ที่มา : ภคพร หอมนาน

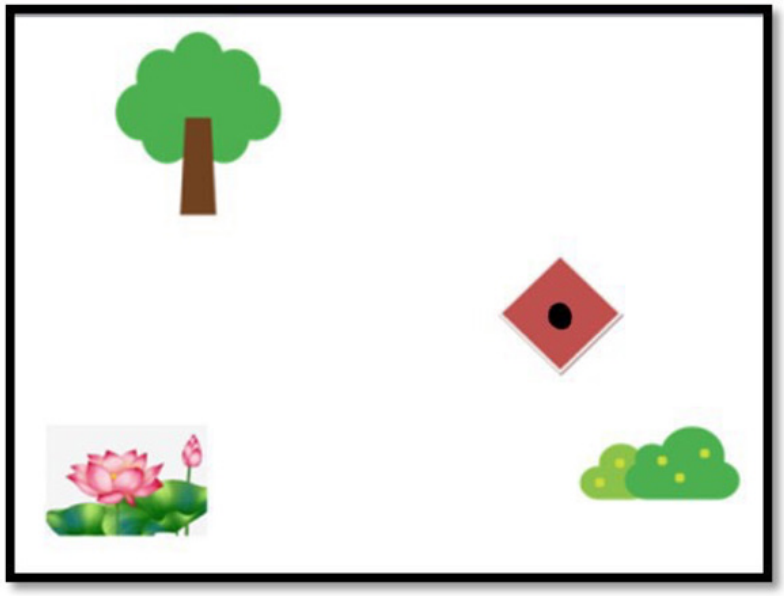
จากการสัมภาษณ์ในประเด็นฉากประกอบการแสดง ผู้เขียนได้ทราบถึงรายละเอียดของการจัดวางฉากประกอบการแสดง โดยเริ่มจากสระดอกบัววางไว้ฝั่งซ้ายด้านหน้าของเวทีและต้นสายหยุดจัดวางไว้ฝั่งขวาด้านหน้าของเวที จากนั้นเตียงละครวางเฉียงในลักษณะ 45 องศาถัดจากต้นสายหยุด จากนั้นต้นไม้ใหญ่

12. ผุสดี หลิมสกุล, "ฉากประกอบการแสดง," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 15 สิงหาคม 2563.

และพุ่มไม้จัดวางฝั่งขวาทางด้านหลังของเวทีเพื่อเสริมสร้างสุนทรียภาพในการรับชมการแสดง นอกจากนี้ ข้อควรคำนึงถึงองศาของการจัดวางให้อยู่ในระดับที่ผู้ชมสามารถมองเห็นผู้รำได้จากทุกมุมมองบนเวที นอกจากนี้ผู้แสดงจะต้องแสดงร่วมกันกับฉากเช่น การใช้สายตามองต้นไม้ที่มีขนาดสูงใหญ่และต้นไม้ที่มีขนาดเล็กหรือต่ำ รวมไปถึงลักษณะของดอกไม้นานาชนิดที่มีความแตกต่างกัน ตลอดจนการให้ความรู้สึกผู้แสดงไปสู่ฉากการแสดงเหมือนว่าผู้แสดงอยู่ในสวนที่มีดอกไม้ต้นไม้นานาพันธุ์จริง ๆ เพื่อให้การเคลื่อนไหวบนเวทีมีความต่อเนื่องและลื่นไหลตามบทประพันธ์

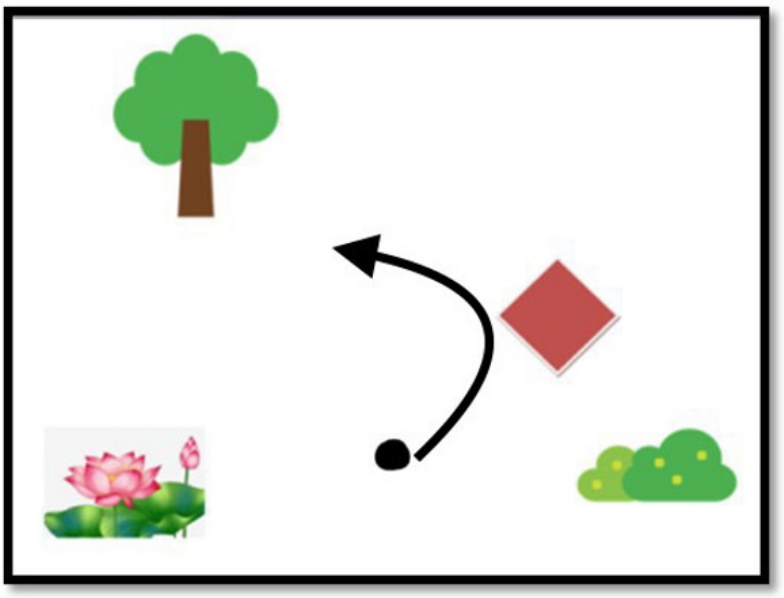
วิเคราะห์การใช้พื้นที่ในการแสดง

การใช้พื้นที่ในการแสดงมีผลต่อการเคลื่อนไหวลีลาท่ารำเป็นอย่างมาก เนื่องจากการแสดงชุดดังกล่าว เป็นการแสดงประเภทชมสวน โดยผู้แสดงจะต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่และเคลื่อนไหวร่างกายให้ถูกต้อง ผู้เขียนได้อธิบายทิศทางของการแสดงชุด อุษาชมสวนไว้พอสังเขป โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้



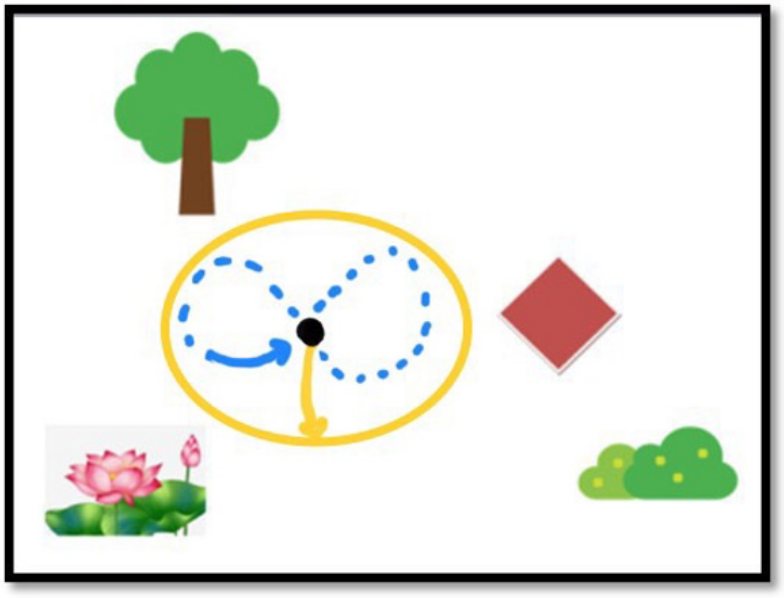
ภาพที่ 7 แผนผังทิศทางการเคลื่อนที่ในช่วงหนึ่ง
ที่มา : ภคพร หอมนาน

ช่วงที่หนึ่งผู้แสดงเปิดตัวจากมุมทิศทางขวาด้านหลังของเวทีด้วยเพลงต้นเข้าม่าน จากนั้นผู้แสดงมีเคลื่อนที่ไปที่เตียงละครที่อยู่ทางด้านซ้ายของเวทีด้วยเพลงอัปสรสำอางเป็นการกล่าวถึงที่มาและชาติกำเนิดของตนเอง ซึ่งเตียงละครให้ความหมายว่านางอุษาอยู่บริเวณอาศรมของพระฤาษีและกำลังจะไปเที่ยวเล่นชมสวนใกล้กับอาศรมของพระฤาษีสุทธาวาสด้วยอารมณ์ที่เบิกบานใจ



ภาพที่ 8 แผนผังทิศทางการเคลื่อนที่ในช่วงสอง
ที่มา : ภคพร หอมนาน

ช่วงที่สองผู้แสดงเคลื่อนที่มากึ่งกลางด้านหน้าของเวทีด้วยเพลงแขกไทรเป็นการรำชมสวนโดยเคลื่อนที่จากทางด้านซ้ายไปทางด้านขวาและเดินขึ้นมาทางด้านหน้าและด้านหลังของเวที ตามโครงสร้างของบทประพันธ์ที่กล่าวถึงการชมนก ชมไม้ในแต่ละชนิดและหลากหลายลักษณะที่ปรากฏอยู่ในบทประพันธ์



ภาพที่ 9 แผนผังทิศทางการเคลื่อนที่ในช่วงสาม
ที่มา : ภคพร หอมนาน

ช่วงที่สามผู้แสดงเคลื่อนที่มากึ่งกลางของเวทีด้วยเพลงแขกไทรตามแผนผังลูกศรสีฟ้าเป็นการรำเคลื่อนที่เป็นเลขแปดอารบิกเพื่อฟังเสียงของนกตามบทร้อง จากนั้นผู้แสดงเคลื่อนที่มาจุดกึ่งกลางของเวทีด้วยเพลงฉิ่ง โดยเดินเป็นวงกลมตามแผนผังลูกศรสีเหลืองเป็นการรำชมสวนของตัวนางตามแบบแผนโบราณ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าสวนที่อยู่ใกล้กับอาศรมของพระฤาษีมีความกว้างใหญ่ ซึ่งนางอุษาต้องเดินฟังตามเสียงของนกในสวนใหญ่ที่รอบล้อมไปด้วยต้นไม้และดอกไม้นานาพันธุ์

อุษาชมสวนเป็นการแสดงที่มีการออกแบบการเคลื่อนที่ตามหลักโครงสร้างบทประพันธ์และการจัดวางฉากการแสดงอย่างเป็นเหตุเป็นผลโดยยึดถือขนบจารีตและแบบแผนการเคลื่อนที่การชมสวนของตัวนาง โดยมีหลักการการเคลื่อนดังนี้ 1. ผู้แสดงจะต้องสื่ออารมณ์ความรู้สึกร่วมไปกับฉากการแสดงด้วยสีหน้าแววตาและลีลาท่ารำให้สอดคล้องไปกับฉากการแสดงที่กำลังจะกล่าวถึง 2. การรำชมสวนผู้แสดงจะต้องเคลื่อนที่ไปรอบ ๆ เพื่อกล่าวถึงดอกไม้ ต้นไม้ และสิ่งมีชีวิตชนิดต่าง ๆ ในสวนเริ่มจากทิศทางด้านซ้ายไปทิศทางด้านขวาหรือจากด้านหน้าไปด้านหลังของเวทีและกลับมาอยู่จุดกึ่งกลางของเวทีเสมอเพื่อเป็นการรักษาสมดุลของเวทีตั้งแต่เริ่มจนจบการแสดง

วิเคราะห์เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบที่ช่วยบ่งบอกถึงบทบาท ตำแหน่งหรือยศฐานันดรศักดิ์ของตัวละครและผู้ชมจะได้เห็นความประณีตบรรจงของเครื่องแต่งกายอันวิจิตรตระการตาที่เลียนแบบจากเครื่องแต่งกายของพระมหากษัตริย์ ซึ่งการแสดงชุด อุษาชมสวนมีการออกแบบเครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่องตัวนางสีขาวหรือขาวขลิบเหลือง สวมศิราภรณ์กระบังหน้าเพชรเพื่อแสดงความเป็นเด็ก สวมกำไลข้อมือกำไลข้อเท้าและม้วนผมเป็นดอกมะลิสดสีขาว เนื่องจากนางอุษามักออกเที่ยวเล่นในสวนใหญ่ใกล้กับอาศรมพระฤาษี สามารถเก็บดอกไม้มาเรียงร้อยเป็นเครื่องประดับเพื่อสวมใส่ในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายและสื่อถึงความใสบริสุทธิ์ของเด็กที่อยู่ท่ามกลางธรรมชาติ นอกจากนี้ผู้เขียนทำการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ถึงประเด็นเครื่องแต่งกายไว้ดังนี้

> *สำหรับเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์จะต้องศึกษารายละเอียดที่เกี่ยวกับนางอุษา จากบทพระราชนิพนธ์ในด้านชาติกำเนิด ฐานันดรศักดิ์ และการดำเนินชีวิตประจำวันของนางที่ถือบวชตามพระฤาษี จากนั้นนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์และดำเนินการคัดเลือกสีของเครื่องแต่งกายและองค์ประกอบอื่น ๆ จนได้ข้อสรุปว่า ตามบทบาทของนางอุษาในตอนนี้นางอุษาได้รับการเลี้ยงดูโดยพระฤาษีสุทธาวาส ซึ่งเป็นนักพรตอยู่ในกลางป่าจึงเป็นเหตุให้นางอุษาในวัยนั้นต้องถือบวชไปด้วย ดังนั้นผู้แสดงจะแต่งกายยืนเครื่องตัวนางสีขาวขลิบทองหรือขลิบเหลือง เพื่อบ่งบอกถึงสถานะการถือบวชและสวมกระบังหน้าเพชรเพื่อสื่อถึงความเยาว์วัยของตัวละครเพื่อให้การแสดงชุดดังกล่าวมีความเหมาะสมของขนบจารีตและแบบแผนของการแสดง*[13]

13. ผุสดี หลิมสกุล, "เครื่องแต่งกาย," สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน, 15 สิงหาคม 2563.

จากการสัมภาษณ์ในครั้งนี้ ผู้เขียนได้ทราบถึงข้อควรคำนึงเกี่ยวกับประเด็นเครื่องแต่งกายว่าต้องศึกษาจากบทพระราชนิพนธ์ที่กล่าวถึงตัวละครอย่างละเอียด จากนั้นให้ศึกษาถึงยศถาบรรดาศักดิ์ของตัวละครและศึกษาถึงบริบทโดยรอบนางอุษาและวิเคราะห์อย่างละเอียดจากที่มา ชาติกำเนิดและการเลี้ยงดูโดยพระฤาษีสุทธาวาส ตลอดจนกิจวัตรประจำวันจนได้ข้อสรุปในการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยมีภาพรายละเอียดของเครื่องแต่งกายดังนี้

ภาพที่ 10 องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายของการแสดงศิลปะการรำเดี่ยวชุด อุษาชมสวน
ที่มา : ภคพร หอมนาน

วิเคราะห์กลวิธีการแสดงชุดอุษาชมสวน

อุษาชมสวนเป็นการแสดงที่มีกลวิธีในการแสดงค่อนข้างมากซึ่งผู้เขียนได้แบ่งออกเป็นหัวข้อหลักดังนี้ การใช้พลังของลีลาท่ารำ การสื่ออารมณ์ร่วมกับฉากการแสดงและการใช้พื้นที่ในการแสดงโดยเริ่มต้นจากการใช้พลังของลีลาท่ารำอุษาชมสวนเป็นการรำเดี่ยวของตัวนางในวัยเพียง 7 ปี กลวิธีของการใช้พลังในการรำชุดดังกล่าวผู้แสดงจะต้องมีความกระฉับกระเฉงสมวัยแต่ในขณะเดียวกันผู้แสดงจะต้องใช้พลังในการรำที่ให้ความรู้สึกถึงความเบาสบาย เนื่องจากการแสดงชุดดังกล่าวเป็นการรำชมสวนที่ต้องมีความลื่นไหล ต่อเนื่อง และให้ความรู้สึกที่เพลิดเพลินในการรับชม

ในส่วนของการสื่ออารมณ์ร่วมกับฉากการแสดงชุด อุษาชมสวนเป็นการแสดงที่มีการออกแบบฉากโดยเลียนแบบจากดอกไม้และต้นไม้ที่เป็นของจริงซึ่งแต่ละชนิดปรากฏอยู่ในบทประพันธ์เพื่อเสริมสร้างความสมจริง ซึ่งผู้แสดงจะต้องสื่ออารมณ์ความรู้สึกร่วมกันกับฉาก เช่น การแสดงในเพลงฉิ่งที่นางอุษาจะต้องเก็บดอกบัวไปถวายพระฤาษีสุทธาวาส ซึ่งในการแสดงนางอุษานั่งอยู่ทางทิศขวาของเวทีข้างกอบัว

โดยสื่ออารมณ์ความรู้สึกทางสายตามองไปทั่ว ๆ กอบัวเพื่อคัดสรรดอกบัวที่มีความสวยงาม สมบูรณ์ที่สุด เพื่อนำไปถวายพระฤาษีด้วยสายตาและลีลาท่าทางที่มีความร่าเริงแจ่มใสสมวัยของนางอุษา เป็นต้น

ในส่วนของกลวิธีการใช้พื้นที่ในการแสดงชุด อุษาชมสวนเป็นการแสดงที่มีการใช้ฉากค่อนข้างมาก จึงต้องให้ความสำคัญการเคลื่อนที่อยู่พอสมควร ซึ่งเทคนิคการใช้พื้นที่ในการแสดงคือผู้แสดงมีการเคลื่อนที่ไปตามจุดต่าง ๆ ของเวทีที่มีการจัดวางฉากตามประเภทของดอกไม้และต้นไม้รอบทิศทางโดยเป็นการเดินไปรอบ ๆ หรือเดินเป็นวงกลมและการเดินเป็นเลขแปด ซึ่งผู้แสดงจะต้องกลับมาสู่จุดกึ่งกลางของเวทีเสมอ เพื่อเป็นการรักษาความสมดุลของเวทีตั้งแต่เริ่มจนจบการแสดง หลักการที่กล่าวมานี้เป็นหลักที่ยึดถือตามแบบแผนการชมสวนมาแต่โบราณและเป็นการรักษามาตรฐานการรำเดี่ยวตามแบบแผนของตัวนางไว้ให้คงอยู่

ภาพที่ 11 ภาพตัวอย่างท่ารำชมดอกบัวของนางอุษา
ที่มา : ภคพร หอมนาน

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

อุษาชมสวน เป็นการแสดงรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือของตัวนาง ซึ่งเป็นผลงานนาฏยประดิษฐ์ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการเพิ่มทางเลือกในการแสดงรำเดี่ยวของตัวนางในประเภทชมสวนและเพื่อต้องการให้ผลงานดังกล่าวเป็นต้นแบบการแสดงรำเดี่ยวของตัวนางในประเภทชมสวน โดยรูปแบบการร่ายรำเป็นการชมสวน ที่เป็นการกล่าวถึงลักษณะของดอกไม้ ต้นไม้ สัตว์ชนิดต่าง ๆ ซึ่งการออกแบบท่ารำจะเป็นการคำนึงถึงลักษณะความเป็นจริงของธรรมชาติเป็นหลักและสอดแทรกท่ารำที่สื่อความหมายทางด้านนาฏยศิลป์ให้มีความเหมาะสมกับการแสดงชุดดังกล่าว นอกจากนี้

หลักในการสร้างสรรค์ผลงานรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ได้มีการศึกษาวรรณกรรมและตัวละครที่เป็นตัวนางเอก แล้วแต่งบทประพันธ์และบรรจุเพลงให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับวรรณกรรมต้นฉบับ จากนั้นดำเนินการออกแบบท่ารำให้มีความสอดคล้องกันกับบทร้องและเพลง รวมทั้งออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยคำนึงถึงศิราภรณ์ สีของเครื่องแต่งกายและพวงมาลัยเสริมให้เหมาะสมกับตัวละคร จากนั้นจึงออกแบบฉากการแสดงที่เป็นสวนโดยคำนึงถึงการจัดวางตามบทประพันธ์ที่กล่าวถึงลักษณะดอกไม้ ต้นไม้ ชนิดต่าง ๆ เพื่อเสริมสร้างบรรยากาศในการรับชม จากหลักในการสร้างสรรค์ดังกล่าวจึงทำให้การแสดงชุดดังกล่าวมีความสมบูรณ์ งดงามตามจารีตและแบบแผนของละครในเพื่อเป็นแบบอย่างให้กับนักวิชาการ นิสิตนักศึกษาที่จะสร้างสรรค์การแสดงรำเดี่ยวประเภทชมสวนประดับแวดวงนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

บรรณานุกรม

ผุสดี หลิมสกุล. *รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนางเล่ม 2*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2555.

ผุสดี หลิมสกุล. "การคัดเลือกนักแสดง." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 15 สิงหาคม 2563.

ผุสดี หลิมสกุล. "เครื่องแต่งกาย." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 15 สิงหาคม 2563.

ผุสดี หลิมสกุล. "ฉากประกอบการแสดง." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 15 สิงหาคม 2563.

ผุสดี หลิมสกุล. "ลีลาท่ารำ." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 15 สิงหาคม 2563.

ผุสดี หลิมสกุล. "อารมณ์ของผู้แสดง." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 15 สิงหาคม 2563.

พระบาทสมเด็จพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. *บทละครเรื่องอุณรุท*. กรุงเทพฯ : สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. "การประพันธ์บทร้องการแสดงชุดอุษาชมสวน."สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 13 กรกฎาคม 2562.

พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ. "หลักนาฏยประดิษฐ์ไทยจากศิลปินต้นแบบตัวนางสู่นวัตกรรมการสร้างสรรค์รำเดี่ยวมาตรฐาน." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 5 เล่มที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 83-94.

สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. *อุณรุท*. กรุงเทพฯ : ร.พ. เจริญธรรม 160 เสาชิงช้าพระนคร, 2491.

สรายุทธ์ โชติรัตน์. "ความหมายและเหมาะสมของเพลงที่ใช้สำหรับการแสดง." สัมภาษณ์โดย ภคพร หอมนาน. 5 พฤศจิกายน 2563.

บาจู ปันจัง : ชุดครุยยาวในวัฒนธรรมการแต่งกายสำหรับสตรีชาติพันธุ์บาบ๋า
THE WOMAN DRESS IN BABA CULTURE CALLED BAJU PANJANG

วิกรม กรุงแก้ว* WIKROM KRUNGKAEO*

บทคัดย่อ

บทความวิชาการฉบับนี้เป็นการศึกษาวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าทางภาคใต้ของประเทศไทย โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สัมภาษณ์ สังเกตภาพถ่ายโบราณ โดยผู้เขียนมุ่งศึกษาในประเด็นของชุดครุยยาว หรือบาจู ปันจัง (Baju Panjang) ซึ่งเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในยุคเริ่มต้น โดยตัวเสื้อมีลักษณะการตัดเย็บอย่างหลวม ความยาวถึงระดับน่องแขนยาว เป็นเสื้อผ่าหน้าตลอดตั้งแต่ลำคอถึงริมชายเสื้อ ไม่มีกระดุม ใช้วิธีการรั้งสาบเสื้อด้วยเข็มกลัดโกสัง (Korongsang) โดยนิยมสวมใส่ในโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี หรือสำหรับการเข้าสู่พิธีวิวาห์สำหรับสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋า

จากการศึกษาสามารถแบ่งพัฒนาการเสื้อครุยบาจู ปันจัง ออกเป็น 4 ลำดับ คือ 1) สมัยแรกเริ่ม เสื้อครุยตัดเย็บด้วยผ้าแพรทึบ ผ้าฝ้ายหรือผ้าซาตินเบอร์กันดีสีแดงเข้มหรือสีชมพูเหลือบขาว ปักลวดลายดอกโบตั๋นด้วยไหมหรือดิ้นทอง ซึ่งเชื่อว่าดอกโบตั๋นคือดอกไม้มงคลแห่งความเจริญรุ่งเรือง หรือมีลวดลายคลื่นน้ำและนิยมประดับขนกระต่ายบริเวณริมชายเสื้อ นุ่งผ้าซองเก็ตแบบมลายู 2) สมัยปรับเปลี่ยน เสื้อครุยตัดเย็บด้วยผ้าป่านเนื้อหนา หนักไปทางสีน้ำตาลอ่อน น้ำตาลเข้มหรือสีอิฐ ลวดลายเนื้อผ้าเป็นตารางเล็ก ๆ นุ่งโสร่งผ้าปาเต๊ะ "ลาส้อม" (Lasem) ที่ผลิตในเกาะชวาของอินโดนีเซีย สีน้ำตาลแดง สีอิฐหรือพื้นผ้าสีขาวเขียนลายสีน้ำตาล เช่น ลายนก ผีเสื้อ ดอกไม้ หรือเรขาคณิต 3) สมัยพัฒนา เสื้อครุยมีการปรับเปลี่ยนชนิดเนื้อผ้าเพื่อความเหมาะสมกับภูมิอากาศภาคใต้ของประเทศไทย โดยใช้ผ้าป่านเนื้อบางสีขาวนวล ฟ้าหรือชมพูอ่อน บนเนื้อผ้ามีลวดลายดอกไม้หรือเถาวัลย์ ปักด้วยเส้นด้ายฉลุลวดลายและนุ่งโสร่งปาเต๊ะลักษณะเดิม 4) สมัยพัฒนา นวัตกรรมสมัยใหม่มีอิทธิพลกับสังคมมากขึ้น การเลือกสรรผ้ามีจำนวนมากในแหล่งจำหน่าย จึงนิยมใช้ผ้าลูกไม้ต่อดอกหรือลูกไม้ดอกลอยสีสันสดใส เช่น สีแดง โอโรส ฟ้า ชมพูเข้ม เป็นต้น บนเนื้อผ้าปักลายด้วยเลื่อมเป็นดอกไม้ชนิดต่าง ๆ เพื่อความสวยงามเมื่อสะท้อนแสงไฟ และนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะพิมพ์ลาย ปาเต๊ะวาดเทียนทองหรือปาเต๊ะปักเลื่อม ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบันนิยมสวมเครื่องประดับทองคำ เพชร อัญมณีรูปแบบต่าง ๆ ตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้าตามฐานะทางสังคมของผู้สวมใส่ในยุคสมัยนั้น ๆ

การแต่งกายชุดบาจู ปันจัง ของสตรีบาบ๋าในสมัยโบราณจะนิยมสวมใส่ในโอกาสสำคัญเพียงเท่านั้น เนื่องจากผ้าที่นำมาตัดเย็บมีราคาสูง ต้องนำเข้าจากต่างประเทศ ได้แก่ ผ้าออแกนดี้จากประเทศเยอรมัน ผ้ามัสลินจากตะวันออกกลาง และผ้าโสร่งปาเต๊ะที่มีเทคนิคการเขียนมือตลอดทั้งผืนจาก ประเทศอินโดนีเซีย ที่มาราคาสูงถึงหลักหมื่นตามคุณภาพเนื้อผ้าและลวดลาย เมื่อเข้าสู่สมัยปัจจุบันสังคมเกิดการพัฒนามากขึ้น เทคโนโลยีและนวัตกรรมสมัยใหม่มีบทบาทต่อการดำรงชีวิตมนุษย์ ทั้งในอุตสาหกรรมด้านสิ่งทอมีความหลากหลายตอบสนองความต้องการของสตรีเพศ ในทางกลับกันการเปลี่ยนแปลงสะท้อนถึงความนิยมสวมใส่ชุดครุยยาวมากขึ้นในทุกโอกาส ไม่ได้เพียงแค่ประเพณีวิวาห์หรืองานสำคัญอย่างสมัยอดีต และสิ่งสำคัญชุดบาจูปันจังในปัจจุบันได้กลายเป็นเครื่องแต่งกายที่ได้รับความนิยมในเวทีการประกวดสาวงามระดับชาติและนานาชาติ เนื่องจากมีการเลือกใช้เนื้อผ้า การรังสรรค์ลวดลาย และสีสันที่มีความงดงามเพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของสังคมปัจจุบัน อีกทั้งยังกลายเป็นธุรกิจด้านเช่าซื้อเครื่องแต่งกายพื้นเมืองที่สร้างรายได้ให้กับชุมชนทางด้านการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมได้เป็นอย่างดี

คำสำคัญ : เสื้อครุยยาว/ บาจูปันจัง/ ชาติพันธุ์บาบ๋า/ ผ้าโสร่งปาเต๊ะ/เครื่องแต่งกาย

*ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร., คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต, star_oat@hotmail.com.
*Assistant Professor Dr., Faculty of Humanities and Social Sciences, Phuket Rajabhat University, star_oat@hotmail.com.

Received 19/04/2563, Revised 21/09/2563, Accepted 12/10/2563

Abstract

This article is the study of dressing culture of the Baba women, a Thai – Chinese ethnics in the southern part of Thailand, by reviewing related documents, interviewing locals, and observing the old photos. The researcher focused on exploring about the gown worn by Baba women in the early age called Baju Panjang. The gown is loose and long to the calf of the leg. It is long sleeved blazer with no button from the collar to the edge, yet the plackets are held by the pin called Korongsang. The Baba women mostly wear this gown in the important traditions e.g. wedding ceremony.

The evolution of Baju Panjang could be divided into phases: 1) Initial phase: the gown was tailored with dense silk, cotton, or satin in burgundy red or pastel pink; peony flower tracery embroidered with silk golden braid or golden braid as the flowers represent prosperity or some of the gown were embroidered in water wave tracery. The edge of the gowns was decorated by the rabbit fur. The gown is worn with the Malaya style Songket., 2) Changing phase: The gown was tailored with thick linen colored in light brown, dark brown, or brick red. The pattern of the fabric was the small tables. The gown is worn with the batik sarong called Lasem produced in Java Island, Indonesia. The Lasem are mostly penny brown or brick red with the tracery of birds, butterflies, flowers, and geometry shapes., 3) Developing phase: The fabric of the gown was changed to the thin linen which was more comfortable for the local weather of the southern part of Thailand. The popular colors were ivory, light blue and light pink. The gown featured the tracery of flowers and vines embroidered with thread looked like perforated; was worn with the batik sarong as mentioned above., 4) Developing phase: The new innovation has played important role in the society therefore there are various types of fabric to use. At the present, most of the gown is tailored with colorful lace. The most popular colors are red, old rose, blue, and dark pink. The lace was decorated by sequins in the tracery of flowers. The gown is often worn with the batik sarong of colorful printed tracery with golden liners or sequin embroidered. From the past to present, the Baba women wear Baju Panjang with ornaments made from various materials upon their social status e.g. gold, diamond, and other jewelries.

In the past, Baba women mostly wore Baju Panjang only for important occasions as the fabric used to make the gown was quite expensive and needed to import from other countries including German organdy, Middle – east muslin, and Indonesian fine hand painted patek. The price of these fabrics may be up to more than ten thousand bahr depending on their quality and design. Nowadays, the development of technologies and innovations have played an important role in the human lives. The clothing industry can produce various styles of clothe to meet the needs of women. However, Baju Panjang is not picked to wear in the wedding or other important occasions as in the past anymore. The increasing in quality and design of the gown has made it to be used as the signature cloth in both national and international beauty contests. Moreover, the traditional cloth rental business which is a part of cultural tourism also generates lots of income to the community.

Keywords: Gown/ Baju Pangjang/ Baba Ethnic/ Batik Sarong/ Costume

บทนำ

คำว่าจีนโพ้นทะเล คำนี้มักจะนิยมในภาษาจีนกลาง เรียกว่า "หัวเฉียว" และภาษาจีนแต้จิ๋วคือ "ฮั่วเคี้ยว" ในส่วนของคำไทยนั้นที่ใช้เรียกชาวจีนโพ้นทะเล ซึ่งถอดใจความสำคัญได้ว่ามาจากศัพท์ภาษาอังกฤษว่า Oversea Chines หรือชาวจีนที่อยู่ห่างไกลจากบ้านเกิดของตนเอง มิเพียงแต่ชาวจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเพียงเท่านั้น แต่คำว่าจีนโพ้นทะเลยังสามารถใช้กับชาวจีนที่อพยพมาอาศัยอยู่ทั่วทุกมุมโลก นักวิชาการชาวตะวันตกที่ยังคงศึกษาเรื่องราวการย้ายถิ่นฐานของชาวจีนเข้ามาในสยามประเทศได้ประมาณการจำนวนของชาวจีนที่อพยพโดยคาดการว่า อาจจะเป็นหนึ่งในสามของจำนวนประชากรไทยทั้งหมด โดยมีที่มากล่าวกันว่า "ผู้โดยสาร เป็นสินค้าที่มีค่ามากที่สุดจากเมืองจีนมายังสยาม" ซึ่งชาวจีนที่อพยพเข้ามาในสยามสมัยนั้นตรงกับช่วงกลางถึงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 คือในรัชสมัยของการสืบเนื่องระหว่างรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 มีจำนวนประชากรจีนที่อยู่แถบกวางตุ้ง กวางสี ฮกเกี้ยนและไหหล่ำเข้ามาอยู่ในไทยมากเป็นที่สุด[1]

ภายหลังสนธิสัญญาเบาว์ริงในปี พ.ศ. 2398 มีผลทำให้เปลี่ยนจากการค้าแบบผูกขาด รัฐบาลเปิดการค้าแบบเสรี แร่ดีบุกกลายเป็นสินค้าของตลาดโลก ราคาของแร่ดีบุกจึงมีต้นทุนค่อนข้างสูง ด้วยเหตุนี้ชาวจีนที่ทราบถึงความอุดมสมบูรณ์ของแร่ดีบุกในภูเก็ต จึงพากันเดินทางเข้ามาแสวงหาอาชีพ และมูลเหตุอีกประการหนึ่งที่ทำให้ชาวจีนอพยพเข้ามาในภูเก็ตเป็นจำนวนมาก เนื่องจากแรงงานที่ใช้ประกอบกิจการทำเหมืองแร่ดีบุกเริ่มขาดแคลน จึงต้องชวนพ่อค้าชาวจีนที่ปีนังให้เข้ามาลงทุน พร้อมทั้งนำกรรมกรจีนมาเป็นกุลีเหมือง โดยคนจีนที่อพยพเข้ามาส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาวจีนฮกเกี้ยน ซึ่งมาจากจีนตอนใต้ คือมลฑลฟูเกี๋ยน ส่วนชาวจีนอีกกลุ่มหนึ่งคือชาวจีนแต้จิ๋ว ส่วนมากมาจากกรุงเทพฯ[2]

แม้จะเริ่มต้นจากการเป็นกุลีหรือกรรมกรเหมืองแร่ดีบุกจนกลายเป็นพ่อค้า เจ้าของตลาด สร้างโรงงาน และสิ่งอื่น ๆ เพิ่มขึ้นตามอัตรากำลังของตนเองจนก่อให้เกิดความมั่งคั่งร่ำรวย จนสตรีชาวพื้นถิ่นเล็งเห็นความสำคัญในความมุ่งมั่นและเกิดเป็นสัมพันธภาพของการสร้างชีวิตครอบครัวระหว่างสตรี และบุรุษต่างเชื้อชาติ โดยเฉพาะสตรีพื้นถิ่นและชาวจีนแห่งโพ้นทะเลจึงเกิดเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมที่ผู้เป็นพ่อได้นำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่ติดตัวมาจากแผ่นดินจีน ปรับเปลี่ยนจนเกิดความลงตัวระหว่างวัฒนธรรมพื้นถิ่นของความเป็นสตรีทางภาคใต้ของประเทศไทย ทำเกิดรูปแบบทางวัฒนธรรมที่แปลกใหม่แต่มีการผสมกลมกลืนกันได้อย่างสวยงาม เมื่อก่อเกิดบุตรสาวและบุตรชายที่เป็นพยานรักของสองแผ่นดิน เรียกกันโดยทั่วไปว่า "ลูกผสม" หากเป็นบุตรชายเรียกว่า "บาบ๋า" (บา-หบา) หากเป็นบุตรสาวเรียกว่า "ย่อหยา" หรือยอนยา ซึ่งลูกผสมดังกล่าวปรากฏพบในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าที่อาศัยอยู่ในจังหวัดฝั่งอันดามันของประทศไทย ประกอบด้วยจังหวัด กระบี่ พังงา ระนอง ตรัง สตูล และภูเก็ต เมื่อวัฒนธรรมของชาวจีนและชาวพื้นถิ่นเกิดการผสมกลมเกลียวกันมีส่วนที่มาของคำว่า "เพอรานากัน" (Perranakan) หมายถึงการถือกำเนิดเกิดขึ้นที่นี่

เมื่อชาวจีนเดินทางเข้าสู่ภาคใต้ของประเทศไทยก็นำวิถีชีวิตที่นิยมปฏิบัติอย่างสม่ำเสมอมาปรับใช้ขึ้นในท้องถิ่นที่ตนอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ เช่น ความสามารถด้านพาณิชย์ ความขยันอดทนและวัฒนธรรม

1. สุภางค์ จันทวานิช และคณะ, *ชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซันสมัยที่ 1 ท่าเรือจางหลิน (2310-2393)* (กรุงเทพฯ : สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534), 15.
2. พัฒน์ จันทร์แก้ว, *"ชาวจีนในภูเก็ต บรรพชนผู้สร้างเมือง,"* ใน *ภูเก็จ* 33 (กรุงเทพฯ : เอดิสัน เพลส โปรดักชั่, 2533), 86-87.

ประเพณีด้านต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ให้เกิดการผสมกลมกลืนอย่างลงตัว พร้อมทั้งมีการปรับเปลี่ยนวิถีการดำรงชีวิตให้เป็นไปตามบริบทของสังคมในท้องถิ่นและสิ่งสำคัญที่ลืมไปเสียมิได้ คือร่องรอยของวัฒนธรรมตามธรรมเนียมเดิมของแผ่นดินที่ตนจากมา เช่น ศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ ภาษาพูด อาหาร พิธีกรรม ตลอดจนการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้าน โดยสามารถอธิบายถึงตัวตนและอัตลักษณ์ของความเป็นชาวจีนมานำเสนอ และเกิดการถ่ายทอดแบบอย่างจากรุ่นสู่รุ่นขึ้น โดยเฉพาะรูปแบบการแต่งกายอย่างโบราณที่ยังคงปรากฏให้เห็นอยู่บ้างในระบบของความเชื่อและเทศกาลสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี ซึ่งการแต่งกายในทุกรูปแบบของมนุษยชาตินั้นเป็นปัจจัยหนึ่งที่สามารถอธิบายถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของระดับชนชั้น ท้องถิ่นและภูมิประเทศเหล่านั้นได้เป็นอย่างดี อีกทั้งลวดลายและสีสันของเสื้อผ้ายังเป็นบ่งบอกถึงนัยสำคัญตามความเชื่อ ประเพณี พิธีการงานมงคลและอวมงคล โดยเฉพาะวัฒนธรรมสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋ามักจะมีความเชื่อเข้ามาสอดแทรกอยู่ในลวดลายและสีสันของเครื่องแต่งกาย อีกทั้งสามารถแบ่งแยกระดับช่วงอายุและโอกาสในการสวมใส่ได้เป็นอย่างดี

ปัจจุบันวิถีการดำรงชีวิตของมนุษยชาติมีการปรับเปลี่ยนไปตามความนิยมทางด้านปัจจัย 4 มนุษย์มีการแสวงหาสิ่งอำนวยความสะดวกเพื่อการอยู่รอด รวมทั้งการแบกรับภาระหน้าที่ต่าง ๆ ตามบทบาททางสังคม อีกทั้งมนุษย์มีความคิดที่แปลกใหม่ตามยุคแห่งพหุวิทยาการ ซึ่งอาจจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลให้วัฒนธรรมแบบดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ดังที่งามพิศ สัตย์สงวน ได้กล่าวว่า การเปลี่ยนแปลงมักมีความคิดเกี่ยวกับการพัฒนาและบางครั้งอาจทำให้เข้าใจว่าเป็นสิ่งเดียวกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการนำมาใช้ด้านต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง รวมถึงสิ่งที่เป็นนามธรรมได้แก่ ความคิด ความเชื่อ อุดมการณ์ และปรัชญา ซึ่งจับต้องไม่ได้ ในขณะที่สิ่งที่เป็นรูปธรรม ได้แก่ สิ่งของ วัตถุ คนและองค์การซึ่งสามารถจับต้องได้ แต่การเปลี่ยนแปลงเหล่านั้นไม่สามารถหลีกเลี่ยงได้ แต่ต้องมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมที่เป็นอยู่ตลอดเวลา[3] อีกทั้งมีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาปรับใช้ในการดำรงชีวิต ปฏิบัติตนอย่างเรียบง่าย ส่งผลให้วัฒนธรรมแบบดั้งเดิมเกิดการเปลี่ยนแปลงและกลายเป็นภาวะเสี่ยงต่อระบบสังคมและวัฒนธรรมเป็นไปในทิศทางลบ ในที่สุดก็ถูกกลืนกินไปด้วยอิทธิพลของนวัตกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ มนุษยชาติเล็งเห็นความสำคัญต่อการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรมลดน้อยลง

ดังนั้น วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋า จึงเกิดพัฒนาการตามยุคสมัยมาอย่างต่อเนื่อง แม้นว่าในการผสมผสานความงามตามวิถีของสตรีมลายูและสตรีชาวจีนอันเป็นรากเหง้าของบรรพชนชาวบาบ๋าที่ได้รับการสั่งสมและถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นจนถึงยุคสมัยปัจจุบัน หากวัฒนธรรมการแต่งกายที่กล่าวมาข้างต้นขาดผู้อนุรักษ์และสืบสาน ทรัพย์สินทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าเหล่านั้นก็จะเลือนหายไปตามกาลเวลา ความประสงค์สำคัญนอกเหนือสิ่งอื่นใดต่อบทความวิชาการฉบับนี้ ผู้เขียนเพียงเพื่อเป็นกระบอกเสียงในการช่วยทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นให้ธำรงไว้คู่กับสังคม เพื่อให้เยาวชนได้ศึกษาเรียนรู้ และเล็งเห็นคุณค่าความสำคัญเรื่องราววัฒนธรรมท้องถิ่นให้กว้างไกลในระดับอาเซียนโอกาสต่อไป

3. งามพิศ สัตย์สงวน, *หลักมานุษยวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. (กรุงเทพฯ : รามาการพิมพ์, 2544), 26-27.

วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋ามีการผสมผสานหลากหลายวัฒนธรรม ได้แก่ มลายู มอญและจีน กล่าวคือ การนุ่งโสร่งปาเต๊ะวาดมืออย่างสตรีมลายู ตัวเสื้อมีแขนยาว ชายเสื้อสั้นระดับสะโพก คอเสื้อตั้งสูงปิดถึงลำคอคล้ายสตรีชาวมอญ สวมทับเสื้อตัวในด้วยเสื้อครุยยาวประมาณน่องคล้ายกับสตรีในราชสำนักของจีน ดังนั้นวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าจึงมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น เกิดการผสมกลมกลืนได้อย่างลงตัวและเกิดความสวยงาม ซึ่งวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในจังหวัดทางภาคใต้ของประเทศไทย ปรากฏให้เห็นจำนวน 5 รูปแบบ ได้แก่ ชุดครุยยาว ชุดเสื้อคอตั้งมือจีบ ชุดเคบายา ชุดครุยท่อน และชุดเสื้อลูกไม้

บทความวิชาการฉบับนี้จึงขอนำเสนอประเด็น ชุดบาจู ปันจัง (Baju panjang) หรือชุดครุยยาว หรือเรียกตามภาษามลายูว่า "บายู ปันยัง" (อ่านตามอักษรรูมี) บายู แปลว่าเสื้อ ส่วนปันยังแปลว่ายาว สรุปความโดยรวมแปลว่า "เสื้อตัวยาว" ซึ่งเป็นพัสตราภรณ์ที่ถือได้ว่าเป็นรูปแบบการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในยุคสมัยเริ่มต้นที่สามารถบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของความเป็นสตรีในชาติพันธุ์บาบ๋า ได้เป็นอย่างดี การแต่งกายของสตรีกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าในประเทศไทยอาจจะมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกับอาณาบริเวณของภูมิประเทศใกล้เคียง เช่น ปีนังและมะละกาในประเทศมาเลเซีย รวมทั้งประเทศสิงคโปร์ เนื่องจากมีการติดต่อทางการค้าตลอดจนส่งบุตรหลานเข้าไปศึกษาผ่านทางการเดินเรือ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า การเดินทางระหว่างภูเก็ตไปปีนังอาจจะมีการคมนาคมขนส่งที่มีระยะทางใกล้กว่าการเดินทางระหว่างภูเก็ตถึงพระนคร (กรุงเทพมหานคร) ต่อมาเกิดยุคอาณานิคม มีการพัฒนาระบบสังคมสมัยใหม่ และยิ่งไปกว่านั้นลูกหลานชาวบาบ๋ายังได้รับประโยชน์คือมีการศึกษาที่สูงขึ้น จึงเป็นไปได้ว่าเกิดการเลียนแบบและรับอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกมาปรับใช้ต่อการดำรงชีวิต จากการสวมใส่เสื้อผ้าแบบท้องถิ่นดั้งเดิม พัฒนาโดยการนำผ้าเนื้อดีแบบตะวันตกมาตัดเย็บ อย่างไรก็ตามชาวบาบ๋าก็มิได้ละทิ้งรากฐานของตนเองไปเสียทีเดียว ยังคงรักษาวัฒนธรรมแบบโบราณไว้ได้จนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาภาพถ่ายโบราณด้านวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในเขตพื้นที่จังหวัดภูเก็ต พังงา และจังหวัดระนอง สามารถสรุปความได้ว่า การแต่งกายของสตรีบาบ๋าในอดีตนิยมสวมใส่ชุดครุยยาวในโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี จะปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดสำหรับกลุ่มสตรีที่มีฐานะทางสังคมอยู่ในระดับชนชั้นสูงและมีฐานะค่อนข้างร่ำรวย ทั้งนี้ ชุดครุยยาวจะนิยมสวมใส่สำหรับงานพิธีการสำคัญ หากเป็นวันเข้าพิธีวิวาห์จะสวมใส่เฉพาะในพิธีผ่างเต๋ (พิธียกน้ำชา) และเกล้าผมสูงเหนือศีรษะซึ่งเรียกว่า "ผมทรงชักอิโบย" ประดับศีรษะด้วยมงกุฎดอกไม้ไหวที่ทำด้วยเส้นทอง สวมเครื่องประดับทองคำเพิ่มมากขึ้นกว่าปกติ เพื่อเป็นการแสดงถึงความร่ำรวยตามฐานะทางสังคมของตน[4] นอกจากนี้ชุดครุยนับได้ว่าเป็นแฟชั่นในยุคแรก ๆ ของชาวภูเก็ตราวปี พ.ศ. 2443-2463 เป็นชุดยาว ลักษณะคล้ายชุดทูนิคตัดหลวม ๆ ตัวเสื้อยาวประมาณน่อง แขนยาว ตรงปลายแขนเรียวสอบ คอตัววี ผ่าหน้า ไม่มีกระดุม ตัวเสื้อนิยมตัดด้วยผ้าฝ้ายหรือผ้ามัสลินจากเยอรมัน ผ้าฝ้ายพิมพ์ดอกหรือเขียนลายจากอินโดนีเซีย สีที่นิยมได้แก่ สีน้ำตาลหรือสีอิฐ การแต่งกายชุดนี้ประกอบด้วยเสื้อผ้า 3 ชิ้น คือ เสื้อครุย โสร่ง และเสื้อตัวใน สำหรับเสื้อคลุมจะนิยมสวมในโอกาสที่เป็นพิธีการ ในงานพิธีสำคัญ หรืออาจจะใช้เป็นชุดเจ้าสาวก็ได้

4. ฤดี ภูมิภูถาวร, *วิวาห์บาบ๋าภูเก็ต* (กรุงเทพฯ : เวิลด์ออฟเซ็ท พริ้นติ้ง, 2553), 47.

ภาพที่ 1 สตรียอนยาในชุดบาจู ปันยัง (Baju Panjang) และชุดบาจู เซียงไฮ้ (Baju Shanghai)
ที่มา : Tong, Lillian, *Straits Chinese Gold Jewellery*
(Malaysia: Eastern Printers Sdn Bhd, 2014), 18.

จากบทความในหนังสือเรื่อง Straits Chinese Gold Jewellery ที่กล่าวถึงพัสตราภรณ์ในพิธีแต่งงาน เรียกว่า "บาจู ปันจัง" (Baju panjang) กล่าวว่าในประเพณีการแต่งงานของเจ้าสาวยอนยาจะนิยมแต่งกายในรูปแบบชุด Baju panjang ในขณะที่เจ้าบ่าวสวมชุดสูททางตะวันตก ซึ่งชุดเจ้าสาวนิยมตัดเย็บด้วยผ้าไหมสีแดงเข้มหรือผ้าซาตินเบอร์กันดี มีการปักลวดลายดอกโบตั๋นที่งดงาม ซึ่งหมายถึงสัญลักษณ์ของความสง่างามและเกียรติยศแห่งสตรี บางโอกาสก็จะถูกนำตัวเสื้อคลุมมาประดับตกแต่งด้วยขนกระต่าย จะนิยมนุ่งโสร่งที่ถักทอด้วยดิ้นทองอย่างสวยงามเรียกว่า "ซองเก็ต" (Songket) สวมใส่เครื่องประดับทองคำ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเครื่องแต่งกายของชุดเจ้าสาว และจะนิยมสวมใส่ในพิธีการสำคัญของวันมงคลสมรส คือ ประเพณีการยกน้ำชาให้กับพ่อและแม่[5]

จากการศึกษา และวิเคราะห์ถึงสภาพปัญหาของพัฒนาการวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าด้วยชุด บาจู ปันจัง สรุปความได้ว่า ภูมิประเทศทางภาคใต้ของประเทศไทยเป็นดินแดนที่มีสภาพอากาศค่อนข้างร้อน มีทะเลล้อมรอบ ลมมรสุมพัดผ่านตลอดทั้งปี จึงเป็นไปได้ว่าลักษณะการแต่งกายของสตรีบาบ๋าได้เกิดการปรับเปลี่ยนเนื้อผ้า หรือการตัดทอนรูปแบบการแต่งกาย เพื่อให้เกิดความเหมาะสมต่อสภาพอากาศ และความคล่องตัวมากยิ่งขึ้น โดยสามารถอธิบายถึงพัฒนาการรูปแบบการแต่งกายชุดเสื้อครุยยาวออกเป็น 4 ลำดับ ดังนี้

5. Tong, Lillian, *Straits Chinese Gold Jewellery* (Malaysia: Eastern Printers Sdn Bhd, 2014), 33.

สมัยแรกเริ่ม

รูปแบบของเสื้อครุยจะตัดเย็บด้วยผ้าแพรทึบ ผ้าฝ้ายหรือผ้าซาตินเบอร์กันดี นิยมใช้ผ้าสีแดงเข้ม หรือสีชมพูเหลือบขาว บนผืนผ้าปักลวดลายดอกโบตั๋นด้วยไหมทองหรือดิ้นทอง ซึ่งมีความเชื่อว่าดอกโบตั๋นคือดอกไม้มงคลแห่งความเจริญรุ่งเรือง ตรงกับคำภาษาจีนกลางว่า "จงกั่วฮัว" แปลว่าดอกไม้มงคล อีกทั้งบริเวณริมชายผ้าของตัวเสื้อครุยมีการปักลวดลายคลื่นน้ำและประดับขนกระต่ายขาวไว้บริเวณริมชาย ลำคอ ปลายแขนและริมเสื้อครุย โดยมีความเชื่อว่ากระต่ายขาวเป็นสัตว์มงคลที่แสดงถึงการมีอำนาจ ความกล้าหาญ และความยุติธรรม และนุ่งผ้าโสร่งซองเก็ตแบบสตรีชาวมลายู สวมเครื่องประดับตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้าตามฐานะทางสังคม เช่น สวมมงกุฎดอกไม้ไหว (ฮั้วก่วน) เข็มกลัดโกสัง ปินตั้งหรือบินตั๋ง แหวนบาเย๊ะ สร้อยคอทอง ไหมรตีนทอง (กำไลข้อเท้า) เป็นต้น โดยลักษณะของการแต่งกายชุดครุยด้วยผ้าแพรทึบจะนิยมสำหรับเจ้าสาวเท่านั้น

ภาพที่ 2 ชุดบาจู ปันยัง (Baju Panjang) ในพิธีแต่งงานยุคสมัยแรกเริ่มของชาวเปอรานากันในปีนัง
ที่มา : Tong, Lillian, *Straits Chinese Gold Jewellery* (Malaysia: Eastern Printers Sdn Bhd, 2014), 8.

ภาพที่ 3 การแต่งกายชุดแต่งงานของชาวจีนภูเก็ต โดยเจ้าสาวสวมชุดครุยยาว นายเบี่ยวเหล็ง และ
นางง่วนขืม ผลิพัฒน์ (แซ่แต่) ถ่ายเมื่อวันที่ 18 พฤศจิกายน 2474
ที่มา: วิกรม กรุงแก้ว, การแต่งกายชุดแต่งงานชาวภูเก็ต, 2561. ภาพถ่าย,
พิพิธภัณฑ์ภูเก็ตไทหัว จังหวัดภูเก็ต.

สมัยปรับเปลี่ยน

ลักษณะเสื้อครุยตัดเย็บด้วยผ้าป่านเนื้อหนาสีค่อนข้างเน้นหนักไปทางสีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลเข้ม หรือสีอิฐ ลวดลายของเนื้อผ้าเป็นตารางเล็ก ๆ และนิยมนุ่งโสร่งผ้าปาเต๊ะ "ลาส้อม" (Lasem) ซึ่งเป็นผ้าที่ผลิตในเกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย โดยนิยมเป็นสีน้ำตาลแดง สีอิฐหรือพื้นผ้าเป็นสีขาวเขียนลวดลายด้วยสีน้ำตาล เช่น ลายนก ลายผีเสื้อ ลายดอกไม้ ลายไม้เลื้อย ลายตารางแนวขวางหรือลายเลขาคณิต

จากการศึกษาข้อมูลสามารถอธิบายได้ว่า รูปแบบการแต่งกายชุดครุยยาวในสมัยปรับเปลี่ยนอาจจะเป็นเสมือนการเปลี่ยนสถานะของความเป็นเจ้าสาวในช่วงวัยหนึ่ง ไปสู่การเป็นสตรีบาบ๋าในบทบาททางสังคมอีกช่วงวัยหนึ่ง เนื่องจากการศึกษาภาพโบราณจะปรากฏพบสตรีบาบ๋า พบว่าสตรีที่อยู่ในช่วงอายุประมาณ 50-70 ปี จะนิยมสวมใส่เสื้อครุยผ้าป่านสีเข้มเนื้อหนาที่มีลวดลายเป็นตารางเล็ก ๆ ไม่นิยมสวมมงกุฎดอกไม้ไหวและตกแต่งเครื่องประดับจำนวนมากเหมือนกับเจ้าสาวในวันวิวาห์ แต่จะนิยมประดับศีรษะด้วยเข็มเหน็บมวย (ปิ่นปักผม) ทองคำฝังเพชรลูก ประมาณ 5-7 ชิ้น อีกทั้งมีการตกแต่งตัวเสื้อด้วยเครื่องประดับจำนวนที่เหมาะสมกับวัยวุฒิ ดังนั้นสันนิษฐานได้ว่าในช่วงเวลานั้นเมื่อผ่านชีวิตของการแต่งงาน สตรีบาบ๋าอาจจะเข้าสู่ช่วงวัยที่ได้รับบทบาทหน้าที่ทางสถานะครอบครัวให้เป็นผู้ดูแลทรัพย์สิน เนื่องจากบทบาทหน้าที่ของสามี (นายหัว) จะต้องเป็นผู้ดูแลกิจการและธุรกิจนอกบ้าน บทบาทของภรรยาจึงมีความจำเป็นที่

จะต้องเป็นผู้รับผิดชอบการงานหน้าที่ภายในบ้านเรือนในฐานะตัวแทนของสามี ตามบทบาทของภรรยาและแม่ของลูก โดยจะเรียกสถานะทางสังคมของสตรีบาบ๋าในช่วงเวลานี้ว่า "นายหัวหญิง" หากอยู่ในช่วงอายุประมาณ 35-45 ปี จะนิยมสวมฮั้วก๋วน (มงกุฎ) ที่ถักร้อยขึ้นจากไข่มุกล้อมรอบมวยสูง (ซักอิโบย) หรือประดับด้วยดอกมะลิที่ร้อยขึ้นเป็นมาลัยกลม ตามโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี

ภาพที่ 4 การแต่งกายชุดครุยยาวของสตรีบาบ๋าด้วยผ้าป่านเนื้อหนาสีน้ำตาลเข้ม
ที่มา : วิกรม กรุงแก้ว, การแต่งกายชุดครุยยาวผ้าป่านหนา, 2562. ภาพถ่าย, บ้าน 100 ปี เทียนสือ อำเภอเมืองระนอง จังหวัดระนอง.

จากภาพโบราณสามารถอธิบายได้ว่า วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวบาบ๋าในรัฐปีนัง ประเทศมาเลเซียและสตรีบาบ๋า จังหวัดระนองทางภาคใต้ของประเทศไทย มีลักษณะการแต่งกายที่เป็นไปในรูปแบบเดียวกันคือ เมื่อเข้าถึงวัยของการรับบทบาทหน้าที่ดูแลครอบครัว เสื้อครุยจะมีสีที่เน้นหนักไปทางสีเข้มและมีการสวมใส่เครื่องประดับน้อยชิ้น ในช่วงเวลานี้สตรีบาบ๋าจะนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะจากเมืองไทรบุรี รัฐเกดาห์ ในประเทศมาเลเซีย เนื่องด้วยว่าเป็นผ้าโสร่งปาเต๊ะเนื้อดี สีสันสวยงามและสามารถนำมานุ่งได้ทั้งสองหน้า ข้อสังเกตสำหรับผ้าโสร่งปาเต๊ะเนื้อแท้จะต้องนิ่มมือ มีกลิ่นหอม มีริมขอบผ้าเล็ก และมีสภาพความคงทน นอกจากนี้ในโอกาสสำคัญหรือการเข้าสู่พิธีวิวาห์สตรีบาบ๋าที่มีฐานะทางสังคมในสมัยอดีตจะนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะที่มีราคาสูง จากคำบอกเล่าของ ขนัด หวังเกียรติ กล่าวว่า "*ในสมัยอดีตสตรีบาบ๋าที่จะเข้าพิธีวิวาห์จะต้องนุ่งผ้าที่ผลิตจากเกาะชวา ในประเทศอินโดนีเซีย ซึ่งเรียกว่า "ลาส้อม" จะนิยมเป็นสีน้ำตาลอ่อน ๆ สีอิฐ สีหมากสุก และลวดลายบนผืนผ้าเป็นลักษณะผ้าลายขวาง เช่น รูปปลา ดอกไม้ นก หงส์ฟ้า หรือสัตว์ชนิดต่าง ๆ ซึ่งคุณขนัด หวังเกียรติ ได้รับมรดกตกทอดจากบรรพบุรุษเมื่อสมัย 50-60 ปีก่อน ซึ่งผ้าปาเต๊ะลาส้อมในปัจจุบันค่อนข้างหายากและมีราคาแพงผืนละประมาณ 8,000 –10,000 บาท ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเนื้อผ้าและลวดลายในการเขียน*"[6]

6. ขนัด หวังเกียรติ, "ผ้าโสร่งปาเต๊ะแบบโบราณ," สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว, 20 กันยายน 2562.

ภาพที่ 5 ผ้าโสร่งปาเต๊ะลาส้อม จากร้านเสริมสวยขนัด
ที่มา : วิกรม กรุงแก้ว, *พัสตราภรณ์ยอนหยา* (กรุงเทพฯ : โอเอส พริ้นติ้ง เฮ้าท์, 2560), 22.

สมัยพัฒนา

เมื่อก้าวเข้าสู่สมัยแห่งศิลปะวิทยาการ เทคโนโลยีทางระบบเศรษฐกิจ การคมนาคมขนส่งและนวัตกรรมด้านต่าง ๆ ของระบบสังคมนิยม เสื้อครุยมีการปรับเปลี่ยนชนิดของเนื้อผ้าเพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับภูมิอากาศทางภาคใต้ของประเทศไทย โดยใช้ผ้าป่าน หรือผ้ามัสลินเนื้อบางสีขาวนวล สีฟ้าอ่อน สีชมพูอ่อน เป็นต้น โดยบนเนื้อผ้าจะมีลวดลายที่คล้ายกับการปักฉลุเป็นลายดอกไม้ ลายเถาวัลย์ หรือเป็นลวดลายในลักษณะเส้นตารางคล้ายกับขนมเปียกปูนเป็นช่องตารางห่าง ๆ และภายในช่องตารางจะนิยมเขียนหรือปักลวดลายด้วยเส้นด้ายเป็นลายพฤกษาและยังคงนุ่งโสร่งปาเต๊ะสีสันสุภาพ เช่น สีน้ำตาลอ่อน สีน้ำตาลเข้ม สีอิฐ หรือพื้นผ้าสีขาวเขียนลายด้วยสีน้ำตาลเข้ม เป็นต้น

ภาพที่ 6 การแต่งกายชุดครุยยาวของสตรีบาบ๋าด้วยผ้าป่านเนื้อบางเขียนลาย
ที่มา : วิกรม กรุงแก้ว, การแต่งกายชุดครุยยาวแบบผ้าป่านเขียนลาย, 2562. ภาพถ่าย,
ร้านเสริมสวยขนัด บ้านเลขที่ 16 ถนนกระบี่ อำเภอเมือง จังหวัดภูเก็ต.

สมัยพัฒนาใหม่

ปัจจุบันระบบเศรษฐกิจและสังคมมีการพัฒนาอย่างกว้างขวาง ส่งผลให้นวัตกรรมด้านสิ่งทอในยุคสมัยใหม่เข้ามามีอิทธิพลกับมนุษย์มากยิ่งขึ้น มนุษย์จึงใช้ระบบอุตสาหกรรมต่อการตอบสนองความต้องการในด้านปัจจัยเครื่องนุ่งห่ม เพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัยและกระแสสังคมที่ก้าวหน้าตามเทคโนโลยี ดังนั้นการเลือกสรรเครื่องนุ่งห่มด้านปัจจัยสี่ของมนุษย์จึงมีให้เลือกอย่างหลากหลายในแหล่งจัดจำหน่าย โดยเฉพาะศูนย์การค้าหรือโรงงานผลิตสิ่งทอ จึงทำให้การพัฒนารูปแบบของชุดเสื้อครุยยาวของสตรีบาบ๋าเกิดการพัฒนาไปตามสมัยนิยม จากการศึกษาข้อมูลและการสังเกตรูปแบบการแต่งกายของสตรีบาบ๋าที่สวมใส่ชุดครุยยาวในโอกาสสำคัญตามวัฒนธรรมประเพณี ปรากฏให้เห็นว่านิยมนำผ้าลูกไม้ต่อดอกหรือผ้าลูกไม้ดอกลอยที่มีสีสันสดใสมาตัดเย็บเป็นเสื้อครุยยาว เช่น สีแดง สีส้มอ่อน สีฟ้าคราม สีโอโรส หรือสีชมพูเข้ม เป็นต้น บนผืนผ้ามีการปักลวดลายด้วยเลื่อมชนิดต่าง ๆ หรือแม้กระทั่งมีการประดับตกแต่งเสื้อครุยด้วยคริสตัลเพชรรีด หรือเลื่อมปล้องเพื่อให้เกิดความสวยงามเมื่อสะท้อนแสงไฟ และนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะพิมพ์ลาย ผ้าปาเต๊ะวาดเทียนทองหรือผ้าปาเต๊ะปักเลื่อมที่มีสีสันสดใส และนิยมสวมเครื่องประดับทองตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้าตามฐานะทางสังคม

จากการสัมภาษณ์จิรศักดิ์ อังคะทายาท เจ้าของธุรกิจเช่าซื้อเครื่องแต่งกายพื้นเมืองในจังหวัดภูเก็ต กล่าวว่า ปัจจุบันผู้คนส่วนใหญ่จะนิยมเลือกสรรเสื้อครุยพื้นเมืองของสตรีบาบ๋าที่ตัดเย็บด้วยผ้าลูกไม้สีสันสวยงาม เนื้อผ้าจะถักทอด้วยเส้นใยสังเคราะห์และมีการปักเลื่อมที่สามารถสะท้อนกับแสงไฟได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะสีแดงสด สีโอโรส สีครีม สีฟ้า เป็นต้น รวมทั้งนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะแบบผ้าพิมพ์ลายสีสันสดใสมากกว่าผ้าวาดมืออย่างสมัยโบราณเนื่องจากมีราคาสูง น้อยคนที่จะเลือกเช่าซื้อเครื่องแต่งกายที่ตัดเย็บด้วยผ้าป่านแบบโบราณ นอกจากสีสันและเนื้อผ้าไม่งดงามสะดุดตาแล้วยังยากต่อการเก็บรักษา นอกจากทางฝ่ายเจ้าบ่าวหรือฝ่ายเจ้าสาวเป็นผู้มีเชื้อสายบาบ๋า และมีความรู้ในเรื่องวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าจะเป็นผู้จัดเตรียมเสื้อผ้าในวันแต่งงานด้วยความถูกต้องและใกล้เคียงกับรูปแบบการแต่งกายสมัยโบราณ[7] ซึ่งมีความสอดคล้องกับธีระเดช ชายภักตร์ ผู้ได้รับการสืบทอดการประดิษฐ์มงกุฎดอกไม้ไหวสำหรับเจ้าสาวบาบ๋า กล่าวว่า ปัจจุบันผู้คนนิยมหันมาให้ความสนใจกับการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในพิธีวิวาห์มากขึ้น เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและมีความสง่างาม ในการแต่งงานครั้งหนึ่งเจ้าสาวบาบ๋าจะมีความต้องการสวมเครื่องประดับชุดใหม่ เสื้อผ้าใหม่ ดังนั้นจึงมีการสั่งประดิษฐ์มงกุฎดอกไม้ไหว (ฮั้วก๋วน) ชิ้นใหม่ตามความชื่นชอบ เนื่องจากมีความแตกต่างกับในสมัยอดีตที่เจ้าสาวจะต้องใช้เวลาในประดิษฐ์และสร้างสรรค์มงกุฎดอกไม้ไหวด้วยตนเองเพื่อสวมใส่ในวันวิวาห์ แต่ผู้หญิงยุคใหม่ในปัจจุบันต้องมีภาระหน้าที่รับผิดชอบต่อตนเอง ครอบครัวและบทบาททางสังคม ดังนั้นการประดิษฐ์เครื่องประดับชิ้นสำคัญในวันวิวาห์จึงกลายเป็นธุรกิจที่สร้างรายได้ให้กับนักประดิษฐ์ได้เป็นอย่างดี จึงเรียกว่า"แปลงวัฒนธรรมให้เกิดเป็นทุน"[8]

7. จิรศักดิ์ อังคะทายาท, "ธุรกิจเช่าซื้อเครื่องแต่งกายพื้นเมือง," สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว, 27 สิงหาคม 2562.
8. ธีระเดช ชายภักตร์, "ผู้สืบทอดการประดิษฐ์มงกุฎดอกไม้ไหว," สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว, 7 ตุลาคม 2562.

ภาพที่ 7 ลักษณะการแต่งกายชุดครุยยาวแบบสมัยใหม่
ที่มา : วิกรม กรุงแก้ว, การแต่งกายชุดครุยยาวสมัยปัจจุบัน, 2562. ภาพถ่าย,
โรงละครศิลปะการจัดการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต.

บทสรุป

ภาคใต้ของประเทศไทยมีวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีการรวมกลุ่มของประชากรแต่ละท้องถิ่นต่างชาติ ต่างภาษา รวมทั้งเป็นพื้นที่ที่มีการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ต่าง ๆ อย่างมากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งภาคใต้ทางฝั่งตะวันตก ประกอบด้วย 6 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดระนอง ตรัง สตูล พังงา กระบี่ และภูเก็ต โดยจังหวัดดังกล่าวมีวิถีการดำรงชีวิตตามบริบทของสังคมในแต่ละท้องถิ่นที่แตกต่างกัน เช่น ภาษา อาหาร ขนบธรรมเนียม ประเพณี ความเชื่อ พิธีกรรมและการแต่งกายที่สามารถถ่ายทอดถึงเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชนได้เป็นอย่างดี ตลอดจนสามารถบ่งบอกถึงแนวความคิด สภาพภูมิอากาศ ภูมิปัญญาและนัยสำคัญที่สอดแทรกไว้ในลวดลาย วิธีการประดับตกแต่ง เทคนิคการประดิษฐ์ ตลอดจนสีสันและโอกาสสำคัญในการสวมใส่เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับวัฒนธรรมประเพณี และสามารถแสดงให้เห็นพัฒนาการที่เกิดการปรับเปลี่ยนตามสภาพสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ผลจากการศึกษาสามารถสรุปความได้ว่า "ชาวบาบ๋า" ทางภาคใต้ของประเทศไทย เป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งที่มีการผสมผสมผสานระหว่างเชื้อชาติจีนและชาวพื้นเมืองเข้าไว้ด้วยกัน เมื่อมีทายาทสืบเป็นบุตรชายจะเรียกแทนตัวว่า "บาบ๋า" (Baba) เมื่อมีบุตรสาวก็จะเรียกแทนตัวว่า "ยอนยา" (Nyonya) แต่ทั้งนี้จะไม่นิยมเรียกลูกผสมระหว่างพ่อที่เป็นชาวจีนและแม่เป็นชาวพื้นถิ่นในจังหวัดภูเก็ตว่า "เพอรานากัน" (Perranakan) เนื่องจากคำว่าเพอรานากันจะนิยมใช้เรียกผู้มีเชื้อสายผสมที่มีถิ่นฐานอาศัยอยู่บริเวณช่องแคบมะละกา ปีนังและสิงคโปร์เพียงเท่านั้น จากการสังเกตพบว่าในปัจจุบันจังหวัดทางภาคใต้ของประเทศไทยนิยมใช้คำว่า "บาบ๋า" เป็นคำเรียกแทนตัวของบุคคลที่มีเชื้อสายผสมระหว่างชาวจีนและชาวพื้นถิ่นทั้งผู้หญิงและผู้ชาย

รูปแบบการแต่งกายชุดครุยยาว หรือบาจูปันจัง ของสตรีชาวบาบ๋าในสมัยโบราณเป็นวัฒนธรรมการเครื่องแต่งกายที่มีความประณีตงดงาม โดยเฉพาะการเลือกสรรเนื้อผ้าที่นำมาตัดเย็บและสวมใส่ในโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี ตลอดจนปรากฏให้เห็นผ่านทางเครื่องประดับตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้า เช่นทองคำ เพชรลูกและอัญมณีรูปแบบต่าง ๆ ที่สตรีบาบ๋าในยุคสมัยอดีตที่ค่อนข้างร่ำรวย นำมาประดับตกแต่งเสื้อผ้าเพื่อบ่งบอกถึงฐานะทางสังคมของตนและผู้เป็นสามี นอกจากนี้วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีบาบ๋าในอดีตนับว่าเป็นกระแสทางสังคมที่มีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ หากย้อนกลับไปพิเคราะห์ถึงต้นกำเนิดวัฒนธรรมการแต่งกายสตรีบาบ๋าจะปรากฏให้เห็นว่ามีพัฒนาการที่ผันผ่านมานานนับหลายร้อยปี ในปัจจุบันนี้ปรากฏให้เห็นเพียงภาพถ่ายโบราณ และคำบอกเล่าจากกลุ่มชน นอกจากนี้วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าในจังหวัดทางฝั่งอันดามันทางภาคใต้ของประเทศไทยในสมัยอดีตมีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมากทั้งในรูปแบบการตัดเย็บ เนื้อผ้า สีสัน ลวดลายและโอกาสการสวมใส่ โดยเฉพาะชุดครุยยาวหรือบาจู ปันจัง (Baju Panjang) แปลว่า "เสื้อตัวยาว" โดยตัวเสื้อมีความยาวถึงระดับน่อง แขนยาว เป็นเสื้อผ่าหน้าตลอดทั้งตัว ตั้งแต่ลำคอถึงริมของชายเสื้อด้านหน้า ไม่มีกระดุม มีลักษณะการตัดเย็บอย่างหลวม ๆ ใช้สำหรับสวมทับเสื้อตัวด้านในในวันวิวาห์และโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณีจากการสังเกตและศึกษาข้อมูลสรุปให้เห็นว่า รูปแบบของเสื้อครุยยาวมีความคล้ายกับเสื้อคลุมฉลองพระองค์ของสตรีในราชสำนักจีน ทั้งในรูปแบบ ลวดลาย วิธีการสวมใส่ ซึ่งเป็นไปได้ว่าอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีในราชสำนักของจีนที่บ่งบอกถึงฐานะของสตรีชั้นสูง

วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวบาบ๋าในสมัยโบราณจะปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัดในกลุ่มสตรีที่มีฐานะทางสังคม และนิยมสวมใส่ในโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณีเพียงเท่านั้น ด้วยข้อจำกัดหลายประการ อาทิ เพื่อสวมใส่ในพิธีวิวาห์ และพิธีการงานสำคัญ ในยุคสมัยเริ่มต้นจะนิยมใช้ผ้าแพรทึบปักลวดลายดอกไม้และสัตว์มงคลตามความเชื่อด้วยเส้นไหมหรือดิ้นทอง เช่น ลายพฤกษา ลายดอกโบตั๋น ลายหงส์ฟ้า ลายผีเสื้อ ลายนกยูง เป็นต้น เนื่องจากเป็นการสื่อความหมายถึงความเจริญรุ่งเรืองและพลังอำนาจของสตรีผู้สวมใส่ หากอยู่ในสถานะของความเป็นเจ้าสาวจะนิยมใช้ผ้าแพรต่วนปักลวดลายดอกไม้สีชมพูเข้ม สีชมพูแกมแดงมาตัดเย็บเป็นตัวเสื้อ และนิยมสวมเครื่องประดับตั้งแต่ศีรษะจรดปลายเท้ามากกว่าปกติตามฐานะของตนและผู้เป็นสามี อีกทั้งในสมัยโบราณสตรีชาวบาบ๋าจึงไม่นิยมนำชุดครุยยาวมาใช้สวมใส่นอกเหนือจากพิธีการงานสำคัญ เนื่องจากเนื้อผ้าที่นำมาตัดเย็บมีราคาค่อนข้างสูง และไม่สามารถหาซื้อได้ตามท้องตลาดในท้องถิ่น ต้องนำเข้าจากต่างประเทศ ได้แก่ การใช้ผ้าออแกนดี้ จากประเทศเยอรมันที่นับเป็นแฟชั่นยุคแรกที่นิยมเป็นอย่างมากในราวศตวรรษที่ 19 อีกทั้งการใช้ผ้ามัสลิน เป็นผ้าทอชนิดหนึ่งที่มีต้นกำเนิดจากตะวันออกกลาง ตลอดจนการนุ่งโสร่งปาเต๊ะที่มีกรรมวิธีวาดด้วยเทคนิคการเขียนเทียนด้วยจันติ้งตลอดทั้งผืนจากเกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย เรียกว่า "จาวอตูเลส" (JAVA TULIS) ที่มาราคาสูงถึงหลักหมื่น ตามคุณภาพของเนื้อผ้าและลวดลาย

ในสมัยต่อมามีการพัฒนาด้วยการใช้ผ้าป่านเนื้อหนาสีเข้มมาตัดเย็บเป็นเสื้อครุย เสมือนเป็นการปรับเปลี่ยนสถานะจากสตรีในวัยสาว มาสู่สตรีแห่งนักปกครอง คือการดูแลครอบครัว ดูแลบ้านเรือนและการแบ่งเบาภาระของสามี จะเรียกสถานะของสตรีในช่วงนี้ว่า "นายหัวหญิง" รวมทั้งมีการลดทอนการสวมใส่เครื่องประดับน้อยชิ้น จากนั้นเมื่อระบบการพาณิชย์มีความเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น ทำให้นวัตกรรมสิ่งทอ

ได้พัฒนารูปแบบไปตามยุคสมัย ส่งผลให้ชุดครุยยาวปรับเปลี่ยนรูปแบบเป็นผ้าป่านเนื้อบางฉลุลวดลายขนาดเล็ก เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับสภาพอากาศและสังคมนิยม

เมื่อเข้าสู่ช่วงเวลาปัจจุบัน สภาพสังคมเกิดการพัฒนาปรับเปลี่ยนให้ทันสมัยมากยิ่งขึ้น มนุษย์จึงมีการปรับตัวเพื่อให้เกิดความสมดุลกับสภาพของสังคมและสิ่งแวดล้อมรอบข้างเหล่านั้น เกิดเป็นการดำรงชีวิตแบบรวบรัดและใช้ชีวิตอย่างเร่งด่วน เพื่อแข่งขันกับเวลาและจำนวนประชากรคนอื่น ๆ โดยพึ่งพาอาศัยนวัตกรรมและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ส่งผลให้วัฒนธรรมในทุกด้านเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคมและเศรษฐกิจที่กำลังก้าวหน้าไปอย่างต่อเนื่อง ประกอบกับความต้องการทางด้านปัจจัยสี่ของสตรีเพศในด้านความสวยงาม จึงตอบสนองความต้องการส่วนตนด้วยการเลือกสรรลวดลายบนผืนผ้าที่มีความงดงามตามยุคสมัย จึงมีการปรับเปลี่ยนการใช้ผ้าป่านแบบโบราณมาตัดเย็บเป็นชุดครุยยาวมานิยมใช้ผ้าเนื้อบางชนิดผ้าลูกไม้โปร่ง หรือผ้าลูกไม้ต่อดอกสีสันสดใส เช่น สีแดง สีส้ม สีโอโรส สีฟ้า สีชมพู เป็นต้น เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับสภาพอากาศ และความสวยงามในการสวมใส่ได้ในทุกโอกาสมิเพียงแต่งานวิวาห์ และโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณีเพียงเท่านั้น แต่สิ่งสำคัญตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สตรีชาวบาบ๋ายังคงอนุรักษ์การแต่งกายเมื่อสวมชุดบาจู ปันจัง ไว้ในลักษณะเช่นเดิมคือ นิยมใช้เข็มกลัดทองคำประดับเพชร จำนวน 3 ตัว เรียกว่า โกสัง (Korongsang) เพื่อรั้งสาบเสื้อให้ติดกัน สวมเครื่องประดับตามฐานะของตน ตลอดจนการสวมเสื้อไว้ด้านใน มีลักษณะเป็นเสื้อสั้นระดับสะโพก กระดุมผ่าหน้าตลอดตั้งแต่ลำคอถึงริมสาบเสื้อ แขนยาวปลายแขนจีบ คอตั้ง เจาะกระเป๋าบริเวณหน้าอกทั้งสองด้าน ตัดเย็บอย่างหลวมไม่เข้ารูปมาก เรียกว่า "เสื้อคอตั้งมือจีบ" หรือเสื้ออาโป๋ และยังคงนิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะในทุกโอกาสสำคัญตามวัฒนธรรมประเพณี

ดังนั้น วัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าที่กล่าวมาข้างต้นจะปรากฏให้เห็นว่าสิ่งที่เกิดการปรับเปลี่ยนไปอย่างต่อเนื่องนั้น อาจจะมีอิทธิพลมาจากสภาพแวดล้อม และภูมิประเทศที่ตั้ง รวมทั้งสภาพดิน ฟ้า อากาศ เนื่องจากภาคใต้ของประเทศไทยเป็นพื้นที่ที่มีสภาพอากาศค่อนข้างอยู่ในเขตร้อน ดังนั้นการคัดเลือกเนื้อผ้า และเทคนิคการตัดเย็บจึงพัฒนาไปตามสภาพอากาศและยุคสมัยพหุวิทยาการ จึงเกิดการปรับเปลี่ยนให้เกิดความสะดวกต่อการสวมใส่เพื่อความคล่องตัว อีกทั้งเมื่อยุคสมัยมีการพัฒนาตามความสามารถของมนุษย์และเครื่องจักรอุตสาหกรรมโรงงาน ส่งผลให้นวัตกรรมทางด้านสิ่งทอมีความหลากหลายต่อการเลือกสรร เพื่อตอบสนองความต้องการด้านเครื่องนุ่งห่มของความเป็นสตรีเพศซึ่งสามารถตอบโจทย์ให้กับผู้เช่าซื้อรุ่นใหม่ที่หันมานิยมสวมใส่เครื่องแต่งกายพื้นเมืองมากขึ้น ในทางที่กลับกันการเปลี่ยนแปลงกลับสะท้อนให้เห็นถึงความนิยมสวมใส่ในประเพณีวิวาห์บาบ๋าเพื่อส่งเสริมธุรกิจการท่องเที่ยว การประกวดแข่งขันเพื่อเปิดโอกาสด้านความคิดให้กับวงการนักสร้างสรรค์ และการสวมใส่ในงานสังคมเพื่อยกระดับวัฒนธรรมการแต่งกายให้แพร่กระจายเป็นวงกว้าง ตลอดจนกลายเป็นเครื่องแต่งกายที่ปรากฏบนสู่สายตาของชาวโลกในเวทีการประกวดสาวงามระดับชาติและนานาชาติ ด้วยแนวคิดของคนรุ่นใหม่ที่นำเทคนิคการตัดเย็บ การรังสรรค์ลวดลาย การกำหนดสีและการเลือกใช้เนื้อผ้าที่มีความงดงามเพื่อให้สอดคล้องกับเทคโนโลยีสมัยใหม่ในปัจจุบัน อีกทั้งยังเป็นแนวทางที่สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับธุรกิจเช่า ซื้อ ตัดเย็บเครื่องแต่งกายพื้นเมืองด้วยฝีมือเชิงช่างในปัจจุบันได้มากยิ่งขึ้น ประกอบกับนโยบายภาครัฐและเอกชนในจังหวัดฝั่งอันดามันที่เล็งเห็นความสำคัญต่อการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแต่งกาย โดยให้บุคลากรหันมาสวมใส่ชุดแต่งกายพื้นเมืองในการปฏิบัติหน้าที่และในโอกาสสำคัญทางวัฒนธรรมประเพณี

แม้นว่าในความเปลี่ยนแปลงเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ของท้องถิ่นที่มีการผสมผสานกันอย่างลงตัวด้วยการตัดเย็บ การเลือกใช้เนื้อผ้า และโอกาสในการสวมใส่ที่มีการผสมผสานความงามตามวิถีของสตรีมลายูและสตรีชาวจีน แต่เชื่อมั่นว่าวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีชาวไทยเชื้อสายจีนในกลุ่มชาติพันธุ์บาบ๋าเหล่านั้นมิได้ทิ้งรากเหง้าของบรรพชนชาวบาบ๋าที่ได้รับการสั่งสมและถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น หากวัฒนธรรมการแต่งกายที่กล่าวมาข้างต้นขาดผู้อนุรักษ์และสืบสาน ทรัพย์สินทางภูมิปัญญาอันทรงคุณค่าเหล่านี้ก็จะเลือนหายไปตามกาลเวลา ความประสงค์สำคัญนอกเหนือสิ่งอื่นใดต่อบทความวิชาการฉบับนี้ ผู้เขียนเพียงเพื่อเป็นกระบอกเสียงและสื่อกลางในการช่วยกันทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นให้ธำรงไว้คู่กับสังคม เพื่อให้เยาวชนได้ศึกษาเรียนรู้ในวงกว้าง และเล็งเห็นคุณค่าความสำคัญต่อการรักษามรดกทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นและเผยแพร่ข้อมูลให้กว้างไกลในระดับอาเซียนโอกาสต่อไป

บรรณานุกรม

ขนัด หวังเกียรติ. "ผ้าโสร่งปาเต๊ะแบบโบราณ." สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว. 20 กันยายน 2562.

งามพิศ สัตย์สงวน. *หลักมานุษยวิทยา*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : รามาการพิมพ์, 2544.

จิรศักดิ์ อังคะทายาท. "การประกอบธุรกิจเช่าซื้อเครื่องแต่งกายพื้นเมือง." สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว. 27 สิงหาคม 2562.

ธีระเดช ชายภักตร์. "ผู้สืบทอดการประดิษฐ์มงกุฎดอกไม้ไหว." สัมภาษณ์โดย วิกรม กรุงแก้ว. 7 ตุลาคม 2562.

พัฒน์ จันทร์แก้ว. "ชาวจีนในภูเก็ต บรรพชนผู้สร้างเมือง." ใน *ภูเก็จ* 33, กรุงเทพฯ : เอดิสัน เพลส โปรดักซ์, 2533.

ฤดี ภูมิภูถาวร. *วิวาห์บาบ๋าภูเก็ต*. กรุงเทพฯ : เวิลด์ออฟเซ็ท พริ้นติ้ง, 2553.

วิกรม กรุงแก้ว. *พัสตราภรณ์ยอนหยา*. กรุงเทพฯ : โอเอส พริ้นติ้ง เฮ้าท์, 2560.

สุภางค์ จันทวานิช และคณะ. *ชาวจีนแต้จิ๋วในประเทศไทยและในภูมิลำเนาเดิมที่เฉาซันสมัยที่ 1 ท่าเรือจางหลิน (2310-2393)*. กรุงเทพฯ : สถาบันเอเชียศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

Tong Lillian. *Straits Chinese Gold Jewellery*. Malaysia: Eastern Printers Sdn Bhd, 2014.

พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊สและระบำสเปน
BALLET FOUNDATIONS AND CONTEMPORARY DANCE, JAZZ DANCE AND SPANISH DANCE

ขวัญแก้ว กิจเจริญ* KWANKAEW KITCHAROEN*

บทคัดย่อ

บัลเลต์เป็นศาสตร์ที่เก่าแก่ศาสตร์หนึ่งซึ่งถ่ายทอดกันมาหลายศตวรรษ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีแบบแผนและเป็นมาตรฐานเดียวกันทั่วโลก โดยนักเต้นต้องจัดระเบียบร่างกายและกล้ามเนื้อให้ถูกต้อง บทความวิชาการนี้ ผู้เขียนต้องการศึกษาการมีพื้นฐานบัลเลต์ที่ส่งผลต่อการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน โดยผู้เขียนได้นำหลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิกของ โจแอน ลอว์สัน มาประกอบการวิเคราะห์ คือ 1. การยืน 2. การเปิดออก 3. การวางตำแหน่งของร่างกาย 4. การทรงตัว 5. กฎพื้นฐาน 6. การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก 7. การประสานกันของร่างกาย ซึ่งพบว่าหลักพื้นฐานทั้ง 7 ข้อนี้มีอิทธิพลและส่งผลต่อการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน นอกเหนือจากหลักพื้นฐาน 7 ประการแล้ว ผู้เขียนยังค้นพบองค์ประกอบอื่น ๆ ที่การมีพื้นฐานบัลเลต์ยังสามารถช่วยพัฒนานักเต้นได้ โดยแบ่งออกเป็น 4 ด้าน คือ 1. ด้านสรีระวิทยา 2. ด้านอารมณ์ 3. ด้านสมอง 4. ด้านสังคม ซึ่งปัจจัยทั้ง 4 ประการนี้ จะส่งเสริมให้นักเต้นสามารถนำศาสตร์บัลเลต์ไปประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปนให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น สร้างความเป็นมืออาชีพและรากฐานในการประกอบอาชีพในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ : บัลเลต์/ นาฏยศิลป์ร่วมสมัย/ การเต้นแจ๊ส/ ระบำสเปน

*อาจารย์ประจำ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, kwankaew227@gmail.com.
*Lecturer, Faculty of Fine & Applied Arts, Chulalongkorn University, kwankaew227@gmail.com.

Received 13/04/2563, Revised 13/11/2563, Accepted 18/11/2563

Abstract

Ballet is an ancient form of dance that has been taught for centuries. This form of dance includes structured and organized movements which have the same standard around the world. Dancers must use their bodies and muscles properly and correctly to execute these movements. In this article, the author aims to study if ballet foundations can contribute to contemporary dance, jazz dance, and Spanish dance by referring to the seven basic principles of classical ballet proposed by Joan Lawson. These seven basic principles comprise 1. stance 2. turn out 3. placing 4. laws of balance 5. basic rules 6. transfer of weight 7. co-ordination. The author has found that these seven principles contribute substantially to contemporary dance, jazz dance, and Spanish dance. Apart from these seven principles, the author has also found that there are other four components which can help develop dancers' skills. They are physiology, emotion, cognition, and society, all of which enable dancers to better adopt their ballet foundations to contemporary dance, jazz dance, and Spanish dance and develop their dance skills for their professional career in the future.

Keywords: Ballet/ Contemporary dance/ Jazz Dance/ Spanish dance

บทนำ

นาฏยศิลป์ หมายถึง "การเคลื่อนไหวร่างกายที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติอย่างมีระบบแบบแผน มีความประณีตในการเคลื่อนไหวท่าทางเหล่านั้นให้สอดคล้องและกลมกลืนไปกับจังหวะเสียงร้องหรือเพลงดนตรี เพื่อตอบสนองต่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่งและให้ความสำคัญไปที่ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นอันดับแรก"[1]

นาฏยศิลป์ตะวันตก คือ "นาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบที่มาจากวัฒนธรรมที่ไม่ใช่ของไทยและตะวันออก หรืออาจกล่าวได้ว่า นาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบที่พัฒนามาจากวัฒนธรรมของทางซีกโลกตะวันตกแถบยุโรป ได้แก่ ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส เป็นต้น"[2]

ในบทความวิชาการนี้ ผู้เขียนนำศาสตร์นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) การเต้นแจ๊ส (Jazz Dance) และระบำสเปน (Spanish Dance) ซึ่งมีการนำเอาหลักสูตรการเรียนการสอนของต่างประเทศเข้ามาใช้ในประเทศไทยอย่างชัดเจน โดยผู้เขียนมีวัตถุประสงค์ที่จะนำเสนอว่านักเต้นที่มีพื้นฐานบัลเลต์ติดตัวมา จะส่งผลหรือสามารถช่วยส่งเสริมให้การเต้นนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบดังกล่าว ดูสวยงามลงตัวและถูกต้องมากยิ่งขึ้น ผู้เขียนจึงได้จำแนกไว้เป็นประเด็นต่าง ๆ เพื่อเป็นกรณีตัวอย่างในการศึกษาและนำไปประยุกต์ใช้ต่อไป

บัลเลต์มาจากคำในภาษาอิตาลีว่า บัลลี (Balli) แปลว่า "การเต้นรำ" หรือ "นาฏยศิลป์" ซึ่งมีการพัฒนามาจากการจัดการแสดงในราชสำนักที่นิยมกันในอาณาจักรหรือแว่นแคว้นของเจ้าผู้ครองเหล่านั้น และต่อมาการจัดการแสดงก็ได้แพร่หลายเข้าไปเจริญงอกงามในประเทศฝรั่งเศส[3]

> *บัลเลต์ (Ballet) คือ การเต้นรำในเชิงการละคร ชนิดหนึ่งที่พัฒนาขึ้นในยุโรปตะวันตกระหว่างปีคริสตศักราช 1300-1600 การเต้นบัลเลต์ไม่จำเป็นที่จะต้องเต้นบนปลายเท้าเสมอไป เพียงแต่การเต้นบนปลายเท้าโดยสวมรองเท้าหัวตัดปลายแข็งที่เรียกว่า "Point Shoe" เป็นลักษณะเด่นของการเต้นบัลเลต์ ท่าเคลื่อนไหว ทิศทาง การจัดองค์ประกอบของร่างกาย ในการเต้นบัลเลต์จะมีชื่อกำหนดเฉพาะซึ่งการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้ที่เต้นต้องทำให้ได้ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนของท่าทักษะนั้น ๆ จึงถือว่าได้ ชื่อท่าบัลเลต์ส่วนมากเป็นภาษาฝรั่งเศส*[4]

พื้นฐานการเต้นบัลเลต์ นับว่าเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊สและระบำสเปน เพราะ "การเต้นบัลเลต์ช่วยในการสร้างสรรค์ความงามจากการเคลื่อนไหวร่างกายให้เกิดเส้นและรูปทรง"[5] ดังนั้น พื้นฐานบัลเลต์จึงได้เข้าไปแทรกซึมในการเต้นรูปแบบดังกล่าว เพื่อเป็นโครงสร้างเบื้องต้นในการจัดระเบียบร่างกายและ "เป็นกุญแจสำคัญที่จะเป็นพื้นฐานที่แข็งแรงเพื่อนำไปสู่การเต้นในรูปแบบอื่น ๆ ได้ดี"[6]

---

1. ขวัญแก้ว กิจเจริญ, "*การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากภาพเต้นเดี่ยวของนราพงษ์ จรัสศรี*" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558), 11.
2. นราพงษ์ จรัสศรี, "นาฏยศิลป์ตะวันตก," สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 24 กันยายน 2563.
3. นราพงษ์ จรัสศรี, *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), 5.
4. สุรพล วิรุฬห์รักษ์, *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9* (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), 4.
5. สิริธร ศรีชลาคม, "ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์," *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย* ปีที่ 5, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 114.
6. Patrice Leroy, "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย," สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 26 มีนาคม 2563.

เทคนิคพื้นฐานของการเต้นบัลเลต์ที่ผู้เขียนได้นำมาประกอบการวิเคราะห์ คือ หลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิก ซึ่งกำหนดขึ้นอย่างชัดเจนในปี ค.ศ. 1723 โดย จอห์น วีฟเวอร์ (John Weaver) และในปี ค.ศ. 1984 โจแอน ลอว์สัน (Joan Lawson) ได้เขียนสรุปลงในหนังสือที่มีชื่อว่า บัลเลต์ คลาสปรินซิเปิลส์ แอนด์ แพรคทีซ (Ballet Class Principles and Practice) อันได้แก่

1. การยืนที่ถูกต้อง (Stance) โดยมีองค์ประกอบดังนี้ คือ

1.1 การกดสะโพกลง และยืดหลังขึ้น

1.2 หัวไหล่และสะโพกต้องหันไปในทิศทางเดียวกัน หัวไหล่ไม่ยก ไม่ห่อเข้าหรือออก

1.3 วางน้ำหนักอย่างสมดุลอยู่บนจุดรับน้ำหนักของเท้า 3 จุด

1.4 ศีรษะตั้งตรง

1.5 ลำตัวตรงอยู่กึ่งกลางเหนือกระดูกเชิงกราน

2. การเปิดออก (Turn out)

2.1 หมุนขาทั้งสองข้างออกจากข้อสะโพก ซึ่งจะทำให้เท้าทั้งสองข้างเปิดออกด้วย

2.2 วางหัวเข่าอยู่ในระนาบตรงกับขาและเท้า ไม่ว่าเข่าจะตึงหรืองออยู่

2.3 ข้อเท้าค้ำยันและยืดออกให้อยู่ระนาบตรงกับหัวเข่า ไม่บิดเข้าหรือแบะออก

3. การวางตำแหน่งของร่างกาย (Placing)

3.1 ร่างกายแต่ละส่วนมีการเคลื่อนไหวสอดประสานสัมพันธ์กัน และมีการเชื่อมโยงกับสมดุลแกนกลางของนักเต้น

3.2 สายตาและศีรษะเป็นตัวนำการเคลื่อนไหว โดยแขน ไหล่ ลำตัว ขา และเท้าจะเคลื่อนตาม

4. การทรงตัว (Laws of Balance)

4.1 การยืนแบบเอพอลมอง (Epaulement)

4.1.1 แบบด้านธรรมชาติ บิดหัวไหล่ข้างที่ตรงกับขาที่อยู่ข้างหน้าไปด้านหน้าเล็กน้อย

4.1.2 แบบด้านตรงกันข้าม บิดหัวไหล่ข้างที่ตรงข้ามกับขาที่อยู่ข้างหน้าไปด้านหน้าเล็กน้อย

4.2 การยืนแบบตรงข้าม (Opposition) ร่างกายจะสามารถทรงตัวอยู่ได้โดยยกแขนตรงกันข้ามกับขาที่อยู่ข้างหน้า

4.3 การจัดวางน้ำหนักในการทรงตัวจะกระจายเท่า ๆ กันในทุกส่วนของร่างกาย โดยพยายามใช้แรงในการทรงตัวน้อยที่สุดเท่าที่จะทำได้

5. กฎพื้นฐาน (Basic Rules)

5.1 ศีรษะ

5.1.1 ศีรษะเคลื่อนไหวอย่างอิสระ และเป็นตัวนำการเคลื่อนไหวของร่างกาย

5.1.2 ตามองไปด้านหน้า

5.2 เท้าและขา

5.2.1 ขาอาจมีการยืดตรงหรืองอก็ได้

5.2.2 ส้นเท้าอยู่บนพื้นทั้งก่อนและหลังการเคลื่อนไหวต่าง ๆ

5.2.3 การเคลื่อนไหวจะผ่านจุดศูนย์กลางของขาทั้งสองข้างไปตามแนวยาวจนถึงเท้าทั้งสองข้าง

5.3 หลักการใช้แขน

5.3.1 การเคลื่อนที่ของแขนจะต่อเนื่องลื่นไหล ก่อให้เกิดความรู้สึกของการมีชีวิตและมีความงามทางศิลปะ

5.3.2 แขนทั้งสองข้างไม่อยู่หลังไหล่

5.3.3 ในการทำท่าพื้นฐานต่าง ๆ ของแขน แขนจะต้องมีความโค้งกลม

5.3.4 แขนจะไม่ข้ามจุดศูนย์กลางของร่างกายไปอีกด้านหนึ่ง เว้นเสียแต่ว่าจะมีกำหนดให้ทำท่านั้น ๆ โดยเฉพาะ

5.3.5 นักเต้นควรจะรู้สึกถึงการเคลื่อนไหวของแขน และรู้สึกถึงความสอดประสานกันระหว่างการเคลื่อนไหวของแขนและการเคลื่อนไหวทั้งร่างกาย

5.4 หลักการจัดวางร่างกาย

5.4.1 หัวไหล่และสะโพกหันไปในทิศทางเดียวกัน และอยู่ในระนาบเดียวกัน ยกเว้นเมื่อมีการใช้กล้ามเนื้อและร่างกายอย่างถูกต้องไปในทิศทางอื่น

5.4.2 ทิศทางการหันของสะโพกจะกำหนดทิศทางของร่างกาย

5.4.3 การหายใจต้องเป็นไปอย่างปกติ ไม่มีอะไรมาขัดขวาง

6. การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก (Transfer of Weight)

6.1 น้ำหนักทั้งหมดต้องย้ายไปยังขาที่ยืนอีกข้างนึง โดยจะเคลื่อนผ่านจุดศูนย์กลางก่อน

6.2 นักเต้นต้องสามารถทรงตัวได้อย่างมั่นคงต้านแรงโน้มถ่วงตลอดการเคลื่อนไหวนั้น ๆ

6.3 ท่ากระโดด 5 ท่าพื้นฐานในบัลเลต์ ได้แก่

6.3.1 ท่าโซเท่ (Sauté) เป็นการกระโดดขึ้นไปจากสองขาและลงมาสองขา หรือบางครั้งก็เป็นการกระโดดที่ขึ้นไปจากขาเดียวและลงมาขาเดิมที่กระโดด

6.3.2 ท่าทอง เลอเว (Temps Levé) เป็นการกระโดดขึ้นไปจากขาหนึ่งและลงมาขาเดิม

6.3.3 ท่าซีซอน (Sissonnes) เป็นท่าที่เปลี่ยนน้ำหนักจากสองขาไปขาเดียว

6.3.4 ท่าอะซอมเบล (Assemblés) เป็นท่าที่เปลี่ยนน้ำหนักจากขาเดียวไปสองขา

6.3.5 ท่าเจอเต้ (Jetés) เป็นท่าที่เปลี่ยนน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าท่ากระโดด 3 ท่าใน 5 ท่าพื้นฐานนี้ที่มีการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักในขณะที่ตัวลอยอยู่ในอากาศ คือ ท่าซีซอน (Sissonnes) ท่าอะซอมเบล (Assemblés) และท่าเจอเต้ (Jetés)

6.4 แขนและขาจะเคลื่อนที่จากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่งโดยผ่านท่าที่ 1 (1st Position) เสมอถ้าสามารถทำได้

7. การประสานกันของร่างกาย (Co-ordination)

7.1 หลักการนี้จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อเข้าใจและสามารถทำหลักการทั้งหมด 6 ข้อที่กล่าวมาได้อย่างถูกต้อง และการประสานกันของร่างกายจะเกิดขึ้นได้อย่างง่ายดาย

ภาพที่ 1 ภาพแสดงถึงการใช้หลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิก
ที่มา : ขวัญแก้ว กิจเจริญ

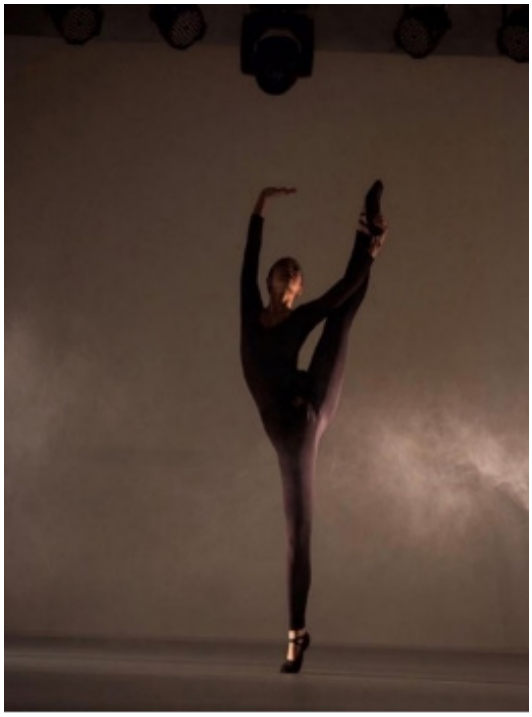
นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)

นาฏยศิลป์ร่วมสมัยหรือคอนเทมโพรารี แดนซ์ คือ การเต้นที่เน้นการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไปและเป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายตามแรงโน้มถ่วง เน้นการถ่ายทอดการเต้นโดยการนำเสนอในรูปแบบแนวคิด วิธีการ มุมมอง นักเต้นที่มีพื้นฐานการเต้นบัลเลต์จะช่วยให้การยืน การวางท่าและการเคลื่อนไหวประสานกันของร่างกายในการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย นอกจากนี้นักเต้นมืออาชีพในต่างประเทศ ผู้ที่มีพื้นฐานบัลเลต์กับผู้ที่มีแต่พื้นฐานการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยหรือเป็นนักเต้นอิสระจะมีข้อด้อยทางด้านสรีระมากกว่า โดยเฉพาะเรื่องของขาและกล้ามเนื้อที่ต้องใช้กระโดดบ่อย ๆ จะไม่มีความแข็งแรงเท่า ความชัดเจนของท่วงท่าและลีลาการเคลื่อนไหวก็จะแตกต่างกันไปด้วย

นาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีหลายรูปแบบ ผู้เขียนขอยกตัวอย่างนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่พัฒนามาจากคอนเทมโพรารี บัลเลต์ (Contemporary Ballet) ซึ่งเป็นการเต้นที่ผสมผสานระหว่างบัลเลต์คลาสสิก (Classical Ballet) กับ โมเดิร์น แดนซ์ (Modern Dance) พื้นฐานบัลเลต์จึงมีความสำคัญในเรื่องของเทคนิค นักเต้นสามารถนำเทคนิคดังกล่าวมาดัดแปลงให้เป็นเทคนิคการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยได้ กล่าวคือ เรื่องลีลาของเส้นสาย (Line of Ballet's Body) การฝึกฝนบัลเลต์จะปูพื้นฐานความเข้าใจเรื่องเส้นตรงของร่างกาย ทำให้

นักเต้นสามารถนำเส้นตรงนั้นมาดัดแปลงให้เกิดเป็นเส้นหยักหรือลีลาของเส้นสายใหม่ขณะที่เต้นและยังก่อให้เกิดความสวยงามทางศิลปะได้อีกด้วย ยกตัวอย่างเช่น ท่าพาสเซ่ (Passé) การที่นักเต้นสามารถเพิ่มเทคนิคการหดตัว (Contraction) หรือการปิดเข้า (Turn In) ของต้นขาจากสะโพกก็จะสามารถดัดแปลงให้เกิดเป็นท่าใหม่ นอกจากนี้ การเต้นแบบด้นสด (Improvisation) นักเต้นสามารถพัฒนาการเต้นของตัวเองให้กว้างไกลกว่าเดิม เปรียบเสมือนร่างกายของนักเต้นนั้นมีพื้นฐานที่พร้อมอยู่แล้ว ก็จะสามารถคิดพัฒนาและสร้างสรรค์ท่าเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของตัวเองต่อไปได้

นอกจากนี้ นักเต้นที่เคยเรียนบัลเลต์มาจะรู้จักคำศัพท์ของท่าเต้นและเข้าใจว่าปฏิบัติอย่างไร เช่น ท่าย่อ "พลีเอ" (Plié) ท่าชี้เท้า "แบทมอง ทองดู" (Battement Tendu) ท่าเตะขา "กรอง แบทมอง" (Grand Battement) ท่าหมุน "พีรูแวต" (Pirouette) และท่ากระโดด เช่น ท่ากรอง เจเต้ (Grand Jété) หรือแม้กระทั่งเรื่องของทิศทาง เช่น ข้างหน้า "เดอวอง" (Devant) และข้างหลัง "แดริแอ" (Derrière) ซึ่งแน่นอนว่าคำศัพท์ที่ใช้เต้นส่วนใหญ่แล้วมักมาจากคำศัพท์ของท่าบัลเลต์



ภาพที่ 2 การเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยที่ใช้หลักพื้นฐานเรื่องการเปิดออก การทรงตัว
การวางตำแหน่งของร่างกาย การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก และกฎพื้นฐาน
ที่มา : ขวัญแก้ว กิจเจริญ

การเต้นแจ๊ส (Jazz Dance)

การเต้นแจ๊ส มีรากฐานมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของชาวแอฟริกันอเมริกา รูปแบบการเต้นแจ๊สได้นำพื้นฐานของการเต้นบัลเลต์ การเต้นแท๊ป (Tap Dance) และโมเดิร์น แดนซ์ (Modern Dance) มาใช้[8] ปัจจุบันการเต้นแจ๊สส่วนมากจะเน้นที่ความคมชัดของท่า ลีลาของเส้นสาย ความเว้าโค้งของแขน ขา และลำตัวที่ได้รูป การหมุนตัวที่คล่องแคล่วว่องไว จังหวะและเทคนิคของการใช้ขาและเท้า การใช้สะโพก การใช้

8. ดิฐพงศ์ ประเสริฐไพฑูรย์, *"การสื่อสารกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์กลุ่มวัฒนธรรมย่อยของนักเต้น Cover Dance"* (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558), 31.

หัวไหล่ รวมไปถึงการใช้ศีรษะและสายตา การเต้นแจ๊สมีจุดเด่นในเรื่องของการแยกส่วนของร่างกายเมื่อเคลื่อนไหวซึ่งต้องเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วนต่าง ๆ ของร่างกายนั้นให้กลมกลืน พลิ้วไหวไปในทิศทางเดียวกัน การเต้นแจ๊สมีหลายรูปแบบ เช่น การเต้นแจ๊สแบบนิวออร์ลีน การเต้นแจ๊สแบบสมัยคลาสสิก 1920 (Classical Jazz) การเต้นแจ๊สแบบเธียเตอร์ แดนซ์ (Theater Dance) ซึ่งใช้ในโรงละครบรอดเวย์ (Broadway) การเต้นแจ๊สยุคปัจจุบันและสตรีทแจ๊ส (Street Jazz)

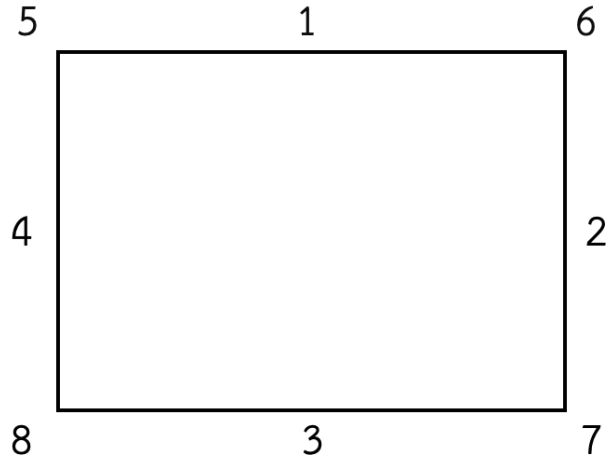
พื้นฐานทางเทคนิคการเต้นแจ๊สส่วนใหญ่ได้มาจากการมีพื้นฐานบัลเลต์ ยกตัวอย่างเช่น การเปิดออกของขา จะสามารถช่วยให้นักเต้นมีการทรงตัวและสามารถควบคุมกล้ามเนื้อได้ดี เทคนิคการใช้แขนซึ่งทำโดยการใช้กล้ามเนื้อส่วนหลังเป็นตัวรองรับน้ำหนักของแขน เช่น ท่าแขนต่าง ๆ ตั้งแต่แขนลำดับที่ 1 ถึงแขนลำดับที่ 5 (Arm 1st Position - 5th Position) และท่าแขนอาราเบสก์ (Arabesque) เป็นต้น

ภาพที่ 3 การเต้นแจ๊สที่ใช้หลักพื้นฐานเรื่องของการเปิดออก การทรงตัว หลักการใช้แขน หลักการจัดวางร่างกาย การประสานกันของร่างกาย และแสดงความคมชัดลีลาของเส้นสาย
ที่มา : ขวัญแก้ว กิจเจริญ

หลักพื้นฐานของการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักจากขาอีกข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง เช่น ท่าชาซเซ่ (Chassé) ซึ่งเป็นท่าพื้นฐานและใช้ชื่อเดียวกับท่าบัลเลต์ หลักเทคนิคการทรงตัว และกฎพื้นฐานในการใช้ศีรษะและสายตาในการทำท่าหมุน ซึ่งผู้ที่ฝึกฝนบัลเลต์มาก่อนจะมีข้อได้เปรียบในเรื่องของการทำท่าหมุนอย่างเห็นได้ชัด ท่ากระโดดก็เช่นกัน จะทำให้นักเต้นสามารถควบคุมร่างกายได้มั่นคง ประกอบกับความยืดหยุ่นของร่างกาย คนที่มีพื้นฐานบัลเลต์มาจะสามารถทำท่ายกขา เตะขา กระโดดแตะขา หรือการแอ่นหลังในการเต้นแจ๊สได้มากกว่า

นอกจากนี้ เรื่องของลีลาของเส้นสาย ผู้ที่มีพื้นฐานบัลเลต์จะสามารถเข้าใจเรื่องการวางท่าได้สวยงามกว่า เนื่องจากการทำลีลาของเส้นสายที่ได้รูปนั้นจะทำให้เกิดความคมชัดของท่าได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งไม่ได้มีแค่องค์ประกอบของการใช้แขน หรือขาเท่านั้น แต่ยังเกี่ยวข้องกับวิธีการฝึกเรื่องของการหายใจ การวางตำแหน่งของร่างกาย วิธีการยืดกลางลำตัว การใช้กล้ามเนื้อหลังให้ถูกต้อง ซึ่งล้วนมาจากการพื้นฐานหลัก 7 ประการของบัลเลต์

ทิศทางการเคลื่อนไหวและเคลื่อนที่ของร่างกาย "การเต้นต้องคำนึงถึง เรื่องการใช้พื้นที่ที่ใช้ต่อการเต้นตลอดจนความกว้างหรือความยาวของพื้นที่ที่นักเต้นจะต้องทำการเคลื่อนไหวบนเวที"[9] ซึ่งมุมที่กำหนดด้านและมุมต่าง ๆ ที่ใช้ตัวเลขเป็นการกำหนดในการฝึกฝนบัลเลต์มานั้น สามารถนำมาใช้ในการเต้นแจ๊สเพื่อกำหนดทิศทางการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เกิดมิติและกำหนดทิศทางการเคลื่อนที่



ภาพที่ 4 มุมในการเต้นบัลเลต์ของหลักสูตรรอยัล อะเคเดมี ออฟ แดนซ์ (Royal Academy of Dance)
ที่มา : ขวัญแก้ว กิจเจริญ

อนึ่ง บัลเลต์อาจไม่ใช่ศาสตร์ที่ช่วยเสริมการเต้นแจ๊สอย่างเดียว แต่การเต้นแจ๊สก็ยังช่วยเสริมการเต้นบัลเลต์ได้อีกเช่นกัน กล่าวได้ว่า นักบัลเลต์ส่วนใหญ่จะค่อนข้างมีข้อจำกัดในเรื่องการจัดวางร่างกายให้ถูกต้องเสมอ มีความเกร็งเพราะนักบัลเลต์ต้องพยายามฝืนร่างกายให้ตนเองทรงตัวได้อยู่ตลอดเวลา แต่นักบัลเลต์ที่ได้เรียนการเต้นแจ๊ส จะสามารถช่วยให้การเคลื่อนไหวร่างกายของนักเต้นพลิ้วไหวมากยิ่งขึ้น ยกตัวอย่างเช่น ท่าหมุน เนื่องจากการหมุนในการเต้นแจ๊สนั้นจะมีจังหวะความคมชัดและเร็ว สิ่งที่การเต้นแจ๊สนั้นเข้าไปช่วยเสริมนักเต้นบัลเลต์ คือ การใช้ศีรษะ การปล่อยคอ และความคมชัดของแขนและขา

ระบำสเปน (Spanish Dance)

ระบำสเปนเป็นการเต้นรำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีรูปแบบอันหลากหลาย เริ่มต้นขึ้นที่ประเทศสเปนและพื้นที่ที่มีชนเชื้อสายสเปนอาศัยอยู่ ซึ่งในหลักสูตร Spanish Dance Society ได้แบ่งระบำสเปนออกเป็น 4 ประเภทหลัก ดังนี้ คือ

9. ศิริมงคล นาฏยกุล, *นาฏยศิลป์ตะวันตกปริทัศน์* (มหาสารคาม : คลังนานาวิทยา, 2557), 69.

1. ระบำฟลาเมงโก (Flamenco Dance)
2. ระบำพื้นเมือง (Regional Dance)
3. ระบำสเปนแบบคลาสสิก (Escuela Bolera)
4. ระบำสเปนแบบร่วมสมัย (Contemporary หรือ Neo-Classic)

การเต้นระบำสเปนนั้น มีความโดดเด่นในเรื่องของเทคนิคการเต้นและมีเสน่ห์เอกลักษณ์เฉพาะตัวเป็นอย่างมาก ไม่ว่าจะเป็นในเรื่องของเสียงเพลง ซึ่งเครื่องดนตรีที่ใช้เป็นหลัก คือ กีตาร์ หรือ เสียงที่เกิดจากเทคนิคการใช้เท้า (Zapateado) การใช้มือ เช่น การปรบมือ (Palmas) หรือการดีดนิ้ว (Pitos) เอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่ง คือ ลีลาท่าทางการเคลื่อนไหว การแสดงอารมณ์ เศร้า ดุดัน เคร่งขรึม สง่างาม สดใส ตลก มีชีวิตชีวา และการแสดงออกทางสีหน้า เช่น ขมวดคิ้ว พยักหน้า ล้วนเป็นเทคนิคการเต้นที่โดดเด่นและมีความเป็นอัตลักษณ์ของระบำสเปน

นอกจากนี้ การเคลื่อนไหวของแขน (Braceo) การหมุน (Vueltas) จังหวะ (Rhythm) ประกอบการเต้นต่าง ๆ ทั้งจังหวะช้า จังหวะปานกลาง ถึงจังหวะเร็ว ซึ่งบางครั้งเพลง ๆ หนึ่งอาจมีทั้งสามจังหวะอยู่ในเพลงเดียวกัน เทคนิคการใช้อุปกรณ์ประกอบในการเต้นก็เช่นกัน อาทิ กรับสเปน (Castanets) พัด (Fan) หมวก (Hat) หรือ ผ้าคลุมไหล่ (Shawl) ก็เป็นอีกเทคนิคหนึ่งที่ยากและซับซ้อน ซึ่งนักเต้นต้องคิด จดจำ และทำทุกอย่างที่กล่าวมาข้างต้นทั้งหมดในเวลาเดียวกันให้ออกมาได้อย่างสวยงาม พลิ้วไหว กลมกลืน และถูกต้องได้อย่างต่อเนื่อง

ในเรื่องของการฟังเพลงหรือการนับจังหวะเต้นระบำสเปน ก็เป็นอีกเรื่องหนึ่งที่สำคัญและมีความยากมาก นับว่าเป็นเทคนิคหนึ่งที่ซับซ้อนประการแรกในการเต้นระบำสเปน โดยเฉพาะการเต้นระบำสเปนแบบฟลาเมงโก ซึ่งเป็นการเต้นแบบด้นสด จังหวะที่ใช้เต้นจะมีวิธีการนับที่มีความยากมากกว่าการนับจังหวะเพลงปกติหลายเท่า กล่าวคือ จังหวะบางเพลงมี 12 จังหวะ บางเพลงมี 8 จังหวะ ซึ่งผู้เต้นต้องเต้นให้จบในจังหวะที่บังคับกำหนดให้ได้ เช่น จังหวะอาเลอกรีอาส (Alegrias) มีจังหวะการนับทั้งหมด 12 จังหวะ นักเต้นต้องเต้นให้จบลงภายในจังหวะที่ 10 หรือ จังหวะแทงโก (Tango) มีจังหวะการนับทั้งหมด 8 จังหวะ นักเต้นต้องเต้นให้จบลงภายในจังหวะที่ 7 ซึ่งต้องอาศัยการมีสมาธิเป็นอย่างมาก ยิ่งถ้านักเต้นมีพื้นฐานการนับจังหวะ การฟังเพลง และการฝึกสมาธิมาจากการเรียนบัลเลต์นั้น ก็เปรียบเสมือนเป็นการเตรียมความพร้อมอย่างหนึ่งที่ทำให้นักเต้นสามารถเข้าใจทำนองเพลง

นอกจากระบำสเปนแบบฟลาเมงโกแล้ว ผู้เขียนจะขอกล่าวถึงระบำสเปนในอีกรูปแบบหนึ่ง คือ ระบำสเปนแบบคลาสสิก (Escuela Bolera) เป็นการเต้นรำที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างระบำสเปนพื้นเมืองกับการเต้นบัลเลต์ ในช่วงศตวรรษที่ 18 ระบำบัลเลต์ได้เฟื่องฟูขึ้นในประเทศฝรั่งเศสและอิตาลี และได้ถูกนำเข้ามาสู่ประเทศสเปน ได้หลอมรวมกับระบำสเปนพื้นเมือง และได้รับการพัฒนาจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะที่เรียกว่า "เอสคูเอล่า โบเลร่า" (Escuela Bolera) ผู้คนบางกลุ่มเรียกระบำแบบนี้ว่าเป็นการเต้นรำแห่งทศวรรษที่ 18 การเต้นจะใส่รองเท้าบัลเลต์และแสดงลักษณะเฉพาะด้วยการใช้กรับสเปน ซึ่งจะเพิ่ม

ความยากในการประสานกันระหว่างท่าแขน ขา และการเล่นกรับสเปนในจังหวะต่าง ๆ ในการเต้นระบำชนิดนี้ จะมีการเคลื่อนไหวของร่างกายในลักษณะที่ค่อนข้างซับซ้อนและมีชีวิตชีวา ซึ่งนักเต้นที่ไม่ได้มีพื้นฐานบัลเลต์มาก่อนจะไม่สามารถเข้าใจเทคนิคการเต้นระบำสเปนในรูปแบบนี้ได้

ในเรื่องของเทคนิคท่าเต้น นาฏยศิลป์ฝั่งยุโรปมีการผสมผสานและมีประวัติที่สืบต่อกันมา จึงทำให้การเต้นบัลเลต์เข้ามามีอิทธิพลกับการเต้นระบำสเปนในหลาย ๆ ระบำ เช่น ระบำสเปนพื้นเมืองที่นักเต้นส่วนใหญ่ที่มีพื้นฐานบัลเลต์นั้นสามารถนำเอาเทคนิคเหล่านั้นออกมาใช้ได้อย่างง่ายดาย แต่ระบำสเปนแบบฟลาเมงโก เนื่องจากระบำชนิดนี้ไม่ต้องมีการเปิดออกของขา การยกขาหรือเตะขาสูงเพราะฉะนั้นเทคนิคการเปิดออกจึงไม่ได้มีส่วนช่วยกับระบำสเปนชนิดนี้

นอกจากนี้ พื้นฐานบัลเลต์นั้นสามารถส่งเสริมเรื่องของการวางท่าของนักเต้นระบำสเปนในทุกรูปแบบ ซึ่งการเต้นระบำสเปนนั้นมีลักษณะการวางท่าและการยืนในรูปแบบต่าง ๆ ที่มีลักษณะคล้ายกับการเต้นบัลเลต์ เช่น ลำดับท่าของแขนและเท้า ซึ่งจุดเด่นที่ทำให้นักเต้นสามารถเต้นระบำสเปนได้ดีจึงจำเป็นต้องเข้าใจพื้นฐานท่าดังกล่าวเพื่อให้แสดงออกมาได้อย่างถูกต้อง

ภาพที่ 5 การเต้นระบำสเปนที่ใช้หลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิก
ที่มา : ขวัญแก้ว กิจเจริญ

หลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิกกับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส ระบำสเปน

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น ผู้เขียนสามารถอภิปรายได้ว่า บัลเลต์เป็นพื้นฐานของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน หลักพื้นฐานที่ผู้เขียนนำมาวิเคราะห์สามารถช่วยทำให้การเต้นในรูปแบบดังกล่าว เกิดการประสานกันของร่างกายได้ดี มีลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวอย่างมีระเบียบถูกต้องตามสรีระวิทยา ซึ่งทำให้นักเต้นดูสง่างามในทุกมุมมอง เช่น การวางท่า (Posture) เทคนิคของการใช้เท้า (Footwork) การเคลื่อนไหวของแขนและอวัยวะต่าง ๆ ที่ทำงานไปด้วยกันได้อย่างกลมกลืนและพร้อมเพรียง (Co-ordinate) ซึ่งสามารถแยกเป็นประเด็นได้ 3 ประเด็น ได้ดังนี้

1. พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏศิลป์ร่วมสมัย หลักพื้นฐาน 7 ประการของเทคนิคการเต้นบัลเลต์คลาสสิกมีผลต่อการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในทุกข้อ หากแต่ละข้อนั้นอาจให้น้ำหนักที่ไม่เท่ากันในแต่ละท่าและบางรูปแบบของการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ผู้เขียนกล่าวได้ดังนี้ คือ

1.1 หลักพื้นฐานข้อการยืน กฎพื้นฐาน และการวางตำแหน่งของร่างกายที่ได้มาจากหลักพื้นฐานการเต้นบัลเลต์คลาสสิกนั้น ส่งผลทำให้นักเต้นมีข้อได้เปรียบในการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย เนื่องจากนักเต้นสามารถจัดระเบียบร่างกาย เช่น การวางหัวไหล่และสะโพกหันไปในทิศทางเดียวกันในท่าเตะขา หรือท่ายกขา การใช้สายตาและศีรษะเป็นตัวนำในการทำท่าหมุนหรือแม้กระทั่งการวางน้ำหนักอย่างสมดุลที่ฝ่าเท้า ซึ่งนักเต้นจะสามารถหาความรู้สึกถึงแกนกลางของร่างกายและสามารถปรับศูนย์ถ่วงน้ำหนักให้กระจายเท่ากันในขณะที่ทำท่ากระโดดหรือท่านิ่งที่ต้องใช้การทรงตัว ด้วยเหตุนี้นักเต้นจึงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายได้ตามที่ตัวเองต้องการได้คล่องตัว ไม่ติดขัด ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องให้เกิดหลักพื้นฐานในเรื่องการประสานกันของร่างกาย

1.2 หลักพื้นฐานการเปิดออก มักมีการใช้ในบางท่าและบางประเภทเท่านั้นเพราะนาฏยศิลป์ร่วมสมัยไม่เน้นการเปิดออก เช่น ท่ายกขา ท่าเตะขา และท่าหมุน ซึ่งใน 3 ท่าหมวดนี้อาจมีบางท่าที่สามารถเต้นในลักษณะของการปิดขาเข้าได้ ส่วนนาฏยศิลป์ร่วมสมัยประเภทคอนเทมโพรารี บัลเลต์ซึ่งมีรากฐานมาจากการเต้นบัลเลต์คลาสสิกจำเป็นต้องใช้เรื่องของการเปิดออกของขาที่มากกว่านาฏยศิลป์ร่วมสมัยในแบบอื่น ๆ

1.3 การวางตำแหน่งของร่างกายและกฎพื้นฐานในเรื่องของการใช้สายตาและศีรษะเป็นตัวนำในการเคลื่อนไหว หลักการจัดวางร่างกายในเรื่องทิศทางการหันของสะโพกและหัวไหล่ไปในทิศทางเดียวกัน ทั้ง 3 กฎพื้นฐานดังกล่าวมีความสำคัญในท่าหมุนเข้า-ออกในลักษณะต่าง ๆ เช่น ท่าพิรูแวต อองเดอ ดอง อิน แอททิทูด (Pirouette En Dedans In Attitude) และท่าเชอเน (Chaîné) เป็นต้น

1.4 หลักพื้นฐานการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักจะใช้ในการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยในทุกรูปแบบ เนื่องจากการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยนั้นเป็นการเต้นที่ปล่อยน้ำหนักตามแรงโน้มถ่วง นักเต้นจึงต้องรู้จักวิธีการถ่ายน้ำหนักร่างกายทั้งหมดจากขาอีกข้างไปยังอีกข้างได้ โดยเคลื่อนผ่านจุดศูนย์กลางก่อน เช่น ท่าที่มีการทิ้งน้ำหนักหรือที่เรียกว่า "ทอมเบ" (Tombé) ท่ากระโดดและท่าหมุน พื้นฐานการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก และหลักการจัดวางร่างกายในเรื่องการหายใจจะช่วยให้การเคลื่อนไหวของท่าดังกล่าว ดูต่อเนื่อง นุ่มนวลและยังส่งผลให้เกิดการทรงตัวได้ดีอีกด้วย

1.5 หลักพื้นฐานการทรงตัวในเรื่องของการจัดวางน้ำหนักให้กระจายเท่า ๆ กันในทุกส่วนของร่างกายที่ใช้ในการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัยมีทั้งการทรงตัวโดยที่น้ำหนักอยู่ตรงกลางและการทรงตัวแบบไม่สมมาตร (Off Balance) ทำให้นักเต้นจะสามารถเข้าใจและหาความรู้สึกเวลาทำท่าต่าง ๆ นั้นได้ดี

2. พื้นฐานบัลเลต์กับการเต้นแจ๊ส หลักพื้นฐาน 7 ประการล้วนแล้วเชื่อมโยงกัน แต่มีความแตกต่างกันเล็กน้อยตรงที่ท่าลักษณะใดจะเน้นในหัวข้อหลักพื้นฐานใด ผู้เขียนกล่าวได้ดังนี้ คือ

2.1 การเต้นแจ๊ส จะเน้นเรื่องลีลาของเส้นสายและความคมชัดของท่า หลักพื้นฐานที่สำคัญ คือ การยืน การวางตำแหน่งร่างกาย การทรงตัว กฎพื้นฐาน และหลักการจัดวางของร่างกาย ซึ่งจะทำให้นักเต้นสามารถจัดวางร่างกายในตำแหน่งได้ถูกต้องและยังสามารถแสดงให้เห็นถึงสรีระร่างกายของนักเต้นได้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังเอื้อให้คนดูได้เห็นลีลาของเส้นสายได้หลากหลายมิติ

2.2 หลักพื้นฐานการเปิดออก อาจจะมีบางท่าเท่านั้นที่ต้องการใช้เทคนิคนี้ เพราะท่าหมุน ท่ายกขา ท่าเตะขา และกระโดดของการเต้นแจ๊ส จะมีทั้งลักษณะที่สามารถปิดต้นขาเข้าและเปิดออกได้

2.3 หลักพื้นฐานการทรงตัวและการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักจะใช้มากในการทำท่าหมุนพื้นฐาน ท่าเพนซิล เทิร์น (Pencil Turn) และท่าแบเริล เทิร์น (Barrel Turn) เนื่องจากหลักพื้นฐานดังกล่าวจะทำให้นักเต้นเกิดความมั่นคงและสามารถแสดงท่านั้นได้ถูกต้องตามหลักเทคนิค นอกจากนี้ ท่าในการเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักหรือท่าเชื่อม (Linking Step) เช่น ท่าพา เดอ บูเร (Pas De Bourrée) ยังเปรียบเสมือนการเชื่อมในท่าแต่ละท่าให้ต่อเนื่องและทำให้การเคลื่อนไหวของร่างกายทำงานประสานกันได้ลงตัวสวยงามมากยิ่งขึ้น

2.4 กฎพื้นฐานในหัวข้อแขน จะทำให้นักเต้นได้ทราบเบื้องต้นในการทำท่าพื้นฐานต่าง ๆ ของแขน วิธีการใช้กล้ามเนื้อส่วนใดที่ทำให้แขนได้รูป สัดส่วนโค้งเว้า หลักการจัดวางร่างกายในเรื่องของการหายใจ เพื่อก่อให้เกิดความรู้สึกของการมีชีวิตและเพิ่มความสวยงามให้กับแขน ซึ่งท่าแขนต่าง ๆ เช่น แขนท่าที่ 1 ถึงท่าที่ 5 ของบัลเลต์ (1st Position - 5th Position) หรือแขนท่าอาราเบสก์ (Arabesque) ที่นำมาใช้ในการเต้นแจ๊ส ก็มีวิธีใช้กล้ามเนื้อแขนในหลักการเดียวกับการเต้นบัลเลต์

3. พื้นฐานบัลเลต์กับระบำสเปน หลักพื้นฐาน 7 ประการของเทคนิคการเต้นบัลเลต์คลาสสิกมีผลต่อการเต้นระบำสเปน แต่หลักพื้นฐานบางข้อก็สามารถใช้ได้กับการเต้นระบำสเปนบางรูปแบบเท่านั้น ซึ่งอธิบายได้ดังนี้

3.1 หลักพื้นฐานการเปิดออก มีความสำคัญมากในการเต้นระบำสเปนแบบคลาสสิก เนื่องจากเป็นการเต้นที่มีการผสมผสานกับศาสตร์บัลเลต์โดยตรง ท่าเต้นส่วนมากจึงมาจากท่าบัลเลต์ เช่น ท่าพีรูแวต ออง เด ออร์ (Pirouette En Dehors) ท่าโพเซ่ เทิร์น (Posé Turn) ท่ากลีซาด (Glissade) ท่าบรีเซ (Brisé) และท่าอองเทอชา ทัว (Entrechats Trois) ซึ่งล้วนแล้วแต่ต้องใช้เทคนิคการเปิดออก

3.2 ท่ายืน การยืนของระบำสเปนนั้นน้ำหนักทั้งสองขาต้องเท่ากัน มีการเปิดออกของขาออกจากสะโพกเพื่อการทรงตัวที่ดี การเปิดไหล่ออกทั้งสองข้าง หัวไหล่และสะโพกหันไปในทิศทางเดียวกัน กดสะโพก ยืดหลังขึ้น ศีรษะตั้งตรงและตามองไปข้างหน้า ซึ่งลักษณะการยืนของการเต้นระบำสเปนและบัลเลต์มีส่วนที่คล้ายคลึงกันมากจึงต้องมีหลักพื้นฐานทั้ง 7 ข้อในการเต้นบัลเลต์คลาสสิก

3.3 ท่าพื้นฐานของแขน (Braceo) ลักษณะแขนจะมีรูปทรงที่คล้ายกับบัลเลต์ แต่จะแตกต่างกันตรงวิธีการนับลำดับแขนต่าง ๆ เช่น แขนท่าที่ 7 ของระบำสเปนคือแขนท่าที่ 2 ของเทคนิคบัลเลต์ นอกจากนี้ วิธีการยกแขนจะใช้กล้ามเนื้อคนละส่วน ระบำสเปนจะยกข้อศอกให้ได้รูปโค้งเป็นหลัก แต่การเต้นบัลเลต์จะเน้นการใช้กล้ามเนื้อหลังและกล้ามเนื้อต้นแขนด้านใน ซึ่งนักเต้นต้องใช้กฎพื้นฐานเรื่องหลักการใช้แขนเข้ามาช่วยเพื่อให้แขนเกิดความโค้งกลม การเคลื่อนที่ของแขนต่อเนื่องและก่อให้เกิดความงามทางศิลปะ

3.4 ท่าเท้า (Zapateado) มีการใช้เท้าลักษณะคล้ายกับการเต้นระบำพื้นเมืองของบัลเลต์ เช่น ท่าย่ำเท้า (Stamp) และท่ายกส้นเท้า (Heel) เป็นต้น แต่เสียงเท้าของระบำสเปนจะดังกว่าและเทคนิควิธีการทำมีความต่างกันเพียงเล็กน้อย ซึ่งสิ่งสำคัญที่สุดคือ หลักพื้นฐานเรื่องการยืน การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนักและกฎพื้นฐานในเรื่องเท้าและขา เช่น ท่าย่ำเท้า นักเต้นต้องยืดหลัง ขามีลักษณะงอเล็กน้อย ส้นเท้าอยู่บนพื้นทั้งก่อนและหลังการเคลื่อนไหว และเปลี่ยนน้ำหนักจากขาอีกข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง

3.5 ท่าหมุน (Vueltas) เป็นท่าสำคัญที่ต้องใช้หลักพื้นฐานทั้ง 7 ประการของบัลเลต์คลาสสิก เพราะการหมุนในระบำสเปนมีทั้งแบบคลาสสิกคัล เทิร์น (Classical Turn) และแบบฟลาเมงโก เทิร์น (Flamenco Turn) จะมีลักษณะการถ่ายน้ำหนักจากขาข้างหนึ่งไปยังขาอีกข้างหนึ่ง ซึ่งหัวไหล่และสะโพกทั้งสองข้างต้องหันไปทิศทางเดียวกัน ลำตัวตรงอยู่กึ่งกลางเหนือกระดูกเชิงกรานเพื่อการทรงตัวที่ดีในขณะหมุน ประกอบนักเต้นต้องมีการวางตำแหน่งของร่างกาย การยืนที่ถูกต้อง และยังต้องใช้กฎพื้นฐานในส่วนของการใช้ศีรษะและหลักการใช้แขนร่วมด้วย เพราะฉะนั้นจึงต้องอาศัยหลักพื้นฐานทั้งหมด เพื่อให้เกิดการประสานกันของร่างกาย

จากการศึกษาหลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิกประกอบกับประสบการณ์ตรงของผู้เขียน กล่าวได้ว่า การเต้นบัลเลต์เป็นพื้นฐานของการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน นอกจากผลที่ได้จากการศึกษาครั้งนี้ ผู้เขียนยังพบว่าการเต้นบัลเลต์ยังช่วยพัฒนานักเต้นด้านอื่น ๆ ได้อีกด้วย ซึ่งสรุปได้ดังนี้

1. ทางด้านสรีระวิทยา ทำให้นักเต้นสามารถจัดระเบียบร่างกายได้เป็นอย่างดี เข้าใจในเรื่องของการใช้ร่างกายสร้างลีลาของเส้นสายเพื่อก่อให้เกิดความสวยงาม สามารถเพิ่มความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ เข้าใจทิศทางการเคลื่อนที่ของร่างกายในมุมต่าง ๆ และการเต้นบัลเลต์นั้นทำให้นักเต้นมีบุคลิกภาพที่ดี

2. ทางด้านอารมณ์ ช่วยพัฒนาความสามารถในการฟังเพลงได้หลากหลาย เข้าใจจังหวะของเสียงเพลง มีพื้นฐานในการนับจังหวะได้ถูกต้อง

3. ทางด้านสมอง มีพื้นฐานความจำที่ว่องไว สามารถจดจำท่า มีสมาธิ สามารถควบคุมการทำงานระหว่างสมองและสั่งการให้ร่างกายโต้ตอบสนองด้วยกัน ช่วยในเรื่องของการคิดสร้างสรรค์ท่าเพื่อดัดแปลงให้เกิดท่าใหม่และสามารถนำเอาพื้นฐานที่ติดตัวมานี้ไปประยุกต์ใช้กับศาสตร์ต่าง ๆ ได้

4. ทางด้านสังคม ช่วยส่งเสริมการมีจริยธรรมในการทำงาน เพราะการเต้นบัลเลต์ฝึกให้นักเต้นมีระเบียบวินัยในตัวเองแต่เด็ก รู้จักการยอมรับ รับฟังความคิดเห็นและเคารพต่อผู้อื่น ซึ่งเป็นรากฐานสำคัญในการประกอบอาชีพในอนาคตต่อไป

ความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ตะวันตก

ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี กล่าวว่า "บัลเลต์สามารถช่วยการเต้นนาฏยศิลป์ตะวันตกรูปแบบอื่น ๆ ได้เยอะมาก เพราะการเต้นบัลเลต์นั้นเปรียบเสมือนการครอบจักรวาลในเรื่องของแม่ท่า มีทั้งเรื่องของเทคนิค การทรงตัว และลีลาของเส้นสาย"[10]

รองศาสตราจารย์ ดร. ศิริมงคล นาฏยกุล ยังให้ความคิดเห็นว่า

> *ศิลปะการเต้นบัลเลต์สามารถนำไปสู่การพัฒนาสมรรถนะทางกายภาพของ นักเต้นให้เกิดประสิทธิภาพที่ดีไม่ว่าจะเป็นการพัฒนาความแข็งแรงและความยืดหยุ่นของกล้ามเนื้อ ซึ่งคุณสมบัติทางกายภาพที่ดีทั้งสองประการนั้นเป็นปัจจัยสำคัญต่อการปฏิบัติทักษะการเต้นประเภทอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน ประกอบกับยังช่วยพัฒนาการเคลื่อนไหวของร่างกายในส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความสัมพันธ์ที่ดีในขณะเต้นรำ อีกทั้งท่าเต้นและเทคนิคของการเต้นแจ๊สและนาฏยศิลป์ร่วมสมัยหลายอย่างต้องใช้หลักการเคลื่อนไหวร่างกายของบัลเลต์มาช่วยทำให้การเต้นในท่านั้น ๆ เกิดความสมบูรณ์ เช่น การรักษาความสมดุลของร่างกายในขณะหมุนตัว หรือ การเตะขาสูงในทิศทางต่าง ๆ ด้วยลักษณะเบาลอยและคล่องแคล่ว เป็นต้น*[11]

นอกจากนี้ อาจารย์ ดร. ดาริณี ชำนาญหมอ ยังให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมว่า

> *การมีพื้นฐานบัลเลต์นั้นสามารถช่วยในเรื่องของการจัดระเบียบร่างกายและการควบคุมกล้ามเนื้อของร่างกายได้ดี แต่ในขณะเดียวกันศาสตร์บางศาสตร์ก็ตรงกันข้ามกับบัลเลต์ เช่น การเต้นฮิบฮอบ (Hip Hop) จะมีลักษณะการเต้นที่เป็นจุดเด่น คือ การโยกตัวและมีการงอลำตัวมาด้านหน้า ซึ่งขัดกับการเต้นบัลเลต์ที่จะมีการทรงตัวหรือยืดตัวท่อนบนให้ตั้งตรง ซึ่งทำให้การมีพื้นฐานบัลเลต์นั้นสามารถใช้ได้กับนาฏยศิลป์ตะวันตกบางรูปแบบเท่านั้น*[12]

บทสรุป

หลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิกที่ผู้เขียนได้นำมาใช้วิเคราะห์นั้น สรุปได้ว่า หลักพื้นฐาน 7 ประการนี้ ซึ่งประกอบด้วย 1. การยืนที่ถูกต้อง 2. การเปิดออก 3. การวางตำแหน่งของร่างกาย 4. การทรงตัว 5. กฎพื้นฐาน 6. การเปลี่ยนถ่ายน้ำหนัก 7. การประสานกันของร่างกาย มีอิทธิพลและส่งผลต่อการเต้นนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊ส และระบำสเปน นอกเหนือจากหลักพื้นฐาน 7 ประการของการเต้นบัลเลต์คลาสสิกแล้ว ผู้เขียนยังพบว่าการเต้นบัลเลต์ยังช่วยพัฒนานักเต้นด้านอื่น ๆ ได้อีกด้วย โดยแบ่งออกเป็น 4 ด้าน คือ 1. ทางด้านสรีระวิทยา 2. ทางด้านอารมณ์ 3. ทางด้านสมอง 4. ทางด้านสังคม

10. นราพงษ์ จรัสศรี, "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ," สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 24 กันยายน 2563.
11. ศิริมงคล นาฏยกุล, "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ," สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 19 กันยายน 2563.
12. ดาริณี ชำนาญหมอ, "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ," สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ, 21 กันยายน 2563.

ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่าบทความวิชาการเรื่องพื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย การเต้นแจ๊สและระบำสเปน จะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่ต้องการศึกษาพื้นฐานของการเต้นบัลเลต์ให้มากขึ้น ประกอบกับสามารถนำไปพัฒนาและไปประยุกต์ใช้กับศาสตร์นาฏยศิลป์ตะวันตกแขนงอื่น ๆ ที่ผู้อ่านสนใจได้

ท้ายนี้ ผู้เขียนขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ได้ถ่ายทอดความรู้เรื่องการเต้นบัลเลต์และนาฏยศิลป์ร่วมสมัยอย่างมีเทคนิค รวมทั้งที่สำคัญที่สุด คือ การพัฒนาการด้านวิชาการที่จะนำมาใช้ประโยชน์ในการประกอบอาชีพในอนาคตได้อย่างมีประสิทธิภาพ มิสแพทรีเชีย ฟาร์แมน (Miss Patricia Farman) อาจารย์ผู้เป็นที่รักยิ่งที่ได้ถ่ายทอดความรู้เรื่องการเต้นบัลเลต์ การเต้นระบำสเปนและสอนการมีจรรยาบรรณของความเป็นครูที่ดีให้กับผู้เขียนได้ซาบซึ้ง และอาจารย์อารีย์ สหเวชชภัณฑ์ที่ได้ถ่ายทอดความรู้เรื่องการเต้นบัลเลต์ การเต้นแจ๊สและเทคนิคการสอนต่าง ๆ ให้ผู้เขียนเป็นอย่างดี

บรรณานุกรม

ขวัญแก้ว กิจเจริญ. "*การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์จากภาพเต้นเดี่ยวของนราพงษ์ จรัสศรี.*" วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2558.

ดาริณี ชำนาญหมอ. "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ." สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 21 กันยายน 2563.

ดิฐพงศ์ ประเสริฐไพฑูรย์. "*การสื่อสารกับการประกอบสร้างอัตลักษณ์ลักษณ์กลุ่มวัฒนธรรมย่อยของนักเต้น Cover Dance.*" วิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558.

นราพงษ์ จรัสศรี. *ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันต*ก. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นราพงษ์ จรัสศรี. "นาฏยศิลป์ตะวันตก." สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 24 กันยายน 2563.

นราพงษ์ จรัสศรี. "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ." สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 24 กันยายน 2563.

ศิริมงคล นาฏยกุล. *นาฏยศิลป์ตะวันตกปริทัศน์*. มหาสารคาม : คลังนานาวิทยา, 2557.

ศิริมงคล นาฏยกุล. "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ตะวันตกในรูปแบบอื่น ๆ." สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 19 กันยายน 2563.

สิริธร ศรีชลาคม. "ความเกี่ยวเนื่องของบัลเลต์และคณิตศาสตร์." *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, ปีที่ 5 ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2561): 113-123.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543. 25 มีนาคม 2563.

Joan Lawson. *Ballet Class Principle and Practice.* London: A & C Black, 1984.

Patrice Leroy. "พื้นฐานบัลเลต์กับนาฏยศิลป์ร่วมสมัย." สัมภาษณ์โดย ขวัญแก้ว กิจเจริญ. 26 มีนาคม 2563.

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

คำแนะนำสำหรับผู้นิพนธ์

หลักเกณฑ์การเตรียมบทความต้นฉบับและเอกสารประกอบเพื่อเสนอพิจารณากลั่นกรองและตีพิมพ์
ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การจัดเตรียมต้นฉบับบทความสำหรับส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์

1. ต้องเป็นบทความทางวิชาการ/บทความวิจัย/บทความปริทัศน์/บทวิจารณ์หนังสือและผลงานด้านศิลปกรรมศาสตร์หรือสาขาที่เกี่ยวข้อง ตรงตามวัตถุประสงค์และขอบเขตของวารสาร บทความที่ส่งเสนอตีพิมพ์ต้องไม่เคยตีพิมพ์จากที่ใดมาก่อน และไม่ควรอยู่ในระหว่างการส่งเสนอเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารอื่น ๆ

2. เป็นบทความภาษาไทยหรือภาษาอังกฤษ ในกรณีเป็นภาษาอังกฤษ ต้องไม่เป็นบทความที่แปลจากงานนิพนธ์ที่ตีพิมพ์ในภาคภาษาไทยหรือภาษาต่างประเทศอื่น ๆ มาก่อน และจะต้องมีบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ

3. ผู้นิพนธ์จะต้องเตรียมเนื้อหาต้นฉบับ (Manuscript) พิมพ์ลงในแม่แบบบทความฉบับเต็มที่จัดเตรียมไว้ในรูปของเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ (Word Document ไฟล์สกุล .Doc หรือ .Docx หรือ ไฟล์เอกสารชนิด PDF) สภาพพร้อมพิมพ์ลงบนกระดาษ (Print out) มีความยาวไม่น้อยกว่า 10 หน้ากระดาษ A4 และไม่เกิน 15 หน้ากระดาษ A4 ตั้งค่าหน้ากระดาษด้านบนและด้านซ้าย 1.5 นิ้ว ด้านล่างและด้านขวา 1 นิ้ว ใช้ชุดแบบอักษรมาตรฐานราชการไทยสารบรรณ (TH SarabunPSK) ตลอดทั้งบทความ และมีส่วนประกอบของบทความที่สำคัญตามลำดับ ดังนี้

- **ชื่อบทความ** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 18 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด ชื่อบทความต้องมีความกระชับและครอบคลุมเนื้อหาของบทความ กำหนดจำนวนคำไม่เกิน 15 คำ จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลางหน้ากระดาษ

- **ชื่อผู้นิพนธ์** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point ระบุชื่อ-นามสกุลจริงทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษของผู้นิพนธ์ สำหรับชื่อภาษาอังกฤษให้ใช้ตัวพิมพ์ใหญ่ทั้งหมด จัดแนวพิมพ์แบบกึ่งกลาง

- **ตำแหน่งทางวิชาการ ต้นสังกัด และที่อยู่ของผู้นิพนธ์** ใช้อักษรขนาด 14 point ในรูปแบบของเชิงอรรถใต้บทคัดย่อ กำกับด้วยเครื่องหมายดอกจัน (*) โดยระบุการศึกษาขั้นสูงสุดหรือตำแหน่งทางวิชาการ (ถ้ามี) และสังกัดของผู้นิพนธ์ ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ พร้อมทั้งระบุจดหมายอิเล็กทรอนิกส์ (Email address) ที่เป็นชื่อโดเมน (Domain) ของสถาบันต้นสังกัด หรืออีเมล์อื่นที่ใช้ในการติดต่อที่เป็นทางการและหากมีผู้นิพนธ์ร่วมจะต้องระบุที่อยู่ สังกัด และอีเมล์ให้ครบถ้วนถัดจากชื่อผู้นิพนธ์หลัก

- **บทคัดย่อ** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัด กำหนดจำนวนไม่เกิน 2 หน้ากระดาษ สำหรับบทความวิจัย บทคัดย่อจะต้องประกอบด้วยความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์การวิจัย การดำเนินการวิจัยและผลการวิจัย

- **หัวเรื่อง** ใช้ตัวอักษรตัวหนาขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบชิดซ้าย

- **เนื้อหาบทความ** ใช้ตัวอักษรปกติขนาด 16 point จัดแนวพิมพ์แบบกระจายบรรทัดหากเป็นบทความจากรายงานวิจัย/วิทยานิพนธ์/งานค้นคว้าอิสระ ควรมีเนื้อหาที่ครอบคลุมในหัวข้อต่าง ๆ ได้แก่ บทนำ วัตถุประสงค์ วิธีการศึกษา ผลการศึกษา การอภิปรายผล สรุปและข้อเสนอแนะ การนำไปใช้จัดแสดงหรือการจดแจ้งลิขสิทธิ์ พร้อมทั้งมีคำอธิบายภาพ ตาราง แผนผัง โน้ตเพลง ฯลฯ โดยระบุแหล่งที่มาให้ครบถ้วน

- **บรรณานุกรม** ใช้อักษรปกติขนาด 16 point ทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ โดยเรียงลำดับตามตัวอักษร จัดแนวพิมพ์ชิดซ้ายและบรรทัดต่อมาของรายการเดียวกันต้องย่อหน้าเข้าไป 7 ตัวอักษร

4. ผู้นิพนธ์ต้องจัดเตรียมภาพประกอบ โดยจัดทำภาพประกอบเป็นไฟล์รูปภาพ นามสกุล JPEG หรือ TIFF ความละเอียด 300-350 dpi และต้องระบุชื่อไฟล์ภาพให้ชัดเจน และเรียงไฟล์ภาพตามลำดับในเนื้อหาบทความ

5. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัยที่มีการดำเนินงานหลังวันที่ 1 พฤศจิกายน 2561 เป็นต้นไป ต้องแนบเอกสารรับรองการผ่านการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในคนจากสถาบันที่มีการดำเนินการมาด้วย

เกณฑ์การพิจารณากลั่นกรองบทความ (Peer-review)

1. กองบรรณาธิการจะเป็นผู้พิจารณาคุณภาพวารสารขั้นต้นจากแบบตรวจสอบรายการเอกสารประกอบการเสนอส่งบทความต้นฉบับด้วยตนเอง (Manuscript Submission Self-Checklist) ที่ผู้นิพนธ์ได้แนบมาพร้อมหลักฐานต่าง ๆ และจะต้องผ่านการตรวจการคัดลอกบทความ (Plagiarism) ด้วยโปรแกรมอักขราวิสุทธิ์ (Akarawisut)

2. บทความต้นฉบับที่ผ่านการตรวจรูปแบบแล้วจะได้รับการคัดกรองจากกองบรรณาธิการเพื่อสรรหาผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer-reviewer) ที่มีประสบการณ์การวิจัยตรงตามสาขาที่เกี่ยวข้องจำนวนอย่างน้อย 2 ท่าน ซึ่งไม่มีส่วนได้ส่วนเสียกับผู้นิพนธ์

3. บทความที่ได้รับอนุมัติจากผู้ทรงคุณวุฒิแล้ว จะได้รับการบันทึกสถานะและแจ้งผลการพิจารณาแก่ผู้เขียนเพื่อให้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขต้นฉบับ และ/หรือ เก็บรวบรวมต้นฉบับที่สมบูรณ์เพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ทั้งนี้เมื่อได้รับต้นฉบับฉบับสมบูรณ์แล้ว กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นหนังสือตอบรับการตีพิมพ์ ซึ่งจะระบุปีที่และฉบับที่ตีพิมพ์

4. ในกรณีที่ผู้นิพนธ์มีความประสงค์ต้องการยกเลิกการตีพิมพ์ ต้องแจ้งความประสงค์เป็นลายลักษณ์อักษรเรียนถึง "บรรณาธิการบริหารวารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย" เท่านั้น

5. บทความที่ไม่ผ่านการพิจารณา กองบรรณาธิการจะแจ้งผู้นิพนธ์รับทราบเป็นลายลักษณ์อักษรโดยไม่ส่งคืนต้นฉบับ ทั้งนี้ผลการพิจารณาถือเป็นอันสิ้นสุด ผู้นิพนธ์จะไม่มีสิทธิ์เรียกร้องหรืออุทธรณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น

อนึ่ง ในกรณีที่ผู้นิพนธ์ถูกปฏิเสธการพิจารณาบทความเนื่องจากตรวจพบการคัดลอกบทความ (Plagiarism) โดยไม่มีการอ้างอิงแหล่งที่มา จะไม่สามารถเสนอบทความเดิมได้อีก และกองบรรณาธิการขอสงวนสิทธิ์การส่งบทความของผู้นิพนธ์ในฉบับถัดไป จนกว่าจะมีการปรับปรุงคุณภาพบทความตามเกณฑ์ที่กำหนด

การส่งบทความ

1. ผู้นิพนธ์ต้องกรอกแบบฟอร์ม "แบบเสนอส่งบทความเพื่อพิจารณาตีพิมพ์ลงในวารสาร" โดยกรอกข้อมูลและพิมพ์แบบฟอร์มจากไฟล์เอกสารอิเล็กทรอนิกส์เท่านั้น

2. ในกรณีที่เป็นบทความจากรายงานวิจัยหรือโครงงานต่าง ๆ จะต้องมีหนังสือรับรองจากต้นสังกัด หรือประธานหลักสูตร หรืออาจารย์ที่ปรึกษา ในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์

3. ในกรณีที่เป็นบทความวิจัยซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ จะต้องมีหนังสือรับรองจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลักในการนำผลงานเสนอตีพิมพ์ โดยให้มีชื่อถัดจากผู้นิพนธ์ลำดับแรกในฐานะผู้นิพนธ์หลัก (Corresponding Author)

4. ในกรณีที่เป็นบทความที่มีผู้นิพนธ์มากกว่า 1 คน จะต้องมีใบรับรองจากผู้นิพนธ์ร่วมทุกคน โดยให้ระบุชื่อ-นามสกุลจริง สังกัด และที่อยู่ ในลำดับถัดจากผู้นิพนธ์หลักทุกรายการ

5. ในกรณีเป็นบทความภาษาต่างประเทศ หรือมีการอ้างอิงเนื้อหาจากเอกสารภาษาต่างประเทศที่มิใช่ภาษาอังกฤษ ต้องมีหนังสือรับรองความถูกต้องจากสถาบันภาษาหรือผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาที่มีคุณวุฒิไม่ต่ำกว่าระดับปริญญาโทแนบมาพร้อมกับบทความวิชาการหรือบทความวิจัยนั้น

6. ในกรณีที่มีไฟล์เอกสารแนบประกอบกับบทความ เช่น รูปภาพ หรือรูปกราฟิก จะต้องระบุชื่อไฟล์ให้ชัดเจนและเรียงลำดับหมายเลขชื่อไฟล์ตรงกับรูปในบทความ โดยใช้รูปที่มีขนาดเหมาะสม คุณภาพสีและความละเอียดสำหรับการพิมพ์ (ไฟล์รูปชนิด TIFF หรือ JPEG ความละเอียดไม่น้อยกว่า 300 dpi ขนาดไฟล์ละไม่เกิน 2 MB)

7. ให้ทำการลงทะเบียนเพื่อบอกรับเป็นสมาชิกวารสาร พร้อมทำการส่งต้นฉบับบทความและแนบเอกสารประกอบการส่งบทความผ่านระบบ Online Submission โดยเลือกใช้ช่องทางเว็บไซต์วารสารในเครือข่าย Thai Journal Online (TCI) https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa

ลิขสิทธิ์และกรรมสิทธิ์ของบทความ

ลิขสิทธิ์ของบทความเป็นของเจ้าของบทความ บทความที่ได้รับการตีพิมพ์ถือเป็นทรรศนะของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยและไม่รับผิดชอบต่อบทความนั้น

การเขียนอ้างอิงในเนื้อหาและการเขียนบรรณานุกรม

วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กำหนดรูปแบบการอ้างอิงโดยใช้การอ้างอิงในเนื้อหาเป็นระบบเชิงอรรถตามรูปแบบการอ้างอิงแบบ Chicago Style โดยผู้นิพนธ์สามารถศึกษาเพิ่มเติมได้จาก http://www.chicagomanualofstyle.org หรือจากหนังสือ The Chicago Manual of Style SEVENTEENTH EDITION ในกรณีที่การอ้างอิงในเนื้อหาและบรรณานุกรมไม่เป็นไปตามตัวอย่างนี้

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงในเนื้อหา

หนังสือ/Book

1. Zadie Smith, *Swing Time* (New York: Penguin Press, 2016), 315–16.

1. มาลินี คัมภีรญาณนนท์, *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 240-252.

หมายเหตุ : หากเป็นโรงพิมพ์ สำนักพิมพ์ บริษัท ห้างหุ้นส่วนจำกัด ฯลฯ ทั่วไป ไม่ต้องใส่คำนำหน้าชื่อ อาทิ เรือนแก้วการพิมพ์ แต่ถ้าเป็นชื่อเฉพาะหน่วยงาน อาทิ สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โปรดระบุให้ครบ

วารสาร/Journal

2. Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology 111*, no. 2 (April 2016) : 170.

2. ศศี พงศ์สรายุทธ, "นวัตกรรมการบันทึกโน้ตเสียงปาฬิจากพระไตรปิฎกสัชฌายะ," *วารสารดนตรีรังสิต* ปีที่ 12, ฉบับที่ 2 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2560) : 127.

หมายเหตุ : ใส่เลขหน้าเฉพาะหน้าที่อ้างอิงข้อมูล

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

3. Kate Andersen Brower, "Backstairs Gossip and Mischief," in *The Residence: Inside the Private World of the White House* (New York: Harper, 2015), 211.

3. ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, "การอ่านและการบันทึก," ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน* (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556), 121.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

4. Cynthia Lillian Rutz, "*King Lear* and Its Folktale Analogues" (PhD diss., University of Chicago, 2013), 99–100.

4. จิรัชญา บุรวัฒน์, "*นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ*" (วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 89-95.

สารานุกรม/Encyclopedia

5. *Encyclopedia Britannica*, 15th ed. (1980), s.v. "salvation"

5. *สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. (2540), "เพลงพื้นบ้าน"

การอ้างอิงข้อมูลจากเอกสารทุติยภูมิ/Citations taken from Secondary Sources

6. Louis Zukofsky, "Sincerity and Objectification," *Poetry* 37 (February 1931) : 269, quoted in Bonnie Costello, *Marianne Moore: Imaginary Possessions* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981), 78.

6. มาลินี คัมภีรญาณนนท์, "ภาพม้วนเล่าเรื่องบันทึกความทรงจำของมูราซากิ ชิกิบุ" *ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น* (นครปฐม, โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ 2532) : 181, อ้างถึงใน จิรัชญา บุรวัฒน์, *จิตรกรรมสมัยคามาคุระ* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560), 36.

สัมภาษณ์/Interview

7. Kory Stamper, "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English," interview by Terry Gross, *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017, audio, 35:25, http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the-dictionary- keeps-up-with-english.

7. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, "แรงบันดาลใจในการวาดภาพนางมโนห์รา," สัมภาษณ์โดย พัชรินทร์ สันติอัชวรรณ, 20 กันยายน 2557.

โน้ตเพลง/Score

8. **Published scores –** same way as book

Unpublished scores

8. Ralph Shapey, "Partita for Violin and Thirteen Players," score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

9. Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., *The Economics of Food Price Volatility* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

9. Picasso, Pablo. *Bull's Head*. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musee Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

9. จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

9. โอกุสต์ รอแด็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแด็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

10. Richard Strauss, *Don Quixote*, with Emanuel Feuermann (violoncello) and the Philadelphia Ochestra, conducted by Eugene Ormandy, recorded February 24, 1940, Biddulph LAB 024, 1991, compact disc.

10. ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

11. "Privacy Policy," Privacy & Terms, Google, Accessed in April 17, 2017, https://www.google.com/policies/privacy/.

11. "นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร," arthouseschool, บันทึกข้อมูลเมื่อ 26 พฤศจิกายน 2559, https://www.arthouseschool.com/single-post/2016/11/26/นิเทศศิลป์กับเรขศิลป์ต่างกันอย่างไร/.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. iBooks.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Kindle.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. NOOK.
12. Begley, Adam. Updike. New York: Harper, 2014. Google Play Books.
12. คุณสุวรรณ, พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร : ไทย พับบลิชเชอร์, 2557. กูเกิล เพลย์ บุ๊ก.

ตัวอย่างการเขียนอ้างอิงใต้รูปภาพ/แผนภูมิ/โน้ตเพลง/ตาราง

รูปภาพ/Picture

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างรูปภาพที่อ้างอิง เช่น

รูปภาพจากเว็บไซต์

ภาพที่ 1 แผนที่แสดงภูมิประเทศรัฐชาน
ที่มา : "Topography of Shan State In Shan State," Wikipedia, Accessed in January 21, 2019, https://en.wikipedia.org/wiki/Shan_State.

รูปภาพจากวิทยานิพนธ์/วิจัย

ภาพที่ 2 ครูส่างห่าง นักดนตรีตอยออฮอร์น ณ เมืองตองยี
ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ และคณะ, "วัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทใหญ่ในรัฐชาน สาธารณรัฐแห่งสหภาพเมียนมา (เมืองตอนยี)" (งานวิจัยทุนงบประมาณแผ่นดิน, 2560), 37ข.

รูปภาพจากบุคคล

ภาพที่ 3 ผู้เข้าร่วมพิธีครูสุรสติ ดื่มน้ำอางเพื่อความเป็นสิริมงคล
ที่มา : บุษกร บิณฑสันต์ (ใช้ในกรณีที่ต้องการระบุผู้บันทึกภาพ)
หรือ
ที่มา : ผู้วิจัย (ใช้ในกรณีที่เป็นผู้วิจัยเพียงคนเดียวหรือต้องการระบุเป็นหมู่)
หรือ
ที่มา : ผู้เขียน

หมายเหตุ : กรณีบทความวิจัยให้ใช้คำว่า "ผู้วิจัย" และกรณีบทความวิชาการให้ใช้คำว่า "ผู้เขียน"

แผนภูมิ/Chart

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างแผนภูมิเช่นเดียวกับรูปภาพ

โน้ตเพลง/Score

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านล่างโน้ตเพลงเช่นเดียวกับรูปภาพ

ตาราง/Table

ให้ใช้การอ้างอิงตามแบบการอ้างอิงในเนื้อหาประเภทนั้น ๆ ไว้ด้านบนตาราง

ตัวอย่างการเขียนบรรณานุกรม

หนังสือ/Book

Smith, Zadie. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

ขำคม พรประสิทธิ์. *การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560.

หมายเหตุ : บทความที่มีเนื้อความภาษาอังกฤษต้องเขียนบรรณานุกรมภาษาอังกฤษทุกรายการ โดยวงเล็บคำว่า (in Thai) หากเป็นบรรณานุกรมที่มาจากหนังสือภาษาไทย

วารสาร/Journal

Satterfield, Susan. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016) : 165– 76.

อานุภาพ คำมา. "ลาเวนเดอร์แห่งความสงบ." *วารสารดนตรีรังสิต*, ปีที่ 13 เล่มที่ 1 (มกราคม – มิถุนายน 2561) : 27- 40

หมายเหตุ : ระบุเลขหน้าทั้งหมดของบทความที่ใช้อ้างอิงข้อมูล

บทความในหนังสือ/Chapter or Other Parts of a Book

Brower, Kate, Andersen. "Backstairs Gossip and Mischief." *In The Residence: Inside the Private World of the White House*, 207-22. New York: Harper, 2015.

ภาควิชาบรรณารักษศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. "การอ่านและการบันทึก." ใน *การค้นคว้าและการเขียนรายงาน*, 121-140. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

วิทยานิพนธ์/Thesis or Dissertation

Rutz, Cynthia Lillian. *"King Lear and Its Folktale Analogues."* PhD diss., University of Chicago, 2013.

จิรัชญา บุรวัฒน์. *"นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ."* วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

สารานุกรม/Encyclopedia

Garner, Bryan A. *Garner's Modern English Usage*. 4th ed. New York: Oxford University Press, 2016.

โครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนโดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. *สารานุกรมไทย สำหรับเยาวชน*, เล่มที่ 34. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2549.

สัมภาษณ์/Interview

Stamper, Kory. "From 'F-Bomb' to 'Photobomb,' How the Dictionary Keeps Up with English." Interview by Terry Gross. *Fresh Air*, NPR, April 19, 2017. Audio, 35:25. http://www.npr.org/2017/04/19/524618639/from-f-bomb-to-photobomb-how-the- dictionary-keeps-up-with-english.

วิชชุตา วุธาทิตย์. "พุทธศิลป์ในประเทศไทย." สัมภาษณ์โดย บรรพต โปทา. 20 มกราคม 2561.

โน้ตเพลง/Score

Published scores – same way as book

Unpublished scores

Ralph Shapey, "Partita for Violin and Thirteen Players," score, 1966, Special Collections, Joseph Regenstein Library, University of Chicago.

รูปภาพ/Picture, ประติมากรรม/Sculpture

Print

Jean-Paul Chavas, David Hummels, and Brain D. Wright, eds., The Economics of Food Price Volatility. Chicago: University of Chicago Press, 2014, 167, table 4.4.

Arts in collection and other stand-alone works

Picasso, Pablo. Bull's Head. Spring 1942. Bicycle saddle and handlebars, 33.5 x 43.5 x 19 cm. Musee Picasso Paris.

งานศิลปะที่ได้รับการตีพิมพ์

จักรพันธุ์ โปษยกฤต, *ศุภลักษณ์อุ้มสม*, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540, 44.

งานศิลปะในลักษณะอื่น ๆ

โอกุสต์ รอแด็ง, *รูปปั้นนักคิด (the thinker)*, 1902. ประติมากรรมสำริด, 71.5 ซม. พิพิธภัณฑ์รอแด็ง ปารีส.

สื่ออิเล็กทรอนิกส์/Electronic media

"Crop Duster Attack," *North by Northwest*, directed by Alfred Hitchcock (1959; Burbank, CA: Warner Home Video, 2000), DVD.

ประทักษ์ ประทีปะเสน, *ฝากใจมาในเพลง*, บันทึกเสียงเมื่อ 9 ธันวาคม 2551, ห้องบันทึกเสียงกองดุริยางค์ ทหารเรือ, แผ่นบันทึกเสียง.

เว็บไซต์/Website

Bouman, Katie. "How to Take a Picture of a Black Hole." Filmed November 2016 at TEDxBeaconStreet, Brookline, MA. Video, 12:51. https://www.ted.com/talks/katie_bouman_what_does_a_black_hole_look_like.

สำนักการสังคีต. "รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย." ข้อมูลความรู้ทั่วไป. http://www.finearts.go.th/performing/parameters/km/item/รำรจนาเสี่ยงพวงมาลัย.

หนังสืออิเล็กทรอนิกส์/Electronic Books

Borel, Brooke. Infested: How the Bed Bug Infiltrated Our Bedrooms and Took Over the World. Chicago: University of Chicago Press, 2015. Adobe Digital Editions EPUB.

คุณสุวรรณ. พระมะเหลเถไถ. กรุงเทพมหานคร : ไทยพับบลิชเชอร์, 2557. หนังสืออิเล็กทรอนิกส์.

สำนักงานกองบรรณาธิการ
ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
254 ถนนพญาไท แขวงวังใหม่ เขตปทุมวัน กทม 10330

เว็บไซต์: https://www.tci-thaijo.org/index.php/faa
Email: jfaa.chula@gmail.com
โทรศัพท์: 06 2337 4120, 02 218 4555